الفن المعاصر

فصلية • علمية • محكمة • العددان 19 - 20

الفن المعاصر

رسالة الفنون من مصر إلى العالم

تصدر عن

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

لوحة الغلاف الأمامي

Open Mind: New Warped Face Sculptures
by Johnson Tsang

لوحة الغلاف الخلفي

Subjects: Fashion
Styles: Expressionism Portraiture Pop Art
Mediums: Acrylic Ink Airbrush
by darren crowley

رئيس مجلس الإدارة

ورئيس التحرير

أ.د أشـــرف زكـــي

مدير التحرير

أ. د حسن عطية

مستشارو التحرير أبجدياً

أ.د جابر عصفور

أ.د حسن شرارة

أ.د رضا رجب

أ.د عصمت يحيى

أ.د علية عبد الرازق

أ.د سمير سيف

أ.د فوزي فهمي

المسؤل الإداري

صفاء عباس

المراجع اللغوي

إيناس أحمد

شؤون المطابع

الشريف منجود

متابعة النشر

محمد درويش

محمد عرابي

الإخراج الفني

محمد الكومي

01

02

03

04

05

انفتاح الأكاديمية على الأقاليم والعالم العربي

يتزامن صدور هذا العدد، الذى يجمع مجموعة متميزة من الدراسات العلمية المصرية والعربية، تنفتح بدورها على آفاق جديدة من المعرفة السينمائية والمسرحية والشعبية وفنون الموسيقى والباليه وغيرها من فنون راقية، يتزامن صدور هذا العدد مع وقوع حدثين مهمين فى تاريخ الأكاديمية، يتبلور أولهما فإنشاء المعهد العالى لفنون الطفل، والذى يعد منارة جديدة للإشعاع العلمي والفنى على فنون الطفل المختلفة، لما لهذه المرحلة الأولى من عمر الإنسان من تلمس للموهبة، والإشارة إليها، لحمايتها ورعايتها والحدب عليها، وتوجيها التوجيه الصحيح حتى نكسب فى المستقبل المنظور مواطناً صالحاً وفناناً مبدعاً وواعياً بقيمة الفنفى المجتمع ، وقد جمعت الأكاديمية مجموعة من أساتذة التخصص فى مجالات الفنون المختلفة، جنبا إلى جنب المتخصصين فى حقول التربية وعلم النفس وغيرها من الحقول التى تساعد على سبر غور الطفل الموهوب، وتهذيبه وتسهيل مهمة تعبيره عن ذاته بالفن الذى يجد نفسه داخله، ويكتشف قدراته الخاصة المؤهلة للتعبير عبره .

كما يتزامن صدور هذا العدد من مجلة(الفن المعاصر) مع تأسيس الأكاديمية لفروع لها فى مدينة طنطا بوسط الدلتا، ومدينة أسيوط بوسط جنوب الوادى، فضلاً عن تطور قسم التمثيل بمدينة الإسكندرية ليصبح فرعاً كاملاً، لأبناء الثغر ، مضيفا مع فرعي طنطا وأسيوط نوافذ جديدة لتعليم وتدريس الفنون، وتسهيل هذه المهام الجليلة، ربطاً للعاصمة بأقاليمها، واستقبالاً لمواهب وقدرات راقية تمنعها المسافات عن الاستمرار فى تنمية قدراتها الفنية . هذا إلى جانب انفتاح الأكاديمية على العالم العربي، ليس فقط

عبر طلابها القادمين من غالبية الدول العربية الشقيقة لتلقى العلم، والعمل على نشره ببلادها، ولكن أيضاً عبر فتح مجال ترقيتها فى درجاتها العلمية، ونشر هذه الدراسات الجادة والمحققة للترقي بمجلة (الفن المعاصر) فتتجاور وتتجانس وتتفاعل الدراسات العربية فى مصر وبقية الدول العربية، لتصنع نسيجاً واحداً ذا خطوطا متعددة ومتفردة، علنا يوماً نمتلك نظريات عربية فى مجالات السينما والمسرح وغيرهما من الفنون الراقية . آمال كثيرة، وحقائق على الأرض نسعي بها لتطوير الواقع وتغيير نظرتنا للحياة، باعتبار الفنون هى أرقي السبل لتغيير هذا الواقع إلى ما هو أفضل وأرقي وأنصع وجوداً.

أ.د. أشرف ذكى

رئيس الأكاديمية ورئيس التحرير

تعريب وتمصير المسرح

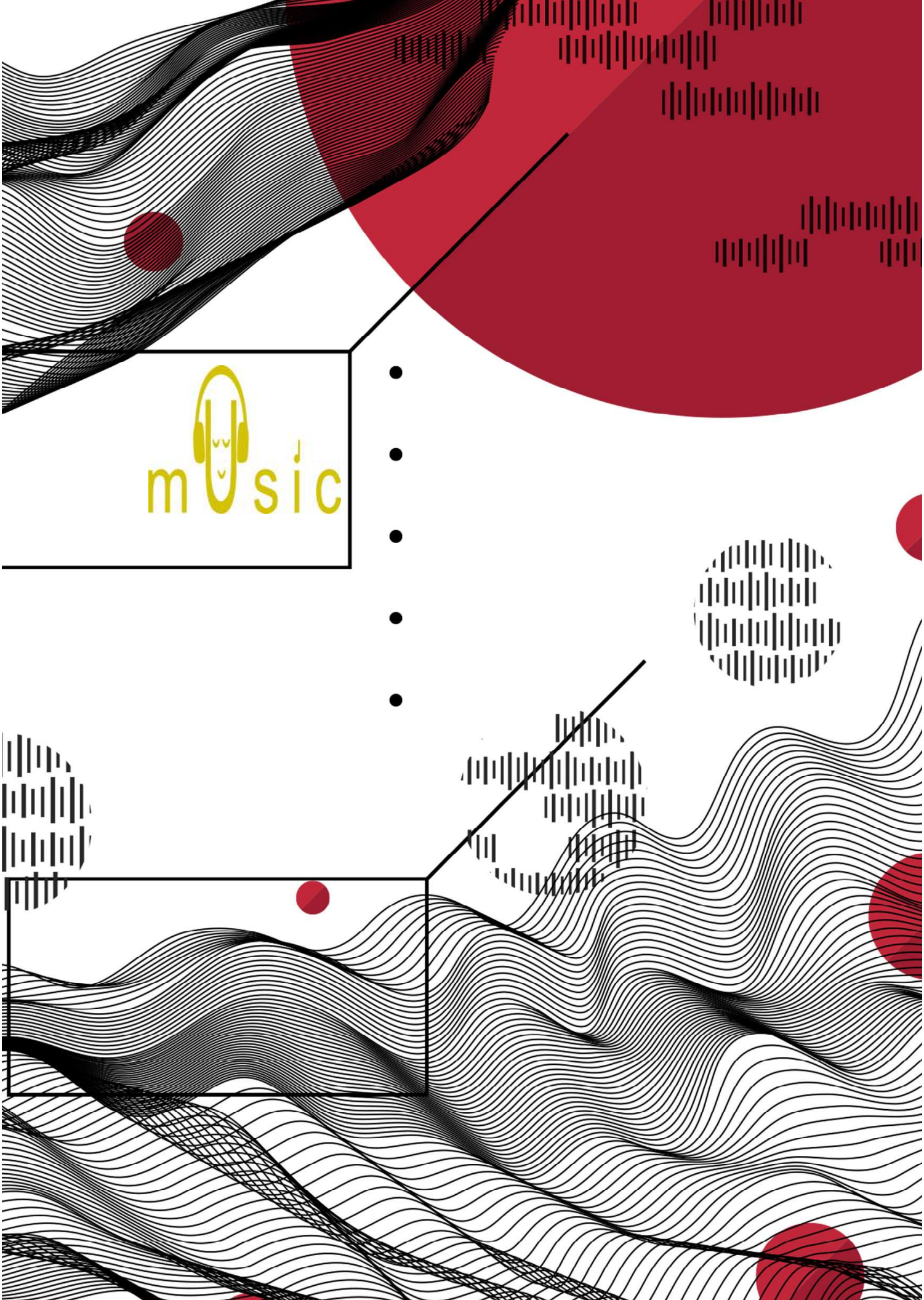
تهيأ المجتمع المصري لاستقبال فن المسرح خلال العقود الستة الأولى من القرن التاسع عشر، دعم هذا الاستقبال ظهور أول مسرح ناطق باللغة العربية، مكتوب وناطق بها، على يد اللبناني «مارون النقاش» (1817-1855) في بيروت، قدم عليه ثلاث مسرحيات، تتقدمها مسرحية (البخيل) L›Avare المعربة عن نص الكاتب الفرنسي «موليير»، بنفس العنوان، 1847 والمصاغة في قالب موسيقي غنائي، على غرار فنون الأوبرا والأوبريت اللذين شاهدهما «النقاش» في إيطاليا، والتي انتقلت أخبارهما إلى مصر، قبل وصول فرقة ابن أخيه «سليم النقاش» إليها عام 1876، بينما ظهر الكاتب والمخرج المصري «يعقوب صنوع» ليقدم عام 1870 نصوصاً مسرحية ممصر بعضها أو مقتبس أفكارها عن نصوص أوروبية، فلاقت نجاحاً جيداً خاصةً بين شرائح (الأفندية) التي كونها التعليم والوظائف الحكومية (الميري)، لتكون أبرز شرائح البورجوازية المتعطشة للمعرفة، والمتعطشة لفنون الحداثة الغربية ، وفي أعقابه ظهر «محمد عثمان جلال» الذي حرص على ترجمة النصوص الفرنسية للعامية المصرية في صيغة الزجل المحبب للمتلقي المصري ، وقدم باكورة أعماله عام 1873 بعنوان (الشيخ متلوف) تمصيراً لنص (تارتوف) للفرنسي أيضاً «موليير» .

