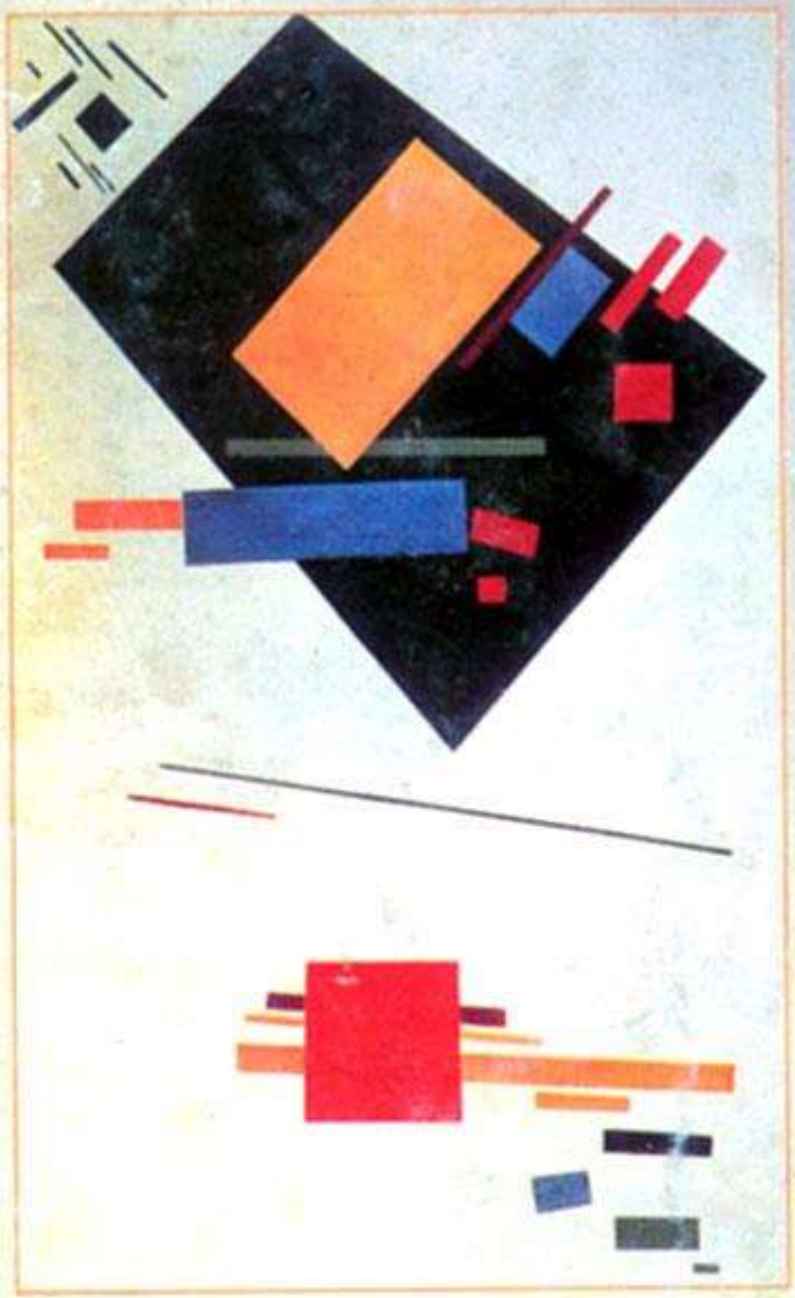
أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

الفن المعاصر

مجلة فصلية متخصصة تترجم الجديد فى الفنون المعاصرة والثقافة

CONTEMPORARY ART MAGAZINE- REVUE D'ART CONTEMPORAIN



ريتشارد ششنر :
التثاقف المسرحى

أنچيلا ماكروبى :
الثقافة الشعبية بعد الحداثة

بيير انطوان كوتون :
الصوت فى السينما

مارى كلير موسى :
طرق التجديد الموسيقى

داريل تشن:
التعددية الثقافية وأقنعتها

ميشيل أورن:
نهاية التاريخ الثقافى

العدد الأول - صيف ٢٠٠٠

لوحة الغلاف «الصعود إلى أعلى» (١٩١٥) للفنان كاسيمير ماليفيتش (١٨٧٨-١٩٣٥)

الفن المعاصر

مجلة علمية محكمة
تصدرها أكاديمية الفنون

الفن المعاصر

رئيس التحرير — أ. د. فوزى فهمى

مدير التحرير — د. وائل غالى

المشرف الفنى — عادل السيوى

سكرتارية التحرير — د. محمد مهران

عادل عبدالحميد

مستشارو التحرير

أ.د. سمحة الخولى

أ. سعد أردش

أ. توفيق صالح

أ.د. نبيل راغب

أ.د. رتيبة الحفنى

أ. د. صلاح قنصوه

أ. صفوت كمال

هيئة التحرير

أعضاء هيئة التدريس لأقسام اللغات بمركز اللغات والترجمة بالأكاديمية

المحتويات

كلمة الأستاذ / فاروق حسنى وزير الثقافة ٤

كلمة التحرير : مجلة "الفن المعاصر" فى ثوبها الجديد ٥

مسرح

*علامات التجدد المسرحى بقلم: سوزان ملروز ترجمة: د. ايمان حجازى مراجعة: أ. د. نبيل راغب ٩

*شهادة فى التثاقف المسرحى بقلم: ريتشارد ششنر ترجمة : سامح فكرى مراجعة : أ.د. نهاد صليحة ٣٧

موسيقى

* الأوبرا فى القرن العشرين بقلم: ليسلى أورى ترجمة : د. عزة سدين مراجعة : أ.د. سمحة الخولى ٥١

* الطرق البارعة فى التجديد الموسيقى بقلم: مارى كلير موس ترجمة: سها نجم مراجعة : أ.د. منيرة عيسى ٧٩

سينما

* الصوت فى السينما بقلم: بيير انطوان كوتزن ترجمة: د. فيفى فريد مكسيميوس مراجعة : أ.د. عثمان لطفى ٩٥

* فن الفيديو والأداء بقلم: نوربرتس بيرينجر ترجمة:د. سحر فراج مراجعة : أ.د. هشام أبو النصر ١٠٥

* شهادة أكيرا كوروساوا: بقلم: ألدو كاسوتى ترجمة: أمانى فوزى حبشى مراجعة : أ. سعد أردش ١٣٣

رقص

* رقص البوب: الحاضر المتاح بقلم : مارشيا ب. سيجل ترجمة: ناهد عبد الوهاب مراجعة: أ.د. ماجدة عز ١٤٥

فنون شعبية

* مابعد الحداثة والثقافة الشعبية بقلم: أنجيلا ماكروبى ترجمة: د. منى سلام مراجعة : أ.د. محمد الجوهرى ١٥٥

النظرية الثقافية

* التعددية الثقافية وأقنعتها: بقلم: داريل تشن ترجمة: أ.د. أمين الرياط مراجعة : أ.د. عبد الحميد أبراهيم حسين ١٧٥

* نهاية التاريخ الثقافى بقلم: مشيل أورن ترجمة: د. محمد لطفى نوفل مراجعة : د. أمين الرياط ١٩٣

* البحث عن المعنى فى عالم فقد المعنى بقلم: إرنست بلوخ ترجمة: حنان معوض مراجعة : أ.د. حامد لطانم ٢١١

مصطلحات

* الهرمنيوطيقا ترجمة: س . ف مراجعة : أ.د. صلاح قنصوه ٢٢٧

افتتاحية

لعلها لأول مرة فى مصر تصدر مجلة تختص بترجمة الدراسات والابحاث عن الفنون العالمية، لتنقل من اللغات الأصلية ما أمكنها ذلك الى لغتنا العربية مسرحًا ونقدًا وسينما وفنًا تشكيليًا ورقصًا وموسيقى وفنًا شعبيًا، وكل مايصنع الفنون أو تصنعه الفنون. ايمانًا بجدوى تفاعل الثقافات وبأهمية هذا بالنسبة للثقافة المصرية الراهنة واجتناب غربتها أو عزلتها أو جمودها ولنستطيع أن ننطلق الى أفاق جديدة. وبالطبع فإن هذه المجلة لا تلغى دور الترجمة فى ماعداها من الصحف والمجلات الثقافية. وانما توسع ساحته وتستكمل ماينقصه ويرتبط بمجالات تخصص الأكاديمية سعيًا الى اعادة صلة ثقافية بين اللغة العربية والفنون والعلوم المعاصرة.

