



**ציפי فلاישר**  
מוסיקה להרכבים קטנים

**تسipy Fleisher**  
موسيقى لتشكيلات صغيرة

**TSIPPI FLEISCHER**  
MUSIC FOR SMALL ENSEMBLES



מחוזר השירים נורה רפר נורה (1977) הולחן למילים שבחרתי מותקן ארבעה שירים שונים של מושרים בני זמננו מלבדנו ומסורתית. יצורי מודרמיים המקשר בינויהם. בשיר הראשון מתבונת ביידתו של אדם שבנה לו מחילת עפר בזוח המדבר, בשני הופכת בזיזות זו לסקל נזירים, בשלישי - המזינה בשיאו, אדים איבד את אפיק חייו והוא עומד על סף הטירוף. בשיר הרביעי מופיע לפטעה השקט שלאחר השעה והוא מושר עיי' הזמות ללא ליווי, מעין חלום. הגירסאות השונות נוצרו בויזמינית ומבטאות כלן אוטו רעינו. אני מאמינה שמאזינים שונים, בארץ ובעולם, יוכל להתקרב יותר קלות אל היצירה בזוכות גרסאות שונות אלה.

**הסיטה לפירות הארץ** (1981) מדגישה את אהבתו הגדולה לארכץ. אין זו רק אהבה נשנית-ארצית של טעםם, גדלים וצורות, אלא זו גם פיסיתית את נפי הארץ כמחות פוטיות טבעם הרתמי של ארבעת הפיקס היצירה כתובה לגיטרה: הראשון – נוקל קצב, השני – סוער, השלישי – כבב יחסית, והרביעי בא לסכם יסודות מן הפקים הקודמים. היצירה כתובה לגיטרה – הכל שאחוב היהם במיוחד על העצירים. רצוני לקרב אותם לחיפוש השפה של מוסיקה בת זמנו דוקא באמצעותם כל המוכר להם היבט מסגנון מוסיקלי שונה – הרוק והביט.

**בעשרה הרסיסים לאבו, קלרינט ובסון** (1984) ניסיתי לבדוק את יחסינו הצבע בין שלושת הכלים, על נקודות המפגש המגוונות שביניהם. השתמשתי בעקבות בסולם ערבי אחד, כאשר גוונים מן המוסיקה הערבית מתמזגים כבעיה הכלים המערביים. היצירה מוקדשת למלחין ההונגרי גיורגי קורטג, אותו פגשתי בבודפשט זמן קצר לפני כתיבת היצירה. מצאתה בשפטו של קורטג תימצאות רב ייחד עם נגעה פיקנטית בפולקלור, כנראה בולטים יסודות אלה בשורת האקוורלים שלו. היצירה הומנה עיי' הפורום למוסיקה בת זמנו "אקוסטיק 7-11".

**חמש המニアטורות לצילו סולו** (1980) הן חמיש טיפות של מצבורו עם סיום מאוד לירי (התיפה השנייה והשלישית מחוברות כאלו ייחד). היצירה פרצה מתוכי באופן ספונטני ועזרה לי להתואוש שמקירה טראגי בחיי הפרטאים. מכאן שמה – התואשות.

The song-cycle **Girl-Butterfly-Girl** (1977) was composed to words which I selected from four different poems by contemporary Lebanese and Syrian poets. I created a dramatic line to connect them to one another: the first song expresses the loneliness of a man who has built himself a place of refuge in the sands of the desert; in the second, this loneliness becomes the anguish of a wanderer; in the third, his distress is at its height — the person has lost his life's direction and is standing on the brink of madness. The fourth song is the calm after the storm and is sung unaccompanied, as if in a dream. The various versions of the song-cycle which came into being simultaneously, all express the same idea; I believe that listeners of many different origins, in Israel and throughout the world, will thus be able to approach the work more easily.

The suite **To the Fruit of My Land** (1981) embodies my great love for my country. This is not only a physical, earthy love of tastes, sizes and shapes, but rather my conception of the landscapes of Israel as a poetic quality. The rhythmic nature of the four pieces varies — the dances of a suite, as it were: the first is in free rhythm, the second is agitated, the third relatively heavy and the fourth summarizes certain elements from the previous movements. The work is written for guitar — an instrument particularly popular amongst today's youngsters. I would like to draw them nearer to contemporary music's search for a vocabulary, through an instrument very familiar to them from a different musical style — Rock and Beat.

In **Ten Fragments for Oboe, Clarinet and Bassoon** (1984), I tried to examine the colour relationships between the three instruments and the variety of points of contact possible between them. I used a single Arabic scale consistently, with the particular colour quality of Arabic music and the timbre of Western instruments blending together. The work is dedicated to the Hungarian composer György Kurtág whom I met in Budapest shortly before its composition. I found in Kurtág's language a concentrated mode of expression together with a piquant flavouring of folklore; the above elements are apparently evident in these ten aquarelles of mine. The work was commissioned by the Forum for Contemporary Music "Acoustic 7-11".

**Five Miniatures for Cello Solo** (1980) are five little bits of mood with an extremely lyrical ending (the second and third little bits are joined to one another). The work burst out of me spontaneously and helped me recover from a tragic event in my personal life. Hence its name — **Resuscitation**.

مجموعة أغاني فتاة فراشة فتاة (١٩٧٧). لُّحت لكلمات اختتها من أربعة قصائد مختلفة لشاعر معاصرين من لبنان وسوريا . لقد أنتجت خطأً دراميًّا يصل بينها : الأغنية الأولى تعبّر عن وحدة الإنسان الذي ينفي مقارنة في قلب الصحراء ، وفي الأغنية الثانية تتحول وحده إلى عنة الجوال ، وفي الثالثة تصل الأزمة إلى ذروتها - فقدان الإنسان مسرى حياته ويصبح على شفا الموتى . في الأغنية الرابعة يظهر فجأة ، المدرب ، الذي يسوق العاصفة ، حيث تنهي المطرة لوحدها ، كما في حلم . لقد تم تلحين النصوص المختلفة في نفس الوقت ، وجعلها تعبّر عن نفس الفكرة ، وذلك لتسهيل تفريغ هذه الموسيقى لمختلف المستمعين . السوبيطا - فاكهة الأرض (١٩٨١) ، توكلد حبي الكبير إلى بلادي . إنه ليس مجرد حب مادي للأذواق والأحجام والأشكال ، إنما أدراك مشاهد الطبيعة في البلاد ، كظاهرة شعرية . طبيعة المجرس الموسيقي هذه الفصول الأربع مختلفة (أشبه برقضات سوبيطا) . الأغنية الأولى تفتقر إلى المجرس الموسيقي ، الثانية صاحبة ، الثالثة تقليل نسبياً والرابعة تجمع بين عناصر الفصول السابقة ، وهذه الموسيقى موضوعة للجيتابة ، الآلة الموسيقية لدى الشباب بشكل خاص . رغبت في ذلك تفريغهم إلى البحث عن اللغة في الموسيقى العصرية بواسطة آداة موسيقية يعرفونها تماماً من لغة موسيقية أخرى - الروك والبيط . في العشر جزئيات للايلوا ، والكلارינيت والإباسون (١٩٨٤) ، حاولت تحصص نسبة اللون بين الأدوات الثلاثة ، حول نقاط اللقاء المتباينة التي قد تترجم بينها . استعملت بالتتابع سلماً موسيقياً عربياً واحداً ، في حين تترنح الأوان الموسيقية عربية في الأوان الأدوات الموسيقية الغربية . لقد قدمت هذه الموسيقى للمعشن الهنغاري (المجري) غورغي كورטاغ ، الذي التقي به في بودادست قبل مدة قصيرة من تأليف هذه الموسيقى . وجدت في لغة كورتاغ تعبيراً مركزاً مع لمسات جذابة ممتعة من الفولكلور . ويبدو أن هذه العناصر بارزة في الجزئيات العشر . وقد طلبت هذه الموسيقى ، فوروم الموسيقى العالمية «كونستינק ٧-١١» . الفصول الخمسة للتشيلو (صollo) مفرد (١٩٨٠) : هي حسن نقاط مزاجية مع خاتمة عاطفية جداً . (النقطة الثانية والثالثة متصلة بعضها البعض) . لقد انبعحت هذه الموسيقى من أعماقي بصورة عفوية وساعدتني على الانتعاش من مصيبة مأساوية في حياتي الخاصة ، ومن هنا اسمها - انتعاش .

# TSippi Fleischer

"...Whereas a modern tradition has come into being in contemporary Arabic poetry, an equivalent musical tradition has not crystallized as yet. An Israeli — not an Arab — woman composer is performing the task"

(Oded Assaf,  
Iton 77 Literary Monthly,  
October 1984)

... في حين انه قد  
تباور تقليد عصري في  
الشعر العربي ، فلم يتبلور  
تقليد موسيقي مواز .  
ملحنة إسرائيلية وليست عربية  
هي التي تقوم بهذه المهمة

(عوديد أسف ،  
عنون ٧٧ ، تشرين أول ١٩٨٤)

"...بعد שכבר התגבשה  
מסורת מודרנית בשירה  
הערבית, טרם התגבשה  
מסורת מוסיקלית מקבילה.  
מלחינה ישראלית, ולא  
ערביה, היא העשו  
את המלאכה"

(עדן אסף,  
עיתון 77, אוקטובר 1984)



# \* لحنة عن الملحة \*

- المؤلفات الموسيقية التي وضعتها حتى الآن إلى مسارح الحفلات الموسيقية (الكونسرت) :
- الآنسة ليموناد - قصيدة سيمفونية (م.م.ي) ١٩٧٧
  - فتاة فراشة فتاة - متالية أغاني للسوبران أو تينور بصيغة مزدوجة ، شرقية وغربية (م.م.ي)
  - انتعاش : خمس فصول للتشيلو (صولو) مفرد - (م.م.ي) ١٩٨٠
  - الساعة تريد أن تنام (كلمات مريم يلان ستكتيس) لجودة أطفال أو لجودة نسائية (هـ.م.ي)
  - السويفتا فاكهة الأرض للچيتاره - صولو (م.م.ي) ١٩٨١
  - ست مدريغلات طبيعة البلاد - لجودة مختلطة (مخطوطه) ١٩٨١
  - عشر جزيئات للأبوا، كلارينيت وباسون (م.م.ي) ١٩٨٤
  - رثاء (كلمات : إيلزه لاسكير شيلر ، ترجمة ي. عيمحي) للسوبران ، جودة نسائية ، چيتارتان وآلات إيقاع (مخطوطه) ١٩٨٥
  - حديد وصوف ، للغناء ، فلوت ، وشريط مغناطيسي (موسيقى باليت).
  - كروماتيكا - للبيانو ، فلوت مع ميكروفون - كونتاك (مخطوطه) ١٩٨٦
  - أزمان - للكمان ، الفلوت والصوت (موسيقى باليت)
- في عام ١٩٨٣ شكلت تسيفي فلايشر مجموعة «ملحنون في أثر جذورهم» وقد تحولت هذه المجموعة في رحلات فنية وبحث الملحنون مشاكل وقضايا التأليف الموسيقي في تلك الآونة ، مع اجراء حوار مع الجمهور وتقديم نماذج بواسطة العازفين .
- منذ نهاية السبعينيات انضمت الى الهيئة التدريسية في قسم الموسيقى بجامعة تل ابيب وجامعة بار ايلان . وقد طورت خلال عشرين سنة من تعليم النظريات الموسيقية أساسيات حديثة وهامة ، وهي تبني نشرها في المستقبل ، وهي تعد الآن اطروحة في مجال بحث الاوبرا الكلاسيكية ، في إطار دراستها للشهادة الثالثة (الدكتوراه) في الموسيقى .
- تقيم تسيفي فلايشر في حيفا ، وهي متزوجة من اللغوي أهaron دولغوشولסקי وهي أم لولد واحد .
- ومن بين الملحنين وقائدو الاوركسترا البارزين في اسرائيل والعالم عدد من طلابها .

## شيري روط

م.م.ي = معهد الموسيقى الاسرائيلية - تل ابيب  
هـ.م.ي = إصدار الموسيقى الاسرائيلية - القدس .

ولدت تسيفي فلايشر في حيفا ، قبل قيام الدولة عام ١٩٤٦ ، وتعتبر من جيل الملحنين الذين تلقوا في اسرائيل . إن الملحنين الى الاستقلال قبل قيام الدولة حل معه الحاجة لخلق ثقافة موسيقية جديدة . لقد انشغل واضعو أسس هذه الثقافة في محاولات التجسير بين التراث القديم المتوع - خاصة الاوروبي منه ، الذي ترك بصماته العميق في ماهيتها - فلم يستطيعوا حتى لم يرغبا التخلص منه . ولقد نقلوا ما هيته السابقة الى المكان الجديد ، وحاولوا إذابة ايجاءات اللقاء الأولى ، في اسلوبهم المتبلور .

كانت هذه هي القاعدة الموسيقية التي انبثقت منها تسيفي فلايشر . إلا أنها ، تختلف ، لكونها لم تُنزع من بلادها وثقافتها ، وترثّب جذورها من الثقافات المتعددة السائدة في هذه البلاد .

تلقّت تسيفي فلايشر ثقافتها الموسيقية ، من طلاب جيل الموسيقيين ، ومن الجيل الانتقالي فقد سعى هؤلاء الى توسيع آفاقهم ، واستقروا من تiarات عالمية وبعث جدي في الغرب ، بينما هي فضلت إغواء عالمها بعناصر تتنمي إلى حضارات شعوب المنطقة .

لقد انطلقت بحكم انتهاجها جيل الملحنين الثالث وسبقت جيلها . فتسليفي فلايشر تمرّج في انتاجها جميع الحضارات المحلية مع الأسس الراسخة للحضارة الغربية ، التي تشربتها في بيت والديها وخلال سنوات تعليمها . وقد كان هذا الأمر طبيعياً بالنسبة لها ، لكونها من مواليد حيفا ، مدينة التعايش بين اليهود والعرب .

أنهت تسيفي فلايشر تعليمها الثانوي في مدرسة هريثالي ، وتحصّلت في فرع العلوم الشرقية . وقبيل إتمام دراستها كتبت بحثاً شاملًا ، حول الغناء العربي ، وهو بحث انتوموسيقي ، استمرت في رعايته وتوسعت به كثيراً . خلال فترة دراستها ، لعبت دائرة دوراً تقاضياً وأعياً : نشاط بالحركة الكشفية ، وفي الخطوط الأمامية ، والمستشفيات من أجل جرحى المعارك ، عاشت وأحياناً أجواء الغناء .

