بروس أدولف

الموسيقى حاضرة في الذهن

أين يكمن الوحي؟..
قد يشعر المؤلف الموسيقي بالوحي يهبط عليه من معادلات رياضية، من ضوء القمر، من نظرة إنسان مجهول، من المال، من أشكال حركة المرور، من تغريدة طائر، من حادثة موت، من حقيقة تاريخية، من الجنس، من تركيبة للعبة قمار، من الفوضى، من كعكة الشوكولاته، من أغنية قديمة، من نهر، من حديقة، من قصة، من قطعة موسيقى، من حيلة بأوراق اللعب، من طُرْفة، من الريح. تكمن نوعية الإلهام في المؤلِّف الموسيقي ذاته.

بروس أدولف، 1996

قبل عدة سنوات، حضرت مهرجاناً للموسيقى. وبما أنني كنت هناك بصفة مؤلف موسيقي، لم أكن معنياً بشكل مباشر بالتدريبات الموسيقية، بل كنت أجلس على الشرفة وأصغي للموسيقى. كنت ذات يوم جالساً بجوار رجل ما لبث أن التفت إلي وسألني، «ألستَ مؤلفاً موسيقياً من المشاركين في المهرجان؟..» أجبته «نعم». قال، «نحن نؤدي العمل ذاته، فكلانا يقوم بعرض فكرة مجرَّدة ضمن بنية منطقية وبذلك نجعلها في متناول الناس». سألته، «وما هو نوع الموسيقى التي

تؤلفها؟..» أجاب، «أنا أصمم منظومات أسلحة». لقد بعثت تلك المحادثة الضيق في نفسي، وما تزال. حاولت كثيراً أن أفكر بالفرق بين فكرته المجردة وطريقة عرضها، وبين ما أقوم به أنا. ولعل ذلك هو ما يدفعني لانتظار الحفلات الموسيقية بلهفة.

أود الآن أن أناقش بضعة أفكار، كالخيال بشكل عام، وما أدعوه بالخيال الموسيقي بشكل خاص. سأكرّس جزءاً من النقاش لفكرة تعليم وتطوير خيالٍ موسيقي، أو لفكرة الإبداع. إن اختصاصي هو تدريب المؤلفين الشباب، وقد قضيت وقتاً طويلاً على مدى سنوات كثيرة مع الطلاب.

وعندما توجهت بالشكر في كتابي الثاني إلى «طلابي الكُثُر عبر السنوات التي قضيتها في معهد جيلار في جامعة نيويورك وفي جامعة ييل، الذين علموني كيف أُدرِّس»، كانت كلماتي مشوبة ببعض الجد. أنا أحاول أن أدرس التفكير الخيالي، أو أنني أحاول تشجيع التفكير الخيالي لدى طلابي عن طريق التمارين.

لقد كان هذا هو موضوع كتابي الأول. فكتاب «أذن العقل» (تمارين لتحسين الخيال الموسيقي) (1991) يعالج العفوية الإبداعية، أي تحرير العقل من أجل أن يفكر بأساليب قد تُغفلها النظرية الأكاديمية. أما كتابي الثاني «ما الذي يجب أن نستمع إليه في العالم» (1996) فهو يسبر طبيعة الموسيقى ويتحرى عن معناها في حياتنا.

بإمكان الموسيقى أن تنسلَّ وتتفادى كل الكلمات
وأن تذيب الماضي والحاضر في اللحظة الراهنة
وأن تُطلِق الأوهام من عقالها
وأن تتوصل إلى حقيقة القلب.
إن المؤلف الموسيقي الناجح
ينعم بوجود بالتقاليد ويسعد بتجاهلها.

بروس أدولف، 1996

كما أود أن أتحدث قليلاً عن عملية التأليف، وإذا ما توفرت لدي الجرأة، فسأحاول، في النهاية، أن أؤلف قطعة موسيقية كنوع من الحِيَل التي تجري في ردهات الحفلات. قد لا تكون القطعة عملاً موسيقياً حقيقياً، لكنها ربما تبقى في ذاكرتكم.

وأريد الحديث أيضاً عن العازفين، الذين طالما جرى تجاهلهم في النقاشات لأنهم لا يُعتبرون «مبدعين» بالمعنى الأصلي للكلمة. صحيح أنهم يكررون ما أبدعه الآخرون، لكن هؤلاء يشكلون جزءاً مهماً من حياة أي مؤلف موسيقي. فأنت، كمؤلف موسيقي، لاتستطيع أن تفكر بدونهم أو بدون أن تسمع القطعة التي قمت بتأليفها وهي تُعزف. ولذا سآتي على ذكر العازفين.

السلسلة المتصلة بين العقل والجسم

سأبدأ برواية قصة عن عازف شهير. كنا تلميذين، في العمر نفسه، ندرس سوية في معهد جيلار بمدينة نيويورك.

معهد جيلار هو مرحلة سابقة للكلية حيث قمنا بالتدريس لعدة سنوات، ومرحلة ما قبل الكلية تخص التلاميذ الذين لم يبلغوا سن الدخول للكلية، ممن تظهر عليهم علائم النبوغ ويرغبون في أن يصبحوا عازفين، أما التلاميذ الذين لم تكن لديهم هذه الرغبة، فكانوا غالباً ما يلتحقون بكلية الطلب (هذه معلومة إحصائية حقيقية). لنعد إلى التجربة التي أريد أن أقصها عليكم. كان ذلك سنة 1970 وكنا، أنا ويو ـ يو ما، في الخامسة عشرة من العمر. قمت بتأليف أول قطعة لي لآلة التشيلو ولم أكن واثقاً من أنها صالحة تماماً لأنني كنت مجرد مبتدئ. قال يو. يو إنه سيقوم بقراءة القطعة معي على آلة البيانو وسيؤديها بواسطة النظر إلى العلامات الموسيقية. وقبل أن يتمكن يو. يو من القيام بذلك، عَرضتُ القطعة على مدرِّس لآلة التشيلو. لفت المدرس نظري إلى نغم لا يمكن عزفه على تلك الآلة. فقد نظر إلى قطعتي وقال، «القطعة جميلة، ولكن يوجد هنا نغم لا يمكن عزفه على التشيلو من فوق أربعة أوتار. لا فائدة من المحاولة، لا توجد طريقة يستطيع عازف التشيلو بواسطتها وضع أصابع يده اليسرى بهذا الشكل على الأوتار في عنق التشيلو». سألته، «ماذا يمكنني أن أفعل بهذا الشأن؟..» اقترح المدرس إطالة النغم شيئاً ما لكي يتباعد الزمن قليلاً. ولما كنت شديد الحماسة بشأن قطعة الموسيقى، لدرجة أنني لم أكن راغباً في إعادة تدوين المقطع، لم أزد عن أن وضعت خطاً رسمته على عجل أمام النغم المستحيل، خطاً يشير إلى أن العلامات يجب أن تتفرق»

بشكل توقيع سريع متعاقب لا أن تُعزف مع بعضها بشكل شديد الانخفاض.

لنعد إلى قصة يو. يو، عَزَف القطعة وعندما جاء دور النغم المستحيل، عَزفَه، لقد عزفه بقوسه بشكل مستمر من فوق الأوتار الأربعة. سألته فيما بعد كيف تمكن من عزف النغم، لأن هناك من قال لي إنه ليس بالإمكان عزفه. قال، «ماذا؟..» قلت له، «هذا النغم هنا». نظر إليه ثانية ـ وكان قد عزف وهو ينظر إلى العلامات ـ ثم قال، «لست واثقاً من أن بالإمكان عزفه». قلت له، « لكنك قمت بعزفه».

أعدنا الكرة، وعندما حانت اللحظة قلت له، «توقف». نظرنا نحن الاثنين إلى يده اليسرى بدهشة كانت منثنية تماماً على عنق التشيلو، وكان الوضع الذي توصَّل إليه بطريقة أشبه بالسحر، مُتعِباً لا يمكن الاستمرار به، فقد كانت أصابعه ملتوية بشكل شديد الغرابة. قال يو. يو، «أنت على حق، فليس بالإمكان عزف ذلك النغم فعلاً». هذه قصة حقيقية، وهي توضح الفرق بين صديقي وبين عدد كبير من عازفي التشيلو الآخرين.

هناك ظاهرة أخرى لها علاقة بالأعصاب، يتسم بها عزف يو. يو ما، وقد كنت أنا شاهداً عليها مرات عدة. لدى العزف على التشيلو، عندما يتطلب الأمر عزف علامات عالية جداً (رغم أنها تبدو في الواقع «منخفضة» لأنك ستضطر للنزول إلى

الأسفل)، يتعين عليك تحديد موقع العلامة قبل أن يحين وقتها، كما يتعين عليك أن تلعبها بهدوء بواسطة الأصابع. لم يضطر صديقي إطلاقاً للقيام بذلك. وأذكر أنه في أحد التدريبات كان يصغي إلى المقدمة وإلى البيانو، قوسه جاهز، يداه مسترخيتان وعيناه مغمضتان. ولحظة أن حان وقت العلامة، عزفها على التو. هذا شيء لا يمكن تفسيره، ولا تعليمه، إنه شيء عجيب.

