أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

الفن المعاصر

العدد (٩) شتاء ٢٠٠٩ - العدد (١٠) ربيع ٢٠١٠

مجلة علمية فصلية محكمة - تصدر عن أكاديمية الفنون

وقفات مع الدراما

التليفزيونية

السينمائية

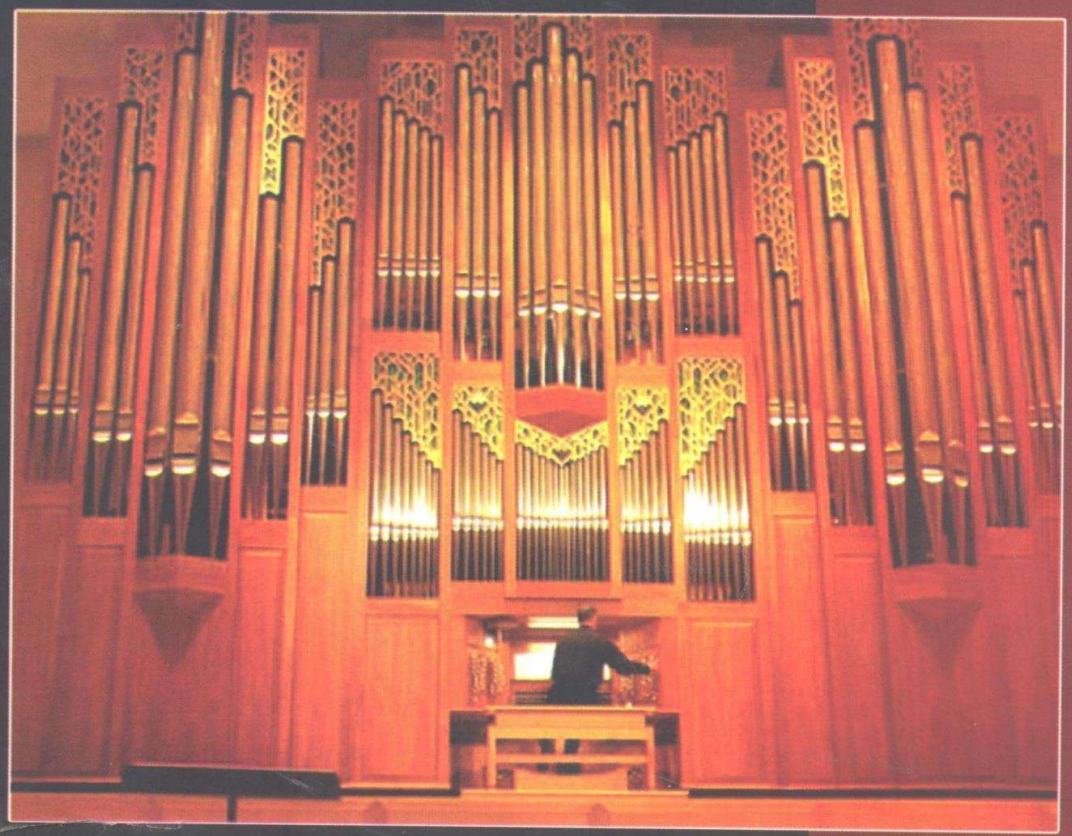
أسامة أنور عكاشة.. الأدب الدرامى وقضايا الواقع

مصطفى يحيى.. الانتماء للتعبيرية ببعد سريالى

أشكال الأداء الحركى عند المولوية

كمال أبو العلا ورؤيته فى تحليل الفيلم

الارتجال فى الغناء والموسيقى فى السودان



ملف العدد

المسرح والتاريخ

مع العدد (ملحق)

غرام دون برلمبلين بيليسا

حكاية دمية مهملة

أكاديمية الفنون

الفن المعاصر
AL-FANN AL-MOASER
فصلية علمية محكمة
تصدر عن أكاديمية الفنون

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

رئيس التحرير
أ.د سامح مهران

مدير التحرير
أ.د حسن عطية

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدى

أ.د . أحمد مرسى
أ.د . جابر عصفور
أ.د . صلاح قنصوة
أ.د . عادل عفيفى
أ . على أبو شادى
أ.د . فوزى فهمى
أ.د . لندا فتح الله
أ.د . نهاد صليحة

التصميم والإخراج
هانى صبرى

المدير الإدارى
عبد الستار عمار

مراجعة لغوية
أحمد رمضان
هشام عبد العزيز
صفاء عباس

السكرتارية التنفيذية
إيمان ممدوح

السكرتارية والأرشيف
أمل سامى

جمع وتصحيح
ألفت محمود
ميرفت عباس

قواعد النشر بالمجلة

- المقالات والدرسات والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصاً لها .
- تراعى القواعد العلمية المعمول بها فى كتابة المصادر والمراجع كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية .
- تسلم أصول الصور والأشكال والرسوم والنوت الموسيقية مع الموضوعات .
- المادة المقدمة للنشر لا تعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
- يخضع ترتيب الموضوعات لاعتبارات فنية .
- للمجلة مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلات تراها المجلة ضرورية .
- الدراسات المقدمة من أعضاء هيئة التدريس تمهيداً لتقديمها للجان الترقيات تراجع فى شأنها القواعد المنظمة للتحكيم المعمول بها فى الأكاديمية .

كتاب العدد

مصر	إسلام عمر
السودان	سعد يوسف
العراق	محمد حسين
مصر	محسن التونى
مصر	إيمان عاطف
مصر	نسرين إبراهيم
مصر	مايسه محمد
مصر	حسام محسب
مصر	فتحى الخميسى
مصر	حسن يوسف
مصر	محمد شيحة
مصر	حسن عطية
مصر	أمل الجمل
مصر	أحمد هاشم
مصر	إيناس حسنى
العراق	منصور نعمان
سوريا	عجاج سليم
تونس	المنجى بن إبراهيم
مصر	أحمد مصطفى
المغرب	عبد الواحد بن ياسر
مصر	عايدة علام
مصر	محمد السلامونى
مصر	نبيلة حسن

العدد 9 شتاء 2009

الفن المعاصر
AL-FANN AL-MOASER

العدد 10 ربيع 2010

فى هذا العدد

ملف العدد

- المسرح فن مشاكشة للتاريخ 271
- اصداء الأسطورة فى المسرح 285
- الراهن من خلال التناول التاريخى فى المسرح 289
- مكان العرض المسرحى المعاصر 295
- التراجيديا والتاريخ تجارب ونماذج 303
- السينوجرافيا وإشتباكات التعامل مع التاريخ 321
- التاريخ .. كلعبة مسرحية 329
- الدراما كوثيقة جمالية 337

- مسرح العرائس رؤى جديدة للتطوير 09
- نحو مسرح سودانى 35
- إشكالية الاستقلال فى المسرح العربى المعاصر 41
- الأثر الابداعى لتوظيف عناصر شريط الصوت فى خلق رؤيا ذاتية فى الفيلم 53
- كمال أبو العلا ورؤيته فى تحليل الفيلم والبنية المونتاجية 61
- أوبرا عطيل – فيروى بين الأصل الدرامى والليبرتو مع دراسة تحليلة لآريا دموع شجرة الصفاف 83
- الأغنية الرومانسية عند عبد الحليم حافظ من خلال القوالب الغنائية المختلفة 113
- الارتجال فى الغناء والموسيقى فى السودان 127
- رؤية جمالية لاوبريت الليلة الكبيرة 139
- دراسة نقدية لفرق الموسيقى الشعبية فى مصر 167
- أشكال الأداء الحركى عند المولاوية 179
- حوار مع ... هارولد بنتر 201
- وقائع ومتابعات مسرحية وسينمائية 211
- الانتماء للتعبيرية ببعد سريالى 257
- حول الأدب الدرامى وقضايا الواقع 263

تنويه :

المقالات المنشورة تعبر عن آراء أصحابها ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة .

لوحة وجه المسرح فى ملف العدد للأستاذ الدكتور : نبيل الحلوجى إصدارات الأكاديمية – المعهد العالى للفنون المسرحية – مهرجان المسرح العربى 2005

قيمة الأشتراك السنوى : داخل مصر (٤٠ جنيهًا) – الدول العربية (٤٠ دولار) – أوروبا (٥٠ دولار) – أمريكا (٦٥ دولار).

ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية باسم : السيد أمين عام أكاديمية الفنون (شارع جمال الدين الأفغانى- الهرم – الجيزة – جمهورية مصر العربية.... للأستفسار : تليفاكس : ٠٢٣٥٦٢٤٣٩١

URL: www.aoa.edu.eg E.mail : alfann–almoaser@aoa.edu.eg

المسرح الذى لا نعرفه

المشاركون

مارفن كارلسون - بريان سنجلتون - سيركو إلتونن - فوزية أفاظل خان - توماس بوستلويت - إدوارد ب . زايتر - بيليز جوتشبلميز - خالد أمين - كريستن جونسون نشاتي - ماري إلياس - سعيدالناجي - فيليب زاريللى - منصور بوشناف - سوفى بروس - جوزيت فيرال - ستيفن ويلمر - كريستوفر بالم - هانى مطاوع

من ٢/٤/٢٠١٠ حتى ٤/٤/٢٠١٠

المؤتمر العلمى الأول للمسرح

يقام حفل الافتتاح بقاعة سيد درويش صباح يوم ٢/٤/٢٠١٠

تعقد جلسات النقاش بقاعات المجلس الأعلى للثقافة فى الفترة من ٢ - ٤ / ٢٠١٠

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

إطلالة البدء

مما لا ريب فيه أن أية مطبوعة تصدر عن مؤسسة علمية / تعليمية تجعلها تحكم على نفسها بالموت، إذا ما قررت منذ البدء أن تنفصل عن حركة مجتمعها من جهة، وحركة الزمن الساكنة فيه من جهة أخرى، متحولة إلى مجرد غلافين يجمعان دراسات جافة، آخر أهدافها أن تتصل بواقعها المعيش.

لهذا حرصت مجلة (الفن المعاصر) على أن تتواصل مع زمنها ومجتمعها، تأخذ منه وتأمل أن تؤثر فيه، تتابع أنشطته، وتضع نصب عينيها الارتفاع لذائقته الجمالية، مؤسسة وجودها داخل مؤسسة علمية تؤمن بالعقل، وتفرخ أجيال بعد أجيال، يغيرون من واقع مجتمعهم، بالفن الجميل، والفكر الراقى، والفعل المؤثر فى وجدان البشر .

كما حرصت هذه المجلة على أن تكون جسرا مع الشأن الفنى فى كافة أرجاء المجتمع المصرى والعربى والدولى، ومعبرًا نحو أحدث النظريات النقدية والتأملات الإبداعية فى العالم، فاستقبلت أبحاث أعضاء هيئات تدريس أكاديميته، ومعها أقلام جادة ورصينة تعشق العلم، وتؤمن بأن الزهور التى تصبو للتفتح، بحاجة لأجواء متحررة من كل قيد، بما فيها قيد التعصب لنظرية ما، أو منهج معين، أو اتجاه واح، يتصور من يتعلق بأهداب أى منها أنه هو وحده الطريق القويم للفن الرفيع .

وإذ كانت إدارة الأكاديمية العليا، قد اختارت لأول مؤتمراتها المتخصصة عنوان مثير للفكر هو(المسرح الذى لا نعرفه) منطلقة من شاطئ المعرفة الرانى لأفق التجاوز لما نجهله، بحثًا عن المجهول، لتحويله إلى معلوم تضعه بين أيدى مجتمعها، فأن واحدة من أبرز تطلعات هذه المجلة أن تكون بعضًا من هذا السعى المرجو للتعرف على كافة الفنون التى لا نعرفها، أو التى- على الأقل- نسمع عنها ولا نمسك بتلابيبها، حاضرة فى مؤتمر أكاديميتها، متتبعة تجلياته الرائعة، محتضنة إنجازاته المتميزة، مثلما تفتح صدرها هنا لواحدة من فاعليات الدراسة الجادة حول علاقة الفن عامة، والمسرح خاصة بالتاريخ، ومثلما تطوف أيضًا هنا بإبداعات تتباين زمنيًا، وتختلف فكريًا، مؤكدة على أنها ستظل واحة لكل الآراء والأفكار والنظريات

التحرير

من الشرق

أوبرا عطيل- فيردي بين الأصل الدرامي والليبرتو . . . 83

الأغنية الرومانسية عند عبد الحليم حافظ. . . 113

الارتجال فى الغناء والموسيقى فى السودان. . . 127

أوبرا عطيل فيردى بين الأصل الدرامى والليبرتو

مع دراسة تحليلية لآريا دموع شجرة الصفصاف

مصر
نسرين إبراهيم رشدى

شهد فن الأوبرا منذ نشأته فى أوروبا تطوراً مذهلاً ونمواً عضوياً على يد أجيال من المؤلفين الموسيقيين مختلفى الأساليب والاتجاهات والمنتمين إلى مذاهب وحقب فنية متعددة. لكنها ظلت "أسلوباً يحمل فى جوهره إحياء لفن الإلفاء المسرحى اليونانى، حيث حاولت جماعة الكاميرتا تطبيقه فى مجال المسرح الذى يتلب هذا الإلقاء الخابى المنغم المعبر عن الانتقالات. فلحنوا مسرحيات كاملة بالموسيقى والغناء من أولها إلى أخرها، وبذلك ظهر فن الأوبرا الذى قدر له أن ينمو ويزدهر خلال ثلاثة قرون ونصف القرن، لا فى مهده الأول بإيطاليا فقط، بل فى بلاد أوروبا .

