الموسيقى الشعبية الأميركية

لاري ستار و كريستوفر واترمان

حقوق النشر محفوظة لمطبعة جامعة أوكسفورد. (2003، 2007).

اقتبست هذه المطبوعة من كتاب "الموسيقى الشعبية الأميركية: من الغناء على أنغام الغيتار إلى أم بي3."
بقلم لاري ستار وكريستوفر واترمان.
نشرته مطبعة جامعة أوكسفورد.

لاري ستار أستاذ الموسيقى في جامعة واشنطن. ألف كتباً عديدة ونشرت له مقالات عن الموسيقى الأميركية، وأبعاد الموسيقى الحديثة، ودراسات الموسيقى الشعبية.

كريستوفر واترمان، عميد كلية الفنون والهندسة في جامعة كاليفورنيا في لوس أنجلوس. اشتهر بمؤلفاته عن الموسيقى الشعبية الافريقية وتاريخها.

باتجاه عقارب الساعة، من أعلى: بوب ديلان وجوان بايز؛ دايانا روس في إحدى وصلاتها الغنائية؛ لويس آرمسترونغ يعزف أجمل ما عنده؛ دي دجاي جازي جيف أثناء العمل؛ إن سينك في وصلة؛ إلفيس بريسلي كما عرفه جمهوره يغني ويرقص.

الموسيقى الشعبية الأميركية

لاري ستار و كريستوفر واترمان

المحتويات

مقدمة 3

الفصل الاول: تيارات من التقاليد 6

الفصل الثاني: الموسيقى الشعبية: القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين..... 12

أول كاتب أغاني أميركي محترف: ستيفن فوستر..... 19

الفصل الثالث: موسيقى الجاز وموسيقى السوينغ الشعبية: الشكل الفني الأصلي لأميركا..... 20

الفصل الرابع: زقاق تين بان: وضع "المعايير الموسيقية"..... 26

الفصل الخامس: الموسيقى المبكرة للجنوب الأميركي: "الموسيقى العرقية" و "موسيقى الهيل بيلي" 30

الفصل السادس: الإيقاع والبلوز: من جامب بلوز إلى دو - ووب 34

بيغ ماما ثورنتون..... 39

جيمس براون وأريثا فرانكلين 40

معرض صور الجاز 44

الفصل السابع: الموسيقى الريفية: أغاني التقاليد والتغيير 56

هانك وليامز 61

الفصل الثامن: روك أند رول: هوية جيل 62

بوب ديلان 70

الفصل التاسع: الموسيقى: قطاع الأعمال التجارية 72

بيل هيلي وأغنية "روك أراوند ذي كلوك" 65

الفصل العاشر: تكنولوجيا الموسيقى: ابتكارات وخلافات..... 76

الغيتار الكهربائي 80

الفصل الحادي عشر: الهيب هوب: أغنية الراب "رابرز ديلايت" 82

برنس 88

"الرسالة" 89

الفصل الثاني عشر: التعاون في مجال الموسيقى العالمية: اجتياز الحدود الثقافية 90

مسرد المصطلحات..... 94

مقدمة

الموسيقى الشعبية مثلها مثل الكثير من أوجه الثقافة الأميركية تعكس شكلاً من المساهمات المتعددة، والإخصاب المهجن للأساليب، ومزج الأحلام. لم يكن ممكناً حصول أي شيء غير ذلك في هذه الدولة المكونة من مهاجرين أصلاً. ومن الممكن القول جدلاً إن الولايات المتحدة تشكل مختبراً موسيقياً مثالياً: خذ أناساً من كل زاوية من الكرة الأرضية واعطهم حرية الإبداع. وزع جهودهم: بواسطة نوتات موسيقية على صفحات، وأجهزة الفونوغراف والراديو، أو للقارئ الأصغر سناً: بواسطة قرص بلو راي، أم بي3، وتيار الإنترنت.

وها هي النتيجة الرائعة! أُعيدت صياغة القصص الشعرية الأوروبية مع أنماط أفريقية متعددة النغمات، أو تمّ مزجها مع موسيقى هابانيرا ذات النكهة الكوبية، أو موسيقى الرومبا "المصقولة" أكثر أو "البوب" الباردة أو موسيقى "الجاز" الحارة" أو "الروك" الأسيدية، أو الراب" "الغانغستية" (أو العصابة الشابة). يمكننا التحدث عن الموسيقى الشعبية الأميركية بدرجة أقل من كوكبة من "الموسيقى" الشعبية الأميركية الثرية بصورة متبادلة. استعار ألفيس بريسلي من موسيقى البلوز الأميركية الأفريقية، ونجوم موسيقى موتاون السود أعادوا صياغة الموسيقى الشعبية "البيضاء". أسأل مغني الراب الأميركي المتحدر من جماعة الخمير الحمر، براش لي، والذي يعرف أيضاً باسم "براش"، عن الموسيقى الشعبية الأميركية فيحدثك عن كيف أنه ترعرع على سماع سنوب دوغ، الدكتور دري، ران دي أم سي، وبيليك إنيمي على الراديو، وكيف أنه أنجز أول البوم موسيقي له في مرآب والده. وحيث لم تتوفر له لوحة مزج للألحان، استعمل براش جهاز كاريوكي واختبر نماذج من الخطابات الدعائية القديمة للخمير الحمر في تنديده الموسيقي القوي بإبادة الكمبوديين.

نأمل أن تنقل الصفحات التالية شعوراً بالاختمار الخلاق، بالاندفاع الفني، وكيف نفّذه الأميركيون، بالاستعارة من تقاليد موسيقية متنوعة، فقدموا مساهماتهم المبتكرة الخاصة إلى اللغة العالمية الحقيقية للبشرية. سوف يلاقي القارئ هنا مغنين وقارعي طبول، منشدين للألحان الشعبية وعازفين لموسيقى الروك، و"الملك"، والأمير برينس، و"ملكة موسيقى الروح". نشرح هنا أحدث قائمة بالمصطلحات التقنية الموسيقية ابتداءً من الغيتار

يجتمع موسيقيون حول لويس ارمسترونغ. الجالس أمام البيانو. ترك ارمسترونغ للعالم إرثاً دائماً: موسيقى الجاز.

لوي أرمسترونغ، 1931

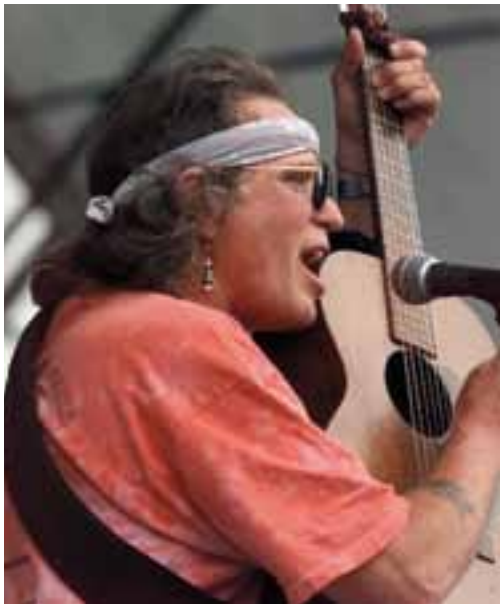
الكهربائي الصلب الجسم إلى الملف الرقمي المضغوط الذي لا يُفقد. وسوف يتعلم القرّاء الأشياء المتعلقة بالناس الذين يؤلفون الموسيقى الأميركية الحقيقية بتنوعها المذهل. وقصصهم هي ربما من أروع القصص.

لنأخذ مثلاً الطفل الأميركي الأفريقي الذي ولد عام 1901 وعاش في حي فقير في نيو مدينة أورلينز. في سن السابعة، حين كانت والدته وشقيقته غارقتين في الفقر، وجد عملاً لدى عائلة من تجار الخردة: وهم كانوا مهاجرين يهود روس فقراء بقدر فقر عائلته. كتب لاحقاً ليفول: كانوا دائماً عطوفين وكرماء معي، وبالفعل، كما ذكر أحد الباحثين لاحقاً، "تبنوه بالفعل". كان الولد يركب في عربة الخردة وينفخ في بوق صغير من الصفيح ليجذب الزبائن المحتملين. وكما كتب لاحقاً يقول:

"في يوم من الأيام عندما كنت راكباً في العربة مع موريس كارنوفسكي... مررنا أمام مكتب الرهونات الذي كان يعرض في نافذته بوقاً قديماً صدئاً. كان سعره خمسة دولارات فقط. أسلفني موريس دولارين مُقدماً على راتبي. ثم وضعت جانباً 50 سنتاً كل أسبوع من راتبي الصغير وأخيراً سددت ثمن البوق بالكامل، وشعرت كم أنا ولد سعيد".

كان اسم هذا الولد هو لوي أرمسترونغ، وكان من المقدر أن يقدم للعالم موسيقى الجاز.

الموسيقى الشعبية الأميركية هي صوت أعداد لا تحصى من أمثال لوي أرمسترونغ يتشاركون الموسيقى في روحهم. تمتد هذه



باتجاه عقارب الساعة، من أعلى: بوب ديلان وجوان بايز؛ دايانا روس في إحدى وصلاتها الغنائية؛ لويس آرمسترونغ يعزف أجمل ما عنده؛ دي دجاي جازي جيف أثناء العمل؛ إن سينك في وصلة؛ إلفيس بريسلي كما عرفه جمهوره يغني ويرقص.

الموسيقى عبر مجال لا يضاهى من التجربة الإنسانية، من أمور من القلب، سيناترا الذي يتحسر على حبه المفقود "في الساعات الأولى من الصباح"، إلى الاعتراض السياسي لكانتري جو فيش الذين يؤدي أغنية الراغ "أشعر كما لو أني مقبل على الموت". بعض هذه الألحان تدفع الأزواج إلى باحة الرقص للتلوي أو لرقص "الجيترباغ"، أو الرقص السريع أو لرقص التانغو.

يصف مؤلفو الأغاني آلهة وحيهم بشكل مفعمٍ بالحيوية بدرجة تجعلنا نعتقد تقريباً أنها حقيقية: ربما أغنية كارولاين لفرقة بيتش بويز، مايبلين لشاك بيري، "ماري اللطيفة للغاية" لبوب ديلان أو "تشاك إي" لريكي تي جونز. وأحياناً ما تتجاوب معه لا يكون الفتاة في الأغنية، بل مَن سمعت الأغنية معها للمرة الأولى، منذ وقت طويل.

كتب الفيلسوف الألماني فرديرك نيتشه يقول "بدون موسيقى، تكون الحياة خطأ". في هذه المجلة سوف تقابل العديدين من الحالمين الذين يوافقون على هذا الرأي.

مايكل جي فريدمان

تيارات من التقاليد

مصادر الموسيقى الشعبية

كل ناحية من نواحي الموسيقى الشعبية التي تعتبر أميركية اليوم، نشأت من تقاليد مستوردة. يمكن تصنيف هذه التقاليد المستوردة إلى ثلاثة "تيارات" عريضة: الموسيقى الأميركية الأوروبية، الموسيقى الأميركية الأفريقية، والموسيقى الأميركية اللاتينية. يتألف كل واحد من هذه التيارات من أساليب عديدة للموسيقى، وقد أثر كل أسلوب منها بعمق على الأساليب الأخرى.

التيار الأميركي الأوروبي

كانت الموسيقى الشعبية الأميركية حتى منتصف القرن التاسع عشر أوروبية بالكامل تقريباً في طابعها. فالهيمنة الثقافية واللغوية للإنجليز عنت أن موسيقاهم أنشأت باكراً نوعاً من "التيار السائد" دارت حوله الأساليب الأخرى.

وقت انطلاق الثورة الأميركية، كان المؤلفون المحترفون للأغاني الشعبية في إنجلترا يستقون أغانيهم بدرجة كبيرة من الأغنيات البسيطة القصصية. في الأصل كانت هذه الأغنيات البسيطة القصصية تقليداً شفهياً وكانت توزع مكتوبة على جانب صفحات كبيرة من الورق، ثم تطوى قبل توزيعها، وعُرفت باسم "برود سايد." وفي الحين الذي كانت فيه بعض القصص الشعرية المكتوبة على هذا النوع من الورق قد استقيت من التقاليد الشعبية، كان العديد منها مدينيا في الأصل ويتعلق بأحداث جارية. وفي معظم الحالات، كان يتم تزويد الكلمات فقط، مع الإشارة إلى لحن تقليدي يتوجب اتباعه عند أدائها. كان كتّاب القصص الشعرية يغنونها في الشوارع. وفي أحيان كثيرة كان كتّاب هذه القصص الشعرية المكتوبة على صفحات كبيرة من الورق يضيفون لازمة جذابة أو لحناً متكرراً مع إدخال نص ثابت بين الأبيات الشعرية.

كانت حديقة السعادة المصدر الأكثر أهمية للترفيه العام في إنجلترا بين عامي 1650و1850. و"حدائق السعادة" هذه، التي كانت بمثابة حدائق عامة في المدن الكبيرة مؤلفة من ممرات زرعت على جوانبها الأشجار، وفرت تجربة ريفية شاعرية لجمهور المدن الذي كان يزداد عددهم باستمرار. أصبحت حدائق السعادة إحدى المسارات الرئيسية لتوزيع الأغاني المطبوعة التي كان يؤلفها موسيقيون محترفون. وقد جرى في الستينات من القرن الثامن عشر تدشين أولى حدائق السعادة الأميركية في مدينتي تشارلستون، ونيويورك، ومدن أخرى.

وحظي التقليد الإنجليزي لأوبرا القصص الشعرية بشعبية في أميركا أيضا خلال أوائل القرن التاسع عشر. وربما أكثرها شهرة كانت "أوبرا المتسول" (1729) من تأليف جون غاي. كانت الشخصيات الرئيسية في هذا النوع من الأوبرا أناساً عاديين بدلاً من الملوك والملكات في الأوبرات المستوردة. وكانت أغانيها مألوفة من حيث الشكل والمضمون كما كانت كلمات الأغاني باللغة الإنجليزية وليس باللغة الإيطالية (مثل الأوبرات الشهيرة).

ازدهر تقليد القصص الشعرية القصصية الإنجليزية في أميركا. وفي أوائل القرن العشرين تمكن المغنون الشعبيون من تسجيل عشرات من القصص الشعرية الإنجليزية القديمة في الولايات المتحدة. وفي حين أن المتحمسين للموسيقى الشعبية هم

تشكيلة موسيقية متنوعة. باتجاه عقارب الساعة: "ملك البولكا" فرانك يانكوفيتش؛ فرقة كليمر للروك غولم؛ زيديكو ورفاقه من عازفي الأكورديون ممن كان لهم تأثير كبير على الموسيقى الأميركية الشعبية.

الذين احتفظوا اليوم بهذه الأغاني، فإن جوهر هذا التقليد يعيش في الموسيقى المعاصرة الريفية والغربية. النبرة الحادة الصادرة من الأنف التي تعرف باسم "الصوت المستوحش العالي" تستمر حتى يومنا هذا كمؤشر على هوية الرجل الأبيض في الجنوب الأميركي.

أثّرت الأغاني الإيرلندية والاسكتلندية والإيطالية أيضاً على الموسيقى الشعبية الأميركية الأولى. جرى توزيع نسخ من المجموعة المتعددة المجلدات التي كتبها توماس مور، والتي حملت عنوان "ألحان أيرلندية"، على نطاق واسع في الولايات المتحدة، كما لاقت الأغاني الأسكتلندية مثل أغنية "أولد لانغ ساين" شعبية واسعة.

بحلول العقود الأولى من القرن التاسع عشر كانت الأوبرا الإيطالية قد لاقت أيضاً شعبية في الولايات المتحدة وكان للأسلوب "الجميل" للغناء الأوبرالي تأثير رئيسي على تطور الغناء الشعبي.

مثلت موسيقى الرقص جانباً مهماً آخر للتأثير الأوروبي على الموسيقى الشعبية الأميركية. وحتى أواخر القرن التاسع عشر كان الرقص الأوروبي-الأميركي مصمماً وفق أساليب مستوردة من إنكلترا والقارة الأوروبية. وكان الرقص الريفي شعبياً. في الولايات المتحدة، تطوَّر تقليد الرقص الريفي إلى أنواع غزيرة من الرقص المديني والريفي، ورقص النخبة كما رقص الطبقات الدنيا، ورقص السود والبيض. يستمر هذا التقليد في يومنا الحاضر في الرقص الريفي والغربي كما في الرقص المتقابل (رقص فولكلوري يؤدَّى في خطين ويكون فيه الشريكان متواجهين مع بعضهما) الذي يشكل جزءاً من المشهد الحديث للموسيقى الريفية."

بالإضافة إلى موسيقى الأغاني والرقص التي أنتجها مؤلفون موسيقيون محترفون، حملت الهجرة معها مجموعة متنوعة واسعة من الموسيقى الشعبية

باتجاه عقارب الساعة من اليسار: مغنية البلوز ويتني هيوستن سجلت رقماً قياسياً في بيع حوالى 54 مليون أسطوانة؛ بوني رايت من أشهر من أتقن عزف الغيتار؛ بو ديدلي ساهم في الانتقال من موسيقى البلوز الى بداية عصر الروك إند رول؛ بودي هولي الذي توفي في حادث تحطم طائرة وكان في الثانية والعشرين من عمره. عرف بأنه الأكثر إبداعاً في بدايات الروك إند رول.

الأوروبية إلى أميركا. التيار الرئيسي لموسيقى الغناء والرقص الشعبي كان محاطاً منذ وقت مبكر بأساليب شعبية وشائعة أتى بها المهاجرون معهم من أجزاء أخرى من أوروبا. حافظ المتحدرون من المستوطنين الفرنسيين الأوائل في أميركا الشمالية ومنطقة بحر الكاريبي على تقاليدهم الموسيقية الخاصة بهم. وجاء الملايين من المهاجرين الأيرلنديين والألمان إلى الولايات المتحدة خلال القرن التاسع عشر. بين عام 1880 وعام 1910 دخل إلى الولايات المتحدة 17 مليون مهاجر إضافي.

ساهمت هذه الموجات المتتالية من المهاجرين في تنوع الحياة الموسيقية. وساهمت أيضاً الأساليب الموسيقية المستمدة من الموسيقى الأوروبية، مثل اللعب على الكمنجة بأسلوب الكاجون (المتأثرين بالثقافة الفرنسية)، وموسيقى كليزمر اليهودية، والبولكا البولونية، في الموسيقى الشعبية السائدة، وفي نفس الوقت حافظت على قاعدة متينة في مجتمعات إثنية معينة.

التيار الأميركي الأفريقي

لم يأتِ جميع المهاجرين إلى البلاد طوعاً. فقد جاء ما بين مليون ومليوني أفريقي بصورة قسرية إلى الولايات المتحدة بين القرنين السابع عشر والتاسع عشر. كانت المناطق في غرب ووسط أفريقيا التي أخذ منها الأرقاء مَواطن لمئات من المجتمعات الأهلية، واللغات، والتقاليد الموسيقية المميزة.

نشوء الموسيقى الأميركية الأفريقية في الولايات المتحدة شمل عمليتين مرتبطتين ببعضهما البعض. العملية الأولى كانت التوفيق بين الأشكال المختلفة للممارسات، والمعتقدات، أي الدمج الانتقائي للتقاليد المستمدة من أفريقيا وأوروبا. وكانت العملية الثانية إنشاء مؤسسات أصبحت فيما بعد مراكز مهمة للحياة الموسيقية للسود أو الموسيقى السوداء، أي العائلة، والكنيسة، والتجمع الطوعي، والمدرسة وما إلى ذلك.

من الخطأ التحدث عن "الموسيقى السوداء" بمثابة كيان متجانس. فقد اتخذت الثقافة الأميركية الأفريقية أشكالاً مختلفة في البرازيل، وكوبا، وهايتي، وجاميكا، والولايات المتحدة. وتكوّن كل شكل منها من مزيج خاص من تقاليد المصادر الأفريقية والأوروبية، كما تكيّف مع الظروف الاجتماعية المحلية. في الولايات المتحدة، بدا أن الناس الذين قدموا من منطقة سنيغامبيا (السنيغال-غامبيا) في غرب أفريقيا قد شكلوا الجزء الأكبر من الأرقاء. تم تطوير آلة البنجو، وهي اختراع أميركي - أفريقي، من آلات موسيقية وترية منتشرة في تلك المنطقة واستمدت بعض جوانب موسيقى البلوز من تقاليد الغريوت (المغني المدّاح) في مناطق السافانا في غرب أفريقيا.

تُشكّل بعض المزايا المعينة من الموسيقى الأفريقية جوهر الموسيقى الأميركية الأفريقية وامتداداً للموسيقى الشعبية الأميركية ككل. أشكال المناداة والاستجابة، التي يتناوب على أدائها مغن رئيسي وكورس، تشكل سمة مميزة للتقاليد الموسيقية الأميركية الأفريقية. في الكثير من القطع الموسيقية الأفريقية يعتبر التكرار قوة جمالية، حيث تبنى أشكال عديدة من جمل قصيرة تتكرر في دورة منتظمة. تتآلف هذه الجمل القصيرة بطرق متنوعة لإنتاج موسيقى تتميز بقوة وتنوع عظيمين. تُسمى هذه الأنماط المتكررة في الموسيقى الأفريقية الأميركية في أحيان كثيرة "اللازمة".

