الموسيقى الشعبية العربية في مؤلفات بارتوك

د/ مؤنس علي مصطفى علي*

مقدمة

إن أعمال بيلا بارتوك هي نتاج فكر خاص منفرد فهي لا تنتمي إلى أي تصنيف موسيقى معروف، فأعماله تُعتبر خير دليل على تمتعه بقوة إبداعية وخيال خصب ساعده أن يصبح أحد أعظم مؤلفي القرن العشرين.

كان ينظر إلى بارتوك على أنه مؤلف موسيقى موسيقاه مستلهمة من العديد من السمات الشعبية لدول شرق أوربا، وعلى الرغم من ذلك فإن دراسته وأبحاثه في مجال علوم الموسيقى لم تقتصر فقط على دول أوربا بل امتدت إلى العالم العربي حيث أن زيارته لمنطقة بسكرة بالجزائر عام ١٩١٣ وحضوره مؤتمر القاهرة للموسيقى العربية عام ١٩٣٢ قد أضاف له أفكار جديدة استلهمها في مؤلفاته اللاحقة[١].

اهتم بارتوك اهتماماً شديداً بالموسيقى الشعبية حيث قام بعدة جولات لجمع الموسيقى الشعبية المجرية الأصلية من أفواه الفلاحين ودراستها، وكذلك قام بعدة جولات في بلدان أوربا الشرقية لجمع وتدوين الموسيقى الشعبية.

وفي عام ١٩٠٦ قام بارتوك بجولة في أسبانيا والبرتغال برفقة عازف الكمان المجري ذو الثلاثة عشر عام فيرينز فيسي "Ferenz Vecsey" وقبل أن ينهي تلك الجولة ويعود إلى موطنه قام بارتوك برحلة عبر مضيق جبل طارق لمشاهدة المعالم السياحية بمدينة طنجة بالمغرب، وهناك سمع الموسيقى العربية لأول مرة وأبدى إعجابه الشديد بها وتعهد بالعودة مرة أخرى إلى هذه المنطقة لدراسة هذه الموسيقى بشكل أعمق.

وفي عام ١٩١٣ سافر بارتوك إلى الجزائر لجمع الموسيقى الشعبية العربية[٢]، وقام خلال هذه الرحلة بجمع وتوثيق الموسيقى الشعبية في واحة بسكرة بالجزائر، وقد أثارت هذه الموسيقى الجزائرية خياله الفني وقد استطاعت عبقرية بارتوك أن تُصهر سمات هذه الموسيقى الشعبية داخل موسيقاه الفنية الأوربية، وبفضل مجهودات بارتوك البحثية في مجال علوم الموسيقى تمت دعوته لحضور المؤتمر الدولي الأول للموسيقى العربية الذي عُقد في القاهرة عام ١٩٣٢ .

---

* **مدرس النظريات والتأليف بقسم التربية الموسيقية بكلية التربية النوعية بجامعة الزقازيق.**

[1] Homi Bhabha, *The Location of Culture*, 2nd edition (London: Routledge, September 29, 2004), 102.

[2] Bernard Lortat-Jacob, "Berber music", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 2, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 2001), 517.

مشكلة البحث

إن موسيقانا العربية ثرية بالسمات التي تميزها عن الموسيقى الغربية سواء في التركيبات الإيقاعية أو التونالية أو الألوان الصوتية المستخدمة، ويعتبر بارتوك أحد أهم المؤلفين الموسيقيين الذين استلهموا الموسيقى الشعبية الغربية بشكل عام والعربية بشكل خاص في مؤلفاته الشخصية، ولقد وجد الباحث أنه من الضروري التعرف على أسلوب بارتوك في تناول موسيقانا العربية بطابعها المميز والمختلف عن الموسيقى الغربية وصهرها داخل مؤلفات عالمية.

أهمية البحث

يسهم البحث في إتاحة الفرصة للتعرف علي كيفية تناول بارتوك للألحان الشعبية العربية ومزجها داخل مؤلفاته الغربية على الرغم من اختلاف السمات الموسيقية سواء التونالية أو اللحنية أو الإيقاعية بين الموسيقى العربية والغربية، كما يسهم البحث أيضاً في إثراء الثقافة الموسيقية لدى الدارسين من خلال تحليل عينة البحث والتوصل إلى أسلوب بارتوك في تناول الألحان الشعبية العربية في مؤلفاته.

هدف البحث

التعرف على كيفية تناول الموسيقى الشعبية العربية عند بارتوك.

سؤال البحث

كيف تناول بيلا بارتوك الموسيقى الشعبية العربية داخل مؤلفاته؟

إجراءات البحث

منهج البحث: منهج وصفي "تحليل محتوى"

عينة البحث: – الحركة الثالثة من صوناتا الكمان الأولى.

- الحركة الأولى والثانية من الرباعية الوترية الثانية.
- الحركة الثالثة من متتالية البيانو مصنف ١٤.
- ثنائي الكمان رقم ٤٢.
- متتالية الرقص *Dance Suite* .
- المتتالية الأوركسترالية "الحكيم الصيني العجيب" *Miraculous Mandarin*.
- تمرين رقم ٥٨ من مجموعة مقطوعات البيانو الصغيرة *Mikrokosmos*

أدوات البحث:

- استمارة تحليل المحتوى.
- المدونات الموسيقية
- مجموعة الألحان الشعبية العربية التي جمعها بارتوك من بسكرة بالجزائر.
- التسجيلات المسموعة.

حدود البحث:

الحدود الزمنية: الفترة منذ عام ١٨٨١ وحتى عام ١٩٤٥.

الحدود المكانية: مصر والجزائر.

الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث الراهن

الدراسة الأولى

"معالجة بيلا بارتوك للألحان الشعبية، دراسة تحليلية"[١]

يهدف هذا البحث إلى التعرف على أسلوب بيلا بارتوك في معالجة الألحان الشعبية، وتناول الإطار العملي للبحث السلسلة الأولى من أغاني الكريسماس الرومانية "كولليند" والتعرف على كيفية استلهام بارتوك للألحان الشعبية الأصلية، وتوصل البحث إلى أن بارتوك لم يعدل الألحان الشعبية الأصلية في تنويعاته ولكنه قام بتقديم الألحان الشعبية الأصلية بينما فقط قام بإزالة الحليات والنغمات المرورية.

ويرى الباحث أن هذا البحث يتفق مع البحث الراهن في التعرف على أسلوب بارتوك في استلهام الموسيقى الشعبية بشكل عام ولكنه يختلف مع البحث الحالي في العينة المستخدمة حيث لم يتطرق إلى الموسيقى الشعبية العربية.

الدراسة الثانية

"بارتوك في الصحراء: تحديات إجراء بحث أوربي في شمال إفريقيا في أوائل القرن العشرين"[٢]

وفي هذه المقالة يقوم الباحث بتتبع رحلات بارتوك في جميع أنحاء الصحراء العربية في شمال إفريقيا كعالم موسيقى مُقارن، والصعوبات التي واجهته أثناء رحلاته الميدانية في هذه

---

[١] أسماء أحمد أحمد أحمد العزبي: بحث منشور، *مجلة بحوث التربية النوعية*، جامعة المنصورة، العدد ٤٧، يوليو ٢٠١٧.

[2] Kristy K. Riggs, "Bartók in the Desert: Challenges to a European Conducting Research in North Africa inthe Early Twentieth Century", *The Musical Quarterly*, Vol. 90, No. 1, Oxford University Press, (Spring, 2007).

البلدان العربية، وتقدم هذه المقالة المصادر الأصلية التي توضح أفكاره واستنتاجاته خلال هذه الرحلات والخطابات الأصلية التي أرسلها بارتوك إلى السلطات وأفراد الأسرة والأصدقاء أثناء زيارته لشمال إفريقيا.