فاروق حسنى

وزير الثقافه

كلمة التحرير

لعلها لأول مرة -في مصر- تريد مجلة الفن المعاصر لنفسها الاختصاص الخيرٌ في ترجمة الفنون. لتكون وقفا علي الفنون العالمية. تلم بها أحيانا وتطمح إلي الإحاطة بها تارة أخري. وهي، في جميع حالاتها، إنما تريد أن تنقل -من اللغات الأصلية ما أمكنها ذلك- إلي لغتنا العربية مسرحاً ونقداً وسينما وفناً تشكيلياً ورقصاً وموسيقي وفناً شعبياً، وكل ما يصنع الفنون أو تصنعه الفنون، إيمانا بجدوي تفاعل الثقافات وبأهمية هذا بالنسبة للثقافة المصرية الراهنة واجتناب غربتها أو عزلتها أو جمودها، ولتستطيع أن تنطلق في آفاق جديدة.

وبالطبع فان هذه المجلة، علي ماترنو إليه، لا تلغي دور الترجمة في ماعداها من الصحف والمجلات الثقافية. لانه لا يمكن لها بحجمها أو بإمكانياتها المادية أن تغطي كل ماتود عطاءه، أو كل مايجب إعطاؤه. ولكن الامر الذي يظل عليها أن تكتسبه هو ثقة القارئ بدقة مايقرأ، وبعلمية الموضوعات المختارة، ومدي تأثيرها الفني والإنساني.

ولا شك أن هذه المدرسة التي تريد هذه المجلة أن تضع أسسها، أو التي يفرضها عليها واقع عملها، هو امتداد متطور لعمل الترجمة في أكاديمية الفنون الذي كان قد بدأ قبل نحو عشر سنوات.

وليس يخفي أن الثقافة والترجمة ممارستان متمايزتان فيما بينهما، اذ لكل منهما شرائطه المعرفية وضوابطه العلمية، بحيث تجوز الثقافة بدون ترجمة كما تجوز الترجمة بدون الثقافة. إلا أن الممارستين، علي تمايزهما، ظلتا تجتمعان في الحال وتلتقيان في المآل، حتي كأن الترجمة هي الوسيلة الأنجح إلي الثقافة، وكأن الثقافة هي الثمرة الأنفع إلي الترجمة.

إلا أن الفن لم يعد وقفًا علي لغة واحدة تنقل ثقافة واحدة أو تجمع بين أفراد مجتمع واحد، بل صارت ملكا مشاعا بين لغات متباينة تحمل مدارك متفاوتة، وتتكلمها مجتمعات متباعدة. وحيثما تتقرر المباينة، قد تتعثر الإبانة.

فاللسان الذي يختلف عن غيره من الألسنة من وجوه مخصوصة، يخفي عليها من وجوه أخري. فيكون الاختلاف اللغوي بذلك سببا في اختلاف المعني. ولما انقسمت الأمم الواحدة إلي شعوب مختلفة بتحول لسانها الواحد إلي ألسن متعددة، فقد صارت حاجة هذه الشعوب ماسة إلي التفاهم فيما بينها وإن كان هذا التفاهم المطلوب لا يضاهي التفاهم بين أفراد الشعب

الواحد. فهذا تفاهم قريب ييسره الإجتماع علي لغة مشتركة. وذلك تفاهم بعيد يفترضه الاختلاف بين لغات متباينة في مبانيها ومعانيها.

لذلك عدَّ البعض الترجمة من أكبر أسباب التطويح بالكتّاب في متاهة الخطأ. إذ أنه كثيرا ما اتفق للواحد منهم أن يقدم علي استعمال الكلمة أو الجملة وهو لا يملك من الأدلة علي صحتها سوي كون فلان من الأجانب قد سبقه إلي استعمالها في كتابه.

وباستعراض مؤلفات اليونانيين المترجمة إلي العربية في القرن الثالث والرابع للهجرة، يتبين الاهتمام العظيم الذي اولاه الأسلاف القدامي للتراث اليوناني، إلي درجة أنهم نقلوا أمهات هذا الإنتاج وشروحه، ولم يغادروا شيئاً ذا قيمة كبيرة.

وأما الكتب والدوريات والمجلات التي تتولي الفن المعاصر ترجمتها بعد نحو مائتين سنة من إنشاء الألسن وبدء حركة الترجمة في مصر فهى من الفرنسية والإنجليزية والالمانية والإيطالية والإسبانية واليابانية والصينية وغيرها من لغات العالم إلي العربية. وهي تتصل بالمواد التي تدرس بأكاديمية الفنون. وتسعي المجلة إلي إعادة عقد صلة ثقافية بين العربية والفنون والعلوم المحدثة.

ولا شك أن ذلك سيستنفد جهداً وصبراً وطول مثابرة.

التحرير

موسیقی

الترجمه الحاليه هى للفصل الرابع عشر من كتاب "الأوبرا، تاريخ مختصر" *Opera, A Concise History*. تأليف ليسلى اورى [الطبعه الاولى، ١٩٧٢]، وروجع ونقح فى الطبعة المعتمدة فى هذه الترجمة (١٩٨٧) رودنى ميلنس. ولد ليزلى اورى Leslie Orrey فى يوركشاير فى ١٩٠٨. ومنذ ١٩٤٥ وحتى ١٩٦٩ عمل محاضرا ثم رئيسا لقسم الموسيقى فى كليه جولدسميث، بجامعه لندن. وقد قام بالتدريس ايضا كأستاذ زائر فى العديد من الجامعات الامريكيه. وألف كتبا عن الهارمونية، وبلينى Bellini، وجلوك Gluck، والموسيقى البروجرامية، وموسوعة عن الأوبرا. وتوفى عام ١٩٨١. ويعد رودنى ميلنس Rodney Milnes من نقاد الأوبرا المعروفين فى بريطانيا. وقد رأس تحرير مجلة الأوبرا منذ عام ١٩٨٦.