يكمن الاهتمام الجمالي للكثير من الموسيقى الأفريقية في تشابك الأنماط المتكررة والمتعددة لتشكيل نمط كثيف متعدد الإيقاعات (نمط تمارس فيها إيقاعات عديدة في نفس الوقت). هذه التقنية واضحة في الأنماط الأميركية الأفريقية كموسيقى "الفانك"، ولا سيما في أعمال جميس براون، ومصاحبة الآلات لتسجيلات موسيقى الراب المعاصرة. هناك نمط إيقاع شائع من غرب أفريقيا أدى إلى إنتاج العديد من الأشكال المتنوعة في الأميركتين، بما في ذلك لازمة "الهامبون" (إيقاع البوغي المعدل، الذي يُنتج في بعض الأحيان بحركة إيقاعية للركبة وبصفع الصدر) التي راجت شعبيتها خلال عصر الروك أند رول على يد بو ديدلي، جوني أوتيس، وبادي هوللي.

بعكس جماليات موسيقى الفن الغربي، حيث تُشكّل النبرة "الواضحة" النموذج المثالي، يستعمل المغنون والعازفون الأفريقيون مزيجاً واسعاً من الآلات الجرسية. تتولد النبرات الطنانة من خلال ربط أداة خشخشة بجهاز ويستعمل المغنون بصورة متكررة تأثيرات الدمدمة والهمهمة، وهي تقنية يمكن سماعها أيضاً في أنواع الموسيقى الأميركية-الأفريقية كالبلوز، والأغاني الإنجيلية، والجاز. ووفق تقاليد قرع الطبول في غرب أفريقيا، يضرب قارع الطبل الرئيسي في أحيان كثيرة على الطبلة التي تصدر أبطأ درجة نغم في المجموعة. هذا التشديد على الأصوات المنخفضة قد يكون السلف للدور البارز للطبلة الجهيرة في فِرَق الموسيقى السوداء في المسيسيبي المكونة من ناي وطبلة كما في جمالية "جهارة الهدير الصوتي" في موسيقى الراب.

تأثير الجماليات والتقنيات الموسيقية الأفريقية على الموسيقى الشعبية الأميركية كان عميقاً. ويكشف تاريخها عن إبداع الموسيقيين السود كما عن استمرار التمييز العنصري في الأعمال التجارية الموسيقية والمجتمع الأميركي ككل. في أوائل القرن العشرين، كونت موسيقى الراغتايم والبلوز، الشكل السائد للأغنية الشعبية الأميركية. "عصر الجاز" الذي ساد في العشرينات من القرن العشرين و"عصر السوينغ" في الثلاثينات والأربعينات من القرن العشرين شملا إعادة تصميم الموسيقى الراقصة الأميركية الأفريقية من أجل جذب جمهور من البيض من أبناء الطبقة الوسطى.

مع أن الموسيقى الريفية تعرف في العادة على أنها أسلوب "أبيض"، فقد كان بعض أكبر نجومها من السود وأساليب عازفي الموسيقى الريفية

الى اليسار: فرديناند مورتو "جيلي رول" الذي يقول إنه "أصل الجاز" وهو لقب يوافقه عليه بعض النقاد.

الى اليمين: خلال عمله المهني لمدة 50 عاماً، ساعد عازف الإيقاع تيتو بونتي في نشر شعبية موسيقى المامبو وأشكال أخرى من الجاز اللاتيني.

مثل جيمي روجرز، وهانك وليامز، وويلي نلسون تأثرت بقوة بالموسيقى الأميركية الأفريقية. يستطيع المرء أن يشير إلى أمثلة عديدة أخرى لتأثير الموسيقى السوداء على الموسيقى السائدة في أميركا. لقد أعيد كتابة قسم كبير من موسيقى الروك أند رول، والإيقاع، والبلوز لكي تلقى نجاحاً في سوق الموسيقى التي يسيطر عليها المراهقون البيض. يمكن سماع تأثير الموسيقى العاطفية في الستينات من القرن العشرين المتجذرة في الموسيقى الإنجيلية السوداء وموسيقى الإيقاع والبلوز في الأسلوب الصوتي لكل مغن شعبي، بدءاً من بوني رايت وويتني هيوستن، ووصولاً إلى بروس سبرنغتين ومايكل جاكسون. وأسلوب أغاني الغيتار المبتكر القائم على الهيفي ميتال يعود بفضله إلى عازفي موسيقى البلوز الحضريين، مادي واترز وهولينغ وولف. وموسيقى الراب المستندة إلى تقاليد موسيقية وشفهية مستمدة من الموسيقى الأفريقية تستمر في تزويد العديد من الأميركيين البيض بتجربة بديلة "للاستماع من الخارج" إلى الثقافة المدينية السوداء.

يمكننا القول، مع كل سنة تمضي، أن الموسيقى الشعبية الأميركية قد اقتربت من جوهر القيم الجمالية وتقنيات الموسيقى الأفريقية. ولكن ذلك قد يكون مضللاً لأنه يحرف الانتباه عن واقع أن الأميركيين الأفريقيين هم أميركيون أيضاً. أسلاف الأميركيين السود جاؤوا إلى الولايات المتحدة قبل أسلاف العديد من الأميركيين البيض. فالتاريخ المعقد للتفاعل بين الأساليب الأوروبية- الأميركية والأساليب الأفريقية – الأميركية وبين الموسيقيين والمستمعين يبرز سخف التمييز العنصري.

تيار أميركا اللاتينية

كما حصل في الولايات المتحدة، طوّر الموسيقيون في أميركا اللاتينية مجموعة واسعة من الأساليب التي تمزج الموسيقى الأفريقية مع تقاليد أوروبا. كانت تقاليد دول بحر الكاريبي، وأميركا الجنوبية والمكسيك تؤثر لمدة طويلة على الموسيقى الشعبية في الولايات المتحدة.

الأسلوب الأميركي اللاتيني الأول الذي كان له تأثير دولي رئيسي كان الهابانيرا الكوبية. الإيقاع المُميز للهابانيرا (ثمانية أنماط نقر مقسمة 2-3-3) أثر في موسيقى الراغتايم التي انتشرت في أواخر القرن التاسع عشر، وكانت جزءاً مهماً مما أسماه عازف البيانو العظيم من نيو أورليانز فرديناند "جيلي رول" مورتون "المسحة اللاتينية" في موسيقى الجاز الأميركية.

جاءت الموجة التالية لتأثير أميركا اللاتينية على موسيقى الولايات المتحدة من الأرجنتين. تأثرت موسيقى التانغو بموسيقى هابانيرا، وبالأغاني الإيطالية والإسبانية وبأغاني رعاة البقر (الغوشو). النسخة الراقصة لموسيقى التانغو في الولايات المتحدة كانت رقصاً ثنائياً يتميز بتلامس وثيق بين شريكي الرقص وإيقاع متواصل وقد روّج لها بين الجماهير حوالي العام 1914 نجما الرقص إيرين وفيرنون كاسل.

كان لموسيقى الرومبا التأثير الموسيقي الأميركي اللاتيني اللاحق. تكمن جذور أسلوب الرومبا الراقصة، التي انتشرت شعبيتها في الولايات المتحدة في العشرينات من القرن العشرين، في كوبا. انتقل أسلوب "سان" الريفي – وهو النظير الكوبي

"لموسيقى الريف الأميركي" - إلى هافانا حيث أدته فِرَق رقص محترفة. أوجد هؤلاء الموسيقيون أسلوباً أكثر إثارة من خلال إضافة إيقاعات من موسيقى الرومبا، وهو أسلوب النقر على الطبلة في شوارع المدينة المتجذّر بقوة في التقاليد الأفريقية.

قام دون أزبيازو وفرقته الموسيقية، هافانا كازينو، بإدخال نمط "مصقول" من الرومبا إلى العالم حققته قطعته الموسيقية التي سجلها عام 1929، والتي عرفت باسم "ال مانيسيرو" (بائع الفستق) نجاحاً عالمياً هائلاً. خلال بضعة أشهر من إطلاقها، سجلت فِرَق رقص عديدة في الولايات المتحدة نسخاً خاصة بها لهذه الأغنية. وصلت رقصة الرومبا إلى ذروة شعبيتها في الولايات المتحدة خلال الثلاثينات من القرن العشرين وأعقبتها سلسلة من ابداعات موسيقية خاصة بقاعات الرقص استندت إلى الأغاني الكوبية، وضمت المامبو (1940) والتشاتشا (1950).

تراوحت الأنماط المختلفة من الموسيقى المستندة إلى الأغاني الكوبية في الولايات المتحدة بين المزيج المثير لموسيقى الجاز الحديثة وموسيقى رقصة الرومبا، التي كان من روادها ماشيتو وديزي غيليسبي في الأربعينات من القرن العشرين، كما الأسلوب الموجه للسياح الذي أدّته أوركسترا ديزي أرناز في العرض التلفزيوني "أحب لوسي". شهدت الستينات من القرن العشرين ظهور نجوم موسيقى السالسا التي ضمت المغنية العظيمة سيليا كروز وقائد الفرقة الموسيقية تيتو بونتي. في الثمانينات من القرن العشرين أنشأت فرقة ميامي ساوند ماشين مزيجاً من موسيقى السالسا والديسكو نجح تجارياً وبدأ موسيقيون حازوا شهرة عالمية أمثال بول سايمون وديفيد بيرن تنفيذ تجارب باستعمال إيقاعات تقليدية كوبية أفريقية.

السامبا البرازيلية أسلوب رقص آخر متجذّر بقوة في الموسيقى الأفريقية. نوع رقصة السامبا الذي كان له أكبر التأثير في الولايات المتحدة كانت رقصة الكاريوكا، وهو أسلوب ناعم تطور في ريو دي جانيرو، وعززته في الأربعينات من القرن العشرين كارمن ميراندا التي ظهرت في سلسلة من الأفلام الموسيقية الشعبية. انتشرت في الولايات المتحدة شعبية أسلوب موسيقي برازيلي مميز ومتطور ومصقول، عُرف باسم بوسا نوفا، خلال أوائل الستينات من القرن العشرين وأنتج في نهاية الأمر أغانٍ ناجحة مثل "الفتاة من إيبانيما" (1964).

كانت للموسيقى المكسيكية ولفترة طويلة علاقة وثيقة جداً مع أساليب سادت شمال نهر ريو غراندي. في نهاية القرن التاسع عشر، زار موسيقيون مكسيكيون المعرض العالمي الكولومبي في شيكاغو وجالوا عبر كامل الولايات المتحدة. الأسلوبان الأكثر شهرة من الأساليب المستمدة من الموسيقى المكسيكية هما موسيقى "كونجونتو أكورديون" (فرقة الأكورديون) التي تعزف في شمال مكسيكو وتكساس وموسيقى "المرياشي" (الزواج) التي تعزفها مجموعات مكونة من قيثارات، كمانات، وأبواق. تأثّرت الموسيقى الريفية وموسيقى الغرب بالأساليب المكسيكية منذ الثلاثينات من القرن العشرين على الأقل. لعب المهاجرون المكسيكيون في كاليفورنيا أيضاً دوراً مهماً في تطوير موسيقى الروك. يتمثل التأثير المستمر للأغنية الناجحة عام 1959 "لا بامبا" المستندة إلى نغمة شعبية من فيراكروز، من تأليف ريتشي فالنز. تطوّر مزج موسيقى السالسا وموسيقى الروك المستندة إلى الغيتار في الستينات من القرن الماضي على يد عازف الغيتار كارلوس سانتا، وتسجيلات الأغاني المكسيكية التقليدية التي أدّتها ليندا رونشتاد وأسلوب موسيقى الهارد روك لفرقة لوس لوبوس العاملة انطلاقاً من لوس انجلس.

الى اليسار: الملصق الاعلاني لحفلة عازف الغيتار كارلوس سانتانا في كانون الأول/ديسمبر سنة 1968؛ الى اليمين: سانتانا الذي تفوق في إتقانه الروك والبلوز والجاز.

الموسيقى الشعبية

القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين

عروض المنيستريل

عروض المنيستريل، وهو الشكل الأول من أشكال الترفيه الموسيقي والمسرحي الذي يعتبره الجمهور الأوروبي على انه أميركي الطابع بامتياز، تميز بصورة رئيسية بقيام ممثلين بيض بطلاء وجوههم بالأسود وتأدية الموسيقى، والرقص، والملابس واللغة المحلية للأميركيين الأفريقيين بصورة هزلية. أما اليوم فينظر إلى الذين يظهرون على المسرح بوجوه مطلية بالأسود بانزعاج او غضب. لكن هناك سببا للاعتقاد بأن التفسير العام لهذه العروض كتعبير عن التمييز العنصري يُبسّط بدرجة كبيرة المعاني المتنوعة التي تمثلها. على أية حال قد يكون من الصعب فهم الموسيقى الشعبية الأميركية دون بعض الإلمام بعروض المنيستريل.

برز عرض المنيستريل في أحياء الطبقة العاملة في المدن حيث انتشر التفاعل بين الأعراق. شكّل الممثلون ذوو الأوجه المطلية بالأسود أول تعبير عن الثقافة الشعبية الأميركية المُميزة التي يعبّر فيها شباب بيض من الطبقة العاملة عن إحساسهم بالتهميش من خلال تشبهم بأشكال ثقافية أميركية أفريقية. لا يعني هذا القول ان الغناء على أنغام الغيتار لم يكن عرضاً للتمييز العنصري لدى البيض بل ان معانيه لم تكن ثابتة ولا غير مُلتبسة.

توماس دارموث برايس (1808-1860)، ممثل أبيض ولد لعائلة فقيرة في المنطقة السابعة في مدينة نيويورك، أبرز الشعبية المحتملة لهذا الغناء بأغنيته "جيم كرو" (1829)، وهي أول أغنية أميركية تلقى نجاحاً عالمياً. أدى رايس هذه الأغنية ووجهه مطلي بالأسود بينما كان يُحاكي في نفس الوقت خطوات رقصة تسمى "كايك ووك"، وهي نسخة أفريقية عن رقصة الكوادريل الأوروبية.

بعد وقت قصير من إدخال رايس لأغنية "جيم كرو" إلى نيويورك عام 1832، حصل انفجار حقيقي للتمثيل بوجوه سوداء في أماكن تراوحت بين المسارح والحانات، حيث كان يرعى الأخيرة في أحيان كثيرة جمهور مختلط الأعراق. فظهر ممثلون من السود ومن أعراق مختلطة في معظم الحانات المحلية الشعبية التي عرضت أداء هؤلاء المغنين على أنغام الغيتار. الإرث الموسيقي واللغوي الأول لهذا الغناء كان مختلطاً تماماً كما كان المستمعون إليه والمؤدون فيه. مصدر الإلهام الأكثر احتمالاً لأغنية "جيم كرو" لم يكن أغنية أميركية أفريقية بل لحناً أيرلندياً شعبياً تحول فيما بعد إلى أغنية مسرح إنجليزية.

شخصية جيم كرو التي مثلها رايس، وهي شخصية "دادي"، تحدثت وغنّت بلكنة محلية استندت إلى شخصيات ريفية (مثل الجندي في كتيبة الرماة ديفي كروكيت من ولاية كنتاكي) وجزئياً إلى مجموعة

ساهمت الموسيقى الشعبية في صياغة وعكس الثقافة الأميركية طوال القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. شهدت هذه الحقبة ولادة عروض المنيستريل، أو عروض الممثلين البيض ذوي الأوجه المطلية بالأسود، وهي أول شكل أميركي مُميز من أشكال الثقافة الشعبية، كما شهدت صعود الصناعة الموسيقية الحديثة، والازدياد السريع في أعداد المستمعين وليس أقله بسبب تمكين التكنولوجيات الجديدة من إيصال الموسيقى إلى مجموعات مستمعين على المستوى القومي. كان من المقدر أن تؤثر بعض أساليب موسيقى الغناء والرقص التي ظهرت بدرجة عميقة على الموسيقى الشعبية الأميركية طوال القرن العشرين.

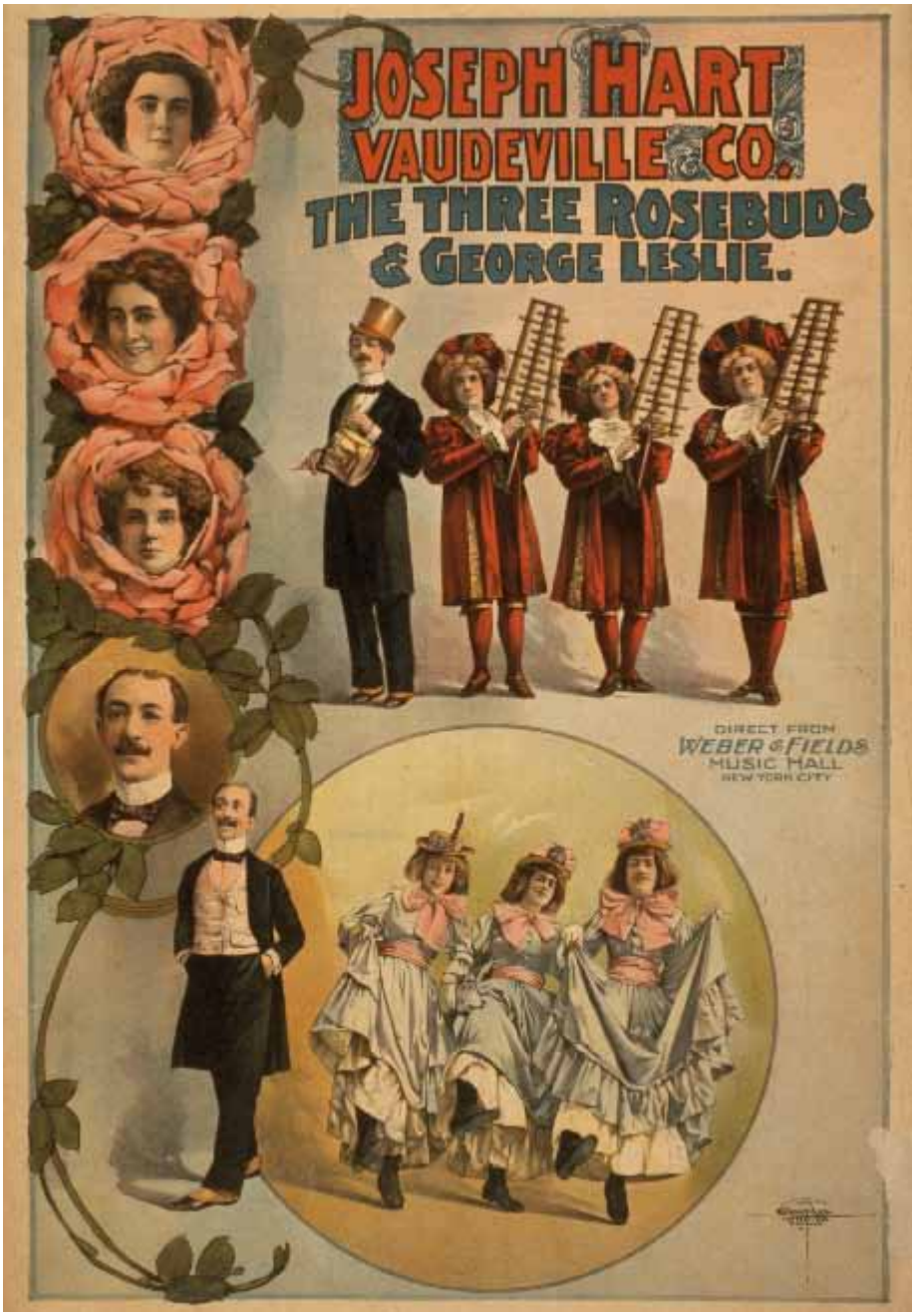
عروض المغنين بوجوه مطلية بالأسود كانت تضم في العادة مغنين من البيض يضعون على وجوههم أقنعة سوداء يصورون السود بشكل هزلي.

متنوعة من اللكنات المحلية السوداء والكريولية كانٍ قد سمعها رايس عندما كان ولداً يترعرع على أرصفة ميناء المنطقة السابعة.

تعالوا، استمعوا كلكم، يا أيتها الفتيات والفتيان،
لقد جئت للتو من توكيهو
وسوف أغني أغنية صغيرة،
اسمي جيم كرو
أدور وألتف وارقص
أقوم بذلك فقط
وفي كل مرة أدور فيها أقفز
جيم كرو

استعملت شخصية جيم كرو هذه اللغة المحلية الهجينة، التي لم تكن لا سوداء ولا بيضاء، بل لغة بينهما للسخرية من السياسيين المدّعين والنُخب الاجتماعية، وأدخل الممثل نصاً فرعياً ساخراً وجده الذين استهدفهم رايس من الطبقة العليا مهدداً لهم.

ابتداءً من عام 1840 وحتى عام 1880 أصبح الغناء بوجوه مطلية بالأسود النوع المُهيمن على الثقافة الشعبية في الولايات المتحدة. ومع تحوّل هذا النوع إلى "عرض كامل" لهؤلاء المغنين وتم تنظيمه بصورة رسمية أكثر، فإنه فقد الكثير من نوعيته الهجائية الأصلية. كان هؤلاء المغنون يعرضون في القرن التاسع عشر العديد من المواضيع التي سوف تهمنا عبر مجمل هذا الاستطلاع الصحفي. برز أسلوب غناء المتنكرين كسود خلال الثلاثينات من القرن التاسع عشر للتعبير عن ثقافة شباب بيض من المدن سعوا إلى التعبير عن استقلاليتهم من خلال استملاك أسلوب السود. وبعد ان أصبح هذا الغناء ظاهرة جماهيرية خلال العقود التي سبقت الحرب الأهلية الأميركية، أصبح شكله روتينياً وتصويره للخصائص السوداء مقولباً ونمطياً بدرجة أكثر صرامة. هذا النمط الأساسي الذي برز فيه شكل جديد من الموسيقى داخل مجتمع محلي مُهمّش، ثم انتقل إلى التيار السائد للثقافة الشعبية الجماهيرية وخسر عبر هذه العملية الكثير من طاقته المتمردة الأصلية، سوف يصادف مراراً عديدة في هذا الكتاب.