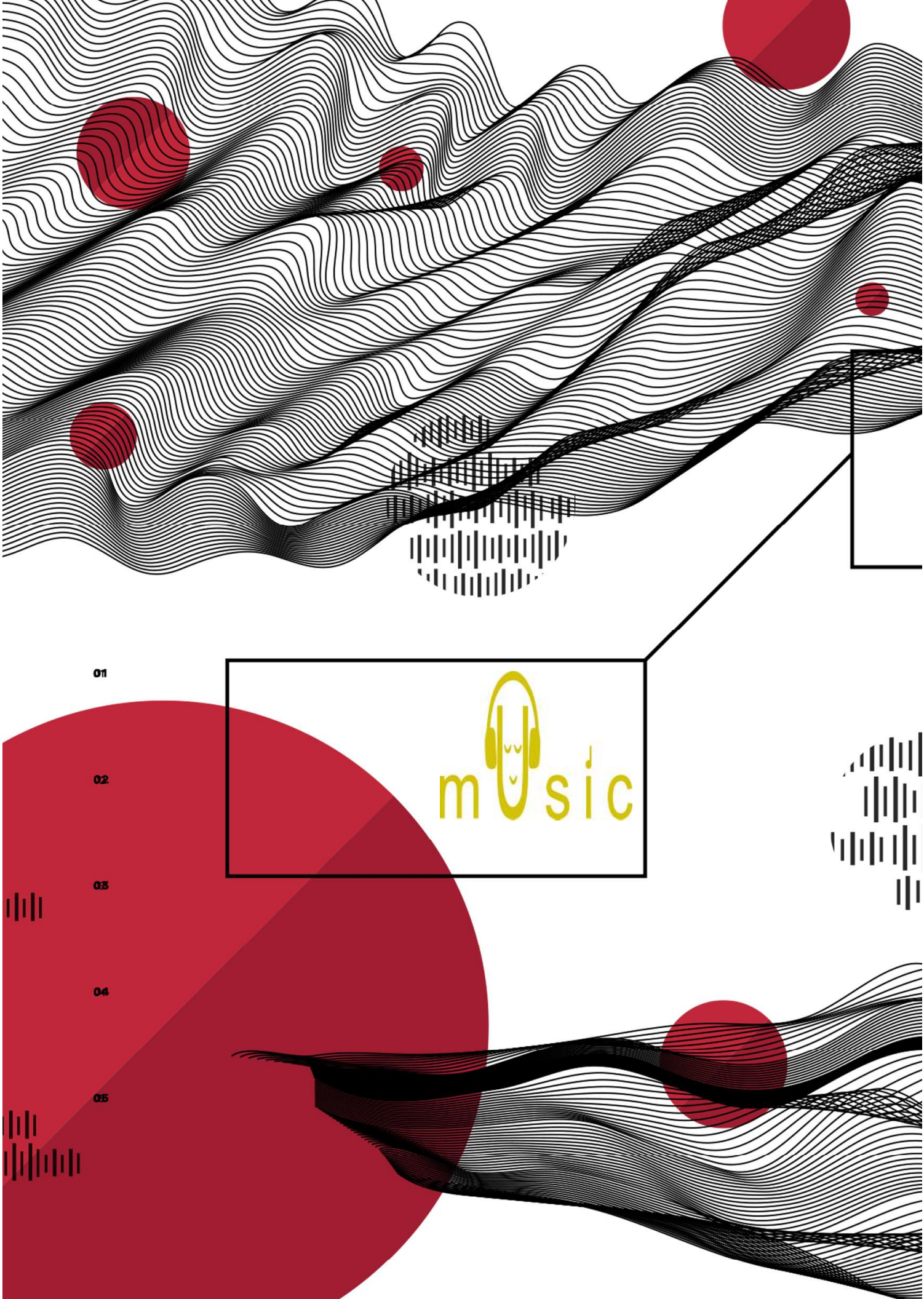
هل مازلنا فى دراساتنا المسرحية ننشغل ببدايات المسرح العربي، ونتنازع حول أسبقيته، رغم أننا لا نفعل ذلك مع فن السينما الذى عرفناه أواخر القرن التاسع عشر، عندما حلت بعثة التصوير الفرنسية، المرسلة من الفرنسي «لوميير» لعرض فيلميه فى العالم وتعريف الكون بهذا الفن الجديد، وعرضا فى الإسكندرية فى يناير 1896 بعد أسابيع قليلة من العرض الباريسى، وتزامناً مع العرض فأسبانيا، ونهضت أجيال مصرية تتقن هذا الفن السابع، وتقدم نماذج محلية له، ترتبط بمجتمعاتها، دون أن تتعارك حول بدايات (تعريب أو تمصير السينما)، والحال كذلك مع بقية الفنون الراقية، لم ينشغل أحد ببدايات فنون الأوبرا، التى عرفتها مصر مع افتتاح الخديوي إسماعيل لمبنى الأوبرا

وعرض بها عام 1869 أول عرض أوبرالي وهو (ريجوليتو) للموسيقار الإيطالي «جوزيبي فردى» ، والأمر كذلك مع فنون الباليه والموسيقى الكلاسيك ، التى أنشأ لهما معاهد رسمية بالقاهرة عام 1959 . القضية أذن ليست من له سبق البداية، بل من القادر اليوم على توصيل هذه الفنون لمتلقيها فى كل مكان، فمجتمعنا العربي فى أمس الحاجة اليوم ، لمواجهة موجات التخلف والردة التى غامت على عقله، وعطلته عن التفكير فى مستقبله، فبالرغم من كثرة المهرجانات المسرحية والسينمائية، الجاذبة لجمهورها وإعلامها، إلا أنه مازالت هذه المهرجانات نخبوية، لا يتواصل الجمهور الحقيقي مع ما تقدمه من جماليات، دون أن يقترب من قضايا مجتمعه الحقيقية، ولا يقدمها بلغة هذا المجتمع، وأساليب تلقيه، فتحدث هذه القطيعة المعرفية بين مسرح وسينما وباليه ومجتمع فى أمس الحاجة إليها، وإلى أن يعرف نفسه عبرها، وهو ما يدعونا للعودة للفكرة التى تأسس عليها التعريب والتمصير، وهى فكرة استيعاب الأحدث عند العالم وإعادة سبكه ليتلاءم مع ذهنية المجتمع العربي، فالسبك أو الصياغة لابد وأن تكون محلية، وقادرة على التعبير عن هموم مجتمعها والتواصل مع راهنها، دون أن نغرق فى جماليات الجسد الموءود فى مجتمعنا المرتد للخلف.

