

القومية في موسيقا القرن العشرين

تأليف

د. سمحة الخولي



سلسلة كتب ثقافية شهرية يديرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدوانى 1923 - 1990

162

القومية في موسيقا القرن العشرين

تأليف: د. سمحة الخولي



166
الكتاب

المواد المنشورة في هذه السلسلة تعبر عن رأي كاتبها
ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس

المتنوع المتنوع المتنوع المتنوع

5	المقدمة
13	الفصل الأول: (أسبانيا - بريطانيا - اسكاندينافيا)
43	الفصل الثاني: أواسط أوروبا والبلقان
97	الفصل الثالث: روسيا والإتحاد السوفييتي
159	الفصل الرابع: الولايات المتحدة وأميركا اللاتينية
205	الفصل الخامس: أصدقاء القومية في الشرق
281	الهوامش
313	المؤلف في سطور

القومية هي القوة الكبرى في العصر الحديث وهي المحرك الأول للأحداث التاريخية، ويحدثنا علم الاجتماع بأن القوم أو الشعب Nation جماعة تربطها بعضها ببعض أو أصر مشتركة تدعوها لإرادة تكوين دولة خاصة بها في إقليم معين، تعتبر نفسها صاحبة السيادة عليه، وصاحبة الحق في تنظيمه سياسياً، وينشأ هذا الترابط عن عوامل تاريخية، تحتل اللغة والدين والثقافة المشتركة أهمية خاصة بينها. والحركة القومية هي ظاهرة وجود هذا الشعب والأمة، بسعيه لتحقيق هذه الدولة-أو المحافظة عليها وتنميتها إذا كانت قد تحققت-وذلك على أساس جهد واع ذي مضمون سياسي واجتماعي وثقافي.⁽¹⁾

وقد فرضت أفكار القومية نفسها وباتت من المسلمات البديهية، حتى إن كلمة «القومية» نفسها قد اتخذت معنى ورنينا خاصا لم يكن واردا من قبل.

والحركات القومية تستند دائماً إلى حركات ثقافية تستمد منها مصداقيتها وقوتها، فهي تجسد الأبعاد الروحية للحركات القومية السياسية وتعمق أو أصر الترابط الموحدة بين أبناء الشعب أو الأمة، وفي قرننا الحاضر أثارت الحروب وما تبعها من تقسيم وتعديل للحدود، وبيانتشار أفكار الحرية والديمقراطية، موجات أوسع من حركات التحرر

فاقت القرن التاسع عشر، وظهرت حركات أوسع من التحرر السياسي في الغرب، وهبت شعوب في إفريقيا وأميركا اللاتينية وفي آسيا، تكافح الاستعمار والسيطرة الأجنبية، وفي غمار هذه الحركات السياسية الشاملة شهد العالم بزوغ فنون جديدة لشعوب وثقافات صغيرة لم يكن لها دور في الثقافة العالمية من قبل، وبذلك أسهمت في إثراء الفكر والفن في العالم، بإضافات محلية الجذور ولكنها تخطت الحواجز الإقليمية لتخاطب جمهورا أوسع وأعم.

وهناك من الظواهر ما يوحي بأن عالمنا المعاصر يسير في هذا في اتجاه الدولية-Internationalism نتيجة للتقارب والاحتكاك الذي أوجده، التقدم العلمي، بإلغاء المسافات والاحتكاك المباشر-بالسفر والهجرة والحروب والجيوش المحتلة ووسائل الاتصال الجماهيرية Mass communication media وأن هذا التقارب قد يضعف الثقافات القومية ويذوبها، غير أن تلك الظواهر لم تفلح في إضعاف ارتباط الإنسان بماضيه وتراثه بل أضافت للثقافات المحلية أبعادا جديدة، وعمقت تمسك الإنسان المعاصر بهويته الثقافية التي تحقق له ذاته في إطار الانتماء لشعبه وقومه.

وقد كان البحث عن الهوية وراء ظهور مدارس الموسيقا القومية في أوروبا في أواخر القرن التاسع عشر لأول مرة في بوهيميا وروسيا واسكاندينافيا وأسبانيا وبريطانيا والمجر. وقد يثار أن عصر النهضة المتأخر قد أرخَ لمدارس موسيقية يُنسب مؤلفوها لبلدانهم، كالمدارس الإيطالية والإنجليزية ومدارس الأراضي الوطنية وما إليها، غير أنها كانت مجرد تقسيمات جغرافية لمدارس ليس لها سمات محلية واضحة تفرق بينها، ولا تستند لاعتبارات سياسية أو قومية بالمفهوم الحديث.

أما مدارس الموسيقا القومية في القرن الماضي فهي تمثل تحولا كبيرا في مسار الموسيقا الغربية الفنية، بما أضافته إليها من قيم موسيقية جديدة، مستمدة من تراثها ومميزة لكل منها وقد نشأت هذه المدارس في ظل رومانسية Romanticism، القرن التاسع عشر، مدفوعة بشوق الرومانسيين للعودة للماضي، وحنينهم لبطالة الريف وبدائيته وحبهم للوطن، وعشقهم للطبيعة ولكل ما يهربون به من واقعهم المصطنع والمفرط في التمدن. ولمست هذه المعاني وترا حساسا لدى شعوب أوروبية صغيرة كانت تسعى

للتحرر السياسي ولتأكيد هويتها الثقافية كجزء مكمل له، وأضاف إلى ذلك شعورها بالثورة ضد سيطرة ألمانيا وإيطاليا (وفرنسا إلى حد ما) على الموسيقى الفنية الأوروبية-ومن تفاعل كل هذه العوامل خرجت للوجود موسيقتا سميتانا ودوفر جاك (في تشيكوسلوفاكيا) وجلينكا وبورودين وبالاكيريف وموسورسكي ورمسكي كورسكوف في روسيا، وجريخ (النرويج) والبينيز وجرانادوس (في أسبانيا) وإلجار (في بريطانيا) وليست (في المجر) وشويان (في بولندا).

بل ولد الاتجاه القومي حماسا لدي مؤلفين (من جنسيات أخرى) جعلهم يكتبون موسيقتا ذات صبغة قومية لبلاد غير بلادهم، مثل مقطوعات برامز «المجرية» وموسيقا جلنكا ورمسكي كورسكوف، وبيزية الأسبانية وأعمال «إيطالية» لتشايكوفسكي، وهكذا اتسعت موجة القومية بصور مختلفة، وعندما انقضى القرن التاسع عشر كانت الموسيقى القومية قد أصبحت حقيقة ماثلة، لا خلاف على حيويتها وخصوبتها، وما أضافته للموسيقا الأوروبية من ملامح طريفة، وخاصة في أعمال عباقرتها وعلى رأسهم موسورسكي، فهو الذي استمد منه ديبوسي (الفرنسي) قيما وتصرفات موسيقية بعيدة المغزى، أدخل بها تجديدا منعشا للموسيقا الأوروبية «الأم» في مرحلة كانت الرومانسية قد بلغت فيها منتهاها، واستنفدت إمكانات لغتها الموسيقية (بعد فاجنر).

ولكن كيف توصل هؤلاء القوميون إلى أساليبهم القومية، التي حققت هذه الطفرة الموسيقية لشعوبهم ولهم؟ كان لابد لهم من الغوص بحثا عن الجذور، فاكتشفوا منابعهم في أحد مصدرين، هما الموسيقا الشعبية أو الفلكلور الموسيقي من جانب، والموسيقا الدينية المحلية من جانب آخر، وكان الوعي بالفلكلور أي الفنون الشعبية، قد بدأ ينتشر كملح جديد في الفكر الأوروبي، ولكن وسائل جمعه ودراسته كانت ما تزال في المهد، ومع ذلك أصاح القوميون السمع لأغاني الفلاحين، وأمعنوا النظر في رقصاتهم، وعنوا بأدابهم وأقاصيصهم ودراسة تقاليدهم المتوارثة في تيار حي من التفاعل والنمو والحفاظ في آن واحد، وهذا الذخر الهائل هو الذي ألهم خطاهم في البحث عن لهجات موسيقية جديدة صادقة التعبير عنهم.

ومن هذه المنابع الأصيلة استقى المؤلفون القوميون ألحانا ذات مقامات

تختلف عن المقامين الكبير والصغير القرييين المستهلكين، واكتشفوا آفاقا في التكثيف النغمي-هارمونيا وبوليفونيا تختلف بل وتتعارض أحيانا مع اللغة الأكاديمية للموسيقا الأوروبية الفنية.

وأدهشتهم الإيقاعات الشعبية بموازينها الأحادية، وتكويناتها المركبة والمزدوجة،

ووجدوا في آلات موسيقاهم الشعبية ألوانا مميزة من الرنين الموسيقي تصلح لتطعيم التلوين، وبهذا الكنز الثمين من المواد الأولية (الخام)، انطلقوا في تجاربهم واستبطلوا ما استطاعوا من الحلول الهارمونية والبوليفونية لتلائم المقامات الشعبية (والكنسية) وطوعوا البناء الموسيقي Form لملاح شعبية غير مألوفة تطعيما شائقا (ولو بتضحيات) وخرجوا من هذا كله بلهجات موسيقية أبدعوا بها أعمالا محلية في جوهرها، وقومية في روحها وموضوعات أوبراتها وأغانيتها، ولكنها غريبة في أساليبها بحيث يستطيع المستمع في أي مكان أن يستمتع بها ويتعرف على مصدرها.

والطريف أن أغلب المؤلفين القوميين في القرن الماضي، والذين حققوا هذه الطفرة كانوا إما هواة مارسوا التأليف كنشاط جانبي (بالاكيريف بورودين) وعلموا أنفسهم الموسيقا (موسورسكي)، ومع ذلك حققوا ثورة بعيدة المغزى في الموسيقا، لأن العودة للفولكلور والتزاوج بينه وبين الموسيقا الفنية يشكل اتجاها «ديمقراطيا» أصيلا، ابتعد بالموسيقا عن جو القصور، لتقترب من الإنسان الريفي البسيط، ووسع آفاقها فلم تعد تخدم طبقة النبلاء والمثقفين وحدهم، بل أصبحت تخاطب الطبقات المتوسطة والعاملة على السواء، ولهذا فإن نجاح الموسيقا القومية كان نجاحا اجتماعيا وموسيقيا معا.

ثم جاء القرن العشرون بمناخ جديد وبملاح جديدة لعالم شكله التقدم العلمي المذهل، والثورات الاجتماعية الكبرى والحروب المدمرة، فأتخذت الفنون فيه مسارات غريبة، في بحثها عن أدوات جديدة للتعبير عن هذا المناخ. وانطلق المؤلفون الموسيقيون يجوبون عوالم غريبة من مذاهب التجديد كالحوشية⁽²⁾ Barbarism التي تمجد التناثر والإيقاعات الطرقية العنيفة تشبها بالبدائيين-وكالدوديكافونية-Dod ecaphony التي تلغي المحور السلمي وكل ما قامت عليه الموسيقا خلال قرون ثلاث وتستبدل به صفوفاً من

الأصوات الإثني عشرية⁽³⁾ وتلتزم به حرفيا (وقد تضيف إليه صفوفًا من الإيقاعات في تنظيم مطلق لعناصر النسيج الموسيقي) والموسيقا العشوائية العفوية Aleaoric التي تنظر للعمل الموسيقي كتكوين عشوائي تحكمه المصادفة، وقد تدخل إليه عناصر غير موسيقية⁽⁴⁾ - والموسيقا المصنوعة Concrete من أصوات مسبقة التسجيل على شريط مغناطيسي يحوّر المؤلف في سرعته، ويبنى منه موسيقاه- والموسيقا الإلكترونية Electronic التي تلتغى الآلات الموسيقية (كليا أو جزئيا) وتعتمد على مصادر كهربائية، يكون منها المؤلف ومهندس الصوت العمل الموسيقي⁽⁵⁾ - أو «الكلاسيكية الحديثة» Neo-classicism وهو مذهب يعود لموضوعية الكلاسيكية، وتحفظها، وصيغها، ولكن بلغة موسيقية معاصرة..

وفي غمار هذه المذاهب التجديدية والهوجاء أحيانا، وجد بعض المؤلفين الجادين خلاصهم ووسيلتهم للاقتراب من الجماهير في الموسيقا «القومية» التي تمثلت لهم كنيار رشيد متعل، يستند لعناصر موضوعية عميقة الجذور، يشعر الإنسان المعاصر بالحاجة النفسية لها في هذا العصر بأشد مما كانت قبلا، وعاون على تدعيم هذه الموجة الثانية أو الحركة القومية الحديثة في هذا القرن ظهور عبقریات حقيقية مثل بارتوك وسترافنسكي، وجدت في الاتجاهات الحديثة للغة القرن العشرين الموسيقية، مادة خصبة لاندماج عضوي مع الملامح الشعبية، بل واستتبطت من تلك الملامح الشعبية، عناصر أخرى للتجديد الموسيقا على نطاق أوسع، وذلك بفضل تقدم وسائل الجمع الميداني للفولكلور، ومناهج تصنيفه، وتدوينه، وتحليله، وبفضل الدراسات العلمية للعلاقة بين الموسيقا الشعبية واللغة القومية (كوداي) وتفنن المؤلفون القوميون المعاصرون في تطعيم لهجاتهم بعناصر من الموسيقا القديمة لشعوبهم (فون وليامز ودي فاليا) والتغني بأساطيرهم ومعتقداتهم (سبليوس وشافيز وغيرهما).

والقومية في القرن العشرين ظهرت بصورتين، أولاهما: كمرحلة وقتية عابرة عند عدد من المؤلفين المعاصرين، ممن تجاوزوها بعد ذلك، إما عائدین لشيء من رصانة «الكلاسيكية الحديثة» أو سعيا وراء تيارات التجديد والتجريب المتطرفة. وهناك أمثلة كثيرة لهؤلاء، على رأسها سترافنسكي وغيره من مؤلفي تشيكوسلوفاكيا، وأسبانيا، والمجر. ويوغوسلافيا، واليونان،

وأميركا الشمالية واللاتينية وغيرها . وهؤلاء يمثلون قوة من الفنانين القلقين في بحث دائم عن أصدق تعبير موسيقى عن أنفسهم وعصرهم، واعتناقهم للقومية مرحليا، من الظواهر ذات الدلالة على مسار الموسيقا في هذا القرن.

والصورة الثانية للقومية كاتجاه رئيسي تبناه أصحابه والتزموا به، ولكنهم تطوروا به نحو مسالك واتجاهات، تختلف في نضوجها وتفننها وأساليبها باختلاف الشخصيات والمواهب، وعلى رأس هؤلاء بارتوك، ودي فاليا، وفون وليامز وفيلالوبوس وشافيز، الذين تركوا في موسيقا المجر وأسبانيا وبريطانيا والبرازيل والمكسيك أثارا باقية بأعمالهم القومية التي نبعت عن وجهات نظر وفلسفات اجتماعية ونظرة تاريخية تؤكد حقيقة جمالية وهي أن القومية ليست مناهضة أو مضادة للعالمية Universalism (كما اعتقد بعض المؤرخين الأوروبيين) وتؤكد حقيقة تاريخية أخرى وهي امتداد التيار القومي من القرن الماضي للقرن العشرين امتدادا خصبا قويا استفاد من منجزات القرن الموسيقية بل وأضاف إليها .

وفي الاتحاد السوفيتي طرحت قضايا التراث والمعاصرة في إطار الموسيقا القومية، وتطبيق الواقعية الاشتراكية، على نطاق واسع، ولاشك ان المحصلة النهائية لإصلاحات السوفيت ورعايتهم للموسيقا القومية واحتضانهم لمبدعيها-على الرغم من الصراعات العقائدية-لاشك أنها تمثل تطورا كبيرا في موسيقا هذا البلد الضخم، أضفى على التعبير الموسيقي فيه، ثراء يشهد بالطاقات الثقافية لقوميات الاتحاد السوفيتي المتعددة، وبفاعلية الموسيقا القومية كاتجاه حيوي خصب في الموسيقا المعاصرة، وهو ما أكدته الأحداث السياسية التي باتت تهدد المفهوم الاشتراكي كله .

ولعل أبرز تطورات القومية الحديثة في موسيقا القرن العشرين أنها مست شعوبا ذات ثقافات موسيقية لها سمات شرقية وأبعاد (موسيقية) مميزة غير غربية، سواء في الجمهوريات الشرقية الآسيوية الإسلامية في الاتحاد السوفيتي، أو في بلاد الشرق الأوسط الإسلامي والعربي، وأسفرت في هذه التربة الشرقية عن مولد لهجات موسيقية شائقة وثرية، اتسم بعضها بأصالة وابتكار، وإن كان بعضها لم ينجح في مواجهة تحدي اللقاء مع موسيقا الغرب، فتخلت عن قيم أصيلة، في سبيل تطوير سطحي (في

موسيقا جاد جيبكوف، وتيارات التهجين الموسيقى في بلاد الشرق الأوسط العربي).

ولاشك أن التزاوج الذي يحدث في القرن العشرين، بين عالمين موسيقيين مختلفين شرقي وغربي قد يسفر عن تضحيات وتغييرات بعيدة المدى في وسائل التعبير الموسيقى، تفرضها ظروف التحول الاجتماعي والثقافي، وهي قد تصدم بعض الأجيال غير المؤهلة أول الامر وخاصة في الشرق (وهو ما يفسر بجانب عوامل أخرى-بعض العزلة التي تحيط بالموسيقى القومية الناشئة في الشرق العربي) ولكننا نؤمن بأن الشجرة الفتية هي القادرة على إخراج فروع جديدة، فلا خوف على التراث الشرقي من التحولات الجديدة التي يفرضها هذا العصر، إذا تناولها المؤلفون بحكمة وبصيرة ومن منطلق ثقافي متوازن. فليس للتجديد الموسيقى حدود تكبل خيال الفنان، لأن لغة الموسيقى بطبيعتها مرنة، وباب الاجتهاد مفتوح أمام الجميع وليس أقرب ولا أوفق من الاجتهاد في التجديد على أسس موضوعية، من موسيقا الشعب وتراثه.

والموسيقا القومية ليست بحال ضد العالمية وهي لا تخاطب العالم الخارجي بل إن نجاحها الحقيقي في استقطاب المستمع في الداخل والخارج معا. والمؤلفون القوميون يتفاوتون في مواهبهم وقدراتهم وخيالهم، ولذلك نجد بينهم العباقرة الكبار، والمجتهدين، والمتوسطين، والمقلدين. والحكم على إبداع كل منهم ليس حكما على الاتجاه القومي في حد ذاته، بقدر ما هو حكم على فرد يبدع على قدر ثقافته وفي حدود طاقاته الشخصية وعصره.

وبعد، فهذا الكتاب يسلط الأضواء على عالم موسيقى حافل، يضح بالحيوية في قرننا هذا بما يفوق القرن الماضي بكثير. وقد حرص الكتاب على إعطاء خلفية إنسانية عن كل المؤلفين القوميين الذين تناولهم في القارات الأربع، وعن الملابس التي شكلت إبداعهم القومي من البيئة الأسرية والاجتماعية إلى الدراسة والمناصب والتقييم المحلي والخارجي، سعيا لاستكمال الصورة، كما عنى الكتاب بتفاصيل الهيئات والمؤسسات التي دعمت الموسيقى القومية لعلها تفيدنا في بلادنا في رعاية الفنون مستقبلا بمزيد من الفاعلية والمضاء.

هذا وقد حرصنا على إدراج النماذج الموسيقية المدونة بالنوتة لكي يفيد منها المتخصصون (والهواة الذين تتوافر لهم خبرة قراءة النوتة) ولكنها غالبا نماذج قصيرة مركزة، هدفها تسليط الضوء على نقاط بعينها في الأسلوب الموسيقي، والمقصود بها أن تقود القارئ (المتخصص) لمزيد من الاطلاع على الأعمال الموسيقية المنشورة والتي استقينها منها هذه النماذج. وأما المؤلفون القوميون في الشرق فقد كانت الصعاب المحيطة بالحصول على مدوناتهم متعددة وخاصة لأن أغلب مؤلفاتهم لم تشر (نشرًا تجاريًا) بعد، ولذلك قدم الكتاب نماذج أوسع نوعًا من أعمالهم وذلك تحقيقًا للفائدة، ولمزيد من الإيضاح لأساليبهم واتجاهاتهم.

وبالنسبة للمؤلفين الأتراك بصفة خاصة فإن أهم المراجع وأوسعها عنهم مكتوبة باللغة التركية وهو ما شكل صعوبة حقيقية، خفف من وطأتها نوعًا زيارات أتيحت للمؤلفة لتركيا ولقاءات شخصية مع عدد من مؤلفيها، واستماع لبعض أعمالهم في أواخر الستينات، وأضيفت إليها بعض التفاصيل المكملة (التي وفرها مشكورا السيد / منير بيكين بجامعة بلتيمور ماريلاند والدكتور نويباور بجامعة فرانكفورت) هذا بالطبع بالإضافة لأحداث المراجع الغربية والمقالات التي تناولت المؤلفين القوميين الأتراك، مما يرجى معه أن تكون الصورة التي قدمها الكتاب عنهم متكاملة قدر المستطاع.

والهدف الأكبر الذي ينشده هذا الكتاب هو أن يثير لدى القارئ العربي، الشوق للتعرف على هذا الإبداع الموسيقي القومي الحافل والمنوع، والرغبة في الاستماع الذكي إليه، لتتحقق له الألفة معه وهناك تسجيلات عديدة لأغلب هذه الأعمال الموسيقية يسهل الحصول عليها، وذلك لكي يستمتع القارئ العربي بما يضيف لخبراته الموسيقية والإنسانية.

أسبانيا بريطانيا اسكندينايا

أولة: أسبانيا

ترتبط أسبانيا في الأذهان برنات جيتار رقيقة، وأصوات رخيمة شجية تغني «الفلامنكو» وبالملابس الزاهية والكاستانييت في رقصها الشعبي، وترتبط بطرز عمارتها الفريدة وحلبات مصارعة الثيران. وأسبانيا مزيج من هذا كله وأكثر، فهي مفترق الطرق بين أوروبا وأفريقيا، وعلى أرضها تعايش المسلمون والمسيحيون وتقاتلوا وتزاوجوا، وازدهرت في الأندلس خلال قرون الفتح الإسلامي الثمانية، حضارة من أرقى ما شهد العالم حينذاك، وهي بعد ذلك بلاد «الآرمادا» والاستعمار، وبلاد التدين العنيف/ ومحاكم التفتيش، كما أنها بلاد عظماء المصورين والأدباء. ورغم كل تاريخها الحافل فإن الموسيقى والرقص هما أول ما يتبادر للذهن، عندما تذكر أسبانيا!

وكان صوت أسبانيا قد خفت في الموسيقى منذ عصر النهضة⁽¹⁾، كما أننا لا نجد أسبانيا واحدا

بين أساطين الموسيقا الكلاسيكية أو الرومانسية، فقد ظلت أسبانيا صامته، موسيقياً حتى منتصف القرن الماضي، اللهم إلا من بعض عازفيها العالميين أمثال: سارازاتي (2) Sarasate وكزالس (3) Casals وغيرهما ممن أسمعوا صوتها للعالم.

ومع ذلك فإن أصداء الموسيقا الشعبية الأسبانية ترددت منذ القرن الماضي، في موسيقا أوروبا الفنية ولكن بأيد غير أسبانية.. فليس هناك بلد آخر مثل أسبانيا ألهمت موسيقاه مؤلفين كبارا من جنسيات أخرى بأعمال أسبانية الروح. فمن روسيا كتب عنها جلنكا (4) وبالاكيريف (5) ورمسكي كورساكوف (6) ومن جارتها فرنسا كتب كل من شابرييه (7) ولالو (8) وبيزيه (9) وسان صانص (10) وديبوسى (11) ورافيل (12) موسيقى أسبانيا ولا ننسى ل. بوكيريني (13) وليست (14) وغيرهم.

وطوال القرون التي تضاءل فيها دور أسبانيا في الموسيقا الفنية الأوروبية كانت حياتها الموسيقية تتدفق بحيوية كاملة في مجالها المفضل ألا وهو الغناء والرقص الشعبي، كما ازدهرت أوبريتاتها الفكاهية الخفيفة المعروفة باسم «الثارثويلا-Zar zuela» وهي البديل الأسباني للأوبرا الإيطالية.

وأخيرا بدأت الموسيقا الفنية الأسبانية تنهض من سباتها بفضل الجهود المتصلة لرائدها فيليب بدريل 1841-1922 (Pedrell) الذي أرسى أسس الموسيقا القومية ببحوثه في الفولكلور وتحقيقاته وكتاباته وتدريسه ومؤلفاته، وأثمرت جهوده في ظهور مؤلفين أسبانيين في أواخر القرن، حققا شهرة عالمية هما: أ. ألبينيز 1860-1909 (Albeniz) وإ. جرانادوس 1867-1916 (Granados) وفي أعمالهما وجد العالم نبرات أسبانية لا تخطئها الأذن، واستمر تدفق تيار القومية الموسيقية في هذا القرن بمزيد من الحيوية والعمق بفضل فنائها الكبير م. دي فاليا، ثم تورينا ورودريجو وإسيلا وهالفتر وغيرهم، وهم الذين كانت «أسبانية» موسيقاهم جواز مرورهم للشهرة العالمية.

والملفت في هذه النهضة الموسيقية (المتأخرة) أنها تطورت بسرعة وبشكل مباشر نحو القومية، بحيث لم يكن نموها تدريجيا عبر مذاهب أخرى كالرومانسية مثل أغلب المدارس القومية. ولكي نفهم الخلفية الموسيقية للموسيقا القومية الأسبانية، فلا بد لنا أن نعود إلى تاريخ أسبانيا لنستمد منه حقيقة العوامل التي جعلت لموسيقاها طابعا متفردا عن سائر أوروبا.

تعرضت أسبانيا-بحكم موقعها لمؤثرات خارجية عديدة طوال تاريخها، كان الفتح العربي أخطرها وأعمقها أثرا، فخلال قرابة ثمانية قرون-منذ دخول جيوش طارق بن زياد إليها عام 711 م حتى سنة 1492 م تاريخ سقوط غرناطة-تغلغل التأثير الإسلامي العربي في أسبانيا، وأسفر هذا الاحتكاك بين الحضارتين عن تطعيم عميق للحياة الأسبانية في جوانبها المادية والمعنوية.

والذي نتوقف عنده هنا هي آثاره الملموسة في الحياة الفنية الأسبانية، والتي بلغت أعلى مراتبها في فنون الموسيقى والعمارة. فقد جلب العرب معهم ألحانا ومقامات وإيقاعات وآلات موسيقاهم من الشرق وحمل موسيقاهم الذين توافدوا على الأندلس-وعلى رأسهم زرياب⁽¹⁵⁾-أفضل تقاليد الموسيقى والغناء العربي في الدولتين الأموية والعباسية وأنبثوا هذه التقاليد في بيئة الأندلس مضيفين إليها من وحي البيئة الجديدة، ما أثارها وأضفى عليها طابع الأندلس (والذي أثر بدوره فيما بعد على الموسيقى في الشرق).. وعن طريق العرب استعادت أوروبا أهم الدراسات الإغريقية الموسيقية التي ترجمها العرب وعنهم نقلت إلى اللاتينية، وبواسطتهم عرفت أسبانيا (وأوروبا) كتابات الفلاسفة المسلمين عن الموسيقى كالكندي والفارابي وابن سينا وغيرهم. وأثر العرب على أسبانيا وموسيقاهم موضوع شائق واسع المدى، لا تكفي للوفاء به السطور القليلة التي يتيحها هذا الكتاب ولذلك نكتفي بتناول ثلاثة من أبرز الظواهر في هذا المجال.

الإنشاد المستعرب: Mozarabic Chant

«المستعربون» هم المسيحيون الأسبان الذين ظلوا على عقيدتهم تحت حكم المسلمين وتمتعوا بحرية ممارسة عباداتهم وكانوا يمارسون كذلك فنون المسلمين، وقد انعكس هذا على إنشادهم الديني الخاص، في كلماته وألحانه وزخارفه العربية الطابع، وعرف هذا الإنشاد في تاريخ الموسيقى المسيحية باسم «الإنشاد المستعرب Mozarabic Chant وكان منتشرا في أراجون وطليلطة، ومع عودة المسيحية تدريجيا لبعض المناطق، أخذ ذلك الإنشاد ينحسر وخاصة بعد أن منعت الكنيسة رسميا⁽¹⁶⁾، ولكنه ظل سائدا في بعض الكنائس للقرن الحادي عشر، وهذا يدلنا على عمق الأثر العربي في

الموسيقا المسيحية فى أسبانيا (17).

أناشيد السيدة العذراء (18) Cantigas De Santa Maria:

كان ألفونسو العاشر ملك كاستيل (المعروف باسم الحكيم Alfonso El Sabio هم أول (1221- 1284) متحمسا للثقافة العربية ومحبا للموسيقا، وكان يستخدم فى بلاطه موسيقيين عربا من الأندلس، وفى الاسكوريال رسوم للموسيقيين العرب فى قصره وهم يعزفون آلات عربية كالقانون والشهود (19). وبلغ من ولعه بالموسيقا أنه أشرف على جمع وتدوين أكبر مجموعة من الأغاني الدينية والرقصات المونودية (المفردة للحن) عن السيدة العذراء باسم أناشيد السيدة العذراء مجلدين-مزينين برسوم بالغة الأهمية فى التعريف بآلات أسبانيا، وقد تم تدوين الأناشيد بالتدوين الحديث ومن المؤرخين من يرى فى أغانيها انعكاسات واضحة لأغاني عربية مثل ريبيرا (20) Ribera ومنهم من ينفى هذا الاحتمال تماما (مثل ج. ب. تريند) ولكن الذى لا خلاف عليه هو صور الموسيقيين العرب فى المخطوطة والتي تظهرهم (مع غيرهم من الأسبان) وهم يعزفون آلات عربية قدمت مع «فتح الأندلس» كالعود والربابة والقانون وغيرها.

آلات الموسيقا:

تمدنا آلات الموسيقا ومسمياتها بدلائل قاطعة على أثر العرب (21) فى موسيقا أسبانيا وهو الأثر الذى امتد لبقية أوروبا. ونحن نجد فى الأسمار الأسبانية لعدد كبير من الآلات ما يدل على مصدرها (22) ونكتفى بالإشارة إلى أبرزها مثل: الدف (Adufe بالأسبانية) والنقارة (Naker) البندير (Panderete) من آلات الإيقاع أو Atabal بالأسبانية، ومن آلات النفخ-الشبابة (آلة شبيهة بالناي) وتسمى Ajabeba، Exabebe والبوق (Albogon) والنفير (Anafil) ومن الآلات الوترية الربابة Rebec والعود (Ilaut)، والذى انتقل من أسبانيا لأوروبا وطور حتى أصبح من أهم آلات عصر النهضة وغيره.

هذه أمثلة خاطفة للآلات العربية التي دخلت الموسيقا الأسبانية، ومعروف أن الآلات الموسيقية عندما تنتقل، تحمل معها سلمها الموسيقى وأسلوب

عزفها .

يبقى بعد هذا كله مصدر بالغ الثراء والحيوية هو الفولكلور الموسيقي الذي تتمتع أسبانيا فيه بتنوع هائل يعكس الاختلافات المزاجية والجغرافية لأقاليمها (التي تعيش كل منها شبه منعزلة، مما أضعف الوعي القومي بأسبانيا كدولة) ⁽²³⁾. ويلاحظ أن أقاليم الشرق والشمال والوسط، لها موسيقا ورقص شعبي أقرب في طابعه للبلاد الأوربية المجاورة لها، أما في الجنوب في الأندلس فهناك زخر فياض من الغناء والرقص الفولكلوري الذي يحمل في طياته آثارا عربية مركزة في المقامات والأبعاد، وفي الإيقاعات المركبة وفي طريقة إصدار الصوت الغنائي (كانتي خوندو ⁽²⁴⁾ Cante Hondo ثم تفرع عنه نوع أخف هو غناء الفلامنكو ⁽²⁵⁾ Flamenco الحي الانفعالي المنمق، ولا بد هنا أن نشير إلى ثراء الرقص الشعبي الأسباني ⁽²⁶⁾ ثراء لا مثيل له بما أضاف بعدا إيقاعيا قيما لتراثها الفولكلوري الضخم، والذي نهل منه مؤلفوها القوميون فأبدعوا موسيقاهم العميقة الارتباط بالفولكلور.

مانويل دي فاليا . M.De Falla . 1876 - 1946

مانويل دي فاليا: أعظم مؤلف أسباني هذا القرن بلا منازع، فبفضله وجدت أسبانيا مكانا لها على خريطة العالم الموسيقية، وليس مستغربا أن ينتمي هذا الفنان الكبير للأندلس-النبع الدفاق للتراث الموسيقي الشعبي العريق.

وقد يلفتنا في دي فاليا اختياره لحياة أقرب للزهد والعزلة، وحرصه على «الانسحاب» للأندلس، حيث كان يقضي بضعة شهور كل عام، يوثق فيها صلته بمنابعه الروحية والفنية، ولعل ذلك يفسر ما اتسمت به موسيقاه من الصدق دون التوثيق ⁽²⁷⁾ ولعله يفسر ذلك السحر الغامض الذي تشع به بعض أعماله مثل «الحب الساحر» و«ليالي في حدائق أسبانيا».

ورغم صلته العميقة بالأندلس وتراثه فهو ليس إقليميا كغيره من المؤلفين الأسبان القوميين، ذلك لأنه حرر الموسيقا الأسبانية من تلك الإقليمية وتسامى بها إلى العالمية وهو كذلك قد تجاوز بها حدود البيانو-آلة سلفيّه آلبينيز وجرانادوس- إلى عالم الأوركسترا المطلق، بكل تلوينه وعنفوانه

ومرونته .

ولد دي فاليا سنة 1876 بمدينة قادس في الأندلس لأسرة (من أصول فالنسية) محبة للموسيقا وكانت والدته هي مدرسته الأولى للبيانو وعزف معها وهو في الحادية عشرة عملا كبيرا لهايدن⁽²⁸⁾ في إعداد للبيانو. وتلقى دراسته الهارمونية في مدينته قبل أن يذهب للعاصمة، حيث درس البيانو في الكونسرفتوار بمدريد وتقدم فيه ولكنه قاوم فكرة احتراف العزف فقد كان هدفه أن يصبح مؤلفا، وهو هدف أثارته في نفسه قراءاته للأدب الإسباني في صباه⁽²⁹⁾ وعاونت عليه الموسيقا التي استمع إليها في بلدته قادس.

وكان طريق النجاح للمؤلف في أسبانيا حينذاك هو تأليف «الناثويلا» وقد حاول دي فاليا كتابة بعضها أملا في كسب ما يتيح له مواصلة دراسته للتأليف، ولكنه لم يوفق مطلقا، وعندما التقى بفيليب يدريل ودرس عليه ثلاث سنوات كان ذلك اللقاء مصيريا، إذ هداه للوجهة الصحيحة لتحقيق ذاته فنيا، وليس ذلك بفضل ما تعلمه منه موسيقيا بل بما اكتسبه منه روحيا من إيمان بالقيم الكامنة في الموسيقا الأسبانية.

وقد وجد تحديا مشيرا لهذا الإيمان المتوقع حين أعلن سنة 1904 عن جائزة لأفضل دراما غنائية لمؤلف أسبانيا، وهكذا خرجت أوبرا المبكرة (الحياة قصيرة)⁽³⁰⁾ LaVida Breve للوجود، سنة 1905 ونال عنها الجائزة. وفي العام نفسه نال جائزة أخرى في مسابقة لعزف البيانو، وبهذا توفر له المال ليحقق حلم الدراسة في باريس، فرحل إليها سنة 1907 على نية قضاء سبعة أيام ولكنه قضى سبعة أعوام حظي فيها بصداقة دييوس ورعايته كما حظي برعاية رافيل وبول دوكا Sukas كما تعرف على سترافنسكي.

وكان لفرنسا ومؤلفيها فضل كبير على الموسيقا الأسبانية القومية فقد أبدى مؤلفوها تعاطفا مع حركتها القومية الناشئة، وعاونوا على أداء ونشر أعمال المؤلفين الأسبان (الذين كانوا يدرسون التأليف تقليديا في فرنسا) وكان حظ فاليا من هذا التعاطف وفيرا، وهناك تشرب بعض عناصر «انطباعية» دييوسي وعرف كيف يطبقها على الموسيقا الشعبية الأسبانية. وعاد فاليا لأسبانيا بعدة تكتيكية قوية، أتاحتها له التوجيه الودي لكل من دييوسي ودوكا وقواها ألبينييز الذي كان مقيما حينذاك في باريس⁽³¹⁾.

وهكذا بدأت فترة خصبة في حياته كتب فيها أعماله الشهيرة والقليلة العدد، فقد كان مثاليا إلى حد الانطواء وحريصا على صقل مؤلفاته وتهذيبها بعناية فائقة، قبل أن تصل إلى الجمهور، وقد عبر عن هذا الموقف المثالي فكتب يقول: (32) على المؤلف ألا يكون أنانيا بل أن يكتب للآخرين، وأن يكتب للجمهور دون أية تنازلات، فشغلي الشاغل هو تأليف موسيقا جديرة بمثلي العليا، وأن أسعى لذلك مهما كلفني من جهد ومعاناة.. ولكن على أن أخفى ذلك الجهد عن السمع، حتى لتبدو الموسيقا وكأنها ارتجال سلس متوازن، تحقق بأبسط الوسائل. وبلغ من إخلاص فاليا للموسيقا الأندلسية أنه كان ينظم مهرجانات سنوية في غرناطة «للغناء العميق والفلامنكو» الأندلسيين بهدف تشجيعهما والحفاظ على أصالتهما، وكان يتولى بنفسه اختيار المغنين الشعبيين والفرق التي تشارك فيها، وكانت المدينة كلها تسهم في هذه المهرجانات فتزدان بأبهى ما لديها لتستمتع ببقاء الغناء الأندلسي. وعندما أثقلت على أعصابه المرهفة آلام الحرب الأهلية الأسبانية وزادته انطواء، غادر أسبانيا إلى الأرجنتين سنة 1939 وقضى فيها السنوات الأخيرة شبه مغمور، وكرس جهده فيها لعمله الذي لم يكمله، وهو العمل الكورالي الكبير «اتلانتيدا».

مؤلفاته وأسلوبه:

كتب فاليا في شبابه فانتازيا على ميريبيا Mireya وبعد «أورا الحياة قصيرة» بدأ يكتب أعماله الناضجة مثل. أربع مقطوعات أسبانية (33) سنة 1907 ويعد عمليين للغناء والبيانو كتب باليه «الحب الساحر» «EL Amor Brujo» من فصل واحد سنة 1915 ثم ليالي في حدائق أسبانيا «Naches en los Jardines de Espana» للأوركسترا والبيانو سنة 1916، وللبيانو كتب فانتازيا أندلسية (34) Fantasia Beti ca للبيانو سنة 1918 وباليه القبعة المثلثة «Sombrero De tres Picos» لفرقة دياحيليف سنة 1919 وكتب لذكرى ديبوسي صديقه ومعلمه عملا للجيتار- Hom mage a Debussy ولمسرح العرائس لحن جزءا من «دون كيخوته لسيرفانتس بعنوان: مسرح عرائس العم بطرس (للغناء والعرائس) سنة 1923 وكونشرتو للهاربسكورد وستة لآلات سنة 1926 و «صورنيته لقرطبة» للغناء والهارب وتحيات موسيقية Hommage لذكرى كل

من دييوسي، ويول دوكاويدرليانا Pedrellina وكانت آتلاتيدا⁽³⁵⁾ Atlantida آخر أعماله (للكورال والأوركسترا). ومن هذا الإنتاج القيم القليل تبرز أعماله للباليه: الحب الساحر والقبعة المثلثة وعمله السيمفوني الكبير «ليالي في حدائق أسبانيا» وإعداده المبتكر لسبع أغاني أسبانية: Siete Canciones Populares Espanolas⁽³⁶⁾، بجانب كونشرتو الهاريسكورد باعتبارها قمة إنتاجه القومي، البليغ في أصلاته، وهي أوسع أعماله انتشارا. ومصادر موسيقا فاليا هي بلا شك الموسيقا الأندلسية الشعبية وعناصر من «الانطباعية الفرنسية»⁽³⁷⁾ التي تلقاها عن دييوسي، تضاف إليهما نزعة أدبية عميقة تجلت في عنايته الفائقة باختيار النصوص التي تناولتها مؤلفاته غنائية كانت أم للرقص، ولكن فنه الرفيع يتجلى فيما حققه من اندماج مرهف لهذه العناصر في أسلوبه الموسيقي الشخصي «المهذب» فنحن لا نجد عنده لحنا واحدا تافها أو رخيصاً، وهو أسلوب يتدفق حيوية ويشع أسبانية ولكنه يتخلص من الضيق الإقليمي ويترفع على الكليشيهات الدارجة التي ألفها المستمعون في الموسيقا الأسبانية.

الجيتار والانطباعية:

وليس صحيحا أن فاليا مؤلف «متفرنس» أو أن موسيقاه مزيج من الانطباعية⁽³⁸⁾ والقومية الأسبانية، ولكنه استمد من التأثيرية خصائصها التي تلتقي فيها مع الموسيقا الأندلسية وطبقها عليها بتفنن وابتكار، ومن تلك الخصائص التأثيرية مثلا أن الأوتار المطلقة لآلة الجيتار تكون في حد ذاتها تألفها تأثيريا، ومنها كذلك حفاوة التأثيرين بالألحان المقامية، وإخفاؤهم للمحور التونالي واهتمامهم بالإيقاعات المتغيرة والموازين والمركبة. وفق هذا كله ابتكر فاليا لنفسه أسلوبا أوركستراليا بارعا في تلوينه المعبر عن المواقف والمشاعر والأجواء التي تجسدها الموسيقا، وفاليا واحد من كبار القوميين الذين تساموا بأسلوبهم إلي القيم الموسيقية المطلقة الباقية، وهذا يتجلى في عمله الكبيرين اللذين نعرض لهما هنا.

باليه القبعة المثلثة: Three Cornered Hat

كان دياجيليف تواقا لتقديم باليه على موسيقا لفاليا، واقترح لذلك

«ليالي في حدائق أسبانيا» غير أن المؤلف رفض لأنها سمفونية الطابع ولا ينبغي أن تسخر للرقص، ولكنه وعده بكتابة موسيقا لباليه أسباني على قصة لآلاركون Alarcon الكوريجيدور وزوجة الطحان⁽³⁹⁾ مأخوذة عن الفولكلور الأسباني، وقام مارتينيز سييرا بإعداد السيناريو، وعندما انتهى المؤلف من كتابتها حالت ظروف الحرب دون تقديمها كباليه فقدمت كعرض للتمثيل الصامت Mime مع الأوركسترا⁽⁴⁰⁾ ونجحت جدا. ولكن دياجيليف طلب من فاليا أن يكتبها لأوركسترا كبير (وكانت لأوركسترا حجرة) وأن يوسع نطاق الموسيقى فاستجاب، وقام بيكاسو بتصميم المناظر والملابس بينما قام ماسين بتصميم الرقصات وأداء دور الطحان في العرض الأول لباليه (الكامل) سنة 1919. ولقيت الموسيقى نجاحا هائلا بفضل جمال رقصاتها الأسبانية الشعبية: الفاروكا⁽⁴¹⁾ والفاندانجو⁽⁴²⁾ والخوتا⁽⁴³⁾ وبفضل طرافتها وحميتها وتلوينها الباهر.

وشخص الباليه هي الطحان وزوجته اللعوب والحاكم (الكوريجيدور) الذي يرتدي القبعة المثلثة الأركان رمزا لمنصبه. وينبهر الحاكم بجمال الزوجة فيدبر للقبض على الطحان وعندما يخلو له الجو ليلا يذهب إليها، وبينما هي تتهرب من مغازلاته يقع الحاكم في الماء وتبتل ملابسه وتذعر الزوجة فتهرب منه، ويخلع الحاكم ملابسه لتجف ويستلقي على سرير الطحان، الذي يعود فجأة فيلبس ثياب الحاكم ويسرع إلى داره تاركا له رسالة على الحائط مؤداها أن زوجة الحاكم هي الأخرى مغرية! وعندما يستيقظ الحاكم لا يجد مفرا من ارتداء ملابس الطحان لينقذ زوجته، ويسخر منه الفلاحون وأخيرا بعد أن يهرب يصنعون دمية تشبهه ويقذفونها في الهواء (على بطانية) بطريقتهم الشعبية.

والذي حققه «فاليا» ببراعة مذهلة في موسيقا هذا الباليه هو مرونة الانتقال من جو لآخر ومن إيقاع رقصه لأخرى، بتلوين باهر، أولها: المقدمة Prologue التي يستهل بها الباليه، حيث يسمع نداء قانفار من الطرامبيت، مع أصوات راقصين أسبان.

وتفرج ستار عن مشهد مصارعة ثيران، ثم يسمع على البعد صوت سوبرانو يغني منذرا بالمتاعب القادمة⁽⁴⁴⁾. وتنتهي المقدمة البليغة في تلخيصها لأسبانيا، على صوت الطرامبيت مرة أخرى مع الطبول، وعندما

يرتفع الستار عن منتزه مشمس، في القسم الأول، نرى الطحان وهو يحاول تعليم طائر الساعة، على عزف من آلة البيكولو، وبعد قليل يدخل موكب الحاكم الضخم مع موسيقا معبرة من الأوركسترا. وعندما يعود وحده ثانية يصحب دخوله لحن مميز ساخر من الفاجوط، يرتبط بشخصيته في الباليه، ويرقص الزوجان بعد خروجه رقصة «فاندانجو» «هي من المعالم الشهيرة في هذا الباليه، وفي القسم الثاني يرقص الطحان وزوجته وجيرانهم رقصة «سيجيدليا» ناعمة، تلعب دورا هاما في بناء موسيقا الباليه، وتعرف باسم «رقصة الجيران».



أما رقصة الطحان Miller's Dance فهي رقصة «فاروكا» شهيرة (45) تتزايد سرعتها تدريجيا وتستهل بندا من الكورنو، وتستخدم إيقاع رقصة الفاروكا مع لحن أندلسي الطابع.



فنستمتع للحظة إلى استهلال سيمفونية بيتوفن الخامسة: طرقات القدر منذرة بما سيجيء، وتمضي الموسيقا في حيوية منعشة وبأسلوب أسباني قلبا وقالبا، إلى أن تبلغ ختامها اللامع في رقصة «الخوتا» الأخيرة، وجدير بالذكر أن فالبا لم يقتبس حرفيا أي واحد من ألحان رقصات الباليه، وإن كان قد استخدم تلميحات موسيقية عابرة لألحان مطروقة يعرفها الأسبان (46) تعميقا للمغزى والرقصات الشهيرة التي أثارت حماسة المستمعين في كل مكان، رقصة الطحان ورقصة الجيران والفاندانجو والخوتا الأخيرة كلها ابتكار كامل للمؤلف، وهي تنطق بمدى تشبعه بروح الموسيقا

الأندلسية وقدرته على الابتكار بطابعها، وهي مرحلة من أعلى مراحل التعامل مع الفولكلور (انظر بارتوك). ويلعب الجيتار دورا رئيسا هنا في التلوين الأوركسترالي في فقرات خاصة كما أوضح المؤلف نفسه إذ كتب. «أردت أن أوحى في تلويني الأوركسترالي بتأثيرات الجيتار»⁽⁴⁷⁾ والجيتار هو الذي شكل أسلوبه الهارموني في كل أعماله منذ البداية⁽⁴⁸⁾، وهي سمة أسبانية أخرى أضافت لأصالة أسلوبه وطرافة ابتكاره.

ليالي في حدائق أسبانيا:

استغرقت كتابة هذه الانطباعات السيمفونية للبيانو والأوركسترا من 1909 حتى 1913، وهي توظف البيانو في كتابة انفرادية موحية ولكنها بعيدة عن النزعات الاستعراضية للكونشيرتو، وفي الحركات الثلاث لهذا العمل الفريد توحى العناوين بشيء من الوصف البروجرامي، فالحركة الأولى «في جنة العريف»-«In The Generalife» (القصر الصيفي الأندلسي) والثانية «رقصة من بعيد» Danza Lejana والثالثة في حدائق قرطبة «In the Gardens of Sierra de Cordoba» ولكنها ليست وصفية على الإطلاق فهي موسيقا «توحي» ولا تقرر وهي أقرب ما كتب «فاليا» للانطباعية، في شاعريتها الفياضة، وعلى الرغم من أهمية الكتابة البيانستية فيها فليس البيانو هنا «منفردا» بالمعنى المؤلف، فالمؤلف يريد أن يندمج مع رنين الأوركسترا كواحد من عناصره. ومفتاح فهم الجو النفسي للموسيقا هو ما كان المؤلف يؤكد للعازفين عند قيادته لها من أنها «ليليات»⁽⁴⁹⁾ وقد كانت قراءته لليليات الشاعر داريو Dario مصدر إلهام هذا العمل.

والكتابة عن ليالي حدائق أسبانيا أمر عسير، فمنذ تلك البداية الخافتة للبيانو تثير الموسيقى التأمل، وتنقل المستمع إلى عالم أثري، برنين الأوركسترا الإيحائي مع أنغام غير مألوفة من البيانو.

فالبيانو في هذه الانطباعات «يتجلى بروح جديدة متحررة تماما من التكيف والإبهار، وأصواته هنا غالبية هامسة أو متلاحقة مثل نبرات ريشة بارعة على أوتار جيتار.. والنسيج الصوتي الذي يقدمه الأوركسترا والبيانو معا ممتع، ولكنه مفعم بالأسى المغلف، مشبع بذكريات ماض بعيد ولكنه حاضر.. ونحن لا نريد هنا أن نفكر في البناء الموسيقي أو الهارمونيات

وغيرها من الوسائل الفنية، بل نريد أن نستسلم للموسيقا لتجوب بنا آفاقا أندلسية تقربنا من أندلس الرقص الفوار وأندلس النُسَّاك المتعبدين.. ونتساءل هل قصد المؤلف حقا أن يصف احتفالا (فيستا) ⁽⁵⁰⁾ بعيدا في حركته الثانية، أو أن يبرز إيقاع البولو Polo في حركة قرطبة الأخيرة ⁽⁵¹⁾؟ أم أنه يوحى بالموسيقا «بأسبانيا وبالأندلس» كما تمثلها وعاشهما؟ ومهما يكن فإن سحر هذا العمل الموسيقي يضعه فوق مستوى التعليق والوصف ويجعل منه نموذجا فذا للآفاق التي تستطيع القومية الحققة أن تحلق إليها، بيد فنان بعمق وأصالة فاليا».

يواكين تورينا (1882 - 1949)

مؤلف أسباني قومي اكتسب شهرة واسعة خارج بلاده، ولد تورينا في أشبيلية، وهي حقيقة حرص على إبرازها في كل ما كتبه من موسيقا (على خلاف فاليا)، درس التأليف الموسيقي في باريس مثل مواطنيه ولكنه درسه على فانسان دندي في مدرسة الموسيقا الدينية Scuola وظل يسعى للجمع بين الكنترا بنطية (متشابكة الألحان) التي أخذها عن أستاذه، وبين الهارمونيّات الرأسيّة (الانطباعية) لديبوسي وأتباعه، وأن يستخدم هذه الصنعة في تعبير قومي أسباني صريح.

قدمت مؤلفاته الأولى في باريس في عام 1907 وهناك التقى مع آلبينيز وفاليا وتعاهدوا على أن يكتبوا «موسيقا أسبانية ذات آفاق أوروبية» ⁽⁵²⁾ وحافظ كل منهم على أن يتعهده بأسلوبه الخاص، وتورينا مؤلف متمكن من صنعته ولكن ليس مجددا، وموسيقاه تحمل سمات تصويرية، مما عاون على انتشارها خارج أسبانيا. وهو يقدم للمستمع لوحات حافلة بالتلوين الأسباني، الواضح عمادها أفكار صغير، يكررها ويعيد تقريرها ولكن يندر أن ينميها.

وهو قد كتب في كل الأنواع وإن كانت أوسع مؤلفاته انتشارا مؤلفاته لموسيقا الحجره والتي تحمل ملامح فرنسية رومانسية وإيحائية مثل: المتتابعة الأشبيلية Suite Sevillana وصلاح مصارع الثيران Oracion del Torero التي كتبها لرباعي وترى ثم وزعها لأوركسترا وترى، وهي من أوسع أعماله انتشاراً. وللاوركسترا كتب أعمالا نذكر منها قصيدة «السيمفوني عن الموكب

الديني Procession del Rocio الذي يصف احتفالا دينيا شعبيا في آشبيلية بأسلوب براق في سطحية يميل للتفاصيل الواقعية Sevillena. وبعض أعماله مستوحاة عن لوحات لجويا⁽⁵³⁾ Goya وكتابات لبيانو ذات جاذبية خاصة مثل: رقصات أندلسية-ونساء أسبانيا Mujeres De Espana وصونات رومانتيكية وحدائق الأندلسي وغيرها.

وقد كان من الشخصيات الفعالة في حياة أسبانيا الموسيقية وإن لم يفتح آفاقا جديدة لها.

يواكين رودريجو (Rodrigo) (1902 -)

من أكثر المؤلفين الأسبان المعاصرين موهبة وأوفرهم حظاً من الذبوع والانتشار. ولد في مدينة ساجونتو قرب فالنسية سنة 1902 وكف بصره في سن الثالثة، درس الموسيقى في أسبانيا قبل أن يتوجه لباريس حيث درس التأليف على ب. دوكا وبدأت سمات أسلوبه القومي الشخصي تتبلور منذ أعماله المبكرة، فحصل على الجائزة القومية سنة 1925 عن عمله الأوركسترالي خمس مقطوعات أطفال Cinco Piezas Infantiles وفي قصيده السيمفوني «إلى زهرة الزنبق الزرقاء» يستمد «رودريجو» العنوان من نص أغنية شعبية فالنسية أدمج لحنها في القصيدة ويمكن القول إجمالاً بأن قوميته تتخذ طابعا عاما ليس مرتبطا بمنطقة معينة ولكنه وليد إحساسه بالقيم الأسبانية الفنية وتشبعه بها.

وفي عام 1938 أبدع رودريجو أشهر أعماله وأحبها للجماهير، كونشرتو آرنخويت⁽⁵⁴⁾ للجيتار والأوركسترا والذي كتبه في لحظه تاريخية هي نهاية الصراع الدامي للحرب الأهلية، وفيه تبلورت كل ملامح أسلوب «رودريجو» المحببة من التدفق الإيقاعي الشائق واستخدام الإيقاعات الأحادية، ومن الشجي الشرقي العذب للألحان الرئيسية (لحن الحركة الثانية الشهير) وتوازن الحوار بين الجيتار والأوركسترا.

وشجعه نجاح هذا الكونشيرتو على الماضي في استكشاف إمكانات الكونشيرتو الأسباني ولكن انتشار آرنخويت لم يتحقق لأي من الكونشيرتات الثلاثة: البطولي Eroico لبيانو لاو الأنيق Gallante للتشيللو، أو للفيولينة Estio، وإن كان «الكونشيرتو سيريناتا»⁽⁵⁵⁾ للهارب والأوركسترا سنة 1955

من أفضل ما كتب بعد آرانخويث، وما كتب في أسبانيا لهذه الآلة، وفيه طعم أسلوبه بتنافر هارموني محسوب وموفق ويتمكن حساس من التلويين والرئين الصوتي.

ونجده يعيد صياغة موسيقا أسبانية قديمة في بعض أعماله كما فعل برقصات سانز Sanz التي كتب عليها «متابعة فانتازي» Para un gentihombre، ويكاد هذا العمل أن يكون بانتشار آرانخويث، ورودريجو يجد نفسه في مجال الكونشرتو، كما أن الجيتار من المحاور الرئيسة في موسيقاه. وهو ما يشهد به الكونشيرتو الأندلسي (1967) لأربعة جيتارات وأوركسترا «والكونشيرتو مادريجال ليجتاري». وفي السبعينات كتب عملا بعنوان «مديح للجيتار» سنة 1971 - Eulogia de a gui terra، وصوناته له أيضا سنة 1970. وهو أستاذ ومحاضر ناجح يتمتع بذوق أدبي رفيع يشهد الخبراء بأنه أضاء أعماله الغنائية، وهو من المؤلفين القوميين الأسبان الذين تشع موسيقاهم سلاسة محببة، ترضي تطلع المستمعين لموسيقا أسبانية فنية ممتعة.

وقد استمر تدفق الموسيقا الفنية الأسبانية في هذا القرن في أعمال مجموعة من المؤلفين من أمثال أرنستو هالفتر⁽⁵⁶⁾ تلميذ فاليا، وأوسكار⁽⁵⁷⁾ أسبيللا Espla الذي ابتكر لنفسه سلما خاصا يوحى بالطابع. الأسباني بعد دراسته للتأليف في ألمانيا مع ريجز، ومع سان صانص في فرنسا، وهو مرتبط بالموسيقا الشعبية لإقليمه، وقد بنى سلمه الخاص على أساس مقاماته المحتوية على ثانية صغيرة ورابعة ناقصة (وهو ما يقرب من جنس الصبا زمزمة عندنا).

ولازالت أسبانيا تنجب مؤلفين قوميين يستلهمون طبيعتها وتاريخها، هذا وسوف نرى كيف انعكس هذا التراث في امتداده على موسيقا أمريكا اللاتينية.

ثانيا: بريطانيا

كانت وفاة برسيل Purcell عام 1695 ختام عصر خصب للموسيقا الإنجليزية أعقبته فترة ركود موسيقى قاربت القرنين، لم يكن للموسيقا البريطانية⁽⁵⁸⁾ فيها ذكر إلا في الأعمال الكورالية التي كتبها مؤلفوها استجابة لشغف بريطاني أصيل بالإنشاد الكورالي. وفي أواخر القرن الماضي

بدأت الموسيقى البريطانية تستعيد حيويتها بفضل جيل من المؤلفين الرومانسيين على رأسهم إدوارد إلجار 1857-1934 (Elgar) الذي استقرت أعماله الكبيرة مثل «حلم جيرونشيوس» للكورال والأوركسترا أو «تنوعات اللغز» Enigma Variations وكونشيرتات الفيلينة والتشيللو وهي تقدم في بلاده وخارجها، وبجانب إلجار هناك مؤلف رفيع الموهبة، لما تتل موسيقاه بعد، ما تستحقه من انتشار. وهو فردريك ديليوس 1862-1934 (Delius) وهو من أكثر مؤلفي بريطانيا ذاتية وأصالة⁽⁵⁹⁾ وأعماله الكورالية الكبيرة⁽⁶⁰⁾ والأوركسترالية مثل: «رابسودي الرقص» وبشائر الربيع في تغريد البلبل و On hearing the First Cuckoo in Spring سوق بريج Brigg Fair وليلة صيف على النهر «Summer night on the river» تفيض شاعرية وتنطق بروح بريطانية مرهفة (أنجلو ساكسونية وكتلية معا).

وإذا كانت موسيقا إلجار وديليوس وغيرهما⁽⁶¹⁾ تحفل بأصداء بريطانية، فهذا نتاج طبيعي لتيار اليقظة القومية الذي أضاء الموسيقى البريطانية في تلك الفترة وتجسد في حركة إحياء الفولكلور الموسيقي، والعناية بجمع ألحان الأغاني والرقص والباعة الجوالين ونشرها وتجسد كذلك في إعادة اكتشاف الموسيقى البوليغونية الإنجليزية من القرنين السادس عشر والسابع عشر⁽⁶²⁾. ومن هذين المنبعين، الفولكلور والموسيقا الفنية الإنجليزية القديمة، ارتوت حركة الإبداع القومي في بريطانيا، وبدأت تشق طريقها الخاص في سعيها للتخلص من التبعية الفنية لألمانيا وإيطاليا من جانب، وللابتعاد عن النيوكلاسيكية والدودويكافونية⁽⁶³⁾ الغالبتين في هذا القرن، من جانب آخر.

الفولكلور في بريطانيا:

والطريف أن اصطلاح فولكلور «Folklore» اصطلاح إنجليزي، ومع ذلك بدأت حركة جمعه في بريطانيا متأخرة نوعا، إذ أنشئت جمعية للفولكلور الموسيقي بلندن عام 1898 ولكنها أخذت دفعة كبيرة في هذا القرن، بفضل سيسيل شارب Sharp، وبدأت آثارها تتعكس على إبداع المؤلفين البريطانيين الشباب في مطلع القرن، مثل فون وليامز وهولست وغيرهما.

وهكذا افتترنت عودة بريطانيا لحلبة الموسيقى العالمية بتلك الدفعة القومية

المزدوجة المحور، فاكتشف المؤلفون في التراث الفولكلوري الموسيقى ألعانه المقامية (المختلفة عن السلمين الكبير والصغير) وإيقاعاته السلسلة (التي يغلب فيها الميزان الثنائي المركب $\frac{8}{8}$)، أما تراثهم الفني التاريخي (وقد تمت تنقية الموسيقى البوليفونية ونشرها ودراستها) فقد اكتشفوا فيه خطوطا غنائية أمينة على وضوح الكلمات وقيما إيقاعية ولفئات هارمونية خاصة تختلف عما أخذوه عن أوروبا، وبدأ شباب المؤلفين كذلك يتجهون للدراسة الموسيقية في فرنسا، بعيدا عن التأثيرات الألمانية والإيطالية، وبهذا كله تفتحت للموسيقا البريطانية آفاق جديدة خصبة لإبداع موسيقى أصيل يستوعب منجزات العصر مع رسوخ جذوره في تراثه القومي.

ومن ألمع من أنجبهم بريطانيا في هذا الجيل «فون وليامز» الذي يحتل مكانة عليا بين مواطنيه بتفرد أسلوبه وأصالته، وصدق انتمائه البريطاني بغير تعصب، وغزارة مؤلفاته وتنوعها، ثم بجهوده كأستاذ للتأليف ومحاضر ومنظم لمهرجان موسيقى (في مقاطعة سُرّي Surrey من 1909 حتى 1953)، وبأعماله لتنشيط موسيقا الهواة، وهو معاصر لدى فاليا (الإسباني) وقد تأكدت منزلته كعميد للمؤلفين القوميين البريطانيين، والذين أعادوا بريطانيا لتيار الموسيقى العالمية.

الف فون وليامز: (1872-1958) Vaughan Williams

مؤلف معمرّ يفصل بين أول مؤلفاته وآخرها ثلثا قرن تقريبا! ومع ذلك لم يكرر نفسه مطلقا ولم يتجمد، على الرغم من نزوعه البريطاني للمحافظة، وتجنبه لموضات العصر الموسيقية.

فقد ظل دائب البحث والتوسع، وأعماله تعبر عن أمزجة متباينة، من السكينة والتأمل والصفاء الريفي (Pastoral) إلى الفكاهة الساخرة أحيانا، والدرامية المضطربة أحيانا أخرى، وموسيقاه مفعمة بمضمون إنجليزي عالمي التعبير، فهو واحد من الشخصيات البارزة في هذا القرن، ممن ارتفعت موسيقاهم⁽⁶⁴⁾ فوق الإقليمية الضيقة.

ولد فون وليامز في جلوستر وتعلم في صغره الهارمونية وعزف البيانو والفيولينة، ولكنه لم يصبح عازفا محترفا، ثم درس التأليف بالكلية الملكية للموسيقا على ياري وستنانفورد، وكلاهما قد استلهم الفولكلور والبوليفونية

الفنائية الإنجليزية القديمة في مؤلفاتهما البريطانية الروح. والتحق بكامبردج، وتلقى دراسة عامة وأخرى موسيقية⁽⁶⁵⁾ وأزعجته أميته الموسيقية⁽⁶⁶⁾ عندما استمع لصنواته بيتهوفن موسيقية. «الآباسيونانا» لأول مرة وهو في العشرين وسافر لألمانيا للدراسة على ماكس برُوح Bruch⁽⁶⁷⁾ لفترة قصيرة عاد بعدها لبلاده، وانضم لجمعية الفولكلور الموسيقي، وقام بدور إيجابي في حركة إحياء الموسيقى الشعبية، مما كان له أثره العميق على شخصيته الموسيقية، بالإضافة لعمله في نشر مجموعة الأناشيد الدينية الجديدة⁽⁶⁸⁾ وفي السادسة والثلاثين أفلقه ما في أسلوبه من الثقل الرومانسي الألماني، فسافر لفرنسا لدراسة قصيرة للتوزيع مع رافيل (الذي يصغره سنا) وهكذا تطور أسلوبه الشخصي بعناء وببطء عبر مراحل ممتدة، كان ارتباطه فيها بالموسيقا الإنجليزية-بشقيها الشعبي والفني القديم-مصدر إلهام عميق لأسلوبه القومي الذاتي.

وله كتابان⁽⁶⁹⁾ عن الموسيقى القومية (محاضراته في أميركا عام 1932) والثاني «صنع الموسيقى» «The Making of Music» (نشر فيه محاضراته بجامعة كورنل عام 1954).

مؤلفاته وأسلوبه:

بلغت ضخامة إنتاج «فون وليامز» حدا يتعذر معه تتبعها هنا تفصيلا، ويكفي أن نذكر أنه ألف في جميع الأنواع، كما كان له إنتاج هام للهواة الذين عمل كثيرا من أجلهم، فكتب لهم مؤلفات للوترات⁽⁷⁰⁾ وأخرى للكورال⁽⁷¹⁾. وقد كتب «فون وليامز» تسع سيمفونيات ليس بينها اثنتان متشابهتان في الطابع، بعضها تحمل عناوين مثل الأولى للكورال والأوركسترا «البحر»، والثانية سيمفونية لندن، والثالثة سيمفونية ريفية Pastoral وثلاثتها كتبت بأسلوب إيحائي لطيف ينم عن شاعرية وسكينة. وفي السيمفونية الرابعة (فا الصغير) تحول إلى جو درامي عاصف، وإن كان محكم البناء، وفي حركة الرقصة الجنائزية Danse Macabre تتفجر الموسيقى بعنف طاغ.

وفي السيمفونية الخامسة (ري الكبير) يسود شعور أقرب للموسيقا الدينية، وإن لم يكن بعيداً عن روح الريفية، ولعله أراد بها أن يبعث رسالة تفاؤل لمواطنيه أثناء الحرب الثانية. والسيمفونية السادسة (مي الصغير)

تتميز بشيء من القتام في توحد يرجع إلى تتابع حركاتها بدون توقف وتبلغ حركتها الختامية حدا «خارقا» من التوتر حين يظل الأوركسترا يعزف بهدوء شديد (بيانيسمو) لأكثر من عشر دقائق دون أي تصاعد، فيخلق جوا موحشا غير مسبوق في الكتابة السيمفونية⁽⁷²⁾، وهناك شبه إجماع على أنها من أهم سيمفونياته وأبقاها. أما السيمفونية السابعة Antarctica فهي تعبير ضخم عن الجو القطبي، استخدم فيه أصوات النساء غناء بغير كلمات. وفي سيمفونيته التاسعة التي أنجزها في عام وفاته، لخص خبراته السيمفونية بأسلوب قومي ذاتي عميق التأثير، ومن هذه السيمفونيات يغلب الطابع «البريطاني» على الثلاثة الأولى بوضوح، وكذلك الخامسة بطابعها الصافي المتأمل... وخارج السيمفونيات فيمكن تقسيم مؤلفاته- تبعا لعلاقتها بالمصادر البريطانية إلى أقسام عديدة.. بعضها وثيق الصلة بالفولكلور مثل مجموعة الأغاني الستة: On Wen-lock Edge⁽⁷³⁾ للتينور والرباعي الوتري والبيانو، وهي عمل تندمج فيه الأغاني الشعبية-بمقاماتها والهارمونيات المميزة لها-مع ألوان تأثيرية موحية وبعض اللفات التصويرية: وباليه الملك كول Old King Cole، ومجموعاته الغزيرة من الأغاني الشعبية للكورال أو الغناء، أو للآلات مثل «الدراسات الستة في الأغاني الشعبية الإنجليزية للكلارينيت والبيانو⁽⁷⁴⁾ أو للأرغن. وهناك أعمال تتبع من التراث الفني الإنجليزي أهمها على الإطلاق الفانتازية على لحن لتوماس تاليس التجلوبي لعصر تاليس (وهو موسيقى إنجليزي من القرن السادس عشر كتب تلك الأناشيد لأسقف كانتيري) فكتبها لاثنين من الأوركسترات الوترية، ورباعي وتري (صوليستي) بأسلوب بوليفوني (متشابك الألحان) منمق في استغلاله لإمكانات اللحن الرئيس، وبرنين صوتي دسم.

وإذا لم يكن «فون وليامز» قد كتب غير هذه الفانتازية لكفت لتأكيد بريطانيته الأصيلة والمبتكرة، ولكنه حقق نجاحا جماهيريا وعالميا بفانتازيته الأخرى على لحن قديم Greensieeves والتي جاءت في سياق أوبرا «سيرجون محبا»⁽⁷⁵⁾ Sir John in Love، فقد عشقت الجماهير لحن «جرين سليفز» المقامي العذب، وانتشرت بنسخ متعددة ألفها وأنهلها كتبها المؤلف لأوركسترا وتري وهارب وألتي فلوت⁽⁷⁶⁾، وهي تقدم صورة رقيقة لأسلوبه الموفق في

إعادة صياغة الألحان الشعبية والقديمة بذوق رفيع .
وصلة موسيقاه بالأدب الإنجليزي تعكس جانبا آخر من بريطانيته فكثير من مؤلفاته تلحين أو استلهاهم لنصوص أدبية من أعمال بليك Blake، وروبرت لوي ستيفنسون R.L.Stevenson كما في أغاني الرحلات، وغيرهما .
وفي أعماله غير القومية، مثل عمله الرائع للفيولينة والأوركسترا «تحليق اللبلب» «The Lark ascending» نلمس صفاء الطبيعة المحيطة به واتساعها، ومن هذا النوع نشير إلى باليه أيوب Job⁽⁷⁷⁾ الذي أدمج فيه الموسيقى، واتساعها، القائمة بذاتها، مع إمكانات الإخراج للباليه، ووفق فيه بين حركات راقصة مثل الساراباند والمينويت والجاليارد وبين درامية عبر عنها بلغة مقامية رصينة .

ولا نختم هذا العرض الموجز دون التوقف عند «سيمفونية لندن»، التي بلورت موقفه القومي وميوله الانطباعية (المبكرة)، فهي تعبير نغمي عن لندن بمشاهدها وأصواتها-مثل أجراس وستمنستر، وصفارة كمساري الباص، ونداءات الباعة.. الخ، ومع ذلك فهذه في نظر المؤلف أشياء عارضة وهو لا يريد للموسيقا أن تستند إليها ..

ولهذا كتب أنه كان يفضل لها عنوانا: سيمفونية لمؤلف لنديني «Symphony by a Londoner» .

وفون وليامز مبتكر متميز الألحان، وألحانه مقامية⁽⁷⁸⁾، نابعة من الفولكلور أو المقامات القديمة، وهو لم يقتبس ألحانا شعبية بنصها، بقدر ما تشعب بها فتحوّلت إلى طبيعة ثانية في لغته (خاصة في الأعمال الشعبية الروح التي أشرنا إليها) والهارمونية وسيلته التعبيرية وهي هارمونيّات دياتونية الأساس تتعايش مع التنافر dissonance، الذي يشكل عنصرا رئيسيا في لغته (خاصة في الأعمال الدرامية العاصفة) وهو يسيطر على البناء الموسيقي باقتدار، وكتاباتة البوليفونية امتداد حديث لمن المؤلفين الإنجليزي القدامى، وتستمد موسيقاه طابعها «العتيق» من مقاميتها ومن رنينها السخي الذي تتألق فيه بعض الظلال والأضواء الانطباعية التي تدمجه بسلاسة في إطار لغته القومية الذاتية .

وهو واحد من القوميين المعدودين في هذا القرن-بجانب بارتوك ودي فاليا (وسبيليوس إلى حد ما)-الذين انطلقوا بالقومية إلى رحاب العالمية .

جوستاف هولست 1874 - 1934 Holst

ارتبط هولست بفون وليامز بصداقة حميمة (جعلتهما يتبادلان المشورة)⁽⁷⁹⁾ حول مؤلفاتهما) وبوجهتهما القومية النابعة من اكتشافهما للفولكلور والموسيقا الإنجليزية القديمة.

وهولست من أسرة اسكاندينافية الأصل سرت فيها مواهب فنية عديدة، وكان منذ صغره معتل الصحة.. تجلت موهبته الخلاقة عندما بدأ يؤلف وهو في المدرسة الثانوية، وكان يعقم نفسه الموسيقا⁽⁸⁰⁾ ثم درس بالكلية الملكية للموسيقا (بلندن) على ستانفورد الذي جهد ليخلصه من تقليد الرومانسيين الألمان (وبخاصة فاجنر).

وهناك التقى بفون وليامز، واستمع للأغاني الشعبية التي جمعها⁽⁸¹⁾ وكان لها تأثير قاطع في تحديد مساره القومي، وكذلك اطلع على الموسيقا البوليفونية الإنجليزية (التي شغل وليامز بتحقيقها ونشرها) وانبهر بتحررها الإيقاعي وطريقة تلحين كلماتها، فبدأ بحثه الشخصي عما أسماه: «اللهجة الموسيقية الخاصة للغة الإنجليزية» وتبلور ذلك كله في مؤلفاته الغنائية والكورالية العديدة، وأشهرها السيمفونية الكورالية⁽⁸²⁾ عام 1924 على نصوص للشاعر كيتس Keats وأوبراته: سافيتري «Savitri»⁽⁸³⁾ والأحمق الكبير «The perfect Fool» وفي حانة رأس الخنزير⁽⁸⁴⁾ «At the Boar's Head» وهي تستخدم ألحانا راقصة قديمة من القرن السابع عشر، وأعماله الكورالية الدينية، والدينيوية والتعليمية العديدة.

اجتذبه الشرق، منذ شبابه، وبخاصة الهند وفلسفتها، فعلم نفسه السنسكريتيه ليقراً ويترجم الريجفيدا والمهاباراتا، وانعكس ذلك على أعماله المبكرة في متابعة «بني مرة Beni Mora» (على ألحان سمعها في رحلة للجزائر) وفي مجموعات الأناشيد من الريجفيدا «From The Rigveda Hymns» للغناء وللكورال.

وقد تطور هولست-مثل وليامز-بمعاناة وببطء، ولذا كتب عمله الأشهر «الكواكب The Planets» في الأربعين، بعد قراءات في الفلك، وعبر فيه عن انطباعه بالصفات المميزة لكل كوكب، وكتب هذه المتابعة الإيحائية القيمة بأسلوب طريف في جرأته الهارمونية وتلويحه، وخاصة بالنسبة للموسيقا البريطانية، مما أذهل الجمهور والنقاد فاستقبلوه بحماس بالغ وتوطدت

أسبانيا - بريطانيا - اسكاندينافيا

شهرته بعدها وأصبحت هذه المتتابعة السيمفونية من روائع الموسيقى البريطانية في هذا القرن (رغم ما تعرضت له من جراء استخدامها لأغراض تصويرية).

ومن أبرز الأسترالية «البريطانية» عمله المبكر «رابسودية»⁽⁸⁵⁾ Somerset Rhapsody (1906) القائمة علياً غاني شعبية وبهارمونياتها المقامية استطاع أن يتلخص من كروماتية السنوات السابقة، ومرج إيجادون Fgdon Heath عام 1927، وهو عمل مستلهم من أدب توماس هاردي Hardy⁽⁸⁶⁾ ويعتبر أفضل مؤلفات في إيحائه المرهف بطبيعة بريطانية.

وقد كان لهذا الفنان الخجول المنطوي، دور عميق في التعليم الموسيقي وتشجيع الهواة، فلم يبخل بجهد في تدريب الهوان وتعليمهم، وما أكثر ما ألفه لطلابه للغزف والغناء، فقد كان من أهدافه تسخير طاقته الإبداعية لرفع مستوى الموسيقى التعليمية. ومن أعماله الناجحة في هذا المجال متابعتي «سانت بول» (للتريات) وبروك جرين (للأركسترا) والباليه الكورالي «الأوزة الذهبية»، المكتوب للأداء في الهواة الطلق والذي يتيح فرصا للارتجال في الرقص والتمثيل.

وقد كان لهولست-مثل وليامز-أثر عميق على جيل المؤلفين الشبان البريطانيين سواء من درسوا عليه التأليف ادموند رابرا Rubbra ومايكل تيببت Tippet، أو الذين تأثروا بموسيقاه مثل برتين. وقد نال تكريما وطينا وعالميا واسع النطاق، كان بتواضعه يندهش له ويكاد يتحاشاه.

وأسلوبه يجمع بين روح الدعابة المتمثلة في إيقاعاته، وروح التأمل التي تكسب موسيقاه طابعا بعيدا، وألحان وهارمونيته غالبا مقامية modal⁽⁸⁷⁾ وإن استخدم ازدواجية المقامات Bitonality أحيانا. وفي بعض أعماله لمسات انطباعية، ولكن شغفه الكنتراينطي قد تجلى في أعماله المتأخرة كالافتتاحية الفوجالية والكونشرتو الفوجالي وغيرهما، وهو بلا شك من أساطين القوميين البريطانيين الذين أسمعوا صوت بلادهم للعالم.

بنجامين بریتن: (1913- 1976) Britten

بریتن، ألمع مؤلفي بريطانيا عالميا، وهو امتداد للتيار الذي بدأه برسيل ثم استمر بالجاروفون وليامز وهولست، وأثره في بريطانيا وخارجها، ربما

كان أبعد منهم جميعا، فهو عازف بيانو وقائد ومنظم لمهرجان أولد بوره Aldeburgh الموسيقى، كما أنه مؤسس الأوبرا الإنجليزية الحديثة إبداعا وأداء⁽⁸⁸⁾. وهو يتمتع بسهولة مذهلة في الكتابة (تقريبه من موتسارت) وإنتاجه غزير من الأوبرات والأعمال الأوركسترالية والغنائية والكورالية والتعليمية وهو في أغلب الأعمال، متأثر بالموسيقا الشعبية وبتقاليد الكورال وموسيقا الباروك البريطانية. وسوف نعرض هنا بإيجاز للجانب القومي لمن مؤلفاته.

اهتم «بريتن» في مؤلفاته للآلات بصيغ التنويعات، وأغلبها على أَلحان لمؤلفين بريطانيين مثل «تنويعاته (المبكرة) الحرة على لحن لفرانك بريدج Frank Bridge وعمله الشهير «دليل النشء للأوركسترا»-Young Person's Guide to the Orchestra⁽⁸⁹⁾ وهو مجموعه تنويعات حرة لكل من آلات الأوركسترا، على لحن لبسرسيل، ويختتم بفوجة Fugue وقد شغلت الأعمال التعليمية حيزا في إنتاجه إذ كتب «ترفيها للنشء» بتأليف من عمليين للأوبرا أولهما «ماسح المداخن الصغير «The Little Chimney Sweep» وهيا نغني أوبرا Let's Make an Opera وللكنيسة في أورفورد كتب ثلاثة أعمال غنائية دينية (شبه أوبرالية) هي «نهر كيرليو Curlew River «والأتون المتأجج» والابن العائد⁽⁹⁰⁾ أما أعماله الغنائية والكورالية فهي تبرز أفضل جوانب موسيقاه هي والأوبرات، وسيظل عمله الكورالي المؤثر «قداس جنائزي للحرب War Requiem من أعمق ما كتب احتجاجا على مآسي الحرب في هذا القرن. وينفرد «بريتن» بما قدمه للأوبرا الإنجليزية، فهو قد أحيها وجعلها حقيقة ماثلة في حياة مواطنيه، وبعضها يجد مكانا على مسارح الأوبرا خارج بريطانيا، فالأوبرا أحب أنواع التأليف لقلبه، وأوبراته العديدة دليل عملي على إمكان تلحين أوبرات ناجحة موسيقيا ودراميا بلغة موسيقية تقليدية مستساغة، ويتناول مرهف للكلمات الإنجليزية، وأوبراه الأولى «بيتر جرايمز Peter Grimes»⁽⁹¹⁾ نجحت على أوسع نطاق بتصويرها الصادق للبحر (وهو ما أدى لذيوع متابعة أوركسترالية منها «Four Sea Interludes» وبتصويرها للعزلة النفسية لنجّار سوداوي المزاج، لم يندمج مع المجتمع (الذي عبر عنه الكورال) وبتجسيدها البارغ للشخصيات الإنجليزية الصميمة، واستمر إنتاجه عبر أوبراته الأخرى. ألبرت هيرنج Albert Herring

أسبانيا - بريطانيا - اسكاندينافيا

واغتصاب لوكرشيا وبليي بد Billy Budd وكذلك صياغته الحديثة لأوبرا الشحاذين القديمة⁽⁹²⁾، وجلوريانا (لتتويج ملكة بريطانيا) ثم حلم ليلة صيف عام 1960 لشكسبير، والتي وفق فيها في خلق موسيقا تضارع فكاهة المسرحية وحيويتها، وكانت أوبرا الأخيرة الموت في البندقية- Death in Ven ice (عن توماس مان Mann) عام 1973 تتويجا لإنتاجه الحافل الذي أثرى الأوبرا الإنجليزية بالأسلوب الأنيق السلس الذي كتبت به وبفنائيته المرهفة الأمانة على النبرات الطبيعية لموسيقا اللغة، وإذا كانت موسيقاه بعامة والأوبرالية بالذات تشي بتأثيرات من برسيل وبيرج وسترافنسكي، فإن بصمته حاضرة فيها، ولهذا نعتبرها أقيم إنجاز قومي لبريت، أشهر المؤلفين البريطانيين في قرننا!

ثالثا: اسكاندينافيا

يندر أن تسلط الأضواء في عالم الموسيقا على أقصى شمال أوروبا، حيث تتوارى اسكاندينافيا عادة في ظل جاريتها العتيدة ألمانيا-غير أن دفعة التحرر القومي مست تلك البلاد منذ أواخر القرن الماضي، وأذكت فيها شعلة التحرر الثقافي والفني، فبدأت منذ ذلك الحين تنفض عنها التبعية وتلمس لها طريقا معبرا عن هوية كل شعب من شعوبها. ومع ذلك ظل مؤلفو اسكاندينافيا حتى أوائل هذا القرن محدودي الانتشار-باستثناء جريج، ومن الأسماء المرموقة من المؤلفين السكانديناف كارل نيلسن Nielsen (1865-1931) والذي يطلق عليه بعضهم «سبليوس الدانمارك» وموسيقاه بعامة- وسيمفونياته الستة بالذات-تعد من روائع المؤلفات السكاندينافية، ونشير إلى سيمفونيته «اتساع Expans» و«الطبوع الأربعة Die Fire Tempermenter» المكتوبين بأسلوب رومانسي جديد وهما من أهم أعماله التي تلقي اليوم اهتماما متزايدا وخاصة في أمريكا.. ومن السويد برز بعض المؤلفين ممن حققوا بعض الشهرة مثل داج فيرين Dag Wiren (1905-) وكارل بلومدال Blomdal (1916-) .

أما «سوومي» Suomi أو فنلندا بلغة أهلها، فقد قدّمت للعالم مؤلفين قوميين منهم روبرت كايانوس Kajanus (1856- 1933) ولكن أعظم مؤلفيها وأرسخهم مكانا في الموسيقا العالمية هو بلا شك جان سيبيليوس Sibelius

(1865-1957) ولم يكن منطقيا أن يخلو هذا الكتاب من عرض لمؤلف بحجم سيبليوس وأهميته على الرغم من القلق الذي يحف بموضعه في «القرن العشرين». فهو قد عاش ماديا لمنتصفه⁽⁹³⁾ (وإن توقف عن التأليف في نهاية عقده الثاني) ولكنه عاش روحيا في أواخر القرن الماضي، وكتب بلغته الموسيقية، ومع ذلك فلا خلاف على أنه طراز نادر من القوميين، فطبيعة بلاده وأساطيرها ماثلتان دائما في موسيقاه، سواء في قصائده السيمفونية المستوحاة من «الكاليفالا Kalavala» (الملحمة القومية المتواتبة) أو في سيمفونياته السبع الشوامخ-وموسيقاه انعكاس عميق لطبيعة فنلندا القاتمة بغاباتها وبحيراتها، وليالي شتائها القطبي، وبازدهار ربيعها القصير، ولذلك أطلق عليه بعض النقاد وصف المؤلف «القومي الإحساس»⁽⁹⁴⁾.

حياة سيبليوس وأعماله:

ولد جان⁽⁹⁵⁾ Jean في تافاستيهوس بجنوب فنلندا وتوفى والده الطبيب في طفولته وربته أمه، وأظهرت مواهبه الموسيقية مبكرا، فتعلم عزف الفيولينة والبيانو منذ صغره، وكان يشارك في ثلاثي موسيقى كونه الأسرة، وبدأ اهتمامه بالتأليف حين كتب أول مؤلفاته في العاشرة، ومنذ الرابعة عشرة توفر على دراسة الفيولينة طموحا لأن يشق طريقه كعازف منفرد (فيرتيوزو) وهو ما لم يتحقق ثم التحق بالجامعة لدراسة القانون لمدة عام، ثم غلبه شغفه الموسيقي فتركها ليلتحق بكونسرفتوار هلسنكي، حيث درس عزف الفيولينة، وتعلم في التأليف على مارتن فيجيليوس Wigelius وبدأ في شبابه المبكر يقرأ الملحمة القومية الفنلندية «الكاليفالا»، وظل تأثيرها عميقا على موسيقاه، وبعد تخرجه عزفت له بعض الأعمال الأوركسترالية البليغة القومية، والتي لمست وترا حساسا لدى مواطنيه، الذين كانوا يكافحون للتحرر من التبعية لروسيا، وقد ترتب على نجاحها إيفاده لمزيد من دراسات التأليف في برلين على آلبرت وبارجيل Bargiel وفي فيينا على ك. جولد مارك وفوكس Fuchs، وبدأت صداقته المثمرة لكايانوسي الذي قاد أغلب مؤلفاته، وكلفه تأليف بعضها. وعاد سيبليوس لوطنه وشارك في حركة التحرير، وأذكى زواجه من آينو بير نفلت⁽⁹⁶⁾ مشاعره الوطنية، التي بدأت تفيض في أعماله البروجرامية المبكرة والمستمدة من الكاليفالا، مثل

السيمفونية الكورالية⁽⁹⁷⁾ كوليرفو Kullervo والملحمة «إن ساجا»⁽⁹⁸⁾ En Saga وهي من أوسع أعماله انتشارا (وقد راجعها مراجعة شاملة-كعادته سنة 1902 وخفض التحويلات المقامية فيها من 57 إلى 37) والمتابعة السيمفونية ليمنكاينين Lemminkainen والتي اشتهرت منها حركتان هما بجعة تونيللا Swan of Tuonela، وعودة ليمنكاينين Lemminkanien Return وبلغت مؤلفاته القومية، والمكتوبة بأسلوب رومانسي ذاتي ذروتها في هذه الفترة في قصيدة «فنلندا Finlandia» والذي منع قيصر روسيا أداءه لعمق التأثير الوطني لفقراته الكورالية على الفنلنديين (وان لم يكن من أفضل أعماله القومية) وبختام القرن الماضي كانت منزلة سيلبوسى كمؤلف فنلندا القومي قد توطدت تماما، وظل قلمه يفيض بالأعمال القومية البروجرامية (كالقصاصد السيمفونية) طوال حياته وختمها بقصيده الفذ تاييولا (1926) وTapiola والذي كتب عنه سي جراي Gray إنه لو لم يكتب سيلبوس إلا هذا العمل البالغ التركيز لكان وحده كافيا لتخليده بين أعظم مؤلفي العالم.

أما مكانته العالمية فقد أكدتها سيمفونياته السبع⁽⁹⁹⁾ التي بلورت ابتكاره الأصيل، وقدراته البنائية الفريدة وتلويحه الأوركسترالي الشديد التميز، وقوميته العميقة غير المباشر. وحظيت موسيقاه بانتشار عريض، خاصة في بريطانيا وأميركا أما في ألمانيا وأوروبا بعامة فقد كان تقبل الجماهير والنقاد لها متحفظا (ربما بسبب كثرة مؤلفاته المحدودة القيمة مثل مؤلفات البيانو والأغاني «ماليا»).

وعندما شبت الحرب العالمية الأولى توقفت موارده المالية من النشر لدى الدار الألمانية برايتكوف وهيرتل Breit Kopf ويبدو أن هذا كان من أسباب كتابته لكم هائل من المؤلفات الخفيفة للاستهلاك المحلي، وقد جلبت عليه هذه الأعمال السطحية استياء بعض المدافعين المتحمسين له مثل (سيسيل جراي)⁽¹⁰⁰⁾ -وقد كتب سيلبوس موسيقات تصويرية بليغة حقا في تركيزها للأجواء النفسية، وذلك لعدد من المسرحيات لشكسبير⁽¹⁰¹⁾ - ومن أهمها موسيقا العاصفة The Tempest للوتريات (عام 1926) وهي من أروع كتاباته للوتريات-لمسرحية ميترلينك «يلياس ومليزاند» ولمسرحيات فنلندية، وقد كتب «الفالس الحزين Valse Triste» لإحداها (وهو على الرغم من شعبيته الكبيرة ينتمي لعالم موسيقي أدنى بكثير من عالم سيمفونياته

ومؤلفاته الجادة) وكتب كونشرتو الفيوليينه المحبوب (1905) والذي يحتل مكانة باقية في حصيلة مؤلفاتها، كما كتب عدداً كبيراً من المؤلفات الكورالية والأغاني بالسويدية والفنلندية⁽¹⁰²⁾ وكانت له أسفار واسعة قاد فيها مؤلفاته في بريطانيا وأميركا وأوروبا، وان قضى قرابة ربع قرن في أواخر حياته قابعا في داره قرب هلسنكي.

وسيبليوس «بطل قومي» بالمعنى الحقيقي إذ كانت فنلندا تحتفل بأعياد ميلاده منذ الخمسين، وحتى وفاته بعد التسعين-كأعياد قومية-وانهالت عليه آيات التكريم من بلاده ومن الخارج، من فرنسا⁽¹⁰³⁾ وأمريكا⁽¹⁰⁴⁾ والنمسا⁽¹⁰⁵⁾. وقد لعب الجرامافون دورا في اتساع شهرته، ومازالت مؤلفاته الكاملة تسجل في أداء جديد حيث قاد بيرنستاين Bernstein تسجيلات مؤلفاته الكاملة وكذلك لورين مازيل Maazel في الستينات.

أسلوبه:

لم يتأثر «سبليوس» من قريب أو بعيد بتجديدات القرن العشرين-بل استخدم نفس الأبجدية الموسيقية للرومانسية المتأخرة، لفاجنر وتشايكوفسكي، ولم يضيف إليها جديدا يذكر باستثناء بعض التلوين القومي-ومع ذلك فإن له بصمته الذاتية التي ترجع لهذا الانصهار المطلق للعناصر القومية العميقة والعناصر الذاتية في أسلوبه، وفي عصر كان يرفض الذاتية ويؤمن بالموضوعية، استطاع «سبليوس» أن يشحن هذه اللهجة الرومانسية بمضمون عاطفي عميق. فهو لم يكن يخشى إطلاق العنان لمشاعره، مادامت حقيقية وصادقة، وتستمد موسيقاه أصالتها من عنصرين أولهما: تناوله المبتكر للبناء الموسيقي بعقلية معمارية فذة، لم تتكرر منذ بيتوفن، وثانيهما: رنينه الأوركسترالي الخاص والذي يفرض نفسه على المستمع بعد لحظات. والبناء عنده ليس جديدا، ولكنه قد ارتفع بالمبادئ الكلاسيكية فيه إلى مستوى من التركيز والاندماج العضوي لم يتحقق قبله، وتصميمه المعماري يختلف في كل واحدة من سيمفونياته، وكتابته تعتمد على خلايا موسيقية قصيرة يعرضها باقتصاد شديد، ثم يتركها لتنمو تدريجيا حتى تبلغ قمما تتفجر فيها بكامل تكوينها وعمق شاعريتها، ونحن نجد هذا الاندماج التام بين المضمون والبناء واضحا كل الوضوح في سيمفونيته الرابعة (في مقام

لا الصغير) وخاصة في السادسة، وفي السابعة التي تتألف من حركة واحدة كتبت بأقصى الاقتصاد والتركيز والتماسك، وقد أعرب مالر Mahler عن إعجابه بها، ويعدها بعض المؤرخين من أعظم ما كتب بعد بيتهوفن. ونفس هذه العقلية المعمارية، هي التي تعامل بها في قصائده القومية البروجرامية (الوصفية) مثل «تابيولا» التي تتبع موسيقاها بكاملها تقريبا، من لحن رئيس قصير، تناوله المؤلف باقتدار في تحوير سيمفوني بليغ. أما التلويين الأوركسترالي فهو من صفات سيبيليوس «القومية» والذاتية الفريدة، وهو تلويين قائم، بعيد عن البريق الذي انتشر عند الكثيرين، ويعكس تلوينه المظلل، طبيعة بلاده (وربما طبيعة شخصيته أيضا) وقد أفادته خبرته العميقة بالفيولينة في كتاباته سواء السيمفونية أو للوترات (مثل العاصفة) وآلات النفخ الخشبية عنده تتغنى بألحان مناسبة طويلة حزينة مثل تونيل⁽¹⁰⁶⁾ واستخدامه للآلات النحاسية غريب، فهو يكتب لها أحيانا تألفات متقطعة وأحيانا يتدرج بها من الهمس الخافت إلى الشدة والقوة بما يضيف إلى قومه «الانتصارية» القوية رنينا خاصة.

وبدیهي أن أسلوب سيبيليوس المحافظ أسلوب «تونالي» يتعامل في إطار المقامين الكبير والصغير، وإن اهتم بالمقامات الكنسية أيضا في قصائده السيمفونية القومية، وقد أبرز بعد الرابعة الزائدة (التريتون) في سيمفونيته الرابعة، بما جعل المحور/التونالي يتوارى نوعا، وهو بارع في استهلالاته الخطابية الفخمة.

ومن الانتقادات الموجهة لموسيقا سيبيليوس التكرار المفرط لبعض الأفكار الموسيقية، إلى حد الملل، (وهناك كثير من هذا في «إن ساجا» بالذات وتشابه بعض أفكاره اللحنية في أعمال متعددة مما يفقدها الجدة والطرافة- ومهما اختلفت الآراء حوله، فهو بلا شك أعظم مؤلفي شمال أوروبا وأرسخهم دوليا، وأصدقهم تعبيرا عن بلاده موسيقيا.



