دليلة عند كاميل سان صانص من خلال أوبرا شمشون ودليلة

أ.م.د/ داليا أحمد محمود حفني *

المقدمة : على الرغم من وجود حضارة موسيقية بفرنسا منذ زمن طويل إلا أنه في مطلع القرن التاسع عشر لم يكن هناك تطوراً بفن الموسيقى فكانت فنون الموسيقى مرتكزة حول الأوبرا، بل كان التأليف الأوبرالي في أغلب الأحيان بين يدي مؤلفين أجانب مثل روسيني Rossini ومايربيير Meyerpierre وقد حاول بريليوز Berlioz في كتاباته الصحفية ومؤلفاته الموسيقية إعادة التوازن الصحيح إلى الحضارة الموسيقية لبلاده فرنسا، إلا أنه لم ينجح في أول الأمر في إثارة انتباه الكثير، ولم يدرك الموسيقيون الفرنسيون هذه المشكلة إلا في مرحلة متأخرة، وبحلول عام ١٨٦٠ إجتذب المؤلفون الفرنسيون بعض الاهتمام إلى مدرسة قومية جديدة في الأوبرا الفرنسية، وأخيراً عندما تدلى نبوغ سان صانص C. Saint Saens وانضم إلى هذه المدرسة بدأ الأمل يراود الفرنسيون بشيئ من الجدية بعد ظهور هذه المدرسة القومية الفرنسية، وتجلت مبادئ هذه المدرسة بمزيد من الوضوح بعد الحرب الفرنسية البروسية عام ١٨٧٠، وأرادت هذه المدرسة أن تُخلص العالم من طغيان ألمانيا على الموسيقى العالمية (١).

و تُعد أوبرا شمشون ودليلة " Samson et Dalila" واحدة من أهم أعمال سان صانص، والتي كان قد ألفها في البداية لتكون أوراتوريو Oratorio ثم قام بتعديلها بعد ثلاث سنوات لتُصبح أوبرا. كان أول عرض لها في ألمانيا في بلدة ڤايمار Weimar عام ١٨٧٧ بواسطة المؤلف الموسيقي ليست Liszt الذي كان من أشد المعجبين بسان صانص. إن المقطوعات الكورالية في أوبرا شمشون ودليلة تكشف عن حقيقتها الأولى (الأوراتوريو)، ولكن ثراء التأليف الأوركسترالي والآريات الساحرة التي تسلب اللب لدليلة Dalila تجعلنا نكتشف أنها أوبرا محضة (٢).

---

* **أستاذ الغناء المساعد بقسم التربية الموسيقية – كلية التربية النوعية – جامعة بورسعيد.**

(١) ثيودور.م. فيني : *تاريخ الموسيقى العالمية* – ترجمة سمحة الخولي ومحمدجمال عبد الرحيم – دار المعرفة – القاهرة -١٩٧٢ ص(٦٠٤ – ٦٠٦).

(2) Hindley Geoffre :*The La Rousse Encyclopedia of Music* ,The Hamlyn publishing group Ltd,London.New York.5 th impression , 1976- p٦٣٠.

مشكلة البحث :على الرغم من أن سان صانص احد رواد المدرسة القومية الفرنسية إلا أنه لم يحضى بالاهتمام المناسب خاصة من ناحية التاليف الأوبرالي لذا رأت الباحثة القاء الضوء عليه من خلال اوبرا شمشون ودليلة وماتحمله من خلفية تاريخية وعناصر غنائية ثرية لكل متخصص في مجال الغناء.

أهداف البحث :

٣. التعرف على أوبرا شمشون ودليلة وخلفيتها التاريخية.

٤. التعرف على أسلوب سان صانص في تناول دور دليلة آريا " قلبي ينشرح لسماع صوتك Mon Coeur s'ouvre a ta voix " من الفصل الثاني من وأبرا "شمشون ودليلة Samson et Dalila ".

٥. التعرف على تقنيات أداء دور دليلة في آريا " قلبي ينشرح لسماع صوتك Mon Coeur s'ouvre a ta voix " من الفصل الثاني من وأبرا "شمشون ودليلة Samson et Dalila".

أهمية البحث :الإستفادة من هذا البحث في الوصول إلى الأداء الأفضل لدور دليلة في أحد اكثر الآريات–تداولاً بين المتخصصين من خلال تفهم أسلوب سان صانص في تناولها من الناحية الموسيقية والتعبيرية .

أسئلة البحث :

٣. ماهو أسلوب كاميل سان صانص في تناول دور دليلة في الآريا المنتقاه من أوبرا شمشون ودليلة ؟

٤. ماهي تقنيات أداء دور دليلة من خلال الآريا المنتقاه من أوبرا شمشون ودليلة ؟

حدود البحث :- تقتصر حدود البحث على :-

- دراسة آريا " قلبي ينشرح لسماع صوتك Mon Coeur s'ouvre a ta voix " من الفصل الثاني من وأبرا "شمشون ودليلة Samson et Dalila ".
- فرنسا في العصر الرومانتيكي (النصف الثاني من القرن التاسع عشر).

إجراءات البحث:

- **منهج البحث** : يتبع هذا البحث المنهج الوصفي (تحليل محتوى).
- **عينة البحث** : تم اختيار آريا " قلبي ينشرح لسماع صوتك Mon Coeur s'ouvre a ta voix " من الفصل الثاني من أوبرا "شمشون ودليلة Samson et Dalila ".
- **أدوات البحث** :-

٣-المدونة الموسيقية.

٤-إستمارة تحليل البيانات وتحتوي على (السلم – الميزان – الصيغة – عدد الموازير– أسلوب التلحين – النطاق الصوتي).

مصطلحات البحث :-

- **الأداء** :**Performence** : معناها في اللغة إيصال أو تأدية ومعنى المصطلح هو طريق أو فن إيصال الغناء.[١]
- **أسلوب Style** : طريقة أو تقنية مميزة في الإبداع الفني (التأليف الموسيقي) تُنسب إلى شخص، وبالتالي تتطلب من المُؤدي أن يُوصِل جوهرها إلى المُتلقي [٢].
- **تقنية الغناء (تكنيك Technique)** : دراسة تهدف إلى صقل الصوت البشري عن طريق معالجة التفاصيل الفنية عند تدريس مادة الغناء والمحافظة على الأجهزة المتزامنة في إصدار الصوت الغنائي في جسم الإنسان علاوة على تنمية المساحة الصوتية وإكساب الصوت المرونة الكافية ليصبح قادراً على التعبير الموسيقي وعن الأفكار والمشاعر والأحاسيس الإنسانية المختلفة التي تحتويها المؤلفات الغنائية [٣].

---

(١) أحمد حمدي محمود : *الأوبرا*– القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب– ١٩٨٨، ص ٤٨.

(٢) احمد حمدي محمود : *الأوبرا والأوبريت* – القاهرة – المجلس الأعلى للثقافة - ١٩٩٥، ص ٢٧١.

(٣) أحمد شفيق أبو عوف : *روائع الأوبرا العالمية* - اللجنة الموسيقية العليا - سلسلة الثقافة الموسيقية – القاهرة - ١٩٨٨، ص٣٥.

دراسات سابقة مرتبطة بموضوع البحث :-

دراسة بعنوان : " أسلوب الأداء الغنائي لمشهد من أوبرا شمشون ودليلة لداود حسني" [١]

وهدف هذا البحث إلى التعرف على الأسلوب الفني لأداء أوبرا شمشون ودليلة لداود حسني من خلال تحليل أحد المشاهد بها، وإيضاح سمات العلاقة بين الكلمة واللحن عند داود حسني، وما مدى مطابقة المؤلفة للشكل المتعارف عليه لمؤلفات الأوبرا العالمية.