ويرى الباحث أن هذه المقالة تتفق مع البحث الراهن في تناول حياة بارتوك وجولاته داخل البلدان العربية في شمال إفريقيا ولكنها لم تتناول الألحان الشعبية العربية الأصلية وكيفية استلهام بارتوك لها.

الدراسة الثالثة

"دراسات بارتوك في الموسيقى الشعبية التركية: النصوص، الموسيقى والأداء"[١]

وتعود أهمية هذا البحث إلى إبراز الهوية الموسيقية التركية التي ساهم فيها بارتوك أثناء زيارته إلى تركيا عام ١٩٣٦ والتي أثبتت أن الموسيقى الشعبية التركية لها جذور في أسيا الوسطى، كما حدد البحث أوجه الصلة بين الموسيقى الشعبية المجرية والتركية، ويؤكد البحث بأن بارتوك قد أثر على البحث الأكاديمي ومجال علوم موسيقى الشعوب في تركيا، حيث حدث تطور كبير في مجال أبحاث الموسيقى الشعبية في تركيا بعد زيارة بارتوك.

ويرى الباحث أن هذا البحث يتفق مع البحث الراهن في التعرف على أسلوب بارتوك في جمع الموسيقى الشعبية وتوثيقها بينما يختلف معه عدم التطرق إلى الموسيقى الشعبية العربية.

الإطار النظري

المبحث الأول: بيلا بارتوك والموسيقى العربية

يعد بارتوك أحد عباقرة التأليف الموسيقي في القرن العشرين، تميز بلغته الموسيقية الخاصة التي اندمجت فيها عدة عناصر مختلفة، وانفرد بصلته العميقة بالموسيقى الشعبية التي لازمته طوال حياته، حيث تربي وهو طفلاً على الموسيقى الشعبية في المجر والمناطق المحيطة بها، واستكمل شغفه بالموسيقى الشعبية حيث قام بجمعها وهو شاباً إلى أن أصبح باحث في علم موسيقى الشعوب[٢].

---

[1] Gülay Mirzaoğlu, "Béla Bartók's Turkish Folk Music Research: Text, Music, Performance", Editors Yeşim Alkaya Yener and Irem Bozkurt Egriboz, Hacettepe *University Printing House*, The International Bartok Symposium, (2016).

[٢] سمحة الخولي القومية في موسيقا القرن العشرين، *عالم المعرفة*، (الكويت: مجلس الآداب والعلوم والثقافة ١٩٩٢)، ٤٥.

ولد بارتوك عام ١٨٨١ بالمجر، تعرف على الموسيقى الشعبية لبلاده منذ فترة صباه ثم قام بأولى رحلاته لجمع الموسيقى الشعبية من الفلاحين المجريين عام ١٩٠٤، ولم يقتصر على المجر وحدها بل امتدت رحلاته لجمع الموسيقى الشعبية من العديد من البلدان منها "رومانيا وسلوفاكيا وتركيا والجزائر" وقام بجمع وتدوين وتسجيل تلك الموسيقى، وبالفعل بدأ باستلهام الموسيقى الشعبية لتلك البلدان في أعماله المُبكرة[١].

بعد أن أصبح بارتوك على دراية كاملة بموسيقى الشعب المجري والشعوب المجاورة، لم يكن أمامه سوى البحث في آفاق جديدة مختلفة عن الطابع الأوربي، وبالفعل وجد ذلك في الموسيقى العربية في شمال أفريقيا، واستطاع بارتوك استيعاب الموسيقى العربية أكثر من أسلافه أو مُعاصريه الغربيين وبالفعل وجد أمامه فرصه جيدة لمزج الموسيقى الغربية بالموسيقى العربية[٢].

لقد اقتنع بارتوك بدراسة الموسيقى العربية بعد رحلاته في البلدان العربية واقتنع أيضاً بفكرة دمج هذه الموسيقى بمؤلفاته الخاصة حيث أنه وجد في الموسيقى العربية صفات جديدة رائعة وجديرة بالبحث[٣].

كان بارتوك يجيد العديد من لغات شرق أوربا حتى يتمكن من دراسة موسيقى هذه الشعوب بشكل مكثف ودقيق، وكان على يقين بأنه من الضروري معرفة المضمون الشعري للمساعدة على فهم وتحليل الألحان المُغناة[٤]، ولقد حاول بارتوك تعلم اللغة العربية واشترى بالفعل كتاب لقواعد اللغة العربية قبل زيارة الجزائر ولكنه لم يستطع الإلمام بها بالشكل الذي طمح في الوصول إليه.

وخلال مؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة فقد كان يرافق بارتوك روبرت لاخمان[٥] Robert Lachmann الذي كان بارعاً في اللغة العربية ولكن بارتوك استشعر بالإحباط حيث أنه وجد أن العمل من خلال مترجم لا يمكن أن يحل محل المعرفة القوية والمباشرة باللغة.

كان هدف بارتوك الرئيسي في شمال أفريقيا هو التعرف على الموسيقى الشعبية العربية الأصلية وتكوينها الأصلي، وحاول أثناء رحلته البحثية التمييز بين موسيقى المدينة وموسيقى الفلاحين التي وصفها بـ "الغير ملوثة".

---

[١] سمحة الخولي القومية في موسيقا القرن العشرين، ٤٧.

[2] János Kárpáti, *Bartók's Chamber Music*, (Pendragon Press, May 16, 1994), 98.

[3] Kristy K. Riggs, Bartók in the Desert, 83.

[4] Béla Bartók, *Letters*, ed. Janos Demeny (London: Faber and Faber, 1971), 251.

[٥] عالم موسيقي ألماني متعدد اللغات، وكان خبيراً في التقاليد الموسيقية في الشرق الأوسط، ولد عام ١٨٩٢ وتوفي عام ١٩٣٩.

ولقد تأثر بارتوك بالموسيقى الشعبية واستلهمها في مؤلفاته الخاصة، ويظهر ذلك في رباعيته الوترية الأولى حيث تأثر فيها بالموسيقى الشعبية المجرية، بينما في الرباعية الوترية الثانية يظهر تأثير الألحان الشعبية العربية التي جمعها من شمال أفريقيا، ويظهر التأثير العربي أيضاً في متتالية البيانو ومتتالية الرقص، ويظهر التأثير العربي في مؤلفات بارتوك من خلال عدة أشكال منها استخدام أبعاد لحنية تنتمي في الأصل إلى الموسيقى العربية وفي بعض الأحيان يقوم بالكتابة بطريقة ما لآلات محددة للحصول على رنين صوتي يتشابه مع الآلات الموسيقية الشعبية العربية[١].

وكان يشير بارتوك في بعض الأحيان إلى التأثير الشعبي العربي في مؤلفاته باستخدام عدة مصطلحات منها "رقص عربي" Arabian Dance أو "بأسلوب شرقي" In Oriental Style أو من خلال مصطلح "لحن عربي" an Arab melody [٢]، وأحياناً باستخدام مصطلح "تأثير موسيقى الفلاحين العرب" Arab peasant music.

زيارة بارتوك لواحة بسكرة في الجزائر

وفي عام ١٩١٣ سافر بارتوك وزوجته مارتا Marta من فرنسا إلى الجزائر لجمع الموسيقى الشعبية العربية [٣]، ولم تكن الرحلة سهلة بل تطلبت العديد من التجهيزات والوثائق اللازمة من فرنسا والجزائر، بالإضافة إلى تجهيز أدوات للتسجيل والاستعانة بعازفين لأداء الألحان الشعبية، وقد واجه عقبات أمامه مثل ارتفاع درجات الحرارة في المناطق الصحراوية بالمقارنة بدرجات الحرارة المنخفضة في أوربا بالإضافة إلى العادات والتقاليد الشرقية التي لا تسمح للمرأة بالغناء خاصة في حضور رجل غريب.