ي . رودريجو

جان سيبيليوس



مانويل دي فاليا



بنيامين برتين

مراجع الفصل الاول

- Chase, Gilbert: The Music of Spain, New York: Dover Publications. 1959. Inc
- Collet, Henri: L'Essor de la Musique Espagnole au XX siecle, Paris 1929
- Demarquez, Suzanne: Manuel De Falla trans. from French by Sal-vator Attanasio Childton, 1968)French: Flammarion
- Farmer, H.G.: Historical Facts for the Arabian Musical Influence 1971 1930, Revised
- Arno Edition. History of Arabian Music to the XIII centjry 1929, reprinted 1967, Luzac
- Livermore, Ann: A Short History of Spanish Music. New York 1972, Vienne House
- .Mila Massiomo:)editor(Manuel De Falla Milan1928
- Mayer-Sierra, Otto: Falla's Musical Nationalism, Article; Musical (1943) Quarterly XXIX
- R. Mitjana Y. Gordon: La Musique Espagnole, Essay
- Ribera, Julien: Music in Ancient Arabia and Spain, Being La Mus ica de las Centigas, First published 1929, Da Capo Press Reprint.1970 Edition
- Trend, J.B.: The Music of Spanish History to 1600, The Hispanic Society of America Kraus, Reprint Corporation, 1965)first pub.(1926 lished
- Frank Allan: Modern British Composers, Denis Dobson, London 1953
- Gray Cecil; A Survey of Contemporary Music, Freeport 1969, & Deri Otto: Exploring Twentieth Century Music, Holt Rinehart 1968. Winston Inc
- Hansen, Peter S: An Introduction to Twentieth Century Music, 3rd 1971, edition, Allyn & Bacon, Boston
- Griffith, Paul, editor: Twentieth Century Music, Thames & Hudson.1986
- Walker, Ernst: A History of Music in England, 3rd edition, 1952.repr. 1966, Oxford at the Clarendon Press
- Howes, Frank: The Music of Vaughan Williams, New York: Oxford. 1954, University Press
- .Young, Percy: Vaughan Williams. London, Dennis Dobson 1953,
- .Gray, Cecil; Sibelius, London, Oxford University Press 1931,
- .Abraham Gerald, editor: The Music of Sibelius New York: W. W. 1947. Norton & Company Inc
- .Womer, Karl: Nueu Musik
- Stuckensmidt, H.H. Twentieth Century Music. Translated by Rich. 1969, ard Dereson. New York: MacGraw-Hill
- The Legacy of Islam: Schacht-Basworth, O.U.P Music by Owen. Wright

«أواسط أوروبا والبلقان»

المجر

المجر من أقدم شعوب أوروبا وعيا بقوميتها، فمنذ القرن الرابع عشر بدأت تتكون لدى المجرين مشاعر قومية عميقة، أزكتها المحن السياسية التي تعرضت لها البلاد عبر تاريخها القاتم. ولعل من أبعد هذه المحن أثرا الغزو التركي لها في القرن السادس عشر، ثم تبعيتها للنمسا (في إطار الإمبراطورية النمساوية المجرية). وبسقوط تلك الإمبراطورية عُدلت حدودها تعديلا تكرر بعد الحرب العالمية الثانية، مما أدى إلى تمزيق جغرافي ونفسي، ترك سماته على طبيعة الإنسان المجري، وعلى فنونه بطبيعة الحال.

والمجر بلاد تميزت بالموسيقا والشعر، وقد كانت موسيقاها مصدر إلهام لأعمال موسيقية عديدة كتبها مؤلفون من جنسيات أخرى، وهي في هذا تشبه أسبانيا في اجتذاب موسيقاها لاهتمام أوربي واسع. وقد زارها هايدن وبيتهوفن وشوبيرت، وظهرت لموسيقاها آثار واضحة في عدد من مؤلفاتهم، وتأثر بموسيقاها مؤلفون آخرون على رأسهم برامز، الذي كتب «رقصاته المجرية» المحبوبة. ومع ذلك فلم يكن للمجر دور كبير في

الموسيقا الأوربية الفنية، إلا على يدي فنانها الشهير فيرنس ليست 1886-1811 (Liszt) الذي بهر العالم بعزفه الأسطوري للبيانو، واحتل في تاريخ الموسيقا مكانا باقيا بفضل مؤلفاته الغزيرة القيمة، وبخاصة «القصيد السيمفوني» وهي الصيغة الجديدة التي ابتكرها للمؤلفات البروجرامية (الوصفية) ثم برابسودياته المجرية المعروفة.

أما في القرن العشرين فقد قفزت المجر فجأة لمكان الصدارة، وبلغ تقدمها الموسيقى مستوى جعل منها كعبة لمعلمي التربية الموسيقية، وللباحثين في موسيقات الشعوب (الإثنوموزيكولوجيا) في العالم، كما احتلت مكانا مرموقا في الإبداع الموسيقى المعاصر، بفضل اثنين من أبنائها هما: بيلا بارتوك وسلطان كوداي، اللذين أسمعا العالم صوت المجر القومي الحقيقي بمؤلفاتهما المستلهمة من الموسيقا الشعبية والتي، نقبا عنها وجمعها من أعماق الريف، وبذلك صححا للعالم الموسيقى تلك الفكرة الخاطئة التي سادت قبل ذلك عن الموسيقا المجرية الشعبية.

بيلا بارتوك (1881 - 1945) B.Bartok.

بارتوك من العبقريات الكبيرة في موسيقا القرن العشرين، فهو صاحب لغة موسيقية خاصة به صهرتها شخصيته الفريدة من عناصر محلية مجرية، ومن معرفته العميقة بالموسيقا الفنية الأوربية في الماضي والحاضر. وينفرد بارتوك بين معاصريه بعمق صلاته بالموسيقا الشعبية للمجر وما حولها، ومع ذلك فإن مكانته الرفيعة بين مؤلفي القرن العشرين، وربما القرون التالية، ليست مستمدة من صفته القومية وحدها، فهو مؤلف خصب الخيال، نبيل التعبير، جريء الابتكار، جرى قلمه بروائع موسيقية استقرت بين «كلاسيكيات» القرن العشرين، مثل رباعياته الوترية الستة على رهافة صلتها بالفولكلور. وعلى الرغم من هذه المواهب الموسيقية والذاتية، فإننا لا نبالغ إذا ذكرنا أنه يدين بثناء أسلوبه وتفرده للمسة التي لازمته طوال حياته وهي ارتباطه الخصب بالموسيقا الشعبية عامة، فهي قد كانت دائما القوة الدافعة لموسيقاه، حتى في أعماله المتأخرة التي توارت فيها الملامح الشعبية نوعا ولم تعد صلتها بالفولكلور موسيقية ملموسة بل تحولت لصلة «نفسية» عميقة.

ومن الطبيعي أن يحتل بارتوك وموسيقاه مكانا مرموقا في مثل هذا الكتاب، فهو بصلته، المزدوجة بالفولكلور: باحثا ومؤلفا، قد بث في حركة القومية الموسيقية حيوية جديدة قائمة على أسس علمية، أكدت مكان «القومية» بين تيارات الموسيقى المعاصرة، فبارتوك قد تربى على الموسيقى الشعبية طفلا في المجر والمناطق المحيطة بها، وخرج شابا إلى القرى جامعا لها، وعندما مارس نشاطه المزدوج كباحث إثنوموزيكولوجي (في علم موسيقات الشعوب) وكمؤلف موسيقا، كان قد تشرب موسيقا «الفلاحين» وتمثلها تماما، فتحوّلت إلى خلاصة نقية مصفاة، ألهمت كل عناصر إبداعه الموسيقي، وجعلت منه أبلغ متحدث بلغة قومية جديدة في قرننا. وصلة بارتوك بالموسيقا الشعبية بدأت من أرض الواقع، من آلاف الأغاني التي عايشها أثناء جمعها من أفواه الفلاحين، ثم تسامت موهبته الفذة بتلك الصلة إلى آفاق من الابتكار الرفيع، ابتعدت فيها الملامح الخارجية للموسيقا الشعبية وتوارت في طيات أسلوبه الذاتي الفريد.

وقد اعتاد المؤرخون أن يقرنوا بين اسم بارتوك وسترافنسكي على رأس مؤلفي القرن العشرين، ولكن هناك اختلافا جوهريا في موقفهما القومي وفلسفتهما الجمالية:

فسترافنسكي⁽¹⁾ كتب مؤلفات قائمة على الموسيقى الشعبية الروسية في فترته «الروسية» الممتدة حتى العشرينات، ثم نبذ القومية وتحول كلية إلى مسالك فنية أخرى أكثر ملاءمة لطبيعة «المواطن العالمي».. أما بارتوك فهو مجرى بكل إخلاص، ظل صادقا مع نفسه في اتجاهه القومي، الذي تبناه عن اقتناع فني ووطني، وإن حرص على ألا يسمح لقوميته بتكبير خياله الموسيقي، أو أن تقوده لضيق الأفق. وإذا كان موقف سترافنسكي الجمالي يوصف بأنه موقف «موضوعي» قوامه التجريب في القيم الصوتية للرنين الموسيقي، فإن موقف بارتوك، على العكس، موقف «ذاتي» قوامه التجريب في القيم الروحية والتعبيرية للرنين الموسيقي.

وبارتوك لم يبتكر منظومة موسيقية جديدة مثلما فعل شونبرج⁽²⁾، وهو لم يبتكر للماضي مثل كثير من معاصريه، بل هو قد تفتح على مؤثرات خصبة من الماضي والحاضر وتمثلها جميعا وحولها لعناصر إيجابية في تكوين أسلوبه، الذي قيل عنه إنه «أعلى اندماج لكل الأفانين التكنيكية في

موسيقا القرن العشرين»⁽³⁾.

حياته :

ولد بارتوك بمدينة صغيرة⁽⁴⁾ في المجر سنة 1881 ويروي في ترجمته الذاتية أن والده⁽⁵⁾ كان عاشقا للموسيقا، نظم أوركسترا للهواة وعزف فيه التشيللو ولما توفى والده وهو في الثامنة اضطرت والدته لكسب عيش أسرتها بالتدريس في مدن مختلفة⁽⁶⁾ مما أتاح للصبي فرصة التعرف على الموسيقا الشعبية لمناطق بلاده. وظهرت إمارات موهبته الموسيقية مبكرة، فلقنته والدته أول درس للبيانو، وفي التاسعة كتب مقطوعات صغيرة للبيانو. وعندما استقرت الأسرة أخيرا في براتسلافاف سنة 1893 (وكانت وقتها جزءا من المجر) بدأ دراسته الجدية للموسيقا، ويكتب بارتوك أنه حين بلغ الثامنة عشرة، كان على معرفة طيبة بالموسيقا، من باخ إلى برامز، وبعض أعمال فاجنر.

والتحق بارتوك بكونسرفتوار بودابست، حيث درس البيانو وتفوق فيه ودرس التأليف على كوسلر Koessler وإن كانت علاقتهما منقلبة. وكتب بارتوك أثناء الدراسة مؤلفات مبكرة ولكنه توقف بعدها عن التأليف لفترة كان فيها يبحث عن وجهته الفنية. وفي الكونسرفتوار التقى بزميله سلطان كوداي Kodaly الذي كان مثله مشغولا بالبحث والكتابة عن الموسيقا الشعبية المجرية، وأثارت بحوثه لدى بارتوك تطلعا لمعرفة المزيد عن تلك الموسيقا، ليستمد منها الإلهام في عمله الإبداعي، وهكذا بدأت صداقتهما الوطيدة ورفقتهما الموسيقية، التي تآزرا فيها على كشف النقاب عن الموسيقا الشعبية المجرية الأصيلة وتجشما المشاق لجمعها من قرى المجر، ثم أصدرتا مجموعات كثيرة منها، مدونة ومحققة، لم تكن معروفة ولا منشورة من قبل. وبهذه المجموعات القيمة استطاعا أن يصححا الفكرة الخاطئة السائدة عن تلك الموسيقا.

وجدير بالذكر أن أبحاثهما في هذا المجال كانت انعكاسا لموجة التحرر الوطني والاهتمام بإحياء اللغة المجرية وكل ما يؤكد الهوية الثقافية المجرية. وكان بارتوك-عندما توقف عن التأليف في بداية حياته يواجه أزمة فنية وروحية، وجد الخلاص منها في اهتماماته العلمية والفنية بالفولكلور،

أواسط أوروبا و البلقان

وكانت بحوثه الفولكلورية بداية طريق طويل خصب، قاده إلى هدفه الفني والقومي المنشود.

وكان عام 1904 تاريخيا في حياته، إذ بدأ فيه أولى رحلات الجمع الميداني «لأغاني الفلاحين» المجرين، ولكنه لم يقتصر عليها وحدها، لإيمانه بتعسف الحدود السياسية الفاصلة بين المجر وجاراتها، فامتدت رحلاته إلى رومانيا وسلوفاكيا وأوكرانيا ويوجوسلافيا وبلغاريا بل وتركيا والجزائر، واستغرقت عدة سنوات كانت سنوات اختمار وتشرب للعناصر الشعبية التي شكلت أسلوبه الخاص فيما بعد، وقد عاونته منحة حكومية من المجر على بحوثه الفولكلورية ورحلات الجمع والتسجيل لموسيقات المجر والمناطق المشار إليها.

وفي عام 1907 عين أستاذا للبيانو بكونسرفتوار بودابست⁽⁷⁾ وظل يشغل هذا المنصب حتى عام 1934، كما أنه أصبح عضوا نشطا في «أكاديمية العلوم المجرية» من 1935 حتى 1940 وخلال هذه السنوات توفر على مراجعة وإعداد المجموعة الكبيرة من الموسيقى الشعبية المجرية للنشر. وظلت شهرته كعازف (فيرتيوزو) للبيانو، طاغية على شهرته كمؤلف، في المجر، وكان نشاطه في العزف قد توسع فيما بين الحربين وحقق فيه شهرة عالمية في أوروبا وأمريكا، وجاء الاعتراف بموسيقاه، من أوروبا عامة ألمانيا في أواخر العشرينات، حيث قدمت أعماله الموسيقية المسرحية بها، قبل تقديمها في المجر. وكان يحز في نفسه أن مواطنيه لم يعرفوا قدره كمؤلف (إلا متأخرا).

موقف أخلاقي:

وكان من أسباب معاناته النفسية انه اتخذ موقفا أخلاقيا نابعا من حبه للحرية، إذ أعلن مناهضته للفاشية، إلى حد أنه منع عزف مؤلفاته في إيطاليا وألمانيا (النازية)، وعندما تعاونت معهما حكومة المجر⁽⁸⁾ قرر أن يغادر البلاد وأن يهاجر في نفي اختياري-إلى أمريكا، حيث وصل إليها عام 1945 تاركا وطنه الذي كان حبه له نورا أضاء حياته. وهناك عاونته منحة للبحث من جامعة كولومبيا على إنجاز دراسته عن الموسيقى الشعبية، كما منحته تلك الجامعة الدكتوراه الفخرية. واستمر يكتب مؤلفاته الكبيرة

الأخيرة⁽⁹⁾ مثل كونشيرتو البيانو الثالث (الذي كتبه لزوجته الثانية) «وكونشيرتو للأوركسترا» وغيرهما، ولكن ضيق موارده ومرضه ألقيا ظلالات قاتمة على سنواته الأخيرة، وتوفى سنة 1945 بنيويورك، تاركا وراءه عملين كبيرين أنجزهما بعده تلميذه تيبور سيرلي Serly من مسوداته. وشيعة لمقره الأخير عدد ضئيل، ولم يشعر الرأي العام حينئذ بوفاة هذا العبقري، الذي ترك بصمته على موسيقا القرن العشرين. غير أن التقدير لبارتوك تزايد في أوروبا وأمريكا بعد وفاته، وسجلت المجر (وغيرها) جميع مؤلفاته الموسيقية، ونشرت عنها أبحاث عديدة متعمقة، وقدره الجيل التالي من مؤلفي أوروبا ممن تأثروا بفنه بأعمال موسيقية منها «الموسيقا الجنائزية» Musique Funebres للوترات التي كتبها لوشوسلافسكي⁽¹⁰⁾ عام 1958 لذكراه.

مؤلفاته ومراحل إبداعه:

امتد إنتاج بارتوك لكل أنواع المؤلفات، وإلى أنواع طريفة غير مطروقة من المجموعات، وقد تطور أسلوبه في تيار متصاعد، يصعب معه تقسيم أعماله لمراحل شديدة التحدد، كما أن هناك خلافا بين المؤرخين على تلك المراحل ومع ذلك فإن هناك سمات موسيقية (ونفسية) ترجح تقسيم حياته إلى ثلاث مراحل، يوحد بينها جميعا عنصر جوهري هو قوميته التي تطورت ظواهرها في كل مرحلة، ولكنها لم تختف في أي منها.

المراحل الثلاث:

والمرحلة الأولى من 1903 إلى 1926⁽¹¹⁾ وهي فترة استكشاف الموسيقا الشعبية وتشربها والتأليف بأسلوب «قومي» وثيق التأثر بها، وقد كتب بارتوك في بدايتها أعماله القومية المبكرة التي لم تتعد كثيرا عن المنطلق القومي الواضح لأواخر القرن الماضي، ولكنه تطور خلالها في اتجاه تعميق صلته بالفولكلور وتطوير تناوله له. وقد كتب في هذه المرحلة، بعد القصيد السيمفوني «كوشوت» (الذي تأثر فيه كثيرا بموسيقا ر. شتراوس) ورايسودية البيانو والرايسودية الأولى للبيانو والأوركسترا (1904) ومتابعتين للأوركسترا سنة 1905 وكونشيرتو الفيويلينة الأول، عام 1907، وللأوركسترا، «لوحتان Two Portraits» عام 1908، ومجموعة مقطوعات «الباجاتل Bagatelles» سنة

1908 ومقطوعات سكتشات البيانو سنة 1910، Esquisses، ثم الرباعيتين الوتريتين الأولى عام 1908، والثانية 1917، وبهما بدأ بارتوك أمجاده في موسيقا الحجره برباعياته الوترية الستة التي عدت بالإجماع امتدادا عصريا عظيما لرباعيات بيتهوفن الخالدة. وفي عام 1908 أيضا ألف للبيانو مقطوعاته الخمسة والثمانين التي كتبها بأسلوب بسيط وتناول فيها عناصر لحنية وإيقاعية شعبية تتاولا فنيا فجاءت تحفا فنية صغيرة وأسماها: «للأطفال» (For Children)، كما كتب أوسع أعماله انتشارا «الآلجرو الوحشي أو البدائي Allegro Barbaro» عام 1911 وهو الذي حقق له شهرة عريضة بأسلوبه الطرقي الحاد للبيانو وبموازينه المتغيرة بتدفق «موتوري» شائق، وبها رمونيته الخشنة⁽¹²⁾ وربما كان هذا العمل مسئولا عن وصف تلك الفترة عنده أحيانا بالفترة «الحوشية». وفي عام 1912 كتب أربع مقطوعات للأوركسترا ثم خمس عشرة أغنية ريفية مجرية للبيانو عام 1917 ومتتابعة (سويت) للبيانو سنة 1916 «وارتجالات Improvisations» للبيانو سنة 20 وصوناتيتين للفيولينة والبيانو سنة 21، 1922 غلب فيهما طابع مجرى رابسودي وتناول فيهما الآلتين تتاولا شديد التميز وبأسلوب تعبيرى لعله تأثر بموسيقا شونبرج. ومن أحب مؤلفاته من هذه الفترة: «الرقصات الرومانية»⁽¹³⁾ والترانسلفانية Transylvanian Dances للبيانو، والصوناتينة⁽¹⁴⁾، وهي من أنجح مؤلفاته القومية القائمة على ألحان فولكلورية رومانية شعبية تناولها بأسلوب سلس ممتع وبذوق رفيع. وفي آخر هذه المرحلة أنجز بارتوك سنة 1923 «متابعة الرقص Dance Suite» للأوركسترا⁽¹⁵⁾ وهي تمثل مرحلة أعمق، من التشعب بالفولكلور والتفنن في تناوله بابتكار.

وفي عام 1926 كتب كونشيرتو البيانو الأول وصوناته البيانو وعملا آخر نراه أقرب لفكر المرحلة الثانية وهو متابعة البيانو (Im Freien) (في الهواء الطلق).

غير أن أبرز مؤلفات هذه المرحلة هي أعماله المسرحية الثلاثة، التي نفرد لها بضع سطور لأهميتها الموسيقية والفنية في هذا القرن بعامه وبعدها أعماله المسرحية الوحيدة للمسرح. وأولها «أوبرا» قصر الدوق ذي اللحية الزرقاء Duke Blue Beard's Castle وهي عمل يجمع بين صفات الأوبرا والأوراتوريو (بحكم الحركة المحدودة فيه). كتبه الشاعر بالاس Balasz فحولته

لدراما رمزية نفسية، تحتل عديدا من التفسيرات، ويرجع النقاد أن بطلته جوديت ليست إلا رمزا للمجر⁽¹⁶⁾، وهي عمل تراجمي، مثل أغلب الأوبرات «القومية» التي يولدها الشعور بالظلم والاضطهاد، وموسيقاها مكتوبة بأسلوب درامي شديد التماسك والتلون، وهي تعد من أنجح الحلول في الأوبرا المعاصرة، لأن الغناء فيها جزء أصيل من النسيج الموسيقي⁽¹⁷⁾، وللموسيقا فيها دور بليغ يعوض عن نقص الحركة المسرحية. والعمل الثاني هو البالية الإيمائي (بانثومايم) «الأمير الخشبي The Wooden Prince» سنة 1916، أما عمله الثالث الكبير باليه «الحكيم الصيني العجيب The Wonderful Mandarin» سنة 1918، فقد أثار ضجة بقصته الشاذة والموقف الأخلاقي الذي تتخذه، فهي تعكس حالة الإحباط وخيبة الأمل التي سادت في كثير من الفنون الأوروبية بعد الحرب العالمية الأولى، وهو تيار تجلى في أعمال المدرسة التعبيرية Expressionist. وقد منعت الرقابة في المجر عرض هذا الباليه حتى عام 1946⁽¹⁸⁾، وموسيقاه مع ذلك من أقوى ما كتب بارتوك، ومن أكثر مؤلفات هذه المرحلة تعبيرا عن ملامح أسلوبه التي بدأت تتبلور، ولكن المقاومة العنيفة التي لقيتها أعماله المسرحية، وخاصة هذا الباليه، أدت إلى عزوفه عن هذا المجال بعد ذلك.

والمرحلة الثانية 1926-1937 وقد توقف إنتاجه فيها خلال أربع سنوات (من 1915)، استغرقته فيها أبحاث الموسيقى الشعبية وفيها اهتم بالتجريب الخصب في المستويات المتدرجة لتناولها، وهي الفترة التي كتب فيها بعضا من أعظم مؤلفاته مثل المجلدات الستة القيمة لمقطوعات البيانو المسماة «العالم الصغير Mikrokosmos» (والتي استغرقت من 1926- حتى 1973)، وهي تعد مرجعا معاصرا لأهم التجديدات المقامية والإيقاعية والهارمونية والكنترابنتية، ليس في موسيقا بارتوك فحسب، بل وموسيقا القرن العشرين بأكمله. وهي تعتمد إلى حد كبير على عناصر شعبية تناولها المؤلف بخيال بارع كما سنوضح فيما بعد، وفي هذه المرحلة أنجز الرباعيات الوترية الثالثة والرابعة والخامسة كما كتب 44 ثنائية لآلتي فيولينة، وكونشيرتو الكمان الثاني (1938) وكونشيرتو البيانو الثاني 1931 والذي يذكر بكونشترات باخ، وقرب ختامها أنجز أكبر وأهم أعماله وهو المسمى «موسيقا للوترات وآلات الإيقاع والشلستا»⁽¹⁹⁾-(Music for Strings, Percussion, & Ce lesta) سنة

1936 وهو قمة أعماله للآلات، حقق فيه سيطرة تامة على هذه المجموعة الطريفة من الآلات وتجلت فيها أنضج سمات أسلوبه وخاصة في النسيج البوليفوني والرنين الموسيقي الشائق غير المؤلف. وفي عام 1937 كتب «الصوناتة لألتي بيانو وآلات الإيقاع» (Sonata for two pianos & Percussion)⁽²⁰⁾، وفتح فيها آفاقا جديدة للرنين الصوتي ومن أشهر مؤلفاته القومية عمله الكبير «الكانتاتة الدنيوية Cantata Profana» لأصوات الرجال المنفردة وكورال مزدوج وأوركسترا، كتبها على أسطورة شعبية مجرية ووفق فيها تماما في الكتابة الغنائية، منفردة أو كورالية، مع استلهامه للألحان المجرية ولكن بفن رفيع.

أما المرحلة الثالثة فتبدأ من 1937 وتمتد حتى وفاته سنة 1945 وهي مرحلة طمأنينة، استعادت فيها موسيقاه، شيئا من العذوبة التي افتقدتها بعض مؤلفات المرحلة الثانية، وأثرى موسيقاه فيها ذلك الاندماج التام لكل منجزاته السابقة بسيطرة مطلقة على لغته الموسيقية.

وأهم أعماله فيها «الديفرتمنتو Divertimento» (ترفيه) لأوركسترا وترى عام 1936، «والكونشيرتو للأوركسترا سنة 1943 والرباعية الوترية السادسة 1939، وكونشيرتو البيانو الثالث سنة 1943 والفيولينة الثاني سنة 1937»⁽²¹⁾ وصوناتة للفيولينة المنفردة سنة 1944، أما كونشيرتو الفيولا فقد توفى قبل إتمامه (وأكملة بعده سيرلي).

وتستند شهرة بارتوك المتزايدة لأعمال هذه المرحلة وبخاصة كونشيرتو الأوركسترا، وكونشيرتو البيانو الثالث والديفتمنتو، وهي نماذج رائعة لنضوج أسلوبه وأصالته وصفائه في هذه المرحلة الأخيرة.

بارتوك والموسيقا الشعبية:

أشرنا إلى أن بارتوك قد تأثر في شبابه المبكر، ككل معاصريه، بأسلافه الرومانسيين (والمتأخرين)، مثل ليست «وبرامز» و«رتشادر-شتراوس» (بالإضافة إلى غيرهم من قمم العصور السابقة)، وقد كتب مؤلفاته المبكرة بلغتهم الموسيقية مع اهتمام واضح بالملامح المجرية، مما أضفى على أعماله الأولى طابعا قوميا مألوفاً قريب الشبه من قومية أواخر القرن الماضي، وهو ما يتجلى في قصيده السيمفوني كوشوت (وهو بطل مجرى قومي)،

ورابسودية البيانو الأولى، غير أنه توقف بعد ذلك عن الكتابة ومر بأزمة روحية، حيث افتقد الطريق، ولم يكن لديه جديد يقال (22). وكانت المجر تمر في تلك الفترة بتيار عنيف من الوطنية يطالب بالتححر والانفصال عن النمسا، وانعكس هذا على الثقافة بل وعلى الحياة اليومية حيث نادى الرأي العام بالتمسك بكل ما هو مجرى (23). أما في الموسيقا فقد انتشرت أغاني مجرية، التف حولها المثقفون كبديل مجرى يساير ذلك التيار. غير أن تلك الأغاني لم تكن شعبية مجرية حقة، بل كانت نسخا محرّفة من الموسيقا الغربية تناولها «العجر-Gypsies» بطريقتهم المعسولة في التميمق، وأضعوها لسلمهم المعروف، وهو سلم صغير (مينور) طبيعي، درجته الرابعة والسابعة مرفوعتان، وكان هذا النوع هو الذي تأثر به بارتوك في مستهل حياته، ولكنه اكتشف بعد قليل أنه لا يمثل الموسيقا المجرية الأصيلة.

بارتوك الإنسان ومبادئه:

وجدير بالذكر أن بارتوك بطبيعته إنسان جاد صادق عميق المشاعر، ولذلك كان شديد التقاني في إخلاصه لوطنه، وهو ما عبّر عنه في أحد خطاباته المبكرة قائلاً: «أنتي سأعمل طوال حياتي بكل ما أوتيت من قوة، وبكل الوسائل لما فيه خير بلادتي المجر» وفي خطاب آخر لوالدته ناشدها فيه بالتحاح أن تحرص على التحدث باللغة المجرية في البيت (24)... فإذا أضفنا لذلك أن اعتداده الوطني جعله يرتدى الزي المجرى على المسرح في حفلات عزفه للبيانو، فإننا بذلك نستطيع أن ندرك عمق انتماء بارتوك الوطني، وإن كان قد تخلّى عن الزي المجرى-في مرحلة تالية-وتسامت مشاعره القومية إلى مجالات أكثر رحابة وإنسانية، ولكن حياته ظلت سلسلة من الكفاح للوفاء بعهد الذي قطعه على نفسه.

وفى غمار هذه المشاعر الوطنية الجارفة اتجه بارتوك لموسيقا «الفلاحين» التي نشأ عليها في طفولته في مناطق متعددة، ليلتمس فيها المخرج من أزمته الروحية كمؤلف، وليحس فيها «بنبض المجر الحقيقي» فاطلع على المجموعات المنشورة من الأغاني الشعبية المجرية (25) ولكنها لم تشف غليله، وبدأ يسعى بنفسه لجمعها وتسجيلها لأول مرة في سنة 1904، وفى عام

1905 اطلع على دراسات كوداي⁽²⁶⁾ عن بناء الأغنية الشعبية المجرية فأخذ يعد نفسه للتعرف على طرق الجمع الميداني وعلى الفوتوغراف، الوسيلة الحديثة آنذاك، للتسجيل الصوتي ثم بدأت رحلاته المنظمة للجمع العلمي سنة 1906 وأذكت هذه البداية-في سلوفاكيا-حميته وحماسه للغوص في أعماق المجر، وظل لعدة سنوات يسافر في رحلات الجمع، إما وحده أو مع كوداي، تعاونه منحة مالية محدودة، وكان شديد الاهتمام بالأقليات الأثنولوجية التي تعيش في المجر وامتدت رحلاته لرومانيا⁽²⁷⁾ وسلوفاكيا وأوكرانيا ويوجوسلافيا وبلغاريا، وفى عام 1913 سافر للجزائر لتسجيل الموسيقى الشعبية لواحة بسكرة بها، ودعته تركيا سنة 1936 لتسجيل موسيقاها الشعبية⁽²⁸⁾ :

وهكذا تحول بارتوك الباحث الفولكلوري إلى عالم فولكلوري حقيقي، سحرته عمليات الجمع على الرغم من مشاقها وإحباطاتها، (وكان منذ صغره شغوفًا بجمع الأحجار والفراشات)، وأيقظت فيه ملكات ما كانت لتظهر لولا إيمانه بهذا الهدف.

أسلوب بارتوك في جمع الموسيقى الشعبية وتدوينها:

كان بارتوك بطبيعته منطويا هادئا يصعب عليه أن يذيب الجليد، أو أن يصطنع الصداقات، ولكنه في تعامله مع الفلاحين كان يتبع أسلوبا آسرا رقيقا، يحقق معهم نتائج إيجابية في الجمع الموسيقى. وقد عاونه في عمله حرصه على تعلم لغات المناطق التي يجمع موسيقاها، تقديرا منه لأهمية التواصل الإنساني مع الفلاحين، ولأهمية الفهم الصحيح لنصوص الأغاني التي يجمعها، ولو فهما لغويا عاما صحيحا، ومع ذلك فقد كان يحرص على عرض نتائج رحلاته على أشخاص متخصصين من أبناء البلد نفسه للمراجعة اللغوية. ولإيضاح ظلال المعاني التي يمكن أن تخفى على غيرهم.

وفى إحدى مقالاته كتب رأيه حول الصفات التي يجب توافرها في جامعي الغناء الشعبي والتي رأينا أن نوردتها هنا، موجزة، لطرافتها وأهميتها: «يجب أن يكون جامع الموسيقى الشعبية موسوعي المعارف فلا بد له أن يلم بعلم الصوتيات لكي يلاحظ أدق ظلال اللهجات، وأن يكون على علم بالفولكلور لكي يدرك العلاقة بين الفولكلور الموسيقى والعادات والتقاليد

الشعبية، ويجب أن يكون عالما في الاجتماع Sociologist لكي يلاحظ ما يطرأ على مجتمع القرية من تغييرات تنعكس على الموسيقا، وعليه بعد ذلك كله أن يستخدم معارفه التاريخية الخاصة بكل مجتمع، إذا أراد أن يعقد المقارنات بين موسيقات شعبية، ولا بد له من معرفة باللغات الأجنبية، ولكن لا بد قبل كل شيء أن يكون موسيقيا ذا أذن حساسة» واختتم قائلاً:

«إن جامع الموسيقا الشعبية الذي تتوافر له كل تلك الصفات لما يظهر بعد، ولعله لن يظهر أبدا..» ولكنه هو نفسه كان يقارب هذا النموذج المثالي. وكان ينصح بأن يتولى هذا العمل «فريق» متكامل من اثنين، على الأقل، من المتخصصين، أحدهما «عالم لغة» والآخر عالم موسيقى (موزيكولوجي). وعلى ذكر اللغات فقد درس بارتوك اللغات الرومانية والسلافية والصربوكرواتيه⁽²⁹⁾ والتركية والروسية، ليعد نفسه لجمع الأغاني الشعبية من هذه المناطق، مدللاً بهذا على أهمية التواصل بين باحث الفولكلور «والفلاحين» الذين يجمع منهم مادته، وعلى المنطلق العلمي الجاد لعمله الفولكلوري.

التدوين:

أما تدوينه للأغاني في مجموعات مختلفة، فقد كان يقوم على مراحل ثلاث⁽³⁰⁾: فكان أولاً يكتبها بشكل عام دون تفاصيل دقيقة، ثم يراجعها مستعينا بالتسجيلات الصوتية، ليضيف الحليات والانعطافات اللحنية المختلفة في الأداء، وفي المرحلة الأخيرة-حين كلفته أكاديمية العلوم المجرية بإعداد المجموعة الكبيرة من الأغاني الشعبية للنشر-كان يعود لمراجعة تدويناته لمزيد من التفاصيل الدقيقة، لكي يأتي التدوين أميناً على أساليب الأداء. وقد ابتكر بارتوك عدداً من العلامات والرموز الخاصة بتحديد الطبقة الصوتية بأقصى ما أمكن للأذن البشرية أن تتوصل إليه من دقة، دون الاستعانة بالأجهزة العديدة التي استحدثت في البحث الإثنوموزيكولوجي بعد ذلك، وهكذا وضع هذا الفنان العظيم أسساً منهجية دقيقة لبحثه الفولكلوري، وخاصة في التصنيف، لازالت من الركائز الهامة في هذا الميدان.

ومع الاعتراف الكامل بقيمة عمله العلمي في مجال كان ما يزال في

بداياته، فلا بد هنا أن نشير إلى أن البحوث التالية لبارتوك قد ناقضت بعض النتائج التي توصل إليها ونشرها، أو أنها قد استكملت ما توصل إليه من أحكام، فمن الحالات البارزة هنا مثلاً حماسه البالغ للإيقاعات المركبة «غير المنطقية (Irrational)» للموسيقا البلغارية الشعبية، وهى إيقاعات عرجاء (أحادية) أو ذات موازين متغيرة، فقد اعتبرها بارتوك سمة فريدة مميزة لموسيقا بلغاريا، بينما دلت الدراسات الأحدث على أن هذا النوع من الإيقاعات ليس وقفا على بلغاريا، فهو واسع الانتشار في البلقان حيث يميز الموسيقا اليونانية والألبانية⁽³¹⁾ كما أنه معروف في الموسيقا الشعبية التركية والأرمنية والهندية، ونضيف كذلك أنه من السمات المميزة لأغاني الغوص والصيد في منطقة الخليج (في الكويت والبحرين)، كما أنه منتشر في مناطق أخرى في بلادنا منها النوبة وغيرها.

وكذلك خرج بارتوك، من لقاءه الوحيد والمحدود، مع الموسيقا العربية الشعبية من واحة بسكرة عام 1913 بتعميم الحكم على «الموسيقا الشعبية العربية»: بأنها موسيقا بدائية⁽³²⁾ تستمد تشويقها من التأثير المحموم الناتج عن تكرار نماذج لحنية قصيرة، ومن إيقاعاتها المركبة والمزدوجة». وقد أثارت تلك الصفات خياله الفني فاستخدمها في بعض مؤلفاته. هذا ولازالت سمات الموسيقات الشعبية العربية موضع دراسة وبحث ولم يتم التوصل لتحديد مميزاتها بشكل علمي شامل حتى الآن، ولعل في حماسه للتعرف عليها ورغبته في تحليلها وتمييطها ما يفتقر حكمه المتعجل، على أساس تجربة وحيدة، في منطقة ليست ممثلة للموسيقات الشعبية العربية على إطلاقها.

ولا نختم هذا العرض الموجز لعمل بارتوك الفولكلوري، دون إشارة لزيارته لمصر سنة 1932، تلبية لدعوته له لحضور مؤتمر القاهرة الموسيقي الدولي الأول، والذي تولى بارتوك فيه رئاسة لجنة التسجيل، ولا شك أن اتصاله في ذلك المؤتمر بالموسيقات الشعبية العربية وإطلاعه على كل تلك الفرق الفنية من أنحاء العالم العربي، قد هيا له خبرة أفضل وأوسع بالموسيقا العربية فنية وشعبية.

ما الذي اكتشفه بارتوك الفنان في الموسيقات الشعبية؟:

ليس هناك ما هو أبلغ من كلماته هو في شرح قيمة اكتشافاته الموسيقية

في بحثه الفولكلوري: «حصلت في الرابعة والعشرين في مرحلة الدفع والتوتر (and Stress-Storm) على منحة مكنتني من تحقيق رغبتى المسيطرة في استكشاف المجر (موسيقا)، وذهبت من قرية لأخرى، فسمعت لأول مرة موسيقا بلادي الحقيقية، وكان هذا هو الحافز الفني الذي كنت بحاجة إليه عندما سمعت الألحان الشعبية الخماسية Pentatonic الرائعة التي ترجع لقرون ماضية» وفي مجال آخر من ترجمته الذاتية كتب يقول: «كانت دراسة هذه الموسيقا الريفية حاسمة التأثير عليّ، فقد كشفت لي عن إمكانية التحرر الكامل من سيطرة نظام السُلّين الكبير (ماجور) والصغير (مينور) فعالية ألحان هذا الذخر القيم، تقوم على المقامات الكنسية واليونانية القديمة ومقامات أكثر بدائية أهمها المقام الخماسي، كما أنها تتميز بإيقاعاتها الحرة الشديدة التنوع، وموازينها المتغيرة سواء في الأداء المسترسل والشبيه بالكلام والمعروف باسم «Parlando Rubato» أو الأداء المحدد الإيقاع المسمى «Tempo Giusto».

وقد كان الدافع الأول لبارتوك وكوداي من رحلات جمع الأغاني الشعبية دافعا فنيا بحثا، فقد كانا يبحثان عن الملامح المجرية الأصيلة، لكي يقيما عليها أسلوبا مجريا صادقا في مؤلفاتهما. وقد خرج بارتوك من عمله الفولكلوري بحقائق وملاحظات وثيقة الصلة بتكوين أسلوبه نوجزها هنا لما تلقىه من أضواء على جوهر ذلك الأسلوب:

أولا: الارتباط الوثيق بين نبرات اللغة المجرية والبناء الإيقاعي لألحان الأغاني الشعبية، من الملامح الشهيرة «السنكوب» المكون من وحدة إيقاعية قصيرة تليها وحدة تبلغ ثلاثة أضعاف قيمتها الزمنية⁽³³⁾ وينظرها في اللغة المجرية الضغط على المقطع الأول للكلمة.

ثانيا: أن الأغاني المجرية تتراوح في طابع أدائها بين قطبين متقابلين أحدهما مناسب الإيقاع أشبه بالإلقاء، ويوحى بطابع الارتجال وهو المسمى «بارلان دو» هذا «النموذج» الإيقاعي معروف في الموسيقا الاسكتلندية أيضا باسم Scotch Snap. رو باتو «Parlando Rubato» وثانيهما يلتزم بإيقاع محدد، ويعرف باسم تمبوجوستو (الزمن المحدد)⁽³⁴⁾ وهو غالبا مرتبط بالرقص. وفي أعمال بارتوك استخدام مبتكر لهذين الطابعين في ربايعاته الوترية وكونشيرتو البيانو الثالث⁽³⁵⁾ وموسيقا للوترات والإيقاع والشلستا»، وفي

عدد من مقطوعات البيانو ضمن مجموعة «مكروكوزموس»، وغيرها. **ثالثا:** إن لتركيب العبارات الموسيقية للأغاني الشعبية منطقا بنائيا خاصا، قد تختلف بعض تفاصيله، ولكنه يدور في إطار رباعي، وقد استمد بارتوك بعض ملامح البناء الموسيقي المتناسك في موسيقاه من دراسته المتعمقة لتكوين العبارات الشعبية والعلاقات الداخلية التي تنظمها. **رابعا:** أشرنا إلى ملاحظات بارتوك على الموسيqa الشعبية العربية كما جمعها من واحة بسكرة، وقد اهتم فيها ببعء الثالثة الوسيطة⁽³⁶⁾ الواقع بين الثالثة الكبيرة والصغيرة، والمعروف في موسيقانا العربية (تجاوزا) «بثلاثة أرباع التون»، ومن هذا البعد المميز استمد بارتوك سمة هارمونية خاصة نتناولها عند عرضنا لأسلوبه الهارموني.

أسلوب بارتوك:

إن بارتوك بلا شك أعظم المؤلفين القوميين في هذا القرن، في عمق استلهامه للموسيقا الشعبية واتصال ارتباطه الموسيقي بها طوال حياته الإبداعية، وهو من أنجح المؤلفين المعاصرين في تدرجه من منطلق قومي، كان في أول الأمر شبيها بقومية القرن الماضي-ثم في تطوره-عبر رحلة موسيقية وروحية ضخمة-إلى أسلوب ذاتي رفيع، شديد التميز، أضاف إلى لغة الموسيقا المعاصرة إضافات تاريخية. وأجل إنجاز حققه بارتوك، هو توفيقه في صهر عناصر الموسيقا الشعبية لأواسط أوروبا، مع العناصر الفنية للموسيقا الأوروبية ومن هذا الاندماج التام لعالمين موسيقيين مختلفين، خرج بارتوك بأسلوب موسيقي شخصي، سده ولحمته ومحصلته النهائية، جماليا وروحيا، من إبداعه الذاتي.

المحاور الثلاثة لأسلوبه:

ويمكن القول بان أسلوبه يقوم على محاور ثلاثة: الموسيقا الفنية الأوروبية بكل عصورها، والموسيقات الشعبية-التي تناولها بمستويات متدرجة، فصلها فيما بعد-وثالث هذه المحاور وأهمها طبيعته الابتكارية وعقليته الموسيقية الهندسية الجبارة، والتي أخضعت ثراء كل تلك العناصر لتعبيره الشخصي، فتعامل معها جميعا بأصالة واقتدار لا يتهيأن إلا للعبقریات النادرة.

وقد رأينا قبل تناول تفاصيل أسلوبه أن نشير على القارئ العربي بأعمال من موسيقاه نفتح أمامه آفاق التذوق والفهم لموسيقا هذا الفنان العظيم.

دعوة للتعرف مع عالم بارتوك :

إن المستمع العربي الذي لم تتح له الألفة الكافية مع موسيقا بارتوك، يحتاج لتعرف خاص (متدرج) مع عالمه الموسيقي الرحيب، مع اختيار دقيق للأعمال التي يبدأ بها هذا التعارف حتى لا تصدمه في البداية بعض أعماله، برنينها الطرقي العنيف، أو بزهدا اللحني، حيث لا تبرز الألحان فيها بالمعنى المألوف، أو بتوترها الإيقاعي، البعيد تماما عن الرتابة المعتادة، ولكن المزيد من الألفة مع موسيقاه الميسرة، سيضيء أمام المستمع عالم بارتوك الفريد، بألوانه الموسيقية الساحرة ونسيجه الدسم المتشابك، وبنائه الشديد الإحكام وإيقاعاته المتدفقة المثيرة.

وأيسر ما يمكن البدء به هو «الرقصات الرومانية للوترات»⁽³⁷⁾ فهي تقدم صورة سلسلة محببة من تناوله لألحان شعبية رومانية متباينة الطابع، صاغها فنيا بأسلوب أمين مرهف جذاب.

وتعد رابسوديتا الفيولينة والبيانو من النماذج الميسرة لموسيقاه ففهما ملامح مألوفة من الموسيقا الشعبية المجرية، تسمى بها بارتوك فنيا بشكل مبسط ولكنه مبتكر تماما، ومقطوعات البيانو «للأطفال» حافلة بلمسات جميلة مشوقة تصلح لاستكشاف عالم بارتوك الرنيني وكذلك عمله الكبير المسمى «مكروكوزموس» للبيانو فهو يقدم بمستوى أعلى من التعامل مع العناصر الشعبية، إيقاعية ولحنية، وهارمونية⁽³⁸⁾، تعتبر مدخلا لموسيقا القرن العشرين عامة.

ولا ننسى عمله الشهير «الآلجرو الوحشي» للبيانو ففيه تركيز للقسمات المميزة للموسيقا المعاصرة بأسلوبه الطرقي Percussive العنيف، وهارمونياته الحريفة وإيقاعاته «الموتورية» الدفافة، ونرشح للمستمع بعد ذلك «الديفرتمنتو» للوترات وكونشيرتو الأوركسترا (ثم «موسيقا للوترات والإيقاع والشلسستا وكونشيرتو البيانو الثالث)، فبالتعرف عليها والألفة معها يحقق المستمع رحلة سماعية مثيرة، يرتاد فيها آفاق هذا العالم الموسيقي الباهر. وإذا كان من الذين فتح الله لهم أسرار فن موسيقا الحجرة المرهف، فإنه

سيجد في رباغات بارتوك الستة متعة موسيقية وفكرية رفيعة. وبعد هذا التعارف المبدئي على عالم بارتوك الموسيقي فإننا نمضي لعرض مكونات أسلوبه بشيء من التفصيل.

باخ وبيتهوفن وديبوسي

كتب بارتوك في مجال تقييم دور ديبوسي: لقد أعاد ديبوسي للموسيقين الإحساس بقيمة الهارمونية، فهو لا يقل أهمية عن بيتهوفن الذي كشف لنا أسس «التفاعل» في البناء الموسيقي، ولا عن باخ الذي علمنا الكتابة الكنترابنطية بأرفع مستوياتها... وكثيرا ما سألت نفسي: هل يمكن التوصل لخلق أسلوب حيوي معاصر، تتدمج فيه منجزات هؤلاء العباقرة الثلاثة⁽³⁹⁾؟.

وبجانب طموحه لإدماج هارمونييات ديبوسي «الانطباعية» وبناء (فورم) بيتهوفن الراسخ، وكنترابنطية باخ، كان بارتوك على معرفة عميقة بموسيقا عصر الباروك، اكتسبها بتحقيقه ونشره لمؤلفات كوبران وسكارلاتي وفريسكو بالدي، كما اجتذبه في شبابه المبكر موسيقار شتراوس⁽⁴⁰⁾ وبرامز، وهو فوق هذا منفتح على أقصى المنجزات التكنيكية لعصره، قادر على تسخيرها لتعبيره الذاتي عن تجاربه النفسية الداخلية.

بهذا الأفق الفني الرحيب، أقبل بارتوك على دراسة الموسيقا الشعبية، ليلتمس فيها جوهرًا يضيء كتاباته ويجعلها أوثق تعبيرًا عن روح المجر الحقيقية، كما تكشفت له خلال بحوثه الطويلة، هو وكوداي، في هذا المجال. أما المحور الثاني لأسلوبه، وهو الموسيقا الشعبية، فقد كان لبارتوك في تناوله مستويات ثلاثة أصبحت من أسس الموسيقا القومية في هذا القرن. مستويات تناول الموسيقا الشعبية: وهذه المستويات الثلاثة في التعامل مع عناصر الفولكلور لا تتدرج وفق تسلسل زمني متصل، بل نراه يستخدمها في مراحل إنتاجه المختلفة، تبعًا لطبيعة كل عمل موسيقي على حدة.

بدأ بارتوك بأبسطها وهو «إعداد Arrangement» ألحان شعبية أصيلة، بإضافة هارمونييات⁽⁴¹⁾ ملائمة وكتابتها بأسلوب بيانستي مناسب وفي هذا المستوى الأول نجده يحتفظ بالخط اللحني أو يعد له قليلًا، وربما أضاف إليه مقدمة قصيرة (مستوحاة منه) وختامًا، وحتى في هذا المستوى البسيط

من الأعداد تجلى ذوقه الموسيقي الرفيع فجاءت تلك الأعمال «قطعا فنية» لها قيمتها، ومن أمثلة ذلك مجموعته الشهيرة للبيانو «للأطفال» أو الصوناتينة (1915) أو «عشرين أغنية شعبية مجرية للكورال» (1929) (42) أو الرقصات الرومانية وما إليها.

وعلى مستوى أعلى كان بارتوك يتخذ من اللحن الشعبي مجرد ركييزة للابتكار والتتويج بكل الوسائل الفنية المعروفة للمؤلفين مثل: تفتيت اللحن وإعادة تنظيم خلاياه، أو استتباط نماذج جديدة على أساسها، ووسائل الانقلاب Inversion، والتناول الخلفي الراجع Retrograde، وغير ذلك من أساليب التحوير-Per mutation، التي تتطلب قدرا كبيرا من الخيال الموسيقي، بجانب الصنعة الفنية. وهذا المستوى الثاني، هو السائد في أغلب أعماله، وفيه يكاد يتوارى اللحن الشعبي وراء ابتكار المؤلف. وأمثله عديدة نشير منها إلى الرباعيات الوترية التي يظهر العنصر الشعبي فيها جميعا ولكن بصور متسامية جدا (43) وإن لم تكن شديدة الوضوح، وفي صوناتني الفيولينة والبيانو (22 / 1921) والكانتاته الدنيوية، وأوبرا «قصر ذي اللحية الزرقاء» وكونشيرتو البيانو الثالث وكونشيرتو الفيولينه، والحركات الأخيرة من: كونشيرتو الأوركسترا، وعمله الكبير: «موسيقا للوترات والإيقاع والشلستا»، ثم في أغلب مقطوعات «مكروكوزموس» (44) للبيانو التي تقدم نماذج قيمة للمستويين الأول والثاني، مثل المقطوعات الستة «في إيقاعات بلغارية» المجلد السادس «وتألفات في المقام الليدي» Lydian «والريفية» (باستورال) أو المقطوعتان 79، 80 في المجلد الثالث (45) وغير ذلك. وجدير بالذكر أن كل الأفانين التكنيكية التي حشدها بارتوك في تناوله للفولكلور على هذا المستوى الثاني، لم تطغ للحظة واحدة على القيمة الموسيقية التعبيرية والتلقائية الملفتة في أعماله، التي توارى فيها الفولكلور لحد كبير خلف ابتكاره.

أما المستوى الثالث، وهو أرفع مراحل استلهام الفولكلور، فيتمثل في ابتكار أفكار موسيقية جديدة تماما، ولكنها تحمل ملامح الموسيقا الشعبية، حتى يخيل للمستمع أنها ألحان شعبية أصيلة، ويطلق بارتوك على هذا المستوى اسم «الفولكلور المتخيل Imaginary Folk Song» وهو مستوى لم يتحقق له إلا بعد تغلغل الفولكلور في صميم فكره الموسيقي، حتى أصبح جزءا

أصيلا منه. ومن أمثلة هذا المستوى بالية «الحكيم الصيني العجيب» سنة 1919 والرباعية الوترية الثانية وغيرها. غير أن هناك أعمالا كثيرة هامة اجتمع فيها المستويان الثاني والثالث معا، فبعض مادتها مأخوذ عن الفولكلور بتوسع وتفنن، وبعضها الآخر من ابتكار المؤلف، وإن بدا وكأنه شعبي أصيل، وذلك مثل «متابعة الرقص» سنة 1923 وكونشيرتو الأوركسترا (1944) والحركات الثلاث الأولى من «موسيقا الوترية والإيقاع والشلستا» وغيرها. وهذا دليل قاطع على مدى تغلغل الموسيقى الشعبية في إبداعه، وعلى اتساع خياله الذي أبى أن يلتزم بحدود المادة الشعبية، فقادها للابتكار، على نسق الفولكلور وبروحه وطابعه.

انصهار حضارتين موسيقيتين:

لكي ندرك البعد التاريخي والفني للاندماج الذي توصل إليه بارتوك بين الموسيقى الفنية والشعبية في أسلوبه، فإن علينا أن نعمن النظر في طبيعة الموسيقى الشعبية التي تشرّبها وتمثلها في موسيقاه، فهي ليست موسيقات أوروبية غربية نابعة من نفس الحضارة التي أنتجت الموسيقى الفنية الأوروبية، بل هي على العكس، موسيقات يغلب عليها طابع شرقي واضح، إذ ترك الغزو التركي للمجر والبلقان، آثاره الملحوظة على موسيقاهما الشعبية، في أبعاد مقاماتها، مثل البعد الوسيط⁽⁴⁶⁾ (المسمى تجاوزا ثلاثة أرباع الصوت) وفي إيقاعاتها المركبة والعرجاء Irregular وآلاتها الشعبية وأسلوب الأداء المزخرف وعلى الرغم من هذا الطابع الشرقي فقد استطاع بارتوك أن يحقق انصهارا فذا لحضارة موسيقية ذات جذور شرقية، مع حضارة موسيقية أوروبية غربية محض، ولم تقتصر حدود هذا الاندماج البارح على المؤلفات القصيرة أو ذات الطابع المسترسل (الرابسودي)، بل امتدت بنفس النجاح، إلى أنواع من المؤلفات الغربية عميقة الارتباط بروح الموسيقى الفنية الأوروبية كالرباعيات الوترية.

الألحان والمقامات والتونالية:

على الرغم من مظهر الجرأة والحدائثة الذي يميز موسيقا بارتوك- فإنها أساسا موسيقا تونالية، تحتفظ بالمحور التونالي Tonal Centre السائد

في الموسيقا الأوربية طوال قرون ثلاثة مضت (47)، ولكن المحور التونالي، عنده ليس بالوضوح المؤلف، فهو وسع حدود التونالية «حتى شملت الكروماتية Chromaticism التي تعامل معها بحرية جديدة، استمدها كذلك من دراسته للموسيقا الشعبية كما كتب في ترجمته الذاتية: «لقد اتضح لي أن أقيم جزء في هذا الذخر، ألحانه القائمة على المقامات الكنسية واليونانية القديمة والسلالم الأكثر بدائية كالسلم الخماسي Pentatonic، مما أكد لي أن تلك المقامات-التي اندثرت من موسيقانا الفنية-لم تفقد حيويتها بأية حال، وأن تطبيقها يولد تراكيب هارمونية جديدة، وبهذا المفهوم الموسع للسلم الدياتوني يمكن التحرر كلية من تحجّر نظام السُلّمين الكبير والصغير، والتوصل إلى تناول متحرر لكل نوتة من النوتات الإثني عشر لنظامنا الكروماتي (48)؛ (49).

وألحان بارتوك غالبا مقامية Modal، تعتمد على المقامات المشار إليها، وإن كان قد تناول المقامية والدياتونية والكروماتية بحرية كبيرة. وهناك بعد مميز يلعب دورا بارزا في ألحانه (وهارمونياته) وهو بعد الرابعة الزائدة Tritone (50)، وهو أحد آيات تأثره بالموسيقا الشعبية ومقاماتها.

والطريف في بارتوك، رغم المظهر الوعر لبعض أعماله (عند أول استماع لها، أنه أساسا مُبتكر للألحان Melodist، ولعله من القلائل الذين تميزوا في هذا المجال في قرننا، ولكن ألحانه غالبا محدودة النطاق، لا تسير في أقواس عريضة (كما في القرن الماضي)، وهو كثيرا ما يبنى حركات كاملة على نماذج لحنية (وإيقاعية) قصيرة، لا تعدو بضع نغمات، ويكررها تكرارا مثيرا ملحا (كما في استهلال الحركة الأخيرة لمتابعة الرقص) وذلك التكرار المحموم من السمات البدائية الشعبية، التي أدمجها في أسلوبه بتأثير مشوق. والكثير من ألحانه، من جانب آخر، مستلهم من أسلوب الأداء الشعبي-والذي يبرز فيه بعدُ الثالثة الهابطة، (ومن الأمثلة الناجحة لهذا الاستلham الحركة الأولى لصوناته الفيولينية رقم (51) وحركة المارش من الرباعية السادسة).

أما في مجال الإيقاع فإن بارتوك بلا شك من أعظم المجددين في هذا القرن، وتجديداته تشهد بالقيم الفنية الكامنة في الموسيقا الشعبية حينما يتناولها فنان عبقرى مثله. وقد كتب في ترجمته الذاتية: «إن هناك ثراء

أواسط أوروبا و البلقان

(d) (i) Molto moderato

« نموذج للأسلوب الشعبي الشبيه بالإلقاء المرتجل « يارلانرو روباتو »

Rubato Animato

نموذج آخر لليارلاندتو يظهر فيه بعد الثالثة الهابطة

Presto

نموذج لأسلوب الأداء الشعبي المحدد للإيقاع تميو جوستو

إيقاعيا هائلا في الموسيقى الشعبية، في الموازين المتغيرة، وفي أسلوب الأداء المتحرر الإيقاع (بارلانديو روباتو) والنوع الآخر المقابل له والذي يلتزم بإيقاع محدد (تمبوجوستو)⁽⁵²⁾ وهذا الثراء هو الذي حرر موسيقا بارتوك من الإقتار والجمود الإيقاعي، والمعتمد كلية على ضغط خط المازورة) الذي عانت منه الموسيقى الفنية طويلا، فالإيقاع عنده يتميز بتدفق حيوي، حققه بارتوك بوسائل شتى كتغيير الموازين مرارا داخل القطعة الواحدة، بما يلغى الميزان الأساسي الذي تعود المؤلفون كتابته في مطلعها، والمظهر المرئي لمدوناته غالبا ما يختلف عن المسموع، فالموازين التي تتغير أحيانا من مازورة لأخرى بشكل غير مألوف، هي ذاتها التي تخلق التدفق الإيقاعي السلس، المتحرر من الضغوط (Accents) المنتظمة التكرار. ومن وسائله الأخرى الإيقاعات المتعارضة Cross Rhythms والمركبة Poly-rhythms والسنكوب (قلقلة الضغوط) والإيقاعات الأحادية العرجاء، التي اتخذها من المنابع

الشعبية وبخاصة البلغارية. وتقسيمه الداخلي للوحدات الإيقاعية جديد تماما وبعيد عن السيمترية، فهو أحيانا يقسم المجموعة البسيطة ذات الثماني وحدات إلى $2+3+3$ أو $3+2+3$ الخ، وهو يطبق نفس المبدأ كذلك على الموازين العرجاء (مثل تقسيم ميزان $8/13$ إلى $5+8$)⁽⁵³⁾ وأمثلة هذه التجديدات الكبرى لا حصر لها في أعماله، من الرابسوديات المبكرة إلى مقطوعات مكروكوزموس (المقطوعات الستة في إيقاعات بلغارية)، إلى الرباعيات الوترية، وموسيقا «الوترات والإيقاع والشلسستا» و«كونشيرتو الأوركسترا» وغيرها.

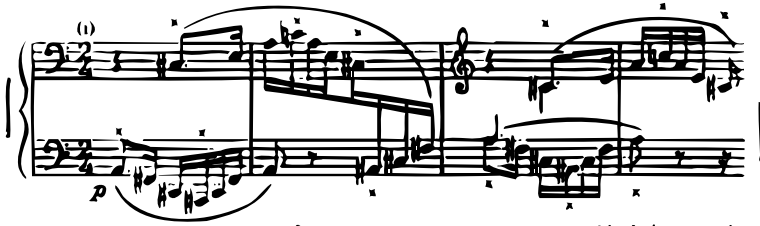
ومن ثراء هذه الملامح الإيقاعية الجديدة اكتسبت موسيقاه كثيرا من حيويتها ومعاصرتها، ولا خلاف حول دوره الجوهري هو وسترانفسكي، في إثراء الإيقاع في موسيقا القرن العشرين وتطويره.

أما تكثيفه لألحانه رأسيا بالهارمونية، وأفقيا بالكونترابنط، فهو من أكثر ملامح أسلوبه جرأة وطرافة، فبعد البدايات «الرومانسية المتأخرة»، والنزعات الانطباعية المتأثرة بديبوسى، نراه قد تجاوز هذا تماما إلى سيطرة كاملة على كل الوسائل المتاحة في هذا القرن (وما قبله)، فهو قد جمع بين الدياتونية والكروماتية واستخدم ازدواج المقامات⁽⁵⁴⁾ (البيتونالية)، وتعددها (البوليتونالية) أحيانا، كما استخدم «عناقيد الأصوات Clusters Tone⁽⁵⁵⁾» (وهي مجموعات متشابكة النغمات لا تحكمها علاقات توافقية مثل الهارمونية) والتنافر Dissonance عنصر حيوي في تراكيبه الهارمونية، (مثل كل معاصريه) وتبرز فيه أبعاد الثمانيات والسابعات⁽⁵⁶⁾ والترتون، وبصفة عامة فإنه يبنى تكثيفه الهارموني أو الكونترابنطي على نفس الأبعاد اللحنية التي تميز المسار الأفقي لمقامات الموسيقا الشعبية كما يستخدم باص الأرضية» الأوستيناتو بكثرة.

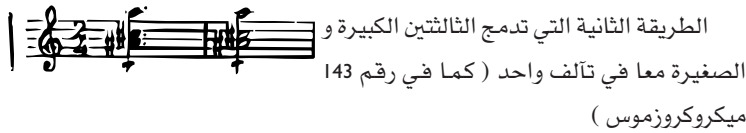
ولقد كانت المرحلة الأولى فترة للاستكشاف الهارموني، أما المرحلتان التاليتان فقد غلب فيهما التشابك الكونترابنطي الخطى Linear، الناتج عن ميلودية «أسلوبه، التي أشرنا إليها قبلا. وتحتل البوليفونية الخطية مكانا مرموقا في مؤلفاته الكبرى، في المرحلة الثانية-وبخاصة موسيقا الوترية والإيقاع والشلسستا»⁽⁵⁷⁾- وإن امتدت لأعمال المرحلة الثالثة أيضا، فهي من وسائل تعبيره المفضلة، والهارمونية عنده وسيلة تلوين، وإن اتخذت البوليفونية

أواسط أوروبا و البلقان

كذلك مسالك تلوينية (كالحركة الثالثة من موسيقا الوتريات). ومن أطرف ما اكتسبه بارتوك من احتكاكه بالموسيقى الشعبية اهتمامه بأرباع الأصوات، التي ظهرت في بعض أعماله بصور مختلفة، (منها كونشيرتو الفيولينه الثاني) ومحاولته الإيحاء بتأثير الثالثة «الوسيط» (الواقعة بين الثالثتين الكبيرة والصغيرة⁽⁵⁸⁾)، كما في الموسيقىات البلقانية والعربية، وقد حقق ذلك الإيحاء بطريقتين⁽⁵⁹⁾ أولاها الجمع بين ثلاثة كبيرة وأخرى صغيرة معافى تألف واحد⁽⁶⁰⁾، والثانية بتقسيم الثالثتين بين سطور النسيج الموسيقى، فيكتب سطرًا منه في المقام الكبير (بثالثته الكبيرة) ويسانده في الوقت نفسه سطر آخر في المقام الصغير (ذي الثالثة الصغيرة)، مما قاده إلى ازدواج المقامات⁽⁶¹⁾. وبصفة عامة فإن تصرفاته الهارمونية والتونالية لا تفهم بسهولة في ضوء القواعد التقليدية.



طريقة بارتوك في الإيحاء ببعده الثالثة الوسيطة : البيزنطية الناتجة عن كتابة سطر في المقام الكبير وآخر في المقام الصغير (كما في رقم 59 ميكروكروزموس)



وكثيرا ما يشبه النقاد بارتوك بيتهوفن في السيطرة البنائية في صياغة أعماله، وفي قدرته على بناء القمم الموسيقية الشاهقة، بما يقترب من وسائل بيتهوفن الشهيرة في التفاعل المحكم⁽⁶²⁾، إلا أنه قد أضاف لهذا كله عناصر شخصية، استمدتها من الموسيقىات الشعبية وارتفع بمبادئها إلى مستويات فنية رفيعة. وأهم تلك العناصر بناؤه لأعماله على أساس «نموذج

مبدئي «Ur-Motif» أو «خلية أساسيه Germ-cell» عنها يتولد العمل الموسيقى كله، حيث يتناولها في تباديل وتوافيق عديدة، مستتبطا منها نسخا متنوعة، دائمة التجدد، بما يخلق علاقات داخلية متشابكة ومحكمة، دون أن تكتل تعبيره الموسيقى. والعلاقات الداخلية الوثيقة ليست قاصرة عنده على العلاقات بين الأفكار الموسيقية داخل الحركة الواحدة بل تتجاوزها إلى علاقات متشابكة بين حركات العمل كله، وفي ربايعاته الوترية أمثله فريدة للتماسك البنائي الداخلي، نشير منها إلى الرباعية الرابعة التي تتألف من خمس حركات كتبها بما يسمى «صيغة القوس Arch Form»⁽⁶³⁾ التي نلخصها فيما يلي:

الحركة الأولى	الحركة الثانية	الحركة الثالثة	الحركة الرابعة	الحركة الخامسة
أ	ب	ج	ب	أ
سريعة	بسرعة قصوى	معتدلة البطيء	معتدلة السرعة	سريعة جدا
Allegro	Prestissimo	Troppo Intop	Allegretto	Allegro
molto				

والحركتان الأولى والخامسة تتقابلان في طابعهما ومادتهما الموسيقية (القائمة على نموذج من ستة نغمات)⁽⁶⁴⁾ مع الحركتين الرابعة والخامسة- بينما تستقل الحركة الثالثة الوسطى ج، بمادة موسيقية جديدة ويجو نفسي متباين وهكذا فان الحركتين الأولى والثانية تنعكسان مثل صورة «المرأة»، في الحركتين الرابعة والخامسة⁽⁶⁵⁾، وبهذا القوس البنائي الضخم استطاع بارتوك تحقيق علاقات داخلية شديدة التماسك في كثير من أعماله الكبيرة المتعددة الحركات، مثل الرباعية الوترية الخامسة وغيرها. وقد شغلت فكرة «النموذج البنائي الأساسي» أو الخلية «حيزا حيويا في فكره البنائي في كل مؤلفاته، من أبسطها وأصغرها إلى أكبرها وأعقدها، وسواء كانت أعمالا في صيغة الصونات المتعددة الحركات، أو مجموعة تنويجات أو فوجه. والواقع أن البناء في موسيقاه يتطلب مئات الصفحات لتوفية حقه من البحث. وهناك نظريات عديدة حوله⁽⁶⁶⁾ ولكننا نكتفي هنا بالإشارة إلى القيمة الباقية لمبادئ التوحد القصوى، والتماسك البنائي، التي أدخلها

إلى أساليب الموسيقى الفنية المعاصرة وأخذها عنه المؤلفون من بعده، ونكتفي كذلك بالإشارة إلى أن كل هذه السيطرة العقلانية على الصنعة الموسيقية، لم تطغ للحظة واحدة على تلقائية التعبير الروحي لموسيقاه.

وأخيرا فإن التلوين عنده نابع عن شاعرية وحس مرهف وقدرة فذة على ابتكار لمسات تلوينية باهرة، تتجلى في كتاباته للوترات، فهو قد أنطقها بألوان صوتية جديدة طريفة منها عزف البتسكاتو Pizzicato بنبر حد Snap ليترد الوتر بقوة محدثا صوتا طريقيا على الرقبة، ومنها النقر على الصندوق الخشبي للآلة. كما نراه يستغل التلوينات المعروفة في العزف الوتري بتفنن كبير، مثل الانزلاق (الجليساندو) أو تقليد صوت الناي (فَلَوْتَاوُ)، وذلك الرنين الأثيري للوترات المكتومة Muted، تحول بين يديه إلى قيمة ساحرة، خاصة في ربايعاته الوترية، التي تحفل بمثل هذه التأثيرات، وتتميز فوق ذلك، برنينها الدسم الذي يقترب من الرنين الأوركستراي. وقمة إبداعه التلوييني نجدها في «موسيقا الوترات والإيقاع والشلستا» التي تزخر بمجموعات بارعة من الأصوات من الهارب والوترات والبيانو والكسيلوفون في نماذج شائقة وفي أعماله المسرحية، وبخاصة «قصر ذي اللحية الزرقاء» تصرفات تلوينية درامية بليغة، تضعه في مصاف أعظم الملونين كديبوسي، ولكن بأسلوب شخصي.

وتجلى عشق بارتوك للطبيعة، ونزغته التأثيرية (الانطباعية) فيما أسماه النقاد «بالموسيقا الليلية» وهي حركات متناثرة في أعماله أبداع فيها في الإيجاء بسحر جو الليل في الطبيعة، مثل متابعة «في الهواء الطلق» للبيانو⁽⁶⁷⁾ وكذلك الحركة الثالثة من «موسيقا الوترات» وفي الرباعية الرابعة. ولا نختم هذا العرض لبارتوك وموسيقاه القومية دون عرض موجز لاثنتين من أعماله الشهيرة:

العالم الصغير أو مكروكوزموس: كانت المرحلة الثانية، قمة إبداع بارتوك وهي التي ألف فيها-بين 1926-1937 عمله التعليمي الشهير للبيانو، مكروكوزموس، الذي ركز فيه خلاصة خبراته الطويلة كمعلم البيانو) وباحث فولكلوري ومؤلف، وهو يضم 153 قطعة مقسمة على ستة أجزاء متدرجة الصعوبة، أرادها المؤلف أن تكون تقديمًا تعليميًا متدرجا وشاملا لكل أساليب (وتكتيكات) عزف البيانو في القرن العشرين، وجاءت في الوقت نفسه

عملا موسيقيا قيما يصلح للتقديم في حفلات الريستال⁽⁶⁸⁾ كما أنه بهذا العمل، قد طرق مجالا منفردا في الموسيقا المعاصرة.

وبعض مقطوعات مكروكوزموس تتناول مشاكل «بيانستيه» بحت يواجهها العازف وتبدأ من أبسط المستويات مثل «العزف المتقطع: ستاكاتو» أو العزف المتصل: ليجاتو» أو عزف نفس النغمات (بلاهارمونية) باليدين مثل مقطوعة «أونيسون Unison» ومثل مقطوعات: «نوتات منقوطة»، أو التكرار «Repeti-tion». ثم تتدرج المشاكل في صعوبتها مثل: «تناوب اليدين Alternate Hands» أو الحركة المتوازية» وغيرها. وبعضها الآخر يتصدى للأسلوب نفسه مثل: «محاكاة وكنترابنط» أو «رقصة صغيرة بأسلوب الكانون»⁽⁶⁹⁾ أو «لحن وانقلاب»، «أو محاكاة بحركة عكسية» أو «في المقام الفريجيانى In The Phrygian Mode».

كما أن هناك مجموعة من القطع كتبها كتطبيق «موسيقى» على نفس المشاكل التي تتعرض لها القطع التكتيكية الطابع، مها مثلا: «ريفية (باستورال)». أو «رقصة بطيئة» وغير ذلك.

والموسيقا الشعبية في هذه المجلدات الستة حاضرة بكل وضوح، كما في «أغنية مجرية» أو «ست مقطوعات بإيقاعات بلغارية» وغيرها، وهى على الرغم من صعوبتها تضيء للعازف هذا العالم الإيقاعي الشائق. وربما لا يكون مكروكوزموس أهم كتاباته ولكنه من أوسعها انتشارا، كما أنه يضم ما يشبه الرسوم التمهيدية (السكتشات) لمؤلفاته الأكبر.

كونشيرتو للأوركسترا Concerto For Orchestra كتبه بارتوك سنة 1944 لأوركسترا بوسطن، وهو عمل سيمفوني، ولكن هذه التسمية تفسر اتجاه المؤلف فيه لتسليط الأضواء على الآلات، إما منفردة أو في مجموعات صغيرة، مما يقربه من روح مؤلفات الكونشيرتو. وهو عمل ضخم وممتع، يقدم قوسا نفسيا متصاعدا، يبدأ بحيوية الحركة الأولى، التي تقابلها في الطرف الآخر روح الدعابة السارية في الحركة الثانية، ثم يسود حزن جنازى في الثالثة، ينقش أخيرا في الحركة الأخيرة بإشراقها وتأكيدا للحياة. وهذا العمل مثل رائع للطمانينة التي سادت في المرحلة الثالثة، ولوضوح النسيج الموسيقي وحيوية تعبيره عن كل تلك الأجواء. وأسلوب الكونشيرتو تونالى Tonal مستساغ، متخلص من حدة التنافر التي طغت في

المرحلة السابقة، ولذلك أصبح اليوم من أوسع أعمال بارتوك انتشارا وأقر بها للجماهير.

والحركة الأولى تبدأ بمقدمة متصاعدة في قوتها وسرعتها، تؤدي إلى القسم السريع، بحيويته الهائلة التي تحمل بصمة المؤلف. وعنوان الحركة الثانية «لعبة أزواج (الآلات) Giuoco Delle Coppie (أو Play of Couples) فيها يقدم آلات النفخ في أزواج، ثم في مجموعات مختلفة، بأسلوب صاف بارع (يكاد يشير إلى هايدن). أما الحركة الثالثة فهي مرثية «إيليجيا»، وتنطق بالجانب الرومانسي الشعاعي في موسيقاه، لحنها الأولى شعبي الطابع، مكتوب في إيقاعات تتناوب بين الثلاثي والخماسي، وتليه حركة قصيرة تُقاطعه، وكأنها تريد أن تسكته، وهي قائمة على لحن مأخوذ، بتحريف متعمد وساخر، عن سيمفونية شوستاكوفتش السابعة⁽⁷⁰⁾، لعله أرادها تعبيراً عن رأيه (السلبى) في تلك السيمفونية. وبعد هذه «لقاطعة: Intermezzo Interrotto» تأتي الحركة الرابعة مفعمة بالحيوية في نشاط متصل، فهي مكتوبة بطريقة الحركة الدائبة Perpetuum Mobile، ويعم فيها جو الرقص، برغم أنها تضم فوجـة Fugue-وهى من أشد أنواع المؤلفات الكنترا بنطية تشابكا وعقلانية-استخدم فيها المؤلف عقد أفانين الكنترا بنط التي تملك ناصيتها تماما، ويختتم الكونشيرتو، بتدفق حيوي متألق.

وبعد، فإذا كان بعض النقاد⁽⁷¹⁾ قد أخذ على بارتوك ما بدا أحيانا في موسيقاه، من تناقص بين طبيعته العميقة والتوتر المعاصر المحموم، الذي تتفجر به بعض مؤلفاته (من غير المرحلة الثالثة) فإننا مع ذلك لا نملك إلا أن نحني الهامات لهذا العبقرى الذي اكتشف طريقه الفني في موسيقا القرن العشرين، في «وسيقا الفلاحين لما، وضرب بذلك أعظم مثل معاصر للقومية المتسامية التي تلهم ولا تقيد، وترتفع لأرفع آفاق الابتكار والتجديد.

سلطان كوداي 1882-1967 Zoltan Kodaly

كوداي من الشخصيات المنفردة في موسيقا هذا القرن، فهو لم يكتسب مكانته الدولية بإبداعه كمؤلف قومي مجرى فحسب، بل بجهوده المتصلة في البحث في الفولكلور وبكفاحه المشهود لنشر الثقافة الموسيقية بين الأطفال والشباب، «بطريقته» الشهيرة في التربية الموسيقية.

وكوداي، كما أشرنا، رفيق كفاح بارتوك في كشف النقاب عن الوجه الموسيقي الأصيل للمجر والذي ظل متواريا في أقالصا الريف، وقد أسفر هذا الكفاح العلمي والفني المشترك، عن تصحيح تاريخي للفكرة السائدة عن الموسيقا الشعبية المجرية. (التي اشتبهت مع موسيقا الفجر المتركشة) وقد بلغ ما جمع من الأغاني الشعبية المجرية-تحت إشراف كوداي-والتي أصدرتها أكاديمية العلوم المجرية⁽⁷²⁾ في عام 1951- مائة ألف أغنية، وعلى أساس هذا الذخر الهائل أتاحت للمؤلفين المجرين مادة أصيلة يقيمون على أساسها صرح الموسيقا المجرية القومية، وعلى أساسها وضع كوداي خطته المستتيرة للتربية الموسيقية للطفولة والنشء، وعلى أساسها استمد كوداي (وغيره) المادة لتاريخ الثقافة المجرية-وهذه القضايا الثلاث هي الشغل الشاغل لكوداي وهدفه المنشود الذي ظل حياته الطويلة يكافح من أجله بلا كلل، فأبدع مؤلفاته القومية المجرية السلسلة، وكتب مؤلفات تعليمية عديدة من منطق فلسفي تربوي خاص، جعلها تنتشر باسم كوداي وطريقته في أنحاء العالم، أما في مجال البحث العلمي الإثنوموزيكولوجي فقد كان لكوداي فضل إرساء دعائمه في المجر، بل أعطاه دفعة عالمية.

حياته:

ولد كوداي في كيشكيمييت وتلقى تعليمه الثانوي بمدينة قريبة وأبدى تفوقا في دراسات اللغات والأدب، كما علم نفسه، في نفس الوقت عزف البيانو والفيولينه والفيولا والتشيللو بإشراف محدود، وحصل فيها كلها مستوى هياه للاشتراك في أداء موسيقا الحجره، كما كان يغنى بانتظام في كورال الكنيسة.

ثم التحق بجامعة بودابست لدراسة اللغة المجرية والألمانية وواكبت دراسته الجامعية الدراسات الموسيقية المتخصصة في أكاديمية بودابست حيث درس التأليف الموسيقي (على كوسلر) وحصل كذلك على دبلوم التربية الموسيقية. وفي عام 1906 حصل على الدكتوراه من الجامعة برسالته عن «لبناء الشعري للأغاني المجرية الشعبية»⁽⁷³⁾

رفقة الكفاح الموسيقي: وفي عام 1905 تعارف كوداي وبارتوك وجمعهما الدافع الأصيل لاكتشاف الموسيقا الشعبية المجرية فبدأ رحلات الجمع

الميدانية، وتطورت صلتها لصداقة حميمة وتعاون وثيق، أشار إليه بارتوك في ترجمته الذاتية وأشاد بالمشورة الفنية والحس النقدي لكوداي وأثرهما على تطور موسيقاه. وفي نفس المجال قال كوداي (74) «لقد وحدت بيننا رؤيا للمجر المثقفة ولما ننشده لها من نهضة موسيقية، فقررنا أن نكرس حياتنا لتحقيق هذا الهدف» وبدأ عملهما المشترك بنشر مجموعة الأغاني الفولكلورية المجرية سنة 1906 وواصل هذا العمل المشترك حتى نزوح بارتوك لأمريكا.

وفي حفل تخرج كوداي، عزف عمله الموسيقي «أمسية صيف»، فحصل على أساسه على منحة قصيرة للدراسة في الخارج، فسافر لبرلين ثم لباريس، وهناك تأثر بعمق بلقائه مع ديبوسي، الذي اكتشف في موسيقاه حلولاً موسيقية للموسيقا ذات المقامات «الخماسية»، واتجه منذ ذلك الوقت إلى إيفاد مواطنيه وتلاميذه للدراسة في فرنسا، بدلا من ألمانيا.

وعين كوداي أستاذا بأكاديمية الموسيقا ببودابست سنة 1908 (وظل يشغل هذا المنصب حتى سنة 1940) (75) وبدأت مؤلفاته الموسيقية تتوارد ثم أدت الظروف السياسية إلى عزله عن الحياة الموسيقية خلال عامين، ولكن النجاح الهائل لعمله الكورالي «المزمور المجرى Psalmus Hungaricus» سنة 1923، خفف من وطأة تلك العزلة، بالإضافة لنشر مؤلفاته في النمسا (أونيفرسال)، وبهذا حقق كوداي بداية جديدة لحياته العملية وأنعشها النجاح الجماهيري لأوبرا «هاري يانوش» سنة 1926 وهي التي تدور حول بطل مجري يروي مغامراته المتخيلة وقد لاقت المتابعة الأوركسترالية المأخوذة عنها نجاحا أوروبا مرموقا فقدمها كبار قادة الأوركسترا الأوروبيين (76) في حفلاتهم، كما بدأ كوداي يقود مؤلفاته الأوركسترالية في بلاده وخارجها. وعلى الرغم من تزايد شهرته ومسئوليته كمؤلف وقائد أوركسترا وباحث موسيقي، فإن كوداي بدأ في عام 1925 حملته القومية الواسعة لمحاربة الأمية والجهالة الموسيقية في المجر، وعاونه فيها تلاميذه في نشر مبادئه وتطبيقها عن «حركة الشباب المغنى»، وفي تغيير مناهج التربية الموسيقية للمرحلة الابتدائية، وأخذ يكتب أعماله الكورالية التعليمية للأطفال والنشء، وتابع كذلك نشاطه العلمي في دراسات الفولكلور فأسس ونشر «مجموعة البحوث الموسيقية المجرية» سنة 1937 وظل يستلهم الأغاني الشعبية في

مؤلفاته كما في أعماله التعليمية وظهر ذلك جليا في «رقصات ماروستشيك» ثم «رقصات جالانتا» سنة 1933 وكونشيرتو للأوركسترا. ومنذ 1934 تولى تحقيق مجموعة الأغاني الشعبية المجرية وظل يقوم بهذا العمل وحده (بعد هجرة بارتوك) من موقفه بأكاديمية العلوم، وخلص نشاطه التعليمي في الكونسرفتوار. وعند بلوغه الستين احتفلت به جمعية الكورالات المجرية فجعلته «عاما لكوداي»، وكرمته جمعية الدراسات الإثنوموزيكولوجية. وانتخب كوداي لعضوية أكاديمية العلوم المجرية ثم رأسها لفترة 1946 - 1949 واختير عضوا بالبرلمان المجري ورئيسا لمجلس الفنون واتحاد الموسيقيين وكان له في الحرب العالمية دور وطني، ليس بمؤلفاته الوطنية (مثل نشيد المعركة الخ) فقط، ولكن بمعاونة مواطنيه على الهروب من القوات المحتلة، (مما اضطره هو نفسه للاختفاء في أحد الأديرة، حيث أنجز نسخة من قداسه القصير)، وظل يمارس دوره القيادي المتعدد الجوانب في الموسيقا المجرية، وكرمته بلاده فمنحته عددا من الأوسمة، وأصدرت أعمالا علمية وموسيقية عنه في أعياد ميلاده، كما حظي بتكريم دولي من مصادر أوروبية شرقية وغربية، وأمريكية، على أوسع نطاق، وذلك اعترافا بمكانته الموسيقية الدولية وبجهوده الغزيرة لدفع الموسيقا فنا وعلما وتربية، ولتحقيق التقارب بين الشرق والغرب. وفي أواخر حياته أسندت إليه رئاسة المجلس الدولي للموسيقا الشعبية (1961) والرئاسة الفخرية للجمعية الدولية للتربية الموسيقية (من 1964 وحتى وفاته).

أسلوبه ومؤلفاته:

ليس هناك خلاف على الهوية المجرية لموسيقا كوداي، فهي عميقة الجذور في تراثه القومي ولكن بأسلوب محافظ. أقرب للمفهوم الشائع للطابع المجرى في الموسيقا الفنية، ولذلك فإنه أبسط وأقرب غورا بكثير من قومية موسيقا بارتوك. وقد تشكل أسلوبه من مجموعة من المؤثرات أبرزها بالطبع الموسيقا الشعبية المجرية وبخاصة أسلوب «الفيربونكوس»⁽⁷⁷⁾ كما تأثر بالانطباعية الفرنسية، وبيوليوفونية باخ وبالسيرينا، والإنشاد الجريجورياني القديم (في بعض أعماله وبخاصة الكورالية). وقد اندمجت كل تلك المؤثرات في أسلوب متميز تبلور منذ أوائل القرن (حوالي 1905) ولم

تطراً عليه تغييرات ملفتة بعد ذلك، على الرغم من امتداد إبداعه لما يقرب من سبعين عاماً! والمجال الحقيقي الذي تجلت فيه عبقرية كوداي الخاصة هو الغناء، فهو يؤمن بقيمة الصوت البشري وقدراته التعبيرية، سواء في الغناء المنفرد أو الإنشاد الكورالي، مجرداً (أكابلا ACapella)، أو مع الأوركسترا. ولعل هذه النزعة الغنائية هي التي تفسر الطبيعة الممتدة لأقواسه اللحنية العريضة، وأسلوبه تونالي راسخ كما أنه واضح النزوع نحو السلم الخماسي.

ومن أهم سماته الرنين الدسم والتلوين الصوتي البارز، والذي نجده في كل أعماله سواء للأوركسترا أو للكورال أو للمجموعات الصغيرة من الآلات في موسيقا الحجرة⁽⁷⁸⁾. وموسيقاه ليست عميقة أو جريئة أو فلسفية، ولكنها بلا شك موسيقا جذابة ومحبة يستسيغها المستمع بلا عناء، وهذا ما أفسح لمؤلفاته المستوحاة من التراث الشعبي المجري-مكافيا عالميا ليس في قاعات الكونسير وهدا، بل وفي قاعات الدراسة للأطفال والنشء في أنحاء العالم، ولا نبالغ إذا قرنا أن أعماله القومية غيرت وجه الحياة الموسيقية في المجر⁽⁷⁹⁾ وقضت على الفصام الموسيقي الذي عانت منه بلاده في بداية القرن بين المؤثرات الألمانية الرومانسية والموسيقى المجرية الدارجة.

كتب كوداي في كل أنواع المؤلفات، ولكن أعماله الكورالية هي التي أودعها أعمق نغماته الفنية، فهو من أشد المعاصرين إيماناً بالصوت البشري وفهما لطبيعته وقدراته. وأعماله الكورالية جميعاً باستثناء عملية من نوع «الأوراتوريو»-قائمة على نصوص من الأغاني الشعبية، تناولها بتفنن يكاد يختفي فيه الأصل الشعبي. كتب للأطفال حوالي خمسين عملاً كورالياً، وله مؤلفات عديدة لكورال الرجال والنساء وللكورال المختلط، منها «رقصات كالكو للكورال⁽⁸⁰⁾ والأوركسترا» والتي استخدم فيها ألحاناً مجرية من القرن السابع عشر، وله مؤلفات كورالية بغير مصاحبة (أكابلا)، وأخرى بمصاحبة الآلات أو الأوركسترا، وأكبر مؤلفاته الكورالية وأوسعها انتشاراً أوراتوريو «المزمور المجرى» الذي كتبه للاحتفال الخمسيني باتحاد مدينتي «بودابست». وقد لقي هذا العمل منذ عزفه لأول مرة سنة 1923 نجاحاً مدوياً (وخاصة عند أدائه الأوروبي الأول في سويسرا سنة 1926 وكان نقطة تحول في حياة

كوداي، بما جلب له من اعتراف دولي، وهو مكتوب للتينور والكورال والأوركسترا، وعلى الرغم من ندرة الاقتباسات الفولكلورية الواضحة فيه إلا أن الطابع المجري يتنفس في ثايا النسيج الكورالي المعبر. أما عمله الكورالي الكبير الآخر وهو عمله الديني «Te Deum»⁽⁸¹⁾ (نحمدك اللهم) فهو من أنجح كتاباته الكورالية ببيوليفونيته المحكمة وتلويته المجرى العميق والتناوب الموفق بين المعاني الدينية والوطنية.

وقد أشرنا قبلا إلى قداسه القصير (الذي أعاد صياغته في أثناء اختفائه في الدير) Missa brevis وعلى الرغم من غلبة طابع الإنشاد الجريجورياني فيه فإن الروح المجرية لم تغب عنه. وكتب كوداي عملين من نوع الأوبرا أشهرهما «هاري يانوش Hary Janos» وبطلها جندي حالم أقرب لشخصية «دون كيشوت»، يسرد فيها مغامرات خيالية عمت بطولاته وهزيمته النكراء لنابليون⁽⁸²⁾! والواقع أنها أقرب لمسرحية تصاحبها موسيقا تصويرية منها لمفهوم الأوبرا الحقيقي بحكم غلبة الحوار فيها، ولذلك فإن المتابعة الأوركسترالية، المأخوذة عنها، طغت على الأوبرا في ذبوعها وجماهيريتها، بفضل تلويها الأوركسترالي الشائق ووضوح الطابع المجرى فيها، وخاصة في الحركتين اللتين استخدم فيهما المؤلف الآلة المجرية الشعبية: السبالموم⁽⁸³⁾. والأوبرا الثانية شعبية في موضوعها ومادتها الموسيقية وتسمى «المغزلة-The Transylvanian Spinning Room»⁽⁸⁴⁾ (1932) أما أعماله الأوركسترالية فإن أجملها-بجانب متتابعة هاري يانوش-«رقصات مارسستشيك»⁽⁸⁵⁾ «Dances of Marossze»، ورقصات جالانتا «Dances of Galanta» (التي ألّفها احتفالا بالعيد الثمانيني لفلهارمونية بودابست سنة 33). والطابع المجرى في العملين شديد الوضوح، على الرغم من تباين المصادر الشعبية، فرقصات جالانتا الشهيرة مستوحاة من ألحان الفجر، بينما يستوحى في رقصات ماروسستشيك ألحانا شعبية أصيلة (جمعها بنفسه من ترانسلفانيا) وقد عالج البناء الموسيقى فيها ببراعة بتوظيفه للحن المقدمة للربط بين أقسامها (فيما يشبه صيغة الروندو) ويقوم التلويين الأوركسترالي الشائق بدور جوهري في هذين العملين فيضفي عليهما بريقا وتأنقا. وله كذلك تنويعات على اللحن الشعبي «الطاووس» وتعرف باسم Peacock Variations (كتبها للعيد الخمسيني لأوركسترا كونسيرتجاو بأمستردام)، وفيها

تناول اللحن الشعبي في تنويعات أوركسترا رائية التلوين سواء في الدعابة (سكرتسو) أو المارش الجنائزي أو الرقص. أما السيمفونية (وهي من مؤلفاته المتأخرة جدا) فهي ليست من مؤلفاته اللامعة، وكتب كذلك كونشرتو للأوركسترا⁽⁸⁶⁾ غلب فيه الطابع «الكلاسيكي الحديث» فهو مكتوب بروح كونشترات الباروك. وأعمال موسيقا الحجره لكوداي تمثل ذخرا حقيقيا له فيه إضافات قيمة لحصيلة القرن العشرين، فهناك مثلا صوناتة التشيللو المنفرد مصنف 8 التي ترقى لمصاف مؤلفات باخ المشابهة، سواء في صعوبتها أو في قيمتها الفنية، وفيها استخراج المؤلف من التشيللو تلوينات بارعة وجديدة أبرزها ذلك الرنين الدسم الذي يخيل للمستمع أنه صادر عن ثلاثة عازفين⁽⁸⁷⁾ وليس عازف وحيد، وهي تتميز بأسلوب راسخ في الجذور المجرية، على الرغم مما فيه من حدة وعنف، خاصة في الحركة الختامية. وقد استقرت مكانتها في الريرتوار المعاصر، وأصبحت، مع ثنائي الفيوينة والتشيللو له (مصنف 7)، من أشهر ما كتب في هذين النوعين النادرين. وتتجلى النبرات الشعبية في هذا الثنائي في الفقرات الإلقائية (بارلانديو) في مقدمة الحركة الثانية، ولكن الموسيقا تتصاعد انفعالا وحمية قرب الختام، الذي ينهي العمل بعنف، والصفة الملفتة في هذه المؤلفه الهامة هي كثافة الرنين الصوتي التي جعلته واحدا من أقوى الثنائيات المعاصرة، فضلا عن طابعه المجري الشائق. وصوناتة التشيللو والبيانو (مصنف 4) والسيريناده لألتي فيوينة وفيولا من أعماله الشائقة، بجانب رباعيته التوتريتين الأولى والثانية مصنف 2، والرباعية مصنف 15، وهي جميعا موسيقا للتوترات أمينة على الطابع المجرى وجذابة برنينها الشجي الذي ينتمي لموسيقى «العجر». وفي رباعية المصنف العاشر يظهر تأثير موسيقا «العجر» بوضوح في التحرر الإيقاعي والتأوب بين الحدة (بأسلوب الفريس) والبطاء الإلقائي (بأسلوب اللاسان)، ولذلك قيل عنها أن كوداي يتزين فيها بالجواهر التي اكتشفها في الموسيقا الشعبية.

كوداي المربي والباحث: أشرنا لدور كوداي العميق في تهيئة الطفل والنشء المجرى لتقبل الموسيقا الجيدة وجهوده الدائبة في التربية الموسيقية، والتي أسفرت عن تغيير مناهج التربية الموسيقية في المجر (وغيرها) وتقرير «طريقة كوداي» المعتمدة على الغناء الكورالي الجمعي، والغناء الصولفائي

وكلاهما استلهمه كوداي من قيم موسيقية شعبية، وصاغ له المقطوعات والتمارين العديدة⁽⁸⁸⁾ بأساليب كورالية فنية تتفق مع احتياجات الطفولة والشباب. وهو لم يكتف بالتأليف أو التوجيه من بعيد بل كان يجوب أنحاء المجر بنفسه تشجيعا لحركة الغناء الكورالي، ولتطوير التربية الموسيقية في اتجاه الغناء الكورالي، الذي اعتبره الحل الأمثل لقضية ثقافية وطنية.

وهكذا تجمعت في حياة هذا الفنان القومي الفريد، كل خيوط العمل الموسيقي في كل لا يتجزأ، وأصبحت الموسيقا الشعبية المنهل الحقيقي لكل نشاطاته المتنوعة والتي يندر أن تجتمع لغيره بدءا من عمله الميداني والعلمي في الفولكلور وتصنيفه وتحقيقه ونشره، إلى تسخير هذه المادة الشعبية لإرساء دعائم ثقافة قومية أصيلة، توجد بين طبقات المجرين وترسخ شعورهم بالانتماء وتفتح آفاق المتعة الموسيقية الرفيعة، ثم أخيرا إلى استلهاهم الموسيقا الشعبية في موسيقاه التي اكتسبت له مكانة دولية، ولهذا كله احتفت به الهيئات الدولية وكرمته بقدر ما كرمته بلاده. وجدير بالذكر هنا انه قد أنشئت عدة معاهد «لطريقة كوداي» التربوية، في اليابان وأمريكا وكندا وأستراليا وأوروبا والمجر بطبيعة الحال، (كيشكيميت)، كما تعقد الندوات الدولية بصفة دورية لبحوث طريقتة في مدن أوروبية وأمريكية.