والأوبرا كلمة لا تينية معناها "عمل موسيقي" وهى اختصار التسمية الكاملة Opera per musica . وكانت تسمى كذلك Dramma per musica ولا يطلق اسم أوبرا اليوم إلا على العمل الدرامي الملحن من أوله لأخره. أما تلك الأعمال الموسيقية التي تتضمن حواراً عادياً فلها أسماء أخرى تميزها عن الأوبرا هي سنجشبيل Singspeal في ألمانيا، أوبرا البالاد في إنجلترا، وأوبرا كوميك في فرنسا.

كما أنها ليست اكتشافاً جديداً تماماً على الموسيقى ، فقد عرفت أوروبا قبل ذلك منذ العصور الوسطى عدة صور من الأعمال المسرحية الموسيقية ، بعضها ديني مثل "الغوامض" Mystery plays والمواعظ morality plays والبعض الآخر ترفيهي راق مثل الفواصل الموسيقية "الأنترميد" (١) التي شاعت في عصر النهضة ، أو المسرحيات الريفية PASTORAL PLAYS التي جمعت بين الرقص والغناء والموسيقى، والبعض الآخر شعبي مثل "الساخر" Masques"(٢).

شكسبير والأوبرا ..

كان تقديم أوبرات مقتبسة أو مستلهمة من مسرحيات وليم شكسبير ولا يزال حلما يراود مخيلات كبار المؤلفين الموسيقيين . مثلما مثّل لهم الجمع بين فنين عظيمين هما فن الدراما الشعرية بحواره ومواقفه وشخصياته ؛ وفن الموسيقى بألحانه ونغماته في عرض مسرحي واحد صعوبات فنية وتقنية لا يمكن إنكارها . لكنها – على الرغم من ذلك – لم تثنهم عن تحقيق هذا الحلم بنسب متفاوتة من النجاح والإخفاق كذلك . فقد حظيت الست وعشرين مسرحية التي أبدعها شكسبير ما بين تراجيديات وكوميديات بمعالجات أوبرالية متعددة " حتى وصل عدد الأوبرات المقتبسة منها إلى أكثر من مائتي عمل من بينهم أعمال لم تكتمل وهجرها أصحابها دون إنجاز مثل : ماكبث لبيتهوفن ، وروميو وجولييت لتشايكوفسكي ، وأوبرا الملك لير لبوتشيني وفيردي الذي بقيت محاولته معها مركونة على الرف مدة نصف قرن . كما خطط مندلسون لتأليف أوبرا العاصفة بثلاثة نصوص أوبرالية مختلفة ألمانية وفرنسية وإيطالية لم يسعده الحظ أيضًا بإتمامها . أما موتزارت فقد توفى بعد موافقته على النص الأوبرالي المعد لمسرحية العاصفة . كما نفد صبر سميتانا أثناء تأليفه

(١) وهي فواصل من الموسيقى والغناء كانوا يدخلونها في نهايات الفصول المسرحية كنوع من التعليق الغنائي الختامي

(٢) محيط الفنون - الموسيقى. (الموسيقى الأوروبية في القرنين السابع عشر والثامن عشر. د. سمحة الخولي . ص ٩٨-٩٩.

موسيقا أوبرا الليلة الثانية عشر. لكن أوبرات فيردي الثلاث و أخريات لبورسيل وبيلليني ونيكولاي وبرليوز وبلوخ وهولست وبريتن . رغم أن أعمالهم لم تكن على مستوى مماثل من الإبداع الفني " (٣) .

وإذا رجعنا إلى الخمسينيات من القرن الثامن عشر وجدنا ج . س. سميث - وهو تلميذ هاندل- يقوم بتحويل مسرحية العاصفة لشكسبير ومسرحية حلم منتصف ليلة صيف إلى عملين أوبراليين سماهما الجنيات . لكن افتقارهما إلى العرض المسرحي الحقيقي وإلى القدرة الحقيقية على مزج الدراما بالموسيقى كان وا ضحا . وهو نفس الوضع بالنسبة لأوبرا " كما تشاء " عن مسرحية كما تهواها لشكسبير التي قدمت في لندن عام ١٧٤٤ والتي كانت لا تخرج عن مجموعة من الأغاني الفردية تبتعد حبكتها شيئًا فشيئًا عن مسرحة شكسبير لتبدو على نسق أوبرات هاندل .

ويرجح البحث التاريخي للموضوع أن " أولى الأوبرات المتناولة لأعمال شكسبير في القارة الأوروبية كانت لإمبراطور الإمبراطورية المقدسة ليوبولد الأول عام ١٦٩٦عن مسرحية تيمون الأثيني . حتى كانت الثلاثين سنة الأخيرة من القرن الثامن عشر حيث راحت أوبرات متعددة . عن أعماله تظهر في أنحاء أوروبا وأغلبها كان عن روميو وجولييت وزوجات وندسورالمرحات . أما أفضلها فكانت كوميديا الأخطاء التي وضعها لورينزو دابونتي لتعرض فى النمسا عام ١٧٨٦ في نفس العام الذي عرضت فيه زواج فيجارو ووضع موسيقاها تلميذ موتزارت الإنجليزي ستيفان ستورايس الذي قدم عملاً جيداً في أسلوب طلق اقتبسه من أستاذه . أما النص ألأوبرالي فالستاف لساليري ؛ فقد أبقاه قريبا من المسرحية الأصلية بقدر أكثرمن المتوقع في ذلك الوقت . ...

أما مسرحية العاصفة فقد قدمت معالجات أوروبية متعددة لها حتى وصل عددها إلى عشرين معالجة تستحق كل منها دراسة بذاتها (٤) .

" كما ظهرت أوبرا مكبث في دار أوبرا باريس عام ١٨٢٧ لمؤلفها هيوبوليت شيلارد ومعد الكلمات روجيه دي ليسليه - المعروف بمؤلف مارسيليا - حيث حاول شيلارد إضافة لون محلي بإضافة ألحان شعبية لنص ركيك تُعتبر مدونته الموسيقية توليفًا غريبًا من الرومانسية الألمانية الأولى والغناء المزخرف المتقلب في كوميديات روسيني علاوة على تقديم شعر ملحمي ورقص باليه مطول بين الفواصل كسمة مهمة في الأوبرا الفرنسية الجادة "(٥) .

" لقد كانت هناك مسرحية واحدة على الأقل من بين مسرحيات شكسبير تمثل مصدر إلهام لأوبرا واحدة على الأقل ما عدا مسرحية تيتوس أندرونيكوس . ومن بينها مسرحيات تاريخية كذلك . لكن مسرحية واحدة منها لم تحظ بما حظيت به مسرحية روميو وجولييت من شهرة جعلتها بمثابة اللازمة الأوبرالية . أما السبب فيعود إلى ما تحفل به من رقص ومبارزات ومشاهد وحشود وعائلتين متناحرتين وزواج وخاتمة مؤثرة بين القبور . ولذلك كانت موضوعًا مؤثرًا لمؤلفي الفترة الرومانسية . . أما مسرحية العاصفة فقد كانت مصدر إلهام للعديد من مؤلفي الأوبرا الألمانية مثل الناي السحري لموتزارت . ولعدد أكبر منهم في القرن التاسع عشر الذين صوروا شكسبير " باعتباره واعظًا مملاً وإنسانًا هش العاطفة . بينما جعله الفرنسيون يبدو رقيق العاطفة فقط . في حين جعله مؤلفي الأوبرا الإنجليزية مملا كذلك "(٦).

أما الإيطاليون فقد قدموا في الوقت نفسه كثيرًا من الأعمال الفاشلة خاصة المقتبسة من

(٣) وانتن دين : شكسبير في دار الأوبرا . ترجمة : نيران إسماعيل ناجي ضمن " مجلة الحياة الموسيقية . ص ٦ ٧. العدد ١٥ - ١٩٩٧ م . وزارة الثقافة دمشق . الجمهورية العربية السورية.

(٤) وانتن دين : شكسبير في دار الأوبرا . ترجمة : نيران إسماعيل ناجي ضمن " مجلة الحياة الموسيقية . ص ٨٠ - ٨١ العدد ١٥ - ١٩٩٧م . وأيضًا : أحمد حمدي محمود. الأوبرا ص ٨٠ - ٨٢ وانتن دين : شكسبير في دار الأوبرا . ترجمة : نيران إسماعيل ناجي ضمن "مجلة الحياة الموسيقية . ص ٦ ٧. العدد ١٥ -١٩٩٧ م.

(٥) وانتن دين : شكسبير في دار الأوبرا . ترجمة : نيران إسماعيل ناجي ضمن " مجلة الحياة الموسيقية . ص٣٨-٣٩ العدد ١٦.

(٦) المرجع السابق ص ٧٨-٧٩م

التراجيديات العظيمة . كما لم تكن هناك أوبرا واحدة عن مسرحية هاملت أو الملك لير أو عطيل - رغم قيمتهم الفنية العالية - حتى عام ١٩٧٨ . بينما هناك محاولة واحدة لمكبث في حين ألهمت مسرحياته الكوميدية العديد من المعالجات الأوبرالية وبالتأكيد فإن السبب في ذلك يرجع إلى الأوبرا نفسها كفن مركب - يعتمد على تآلف عدة فنون - ينبغي تحقيق التوازن المطلوب بينها في عمل هو موسيقي في الأساس . ذلك لاحتلال الموسيقي -في العمل الأوبرالي - المركز الأول بين عناصر فنية متعددة هي الدراما وبقية عناصر العرض المسرحي كالباليه، والمناظر، والحركة، والإضاءة وكل مكونات السنوجرافيا علاوة على أهمية توفر القدرة على الأداء التمثيلي عند مغني أو مغنية الأوبرا . إذن أن الأوبرا الجيدة ليست هي تلك التي ترقى موسيقيًا ودراميًا إلى مستوى العمل الدرامي أو المسرحية الجيدة ؛ بل إن العكس هو الصحيح . فالعمل الموسيقي الجيد هو العمل الذي يحمل قيمته في حد ذاته " كموسيقى " أضافت الدراما شيئا آخر جديدا إلى قيمته الموجودة به أصلا . حيث إنه عمل موسيقي في أساسه أولاً وأخيرًا وبقوانينها يتم نقده أو الحكم عليه فنيًا بمقاييسها .

ويرى بعض النقاد أن هناك سببًا آخر لعدم وجود أوبرات مستلهمة أو مقتبسة ذات قيمة عن أعمال شكسبير قبل القرن التاسع عشر يكمن في " إن الأوبرا نفسها كفن لم تكن قد اكتسبت خبرة تؤهلها للتطور المطلوب كي ترقي إلى التعامل مع مسرحيات شكسبير واستيعاب قيمها السيكلوجية والفنية والجمالية الثرية ، حيث ظلت الأوبرا الجادة بما تحتويه من أسلوب قصصي وأغاني فردية مجرد مادة لتسلية الحاشية الملكية ومن حولهم من الطبقة الارستقراطية الذين يتركز القدر الأكبر من اهتمامهم على من يشاركن فيها من راقصات الباليه والمغنيات . بينما بدأ الموسيقيون الإيطاليون من مؤلفي الأوبرا كوميك OPERA COMIC في تطوير الفن الثنائي/ الدويتات دون أن يكون لديهم أساليب ملائمة لما يقومون به . حتى قامت الثورة الفرنسية - بما تحمله من قيم جديدة ونظرة مختلفة إلى الإنسان - فوصلت رياح التغيير للأوبرا ضمن ما شملته من تطوير حتى ارتقى موتزارت بهذه الأساليب إلى الهدف الفني المطلوب" (٧) .

" كما رحبت الحركة الرومانسية بأعمال شكسبير حيث قدم " روسيني " أوبرا عطيل عام ١٨١٧ وقيل عنها إنها أول أوروبية شكسبيرية تتسم بالمهارة . لا تباعها أسلوبًا قصصيًا يساعد على عزف أوركسترا كاملة بدلا من مجرد نغمات بسيطة ، وذلك نتيجة لما وصل إليه عقل روسيني ومخيلته الإبداعية من فهم لشكسبيروتوحد حقيقي صادق مع عمله الأدبي ، وقد قام الشاعر الإيطالي -الشهير وقتها -فيليتسي روماني بكتابة أربع ليبرتات أوبرالية لأعمال من تأليف شكسبير هي : هاملت وهنري الرابع وكان التأليف الموسيقي للمؤلف " ميركانت " عام ١٨٢٢ . وروميو وجوليت عام ١٨٢٥ للمؤلف الموسيقي " نيكولو فاتشاي " .. ثم أوبرا " مكبث " عن شكسبير أيضًا من إعداد " روجيه دي ليليه " وموسيقى " هيبوليت شيبارد " عام ١٩٢٧ في دار اوبرا باريس" (٨).