وعلى الرغم من هذه العقبات فقد أنجز بارتوك إنجازاً كبيراً خلال رحلته التي تضمنت واحة بسكرة والمناطق المحيطة بها وهي ("سيدي عقبة" وتبعد عن بسكرة ١٠ كيلو مترات في اتجاه الشرق، و"طولقا" وتبعد ٤٠ كيلو متر في الاتجاه الجنوبي الغربي، و"القنطرة" وتبعد حوالي ٥٠ كيلو متر في اتجاه الشمال)[٤] لتدوين الموسيقى الشعبية الصحراوية الجزائرية، وقام بتوثيق النتائج التي توصل إليها في المجلة المجرية "سيمفونية" *Szimfónia* عام ١٩١٧ ثم قام بتوثيقها بعد ذلك بشكل أكثر شمولاً في المجلة الألمانية "علوم الموسيقى"*Zeitschrift für Musikwissenschaft*

---

[1] János Kárpáti, *Bartók's Chamber Music*, 99.
[2]Bela Bartok, *Bela Bartok Essays*, ed. Benjamin Suchoff, (London: University of Nebraska Press, October 1, 1992), 379.
[3]Bernard Lortat-Jacob, 'Berber music', in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 2, 517.
[4]Béla Bartók, "Arab Folk Music from the Biskra District", in *Béla Bartók Studies in Ethnomusicology*, ed. Benjamin Suchoff (Lincoln: University of Nebraska Press, 1997), 29.

عام١٩٢٠[1] تحت عنوان "الموسيقى الشعبية لعرب بسكرة والمنطقة المحيطة بها"، ويستند الباحث في هذا البحث إلى مجموعة الألحان الشعبية التي وثقها بارتوك في هذه المقالة وسيقوم الباحث بالإشارة إلى رقم اللحن الأصلي في المقالة.

زيارة بارتوك للقاهرة

كانت رحلة بارتوك لمدينة القاهرة هي الرحلة الثانية التي زار فيها بارتوك العالم العربي وكانت بهدف مشاركته في مؤتمر الموسيقى العربية في الفترة من ١٤ مارس وحتي ٣ إبريل ١٩٣٢ في معهد الموسيقى العربية، ونظم المؤتمر العديد من الأفراد من بينهم محمود أحمد الحفني أمين سر المؤتمر وبحضور الملك أحمد فؤاد باشا الذي افتتح معهد الموسيقى العربية [2]، وقد حضر المؤتمر نخبة مختارة من عُلماء الموسيقى الأجانب وأهمهم بيلا بارتوك وباول هيندميت Paul Hindemith، وكان لوجود بارتوك أثراً كبيراً في الالتفات إلى موسيقى الفلاحين حيث أن اهتمامه الأساسي كان منصباً إلى هذا الاتجاه في بلاده، وبالفعل كلف المؤتمر الدكتور روبرت لاخمان أن يتجول في قرى مصر لجمع الألحان وشملت جولته زيارة لقرى الدلتا والأقصر والواحة الخارجة والفيوم وبدو سيناء واستغرقت الرحلة شهراً كاملاً منذ السابع من إبريل وحتي السادس من مايو ١٩٣٢ وعاد منها لاخمان بحصيلة مسجلة وكتب تقريراً قدمه للمؤتمر بعد اختتامه، وقد سجلت شركة غراموفون للاسطوانات عدد ١٥٠ اسطوانة للمؤتمر لتكون مستندات محفوظة تحتوي على ما يمكن جمعه من فنون الموسيقى والغناء العربي وتشمل الموشح والمدائح النبوية والأغاني الشعبية المصرية بهدف الحفاظ على الموروث الموسيقى العربي من الاندثار[3].

كان هدف بارتوك الرئيسي في مؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة هو الحفاظ على الموسيقى العربية الأصلية في صورتها النقية، وتدل مشاركته في لجنة التسجيلات على رغبته في الحفاظ على الموسيقى الشعبية العربية إيماناً منه بأن هذه الموسيقى مُعرضة للانقراض، ولذلك فقد حث بارتوك زملاءه في لجنة التسجيل على جمع أكبر قدر ممكن من الموسيقى الشعبية، ولكن فقط

---

[1] Béla Bartók, "Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung", *Zeitschrift für Musikwissenschaft 9* (Juni 1920), 489–522.

[2] Ali Jihad Racy, *Ethnomusicology and Modern Music History*, (Chicago: University of Illinois Press, 1991), 68–91.

[3] سحاب فكتور: مؤتمر الموسيقى العربية الأول، القاهرة ١٩٣٢، *الشركة العالمية للكتاب*، (بيروت: ١٩٩٧)، ٣٩-٥٢

الألحان الخالية من أي آثار للموسيقى الغربية، وربما يكون اختيار بارتوك للانضمام بلجنة التسجيلات نظراً لخبرته الكبيرة في مجال تسجيل وتدوين الألحان الشعبية[1].

زيارة بارتوك لسوريا

إلى جانب رحلات بارتوك في الجزائر والقاهرة والتي تمثل تجاربه الفنية الرئيسية في العالم العربي إلا أن بارتوك قد مضى بعض الوقت في شمال سوريا خلال رحلته إلى تركيا عام ١٩٣٦ حيث قضى هناك عدة أشهر استطاع خلالها جمع الأغاني من مدن "حلب والرقة وحماة" ولكنها لم تحظى بنفس الاهتمام التي لاقته في الجزائر ومصر.

المبحث الثاني: الموسيقى الشعبية العربية (من وجهة نظر بارتوك)

الآلات الشعبية في الجزائر (بسكرة)

لقد اشار بارتوك إلى عدد من الآلات وجدها في مدينة بسكرة، والمناطق المحيطة بها (سيدي عقبة – طولقا – القنطرة)، ولم يستطع توثيق صور لتلك للآلات التي وجدها في زيارته ولكنه قام بوصفها على النحو التالي:

آلات النفخ : وصف بارتوك ثلاثة أنواع من آلات النفخ الخشبية وهي:

١- جواق *Zauaq*: وتشبه آلة الناي ويمكن تشبيهها بصفارة الراعي وهي عبارة عن قصبه مجوفة طولها ٢٥ سم وتحتوي الآلة على خمس فتحات، ولم تستخدم هذه الآلة على نطاق واسع.

٢- قصبة *Gásba*: وهي تشبه الفلوت الخشبي وطولها يعادل ٦٢ : ٦٣ سم، ليس لها مبسم وتحتوي على خمسة أو ست فتحات ولونها الصوتي يشبه المنطقة الغليظة لآلة الفلوت، وانتشرت هذه الآلة على نطاق واسع.

٣- غيطة[2] *Yeita*: وتشبه آلة الأوبوا وهي مصنوعة من الخشب وطولها حوالي ٣٥ سم، وقطرها من ٢.٥ : ٣ سم وقطر البوق الخاص بها يصل إلى ٧.٥ سم وتحتوي غالبا على سبعة فتحات –وبشكل نادر ست فتحات– نغماتها أقوي في المنطقة الغليظة لآلة الأوبوا، وعازفوا هذه الآلة لديهم مهارة خاصة لإطالة مدة النغمة حسب الرغبة من خلال التنفس من الأنف ومن ثم ملئ الخدين بالهواء وضخه داخل الآلة لتجنب انقطاع اللحن [3].

---

[1] Julie Brown, "Bartok, the Gypsies, and Hybridity," in *Western Music and Its Others*, ed. Georgina Born and David Hesmondhalgh (Berkeley: University of California Press, 2000), 141.

[٢] ذكر بارتوك اسماء هذه الآلات بنفس هذه الاصطلاحات باللغة العربية في مقالته بعنوان "الموسيقى الشعبية لعرب بسكرة وضواحيها"، ص ٤٩٠.

[3] Béla Bartók, "Arab Folk Music from the Biskra District", 30.