المجر بعد بارتوك وكوداي:

من الطبيعي أن يكون لحركة بارتوك وكوداي امتدادها في الموسيقا المجرية، فظهرت بعدهما مجموعة من المؤلفين المتمكنين، ولكنهم لم يتركوا بصمة دولية حقيقية. وكان للحرب العالمية الثانية وانضمام المجر للمعسكر الاشتراكي أثرهما في تشكيل المؤلفين المجرين وتطورهم، وظل كوداي- بأسلوبه القومي الكلاسيكي المحافظ وأثره التعليمي العميق-من أبعد العوامل أثرا على الجيل التالي من المؤلفين أمثال لازلو لايتا Lajtha الذي قام بدور إيجابي في حركة الفولكلور انعكس على مؤلفاته السيمفونية ورباعياته والباليه والأوبرا-وفيرنس فاركاش Farkas (1905) الذي تتلمذ على رسيبيجي وكتب أعمالا قومية معتدلة (منها أوبرا فكاهاية باسم دولاب العجائب) أما بال كادوشا Kadosa (1903) فأغلب أعماله للألات وهو مع تأثره ببارتوك والى حد ما بكوداي، إلا أنه دائم البحث عن عوالم صوتيه جديدة وحادة.

وفي الجيل التالي حرص المؤلفون الشبان على تجاوز نطاق العزلة الثقافية والموسيقية المرتبطة بالسياسة الاشتراكية، ولتجاوز عالم كوداي بالذات متجهين نحو بارتوك تلمسا لطريق أكثر رحابة وتفتحاً لموسيقاهم، وهكذا نجد أمثال آتيلابوزاي Bozay وشاندور بالاسا Balassa واستفان لانج Lang وغيرهم متحررين لحد بعيد من التوجه القومي حريصين على الاغتراف من منابع الموسيقى الحديثة بكل تجاربها ومشاكلها.

رومانيا

تتسم موسيقا رومانيا-مثل كل شعوب أواسط وشرق أوروبا-بطابع صيختلف عن موسيقا أوروبا الغربية، وذلك بحكم تعرضها لمؤثرات خارجية عديدة عبر تاريخها، ربما كان أبرزها الغزو التركي (في القرن السادس عشر) إذ ترك في موسيقاها ملامح ملموسة في مقاماتها وأبعادها الشرقية ذات أرباع الأصوات ومن المؤثرات الهامة كذلك كثرة عدد العجرج في رومانيا. وقد بدأت الموسيقى الفنية في رومانيا تتخذ سمتا أوروبا منذ منتصف القرن الماضي فأنشئت بها معاهد الكونسرفتوار⁽⁸⁹⁾ والأوركسترات السيمفونية ودور الأوبرا، وظهرت أسماء رومانية لمؤلفين وقادة أوركسترا ومغنين عالميين، شقوا طريقهم في الموسيقى الأوروبية.

وعرفت رومانيا «مدرسة قومية» في التأليف الموسيقي منذ أواخر القرن الماضي، أخذت تتلمس طريقها، مستمدة مادتها من العناصر المحلية، كالموسيقا الدينية وأنواع الفولكلور الروماني العديدة، وأشهرها الغناء المسمى «دوينا»⁽⁹⁰⁾ Doina، وكان لاتحاد المؤلفين والموزيكولوجيين⁽⁹¹⁾ الرومان دور إيجابي في تشجيع هذا التوجه القومي، كما دعمته دراسات «معهد الإثنوجرافيا»⁽⁹²⁾ والفولكلور، وهكذا أخذت ملامح الموسيقى القومية الرومانية تتبلور، مستمدة خلاصتها من الفولكلور الذي شكل لغتها الهارمونية وتلويها الآلي، ما عبد الطريق لفنان رومانيا الشهير جورج إنسكو ومن جاءوا بعده.

جورج إنسكو ياج (1881-1955) ⁽⁹³⁾

إنسكو أبرز شخصية موسيقية، أنجبها رومانيا حتى الآن، على الرغم من أنه عاش موزعا بين ولائه لبلاده وولائه لأوروبا، ولكن القومية بروحها

والعمل المتشعب لرفع مستوى الموسيقا فيها، من جانب، وبين ولائه لفنه كعازف (فيرتيوزو) للفيولينة على أرفع مستوى⁽⁹⁴⁾ في أوروبا-وكانت باريس مقره المفضل، حيث مارس العزف الانفرادي وفي مجموعات موسيقا الحجرة⁽⁹⁵⁾ مع ألمع فناني أوروبا، وكان ضليعا في قيادة الأوركسترا (إلى حد قيادة سيمفونيات برامز وأوبرات فاجنر من الذاكرة) بل وكان عازفا بارعا للبيانو أيضا، وأستاذا للفيولينة والتأليف⁽⁹⁶⁾.

وهكذا عاش إنسكو حياة متبقية بالغة الثراء، ولكن كانت تتنازع كل هذه المجالات ولذا نجد مؤلفاته محددة العدد، وكان بعضها يستغرق إنجازه سنوات، ويبدو أن ولاءه الموسيقي لأوروبا-باريس أثارا حوله بعض العداء في بلاده-على الرغم من جهوده المكثفة لخدمة موسيقاها-مما انعكس على موسيقاه لفترة، ولكنها الآن استعادت مكانها الطبيعي كأفضل تعبير قومي، أسمع العالم صوت رومانيا الفني، وموسيقاه الآن تؤدي وتسجل وتدرّس باهتمام بالغ ويعتبره مواطنوه-والعالم الموسيقي-أعظم موسيقي رومانيا بلا منازع.

حياته وأعماله:

ولد إنسكو 1881 في رومانيا وتوفى بباريس سنة 1955 وبدأ يعزف الفيولينة من طفولته المبكرة ثم بدأ دراسته الموسيقية في فيينا على عدد من مشاهير أساتذتها ثم بدأ حياته الفنية كعازف (فيرتيوزو) للفيولينة، حتى على أن يلتحق بكونسرفتوار باريس، حيث استكمل دراسته التي تركزت في التأليف الموسيقي، فدرسه على ما سنيه وفوريه، ودرس علومه على مشاهير أساتذة باريس.

وبدأت مؤلفاته الموسيقية تقدم في باريس وكانت منذ البداية تتسم بطابع قومي روماني مستلهم من الموسيقا الشعبية الرومانية بأسلوبها الإلقائي الحر (بالإندوروباتو⁽⁹⁷⁾ والبخارف المنمقة والألحان المقامية⁽⁹⁸⁾)، مع شيء من العناية بأرباع الأصوات، وخاصة في مؤلفات الفيولينة، كما أن تلوينه الآلي والأوركسترالي، مأخوذ في بعض تفاصيله من روح الآلات الشعبية، مثل السمبالوم وآلات النفخ.

ولكن إنسكو لم ينجح في إدماجه للعناصر الشعبية وفنون التأليف

المعاصرة، إلا متأخرا بعد العشرينات، فتبلور أسلوبه في اتجاه معاصر معتدل، بعيد عن التجديدات الجريئة، وقريب من روح الباروك «والكلاسيكية الحديثة» في أغلب الحالات. وظل يمارس نشاطا واسعا في العزف والقيادة، وله كتابات نقدية وبعض الدراسات الموزيكولوجية، ولكن دوره في موسيقا رومانيا كان بعيد الأثر بتشجيعه لحركة التأليف القومي وللمؤلفين الشبان من مواطنيه. (99)

وإذا استثنينا أغاني إنسكو (المكتوبة بأسلوب فرنسي) فإن أغلب أعماله- بدءا من القصيد الروماني Poeme roumain المبكر، تدرج كلية تحت المفهوم القومي، ولو بدرجات متفاوتة في النضج.

وأشهر مؤلفاته ذيوعا هي الرابسوديات الرومانية Roumanian Rhapsodies، والتي انتشرت الأولى منها على نطاق أوسع من الثانية، التي تفضلها إحكاما وتماسكا، ومن مؤلفاته الأوركسترالية القيمة (المتتابعات الأوركسترالية «Suites»، والتي كتب أولها بجرأة إذ اقتصر فيها تقريبا على اللحن المنفرد (المونودي-Mon odic) وأراد أن يبلور فيها أهم أساليب الفولكلور الروماني. ومن أهم إبداعاته القومية (صوناتاته) للفيولينة والبيانو، والتي وفق فيها في توظيف الملامح الشعبية بفهم عميق لإمكانات الآلة، حيث استخدم أسلوب الإلقاء الحر (بارلاندر روباتو) والتلون الشفاف للأصوات الشبيهة بالفلوت (فلاتواتو Flautato) وألوانا من الرنين المأخوذ عن الآلات الشعبية. ويعتبر النقاد هذه الصوناتات-التي تتألق فيها الروح الرومانية الأصيلة- أفضل مؤلفاته القومية، وقد حققت الثالثة (100) منها أوسع انتشار خارجي، بعد الرابسوديات الرومانية وله كذلك صوناتات هامة للبيانو بالغة الصعوبة (101) وعدد من الرباعيات والثلاثيات. وأهم أعماله المسرحية أوبرا أوديب Oedipe (102) التي كانت له فيها وجهة نظر فلسفية خاصة، فالبطل في هذه الأوبرا، يستعيد بصره قبل موته (إيماء لانتصار الإنسان على القدر) وموسيقاها تجسم المواقف التراجيدية بأساليب شديدة البلاغة والتلون، تتراوح بين الغناء الكلامي Sprechsang في موقف معذب حين يفقد أوديب بصره وبين الطمأنينة الصافية في الختام.

لم تتوقف حركة الإبداع القومي بعد إنسكو بل أمدت في ظل الحكومة الاشتراكية (103) التي أعادت تنظيم الحياة الموسيقية ومعاهد التعليم

المتخصصة وأنشأت عددا من الأوركسترات (20 أوركسترا) ودور الأوبرا (10) وفرق الرقص والآلات الشعبية وغيرها، وكُتبت أعمال قومية أبدعها كونستاننتسكو ودومتريسكو وغيرها وربما كان أبرز مؤلفي الجيل التالي مارسيل ميهالوفتشي Mihalovici (1898) وهو من أصل فرنسي روماني، ومؤلفاته-وأغلبها للآلات-تدل على إدماجه لمؤثرات من جنوب شرق أوروبا مع الموسيقا الغربية، ولموسيقاه رنين يتميز بالثراء والحيوية.

يوجوسلافيا

موسيقا يوجوسلافيا حصيلة اندماج ثقافات موسيقية غنية للجنسيات المختلفة التي تألفت منها هذه الدولة، سنة 1918، بعد الحرب العالمية الأولى. ويكفي أن نذكر أن الجمهوريات الستة اليوجوسلافية تضم جنسيات ولغات⁽¹⁰⁴⁾ ومذاهب وأديانا⁽¹⁰⁵⁾ متعددة وهي كلها ذات ثقافات موسيقية خاصة، تفاعلت مع تاريخ طويل حافل، ربما كان من أقوى المؤثرات فيه، القرون الخمسة للحكم التركي، والذي ترك آثارا عميقة في المناطق الإسلامية (البوسنة والهرسج ومقدونيا) سواء في مقاماتها وأبعادها الصغيرة (أرباع الأصوات) أو في إيقاعاتها المركبة العرجاء، أو في آلاتها وأساليب الأداء الغنائي المنمق بالزخارف.

وقد كان للحرب الثانية دور كبير في صهر هذه الجنسيات في كيان وطني حقيقي، وفي إذكاء الشعور بانتماء قومي يتسامى فوق تلك التفاصيل المحنية، ثم انضمت يوجوسلافيا للمعسكر الاشتراكي وانعكس هذا إيجابيا على حياتها الموسيقية، فأعيد تنظيمها وأنشئت المعاهد الموسيقية⁽¹⁰⁶⁾ والأوركسترات ودور الأوبرا⁽¹⁰⁷⁾، كما كان للتوجيه الموسيقي لحكومتها الاشتراكية بعض الأثر في دفع حركة الإبداع القومي، وهو ما أدى لتأخير انتشار النزعات التجريبية الحديثة للموسيقا الأوروبية بين المؤلفين اليوجوسلاف الجدد.

وقد كان هناك جيل راسخ من المؤلفين القوميين المتمكنين، ممن اتخذت أعمالهم صبغة قومية صريحة من أمثال شوليك Stilek وسلافنسكي Slavenski ويعقوب جوتوفاتس Gotovate (1895 - 1955) وهو من أبرز مؤلفي الأوبرات القومية، وبوريس باباندوبولو Papandopulo⁽¹⁰⁸⁾ (1906)، وهو مؤلف متميز

وقائد أوركسترا كتب عددا من المؤلفات القومية الصريحة التي اتسمت بتولين أوركسترالي زاه، وربما كان من أوسعها انتشارا عمله المسمى «رقصة كولو سيمفونية» مصنّف 4 Symphonic Kolo وغيره (والكولور رقصة شعبية منتشرة في يوجوسلافيا .

ميلكو كيليمين Kelemen

من أبرز الشخصيات الموسيقية المعاصرة في يوجوسلافيا الجيل التالي ميلكو كيليمين المولود سنة 1924 في كرواتيا . درس كيليمين التأليف والقيادة بأكاديمية زغرب (على شوليك) ثم بكونسرفتوار باريس حيث تتلمذ على ميسيان Messiaen ومييو Milhaud وأوبان، ثم ختم دراساته بأكاديمية فرايبورج بألمانيا حيث درس على فورتتر، ثم حضر الدراسات الصيفية للموسيقا الحديثة بدار مشقات ⁽¹⁰⁹⁾، في أوائل الستينات وهي معقل «التجريبية Avant-garde» في الموسيقا المعاصرة وقد كان لها على موسيقاه تأثير عنيف، وهو أستاذ للتأليف الموسيقي بكونسرفتوار شومان بدوسلدورف منذ سنة 1969 .

ولقد كانت مؤلفات كيليمين المبكرة-والتي نشرت اسمه في عالم الموسيقا الأوروبية-مؤلفات قومية صريحة، مستوحاة من الفولكلور اليوجوسلافي الذي استمد منه لفتاته اللحنية وتدفعه الإيقاعي الموتوري، وقد اكتسبت له هذه المؤلفات القومية اسم «بارتوك يوجوسلافيا»، ومن هذه المؤلفات القومية (والتي كانت للآلات وغالبيتها للوترات) نذكر: «ارتجالات للكونسير لأوركسترا وترات» (1955) وخمس مقالات Essays لأوركسترا وتري، وكونشيرتو للكنتراباص والوترات وباليه المرأة سنة 59 وصوناته للبيانو وغيرها .

وكان عام 1959 نقطة تحول خطيرة لكيليمين للموسيقا اليوجوسلافية بعامة، إذ كتب مقالا ⁽¹¹⁰⁾ بعنوان «وداعا للفولكلور» وذلك بعد أن تشبع بالاتجاهات التجريبية الجديدة في أوروبا، وقرر أن يتبعها في مؤلفاته ⁽¹¹¹⁾ منذ أوائل الستينات، فأدار ظهره تماما للقومية، كما أسس المهرجان البيئالي للموسيقا المعاصرة في زغرب منذ عام 1961، وهو من أهم المهرجانات الدولية الموسيقية في هذا المجال. ولعل تأثير ذلك المهرجان المباشر أنه فتح

عيون المؤلفين اليوجوسلاف الشبان على النزعات التجريبية الجريئة للموسيقا الأوروبية المعاصرة قد تصبح عنصرا معوقا للانطلاق الفني.

اليونان

لم تلعب اليونان دورا على مسرح الموسيقا الأوروبية الحديثة بما يتكافأ مع عراققتها التاريخية قديما. ومع ذلك فإنها كسائر بلاد البلقان تتمتع بثناء حقيقي في الفولكلور: في أغانيها ورقصات وألحانها المتميزة، وموسيقاها الشعبية حافلة بمقاماتها العديدة التي يغلب فيها بعد الثانية الزائدة (الشرقي) كما تحتوي بعضها على أرباع الأصوات، وإيقاعاتها غالبا عرجاء مركبة، تشبه إيقاعات الموسيقا البلغارية التي انبهر بها بارتوك، فهي كبلغاريا قد تعرضت لتأثيرات موسيقية تركية قوية.

وهي ككل الشعوب الصغيرة انطلقت فيها شرارة الوعي القومي، ورغبة تأكيد الذات، مما انعكس مؤخرا في موسيقاها الفنية بظهور حركة قومية وليدة، تزعمها كالوميريس، وكانت وجهتها العامة رومانسية، وأعمال مؤلفيها الأوائل تعتمد كثيرا على التلون المحلي، كما في «المتابعة الأيونية» أو «المتابعة اليونانية» Greek suite للأوركسترا لبتريديس Petridis (1892) معاصريه ممن لم تنتشر أعمالهم كثيرا خارج اليونان. (112)

وأخيرا ذاع صيت اثنين على الأقل من مؤلفي الجيل التالي فيها وهما: نيكوس سكالكوتاس Skalkottas (1904 - 1949) الذي كان عازفا بارعا على الفيولينة ومؤلفا تقديميا درس التأليف في بلاده، ثم في برلين وكان أهم أساتذته آرنولد شونبرج. والذي يهمننا فيه هنا هي مؤلفاته المبكرة-قبل أن يسير على النهج الدوديكا فوني لشونبرج-فهي التي تشي بانتماء قومي يوناني وأشهرها: 36 رقصة يونانية للأوركسترا 36 elliniki chori وقد استلهم فيها أغاني شعبية يونانية، ثم تحول بعد ذلك إلى موسيقا صفوف الأصوات البعيدة تماما عن القومية.

وثانيهما هو ميكيس ثيودوراكيس Theodorakis الذي ولد سنة 1925⁽¹¹³⁾، وهو يمثل طرف النقيض لسكالكوتاس، ذلك أنه تشرب في صغره الموسيقا الشعبية، وخاصة لمنطقة كريت، وهو صاحب مواقف وطنية وسياسية وضعتة في مصاف «المكافحين بالموسيقا» فهو قد اشترك في مقاومة الاحتلال

النازي خلال الحرب العالمية الثانية، والتي أخرجت دراسته الموسيقية-وأخيرا استطاع في 1973 أن يدرس التأليف بكونسرفتوار باريس علي ميسيان Messiaen وليبوفتس وغيرهما، وفي عام 59 عاد لبلاده واستأنف نشاطه السياسي، كواحد من ألمع ممثلي اليسار ونشر في بلاده بياننا عرض فيه بأوضاع الموسيقى فيها بل وبالمدرسة القومية فيها أيضا وامتدت أفكاره الثورية إلى الشعر والدراما والسينما، وكان لها صدى واسع مما دفع النظام العسكري الحاكم إلى منع موسيقاه وسجنه سنة 1967، وأطلق سراحه بتأثير ضغوط عالمية سنة 1971 ولكنه عاش شبه منفي بباريس حتى 74. ويؤمن ثيودوراكيس بقدرة الموسيقى على تحريك الجماهير⁽¹¹⁴⁾ ولذلك ابتكر نوعا من الصيغ هو «الأغاني السيمفونية» الخفيفة، التي تعتمد على نماذج فولكلورية يونانية، وأنماط رومانسية سيمفونية تيسر قبول المعاني التي تعبر الموسيقى عنها. وقد اتجهت موسيقاه في السنوات الأخيرة بسبب نزوعه السياسي-نحو موسيقا الترفيه الدارجة «موسيقا البوب Pop ومن مؤلفاته المتداولة عمله «أوديب الطاغية للأوركسترا سنة 1946⁽¹¹⁵⁾. وسيمفونية، وكونشيرتو للبيانو سنة 58، وثلاث متابعات أوركسترالية، كتب ثالثتها للكورال والأوركسترا، وله باليه بعنوان أنتيجون «قدم في لندن سنة 1959». وقد وفق ثيودوراكيس، بصفة خاصة، في الموسيقى التصويرية للمسرح والسينما، والتي كتب فيها الكترا وسورباس (زوربا) وموسيقا فيلم Z وغيرها، وله كتابات موسيقية ثورية منها: «نحو موسيقا يونانية (Jin tin elleniki musiki) سنة 1960 «ويوميات المقاومة» وحياتي في سبيل الحرية سنة 72 والموسيقا للجماهير العريضة سنة 74، هذا وجميع أعماله الموسيقية تتناول اليونان في ماضيها وحاضرها.

بولندا

وجدت بولندا أجمل تعبير عنها في موسيقا شوبان الذي سلب الأضواء على رقصاتها الشعبية واستخلص منها ملامح إيقاعية وهارمونية مميزة، ثم مرت موسيقاها بفترة هدوء نسبي تخللها ظهور أسماء بعض مشاهير العازفين العالميين منهم إينياس ياديفسكي (السياسي الذي اشتهر بعزفه البارح للبيانو ومؤلفاته الرشيقه له)⁽¹¹⁶⁾ وأخذت مؤسساتها الموسيقية تقوي

وتتدعم في التعليم والأداء وبحوث الفولكلور⁽¹¹⁷⁾ ولكن لم تتبلور فيها حركة قومية موسيقية متقدمة. إلا بعد الحرب العالمية الثانية على الرغم من أنها عرفت في مطالع القرن حركة موسيقية كونها جماعة من شباب مؤلفها باسم «بولندا الشابة (Mlada Polska) وتزعمهم كارول شيمانوفسكي الذي أصبح أهم من أنجبت بولندا بعد شوبان.

وشيمانوفسكي (1882 - 1927) Szymanowski

وشيمانوفسكي يمثل الجيل الانتقالي بين شوبان، ومدارسها التجريبية ومؤلفيها المعاصرين التقدميين أمثال (ت. بيرد ولوتوسلافسكي وسيروتسكي وغيرهم)، ولعله آخر من انفعل من مؤلفيها، بالفلكور الموسيقي وارتبط بها روحيا. وهو قد بدأ حياته الإبداعية متأثرا بموسيقا سكريا بين، والرومانسية المتأخرة لشتراوس ولكن ألفتها مع انطباعية دييوس ورافيل دييوسي عاونه على بلورة أسلوب شخصي، يدين بطابعه العام للفولكلور البولندي-الذي ظل محوريا في كل مؤلفاته، ولكن بشيء من تفاوت الدرجة وكان قد تعرف على هذه الموسيقا الفولكلورية بعمق لأول مرة سنة 1920 على أثر إقامته في جبال «تاترا» وهناك بهره عنفوان موسيقا هذه المنطقة والانطلاق العنيف لرقصات الجبلية، وانعكس هذا ببلاغه على موسيقا «باليه هارنازي Harnasie» التي استلهم فيها عددا من أغاني ورقصات تلك المنطقة، وأبرز فيها الضغوط والإيقاعات غير المنتظمة لها.

وقد وفق شيمانوفسكي في أن ينسج لنفسه أسلوبا خاصا أدمج عناصر من الفولكلور البولندي مع عناصر هارمونية من الانطباعية الفرنسية (طفت على رومانسيته المبكرة) وكانت الهارمونية المجال الجوهرية الذي تأثر فيه بدييوسي، واستطاع أن يتسامى بصنعتة وخياله، بعناصر فولكلورية مبسطة، إلى آفاق فنية قيمة، ومما أضاف لثراء أسلوبه، شغفه بالشرق وأساطيره فنجد أن موضوعات أوبراته هاجيث Hagith (1913) والملك روجر King Roger «سنة 1924 مرتبطة بهذا العالم البعيد، كما أنه كان شديد الإعجاب بالشعراء الشرقيين أمثال حافظ وطاغور، اللذين لحن لهما بعض أعماله الغنائية، وجدير بالذكر أن الطابع الفولكلوري لموسيقاه لم يكن مجرد قشرة خارجية جذابة، بل إنه أضفى على بعض مؤلفاته (ومنهما الباليه) طابعا

بدائيا بالغ العنف في إيقاعاته وهارمونيته. ومؤلفات شيمانوفسكي الأوركسترالية قليلة جدا فهو بطبيعته مؤلف للبيانو-مثل شوبان كتب له أعمالا قيمة⁽¹¹⁸⁾ تحتل مكان الصدارة في موسيقاه وتبلغ حوالي ثلث مؤلفاته وهو ما يتفق مع اتجاهه إذ إنه يعبر ويفكر أساسا بالهارمونية ومع ذلك فإن مؤلفاته للفيولينة-متفردة أو مع بيانو أوركسترا-وهي كذلك تكاد تبلغ ثلث مؤلفاته-ذات قيمة فنية خاصة، إذ أدخل لتكنيك عزفها عناصر مبتكرة تعتبر إضافات هامة بعد باجانييني وهي واسعة الانتشار، ومن أكبرها الكونشيرتو الثاني للفيولينة والأوركسترا (1930) أما مؤلفاته الغنائية والكورالية والأوركسترالية فهي توازي ثلث إنتاجه تقريبا .
وعين شيمانوفسكي أستاذا للتأليف بكونسرفتوار وارسو سنة 1922 ثم مديرا له وكانت السنوات الأخيرة في حياته شاقة .

تشيكوسلوفاكيا

تشيكوسلوفاكيا «اسم الدولة الحديثة التي تكونت⁽¹¹⁹⁾ عقب الحرب العالمية من أقسام ثلاث هي بوهيميا ومورافيا وسلوفاكيا، وهي بالطبع ليست وليدة هذا القرن، فتاريخها يرجع للعصور الوسطى وتشيكوسلوفاكيا بلاد «سلافية» تزخر بالموسيقا، حتى قيل إن كل تشكي يولد وتحت وسادته آلة فيولينة! والموسيقا كانت دائما جزءا جوهريا من حياتها بدءا من الطفولة الغضة، في مدارس القرى، وحتى أرفع مستويات الأداء الموسيقي في عواصمها الكبيرة. وشهد هذا القرن توسعا موسيقيا كبيرا فيها في مجالات الإبداع والتعليم والأداء بالإضافة لتفوقها في صناعة الآلات الموسيقية⁽¹²⁰⁾ وجاء مهرجانها الموسيقي الدولي «ربيع براج»⁽¹²¹⁾ متوجا لهذا الازدهار وفيه تتردد، كل عام أصدااء موسيقا سميتانا دفوجاك-فهي الموسيقا القومية في القرن الماضي-واللذين وضعا تشيكوسلوفاكيا على خريطة العالم الموسيقية وألع مؤلفي تشيكوسلوفاكيا القوميين بعدهما وأوسعهم انتشارا هما ياناتشيك ومارتينو .

لايوش ياناتشيك: (1928-1854) Leos Janacek

ربما بدا أن ياناتشيك لم يعاصر إلا الربع الأول من القرن العشرين

وذلك لا يؤهله: لأن يكون ممثلاً صادقاً للقومية الحديثة في بلاده ولكن هذا التصور يتغير تماماً إذا عرفنا إنه مؤلف تطور ببطء وتدرج نادريّن بحيث لم يبلغ نضجه الحقيقي إلا في الستين، كما كتب ألع أعماله في هذا القرن، بعد ما تبلور أسلوبه الشخصي القومي الطريف.

ولد ياناشيك في هوكفالدى وكان الطفل السابع في أسرة ضخمة (11 طفلاً) وكان والده معلماً بمدرستها. ومن مهامه عزف الموسيقا الكنسية ولحفلات الريفيين الراقصة. وبعد بدايات محلية أصبح ياناشيك منشداً في الكورال المحلي في التاسعة وعندما كان والده يصحب أفراد «قبيلته» لإحياء الحفلات كان الصغير يشترك معهم في العزف والغناء، وبرزت مواهب ليو⁽¹²²⁾ الفذة ولكن فقر أسرته أبطأ خطوات دراسته الموسيقية، وأخيراً وفق لدراسة الأرغن بكونسرفتوار لبيزيج، وفي فيينا درس البيانو حتى مستوى «الفيرتوزية» ولكن الظروف لم تحقق له هذا الهدف، فعاد إلى برنو (عاصمة مورافيا) حيث قاد أوركستراها الفلهارموني وانغمس بكليته في حياتها وحياة فلاحها، وقضى بها أغلب حياته، وأسس بها مدرسة للأرغن تحمل اسمه، ونظم حفلاتها الموسيقية للطبقة العاملة، كما عكف على دراسة موسيقاها (ولغتها) الشعبية⁽¹²³⁾ وأثمرت تلك الدراسة عملاً علمياً⁽¹²⁴⁾ أبرز فيها علاقتها بالمقامات الكنسية القديمة، ومدى ارتباط إيقاعاتها بنبض كلمات لغتها.

النضج المتأخر: الأوبرات:

لم تضع السنوات التي قضها في برنو شبه مغمور هباء، بل أنضجت ملكاته الإبداعية فكتب أوبرا المبكرة الشهيرة بينوفا⁽¹²⁵⁾ Jenufa سنة 1904، وبعد عرضها في مورافيا قدمت للمرة الأولى ببراج سنة 1916 بنجاح فوري، وذلك بفضل لغتها الموسيقية الواقعية، والتي تذكر بأسلوب موسورسكي في تعامله مع الكلمات، وأذكى هذا النجاح طاقاته الإبداعية، فكتب في العقد التالي خمسة أعمال كبرى للمسرح هي التي اكتسبت له شهرته العالمية كمؤلف تشيكي الهوية، استمد خلاصة لغته الموسيقية من الفولكلور السلافي، وحرّر نفسه بذلك من التأثيرات الغربية السائدة.

وأهم أوبراته بعد ذلك «رحلات السيد بروتشيك سنة 1917»⁽¹²⁶⁾ وكاتيا

كابانوفا Katja Kabanova 1921 (عن مسرحية العاصفة لأوستروفسكي) «والثعلبة الصغيرة الماكرة»⁽¹²⁷⁾ The Cunning Little Vixen «سنة 923 وهي على خلاف أوبراته الأخرى بعيدة عن الصراعات السيكولوجية فهي أشبه بأسطورة للكبار تنطق موسيقاها بإيمانه بالطبيعة وتتحور فيها نداءات للطيور والحيوانات لألحان ذات رنين خيالي ساحر، وتدور أحداثها على مستويين واقعي ورمزي معا. ثم كتب أوبرا قضية ماكربولوس «The Makropoulos Case» عن امرأة عاشت ثلاثمائة عام بفضل أكسير سحري، أما أوبراه الأخيرة: «من بيت الموتى» «From the House the dead» سنة 1928 فهي أقوى أوبراته وأقربها للواقعية، وتركها عند وفاته غير مكتملة⁽¹²⁸⁾.

وبجانب الأوبرات كتب ياناتشيك أعمالا للكورال أهمها القداس السلافي «Glagolitic Mass» وهو من ألمع الأعمال الدينية في هذا القرن، بشذراته اللحنية المقتضبة ذات الطابع الفلكلوري، والإيقاعات السلافونية⁽¹²⁹⁾ الراقصة (في قسمي المدخل والكريدو Credo) وبروح البهجة والفرح التي تشع بها موسيقاه، وأوبرات ياناتشيك هي محور تميزه ونتاج صدق قوميته بأسلوبها الغنائي المستمد مباشرة من إيقاع كلمات اللغة وانعطافاتها اللحنية، وهو في هذا أمين على لغته، وأوبراته على كل ما تزخر به من الملامح القومية الفريدة ومن التأثير الدرامي البليغ-فهي غالبا تخرج عن نطاق الخبرات الموسيقية للمستمع العادي والعربي بخاصة (بحكم ارتباطاتها التشيكية المحلية ولغتها) إلا أن التعرف عليها حية أو مسجلة وبخاصة بينوفا، من الخبرات الموسيقية الممتعة فمؤلفها أولا وأخيرا «مؤلف مسرح وُهب حاسة طبيعية للمواقف الدرامية، وبصيرة في تجسيد الشخصيات والأجواء النفسية ببلاغة حقيقية وبأسلوب شخصي شائق حقا.

مؤلفاته للآلات وأسلوبه:

أقرب أعماله للمستمتع مؤلفاته للأوركسترا ولموسيقا الحجر، وأشهرها جميعا السنفونيتا⁽¹³⁰⁾ Sinfonietta سنة 1926، وتنطق «رابسوديته السلافية» ورابسودية تاراس بولبا⁽¹³¹⁾ Taras Bulba سنة 1918 والبالاد (القصيد) الأوركسترالي بلانيك Blanik، تنطق جميعا بانتمائهما القومي العميق (أسلوبا وموضوعا) ومن رباعيته التورتيتين نشير خاصة للثانية، فهي نوع من الترجمة

الذاتية Autobiography (وعنوانها الداخلي رسائل حميمة Intimate Letters، يشير لصلته العاطفية بكاميليا ستوسلوفيا) وهي تموج بأجواء نفسية متباينة من الطمأنينة العذبة إلى التوقد العاطفي، وله سداسية الشباب للنفخ، وغيرها.

ونتوقف لحظة عند السنفونيتا⁽¹³²⁾، أوسع أعماله انتشارا وأصدقها تمثيلا لأسلوبه الناضج في أواخر حياته وهي ليست عملا سيمفونيا يقوم على التفاعل الدرامي بل هي أشبه بالمتابعة في حركاتها الخمسة، وبنائها (الفرم) رابسودي مفكك، أشبه بالارتجال، وليس هناك ارتباط داخلي بين حركاتها إلا في النداء النحاسي الاستهلاكي الذي نسمعه مرة ثانية في الختام. وتلوينها غريب، فحركاتها الأولى تتطلب إحدى عشرة آلة طرمبت وآلتى باص توبا نحاسية وطبول، بينما يشفّ النسيج وتبرز آلات النفخ الخشبية في حركات أخرى، ونسيجها الموسيقي يكاد يتعمد «البدائية» إذ إنّ عماده مقولات لحنية مقتضبة⁽¹³³⁾ يكررها المؤلف بإلحاح (دون تنوع يذكر)، وإيقاعاتها نماذج قصيرة، ومن هذه المواد الموحية فالفلكور المورافي، يبني نسيجا أشبه بلوحة موزاييك (فسيفساء) تتقابل فيها كتل صوتية ضخمة مع أخرى أصغر وأخف.

وليانشيك أسلوب شخصي جدا ربما كان مزيجا من الرومانسية المتأخرة وبعض الانطباعية: التي تجعله صادقا في إيمانه بالريف وبالطبيعة التي كانت من أهم مصادر إلهامه، ولكن المحور الحقيقي لأسلوبه فولكلوري تشيكي بحث، وخاصة في أعماله الغنائية التي تعبر بجوهر موسيقا «الفلاحين» وتعكس (حتى في أعمال الآلات) نبرات لغتهم وإيقاع كلماتهم ورقصاتهم. والغريب في أسلوبه أنه لا يقتبس أية نصوص شعبية بل يعمد لابتكار ألحان تبدو وكأنها مأخوذة عن الموسيقا الشعبية السلافونية.

والألحان في موسيقاه مقولات قصيرة حادة الزوايا، تتبع من مقامات الفولكلور وأبعاده، ونماذجه الإيقاعية كذلك مستمدة من نفس المصدر. أما هارمونيائه فهي متحررة من المسالك التقليدية، وزادها استخدامه الواسع للكروماتية تحررا بحيث ضعفت صلته بالمحور التونالي، مما جعله يتخلى عن كتابة دليل المقام⁽¹³⁴⁾ كما نراه أحيانا يستخدم سلم الأصوات الكاملة وإن كان نزوعه المقامي، ومن أبرز ملامح لغته الهارمونية الخاصة. كما نراه

أحيانا يستخدم سلم الأصوات الكاملة.

والنسيج الموسيقي عنده يتكون من تلك الشذرات اللحنية والإيقاعية المقتضبة المتكررة بإلحاح⁽¹³⁵⁾، مع قدر يسير من التنوع ودون تفاعل حقيقي، مما خلق أسلوبا بنائيا متحررا وغير تقليدي. وله لمسات تلوينية طريفة بعضها يعكس آلات شعبية⁽¹³⁶⁾، وهي عامة تضيف للإحساس بغرابة أسلوبه وبدائيته المتعمدة⁽¹³⁷⁾.

وهكذا كان ياناتشيك امتدادا أشد قومية لمبادئ صديقه دفوجاك وان اختلفت بهما سبل التعبير، ويعتبره بعض المؤرخين من الشخصيات القومية الهامة في هذا القرن ويضعونه في مصاف فاليا وكوداي وسيبليوس وفون وليامز.

بوهوسلاف مارتينو: (1890 - 1959) Martinu

ولد مارتينو في أعلى برج كنيسة قرية في بوهيميا، لوالد كان يعمل حارسا للبرج، وفيه قضى الطفل أغلب السنوات العشر الأولى من حياته، (وحين بدأ تعليمه في السابعة كان عليه أن يتسلق 193 درجا ليتوجه للمدرسة، ثم لترزي القرية، الذي علمه بدايات عزف الفيولينة) وبرع الصغير في العزف فقدم أول حفل وهو في السابعة وعندما بلغ العاشرة كان قد كتب عدة مؤلفات موسيقية.

الطالب الفاشل: التحق مارتينو سنة 1906 بكونسرفتوار براج كطالب فيولينة، ولكنه انهمك في قراءات أدبية شغلته عن الانتظام وأخيرا فصل من ذلك المعهد سنة 1910 لإهماله.

واستمر بعد ذلك يكتب الموسيqa معتمدا على موهبته الطبيعية وما حصله موسيقياً، وحصل على منحة صغيرة أتاحت له السفر لباريس لاستكمال تكوينه الموسيقي، فدرس على ألبير روسيل Roussel، كما اجتذبتة مبادئ المجموعة المسماة الستة⁽¹³⁸⁾ Les Six وبخاصة هونيجير Honneger ومييو Milhaud ويولنك Poulenc وكلاسيكية ستراهنسكي الحديثة وكذلك أساليب رافيل ونددي D'Indy، وهناك بدأت بعض مؤلفاته تقدم وتنشر، وكانت إقامته الطويلة بباريس (17 عاما) شاقا لفقره المدقع، ولكنها أثرت شخصيته وصقلتها موسيقيا، فانطلق يكتب بسهولة فائقة إعدادا كبيرة من

الأعمال في شتى الأنواع. وربما كان أعمق أثر لتلك الفترة أنها أكدت شعوره بقوميته التشيكية ونمت وعيه بأنها طريق للتوصل لأسلوب يوفق بين رصانة الكلاسيكية الحديثة وبين الفولكلور الموسيقي التشيكي. مع تطعيم بعناصر من الجاز Jazz والملاحظ أن أغلب موضوعات موسيقاه مأخوذة عن الأساطير الشعبية التشيكية.

واضطر مارتينو لمغادرة باريس سنة 1940⁽¹³⁹⁾، تاركا خلفه مدوناته، ووصل لأمريكا سنة 1941 فقيرا يجهل الإنجليزية صفر اليدين حتى من موسيقاه، مما عاقه عن التأقلم بسهولة للعالم الجديد ولكن كوسفستسكي كلفه كتابة سيمفونية فبدأ يستعيد ثقته وأتبعها بخمس سيمفونيات أخرى ما بين 42/ 1946، كما كتب مجموعة أغان على صفحة واحدة وأخرى على صفحتين أودعها حينه لوطنه الذي حالت السياسة دون عودته إليه⁽¹⁴⁰⁾ وقضى العقد الأخير متنقلا بين أمريكا وفرنسا وسويسرا وظل يكتب بغزارة وسهولة مؤلفات عديدة، بجانب تدريسه للتأليف⁽¹⁴¹⁾ الموسيقى، وحقق مارتينو نجاحا دوليا بانتشار مؤلفاته في أمريكا-بفضل كوسفستسكي-وفي بلاده-بفضل تاليش، وحصل على جوائز دولية.

مؤلفاته وأسلوبه:

شمل إنتاج مارتينو ست سيمفونيات وعشرة باليهات استار Istar وسبالينيك Spalinek ولكنها محدودة الانتشار، كما كتب عددا من الأوبرات التي أرادها ترفيها ميسرا، نشير منها إلى حفيف الغابة والأوبرا الإذاعية ذات الفصل الواحد «كوميديا فوق القنطرة» ومعجزات السيدة العذراء⁽¹⁴²⁾ وكلها تنطق بانتمائه القومي، وتنطق بانتمائه القومي موضوعا وشعرا وموسيقا. وأهم مؤلفاته الأوركسترالية السيمفونية في قالب الكونشيرتو Symphonie Concertante والقصيد السيمفوني «الصخرة» The Rock وفريسك⁽¹⁴³⁾ Fresky وأبرزها جميعا «الخيالات السيمفونية-Fantaisies Symphoniques⁽¹⁴⁴⁾ أو السيمفونية السادسة. والملاحظ في اختياره لموضوعات بعض الباليهات غير القومية، أنه شغوف بتجسيم حركة تلاطم الجماهير المتدافعة في الزحام، كما في باليه Half Time سنة 1925 والمشادة⁽¹⁴⁵⁾ La Bagarre.».

ومارتينو بحكم طبيعته وتكوينه أقرب للتلقائية الطبيعية من أغلب معاصريه. فهو يكتب بسهولة فائقة وتحكم تكنيكي كبير ولا يراجع ما يكتبه، ومن هنا يبدو إنتاجه غير متعادل، إذ يتأرجح بين أعمال جيدة محكمة مثل السيمفونية السادسة، وأخرى عادية بل دراجة. ولذلك يعتبره بعض المؤرخين «حرفيا» بارعا⁽¹⁴⁶⁾. ولغته الموسيقية تونالية، تقترب من سياق الموسيقى الخفيفة، وكذلك هارمونياته ووسائله في الصياغة البنائية، غير أن العنصر المسيطر عليها هو الموسيقى الشعبية السلافية فهي بادية في أفكاره لحنيا وإيقاعيا، وتكوين قفلاته وإيحائه برنين آلاتها، كموسيقا القرب. والتلوين عنده متأثر بوضوح بانطباعية ديوسى الفرنسية، كما كان يميل لإثراء الأوركسترا بإضافة آلات أخرى كالبيانو أو الأكورديون أو أصوات الغناء بلا كلمات.

ومارتينو يقدم لنا نموذجا صادقا للقومية التي تستطيع أن تزدهر بغير الوجود المادي المباشر في وطن المؤلف، فهو وإن عاش منعزلا في وطنه وفي اغترابه-لم يفقد انتماءه القومي للحظة واحدة، وظلت الملامح القومية مسيطرة في موسيقاه، رغم المؤثرات الأخرى التي تشربها.



صورة نادرة لبارتوك مع
البدو في رحلة لجمع
الموسيقا الشعبية من آسيا
الصغرى سنة 1930



سلطان كوداي



ميكيس ثيوروراكيس



ل. يانا تشيك



جورج إنسكو المؤلف
الروماني

بارتوك في
مصر و معه
(هند مت)
في زيارة
لسقارة سنة
1932



مراجع الفصل الثاني

- Helm, Everett: Bartok. Faber & Faber, London 1971
- Hausler, Josef: Musik im 20 Jahrhundert, Carl Schoenemann, Verlag Bremen 1969
- Kodaly, Zoltan: Die Ungarische Volksmusik. Corvina, Budapest 1964
- Lendvai, Erno: Bela Bartok, An Analysis of his music, Kahn & Averill London 1971.
- Newmarch, Rosa: The Music of Czechoslovakia, O.U.P.) Reprint. 1969 (by Harper
- Richard, Albert (editor) Bela Bartok, L'Homme et L'oeuvre 1981 - 1945, Numero Special (224) La Revue Musicale
- Saygun A.A. Quelques reflexions sur certaines affinites des musiques folkloriques Turque et Hongroises, Studia Musicologica. 1964, 4-1
- Szabolcsi, Bence (editor) Bartok: Sa Vie et son Oeuvre II edition. 1968, Corvina, Budapest
- Szabolcsi, B. Geschichte der Ungarische Musik, Corvina 1964
- Worner, Karl: Musik der Gegenwart, Schott, Mainz 1949
- Weltgeschichte Der Music, Kurt Honolka, und Kurt Reinhard, Lu-kas Richter, Bruno Stablein, Hans Engel, Paul Nettl, Rheingauer. 1976, Verlagsgesellschaft, Eltville am Rhein
- Vargyas, Lajos: Bartok's melodies in the style of folk songs: Journal of the International Folk Music Council, Vol. XVI. 1964,
- George Enescu, Hommage a l'occasion du centenaire de sa naissance) Avant-Propos, Zeno Vancea, Editura Meridiane, Bucarest. 1981

”روسيا والاتحاد السوفيتي“

القرن التاسع عشر: العصر الذهبي للموسيقا الروسية:

لم يكن العالم الموسيقي يعرف موسيقا روسية متميزة حتى منتصف القرن التاسع عشر، إذ كانت موسيقاها مجرد امتداد للموسيقا الأوروبية. ثم شهدت الحقبة السابعة، وما تلاها، نهضة هائلة في الموسيقا الروسية، كانت جزءاً من ازدهار شامل للأدب والفنون في روسيا. ففي القرن الذي ظهر فيه بوشكين وتلاه تولستوي وتشيكوف ودوستويفسكي، ظهر في الموسيقا الروسية جيل من المؤلفين الموهوبين على رأسهم جلنكا (1804-1857) وأسمعوا صوت بلادهم الموسيقي للعالم لأول مرة.

وقد ساد الحياة الموسيقية في روسيا في القرن التاسع عشر تياران موسيقيان متميزان أولهما: تيار الموسيقا الأوروبية-مع غلبة للتأثيرات الفرنسية والإيطالية-وهو التيار الذي بلغ مستوى بارزا من الإلتقان، وأصبح جزءاً من حياة الطبقات المثقفة في روسيا، أما التيار الآخر فهو تيار موسيقا

«العامّة» القائم على الموسيقا الفولكلورية السلافية من جانب، وموسيقا الكنيسة الروسية الأرثوذكسية من جانب آخر. وظل كل منهما يعيش بمعزل عن الآخر، ولأول مرة في تاريخ روسيا تقارب هذان التياران وتفاعلا في القرن الماضي، على أيدي رواد الموسيقا «القومية» الذين اشتهروا باسم «الحفنة القومية» أو «الخمسة الكبار».

وقد أسفر تقارب هذين التيارين عن تطورات واكتشافات موسيقية مثيرة بعيدة، واستطاعت موسيقا جلنكا «والخمسة الكبار» أن تكشف للعالم مدى ثراء الطاقات الفنية الكامنة في التراث الموسيقي الشعبي لهذه البلاد الشاسعة، وأخذت أصدااء موسيقا بالاكيريف (1837- 1910) وبورودين (1833- 1887) وموسورسكي (1839- 1881)، وكوي، ورمسكي كورساكوف (1844- 08 9) تتردد في أنحاء روسيا، و لم تلبث أن اقتحمت معاقل الموسيقا الأوروبية التي استمعت لنبرات جديدة في هذه الموسيقا الروسية القومية. أدهشتها بطرافة مقاماتها وبتكويناتها الإيقاعية الأحادية (العرجاء)، وبلغتها الهارمونية الخشنة ونسيجها البوليفوني غير المألوف وبصيفها الموسيقية المتحررة.

ولعل أعظم انتصار للموسيقا القومية الروسية أن فنانا أتيح له أعلى تعليم موسيقي (بكونسرفتوار باريس) مثل كلود ديبوسي (1862- 1917) قد تعلم من موسيقا موسورسكي-الذي علم نفسه الموسيقا. فقد وجد ديبوسي (مبتكر الانطباعية الموسيقية) في فن موسورسكي مفتاحا للحل الذي أخرج به الموسيقا الغربية من طريق مسدود. وصلت إليه بعد فاجنر، فمن الحقائق التاريخية الشائقة أن موسيقا موسورسكي⁽¹⁾ القومية كان لها فضل كبير في الآفاق الرحبة التي اكتشفها ديبوسي للغة الموسيقا الغربية، هارمونيا وتلونييا وجماليا في أواخر القرن الماضي.

وفي هذا العصر الذهبي ذاته أنجبت روسيا مجموعة أخرى من أعظم مؤلفيها ممن لم يلتزموا بالتعبير القومي في موسيقاهم على طول الخط بل سلكوا طريقا أكثر تحررا وذاتية وعلى رأسهم تشايكوفسكي (1840- 1893) ومنهم سكريابين Scriabin وروبنشتاين وغيرهم. وبهذين الجناحين: القومي والعالمي، غزت روسيا عالم الموسيقا الأوروبية وثبتت أقدامها فيه برسوخ، وكان هذا هو إنجازها الموسيقي العظيم الذي أقبلت به على مشارف القرن العشرين.

الموسيقا الروسية في القرن العشرين في ظل النظام الاشتراكي. كانت روسيا في مطلع القرن العشرين ترزح تحت حكم قيصري تتداعى أركانه، وتعاونت الحرب العالمية الأولى وتعفن النظام، على اندلاع الثورة الاشتراكية عام 1917 فاجتاحت البلاد اضطرابات خطيرة لم تهدأ حداثها إلا في العشرينات، وأخيرا بدأت أوضاع المجتمع الاشتراكي تستقر، مغيرة لكل نظم الاقتصاد والعلاقات الاجتماعية تغييرا لا نظير له من قبل. وكان لابد لهذه التغييرات العميقة في المجتمع من أن تنعكس على الثقافة والموسيقا.

وبمجرد أن استتبّت أوضاع الدولة الجديدة، بدأت الحكومة في رسم وتطبيق سياسة ثقافية وموسيقية بعيدة المدى، تتلخص أهدافها فيما يلي: التأكيد على أهمية دور الموسيقا في الحياة اليومية لملايين الشعب، وما يترتب على ذلك من ضرورة إبداع موسيقي تعكس «واقع» المجتمع الجديد، وتتبثق عن فلسفته ومبادئه، موسيقا نابعة من التقاليد الروسية والتراث الروسي، وان لم تتعزل عن المنجزات الإنسانية موسيقا تخاطب جماهير العمال والفلاحين بأسلوب مبسط ومستساغ.

وفي سبيل تحقيق هذه الأهداف التزمت الدولة بتوفير أفضل فرص التعليم المتخصص، وبذلت جهودا وأموالا ضخمة لرعاية المواهب الموسيقية بين أبناء الشعب، منذ الطفولة، وإلى أن يكتمل تكوينها الفني. وهذه المحاور التي قامت عليها السياسة الموسيقية للاتحاد السوفيتي جديرة بوقفة متأنية في محاولة لتفهمها من وجهة النظر الروسية ولتقييم وسائلها والنتائج التي أسفرت عنها خلال ثلثي قرن تقريبا⁽²⁾.

الجمهور الجديد للموسيقا:

لاشك أن أبرز إنجاز حققه السوفيت أن الموسيقا أصبحت عندهم حقيقة ماثلة في حياة الإنسان السوفيتي العادي⁽³⁾، بما لم يتحقق في ظل أي نظام اجتماعي من قبل. فالموسيقا عندهم لم تعد وقفا على قلة متقنة من رواد حفلات الكونسيرتر المتمرسين، بل هي خدمة ثقافية حيوية تتاح للإنسان البسيط بأقل التكاليف، وقد أدى هذا التطور إلى اتساع القاعدة العريضة للجمهور «المستهلك» للموسيقا في الاتحاد السوفيتي، اتساعا له

مميزاته وله في الوقت نفسه بعض مشاكله فمثل هذا الجمهور العريض مهما يكن حماسه المتوق لتذوق الموسيقا (وهو ما أسعد الموسيقيين الروس والزائرين وكان مثار تعليقاتهم) فهو جمهور أقرب لبساطة الفطرة، وهو لذلك يصبو إلى تعبير موسيقي مباشر وميسر بعيدا عن الاتجاهات «التجريبية» المعقدة والتي بلغ بعضها حد اللامعقول في الغرب في مطالع هذا القرن. ومن الطبيعي أن يتشوق هذا الجمهور الجديد إلى متعة موسيقية إنسانية تضيء حياته وتخفف معاناته، ولذلك حثت السلطات السوفيتية المؤلفين السوفيت على مخاطبة هذا الجمهور، بأساليب موسيقية وثيقة الصلة بالتقاليد والتراث الروسيين وذلك لكي يقوم فن الموسيقا بوظيفته الاجتماعية في حياة الشعب، كما تمثلها ذلك المجتمع الجديد.

الموسيقا والإطار الثقافي الشامل لشعب متعدد الجنسيات:

ليس أقرب لنفس الإنسان البسيط من الموسيقا الشعبية، المتوارثة عبر الأجيال، والتي شكلت وجدان الشعب. وروسيا تتمتع بثناء عريض في اللهجات الموسيقية الشعبية، لجنسياتها المتعددة التي تقطن جمهورياتها الخمس عشرة الممتدة عبر قارتين، ولذلك فإن استلهاام ذلك التراث الشعبي الموسيقي هو إحدى الوسائل المثلى لخلق موسيقا فنية قريبة لنفوس الملايين من البسطاء، الذين يتألف منهم هذا الجمهور العريض.

وهكذا طُرحت قضية «القومية» في الموسيقا السوفيتية كمحور رئيسي في سياسة الدولة الثقافية التي تهدف للحفاظ على الطابع القومي للجنسيات المتعددة⁽⁴⁾، وتشجيع جنسيات الأقليات (غير السلافية) على التعبير عن ذاتها موسيقيا، بتطوير تراثها الشعبي، وذلك في إطار ثقافي وموسيقي شامل، قادر على احتواء كل الثقافات واللهجات المتعددة التي تزخر بها البلاد. وفي ظل هذه السياسة استطاعت قوميات الأقليات مثل جمهوريات القوقاز (جورجيا وأرمينيا وأذربيجان) والجمهوريات ذات الأصول الشرقية الإسلامية في أواسط وجنوب شرق آسيا (مثل الأزيك والتركمان والكازاخ والطاجيك وغيرهم) استطاعت كل هذه القوميات أخيرا أن تعبر عن ذاتها موسيقيا بلهجات تؤكد هويتها المتميزة، دون وجل، وان تجد لموسيقاها مكانا، بجانب موسيقا المراكز الروسية العريقة، بل واستطاعت

أن تلعب دورا في إثراء الموسيقى السوفيتية بروافد ثقافية جديدة لم تدخلها من قبل .

التعليم الموسيقي والوعي القومي الجديد :

إن تفوق التعليم الموسيقي في الإتحاد السوفيتي أمر يجمع عليه العالم كله⁽⁵⁾، ويكفي أن نذكر بعض الأسماء السوفيتية التي انتزعت مكان الصدارة في عالم العزف وحده في هذا القرن، مثل أويستراخ وكوجان وروستروبوتش وريشتر وجيللز وغيرهم، لكي ندرك مدى رسوخ القاعدة الموسيقية التي تخرج هؤلاء الفنانين العالميين. ولازالت روسيا السوفيتية تبهر العالم بطاقتها الفذة المتجددة في المسابقات الموسيقية في أنحاء العالم، وإذا أضفنا لذلك الأسماء الكبرى والعديدة للمؤلفين الروس المعاصرين الذين حققوا شهرة خارج بلادهم، لأدركنا مدى نجاح التعليم الموسيقي السوفيتي في تحقيق أهدافه، وتهيئة المناخ الملائم لازدهار المواهب الإبداعية لكل القوميات على السواء .

وتتال المواهب الموسيقية لدى الطفل عناية مركزة في روسيا فقد أنشأت الدولة مدارس موسيقية ابتدائية⁽⁶⁾ للموهوبين، ومدارس ثانوية موسيقية⁽⁷⁾ ولم تكتف بذلك بل أنشأت للمواهب الفريدة ما يسمى بالمدارس الموسيقية المركزية⁽⁸⁾ ولا يلتحق بمعاهد الكونسرفتوار الأربعة والعشرين إلا الصفوة من خريجي هذه المدارس والتي تتبع عادة لوزارات الثقافة والتعليم المحلية وبعضها للوزارات المركزية للثقافة والتعليم .

وجدير بالذكر أن مناهج التعليم بمعاهد الكونسرفتوار السوفيتية موحدة، إلا فيما يختص بدراسة الموسيقى الشعبية المحلية لكل جمهورية-فهناك أقسام متخصصة لها في عدد من الجمهوريات (كالتوقاز . وآسيا الوسطى) تتولى تدريس الآلات الشعبية، وتكون بها فرقا خاصة من تلك الآلات .

وربما يكون لهذا التوحيد عيوبه إذ إنه يفرض نسخا مكررة لا تسمح بأي تنوع، ولكن من مميزات أنه يضمن مستوى معيننا للتخرج في جميع المعاهد السوفيتية، وقد نجح هذا النظام في تخريج أعداد كبيرة من المؤلفين المتمكنين من فنون التأليف الموسيقي تمكنا فتح أمامهم الأفاق لابتكار لهجات موسيقية جديدة، مستوحاة من تراث قومياتهم، وهو ما خلق مناخا مواتيا

لازدهار التأليف القومي، بأعمال عدد من المؤلفين السوفييت المرموقين.

تنظيمات المؤلفين الموسيقيين:

حُلَّت سنة 1932 كل الجمعيات الموسيقية وأنشئ اتحاد المؤلفين الموسيقيين المركزي بموسكو،⁽⁹⁾ ليقوم بدفع الموسيقا السوفيتية عامة، ولينظم شؤون الأداء والنشر والنقد الموسيقي، وليتولى رعاية مصالح المؤلفين ويهيئ فرص التعاون بينهم وبين الكتاب والمخرجين، ومن مهامه كذلك المناقشات الجماعية لتقييم الأعمال الموسيقية الجديدة.

وقد أدت «الواقعية الاشتراكية» التي تبناها الاتحاد، إلى إعادة تقييم تراث الموسيقا الكلاسيكية والرومانسية، وإلى الاهتمام بدراسات الفولكلور الموسيقي، وخاصة في جمهوريات الأقليات، كجزء من خطة تنشيط التأليف المعبر عن تلك الجنسيات، ثم أنشئت اتحادات إقليمية أخرى للمؤلفين في أنحاء البلاد.

وبإنشاء هذه التنظيمات أصبحت الدولة مسؤولة ومهيمنة على كل شؤون الموسيقا: في التعليم الموسيقي بمراحله، والأداء والتأليف والبحث العلمي (الموزيكولوجيا والإثنوموزيكولوجيا) والنقد الموسيقي، والنشر المطبوع والمسموع⁽¹⁰⁾

في نظام فريد من نوعه، رأى فيه الغرب نوعا من الوصاية«السياسية على الفن، ولكن مما يجدر ذكره أن المؤلفين الموسيقيين يتمتعون هناك بمكانة اجتماعية، يفتقدها المؤلفون في مجتمعات أخرى، وقد كفل لهم هذا النظام حياة منتجة، بعيدة عن كثير من التطاحن المرير على فرص الظهور، كما في النظم الاجتماعية الأخرى) وهم يتمتعون بصلة حيوية وحقيقية مع جماهيرهم، تشعرهم بقيمة الدور الذي تؤديه موسيقاهم في خدمة مجتمعهم، وهو ما انعكس بالضرورة على نوعية مؤلفاتهم (في غلبة الأعمال الوطنية المتفائلة) بل وعلى أساليبهم ذاته⁽¹¹⁾.

هذه هي المبادئ التي قامت عليها تنظيمات المؤلفين السوفيتية، غير أن التطبيق قد أسفر عن مشاكل وأزمات تاريخية كانت أولها سنة 1936 وثانيها سنة 1948 التي وقف فيها الحزب في مواجهة حادة ضد المؤلفين كان لها صدى عالمي واسع، ونشرت الصحف فيها خطابا لجدانوف Ghdanov

مسؤول اللجنة المركزية للحزب-شجب فيه بعنف، أعمالا جديدة لشوستا كوفتس وبروكوفييف وخاتشاتوريان ومراديلي وغيرهم، منددا بما أسماه انحرافهم عن الواقعية الاشتراكية، واندفاعهم في تقليد تيارات الغرب المتسمة بالشكلية⁽¹²⁾ Formalism، أتباع البورجوازية المنحلة، وطالبهم بتصفية أخطائهم⁽¹³⁾ وتنمية الوعي بواجبهم إزاء الشعب.

وقد سلط كتاب الغرب أضواء مركزة على تلك الأزمة الشهيرة، بما تدل عليه من وصاية وتدخّل في حرية الإبداع الفني غير أن بعض المؤرخين الغربيين المحايدون، مثل كالفو كوريسي، وفنكلشتاين وفيرجيل طومسون وب ستيفنس، تناولوا هذا الموقف من زاوية اجتماعية تحاول تفهمه في ضوء متطلبات المجتمع في تلك الفترة التالية للحرب، وفي إطار التوسع في الخدمات ومنها الخدمات الثقافية، التي تريد الدولة توفيرها للجماهير⁽¹⁴⁾- والبعض الآخر منهم تناولوه من زاوية موسيقية فرأى كالفو كوريسي أن شوستا كوفتشي قد استفاد من مراجعة موقفه الفني، في سيمفونيته الخامسة⁽¹⁵⁾ ومن أطرف وجهات النظر الغربية بهذا الصدد، ما كتبه ستيفنس Stevens (في مقاله عن الاتحاد السوفيتي في كتاب هارتوج: الموسيقا الأوروبية في القرن العشرين) إذ كتب: عادت روسيا بعد الحرب لمناقشة فلسفتها الجمالية (بمناسبة الأوبرا الجديدة لماريلي) واتضح خلال تلك المناقشات أن هناك هبوطا مقلقا في رواد الحفلات الموسيقية، كما أثرت اتهامات عديدة ضد لجنة سكرتارية اتحاد المؤلفين-وهي تضم فطاحل المؤلفين-على رأسها اتهامهم بالاستبداد والاهتمام فقط بنشر مؤلفات أعضائها، وكَبَت النقد المعارض لها، ومنع المؤلفين الشبان من الظهور، وبخاصة أبناء الأقليات؟ وأبرز ستيفنس الجانب الإيجابي لذلك الموقف الهجومي⁽¹⁶⁾ الذي عكس في نظره-حرص الحزب والحكومة على أن تصبح الموسيقا قوة ضخمة.

ومهما يكن حكما على المشاكل التي شابت التطبيق في تلك التنظيمات إلا أن هناك سمات صحية أخرى في الموسيقا السوفيتية أبرزها تعميق الوعي بالثقافات الموسيقية المحلية، وحرص المؤلفين على مخاطبة جمهورهم دون تعال، وتخطيهم للحواجز التعسفية القائمة بين الموسيقا الخفيفة (Popular) التي ترضي الصدق الاجتماعي والموسيقا الرفيعة التي ترضي

الصدق الداخلي للفنان. ولعل تلك الأزمة التاريخية قد مهدت الطريق ولو بشكل غير مباشر-لدفع حركة التأليف القومي فظهرت في أعقابها فورة قومية أنتجت أعمالا قد تكون محدودة القيمة، ولكنها أدت إلى اكتشاف عدد من المؤلفين الموهوبين الجدد، الممثلين لجمهوريات مختلفة.

الحركة القومية الثقافية:

وهكذا بدأ ما يمكن تسميته بالحركة القومية «الثانية» في الموسيقا الروسية. وربما كنا بحاجة لسنوات أطول للحكم الحقيقي على أصالة هذه الحركة القومية الثانية وحيويتها وإلى أي حد تدين بوجودها للسياسة السوفيتية الثقافية، أم أنها انطلاق تلقائي لمؤلفين جدد يسعون للتعبير عن هوية قومياتهم؟

جيل الانتقال:

حفلت الحياة الموسيقية الروسية في مستهل القرن بعدد وفير من مشاهير المؤلفين من أمثال سكريابين ورحمانينوف، وجلا زونوف، وإيبوليتوف إيفانوف، وجليبير، ومياسكوفسكي وجرتشانينوف، وبروكوفيف وجليسين وليادوف وأرنسكي وليايونوف وغيرهم من أبناء الجيلين التاليين للخمسة الكبار، وهم جميعا قد نشأوا في ظل التقاليد الرومانسية الغربية وتمكنوا من استخدام أساليبها ببراعة، وإن لجأ أغلبهم لتطبيق «أنماط» غربية ومطروقة، وطوعوها لأساليبهم، ولا ننكر أن منهم مؤلفين تركوا بصمات واضحة على مسار الموسيقا الروسية مثل سكريابين وجلازونوف وبروكوفيف ورحمانينوف (وإن كان ارتباطهم بالتعبير القومي طفيفا) ومع ذلك فيمكن القول بأن قلة نادرة منهم، هي التي ترقى لمستوى العبقريات الحقيقية المجدة (17) والتي تناول جيل رواد القومية الأوائل، وسيضطرننا حيز الكتاب إلى تناول اثنين فقط من أعلام جيل الانتقال، من روسيا القيصرية للسوفيتية.

م. إيپوليتوف إيفانوف (1859 - 1936) Ippolitov-Ivanov

مؤلف مخضرم عايش طرفا من العصر الذهبي للموسيقا الروسية-فهو

قد تتلمذ بكونسرفتوار سانت بطرسبورج على رمسكي كورساكوف-ثم عايش النظام السوفيتي قرابة عقدين، وقد كان له دور كبير في الحياة الموسيقية بدأ بتعيينه مديرا للموسيقا في تبليسي (عاصمة جورجيا) وهناك عكف على دراسة الموسيقا الشعبية للقوقاز⁽¹⁸⁾ وشارك بدور فعال في تطوير الموسيقا الجورجية، ثم عمل أستاذا للتأليف ومسؤولا عن الأوبرا بكونسرفتوار موسكو. ثم مديرا لهذا المعهد سنة 1906 حتى عام 1922 (أي بعد السنوات العصبية التي شهدت التحول الاجتماعي) ثم مديرا لمسرح البولشوي بموسكو عام 1925 م. كتب ايبوليتوف إيفانوف عدة أوبرات، وكانتاتات للكورال والأوركسترا، ومؤلفات لموسيقا الحجرة ولكن أهم مؤلفاته هي أعماله الأوركسترالية، فهي تنطق بانشغاله المتصل بتحقيق تلوينات قومية مختلفة المصادر، فنحن نجد في مؤلفاته عناصر من الموسيقات الشعبية الروسية الأرمنية والتركية والأزبكية والأذربيجانية، ولازمه هذا الاتجاه طوال حياته وظل مميذا لأسلوبه (حتى العقد السابع من العمر).

وأشهر مؤلفاته هي متتابعة «مشاهد قوقازية Caucasian Sketches» عام 1895 م التي استغل فيها مقاما أشبه بمقام الحجاز عندنا. وهي التي وطدت شهرته⁽¹⁹⁾ ثم كتب مجموعة من الأعمال القومية الأخرى منها «رابسودية أرمنية بوشدرات تركية Turkish Fragments وصور من أزيكستان Uzbek Pictures وفي سهوب تركستان In the Steppes of Turkmenistan واختياره لمصادره الشعبية أشبه بموقف هواة جمع التحف، وربما كان بعضه استجابة لاتجاه السلطات السوفيتية في تشجيعها للتعبير عن الأقليات، وعلى كل حال فهو متأثر لحد كبير برمسكي كورساكوف وتشايكوفسكي في تلوينه الشرقي الباذخ، وإن أخذ عليه نزوع موسيقاه للمحافظة وتركيزها على تلوينات قومية خارجية.

إسكندر جلازونوف . A.Glazounov (1865 - 1936).

من أشهر مؤلفي الجيل الثاني في روسيا بفضل مؤلفاته الغزيرة وتوفيته بين التقاليد الروسية القومية الخمسة) والتقاليد الغربية الرومانسية وهذا ما أدى إلى نجاح موسيقاه وشهرته في أوروبا وتكريمها له⁽²⁰⁾.

وهو سليل أسرة مثقفة وعندما تجلت مواهبه مبكرة وجهه بالاكيريف

(أستاذ والدته) لدراسة التأليف وهو الذي قاد سيمفونيته الأولى عام 1882⁽²¹⁾.

وقد درس التأليف على رمسكي كورساكوف مما وطد علاقته بالمدرسة القومية التي سار على نهجها في شبابه، وفي عام 1884 قاد ليست Liszt في فايمار، سيمفونيته الأولى وأثارت موسيقاه اهتماما أوروبا تزايد حين تولى هو قيادة مؤلفاته في معرض باريس الدولي عام 1889.

وفي المجال التعليمي عمل جلازونوف أستاذا بكونسرفتوار سانت بطرسبورج ثم مديرا له سنة 1905 وظل به سنوات طوالا، كابد فيها مشاق نفسية، وخاصة بعد الثورة، حين تحولت مواقف الحكومة والطلاب تحولا لم يتوافق معه نفسيا، وزاد من معاناته نضوب معين الإبداع عنده (منذ سن الأربعين)⁽²²⁾ وتدهورت معنوياته وأخيرا غادر روسيا سنة 1928 في زيارة لأميركا عاد منها لباريس وبقي فيها حتى وفاته.

كتب جلازونوف عددا من السيمفونيات (والكونشرتوات) أشهرها كونشيرتو الفولينة عام 1904 واهتم بالموسيقا البروجرامية فكتب عددا من القصائد السيمفونية أهمها «ستكارازين Stenka Razin» صور فيه ملحمة تاريخية بطولية، كما كتب باليه رايموندا Raimunda الذي حقق فيه تعبيراً عاطفياً عميقاً.

وكانت له جولات مبكرة تباعدت بعد ذلك، في استلهام مواد شعبية مختلفة في مؤلفاته: كالروسية في متتابعة الكرملين والشرقية في «أحلام شرقية»، والرادب سودية الشرقية Oriental Rapsody ويونانية في افتتاحيتين يونانيتين، وفنلندية في ملحمة «الكاليفالا Kalevala» إلا أن التعبير القومي ليس محورا أساسيا في موسيقا جلازونوف على الرغم من تأثره في بداية حياته الإبداعية ببيلاكيريف ورمسكي، فهو قد تحول نحو الرومانسية المتأخرة، المتأثرة بتشايكوفسكي وليست، وأهم ما أخذه عن رمسكي هو لغته الهارمونية المميزة وتلويحه الأوركسترا البراق، ويكمن جمال موسيقاه في ابتكاره اللحني الجياش وفي تفننه في التصرف في ألحانه وتحويرها بالأساليب الغربية التي تملكها ولكنه لم يضيف إليها جديداً.

وجلازونوف لم يتأقلم مع النظام السوفيتي، ولذلك لم يلعب دورا مؤثرا في الموسيقا القومية في ظلّه.

إيجور سترافنسكي (1882- 1971):

ينفرد سترافنسكي بين مؤلفي القرن العشرين بمكانة رفيعة، ليس في موطنه روسيا وحدها، بل وفي العالم كله، وهي مكانة تكاد تقارب مكانة بيتهوفن أو فاجنر. وهو روسي المولد والنشأة (والمزاج) وإن كانت صلته ببلاده قد توقفت روحيا عند أعماق الفترة الروسية الأولى والممتدة لحوالي 1917، وعلى الرغم من قصر تلك الفترة فقد استطاع سترافنسكي أن يغير فيها وجه الموسيقى الغربية بجرأة أسلوبه، التي صدمت العالم الموسيقي- وخاصة في الباليهات القومية المبكرة- ولكنها فتحت عيون المؤلفين في هذا القرن على طاقات تعبيرية جديدة ومذهلة لم تكتشف من قبل.

وإذا نحن عقدنا مقارنة بينه وبين «الخمسة الكبار» فإننا نجد فكر الموسيقي أشد استقلالاً عن الغرب منهم، فموسيقاه القومية ليست مجرد امتداد خصب لبدائيات مدرستهم، بقدر ما هي نتاج عبقرية خلاقة من الطراز الذي افتقدته الموسيقى الروسية في مطلع القرن، وقد كان ظهور هذه العبقرية بداية صحوة أعادت للقومية الروسية حيويتها وأنعشت الموسيقى الغربية بوجه عام، وعلى الرغم من ضخامة دوره التاريخي فإن سترافنسكي يظل ظاهرة فريدة (ومنعزلة) في الموسيقى الروسية. هذا وسوف نلقي الضوء هنا على ما يتصل بموضوعنا من مؤلفاته القومية، مكتفين بالإشارة إلى بقية المراحل الأربعة لموسيقاه والتي كان فيها جميعاً رائداً ثورياً، أسهم في تشكيل لغة موسيقا القرن العشرين وجماليتها.

ولد سترافنسكي عام 1882 بأورانيباوم⁽²³⁾ قرب سانت بطرسبورج، وكان والده مغني الباص في الأوبرا، يصحبه للمسرح وهو صغير، مما أتاح له مؤثرات موسيقية رفيعة منذ طفولته، وبدأ يدرس الموسيقى هواية، ولكنه رضخ في شبابه لرغبة الأسرة في دراسته للقانون. وفي الجامعة التقى سنة 1902 بابن رمسكي كورسكوف فعرض على والده مؤلفاته الأولى، واستمر يدرس التأليف على رمسكي بشكل متقطع حتى وفاته سنة 1908، كما أخذ بنصيحته فكرس نفسه كلية للموسيقا.

وبعد وفاة أستاذه عزفت له مقطوعتان للأوركسترا، في حفل حضره سيرجي دياجيليف⁽²⁴⁾ الذي كان مشغولاً بتكوين فرقته للباليه، وهي التي حملت مشعل التجديد في الفنون الأوروبية طوال عشرين عاماً- فعهد إليه

دياجيليف بالتوزيع الأوركستراي لموسيقا لشوبان وجريج⁽²⁵⁾ ثم كلفه تأليف الموسيقا لباليه كبير هو «العصفورة النارية» سنة 1908 وتوطدت بينهما صداقة وثيقة أثمرت عددا من الباليهات الشهيرة.

وسافر سترافنسكي لفرنسا لهذا الغرض ثم انقطعت موارده المالية من روسيا بعد الثورة، فأقام بضع سنوات بين فرنسا وسويسرا وأخيرا انتقل للإقامة في الولايات المتحدة سنة 1939 واتخذ جنسيتها⁽²⁶⁾ وتوفى بها سنة 1971 ودفن بالبندقية⁽²⁷⁾. هذا ولم يعد سترافنسكي لوطنه إلا زائرا سنة 1962 حيث استقبل استقبالاً بطوليا.

وتختلف الآراء حول الفترة الأولى «الروسية» القومية (الحوشية) في موسيقاه وهي التي كانت مصادر الهامة فيها روسية في الموضوعات وفي عناصر الأسلوب-فهناك رأي يربط نهايتها بباليه «طقوس الربيع» سنة 1913 ورأي آخر يؤرخها بأخر أعماله الروسية: باليه كانتاته «الزفاف» وهو الذي كتب نسخته الأولى سنة 1917 والراجع اعتبار هذه الفترة ممتدة من سنة 1908 حتى 1917.

أما المرحلة الثانية فقد فرضتها عليه ظروف الأزمة الاقتصادية التالية للحرب العالمية، حين أصبح من المتعذر استخدام الأوركسترات الضخمة وسفر فرقة البالية الروسية في رحلاتها الفنية، وهنا اتجه سترافنسكي من حوالي سنة 1918 وحتى 1925 تقريبا إلى الكتابة لمجموعات صغيرة من الآلات (الغربية التكوين) بأسلوب يتسم بالزمد اللحني والتلويني مع شيء من الاهتمام بإيقاعات الموسيقا «الجاز» والراجتايم⁽²⁸⁾، وفي هذه المرحلة الممهدة للكلاسيكية الحديثة كتب سترافنسكي قصة جندي لسبع عشر آلة وراوي كما بدأ يعيد اكتشاف العصور السالفة فكتب باليه «بولشينيلا» على موسيقا ليرجوليزي (1710- 1736) وكونشيرتو «دامبارتون أوكس»⁽²⁹⁾ ويقول في مذكراته إن «بولشينيلا كانت اكتشافه للماضي» وهو الاكتشاف الذي قاده إلى أطول وأخصب مراحل إبداعه، وهي مرحلة «الكلاسيكية الحديثة- Neo Classicism وخلال ما يقرب من ثلاثين عاما كان سترافنسكي يكتب بأسلوب موضوعي رصين وبوضوح الكلاسيكية ونقائها، وإن عاد للكتابة للأوركسترات الكبيرة، وطوال هذه المرحلة استمر كمعادته يضع لنفسه قيودا وتحديات فنية، ليحاول التغلب عليها، وبرز اهتمامه فيها بصيغ عصر الباروك

وأساليبه وإن تناولها، وهي والكلاسيكية، بلغة هارمونية معاصرة وتلويين جديد يستغل ألوانا صوتية غير مطروقة ومجموعات ومناطق غريبة في الآلات وفي هذه الفترة كتب أعمالا كبيرة منها: «سيمفونية في ثلاث حركات» والسيمفونية في مقام دو C Symphony، وسيمفونية المزامير Psalms، وسيمفونيات لآلات النفخ، وأوبرا نهاية داعر (عن لوحة للمصور هوجارث) The Rake's Progress وأوبرا أوراتوريو «أوديب الملك Oedipus Rex وغيرها.

ومع أن سترافنسكي قد اشتهر بالتحويلات العديدة في أسلوبه، إلا أن آخر تحولاته الأسلوبية جاء مفاجأة كبيرة فمنذ عام 1951، بدأ يطرح الأسلوب الدياتوني (والذي التزم به حتى الآن على الرغم من كل ما أدخله إليه من إضافات هارمونية كادت تخفي المحور التونالي) وتبني نظام صفوف الأصوات أي السيربالية-Serialism، وكتب بهذا الأسلوب مؤلفات عديدة نذكر منها الأوبرا التليفزيونية «الطوفان The Flood وموسيقا لباليه آجون Agon وأناشيد جنائزية Requiem Cauticle ومزنية لجون ف. كينيدي وسباعية Septet والبكائيات Threni وغيرها، وبهذه الجولة الفذة أتم سترافنسكي دورته الكاملة عبر أهم مذاهب القرن العشرين الفنية بل ورجع إلى التاريخ مستمدا منه الإلهام، وكان دائم التساؤل والبحث عن تحديات فنية جديدة، ويكفيه أنه قد أثار التساؤل حول كل المعطيات الموسيقية المستقرة منذ ثلاثة قرون.

باليه العصفورة النارية⁽³⁰⁾ The Firebird

كان فوكين Fokine مصمم الرقص لفرقة دياجيليف، يقوم بتصميم باليه كبير على أسطورة روسية وأسند دياجيليف موسيقاها إلى ليادوف Liadov (1855-1941) وبعد فترة زاره لكي يطلع على الموسيقا الجديدة فإذا به يطمئنه على أنه قد اشترى فعلا ورق النوتة الذي سيكتب فيه الموسيقا وعلى الفور قرر دياجيليف أن ينفذ الموعد المحدد للعرض فأرسل برقية لسترافنسكي يكلفه فيها تأليفها بدلا من ليادوف وعلى الرغم من تهيب سترافنسكي الشاب من هذه المهمة، إلا أنه أنجز الموسيقا في مواعدها، وعرض الباليه بباريس في مواعده سنة 1910 وكان القدر قد رشحه للمجد، فسلطت عليه الأضواء بين عشية وضحاها.

وقصة الباليه تقوم على أسطورة متداولة في الفولكلور السلافي، وقد أراد فوكين أن يستغل في الباليه التقابل بين جمال «العصفورة» وبشاعة الغول كاتشاي⁽³¹⁾ يتجول الأمير الشاب في الغابة فإذا به داخل أسوار قلعة الغول «كاتشاي» وتظهر القلعة في خلفية المسرح ويرى الأمير حديقة مسحورة فيها عصفورة باهرة الجمال-لها أجنحة ذهبية الوهج وعينان تلمعان كالبلور في قفص ذهبي. وعندما يخيم الظلام تطير العصفورة إلى حديقة فتضيئها ببريق ريشها المتوهج، ينبهر الأمير بها ويتمكن من الإمساك بها فتستعطفه ليلقتها ويستجيب فتكافؤه بإحدى ريشاتها الذهبية، التي تهب الجمال والشباب الدائم.

وعند بزوغ الفجر تخرج من القلعة أميرات منحطات، ويحذرن الأمير من بطش الغول الذي يحول الأدميين إلى صخر مثلهن، ولكنه يقتحم القلعة فيتصدى له موكب الضحايا المشوهين يقوده كاتشاي، الذي يفشل في البطش بالأمر بفضل الريشة الذهبية التي تحميه، وعندما يعرف الأمير أن سر خلود كاتشاي هو روحه المحفوظة في بيضة مخبأة بجذع شجرة، يحطم البيضة فيموت كاتشاي ويبطل سحره، فتعود الأميرات لصورهن الأدمية ويتحد الأمير مع محبوبته بعد أن تترد أميرة حسناء⁽³²⁾.

موسيقى الباليه:

كان طبيعياً أن تثير هذه القصة خيال سترافنسكي ليصوغها بروح تقترب من روح أستاذه رمسكي كورسكوف، بهارمونيائه الكروماتية وتلوينه الأوركسترالي الباذخ، ولعل سترافنسكي قد لخص في هذه الموسيقا أعظم ما حققه رمسكي في أوبراته الأسطورية غير أنه خطأ خطوة أبعد منها بهارمونيائه الكروماتية البالغة التعقيد، ثم في استخدامه للسلاالم السداسية (Whole-Tone Scales) ذات الأبعاد الكاملة كما يغلب على الموسيقا في بعض اللحظات طابع تأثيري من انطباعية ديبوسي كما تأثر من الفرنسيين ببعض لفئات من موسيقا بول ديكا Dukas (في تلميذ الساحر) ولكن هذه الموسيقا أبعد ما تكون عن النقل أو الانتخابية فهي تحمل بشائر أسلوب سترافنسكي الشخصي، وقد أعد منها المؤلف متتابعة أوركسترالية سنة 1911، تتألف من ست حركات: مقدمة-رقصة-العصفورة النارية-رقصة الأميرات الدائرية-

روسيا و الإتحاد السوفيتي

رقصة «كاتشاي الشيطانية» أغنية مهد Berceuse ثم ختام Finale وقام ستراافنسكي بمراجعة هذه المتابعة عدة مرات كعادته، حتى استقرت في نسختها المتداولة الآن سنة 1945⁽³³⁾ وهي من أوسع مؤلفاته الأوركسترالية انتشارا. والذي يهمننا هنا هو علاقة أسلوب هذه الموسيقى بالموسيقا الشعبية الروسية، وهي علاقة أعمق من مجرد إدماج ألحان شعبية في النسيج الموسيقي، فالألحان الشعبية التي بنى عليها أو استوحى منها رقصة العصفورة أو رقصة الأميرات وحركة الختام، تتميز بأبعاد موسيقية⁽³⁴⁾ خاصة بالفولكلور الروسي، وأهمها في هذه الموسيقى بعد الرابعة الزائدة الذي يتغلغل في النسيج الموسيقي كله (إما بصورته البسيطة أو بصورته الانهارمونية أي الخامسة الناقصة، منذ النبرات الاستهلالية للمقدمة:

Muted Ciclos And Bassios



ويضفي هذا البعد على الباليه كله ظلالات إيحائية خاصة منذ أن يسمع في المقدمة من آلات التشللو بصوت تظله كاتمات الصوت (السوردينو) من الكونترباس، ثم يأخذ هذا اللحن في التصاعد التدريجي لمناطق حادة وتقاطعته من أن لآخر أصوات نفاذة وكأنها طيور سحرية وهي أصوات أثيرية (فلاجولية Flageolet) تكملها آلات الكلارينيت والفاجوط بسقسقات مبهجة، ومنذ البداية تدور الموسيقى حول محور اللحن الاستهلالي ذي الرابعة الزائدة. ولا تستطيع هذه السطور إلا أن تشير بإيجاز لبعض الملامح الشائعة في موسيقا الباليه ولانعكاس الموسيقى الروسية عليها، فمن اللحظات البليغة في «رقصة العصفورة» التلوين الأوركسترالي البارح المحي بها وهي ترفرف بأجنحتها محاولة الفكك، ويسود الموسيقا جو من العذوبة يبرز فيه لحن الأغنية الشعبية، من الأوبرا، في تناوب شائق مع الفاجوط، ثم مع الآلات الخشبية في مناطق متباينة، وذلك فوق خلفية ناعمة من الوترية والكورنو. وفي رقصة «كاتشاي» يطل ستراافنسكي الحقيقي برأسه إذ تظهر بوادر هامة أصبحت من الخصائص المميزة لأسلوبه، على رأسها الإيقاع الذي يبلغ أوج حيويته، فتتحول الموازين العادية فيه إلى أنماط مركبة بواسطة قفلة الضغوط (السنكوب) المستمرة، ويضيف التلوين

بعدا نفسيا معبرا عن هذه الشخصية الشريرة، في مزيج من النحاسيات الثقيلة والإيقاع في تلوين فاقع يسمع فيه الكسيلوفون، والطرمبون بنغمات منزلقة (جليساندو). وتتقل الموسيقى في أغنية المهد لجو أهدأ على سبيل التباين، يستخدم فيه المؤلف لحن الرابعة الزائدة والذي سبق ظهوره بجو آخر في رقصة كاتشاي وكإشعار بنائي في الباليه كله. وتؤدي الفيولينات والهارب نموذج أرضية (أوسيتيناتو) يتكرر. وقرب الختام تتصاعد أصوات النحاسيات نغمية قصيرة تتغير إيقاعاتها بين التكبير والتقصير⁽³⁵⁾ موحية برنين الأجراس⁽³⁶⁾.

بتروشكا: Petrouchka

سارع دياجيليف بعد نجاح العصفورة النارية-إلى تكليف سترافنسكي بتأليف الموسيقا لباليه آخر ليقدمه في باريس سنة 1911، ولهذا التكليف قصة طريفة، فقد كلفه دياجيليف قبل ذلك تأليف الموسيقا الباليه عن طقوس الربيع القديمة في روسيا، وفي أثناء زيارة له لسويسرا وجده مشغولا بعمل للبيانو والأوركسترا كتب عنه سترافنسكي في ترجمته الذاتية: «كانت تدور في مخيلتي فكرة عن دمىة (عروسة) تدب فيها الحياة فتتطلق معربة وتزعج الأوركسترا بشلالات من الأصوات الشيطانية على البيانو، ويرد الأوركسترا على شقاوتها بصيحات زاعقة مهددة، ويحدث الشجار بينهما ضحيجا يبلغ ذروة عنيفة تنهار بعدها الدمىة المسكينة وتلقي نهايتها الحزينة. وأخذت أفكر في اسم لهذه الدمىة وأخيرا اهتديت! الاسم «بتروشكا» ذلك البطل البائس الخالد الذي لا يخلو منه سوق أو مولد في أي بلد.. وسعدت جدا لهذا الاكتشاف». التقط دياجيليف الفكرة كموضوع لباليه من نوع جديد، وقبل المؤلف تحويلها لموسيقا لباليه لإدراكه لإمكاناتها التعبيرية والمسرحية، وهكذا اتفقا على إرجاء الباليه الطقسي إلى ما بعد بتروشكا وأعد الباليه الجديد للعرض في أقل من ثلاثة أسابيع بعد انتهاء المؤلف من آخر نوته فيه وهنا نجد الموسيقا هي البداية وليس الموضوع كالمعتاد في الباليه وقد قام فوكين بتصميم الرقص وأدى نيجنسكي Nijinsky دور بتروشكا. وشخصيات بتروشكا أربعة: الحاوي صاحب عرض العرائس (أو القراجوز) والبالييرينا ذات الوجه الشمعي والنظرة الثلجية، والمغربي الأسمر

وهو ناتج عن الجمع بين أصوات تألف دو الكبير (دو، ومي، وصول) وتألف فاديبز الكبير (فاديبز، لا، دو ديبز) اللذين يسمعان معاً والغريب أن العلاقة بين دو، فاديبز هي علاقة الرابعة الزائدة⁽³⁹⁾ التي كانت محظورة في الموسيقا الكلاسيكية، وسمى هذا التألف المزدوج المقام، بعد ذلك بتألف بتروشكا ففتح هذا التصرف الجريء طريقاً جديداً: للهارمونية المعاصرة أصبح فيه ازدواج المقامات ثم تعددها Polytonality معترفاً به ونسب لسترافنسكي⁽⁴⁰⁾. وبقدر ما كانت في «العصفورة النارية» لمسات رومانسية وتأثيرات فرنسية، بقدر ما جاءت موسيقا بتروشكا جريئة ومبتكرة، وعاون على ذلك الطبيعة الواقعية للموضوع وافتقاره للحبكة المسرحية الحقيقية، بما فرض عليه أن يعالج بالموسيقا هاتين المشكلتين ولذلك كتب هذه الموسيقا بنبرة واقعية ذات نكهة حريفة خاصة، كانت خطوة هامة نحو الانطلاق الكامل للطاقت الفذة لهذا المؤلف، فبتروشكا نقطة التحول نحو «واقعة موضوعية» تطورت فيما بعد.

وتتألف متتابعة بتروشكا الأوركسترالية (المأخوذة عن الباليه) من أربع

حركات

1- الرقصة الروسية 2- بتروشكا.

3- المغربي 4- ساحة المولد في العيد

وقد أدخل المؤلف ألحان الشارع الروسية في هذه الموسيقا وجعلها محورا لبنائها فالرقصة الروسية تعتمد على لحن شعبي روسي واضح. متميز الإيقاع، ولكن المؤلف يكثفه بتألفات هارمونية متوازية⁽⁴¹⁾ في جرأة غير مسبوقة، وهذه الرقصة نموذج ممتاز للاندماج العضوي للألحان الشعبية في سياق هارموني وتلويني مبتكر، وقد وفق المؤلف في خلق الشعور بساحة «المولد» وبالحركة الدائبة لتجوال الجمهور فيها، ليس بتقليد الأوركورديون «والبيانولا» وغيرهما من آلات الشارع والريفية فحسب، بل باستخدامه للإيقاعات المركبة (البوليرتيمية)⁽⁴²⁾، وللموازن الأحادية كثيرة التغير وبأفانين إيقاعية شائقة جسدت الإحساس المتدفق بالحركة.

والعناصر الموسيقية الشعبية الروسية، لا تقل أهمية في هذا الباليه عنها في سابقه ولكنها هنا تكتسب طابعاً أعمق بتجنب الاقتباس الصريح، وبالتناول الهارموني والتلويني الجديد، ونستطيع القول بأن الملامح الروسية

في بتروشكا قد تعرضت لتحوير هارموني وإيقاعي وتلويني جوهري، لكي تتسق مع هذا الأسلوب «الواقعي» ولا يفوتنا أن نشير إلى براعة اللمسات الكاريكاتورية في هذه الموسيقى وإلى التفرقة الموسيقية في التعبير عن الحركة «النفسية» والحركة «المادية» في موسيقا الباليه، ولذلك كله يعتبر باليه بتروشكا مرحلة أكثر تقدما في تطور التعبير الموسيقي القومي في القرن العشرين.

باليه «طقوس الربيع» Le Sacre du Printemps

كان اختيار دياجيليف لفكرة باليه روسي عن الطقوس القديمة لتكريس الربيع نابعا عن فهمه العميق لاتجاهات الفنون الأوروبية حينذاك، فقد اكتشفت أوروبا عوالم فنية غريبة وبعيدة (Exotic) عنها في الشعوب البدائية وفنونها⁽⁴³⁾، وفي الرسوم اليابانية، وفي الفنون الصينية (بل في الموسيقا الروسية⁽⁴⁴⁾، وانعكس الاهتمام بهذه العوالم الغريبة بصور مختلفة على فنون أوروبا، لعل أبرزها أسلوب التكعيبيين الجدد مثل بيكاسو وبراك وغيرهما⁽⁴⁵⁾ -وانعكس على الموسيقا في اتجاه سمي «بالحوشية البدائية» Barbarism وهو أسلوب يميل للتناثر الشديد وللإيقاعات غير المنطقية المتوترة وللأصوات الطرقية العنيفة وهو النقيض المطلق لكل ما هو رومانسي أو تأثيري⁽⁴⁶⁾ -ولكنه اندثر بعد قليل.

وهكذا جاء باليه «طقوس الربيع» استغلالا فنيا بارعا لهذا التيار، ومحور فكرته الطقوس المرتبطة بتقديم ضحية بشرية للأرض في الربيع استجلابا للخصب، وهي في حد ذاتها فكرة مطروقة في التقاليد الشعبية في حضارات مختلفة وتناظرها في مصر «عروس النيل» التي تضحي للنيل ليفيض مأؤه. والاسم الكامل لباليه هو «طقوس الربيع: صور من روسيا الوثنية في فصلين» وقد اختار له دياجيليف مجموعة أخرى فتصميم الرقص قام به نيجنسكي والمناظر والملابس صممها روريش Roerisch (بالتابع الحوشي الذي اشتهر به) وكتب سترافنسكي متتابعة أوركسترالية مأخوذة عنه قاد عزفها الأول بباريس ب.

مونتو Monteux سنة 1914 والموسيقا مكتوبة لأوركسترا بالغ الضخامة كثفت فيه النحاسيات والخشبيات وآلات الإيقاع (وهو أكبر أوركسترا كتب

له هذا المؤلف طوال حياته).

فضيحة العرض الأول:

عندما ارتفع الستار في 29 مايو سنة 1913 عن العرض الأول لباليه «طقوس الربيع» فوجئ الجمهور بالراقصين يدخلون إلى مسرح معتم، بملابس جرداء⁽⁴⁷⁾ وبدأت الموسيقا، فإذا بالأوركسترا يصدر أصواتا غريبة أشبه بحفيف الزواحف في غابة سحيقة، بألوان صوتية أشد قتاما من المناظر والملابس.

وعبثا حاول الجمهور الإمساك بطرف أي خط لحني، وتزايد توتر الموسيقا بإيقاعات لم يسمع الحاضرون مثلها من قبل، وانتقل التوتر المسموع والمرئي للجمهور فإذا به يفعل في تهيج ضد «هذه الموسيقا التي تلفح النفس كشمس حارقة»⁽⁴⁸⁾.. وتعالص صيحات الاستكار فأغرقت صوت الأوركسترا، وصوت القلة المتعاطفة التي انبهرت بما في الموسيقا من جرأة وطرافة! بينما أخذ نيجنسكي يصرخ من الكواليس، في محاولة يائسة لتوصيل العد الإيقاعي للراقصين. وعندما ازداد هياج الجمهور وانقسامه حتى وصل للتشابك بالأيدي، أخيرا انفرط عقد العرض وتوقف، وهرب سترافنسكي من باب خلفي وأسدل الستار على العرض الأول المبتور لأشهر عمل فني في القرن العشرين!

ونستطيع أن ندرك عمق الهوة بين الرأيين إذا علمنا أن دييوسي⁽⁴⁹⁾ كان على رأس المعجبين بهذه «الموسيقا الرائعة» وان جان كوكتو أطلق عليها «ريفية Pastorale روسيا القديمة».. وفي غمرة هذه الآراء المتناقضة كان على النقاد والجمهور: إما أن يرفضوا هذه الموسيقا كلية ويعتبروها استعراضا شاذا من شاب غير سوى، أو أن يتقبلوها على أنها تغيير ثوري خطير في موسيقا القرن العشرين. وقد اختار النقاد والجمهور الحل الثاني، فلم تمض أعوام طويلة حتى أصبحت موسيقا «طقوس الربيع» من كلاسيكيات القرن التي تركت آثارا عميقة في كثير مما كتب فيه من موسيقا، وأصبح عزفها فخرا للقائد ولأوركستراه!