إحدى خصاها المتميزة - النشاط الموازي في محاولات مختلفة ، قدر المستطاع ، وفي نفس الوقت ، وبفضل هذه الخصلة وصلت إلى المؤلفة في انتاجها الابداعي في مجال التلحين الفني .

أنهت عام ١٩٦٧ دراستها في دار المعلمين للموسيقى في تل ابيب ، ثم أنهت عام ١٩٧٠ تحصيلها العلمي في الأكاديمية الموسيقية روين في القدس ، الفرع النظري والتأليف الموسيقي . وفي نفس الوقت أتمت دراستها للجازة الجامعية الأولى (BA) في اللغة العربية ، و تاريخ الشرق الأوسط والادب العربي في جامعة تل ابيب .

وبفضل وتشجيع ودعم أستاذتها المعروفة إسحاق سدای ، نوعاً شريف ، مندي رودان وحاييم الكسندر ، قررت التفرغ للتلحين بعد أن وسعت آفاقها الثقافية . منذ ذلك أصبحت كالفنان المتجول الذي يبحث في كل ركن بعيداً من المكان هذا المكان أو ذاك ، ومزيداً من التغيير الحاتمية التي أفلحت في الاطلاع عليها ، وكلما تذوقت من المكان هذا المكان أو ذاك ، كلما ازداد انجذابها إلى الحاجة الملحقة إلى الفولكلور . استقرت من ينابيع حضارات حوض البحر المتوسط ، بلدان الشرق الأقصى والأدنى ، أفرقيا على مختلف مناطقها ، استراليا ونيوزيلند ، أمريكا ، القطب الشمالي ، وبالطبع أوروبا المعروفة ، وقد زارت مؤخراً هنغاريا وبولندا بالإضافة إلى رحلات اعتيادية للعواصم الاوروبية .

تعلمت تسيفي فلايشر بين السنوات ١٩٧٠ - ١٩٧٦ ، اللغات السامية للدرجة الجامعية الثانية في جامعة تل ابيب ، وإبان ذلك حصلت على درجة الماجستير (MA) في التربية الموسيقية من جامعة نيويورك . حينها باشرت في أعمال التلحين وشكّلت ثلاثة الغناء «بنات حواء» وهي جودة غنائية تميّزت في أجواء الغناء الاسرائيلي آنذاك . وقد أثمر عملها مع الجودة بأسطوانة كبيرة من انتاج «هيد أرتسى» BAN 14372 ، رأت النور عام ١٩٧٣ . وفي هذه السنة ، سنة حرب يوم الغفران ، عادت تسيفي لتنقل بين معسكرات الجيش والواقع الأمامية في برامج ترفيهية وفنية بين الجنود .

و رغم صدمة الحرب - التي ظهرت روايتها الفنية في فترة لاحقة - استمرت تسيفي فلايشر بالتركيز في تلحين الموسيقى للمسرح والباليت ، وكروست الفترة ما بين الاعوام ١٩٧٣ - ١٩٧٦ إلى هذين النوعين من الموسيقى . ومن ضمن المهام التي أسندت إليها الادارة الموسيقية لمسرح بئر السبع الناشيء ، وتحت لفقة عنبرال ولمسرح الاولاد والشبابية ، التابع لوزارة المعارف والثقافة ، ولفقة الرقص الكيبوتية .

وإبان هذه الفترة وضعت موسيقى المسرحيات التالية : « علidenor - أوراق الكمان » و « מכתשים ، סלים ، زيדים وهاد سلال و أماليد »؛ شكسبيه : « بدلال פלאה - في ظل العجائب »؛ « ליליות מיקי מה - مغامرات ميكى ماهو » ، ووضعت كذلك موسيقى لبرامج إذاعية وغير ذلك .

كانت سنة ١٩٧٧ سنة تحول في مسيرتها الموسيقية . فقد نضجت في هذه السنة ، قدرتها على التلحين للحفلات الموسيقية (الكونسرت) . وقد أهلتها شحذتها الموسيقية منذ ذلك الحين أن تخوض تجربة انتاجية بأساليب مختلفة ، وابداعات لحنية متنوعة ، وتجارب امتزاجية ، تحمل معها عمق الاصالة والتجدد المستمر . وهي تقول بهذا الصدد : « كل مقطوعة أُلهمها بعنابة مناسبة مع تحدّيات جديدة ، وقبل كل شيء ، مع مزيج الألوان الذي أتخيله لنفسي .

من الجائز أن حرب يوم الغفران والصدمة التي هزّت المنطقة كلها ، هي التي أنجبت مؤلّفتها الموسيقى الهام ، القصيدة السيمفونية «الآنسة ليموناد» وهي شعر غنائي وصفي لقصيدة الشاعر اللبناني شوقي أبي شقرا . وهذا المؤلف الذي يعبر عن التمزق السادس في المنطقة ، يعكس ما تؤمن به تسيفي فلايشر . فهي تبدو كملحنة الشرق ، بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى . بعد ذلك مباشرة لحنت المتالية الغنائية ، فتاة فراشة فتاة ، من كلمات شعراء من لبنان وسوريا بصيغتين ، شرقية وغربية .

# فتاة فراشة فتاة

## وللترجمة لحن أيضاً

(كلمة المترجم من العربية)

بِقَلْمِنْ : البروفيسور ساسون سوميغ

ترجمة الشعر من لغة إلى أخرى ، عمل إبداعي ، وليس مجرد نسخ في نقل المفاهيم والمعاني ، ولا تقتصر مهمه المترجم على مجرد تذليل مشاكل القافية والوزن ، إنما تتعدها إلى تأكيد العناصر التي يرتکز عليها اطراد النص في القصيدة الأصلية ، بحيث لا تفلت هذه العناصر من قلم المترجم خلال عملية الترجمة . وثمة نقطة أخيرة وهامة : يتزم المترجم باتكاري طرق عديدة وغربية في سبيل التغلب على نواصص الترجمة المتمنلة في الایحاءات الثقافية والتاريخية التي تحملها الأصل ، وتنعدم في اللغة التي تنقل إليها القصيدة . هذه هي المشاكل التي تعترض في الواقع أي ترجمة الشعر خاصة ، أشد تعقيداً وصعوبة .

والشعر العربي الحديث ما زال يحتفظ بعض العناصر والتقاليد التي تحدّرت إليه من التراث الشعري القديم ، وهو تراث متصل ، كانت بدايته في الجاهلية - قبل الإسلام ، واستمر حوالي ألف وخمسين سنة ، انتج خلالها القصائد الرائعة ذات المبنى الفخم واللغة الفصحى ، وقد أفلح الشعراء العربون في الاندلس في إقامة الحسـر اللغوي - ، قصائد من الشعر العربي العربية ، متمثلاً في الشعر العربي الرائع من العصر الذهبي . كما ترجموا أحاجـانا إلى اللغة العربية ، قصائد من الشعر العربي القديم بأسلوب يكاد يبلغ حد الكمال . ولكن المترجم الإسرائيلي اليوم لا يستطيع الاستقاء من المعجم الشعري والحـيل البلاغـية عند يهودا هليفي وابن جبيرول في ترجمة القصائد العربية على اختلاف عصورها . فهو مطالب اليوم باتكاري موسـيقى جديدة تجمع بين لغتنا اليوم واللغة القديمة ، ويبدو أنـنا لم نـجـد بعد ، مع الأسف ، مـترـجمـاً مـبـدـعـاً من هذا النوع ، وهـكـذا فـانـنا نـجـدـ في الإـغـرـيـقـيـةـ تـرـاجـمـ حـسـنةـ منـ أـشـعـارـ الـأـمـمـ الـأـخـرـيـ ، بـعـدـهـاـ وـقـرـبـهـاـ ، وـلـكـنـاـ لـاـ نـعـرـ علىـ أـشـعـارـ مـتـرـجـمـةـ منـ عـرـبـيـةـ بشـكـلـ مـرـضـيـ وـالـجـواـهـرـيـ الـعـاصـرـيـ الـذـيـ كـتـبـ الـقـصـيـدةـ الـكـلاـسـيـكـيـةـ الـجـدـيـدـةـ .

يختلف الحال فيما يتعلق بالشعر العربي الحديث ، وخاصة في السنوات العشرين الأخيرة . فقد استطاع الشعراء ، أمثال أنسى الحاج وشومي أبي شقرا ، ومحمد الماغوط وفؤاد رفقة ، التحرر ، دفعـةـ واحدةـ تـقـرـبـاـ منـ الصـيـاغـةـ الـكـلاـسـيـكـيـةـ ، فخلقاً القصائدـ صـيـاغـةـ جـدـيـدـةـ تـشـبـهـ إـلـىـ حدـ بـعـدـ ماـ نـجـدـهـ فيـ الشـعـرـ الـأـوـرـوـبـيـ وـالـأـمـيرـكـيـ الـحـدـيثـ . منـ هـنـاـ فـانـ تـرـجـمـةـ أـشـعـارـهـمـ غـدتـ مـهـمـةـ أـسـهـلـ بـكـبـيرـ ، وـلـعـلـ هـذـاـ هوـ السـبـبـ الـذـيـ دـفـعـنـاـ إـلـىـ تـرـجـمـةـ نـتـاجـ هـؤـلـاءـ الشـعـرـاءـ بـالـذـاتـ فيـ مـجـمـوعـةـ «ـنـهـارـ پـرـپـارـ»ـ (ـنـهـرـ)ـ .

وـمـعـ أـنـ هـذـهـ القـصـيـدـاتـ تـجـلـ مـهـمـةـ المـتـرـجـمـ سـهـلـةـ نـسـبـاـ . إـلـاـ انـ الـقـارـئـ الغـرـبـيـ عنـ وـاقـعـ الـحـيـاةـ وـالـإـنـاطـ الـجـمـعـيـةـ فيـ الـعـالـمـ الـعـرـبـيـ (ـلـبـانـ وـسـوـرـيـاـ)ـ ، قدـ يـجـدـ صـعـوبـةـ كـبـيرـ فيـ فـهـمـهـ ذـلـكـ انـ إـبـرـادـ صـورـ منـ الـقـرـيـةـ وـالـحـيـاةـ الـيـوـمـيـةـ ، وـرـمـوزـ اـقـلـيمـيـةـ عـرـقـةـ فيـ تـنـايـاـ النـسـيجـ الـشـعـرـيـ (ـالـسـوـرـيـاـلـيـ أوـ التـصـوـرـيـ)ـ ، يـجـعـلـ مـهـمـةـ الـقـارـئـ التـفـسـيـرـةـ عـنـاـ ثـقـلـاـ ، وـلـكـنـ جـهـدـ . لـنـ يـضـيـعـ هـبـاءـ ، فـيـ أـرـىـ .

# أربع أغاني - إصغاء وانطباع

تناولت الملحة أربع قصائد من الشعر العربي المعاصر ، ووحدت فيها بينها بلحن متالية غنائية واحدة . إذ أنها رسمت خطأً درامياً خاصاً بها ، بعد انطباعها من الكلمات . في كل واحدة من هذه القصائد عرض لوضع كياني للإنسان في هذا العالم ، خاصة في العالم العربي . وفي قصيدة الضياعة ، يروي الشاعر أنه أشاد للله مغارة مضاء ، وقضى فيها ليالي كثيرة ، على أمل أن يتجلّ له الله . وقد يقدّم تحقق هذا الأمل فعلاً . فالتجلي المنشود هو الحدث الرئيسي في القصيدة ، وهو المحور الأساسي لها . خلال التجلي يحدث تفاعل بين الشاعر وبين الله . وحيذاك ينبع الفجر ، فيختفي الله ، ولم يُعد . نحن نواجه إذن ، حالة متميزة للإنسان في العالم العربي ، حالة فقدان الله ، حيث يندم على هذا فقدان كل من كان يعرفه من قبل .

عندما أصفيت إلى الموسيقى تأثرت من ثلاثة أمور بشكل خاص : أ. هـ دـهـوـ موـسـيقـيـ ، يـسـودـ الـأـغـنـيـةـ مـنـ الـبـداـيـةـ حـتـىـ الـنـهاـيـةـ ، وـيـاـ حـبـذاـ لـوـ تـحدـرـ فـيـهـ أـجـوـاءـ شـادـةـ . بـ. بـ زـخمـ فـيـ الـأـغـنـامـ الـعـالـيـةـ ، الـتـيـ تـبـرـعـ بـعـدـ حـنـينـ لـاـ يـتـوقـفـ لـلـلـهـ . جـ. جـ زـخمـ كـبـيرـ فـيـ الـأـنـدـافـعـةـ الـموـسـيقـيـةـ بـكـلـمـاتـ «ـيـجـيـشـيـ»ـ ، تـعـرـفـيـ خـطـاءـ ، هـذـهـ الـكـلـمـاتـ الـمـحـورـيـةـ فـيـ الـقـصـيـدـةـ تـحـوـلـ إـلـىـ مـحـورـ

الـتـعبـيرـ الـموـسـيقـيـ ، وـتـخـلـقـ نـوـعـاـ مـنـ الـذـرـوـةـ ، فـيـ حـينـ تـنـسـابـ الـأـنـغـامـ الـعـالـيـةـ بـسـرـعـةـ ، بـالـنـسـبةـ لـلـأـغـنـيـةـ بـكـلـمـاتـ . فـتـلـفـظـ الـكـلـمـاتـ بـتـزـاحـمـ ، رـبـماـ اـشـارـةـ إـلـىـ لـحـظـةـ الـقـمـةـ فـيـ اـنـفـالـ الشـاعـرـ . فـيـ الـقـصـيـدـةـ الـثـانـيـةـ ، الـرـمـوـشـ ، يـرـوـيـ الشـاعـرـ أـنـ مـرـهـقـ ، يـمـلـأـ دونـ نـقطـةـ اـسـتـنـادـ . وـيـنـجـمـ هـذـاـ التـحـلـيقـ عـنـ تـطـبـيـخـ الـعـفـارـيـتـ لـهـ : أـحـدـ الـعـفـارـيـتـ يـرـشـ الـمـلـحـ فـوـقـ عـيـنـيـهـ وـيـقـدـفـهـ كـمـ الـكـرـةـ بـيـنـ سـيـقـانـ الـقـبـيـلـةـ ، عـفـارـيـتـ أـخـرـيـ تـلـبـطـ عـلـيـاـ صـوـبـ الـفـقـارـ آخـذـيـنـ مـعـ كـلـ مـاـ هـوـ عـزـيزـ عـلـيـهـ . هـذـاـ مـاـ يـطـلـبـ الشـاعـرـ أـنـ يـرـوـيـ لـأـمـهـ التـحـيـلـةـ . الـقـصـيـدـةـ بـكـلـمـاتـ . عـلـيـاـ يـأـبـاهـيـ الـقـصـيـرـةـ وـالـجـنـاسـ الـذـيـ فـيـهـ ، تـحـسـدـ اـنـكـسـارـ الشـاعـرـ . تـبـدـيـ الـقـصـيـدـةـ صـرـخـةـ ، رـبـماـ هـيـ صـرـخـةـ اـسـتـنـجـادـ ، ثـمـ تـنـقـلـ إـلـىـ ذـعـرـ مـنـ عـاصـفـةـ الـتـطـبـيـخـ وـخـتـمـ بـتـبـيـهـةـ مـكـوـنـةـ ، الـتـيـ تـبـرـعـ فـيـ الـقـافـيـةـ .