كما قام " فاجنر " باقتباس أوبراه " تحريم الحب " من نص شكسبير المسمى " دقة بدقة " .. وهو عمل تحتشد فيه الخدع المسرحية والزخرفات الموسيقية الإيطالية والفرنسية . كما أن الكثير منها مقتبس من أعمال " روسيني " . بينما قدم فيردي موسيقى " أوبرا مكبث " عام

(7) Ross , Peter ; Studien zum Verhaeltniss von Libretto in den Opern Verdis . S.27 .Bern 1979 -

(8) Ross , Peter ; Studien zum Verhaeltniss von Libretto in den Opern Verdis . S.121 .Bern 1979

١٨٤٧ تقديما يثبت به فهمه العميق لفن شكسبير. والذي حقق فيه التطابق بين العديد من المشاهد الدرامية في النص الأدبي وبين الأشكال والصيغ الأوبرالية التي كانت سائدة منتشرة في أيامه . ويقصد بها " الأوبرا المتعددة أو الشاملة "التي تعتمد على الأغاني المنفردة والثنائيات والأداء الموحد في الأشكال الختامية .وربطها بالأساليب السردية . وهكذا جاءت أوبرا عطيل وفالستاف – المقتبسة عن مسرحية زوجات وندسور المرحات لشكسبير – تتويجا ليس لقدرات فيردي الإبداعية وحدها فحسب ؛ بل وبما يمثل تماسا واتباعا مع صيغ متعددة من أغاني الأوبرا في القرن التاسع عشر وبما يؤكد معاصرته كذلك لوجود الفن القصصي والأغنية البسيطة والقدرة على تغيير الجو العام للعمل . علاوة على المهارة والتمكن من إبداع أسلوب موسيقي يتميز بالحيوية والسعة والتدفق "(٩) .

النص المسرحي والليبرتو ..

من المسلم به في الأوبرا أن النص المسرحي لا بد له – رغم قيمته الأدبية –أن يتراجع أمام سيطرة الموسيقى في عمل تم إعداده للغناء أصلاً. حتى ولو كان مقتبسا منه حاملاً لكلماته وشخصياته ومواقفه الدرامية وانفعالاته النفسية. ويعني ذلك وجود الصراع أصلا –والاعتراف به كقضية قديمة مثارة – بين كلا الفنين : الأدب والموسيقي ، الأمر الذي يستوجب من أجل التوفيق بينهما في عمل أوبرالي " إيجاد سلسلة من الحلول الفنية الوسطى التي تُعد ضرورية . ولابد من إيجاد سبل لها ؛ خاصة إذا كان زمن السلالم الموسيقية الذي تفرضه الموسيقى يختلف عن إيقاع الكلمات المنطوقة (١٠) .

ومعنى ذلك أن الأوبرا فن له خصوصيته ويجب أن يظل هكذا مهما اعترض تأليفه وتقديمه من صعوبات لا بد أن تجد لها حلاً على يد من يقوم بإعداد النص المسرحي وتحويله إلى " ليبرتو " أو نص أوبرالي بتفهم ومعاونة المؤلف الموسيقى. " ذلك إذا نظرنا إلى التجارب الكثيرة في التوفيق بين الدراما والموسيقى في أعمال مؤلفين موسيقيين مثل هنري بورسيل – الذي كتب الأوبرات المقتبسة عن شكسبير – ،(١١) وبيلليني ، ونيكولاي ، وبرليوز ، وبلوخ ، وهولست ، وبريتن . التي وإن كانت ليست على مستوى مماثل للإبداع الفني إلا أنها سوف تظل أعمالا هامة ذات قيمة فنية كذلك (١٢).

رغم إنها لم تكن لترقى كي تسمى أوبرات - بالمعنى الحديث للكلمة – حيث لم يكن للنص الدرامي بأحداثه ولا للموسيقى ذاتها نفس الأهمية التي كانت لمشاهد الرقص والتمثيل بالنسبة لمشاهديهم . كما كانت الافتتاحيات عبارة عن مشاهد تمثل شخصيات أسطورية مرتدية أقنعتها دون أن تربطها أية علاقة بالحبكة الدرامية الأساسية للعمل . حيث كان الهدف الرئيس للأوبرا هو التمثيل والغناء . كما هو الحال في نموذج لأوبرا ألفها بورسيل عن مسرحية حلم منتصف ليلة صيف لشكسبير وسماها الملكة الجميلة "(١٣).

لقد شهد كل عصر – وما يزال انعكاسات روحه الفنية على أعمال ؛ يأخذ منها ما يريد ويترك الباقي . لكن التزام كاتب الليبرتو – أو الليبريتست - librettist بأن يحافظ قدر المستطاع على روح الحبكة الدرامية للمسرحية هو اعتقاد حديث . لأنه حتى في منتصف القرن التاسع عشر – وربما في القرن العشرين أيضًا - كان المؤلف الموسيقي وكاتب الليبرتو يقومان بتحوير وتعديل النصوص الدرامية إلى أوبرات وفقًا للأعراف الفنية السائدة في أيامهما .

(٩) نفس المرجع ص ١٢٥.

(١٠) وانتن دين : شكسبير في دار الأوبرا . ترجمة : نيران إسماعيل ناجي ضمن " مجلة الحياة الموسيقية . ص ٧٧. العدد ١٥ -١٩٩٧

(١١) وهي أوبرا الملكة الجميلة المقتبسة عن مسرحية: حلم منتصف ليلة صيف ..والتي تم التصرف في إعدادها تصرفا يخرج عن إطار كتابة شكسبير .

(١٢) المرجع السابق ص٧٨

(13) GAL, Hans ; Guiseppe Verdi und die oper . S. 15, Frankfurt a.m 1982.

وبالتالي فقد عانت مسرحيات شكسبير من قلة الاحترام المطلوب لنصوص أدبية عظيمة في مثل قيمتها ؛ وبما يعني إخفاقا في التوفيق الضروري بين كلا الفنين - الدراما والموسيقى - ذلك التوفيق الذي يعني الوصول إلى " ليبرتو " متوازن أولاً .

كما أن عملية كتابة الليبرتو نفسه - كفن أساسي في تحويل النص المسرحي إلى نص تعتمد عليه المعالجة الموسيقية - قد مر بمراحل عديدة من التطور حتى يصل إلى مفهومه المتكامل بعد أن تجاوز معناه الحرفي معنى الكتاب أو المؤلف الصغير كي يشير أيضًا إلى المحتوى أو المضمون الأدبي للأوبرا . ولكن ليصبح شيئا آخر غير النص المسرحي باشتماله على النوتة الموسيقية وكلمات النص الأوبرالي . من أجل أن يصبح نصا مستقلا بالنسبة للأوبرا شأنه شأن النص الأدبي - الدرامي - بالنسبة للمسرح ، وحيث أصبح من المعروف أن المدونة الموسيقية والكتيب الذي يحتوي على كلمات الأوبرا إنما يشكلان معا النسخة الأصلية التي يتم عرضها على المسرح حيث تتحول الكلمات إلى أداء منغم أو ملحن . مثلما تتحول في بعض الأعمال إلى حديث أو حوار منطوق . وأيضا مثلما يحتوي على العناصر الأخرى للعرض مثل الأداء التمثيلي والحركات والإيماءات والرقص والديكورات بما في ذلك الآلات الموسيقية والإضاءة والأزياء . وبما يفيد بأن " عبارة المضمون أو المحتوى الأدبي " للأوبرا لم تعد تكفي لوصف الليبرتو Libretto بمعناه الذي تطور إليه مع تطورها وحذوها حذو الدراما في التزامها بوحدات الزمان والمكان والحدث وصولاً إلى ما يسمى بـ "الأوبرا العددية " Number opera والتي كانت بمثابة الأرض البكر التي آتت أكلها على يد "فيردي وبويتو" خاصة في مسرحية " عطيل " حيث تحول الإلقاء المنغم الملحن -الذي كان متبعا قديمًا -إلى غناء . وكانت الوحدة الأوبرالية قصيرة على نحو معقول كما ازدادت قدرة الجمهور على متابعتها(١٤) .

أوبرا عطيل بين النص المسرحي والليبرتو :

من المعروف أن مسرحية عطيل لم يبتدع وليم شكسبير قصتها بل أنها ترجع لمصدر تاريخي يتمثل في قصة قصيرة مأخوذة عن المؤرخ الروماني " جيلي هيكاتوميتي " Gili Hwcatomitti ضمن مجموعة نشرت عام ١٥٦٦م وعنوانها the Unfaithfulness of husbsnds and wifes وقد بنى شكسبير عمله الدرامي على قصة ذكرت في كتاب من تأليف الإيطالي " جيرالدي سينثيو "وقصص" هولنشيد" . أما الكتاب نفسه فيضم مائة حكاية ، ويرجح النقاد أنه تمت طباعته في إيطاليا في القرن السادس عشر ووقع في يد شكسبير فقرأه واستخلص منه" مأساة عطيل ..مغربي البندقية "-(١٥) أ و فينسيا - وفيها تدور أحداثها ، وقد دخلت هذه المسرحية التاريخ كواحدة من روائع شكسبير التراجيدية ليس فقط لتصويرها مشاعر الغيرة القاتلة عندما تتحكم في قلب رجل محب مخلص متميز بالشرف والاستقامة ؛ فتحوله إلى قاتل ، وليس أيضا لكونها تصور شخصية نقية فاضلة اختارت زوجها بمحض إرادتها وعن إعجاب مدهش ومحبة خالصة نقية تحدّت بهم مجتمها وأسرتها وبل وجنسها كله ؛ فإذا به يحيطها بنيران شكوكه القاتلة وقد سممته الوشايات المغرضة فسقط فريسة لها وصدقها وكان في تصديقها دماره ودمارها وانهيار حياتهما معا . وليس أيضا لعمق تصويرها للشر والقدرة على التآمر وما يملكه صاحبهما إياجو - من كراهية أوصلته إلى الحقد على قائده عطيل الذي ائتمنه فخانه

(١٤) للمعلومات أكثر استفاضة عن الليبرتو يرجع إلى :
The new Grove Dictionary of Opera . Volume two P E-LOM

(15) Ross , Peter ; Studien zum Verhaeltniss von Libretto in den Opern Verdis . S. .Bern1979 -

ووثق فيه فخدعه . وإنما أيضا لعمق ما تحتويه من مواقف إنسانية وتحليل نفسي نافذ البصيرة وقدرة فائقة على تصوير المشاعر وتجسيد الخواطر والانفعالات والدوافع والأفكار مهما بلغت غرابتها وجنوحها وتطرفها . علاوة على تمكن من التعبير عن هذا كله وتصويره في لغة شعرية راقية لا تعترض تقدم الأحداث ونموها وتطورها بل تساعد على دفعها وفق منطق إنساني وتخطيط فني وبنية مسرحية لا يشوبها شائبة لمنطقيتها وبسبب ما تتمتع به من مصداقية مذهلة لم يحققها كاتب درامي أفضل من وليم شكسبير .

وبسبب روعة هذه الدراما وعمقها تعددت التفسيرات والتأويلات وتصورات المخرجين والمؤلفين الموسيقيين ورؤاهم إزاءها . فمن مفسر لها بكونها مسرحية عن الغيرة القاتلة حيث يتناولها تناولاً سيكلوجيًا يفسر به وقائعها وأحداثها . إلى مفسر آخر لها باعتبارها صراع بين حضارتين مختلفين وعالمين متباينين هما الشرق ويمثله عطيل ذلك المغربي الأسمر المسلم بقيمه المختلفة وتقاليده الغريبة وانفعالاته وعواطفه الجامحة ؛ وإياجو الأوروبي الهادئ البارد الذي يغلي حقدًا وكراهية لقائده الشرقي -رغم أنه وثق فيه وقربه وأكرمه - باعتباره ممثلا لحضارة غربية تنظر لغيرها من الأجناس نظرة احتقار وتعالي .

حتى ولو كان ذلك الآخر الشرقي باسلاً مستقيمًا مثل عطيل ومتميزًا بعمله وفروسيته وشجاعته وانتصاراته كقائد كفؤ أيضا . إن كل ذلك لا يهم بل لا يزيد إياجو إلا حقدا وغيرة وتماديا في الكراهية والتآمر . فكيف يتحقق لذلك المغربي كل ما كان هو يحلم به من جاه ومكانة وظفر بديدمونة النبيلة الجميلة التي طالما تمناها وحلم بها أنبل شباب مدينة البندقية أو فينسيا الإيطالية ؛ فإذا بها تحطم قلوبهم جميعا وتخذل أمانيهم وتفضل عليهم ذلك المغربي الغريب القادم من الشرق والذي يكبرها عمرًا ويختلف عنها دينًا وتنقصه الوسامة التي يتمتعون بها ؟!

من هنا قرر إياجو الانتقام ووضع الخطة الدنيئة لتنفيذه مستغلاً ما في طبع عطيل من حرارة وما في شخصيته من اندفاع . وأيضًا ما فى خُلق ديدمونة من رقة ونعومة واستقامة تجعلها تنأى بفكرها عن الشك فيه أو في أي إنسان آخر يكيد لها أو لزوجها وحبيبها عطيل الذي جعله شكسبير ببراعته الفائقة " بطلا تراجيديا " يسقط بسبب من اندفاعه وتسرعه وافتقاده للتريث والمرونة رغم سمو مشاعره ونبل عواطفه واستقامة أخلاقه . لقد اندفع عطيل فصدق إياجو ولم يمحّص محولاته للإيقاع بينه وبين زوجته المخلصة الطاهرة ديدمونة . مثلما لم يترو في إصدار اتهامه لها دون أن يحكم عقله ويزن سلوكها وتصرفاتها ويقارن أخلاقها بما ادعاه عليها إياجو وهي منه بريئة ؛ فيقدم على قتلها بيديه وهو عاشق لها ؛ ثم يقضي على حياته بيده أيضا عندما تنكشف حقيقة الجريمة التي ارتكبها في حقها . إنها مأساة إنسانية يظل تأثيرها فينا باقيا مهما تباينت أجناسنا ولغاتنا ومواطننا .