اتفقت هذه الدراسة مع البحث الحالي في تناولها قصة أوبرا شمشون ودليلة واختلفت في مؤلف الأوبرا.

دراسة بعنوان **"دراسة حديثة عن الأوبرا "** [٢]

تتناول هذه الدراسة تقديم سرد تاريخي للأوبرا العالمية وأهم المؤلفين العالميين اللذين كان لهم عظيم الأثر في تطور هذا الفن.

إتفقت هذه الدراسة مع البحث الراهن في تناولها المفاهيم النظرية من حيث عرض مراحل تطور الأوبرا العالمية فقط لا غير .

دراسة بعنوان **"توظيف بونكيللي لدور الكنترالطو في أوبرا لاجيوكوندا ومتطلبات أداءه "** [٣]

وهدف البحث التعرف على طبقة الكونترالطو واهم مميزاتها وانواعها وطرق تدريبها كما عرض النطاق الصوتي لطبقة الكونترالطو عند بعض مدرسي الغناء مثل مانويل جارسيا وموريللي وايفور وارين وغيرهم وصولا إلى تحليل دور هذه الطبقة وكيفية تناول بونكيللي لها في في أوبرا لا جيوكوندا احد اهم الأوبرات المتداولة ومتطلبات أدائها.

---

(١) عهود عبد الحليم احمد – بحث منشور – المؤتمر العلمي الأول للبيئة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – القاهرة -٢٠٠١ .

(٢) نادية عبد العزيز عوض – عالم الفكر – المجلد التاسع – العدد الرابع – الكويت - وزارة الاعلام – ١٩٧٩.

(٣) سهيلة إبراهيم محمد : رسالة ماجستير غير منشورة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان - القاهرة – ٢٠١٨.

وتتفق هذه الدراسة مع البحث المقدم في تناولها طبقة الكونترالطو كونها أحدالطبقات المستخدمة في أداء العينة المختارة وتختلف في متن البحث.

الجانب النظري

نبذة عن الأوبرا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في فرنسا :

تأثرت نصوص الأوبرا في العصر الرومانتيكي بالحركة الأدبية، وبالذات حركة البحث عن التراث الشعبي، ومحاولة إحيائه التي سادت القرن التاسع عشر. هذه الحركة استهدفت إقامة فن قومي واعي، مناظر للحركات القومية السياسية، عن طريق إحياء التراث الشعبي من أساطير ومأثورات وأغاني وأقاصيص العصور الوسطى. وقد وجد الشعراء وكتاب نصوص الأوبرا والمؤلفون الموسيقيون في هذا التراث مادة جديدة للأوبرا بدلاً من المادة التي كانوا يستقونها من التراث الإغريقي القديم الذي تم استهلاكه في أوبرات العصور السابقة، علاوة على ذلك عملت هذه المادة الجديدة بما تحتويه من عجائب وغرائب على إشباع ميل هؤلاء الرومانتيكيين إلى الإسراف في الخيال، إذ يجتمع فيها الواقع مع الخيال، الجدية مع الهزل، العواطف الإنسانية مع العوالم الخفية مثل عالم الجن والسحر وقوى الطبيعة الخفية، الوطنية والبطولية مع الدسائس والمكائد(١).

ومن الملاحظ أن الإنتاج الأوبرالي في فرنسا، كان يعتمد على مجموعة كبيرة من المؤلفين غير الفرنسيين إلى جانب الفرنسيين أنفسهم مثل المؤلف الإيطالي سبونتيني Spontini(١٧٧٤ – ١٨٣٤) ومن أهم أوبراته فستال Vestale ١٨٠٧ والألماني " مايربير Meyer Beer، ومن هذا المنطلق بدأت فرنسا بعد الحرب الفرنسية الروسية عام ١٨٧٠، في العمل بشكل جدي وفعال على مساندة مؤلفيها الفرنسيين وإتاحة الفرص أمام أعمالهم كي تنتشر على الجماهير العريضة بعد أن أهملت ذلك طويلاً. وقد أقدمت فرنسا على تأسيس الجمعية الوطنية للموسيقى الفرنسية Société Nationale de Musique لدعم مؤلفيها ونشر إبداعهم، وذلك حتى تُظهر للعالم أن فرنسا ممكن أن تبدع فناً موسيقياً راقياً في ذلك مثل ألمانيا ولقد تطورت هذه الموسيقى في ثلاثة اتجاهات واضحة هي الاتجاه العالمي ورائده " سيزار فرانك Cesar Franck

(١) عواطف عبد الكريم : *تاريخ وتذوق الموسيقى في العصر الرومانتيكي* – القاهرة – مركز كوين للكومبيوتر -١٩٩٧ ــ ص ٧٤.

والاتجاه الفرنسي البحت ورائده " سان صانص Camille Saint Saens ثم الاتجاه الذي سلكه بعد ذلك ديبوسي C.Debussy وهو الاتجاه الانطباعي أو التأثيري [١].

نبذة عن كامي سان صانص Camille Saint Saens (1835 – 1921) :

حياته : ولد كامي سان صانص في التاسع من أكتوبر من عام ١٨٣٥ في باريس، وتلقى تعليمه الموسيقي على يد خالته عازفة البيانو المشهورة شارلوت ماسون Charlotte Masson، ثم التحق بكونسرفتوار باريس وبعد تخرجه شغل وظيفة عازف أورغن بكنيسة سانت ماري S^t Marry بباريس، وبعد ستة سنوات إنتقل إلى كنيسة مادلين Madeleine في نفس الوظيفة، ثم اتجه إلى مجال التأليف ونال جائزة المعهد الأولى على مقطوعة من تأليفه[٢].

في عام ١٨٦١ شغل وظيفة أستاذ للتأليف بمدرسة نيدرمايير Ecole Niedermeyer، وفي عام ١٨٧١ كتب القصيد السيمفوني أومفال Omphal مصنف ٣١ وبهذا إعتُبر أول من كتب القصيد السيمفوني في باريس وكتب بعدها ثلاثة قصائد كانت سبباً في شهرته كمؤلف موسيقي عالمي، وزاد من شهرته تلك الحفلات الموسيقية التي نظمها عام ١٨٧٣ وقام بعزف مؤلفاته بها، بالإضافة إلى ذلك ظهر نبوغه في تأليفه للموسيقى الدينية، فكتب الطوفان Le Deluge عام ١٨٧٥، الأرض الموعودة La Terre Promis [٣].

أدى اتساع أفق المؤلف كامي سان صانص وعشقه للمعرفة والاطلاع وتعلمه الكثير والكثير من اللغات والعلوم والأدب إلى تأليفه عدة كتب في العديد من المجالات المختلفة، كما كان كثير التجول بين العديد من البلدان فقام بزيارة أغلب بلاد أوروبا وآسيا وأمريكا وزار مصر أثناء زيارته للشرق الأوسط إلا أن الجزائر كانت أقرب بلاد العالم إلى قلبه حيث زارها عدة مرات وتوفي بأرضها عام ١٩٢١ عن عمر يناهز السادسة والثمانين [٤].

أسلوبه : يعتبر سان صانص من أهم المؤلفين في تاريخ الموسيقى العالمية، فقد كان يتمتع بقدرة هائلة على التأثُر بكل الأساليب والمؤثرات المحيطة به فجاءت موسيقاه تحمل طابع الموسيقى الشعبية القيينناوية إلى جانب الطابع الفرنسي الراقص، فموسيقاه تذكرنا بالرقصات الفرنسية

---

(١) عواطف عبد الكريم : مرجع سابق – ص ١١٨.

