بول هندميت: المؤلف والمنظر وأثره في موسيقى القرن العشرين (1895 - 1963 م)*

خالد محمد حمود المجرب

أستاذ مساعد، قسم التربية الموسيقية، كلية التربية الأساسية، الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب، دولة الكويت

الملخص

يهتم هذا البحث بتتبع حياة هندميت الفنية ومراحل تعلمه؛ لإظهار عزم هذا المؤلف وقدرته على التعلم والمثابرة منذ صغر سنه؛ فقد درس العزف على الكمان وهو في التاسعة تقريباً، وأقبل على دراسة التأليف الموسيقي وهو في السابعة عشرة من عمره، كما يهدف البحث إلى استعراض هذا الكم من المؤلفات المتنوعة.

ويستعرض البحث أسلوب هندميت في التأليف وإظهار اطلاعه على العصور التاريخية السابقه له، وتأثره بها، واهتمامه باستخدام الصيغ الآلية والغنائية بفكر جديد يعتمد على إظهار فكره ورؤيته الخاصة، وكذلك تأثره بكبار المؤلفين الموسيقيين على مر العصور.

ويوضح البحث أيضاً أهم كتاباته النظرية بصفة عامة وكتاباته عن الهارموني بصفة خاصة، ويتناول بالشرح موسيقى "الجبروخ"؛ أي موسيقى الاستعمال التي تزعمها هندميت من حيث التعريف بها ومكوناتها، وكذلك شرح أسلوبه الفوجالي في عمله "اللودوس تونالس"، وتعامله مع الهارمونية والكنترابنطية في الوقت نفسه، ومقارنتها بفوجات باخ.

مقدمة

هندميت مؤلف موسيقي ألماني وأحد رواد الهارموني. وضع أهم النظريات التي توضح كيفية بناء التآلفات وعلاقتها بعضها ببعض، وكذلك أسلوبه في الرجوع لما هو قديم، ولكن برؤية جديدة هي رؤية العصر الذي يعيش فيه المؤلف.

ويستطيع الطالب تعرف حياة الموسيقيين وتاريخهم بواسطة القراءة، ولكنه لا يستطيع تعرف أسلوبه في الكتابة الموسيقية، أو يفهم المغزى الحقيقي لتأليفه كتاباً في الهارموني الذي هو مادة نظرية بحتة، تعتمد على قواعد موسيقية ونظريات علمية، إلا بعد دراسة أسلوبه من خلال كتابته الموسيقية، وتعرف أعماله بالدراسة والتحليل. ويلقي هذا البحث الضوء على واحد من أهم مؤلفي القرن العشرين ومنظريه.

مشكلة البحث

جاءت مشكلة البحث من رغبة الباحث في عرض وصفي لأسلوب هندميت المميز في تأليف موسيقى القرن العشرين، خاصة أن كثيراً من الطلاب يجهل أسلوبه.

ويرى الباحث أنه يجب أن يتعرف الطالب تاريخ المؤلف الموسيقي وحياته وأسلوبه ودراسة أعماله وتحليلها وتعرف أسلوب العصر أيضاً، حتى يتم تعايش الطالب مع أسلوب هذا المؤلف وأهدافه، وثقل تكوينه الفني والثقافي، الذي هو ضرورة لكل موسيقي سواء كان عازفاً أم مؤلفاً.

هدف البحث

يهدف البحث إلى إلقاء الضوء على جانب من جوانب الإبداع الفني في القرن العشرين، وتعرف أسلوب **هندميت** في التأليف الموسيقي.

أهمية البحث

يستمد البحث أهميته من أنه يتيح الفرصة أمام الطالب للاطلاع على حياة هذا المؤلف الذي بلغ من الأهمية التاريخية شأناً كبيراً، واتخاذه قدوة، والإفادة من تجاربه؛ إذ إن المبدعين غالباً ما تكون حياتهم مليئة بالمتاعب والمضايقات ولكن الإصرار يدفع بهم إلى النجاح. وكذلك إصرارهم على الاتجاه نحو المجالات التي يحبونها دون الأخذ في الاعتبار جمع المال أو حتى تحقيق الشهرة، هذا إلى جانب الاستفادة العلمية من أسلوب التأليف والاتجاهات الموسيقية.

سؤال البحث

ما السمات الأساسية لأسلوب هندميت؟ كيف كانت الهارمونية عند هندميت؟ وما مؤلفاته في المجال الهارموني؟

حدود البحث

فترة حياة **بول هندميت** وإبداعه، التي تظهر قدراته وإضافاته على التأليف الموسيقي في القرن العشرين.

عينة البحث

فوجة اللودوس تونالیس.

منهج البحث

اتبع الباحث المنهج الوصفي.

أدوات البحث

الكتب والمراجع العربية والأجنبية والمدونات إلى جانب عناصر التحليل.

محتوى البحث

سيتناول البحث النقاط التالية:

الإطار النظري

- تمهيد.
- مصطلحات البحث.
- وصف هندميت لتعليمه ووجهة نظره الفنية.
- حياته الفنية.
- أسلوبه الموسيقي.
- أهم أعماله.
- مؤلفات هندميت النظرية وخاصة في الهارموني.
- موسيقى للاستعمال اليومي "موسيقى الجبراخت".

الإطار التطبيقي

- شرح لفوجة اللعب بالنغمات " اللودس تونالیس ".
- العلاقة بين فوجة اللعب بالنغمات وفوجات باخ.
- عرض للودوس تونالیس من خلال المدونة.

الإطار النظري

تمهيد

إن **هندميت** من أهم المواهب الفنية في عصره، وهذا يضفي مغزى خاصاً على مراحل التطور التي مر بها إلى أن بلغ النضج المبكر. وتدل أعماله المبكرة على أنه جمع بين نزعات رومانتيكية محددة وموهبة لحنية فريدة وسيطرة فرتيوزية (تكنيك) بارعة على صنعة التأليف[1].

مصطلحات البحث

الهارمونية[2]

هي فن مزج النغمات أو التوافق النغمي، فهي تآلف (كورد Chord) يتكون من ثلاثة أصوات أو أربعة تكتب رأسياً وتسمع في وقت واحد، وتدون أصوات التآلف بعضها فوق بعض، وتكون معاً إما نوعاً من التجانس (التوافق Consonance) و إما نوعاً من (التنافر Dissonance)، سواء كانت صادرة عن الآلات الموسيقية أم عن الأصوات البشرية، وتصاحب اللحن؛ بحيث تتوافق رأسياً في تآلفات كما يتوافق بعضها مع بعض في تتابعها، وهي عنصر من العناصر الأساسية المكونة لفن الموسيقى.

البوليفونية Polyphony

كلمة أصلها يوناني تعني "التعدد النغمي"، وهي تتكون من عدة ألحان غنائية أو آلية أو منهما معاً، تسير في خطوط أفقية متقابل بعضها فوق بعض وتسمع في وقت واحد، ويطلق على هذا الأسلوب "الأسلوب الكونترابنطي"؛ أي "الألحان المتقابلة"؛ نغمة مقابل نغمة، ونستطيع القول إن الكونترابنط قوام (texture) النسيج (fabric) الموسيقي[3]. وتعتمد البوليفونية على إبراز التباين بين تلك الخطوط اللحنية المختلفة، ولهذا الأسلوب طرق وقواعد، منها: المحاكاة Imitation، والاتباع Canon، وقلب الصورة اللحنية Inversion.

الكروماتيكية أو الكروماتية Chromatic

مصطلح موسيقي يعني الملون، وهو نوعان[4]:

(1) النصف تون الكروماتي (الملون) Semi Tone Chromatic، وهو النصف تون الدياتوني الذي ينحصر بين نغمتين متتاليتين (دو، ري بيمول)، (مي، فا)، أما النصف تون الكروماتي الذي ينحصر بين نغمتين تحملان الاسم

نفسه مع رفع إحداهما بعلامة الدييز (دو، دو دييز) أو خفضهما بعلامة البيمول (ري، ري بيمول).

(2) السلم الكروماتي (الملوَن) Chromatic Scale، ويتكون بتتابع نغماته من أنصاف الأبعاد، ويحتوي على اثني عشر نصفاً متساوية تقريباً.

المقامية أو التونالية Tonality[5]

هي نظام يعتمد في التأليف الموسيقي على استخدام المقامات أو السلالم الكبيرة والصغيرة؛ أي أن تتقيد بمقام معين يسيطر على المقطوعة المؤلفة في هذا السلم أو المقام، ويسيطر على المقام نغمات معينة، تترابط فيما بينها بعلاقات ثابتة، والاحتفاظ بهذه العلاقات يعطي للمقام شخصيته.

توطدت أُسسها منذ عام 1500م، واعتمدت في بناء الألحان على المحور التونالي، وظهر تطور لهذا المفهوم في الربع الأول من القرن العشرين؛ حيث ظهرت المقامية أو التونالية بشكل جديد؛ فكان لكل مؤلف أسلوبه في استخدام التونالية، فهناك التونالية المزدوجة أوالمقامية المتعددة، وظهر هذا عند كل من بارتوك وسترافنسكي، والتونالية التي تستعين بسلالم أو مقامات ذات أبعاد معينة تختلف عن أبعاد السلالم الكبيرة والصغيرة كما عند سترافنسكي وهندميت، ثم التوالية القائمة على سلالم الموسيقى الفولكلورية ومقاماتها كما عند بارتوك وكوداي.

اللامقامية أو اللاتونالية Atonality

هي التحرر من النظام المقامي أو التونالي التقليدي ليصبح العمل الموسيقي غير محدد المقام أو السلم، فلا يكتب دليل للمقطوعة في البداية بل تستخدم علامات التحويل خلال المقطوعة، ويهدف هذا النظام إلى إلغاء سيطرة المقام ومن ثم الاستغناء عن الدور المهم الذي تؤديه نغمات الأساس والمسيطرة (الدرجة الخامسة)، وتحت المسيطرة (الدرجة الرابعة)، وكذلك القفلات

الهارمونية التقليدية، وأول من استخدم هذه الطريقة المؤلف النمساوي "**شونبرج**" (**1874 – 1951م**)[6].

الدوديكافونية Dodecaphony

كلمة مشتقة من اليونانية، وتعني إرساء القواعد الثابتة التي تقوم عليها المؤلفات اللاتونالية، وهذه القواعد هي[7]:

1 – وضع السلسلة التي تشمل الاثنتي عشرة نغمة التي يحتويها السلم الكروماتي وإعطاؤها جميعاً أهمية واحدة، وترتيبها وفق نظام خاص واستخدامها في التراكيب الهارمونية المختلفة، وعدم تكرار أي نغمة من تلك النغمات مرة أخرى في سياق السلسلة.

2 – يشتق من هذه السلسلة الأساسية ثلاث سلاسل أخرى عن طريق القلب (nversion)، وهو قلب السلسلة الأساسية.

3 – معكوس السلسلة الأساسية (Retrograde).

4 – قلب معكوس السلسلة الأساسية.

تلك السلاسل الأربع هي التي تقوم عليها المقطوعة الموسيقية، ويمكن بداية السلسلة الأساسية بنغمة من النغمات الاثنتي عشرة، وعليه ينتج من ذلك ثمانية وأربعون احتمالاً في بناء المقطوعة. وظهر هذا الاتجاه الموسيقي في الربع الأول من القرن العشرين على يد "**شونبرج**".

الفوجة Fugue[8]

تعني لغوياً الهروب أو المطاردة، وموسيقياً تعني التسلسل النغمي، وهي من أهم أنواع التأليف الآلي، وقد ازدهرت في عصر الباروك، قوامها النسيج البوليفوني الذي يعتمد على فنون الكونترابنط التونالي، وتقوم على لحن قصير يسهل تذكره خلال الاستماع عندما تتلاحق الأصوات في مسيرتها مطردة حتى تبلغ ذروة المعنى الموسيقي، وتكتب عادة لأصوات متعددة غنائية أو آلية لثلاثة أصوات أو أربعة، وأياً كان عدد الأصوات التي تعزف في وقت واحد فثمة فكرة

موسيقية مركزة ومميزة لحنياً وإيقاعياً، يسهل تعرفها، ويطلق عليها اسم "الموضوع"، وتكون عادة في بداية الفوجة في صوت واحد في مازورة أو مازورتين أو ثلاث، ثم تعالج كونترابنطياً بحسب الأصوات المكونة لنسيج الفوجة.

الكلافيير المعدل Well Tempered Clavier

كلافييه؛ أي كلافيير(Clavier) بالفرنسية لفظ كان يطلق عامة على جميع الآلات ذات لوحات المفاتيح وخاصة آلة الكلافيكورد، والمعدل ويقصد بها السلم المعدل الذي ابتكر نتيجة لوجود فرق بسيط بين نصفي الصوت (التون) الطبيعي والملون، ويقدر بتسع صوت الناتج من تقسيم البعد الكبير، ولجعلهما متساويين أجري تعديل بتقسيم هذا الفرق بين الطبيعي والملون ليصبح السلم اثني عشر نصفاً متساوية، وهذه الطريقة سهلت ضبط الآلات وصناعة الآلات الثابة كالبيانو، وأظهر **جان سبستيان باخ** مزايا هذا النظام في ثمان وأربعين فوجة؛ في كتابين أو مجلدين بعنوان "**مجموعة الكلافيير المعدل**"[9]، ووصل بها أعلى مراتب البوليفونية في كل العصور، وكان لكل فوجة مقدمة Perlude منفصلة.

بريليود (مقدمة) Perlude

وتعني مقدمة، وهي موسيقى تعزف قبل العمل الرئيسي مثل الافتتاحية بالنسبة للأوبرا أو قطعة موسيقية تسبق الفوجة، كما في فوجات باخ الثماني والأربعين، وليس للمقدمات قواعد تحدد قالبها أو تركيبها، ولذلك أصبحت تطلق هذه التسمية على القطع الصغيرة من موسيقى الآلات مثل مقدمات شوبان للبيانو، وهي قائمة بذاتها ولا تسبقها بشيء[10].

إنترلود (فاصلة موسيقية) Interlude

هي فاصلة موسيقية أو لحن موسيقي محدود الأهمية، يعزف كفاصل بين جزأين موسيقيين لهما أهمية أكبر، كانت في البداية تؤدى بين فصول الرواية

وخاصة في الأوبرا، ثم أصبحت مقطوعة مستقلة، ورد ذكرها في هذا البحث في العمل الفوجالي لهندميت "اللودوس تونالیس" ؛ أي "اللعب بالنغمات" .