ولكن ما الذي أثار انفعال الجمهور في العرض الأول، أهى الموسيقا أم الرقص أم الإطار التشكيلي للباليه؟ ولكي نجيب على هذا السؤال فلا بد لنا

روسيا و الإتحاد السوفيتي

من تتبع أحداث الباليه-ولا نقول القصة-فهي ليست قصة بالمعنى الحقيقي: ربما كان أول ما صدم الجمهور أن الربيع هنا قد تجرد عن كل المعاني الجميلة التي ارتبطت به في الأذهان، فهو ربيع قاس عنيف، يمجّد تفتح الحياة من خلال قسوة الموت. والفصل الأول «عبادة الأرض Adoration de la Terre» يقدم احتفالات الشباب وألعابهم لاستقبال الربيع، وتقديم فروض التبرّجّل للأرض و «للحكيم»،

الذي يذكرهم بالطقوس القديمة للربيع، والفصل الثاني: «الضحية» تتخبّ فيه شابة هي «الفتاة المختارة» قربانا للأرض ولآلهة الربيع، وفيه يستحضرون الأجداد ليكرسوا طقس التضحية الذي ترقص فيه الضحية حتى الموت. ويبدأ الفصل الأول: بمقدمة، تليها رقصة الشبان والفتيات، ثم رقصة الاختطاف ورقصات «المراهقين» وألعاب القبائل المتنافسة، ثم موكب دخول الحكيم ويختتم هذا الفصل برقصة طقسية مثيرة هي رقصة «عبادة الأرض». أما الفصل الثاني The Sacrifice فيبدأ كذلك بمقدمة تليها «حلقة المراهقين ثم «الفتاة المختارة» ورقصة تمجيد الفتاة المختارة-والتي تبدأ فيها رقصها العنيف-واستحضر الأجداد الذين يحيطون بالضحية، ويلتقطونها عندما تسقط صريعة.

ويبدأ الفصل الأول: بمقدمة بليغة الإيحاء بجو غابة سحيقة، فتستهالها آلة الفاجوط (أخفض الآلات الخشبية) بلحن ضيق⁽⁵⁰⁾ النطاق تعزفه في أعلى طبقاتها وتتناوله آلات النفخ الخشبية، ولكن بتغييرات طفيفة في مواضع الضغط، وتقاطعها من أن لآخر أصوات نائحة غريبة في نسيج موسيقي «متناقر» راكد الحركة (static) حتى يكاد المستمع أن يفقد الإحساس بمسار الموسيقى، ويعود لحن الفاجوط، ليقود إلى «رقصة المراهقات» التي



BASSOON I SOLD AD LIB

لحن الفاجوط الاستهلاكي (1)



يتحول جوها للنقبض وتطلق فيها الموسيقا بالحاح إيقاعي شبه تنويمي، فالآلات الوترية هنا تعزف تألفات خشنة، وكأنها دقات طبول وأجراس بدائية تتكرر ولكن بتغييرات في الضغوط الإيقاعية تضفي على الموسيقا ظلالات مثيرة وتجسمها صيحات غير متوقعة من ثمانية آلات كورنو⁽⁵¹⁾، ومن آن لآخر تطل شذرات ألحان شعبية روسية من ثانيا هذا النسيج اللاهث الذي تجرد تماما من كل شعور بالرتابة الإيقاعية⁽⁵²⁾ (رغم أن إيقاعه مكتوب في مازورات منتظمة ظاهريا)

ويبدو أن هذه الإيقاعات المحيرة والشذرات اللحنية المقتررة، وتلك الألوان الأوركسترالية الغربية لهذه الرقصة هي المسئولة عن الانفعال المتهيج في العرض الأول، ومع ذلك أصبحت هذه الرقصة نفسها، من كلاسيكيات الموسيقا الأوركسترالية المعاصرة. وفي رقصة «الاختطاف» تبلغ الموسيقا قمة جموحها الإيقاعي حيث تتداخل الإيقاعات المختلفة وتتغير الموازين تغييرات متلاحقة عجيبة⁽⁵³⁾. وتأتي بعدها رقصات «الربيع الدائرية» Spring Rounds بجوها الهادئ، بتلوينها الأكثر صفاء، وخاصة في لحن الفلوت البسيط، الذي يسمح بمصاحبة الوترية (وهنا يستخدم المؤلف كتابة هيتيروفونية Heterophonic (أي اصطحاب اللحن بنغمات غير متوافقة هارمونيا وغير مترامنة كالمتبع في الموسيقا البدائية) ويسند المؤلف لحن الفلوت الرقيق إلى فلوت ألتو⁽⁵⁴⁾ ومعه كلارينيت حاد الطبقة، وتخفي الضغوط الإيقاعية المقلقة ويسود نبض إيقاعي شديد الانتظام لا يخفف من وطأته إلا إسقاط بعض النبرات من آن لآخر.

وتمضى الموسيقا في تناوب محسوب بين العنف الإيقاعي والهدوء «البدائي»، إلى أن تبلغ قمته في «رقصة الأرض» التي تختتم الفصل الأول، بعد الفقرة المثيرة لموكب دخول الحكيم وهنا تزداد الموسيقا كثافة وتزايد سرعتها في رقص طقسى وحشي يزيده التلوين الأوركسترالي الزاعق تأثيرا، ويضيف إليه لحن «الباص المتكرر» أو «الأوستيناتو» Ostinato توترا ثم يتوقف سيل الموسيقا عند النهاية بشكل مفاجئ وقاطع⁽⁵⁵⁾.

ويبدأ الفصل الثاني بمقدمة قائمة ساكنة سكون ليل الغابة الموحش، وتبرز فيها شذرات أحد الألحان البسيطة التي ادخلها المؤلف في الباليه، وهو هنا مغلف بهارمونيوات خشنة تكاد تخفى معالمه.

وإذا كان سترافنسكي قد حشد كل هذه الطاقات الإيقاعية والهارمونية وأفانين الأوستيناتو (التي تضيف للطابع البدائي، بجانب وظيفتها الهارمونية) من قبل، فلنا أن نتخيل القمة الصارخة في رقصة «تمجيد الفتاة المختارة» التي تبلغ فيها الموسيقى أوج التهيج الطقسي مع ضربات طبول عنيفة يقوم معها الراقصون بحركات متشنجة ملوحن بأذرعهم للسماء! وتبدأ الضحية رقصها المثير على موسيقا مركبة الإيقاعات تتزايد سرعة وصخبا، وفي رقصة استحضار الأجداد «توحي الموسيقى بجو عتيق، ويقبل الأجداد من خلف أشجار الغابة مكونين حلقة حول الضحية، وعندما يبلغ رقصها المमित منتهاه وتسقط صريعة، يتلقفونها ويرفعون جسدها نحو السماء قربانا للربيع.

لهجة تعبيرية جديدة:

وأهم ما حققه سترافنسكي في هذا الباليه، وفي بتروشكا يتجلى في الإيقاع الذي تحول بين يديه إلى قوة تعبيرية مذهلة، فالإيقاع عنده مغاير كلية للنمط الإيقاعي المتكرر في انتظام والذي ساد الموسيقا الأوروبية طوال عصورها السابقة، فهو قد طور الأساس الإيقاعي جوهريا باستخدام الموازين المتغيرة والمتراكبة (البوليرتمية) والسنكوب (قلقلة الضغوط) وغيرها بحيث أصبح الإيقاع عنده من أوقع وسائل التعبير، وتجسم هارمونيته الخشنة هذا الشعور بالتدفق الإيقاعي المتغير.

أما الألحان فهي ليست ألحانا حقيقية مكتملة الاستدارة، بل مجرد شذرات أو ومضات قصيرة، مستمدة من الموسيقا الروسية الشعبية، وهو يكاد يخفيها عمدا بين طيات النسيج الموسيقي، إذ غالبا ما يضمنها في خط «الباص المتكرر» أو الأوستيناتو، والذي أصبح من الخصائص المميزة لأسلوبه بصفة عامة.

من هذا كله نستطيع أن نستخلص العوامل النفسية والموسيقية والتشكيلية التي صدمت جمهور مشاهدي العرض الأول للباليه، وخلقت ذلك الشعور العدواني لدى الراقصين لهذا العمل الفني الجريء! وتقبل الجمهور غياب «العواطف» (بالمعنى المألوف) من هذه الموسيقا. وتعود على ذلك الأسلوب العقلاني الخشن وهي صفات مميزة لفنون القرن العشرين عامة-وبدأ

الجمهور يدرك روعة الابتكار وبلاغة التعبير الموسيقى الجديد في موسيقا سترافنسكي عامة «وطقوس الربيع» بالذات والتي أصبحت من الأمجاد الفنية لهذا القرن، وهى اليوم تعيش حياة زاخرة في قاعات الموسيقا كعمل أوركسترالى فذ كما تعيش على مسارح الباليه في أنحاء العالم!

الزفاف Les Noces.

كان بالباليه طقوس الربيع خاتمة أعماله المكتوبة لأوركسترات ضخمة (56) إذ اضطرت الظروف الاقتصادية للحرب الأولى وما بعدها، للتأليف لمجموعات أصغر من الآلات، وقد قاده هذا التطور-مع ظروف نفسية وفنية أخرى- إلى تطور تدريجي في الأسلوب الموسيقى. وكان عمله القومي التالي «الزفاف» أول ما كتب من أعمال هامة لهذه المجموعات الصغيرة، وهو عمل يصور تقاليد الزفاف الريفية في روسيا قديما، بمزيج غير مألوف من الرقص والغناء المنفرد والإنشاد الكورالى، فهو ليس «باليه» بالمعنى التقليدي، بل هو «باليه أوراتوريو»، أو كانتاتة راقته.

وقد استغرق سنوات عديدة إلى أن استقر المؤلف على الصورة النهائية للآلات الموسيقية فيه، فهو قد بدأه سنة 1914 لمجموعة أوركسترالية ثم عدله سنة 1919 بإضافة آلات البيانولا (57) والسنبالوم (58)، وهارمونيوم وآلات إيقاعية متعددة-وأخيرا أضاف إليه سنة 1921 أربعة آلات بيانو وآلات إيقاع أخرى، كما أضاف إليه الأصوات الغنائية وقاده سترافنسكي بنفسه في العرض الأول بباريس سنة 1921 (59).

ويعتبر بعض المؤرخين عمله هذا آخر أعماله القومية الروسية (60) ويرى البعض الآخر أن أوبراه الهزلية مافرا (Mavra) 1917 هي آخرها، والأرجح اعتبار «الزفاف» آخر جولاته القومية الروسية، حيث تحول بعده تدريجيا إلى «الكلاسيكية الحديثة» ثم لغيرها.

ويتألف هذا «الباليه أوراتوريو» من أربع لوحات أوألاها «الضفيرة» وتدور في بيت العروس أثناء تزيينها وثانيتها في «دار العريس»، وهى تبرز تقاليد إعداد العريس للزفاف والثالثة «موكب العروس» (أو زفة العروس) حيث تنتقل لبيت زوجها محفوفة بدعوات الكورال للعدراء أن تبارك هذا الزواج، وأخيرا وليمة «حفل الزفاف» بكل تقاليد الريفية وأغانيتها واحتفالاتها.

والموضوع، كما نرى، يوحى للمؤلف بالتأليف بلهجة مستوحاة من الممارسات الروسية الحقيقية لمراسم الزفاف في الريف، ومع ذلك فقد وفق سترافنسكي بين هذا وبين تجديده الأسلوبية الكبرى التي تبلورت في بتروشكا وطقوس الربيع، وحافظ في الوقت ذاته على الإطار الشعبي العام ضمن سياق فني حديث، تبرز فيه تجديده في الإيقاع والهارمونية والتعامل بشذرات قصيرة من الألحان الشعبية (تتكرر بتغييرات إيقاعية طفيفة) بشيء من التنوع الزخرفي، ولذلك جاء رنين هذه الموسيقى-على عكس أسلافه «الخمسة الكبار»-رنينا جديدا ومختلفا تماما عن التعبير الغربي الذي توصلوا إليه، مع إدخال بعض التلوين القومي بما لا يختلف في جوهره عن النسيج الموسيقي الغربي الغالب في موسيقاهم.

الهولندي الطائر:

عندما ابتعد سترافنسكي بعد هذه المرحلة عن التعبير القومي الذي دعم شهرته، كان هذا التحول مفاجأة للجمهور والنقاد الذين أطلق عليه بعضهم تسمية «الهولندي الطائر» لهذا السبب. وكان له رأى كتبه في ترجمته الذاتية نجمله هنا: «إن كل مؤلفاتي المكتوبة بعد عام 1920 قد افتقرت عن جمهوري الذي أحب العصفورة النارية وبتروشكا وطقوس الربيع والزفاف، فقد تعود الجمهور على اللهجة الموسيقية التي كتبت بها تلك الأعمال وأدهشه أن يراني أكتب بغيرها... ولكن ما يظل يثير اهتمام الجمهور أصبح لا يهمني الآن»...

ويبدو أنه أصبح يعتبر «تأليف موسيقا تخدم فنونا أخرى» (كالرقص في الباليه أو الكلمة في الأوبرا) أمرا غير منطقي، فهو يؤمن بأن الموسيقا أساسا عاجزة عن التعبير عن أي شيء محدد، سواء كان شعورا أو حالة مزاجية أو موقفا، وإذا بدا أنها تعبر عن شيء، فليس هذا إلا وهما وعرفا اتفق عليه!... وأصبح دينه بعد ذلك أن يكتب موسيقا قائمة بذاتها لا تخدم غيرها من الفنون⁽⁶¹⁾.

أسلوب سترافنسكي القومي:

من الواضح أن هناك فكرا روسيا أصيلا قد كيف أسلوب سترافنسكي

في تلك الفترة القصيرة (1908- 1920) والتي يطلق عليها «الفترة القومية الحوشية» ومع هذا التشبع الروسي فإن السمات المميزة لأسلوبه القومي لا ترجع لمجرد «روسية» المواد التي استخدمها، بل إلى عبقريته الخاصة في توظيفها داخل نسيجه الموسيقي الشخصي.

فهو قد حقق في تلك الفترة هدفين معا: أولهما إبداع موسيقا تعبر عن أساطير وقصص وأجواء روسية، وثانيهما تشكيل أسلوبه المبتكر الجريء في الوقت ذاته، ولذا يتعذر علينا أن نفصل بين ما يمكن إرجاعه للتأثير الموسيقي الروسي، وما يمكن تفسيره بسعة خياله وعمق تجديده. ونظرا لأهمية هذا المؤلف بالنسبة لتطور الموسيقا القومية، بل والموسيقا المعاصرة بصفة عامة، فإننا سنتناول أسلوبه الموسيقي في هذه المرحلة، ببعض التفصيل:

أهم ما يلفت المحلل لأعمال سترافنسكي القومية هو تمسكه بأبعاد لحنية خاصة تميز مقامات الموسيقا الشعبية الروسية، أبرزها بعد الرابعة الزائدة⁽⁶²⁾ (وصورته المقلوية وهي الخامسة الناقصة) وهذا البعد مألوف لنا نحن الشرقيين ولكنه غريب على الأذن الأوروبية. ونحن نجد هذا البعد متغلغلا في نسيجه الموسيقي: أفقيا في مسار لحنى، ورأسيا في التكوينات الهارمونية. وهذه الأبعاد المميزة هي التي قادته إلى ابتكاراته الهارمونية والتي يعتبر «ازدواج المقامات» وتعددها⁽⁶³⁾ من أبعدها أثرا، فهي التي أضفت على موسيقاه رنينها الخاص الجديد، المغاير لما ألفته الأذن الغربية، ومن خصائصه الهارمونية كذلك الإفراط في استخدام «باص الأرضية» المتكرر أي «الأوستيناتو» والذي يخلق ركيزة هارمونية منخفضة شبه ثابتة، تتحرك فوقها الأصوات العليا في مسارات هارمونية متحررة لا تتقيد بها. وهو كثيرا ما يطعم تآلفاته بنوتات متنافرة حريفة، غريبة عن التآلف، كالثانيات والسابعات، وهو ما أضفى على أسلوبه طابعا حادا أطلق عليه بعض المحللين اسم «هارمونيوات النوتة الخاطئة»⁽⁶⁴⁾.

أما الإيقاع: فهو القيمة الموسيقية التعبيرية الجديدة في موسيقا سترافنسكي فقد كانت الموسيقا الغربية قبله مصابة «بفقر الدم» الإيقاعي فحقنها بجرعة منعشة من الحيوية الإيقاعية، ربما كانت مصادرها روسية شعبية⁽⁶⁵⁾، ولكن عبقريته هو تجلت فيما حققه في موسيقاه من دينامية

تعبيرية من خلال الإيقاع، حتى قيل إن البطل الحقيقي في باليه طقوس الربيع هو الإيقاع. وهو الإيقاع بكل ظواهره: مثل تعدد الإيقاعات (البوليوتومية) وتغير الموازين Variable Metras وقلاقله الضغوط (السنكوب) والإيقاعات الأحادية العرجاء-وكلها تهدف للقضاء على الرتابة الإيقاعية القديمة، وهو يستخدم الإيقاع كقوة تعبيرية جديدة في بناء القمم النفسية (Climaxes) بالتكرار الملح لأوستيناتو إيقاعي، بما يخلق تأثيراً مغناطيسياً عنيفاً. والإيقاع يبرز حتى في كتابته للأوركسترا (كما في رقصة المراهقين في طقوس الربيع). وهو يكتب للبيانو بأسلوب طرقي Percussive في بروتوشكا⁽⁶⁶⁾ بل إنه يتخذ الإيقاع وسيلة لمعالجة مشاكل البناء الموسيقي في مواقف مسرحية مفككة-كما في مشهد تجوال الجمهور في الساحة في بتروشكا، فالتدفق الإيقاعي المعبر هو الذي أنقذ هذا المشهد.

والأوركسترا عنده، بطبيعة الحال، يضم مجموعة ضخمة من آلات الإيقاع، ومع ذلك فهو يحول الآلات النغمية، مثل الوترية، إلى قيمة طرقية إيقاعية أحيانا⁽⁶⁷⁾ وهكذا بلغ الإيقاع أوج حضوره وتأثيره في أعماله في هذه المرحلة. ولا نبالغ إذا قلنا إنه استبدل التدفق اللحني بالتدفق الاجتماعي-فالألحان في موسيقاه متقشفة ضيقة النطاق مقتصدة النغمات، وهو رغم استخدامه لعدد من الألحان الشعبية الروسية نراه يضعها في مرتبة ثانوية في النسيج الموسيقي، ويندر أن يبرزها كقيمة لحنية رئيسية أو يسندها لآلات براقية متألفة كالمعتاد، وهو كثيرا ما يسند للحن وظيفة هارمونية-كخط باص منخفض أو أوستيناتو-ولعل هذا التصرف مرتبط بفلسفته الجمالية التي اتجهت تدريجيا نحو تجنب كل ما هو لامع أو جياش في الموسيقى. وقد انعكست طريقتة في التعامل مع الألحان بشكل غير مباشر على أسلوبه في البناء الموسيقي، فالبناء (الفورم) عنده ربما كان أشد ارتباطا بالتلوين وبتسلسل الأحداث منه بالأفكار اللحنية، وهو كثيرا ما يسوق ألقانه في مسار «ساكن» عماده تكرار أنماط لحنية قصيرة بتغييرات زخرفية هامشية، وتغييرات إيقاعية (تعديل مواضع الضغوط الإيقاعية)، ولكنه يكررها بتغييرات هامة في الألوان والطبقات الأوركسترالية، أو في تقابل وتعارض يعوضان عن ملل التكرار وضيق النطاق اللحني، كما في «الزفاف»-ويطلق على هذا الأسلوب في البناء: البناء التراكمي Cumulative وهو عكس البناء

التفاعلي-Developmental والذي وجده سترافنسكي منافيا لأسلوبه ولطبيعة موضوعاته .

وسترافنسكي ملون واسع الخيال، نجح في خلق أجواء وإيحاءات شائقة بالكتابة في مناطق غير مطروقة في الآلات الأوركسترالية⁽⁶⁸⁾، وبآلات ذات مناطق خاصة لا تستخدم كثيرا في الأوركسترا⁽⁶⁹⁾، أما أسلوبه في مزج الألوان الصوتية فهو من أعظم وسائله التعبيرية التي وسعت نطاق التلوين في هذا القرن. وهو لا يقتصر على الأوركسترا التقليدي بل يبتكر لنفسه مجموعات طريفة من الآلات-كما في الزفاف⁽⁷⁰⁾-تقتضيها طبيعة الموضوع كما يتمثله .

وبهذه الإضافات الطريفة للفكر الإيقاعي والهارموني، وللبناء والتلوين، قلب سترافنسكي معايير الموسيقى خلال بحثه الدائب، وجاء اختبار الزمن مؤكداً لأثره العميق في بث الحيوية في الموسيقى الغربية، بما أدخله إليها من قيم موسيقية وتعبيرية استمد جوهرها من الموسيقى الروسية.

الموسيقا القومية الجديدة في روسيا السوفيتية:

يقول نيتشة أن لغة الموسيقى ليست عالمية، ولا هي منعزلة عن العصر والظروف المحيطة، بل هي لغة تستمد قوانينها الداخلية من ثقافة منطقتها ومن عصرها، وليس أدل على صدق هذا الرأي من قضية التطور الموسيقى في الجمهوريات غير السلافية في الاتحاد السوفيتي، فقد أشرنا من قبل إلى مدى تعدد الجنسيات التي تقطن جمهورياته (في قارتي أوروبا وآسيا)، وهى الجنسيات التي يمكن تلخيصها (بشيء من التوسع) إلى الروسية والسلافية والقوقازية والآسيوية الشرقية. ولقد كان من أبرز الأهداف الثقافية لروسيا السوفيتية، السعي لاندماج كل هذه الجنسيات المتباينة في كيان «قومي» متماسك يحتضن كل هذه الثقافات وأن تقيم «الاتحاد» على أساس احترام الهوية الثقافية لهذه الجنسيات، وأن تفتح أمامها آفاق التعبير الذاتي المنبثق من التراث المميز لكل منها. وإذا كان جمع المواطنين أيا كانت جنسياتهم، يتعلمون اللغة الروسية في المدارس، فإن الدولة-في مجال الفنون- تشجع الحفاظ على الهوية الثقافية لكل جنسية وتبذل جهودا ضخمة لتشيط التعبير القومي على أساس التراث المحلى، ولذلك وفرت كل وسائل التعليم

والأداء الموسيقى للجمهوريات المختلفة⁽⁷¹⁾، وتولت دفع دراسات الفولكلور⁽⁷²⁾ ليكون نبعا ينهل منه المؤلفون في أعمال كبيرة كالسيمفونيات، والأوبرات، وفتحت أمام المؤلفين القوميين من هذه الجمهوريات-التي دخلت مجال الموسيقى الفنية لأول مرة-فتحت أمامهم الآفاق لتقديم أعمالهم محليا ودوليا. غير أن نجاح هذه «السياسة» مرتبط إلى حد كبير بطبيعة العناصر المميزة للتراث الموسيقى لكل شعب، فالتراث الموسيقى الشعبي (والكنسي) لجمهوريات مثل أوكرانيا أو روسيا البيضاء (بيلا روسيا) أو جورجيا أو آرمينيا، ليس في خصائصه النغمية والإيقاعية ما يستعصي على التناول بالأساليب الهارمونية أو الكنترا بطنية والغنائية الغربية، كما أن بعض سماته المميزة كانت قد دخلت فعلا إلى مجال الموسيقى الفنية في أعمال سيمفونية وأوبرات منذ القرن السابق (هذا وباستثناء البوليفية الشعبية لموسيقا جورجيا، بطابعها العتيق الذي يبتعد كثيرا عن البوليفية الأوروبية)، ولذلك وجدت حركة الإبداع الموسيقى في تلك الجمهوريات طريقا معبدا إلى حد كبير ولم تصطدم بعقبات تقنية كبيرة. أما جمهوريات وسط آسيا، بتراتها الشرقي، مثل أوزبكستان و تركمنيا وكازاخستان، وطاجكستان، وكيرجيزيا، وحتى أذربيجان القوقازية، فقد تميز تراثها بعناصر خاصة تأبى التطويع للأساليب الغربية الأكاديمية (التي تدرس بمعاهد الكونسرفتوار) فهو غالبا تراث مفرد اللحن إلا يعرف تعدد التصويت) ولبعض مقاماته أبعاد خاصة تختلف عن السلم الغربي «المعدل» (وهي أقرب لأبعاد الموسيقى العربية⁽⁷³⁾ والإيقاعات فيه أحادية (عرجاء) وأسلوب الأداء الغنائي-غالبا يميل للارتجال، ولآلاته الموسيقية المحلية رنين خاص مميز ولذلك كانت مهمة «التطوير الموسيقى» لهذا التراث أصعب بكثير منها في الجمهوريات المشار إليها قبلا. ومن الطريف أن نورد هنا رأى اثنين من النقاد السوفيت في طبيعة مشاكل تطوير التراث الأوزبستاني (وهو رأى ينسحب على الجمهوريات «الوسط آسيوية» وكثير من جمهوريات الأطراف Peripheral الآسيوية).

إذ كتب إيفان مارتينوف بصدد الموسيقى التصويرية التي كتبها أوسبنسكي لمسرحية فرحات وشيرين⁽⁷⁴⁾ وللموسيقا جليير⁽⁷⁵⁾ Gliere لمسرحية «جولسارا» على ألحان أوزبكستانية: «إن استتباط الهارمونيات الملائمة للألحان الأوزبكستانية الشعبية أمر عسير، إذ إن سلالها المقامية المحلية تختلف من

عدة أوجه عن السلالم الغربية، ولذلك فلا بد من استكشاف الإمكانيات الكامنة في هذه المونودية المحلية، وهو ما لم يوفق فيه المؤلفان في هاتين المدونتين، وإن نجحا في مواضع متفرقة، فموسيقا «جولسارا» مثلا تحتوي على فقرات بوليفية كورالية جيدة، ويمكن القول إجمالاً بأن الأساليب «البدائية الأثنوجرافية» لهذه الموسيقا ليست كافية في حد ذاتها للتطوير، وينبغي إثرائها بخبرات التأليف العالمي الأوبرالي ليتمكن توليد أساليب جديدة على أساسها وتطويرها.

وعن نفس القضية كتب ناقد آخر⁽⁷⁶⁾ إن الصيغة الأوروبية المستخدمة في موسيقا «فرحات وشيرين» و«جولسارا» ليست ملائمة تماماً للطابع الأصلي لهذه الألحان الأزيكستانية ولذلك توارى الطابع المحلي أحياناً في النسيج الموسيقي بشكل يخل بالتوازن، ويشير إلى أن أقرب مؤلفي أزيكستان لحل هذه المشكلة هو مختار أشرفي في أوبراه «بوران».

وقد يتساءل القارئ وما هو دور مؤلف روسي مثل جليير⁽⁷⁷⁾ في موسيقا أزيكستان القومية؟ والإجابة أن السلطات السوفيتية شعرت بأهمية تقديم نماذج عملية للتطوير في الجمهوريات الآسيوية الناشئة موسيقياً، فأوفدت بعض كبار المؤلفين إليها ليعيشوا فيها فترة تتيح لهم التعرف على تراثها الشرقي والكتابة على أساسه، فأوفدت إلى عدد من تلك الجمهوريات ذات التراث الشرقي مؤلفين مثل إيبوليتوف إيفانوف، وخاتشا توريان وحاد جيبكوف وجليير وبالاسانيان، وذلك أثناء مرحلة الانتقال وقبل أن يشتد عود مؤلفيها المحليين ويتهيئوا لقيادة الموسيقا في بلادهم. ولكي نتوصل لتقييم أثر هذه السياسة الموسيقية في تشجيع التعبير الموسيقي القومي فيكفى أن نستعرض هنا بعض الأسماء الشهيرة للمؤلفين «القوميين» الذين أنجبتهم جمهوريات القوقاز الثلاثة⁽⁷⁸⁾، وأزيكستان في ظل النظام السوفيتي من أمثال: آرام خاتشاتوريان، وأروتونيان وميرزويان (المولود عام 1921) وسيرجي بالاسانيان (1902) وغيرهم من أرمنيا، وحاد جيبكوف وكاراكاراييف وفكرت أميروف من أذربيجان، وتاكتا شفيلي وسنسادزه، وبالانشيقادزه، وغيرهم من جورجيا، ومختار أشرفي من أزيكستان الخ وهناك أسماء يصعب حصرها من المؤلفين القوميين الجدد، ممن ترددت موسيقا قومياتهم لأول مرة في المجال الفني.

التراث والمعاصرة في الموسيقى السوفيتية:

ليس الكم الكبير، في حد ذاته، مقياسا لنجاح السياسة السوفيتية الموسيقية (وإن دل على انتشار التعليم الموسيقي على نطاق واسع) أو لتوفيق هذه الأجيال في حل المعادلة الصعبة: معادلة التوفيق بين السمات الموسيقية للتراث الموسيقي المحلي وبين الأساليب الفنية للموسيقا الغربية بسلمها المعدل وكروماتيتها ولغتها البوليفية والهارمونية النابعة من ذلك السلم، ولذلك تحتل قضية التراث والتجديد (أي المعاصرة) مكانا بارزا في كتابات علماء الموسيقى ومناقشات نقادها من السوفيت. ولازالت هذه القضية المحورية مثار جدل وبحث المؤلفين أنفسهم في اتحاد المؤلفين-164- المركزي ومؤتمراتها، وفي الاتحادات المحلية الأخرى للمؤلفين. وجليد بالذكر هنا أن مفهوم «المعاصرة» في الاتحاد السوفيتي محفوف بمحاذير خاصة، فالفهم السائد عندهم للمعاصرة يرفض أساسا كل اتجاهات التجديد وبخاصة المتطرفة منها والتي دخلت حلبة الموسيقى الغربية في هذا القرن، كالنظام الإثني عشري (الدود يكافونية) ⁽⁷⁹⁾ الذي يلغى المحور التونالي كلية، وكالموسيقا العفوية ⁽⁸⁰⁾ Aleatoric Music وما إليها واتباع هذه المذاهب في روسيا يكاد يكون محظورا ⁽⁸¹⁾ لما فيه من مجافاة «للاواقعية الاشتراكية» التي تطالب بها الدولة ولذا اقترن التجديد والمعاصرة عندهم بالإطار التونالي الذي يؤكد الإحساس الواضح، أي بالسلم الموسيقي ومحوره التونالي، وهذا الموقف الخاص من المعاصرة قد يمكن فهمه وتقديره في ضوء الدور الاجتماعي الذي تنشده الدولة للموسيقا، وفي ضوء خلفية الجماهير العريضة وطبيعتها التي تخاطبها الموسيقى السوفيتية بصفة عامة. فالمؤلفون السوفيت مدعوون لابتكار أساليب في الكتابة السيمفونية والأوبرالية على أساس من تراثهم القومي، ولكن بأساليب ينبغي أن تتجرد قدر الإمكان من التبعية للاتجاهات الغربية المتطرفة المعاصرة، وهم مدعوون كذلك لابتكار حلول ومبادئ للبناء الموسيقي (الصيغة) مستمدة من جوهر موسيقاهم (المحلية) ومستخلصة من ثنائياها، بنفس الطريقة التي استخلصت بها الصيغ في التأليف الغربي من طبيعة النظام الدياتوني بسلميه الكبير Major والصغير Minor. هذه إذن هي الأبعاد الحقيقية للمشاكل الفنية والاجتماعية المعقدة التي تحف بالإبداع الموسيقي القومي الجديد في روسيا، والتي تتصدى لها

أجيال المؤلفين القوميين الجدد في هذا القرن. وسوف نتناول هنا بعض المؤلفين القوميين السوفييت الذين حققوا شهرة خارج بلادهم ممن يمثلون أهم الجمهوريات غير السلافية.

آرام خاتشاتوريان 1903 - 1978 (Katchaturian).

يندر أن تتحقق لمؤلفي الموسيقا الفنية شهرة دولية أثناء حياتهم ولكن خاتشاتوريان واحد من هؤلاء القلائل المحظوظين، فموسيقاه تتردد-منذ الأربعينات-في عواصم العالم المتحضر مخترقة الستار الحديدي المضروب حول بلاده ومثيرة لإعجاب رجل الشارع، وحتى في مصر: سمعها الفلاح الذي لا صلة له بالموسيقا الغربية⁽⁸²⁾...

هذا، وليس خاتشاتوريان أعظم أو أهم مؤلفي بلاده، ولكن شهرته العريضة إنما تستند لموهبة «جماهيرية» خاصة. فموسيقاه تعبر بلغة مبتكرة ولكنها غير معقدة، ولذلك تصل لقلوب المستمعين بسهولة وتحفر لها مكانا في خبراتهم الموسيقية! وهذه الموهبة الخاصة هي التي جعلت من خاتشاتوريان سفيرا لموسيقا بلاده في أنحاء العالم، ويكفي أن نذكر أنه قاد ستة عشر من أكبر الأوركسترات الأميركية في حفلات كاملة من مؤلفاته عندما دعي لأمريكا سنة 1968.

خاتشاتوريان وأرمينيا:

خاتشاتوريان منحدر من أسرة أرمينية ولكنه لم يولد في أرمينيا أو ينشأ فيها! ولم تطأها قدماه لأول مرة إلا وهو في السادسة والثلاثين! وسيدعش القارئ إذا علم أنه لم يكن دائما يستخدم هذه الصيغة الأرمينية لاسمه⁽⁸³⁾. وبدأ اسمه يرتبط بأرمينيا بعد نجاح كونسيرتو البيانو له، وعندما استقرت شهرته كمؤلف «روسي» ناجح. وهو لم يسع لتأكيد أرمينيته، ولعله لم يكن شديد الحماس لها في البداية، بحكم مولده وإقامة أسرته في جورجيا (التي لم تكن لأرمينيا تقليديا!) ولكن صلته الوثيقة بأرمينيا توطدت بعد اشتراكه في مهرجان الموسيقا الأرمينية بموسكو، فاعتبرته الدولة سفيرا للموسيقا الأرمينية⁽⁸⁴⁾ إذ وجدت في نجاحه دليلا عمليا على حيوية سياستها في تشجيع التعبير القومي للأقليات، ومنذ ذلك الحين اعتبر من

الأبطال القوميون لجمهورية أرمينيا وأغدقت عليه وسائل التكريم. حياته ونشأته: ولد خاتشاتوريان سنة 1903⁽⁸⁵⁾ في تبليسي (عاصمة جورجيا) لأسرة فقيرة ولكنها محبة للموسيقا والرقص الشعبي. ثم تعلم عزف الآلات النحاسية في المدرسة التجارية كما علم نفسه البيانو وانتقل أخوه الأكبر لموسكو، وهو الذي استقدم آرام إليها ضمن مجموعة من الكوادر الفنية الشابة، طلب منه استقدامها من القوقاز.

وقد بدأ آرام دراسته الحقيقية للموسيقا سنة 1922 بمعهد جنيسين⁽⁸⁶⁾، حيث بدأ يعزف التشللو بجانب دراسته الجامعية، ثم درس التأليف على جنيسين Gnssin، وترك الجامعة وتوفر على الموسيقا. وفى 1929 التحق بكونسرفتوار موسكو، ودرس التأليف على مياسكوفسكي Miaskowsky⁽⁸⁷⁾ الذي تبين نزوعه القومي، فترك له حرية التجريب الهارموني لألحانه المستقاة عن الفولكلور القوقازي وأخذ هو يستكشف آفاقا أرحب عند الانطباعيين الفرنسيين وبخاصة رافيل، وعند بروكوفيف العائد من الغرب، وفى بعض تجديسات سكريابين، وبدأ يتشكل أسلوبه منذ الدراسة فكان من أبرز سماته شغفه بالتلوينات الفولكلورية.

وقد بدأت صلته بتدريس التأليف متأخرة في الخمسينات بمعهد جنيسين، (والذي عين مديرا له فيما بعد) وكونسرفتوار موسكو. وفى أزمة عام 1948 وجه إليه نقد جراح بصدد عمل (كتبه للذكرى الثلاثين للثورة) للأوركسترا والنحاسيات والأرغن (لم يلق أي نجاح). وقد تقبل خاتشاتوريان هذه الأزمة بطريقة فلسفية وأشار في مجال «الاعتذار» إلى أنه «أراد أن يبتعد عن القومية لكي يصبح عالميا!». وكان له موقف سنة 1953 في المطالبة علنا بمزيد من حرية الإبداع وانتقد اتحاد المؤلفين، وهو عضو بارز فيه، وطالب بضرورة التفارقة بين إصدار التوجيهات وبين النقد الموضوعي⁽⁸⁸⁾. وقد استعاد مكانته بعد أزمة سنة 48 بقليل، وكرمه بلاده وأصبح من الممثلين الرسميين للموسيقا السوفيتية في الخارج وانهالت عليه الدعوات (وخاصة لأمريكا الجنوبية والوسطى) ومن بينها زيارته لمصر سنة 1961 حيث قاد أوركسترا القاهرة السيمفوني في عدد من أعماله الشهيرة⁽⁸⁹⁾. مؤلفاته: من العسير التحدث عن مؤلفات قومية، فالأغلبية الساحقة من كتاباته قومية تتميز بنبرات «شرقية» مستمدة عن الموسيقات الشعبية

المتعددة المصادر، ولذلك تلقى الضوء هنا على أعماله الأكثر قومية أو الأوسع انتشارا وخاصة منها ما أسهم في تأكيد شهرته العالمية.

كانت «متابعة الأوركسترا من أوائل مؤلفاته واستخدم في حركاتها الخمسة ألحانا جورجية وأرمينية وأزبكية، ثم جاء كونشيرتو البيانو (1936) الشهير، ثم كونشيرتو الفيولينة الناجح (1940) ⁽⁹⁰⁾، وفي مجال الباليه كتب باليه «السعادة Happiness» وحشد له ألحانا أوكرانية وجورجية ثم وسعه وطوره بإضافات هامة في القصة والموسيقا وقدم (سنة 1942) باسم «جايايه Cayaneh» (أو Gayne)، وحقق نجاحا عالميا وخاصة في المتابعتين المأخوذتين عنه للأوركسترا، وهما الآن من أحب أعماله الأوركسترالية وأوسعها انتشارا. وفي عام 1943 كتب سيمفونيته الثانية (التي تحتوى على رنين الأجراس) لرفع المعنويات إبان الحرب، وجاء كونشيرتو التشللو سنة 1947 أقل نجاحا من سابقه، أما قصيدة السيمفوني للأوركسترا والأرغن وخمسة عشر طرمبيت ⁽⁹¹⁾، فقد كتب بأسلوب مغاير تماما لما نعرف عنه، وقد فشل جماهيريا، كما أنه أثار ضده نقدا حادا من جدانوف سنة 1948 (كما ذكرنا) وبعد ذلك كرس اهتمامه لفترة قصيرة بالموسيقا التصويرية للأفلام ونذكر منها فيلم «لينين» الذي ضم نشيده «الجنائزي» إلى لينين «والذي انتشر شعبيا في الاتحاد السوفيتي، وللمسرح كتب موسيقا «لماكبت» شكسبير «وماسكاراد»، ليرمونتوف وغيرهما.

ونال البيانو منه عناية خاصة بحكم فهمه الحقيقي لإمكاناته، وإن كانت مؤلفاته له قليلة العدد ومن أشهرها التوكاتة ⁽⁹²⁾ Toccata، وله عدد من المقطوعات الأخرى ولكن مقطوعاته التعليمية السهلة للأطفال تلقى ذبوعا كبيرا. ولموسيقا الحجر، نالت ثلاثيته (صول الصغير) للكلارينيت والفيولينة والبيانو نجاحا كبيرا ⁽⁹³⁾ وله عدد من المؤلفات الشائقة للفيولينة والبيانو نذكر منها «قصيدة أغنية» أهداها سنة 1929 للأشوح (انظر أسلوبه فيما يلي).

أسلوب خاتشاتوريان:

استقر أسلوب خاتشاتوريان على خلاف أغلب معاصريه منذ بداية إنتاجه دون تطورات هامة ولذا يمكن تناوله دون التقسيم إلى مراحل. وهو يقدم

الصورة المثلى لمؤلف من الأقليات التي وجدت طريقها للحياة الموسيقية المعاصرة من خلال التعبير القومي، وموسيقاه مدينة بنجاحها للعناصر الفولكلورية المتعددة التي أقام عليها أسلوبه وتناولها ببراعة ساندتها موهبته الطبيعية في الابتكار اللحني، والحيوية الإيقاعية، والتعبير المطلق بحرية «رابسودية»، تعكس جانبا من الطابع الشعبي القوقازي.

ولكن خاتشاتوريان ليس إقليميا بشكل ضيق، ولا منعزلا روحيا عن تيار الموسيقى الروسية، فموسيقاه تعكس-بجانب التأثيرات الشعبية-بعضا من بطولية بورودين ودرامية تشايكوفسكي وشجي رحمانينوف وشيئا من حدة ودينامية بروكوفيف، ومن آن لآخر تطالعنا ملامح من تجديدات سكريابين الهارمونية. كما أن إعجابه بالانطباعيين الفرنسيين قد تجلى منذ البداية فهو متأثر بكروماتية رافيل، وإن وفق بينها وبين الأفكار الشعبية التي ظلت من مصادره الرئيسية ومحورا موجها في تشكيل أسلوبه-ومن ثراء كل هذه العناصر توصل خاتشاتوريان لأسلوب شخصي يسهل التعرف عليه-أسلوب بهر المستمعين بجاذبيته اللحنية وتدفقه الإيقاعي، وبانتقاله السلس بين أجواء متعارضة، وبتلويحه الأوركسترالي الزاهي الذي يعكس رنين الآلات الشعبية.

وموسيقا خاتشاتوريان-على الرغم مما يوجه إليها من نقد⁽⁹⁴⁾ أحيانا- موسيقا تنفذ لأذن المستمع وقلبه بسهولة، وهى قد لا تكون فلسفية أو عميقة، ولكنها تنبض بحب الحياة ولها تأثير فوري على المستمع العادي. ولخاتشاتوريان موقف خاص من الموسيقى الشعبية-التي تعتبر محور أسلوبه- ولذا نتوقف قليلا عند هذا الموقف كما عبر عنه في مقال⁽⁹⁵⁾ نستقي منه: «إن الألحان التي يبدعها الشعب إنما تعبر عن أفكار ومشاعر أجيال متعاقبة وهى التي تحدد السمات والصيغ التي تشكل الأسلوب القومي.. وعلى المؤلف-الوريث الشرعي لهذا الذخر-أن ينهل منه ليخلق رؤاه الفنية الشخصية»... وأشار في المقال نفسه إلى أن لحن الحركة الثانية في كونشيرتو البيانو له، قد نما من ثنايا أغنية شعبية أرمنية، كانت تتردد في تبليسي القديمة، أي أنه لا يقتبس الألحان الشعبية حرفيا، بل يطور النواة الشعبية بصورة فنية مبتكرة تحتفظ بطابعها الأصلي. هذا ومرحلة ابتكار نظائر جديدة على النسق الشعبي مرحلة متقدمة في استلهام الموسيقا

الشعبية في أسلوب قومي.

وقد تحول ارتباطه بالفولكلور إلى طريقة في «التفكير الموسيقي»، تغلغت في كل عناصر أسلوبه الأخرى كالإيقاع والهارمونية والبناء والتلوين. ومصادر إلهامه الشعبي قوقازية، وليست أرمنية فقط، على عكس الفكرة الشائعة، فمن المحقق أنه استلهم موسيقات جورجيا وأرمينيا وأذربيجان، بل وأوكرانيا وأزبكستان في بعض الحالات، ونستطيع تقسيم مصادره الفولكلورية إلى نوعين: أحدهما «غربي» مثل موسيقا جورجيا⁽⁹⁶⁾ وأوكرانيات وأرمينيا-والآخر «شرقي» مثل موسيقا أذربيجان وأزبكستان، وكلاهما له جذور تركية وعربية وفارسية. وهو قد تأثر كذلك بعمق بفن «الأشوج» Ashug وهم طوائف المنشدين المتجولين المعروفين في القوقاز، والذين ينشدون ملاحم من الشعر القديم (والحديث أيضا) في مزيج من الإلقاء والغناء بمصاحبة آلات الطار والكمنجة⁽⁹⁷⁾، والعود أحيانا، وآلات إيقاعية (كالدف وطبل «الخاناند» العالي الصوت، ولإنشادهم طابع مسترسل مزخرف-وهم أقرب للتروبادور في أوروبا أو لشاعر الرابابة عندنا، وعن «الأشوج» اخذ خاتشاتوريان الأسلوب التقاسيمي الرابسودي.

والألحان عنده «مقامية» (أي ليست في المقامين الغربيين الماجور والمينور فقط)، وهو يبتكرها على أساس خلايا شعبية ينتخبها بحرية من مصادره المتعددة، وهو مشهور بطريقته في زخرفة ألحانه بزخارف شرقية الروح متكررة⁽⁹⁸⁾، وقد قاد موهبته في الابتكار اللحني إلى تصميم حركات كاملة أحيانا (كما في كونشيرتو البيانو) حول فكرة لحنية واحدة وهو ما يعرف في التحليل الموسيقي «بأحادية الفكرة» (المونوثيماتية)، وهذه صفة في أسلوبه⁽⁹⁹⁾، كما أن فن «الأشوج» قد انعكس على تصميم بعض حركاته، حيث يسود الأسلوب الرابسودي المسترسل، في فن المقام عندهم وهو ما أدى في موسيقاه أحيانا لشيء من التفكك في تماسك الصياغة.

أما الإيقاع فهو من أبرز عناصر القوة عنده فهو يحقق التدفق الحيوي فيه بالإيقاعات الأحادية المركبة والمتعارضة Cross Rhythms والسنكوب، وهي عناصر واضحة الارتباط بالمصادر الشعبية الأصيلة، وليست تجديدات مجردة تقلد الغرب. وهو شغوف باستعمال باص الأرضية المتكرر (الأوستيناتو) في أغلب حركاته (كما في الحركة الثانية لكونشيرتو البيانو).

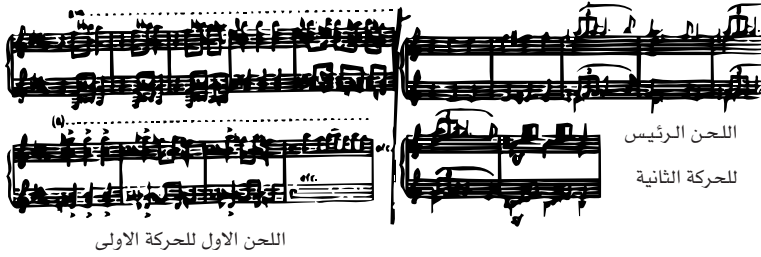
أما لغته الهارمونية فإنها تجسم ارتباطه بجورجيا، فهو يكثر من استخدام الثنائيات الكبيرة والصغيرة، ومن التحويل لمقام الدرجة الثانية، ويستخدم تآلفا معروفا في الموسيقى الجورجية الشعبية يجمع بين الرابعة والخامسة معا⁽¹⁰⁰⁾ هذا بالإضافة للكروماتية الكثيفة، والتي تتعاون مع هذه الخصائص على إضفاء مذاق حريف واضح إلى كتاباته. وخاتشاتوريان يفكر هارمونيا، ولذلك فإن النسيج الخطى البوليفوني ليس إلا شيئا عارضا في أسلوبه. وأخيرا فإن التلوين يعد من ألمح عناصر أسلوبه، وهو تلوين مميز يعكس رنين الآلات الشعبية أحيانا، وهو يجيد توظيف آلات الأوركسترا بألوان مبتكرة كما يدخل فيه أحيانا آلات نادرة⁽¹⁰¹⁾ للإيحاء بآلات شعبية، وتلوينه الأوركسترالي حافل بالألوان الزاهية البهيجة. هذا وسوف نتناول هنا بإيجاز اثنين من أعماله المحببة التي لا يتطلب تذوقها خلفية موسيقية خاصة.

كونشيرتو البيانو:

لا نبالغ إذا قلنا إن هذا الكونشيرتو من أشهر ما كتب للبيانو في هذا القرن! وسر نجاحه ليس في انتمائه الشعبي الأرمني-فهو في الحقيقة أقرب لجورجيا-بقدر ما هو في عذوبته اللحنية وتشويقه الإيقاعي وطرافة التلوين الأوركسترالي وجمال الكتابة البيانستية فيه! وهو اندماج موفق للروح الرومانسية والأسلوب القومي المعاصر، ويؤكد أجمل التقاليد الروسية. كتبه المؤلف سنة 1936 وعزف لأول مرة لآلتي بيانو⁽¹⁰²⁾ في موسكو وقدم مع الأوركسترا سنة 1937 وقام بالعزف المنفرد ليف أوبورين⁽¹⁰³⁾ Oborin الذي أهداه المؤلف له. وبهذا الكونشيرتو تأكدت مكانة خاتشاتوريان الفنية في روسيا وخارجها.

الحركة الأولى: سريعة بفخامة (مايستوزو) وتبدأ باستهلاك أوركسترالي قوى يقدم بعده البيانو للحن الرئيس الأول، ويمتاز بنموذج خطابي من ثلاث نوتات، فيه تساؤل، ثم يأخذ في النماء بمصاحبة إيقاع نابض من الأوركسترا، وفي فقرة الانتقال (القنطرة) في الأوركسترا نسمع من البيانو في زخارف غزيرة، وبعد قمة واضحة يدخل للحن الرئيس الثاني المتباين، تعزفه الأوبرا، وهو لحن شرقي الشجن، يلتقفه البيانو بعد قليل بأسلوب تقاسمي في جو شفاف. ثم تزداد الموسيقى قوة (في قسم التفاعل) ويسمع

اللحن الأول بكثافة مثيرة من البيانو تتبعها فقرة الكادنزا Cadenza للبيانو



المنفرد، والتي تجمع بين الخطابية والشفافية مع إشارات للحن الثاني، وتتساعد الموسيقا نحو ختام فخم.

الحركة الثانية: تدور حول لحن غنائي بالغ العذوبة⁽¹⁰⁴⁾ ينطق بالروح القوقازية الشعبية وهذه الحركة «تنويعات» خمسة على هذا اللحن كتبت بأسلوب حالم رقيق يبرز فيه أسلوب المؤلف في تكرار اللقطات الزخرفية في آخر العبارة مرتين أو ثلاثا، وهنا نسمع الحفيف المرتعش لآلة الفلكساتون في لمسة بارعة الإيحاء.

والحركة الثالثة: على النقيض، تجيش بالحيوية والنفض الإيقاعي، وهي مكتوبة في صيغة الروندو⁽¹⁰⁵⁾ Rondo على أساس عدد من الألحان الشعبية الراقصة في تدفق لاهث، تقدم على «أوستيانو» إيقاعي ملح، ويتراوح التلوين بين ألوان فاقعة، وأخرى شرقية رقيقة، وقرب الختام ينفرد البيانو بفقرة توحى بألة السنطور، وعندما يعود الأوركسترا باللحن الاستهلاكي للكونشيرتو تصاحبه دقات الطبول، وينبري البيانو ليختتم هذا العمل ختاماً منعشاً أخذاً.

باليه جاينيه Gayaneh (أو Gaiane) - أو Gayne

كتب خاتشاتوريان بعد نجاح كونشيرتو البيانو-موسيقا باليه «السعادة» لمهرجان الموسيقى الأرمنية بموسكو سنة 1931، وبدأت أرمينيا تكرمه وتؤكد انتماء لها. وفي هذه الموسيقا وجد المؤلف فرصته لكتابة رقصات مستوحاة من نماذج أرمينية وقوقازية أصيلة.

وفي عام 1942، أثناء الحرب العالمية، عمل مع كاتب القصة: درجايفين

على تطويرها لإبراز المعاني الوطنية والصراع الدرامي، وأضاف أجزاء موسيقية هامة وأطلق عليه اسم «جايبانية» (وهو اسم قديسة أرمنية ينسب إليها إدخال المسيحية لأرمينيا) وقامت آنيسيموفا بتصميم الرقص وأدت البطولة في عرضه الأول بمدينة مولوتوف⁽¹⁰⁶⁾ حيث استقبل بحماس كبير⁽¹⁰⁷⁾. وعاد المؤلف لمراجعة الموسيقى وأضاف إليها حوالي ثلث المدونة، بعد تعديل القصة، وقدم الباليه سنة 1952 في ليننغراد بنجاح هائل، ثم عرض سنة 1957 بموسكو بإضافات موسيقية جديدة. ومن موسيقاه كتب خاتشاتوريان متتابعتين للأوركسترا (تضمنان ثلاث عشرة حركة) لازالتا أحب أعماله الأوركسترالية، حتى أن «رقصة السيوف» الشهيرة أصبحت تعزف في نسخ وبالات متعددة منها نسخة للجاز! وموسيقا جايبانية تتألق بتولين قومي باذخ وهى مكتوبة للأوركسترا بسيطرة فائقة على إمكاناته، وفيها يتدفق الإيقاع بسخونة خاتشاتوريان المعروفة، وان تضمن كذلك رقصات شاعرية⁽¹⁰⁸⁾، تمثل التقابل مع عنف وخشونة «الليزجنكا» والسيوف «وشباب الأكراد»... الخ.

رقصة الباليه: بما فيها من صراع عاطفي، تمجد سعادة الفرد حين تتوحد مع سعادة المجموع. وتدور الأحداث في مزرعة جماعية أرمنية والشخص فيه من جنسيات مختلفة فالأرمن هم: جايبانية وزوجها جيكو السكير-الذي يتأمر مع المهربين على حرق مخزن القطن، وأخوها آرمين، والأكراد هم: عائشة ووالدها جمال، وإسماعيل-الذي يتنافس في حبها مع آرمين-وهناك كازاكوف الضابط الروسي الشجاع. والباليه حافل بصور شعبية من حياة المنطقة مثل جنى القطن وتطريز السجاد ثم معسكر الأكراد ورقصاتهم الجبلية-ثم احتراق مخزن القطن، وكانت جايبانية قد سمعت زوجها يتأمر على ذلك فنتهمه أمام الجميع فيهاجمها محاولا قتلها هي وطفلتها ولكنها تجرح فقط، ويقبض عليه هو وأعوانه.

والمشهد الأخير يقدم الاحتفالات بإعادة بناء المزرعة وبخطبة جايبانية لكازاكوف، وهو يتضمن سلسلة من الرقصات الشعبية لقوميات مختلفة منها «رقصة السيوف» الشهيرة. وتذوق هذه الموسيقى ميسور للجميع ولكننا نشير هنا إلى بعض اللمسات الموفقة فيه ففي رقصة السيوف أدخل المؤلف آلة الكسيلوفون Xylophone مع أوستيناتو إيقاعي نابض، وتعلو من آن لآخر

«صيحات» نحاسية تضيف إلى حمية الموسيقى وفي القسم الأوسط يتغنى الساكسوفون بلحن مقامي مزخرف، تميزه أبعاده الثانية الزائدة⁽¹⁰⁹⁾. وفي أغنية المهد⁽¹¹⁰⁾ Lullaby يسود جو حالم يبرز فيه «الهارب» بلحن مزخرف بالطريقة المشار إليها قبلاً⁽¹¹¹⁾ في المقام الصغير، ويسانده «أوستيناتو» خافت وتنتهي بقفلة ذات عبير شرقي⁽¹¹²⁾. أما رقصة الليزجنكا Leszinka الجورجية العنيفة فقد خلق المؤلف فيها جو الرقص الشعبي بطوله الشديدة الطرق وتدفعه «الموتوري». وقد وجد خاتشاتوريان المجال الأمثل لملكته الإبداعية القومية في موسيقا جايبانيه (وهو ما لم يتكرر بعد ذلك في باليه سبارتكوس) ففيها تتجلى أفضل خصائصه في الصهر البارع للعناصر الشعبية، وتتوارى نقاط الضعف، وهي موسيقا مبهجة سلسة تقدم صورة قيمة للطاقت الكامنة للموسيقا القومية المعاصرة.

القومية في موسيقا أذربيجان:

أذربيجان نموذج خصب «للقومية» النابعة من تراث شرقي، يرتبط بموسيقانا. بوشائج مشتركة، ولذا نوليها اهتماما خاصا، فنعرض لثلاثة من مؤلفيها يمثلون فلسفات فنية متباينة ومتكاملة في الوقت نفسه.

عزيز هاد جيبيكوف⁽¹¹³⁾: (1948- 1885) Uzeir Gadjebikov

حاد جيبيكوف مؤلف موسيقى مخضرم، يعتبرونه مؤسس الموسيقى الأذربيجانية الفنية إبداعا وتعلما وبحثا وتنظيما، وله كذلك دوره القيادي، اجتماعيا وثقافيا، فقد كانت أذربيجان متخلفة، وشعبها موزع بين الثقافات الروسية (للصفوة) والإيرانية والتركية للعامة، تبعاً للموقف الجغرافي. عزف حاد جيبيكوف عدة آلات أثناء دراسته بجورجيا، ثم درس التأليف في باكو، وموسكو وسانت بطرسبورج، وبدأ اهتمامه بالتراث والموسيقا الشعبية مبكرا، إلى أن نشر في عام 1945- كتابه «أصول الموسيقى الفلكلورية الأذربيجانية» وهو مرجع هام في هذا المجال⁽¹¹⁴⁾. وموسيقا أذربيجان مزيج من أصول تركية وإيرانية وعربية، تجعلها تنضوي تحت المفهوم الشامل لموسيقا «الحضارة الإسلامية»-وهو ما يفسر بعض الملامح المتشابهة مع الموسيقا الغربية-وقد واجه تطوير هذا التراث صعوبات فنية كبيرة نظرا

لاختلاف أبعاد مقاماته عن السلالم الغربية. ويتوارث الأذربيجانيون حصيلة قيمة من الغناء الكلاسيكي «يسمونها» مجامي⁽¹¹⁵⁾ Mugami (أو Magam- Mugam) (وهي نفس الكلمة العربية مقام (وجمعها Mugmat) أي «المقام» (وهو مفهوم يجب التفرقة بينه وبين المعنى المألوف للكلمة أي «السلم المقامي Mode»)).

والسلالم المقامية لهذا التراث سبعة تشبه في أسمائها وأغلب أبعادها موسيقانا العربية فمنها مثلا الراس، البياتي (أو بياتي شيران) «وشهارجاه» (جاركاه) وشور وهمايون، وهذا التراث الموسيقي متداول كذلك- ببعض الاختلافات- في جمهوريات أواسط آسيا مثل أوزبكستان وطاجيكستان وكازاخستان وغيرها⁽¹¹⁶⁾.

كانت مهمة حاد جيبيكوف في تطوير فن قومي على أساس هذا التراث، مهمة عسيرة، فدراسته للتأليف الغربي لم تهيئه للتعامل مع الخصائص المقامية (الأبعاد) والإيقاعية والجمالية المميزة له، ولذلك اتخذ موقفا رافضا لتلك الخصائص واعتبرها «أخطاء» يجب تصحيحها لكي يتسنى له «تحديث» موسيقا أذربيجان وتطويرها !

ولذلك سعى لتأكيد العناصر المشتركة مع الموسيقا الغربية على حساب الخصائص المحلية المميزة لذلك التراث-وهو الذي قضى ثلث قرن في البحث في أصوله؟! واتجه في كتاباته لإخضاع التراث المحلي للمفهوم الغربي في الأبعاد الهارمونية أو لجأ للكتابة بأسلوب «مرقع» يجمع بين هذين النقيضين جنبا لجنب! وهكذا تبلورت ورسخت المبادئ الموسيقية التي طبقتها ونشرها من مواقعه القيادية، قبل وبعد الثورة، كمؤسس لأول مدرسة موسيقية تحولت سنة 1926 لكونسرفتوار باكو، ولأول كورال وأوركسترا في أذربيجان⁽¹¹⁷⁾.

وكثيرا ما نجد هذا الموقف المتناقض في مرحلة تاريخية معينة في البلاد التي تتحسس طريقها نحو القومية، فنشهد فيها انبهارا بالموسيقا الغربية ورفضاً لقيم التراث المحلي، بما يقود إلى نتائج موسيقية غير مستتيرة، أشبه بالرقص على السلم!!.

وعند تخطى تلك المرحلة يتجه التطور نحو توازن مستتير يخلق موسيقا «قومية» أكثر أصالة⁽¹¹⁸⁾.

مولفاته وأسلوبه:

كتب حاد جيببوكوف أعمالا للمسرح الغنائي أشهرها «ليلى والمجنون» (على نص للشاعر نظامي)⁽¹¹⁹⁾ وأوبرا «كبير أوغلي» (ابن الأعمى) وعددا من الأوبرتيات الفكاهية والكانتاتات، إحداهما كتب احتفالا بمرور ألف عام على مولد الشاعر الفارسي فردوسي، وأعمالا سيمفونية وأخرى لموسيقا الحجرة ومقطوعات لفرق الآلات الشعبية (التي أنشأ لها فرقة لإذاعة أذربيجان) وغيرها!

«ليلى والمجنون»: أول «أوبرا» أذربيجانية كان عرضها في باكو سنة 1907 حدثا تاريخيا وهى «شئ شبيه بالأوبرا» كما كتب عنها المؤلف في مذكراته⁽¹²⁰⁾، وهو وصف حقيقى لها، إذ ليس لها مدونة (بارتيتورة) كتبت فيها أدوار المغنين كالمتعاد، فهي قائمة على «فن المقام» التقليدي من جانب، بينما كتبت فقرات الأوركسترا بأسلوب غربي شديد التباين من جانب آخر، وقد جمع في هذا العمل المبكر بين لغة التراث، الذي يرتجل فيه المغنون الأربعة أدوارهم بأسلوب حر مزخرف، وبين لغة الموسيقا الغربية التي تطل برأسها بوضوح مقلق: في الافتتاحية ورقصات الباليه والفقرات الكورالية المكتوبة بهارمونييات غربية مبسطة، ففي أسلوبها ازدواجية محيرة، تجمع بين عالمين موسيقيين ليس بينهما روابط موسيقية أو جمالية! ومع ذلك فإن في هذه الأوبرا لحظات مؤثرة وممتعة من الغناء الشرقي المعبر، بالكلمة وتهدج الصوت وانعطافاته المنمقة، بالأسلوب التقليدي. وهذه الفقرات الغنائية أقرب للغة التراث المحلى النقية قبل أن يصيبها تطوير حاد جيببوكوف بالتحريف والتشويه.

هذا وكان حاد جيببوكوف أكثر توفيقا في أوبراه كير أوغلي سنة 1936 في التعبير بلغة أكثر وفاء بطابع الموسيقا الأذربيجانية. ويبدو أنه بدأ في النهاية، يدرك خطورة دوره في طمس معالم هذا التراث المرهف ولكن بعد فوات الأوان.

كاراكاراييف 1918 (-Kara-Karaev)

عبد الحافظ أوغلي كاراكاراييف من الجيل الثاني للمؤلفين القوميين الأذربيجانيين وهو من أكثرهم موهبة وأقربهم للمثل الأعلى السوفيتي لمؤلف

قومي من جمهوريات الأقليات .

فتحت مواهبه الفذة مبكرا، في مدرسة باكو الموسيقية ثم درس التأليف الموسيقى بالكونسرفتوار على حاد جيبيكوف، ومن محمديوف، أستاذ الفولكلور، تشرب الإيمان بالتراث الأذربيجاني، حتى إنه رحل سنة 1937 في أنحاء البلاد سعيا وراء الموسيقى الشعبية الأصيلة، كما دون عددا من الأغاني والرقصات «المقام». «الأشوجي». وعندما توجه لموسكو لدراسة التأليف بها على شوستاكوفتش كانت مبادئه القومية قد تبلورت، وفي سنة 1946 كان عمل التخرج له السيمفونية الثانية .

وعاد لأذربيجان-ماديا وروحيا-وبداً بحثه عن أسلوب قومي يوفق بين جوهر «المقام» الأذربيجاني وبين صنعة التأليف الغربية، وظلت صلته الموسيقية بالتراث محورا أساسيا في موسيقاه مما أكد منزلته، كواحد من ألمع القوميين المعاصرين السوفيت. غير أنه تحول في الستينات نحو الإثنى عشرية (الدوديكاфонية) الغربية في سيمفونيته الثالثة (سنة 65) وكونشيرتو الفيولينة (سنة 66) ⁽¹²¹⁾. مما أثار الدهشة وخاصة في روسيا التي تؤمن بالواقعية الاشتراكية في الموسيقى!

وظل كاراييف يقوم بدور إيجابي في الحياة الموسيقية لجمهوريته بجانب التأليف وذلك في إدارة أوركسترا باكو والتدريس بكونسرفتوارها (الذي تولى عمادته) ثم في اتحاد المؤلفين الأذربيجاني، والاتحاد المركزي بموسكو. وقد نال عدة جوائز وألقاب تكريمية في جمهوريته والاتحاد السوفيتي .

مؤلفاته القومية وأسلوبه:

لهذا المؤلف إنتاج غزير بالغ التنوع نشير إلى أعماله المبكرة منه إلى: السيمفونية الأولى وأوبرات «الوطن Vetén والحنان ⁽¹²²⁾ والمتابعة الأذربيجانية للأوركسترا. ومن أواخر الأربعينات اتجه لثقافة أذربيجان فكتب على أعمال الشاعر نظامي الكنجوي ⁽¹²³⁾ أفضل كتاباته القومية كالقصيدة السيمفوني «ليلي والمجنون»وباليه و«متابعة الفاتنات السبع»والخريف Osen للكورال، وثلاث «تصنيفات»للغناء والأوركسترا، وست أغاني عن «رباعيات الخيام»وله صوناته للبيانو وأربعة مجلدات من المقدمات (البريلود) البوليفونية المتدرجة التعقيد .

وكتب الموسيقا التصويرية لعدد كبير من المسرحيات والأفلام لشكسبير⁽¹²⁴⁾ وليرمونتوف ويوشكين، وناظم حكمت وغيرهم. ومن أعماله الأحدث باليه «طريق الرعد» (عن جنوب أفريقيا) والكوميديا الموسيقية «سيرانودي بيرجيراك» والصور السيمفونية: دون كيخوته وغيرها.

وفى أعماله القومية العديدة يعتمد على ألحان مقامية، وخاصة في البياتي، شيراز⁽¹²⁵⁾ ويحتل بعد الثانية الزائدة⁽¹²⁶⁾ (كما في فصيلة الحجاز) مكانا بارزا في ألحانه وهارمونيته، مما لون كتاباته بصبغة شرقية واضحة، والطابع العام لموسيقاه رومانسي جيش في إطار تلوينه القومي الذي يستخدم أبجدية الموسيقا الأذربيجانية بتحرر مبتكر. ورغم تحوله «للدوديكاфонية» فهو مؤلف قومي أساسا، وهو ما يتجلى بأفضل صورة في «ليلى والمجنون» والفاتات السبع». وتحتل قصة «ليلى والمجنون» مكانا بارزا في الموسيقا الروسية⁽¹²⁷⁾، وقد اختار كاراييف التعبير عنها في قصيد سيمفوني⁽¹²⁸⁾ مشحون بالعاطفة عميق الارتباط بالتراث المحلي الذي وظفه فيه توظيفا تعبيريًا «بليغا»، مستخدما، طريقة «اللحن الدال» فهناك ثلاثة «ألحان دالة» الايثموتيف) مستمدة من ألحان «المقام» وأسلوبه المتحرر. وكان نجاح هذه الموسيقا شاملا لأنها لمست وترا حساسا في نفوس مواطنيه.

بقصص ألف ليلة وليلة، وقد بدأ المؤلف العمل فيه مع مواطنه المخرج هدايت زاده وعندما شاهد اتحاد المؤلفين تدريباته النهائية قرروا افتقاره للقيم الاجتماعية وانتقدوا غياب دور الشعب، وعهد به إلى سلوفسكي، الذي أعاد تشكيل القصة وأضاف شخصية فتاة ريفية جميلة وقوية (ترمز للشعب)، وجعل الملك بهرام يقع في حبها ولكنها تطلب منه التخلي عن عرشه وكانت تظنه راعيا، فيقتلها في ثورته ويغادر بلاده محطما.

وهكذا ابتعد البالية كثيرا عن أميرات نظامي السبع⁽¹²⁹⁾، وهن أصلا من سبع بلاد مختلفة، مما أتاح للمؤلف كتابة رقصات شائقة زاهية التلوين للأميرات: البيزنطية والخوارزمية والمغربية والصينية والفارسية.. الخ والباليه يدمج طريقة التلحين المتصل مع الفقرات وتبرز فيه «ألحان دالة» معبرة، عن: الملك وعن عائشة (وهو لحن شرقي مزخرف). والباليه يحسن استغلال العناصر المحلية لتصوير حياة الشعب الأذربيجاني في موسيقا تعتبر «تطعيما سيمفونيا» للباليه بأسلوب قومي معاصر يستلهم،

إيقاعات الرقص الشعبي بألوان زاهية، وأسلوب أنيق ممتع موسيقيا بقدر ما هو معبر مسرحيا. ومن رقصاته الموقفة: رقصة المصارعة ورقصة الحزن Dance of Sorrow (تعبر عن النساء الباقيات لسوء المحصول) ورقصة الأميرة المغربية ورقصة الحاشية Courtesans وغيرها .

فكرت أميروف (1922)

وهذا مؤلف قومي آخر تبلور أسلوبه في رحاب الموسيقى الشعبية، فوالده عازف على «الطار» ومغن⁽¹³⁰⁾، وهو نفسه درس عزف «الطار» وأصبح فيه عازفا بارعا (فيرتيوزو) فخلفيته الموسيقية نابغة مباشرة من فن «الآشوج» الذي تشربه (في صورة مدنية) منذ طفولته، أرسل أميروف للجهة- قبل دراسته بكونسرفتوار باكو- حيث أصيب بجرح أثر على صحته على المدى البعيد. وفي الكونسرفتوار تتلمذ على تسايديمان Zeidman (الذي نادى بالعودة للصورة النقية الأصلية للموسيقا الشعبية). وبعد تخرجه سنة 1948 بدأ نشاطه المزدوج في التأليف وفي الحياة الموسيقية، في كونسرفتوار باكو وفي إدارة الأوركسترا الفلهارموني والأوبرا والباليه.. الخ.

ومن مؤلفاته الأوركسترالية المبكرة «قصيد Poem»، أكمله بعمل وطني آخر عن تجربته الشخصية في الحرب، كما كتب صوناتا للفيولينة والتشيلو لذكرى أستاذه حاد جيبكيوف، وسيمفونيته «لذكرى نظامي»⁽¹³¹⁾ (سنة 47) «Pamyati Nizami» وكتب عملين أوركستراليين من نوع «المقام السيمفوني Symphonic Mugams» في عامي 47 و 1948 على التوالي، أراد فيها إحياء القالب الموروث «للمقام»، والذي يمكن وصفه باختصار بأنه قصيد يضم أجزاء غنائية وأخرى للعزف في سلم مقامي واحد.

وقد بنى ألحان الأول منها على المقام المسمى عندهم شور⁽¹³²⁾ والثاني في مقام الكوردي وقد نجح فيهما نجاحا كبيرا جعلهما من أبرز أعماله القومية، ومن أعماله المسرحية نذكر الأوبرا-سفييل Sevil (وهي تعالج أوضاع المرأة المسلمة في أذربيجان وطموحها لحياة كريمة في ظل الاتحاد السوفيتي) وروجعت موسيقاها بإضافة فقرات كورالية وبتخفيف للكتابة الهارمونية قبل عرضها في باكو سنة 1953، وله كذلك «المتابعة السيمفونية أذربيجان» التي بلور فيها خلاصة خبراته في الأسلوب القومي، مع شيء من

الوصف البروجرامي، إذ أعطى لحركاتها الأربعة عناوين وصفية. وكتب كذلك كونشيرتو للبيانو-بالتعاون مع نظير وفا-أقامه على ألحان عربية مصرية (بعضها لمحمد عبد الوهاب).

وأميروف يختلف عن سلفيه في فلسفته الفنية، على الرغم من توحد المنابع، فنحن نجد اللحن طاغيا في موسيقاه لحد يقربها من الموسيقا الشرقية المفردة اللحن (المونودية)، وهو يكسو ألحانه تركيبات هارمونية ليس فيها تجديد ملفت، أما التشابك البوليفوني فهو غريب على موسيقاه ذات الطابع المسترسل-وإن جاء بشكل عابر في أوبرا سفيل-وتبقى براعته في التلوين الأوركسترالي، وهى من أقوى عناصر أسلوبه ويمكن أن نستشف فيها أصداء من بين الآلات الشعبية. وموسيقاه صادقة في تعبيرها «المحلى»، وإن افتقرت للعمق السيمفوني، وهو واحد من المؤلفين القوميين الذين تصدوا للتطوير من منطلق «شرقي»-راسخ، ولذلك جاءت موسيقاه متباينة مع موسيقا حاد جيببوكوف أو كارايف، فهو أذربيجاني قلبا وقالبا وصلته «بالغرب» لم تبعده عن قومه.

أسفرت السياسة السوفيتية-في تشجيع الموسيقا عامة، والتعبير القومي المحلى خاصة-عن ازدهار عظيم لحركة الإبداع الموسيقي، وخاصة بجمهوريات الأقليات الجديدة. ولا يتسع المجال هنا للإلام بالمؤلفين القوميين الروس والسلاف، أو أبناء الجمهوريات الأخرى في روسيا السوفيتية ولذلك قدمنا نماذج من أرمينيا وأذربيجان وأزبكستان نراها ممثلة للموجة القومية الثانية في روسيا السوفيتية، فهي تجسم القضايا الفنية التي يتصدى لها أبناء تلك الجمهوريات، والملابسات الثقافية والاجتماعية المحيطة بإبداعهم. ونود في ختام هذا العرض أن نشير بإيجاز لبعض الأسماء البارزة من جمهوريات مختلفة لكي تكتمل صورة الموسيقا المعاصرة (قدر المستطاع) في بلد آمن بالقومية ومهد لها كل السبل فأثمرت قيما موسيقية شائقة أثرت الموسيقا السوفيتية كلها.

مختار أشرفي:

(من مواليد عام 1922): دخلت جمهورية أذربيجان، الشرقية الجذور مجال الموسيقا الفنية للمرة الأولى بأشرفي، الذي تلقى دراساته الموسيقية

روسيا و الإتحاد السوفيتي

بمعهد الموسيقى والكوريوجرافيا بسمرقند وبكونسرفتوار موسكو⁽¹³³⁾ ثم مع ستاينبرج بطشقند، ودرس القيادة بليينغراد (بالمراسلة)، وتولى مسئوليات الحياة الموسيقية الناشئة لجمهوريةه في كونسرفتوار طشقند-أستاذًا ثم عميدا-وفى الإذاعة ثم إدارة مسرح الدولة. ومن مؤلفاته الموسيقية نذكر الأوبرات التي تعاون فيها مع فاسلنكو وكتب للباليه «تميمة الحب The Amulet of Love» و«تيمور مالك» و«كانتاتة» «أزبكستان» للكورال، و«سيمفونيتان» و«رابسودية» و«افتتاحية احتفالية» و«متابعة على ألحان أزبكستانية للرباعي الوتري، ولحن عددا من الأغاني لشعراء محليين. وقد نال عددا من الجوائز⁽¹³⁴⁾، وهو ممثل ناجح للجيل الأول الأوزبكستاني القومي.

مراد كاجلايف Kajlayev (1931 -)

وهو صوت موسيقى لامع من داغستان وجد طريقه للموسيقا الفنية بموهبة فذة ودراسة للتأليف بكونسرفتوار باكو⁽¹³⁵⁾ ثم قام بدور قيادي في موسيقا داغستان، في التأليف والتدريس والأوركسترا الفهارموني واتحاد المؤلفين المحلي.

وموسيقاه تقدم نموذجا قوميا حديثا فائق التلوين، مع اهتمام بموسيقا الجاز Jazz وقد نالت أعماله جوائز دولية⁽¹³⁶⁾ وألغ مؤلفاته القومية كتبها للباليه مثل «أهل الجبال The Highlanders» عام 1968، الذي صور طرفا من حياة بلاده، وله للأوركسترا «صور من داغستان Pictures of Daghestan» ورقصة ليزجنكا للكونسير «ومتابعة» «بالاد من الشرق» بالإضافة لأعماله للغناء وللبيانو مثل «ألبوم مقطوعات الأطفال»، و«ألبوم داغستاني».. الخ، ويتجلى ميله للجاز في عمله المسمى «كونسير أفريقي».

إدوارد ميرزويان Mirzoyan (1921 -)

مؤلف أرمني من الجيل التيمباني لخاتشاتوريان درس بكونسرفتوار بيريفان ثم بقصر الثقافة الأرمني وقام بالتدريس في مجالات عدة أهمها الكونسرفتوار، ثم تولى رئاسة اتحاد المؤلفين وعضوية الاتحاد المركزي بموسكو. كتب مؤلفات عديدة للأوركسترا منها قصائد Poems ورقصات سيمفونية وأشهر مؤلفاته: «سيمفونية للوترات وطبول التيمباني» وهي تدل

على اتساع خياله وتقدم لغته.

هذا وفي روسيا اليوم حركة إبداعية واسعة يحمل لواءها المؤلفون السوفييت من الأجيال التالية والذين نذكر منهم: روديون شيدرين Shedrin وآندريه إيشباي-Esh pai وتيخون خرينيكوف⁽¹³⁷⁾، ممن حققوا شهرة، ولكن ليست القومية سمة غالبية على أعمالهم.

ويحق للقارئ بعد هذا كله أن يتساءل: وماذا عن أساطين المؤلفين السوفيت مثل بروكوفيف وشوستاكوفتش؟ وأين موقعهما من القومية؟ ولعل هذين الفنانين العبقريين يمثلان الجانب التلقائي العميق للقومية غير المتعمدة، النابعة عن ارتباط عميق بالبيئة التي شكلتهما نفسيا وفتيا.

وبروكوفيف (1891- 1953) فنان دولي النزوع، في مؤلفاته الأولى ثورة على التقاليد الموروثة، قاده بحثه عن الجدة والطرافة فيها، لأسلوب ساخر، بالغ التنافر، وإن كانت «سيمفونيته الكلاسيكية» تمثل شعاعا مضيئا بين المؤلفات المبكرة⁽¹³⁸⁾ ولكنه عندما اختار العودة لوطنه عام 1932 اندمج كلية في حياة المجتمع الجديد وانعكس هذا على أسلوبه فأصبح أكثر عذوبة «وغنائية» كما في باليهات روميو وجولييت، وسندريلا وموسيقا «إسكندر نفسكي Alexander Nevsky» والملازم كيجيه Lieutenant Kije» وخاصة في قصته السيمفونية التعليمية للأطفال: «بطرس والذئب». وارتباطه بالبيئة السوفيتية لا يمكن تحديده بعناصر موسيقية شعبية⁽¹³⁹⁾ بل هو أقرب لانفعال عام بالبيئة وإقبال مخلص على تحقيق أهدافها ومحاولة للاقتراب من الجماهير العريضة واعتزاز بمكانته في حياتها. أما شوستاكوفتش Shostakovic (1906- 1975) وهو من أعظم المؤلفين السوفيت، فقد نشأ في ظل «الواقعية الاشتراكية وعلى الرغم من انه ذاتي جدا فهو وثيق الارتباط ببلاده وشعبه روحيا، حتى أنه أصبح المتحدث الموسيقى عن روسيا، بحكم الصفات النفسية العميقة في موسيقاه، والتي تعكس الطبيعة الروسية بعاطفيتها وتشاؤمها، وإن لم تكن بالضرورة نابعة عن الموسيقا الشعبية، وعندما اشتدت وطأة حصار ليننغراد في الحرب كان لموسيقاه دور معنوي بعيد، ولازالت سيمفونيته السابعة «ليننغراد» من أهم الوثائق السيمفونية المعاصرة، وهي واحدة من سيمفونياته الأربعة عشرة وقد أثارت إحدى أوبراته أعنف الجدل⁽¹⁴⁰⁾، ولكن مؤلفاته الأخرى لموسيقا الحجرة وغيرها

تمثل قمة في الإبداع السوفيتي ولكن دور الموسيقى «الروسية» فيها محدود. من المؤلفين الروس الذين اصطبغت موسيقاهم بتلوين قومي ديمتري كابالفسكي (1904- 1987) الذي نختم به هذا العرض:

ديمتري كابالفسكي Kabalevsky (1904 - 1987)

من كبار المؤلفين السوفيت المعاصرين، وهو ممثل صادق لقطاع كبير من المؤلفين الروس والسلافيين الذين كتبوا موسيقاهم بأسلوب قومي، وقد وقع عليه الاختيار لشهرته ولدوره البارز في الحياة الموسيقية السوفيتية ونختم هذا الفصل بنبذة عنه وعن أهم مؤلفاته الدالة على موقفه من القومية.

ولد كابالفسكي بسانت بطرسبورج لأسن من الطبقة المتوسطة، وظهرت ميوله الفنية للموسيقا والشعر والتصوير منذ طفولته، ووفرت له أسرته الوسائل لتميتها ومن بينها دراسة مبكرة للبيانو، مما مكنه أن يكتسب عيشه من عزف المصاحبة وإعطاء دروس العزف للصفار، وهو ما كان له تأثيره في اهتمامه المركز بموسيقا الطفل فيما بعد.

وانتقلت الأسرة لموسكو عام 1918، وعاش فيها كابالفسكي بقية حياته وأصبح فيما بعد من ممثلي مدرستها الموسيقية⁽¹⁴¹⁾، وهناك التحق بمدرسة سكريابين لدراسة البيانو، ولم تتجح دراسته للقانون بالجامعة إذ تأكد له أن الموسيقا هي طريقه فالتحق بكونسرفتوار موسكو حيث درس التأليف الموسيقي على كاتوار⁽¹⁴²⁾ Catoire وبعد وفاته على مياسكوفسكي⁽¹⁴³⁾ الذي كان له أثر كبير في تكوين كابالفسكي الحرفي (تكتيكا)، وبعد تخرجه في التأليف والبيانو عام 1930 بدأ حياة موسيقية حافلة: كمؤلف وقائد أوركسترا وعازف للبيانو ومعلم وناشر وكاتب، وكعضو نشط في المنظمات الموسيقية السوفيتية ثم ممثلا لبلاده في المحافل الموسيقية الدولية، وكان شديد الإيمان بالمثل السوفيتية ومخلصا لها في مواقفه الإدارية المختلفة، كما كان شديد الحرص على تحقيق النجاح الجماهيري، في الإطار السياسي لبلاده. وفي شبابه، عندما اشتد الصراع بين الجناحين الموسيقيين: العمالي⁽¹⁴⁴⁾ (الذي نادى بالابتعاد عن اتجاهات الغرب المتطرفة والتمسك بالتراث الروسي) والجناح الطبيعي⁽¹⁴⁵⁾ (الذي نادى بمتابعة اتجاهات الموسيقا

العالمية)-وسط هذا الصراع، حافظ كابالفسكي على علاقته بهما معا. وعندما حلت الحكومة تلك الجمعيات الموسيقية المتعارضة عام 1932 وأسس تدبلا منها «اتحاد المؤلفين الموسيقيين بموسكو» بدأت صلة كابالفسكي بالاتحاد وامتدت وتوطدت حتى آخر حياته، وكان له دوره في تدعيم وجهات النظر الحكومية في الموسيقا.

ومؤلفات كابالفسكي متعددة شملت كل الأنواع⁽¹⁴⁶⁾ فله سيمفونيات أربع وعدد من الأعمال الكورالية الكبيرة ذات المضمون الوطني السياسي. ومن مؤلفاته الواسعة التداول كونشيرتات البيانو الثلاثة، وللفيولينة والتشيللو، والتي وفق فيها خاصة في الكونشيرتات الثلاثة المكتوبة للشباب: للفيولينة عام 48 وللتشيللو عام 49 الثالث للبيانو عام 1952. وتستحق مؤلفاته التعليمية للأطفال والناشئة إشارة خاصة هنا فهو قد كتب مجموعات شائقة من مقطوعات البيانو التعليمية للسلسلة للأطفال، لإيمانه بأهمية العناية بمستوى ما يؤديه الأطفال منذ البداية. ومنها مجموعة «من حياة الناشئين From Pioneer's Life» والمقطوعات الوصفية التعبيرية مصنف 27 ومجموعة أغاني لكورال الأطفال والبيانو مصنف 17، وله كذلك مشاهد مسرحية للأطفال للراوي والكورال والبيانو بعنوان «في الغابة المسحورة» ومجموعة من أغاني الصباح والربيع والسلام وغيرها من المؤلفات التربوية القيمة التي تعتبر إضافات قيمة لهذا المجال.

ومؤلفاته الأخرى للبيانو-كالصوناتة مصنف 6، ومقطوعة الصوتاتينة مصنف 13⁽¹⁴⁷⁾ وكونشيرتات البيانو، ومقدمات البيانو الأربع والعشرين مصنف 38، تشهد كلها بفهمه الجيد للألة وبتمكنه من أساليب التأليف لها بأسلوب هارموني دسم وإيقاعات سلسلة، وبتلون فولكلوري ناجح (كما في كونشيرتو «البيانو والثاني» عام 1936) وقد حقق كابالفسكي في مجال الأوبرا إنجازات مرموقة في أوبرا الشهيرة «كولا برونيون Colas Breugnon» (على قصة رومان رولان) (1918) «وأسرة تاراس» عام 1950 (وهي تتناول صراع تاراس العجوز وأسرتة ضد فظائع النازي) «ونيكيتا فيرشينين» عام 1954. وأما أعماله للبياليه فلم تنتشر ولكن مؤلفات موسيقا الحجرة له وكذلك أعماله للموسيقا التصويرية للسينما والمسرح، فهي تستحق الإشادة بها وكذلك موسيقا «الكوميديون The Comedians» الرشيق.

والقومية في أسلوب كإبالفسكي خط نفسي وفني يظهر بوضوح في بعض أعماله مثل كونشيرتو الفيولينة والسيمفونية الأولى-الحافلة بتضمينات فولكلورية تخدم الهدف الوطني لها-ومقدمات البيانو الأربع والعشرين مصنف 38 وهى جميعا قائمة على ألحان شعبية وتعرض طريقته في التعامل مع اللحن الشعبي من أبسط مراحل الهرمنة Harmonization إلى أعقد وسائل التحوير الهارموني والبوليفوني. وقد تغلغت بعض الملامح الشعبية في موسيقاه حتى أن بعض ألحانه المبتكرة تبدو وكأنها ألحان شعبية، ورغم أن قوميته الموسيقية ليست من النوع الطاغى أو المتعمد، فهي صفة رئيسة لازمت أسلوبه في كل المراحل. وهو يكتب بأسلوب تونالي كثيف الهارمونية، ويندر أن يكتب كتنرابنطيا، وهو ملون بارع للأوركسترا، مثل أغلب مواطنيه، وهو يؤمن بأن الموسيqa الشعبية معين لا ينضب يستطيع المؤلف المعاصر أن يستمد منه عناصر توثق صلته بالتراث وبالشعب، مادام قادرا على التعامل معها بحرية وابتكار.

وقد أصبح كإبالفسكي من أبرز الشخصيات الموسيقية السوفيتية الرسمية، سواء في اللجان السياسية (مثل لجنة تدعيم الصداقة بين الإتحاد السوفيتي والبلاد الأخرى، أو اللجنة السوفيتية للدفاع عن السلام)، أو المجالات الموسيقية الدولية مثل المجلس الدولي للموسيقا والجمعية الدولية للتربية الموسيقية ISME التي انتخبته لرئاستها الشرفية منذ 1962 وحتى وفاته. وهو مؤلف صناع، تغلب على موسيقاه روح التفاؤل والبهجة وإن لم تكن «عميقة» أو شديدة الابتكار.



سيرجى دياجيليف مدير فرقة
الباليه الروسيه و الطاقة المحركة
وراء كثير من الأعمال الكبرى فى
هذه القرن وعلى رأسها باليهات
سترافنسكى



مشهد من باليه العصفورة النارية
لـ «سترافنسكى»



مشهد من باليه طقوس الربيع لـ «سترافنسكى»



إيجور سترافنسكي





مراد كالجالييف

كاراكايف



حاد جيبوكوف

آرام خاتشاتوريان
في مقتبل العمر



رقصة السيوف من
باليه جايانيه
لخاتشاتوريان





آرام خاتشاتوريان يقود أkestراه



كالبافسكي في مؤتمـر الجمعية الدولية للتربية الموسيقية



ديمتري كابالفسكي

مشهد من أوبرا : أسرة
تاراس لكا بالفسكي



مراجع الفصل الثالث

- Abraham, Gerald: Eight Soviet Composers, Reprinted by Green.1970, wood, Connecticut
- Abraham, G.: Essays on Russian and East European Music. A re print of essays written between 1966/75, Clarendon Press, Oxford.1985
- Belaïav, V.: Central Asian Music, Edited & annotated by Mark Slobin, Wesleyan University Press, Middleton, Connecticut
- Bakst, James: A History of Russian Soviet Music Dodd, Mead.1966, Company
- Calvocoressi, M.D.: A Survey of Russian Music, Reprinted from.1974 1944, by Greenwood, Westport
- Craft, Robert: Chronicle of a Friendship, Alfred Knopf, New York. 1972
- Krebs Stanley, Soviet Composers and the Development of Soviet.1970, Music, Norton & Company Inc., New York
- Leonard, Anthony Richard, A History of Russian Music, Under. 1968 wood
- Nizamy' The Story of Layla and Mjnun, Translated from Persian . 1966 & edited by R. Gelpke, Bruno Cassirer
- Polyakova, Lyudmilla: Soviet Music, Translated from Russian by:Zenja Danko, Moscow
- Sabaneyeff, Leonid: Modern Russian Composers, Translated from Russian by: Judah Joffa, Freeport, New York, 1927, Reprinted.1967
- Schwarz, Boris: Music and Musical Life in Soviet Russian-1917.1970, Norton
- Swan, Alfred J.: Russian Music and its Sources in chant and folk1973 songs, Norton & Cy Inc., New York
- Thomson, Virgil: Music, Right and Left, Greenwood 1969, Reprint-. 1951 from
- Worth, Alexander: Musical Uproar in Moscow, Turnstile Press. 1949, London
- حسنين، عبد النعيم محمد: نظام الكنجوي (شاعر الفضيلة) الخانجي
القاهرة 1954 م.

الولايات المتحدة الأمريكية وأمریکا اللاتينية

أولا: الولايات المتحدة الأمريكية

ماذا عن الموسيقى في أمريكا، بلاد ناطحات السحاب «والكاوبوي» والسينما، والعنف، والجريمة، والعلم والتقدم؟...

ماذا عن الموسيقى في بلد المتناقضات؟ الموسيقى في أمريكا تقترن في الأذهان دائما بموسيقا الترفيه الدارجة: «الجاز» بمشتقاته «والروك أند رول» وغيرها من الموسيقى الخفيفة، التي بثتها أجهزتها التجارية العتيدة في أركان العالم، ودعمها الراديو والسينما والأسطوانة والكاسيت والتلفزيون... الخ.

وعلى الرغم من طغيان هذه الصورة للموسيقا الأمريكية، فإننا إذا استعرضنا المراكز الكبرى للموسيقا الغربية الفنية اليوم، لوجدنا أمريكا تحتل بينها مكانا في الصدارة، بفضل المستوى الرفيع لأوركستراتها الكبرى⁽¹⁾ التي يقودها أشهر القادة العالميين⁽²⁾، ودور الأوبرا-وعلى رأسها «المتروبوليتان»- وفرق الكورال، ومستوى التعليم الموسيقي في معاهدها وجامعاتها. يضاف لذلك

أنها أصبحت، منذ الأربعينيات، كعبة لفظاحل مؤلفي أوروبا، الذين نزحوا إليها تحت وطأة النازية والحرب العالمية الثانية، مثل سترافنسكي وشونبرج وهندمت وبارتوك وفاليل ومارتينو وغيرهم. فتحن إذن إزاء تحول ضخم في شئون الموسيقا بأمریکا، إذ لم يمض وقت طويل منذ كانت دولة ناشئة، تعاني شعورا حادا بالنقص⁽³⁾ إزاء كل موسيقا تأتيها من أوروبا-فكيف أمكن لهذا البلد، الذي يرجع تاريخه-كجمهورية مستقلة، متحدة الولايات لقرباة قرنين فقط. كيف أمكنه أن يتبوأ في قرننا هذه المكانة في مجال الموسيقا، الذي ظلت فيه أمريكا ناقلة ومقلدة لأوروبا لما بعد الحرب العالمية الأولى.

ويجب أن نفرق هنا أولا بين «الموسيقا في أمريكا»⁽⁴⁾ وبين «الموسيقا الأمريكية»، وهى التي تعنينا في المقام الأول، فهذه التفرقة أساس حقيقي مرجعه طبيعة تكوين هذا الشعب وملابسات تطوره التي ينفرد بها عن سائر شعوب العالم، ولذلك نتوقف قليلا عند تكوينه، سعيا لفهم أعمق لظواهر الموسيقا الأمريكية القومية.

العالم الجديد :

الحقيقة التي لا شك فيها أن الشعب الأمريكي، في جوهره امتداد لأوروبا، فأعرق أسرة أمريكية (إن صح هذا التعبير) ترجع جذورها لأثني عشر جيلا على الأكثر، فقد هاجر إليها الإنجليز والألمان والفرنسيون والإيطاليون والروس وأبناء الشعوب الأسبانية والآسيوية وغيرهم، واختلطوا على أرضها الوعرة، بسكانها الأصليين من الهنود الحمر⁽⁵⁾، ثم جاءت سفن العبيد لشواطئها محملة بألاف الزنوج الأفارقة، ومن هذا الخليط غير المتجانس بدأت أضخم عملية انصهار أنتجت الشعب الأمريكي، ولعلها لم تبلغ منتهاها بعد. ولم تكن عملية الانصهار سلمية ولا هادئة، فقد أريقَت فيها الدماء وأبيدت قبائل بأسرها من السكان الأصليين، ورسف الزنوج في أغلال العبودية في مزارع الجنوب، (حيث وجدوا في الغناء المتنفس الحقيقي لمأساتهم) وفى الوقت نفسه عبدت الأراضي الشاسعة وعمرت، وأنشئت المدن والولايات بجهد هذا الشعب الجديد وعرقه.

ولا يمكن القول بأن محصلة هذا الانصهار قد أفرزت شعبا موحد

السمات، فاختلاف منابته وأصوله، كذلك التفاوت الهائل في البيئات الطبيعية-ما بين الشمال والجنوب والساحل الشرقي والغربي-كل هذه كان لا بد لها أن تنعكس في تكوين الأمريكيين، وهى فوارق لازالت ملموسة في هذا الشعب، الذي تبوأ مكانة عظمى في عصرنا، وأصبح-بجانب الاتحاد السوفيتي-إحدى القوتين العظميين في عالم اليوم. وعلى الرغم من عنفوان هذا الشعب وتقدمه المادي المتوثب الذي بهر العالم، فإن أمريكا لم تفرز ثقافة أو فنونا يمكن اعتبارها أمريكية حقا إلا مؤخرا، وبعد فترات طويلة من الصراع والاختمار.