أـنـيـ اـسـتـمعـ ، فـيـ مـطـلـعـ الـقـصـيـدـةـ فـوـرـاـ ، فـيـ مـوـسـيقـيـ تـسـيـقـيـ فـلـاـيـشـرـ تـنـاقـضاـ دـرـامـيـاـ حـادـاـ مـعـ الـأـغـنـيـةـ الـأـوـلـىـ . وـذـكـرـ

كـافـاـ هوـ اـحـتكـاكـ التـغـمـينـ بـعـضـهـاـ الـبـعـضـ . مـاـ يـجـسـدـ تـامـاـ مـدـاعـيـةـ الـعـفـارـيـتـ لـلـشـاعـرـ الـمـذـعـورـ الـيـائـسـ .

فـيـ الـقـصـيـدـةـ الـثـالـثـةـ ، الـنـعـشـ ذـوـ الـغـطـاءـ الـبـعـيدـ ، يـشـهـدـ الشـاعـرـ أـنـ عـلـىـ حـافـةـ الـجـنـونـ . وـيـرـافـقـ هـذـاـ القـولـ

الـتـشـبـيـهـ بـالـطـفـلـ الـذـيـ يـقـفـ عـلـىـ حـافـةـ الشـبـاكـ . مـجـسـدـاـ ذـلـكـ مـدىـ وـاقـعـةـ تـرـسيـمـهـ هـذـاـ . وـهـوـ يـبـرـعـ بـالـنـهـرـ الضـرـيرـ بـعـضـ

الـأـشـيـاءـ الـتـيـ يـفـتـقـدـهـاـ ، حـيـثـ اـفـقـادـ كـلـ وـاحـدـ مـنـ هـذـهـ الـأـشـيـاءـ فـيـ حـدـ ذـاتـهـ قـدـ يـؤـدـيـ إـلـىـ الـجـنـونـ ، وـكـمـ بـالـنـهـرـ الضـرـيرـ إـذـ اـجـمـعـتـ

كـلـهاـ مـعـاـ . وـخـتـمـ الـقـصـيـدـةـ بـعـضـ التـشـبـيـهـاتـ الـعـنـيـفـةـ عـنـ ضـائـقـةـ الشـاعـرـ ، تـصـورـ حـنـينـهـ إـلـىـ اـسـتـقـارـ فـيـ حـيـاتهـ .

فـيـ مـوـسـيقـيـ هـذـهـ الـقـصـيـدـةـ تـسـمـعـ بـوـضـوحـ عـاصـفـةـ الـجـنـونـ . وـالـهـدـوـ الـدـيـائـيـ الـذـيـ يـسـقـيـ الـعـاصـفـةـ يـتـحـوـلـ بـسـرـعـةـ إـلـىـ

تـشـابـكـ تـغـيـرـاتـ وـتـبـدـلـاتـ سـرـيـعـةـ فـيـ التـصـاعـدـ وـالـهـبـوـطـ ، فـيـ السـارـعـ وـالـبـاطـوـ ، فـيـ الـهـدـوـ وـالـعـجـيجـ . نـجـدـ هـذـاـ اـسـتـمـارـاـةـ

مـبـاشـرـ لـلـرـمـوـشـ . وـيـصلـ الـتـنـورـ الـعـضـوـيـ ذـرـوـتـهـ فـيـ الـصـرـخـةـ الـأـخـيـرـةـ ، الـتـيـ تـذـكـرـنـاـ فـيـ نـعـيـبـ الـغـرـابـ ، وـالـأـنـدـافـعـ الـمـتـهـورـ

لـلـإـسـانـ هـسـتـرـيـ .

الـقـصـيـدـةـ الـرـابـعـةـ : فـتـاـةـ فـرـاشـةـ فـتـاـةـ ، تـوـلـيـنـاـ فـجـاءـ إـلـىـ جـوـ تـفـاـزـيـ . وـهـيـ بـنـاءـةـ اـسـطـوـرـةـ تـرـوـيـ إـلـلـاـلـادـ . بـطـلـةـ

الـقـصـيـدـةـ تـعـيـشـ حـلـاـ جـيـلـاـ . وـكـلـمـةـ فـرـاشـةـ تـوـحـيـ دـائـيـاـ بـقـاهـيـمـ الـحـرـيـةـ وـالـخـفـةـ وـالـجـمـالـ وـالـأـلـوـانـ . وـيـقـظـتـهـاـ مـنـ الـحـلـمـ لـاـ يـعـدـهـاـ

إـلـىـ الصـحـوـةـ ، إـلـاـ عـلـىـ الـعـكـسـ : فـحـوـيـ الـحـلـمـ يـتـحدـرـ إـلـىـ وـاقـعـهـ الـحـيـاتـيـ ، فـلـاـ تـدـرـكـ إـذـ كـانـ حـقـاـ فـتـاـةـ «ـحـلـمـتـ إـنـهاـ

فـرـاشـةـ /ـ أـوـ فـرـاشـةـ تـحـلـمـ إـنـهاـ فـتـاـةـ»ـ ، وـتـسـتـمـرـ هـذـهـ الـحـالـةـ إـلـىـ حـيـنـ التـغـيـرـ : «ـهـوـاءـ فـيـ اللـيـلـ»ـ . يـبـدـيـ التـغـيـرـ طـفـيـلـاـ

أـلـمـ . وـيـظـلـ جـوـ الـحـلـمـ يـكـنـفـ الـفـتـاـةـ وـرـفـيقـهـ الـذـيـ يـنـضـمـ إـلـيـهـ ، وـلـكـنـ فـيـهـ بـعـدـ ، تـشـتـدـ الـرـيـحـ وـتـمـرـقـ فـيـ الـخـارـجـ .

صـحـيـحـ أـنـاـ لـاـ نـجـدـ فـيـ الـقـصـيـدـةـ إـشـارـةـ مـلـمـوـسـةـ لـمـأسـةـ أـوـ كـارـثـةـ مـاـ ، إـلـاـ انـ الـقـارـئـ يـشـعـ تـامـاـ بـوـجـودـ رـمـزـ لـحـدـ

مـدـمـرـ هـدـاـمـ بـسـبـبـ عـوـاـمـلـ خـارـجـيـةـ ، تـؤـثـرـ بـعـنـfـ عـلـىـ حـيـةـ الـفـرـدـ .

يـتـمـ لـحـنـ هـذـهـ الـأـغـنـيـةـ بـالـاسـتـعـانـةـ بـصـوتـ الـإـنـسـانـ فـقـطـ . وـهـكـذـاـ ، تـبـرـزـ بـعـدـ الـصـرـخـةـ الـعـالـيـةـ الـتـيـ

سـعـنـاهـاـ بـرـاـفـقـةـ الـآـلـاتـ فـيـ نـهاـيـةـ ، الـنـعـشـ ذـوـ الـغـطـاءـ الـبـعـيدـ ، نـعـومـةـ وـرـقـةـ الـفـنـاءـ . تـبـرـزـ أـجـوـاءـ الـحـلـمـ بـتـصـاعـدـ الـأـنـغـامـ .

أـمـ حـرـكـاتـ الـفـرـاشـةـ فـتـبـرـزـ تـامـاـ فـيـ مـوـجـاتـ الصـوتـ . وـنـشـرـ بـنـقـطـةـ التـحـوـلـ فـيـ الـأـنـغـامـ الـمـنـخـفـضـةـ الـمـشـعـةـ بـالـحـزـنـ ، عـنـدـ

كـلـمـاتـ «ـفـرـقـتـ فـيـ الـخـارـجـ»ـ . وـتـبـدـيـ كـلـمـةـ فـرـاشـةـ بـالـذـوـبـانـ حـيـثـ تـسـمـعـ تـشـبـعـاتـ اـحـتـضـارـ الـفـرـاشـةـ حـتـىـ التـمـرـقـ ، الـمـجـسـدـ

بـالـتـيـمـيـزـ الـوـاضـعـ بـيـنـ مـقـاطـعـ كـلـمـةـ فـرـاشـةـ .

مـنـ خـلـالـ تـجـربـيـ فـيـ إـرـشـادـ مـعـلـمـيـ الـأـدـبـ (ـفـيـ الـتـعـلـيمـ الـذـيـ يـدـمـجـ الـمـجـالـاتـ الـفـنـيـةـ الـمـخـلـفـةـ بـاـيـنـ ذـلـكـ الرـسـمـ

وـالـمـوـسـيقـيـ)ـ ، فـأـنـيـ أـوـصـيـ بـاـيـنـ يـدـمـجـ الـأـصـغـاءـ إـلـىـ مـلـفـيـ الـمـلـفـيـ الـمـلـفـيـ الـثـانـيـةـ .

فـمـنـ الـمـفـضـلـ أـنـ يـسـمـعـ الـطـلـابـ الـذـيـ مـوـسـيقـيـ تـسـيـقـيـ فـلـاـيـشـرـ بـعـدـ تـرـيـسـ قـصـانـدـ الـشـعـرـ . إـذـ أـنـ هـذـهـ الـمـوـسـيقـيـ سـتـؤـدـيـ إـلـىـ

تـرـسـيـعـ اـسـتـيـعـابـ كـلـمـاتـ الـقـصـانـدـ وـأـجـوـانـهـاـ مـاـ يـقـرـبـ الـمـسـمـعـ الـشـبـابـ بـشـكـلـ غـيرـ بـيـاشـ الـعـالـمـ الـحـضـارـيـ الـذـيـ تـعـكـسـ

هـذـهـ الـقـصـانـدـ . وـمـنـ الـمـفـضـلـ أـنـ يـقـدـمـ لـلـطـلـابـ أـلـوـاـنـ الـصـيـغـةـ الـغـرـبـيـةـ ، وـبـعـدـهـاـ فـقـطـ ، الـصـيـغـةـ الـشـرـقـيـةـ . إـذـ هـذـهـ الـصـيـغـةـ هـيـ

مـرـحلـةـ أـكـثـرـ تـطـوـرـاـ فـيـ سـبـيلـ التـعـارـفـ بـعـدـ حـضـارـةـ الـشـرـقـ . وـيـسـطـعـ الـقـارـئـ أـنـ يـجـدـ اـسـرـادـ أـكـثـرـ تـفـصـلـاـ فـيـ مـقـالـيـ عـنـ

«ـالـشـعـرـ الـعـارـيـ الـمـعاـصـرـ - وـحدـاتـ تـعـلـيمـيـةـ لـلـصـفـوـفـ فـرـقـ الـابـتـادـيـةـ»ـ (ـعـلـيـشـ، تـشـمـيـ).

الـدـكـتـورـ يـافـهـ بـنـيـامـيـ

# الموسيقى ! - ماذا تقول ؟

## (تحليل أسلوبى)

أ. ينساب المبني مع النص ، وهو في غالبه منطلق ، ولا يخضع لصيغة موسيقية تقليدية . وجمع الأغانى في الواقع ( Through Composed ) ، ذات تكرارات جزئية قليلة ، وإذا كان ثمة تكرارات كهذه ، فإنها لا تستغل كعنصر شكلى . وثمة ظاهرة نموذجية وهي ظاهرة الافتتاحيات الوسطى بأنقاض منخفضة نسبياً ، في بداية البيت الثاني ، (على سبيل المثال في الكلمات - «كان من مجاهل البراري» في القصيدة الأولى ، وكلمات - «بعد مئات من السنين» في القصيدة الرابعة .

ب. تتعزل المقاطع الميلودية الصوتية بالفواصل ، حين تملأ مقطوعات الوصل الفراغ بين المقطوعات الغنائية . (نذكر على سبيل المثال مقطوعات الوصل بين «مغاربة أضاحتها» «وسهرت في رمادها» في القصيدة الأولى ، وبين «والعفاريت الكبار» ، «ولبطوني عالياً» ، في القصيدة الثانية) .

### في المجال الميلودي

أ. للجمل الموسيقية خصال نموذجية في مبناتها : صعود الى النزوة بموافقة الكريشندو ، انتظار ، ثم هبوط بموافقة الديمنندو . وفيما يلي نموذجان ، الجملة الصوتية الغنائية التي تبدأ : «من مجاهل البراري» وتنتهي «تعرف اني شفة للحجارة» ، في القصيدة الأولى :

والجملة الافتتاحية للقصيدة الثالثة  
«إنني أقف على حافة ..»

ب. تغيرات الوزن المتكررة في جملة موسيقية واحدة ، في الجمل الصوتية الغنائية وكذلك في مقطوعات الوصل وفيما يلي نموذجاً من القصيدة الثالثة :

يكمن التجدد في هذا الانتاج الفني في تلحين موسيقى عصرية فنية لنصوص عربية معاصرة ، وحول هذا الموضوع كتب عوديد أساف يقول \* : «في حين تبلور تقليد عصري في الشعر العربي ، لم يتبلور بعد تقليد موسيقي مواز . ملحنة اسرائيلية ليست عربية ، هي التي تقوم بهذه المهمة» .