وينقسم كتاب "الأوبرا، تاريخ مختصر" *Opera, A Concise History*. الى اربعة عشرة فصلا مرتبة تاريخيا. الفصل الاول والثانى عن مونتفردى Montverdi وبدايات الأوبرا، ثم الأوبرا فى روما وڤينيسيا فى القرن السابع عشر. ثم ينتقل فى الفصل الثالث والرابع الى الأوبرا فى فرنسا بداية من لولى Lully وحتى الثورة، ثم الأوبرا فى انجلترا ابتداء من پيرسل Purcell وحتى آرن Arne. فى الفصل الخامس والسادس يتعرض لأنواع الأوبرا: الأوبرا الجاده *Seria* كأوبرا البلاط، والأوبرا الهزلية فى القرن الثامن عشر. ويخصص فصلا كاملا وهو الفصل السابع لأوبرات موتسارت Mozart. ثم يتعرض فى الفصل الثامن للأوبرا فى فترة مابعد الثورة فى فرنسا، وايطاليا وألمانيا. ويكمل فى الفصل التاسع عرض الأوبرا فى ايطاليا وفرنسا فى الفترة المتأخرة من القرن التاسع عشر. ويفرد فصلا كاملا هو الفصل العاشر عن ڤاجنر Wagner و"الدراما الموسيقية". ويليه فصل عن القومية فى الأوبرا فى انجلترا واسبانيا والسويد وأوروبا الشرقية. والفصل الثانى عشر عن الأوبرا فى العالم الجديد. والفصل الثالث عشر عن أنواع من التأليف نشأت عن الأوبرا منها "الأوبريت" *Operetta*، والمسرحية الموسيقية (الميوزيكال) *Musical* والمسرحية الموسيقية الهزلية. وأخيرا الفصل الرابع عشر وهو عن الأوبرا فى القرن العشرين، وهو موضوع ترجمتنا الحالية.*

---

* الهوامش ليست فى النص الاصلى، ولكنها من إضافه المترجمة.

الترجمة فى صدر النهضة [1]

كان أول ماعهده المصريون من الترجمة فى صدر النهضة ماقام المترجمون به من نقل الدروس بين الأساتذة والطلبة من مدرسة الطب. وإذا كان محمد على قد إعتمد أولا على الأجانب واستخدم بعض النزلاء من السوريين والمغاربة فى النهوض بهذا العمل الجليل فإنه اتجه إلى إيجاد طائفة نابهة من المصريين تتولى هذا العمل وتنفذ السير فيه. فلما عاد المرحوم رفاعة بك رافع من بعثته إلى باريس سنة ١٨٢١م كان قد برع فى الفرنسية وجودها وألم بطائفة من العلوم الحديثة فمهد إليه محمد على بالترجمة فى مدرسة الطب وعول عليه فى ترجمة كتب الفنون العسكرية والهندسية. ولم يكن محمد على مطمئنًا إلى أن يشغل أعضاء البعوث عن وظائفهم والأعمال التى كانوا مغتربين عن أوطانهم للتفرغ لها والتبريز فيها ولذلك رفض الاقتراح الذى رفع إليه بأن يجمع أعضاء البعوث المشتغلون بالترجمة فى قلم واحد وأصر أن ينشئ مدرسة خاصة بالترجمة وهى المدرسة التى أطلق عليها فيما بعد مدرسة الألسن. أنشئت هذه المدرسة لتخرج مترجمين وولى المرحوم رفاعة بك إدارتها وظل على شئونها إلى أن خرجت طائفة من المترجمين الأفذاذ الذين ترجموا بإشراف رفاعة بك ومعاونته وتوجيهه جمهرة من كتب العلوم والآداب والطبيعات والرياضيات والطب والزراعة والصناعة وفنون الحرب وغير ذلك. ولما ألغيت اللغة الفرنسية من برنامج الدراسة فى المدارس الخصوصية سنة ١٨٣٦م. أصبحت الترجمة مقصورة على تلاميذ مدرسة الألسن وخريجيها وفريق من الأساتذة المصريين المدرسين بالمدارس الخصوصية ممن أنموا دراستهم بأوربة.

بقلم : د. محمد كامل الفقى

---

(١) من كتاب: د. محمد كامل الفقى *الأزهر وأثره فى النهضة الأدبية الحديثة* ط٢، مكتبة نهضة مصر، ١٩٦٥ ص ٤٢-٤٣.

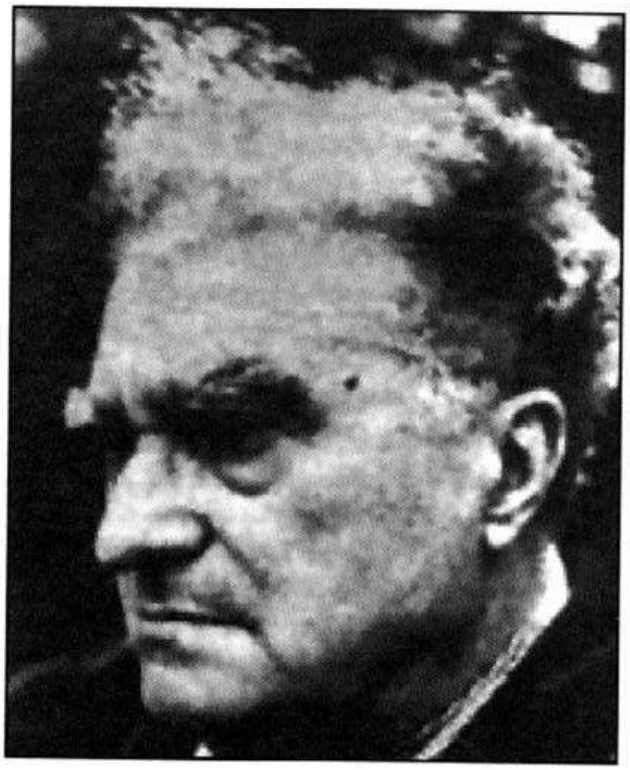
يأتى حديث مارى كلير موسى عن الطرق البارعة والتجديد الموسيقى ضمن محاولة الإجابة على السؤال التالى : هل يوجد أكثر من مسرح وأكثر من موسيقى؟ هل يتوافق التنوع فى القطع الموسيقية مع لامحدودية التجربة المحسوسة؟ لاشك فى أننا نستطيع أن نعقد مقارنة بين الموسيقى التقليدية والموسيقى العصرية، إذ أن بعض الموسيقى الأوروبية تبدو وكأنها قد وقت بدينها القديم. وقد نجم ذلك عن انفصال كل من الروح عن المادة، والعمل الذهنى عن العمل اليدوى وكذلك الدين عن الامتياز". هل كان ف. تيودور أدورنو (١) محقا حين فصل بين التركيبات الصوتية التى تعبر عن العاطفة سواء أكانت مقدسة أو محرمة أو حتى مقننة بشعائر وبين التركيبات التى تتخلص من القيود التى يفرضها توزيع موسيقى "بدائى" أو ضوابط خاصة بثقافة معينة؟ هل الموسيقى " التقليدية " تكشف كل ثروات "الفكر الهمجى"؟ ذلك الإبداع الذى نحاول دائما أن نجتنب الاستماع إليه أو التعرف عليه؟ ونتذكر أنطونان أرتو (٢). فقد سبق أن عاب على النقاد فى عصره أنهم لايرون الإبداع فى غير المسرح الغربى. ويمثل حديث مارى كلير موسى واحدة من المداخلات فى العدد الخاص من مجلة "دولية الخيال" وقد جمعت أوراقه فرانسواز جروند.

الطرق البارعة فى التجديد الموسيقى*

بقلم: مارى كلير موسى - ترجمة: سُها يحيى نجم - مراجعة : أ.د.مُشيرة عيسى

لم أحب أبداً الاستماع إلى ألحان الأغانى الشعبية مهما كانت بارعة. ويتعلق الأمر هنا برد فعل حساس تقريبًا. فلا تتحمل ببساطة جذورى البروتانية *Bretonnes*هذا التشويه - بل الانتقاص- لتعبير ثقافى فريد، فيمثل تضخيم الغناء التقليدى انتقاصًا من قيمتها الفنية، وهو له وقع سىء فى أذنى.

ومما لا شك فيه أن كل موسيقى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين قد مروا بهذه المرحلة من التلحين ، فبالنسبة للروسيين و *Bourgault-Ducoudray* بورجولت ديكودرى [ثلاثون لحنًا شعبيًا من جنوب بريطانيا، ١٨٨٥]، و *Bartók* بارتوك و *Kodaly* كوديلى و *Joseph Canteloube*جوزيف كانتلوب أو *Paul Le Flem* بول لو فليم، اعتبر كل هؤلاء هذه الخطوة ضرورية من أجل تنمية الموسيقى أكثر من حمايتها.