(2) Http:/en.wikipedia.org/wiki/Camille-Saint-sa%c3%ABns

(3) Osborne,Charles:*The Dictionary of Composers*,London , Macmillan,1977 ,p 285.

(٤) بثينة فريد : من *أساطين النغم* - القاهرة - دار الكتاب الحديث – ١٩٨٥ - ص ١٨٦-١٨٧.

للقرن السابع عشر، وقد ظهر تأثُره ببعض المؤلفين جلياً في تكوين موسيقاه حيث جاءت الألحان متميزة بالبساطة والاسترسال والرقة إلى جانب العبارات اللحنية القصيرة حيث كانت أشبه ماتكون بألحان موتسارت Mozart حتى أن البعض أُطلق عليه لقب (موتسارت الثاني)، وكانت أفكاره الهارمونية تمتاز بالبساطة حيث استخدام التلوين والتطعيم Alteration في التآلفات الملونة بأسلوب رائع، وكان استخدامه للميزان يتميز بالتغيير داخل الحركة الواحدة أو داخل المؤلفة أكثر من مرة وقد استخدم في أعماله الموازين البسيطة الثنائية والثلاثية والموازين المركبة، مما جعل له طابعاً مميز في أسلوبه(١).

كتب سان صانص معظم أعماله المبكرة في قوالب تقليدية صارمة خصوصاً أعماله السيمفونية، أما المقطوعات الوصفية فكان يتعامل معها بأسلوب أكثر حرية، وقد طور هذا الأسلوب في أعماله المتأخرة إلى أسلوب أكثر مرونة وأقل تقليدية وصرامة مشابه لأسلوب جابرييل فوريه Faure وديبوسي Debussy وقوالبه الموسيقية جاءت ثنائية AABB، كما تأثر بكبار الموسيقيين ويظهر ذلك في مؤلفاته أمثال بريليوز Berlioz وهاليفي Halivy (٢).

و على الرغم من حياته الطويلة والانتاج الموسيقي الضخم، فإن سان صانص الذي بدأ حياته الفنية كطفل معجزة، لم يصبوا أن ينال الشهرة كمؤلف هام وحقيقي كبير، ومع أنه كان مهتماً ومسئولاً بشكل كبير عن إحياء والحفاظ على مستوى الموسيقى الفرنسية، فإن أسلوبه اللامع الأكاديمي أصبح مهملاً في بداية القرن العشرين، علاوة على ذلك فإن شهرته كمؤلف تأثرت بشكل سلبي بسبب أفكاره وأرائه العنيدة وأسلوبه العدواني (٣).

أعماله (٤) : أكثر من ٣٠٠ عمل موسيقى في جميع المجالات

- ١٣ أوبرا (شمشون ودليلة هي الوحيدة المتداولة ١٨٧٧).
- ٥ سيمفونيات (الأكثر شهرة رقم ٣ سيمفونية الأورغن).

---

(١) ثيودور.م. فيني : *تاريخ الموسيقى العالمية* – ترجمة سمحة الخولي ومحمدجمال عبد الرحيم– القاهرة – دار المعرفة -١٩٧٢ ص ٦٠٥.

(2) Sadie ,Stanly , *The New Grove's Dictionary of Music and Musician* – U.S.A. Macmillan Publisher Limited,Vol.16,1980 p127.

(3) Hindley Geoffre :*The La Rousse Encyclopedia of Music* , London.New York ,The Hamlyn publishing group Ltd, 5 th impression , 1976- p296.

(4) http://www.britannica.com/biography/Camille-Saint-Saens#ref35703

- ٣ كونشرتو للفيولين والأوركسترا.
- ٥ كونشرتو للبيانو والأوركسترا.
- ٢ كونشرتو للتشيللو والأوركسترا.
- العديد من المقطوعات للأورغن.
- العديد من المقطوعات للبيانو.
- مايقرب من ١٠٠ أغنية.
- بعض المؤلفات لموسيقى الحجرة.
- موسيقى دينية ومنها قداس لأربعة أصوات وأوركسترا وكورال وأورغن .
- العديد من التوزيعات خاصةً لأعمال باخ.

قصة شمشون ودليلة [١] :

" عليّ وعلى أعدائي " مثل شعبي يعني «سأهدم كل شيء، ولتحل المصيبة بي وبأعدائي»، أي أنه يصوِّر الرغبة في إيذاء العدو حتى لو تسببت في هلاك المؤذي نفسه.

هذا المثل ارتبط في الموروثات الشعبية بشخصية " شمشون الجبار" وهو كما تروي القصص المتناثرة هنا وهناك رجل خارق القوى يكمن سر قوته في شعره الطويل، لكنه مع ذلك شديد السذاجة، ما يدفع أعداءه إلى أن يسلطوا عليه إمرأة داهية هي " دليلة"، توقعه في حبها، وتجعله يعترف لها بسر قوته، فتقص له شعره في أثناء نومه، وتسلمه إلى أعدائه، وبينما هم يحتفلون به يهدم عليهم المعبد صائحًا: "عليّ وعلى أعدائي يا رب". في هذه القصة، المنتشرة شفهيًّا أكثر من كونها مكتوبة، نجد نموذج " قوي العضلات ساذج العقل"، وهو من النماذج المحببة للقَصَص الشعبي. ونجد كذلك نموذجًا لا يقل شعبية هو " المرأة الجميلة المحتالة التي تذل أعناق الرجال "، وهي دليلة، حتى أن شخصية دليلة هذه قد عرفت طريقها بعد قرون إلى السيرة الشعبية لشخصية " علي الزيبق "، فهي تظهر باعتبارها المرأة الداهية " صاحبة الملاعيب " عدوة الزيبق.

(1) https://manshoor.com/people/samson-story-judaism-christianity-islam/

هكذا تناول الموروث الشعبي شخصية شمشون دون أن يبحث لها عن أصل تاريخي، ذلك الأصل الذي خلّده القَصَص الديني التوراتي في " سِفر القضاة " في العهد القديم[1].

شمشون في العهد القديم

في " العهد القديم " من الكتاب المقدس، وتحديدًا في " سِفر القضاة "، نقرأ أن " شمشون الجبار" كان شمشون بن مناح، أحد قضاة بني إسرائيل (الحكام الدينيون لبني إسرائيل في المرحلة بين وفاة النبي موسى وتتويج الملك طالوت)، تولى منصبه مدة ٢٠ عامًا، وتزوج امرأة فلسطينية على غير رغبة أبويه، وبالمخالفة للقانون. وفي أثناء ذهابه إلى مدينة زوجته للاحتفال بالزفاف قابل أسدًا وقتله، ثم وجد عسلًا في جسد الأسد، فأكل منه. وفي الزفاف وعد الفلسطينيين بهدية ثمينة لو حلُّوا لغزاً ابتكره من واقع تلك الحادثة، وأمهلهم سبعة أيام مدة ولائم الزفاف، حار الفلسطينيون في حل اللغز، فذهبوا إلى عروسه وسألوها أن تستدرجه لمعرفته، وبالفعل باح لها بالحل، فأخبرتهم، فأجابوه، فعرف بأمر إفشاء عروسه السر وأهدى إليهم الهدية، لكنه قتل منهم ٣٠ شخصًا، وهجر عروسه الخائنة، ثم بعد فترة أراد مصالحتها، لكنه وجدها تزوجت غيره ورفضت مقابلته، فاصطاد ٣٠٠ ثعلب وأشعل النار في أذنابها، وأطلقها على مَزارع الفلسطينيين لتحرقها، فانتقم هؤلاء بأن هاجموا عروسه السابقة وأهلها، وأحرقوهم بالنار، ثم لام اليهود على شمشون أنه أثار عليهم الفلسطينيين، فعرض على قومه أن يقيدوه ويسلموه إلى أعدائهم ليكُفُّوا عنهم، وبالفعل سلّمه قومه إلى الفلسطينيين، وما أن أحاطوا به حتى مزق قيوده، وتناول عظم فك حمار وقاتلهم به حتى قتل ألفًا منهم، ثم أحس بالعطش، ففجر الله له الماء من العظم الممسك به.