باتجاه عقارب الساعة أعلاه من اليسار: استعراضات تعود لنهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. تجمع بين التمثيل والموسيقى الكلاسيكية والشعبية. يؤديها ممثلون هزليون وراقصون وحيوانات متدربة. خفت شعبية هذه الاستعراضات مع ظهور الأفلام المتحركة: سكوت جوبلين رائد في تأليف موسيقى الراغتايم؛ جون فيليب سوسا كان رائداً في تأليف موسيقى الاستعراضات العسكرية.

الموسيقى الراقصة والفرق النحاسية

منذ البداية ارتبطت الموسيقى الشعبية الأميركية بشكل وثيق بالرقص. الأمثلة الأولى للموسيقى الراقصة المنشورة صُممت وفق الأساليب الشعبية في إنجلترا. حتى أوائل القرن العشرين سيطرت فروع من تقاليد الرقص الريفي، ورقصات كالفالس، المازوركا، السكوتيشه، والبولكا التي يؤديها ثنائي، على الرقص الاجتماعي بين الأميركيين البيض. كان تبني الرقصات الريفية من جانب النُخبة في المدن مظهراً معبرا عن الإعجاب الرومانسي الشائع بالأفكار والاتجاهات الريفية.

الأسلوب النموذجي للرقص بين الطبقات الراقية كان الحفلات الراقصة الكبرى التي تنظم حول موسيقى يتم اختيارها مسبقاً من جانب أوركسترا لمرافقة تتابع محدد من الرقصات يُشرف عليها مدير الرقص الذي يحدد الحركات. تركز الرقص في قاعات الحفلات الراقصة الكبرى بدرجة أكبر على الانتظام والانضباط من تركيزه على الارتجال أو على التعبير عن المشاعر. لكن مع تقدّم سنوات القرن التاسع عشر حصل انحراف عن الرقصات الرسمية باتجاه تشديد متزايد على الرقص الثنائي. بحلول نهاية القرن، أصبحت رقصة "الفالز" الرمز الأبرز للرقي والرومانسية.

عبر كامل القرن التاسع عشر، حصلت تغذية استرجاعية متواصلة بين أساليب رقص "الطبقة الراقية" في المدن وأساليب رقص "الطبقة الدنيا" في الأرياف. كان الموسيقيون المحترفون يعيدون صياغة الرقصات الشعبية للاستهلاك الجماهيري، وجرى إدخال بعض أكثر الأغاني شعبية التي تنشرها شركات موسيقية كبيرة في مدينة نيويورك إلى تقاليد الرقص الريفي. تعزز تنوّع الرقص الشعبي الأميركي بموجات من المهاجرين القادمين من مختلف أنحاء أوروبا، وتكثّف التأثير الجماهيري للرقص الأميركي الأفريقي، الذي بدأ في الثلاثينات من القرن التاسع عشر، مع انتشار رقصات الكايك واك السوداء التي يؤديها مغنون بيض على أنغام الغيتار بحيث أصبحت التيار السائد في الرقص الشعبي الأميركي خلال العقود الأولى من القرن العشرين. ابتداءً من الحرب الأهلية وحتى عام 1910 كانت حفلات فرق "البراس" (فرق الآلات النحاسية) أهم المظاهر الموسيقية للحياة الأميركية. مع ان الفرق النحاسية العسكرية كانت موجودة منذ ولادة الولايات المتحدة فقد انتشرت بسرعة خلال وبعد الحرب الأهلية (1861-1865). وفي حين ان عدداً من هذه الفرق العسكرية استمر في الازدهار بعد انتهاء الحرب فقد شكّل العديد من الموسيقيين المسرحيين فرقاً براسية في مجتمعاتهم المحلية، وبحلول العام 1889 كان يوجد أكثر من 10 آلاف فرقة نحاسية في الولايات المتحدة.

استمدت حركة الفرق النحاسية طاقتها من التفاعل بين الروح الوطنية والثقافة الشعبية ومن القوة النامية للقومية الأميركية. تألفت حصة الأسد

جون فيليب سوسا "ملك الاستعراضات العسكرية." في الوسط: يدير فرقة المارينز الأميركية الموسيقية.

في مجموعة الألحان لدى الفرقة النحاسية من الألحان العسكرية الوطنية. تترافق الفرق البراسية مع الأعياد القومية، وتملك موسيقاها معنىً خاصاً لأولئك الذين خدموا في القوات العسكرية. أدّت فِرَق عديدة أيضاً مجموعات من الألحان الشعبية الناجحة جداً المُسجلة نوتاتها على ورق في ذلك الوقت. عززت قدرة الانتقال من أساليب الموسيقى الوطنية إلى أساليب الموسيقى الشعبية دور الفرقة النحاسية كمؤسسة في المجتمع الأهلي.

كان جون فيليب سوزا (1854-1932) قائد الفرقة البراسية الأكثر شعبية بدءاً من التسعينات من القرن التاسع عشر وحتى اندلاع الحرب العالمية الأولى. قاد سوزا الفرق النحاسية لسلاح مشاة البحرية وشكّل فيما بعد فرقة للحفلات الموسيقية

إحدى دور توزيع الموسيقى المطبوعة القائمة على خط "زقاق تين بان" في الشارع الثامن والعشرين غرب مانهاتان

"التجارية". سجلت هذه الفرقة بين عام 1895 وعام 1918، 24 تسجيلاً ناجحاً للفونوغراف. قام سوزا باستمرار بجولات فنية وكان ظهور فرقته يخلق دائماً شعوراً لا يُمكن أن يضاهيه أي شيء آخر سوى جولة انتخابية رئاسية على متن قطار كانت تسمى "محطات الصفارات". (تُشير إلى الجولات الانتخابية للرؤساء وغيرهم من المرشحين السياسيين التي تجري بواسطة القطار وتشمل في أحيان كثيرة "محطات الصفارات"، وهي محطات صغيرة يمر عبرها القطار عادة دون توقف ما لم تعط له الإشارة بذلك). كان سوزا أحد أوائل الموسيقيين الذين تفاوضوا للحصول على دفعات لحقوق الملكية من ناشري الموسيقى وكان مناصراً مهماً لإصلاح قانون حقوق الملكية.

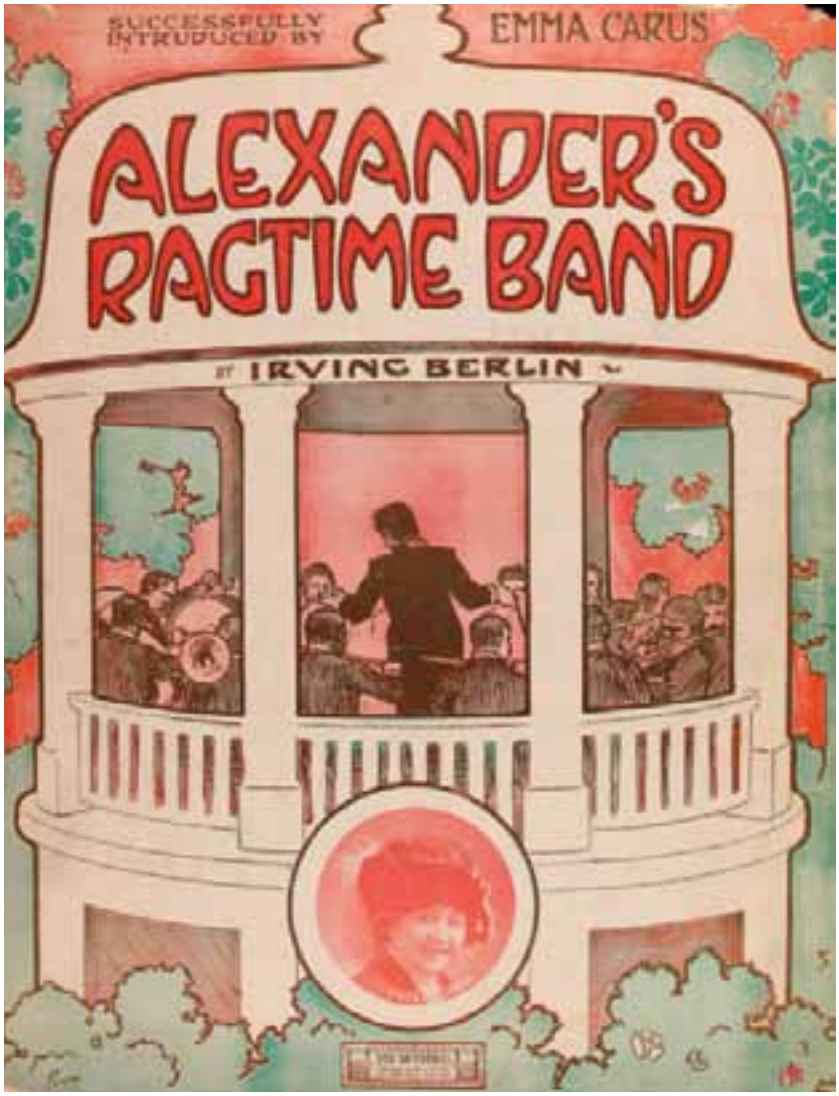
مولد زقاق "تين بان" في نيويورك

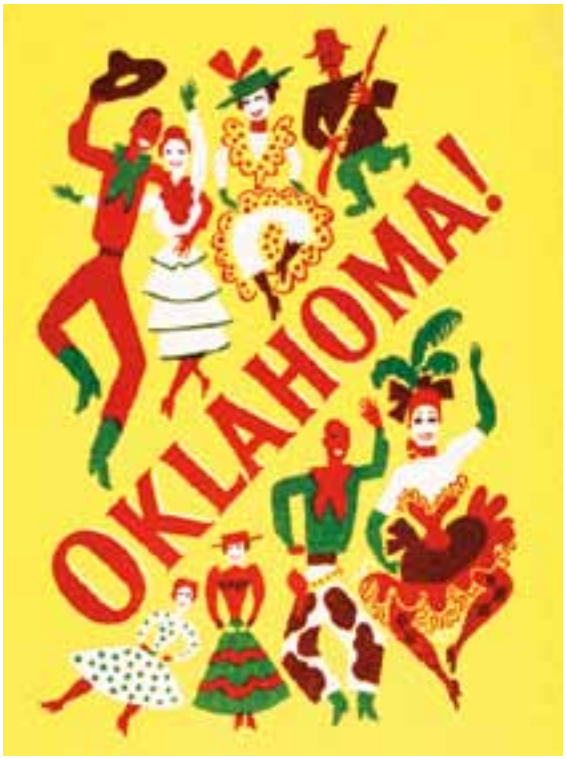
بنهاية القرن التاسع عشر، كانت شركات التوزيع الموسيقي الأميركية قد تمركزت في مدينة نيويورك. بدأ الموزعون المترسخون الذين جمعوا ثرواتهم من الموسيقى الكلاسيكية وأغاني قاعات الاستقبال في المنازل الأرستقراطية يواجهون التحدي بدءاً من حوالي العام 1885 وما بعده، من الشركات الصغيرة المتخصصة بتوزيع الأغاني الشعبية الأكثر إثارة التي تقدّم في قاعات الرقص، وحدائق تناول مشروب البيرة، والمسارح.

كان لشركات التوزيع الجديدة هذه - والعديد منها أسسها مهاجرون يهود قدموا من أوروبا الشرقية— مكاتب على امتداد قسم من الشارع الثامن والعشرين في مانهاتن بنيويورك أصبح يعرف باسم زقاق تين بان"، Tin Pan Alley وهي عبارة تستحضر إلى الأذهان الصوت الرنان الذي تصدره عدة آلات بيانو مع بعضها البعض عند لعب أغانٍ باستعمال مجموعة متنوعة من المفاتيح وسرعة الإيقاع. شهد العقد التاسع من القرن التاسع عشر بروز تجارة الموسيقى الأميركية الحديثة، وهي صناعة هدفت إلى تقديم أغانٍ "ناجحة" لسوق جماهيري مديني متوسع. وللمرة الأولى، أصبح ممكناً لأغنية واحدة أن تبيع أكثر من مليون نسخة.

بحلول منعطف القرن، أصبحت مسرحيات الفودفيل، وهي شكل مسرحي تمتع بشعبية واسعة وتحدر من عروض قاعات الموسيقى ومن عروض المغنين المتنكرين كسود (المنيستريل)، أهم وسيلة لترويج شعبية أغاني زقاق تين بان. تكونت استعراضات فودفيل من سلسلة من المؤدين، ومنهم - المغنون، البهلوانيون، الممثلون الكوميديون، الراقصون، عروض الحيوانات وهكذا دواليك. وكان في كل مدينة تقريباً مسرح فودفيل.

سيطرت أغاني زقاق تين بان على صناعة الموسيقى الأميركية لمدة 70 سنة تقريباً. حافظت الأغنية الرومانسية التي تقدّم في قاعات الاستقبال على شعبيتها، كما فعلت الأغاني "الأيرلندية"، وأغاني الفالتس. أغاني المزارع الجنوبية، التي تحدرت من تقليد أغاني عروض المغنين المتنكرين كسود (المنيستريل) تمتعت أيضاً بشعبية واسعة. كان جيمس أي بلاند (1854-1911) أحد أشهر وأنجح مؤلفي أغاني المزارع الجنوبية، وأول كاتب أغاني أسود يلاقي نجاحاً تجارياً. كتب بلاند كلمات حوالي 700 أغنية ولاقى شعبية في أوروبا. كانت أغاني بلاند، من ناحية الأسلوب، شبيهة بتلك التي كتبها معاصروه البيض. ومع أنه جرى انتقاد بلاند فيما بعد من جانب بعض المراقبين لترويجه للمعتقدات الخاطئة للبيض حول السود، وكما احتفى به آخرون لدفاعه المفترض عن الموسيقى الأميركية الأفريقية "الأصلية"، فإن الوضع الحقيقي هو أكثر تعقيداً. كان بلاند، الذي تربى في منزل مريح من الطبقة المتوسطة، مصمماً على تحقيق نفس مستوى النجاح الاقتصادي الذي حققه معاصروه البيض. ومثله مثل





غلاف برنامج استعراض برودواي الموسيقي "أوكلاهوما" الشهير الذي سجل أول تعاون بين المؤلف الموسيقي ريتشارد روجرز وكاتب الأغاني أوسكار هامرستاين.

أعلاه: غلاف صحائف الموسيقى "فرقة ألكزاندر راغتايم". (1911) التي كانت أول انطلاقة إيرفنغ برلين الى الشهرة. الى اليمين. الفنان جاي كامبل فيليبس بالصورة التي عرف بها. الأميركي الافريقي إبن الجنوب وعازف الباجو.

بورغي أند بيس "الأوبرا الشعبية الأميركية التي ألّفها جورج غيرشوين تدمج عناصر موسيقى الجاز والبلوز في شكل أوبرالي

إرفينغ برلين يرفه عن أعضاء الفيلق العسكري النسائي في الحرب العالمية الثانية

العديد من الموسيقيين السود الآخرين الذين سعوا للوصول إلى الأسواق الجماهيرية، كان عليه أن يعمل عبر صور السواد الراسخة في الموسيقى الشعبية السائدة.

الهوس بموسيقى الراغتايم، 1896 - 1918

شهدت نفس هذه الفترة تصاعد شدة نفوذ موسيقي الأميركيين الأفريقيين، وهو اتجاه يتمثل على أفضل وجه بموسيقى الراغتايم. برزت موسيقى الراغتايم في ثمانينات القرن التاسع عشر، ووصلت شعبيتها إلى القمة خلال العقد الذي تلى منقلب القرن. كان الهوس بموسيقى الراغتايم من بعض نواحيه متحدرا من غناء البيض المتنكرين كسود الذي يعرف باسم المنيستريل، ولكن أسلوب الراغتايم كان يمثل أيضا ارتباطاً حميما أكثر بالتقنيات والقيم الموسيقية الأميركية الأفريقية، بسبب تزايد مشاركة كتاب الأغاني والمغنين السود في صناعة الموسيقى.

كلمة "راغتايم" مشتقة من العبارة الأميركية الأفريقية "to rag" التي تعني إضفاء الحيوية على قطعة موسيقية من خلال نقل نبرة اللحن إلى الأنغام غير المنتظمة في المقطوعة (تقنية تعرف بترخيم النغم). لهذه التقنية تأثير تكثيف النغم وخلق زخم إيقاعي. نقلت الأنماط الأساسية لموسيقى الراغتايم من موسيقى آلة البانجو، وهي الآلة الموسيقية الوترية التي طورها موسيقيون أرقاء من نماذج أولية أفريقية. كما تأثرت موسيقى الراغتايم أيضا بالإيقاعات الأميركية اللاتينية كالهابانيرا الكوبية وموسيقى فرق الاستعراضات العسكرية. وخلال ذروة شعبيتها، من أواخر التسعينات من العقد العشرين إلى نهاية الحرب العالمية الأولى، أدت موسيقى الراغتايم كل نوع يمكن تصوره من الفرق الموسيقية: فرق الموسيقى الراقصة، الفرق النحاسية، فرق الآلات الوترية الريفية، الأوركسترات السيمفونية، فرق البانجو والماندولين، إضافة إلى فرق عازفي البيانو المنفردين في أسلوب الراغتايم الكلاسيكي.

يوحي السوق المتنامي لأغاني موسيقى الراغتايم عند منقلب القرن إلى استمرار إعجاب البيض بالموسيقى الأميركية الأفريقية التي ظهرت بوضوح أولا في غناء المنيستريل. أضاف المؤلفون الموسيقيون التابعون لـ "تين بان آلي" بكل بساطة إيقاعات رخيمة النبرة ولغات محلية سوداء مصطنعة لتطييب الألحان الشعبية اللطيفة. كانت الفكرة استحداث أغان جديدة تكفي لتحفيز اهتمام المستمعين ولكن دون أن تكون معدلة جذرياً وتحتاج إلى قدر كبير من الجهد من جانب المستمعين.

وكما كانت الأغاني التي كان يؤديها مغنو المنيستريل ذوو الوجوه المطلية بالأسود أوروبية في الأسلوب، فقد كانت معظم أغاني الراغتايم أغنيات من نوع أغاني الاستعراضات العسكرية مع إيقاعات "غير منتظمة" أضيفت لخلق تأثير خاص.

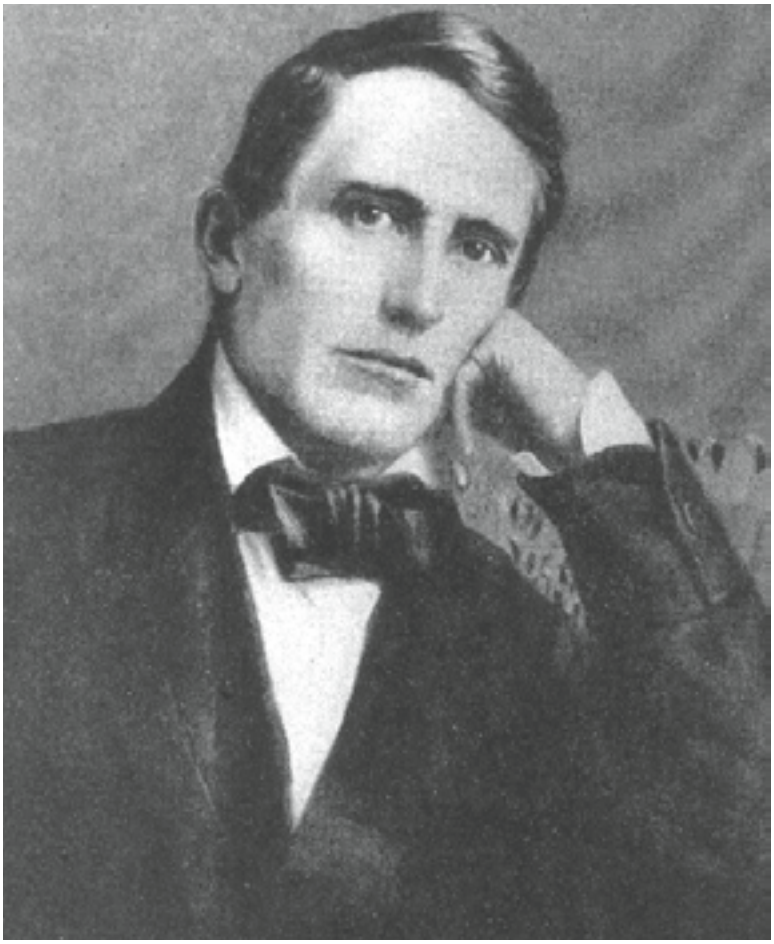
ربط بعض الأميركيين البيض الشباب أنفسهم بموسيقى الراغتايم للتمرد على السياسة المحافظة لأبائهم وللشخصيات السلطوية الأخرى، وهو نمط ازداد بروزه خلال عصر الجاز الذي ساد في العشرينات من القرن العشرين وعصر الروك أند رول الذي ساد في الخمسينات من القرن العشرين. موسيقى الراغتايم نموذج مثير للاهتمام للتيارات المتقاطعة المعقدة لتاريخ الموسيقى الأميركية: وهي متجذرة في إتقان موسيقيين سود موهوبين للأشكال الموسيقية الأوروبية، وهو الأسلوب الذي تم تداوله عبر حدود العرق، الطبقة، المنطقة، والجيل واستعملته مجتمعات محلية متنوعة بأشكال مختلفة.