ڤاريزيه

وخلال حديثه فى مؤتمر الرابطة البريطانية فى *Chateaubriant* شاتوبريون عام ١٨٨٢، شرح *Bourgault-Ducoudray* بورجولت ديكودرى، بإسهاب أن عمل الموسيقىّ كان يتمثل فى البداية، فى "محاكاة الطبيعة" ثم القيام بالتلحين سواء بصوته فقط مع مصاحبة البيانو، مرسلاً ذلك إلى المدارس، أو بتعدد الأصوات من أجل الجوقة الموسيقية التى ستتخلص بذلك من "البازار الباريسى الكبير".

---

* هذه ترجمة المداخلة: *Les Chemins Subtils d'une régénération* لـ *Marie- Claire Mussat* فى كتاب *La Musique Et Le Monde* ضمن سلسلة *Internationale de L'Imaginaire Nouvelle Série - N 4* عن دار *Maison des Cultures du monde, (1995).*

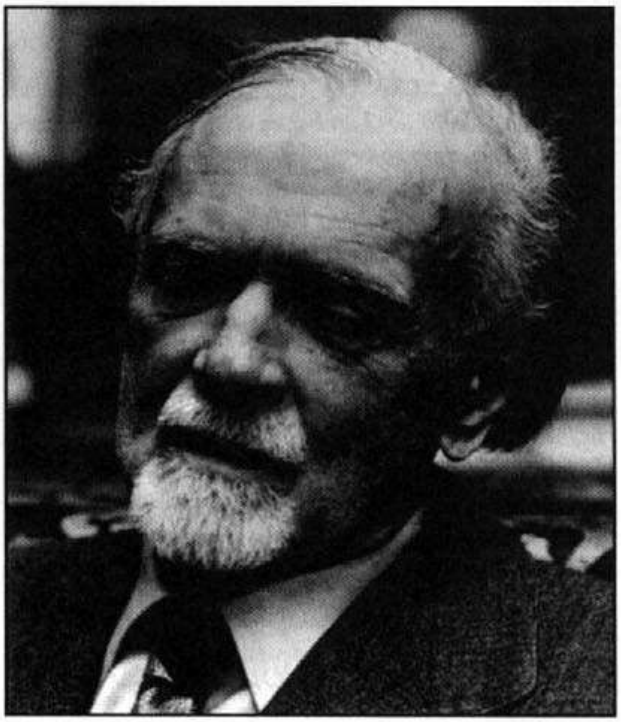
أوليفييه ميسيان

وفى جميع الحالات، كان من المهم المحافظة على الإيقاع والمقام، وكان ذلك نفس تفكير الأوساط الثقافية التى كانت تشجع الحركات الإقليمية، فلقد كانت سعيدة بالتسجيلات البسيطة التى كانت تذاع بانتظام مثلما حدث فى بروتانيا، مع الـ *Barzaz Breizh* (١٨٣٩) لـ *Hersart de la Villemarqué* هيرثاردى لاڤيلماركى والأناشيد والأغانى الشعبية لـ *Basse-Bretagne* (١٨٦٨) لـ *Luzel* لوزيل أو أغانى ورقصات البروتان (١٨٨٩) لـ *Narcisse Quellien* نارسيس كيليين بالتوازى مع مجموعة الأغانى الشعبية لـ *Eugene Rolland* أوچين رولان.

وقد تزامن هذا الاهتمام بالموسيقى التقليدية الذى نما فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر- أول بحث يحدث فى فرنسا على يد *Ampere* أمبير كان فى عام ١٨٥٣ وأول مهمة رسمية فى بريطانيا قام بها *Bourgault-Ducoudray* بورجولت ديكودرى عام ١٨٨٠- مع يقظة الأمم، هذه المعركة التى استوعبت كل أعمال *Enesco* إينيسكو، و *Bartók* بارتوك، و *Kodaly* كوديلى وكذلك أعمال الأسبان (*Albeñiz*ألبنيز، *Granados*جرانَدوس، و *Falla* فالا) وأعمال البرازيلى *Villa-Lobos*ڤيلا لوبوس. وقد صاحب هذه المعركة تجديد فى الموضوعات وفى الأشكال.

ولا سيما، فإن تحول القرن يتوافق مع لحظة استفهام الموسيقى العالمة عن نفسها، وقد قلنا من قبل، كل شىء عن استغلال اللغة النغمية. ولكن، لنعيد التأكيد على أن الموسيقى التقليدية قد ساعدت المؤلفين فى إدراك نسبية النظام الغربى أو أنها قد وطَّدت لديهم هذا الإحساس . ويُعد اعتراف *Paul Le Flem* بول لو فليم معبراً جداً: "إذا كانت الألحان البروتانية قد نفرتنى بشدة من النظام الموسيقى التقليدى الذى بدا لى ابتذاله واضحًا جداً، فإن الألحان اليونانية لجزيرة *Chio* شيو قد أدت إلى تشوشى بالإمتثالية البالية غير القادرة على التجدد واكتشاف منفذ يُطل على عالم مختلف[٣].

وفى الحقيقة، فإن الموسيقى التقليدية قد صارت بديلاً، ويُفهم من خلال هذا السباق، افتتان *Debussy*دبوسى بالموسيقى الشعبية الروسية وكذلك بالـ *gamelan* الجاوى وبالمسرح



زولتان كودالي

الأنامى وذلك عند اكتشافه لهم فى المعرض الذى أقيم عام ١٨٨٩. بالإضافة إلى أن هذه الموسيقى قد مَست على الفور ذوقه الفطرى نحو امتزاجات الرنات الرقيقة. ومن هنا، يأتى فيما بعد، استخدامه للسلالم الخماسية الصوت والنظامية فى الباغود (١٩٠٣)، أو لسلم الأنغام عن طريق رنة الأصوات، فى حين أنه لا يُعير أى اهتمام للتدوينات التى جمعها *Robert Godet* روبير جودى "من أماكن متفرقة فى آسيا وفى جزر السوند" ولا "بروائع المعرفة التى سيقوم الحرف فى حالة ما إذا كان صحيحًا، بقتل الروح [٤] بالتأكيد". ومع ذلك، فإنه يُبدى اهتمامًا بالموسيقى غير الأوروبية، فلقد كان فى الحقيقة، مرتبطًا بـ *Louis Laloy*لويس ليلوى الذى حدثه عن أبحاثه فى الموسيقى الصينية والذى أوصاه بـ *Victor Segalen*فيكتور سيجالين. وإذا كان مشروع الأوبرا *Siddartha* سيدارتا، الخاص بهما لم ينجح، فعلى الأقل، قام *Debussy* دوبيسى بتشجيع *Segalen* سيجالين على كتابة ونشر فى *Mercure de France* مركيردى فرانس، عام ١٩٠٢، الأصوات الميتةُ: موسيقى *maori* التى أهداها إليه[٥].

ويمثل *Debussy* دبيسيى تحولاً فى تمييز الموسيقى التقليدية بما أنه يوجِّه اهتمامه إلى الهيكل، إلى الوظيفة الداخلية لهذه الموسيقى وكذلك إلى الأجراس والدنو الجديد من الوقت الذى تقترحه.