> للموسيقيين تركيبة بيولوجية خاصة، ... وكثيراً ما لاحظت أن الموسيقيين في كل أنحاء العالم يشبهون بعضهم بعضاً أكثر مما يشبهون الأشخاص الآخرين في بلادهم... إن الموسيقى تخلق تكاملاً بين العقل والجسم بأسلوب فريد غالباً ما يثير دهشةَ غير الموسيقيين. وهناك أوقات يبعث فيها بعض الموسيقيين الذهول في نفوس موسيقيين آخرين بسبب مستوى التنسيق الذي توصلوا إليه بين العقل والجسم.
>
> إن تركيبة الموسيقيين ككائنات بشرية تتحدد بواسطة الموسيقى، لدرجة تثير الدهشة.
>
> بروس أدولف، 1996

يتفق علماء دراسة الجملة العصبية (انظر الفصول الخاصة بغالر وبفننغر وستيفنز في هذا الكتاب) على فكرة مفادها أن القيام بمهام تتطلب مهارة، يساعد على تحديد شكل مجموعة الدارات الدماغية وبخاصة في مرحلة الطفولة. ويرتبط ذلك بفكرة أن العقل هو الذي يتحكم بالحركة الجسدية. وفي حالة الموسيقي - وأعني هنا الموسيقي العظيم - تكون الموسيقى

حاضرة في الذهن تماماً وهي التي تتولى مقاليد الأمور بحيث يصبح الأسلوب مجرد تنفيذ للأفكار، وينطبق ذلك على المؤلف الموسيقي أيضاً.

عندما تستقل القطار أُنظرْ من النافذة،
وتظاهر بأنك شخص آخر:
شاعر مثلاً، روائي، رسام، سياسي،
مؤلف موسيقي....
إن المؤلف الموسيقي يرى البيوت،
والشوارع والغيوم تندفع مسرعة ويشعر بالسكون
الموجود داخل القطار ويعي الإيقاعات المتضاربة
للزمن وسخريته المتواصلة وبنيته المتدفقة.

بروس أدولف، 1996

إن المؤلف الموسيقي الحقيقي هو شخص يتمتع بإمكانية القيام بما يريد، دون أية معوقات. تقول فرانسواز جيلو، إن ما يبعث على الإحباط وما يمكن أن يشكل فشلاً، ليس شيئاً يستطيع الآخرون أن يصموه بأنه خطأ فادح (كما في مجال العلم). أنت تشعر بأن ذلك ليس هو الشيء الذي كنت تريده وليس هو ما قصدت أن تقوله في البداية. وبعد فترة وجيزة ترفض التعرف إليه على أنه ينتمي إليك، ويتلاشى إعجابك به. قد يكون جيداً، من حيث الواقع، لكنك تتوقف عن اعتباره شيئاً شخصياً وتعبيراً عما يجول بذهنك. وهو، بهذا المعنى، .... فشل.

إن الصرخات الصامتة في غورنيكا پيكاسو،

والدموع المتحجرة في عينيّ مادونا مايكل أنجلو
هي موسيقى حقيقية.

وبينما نحن ننظر، فإنما نترقّب تلك اللحظة
المستحيلة التي تُسمع فيها الصرخات،
وتنسكب الدموع؛ لنفهم الأبدية.

بروس أدولف، 1996

دارات العقل والجسم

لدينا جميعاً ما نقوله لو أننا فقط
نتعلم كيف نستخدم خيالنا
ونستكشف عوالمنا الداخلية.

بروس أدولف، 1991

إن مفهومَيّ «شبه الدارة» و«دارة الجسم» اللذيْن ناقشهما داماسيو في الفصل السابق جعلاني أطيل التفكير بشأن ما اعتدتُ قوله. في جامعة نيويورك، لم أكن أقوم بتدريس الموسيقى بل كنت أعمل في قسم فن المسرح، وكان الأسلوب الشائع حينذاك هو أسلوب ستانيسلافسكي. لن أخوض الآن في التفصيلات، لكن تدريباته المسرحية كانت تُعنى بالكلام ونبرة الصوت وحركات الجسم ذات المعنى والأمور المتعلقة بالاستماع. وكان تدريب الممثل يتوجه إلى جعله يندمج في «دارة الجسم» لا في شبه «الدارة». وبعبارة أخرى، كانت المسألة تتعلّق بالسؤال التالي: هل ذاكرتك مادية ـ في هذه

الحالة ستكون لديك الاستجابات الفعلية نفسها التي شعرتَ بها وقت حدوث التجربة الحقيقية ـ أم أن ذاكرتك ذهنية؟. إن الممثلين العظام الذين يستطيعون الضحك عند الضرورة، للطرفة نفسها بعد مئات العروض، قد تمكنوا من إيجاد طريقة عبر التدريبات ـ التي يُعتبر أسلوب ستانيسلافسكي جزءاً منها ـ يتمكنون بواسطتها من تحريض ذلك الجزء من الدماغ الذي يجعلك تستجيب بشكل كامل. كيف يتمكن الممثل من البكاء لدى عبارة معينة؟.. أظن أنه يقوم بذلك عن طريق اختياره للدارة الصحيحة.

الذاكرة السمعية، أو كيف تنصت إلى صوتك الداخلي

قبل أن أتحول لمناقشة أفكار أخرى، أود الحديث عن تمارين الخيال. لنقم الآن بتمرين فعلي كنت أقوم به مع طلابي. أغمضوا عيونكم وحاولوا، ليست هناك من طريقة تجعل أحداً يعرف أنكم تقومون بالتمرين. لقد اعتدت أن أقول لطلابي أن الذاكرة البصرية تبدو ممتازة لدى معظم الأشخاص، أفضل من الذاكرة السمعية على الأقل. وليس لدي أدنى فكرة عما إذا كان ذلك فطرياً أم مكتسباً بالتعليم أم أنه شيء جرى تشجيعه. قد يكون وراثياً، وقد يكون نتيجة البيئة (أو جرى تشجيعه). في الحقيقة لا أدري. لكن الموسيقيين غالباً ما يكتشفون أن لديهم ذاكرة / خيالاً سمعيين أقوى بكثير من باقي الأشخاص.

إن إحدى الطرق التي يمكن للموسيقي أن يتطور بها، هي

تنمية ذاكرته السمعية. وأنا لا اعني بذلك فقط الطبقة الصوتية السليمة المثالية، التي تعتبر أمراً تافهاً. إن الطبقة الصوتية السليمة تساعد على ذلك، لكنها ليست بالأمر الجوهري. هناك كثير من الموسيقيين العظام ممن يفتقرون إليها، وهناك آخرون يتمتعون بها ولكنهم لا يستخدمونها. والآن، لو طلبت منكم، مثلاً، أن تسترجعوا في أذهانكم ـ وقد يفيدكم هنا أن تغمضوا عيونكم ـ وجه شخص تعرفونه جيداً، فلن يكون من الصعب على معظمكم رؤية ذلك الوجه. ولكن لو طلبت منكم أن تسمعوا جملة «مرحباً، كيف حالك؟..» تقال بصوت شخص تعرفونه جيداً، هل تستطيعون القيام بذلك؟.. هل تستطيعون سماعها؟.. بصوت عال؟.. هناك من يقول لي إن هذا التمرين بالغ الصعوبة. هناك أشخاص لا يستطيعون إطلاقاً أن يقوموا به.

اقترح أحياناً، بدلاً من ذلك، اللجوء إلى صوت شخص مشهور، هناك أشخاص كثيرون يعتبرون ذلك أكثر سهولة. إن محاولة سماع صوتك أنت هي أمر أكثر صعوبة. لنقم الآن بتمرين صغير يتعلق بالجَرْس (وهي الصفة المميِّزة لصوت منفرد صادر عن شخص أو عن آلة موسيقية). هذه هي الفكرة التي كنا بصدد مناقشتها. لا أشك بأن معظمكم يعرف أصوات الآلات الموسيقية المستخدَمة في الأوركسترا. لو طلبت منكم أن تتخيلوا للحظة صوت علامة موسيقية ما (ولا يهم أي علامة من العلامات) قد تواجهون صعوبة في ذلك وقد لا تواجهون.

فكروا الآن في ما إذا كنتم تستطيعون سماع علامة موسيقية عُزفت على الكمان، بنفس الوضوح الذي تستطيعون به تخيُّل صورة الكمان. وأنا واثق من أنكم بمجرد سماع كلمة «كمان» فإن صورة الكمان تقفز إلى أذهانكم مباشرة. لكن سماع صوت علامة موسيقية واحدة ليس بالأمر السهل. قد يكون سهلاً بالنسبة لبعض الأشخاص، لكنه بالنسبة لبعض الموسيقيين، طبعاً، أمر في غاية السهولة.