تتكون مسرحية عطيل في أصلها الشكسبيري من خمسة فصول تضم خمسة عشر مشهدًا .

وقد وجد فيها جيوزبي فردي ١٩١٠- ١٨١٣ Giuseppe Verdi ما يبحث عنه كي يصل به إلى قمة تناوله لأعمال شكسبير ومعالجتها موسيقيًا . كما وجد في الشاعر الإيطالي الشاب " أريجو بويتو " Arrigo Boito قدرة رائعة على

إعدادها لكي تكون عملاً أوبراليًا يكتب له الخلود . وقد تحقق له ذلك وصارت عطيل أعظم ما أنتجته الأوبرا الإيطالية من أعمال. حيث ضمنها إعجابه الشديد بشكسبير . ذلك الإعجاب الذي تجسد في تأليفه عملين أوبراليين آخرين سبقا عطيل هما " مكبث وفالستفاف " عن مسرحيتين له أيضًا .

وكما هو معروف فلم يكن فيردي أول من تصدى لعطيل أوبراليًا ؛ حيث سبقه روسيني عام ١٨١٧ . واعتبر عمله نقطة تحول بارزة في تاريخ الأوبرا عامة والأوبرا المعتمدة على مسرحيات شكسبير بصفة خاصة . ذلك لكونها أول أوبرا إيطالية يقدم فيها الأسلوب القصصي يصاحبه عزف أوركسترا كاملة بدلاً من نغمات بسيطة .. حيث مثل ذلك استجابة لروح المذهب الرومانسي الذي ساد في القرن التاسع عشر وأحدث ثورة عارمة ضد المنطق العقلي والانضباط الكلاسيكي بإشاعته روح التمرد والاعتداد بالعالم الداخلي للإنسان ومشاعره العاطفية .

ومن المعروف كذلك أن فيردي كان قد انقطع عن التأليف الأوبرالي لمدة ست عشرة سنة . حتى كان عام ١٨٨٧ عندما قدمت " عطيل " في عرضها الأول على مسرح " لا سكالا " من إعداد Arrigo Boito ولاقت نجاحًا منقطع النظير وانبهارًا لم يتوقف طيلة فصولها الأربعة . " فقد استمر العرض محافظًا على تأثيره رغم التصفيق الحاد في نهاية كل آريا . ودون أن يتأثر ذلك بالعدد الكبير لأفراد الكورال . كما لم يكن لدى الفنانين وقت كي يستريحوا حتى ولو كانوا في احتياج حقيقي إلى الراحة . حيث ظل عطيل على المنصة ثلاثة أرباع الفصل الثاني وكل الفصل الثالث . بينما قضى إياجو طيلة الفصول الثلاثة مؤديًا . حيث كانت فترة الراحة الوحيدة له أثناء الديالوجين الاثنين بين عطيل وديدمونة "(١٦).

لقد استطاعت موهبة و قدرة فيردي " أن تبث الحياة في ميلوديات الصوت الآدمي وإبراز الروح الدرامية في الأوبرا. وأن تقوم بتغيير الصيغة الموسيقية الأقدم للمصاحبة وتحويلها إلى وسيلة تشكيلية لتصويرالشخصيات . إلى جانب ارتقاء التعبير الدرامي في الأصوات الغنائية ؛ وتحويل الأوركسترا شيئًا فشيئًا إلى دوره المماثل عند فاجنر . أي كوسيلة للتعبير الدرامي . حيث إنه رغم أهميته الشديدة كشريك للأصوات البشرية ؛ إلا أنه يظل دائمًا تابعًا للحركة الدرامية على المسرح ؛ وتابعًا لأصوات المغنين . حيث لا يحصل على استقلاله قط . ولا يتحول إلى أساس ومصدر لما يدور على المسرح . وبين حين وآخر يؤدي الميلوديا . بينما يترنم الصوت الآدمي بأشعار النص في أسلوب " بارلاندو " أي غنائي يحاكي النص - كما حدث في ريجوليتو - أو أن يقوم الأوركسترا بتحديد روح اللحن الذي يتبناه الصوت الآدمي ؛ كما حدث في كريدو إياجو من عطيل "(١٧)

لكن نجاح عطيل يعزى أيضا إلى " أريجو بويتو " الذي كان إعداده للنص ا لدرامي متميزًا بفهمه العميق لشخصيات شكسبير وإد راكه لانفعالاتها " لأنه على الرغم من استخدامه الكثير من لغة شكسبير وأفكاره ؛ إلا أنه لم يخش من تعديل النص الأصلي من أجل الشكل الأوبرالي . إن التصميم الدقيق المذهل في عطيل وفالستاف -التي أعدها بويتو أيضًا -لا يعزى إلى حذف بعض السمات ولكن إلى إضافة ودمج سمتين أو ثلاث معًا . كما أنه ابتكر تفاصيل مهمة كلها تتلاءم مع رسوخ الحبكة المسرحية واختصار الوقت وتفتح النص لمؤلف الليبرتو الذي يتفوق

(16) What fires the intensity of Othello Stephen L. Parker Verdi@hotmail.com

(١٧) الأوبرا – مرجع سابق ص ٦٨٧

على الكاتب المسرحي بقدرته على تطوير فكرتين أو أكثر معًا في وقت واحد "(١٨) .

كما أن نجاح " بويتو " في كتابة الليبرتو يتمثل في مواجهته وتذليله صعابًا كثيرة في النص الدرامي الأصلي . ومنها كثرة عدد الشخصيات والمواقف ؛ وعذوبة شعر شكسبير الذي تصعب التضحية به ويمثل إغراءً كبيرًا للمعد الأوبرالي من شأنه أن يعوق التدفق الموسيقي رغم جماله . ولذلك كان بويتو جريئًا بإقدامه على حذف الفصل الأول من المسرحية والبدء بوصول عطيل إلى قبرص في أوج العاصفة وهو ما مثل اختصارًا شديد الروعة والدرامية كذلك . حيث تقدم العاصفة نفسها افتتاحية جياشة توازي الثورة الانفعالية التي سوف تليها . رغم أن ذلك قد أثر على مساحة تقديم عطيل كفارس محارب بالقدر الذي كان عليه في نص المسرحية . ولو أن ذلك قد ساعد على توفير حيز أكبر لتوطيد علاقته بديدمونة . هذه العلاقة التي اعتمد بويتو على إبرازها وتأكيدها " والتي لا تتشابه مع أي مشاهد أخرى في تاريخ الأوبرا ,وبغض النظر عن كونها مشاهد لا تؤثر على بقية الأحداث ؛ فإنها تخبرنا بكل شئ عن ماضي وحاضر العلاقة بين العاشقين " (١٨) .

كما واجهت بويتو مهمة أصعب في إعداده لعطيل أمام تعدد شخصياتها وأحداثها وثراء أشعارها إلى درجة تجعله مترددًا أمام التضحية ببعضها البعض انصياعًا لما يقتضيه تحويل النص الدرامي إلى جنس فني آخر هو الأوبرا ووفق ما يقتضيه بل يوجبه التأليف الموسيقي والغناء والألحان الجماعية والآريات الفردية والأوركسترا وكل ما هو غير مطلوب في العمل المسرحي العادي . لقد أتاح بوتو لنفسه حرية في إدخال فقرات من الفصل الأول للمسرحية في بقية الفصول . وجعلته يضحي بأجزاء كثيرة من النص الأصلي إلا أن العمل جاء متكاملا بقيام موسيقى فيردي بتكملة الاتصال الدرامي وتقديم موسيقى على مستوى روعة الشعر . حيث يعتبر ذلك التوفيق وتلك الموازنة بين الفنين أمرًا ليس سهلاً على الإطلاق كما سبق توضيحه من قبل .

إن أوبرا عطيل كما يصفها النقاد تُعتبر قطعة ساحرة في الشكل والجمال الفني . حيث تسير فيها المسرحية متوازية مع الموسيقى في وقت واحد على اختلاف مستوياتهما . وحيث تحفل بمواقف وثنائيات " ديالوجات " بالغة التكثيف والجاذبية مع العذوبة وعمق التعبير . ومنها - على سبيل المثال -أغنية إياجو وهو ثمل من الشراب وقد أخذت شخصيات من الجوقة تتداخل معه وتقاطعه بتعليقاتها كما هو سائد في الأوبرا الرومانسية . كما تقوم الشخصيات بتقديم نفسها على المسرح لأول مرة علاوة على تقديم الحبكة . لكن إنجاز فيردي الأكبر كان في الحفاظ على بنية موسيقية متماسكة . كما كان مشهد الأداء الرباعي بين ديدمونة وعطيل وإياجو وإيميليا - الذي تحاول فيه ديدمونة تهدئة زوجها وتطمينه عندما انفعل بالغيرة لأول مرة - في مقابل محاولة إياجو الحصول على منديلها عن طريق إيميليا -يمثل مشهدًا مركبًا تتداخل فيه الشخصيات وتتشابك بدوافعها وما خلف سلوكها الظاهر مع تطورها معًا أيضًا في اختصار وتركيز وتكثيف رغم الموسيقى والأوركسترا وبما يحقق جمالاً فنيًا أخاذًا .

وقد ساعد على ذلك تصميم شكسبير لمشاهد المسرحية الذي جعلها تتطابق مع الأشكال الأوبرالية السائدة في أيام فيردي وهي " الأوبرا المتعددة " أو الشاملة أي المحتوية على الأغاني المنفردة والثنائيات الغنائية والأداء الموحد في

(١٨) وانتن دين : شكسبير في دار الأوبرا . ترجمة : نيران إسماعيل ناجي ضمن " مجلة الحياة الموسيقية . ص ٦٧. العدد ١٦ - ١٩٩٧ م . وزارة الثقافة دمشق . الجمهورية العربية السورية .

الأشكال الختامية والتي تربطها الأساليب السردية .

ومن المؤكد أن نجاح عطيل فيردي قد تحقق معتمداً على تقديمه مع بويتو أفضل ما توصلت إليها قدرتهما على الإبداع الذي ما كان ليتحقق لولا ذلك التفاهم الفذ بين مؤلف موسيقي متمكن وشاعر متفهم للنص وواع بأسلوب شكسبير صاحبه الأصلي وقادر على تحقيق هذا التحويل الخلاق لدراما شعرية كتبت في الأساس كي تعرض على المسرح إلى دراما موسيقية أي إلى أوبرا بكل ما يوجبه ذلك التحويل من معالجة للنص الشعري لا تضحي به أو تنقص من قيمته مهما أحدثت فيه من اختصارات أو إضافات أو حتى تغيير وهي مهمة صعبة إلا على مؤلف متمكن يستطيع – مثل بويتو – أن يزيل التناقض القائم على ضرورة احترام نص شكسبير مع المحافظة على كل ما يجعل العمل الأوبرالى الموسيقي متماسكًا وناجحًا ومعبرًا كذلك عن العمل الأصلي بحيث لا يخونه ولا يناقضه أو يضعف منه .

ورغم أنه قد استغنى عن الفصل الأول من النص الشكسبيري وبدأ عمله الأوبرالي من الفصل الثاني ؛ إلا أنه قام بتعويض ما حذفه بكتابة عدد من المشاهد البارعة المؤثرة . وأهمها الحوارت المتبادلة بين ديدمونة وبين عطيل . وكذلك بين إياجو وإيميليا عندما يقوم بسرقة منديل ديدمونة منها . كما أن هناك موقفا آخر يجسد منتهى التشويق والدرامية عندما توارى عطيل مختبئا عن انظار كاسيو وديدمونة ليسترق السمع إلى ما يقولانه عن بيانكا زوجة كاسيو . فيما ظن عطيل المخدوع –وفقا لما صوره له إياجو وأعد له ذهنه كي يتقبله ويؤمن به –من أنهما يتبادلان حديثا عن علاقتهما المحرمة .

لقد ارتقى فيردي في هذا العمل إلى أفق موسيقي أعلى من أي شيء حققه من قبل بعزوفه عن الأشكال الموسيقية التقليدية للأوبرا الإيطالية القديمة . وبناء عمله بأسلوب مختلف أو مغاير تماما تتجلى فيه القدرة على الابتكار مع المحافظة في نفس الوقت على الطابع الإيطالي المميز لعمله وقدرته الفائقة على التوزيع الأوركسترالي .حيث تجلى ذلك في مشهد العاصفة التي هبت في بداية العمل ولم يكن لها مثل هذا الوجود في المسرحية الأصلية أو هذا التركيز عليها . كما كان إفضاء إياجو وتصريحه بما يعتمل في قرارة نفسه وما يؤمن به تجسيدا لقدرة لغوية متميزة ؛ شأنه شأن الحديث المتبادل بينه وبين قائده عطيل !