بعد ذلك ذهب شمشون إلى مدينة غزة الفلسطينية، حيث تعرف إلى واحدة من البغايا إسمها دليلة، وأحبها إلى حد أنه كان يبيت عندها. فلما عرف أعداؤه ذلك أغروا دليلة بالمال كي تحتال لمعرفة سر قوته الخارقة، فتدللت عليه وسألته عمّا يمكن أن يقيِّد قوته، فحاول مخادعتها وأخبرها أول مرة أنه يضعف إذا شُدّ وثاقه بسبعة أحبال من الكتان، فاستغلت نومه وربطته بها، فقام فمزق الحبال، ثم أعادت الإلحاح عليه، فقال لها إنه يضعف إذا شُد وثاقه بحبال حديدية لم تُستخدم من قبل. فاستغلت نومه وربطته بها، فقام فمزق الحبال، فعادت إلى إلحاحها عليه، فقال لها إنه يضعف إذا قُيدَ بحبال آلة النسيج، فقيدته بها في أثناء نومه.

(1) https://manshoor.com/people/samson-story-judaism-christianity-islam/

تكرر قطع الحبال وإلحاح دليلة، فاعترف لها بأنه منذور إلى الله منذ كان في بطن أمه، وأن المَلَك قد وعد الأم بأن يكون ابنها قويًّا شريطة أن لا يحلقوا شعره.

باحت دليلة إلى الأعداء بالسر الخطير، فاستغلوا نوم شمشون، وجزُّوا شعره، ثم قيدوه، وانتزعوا عينيه، ونظموا الاحتفالات بهزيمة عدوهم وسقوطه في أيديهم، وكانوا يربطونه إلى الطاحون ليدور به كما يفعلون بالبهائم.

وفي يوم الاحتفال الكبير بالنصر، قاد الفلسطينيون شمشمون الأسير إلى معبد إلاههم " داجون " (إله الخصوبة والزرع)، واحتشد منهم ثلاثة آلاف ليشاهدوا الجبار الذي صار أسيرًا أعمى وهو يُلعَب به، فلما دخل شمشون إلى المعبد تضرع إلى الرب أن يمنحه القوة مرة أخيرة للانتقام من أعدائه، فاستند إلى إثنين من أعمدة المعبد وصاح: " لِتَمُت نفسي مع الفلسطينيين "، ثم دفعهما ليسقط البناء على كل من فيه، ويموتون جميعًا.

في كل الأحوال، وبغض النظر عن مدى دقة ما بلغنا من قصة شمشون، فإن رسالتها"عليّ وعلى أعدائي " أو ما يصفه البعض بـــ" الانفجار الأخير الذي قد يقضي على الذات، لكنه يقضي على الآخر أيضًا "، بقيت بعد ذلك أسلوبًا لتفكير كثيرين، ونمطًا مألوفًا في صراعات عدة.

باختصار، تحول شمشون من شخصية محل جدل إلى فلسفة حياة وأمرًا واقعًا بالنسبة إلى أناس أكثر عددًا من أولئك الذين يتجادلون حول ماهيته وقصته [١].

صوت المتزوسوبرانو :

كلمة متزو هو مصطلح يكتب باللغة الإيطالية Mezzo وينطق Med-Zoh أو Met-Zoh، وينطق في اللغة اللاتينية Medius (٥٦)،و الكلمة تعني نصف والكلمة في مجملها متزوسوبرانو Mezzo-Soprano تعني نصف سوبرانو وهو صوت نسائي يتوسط صوت السوبرانو وصوت الكونترالطو وعادة تمتد مساحته الصوتية ما بين نغمة (لا) تحت (دو الوسطى) إلى نغمة (لا') على بعد أوكتافين إلى أعلى[٢].

(1) https://manshoor.com/people/samson-story-judaism-christianity-islam/

(٢) http://en.Wikipedia.org/Wiki/Voicetype

وهذا الصوت له تطبيقات كثيرة عند مؤلفي الأوبرا تختلف باختلاف العصورغالباُ ما يأخذ صوت المتزوسوبرانو الدور الثاني أو الثانوي في الأوبرا إلا أنه توجد بعض الاستثناءات في بعض الأوبرات المشهورة مثل دور كارمن في أوبرا كارمن Carmen لجورج بيزيه G.Bizet ودور رزينا Rosina في أوبرا حلاق اشبيليه Il Barbiere di Siviglia لروسيني Rossini وهي من الأدوار البارزة في المؤلفات الأوبرالية.

و مروراً بتاريخ الأوبرا استخدم صوت المتزوسوبرانو للتعبير وتجسيد العديد من الشخصيات بدءاً من التراوزر Trouser أو البونت Pant وهي شخصيات رجال تؤدى بمغنيات من النساء والأمهات، الساحرات، الغجريات، السيدات المسنات وكذلك أدوار الشريرات ذوات السلطة.

كما استخدم صوت المتزوسوبرانو في موسيقى عصر الباروك وأوبراته حيث كان يؤدى أحياناً دور السوبرانو الثاني Soubrette حينما يتطلب الدور صوت درامي عميق، كما يحل أيضاً في بعض الأحيان محل صوت السوبرانو الذي تكتب له الأدوار في المنطقة الصوتية الغليظة من طبقة السوبرانو وذلك مثل دور ديسبينا Despina في أوبرا Cosi Fan Tutti وتزرلينا Zerlina في أوبرا دون چوفاني Don Giovanni لموتزارت Mozart [١]. ويقسم إلى ثلاثة أنواع متزوسوبرانو شاعري Mezzo-Soprano Lirico ومتزوسوبرانو ملون Mezzo-Soprano Cloratura ومتزوسوبرانو درامي Mezzo-Soprano Drammatico وهذه النوعية من المتزوسوبرانو الدرامي كانت مستخدمة بكثرة وخصوصاً في القرن التاسع عشر لتجسيد السيدات المسنات والساحرات والشخصيات الشريرة وهي أثقل أنواع المتزوسوبرانو حيث أنها عميقة وذات لون داكن[٢].

صوت الكونترالطو :

الكنترالطو هو صوت نسائي غنائي يعتبر أخفض (أغلظ) طبقة في أصوات النساء[٣]، له شخصية قوية وعنيفة وفي نفس الوقت له طابع ناعم ودافئ ومن الممكن القول بأنه يعطي صوت ذكوري في المنطقة الغليظة، ويعتبر من الطبقات الصوتية النادرة، وعادة تمتد مساحته

(1) www.Belcanto.Society.org:,(babylon.com)
(2) http://en.Wikipedia.org/Wiki/mezzo-soprano
(٣) معجم *الموسيقا* – مركز الحاسب الآلي – مجمع اللغة العربية – القاهرة – ٢٠٠٠ ص ٣٢

الصوتية ما بين نغمة (فا) تحت (دو الوسطى) إلى نغمة (فا') على بعد أوكتافين إلى أعلى[١]، يمكن تقسيم صوت الكنترالطو إلى أربعة أنواع مرتبة من الخفة إلى الثقل [٢]،كونترالطو ملون Contralto Cloratura وكونترالطو شاعري Contralto Lirico وكونترالطو درامي Contralto Drammatico وكونترالطو عميق Contralto Profondo [٣].