الموسيقا آخر الفنون نضوجا:

وكانت الموسيقا أبسطاً نمواً من الأدب والشعر والفن التشكيلي، فقيام «حياة موسيقية» متكاملة، بالنمط الأوروبي، يتطلب بناء فوقيا مركبا، وهو ما لم تتوافر أركانه إلا في القرن التاسع عشر، وذلك لطول السنوات، بل الأجيال، التي يستغرقها تكوين الموسيقيين المتخصصين وكذلك المستمعين الذواقه، المؤهلين لاستيعاب موسيقات أخرى، بجانب الروائع الأوروبية المستقرة. ولا ننسى أن هؤلاء المستمعين كانوا سلالة «البيوريتانيين» الأوائل، الذين كانت الموسيقى عندهم لهوا غير مستحب إلا في خدمة الدين⁽⁶⁾. وباستقرار الدولة الجديدة، بعد تاريخ عاصف من الكفاح المسلح ضد قوى خارجية⁽⁷⁾ وفى الحرب الأهلية⁽⁸⁾ بين الشمال والجنوب، كان الشعب الأمريكي قد حقق قدرا من النضج والشعور بذاته، انعكس على الموسيقا، في ظهور بدايات البحث عن الطريق نحو موسيقا أمريكية ذات جذور محلية، تناظر الأدب، وتحرر الأمريكيين من التبعية للتقاليد الألمانية المتزايدة بتزايد الموسيقيين الألمان، الذين استعان بهم أمريكا في حركة «التعمير الموسيقية» في التعليم والأداء ولكن المشكلة الحقيقية هي أن أمريكا-بتكوينها الخاص-ليس لها موسيقا شعبية، بالمعنى المتعارف عليه، لكي تقيم على أساسها فنا موسيقيا قوميا!

دفورجاك ينادي: «انظروا للداخل لتزرعوا هدايتكم»:

دعت جانيت ثورير سنة 1892 المؤلف التشيكي الشهير أ. دفورجاك

(1841-1901) لمعهدھا القومي الموسیقى بنیویورك⁽⁹⁾، و خلال سنواته الثلاث هناك، ترك دفورجاک أثرا عمیقا على الموسیقا في أمريكا-لیس بمؤلفاته الأمريكية الطابع، كسیمیفونیة «من العالم الجدید» و«القداس الجنائزى»⁽¹⁰⁾ Requiem وافتتاحیة هایواثا⁽¹¹⁾ «والرابسودیة الزنجیة» فقط-ولكن كذلك بتدیسه وأفكاره التي امتدت لأبعد من قاعات الدراسة. وهناك فكرة سادت عن اقتباسه لألحان من موسیقا الزنوج والهنود الحمر في سیمیفونیة الشهیرة، ولكنه هو نفى ذلك، وقال إنه ابتكر ألحانا تحمل طابعها فقط، مثل لحن اللارجو⁽¹²⁾ (الحركة الثانية) ویبدو أن ابتكاره كان من الصدق لحد سمح بتوفیق كلمات أغنیة زنجیة علیه هي Goin' Home أما أفكاره عن الموسیقا القومیة الأمريكية فقد كانت دعوة صریحة للمؤلفین الأمريكيین أن «ینظروا للدخل لكي یزرعوا حدائقهم الخاصة بهم». وهكذا دفع دفورجاک بقضية القومیة الأمريكية لبؤرة الاهتمام فأصبحت موضع حوار وجدل حی.

لإكرامه لنبي في وطنه:

لم يكن دفورجاک وحده وراء تطلع الأمريكيین للتعبير عن أنفسهم موسیقا، فقد تعاملت ظروف نمو المجتمع وتوحد الدولة والتقدم الاقتصادي على خلق مناخ أكثر تقبلا لهذا التطلع، فظهرت في أواخر القرن الماضي، على استحياء-بدايات حركة قومیة، تحاول التعبير عن أمريكا، بأساليب أوروبية رومانسیة، وذلك على یدی هاینریس⁽¹³⁾ وجوتشوك⁽¹⁴⁾ Gottschalk ووليام هنري فراي⁽¹⁵⁾ Fry، ولكن لم تلق مؤلفاتهم أذانا صاغیة (وإن حقق جوتشوك نجاحا بأعماله الغزيرة خاصة للبيانو) فقد كان مواطنوهم مشغولين بخبراتهم الجدیة، في تذوق الكلاسیكيات الأوروبية، أو بالموسیقا الأمريكية الدارجة Popular، الأخذة في الانتشار⁽¹⁶⁾. وكما هو شأن الأجيال الأولى التي تتلمس طریقها نحو تعبیر قومی، كانت مؤلفاتهم تعتمد، غالبا على طلاء محلی خارجي، ولكنهم على كل حال كانوا بداية لطریق جدید.

إرهاصات القومية الأمريكية:

ولم يكن الجيل التالي أسعد حظا مع مواطنیهم بكثير، وإن كانوا قد أصبحوا أرسخ في فنون التألیف الأوروبية وأقرب لمثل «الرومانسیة المتأخرة».

ومن هؤلاء نذكر «بين» (J.K.Paine) (1806-1839)، هـ. باركر (Horatio) (1863-1919-Parker) وإدوارد ماكداويل Mac Dowell وهم يمثلون طليعة النمط السائد حتى اليوم للمؤلف الأستاذ الذي يكسب عيشه من التدريس، إذ درسوا في جامعات هارفارد وييل Yale وكولومبيا على التوالي، وبذلك تركوا أثرا باقيا في تكوين الأجيال الشابة من المؤلفين.

إدوارد ماكداويل (1861-1908) والمثل الأوروبية:

حقق ماكداويل أوسع انتشار، بين معاصريه، في الداخل والخارج. درس التأليف عاما بباريس ثم قضى حوالي عشرة أعوام في ألمانيا ومعاهدها. والتقى مع «ليست» (ثفينا) فشجعه وأعجب بكونشيرتو البيانو الأول له، ثم عاد لبلاده ونجح كعازف بيانو ومعلم، ومؤلف غزير للبيانو والأوركسترا، وكانت مؤلفاته الانطباعية اللطيفة⁽¹⁷⁾ مكتوبة بأسلوب رومانسي متأخر قريب لأسلوب جريج، كما في صوناتات ودراسات البيانو والقصائد السيمفونية. وكان ماكداويل يرفض فكرة القوة، ويعتبر «كتابة أعمال موسيقية على نص شعبي» أقرب «للتفصيل Tailoring» منه للإبداع⁽¹⁸⁾ «وكتب أنه «يأمل أن يسمع في الموسيقى الأمريكية»-ليس أصداء الفولكلور بل روح التفاؤل والحيوية المميزتين للإنسان الأمريكي⁽¹⁹⁾». والغريب أن مؤلفاته هو لم تتطرق بتلك الروح، بل أن أوسعها انتشارا وأبقاها حتى اليوم «المتابعة الهندية Indian Suite» مصنفة 48، التي اعتمدت على ألحان للهنود الحمر⁽²⁰⁾، وان كان يبقى أنه تعمد أن يكون قوميا فيها، ويقول إن ألحان الهنود الحمر هي التي اجتذبت لذاتها...

ويبدو أنه كان من أواخر المدافعين عن المثل الأوروبية الألمانية، في وجه الزحف «الهمجي»⁽²¹⁾ المقبل على الموسيقى الأمريكية، ومن هنا كان رفضه لدعوة دفورجك للقومية الأمريكية..

ومن هذا الجيل «التمهيدي»، بما ظهر فيه من أسماء عديدة لمؤلفين يكتبون موسيقا أمريكية التوجه، برز مهندس وناسر ومؤلف كافح بقوة عن قضية الموسيقى الأمريكية هو آ. فارويل Farwell (1872-1951) فقد وجد فارويل مكانا باقيا في تاريخ بلاده-ليس بمؤلفاته التي تستوحى الطبيعة الأمريكية وموسيقا الهنود الحمر-ولكن بجهوده في نشر الموسيقى الأمريكية

وخاصة تلك التي تستوحى المصادر المحلية⁽²²⁾.
المصادر الثلاثة للموسيقا الأمريكية في القرن العشرين (في الفترة
1920 إلى 1950):

أقبلت أمريكا على القرن العشرين وهى أكثر ثقة بذاتها بعد إنهاء عزلتها
السياسية⁽²³⁾ (مما انعكس على نظرة مؤلفيها لأوروبا) وباستكمال أجهزة
الحياة الموسيقية فيها، وإن ظلّت موسيقاها «تركيبية مصنعة»⁽²⁴⁾ Synthetic
فهي في جوهرها استزراع «لنباتات» موسيقية بعضها أوروبي، وبعضها
أفريقي الجذور وبعضها الآخر محلى، وكان لا بد أن يثمر هذا المزيج المنقول
أنواعا مغايرة للأصول التي استُتبتت عنها. وقد أضفى التواتر الشفوي
وتلقائية الأداء المتحرر، خاصة في موسيقا الزنوج، بعض سمات «الشعبية»⁽²⁵⁾
عليها.

وقويّت البدايات التي أشرنا إليها، وتبلورت أخيرا في هذا القرن، في
حركة «قومية» أنتجت موسيقا ذات مذاق أمريكي خاص، مستمد من أحد
مصادرها الثلاث الرئيسية⁽²⁶⁾ وهى: موسيقا الهنود الحمر، والموسيقا
الآفروأمريكية، وتقاليد الموسيقا البريطانية الكلتية⁽²⁷⁾ Celtic، ونقدم للقارئ
نبذة موجزة عما هو بعيد منها عن خبرات محبي الموسيقا.

موسيقا الهنود الحمر:

لم يتفاعل الهنود «الحمر» مع المهاجرين البيض بل عاشوا في عزلة
حفظت لهم عاداتهم وتقاليدهم الشعبية ومنها أغانيهم لكل مناسبات الحياة
وأغراضها: للآلهة والغابات والبحيرات والصيد والحرب، وهدفة الأطفال
الخ. وأهم مميزات أغانيهم هي سلالمتها ذات الأبعاد الأصغر من السلالم
الغربية، والاتجاه الهابط لأغلب ألقانها، والحس الإيقاعي فيها أقوى من
اللحني، وهو ما يتجلى في غلبة الآلات الإيقاعية كالطبول والشخايل، وفي
عزف الإيقاعات المركبة المتعددة، وللطبول وظائف اجتماعية وقبلية أبعد
من مجرد الإيقاع⁽²⁸⁾. ويقلل بعض المؤرخين الأمريكيين⁽²⁹⁾ من دور موسيقا
الهنود، بل يعتبرهم البعض أمريكيين جغرافيا فقط، وقد طفت موسيقاهم
على السطح، كقوة ملهمة للموسيقا الأمريكية وخاصة عند الرومانسيين
المتأخرين من أمثال لوميس Loomis وكادمان Cadman وفارويل وغيرهم-

(انظر كذلك ماكداويل) ولكنها لم تترك أثرا عميقا في تشكيل الموسيقى القومية⁽³⁰⁾.

موسيقى الزنوج الأفروأمريكية:

«الجاز Jazz» هو الإضافة الأمريكية الحقيقية، وهو أولا وقبل كل شيء موسيقا الزنوج الأفارقة، وهو ظاهرة اجتماعية فريدة، فقد كان بمثابة صدمات كهربائية، نفثها الزنوج في حياة الجماهير البيضاء، فولدت انفجارات متعاقبة تركت آثارها العميقة، ليس على الساحة الموسيقية فقط بل والاجتماعية أيضا. فهذه الموسيقى التي كانت تعبيرا تلقائيا للعبيد المضطهدين القادمين من إفريقيا، تحولت تدريجيا حتى أصبحت منذ مطلع القرن، رمزا لأمريكا كلها، بزنجوها وبيضها على السواء، وتفاعلت مع الموسيقى الأوروبية الكلاسيكية⁽³¹⁾ وأصبحت لهجة موسيقية معترفا بها، ولم يقف في وجهها الازدراء الذي قوبلت به هذه الموسيقى «الهمجية» في أول الأمر. ولا نبالغ إذا ذكرنا أن الجاز قد عاون على تقريب البيض والسود، ولعب دورا في تحول المجتمع الأمريكي⁽³²⁾. ولكن ما هو «الجاز» على وجه التحديد؟ الجاز أسلوب متعدد الجوانب، ظهر في أواخر القرن الماضي في الأوساط المتواضعة للزنوج، بمدينة نيو أورليانس⁽³³⁾ وعماده إيقاعات الزنوج، وسلمهم الخماسي (لحدّ ما) ثم دخلت إليه عناصر أوروبية أهمها الهارمونية، وبعض التأثيرات الفرنسية والإنجليزية (الشعبية) والكريولية Creole: للزنوج المختلطين بدماء فرنسية أو إسبانية)-واختلطت هذه العناصر بأغاني العمل الزنجية (سواء في المزارع أو أغراضها الأخرى المتعددة) مع أغاني «الأسى» المسماة «البلوز Blues»، وهي تراث زنجي أصيل من الأغاني الحزينة الباكية (تضم العويل والصراخ والاحتجاج) وهو الذي وجدوا فيه متنفسا لمآسهم، وتمتاز «البلوز» بأبعادها الشبيهة بثلاثة أرباع الصوت عندنا ومن فروع البلوز الأغاني الروحية (الدينية)⁽³⁴⁾ الزنجية Spirituals وأناشيد «الجوسبل»⁽³⁵⁾ Gospel وكل هذه الأغاني الزنجية بالطبع تلقائية تتناقل بالسمع، مما يعرّضها للتطور والإضافة، كما في الموسيقى الشعبية. ثم أضاف الراجتيم⁽³⁶⁾ Ragtime والفرق النحاسية التي كانت تعزف في الاحتفالات والمآتم إضافات هامة للجاز-ومن هذه التوليفة «الغريبة»

تكونت موسيقا الجاز⁽³⁷⁾، بموجبها المتتالية (مثل ديكسي لاند⁽³⁸⁾ Dixie Land و فرقة السوينج الكبيرة المسماة Big Band⁽³⁹⁾)، والتي حل البيبوب «Bebop»⁽⁴⁰⁾ مكانها فيما بعد .

وأهم خصائص الجاز بنوعياته وموجاته المختلفة هي النبض الإيقاعي المستمر من جانب، مع قلقلة الضغوط (المرقصة) Syncopation من جانب آخر. وتتكون فرقة عادة من قسم إيقاعي عماده الطبول والكنتراباص والطرومبون ويشاركها البيانو-وقسمه اللحني يضم آلات الكلارينيت والطروميت وآلات الساكسوفون-Saxophones بطبقاتها المختلفة، ويلعب البيانو دورا لحنيا، وكذلك البانجو Banjo (آلة الزنوج المفضلة في غنائهم التلقائي). ومن أهم مميزاته بجانب الإيقاع، عنصر الارتجال Improvisation حيث يضيف العازفون الذين يتناوبون في الارتجال⁽⁴¹⁾ زخارف وحليات وفقرات لحنية قصيرة للحن، سواء كان مدونا أم لا⁽⁴²⁾.

ويضاف لذلك نوتات «البلوز» (الثالثة والسابعة المخفضتين) والتي يعزفها الزنوج عادة على آلات النفخ والآلات الوترية على السواء، ثم الهارمونية الكروماتية.

هذا، بإيجاز تعريف بموسيقا الجاز⁽⁴³⁾ التي أصبحت القاسم المشترك في مؤلفات الأمريكيين القوميين مثل جيرشوين وكوبلاند وآيفز وهاريس، وغيرهم من أمثال ه. هانسون، وفيرجيل طومسون، ر. سيشانز، ه. كلاويل وغيرهم، ممن لم يتعمدوا التعبير القومي، ولكنهم اعتبروا موسيقاهم بما فيها من روح أمريكية تلقائية جزءا من مقومات «الثقافة الأمريكية».

جورج جيرشوين (1898-1937): Gershwin

جيرشوين هو المؤلف الذي أزالت موسيقاه الحواجز بين موسيقا الترفيه والموسيقا الجادة، وبين موسيقا أمريكا الخفيفة⁽⁴⁴⁾ وتقاليده أوروبا العريقة، وهو الذي رفع الجاز من برودواي لقاعة كارنيجي، وهو أوسع مؤلفي أمريكا القوميين انتشارا عالميا حتى اليوم. و جيرشوين صاحب موهبة موسيقية تلقائية أنضجتها خبرة عزف موسيقا الترفيه وتلحين الأغاني الدارجة في حي «تين بان آلي»⁽⁴⁵⁾ Tin Pan Alley حيث انغمس لأذنيه في أروقة الجاز والأغاني الدارجة وتشربها، منذ كان في الرابعة عشرة، ولكن موهبته

وطموحه رفعا لمصاف المؤلفين «الكبار» في قصة نجاح مثيرة.

حياته وأعماله:

ولد جيرشوين⁽⁴⁶⁾ في بروكلين لأسرة يهودية متواضعة حديثة الهجرة من روسيا، وقضى كثيرا من طفولته وصباه في شوارع المدينة حيث تشرب بجوها وأصواتها تماما. وكان مستواه الدراسي ضعيفا ولكن موهبته الموسيقية كانت واضحة، مبدأ صلته بدراسة البيانو في العاشرة، وتعلم على هامبيترز ثم كيليني Kelenyi، وفي السادسة عشرة بدأ يكسب عيشه من وظيفة موسيقية عجيبة هي «سمسار» أو متعهد نشر أغاني Song-Pluggar وكان ذلك قبل ظهور الراديو، وكانت دار نشر ريميك، التي عمل بها، تستأجر الموسيقيين لعزف الأغاني الجديدة لساعات طويلة، لكل من يرغب من الزبائن (مغنين أو قادة فرق أو هواة)... ثم بدأ تلحين أغاني خفيفة كان الجاز عنصرا واضحا في أسلوبها، ولقيت أغانيه نجاحا⁽⁴⁷⁾ أثار طموحه لتلحين «مسرحيات موسيقية» (أشبه بالأوبريتات) فبدأ منذ سنة 1919 سلسلة من هذه المسرحيات التي لقيت نجاحا كبيرا⁽⁴⁸⁾ جلبت له الشهرة في هذا المجال⁽⁴⁹⁾، وكان تعليمه الموسيقى قاصرا، وخاصة في الهارمونية والبناء الموسيقي، ولكن نجاحه اعتمد أساسا على موهبته وعلى تغلغله العميق في أساليب الجاز وكانت تلك الفترة زاخرة بالجاز، حتى أطلق عليها «عصر الجاز» وتساعد الاهتمام، في أنحاء أمريكا، بمحاولات المزج بينه وبين الموسيقى الفنية.

الجاز يجد طريقة لقاءات الموسيقى الجادة «بالرابسودية الزرقاء»: كان بول هوايتمان قائد فرقة الجاز الشهيرة قد نظم حفلا كبيرا سنة 1924 بقاعة آيوليان بنيويورك تحت شعار «تجربة في الموسيقى الحديثة»، أراد به إقناع عالم الموسيقى الرفيعة بقيمة الجاز وإمكاناته، فدعا جيرشوين لكتابة عمل يوفق بين الجاز والموسيقى الفنية وهو ما كان يحلم به دائما، فكتب الرابسودية الزرقاء (أو بأسلوب البلوز) Rhapsody In Blue للبيانو والفرقة جاز وقام ف. جروف Ferde Grofe بتوزيعها توزيعا ملونا. وعزف جيرشوين البيانو المنفرد، ولقيت الرابسودية نجاحا ساحقا واعتبرت نقطة تحول في الموسيقى الأمريكية، لأنها جلبت معها بقاعة الكونسير مزاجا

جديدا تماما، منذ اللحظات الاستهلاكية التي يدخل فيها الكلارينت بلحنه المقهقه الضاحك، ثم تتطلق الموسيقا في حيوية إيقاعات الجاز مع لمسات بارعة من طابع «البلوز». وفي قسمها الأوسط يسود حنين عاطفي يذكر بتشايكوفسكي وليست.

وبهذا العمل كرس جيرشوين الجاز وفتح به طريقا للموسيقا الأمريكية، على الرغم مما به من ثغرات بنائية وهارمونية، وتركت الرابسودية أثرا كبيرا⁽⁵⁰⁾ على مسار الموسيقا الأمريكية سلبا وإيجابا. وكان جيرشوين مدركا للثغرات الكبيرة في تعليمه الموسيقي وسعى مرارا لتداركها، بدراسات متقطعة على جولد مارك وكاويل وشللنجر وغيرهم، كما حاول أن يتلمذ على رافيل، ولكنه صرفه بلباقة⁽⁵¹⁾ وفي العام التالي 1925 كلفه دامروش كتابة كونشيرتو للبيانو والأوركسترا، فتوفر على دراسة بناء الكونشيرتو ليكتب الكونشيرتو في مقام فا Concerto In F مضيئا به إضافة حقيقية وبارقة للموسيقا الأمريكية. ومن أطرف التعليقات على هذا العمل البارع ما كتبه دامروش عما أسماه المعجزة: «لقد ألبس جيرشوين هذه الفتاة المتحررة المودرن يقصد الجاز-زيا كلاسيكيا جعل المحافل الموسيقية «المحترمة» تقبلها»!

وفي نفس الاتجاه كتب جيرشوين «ثلاثة مقدمات للبيانو»⁽⁵²⁾، والعمل الأوركستراي «أمريكي في باريس» An American In Paris الذي وصف ببراعة وبنفس الأسلوب الجازي، انطباعات أمريكي يزور باريس لأول مرة، وكتبه لأوركسترا كبير⁽⁵³⁾، وكتب رابسودية ثانية وافتتاحية «كوبية» (Cuban) لم تنتشر بكثرة، كما بدأت صلته بهوليوود الموسيقا التصويرية للسينما. وفي عام 1935 أبداع وأكثر وأشهر أعماله: الأوبرا الشعبية (كما أسماها)⁽⁵⁴⁾ «بورجي وبيس Porgy And Bess» وجميع شخوصها من الزوج، من قاع كارولينا الجنوبية، وأبطالها هم:

بورجي المشلول المقعد، الذي يحب ببس، وينافسه الحمائل القوى كراون-وهي تعرض صورة واقعية قاسية لحياة الزوج، وموسيقاها تتطق بطابع الجاز مع جو الأغاني الزنجية الروحية Spirituals⁽⁵⁵⁾ ولكن دون اقتباس نصي. وأغانيتها عاطفية مباشرة التأثير، أو ساخرة مرحة، ومن أصدقها وأوسعها انتشارا «الصيف Summer Time». وكانت هذه هي المرة الأولى التي

تفرض فيها أوبرا أمريكية نفسها، ليس عن طريق أوبرا المتروبوليتان، بل عن طريق برودواي، وهي بلا شك قمة كتاباته وأوسع أوبرا أمريكية انتشارا في الخارج.

وهكذا أسهم جيرشوين في خلق موسيقا أمريكية قومية، بعيدا عن الأنماط الأوروبية، وذلك دليل على أن «العالم الجديد» قد وجد لموسيقاه مسلكا جديدا نابعا من داخله، أياما كانت قمته الفنية الباقية.

تشارلز آيفز: (1874-1951)

كان من الأوفق تاريخيا وموسيقيا، أن يكون آيفز أول من نتناول من مؤلفي أمريكا القوميين، فهو ليس من كبار المجددين من قرننا فحسب، بل هو أول من ارتاد طرقا مجهولة وعرة نحو موسيقا أمريكية حققة، غير أن قلة انتشار أعماله عالميا، جعلتنا نرجئه لما بعد جيروين، الأشهر والأيسر تقبلا.

وآيفز لغز محير ومشوق معا، فهو رجل أعمال بالمهنة ومؤلف موسيقا بالهواية بدأ مع والده⁽⁵⁶⁾، الذي خاض به تجارب عجيبة في الهارمونييات «وألعابا» أراد بها أن يوسع خياله وأذنيه ويفتح عقله للتساؤل والتجريب. ثم درس التأليف على هـ. باركر (في جامعة بيل)، الذي أزعجته تجاربه الخطرة فتوقع آيفز وأخذ يكتب له بالأساليب «الصحيحة»، محتفظا بمغامراته الجريئة لنفسه ومستمرًا فيها، وبعد تخرجه أدرك مبكرا أنه لا بد أن يكسب عيشه من عمل آخر غير التأليف إذا أراد أن يحتفظ لنفسه بحرية التعبير والتجريب والمغامرة. فأسس واحدة من أنجح شركات التأمين كسب منها عيشه طوال حياته. بينما ظل التأليف نشاطا يوميا لأوقات فراغه. ولكن ما تلك المغامرات التي أراد أن يتضرغ لها؟

تشرب آيفز في نيو إنجلند، بثقافتها وبكل موسيقاها، ريفية وكنسية واحتفالية، وتقبلها بنفس الروح التي تقبل بها باخ وبيتهوفن⁽⁵⁷⁾، فكل الموسيقات عنده مشروعة فقادته هذه العقلية المتفحصه لاختبار كل المسلمات الموسيقية المستقرة⁽⁵⁸⁾، وتوصل وحده بهدوء لاكتشافات خطيرة في موسيقا القرن العشرين قبل أن يتوصل إليها سترافنسكي وشونبرج، كالهارمونييات المركبة Poly Harmonies وازدواجية المقامات (البيتونالية)⁽⁵⁹⁾ Bitonality،

وكلاهما يمزج هارمونيّات مختلفة المقامات لتسمع معا في آن واحد، مما ينتج تنافرا واضحا، ومثل «اللاتونالية Atonality» إلغاء المحور التونالي⁽⁶⁰⁾، ومثل الإيقاعات المركبة المتداخلة Polyrhythms وثلاثة أرباع الأصوات وغيرها.

فنان سابق لعصره:

وبهذه اللغة الجريئة استطاع آيفز أن يعبر عن عالمه الخاص بأعماله الجريئة مثل الصوناتة الثانية للبيانو المسماة «كونكورد» ماساسوشتس 1840-1860، والتي صدمت القلائل الذين استمعوا إليها أول الأمر، ليس بغرابة رينها فقط بل بصعوباتها الفائقة. فرغم نشرها سنة 1919، لم تقدم للجمهور إلا سنة 1939⁽⁶¹⁾، ومثل «مشاهد من نيو إنجلند»⁽⁶²⁾ (New England Scenes)، وسيمفونياته الأربع التي حصلت ثالثتها على جائزة بوليتزر سنة 1947، وله خمس مجموعات Sets⁽⁶³⁾ للأوركسترا وتوزيعات على «أمريكا» للأرغن الخ.

عناوين عجيبة وموسيقا بالجان:

ومن أعماله الغريبة: «مسالك صوتية رقم 1 Tone Roads N. 1» و«الجنرال وليام بوث يصعد للسماء»، و«الفضاء والزمان Space And Duration» ولكن من أهم ما كتب أغانيه البالغة التنوع والابتكار وهي 114 أغنية نشرها مع غيرها من مؤلفاته على نفقته الخاصة ووزعها (مجانا) ولم يكن غريبا أن يفقد الجمهور للاستماع لكتاباته التي سبقت عصره بكثير، وكان رائدا ذا رؤية مستقبلية وان لم يوفق أحيانا في تناول أفكاره بتسلسل متسق وخاصة في أعماله الكبيرة⁽⁶⁴⁾ بحيث تعطى انطباع التوحد. وهو لم يكن وطنيا في موسيقاه بالمعنى الضيق، ولم يلجأ للتلوين المحلى الخارجى ولكن انطباعاته الأولى بموسيقا وطنه، نيو إنجلند، بلهجاتها «العالمية» ظلت من المنابع الرئيسية القومية⁽⁶⁵⁾. ورغم أنه أعظم معاصريه موهبة، فإن تأثيره على جيله كان محدودا بسبب عزله وتواضعه الشديد، غير أن الأجيال التالية أخذت تدرك قدره، ولكن بعد أن توقف عن التأليف في الخمسين، لإحباطه وتدهور صحته وبصره.

وفى أواخر حياته جاءت بوادر الاعتراف بفنه، وأخذت بعض أعماله

الأوركسترا وأغانيه تنتشر وتحمست الأجيال التالية لأفكاره «ومغامراته» والتي وجدوا فيها اندماجا أمريكيا لأهم مستحدثات القرن، وقد كتب عنه شونبرج وسلونمسكي وكاويل⁽⁶⁶⁾ تقييما رفيعا، وأشاد كوبلاند⁽⁶⁷⁾ بأغانيه التي اعتبرها أفضل ما كتب من الأغاني الفنية الأمريكية.

هـ. كوبلاند: (1900- 1991) Copland

كان كوبلاند قبل اكتشاف آيفز يعد أعظم مؤلفي أمريكا، بفضل دوره القيادي والمنتشعب في خلق موسيقا⁽⁶⁸⁾ أمريكية ذات جذور محلية تبلغ آفاقا عالمية. وهو يكتب حول هذا:

لا بد من توافر عناصر ثلاثة لإبداع موسيقا محلية الجذور، عالمية المستوى أهمها: انتماء المؤلف لشعب له ملامح مميزة، وتوافر قدر من الحس الثقافي الموسيقي لديه، يعتمد على من يضم الموسيقا الشعبية والدارجة، وثالثها توافر البناء القومي للأنشطة الموسيقية (أجهزة الموسيقا المنفذة) وأن يخدم هذا البناء المؤلف المحلي، ولو جزئيا على الأقل. وهو نفسه قد توافرت له هذه العناصر، وأحسن توجيهها لخدمة الموسيقا الأمريكية بما اكتسب له لقب «عميد المؤلفين الأمريكيين» «وهي مكانة تبوأها بإبداعه الموسيقي المنوع ثم بتنظيمه الفعال لوسائل التعريف⁽⁶⁹⁾ والأداء والنشر⁽⁷⁰⁾ والتذوق⁽⁷¹⁾ والتشجيع للموسيقا الأمريكية، وقد انتشرت كتبه عن تاريخ وجماليات الموسيقا (مثل الموسيقا والخيال «والموسيقا الجديدة» «والتذوق»... الخ.

حياته:

ينتمي كوبلاند لأسرة يهودية ميسورة حديثة الهجرة من روسيا، كان اسمها الأصلي «كابلان» ولكن سلطات الهجرة قامت بهجائه بهذه الطريقة التي اشتهرت بها الأسرة، أي «كوبلاند»، وكانت الأسرة تقطن بنيويورك فوق متجر الوالد، حيث عمل جميع أفرادها بالتجارة معه فيه، ورغم هذه الخلفية تلقى «هارون» دروسه الأولى في البيانو من شقيقته ولكن موهبته الموسيقية جعلته يلح على أبيه ليسمح له بدراسة أكثر تعمقا للموسيقا. وفي الثالثة عشرة تحققت أمنيته فبحث لنفسه عن المعلمين وكان أهمهم روبين جولد مارك (انظر جيرشوين) الذي زوده بأساس موسيقي راسخ. ثم جاءت

الخطوة الإيجابية في تخطيطه لمستقبله الموسيقى عندما تقدم لمدرسة «فونتبلو» الأمريكية الحديثة الإنشاء قرب باريس وقبل فيها وحصل على منحة لمدة عام وسافر سنة 1921.

أستاذته في التأليف سيدة:

عُهد إلى ناديا بولا نجيه Boulanger (1887 - 1979) -تلميذة «فورية Faure» التي لعبت دورا تاريخيا في تكوين المؤلفين الأمريكيين والقوميين-بتدريس الهارمونية والتأليف بهذه المدرسة، وكان كوبلاند الأول في سلسلة من طلابها الأمريكيين، وانبهر بعلمها وأسلوبها في التدريس فامتدت دراسته لثلاث سنوات بدلا من واحدة، وهناك أدرك عمق العلاقة بين الإبداع الموسيقى، والبيئة التي تنتجها قياسا على النموذج الفرنسي-وتبلورت رغبته في التوصل لتعبير أمريكي صادق، وعاونته أستاذته بتوجيهه نحو أسلوب «الجاز» من جانب، وتجديدات سترافنسكي وغيره من جانب آخر.

وإليها يرجع الفضل في تعريفه بأبرز قادة الأوركسترا الأمريكيين، كما كلفته تأليف كونشيرتو للأرغن⁽⁷²⁾ لكي تعزفه في جولتها الأمريكية سنة 1925.

هل يبذل المؤلف ما يرضيه أم ما يقربه للجماهير؟

ظلت هذه القضية تشغل كوبلاند في مطلع حياته كمؤلف، فكانت تتنازع الرغبة في كتابة موسيقا أمريكية، وهي التي أثمرت موسيقا «للمسرح» وكونشيرتو البيانو سنة 1927- وفي الوقت نفسه كان يميل لكتابة موسيقا «تجريدية» تسائر الاتجاهات الأوروبية الحديثة وبخاصة شونبرج وسترافنسكي، وهو ما تجلّى في تنوعاته للبيانو سنة 1930⁽⁷³⁾ وامتدت به هذه الفترة الأوروبية قرابة خمس سنوات، شعر بعدها بعزلته عن الجماهير الأمريكية التي كانت دائما في بؤرة اهتماماته.

وهكذا تحول، عامدا، إلى أسلوب أبسط وأيسر تقبلا لدى المستمع الأمريكي العادي، بدأه بمؤلفه الأوركسترالي «الصالون المكسيكي El Salon Mexico» سنة 1934، والذي أدمج فيه ملامح محببة من الفولكلور المكسيكي والجاز، فكان بداية مرحلة إيجابية في قوميته، كتب فيها أعمالا بالغة التنوع، وثيقة الصلة بالبيئة الأمريكية وخاصة بالغرب ورعاة البقر، والطبيعة

المتسعة، والموضوعات الأمريكية التاريخية، والأدب الأمريكي. ومثل كثيرين من الفنانين والمتقنين في الثلاثينات، اجتذبه الأفكار اليسارية عن توظيف الفن لخدمة الشعب فكان طبيعياً أن ينتخب عناصره الأمريكية من مصادر متنوعة طموحا لتوصيل رسالته للقاعدة العريضة من مواطنيه، فكان منطلقه القومي أوسع وأشمل من جيرشوين وآيفز⁽⁷⁴⁾.

ومن أبرز صفات كوبلاند تخلصه من الذاتية والأنانية التي نعرفها في كثير من الفنانين، فهو قد كان دائماً متعاطفا ومشجعا للمؤلفين الأمريكيين، على اختلاف وجهاتهم، مما اكتسب له الاحترام في كل مجالات الحياة الموسيقية في بلاده، والتكريم فيها وفي الخارج.

الموسيقا الوظيفية أو موسيقا الاستعمال اليومي:

بلغت حركة الموسيقا الأمريكية ذروتها في الحقب الأربع الأولى من هذا القرن فتضاعفت الهيئات المشجعة للموسيقا الأمريكية وتعددت وسائل تدعيمها ماديا ومعنويا في صورة المنح والجوائز المالية المغرية، التي ترصدها مؤسسات ثقافية⁽⁷⁵⁾ أو شركات فنية⁽⁷⁶⁾ للمؤلفات الأمريكية وبجهود محطات الإذاعة الكبرى (مثل شركات CBS و NBC وغيرها) وهي التي استتت سنة تقديم مؤلفات أمريكية أسبوعيا، وقام اتحاد المؤلفين الأمريكي بتنظيم حفلات تلقى الأضواء على الأعمال الأمريكية،

بينما أسهمت المؤسسات التعليمية⁽⁷⁷⁾ وشركات السينما⁽⁷⁸⁾ والمسارح، وفرق الرقص في هذه الحركة بنصيب مرموق. وهكذا تفتحت الأبواب والمسالك أمام الموسيقا الأمريكية المحلية لإبداع موسيقا «وظيفية» تخدم فنونا أخرى، على عكس الموسيقا البحثية) أو ما أطلق عليه هند ميت اسم «موسيقا للاستعمال اليومي-Ge brauchs musik»، وكتب كوبلاند في هذا: أردت أن أكتب موسيقا يستطيع المستمع التعرف عليها مباشرة كتعبير أمريكي صادق...

وهكذا وجد المؤلفون الأمريكيون أنفسهم فجأة في وضع كثر فيه الطلب على موسيقاهم، وكان بديها أن يكتبوا مثل هذه الأعمال بلهجة موسيقية مبسطة وقريبة للجماهير. ومن خلال هذا التوسع الأفقي، اكتشف المؤلفون القوميون الطريق الوسط المعبر عن خبراتهم المتزايدة والمباشرة الصلة

بالجماهير في حياتها اليومية.

مؤلفاته «القومية» وأسلوبه :

في حياة كوبلاند الإبداعية مرحلتان بعيدتان عن القومية هما بداياته الأوروبية الأولى، (إلى حوالي 1933) وإن تخللتها مرحلة قصيرة من المؤلفات المتأثرة بالجاز مثل كونشيرتو البيانو-أما الثانية فبدأت باهتمامه بموسيقا صفوف الأصوات Serial والذي تبلور حوالي الستينات⁽⁷⁹⁾-وفيما بينهما، كانت موسيقاه أمريكية مبسطة بوضوح «وتعمد»، وهذه هي الأعمال التي جلبت له شهرته العريضة وهي التي نتناول هنا أبرزها. وجدير بالذكر أنه يكتب كل أعماله بكثير من العناية والتؤدة أيما كان أسلوبها أو غرضها، ولذلك تتميز مؤلفاته غالبا بحبكتها الفنية النابعة من معرفة وثيقة بصنعتة وسيطرته عليها. كتب كوبلاند للأوركسترا ثلاث سيمفونيات أهمها الثالثة «وموسيقا للمسرح Music For The Theatre» سنة 1925، وكونشيرتو البيانو («الجازي»، الأسلوب سنة 1962) و«الصالون المكسيكي» المشار إليه قبلا، «وصورة للنكولن Lincoln» سنة 42 لراوي وأوركسترا وهو العمل الذي أدمج فيه لحن «بالاد» شعبية من نيو إنجلند (تسمى Springfield Mountain) ولحنا آخر من ألحان ستيفن فوستر (انظر قبلا). وفي أعماله «تحية (فانفار) للرجل العادي Fanfare For The Common man» و«خطاب من الأسرة Letter From Home» و«مقدمة لمناسبة جلييلة Preamble For A Solemn Occasion» للراوي والأوركسترا-نراه يوظف فنه في خدمة الحياة اليومية والمعاني المتصلة بالإنسان الأمريكي العادي. وله كذلك مجموعة من الأعمال الأوركسترالية التي تطل على أمريكا اللاتينية (والتي أوفد إليها على رأس وفود العلاقات بين الأمريكيتين) مثل «رقص من كوبا- Two Mexican Pieces» سنة 44، ومقطوعتان مكسيكيتان سنة 59 وثلاث «سكتشات من أمريكا اللاتينية» وكلها تشهد بقوميته الأمريكية التي اتسعت لبعض الملامح الفولكلورية لأمريكا اللاتينية.

الباليهات الأمريكية :

حقق كوبلاند في موسيقاه للباليهات المختلفة نجاحا واسعا، وانتشرت

كموسيقا أوركسترالية بعيدا عن المسرح، ومن أقوى هذه الباليهات تعبيرا عن انتمائه الأمريكي «الفتى بيلي Billy The Kid» سنة 1938 (بتكليف من فرقة لنكولن كيرستين) «وروديو»⁽⁸⁰⁾ Rodeo سنة 1942 الفرقة البالية الروسي بمونت كارلو، وتصميم الرقص لأجنس دي ميل). وكلاهما يعبر عن الغرب⁽⁸¹⁾ ورعاة البقر، وفي أسلوبهما عناصر من الجاز ولكنها مدمجة في نسيج قوامه ملامح موسيقية: ريفية ومحلية ودينية. فرضتها طبيعة موضوعاتهما⁽⁸²⁾. ولكن «ربيع أباليشيا»⁽⁸³⁾ Spring Appalachian سنة 1944 والذي كتبه بتكليف من مارتا جراهام Martha Graham إحدى الشخصيات الكبرى في الرقص الأمريكي المعاصر، وهى التي صممت رقصاته وقامت بالرقص فيه، وهو يصور احتفال الرواد القدامى بمقدم الربيع حول بيت حديث الإنشاء في مزارع بنسلفانيا في أوائل القرن الماضي، وقد أعد المؤلف من موسيقا⁽⁸⁴⁾ متتابعة للأوركسترا السيمفوني من سبع حركات متصلة، وأولها يقدم صورة بالغة الهدوء والطمأنينة للطبيعة قبل الفجر، وهو جو نفسي برع كوبلاند في تصويره، وفي القسم الثاني ترقص العروس وزوجها معبرين عن انفعالاتهما، التي تمزج بين الفرح والتخوف من التجارب المقبلة لحياتهما المشتركة، ثم تأتى الاحتفالات ببيتهما الجديد، وتعبّر عنها رقصة ريفية نشطة، بينما يتخللها-لحن هادئ أقرب لنشيد ديني يتشابك مع النماذج الراقصة، وبعد قسم ثالث بطيء، يتوارد القسمان الخامس والسادس في حيوية كبيرة توحى بالدوران العنيف للرقص، مع إشارات محورة لألحان دينية، لا تلبث أن تختتم هذين القسمين بلحن النشيد الديني. والقسم السادس اشتهر بصفة خاصة بنشيد ديني معروف (لإحدى الفرق الدينية)⁽⁸⁵⁾ يسمى «موهبة البساطة» The Gift To Be Simple «⁽⁸⁶⁾ اتخذه المؤلف أساسا لتتويجات بسيطة تناولت اللحن بهارمونيوات ومقامات مختلفة مع لمسات عابرة من المحاكاة، وأخيرا تختتم المتتابعة بموسيقا توحى بالصلاة، ويسودها هدوء صاف، يذكر باتساع القسم الأول وسكينته، في تصويره لبزوغ الفجر، وتختتم الموسيقا في جو من الهدوء والترقب للتجارب المقبلة لحياة العروسين المشتركة.

ولكوبلاند، بجانب ذلك أعمال مسرحية كتبها لطلاب المدارس الثانوية

مثل أوبرا «العاصفة الثانية The Second Hurricane»، «والأرض الحانية The

«Tender Land» وله مؤلفات لمجموعات موسيقا الحجره وللكورال، ومن أعماله الغنائية نشير لإعداده Arrangement «للأغاني الأمريكية القديمة Old American Songs» التي تناولها بأسلوب هارموني موفق في بساطته، وله مجموعة أغاني شهيرة على «اثنتي عشرة قصيدة لإميلي ديكنسون⁽⁸⁷⁾ Twelve Poems of Emily Dickinson» سنة 1905 وتحتل موسيقاه التصويرية-مكانة خاصة في موسيقا أمريكا-لأنه حقق فيها نجاحا، طرح نموذجا صادقا قلده مؤلفو الموسيقا التصويرية لفترة طويلة، وأهم أعماله في هذا المجال موسيقا أفلام «عن الفئران والرجال»، «والفرس الأحمر» (كلاهما لجون ستاينيك) «مدينتنا» على مسرحية ثورنتون وإيلدر، والوريثة The Heiress لهنري جيمس⁽⁸⁸⁾.

وأسلوب كوبلاند كما أشرنا، تجاوز حدود «الجاز» ليعبر عن هويته الأمريكية بعدد من الملامح الأخرى التي تنتمي للغرب وحياة رعاة البقر وموسيقاهم، وملامح أخرى دينية ودينية من مناطق أمريكا المختلفة، وأعماله القومية مكتوبة بأسلوب دياتوني، يحتفظ بالمحور التونالي مع شيء من التحرر في التطبيق ونكهة مقامية، لا تخفيها بعض لمسات «تعدد المقامات Polymodality» وأبرز سماته، ألحانه المباشرة العريضة والتي تجمع ببراعة بين البساطة (وان كانت لا تتحدر لمستوى الألحان الدارجة أو المتوقعة) والطرافة. والإيقاع عنده يستمد ثراه وحيويته من قلقلة الضغوط-«السنكوب»-سواء بأسلوب «الجاز» أو بأساليب الرقص الأمريكية الشعبية، كما في «ربيع أباليشيا» مثلا، (أو بأساليب أمريكا اللاتينية). ويتميز النسيج عنده بصفاء واقتصاد، والتلون يميل لاستغلال الآلات النحاسية، وللتحفظ في ازدواج الآلات عامة، ولموسيقاه رنين خاص يخلق إيجاء بالاتساع⁽⁸⁹⁾ والمساحات الشاسعة⁽⁹⁰⁾ هو ما يضيف عليها طابعا شخصيا يسهل التعرف عليه. ويشبه «سالازار» بالمهندس المعماري الذي يصمم مبنى معين بناء على مواصفات «العميل» فينتخب أنسب الخامات الملائمة للغرض، وكذلك كوبلاند في نظره، يختار خاماته الموسيقية تبعا لحجم ورنين ومدى الموسيقا المطلوبة «للمسرح» أو «للرقص» أو «للراديو»، ولذلك تتصف أعماله بالتوازن الذي يعتمد على «خياله» التكتيكي، ولكن هذه البراعة لا تجعل منه شاعرا ولا مصورا بقدر ما تجعل منه فنانا صنّاعا⁽⁹¹⁾.

ومهما اختلفت الآراء حوله فهو بلا شك من أكبر الشخصيات على ساحة الموسيقى الأمريكية المعاصرة.

روى هاريس: (1898- 1979) Harris

«أبيها السادة، هذا عبقرى ولكن لا تخلعوا قبعاتكم!» بهذه الكلمات الخطابية استهل فارويل (انظر) مقالا كتبه في سنة 1932⁽⁹²⁾ عن هاريس، مقتبسا كلمات شومان التي حيا بها شوبان في مقاله الشهير. وروى هاريس، في نظر الكثيرين، يعد تجسيدا للموسيقا القومية الأمريكية، يناظر دي فاليا في إسبانيا (انظر) وفون وليامز (انظر) في بريطانيا. فمنذ قاد كوسفستكي بأوركسترا بوسطن سيمفونيته الثالثة لأول مرة سنة 1937، حيث الأوساط الموسيقية⁽⁹³⁾ مولدا المؤلف السيمفوني الأمريكي) واعتبرتها نموذجا للسيمفونية الأمريكية التي طالما تطلع إليها المستمعون والمؤلفون على السواء، بنبرات ألحانها الدياتونية العريضة الممتدة، مع بعض النزوع نحو المقامات القديمة، والمنبثقة عن التراثيل الأنجلو أمريكية والأغاني الشعبية، وبإيقاعاتها غير المنتظمة ووعورة رنينها الأوركسترالي-القائم على التقابل الصريح بين الكتل الصوتية-وخشونة هارمونياتها المفتوحة⁽⁹⁴⁾ وتشابكها الكنترابنطي. فقد استشعر فيها المستمعون صدى للطبيعة الأمريكية، في سهول ريفها الشاسعة، (وليس في مُدُنْها ذات الخطو المحموم)، وتعبيرا صادقا عن جوانب من الحياة الأمريكية حبتها لقلوبهم حتى أصبحت، ولا تزال، أوسع السيمفونيات الأمريكية انتشارا.

ولد هاريس في أوكلاهوما (في مقاطعة لنكولن وفي يوم مولد لنكولن)، ثم انتقل مع أسرته لمزرعة في كاليفورنيا، مما أتاح له في صباه فرصا طيبة لإشباع شغفه بالموسيقا، والتحق بجامعة بيركلي لفترة قصيرة، ثم درس التأليف دراسة خاصة على فارويل، وبدأت الأسماع تتجه إليه منذ فوزه بجائزة عن عمل أوركسترالي سنة 24⁽⁹⁵⁾. وأتيح له بعد ذلك فرصة للدراسة بفرنسا، على نادي بولانجيه، من سنة 1926 حتى 1929، وهناك تعمق في الموسيقا «الكلاسيكية» وخاصة موسيقا بيتهوفن وباخ، وتشرب التقاليد الأوروبية العريقة، ثم عاد لوطنه حيث قام بالتدريس بمدرسة جوليارد⁽⁹⁶⁾ الموسيقية، وبمعاهد أخرى.

وفي نفس الوقت أخذ يتلمس طريقه، بجهد وبطء نحو أسلوبه الموسيقي الخاص. وهاريس قد ألف عددا من الأعمال لموسيقا الحجرة وللغناء⁽⁹⁷⁾، ولكن مغزاه الحقيقي بالنسبة لتطور الموسيقا القومية الأمريكية-يرتكز على سيمفونياته الست عشرة، التي كتب أولها سنة 1933، وآخرها سنة 1979. وهي تتفاوت في قيمتها الفنية، إذ أنها لم تحتفظ بنفس المستوى الرفيع، الذي بهر المستمعين في سيمفونياته الأولى-في الثلاثينات والأربعينات- وهي فترة كانت تعج بالنشاط السيمفوني بين معاصريه⁽⁹⁸⁾-ولكن سيمفونيات هاريس هي التي جسدت النموذج «المثالي»، إن صح التعبير، وتلقفتها الأوركستريات الأمريكية وقدمتها بإلحاح، وخاصة الثالثة التي عزفت في عامها الأول عشر مرات في بوسطن وحدها، وفي عام 41 عزفت 33 مرة في أنحاء أمريكا وعدة مرات خارجها⁽⁹⁹⁾.

وعن سيمفونيته الأولى-المكتوبة سنة 33 بتكليف من أوركسترا بوسطن- «قال كوسفستكي الذي قادها، «إنها أول سيمفونية تراجيدية لمؤلف أمريكي»! أما سيمفونيته الثالثة الشهيرة فهي ذات حركة واحدة تنقسم داخليا لخمس أقسام، قدم المؤلف شرحا لطابع كل منها، فالقسم الأول «تراجيدي» يسود فيه تلوين الوترية المنخفضة، والثاني غنائي (Lyrical) والثالث ريفي Pastoral. تلمع فيه آلات النفخ الخشبية فوق خلفية وترية، وأما الرابع فهو «فوجه» Fugue (منقسمة داخليا لثلاثة أقسام لكل منها تلوينه المميز)، ذلك لأن هاريس من أكثر الأمريكيين اهتماما بالتشابك الكنترانطي ومن أقواهم سيطرة على أفانيه كالكانون والفوجة، وهو يشرح: «إن هذا القسم «درامي»، ثم يتلوه القسم الأخير وهو أيضا «درامي-تراجيدي»، وفيه إعادة تقرير لأفكار القسم الأول في تناول متشابك»⁽¹⁰⁰⁾. ولعل هذا الشرح يقربنا، ولو جزئيا، من عالم هذا المؤلف لكي ندرك المنطلق الذي كتب منه أشهر أعماله، ومدى تباينه مع غيره من القوميين المعاصرين، وخاصة جيرشوين وكوبلاند. وكتب بعد ذلك سيمفونيته الرابعة المسماة «سيمفونية الغناء الشعبي Folk Song Symphony» وهي أشبه باحتفال غنائي أمريكي، أراد به توثيق التعاون الموسيقي بين المدارس الثانوية والجامعات وفرق الهواة الكورالية، والأوركسترالية السيمفونية المحلية، حين تشترك معا في أداء هذه السيمفونية التي قدمت في صورتها الأخيرة (بعد مراجعته لها) سنة 1942،

بأوركسترا نيويورك بقيادة متروبولوس Mitropoulos. وهذه السيمفونية عمل قومي صريح، ربما إلى حد السذاجة. وهي تتألف من خمسة أقسام كورالية تتناوب مع ستة أقسام أوركسترالية، ويعتمد كل منها وبخاصة الكورالية- على لحن مشهور يردده الأمريكيون، إما من أغاني رعاة البقر أو أغاني الحرب الأهلية، وكلاهما يلمس وترا حساسا عند المستمع الأمريكي العادي، ومن ألمع أقسامها الكورالية، «الفانتازيه الزنجية» التي تقوم على لحن أغنية زنجية معروفة⁽¹⁰¹⁾، ألهم المؤلف في تناولها في تلحينه، فهو يشحنها بطاقة هائلة من التعبير عن المرارة والصراعة التي تنطق بها كلمة «يا إلهي O'Lawd» (باللهجة الزنجية)⁽¹⁰²⁾ ويلون الصوت الغنائي الكورالي ما بين الهمس الخافت والصراخ المستغيث، وهي وإن كانت تقدم طابعاً نفسياً مختلفاً تماماً عن السيمفونية الثالثة، إلا أنها من كتاباته القومية التي تستحق التعرف عليها.

وسيمفونيته السادسة (1944) كتبت أثناء الحرب العالمية وأسماها «جيتسبرج-Get tysburg» وأهداها «لِقوات شعبنا المسلحة» وخص كل واحدة من حركاتها الأربعة بعناوين تنبئ عن الصراع الروحي والفكري المواكب لتطور الشعب.

وقد كتب كل هذا الكم الضخم من السيمفونيات بتكليف من هيئات مختلفة، ومنها السابعة (1952) التي تشبه «حساء» يجمع بين مواد أمريكية متعددة مزجت في خليط جماهيري، تتعاش فيه رقصات الريفيين مع الراجتيم والرومبا والأناشيد الدينية الخ.. وسيمفونيته الثامنة المسماة «سان فرنسيسكو» (1962) تصوير نغمي لهذه المدنية، وهي تتضمن فقرات هامة للبيانو المنفرد، مع الأوركسترا. وتراوحت سيمفونياته العديدة ما بين أعمال ذات موضوع أو مضمون يحدده عنوانها، مثل العاشرة المسماة «أبراهام لنكولن» (1965)-وإن كان أغلبها يتضمن عناصر غذائية مع الأوركسترا مثل «سيمفونيته للأصوات الغنائية Symphony سنة 1935- والتي لحن فيها إشعارات لوالد ويتمان⁽¹⁰³⁾ Whitman أو سيمفونيات ذات مسميات مجردة، وإن كانت كل مؤلفاته السيمفونية في الحالتين تدور حول أمريكا، ومن أمثلة النوع الثاني السيمفونية الحادية عشرة سنة 1967 والطريف أن الثانية عشرة سنة 1968 لا تحمل عنواناً محدداً ولكنه أطلق على حركتها: العالم

القديم، والعالم الجديد.. وفي عام 1975 كتب «سيمفونية العيد المئيني الثاني (الرابعة عشرة)»⁽¹⁰⁴⁾ (Bicentennial Symphony) بتكليف من جامعة كاليفورنيا بلوس أنجلوس وهي الأخرى للكورال والأوركسترا، وعناوين حركاتها بطبيعة الحال وثيقة الارتباط بتاريخ أمريكا: الثورة للتححرر-مقدمة للدستور-الحرية والعبودية-الحرب الأهلية: الأخ يقتل أخاه-إعلان التححرر-الحرية. وهي تدل على تناوله الحرفي أو الوثائقي لموضوعه وهو ما يتسق مع هدفه في التاريخ، والتفسير الموسيقي «لملحمة أمريكا» كما يستشعرها. وهاريس لم يكتب أعمالا مسرحية ولا للموسيقا التصويرية ويبدو أنه كلما ازداد سيطرة على صنعته الموسيقية، كلما خبت الجذوة الداخلية التي ألهمت سيمفونياته المبكرة الجليلة⁽¹⁰⁵⁾، التي أنجزها حتى الأربعينات.

وعلى عكس كوبلاند، فإن هاريس في أعماله القومية الهامة، التي اجتذبت اهتمام الجماهير، فنان عميق الإحساس، قد يجهد في التعبير عما يجيش في نفسه، ويراجع مؤلفاته مرارا ولكنه كان على كل حال صادقا مع نفسه ومع انتمائه الأمريكي الطاغي، وإن كانت السنوات هي التي ستحدد مغزاه الباقي للتعبير القومي الموسيقي عن أمريكا.

امتدت القومية لأعمال عدد آخر من المؤلفين بجانب من تناولنا قبلا، ولكن الحيز المحدود يجعلنا نقتصر على أعمقهم تمثيلا لهذا الاتجاه، الذي بلغ ذروته حوالي منتصف القرن ثم طغت عليه نزعات التجريب والتجديد التي جاءت في أعقاب الحرب العالمية، وكان لأمريكا فيها دور قيادي (فاريز Varese وجون كيدج Cage وغيرهما). ولا نترك هذا العرض الموجز دون إشارة لاثنتين من القوميين هما فيرجيل طومسون (1896 -) الذي تغلب على موسيقاه الانتخابية وإن كانت أوبراته وموسيقاه التصويرية قوميتي الاتجاه، ووليام جرانت ستيل المؤلف القومي الزنجي ف. طومسون: من طلاب ناديا بولانجيه في فرنسا، حيث اجتذبا ساتي Satie بموسيقاه السيرالية الساخرة (وهو نفسه أطلق عليه «ساتي أمريكا»⁽¹⁰⁶⁾) وهناك انضم للفنانين والمغتربين الذي احتضنتهم الشاعرة جيرترود ستاين Stein، وقد أثمر تعاونه معها أوبرا «أربعة قديسين في ثلاثة مشاهد» (سنة 1928)⁽¹⁰⁷⁾ ثم «أنا جميعا The Mother of us All»، وكلاهما من الأوبرات الناجحة محليا، وإن لم تنتشر خارج أمريكا. وتعتمد سمعته القومية على موسيقاه التصويرية

للسينما الوثائقية مثل «النهر»، «يوم الثلاثاء في نوفمبر»، «قصة لويزيانا»، «والمحراث الذي شق السهول»، وفيها اغترف من الألحان الأمريكية أو أغاني الزنوج الروحية، وما إليها ويطلق جرات على أسلوبه صفة البدائية الحديثة-Neo Prim)

موسيقا قومية زنجية:

والمؤلف الثاني مؤلف أسود، أصبحت موسيقاه، تجسيدا حديثا لما يمكن تسميته «موسيقا قومية زنجية» وهو وليام جرانت ستيل (1895-1978) الذي تأثر في شبابه المبكر بشادويك (انظر قبلا) وتشرب منه روح القومية حين درس عليه بكونسرفتوار نيو إنجلند، وبعد ذلك درس عامين على فاريز⁽¹⁰⁸⁾ Varese الذي فتح له مسالك جريئة في الموسيقى، ولكنه تطور بمرور الأعوام، بعيدا عن تجريبية فاريز إلى أسلوب أكثر تقليدية كتب به مؤلفات تستمد خلاصتها من تراثه الزنجي وتدور كلها حول الزنوج وحياتهم وتستهلم موسيقاهم. وأعماله عديدة منها «من أرض الأحلام» للأصوات وأوركسترا الحجر سنة 24، وقصيده «السيمفوني America Darker»، ولكن أشهر أعماله هي بلا شك السيمفونية «الآفرو أمريكية»⁽¹⁰⁹⁾ Afro American-Symphony سنة 31، التي كانت أول عمل لزنجي يستمع إليه البيض في مجال الموسيقى الفنية. وأسلوبه الناضج يستوحي التراث الزنجي على اتساعه وتنوعه: من أغاني العمل والأغاني «الروحية» و«البلوز» و«الراجتايم» والرقصات الخ. ثم امتد للعناصر الهندية والأسبانية والأنجلو أمريكية كما في عمله (Plain Chant for America) سنة 41، ورقصات من باناما.

شهدت الفترة التالية للحرب العالمية الثانية تطورا سريعا من اهتمامات طائفة من المؤلفين الأمريكيين وفتحا على أقصى تيارات التجديد التجريبي في الموسيقى الأوروبية، مما أسفر عن ظهور مجموعة نشطة من المؤلفين التجريبيين-Experi mentalists، ممن قادوا بعض تيارات التجديد أو أضافوا إليها وطورها، ومن هؤلاء جون كيدج J.Cage وجورج كرام J.Crumb وسبقهما إدجار فاريز، ومن هذه المجموعة برز مؤلف له تجاربه، في فترة معينة، اتجه نحو الشرق الإسلامي وموسيقاه التقليدية، ولذلك تفرد له بضعة أسطر في سياق هذا العرض للموسيقا الأمريكية، فقد فتح الطريق لتلاميذه

للاتجاه شرقا-سواء للشرق الأوسط أو الأقصى-إثراء لإبداعهم، وبحثا عن مسالك موسيقية جديدة على موسيقا الغرب.

هنرى كاويل: Cowell أحد المتجهين نحو الشرق:

كاويل (1897- 1965) صاحب عقلية نهمة في بحثها عن عوالم صوتية جديدة، وهو من ألمع التجريبيين الأمريكيين وأوضحهم تعبيراً عن خبراته واكتشافاته للبحث عن «مصادر موسيقية» جديدة (وهو عنوان لكتاب شهير له ضمنه تجاربه وأفكاره الطريفة). بدأ كاويل تجاربه في عالم البيانو الذي أجاد عزفه مبكراً وطاف أوروبا وأمريكا كعازف له-فكتب للأوتار النحاسية الموجودة داخل صندوق البيانو، أو عزف عليها مباشرة (بغير واسطة الملامس) كما في عملية المبكرين: الهارب الأيولي Aeolian Harp و Banshee وابتكر رنيناً خاصاً من نوع «عناقيد الصوت Tone Clusters» يعزف بالساعد كله، كما ابتكر آلة خاصة لأداء أنواع عجيبة معقدة من الإيقاعات وغير ذلك من التجارب الواسعة التي ليس هذا مجال تفصيلها. ولكن أهم تجاربه في نظرنا اتجاهه نحو الشرق الإسلامي في الخمسينات حيث قضى في إيران عدة شهور ليتعرف على موسيقاها الفنية التقليدية وأعجب بالرنين الهيتروفوني⁽¹¹⁰⁾ Heterophnic لفرقة التخت التقليدية وأثمرت هذه التجربة أعمالاً أهمها مؤلف لأوركسترا حجرة أسماء «المجموعة الفارسية Persian» سنة 1957⁽¹¹¹⁾، وقد أثار تجاربه لدى تلاميذه مثل كيدج ولوهاريسون Harrison وغيرهم-نفس التطلع للبحث عن مصادر موسيقية ملهمة في موسيقا الشرق، وفتحت بذلك الطريق لتفاعل موسيقا الغرب مع الموسيقا الشرقية على اتساعها واختلاف جمالياتها، وبدأت تيارات من التأثير المتبادل، بعد أن ظل الشرق طويلاً في موقف المتلقي فقط للتأثيرات القادمة من الغرب. وهكذا أصبح العالم الجديد يضح اليوم بتيارات واتجاهات وتجارب موسيقية، بعضها تقليدي، يدور في فلك الموسيقا الأوروبية المتوارثة، وبعضها «قومي» والبعض الآخر «تجريبي» نقلته أمريكا عن أوروبا، أو ابتكرته وفاقته فيها أحياناً، وأصبحت الموسيقا في أمريكا والموسيقا الأمريكية على السواء أكثر ثراء وتنوعاً من كل ما تصوره أبناؤها في القرن الماضي، ولازال الوقت مبكراً جداً لمحاولة التقييم الهادئ لهذه الفورة الموسيقية، والزمن وحده هو

الكفيل بوضع كل هذه التيارات والاتجاهات في منظورها الحقيقي بالنسبة لمسيرة الموسيقى الغربية الفنية.

ثانيا: أمريكا اللاتينية

أمريكا اللاتينية هو الاسم الذي يطلق على ذلك الجزء من العالم الجديد (في نصف الكرة الغربي) الذي تتحدث شعوبه بلغات مستمدة من اللاتينية من جراء خضوعها للاستعمار الأسباني أو البرتغالي لثلاثة قرون، وتضم أمريكا اللاتينية⁽¹¹²⁾ مجموعة واسعة من الدول أكبرها تعدادا وأوسعها رقعة البرازيل⁽¹¹³⁾ وتليها المكسيك (في تعدادها) والأرجنتين (في مساحتها). والحركات القومية في أمريكا اللاتينية ترجع للقرن الماضي، لكفاح شعوبها للتحرر من الاستعمار الأوروبي (أسبانيا أو برتغاليا) وقد بلغت هذه الحركات أوجها-سياسيا وثقافيا في القرن العشرين بتطوراته العاصفة، وتحولت قضية الهوية الثقافية إلى عنصر محوري في الكفاح الوطني وحظيت برعاية الحكومات، على اختلاف نظمها (حتى الدكتاتوريات)، مما خلق ازدهارا ثقافيا خصبا في الأدب والموسيقى والعمارة⁽¹¹⁴⁾ والتصوير، وكانت أصالة تلك الأعمال القومية المعاصرة هي جواز مرور مبدعيها للعالمية⁽¹¹⁵⁾. وفي الموسيقى تضافرت عوامل ثلاثة على ازدهار القومية في أمريكا اللاتينية: أولها خصوبة وتنوع موسيقاها الشعبية والدارجة، وثانيها وجود أجيال من المؤلفين الموهوبين والتمكنين، ممن أقبلوا على هذه الموسيقى بحماس وطني وفني ليلتمسوا فيها منابع إلهامهم، وتعرف أغلبهم عليها من مصادرها الأصلية وفي بيئاتها الطبيعية، وثالثها قيام أجهزة الأداء الموسيقي، كالأوركسترا وفرق الباليه والأوبرا-في إطارات حكومات، رعتها وحرصت على تشجيع الموسيقى القومية ونشرها محليا ودوليا في كل الحالات.

تعدد المصادر والجذور الموسيقية:

يتعذر التعميم على موسيقا أمريكا اللاتينية التي يسكنها أكثر من 340 مليوناً وتمتد شمالا من المكسيك حتى أقصى الطرف الجنوبي لأمريكا الجنوبية، ولكن نستطيع القول بأن موسيقاها إجمالا تتألف من مزيج (متفاوت النسب عند كل شعب) من هذه العناصر الثلاثة: موسيقا قبائل

الهنود الأصلية⁽¹¹⁶⁾ والموسيقا الأفريقية التي جلبها الزوج معهم من إفريقيا، والموسيقا الأوروبية التي غلب عليها الطابع الأسباني حتى لتبدو امتدادا محلي التلوين لها.

وقد يبدو لأول وهلة أن الأمريكتين تشتركان معا في نفس المصادر الموسيقية الثلاثة، ولكن تطورها في كل منهما (الشمالية والجنوبية) اتخذ مسارا مختلفا تماما، فعندما اكتشف الأسبان أمريكا الجنوبية واستعمروها وجدوا فيها موسيقا محلية للطقوس الدينية والاحتفالات، وأراد المبشرون المسيحيون اقتلاعها ليُحلوا مكانها موسيقاهم الدينية ولكن حيوية هذه الموسيقا صمدت أمام تلك المحاولات، فتعايشت موسيقا الهنود وامتزجت مع موسيقا الغزاة⁽¹¹⁷⁾، أنتج نوعا جديدا تماما لا نجده في أمريكا الشمالية، وهكذا نرى أن موسيقا قبائل «الهنود» احتلت مكانا محوريا في أمريكا اللاتينية.

وتستمد موسيقا كل شعب في أمريكا اللاتينية نكهتها الخاصة من غلبة العنصر الهندي أو الأفريقي أو الأوروبي في المزيج المكوّن لموسيقاها الشعبية، ففي البرازيل هناك مزيج من العنصر الزنجي والهندي والبرتغالي⁽¹¹⁸⁾، أما المكسيك فإن العنصر الهندي يغلب بوضوح وفي الأرجنتين يبرز العنصر الأسباني. وفوق هذه الأرضية الخصبة المنوعة، خلق مؤلفو أمريكا اللاتينية أساليب قومية ارتفعت لما هو أبعد وأعمق من «التانجو» الأرجنتيني أو «الرومبا»⁽¹¹⁹⁾، Rhumba الأفروكونية، أو السامبا⁽¹²⁰⁾ البرازيلية وما إليها، ولفتت موسيقاهم أنظار العالم وخاصة موسيقا فيلالوبوس، شافيز وجيناستيرا ويونسي، وريفويلتاس وغيرهم.

وقد شهد القرن العشرين اتجاها قويا بين مؤلفي أمريكا اللاتينية للتححر من سيطرة الفكر الموسيقي الأوروبي، وشجعتهم حكوماتهم على ذلك، في إطار سياسة تسعى لتأكيد الملامح الثقافية ولشحن الموسيقا «القومية الجديدة بملامح صادقة التعبير من العناصر الهندية أو الزنجية (أو المهجنة) ولكن دون أن تفقد في الوقت ذاته-اتصالها المنفتح (من بعيد) على اتجاهات التأليف الغربية الحديثة⁽¹²¹⁾.

ونالت البرازيل اعترافا دوليا بموسيقاها القومية التي أبدعتها مجموعة من المؤلفين ألمعهم وأشهرهم هـ. فيلالوبوس.

البرازيل

هايتور فيلالوبوس (1887- 1959) Villa-Lobos

وهو أشهر مؤلفي أمريكا اللاتينية عالميا وأوسعهم خيالا وأشدّهم ابتكارا وأغزّهم إنتاجاً إذ كتب قرابة ألف عمل موسيقي⁽¹²²⁾ في كل الأنواع، ولذلك طغت شهرته على كل معاصريه وحقق شهرة دولية بكل المقاييس وقصة هذا الفنان في تناوله للموسيقا وتحصيله لها من منابعها المحلية، وأسلوبه الموسيقي، صورة صادقة لصفات الشخصية البرازيلية، بما فيها من متناقضات تجمع بين الفخامة والتوهج والبهرجة والقلق والتفنن والحكمة⁽¹²³⁾، وهذه الصفات قد تفسر الكم الهائل لإنتاجه، كما تفسر منطلقه الحدسي نحو الموسيقا، التي قال أنها «ضرورة بيولوجية»⁽¹²⁴⁾ لحياته. وقد ظل طوال حياته يتجنب الخضوع التقليدي لأي نمط موسيقي، وهذا ما أضفى على موسيقاه قوتها وأصالتها من جانب، وعدم تعادلها من جانب آخر.

وفيلالوبوس قد علّم نفسه الموسيقا إذ لم يوفق في الالتزام بأي دراسة أكاديمية لها. وهو قد تلقى دراسته الأولى من والده الهاوي، في عزف التشللو في سن مبكرة جدا، وظل التشللو الآلة الوحيدة التي درسها بشكل جدي طوال حياته، إذ درسه على أحد أساتذة كونسرفتوار العاصمة، أما الجيتار، آلتة الثانية المحببة ومحور الموسيقا البرازيلية، فقد تعلمه من مخالطته للموسيقين المتجولين من عازفي الموسيقا الخفيفة بالمدن.

وفي الثامنة عشرة بدأ أولى رحلاته داخل البرازيل مع هؤلاء الموسيقين⁽¹²⁵⁾ (Choroos) وهي رحلات ثلاث استمع فيها الموسيقا البرازيلية في كل المناطق البعيدة التي لا تتاح موسيقاها في العاصمة، وجمع الموسيقا الشعبية وبدأ يكتب الموسيقا بشكل جاد، وتخلت هذه السنوات فترة قصيرة حاول فيها الانتظام بمعهد الموسيقا في العاصمة ولكن طبيعته البوهيمية، والخبرة التي اكتسبها في رحلاته جعلته لا يطيق صبرا على الدراسة الأكاديمية للتأليف، فتركها ولكنه استعاض عنها بالتوفر على كتب التأليف المعروفة⁽¹²⁶⁾، كما اطلع بنهم على مدونات عظماء المؤلفين، واستمد منها المبادئ الأساسية للغة الموسيقية الخاصة، وكان يكسب عيشه من العزف في المقاهي ودور السينما ومن العمل في المصانع أحيانا⁽¹²⁷⁾، وظل يكتب

الموسيقا بلا انقطاع في كل الأنواع المختلفة، وفي عام 1922 كلفته الحكومة بتأليف عمل سيمفوني⁽¹²⁸⁾ ليقدّم في احتفالات استقلال البرازيل، فكتب سيمفونيته «الحرب» وهي الأولى من ثلاثيته عن الحرب العالمية الأولى (والثانية كانت «النصر»، والثالثة: «السلام»، وبهذه الثلاثية حصل على الاعتراف بموهبته، كما حصل على دعم مالي من حكومته ومن بعض الأثرياء، الذين لفّتهم آرثوررو بنشتاين⁽¹²⁹⁾ لهذا الفنان الشاب، فسافر لباريس 1923 وبقى بها حتى 1930.

برازيلي في باريس:

فتحت باريس أبوابها لهذا البرازيلي الشاب، وهناك تعرف عن قرب على موسيقا رافيل والانطباعية عامة، ومجموعة «الستة» كما درس موسيقا باخ بعناية خاصة.

خيوط متنوعة تتجمع في نسيج مبتكر زاهي الألوان:

بدأت تتجمع بين يديه خيوط النسيج الملون لأسلوبه الفريد، والمكون من مزيج من التأثيرات الفرنسية، مع الخلفية البرازيلية البرتغالية التي تشرب بها في صغره ورحلاته، وبعض المؤثرات الهندية، وأساليب الموسيقيين المتجولين Choroos الشعبيين، ولسات من الجاز⁽¹³⁰⁾، واحتقت به الأوساط الموسيقية في باريس ونظمت حفلات من مؤلفاته، أثارت حماسا كبيرا وأثنى عليها الموسيقيون والنقاد⁽¹³¹⁾، ووجدت طريقها للنشر ولقاعات الموسيقا، ومع ذلك فقد أثارت موسيقاه جدلا حادا في بلاده، ما بين التأييد المتحمس والاحتقار العلني، لما فيها من انتخائية وبعض مظاهر السوقية، وافتقارها للوحدة العضوية الناتجة عن سرعة تدفق كتاباته والنقص في قدرته على النقد الذاتي⁽¹³²⁾ وربما كذلك لجرأته⁽¹³³⁾!

البرازيل تكتشف مؤلفها ورائد التربية الموسيقية فيها:

عاد المؤلف لبلاده سنة 1930 وشارك المصورين والمعماريين من مواطنيه في دفع مسار القومية البرازيلية على أسس معاصرة، راسخة الجذور في التراث المحلي، في حركة «قومية حديثة» شملت كل فنون البرازيل وتحول فيالوبوس الفنان البوهيمي الذي عاش حياته يوما بيوم بعد ذلك إلى المسئول

الرسمي والموجه المطلق لموسيقا بلاده، إذ كلفته الحكومة العمل مستشارا لثئون الموسيقى سنة 1930 فتوفر منذ ذلك الوقت-بجانب التأليف-على مهامه في تنظيم التعليم والتربية الموسيقية عن الطفولة إلى التعليم المتخصص، وتنظيم الحفلات والحياة الموسيقية والبحث الموزيكولوجي وتنشيط وتشجيع المؤلفين البرازيليين، وقاد تجربته الناجحة في نشر الاهتمام القومي بالموسيقا البرازيلية لا الحركة التي عرفت باسم Canto Orfeonica والتي طرح أول نتائجها في تجمع من الأصوات الإنشادية سنة 33 في العاصمة بلغ عدده اثني عشر ألف صوت (12,000) وهكذا بدأ حركة ثورية في التعليم الموسيقي، شملت الطفل والمعلم في إطار موسيقي قومي وتربوي، وتولى بعد ذلك كتابة المواد والتمرينات الموسيقية المتدرجة لهذه الطريقة الغنائية التربوية، فكتب تمرينات ومقطوعات Solfejos وكانت اورفيونيكاً (وهي تغني بالطريقة الصولفائية) وعن طريقها يتعلم الطفل نظريات الموسيقى وتطبيقاتها بمقطوعات أعدها فيلا لوبوس على أساس الموسيقى⁽¹³⁴⁾ البرازيلية (انظر كوداي).

وفي سنة 1942 أنشأ تحت إشراف الحكومة معهداً موسيقياً في العاصمة وتولى إدارته لفترة وأصبح هذا المعهد نموذجاً للعمل الموسيقي القومي الشامل. وفي عام 1945 أنشأ الأكاديمية البرازيلية للموسيقا، واختار أعضائها ورأسها حتى وفاته⁽¹³⁵⁾. وباستثناء رحلاته للمؤتمرات الدولية أو لزيارة فرنسا وأمريكا لقيادة مؤلفاته فقد كرس السنوات الأخيرة لإخلاص تام لبناء الموسيقى البرازيلية ودفعها في كل مجالاتها وأصبح بطلاً قومياً في بلاده.

أبرز مؤلفاته القومية:

يتعذر مع مثل هذه الغزارة أن نعرض لأعمال فلالوبوس بالتفصيل، أو أن ننتخب المؤلفات القومية منها، فهي جميعاً قومية مع تفاوت في الأساليب والوسائل وهو قد كتب 12 سيمفونية وعدة أوبرات وستة باليهات وعدة كونشيرتات وسبع عشرة رباعية وترية وعدداً من الأعمال الهامة لتكوينات طريفة من الآلات والأصوات أدخل في بعضها آلات إيقاع شعبية برازيلية. ومن هذه الأعمال المتنوعة نتوقف لحظة عند مؤلفة مبكرة، أنجزها قبل

سفره لفرنسا سنة 1923 وهى «التساعية» Nonetto التي أسماها: «انطباعات سريعة من كل أنحاء البرازيل» وهى مكتوبة لمجموعة من آلات النفخ الخشبية والهارب والبيانو وآلات الإيقاع الأوروبية والبرازيلية الشعبية⁽¹³⁶⁾ والكورال. وبهذا العمل الجريء أراد المؤلف أن يحتضن البيئة السمعية لبلاده فاستلهمه من الموسيقا البرازيلية الدارجة التي مارسها مع الموسيقيين المتجولين في المدن في تلك الفترة، وأثراه بخبراته المكتسبة من رحلاته «داخل» البرازيل. ومن أعماله القومية ذات المغزى عمل أسماه «حوروس Choros» وهو مجموعة من ست عشرة قطعة لا يربط بينها إلا تعبيرها المنوع عن جوانب من تقاليد الموسيقا المحلية البرازيلية، وهى مكتوبة لآلات ومجموعات متباينة فالأولى للجيتار المنفرد، والثالثة عشرة لاثنين من الأوركسترا وفرقة نحاسية والخامسة للبيانو والمنفرد وتسمى «روح البرازيل Alma Brasileira» وهى من أروع كتاباته القومية في تناولها الفني الذي تسامى بألحان الترفيه للموسيقيين المتجولين، إذ تناول فيها لحن أغنية «مودينا» modinha عاطفية وكتب للبيانو فيها بأسلوب مستمد من مصاحبة الجيتار. والعاشر مكتوبة لكورال مختلط مع أوركسترا كبير أدمج فيه عددا من الآلات البرازيلية الإيقاعية، واستمد إحدى خلاياها اللحنية عن غناء الطيور البرازيلية، كما كتب في شرح لها⁽¹³⁷⁾. وهكذا نجده قد حول موسيقا «الخوروس» إلى صيغة جديدة تندمج فيها عناصر البرازيل الموسيقية والهندية والدارجة بألحانها وإيقاعاتها⁽¹³⁸⁾ وآلاتها.

برازيليات على نسق باخ: Bachianas Brasileiras:

ليس هناك خلاف على أن هذه المجموعة بمقطوعاتها التسعة⁽¹³⁹⁾ هي أشهر مؤلفاته القومية وأكثرها أصالة. وترجع تسميتها (بأختيات برازيلية. وكنا عدلنا ترجمتها لتستقيم مع اللغة العربية) لرغبة فيلالوبوس في الجمع بين الطابع اللحني والهارموني لموسيقا البرازيل الريفية والمدنية، وبين أسلوب باخ الموسيقى⁽¹⁴⁰⁾، وهو هدف مفرط الطموح، ولكن المؤلف استشعر بعض الروابط بين التدفق النبضي في بعض أعمال باخ، واستقلال الخطوط اللحنية (بوليفونيا) وبعض الملامح الهارموفية فيها وبين موسيقا البرازيل الشعبية «كما في موسيقا الفلوت في حركة المداعبة» (البادينري) Badomeroe

من متابعة باخ في مقام سى⁽¹⁴¹⁾ الصغير.. والذي يهمنا أنها أثارت اهتماما عالميا بربطها المبتكر بين جماليات الفولكلور البرازيلي والموسيقا الأوروبية لباخ، والذي يعتبره المؤلف منبعا عالميا للموسيقا ووسيطا بين الحضارات.. فأبدع هذا النوع Genre من المؤلفات تحية لعبقرية باخ، على حد تعبيره⁽¹⁴²⁾، وهذا النوع هو متتابعات مثل متتابعات الرقصات المعروفة في عصر الباروك، وهى في حقيقتها ليست إلا تطبيقات متحررة (بعيدة المدى) لبعض تصرفات الباروك البوليفونية على الموسيقا البرازيلية، وأغلبها إما من حركتين أو أربع حركات، قد تسبقها مقدمة وتليها خاتمة، ونجده يطلق عليها غالبا اسمين: أحدهما من مسميات عصر الباروك مثل آريا، «توكاته»، بريلود-والآخر من أنواع الموسيقا البرازيلية. وكعادته كتبها لمجموعات عجيبة ومنوعة، فأولاهها لأوركسترا من ثماني آلات تشللو، وكذلك الخامسة ولكن بإضافة صوت سوبرانو-والتاسعة لكورال كبير يغنى بلا كلمات وأطلق عليها «أوركسترا من أصوات الغناء»!

أوركسترا من آلات التشللو في غناء الليل وطائر الحب:

كتب فيلالوبوس المتتابعة الخامسة سنة 1938 وهى تتألف من حركتين: آريا «أغنية» أتبعها (بعد سبع سنوات) برقصة. والآريا تنطق بالغنائية الصافية التي تضيء حركات باخ البطيئة ولكنها هنا ذات نبرات برازيلية وتستهلها مجموعة التشللو بفقرة من النبر (بتسكاتو) السريع توحى بالجيتار في المصاحبات الشعبية، ويتألق الغناء (السوبرافو) بلحن ملحق بلا كلمات (فوكاليز) وتزوجه آلات التشللو:

ثم تنطلق مجموعة التشللو مرددة نفس اللحن ويعود صوت السوبرانو ثانية بغناء عاطفي جياش يتغنى بجمال الليل⁽¹⁴³⁾، في خط لحنى كروماتي متعرج، تصاحبه آلات التشللو في نسيج لا يخلو من التناظر الخشن نوعا. وتختم الحركة بإعادة قسمها الأول مرة أخرى ليكتمل بناؤها الثلاثي. والحركة الثانية رقصة-أشار المؤلف لعزفها بأسلوب طرقي Martelo، وطابعها مستمد عن قرب من المسار الإيقاعي لرقصة شعبية برازيلية⁽¹⁴⁴⁾، وتغنى فيها السوبرانو نصا يناجى طائر الحب⁽¹⁴⁵⁾ وبدايتها سريعة يتلاحق فيها عزف التشللو والغناء، وتتعارض فيها الإيقاعات (بين 83 و 42 تسمعان معا)

وهناك نوع من المحاكاة بين التشللو والغناء، ومن ملامحها البارعة إبطاء الزمن ثم العودة المفاجئة للزمن الأصلي، ويقدم التشللو فقرة مركبة الميزان (3+3+2)-تعزف بأسلوب طريقي، ثم يتحول إلى النبر «بتسكاتو» وعند النهاية⁽¹⁴⁶⁾ (إعادة القسم الأول) تختتم القطعة بصرخة..! وتحفل بقية المقطوعات «البرازيلية على نسق باخ»، بتكوينات وأفكار وأساليب بالغة الطرافة وقد خصصنا هذه السطور للخامسة بالذات لذيوعتها وسهولة تقبلها للأذن الشرقية. ولهذه المتابعة، مثل بقية العمل، عالمها الجمالي الفريد الذي يشهد بتمكن هذا المؤلف من التعبير بآلات التشللو، إذ ينطقها بألوان باهرة وبرنين شبه أوركستراي. ولا نختم هذا العرض العابر لإنتاجه الضخم دون الإشارة إلى مؤلفاته التعليمية العديد للطفل، والتي تعتمد كلية على أصول شعبية برازيلية قام بتوزيع أغلبها للبيانو بتفننه المعروف في الكتابة لتلك الآلة (التي لم يدرس عزفها) وقد وجدت هذه المقطوعات لها مكانا في قاعات الكونسير لجاذبيتها. ومن أشهرها المجموعة المسماة «سيرانداس Cirandas» أي Rounds، وهى مجرد نموذج مصغر لهذا الذخر الهائل من مؤلفاته للطفل والنشء.

محاولة لشرح أسلوبه:

وإذا كانت التونالية تبدو المحور الطبيعي لأسلوبه فهو يطعمها بكروماتية واسعة وشيء من ازدواج المقامات (واللاتونالية أحيانا) مما ينتج تنافرا جريئا. وتوناليته تغشاها من آن لآخر سحُبٌ من الألوان الصارخة التي يغدقها على لوحاته بفرشاة ثقيلة جريئة، وأحيانا بلا اكترات⁽¹⁴⁷⁾، وهذا يضيف على موسيقاه نكهة حريفة خاصة تهيئ له التعبير بلا شك عن شحناته الانفعالية الثرية التي تتراوح بين براءة الأطفال وبين فورات عارمة الحدة.

وهو فنان متحرر من نزعات التنظير، ولذلك ليس لإبداعه نمط موحد أو مراحل محددة، وإن كان قد بدأ مناهضا للرومانسية⁽¹⁴⁸⁾ فهو قد تحول للرصانة ولروح «الرومانسية الجديدة» وللقومية الصريحة، التي تبناها قلبا وقالبا، فأبدع موسيقا فرضت نفسها على العالم وطرحت نموذجا قيما للأفاق الجديدة للقومية في القرن العشرين.

المكسيك

ثورة المكسيك (1910) صحوه قومية، تجاوب معها المثقفون والفنانون بالاتجاه نحو جذورهم الحضارية إما في الفنون الهندية، لما قبل الاستعمار، أو الفنون المهجنة Mestizo التي نبتت على أرضهم من تزاوج سكانها مع الأوروبيين (وبخاصة الأسبان) وبرز فيها تيار هندي⁽¹⁴⁹⁾ قوى أصبح محورا للحركة القومية المكسيكية. وفي الموسيقى وجدت هذه الحركة القومية رائدها- في مانويل يونسى Ponce (1882- 1948)، والمناظر لبدريل في أسبانيا، فهو مؤسس موسيقاها الحديثة، كرس لها خبراته المتعددة من دراساته في إيطاليا وألمانيا وفرنسا، ووجه طاقاته كمؤلف ومعلم وباحث في الفولكلور وعازف (للبيانو والأرغن) لدفع الموسيقى بها. كما كتب مؤلفات مستوحاة من الموسيقى الشعبية بأسلوب «رومانسي متأخر» للبيانو وللجيتار والأوركسترا كانت فاتحة لطريق جديد في موسيقاها⁽¹⁵⁰⁾ يؤكد دوره التاريخي كرائد على طريق القومية. وقد تتلمذ عليه في الكونسرفتوار عدد من المؤلفين أشهرهم كارلوس شافيز.

كارلوس شافيز (1899 - 1978) C.Chavez.

يتمتع شافيز في المكسيك بمكانة مناظرة لفيلا لوبوس في البرازيل وخارجها بل هناك من يعتبره أقوى مؤلفي أمريكا اللاتينية المعاصرين⁽¹⁵¹⁾، وكان له دور حاسم في بلاده في الثلث الثاني من هذا القرن في كل المجالات الموسيقية المتصورة.

وتجرى في عروق شافيز دماء «هندية» من والدته، وعندما توفى والده 1902 اشتغلت الأم بالتدريس لتعول أبناءها الستة. وكانت له منذ الطفولة علاقة وثيقة بالموسيقى الشعبية الهندية حافظ عليها أغلب حياته بزيارات للقري «الهندية»، لدراسة موسيقاها والتعرف الوثيق عليها، ذلك لأن تيار «نهضة الأزتك الجديدة»

المنبثق عن ثورة 1910- حفز الصبي الصغير للتطلع لأن يصبح المعبر الحقيقي عن حضارة المكسيك (قبل الغزو) في موسيقاه مستقبلا، وباستثناء دراسته للبيانو مع بونسي⁽¹⁵²⁾ وغيره، فهو قد علم نفسه التأليف الموسيقي بالتوفر على تحليل المؤلفات الكبرى من مدوناتاها، وبتحصيل التوزيع

الأوركسترا والي وغيره من الكتب التعليمية الشهيرة وهكذا بدأ حياته الإبداعية في الاتجاه القومي والهندي منذ شبابه، وكانت الحكومة المكسيكية حينذاك هي الراعي الحقيقي للفنون، وكان بين أهدافها نشر الفنون بين جماهير الشعب، وعندما قدم الحفل الأول من مؤلفاته 1919 كلفته (الحكومة) كتابة باليه على موضوع عن «الآزتك»، فكتب «النار الجديدة Fuego Nuevo» سنة 1921⁽¹⁵³⁾.

ثم كتب عمله الثاني القومي للبالية بعنوان «الشموس الأربعة (أو الفصول) Los Cuatro Soles سنة 1926 وبهذين العملين استقرت مكانته كمؤلف قومي وكلاهما يدور حول القبائل الهندية (والآزتك بصفة خاصة) إلا انه لم يقتبس فيهما ألحانا شعبية هندية، بل فسرهما وحورها بطريقته المستتيرة الجديدة.

وسافر بعد زواجه لأوروبا في رحلة قصيرة لألمانيا والنمسا وباريس، عاد منها بانطباعات سلبية وان كانت بعض مؤلفاته المبكرة قد نشرت لدى أحد الناشرين الألمان. وعند عودته طلب منه أن ينشئ أوركسترا المكسيك السيمفوني وتولى قيادته (1928-1948) وقام فيه بدور عظيم في التثقيف الجماهيري إذ أخذ للأقاليم ليقدم الموسيقى الفنية للجماهير، وقاد به أعمالا معاصرة⁽¹⁵⁴⁾ ومؤلفات للمؤلفين المكسيكيين⁽¹⁵⁵⁾ دعمت حركة القومية ونشرتها على نطاق واسع. وعين سنة 1928 مديرا للكونسرفتوار فطور منهاجه ولكنه تركه سنة 34. وقد أنشأ شافيز كذلك ثلاثة معاهد للبحث: في الفولكلور وفي التاريخ والبلبيوجرافيا (بما في ذلك الموسيقى الجديدة الأفريقية والآسيوية) والموسيقى الجديدة، إذ إنه كان مهتما بمصادر الصوت الإلكترونية، وكتب في ذلك كتابه «نحو موسيقا جديدة: الكهرباء والموسيقا» وهو واحد من عدة كتب، منها مجموعة محاضراته التي ألقاها بجامعة هارفارد سنة 1959⁽¹⁵⁶⁾ وكلفته الدولة التخطيط للمعهد القومي للفنون الجميلة وتولى رئاسته منذ 47 حتى 52 وبجانب هذا كانت له كتابات عديدة في الفنون والموسيقا بصحيفة أونيفرسال، بدأها منذ أواخر العشرينات.

وكان شافيز قد زار الولايات المتحدة في أوائل حياته الفنية وكون فيها علاقات وثيقة⁽¹⁵⁷⁾ ودعي إليها عدة مرات ليقود فيها مؤلفاته ولتدريس

التأليف (في بيركشاير)، ونُشرت موسيقاه فيها وتلقي تكليفات عديدة لمؤلفات جديدة منها. وقد انهالت على شافيز، في أواخر حياته، أنواع التكريم من بلاده (158) ومن عدد كبير من الدول الأوروبية (159).

الالتزام السياسي:

وكان شافيز مؤمناً بمبادئ الثورة المكسيكية، وقد عبر عنها بمؤلفات ذات طبيعة جماهيرية دعائية، مثل سيمفونية «البروليتاريا» والافتتاحية الجمهورية «Obertura Republicana» وبعض الأعمال الكورالية ولكنها لم تلق نجاحاً كبيراً.

أنتيجونا الهندية:

كتب شافيز سبع سيمفونيات أولاهما مأخوذة عن الموسيقى التصويرية التي كتبها لمسرحية كوكتو «أنتيجونا» على أساس تراجيدية سوفوكليس، وهي أقرب للقصيد السيمفوني (أو لمفهوم السيمفونيا الأوبرالي القديم) منها للبناء السيمفوني، وهي مكتوبة بأسلوب أبعد ما يكون عن التقاليد الأوروبية ولغتها الموسيقية «مكسيكية هندية» قومية إلى حد جعل سالازار

128 a tempo



لحن هندي من السيمفونية الهندية (ك شافيز)

مثلاً يثني عليها وعلى شخصية أنتيجونا بأسلوب الأرتك (وهو ما سنفصله فيما بعد).

وبعدها كتب «السيمفونية الهندية Sinfonia India الثانية» سنة 1936 المستوحاة من عناصر هندية، إما من وثائق قديمة أو من تفسيراته هو لها، وهي تثبت بجانب غيرها من أعماله القومية، قدرته الفذة على تحويل المواد الشعبية لحناً وإيقاعاً وآلات-لأبجدية موسيقية حديثة ألف فيها بين روح المكسيك مع التجديد الأوروبي المعاصر.

تحية لإله الموسيقى عند «الأزتك»:

قد يصدم القارئ بهذا الاسم: (Xochipili Macuixochitl) الذي أطلقه شافيز على مؤلفة قصيرة له (سنة 40) لأربعة آلات نفخ وستة من عازفي آلات الإيقاع، أطلق فيه العنان للروح المكسيكية، ووثقها بآلات إيقاع شعبية مكسيكية من أنواع الطبول والمقشطة Rasp (من العظام أو الخشب)، واستخدم فيها الطرمبون ليقلد صوت الطرمبيت الشعبية المصنوعة من القواقع البحرية وكل هذه الآلات ونوعيات الصوت حشدها في هذه الموسيقا التي وصفها بأنها (موسيقا هندية متخيلة، وقدمها تحية لإله الموسيقى عند الأزتك، صاحب هذه التسمية العجيبة).

أشهر مؤلفاته القومية وأسلوبه:

ابتعد شافيز منذ سيمفونيته الثالثة عن العناوين الوصفية الواضحة، وأصبح أكثر كلاسيكية في عناوينه، ورغم أنه كتب أوبرا وخمسة أعمال للباليه إلا أنه ليس مؤلف مسرح ولذلك انتشرت موسيقاه للباليه في صورها السيمفونية.

وباليه (Horse Power) سنة 1932 هو تجسيده الصوتي لحضارة عصر الآلة، لذا حشد فيه أكبر قدر من العناصر الشعبية المكسيكية، في مقارنة مستترة بين الحياة الطبيعية للمناطق الاستوائية وبين حضارة التصنيع الأمريكية اللاهثة الهادرة، وهي مقارنة رمزية حققها في التقابل بين طابعين جماليين، وأدخل فيها عناصر من الرقص الشعبي المكسيكي، وطاقما ضخما من آلات الإيقاع المكسيكية ويختتم هذا العمل برقصة الرجال والآلات «Dance of men and Machines» وهذه الموسيقا من أصدق ما كتب شافيز تعبيرا عن لغته القومية، البعيدة عن روح الموسيقا الغربية والتي سحرت كثيرا من المستمعين (في نسختها الأوركسترالية التي انتشرت أكثر من الباليه).