وَصف هندميت تعليمه ووجهة نظره الفنية قائلاً:

"وُلدت 1895م بمدينة هاناو[11]، ومنذ سن الثانية عشرة تلقيت دراسة موسيقية، وكسبت قوتي من عزف الفيولينه والبيانو والطبل في الصنائع الموسيقية الآتية: موسيقى حجرة من كل صنف، أركسترا سينما، أركسترا قهاوي، أركسترا رقص، أوبريت، فرق جاز وفرق نحاسية، ومنذ عام 1916م عينت رائداً لأركسترا الأوبرا في فرانكفورت، أما في التأليف فقد كتبت غالباً مقطوعات أصبحت لا أحبها مثل: موسيقى الحجرة بمجموعات شديدة التنوع وأشياء للبيانو، وكذلك ثلاث أوبرات، كل منها من فصل واحد، من المحتمل أنها ستظل أوبراتي الوحيدة، وذلك نظراً للارتفاع المستمر في أسعار ورق الموسيقى، فليس من الميسور كتابة مدونات كبيرة. ولا أستطيع أن أقدم تحليلاً لمؤلفاتي لأنني لا أعرف كيف أصف قطعة موسيقى بكلمات قليلة (ولاشك أنني أُفضل كتابة قطعة جديدة في الوقت الذي سيستغرقه هذا العمل. وإلى جانب هذا فإنني أعتقد أن مقطوعاتي سهلة الفهم لمن عنده آذان، ومن ثم، تحليلها ليس ضرورياً)، ومثل هذا "العكاز" لن يفيد بالتأكيد الناس الذين ليس لديهم آذان، كما أنني أرفض أن أكتب ألحاناً مفردة؛ لأنها دائماً تعطي صورة خاطئة "[12].

أراد الباحث كتابة هذه السطور ليوضح للطالب مدى صدق هذا المؤلف الكبير مع نفسه؛ فهو يقيم أعماله ويضعها في موقعها الصحيح بالنسبة لمستوى أفكاره، وهذا عنصر مهم للدارس بوجه عام و دارس الموسيقى والهارموني والتأليف بوجه خاص؛ إذ لابد للدارس أن يكون ناقداً لنفسه في جميع مراحله، حتى يصل لمستوى عالٍ من الأداء، وكذلك إلقاء الضوء على المعاناة التي عاشها وأمثاله من المبدعين الذين نشعر بمجهوداتهم وما بذلوه في سبيل العلم. وعلينا الآن تتبع مشواره منذ البداية بتوضيح أكثر.

حياته الفنية[13]

1 – عاش حياة غير عادية وغنية بالموسيقى، حيث إنه منذ نعومة أظفاره درس الموسيقى في المعاهد المتخصصة، على أيدي أساتذة من كبار الموسيقيين في ألمانيا، وفي الأعوام الثلاثة الأولى ركز **هندميت** على دراسة الكمان، حيث بدأ في عام 1904م دروسه لآلة الكمان، وفي عام 1907م تتلمذ على يد "أنا هجر Ann Hegner".

2 – عندما بلغ الثالثة عشرة من عمره تعرف **هندميت** أدولف ربرAdolf Reber أستاذ الكمان في الكونسرفتوار، فاحتضنه وتولاه برعايته، وألحقه بكونسرفتوار "هوك Hock" بفرانكفورت بألمانيا.

3 – بدأ دراسة التأليف في عام 1912م على يد "آرنولد مندلسون Arnold Mendelssohn"، ثم على يد "ديرنارد سيكلس Dernard Sekles"، وإلى جانب عزفه على آلة الكمان، تمكن أيضاً من العزف على عدة آلات أخرى، مثل الكلارينيت والبيانو والفيولا.

4 – في سن التاسعة عشرة تفوق في العزف على آلة الكمان، حتى إنه في عام 1915م اختير عازف الكمان الثاني في الرباعي الوتري لـ "أدولف ربر".

5 – قدمت أعمال **هندميت** في عدد من الحفلات الموسيقية بالكونسرفتوار، عندما كان عضواً في فصل أستاذه في التأليف "ديرنارد سيكلس" في أثناء التحاقه بالكونسرفتوار.

6 – تخرج متخصصاً في العزف على آلتي الكمان والفيولا والتأليف الموسيقي، وقد عين في العام نفسه عازفاً أول للكمان في أركسترا أوبرا فرانكفورت، وفي تلك الفترة أسس أيضاً الرباعي الشهير "آمات كوارتيت Quartet Amat"[14]، وكان يعزف على آلة الفيولا، في هذا الرباعي الذي يرجع له الفضل في تقديمه وتفسير كثير من أعمال مؤلفي الموسيقى في القرن العشرين.

7 – وفي عام 1919 قدم أول حفل موسيقي يموسيقاه بأسلوبه الشخصي يلي أحد مسارح فرانكفورت، وعزف فيه خماسي البيانو مصنف رقم (7)، وصوناتين – مصنف رقم (11)، ورباعياً وترياً – مصنف (10)، وحينئذ حظي **هندميت** بالاهتمام، ونشرت موسيقاه منذ هذا العام.

8 – كان النزوع إلى التعبير الرومانتيكي، الذي ظهر في أعمال هندميت المبكرة، يعتبر مَثَلاً أعلى في الفن، يختلف تمام الاختلاف عن كل ما ظهر في القرن التاسع عشر؛ فقد دفعت الظروف الاجتماعية والاقتصادية للعالم الغربي كله ولأواسط أوربا بصفة خاصة في هذا الوقت بالفنانين الخلاقين للبحث عن تبرير اجتماعي مباشر لعملهم، وقد عكست موسيقى **هندميت** في بادئ الأمر تأثره ببعض المؤلفين من أمثال: **برامز** Brahms (1833–1897) في أواخر العصر الرومانتيكي، وتأثر أيضاً **بماكس ريجر** "Max Reger" (1873–1916) **وريتشارد شتراوس** " Rechard Strauss " (1864–1949) وهما يمثلان الرومانسية أيضاً، وعلى الرغم من ذلك فقد تخلى عن الرومانسية في مؤلفاته، واتجه إلى أسلوب يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالكلاسيكية الحديثة[15].

9 – في عام 1921 تبلور موقفه كمؤلف موسيقي له إمكانياته، واعتبرت تلك الأعمال امتداداً لأسلوب كل من **ماكس ريجر، وريتشارد شتراوس**، وفي السنوات التالية قرر **هندميت** أن يركز على ألحانه الخاصة، وزاد **هندميت** من إنتاج مؤلفاته الموسيقية في عامي 1923، 1924، كما اهتم بعمله عزفاً منفرداً لكل من كونشرتو الفيولا والفيولا دامور.

10 – وفي عام 1927 شغل **هندميت** منصب أستاذ للتأليف في المدرسة الموسيقية العليا ببرلين "Hochschule"، وإلى جانب هذا العمل بالتدريس كان يدرس أيضاً في فصول مسائية ببرلين، أُسست لنشر تعليم الموسيقى بين عامة الطلاب من الهواة المحبين للموسيقى، وقد استفاد **هندميت** من تجربته مع هؤلاء الطلاب ومع العازفين الهواة، **وتمكن من تأليف كتاب بعنوان "فن التأليف الموسيقي"** Unterweisung in Tansat، وهو يقع في

مجلدين، هذا بالإضافة إلى قيامه بالتأليف الموسيقي وقيادة الأركسترا، ولكن أسلوبه المتطور في التأليف الموسيقي رفض من الحكومة؛ لأنه ليس بالأسلوب الفاجنري الذي التزم به هذا النظام؛ أي أنه لم يتبع الموسيقى القومية لبلاده، ثم منع نشر موسيقاه بأي وسيلة من وسائل النشر الجماهيري؛ مما جعل **هندميت** يرى أن مستقبله قد وصل إلى طريق مسدود.

11 - وكان قد تلقى عرضاً من حكومة تركيا ليقوم بتنظيم النشاط الموسيقي وتطويره في تركيا، وقبل هذا العرض، وقام بوضع خطة تعليمية موسيقية شاملة، بدءاً من المرحلة الابتدائية وانتهاء بالتعليم العالي الخاص بإعداد مدرسي الموسيقى، أو بإعداد المبدعين الموسيقيين، كما قام بتأسيس عدد من الأركسترات في عدة مدن تركية وعلى رأسها أنقرة، وأشرف أيضاً على تنفيذ كل أفكاره وخططه في مجال الدراسة الموسيقية.

12 - بعد عامين أو ثلاثة من هذا الجهد سافر إلى سويسرا، ثم سافر في فبراير من عام 1940 إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وقام بتدريس التأليف الموسيقي في **جامعة ييل**، كما قاد في العام نفسه عدة حفلات موسيقية في أوربا متضمنة حفلة في برلين.

13 - في عام 1943 كتب **هندميت** مقطوعة "تحولات سيمفونية"، استعان فيها بألحان **كارل ماريا فون فيبر** (1786-1826) في الحركات الأولى والثالثة والرابعة، في حين كانت الحركة الثانية على لحن صيني أصيل، كان قد عثر عليه فيبر في قاموس جان جاك روسو للموسيقى، وتبدأ الحركة بعرض اللحن في جو صيني بآلة الفلوت بمصاحبة آلات إيقاعية توحي بالإطار الصيني، وهي أجراس وطبل وكاسات، ويأخذ هذا اللون الموسيقي في النمو، وأجرى **هندميت** عليه تحولات بمختلف الصيغ حتى وصل في المنتصف إلى ما يشبه موسيقى الجاز في الأداء من آلات الترومبون والنفير، ولعله أراد أن يظهر لتلاميذه الأمريكان بالإيقاع المؤجل النبر Syncope الذي قامت عليه معظم موسيقى الجاز[16].

14 – في عام 1946م أصبح **هندميت** مواطناً أمريكياً؛ حيث حصل على الجنسية الأمريكية، وفي السنة التالية زار أوروبا لأول مرة بعد الحرب العالمية الثانية، كما قام بإلقاء عدة محاضرات، وظهر بوصفه قائداً أكثر منه عازفاً للآلات، وفي الفترة ما بين 1949– 1950 عمل أستاذاً في جامعة هارفرد " Harvard" . ولا تقتصر أهمية **هندميت** على مؤلفاته فحسب، بل هو أستاذ وفيّ لعمله، ملهم لتلاميذه، من المتخصصين في التأليف الموسيقي، وعلى الرغم من أنه لم يظهر في ألمانيا فإن ألمانيا كثيراً ما دعته للحضور وخاصة المدرسة الموسيقية العليا في برلين وفي فرانكفورت.

15 – بعد أن مكث بأمريكا نحو ثلاثة عشر عاماً انتابه الحنين إلى أوروبا وإلى وطنه، فعاد إلى جامعة زيورخ في عام 1953، وعمل أستاذاً للتأليف بها، كما قدّم دروساً منتظمة في عام 1955 في ندوات مختلفة – على الرغم من أنه كان أستاذاً متقاعداً – هذا إلى جانب إبداعاته الأولى في مجال فن قيادة الأركسترا والتأليف الموسيقي، وكتابة المراجع العلمية التي تشرح وتؤكد أسلوبه سواء في التأليف أو التدريس الموسيقي، ولم يمنعه ذلك من التردد على الولايات المتحدة الأمريكية بوصفه قائداً للأركسترا في رحلات عديدة هناك، وفي سنواته الأخيرة قام بزيارات لجنوب أمريكا واليابان وأوروبا حيث أقام العديد من الحفلات، وبعد عمله الأخير "قداس جنائزي Requiem" الذي كان الكورال فيه دون مصاحبة آلية (آكابيلا)، بمنزلة نبوءة بموته.

16 – في عام 1963 مرض **هندميت** في مدينة بلوني بسويسرا، ونقل إلى مستشفى فرانكفورت؛ حيث توفي في 28 ديسمبر عام 1963 إثر أزمة قلبية[17].

أسلوبه

1 – توصل هندميت إلى نظرية في التأليف الموسيقي، تقوم على أساس

فلسفي لدور الموسيقى متأثراً بالفكر الرومانتيكي، وظهر هذا في بعض أعماله ولكنه سرعان ما تحول إلى أسلوب الكلاسيكية الحديثة.

2 - كان **هندميت** أحد المؤلفين الذين امتد أثرهم إلى أجيال متتالية، وكان أحد أعضاء حركة **الكلاسيكية الحديثة**، ويعد من أعظم المتبعين لهذا الأسلوب الذي كان يهدف لإحياء الصيغ والأساليب الكلاسيكية وما قبلها، وعمل على التوازن بينها وبين موسيقى القرن العشرين، كما كان يحاول في آخر أعماله أو في بعضها إظهار التعبير الرمزي للأفكار الدينية للعصور الوسطى؛ فقد عاد إلى ما قبل الكلاسيكية نفسها؛ حيث كان يبحث عن أفكار بوليفونية عصر النهضة وروحها والألحان الكورالية في عصر الإصلاح الألماني.

3 - يعتمد أسلوبه الكنترابنطي المباشر على الترابط والوضوح بين وحدات الإيقاع والألحان، وقد استعار الصيغ الكنترابنطية لعصر الباروك في كثير من أعماله، وركز على التقنيات الفنية ببراعة كأساس للموسيقى، وبذلك كان يجد الإشباع الفني في أن يعيد صياغة الماضي في الشكل الحديث. وبدا متأثراً بصيغ الموسيقى التي ارتقى بها **باخ** إلى درجة كبيرة مثل الفوجة والتوكاتا والكونشرتو جروسو، ولقد أضاف هندميت إلى هذه الصيغ القديمة روحاً معاصرة باستخدامه الهارموني المتنافر والإيقاع المزدوج، ويتضح استخدامه للصيغ التقليدية في سلسلة مؤلفاته تحت عنوان "**المجموعات المنوعة لموسيقى الحجرة**" [18].

4 - كان **هندميت** موسيقياً متمكناً مثل باخ، يؤدي ويعزف الموسيقى على الرغم من أنه لم ينجح في تأسيس قواعد متماسكة وثابتة لمؤلفات القرن العشرين إلا أن موسيقاه لها أهميتها وحيويتها، واعتبرت إضافة جديدة مهمة لموسيقى القرن العشرين.

5 - أثرت الصراعات السياسية والاجتماعية التي مر بها **هندميت** على أسلوبه؛ حيث طور أسلوبه المقامي الكلاسيكي إلى هارمونيات متنافرة تقوي الصيغ والنسيج بوضوح وتُعَمّق الإحساس بالمقطوعة. وموتيفاته

الكنترابنطية غالباً ما تكون قوية، وتذكرنا **بباخ** وهارمونياته التي غالباً ما تكون مركبة ومتنافرة في العبارات الوسطى، ثم ينصرف عن هذه الهارمونيات المركبة في نهاية المقطوعة وينهيها على تآلفات ثلاثية بسيطة، حيث كان تعامله مع التنافر بشكل أكثر حرية أدى إلى هارمونيات أكثر تعقيداً؛ مما جعل الكثير من محبي الموسيقى يبتعدون عن موسيقاه؛ وهو ما دفعه إلى تخفيف النسيج وتبسيطه، خاصة في النواحي التعبيرية.