ان عملية تلحين هذه المتنالية الغنائية ، بصيغها المختلفة ، لفريدة من نوعها . لقد تم وضع الألحان لهذا العمل الفني عام ١٩٧٧ ، ويتضمن نصاً عربياً للصيغتين الغربية والشرقية . وقد جرى العرض الأول في شباط ١٩٧٩ في بيت آريليا - تل ابيب ، في اطار «منصة الملحن» التي نظمتها رابطة الملحنين في اسرائيل .

وقد أضيفت الصيغة العربية في أيار ١٩٨٣ ، في «تسفتا - تل ابيب» في اطار أحد برامج «نادي غناء الجوقة» التابع لمركز تقافة الجوقة ، في حينه ، وذلك في لقاء خاص كرمه النادي للشعر العربي . أما العرض الأول الكامل للصيغة الشرقية في اللغة العربية فقد جرى في أيار ١٩٨٤ مع مارينا لويت (سوبرانو) نسيم ذكور (كمان شرقى) وتسيريل الياس (عود) ، في حفل تدشين بيت معهد الموسيقى الاسرائيلية ، وبعد ذلك مباشرة في الأكاديمية الموسيقية لجامعة تل ابيب . وقد تم تسجيل هذه الصيغة في هذه الاسطوانة . أما القصيدة الرابعة فقد أعدته الملحنة للجوقة في اللغة العربية ، بناء على طلب الجوقة الفلهارمونية في صيف ١٩٨٤ ، ومنذ ذلك الحين يشكل هذا الجزء جزءاً من اعمال الجوقة ، في حفلاتها الخارجية في البلاد وخارج البلاد . اجتاز هذا المؤلف اللحنى يشكل هذا الجزء جزءاً من اعمال الجوقة ، الى أن وصل الى صيغته النهائية ، باصدار معهد الموسيقى الاسرائيلية (رقم مفهرس ٦٢٢٨) ، وقد تعادلت قرارات السلم الموسيقي (التونيكا) مع نغم الدوى في جميع القصائد . أما من الأغنية الثالثة فقد وُضعت أصلأً في نصف نغمة في السلم الموسيقي العالي ، بري ، وقد سجلها في الصيغة الأولى ، روبين فايزل كفسطوط وهو يظهر هكذا في هذه الاسطوانة . وفي جميع القصائد تم تسجيل التعامل الایقاعي لللغات الثلاث (العبرية ، العربية والانجليزية) بالأحرف اللاتينية . هكذا يحتوي المؤلف اللحنى على جميع امكانيات العرض ، في كل واحدة من اللغات الثلاث ، وفي أي تركيب آلي ، (سواء كان شرقياً أو غربياً) ، حسب ذوق وامكانيات العازف . أما صيغة الآلات الشرقية ، فقد وضعت فوق الخط الصوتي أما صيغة الآلات الغربية فتحتها . وقد أخذت الملحنة بالحسبان أن الآلات الشرقية تكاد لا تظهر على مسرح المفلات الموسيقية (الكونسرت) ، وأملها بأن تنشر صيغة الغناء بالعربية ولو برفقة آلات غربية على الأقل .

يعتبر هذا العمل الفني عالياً ، تتحدر فيه التعبيرية الصوتية من ناحية ، وعدم التعبيرية المودالية من ناحية ثانية . تبرز التعبيرية الصوتية بالغناء وتترواح بين الانشد والانسياط الایقاعي المنطلق ، المتشبع بالسلم اللوني (كروماتي) ، بالإضافة مسافات متباينة ، من الفواصل الغنائية ذات الثلاثة ألحان (تربيتونات) والسباعيات ، والخمسات الزائدة . أما صور اللاتبورية المودالية ، فتتجزم عن تشابكها جيئاً مع تنساقات (هارمونيات) البيانو .

وعلى هذه القاعدة ، الغربية في أساسها ، أضيف اللون الشرقي العربي بخطوط لينارية مع استعمال الصيغ الغربية ، التي تحتوي على أرباع الاوصوات والمسافات الثنائية الزائدة ، في حين تعزز الاوصوات الجزئية بأنصاف الاوصوات . ويضفي المبنى الایقاعي ، الذي لا يرتكز على التعادلية ، جمالاً شرقياً خاصاً .

ويفضل حرية مبني الميلوديا والهارمونيا ، على خلاف قواعد التقليد الغربي ، امتزج هنا الشرق والغرب في وحدة كاملة . وقد تألق هذان العنصران في تجربة جريئة لتجسيد الاجواء الخاصة بكلمات القصائد ، بالموسيقى : سواء كان ذلك بالنسبة لواقعيتها الشرقية الشعبية او للاستعارات السورالية .

ويبرز اللون الشرقي العربي أكثر ، في القصائد الثلاث الأولى ، بينما تتناول القصيدة الرابعة رموزاً أكثر شمولًا (الفراشة ، الاولاد ، الحلم) .

ويukkanنا الاحساس باللون الشرقي بصورة ملموسة أكبر بالصيغة الشرقية (الغناء العربي بموافقة آلات شرقية) . ويبирز الأمر بالزخرفة الشحبيحة وبالاوصوات اللينارية ، المتدرجة مع الآلات الشرقية النموذجية ، وتعديل اوصوات الآلات الشرقية ، والبرة الخاصة باللغة العربية . أما الصيغة الغربية فأنه توكل طريقة الصوت مع المراقبة الهاورونية .

اما نهج المقام في هذا المؤلف ، حسب رأي الملحنة ، فإنه تصوري مبتكر من ناحية ، وعفوياً من الناحية الأخرى . لذلك فإن أجزاء المقامات تسمع عادة ، دون استعمال منهجي للمقامات (نظام ترابطى ، اختتاميات وما شابه) ، والمبنى التلحيني الأساسي غربى (الآلات شرقية) ، مع استقلال خصائص اللون الموسيقى العربي الشعبي ، الذي كثيراً ما تسرُب الى الالحان نتيجة تأثير الملحنة من الموسيقى العربية .

تقدر الاشارة أن هذه المتنالية مكونة من أربع قصائد مختلفة ، ذات مواد ميلودية مختلفة ، متصلة بعضها البعض بصلات تناظرية في الاجواء وسرعة الایقاع . ومع هذا فمن الممكن أن نميز بدقة العناصر الموسيقية المشتركة للقصائد الأربع التي تولف شعولاً اسلوبياً واحداً .

\* عوديد أساف : «لقاء لم يتم من قبل» عيتون ٧٧ ، اكتوبر ١٩٨٤ ، ص ٢٧ ، (بالعبرية) .

بـ. رغم التعددات في الأكوردات ، التي تحول دون تحويل نحو الاتجاه الطوألي الواضح ، فإن النص يبقى شحيحاً ومتبايناً بسوبيات ناعمة . هكذا يكتنأ أن تتابع بهولة نسبة الهارمونية . تحصل في الصيغة الشرقية على بوليفونية (تعددية الانغام) في ثلاثة أصوات . أما في الصيغة الغربية فتحتل الهارمونيا مكاناً رئيساً برفقة الصوت ، في حين تم إضافة ديسونانطيم متقاربة في البيانو (على الغالب ثنيات كبيرة وصغيرة) للفاعدة الهارمونية الأساسية .  
فيما يلي بعض النماذج من القصيدة الأولى التي تجسد المفهوم الفني :

السي ط في البيانو مستوحى من العود .  
مي ط ولا ط كروماته بالنسبة للغناء .  
الري والا هي ذروة النغم في الغناء .

دور العود في البيانو يشبه دور العود في الأكورد الأول -  
فا # ، لا ط (صوت #) - سى ط - موجود في الأتو (او  
التنور) في البيانو .  
كل الدرجات بحسب  
ثانية - كبيرة او  
صغرى -  
للدرجات الصوتية  
الموجودة في الفلوت .  
والغناء والعود .

إنترلود آلي ، دور البيانو ( المقاييس ٣٣ - ٤٠ )

يمكن أن نميز في نموذج النotas التالي ، كيف أعيدت صياغة الموازنة الایقاعية ، لعدد من اللغات في المؤلف الصادر عن معهد الموسيقى الاسرائيلية . فالبنية الميلودي موحد ، ويزير في النotas العادية ؛ وتشير النotas الصغيرة إلى الشذوذ من هذا المبني . وإلى الخطوط الصوتية في المؤلف ، المشابهة في شكلها إلى هذا الخط تنضم تحت خط النص بالطبع باللغات الثلاث منسوبة في الحروف اللاتينية . مثلاً : المقاييس الأول هنا ، كما يظهر في المؤلف :

## في المجال الهارموني والسلمي

أـ. أدى الاستعمال غير المنهجي للمقامات إلى تطوير لغة تناصية (هارمونية) فريدة من نوعها : وهي تحتوي على ترابط الأكوردات النموذجية ، للرباعيات والخامسيات والثانيات (با في ذلك الزواائد) ، وذلك بغية الإفراط في السلم اللوني (الكروماتية التلوين بأنصاف الأنغام) . وهذا السلم اللوني (الكروماتي) يجعل محل الأنغام الدقيقة في صيغة الآلات الغربية : راجع مثلاً كيف يترجم الصول # في القانون أو العود ، إلى صول # - فا # معاً ، في القصيدة الأول قبل الكلمات «سهرت في رمادها» :

في البيت الأول :

السطر الثالث في الكلمات (مقاييس ١٦ - ١٧) السطر الاول في الكلمات (مقاييس ٥ - ٧)

The musical score consists of two staves of music. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The lyrics are written in Arabic below the notes. The lyrics for the first section are:

عَمَاسٌ فِي السُّرْمَةِ لَلَّا

عَمَّا سَفِينَ السُّرْ—هَقَ لَلْأَنْ—فَحَا لَيْ عَ—فَ—قَ—أَنْ فِي تَ—إِنْ

**مُطْرِفٌ - مُطْرِفٌ - بَيْنَ حَلَّةٍ**  
السطر الرابع في الكلمات (مقاييس ٨ - ١٩)

السطر الرابع في الكلمات (مقاييس ١٨ - ١٩)      السطر الثاني في الكلمات (مقاييس ٨ - ١٠)

السطر الثامن في الكلمات (مقاييس ٢٥ - ٢٧)

A musical score for 'Wahidat' featuring a single melodic line on a staff. The lyrics are written below the notes in Persian script ('نَا-ا-و-هَرْ') and English ('Na-a-o-har'). The music consists of eighth and sixteenth note patterns.

A blank musical staff consisting of five horizontal lines and four spaces, intended for writing musical notes.

A musical score page showing a staff with various notes and rests.

وفي البيت الثاني :

Musical notation for the Persian folk song 'Bāshākhā'. The notation uses a treble clef and a common time signature. The melody consists of eighth and sixteenth note patterns. The lyrics are written below the notes in Persian script.

السط الاول والثانى في الكلمات (مقاييس ٤١ - ٤٢)

A musical score page showing two measures of music. The key signature is A major (no sharps or flats). The first measure starts with a half note followed by a eighth-note triplet. The second measure starts with a quarter note followed by a eighth-note triplet. The notes are primarily eighth notes with some sixteenth-note patterns. The bass line consists of quarter notes.

السطر الثالث والرابع في الكلمات (مقاييس ٤٤ - ٤٦)

ثمة انطباع أن لحن الأغنية التي تعتمد على الميلوديا مع المرافقة وابراز الصوت هو لحن مألف ، (بينما في الأغانيتين السابقتين يحمل اللعب بالتساوي على الآلات وعلى الصوت) . الا أن هذا الانطباع يبدو خاطئاً ، عندما نكشف خفايا المحتوى الهاوروني للمرافقة ذاتها . ولا بد من تكريس ايقاع محلي للاستعمال المتقلب للمقامات ، كما تقول الملحنة ، الذي يبرز خاصة في المقامين حجاز ونكرىز .

المقام الأصلي حجاز

نفس المقام مصورةً على الصول

الجملة الأولى آلية وبعدها غنائياً  
3

في بداية الأغنية ، في الموقع الذي تخل فيه الثانية الزائدة ، في السياق الثاني ، نشعر تماماً باللون الشرقي الأصيل . بينما يبرز فيما بعد الاستعمال الغربي للمقام ، بأسلوب الاكوردات المتفرقة التي تذكرنا بالصوتيات السباعية . تمعن مثلاً المقطوعات الفاصلة الآلية قبل افتتاحية الأغنية الثانية :

يؤدي التعبير الخاص للمقامات إلى خلق تلوين مودالي في الخصائص الميلودية (كالتباهر الكبير بين مقام  $\text{\texttt{E}}$  والمودوس الفريجي الذي يحتل مكاناً بارزاً)، وكذلك بالوقوف على نقاط مستترة تخفي فيها مراكز صوتية (طونالية) يحدث أيضاً دمج صوقي ثانوي.

بوسع المطلعين على هذا المؤلف ، أن يميزوا الاتجاه الخاص في القصيدة الأولى إلى المراكز الثابتة ، التي تسيطر السياق والدوافع (ربما كجزء من الفا #) . يبرر هذا الاتجاه خاصة في البعد اللينياري (الفا # والدو #) بيرزان بالبيان بين المقاطع المتراوفة ويدمج هذه الأصوات كافتاحيات واختتاميات للمقاطع) ، أما في البعد العمودي (فيبرز هنا السياق ، في نقاط فواصل الباسch ودمج الفا # والدو # عندما يُعزف الباسch في البيانو أو العود) .

وللتتابع الآن مظاهر رئيسية خاصة في كل قصيدة وقصيدة .  
في القصيدة الأولى التي تضفي جوًّاً «أنطباعياً شرقياً» تبرز جزئيات الفواصل ، والتهرب من الوظائف الهارامي  
والتحليلية الى ، الاعمال ، والتحرر الشامل من القوッド الشكلية .

ويشير تتابع الاشارات المقامية اهتماماً خاصاً ، على سبيل المثال ، معزوفة العود بالافتتاح مبنية على مقام السيرالأصلي ، ونغم الصوت في خاتمة القصيدة على مقام كردي (الموازي للمدوس الفريجي) بانقال سلمي :

The musical score illustrates a transition between two melodic sections. The first section, labeled "مقام كردي في الاصل" (Kurdish mode in its original form), consists of a single melodic line on a treble clef staff. The second section, labeled "بالانتقال اللحنى" (By melodic transition), begins with a vertical bar line and continues as a melodic line on a different staff. An arrow points from the end of the first section to the start of the second. The third section, labeled "التوزيع الموسيقى في دور الغناء في نهايته" (Musical distribution in the final part of the singing round), shows a distribution of notes across multiple staves, indicating the participation of multiple voices or instruments at the end of the piece.