وفي باليه آخر نراه يقدم تفسيرا فنياً مكسيكياً لأسطورة «ميديا Medea» الإغريقية، استخدم فيه رباعيات من آلات النفخ والوترات وقدمت مارتا جراهام (انظر كوبلاند) هذا الباليه سنة 1943 بعنوان «المرج المظلم»-The Dark Meadow) وهنا أيضا نجحت هذه الموسيقا الغربية في نسختها

الأوركستراالية (كممتابعة سيمفونية) أكثر من نجاح الباليه . ولشافيز توكاته شهيرة لآلات الإيقاع سنة 1942 أكدت نمو الاهتمام برنين آلات الإيقاع في الموسيقى الحديثة. ومؤلفاته للبيانو عديدة أهمها الكونشيرتو-الذي كتبه سنة 1940 . ومن أعماله الأخيرة ذات الطابع الواضح التنافر «الشعلة الأولمبية» سنة 1969⁽¹⁶⁰⁾ .

والطابع الجمالي المميز لموسيقا هذا الفنان هو الطابع القومي المكسيكي الذي يبعث روح الموسيقى الهندية القومية كملح جوهرى للموسيقا المكسيكية، وحتى الأربعينات تقريبا كانت نزعاته الهندية طاغية بوضوح، ولكنها اتخذت سمات أكثر عمقا فيما بعد .

ولكنها لم تختف مطلقاً من كل موسيقاه . وألحانه دياتونية أو مقامية تتميز بالاقتصاد، وهو يميل للسلم الخماسي، أما الإيقاع فهو مصدر القوة الحقيقية في أسلوبه بتدفقه المتوتر ورنينه الطرقي وتلوينات آتاه الفريدة، وهو يسخر كل التجديدات الإيقاعية لأهدافه، مثل تعدد الإيقاعات (البوليرتمية) والموازين الأحادية والمتغيرة والسنكوب، ولكن أطرف إضافاته في الإيقاع هي تلويناته المبتكرة التي تستند لجرأته (ونزعاته القومية) في إدماج آلات الإيقاع الشعبية المكسيكية ضمن تكويناته الفنية، كما أن استخدامه لآلات الإيقاع الفنية وحتى الآلات الأوركستراالية المألوفة، يتخذ ظللاً وألواناً براقاً جديدة، تساير تعبيره «البدائي Primitive» في أعماله الصريحة القومية، ويضفي عليها-«كالسيمفونية الهندية والباليهات الثلاثة النار الجديدة والشموس الأربعة وعصر الآلة Horse Power» روحاً غريبة لا تمت للطابع الأوروبي بصلات واضحة . ورغم تشعب أعماله كلها بهذه الروح القومية إلا أنها أصبحت أكثر عمقاً واختفاء في المراحل التالية ولأسلوبه وإن لم تختف مطلقاً في أي من أعماله العديدة كما ذكرنا، ولغته الهارمونية كذلك تتعمد البدائية وتكثر فيها الرابعات والخامسات، ذات التأثير المتنافر الخشن وهو شغوف بالكتابة الكنترابنطية الأفقية التي سادت في هذا القرن، وأفكاره شائقة في البناء الموسيقى فهو يفضل الابتعاد عن التكرار والتسلسل وحتى التفاعل ولذلك يقيم موسيقاه على عنصر، التجدد، وليس التكرار . وشافيز ملوّن فذ في قدرته⁽¹⁶¹⁾ على ابتكار ألوان براقاً خشنة لا تفسر إلا في إطار فكره المكسيكي الهندي سواء في تلويحه لآلات النفخ التي

يتعامل معها ببراعة ملفتة، أو آلات الإيقاع الفنية والشعبية على السواء، وهذا الثراء التلويني هو الذي بهر العالم الموسيقي في أعماله القومية (162) المبكرة وسيمفونيته الهندية والموسيقا الهندية المتخيلة (لإله الموسيقا عند الآزتلك) أو في أعماله التالية التي اتسمت ببعض التحفظ الكلاسيكي. ولاشك أن هذا المؤلف المكسيكي قد فتح للموسيقا مسالك جديدة نابعة عن حضارة قديمة لا تمت لأوروبا بصلة، واستطاع أن يوفق بينها وبين فنون التأليف المعاصرة بأصالة نادرة.

الأرجنتين

تعرضت الأرجنتين لنفس الصحوه القومية التي سرت في أنحاء أمريكا اللاتينية، وانعكست موسيقيا لأول مرة في أعمال ألبرتو وليامز (1862-1952) الذي كان له أثر عميق في توجيه الموسيقا فيها وجهة قومية. ثم أنجبت الأرجنتين واحدا من ألمع الشخصيات الموسيقية في أمريكا اللاتينية وهو جيناستيرا.

ألبرتو جيناستيرا: 1916-1983 A.Ginastera

ينتمي جيناستيرا لجيل أحدث من قطبي القومية في البرازيل والمكسيك. وهو قد بلغ سن الرشد الفني إبان المد المتصاعد للقومية الموسيقية في الأرجنتين، وموسيقاه-حتى حوالي منتصف القرن-تعبّر عن روح الأرجنتين الموسيقية تعبيراً ناصعاً، وهي إضافات قيمة وأصيلة لتيار القومية، تشهد-هي وغيرها من أعمال مؤلّفي أمريكا اللاتينية-بحيوية القومية وعنفوانها في القرن العشرين، وتنبئ بالطاقات الكامنة في الموسيقا القومية لدول العالم الثالث، وبخاصة تلك البعيدة-مادياً وروحياً-عن أوروبا.

هيناستيرا أم جيناستيرا؟

تسري في جيناستيرا دماء إيطالية من أمه، أما والده فهو من أصل قطالوني-(Catalan) ولذلك كان هو يفضل نطق اسمه-بلهجتهم-بجيم مخففة أشبه بالهاء أي «هينا ستيرا» وإن كان النطق السائد لاسمه عادة بالجيم (جيناستيرا).

تكوينه الموسيقي وأعماله القومية:

سار تكوين جيناستيرا الموسيقي-على خلاف الآخرين-مساراً طبيعياً، فبدأ الدراسة الموسيقية من الطفولة وتابعها حتى التخرج في الكونسرفتوار القومي⁽¹⁶³⁾ حيث درس البيانو، وبدأ يكتب أعمالاً صريحة في قوميتها، حتى قبل تخرجه فكتب «مقطوعات للأطفال»، ورقصات أرجنتينية وكلاهما للبيانو ثم رباعية للفلوت والوترات⁽¹⁶⁴⁾ ضمنها ملامح الرقص الشعبي «للجاوشو»، وهي جميعاً مستوحاة من الموسيقى الشعبية الأرجنتينية لحناً وإيقاعاً. ورغم حسن تقبل مؤلفاته المبكرة، إلا أنه شعر بأن بعضها ليس ناضجاً فسحبها من التداول⁽¹⁶⁵⁾، وفي عام 37 أنجز أول باليهاته: «بانامبي Panambi» وعُزفت المتابعة الأوركسترالية المأخوذة عنه بنجاح في نفس العام، ثم كلفته فرقة باليه «كارافان» بباليه آخر على موضوع أرجنتيني فكتب ثاني باليهاته الشهيرة: «إستانسيا Estancia» على مشاهد من الريف الأرجنتيني سنة 1941 وبهما تأكدت مكانته على قمة موسيقا الأرجنتين القومية وحصل على جائزة الموسيقا عن هذا الباليه، الذي يعتبر من أبلغ أعماله تعبيراً عن «القومية الموضوعية» كما أطلق عليها، وتضم موسيقا هذا الباليه نصوصاً شعرية عن مارتن فييرو Fierro تُغنى وتُلقي مما يوثق بينه وبين الروح المحلية وخاصة لمنطقة البامباس⁽¹⁶⁶⁾ Pampas.

موسيقا وادي البامباناس: (Pampeans)

ألهمت موسيقا وادي البامباناس الخصب (في الأرجنتين) جينا ستيرا بثلاثة أعمال موسيقية، أطلق عليها اسماً من ابتكاره هو «بامباناس» ولهذه التسمية دلالتها العميقة على المضمون الأرجنتيني القومي، إذ إنه استلهم فيها مواد لحنية وإيقاعية من الموسيقا الشعبية، ولكن صاغها بلغته الخاصة. إذ كتب السيمفونية الريفية (Pastoral Symphony) بهذا العنوان، وكان أوركسترا لوفيل (Louisvill) السيمفوني قد كلفه كتابه عمل سيمفوني قومي في عام (1954) وفي حركاتها الثلاثة تسري روح القومية الأرجنتينية المعاصرة.

القومية الذاتية: (Subjective Nationalism)

اتسمت كل مؤلفات المرحلة الأولى عند جيناستيرا بنزوع قوي نحو

القومية، وهو ما نستشفه في الباليهات الأولى والرقصات الأرجنتينية ومقطوعات البامبانا والأغاني الشعبية الأرجنتينية الخمسة وغيرها، غير أنها تحولت في المرحلة الثانية إلى قومية ذاتية كما أسماها، كان تناوله فيها للعناصر المحلية ماثلاً ولكن بغير تعمد. ومن أعماله البارزة في هذا الفترة الرباعيتان الوتريتان (1948-1958) وصوناتة «البيانو» والتنويعات بأسلوب الكونشيرتو (Variaciones Concertantes) لأوركسترا الحجرة، وفي هذه الأعمال بدأ جيناستيرا يهتم بالصيغ الكبيرة، كما اهتم بأسلوب الدوديكا فوني الذي ساد أعمال المرحلة الثالثة، وإن كان الفرق الروحي بين المرحلتين أن الروح الأرجنتينية القومية كانت حاضرة ولو بشكل مظلل في صوناتة البيانو مثلاً. وجدير بالذكر أن تناوله للدوديكا فونية كان متحرراً وبأسلوب شخصي متميز. وتدل الرباعيتان الوتريتان على تأثره بموقف بارتوك في التوفيق بين التزامات الصيغ البنائية الكبيرة وبين استلهام الملامح الشعبية. كما أن جيناستيرا حافظ في هاتين الرباعيتين على ما يشبه المحور التونالي.

وفي المرحلة الثالثة والأخيرة الممتدة خلال ربع القرن الأخير من حياته، استمر جيناستيرا في استكشاف إمكانات الاتجاهات المعاصرة وإن تناقص تركيزه على الملامح القومية. ومن أبرز مؤلفات هذه المرحلة أوبراته الثلاث (دون رودريجو بومارز Bomaezi سنة 97) وبياتركس (Beatricimcl سنة 71) وتميزت الثانية والثالثة بموضوعات تعبيرية حافلة بالعنف والجنس والهلوسة إلى حد أدى لمحاولة منع عرضها في الأرجنتين، مما أثار حول «بومارز» بالذات جدلاً عنيفاً واحتجاجاً من الجمهور والصحافة على تقييد حرية التعبير الفني.

وجدير بالذكر أن اتجاهات المعاصرة دفعته إلى كتابة موسيقا «تعتمد على عنصر المصادفة Alleatoric» والتعبير بأبعاد الأصوات الصغيرة (أقل من نصف تون) (Microtones).

والواقع أن ما كتبه من مؤلفات أرجنتينية الروح ليكفي لتأكيد دوره الطليعي في الموسيقا القومية التي كتبها بأسلوب شخصي بتكرار راسخ الجذور في مصادر الموسيقا الأرجنتينية في تفنين بارع.

ولموسيقاه رنين خاص لعله يرجع لازدواج المقامية والإيقاعات ولكنه في

النهاية رنين قومي باهر ينضح بعشقه لموسيقا بلاده، والتي لم تختف من أعمال في المرحلتين التاليتين، ولكن استكشافاته اللاتونالية غلفتها بدثار شديد الجراءة في معاصرتة⁽¹⁶⁷⁾. وقد قدمت أعماله في كثير من أنحاء العالم وفي المهرجانات ودور الأوبرا الدولية والأمريكية، ويعده النقاد من الشخصيات اللامعة على مسرح الموسيقى المعاصرة، ومن الشخصيات القيادية في موسيقا أمريكا اللاتينية.

ونحن قد سلطنا الأضواء هنا على أنصع الشخصيات القومية الكبرى في أمريكا اللاتينية، ولكننا لا نريد أن نترك القارئ بافتراض تفردا أو قيامها كظواهر منعزلة، فإن البرازيل قد أنجبت عددا من المؤلفين القوميين منهم أوسكار لورنزو Lorenzo ومن جيل أحدث كامارغو جوارنييري Guarnieri، وراميس جناتلي Gnatili وهم الذين لا تخلو أعمالهم من نكهة قومية، وفي المكسيك كان س. ريفويلتاس Silvester Ruvuelitas (1899-1940) من أهم المعاصرين الأصغر لشافيز، وقد شجعه شافيز وقاد مؤلفاته القومية مثل: «موسيقا الراديو»⁽¹⁶⁸⁾ Sensamaya وغيرهما. وهو من أكثر المؤلفين خيالا (في بلاده). وفي كوبا برز اسم أماديه رولدان Roldan (1900-1939) وهو مؤلف مؤلّد كتب أعمالا قومية ناجحة، وجاثيا كاتورلا Caturla (1906-1940) الذي اعتمد على العناصر الأفروكوبية في أعماله القومية.

وفي شيلي كان بيدرو آليندي Allende (1885-1959) من أهم القوميين مع نزوع نحو الانطباعية. أما المؤلفون الاحداث مثل-دومنجودي سانتاكروز Santa-Cruz (1899-) وخوان اوريجو سالاس Orrego Salas (1919-) وغيرهما فقد انتشرت أعمالهما دوليا وإن لم تكن صريحة في طابعها القومي⁽¹⁶⁹⁾. هكذا أثبتت المدارس القومية الموسيقية لأمريكا اللاتينية قدرتها على ملاحقة تيار الموسيقى الغربية وتجاوز السبق الزمني الهائل بينهما، بموسيقا لا تقلد الغرب-لأنها نابعة من ثقافات تختلف في جذورها عن الغرب-ولكنها تمازج حديث قيّم لحضارات مختلفة، ولدت موسيقا جديدة أكدت حيوية القومية ومكانها بين التيارات الموسيقية المعاصرة.



المؤلف البرازيلي ه . فيلالوبوس

كوبلاند



مشهد من باليه « ربيع آبالاشيا » لكوبلاند..تصميم مارتا جراهام



جورج جيرشوين (وعلى يمينه شقيقه آيرا)



تشارلز آيفز المؤلف الأمريكي



حليم الضيف في إحدى جولاته

مراجع الفصل الرابع

- Behague, Gerard: Music in Latin America, An Introduction. Pren.1979, tice Hall, New Jersey
- Chase, Gilbert: America's Music from the Pilgrims to the Presetn McGraw-Hill, Revised Third Edition 1987, University of IllinoisPress, Urbana, Chicago.
- Chase, Gilbert: Editor, The American Composer Speaks, A Historical Anthology, 1770- 1965. Louisiana State University Press
- .1968- Copland, Aron: The New Music, 1990-1960. W.M. Norton.6th edition, 1941. McGraw-Hill
- Gleason, Howard & Becker, Warren: 20th Century American Composers, 2nd edition, Frangipani Press, Bloomington Indiana, Music.1980/1 literature Outlines Series IV
- Gusikoff Lynn: Guide to Musical America: Facts on File Publica.1984, tions, New York
- Grover Sales: Jazz, America's Classical Music. Prentice-Hall, Inc.1984
- Howard, John Tasker: Our American Music, Thomas Y. Crowell.1954, New York, Third Edition
- Kebede, Ashenafi: Roots of Black Music, Prentice Hall Inc. 1982,.
- Lowens Irving: Music in America and American Music, ISAM, Monographs No. 8, Institute for Studies in American Music.1978, Brooklyn College in the City University of New York
- Sablosky, Irving, American Music, The University of Chicago.1969, Press
- Schwarz, Charles: Gershwin, His Life and Music, Da Capo. 1979
- Zuck, Barbara, A.: A History of Musical Americanism, Studies in. Musicology, Series No. 19, 1980-1978. UMI Research Press

أصداء القومية في الشرق

مقدمة

نعرض في هذا الفصل الختامي لأصداء القومية وامتدادها للشرق، ونعني بالشرق هنا بلاد الشرق الأوسط الإسلامي والعربي، التي تضم مجموعة شعوب شديدة التباين في نظمها الاجتماعية-وهو ما ينعكس بوضوح في ثقافتها وتفاعلها مع الغرب-ولكنها تشترك في الإطار العام لتراثها الثقافي والديني، مع اختلافات محلية مميزة لكل منها، داخل هذا الإطار العام.

والتقى الشرق والغرب:

ليس هناك ما كذبه التاريخ مثل مقولة كبلنج Kipling بأن «الشرق شرق والغرب غرب، لا يلتقيان»- فهما يلتقيان في هذا العصر، في أعنف مواجهة ضارية هزت الشرق في الصميم، وهو لقاء محفوف بمشاكل وتيارات بالغة التعقيد والتداخل، لا مجال للخوض في تفاصيلها هنا، ولكننا نتناولها بالقدر الذي يهيئ لنا الخلفية الضرورية لفهم حركات التطور والتجديد الثقافية والموسيقية في أكثر شعوب المنطقة اتصالاً بحضارة الغرب وتفاعلها معها وبها.

هذا وليس هناك اتفاق تام على تعريف مفهومي «الحضارة» Civilization والثقافة (1) Culture وربما وجدنا أيضا للمفهومين عند علماء الاجتماع (2)، فمنذ ظهور حضارة الغرب العلمية التكنولوجية، سادت في العالم «حضارة» واحدة هي الحضارة الغربية، ولكن العالم لا زال يحتفظ بتعدد الثقافات (رغم طابع العالمية السائد في هذا القرن) (3)، وهذه الثقافات هي محور بحثنا في تناولنا للقاء الشرق بالحضارة الغربية، وما أسفر عنه من استجابات وردود أفعال ثقافية وفنية.

وليس بوسعنا هنا أن نرصد العوامل التي مهدت لهذا اللقاء والمواجهة بين الشرق والغرب تفصيلا، ولكن الذي لا خلاف عليه أن المنجزات التكنولوجية للحضارة الغربية، قد لعبت دوراً خطيراً في تصعيد تلك المواجهة، بإلغاء حواجز المسافات بحيث أصبح العالم أشبه بقريّة صغيرة يستطيع المرء أن ينتقل-عاديًا-من أقصى أطرافها للآخر في ساعات، وأن ينتقل-روحيا-بالسمع ومشاهدة ما تبثه إذاعات العالم، المسموعة والمرئية (التلفزيون) في نفس وقت إرسالها (الأقمار الصناعية) من أي بقعة في العالم، وأصبحنا نعيش اليوم «حضارة عالمية» World Civilization بما لم يسبق له نظير. فمن كان يتخيل، في عصر كبلنج، أن وسائل الاتصال الجماهيرية Mass Media ستأتي بأفكار الغرب (وسياساته) وفنونه وموسيقاه (كلاسيكية وترفيهية ودينية وراقصة...الخ) في عقد دار الشرقيين (وغيرهم) لترسب في وجدانهم قيما فنية غربية على ثقافتهم ومختلفة بل مضادة لعالمهم الفني والموسيقي، بسماعياته وشارفه وتقاسيمه ولياليه وأغانيه الشعبية، وهذه ليست إلا بعض الظواهر المادية لتكنولوجيا الغرب وحضارته، التي اقتحمت الشرق وزلزلت حضارته المستقرة عبر قرون، وعوّضته لزدواجية عنيفة في مواقفه إزاء الغرب من جانب وإزاء تاريخه وواقعه عن جانب آخر.

ففي العصر الذي حشدت فيه شعوب الشرق كل قواها للتخلص من الاستعمار والاستغلال الغربي، ووجهت بتقدم حضارة الغرب علميا وتكنولوجيا بما فرض عليها أن تسارع كغيرها-للأخذ بأسبابه ومحاولة اللحاق بتطورات التصنيع والتحديث، وهكذا تصاعدت حدة المواجهة بين الشرق والغرب وتعقدت المواقف والعلاقات بينهما تعقيدا أدى لتخلخل

خطير فى مسلمات الشرق.

ومثل هذه التحولات الاجتماعية العنيفة تولد عادة موجات من الاعتداد القومى تتجه فيها-الشعوب للبحث عن هويتها الثقافية، بالنظر للداخل والماضى والتاريخ، لتعيد اكتشاف تراثها الثقافى برؤية جديدة، وقد أسفرت تعقيدات اللقاء المعاصر بين الشرق والغرب عن هذا التيار القومى الذى نلمسه بصور مختلفة عند شعوب الشرق العربى والإسلامى اليوم، فهى تحتمى بوعيتها الجديد بثقافتها، لتحافظ به على توازنها الروحى، فى سباقها المحموم لملاحقة حضارة الغرب العلمية، كما تلمس فى تراثها الثقافى منافع قومىة لفنون جديدة أصدق تعبيراً عن الإنسان الشرقى ومجتمعاته المعاصرة، التى تعاني آلام النمو، وتتن تحت عثراته وتحلم بتحقيق منجزاته ..

ومن ثانياً هذا اللقاء التاريخى (العاصف) بين الشرق والغرب بدأت تخرج للوجود فى عصرنا فنون شرقية جديدة وخاصة فى الأدب: فى الشعر الحديث والمسرح، وفى العمارة بتطوراتها المعاصرة، وفى التشكيل فى مدارس التصوير والنحت (وتطورات الفنون التطبيقية الشرقية لملاءمة احتياجات العصر) وفى الموسيقى: فى التحول من «التلحين» (اللحن والإيقاع وحدهما) إلى «التأليف الموسيقى» بلغة ثلاثية الأبعاد: اللحن والإيقاع والتكثيف النغمى (هارمونيا وبوليفونيا).. وفى هذه الفنون جميعاً، ومنها الموسيقى، إدماج للمضمون الشرقى مع وسائل الصياغة الغربية. وكان هذا الاتجاه فى موسيقا الشرق إحدى الحلقات الإيجابية للقاء الشرق والغرب.

الغرب وموسيقا الشرق:

فقد اتجه بعض المؤلفين الغربيين، فى غمار بحثهم المثير عن مصادر جديدة للرنين الموسيقى، نحو الشرق وموسيقاه وظهرت فى نفس الوقت بوادر اهتمام ثقافى وتعليمى بالموسيقىات «غير الغربية» Non-Western Musics كمصدر لإثراء الموسيقا الغربية المعاصرة فى أوروبا وأمريكا، التى أدرجت دراساتها بأغلب جامعاتها، وفى أوروبا تدرس هذه الموسيقات فى بعض مدارس التعليم العام (مثل ألمانيا «الغربية»، والسويد وغيرهما) حتى أنها أصبحت موضة ثقافية فى الغرب فى عصرنا، وهذا فى ذاته تحول هام

يستحق التسجيل والمتابعة في علاقات الشرق والغرب الموسيقية ولنا عودة لموقف «علماء» الغرب من هذا التراث.

ولكي ندرك الأبعاد الحقيقية لأصدقاء القومية في الشرق اليوم فلا بد في البداية من عرض ملخص لخصائص التراث التقليدي وهو غالبا معروف للقارئ لكننا نريد به إيضاح طبيعة المشاكل الفنية التي تواجه ما تنشده المدارس القومية في الشرق من تطوير، مما يختلط أحيانا عند البعض مع تيارات «التغريب» والتهجين.

لغة التراث الموسيقي وخصائصها المميزة:

يعتمد التراث الموسيقي العربي، بما يضمه من عناصر فارسية وتركية، على اللحن والإيقاع، وحدهما⁽⁴⁾ والألحان تستمد فيه من زخر هائل من المقامات (يبلغ المئات)⁽⁵⁾، ولكل عنها تكوينه الخاص الذي يعتمد على أحد أنواع ثلاثة من الأبعاد هي: الصوت الكامل 4/4، ونصف الصوت 4/2 والبعد «الوسيط» الذي عرف تجاوزا بثلاثة أرباع الصوت، وهو الذي يفرق المقامات العربية عن الغربية، وللمقام لحنية مميزة، (أي أنه ليس مجرد سلم موسيقي كما في الغرب)، وهي التي تؤكد طابعه ومزاجه النفسي؛ فلفترات مقام الراسد اللحنية تختلف كثيرا عن منعطفات مقام الصبا الشجي، فتعدد المقامات إذن مصدر ثراء في اللحن وفي الأجواء النفسية.

ويكمل هذه الرهافة اللحنية ثراء إيقاعي عظيم، فالضروب الإيقاعية (أو الأصول) تتراوح من أصغرها-المكون من ثلاث وحدات (الدارج-إلى ضروب مكونة من حوالي ثمانين وحدة وأكثر، وإن كانت قد اندثرت الآن، وتضم كل منها ضربات قوية (تسمى دُم). وضعيفة (تك) تتخللها سككات، وأغلبها ذات موازين أحادية (عرجاء) بعيدة عن الرتابة التي سادت الإيقاع في الموسيقا الغربية الفنية لوقت قريب⁽⁶⁾.

وقد توارثت شعوب الشرق بالسماع، حصيلة قيمة عن مقطوعات العزف والغناء، وكان الشبان يتلقونها عن معلمهم بالتواتر الشفوي، ثم يضيفون لها حليات مرتجلة في كل أداء، إذ إن للفنان المؤدي دورا إبداعيا هاما في هذا التراث، يكمل دور الملحن الأصلي، وأعلى مراحلها نجدها في الارتجال غناء (غناء الليالي والموال) وعزفا (التقاسم الموقعة والمرسلة)⁽⁷⁾ ويحتل

الفناء عادة مكانا محوريا في التراث الشرقي، وإن كانت الموسيقى التركية أشد احتفاء بمقطوعات العزف كالبشرى والسماعى وما إليها. وموسىقا التراث ذات رنين رقيق يرجع لطبيعة آلاتها (العود والقانون والكمان والناى) ولصغر عدد فرقها، ولذلك تزدهر فى الجو الحميم الذى يهينى للمؤدى وجمهوره الصلة النفسىة الخاصة التى تذكى ابتكاره.

وتشترك الموسيقىات الشعبىة عامة مع التراث الفنى فى المقامات والملاح الإيقاعىة وبعض الآلات (وإن كانت بالطبع أقل تفننا) هذا هو التراث الموسيقى الذى توارثه الشرق بالتواتر الشفوى⁽⁸⁾ واستقر عبر الأجيال، قبل أن تحاصره المؤثرات الغربىة التى تنهال عليه فى هذا القرن من وسائل الاتصال الجماهيرىة، ومن الأسطوانة والرادىو والسىنما والكاسىت والتلفزيون والفىديو (والأقمار الصناعىة) وغيرها!! وقبل أن تتعرض شعوب الشرق للتحويلات العمىقة التى مست نظم التعلیم (والموسىقا منه خاصة)، وخلقت وسائل وأوضاعا جدىة للأداء والممارسة الموسيقىة، وأوجدت إطارا مختلفا للموسىقا، خارج إطار التلحين-والذى تعامل بالحن والإيقاع وحدهما عبر الأجيال، ذلك هو إطار «التألىف الموسيقى» أى التعبىر بأبعاد الموسيقى الثلاث (الحن والإيقاع وتعدد التصوىت) بأسالىب مأخوذة عن الغرب ومضامىن شرقىة. وقد ولدت كل هذه المؤثرات فى المجتمعات الشرقىة ردود أفعال عمىقة ينبغى تفهمها لتقىيم حركة الموسيقى القومىة وملابسات نشأتها فى الشرق.

ردود أفعال الشرق للمؤثرات الموسيقىة الخارجىة:

نستطىع تلخىص ردود الفعل للمؤثرات الموسيقىة الأجنبىة فى مواقف ثلاث نعرفها جىدا فى الشرق اليوم، فهى إما موقف تقبّل منبهر بموسىقا الغرب، خاضع لها-أو موقف رفض متمزم متفوقع إلى حد السلفىة ضدها- أو فى أفضل الحالات (وأندرهما) موقف مستبىر متوازن يحسن تقىيم العناصر البنىة لتحقيق اندماج عضوى بين العالمىن الموسىقىىن الشرقى والغربى. وقد تتفاوت حدة كل من هذه المواقف من بلد لآخر، ولكنها جمىعا حاضرة فى أغلب شعوب الشرق وهى تعكس حىرة الشرق واضطراب علاقته بماضىه وتراثه وحاضره الموسىقى، فضلا عن المستقبلى..!

مكان التراث في الحياة الموسيقية اليوم:

أدى موقف الانبهار بموسيقا الغرب وعقدة الشعور بالنقص إزاءها، موجة من التتكر للتراث عند بعض شعوب الشرق، ثم جاء رد الفعل المتوقع فظهرت موجة مضادة تنادي بالحفاظ على التراث التقليدي والشعبي والعودة إليهما، ليس كركن من أركان الهوية الثقافية فحسب، بل كأساس لا غنى عنه لأي تجديد أو تطوير موسيقي.

وهذه الموجة المضادة هي التي أدت في مصر مثلا لإنشاء «مركز الفنون الشعبية» في أواخر الخمسينات ثم «فرقة الموسيقا العربية» في أواخر الستينات⁽⁹⁾. وقد جاءت هذه الفرقة ومثيلاتها لتسد فراغا ولتستكمل بناء الحياة الموسيقية، ولكنها اصطدمت في التطبيق بأفكار متعارضة حول أسلوب تقديم التراث في هذا العصر.

دعوة للعودة لنقاء التراث الموسيقي:

اتخذت فرق التراث التقليدي أبعادا جديدة (في مصر وغيرها) رآها الداعون لها استجابة ضرورية لملاسات تقديم موسيقا التراث في قاعات الموسيقا الكبيرة (بدلا من الأجواء المنزلية الحميمة) فتكاثر عدد الموسيقيين، وخاصة في الوترية، وفرض تدوينا موحدا وأقواسا موحدة في العزف، مما ألغى إسهامات العازفين المترجلة وقلص دور المؤدي في حدود جامدة مرسومة وغير من طبيعة رنينها استخدام مكبرات الصوت في بعض الفرق (الميكروفونات) فتحولت الموسيقا من طابعها الجمالي المرهف إلى تضخيم مشوش مشوه⁽¹⁰⁾.. وهكذا عاد التراث الموسيقي ليحتل مكانه في الحياة الموسيقية، ولكن بصورة محورة بعيدة عن نقائه الأصلي⁽¹¹⁾، وهي صورة لا تشكل تطورا، ولا حفاظا، بقدر ما هي مساين وتقليد غير رشيد للغرب ولموسيقاه الدارجة.

والأولى بالشرق المؤمن بضرورة الحفاظ على تراثه-أن يقلد الغرب في حرصه على أداء موسيقا عصوره الماضية أداء أمينا في النصوص والآلات الموسيقية، بل والإطار المكاني لممارستها، بما يحفظ لها مقوماتها الجمالية، بعيدا عن أي تحريف، فموسيقا عصر النهضة وعصر الباروك تقدم في الغرب اليوم بنفس آلات عصرها⁽¹²⁾، حرصا على الأمانة التاريخية واحتراما

للصدق الفني-وهذه الأهداف هي التي لا بد للشرق أن يعيها تماما لكي يضمن لقرائه الموسيقي النقاء والبقاء في هذا العصر.

عثرات التجديد في الشرق و«التغريب» المهجن:

ونود أن نؤكد هنا أن الدعوة للحفاظ على التراث ونقاؤه لا تتعارض بأي حال مع الإيمان بضرورة التجديد والتطوير على أساس ذلك التراث، فإن من حق الأجيال الحاضرة، وواجبها أن تمارس التعبير عن ذاتها بروح عصرها، فما أبدعه الفنان الشرقي منذ أجيال مضت لا يمكن أن يعبر بصدق عن الإنسان الشرقي اليوم!!

غير أن الساحة الموسيقية الشرقية تشهد في هذا القرن، تحت شعار التجديد، تيارات هوجاء من «التغريب» السطحي، الذي أهدر كثيرا من أقيم عناصر التراث، من مقاماته مفضلا عليها السلمين: الكبير Major والصغير، المستهلكين في نظر الغرب نفسه.

وفي الفكر الإيقاعي، مستبدلا بالإيقاعات الفنية إيقاعات غربية مستعارة من بيئات شديدة الاختلاف⁽¹³⁾ وذلك فوق أساس شرقي هزيل تضاف له هارمونيوات ضعيفة ملفقة، لتضفي مسحة خارجية من «التغريب»... أو تستخدم آلات أوركسترالية غربية أو كهربائية في سياق شرقي، لا تؤدي له أي وظيفة تعبيرية حقيقية، بل تشوه ألحان المقامات ذات الأرباع بأدائها بآلات غربية ثابتة، لا تصدر الأرباع⁽¹⁴⁾، وتستعار وتقتبس ألحان شهيرة من الروائع الغربية لتُثَمَّح على تلحين الأغاني الشرقية الدارجة (وهي التي يخطئ الجمهور عادة والصحافة فيعتبرونها «الموسيقا الشرقية الحديثة» بينما هي مجرد إنتاج خفيف للاستهلاك الدارج ليس له بقاء مهما اتسع انتشاره الوقتي) ولكن أسوأ هذه التيارات وأبعدها عن الذوق، ذلك الخليط الفج بين الموسيقيين الشرقية والغربية والذي أخذت أجهزة التجارة الموسيقية تقدمه مؤخرا باسم «الفرانكو آرب»...

وفي غمار هذه التيارات العنيفة أخذت مدارس التأليف الموسيقي القومي في الشرق تتحسس طريقها نحو تطوير عضوي رشيد، يستلهم من جوهر التراث مادة لموسيقا تستخدم أساليب غربية فنية جادة للتوصل للتعبير المبتكر عن مضامين شرقية متطورة.

الوصاية على الشرق:

اقتصرت بحوث علماء الغرب في الموسيقا الشرقية على أوضاعها التراثية، وابتعدت عن المتابعة العلمية لما تتعرض له في عصرنا من مؤثرات غربية، وعن انعكاساتها على هذا التراث، وهو موقف له نظير في دراسات «الاستشراق» وتباعدها عن قضايا الأدب العربي المعاصر، وبخاصة قضية الشعر الحديث⁽¹⁵⁾ ولذلك كرسوا جهودهم لشجب كل محاولات التجديد في الموسيقا الشرقية، وصبوا لعناتهم عليها جميعا، السلبية والإيجابية على السواء، وخرجوا من هذا كله بدعوة للشرق للالتزام بالتراث القديم وحده، غذاء روحيا لأبناء اليوم، كما كان لأسلافهم قبلهم، واتخذوا موقف حماة التراث الذين يعرفون عنه أكثر مما يعرف أصحابه⁽¹⁶⁾.

ورغم أننا نشاطرهم في إدانة التهجين بكل صورته وندرك خطورتها، غير أننا في الوقت ذاته نرى في دعوة الاكتفاء بالتراث القديم اليوم والتي تبناها نفر منهم ومن مديري الموسيقا ببعض الإذاعات الغربية نرى فيها مجافاة للنظرة الاجتماعية الشاملة وللموضوعية العلمية من جانب، ونرى فيها وصاية روحية مرفوضة على الشرق، انتهى عصرها، من جانب آخر. وعلى الشرق أن يتلمس طريقه السوي نحو التجديد⁽¹⁷⁾ والتطوير العضوي الأمثل بما يحفظ له هويته وشخصيته.

وأخيرا في السبعينات فقط بدأ بعض الاثنوموزيكولوجيين⁽¹⁸⁾ الغربيين يدركون أبعاد لقاء الشرق والغرب موسيقياً، وأنها مجال هام لدراساتهم العلمية، يتجاوز حدود التراث القديم، وأسهمت دراسات بعض علماء الشرق في طرح هذه القضايا على الصعيد العالمي أملا في التوصل لنتائج علمية رشيدة بعيدة عن الانفعال والديماجوجية.

وهكذا يصطرح الشرق اليوم بتيارات متلاطمة يتعذر معها التكهن بمستقبل موسيقاه، ولكننا نود هنا أن نلقي الضوء على بدايات متميزة ومبشرة بمدارس قومية في التأليف الموسيقي عند ثلاثة من شعوب الشرق الإسلامي العربي، هي تركيا ولبنان ومصر، التي أبدع مؤلفوها أعمالا تنطبق عليها المعايير المتبعة في هذا الكتاب في مدارس الشعوب الأخرى وذلك رغم ما بين الثلاثة من تفاوت في النظم الاجتماعية والثقافية، ولهجات التراث الموسيقي المحلي لكل منها، ولكن السمة المشتركة بينها هي نشأة

موسيقا قومية تستعين بأساليب الغرب الفنية، في التعبير عن مضامين شرقية واضحة الهوية. وتشارك أغلب أعمال المدارس القومية المشار إليها في تركيز الاهتمام بالمقامات الدياتونية (المعتمدة على الأصوات وأنصافها فقط) لسهولة استنباط هارمونيّات ثلاثيّتها، وتشارك كذلك في الاهتمام بالإيقاعات والرقصات الشعبية وتوظيف الآلات الشرقية والشعبية وبالموضوعات التاريخية، الواضحة الصلة بالنهضة القومية السياسية.

ولازالت هذه المدارس القومية تتلمس طريقها الشاق نحو أساليب أصيلة قيمة، إذ أن الاختلاف الجذري بين العالمين الشرقي والغربي يشكل صعوبات حقيقية لها محاذيرها ومخاطرها (انظر بارتوك والمدارس القومية للجمهوريات السوفييتية الشرقية) ولكن هذه المدارس مع ذلك تفتح طريقا للمستقبل أمام الموسيقى الشرقية الجديدة بما تتيحه من إمكانيات تعبيرية ثرية إذا أحسن تناولها بنضج موسيقي وروحي وبرؤية ثقافية واسعة الأفق.

تركيا

لم يكن إعلان الجمهورية التركية سنة 1923 إعلانا للتحرر من حكم استعماري ولكنه كان انتصاراً للأتراك على الإمبراطورية العثمانية المتداعية، على أثر هزيمتها في الحرب العالمية الأولى. تسلم مصطفى كمال أتاتورك قيادها مكرساً كل طاقاته لربط تركيا بأوروبا⁽¹⁹⁾ والقضاء على ما اعتبره مظاهر التخلف في الإمبراطورية العثمانية فأدار دفتها نحو العلمانية والتحديث بمجموعة من الإجراءات والقوانين العنيفة (التي لا نظير لها في التاريخ) فرض كتابة لغتها بالحروف اللاتينية، وأغلق المدارس الدينية الإسلامية وحظر نشاط الطرق الصوفية (كالمولوية)⁽²⁰⁾ سنة 1925 وفي مجال الموسيقى تقلصت الموسيقى التركية التقليدية، كغيرها من الأمور المرتبطة بالتقاليد العثمانية القديمة، وتراجعت من الحياة الموسيقية والتعليم الموسيقي، فيما عدا قسماً محدوداً خصص لها في كونسرفتوار أسطنبول⁽²¹⁾ وفرقة للإذاعة التركية⁽²²⁾. وإذا كنا عادة نجد موجات اليقظة القومية الثقافية مواكبة لحركات التحرر السياسي والنهوض الاجتماعي، فإننا في تركيا بصدد وضع يكاد يكون معكوساً، فالتحديث والعلمانية قد اتخذتا على يدي أتاتورك-اتجاهها مطلقاً نحو تبني حضارة الغرب Westernization ومحاولة

لقطع الجسور التاريخية. وقد كان لهذا الاتجاه وللسياسات المنبثقة عنه انعكاسات موسيقية ظهرت في تشجيع التعليم الموسيقي على النمط الأوروبي فأُنشئ كونسرفتوار في أنقرة سنة 1936 ودعي إليه بعض مشاهير موسيقا الغرب (ومنهم باول هندميت)، وأنشئت دور للأوبرا في أنقرة وأسطنبول، وعدد من الأوركسترات السيمفونية وهي كلها عوامل ازدهار للحياة الموسيقية هيأت المناخ للتأليف الموسيقي الجديد بالأساليب الغربية على أساس من الموسيقا الشعبية التركية الفنية، بآلاتها وإيقاعاتها ورقصاتها، وحظيت الموسيقا الشعبية بمزيد من الاهتمام، فدعي بيلابارتوك لتركيا لتسجيلها، وعاونه في رحلات الجمع. أ. عدنان سايجون (انظر فيما بعد) ونشر نتائج هذه الرحلة في كتابه «الموسيقا التركية الشعبية في آسيا الصغرى». وأنجبت تركيا جيلا من الفنانين العازفين للموسيقا الغربية الفنية في الفيولينة، والبيانو وفي الغناء والقيادة الأوركسترالية. وفي هذا المناخ الثقافي الخاص نشأت مدرسة التأليف القومي في تركيا، وقامت الإذاعة التركية بالتقديم المركز للموسيقا الغربية الفنية والموسيقا التركية الجديدة وخصصت مكانا هامشيا للموسيقا التركية التقليدية. غير أن هذه الأوضاع التعسفية التي فرضها أتاتورك (ربما لفترة وصاية مؤقتة) خفت حدثها وعادت البلاد لأوضاع شبه طبيعية منذ السبعينات واستعادت المؤسسات الإسلامية مكانها في حياة تركيا واستأنفت الطرق الصوفية بعض نشاطها بما في ذلك النشاط الموسيقي⁽²³⁾، وكذلك عاد للموسيقا التركية التقليدية بعض ثقلها في الحياة الموسيقية. ولكن الدفعة المركزة التي أخذتها الموسيقا التركية القومية الجديدة، في الربع الثاني من القرن (في عهد أتاتورك) آتت ثمارها في ظهور مدرسة التأليف القومي التركية التي عرف العالم من مبدعيها جمال رشيد راي، وناظم أكسيس وفريد آلنار وعدنان سايجون ونيفيت كودال، ومعمار سون، وإلهان باران وبولنت تاركان وإلهان عثمانباش⁽²⁴⁾ وفريد توزون وغيرهم.

أحمد عدنان سايجون (1907 - يناير 1992) Saygun:

سايجون من أكبر شخصيات الموسيقا التركية القومية بل وفي منطقة الشرق (التي نعرض لها هنا) وله مكانته في أمريكا وأوروبا فهو من أوسع

مؤلفى الموسيقى القومية التركية نشاطا وإنتاجا ومن أكثرهم رسوخا وتفننا فى تحقيق الاندماج بين عناصر التراث التركى التقليدي-الدينى والشعبى- وبين فنون التأليف الغربية، وهو كذلك أستاذ وقائد أوركسترا وباحث فى الفولكلور الموسيقى، له دراساته المنشورة فيه ومنها كتابه الصادر فى السبعينات عن بحوث بارتوك فى الموسيقى الشعبية التركية. بدأت صلة سايجون بالموسيقا فى صغره بدراسة البيانو، فى مسقط رأسه إزمير، كما غنى فى كورال المدرسة ثم اشتغل فى شبابه المبكر بتدريس الموسيقى فى المدارس إلى أن فاز فى مسابقة نظمها وزارة التعليم سنة 1928 أتاحت له السفر لباريس حيث التحق بمدرسة «السكولاكانتورم Scuola Cantorum» العتيقة بها، حيث درس على بوريل، ثم فانسان دندي D'Indy وعندما عاد لبلاده 1931، تولى التدريس بمعهد معلمي الموسيقى ثم عمل قائدا لأوركسترا الرئاسة Presidential السيمفونى فى أنقرة، ولكن ضعف سمعه اضطره لتركه، وتولى تدريس التأليف الموسيقى لفترة بكونسرفتوار أسطنبول إلى أن عين مفتشا لدور الثقافة، وهو ما أفاده فى بحوثه الفولكلورية إذ أتاح له فرص السفر لأنحاء تركيا والتعرف على موسيقا مناطقها. وفى عام 46 عين أستاذا للتأليف بكونسرفتوار أنقرة، وعضوا بمجلس إدارة الإذاعة والتلفزيون التركى، واستمر النشاط المتعدد لهذا الفنان الكبير موزعا بين عمله الإبداعي فى التأليف فى كل الأنواع، وبين بحوثه فى الفولكلور وفى قيادة الأوركسترا لمؤلفاته وغيرها فى تركيا والخارج.. وقد زار الولايات المتحدة عدة مرات وسجلت مؤلفاته ونشرت بعضها بها، كما زار القاهرة⁽²⁵⁾. وله نشاط واسع فى المجالات الدولية الموسيقية وخاصة فى مجلس إدارة المجلس الدولى للموسيقا الشعبية (التقليدية الآن) وقد منحه عدة دول جوائز وميداليات على بحوثه الفولكلورية. وهو أشهر أعضاء الجماعة المسماة «الأتراك الخمسة»⁽²⁶⁾ وخاصة فى الخارج. وهو الآن يعيش حياة هادئة فى أسطنبول يركز فيها نشاطه للتأليف من حين لآخر.

مؤلفاته :

كتب سايجون حتى الآن خمس سيمفونيات وخمس كونشيرتات للبيانو والفيولينة والفيولا والتشيلو وأربع أوبرات على موضوعات تركية وباللغة

التركية منها⁽²⁷⁾ Tas Bebek سنة 1934 وكريم Kerem سنة 1953 وكوروغلو (الأعمى)⁽²⁸⁾ Koroglu سنة 73 وله مؤلفات هامة للكورال والأوركسترا أشهرها جميعا أورتوريو: يونس إمري Yunus Emre سنة 1946، على أشعار للشاعر التركي الصوفي يونس إمري (من القرن الثالث عشر) وبهذا العمل كتب سايجون أول أورتوريو إسلامي، للغناء المنفرد والكورال والأوركسترا بأسلوب شرقي رائع يتجلى في بعض ألحانه الأساسية المنفردة (في سياق النسيج الموسيقي الدسم) والمكتوبة في مقامات شرقية (تركية) مميزة. وقد قدم هذا الأورتوريو في فرنسا وفي الولايات المتحدة وقاده كوسفستكي وسجل هناك على اسطوانة ونشرته دار Southern الأمريكية (انظر النموذج الموسيقي)⁽²⁹⁾.. ولموسيقا الحجرة مكان مرموق في أعماله فله رباعية لمجموعة غير مطروقة هي الكلارنيت والساكسوفون والإيقاع والبيانو وخماسية للنفخ وأربعة رباعيات وترية (هذا مع أن الرباعيات الوترية بخاصة وموسيقا الحجرة بعامة بعيدة عن الإطار الشرقي) وعمل مبكر لآلتي كلارنيت أسماء Institutions سنة 42، وصوناته للفيولينة سنة 41 وأخرى للتشيللو⁽³⁵⁾. ومؤلفاته للبيانو تتراوح بين البساطة والصعوبة مثل المقطوعات الشهيرة «كتاب إنجي للبيانو Inci's Book» سنة 34 وصوناتينه سنة 38 ومتابعة من الأناضول سنة 45 ومن الأعمال الطريفة عشر سكتشات على إيقاعات أفصاق مصنف 47 وغيرها.

وتحتل إيقاعات وألحان الرقصات الشعبية التركية-التي جمعها بنفسه أو استقاها من مصادر أخرى مكانا في تشكيل أسلوبه القومي مثل رقصات الزيبك Zeybek والهورون Horon اللتين ضمنهما في متابعة الأوركسترالية بعنوان «رقصات قومية» (سنة 51). وفي المتابعة الكريوجرافية Choreographic Suite بعنوان «أسطورة من الغابات» (سنة 39، 44) نلمح نفس الارتباط بطابع الرقص الشعبي التركي. ومن مؤلفاته الأخيرة «أتاتورك والأناضول» للأوركسترا والكورال والغناء المنفرد. وأسلوب سايجون اندماج موفق لعناصر المقامية والإيقاعية التركية مع الرومانسية المتأخرة وبعض اللفات الانطباعية، وهو شغوف بالكنترانبط الذي يتحرك فيه بحرية في إطار أبعاد المقامات الشرقية (الدياتونية) وله لمسات تلوينية رائعة وخاصة في «يونس إمري» الذي يفيض بمشاعر دينية عميقة انعكست في صفاء جوه

في مواضع معينة وأغلب مؤلفاته منشورة في تركيا وفي الولايات المتحدة.

جمال رشيد راي Cemal Resit Rey (1904 -)

وهو واحد من أعضاء مجموعة «الخمسة»⁽³⁰⁾ القوميون ويعتبره مواطنوه أول مؤلف قومي تركي⁽³¹⁾. وكان في طفولته طفلاً خارق الموهبة في عزفه للبيانو وسافر لباريس في التاسعة حيث تتلمذ على مرجريت لونج⁽³²⁾ ودرس لفترة بكونسرفتوار جنيف ثم عاد ثانية لباريس حيث تخصص في التأليف ودرسه على لابارا وفوريه Faure كما درس قيادة الأوركسترا. وعند عودته لبلاده تولى التدريس بمعهد أسطنبول وأنشأ به أوركسترا سنة 34 وقام بقيادته، وتولى عدة مناصب موسيقية⁽³³⁾ في إذاعة أنقرة ثم أسطنبول وفي قيادة أوركسترا أسطنبول السيمفوني، الذي قام معه بجولات فنية للخارج، وقام بتدريس التأليف الموسيقى بأسطنبول.

وبدأ راي نشاطه الإبداعي عقب عودته لتركيا، وكانت الموضوعات التركية والموسيقا الشرقية التقليدية من العناصر الجوهرية في أسلوبه، الذي جمع بين ملامح قومية قوية وبين الانطباعية، وأهم مؤلفاته القومية القصيد السيمفوني «السلطان محمد الفاتح» Fatih Sultan Mehmet سنة 1953 وهو أكثر أعماله انتشارا وكتب «مشاهدة تركية» للأوركسترا سنة 28 وقصيда سيمفونيا بعنوان «القراجوز Karagoz» سنة 31 وتوزيعات على لحن أغنية من أسطنبول للبيانو والأوركسترا وقصيда سيمفونيا «تركياً» وله أعمال للمسرح نشير منها إلى «زيبك Zeybek» سنة 1969 وغيرها. ومؤلفاته منشورة في أسطنبول وأوروبا.

ن. كاظم أكسيس Akses (1908 -)

بدأ صلته بالموسيقا بعزف الفيولينة ثم التشللو في صباه، وتتلذذ على ج. رشيد راي بكونسرفتوار أسطنبول، وعند تخرجه استكمل دراساته الموسيقية في فيينا، ثم براج. وبعد عودته سنة 1931 تولى التدريس بمعهد معلمي الموسيقى، وهو المعهد الذي تولى عمادته بعد ذلك، كما شغل مناصب ثقافية عديدة منها منصب ملحق ثقافي بسويسرا وألمانيا ثم مديرا لأوبرا أنقره سنة 58، كما قام بتدريس التأليف بكونسرفتوار أنقرة، وذلك بجانب

HORON

AADNAN SAYGUN

Piano

نموزج من رقصة « هورون » للكلازيت والبيانو لعبدان سايجون

أصداء القوميه في الشرق

Dolente

Alto Solo

Pf

Alto Solo

Pf

Alto Solo

Pf

Ad - la - ment - tu - jus -
 Since la - ment - tu - jus -
 Je pleu - re et je -
 lè - veis mes lè - ves

Ad - la - ment - tu - jus -
 Weep ab - ande - ment -
 Pleu - re et je -
 Weep, raise me up

آريا من أوراتوريو « يونس إمرى » لأحمد عدنان سايجون (من نسخة البيانو)

عمله الإبداعي. ومن أشهر مؤلفاته القومية التركية القصيد السيمفوني «قلعة أنقرة Ankara Kalesi» سنة 52⁽³⁴⁾ للفيلولينة والأوركسترا، وكونشزلو للفيلولينة سنة 72 «وبالاد» و«قصيد Poeme» للأوركسترا، «وتوزيعات على نواه كار Variations on Neva Kar».

وله مدونات عديدة من الموسيقا التصويرية واشتتتت من الأوبرات القصيرة المبكرة. وللبيانو ألف صوناتة ومقطوعات قصيرة منها «سبع تحف صغيرة Miniatures 7» وأبرز ما يميز أسلوبه الصريح القومية، غلبة العناصر المستمدة من الموسيقا التركية التقليدية، التي وظفها بما يخدم التعبير الوصفي في قصيدة قلعة أنقرة وغيره بصورة موفقة⁽³⁵⁾

هذا وينتمي علوي جمال إيركين Erkin (1906) وحسن فريد ألنار H.Ferit. «Al nar» (1906) لنفس جيل «الخمسة الأتراك». وكان إيركين عازف بيانو ومؤلفا كتب للأوركسترا، وله كونشيرتو فيولينة وبعض الرباعيات الوترية ومؤلفات للبيانو، أما «ألنار» فهو يتفرد بينهم بأنه بدأ حياته الموسيقية عازفا لألة القانون قبل أن يدرس التأليف الموسيقي، ولذلك كتب «كونشيرتو للقانون والأوركسترا» من وحي خبرته بالألة وأدمج فيه ملامح تركية مقامية تقليدية في نسيج أوركستراي جديد الوقع وإن كان قوى الارتباط بالترات الشرقي. ومن مؤلفاته الأوركسترالية الهامة «مقدمة ورقصة للأوركسترا» وغيرها.

وقد امتدت حركة التأليف المعاصر على أسس غربية في تركيا، لأجيال أخرى من المؤلفين، ولازال النزوع القومي مميذا لمؤلفات أغلبهم، وهو مستلهم إما من التراث الفولكلوري الشعبي أو التقليدي أو الديني، ولازال الموضوعات التركية التاريخية والمعاصرة تشغل حيزا مرموقا في أغلب مؤلفاتهم، التي تخصص لها الإذاعات والأوركسترات التركية نسبة واضحة في برامجها، كما يقوم بنشرها العازفون والمؤدون الأتراك (الصوليست) في حفلاتهم في الداخل والخارج.

ولكن بعضهم مثل «عثمان الهانباش» تحول للكتابة السيريلية بصوف الأصوات وابتعد عن الطابع القومي ولكنه شق لموسيقاه طريقا في المحافل الدولية التي اعترفت به ومنحته جوائز هامة.

ولا زال الوقت مبكرا على التكهّن بمستقبل حركة التأليف القومي في

أصداء القوميه في الشرق

تركيا وخاصة بعد انحسار الطفرة الأولى التي تحققت في ظل السياسة الأتاتوركية، بما هيأته من مناخ موات لمثل هذه الحركة، ولكن الدلائل تشير إلى أن الموسيقى القومية التركية الجديدة لديها ما تعبر عنه، وكذا تجد في الداخل والخارج تشجيعا واستجابة تدل على صدق تعبيرها عن التطور الحديث الذي يمر به المجتمع التركي في هذه الفترة من القرن العشرين.

Andante (come una improvisaione) Ulvi C. Erkin

Keman

Piyano

Copyright 1957 by Devlet Konservatuvari ,Ankara.

نموذج من مجموعة « ارتجال » للفيولينة و البيانو من موسيقا علوي جمال إيركين

(1958 - أنقرة)

لبنان

عرف لبنان في تاريخه القديم، ثقافات فينيقية وإغريقية وبيزنطية وعربية تركت آثارها على تكوينه، وفي ربوع طبيعته الجبلية الجميلة تأخت طوائف ومذاهب وتعايشت لغات وعقائد⁽³⁶⁾، امتزجت جميعا فكونت في العصور الحديثة شعبا عربي اللغة والمزاج ولكنه من أكثر الشعوب العربية تفتحا على الغرب، وأضاف موقعه الجغرافي «وحماية» فرنسا إلى حدة هذا الاحتكاك الدولي. ومع ذلك كان لبنان بمفكره ولغوييه وأدبائه-المقيمين والمهاجرين⁽³⁷⁾ في طليعة حركة اليقظة القومية العربية في هذا العصر. وإنه لما يدمي القلب أن يصبح حديثنا عن موسيقا لبنان اليوم-حديثا عن ماض كان ملء السمع لهدد قريب، قبل أن ينقض العدوان الغاشم على لبنان ليهدم ويحدث هذا الجرح الغائر في قلب العالم العربي. والفترة التي نتناولها هنا-والتي لمع فيها مؤلفون قوميون في لبنان وسمعتهم الشعوب المجاورة تمتد حتى السبعينات. والأمل الذي يتطلع إليه كل عربي أن تتوقف هذه المذابح لكي يستعيد هذا القطر الشقيق قوته وتوحده ليستأنف حياته في سلام ويعود لإشعاعه الثقافي⁽³⁸⁾.

وقصة الموسيقا في لبنان في هذا العصر قصة تفاعل وأخذ وعطاء متفتح على الموسيقا الغربية جعل من بيروت-بجانب القاهرة-مركزا مفضلا لكبار الموسيقيين الزائرين من أنحاء العالم⁽³⁹⁾ وهو ما انعكس على الحياة الموسيقية، منذ مطالع القرن، فصبغها بصبغة عالمية، مهدت لنشأة حركة موسيقية قومية توجه طرحت حلولاً وقدمت محاولات هامة للتوفيق بين الموسيقا اللبنانية الشعبية والعربية، وبين صنعة الموسيقا الغربية.

وأول رواد الموسيقا القومية في لبنان «وديع صبرا»، وهو مؤلف وعازف أرغن وقائد أوركسترا وعالم (موزيكولوجي)⁽⁴⁰⁾، درس الموسيقا بتعمق في كونسرفتوار باريس⁽⁴¹⁾ ثم عاد لوطنه سنة 1910 فأنشأ «دار الموسيقا» لنشر التعليم الموسيقي بالمناهج الأوروبية، وهي التي اعترفت بها الحكومة وأصبحت منذ سنة 1925 «المعهد» ثم «الكونسرفتوار القومي اللبناني» والذي لعب دورا محوريا في توجيه الموسيقا في العاصمة وفي البلاد. واستطاع هذا الرائد أن يبدأ حركة موسيقية وحاول أن يمد جسورا بين الموسيقا الغربية والشرقية في اتجاهات عديدة منها صنع آلة بيانو تؤدي أربعا الأصوات⁽⁴²⁾ (وإن لم

ينشر عمليا) وظلت هذه الاتجاهات توجه عمله التعليمي وبحوثه النظرية ومؤلفاته الموسيقية التي نشير منها إلى: رعاة كنعان (بالتركية) والمكان (بالعربية) ومسرحية فكاھية غنائية لبنانية بعنوان «اللاجئ» ومقطوعات للبيانو وإعدادات هارمونية لحوالي ثلاثين أغنية شرقية هذا بالإضافة إلى الأناشيد الدينية وإعدادات هارمونية لحوالي ثلاثين أغنية شرقية هذا بالإضافة إلى الأناشيد الدينية البروتستانتية هو بعد وفاته سنة 1952 تولى إدارة هذا الكونسرفتوار مؤلف وموسيقى لبنان آخر هو أنيس فليحان الذي كان أول مؤلف يعرفه الغرب وبخاصة أمريكا⁽⁴³⁾ من لبنان. وخلال السنوات السبع لإدارته لكونسرفتوار بيروت أصبح ذلك المعهد مصدر نشاط موسيقى واسع للموسيقا اللبنانية بسميه الغربي والشرقي، وبدأت حصيلة هذا النشاط تتجلى في تخريج عازفين ومغنيين ثم مؤلفين موسيقيين⁽⁴⁴⁾ لبنانيين اجتذبوا الاهتمام ولعب الفرنسي برتران روبيار Robillard عازف الأرغن وأستاذ التأليف بالكونسرفتوار دورا هاما من وراء الكواليس في توجيه المدرسة القومية اللبنانية فهو صاحب الفضل في إقناع المؤلفين الشبان بأهمية الكنتراپط كأساس صحي للغتهم الموسيقية لأنه أكثر ملاءمة من الهارمونية للطبيعة اللحنية للموسيقا الشرقية، كما شجع تجارب الجمع بين آلات شرقية وغربية أوركسترالية خاصة ذات الرنين الهادئ في فرق موسيقية موحدة. وقد تجلى تأثيره على اتجاهات مؤلفي لبنان الذين بلغ عددهم حوالي عشرين⁽⁴⁵⁾ ممن حملوا لواء الحركة القومية في موسيقا لبنان وقد برز من هؤلاء توفيق سكر وبوغوص جلاليان وعبد الغني شعبان ووليد غلمية⁽⁴⁶⁾ والأب يوسف خوري⁽⁴⁷⁾ وسلفاتور عرنيطة وتوفيق الباشا وغيرهم. وتوفيق سكر⁽⁴⁸⁾ عازف فيولينة تخرج في قسم الموسيقا بالأكاديمية اللبنانية للفنون الجميلة⁽⁴⁹⁾ وتشرب بمبادئ وديع صبرا ثم سافر لباريس حيث درس الكونسرفتوار على عدد من المشاهير مثل توني ورينيه شالان- وأوليفيه ميسان وعند عودته كان نشاطه العملي والإبداعي موجها لموسيقا الحجرية. ولعل أهم إنتاج له فيه هو «رباعيته» الوترية في مقام البياتي، والتي طبقت فيها أسلوبا ونسجيا غربيا بوليفونيا على المقامات العربية ذات أرباع الأصوات، وهي محاولة تستحق الإشارة إليها لأن كل تجارب التطوير كانت تتحاشى التعامل بتلك المقامات قبل ذلك (انظر مصر فيما بعد) وله

كذلك رباعية في مقام الحجاز كار، أما عبد الغني شعبان فقد كان أستاذًا بالقسم الشرقي بالكونسرفتوار وقائدًا لفرقة التي كتب لها عددا من الأعمال الغنائية الوطنية، وأتيح له فرصة الدراسة في المجر. وعند عودته كتب أعمالا من بينها «فوجه في مقام البياتي» للوترات وهي أيضا من المحاولات الهامة في هذا المجال، وقد حالت وفاته المبكرة دون استمراره في هذا الاتجاه الذي يستحق العناية في الموسيقا القومية اللبنانية.

ومن الشخصيات البارزة في الموسيقا اللبنانية اليوم توفيق الباشا (1954-) الذي درس التأليف الموسيقي ببيروت على ب. روبيار وهو يتميز بأن نشاطه الموسيقي كعازف ومؤلف وملحن وقائد أوركسترا يوفق بين الموسيقا العربية والموسيقا الغربية، فله عدد كبير من الأغاني، بعضها مصوغ في إطار الموشحات، كما أن له مؤلفات سيمفونية وكورالية. ومن أعماله العميقة المغزى «اسق العطاش» (صلاة الاستسقاء) التي يغني فيها المزارعون من شمال سوريا من معتقي الديانتين طلبا للمطر وكل طائفة تنشد على طريقتها بيوليفونية مقامية (مقامات البياتي والسيكاه) تتخللها أرباع الأصوات مع خلفية أوركسترالية. وله أعمال أوركسترالية، لعل من أهمها سيمفونية «السلام» التي قدمها أوركسترا ليبج الفهارموني في بلجيكا عام 1987، وهي مكتوبة بأسلوب موسيقي فيه رومانسية وبه كروماتية واضحة ولمسات مقامية (حجاز) وتلويها الأوركسترالي يدل على خيال وتمكن.

وقد ارتبط بفرقة الأنوار الموسيقية اللبنانية في حفلاتها وجولاتها في عدد من المدن الأوروبية والمصرية، كما أنه من المشاركين في تأسيس مهرجان بعلبك الدولي.

ولتوفيق الباشا دور مؤثر في الموسيقا في بلاده، سواء في الكونسرفتوار أو في إدارته (قراة عشرين عاما) لقسم الموسيقا بالإذاعة اللبنانية ببيروت وهو رئيس اللجنة القومية للموسيقا الممثلة لبلاده في المجلس الدولي للموسيقا.

وهو يعتبر من أفضل الممثلين للقاء الصحي بين الحضارتين الشرقية والغربية في لبنان بفضل موقفه المتوازن منهما.

هذا وقد استمر كونسرفتوار بيروت بنشاطه التعليمي وحفلاته وفرقه، مصدر إشعاع للموسيقا الجادة وأسهمت جمعية «الشباب الموسيقي اللبناني»

أصداء القوميه في الشرق

موسيقى

III

5

Allegro con brio

20

نموذج من الحركة الثالثة من الرباعية الوترية في مقام « مي بياتي » لتوفيق سكر
(علامات نصف البيمول) ثلاثة أرباع الصوت مكتوبة.

بدور في هذا المجال (من ذلك تنظيمها لمسابقة للتأليف الموسيقي اللبناني في الستينات دعت للتحكيم فيها بعض كبار الموسيقيين الغربيين)، ثم جاء مهرجان بعلبك السنوي الدولي في موقعه الأثري الفريد، فأضاف بعداً أثرى الحياة الثقافية والموسيقية للبلاد، وفيه قدم الأخوان عاصي ومنصور «رحباني» مسرحياتهما الموسيقية ومن أشهرها «أوبريت القمر» وأغانيهما العديدة بالصوت الأثري لفنانتهما المحبوبة فيروز، وهي أعمال موسيقية سلسلة تمثل نوعاً من الترفيه الموسيقي أعلى من المستوى الدارج، وتستخدم مسارات هارمونية وتلوينات أوركسترالية تتفاوت في ملاءمتها لموادها اللحنية والإيقاعية المستمدة من الموسيقا الشعبية اللبنانية، ويرجع نجاحها الجماهيري الواسع لطرافتها وجمال صوت فيروز من جانب، ثم لتعبيرها من جانب آخر عن موضوعات ومعان جادة تتناول قضايا وطنية وعربية حية مثل محنة فلسطين والدفاع عن القدس.

مصر

تمتع مصر بموقع جغرافي وسط قارات ثلاث هي أوروبا وآسيا وإفريقيا، قربها من مراكز الحضارات الكبرى عبر التاريخ، ولها تاريخها الطويل الحافل فهي من أقدم حضارات العالم وأكثرها اتصالاً. وعبر هذا التاريخ الحافل مرت مصر وشعبها بفترات ازدهار تألفت فيها في طبيعة بلاد العالم القديم والوسيط كما عانت فترات اندحار وانكسار، جاء بها غزو أجنبي غاشم من مصادر شتى، تركت على نفوس المصريين ومجتمعهم آثاراً غائرة.

وفي غمار هذا المعترك تعرضت مصر لمؤثرات ثقافية معقدة ومتباينة، تفاعلت معها وبها فأخذت وأعطت، منذ حملة نابليون في القرن الماضي⁽⁵⁰⁾ والتي كانت أول مواجهة بين مصر والغرب-إلى عصر حاكمها الألباني المستتير محمد علي، الذي بناها تعليماً وجيشاً بسواعد أبنائها الفلاحين، وإلى ظلام الحكم العثماني وما اقترن به من ركود وانحسار ثقافي داخلي (وان تولت مصر تصدير فنانيتها وحرفيها لخدمة سلاطينه).

وتتميز مصر-عن تركيا مثلاً-بنمو حركتها التحريرية القومية. نمواً طبيعياً نبع من داخل المجتمع ظهرت بوادره منذ القرن السابق⁽⁵¹⁾ وتساعد في

هذا القرن فى قنوات متعددة، منها ما كان تأكيدا لفرعونية مصر، (كبديل للارتباط العثماني)، ومنها ما كان تأكيدا للإسلام كمصدر رئيسي للإصلاح الاجتماعي والسياسي، فضلا عن الديني-ومنها ما كان سعيًا لخالص مصر الاقتصادي، كدعامة للاستقلال السياسي، (وهو ما تبلور فى مشروعات طلعت حرب وبنك مصر الخ) ⁽⁵²⁾، ومنها ما كان دعوة للتطلع للغرب والأخذ بأسباب العلم والتكنولوجيا لتعويض فترات التخلف والركود الماضيه.

وفى مطلع هذا القرن، وبعد اندحار الإمبراطورية العثمانية، اتفقت قوى الاستعمار على أن تكون مصر من نصيب بريطانيا، فقاومت البلاد ما قاست تحت وطأة ذلك الاحتلال ⁽⁵³⁾ وسقط شهادؤها صرعى برصاصه، وهو ما أشعل جذوة المقاومة فى نفوس المصريين، فهبوا للتصدي للاحتلال واندلعت أول ثورة شعبية حقيقية وحدت الصفوف 1919- بقيادة سعد زغلول وصحبه-وانكسرت حدة الاحتلال وعرفت مصر أول دستور لها 1923 وظلت حركة التحرر السياسي متصله إلى أن بلغت ذروتها فى ثورة سنة 1952 التي أنهت النظام الملكي، وتسلم المصريون مقدراتهم فى أيديهم، ثم تحولت مصر لجمهورية برئاسة جمال عبد الناصر ⁽⁵⁴⁾.

ونحن نقدم هذا العرض المقتضب لفترة حافلة فى تاريخ مصر والمنطقة، كخلفية لا غنى عنها، لفهم التطورات التي مر بها المجتمع فى تحوله من ثقافة العصور الوسطى لثقافة العصر الحديث وما صاحب هذا من تيارات وصعاب.

وفى الموسيقى كان أول لقاء لمصر مع الموسيقى الغربية فى عصر محمد علي مرتبطًا بإنشاء مدرسة للموسيقى العسكرية كجزء من خطته لتكوين جيش مصري حديث التدريب، وفى هذه المدرسة بدأ الفلاحون المجندون فى تلقي دراسة موسيقية تشمل قراءة النوتة وعزف آلات الفرق النحاسية الغربية على أيدي معلمين إيطاليين وفرنسيين. وبعد سنوات بنى حفيده الخديوي إسماعيل أول دار للأوبرا فى المنطقة، ليحتفل فيها-على النسق الأوروبي-بافتتاح قناة السويس سنة 1869، وكلف المؤلف الإيطالي فيردي تأليف أوبرا اختير لها موضوع مصري فرعونى، هي أوبرا «عايدة» ⁽⁵⁵⁾، وهكذا شيد فى قلب قاهرة المعز، بناء مادى ومعنوي يرمز لالتقاء مرتقب للثقافتين المصرية الشرقية، والغربية!! ومع ذلك فقد ظلت الأوبرا فى

مصر فناً وداراً، غربية على الإنسان المصري العادي، الذي كان يجد متعته الموسيقية في ذلك الوقت في فنون الطرب والغناء المحببة ونجومها أمثال عبده الحامولي وألمظ، وفي ألحان فنان الدور المبتكر محمد عثمان، وغناء صاحب الصوت الذهبي عبد الحي حلمي، وسلطانة الطرب منيرة المهديّة، التي دان لسلطانها الساسة والأثرياء-أما الأوبرا وما تمثله، فقد ظلت على هامش الحياة الموسيقية يؤمها الأجنب عليه القوم، ولا تمثل لأبناء الشعب المصري ملمحاً ثقافياً بارزاً.

الثمار الثقافية ليقظة الوعي القومي:

أسفر اللقاء مع الحضارة الغربية عن مولد فنون جديدة، لم تعرفها البلاد في الإطار الموروث لحياتها الثقافية، فشهدت مصر مولد حركة مسرحية واسعة قبلها الجمهور المصري بحفاوة فازدهرت فرقها مثل القباني، وأولاد عكاشة، وجورج أبيض، ثم يوسف وهبي وكان لها انعكاس على الموسيقا. كما شهدت ممر في نفس الفترة بدايات فن جديد شق طريقه في ثقافتها لأول مرة وهو الفن التشكيلي: تصويراً ونحتاً، فجاءت أعمال مثل مصر محمود مختار والجيل الأول من رواد التصوير-محمود سعيد وراغب عياد وناجي وصبري وغيرهم⁽⁵⁶⁾ علامات على طريق كانت مصر ترتاده لأول مرة، فكان تجسيدا للوعي القومي الثقافي الجديد في سعيه لوسائل أرحب وأحدث للتعبير عن قيم⁽⁵⁷⁾ ثقافية جديدة ولدها الوعي الثقافي المواكب للتحرر، وغذاها الاتصال بالغرب وفنونه.

وانتقلت الموسيقا في مصر تدريجياً من الانغماس في مغاني الطرب إلى خشبة المسرح، وقدمت مسرحيات غنائية تحسست الطريق لأساليب غنائية أكثر تحرراً من جو التخت وحفلات الطرب المغلقة، وكان لسلامة حجازي دور في بدايات هذا الانتقال، إلى أن جاء فارس الموسيقا المصرية في مرحلة الانتقال، سيد درويش (1895- 1923) فترك في حياته القصيرة بصمة خلدها له التاريخ في ثقافة مصر وموسيقاها. وسيد درويش قد بدأ صلته بالموسيقا كغيره في إطار ديني إسلامي، ثم قادته موهبته الكبيرة، عبر عالم الموشحات والأدوار اللذين ابتكر فيهما وجود الأوبريت، وهو فن جديد آخر نبع من ثنايا الحركة المسرحية في تزاوجها مع الموسيقا، وأبدع

أصداء القوميه فى الشرق

فى أوبرتاته الشهيرة مثل العشرة الطيبة، والباروكة، والسْت هدى وغيرها، ألحانا وأناشيد وطنية لمست وترا وطنيا كان له صدى عميق عند مواطنيه. وكانت أغانيه لطوائف العمال، تمجيدا للإنسان المصري البسيط وتشخيصا صادقا-لفظا ولحنا (58) لأنماط مرفوضة ارتبطت بالاستعمار والاستغلال. واستطاع سيد درويش-فى أوبرتاته بصفة خاصة-أن يضيف على الموسيقى والغناء شحنة تعبيرية جديدة، نابعة من خيال موسيقى خصب وحس مرهف بمعاني الكلمات ونبض إيقاعها وانعكاسهما على المسار اللحني، ونابعة كذلك من تجاوبه الصادق مع الأحداث الوطنية والاجتماعية المحيطة به. وبهذه الموسيقى الغنائية البسيطة-التي لم تتجاوز المسار التقليدي للموسيقا الشرقية ذات الخط اللحني المفرد (59) استطاع موسيقار الشارع المصري (60)، وابن كوم الشقافة، أن يرتفع بالموسيقا المصرية درجات، وأن يأخذ بيد المستمع المصري خطوة نحو مستوى أعلى من مجرد الطرب الحسي، وعوده على الاستمتاع بغناء ليس مجرد إطار نغمي لألفاظ خليعة، أو دغدغة للحواس، كما كان الحال قبله. والأهم من هذا أنه احتل فى وعي الشعب مكان «لسان حال ثورة سنة 1919» الموسيقى (61). وسيد درويش مثل أعلى لما يمكن أن نسميه «الملحن القومي»، ولا نقول المؤلف، لأن مفهوم التأليف الموسيقي (الذي فصلناه آنفا) لا ينطبق عليه-ولكن هذا لا يقلل بأي حال من دوره الرائد فى تمهيد الطريق لموسيقا مصرية متطورة، نابعة عن وعي متزايد بالهوية المصرية واستجابة لأحداث المجتمع وتحولاته.

الإذاعة ودورها فى الثقافة المصرية:

وكان لافتتاح الإذاعة الحكومية فى الثلاثينات آثار بعيدة على الثقافة وعلى الحياة الموسيقية فى مصر إذ قامت بتجميع طاقات الموسيقى التقليدية (والشعبية) وأنشأت الفرق الموسيقية المختلفة ومنها أوركسترا الإذاعة (الذي كان أول أوركسترا غربى فى مصر).

وكان للإذاعة دور مجسم فى تدعيم ونشر حركة التلحين الغنائي بتكثيف مبالغ فيه، جعل منها محورا للموسيقا فى مصر، طغى على ما عداه من الاتجاهات الجادة فهى التي بلورت وكرست تيارات التلحين الغنائي: المحافظة أو المعتدلة التجديد من جانب مثل ألحان زكريا أحمد والسنباطي والقصبجي،

والتي سحرت بها أم كلثوم، بصوتها الفذ، جماهير المصريين والعرب قرابة نصف قرن-أو التيارات «المفرقة في التجديد» والأخذ السطحي⁽⁶²⁾ عن الغرب من جانب آخر، مثل فريد الأطرش ومحمد عبد الوهاب ومدرسته (المتدة لعبد الحليم حافظ وغيره). ومن جانب آخر قدم القسم الأوروبي فيها بعدا جديدا للبيئة السمعية المصرية ذلك بإتاحة الموسيقا الكلاسيكية الغربية وتذوقها⁽⁶³⁾. وأخذ القلائل الذين درسوا الموسيقا في أوروبا يعودون⁽⁶⁴⁾ لمصر ليجدوا لهم ركنا صغيرا (فيها وخارجها)، يمارسون فيه نشاطهم لنشر الثقافة الموسيقية وقيادة الأوركسترا والتعليم، مخاطبين جمهورا صغيرا، ولكنه متشوق لأفاق موسيقية أغني، أتاحتها له الإذاعة فيما بعد بحفلات أوركسترا ثم «بالبرنامج الموسيقي» المتخصص!!

الثقافة المصرية وآفاق فنية جديدة:

وقد رأينا كيف افتقرت الصحوات القومية بالفتح على الثقافات العالمية، وقد حدث هذا في الموسيقا المصرية في ظهور بوادر الاهتمام بالموسيقا الغربية (الكلاسيكية) وتكوين «الجمعية المصرية لهواة الموسيقا» برئاسة أستاذ العلوم الطبيعية د. مصطفى مشرفة، لنشر التذوق الموسيقي فقدمت حفلات من العزف «والأغاني الفنية» المترجمة للعربية. ورغم ضيق حيز نشاطها، إلا أنه مؤثر يدل على مناخ ثقافي يتطلع لاستكشاف فروع جديدة من الخبرات الموسيقية. وقد ضمت تلك الجمعية رواد التأليف القومي في مصر مثل خيرت وجريس ورشيد، وهيات لهم الفرص لتقديم بعض موسيقاهم لجمهور محدود.

حركة الشعر الحديث والتأليف الموسيقي القومي:

وشهدت الثقافة العربية والمصرية قبل منتصف القرن تطورا تاريخيا باتجاه بعض الشعراء العرب للبحث عن تعبير شعري جديد يخلصهم من جمود الشعر القديم ليصوغوا به معاني وتجارب نفسية جديدة لا يمكن قسرها داخل الإطار التقليدي لعروض الخليل بقافيته الموحدة وظهر الشعر الحديث الذي كان ثورة حقيقية في اللغة العربية وأثار جدلا واسعا. ورغم أن معركة الشعر القديم والحديث لم تحسم بعد، فإن الشعر الحديث استطاع

أن يجد له مكانا فى الأدب العربى .
وأبدع فيه شعراء عرب⁽⁶⁵⁾ ومصريون⁽⁶⁶⁾ شعرا له قيمته الفنية الكبيرة وله جمهوره ومددوقوه ولحن بعضه فى أغاني مبتكرة وناجحة وليس من قبيل المصادفة أن تأتي بدايات التأليف الموسيقى القومية، مواكبة لهذا التطور الشعري فى مصر، فكلاهما يعبر عن التطلع لآفاق جديدة فى التعبير الفني .

الفنون وثورة سنة 1952 :

تفجرت ثورة يوليه السلمية وأنهت النظام الملكي، وتولى المصريون مقاليد بلادهم لأول مرة منذ آلاف السنين، وكان واضحا منذ البداية تقدير «الثورة» لدور الثقافة فى بناء المجتمع وحرصها على تأكيد الهوية المصرية فى إطار من التفاعل⁽⁶⁷⁾ العالمى، فأنشئ مركز «دراسات الفنون الشعبية»⁽⁶⁸⁾، واستُكملت ثغرات هامة فى بناء الحياة الموسيقية بإنشاء معهد الكونسرفتوار⁽⁶⁹⁾، الذى أثرى الحياة الموسيقية بمن خرجهم من العازفين والمغنيين والمؤلفين فى البيانو والتريات والنفخ ومغنيات ومغني الأوبرا الذين يصعب حصرهم، ثم فى أجيال المؤلفين الشبان الذين تخرجوا من قسم التأليف الموسيقى⁽⁷⁰⁾ به-وأوركسترا القاهرة السيمفونى (الذى كان أوركسترا الإذاعة قبلا) وتم تدعيمه بعدد من العازفين والقادة الأوروبيين ومارس نشاطا أسبوعيا حافلا، وكورال الأوبرا، ومعهد الباليه الذى انبثقت عنه «فرقة باليه القاهرة»، التى قدمت أول باليهات مصرية⁽⁷¹⁾ وفرق الفنون الشعبية وفرقة الموسيقى العربية التى أشرنا إليها قبلا ثم أكاديمية الفنون التى ضمت معاهد الفنون السبعة⁽⁷²⁾ وكانت رمزا حيا لجدية الحركة الفنية فى مصر، وطلیعة للعالم العربى فى هذا المجال، ودبت الحياة فى دار الأوبرا ففتحت أبوابها للشباب المصرى وتخلت عن عزلتها وأرستقراطيتها (قبل احتراقها سنة 1971) ثم أنجبت مصر عددا من فناني العزف والغناء والتأليف الموسيقى برز بعضهم فى المسابقات والمجالات الدولية وخاصة من خريجي أكاديمية الفنون .

إرهاصات التأليف الموسيقى القومى :

ظهرت البوادر الأولى لما يمكن تسمية بحركة قومية فى مؤلفات الجيل

الأول ممثلاً في يوسف جريس وأبو بكر خيرت وحسن رشيد في الثلاثينات، ولكنها ظلت بمعزل عن الحياة الموسيقية ولم تحفر مجرى في وعي الجمهور إلا بعد الثورة، وبتشجيعها الأدبي بالجوائز وتقديمها لأعمالهم في حفلات أركسترا القاهرة السيمفوني-ثم المادي: بتكليف المؤلفين من الجيلين بالموسيقا التصويرية للسينما والمسرح اللذين تولت الدولة شئونهما في تلك الفترة. وعلى خلاف تركيا، كان الجيل الأول من المؤلفين القوميين من «الهواة» الذين درسا الموسيقا ومارسوها بجانب تخصصاتهم الأصلية، وإذا نحن قارناهم من حيث الدراسة الجادة للموسيقا، برواد الفن التشكيلي الأوائل في مصر فإننا نجد صلتهم بفنون التأليف الموسيقي الغربية مستندة للجهد الشخصي والحماس أكثر منها للدراسة المتعمقة-ولذلك جاءت أساليبهم ممثلة لحلول مبدئية مبسطة، أقرب للحلول «الوسط» لقضايا التعبير الموسيقي «القومي»، وكانت مؤلفاتهم تلمسا للطريق أكثر منها ارتيادا له، وهو ما انعكس على حركة التأليف القومي عامة في مصر وعلى تأثيرها على الجمهور، ومع ذلك فإن لهم فضلهم التاريخي الباقي في تعبيد هذا الطريق الشاق.

يوسف جريس (1899 - 1961)

وهو من أسرة قبطية ميسورة من الصعيد، تعلم عزف الكمان الشرقي في صغره على سامي ومنصور عوض، ثم اتجه للعزف الغربي على أساتذة أوروبيين بالقاهرة (منهم ساندي روسدول). وفي الجامعة درس القانون وبع تخرجه سنة 1926 لم يطق صبرا على المحاماة، وقرر أن يتفرغ لدراسة الموسيقا على أستاذه الرئيسي جوزيف هوتيل (القائد التشيكي لأركسترا الإذاعة) وبدأت تجاربه في التأليف القومي بأسلوب لم تتوفر له كل أدواته الفنية، ولكن حماسه عوض عنها لحد كبيرة فكتب قصيده السيمفوني «مصر» سنة 1937 واستطاع أن يودعه بعض انفعاله بطبيعة مصر ومشاعره الوطنية إزاء ثورة سنة 1919 التي شارك فيها. و«مصر» جريس، أول عمل موسيقيي لأركسترا السيمفوني يكتبه مؤلف مصري على موضوع مصري، ولذا يحتل هذا العمل السلس، مكانة تاريخية في الموسيقا المصرية الجديدة. وكتب بعده سيمفونيتين وقصائد سمفونية نذكر منها: نحو دير في الصحراء،

أصداء القوميه في الشرق

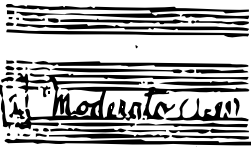
وسيمفونية «النيل والورد» وكلاهما محدود الانتشار. وفي مجال موسيقا الحجرة كتب عددا من المقطوعات التي توحى بطابع مصري مثل «حاملة الجرة» و «البدوي» للفيولينة والتشيللو (على التوالي) بمصاحبة البيانو، كما ألف مقطوعات للفيولينة بدون مصاحبة عكست خبرته بهذه الآلة، وكتب للبيانو عددا من المقطوعات القصيرة منها «النيل» و«إيس» و«زهرة اللوتس» و«في ضوء القمر» وغيرها. وعناوينها واضحة الدلالة على مصريته واتجاهه نحو الإحياء الموسيقي.

وأسلوب جريس الموسيقي ليس نابعاً عن فلسفة خاصة بقدر ما هو تعبير تلقائي مباشر عن مشاعر وانطباعات مصرية صادقة كان يصوغها في صور رابسودية متحررة غالبا، وجدها أنسب لأفكاره الموسيقية، ولذلك كان اختياره لإطار القصيد السيمفوني، بدلا من السيمفونية، موقفا في القصيد السيمفوني «مصر»، والذي انطلق فيه في تعبيره عن اتساع الصحراء ووحشتها في فقرات مناسبة ذات هارمونيات مسترسلة هادئة ذات زخارف شرقية وفي ختامها مارش جنائزي أهداه لأرواح الشهداء الذين سقطوا في ثورة سنة 1919 وهو متأثر كثيرا بمارش بيتهوفن الجنائزي في السيمفونية البطولية (الإيروكا) ومؤلفاته للبيانو وموسيقا الحجرة أبسط من كتاباته للأوركسترا فالمصاحبات فيها نماذج مبسطة لا تخرج عن إيقاعات شرقية ومسارات هارمونية مألوفة في الإطار الكلاسيكي تنزع أحيانا نحو



يوسف جريس :

نموذج من مقطوعة : النيل للبيانو
يوضح المصاحبة الإيقاعية
المبسطة (بنموذج شرقي)
وإستخدام الانزلاق (الجليساندو
(للربط ولتشطيط الحركة) ، انظر
النموذج الأركستراي للقصيد
السيمفوني مصر على الصفحات
التالية).



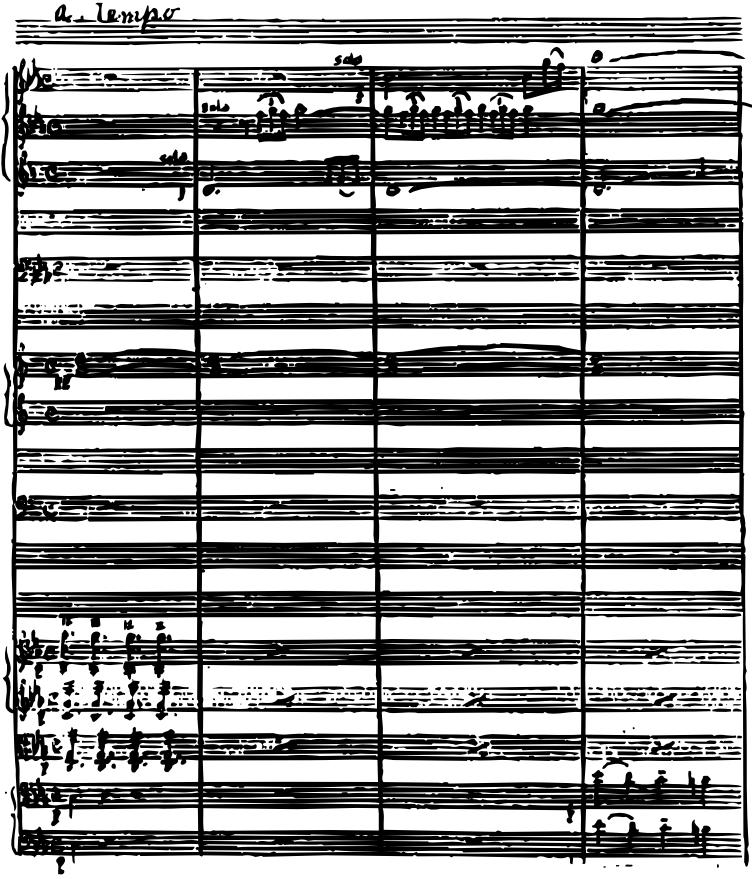
YOUSSEF GREISS
POEME SYMPHONIQUE
L'EGYPTE

1934
1934
1934

يوسف جريس : مطلع القصيد السمفوني (التاريخي - مصر) ويلاحظ اللحن
الاستهلاكي الذي تعرفه الوترية .



اللحن الثاني المنساب ذو الزخارف الشرقية والموجي « بالصحراء ». وتلاحظ
الهارومونيات (الخماسات المتوازية) التي تعزفها الوترية لمصاحبة اللحن.



تابع اللحن الثاني من القصير السيمفوني « مصر » لـ يوسف جريس

الانطباعية حين يريد الإيحاء بجو مصري خاص كما في « حامله الجرة » أو « البدوي » وما إليهما وهو يعمد أحيانا لاستخدام الانزلاق « الجلساندو » في البيانو لتثقيط الموسيقى و تحقيق الربط بين العبارات. والافكار اللحنية عنده محدودة النطاق تدور في إطار دياتوني غالبا، مع لمسات مقامية خفيفة توحى بالروح الشرقية . ولكن هذا أعطى لموسيقاه نكهتها المصرية ليس هذه التفاصيل بل طابع عام ينطبق بمدى ارتباطه الروحي بمصر، وهو لم يحظ في حياته بكثير من التشجيع والاهتمام وظلت أعماله محدودة التداول (ولم تنشر نشرا حقيقيا بعد) وسيذكر له التاريخ كفاحه المبكر لارتياح هذا الطريق الذي لم يسبقه إليه أحد، وكانت أعماله هو وزملاؤه من علاماته الأولى.

حسن رشيد 1896 - 1969 :

وهو من أسرة موسرة أتاحت له دراسة الفيولينة من صغره وعند تخرجه في كلية الزراعة سافر لبريطانيا للدراسات العليا وهناك بدأ دراسة الغناء الغربي وكان صوته من طبقة الباريتون كما درس التأليف دراسة خاصة. وبعد عودته لمصر سنة 1918 انضم للجمعية المصرية لهواة الموسيقى هو وزوجته بهيجة صدقي رشيد⁽⁷³⁾، عازفة البيانو التي اتسعت اهتماماتها لتأليف الأغاني للأطفال ولجمع الأغاني الشعبية المصرية في أول مجموعة منشورة ومدونة بالنوتة⁽⁷⁴⁾. وقام رشيد بنشاط غنائي، في إطار تلك الجمعية التي قدمت له بعض أغانيه المكتوبة على أشعار بالعربية. وكل مؤلفاته للغناء ومنها مجموعة «أغاني الشباب»، ولكن أهمها وأكبرها أوبرا الوحيدة «مصرع أنطونيو»، التي لحنها على الجزء الأول من مسرحية شوقي الشعرية «مصرع كليوباترا»، وتعد هذه الأوبرا أول أوبرا مصرية يكتبها مؤلف مصري بالعربية وقد قدمت فقرات منها على المسرح سنة 1942 ثم قدمت فرقة الأوبرا المصرية (وكل أصواتها مصرية) مقتطفات منها بإخراج مسرحي سنة 1973. كما تؤدي أغنية «إيزيس ينبوع الحنان» منها، في حفلات الغناء المنفرد. وأسلوبه الموسيقي ليس دائما مصرية متعمدا، ولكن خطوطه اللحنية ذات نكهة شرقية. رغم النزعة الإيطالية الغالبة ولغته الهارمونية وتلويحه الأوركسترالي لا يخلوان من الطرافة.

أبو بكر خيرت (1910 - 1963) (75)

من ألع أعضاء جيل الرواد، من المؤلفين القوميين في مصر وأهمهم دورا في حياتها الموسيقية. ولد لأسرة مثقفة كانت دارها ملتقى للفنانين وكانت والدته⁽⁷⁶⁾ شغوفة بالموسيقا فشجعته أسرته على تعلم عزف الكمان الشرقي على أحمد ددة التركي في طفولته، ثم تحول لدراسة البيانو على أساتذة أوروبيين بالقاهرة حتى أجاده، والتحق بجامعة القاهرة لدراسة العمارة ثم سافر لباريس حيث التحق بمدرسة الفنون الجميلة العليا واهتم بتصميم الأبنية المتصلة بالفنون التعبيرية⁽⁷⁷⁾، ودرس هناك البيانو والهارمونية والتأليف الموسيقي في دراسة خاصة على أساتذة من الكونسرفتوار. وبعد عودته لمصر اشتغل بنجاح بالعمل المعماري وكانت تصميماته فيه تحمل بعض الملامح المصرية⁽⁷⁸⁾، وبدأ يكتب الموسيقا بأسلوب روماني ولم تكن مؤلفاته الأولى وبعض المتأخرة تنبئ باتجاه قومي مثل كونشيرتو البيانو الأول مصنف (والذي قام هو بعزف البيانو المنفرد فيه عند تقديم أوركسترا القاهرة السيمفوني له ودراسات البيانو الشاعرية Etudes Lyriques وقصيدة للبيانو في مقام فاديز الصغير، وكونشيرتو البيانو الثاني مصنف 33 ومؤلفات لموسيقا الحجر، مثل: السداسية Sextet ومقطوعاته للكلارينت والفيوليتة بمصاحبة البيانو وبعض الأغاني الفنية العربية مثل «نظرة واحدة تسعدني»⁽⁷⁹⁾ للسرانو والبيانو وضراعة والسيمفونية الأولى القليلة الانتشار وغنائية «يا نسمة الصبح تحيي الربا».

خيرت والوعي الثقافي بالهوية المصرية:

تفاعل خيرت مع حركة الأحداث المحيطة به وكان له دور معماري وموسيقي فيها، وكلفته وزارة الثقافة في أواخر الخمسينات تصميم معاهد الفنون الجديدة (بمنطقة الهرم) وهي التي تحولت بعد ذلك لأكاديمية الفنون (مثل معاهد الكونسرفتوار والباليه والسينما والفنون المسرحية وقاعة سيد درويش، المروحية التصميم والمعلقة بها الخ) وأسندت إليه موسيقيا تنفيذ⁽⁸⁰⁾ إنشاء معهد الكونسرفتوار لتكوين العازفين والمؤلفين والمغنيين على النسق الغربي الأكاديمي، فكان أول عميد لهذا المعهد وشغل ذلك المنصب حتى وفاته⁽⁸¹⁾.