أ.د. حسن عطية

مدير التحرير


music

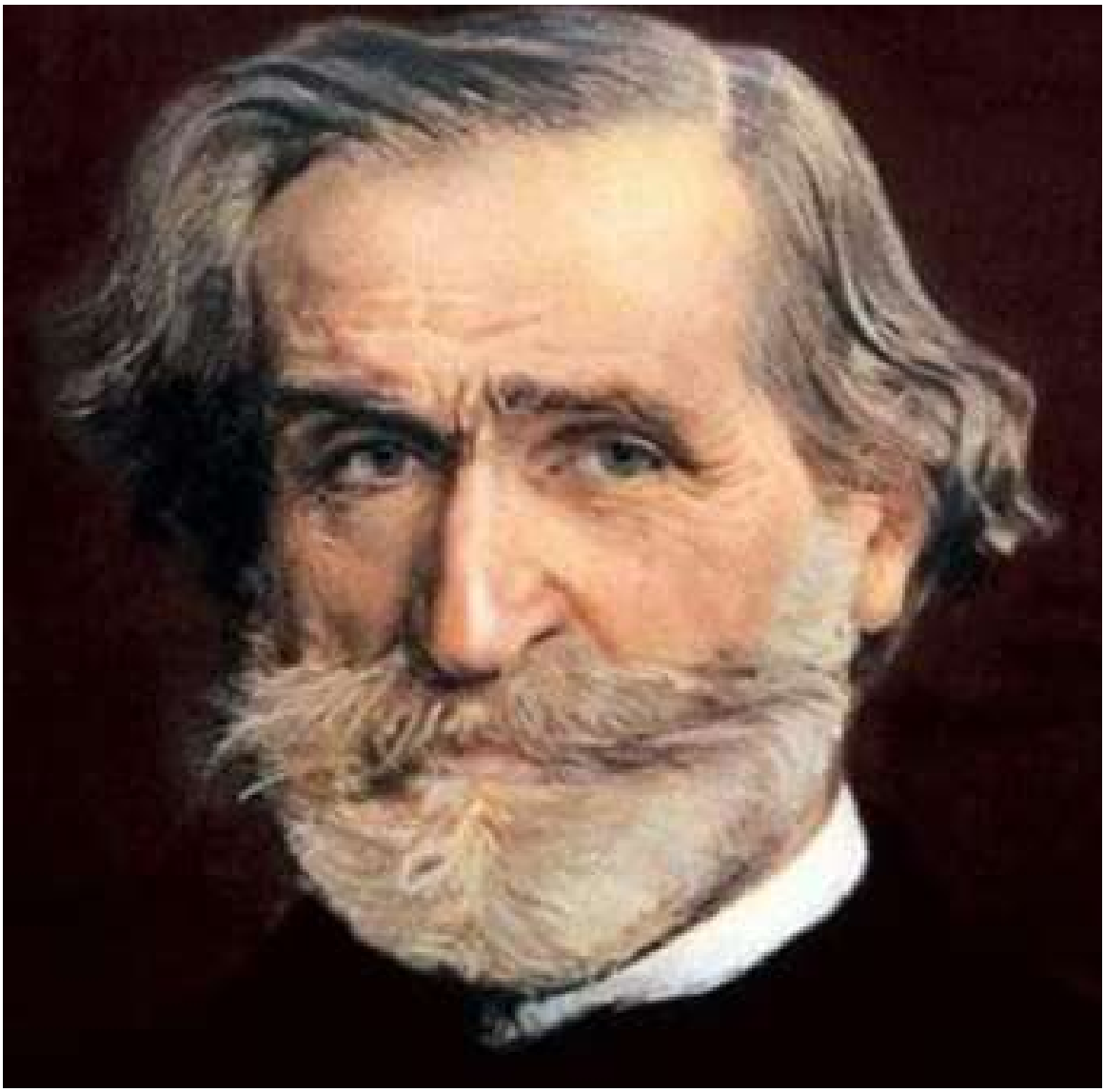

01
02
03
04
05
music

دراسة تحليلية لأسلوب أداء الآريا في النصف الأول من القرن التاسع عشر في إيطاليا
(رومانس رقم (١) (Non T'accostare All'urna) لـ « جوزيبي فيردي Giuseppe Verdi » لموسيقى الحجرة) نموذجا

أ.م.د/ محمود علي فرج

غناء

الكويت



مقدمة

دراسة تحليلية لأسلوب أداء الآريا في النصف الأول من القرن التاسع عشر في إيطاليا (رومانس رقم (١) (Non T'accostare All'urna) لـ " جوزيبي فيردي Giuseppe Verdi " لموسيقى الحجرة) نموذجا

أ.م.د/ محمود علي فرج [1](*)

مقدمة:

تعتبر الأغنية (الآريا) من أهم قوالب الحجرة الغنائية للعصر الرومانتيكي، فقد كان الإنتاج الشعري العاطفي للشعراء الرومانتيكيين هو الحافز الأساسي للمؤلفين الموسيقيين الذين أبدعوا في هذا النوع من الإبداع الذي يتميز بقصر مدته الزمنية، والوعاء الجديد لتدفق المشاعر الرومانتيكية، فتوجهوا إلى القصيدة القصيرة أو النص الشعري المركز الذي يعبر عن حالة شعورية محددة ومركزة. فمقومات

١ أستاذ مشارك بقسم التربية الموسيقية بكلية التربية الأساسية بدولة الكويت .

الأغنية الرومانسية شعر جيد ملحن لصوت منفرد غالبا ما تكون مصاحبة لآلة البيانو، فقد اشتهرت إيطاليا باهتمامها البالغ بالأوبرا إلى درجة أن تأليف الأوبرات كان يمثل الإنتاج الفني الأساسي لإيطاليا [١][٢].

وعلى الرغم من ذلك فقد شرع كثير من المؤلفين في بداية القرن التاسع عشر في تأليف مجموعات كاملة من الآريا الرومانسية، فاشتهر "جوزيبي فيردي Giuseppe Verdi" بميله إلى معالجة المواضع الإنسانية المأساوية، وأثناء كتابته لأول أوبرا له (أوبرتو Oberto) كتب مجموعتين من الرومانسيات (كل واحدة تشمل ست أغنيات لأصوات متعددة) في عام ١٩٣٨م[٣]، وكانت غالبا بعد وفاة طفلته حيث اتسمت بالحالة الشعورية التي مر بها، وهو ما يجسد روح الرومانتيكية لقوالب الحجرة في الغناء المنفرد بمصاحبة البيانو للنصف الأول من القرن التاسع عشر، لذا فقد رأى الباحث تناول نموذج من تلك الأعمال للتعرف على أساليب الأداء للآريا الرومانسية الإيطالية لموسيقى الحجرة عند "فيردي".

مشكلة البحث:

على الرغم من أهمية آريات "فيردي" الرومانسية لموسيقى الحجرة والتي تتسم ألحانها بالبساطة والحيوية والغنائية الشديدة إلى درجة العاطفية الغنائية الحسية، والاهتمام بالصوت الغنائي البشري وتفهم قدراته التعبيرية، ومحاولة إظهار براعته الأدائية بشتى الوسائل، واستغلالها للتعبير عن المضمون النفسي للشعر، وفيها تتعاون الكلمة المغناه مع المصاحبة على رسم صورة موسيقية متكاملة لمقاصد الشاعر، إلا أن هناك ندرة في تناول تلك الأعمال بالدراسة الأكاديمية المتخصصة للتعرف على أساليب الأداء المختلفة للآريا الرومانسية عند "فيردي" في النصف الأول من القرن العشرين في إيطاليا.

أهداف البحث:

يهدف هذا البحث إلى:

- الدراسة التحليلية لآريا رومانس رقم (١) (Non T'accostare All'urna) لـ "جوزيبي فيردي Giuseppe Verdi" كنموذج للتعرف على أساليب الأداء المستخدمة في الآريا الإيطالية في النصف الأول من القرن التاسع عشر عند "فيردي".

أهمية البحث:

بعد تحقيق الهدف السابق يمكن الاستفادة من التعرف على أساليب الأداء المستخدمة في رفع مستوى أداء الآريا الرومانسية الإيطالية لموسيقى الحجرة عند "فيردي".

سؤال البحث:

- ما هي أساليب الأداء المستخدمة في آريا رومانسية لموسيقى الحجرة رقم (١) (Non T'accostare All'urna) لـ "جوزيبي فيردي Giuseppe Verdi"؟

منهج البحث: يتبع هذا البحث المنهج الوصفي (تحليل محتوى).

عينة البحث:

- رومانس رقم (١) (Non T'accostare All'urna) لـ "جوزيبي فيردي Giuseppe Verdi" لموسيقى الحجرة (Da Camera Giuseppe Verdi).

٢ عواطف عبد الكريم: تاريخ وتذوق الموسيقي في العصر الرومانتيكي، مؤسسة الطوبجي للطباعة، الطبعة الثالثة، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص ٧٤.

٣ حسام الدين زكريا: المعجم الشامل للموسيقى العالمية، الجزء الثاني (الأعلام) الألف كتاب الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٠م، ص ٨٤٥.

حدود البحث: الآريا الرومانسية الإيطالية لموسيقى الحجرة في النصف الأول من القرن التاسع عشر عند "جوزيبي فيردي".

أدوات البحث:

- المدونات الموسيقية.
- التسجيلات الصوتية CD.
- الكتب والمراجع العلمية.

وينقسم البحث إلى جزئين:

الجزء الأول الإطار النظري ويشمل:

- آريا الحجرة الرومانسية Romance Aria Da Camera.
- السمات الأساسية للعصر الرومانتيكي.
- أهم القيم الجمالية العامة في العصر الرومانتيكي.
- أهم التغيرات الموسيقية للعصر الرومانتيكي.
- وسائل الأداء للعصر الرومانتيكي.
- تطور الأوبرا في إيطاليا.
- جوزيبي فردي وآريا الحجرة الرومانسية وتطور فن الأوبرا.
- نبذة تاريخية عن "جاكوفو فيتوريللي Jacofo vittorelli" (١٧٤٩م – ١٨٣٥).

الجزء الثاني الإطار التحليلي ويشمل:

- تحليل آريا رومانس رقم (١) (Non T'accostare All'urna) لـ "جوزيبي فيردي Giuseppe Verdi" لموسيقى الحجرة.
- نتائج البحث وقائمة المراجع ثم ملخص البحث.

الجزء الأول: الإطار النظري:

- آريا الحجرة الرومانسية Romance Aria Da Camera:

تعتبر الأغنية (الآريا) من أهم قوالب الحجرة الغنائية للعصر الرومانتيكي للأداء المنفرد بمصاحبة آلة البيانو[١][٤]، فقد كانت الآريا من أهم الأغاني المنفردة لمكونات فن الأوبرا والأوراتوريو في القرن الثامن عشر، وكانت تقع في أغلب الأحيان في صياغة ثلاثية[٢][٥]، ويؤديها عادةً كبار المغنيين والمغنيات المنفردين (أغنية انفرادية بمصاحبة الأوركسترا)[٣][٦].