الجانب التطبيقي

في محاولة لإغلاق الفخ الذي حددته دليلة لشمسون، تخبره أنها ستسلم نفسها تمامًا له إذا أرادها وتطالبه بالرد على مداعباتها، على أمل أن ينسى أخيراً التمرد الإسرائيلي الذي يقوده ضد الفلسطينيين، إذا كان شمشون يركز عليه بالكامل، فقد يتمكن الكاهن الأكبر داغون من القبض عليه

الكلمات وترجمتها من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية :-

Mon cœur s'ouvre à ta voix,قلبي ينشرح عند سماع صوتك

aux baisers de l'aurore! comme s'ouvrent les fleurskما تتفتح الزهور على قبلات الفجر

que ta voix parle Mais, ô mon bienaimé,pour mieux sécher mes pleurs encore!

ولكن يا حبيبي تكلم أكثر حتى تجف دموعي

tu reviens pour jamais. Dis-moi qu'à Dalilaأخبرني أنك سوف تعود إلى دليلة للأبد

les serments d'autrefois, Redis à ma tendresseوكرر وعودك السابقة على وجداني

ces serments que j'aimais!هذه الوعود التي أحببتها

Ah! réponds à ma tendresse!آه ! استجب إلى حناني

Verse-moi, verse-moi l'ivresse!أغمُرني بالوجد والنشوة

(1) Rachele Maragliano Mori.*Coscienza della voce nella scuolaitaliano di canto*.Curci,Milano,1987.p109
(2) Manual P.R.Garcia : *Trattato complete della arte del canto.Part 1,Mazzucato*,Ricordi,E.R.2185.P 4
(3) www.tales of tessitura.wordpress.com

دليلة ! دليلة ! أُحبك Dalila! Dalila! Je t'aime!

مثلما تتمايل سنابل القمح مع النسيم العليل Ainsi qu'on voit des blés

sous la brise légère, les épis onduler

كذلك يرتجف قلبي ainsi frémit mon cœur,

الذي على استعداد أن يواسيه صوتك العزيــز عليــه à ta voix qui prêt à se consoler, m'est chère!

إن سرعة إنطلاق السهم إلى الموت à porter le trépas, La flèche est moins rapide

أبطأ من سرعتي في الطيران إلى ذراعيك à voler dans tes que ne l'est ton amante bras!

استجب الى حناني!Ah! réponds à ma tendresse آه !

أغمرني ! أغمرني بالوجد Verse-moi, verse-moi l'ivresse!

دليلة ! دليلة ! أُحبكDalila! Dalila! Je t'aime

التحليل :-

السلم :ري بيمول الكبير

الميزان : ثلاثي بسيط ثم رباعي بسيط ويتكرر

السرعة : متمهل نوعاً ما Andantino

القالب : ثنائي ABA^2B^2 أب أ٢ب٢

عدد الموازير : ١٠٠ مازورة

المساحة الصوتية :

نوع الصوت : ميتزوسوبرانو أو كونترالطو

هذه الآريا تعتبر من أرق وأجمل أعمال سان صانص الموسيقية حتى أن أغلب المراجع التي تناولت هذا الفنان أشادت بجمال الأوبرا عامة وخصّت هذه الآريا بالاهتمام والثناء والإطراء.

صاغ سان صانص هذه الآريا في جزئين :

الجزء الأول A (١ – ٢٩)

الجزء الثاني B (٣٠ – ٤٩) ثم إعادة للجزئين في A^2 وB^2 في (٥٠ – ١٠٠).

الجزء الأول A (١ -٢٩) : يبدأ بمقدمة موسيقية معبرة تتكون من مازورتين (١- ٢) تتكون من تآلفات رأسية مكثفة للدرجة الأولى لسلم ري بيمول الكبير في علامات دوبل كروش، تبدأ من الطبقة الغليظة جداً حتى الطبقة الحادة جداً بأداء بورتاتو Portato وبخفوت شديد pp.

وسنجد أن المؤلف استخدم هذا النمط حتى م(٢٩) مع التغيير المطلوب في الهارمونيات بطبيعة الحال.

شكل رقم (١)

نموذج يوضح المقدمة لأهميتها (١ – ٢)

تلي المقدمة فكرتان غنائيتان :

يتكون الجزء الأول A (أ) من ثلاث جمل :

<u>الجملة الأولى (٣ -٨)</u> وهي جملة ناقصة تتكون من ثلاث أقسام كل قسم يشمل مازورتين وتنتهي على تآلف الدرجة الأولى لسلم ري بيمول الكبير والغناء يشمل الأكتاف (ري بيمول – ري[١] بيمول) على كلمات:

قلبي ينشرح عند سماع صوتك mon Coeur s’ouvre a ta

voix مثلما تتفتح الزهور على قبلات الفجر comme s’ouvre les fleurs au baiser de l’aurore

يبدأ المؤلف الغناء من المنطقة الوسطى ثم يتحرك اللحن بتسلسل سلمي صاعد وهابط مستخدما مسافة الثانية الكبيرة والصغيرة فقط، وذلك بلحن رائع يعبر عن مشاعر رقيقة وحميمة بتشبيهات من الطبيعة " مثلما تتفتح الزهور comme s’ouvre les fleurs " استخدم سان صانص منطقة صوتية جميلة ومريحة في صوت الكنترالطو لعرض الفكرة الأساسية المسيطرة على الآريا.

شكل (٢)

نموذج يوضح بداية الغناء (٣- ٦)

م(٩ - ١٠) فاصل موسيقي نجد فيه فقرة تشبه الرد على نغمات الغناء في (٧ – ٨) وذلك بتتابع بثالثة صغيرة صاعدة.

شكل (٣)

نموذج يوضح رد المصاحبة على الغناء (٩- ١٠)

المصاحبة في (٣ – ٤) تكرر المازورتين السابقتين حرفياً وتستكمل بعد ذلك نفس النمط مع تغيير الهارمونيات.

الجملة الثانية (١١ – ١٦) وهي أيضاً جملة ناقصة تنتهي بتآلف الدرجة الخامسة لسلم سي بيمول الصغير ومساحتها الصوتية (فا – ري[1] بيمول) على كلمات :

ولكن يا حبيبي تكلم أكثر حتى تجف دموعي

mais,õ mon bien aimè pour mieux sécher mes pleurs que ta voix parle encore

استخدم فيها المؤلف نفس النمط السابق الذي يتكون من ثلاث أقسام كل مازورتين منه تعبير عن معنى خاص، ونجد أن القسم الأول م(١١ – ١٢) هو تكرار موسيقي للموازير (٣- ٤) مع تغيير طفيف في شكل إيقاعي واحد فقط.

يكسر المؤلف في القسمين التاليين قاعدة الانتقالات الضيقة التي تشمل الثانية الكبيرة والصغيرة فقط،لنجد أنهاستخدم مسافة ثالثة صغيرة هابطة في م(١٤)، ثم ثالثة كبيرة هابطة م(١٦). أيضاً يستخدم المؤلف التدرج إلى القوة بشكل واسع على ثلاث موازير، يليه أداء عكسي على مازورة واحدة (١٤) ينتهي بأداء غاية في الخفوت (pp) مع استخدام مصطلح (dim).