وقد أدار ظهره إلى تيار الإغرابية [٦] الذى كونّ ذوق البرجوازية فى القرن التاسع عشر. كما أنه توقف عن استخدام الموضوعات الشعبية كوسيلة للتجديد وإثراء وتنوع المادة الموضوعية [وبدرجة إيقاعية أقل] كما يظهر واضحًا فى الـ *Rhapsodies bretonnes* الرابسودى البروتانية فى *Saint - Saëns* سانت ساينس، التى جُلبت خلال رحلة إلى الـ *Finistere* الفنيستار عام ١٨٦٦، وكذلك كما يظهر فى سيمفونيةَ *cévénole* سيڤينول [١٨٨٦] من الهند أو فى نهاية السيمفونية رقم١ لـ *Paul Le Flem* بول لو فليم [١٩٠٨].

ونحن نستبعد فكرة الإدانة غير المبررة لأشكال التهجين للموسيقى العالمة، سواء أكان الأمر يتعلق بالتوافيق أو بالتنويهات الكاملة أو الجزئية لأنه باتباع هذه العملية تَكوَّنت لغة الـ

Bartók البارتوك.

دي فالا في الوسط وعلي يمينه آرثر هونجر

وقد استطاع كل من *Granados* جرانادوس، *Albeñiz* ألبنيز و *Falla* فالا، بهذه الطريقة أن يؤكدوا جذورهم، وأن يجدوا هويتهم الموسيقية بفضل فرنسا التى قاموا جميعًا برحلات طويلة لها.

وفى هذا البحث، يمثل دائمًا إنشاء فلكلور خيالى مثل فلكلور الـ *Noces* الأعراس [١٩١٤-١٩١٧] لـ *Stravinsky* لستراڤينسكى أو فلكلور *La Suite de danses* مجموعة القطع الراقصة لبارتوك *Bartók* [١٩٢٣] خطوة متوسطة حاسمة، ويحتفظ المؤلف بالتالى، بالهيكل الأساسى للموسيقى الشعبية التى يمكن أن يضبطه وذلك بتمييز مكوناته المختلفة بصفات خاصة فيحصل هكذا على نماذج مجردة وتتيح له هذه المباعدة بالنسبة للموضوع، أن يلتقط جوهر الموسيقى الشعبية نفسه، بمعنى تجاوز هذا الفلكلور وخلق لغة جديدة، وقد كان ذلك بالفعل، هو شعور *Falla* فالا الذى؛ من خلال فهمه للخطر الذى يتهدد المؤلف فى علاقته مع الموسيقى التقليدية؛ كتب، عام ١٩٢٢، فى كتيبه عن *El Cante Jondo* الـ كانت چوندو "يبدو لى أنه يجب أن نأخذ من المصادر الطبيعية، الحية، الأصوات والإيقاع واستخدامهم فى جوهرهم وليس فيما يمنحون من الخارج"[٧].

ونستطيع أن نفهم أن *Bartók* بارتوك حينما أدرك أن نقل الموسيقى التقليدية يتعدى بمراحل مسألة ابتذال اللغة النغمية وكذلك تهجين الموسيقى العالمة، تحدث عن تجديد الموسيقى الحديثة عن طريق الموسيقى الشعبية، معارضًا بذلك *Schönberg* شونبيرج الذى لم يتوقف أبداً عن رفض هذا التجديد. وقد توصل إلى ذلك *De Falla* دى فالا عن طريق تنقية مصادره وكذلك عن طريق نوع من التجريد يهدف إلى الزهد فى *Les Tréteaux de Maître Pierre* مسارح المُعَلِم بيير (١٩٢٣) أو فى *Le Concerto pour Clavecin et cinq instruments* كونشرتو لِمعْزَف قيثارى وخمس آلات (١٩٢٦-١٩٢٥).

وقد نستطيع أن نفهم بشكل أفضل الدور الذى تلعبه الموسيقى التقليدية وذلك عن طريق ثلاثة أمثلة أخرى، فالصفة الدياتونية للموسيقى القروية الروسية قد أكدت بالفعل، فى وقت مبكر، الشعور النغمى لدى *Stravinski* ستراڤينسكى.

چورج إنسكو

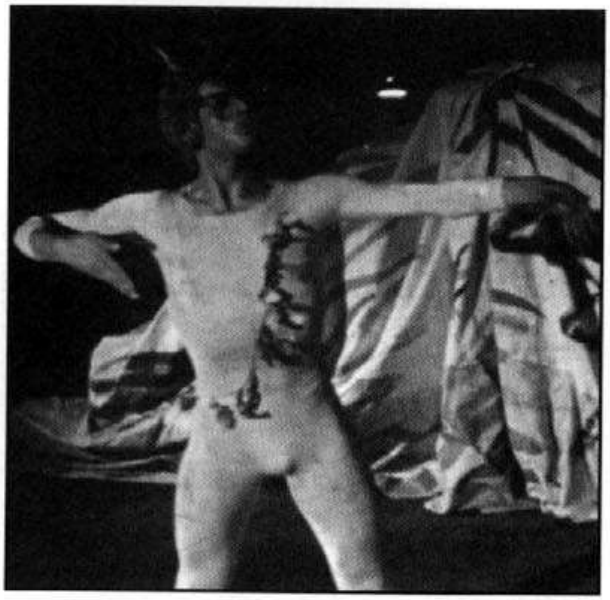
ولكن إخلاصه للنغمية هو الذى أتاح له الفرصة لكى يُمَيز ويُوضح كتلات التوافقات الخاصة بكتابة *Sacre du Printemps* (١٩١٣). قداسة الربيع. أما بالنسبة لـ *Bartók* بارتوك، فإنه لم يخضع للإغراء الذى مارسه عليه *Schönberg* شونبيرج فى عام ١٩٢٠، وذلك لأنه لا يمكن تصور موسيقى شعبية غير مقاميه ومن هنا، ظهرت كتابة تتردد دائمًا بين الدياتونية والتَلَوُّنية.

وفى النهاية، سوف نلاحظ أن اهتمام الروسى *Vychnegradski* فيشنوجرادسكى والتشيكى *Haba* حابا أو المكسيكى *Carillo* كاريلو بالفواصل الصغيرة بعيداً عن كونه يرتكز - فى كل الحالات، فى البداية- على تأمل عقلى، إلا أنه ينجم عن دراسة للغناء الشعبى فى أوروبا الوسطى أو الشرقية.

ففى الحقيقة، يتبع التجديد طرقًا دقيقة، لذلك، فى *Les Symphonies pour instruments a vent* سيمفونيات من أجل آلات النفخ (١٩٢٠)، حَوَّل *Stravinski* ستراڤينسكى مبدأ الطلب فى الصلاة الشعائرية، أى بمعنى العلامة المزدوجة/ الرد فى ركيزة العمل، بحثًّها عن طريق تبادل طبقات الوقت وكذلك عن طريق إدخال تغييرات صغيرة جداً / إطالة، تقليص، نقل النغمات/ فى الجزء الأصلى من المُعَدلات المكررة حيث تظل المقاطع الأولى والنهائية متماثلة.

ويمثل هذا اللجوء إلى الإنحرافات بالنسبة لتكرار نموذج والذى يسمح بقَرْن الحركة مع الجمود، طريقة للتطور ترمى إلى الاقتراب من الموسيقى ذات الطراز الشعبى من شرق أوروبا والتى تنتشر على الأخص فى إفريقيا السوداء.

وإذا كان *Ligeti* ليچوتى قد ضاعف، منذ ١٩٨٢، من استناداته إلى الموسيقى المجرية، فلقد ذهب إلى أبعد من ذلك اليوم فى بحثه عن النماذج الإيقاعية المركبة بافتتانه بتعدد الإيقاعات فى إفريقيا الوسطى: ويرجع الفضل فى هذا الاكتشاف، فى جزء منه، إلى لقائه بـ *Simha Arom* سمحه آروم، كما أن هذا الاكتشاف أدى إلى عمل كبير دار حول تمدد الوقت.