لقد شرع كثير من المؤلفين في بداية القرن التاسع عشر في تأليف مجموعات كاملة من الرومانس والأغاني الموحدة بفكرة مشتركة[٤][٧]، فقد رأى الشعراء أن القصيدة السردية الطويلة ليست الوعاء الجيد للتعبير الرومانتيكي، فتوجهوا إلى القصيدة القصيرة أو النص الشعري المركز الذي يعبر عن حالة شعورية محددة ومركزة، أو مشهد طبيعي معين قد لا تلاحظه العين العادية ولكنه يلفت نظر الشاعر ويثير فيه حالة شعورية معينة. لقد تأثر المؤلف الموسيقي بهذا الشعر كما تفهم القدرات التعبيرية للعناصر الموسيقية واستطاع استغلالها للتعبير عن المضمون النفسي للشعر، بحيث تتعاون الكلمة المغناه من خلال أساليب الأداء المصاحبة للمغني مع المصاحبة الموسيقية من آلة البيانو على رسم صورة موسيقية متكاملة لمقاصد الشاعر، مع وحدة وتكامل سيكولوجي بين الشعر والموسيقى[٥][٨].

- السمات الأساسية للعصر الرومانتيكي:

ظهرت بوادر العصر الرومانتيكي في

٤ فيكتوريا بيتكو: تحليل القوالب الموسيقية، ترجمة عماد حموش، ماجود دحدل، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للموسيقى، دمشق، ١٩٩٨م، ص ١٩٤.

٥ عواطف عبدالكريم وآخرون: معجم الموسيقى، معجم اللغة العربية، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ٧.

٦ أحمد بيومي: القاموس الموسيقي، المركز الثقافي القومي، دار الأوبرا، القاهرة، ١٩٩٢م، ص ٢٨.

٧ فيكتوريا بيتكو: المرجع السابق، ص ١٩٥.

٨ عواطف عبد الكريم: تاريخ وتذوق الموسيقى في العصر الرومانتيكي، مرجع سابق، ص ٢٠.

أواخر القرن الثامن عشر عقب قيام الثورة الفرنسية وسادت معظم القرن التاسع عشر في جميع نواحي الحياة في أوروبا. فمن خلال الأعمال الفنية العظيمة لشاعر بعد شاعر ومصور وراء مصور ومؤلف موسيقي بعد الآخر، تبلورت فكرة الروح الرومانتيكية وانتشرت، وأصبحت سمة الأدب والتصوير والموسيقى في القرن التاسع عشر، حيث بدأت الإنسانية تتخلص من القيود الفكرية والفنية[٩](٦)، وتميل إلى حرية الانطلاق والإسراف في الخيال والكشف عن العواطف والانفعالات بشكل صارخ وصريح[١٠](٧). لم يعبأ المؤلف الموسيقي الرومانتيكي (الرومانسي) بكمال عمله بقدر ما يهتم بقدرته التعبيرية، فهو يطبع أحاسيسه وانفعالاته وعواطفه في عمله الفني. فإذا أراد أن يصور الطبيعة فإنه لا يصورها في ذاتها بقدر ما يصور انطباعاته عنها[١١](٨)، فالمبدع الموسيقي الرومانتيكي شخصية شاملة المعرفة متعددة الجوانب والاهتمامات فهو متذوق للشعر والأدب والتصوير، كما أنه محاط بمجموعة من الأصدقاء والمريدين ذوي التخصصات المختلفة (الشاعر – الأديب – الفنان التشكيلي – الممثل) يتجادلون ويتناقلون الفكر والخبرة الفنية في حياة غاية في الثراء[١٢](١).

– أهم القيم الجمالية العامة في العصر الرومانتيكي:

١ – التعبير عن الذات وإطلاق العنان للعواطف والانفعالات بدلا من الموضوعية والعقلانية الكلاسيكية.

٢ – الهروب إلى كل ما هو غامض ومثير وغريب.

٣ – إحياء التراث.

٤ – الاهتمام بالطبيعة.

٥ – الإغراق في الخيال.

٦ – التأكيد على القومية.

– أهم التغيرات الموسيقية للعصر الرومانتيكي:

• تطور اللحن في شخصيته من الوضوح والتوازن والتأكيد على النهايات كما كان في العصر الكلاسيكي إلى الغنائية الشديدة والاسترسال وعدم الالتزام بمبدأ التوازن بين عباراته، كما تميز أيضا بدفء التعبير الذاتي وقوته.

• توسع المؤلف الموسيقي في استغلال التجميعات الهارمونية واستخدام هارمونية كروماتية قائمة على اللمس والتطعيم، كما استغل التونالية الوظيفية القائمة على نظام السلالم الكبيرة والصغيرة ولكن دون استقرار. كما انصب اهتمام مؤلفي هذا العصر على كيفية استغلال القدرات التعبيرية الكامنة في العناصر الموسيقية ومدى تأثيرها النفسي (السيكولوجي) على المستمع.

– وسائل الأداء للعصر الرومانتيكي:

سيطرت أربع وسائل أداء على موسيقى العصر هي:

١ – آلة البيانو بعد أن وصلت إلى شكلها النهائي واكتملت لها إمكانات الأداء والتعبير.

٢ – الأغنية الفردية بمصاحبة البيانو.

٣ – الأوركسترا السيمفوني الضخم بعد أن وصل إلى شكله الموسع من حيث الكم والكيف.

٤ – الأوبرا ثم الدراما الموسيقية[١٣](٢).

– تطور الأوبرا في إيطاليا:

• شهدت إيطاليا منذ منتصف القرن السابع عشر أهم التطورات في ميدان الأوبرا، فقد خضعت خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر لنظم حكم

٩ بثينة فريد: ١٠ من أساطين النغم، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص ٩.

١٠ عواطف عبد الكريم: المرجع السابق، ص ٣١.

١١ فؤاد زكريا: الموسيقى الأوروبية في القرن التاسع عشر، محيط الفنون، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١م، ص ٢٦٠.

١٢ عواطف عبد الكريم: تاريخ وتذوق الموسيقى في العصر الرومانتيكي، مرجع سابق، ص ١١.

١٣ المرجع السابق، ص ١٤، ١٥.

أوتوقراطية قوية، فأخذ الفنانون يخففون بالتدريج من تأثير الأوبرا (البطولية) عن طريق إقحام فواصل هزلية فيها، وأخذت هذه الفواصل تطول وتزداد أهمية بالتدريج بحيث تنافس الموضوع الرئيسي نفسه. وكانت الأوبرا الهزلية في واقع الأمر نوعا من الثورة على قيم الطبقة الأرستقراطية وإحلالا للقيم الشعبية محلها.

• لقد كان "روسيني Rossini (١٧٩٢م – ١٨٦٨م) "هو الذي أورث هذا الاتجاه إلى الأوبرا الهزلية الشعبية في أوائل القرن التاسع عشر، وكانت أوبراته تتسم بالطابع (الخفيف) فلم تكن فيها تلك اللمسات الإنسانية الحزينة، بل ألف أوبرات استعراضية تهدف إلى إعجاب الجمهور أكثر مما تهدف إلى التأثير العميق على المشاعر[١٤](١).

• لم تهتم إيطاليا بالحركة الرومانتيكية التي ظهرت في كل من ألمانيا وفرنسا ولم تلتزم بنوعية معينة لنصوص أوبراتها، وقد استمر تناول الأوبرا الهزلية (Opera Buffo) بالتقاليد نفسها ووصل إلى قمته في أوبرا (حلاق إشبيلية) التي ظهرت في روما في عام ١٨١٦م لملحنها "روسيني"، وكانت هذه الأوبرا هي آخر أوبرا هزلية استخدم فيها الريستاتيف الكلامي دون مصاحبة فيما عدا مجموعة من التآلفات الهارمونية.

أما إبداع الأوبرا الجادة (Opera Seria) فقد بدأ يأخذ شكلا جديدا من ناحية إدخال بعض الفواصل الهزلية، ومن ناحية الإكثار من أغاني المجموعات الخفيفة، وقد استعارتهما الأوبرا الجادة من الأوبرا الهزلية وزاد الاهتمام بالكورس، وأصبحت له مهام محددة وثابتة سواء فوق المسرح أو خلفه أو تحته، وبالتدريج بدأت الفروق ما بين الأوبرا الهزلية والأوبرا الجادة تتلاشى، حتى أصبح من العسير التفرقة بينهما لكنهما اتحدتا في الشغف بالغناء الجميل إلى درجة العاطفة الغنائية الحسية، والاهتمام بالصوت الغنائي البشري ومحاولة إظهار براعته في الأدائية بشتى الوسائل علاوة على اتخاذه كوسيلة للتعبير[١٥](٢)، وخلال القرن التاسع عشر ازدادت إيطاليا تحولا نحو الاتجاه الثوري والتهبت المشاعر القومية تحت وطأة الاستبداد النموي واشتعل الحماس للحرية، حتى أصبح الأبطال القوميون للإيطاليين في مجال الموسيقى كما في مجال السياسة. وعلى الرغم من أن الأوبرا الهزلية كانت خطوة إلى الأمام في الطريق إلى الديموقراطية لأن أبطالها أناس عاديون[١٦](٣)، فقد أدى الإفراط في الناحية الهزلية أحيانا إلى الشعور بانعدام المسئولية الاجتماعية.