التوزيع الموسيقي في دور الغناء في نهايته

ويختتم البیانو هو أيضًا بـنهاية بـسلم فرجیـ . (المطلعـن علـ المؤـلف ، فـي المـقىـاس ٥٢ دـو - سـي المـوازـيـة فـي العـود دـو ٦). من الحـدیر بالـذکـر ان لـالـانـتـرـلـوـدـات هـنـا وـظـیـفـة هـامـة فـي المـبـیـ الشـکـل . اـذ تـوـدـی مـهـمـة المـقـطـعـات المـتأـخـرـة لـلـجـمـلـ الـهـاـجـمـةـ . اـنـا المـقـطـعـات المـسـقـةـ . والـحـمـاـ الصـستـةـ بـالـذـاتـ خـصـلـةـ تـكـادـ تـكـونـ مـوـلـدـةـ : اـنـا تـصـاعـدـ نـجـحـةـ الـقـمـةـ فـيـ نـفـسـ الـهـاـجـمـةـ .

وموضع الفوغرافتو هو العنصر الافتتاحي في الكمان

A musical score for piano, showing two staves. The top staff uses a treble clef and a common time signature (indicated by a 'C'). The bottom staff uses a bass clef and a common time signature. Measure 11 starts with a forte dynamic (F) and consists of six eighth-note chords. Measure 12 begins with a fermata over the first note of a new section, which starts with a half note followed by a quarter note.

وبعد دخول الصوت في التقليد، يستمر بالذات في تكوين الموضوع المعاكس للظواهر المتكررة للعناصر في الآلة وتلعب المقاطع الفاصلة دوراً هاماً في المبنى الشكلي ، فهي تفصل بين مقاطع الشعر التي حددتها الملحنة في الایات ، أن النص في أساسه متلاحم . اذ ينتهي البيت الاول حسب اللحن بكلمات «العفاريت الكبار» بعد ذلك يظهر المقطع الفاصل ذو المقاطع الثلاثة ، ثم البيت الثاني القصير («بطوبي عاليأ / صوب القفار») ثم تعود المقطوعات الفاصلة ثنائية ، الختام : («أخذوا من اصبعي / خلقاً كأنه هدية / ورمoshi الذهبية») . ونعن هنا أمام كودا . صحيح أن عنصر ١١ مستعار من الموسيقى الغربية ، ولكن عدم وجود التناظر ، البارز جداً في هذا المبني التلحيني ، ندي ذوق شرقي صرف . و المقطوعات الفاصلة ، بالإضافة الى مهامها الشكلية دوراً في تحفيظ مقام الرست العربي ، وابراز امكانيات المبني الميلودي الذي تعرف أغمامه الكلل أبداً .

وفي قصيدة «العش ذو الغطاء البعيد» يعبر الصوت قبل كل شيء عن الصانقة النفسية ، اذ يتم بواسطته الاصادق عن التغيرات المأساوية في مزاج الشاعر ،منذ المدؤ الذي ينطوي عليه الجنون حتى الاندفاع الهمتي في الم من هنا التمازن التدرججي في جميع العناصر الموسيقية ، الميلوديا والايقاع ، والديناميكا . ويزير بوضوح التطور الميلودي .

وتقسم القصيدة هنا أيضاً إلى جزئين غير متساوين ، حسب التقسيم الداخلي في النص هذه المرأة ، وثمة تقسيم ها في البيت الأول . وتعتمد فنية التلحين على التكرار . لنرى مثلاً كيف تترکر الجملة الموسيقية بالتلون (سواء كانت ايقاع صوتية) -

## سويطا لفاكة الارض الحان بالحامض - الخلو

تقول الملحنة أن «مصدر الإيقاع المؤلف لها الموسيقي هذا يمكن مشاهدتها كطبيعة كما هي شعرية». وما يثير الاهتمام أن مشاهد فاكهة الأرض هي التي تحدرت هنا بزخم، على الوانها، ونكتتها واحساساتها الأرضية . فالألوان والأشكال والاحجام والروائح والمذاقات ، تجتمع كلها معاً، فنجم عنها مؤلفاً كاملاً بلغة موسيقية متمنزة . فالألوان المعروضة بأصوات الجيتار الفنية ، ذات الامكانيات الانتاجية الجديدة ، والاشكل والاحجام ، تعكس في المبنى الابيقي على لكل مقطوعة (سواء كانت سهلة أم ثقيلة ، سريعة أم بطيئة )، وهكذا هو الحال بالنسبة للمبنى بين الفصول المختلفة . فالرائح والمذاقات ، هي القوى العاملة في التجسيد النهائي لكل فصل من الفصول ، من حيث اسنس ارتفاع الصوت ( pitch ) والقطبيات . وهكذا نحصل في نهاية المطاف على الأجراء التمزية لكل فصل من الفصول .

مذاق الفاكهة الذي يتتحول من الحلو الى الحامض ، (على سبيل المثال من الكلمنتينا الحلوة حتى الليمون الحامض في فصيلة الحمضيات ) ، ما هو إلا فكرة لتداعي الخواطر لفهم المؤلف . فهو مبني من عملية تسييس المراكز ، من مراكز متعددة الى ١٢ مركزاً ؛ أي ، بالمعنى الذي يتتطور فيه المؤلف يتتحول الجرس الموسيقي الى السُّلُم اللوني (كروماتي) أكثر وأكثر .  
تقول الملحنة بهذا الصدد : «انها محاولة لاختبار مصطلح السُّلُم اللوني (الكروماتية) على المدى البعيد ، محاولة توفيره من خلال انتاج موسيقي واحد ، وحاولت اختبار الالوان الغنية وأساليب انتاج الصور من القيبتارة كآلية مفردة حيث تعكس الامكانيات المنظورية في آلية للتأليف الموسيقي المصري ، وذلك الى جانب أنس ومبادئه تقليدية في عزف القيبتارة ، التي لا يمكن

تختلف الرقصات الأربع في طبيعتها الواقعية . في الرقصة الأولى ، يوحى البقاء المُرِّ جوًّا افتتاحياً ، كما وذُكرَنا طبيعتها الارتجالية بالموسيقى الشرقية . أما الرقصة الثانية فهي ذات ميزة صاحبة جداً ، وذُكرنا بالرقص الفولكلوري ؛ وتعرض الرقصة الثالثة جزئيات توشيح فوجالي ، وتحركة الموسيقى بشال نسبي؛ أما الرقصة الرابعة ، فتندمج فيها عناصر من الفحص ، الساقية لتكون موحدة الحالة .

يتميز الفصل الأول بتحولات حادة وتغيرات في الأجواء ، حيث يركز اللحن على بعض المقاطع المزخرفة ، التي تتدافع باشكال مختلفة على مدى الفصل . ليس هنا أي شكل مصمم ، ولا تعداد للوزن ، والانطباع التقريري ارجالي شرقي يستعين ببعض الجيتارة ، الذي يذكرنا هنا بأغام القانون .

أما الاصوات الرئيسية في هذا الفصل فهي مي ، لا ، وري ، وهي متوجة بوجات من أنقام السُّلُم الكرومطي . وتظهر في هذا الفصل الاستعانة المركبة بالوسائل التقنية ، اذ تلتقي ، على سبيل المثال ، باليد اية مباشرة بأربيع خفيف ينتهي بأصوات متناسقة ( harmonics ) ، وتريل (على وتر واحد ، وكذلك على وترين) لتأكيد الزخرف الحاد ، وهذا تبرز أيضاً مسافة رباعية ، نوذجية جداً للعِيتارة بسبب دوزنة أوتارها :

تجدر الإشارة بأن دور التريل ، على مدى اللحن ، ليس زخرفياً ، إنما موسيقي في مبناه . ونصادف باستمرارية هذا الفصل ، الميلوديا ، ذات مضامون الصوت المبهج ، التي تعرف بوضع أصوات عالية نسبياً ، ولذا نجد الأغام رقيقة وعاطفية !

Musical score for piano, page 10, measures 4-5. The score is in 3/4 time, treble clef, key of G major. Measure 4 starts with a forte dynamic (f) and a 4th position fingering. Measure 5 continues with a 3rd position fingering, followed by a 2nd position fingering, a 4th position fingering, and a 0th position fingering. The score includes various grace notes and slurs.

The image shows two musical staves. The top staff is in treble clef and has a key signature of one sharp. It contains a sixteenth-note pattern: B, A, G, F#, E, D, C. The bottom staff is in bass clef and has a key signature of one sharp. It contains a sixteenth-note pattern: E, D, C, B, A, G, F#.

إلى جانب المركز الصوتي دو، الذي يبرز على مدى التصييد مع استعمال الثنائية الزائدة لـ لا - سـي في الخط اللينياري (الشبيه باللينيور إلهارموني)، يبرز كذلك المركز الصوتي - مـي . ونتذكر جميعاً الجملة الافتتاحية الصوتية الوظيفية، ولنتمعن المتبوعون لهذا المؤلف الموسيقي إلى المقاييس ٢٣ - ٢٥ ، في مقطع الفقلة هي المتدرجة مع دو في خط الصوت والباص في البيانو . ضف إلى ذلك : الأكورد الرباعي الاختامي ، رغم تشابكه ، والذي يؤدي دور الدو - بدل الباص (في البيانو والعود) حيث يبرز إلى السـي بين أنغامـه .

لقد تم اختيار القصيدة الرابعة ، وهي الذروة العكssية للمتالية ، نظراً لاختلافها عن القصائد الأخرى . فأجزاء انعدام الوضوح ، الناجم عن مزج الحلم والواقع ، شمة نقطة نور وتفاؤل في كلمة يا أولادي .  
لقد تم التعبير عن المفهوم الموسيقي بالرغبة في خلق رمزية لفراشة والأولاد بواسطة قصيدة خفيفة وناعمة ، كأنما هي تحليق متهدادي . وقد تحقق هذا المفهوم بتلحين نشيد منفرد بدون مرافقة ، وعلى صوت السوبران ، في مجال صوتي عريض بشكل خاص (بعدان من الاوكتافا والثانية الرائدة !) يتوزع اللحن الى ثلاثة أقسام غير متساوية في طولها (بداية القسم الثاني بالكلمات - «بعد مئات من السنين» ، وبداية القسم الثالث بكلمات «قزقت في الخارج») . ويظهر مقام الرست في الأصل على دو وبالتحولية عل لا (ابتداء من «بعد مئات من السنين» وعلى فا (ابتداء من «قزقت في الخارج») (بالتحام متكامل مع التوزيع السلكي .

وبالموازاة مع النص ، الذي يكرر نفس الاستعارات والتبيهات أكثر من مرة - الحلم ، الفراشة ، الفتاة ، والصبي ، تظهر مقاطع فاصلة كأنها عناصر كاشفة لهذه التبيهات المتكررة . فالبساعية الصغيرة تصاعد إلى كلمة حلم (أو فعل الحلم) وإلى الكلمة فتاة والخواصية (أحياناً رباعية) تصاعد هي أيضاً بصلة مع الفعل حلم والكلمة فتاة ، والبساعية الصغيرة مع الثلاثية المترابطة ، عندما تقترب من الحلم وكلمة أولادي ، فتاة وصبي . إلا أن هذه المادة المليودية تتسبّب بالتحام مع النص ولا تذكر بشكل تعادلي وتثبت كما في الصيغ التقليدية في الموسيقى الغربية . فالفقرات الصوتية الكثيرة ليست إلا مؤشرات غربية ، تذوب مع تونجات الصوت الشرقية ، لعنصر الفراشة المتكررة بغيرات كثيرة : راحم مثلاً النموذج في نهاية الأغنية .

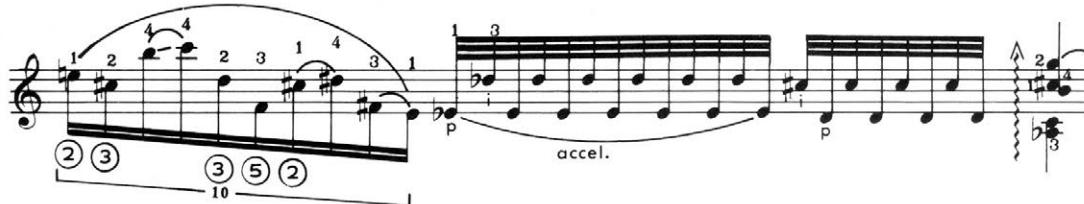
اللقاءس : ٨٣ - (٩١)

میرا یوسف

وَقَبْلِ الْإِنْتِهَا، يَظُهُرُ الْبَيْتِيْكَاتُو الَّذِي يُضِيفُ لَوْنًا جَدِيدًا:

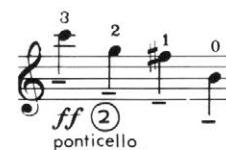


الفصل الثانِي ذُو طَابِعِ راقصٍ، تَسْعَ فِيهِ رَقْعَةً مَرَاكِزَ ارْتِفَاعِ الصَّوْتِ (pitch)، وَيَتَضَمَّنُ عَنْصَرَ الْبِدايَةِ، تَغْيِيرَ هَارْمُونِيِّ حَادِّ:



إِنَّ التَّبَادُلَ الدِّينَامِيَّ وَالتَّبَادُلَ الطَّبَيْعِيَّ هُمَا أَيْضًا سَرِيعَانُ، وَالْمَقْطُوعُ كُلُّهُ ذُو اِدَاءٍ حَرِّ (ad libitum)، وَهَذَا تَكْتُمُ وَتُقْفِلُ الدَّائِرَةَ كَتِذْكِيرٍ مُوسَعٍ لِأَحَدَاثِ الْفَصْلِ الْأَوَّلِ.

أَمَّا النَّرْوَةُ النَّسَبِيَّةُ فَمُوْجَدَةٌ بِأَصْوَاتِ الْبَيْتِيْكَاتُو (نَقْرٌ بَارِزٌ عَنْدَ الْجَسْرِ، يَنْبَحُ الْجِيَّاتَرَةُ صَوْتًا مَعْدِنِيًّا) قَبْلَ النَّاهِيَةِ:



بَعْدَ ذَلِكَ يَأْتِي الْمَدْوَءُ الشَّامِلُ: إِذْ يُخْتِنُ الْلُّحْنُ بِأَرْبَعَةِ أَكُورْدَاتٍ هَادِئَةٍ بِالْجَلِيسِنْدُو بِاتِّجَاهِ الصَّعُودِ وَالْتَّزُولِ بِالْتَّنَاوِبِ، كَأَنَّا أَسْدَلَ السَّتَّارَ عَلَى الْأَنْغَامِ الْمُتَلَاشِيَّةِ.