لكن الفصل الثالث ؛ كان – حسب الآراء النقدية – أقل تأثيرًا ومسًا للمشاعر رغم قوته الدرامية . في حين جاءت الخاتمة مذهلة في قوتها وتأثيرها النافذ إلى الأعماق . فإذا كان الفصل الرابع ؛ أوصل عمل فيردي إلى قمة إبداعه الذي تتوجه أغنية " سلام لك يا مريم " – والتي تمثل إضافة مبدعة وضعها " بويتو " مع حديث ثنائي بين كلا البطلين عطيل وديدمونة – تمثل ختامًا دراميًا رائعًا للأوبرا بعمقه وتأثيره ؛ فإن " آريا شجرة الصفصاف " الرائعة تمثل وحدها سحرا وجاذبية موسيقية جياشة مليئة بالانفعالات العميقة والقدرة على التعبير والتأثير لدرجة دفعت تخصيص هذه الدراسة لاكتشاف سر هذه القدرة وعناصرها أومكوناتها !

ومن أجل توضيح ذلك ؛ يستعرض البحث شخصيات المسرحية وأحداثها باختصار . حيث تقع في أربعة فصول زمنها هو نهاية القرن الخامس عشر ويدور الأول منها في ميناء قبرص ليلاً بينما العاصفة تهب . أما الفصل الثاني ؛ فمكانه قاعة بالطابق الأرضي من قلعة تطل على

حديقة في الخلفية . بينما تجري وقائع الفصل الثالث في القاعة الكبرى بالقلعة . أما الفصل الرابع والأخير فيشهده غرفة نوم ديدمونة في وقت لاحق في نفس المساء .

أدوار أوبرا عطيل حسب ترتيب ظهورها :

مونتانو : باص .. سلف عطيل في منصب الحاكم .

كاسيو : تينور .. قائد .

إياجو : باريتون .. حامل علم عطيل .

رودريجو : تينور ..سيد من البندقية .

عطيل : تينور ..قائد في جيش البندقية .

ديدمونة : سوبرانو ..زوجة عطيل .

إيميليا : ميتزوسوبرانو زوجة إياجو ووصيفة ديدمونة .

رسول : باريتون .

لودفيجو : باص خطيب رفضته ديدمونة ومنافس لعطيل في حبها .

جنود وبحارة من البندقية وأهالي من قبرص .

ملخص الأوبرا :

الفصل الأول :

أمام قصر عطيل .. وقد عين حديثا حاكما على البندقية حيث يصل بعد عودته من رحلة بحرية صادفته فيها عاصفة عنيفة . يغضب إياجو وتسيطر عليه الرغبة في الانتقام عندما يعين عطيل كاسيو ملازما له . فيدبر خطة لتأليبه عطيل عليه . ويشرع في تنفيذها عندما يسرف كاسيو في الشراب ويدخلان في مبارزة . وعند ذلك يدخل عطيل فبمجرد كاسيو من رتبته ويأمر الجميع بالتفرق . ثم يلي ذلك مشهد غرامي بينه وبين ديدمونة يدخلان بعده إلى القلعة .

الفصل الثاني :

حيث المكان هو غرفة في القلعة – على خلاف النص الشكسبيري الذي كان ميناء قبرص ورواق –ويضم المشهد الضابط كاسيو الذي يقوم بالبحث عن ديدمونة بتحريض من إياجو كي يرجوها التوسط لدى زوجها عطيل كي يعيده إلى منصبه بعد الحماقة التي ارتكبها وهو ثمل في المشاجرة التي خطط إياجو بدهاء كي يوقعه فيها. وأثناء ذلك يبدأ إياجو في غرس الشكوك في رأس عطيل بحيث تبدأ شخصيته الخبيثة الماكرة في التكشف والوضوح أمام المشاهدين وهو يشرح ما يؤمن به ويعتقد فيه . وفي هذا المشهد أيضا تتجسد الحيلة الشكسبيرية الماهرة في الإعداد والزرع مقدمًا للحيلة التي سوف يعتمد عليها " التعرف الدرامي بدليل مادي " هو منديل ديدمونة الذي أصبح الآن في حوزة كاسيو ، حيث يخبر إياجو عطيل بذلك في وشاية وضيعة متآمرة . وهنا يأخذ عطيل في التصريح بأحزانه وصدمته وهموم قلبه ويأسه التام قائلا في أغنيته : وداعا لطمأنينة العقل والوئام وراحة البال في علاقته بحبيبته وزوجته ، وهكذا يجد إياجو فرصته في الانتقام لنفسه الحاقدة من جميع الأطراف.

الفصل الثالث :

حيث المكان هو القاعة الكبيرة في القصر .. وفيه تبدأ ديدمونة في التمني على عطيل والتوسل إليه كي يعيد كاسيو إلى منصبه الذي أعفاه منه. وأمام هذا الإصرار منها يبدأ عطيل في الشك فيها وتصديق وشاية إياجو . لقد انكسر عطيل وتحطمت ثقته في حبيبته بل في العالم بأكمله فيبدأ في حديث مع إياجو ثم مع نفسه . بينما يجدها إياجو الفرصة لتحريضه عليهما . وهكذا يقترح عليه أن يرتب حديثًا متبادلاً في لقاء له مع كاسيو يشهده عطيل بينما يكون مختبئا غير ظاهر . وذلك كي يتم تأكده تماما من الخيانة ويقسم عطيل له على قتل ديدمونة بينما يقس

إياجو على قتل كاسيو . وتزداد محنتة ومعاناته شدة حينما يأتي له خبر تنحيته عن منصبه وتعيين كاسيو مكانه . ويصفع عطيل ديدمونة فتسقط على الأرض لتحملها إيميليا وصيفتها الطيبة المخلصة زوجة إياجو بعيدا . أما عطيل فيركع متهاويا بينما إياجو يراقب المشهد ملتذذًا بنجاح خطته ووصول مؤامرته إلى هذا الحد .

الفصل الرابع :

والمكان هو غرفة نوم ديدمونة .. وقد لاذت بها ولزمتها في صحبة إيميليا فتترنم بأغنية " دموع شجرة الصفصاف ". وحين تتركها إيميليا تخرط في صلاتها ضارعة إلى العذراء مريم أن تنقذها مما هي فيه . لقد تمكنت الغيرة من عطيل وسيطرت على عقله ومشاعره تماما فإذا به يقتحم غرفتها بعد الآن أخلدت إلى النوم ثم يوقظها بقبلة حقيقية صادقة رغم كل ما يعانيه . ويعاود التعبير عن شكوكه في إخلاصها له ثم يقدم على خنقها بيديه . وهنا تدخل إيمليا ثانية وتفاجأ بها جثة هامدة فترتفع صرخاتها ليحضر إياجو زوجها على صراخها فيتحول إلى عطيل ويواجهه بقوله إن ديدمونة لم تكن مذنبة كما ظن . وتتولى إيميليا توضيح ما حدث وقد تكشفت لها الخيانة الدنيئة فتخبره بأن إياجو هو من أخذ منها المنديل . وعندئذ يقوم إياجو بقتلها . أما عطيل الذى سقط في هوة اليأس وتجلت له الحقيقة المأساوية فيطعن نفسه ويتحامل حتى يصل إلى فراشها فيقبلها قبلة الوداع الأخير ونفسه تتمزق حسرات بينما دمه ينزف ثم يسلم الروح دون أن ينطق بكلمة لحبيبته.

رسم بويتو للشخصيات :

لا يمكن الزعم مطلقا بأن " بويتو " قد قام بمخالفة شكسبير في تصويره للشخصيات . حتى مع إجرائه تعديلات أساسية على بنية النص الدرامي الأصلي . فقد جاءت هذه التعديلات كي تحقق ما تمت الإشارة إليه آنفا من وجود ذلك الاختلاف الجوهري بين النص الأدبي المكتوب للتمثيل على المسرح ؛ ونص الليبرتو المعد من أجل عرض عمل موسيقي أوبرالي يتميز بخصائصه النوعية المميزة له . وهكذا فإن بويتو لم يعارض مفهوم العمل الأصلي بل أكدها تماما ولكن بأسلوب مناسب لعمل أوبرا قوية تحترم الدراما بالمحافظة على المواقف الرئيسة فيها . قدر محافظتها على السمات السيكلوجية للشخصيات كما رسمها شكسبير . وحتى على مستوى اللغة فقد جاءت راقية معبرة دون أن تهبط عن مستوى اللغة الشكسبيرية . كما لم تتحول المواقف أو المشاهد التي أضافها إلى عبء يثقل كاهل العمل أو يمثل لطخة تم إلصاقها به أو إقحامها عليه . وقد نص " بويتو " على أن يلتزم المغنون في أدوارهم بالإرشادات التالية وأن يتفهموها تفهمًا كاملاً يساعدهم على أدائها .

عطيل :

ويجسد الصفات العسكرية في الشجاعة والبسالة والإقدام . مع استقامة في الأخلاق ووضوح في التعبير والتصرفات لا يعرف الالتواء . وهو إنسان بسيط في مظهره وتصرفاته . إنه يمثل الغيرة مجسدة تماما .

إياجو :

وهو على النقيض من قائده عطيل حيث إنه شرير أناني متآمر حسود يميل إلى تلمس العيوب في الآخرين وانتقادهم دون خجل . وأكبر خطأ يمكن أن يقع فيه من يقوم بهذا الدور هو أن يجسده باعتباره شيطانا بشريا له بسمة هازئة مثل مفيستوفليس . وأن يجعله يصوب نظرات

شيطانية في كل اتجاه . إنه بذلك يثبت عدم فهمه الكامل لشكسبير ولمسرحه . ذلك لأن كل ما ينطق به إياجو لا بد وأن يدل على كونه إنسانا شريرا ولكنه إنسان رغم ذلك . كما أنه وسيم يحافظ على مظهره ويميل إلى المرح . لكنه منافق يبدي الانصياع والاحترام لعطيل ؛ بينما هو يضمر شيئا آخر . كما أنه يعامل ديدمونة مُظهرًا خضوعه التام فيما هو يقوم بتحقير زوجته وإذلالها .

ديدمونة :

ينبغي على من تؤدي هذا الدور أن لا تتلاعب بنظراتها أو أن تلوي ذراعيها وجسدها . أو أن، تتحرك بخطواتها عشرة أقدام يمنة ويسرة . أو أن تحاول إحداث تأثيرات مصطنعة متكلفة . لأن الممثلة الذكية التي تحترم فنها ينبغي عليها أن تحقق التأثيرات المطلوبة دون أن تسعى إليها . وأن تتذكر أن الملامح والتعبير والكلمة هي المصادر الثلاثة للفن . وهي التي بإمكانها أن تنقل الانفعال الدرامي على أكمل وجه .

إيميليا :

هي امرأة مخلصة حقيقة لسيدتها ديدمونة . كما أنها تكره زوجها إياجو لشره مثلما تخشاه وتخافه . ولكنها في نهاية العمل تتحول فتكشف عن إجرامه في قوة وثبات .

كاسيو :

وهو شاب مرح وسيم أنيق المظهر موفق في تعامله مع النساء . يميل إلى الغرور لكنه جندي شجاع يغار على شرفه العسكري .

روردريجو :

شاب غني أنيق يحب ديدمونة حبًا أفلاطونيًا مخلصًا لكنه يائس . بينما هي لا تدري شيئًا عن مشاعره نحوها . كما أنه حالم ذو خيال واسع يترك إياجو يخدعه ويمكنه من السيطرة عليه .

لودفيجو :

إنسان يتمتع بوقار رغم شبابه . كما أنه جدير بمنصبه يوحي مظهره وحديثه بجدارته لشغل منصب متميز .

مونتانو :

رجل عسكري مخلص لواجباته وجندي شجاع يتميز بالانضباط والحزم .

ومن الواضح تماما أن هذه القائمة تؤكد قدرة " بويتو " على التكثيف والتركيز الجديرين بعمل أوبرالي لاقى نجاحًا رائعًا رغم استغنائه عن شخصيات كثيرة حشدها شكسبير في المسرحية الأصلية مثل شخصيات : جراتينيو وبيانكا ومنتانو وبرابنسيو . الأمر الذي يؤكد ما سبقت الإشارة إليه لأهميته ؛ من كون الأوبرا كفن يختلف عن فن المسرح . وأن كلا الفنين له مقوماته وعناصر نجاحه ونوعيته الخاصة به . الأمر الذي وعاه " بويتو " تماما مع فيردي فوصل بهما إلى تحقيق نجاح حقيقي لهذه الأوبرا الرائعة . وهو ما دفع جريدة النيويورك تايمز أن تعقب على العرض بعد تقديمه بقولها " إن أول عرض لأوبرا فيردي الجديدة عطيل ؛ مساء أمس قد مثَّل حدثًا كبيراً في تاريخ فن الموسيقى الإيطالية .

لقد امتلأ مسرح لا سكالا بمن يمثلون كافة طبقات المجتمع في مدينة ميلانو. وفيهم الكثير من الشخصيات الهامة . كما حضر العرض صحفيون ونقاد من كافة أنحاء أوروبا ومعهم مديروو المسارح الكبرى ودور الأوبرا " إنه لم

يحدث أبدًا أن امتلأ المسرح بكل هذا العدد من البشر وقد أتوا كي يثنوا على أوبرا جديدة أو ينقدوها . لقد اتسم هذا الجمهور بالوعي والرقي والثقافة .... وإن الليبرتو الذي قام بويتو بإعداده ليدل على كونه دراما متميزة بنيت على أساس من مبادئ ريتشارد فاجنر "(٢٠) .