نستطيع أن نقول إن موسيقى "بلليني Bellini (١٨٠١م – ١٨٣٤م) والتي تتميز بالدفء في التعبير والتدفق اللحني والعاطفي كانت رد فعل لهذا الاتجاه المفرط في هزليته، فقد كان الحزن والرثاء هما الطابع الغالب على هذه الموسيقى، وأشهر أوبراته (نورما Norma) في عام ١٨٣٢م وتعد من أكثر الأوبرات حزنا ومن أرقها وأعذبها في الوقت نفسه، غير أن الحزن الذي يعبر عنه "بلليني" كان حزنا شخصيا.

– جوزيبي فردي وآريا الحجرة الرومانسية وتطور فن الأوبرا:

وجد الإيطاليون في "جوزيبي فيردي Giuseppe Verdi (١٨١٣م – ١٩٠١م)" المؤلف القومي والفنان المعبر عن أحزانهم وأمانيهم

١٤ فؤاد زكريا: الموسيقى الأوروبية في القرن التاسع عشر، مرجع سابق، ص ٢٨٤.

١٥ عواطف عبد الكريم: تاريخ وتذوق الموسيقى في العصر الرومانتيكي، مرجع سابق، ص ٧٥.

١٦ فؤاد زكريا: المرجع السابق، ص ٢٨٥.

القومية، والأقدر على التعبير عن جميع عناصر الثقافة الإيطالية في القرن التاسع عشر[١٧](١)، فقد أبدع في ترسيخ الأثر الدرامي واستغلاله بأفضل الأساليب[١٨](٢)، ويعتبر أشهر وأعظم مؤلفي الأوبرا في إيطاليا في القرن التاسع عشر، وهو النظير الإيطالي لـ "ريتشارد فاجنر Richard Wagner (١٨١٣م – ١٨٨٣م) الألماني مع اختلاف مبادئهما ومعتقداتهما الموسيقية. فقد اشتهر "فيردي" بميله لمعالجة المواضع الإنسانية المأساوية أو المواضيع التاريخية السياسية بشكل واضح ومباشر، وتتسم ألحانه بالبساطة والحيوية والغنائية الشديدة، وهو متمكن من وسائله للكتابة الموسيقية بعد أن اكتسب الخبرة تدريجيا عن طريق ممارسة التأليف الموسيقي ذاته[١٩](٣).

لقد نشأ "فيردي" في جو ساعده على فهم آمال شعبه وأمانيه، إذ كان ينتمي إلى أسرة ريفية فقيرة وقضى فترة شبابه في ظروف أكد هو نفسه أنها كانت شاقة بحق. فقد أراد "فيردي" أن يكون الصوت المعبر عن سعي شعبه إلى الحرية وإلى الاستقلال القومي، ولهذا اختار لأوبراته موضوعات تاريخية سياسية لا لكي يثير في سامعيه أحلام اليقظة التي تدور حول مظاهر العظمة والأبهة، بل لكي يثير فيهم مشاعر حقيقية تتعلق بمشاكلهم التي يعانون منها بالفعل، وربما لكي يستحثهم على العمل والكفاح من أجل حل هذه المشاكل[٢٠](٤). التقط "فيردي" أول أنغامه من الموسيقيين الجوالين في القرية والكنيسة، حيث تلقى دروسه الأولى من عازف الأرغن بها (وخلفه وهو في العاشرة)، وأرسل وهو في الحادية عشرة من عمره إلى (بوسيتو Busseto) والتحق بمدرستها وتلقى دروسا في العزف على الأرغن على يد "بروفيزي Provesi" ولعب أحد أصدقاء والده "باريتسي Parezzi" دورا كبيرا في رعاية موهبته[٢١](٥).

في عام ١٨٣١م ذهب لميلانو حيث فشل في دخول الكونسرفاتوار، إلا أنه تلقى دروسا على يد "لافيينا Lavigna" (بمساعدة باريتسي) وشغل منصب رئيس الكورال لبوسيتو في عام ١٨٣٥م، وتزوج من ابنة راعية باريتس "مارجريتا Margheritta" في عام ١٨٣٦م (وقد أنجب منها طفلين توفي كلاهما فيما بين عامي ١٨٣٨م ، ١٨٤٠م)، وفي تلك الأثناء كان قد كتب أول أوبرا له (أوبرتو Oberto) ومجموعتين من الرومانسيات (كل واحدة تشمل ست أغنيات لأصوات متعددة)[٢٢](١)، حرص فيها على تجسيد روح الرومانتيكية لقوالب الحجرة في الغناء المنفرد بمصاحبة البيانو بالقصائد القصيرة وبالنص الشعري المركز، للتعبير عن الحالة الشعورية التي مر بها بعد وفاة طفلته "فرجينيا Virginia" في عام ١٨٣٨م[٢٣](٢).

وعلى الرغم من قيام "فيردي" بالكتابة للموسيقى الكنسية من قداس جنائزي والمقطوعات الدينية بعضها دون مصاحبة (Acappella)، بالإضافة إلى سيمفونيتين للأوركسترا وعدة مارشات

١٧ فؤاد زكريا: الموسيقى الأوروبية في القرن التاسع عشر، مرجع سابق، ص ٣٨٥، ٣٨٦.

١٨ ثروت عكاشة: الزمن ونسيج النغم، من نشيد أبوللو إلى تورانجاليلا، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦م، ص ٣١٩.

١٩ عواطف عبد الكريم: تاريخ وتذوق الموسيقى في العصر الرومانتيكي ، مرجع سابق، ص ٧٦.

٢٠ فؤاد زكريا: المرجع السابق، ص ٢٨٦، ٢٨٧.

٢١ ثيودور م.فينى (ترجمة سمحة الخولي ، محمد جمال عبدالرحيم): تاريخ الموسيقى العالمية، الطبعة الأولى، الهيئه العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٥م، ص ٥٨٢.

٢٢ حسام الدين زكريا: المعجم الشامل للموسيقى العالمية، مرجع سابق، ص ٨٤٤، ٨٤٥.

٢٣ أحمد المصري: جوزيبي فيردي – ثقافتك الموسيقية، إشراف، أحمد المصري، عطية حسني، القاهرة، ١٩٦٠م، ص ٥٧.

للأوركسترا أو الفرق العسكرية[٢٤](٣)، فقد تأكدت شهرته العالمية وانتشاره كان بمجموعة من أوبرات المرحلة الثانية من إنتاجه الفني وهي (ريجوليتو Rigoletto)، والتي ظهرت في عام ١٨٥١م عن رواية "فيكتور هوجو Vector Hugo"، وأوبرا (التروفاتوري Trovatore) والتي قدمت في عام ١٨٥٣م وفي عام ١٨٥٥م، وفي العام نفسه الذي قدمت فيه أوبرا (لاترافياتا La Traviata) عن رواية "ألكسندر دوماس Alexander Dumas" المشهورة (غادة الكاميليا La Dame aux camellias)، ثم أوبرا (عايدة Aida) في عام ١٨٧١م – ١٨٧٢م والتي كلفه بكتابتها الخديوي "إسماعيل" لتعزف في احتفالات القاهرة بافتتاح قناة السويس[٢٥](٤). بلغ " فيردي " قمة نضجه الفني والذي ظهر في تناول متمكن للأوركسترا مع تعميق دوره في الأوبرا، في أوبرا (عايدة) وكل من (عطيل Othello) المأخوذة من دراما "وليام شكسبير Shakespeare William (١٥٦٤م – ١٥١٦م)» ، وأوبرا (فالستاف Falstaff) وهاتان الأوبراتان تمثلان المرحلة الثالثة والأخيرة من إنتاجه الفني[٢٦](٥).

– نبذة تاريخية عن "جاكوفو فيتوريللي Jacofo vittorelli" (١٧٤٩م – ١٨٣٥):

"جاكوفو فيتوريللي Jacofo vittorelli"

هو شاعر إيطالي ولد في إيرين في عام ١٧٤٩م، ألهمت أشعاره العديد من الملحنين في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وكان مؤلفا للقصائد الأخلاقية، لحّن أشعاره "فرانز شوبرت Franz Schubert – فينسينزو بيليني Bellini – جوزيبي فيردي"، وتوفي في عام ١٨٣٥م، وكتب العديد من الآريات ومنها آريا رومانس رقم (١) (Non T'accostare All'urna) لـ "جوزيبي فيردي Giuseppe Verdi" لموسيقى الحجرة موضوع البحث الحالي[٢٧](٦).

الجزء الثاني: الإطار التحليلي:

–تحليل آريا رومانس رقم (١) (Non T'accostare All'urna) لـ "جوزيبي فيردي Giuseppe Verdi" لموسيقى الحجرة.