## ميشا أَفْلَابُوم

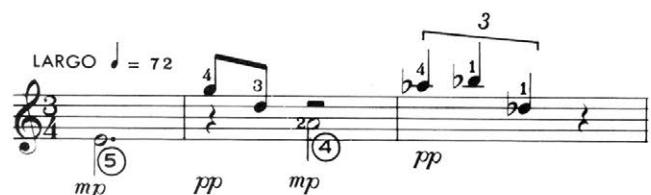
تُوهِنَا بِدَائِيَةِ الْلُّحْنِ بِمَا يُشَبِّهُ الْعَرْضَ التَّرَاجِعِيِّ. أَنْ مِيزَةُ الْإِيقَاعِ النَّشِيطِ وَالْوَزْنِ الْمُتَابِعِ وَالْمُتَغَيِّرِ  $\frac{7}{8}$ ،  $\frac{5}{8}$ ، يُدْخِلُنَا إِلَى نَظَامِ إِيقَاعِيِّ صَارِمٍ، عَلَى عَكْسِ حِرْيَةِ الْإِيقَاعِ فِي الْفَصْلِ الْأَوَّلِ. وَلِتَأْكِيدِ الْإِيقَاعِ الرَّاقِصِ تَسْتَعْمِلُ الْمُلْحَنَةُ نَقْرَاتَ (golpe) عَلَى سَطْحِ الْجِيَّاتَرَةِ:



يَتَمُّ التَّعْبِيرُ عَنِ الْعَاصِفَةِ النَّسَبِيَّةِ، بِالْمُسْتَوِيِّ الدِّينَامِيِّ، وَهُوَ فِي الْغَالِبِ فُورَتَهُ، وَكَذَلِكَ بِاخْتِيَارِ الْجَزَئِيَّاتِ الإِيقَاعِيَّةِ الْمُتَكَرِّرَةِ وَبِاستِعْمَالِ الْمَسَافَةِ الْهَارْمُونِيَّةِ الْمُتَنَافِرَةِ عَزْفٌ مُوَحَّدٌ عَلَى وَتَرَيْنِ، عَلَى عَكْسِ التَّرِيلِ:



يَنْضُمُ التَّنَاقُلُ الْإِيقَاعِيُّ الْمُفْرَطُ، الَّذِي يَيْتَازُ بِالْفَصْلِ الْثَالِثِ، إِلَى ارْتِفَاعَاتٍ مُكْثَفَةٍ وَنَسِيجٍ مِنْ جَزَئِيَّاتِ الْفَوْغَا. وَيَتَمُّ التَّعْبِيرُ عَنِ هَذِهِ الْبَولِيفُونِيَّةِ كَعَنْصَرٍ مُتَكَرِّرٍ، يَكُونُ بِدِيلًا لِلْمَوْضُوعِ فِي الْفَوْغَا الْبَارُوكِيَّةِ: الْمَسَافَةُ الْرَّابِعَةُ صَعُودًا. وَلَا بدَ مِنْ تَأْكِيدِ هَذِهِ الْمَسَافَةِ بِشَكْلِ قَاطِعٍ وَقْتِ الْعَزْفِ، بَيْنَ الْمَقَاطِعِ الْمُلْوَنَةِ تَشَابِهُ الصَّوتِ الْمَعَاكِسِ وَالْفَقَرَاتِ الْإِتَّقَالِيَّةِ الَّتِي فِي الْفَوْغَا الْتَّقْلِيَّةِ، وَلَا بدَ مِنْ عَزْفِهَا بِرَشَاقَةٍ. وَهَذَا النَّمُوذِجُ مِنْ بِدَائِيَةِ الْفَصْلِ يَجْسِدُ هَذَا النَّسِيجَ:



# عشر جزئيات للأبوا والكلارينيت والباسون

طلب «الفوروم للموسيقى العصرية - اكستيك ٧ - ١١»، هذا اللحن، ليُعرض في الحلقة الموسيقية (الكونسرت) الاحتفالية التي خصّصت للإلحان الكندي والاسرائيلية العصرية. وقد جرى العرض الأول تحت رعاية السفارة الكندية في بيت آربيانلا في تل أبيب. وقد أهدي هذا اللحن للمלחن المغاربي جيورجي كورتاج، حيث التقى به الملحنة في بوداپست في صيف ١٩٨٤. والأجزاء العشرة للأبوا، الكلارينيت والباسون، تعبّر، حسب رأي الملحنة، عن تجربة مجده، لاختبار الصلات اللونية بين هذه الآلات الثلاث، ونقطات اللقاء المتنوعة بينها. وقد وضعت الملحنة هذا المؤلف بالمقام العربي صبا - زمرة. وصبا زمرة من المقامات العربية التي لا تحتوي على أرباع الصوت. وهو يعترف في الموسيقى العربية أكثر السلام الموسيقية كابة وسوداوية، وهو مركب من تسلسل أجنباسي، يعتمد على جنس الصبا زمرة، (ومن هنا مصدر الاسم):



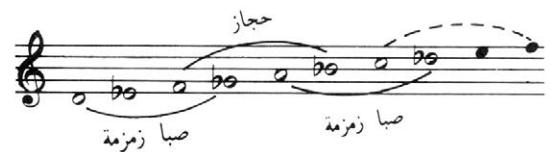
يفرض كورال الآريا على الفصل كله شكل (أ ب أ) ، المستخدمة هنا بشكل طبيعي للغاية ، بإطار للحركة التموجية نوعاً ما ، والنغمة الناعمة ، التي تزدهر من خلالها خطوط النغم الشرقي . ينبع الشكل أ ب أ للأريا الإطار آريا دا كابو . والنغم الرئيسي في الجزء الأول من الكورال يؤديه الأبوا ، وهو مكون من أصوات السُّلْمُ . أما المخطوط المضادة هذه المعروفة فأنها تحافظ في الواقع على طبيعة السلم الشرقية ، لكنها أكثر تحررا ، وتكثر فيها الدرجات التي تتسلل كتقليد ، أو كأجزاء جل موسيقية تتكرر بأفكار لحنية مختلفة .



يحمل تغيير الاجواء معه تغيرات كثيرة أخرى . يتكون مقطع الصولو هذا من عناصر مختلفة ، تلتقي في اطار واحد . يستطيع المستمع أن يستمع هنا الى تصريحات حازمة في البداية تليها شذرات بكافية . إنه عزف يذكرنا نوعاً ما بموسيقى الروح اليهودية التي يراافقها كرشنيلدو ميكوت ، وهو عزف مكون من أصوات ميلودية نجمت عن أقام السلم وتطورها . ونجد ، فيما عدا ذلك ، أبعاد صوتية مختلفة للكلارينيت تظهر بتناوبات سريعة .



يبز العنصر الشعبي الراقص في هذا الفصل بأشكال مختلفة . فالإيقاع شعبي راقص غير معقد . والشكل هو شكل (أ) ب (أ) المعروف من رقصات مختلفة . المميزات شبيهة بالميزات الشعبية - قفزات متضاعدة كبيرة على البعد الثالث أو الرابع الزائد (تريلون) . وقد جاء هذا الفصل في اوينسون بين ثلاث آلات ، حيث يوفر نغمات متعددة بدرجات مختلفة . ويتم التأكيد هنا على استعمال جنسين من الصبا زمرة واستعمال جنس المجاز ; ورغم أن الفصل ينتهي بنعم رس ، فهو يendo كأنها يترك أكثر على اللعلم العتمد على نعم رس .



يعتمد مبنی **السلم** في الموسيقى العربية الى مدى بعيد على الاستقلالية اللحنية للأجناس المنضمة معاً، ومثالاً على ذلك مقطع الري **[٦]** ، الذي يظهر في آخر السلم المذكور كجزء من جنس مستقل في طبيعته ، ولكن على الرغم من ذلك يتبع الى سلم يبدأ بري **[٧]** وفي مؤلف تسيفي فلايشر، «عشر جزئيات للأبوا ، الكلارينيت والباسون» ، يعتبر سلم صبا زمرة ، البش الذي تتشكل منه حنئات هذه المقطوعات .



نجد في الفصل الأول عرضاً واضحاً لسلسلة المؤلف . وبينما يُنهي الباسون الري الأولى ، يتسلّم الآبوا دور الرئيسى ويصعد بثقة وتدريجية على جميع درجات السلم ، وفي نهاية السلم ، تنتقل هذه الميلوديا إلى الكلارينيت ، وينتهي الفصل بدرجة الصول ♭ ، الذي يعتبر صوتاً غريباً في السلم . وقد شاهدنا ، بالفعل ، خلال الفصل الأول ، حرية اختيار الأصوات ، التي تمت بشكٍ طبعٍ للغابة .

الحوار ثلاثي . كما ينص العنوان ؛ وفعلاً ، معظم الفصل مكرّس للحوار بين عنصرين أساسين ، تعرض فوراً في بداية الفصل بالكلارينيت والأبوا ، وتطور حالاً بالباسون ، وهلمجرا . يُصغي المستمع في هذه الحوارات ، بالطبع ، إلى أصداء من الفصول السابقة - ويدركنا الافتتاح بالكلارينيت ، الفصل السابق ودوره في الفصل الأول . ويمكن الاستماع إلى الأبوا إلى مقطوعات من الفصل الثاني ومقطوعات عامة أخرى . آلات مختلفة تبدل أدوارها بين بعضها البعض . وتنقل أنقام (سلام وأفكار من الفصول السابقة) من آلة إلى أخرى بحيث يكون الانتقال إلى الفصل التالي مِرْن وطبيعي .

#### ٩. فوچا بصيغة كورال – Fuga à la Chorale

ليست هذه فوچا بالطبع ، فتدخل الأصوات التي تعرض المادة يشبه قانون ، تجعل الحركة في الفصل تتساوى ، كأنما البوليفونية للكورال الفوجالي لا تتوقف . ويعود النغم إلى السلم الأصلي صبا زمرة . وتعرض في المزوفة قبل كل شيء أنقام هذا المقام ، وبعد ذلك فقط تتضمن بالتالي بقية الأنقام ، التي تكمل الصورة للانعام الانتقائي عشرة للسلم الكروماتي . وهكذا الحال في العرض الأول ، حين يكون السلم يتبع ، وكذلك في العرض الثاني حين يكون السلم ينخفض . وفي نهاية الفصل ، تعرض أنقام ناجحة عن أجناس صبا زمرة ، ليس بصورة مبسطة ، إنما بنظرية شمولية أكثر لسلمية المؤلف . وينهي الفصل بالتشديد على نغم رい .

تخلّص الحادة من جميع الالتزامات والضغوط ، وتعج في أجواء العيد للكرنفال . ومع ذلك ، ليس أبعد من الأوستينياتو ذي المقاسين الذي يظهر هنا في دور الفاپوت . وما زال السلم هنا موجود ويشد خيوط الأفكار والأنقام والهارمونيات والمراکز المتبدلة في الفصل ، ولكن الأساس فيه الكرنفال في حد ذاته ، المرح ، الطرافـة ، والتناقضات والمعنة التي تشـدـكـ إلىـ الحـادـةـ المتـفـاثـلةـ هذاـ المؤـلـفـ .

أبيشاي ياعر

ان الصولو الشجي على الباسون Largo, Soffocato ، يمكن الملحوظة من اختبار امكانيات التعبير على الباسون ، وهذا الصولو معتمد على سلم المؤلف كله - صبا زمرة - حيث تعتمد قاعدة السلم في هذه المرة على المي ، تنضم إليها زخرفات تحويلية مختلفة . رجستان للباسون مستغلة في هذا الفصل في أسلوبين تعبيريين مختلفين . ويخدم الريجستر الأول - العالي الملحوظة للتصريحات العاطفية الميلودية ، بينما الريجستر المنخفض يؤدي أهدافاً ايقاعية أكثر ويخدم الميلوديات المتقطعة والفعالة أكثر . أما الأصوات المتحركة (الفلاجوليت) في الأبوا فتبسيط رقة سماوية بعيدة ، تكاد تختفي فوق عناء الباسون في الأعمق .

#### ٦. أبوا صولو – Oboe Solo

يستفز صولو الأبوا الشرقيـةـ التيـ يـعـتمـدـ عـلـيـهـ هـذـاـ المؤـلـفـ ؛ـ وـنـحـنـ نـسـعـ ،ـ بـالـفـعـلـ ،ـ فـيـ هـذـاـ الفـصـلـ ،ـ بـشـكـلـ واـضـحـ أـنـقـامـ مـيـكـرـ طـوـنـالـيـةـ ،ـ المـيـزـةـ جـدـاـ فـيـ الـموـسـقـيـ الـعـرـبـيـةـ .ـ يـجـدـ نـغـمـ الصـوـلـوـ الـذـيـ يـنـهـيـ الفـصـلـ السـابـقـ استـمـارـيـتـهـ فـيـ بـدـاـيـةـ هـذـاـ الفـصـلـ .ـ حـيـثـ يـفـتـلـ فـورـاـ إـلـىـ صـوـلـ مـرـفـعـ أـكـثـرـ فـاكـثـرـ ؛ـ مـنـ صـوـلـ #ـ بـالـجـلـسـيـنـدـوـ إـلـىـ الـأـنـغـامـ التـالـيـةـ وـهـلـمـجـراـ ،ـ بـوـاسـطـةـ الضـغـطـ عـلـىـ قـصـيـةـ الـفـمـ لـلـأـبـواـ بـشـفـيـ الـعـازـفـ ،ـ وـفـيـاـ بـعـدـ ،ـ بـغـيـرـ الـعـازـفـ لـوـنـ النـغـمـ وـاتـجـاهـ ،ـ بـتـغـيـرـ الـاصـبـاحـ ،ـ لـنـفـ الصـوتـ وـنـفـ النـغـمـ .ـ يـنـحـ هـذـاـ الفـصـلـ حـرـيـةـ كـثـيرـ لـلـعـازـفـ ،ـ فـهـوـ عـاطـفـيـ جـدـاـ وـارـجـاليـ وـيـكـنـ عـزـفـهـ بـأـشـكـالـ مـخـلـفـةـ .ـ تـجـمـعـ الـأـنـغـامـ الـسـمـوـعـةـ نـفـاـ تـلـوـ الـآـخـرـ ،ـ وـبـاستـنـاءـ تـلـمـيـحـ خـاطـفـ ،ـ لـاـ يـظـهـرـ ،ـ عـلـىـ سـبـيلـ الـمـثـالـ ،ـ الـنـغـمـ الـخـتـاميـ دـوـ .ـ إـلـاـ فـيـ نـهـاـيـةـ الـفـصـلـ ،ـ بـعـدـ استـعـمالـ مـتـجـمـعـ فـيـ بـقـيـةـ الـأـنـغـامـ الـأـخـرـيـ .ـ

#### ٧. كلاسترارات – Clusters

في هذا الفصل ، يجري اختبار الامكانية الهاARMONIque الملونة للسلم . والمعروفة في مجلتها مكونة من بقع لونية وأنفاس لحنية : ويؤكد استعمال السلم ، ثانية ، الأجنس الرئيسية التي يتحوطها (بأسلوب بناء الأكوردات) . ويتختلف أسلوب التلحين هنا ، كثيراً عن المؤلف في مؤلفات النصف الثاني من القرن العشرين . والكللاسترارات هنا أكثر انسجاماً ونعومة ووفرة ، والأثر الهاARMONIque مستغل هنا بشكل لا يقل عن استغلال الأثر اللوني .