إن ذلك لا يشكل سوى البداية لمجموعة كبيرة من التمارين التي يتزايد مدى صعوبتها وتعقيدها. وأنا كفيل ـ لا أستطيع أن أضمن ذلك طبعاً، لكنني مقتنع به ـ أن بإمكانكم تحسين أذن العقل لديكم وذاكرتكم السمعية عن طريق التدريب. إن التمارين قد تتحول لتصبح أكثر تعقيداً وصعوبة، كما أنها قد تتضمن ما هو أكثر من سماع صوت.

> في سبيل أن أقوم بالمقارنة بين الذاكرة / الخيال البصريين والسمعيين، كنت غالباً ما أطلب من الأشخاص في الورَش والندوات، أن يتخيلوا مواقف بصرية ومن ثم مواقف سمعية وذلك أثناء قيامي بوصف هذه المواقف. فقد أقول مثلاً: «تخيلوا شارعاً... في الشارع يوجد كرسي... على الكرسي توجد سيارة... على السيارة هناك شخص واقف... على رأس الشخص توجد كمان... على الكمان توجد ثمرة».
>
> بروس أدولف، 1996

لم يكن هناك من واجه صعوبة في رؤية مخطط الأحداث

هذا، إضافة لتفاصيل تجاوزت الوصف الفعلي. فقد تذكر الأشخاص فجأة شارعاً يعرفونه منذ الطفولة، أو تخيلوا شارعاً لا يشبه أي شارع يعرفونه. كما تخيلوا عروشاً فاخرة، بدل الكراسي، أو تذكروا كرسي المطبخ الذي عرفوه وهم في الرابعة من عمرهم، أو تخيلوا كرسياً من الفولاذ ذا تصميم غريب لم تسبق لهم رؤيته في الواقع. رأى الناس سيارات حقيقية ذات أشكال وألوان واضحة، سواء أكانوا يستطيعون التمييز بين السيارات أم لا. وتخيلوا أحياناً لعباً بشكل سيارات، وذلك كي لا تتحطم الكراسي. رأى الناس أقاربهم وأصدقاءهم ونجوم سينما أو أشخاصاً دون وجوه، أجسامهم مألوفة، يقفون على السيارة، وقد تذكروا ثيابهم بأدق التفاصيل. أما آلات الكمان فيمكن أن تكون حقيقية أو أشبه بالرسم التجريدي. اختار كل منهم ثمرة معينة، وهناك كثيرون كانوا واثقين من أنني أخبرتهم ما هي الثمرة التي يجب أن يروها.

ثم يأتي دور الاقتراح السمعي. أطلب من نفس المجموعة سماع صوت شخص يعرفونه جيداً وهو يقول: «مرحباً، كيف أنت؟.. هل تود القدوم إلينا لتناول العشاء؟..»

بروس أدولف، 1996

هنا يواجه كثير من الأشخاص صعوبات. بإمكانهم رؤية وجه الشخص لكنهم لا يتمكنون من سماع صوته، وكثيراً ما يرون الوجه عائماً منفصلاً عن الجسد على خلفية داكنة، أو أنهم يسمعون الصوت لكنه سرعان ما يغيب عنهم ليسود

الصمت، أحياناً قد يكون من الأسهل تخيل سماعهم للصوت عبر الهاتف. ومن المهم هنا إدراك أنه بالرغم من أن الإيحاء البصري كان وهماً غير واقعي بالمرة، إلا أن معظم الأشخاص وجدوا تخيله أسهل من تخيل الإيحاء السمعي الواقعي. إن التدريب على بعث الذكريات السمعية وتخيل الأصوات أثناء الصمت قد يحسِّن من الخيال الموسيقي للفرد ويرفع من سوية مقدرته على الإصغاء للموسيقى بطريقة تحفل بالمعنى.

وفي ما يأتي تمرين يتعلق بالتأليف الموسيقي. أقوم أحياناً بهذا التمرين ليساعدني على المضي في تأليف مقطوعة ما. حاول أن تتذكر حادثة مرت في حياتك وكانت مؤثرة بشكل أو بآخر، ولا يهم هنا أن تكون الحادثة سعيدة أو حزينة أو مروعة. حاول الآن أن تزيل أي صور بصرية مرتبطة بهذا الحدث، وضع مكانها طاقة فقط، أو شعوراً، إن جاز التعبير. يمكنني أن أقول هنا، استناداً إلى ما شرحه داماسيو في الفصل السابق، أُدخلْ «دارة الجسم» لترقب ما هي المشاعر التي تحس فعلاً بأنها تتسلل إلى جسمك لدى تَذَكُّر الطاقة أو الشعور فقط، المرتبطيْن بحدث ما، بعد تلاشي الصور البصرية. وبعد ذلك، وعلى أساس معرفتك بالآلات الموسيقية في الأوركسترا، اختر إحدى هذه الآلات وفكر في ما إذا كانت هناك حركة أو صوتاً، في الآلة، بإمكانهما الوصول إلى جوهر الشعور الذي تذكرته.

هذا التمرين غير موجود في كتابي «أذن العقل»، لكنه يشكل، دون شك، جزءاً من كتابي الثاني، الذي يتحدث

الفصل الأول منه واسمه «اتّساق شوكولاتي» chocolate legato عن تجربة يقوم فيها إسحق برلمان بربط الصوت بالأفكار وبالصور. كنت قد ألفت قطعة منفردة للكمان ليعزفها إسحق، وكانت مستوحاة من قصائد للويز جيكو تتحدث فيها عن الطعام. إحدى القطع ذكّرتها بالبراندي، لكن اسحق عندما كان يعزف القطعة وهو يقرأ العلامات توقف فجأة في منتصف العزف.

> أشرق وجهه فجأة، «إنها كعكة الشوكولا، لنسمّها كعكة الشوكولا». وقبل أن تتاح لي فرصة الرد على اقتراحه، بدأ يعزف القطعة باتّساق شوكولاتي ذي عاطفة دبقة لذيذة. بدت النغمات وكأنها قطع من الكعكة تجمعها جدائل لزجة من كريمة الشوكولا. وقلت وأنا مقتنع تماماً، «لتكن شوكولا». وكانت.
>
> بروس أدولف، 1996

لقد تمكن عزف اسحق برلمان، مستنيراً بالذاكرة الحسية، تمكن من الوصول إلى جوهر أشياء منسية ساعدتنا لا على تذكُّر الأشياء فقط، بل وعلى تذكُّر المشاعر وتذكُّر أنفسنا.

الذاكرة الحية، الأوركسترا الافتراضية

إن «الذاكرة الحية» التي يتحدث عنها داماسيو هي جوهر التأليف الموسيقي. إن الأشخاص العظام الذين يؤدون الأعمال الموسيقية يجب أن يشعروا بالأشياء بعمق بدل أن يكتفوا بإعطائها طابعاً عقلانياً أو أن يؤدوها بأسلوب بارع تقنياً. إن جميع أشكال الإبداع قد ترتبط، عند مستوى معين، بما تحمله

في ذاكرتك، وبالكيفية التي يؤثر بها ذلك على ما تود القيام به.

يتعيَّن على ذاكرتك الحية أن تختزن بعض المعارف حول تاريخ الموسيقى. مثلاً، أنت بحاجة لمعرفة جزء رئيس متكامل من المعارف، وذلك كي تتمكن من التفكير عبر وسيلة ما. فإذا كنت لا تفقه شيئاً في الموسيقى، ليس بإمكانك أن تؤلف الموسيقى. وبالتالي، كلما اتسعت معرفتك بمؤلفات الآخرين وزاد عدد القطع الموسيقية التي تعرفها، زاد عدد المصادر التي يمكنك الاعتماد عليها، بل إنك قد تستوحي من الأخطاء. ولكن عليك، في نهاية المطاف، أن تجعل من ذاكرتك، التي تضم الأحداث الفعلية في حياتك، المصدر للإلهام. قد يقف شخصان، مثلاً، في محطة القطار ذاتها، يرى أحدهما باقة صغيرة من الزهور ويفكر: ما أجملها!.. يراها الآخر، ولكن هناك ذكرى تعتمل في داخله لدى رؤيتها، يرى الزهور في الفناء الخلفي لمنزله عندما كان طفلاً، ويشعر بكشف بروستي Proustian غريب. وعندما يصل القطار، يضطر هذا الشخص للعودة إلى الواقع كما لو أنه ينتبه من حلم. إن شعوراً كهذا يعتبر محرضاً قوياً، وأنت كمؤلف موسيقي لن تقوم برسم الزهور، لكنك قد تشعر بإلهام يدفعك للعمل نتيجة إيقاع الذكرى التي حركت مشاعرك.

فكرة الوحي

قال أحدهم إن العقل يمهد الطريق للإلهام، وهذا يحدث

باستمرار. هناك تمرين أستطيع القيام به وحدي عندما استقل القطار. ويتضمن التمرين النظر من النافذة من منظورات مختلفة. حاول، مثلاً، أن تنظر من النافذة بعيني كلب. بالطبع هذا لا يشكل منظوراً بالمعنى الكامل، ولكن التمرين يجب أن يبدأ من نقطة ما. من يمكنه معرفة ما الذي يراه الكلب؟.. قد يكون ذهنه خالياً من أي شيء، لكنك إذا نظرت من النافذة بعيني كلب، فستلاحظ كل شيء بشكل مختلف. إن الممثلين يقومون بأداء هذا التمرين طوال الوقت.