آريا دموع شجرة الصفصاف .. ..

تقول كلمات الأغنية البديعة المؤثرة لديدمونة- والتي وضعت في الليبرتو من شعر شكسبير لكن مع بعض من إعادة ترتيب وإضافات قام بها "بويتو" في المشهد الثالث من الفصل الرابع-(٢١) في هذا الموقف الحزين البالغ التأثير وكأنها كانت تشعر بدنو أجلها أو تستعجله بإحساس داخلي باقتراب النهاية .

إيميليا من فضلك افردي على سريري ثوبي الناصع

اسمعي ؛ لو كان مقدرا لي أن أموت قبلك

فلفي جسدي وادفنيني في واحدة من تلك الفلالات

إني طاهرة جدا جدا .

كان لأمي وصيفة (مسكينة وجميلة)

تدعى برباره

وكانت تعشق رجلا هجرها فيما بعد

وكانت تغني أغنية الصفصاف .

فكي لي ضفائري .

إنني في هذا المساء أتذكر ورأسي مليئة بهذا اللحن .

كانت تغني باكية ..

كانت تبكي خاشعة

صفصافة تجلس تحت ظلها

وهي مستندة برأسها على صدرها لتغني

إن ورق الصفصاف الجنائزي سيكون إكليل عرسي

استعجلي فخلال ثواني سيأتي عطيل

جداول الماء تجري بين الحقول المزهرة

وكان قلبها يئن مثل جداول الماء

وكان قلبها سيهرب من بين رموشها

وكانت شلالات من الدموع المريرة تنهمر لتغني أوراق شجرة الصفصاف الجنائزية ستكون إكليل عرسي .

القالب :

قالب حر يخضع لمقتضيات التعبير والتصوير الموسيقي وتتحقق فيه الوحدة والتماسك من خلال إعادة بعض العناصر وتكرارها . وأيضا من خلال المقام الموسيقي الذي يصعد فيه ويأتي له مرة أخرى .

السلم أو المقام :

سلم دو # مينير .

المساحة الصوتية :

طبقة السوبرانو . والتصنيف سوبرانو دراماتيك يميل إلى امتلاء والعاطفة والدفء في الأداء أيضًا .

التحليل الموسيقي :

مقدمة أوركسترالية من مازورة ١ : ٣٤.

تمهيد للجو النفسي للغناء . ثم بعد ذلك ريستاتيف يبدأ وينتهي من مازورة ٣٤ -٤٢.

ويستخدم فيردي بعض العناصر الموسيقية في المصاحبة ؛ والتي تفصل بين أجزاء الريستاتيف .

- من مازورة ٤٢ ري ماجير (دو # ماجير) وتغيير السلم بهدف تغيير الجو النفسي . وماجير يمثل عنصر الطهارة التي تتمتع بها شخصية ديدمونة
- من مازورة ٥٣ رجوع إلى دو # ماجير على نفس النغمة منير ... بمعنى تغيير الجنس من دو مينير إلى فا # مينير . ويعتبر كل الذي سبق ريستاتيف .

(20) Ross , Peter ; Studien zum Verhaeltniss von Libretto in den Opern Verdis . S.

(٢١) مسرحية عطيل . ترجمة خليل مطران .ص . ١٤١. الطبعة السابعة

- التحويل يبدأ من مازورة ٨٥ . ويوصل إلى فا مينير في مازورة ٦٤ . ثم نفاجأ من مازورة ٦٦ بتغيير الجنس من فا # مميـنير إلى فا # ماجير . ومن هنا تبدأ الآريا من مازورة ٧٦ بمقدمة من ٨ موازير فا %ماجير .
- مع دخول ديدمونة في مازورة ٧ .نعود إلى فا # مينير .
- ومن فا # مينير تبدأ ديدمونة من ١٤ مازورة يعدوا وتعاد بشكل شبه حرفي .
- من مازورة اللفاري ٩٧ -٥.١
- من مازورة ٥.١ يعاد الجزء من مازورة ٦٧ : ٦٨. ويعاد حرفيا مع تعديل بسيط أثناء عزف الموسيقى وتدخل ديدمونة .
- الجزء من ١١٢ : ١٤ .هو إعادة للجزء من ٦٩: ٥.١ مع تنميق المصاحبة الأوركسترالية ومع حذف الموازير من ٧٩ :٨٥.
- يأتي بعد ذلك موسيقي الفاصل من مازورة ١٤. :١٤٤ عودة إلى سلم فا # الكبير .
- من مازورة ١٤٤ خط لحني جديد وإن كان يضم عناصر من الجزء السابق من ١٥ : ١٥٦ .
- والجزء من ١٤٤ : ١٥٦ يقع في سلم صول # الصغير .
- من ١٥٧ : ١٦١ يوجد فاصل أوركسترالي من خمس فوازير في سلم سي الكبير .
- الجزء من ١٦٢ : ١٧ .عودة إلى سلم فا # الصغير .
- ومن ١٧٨ : ١٨٥ يوجد بهذا الجزء ريستاتيف ؛ كما يتضمن عناصر من الجزء من مازورة ٩٧: ١ ..في السلم الكبير .
- من مازورة ٢: ..٢١٦ ريستاتيف ولكن يستخدم المصاحبة الأوركسترالية للفاصل بحرِّية .
- من ٢١٧ : ٢٢٧ يجمع ما بين التصوير الأوركسترالي والريستاتيف والغناء ثم تقفل (أي يتم التوقف عن الغناء) .

المصاحبة :

تآلفات مساندة للخط الغنائي جاءت في أزمنة طويلة كي تعبر عن العمق الدرامي والإحساس بالألم لاتهامها بالخيانة . وتهدف العناصر الموسيقية المصاحبة – التي تفصل بين أجزاء الريستاتيف –وتغيير السلم إلى تغيير الجو النفسي كما سبق ذكره من قبل . وماجير يمثل عنصر الطهارة التي تتمتع بها الشخصية كما أن المصاحبة الأوركسترالية تخدم التعبير الدرامي .

سير اللحن وأماكن الذروة :

الخط اللحني متسلسل ويهتم بجمال الأبعاد الموسيقية في إطار الغناء الجميل Bel canto(٢٢) والذي هو أحد مميزات أسلوب فيردي في معالجة الصوت البشري . كما تخدم المصاحبة الأوركسترالية التعبير الدرامي إلى حد كبير . مثلما تساعد الصوت البشري على إبراز المعنى . علاوة على مساعدته من الناحية الهارمونية واللحنية مع تحقيق انسيابية في الخط الميلودي .

الذروة الموسيقية Climax في هذه الأغنية عند نوتة لا # الحادة ..

والتي تبين شدة انفعال ديدمونة ومدى الظلم الذي وقع عليها من جراء اتهام عطيل لها بالخيانة . مثلما تجسد المرارة والمعاناة التي تشعر بها رغم تمتعها الحقيقي الكامل بالعفة والطهر والنقاء .

(وبناء على ذلك ؛ لا توجد أية صعوبات تكنيكية في هذه الآريا . ويرجع ذلك إلى فهم المؤلف . وإلى ما تميز به أسلوب فيردي من القدرة على الكتابة المتسلسلة و تحقيق جمال الأبعاد الموسيقية) .

(٢٢) هو أسلوب في الأداء يتميز بالغنائية والليجاتو ونقاء الحروف اللينة الهوائية وحرية إطلاق الصوت وإنتاجه . وقد تأصلت في إيطاليا فيما يسمى بالعصر الذهبي للغناء (١٦٨٥ – ١٨٥٢ م) .. وهو أحد مميزات أسلوب فيردي في معالجة الصوت البشري .

وسائل التعبير من خلال حليات واستعراض صوتي :

- في مازورة ٤٥ تبدأ ببطء كي تعبر عن الآلام والعذاب اللتان تعانيهما ديدمونة . Con pas-sion
- وفي مازورة ٦٥ علامة => ديمينيوندو أي التدرج من القوة إلى الضعف Diminuendo لبدء غناء الآريا .
- والمقدمة من مازورة ٦٧، ٦٨ تعتبر بمثابة فاصل. Intermezzo
- في مازورة ٩٠ يوجد استعراض للصوت في حركة Portando la voce الجليساندو نوتة صاعدة مسحوبة سُلّمِيَة .وهي حلية لاستعراض مهارة وحرفية الأداء . مع وجود علامة <كريشندو . أي التدرج من الضعف إلى القوة .
- في مازورة ٩١ البدء بفورتي F أي قوية .
- ومازورة ٩٢ PP خافت جدًا .
- ومازورة ٩٣ PPP أي خافت جدًا جدًا لدرجة التلاشي .
- في مازورة ١٢٦ F فورتي قوية .
- ومازورة ١٢٧ P خافت .
- مازورة ١٢٨ PP خافت جدًا .

وهذه العلامات لكي يكون الأداء مناسبا لمدى الآم الشخصية وعذابها وإحساسها بالظلم وبالمرارة وهي تخاطب إيميليا وصيفتها وتتذكر تلك الفتاة الجميلة بربارا التي أحبت شخصًا وأخلصت له ، بما يشير إلى إنها ترى نفسها وتتمثلها فيها مازورة ٢٢٤ لا #

تعتبر أكثر نوت هذه الآريا حِدَّة . وتستخدم المغنية الريجيستر الرأسي لغنائها . مع ضرورة التحضير قبلها لتدعيم النفس كي تبين وتجسد مدى الانفعال . كما تدل هذه النوتة الحادة على الصياح والصرخة التي تنطلق منها وهي مستشعرة الخطر في ندائها على إيميليا . ومع قدوم عطيل وبعد هذه الآريا وأنشودة سلام لك يا مريم ؛ يقتل عطيل ديدمونة في انتصار مؤسف لقوى الشر والغيرة رغم براءتها . لقد استخدم فيردي كافة التعبيرات ووسائل التلوين المطلوبين وفقا للمواقف وتأكيدًا لما يتضمنه المعنى.

المصادر والمراجع

أولاً : المصادر المقروءة ..

● وليم شكسبير : مسرحية عطيل . ترجمة خليل مطران. دار المعارف . ١٩٩٣

ثانيًا : المصادر المسموعة :

● Giuseppe Verdi : Opera OTHELLO , Conductor : Herbert von karayan . John Vickers : Tenore & Mirella Fernyi : Soprano & Peter Glossop : Baritone . Berliner Philharmoniker, Chor der Deutschen Oper Berlin . EMI 1973 .

● Giuseppe Verdi : Opera OTHELLO , Conductor : Gustav kuhn. Singing : Corneliu Murgu & Renato Bruson & Maria Guleghina . c.d . Live from Suntory Hall Tokyo. Koch – Schavann .l.c. 1083. Austria

ثالثًا : المراجع :

أ) في اللغة العربية :

(١) أحمد حمدي محمود . دكتور . الأوبرا . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة . ١٩٨٨.

(٢) سمحة الخولي : دكتورة . الموسيقى الأوروبية في القرنين السابع عشر والثامن عشر . (محيط الفنون) . دار المعارف . جمهورية مصر العربية .

ب) في اللغتين الألمانية والإنجليزية :

- GAL, Hans ; Guiseppe Verdi und di oper , Frankfurt a.m 1982.
- Ross , Peter ; Studien zum Verhaeltniss von Libretto in den Opern Verdis..Bern 1979-
- What fires the intensity of Othello Stephen L. Parker HYPERLINK "mailto:Verdi@hotmail.com" Verdi@hotmail.com

رابعًا الدوريات العربية :

● وانتن دين : شكسبير في دار الأوبرا . ترجمة: نيران إسماعيل ناجي ضمن " مجلة الحياة الموسيقية .. العدد ١٥ -١٩٩٧ م. وزارة الثقافة دمشق . الجمهورية العربية السورية .