ستيفن فوستر

يعتبر ستيفن كولينز فوستر (1826-1864) أول مؤلف مهم لأغاني الموسيقى الشعبية الأميركية وأول أميركي يكسب عيشه من العمل كمؤلف محترف للأغاني. كانت خبراته الموسيقية الأولى خلال نشأته في المنطقة الحدودية الغربية بالقرب من بيتسبرغ يسيطر عليها تقليد الأغنية العاطفية، التي اعتبرها الأميركيون الذين كانوا يحاولون الارتقاء إلى أعلى درجات الطبقة الاجتماعية بمثابة إشارة على مستواهم الرفيع. دمج فوستر أيضاً في أعماله مختلف أساليب الأغاني الشعبية الرائجة في أميركا في منتصف القرن: الأغاني الشعرية، الأوبرا الإيطالية الخفيفة، الأغاني الإيرلندية والألمانية، وأغاني المنيستريل التي يؤديها البيض وهم يضعون أقنعة سوداء على وجوههم. كان فوستر أستاذاً في فن التوليفات البسيطة إنما الآسرة من الألحان والنصوص، التي أشير إليها فيما بعد "بالخطافات" (Hooks). استمع الناس في كل مكان إلى مؤلفاته الموسيقية: في الحانات، المسارح، حفلات المنوعات وحفلات الفرق الموسيقية. أنجح أغنياته كانت "أولد فولكس آت هوم" إذ بيع منها 100 ألف نسخة من نوتات الموسيقى المطبوعة في عام 1851. وهذا الرقم يعادل بيع مليون إسطوانة في يومنا الحاضر. أصبحت بعض أغاني فوستر جزءاً من التقليد الشفهي الأميركي، الذي ينتقل من جيل إلى جيل.

اعتمد نجاح فوستر "كمؤلف أغنيات ناجحة " على قدرة الناس على قراءة التوزيعات الموسيقية لأغانيه التي كانت تنشر على نوتات الموسيقى المطبوعة وفي كتب الأغاني. خلال هذه الفترة، كثيراً ما كان الناس يعزفون القطع الموسيقية في منازلهم. وظل البيانو الآلة الموسيقية المركزية للموسيقى المنزلية في الولايات المتحدة حتى العشرينات من القرن العشرين عند إدخال جهاز الراديو التجاري.

انتهت حياة فوستر في العزلة والفقر وهو في سن 37 عاماً. باع أول أغنية ناجحة له "أوه سوزانا" إلى ناشر موسيقى بمبلغ 100 دولار وحقق الناشر الآلاف من الدولارات من بيع هذه الأغنية الناجحة عبر العالم دون أن يستفيد فوستر من هذه العائدات. كان هذا الوضع اعتيادياً لأن القانون كان يضمن حقوق شركات نشر الموسيقى وليس حقوق مؤلفي الأغاني.



موسيقى الجاز وموسيقى السوينغ الشعبية
الشكل الفني الأصلي لأميركا

من المعترف به أن قدرة الشباب على الانغماس بأنواع الهوايات الحديثة التي صورتها أفلام هوليوود وروايات مثل "غريث غاتسبي " للكاتب اف سكوت فيتزجيرالد قد تأثرت بمراكزهم الاجتماعية. فمن الأكيد، ليس باستطاعة الكل شراء سيارات فاخرة واحتساء الشمبانيا وحضور الحفلات الراقصة لأوركسترات الطبقات العليا. لكن يبدو أن جاذبية الجاز كرمز للانغماس في المتع الحسية، والحرية، والمرح تجاوزت حدود المنطقة، والإثنية، والطبقة وأوجدت سابقة لظواهر موسيقية مثل عصر السوينغ، وموسيقى الإيقاع والشجن، والروك أند رول.

برزت موسيقى الجاز، إحدى الأشكال الفنية الأصلية الأميركية، في مدينة نيو أورلينز بولاية لويزيانا، حوالي العام 1900. وقد شجع موقع نيو أورلينز كبوابة بين الولايات المتحدة ومنطقة البحر الكاريبي، وسكانها الموزعين على طبقات اجتماعية، والرواسب القوية للثقافة الفرنسية الاستعمارية، على تشكيل ثقافة موسيقية هجينة مختلفة عن ثقافة أي مدينة أميركية أخرى. برزت موسيقى الجاز من تجمع التقاليد الموسيقية المتنوعة في نيو أرولينز، بضمنها الراغتايم وفرق الاستعراضات والإيقاعات المستعملة في "ثلاثاء المرفع" (الماردي غرا) والمواكب الجنائزية، الأوبرا الفرنسية والإيطالية، الموسيقى الكاريبية والمكسيكية، أغاني "تين بين ألي" والتقاليد الغنائية الأميركية الأفريقية، الدينية منها (الروحية) والعلمانية (البلوز).

يعزى لعازف الكورنيت (البوق) والمغني المولود في نيو أورلينز، لويس أرمسترونغ بصورة شائعة فضل ابتكار بعض الملامح الأساسية لموسيقى الجاز، ولا سيما اتجاهها للإيقاع أو السوينغ وتشديدها على براعة العزف المنفرد على الآلات. وقد أثر أرمسترونغ بعمق أيضاً على تطور الغناء الشعبي السائد خلال العشرينات والثلاثينات من القرن العشرين. وبرز أرمسترونغ كموسيقي مؤثر على المستوى المحلي خلال السنوات التي تلت الحرب العالمية الأولى، ثم هاجر بعد ذلك إلى شيكاغو للانضمام إلى فرقة معلمه ومرشده الخاص كينغ (جو) أوليفر، ليعزف ما اعتبره نقاد عديدون أول تسجيلات موسيقى الجاز الحقيقية.

في عام 1924 انضم أرمسترونغ إلى فرقة فلتشر هندرسون في مدينة نيويورك ووجه الفرقة نحو أسلوب أكثر حرارة وأكثر ارتجالاً مما ساعد في إيجاد توليفة للجاز والموسيقى الراقصة لقاعات الرقص التي سميت فيما بعد بالسوينغ. بحلول الثلاثينات من القرن العشرين أصبح أرمسترونغ أكثر الموسيقيين السود شهرة في العالم بسبب انتشار إسطواناته وظهوره في الأفلام وعزف مقطوعاته في الإذاعة.

كانت موسيقى الجاز النشيد الرسمي لأول ثقافة محددة جيداً للشباب الأميركي الثائر ضد فظائع الحرب التي استخدمت فيها الآليات، والتزمت الأخلاقي الذي ساد القرن التاسع عشر. وقد تبنى الملايين من الأميركيين في سن التعليم الجامعي موسيقى الجاز كطريقة لإبراز اختلافهم عن جيل آبائهم.

باتجاه حركة عقارب الساعة إلى اليسار: أصبح نجوم الجاز مشاهير على الصعيد القومي، حتى أن صورهم ظهرت على الطوابع البريدية. أعضاء فرقة "ذي نيووايف جاز" في مهرجان التراث والجاز في نيو أورلينز، ترتبط "الموسيقى الكلاسيكية الاميركية" بطريقة وثيقة بتجربة الاميركيين الأفارقة. هنا طالب يعمل على رسم لوحة جدارية ليوم ذكرى الدكتور مارتين لوثر كينغ.

اتسم أسلوب أرمسترونغ بجماليات أوائل الجاز في نيو أورلينز حيث يتولى عازف البوق المسؤولية عادة عن تحديد لحن الأغنية. عبر كل حياته المهنية تحدث أرمسترونغ في أحيان كثيرة عن أهمية المحافظة على التوازن بين الارتجال (أو "التوجيه" كما سماه) والتعامل المباشر مع اللحن. رُوي أن أرمسترونغ قال في عيد ميلاده السبعين: "ليس هناك معنى في عزف مئات النوت الموسيقية إذا كانت نوتة واحدة تكفي."

الموسيقى الراقصة في "عصر الجاز"

رغم أن الجاز اعتبرته أوساط صناعة الموسيقى في باديء الأمر، نزوة عابرة، فقد شكل تأثيره على التيار السائد للموسيقى الشعبية تحولاً ثقافياً مهماً. برزت ثقافة فرعية جديدة من الطبقات العليا والمتوسطة من البيض، وكان يرمز إليها، بـ"أطفال الجاز" أو "الفلابرز" (شابات متحررات يرتدين تنانير قصيرة ويتميزن بالشعر القصير جداً) و "صبيان الجاز" (جاز بويز) أو "الشيوخ" (شباب سلوكهم الهادئ ولكن الحسي كان يقتدي بالنجم السينمائي رودولف فالنتينو). شملت هذه الحركة خليطاً من عناصر من "الثقافة العالية"، مثل روايات أف سكوت فيتزجيرالد ولوحات بابلو بيكاسو ومسرحيات يوجين أونيل، ومن الثقافة الشعبية ولا سيما أساليب الموسيقى والرقص والكلام التي تقتدي النماذج النمطية المعتادة للأميركيين السود. روجت لفكرة عصر الجاز وسائل الإعلام الواسعة الانتشار، ولا سيما هوليوود.

باتباع خطى موسيقى الراغتايم، مثل جنون الجاز تعاظم تأثير الأفارقة الأميركيين على الأذواق الموسيقية مع عادات التسوق للأميركيين البيض. وفي حين أنه زاد الفرص بوجه بعض الموسيقيين السود، فإن عالم أوركسترات الرقص بقي معزولاً عنصرياً بصورة صارمة. ظهر الموسيقيون الأميركيون الأفريقيون بتكرار متزايد في حانات وسط المدينة وقاعات الرقص في الفنادق (رغم أنهم كانوا يستطيعون الدخول إلى هذه الأماكن بصفة عاملين وليس كزبائن). وخلال السنوات الأخيرة من عشرينات القرن العشرين بدأ هواة موسيقى الجاز من البيض يرتادون النوادي الليلية الموجودة في أحياء الأميركيين الأفريقيين. قدمت هذه النوادي الليلية في هارلم، بمدينة نيويورك وفي الجانب الجنوبي من شيكاغو، التي كان يديرها "السود والملونون"، إلى زبائنها ومعظمهم من البيض طيفاً واسعاً من موسيقى الجاز. طوّر عازف البيانو العظيم والمؤلف الموسيقي ديوك ألينغتون، الذي كان يعمل في النادي الليلي الشهير "كوتون كلاب" في هارلم، أسلوباً أطلق عليه "موسيقى الغابة"، يتميز بنسيج كثيف وقاتم وجرس هادر.

ملك الجاز

أنجح فرقة للموسيقى الراقصة في العشرينات من القرن العشرين كانت أوركسترا الإمبسادور بقيادة بول وايتمان. ويبقى دور وايتمان في تاريخ موسيقى الجاز ملتبساً. فمن جهة، هو ساهم في ترويج نسخة "آمنة" مخففة من موسيقى الجاز إلى الجمهور. ومن جهة أخرى قدم وايتمان بعض المساهمات المهمة، بما في ذلك توسيع السوق لموسيقى الجاز الراقصة (وممهداً الطريق لعصر السوينغ)، وموظِفاً عازفين وموزعي أنغام من الشباب اللامعين لموسيقى الجاز، ومؤسساً لمستوى من الاحترافية قلدته على نطاق واسع فِرَق الموسيقى الراقصة للبيض والسود على حد سواء. دافع أيضاً عن الجاز ضد منتقديه من الناحية الأخلاقية (ووصفهم بأنهم "شانقو الجاز") وواصل العمل على تحقيق بعض أبعاد رؤية الموسيقي الأميركي الأفريقي العبقري جيم يوروب الذي كان يتوق إلى عمل سيمفونية من موسيقى الجاز. (وكانت فرقة وايتمان هي التي قدمت العرض الأول لمقطوعة "رابسودي إن بلو" للموسيقار جورج غيرشوين في العام 1924).

توسّعت في عام 1920 أوركسترا الأمبسادور التي كانت تضم 10 عازفين فقط إلى 19 بنهاية العقد. (خمس آلات نحاسية، خمس آلات نفخ، أربع آلات كمان، وقسم إيقاعي مكون من خمس قطع). في عام 1927 بدأ وايتمان يوظف بعض كبار عازفي موسيقى الجاز من البيض في ذلك العصر، ومنهم عازف البوق اللامع بيكس بايدربك والأخوان دورسي (جيمي وتومي)، الذين حققوا النجاح لاحقاً كقادة فِرَق في عصر السوينغ. كما استعمل في الحفلات الموسيقية الصغيرة (الكونسرت) وفي الحفلات الراقصة "فرقة صغيرة ضمن فرقة" مكونة من أفضل عازفي الجاز في الأوركسترا التابعة له، لعزف المقطوعات الموسيقية الشهيرة. وظف وايتمان أيضاً رواد منظمي الفِرَق الموسيقية الراقصة، مثل فرد غروفيه وبيل شاليس، لإعداد "كتاب" عن فرقته (مكتبة موسيقية لأعمال الفرقة) وساعد في تشجيع المغنين الشعبيين المتأثرين بموسيقى الجاز مثل بينغ كروسبي.

ملك موسيقى السوينغ

ابتداءً من العام 1935، برز أسلوب جديد من الموسيقى المستوحاة من الجاز يدعى "السوينغ"، الذي طورته في بادئ الأمر في أواخر العشرينات من القرن العشرين فِرَق رقص سوداء في نيويورك، وشيكاغو، وكانزاس سيتي، وقد ساهم هذا الأسلوب في تحول الموسيقى الشعبية الأميركية. وكلمة "سوينغ" (مثل كلمات "جاز"، "بلوز" و"روك أند رول") مشتقة من اللهجة الإنجليزية التي يتحدث بها الأميركيون الأفريقيون. استخدمت هذه الكلمة أولاً كفعل للتعبير عن الزخم الإيقاعي

باتجاه حركة عقارب الساعة من اليسار: مؤلف موسيقى الجاز، وعازف البيانو، وقائد الفرقة الموسيقية، ديوك ألينغتون، وقائد الفرقة بول وايتمان قاما بترويج شكل من الجاز اقل ارتجالاً، وأكثر "احتراماً". عازف البوق جون بيركس "ديزي" غيلسبي، كان رائد البيبوب والجاز الافريقي – الكوبي.

الانسيابي "المتأرجح" الذي خلقته الموسيقى عندما تُعزف جيداً، وقد استعملت هذه الكلمة كامتداد للإشارة إلى حالة عاطفية تتميز بالإحساس بالحرية، والحيوية والاستمتاع. الإشارات إلى كلمتي "سوينغ" و"سوينغينغ" شائعة الاستعمال في عناوين وكلمات اسطوانات الجاز التي أنتجت في العشرينات وأوائل الثلاثينات من القرن العشرين.

توفّر لنا موسيقى السوينغ نافذة تطل على القيم الثقافية والتغيرات الاجتماعية لحقبة "الصفقة الجديدة". كانت الروح الأساسية لموسيقى السوينغ تتسم بالاستمتاع غير المقيد، التمايل، و"تمضية الوقت الممتع". المستمعون إلى موسيقى السوينغ تجاوزوا الحدود الاجتماعية التي كانت تفصل بين المجموعات العرقية، والسكان الأصليين،

من اليسار: المؤلف الموسيقى، وكاتب الأغاني، وعازف البيانو يوبي بلايك (جالساً) قام بأداء توليفته المميزة لموسيقى الراغتايم، والجاز، والموسيقى الشعبية حتى التسعينيات من عمره. قال لويس أرمسترونغ مشيراً إلى عازف البوق بيكس بيدربك (1931-1903): "العديد من القطط حاولت العزف مثل بيكس، ولكن لم يتمكن أي منهم حتى الآن العزف مثله." فرانك سيناترا (إلى اليسار) وبينغ كروسبي اعتبرهما العديد بأنهما من أفضل المغنين "العاطفيين".

إلى اليسار: قائد الفرقة الموسيقية غاي لومباردو (1902 –1977) الذي أصبحت برامجه التلفزيونية الشعبية المعروضة في ليلة رأس السنة تقليداً قومياً.
إلى اليمين: الأخوان دورسي، وتومي على الترومبون، إلى اليسار، وجيمي، ألتوساكسوفون، إلى اليمين، قاد كل منهما فرقاً ذات تأثير كبير. ساعد برنامجهما التلفزيوني "ستايج شو" في خمسينات القرن العشرين في تعريف ألفيس بريسلي على الجمهور عبر البلاد.

والمهاجرين، الجنوبيين والشماليين، وسكان المدن، وسكان الأرياف، الطبقة العاملة والطبقة المتوسطة المتوسعة، والأعضاء التقدميين من النخبة المثقفة.

بالنسبة لحقبة السوينغ، حدثت "لحظة التأسيس" الأسطورية في صيف 1935 عندما قامت فرقة موسيقى رقص بقيادة عازف الكلارينت الشاب في موسيقى الجاز، ويدعى بيني غودمان (1909-1986)، بجولة فنية في كاليفورنيا. لم يكن غودمان عازفاً مرتجلاً ماهراً للجاز فحسب، إنما كان أيضاً انضباطياً صارماً، يشدد على أن يلعب الموسيقيون في فرقته أدوارهم بدقة متناهية. ساهم ظهور فرقة غودمان في برامج "دعونا نرقص" التي كانت تذاع عبر الإذاعات القومية وأسلوبها الساخن ذو الإيقاع الرخيم في بناء قاعدة كبيرة من المعجبين بهذه الموسيقى.

وكأنما انسجاما مع صورة الهوس الزائد التي كانت تحيط ببول وايتمان، توجت الصحافة هذا الموسيقي "ملكاً للسوينغ". لكن هناك عدة اختلافات كبيرة بين من عُرفا بملكيْ الجاز والسوينغ. ففي حين بقي وايتمان موسيقياً كلاسيكياً طوال حياته، كان غودمان في الواقع (ولو أنه قليلاً ما يلقى التقدير) موسيقياً مرتجلاً درس موسيقى الجاز دراسة دقيقة. وفي حين أن فرقة وايتمان قدمت موسيقى راقصة معدلة الإيقاع في قاعات الرقص وفق أسلوب استعار اسمه من الجاز، كانت فرقة غودمان بالفعل فرقة جاز، تؤدي موسيقى مصممة بدقة وفق ابتكارات الموسيقيين والمؤلفين والموزعين الأميركيين الأفريقيين. وفي حين أن أوركسترات الرقص لبول وايتمان في العشرينات من القرن العشرين لم تشمل أبداً موسيقيين ملونين، كان غودمان أول قائد أبيض لفرقة موسيقية يوظف فيها عازفين ملونين ابتداءً بعازف البيانو تيدي ويلسون عام 1936، وتبعه عازف الغيتار الكهربائي الشاب اللامع شارلي كريستشين، وعازف الفيبرافون ليونيل همبتون وعازف البوق كوتي ويليامز.

ومع أن الفرق الموسيقية الكبيرة اعتمدت بشدة على الترتيب الذي اتبعته الأغاني الشعبية لناشري وكتّاب موسيقى "تين بن آلي" النيويوركيين – التي تميزت بترتيبها المؤلف من 12 فاصلة موسيقية، وأسلوب الثلاثة أوتار، ونغمات الشجن الحزينة، وأساليب المناداة والاستجابة، فإن النوتات الموسيقية لموسيقى البلوز (الشجن) ظلت ركيزة موسيقى السوينغ. ومن بين كافة الفرق الموسيقية الكبيرة، كانت أكثر الفرق ارتبطا بتقاليد موسيقى البلوز هي التي قادها عازف البيانو وليام "كاونت" باسي (1904-1984). ولد باسي في ولاية نيو جيرزي واكتسب الكثير من خبرته الأولى كعازف وقائد فرقة في كانزاس سيتي بولاية ميزوري. وخلال العشرينات وأوائل الثلاثينات من القرن العشرين طورت فِرَق الرقص السوداء في كانزاس سيتي أساليب مميزة خاصة بها في عزف الموسيقى الراقصة الساخنة. ارتبط أسلوب كانزاس سيتي بصورة أوثق بتقليد البلوز الريفي من أسلوب الفرق الموسيقية العاملة في نيويورك واعتمد بقوة أكبر على اللازمات (الأنماط المتكررة). أحد التأثيرات المهمة على المفهوم الإيقاعي لفرق كانزاس سيتي كان تقليد عزف موسيقى بلوز البوغي - ووغي على البيانو، الذي يلعب فيه عادة عازف البيانو نمطاً متكرراً بيده اليسرى على أسفل لوحة مفاتيح للبيانو بينما يرتجل أنماطاً متعددة الإيقاعات بيده اليمنى.

فرقة موسيقية أخرى بارزة في حقبة السوينغ كانت أوركسترا ديوك إلينغتون بقيادة إدوارد كينيدي "ديوك" إلينغتون (1899-1974)، الذي اعتبر على نطاق واسع أحد أهم الموسيقيين الأميركيين في القرن العشرين. كان إلينغتون يجرب ويختبر الأشكال الموسيقية. استنبط أشكالاً موسيقية غير اعتيادية، وجمع الآلات الموسيقية بطرق غير عادية وخلق ألواناً للأنغام مميزة ومعقدة.