مؤلفاته القومية:

وفي غمار هذه الموجة شعر خيرت بالحاجة النفسية لتوثيق الصلة بين موسيقاه والتراث الموسيقي المصري الذي تشرب منه الكثير في طفولته في رحاب الأسرة، وأخذ وعيه مثل المجتمع المحيط به، يزداد بقيمة التراث الشعبي والتقليدي فاتخذ وموسيقاه منذ الخمسينات توجهها قوميا ظهر في مؤلفات قومية هامة «كالمتابعة الشعبية» التي كتبها أولا للبيانو ثم وسعها وكتبها للأوركسترا، وحركاتها تعتمد على ألحان أغان معروفة مثل: «عطشان يا صبايا» التي تناولها بروح شبه عسكرية يبرز فيها التلوين النحاسي، أو لحن أغنية «وجنتيني يا بنت يا بيضة»، أو أغاني شعبية من النوع السائد في المدينة مثل «يمامة حلوة» و«بفتة هندي» وهذه الأخيرة كتبها كذلك بأسلوب حيوي نشط تغلب فيه آلات النفخ النحاسية مع شيء من المحاكاة، وبعض التحويلات الكروماتية لمزيد من التشويق للحنها الدياتوني البسيط. وفي سيمفونيته الثانية المسماة «الشعبية La Folklorique» تبرز نبرات ألحان سيد درويش مع الرقص الإسكندراني الشعبي، بإيقاعاته المتقافزة المرحة، ومع فقرة خماسية السلم تحمل إشارة للسودان وقد كتبت هذه السيمفونية بالأسلوب الذي يمثل اتجاهه القومي تمثيلا صادقا وتحتفي سيمفونيته الثالثة كذلك بموسيقا سيد درويش، فالحركة الثانية فيها حركة «تنويغات» على لحن من أوبريت شهرزاد (واشتهرت فيما بعد كمجموعة تنويغات أوركسترالية تعزف مستقلة). كما كتب للكورال والأوركسترا صياغة خفيفة لقطوقة «إيه العبارة»⁽⁸²⁾ لسيد درويش (بعد تعديل كلماتها لتعبر عن أحداث بور سعيد) وأدخل فيها آلة القانون لإضفاء جو شرقي محلي، وإن لم تكن لها وظيفة عضوية في النسيج الموسيقي، كما صاغ موشحا من التراث هو «لما بدا يتثنى» (إيقاع السماعي الثقيل) للكورال والأوركسترا قام فيه بتنويغ اللحن الأصلي بصور زخرفية وإيقاعية سلسلة وكتبه بأسلوب هارموني أكد طابع السلم الصغير (المينور) أكثر من مقام النهاوند وهو الذي عرف كعمل مصري في حفل افتتاح قاعة سيد درويش سنة 67 بقيادة شارل مونش Munch.

ومؤلفاته غير القومية تشي بتمكن أكبر، من الأسلوب «الكلاسيكي الرومانسي» المؤلف، الذي كتب به، أما أعماله القومية فإنها تدل على

Handwritten musical score for 'Abu Bakr al-Kharrat' by 'Tawfiq al-Ahly'. The score is written on ten staves. The first staff contains the title and the composer's name. The music is written in a style characteristic of early 20th-century Arabic music, with a focus on melodic lines and rhythmic patterns. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The score is written in Arabic script.

أبو بكر خيرت: بداية الحركة الثانية من سيمفونيته الثالثة :
 توقيعات على لحن سيد درويش ويلاحظ اللحن الأصلي (في
 السطر الأعلى) يعزفه الفلوت

Handwritten musical score for 'The Third Variation on the Third Page'. The score is written on ten staves. The first staff contains the title and the composer's name. The music is written in a style characteristic of early 20th-century Arabic music, with a focus on melodic lines and rhythmic patterns. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The score is written in Arabic script.

(انظر التوزيع الثالث على الصفحة التالية)

Handwritten musical notation on ten staves. The notation includes various rhythmic and melodic patterns typical of Arabic music. The text is written in Arabic and includes musical terms and instructions. The notation is dense and covers the entire page.

أبو بكر خيرت : التنوع الثالث من حركة التنوعات على لحن سيد درويش (وهي الحركة الثانية من السيمفونية الثالثة) وهو يبرز تصرفاته الإيقاعية الملونيه في تناوله للتنوعات .

II

VARIATIONS SUR UN TALEL
DE SAYER DABYCHE

Andante Cantabile

Op. 92

29

30

31

Andante cantabile

نموذج من التتويجات على لحن لسيد درويش من السيمفونية الثالثة لخيرت



جهد البحث عن الحلول، وهي عامة قريبة الشبه في عالمها من عالم سيد درويش النفسى في مصريتها الواضحة ببساطة (باستثناء الهارمونيوات)، وتغلب فيها الألحان الدياتونية (ماجور-مينور) وإن لم تخل من لمسات مقامية بالطبع، ولذلك فإن اللغة الهارمونية التي غلف بها هذه الألحان تدور في إطار محدود، قوامه تألفات الدرجتين الأولى والخامسة (وهما المحوران المألوفان للهارمونية التقليدية)، مع بعض التحويلات الكروماتية في نفس الإطار.

والجانب الكنترانبطى عنده عرضي وليس أصليا، وهو يتجلى فيما يشبه الحوار بين آلات النفخ، خشبية ونحاسية. وتصرفاته التلوينية تدل على إحساس قوي بالألوان الصوتية وقدرة على توظيفها لإضفاء الحيوية والتشويق على الموسيقى وتناوله للتنوعات، كما في موضح لما بدا يتثنى، وتنوعات سيد درويش في السيمفونية الثالثة، تناول أقرب للزخرفية منه للابتكار المتحرر الذي يطور العناصر الأساسية للحن الأصلي ولكنه أسلوب سلس شائق قريب للمستمع الشرقى، كما إنه يميل في أسلوبه البنائى «الفورم» عند استخدامه لصيغة الصوتاته-لاختصار قسم التفاعل الذي يشغل عادة حيزا محدودا في حركاته الأولى، فهو يكتب في التنوعات بانطلاق أيسر من صيغة الصوتاته الدرامية.

وقد قام خيرت كعماري ومؤلف موسيقي، بدور هام في الثقافة والموسيقا المصرية، ونال جائزة الدولة التشجيعية⁽⁸³⁾ في التأليف الموسيقي وسجلت

مؤلفاته على اسطوانات⁽⁸⁴⁾. وله دور بناء في فتح المجال أمام المؤدين الشبان من العازفين والمغنيين من الكونسرفتوار.

الجيل الثاني:

ونستطيع القول مع بعض التحفظ بأن الجيل الثاني من المؤلفين القوميين كان أسعد حظا من الأول؛ لأن أجهزة التنفيذ الموسيقية اقتربت من الاكتمال، واتجهت سياسة الدولة لتشجيع التعبير عن الشخصية المصرية في كل الفنون، وتطورت الفنون التعبيرية التي توظف الموسيقا (كالسينما والمسرح، ومسرح العرائس وفرقة الرقص الشعبي وغيرها) وفي هذا المناخ الأفضل ظهر جيل ثان من القوميين (حسب الترتيب التاريخي) مثل عزيز الشوان وعلي إسماعيل الذي كرس جهوده للتأليف لفرق الرقص الشعبي (وبخاصة فرقة رضا) وللموسيقا التصويرية للسينما وفؤاد الظاهري وإبراهيم حجاج وكلاهما من مؤلفي الموسيقا التصويرية للسينما المصرية التي كانت تشق طريقها عبر العالم العربي بنجاح في تلك المرحلة، وجمال عبد الرحيم ورفعت جرانة وعطية شرارة وحليم الضع ثم عبد الحلیم نويرة الذي ظهرت موسيقاه في عرض «يا ليل يا عين» التاريخي كما كتب موسيقات تصويرية وارتبط بقيادته الناجحة-بأول فرقة حكومية لإحياء التراث الموسيقي. وسنتناول هنا بعضا من أبرز المؤلفين من الجيلين الثاني والثالث ممن يقدمون صورة متكاملة للموسيقا القومية في مصر منذ منتصف القرن.

عزيز الشوان (1916 -):

تلقى الشوان دراسة فرنسية في القاهرة في مجال التجارة وبدأت صلته بالموسيقا في التاسعة بعزف الفيولينة والغناء في الكورال المدرسي ثم عزف الكلازنيك والكورنو مما فتح أمامه الطريق للاشتراك في فرق النسخ المدرسية وكان أمله أن يصبح عازفا للفيولينة ولكن حادثا أصابه جعله يتحول لدراسة التأليف الموسيقي على أيدي أساتذة أوروبيين محليين بالقاهرة منهم الإيطالي

ميناتو⁽⁸⁵⁾. واشتغل في الخمسينات بالسفارة السوفيتية بالقاهرة مما

أتاح له السفر لروسيا في أول زيارة، حيث سجلت له تنويعاته على لحن «عطشان يا صبايا» لسيد درويش على أسطوانة هي والافتتاحية الأوركسترالية «عنترة»، كما تعرف هناك عن قرب على الموسيقىات السوفيتية في الجمهوريات الشرقية⁽⁸⁶⁾ وعلى حلولها لخلق أساليب قومية على أساس تراث موسيقي «شرقي». وفي عام 1967 عاد ثانية للاتحاد السوفيتي حيث درس التأليف عاما ونصف على أ. خاتشاتوريان بكونسرفتوار موسكو ثم عاد بعدها لمصر وحصل على منحة للتفرغ⁽⁸⁷⁾ لكتابة أوبرا الثانية (بعد عنترة سنة 48 على شعر شوقي): «أنس الوجود»⁽⁸⁸⁾ واتضح اهتمامه بالموضوعات الفرعونية في هذه الأوبرات ثم في الصورة السيمفونية «أبو سنبل» للأوركسترا سنة 62 وباليه «إيزيس وأوزوريس» وله ثلاث سيمفونيات أتبعها مؤخرا بسيمفونية «عمان»⁽⁸⁹⁾، كما كتب للكورال والأوركسترا لوحة سيمفونية، وغنائية (كاناته) «القسم» سنة 63 التي تعالج القضية الفلسطينية وهي مكتوبة للغناء الانفرادي مع الكورال والأوركسترا، كذلك غنائية «بلادي» سنة 61 وله بعض الأغاني، ومؤلفاته للبيانو تقدم نموذجا صادقا لفكره الفني وللمسائات القومية عامة في الكتابة لهذه الآلة، ومن أبرزها كونشيرتو البيانو سنة 55 وهو من المؤلفات القومية القليلة في هذا المجال. وله مجموعة مقطوعات انفرادية تسمى «عربيا Arabesques» للبيانو 54- 1966 وأربع مقطوعات ومقدمة وثلاث فالسات، وللتشيللو كتب روندو، كما ألف بعض الموسيقى التصويرية للسينما وتحمل أغلب مؤلفاته طابعا قوميا مصريا، منذ تنويعات عطشان يا صبايا المبكرة-المكتوبة للأوركسترا بإحكام وتصرف شائق في التنويع على خلايا اللحن الأصلي-إلى كونشيرتو البيانو حيث تلمح فيها اتجاهها لربط الفكر اللحني ببعض الملامح الهارمونية، وإن كان التأثير الروسي واضحا في أسلوبه الهارموني-وخاصة في أعماله المبكرة في كثافتها وكروماتيتها، ومن الفتات القومية المبتكرة أسلوبه في الكاندزا (الفقرة التقاسيمية المنفردة في الكونشيرتو) من الحركة الأولى لكونشيرتو البيانو فهي تعكس روح عزف القانون في تواتر تكرار النغمات، كما لو كانت صادرة عن عازف على القانون يؤدي تقاسيم مسترسلة الإيقاع فيعزف بإحدى اليدين ثم تقدم اليد الأخرى محاكاة للأولى بعدها مباشرة، وألحان الكونشيرتو ذات جو شرقي، يستمد من المقامات المميزة كالحجاز، وتغلفها

هارمونيّات فيها بعض الكثافة الكروماتية. وفي مؤلفته «أبو سنبل» إحياء بجلال الأثر والمكان، نابغ عن تصرفات تلوينية موفقة للأوركسترا، وتبرز أبعاد الثانية الزائدة لفصيلة مقام الحجاز في عدد من مؤلفاته القومية وخاصة مقطوعات «العربيات» للبيانو والتي تعتمد على ألقانها المقامية مع مصاحبة إيقاعية راقصة تستخدم النموذج الإيقاعي الشهير «للمصمودي الصغير»: مع مصاحبة هارمونية خفيفة. والتلوين الأوركستراي عنده يضيف بعدا تعبيرياً هاماً في مؤلفاته الأوركسترايية مثل أبو سنبل وعطشان يا صبايا. وقد عمل لفترة مستشاراً للموسيقا بقطاع الموسيقا والمسرح.



عزيز الشوان : نموذج
من « الكاندنسا » من
الحركة الأولى
لكونشيترو البيانو وهي
مكتوبة بأسلوب شبيه
بتقاسيم القانون.

عطية شرارة:

من مواليد سنة 1922 وهو عازف ذائع الصيت في الكمان الشرقي بل إنه يعد من أبرز الفنانين في هذا المجال اليوم وهو لذلك يتميز بمعرفته العميقة بالموسيقا العربية التقليدية، ومقاماتها وضروبها الإيقاعية، وقد كان لخبرته الشرقيّة هذه أثر ملحوظ على مؤلفاته التي كتبها في صيغ عربيّة أو غربيّة مثل الكونشيرتو فهي مكتوبة بأسلوب عربي سلس يحسن استخدام المقامات والضروب الإيقاعية وأحياناً يستخدم بعض الأغاني الشعبيّة، كما في الكونشيرتو العربي للكمان (والذي استخدم فيه لحن أغنية «يا حسن يا خولي الجنيّة»)، وله توزيع مبسط سلس للكورال والأوركسترا لبعض الموشحات، وكتب مؤخراً عملاً بعنوان «إيقاع ونغم» لأوركسترا وترى مع مجموعة آلات محلية منها الرهفة (وهي بندر كبير عميق الصوت) واستخدم فيه ضروباً إيقاعية صميمة مثل النوحّ والمحرّج، وقد استخدمت بعض مؤلفاته للباليه في باليهات شرقيّة. وأعماله ذات تلوين قومي بهيج وأسلوب بسيط سلس استفاد فيه من دراسة للتأليف مع بعض الأوروبيين المحليين. وهو حاصل على جائزة الدولة التشجيعية في

التأليف الموسيقي سنة 1983 وهو يعمل بالتدريس في مصر والبلاد العربية، وفي قيادة بعض الفرق كالفرقة القومية في مصر.

رفعت جرانة (1924 -)

بدأت صلته بالموسيقى في شبابه حين التحق بمعهد الموسيقى المسرحية بالقاهرة وتخرج فيه سنة 1948 ثم قام بدراسات خاصة في التأليف الموسيقي على أساتذة أوروبيين بالقاهرة منهم هانس هكمان Hickmann وميناتو. واشتغل لفترة مدرسا للموسيقا بالمدارس، وعند افتتاح التلفزيون سنة 1960 عهد إليه بقيادة أوركسترا. ثم تولى منصب خبير الموسيقى والغناء به (حتى سن المعاش). وقد كتب جرانة مؤلفات متعددة للأوركسترا وللآلات ونال جائزة الدولة التشجيعية في التأليف الموسيقي. وأغلب مؤلفاته قومية الاتجاه تستمد إيجاءها ومادتها إما من الإطار الديني الإسلامي: مثل عمله الكورالي الأوركستراي: «انتصار الإسلام»، أو «كونشيرتو القانون» الذي بنى إحدى حركاته على تكبيرات صلاة العيدين، وهو من المؤلفات النادرة في نوعه (انظر تركيا)-أو تستمد إيجاءها من الموضوعات والأحداث الوطنية السياسية، فأعماله السيمفونية تعالج أحداثا ومواقف وطنية معاصرة مثل: سيمفونية 23 يولييه 1960، والسيمفونية العربية (كتبها سنة 1962) والقصائد السيمفونية: بور سعيد سنة 1966 والنيل (1972) وقصيده المعروف: 6 أكتوبر سنة 1974، وقصيد آخر بعنوان «الحياة» الخ. وبجانب هذه الأعمال الأوركسترايية كتب جرانة: كونشيرتو للتشيللو والأوركسترا، وهو محدود الانتشار وله أعمال كورالية وغنائية دينية وخفيفة، وفي مجال موسيقا الحجرة كتب «فوجه رومانتيكية شعبية» للوترات وله اهتمام بألة الفلوت التي كتب لها مثلا الرقصة الفرعونية للفلوت والأوركسترا وله كذلك حركة شرقية للتشيللو والبيانو، وغيرها. كما كتب عددا من مدونات الموسيقا التصويرية لأعمال درامية للإذاعة والسينما وبرامج غنائية للإذاعة والتلفزيون. وبجانب ذلك ألف جرانة أعمالا أخرى ليست قومية بشكل خاص مثل «متابعة الصور» عن لوحات من الفن التشكيلي (1964) والقصيد السيمفوني بعنوان: «رحلة لتشيكوسلوفاكيا»، وقد ضمنه ذكريات من رحلاته العديدة لتشيكوسلوفاكيا⁽⁹⁰⁾، والملاحظ أنه قد كتب هذه الأعمال بأسلوب

يختلف كثيرا عن أسلوب مؤلفاته القومية، وخاصة في وضوح عنصر التنافر في لغتها الهارمونية، وهو غير بارز في أعماله القومية وليس مميزا لها ولا لأسلوبه الموسيقي بصفة عامة.

أسلوبه:

ويحقق بمهانة الإيحاء بالجو المصري بسهولة في مؤلفاته القومية المشار إليها قبلا، وذلك باستخدامه لعناصر لحنية واضحة من الموسيقا الشعبية والعربية التقليدية، وإن غلبت العناصر الشعبية على التقليدية في موسيقاه، وتناوله لألة القانون في الكونشيرتو جديد، فهو يتطلب من العازف استخدام ريشتين في كل من اليدين بدلا من الطريقة التقليدية في العزف بريشة واحدة في كل يد، وبهذا فرض على آلة القانون العربية الأصول، عزفا متعدد الألحان (هارمونيا) ومسارات آريجية جديدة على تلك الآلة التي ظلت على مر العصور مفردة اللحن، رغم قدرتها على أداء تعدد التصويت. وهو يحقق في هذا الكونشيرتو توازنا، وحوارا طريفا بين القانون والأوركسترا يبرزه بتلوين أوركسترالي مقتصد، يتيح للقانون فرصة الظهور دون أن تطغى عليه قوى الأوركسترا. وبعض قصائده السيمفونية تحقق أهدافها الوصفية (البروجرامية) بسهولة واضحة، مثل قصيد «بور سعيد! الذي تناول العدوان الثلاثي على هذه المدينة سنة 1956 وضمود شعبها في وجه بريطانيا وفرنسا وإسرائيل وفيه تتردد في ثنايا النسيج الموسيقي أصداء نشيد المارسلبيز، وبعض أغاني المعركة (والله زمان يا سلاحي) وغيرها، إلى غير ذلك من التضمينات والتلميحات الموسيقية الطريفة والتي كتبها بتلوين أوركسترالي جيد، وهذا القصيد من أعماله المنتشرة التي تقدم في المناسبات القومية، وهو مثل طيب لأعماله القومية الوطنية، وبعض مؤلفاته الأوركسترالية مسجلة على اسطوانات في وزارة الثقافة فقد حصل جرائه على جائزة الدولة التشجيعية في التأليف الموسيقي.

جمال عبد الرهيم (1924 - 1988)

كان والده موسيقيا شرقيا متمكنا فتشرب منذ طفولته تأثيرات شرقية مركزة إذ عايش فرقة والده⁽⁹¹⁾ الموسيقية التي كانت تعزف في الإذاعة

أصداء القومية في الشرق

الحكومية في سنواتها الأولى (وكان الفنان حسين بيكار يغنى ويعزف الطنبور فيها). والتحق بجامعة القاهرة لدراسة التاريخ لأن الأسرة فضلت له ذلك على الموسيقى. وفي الجامعة أتاحت له أثناء الدراسة⁽⁹²⁾ فرصة دراسة الموسيقى الغربية وعزف البيانو على أساتذة أوروبيين بالقاهرة مثل شولتس وهكمان. وبعد تخرجه قرر أن يكرس نفسه للموسيقا، وعاونه بعض المثقفين⁽⁹³⁾ على تحقيق هدفه فحصل على بعثة للدراسة فسافر لألمانيا الغربية سنة 1950، حيث درس التأليف الموسيقى بأكاديمية فرايبورج، على هارالد جنسمر⁽⁹⁴⁾ Genzmer (فكان أول مصري يدرس التأليف الموسيقى في ألمانيا). وبعد تخرجه سنة 1957 عاد لبلاده وبدأ حياته العملية أستاذًا بالمعاهد الموسيقية الحكومية، وخاصة الكونسرفتوار الحديث الإنشاء والذي تولى فيه فيما بعد، تأسيس أول قسم للتأليف الموسيقى في العالم الغربي، وقام بالتدريس فيه ثم رئاسته (حتى سن المعاش). وقد تتلمذت عليه فيه أجيال من المؤلفين الشبان المصريين والعرب⁽⁹⁵⁾. وقد عين عبد الرحيم وكيلا للكونسرفتوار (القاهرة) لفترة وشارك في لجان الموسيقى والفنون الشعبية⁽⁹⁶⁾ وغيرها. وفي نفس الوقت بدأ عمله الإبداعي كمؤلف قومي الاتجاه منذ البداية، وقد كتب في هذا الصدد: «توفرت منذ عودتي لمصر على البحث عن الطريق نحو أسلوب مصري جديد صادق التعبير عن الإنسان المصري المعاصر⁽⁹⁷⁾..» وكان لنشأته الأسرية أثرها في توجيهه نحو الموسيقى المصرية العربية بشقيها الشعبي (وبخاصة موسيقا الطبقات العاملة من سكان المدن) والعربي التقليدي، وبنى أسلوبه الشخصي على اندماج عضوي بين جوهر الموسيقى المصرية بشقيها، وبين عناصر منتقاة من تكنيك الموسيقى الغربية المعاصرة رآها مواتية لطبيعة تراثه الموسيقى، وهذا ما عبّر عنه ناقد ألماني⁽⁹⁸⁾ كتب عنه «إنه حقق في أسلوبه اندماجا Synthesis بين روح الشرق وتكنيك التأليف الغربي المعاصر في هذا القرن، وهذا الاندماج عنده يمثل خطوة أبعد مما حققه بارتوك».

مؤلفاته :

شملت أعمال جمال عبد الرحيم أنواعا عديدة (وإن لم تكن الأوبرا ولا السيمفونيات من بينها) إذ كتب للأوركسترا متتابعة⁽⁹⁹⁾ Suite، وقصيда

سيمفونيا «إيزيس»، و«مارش أحمس» (من موسيقاه التصويرية لعرض «موال من مصر» في السبعينات)، ومقدمة ورونديو «بلدي» وهو من أوسع أعماله للأوركسترا انتشارا، «وصهبة» أو «رقصة احتفالية» سنة 1983، و«تنويعات سيمفونية على لحن شعبي مصري» هذا والرونديو عبارة عن توزيع أوركسترالي شائق للحركتين الثانية والثالثة من صوناتة الفيولينة، أما التنويعات فكان قد كتبها أصلا للبيانو قبل توزيعها أوركستراليا.

وللآلات المنفردة مع الأوركسترا كتب للفلوت: بحيرة اللوتس «وأصداء»⁽¹⁰⁰⁾، وكتب «رابسودية» للتشيللو والأوركسترا سنة 1974، وفانتازيه للفيولينة والأوركسترا على لحن شعبي هو لحن أغنية: «الواد ده ماله ومالي» وهو اللحن الذي صاغه بأربع صور مختلفة لآلات ومجموعات متباينة⁽¹⁰¹⁾. ومن أبرز أعماله للكورال والباريتون والأوركسترا: غنائية (كانتاتة) «الصحوة» على شعر لصلاح عبد الصبور، وهى تمجيد للحياة ولقيمة العطاء الفني. وقد ترجم نصها للغة الألمانية وقدمت في سويسرا سنة 1982 (وسجلت على اسطوانة). وله كذلك ملحمة سيناء⁽¹⁰²⁾. لكورال الأطفال والكورال مع الأوركسترا-«وملامح مصرية» وهى متتابعة من أربع أغان شعبية في صياغة بوليفونية للكورال مع مصاحبة إيحائية (بجو كل أغنية) من الأوركسترا، وهى من أنجح أعماله القومية وأيسرها تذوقا⁽¹⁰³⁾-وقد تناول دور «كادني الهوى» لمحمد عثمان (فيما يشبه المعارضة الشعرية) وصاغه بأسلوب بوليفوني للكورال والأوركسترا سنة 1978، محافظا بدقة على المسار اللحني الأصلي لمحمد عثمان. وفى القسم الأوسط منه، والمعروف باسم «الهتك»، كتب فقرة فوجالية Fugal للوتريات من مقام الراست (ذي الأرباع) كانت من أوائل كتاباته في المقامات ذات أرباع الأصوات.

وربما تجلى طموحه القومي وآفاق تطويره الحقيقية في موسيقا الحجرة بالذات، فقد كتب فيها الصونات المعروفة للفيولينة والبيانو سنة 1959 والتي عُرفت في عدة دول أوروبية⁽¹⁰⁴⁾، وطرح فيها تطويعا خاصا لصيغة الصوناتة اعتبره أكثر ملاءمة للطبيعة الشرقية، إذ استبعد منها عنصر التضاد الدرامي بين الموضوعين الأول والثاني واستبدال به لحنا ثانيا «تقاسيمي الطابع». كما استخدم فيها إيقاعات عرجاء خماسية وسباعية مستمدة من أوزان الموسيقا العربية ولكنه استخدمها بتكوينات مرنة، ومع موازين متغيرة⁽¹⁰⁵⁾

أصداء القوميه فى الشرق

أضفت عليها حيوية إيقاعية، معاصرة وشرقية فى آن واحد⁽¹⁰⁶⁾. وقد كتب كذلك «تتويجات حرة على لحن شعبي مصري للبيانو» وتوسع فيها بحرية كبيرة فى تطوير الخلايا الأصلية للحن الشعبي وفى الأسلوب الهارموني، وفيها لمسة من البيتونالية (أي ازدواجية المقامات) بأسلوب بوليفونى وهارموني شائق.

وله كذلك «خمس قطع صغيرة» للبيانو تعتبر تجارب شائقة فى البوليفونية المقامية وفى الإيقاعات وقد طورها ووسعها بعد ذلك فى «متابعة صغيرة للوترات» وأدخل المقامات ذات الأرباع فيها.

وللبيانو كتب أيضا «إلى الشهداء العرب: قرنية وصراع» وهى مستمدة من موسيقاه لفيلم «وجوه من القدس» الذى تناول مأساة فلسطين من خلال لوحات تشكيلية لفنانين فلسطينيين. ومن مؤلفاته الأخيرة: ثلاثية للفيولينة والتشيللو والبيانو سنة 1987 والتي أنجز منها حركتين: صلاة أخناتون، رقصة فينيقية-وثلاثية للفلوت والهارب وآلات الإيقاع، الحركة الأولى: رقصة إيزيس (1988).

موسيقى البالية:

كتب جمال عبد الرحيم عددا محدودا من مؤلفات الباليه ولكنه طرح فيها أسلوبا خاصا فى التوفيق بين المصرية العتيقة (الفرعونية فى باليه أوزوريس) والمعاصرة العالمية.

ومن أبرز أعماله للباليه باليه «أوزوريس» الذى كتب موسيقاه لمجموعة من آلات النفخ المنفردة والهارب ومجموعة كبيرة من آلات الإيقاع. وكتبه أول الأمر كموسيقا تصويرية لفيلم تليفزيونى سنة 1975 (نال عنه جائزة التليفزيون) وكان التعليق الوحيد فيه هو الموسيقى.

وأعدّ منه متابعة موسيقية قامت جوندل إبلينبوس (هانوفر) بتصميم الباليه عليها (من ثلاثة مشاهد) سنة 1978⁽¹⁰⁷⁾ ثم قام بتوسيع موسيقا أوزوريس إلى خمسة مشاهد، وقدمته فرقة الباليه المصرية بتصميم جديد لعبد المنعم وأرمينيا كامل-على المسرح⁽¹⁰⁸⁾، كما قدمته فى رحاب معبد الأقصر سنة 1986، وهو من أوسع أعماله انتشارا ونجاحا. وكتب كذلك متابعة باليه «حسن ونعيمة» (على القصة الواقعية للمغنى الريفي الذى

قتلته أسرة حبيبته لأنها رفضته اجتماعيا) وهو مكتوب لمجموعة صغيرة من الوترية والنفخ وعدد كبير من آلات الإيقاع الشعبية المصرية والأوروبية مثل الماريمبا والفيرافون التي تأتلف في هذه الموسيقا في تلوين فريد (انظر التلوين والآلات الشعبية فيما يلي).

الأعمال الغنائية:

ولجمال عبد الرحيم طريقته التي تدل على عناية خاصة بالحفاظ على وضوح اللغة العربية، فصحى وعامية، في كتاباته الغنائية، وهو يحقق هذا الوضوح بمرونة إيقاعاته وبالموازين المتغيرة التي يوظفها بفهم لإيضاح الكلمات العربية، ونشير من أعماله الغنائية، بجانب الصحو، إلى: الأغاني الشعبية السبعة للكورال (بلا مصاحبة) ومنها: «تعالى لي يا بطة» مع الأوبرا، «وحالى ع البدوية» مع القانون والفلوت الخ.

والإبتهال⁽¹⁰⁹⁾ على كلمات للإمام زين العابدين لكورس من الرجال ومنشد وناي-ومن الأغاني الفنية (الليدر): «النار والكلمات» السوبرانو أو تينور) «والأمير السعيد» لسوبرانو والألطو مع أوركسترا صغير أو بيانو وكلاهما على أشعار لعبد الوهاب البياتي. وفيهما-مثل بقية أعماله الغنائية- تستمد الموسيقا إيقاعها من النبض الداخلي للشعر الحر، وتكتسب الموسيقا أحيانا طابعا رمزيا يعكس معاني الكلمات. (النموذج الموضح للتلحين الغنائي الصفحة التالية).

ومن الموسيقا التصويرية «التراجيدية اسخليوس» حاملات القرابين⁽¹¹⁰⁾ انتشرت أغاني «اذرفي يا عين» «ويا رب» ومن أغانيه الفنية: «نسمة رايحة» و«أنا بنت السلطان» لسوبرانو) «ويا حلم يا نور» (تينور) وهى من المسرحية الموسيقية للأطفال «الطيب والشيرير» سنة 1981 وهى إحدى مؤلفاته الهامة والمنوعة للأطفال. وهى المؤلفات التي انتشرت منها أغاني كورال الأطفال⁽¹¹¹⁾ البوليفونية، وبعضها صياغة لألعاب شعبية مثل: «التغلب»، «وهنا مقص» «وسوسة كف عروسة» وياعم ياجمال... الخ، وبعضها على أناشيد أطفال معروفة⁽¹¹²⁾ صاغها جميعا للكورال ببوليفونيات مستمدة من ألحانها ذاتها، وبصياغة (فورم) محكمة.

ومن كليلة ودمنة كتب عبد الرحيم للأطفال:

«الحمامة المطوقة» للراوي وكورال الأطفال والأوركسترا الكبير (وكتب نص أغنيته صلاح جاهين).

وفي مجال الموسيقا التصويرية كتب الموسيقا لعدد من الأفلام الوثائقية، وللدراما الإذاعية (كالقدس) والتلفزيونية مثل موسيقا مسلسل «لا إله إلا الله» للتلفزيون المصري سنة 1986 (عن إخناتون والتوحيد). ونشير خاصة لموسيقا عرض «موال من مصر» في السبعينات⁽¹¹³⁾.

أسلوبه في الأعمال القومية

الألحان عند عبد الرحيم مقامية تتحاشى السلمين الكبير والصغير وتتبتق عن المقامات العربية وبخاصة الحجاز ومشتقاته، برابعته الزائدة، والصبا زمزمة، بخامسته الناقصة، والنهاوند المرصع وما إليها ولذلك تتخذ أبعاد الرابعة الزائدة والخامسة الناقصة أهمية مركزة في موسيقاه بصورتين: أفقية في الألحان وفي الكنترابنطية الخطية Linear وهي التي تشكل ملمحا رئيسيا في أسلوبه-ثم بصورة رأسية في هارمونياته المبنية على ذات الأبعاد اللحنية للمقامات، وهو ما ينتج أحيانا شيئا من التناظر المعاصر.

وهو لا يقتبس ألحانا شعبية بنصها إلا نادرا، أو في التنوعات، ولكن ابتكاره اللحني اقترب من الروح الشعبية المصرية إلى حد يوحي بأن ألحانه⁽¹¹⁴⁾ في بعض الأعمال من التراث الشعبي حقا.⁽¹¹⁵⁾ والإيقاع عنده ركن رئيسي في تعبيره القومي، ففي موسيقاه إحياء للضروب الإيقاعية (التي كادت تندثر) العرجاء وبخاصة الخماسية والسباعية، التي تندمج في أعماله مع تغير الموازين Variable meters، وقلقلة الضغوط (السنكوب)، وهو «ما يضيف على أسلوبه حيوية إيقاعية خاصة، شرقية ومعاصرة في آن واحد»⁽¹¹⁶⁾.

التأليف في المقامات ذات الأرباع

حاول عبد الرحيم من أواخر السبعينات الاقتراب من الروح الشرقية فوسع تعبيره القومي ليشمل الظلال المرهفة للمقامات المحتوية على «أرباع الصوت» فتوفر على دراستها وتصنيفها، ثم استتبطن لنفسه أسلوبا بوليفونيا خاصا للتعامل بها وبدأ يطبقه في دور «كادني الهوى» (في قسم الهنك) والمتابعة الصغيرة للوترات وغيرها. ثم اتخذ هذا الاتجاه أبعادا أعمق

فأبدع فيه «الثنائية للفيولينة والتشيللو»⁽¹¹⁷⁾ سنة 1981، وأقام حركتها الأولى والثالثة⁽¹¹⁸⁾ على ألحان شعبية ولكن بتفنن وتوسع (وهى: سماح النوبة للحركة الأولى، ويا نخلتين للثالثة)⁽¹¹⁹⁾. (النموذج على الصفحة التالية).

ثم كتب ارتجالات على لحن بائع متجول للتشيللو المنفرد بدون مصاحبة سنة 1982 وهما من الأعمال القليلة فى اليرتوار لهذه المجموعات والآلات⁽¹²⁰⁾ «وتأملات» للفيولينة المنفردة سنة 1985. وفى هذه المؤلفات تعامل بحرية تامة بأجناس مقامات الراسات والبياتي والصبا والسيكاه وغيرها بعد أن شحنها بطاقات تعبيرية جديدة، أتاحت له ارتياد عوالم نفسية غير مألوقة. ثم امتدت تجاربه فى هذا الاتجاه لآلات النفخ الخشبية، والتي اتسع تكنيكها لعزف الأرباع حاليا، فكتب للكلارنيت المنفرد «مناجاة»⁽¹²¹⁾ وأعد منها نسخة معدلة للفولوت المنفرد أسماها «أضواء متكسرة»⁽¹²²⁾ وكلاهما فى المقامات العربية ذات الأرباع.

التلون والآلات الشعبية

والتلون عند عبد الرحيم من أقوى أدواته التعبيرية وخاصة فى الباليهات والموسيقا التصويرية، وهو يتوسع فى استخدام آلات الإيقاع الشعبية المصرية (بأساليب غير مسبوقة) مثل الدف والمزهر والبندير والجلجل والطار ويمزج بينها وبين آلات الإيقاع الغربية كالفرافون والماريمبا «والتام تام» والبونجوس وغيرها من آلات الإيقاع الحديثة وذلك بخيال تلويني ينتج ألوانا صوتية باهرة⁽¹²³⁾ وفى باليه «حسن ونعيمة» كتبه أولا للمزمار والناي والأرغول ولكن تعذر على العازفين الشعبيين الاندماج فى إطار تحكمه النوتة والطبقة الصوتية المحددة، فأوحى بتأثير هذه الآلات بالأوبوا والكورانجليه والفولوت والكلارنيت باص. ولبناء الموسيقى عنده محكم سواء فى أبسط المقطوعات كالتعلب أو خمس قطع للبيانو، أو فى الصيغ الكبيرة مثل صيغة الصوناتة، التي طوعها لإحساسه الشرقى.

وهو يحقق هذا الإحكام بالتصرف فى الخلايا اللحنية وتطويرها وتلوينها (كما فى «الصحوة»، على سبيل المثال) وتحويرها بما يتفق مع المعنى، أو يضيف عليها تجديدا

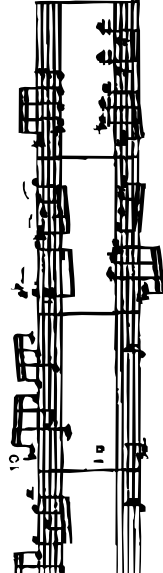
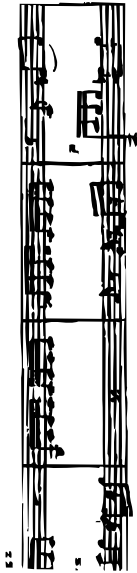
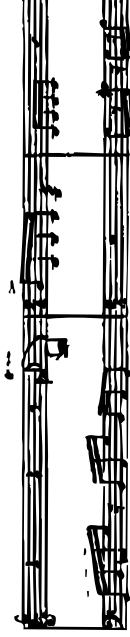
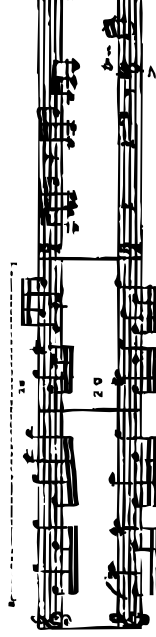
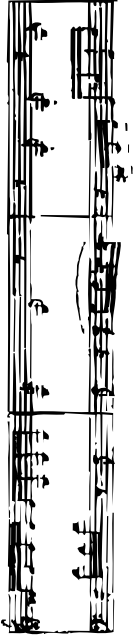
مناجاة الفيولينة والسلاو

I FOR VIOLIN AND CELLO

جمال عبد الرحيم

III

U. ABDEL - RAHIM



نموذج من الحركة الثالثة من ثنائية الفيولينة والتشلاو لجمال عبد الرحيم يوضح تقاوله (البوليفوني) للمقامات ذات الاربع

شائقا . والعالم النفسى لهذا المؤلف يدور حول محور مشترك فى كل إبداعه هو مصر⁽¹²⁴⁾ بتاريخها الفرعونى وبالعالم أبناء طبقتها العاملة الصغيرة فى المدن، فى حاضرها المعاصر بجوانبه الشعبىة والوطنىة والإنسانىة . وعالمه الجمالى الانفعالى، يتراوح بين الحيوىة المتدفقة (الصهبة «والرونودو» وحركة الرقص المصرىة من متابعة الأوركسترا مثلا) وبين التأمل والشاعرىة والشجى الشرقى (مثل الحركة البطيئة فى حسن ونعىمة بصفة خاصة أو الصحوة، أو «شكوى» من مقطوعات البيانو أو «الارتجالات» «والثنائىة» وغيرها)⁽¹²⁵⁾ . هذا نال جمال عبد الرحىم جائزة الدولة التشجىعىة فى التآلىف الموسىقى سنة 1973، وحصل على عدد من الأوسمة والجوائز المصرىة والأجنبىة⁽¹²⁶⁾ وكان له تأثر بعيد وعمىق على مسار الموسىقا القومىة فى مصر بإبداعه وبتوجهه لتلاميذه⁽¹²⁷⁾ نحو المقامىة والإيقاعات العربىة وغيرها من الوسائل الأصىلة للتعبىر القومى⁽¹²⁸⁾ .

عواطف عبد الكرىم (1931)

أول سىدة مصرىة تدرس النظرىات والتآلىف أكادىمىا إذ تخصصت فىها فى أكادىمىة سالزبورج وعادت للتدرىس بالمعاهد الموسىقىة المتخصصة (كلىة التربىة الموسىقىة والكونسرفتوار) وبمعهد النقد الفنى بأكادىمىة الفنون، ولعواطف عبد الكرىم مؤلفات ناجحة فى الموسىقا التصويرىة للمسرح مثل آجامنون «وخارج السور» و«لعبة النهاىة» وغيرها، ولمسرح العراىس، مثل «على بابا والأربعىن حرامى» و«مدىنة الأحلام» التى حققت نجاها كبرىا، ولها مؤلفات تربوىة للكورال ولعزف الأطفال مثل «الغازف الصغىر» وهى مجموعة متدرجة الصعوبة للغازف الناشئ للبىانو، ولها كذلك عدد من أغانى الكورال (الشعبىة) للأطفال . ولها دور فعّال فى الحىاة الموسىقىة بحكم عمادتها لكلىة التربىة الموسىقىة لعدة سنوات ورئاستها لجنه الموسىقا المصرىة وإشرافها على عدد كبرى من البحوث الجادة فى الدراسات العلىا الموسىقىة وبفضل كتاباتها وبرامجها التلفزىونىة والإذاعىة .

مؤلف مصرى فى العالم الجدىد : حلیم الضبع (1921 -)

عندما سافر حلیم الضبع لأمرىكا وهو قرب الثلاثىن لم تكن لدىه عدة

التأليف الموسيقى إذ لم يكن قد بدأ دراسة التأليف بعد ولكنه كان يحمل بين جوانحه روحا مصرية ارتوت من موسيقا مصر الشعبية والتقليدية والقبطية وتشربت مؤثرات عميقة من مصر التاريخ والطبيعة، وبهذه العدة النفسية، أقبل على العالم الجديد، بحثا عن المستقبل: فكيف تفاعل ابن النيل مع أمريكا وموسيقاها المعاصرة وإلى أي حد أفادته جذوره المصرية هناك؟

القومية: أهي جغرافية أم روحية؟

إن وضع حليم الضبع كمؤلف مصري هاجر لأمريكا ليطرح جانبا هاما من القومية ويشير التساؤل حول التعبير القومي، وهل هو جغرافي مرتبط بالمكان، أو روحي يمكن ممارسته على البعد؟ وإذا لم يعيش المؤلف بيئته الأصلية فكيف تتأثر صلته بمنابعه؟ إن هناك حالات معروفة لمؤلفين ابتعدوا ماديا عن أوطانهم، ولكن قلوبهم ظلت تنبض به ومعهم، ومنهم في القرن الماضي شوبان، وفي قرننا بارتوك، الذي لم تطفئ هجرته الاختيارية لأمريكا، جذوة انتمائه المجري. وهناك مارتينو الذي اضطرت الظروف للحياة خارج وطنه ومع ذلك حافظت موسيقاه على وثوق صلته بجذوره.

ومن جانب آخر فهناك حالات مضادة لمؤلفين نزحوا عن أوطانهم وتأقلموا بسرعة مع البيئة الجديدة وعبروا بطابعها مثل المؤلف الألماني كورت فايل Weill (1900-1950) الذي هاجر لأمريكا وبعد سنوات قلائل أصبح يكتب بأسلوب أمريكي⁽¹²⁹⁾. فهل نخرج من هذه وتلك بأن القومية موقف ذاتي ونفسي للمؤلف قد يختاره بوعي أو تفرضه طبيعته؟ في ضوء هذا فلنستشف مدى الانتماء القومي، لمؤلف مثل الضبع، عايش حضارتين متناقضتين.

حياته:

ينتمي الضبع لأسرة من صعيد مصر، أتاحت له دراسة الموسيقا الغربية في القاهرة. وفي الجامعة درس الزراعة، كما واصل دراسته لعزف البيانو على شولتس بالقاهرة وبعد تخرجه بقليل، أيقن بأن الموسيقا هي مستقبله فكرس نفسه لها كلية، وعاونته منحة من الفولبرايت على السفر لأمريكا سنة 1950 وهناك تلقى دراسات موسيقية بجامعة نيومكسيكو وكونسرفتوار

أصداء القوميه فى الشرق

نيوانجلند وببوسطن، ثم كانت دراسته للتأليف الموسيقى بمركز بيركشاير Berkshire فى تانجلوود⁽¹³⁰⁾ -على إرفنج فاين Fine وكوبلاند-من المؤثرات الحاسمة فى تكوينه.

وبدأ يكتب الموسيقى من الخمسينات المبكرة بغزارة ملفتة، وحرص منذ البداية على تأكيد انتمائه المصري والشرقى فى موسيقاه بوسائل شتى، نتناولها عند مناقشة أسلوبه. وكانت الموسيقى التى كتبها لتراجيدية كليتمنسترا Clytemnestra⁽¹³¹⁾ نقطة تحول هامة فى حياته الموسيقية إذ استمعت إليها مارتا جراهام بنيويورك سنة 1958 وشعرت بحاستها المرهفة، بالطاقت الكامنة لهذا المؤلف المصرى غير المعروف (حينئذ)، واجتذبتها روح الغموض وعبق التاريخ العتيق الذى تشع به الموسيقى، وهو ما كانت تشده لعملها الدرامى الراقص الذى قدمته بفرقتها الشهيرة سنة 1958. وبدأت بينهما صلة تعاون مثمر فى أعمال مسرحية راقصة مثل آجاميونون Agamemnon و«نظرة للبرق» سنة 1962 وغيرها، كما فتحت له الأبواب فحصل سنة 1959 على منحة جوجنهايم واتسعت آفاق موسيقاه للتجريب فطرق مجال الموسيقى الإلكترونية⁽¹³²⁾ وكان بذلك أول مصرى يرتاده، فكتب سنة 1963 بالاشتراك مع أوتو لويننج Leuning «فانفار (نداء) إلكترونى Electronic Fanfare» وكانت له جولات أخرى فى آفاق الرنين الموسيقى الجديد، الذى كان يشغل الموسيقى الأمريكية بعد الخمسينات، فكتب دراما إلكترونية بعنوان «مجنون ليلى».

وتولى حليم الضبع التدريس بجامعة هاوارد ثم بالجامعة الحكومية لمدينة كنت Kent State بولاية أوهايو، ولازال يقوم بالتدريس فيها فى مجال الإثنوموزيكولوجية للموسيقى والرقص الأفريقى. وقد حافظ الضبع على صلاته بمصر فهو يزورها من آن لآخر وكذلك بإفريقيا التى أجرى فيها دراسات إثنوموزيكولوجية فى موسيقا الحبشة.

مؤلفاته الغربية (غير القومية):

كما هو شأن كثير من الفنانين المغتربين فإن بعض أعماله وخاصة منذ الستينات تشهد بولاء مزدوج، فقد كان من الطبيعى أن ينفعل بالبيئة الأمريكية التى يعايشها منذ ثلث قرن، أو يزيد، وأن يتأثر بالاتجاهات المحدثه للموسيقا

فيها، وبالإمكانات الفنية العريضة التي تتيحها، ولذلك فإن قسما هاما من إنتاجه بعيد عن جذوره المصرية وخاصة في موسيقا الحجر، كما في عمله المتعدد الأجزاء المسمى (Sonic) لمجموعات شتى من المصادر الآلية والغنائية للرنين، وقد أدخل في بعض مقطوعات هذا العمل طبولا-فهو شديد الشغف بها والبراعة في الكتابة لها-من أنواع ومصادر شتى-وفي عمله المسمى «تقابلات Juxtapositions» جاب عوالم غير مألوفة للرنين الموسيقي، ففي القطعة الثالثة منه مثلا استخدم آلتى هارب وتمباني وكاسات وأجراس ومثلث واكسيلوفون وماريمبا، بالإضافة لصوت متزوسوبرانو.

ومن مغامراته الشائقة ما أسماه (Orchestra of Sonic Vibrations) الذي انطلق فيه في استكشاف آفاق من الألوان والظلال الصوتية الإلكترونية الغربية والجديدة (كما أعد من هذه الموسيقا نسخة مبسطة للوترات والبيانو وطبول شعبية خشبية وفخارية) بأسلوبه الهيتروفوني. ومن أعماله الكبيرة في هذا النوع سيمفونياته الثلاث المبكرة⁽¹³³⁾ وأتبعها بسيمفونية أخرى سنة 1987 هي «رمسيس الثاني» (نتاولها مع مؤلفاته القومية) وأوبرا الذباب⁽¹³⁴⁾ The Flies التي تعبر عن أحداث الطلاب العنيفة بجامعة في مدينة كنت سنة 1969. وله كذلك باليه بعنوان «انطباعات من فن جوجان وليجيه Leger ودالي Dali»⁽¹³⁵⁾. وقد قصدنا بهذه الإطلالة على مؤلفاته تلك، أن نقدم صورة أقرب للاكتمال لجولات هذا الفنان، بين عالميه: الأصلي والمكتسب.

أعماله المستوحاة من التراث المصري وأسلوبها:

يبدو أن الخلفية المصرية لحليم الضبع وتمسكه بها قد أسهما في لفت أنظار الأمريكيين له وتمهيد طريق النجاح لفنه، فالأمريكيون شغوفون بطبيعتهم بكل ما هو مجلوب وغريب (Exotic) فما بالننا إذا كان نابعا من حضارة مصر التي يكن لها الغرب التقدير؟ ونحن نستطيع أن نلمح خيطا ممتدا، عبر قدر كبير من إنتاجه، يؤكد انشغاله بقيم موسيقية مستوحاة من تراثه المصري والعربي، سواء في ألحانه أو إيقاعاته وآلاتها، أو مسميات أعماله. ولعل أوضح مثل لذلك سيمفونيته المسماة «رمسيس الثاني رقم 9»، وهي ليست في الواقع التاسعة، ولكنه قصد بهذا الترقيم رمزيته المعبرة عن

القوى التسع عند الفراعنة، والتي نجد لها أصداء فى النسيج الموسيقى. وقد كتبها المؤلف لأوركسترا كبير يحفل بألات الإيقاع العديدة، لمناسبة افتتاح معرض آثار رمسيس الثانى فى ممفيس⁽¹³⁶⁾، وعزفت هناك للمرة الأولى سنة 1987 وله كذلك أعمال أبسط بكثير قام فيها بإعداد أغاني شعبية مصرية معروفة كما فى سالمة يا سالمة (1979) التي أعدها للكورال.

سيمفونية رمسيس الثانى:

تبلورت فى هذا العمل الحديث أهم سمات أسلوب حلیم الضبع المصرى الانتماء، ومع ذلك فهى سمات عامة لها انعكاس فى أغلب مؤلفاته (ونحن نستقى هذه الملاحظات من الاستماع المركز لتسجيلين لها)⁽¹³⁷⁾. والألحان هنا إما نماذج قصيرة جدا من نوتتين أو ثلاث، وتكرر فى هدوء ساكن بغير تنوع كبير، وربما تفرعت عنها امتدادات متحفظة ضيقة النطاق-أو هى ألحان «ندائية خطابية» يكسوها التلون النحاسى بطابع احتفالى أو حربى قوى، و لكن الطابع الغالب على الحركة الأولى هو تلك المقولات القصيرة التى تبرز فيها شذرات مقامية تتوارى أحيانا وتظهر أحيانا أخرى، موحية بطابع فضيلة مقام الحجاز، بثانيتها الزائدة، ويقوم المؤلف بصقل نماذجه وتشذيبها ببطء وإمعان كما لو كان نحاتا أو صائغا يصقل كتلة ليشكلها تدريجيا وفق خياله⁽¹³⁸⁾، وتحفظ الموسيقى بهذا الهدوء إلى أن تقاطعها من حين لآخر موجات قصيرة من التصاعد نحو قمم موسيقية يؤكدها بدقات الطبول، أو يقاطعها بلحن تقاسيمي عريض (للتباين) فيه نعومة شرقية رغم كروماتيته ويؤديه الكلارنيت، ثم نسمع لحنًا خطابيا (بدون هارمونية) أشبه بالريستاتيف من الوترية المنخفضة يتناولها المؤلف بأسلوب «فوجالى Fugal» فترده الوترية الأخرى وغيرها من المجموعات ولكن بسرعة وحيوية متزايدة. و«الاستيناتو» من الوسائل التى يكثر استخدامها هنا. أما الحركة الوسطى-المعبرة عن حب رمسيس لنفرتارى-فيسود فيها جو ريفى شفاف، نسمع فيه لحنًا مقاميا عريضًا من الفلوت، مع حوار متحفظ رقيق من آلات متفردة مختارة، منها الهارب وهى من أجمل اللحظات فى هذا العمل وكأنها واحة ظليلة.

وفى الحركة الأخيرة تعود الموسيقى للطابع الخطابى بتلون نحاسى

ندائي مع لحن ثان يقترب من روح موسيقا الأحياء الشعبية المصرية، وتأتي فقرة قوية من طبول مختلفة فتبث التدفق الحيوي ثم تختتم الحركة ببناء نحاسي قاطع عظيم التنافر، ينهي السيمفونية نهاية براقعة. وهذا العمل الكبير حافل بأجواء نفسية شديدة التنوع تنطق بتمكن المؤلف من التعامل مع الأوركسترا بصنعة جريئة محدثة، يغلب فيها نسيج هارموني وهيتروفوني Heterphonic يضم بالطبع قدرا كبيرا من التنافر، الذي يميز أسلوب حليم الضبع بصفة عامة، كغيره من المعاصرين.

الصيغ والآلات الشرقية ودورها في مؤلفاته الشرقية الاتجاه:

للآلات الشعبية، مصرية وأفريقية، (ومكسيكية أحيانا) دور مرموق في عدد من أعماله، إما في مؤلفات منفردة كما في أعماله العديدة لآلة «الدريكة»⁽¹³⁹⁾ أو ضمن مجموعات أخرى.

هو كتب للدريكة بالذات «فانتازية تحميل Fantasia-Tahmeel» سنة 1954، ثم كونشيرتو مع الأوركسترا الوتري، أعاد صياغته ثانية سنة 1960 (وهو يعزف كذلك للتمباني كبديل عن الدريكة). وأدخل الضبع نفس الآلة ضمن مجموعات أخرى كما في عمل Sonics وجدير بالذكر أن خبرته الواسعة بعزف عدد من الآلات الإيقاعية الشعبية أسفرت عن ابتكاره لطريقة خاصة في التدوين الموسيقي للطبول⁽¹⁴⁰⁾.

والصيغ العربية ماثلة في موسيقاه وبخاصة «التحميل» التي استخدمها- بتصرف- في عمل أوركسترالي سنة 58 ثم آخر لموسيقا الحجرة لآلتي بيانو بعنوان ثنائي تحميل رقم⁽¹⁴¹⁾ Duo Tahmeel No. 1 وهو يتعامل بهذه الصيغة على أساس المبدأ العام (للتحميل) للتقابل بين أقسام «جماعية» وأخرى متفردة (أو لمجموعات صغيرة العدد) ولكنه لا يلتزم بحرفية صيغتها التقليدية، في التناوب أو في وضوح الأقسام.

وللضبع طريقته الشائقة في تسمية أعماله بمسميات عربية تشهد بجزالة لغته منها على سبيل المثال: «في المفارق وجدان» وهو عمل أوركسترالي كتبه خصيصا لأوركسترا الكونسرفتوار المصري⁽¹⁴²⁾ أو «المقطع في فن القطع Mekta In the Art of Kita» وهو عمل للبيانو من ثلاثة أجزاء يضم قطعاً تعليمية قصيرة أطلق عليها مسميات مأخوذة عن ضروب إيقاعية عربية مثل «بسيط» بينما هي في ميزان رباعي-وأخرى أسماها «سماعي»

MEKTA

IN THE ART OF KITA
BOOK 1

HALIM EL -DABH



SAMAI



INSOUFIANE



حليم الضبع : بعض نماذج مقطوعات البيانو من عمله المسمى « المقطع في فن القطع »: الدراسة الأواى المسماة «بسيط» و الثانية «سماعي» و الثالثة «صوفيان» (وهي اسماء تستخدم هنا لجرسها وللأثر النفسي فقط) ويلاحظ القفلة في رقم 2.

SALMA YA SALAMA

compositum based on an

d = a 5a - 3a in One Egyptian folk songs. Collected, Transcribed, and Arranged by
Hakim El-Dahl

... ma

Ah ya sal-ma ya sa... La-ma Roh nawgi-na bil...

Sa... La... ma

... sa-la... ma Ah ya sal-ma ya sa... La-ma

... ma

Roh nawgi-na bil... Sa-La... ma Ah ya sal-ma.

Sa... La... ma

ya sa... La... ma Roh nawgi-na bil... Sa-La...

مقطوعة أعدها حليم الضيع للكورال على أساس أغنيتين شعبيتين مصريتين

أصداء القوميه في الشرق

بينما هي في ميزان ثلاثي بسيط-وثلاثة أسماها «صوفيان» بينما هي في الميزان الثنائي، فهو يستخدم هذه المسميات-لجرسها ولأثرها النفسي- وليس لمضمونها-كما أوضح. وألحان هذه القطع بسيطة مقامية يكتنفها هبتروفونيا غالبا بثانويات صغيرة تولد تنافرا معاصرا ويعمد أحيانا لعناقيد الأصوات (عند بعض القفلات).

ومؤلفاته لمجموعات موسيقا الحجرة تحمل أسماء عربية تكتب بالحروف اللاتينية مثل Thulathiyya (ثلاثية تريو) أو ثمانية Thumaniyya Octet وله عناوين إيحاءية مثل «تأملات على النيل» أو «فلوكة Felucca» التي أطلق عليها كذلك «صوناتة تحمیل Sonata Tahmeel» ومجموعاته الثلاث «عربيات Arbiyyat» التي تستلهم عناصر لحنية وإيقاعية-وأفريقيات المستمدة من مصادر أفريقية و«مصريات Misriyyat» هي أوضح مؤلفاته للبيانو إعلانا عن جذوره الأصلية. وكتب كذلك لابنتيه «أغاني مهد» بعنوان «شادية» سنة 55 و«أميرة» سنة 59.

موسيقى الفرعون: وأخيرا فإن من أقوى أعماله المصرية الانتماء موسيقاه لعرض الصوت والضوء في الهرم (Music for the Pharaoh) سنة 1960، فهي تقوم بوظيفتها النفسية في العرض بالانطباع العام الذي تتركه لدى المشاهد، بالتاريخ السحيق وذلك باستخدامه الخاص للكورال وبتلويقاتها الفريدة وروحها الموحية بالضخامة والعراقة، وهو شديد الاهتمام بالموضوعات التاريخية الفرعونية (انظر النموذج ص 339).

أسلوبه اللحني والإيقاعي:

الألحان كما ذكرنا في موسيقا الضبع تميل نحو المقامية، وهي نماذج مقتضبة ضيقة النطاق في أغلب الحالات، تشعر المستمع بأنها تكاد تتعمد الابتعاد عن العذوبة-وهي في هذا تساير اتجاهها سائدا في الغرب-في عصرنا-لولا أن طبيعته الشرقية تغلبه في أحيان أخرى، فينطلق بالألحان تتسم بطابع تقاسيمي شرقي الغنائية، وتطل برأسها من ثنايا نسيجه الهارموني والهيتروفوني الذي يميزه التناظر المعاصر، أما الإيقاع فهو من مصادر حيوية موسيقاه وهو إيقاع «خارجي»، ويستطيع المستمع أن يشعر فيه، بالنبض المنتظم ولكنه يضيف على هذا الانتظام تشويقا بتقسيماته

OSIRIS RESURRECTION

Halim El-Dab:

f $\text{♩} = ca 96$

1 *f* $\text{♩} = ca 96$

O (o) Sarr O (o) Sa-ri O —

O (o) Sarr O Sa-ri O —

mf O son of Geb O son of Nut Shu (u) (u) Tef-nu-t

O son of Geb *mf* O son of Nut Shu (u) (u) Tef-nu-t

mf Solo *mf* Tutti

Re — Asi...ris Resurre-ction Re-surre-ction Re-

mf Re-surre-ction Re-

قسم كورالى لحليم الضبع من أوبراه «بتاح والرقية السحرية»

الداخلية البارعة وباستخدامه للسكوب ثم باعتماده الكبير على آلات الإيقاع بألوانها الثرية، التي يوظفها بتوفيق كبير يدل على أهميتها في فكره الإيقاعي والتلويني معا .

ومؤلفات حلیم الضبع تلقى التقدير والحفاوة في أمريكا وتقدم في ولايات عديدة وكذلك في أوروبا وهي منشورة لدى دار بيترز ولا مرآء في نجاحه كمؤلف معاصر شق طريقه في العالم الجديد، بكفاحه وابتكاره .

وهكذا نرى مؤلف مصر المغترب يسعى للتوفيق بين عالمين، فيعبر عن جذوره وعن حاضره بلغة شخصية تتميز بجرأة وخيال وتلوين فريد بلغة حوت الملامح المصرية والعربية وابتعدت بها عن جوهرها الشرقي. وإذا كانت موسيقاه تثير إعجاب المستمع الأمريكي بتضميناتها المصرية الشرقية، فإنها بتضميناتها الغربية الحديثة-تثير فضول المستمع الشرقي، ممتزجا بالاعتداد بالمواطن الذي تصفق له أمريكا.. ومما يؤسف عليه أنها لا تقدم في مصر والشرق بالقدر الكافي.

الموسيقا القومية المصرية: بين الجماهير والأجهزة الموسيقية:

وإذا كنا نأسى لأن موسيقا الضبع لا يسمعها مواطنوه في الشرق ومصر بالقدر الكافي، فلا بد أن نشير إلى أن موسيقا المؤلفين المصريين (المقيمين في بلادهم) ليست أسعد حظا بكثير، فموسيقاهم بأجيالهم الثلاثة لازالت تعيش بمعزل عن تيارات الحياة الموسيقية اليومية، وتقديم أعمالهم لازال رهن المصادفة⁽¹⁴³⁾ وهو ما لا يفسح لمبدعيها فرص الانتشار والاحتكاك الجماهيري الحيوي، ولا يفتح أمام موسيقاهم السبل الكافية للتفاعل الحي مع المجتمع وللإسهام الحقيقي-كغيرها من الفنون المصرية الجديدة-في تشكيل وجدان الإنسان المصري الجديد، مثلما لمسنا في تركيا أو أمريكا اللاتينية (ولا نقول الاتحاد السوفييتي أو المجر، فهذه شعوب أوروبية لها جذور موسيقية عميقة)، حيث تتبنى بلادهم مؤلفيها «القوميين» وتحضنهم كل مؤسساتها وأجهزتها: الموسيقية والإعلامية والدبلوماسية والتعليمية على السواء، كجزء من خطتها الثقافية القومية نحو غد أفضل. ولكننا مع ذلك نتطلع بتفاؤل إلى غد مشرق غير بعيد، تستقر فيه الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية ويسود السلام وتتأصيل الوعي بقيمة الثقافة والفنون، والموسيقا التي هي أرفع فنون الإنسان بكل تساميتها وراثتها وليس الغناء والترفيه

وحدهما-حينئذ سيسمع العالم ومن الشرق الذي تجاوز محنه، صوتا موسيقيا خاصا بنا، يتحدث بلهجات نابغة من ماضينا، صادقة التعبير عن حاضرنا، متغنية لمستقبل أفضل لنا ولل بشرية، وبمثل هذا الصوت الموسيقي القومي نحقق التواصل الإنساني مع العالم كله على قدم المساواة وبيجازات موسيقية أصيلة نحن بها جديرون.

الجيل الثالث:

ولا نختم هذا العرض للموسيقا القومية المصرية دون الإشارة إلى بعض مؤلفي الجيل الثالث وهو الذي كان أول الأجيال تحصيليا لدراسة أكاديمية للتأليف الموسيقي في مصر قبل السفر للخارج. ونذكر منه: جمال سلامة 1945 الذي تخرج في الكونسيرفتوار ثم درس في موسكو خلال عامين تقريبا على خاتشاتوريان عاد بعدها ليكتب الموسيقا التصويرية للأفلام، ولتلحين الأغاني الدارجة والمسرحيات الموسيقية مثل «عيون بهية» (على نص سياسي لرشاد رشدي سنة 1977) وأعماله الموسيقية البحثية محدودة جدا، ولكنها تدل على موهبة لم تستغل، وكانت له في بعضها اهتمامات بالمقامات ذات الأرباع كما في رقصة الأقصر وما إليها وهو ضمن هيئة التدريس بالكونسيرفتوار.

وأحمد الصعيدي كذلك من خريجي قسم التأليف بالكونسيرفتوار استكمل دراساته العليا في أكاديمية الموسيقا بفيينا حيث درس التأليف على ف. تسيورها والقيادة على أوتار سويتتر وبعد عودته لمصر مارس نشاطا واسعا في القيادة وله مؤلفات أوركسترالية مكتوبة بلغة هارمونية معاصرة وان كانت ملتزمة بمراكز تونالية محسوسة. ومن أنجح أعماله «تقاسيم» للكلارنيت والأوركسترا وله بعض أعمال موسيقا الحجرة وهو يقوم بالتدريس في الكونسيرفتوار.

وراجح داود ينتمي لجيل أصغر سنا درس التأليف في الكونسيرفتوار على جمال عبد الرحيم والكونترابيط والفوجة على عواطف عبد الكريم، ثم استكمل دراساته العليا في النمسا على ي. كرستيان دافيد. وكتب أعمالا بحثة محكمة للوتريات تميزت برنينها الدسم المعاصر وبالنزعة العقلانية والتشابك البوليفوني أحيانا، وله أعمال للموسيقا التصويرية للأفلام

الوثائقية وغيرها تدل على خيال واسع وهو يقوم بالتدريس في الكونسيرفتوار.

ومونا غنيم (زوجته) ثاني سيدة مصرية تبذل الموسيقى «القومية»، تخرجت في الكونسيرفتوار حيث درست التأليف على جمال عبد الرحيم والكونترا بنط والفوجة على عواطف عبد الكريم، واستكملت دراساتها العليا في أكاديمية فيينا على ي. ك. دايفد. وتتميز مؤلفاتها للبيانو والأوركسترا ولموسيقا الحجرة (وبخاصة للفلوت المنفرد) بنزعة رومانسية حديثة تغلب عليها الميلودية المقامية بوضوح محبب، وأعمالها العديدة للموسيقا التصويرية للسينما تشهد بخصوبة موهبتها وتميزها، وهي تقوم بالتدريس بقسم التأليف بالكونسيرفتوار.

ونادر عباسي من أكثر خريجي قسم التأليف موهبة وابتكارا، وقد تتلمذ في التأليف على جمال عبد الرحيم والفوجة على ع. عبد الكريم. كتب مؤلفات غنائية تشهد بموهبة واضحة في الابتكار اللحني على أساس المقامات، ومن أعماله الناجحة لموسيقا الحجرة صياغته لدور «العفويا سيد الملاح» للوترات والتي تعامل فيها بفهم مع المقامات العربية ذات الأرباع وله أغاني رقيقة، وهو يعمل في سويسرا.

ومن دارسي التأليف هناك محمد عبد الوهاب عبد الفتاح خريج قسم التأليف بالكونسيرفتوار حيث تتلمذ على جمال عبد الرحيم في التأليف وعواطف عبد الكريم في الفوجة ثم سافر للنمسا لاستكمال دراساته العليا بأكاديمياتها، وله أعمال متعددة لموسيقا الحجرة والأوركسترا من أبرزها القصيد السيمفوني «وادي الملوك» وعمله «مشاهد من الطفولة» وغيره يدل على اتجاهه المقامي واهتمامه بالإيقاعات المركبة وآلات الإيقاع الشعبية وبحثه في المقامات العربية ذات الأرباع، وله أغان وأناشيد لكورال الأطفال. ومن نفس الجيل نذكر علاء الدين مصطفى الذي كتب مؤلفات سلسلة للبيانو وله أعمال أوركسترالية منها «سيمفونية مصرية».

ومن جيل أحدث قليلا هناك خالد شكري الذي يهتم بالكتابة للبيانو رغم خبرته الواضحة في التلوين (التوزيع الأوركسترالي) وبعض مقطوعاته للبيانو مبتكرة وحساسة للغاية.

وشريف محي الدين وهو كذلك خريج الكونسيرفتوار في النفخ والتأليف

الذي درسه على جمال عبد الرحيم والفوجة على عواطف عبد الكريم، وهو من أنشط مؤلفي هذا الجيل الشاب وأوسعهم خيالاً، وله أعمال غنائية متعددة حققت نجاحاً، وأخرى لموسيقا الحجره منها مؤلفات في المقامات ذات الأرباع للكلارنيت المنفرد، وله نزعات تجريبية في المزج بين الموسيقا المسجلة مسبقاً أو التي تعزفها آلات إلكترونية (السنثيسايزر) مع الآلات. وله مؤلفات أوركسترالية عديدة منه مرثية لشادي عبد السلام وقد كتب «الفانفار» النحاسي الذي عزف في افتتاح أوبرا القاهرة الجديدة سنة 1988 وله كذلك مسرحيات غنائية للأطفال لقيت نجاحاً.

الموسيقا الفنية المتطورة في العالم العربي اليوم:

بدأنا هذا العرض لأصدقاء القومية في الشرق بعرض الموسيقا في تركيا، ولبنان، ومصر، باعتبارها أكثر شعوب المنطقة اتصالاً بالغرب، وتأثراً به في حياتها الموسيقية، وهي التي أنجبت طاقات مبدعة في التأليف والأداء حققت نجاحات محلية ودولية.. ولكن هناك في أنحاء العالم العربي بوادر أولية لإبداعات وليدة تسعى للتوفيق بين التراث المحلي وفنون الموسيقا الغربية، ففي الجزائر بدأت قلة معدودة من الشباب تدرس الموسيقا الغربية في فرنسا وغيرها، وتسعى لابتكار موسيقا جديدة تحمل روح الموسيقا الأندلسية. وبعد العودة بدعوا في العزف والتدريس وقيادة الأوركسترا وبعض محاولات التأليف المتطورة. ومن الأسماء التي أتاحت للكاتبه فرصة التعرف على عملها في الجزائر: مرزاق بو جمية، وعبد الوهاب سليم، وقد اتجه عملهم نحو التوزيع الأوركسترالي «للنوبة الأندلسية» وتقديمها لجماهير (محدودة) بواسطة أوركسترا «كونسيرفتوار» الجزائرية التي تدرس فيه الآلات الأوركسترالية الغربية جنباً إلى جنب مع الموسيقا الأندلسية بتراثها وآلاتها. وما زالت هذه الجهود الوليدة تسعى لتعبيد طريق جديد لم تتضح معالمه بعد.

أما تونس فلأن التعليم الموسيقي فيها مستمر في أحضان التراث الأندلسي الذي يحظى باحترام مثالي، ومع ذلك فقد ظهرت بجانبه تكوينات موسيقية أخرى، منها أوركسترا سيمفوني يضم عدة أعضاء أوروبيين بجانب بعض التونسيين⁽¹⁴⁴⁾، وهو يقدم حفلاته في المهرجان والمناسبات الدولية..

وهناك من الشباب التونسي من اتجه لدراسة الموسيقى الغربية فى أوروبا، وهناك تجارب أولية بدأت ببعض الأعمال الأوركسترالية التى ابتكرها موسيقيون شرقيون التوجه من جيل راسخ يمثله صالح المهدي⁽¹⁴⁵⁾.. وقد تولى توزيع هذه التجارب موسيقيون غربيون. ولكن ليس هناك دلائل واضحة على وجود جيل من المؤلفين الموسيقيين القوميين فى تونس يفرض نفسه وإبداعه على الرأي العام الموسيقي عربيا ودوليا.

ونستطيع القول بأن ليبيا لم تتجه نحو الموسيقى الغربية، ولا الموسيقى القومية المتطورة حتى الآن، على الرغم من قيام معهد موسيقى فيها يتولى التدريس فيه موسيقيون من البلاد العربية ومن الخارج. وفى المملكة المغربية مازالت اللغة الموسيقية (الرسمية). (إن صح هذا التعبير) للبلاد، هي لغة الموسيقى الأندلسية التى تحظى باهتمام وتبجيل حكومي وشعبي واسع. ولعل هذا الارتباط العميق بالتراث الأندلسي لا يدع مجالاً كبيراً لاحتمالات التطوير أو الاتجاه نحو خلق موسيقا من الجيل الأحدث الذى استفاد من دراسات الموسيقى الغربية، ولكنها ما تزال طموحات فردية متناثرة لا تدل على قيام حركة أو مدرسة قومية بعد.. ولقد كان المتوقع أن تنشط حركة الإبداع بوجود أوركسترا سيمفوني مما سوف يفتح آفاقاً جديدة.

وتتمتع الموسيقى فى سوريا بخلفية ثقافية مستتيرة تدل على التقدير لدور الموسيقى فى حياة الشعب، حيث يستعين معهد دمشق⁽¹⁴⁶⁾ الموسيقي بأساتذة أجنب وبخاصة من السوفييت، لتعليم العزف على مستويات جادة. وقد أنجبت سوريا بعض العازفين، والعازفات، ممن أثبتوا وجودهم دولياً فى المسابقات الموسيقية، ولكن قضية الإبداع الموسيقي القومي فى سوريا لم تفرض نفسها على الساحة الموسيقية العربية أو الدولية حتى الآن.

أما بلاد الخليج فقد شهدت صحوة ثقافية فى الحقب الأخيرة غيرت إلى حد كبير من طابع البداوة فيها وارتفعت إلى مستوى حضاري جديد، ففى البحرين على سبيل المثال نلمس اهتماماً موسيقياً كبيراً ظهر فى إيفاد المبعوثين للدراسة الجادة للموسيقا سواء فى مصر (بمعهد الكونسيرفتوار) أو فى الخارج، ولا نستطيع التحدث عن موسيقا «قومية بحرانية» بالمعنى الحقيقي حتى الآن، ولكن هناك محاولات وليدة ظهرت لبعض من الشباب

البحرينيين مثل مجيد مرهون (عبد المجيد عبد الحميد مرهون) (1945) الذي علم نفسه الموسيقا تعليما ذاتيا رغم ظروف حياته القاسية، وقد كتب عددا من الأعمال نشير منها إلى السمفونيتين: الأولى في مقام ري الصغير مصنف 70. والثانية في مقام مي بيمول الكبير مصنف 71.

وله كاناته شبه دينية بعنوان «أغنية الراحلين» للسوبرانو والأوركسترا وكونشيرتو للساكسوفون والأوركسترا وعدد من المقطوعات لمجموعات تشبه موسيقا الحجرة وتنوعات للأوركسترا على لحن في مقام مي الصغير وصوناته للبيانو وأخرى للفيولينة، وأغلب مؤلفاته لم يعزف أو يسجل مما جعل انتشارها في أضييق الحدود وقد اطلعنا على بعض مدونات، وهي تدل على موهبته ومدى اجتهاده الشخصي وإن لم تكن تحمل ملامح واضحة تقترب من روح موسيقا البحرين. ومن معاصريه من هذا الجيل عدد من الشبان الذين درسوا الموسيقا عزفا أو تأليفا على مستوى جيد نذكر منهم وحيد الخان (1958) الذي درس وحصل على دبلوم الكونسيرفتوار بالقاهرة في عزف الأوبوا، ودراسته للماجستير اتجهت إلى «علوم الموسيقا» وهو حاليا مدير «المعهد الكلاسيكي للموسيقا في البحرين، وله كتابات ودراسات في الموسيقا الشعبية لبلاده، وأغلب أعماله الموسيقية تدور حول ألحان شعبية محلية يتناولها أوركسترا مثل تنوعات الأوركسترا على لحن «البوشية» وثلاثية للوتريات على لحن «يا عزيز العين» وغيره من الألحان البحرينية وبعض الألحان الدارجة المصرية مثل «زروني كل سنة مرة» (سيد درويش) وشمس الشموسة، وله بعض الأعمال الموسيقية التصويرية للتلفزيون وبعض مسرحيات الأطفال.

وهناك عصام الجودر (1962) الذي تخرج في التأليف من الكونسيرفتوار المصري وكتب فانتازيا للكلارينيت والأوركسترا والوترية وبعض الأعمال الغنائية لصوت الألتو والأوركسترا ومتابعة للبيانو وثنائية للأوبوا والفاجوط وغيرها. وهو يعمل حاليا في الموسيقا بوزارة الإعلام في بلاده. وخليفة دعيح (1963) من خريجي كونسيرفتوار القاهرة وله بعض المؤلفات نذكر منها رباعية وترية وفانتازيا. ومبارك نجم (1975) كذلك من خريجي قسم التأليف بالكونسيرفتوار ثم حصل على دبلوم أكاديمية الموسيقا بلندن وهو يعمل حاليا مديرا لموسيقا الشرطة بوزارة الداخلية في البحرين وله

بعض الأعمال لآلات النفخ كما لحن بعض الأغاني.
وهناك جمال محمد أحمد من خريجي كونسيرفتوار القاهرة وله نشاط كبير في مجال التوزيع الموسيقى «والتلحين».
وخلاصة القول في هذه الأعمال الموسيقية الجديدة أنها قليلة التداول جدا رغم وجود بوادر طيبة لتفتح موسيقى في البحرين ولا زالت هذه التجارب الأولى تتلمس الطريق نحو موسيقا بحرينية يمكن أن تتبلور في المستقبل عن بداية اتجاه نحو الموسيقا القومية، عندما يكتمل من حولها البناء الحقيقي لحياة موسيقية بالمعنى الغربي المشار إليه قبلا.
وأخيرا فإن الخطوة الأولى على طريق تنشيط الحياة الموسيقية في المشرق العربي بصفة عامة تتوقف أولا على النمو والازدهار الثقافي الذي يفتح الآفاق لتقبل فنون موسيقية جديدة تتطلبها الحياة الثقافية في البلاد وتقدرها، ولا زال أمام وطننا العربي طريق طويل وشاق لكي يحقق هذا الازدهار والتفتح المواتي لنمو فنون مبتكرة جديدة ترتبط بتراث هذه الشعوب ولا تخشى الانطلاق نحو آفاق رحبة بما يحقق الأصالة والتحديث المستنير.



عواطف عبد الكريم



عدنان سايجون



رسم لأوبرا القاهرة الجديدة التي افتتحت 1988

أصدقاء القوميه فى الشرق



أبو بكر خيرت



جمال عبد الرحيم



رفعت جرانة



قاعدة سيد درويش (القاهرة)

مراجع الفصل الخامس

- Al-Faruqi, Ismail: Islam and Art, Ex fG.P. Mauseonneuve-Larose Paris.
- Atiyah N. George & Oweiss M. Ibrahim: Arab Civilization, Challenges and Responses: Studies in Honor of Constantin Zurayk, State.1988 University of New York Press
- Berque, Jacques: Cultural Expression in Arab Society Today) Lan-gages Arabes du Present(Translated by W. Stookey 1978, Uni-versity of Texas Press; Modern Middle East Series No. 3, spon sored by the Center for Middle Eastern Studies, University of Texas, Austin.
- Chabrier, Jean Claude: Music in the Fertile Crescent: Lebanon, Syr-.1974 3. ia, Iraq; In: Cultures Vol. 1 No
- Danielou, Alain;)and J. BrunnetO Die Musik Asiens, Heinrichshof-.ens Verlag
- El Kholi, Samha: The Traditions of Improvisation in Arab Music. 1978 Cairo
- The Musical life of Egypt, from <Education and Modernization in.1974 Egypt> Ain Shaims University Press, Cairo
- The Function of Music in Islamic Culture, The National Book Or-.1984, ganization, Cairo
- Elsner, Jurgan: Some Remarks on the Problems of Tradition in the Music Cultures of Countries outside Europe, Paper.
- Zum Problem Des Maqam, aus Bericht uber den Internationalen.1970 Musikwissenschaftlichen Kongress, Leipzig/Kassel
- Jabara, Abdeen and Janice Terry, editors: The Arab World from Nationalism to Revolution. The Medina University Press, Inter.1971 national, Illinois
- Griffith, Paul, Editor, The Thames & Hudson Encyclopedia of 20 th.1968, Century Music
- Gradenwitz, Peter: Music in Ostischen Mittelmeerraum, Article in.1961 Musica, December
- Izzeddin, Nejla: The Arab World, Past, Present and Future; Henry.1953 Regency Company
- Kedoury, Elie: Nationalism.
- Nationalism in Asia and Africa; ANAL BOOK, The World Pub.1970. lishing Co
- Leiden, Carl, Editor: The Conflict of Traditionalism and Modernism in the Muslim Middle East: Edited from papers delivered March29- 31 1965, The University of Texas at Austin.
- Mainguy, Marc Henri: La Musique Du Liban. Les Editions Dar-Al.1969, Nahar, Beyrout
- Nettl, Bruno: The Western Impact of World Music Change, Adaptation, Survival; Schirmer Books)A Division of Macmillan Inc1958, New York.
- Oransay Gultekin: 60 Turk Bagdar, Ankara. 1965,
- Powers, Harold, Editor; Symposium on Art Music's in Muslim Nations; Journal of the Society for Asian Music, Vol. XII

- Samil K. Farsoun, editor: Arab Society, Continuity and Change.1985, Groom Helm

المراجع العربية:

- أبو غازي، بدر الدين: الفنون الجميلة في مصر «جيل من الرواد»، مطبوعات جمعية الفنون الجميلة، القاهرة 1975 م.
- أحمد، عبد الكريم: القومية والمذاهب السياسية، القاهرة 1970 م.
- الرافي، عبد الرحمن: في أعقاب الثورة المصرية 1919، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، القاهرة.
- أنور، عبد الملك: نهضة مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1983 م.-بيرك، جاك: مصر الإمبريالية والثورة. ترجمة يوسف شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987 م.
- سعيد، حامد: «المعنى الثقافي للثورة»، التجديد على النسق الحديث «من مجموعة محاضرات، الفن في مصر عبر العصور/ الشخصية المتميزة»/ وزارة الثقافة، مركز الفن والحياة 1970، القاهرة.
- عبد الصبور، صلاح: قصة الضمير المصري الحديث، القاهرة 1972 م.
- كتاب المؤتمر الدولي للموسيقا المنعقد في القاهرة 1932، وزارة المعارف العمومية القاهرة 1933 م.
- أوركسترا القاهرة السيمفوني: أنشأته وزارة الثقافة والإرشاد القومي-القاهرة 1960م.

الهوامش

هوامش المقدمة

- (1) قدوري-عبد الكريم أحمد
- (2) التي مر بها بروكوفيف سترافنسكي وبارتوك وهندمت في مراحل من إنتاجهم.
- (3) التي ابتدعها شونبرج، وتبعه فيها آلبان بيرج وآ. فون فيبرن وكثيرون غيرهم.
- (4) من ابتكارات جون كيدج CAGE
- (5) ابتدعها بيرشيفر ونشرها فاريز وغيره.

هوامش الفصل الأول

- (1) كان للمدرسة الأسبانية شأن في تاريخ الموسيقى في القرن السادس عشر بفضل الأعمال الدينية لمؤلفيها: موراليز 1553 - 1500 (Morales) وفيكتوريا (1611-1549).
- (2) ب. دي سارازاتي (1876 - 1908) عازف فيولينة شهير كتب لها مقطوعات جذابة.
- (3) باو أو (بابلو) كازالس (1876 - 1969) من أشهر وربما أشهر عازفي التشيللو في العالم، وهو قائد أوركسترا ومعلم وله مؤلفات سيمفونية.
- (4) ليلة في مدريد، وخوتا أراجونية.
- (5) افتتاحية على ألحان أسبانية.
- (6) الكابرتشيو الأسباني الشهير.
- (7) «أسبانيا» و «هابانيرا»
- (8) السيمفونية الأسبانية للفيولينة والأوركسترا التي كتبها للعازف الأسباني سارازاتي.
- (9) أوبرا كارمن (التي لا يعتبرها الأسبان صادقة التعبير عن موسيقاهم)!
- (10) خوتا أراجونية، «كابريس أندلي»
- (11) أيبيريا، وليلة في غرناطة.
- (12) رافيل مولود قرب حدود أسبانيا، كتب أوبرا «الساعة الأسبانية»، والبوليو المعروف، وراسبودية أسبانية، وألبورادا (أغنية الفجر) ديل جراسيوزو..
- (13) موسيقى ليلية من مدريد.
- (14) راسبودية أسبانية وغيرها
- (15) زرياب: تلميذ أسحق الموصلي في بغداد ومنافسه، نزع إلى الأندلس في عهد عبد الرحمن الثاني وأسس في قرطبة مدرسة نشرت الموسيقى والغناء العربي في الأندلس واشتهر بإضافاته للعود (الوتر الخامس وريشة النسر) ولكن مدرسته العلمية لتعليم الغناء تعد من أقدم مناهج تعليم الغناء في العالم، ولا ندري هل هناك صلة ما بين مدرسته القديمة ومدارس الغناء المتقدمة الحديثة في أسبانيا (منذ مانويل جارينتيا وأبنائه) وهي التي أخرجت في عمرنا الحاضر الأصوات الأسبانية الشهيرة مثل:

القومية في موسيقا القرن العشرين

- فيكتوريا دي لوس انجليس ومونسيرات، كاباييه وبلاثيدو دومنجوه، وخوزيه كارياس) وغيرهم؟ (16) تشير ليفرمور إلى وجود ثمانية وثلاثين نصا للإنشاد المستعرب باقية حتى الآن وهي ترجع للقرن الثاني عشر ويذكر تشيس أن الشعب قاوم منع الإنشاد المستعرب واحتفظت به بعض الكنائس بعد القرن الثالث عشر (انظر فارمر: حقائق تاريخية).
- (17) من الطريف أن مجمع فالأوليد الديني اضطر لإصدار قرار 1322 بمنع استخدام الموسيقيين العرب في الخدمات والأعياد الدينية المسيحية (جروف. أسبانيا، ليفرمور، تريند)
- (18) تضم مجموعة الكانتيجاس 417 لحنا لأغاني ورقصات دارجة Popular عن العذراء وهي أقيم مجموعة باقية لموسيقا العصور الوسطى في أسبانيا (انظر ريبيرا، تريند، تشيسس)
- (19) فارمر: كتاب تاريخ الموسيقا المصور: الموسيقا الإسلامية.
- (20) كتاب ريبيرا Music in Arabia and Spain عبارة عن دراسة لأناشيد السيدة العذراء.
- (21) يعترف. رايث (تراث الإسلام) بأثر العرب الواضح في مسميات الآلات وإن تحفظ في مدى أثرهم على صيغ الأناشيد الواردة في الكانتيجاس.
- (22) ينكر (تريند) أثر اللغة العربية على الأسبانية ولكنه يعترف بأن الألفاظ الأسبانية العربية الأصل مثل أسماء الآلات تدل على ما أخذته أسبانيا عن الفتح الإسلامي.
- (23) أورد تشيش رأيا لأورتيجا أي جاسيت يقول: إن أسبانيا ليست شعبا Nation بل مجموعة أقاليم شبه منعزلة ولذلك لم تكن الوحدة القومية نموا طبيعيا في أسبانيا بل سياسيا.
- (24) «الغناء العميق» غناء فولكلوري يعكس الجانب المأساوي للحياة ويمتاز بطابعه العميق وألحانه المزخرفة بما يوحي بالأثر العربي.
- (25) قدم الغجر Gypsies لأسبانيا في القرن الخامس عشر وأثروا على موسيقاها فغيروا طابع الغناء العميق بأسلوبهم الجامح المبالغ، فتفرع عنه غناء الفلامنكو المنتشر في الأندلس والذي تغلب فيه الإيقاعات العرجاء (الخماسية والسباعية) وتحفل ألحانه بالزخارف وتستخدم فيه المقامات ذات الأبعاد الأصغر من أبعاد السلم الأوروبي المؤلف.
- (26) من أشهر الرقصات الشعبية-البوليرو، والفاروكا Farucca والهابانيرا والخوتا Jota التي تختلف تفاصيلها من إقليم لآخر.
- (27) وهو تعبير ابتكره دي فاليا نفسه.
- (28) «الكلمات السبع الأخيرة للسيد المسيح» وهو عمل كتب أصلا لقادس.
- (29) تملكته رغبة عميقة في تلحين قصيدة ميريا Mireya لمسترال وأثارت لديه رغبة في دراسة التأليف الموسيقي.
- (30) أوبرا من فصلين على كتيب ليفرنانديز شو Shaw تقع أحداثها في الأندلس قدمت على المسرح في الأندلس وفي فرنسا بعد ثمانية أعوام، وعلى الرغم من جمال موسيقاها، فهي تقتصر للدرامية الحقا.
- (31) أهدى إليه فاليا المقطوعات الإسبانية الأربعة للبيانو اعترافا بفضله.
- (32) في مقال نشرته «المجلة الموسيقية» سنة 1925.
- (33) وتتألف من أجونيزا، وكوبانا، ومونتانيزا AndaluzaMotanes, Ik6hg,sha ومن الطريف أنه كتب على المقطوعة الأخيرة منها «بانفعال وحشي Avec un sentiment sauvage» وهو ما يؤكد حرصه المبكر على تجنب النعومة العذبة التي تعودها الناس في الموسيقا الأسباني.
- (34) «بيتيكا» التسمية اللاتينية للأندلس.

- (35) عن قارة أتلانتيس الغارقة في المحيط قرب أسبانيا وقد أكملها بعد وفاته تلميذه هالفتر وقدمت للمرة الأولى في إيطاليا سنة 1962 .
- (36) نشرت هذه الأغاني السبعة سنة 1914 وهي إعادة خلق فني للأغاني المختارة من مناطق مختلفة كتب لها المؤلف مصاحبة بالغة التفنن للبيانو حافظ فيها على الخط اللحني الشعبي، وقد بلغ من نجاحها أنها أعدت في نسخ أخرى مثل التشيللو والبيانو .
- (37) الانطباعية أو التأثيرية ترجمتان شائعتان لاصطلاح Impressionism .
- (38) اتجه المؤرخون حديثا لتصحيح تلك الفكرة الخاطئة السائدة عن أسلوبه (أمثال ليفرمور ومارتن وروسين وغيرهم) . كما ركز تشيس (انظر) على تحليل الملامح التأثيرية الملائمة للتعبير الأسباني القومي .
- (39) هذه القصة قديمة عرفت في نسخ عديدة منذ عصر تشوسر .
- (40) قاد تورينا الأوركسترا في هذه العروض
- (41) رقصة أندلسية غجرية .
- (42) رقصة أسبانية نشطة الزوج من الراقصين ميزانها فلاني وتتوقف فيها الموسيقى، فجأة ثم تستأنف وتزايدها .
- (43) الخوتا Jota رقصة غنائية لزوج من الراقصين ثلاثية الميزان وتستخدم فيها الكاستانيت .
- (44) تقول الكلمات «أيها الزوجة الصغيرة اغلقي بابك بإحكام فإذا كان الشيطان نائما الآن فسيصحو حين لا تتوقعينه مطلقا» ويعود هذا الغناء المنفرد مرة أخرى عندما يقبض على الطحان وبنفس النغمة ولكن بكلمات مختلفة .
- (45) من أشهر فقرات هذا البالية: رقصة الطحان، ورقصة الجيران ورقصة الخوتا الختامية وهي واسعة الانتشار كمتابعة أوركسترالية .
- (46) يرد في ختام القسم الأول لحن أغنية يعرفها الأسبان في كلماتها إشارة مداعبة للأحداث التالية .
- (47) تشيس .
- (48) تضبط أوتار الجيتار على بعد رابعات وفي الوسط الثالثة، فالسلم الطبيعي لهذه الإله هو المقام الفريجي Phrygian وكثيرا ما تظهر في هارمونيات فاليا نوتات «بيدال داخلية» استمدتها من أسلوب عزف الجيتار .
- (49) روبين داريو شاعر معاصر من نيكاراغوا تأثر بالشعر الفرنسي الرمزي فغيّر مسار الشعر الأسباني كله، وكانت «ليلياته الثلاث» مصدر إلهام فاليا في هذا العمل .
- (50) يظن بعض الكتاب أن الحركة الثانية «رقصة من بعيد» مجرد وصف لاحتفال «فيسستا» (Fiesta) للفجر، ولكنها أبعد مغزى من هذا ويؤكد المؤلف انه لا يهدف للوصف
- (51) لحن غنائي سريع، ثلاثي الميزان له مكانه في الغناء العميق، ويتطلب غناؤه وعزف فواصل الجيتار فيه مهارة خاصة .
- (52) ليفرمور، مابرسيرا .
- (53) المصور الأسباني الشهير .
- (54) اسم لمنطقة اشتهرت بقصر صيفي ملكي .
- (55) أراد المؤلف أن يقدم هنا عرضا تاريخيا لألة الهارب في الموسيقى الأسبانية أي أنه كونشترتو «برجرافي» للهارب يعرض جوانب متباينة لكتابة الهارب الجميلة .

القومية في موسيقا القرن العشرين

- (56) الذي نال جائزة على عمله «سينفونيتا» وله باليه بعنوان «صونا تينه» ورايسوديه برتغالية» وهو الذي أكمل كائناته فاليا «اتلانيدا» لأنه أقرب تلاميذه إليه روحيا. وله شقيق هو رودلفو هالفتر ليست مؤلفاته منتشرة كثيرا ونذكر منها صوناتات الأسكورريال للبيانو.
- (57) ولد عام 1886 ومن أشهر مؤلفاته «دون كيوخوته» التي كتبها لأوركسترا حجرة ثم للأوركسترا الكبير.
- (58) بريطانيا مفهوم أشمل من مجرد إنجلترا England لأنه يضم الجزر كلها.
- (59) مما يثير الدهشة انه كتب تنويعات على نسق العصر الإليزابيثي قبل أن يطلع عليها وذلك في عملية سوق بريج Brigg Fair ورايسودية الرقص (سيسيل جراي).
- (60) مثل أباليشيا Appalacia وقdasar الحياة وأغاني الغروب Songs of Sunset.
- (61) مثل باري 1918-1948 (Parry) وستانفورد (1852-1924) والاسكتلندي ماكزى Mackenzie الذي اصطبغت موسيقاه بألوان قومية إسكتلندية.
- (62) مثل مادير يجالات مورلي وويكس Weekes و الأعمال الدينية البوليفونية لبيرد Byrd وتافررر Tavermer وغيرهم.
- (63) اتجه سترافنسكي إلى النيوكلاسيكية منذ العشرينات (أنظر سترافنسكي ف 3) أما الدوديكافونية فهي مذهب لاتونالي ابتدعه شونبرج Schoenberg (انظر الفصل الثالث).
- (64) هذا باستثناء أوبراته التي لم تنتشر كثيرا خارج بلاده لفرط «إنجليزيتها».
- (65) وعاد إليها مرة أخرى حصل فيها على دكتوراه الموسيقى عام 1901.
- (66) كما كتب في ترجمته الذاتية.
- (67) (1938-1920) مؤلف ألماني معروف قام بالتدريس بأكاديمية برلين.
- (68) The New English Hymnal
- (69) يجانب ترجمته الذاتية.
- (70) مثل الكونشيرتو جروسو لثلاث مجموعات وترية ثالثتهما للذين لا يعزفون إلا الأوتار المطلقة فقط!
- (71) مجموعة أغاني شعبية بصياغة فنية. الفصول الأربعة وموسيقا منزلية Household Music لأبي مجموعة من الآلات تقريبا.
- (72) في هذه الحركة 106 مازورة في الميزان الرباعي (باستثناء وحيد) يعزفها الأوركسترا بهدوء شديد (Pianissimo Senna crescendo) دون تصاعد!
- (73) الكلمات مأخوذة عن «فتى شروبشاير Shropshire Lad» لها وسمان.
- (74) يمكن استبدال الكلارينيت بالفيولينة أو الفيولا أو التشللو.
- (75) أوبرا مأخوذة عن مسرحية «زوجات وندسور المرحات» لشكسبير وهي واحدة من أوبراته الثلاثة الإنجليزية Hugh the Drover والراكبون للبحر.
- (76) هناك نسخة أخرى كتبها المؤلف للغناء وثالثة لألتي بيانو ولمجموعات متنوعة.
- (77) هذا البالية كعمل موسيقى مستقل وأضاف إرشادات الإخراج المسرحي للمدونة.
- (78) مثل هذا اللحن في المقام «الفريجياني» من أوبرا Sir John in Love
- (79) كانا يتناقشان في مؤلفاتهما الجديدة في أثناء كتابتها، وكتب فون وليامز يشيد بفضل هولست عليه في هذا المجال.
- (80) بدراسته لكتاب برليوز في التوزيع الأوركسترالي.