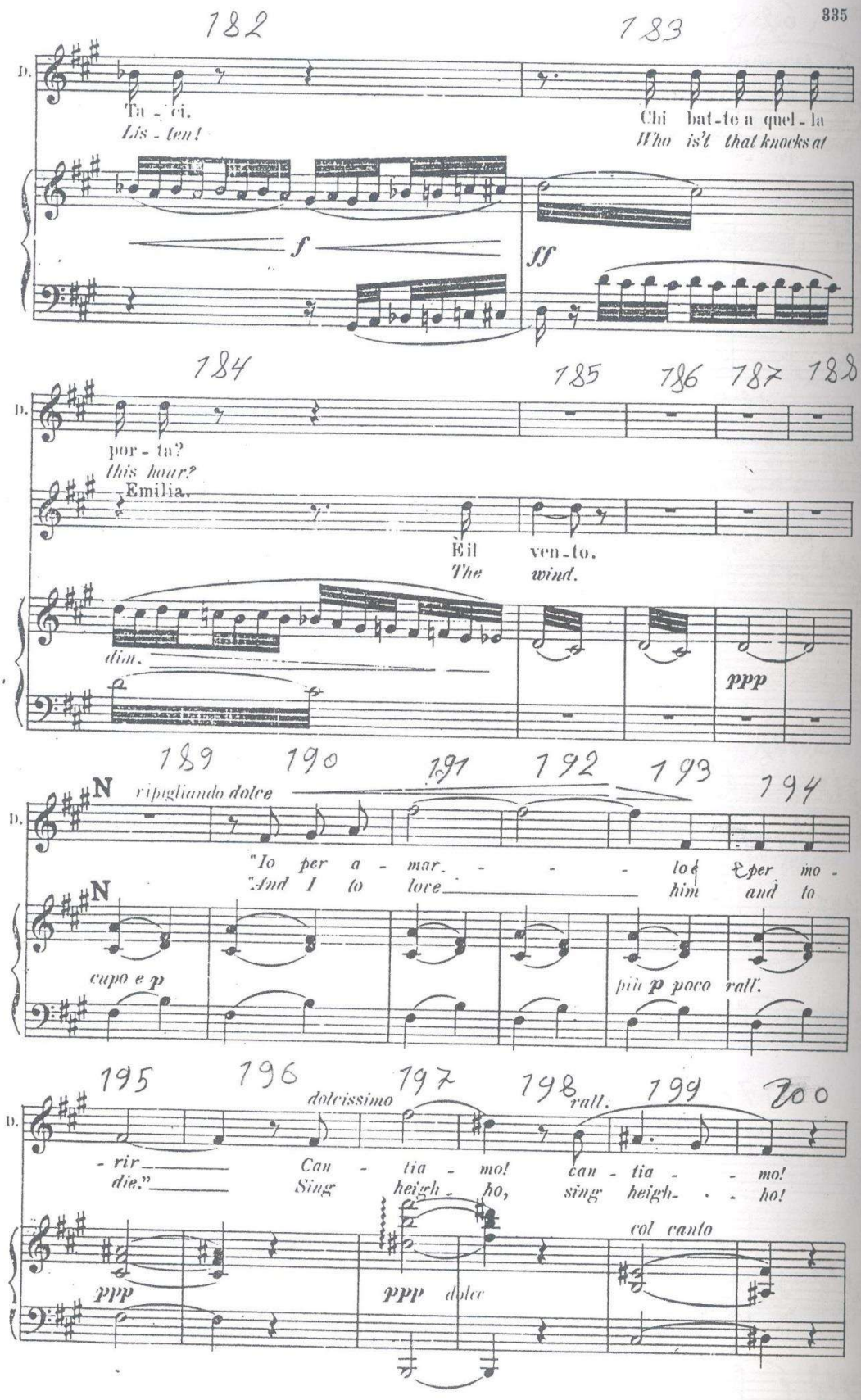
● وانتن دين : شكسبير في دار الأوبرا . ترجمة : نيران إسماعيل ناجي ضمن " مجلة الحياة الموسيقية . ص ٣٨- ٣٩ العدد ١٦.

خامسًا : دوائر المعرفة والقواميس ..

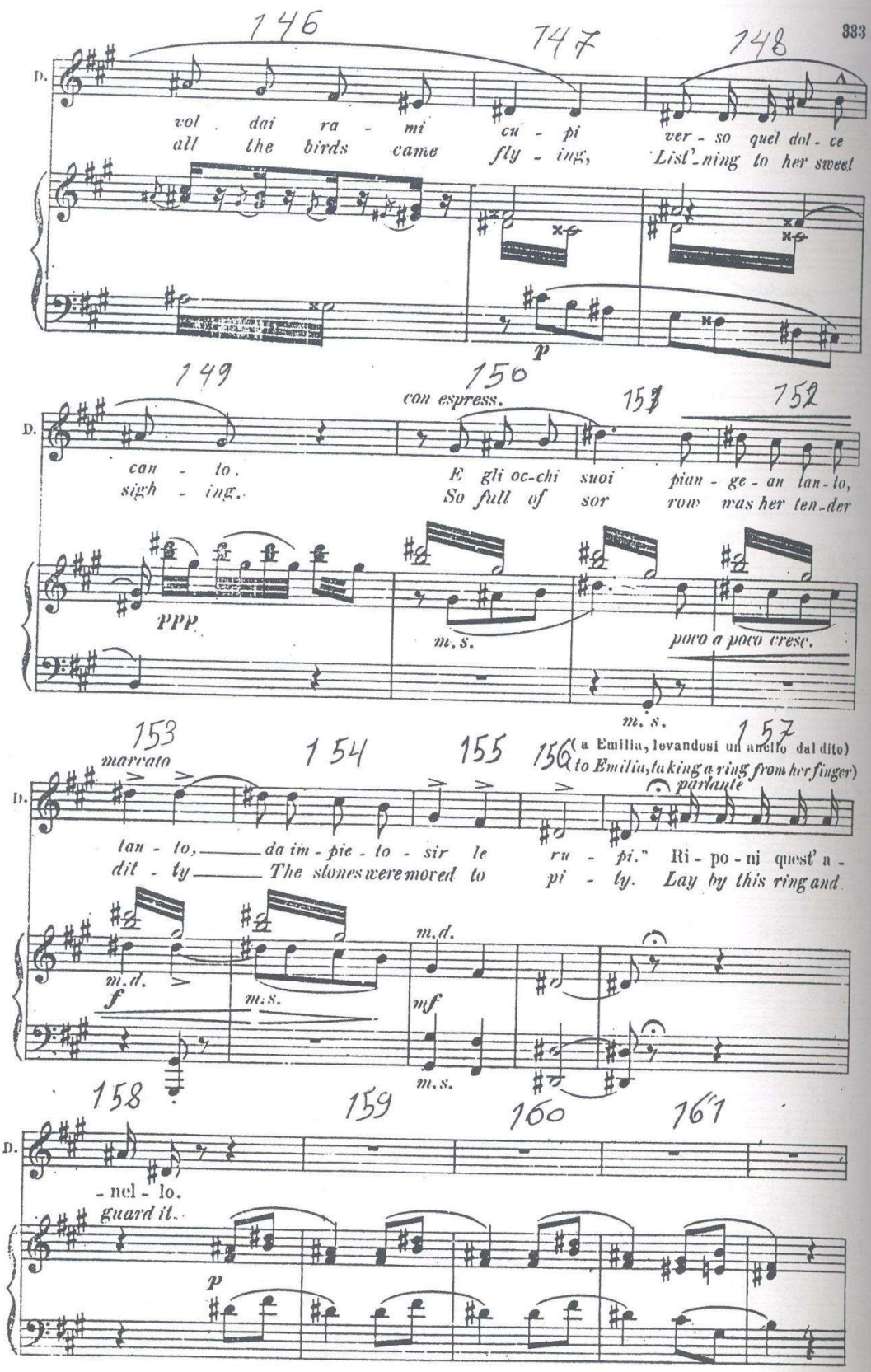
The new Grove Dictionary of Opera . Volume two P E- LOM

224
225
226
337
f con passione
(Emilia ritorna e Desdemona l'abbraccia)
(Emilia returns and Desdemona embraces her.)
D.
Ah! E - - mi - lia, E - mi - lia, ad - dio,
Ah! E - - mi - lia fare thee well,
E - mi - lia, ad - di - - -
E - mi - lia fare thee
ff
dim.
p morendo
227
(Emilia esce)
(exit Emilia)
228
229
230
D.
- o!
well!
p
con espressione come un lamento
p
pp ben legato
più p

336
like a distant voice
come una voce lontana
PPP
D.
Sal - ce! Sal - ce! Sal - ce!"
Wil - low, wil - low, wil - low.
string. il tempo
marcate
declinando
a tempo
E - mi - lia, ad - di - o.
Good night, E - mi - lia!
Come mi ar - don le
How mine eyes itch this
string. il tempo
animando
sempre
ci - glia!
ee - ning!
È pre - sa - gio di pian - to.
Dost thou think that bodes wee_ping?
pp
Come prima.
P
(Emilia si volge per partire)
(Emilia is about to go)
Buona notte.
Good night.
Come prima.
P
f
p
rall.


335
182
183
D.
Ta - ci.
Lis - ten!
Chi bat-te a quel - la
Who is't that knocks at
f
ff
184
185
186
187
188
por - ta?
this hour?
Emilia.
È il ven-to.
The wind.
dim.
ppp
189
190
191
192
193
194
N
ripigliando dolce
"Io per a - mar - - - - lo e per mo -
"And I to love - - - - him and to
cupo e p
più p poco rall.
195
196
dolcissimo
197
198
rall.
199
200
- rir
die."
Can - tia - mo! can - tia - - mo!
Sing heigh - ho, sing heigh- - ho!
col canto
ppp
ppp dolce

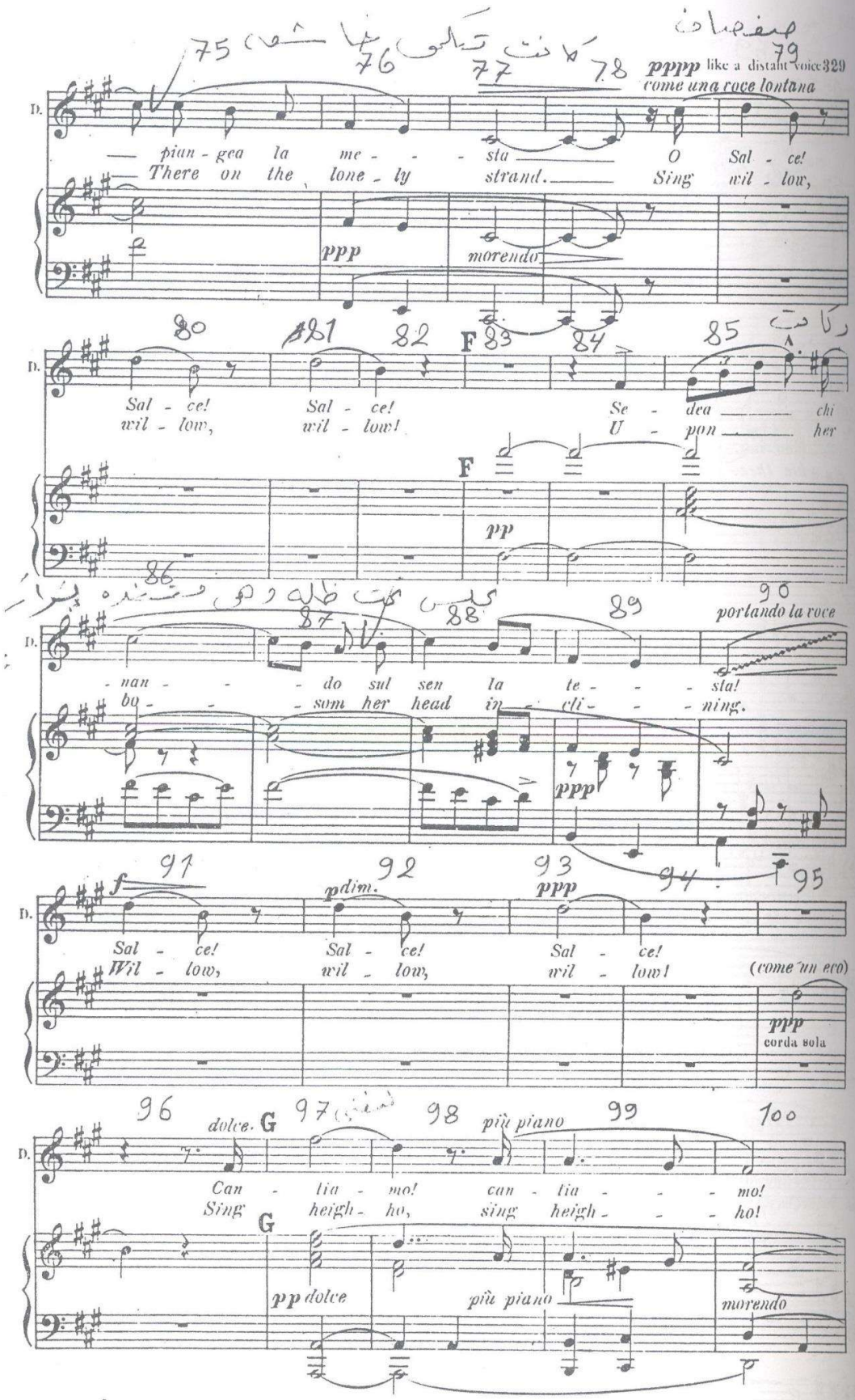
334
(alzandosi)
(rising)
(parlante)
Po - ve - ra Bar - ba - ra!
A - las poor Bar - ba - ra!
So - leu la
I think her
dimin.
ten.
sto - ria con que - sto sem-pli - ce suo - no fi - nir:
sto - ry simply and sad - ly thus used to end:
"E - gli e - ra
"For he was
marcato
cupo
na - to per la sua glo - ria, io per a - mar:"
de - stined to live in glo - ry And I to love."
dim.
morendo e troncando
(ad Emilia)
(to Emilia)
parlante
A - scol - ta.
Do har - ken!
O - do un la - men - to.
Was that a sigh?
(Emilia fa qualche passo)
(Emilia goes towards the window)