ما تراه هو كل الأشكال وكل الهيئات، حتى ولو لم تدرك ماذا تعني تلك الأشكال والهيئات أو ماذا تُدعى، ترى كل ذلك بوضوح كما لو أنك تراه للوهلة الأولى، إنه نوع من الشعور السابق للغة، هذا إذا استطعت الإحساس به.

والخطوة التالية هي تمرين النظر إلى نفس المشهد بعيني وأذني المؤلف الموسيقي. وبعبارة أخرى إذا كنت جالساً في قطار ينهب الأرض مسرعاً عبر مشاهد ريفية جميلة، فإنك لا ترى فقط الأشكال والهيئات، بل ترى الإيقاع والخط. لقد قمت بتأليف بعض القطع التي استطعت فيها النفاذ، بشكل فعلي، إلى جوهر تلك الأشياء، كما تعنيه بالنسبة لي بالطبع. إن الطريقة التي تتحرك بها الأشياء خارج القطار كانت تسحرني على الدوام. وهناك لحظات لا أعود فيها قادراً على النظر إليها أكثر مما نظرت، فأحوِّل نظري إلى داخل القطار لأريح عيني قليلاً. إن هذا الفرق بين السرعتين يشكل تحريضاً من الناحية

الإيقاعية. كما أن الفرق بين الهدوء الموجود داخل القطار والأضواء التي تومض ليلاً لدى المرور بها أو الأشجار أو الأوراق التي تعبر مسرعة، يشكل أيضاً تحريضاً قوياً. لنواجه الواقع إذاً، في حال قيامك بإلغاء العالم الخارجي، سيكون من الصعب عليك أن تشعر بالإلهام.

لقد قمت بتأليف قطع موسيقية تحت إلهام إيقاع القطارات تحديداً. لقد شعرت بالإلهام وأنا أسير في شوارع نيويورك، وهو إنجاز رياضي بحد ذاته. وبعبارة أخرى، إن محاولة عبور الشارع ضمن حشد من الناس، الشعور بالحركة في هذا الاتجاه أو ذاك ـ ذلك الشعور المكاني، الذي يشبه شعور الراقص، الذي ينتابك لدى محاولة الانتقال من مكان لآخر ـ هذه المحاولة لها إيقاعها الخاص بها. بإمكانك أن تشعر بالإحباط الشديد و/ أو بإمكانك أن تضيف إلى ذلك الشعور إحساساً باكتشاف إيقاع تلك التجربة. قد تتحول تلك التجربة لتصبح مصدراً للإلهام. وفي إحدى المرات وجدت في تلك التجربة إيقاعاً كان طريفاً بحيث غطى على مشاعري بالإحباط. استخدمت ذلك الإيقاع في قطعة موسيقية راقصة قصيرة، وكررته المرة تلو الأخرى، حتى تحول إلى ما يشبه الهوس. كانت القطعة ولحسن الحظ قصيرة، لا تتجاوز ثلاث دقائق، وكانت تشكل جزءاً من عمل أكبر، لكن الإيقاع الأساسي جاء من جهودي في محاولة تجنب الاصطدام بالناس في الشارع. وعلي أن أضيف هنا، من باب المفارقة أنني لم أشرع بالتأليف

بهذا الشكل إلا بعد أن شرعت في محاولة مساعدة طلابي عن طريق اقتراح القيام بتلك التمارين بغية تطوير خيالهم الموسيقي. وبعد تقديم الاقتراح، فكرت أنه ربما كان يتوجب علي أيضاً القيام به. وقد نجحت التجربة.

سأقص عليكم حكاية طريفة تدور حول فكرة الشعور بالإلهام. كان جزء من عملي في جمعية موسيقى الحجرة يتضمن دراسة كل القطع الموسيقية وكل الأفكار المقدَّمة لاختيار ما يصلح منها. كانت الرسالة الأكثر طرافة هي رسالة جاءتني من شخص كتب يقول: «لدي قطعة رائعة لمنظمتكم، وهي قطعة خاصة بآلتي كمان، كمان أوسط viola وتشيلو. إن كان الأمر يثير اهتمامكم، الرجاء الاتصال بي مباشرة».

النظريات والعقلنة والحدس

يتطلب اختبار الموسيقى تعليق الحكم والانتظار ريثما تتَّضِح الموسيقى تدريجياً. نرى في بحث مانديلبروت (في الجزء الرابع) تداخلاً تاماً بين العلم والفن، والحقيقة هي أنني لم أستطع التفريق بين تفكير العالم الرياضي وعمله، وبين تفكير الفنان وعمله. بل إنني في الواقع، لاحظت وجود شبه حقيقي بين الصور الكسرية التي نفَّذها مانديلبروت وبين الصور المتعددة الألوان لزجاجيات ديل تشيهولي، فكلاهما، بالنسبة لي، فن. أحد الرجلين فنان والآخر عالم. وأنا بحاجة للتفكير في المدلولات.

أعتقد أن الإلهام في العلم يجب أن يكون مرتبطاً بالفهم. ومن خلال تجربتي، أستطيع القول إن الإلهام في الموسيقى قد يرتبط، وقد لا يرتبط، بالفهم، لأن ما يلهم الموسيقي بالفكرة الموسيقية هو أمر غامض في غالب الأحيان. الأمر هنا أكثر ارتباطاً بالارتباك، وقد يأتي نتيجة الشعور بالارتباك والتحدي. ويمكن أن يصح ذلك في مجال العلم أيضاً، لكنني لن أتوسع في فكرة الإلهام العلمي لأنني لا أعرف الكثير عنه. ما أود قوله هو أنني درست لدى ميلتون بابيت، الذي كان عالم رياضيات قبل أن يصبح مؤلفاً موسيقياً. ورغم أن موسيقاي تختلف كثيراً عن موسيقاه، إلا أنني تعلمت منه الكثير بشأن التفكير بالموسيقى.

أَصْغ إلى العالم من حولك
دون أن تحاول التعرف إلى مصادر الصوت

وعندما تتحرر الأصوات من أسمائها، فإنها تتكشف عن غموض.

ولا أعني هنا فقط تغريد الطيور ولا إيقاع قطرات المطر،
بل إن همهمة الأنشطة البشرية،
وجَلَبة ما صنعناه من اختراعات،
إذا ما سُمعت دون تحديد أسمائها
ضمن تركيبة فسيفسائية هائلة،
فإنها تكشف عن الغموض الذي يلف كل الموسيقى.

بروس أدولف، 1996

كان أفضل درس تعلمته من ميلتون بابيت ـ وهو لا يتذكر

القصة برمتها ـ حادثة جرت قبل عشرين سنةً في جيلار. وقد جرت الحادثة في ندوة المؤلفين في جيلار في أوائل السبعينيات، فقد كانت هناك حلقة دراسية يشرف عليها موسيقي مرموق كان يَدَّعي أيضاً أنه شديد الشغف بالعلوم. جاء هذا المؤلف الشهير، واسمه كسيناكيس، لإلقاء محاضرة وتقديم موسيقاه في الندوة، التي كانت تضم مؤلفين صغار السن إضافة للهيئة التدريسية. كتب كسيناكيس سلسلة من المعادلات والحسابات على السبورة، وعندما امتلأت السبورة بتلك المعادلات الرياضية المعقدة، توقف وقال، «إن هذه الرموز الرياضية ستفسر الموسيقى التي ستسمعون إليها. لقد كان مصدر الإلهام بالنسبة لي هو هذه المعادلات التي تصوِّر الغازات الموجودة في الهواء، كما أن تجارب طفولتي في اليونان كانت أيضاً مصدراً للإلهام».

أصغيت إلى الموسيقى وأحببت تلك القطعة كثيراً. لقد استطعت أن أفهم طفولة هذا المؤلف في اليونان، كما استطعت أن أميّز عناصر كثيرة عالية التجريد وعناصر مُسْتَخلَصة من الإيقاع اليوناني وقد اجتمعتْ في كلٍ واحد. ولكن لم تكن لدي أدنى فكرة عما تعنيه تلك الأرقام الموجودة على السبورة، فلم يحمل أي منها أي معنى بالنسبة لي. لكنني كنت أعلم أنني سأذهب لأحضر درساً لدى ميلتون بابيت بعد ذلك مباشرة.

بعد الندوة، سألت أستاذي، ميلتون بابيت، عن المعادلات. كان بابيت عالم رياضيات وكان معروفاً بإعجابه الشديد بالتعقيد

العددي. ابتسم ابتسامته المرتبكة، واحمر وجهه كعادته عندما يوجَّه إليه سؤال كهذا، ثم قال: «بروس، الأرقام كلها خاطئة».