#### ٨. حوار (ديالوغات) ثلاثة – Dialogues for Three

# انتعاش - الفصل الخمسة للتشيلو (صollo) مفرد

## الثالثية والصلة الشرقية

أما البقية فهي على نغمي دوري؛ أليست هذه إشارة لمركزية الصول في نوع من صدى الشكل المفارق لهذا الفصل؟ والاجابة كامنة فيما بعد.

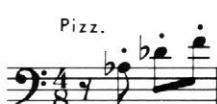
يلتزم الفصل الثالث مع الفصل الثاني مباشرة، وهو، في صيغة سكريتسا. وهو يحافظ على تدفق الحني مع الفصل السابق، مع اضافة لون جديد لليتيسكانو. والقوالب اللحنية هنا أكثر قِصراً وتنقظعاً، على عكس الفصل السابق. وتظهر بعد الافتتاح مباشرة التالثيات الكبيرة والصغرى، المألوفة لنا من الفصول السابقة، ولكنها تُرِدُ هنا بانتشار كبير:



بعد ذلك بوقت قصير - ولأول مرة بالمؤلف الكامل - يصل تركيز تجمع التالثيات الكبيرة والصغرى (الذي ذكره من الفصل الاول) الى حد الاشارة اللحنية، حيث يبرز فيها الطابع الشرقي:



وكما استمعنا سابقاً، وكما نسمع فيما بعد، فإن المؤلف بأكمله ذو صلة وغير ذي صلة بهذه الرموز الشرقية؛ فاللحن الشرقي الذي استمعنا اليه هنا يتكرر بشيء من التغيير والتلوّن، قبيل نهاية الفصل ويتردد صدى التالثيات بقطعٍ فقط، ومن خلف مراحل كروماتية جداً. وتتجمع التالثيات الكبيرة الى رابعة قبيل افتتاح الفصل (وذلك بعد درجة سادسة يسمع عكس أكورد كبير لكنه في الواقع لا يؤدي هذا الدور) -



وقد يتدرج في نهاية الفصل الى حركة موسيقية كهذه:



وفي هذه المرحلة بالذات يستوعب المستمع جميع الرموز الشكلية ورمز السلام كنسيج واحد يمكن أن نسميه مودال عام.

ويؤكد الفصل الرابع هذه الظاهرة، ويستمر في شد الحيوط من الفصول السابقة، والغناء فيه ذو طابع إلقاء (ريتاشينا تيبيي)، متعرجاً وصارم أكثر مما سبق؛ لكن مسافة الرابعة مركبة فيه أكثر من عنصر بناء، وهكذا ينعكس فيه عزف التالثيات الكبيرة والصغرى:



ثالثة كبيرة وثالثة صغيرة على رى

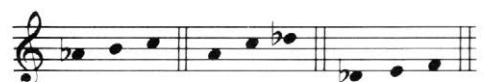
وبينما تؤكد الحركات الارتجالية الرابعيات على مدى الفصل، يعود سُلْمُ الاصوات المتكاملة ويزكي خاتمه:



قد يفاجأ المستمعون لهذه الاسطوانة، من تقارب هذا المؤلف، ربما أكثر من المؤلفات الأخرى، الى «الأسلوب العالمي»، المعروف لنا من الخمسينيات والستينيات. و«انتعاش» - مؤلف داخلي، ولا تجد في سطحيته، التحام مع اللهجة المحلية الاسرائيلية أو الشرق أوسطية، لكن التعبير الخاص والمحلّي، المميز لتسيفي فلايشر يتكشف هنا، في طبيعة الحال بطبقات مختلفة، ليس ذلك فحسب، إنما ثمة أبعاد غير اوروبية، شرقية، للنمادىء الابتدائية، السورية وما بعد السورية الكبيرة. فالاستغلال المختار لدرجات الصوت والمسافات الصوتية محدود في حلقات صغيرة، تكرر القوالب بتغيرات كروماتية ضئيلة، يتغير بها ما يشبه الارتفاع. عَزَفُ الآيقاعات حي ومتبلور أكثر مما هو عليه في الآيقاعات المنتظمة والتعادلية. وقد تم التشديد على اللون وعلى التغيرات الملونة، وجمع هذه المؤشرات الشرقية، التي تحدّرت الى التيارات الاوروبية المعاصرة تبعاً للمحنين أصداء متكررة من الشرق الاقصى والادنى، حيث يستطيع موسيقيون اسرائيليون كثيرون من أبناء الأجيال المختلفة، الاستعانة بها في بحثهم عن مؤلفات بين الشرق والغرب.

وضعت تسيفي فلايشر مؤلفها للتشيلو (صollo) مفرد عام ١٩٨٠، ويشكل هذا المؤلف استمراً طبيعياً لطريقها: استعمال تعابير وتقنية عصرية، مع المحافظة على عناصر لغتها الذاتية والمحلية. ويتتوفر في هذا المؤلف تركيز تعابيري متين، بأسلوب تصفه الملحنة بـ «نقطة مراجحة» - وهو تحليل لحظة انتعاش من حالة مأساوية في حياتها الخاصة. يتضمن المؤلف خمسة فصول قصيرة. ومع أن الملحنة تصرّح أن عملية التلحين «ارتجالية بشكل خاص» فمن الممكن العثور بها على تنظيم عناصر في أشكال متبلورة.

الفصل الأول، سريع ودرامي. يفتح بقطع انعكاسي يتكرر قبل النهاية، ويستمر في مقطع يتكرر بأكمله في نهاية الفصل. شمة دائرة ذات خمسة أصوات تؤدي دور القاعدة في هذا الفصل، حيث تدرج بين نغمات عالية ومنخفضة، إلا انه يخلي لنا تردد صدى نغمة صغيرة تجتمع بين ثلاثة أصوات في الحلقة حيث يخلق هذا الصدى مسافة ثالثة صغيرة تتغلّب بثالثة كبيرة:



ان هذه المناورة بين التالثيات الصغيرة والكبيرة مميزة جداً للموسيقى الشرقية وأشكالها، وَتَرُكُّبُ خطٍّ ثانٍ في المؤلف بأكمله.

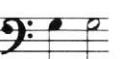
على النقيض من الفصل الأول، يترك للحظات بالصوت المفرد أو يتكرر وبعد (ميز شرقي آخر)، يُبرّز الفصل الثاني الاستمرارية اللحنية، مع اسارة الى البوليفونية المخفية. يحس المستمع بشعور تماوجي، وتحول التغيرات الایقاعية دون تعادلية هذه الموجات حق لو تكررت القوالب اللحنية. وترمز لنا هنا امكانيات شكلية، شرقية في أصلها. وهي عملياً امكانيات «سلم الاصوات المتكاملة» ويشار لها للحظة قبيل انتهاء الفصل الأول:



وها هي تبرز جداً في هذا الفصل منذ بدايته:

الا يوجد هنا، فيها يوجد، التحام ثالثتين كبيرتين أيضاً.

يستطع المستمع أن يصغي الى «نقطة هادئة» معينة بين الموجات في هذا الفصل، فمعظمها بما في ذلك آخرها، ذات صول:



يُسمع هنا النغم الواطيء صول بمكانة هامة (راجع الفصل الثاني) وهو في جذوره متوفّر بالأربیع الذي يفتح الفصل وبنیه كذلك . ولا غرابة أن تندعم مكانته في الفصل الخامس والأخير .  
 الفصل الأخير بالذات يقفل الدائرة ببطنه وبتعبيره العاطفي والحزين ، لكونه يُفتح بري ويختتم بصول - تأكيداً للغموض الذي رافقنا في الفصول السابقة ، ولكن الأمواج اللحنية المتضادعة والمنخفضة (راجع للمقارنة الفصل الثاني مرة ثانية) ، ترکز في طبيتها الأفكار اللحنية والعصبية ، والمودال العام للمؤلف بأكمله . فها هو صدى الثالثية الكبیر يتردد ، مثلاً في بداية الفصل ( تماماً كما في افتتاح الفصل الأول) والثالثية الصغيرة سي ♭ - صول في خاتمه !  
 ويعزز المستمع ذلك تماماً في اللحظة الختامية :



عاديد أسف

Den Liederzyklus **Mädchen — Schmetterling — Mädchen** (1977) komponierte ich zu den Worten von vier Gedichten moderner libanesischer und syrischer Dichter. Ein dramatisches, von mir geschaffenes Band stellt die Verbindung zwischen ihnen her. Das erste Gedicht ist Ausdruck der Einsamkeit des Menschen, der sich inmitten der Wüste eine Höhle aus Staub baut; im zweiten verwandelt sich die Einsamkeit zu Wanderleid; im dritten hat die Not einen Höhepunkt erreicht. Der Mensch ist seiner Lebensbahn verlustig gegangen, und er steht am Rande des Wahns. Im vierten Gedicht tritt plötzlich die Ruhe nach dem Sturm ein, und eine Sängerin singt es ohne jede Begleitung, eine fast traumhafte Stimmung entsteht. Die unterschiedlichen Versionen wurden zur gleichen Zeit geschaffen, und sie drücken alle die gleiche Idee aus. Es den verschiedenen Zuhörern im In- und Ausland zu erleichtern, sich der Komposition zu nähern.

**Die Suite für die Früchte des Landes** (1981) ist Ausdruck meiner grossen Liebe für mein Land, eine Liebe, die sich nicht auf das Reale wie Gerüche, Dimensionen und Formen beschränkt, sondern meine Auffassung zeigen soll der Landschaften in ihrer lyrischen Bedeutung. Jeder der vier Abschnitte besitzt einen anderen Rhythmus. Ausgerechnet dem ersten mangelt es an Tempo, der zweite ist sturmisch, der dritte verhältnismäig schwer, und der vierte wiederholt zusammenfassend die Grundthemen der vorigen Abschnitte. Das Werk wurde für Gitarre komponiert und ist hauptsächlich für die jungen Zuhörer bestimmt. Ihnen sollte die moderne Musik mit einem Instrument nahegebracht werden, das ihnen bereits aus einer anderen musikalischen Sprache, Rock und Beat, bekannt ist.

In **Zehn Splitter für Oboe, Klarinette und Fagott** (1984) experimentierte ich mit dem Farbenverhältnis zwischen den drei Instrumenten, versuchte, ihre verschiedenen möglichen Berührungspunkte herauszufinden. Dabei bediente ich mich konsequent einer arabischen Tonleiter, gleichzeitig vermischten sich die Grundtöne der arabischen Musik mit den Farben der westlichen Instrumente. Das Werk ist dem ungarischen Komponisten György Kurtág gewidmet, dem ich kurze Zeit vor dem Niederschreiben der Komposition in Budapest begegnet war. Kurtág Sprache weist meiner Ansicht nach einen konzentrierten Ausdruck, gewürzt mit einer Prise Folklore, auf. Und anscheinend spiegeln sich diese Grundsätze auch in den vorliegenden zehn Aquarellen wider. Das Werk entstand auf Bestellung des modernen Musikforums "Akustik 7-11".

**Fünf Miniaturen für ein Cello** (1980) stellen fünf gutgelaunte Spritzer mit einem sehr lyrischen Abschluß dar — dabei hängen der zweite und der dritte scheinbar eng zusammen. Diese Komposition entsprang meiner Feder ganz spontan, und sie hat mir geholfen, ein tragisches Ereignis in meinem Privatleben zu überwinden. Und von hier ruht auch ihr Name **Erholung** her.

J'ai composé ma série de chansons **Fillette Papillon Fillette** (1977) sur les paroles de quatre poèmes écrits par des poètes modernes de Syrie et du Liban. J'ai créé un enchaînement dramatique entre eux: le premier poème exprime la solitude d'un homme qui s'est bâti une grotte en terre dans le désert; dans le deuxième, cette solitude se transforme en douleur de l'errance; dans le troisième, la détresse est à son comble — un homme a perdu le cours de sa vie et se trouve au bord de la folie. Dans le quatrième apparaît soudain le calme après la tempête, et il est interprété par la chanteuse sans accompagnement, comme dans une espèce de rêve. Les différentes versions ont été créées simultanément et expriment toutes la même idée, afin que les divers auditeurs, en Israël et à l'étranger, puissent s'en rapprocher plus aisément.

**La Suite des Fruits d'Israël** (1981) met en relief mon grand amour pour mon pays. Il ne s'agit pas uniquement d'un amour matériel et terrestre fait de saveurs, de tailles et de formes, mais aussi de la façon dont j'appréhende les paysages d'Israël en tant qu'essence poétique. La qualité rythmique des quatre parties est différente (comme dans la suite classique): la première est dépourvue de rythme, la deuxième est passionnée, la troisième relativement lourde et la quatrième résume les motifs des trois premières. Cette œuvre, écrite pour la guitare, est surtout destinée aux jeunes auditeurs, dans l'intention de leur faire saisir la recherche d'un langage musical contemporain à travers un instrument qui leur est parfaitement familier dans un autre langage musical: celui du **rock** et du **beat**.