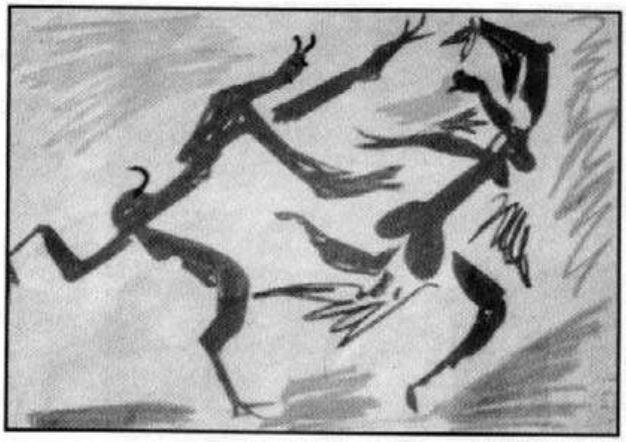
«مقدمة عصر يوم من أيام جني الغاب »

إن الإيقاعى *Olivier Messiaen* أوليفييه ميسيان، كما يجب أن يوصف، مهتم فى الحقيقة بالتقسيم [راجع *Soiscante- quatre durées* أربع وستون مدة، قطعة نهائية من *livre d'orgue* كتاب الأرغن، ١٩٥١] وكذلك بتنظيم الوقت فى اللغة الإيقاعية الأصلية التى يستخدمها لكى يتستر على فقر الغرب فى هذه المادة ولكى يتخلص من النبض المنتظم مثل الخط الفاصل بين المقاييس، تلعب دوراً رئيسيًا، قوائم المائة وعشرين دسى تالا، التى تمثل الإيقاعات المحلية الهندية المتعلقة بمعاهدة *çarngadeva* سارنجاديفا، واضع النظريات فى القرن الثامن عشر. [وهذه القوائم تلعب دوراً رئيسيًا مع علم العروض اليونانية وأغانى العصافير]. ونجد فى ذلك أصل بعض المبادىء الكبرى التى تتحكم فى كتابته الإيقاعية، مثل الإيقاعات غير القابلة للتراجع أو القيمة المضافة، ولكن هذا الاستخدام للإيقاعات وللوقت الذى يكون دائمًا دائريًا مثلما حدث فى *Couleurs de la cité céleste* ألوان فى المدينة السماوية (١٩٦٣)، والذى يُميِّز أعمال *Messiaen* ميسيان، يدخل فى فلسفة المُدة أو على نطاق أوسع من الوقت، يتمثل فى الإبداع . وهو يحاول، عن طريق مضاعفة الإيقاعات وتجميعها، أن يجد مرة أخرى صورة للعالم هى صورة الانفجار الأصلى.

وفى عالم الواقع، نستطيع أن نتحدث اليوم عن نظرة جديدة يُشجعها تطور المُركَّبات الاجتماعية والتاريخية فى عالم أصبح فيه الاستعمار اقتصاديا أكثر منه ثقافيًا، كما أن هذه النظرة تُشجعها أيضا تغيرات شروط توزيع واستقبال العمل، سواء أكانت هذه الشروط جغرافية أو تقنية، لأن هذه التغيرات قد أدت إلى الاتساع غير المحدود تقريبًا لمساحة الإستماع.

ومع ذلك، لم يستحوذ على اهتمامنا، تنظيم العلاقات بين الموسيقى المختلفة فيما بين ١٩٦٠ و ١٩٨٠ لكونه يتعلق بأول تصفيه كبرى للنظام وللفكر الاستعمارى وإنما استحوذ هذا التنظيم على اهتمامنا لأن هذا الحقل المتسع أصبح محل تفكير واستماع جديد حيث تُعَجِل تيسيرات الحياة العصرية بالتغييرات .

وفى الحقيقة، فقد وجدت الطليعة الغربية فى ذلك، فيما يخص عدداً من النقاط، عناصر الإجابة على سؤال فنى تؤكد أو تحدد مواقف عقلية جديدة وتمر بتبنى عملية تركيبية،



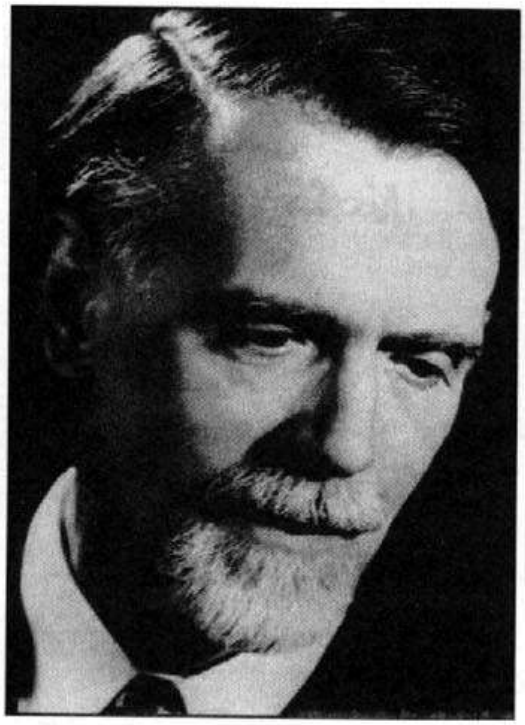
بالية أمسية جني الغاب لديبوسي

بل نشاط متأثر جداً بالموسيقى غير الأوروبية، ونلاحظ أولاً، اتساعًا فى الآلات الغربية نتيجة إدماج الآلات غير الأوروبية، وخصوصًا فيما يخص القَرع، وهكذا استطاع *Alsina* ألسينا أن يكتب عام ١٩٧٣ *une étude pour Zarb* دراسة من أجل زارب وباكتفائه بإعادة تناول *Kemit* كميت (١٩٧٠)، وهو نوع أصيل ومنفرد من الدرابوكا فى صعيد مصر، حَوَّل *Mâche* ماش إلى العدم التفرع الثنائى بين الشرق والغرب . والسؤال الذى يطرح نفسه بعد ذلك هو المعنى الذى يجب منحه لهذا "الشىء المكتشف" والحدود التى تخص هذه المادة الصوتية الموجودة من قبل، ولكن هذا التردد نفسه يوضح هوية هذه المادة وبالتالى عدم تعلقها بالتصنيفات. وبذلك يتضح السبب الذى يدفع ضاربى الطبول فى *Osceva Daïko* أوسكيڤا دايكو بجزيرة شيندو باليابان إلى أن يدخلوا فى برامج حفلاتهم الموسيقية أعمالاً للمؤلف *Takemitsu* تاكميتسو دون أن ينتبه أبداً الجمهور لذلك. ففى عام ١٩٣١، فى *Ionisation* التأيُّن أول عمل غربى خاص بالدقات وحدها، تجاوز *Varese* ڤاريس عن إعادة البحث فى مسألة تعريف الصوت والضوضاء أو أيضًا المزاج لكى يحاول أن يمد هذا الجسر.

ولم تكن هذه الحركة من جانب واحد، حيث إن *Takemitsu* تاكميتسو من جانبه، أخذ بمبادرة دمج بعض الآلات التقليدية اليابانية (كال *Biwa* و ال *Shakuhachi*) فى الأشكال والكتابة الغربية (*Eclipses*، الخسوف ١٩٦٦، *Novembersteps* خطوات نوفمبر ١٩٦٧، *Autumn* الخريف ١٩٧٣) مثله مثل *Ysang Yun* إيسانج يان الذى استطاع إدخال آلات كورية أو صينية (*Reak* ١٩٦٦). وفى النهاية، سوف نلاحظ افتتان *Messiaen* ميسيان بال *gagaku* وبال *balinais gamelan* الذى ينقله إلى موسيقاه عن طريق عزف معادلة صوتية.