6 - ابتعد **هندميت** كثيراً عن المقامات المحددة أو المعينة ليحذف دليل المقام في بعض المقطوعات، وقد ظهر هذا الفكر في سيمفونية كتبها عام 1940 ليس لها دليل مقام خاص ولكنها تنتهي بتآلفات مي بيمول واضحة؛ مما لا يدع مجالاً للشك في مقامها. ولن نكون مغالين إذا قلنا: إنه في الربع الأول من القرن العشرين كان لكل مؤلف موسيقي أسلوبه الخاص من الناحية التونالية؛ فكان **هندميت** ممن استخدموا التونالية التي تستعين بسلالم أو مقامات ذات أبعاد معينة تختلف عن أبعاد السلم الكبيرة والصغيرة، إذ كانت كتاباته لها محور مقامي مميز[19].

7 - استعمل **هندميت** مبدأ الاثني عشر نصف نغمة؛ أي الدوديكافونية[20] حول مركز مقامي واحد، ومع ذلك فإنه لم يتجاهل مبدأ المقامية ولكن بفكر مختلف عن **شونبرج**، كانت مؤلفات **هندميت** في بداية العصر الحديث كروماتيكية ومعظمها لا مقامي، كما يصعب على الأذن تتبع الألحان بسهولة.

8 - من أهم مساهمات **هندميت** في تقدم الموسيقى العمل على التقارب في وجهات النظر بين المؤلفين والعازفين؛ حيث قدم كتاباً بأسلوب مميز، وهو "فن التأليف الموسيقي Unterweisung in Tansatz"، وفيه سجل أفكاره الخاصة عن الهارموني الجديد، وكتابة الميلوديات والموضوعات المترابطة، ويرجع أهمية هذا الكتاب إلى أنه يساعد على فهم أعمال **هندميت** ودراستها بوصفه مدرساً للتأليف أثر على المؤلفين الشبان في

معظم بلاده وفي أوروبا، كما انعكست طرق تدريسه على كثير من أعماله وأثرت فيها.

9 - استعمل **هندميت** البيانو آلة إيقاعية متأثراً في ذلك **ببارتوك**، كما كان أول من أحيا موسيقى الجاز؛ حيث اهتم بدور الإيقاع في متتابعة البيانو عام 1922، واستخدم إيقاعات الجاز التي تهتم بإيقاع السنكوب Syncope وتعتمد عليه، كما اهتم بوضع إيقاع ثابت يسمع طوال المقطوعة دون توقف على نمط الباص المستمر، وهذا يعطي إحساساً بحركة الآلات الإيقاعية وأهميتها، كما يوضح أن الإيقاع قد اكتسب حيوية ونشاطاً وأهمية بالغة تفوق ما كان عليه فيما مضى[21].

10 - منذ عام 1930م أصبح أسلوب **هندميت** أميل إلى الهارمونية الرأسية، وبدا ذلك لأول مرة في أوبرا "ماتيوس المصور"[22] التي ذاعت في صورة متتابعة أركسترالية من ثلاث حركات، ثم ظهر الأسلوب الهارموني نفسه بعد ذلك في كونشرتو للفيولا بعنوان "أغنية شعبية رقصة البجع"، وباليه "الرؤيا السامية " عن حياة القديس "فرنسيس الأسيزي" [23].

أهم أعماله

سيعرض الباحث قائمة بأهم مؤلفات **هندميت** في السنوات المختلفة، ومن هذا العرض نجد أن **هندميت** عاش حياة غنية بالموسيقى، ولم يجد مجالاً إلا طرقه سواء المجلات العملية أم النظرية، ونجد أنه طرق كل أنواع التأليف الموسيقي من كونشرتو إلى رباعي وتري، إلى سيمفونيات، إلى أغانٍ جماعية، إلى صوناتات لمختلف الآلات، إلى جانب الكتابات النظرية في الموسيقى والهارموني.

ومن الممكن تقسيم أعماله إلى ثلاث فترات[24]:

الفترة الأولى من 1918- 1923م، وهي الفترة التي كان يستكشف فيها المؤلف الصغير الأساليب المتنوعة المختلفة.

الفترة الثانية من 1924– 1933م، عندما بسطت مرحلة الكلاسيكية الحديثة أسلوبها وتناول بنضوج أسلوب الباروك بهارمونيات كبيرة وجادة.

الفترة الثالثة من 1934– 1963م، عندما بدأ يوضح ويكيف أسلوبه لصيغة الصوناتة الكلاسيكية، وكتب **هندميت** في كل الأنواع التقليدية للتأليف بواقعية، وقام بعدة أعمال مهمة في العصر الحديث تعزف على جميع الآلات الموسيقية.

وتصنف أعماله وفقاً لأنواعها على النحو الآتي:

أولاً – الموسيقى الآلية

صوناتات [25]

عام 1918	صوناتا في سلم مي بيمول للكمان والبيانو – مصنف رقم (11).
	صوناتا في سلم ري للكمان والبيانو.
عام 1919	صوناتا في سلم فا للفيولا والبيانو.
	صوناتا للفيولا المنفردة – مصنف رقم (11) دون مصاحبة.
	صوناتا للشيللو والبيانو – مصنف (11).
عام 1920	صوناتا للبيانو – مصنف (17).
عام 1937	صوناتا للأرغن – رقم 1، 2.
عام 1938	صوناتا للبيانو أربعة آيادي.
عام 1939	صوناتا للترومبيت والبيانو.
	صوناتا للهورن والبيانو.
	صوناتا للهارب.
	صوناتا للكلارينيت والبيانو.
عام 1940	صوناتا للأرغن رقم 3.
عام 1941– 1945	صوناتا لاثنين بيانو.

عام 1948– 1951 صوناتا للشيلو والبيانو.

عام 1952– 1957 صوناتا للتوبا والبيانو.

كونشرتات[26]

عام 1924 كونشرتو للبيانو رقم 2 مصنف (36).

عام 1925 كونشرتو الشيللو رقم 3 – مصنف (36).

كونشرتو الكمان رقم 4 – مصنف (36).

عام 1926 كونشرتو للباند – مصنف (41).

عام 1927 كونشرتو الفيولا من موسيقى الحجرة رقم 5 – مصنف (36).

كونشرتو للفيولا دامور رقم 6 – مصنف (46).

كونشرتو للأرغن رقم 7 – مصنف (46).

عام 1932 كونشرتو لاركسترا الفلهارمونيا.

عام 1935 كونشرتو للفيولا بعنوان أغنية شعبية، وهو "رقصة البجع" Der Schwandreher ظهر فيها أسلوب الهارموني الرأسي.

عام 1945 – 1947 كونشرتو للكلارينيت والأركسترا

كونشرتو للبيانو والأركسترا.

عام 1948– 1951 كونشرتو للهورن والأركسترا.

عام 1958 – 1962 كونشرتو للأرغن والاركسترا.

سيمفونيات [27]

عام 1934 سيمفونية ماتيس الرسام.

عام 1937 رقصات سيمفونية للأركسترا.

عام 1940 سيمفونية في سلم مي بيمول.

عام 1941– 1945 سيمفونية على لحن **لكارل ماريا فون فيبر**.

عام 1945 – 1947 سيمفونية للأركسترا.

عام 1948– 1951 سيمفونية في سلم سي بيمول لآلات الباند.

عام 1958 – 1962 سيمفونية للأركسترا.

مقطوعات مختلفة[28]

عام 1917 ألف ثلاث مقطوعات للتشيللو والبيانو – مصنف رقم (8)، وهو أول عمل نشره **هندميت**.

عام 1918 رباعي وتري رقم (1) في سلم فا الصغير.

عام 1920 رباعي وتري رقم 2 في سلم دو الكبير – مصنف (16).

خمس رقصات للبيانو – مصنف (19).

عام 1921 موسيقى الحجرة رقم 1 – مصنف (24).

رباعي وتري رقم 3 – مصنف (22)

عام 1922 أركسترا الحجرة – مصنف (24). متتابعة للبيانو.

عام 1923 خماسي للكلارينيت والوتريات – مصنف (30).

رباعي وتري رقم 4 – مصنف (32).

عام 1924 ثلاثي وتري مصنف (34) للكمان والفيولا والتشيللو.

عام 1925 روندو لثلاث من آلات الجيتار.

عام 1926 موسيقى للوتريات وآلات الفلوت وآلات الأوبوا – مصنف (43).

عام 1928 موسيقى للغناء والعزف للهواة ومحبي الموسيقى – مصنف (45).

عام 1929 تريو للبيانو والفيولا والهلفكون أو التينور ساكسفون – مصنف (47).

عام 1930	موسيقى أركسترالية للوتريات والآلات النحاسية – مصنف (50).
عام 1931	قطع بيانو للأطفال.
عام 1933	ثلاثي وتري مع البيانو.
عام 1934	سكرتسو للفيولا والتشيللو.
عام 1936	موسيقى الصباح للفيولا والوتريات.
عام 1938	رباعي للكلارينيت والكمان والتشيللو والبيانو.
عام 1943	لودوس تونياليس للبيانو بعنوان "دراسات في الكنترابنط والتنظيم المقامي وعزف البيانو؛ أي "اللعب بالأصوات".
عام 1945 – 1947	رباعي وتري رقم 6.
عام 1958 – 1962	مارش للأركسترا.

أوبرات[29]

عام 1919	أوبرا من فصل واحد – مصنف رقم (12).
عام 1920	أوبرا من فصل واحد – مصنف (20).
عام 1921	أوبرا من فصل واحد – مصنف (21).
عام 1925	أوبرا باسم القاتل أمل النساء "Marder Haffungg dir Froue".
	أوبرات من فصل واحد كارديك " Cardillac "، وذهاب وإياب "Hin und Zuruck"، وحياة ماريا "Marienleben"، أخبار اليوم "Neuses Vam Tage".
عام 1926	أوبرا تراجيدية " كارديك Cardillac ".
عام 1929	أوبرا من ثلاثة فصول، أوبرا فكاهية " آخر الأخبار ".
عام 1930	أوبرا للأطفال.

عام 1934	أوبرا "ماتيس المصور"، التي أحالها إلى سيمفونية بالعنوان نفسه، وتتكون من ثلاثة أجزاء بنائية وفق النهج الكلاسيكي واستوحاها **هندميت** من لوحة المصور الألماني ماتيس[30] وبدا فيها أسلوب الهارمونية الرأسية.
عام 1952– 1957	أوبرا من أربعة فصول.
	أوبرا من خمسة فصول.
عام 1958 – 1962	أوبرا من فصل واحد.

أعمال كورالية[31]

عام 1918	أغانٍ للسوبرانو والفلوت والأوبوا والباصون و2 كمان و2 فيولا و2 تشيللو.
عام 1922	مجموعة من الأغاني تحت عنوان الفتاة الصغيرة "Die Jung Maged" لصوت الألطو بمصاحبة الفلوت، الكلارينيت، ورباعي وتري.
عام 1926	أغان جماعية مصنف (43).
	كتب كانتاتا تذكار للطيار المشهور لندبرج " Lindbergh "، وهو أول طيار يطير منفرداً من نيويورك إلى باريس بطائرة ذات محرك واحد في عام 1926م.
عام 1931	أوراتوريو من ثلاثة أجزاء للسوبرانو، التينور، والباريتون مع الباص.
	أورتوريو بعنوان "بلا انقطاع" Das Unaufhorliche رقصة قديمة في بافاريا والنمسا.
عام 1935	أربعة أغانٍ مع البيانو.
عام 1958 – 1962	خمس قطع موتيت للسوبرانو والتينور والبيانو.

كانتاتا للسوبرانو والتينور والباريتون والكورس المختلط مع الأركسترا.

عام 1963 قداس للكورس المختلط دون مصاحبة موسيقى للباليه[32]

عام 1922 موسيقى للباليه – مصنف (28).

عام 1938 باليه وسويت للأركسترا.

باليه الرؤيا السامية Nobilissima Visione عن حياة القديس فرنسيس الأسيزي.

مؤلفاته للهارموني والنظريات[33]

عام 1941– 1945 كتاب في "الهارموني التقليدي"، جمع فيه **هندميت** الأفكار في الهارموني التقليدي.

عام 1941– 1945 كتاب في " صناعة التأليف الموسيقي".

عام 1945 – 1947 كتاب "تدريبات أولية في الموسيقى".

عام 1952– 1957 أصدر كتاب "عالم المؤلف الموسيقى"، وذلك في عام 1952م ويحتوي هذا الكتاب على ترجمة لعالم الموسيقيين بألمانيا [34].

موسيقى الاستعمال، أي موسيقى الجبراخت Gebrauchs musik[35]

حاول **هندميت** وغيره من معاصريه أن يسهموا بثراء فني مباشر في أن يجعلوا موسيقى القرن العشرين جادة وأكثر سهولة في الوصول إلى عامة الجمهور؛ حتى تصل إلى قطاع عريض من المستمعين والمؤلفين والعازفين، على أن يجمع بين المؤلف الموسيقي والجمهور، وقد قادتهم هذه المحاولة إلى مفهوم جديد تماماً، ألا وهو "**الموسيقى للاستعمال Gebrauchs musik**"؛ أي موسيقى "الجبراخت". وبدأ هذا المفهوم الجديد في ألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى في النصف الأول من القرن العشرين، وتحديداً في العشرينيات منه؛ أي في نهاية الفترة مابين عام 1920 – 1930م.

ومن المرجح - بصفة عامة - أن موسيقى "الجبروخ" موسيقى اتخذت قوة دافعة من **بول هندميت** في نحو 1927م، حينما شعر **هندميت** أن الموسيقى الحديثة - ولاسيما الأساليب غير المقامية - قد أصبحت نظرية، لدرجة أنها تجاهلت رغبة المستمع في البساطة واتجاهها إليه مباشرة، فقد حدث انقسام بين المؤلفين وزادت سلبية الجمهور لفهمه الأعمال الموسيقية، واعتقد **هندميت** أن المؤلفين أعطوا أهمية للبراعة الفنية دون إعطاء أي معيار للمبادئ الجمالية، ولعلهم في هذا قد تخلوا عن إحدى مسؤولياتهم الرئيسية تجاه المستمعين؛ فقد فشلوا في الاتصال بالجمهور.

ونتيجة لذلك فإن **هندميت** أكد أنه لا يمكن لهم أن يتوقعوا أن تكون لأعمالهم أي قيمة حقيقية دائمة دون تقدير الجمهور، وقد عمل **هندميت** على إرساء هذا المفهوم الجديد "الموسيقى للاستعمال أي الجبراخت" في أذهان كثير من المؤلفين، بارتباط الموسيقى بوظيفة اجتماعية جديدة، وعندما تتغير الوظيفة الاجتماعية يجب أن نتوقع تغييراً في الموسيقى ذاتها، وأن تجعل "موسيقى الجبروخ" أساساً لمؤلفاتهم بدلاً من استعمال الموسيقى من أجل الموسيقى نفسها فقط، وأن يكتبوا أعمالاً يمكن أن يفهمها الجمهور العام بسهولة.

ووفقاً لمبادئ **موسيقى الاستعمال** فإن المؤلف عليه أن ينظم الموسيقى وفقاً لاحتياجات المستمعين ومستوى فهمهم أو إدراكهم، والجبروخ أو الموسيقى الوظيفية التي اعتنقها **هندميت** كانت تطوراً مهماً في القرن العشرين.