ولقد ميز بارتوك بين طبيعة الألحان التي يمكن أن تصدر من تلك الآلات وميز أيضا بين أوجه الاختلاف بين هذه الآلات من حيث التونالية والنطاق الصوتي من مدينة لأخرى (سيدي عقبة – طولقا – القنطرة) بالإضافة إلى بسكرة على النحو التالي:

شكل رقم (١)

النطاق الصوتي والتونالية لآلتي القصبة والغيطة، رقم (٢٥–٣٢) من مجموعة بسكرة[1].

الآلات الوترية: وجد بارتوك نوعاً بدائياً من الآلات الوترية تشبه الماندولين تعرف باسم "جومبرا" *gombrâ*، وتحتوي الآلة على وترين فقط يتم ضبطهما على نغمات (ميb و لا) ويتم عزف اللحن على الوتر الحاد (ميb) بينما الوتر الغليظ (لا) يعزف عليه بأسلوب الباص المستمر أو نغمة بدال[2].

الآلات الإيقاعية: ويصف بارتوك الآلات الإيقاعية التي وجدها على النحو التالي.

الدربكة

ويصفها بارتوك بأنها عبارة عن وعاء كبير من الفخار المزخرف يبلغ قطره حوالي ٢٠ سم، مشدود علي فوهته طبقة من الجلد، ومن خلال وضع الآلة أسفل الإبط يمكن للعازف الأداء عليها بكلتا يديه بالتناوب، تقوم اليد اليمني بالنقر في المنطقة الوسطى من طبقة الجلد وأحياناً على الحافة بينما اليد اليسري تقوم بالنقر فقط على الحافة، ويظهر اختلاف واضح في اللون الصوتي بين كلتا الطريقتين في النقر، وتستخدم الدربكة في مصاحبة الغناء والقصائد.

البندير

وهي اسطوانة يبلغ قطرها ٥٠ سم مشدود على أحد طرفيها طبقة من الجلد، السطح الداخلي مشدود عليه وترين لإعطاء تأثير صوتي خشن، يتم مسك الآلة في اليد اليسرى بواسطة الإبهام

[1] Béla Bartók, "Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung", 509.
[2] Béla Bartók, "Arab Folk Music from the Biskra District", 30.

والسبابة – يتم إدخال الإبهام في ثقب جانبي في الاسطوانة– بينما يستخدم باقي أصابع اليد اليسرى في الطرق على حافة الآلة، بينما تُستخدم أصابع اليد اليمنى –ماعدا الإبهام– بشكل منظم في الأداء على المنطقة الوسطى أو حافة الآلة، ويستخدم البندير في مصاحبة الأغاني أو الموسيقى الآلية.

الطبل

وهي تعادل طبل الباص Bass Drum في الموسيقى الغربية ويتم الأداء عليها باستخدام اثنتين من العصا، إحداهما رفيعة وطويلة ولينة بينما الثانية أقصر وأكثر سمكاً وصلابة ولها نهاية منحنية، وتستخدم الطبل بشكل خاص في مصاحبة آلة الغيطة الصاخبة[1].

الألحان

يصف بارتوك الألحان التي سمعها في شمال الجزائر بأنها ألحان نادرة واستثنائية تبدو وكأنها قائمة على نظام كروماتي حيث يفصل بين مجموعة من نغمات السلم أنصاف الأتوان، وبالتالي لا يمكن اعتبارها تتبع إحدى المقامات الغربية المعروفة.

ولقد لاحظ بارتوك في السلالم العربية التي استمع إليها من هذه الآلات استخدام درجات صوتية غير مألوفة في الموسيقى الغربية، وقد دون ذلك بنفسه أثناء توثيق هذه السلالم، حيث تشير علامة (+) أعلى أو أسفل النغمة إلى أن النغمة مرفوعة بقيمة أقل من ربع تون، بينما تشير علامة (o) إلى أن النغمة مخفوضة بقيمة أقل من ربع تون، وعلى الرغم من ذلك فإن بارتوك قد واجه صعوبة في تدوين هذه الدرجات الصوتية بدقة، حيث أن نظام التدوين الغربي على الرغم من أنه يشتمل على أساليب عديدة تناسب تدوين معظم المؤلفات وحتى على الرغم من وجود رموز التدوين (نصف بيمول) و(نصف دييز) إلا أنها لا تشير بشكل كافي إلى دقة الدرجات المستخدمة في الموسيقى العربية، إلى أن استقر مؤتمر الموسيقى العربية الذي عُقد بالقاهرة عام ١٩٣٢ –وبعد جدال كبير– على توحيد ضبط الدرجات العربية بحيث يمكن تقسيم الأوكتاف إلى ٢٤ ربع تون متساوية بينما كانت قبل ذلك درجات متغيرة ربما ثلث تون أو خمس تون[2].

ويشير بارتوك إلى أن أهم ما يميز السلالم الموسيقية العربية أنها تحمل سمات شرقية فبالإضافة إلى استخدام المسافات "الميكروتونالية" التي تقل عن النصف تون تتميز السلالم العربية باستخدام مسافة الثانية الزائدة –أو الثالثة الصغيرة– بالإضافة إلى أنصاف الأتوان إما بشكل

---

[1]Béla Bartók, "Arab Folk Music from the Biskra District", 30.

[2] Afif Alvarez Bulos, *Handbook of Arabic Music* (Beirut: Librairie du Liban, 1971), 7.

متجاور أو متباعد داخل السلم الموسيقى[1]، وقد أكد بارتوك أنه بعد رحلته إلى الجزائر عام ١٩١٣ قد تأثر بهذه الألحان واستلهمها في مؤلفاته التالية لهذه الفترة، ويفسر اللحن التالي إحدى هذه الألحان والتي تقوم على أنصاف أتوان متجاورة [2].

شكل رقم (٢)

لحن رقم (١٧) من مجموعة بسكرة[3]

التركيبات الإيقاعية

من أبرز السمات الإيقاعية المميزة للموسيقى الشعبية العربية هو استخدام السينكوب بشكل منتظم داخل الألحان الشعبية، واستخدام السينكوب هنا يختلف عن استخدامه في الموسيقى الشعبية في شرق أوربا، حيث يبدأ اللحن بعلامة إيقاعية قصيرة مربوطة بعلامة إيقاعية طويلة مصحوبة بضغط قوي.

والموازين الأكثر استخداماً هي (6/8– 6/4) ويظهر أيضاً استخدام ميزان (3/4 – 3/2) وميزان (2/4 – 2/2)، وتتوافق المفردات الإيقاعية للمقاطع اللحنية مع المقاطع الشعرية المستخدمة وغالباً ما تتبع التقطيع العروضي لها[4].

مصاحبة الألحان الشعبية

غالباً ما تصاحب الألحان الشعبية بإيقاع مصاحب من إحدى الآلات الإيقاعية ونتيجة تداخل الإيقاع المصاحب للحن مع المفردات الإيقاعية الخاصة باللحن الشعبي يصبح النسيج

[1] Bela Bartok, *Bela Bartok Essays*,363.
[2] Bela Bartok, *Bela Bartok Essays*, 377.
[3] Béla Bartók, "Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung", 507.
[4] Béla Bartók, "Arab Folk Music from the Biskra District", 33.

الإيقاعي للحن الشعبي أكثر تعقيداً، إلا في حالات نادرة جدا التي يكون للحن الشعبي شكل مبسط للمصاحبة الإيقاعية التي تتماشى مع اللحن الرئيسي ولا تتقاطع معه وفي هذه الحالة غالبا ما تستقر المصاحبة الإيقاعية بهذا الشكل إلى أن يحدث تغييراً في اللحن الرئيسي.