- (81) بدأ وليامز عام 1903 في جمعها، وتعرف هولست على شارب وزملائه ليوثق معرفته بها .
- (82) كتبها بتكليف من مهرجان ليدز Leeds .
- (83) أوبرا حجرة Chamber-Opera قصيرة درامية على موضوع هندي .
- (84) وتصور مشاهد ألحانه من هنري السادس لشكسبير .
- (85) المهدةا لسيسل شارب رائد احياء الفولكلور .
- (86) عن قصة The Return of the Native ووصف هاردي البليغ للمرج ولذا أهداها لهاردي .
- (87) مستمد من الموسيقى البريطانية والفنية القديمة .
- (88) أنشأ «مجموعة الأوبرا الإنجليزية The English Group التي قدم بها كثيرا من أوبراته .
- (89) كتبها بتكليف من وزارة التعليم عام 1945 .
- (90) ألهمته زيارة لليابان ومشاهدته لمسرح النو «NO» التقليدي بهذه الأعمال التي تمثل الأمل والإيمان والإحسان .
- (91) التي كتبها بتكليف من كوسيفتسكي عام 1942 .
- (92) كتب بيبوش Pepusch هذه الأوبرا الشعبية في القرن الثامن عشر لينافس بها الأوبرا الإيطالية وظلت رمزا للطابع الإنجليزي .
- (93) على الرغم من وفاته سنة 1957 فقد توقف تماما عن التأليف منذ الثلاثينات، ربما لعدم تلاؤمه مع تيارات التجديد الغاتية في القرن العشرين .
- (94) انظر سالازار .
- (95) اتخذ هذه الصيغة الفرنسية لاسمه أسوة بأحد أعمامه .
- (96) وهي من أسرة لعبت دورا ثرا في تأكيد هوية فنلندا واستقلالها ثقافيا ولغويا
- (97) «الموت» للباريتون والكورال لأوركسترا وقد حججها المؤلف عن النشر ثم أعيد اكتشافها بعد وفاته .
- (98) كتبها بتكليف ن كايانوس .
- (99) كتب سيمفونية ثامنة عام 1928 ولكنه أعدمها فلم تنشر أصلا .
- (100) شبهه جراي بأنه متعدد الشخصيات وان موسيقاه تعكس شخصيات الكاليفالا الثلاثة (انظر جراي)
- (101) الليلة الثانية عشر والعاصفة .
- (102) لم يتقن اللغة الفنلندية إلا في شبابه المتأخر .
- (103) وسام الليجيون دونور
- (104) الدكتوراه الفخرية من جامعة ييل Yale كما عرضت عليه إدارة مدرسة إيستمان الموسيقية .
- (105) وعرضت النمسا عليه كرسي التأليف الموسيقي بأكاديميتها وكلاهما لم يتحقق .
- (106) قيل عنها إنها كونشيرتو للكور انجليزية .

هوامش الفصل الثاني

- (1) انظر الفصل الثالث .
- (2) سيسيل جراي .
- (3) س. جراي .

القومية في موسيقا القرن العشرين

- (4) ناجسنتمكلوش وكانت حينذاك تابعة للمجر وبعد الحرب العالمية الأولى وانفصال المجر عن النمس تُبعت لرومانيا .
- (5) كان ناظر المدرسة الزراعية .
- (6) كان بعضها تابعا لتشيكوسلوفاكيا وبعضها الآخر لرومانيا .
- (7) وكان أصغر أساتذته سنا .
- (8) برئاسة هورتي .
- (9) كتب الكونشيرتو للأوركسترا وديفرتمنتو والوتريات بتكليف من هيئات موسيقية هناك وكذلك كونشيرتو الفيولا .
- (10) لوتوسلافسكي W.Lutoslawsky. من أبرز مؤلفي بولندا المعاصرين وأكثرهم ابتكارا وقد تأثر في مؤلفاته المبكرة بأسلوب بارتوك .
- (11) اختلفت الآراء حول هذا التقسيم فهناك من يعد سنة 1911 نهاية لمرحلة أولى، بينما يعدها مؤرخون آخرون (دافيد هول) ممتدة حتى 1916 والمرحلة الثانية 1916- 1936 وقد رجحنا هذا التقسيم الذي استقر في عدد من المراجع الحديثة، لاتفاقه مع تصور عناصر الأسلوب .
- (12) وقد استخدم فيه عناقيد الأصوات (Tone Clusters) .
- (13) كتبها المؤلف كذلك لأركسترا حجرة صغير، وأعدت منها نسخة ثالثة للوتريات لقيت ذيوعا كبيرا . وهذا لحن الرقصة الثانية (في المقام الدوراني Dorian) .
- (14) مادتها الموسيقية استخدمت كذلك في الرقصات الترانسلقانية .
- (15) أطلق عليها النقاد اسم سيمفونية «أواسط أوروبا» .
- (16) تصر «جوديت» على أن تفتح البوابات السبع لقصر زوجها الدوق بحضوره وهي التي اختفت وراءها زوجاته السابقات 4 وعند البوابة السابعة تلحق بهن «ويطبق الظلام الدامس للأبد» ..
- (17) س. جري .
- (18) قدم بكونيونا لأول مرة سنة 1926 .
- (19) والشلستا آلة طرفية تدخل ضمن آلات الإيقاع وتتميز بصوتها الشفاف الرقيق الذي استمد من تسميتها شلستا= سماوية .
- (20) كتب لها المؤلف نسخة لألتي البيانو والأوركسترا لقيت نجاحا محدودا .
- (21) وهو الذي يبدو لأول وهلة وكأن لحنه الأول مكتوب بالنظام «الدود يكافوني» ولكنه في الحقيقة تونالي على الرغم من هذا المظهر .
- (22) ويضاف لذلك اختلاف وجهات النظر، بينه وبين أستاذه، كوشلر، الذي نصحه بترك التأليف لفترة .
- (23) غير النشيد النمساوي الذي لحنه هايدن .
- (24) كوداي: مقاله في كتاب: بارتوك حياته وأعماله .
- (25) وأهمها مجموعة فيكار .
- (26) كوداي: مقاله في كتاب. بارتوك حياته وأعماله .
- (27) ظلت رومانيا تحرص على اعتباره مواطنا رومانيا بحكم مولده في بلدة كانت تابعة لها، ولكنه هو أصر على «مجرّيته» .
- (28) حيث عاونه في عمله المؤلف والباحث التركي أحمد عدنان سايجون .
- (29) اللغة السائدة في يوجوسلافيا .

- (30) كوداي: كتاب بارتوك حياته وأعماله .
- (31) تاريخ أكسفورد للموسيقى: بارتوك .
- (32) كتاب بارتوك: حياته وأعماله .
- (33) هذا «النموذج» الإيقاعي معروف في الموسيقى الاسكتلندية أيضا باسم SCOTCH SNAP
- (34) لهذين النوعين نظائر في كثير من الموسيقى الشعبية وفي «الإنشاد البسيط» للكنيسة الكاثوليكية كما أنه معروف في الموسيقى الشعبية الأندلسية (الفناء العميق. كانتي خونديو) في أسبانيا .
- (35) الحركة الثانية فيه .
- (36) كما في مقامات الراس والبياتي والسيكا، والصبا... الخ .
- (37) والتي كتبها المؤلف في نسخة أصلية للبيانو وأخرى لأوركسترا الحجرة الصغير، وإن كانت النسخة التي أعدت منها للوترات قد لقيت نجاحا كبيرا .
- (38) تدرج المجلدات الستة في الصعوبة وسوف يجد المستمع في الثلاثة الأولى منها مقطوعات مشوقة .
- (39) هانين، مارتين ودروسين، تاريخ أكسفورد .
- (40) هكذا قال «زرادشت» هو القصيد السيمفوني لستراوس، الذي أخرج بارتوك من فترة التوقف عن التأليف: انظر كوداي .
- (41) أو كنترابنت .
- (42) أو مجموعة الأغاني الشعبية للصوت والبيانو 1907/1917 والأمثلة لا حصر لها ونحن نشير فقط إلى أبرزها .
- (43) مثل الإيقاعات البلغارية المتغيرة التي تميز قسم السكرتسو في الرباعية الخامسة .
- (44) تاريخ أكسفورد للموسيقى .
- (45) أهداهما المؤلف إلى باخ وشوبان .
- (46) كما في مقامات الموسيقى العربية كالرأس البياتي والسيكا، وغيرها .
- (47) لم يتزحزح المركز التونالي من مكانه الراسخ إلا في بعض مذاهب هذا القرن كالودود يكافونية .
- (48) لندفاي: بارتوك
- (49) استخدم بارتوك الأصوات الإثني عشر الكروماتية أحيانا ولكن بأسلوب يختلف عن أثني عشرية شونبرج (الودود يكافونية) في محافظته على المحور التونالي، كما في كونشيرتو الفيولينه، (الموضوع الثاني)
- (50) انظر سترافسكي فصل (3) .
- (51) تاريخ أكسفورد للموسيقى مهارتوج .
- (52) هذان النوعان من مميزات الموسيقى الشعبية المجرية القديمة، وهناك نوع أحدث يمزج بينهما، هما يختلفان عن اللاسان أو Lassu البطيء، والفريس Friss السريع اللذين اشتهرت بهما موسيقا احتفالات التجنيد القديمة المسماة بأسلوب الفيرونكوس Verbunkos، والتي ذاعت في «رابسوديات ليست المجرية» وفي موسيقا بارتوك آثار واضحة لها أيضا .
- (53) كما في ختام عمله «امتداد» .
- (54) مثل مقطوعات الباجاتل للبيانو .
- (55) مثل الألاجرو البدائي» وصواته البيانو .

القومية في موسيقا القرن العشرين

- (56) مكروكورنوس حافل بأمثلتها وكذلك الحركة الختامية في الرباعية الخامسة.
- (57) الحركة الأولى فيها مكتوبة بنسيج فوجالي.
- (58) هذا البعد هو المعروف تجاوزًا بثلاثة أرباع التون في مقامات موسيقانا العربية كالبياتي والواست..... الخ.
- (59) تاريخ أكسفورد الموسيقي.
- (60) رقم 143 مكروكورنوس.
- (61) من العمل نفسه.
- (62) س. جراي
- (63) لندفاي/ تاريخ أكسفورد الموسيقي.
- (64) تاريخ أكسفورد الموسيقي/ هارتوج/ هويزلر
- (65) النموذج اللحني القائم على ستة نغمات في الحركتين الأولى والخامسة.
- (66) انظر نظرية لندفاي عن القطع الذهبى Golden Section في موسيقا بارتوك، وهي تكشف عن علاقات رياضية ثابتة بين أقسام العمل الموسيقي سواء في البناء (الفورم) أو الهارومونية فهو يرى أن هناك نسبة رياضية محددة تحكم العلاقة بين القسم الأكبر والأصغر والكل داخل العمل الموسيقي.
- (67) الحركة الرابعة توحى بأصوات عالم الليل.
- (68) أعيدت صياغة بعض مقطوعات المكروكورنوس للرباعي الوتري أو للأوركسترا.
- (69) أسلوب في الصياغة الكنتراپنطية يردد فيه أحد الأصوات لحنا جاء قبله من صوت آخر، أما حرفيا أو في منطقة صوتية أخرى.
- (70) انظر الفصل الثالث.
- (71) س. جراي، وإن كانت قد نشر رأيه هذا إبان حياة بارتوك وقيل أن تتاح فرصة الحكم الشامل كل إبداعه ككل.
- (72) صدرت هذه المجموعة باسم Corpus Musicae Popularis Hungaricae بناء على مشروع مشترك له هو وبارتوك من عام 1913، وقد تابع كوداي الإشراف عليها بعد هجرة بارتوك ثم وفاته.
- (73) اعتمد فيها كوداي على تسجيلات VIKAR وتسجيلاته التي جمعها بنفسه.
- (74) في حديث إذاعي سنة 1955.
- (75) عين كوداي وكيلا للأكاديمية لفترة قصيرة ولكن ظروف بلاده السياسية وقتها أدت لإعفائه من منصبه وأحاطته بعزلة موسيقية لمدة عامين.
- (76) مثل توسكانييني وأنسرميه وفورثفنجلر وغيرهم.
- (77) التي كتبها احتفالا بالعيد الثمانيني لأوركسترا بودابست الفهاروموني.
- (78) من أروع الأمثلة لهذا صنواته للتشيللو المنفرد وثنائي الفيولينة والتشيللو.
- (79) تقرررت طريقة كوداي في مناهج التربية الموسيقية في المدارس المجرية.
- (80) Kallo Double Dance
- (81) يسمى هذا العمل Budavari tedeum أنه كتب احتفالا بمرور 250 عاما على تحرير بودابست من الأتراك.
- (82) ولذلك تبدأ الموسيقا. صوت يقلد «العطس» مسابرة للتقاليد الشعبية المجرية التي تعتبر العطس دليلا على صدق الراوي.

- (83) آلة شعبية وتربية تشبه السنطور وتعزف بمضربين.
- (84) لقيت هذه الأوبرا نجاحا عند تقديمها على مسرح لاسكالا سنة 33 ولكنها محدودة الانتشار الآن.
- (85) كتبها للبيانو سنة 27 ثم وزعها للأوركسترا.
- (86) كتبه لأوركسترا شيكاجو السيمفوني الذي عزفه سنة 1941.
- (87) هناك فقرات تسابير اللحن فيها مصاحبة تعزف نبرا (يتسكاتو) في منطقتين أعلى وأخفض من اللحن في آن واحد.
- (88) أشهرها المجموعة المعروفة Bicinia Hungarica
- (89) في بوخارست سنة 1864 وقبلها في مدينة أخرى.
- (90) اهتم بارتوك كثيرا بهذا النوع من الغناء الحزين ذي الإيقاع المتحرر بموسيقا ترانسلفانيا التي انضمت (من المجر) لرومانيا بعد الحرب الأولى.
- (91) أنشئ سنة 1920.
- (92) أنشئ في بوخارست سنة 1928.
- (93) كان يفضل كتابه اسمه Enesco
- (94) من صفاته في عزف الفيولينة الصوت العريض الثري ونوع خاص من الفبراتو Vibrato سمي «فبراتو إنسكو».
- (95) عزف في ثلاثي مع فورنييه (تشيلو) وكالزبلا (بيانو) كما عز كورنوتيو وغيرهم ثم أسس رباعيا وتريا باسمه سنة 1904.
- (96) بمدرسة المعلمين «إيكول نورمال» بباريس، والمدرسة الموسيقية الأميركية بفونتنبلو، وفي سيبينا بإيطاليا ومن أشهر تلاميذه مينوهين Y.Menuhin
- (97) انظر المجر بارتوك ص 54
- (98) وبخاصة المقامات التي تظهر فيها الثنائيات الزائدة.
- (99) أنشأ سنة 1912 «جائزة إنسكو» للتأليف ببوخارست.
- (100) التي وصفها المؤلف بأنها في الطابع الشعبي الروماني
- (101) منها صوتاته لم يدونها المؤلف ومع ذلك سجلها العازف الروماني دينوليباتي Lipatti
- (102) التي استغرق إنجازها من عام 1921 حتى 1931.
- (103) منذ عام 1965.
- (104) هي الصرب وكرواتيا والسلوفينية والمقدونية، ولكل منها أبعديتها الخاصة.
- (105) الأرثوذكسية والكاثوليكية والإسلام الذي ينتشر بخاصة في البوسنة Bosnia والهرسج Hercegovina ومقدونيا.
- (106) بها الآن 4 أكاديميات للموسيقا وعدة مدارس موسيقية.
- (107) 15 أوركسترا سيمفوني وتسعة دور أوبرا تقدم عروضها طوال العام.
- (108) الذي زار مصر عدة مرات وقاد أوركسترا القاهرة السيمفوني كما كتب «المارش العربي للأوركسترا» على ألحان لسيد درويش.
- (109) وتعتبر هذه الدراسات معقلا للتجديدات الحديثة.
- (110) بعدد يونيو من مجلة ميلوس Melos (انظر هويزلر)
- (111) كتب مؤلفات سيربالية (بصنوف الأصوات) متحررة وأعمالا لأرباع الأصوات، وأخرى تتبع

القومية في موسيقا القرن العشرين

- اتجاهات العشوائية وغيرها من أبداع الموسيقا المعاصرة.
- (112) هويزلر، فورنر.
- (113) اضطر لكسب عيشه من عزف متواضع لها في الأوركسترات.
- (114) جروف و Musik Lexikon
- (115) كتب منه نسخة للوترات فقط سنة (1955)
- (116) البولنيز والمازوركا.
- (117) جمع ونشر منها منذ الأربعينات ألبانا شعبية تبلغ السبعين ألفا.
- (118) كتب له سيمفونية في قالب الكونشيرتو سنة 1932 وله عدد كبير من القطع القصيرة.
- (119) استقلت تشيكوسلوفاكيا عن النمسا 1918 وضمت أقسامها الثلاثة المشار إليها والتي يتميز كل منها بفنونه وموسيقاه (وكانت سلوفاكيا قبلا تابعة للمجر: انظر بارتوك) وبعد تغييرات في حدودها استقرت أوضاعها بعد الحرب الثانية وتحولت لدولة اشتراكية 1948 ثم لاتحاد الجمهوريات التشيكية والسلوفاكية 1968.
- (120) آلات الأرغن والبيانو والنفخ النحاسي.
- (121) تفرع عنه منذ سنة 1964 مهرجان سنوي دولي «للجاز» يعد من المهرجانات النادرة في هذا الاتجاه في الدول الاشتراكية.
- (122) غير المؤلف أسمه فيما بعد إلى «لايوش» اعتدادا بلغته وقوميته.
- (123) وأصوات طيورها: فتكلشتاين
- (124) نشرت مجموعته الموثقة للفلكلور المورافي سنة 1901 بالتعاون مع بارتوش Bartos وهي لا تقل أهمية عن مجموعات بارتوك ولكنها لم تترجم للغات أخرى.
- (125) ظهرت أولا Her Foster Daughter على قصة عن ريف مورافيا لجابربيللا برايسوفا وبطلتها بينوفا تعيش مع زوجة أبيها، ويحبها «لاكا» ولكنها مغرمة بستيفا، الذي غرر بها، وتتضرع إليه زوجة أبيها أن يتزوجها إنقاذا لشرف الأسرة فيرفض، فتتخلص من الطفل باللقائه في جدول الطاحونة، ويذوب الجليد وتكتشف الجريمة فيهاجم أهل القرية الثائرين بينوفا، فيحجمها «لاكا» منهم، وتعرف زوجة الأب بجريمتها ويساق ستيفا أيضا للعدالة ويصرح «لاكا» بأن سعاده هي مشاركة بينوفا: انظر نيومارش.
- (126) نقدية اجتماعية.
- (127) مأخوذة عن الترجمة الذاتية لاستوفيسكي بنفس العنوان. ومشاهدها تدور في أحد سجون سيبيريا وهي أقرب للسرد الوصفي إذ ليس لها حبكة درامية، وهي ثانية أوبراته الروسية الموضوع بعد كاتيا كابانوفا.
- (128) كتب المؤلف بعض نصوص كتيبها بالروسية وبعضها بالتشكية وأكملها اثنان من مواطنيه، على أساس مخطوطاته.
- (129) تعتمد هذه القداسات «الجلجوليثية» على نصوص الكنيسة السلافية وليس اللاتينية.
- (130) تصغير سيمفونية.
- (131) عن جوجول وتحكي قصة تاراس الذي قتل ابنه ليخيانه لبلاده.
- (132) نبتت فكرتها من نداء نحاسي «فانفار» كتبه المؤلف لثلاث عشرة آلة نفخ نحاسية بمناسبة احتفاله ببراج.
- (133) نموذج من ثلاث نوتات.

- (134) دليل السلم أو المقام هو علامات تحويله (دييز أو بيمول) التي تكتب في بداية كل سطر لتحدد المقام الأساسي للموسيقا.
- (135) وتستثنى من ذلك أوبرا الأخيرة «من بيت الموتى».
- (136) مثل آله الدودي (موسيقا القرب) والفوجارا (الناي) وبصفة عامة فالتلوين عنده قوى التعبير دراميا مثل استخدامه لصوت الكسيلوفون المعبر عن طاحونة الهواء ودورانها الدائب في أشد مواقف أوبرا بينوفا درامية وتوترا (نيومارش).
- (137) انظر الفصل الثالث: سترافنسكي وعمله الزفاف.
- (138) مجموعة نادت بالكتابة بأسلوب واضح غير عاطفي ولا انطباعي اشتهر منها هونيجير، وميويوولتك.
- (139) وضعته السلطات النازية في القائمة السوداء.
- (140) وعمل أستاذا للتأليف بكونسرفتوار براج سنة 46 ولكن الحكومة منعتة.
- (141) عمل أستاذا بجامعة برنستون ومعهد كورتيس والأكاديمية الأمريكية بروما.
- (142) جائزة كوليدج سنة 32 وغيرها.
- (143) على أساس مسرحية عوائض بوهيمية قديمة.
- (144) هذا العمل مستوحى عن بيروود بللا فرانثيسكا.
- (145) كتبه المؤلف قبل باليه هونيجير المشابه Rugby لمناسبة الاحتفال بهبوط الطيار الأميركي لنديبرج في باريس .. 1927 انظر الفصل الثالث.. سترافنسكي بتروشكا.
- (146) مارتر ودورسين وتاريخ أكسفورد الموسيقي-فنكلشتاين.

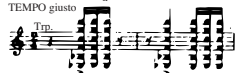
هوامش الفصل الثالث

- (1) كان رمسكي كورساكوف قد تولى «تخفيف» أسلوب موسورسكي وخاصة في أوبرا «بوريس جودونوف» ليقربها من اللغة الأوروبية الرومانسية، ثم قامت في فرنسا (وفي بعض دوائر روسيا المستتيرة) حملة تطالب بالعودة بموسيقا موسورسكي إلى أصالتها الخشنة التي كتبها بها مؤلفها وفعلا أصبحت الآن متداولة في نسخها الأصلية.
- (2) كتب هذا الفصل قبل التطورات البعيدة المدى التي شهدها المجتمع السوفيتي في عام 1990 ومستهل 1991.
- (3) شتارتس، باكست.
- (4) تدل الإحصاءات السوفيتية الرسمية على أن هناك تسع عشرة جنسية مختلفة يبلغ تعداد كل منها مليوناً ونصف مليون، وأن هناك 46 جنسية أخرى يبلغ تعداد كل منها حوالي 100,000 نسمة، ويمكن القول إجمالاً بأن جمهوريات جنوب ووسط آسيا تتكون من الأتراك والأسويين والمنغوليين، وأن من أكبر الجنسيات غير السلافية الإزيك والتتار.
- (5) شتارتس، أبراهام، طومسون.
- (6) عدد هذه المدارس الموسيقية طبقاً لإحصاء نشر في الغرب في السبعينات 219 مدرسة.
- (7) عددها طبقاً لنفس الإحصاء 187 مدرسة.
- (8) مدة الدراسة بهذه المدارس 11 عاما تضم المراحل من الابتدائية حتى الثانوية وعددها في أنحاء روسيا 24 مدرسة.

القومية في موسيقا القرن العشرين

- (9) يبلغ عدد أعضاء الاتحاد من المؤلفين حوالي ألفين (2000) وبه شعبة للنقد وأخرى للباحثين في علوم الموسيقى: كريس.
- (10) تقوم دور النشر الحكومية بنشر مدونات الموسيقى بوفرة (2000 في العام تقريبا) بينما تتولى شركة الاسطوانات السوفيتية النشر المسموع.
- (11) فنكلشتاين
- (12) المقصود بالشكلية (Formalism) إجمالاً عند السوفيت، تغليب العناصر «التقنية للصيغة والبناء (كالهارمونية والتشابك البوليفوني) على العناصر الانفعالية الإنسانية في الموسيقى.
- (13) حدد تلك الأخطاء تفصيلاً بما يلي: اللاتونالية Atonality والتنافر المفرط dissonance ورفض اللحنية والسعي وراء الفوضى والتنافر العصابي (السيكوباتي) ليونارد، شفارتس الخ.
- (14) رأى فنكلشتاين كذلك في تلك المناقشات قدرة على تصحيح الأخطاء.
- (15) كتب شوستا كوفتس لهذه السيمفونية عنواناً داخلياً: الإجابة العملية لفنان سوفيتي مسؤل على نقد جماهيري عادل.
- (16) أصدرت اللجنة المركزية سنة 1958 تصريحاً موجزاً أشارت فيه إلى مواجهة 1948 وما جاء فيها من تقييمات حادة كانت في غير موضعها لعدد من كبار المؤلفين السوفيت، ثم أكدت على ضرورة توثيق الصلة بين الفن وحياة الجماهير.
- (17) نستثنى من هؤلاء: سكريابين (الذي استقرت تجديده الهارمونية واتبعها كثيرون من بعده، وإن اندثرت آراؤه التصوفية الموسيقية) وبوركوفيف.
- (18) نشر مجلداً عن الأغاني الشعبية الجورجية.
- (19) تضم أربعة لوحات هي -في الممر الجبلي- ب-في القرية: وهي تصوير شائق لمحاوره موسيقية بين اثنين من الجورجيين يعزفان على آلات الطار والدودوك (المزمار) -ج-في المسجد: وقد استخدم فيها ألحاناً عربية توحى بالأذان -د-مكب السردار.
- (20) كرمته بريطانيا وألمانيا في أوائل القرن تقديراً لمكانته في الموسيقى الأوروبية.
- (21) كتبها جلازونوف وهو في السادسة.
- (22) كتب سيمفونيته الثامنة والأخيرة سنة 1906 ولم يكتب بعدها أي عمل كبير هام.
- (23) تسمى هذه المدينة الآن Lomonosov
- (24) دياجليف (1872-1928) فنان ومنظم بارع وهو من الشخصيات الشاملة الثقافة، لعب دوراً بعيداً في دفع الفنون الأوروبية في مطلع القرن، من خلال فرقة للباليه الروسي، التي تعاون فيها مع ألمع الراقصين والتشكيليين الجدد ومع مشاهير المؤلفين أمثال رافيل وبروكوفيف ودي فاليا.
- (25) للباليه المسمى: «Les Syphides»
- (26) أطلق عليه «المواطن الدولي».
- (27) بجوار فيريدياجليف.
- (28) الراجتايم نوع من الأساليب الموسيقية الراقصة انتشر في مطلع هذا القرن بأمريكا عماد السكتوب وقد تكون ألحانه خماسية السلم، وقد استخدمه المؤلف في «قصة جندي» وراجتايم Rag time وغيرهما.
- (29) هذا الكونشيرتو مكتوب على نسق كونشيرتات براندينبورخ لباخ.
- (30) انتشرت تسمية «الطائر الناري» بالعربية ولكننا فضلنا عليها «العصفورة النارية» لأن شخصية الطائر الأسطوري مؤنثة.

- (31) كان رسكي أول من رسم شخصية الغول «كاتشاي» موسيقيا في أوبرا «كاتشاي الخالد».
- (32) أورد ليونارد هذا الوصف نقلًا عن كتاب رالستون: الأساطير الشعبية الروسية.
- (33) من النسخ التي مرت بها في هذه المتابعة نسخة سنة 1919 لأوركسترا صغير.
- (34) يسمى هذا البعد Tritone وتتميز به مقامات الموسيقى الروسية، وكان استخدامه محظورا في الأسلوب الكلاسيكي.
- (35) إطالة زمن النوتات عن الأصل أو اختزاله وهما من وسائل البناء الموسيقي.
- (36) لعله تأثر هنا بمشهد التتويج، من أوبرا «بوريس جودونوف» لموسورسكي.
- (37) يستخدم في تعدد الإيقاعات ميزانات أو أكثر معا في وقت واحد.
- (38) توصل تشارلز آيفز الأمريكي (1874-1954) قبله لآزدواج المقامية في استكشافه لعوالم صوتية جديدة، لم يشعر العالم بذلك إلا بعد سنوات طويلة (انظر الفصل الرابع).
- (39) ويسمى هذا البعد تريتون Tritone.
- (40) لم يشعر العالم بذلك إلا بعد سنوات طويلة (انظر الفصل الرابع).
- (41) كان استخدام التآلفات المتوازية Parallel محظورا في الهارمونية الكلاسيكية وبدأ يظهر في القرن التاسع عشر.
- (42) مثل كتابته لميزاني 2، 5 معا في وقت واحد، أو مثل استخدام المارش والفالس معا:
- (43) كما عرضها فريزر Fraser في كتابه الشهير العقد الذهبي.
- (44) لقيت مهرجانات الموسيقى والأوبرا الروسية التي نظمها دياجيليف سنة 1907/8 نجاحا هائلا
- (45) انهر التشكيليون الأوروبيون عامة بكل ما هو غريب وبعيد عن حضارتهم أو عن جذورهم الإغريقية الرومانية المعروفة، ومن بين المؤثرات الفنية الجديدة عليهم الأقنعة الأفريقية بما فيها من تبسيط وتحوير.
- (46) ساد الاتجاه الحوشي البدائي لفترة قصيرة في أعمال كثير من المؤلفين في الحقب الأولى لهذا القرن ومنهم بروكوفيف وبارتوك وسترافنسكي الذي وصفت بعض أعماله القومية بالحوشية وخاصة طقوس الربيع والزفاف.
- (47) كانت الألوان بين الرمادي والبني وقماشها أقرب للخيش.
- (48) قال الكاتب بول كلوديل، بعد العرض الأول «هذه الموسيقى تهاجم الروح كريح جليدية قارصة. الخ.
- (49) الغريب أن موسيقا دييوسي التأثيرية مناقضة كلية للأسلوب «الحوشي» القومي «لطقوس الربيع».
- (50) يقال إن اللحن شعبي من ليثوانيا، ولم يسبق استخدام هذه المنطقة الحادة في الفاجوط من قبل، وقد أصبح هذا اللحن من أشهر ألحان الفاجوط المنفردة.
- (51) نموذج لهارمونيآت آلات النفخ النحاسية في رقصة المراهقات-تآلفات الوترية الطرقية في هذه الرقصة.



- (52) ويتكرر تآلف الوترية الخشن 32 بإيقاع كروش منتظم، ولكن الضغوط الإيقاعية Accents تُحوّل أثره المسموع إلى النقيض، فبدلا من أن نسمع 2، 1، 3 كما في هذا النموذج الإيقاعي وكذلك 2 (ب) و



القومية في موسيقا القرن العشرين

- (53) قرب ختام هذه الرقصة تتغير الموازين كآلاتي = 3, 6, 2, 3, 7 مما يجعل قيادتها وعزفها في الصعوبة. 8 4 8 4 8 4
- (54) الفلوت أصلا أكثر طبقات النفخ الخشبي حدة، ولكن المؤلف هنا استخدم آلة فلوت أكبر حجما من طبقة منخفضة رخيمة، ومعها كلارينيت حاد الطبقة (مي بيمول) بمصاحبة على بعد ديوانين في مزيج «تلويني مبتكر».
- (55) يتبع المؤلف هذه الطريقة في إنهاء أغلب فقرات الباليه بدون تمهيد أو قفلة بالمعنى التقليدي.
- (56) بلغ عدد الأوركسترا في «طقوس الربيع» ضعف عدد الأوركسترات التي كتب لها المؤلف بعد ذلك.
- (57) البيانو الميكانيكي.
- (58) آلة وترية مجرية تشبه «القانون» وتعزف بمطارق.
- (59) قامت بنيجنسكا Nijinska بتصميم الكوريوجرافيا، وجونشاروفا بالتصميم التشكيلي.
- (60) يعتمد عمله «قصة جندي» سنة 1918 على أسطورة روسية شعبية ولكن أسلوبها الموسيقي لا ينتمي لهذه الفترة.
- (61) كتب ستراهنسكي بعد هذه المرحلة عددا من الأعمال للمسرح، كالأوبرا والباليه ولكن بأساليب موسيقية شديدة الاختلاف عن هذه المرحلة المبكرة.
- (62) انظر العصفورة النارية ص 99 بتروشكا ص 102
- (63) انظر تألف بتروشكا الذي يجمع بين نغمات مقامين يفصل بينهما بعد رابعة زائدة.
- (64) انظر جراوت Wrong-note harmony (64)
- (65) كان موسورسكي من قبل من أهم من طور الإيقاع في الموسيقا الفنية باستخدام إيقاعات شعبية روسية ولكن ستراهنسكي خطأ في هذا المجال خطوات أبعد بكثير، عاون عليها اتجاه عام في هذا القرن بمزيد من الحيوية والإيقاعية.
- (66) للبيانو دور هام في بتروشكا لأن المؤلف تمثلها أصلا كعمل بحث للبيانو والأوركسترا.
- (67) هناك فقرات ممتدة كتب فيها المؤلف تألفات هارمونية طرقيية للوترات في «طقوس الربيع».
- (68) كالفاجوط في المنطقة الحادة في بداية «طقوس الربيع»
- (69) مثل الفلوت الأملطو.
- (70) واستخدم كذلك مجموعة غير عادية في عملها «قصة جندي» سنة 1918.
- (71) تتمتع أغلب الجمهوريات بتعليم موسيقي جيد ولديها أوركسترات وفرق باليه وأغلبها لديه فرق للأوبرا تكاد تكون صورا مصغرة من العواصم.
- (72) يرجع الاهتمام بالفولكلور الموسيقي للقرن التاسع عشر وإن كانت مجموعات الأغاني التي نشرها بالاكيريف وتشايكوفسكي ورمسكي كورساكوف في أغلبها معدلة بإضافات هارمونية. ثم اتخذ الاهتمام بالموسيقا الشعبية وجهة علمية في العقد الأخير من القرن الماضي فأوفدت رحلات ميدانية للجمع ونادى الباحثون (مثل بالشيكوف) بالحفاظ على الطابع الأصيل، بعيدا عن أي تعديل، وخاصة في الأغاني الشعبية البوليفية واستمرت العناية ببحوث الموسيقا الشعبية في الاتحاد السوفيتي، ويتولاها الآن متخصصون أكاديميون.
- (73) البعد المميز الخاص للموسيقا العربية هو «البعد الوسيط» الذي يقع بين الصوت الكامل ونصف الصوت والمعروف تجاوزا بثلاثة أرباع الصوت أو التون.
- (74) قام Uspensky بإعادة صياغة الموسيقا هذه المسرحية بالتعاون مع اثنين من موسيقي أزيكستان،

- وهو أسلوب شاع في الموسيقى في تلك الجمهوريات في مرحلة معينة.
- (75) كتب جليير الموسيقى التصويرية لهذه الدراما الأذربيجانية على أساس ثلاثة ألحان شعبية انتخبها له موسيقيون محليون.
- (76) هوستييانوف في مقال نشر عام 1940، أورده كالفوركوريسي (انظر)
- (77) جليير روسي منحدر من أصل بلجيكي.
- (78) نورد هذه الأسماء على سبيل المثال لا الحصر فهناك مؤلفون قوميون ناجحون من جمهوريات أخرى «بعيدة» عن مراكز الإبداع في الاتحاد السوفيتي.
- (79) ابتدع شونبرج النظام الدوديكا فوني في العشرينات وهو قائم على إلغاء المحور التونالي والسلم الموسيقي.
- (80) اتجاه غريب ابتدعه جون كيدج Cage الأمريكي، وهو ينظر للموسيقا على أنها شريحة من الحياة اليومية ويدخل عنصر «المصادفة» في تشكيلها، بحيث لا تتكرر نفس الموسيقا بالضبط.
- (81) تعتبر الدوديكا فونية منافية للاتجاه «الواقعي الاشتراكي»، الذي تنادي به الدولة في الموسيقا وقد تعرض بعض المؤلفين الشباب عند كتابتهم بهذا النظام لمشاكل عنيفة في مرحلة معينة.
- (82) اتخذت إحدى رقصات جايانبه لحنا مميزا لمسلسل للإذاعة المصرية في السبعينات وانتشرت على نطاق واسع.
- (83) عندما سافر لموسكو في البداية، كان يسمى نفسه أحيانا خاتشاتوروف Khatchaturov.
- (84) كانت هناك مدرسة قومية موسيقية أرمينية منذ القرن الماضي اشتهر فيها ك. كوميتاس Komitas (1869-1925) ثم ن. تيجرانيان ومليكيان وغيرهم.
- (85) تشير بعض المراجع لميلاده سنة 1904 ولكن الأرجح أنه ولد 6 يونيو سنة 1903.
- (86) هذا المعهد العالي متخصص الآن في التربية الموسيقية.
- (87) مؤلف له مكانة مرموقة في روسيا ولد سنة 1881 ت 1950 وكتب حوالي 27 سيمفونية بأسلوب تقليدي.
- (88) نشر مقاله في المجلة الموسيقية السوفيتية وكان له صدق واسع بين الفنانين. ثم نشر مقالا آخر سنة 1954 أكد فيه تقبله لأوضاع الموسيقا وتمسكه بالمبادئ الأساسية للحياة الموسيقية السوفيتية.
- (89) سافر خاتشاتوريان مع أوروكسترا للقااهرة للبنان وقاد فيها حفلات من مؤلفاته.
- (90) هذا الكونشيرتو متداول الآن كذلك في نسخة للفلوت والأوركسترا أعدها جيمس جولواي، Galway.
- (91) كتبه سنة 1947 احتفالا بالعيد الثلاثين لثورة 1917.
- (92) التوكاتا: قطعة من العزف البراق ذي اللمسات السريعة.
- (93) اعتمد المؤلف في هذه الثلاثية على ألحان من الفوقاز وأذربيجان وأعجب بها بروكوفيفيف وأخذها معه لتقدمها في الغرب.. وكانت قد كتبت أصلا للتشيلو ثم استبداله بالكلارينيت.
- (94) مما يؤخذ عليه إفراطه في استخدام «الأوستيناتو» إلى حد تنويمي، وبعض التفكك في البناء وتكراره للفتات لحنية زخرفية تكاد تصبح كليشيهات.
- (95) نشر هذا المقال في مجلة سوفيتسكايا موزيكا سنة 1952 وأوردته المراجع الغربية (انظر شقارتس، كريس وباكست).
- (96) تعرف جورجيا نوعا من الفولكلور أحدهما لحنني، والآخر متشابك الألحان (بوليفوني)

القومية في موسيقا القرن العشرين

- يختلف رنينه تماما عن البوليافية الغربية، وهو الذي تأثرت به هارمونييات خاتشاتوريان .
- (97) «الطار» آلة وترية تعزف بالنبر وتشبه الطنبور «والكمنجة» أشبه بالربابة. ويطلق على «فنهيم» اسم المقام Mugami (انظر أذربيجان) ص 128
- (98) يضيف خاتشاتوريان لفئات زخرفية لعباراته ويكررها مرتين وثلاثا في نهايتها في الألحان الغنائية الممتدة.
- (99) تعتمد الموسيقا الغربية في البناء على التقابل بين قطبين لحنين كما في صيغة الصوناتة.
- (100) انظر باكست وكرييس.
- (101) مثل آلة Flexatone المتطورة عن المنشار Musical saw والتي تحاكي آلة شعبية أرمنية.
- (102) عزفته ببيترا كازيل وأليكس كلوموف Klumov وهي واحدة من النسخ الروسية التي اتخذها المؤلف لاسمه حين ذهب لموسكو في البداية.
- (103) كان ليف أويورين أول العازفين السوفيت الذين لمعوا في المسابقات الدولية إذ فاز في مسابقة شوبان سنة 1927.
- (104) هذا اللحن هو الذي أشار إليه خاتشاتوريان في مقاله عن الموسيقا الشعبية انظر ص123 والنموذج أدناه.
- (105) الروندو صيغة دائرية تقوم على لحن رئيس يتكرر بالتناوب مع ألحان أقل أهمية. ويصف باكست هذه الحركة بأنها «رونندو توكاته» إشارة إلى الأسلوب البراق للبيانو فيها.
- (106) في الأورال.
- (107) منح عليه خاتشاتوريان جائزة ستالين للمرة الأولى (من ثلاث مرات)
- (108) مثل أغنية المهدي وأداجيو (جاپانيه وكازاكوف) وغيرهما.
- (109) بما يشبه مقام النهاوند المرصع عندنا.
- (110) التي تهدد فيها جاپانيه طفلتها للنوم.
- (111) انظر ص 123.
- (112) يلمس المؤلف الرابعة الزائدة عند القفلة فيكسب الموسيقا هذا الطابع الشرقي.
- (113) يكتب اسمه بحرف G الذي ينطق عند الروس بديلا عن حرف H ويكتب أحيانا Hajibeyov.
- (114) وجه لهذا الكتاب نقد رسمي بسبب ضيق الأفق وعدم الدقة التاريخية.
- (115) جمع «مجام» وهو النطق السائد لكلمة المقام، وهي التسمية الخاصة لهذا التراث الكلاسيكي.
- (116) لهذا نولى أذربيجان وموسيقاها القومية عنايتنا فهي تبلور قضية التطوير القومي لكل هذه الجمهوريات الشرقية.
- (117) ومن أعماله التأسيسية إنشاء اتحاد المؤلفين الأذربيجاني بعد الثورة ورئاسته لفترة، اختير بعدها بلجنة التنظيم لاتحاد المؤلفين المركزي بموسكو.
- (118) انظر الفصل الخامس أصداء القومية في الشرق.
- (119) نظامي شاعر فارسي من القرن الثاني عشر كتب قصة «مجنون ليلي» على أساس القصة العربية. (انظر كاراكاراييف فيما بعد).
- (120) انظر باكست وكرييس.
- (121) طالما شنت السلطات السوفيتية حربا شعواء ضد هذا الأسلوب لما فيه من تنافر وابتعاد عن «العناصر العاطفية الإنسانية» ولكن هذا التحول لم يقف عقبة في سبيل منحه جائزة الدولة الأذربيجانية سنة 65 ولينين سنة 67.

- (122) كتبهما بالتعاون مع حاد جييف.
- (123) جمال الدين نظامي الكنجوي (أو جانيجفي) (1135-1203) من الشعراء الفرس القدامى كتب خمسة دوواوين أسس فيها فن «المتوى» وينسب اسمه إلى «كنجة» التي أصبحت تابعة لروسيا (وسميت كيروف آباد Kirovabad وقد كتب كاراييف موسيقات هامة احتفالاً بمرور ثمانمائة عام على مولد نظامي.
- (124) مثل أنطونيو وكيلوبترا، وهاملت، عطيل، الملك هنري الرابع.... الخ.
- (125) وهو عندهم أشبه بسلم ري الصغير الهارموني ولكن بخفض الدرجة الثانية والسادسة في الهبوط.
- (126) هذا البعد هو الاستثناء وليس القاعدة في موسيقا أذربيجان، ولكنه أثار حماس المؤلف من البداية.
- (127) انظر حاد جييكوف-وهناك مؤلفات أخرى عن هذه القصة نذكر منها أوبرا لجليير سنة 44 وباليه بالاسانيان.
- (128) تشير أقسام الثلاثة في بنائها إلى صيغة الصوناتة بشكل عام. 6- ألحن عائشة-ب-اللحن الدال لحب عائشة وبهرام ج-جزء من اللحن الدال للحاكم وقصة هذا الباليه الفاتنات السبع مأخوذة كذلك عن نظامي.
- (129) قبل في هذا الصدد إن اسم الباليه نفسه أصبح غير ذي موضوع لشدة ابتعاده عن الأصل.
- (130) يبدو أن والده استخدم التسوية المعدلة الحديثة لأوتار «الطار» وهي التي نشرها حادجييكوف.
- (131) جدير بالذكر أن أميروف مولود في كنجة (او كيروف آباد) التي ينتمي إليها نظامي.
- (132) وهو من فصيلة مقام البياتي ولكن بدون ثلاثة أرباع الأصوات.
- (133) علي فاسلنكو فوفبختر.
- (134) منها جائزة نهر سنة 1972 وجائزة جمال عبد الناصر سنة 1973.
- (135) على تسايديمان Zeidman المعروف بدفاعاته عن نقاء الموسيقى الشعبية.
- (136) في فيينا عام 1959 ومهرجان براج الدولي للجاز 1966 بالإضافة للجوائز السوفيتية.
- (137) طغت شهرته كرئيس لاتحاد المؤلفين المركزي لسنوات عديدة على شهرته كمؤلف.
- (138) تشير المراجع السوفيتية إلى ألحان موسيقية شعبية استخدمها في كونشيرتو البيانو الثالث سنة 1921 وهو بفرنسا.
- (139) يشير سوان Swan إلى ظهور أثر الموسيقى الشعبية الروسية تدريجيا في بعض مؤلفاته المتأخرة، ولو بصورة مخففة، مما أضفى عليها «إنسانية» جديدة.
- (140) «ليدي ماكيت من متسنسك» والتي أعاد صياغتها باسم «كاتارينا إسماعيلوفا».
- (141) هناك منافسة تقليدية بين «مدرسة موسكو الموسيقية ومدرسة ليننغراد» وقد انعكست تلك المنافسة على وضع كابالفسكي (موسكو) وشوستاكوفتش (ليننغراد) في الحياة الموسيقية السوفيتية.
- (142) (1861-1926) مؤلف درس في برلين وروسيا.
- (143) انظر خاتشاتوريان.
- (144) وكانت تمثله الجمعية الروسية لموسيقا البروليتاريا Rapm.
- (145) وكانت تمثله جمعية المؤلفين المعاصرين ACM.
- (146) انظر مقال «كابالفسكي» لكاتبة هذه السطور بمجلة عالم الفكر عام 1987 م.

(147) اشتهرت أولاهما خارج روسيا أيضا .

هوامش الفصل الرابع

- (1) كتب كوبلاند أن بأمريكا من كبريات الأوركستريات 16 تضارع أفضل المستويات العالمية مثل أوركستريات فيلادلفيا، ويوسطن، ونيويورك ولوس أنجلوس-كما أن بها أوركستريات كبيرة بلغت في إحصاء من السبعينات 76 بالإضافة لحوالي ألف أوركسترا أصغر.
- (2) مثل جوليني، وأوزاوا الياباني، وزوبين مهتا الهندي وبيرنستين Bernstein ومن قبلهم قادها جيل: أورماندي وستوكوفسكي وتوسكانيني وكوسفسكي.. الخ.
- (3) أنشئت أقدمها 1860 في سينسيناتي وبيتمور وأوهايو، وبرزت منها في عصرنا: جوليارد وإيستمان وكورتيس.
- (4) في أمريكا الآن حوالي 2700 جامعة وبها كليات وأقسام للموسيقا.
- (5) كان عدد قباتلهم 342 لكل منها عاداتها وتقاليدها: هاوارد-تشييس-كوبلاند-روزنستيل.
- (6) كان لهذه النظرة أثرها في إبطاء نمو الموسيقا الدينية في البداية، وفي انتشار الغناء الديني الكورالي، ولذلك نشطت حركة الغناء الكورالي الديني مسيطرة للنمط البريطاني.
- (7) أعلنت أمريكا الحرب على بريطانيا 1812 (أحرق الإنجليز البيت الأبيض سنة 1814).
- (8) 1861 حتى 1865
- (9) الذي تحول فيما بعد لمدرسة جوليارد الشهيرة.
- (10) من وحي خطاب لنكولن في جستبرج.
- (11) كان يريد تلحين أوبرا على قصيدة Longfellow هذه عن الهنود، ولكنها لم تنجز.
- (12) كان المغنى الزنجي بيرلي Burleigh من تلاميذه وكان يغنى له كثيرا من أغاني الزوج الروحية Spirituals: انظر تساك، تشيس، هاوارد.
- (13) مهاجر من بوهيميا (1780-1861) كان أول من استخدم ألحانا أمريكية في مؤلفات أوركستريالية.
- (14) ل. مورو جوتشوك من لوزيانا درس التأليف الموسيقي بباريس وكان عازفا ومؤلفا للبيانو استخدم عناصر «أفروأمريكية» في مؤلفاته للبيانو وللأوركسترا
- (15) 1813-1964 وكان مكافحا عنيدا عن قضية الموسيقا الأمريكية واحتج علنا على أوركسترا نيويورك لإهماله لأعمال الأمريكيين.
- (16) لم تكن لهذه الموسيقا الدارحة معالم مميزة بعد، ولكن كانت هناك مثلا أغاني ستيفن فوستر (1826-1864) العاطفية التي لمست وترا حساسا وكادت تصبح أغاني شعبية بانتشارها العريض، وكذلك أغاني العمل في مزارع الجنوب وأغاني الكاوبوي وما إليها.
- (17) ومنها القصائد السيمفونية هاملت وأوفيليا، ومقطوعات البحر Sea Pieces وسكتشات الغابات في Woodland Sketches، وصوناتات البيانو الأربعة انظر: هاوارد، روزنستيل، فيني.
- (18) حجته أن جلنكا أو بيزيه لا يصيحان أسبانا بكتابة مؤلفات أسبانية، أو أن صوناتته «الاسكندنافية Norse» لا تحول انتماء.
- (19) تساك وسابلوسكي.
- (20) اطلع عليها في رسالة دكتوراه للألماني بيكر سنة 1882 عن «موسيقا الهنود الحمر في شمال أمريكا»: انظر: هاوارد تشيسيس.

- (21) كانت موسيقا الزنوج قد بدأت تتبلور في «الجاز» منذ أواخر القرن، ولعله كان يشير بذلك للموسيقا القومية الروسية: انظر تشيس.
- (22) أنشأ فارويل دارا للنشر Wan سنة 1901 وكان لها تأثير إيجابي على نمو الموسيقا الأمريكية لفترة.
- (23) يخوصها للحرب العالمية الأولى.
- (24) جولدمان.
- (25) كان لبحوث سيسيل شارب تأثير إيجابي في هذه الحركة.
- (26) لسابلوسكي رأى مؤداه أنهما مصدران فقط، أحدهما «أنجلو أوروبي» تأثيره متسام والآخر (أفروأمريكي) تأثيره ديموقراطي أفقي، ومن تفاعلها نشأت الموسيقا الأمريكية القومية.
- (27) هاوارد تشيس، تساك، فيني.
- (28) هاوارد، فيني.
- (29) هاوارد، تشيس.
- (30) شغلت موسيقاهم مع ذلك حيزا كبيرا في دراسات الأمريكيين منذ القرن الماضي، مثل جيلمان وبيرتون اللذين نشرتا في القرن الماضي بحثا علمية مبكرة عنها.
- (31) كتب ديبوسي وسترافنسكي ومبيو والتون وغيرهم مؤلفات تستخدم أسلوب الجاز، انظر كذلك مارتينو الفصل الثاني ص 82 وكاجلاييف الفصل الثالث انظر ص 134، فنكشتاين.
- (32) كانت فرق المغنين الزنوج من أهم وسائلهم للدفاع عن قضيتهم، بعد إلغاء الرق، لتدعيم جامعاتهم ماليا (مثل كورال جامعة فيسك (Fisk)).
- (33) فيني: بدأ الجاز في طبقات من المجتمع الأمريكي تاريخها موجود في سجلات البوليس. ثم اجتذب عازفي الراجتايم فنشروه في الكاباره ثم صالات الرقص والمسارح وقاعات الموسيقا فاستديوهات التسجيل ومنها للإذاعات القومية عبر أمريكا-انظر كذلك روزنستيل، أما سالازار (الموسيقا في عصرنا) فيعتبر الجاز مستوردا من الكونجو والسودان وأنه طغى على الموسيقا الشعبية الأمريكية الحقة، وان أوروبا عرفت أنواعا مشابهة له قبل مقدم أول أوركسترا من الزنوج إليها من أمريكا على يدي أنسرمة Ansermet.
- (34) أغاني شعبية دينية ظهرت بينهم ووقفوها للتوراة وللغة الإنجليزية، وأدوها بطابعهم التلقائي الساخن: كيبيدي، جاسيكوف، هاوارد . الخ.
- (35) وهي أغاني شعبية على نصوص دينية تشربت بعناصر زنجية طاغية، أدت لتبسيط الكلمات وللتحرر الإيقاعي وهي تؤدي مع التصنيف وتمايل الجسم بما يصل بمغنيها لحالة تشبه الهوس أو النشوة الدينية.
- (36) أسلوب في عزف البيانو انتشر في بداية القرن يمتاز بميزاتة الثنائي وإيقاعاته السكونبية (ابتدعه الزنجي سكوت جولبين).
- (37) كان اسمه أول الأمر Jass (وظهر مرتبطا بالجنس).
- (38) نوع من الجاز قدمه البيض الجنوبيون بفرق صغيرة العدد.
- (39) ومن أشهر قادتها بيني جودمان وجلبن ميللر ولكن الفرق الزنجية لأمثال بول هوايتمان وديوك اللنجتون كانت أنجح وأبقى.
- (40) حركة ثورية في الجاز بدأها الزنوج لإعادة الإرتجال للجاز كرد فعل لفرق السوينج الكبيرة.
- (41) وقد يرتجلون سويا فيما يسمى Jamming (بعد أن يتكون لديهم حس خاص للارتجال الجمعي).

القومية في موسيقا القرن العشرين

- (42) وقد يكون الارتجال هارمونيًا .
- (43) لم تنطرق فيه تطوراته الأخيرة مثل الموجة الجديدة New Wave Jazz وما إليها ولا للروك أند رول لبعدهما عن مجالنا .
- (44) الموسيقا الخفيفة أو الدارجة Popular اصطلاح واسع يطلق على أنواع سلسلة من الموسيقا تنتشر جماهيريًا، في فترة معينة أو مكان معين، وهي لا تحاول الجديدة (مثل الموسيقا السيمفونية) ولا الابتكار، ومن نماذجها الفالسات والجاز... الخ .
- (45) حي بنيويورك اشتهر بالترفيه الموسيقي الخفيف أشبه بحي روض الفرج في القاهرة في أوائل القرن .
- (46) اسمه الأصلي جيرشوفتس .
- (47) من أغانيه الرائعة حتى اليوم: سواني Swanee .
- (48) منها المسرحيات الاستعراضية والمسرحية الساخرة لك أغني Of thee I sing عن سنة 1931 .
- (49) حضر هذا الحفل قادة الأوركسترا الكبار ومنهم المؤلف ورائد التذوق الموسيقي بأمريكا والتر دامراوش Damrosch .
- (50) قيل عنها إنها أول قطعة «سمحت للجاز أن يطل برأسه خارج باب الكباريه: تشيس .
- (51) شفارتس/ تشيس .
- (52) وزعها شونبرج للأوركسترا: تشيس .
- (53) يضم الأوركسترا 4 من آلات التيبه (كلاكسون) المستخدمة في التاكسي .
- (54) على كتيب ألفه دي بوس هيوارد Heyward مع أخيه أيرا IRA جيرشوين، الذي كتب الكلمات لكثير من أغانيه (وترجم لحياته) .
- (55) كثيرًا ما تقدم هذه الأغنية وغيرها من أغاني مسرحياته الموسيقية في حفلات الغناء الفنية .
- (56) كان موسيقيا عزف بالفرق النحاسية وقاد الكورال في قريته والمعسكر الموسيقي وصاحب تجارب طريفة في تقسيم الأبعاد الموسيقية وفي الهارمونية... الخ: هاوارد، تشيس .
- (57) جولدمان، تشيس .
- (58) لم يكن المناخ الموسيقي موافقًا حينئذ لنزععات التجديد: كيرمان .
- (59) انظر الفصل الثالث: سترافنسكي: تألف بتروشكا .
- (60) انظر الفصل الثالث شونبرج ص .
- (61) تحمل حركاتها الأربع أسماء الشخصيات الثقافية المحورية في اتجاه فلسفي تبناه أيفز وهي: إيمرسون، هوثورن Hawthorne ألكوت (القصصية) ثورو Thoreau .
- (62) أنجزها سنة 1904 وراجعها سنة 1909 وقاد لوهارس (المؤلف)، عزفها لأول سنة 1946
- (63) المجموعة الثانية Set No. 2 ذات دلالة قومية خاصة، فحركاتها الأولى كانت أصلا افتتاحية لستيفن فوستر، بينما الثانية مكتوبة على عدة رقصات «راجتايم» .
- (64) كوبلاند: الموسيقا الجديدة .
- (65) تساك .
- (66) الذي تولى تحقيق ونشر مدوناته فيما بعد .
- (67) نفس المرجع .
- (68) الموسيقا والخيال وهو مجموعة محاضراته في هارفارد سنة 1951 .
- (69) أسس حفلات كوبلاند مع سيسانز R.Session مؤسسة لتقديم الأعمال الأمريكية الجديدة

- ومهرجانا في سارا توجا، كما لعب دورا إيجابيا من عام 1940- 1965 بمركز تانجلوود للدراسات الموسيقية لشباب المؤلفين.
- (70) أنشأ دار النشر الموسيقية التعاونية آرو Arrow لنشر المؤلفات الأمريكية كما كوّن ورأس اتحاد المؤلفين الأمريكيين عام 1937 لتحسين أوضاعهم المالية.
- (71) كتب عددا من الكتب لتبسيط الموسيقى وتقريبها.
- (72) تحوّل هذا العمل «لسيمفونية للأوركسترا والأرغن» وهو محدود النجاح.
- (73) ظهرت فيها بوادر الكتابة بصفوف الأصوات Serialism وهو الأسلوب الذي عاد إليه ثانية في أواخر الخمسينات.
- (74) ألمانيا الغربية وإيطاليا (أكاديمية سانتا سيسيليا) وبريطانيا، بالإضافة لعدد كبير من الدرجات الفخرية من حوالي عشر جامعات أمريكية.
- (75) مثل مؤسسة كوستسكي أو اليزابيث س. كوليدج، وأوجنهايم.
- (76) رصدت شركة RCA للاسطوانات جائزة ضخمة لأعمال سيمفونية أمريكية، وحصل كوبلاند على إحداها.
- (77) كالمدارس والجامعات التي كلفت المؤلفين أعمالا للطلاب.
- (78) فتحت للموسيقا سوق هائلة في الموسيقا التصويرية للسينما كما كلّفت بعض المؤسسات الحكومية بكتابة موسيقا لأفلامها الوثائقية.
- (79) من أهم الأعمال المعبرة عنها: Connotation للأوركسترا سنة 1962- م. ودروسين.
- (80) مباراة يعرض فيها رعاة البقر براعتهم واسمها مستمد من المعنى الأصلي (سوق الماشية).
- (81) وله كذلك متتابعة من الغرب Western Suite التي يستخدم فيها ألحان رعاة البقر.
- (82) أعد المؤلف متابعات أوركسترالية اشتهرت كثيرا من موسيقا هذه الباليهات وكذلك من بعض الموسيقا التصويرية للسينما (انظر).
- (83) أبالشيوتا هي سلسلة جبال في شمال شرقي أمريكا، تكاد تكون موازية لساحل الأطلسي.
- (84) كتبت موسيقا الباليه لثلاث عشرة آلة فقط
- (85) وهو مذهب ديني شديد التزمتم ظهر في منتصف القرن الثامن عشر في أمريكا.
- (86) عنوان الأغنية الأصلية النعم البسيطة Simple Gifts وقد أخذها المؤلف من مجموعة من أغاني هذه الطائفة نشرها إدوارد أوستن/ دروسين.
- (87) شاعرة أمريكية (1830- 1886) من ماساشوستس، كتبت قرابة 1700 قصيدة لم ينشر منها في حياتها إلا قلة، رغم جودتها.
- (88) حصل على جائزة أوسكار عليه.
- (89) جراوت، جريفيث.
- (90) وهو ما يسميه جراوت مزيجا من الفخامة والنحول..
- (91) نفس المرجع.
- (92) نشر هذا المقال بمجلة Musical Quarterly 32 يناير على أثر نشر صونانته الأولى للبيانو: تشيس.
- (93) باخاراخ، مارتن ودورسين.
- (94) التي تكثر فيها الرابعات والخامسات والثمانات المفتوحة: هاوارد، جريفيث، مارتن ودولوسين.
- (95) أندانتي للأوركسترا.

القوميه فى موسيقا القرن العشرين

- (96) من 32 حتى 1940 .
- (97) مثل مؤلفه: أبراهام لنكولن يسير فى منتصف الليل .
- (98) أمثال وليام شومان Schuman تلميذه وصديقه، ب مينين Mennin وفرجيل طومسون، وإليوت كارتر وملتون وبابيت وغيرهم .
- (99) تشيس .
- (100) يقدمها الأوركسترا بأسلوب الكانوت مع نماذج إيقاعية مع ذروة القسم الرابع . م. ودروسين، تشيس، جليسون .
- (101) تسمى (بلهجة الزوج) De Trumpet Sounds It In my Soul .
- (102) سالازار .
- (103) شاعر أمريكي كبير .
- (104) عدل المؤلف رقمها إلى 13 على خلاف التسلسل الطبيعي وربما كان هذا تحية للولايات الثلاث عشرة الأصلية .
- (105) مارتن ودروسين .
- (106) دروسين، تشيس .
- (107) قدمتها جماعة أصدقاء وأعداء الموسيقا الحديثة بهارتفورد لأول مرة سنة 1934 .
- (108) (1883- 1965) فرنسي أمريكي من أشد المجريين فى الموسيقا تحرا وجرأة، وكتب موسيقا إلكترونية وموسيقا مسبقة التسجيل «كونكرت» وغيرهما .
- (109) قادها هاوارد هانسون بأوركسترا روشستر لأول مرة، وهي التي أكدت منزلته .
- (110) مغايرة الصوت الناتجة عن عزف لحن واحد بواسطة عدة آلات تعزف معا فى نفس الوقت يضيف كل منها بعض التفاصيل الزخرفية المرتجلة على اللحن الأصلي .
- (111) مكتوب لعدد صغير من الآلات .
- (112) ومنها شعوب أمريكا الوسطى وبعض جزر الهند العربية .
- (113) البرازيل هي الوحيدة التي تتحدث بالبرتغالية .
- (114) وخاصة فى المكسيك التي يعتبر مبنى جامعها الجديدة فى مكسيكو سيتي مثلا رائعا لها .
- (115) مثل جابريل ج . ماركيز الحاصل على جائزة نوبل فى الأدب .
- (116) كتب هورن وكوبا .
- (117) وأشهرها قبائل الإنكا Incas والمايا Maya والأزتك Aztec (باور) .
- (118) أو المهجن Mestizo .
- (119) رقصة شعبية من هافانا انتشرت فى مرقص العالم فى مطلع القرن .
- (120) رقصة حافلة «بالسكوب» انتشرت فى الغرب وتركت أثرا قويا فى الغناء والرقص البرازيلي وخاصة فى الجاز أويجو سالاس .
- (121) سالزمان ، باور، مارتن ودروسين .
- (122) ولا يضارعه فى هذا الفيض إلا داريوس ميبو Milhaud فى هذا القرن-وهو الذي كان من العناصر المؤثرة فى تكوين فيلالوبوس من خلال عمله مستشارا ثقافيا لفرنسا فى البرازيل- إذ عرفه على ديبوسى وموسيقى غيره من الفرنسيين: سالزمان، سلونسكي .
- (123) بيهاج ..
- (124) بيهاج .

- (125) ومن هؤلاء الموسيقيين تعلم فن ارتجال المصاحبات على الجيتار بالطريقة السائدة حينئذ في ريو دي جانيرو .
- (126) مثل كتاب فانسان دندي D'Indy .
- (127) عمل فترة في مصنع للكبريت .
- (128) بمناسبة زيارة ملك بلجيكا .
- (129) عازف البيانو الشهير الذي زار البرازيل سنة 1920 وهو الذي قدم مؤلفه للبيانو Prole Do Bebe للمرة الأولى، وحرص بعد ذلك على عزف مؤلفاته في حفلاته، فلقت بذلك الانظار الى فيلالوبس .
- (130) سالزمان .
- (131) مثل فلوران شميث Schmitt المؤلف، هـ. برونبيير، كما أثنى عليه ميسيان: مارتن ودروسين، جروف .
- (132) سالازار، روزنستيل .
- (133) بيهاج .
- (134) ر. ايكنز: في مجلة «الجمعية الدولية للتربية الموسيقية» (العدد) 1 / 987 «فيلالوبس، مرييا موسيقيا» .
- (135) بيهاج، قاموس جروف .
- (136) مثل الريكوريكو وآلة كوكو Coco (من جوز الهند الجاف) وبعض الطبول المحلية: بيهاج .
- (137) تطلق هذه التسمية على المجموعات الموسيقية التي تعزف في مدن البرازيل وغالبا ما يبرز فيها عازف منفرد في تقابل مع المجموعة، أو تطلق على الموسيقيين أنفسهم Choroos والذين يعزفون الرقصات والموسيقا في الاحتفالات الشعبية أو يصاحبون الأغاني المودينا Modinha العاطفية وما إليها .
- (138) نماذج إيقاعية من فيلالوبوس .
- (139) كتبها بين 1930 ، 1945 حين كان مستغرقا في مسؤولياته التربوية الموسيقية ولعها هي التي وجهته لتبني منطلق جمالي أوضح قومية وأعذب أسلوبا في هذه المجموعة .
- (140) مارتن ودروسين .
- (141) أوريجو سالاس
- (142) بيهاج .
- (143) على شعر لروث كوريا Correa .
- (144) تسمى Emboladas .
- (145) للشاعر مانويل بانديلا وهو موجه لطائر في براري البرازيل .
- (146) مارتن ودروسين .
- (147) مثل آريا، توكاتا، بريلودالخ .
- (148) مثل المودينا Modinha وما إليها .
- (149) ظهرت حركة هندية Indianista، سميت نهضة الأزتك: بيهاج .
- (150) اشتهر يونسي بأغنيته المعروفة أستريليتا Estrelita .
- (151) قاموس جروف وكذلك كتب عنه كوبلاند في هذا .
- (152) تلقى كذلك دراسة هارمونية على فوينتمى الذي عاونه على التخلص من التعقيدات غير

القومية في موسيقا القرن العشرين

- الضرورية للطرق الألمانية والفرنسية على حد قوله .
- (153) حالت بعض التعقيدات الإدارية دون تقديمه على المسرح وقتها ولكنه قدم بعد ذلك .
- (154) قدم 155 عملا عالميا لأول مرة .
- (155) عزف بهذا الأوركسترا 82 مؤلفا مكسيكيا بعضها كتب بتكليف منه .
- (156) وعنوانه «الفكر الموسيقي» .
- (157) مع إدجار فاريز وكاويل وكوبلاندا .
- (158) نالت الجائزة القومية للفنون والعلوم .
- (159) منح شافيز أوسمة في فرنسا وبلجيكا وإيطاليا والسويد والأرجنتين والولايات المتحدة .
- (160) متتابعة ألّفها للألعاب الأولمبية في مكسيكو سيتي .
- (161) مارتن ودروسين، جروف .
- (162) سالازار، باور، بيهاج .
- (163) في العاصمة بينوس آيريس .
- (164) حصل على جائزة عنها .
- (165) مثل الكونشيرتو الأرجنتيني للبيانو والسيمفونية الأولى ولكنه أدمج مادتها في الباليه إستانسيا : دروسين، بيهاج) .
- (166) حُلت فرقة كارافان ولذلك لم يقدم هذا الباليه على المسرح إلا بعد عشر سنوات، ولكن قدمت بعض رقصاته سنة 43 .
- (167) بيهاج .
- (168) سالازار، بيهاج .
- (169) بيهاج، باور .

هوامش الفصل الخامس

- (1) يفضل بيرك استخدام لفظة «الحضارة» باعتبارها دالة على كل متكامل، ليست المنجزات إلا قمته .
- (2) ب. طيبي: الحضارة العربية فصل «التفاعل بين التحولات الاجتماعية والثقافية» .
- (3) لويونيس .
- (4) وان تضمن بعض «الهيتهروفونية» (مغايرة اللحن)، الناتجة عن اشتراك عدد من الموسيقيين في الأداء عن الذاكرة وحين يضيف كل منهم زخارف (مرتجلة) تلقائية .
- (5) بلغ المتداول منها في مصر عام 1932 قرابة مائة وخمسين مقاما، وعرفت تركيا والعراق وسوريا ولبنان وتونس أعدادا مشابهة وتختلف الأسماء من بلد لآخر، ولكن مضمونها غالبا متقارب . (كتاب مؤتمر الموسيقى العربية 1932) .
- (6) ظلت روائع موسيقا الغرب تعتمد على الموازين الإيقاعية المنتظمة لعهد قريب ثم اكتشفت الإيقاعات العرجاء المركبة في هذا القرن: انظر سترافنسكي الفصل الثالث والشعوب الشرقية في الاتحاد السوفيتي-وبارتوك الفصل الثاني .. الخ .
- (7) س الخولي: تقاليد الارتجال .
- (8) تتطلب الموسيقى التقليدية (على خلاف الشعبية) علما بالمقامات والأوزان، ليس مرتبطا بالضرورة

بقراءة النوتة الموسيقية، التي لم تنتشر إلا مؤخراً مع ظهور المعاهد الموسيقية على النسق الغربي، وبعد أن اتفق في هذا القرن على علامات خاصة في النوتة للدلالة على الأبعاد المميزة للموسيقى الشرقية (أرباع الأصوات).

(9) وهي التي تولى عبد الحليم نورية حتى وفاته في الثمانينات قيادتها وبدأت بفرقة تخت صغيرة من كبار العازفين بالإضافة للفرقة الأكبر عدداً، ثم اختفى منها التخت وتخلّى عن موضعه لفرقة كبيرة العدد من العازفين والكورال.

(10) س. الخولي-ج. ك شابرييه-ج. بيرك.

(11) أدخلت بعض الفرق آلات غربية مثل التشيللو والفيولا والكنتراباص.. الخ رغم أنها لا تؤدي وظيفة هارمونية في موسيقى التراث-كما في الموسيقى الغربية، وهي تقدم مجرد ألوان صوتية غربية على جماليات التراث وزادها استخدام المكبرات ابتعاداً عن أصولها.

(12) هياورز.

(13) مثل التانجو والرومبا وما إليها أو حتى الموازين الإيقاعية البسيطة التي نبذها الغرب في هذا العصر.

(14) مثل البيانو أو الأكورديون وآلات النفخ قبل معالجتها لتؤدي تلك الإبعاد: انظر شابرييه.

(15) م. النهيبي «قضية الشعر العربي الحديث»، سعيد: فصل «الاستشراق مرة أخرى» من كتاب المجتمع العربي.

(16) قاد هذه الحملة من موقعه كمستأول عن معهد برلين لدراسات الموسيقى المقارنة-ألان دانييلو قرابة عشرين عاماً هو وبعض أتباعه، وذلك من خبرته بالموسيقى الهندية التي أراد أن يتخذها معياراً يفرضه على كل شعوب الشرق.

(17) عبّر حسين فوزي في أحد مؤتمرات اليونسكو عن رفضه الغاضب لهذا الموقف قائلاً أتريدون لنا أن نظل قروداً في حديقة الحيوان لتنتزجوا علينا؟

(18) برونونيل من أوائل من وجهوا دراساتهم لأثر الغرب على موسيقى الشرق المعاصرة في إطار اجتماعي وموسيقي.

(19) يقع 3% من مساحة تركيا في أوروبا، ويفصلها عنها مضيق البوسفور وتقع بقيةها في آسيا وتسمى آسيا الصغرى و الأناضول.

(20) وهي طريقة أنشأها جلال الدين الرومي في القرن الثالث عشر ولها تراثها الموسيقي الفني، المرتبط بشعائرها، وهي المجال «الإسلامي» الوحيد الذي يبيح استخدام الآلات الموسيقية كالناي.

(21) وكان كونسرفاتور أسطنبول قد أنشئ سنة 1912.

(22) أنشأها موسيقي مخضرم هو «فريد روشن كام»، ودعتها مصر لتقديم حفلاتها في أواخر الستينات، تمهيداً لتكوين فرقة الموسيقى العربية المصرية.

(23) دراسة أميركية لتركيا.

(24) وهو من الأسماء اللامعة من الجيل الثاني من المؤلفين (الأكاديميين) الأتراك، لم يلتزم بالاتجاه القومي إلا في بدايات إنتاجه ثم تحول للنظام الإثنى عشر (الدوديكاومنية) ونالت مؤلفاته فيه جوائز دولية من سويسرا وغيرها.

(25) بدعوة من وزارة الثقافة في السبعينات حيث قاد حفلاً من مؤلفاته الأوركسترالية والغنائية.

(26) وهي تضم الأعضاء الخمسة للجيل الأول من المؤلفين الأتراك القوميين الذين استلهموا الموسيقى التركية في أعمال معاصرة منذ الثلاثينات.

القومية في موسيقا القرن العشرين

- (27) وله كذلك دراما ملحمية للغناء والكورال والأوركسترا «جلجامش» وباليه «أسطورة اليمامة»
- (28) قدمت في تركيا والاتحاد السوفيتي عدة مرات وخاصة في جمهوريات القوقاز.
- (29) وله عدة أعمال أوركسترالية أخرى منها Dictum للأوركسترا الوتري، ورقصة شعائرية Rituelle مصنف 57 وكونشيرتو للحجرة وتنويغات للأوركسترا-وله أعمال غنائية (للصوت المنفرد) متعددة جدا بعضها مع الأوركسترا ومن أشهرها تأملات في الإنسان مصنف 60، 63، 64، 69.
- (30) وهم سايجون وراي، وأكسيس وإيركين والنار.
- (31) توفى جمال رشيد حوالي 1986.
- (32) أستاذة البيانو الشهيرة التي أطلق اسمها هي وياك تيبو على مسابقة دولية كبرى للعرز بفرنسا.
- (33) منها مدير الفنون الجميلة بوزارة التعليم.
- (34) قدم هذا العمل في أنقرة وبرلين في نفس عام تأليفه كما سجل في ألمانيا.
- (35) أغلب مؤلفاته نشرتها طبعه كونسرفتوار أنقرة ودار أونيفرسال بالنمسا.
- (36) في لبنان سبع عشرة عقيدة دينية مختلفة.
- (37) مثل جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وغيرهما وهم أدباء ترجمت أعمالهم وانتشرت دوليا.
- (38) في أواخر عام 1990 ظهرت بوادر تبشر بانتهاء محنة لبنان.
- (39) مانجي.
- (40) نشر كتابا هاما بعنوان الموسيقا العربية أساس الموسيقا الغربية وحضر مؤتمر القاهرة الموسيقي الدولي سنة 1932.
- (41) كما اشتغل عازفا للأرغن بإحدى كنائس باريس لفترة.
- (42) ليس الوحيد من نوعه ففي متحف معهد الموسيقا العربية بالقاهرة آلة مشابهة.
- (43) ولد بقبرص سنة 1900 وسافر لأمريكا في الخامسة عشرة ونجح كعازف بيانو وحصل على منحة جوجنهايم للدراسة والتأليف وله مؤلفات للآلات منها كونشيرتات للبيانو والفيولينة، وسمفونية في قالب الكونشيرتو للرباعي الوتري والأوركسترا، ومؤلفات لموسيقا الحجرة.
- (44) منهم من حصلوا على جوائز دولية في البيانو وبعض عازفي الفيولينة والمغنيات ممن استقروا في مناصب هامة بأوركسترات وأوبرات أوروبا وأمريكا: مانجي.
- (45) في أواخر الستينات.
- (46) وقد قام بجهد كبير في جمع الأغاني الشعبية اللبنانية.
- (47) تولى كذلك إدارة الكونسرفتوار في السبعينات وأغلب نشاطه في الموسيقا الدينية.
- (48) الذي تولى إدارة كونسرفتوار بيروت من 64 حتى 1969 وهو مقيم الآن بباريس.
- (49) ثاني معاهد الموسيقا في لبنان.
- (50) من 1798- 1805.
- (51) في دعوة الاستقلال التي قادها مصطفى كامل ومحمد فريد.
- (52) وسبق ذلك مشروع القرش.
- (53) من 1882 حتى 1922.
- (54) رأسها قبله محمد نجيب لفترة قصيرة.
- (55) لم تقدم إلا في عام 1871 لأول مرة في القاهرة ونجاحها معروف لكل محبي الموسيقا.

- (56) بدر الدين أبو غازي .
- (57) انظر الفصل الرابع أمريكا اللاتينية .
- (58) أنجح أوبرتاته غالباً هي التي لحن فيها أزجالاً لبدیع خیری، وهو من أعظم شعراء العامية وأصدقهم وطنية وأبرعهم تعبيراً عن المجتمع ونقداً له .
- (59) توصل سيد درويش تلقائياً في مواضع متفرقة لنوع من ازدواجية الألحان (البيوليفونية) في بعض أوبرتاته بشكل عابر .
- (60) له قول مأثور عن فضل الشارع عليه وعلى موسيقاه: حماد: سيد درويش، حياة ونغم .
- (61) أصبح نشيده بلادي نشيداً وطنياً .
- (62) وهو ما يتمثل في استخدام إيقاعات التانجو والرومبا وإدخال آلات أوركسترا لية غربية وتريه ونحاسية وكذلك البيانو، للفرق الشرقية، وإقحام ألحان معروفة ومأخوذة بنصها عن الموسيقى الغربية، على إطار غنائي شرقي الخ .
- (63) بدأ د . حسين فوزي (وغيره) في تقديم برامج تذوق الموسيقى الكلاسيكية باللغة العربية ثم تابع تقديمها في «البرنامج الثاني» الثقافي بعد ذلك حتى أوائل الثمانينات وبصورة أوسع .
- (64) أوفدت مصر في تلك الفترة حفنة صغيرة من الشبان لدراسة الموسيقى الغربية عملياً بفرنسا مثل عبد الحميد ومحمود عبد الرحمن، وعبد الحليم علي، وأحمد عبيد قائد الأوركسترا .
- (65) عبد الوهاب البياتي ونازك الملائكة وبدر شاكر السياب ومعين بسيسو ومحمود درويش وغيرهم .
- (66) صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وملك عبد العزيز وفتحي سعيد وأمل دنقل وإبراهيم أبو سنة وغيرهم .
- (67) تولى د . ثروة عكاشة وزير الثقافة المستتير مسئولية إنشاء أهم المؤسسات الثقافية الجديدة في ظل الثورة، وعاونه د . حسين فوزي . وخاصة في الموسيقية منها لفترة .
- (68) واستقدم له خبير روماني لجمع الموسيقى الشعبية، وأصدرت وزارة الثقافة منها مجموعة اسطوانات صغيرة لازالت من أفضل ما نشر شمولاً وتوثيقاً .
- (69) افتتح سنة 1959 بهدف «تخريج عازفين ومغنين ومؤلفين طبقاً للمستويات العالمية» .
- (70) أنشئ سنة 1971 بالكونسرفتوار وهو الأول من نوعه في العالم العربي، رأسه جمال عبد الرحيم وتولى تدريس التأليف به .
- (71) مثل باليه «الصمود» وعرايس المولد «والباليه الفرعوني أوزوريس (موسيقا جمال عبد الرحيم) وغيرها .
- (72) وهي المعاهد العالية للباليه، والكونسرفتوار، وتتبعها مدارس ابتدائية وإعدادية وثانوية لصغار الموهوبين وللموسيقا العربية (ويتبعه قسم ثانوي) والمسرح، والسينما والفنون الشعبية، والنقد الفني، ويكاد التعليم فيها أن يكون مجانياً، كما أن نشاطها يمتد لتقديم عروض فنية بفرقها المختلفة .
- (73) توفيت سنة 1988 .
- (74) لازالت هذه المجموعة الأولى هي المتداولة في مصر والخارج، وأن كان التدوين الموسيقي فيها لم يعن بإبراز الأبعاد الخاصة للمقامات العربية الشعبية، ثم نشرت في الستينات مجموعة ثانية أقل تداولاً .
- (75) ولد في القاهرة 10 / 4 / 1910 وتوفي بها 25 / 0 / 1963 .

القومية في موسيقا القرن العشرين

- (76) تجرى في عروقتها دماء يونانية.
- (77) وكان مشروعه للتخرج تصميم دار للأوبرا Beaux arts (77).
- (78) مثل موتيف اللوتس المحور، الذي استخدمه في واجهات عدد من مشروعاته بالقاهرة.
- (79) على قصيدة لشقيقه م. خيرت.
- (80) قام أ. خيرت بتصميم مبنى الكونسرفتوار وأشرف على تنفيذه هو وبقية معاهد أكاديمية الفنون، ثم قام بتأسيس المعهد موسيقيا في عام 1959 طبقا لتوصيات اللجنة المشكلة في وزارة الثقافة لهذا الغرض.
- (81) فاضت روحه في 5/10/1963 وهو بمكتبه بالمعهد.
- (82) ظهر لحن هذه الطقطوقة لسيد درويش في إحدى دراسات خيرت الشاعرية للبيانو أيضا.
- (83) وهي الجوائز التي أنشأتها وزارة الثقافة في الستينيات لدفع تطور الفنون وتشجيع الفنون.
- (84) قامت وزارة الثقافة في تلك الفترة بطبع اسطوانات للمؤلفات المصرية «المتطورة» (في يوجوسلافيا) ولكنها احترقت في دار الأوبرا القديمة سنة 1971 فلم يبق من هذه الاسطوانات شيء يذكر.
- (85) الذي تتلمذ عليه آخرون منهم عبد الحليم نورية.
- (86) انظر الفصل الثالث.
- (87) منح التفرغ نظام أتاحت به وزارة الثقافة للفنانين إمكانية التفرغ لإبداع أعمال فنية بعيدا عن معوقات كسب العيش.
- (88) قام التلفزيون المصري سنة 1991 بإنتاج هذه الأوبرا فكانت أول أوبرا مصرية تقدم كاملة (بأصوات مصرية) ويشهرها التلفزيون.
- (89) كتبها بتكليف من سلطنة عمان لمناسبة ندوتها الدولية للموسيقا التقليدية سنة 1985 وسجلتها على اسطوانة.
- (90) للمؤلف صلة طويلة بتشيكوسلوفاكيا التي زارها مرارا لحضور مهرجانها الدولي ربيع براج.
- (91) اخترع والده آلة فلوت تؤدي أربع الأصوات وكان يجيد عزف الكمان والعود والناي.
- (92) من خلال جمعية الجرامافون بكلية الآداب والتي كونها د. لويس عوض لنشر الثقافة الموسيقية.
- (93) منهم السفير طاهر العمري. وقد يسر له د. طه حسين إمكانية السفر لدراسة الموسيقا بأوروبا.
- (94) أحد مشاهير تلاميذ هدميت في ألمانيا.
- (95) من السودان وعمان والسعودية والبحرين.. الخ.
- (96) بالمجلس الأعلى للثقافة.
- (97) في حديث لمجلة سويدية سنة 1986 ومحاضرة بجامعة تامبا بأمريكا سنة 1987.
- (98) هـ: هانس هاينز شتوكنشمت Stuckensmid في حديث بإذاعة راديو Rias ببرلين سنة 61 ومقال بمجلة Melos.
- (99) على أفكار من الموسيقا التصويرية التي ألفها لفيلم الحياة اليومية لقدماء المصريين 1960 وهي مسجلة على اسطوانة.
- (100) وهما حركتان من كونشيرتو الفلوت والأوركسترا-ولبحيرة اللوتس نسخة أخرى للأوبوا والأوركسترا.
- (101) أ-للكورال بدون مصاحبة

- ب-في ملامح «مصرية» للكورال والأوركسترا .
- ج-والفيولينة والبيانو .
- د-ونسختان للفيولينة والأوركسترا إحداهما للكونسير وتتطلب براعة أعلى من الأخرى البسيطة للناشئين .
- (102) على أشعار لصلاح عبد الصبور: والصحوة تلحين لقصيدة «الملك لك» من ديوانه الأول بنفس العنوان .
- (103) والأغاني هي: الحنة، ومرمر زمني وروق القناني مع الناي والقانون، «الواد ده ماله ومالي» وحالي ع البدوية مع فلوت وقانون .
- (104) مثل ألمانيا وإيطاليا والسويد وتركيا وبريطانيا والاتحاد السوفيتي وبلجيكا وغيرها .
- (105) جون روبيسون: في تحليله للصونات في بحثه للندوة الدولية بلندن سنة 90 / 1989 .
- (106) نشرتها دار دوبلنجر النمساوية .
- (107) قدم على المسرح بهانوفر ثم في عروض مشتركة بالقاهرة سنة 1979 في أكاديمية الفنون .
- (108) وهذا التصميم هو السائد حاليا في عرضه كجزء من (برتوار فرقة باليه القاهرة) .
- (109) كتبه لإذاعة الشعب وكان يقدم فيها كل ليلة في رمضان في السبعينات .
- (110) ترجمة لويس عوض أخرجها تاكيس موزينيديس بالقاهرة في الستينات .
- (111) وهي اثنتا عشرة أغنية كتبها خصيصا لكورال أطفال الكونسرفتوار ونشرت هيئة الكتاب أغلبها مع اسطوانة .
- (112) مثل قطتي صغيرة وغازو وكان فيه واحدة ست . الخ .
- (113) أخرج زكي طليمات في أوائل السبعينات عند سفح الهرم وهو الذي نال عنه الجائزة التشجيعية .
- (114) انظر الفصل الثاني . بارتوك .
- (115) كما في لحن «الرونندو البلدي» أو الحركة البطيئة في حسن ونعيمة . الخ .
- (116) ب . جراديفنش .
- (117) قدم هذا الثنائي بنجاح في ألمانيا وبلجيكا وإيطاليا وأمريكا والكويت والبحرين ومصر وقد أهدها لابنته بسمة عازفة الفيولينة وزوجها كامل صلاح الدين عازف التشيللو (هدية زواجهما)
- (118) الحركة البطيئة تستغل نفس الخلايا ولكن بأسلوب شديد التحوير أبعدها عن الطابع الشعبي وجعلها أكثر عالمية .
- (119) محمد عبد الوهاب عبد الفتاح: جمال عبد الرحيم واتجاه جديد في التأليف للموسيقا «مجلة عالم الفكر/ 1987 .
- (120) استقبلهما النقاد الغربيون بحفاوة عند عزفهما في الخارج وقدم الارتجال في يوجوسلافيا وكندا وروسيا وأمريكا: كامل صلاح الدين الذي أهديت إليه .
- (121) مهداة لمحمد حمدي .
- (122) عزفتها بالقاهرة للمرة الأولى مارتايريك الأمريكية سنة 1987 .
- (123) في «أوزوريس» عزف مباشر على الأوتار المعدنية داخل البيانو كما أن مشهد المعركة (بين حورس وست) مكتوب لآلات الإيقاع الطرقية وحدها . وفي ثلاثة الفيولينة والتشيللو يعزف التشيللو والفيولينة ضربا إيقاعيا مركبا على الجسم الخشبي للآلة (في الرقصة الفينيقية) .
- (124) علي عثمان الحاج، تعريف بموسيقا الراحل جمال عبد الرحيم (مجلة القاهرة) 1989 .

القومية في موسيقا القرن العشرين

- (125) تصدر وزارة الثقافة شريط (كاسيت) يضم أغلب هذه المؤلفات موسيقا الحجرة المشار إليها .
- (126) مثل جائزة جمال عبد الناصر السوفيتية المصرية سنة 1975 .
- (127) ومنهم راجح سامي داود، ومونا غنيم، ومحمد عبد الوهاب عبد الفتاح، وعلاء مصطفى، وعصام الجودر وشريف محي الدين ونادر عباسي وخالد شكري وعلي عثمان وغيرهم وقد اتجه بعضهم للكتابة في المقامات العربية ذات الأرباع .
- (128) الكتاب التذكاري Festschrift لجمال عبد الرحيم الذي تصدره اللجنة المصرية الأمريكية بالقاهرة وهو تحت الطبع سنة 1991 .
- (129) لـووينس-باور
- (130) انظر الفصل الرابع
- (131) والباليه مكتوب لصوتي سوبرانو وباريتون، وإلقاء منغم من الأصوات Intoned على نص من إعداد المؤلف . وقد أعد للبيانو متابعتين من موسيقاه .
- (132) هذا نموذج من القطعة المسماة I Spectrumm ويستخدم فيه آلة بونجوس مثبتة في البيانو لتصدر ذبذبات وظلالا خاصة وألوانا رنينية أكثر منها نغمات وابتكر لتدوينها طريقة خاصة، وان كان النيبس الإليطاعي واضحا فيها :
- (133) التي كتبها بين عام 51- 1955 .
- (134) والذبذب هو الاسم الساخر الذي أطلق على الضحايا من الطلاب المقتولين في هذه الاضطرابات .
- (135) قدمت هذه الموسيقا بعد ذلك سنة 54 كحركة للفيولينة والبيانو والهارب أما الباليه فقدمته مجموعة الرقص الحديث بجامعة برانديس سنة 1954 ببوسطن .
- (136) مايو سنة 1987 قدمها أوركسترا ممفيس السيمفوني .
- (137) إذ لم تتح إمكانية الاطلاع على مدونتها .
- (138) استخدام الضبع لفظة الصقل Chistelling في محاضرة عن أسلوبه فن الكونسرفتوار المصري .
- (139) أنواع من الطبول تستخدم في كثير من البلاد العربية وتستخدم في مصر في الموسيقا التقليدية والشعبية على السواء .
- (140) طومسون .
- (141) وله اسم ملفت آخر هو : Osmo-Symbiotic .
- (142) عند زيارته له في أواخر السبعينات حيث دعته كاتبة هذه السطور لتأليف عمل خاص لهذا الأوركسترا .
- (143) تقدم أعمالهم اليوم في إذاعة البرنامج الثاني والموسيقا، ونادرا ما تقدم في التلفزيون، وأوركسترا القاهرة السيمفوني يؤديها على فترات متباعدة، ولذلك فإن الجماهير تعرفهم من خلال موسيقاهم التطبيقية أي التصويرية للمسرح أو السينما أو التلفزيون وما إليها . وقد كانوا موضع رعاية وتكريم في الستينات من الدولة وأجهزتها، التي منحتهم الفرص والجوائز والأوسمة، ولكن المناخ السائد بعد ذلك لم يحافظ على تلك الرعاية .
- (144) أتيح للكاتبة أن تستمع إليه في المؤتمر الدولي للتربية الموسيقية المنعقد في تونس سنة 1972 .

الهوامش

- (145) وهو عازف ناي بارع لعب دوراً كبيراً في المجالات الموسيقية الدولية.
- (146) ويديره صبحي الوادي الذي درس الموسيقى في بريطانيا وله دور إبداعي وتعليمي كبير.

المؤلف في سطور:

د. سمحة الخولي

* دكتوره الفلسفة في تاريخ الموسيقى من جامعة أدنبرة ودبلوم الأكاديمية للموسيقا بلندن عام 1954 .

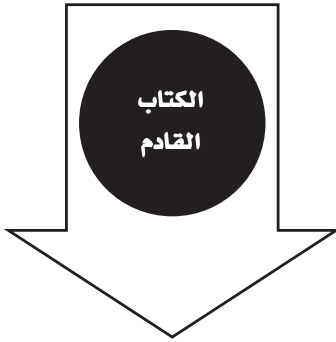
* عميدة معهد الكونسرفتوار من 1972 حتى 1981 ، ورئيس أكاديمية الفنون من 1982 حتى 1985 .

* أستاذ زائر بجامعة جنوب فلوريدا من 12987 حتى 1989 . وتعمل حاليا أستاذا متفرغا بقسم علوم الموسيقى بالكونسرفتوار .

* أشرفت على عدد كبير من البحوث ورسائل الماجستير والدكتوراه . ومثلت مصر في العديد من المؤتمرات والمهرجانات والمسابقات الموسيقية .

* ترجمت عددا من المراجع الهامة في التاريخ والتحليل الموسيقي عن الإنجليزية، وكتبت العديد من المؤلفات والأبحاث بالعربية والإنجليزية عن الموسيقى منها: «وظيفة الموسيقى في الحضارة الإسلامية»، «الموسيقا الأوروبية في القرنين السابع عشر والثامن عشر»، الخ.. وتقدم برنامجا تلفزيونيا عن «التذوق الموسيقي» (صوت الموسيقى) منذ عام 1975 .

* حصلت على عدد من الجوائز والأوسمة من مصر والمجر وفرنسا أبرزها جائزة الدولة التقديرية في الفنون من مصر عام 1984 .



أسرار النوم

تأليف : الكسندر بوريلي
ترجمة : د. أحمد عبد العزيز
سلامة

هذا الكتاب

ظهرت القومية في موسيقا القرن الماضي كرافد من روافد الرومانسية أثرى لغة الموسيقا الغربية، وواكب حركات التحرر السياسي، فكان وسيلة لتأكيد الهوية الثقافية لشعوب عاشت على هامش الموسيقا الغربية من قبل. وقد أثبتت القومية قدرتها على البقاء والتفاعل مع إنجازات القرن العشرين الموسيقية بل امتدت فيه إلى شعوب أخرى أكثر بعداً عن مراكز الإشعاع الفني للموسيقا الغربية. وبرزت المعاصرة من القومية الموسيقية كاتجاه رشيد متعقل يستند إلى جذور محلية يلوذ بها الإنسان المعاصر بحثاً عن ذاته وتأكيداً لهويته وسط هذا الخضم. وسقطت الحواجز وازداد تقارب العالم موسيقياً كما تقارب مادياً. فانبهر العالم بجرأة باليهات سترافنسكي الروسية، وبأسلوب بارتوك المتفرد في رسوخه في موسيقا الفلاحين، وشقت مؤلفات خاتشاتوريان طريقها إلى قاعات الموسيقا في العالم كله، واقترب المستمعون من روح الأندلس بموسيقا دي فاليا، ولمع اسم رومانيا موسيقياً من خلال مؤلفات إنيسكو، واحتلت تشيكوسلوفاكيا مكاناً مرموقاً في الأوبرا القومية المعاصرة بأوبرات ياناتشيك، وسمع صوت متميز في بريطانيا في موسيقا فون وليامز وهولست وبريتن... وترامت إلى أسماعنا نبرات شرقية جديدة من أذربيجان في مؤلفات حاد جيبكوف وكارا كارييف، ومن جمهوريات آسيا الوسطى، ولفتت أنظارها أنغام غربية شائقة آتية من قارة بعيدة في موسيقا فيلالوبوس البرازيلي، وشافيز المكسيكي وجيناستيرا الأرجنتيني.