شكل رقم (٤)

نموذج يوضح نهاية الجملة الثانية م(١٥ – ١٦)

المصاحبة : يستمر النمط السابق مع تغيير الهارمونيات

م (١٧ -١٨) فاصل موسيقي يكرر فيه المؤلف اللحن الذي يشبه الرد على لحن الغناء.

الجملة الثالثة : أناكروز (١٩ – ٢٩) وهي جملة تامة تنتهي على تآلف الدرجة الخامسة لسلم ري بيمول الكبير في م(٢٦) يليها كودتا غنائية تفصل بين الفكرة الأولى A والفكرة الثانية B وتنقسم الجملة إلى عبارتين.

العبارة الأولى : أناكروز (١٩ – ٢٢) وهي عبارة تامة تنتهي على تآلف الدرجة الخامسة لسلم سي بيمول الصغير، المساحة الصوتية (فا – مي ١ بيمول) على كلمات :

أخبرني أنك سوف تعود إلى دليلة للأبد dis moi qu'a Dalila tu reviens pour jamais

يبدأ لحن العبارة باختلاف عن الفكرة الأولى في المنطقة الحادة باستخدام مسافة ثالثة صغيرة صاعدة (دو١ – مي١ بيمول).

أناكروز(١٩) في شبه نداء متوسل (اخبرني dis moi) ويستمر بتسلسل سلمي هابط حتى (لا بيكار)، ويمثل هذا الجزء الصغير القسم الأول من العبارة التي يأتي بعدها القسم الثاني في المنطقة الغليظة في نطاق ثلاث نغمات فقط (فا – لا بيمول) يعبر بها المؤلف على ماتتطلبه وتتمناه دليلة.

" إنك سوف تعود إلى دليلة للأبد tu reviens pour jamais "

شكل رقم (٥)

نموذج يوضح بداية الفكرة الثانية أناكروز (١٩ – ٢٣)

العبارة الثانية : أناكروز (٢٣ – ٢٦) وهي عبارة تامة تنتهي على تآلف الدرجة الخامسة لسلم صول بيمول الكبير على كلمات :

كرر وعودك السابقة على وجداني redis a ma tendresse les serments d'autrefois

و هي تعتبر تكراراً موسيقياً كاملاً لحناً ومصاحبةً ماعدا المازورة الأخيرة التي تنتهي على نغمة (سي دوبل بيمول) بدلاً من (فا).

م (٢٧ – ٢٩) تعتبر كودتا غنائية يؤكد فيها المؤلف على محبة دليلة لهذه الوعود " هذه الوعود les serments ". وينهي سان صانص هذه الفكرة بأداء متدرج إلى الخفوت إستعداداً للجزء الثاني. تنتهي هذه العبارة الثانية بتآلف الدرجة الخامسة لسلم ري بيمول الكبير.

متطلبات اداء

- يتطلب أداء هذا الجزء صوت قادر على أداء التسلسل الصاعد والهابط المبني على الإنتقالات الضيقة المتمثلة في مسافة الثانية والثالثة الصغيرة والكبيرة.
- في هذا الجزء يوجد انتقالات بين المناطق الصوتية الحادة المتبوعة بالمنطقة الغليظة لذا يجب أن يكون المؤدي لديه قدرة على التحكم في توجيه الصوت بكل دقة .
- يتطلب أداء التدرج إلى قوة الصوت ثم التدرج إلى الخفوت في الصوت والذي ينتهي بأداء غاية في الخفوت pp والتقليل في السرعة dim صوت مرن جدا وقدرة على التحكم في عضلة الحجاب الحاجز بدقة شديدة.

المصاحبة : تستخدم دائماً نفس النمط الإيقاعي مع تغيير الهارمونيات.

الجزء الثاني B : (٣٠ – ٤٥) وتنتهي على تآلف الدرجة الخامسة لسلم ري بيمول الكبير، ويأتي هذا الجزء في سرعة أقل من السرعة السابقة un peu plus lent وفي أداء ناعم dolce وفي غاية الخفوت pp ويتغير الميزان إلى رباعي بسيط، وتتكون من جملتين.

الجملة الأولى (٣٠ – ٣٧) وهي جملة تامة تنتهي على تآلف الدرجة الخامسة لسلم ري بيمول الكبير وتنقسم إلى عبارتين :-

العبارة الأولى : (٣٠ -٣٣) وهي عبارة تامة تنتهي على تآلف الدرجة الخامسة لسلم ري بيمول الكبيرو مساحتها الصوتية (دو – ري ١ بيمول) أي أنها تشمل المنطقة المتوسطة والمنطقة الغليظة بلحن جديد ومختلف تماماًعن الفكرة الأولى على كلمات :

آه استجب إلى حناني Ah! reponds a ma tendresse

يستخدم المؤلف خلية إيقاعية كررها طول الجملة وهي ( ) ونجدها في م (٣٠ – ٣٢) ويبدأ اللحن بنغمة (ري بيمول ١) التي يتدرج منها بالهبوط بتسلسل سلمي يشمل بعض النغمات

الكروماتية وفي تتابع هابط، م(٣٠) تبدأ (ري ١ بيمول) م(٣١) (لا بيمول) وم(٣٢) (فا)، ويتطلب أداء هذا اللحن الناعم أداءاً مترابطاً جداً وخافتاً.

شكل رقم (٦)

نموذج يوضح بداية الفكرة الثانية م(٣٠ – ٣٣)

العبارة الثانية (٣٤ – ٣٧) وهي تكرار موسيقى حرفي للعبارة السابقة مع اختلاف الكلمات التي تقول :

اغمرني بالوجد والنشوة verse moi l'ivresse

الجملة الثانية : ٣٨ – ٤٥ وهي جملة تامة تنتهي على تآلف الدرجة الخامسة لسلم ري بيمـــول الكبير وتنقسم إلى عبارتين :

العبارة الأولى (٣٨ – ٤١) وتكرر كلماتها كلمات الجملة السابقة، وتشتمل على النغمات (دو – صول١ بيمول) لتشمل الثلاث مناطق الصوتية، يطلب المؤلف أن تبدأ بأداء متدرج إلـــى القـــوة بدون ضغط sans press.

يستخدم المؤلف في هذه العبارة بل في الجملة بالكامل خلية إيقاعية واحدة يكررها – يختلف عن الخلية اللحنية التي استخدمها في الجملة السابقة وهي ( ).

يبدأ اللحن من المنطقة الغليظة بنغمة (دو) ثم يصعد بمسافة سابعة صغيرة حتى (سي بيمـــول) ليعبر بها المؤلف عن شدة التوسل والرجاء (أه استجب إلى حناني repons a ma tendresse)، ثم يتابع اللحن الهبوط مع استخدام بعض النغمات الكروماتية (٣٨، ٣٩).

شكل رقم (٧)

نموذج يوضح بداية الجملة الثانية م (٣٨ – ٣٩)

يستكمل اللحن بنفس النمط والإيقاعي واللحني فيكرر نفس المسافة السابعة الصغيرة الصاعدة على نغمات (فا – مي ♭بيمول) ويتتابع اللحن بالهبوط حتى نغمة (لا بيمول) بدون استخدام بعض النغمات الكروماتية مكرراً نفس الكلمات بإصرار وبأداء أكثر في التدرج إلى الشدة piu cresc. وتنتهي العبارة بتآلف الدرجة الخامسة لسلم ري بيمول الكبير.