بروس أدولف، 1996

سألته، «ماذا تعني بأن الأرقام كلها خاطئة؟..» قال، «الحسابات كانت خاطئة، خاطئة تماماً». شعرت بالذهول وبضيق فعليّ، وسألته، «هل يعني ذلك أن هذا المؤلف المشهور هو إنسان محتال؟..» قال ميلتون: «لا أبداً، كسيناكيس لم يقل أنه فهم تلك الحسابات، كل ما قاله أنها كانت مصدر إلهام بالنسبة له».

هناك أشياء كثيرة شكّلت لي مصدراً للإلهام دون أن أفهمها، وهذا الشعور يساعدك على أن تؤلف الموسيقى. إن أحد أكثر الأشياء إلهاماً للموسيقى هي اللحظة التي تستطيع فيها استرجاع الشعور الذي كان ينتابك عندما كنت طفلاً تعجز عن فهم الأمور من كافة جوانبها.

لا شك في صحة الفكرة القائلة إن فهم جبل، والشعور بأنه مصدر لإلهامك، هما أمران مختلفان تماماً. لقد كان الإلهام يأتيني من الأنهار والسماء وحركة المرور وأشخاص مختلفين، وليس لأي من تلك الأمور علاقة بالفهم. لكن دراسة قطعة موسيقية يمكن أن تؤدي إلى نوع من الفهم الذي يستطيع بدوره أن يؤدي إلى الإلهام. إن اكتشاف التفاصيل الموسيقية الدقيقة التي ترتبط بالتراكيب التقليدية الأكبر منها في عمل لباخ أو لبيتهوفن، قد يبعث في الإنسان موجة من الطاقة والرغبة بالتأليف.

كما أن فهم الكيفية التي تم بها تحطيم تقليد ما أو إعطاؤه معنى

جديداً في موسيقى موتزارت، يعتبر أيضاً شعوراً استثنائياً.
إن الفهم غالباً ما يكون شيئاً مرتبطاً بالملاحظة وتحديد الاسم.
أما الإلهام فهو غالباً ما يرتبط بالرؤية دون تحديد الاسم. هذه الفكرة بسيطة لدرجة الغموض.

بروس أدولف، 1996

تتحول الموسيقى إلى مصدر ضجر للمؤلف، وذلك إذا كنت تعمل فقط ضمن مجال الأسلوب الموسيقي مأخوذاً به وناسياً كل ما يتعلق بالإلهام. وكما قال أوسكار وايلد في مسرحية The Importance of Being Earnest: أنا لا أستطيع أن أعزف بدقة ـ بإمكان أي شخص أن يعزف بدقة ـ لكنني أعزف بتعبير رائع. وفي ما يخص آلة البيانو، فإن النغمة الشديدة Forte التي أعزفها هي العاطفة. العلم احتفظ به للحياة. «أود أن أسألك»، هل سمعت بعازف بيانو «لا يملك سوى أصابعه، وروحه خاوية»؟..

وهنا أرغب في أن التذكير بأن ما أقصده بالأسلوب، أي الأسلوب الجيد، هو أن يكون بإمكانك كمؤلف موسيقي أن تفعل بالصوت ما تشاء وما تفكر به. أي أن يَسمح لك الأسلوب الجيِّد، كفنان، بأن تفكر بلغة الصور المرئية. لكنك إذا سمحت للأسلوب بأن يطغى عليك، كفنان، أصبح الأمر عبثياً تماماً. عندما تزداد أهمية الأسلوب بالنسبة للفنان، فإنه يصبح مدمراً من الناحية الفعلية.

يخطر في بالي الآن مؤلفين طغى عليهم الأسلوب، وكان

لابد من انقضاء فترة من الزمن قبل أن يتمكنوا من تأليف قطعة موسيقية جيدة فعلاً. وهم يتعرضون لضغوط من قِبَل أقرانهم أو من قِبَل المؤتمرات كي يقوموا بإقناع الناس بأن موسيقاهم قد تم تأليفها، بالكامل، بوسائل رياضية. هناك دائماً ظل من الحقيقة في أسلوب تناول الموضوع بهذا الشكل. وقد عبَّرت فرانسواز جيلو عن هذه الفكرة بشكل جيد عندما قالت إنها تستطيع تفسير لوحاتها بعد الانتهاء من رسمها. بالنسبة لي، تُعتبر فكرة «بعد الانتهاء» هذه أكثر سهولة. وأنا أعرف كثيراً من المؤلفين ممن بإمكانهم وضع معادلات رياضية وهمية مُستَخْلَصة من قطعهم الموسيقية، وذلك بعد الانتهاء من تأليفها. وهناك من يقوم بشيء مشابه قبل التأليف، لست واحداً من هؤلاء. أنا أختلف عنهم كثيراً. لكن ميلتون بابيت، الذي يقوم مسبقاً بوضع مخطط لقطعه الموسيقية، كان يحاول إقناعي من حين لآخر، بأن طريقتي في التأليف لا تختلف كثيراً، وبأن الأمر لا يعدو كونه تركيبة ذهنية مختلفة.

الأمر المهم هنا هو تحرير الخيال. على المدرِّسين أن يقوموا بتدريس ما هو أكثر من المناهج والطرق والأساليب. عليهم تحدّي الموسيقيين أن يحرروا خيالهم.

كيف يفكر المؤلفون الموسيقيون

المؤلفون الموسيقيون يفكرون عبر الصوت. إن العالم الذي نعيش فيه هو عالم لفظيّ إلى حد كبير. عالم يضطر فيه

معظم المؤلفين الموسيقيين، من حين لآخر، إلى أن يدرسوا أو يكتبوا مقالات حول الموسيقى ليتمكنوا من كسب رزقهم. وبالتالي ينتهي بهم الأمر لأن يصبحوا مَهَرة بتفسير الأمور للآخرين. لكن تلك الكلمات لا دور لها في عملية تأليف الموسيقى بشكل فعلي، وإذا أصبح لديها مثل هذا الدور، فإن النتيجة هي عمل يبعث على الشعور بالإحباط.

هناك فرق بين ما أدعوه بـ «أداء عمل» وبين التعبير عن فكرة شخصية وشديدة الخصوصية لدى تأليف الموسيقى. تأليف موسيقى فيلم، مثلاً، لا تُعتبر بالنسبة لي تجربة شديدة الخصوصية، فأنا أقوم بتجميع قطع كما تُرَكَّب الآلة، ومن ثم أُلْحِقُها بشيء ما. لقد توقفت عن القيام بهذا النوع من العمل، لكنني عندما كنت أكثر حاجة للمال، قمت بتأليف كثير من ذلك النوع من الموسيقى وبخاصة للمسرح، حيث كنت أجمع الأشياء إلى بعضها كيفما اتفق بشكل مؤلَّفات صغيرة.

لا يساورني الشعور بالندم لأنني، خلال ذلك المسار، تعلمت الكثير من عملية تأليف الموسيقى. لكن يكمن الفرق في أنني لم أهب نفسي كلياً لذلك النوع من العمل. ويطلق الموسيقيون على ذلك اسم «أداء عمل» بالنظر لعدم وجود مخاطرة تتعلق بالتعبير عن الذات. إن قطعة موسيقية تنبع من داخلي مباشرة لا تُعتبر «عملاً» بحال من الأحوال، ورغم أن التأليف هو عمل شاق، إلا أنني لا يمكن أن أطلق عليه لقب مهنة بهذا المعنى.

لقد دفعتك للإصغاء

إلى موسيقى العالم من حولك
وإلى العالم كما يتكشَّف عبر الموسيقى.
الموسيقى ليست مشاعر فحسب:
إنها شكل التجربة وقالَبها
إنها الفراغ بين الكلمات وبعدها
هي أصداء الأحلام
ومحور الطاقة
ورنين الفاعلية،
الموسيقى هي خلاصة كل ذكرياتنا
حتى المنسيّة منها،
فهي تُبعَث بشكل إيماءة وتغير في الصوت
لتسبغ شكلاً على الذاكرة ذاتها.

بروس أدولف، 1996

هناك أنواع مختلفة من المؤلفين الموسيقيين. هناك مثلاً مؤلفين من نوع جاناسيك أو بارتوك ممن يتكلمون مباشرة عبر الموسيقى، من أعماق اللاوعي. إنك قد تصاب بصدمة عندما تعرف أن أرنولد شوينبرغ، بعد أن ألف الكثير من الموسيقى، لم يكتشف سوى موسيقى ذات 12 نغماً. هذه حقيقة موثَّقة اعترف بها هو نفسه. ولم يضع شوينبرغ نظرية يصف بها، عن طريق الكلمات، عالم الصوت الذي عثر عليه إلا بعد أن انتهى من تأليف أعماله. وما زال على الناس أن يتساءلوا عما إذا كانت قطعة ما من تأليف شوينبرغ هي موسيقى ذات 12 نغماً أم لا. هناك بعض القطع القديمة الشهيرة التي تبدو وكأنها متأصلة

في نظريته المتعلقة بالنغمات الإثنتي عشرة، لكنها كُتبت قبل أن يطوّر هو تلك النظرية. إن شوينبرغ قد فهم إنجازاته بشكل لا واع، لكنه كان بحاجة لاستنباط نظرية واعية بإمكانها أن تشرح ما كان يعرفه هو وما كان قد طوّره.