333
146
147
148
D.
vol dai ra - mi cu - pi ver - so quel dol - ce
all the birds came fly - ing, List'-ning to her sweet
p
149
150
con espress.
151
152
D.
can - to.
sigh - ing..
E gli oc-chi suoi pian - ge - an tan - to,
So full of sor row was her ten-der
ppp
m.s.
poco a poco cresc.
m.s.
153
154
155
156
157
(a Emilia, levandosi un anello dal dito)
(to Emilia, taking a ring from her finger)
marcato
parlante
D.
tan - to, da im - pie - to - sir le ru - pi." Ri - po - ni quest' a -
dit - ty The stones were moved to pi - ty. Lay by this ring and
m.d.
m.d.
f
m.s.
mf
m.s.
158
159
160
161
D.
- nel - lo.
guard it.
p

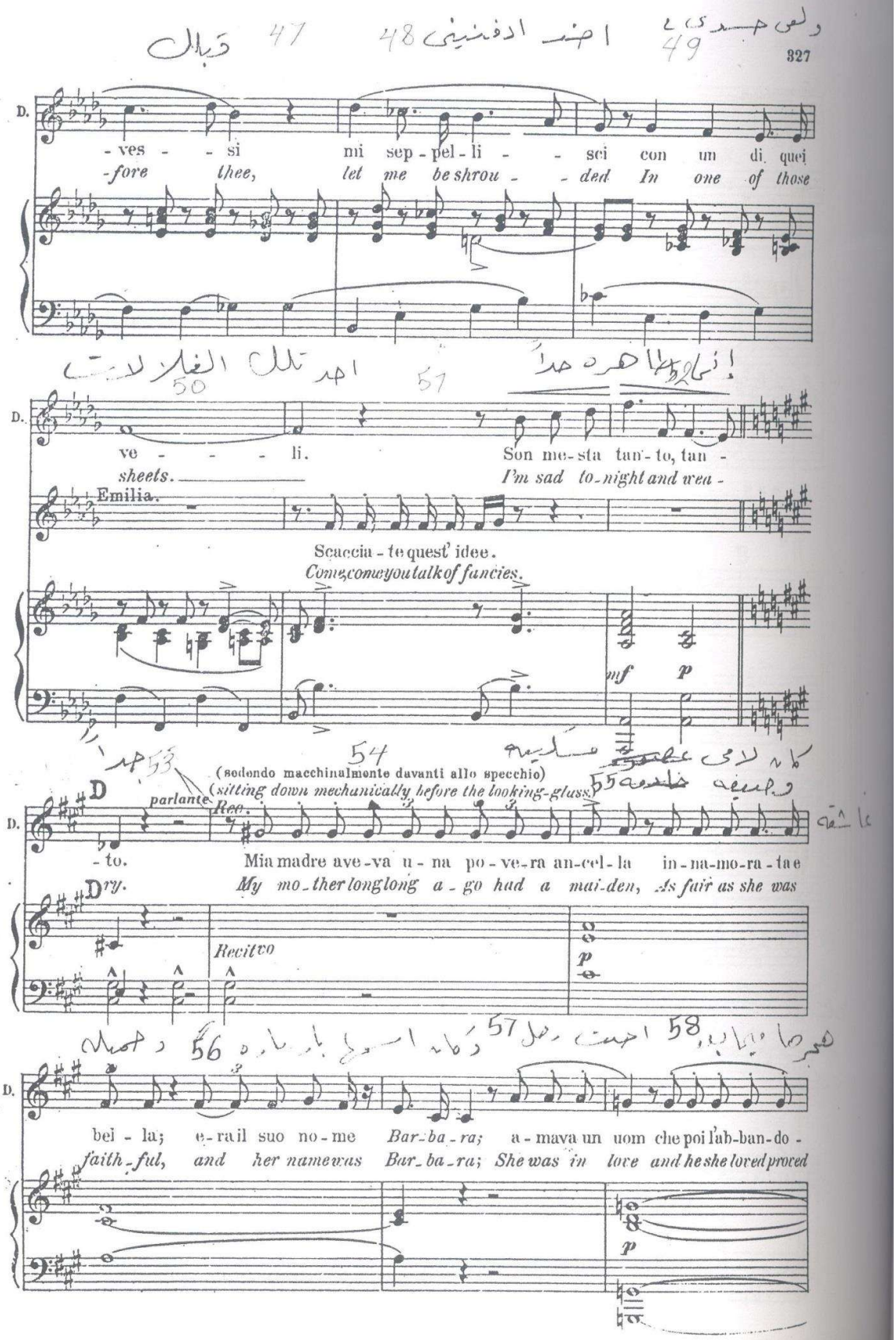
332
I dolce
più piano
-tia - - mo! can - tia - - - mo!
heigh- - ho, sing heigh- - - ho!
morendo
pp dolce
con accento
il Sal - ce fu - ne - bre sa - rà la mia ghirlan - -
Sing all a green green wil - low shall be my gar -
- da."
land.
dolce
J
"Seen - - - dean l'an - gel - li a
Down from the bran - ches
J sotto voce
pp

331
D.
fior, ge - mea quel co - - re af - - fran - to,
grow, And mur - mured all her moa ning,
e dal - le ci - - glia le sgor - ga - vail
And from her eyes the soft tears they did
pp
cor l'a - ma - ra on - da del pian - - to.
flow, Which in her heart were a - ri - - sing.
portando
pp
ppp
morendo
f
Sal - ce!
Wil - low,
p
Sal - ce!
wil - low,
pp come un eco
Sal - ce!
wil - low!
Can -
Sing
(come un eco)
pppp

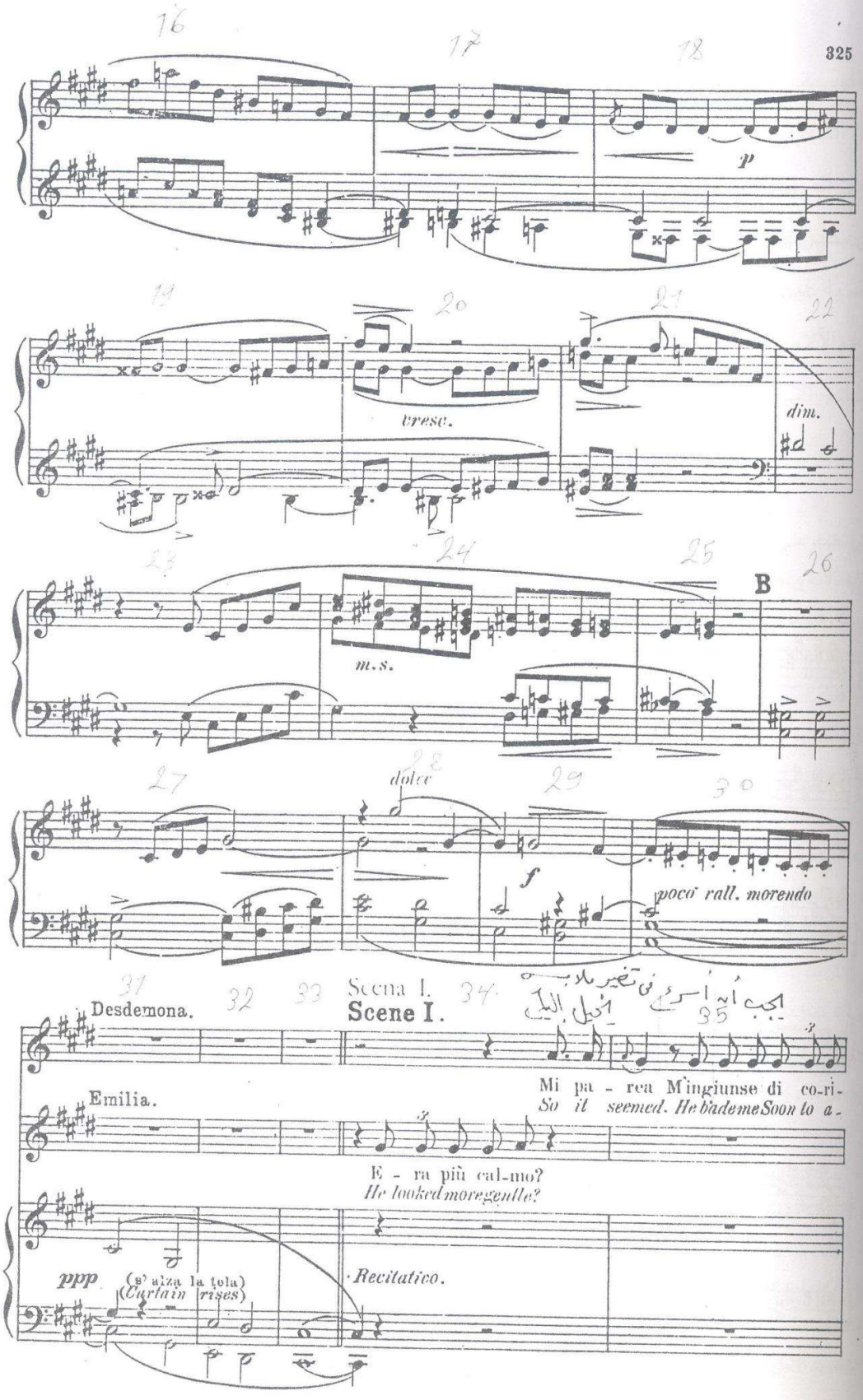
330
con accento
il Sal - ce. fu - ne - bre — sa - rà la mia ghirlan - -
sing all a greengreen wil - low shall be my — gar
- da."
land.
(ad Emilia)
(to Emilia)
parlante
Af - fret-ta - ti;
Pry - thee des-patch,
dolce
fra po - co giunge O - tel - lo.
a-non will come O - thel - lo.
una corda sola fino al segno
ben legato
"Scor - - rea - - no i ri - - vi fra le zol-le in
The fresh streamran by her, Where the ru-shes
legato


pppp like a distant voice
come una voce lontana
— pian - gea la me - - - sta — O Sal - ce!
There on the lone - ly strand. — Sing wil - low,
ppp
morendo
Sal - ce! Sal - ce! Se - dea — chi
wil - low, wil - low! U - pon — her
F
pp
portando la voce
- nan - - - do sul sen la te - - - sta!
bo - - - som her head in - cli - - - ning.
ppp
f
pdim.
ppp
Sal - ce! Sal - ce! Sal - ce!
Wil - low, wil - low, wil - low!
(come un eco)
ppp
corda sola
dolce.
G
più piano
Can - tia - mo! can - tia - - - mo!
Sing heigh - ho, sing heigh - - - ho!
pp dolce
più piano
morendo

328
(ad Emilia)
(to Emilia)
parlante
D.
-nò cantava una can-zone: la can-zon del Sali-ce. =Mi di-scio-gli le
mad', And last-ly did forsake her. She had a song of "Wil-low": Loose my hair, prythee
dolce
marcate
cresc. e stringen.
chio-me. = Io que-sta se-ra ho la me-mo-ria pie-na di
hie thee. That song this eve-ning It will not leave me; like that poor
dim. ed allarg.
morendo
E Andante mosso. ♩ = 84.
quel-la can-ti-le-na
maid I e'en must sing it.
pp
p
pp
Des.
"Pian-gea can-tan-do nel-l'er-ma lan-da,
The poor soul sat pi-ning, A-lone and lone-ly
ppp


327
D.
-ves - si mi sep-pel-li - sci con un di quei
-fore thee, let me be shrou - ded In one of those
ve - li.
sheets.
Son me-sta tan-to, tan -
I'm sad to-night and wea -
Emilia.
Scaccia-te quest' idee.
Come, come you talk of fancies.
mf p
(sedendo macchinalmente davanti allo specchio)
(sitting down mechanically before the looking-glass)
parlante
Rec.
-to.
Mia madre ave-va u-na po-ve-ra an-cel-la in-na-mo-ra-ta e
My mo-ther long long a-go had a mai-den, As fair as she was
Recitvo
bei-la; e-ra il suo no-me Bar-ba-ra; a-mava un uom che poi l'ab-ban-do -
faith-ful, and her name was Bar-ba-ra; She was in love and he she loved proved
p

326
D.
-car - mi e d'at - ten - der - lo.
-wait him, and to go to bed.
E - mi - lia, te ne
E - mi - lia, let me
mf
a tempo
pre - go, di - sten - di sul mio let - to la mia can - di - da
ask you, be - fore you go, Lay on my bed the same sheets that
pp a tempo
p
ve - ste nu - zi - a - - - - le.
were there on my wed - ding - - - night.
(Emilia eseguisce)
(Emilia busies herself about the bed)
a tempo
a tempo
p
Sen - ti.
Lis - ten.
con passione
Se pria di te mo - rir do -
If hap - ly I should die be -
p


325
p
cresc.
dim.
m.s.
B
dolce
f
poco rall. morendo
Scena I.
Scene I.
Desdemona.
Mi pa - rea M'ingiunse di co-ri-
So it seemed. He bade me Soon to a-
Emilia.
E - ra più cal-mo?
He looked more gentle?
ppp
(s' alza la tela)
(Curtain rises)
Recitativo.

ATTO QUARTO
ACT IV.

La Camera di Desdemona.
The Bedroom of Desdemona.

Letto, inginocchiatoio, tavolo, specchio, sedie - Una lampada arde appesa davanti all'Immagine della Madonna che sta al disopra dell'inginocchiatoio. - Porta a destra. Un lume acceso sul tavolo. È notte.
A bed, prie - Dieu, table, looking - glass, chairs. A burning lamp is suspended in front of the image of the Madonna, which is above the prie - Dieu. Door to left. A lighted candle on the table. It is night.