وهو أيضًا نشاط يتبناه إذاً المؤلفون الأوروبيون تطوعًا منهم، فقد أخذ *Ohana* أوهانا من ال *Cante Jondo* طُرُقه فى البث الصوتى ومنهاجه فى الزخرفة وكذلك الأصوات المدسوسة مثل الفواصل الصغيرة [*Sibylle* عرّافة ١٩٦٦، *Lys des madrigaux* زنبق القصائد الغزلية، ١٩٧٥] بينما استخدم أحمد السيد *Ahmed Essyad* أغانى بربرية وعربية [*identité*، الهوية ١٩٧٥، *Le Collier des ruses* عقد الخدائع ١٩٧٧] .

وقد استخدم *David Hykes* ديفيد هيكس عن طريق الكورال الهارمونى الخاص به التقنيات الصوتية لمنغوليا وتيبا أو ال *ison* البلغارى، وتستدعى بعض التوليفات الموسيقية



كودالي

لآلات النفخ تقنية التنفس المستمر التى يستخدمها بمهارة عازفو الفلوت فى راچاستان ولكنها لم تستخدم بعد بمهارة فى أوروبا باستثناء بعض الحالات القريبة [خصوصا *P.-Y Artaud* أرتو، أو *L. Sclavis* سكلاڤيس]. ويستخدم *Méfano* ميفانو فى الـ *Eventails* المراوح (١٩٧٦) و *Taïra* تايرا فى *Maya* مايا الباص-فلوت بطريقة قريبة من *Shakuhachi* شاكوهاشى.

وتكثر نماذج المؤلفات المتأثرة بتصور شرقى للصوت وكذلك بمبدأ الطاقة المرتبطة بكل صوت. وقد أسس منهج *Scelsi* سكيلسى [أربع قطع على نوته واحدة ١٩٥٩، أواسكاتوم *uascactum* ١٩٦٦] وكذلك منهج *Takemitsu* تاكميتسو ومن ضمنه استخدم الصمت. (*Corona* كورونا ١٩٦٢). وفى *Maya* مايا لـ *Taïra* لتايرا، ذلك اليابانى المقيم فى باريس منذ الفترة التى كان فيها تلميذاً لـ *Messiaen* ميسيان، تدفق العمل بعد إطلاق الطاقة الداخلية لعازف الآلة على هيئة سلسلة من الصرخات التى تُذكرنا بمعارضة *Yin* و *Yang* فى المسألة التأليفية لـ *Hy Vong 14* هى ڤونج ١٤ بالنسبة للبيان القيثارى والبوق الإنجليزى اللذان يخصان *Ton-That Tiêt* تون - تهات تييت.

وفى *Stimmung* (اشتيمونج ١٩٦٨) أو *Aus den sieben Tagen* (١٩٦٨)؛ ذلك العمل الذى تتكون فيه التوليفة الواحدة من سلسلة من النصوص، يعتمد *Stockhausen* (اشتوكهاوزين على كتابات *Sri Aurobindo* سرى أورو بيندو لكى يقود مؤديه، لضرورة داخلية، إلى البث الصوتى. ويظهر جليًا الاستناد على البوذية لدى *Scelsi* سكيلسى الذى يُوَقِّع بدائرة *zen* زِن التى تمثل الشمس ويظهر أيضًا هذا الاستناد بالأحرى لدى *Cage* كاچ. وهذا الاستناد يفسر سلوكه وكذلك منهجه كمبدع ومن ضمنه انجذابه إلى الغموض : فبداية من عام ١٩٥١، لجأ إلى *I Ching* أ- شينج لكى يؤلف.

وكان هدف *Cage* كاچ فى سوناتاته وفواصله الموسيقية من أجل البيانو الجاهز (١٩٤٦-١٩٤٨) يتمثل فى ترجمة الأحاسيس التسعة الدائمة للتقاليد الجمالية فى الهند: "البطولة، الغرام، الخارق، السعادة، الحزن، الخوف، الغضب، القبح واتجاههم العام إلى السكينة".

وقد استعار هذه المجموعة من الأحاسيس من *Ananda K. Coomaraswamy* أناندا

كلود دي بوسي

. ك. كوماراسوامى، بنفس الطريقة التى استعار بها منها فكرة أن وظيفة الفن هى تقليد الطبيعة فى طريقة عملها.

إن مسألة الوقت وعلاقاته بالكتابة تمثل محور اهتمام المؤلفين الموسيقيين فى القرن العشرين بداية من *Debussy* ديبوسى وحتى *Eloy* إيلوى.

ولكن، الموسيقى الشرقية التى تُغَيِّر تمامًا هذا التمييز، تمنح بالنسبة لهذه النقطة، نماذج جديدة للإدراك والتطور والجذب على الأخص، وتتصف أعمال *Eloy* إيلوى بهذا التمييز الجديد للوقت الذى يسمح للمستمع أن يتوحد مع الصوت، وهو الاهتمام الذى يبدو فى *Stimmung* شتيمونج لـ *Stockhausen* شتوكهاوزن ذلك العمل الذى دار حول جزئيات صوت أساسى خافض. وبهذا الصدد، ينبغى تذكر المؤتمر الذى استمر لمدة خمس وأربعين دقيقة ودار حول الـ *Hu* (*Vortrag über Hu* محاضرة عن *Hu*) الذى سبق إبداع *Inori* اينورى فى *Donaueschingen* دونوشينجين عام ١٩٧٤. فى *Mantra* (١٩٧٠)، طَوَّر *Stockhausen* شتوكهاوزن الصيغة الأوَّلية (ثلاثة عشر صوتًا) بإطالتها فى الوقت والمساحة (مدة العمل: من أربعين إلى خمسين دقيقة).

وليس من قبيل المصادفة أن تركز منهج *La Monte Young* عام ١٩٦٤ وفى الأعوام التالية على صوت وحيد (*The Tortoise , his dreams and journeys* السلحفاة أحلامها وأسفارها). ويتعلق الأمر بالنسبة له ببلوغ هذه الحالة من إبداء الصوت للعَيان، وهو ما يمثل أوْج الإنفعال، كما علمه إياه البنديت *Pran Nath* بران ناث الذى أطلعه على الأسلوب الصوتى لـ *Kirana* كيرانا وأصبح بعد ذلك تلميذاً له، وكنتيجة للانسياق، وصل به الحال بعد ذلك لاقتراح بديل للموسيقى الهندية.

لدى *Steve Reich* ستيف رايش ؛ قد يدفعنا للتفكير فى إفريقيا أو فى بالى كل من المادة والاستخدام المتكرر للدقات والدقة فى الأجراس والصور المتكررة المنظمة وفقا للمبدأ الأساسى للإنقطاع التدريجى عن الواقع وكذلك فكرة الزيادة عن طريق الحد التدريجى وغير المتغير للإرتفاع، ولا يبقى إلا أن نذكر أن *Reich* مهتم قبل أى شىء بالتطورات التأليفية وبإنتاجها وبإحساسها. وببيان الجذب السمعى الذى يمارسه أيضًا *Terry Riley* تيرى ريلى، التابع لـ *zen*، نصل إلى التساؤل عما إذا كانت كل هذه الموسيقى المتكررة لا تُحِيل إلى

وظائف تضطلع بها الطقوس الخاصة بالثقافات غير الأوروبية، فهى تبلور فى جميع الأحوال إلى جانب البحث عن فن آخر للحياة، عدداً من الأمانى التى دائمًا ما تكون غامضة فى مفاهيمها الفلسفية الرمزية.