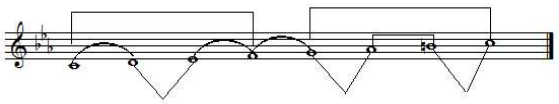
بيانات العمل:

أشعار: Jacofo vittorelli.

تأليف: جوزيبي فيردي Giuseppe Verdi.

الصيغة: آريا في صيغة ثلاثية مفتوحة.

السلم: دو الصغير.



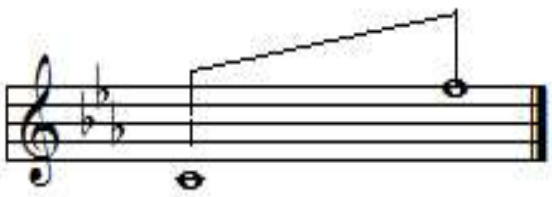
الميزان: رباعي بسيط .

السرعة: متمهل بوقار Andante Sostenuto.

عدد الموازير: ٦٠ مازورة.

أداء: صوت التينور بمصاحبة آلة البيانو.

المساحة الصوتية للغناء: من درجة (دو الوسطى) إلى درجة (فا١) الحادة، وهي تعد مسافة أوكتاف ورابعة تامة.



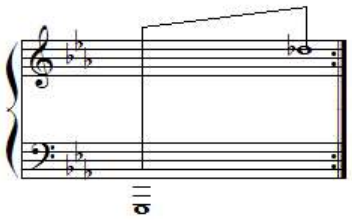
٢٤ (٣) حسام الدين زكريا: المرجع السابق، ص ٨٤٥ .

٢٥ (٤) عواطف عبد الكريم: تاريخ وتذوق الموسيقى في العصر الرومانتيكي، مرجع سابق، ص ٧٦.

٢٦ (٥) زين نصار: دراسات موسيقية وكتابات نقدية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص ٣٢٦.

٢٧ (٦) https://it.wikipedia.org/wiki/Iacopo_Vittorelli .

المساحة الصوتية لآلة البيانو المصاحبة: من درجة (صول$_{3}$) الغليظة إلى درجة (ري^{1}♭) الحادة وهي تعد مسافة ثلاثة أوكتافات وخامسة ناقصة.



النص الشعري باللغة العربية:

النص الشعري باللغة الإيطالية:

con forza
dim.
O - dio gli affan - ni tuo - i, Ri - cu - so i tuoi gia-
-cin - ti; Che gio - va - no a - gli e-stin - ti Due
la-crime o du-e fior? Che gio-va-no due la-crime o du-e
fior? Che gio-va-no due la-crime o du - e fior?

المدونة الموسيقية للآريا:

التحليل العام للآريا:

– مقدمة موسيقية: من مازورة (١ : ٥) وتؤدى بتمهل ووقار (Andante Sostenuto) وتنتهي بقفلة نصفية في السلم الأساسي (دو الصغير).

– الجزء الأول (A): من مازورة (٦ : ٢٦) ويبدأ بتمهيد موسيقي في مازورة (٦)، ويتكون من جملتين:

الجملة الأولى: من مازورة (٧ : ١٤) وتنتهي بقفلة تامة في سلم دو الصغير.

الجملة الثانية: من مازورة (١٥ : ٢٦) وتنتهي بقفلة نصفية في سلم دو الصغير.

– الجزء الثاني (B): من مازورة (٢٧ : ٣٩) سريع (Allegro) ويتكون من جملة واحدة في سلم صول الصغير، مع الانتهاء بالكودتا من مازورة (٣٩ : ٤١) بالقفلة التامة.

– الجزء الثالث (C): من أناكروز مازورة (٤٢ : ٥٧) عودة للسرعة الأولى (I.Tempo) في سلم دو الصغير، ويتكون من جملتين:

الجملة الأولى: من أناكروز مازورة (٤٢ : ٤٩) وتنتهي بقفلة تامة في سلم دو الصغير.

الجملة الثانية: من أناكروز مازورة (٥٠ : ٥٧) وتنتهي بقفلة تامة في سلم دو الصغير.

– ختام موسيقي: من مازورة (٥٧ : ٦٠) وينتهي بقفلة تامة في سلم دو الصغير .

التحليل التفصيلي للآريا:

– مقدمة موسيقية: من مازورة (١ : ٥) وتؤديها آلة البيانو، وتبدأ بالأداء الضعيف (P) بنغمة البدال على الدرجة الخامسة للسلم الأساسي (صول) على مسافة أوكتاف صاعد بالشكل الإيقاعي ( )، ثم تتابع التآلفات الناقصة بسابعتها الناقصة وتصريفها مع استمرار المصاحبة بنغمة البدال، والانتهاء بالقفلة النصفية للسلم الأساسي مع استخدام علامة المد للسكتة كتقديم للحالة النفسية العامة للعمل.

– الجزء الأول (A): من مازورة (٦ : ٢٦) ويبدأ بتمهيد من المصاحبة من آلة البيانو في مازورة (٦) بالأوستيناتو على تآلف الدرجة الأولى، بأداء الضغط القوي باليد اليسرى منفردا والتآلف الثلاثي من المنطقة المتوسطة، ويتكون من جملتين:

– الجملة الأولى: من مازورة (٧ : ١٤) وتنقسم إلى عبارتين:

العبارة الأولى: من مازرورة (٧ : ٣١) ويمكن تقسيمها إلى قسمين:

القسم الأول: من مازورة (٧ : ٣٨) ويبدأ الغناء بالأداء التعبيري (Con Espress) من درجة (دو١) الحادة بالتغيير اللحني والهبوط بقفزة الرابعة التامة إلى درجة (صول)، مع استخدام منطقة المرور (Passaggio) واستكمال اللحن بالتغيير اللحني على درجة (صول الوسطى) والانتهاء بالركوز المؤقت على درجة (فا)، مع استخدام أسلوب الأداء المتصل (Legato) باستخدام الرباط اللحني وأسلوب أداء الاهتزاز الصوتي (Vibrato)، ثم أخذ النفس السريع استعدادا لاستكمال اللحن مع الاستمرار بالمصاحبة بالأوستيناتو بالأسلوب السابق ذكره نفسه في التمهيد في مازورة (٦) بتآلفات الدرجة الأولى والرابعة من المنطقة المتوسطة.

القسم الثاني: من أناكروز مازورة (٩ : ٣١) ويبدأ بالدرجة السادسة للمقام على الضغط الضعيف، ثم الانطلاق من الدرجة الخامسة للمقام بقفزة الخامسة التامة الصاعدة إلى درجة (ري١)

I. Tempo
che d'inu_til pian _ to As_sordi__ la fo_ re _ sta? Rispet_ta un'om _ bra
I. Tempo
p
me _ sta E la _ sciala dormir; Rispet _ ta un'ombra
p
me _ sta E la _ sciala dormir; Rispet _ ta un'ombra
p
me _ sta E la _ sciala dor_ mir; Rispet _ ta un'ombra
allarg.
me_sta E la _ sciala dormir.
allarg.
morendo

Allegro
p
Em_pia! Em_pia! do_vevi al_lo - ra Por_germi un fil d'a_
Allegro
p
un poco agitato
_i - ta Quan_do tra_e - a la vi - ta Nel_
un poco agitato
_l'an_sia e nei sos - pir, Quan - do tra - e - a la vi - ta Nel_
_l'ansia e nei so_spir.
A

الحادة، والرجوع إلى المنطقة المتوسطة بقفزة السادسة الكبيرة على الدرجة الرابعة (فا) بأداء مترابط، مع استخدام منطقة المرور (Passaggio) صعودا وهبوطا، وبالتدرج في أداء شدة الصوت (Crescendo)، ثم التدرج في أداء تناقص شدة الصوت (Diminuendo)، والانتهاء بالقفلة التامة في السلم الأساسي دو الصغير واستمرار أسلوب المصاحبة نفسه بالأوستيناتو بالهارمونية التقليدية بالتآلفات الرباعية والثلاثية.

العبارة الثانية: من مازورة (١١ : ٢١٤) وهي إعادة للحن العبارة الأولى مع التغيير الطفيف في القفلة، ولكن مع تغيير النص الشعري واستخدام أساليب الأداء والمصاحبة السابقة نفسها والانتهاء بالقفلة التامة في السلم الأساسي (دو الصغير).

– الجملة الثانية: من مازورة (١٥ : ٢٢٦) وتنقسم إلى عبارتين:

العبارة الأولى: من مازورة (١٥ : ٣٢٠) ويمكن تقسيمها إلى ثلاثة أقسام:

القسم الأول: من مازورة (١٥ : ٣١٦) ويبدأ الغناء بالأداء القوي الواضح (Con Forza) بتكرار درجة (دو١) الحادة بالأشكال الإيقاعية نفسها للحن القسم الأول من الجملة الأولى، ولكن بالتدرج في أداء شدة الصوت وصولا إلى درجة (مي١♭) في المنطقة الحادة (Upper Register)، ثم التدرج في أداء تناقص شدة الصوت باستخدام أسلوب الأداء المتصل بالتسلسل السلمي والركوز المؤقت على درجة (صول)، والانتهاء بالقفلة التامة في سلم مي♭ الكبير، مع أخذ النفس تمهيدا لاستكمال لحن العبارة مع استمرار المصاحبة الهارمونية بالأوستيناتو ولمس لسلم سي♭ الكبير.