كما أخذ **هندميت** في اعتباره أيضاً الأشياء التي يطلبها العازفون الهواة في التأليف، وقد مثلت موسيقى "الجبروخ" محاولة واعية للوفاء باحتياجات كل طبقات المجتمع. ومما لاشك فيه أن هذا النوع من الموسيقى ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالكلاسيكية الحديثة بصفة رئيسية؛ لأنها تميل إلى تبسيط الموسيقى متخذة لها اسماً وعنواناً ألمانياً خاصاً بها.

والتعريف اللغوي لمصطلح "**الموسيقى للاستعمال**" **Gebrauchs musik** أي موسيقى "الجبراخت"، فإن كلمة **جبروخ** تعني بالألمانية الموسيقى لأجل الاستعمال، وهي الموسيقى المؤلفة لمناسبات معينة.

وقد فسر **هندميت** كلمة موسيقى الاستعمال أو الاستهلاك اليومي – في أثناء وجوده بأمريكا، وذلك من خلال مناقشة دارت بينه وبين مجموعة من قائدي الفرق الكورالية – بأنها تعبر عن موضوعات ليست لها أهمية، في حين أنه عندما سافر إلى أمريكا بعد هذه المناقشة بسنين، كان يسمع كلمة (جبروخ موزيك) مع أنها كلمة ألمانية الأصل، ولكنها كانت تنطق في أمريكا النطق الألماني نفسه؛ وذلك لعدم وجود كلمة بهذا المعنى في اللغة الإنجليزية[36]، كما ارتبطت "موسيقى الجبروخ" **بهندميت**، و بدريوس ميو وأصحابه الستة في فرنسا[37].

والجبروخ أو موسيقى الاستعمال، اتخذت اتجاهين في تأليفها:

أولاً: تطوير الموسيقى ليعزفها الهواة مثل الأوبرتات والكانتاتا والقطع الآلية لأطفال المدارس وأركسترا الكليات والأعمال التي يشارك فيها المستمعون بغناء أجزاء الكورس من تلك الأغاني.

ثانياً: الاتجاه بالموسيقى إلى أداء المحترفين، ولكنها قصدت أيضاً للجمهور، فهي:

الموسيقى التصويرية للسينما والمسرحيات وللمذياع والأوبرات الخفيفة التي لا تستغرق أوقاتاً طويلة في عرضها وتستهوي الجمهور، والأكثر حداثة من تلك الأوبرات، وهي تلك الأوبرات التي ألفت خصيصاً لعرضها في التليفزيون.

ومن نماذج موسيقى "الاستعمال اليومي Gebrauchmudik" عند **هندميت**: كانتاتا تذكار للطيار المشهور "لندبرج Lindbergh"[38].

الجانب التطبيقي

فوجة اللودوس تونالیس Ludus Tonalis؛ أي اللعب بالنغمات[39]

أجرى **هندميت** خلال سنواته الأولى عدة تجارب لصيغ متنوعة الأساليب، مثل المقامية المتعددة Polytonality، واللامقامية Atonality، واستخدم المقامية أيضاً Modality، واعتمد على تآلفات هارمونية لمسافات غير مألوفة أو استثنائية، وكانت كل تجربة من تجاربه تعطي أسلوباً أساسياً ومن أهم

أعماله البوليفونية البارزة في تأليفه لآلة البيانو مجموعة من الفيوجات المعروفة باسم "**لودوس تونااليس**".

واللودوس تونااليس كلمة إيطالية، معناها اللعب بالنغمات، وهي أحد مؤلفات **هندميت** الأساسية للبيانو، التي تعتبر حصيلة الأبحاث الطويلة من النظريات والتجارب العملية الكثيرة في التأليف.

كما تعتبر كذلك آخر مؤلفات **هندميت** للبيانو وأنضجها، ووضع لها **هندميت** عنواناً تحت اسم "**دراسات في الكنترابنط والتنظيم المقامي وعزف البيانو**"، وكان ذلك بين عامي 1942 – 1943 م، واللودوس تونااليس تعادل الفوجة في الباروك، ولكن لكل منهما طريقتها الخاصة في البناء، وتعد هذه اللودوس تونااليس (الفوجة) خلاصة وافية وشديدة البراعة لتكنيك كنترابنط القرن العشرين، وهي تماثل عملين **ليوهان سبستيان باخ** وهما:

1 – الكلافيير المعدل.

2 – فن الفوجة الذي أنهى باخ كتابته قرب ختام حياته في عام 1745، وهو يعد تتويجاً مجيداً لبوليفونية عصر الباروك.

وأسلوب "اللودوس تونااليس" يميل كثيراً إلى أسلوب **باخ**، وهو يقوم على ألحان رئيسية تُستَخْدَم في تماسك مستمر، ولكن من خلال كنترابنط متنافر أو غير متوافق.

العلاقة بين "اللودوس تونااليس" وفوجات باخ:

ويقول الموسيقيون إنه بملاحظة مدى العلاقة بين "اللودوس تونااليس" وعملي **باخ** "الكلافيير المعدل" و"فن الفوجة" يتضح أن **هندميت** قد عبر بتلك المؤلفة عن تكوين دائري كبير على النحو الآتي[40]:

أولاً

كان "الكلافيير المعدل" يظهر تنظيماً مقامياً أساسياً، ولكن عمل **هندميت** يظهر اختلافاً؛ حيث إنه أُسس على مقامات مطلقة وخاصة به، أخذها عن

تعاليمه الشخصية (انظر ص 28 من ملحق البحث) يتضح فيها بدايات كل فوجة من الـ 12، وكذلك الفواصل "Interludes" التي تخدم التحويل من مقام لآخر، ويظهر هذا في صفحات ملحق البحث 29، 31، 36 34 32، 37 (التي هي ص 1، 6، 7، 9، 12، 57 عرض للودوس تونالیس من خلال المدونة)[41] وهي بداية إنترلود للفوجات الـ 12.

ثانياً

يوجد تباين وتوازن في السرعات والصفات المتنوعة للحن والإيقاع والهارموني، التي كان لها معالجة أخرى في العصر الحديث، ولذلك فعند تجميع هذه الصفات المتنوعة فإنها تعطي عملاً أساسياً وواضحاً، "واللودوس تونالیس" لا تشابه "الكلافيير المعدل"؛ فهي غالباً ما تستخدم كصورة تعليمية للكنترابنط، وبالنسبة للإنترلود، فهي مثل برليود **باخ**، نجدها قطعاً مختلفة الصفات والأساليب، تساير أسلوب الباروك، وهي هذا في صفحات: 29، 32، 33، 36، 37 من المدونة الملحقة بالبحث. يلاحظ نماذج من تغيير الميزان والسرعة (أي ص1، 7، 8، 12، 57، 58).

ثالثاً

يعد "الكلافيير المعدل" قمة المؤلفات البوليفونية في عصر الباروك. وتعتبر فوجات **هندميت** "اللودوس تونالیس" مجموعة واقعية لطرق المحاكاة التي تأثرت بأساليب القرن العشرين، وعلى الرغم من أن "الفيوج" ترجع إلى عصر الباروك، وهو العصر الذي يسبق العصر الحديث بأكثر من مائة عام، فإن **هندميت** أخذ هذا الشكل أو هذه الصيغة ووضعها في معالجة جديدة بعد إضافة أساليب وعناصر جديدة خاصة بالقرن العشرين، ويتضح في الصفحة 30 (أي ص4) بداية الفوجة الأولى، 34 (أي ص9) بداية الفوجة الثانية، 38 (أي ص58) البريليود الختامي في مازورة 24، 25 كلها نماذج للمحاكاة بين الباص والسوبرانو في المدونة الملحقة بالبحث.

رابعاً

لم يغفل **هندميت** في مؤلفته "اللودوس تونالیس" إظهار مهارة العازف وإمكانيات الآلة وتكنيكاتها، وبما أنه كان مؤلفاً وعازفاً فإحساسه باللحن الموضوع الذي هو أساس التحرك الدرامي للفوجة، كان له وزنه الخاص عنده، ويظهر في صفحات 29، 32، 33، 37، 38 (أي ص 1، 7، 8، 57، 58)، فهي تحتاج إلى تكنيك عالٍ في الأداء، حيث العلامات الإيقاعية الصغيرة والحركة الكروماتيكية، كذلك القفزات الأربيجية.

خامساً

تمثل مجموعة " اللودوس تونالیس " أهم أنواع التأليف البوليفوني الذي انتشر في موسيقى العصر الحديث، وامتزجت فيه البوليفونية القديمة بأحدث العناصر الهارمونية والكنترابنطية التي ظهرت في موسيقى القرن العشرين، وهي التي تبتعد عن أسلوب البوليفونية الكثيفة، كما أن **هندميت** استعار الصيغ والأساليب الكنترابنطية لعصر الباروك.

سادساً

استعمل **هندميت** في فوجاته الهارمونيات المبتكرة والمبنية على الرابعات، كما استعمل الكنترابنط المتنافر مع استعمال مسافة الرابعة والخامسة الزائدة والناقصة، واستعمل الفوجة المزدوج، كما استخدم في هذه الفوجات جميع أنواع الانقلابات، وعلى الرغم من خروج **هندميت** عن بعض النظم التقليدية في الفوجة، واتباعه لبعض أساليب القرن العشرين مثل تغيير الموازين والسرعات المختلفة، وجميع أنواع التقنيات فإن بوليفونيتها قد صبغتها بصبغة البوليفونية التقليدية من حيث أسلوبها اللحني.

عرض اللودوس تونالیس من خلال المدونة

ولأهمية الفوجة "اللودوس تونالیس" التي ألفها **هندميت** بين عامي 1942–1943 نلقي الضوء عليها بشيء من التفصيل.

فمُؤَلّف "اللودوس تونالیس" مرتب على خطة أساسية من العلاقات المقامية التي أنشأها **هندميت**، وتتكون هذه المجموعة من اثنتي عشرة فوجة مبنية على اثنتي عشرة نغمة من السلم الكروماتيكي؛ أي تختلف بداية كل فوجة عن الأخرى من حيث النغمة، كما تتخلل تلك الفوجات أحد عشر فاصلاً "Interlude" – والإنترلود قطع من رقصات مختلفة، وهي فواصل تحويلية من مركز مقامي إلى آخر، وتعتبر وسيلة للانتقال من فوجة إلى أخرى. لم يستخدم هندميت دليلاً للسلالم – يتضح هذا من فهرس العمل – ولكنه استخدمها علامات تحويل تدل على انتقالات لحنية. ويظهر الفوجات الفنون الكنترابنطية، والهارمونية الكروماتيكية المكثفة أحياناً والمبسطة في أحيان أخرى، وكذلك التضاد في إطار حديث، وهي تتميز بالحيوية، وتتدرج من السهل إلى الأكثر صعوبة، وتعتبر من الصفات المميزة لأساليب الكلاسيكية الحديثة "Neoclassicim".

وقد رتب الباحث صفحات من اللودوس تونالیس على النحو الآتي:

الفهرس، 1، 4، 6، 7، 8، 9، 11، 12، 57، 58، 59، 60، وهي تقع في البحث في الصفحات من 28 – 40 من الملحق الموسيقي.

تبدأ "اللودوس تونالیس" بمقدمة "بريليود Praeludium"، ثم فوجة (1) في سلم دو، وفي ميزان 4/ 4 في خطوط بوليفونية يتخللها تآلفات هارمونية على فترات، ثم إنترلود في ميزان 4/ 3 بخطوط بوليفونية، يغلب عليها تكثيف هارموني كروماتي ينتقل بين مفتاحي صول وفا، كما هو واضح في الصفحتين 7، 8، وينتهي بنهايات لا يطلق عليها قفلات تقليدية. فوجه (2) في سلم صول وفي ميزان 8/ 5 في خطوط بوليفونية يظهر هارموني في أغلب الأحيان في مفتاح صول كما في الصفحتين 9، 11 (في ص 34، 35 بالبحث)، ثم إنترلود مختصر في ميزان 8/ 6 يعتمد على بناء هارموني كروماتي. فوجه (3) في سلم فا في ميزان 4/ 4 تبدأ بخطوط بوليفونية ثم مصاحبة هارمونية في تبادل بين مفتاحي

صول وفا وتنتهي بقفلة غير تقليدية على تآلف "فا" مع حذف الدرجة الخامسة. وتتوالى الفوجات والإنترلودات حتى تنتهي بخاتمة " Postlude " .

وبمقارنة البداية في الصفحتين 29، 30 بملحق البحث (أي الصفحتين 1، 4) وبالنهاية في الصفحات 37 – 40 بملحق البحث (أي صفحات 58، 59، 60) نجدها مكررة، ولكن بعكس الفكرة اللحنية بهارمونياتها وخطوطها البوليفونية، فتتكون كل منها من ثلاثة أجزاء غير متساوية؛ فاللحن معكوس في ترتيب الموازير و تركيب الأصوات، فيعكس ما في مفتاح صول في مفتاح فا والعكس، وذلك بخطوط بوليفونية، والهارمونيات المكثفة الكروماتيكية.

نتائج البحث

يستنتج من هذا البحث ما يأتي:

1 – سن **هندميت** لنفسه أسلوباً موسيقياً ينفرد بالعصرية في لغته الميلودية والهارمونية، لكنه يعنى من جهة أخرى بالكتابة الكنترابنطية على نهج أسلوب عصر النهضة وعصر الباروك.

2 – تتجلى رغبة **هندميت** الأكيدة في الوضوح البنائي، وفي استعماله للصيغ القديمة، وهو لم يبتكر صيغاً جديدة، ولكنه انتخب من المدى الواسع للصيغ الموسيقية النماذج التي أمكن تعديلها لتلائم أغراضه وأفكاره الفنية الموسيقية؛ أي مذهب الكلاسيكية الحديثة "NeoClassicism" . والتزم القواعد البنائية الكلاسيكية، ومع هذا لم يتجاهل التعبير الرومانتيكي في مؤلفاته؛ حيث أظهر التنافر في مؤلفاته بحرية أكثر مع تخفيف النسيج وتبسيطه، كما اهتم باستخدام الكروماتية والدوديكافونية واللامقامية والمقامية أيضاً.

3 – اهتم اهتماماً خاصاً بالهارموني وأنواعه وتطوره، وظهرت الهارمونيات الرأسية في أوبرا "ماتيس المصور"، وكونشرتو "رقصة البجع"، وباليه "الرؤيا السامية" .

4 – أظهر عناصر جديدة من اهتمامه بعلاقة المؤلف الموسيقي والعازف

والمستمع، وظهر هذا في استخدامه "موسيقى الاستعمال" التي تهدف إلى أن يكون للموسيقى وظيفة اجتماعية، وأراد **هندميت** أن يجعل من موسيقى القرن العشرين موسيقى أكثر جدية وسهولة في الوصول إلى عامة الجماهير.