وفي بعض الأحيان تكون المصاحبة الإيقاعية مستقلة تماماً عن اللحن وفي هذه الحالة تكون للمصاحبة شخصية وتركيب خاص بها يختلف عن التركيب الإيقاعي للحن الشعبي وهنا تتماشي المصاحبة بشكل متوازي مع اللحن الرئيسي كل منهم في مساره المستقل كما يظهر في الشكل التالي.

شكل رقم (٣)

أغنية شعبية جزائرية بعنوان (أغنية الرقص)، لحن رقم (٧) من مجموعة بسكرة[1]

وفي بعض الأحيان يظهر ارتباط قوى بين اللحن والمصاحبة الإيقاعية عندما تتقابل القيم الإيقاعية القصيرة في اللحن مع نفس القيم في المصاحبة الإيقاعية (على سبيل المثال عندما يتقابل كروش في اللحن مع كروش في المصاحبة الإيقاعية).

وفي بعض الألحان الشعبية يتغير الميزان المستخدم مع اللحن الرئيسي بينما تستمر المصاحبة الإيقاعية في استخدام نفس الميزان ومن هنا يظهر استخدام تعدد الموازين بشكل رأسي إلى جانب التغيير الأفقي في الميزان، كما يظهر في الشكل التالي.

[1] Béla Bartók, "Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung", 504.

شكل رقم (٤)

لحن شعبي جزائري بعنوان "المختلف"، لحن رقم (٢ ب) من مجموعة بسكرة[1]

الأنماط الموسيقية في بسكرة

لقد ميز بارتوك بين الألحان الشعبية التي وجدها في بسكرة وقسمها إلى ثلاث فئات (أغنية – قصيدة – ألحان رقص آلية).

الأغنية

وهي أغنية تعتمد على نصوص عامية وهي تميز العرب عن غيرهم وتؤدى في المناسبات العامة ويوجد فئة من هذه الأغاني مخصصة للرجال وأخرى للنساء وظهر منها نوعين:

الأغنية التقاسيمية rubato: وهي أغنية ليست لها مصاحبة من الآلات الإيقاعية.

الأغنية ذات الإيقاع المنضبط strict rhythm: وهي أغنية تصاحب بالآلات الإيقاعية.

[1] Béla Bartók, "Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung", 502.

الأغاني التقاسيمية يغنيها مغني منفرد أو اثنين من المغنيين في أسلوب حواري، بينما الأغاني الخاصة بالرجال يُغنيها مغني منفرد أو بالتناوب مع عازف آلة القصبة –أو الجواق– إحداهما وليس كلاهما، بينما الأغاني ذات الإيقاع المنضبط يؤديها مغني واحد –واحياناً اثنين– وعادة ما يصاحب نفسه على آلة الدربكة، وربما يؤديها المغني بالتبادل مع عازف القصبة مع مصاحبة إيقاعية على آلة الدربكة يؤديها المغني.

القصيدة

وهي أغنية ذات موضوع ديني –في حدود من ستة عشر إلى مئة مقطع– يؤديها الرجال فقط بإيقاع منضبط بمصاحبة آلة الدربكة.

ألحان الرقص الآلية

وهي التي يتم عزفها بمصاحبة الطبل الجانبي وربما يضاف بعض النصوص لها وظهر منها نوعين:

١- ألحان رقص بالمعني الصحيح: وهي ألحان مُعدة خصيصا لأغراض الرقص.

٢- ألحان راقصة: وهي ألحان تؤدى في مناسبات احتفالية ولكنها ليست للرقص.

النطاق الصوتي

تتحرك ألحان "الأغنية" بالكامل في حدود درجتين إلى أربعة درجات متجاورة بحد أقصي، وتتحرك معظم أجزاء القصيدة وألحان الرقص الآلية في نفس النطاق الصوتي، وبالتالي فإن نطاقها الصوتي قليل، ومع ذلك فإنه في كثير من الأحيان يحدث تمديد لهذا النطاق الصوتي من خلال إضافة نغمة إضافية أعلي أو أسفل اللحن، من الممكن أن تكون هذه النغمة حلية تريمولو أو غيرها من الحليات أو الزحلقة glissando المستخدم بكثرة في نهاية المقاطع الموسيقية والذي يتحرك بمقدار خامسة لأسفل من النغمة الختامية[١]، وبالرغم من ذلك فإن هذه الزخارف اللحنية لا توضع في الحسبان أثناء احتساب المساحة الصوتية، حيث أننا ننظر فقط للنغمات الأساسية [٢].

[١] في ألحان الرقص الآلية قد يحدث الجليساندو عدة مرات أثناء المقاطع اللحنية.

[2] Béla Bartók, "Arab Folk Music from the Biskra District", 31-32.

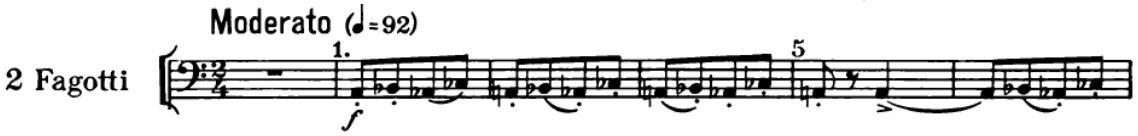
الإطار العملي

في هذا الإطار سيقوم الباحث بالإشارة إلى أساليب بارتوك في استلهام الألحان الشعبية العربية داخل مؤلفاته وسينقسم هذا الإطار إلى محورين رئيسيين المحور الأول وهو استلهام بارتوك للألوان الصوتية للآلات الشعبية العربية بينما المحور الثاني هو استلهام بارتوك للألحان الشعبية العربية داخل مؤلفاته

المحور الأول: استلهام بارتوك للألوان الصوتية للموسيقى الشعبية العربية.

عند الاستماع إلى الأعمال التي تناول فيها بارتوك ألحان عربية يمكن استشعار بعض السمات العربية على الرغم من أن بارتوك لم يستخدم في بعض الأحيان اصطلاحات تشير إلى استحضار طابع معين لآلة عربية[١] إلا أنه وظف الآلات الغربية في مؤلفاته وكتب لها طريقة أداء تعطي للمستمع انطباعاً عربياً.

فعلى سبيل المثال تبدأ الحركة الأولى من متتالية الرقص Dance Suite بلحن عربي[٢] ريفي –طبقا لرأي بارتوك– يعتمد على آلات النفخ الخشبي (الفاجوت والكلارينيت والكورانجليه والأوبوا) وتعتمد الحركة الرابعة من نفس المؤلفة على لحن هادئ يظهر في آلة الكورانجليه والباص كلارينيت ثم ينضم إليهما الأوبوا والفاجوت، ومن المُلاحظ أن بارتوك استخدم هذه الآلات التي تعتمد على نطاق صوتي غليظ نسبياً لمحاكاة آلات النفخ العربية مثل القصبة والغيطة.



شكل رقم (٥)

اللحن الافتتاحي لآلة الفاجوت في متتالية الرقص Dance Suite

ويستخدم عازف الغيطة تقنية معينة لإطالة مدة النغمة دون انقطاع من خلال التنفس من الأنف أثناء العزف، ويظهر اللحن الشعبي الجزائري التالي نغمة روند متصلة لثلاث موازير متتالية، وهي تتوسط العبارات الرئيسية النشيطة للحن الشعبي.

---

[١] كما كان يحدث في بعض المؤلفات التي تحمل طبيعة غجرية فكان يستخدم اصطلاح "مثل السيمبالوم" *quasi zimbalo* لاستحضار طابع آلة السيمبالوم المميزة للفرق الغجرية كما فعل فرانز ليست في رابسوديته المجرية رقم ١١.

[2] Bela Bartok, *Bela Bartok Essays*, 379.

شكل رقم (٦)

لحن شعبي جزائري بعنوان "رقصة الورقلة[١]"، لحن رقم (٤٤) من مجموعة بسكرة[٢].