القسم الثاني: من أناكروز مازورة (١٧ : ٣١٨) ويبدأ الغناء من درجة (صول) على الضغط الضعيف والانطلاق من درجة (لا♭) بقفزة السادسة الكبيرة إلى درجة (فا١)، باستخدام رنين الرأس في المنطقة الحادة واستخدام أسلوب أداء الاهتزاز الصوتي، ثم التسلسل السلمي الهابط وصولا إلى درجة (سي♭) حساس السلم الأساسي في ركوز مؤقت مع استخدام أسلوب أداء التزحلق الصوتي (Portamento)، والانتهاء بالقفلة النصفية في سلم دو الصغير واستمرار المصاحبة بالأسلوب السابق نفسه بالأوستيناتو، ولكن مع التكثيف الهارموني بأداء الضغط الأول والثالث.

القسم الثالث: من أناكروز مازورة (١٩ : ٣٢٠) وهو إعادة للقسم الأول من العبارة الأولى للجملة الأولى، ولكن مع تغيير النص الشعري وإعادة أسلوب المصاحبة نفسه بالأوستيناتو بأداء الضغط القوي فقط باليد اليسرى.

العبارة الثانية: من أناكروز مازورة (٢١ : ٢٢٦) ويمكن تقسيمها إلى ثلاثة أقسام:

القسم الأول: من أناكروز مازورة (٢١ : ١٢٢) ويبدأ الغناء من درجة (لا♭) على الضغط الضعيف وتكرارها على الضغط القوي والركوز المؤقت على درجة (صول)، والانتهاء بالتدرج في أداء شدة الصوت بالتسلسل السلمي الصاعد لسلم دو الصغير الميلودي على هيئة سؤال بالقفلة التامة، واستمرار التدفق اللحني بتواصل الغناء مع القسم الثاني.

القسم الثاني: من مازورة (٢٢٢ : ١٢٤) ويواصل التصاعد اللحني بالتدرج في أداء شدة الصوت بالوصول لدرجة (مي١♭) في المنطقة الحادة باستخدام رنين الرأس، ثم التدرج في أداء تناقص شدة الصوت بالتسلسل السلمي الهابط للسلم الصغير الميلودي، والانتهاء بنهاية القسم الأول نفسه بالتسلسل الصاعد

لسلم دو الصغير الهارموني وبالنص نفسه، والعودة مرة أخرى بالمصاحبة الهارمونية بالأوستيناتو بأداء الضغط الأول والثالث باليد اليسرى.

القسم الثالث: من مازورة (٢٤ : ٢٦) وهو إعادة للقسم الثاني، ولكن مع تغيير القفلة بالصعود للمنطقة الحادة بقفزة الثالثة الصغيرة الصاعدة والركوز المؤقت، مع الإطالة (𝄐) وباستخدام أسلوب أداء الاهتزاز الصوتي، ثم الانتهاء على الدرجة الخامسة للسلم الأساسي (صول) مسبوقا بحساسها (فا♯) بتآلف (oug٦) في قفلة نصفية، واستمرار المصاحبة بالأسلوب السابق نفسه.

– الجزء الثاني (B): من مازورة (٢٧ : ١٣٩) سريع (Allegro) ويتكون من جملة واحدة تنقسم إلى ثلاث عبارات:

العبارة الأولى: من مازورة (٢٧ : ٣١) ويبدأ الغناء من درجة (ري١♭) من الطبقة الحادة بالتتابع اللحني الهابط مع الضغط (Accent) على كل نغمة، مع لمس لسلم فا الكبير وسلم مي♭ الكبير بالمصاحبة الهارمونية بالضغط أيضا بأسلوب غنائي يوحي بالتعجب، واستكمال الغناء من درجة (سي♭) بالتسلسل السلمي الهابط وصولا إلى درجة (صول) أساس سلم صول الصغير بأداء خافت (P)، ثم التدرج في أداء شدة الصوت للتسلسل السلمي الصاعد والتغيير على درجة (سي♭) واستكمال التسلسل السلمي الصاعد وصولا إلى درجة (ري١) خامسة السلم في قفلة نصفية مع استخدام أسلوب أداء الاهتزاز الصوتي، والانتهاء بالتدرج في أداء تناقص شدة الصوت بقفزة الأوكتاف الهابط، مع التنويع في المصاحبة الهارمونية بالأوستيناتو باستخدام الأسلوب السابق في مازورة (٢٩) بأداء الضغط الأول والثالث باليد اليسرى، أو بالتبادل بين اليد اليسرى واليد اليمنى في مازورة (٣٠).

العبارة الثانية: من مازورة (٣٢ : ٣٥) ويبدأ الغناء من المنطقة الحادة من درجة (مي١♭) من رنين الرأس بقليل من الانفعال (un Poco Agitato)، ويمكن تقسيمها إلى قسمين:

القسم الأول: من مازورة (٣٢ : ٣٣) ويعتمد على الأداء لثلاثة مقاطع لفظية بقليل من الانفعال، ويبدأ بغناء المقطع الأول من درجة (مي١♭) بمسافة الثانية الهابطة، والمقطع الثاني بالتغيير اللحني بمسافة ثانية صاعدة مع اللمس، والمقطع الأخير بالتسلسل السلمي الهابط والانتهاء بالقفلة التامة في سلم صول الصغير واستمرار المصاحبة بالأوستيناتو بالتبادل بين اليد اليسرى واليد اليمنى، بأداء نغمات الأربيج الصاعدة والهابطة لليد اليسرى.

القسم الثاني: من أناكروز مازورة (٣٤ : ٣٥) ويبدأ الغناء بالتغيير اللحني على درجة (ري١) في المنطقة الحادة من رنين الرأس وتطوير الفكرة اللحنية للقسم الأول، والانتهاء بالقفلة النصفية في سلم ري كلمس في السلم الأساسي للمقطع صول الصغير، واستمرار المصاحبة بالأسلوب السابق للقسم الأول نفسه.

العبارة الثالثة: من مازورة (٣٦ : ١٣٩) وتعتمد على التنويع وتطوير لحن العبارة الثانية بنص العبارة الثانية نفسه وصولا إلى المنطقة الحادة واستخدام رنين الرأس، ثم التسلسل السلمي الهابط وصولا إلى الدرجة الثالثة (سي♭) لسلم صول الصغير، والانتهاء بالصعود مرة أخرى إلى درجة (مي♭١) مع الضغط والإطالة (𝄐)، ثم القفلة التامة بقفزة الخامسة التامة الهابطة والركوز على درجة (صول) أساس السلم في المنطقة المتوسطة، واستمرار المصاحبة بالأسلوب السابق نفسه.

كودتا: من مازورة (٣٩ : ٤١) وتعتمد على المصاحبة من آلة البيانو المنفرد بتكرار التتابع اللحني للتسلسل السلمي للصوت الأعلى وتدعيمه على مسافة سادسة هابطة، وتكرار الحركة العكسية للتسلسل السلمي الصاعد باستخدام سلم صول الصغير الميلودي، مع وجود نوتة البدال على أساس السلم والانتهاء بالقفلة التامة في سلم صول الصغير، مع البطء التدريجي للنهاية (Ritardando Ap Fine) والإطالة (𝄐).

– الجزء الثالث (C): من أناكروز مازورة (٤٢ : ٥٧) عودة للسرعة الأولى (I.Tempo) والسلم الأساسي للعمل دو الصغير، ويتكون من جملتين:

– الجملة الأولى: من أناكروز مازورة (٤٢ : ٤٩) وتنقسم إلى عبارتين:

العبارة الأولى: من أناكروز مازورة (٤٢ : ٤٥) ويمكن تقسيمها إلى قسمين:

القسم الأول: من أناكروز مازورة (٤٢ : ٤٣) ويبدأ بتكرار درجة (لا♭) من الضغط الضعيف والانطلاق باستخدام أسلوب الأداء المتصل بقفزة السادسة الكبيرة الصاعدة في المنطقة الحادة مع استخدام أسلوب أداء الاهتزاز الصوتي، والتدرج في أداء تناقص شدة الصوت للتسلسل السلمي الهابط وصولا لحساس السلم (سي♮) وأداء الترابط اللحني للزخرفة اللحنية، وهي إعادة لفكرة القسم الثاني من العبارة الأولى للجملة الثانية من الجزء الأول (A)، مع المصاحبة الهارمونية بالتآلفات الرأسية والانتهاء بالقفلة النصفية في السلم الأساسي دو الصغير.

القسم الثاني: من أناكروز مازورة (٤٤ : ٤٥) وهو إعادة للحن القسم الأول، ولكن مع اختلاف النص الشعري وعلى هيئة سؤال وإعادة المصاحبة نفسها.