Dans les **Dix Fragments pour Hautbois, Clarinette et Basson** (1984), j'ai tenté de vérifier les relations de couleur entre ces trois instruments sur les divers points de rencontre possibles entre eux. Je me suis servie de façon conséquente d'une gamme arabe de sons, mêlant des motifs musicaux arabes aux couleurs d'instruments occidentaux. Cette œuvre est dédiée au compositeur hongrois György Kurtág, que j'ai eu l'occasion de rencontrer à Budapest peu de temps avant de l'écrire. J'ai trouvé dans la langue musicale de Kurtág une expression concentrée et une relation stimulante avec le folklore. Je crois que son langage musical a influencé ces dix aquarelles. Cette œuvre a été commandée par "Acoustique 7-11", association de musique contemporaine.

Les **Cinq Miniatures pour Solo de Violoncelle** (1980) représentent cinq gouttes d'humour avec une fin très lyrique (les deuxième et troisième gouttes semblant reliées entre elles). Cette œuvre a jailli de moi spontanément et m'a aidé à me remettre d'un événement tragique dans ma vie personnelle, d'où son nom: **Résurrection**.

La serie de canciones **Niña Mariposa Niña** (1977) fue compuesta con la letra que elegí de cuatro poesías de poetas modernos del Líbano y Siria. Entre ellas establecí una vinculación dramática que las relaciona: en la primera se expresa la soledad del hombre que ha consagrado una caverna en medio del páramo, en la segunda esa soledad se convierte en el sufrimiento de quien va errante, en la tercera el protagonista está sumido en el mayor de las angustias: de hecho, ya no decide el curso de su vida y está a punto de perder el juicio. En la cuarta aparece repentinamente la calma que sigue a la tormenta, y esa canción es interpretada por la cantante sin acompañamiento, como una suerte de sueño. Las diversas versiones fueron creadas simultáneamente y todas ellas expresan la misma idea. Ello para que quien la escucha — yasea en Israel como en todo el mundo — pueda comprender la obra con mayor facilidad.

**La Suite de Frutos del País** (1981) señala el profundo amor que siento por mi país. No se trata meramente de un amor físico de gustos, tamaños y formas, sino que mi enfoque abraza los panoramas del país como si representaran una naturaleza poética, lírica. El carácter rítmico de los cuatro capítulos es diferente (como una suerte de suite de bailes): el primero carece precisamente de ritmo, el segundo es tormentoso, el tercero es relativamente pesado y el cuarto resume los fundamentos existentes en los capítulos anteriores. La obra ha sido compuesta para guitarra, teniendo en cuenta principalmente al público joven: quería acercarlos a una búsqueda del lenguaje de la música contemporánea precisamente a través de un instrumento que tan bien conocen de otras expresiones musicales: el rock y el beat.

En **Diez Fragmentos para Oboe, Clarinete y Fagot** (1984) he tratado de examinar la relación que es dado establecer entre esos tres instrumentos, con los diversificados puntos de contacto que pueden surgir entre ellos. He recurrido en forma constante a una escala árabe, en la que los fundamentos de esa música oriental se mezclan con las tonalidades de los instrumentos occidentales. La obra ha sido dedicada al compositor húngaro György Kurtág, a quien encontré en Budapest poco antes de escribir esa pieza musical. Percibí en el lenguaje de Kurtág una expresión concentrada junto con un toque picante de folklore; aparentemente esos elementos sobresalen en sus diez aquarelas. La obra fue encargada por el Foro de Música Contemporánea "Acoustic 7-11".

**Cinco Miniaturas para Violoncelo Solo** (1980). Se trata de cinco destellos de ánimo con un final lírico (el segundo y tercer destello están unidos como si fueran uno). La obra surgió de mi en forma espontánea, y me ayudó a reponerme de un suceso trágico ocurrido en mi vida privada. De allí procede su nombre **Recuperación**.

Цикл песен **Девочка — бабочка — девочка** (1977 г.) состоит из четырех песен. Для цикла я выбрала тексты четырех стихотворений современных ливанских и сирийских поэтов. Между четырьмя песнями я усматриваю драматическую связь: в первой песне находит выражение одиночество человека, уединившегося в пещере, которую он посвятил Богу, во второй песне перед нами одиночество бродяги, дошедшее до степени страдания, а в третьей кульминация страдания: одинокий человек потерял цель и направление в жизни и находится на грани безумия. В четвертой же песне наступает неожиданная тишина после бури. Эту четвертую песнь певица исполняет без сопровождения, как бы во сне. Разные варианты цикла созданы одновременно и имеют то же идеиное содержание. Я написала цикл в нескольких вариантах с целью облегчения восприятия его слушателями, представляющими разные культурные традиции — как в стране, так и за рубежом.

Сюита **Плоды страны моей** (1981 г.) подчеркивает мою любовь к родной земле. Это не только материально-приземленная любовь к вкусам, запахам и формам, но и отвлеченно-поэтическое восприятие родной природы. Ритмическая природа четырех частей сюиты различна (что до известной степени напоминает четыре части классической сюиты): первая часть лишена ритма, вторая часть — бурная, в третьей — относительно тяжелый и медленный ритм, а четвертая подводит итоги предыдущих частей.

**Десять фрагментов для гобоя, кларнета и фагота** (1984 г.) — это поиски в области соотношений красок, возникающих в ансамбле трех духовых инструментов, поиски разнообразных точек соприкосновения, которые между ними возможны. Все десять фрагментов написаны в одном и том же арабском ладу (макам), причем элементы восточной музыки увязываются с тембрами и возможностями западных инструментов. Произведение посвящено венгерскому композитору Дьерду Куртагу, с которым автору довелось встретиться в Будапеште незадолго до создания **Десяти фрагментов**. Как мне представляется, стиль этого произведения испытал влияние музыкального языка Куртага — языка концентрированной музыкальной экспрессии, соединенной с несколькими пикантной фольклорной окраской. Написание **Десяти фрагментов** было приурочено к форуму современной музыки "Акустика 7-11".

**Пять миниатюр для виолончели соло** (1980 г.) — это пять моментальных зарисовок настроения с очень лирической концовкой. Вторая и третья миниатюры соединены между собой. Музыка эта возникла в сознании моем спонтанно и помогла мне оправиться после большого личного горя. Отсюда и второе название произведения — **Возвращение к жизни**.

Words of "Girl-Butterfly-Girl" & details about the poets  
魄力 "נערת פרפר נערת" ופרטים על המשוררים

TSippi Fleischer



## ДЕЛЯНКА

Фуад Рифка

На грустновзвездной на делянке на своей  
Я Богу посвятил пещеру  
И осветил ее огнем.  
На пепле этом ночи проводил  
Я со жрецом зеленых празднеств...

И вот из девственной таинственной пустыни,  
Закутан облаком небесным  
Являлся Он.  
И узнавали меня стопы Его,  
Зная, что край камней я.  
И было утро <...>

## РЕСНИЦЫ

Шауки Аби-Шакра

Скажите матери моей, старушке,  
Что демон с огненною чашей  
Насыпал соли  
В глаза мои и улетел.  
Меня он бросил словно мяч  
К ногам толпы чертей  
И демонов огромных,  
Что стали вверх кидать меня,  
Бросать в пустыню.  
Дареный перстень  
С руки моей сорвали,  
Сорвали золото ресниц моих.

## EYELIDS

By Shawqi Abi-Shaqra

Will you tell my haggard mother  
A demon with a tray of fire  
Sprinkled salt  
On both my eyes, and was gone.  
He threw me like a ball  
Amidst the feet of tribesmen  
Amidst giant demons.  
And they kicked me up high  
Towards the desert sands  
They took from my fingers  
A gift-ring,  
And gold of my eyelids.

## עפיפיות

שקי איבישקרא  
אפרור לאפקה פקחיש  
שׁׁדָׁם סְסַל אָשׁ  
זֶרֶח לִי מֶלֶח  
עַל שְׁטֵן צִוְּיָן וְעַטָּס  
זְרַגְּזִי קְדֹמֶז  
אֶל בּוּ רְגִלְיָה שְׁבָט  
וּבִן שְׂדִיאָק  
בְּצָתוּי לְגַדְהִים  
לְעַכְרָה הַפְּדָבָר  
נְגִילָּי פְּאַצְבָּעִי  
טְבֻעֲתִישִׁי  
זַוְּהָב שְׂגִינְעָפָר.

## الرموش

شوقى أبي شقرا  
أخبروا أمي التحيلة  
أن عربنا له طasse نار  
رش ملحا  
فوق عيني وطار  
خطني كالكرة  
بين سican القبلة  
والغاريت الكبار  
لطوني عالي  
صوب الغفار  
أخبوا من إصبعي  
خاتماً كان هبة  
ورموشى الذهبية.

## СТОЮ Я НА КРАЮ

Мухаммад аль-Магут

Стою я на краю безумья,  
Словно ребенок на краю окна.  
Нет для меня луны на небе,  
В моей постели нет любимой...  
Как далеко отсюда детство,  
Как далека отсюда старость,  
Как далека страна родная,  
<Как далека страна чужая> ...  
Мечусь повсюду и скитаюсь без цели и  
без направленья  
Словно поток реки слепой, что потеряла  
руслом в бурю.  
И я завидую гвоздю:  
Есть у него хотя б доска, что его  
держит, защищает,  
Завидую я даже трупам, в пустыне  
бездыханным трупам:

Ведь и у них есть тоже кто-то —  
Есть ворон, что их навещает и  
громко каркает для них.

## ДЕВОЧКА – БАБОЧКА – ДЕВУШКА

Унси аль-Хадж

Девушке снилось, что она бабочка,  
А поутру  
Никак понять не могла, кто она:  
Девочка, что во сне стала бабочкой,  
То ли  
Бабочка, что во сне стала девушкой.  
  
Сотни лет пронеслись с этих пор,  
Милые детки мои...  
Ветерок подувал вечерком,  
Девушка с юношой бегали словно бабочка,  
Грезящая, что она —  
девушка с юношой,  
Грезящие, что они — это бабочка.  
< Ветер крепчал,> и вот —  
Разорвана  
Милые деточки,  
Бабочка.

## THE COFFIN WITH ITS LID REMOTE

By Muhammad al-Maghut

I stand alone on the brink of madness  
Like an infant who stands upon a window ledge  
There's no moon in the heavens  
No beloved waits in my bed  
And my childhood remote  
My old age is remote  
My country remote  
<My exile remote>  
And I rush to and fro  
Like a sightless stream that has strayed from  
its course in foul weather.  
I am envious of the nail  
That has wooden boards to embrace, to protect it  
I am envious of the corpses dripping blood that  
in the desert lie  
For having blackbirds to amuse them,  
Shrieking out their song for them.

## ארון המתים שמכחו רוח

מוחמד אל-מאגוט

עמד אָנָי עַל סְף הַפְּרוּרָה  
קְפּוּזָת הַעֲמָד עַל אָנוּ תְּהִלָּן  
לֹא בָּרוּךְ מִשְׁפָּטִים  
לֹא אַהֲתָקֵת בְּמִפְּתָחָה  
יְלָדוֹתִי רְחוּקָה  
זְקוּנָתִי רְחוּקָה  
אַרְצִי רְחוּקָה  
<גְּלָאָתִי רְחוּקָה>  
מִתְּרוֹצֵץ אָנָי בְּכָה וּכָה  
קְנָרָה סְוָמָא שָׁאָדָף אַפְּקָו בְּזָוָם סָעָר.  
מִקְאָה אָנָי בְּפְסָרָר  
עַל שְׁלִשִּׁירִץ לְטַפְּקָו, לְגַוְעַן עַלְיוֹ  
קְגַאָז וְלֹא בְּגִוְיָות זְבוּרִקָּם אַשְׁר בְּפְדָבָר  
עַל שִׁיט עֲרָבִים הַמְּשֻׁבְשָׁעִים אַוְתָּסִים,  
הַצְּרוּחִים לְמַעַם.

## الغوش ذو الغطاء البعيد

محمد الماغوط

إني أقف على حافة الجنون  
كما يقف الطفل على حافة النافذة .  
لا القر في السماء  
<و> لا حبيبي في السرير  
طفولي بعيدة  
<و> كهولتي بعيدة  
وطني بعيد  
<و> ومتناخي بعيد  
وأنا أهول < ذات البين وذات الشال >  
كثير ضرير فقد جراء في العاصفة .  
أخذ المسار  
لأن هناك خشباً يضمه <وغميه>  
أخذ [أنا] حتى الجثث الدامية في الصحراء  
لأن هناك غرباناً تؤنسها  
وتنعم لاجلها .

## GIRL-BUTTERFLY-GIRL

By Unsi al-Hajj

A girl dreamed that she was a butterfly  
When she arose  
She did not know if she was  
A girl who had dreamed she was a butterfly  
Or  
A butterfly dreaming that it was a girl  
Hundreds of years went by,  
Children,  
In the evening, a gentle breeze  
A girl, a boy, are running like a butterfly  
Dreaming it's a girl and boy  
Dreaming they're a butterfly  
<...> All was torn apart outside,  
Children,  
A butterfly.

English:  
Gila Abrahamson

## נערה פרפר נערה

אסיס אל-חאג'

חלפה נערה שהיה פרפר  
ובקופת  
ולא ידעה אם היא  
נערה שחלקה שהיה פרפר  
או  
פרפר מהולם שהוא געירה.  
עד רוחות פשיגים,  
ילדיים,  
ובגלילה נשב רוח כל  
ונגרה גאנר רצאים קפּרָפָר  
טהולם שהוא געירה עם געירה  
או  
אגורה וגעירה מהולמים שהם פרפר  
ילדרות בדור פְּלָעָטָט  
ויתרין נזקערן,  
ילדיים,  
פרפר.

## فتاة فراشة فتاة

أنسي الحاج

حملت فتاة أنها فراشة  
وقدمت  
فلم تعد تعرف إذا كانت  
فتاة حملت أنها فراشة  
أو  
فراشة تحلم أنها فتاة  
بعد مئات من السنين  
يا أولادي  
والهوا في الليل  
فتاة وصي يركضان كفراشة  
تحمل أنها فتاة وصي  
أو  
فتاة وصي < يحملان أنها فراشة  
> واشتدت الريح على الهراء <  
تركت في الخارج  
يا أولادي  
فراشة .