5 - في عمله "اللعب بالنغمات" وبمقارنته بمؤلفات **باخ**، اتضح أنه امتزجت فيه البوليفونية القديمة بأحدث العناصر الهارمونية والكنترابنطية في القرن العشرين، فاستخدم فيها الهارمونيات المبتكرة المبنية على الرابعات، واستعمل الكنترابنط المتنافر مع مسافة الرابعة والخامسة الزائدة والناقصة، وكذلك جميع أنواع الانقلابات، ومع خروجه عن أسلوب الفوجة التقليدية باستخدام تغيير الموازين والسرعات المختلفة التي جاءت بصبغة البوليفونية التقليدية في أسلوبها اللحني.

6 - كان مقتنعاً بقيمة التطورات الهارمونية الحديثة؛ فقد توصل إلى لهجته الهارمونية الخاصة من خلال عملية نمو ميلودي، وكانت مشكلته هي التوصل إلى أسلوب ميلودي يستطيع أن يملي هارمونية لاتونالية Atonal مثلما كانت ميلوديات موتسارت تملي عليه التآلف والسلم. وقد قادته عملية التطور من الميلوديات ذات المصاحبة من خلال مجموعة أعماله للآلات المنفردة دون مصاحبة؛ حيث لا مجال فيها لمشكلة الهارمونية، وقادته هذه الأعمال في النهاية إلى بساطة تنسج فيها الميلوديات اللاتونالية نسيجاً بوليفونياً. وكثيراً ما كان يستخدم اصطلاح "الكنترابنط المتنافر" فيما يتصل بالموسيقى المعاصرة.

7 - على الرغم من استعمال **هندميت** كلمة "لا تونالي"، فإن موسيقاه لا تستخدم اللاتونالية كما هي عند شونبرج؛ **فهندميت** يحتفظ في تآلفاته بالمسارات الأساسية بل التقليدية للتونالية السلمية، ولكنه يخفيها بتكوين علوي بالغ التنافر غالباً، وإنا لنجد الصياغة الهارمونية الناشئة عن علاقات تونالية محسوسة بوضوح ظاهر في موسيقى **هندميت**.

وبهذا تكون الإجابة عن أسئلة البحث قد تمت من حيث توضيح السمات

الأساسية لأسلوب **هندميت** وكتابته الهارمونية، ومؤلفاته في مجال الهارموني التي تم تناولها ضمن أعماله.

توصيات البحث

* التوسع في دراسة موسيقى العصور الموسيقية المختلفة ومؤلفيها في كلية التربية الأساسية بدولة الكويت.
* زيادة عدد ساعات دراسة مناهج التاريخ والتحليل في الكلية.
* ضرورة اطلاع الدارسين بقسم التأليف والنظريات على كتب هندميت في الهارموني لفتح آفاق جديدة في البحث والتوضيح.

الهوامش والمراجع

(1) فيني، تيودور. م: **تاريخ الموسيقى العالمية** ترجمة: سمحة الخولي ومحمد جمال عبدالرحيم، تقديم: حسين فوزي، القاهرة: دار المعرفة مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1972م، ص671.

(2) - The New Grove Dictionary of Music and Muscians, Stanley **Sadie, Second Edition, Volume 10, London, England: Executive editor John Tyrrell, 2001, p. 859.**

(3) ديفي، سيدرك ثورب: **التحليل الموسيقي**: ترجمة وتعقيب: سمحة الخولي ومراجعة: حسين فوزي، طبعة ثانية موسعة، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2000م، ص 157.

(4) بيومي، أحمد: **القاموس الموسيقى (مصطلحات)**، الطبعة الثانية، القاهرة: المركز الثقافي القومي، 2000، ص 77، 78، 116، 170.

(5) - The New Grove Dictionary of Music and Muscians, Stanley Sadie, Second Edition, Volume 10, p. 859.

(6) - The New Grove Dictionary of Music and Muscians, p. 866

(7) عبد الكريم، عواطف وآخرون: **محيط الفنون**، موسيقى القرن العشرين، 2 (الموسيقى)، القاهرة: دار المعارف، 1971م، ص330.

(8) القاموس الموسيقي (مصطلحات)، ص 164.

(9) القاموس الموسيقي (مصطلحات)، ص 83، 173.

(10) التحليل الموسيقي، ص 205.

(11) - Chambers**, Dictionary of Music,** Oxford, 2005,P. 296.

(12) تاريخ الموسيقى العالمية، ص670.

(13) - **The New Grove Dictionary of Music and Muscians**, Stanley Sadie, Second Edition, Volume 11, London, England: Executive editor John Tyrrell, 2001, p. 523.

(14) **آمات كوارتيت Amat Quartet**: بدأ صانعو الفيولينة يظهرون في القرن السادس عشر في كريمونا، وكان من بينهم آندريا آماتي Amati (1530–1611)، وهو مؤسس أسرة طويلة مازالت آلاتها حتى يومنا هذا موضع إقبال كبير. واقتربت الفيولينة تدريجياً من صورتها الكاملة على أيدي صناع كريمونا من أبناء أسرة آماتي وتلاميذهم. وانتشر هذا الفن في عصر الصناع المشاهير من برسيكا وكريمونا إلى سائر أنحاء إيطاليا، ومنها إلى ألمانيا وفرنسا وإنجلترا.

(15) **الكلاسيكية الحديثة** هي اتجاه موسيقي ظهر في عشرينيات القرن العشرين، وأسلوب يدعو للعودة إلى بساطة الصيغ الكلاسيكية ووضوحها وما قبلها في عصر الباروك والنهضة، وبعض ممارسي هذا الاتجاه لجؤوا إلى موسيقى العصور الوسطى، ومن أهم من اعتنقوا هذا الاتجاه إيجور سترافنسكي (1882–1971) الذي تأثر بأفكار الستة الفرنسيين، ومن أول أعمال سترافنسكي باليه بولشينيلا Pulcinella عام 1919، مستلهماً موسيقاها من ألحان برجوليزي.

(16) عكاشة، ثروت: **الزمن ونسيج النغم (من نشيد أبولو إلى تورانجاليلا)**، الطبعة الثانية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996م، ص 446.

(17) - The New Grove Dictionary of Music and Muscians, Volume 11, P. 533.

(18) - Dictionary of Music, P 296.

(19) محيط الفنون 2 (الموسيقى)، ص 323.

(20) الدوديكافونية، انظر: المصطلحات ص 5.

(21) محيط الفنون 2 (الموسيقى)، ص 324.

(22) الزمن ونسيج النغم (من نشيد أبولو إلى تورانجاليلا)، ص 444.

(23) - The New Grove Dictionary of Music and Muscians, Volume 11, p. 534.

(24) - The New Grove Dictionary of Music and Muscians, Volume 11, p. 533.

(25) - Dictionary of Music, P 296.

(26) - The New Grove Dictionary of Music and Muscians, Volume 11, P. 534.

(27) - The New Grove Dictionary of Music and Muscians, Volume 11, P. 534.

(28) - Dictionary of Music, P 296.

(29) - The New Grove Dictionary of Music and Muscians, Volume 11, P. 534.

(30) الزمن ونسيج النغم (من نشيد أبولو إلى تورانجاليلا)، ص 444.

(31) - Dictionary of Music, P 296.

(32) - Dictionary of Music, P 296.

(33) - The New Grove Dictionary of Music and Muscians, Volume 11, p. 529, 537.

(34) - Hindemith, Paul: **A Copmoser's World**, Cambridge, Massachut, 1932, p.52.

(35) - **The oxford Companion to Music,** Editer Alison Latham, New York, Oxford University Press, 2002, P. 585.

(36) فايد، محمد إبراهيم محروس: **أسلوب التأليف بالاثنتي عشرة نغمة بين كل من شونبرج وهندميت**، رسالة دكتوراه، كلية التربية الموسيقية، 1994م، غير منشورة.

(37) بدريوس ميو وأصحابه الستة في فرنسا، مجموعة موسيقيين فرنسيين هم: لوي دوري Durey (1888–1979)، وآرنور هونيجير Honegger (1892–1955)، ودرايوس ميو Milhaud (1892–1974)، وجيرمان تايفير Germaine Tirlleferre (1892–1983)، وجورج أوريك Auric (1899–1983)، وفرانسيس بولانك Poulenc (1899–1963)، وقد تجمعوا في البداية على موقف رافض للرومانسية الألمانية وداع لأن تكون الموسيقى بسيطة وصافية، وفي الوقت نفسه عصرية، ثم اختلفت أفكارهم بعدً ذلك وحلت الجماعة.

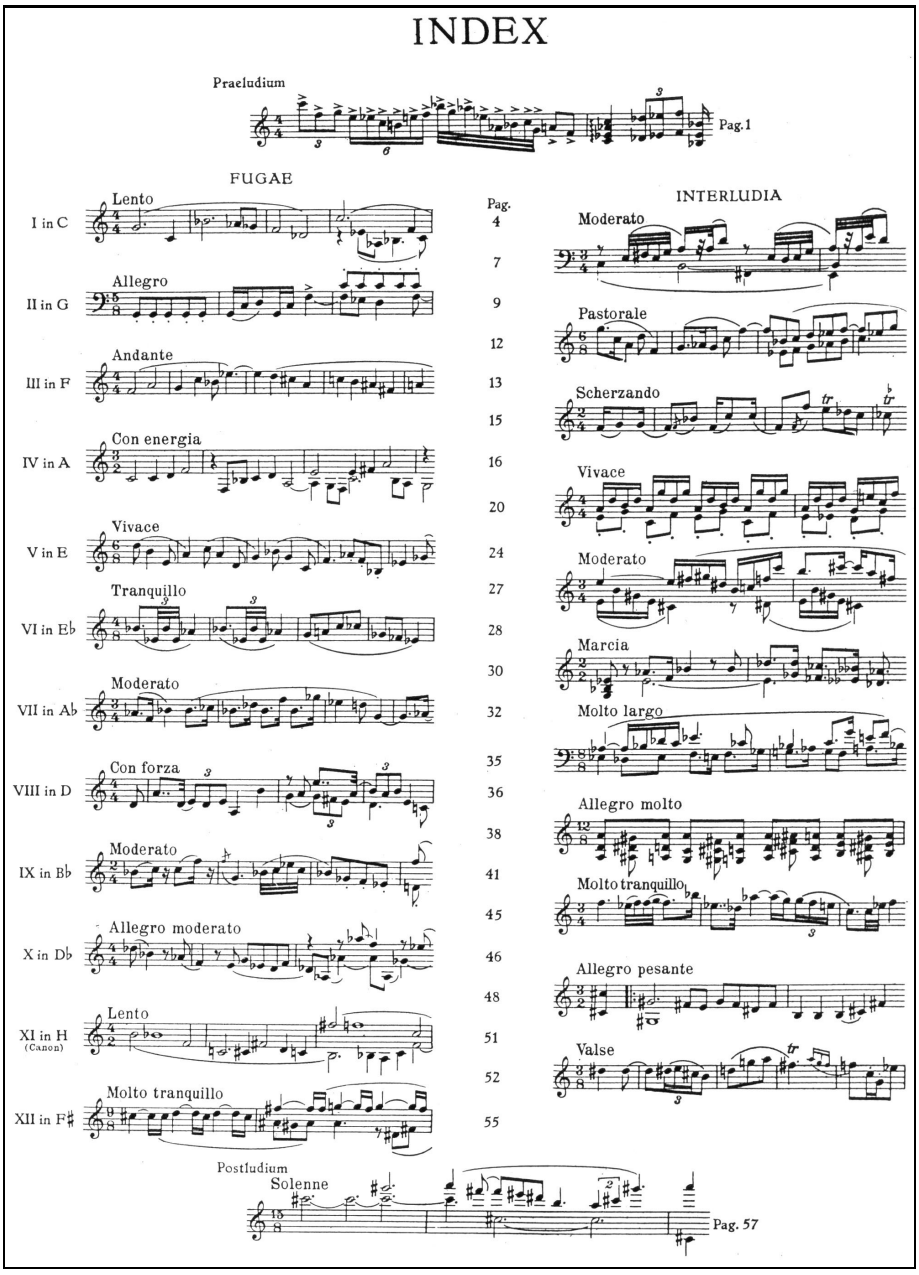
(38) تاريخ الموسيقى العالمية، ص 672.