العبارة الثانية (٤٢ – ٤٥) وهي عبارة تامة تكرر كلماتها كلمات العبارة الثانية من الجملة السابقة وتشمل مساحة صوتية متسعة من (سي بيمول تحت المدرج – صول ♭ بيمول).

يستمر التصاعد اللحني ليصل إلى أكثر نغمات الأغنية حدة (صول♭ بيمول) بأداء قوي، استخدم فيه المؤلف نفس قفزة السابعة الصغيرة الصاعدة (لا بيمول – صول♭ بيمول) في م (٤٢)، يليها نفس النمط الإيقاعي واللحني في م(٤٣) وقفزة السابعة الصغيرة الصاعدة (فا – مي ♭ بيمول) وينتهي اللحن في المنطقة الغليظة بأداء منتهى الخفوت pp وبإقلال في كثافة الصوت dim.

شكل رقم (٨)

نموذج يوضح تكرار مسافة السابعة الصغيرة م(٤٣)

متطلبات اداء

- أن يهتم المؤدي بأداء اختلاف السرعات بما هو مناسب للتعبير عن النص.
- التمكن من إستخدام المناطق الصوتية الثلاثة في الصوت كل على حده ثم الدمج بين كل منطقة وأخرى صعوداً وهبوطاً.
- الدقة المتناهية في أداء الأشكال الإيقاعية المتكررة.
- أن تكون قادرة على أداء النغمات القريبة جداً وخاصة الكروماتية التي يسير بها اللحن بشكل هابط أو صاعد.
- يجب أن تتحرى الدقة والإنضباط في أداء مسافة السابعة الصغيرة.
- أن يكون اداء اللحن الناعم dolce أداءاً مترابطاً جداً.

المصاحبة : تختلف إختلافاً كلياً عن الفكرة الأولى حيث يتبادل التآلفات بين اليدين مع اختلافات طفيفة في الإيقاع وبالطبع في الهارمونيات.

شكل رقم (٩)

نموذج يوضح النمط المستخدم في المصاحبة في الفكرة الثانية (٣١ – ٣٢)

الموازير (٤٦ -٥٠١) يتداخل فيها صوت شمشون Samson بكلمات قليلة :

دليلة، دليلة، أحبك Dalila! Dalila! Je t'aime

مستخدما مساحة صوتية (فا – فا١) يصاحبه لحن الغناء لدليلة للموازير (٤٢ – ٤٥)،أما الموازير من (٥٠١ – ٥١) فهي تُعتبر فاصل قصير يُقدم للإعادة، وفيه يتغير الميزان إلى ثلاثي بسيط وبأداء خافت جداً pp. ومن الجدير بالذكر أن المؤلف قام بتأليف نمط جديد ومُختلف جداً

عن مقدمة الأغنية، استخدم فيه نمط إيقاعي مبني على استخدام سدسيتان في بداية المازورة كما يلي :

شكل رقم (١٠)

نموذج يوضح النمط الإيقاعي الجديد في المصاحبة م (٥١ – ٥٢)

و من الملاحظ أن هذا النمط سيستمر تقريباً حتى م(٦٧) مع تغيير الهارمونيات بالطبع.

$\mathbf{A^2B^2}$: م (٥٢ – ١٠٠) إعادة كاملة للألحان الفقرة السابقة (AB) مع اختلاف كامل في المصاحبة كما سبق الذكر، وأيضاً اختلاف كامل في الكلمات.

و بهذا يكون تحليل واحدة من أجمل تراث الأغاني قد تم بحمد الله.

النتائج والتوصيات :

من الملاحظ أن أسلوب سان صانص يتبع الكلاسيكية في التركيب والرومانتيكية في الصياغة من حيث البراعة في التلوين الموسيقى والتنويع الأوركسترالي.

١- استخدم سان صانص جميع المناطق في صوت دليلة ويمكن أن نستنبط مغزاه من هذا فربما يكون المقصود هو استمالة شمشون من قِبل دليلة بكُل السُبُل، واستمالة المستمع إلى معاني الكلمات وما فيها من مراوغة.

٢- العبارات أغلبها قصيرة وذلك يعكس رؤية سان صانص للتعبير عن الخط الدرامي للعمل المليئ بالانفعالات.

٣- حدد أساليب ومصطلحات التعبير للخط الغنائي مع كل جملة بعناية لتواكب الإنفعالات الدرامية.

٤- النص الشعري جاء واضح ومُعبر عن الأفكار التي تضمنها واتسم بالبساطة.

٥- استخدم المؤلف التكرار والتشابه اللحني والإيقاعي في كثير من المواضع لتأكيد معاني الكلمات.

٦- استخدم الأقواس اللحنية الطويلة والقصيرة.

٧- إنتقل بين جميع درجات الشدة واللين والتدرج بينهما وهي سمة من سمات العصر الرومانتيكي.

٨- استخدم تعدد الموازين وتغيير السلم أحياناً.
٩- إستخدم تغيير المفاتيح بكثرة في المصاحبة.
١٠- إستخدم مسافة الثانية الصغيرة بكثرة في الجزء الأول.
١١- إستخدم مسافة السابعة الصغيرة الصاعدة بكثرة.
١٢- إستخدم خلية لحنية مسيطرة على كل جزء على حداًخاصة في المصاحبة.
١٣- سيطرت القفلة على الدرجة الخامسة للسلم المستخدم على معظم الآريا.

تقنيات أداء دليلة في الآريا :

١- من تقوم بأداء شخصية دليلة يجب أن تتحلى بشخصية قوية قادرة على إقناع الآخرين ومرنة في نفس الوقت تسمح لها بالتعبير عن مشاعر تُناقض الحقيقة وكذلك المواقف المتناقضة المتعاقبة
٢- يتطلب صوت مرن يتمتع بالقدرة على الانفعال بين مناطق الرنين المختلفة بسهولة وسلاسة.
٣- يتطلب تقنية الاعتماد على الجانب التعبيري في الغناء الأمر الذي يدعو إلى ضرورة أن يكون لدى الصوت المؤدي القدرة على التلوين الصوتي إلى جانب الاستقلال بالخط الغنائي عن المصاحبة.
٤- يجب أن يتميز الصوت بالثراء في المنطقة المتوسطة لأن أغلب الآريا تركز عليها.
٥- يتطلب صوت متمكن من الأداء الخافت في أغلب الأحيان مع الحفاظ على الرنين الصوتي.
٦- أن يراعي المؤدي عند أدائه الفقرات الخافتة والخافتة جداً استخدام عضلة الحجاب الحاجز لدعم الصوت الغنائي.
٧- إجادة اللغة الفرنسية للقدرة على التعبير عن معاني الكلمات بشكل جيد.

التوصيات :

١- إدراج المؤلفات الغنائية للمدرسة القومية الفرنسية ضمن برامج الدراسات العليا.
٢- الدراسة التحليلة الغنائية المسبقة لهذه المؤلفات تساعد على أدائها بشكل جيد.
٣- الاهتمام بترجمة النصوص الشعرية لفهم معاني لكلمات وروح العمل للتعبير عنه بعمق وصدق.

قائمة المراجع :

١. أحمد حمدي محمود : *الأوبرا* – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٨٨.

٢. أحمد حمدي محمود : *الأوبرا والأوبريت*– القاهرة – المجلس الأعلى للثقافة - ١٩٩٥.