ويوضح الشكل رقم (٧) "الحركة الثالثة من متتالية البيانو مصنف ١٤" استخدام بارتوك لنفس هذه التقنية حيث استخدم لحن ممتد بقيمة مازورتين متصلتين بحيث تتوسط الموتيفات اللحنية الرئيسية النشيطة.

ويظهر استلهام بارتوك للآلات الإيقاعية العربية التي وجدها في بسكرة في العديد من أعماله، ففي الحركة الثالثة من متتالية البيانو مصنف ١٤ استغل بارتوك آلة البيانو لتقوم بأداء مصاحبة إيقاعية في طبقتين مختلفتين تشبه "الدم" و"التك" مثل التي تؤديها آلة البندير أو الدربكة في مصاحبة الموسيقى الشعبية.

[١] ورقلة: مدينة جزائرية تقع شمال شرقي البلاد.

[2] Béla Bartók, “Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung”, 515.

شكل رقم (٧)

الحركة الثالثة من متتالية البيانو مصنف ١٤، م٥٠ : م٦١.

وأيضا قام بتوظيف آلة الكمان في الحركة الثالثة من صوناتا الكمان رقم ١ لتؤدي أدوار إيقاعية مثل النبر المتقطع staccato والنغمات المتكررة التي تميز الآلات الإيقاعية.

شكل رقم (٨)

الحركة الثالثة من صوناتا الكمان رقم ١، م٣٠ : م٣٤.

استخدم بارتوك في الحركة الثانية من رباعيته الوترية الثانية مصاحبة لآلة الكمان الثاني قائمة على أوكتافات متكررة على نفس النغمة، وفي الواقع يعتبر هذا التأثير مُستلهم من آلة الطبل الجانبي المستخدمة في مصاحبة الموسيقى الشعبية العربية.

شكل رقم (٩)

الحركة الثانية من الرباعية الوترية الثانية، م٢٠ : م٣٢.

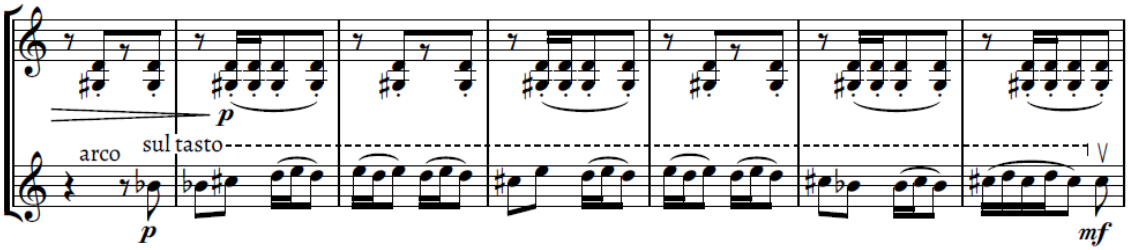
وفي ثنائي الكمان رقم ٤٢ وظف بارتوك إحدى آلتي الكمان لأداء اللحن الأصلي بينما الأخرى تؤدي مصاحبة إيقاعية كبديل لآلة البندير المستخدمة مع الأغنية الشعبية الأصلية، فتبدأ الكمان المصاحب في أداء نغمتي (دو# وسيb) بشكل متكرر ومستمر طوال الجملة اللحنية الأولى مدعومة بأداء قوى *f* وكأنها تعبر عن إيقاع "دم" و "تك" في الموسيقى العربية.

وقد استخدم بارتوك مصاحبة قائمة على باص مستمر ostinato لنغمتي دو# وسيb اللاتي يفصل بينهما مسافة ثانية زائدة لإضفاء المزيد من التأثيرات العربية، كما يظهر في الشكل التالي.

شكل رقم (١٠)

ثنائي الكمان رقم ٤٢، م١ : م٧.

وفي مازورة ٤٢ من ثاني الكمان رقم ٤٢ تؤدي آلة الكمان المصاحب نموذج إيقاعي متكرر، ويتشابه هذا النموذج الإيقاعي مع النماذج الإيقاعية المصاحبة للموسيقى الشعبية العربية وبالتحديد إيقاع "الزفة"



شكل رقم (١١)

ثنائي الكمان رقم ٤٢، م٤٢ : م٤٨.

وفي مازورة ٢٠ من نفس الثنائي يتغير شكل المصاحبة وتؤدي الكمان المصاحب إيقاع دبل كروش في طبقات صوتية متباعدة تتشابه مع "الدم" و "التك" في الإيقاعات العربية.

شكل رقم (١٢)

ثنائي الكمان رقم ٤٢، م٢٠، ٢١

وهناك المزيد من الألوان الصوتية التي تثري الموسيقى العربية والتي لم يشر إليها بارتوك ومن هذه الألوان الصوتية "الزغاريد" المصاحبة للموسيقى الشعبية، حيث تحتوى معظم الاحتفالات والأغاني الشعبية في البلدان العربية المختلفة على "زغاريد" وتصف السيدة جيهان السادات هذه الزغاريد بأنها تختص بها السيدات المصريات من خلال تموج ألسنتهن على أسطح أفواههن وهذه الزغاريد تملأ الأجواء بالبهجة والسرور[١]، وعلى الرغم من أن بارتوك لم يوثق هذه الزغاريد في مقالاته عن الموسيقى الشعبية العربية إلا أنه من المؤكد أنه سمعها أثناء جولاته الميدانية لجمع الموسيقى الشعبية العربية، وبالفعل ظهرت في التسجيلات الصوتية الخاصة به[٢].

[1] Jehan Sadat, *A Woman of Egypt* (New York: Simon and Schuster, 1987), 104.

[2] CD-ROM: *Bartók and Arab Folk Music*, ed. János Kárpáti (Budapest: Hungarian National Commission for UNESCO, European Folklore Institute, Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, 2006), No. 70a, 83b, 95a.

ويظهر تأثر بارتوك بالرنين الصوتي المسموع من "الزغرودة" في الحركة الثالثة من متتالية البيانو مصنف ١٤، حيث حاول تقليد الرنين الصوتي للزغرودة من خلال استخدام أوكتافات متكررة وسريعة بأداء قوى جدا يتداخل معها اللحن الرئيسي في اليد اليسرى كما يظهر في الشكل التالي.

شكل رقم (١٣)

الحركة الثالثة من متتالية البيانو مصنف ١٤، م٦٠ : م٦٥.

المحور الثاني: استلهام بارتوك للألحان الشعبية العربية في مؤلفاته

لقد أشار بارتوك إلي أن أول استلهام للحن كروماتي عربي[١] في مؤلفاته كان عام ١٩٢٣ في مؤلفته متتالية الرقص "Dance Suite" [٢]، وبالنظر إلى اللحن الافتتاحي لمتتالية الرقص نجد أنه يقوم على لحن كروماتي لأربعة أنصاف أتوان متجاورة وفي نطاق صوتي لا يتعدى مسافة الرابعة، ويشير ذلك إلى طبيعة الألحان التي استمع إليها بارتوك في شمال الجزائر.

[١] لم يتم التوصل بدقة إلى اللحن العربي المستخدم في هذه المؤلفة.

[2] Bela Bartok, *Bela Bartok Essays*, 379.

شكل رقم (١٤)

اللحن الافتتاحي لمتتالية الرقص

والعديد من مؤلفات بارتوك تحتوي على فقرات لحنية لها نطاق لحني صغير وعدد قليل من النغمات –والتي تُعرف بالأجناس في موسيقانا العربية– بالإضافة إلى الأبعاد اللحنية العربية التي وصفها بنفسه، حيث كتب بعض العبارات اللحنية في نطاق لحني ربما لا يتعدى مسافة "الخامسة" وتحتوي بداخلها على ثلاث أو أربع درجات فقط تفصل بينها مسافة الثانية الزائدة أو الثالثة الصغيرة وتحتوي أيضا على أنصاف أتوان إما متجاورة أو متفرقة، والمثال التالي من متتالية الرقص يظهر استخدام بارتوك للحن قائم على نغمتين فقط يضاف لهما نغمة ثالثة في نهاية العبارة.