كان ديبوسي يصغي إلى الظلال،
كان يسمع صوت الضياء
وهو يلعب بصفاء وألَق على العشب، على الماء،
على أشياء غامضة ليس لها اسم.

وبإشارات خفية إلى مسرّات سرية
دقيقة وإن كانت مراوغة،
كشف عن تناغمه الشخصي.

بروس أدولف، 1996

من الناحية الجوهرية، يُعتبر سترافنسكي ضمن مجاله، من نواح عدة، شخصاً أقل ثورية إبداعية مما نعتقد في الغالب. لن أسترسل في الحديث عن سترافنسكي، لكنني أود القول إنه كان واعياً لذاته وإنه كان يؤلف مهتدياً بأعمال الآخرين. كان ريمسكي ـ كورساكوف وديبوسي كشوينبرغ، أكثر حدساً وبدهية.

إن ذلك لا يقلل، بأي حال، من شأن سترافنسكي، الذي كانت عبقريته من نوع مختلف وأكثر انفتاحاً. ويؤكد ذلك فكرة أن المؤلفين الموسيقيين يعملون بطرق كثيرة مختلفة، لكن

الرابط الذي يجمع بينهم هو أنهم جميعاً يفكرون عبر الصوت.

فهم رموز الرسالة التي تحملها الموسيقى

الموسيقى ليست أبداً مجرد معلومات.

بروس أدولف، 1996

سأشرح الآن تمريناً قام به أحد التلامذة كانت نتيجته مثيرة للاهتمام. كنت قد بدأت سلسلة من الحلقات الدراسية في معهد جيلار، كانت إلى حد ما دروساً لنيل درجة الماجستير رغم أنها لم تكن تبدو ظاهرياً بهذا الشكل. كنت مثلاً أحاول أن أساعد التلاميذ على رفع سوية العزف على آلاتهم، في الوقت الذي لم أكن فيه أنا أعزف على تلك الآلات. بدا الأمر مروعاً في البداية، لكن هذه التجربة جاءت ببعض الأمور التي تثير الاهتمام.

بدأ أحد التلاميذ بعزف حركة منفردة على الكمان من تأليف باخ. أنا لست عازف كمان، ولم تكن لدي أية اقتراحات فنية أقدمها، وبخاصة لشخص كان يعزف الكمان بذلك الشكل الرائع. كما أنني لم أكن أود مناقشة أسلوب باخ، لأن ذلك لم يكن أحد أهداف الدرس ولأن الطالب كان لديه مدرّسه الخاص. قلت له «دعنا نضف شيئاً من الخيال هنا. عندما تعود لعزف الموسيقى خلال دقائق، تخيل أنك جاسوس متخف بصورة عازف كمان، وبأنك على المسرح تعزف هذه القطعة. أنت تعرف أن هناك رسالة خفية متضمَّنة في هذه القطعة ستؤدي

إلى إنقاذ حياة الناس إذا استطاع شخص ما من بين جمهور النظارة فهمها. أنت لا تعرف ما هي الرسالة. أنت تحملها فحسب، أنت الجاسوس. وإذا ألقي القبض عليك، فإن معرفتك بالرسالة لن تكون بالأمر المحبَّب. وهذا هو السبب في أنك لا تعرفها». وقف الشاب طويلاً وعلى وجهه سيماء الجد. ولحسن الحظ كان الشاب موهوباً ولولا ذلك لبدا الأمر بكامله رهيباً. فكّر قليلاً ثم عزف الموسيقى ثانية. كان من المستحيل إدراك ماهية الشيء المختلف في أدائه هذه المرة، لكن الموسيقى كانت أفضل. شعر الجميع بذلك وصفقوا له طويلاً. سألته: «بماذا أحسست؟..»، قال، «هذه المرة، كان إحساساً بالأهمية الفائقة للأمر لأنه يحمل سمة الحياة أو الموت». وكان جوابي، «سأطرح عليك سؤالاً، هل هناك رسالة ما متضمَّنة في الموسيقى؟..» أجاب، «نعم».

أحد الموسيقيين العظام، الذين كان لي شرف أن أكون من طلابهم في معهد جيلار، قال لي مرة ـ وهو قول قد يبدو الآن سخيفاً لكنه قال لي ذلك في وقت مناسب من عمري ـ لقد سمعت سيمفونية بيتهوفن الخامسة للمرة الأولى، «ثانية». لقد حذرتكم من أن ما سأقوله قد يبدو سخيفاً وأعتقد أنكم قد فكرتم بذلك أيضاً في قرارة أنفسكم. لكن الفكرة مهمة. ما رمى إليه ذلك الموسيقي هو أن بإمكانك سماع قطعة موسيقية عظيمة باستمرار والإحساس بنفس الإثارة في كل مرة كما لو أنك تسمعها للمرة الأولى. وإذا ماشعرت بالملل، فدع

الموسيقى وشأنها لأنك بذلك ستعود لاكتشافها من جديد. وبعبارة أخرى، بإمكانك أن تمارس ألاعيب مع ذاكرتك.

بإمكانك حفظ السيمفونية الخامسة لبيتهوفن عن ظهر قلب ودراسة كل ما يتعلق بها. وبإمكانك أيضاً نسيان الموسيقى، وسماعها مجدداً في وقت لاحق، والإحساس بما تحمله من إلهام. قد يكون ذلك في حفل موسيقي حي، تشعر فيه بأن هناك تغييراً لا يكاد يظهر، يجعل منها شيئاً يختلف إلى حد ما عن القطعة الأصلية، هي قريبة بعض الشيء، لكنها تحمل شيئاً مختلفاً. إن هذا الاختلاف البسيط الذي يحدث نتيجة أسلوب أداء العازفين وخصائص انتقال الصوت في القاعة، قد يكشف عالماً جديداً بالكامل، رسالة جديدة بالكامل

ليس بإمكان جميع القطع الموسيقية القيام بذلك. نحن نرى، لسوء الحظ، أن بعضاً من أشهر الأعمال وأكثرها شعبية لمؤلفين مثل موتزارت، لا تمر بمثل هذه التحولات الدراماتيكية. لكن هناك أعمالاً كثيرة أقل شعبية لموتزارت، مثل الخماسية الوترية من مقام G minor ، يمكن لها أن توحي بالأحاسيس إلى مالا نهاية.

عرض فكرة مجرَّدة ضمن بنية منطقية

سأتحدث الآن قليلاً عن كيفية إحساسي بالإلهام الذي دفعني لتأليف قطعة معينة اسمها «الانعطاف، العودة» Turning, Returning (خاصة بآلتي كمان، كمان أوسط وتشيلو). وكسائر

القطع التي ألّفتها، جاء الاسم فيما بعد. لم أشأ أن أدعوها «الرباعية الوترية رقم 2» فالناس لم يعودوا يحبون أسماء من هذا النوع لأنهم يتصورون عندها أنك شخص ممل وبالتالي فإن موسيقاك مملة. إن الاسم الذي أطلقته عليها مناسب بالنسبة لي لأنه يعبِّر عن شيء ما في ما يتعلق بتلك القطعة. كما أنه، بالإضافة لذلك، يقول شيئاً يتعلق بسائر القطع الموسيقية.

بعض الأفكار هي أشبه بالهبة ويأتي هذا النوع من الإلهام، عادة، بشكل تلقائي دونما عناء. بإمكاني أن أجعله يحدث، لكن الإحساس يتغير عندها، كما أنه عندما يأتي قسراً يفقد شيئاً من ميزته. كان ليونارد بيرنشتاين يردد دائماً، إذا استلقيت على الأريكة وفكرت بالإلهام، هناك احتمال بأن يأتي. لقد قضيت ساعات طوالاً مستلقياً على الأريكة أقول لمن حولي، «التزموا الهدوء فأنا أعمل».

تحاول معالجة فكرة في ذهنك، كالرسام أو النحات. تتلاعب بالفكرة، ينتابك القلق بشأنها، تقلِّب جوانبها، وتنظر إليها من مختلف الزوايا. وكلما كان أسلوبك أكثر جودة بالمعنى التقليدي للكلمة، أصبحت أكثر قدرة على التعبير عن أفكارك بواسطة الصوت، وعلى إسباغ شكل على تلك الأفكار. هل تعرف ما هي المتتالية Fugue؟.. ما هي السوناتا؟.. هل تعرف كيف تكتب لحناً مصاحباً للحن آخر؟..

من الناحية الواقعية، يعتبر ذلك كله شؤوناً سخيفة لأن

بإمكانك، خلال بضع دقائق، أن تُعلِّم قالب السوناتا لأي شخص يود أن يصغي إليك. وبإمكانك أيضاً تعليم المتتالية، وهي ليست معقدة كالفكرة أو كالخاطرة. إن الناس، وبخاصة الموسيقيين منهم، يحبون أن يجعلوا منها شيئاً معقداً من أجل تدريس مناهج تبدو متعذرة على الفهم. إنها في الواقع، شيء بالغ البساطة، وتركيبها أشبه ما يكون بالشكل الكسري (انظر الفصل الخاص بماندیلبروت «الكون الكسري» الجزء الرابع). إن المتتالية تصبح معقدة في مؤلفات باخ فقط، لكن الفكرة بحد ذاتها ليست كذلك. والمهم هو الفكرة، وليس الأسلوب.