العبارة الثانية: من أناكروز مازورة (٤٦ : ٤٩) وهي إعادة للحن العبارة الثانية من الجملة الأولى للجزء الأول (A)، ولكن مع تغيير النص الشعري والعودة للمصاحبة بالأوستيناتو والانتهاء بالقفلة التامة في سلم دو الصغير.

– الجملة الثانية: من أناكروز مازورة (٥٠ : ٥٧) وتنقسم إلى عبارتين:

العبارة الأولى: من أناكروز مازورة (٥٠ : ٥٣) وتبدأ بتكرار درجة (دو١) من الضغط الضعيف من المنطقة الحادة، ثم قفزة الأوكتاف الهابط باستخدام أسلوب الأداء المتصل مع استخدام التدرج في أداء خفض شدة الصوت، والعودة مرة أخرى بتكرار درجة (دو١) في المنطقة الحادة باستخدام رنين الرأس، والتسلسل السلمي الهابط مع التدرج في خفض الصوت، والانتهاء بالحركة الكروماتية الهابطة باستخدام أسلوب الأداء المتصل بالقفلة التامة في السلم الأساسي واستمرار المصاحبة بالأوستيناتو.

العبارة الثانية: من أناكروز مازورة (٥٤ : ٥٧) وهي إعادة للعبارة الأولى مع التنويع والتعديل باستخدام درجة (ري١♭) النابوليتان، والهبوط بقفزة الرابعة والركوز المؤقت على الدرجة الخامسة للسلم (صول) مع الإبطاء التدريجي (Allarg)، والانتهاء بالقفلة التامة في السلم الأساسي دو الصغير واستمرار المصاحبة بالأوستيناتو باستثناء مازورة (٥٥) بتآلف الدرجة الثانية المخفضة (N.٦) بالشكل الإيقاعي العريض.

– ختام موسيقي: من مازورة (٥٧ : ٦٠) ويعتمد على تكرار تآلف القفلة التامة في أداء مترابط مع الضغط، ثم تكرار تآلف الدرجة الأولى مع خفض الصوت حتى يتلاشى شيئا فشيئا (Morendo).

نتائج البحث

بعد أن قام الباحث بالدراسة التحليلية لأساليب الأداء المستخدمة في (عينة البحث) استطاع أن يتوصل إلى الإجابة على سؤال البحث:

سؤال البحث:

– ما هي أساليب الأداء المستخدمة في آريا رومانسية لموسيقى الحجرة رقم (١) (Non T'accostare All'urna) لـ "جوزيبي فيردي Giuseppe Verdi"؟

إجابة سؤال البحث:

– استخدم "فيردي" العديد من أساليب الأداء للتعبير عن الحالة الشعورية للنص الشعري لـ "جيكوف فيتورلي"، واستطاع استخدام القدرات التعبيرية للعناصر الموسيقية من الكلمة المغناه والمصاحبة الموسيقية من آلة البيانو على رسم صورة موسيقية متكاملة للعمل.

أساليب الأداء والتقنيات المستخدمة:

– استخدام المساحة الصوتية من المنطقة الغليظة وصولا إلى المنطقة المتوسطة صعودا إلى المنطقة الحادة (Upper Register)، مع استخدام مناطق المرور (Passaggio) في أغلب أجزاء العمل الغنائي.

– استخدم أسلوب الأداء المتصل (Legato).

– استخدم أسلوب أداء الاهتزاز الصوتي (Vibrato).

– استخدم مناطق الرنين المختلفة (الصدر – الحلق – الأنف – الجبهة – الرأس).

– استخدم أسلوب أداء التسلسلات السلمية الصاعدة والهابطة.

– استخدم أسلوب أداء القفزات اللحنية المختلفة ومنها قفزة (الثالثة – الرابعة – الخامسة – السادسة – الأوكتاف) الصاعد منها والهابط.

– استخدم أسلوب أداء التزحلق الصوتي (Portamento).

– استخدم أسلوب أداء الضغط القوي (Accent).

أساليب الأداء التعبيرية:

– التدرج في أداء شدة الصوت (Cres)، وتناقص أداء شدة الصوت (Dim).

– الأداء الخافت (P).

– استخدام أسلوب أداء التباطؤ التدريجي (Allarg).

– استخدام أساليب الأداء التعبيرية (Con Espress) وبقليل من الانفعال (un Poco Agitato).

قائمة المراجع

أولا: الكتب:

١ – أحمد بيومي: القاموس الموسيقي، المركز الثقافي القومي، دار الأوبرا، القاهرة، ١٩٩٢م.

٢ – أحمد المصري: جوزيبي فيردي – ثقافتك الموسيقية، إشراف، أحمد المصري، عطية حسني، القاهرة، ١٩٦٠م.

٣ – بثينة فريد: ١٠ من أساطين النغم، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

٤ – ثروت عكاشة: الزمن ونسيج النغم، من نشيد أبوللو إلى تورانجاليلا، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦م.

٥ – ثيودور.م.فينى (ترجمة سمحة الخولي، محمد جمال عبدالرحيم): تاريخ الموسيقى العالمية، الطبعة الأولى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٥م.

٦ – حسام الدين زكريا: المعجم الشامل للموسيقى العالمية، الجزء الثاني (الأعلام) الألف كتاب الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٠م.

٧ – زين نصار: دراسات موسيقية وكتابات نقدية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦م.

٨ – عواطف عبد الكريم: تاريخ وتذوق الموسيقى في العصر الرومانتيكي، مؤسسة الطوبجي للطباعة، الطبعة الثالثة، القاهرة، ٢٠٠٥م.

٩ – عواطف عبدالكريم وآخرون: معجم الموسيقى، معجم اللغة العربية، القاهرة، ٢٠٠٠م.

١٠ – فؤاد زكريا: الموسيقى الأوروبية فى القرن التاسع عشر، محيط الفنون، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١م.

١١ – فيكتوريا بيتكو: تحليل القوالب الموسيقية، ترجمة عماد حموش، ماجود دحدل، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للموسيقى، دمشق، ١٩٩٨م.

ثانيا: المواقع الإلكترونية:

١ – https://it.wikipedia.org/wiki/Iacopo_Vittorelli .

ملخص البحث

دراسة تحليلية لأسلوب أداء الآريا في النصف الأول من القرن التاسع عشر في إيطاليا (رومانس رقم (١) Non T'accostare All'urna لـ "جوزيبي فيردي Giuseppe Verdi" لموسيقى الحجرة) نموذجا

أ.م.د/ محمود علي فرج [٢٨(*)]

مقدمة:

تعتبر الأغنية (الآريا) من أهم قوالب الحجرة الغنائية للعصر الرومانتيكي، فقد كان الإنتاج الشعري العاطفي للشعراء الرومانتيكيين هو الحافز الأساسي للمؤلفين الموسيقيين الذين أبدعوا في هذا النوع من الإبداع الذي يتميز بقصر مدته الزمنية، والوعاء الجديد لتدفق المشاعر الرومانتيكية، فتوجهوا إلى القصيدة القصيرة أو النص الشعري المركز الذي يعبر عن حالة شعورية محددة ومركزة. فمقومات الأغنية الرومانسية شعر جيد ملحن لصوت منفرد غالبا ما تكون مصاحبة لآلة البيانو. فقد اشتهرت إيطاليا باهتمامها البالغ بالأوبرا إلى درجة أن تأليف الأوبرات كان يمثل الإنتاج الفني الأساسي لإيطاليا.

وعلى الرغم من ذلك فقد شرع كثير من المؤلفين في بداية القرن التاسع عشر في تأليف مجموعات كاملة من الآريا الرومانسية، فاشتهر "جوزيبي فيردي Giuseppe Verdi" بميله إلى معالجة المواضيع الإنسانية المأساوية، وأثناء كتابته لأول أوبرا له (أوبرتو Oberto) كتب مجموعتين من الرومانسيات (كل واحدة تشمل ست أغنيات لأصوات متعددة) في عام ١٩٣٨م كانت غالبا بعد وفاة طفلته حيث اتسمت بالحالة الشعورية التي مر بها، وهو ما يجسد روح الرومانتيكية لقوالب الحجرة في الغناء المنفرد بمصاحبة البيانو للنصف الأول من القرن التاسع عشر. لذا فقد رأى الباحث تناول نموذج من تلك الأعمال للتعرف على أساليب الأداء للآريا الرومانسية الإيطالية لموسيقى الحجرة عند "فيردي"، لذا رأى الباحث تناول الدراسة التحليلية لآريا رومانس رقم (١) (on T'accostare All'urna) لـ "جوزيبي فيردي Giuseppe Verdi" كنموذج، للتعرف على أساليب الأداء المستخدمة في الآريا الإيطالية في النصف الأول من القرن التاسع عشر.

ينقسم البحث إلى جزئين:

- الجزء الأول: الإطار النظري.
- الجزء الثاني: الإطار التحليلي.
- نتائج البحث وقائمة المراجع ثم ملخص البحث.

---

٢٨ (*) أستاذ مشارك بقسم التربية الموسيقية بكلية التربية الأساسية بدولة الكويت .