شكل رقم (١٥)

لحن الكمان الأول، الحركة الثانية، متتالية الرقص ، م١ : م٨.

بينما اللحن التالي من متتالية البيانو مصنف ١٤ يقوم على لحن نطاقه الصوتي "خامسة" واللحن يعتمد على مسافة النصف تون.

شكل رقم (١٦)

الحركة الثالثة من المتتالية مصنف ١٤، م١٤ : م١٦.

واستلهم بارتوك في ثنائي الكمان الثاني والأربعون أغنية شعبية جزائرية (رقم ١٥ من مجموعة بسكرة) تنتمي لفئة "الأغنية ذات الإيقاع المنضبط[1]"، وتتميز الأغنية بسمات عربية واضحة حيث تبدأ بمسافة الثانية الزائدة الشائعة الاستخدام في العديد من المقامات العربية، ويظهر استلهام بارتوك للحن بالكامل مع الاحتفاظ بكل سمات اللحن من تركيبات إيقاعية وتونالية مع تصوير اللحن بمسافة ثانية كبيرة هابطة، واستخدم بارتوك في مصاحبة اللحن الأصلي مصاحبة تتحرك في نطاق صوتي ضيق يتشابه مع المصاحبة الإيقاعية المستخدمة مع اللحن الشعبي الأصلي.

شكل رقم (١٧)

أغنية جزائرية رقم ١٥ في مجموعة بسكرة[2]

[1] David Cooper, *Bela Bartók*, Yale University Press; Illustrated edition (June 9, 2015), 157.
[2] Béla Bartók, "Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung", 506-507.

شكل رقم (١٨)

ثنائي الكمان رقم ٤٢، م١ : م١٤.

والتمرين رقم ٥٨ من مجموعة مقطوعات البيانو الصغيرة Mikrokosmos والتي تحمل عنوان "بأسلوب شرقي" In Oriental Style هو تمرين لخمسة أصابع لعازفي البيانو المبتدئين، والتكوين اللحني المستخدم في هذا التمرين هو "عقد نوأثر" المميز بمسافة الثانية الزائدة ويهدف التمرين إلى توسعة أصابع اليد من خلال التدريب على بعد الثانية الزائدة.

شكل رقم (١٩)

تمرين رقم ٥٨ من مجموعة مقطوعات البيانو الصغيرة Mikrokosmos، من م١ : م٦.

وفي الحركة الأولى من الرباعية الوترية الثانية ظهر تلميح بالموسيقى العربية ويتضح ذلك من خلال استخدام مسافة الثانية الزائدة التي تميز المقامات الموسيقية العربية، حيث استخدم بارتوك تكوين نغمي يحتوى على بعد الثانية الزائدة ويتشابه مع مقام النوأثر في الموسيقى العربية، كما يظهر في الشكل التالي.

شكل رقم (٢٠)

الحركة الأولى من الرباعية الوترية الثانية، م٢٢ : م٢٤.

وفي الموتيف رقم ٦٦ من الممتالية الأوركسترالية الحكيم الصيني العجيب Miraculous Mandarin تظهر ملامح الموسيقى العربية مرة أخري من خلال استخدام بارتوك لبعد الثانية الزائدة وأنصاف الأتوان المتجاورة في إطار مقام "شاهيناز[١]" مصور على نغمة فا#.

شكل رقم (٢١)

الموتيف رقم ٦٦ من المتتالية الأوركسترالية "الحكيم الصيني العجيب" "آلة الفلوت"

إن الألحان الشعبية العربية في معظم الأحيان تعتمد على لحن منفرد مع مصاحبة إيقاعية، ولذلك فإن بارتوك قد استخدم في بعض مؤلفاته ألحانا منفردة لاستحضار طابع الموسيقى الشعبية العربية، وقام بتكثيف الألحان فقط من خلال إضافة أوكتاف أو يونسون في الآلات الأخرى، والمصاحبة المستخدمة هنا تهدف فقط لإثراء الألوان الصوتية وهي تقوم هنا بدور المصاحبة الإيقاعية وليست هارمونية أو بوليفونية ومن أمثلة ذلك الحركة الثانية من الرباعية الوترية الثانية.

شكل رقم (٢٢)

الحركة الثانية من الرباعية الوترية الثانية، م١ : م٥.

[١] وهو مقام حجاز مرفوع الدرجة السابعة.

نتائج البحث

استطاع بارتوك أن يتناول الموسيقى الشعبية العربية داخل مؤلفاته من خلال محورين رئيسيين:

المحور الأول: وهو استلهام بارتوك للألوان الصوتية للموسيقى الشعبية العربية داخل مؤلفاته.

حيث استطاع بارتوك التعبير عن الطابع الموسيقى العربي في مؤلفاته عينة البحث من خلال عدة أشكال، منها استخدام آلات نفخ غليظة لمحاكاة اللون الصوتي لآلة القصبة والغيطة العربيتين كما ظهر في اللحن الافتتاحي لمتتالية الرقص، واستخدم بارتوك في الحركة الثالثة من متتالية البيانو مصنف ١٤ تكنيك خاص بآلة الغيطة وهو إطالة نغمة بقيمة زمنية طويلة أثناء فقرات اللحن النشيطة.

وفي بعض الأحيان وظف بارتوك الآلات الموسيقية لأداء مصاحبة إيقاعية تشبه آلة البندير أو الدربكة المستخدمة في مصاحبة الموسيقى الشعبية العربية، ففي صوناتا الكمان رقم ١ منح بارتوك الكمان دوراً إيقاعياً لتؤدي نغمات متكررة ومتقطعة، وفي الرباعية الوترية الثانية يظهر نفس التأثير أيضاً من خلال أداء الكمان الثاني لأوكتافات متكررة وبنبر منتظم وهو تكنيك شائع الاستخدام في آلة الطبل الجانبي، وفي ثنائي الكمان رقم ٤٢ بعنوان "أغنية عربية" استغل بارتوك الكمان المصاحب لأداء مصاحبة "باص مستمر" تتكون من نغمتين –يفصل بينهما ثانية زائدة– ويتشابه ذلك مع إيقاع "الدم" و"التك" في موسيقانا العربية وفي عبارة لاحقة من نفس الثنائي تؤدى الكمان المصاحب نغمات متكررة وفي تكوين إيقاعي يتشابه مع إيقاعي "الزفة" الشعبي.

ومن بين الألوان الصوتية المرتبطة بالموسيقى الشعبية "الزغرودة" ولقد حاول بارتوك محاكاة اللون الصوتي الناتج عنها في الحركة الثالثة من متتالية البيانو من خلال استخدام أوكتافات متكررة وسريعة بأداء قوى جدا يتداخل معها اللحن الرئيسي في اليد اليسرى.

المحور الثاني: وهو استلهام بارتوك للألحان الشعبية العربية داخل مؤلفاته.

تميزت الألحان الشعبية العربية ببناء خاص يميزها عن الألحان الغربية حيث كانت تعتمد في معظم الأحيان نطاق صوتي صغير –والذي يعرف باسم الجنس أو العقد أو الطبع– وتحتوي على أنصاف أتوان إما متجاورة أو متباعدة بالإضافة إلى مسافة الثانية الزائدة التي ربما تستخدم أكثر من مرة داخل المقام العربي، ولقد استخدم بارتوك في افتتاح متتالية الرقص لحن كروماتي لأربعة أنصاف أتوان متجاورة وفي نطاق صوتي لا يتعدى مسافة الرابعة، ويشير ذلك إلى طبيعة

الألحان التي استمع إليها بارتوك في شمال الجزائر، وفي الحركة الثانية من متتالية الرقص استخدم بارتوك لحن قائم على نغمتين فقط يفصل بينهما مسافة ثالثة صغيرة.