٣. أحمد شفيق أبو عوف : *روائع الأوبرا العالمية* - اللجنة الموسيقية العليا – القاهرة - سلسلة الثقافة الموسيقية - ١٩٨٨.

٤. بثينة فريد : *من أساطين النغم* - دار الكتاب الحديث - القاهرة – ١٩٨٥ .

٥. ثيودور.م. فيني : *تاريخ الموسيقى العالمية* – ترجمة سمحة الخولي ومحمدجمال عبد الرحيم – دار المعرفة – القاهرة -١٩٧٢.

٦. سهيلة إبراهيم محمد : *توظيف بونكيللي لدور الكنترالطو في أوبرا لاجيوكوندا ومتطلبات أداءه* - رسالة ماجستير غير منشورة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان - القاهرة – ٢٠١٨.

٧. عهود عبد الحليم أحمد – *أسلوب الأداء الغنائي لمشهد من أوبرا شمشون ودليلة لداود* حسني - بحث منشور – المؤتمر العلمي الأول للبيئة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – القاهرة ٢٠٠١.

٨. عواطف عبد الكريم : *تاريخ وتذوق الموسيقى في العصر الرومانتيكي* – القاهرة- مركز كوين للكومبيوتر -١٩٩٧.

٩. نادية عبد العزيز عوض - *دراسة حديثة عن الأوبرا* – عالم الفكر – المجلد التاسع – العدد الرابع – الكويت – وزارة الاعلام – ١٩٧٩.

١٠. معجم *الموسيقا* – مركز الحاسب الآلي– القاهرة – مجمع اللغة العربية– ٢٠٠٠.

11.Hindley Geoffre :*The La Rousse Encyclopedia of Music* ,London.New York,The Hamlyn publishing group Ltd.5 th impression , 1976- p296

12.Osborne,Charles:*The Dictionary of Composers*,London , Macmillan,1977.

13.Sadie ,Stanly , *The New Grove's Dictionary of Music and Musician* – U.S.A. Macmillan Publisher Limited,Vol.16,1980.

14.Rachele Maragliano Mori.*Coscienza della voce nella scuolaitaliano di canto*.Curci,Milano,1987

15.http://www.britannica.com/biography/Camille-Saint-Saens#ref35703

16.https://manshoor.com/people/samson-story-judaism-christianity-islam/

17.http:/www.en.wikipedia.org/wiki/Camille-Saint-sa%c3%ABns

18.http://en.Wikipedia.org/Wiki/Voicetype

19. http://en.Wikipedia.org/Wiki/mezzo-soprano

ملخص البحث

دليلة عند كاميل سان صانص من خلال أوبرا شمشون ودليلة

المقدمة : على الرغم من وجود حضارة موسيقية بفرنسا منذ زمن طويل إلا أنه في مطلع القرن التاسع عشر لم يكن هناك تطوراً بفن الموسيقى فكانت فنون الموسيقى مرتكزة حول الأوبرا، بل كان التأليف الأوبرالي في أغلب الأحيان بين يدي مؤلفين أجانب مثل روسيني Rossini ومايربيير Meyerpierre وقد حاول بريليوز Berlioz في كتاباته الصحفية ومؤلفاته الموسيقية إعادة التوازن الصحيح إلى الحضارة الموسيقية لبلاده فرنسا، إلا أنه لم ينجح في أول الأمر في إثارة انتباه الكثير، ولم يدرك الموسيقيون الفرنسيون هذه المشكلة إلا في مرحلة متأخرة، وبحلول عام ١٨٦٠ إجتذب المؤلفون الفرنسيون بعض الاهتمام إلى مدرسة قومية جديدة في الأوبرا الفرنسية، وأخيراً عندما تدلى نبوغ سان صانص C. Saint Saens وانضم إلى هذه المدرسة بدأ الأمل يراود الفرنسيون بشيئ من الجدية بعد ظهور هذه المدرسة القومية الفرنسية، وتجلت مبادئ هذه المدرسة بمزيد من الوضوح بعد الحرب الفرنسية البروسية عام ١٨٧٠، وأرادت هذه المدرسة أن تُخلص العالم من طغيان ألمانيا على الموسيقى العالمية [١].

و تُعد أوبرا شمشون ودليلة " Samson et Dalila" واحدة من أهم أعمال سان صانص، والتي كان قد ألفها في البداية لتكون أوراتوريو Oratorio ثم قام بتعديلها بعد ثلاث سنوات لتُصبح أوبرا. كان أول عرض لها في ألمانيا في بلدة ڤايمار Weimar عام ١٨٧٧ بواسطة المؤلف الموسيقي ليست Liszt الذي كان من أشد المعجبين بسان صانص. إن المقطوعات الكورالية في أوبرا شمشون ودليلة تكشف عن حقيقتها الأولى (الأوراتوريو)، ولكن ثراء التأليف الأوركسترالي والآريات الساحرة التي تسلب اللب لدليلة Dalila تجعلنا نكتشف أنها أوبرا محضة [٢].

(١) ثيودور.م. فيني : *تاريخ الموسيقى العالمية* – ترجمة سمحة الخولي ومحمدجمال عبد الرحيم – دار المعرفة – القاهرة -١٩٧٢ ص(٦٠٤ – ٦٠٦).

(2) Hindley Geoffre :*The La Rousse Encyclopedia of Music* ,The Hamlyn publishing group Ltd,London.New York.5 th impression , 1976- p٦٣٠.

المفاهيم النظرية : وفيها تسرد الباحثة الجانب النظري للبحث ويشمل : مشكلة البحث، أهداف البحث، أهمية البحث، أسئلة البحث،منهج البحث، عينة البحث، مصطلحات البحث، دراسات سابقة، نبذة عن الأوبرا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في فرنسا، نبذة عن كامي سان صانص Camille Saint Saens،أسلوبه وأعماله، قصة شمشون ودليلة، شمشون في العهد القديم،صوت المتزوسوبرانو وصوت الكونترالطو.

الجانب التطبيقي : تقدم الباحثة تحليلاً شاملاً للعينة،و مقدمة عن الآريا المختارة من أوبرا شمشون ودليلة والكلمات وترجمتها من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية وقد أظهرت الباحثة العوامل الموسيقية والتقنيات الغنائية التي يتطلبها هذا العمل بعد توصلها لنتائج خاصة بأسلوب كامي سان صانص في تناول العينة وتقنيات أداء دليلة في الآريا للوصول إلى أسلوب أداء سليم ، ثم تلا ذلك توصيات الباحثة وقائمة المراجع العربية والأجنبية ثم ملخص البحث باللغتين العربية والإنجليزية.

Summary of the research

Samson and Dalila are one of the most important works of San Sans, which he first performed as Oratorio and then modified three years later to become an opera.The choral pieces in the opera Samson and Dalila reveal their first reality, as an oratorio, but the richness of the opera and the charming banners that rob the pulp of the evidence make us discover that it is a pure opera

theoretical concepts : The researcher describes the theoretical aspect of the research and includes the problem of research and research objectives, the importance of research, research questions, research methodology, research sample, research terms, previous studies , About the opera in the second half of the nineteenth century in France and about Cami San Sans and his style and his work and the story of Samson and Dalila, and Samson in the Old Testament and the voice of Mezzosoprano and Contralto

Practical side: The researcher presented a comprehensive analysis of the sample and an introduction to selected narration from Samson and Dalila and the words and their translation from French to Arabic. The researcher showed the musical factors and techniques required by this work after reaching the results of the San Sans style in the sample and Techniques of performance in the evidence to reach the method of sound performance and then came the researcher's recommendations and the list of references .