فرقة السوينغ الرئيسية الثالثة هي فرقة غلين ميللر (1904-1944). كانت أوركسترا ميللر من عام 1939 حتى عام 1942 أشهر فِرَقه للموسيقى الراقصة في العالم، وقد حطمت الأرقام القياسية لمبيعات الاسطوانات ولأعداد الحضور لحفلاتها الموسيقية. طور ميللر أسلوباً صافياً زاخراً بالحيوية مما أثار إعجاب الناس في المدن الصغيرة في منطقة الغرب الأوسط من البلاد كما القواعد الشعبية في المدن الكبيرة على الساحلين الشرقي والغربي، الذين كانوا يستمعون في السابق إلى موسيقى السوينغ. وبالنسبة للنجاح الشعبي المحض، كانت فرقة ميللر تمثل قمة عصر السوينغ وأنتجت 23 اسطوانة حققت المرتبة الأولى في أقل من أربع سنوات.

لم ينته الجاز ولا تأثيره البعيد المدى على الموسيقى والثقافة الأميركية في الثلاثينات من القرن العشرين. فموسيقى السوينغ، التي عرفت أيضاً بأنها موسيقى الفرق الموسيقية الكبيرة، كانت قد نمت وتأثرت بقوة بموسيقى الجاز. وفيما يتجاوز عصر موسيقى السوينغ، حدد كل جيل لاحق من الموسيقيين أسلوبه الخاص في الجاز، مستجيباً ومتحدياً للإرث السمعي الذي بدأ في نيو أورليانز. أساليب موسيقى البيبوب، كول جاز، فيوجين جاز، سول جاز وأسيد جاز، هي مجرد قليل من الأساليب الموسيقية التي نمت من الشجرة الأصلية للصوت.

زقاق تين بان

وضع
"المعايير الموسيقية"

"المعيار الموسيقي" الأميركي

خلال العشرينات والثلاثينات من القرن العشرين دمج مؤلفو الموسيقى وكُتّاب الأغاني هيكليات الأغاني الأبكر لإنتاج شكل يجمع بين أبيات الأغنية واللازمة مما أتاح إجراء أنواع كثيرة من التغييرات المثيرة للاهتمام، على أيدي المؤلفين الموسيقيين الأكثر ابتكاراً. وفي حين أصبح بيت الأغنية لا يعتبر أكثر من مقدمة، فإن اللازمة، أو الجزء الذي يعتبر دائماً على أنه "الأغنية"، كان يتألف بصورة نموذجية من أربعة أقسام بطول متساوٍ وفق النمط A B B A.

- يمثل القسم A اللحن، والنمط الأساسي لكلمات الأغنية، ومجموعة من التغييرات الوترية لدعمهما.
- ومن ثم يتم تكرار لحن القسم A باستعمال كلمات جديدة، وفي أحيان كثيرة يتم إدخال تغييرات طفيفة على اللحن، مما يجعل من A هذه بمثابة تغييرات وتعديلات موسيقية للحن A.
- وبعد ذلك يتم إدخال موسيقى القسم B أو "الجسر". يقدم الجسر مواد جديدة، أي لحناً جديداً، وتغييرات وترية، وكلماتٍ الأغنية.
- وأخيراً يكرر اللحن A والتغييرات الوترية مع كلمات جديدة وأحياناً مع تعديلات إضافية في اللحن أو مع إضافة ما يسمى بـ "اللازمة أو السطر الأخير من الأغنية"، مما ينتج اللحن A، وتغايرات ثانية للحن A.

قد يتوقع المستمعون الذين ألفوا هذا الشكل الموسيقي أن يتبع القسم A عند نقطة معينة قسماً مقابلاً مع اختلاف في الأوتار، والكلمات، واللحن (الجسر)، وأن الأداء قد ينتهي على الأرجح بسماع القسم A مجدداً. المؤلفون، والموسيقيون، والمغنون والموزعون الموسيقيون، أي الأفراد الذين يؤدي اختيارهم للمفاتيح ودرجة السرعة والآلات الموسيقية المرافقة، وما إلى ذلك، إلى مطابقة القوة الصوتية للمغني مع أغنية مُعيّنة، اكتسبوا مهارة تلبية هذه التوقعات وفي نفس الوقت أدخلوا التغيير الكافي غير المتوقع للاستحواذ على انتباه المستمع. كان بإمكان أفضل مؤلفي الأغاني في زقاق "تين بان" العمل إبداعياً ضمن هذه التحديدات الهيكلية.

لم تتعامل أغاني " تين بان آلي" بشكل عام مع المسائل المقلقة السائدة في زمنها. وبدلاً من ذلك هدفت الأغاني الشعبية والمسرحيات والأفلام الموسيقية التي ظهرت فيها بصورة نموذجية إلى مساعدة الناس على التخلص من ضغوط الحياة اليومية. استكشفت أغنيات زقاق "تين بان" في مضمون كلماتها كما في أسلوب أدائها النموذج المثالي للحب الرومانسي. وبعكس الأغاني الشعرية الأوروبية القديمة، حيث كانت أعمال شخصيات الأغنية تسرد في أحيان كثيرة من وجهة نظر خارج

خلال العشرينات والثلاثينات من القرن العشرين، قام مؤلفو الألحان المحترفون، العاملون ضمن مجموعة محددة من الأشكال المتوارثة من الموسيقى الشعبية التي سادت في القرن التاسع عشر والمتأثرون بهوس بموسيقى الراغتايم والجاز، بكتابة بعض أكثر الأغاني المؤثرة والناجحة تجارياً في تلك الفترة. هؤلاء المؤلفون، والعديد منهم كانوا من المهاجرين اليهود، وجدوا في الموسيقى صناعة خالية نسبياً من التحيز الاجتماعي الذي كثيراً ما كان يعيق تقدمهم في المجالات الأخرى. ولدت جهودهم العديد من المعايير الأساسية، بما في ذلك الأغانيً التي ما زالت متداولة بنشاط حتى هذا اليوم.

التجربة الشخصية للمغني، فإن طابع استعمال كلمات بصيغة المتكلم في أغاني زقاق "تين بان" (كما هي مقترحة في عناوين أغانٍ مثل "ماذا سأعمل؟"، "لماذا أحبك؟" و"أنني أحصل على متعة معك" و"إنسان ما يحبني") سمح للمستمع بأن يشبه تجربته الخاصة بصورة مباشرة أكثر بتجربة المغني. تبنّى كتّاب الأغاني في زقاق "تين بان" بشكل عام أسلوب مخاطبة واقعيا، كما حصل في أغاني مثل "جيبرز كريبرز، أين تحصلون على هذه البيبرز؟" التي أوحت بأن أي شخص يعمل بجهد يستطيع أن يختبر نعيم الحب الرومانسي، أو من خلال "أغنية المشعل"، يعاني من تحطم قلبه بسبب قصة غرام أصبحت مريرة.

ساهم تطوّر الأسلوب الغنائي المسمى بالدندنة العاطفية في تعزيز هذه الروابط بين الموسيقى الشعبية والتجربة الشخصية. فعند الاستماع إلى التسجيلات الأولى لمغني الفودفيل، مثل أدي كانتور أو آل جولسون اللذين تم تطوير أساليبهما المغالية لأدائهما في مسارح كبيرة، يشعر المرء بأنه "يُغنِي له" (وحتى "يصرخ عليه" أحيانا). تسجيلات بينغ كروسبي أو فرد أستير، التي جرت بعد إدخال الميكروفون الكهربائي في أواسط العشرينات من القرن العشرين تُشكل نوعاً مختلفاً من التجربة الموسيقية: تجربة خاصة. يدعوك الصوت الحريري اللطيف المظلل إلى المشاركة في أكثر الأسرار شخصية، ويتحدث إليك وحدك. في بعض الأحيان، يدخل المستمع بخياله إلى صوت المغني ويحصل عندئذ نوع من الانصهار النفسي بين شخصين لن يتقابلا وجهاً لوجه أبداً.

عمالقة زقاق تين بان

لعب المهاجرون اليهود، وبالأخص الذين قدِموا من دول أوروبا الوسطى والشرقية، دوراً رئيسياً في الأعمال الموسيقية في أوائل القرن العشرين، وذلك كمؤلفين موسيقيين، وكُتّاب أغاني، ومغنين، وناشرين، وخبراء دعاية. وفي العروض المسرحية الغنائية أو الفودفيل، ومن ثم عبر كامل قطاع الترفيه، كثيراً ما كانوا لا يتعرضون للمشاعر المناهضة للسامية مثلما كانوا يواجهون في مؤسسات الأعمال الراسخة الأخرى. ونتيجة لذلك كان العديد، ولكن بالتأكيد ليس الجميع، من كُتّاب الأغاني الأكثر نجاحاً، من اليهود.

إرفينغ برلين، الذي ولد وكان اسمه إسرائيل، أو إيزيدور بالين (1888-1989)، وصل مع عائلته إلى منطقة الجانب الشرقي الأدنى من مدينة نيويورك عندما كان في سن الرابعة، هربا من المذابح الجماعية في روسيا. عمل في سن الثامنة ببيع الصحف في الشارع ، وفي سن الرابعة عشرة غادر منزل أهله نهائياً. فعمل كمرشد لموسيقي أعمى يعزف في الشوارع، وكعازف بيانو في الحانات، وكنادل يغني.

الأغنية الأولى التي أكسبت برلين شعبية جماهيرية كانت "الكزاندرز رغتايم باند" التي نشرت عام 1911. وبيع منها مليون ونصف مليون إسطوانة على الفور تقريباً. كتب برلين، مثله مثل غيره من المؤلفين الموسيقيين من زقاق "تين بان"، أغاني للمسرح في برودواي ولوسيلة الترفيه الجديدة، الفيلم الناطق (ألف الموسيقى لـ 18 فيلماً). وقد أدى آل جونسون في فيلم "مُغني الجاز" أغنية "السماوات الزرقاء" التي ألفها إرفينغ برلين. عرض فيلم "هوليداي إن" المنتج عام 1944 أحد أنجح

كان أدي كانتور العازف المفضل في برودواي، ولدى مستمعي الإذاعات ومشاهدي التلفزيون.

إثيل ميرمان، التي كانت سكرتيرة في الأصل، بدأت عملها الفني في برودواي في الاستعراض الموسيقي "غيرل كرايزي" للأخوين غرشوين.

إلى اليسار: جورج غيرشوين كتب النوتات النموذجية للموسيقى الكلاسيكية والجاز، ومع أخيه مؤلف الأغاني ايرا غيرشوين قام بتأليف العديد من الألحان التي تشكل اليوم "كتاب ألاغاني الأميركي الكبير". إلى اليمين: المؤلف الموسيقي ريتشارد رودجرز، جالساً مع شريكه مؤلف الأغاني لورنز هارت. بعد وفاة هارت، قام رودجرز وأوسكار هامرستاين الثاني بإطلاق مجموعة ثانية من الحفلات الموسيقية في برودواي التي لاقت رواجاً ساحقاً، بما في ذلك مسرحية "أوكلاهوما" الثورية.

إلى اليسار: اليانور بوويل وفريد أستير يرقصان "تو بيغين ذي بيغوين"، وهي أغنية حققت نجاحاً ساحقاً سنة 1938 وسجلها عازف الكلارينيت أرتي شو والاوركسترا التابعة له وكتبها كول بورتر. إلى اليمين، الذي جعلته إيقاعاته المتطورة وأشكاله الموسيقية المعقدة من أبرز مؤلفي الأغاني الأميركيين.

أغاني برلين، "وايت كريسماس"، أما موسيقى المسرحية الموسيقية التي عرضت في برودواي عام 1946، بعنوان "آني خذي بندقيتك" التي ألّفها برلين، ربما تضمنت أغاني ناجحة أكثر من أي مسرحية أخرى ("يقولون إنه لأمر مدهش"، "الفتاة التي سأتزوجها"، "أقوم بما يأتي طبيعياً" و"لا توجد أعمال أفضل من أعمال الاستعراض"، من بين أغان أخرى). كان برلين أكثر المؤلفين إنتاجاً واستمرارية من موسيقيي زقاق "تين بان"، وقد عمل ناشطاً في مهنة كتابة الأغاني لفترة تصل تقريباً إلى 60 سنة.

كانت الحياة المهنية وإنجازات جورج غيرشوين، الذي ولد باسم جيكوب غيريشويتز (1937-1899) لأب مهاجر يعمل في صناعة الجلود، فريدة من نوعها. وحين توفي في عمر مبكرٍ بصورة مأساوية عن عمر 38 عاماً (بسبب سرطان في المخ)، كان قد حقق شهرة عالمية، ويبقى حتى يومنا الحاضر على الأرجح أشهر المؤلفين الموسيقيين الأميركيين. وحده بين معاصريه المميزين العديدين في زقاق "تين بان"، سعى غيرشوين إلى تحقيق النجاح في عالم حفلات الكونسرت الموسيقية ("رابسودي بالأزرق" و"أميركي في باريس") كما في مجال الموسيقى الشعبية. وسوية مع شقيقه، كاتب الأغاني إيرا غيرشوين، ألف جورج عشرات من الأغاني الكلاسيكية لزقاق "تين بان" شملت أغاني أساسية مثل "لدي إيقاع"، "إيقاع ساحر" و"أوه، يا سيدتي كوني طيبة".

تُظهر الأغاني الشعبية لغيرشوين، كما أعماله "الكلاسيكية"، دمجاً متطوراً للوسائل الأسلوبية المستمدة من مصادر أميركية أفريقية، مثل إيقاعات النغم المعدلة وألحان البلوز، وتتفوق بكثير على الاستعمال السطحي لهذه الوسائل في معظم الأعمال الموسيقية للأميركيين البيض في ذلك الوقت. وأعظم مؤلف موسيقي لغيرشوين، "بورغي أندبيس" (1935)، والذي أسماه "أوبرا شعبية أميركية"، يمثل أهم توليف كامل للتأثيرات الأسلوبية للموسيقى الكلاسيكية الأوروبية، والموسيقى الشعبية السائدة، وتأثيرات أساليب الموسيقى الأميركية الأفريقية، وهو توليف يبقى خاصاً به، ولكنه أيضاً توليف يمجّد التنوع الواسع للثقافة الأميركية.

كول بورتر (1964-1891)

ولد لعائلة ثرية في إنديانا ودرس الموسيقى الكلاسيكية في جامعتي ييل وهارفارد وفي "سكولا كانتوريوم" في باريس. تشمل مساهماته الدائمة لكتّاب الأغاني الأميركية، "ليلاً ونهاراً"، و"احصل على متعة معك"، و"احتفظ بك تحت جلدي". ريتشارد روجرز (1979-1902)، الذي أنتج العديد من أفضل أغنيات الفترة بالتعاون مع كاتبي الأغاني لورنز هارت (1943-1895) وأوسكار هامر شتاين الثاني، كان ابنا جامعيا لطبيب وعازف بيانو. من أشهر قطعه الموسيقية، "أليست رومانسية" و"القمر الأزرق".

وتمثّل الأغاني التي كتبها هؤلاء الرجال وآخرون غيرهم إنجازاً لجهة النوعية والكمية التي تبقى استثنائية حتى يومنا هذا. العديد من أفضل جهودهم غذى العلاقة المتبادلة الطويلة الأمد والمفيدة بين جماعة زقاق "تين بان" ومسارح برودواي القريبة، التي تمتعت بنجاح عظيم من خلال العروض المسرحية الموسيقية واستعراضات "الفوليز"، التي بفضل تتابع عروضها للوصلات الهزلية، والأغاني، والرقصات والممثلين المتعددين، أصبحت النمط اللاحق الواضح للعروض المسرحية الغنائية، أو الفودفيل. وقد قام برلين، وبورتر، والأخوان غيرشوين، وروجرز، وهارت وغيرهم من كتّاب الأغاني البارزين في تلك الفترة بكتابة عشرات الألحان للأعمال المسرحية الموسيقية التي قُدّمت في برودواي.

عكست الأغنية الشعبية، كما ساعدت في تشكيل التغييرات العميقة في المجتمع الأميركي خلال العشرينات والثلاثينات من القرن العشرين: تمازج ثقافات الطبقة العليا والدنيا، وتبني تكنولوجيات جديدة، والتوسع في الرأسمالية القائمة على الشركات المساهمة، والتفاعل الحميم المتزايد بين الثقافتين البيضاء والسوداء خلال فترة التمييز العنصري المذموم، وبروز ثقافة شعبية قومية حقيقية. ولم تعد هذه الأغاني تسيطر على الذوق الشعبي فقط كما كانت عادتها. ومع ذلك فإن أجيالا جديدة من الموسيقيين والمستمعين لا زالوا يعيدون اكتشافها. وكان لجماعة زقاق "تين بان" وأسلوب الغناء العاطفي المعروف "بالدندنة" تأثيرات مهمة (رغم عدم الاعتراف بهما في أحيان كثيرة) على الإيقاع، والبلوز، والروك أند رول خلال الخمسينات والستينات من القرن العشرين. لا زالت أغان عديدة صدرت من زقاق "تين بان" تُستعمل من جانب أجيال جديدة من موسيقيي الجاز المعاصرين كأساس لارتجالاتهم الموسيقية. كما يستمر نجوم الأغنية الشعبية الحاليون بتأدية هذه الأغاني، مثل تسجيل ألفيس كوستيللو لأغنية "ماي فاني فالانتاين" (ألف موسيقاها ريتشارد روجرز ولورنس هارت)، ونسخة ويللي نلسون لأغنية "السماوات الزرقاء" (إرفينغ برلين)، والأغنية الثنائية لبونو مع فرانك سيناترا في "احتفظ بك تحت جلدي" (كول بورتر)، وقيام فرقة سماشينغ بامبكينز بإعادة إحياء الأغنية "سمائي الزرقاء" عام 1996. في أوائل التسعينات من القرن العشرين ظهر المغني العاطفي العريق توني بنيت في المسلسل التلفزيونية "أنبلاغد" الذي عرض على قناة أم تي في ووجد له مستمعين جددا بين هواة الموسيقى "البديلة"، الذين يقدرون المزج بين الكثافة العاطفية والتطور في أسلوب بينت وحتى في العديد من الأغاني ذات الطراز القديم نفسها.

الموسيقى المبكرة للجنوب الأميركي "الموسيقى العرقية" و"موسيقى الهيل بيلي"

على الرغم من وضع تمييز واضح بين الموسيقى العرقية وموسيقى الهيل بيلي، اللتين ضمتا عشرات من الأساليب المحددة، فقد كان لديهما عدد مشترك من المزايا المهمة. يعود أصل النوعين من الموسيقى بصورة رئيسية إلى الجنوب الأميركي وكانتا متجذرتين في التقاليد الموسيقية الشعبية الطويلة الأمد. ومع دخولهما إلى السوق الجماهيرية، مزج هذان النوعان الأساليب الموسيقية الريفية الأقدم منهما مع مظاهر من الثقافة الشعبية القومية، بما في ذلك عروض المنيستريل، الفودفيل، كما الأشكال الموسيقية، والمواضيع الشعرية، وأساليب الأداء الشعبية لموسيقى زقاق "تين بان". نمت الموسيقى العرقية

مغني البلوز ستافن شاين، في الخلف، عام 1934. كان سجناء "مجموعة السلاسل" في عمق الجنوب يكبلون في أحيان كثيرة بسلاسل مضلعة.

وموسيقى الهيل بيلي بفضل جهود صناعة الموسيقى لتطوير أسواق بديلة خلال فترة التراجع في مبيعات الإسطوانات على الصعيد القومي فتم نشرها عبر البلاد بواسطة وسائل جديدة، منها التسجيل الكهربائي، والراديو، والأفلام الناطقة، ومن خلال عملية الهجرة إلى المدن التي أثّرت على حياة الملايين من الأميركيين الريفيين خلال العشرينات والثلاثينات من القرن العشرين. وفرت المجموعتان الموسيقيتان الأساس لأشكال من الموسيقى الشعبية التي برزت بعد الحرب العالمية الثانية (الإيقاع، والبلوز، موسيقى الريف (الكانتري)، وموسيقى الويسترن "الغرب" والروك أند رول) ووسعتا انتشارهما عبر الحدود الإقليمية وفي النهاية عبر الحدود الدولية.

التسجيلات الموسيقية العرقية

يمكن إرجاع اكتشاف الموسيقى السوداء (وموسيقى الجنوب بوجه عام) من جانب صناعة الموسيقى إلى مجموعة من الإسطوانات التي أنتجت في العام 1920 شملت أعمال مغنية الفودفيل مامي سميث (1883-1946). قام بيري برادفورد، وهو كاتب أغاني أسود وصاحب متجر ناجح لبيع التسجيلات الموسيقية ، بتعريف شركة أوكيه ريكورد كومباني على المغنية سميث. نُشرت إسطوانة أدت فيها سميث أغنيتين لبرادفورد في تموز/يوليو 1920، ومع أن شركة أوكيه لم

استعملت العبارتان "عِرق" و"هيل بيلي" من جانب صناعة الموسيقى الأميركية منذ أوائل العشرينات حتى أواخر الأربعينات من القرن العشرين لتصنيف موسيقى الجنوب والدعاية لها. كانت "الإسطوانات العِرقية" تسجيلات للأغاني التي يؤديها موسيقيون أميركيون أفريقيون وقد أنتجت بصورة رئيسية لبيعها إلى المستمعين الأميركيين الأفريقيين. ومن جهة أخرى، فإن موسيقى "الهيل بيلي" أو أغاني "أيام زمان" كان يغنيها بيض جنوبيون، وكانت تسجل بصورة رئيسية لبيعها لهم. رغم وجود بعض الاستثناءات، عكست صناعة الموسيقى بوجه عام أنماط التمييز العنصري الأكثر انتشاراً في المجتمع الأميركي. والمفارقة هي أن هذه الإسطوانات كانت أيضاً إحدى الوسائل الرئيسية التي انتقلت من خلالها الموسيقى عبر الحدود العرقية.