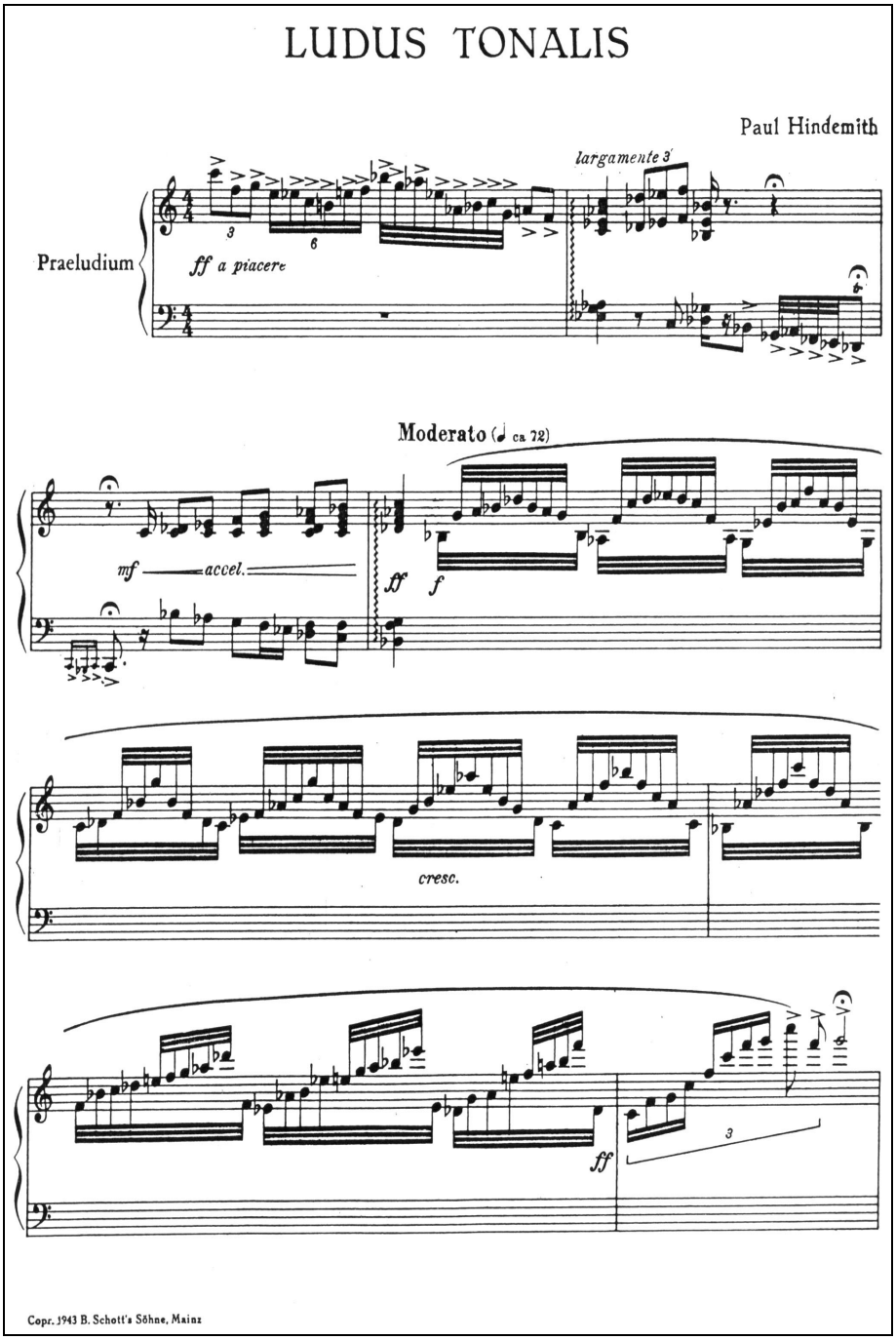
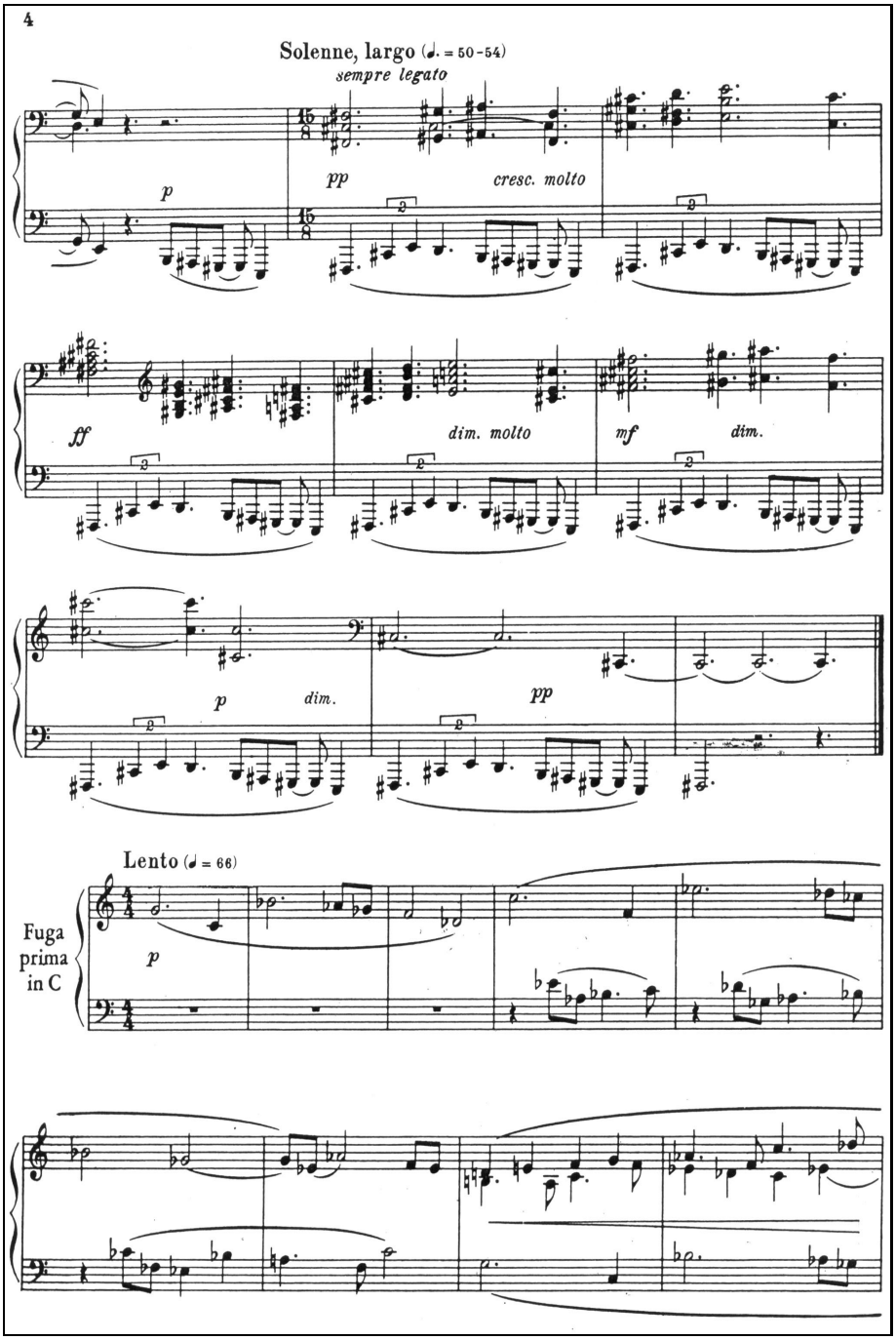
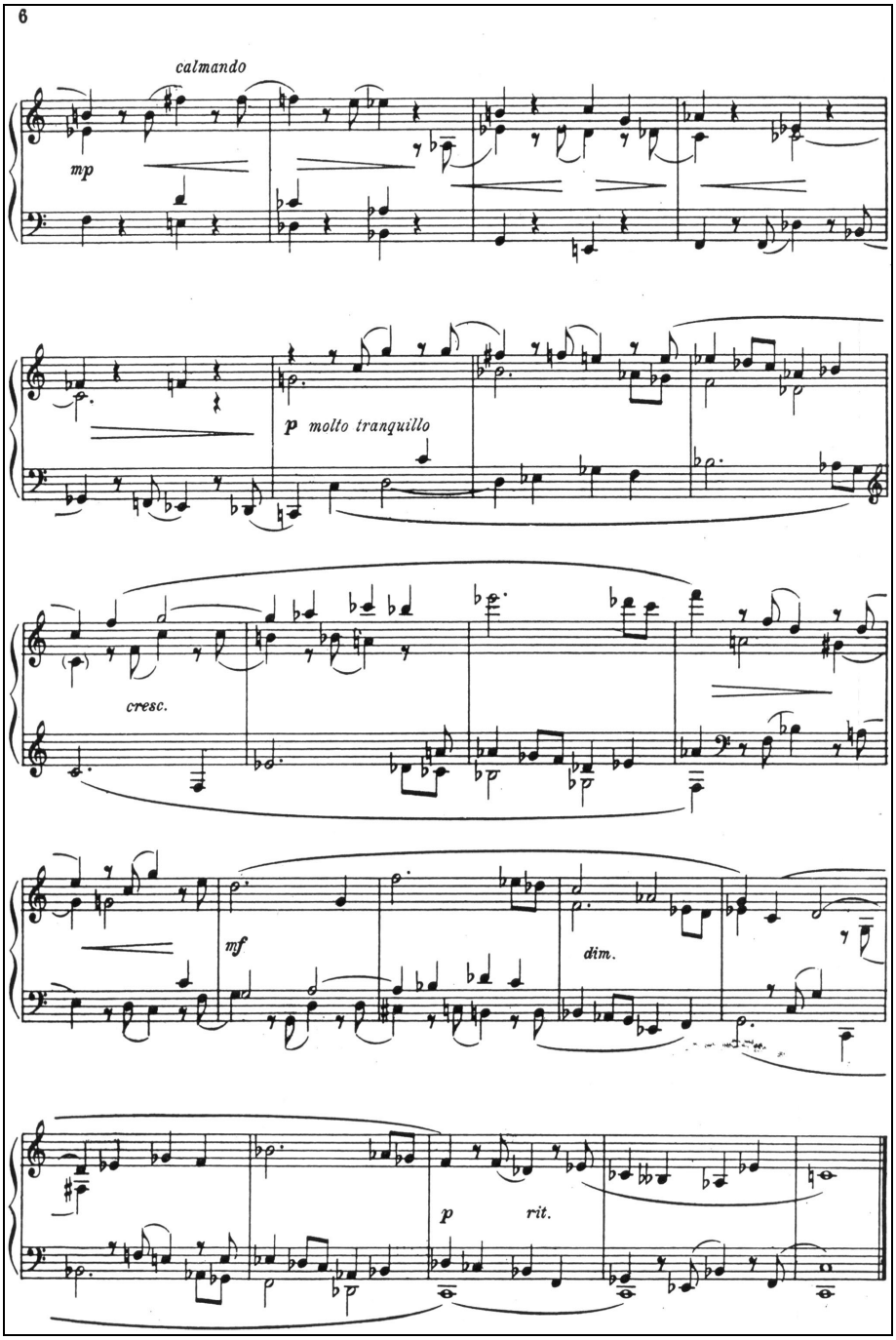
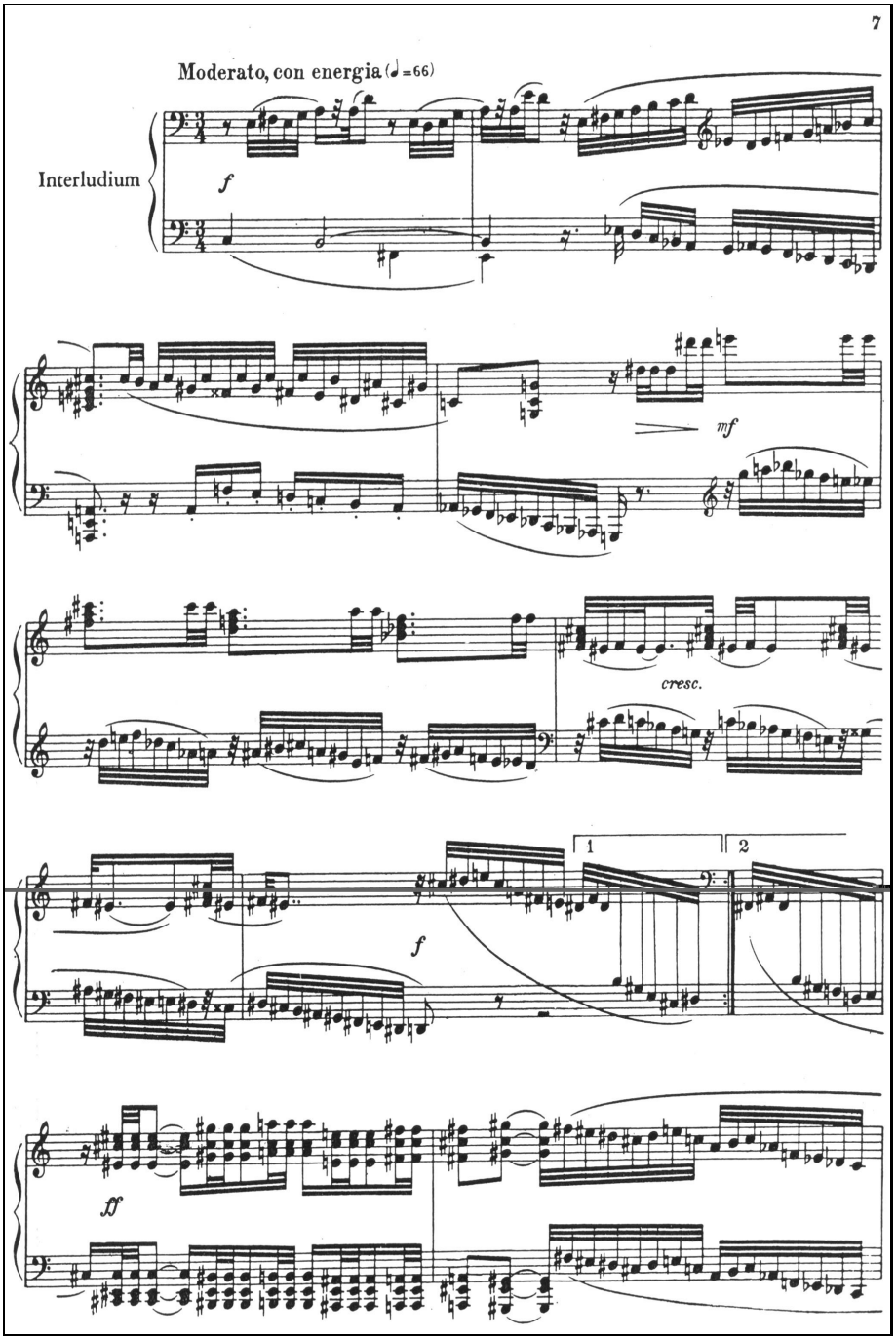
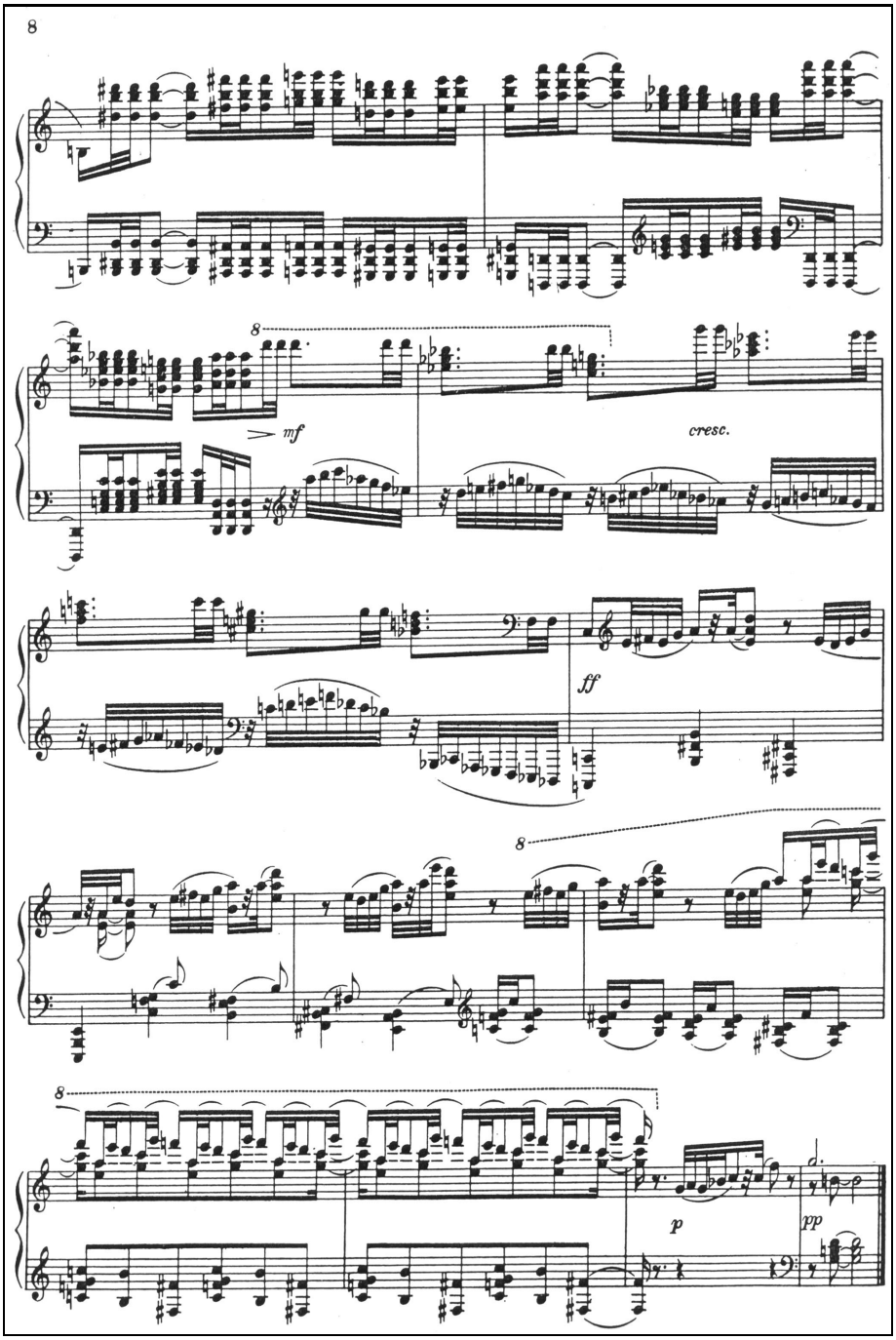
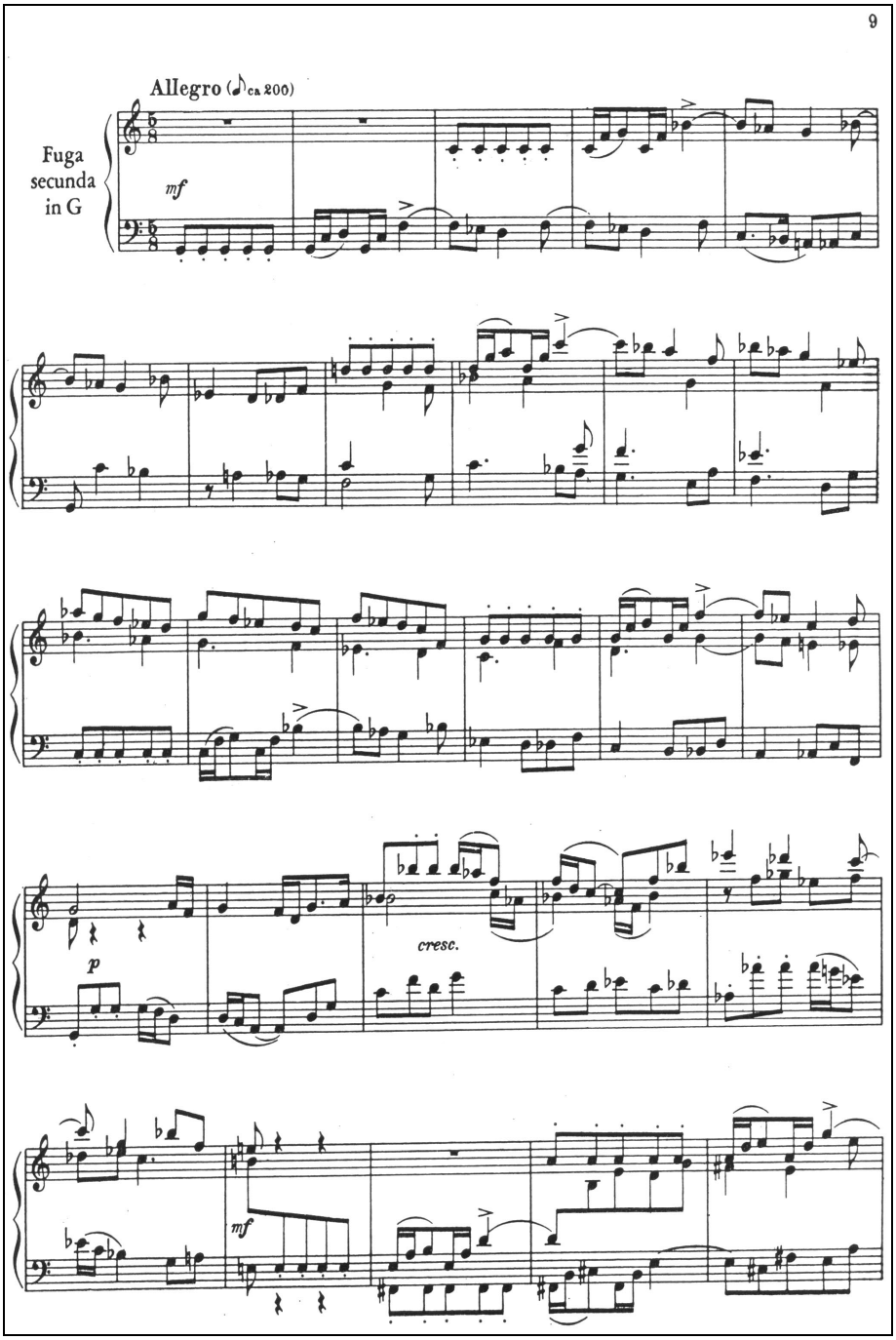
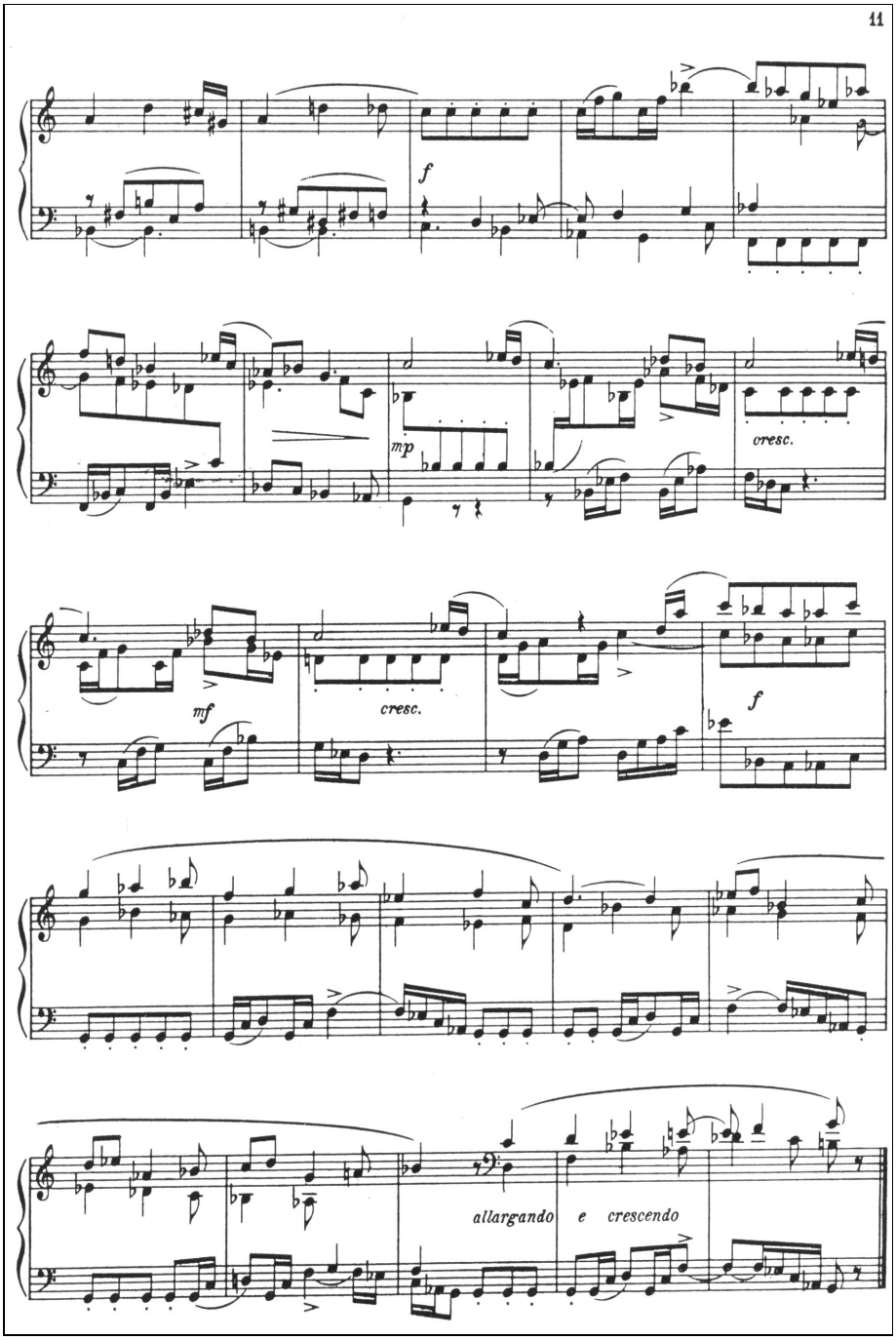