وفي كثير من الأحيان يستخدم بارتوك الألحان الشعبية بشكلها الأصلي بدون إدخال تعديلات عليها، وظهر هذا في ثنائي الكمان رقم ٤٢ بعنوان "أغنية عربية" حيث استخدام بارتوك اللحن الشعبي الأصلي بنفس الملامح الإيقاعية والتونالية الخاصة به حيث يبدأ اللحن بمسافة الثانية الزائدة المميزة للموسيقى العربية، وقام فقط بإضافة كمان ثاني كبديل لآلة البندير المصاحبة للأغنية الشعبية الأصلية.

وفي التمرين رقم ٥٨ من مجموعة مقطوعات البيانو Mikrokosmos والتي تحمل عنوان "بأسلوب شرقي" استخدم بارتوك تكوين نغمي عبارة عن "عقد نوأثر" مصور على درجة الصول، بينما يظهر مقام "الشاهيناز" –وهو مقام حجاز مرفوع الدرجة السابعة– في المتتالية الأوركسترالية "الحكيم الصيني العجيب".

وحيث أن الألحان الشعبية العربية تعتمد على لحن منفرد مع مصاحبة إيقاعية، لذا قام بارتوك في بعض الأحيان بمضاعفة أداء اللحن من خلال إضافة أوكتاف أو يونسون في إحدى الآلات الأخرى لمجرد إثراء الألوان الصوتية والتعبير عن الطابع العربي واستبعد استخدام التكثيف الهارموني أو البوليفوني الذي يعبر بشكل أكبر عن الموسيقى الغربية ويظهر ذلك في الحركة الثانية من الرباعية الوترية الثانية.

قائمة المراجع

١- سحاب فكتور: مؤتمر الموسيقى العربية الأول، القاهرة ١٩٣٢، الشركة العالمية للكتاب، (بيروت: ١٩٩٧).

٢- سمحة الخولي: القومية في موسيقا القرن العشرين، عالم المعرفة، (الكويت: مجلس الآداب والعلوم والثقافة ١٩٩٢).

3- Bartók, Béla. "Arab Folk Music from the Biskra District", in *Béla Bartók Studies in Ethnomusicology*, ed. Benjamin Suchoff (Lincoln: University of Nebraska Press, 1997).

4- ——————. *Bela Bartok Essays*, ed. Benjamin Suchoff, (London: University of Nebraska Press, October 1, 1992).

5- ——————. "Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung", Zeitschrift für Musikwissenschaft 9 (Juni 1920).

6- ——————. *Letters*, ed. Janos Demeny (London: Faber and Faber, 1971).

7- Bhabha, Homi. *The Location of Culture,* 2nd edition (London: Routledge, September 29, 2004)

8- Brown, Julie. "Bartok, the Gypsies, and Hybridity," in *Western Music and Its Others*, ed. Georgina Born and David Hesmondhalgh (Berkeley: University of California Press, 2000).

9- Bulos, Afif Alvarez. *Handbook of Arabic Music*, (Beirut: Librairie du Liban, 1971).

10- CD-ROM: *Bartók and Arab Folk Music*, ed. János Kárpáti (Budapest: Hungarian National Commission for UNESCO, European Folklore Institute, Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, 2006), No. 70a, 83b, 95a.

11- Cooper, David. Bela Bartók, Yale University Press; Illustrated edition (June 9, 2015).

12- Kárpáti, János. *Bartók's Chamber Music*, (Pendragon Press, May 16, 1994).

13- Lortat-Jacob, Bernard. "Berber music", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 2, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 2001).

14- Racy, Ali Jihad. *Ethnomusicology and Modern Music History*, (Chicago: University of Illinois Press, 1991).

15- Riggs, Kristy K. "Bartók in the Desert: Challenges to a European Conducting Research in North Africa inthe Early Twentieth Century", *The Musical Quarterly*, Vol. 90, No. 1, Oxford University Press, (Spring, 2007).

16- Sadat, Jehan. *A Woman of Egypt* (New York: Simon and Schuster, 1987).

ملخص البحث

الموسيقى الشعبية العربية في مؤلفات بارتوك

اهتم بارتوك اهتماما شديدا بالموسيقى الشعبية لموطنه المجر وأثناء فترة شبابه ازداد شغفه بالموسيقى الشعبية حيث قام بالعديد من الجولات داخل المجر وخارجها لجمع الموسيقى الشعبية من أفواه الفلاحين وتدوينها، ولقد وجد بارتوك في الموسيقى العربية اختلافاً كبيراً عن الطابع الأوربي، واستطاع بمهارة أن يمزج هذه الموسيقى داخل مؤلفاته الخاصة، وتكمن أهمية البحث في التعرف على كيفية تناول بارتوك للموسيقى الشعبية العربية داخل مؤلفاته.

وتكون الإطار النظري من مبحثين المبحث الأول يدور حول بيلا بارتوك ورحلاته الميدانية في جمع الموسيقى الشعبية، واستعرض الباحث بعد ذلك زيارة بارتوك إلى واحة بسكرة والمناطق المحيطة بها والعقبات التي واجهت بارتوك أثناء هذه الرحلة، ثم زيارة بارتوك إلى القاهرة أثناء المشاركة في مؤتمر الموسيقى العربية، بينما تطرق المبحث الثاني إلى الموسيقى الشعبية العربية من وجهة نظر بارتوك، والآلات الشعبية التي وجدها بارتوك أثناء زيارته لبسكرة، والألحان والتركيبات الإيقاعية والمصاحبة الإيقاعية المستخدمة مع الألحان الشعبية العربية، والأنماط الموسيقية التي وجدها بارتوك في واحة بسكرة.

وفي الإطار العملي حدد الباحث محورين أساسيين لاستلهام بارتوك للموسيقى الشعبية العربية داخل مؤلفاته، المحور الأول وهو استلهام بارتوك للألوان الصوتية المميزة للآلات الموسيقية الشعبية العربية، والمحور الثاني هو استلهام بارتوك للألحان الشعبية العربية، ومن خلال تحليل عينة البحث استطاع الباحث الإجابة على سؤال البحث والتوصل إلى أسلوب بارتوك في تناول الموسيقى الشعبية العربية في مؤلفاته، واختتم الباحث هذا البحث بقائمة المراجع العربية والأجنبية وملخص البحث باللغة العربية والإنجليزية.

Research Summary
Arab folk music in Bartok's compositions

Bartók had a keen interest in the folk music of his homeland, Hungary. Throughout his youth, he had great appreciation for folk tunes, as he was engaged in several tours- whether within or outside Hungary- to collect the tunes directly from peasant farmers and then use them in his compositions. He also found that Arab folk music was quite different from European style. The significance of the current study, therefore, lies in its attempt to shed light on how Bartók utilized Arab folk music in his compositions.

The theoretical framework comprises two sections: (1) Bartók's field trips to collect folk music, including his trip to Biskra Oasis and the surrounding regions, the obstacles facing him during the trip, and his visit to Cairo during the Arab Music Conference; (2) the Arab folk music from his own point of view, the folk music instruments which he found during his visit, the melodies, the rhythmic patterns and accompaniment used in Arab folk music, and the musical patterns he found in Biskra Oasis. The practical framework, on the other hand, involves two axes representing the sources of Bartók's inspiration of Arab folk music. The first deals with Bartók's inspiration of rhythmic patterns that distinguish Arab musical instruments. The second deals with Bartók's inspiration of Arab folk melodies. Through analyzing the study sample, Bartók's style of Arab folk music in his music compositions was identified, and therefore the main question could be answered. Finally, Arabic and foreign sources, as well as the abstract in Arabic and English, were provided.