مغنية موسيقى البلوز المحبوبة شعبياً في العشرينات والثلاثينات من القرن العشرين بيسي سميث، تركت تأثيراً عميقاً على الأجيال اللاحقة من مغنيي الجاز.

تقم بأي جهد خاص لترويجها، حققت هذه الإسطوانة نسبة مبيعات عالية لم تكن متوقعة. دخلت سميث من جديد إلى استديو التسجيل بعد شهرين وسجلت إسطوانة "كرايزي بلوز" مع أغنية "إنها هنا أمامك ولك" (فإذا لم تحصل عليها... فذلك ليس بسبب خطئي"). أعلنت شركة أوكيه عن إسطوانة "كرايزي بلوز" في مناطق تجمعات السود وباعت منها عدداً مذهلاً بلغ 75 ألف اسطوانة خلال شهر واحد (في ذلك الوقت، كان بيع 5 آلاف نسخة من إسطوانة معينة يسمح لشركة الاسطوانات أن تسترجع تكلفة الإنتاج، مما يعني أن أية مبيعات إضافية للإسطوانة كانت تعتبر أرباحاً صافية تقريباً). توفرت إسطوانات مامي سميث بسرعة في متاجر الموسيقى، والصيدليات التي تباع فيها وسائل التجميل والترفيه، ومتاجر الأثاث، وغير ذلك من منافذ البيع في المدن الشمالية والغرب الأوسط وعبر كامل عمق الجنوب.

استعمل رالف بير (1892-1960) الجملة الجذابة "الموسيقى العرقية" للمرة الأولى. ولد بير في ميزوري وعمل لاكتشاف المواهب لحساب شركة أوكيه ريكوردز، ثم عمل كمساعد في جلسات تسجيل أول إسطوانة لمامي سميث. ومع أن عبارة "العرق" قد تبدو ازدرائية في يومنا هذا، فقد كانت تُستعمل كعبارة إيجابية في المجتمعات الأهلية الأميركية الأفريقية خلال العشرينات من القرن العشرين وكانت نموذجاً مبكراً من نماذج القومية السوداء. وكان من الممكن للمرء الذي يريد أن يعبر عن فخره بتراثه أن يشير إلى نفسه على أنه "رجل عرق". التقطت بسرعة شركات أخرى هذه العبارة كما استعملت بصورة واسعة من جانب الصحافة السوداء. شملت التسجيلات الموسيقية التي نُشرت على إسطوانات "عرقية" مجموعة متنوعة من الأساليب الموسيقية: البلوز، الجاز، إنشاد الكورس الديني، الرباعيات الصوتية، الفِرَق الموسيقية الوترية، وفرق "العزف على الآلات الموسيقية المصنعة منزليا"، وكذلك

العروض الكلامية الشفهية كالمواعظ، والقصص، والبرامج الهزلية. لم يتم تلقائياً تصنيف كافة الإسطوانات التي سجلها فنانون أميركيون أفريقيون على أنها إسطوانات عرقية. فعلى سبيل المثال، صُنفت إسطوانات فِرَق الأوركسترا الراقصة السوداء أو فِرَق موسيقى الجاز، التي جذبت عدداً كبيراً من المستمعين البيض، ضمن كتالوغات إسطوانات الموسيقى الشعبية السائدة. حتى أن عدداً قليلاً من إسطوانات فنانين أميركيين أفريقيين وجدت طريقها إلى كتالوغات موسيقى الهيل بيلي.

شكل بروز الإسطوانات العرقية نمطاً تكرر مرات عديدة في تاريخ الموسيقى الشعبية الأميركية حيث تصدّر أصحاب مشروعات تجارية صغيرة من الموهوبين، ممن كانت لهم ارتباطات في أحيان كثيرة مع شركات إسطوانات مستقلة صغيرة، جهود اكتشاف وترويج الموسيقى خارج الدوائر التجارية السائدة.

شهدت العشرينات من القرن العشرين بروز شركات إسطوانات يملكها أميركيون أفريقيون وكانت شركة بلاك سوان، التي أسسها هاري بايس في نيويورك عام 1921، أول هذه الشركات. في إعلانه عن الشركة الجديدة، ذكر بايس أنه ينوي تلبية "مطلب مشروع ومتعاظم" بين الـ 12 مليون أميركي من أصل أفريقي في الولايات المتحدة.

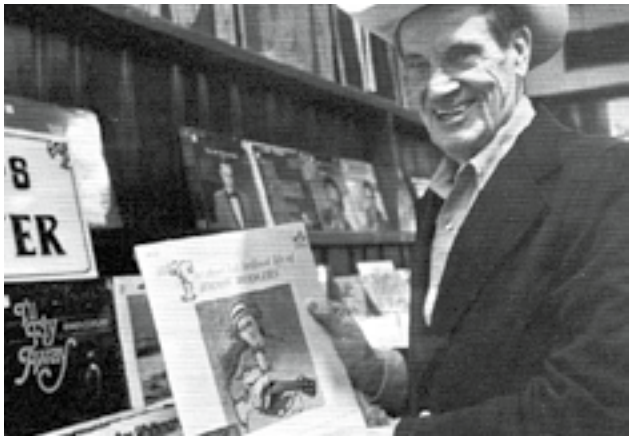
بحلول عام 1927، كانت تُسجَّل حوالي 500 اسطوانة عرقية في كل سنة، وخلال كامل سنوات العقد العشرين من القرن الماضي اشترى الأميركيون الأفريقيون حوالي 10 ملايين إسطوانة لموسيقى البلوز والتراتيل الدينية سنوياً، أي تقريباً إسطوانة واحدة لكل شخص وهو رقم عالٍ ومذهل، إذا قورن مع سوق الإسطوانات السائدة، ولا سيما إذا أخذنا في الاعتبار أن العديد من السود كانوا يعيشون في فقر. وهكذا، ترعرع العديد من الشباب في هذه المجتمعات الأهلية مع صوت الفونوغراف كجزء من تجربتهم اليومية. والمهاجرون من المجتمعات الأهلية الريفية الذين كانوا قد استقروا في مراكز المدن ويعودون إليها من وقت لآخر، حاملين معهم آخر الإسطوانات الناجحة فقد أوجدوا بذلك دفقاً متواصلاً للأساليب والأذواق الموسيقية بين المدينة والريف.

من الواضح أن تجارة التسجيلات الموسيقية لم تخلق الموسيقى العرقية أو مستمعيها المستهدفين من لا شيء. لكن قد يكون دقيقاً بدرجة أكبر، القول إنه كانت هناك قاعدة من المستمعين الأميركيين الأفريقيين موجودة بالفعل، وإن الشركات الساعية لأسواق جديدة تحركت لاستغلال (وفي بعض الحالات لتشكيل)، هذا الشعور بالهوية السوداء المميزة. ساعدت هذه العملية بدورها في خلق ثقافة موسيقية أميركية أفريقية قومية بالفعل، وللمرة الأولى أصبح من الممكن لأشخاص يعيشون في مدينة نيويورك، وغاري (إنديانا)، وجاكسون (مسيسيبي)، ولوس أنجلوس أن يسمعوا إسطوانة الفونوغراف ذاتها في نفس الوقت تقريباً. فخلال هذه الفترة برز الجيل الأول من نجوم الموسيقى السوداء القومية وكان من بينهم بيسي سميث، وليمون جيفرسون الأعمى، وروبرت جونسون.

الموسيقى الريفية المبكرة: تسجيلات هيل بيلي

موسيقى "الهيل بيلي" التي أعيدت تسميتها لاحقا "موسيقى الريف والغرب" أو ببساطة "الموسيقى الريفية" تطورت بصورة رئيسية من الأغاني الشعبية، والأغاني الشعرية، والموسيقى الراقصة للمهاجرين من الجزر البريطانية. كان أول جيل من فناني تسجيلات موسيقى الهيل بيلي ملماً أيضاً بالأغاني العاطفية لجماعة زقاق "تين بان" وأصبحت هذه المواد جزءاً مهماً من ذخيرة الموسيقى الريفية، سوية مع الأغاني الشعرية الأنغلو-أميركية الأقدم عهداً وألحان رقص المربعات أو السكوير دانس.

والمثير للاهتمام كان السباق في



حفلة موسيقية بمناسبة الذكرى الخامسة والسبعين من "جلسات البريستول" التي أطلقها جيمي روجرز وكارتر فاميلي.
ارنست ديل تابّ "تروبادور تكساس" ساعد في إطلاق أسلوب "الهونكي-تونك" من الموسيقى الريفية التي تعزف في الملاهي الليلية.

سوق الإسطوانات الذي نشأ في أوائل العشرينات من القرن العشرين، وقاد إلى إنتاج أول إسطوانات للموسيقى الريفية. أول إسطوانة ناجحة تجارياً من موسيقى الهيل بيلي، التي أداها موسيقي من شمال جورجيا يدعى فيدلين جون كارسون، أنتجتها شركة أوكه ريكوردز عام 1923 خلال رحلة تسجيل للموسيقى إلى أتلانتا. هدفت هذه الرحلة الميدانية بقيادة رالف بير وصاحب متجر إسطوانات محلي يدعى بولك بروكمان، بالواقع إلى العثور على مواد جديدة للسباق في سوق الإسطوانات.

كان الراديو الواسطة الجديدة الحاسمة بالفعل للنمو السريع لسوق موسيقى الهيل بيلي. ففي العام 1920، بدأت أول محطة إذاعية تجارية في الولايات المتحدة (KDKA في بيتسبيرغ)، بثها الإذاعي، وبحلول عام 1922 أصبحت هناك أكثر من 500 إذاعة تجارية عبر البلاد، بضمنها 89 إذاعة في الجنوب. العديد من المزارعين وأفراد الطبقة العاملة الذين كانوا لا يستطيعون شراء إسطوانات جديدة أصبح باستطاعتهم شراء جهاز راديو وتسديد ثمنه على أقساط شهرية وبالتالي تمكنوا من سماع مجموعة واسعة من البرامج الموسيقية.

لم يبدأ معظم موسيقيي الهيل بيلي خلال العشرينات والثلاثينات من القرن العشرين عملهم كموسيقيين محترفين يعملون بدوام كامل. وأشار مؤرخ الموسيقى الريفية، بيل سي مالون، إلى أن الغالبية كانوا عمالاً في مصانع النسيج أو مناجم الفحم، وكانوا مزارعين وعمالا في السكة الحديدية ورعاة بقر ونجارين وسائقي عربات شحن ورسامين وعمالا عاديين وحلاقين، وحتى أن تلك المجموعة منهم ضمت محامياً أو طبيباً أو واعظاً دينياً. أحد الاستثناءات المهمة لهذه القاعدة كان فيرنون دالهارت (1883-1948)، وهو الذي مغنيا سابقا في الأوبرات الخفيفة وقد ولد في تكساس وسجل أول إسطوانة ناجحة للموسيقى الريفية. كانت مهنة التسجيل التي مارسها دالهارت في عام 1916 قد بدأت تتلاشى، ولذلك اتفق مع شركة فيكتور للسماح له بتسجيل إسطوانة موسيقى هيل بيلي في محاولة للاستفادة المالية من الشعبية المتزايدة لهذا النوع من الموسيقى. في عام 1924، سجل دالهارت أغنيتين: "حطام القطار أولد 97"، التي تحكي قصة تحطم قطار في فرجينيا و"أغنية السجين"، وهي مزيج عاطفي ضم بعض أبيات أغنية قديمة معروفة أكثر لمقطعها الذي يقول، "لو كان لدي جناحا ملاك، لقمت بالطيران فوق جدران السجن هذه." كانت هذه الإسطوانة أول إسطوانة رائجة جداً لموسيقى الهيل بيلي، حيث بيع منها حوالي مليون نسخة وساهمت في نجاح صناعة الموسيقى الريفية الناشئة.

كان اثنان من أكثر الأعمال شعبية للموسيقى الريفية المبكرة هما لكارتر فاميلي وجيمي روجرز. تعتبر عائلة كارتر التي ولدت عند سفوح التلال المعزولة لجبال كلينش ماونتينز في فرجينيا، من أهم المجموعات الموسيقية في تاريخ الموسيقى الريفية. وقائد هذه الفرقة الثلاثية كان أي بي "دوك" كارتر (1891-1960)، الذي جمع ونظم الأغاني الشعبية التي شكلت مصدر الإلهام لتأليف العديد من ذخيرة أغاني المجموعة، كما كان مغنياً جهيراً (باس). غنت زوجته سارة (1899-1979) معظم القطع الصوتية الرئيسية وعزفت على القيثارة أو الغيتار. وأدّت شقيقة زوجته مايبل (1909-1979) أغاني الهارموني وعزفت على الغيتار الفولاذي والقيثارة الآلية، وطورت أسلوباً مؤثراً للعزف على الغيتار، شمل عزف الألحان على الأوتار الجهيرة (الباس) وفي نفس الوقت المسح على الأوتار العلوية الخارجة عن اللحن لتوليد الإيقاع.

لم تكن فرقة كارتر فاميلي مكونة من موسيقيين محترفين عندما بدأت مهنة تسجيل الإسطوانات عام 1927، حسب ما أكدته سارة عندما سئلت عما فعلته الفرقة بعد جلسة بريستول حيث أجابت: "بالطبع عدنا إلى ديارنا لنزرع الذرة". كانت صورة كارتر فاميلي التي ولدت من العروض الإذاعية والمقابلات إحدى الفِرَق المحافظة بهدوء. كانت عروضها المسرحية بسيطة ومباشرة وتجنب أعضاؤها بصورة عامة دائرة المسرحيات الغنائية الفكاهية (الفودفيل) والجولات الترويجية.

فإذا كانت الصورة العامة لكارتر فاميلي وذخيرتها الموسيقية تستحضر جو الكنيسة الريفية والسهرات العائلية، كان جيمي روجرز (1897-1933) يمثل خلاصة الهاوي المتجول في الريف، الرجل الحر الطليق الذي يحمل وطنه في قلبه، ولكنه ينهل بعمق من العالم المتغير حوله. كان الفنان الأكثر تنوعاً وتقدمية في حينه أثر بدرجة واسعة على كافة فناني إسطوانات الموسيقى الريفية المبكرة. احتفل هذا العامل السابق لإيقاف القطارات المولود في ميريديان، بولاية مسيسيبي، بجاذبية الطرق المفتوحة، وكان يسجل سير حياة الرجال الذين تخلوا عن فوائد الوجود المستقر: الهواة المتجولون، العمال العاطلون، لاعبو القمار، المحكوم عليهم، رعاة البقر، عمال القطارات، والعشاق الفاشلون. من الممكن ملاحظة تأثيره في الصور العامة لهانك وليامز، ووايلون جنينغز، ويلي نيلسون، وتقريباً في كل نجم من نجوم الموسيقى الريفية المعاصرة من الذكور.

تمثل كل من الموسيقى العرقية وموسيقى الهيل بيلي عملية تهجين بين الموسيقى الشعبية الجنوبية والموسيقى الشعبية لجماعة زقاق "تين بان". قد يكون المغنون بعيدين بعض الشيء عن الأصول الريفية التي تستحضرها أغانيهم، ومع ذلك كانوا قادرين على الأداء وفق أسلوب يحترم هذه الأصول. وأخيراً، يُشكل العديد من تسجيلاتهم نماذج مبكرة لظاهرة سوف تصبح أكثر أهمية في سرد تاريخ الموسيقى الشعبية الأميركية: الأغنية الرائجة جداً التي تتجاوز حدود الثقافات، فتنتقل من أصولها في ثقافة محلية أو سوق هامشية محددة لاجتذاب مستمعين أكبر عدداً، وأكثر تنوعاً عبر وسائل الإعلام الجماهيرية.

الإيقاع والبلوز:

من جامب بلوز إلى دو - ووب

شملت التسجيلات الكبرى الأولى لهذا النوع من الموسيقى في أواخر الأربعينات ومطلع الخمسينات من القرن الماضي فِرَق الجامب الموسيقية (Jump Bands) المتأثرة بالسوينغ. أغاني الحب بأسلوب جماعة زقاق "تين بان" يؤديها مغنو الأغاني الشعبية العاطفية، والأساليب المختلفة لبلوز المدن، ومجموعات التناغم الصوتي المتأثرة بالتراتيل الدينية للسود. عودة ظهور عدد صغير من العلامات التجارية المستقلة لمنتجي الأسطوانات أمنّت مكاناً للفنانين المهملين من جانب شركات الإسطوانات الكبرى. ومكّن طرح المسجلات المحمولة في السوق رجال الأعمال الفرديين إلى التحول إلى منتجي إسطوانات ومالكي استوديوهات بعد أن لم يكن بوسع هؤلاء سابقاً تأمين التجهيزات الضرورية لإنتاج تسجيلات رئيسية. فكان رجال الأعمال هؤلاء يزورون النوادي الليلية للعثور على المواهب الجديدة، ويبيعون بالسرّ نسخاً من إسطواناتهم إلى أصحاب متاجر الإسطوانات، ويحاولون جذب اهتمام شركات التسجيل الكبرى إلى تسجيل معين أو فنان مُعيّن يملك إمكانية تجاوز سوقه الأساسي المحدد. بحلول العام 1951، كان هناك أكثر من 100 شركة تسجيل تجارية مستقلة تحاول الحصول على قطعة من سوق الآر أند بي.

جامب بلوز

جامب بلوز هي أول فئة تجارية ناجحة من موسيقى الإيقاع والبلوز، وقد ازدهرت خلال الحرب العالمية الثانية وبعدها مباشرة. خلال الحرب، ومع النقص في إمدادات السلع الذي جعل من الصعب المحافظة على برامج الجولات الموسيقية المربحة، اضطر قادة بعض الفِرَق الكبيرة إلى تقليص حجمها. فشكلوا فرقا صغيرة مؤلفة بوجه عام من قسم الإيقاع وعازفي البوق. تخصصت فِرَق جامب هذه في موسيقى الحفلات الراقصة القائمة على موسيقى السوينغ، و البوغي – ووغي، المطعّمة بقصائد غنائية هزلية وأداء جامح على المسرح.

فرقة جامب الأكثر نجاحاً وتأثيراً كانت "تيمباني فايف" (Tympany Five) بقيادة لويس جوردان الذي بدأ التسجيل لشركة ديكا ريكوردز سنة 1939. كان جوردان يتمتع بشعبية هائلة لدى المستمعين السود واستطاع ان يبني جمهوراً واسعاً له من المستمعين البيض خلال الحرب وبعدها.

أول عمل ناجح لجوردان كان أغنية "جي آي جايف" (G.I. Jive) التي بلغت المرتبة الأولى على قائمة "هارلم هيت باريد"، كما كانت تسمى قائمة موسيقى "الآر أند بي" (الإيقاع والبلوز) في مطلع الأربعينات من القرن الماضي، وبقيت أغنيته تتصدر أعلى قوائم موسيقى البوب طيلة أسبوعين،

موسيقى "آر أند بي"، كما أصبح يُعرف نوع موسيقى "الإيقاع والبلوزأو الشجن"، تُشكِّل مجموعة فضفاضة من الأساليب، كانت مُتجذّرة في التقاليد الشعبية الجنوبية التي صاغتها تجارب أفراد الجيش (الجنود) العائدين ومئات الآلاف من الأميركيين السود الذين هاجروا إلى المراكز الحضرية مثل نيويورك وشيكاغو وديترويت ولوس أنجولس خلال الحرب العالمية الثانية وبعدها مباشرة.

وباع منها أكثر من مليون نسخة. من سنة 1945 ولغاية آخر 1948، سجّل جوردان الذي كان يتعامل مع مُنتج أبيض للأسطوانات اسمه ميلت غابلر، مجموعة من الأغاني الناجحة التي تجاوزت الحدود العرقية، بما في ذلك "كالدونيا" و"ستون كولد ديد ان ذا ماركت" و"آينت نوبادي هير بت يو إس تشيكينز". تعزّزت شعبية تيمباني فايف بفضل سلسلة من الأفلام التي ظهرت فيها الفرقة. كانت هذه الأفلام الموسيقية القصيرة تؤجّر لصالات السينما الفردية، وتعرض كأداة ترويجية قبل أيام قليلة من قدوم الفرقة إلى المدينة. كانت أفلام جوردان، مثل اسطواناته، تتمتع بشعبية في صالات السينما البيضاء والسوداء على حد سواء، وحتى في عمق الجنوب. لكن اجتذاب موسيقاه لجمهور مختلط عرقياً من المستمعين لا يجب ان يقود إلى التفكير بأن حياة جوردان المهنية لم تتأثر بالعنصرية.