وكذلك نجد فى موسيقى النصف الثانى من القرن العشرين عناصر تُحَوِّل العزف إلى تأمل يشترك فيه كل فرد ، فتصبح بذلك الحفلة الموسيقية احتفالاً والموسيقى شعائرية. إن وضع اللوتس الذى اختاره المصوتون فى *Stimmung* شتيمونج كمناداة بالأسماء السحرية وتوليفة إشارات الصلاة وكذلك الولع بتحقيق، بطريقة متزامنة مع أجزاء الأوركسترا فى *Inori*، كلمة يابانية تعنى الصلاة والابتهال والعبادة، كل ذلك يمثل علامات. لذلك، يُعد منهج *Jean - Claude Eloy* جون كلود إيلوى، بالنسبة لهذا المستوى ذو أهمية خاصة، كما تُعبر الأعمال المكتوبة منذ *A L'approche du feu méditant* بالقرب من نار التأمل (١٩٨٤) لجوقتين موسيقيتين مكونتين رهبان بوذيين وسبعة وعشرين آلة *gagaku* تعبيراً جيداً عن رغبته فى دمج ليس فقط التطبيقات ولكن أيضا طرق التفكير والتشغيل [٨].

فى الحقيقة، يتطلب المفهوم الشرقى للصوت توضيح علاقته بالفضاء الخارجى وكذلك يدعو إلى التفكير الفلسفى، فلم يأنف *Dao* داوو، ذلك المؤلف الڤيتنامى الذى يعيش فى فرنسا من التذكير بذلك كما أنه دائم الحديث عن "المفهوم العالمى للإيقاع الشرقى". فى *May* ماى (قَرْع منفرد، عام ١٩٧٢)، يُقر داوو بأنه قام " ببحث وصل به إلى أقصى حد من الصمت وإلى الأصوات الغريبة والشاذة بل الوهمية "، لكى يخلق "مذهبًا شعريًا جديداً للقَرْع يؤدى إلى استماع جديد للظاهرة الصوتية"[٩]. ومن جانبه، قام *Stockhausen* شتوكهاوزن الذى يضع فى المقدمة فكرة أن فى الطبيعة كل شىء يمكث، كل شىء يتواصل والذى يُفكر مَليًا فى المشروع الخاص بتنفيذ موسيقى تخص "الطبيعة"، قام بالتعبير الجيد عن كلامه الخاص بـ "موسيقى عالمية" هذه الموسيقى التى تسبق وجوده والتى ينبغى بالنسبه له أن يُكيِّف لحنها تقريبًا قبل الإملاء"،فبالنسبة له ،إن الوقت الموسيقى يهتم بالوقت العالمى، كما أن العمل يُعد مصغرة للهيكل الأكبر للكون، وكذلك، فإن المفهوم شبه المجازى للصمت لدى *Cage* كاچ يُعد شرقيًا جداً : فهو يُفهم على أنه المكان الذى سوف تستطيع فيه أخيراً الأصوات- التى تتمثل مهمة المؤلف فى تحريرها - أن تحيا حياتها، وإذا كان *Scelsi* سكيلسى يُفتش عن الصغر غير المحدود فلأنه يبحث عن اللانهائى والأبدى: "إن صوتًا واحداً يَنْبَسِط ليصبح لحنًا ونغمًا يؤديان مباشرة إلى عالم الروحانية".

ومما لا شك فيه أننا لا نحاول تفسير تطور المؤلفين المعاصرين عن طريق التأثير غير الأوروبى، فإن مثل هذه المنهجة بعيدة عنا، ولكن طرق التجديد قد تكون بارعة، فمع التراجع، تفرض بعض المقارنات نفسها لأنها تساعد على فهم أفضل للمسارات، وهكذا، فإن نشأة الأعمال المتحركة فى أوروبا عام ١٩٥٧ وعلى مدى أوسع، ظهور عالم نسبى على هيئة أشكال

مختلفة يبدوان لى أنهما يجب أن يكونا قريبين من "الحظ" الممنوح للعمل الشرقى الذى لا يوجد له نسخة واحدة وفريدة.

كيف إذن لا نقارن وضع الموسيقى التقليدى، ذلك المبدع المعروف الذى ينال الإعجاب، بالتقدير المتكرر لدور المؤدى الغربى فى الأعمال المفتوحة؟ وتطرح هذه الأعمال المفتوحة المشكلة الكبرى المتعلقة بالعلاقة بين الكتابة والشفهى والإبداع سواء أكان الأمر يتعلق بمدرس القرية أو بالذاكرة الجماعية أو بالمعرفة الثقافية، ومن هنا تَظهر أيضًا مشكلة الظروف الاجتماعية - التاريخية للموسيقى الحية.

هل نستطيع أن نتكلم عن رغبة حقيقية فى توفيقية الثقافات إذا ما نَحيْنا جانبًا *Eloy* إيلوى؟

مما لا شك فيه أن الفرقة قد أتاحت لـ *Stockhausen* شتوكهاوزن فى *Telemusik* تليميوزيك (١٩٦٦) أن يمزج المواد السمعية التى تم تسجيلها فى بلاد مختلفة (الصحراء، الأمازون، المجر، بالى، اليابان ...ألخ) وأن يصل إلى "موسيقى تشمل الكرة الأرضية كلها، وكل البقاع وكل الأجناس"، ولكن هل من المستحب حدوث هذا التآلف ما بين الثقافات؟

أليس بالأحرى أن تضمن هذه الجَدلية فى الاختلاف الطاقة المنتجة للإتصال ما بين ثقافتين!

إن إمكانية تفوق ثقافة على أخرى تعد بالتأكيد أفضل أمنية يمكن صياغتها.

■■■■■

١- ف.تيودور آدورنو (١٩٠٣-١٩٦٩) عالم جمال ألمانى معاصر درس الفلسفة والموسيقى معا.

٢- أنطونان آرتو (١٨٩٦-١٩٤٨) كاتب مسرحى وشاعر وممثل ومُنَظِّر فرنسى معاصر.

٣- "محادثة إذاعية"، (٢٧ يناير ١٩٤٦). نص مطبوع محفوظ فى المكتبة الموسيقية جوستاف ماهلير *Gustan Mahler*.

٤- "المجلة الموسيقية"، (مايو ١٩٢٦ صـ ٥٩)؛ ذكرها ف لوسكير *F. Lescure*، كلود ديبوسى *Claude Debussy* سيرة نقدية، باريس، كلينشسيك، ١٩٩٤، صـ ٤٥١-٤٥٢.

٥- سيجالين وديبوسى، نصوص جمعتها وقدمتها آنى چولى سيجالين *Annie Joly-Segalen* وأندريه شيفنير *Andre Schaeffner*، (موناكو، طبعة دى روشيه *De Rocher*، ١٩٦١) راجع أيضا موس *M.-C. Mussat*، "فيكتور سيجالين والموسيقى"، قرارات ندوة سيجالين، (أكتوبر ١٩٩٤، جامعة بروتانيا الغربية، بريست (تحت الطبع).

٦- رغبة فى الأشياء المجلوبة أو الغريبة. المجلوبية.

٧- الكانت چوندو *El Cante Jondo*، غرناطة، ١٩٢٢. لقد أعيد نشر هذا النص مع كتابات مختلفة لفالا تحت عنوان، مدريد، قوميساريا العامة للموسيقى، ١٩٤٧، عن ف. سوبينا *F.Sopena* وبالإيطالية عن طريق م. ميلا *M. Mila* ميلانو، ريكوردى، ١٩٦٢.

٨- راجع مقال چون كلود إيلوى، "المنحدر الآخر للأصوات"

٩- نص ذكره چيرار مانونى فى عرضه لتسجيل العمل، ديسك