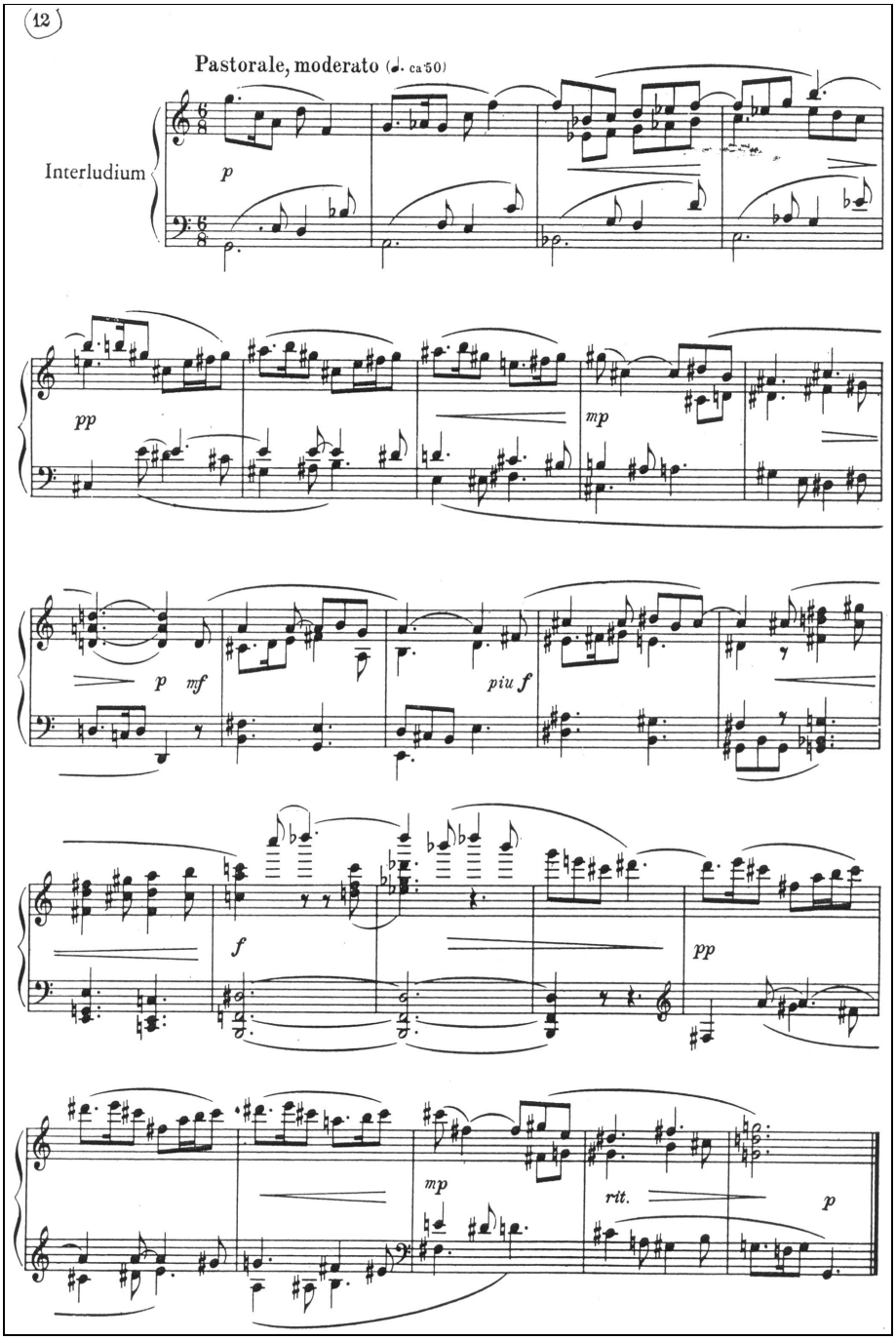
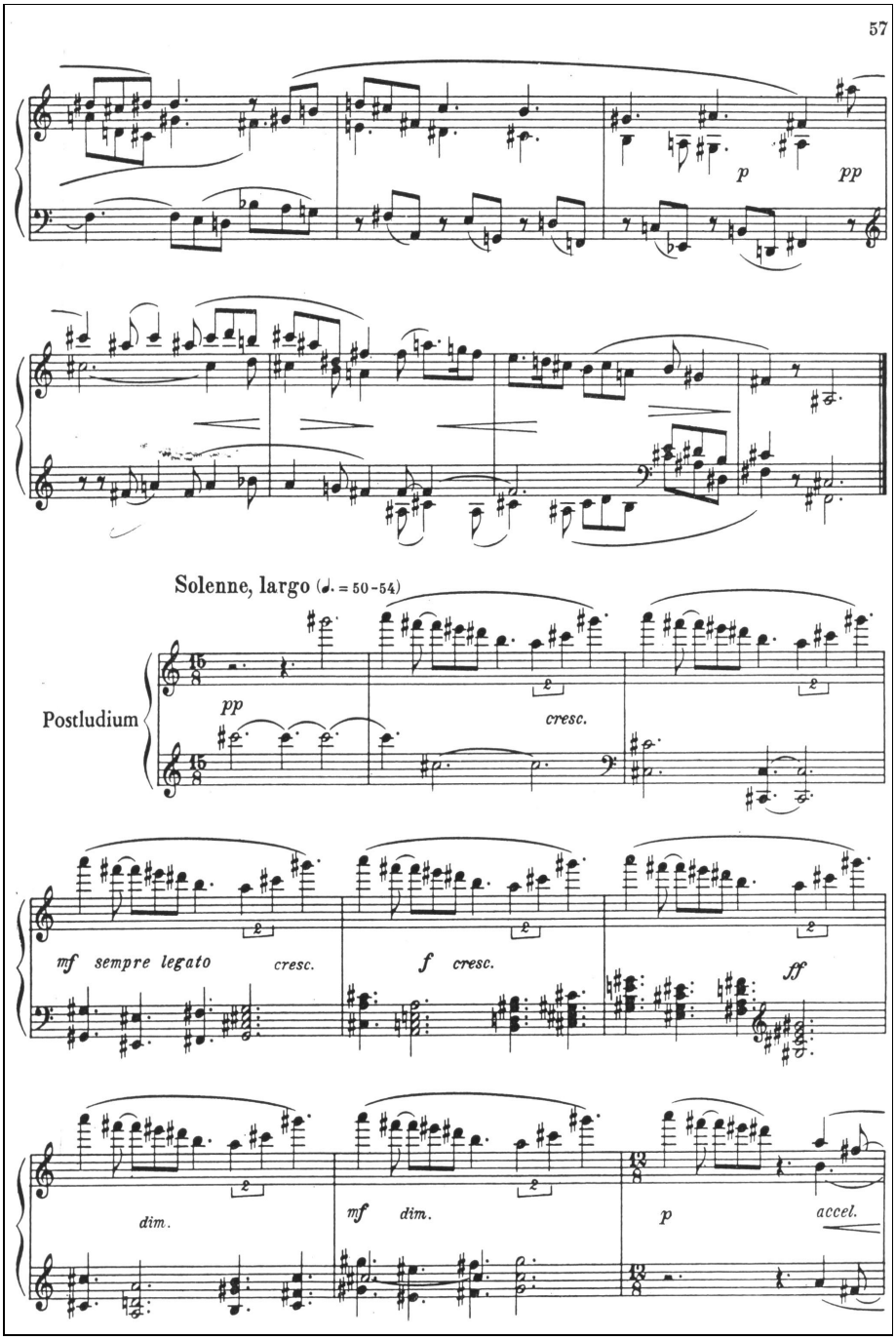
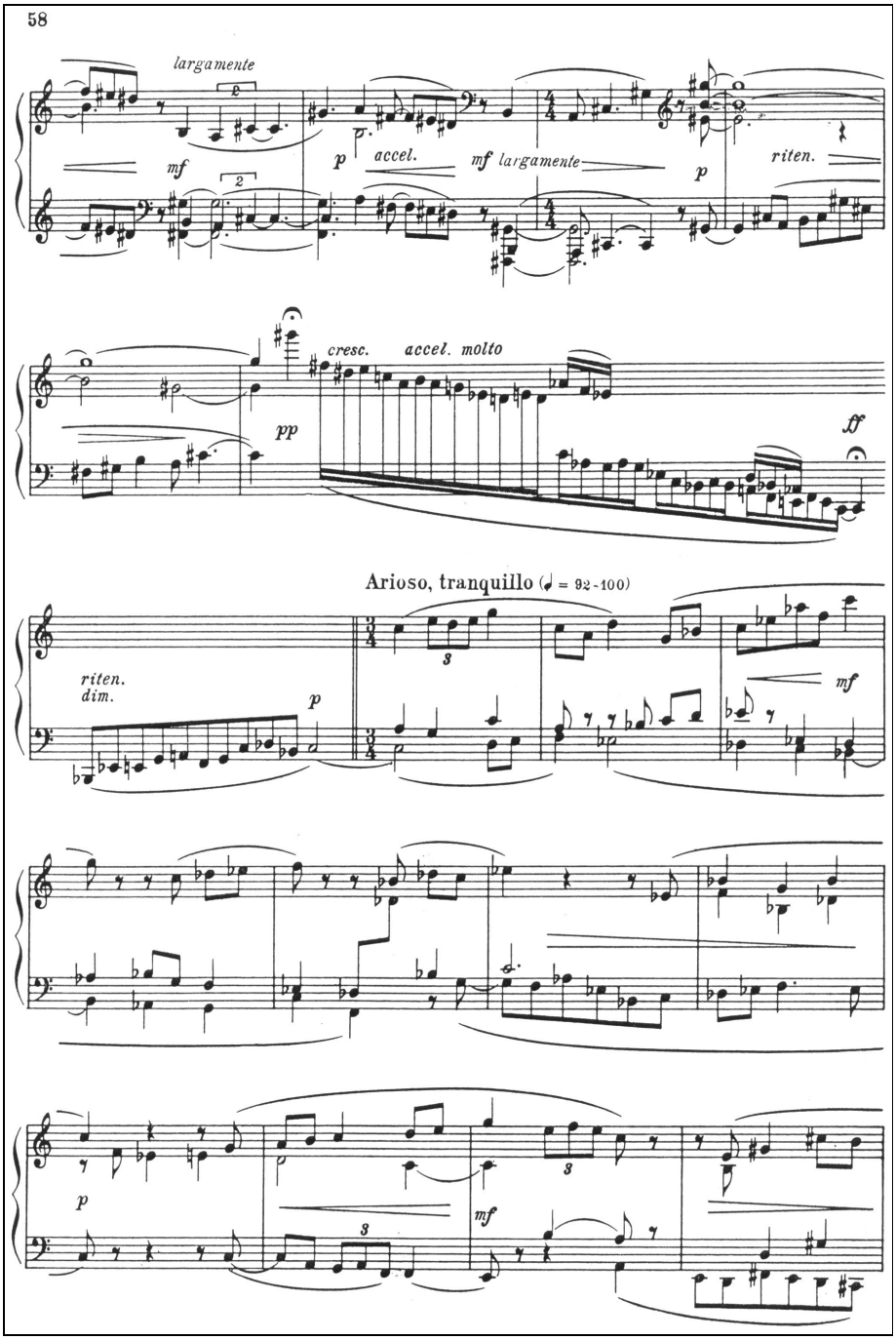
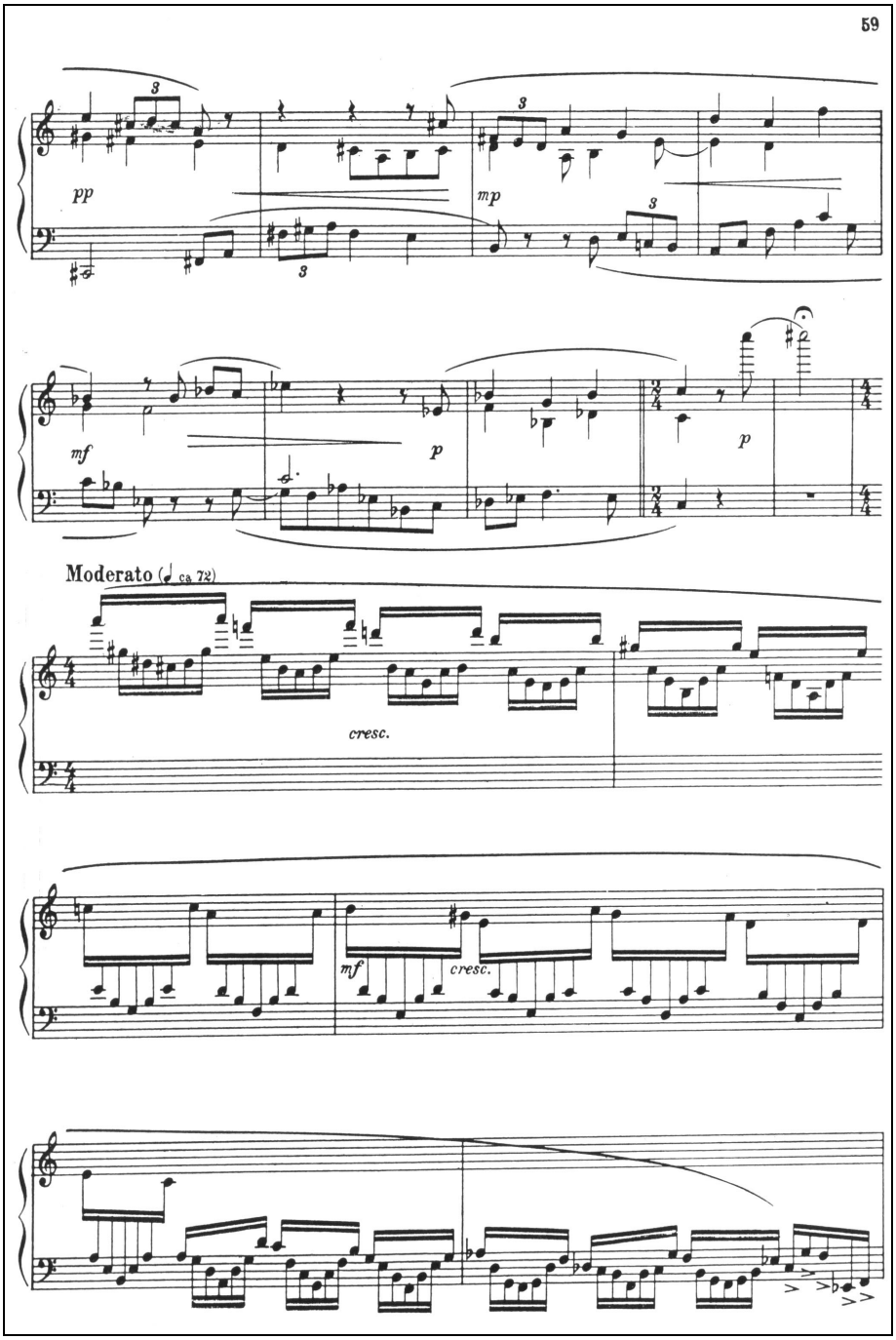
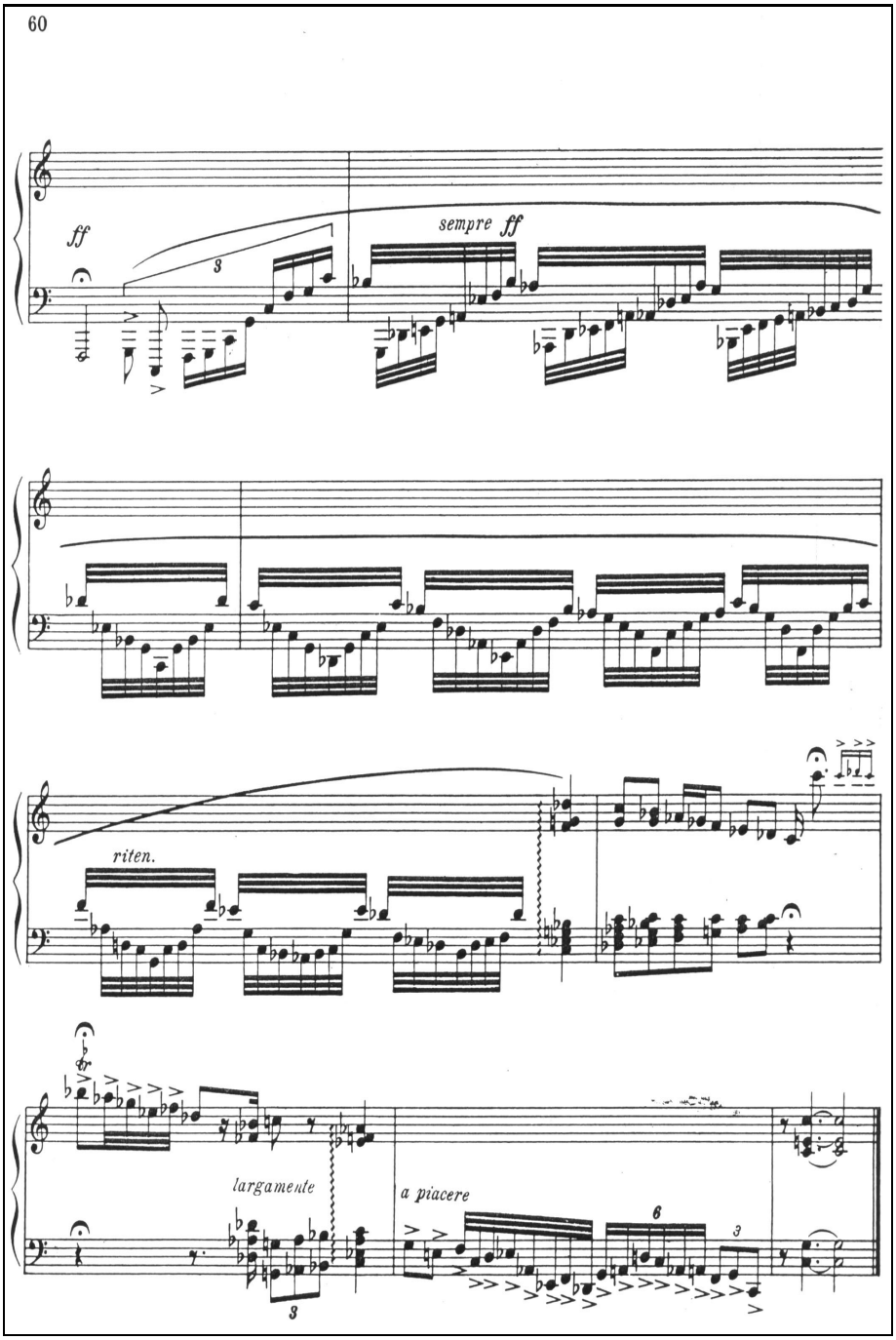
(39) - The New Grove Dictionary of Music and Muscians, p. 531