اللحن والسياق والانتقال بين النغمات

إن الفرق بين الأغنية الشعبية pop song وبين، ما أحب أن أدعوه بموسيقى الفن، هو السياق. اكتب لحناً بديعاً يصبح أغنية. لكن هناك إمكانية ألا يكون لديك لحن أو أن يكون لديك لحن بديع (لا يهم)، وعندما تضع له سياقاً، أو بنية، تحصل عندها على شكل فني. ولا شك بأنك إذا جمعت مابين اللحن البديع والبنية فإن الأمر يبدو أفضل. لقد كان شوبرت قادراً على الجمع بين النغمة البديعة وبين بنية كانت تبدو وكأنها عضوية organism تتمتع بحياة خاصة بها.

لقد كانت فكرة «الانعطاف، العودة» منذ البداية، شديدة البساطة. ولم يزد ما قمت به على محاولة سحب الخيوط من الفكرة. تدور الموسيقى حول الفكرة الرئيسة دون توقف،

وتنعطف لتحاول الدوران. لقد قمت أنا بسحب الخيوط لتتطور منها القطع. ثم عاودتُ الكرة، ولكن في هذه المرة استغرق الأمر وقتاً أطول وكان أكثر بطئاً. إن كل شيء في هذا العمل ينبثق عن الفكرة الأولية، رغم أن ذلك لا يبدو واضحاً عندما تسمع القطعة لأول مرة. وهذا هو ما جعل مبدأ مانديلبروت الكسري يبعث في نفسي قلقاً عميقاً، ربما كان كل شيء يجري على هذا النسق، حتى تلك القطعة الموسيقية الصغيرة البسيطة.

تتألف القطعة من أربع حركات، وهي مليئة بالذكريات. هناك حركة تبقى دون حل تتداخل في حركة أخرى تتحدث عن الطفولة، وهذه الحركة شديدة البساطة، كما يمكنك بالطبع أن تتوقع. ثم تعود الأمور إلى الدورة نفسها من جديد وتتجمع مع بعضها في نوع من الحركة الأشبه بالكابوس، وعند هذه النقطة تنتهي القطعة.

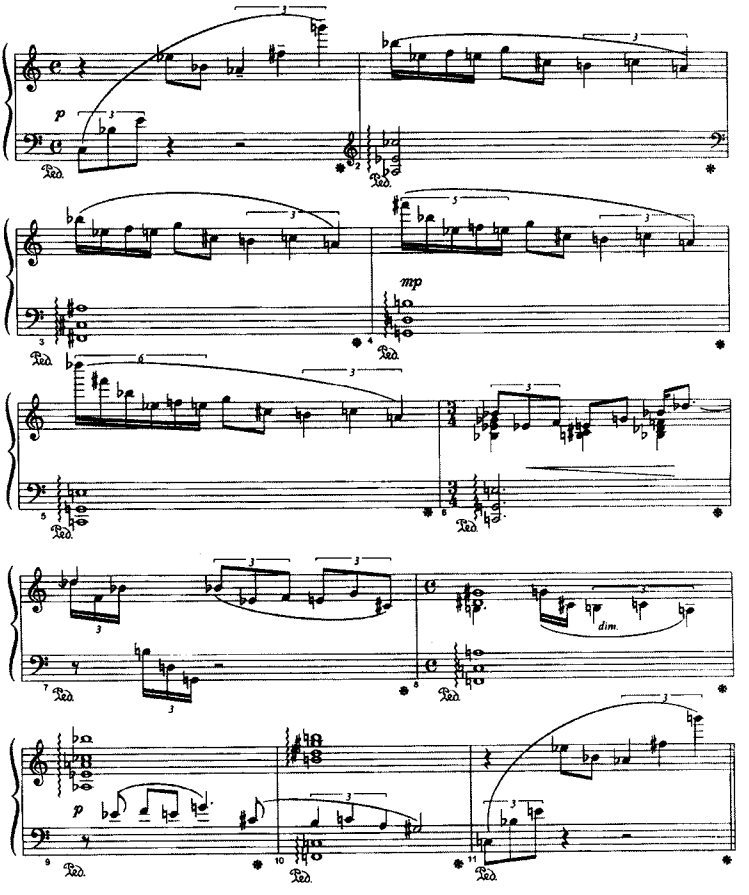
قمت مؤخراً - وهي ليست بالطريقة العادية في تأليف الموسيقى، حتى بالنسبة لي - بتبني الفكرة التالية، وهي أنه عوضاً عن تطوير اللحن الرئيس المتكرر أو البذرة germ أو الفكرة، علي أن ألجأ إلى محاولة إيجاد سياق جديد.

لدينا هنا، إذاً، فكرة بسيطة، تتمتع منذ البداية بما يدعمها من الجانبين: المقطع ذاته يتكرر في بداية الموسيقى وفي نهايتها (الشكل 2 - 6، انظر الفاصلتين 1 و11) ليشير إلى وجود فكرة واحدة في المنتصف، وهذا هو ما يجعلني أدعو المقطعين

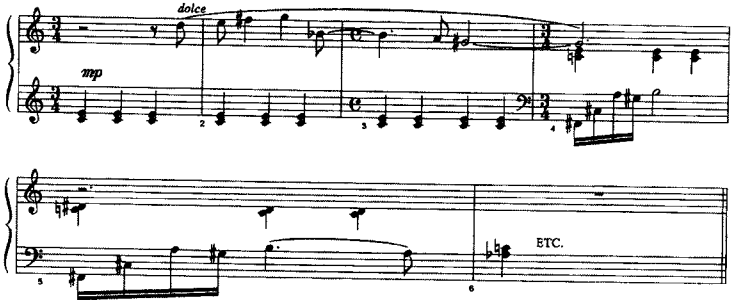
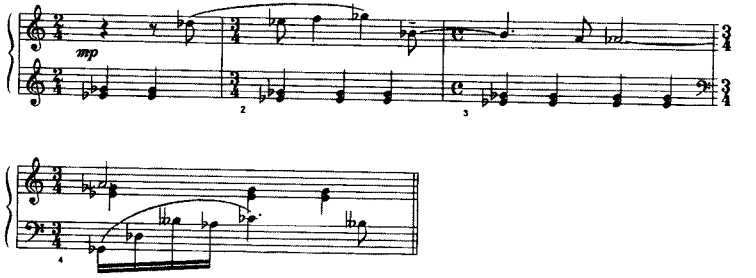
بالدعامتين الجانبيتين، ويجري احتضان الفكرة، بشكل أساسي، ضمن هذا الإطار الداعم.

تسمع إيماءة صغيرة (الشكل 2 ـ 3، انظر الفاصلة 2)، تضاف علامة عند البداية (انظر الفاصلة 4)، تضاف علامتان عند البداية (انظر الفاصلة 5). وبعد أن يتم ذلك، آخذ هذا النغم، الذي يُعتبر أساس القطعة بكاملها وأكرره، بعد أن أغير سُلَّمه درجتين (الشكل 2 ـ 3، انظر الفواصل 6، 7، 8). أضيف الإيقاع أيضاً. يبدو عندها كما لو أنك تسمع لحناً مختلفاً.

سأقدم الآن مثالاً آخر سريعاً من قطعة لا تعتبر على نفس الدرجة من التعقيد كمعظم مؤلفاتي، أطلق على هذه القطعة اسم مهرجان الصيف. ما أعنيه بهذا هو أنني لا أزال أبذل كثيراً من الجهد الإبداعي في الموسيقى وقد استمتعت بهذه التجربة. لكنني شعرت في الوقت نفسه أن الناس كانوا يمرون بمعاناة وكانوا يقررون ما ينبغي عمله، لذلك لا يمكن توجيه ضربة قاسية إلى رؤوسهم. لقد حاولت أن أجعل تلك القطع الموسيقية أكثر إمتاعاً، وشَّكلت هي أيضاً تحدياً بالنسبة لي.

القطعة التي أُخذ منها الشكل (2 ـ 4) هي عبارة عن لحن قصير (انظر الفواصل 1 ـ 3)، وجواب على هذا اللحن (انظر الفواصل 4 ـ 6)، والفكرة في هذه القطعة هي أن هذين العنصرين يترددان دون توقف ضمن سياق تناغمي يتغير باستمرار. ولهذا يتغير الإحساس باللحنين نظراً لتغير السياق.

الشكل 2 ـ 3 نسخة معدة للبيانو عن «في ذكرى...» تأليف بروس أدولف.
حقوق النشر 1993، MMB Music Inc.

كما وأقوم أحياناً بتغيير سلم جزء من القطعة. في الموسيقى التقليدية، وبخاصة النغمية tonal منها، عندما تُغيِّر سلم لحن ما فإنك بذلك تغير سلّم العمل بكامله إلى مقام Key آخر. وهنا،

بإمكاني تغيير سلم المقطع الموجود في الشكل 2 ـ 4 إلى المقام الموجود في الشكل 2 ـ 5.