عندما بدأ فنانو "الآر أند بي" أمثال جوردان يجتذبون جمهوراً من المستمعين منوعاً أكثر فأكثر، كان الفصل بين عشاق الموسيقى البيض والسود لا يزال قائماً بطرق مختلفة. أحياناً كان عشاق الأر أند بي البيض يجلسون في مسرح أعلى مشرف أو قاعات رقص منفصلة، حيث يشاهدون اداء الراقصين السود تحتهم لتعلم آخر الخطوات. وفي أوقات أخرى، كان هناك حبل ممدود في وسط قاعة الرقص "للحفاظ على النظام". ثم، وكما كان الوضع في أوقات أخرى، لم يكن انتشار الموسيقى الشعبية عبر الحدود العرقية يعني بالضرورة تحسُّن وضع العنصرية في الحياة اليومية.

مغنّو أغاني البلوز الشعبية العاطفية

إذا كانت فِرَق الجامب قد مثّلت النهاية الساخنة لطيف موسيقى "آر أن بي" (الإيقاع والبلوز)، فإن نهايتها الباردة سيطر عليها خليط من البلوز وغناء البوب الذي كان يدعى أحياناً أسلوب غناء البلوز الشعبي. تعود جذور هذا النوع المديني من موسيقى البلوز إلى سلسلة من التسجيلات العِرقية (تسجيلات قام بها أميركيون أفريقيون بمن فيهم بنوع خاص أولئك الذين انضموا إلى "الهجرة الكبرى" باتجاه المدن الشمالية لكنهم كانوا يرغبون في التمتع بالموسيقى ذات النكهة الأميركية الإفريقية الجنوبية التي ترعرعوا معها) التي تمت في أواخر العشرينات والثلاثينات من القرن الماضي على يد عازف البيانو ليروي كار، وعازف القيثارة سكرابر بلاكويل. طوّر ليروي كار نهجا سلسا وهادئًا لغناء البلوز كان يتضارب بقوة مع تسجيلات البلوز الريفية الخشنة لتشارلي باتون وبلايند ليمون جفرسون، واستقطب جمهوراً من السود على مستوى البلاد. ساهمت تسجيلات الجاز في أواخر الثلاثينات من القرن الماضي التي لعبها ثلاثي كينغ كول، مع استخدام البيانو والطبلة والقيثارة، في إحداث تأثير مباشر أكبر على مُغنّي البلوز بعد الحرب، علماً ان تسجيلات كول أخذته لاحقاً إلى أغاني

فنّانو الآر أند بي، وبلوز المدن، والروك أند رول المبكر، بنوا جميعاً على موسيقى لويس جوردان.

البوب السائدة آنذاك.

أنجح مُغنّ للبلوز الشعبي في أواخر الأربعينَات وأوائل الخمسينات من القرن الماضي كان عازف البيانو والمغني الرقيق الصوت، المولود في تكساس، تشارلز براون. انتقل براون الذي درس البيانو الكلاسيكي حين كان طفلاً إلى لوس أنجلوس سنة 1943، وانضم إلى فرقة ثري بليزرز (Three Blazers) لجوني مور، وهي فرقة جاز صغيرة عزفت أغاني البوب لحفلات البيض فقط في هوليوود ولمجموعة ذات ميل نحو البلوز في النوادي الليلية للسود على امتداد الجادة الوسطى – (سنترال آفنيو) – في لوس أنجلوس. أسلوبه السلس والرقيق، وإلى حدّ ما الكئيب، لفت الانتباه، وبدأ براون يحصل على شهرة قومية مع إطلاق أغنيته "دريفتينغ بلوز". وفي سنة 1948، ترك براون المجموعة ليشكل رباعيته الخاصة وحقق نجاحاً كبيراً مع أغنية الإيقاع والبلوز التي حازت على المرتبة الأولى في السنة التالية وعنوانها "ترابل بلوز". خلال السنوات الثلاث التالية، سجل 10 من الأغاني الناجحة، بلغت قائمة المراتب العشر الأولى، وذلك لحساب اسطوانات علاء الدين، وأصبح أحد أكثر مُغنّي الإيقاع والبلوز شعبية على نطاق مجمل البلاد. كان براون، الرجل الوسيم الأنيق والفاتن، يعرض صورة من الارتياح والرقي الفني. أوحدت مجموعة إنتاجه التي شملت البلوز، وأغاني البوب، وبعض الأغاني شبه الكلاسيكية مثل كونسيرتو وارسو، بأنه إنسان على صلة بجذوره لكنه غير مقيد بها. لم يتمكن براون أبداً من اختراق قوائم أغاني البوب الرائدة، وقد عرضت عليه شركة كولومبيا للاسطوانات عقداً إفرادياً لوحده سنة 1947 لكنه رَفضه وفاءً لرفاقه في الفرقة. غير انه اكتُشِف من جديد على ايدي جيل جديد من عُشاق الآر أند بي في الثمانينات من القرن الماضي، وراح يُطور حركة من الحفلات الدولية الناجحة بلغت ذروتها مع تسميته لجائزة غرامّي.

موسيقى بلوز شيكاغو الكهربائية

موسيقى بلوز (الشجن) شيكاغو الكهربائية، التي تختلف كثيراً عن موسيقى البلوز(الشجن) المدينية في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، جاءت بصورة مباشرة أكثر من موسيقى بلوز دلتا المسيسيبي لشارلي باتون وروبرت جونسون. كانت شيكاغو المحطة الأخيرة لخط سكة الحديد المركزية لولاية إلينوي الذي كان يمر صعوداً عبر الغرب الأوسط قادماً من دلتا المسيسيبي. ورغم أن أحياء شيكاغو السوداء كانت مترسخة جيداً قبل الحرب العالمية الثانية، إلا أنها نمت بسرعة خاصة خلال الأربعينات من القرن الماضي مع قدوم المهاجرين الريفيين إلى الشمال بحثاً عن العمل في مصانع المدينة، وورش السكة الحديد، والمسالخ. كانت النوادي الليلية في ساوث سايد (الجهة الجنوبية) من شيكاغو مركز الموسيقى السوداء المُفعمة بالحياة التي كانت تنافس حي هارلم في نيويورك وسنترال آفنيو في لوس أنجلوس. كان الذوق الموسيقي لأهالي شيكاغو السود، والعديد منهم كانوا من المهاجرين حديثاً من عمق الجنوب، يميل إلى الأساليب الأكثر خشونة وقوة، ويرتبط ارتباطا وثيقا بالتقاليد الشعبية الأميركيةِ الأفريقية لكنه كان يعكس أيضاً توجههم الحضري الجديد.

مادي ووترز، قائد مشهد بلوز شيكاغو في الخمسينات . كان له أثر على الفنانين من موسيقى آر أند بي والأغاني الريفية.

جاءت موسيقى بلوز شيكاغو الكهربائية بمثابة استجابة لتلك المطالب. من الممكن المجادلة بأن تقليد البلوز الريفي كان قد تلاشى تماماً كظاهرة تجارية عند نشوب الحرب العالمية الثانية عندما أصبح المستمعون السود المُتحضرون يسعون إلى أشكال أكثر كوزموبوليتية للترفيه. من وجهة النظر هذه، مثلت تسجيلات روبرت جونسون في أواسط الثلاثينات من القرن الماضي الازدهار الأخير لبلوز الدلتا. غير أن أسلوب بلوز الدلتا لم يمت فعلاً، فهو ظهر مجدداً في شكلٍ مُنشَّط من جديد ومّعزّز كهربائيا. تعبر حياة مادي ووترز المهنية (ماككينلي مورغنفيلد) بقوة عن هذه التطورات. لقد تم "اكتشاف" ووترز في دلتا المسيسيبي على أيدي باحثي الموسيقى الشعبية جون وألان لوماكس اللذين سجلا له في أواخر الثلاثينات من القرن الماضي لحساب مكتبة الكونغرس. انتقل جونسون سنة 1943 إلى شيكاغو ووجد له عملاً في معمل ورق في حين واصل العمل كموسيقار في النوادي الليلية والحفلات. استجابة للجموع الصاخبة، وللطلب على الموسيقى الراقصة، سرعان ما تحوّل ووترز من الصوتيات إلى القيثارة الكهربائية (1944) ووسع مجموعته في نهاية الأمر لتضم قيثارة كهربائية ثانية وبيانو، والباس، وهارمونيكا مُضخمة، فضلا عن الطبول. خلال أواخر الأربعينات ومطلع الخمسينات من القرن الماضي، كان ووترز أشهر موسيقار بلوز في شيكاغو مع أتباع كثيرين له بين المستمعين السود في مختلف أنحاء البلاد.

على غرار العديد من عازفي القيثارة الكبار في مسيسيبي، كان ووترز أستاذا بارعاً في تقنية زلق القيثارة بطريقة عنق الزجاجة (Bottle-neck slide). فلقد استخدم قيثارته

لخلق إيقاع صلب كالصخر، مُهتاج، مُرصّع بالبلوز وكان يوازنها بصوته في نوع من التحدث الموسيقي. كانت القيثارة الكهربائية التي كان بالإمكان استخدامها لخلق ألوان من الأنغام المكثفة الهامسة (عن طريق استخدام تشويه اللحن ليبدو أكثر خشونة على الأذن) والأنغام الطويلة التي تشبه الصراخ أو البكاء (عن طريق استخدام التغذية المُرتدّة)، الأداة المثالية لتوسيع تقليد بلوز الميسيسيبي على القيثارة. أسلوب ووترز الغنائي – الخشن، الهادر، النواح، والعاطفي بقوة، كان أيضاً متجذراً في بلوز الدلتا. وقد قامت أغانيه على مواضيع أساسية منذ زمن بعيد لهذا التقليد: فمن جهة هناك مشاعر الوحدة، والإحباط، والحظ العاثر، ومن جهة ثانية، الاستقلال والتبجّح الجنسي.

فِرَق دوو – ووب (Doo-Wop)

الخيط الآخر في نسيج الإيقاع والبلوز لما بعد الحرب كانت فرق التناغم الصوتي. (رغم أن هذا التقليد يدعى اليوم أحياناً "دو – ووب" إلا أن أوائل الذين أدّوه لم يستخدموا هذا التعبير). خلال فترة ما بعد الحرب، بدأ المُغنّون الشباب المُدربون في الكنائس السوداء يسجلون المواد الموسيقية العلمانية. وكان العديد من هذه الفرق الصوتية مؤلفاً من أولاد المدارس الثانوية من أحياء السود في مدن مثل نيويورك وواشنطن العاصمة، كما أن المقابلات مع هؤلاء المُغنين كانت تشير إلى أن هذه المجموعات كانت تخدم عدة وظائف: وسيلة للتعبير الموسيقي، بدائل أو توابع للعصابات المدينية، وطريق إلى الشعبية. قليلون من أعضاء تلك الفرق كانوا يرون في الغناء طريقة لتأمين العيش أصلاً. وهذه النظرة تغيّرت بسرعة بعد أن حققت مجموعات آر أند بي (الإيقاع والبلوز) الغنائية الأولى نجاحاً تجارياً.

فرقة التناغم الصوتي المسؤولة أكثر من غيرها عن الابتعاد عن الصوت الموجه نحو موسيقى البوب للأخوين ميلّر وعن خلق صوت جديد أكثر خشونة، وعلى صلة أوثق بموسيقى التراتيل الدينية السوداء، كانت فرقة الدومينوز بقيادة المُدرّب الصوتي

بيلي وورد وفرقة دومينوز أطلقا مسيرة جاكي ويلسون الفنية. من أشهر أغانيه "رجل الستين دقيقة".
و الى اليسار "ذي فلامنغوز". فرقة من فرق موسيقى دو – ووب شعبية في الخمسينات من القرن الماضي.

بيلّي وورد، الانضباطي الصارم ورجل الأعمال الحاذق. بدأ وورد سنة 1950 تدريب طلابه الواعدين مع مُغنٍ في السابعة عشرة من عمره له صوت صدّاح يدعى كلايد ماكفاتر، وقد وظفه وورد بعد أن سحبه من فرقة تراتيل دينية. كانت أول أغنية كبرى ناجحة للدومينوز "رجل الستين دقيقة". لكن الأغنية الناجحة الثانية للدومينوز وهي أغنية "كن رؤوفاً يا حبيبي"، هي التي دفعت المجموعة الصوتية آر أند بي (الإيقاع والبلوز) بقوة باتجاه الألحان الأكثر خشونة، والأكثر عاطفية. كانت أغنية "كن رؤوفاً يا حبيبي" أول اسطوانة تجمع بين شكل البلوز المؤلف من 12 إيقاعا واللحن الدافع للإيقاع والبلوز الموجه نحو الرقص مع النكهة العاطفية الكثيفة لغناء التراتيل الدينية. يعود النجاح التجاري للأغنية إلى الأداء العاطفي لكلايد ماكفاتر. كان ماكفاتر، ابن القس المعمداني والعازف على أرغن الكنيسة، مثله مثل العديد من موسيقيي آر أند بي (الايقاع والبلوز) حيث لعبت الكنيسة السوداء دوراً كبيراً في إعطاء شكلها لحساسيته الموسيقية. ففي حين أن أغنية "كن رؤوفاً يا حبيبي" هي حسب التعابير الشكلية من أسلوب البلوز المؤلف من 12 إيقاعا، إلا أنها بالدرجة الأولى أداء غناء كنسي أسود ألبس رداء آر أند بي. مع بعض التغيرات في القصيدة الغنائية، كان يمكن لأداء ماكفاتر أن يكون وكأنه في بيئته الفعلية في أي كنيسة معمدانية سوداء في أي مكان في أميركا.

من المؤكد أن مزج الموسيقى الكنسية مع الموسيقى الشعبية شكّل مدعاة للجدل في بعض الأوساط، كما أن ماكفاتر، ولاحقاً مغنّو آر أن بي القائمون على التراتيل الدينية، واجهوا معارضة أحياناً من بعض قادة الكنيسة، ولكن بالنظر إلى الوراء، فإن اجتماع النواحي المقدسة والعلمانية للموسيقى السوداء واستغلالها التجاري من قِبَل الشركات الموسيقية في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، يبدو أنه كان أمراً كان لا بد منه. صحيح أن أغنية "كن رؤوفاً يا حبيبي" لم تظهر في رأس قائمة البوب الموسيقية، غير أنها اجتذبت المستمعين المراهقين البيض الذين استساغوا لحنها الصاخب وصراحتها العاطفية. علاوة على ذلك، كانت فرقة الدومينوز تقدم العروض في بعض أوائل حفلات روك أند رول المتنقلة التي اجتذبت مستمعين من أعراق مختلطة. ومع أن ماكفاتر ترك الدومينوز ليؤلف مجموعة جديدة اسمها "دريفترز"، إلا أن أثر أدائه في "كن رؤوفاً يا حبيبي" كان عميقاً ودائماً، وهذه الإسطوانة التي كانت سَلَفاً مباشراً لحركة موسيقى الروح (سول) في الستينات من القرن الماضي، ولتسجيلات راي تشارلز، وجيمس براون، وأريثا فرانكلن.

رباعية دو –ووب "ذي ديلرويز"

بيغ ماما ثورنتون

بدأت بيغ ماما ثورنتون، ابنة القس المعمداني، حياتها المهنية كمغنية، وطبالة، ولاعبة هارمونيكا وممثلة هزلية في مسرحيات الفودفيل السوداء. ساعدتها بُنية جسمها المهيبة وأحياناً شخصيتها القاسية في تأمين بقائها في عالم العنف والصراع لفناني الخداع ورجال العصابات.

وصلت ثورنتنون إلى لوس أنجلوس في أوائل الخمسينات من القرن العشرين وبدأت تعمل مع جوني أوتيس، وهو أميركي من أصل يوناني وكان يُعتبر ذو تأثير كبير في مجال موسيقى الإيقاع والبلوز. سعى أوتيس للحصول على أغاني تناسب "بيغ ماما" لتسجيلها واستشار في هذا السياق طالبي جامعة من البيض كانا يزعجانه باستمرار لكي يستعمل بعض أغانيهما. كتب جيري لايبر ومايك ستولر أغنية شعرا بأنها تناسب أسلوب ثورنتون وكانت بعنوان "هاوند دوغ". أنتجت المجموعة المؤتلفة من كلمات الأغنية الهزلية المطعمة بأسلوب الكانتري التي كتبها لايبر وستولر، والمترافقة مع ضرب جوني أوتيس على الطبلة، والصوت القوي الخشن لثورنتون، أحد أكثر الإسطوانات مبيعاً عام 1953 لموسيقى الإيقاع والبلوز.

يعرف معظم الناس اليوم أغنية "هاوند دوغ" من خلال النسخة التي غناها ألفيس بريسلي. فإذا كنت مطلعاً فقط على نسخة بريسلي، قد يأتي التسجيل الأصلي للأغنية بمثابة مفاجأة لك. فثورنتون تثبت ملكيتها للأغنية من أول جملة فيها. صوتها العميق الآمر الذي يوبخ عشيق فاشلٍ، يعكس صورة صريحة للقوة الأنثوية التي نادراً ما يُعبَّر عنها في الموسيقى الشعبية التي انتشرت في الخمسينات من القرن العشرين. تتعزز فظاظة كلمات الأغنية بالمصاحبة الموسيقية التي تشمل الغيتار الكهربائي المستعمل لعزف أغاني البلوز بأسلوب دلتا، مع دور بسيط للطبول التي تُقرع بصورة رئيسية على طبلة التوم توم وبالتصفيق اليدوي. درجة السرعة مسترخية والأداء نشط ولكنه غير متراخ. الشكل الأساسي للأغنية هو موسيقى البلوز من 12 مقطعا، ولكن الفرقة أضافت نغمات إضافية قليلة هنا وهناك استجابة لأسلوب ثورنتون في التعبير بمقاطع، وهي ميزة أخرى تربط هذا التسجيل المديني بموسيقى البلوز الريفية. واللمسة النهائية التي تعتمد على صياح وعواء الفرقة المؤلفة من ذكور بكاملها الذين يستجيبون لأوامر بيغ ماما، فهي تعزز الحس الفكاهي للإسطوانة وعدم جديتها.

جيمس براون وأريثا فرانكلين

من بين العديد من الفنانين المهمين الذين ارتبطت أسماؤهم بموسيقى "السول" في الستينات من القرن العشرين، يحتل جيمس براون وأريثا فرانكلين مركزاً مرموقاً كمغنيين حققا شعبية استثنائية وامتدت سيرتاهما الفنية على مدى عدة عقود. وفي الواقع، كانا أشهر فناني موسيقى الإيقاع والبلوز خلال هذه الفترة الزمنية. حمل الاثنان معهما خبرة غناء التراتيل الإنجيلية لتي أثّرت على أدائهما الموسيقي العلماني. طور كل واحد منهما أسلوبا عاطفيا، متألقا، جريئا خاص به بدرجة عالية في أداء أغاني موسيقى البوب.

جيمس براون

إذا كان راي تشارلز قد استخدم موسيقى "السول" كمتنفذ لأسلوب موارده المتنوعة، فقد كشف جيمس براون عن اتجاهات مختلفة منذ البداية. أولى إسطواناته التي كانت بعنوان "بليز، بليز، بليز" (1956) هي خير دليل على ذلك: ففي حين كانت الأغنية على شكل أغنية شعرية وفق أسلوب الإيقاع والبلوز الذي ساد في الخمسينات من القرن العشرين، يتمسك صوت براون بتكرار كلمات فردية بحيث يتركز أحياناً نشاط المقطوعة الشعرية بكاملها على تكرارات مرخّمة مشددة بعنف على جملة واحدة. وتكون النتيجة مذهلة ولها تأثير التنويم المغناطيسي. وباعتباره النسخة العلمانية لواعظ متحمس، يتجاهل براون المفاهيم التقليدية للنحو والمعنى في جهده للتعبير عن حالة عاطفية متأججة. وفي وقت لاحق، ابتعد براون عن هيكليات موسيقى الإيقاع والبلوز التي سادت في الخمسينات من القرن العشرين وتخلى عن التغييرات الوترية بالكامل في أعمال عديدة له. وفي أواخر الستينات من القرن العشرين، كانت الألحان المميزة لبراون، مثل أغنية "كان هناك زمن"، هي عبارة عن موسيقى مركزة على التلاعب بالإيقاع والنغم. وفي حين كان المغني يسرد قصة، لم يكن اللحن الصوتي أكثر بكثير من تكرارات غير منتظمة لعدد صغير من أشكال الطبقات الصوتية المختصرة، بينما تناغم الألحان يبقى ثابتاً بالكامل وتتقلص أدوار الآلات لتقدم لازمات متكررة أو وتريات موقوفة. لكن هذا الوصف لا ينصف الأغنية كثيراً، فحين يغنيها براون يكون تأثيرها ساحراً. فأسلوب براون المتطور بالكامل في موسيقى السول يُشكّل موسيقى تتسم بالعاطفة الشديدة والتركيز الرائع، ومكرسة لإظهار أن "الأقل هو الأكثر".

في الأغنية المشحونة سياسياً، "قل ذلك بصوت عال- أنا أسود وأنا فخور بذلك"، والتي احتلت المركز الأول في لوائح اسطوانات موسيقى الإيقاع والبلوز الأكثر مبيعاً، يخفض براون أداءه الصوتي إلى درجة خطاب إيقاعي بدرجة عالية. ومع أن عبارة (موسيقى الراب) لن تستعمل إلا بعد عقد على الأقل، فقد كانت الأغنية "قل ذلك بصوت عال- أنا أسود وأنا فخور بذلك" من ناحية جميع غاياتها وأغراضها هي أغنية "راب"، وشكلت توقعاً لافتاً للموسيقى السوداء المهمة المقبلة. في أعقاب حركة الموسيقى "الشعبية" في المدن التي حصلت في أوائل الستينات من القرن العشرين، حيث قدم المغنون البيض أنفسهم كناطقين باسم الشعب حول مجالات القلق السياسية والاجتماعية لجيلهم، قاد براون الموسيقيين السود في تولي دور مماثل لدى المواطنين السود. وبدأ يُنظر إلى موسيقيي السول على أنهم مساهمون أساسيون وناطقون باسم الحياة والتجربة الأميركية الأفريقية.