(40) - Hindemith, Paul: **Ludus Tonalis (Klavier**), B. Schott 's Sohne, Mainz, Edition 3964, p. 1: 60.

(41) وضعت المدونات في ترتيب الصفحات المأخوذة من كتاب اللودوس تونالیس الـ 60، وتوجد أرقام الصفحات أعلى كل صفحة في المدونة.

❊ ❊ ❊

ملحق البحث

INDEX
Praeludium
Pag.1
FUGAE
Pag.
I in C
Lento
4
II in G
Allegro
7
III in F
Andante
9
IV in A
Con energia
12
V in E
Vivace
13
VI in Eb
Tranquillo
15
VII in Ab
Moderato
16
VIII in D
Con forza
20
IX in Bb
Moderato
24
X in Db
Allegro moderato
27
XI in H (Canon)
Lento
28
XII in F#
Molto tranquillo
30
INTERLUDIA
Moderato
32
Pastorale
35
Scherzando
36
Vivace
38
Moderato
41
Marcia
45
Molto largo
46
Allegro molto
48
Molto tranquillo
51
Allegro pesante
52
Valse
55
Postludium
Solenne
Pag. 57


LUDUS TONALIS
Paul Hindemith
Praeludium
ff a piacere
largamente 3'
Moderato (♩ ca 72)
mf
accel.
ff
f
cresc.
ff
Copr. 1943 B. Schott's Söhne, Mainz

4
Solenne, largo (♩. = 50-54)
sempre legato
p
pp
cresc. molto
ff
dim. molto
mf
dim.
p
dim.
pp
Lento (♩ = 66)
Fuga
prima
in C
p

6
calmando
mp
p molto tranquillo
cresc.
mf
dim.
p
rit.

7
Moderato, con energia (♩=66)
Interludium
f
mf
cresc.
1
2
f
ff

8
8
mf
cresc.
ff
8
8
p
pp

9
Allegro (♪ca 200)
Fuga
secunda
in G
mf
p
cresc.
mf

11
f
mp
cresc.
mf
cresc.
f
allargando e crescendo

12
Pastorale, moderato (♩. ca 50)
Interludium
p
pp
mp
p mf
piu f
f
pp
mp
rit.
p

57
p
pp
Solenne, largo (♩. = 50-54)
Postludium
pp
cresc.
mf sempre legato
cresc.
f cresc.
ff
dim.
mf
dim.
p
accel.

58
largamente
mf
p
accel.
mf largamente
p
riten.
cresc.
accel. molto
pp
ff
Arioso, tranquillo (♩ = 92-100)
riten.
dim.
p
mf
p
mf

59
pp
mp
mf
p
p
Moderato (♩ ca. 72)
cresc.
mf
cresc.

60
ff
sempre ff
riten.
largamente
a piacere