الشكل 2 ـ 4 نسخة معدة للبيانو عن «كونشرتو بريدجهامبتون» تأليف بروس أدولف.
حقوق النشر MMB Music Inc 1993.

الشكل 2 ـ 5 نسخة معدة للبيانو عن «كونشرتو بريدجهامبتون» تأليف بروس أدولف
حقوق النشر MMB Music Inc 1993.

الموسيقى، إذاً، هي ذاتها، ومع ذلك فهي مختلفة. تتغير أجزاء منها، وتبقى أجزاء أخرى على حالها. إنها ليست جديدة بالمعنى الفعلي، لكنها لا تكف عن التشويق.

مسألة الأسلوب

سألت مؤلفاً موسيقياً مشهوراً ذات مرة عما إذا إن كان عالقاً في مسار يتكرر لايملك منه فكاكاً. كنت لا أزال في السادسة عشرة من العمر وكان سؤالاً يخلو من أي تهذيب. سألته، «هل تجد نفسك عالقاً في مسار يتكرر؟.. أجابني لا» وألححت قائلاً، «لكن كل هذه القطع تبدو متشابهة لدى سماعها». أجابني، «هذا هو ما يدعى بالأسلوب». وكان على حق.

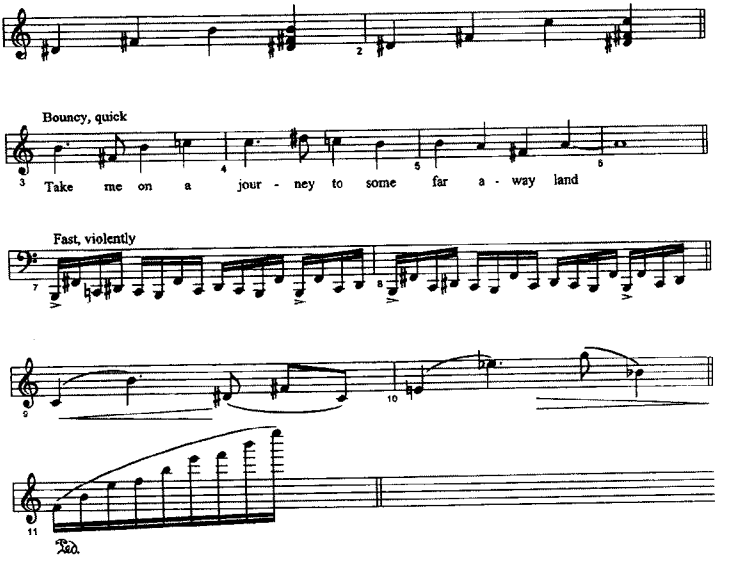
هناك طرق كثيرة للإصغاء للموسيقى. إذا استمعت إلى قطعة موسيقية ثم اكتشفت بعد انتهائها أنك دخلت عالم أحلام اليقظة، أو أنك قد استوعبت تأثيرها بالكامل، فإن ذلك ليس بالأمر الغريب. كما أنه ليس من الغريب أيضاً أن تستوعب التأثير الكامل دون أن تكون مصغياً بدقة، ومن ثم تُكوِّن رأياً راسخاً في ما استمعت إليه. والواقع أن ذلك يمكن له أن يكون مهنة. وأنا لا أمزح هنا.

الارتجال

أنا لا أرتجل كثيراً، هناك أناس يقومون بذلك، لكنني عندما أكون بصدد تأليف عمل موسيقي، فأنا كثيراً ما أرتجل

داخل ذهني، أدرس الأفكار لكني لا أدونها قبل أن أنتهي من التفكير بها بعمق، إلى أن تصبح الأفكار واضحة في ذهني. إن علاقتي بلوحة المفاتيح والارتجال لا شأن لها، عملياً، بعملي في التأليف. أحب أن أرتجل موسيقى الجاز، لكنني لا أؤلف موسيقى الجاز. أنا أرتجل موسيقى الجاز لأن ذلك يمنحني شعوراً ساراً بالانطلاق، ولكنني شخصياً لست مهتماً بتأليف هذا النوع من الموسيقى.

هناك مؤلفون يعملون وهم جالسين إلى لوحة المفاتيح، ويصرّون على ذلك. وهناك آخرون ممن لا يقربون لوحة المفاتيح. والسبب في أنني لا أعمل وأنا جالس إلى لوحة المفاتيح هو أنني عندما أجلس إلى البيانو تبدأ يداي مباشرة بتأدية كل تلك الحركات والصيغ والأشياء التافهة التي كانت تقوم بها قبل تَعَلُّم العزف، والتي لا تهمني البتة. تقوم أصابعي بتأدية ذلك مباشرة. ولذلك، فأنا نادراً ما أعمل وأنا جالس إلى البيانو.

يبين الشكل 2 ـ 6 نتيجةً تثير الاهتمام لبعض اقتراحات العلامات العشوائية المقدَّمة من قِبَل جمهور من المستمعين. B وE خفيضة flat وهي أيضاً D مرفوعة sharp ، C وF مرفوعة. أخذت العلامات كما تم اقتراحها وحركتها قليلاً من وجهة نظر التأليف الموسيقي. عند الفاصلتين 1 و2 هناك نغم بالمفتاح الكبير major وآخر متناقص diminished. مع الموسيقى الموجودة ضمن الفواصل 3 ـ 6 بإمكانك أن تكون كول

الشكل 2 ـ 6 قطع متفرقة تأليف بروس أدولف، تم ارتجالها لشرح المدلولات المختلفة للعلامات العشوائية.

بورتر. كما أنني أخذت العلامات المقترحة واستخدمتها كتوزيع للصوت العميق المنخفض bass configuration ، وجعلتها منخفضة بحيث لا يمكن تمييزها إلا بصعوبة (انظر الفاصلتين 7 و8). ثم استخدمت العلامات نفسها، بعد تغيير السلم، لإضافة شيء خطيّ linear (انظر الفاصلتين 9 و10). ويمكن هنا إيجاد السياق التناغمي بأن نأخذ نغم المفتاح الكبير، الذي جرى اقتراحه بشكل عرضي، والعلامة المتنافرة معه، ونجعل منهما الفكرة الأساسية للقطعة. وهنا توقفت لأن جزءاً من

تفكيري كان مرتبطاً مباشرة بتلك العلامات، والجزء الآخر لم يكن كذلك. تفاديت وجود نفس التنافر بالنسبة لجميع العلامات. إن المؤلفين العاديين في كل المراحل التاريخية كانوا سيجدون للعلامات، فوراً، دوراً مصاحِباً ثانوياً accompaniment ، ومن ثم يتجهون مباشرة إلى العلامة المتنافرة. وبعبارة أخرى، إن عملية التأليف الموسيقي هي عملية لانهائية عند مستوى ما، وهي شديدة الإثارة وساحرة، لكن بإمكانها أن تكون تافهة مملة، لتصل العملية الإبداعية في هذه الحالة، إلى مستوى الحضيض.

إن الارتجال قد يمتد من مستويات إبداع وضيعة لدرجة لا تصدق، حيث يقوم المؤلفون العاديون «بتجشؤ» الألحان، ليصل إلى الحد الأقصى حيث يمكن له أن يكشف رؤى متألقة بالغة التعقيد، بأن يُظهر للعيان حقيقة كانت خفية. وإذا كنت سأقوم بالارتجال بأسلوب متألق مُلهِم، إنما أحاول الدخول في حالة نفسية معينة، ثم أقوم بعمل شيء ما. ولا يمكنني أن أدخل في تلك الحالة النفسية أمام الجمهور، على الأقل أمام جمهور راق من وجهة نظر الإبداع الموسيقي. إن أحد أساليب الارتجال الناجح هو أن تبدأ بالقيام بشيء تعرفه، على أمل أن يقودك ذلك للقيام بشيء لا تعرفه.

كثيراً ما أجلس إلى البيانو وأقوم بذلك. إن الفاصلة 11 في الشكل 2 ـ 9، هي إشارة تافهة تدل على أنني أعزف منذ طفولتي. أنا أبدأ بهذا الشكل دائماً. وقد يكون ذلك أسلوباً

لفتح باب أطل منه على طفولتي. إن البدء بهذا الشكل يجعلني دائماً أتذكر شيئاً ما، وهو ينقلني إلى حالة نفسية أستطيع معها إبداع شيء جديد.

المقطع الختامي

ألجأ إلى البيانو فقط بعد أن أقوم بالتأليف لأجرب الألحان، لا لأسمع كيف تبدو تلك الألحان لدى سماعها. يمكن للموسيقى أن تحدث داخل ذهنك بشكل كامل، الموسيقى شيء بإمكانك التفكير به وسماعه بخيالك. إن الحقيقة العاطفية لعملٍ موسيقي عظيم ترتبط بعلاقة وثيقة بالعالم الداخلي للموسيقى، ذلك العالم الحافل بالخيال والاكتشاف، أوما أدعوه أنا بأُذُن العقل.