من أواخر الستينات من القرن العشرين، مروراً بموسيقى الديسكو في السبعينات من القرن العشرين، ومن بدايات موسيقى الراب ومروراً بازدهار موسيقى الهيب هوب في التسعينات من القرن العشرين، لم يظهر أي موسيقي فرد أثبت تأثيره على صوت وأسلوب الموسيقى السوداء مثل جيمس براون. أسلوبه التكراري المستند إلى المقاطع الموسيقية المترددة باستمرار، الذي رفع الإيقاع إلى درجة أعلى من التناغم بكثير كمصدر أولي لمجال الاهتمام، وفر الأساس الذي استندت إليه معظم الأغاني الموسيقية الموجهة إلى الرقص في تلك الفترة.

يبين تركيز براون على الإيقاع والنغمة المميزة الروابط القوية لمفاهيمه مع أساليب الموسيقى الأفريقية. تقليل أو إلغاء التغييرات الوترية وإلغاء التشديد اللاحق على التناغم تجعل من موسيقى براون تبدو، في المفهوم وفي الصوت الفعلي، أقل توجهاً بكثير نحو موسيقى

جيمس براون

الغرب الأميركي (الويسترن) من قسم كبير من الموسيقى الأميركية الأفريقية التي سبقتها. فمن ناحية أولى، يتردد صدى هذه النوعية مع أوجه عديدة من الثقافة الأميركية الأفريقية في أواخر الستينات والسبعينات من القرن العشرين عندما كان هناك اهتمام ملحوظ ببروز الوعي "بالجذور" الأفريقية. ومن جهة أخرى، يمكننا أن نناقش جدلاً بأن القبول والتأثير الواسع للأوجه "غير الغربية" في موسيقى براون، وفرت الأساس للطفرة الأخيرة من الاهتمام بموسيقى عالمية متعددة الأنواع.

أريثا فرانكلين

مرت أريثا فرانكلين، مثلها مثل راي تشارلز وجيمس براون، بفترة طويلة من "التدرب" قبل أن تحقق نجاحها كنجمة غناء شعبي عام 1967. بعد قضاء حياة مهنية أقل من نجومية في شركة إسطوانات كولومبيا ريكوردز، من عام 1960 إلى عام 1966، انتقلت إلى شركة الإسطوانات أتلانتيك ريكوردز حيث شجعها كل من أحمد أرتغون وجيري ويكسلر، على تسجيل مواد قوية تناسب جيداً صوتها المتألق ووظفا موسيقيين من النجوم ومغنين عاطفيين لمساندتها. وبقية القصة، كما يقال، باتت جزءا من التاريخ. ابتداءً من أغنية "لم أحب أبداً رجلاً (بالطريقة التي أحبك بها)" عام 1967، أنتجت فرانكلين سيلاً استثنائياً من الإسطوانات الناجحة خلال فترة خمس سنوات شملت 13 إسطوانة باعت الملايين و13 إسطوانة احتلت مركزاً بين أكثر الإسطوانات العشر الأكثر مبيعاً لأغاني البوب. ورغم أن أواخر السبعينات وأوائل الثمانينات من القرن العشرين شهدت هبوطاً في مرتبة فرانكلين كإحدى أنجح المغنيات، إلاّ أن اسمها لم يغب أبداً عن قوائم الإسطوانات الأكثر مبيعاً، وحملت لها منتصف الثمانينات من القرن العشرين إعادة انبعاث لشعبيتها. وفي عام 1994، كان اسم فرانكلين لا يزال حاضراً على قوائم الإسطوانات الأكثر مبيعاً.

ترعرعت فرانكلين مع موسيقى التراتيل الإنجيلية، فقد كان والدها قساً لرعية معمدانية كبيرة في ديترويت. وأول أغنيات مسجلة لفرانكلين كانت لها كمؤدية للتراتيل الإنجيلية وهي في الرابعة عشرة من عمرها، وكانت تعود أحياناً إلى تسجيل التراتيل الإنجيلية في منتصف سنوات حياتها المهنية كمغنية بوب. والأكثر تألقاً من هذه الموسيقى كان ألبوم "أميزينغ غريس" (1972) الذي سُجل حياً في كنيسة. قدم هذا الألبوم أعداداً لا تحصى من هواة موسيقى البوب إلى قوة موسيقى التراتيل الإنجيلية. وكان الألبوم من بين الألبومات العشرة الأكثر مبيعاً، وهو الألبوم الذي حقق أكبر نجاح طوال حياة فرانكلين المهنية. فقد بيعت منه أكثر من مليوني نسخة.

الأمر الأكثر أهمية بالنسبة لأريثا فرانكلين كان القوة الغامرة والعاطفية الشديدة في أدائها الصوتي. فقد نفخ صوتها نسمات هائلة من الهواء النقي في ثقافة البوب التي كانت تُعرِّف المغنيات النساء بالرقة، واللين، والعاطفية. وعندما كانت تطالب "بالاحترام" أو تحضّ مستمعيها على "التفكير بماذا تحاولون أن تفعلوا بي"، كانت قوة أدائها تنقل أغانيها إلى مكان أبعد من عالم العلاقات الشخصية إلى المجالات السياسية والاجتماعية الأوسع. ولا سيما ضمن سياق أواخر الستينات من القرن العشرين، عندما كانت حركات الحقوق المدنية والقوة السوداء في أوج نشاطها، ومع بدء تحرك حركة تمكين النساء، كان من الصعب عدم سماع التداعيات الكبيرة الحجم في إسطوانات هذه المرأة الاستثنائية الأميركية الأفريقية. رغم أن أريثا فرانكلين لم تصبح شخصية سياسية علنية، فقد قدمت بيانات سياسية واجتماعية قوية من خلال سمات أدائها.

لم تكن فرانكلين مجرد مغنية على إسطواناتها بل كانت أيضاً مشاركة رئيسية في أوجه عديدة من عمليات تسجيل الصوت والإنتاج. كتبت أو شاركت في كتابة جزء مهم من ذخيرتها الموسيقية الغنية. فهي عازفة بارعة على البيانو ويمكن الاستماع لعزفها على البيانو بوضوح في العديد من إسطواناتها. كما أنها زودت أيضاً توزيعات صوتية ملونة بأسلوب النداء والاستجابة وفق تقاليد التراتيل الإنجيلية التي ترعرعت في أحضانها.

رمزت فرانكلين إلى المرأة المتمكنة ليس في صوت إسطواناتها فحسب، بل وأيضاً في عملية صنعها. ففي الوقت الذي سجلت فيه لحنها المسمى "الأخوات يصنعن ذلك لأنفسهن" عام 1985، كانت تسرد قصة حقيقية حدثت لها منذ مدة طويلة. ففي الستينات من القرن العشرين، كان تمكين المرأة شيئاً جديداً مهماً في حقل موسيقى البوب. ولم يفقد حداثته أو أهميته مع الجيل الصاعد من المغنيات ومؤلفات الأغاني، مثل لورا نايرو وجوني ميتشل، اللواتي بدأ صعودهن إلى الشهرة مباشرة في أعقاب النجاح الساحق لأعمال أريثا فرانكلين على قوائم الاسطوانات الأكثر مبيعاً.

أريثا فرانكلين

معرض صور الجاز

خلال عصر السوينغ، وقف فنانو موسيقى الجاز في مقدمة الموسيقى الشعبية الأميركية وخلال العقود اللاحقة، حلت أنواع موسيقية بدءاً بالروك ووصولاً إلى موسيقى الهيب هوب محل موسيقى الجاز في هذا الدور. ولكن موسيقى الجاز استمرت في التأثير على أشكال أخرى من الموسيقى الأميركية حتى وعندما تفرعت في اتجاهات جديدة. استهوت أساليب موسيقى البي بوب، وأسيد، وفيوجين وأساليب أخرى جماهير أصغر سناً وأكثر تخصصاً، ولكنهم متحمسون بنفس القدر. نقدّم في هذه الصور عدداً من عمالقة موسيقى الجاز التي تبعت موسيقى السوينغ: فنانون من أصحاب الإبداع، والتطور والموهبة التي لا تضاهى.

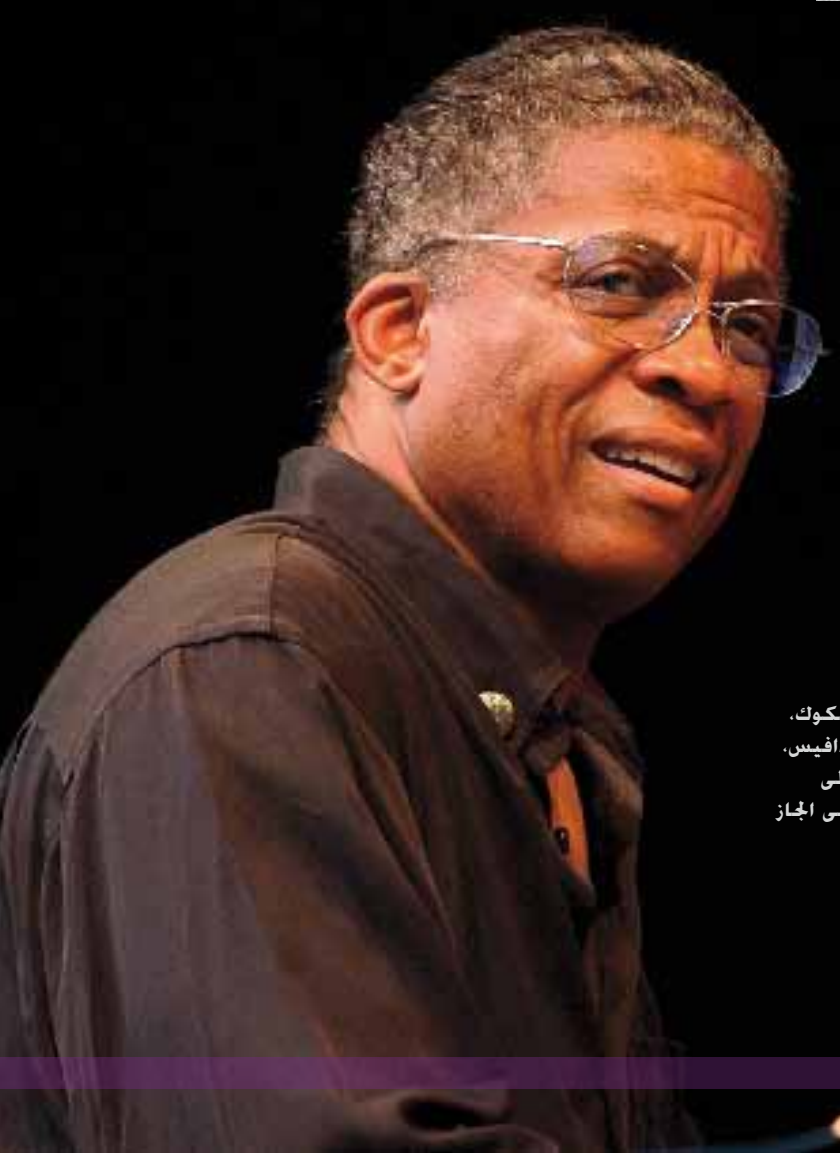
كاساندرا ويلسون، مغنية الجاز التي فازت بجائزة غرامي في جلسة "أفو" في مدينة بال، سويسرا، عام 2006.

وينتون مارساليس، الفائز بجائزة بوليتزر، يعتبر مناصراً معاصراً للجاز "التقليدي".

طبال "هارد بوب". أرت بلاكي. لعب مع العديد من نجوم الجاز الرئيسيين في عصره وأسس فرقة "جاز مسنجرز".

بدأ عازف الساكسوفون، أورنت كولمان، باتباع أسلوب "الجاز الحر" الذي تخلى عن أنماط هارمونية ثابتة للسماح بمزيد من الارتجال.

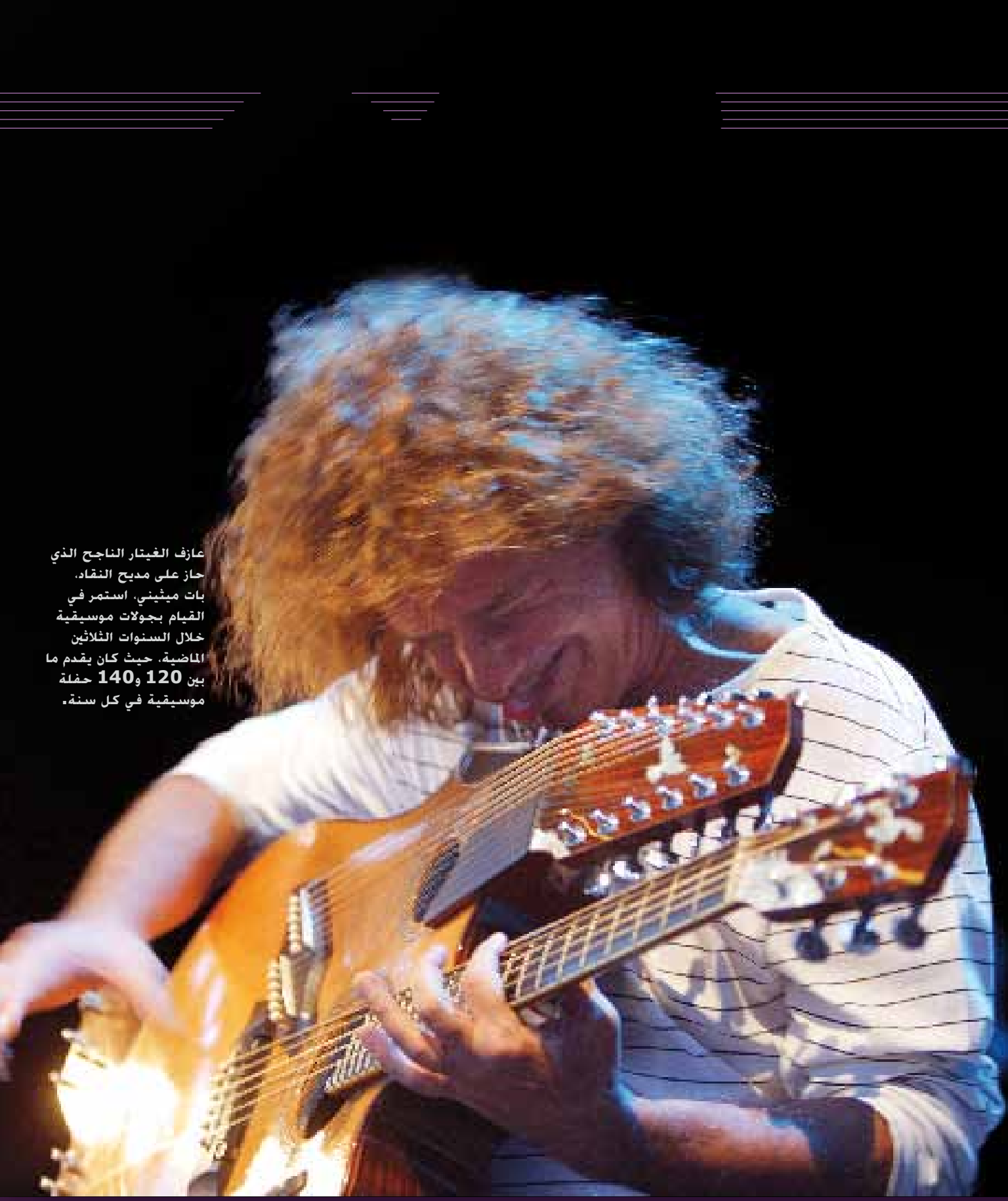
ثيلونيوس مونك، أحد أهم عازفي البيانو المبتكرين لأي نوع من أنواع الموسيقي، ساعد في إدخال ثورة موسيقى البي بوب في الأربعينات من القرن العشرين.



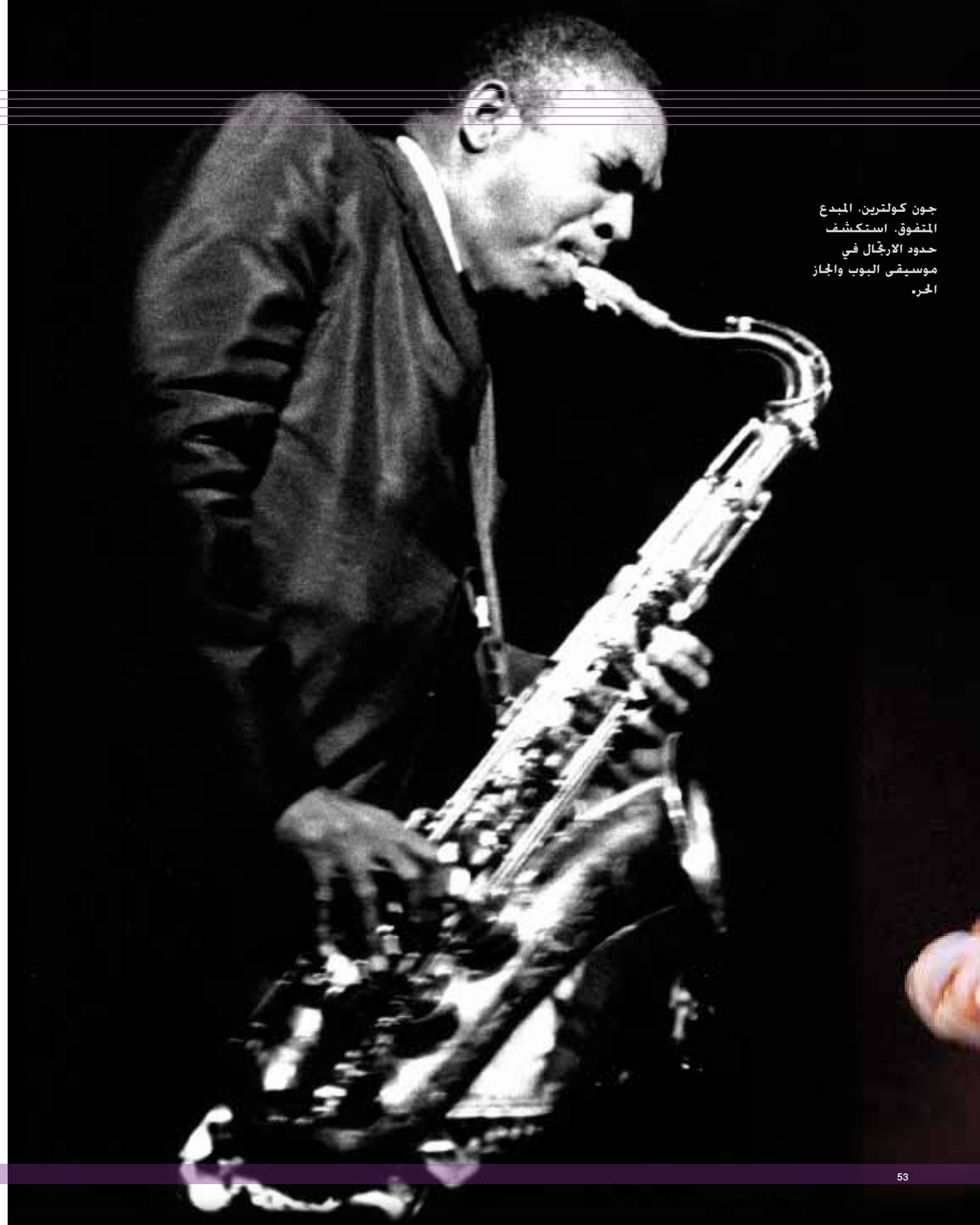
عازف البيانو هربي هانكوك، الذي كان يرعاه مايلز دافيس، قاد عدداً من الفِرَق الأولى التي تدمج بين موسيقى الجاز وموسيقى الروك.

شارلي باركر، الذي عرف بلقب "العصفور"، كان العبقري الرئيسي الذي ساهم في تحفيز أسلوب البي بوب المعقد بلونه وإيقاعه.

إيللا فيتزجرلند، "سيدة الغناء الأولى" كانت مغنية الجاز الأكثر شعبية في الولايات المتحدة لمدة تجاوزت نصف قرن.



عازف الغيتار الناجح الذي حاز على مديح النقاد. بات ميثيني، استمر في القيام بجولات موسيقية خلال السنوات الثلاثين الماضية، حيث كان يقدم ما بين 120 و140 حفلة موسيقية في كل سنة.



جون كولترين، المبدع المتفوق، استكشف حدود الارتجال في موسيقى البوب والجاز الحر.

عازف البوق مايلز دافيس، وقف في مقدمة ثورات الجاز العديدة ابتداءً من موسيقى "الجاز الهادئ" (كول جاز) في الخمسينات إلى دمج موسيقى الجاز والروك والفانك في السبعينات من القرن العشرين.

المغني وعازف البوق شيت بايكر صارع الإدمان على المخدرات، ولكن نبرة صوته الحزينة المميزة لم تجد لها مثيلاً أبداً.

ستان غيتس كان رائد أسلوب الجاز الهادئ (كول جاز) الذي انتشر في الساحل الغربي وعرف لاحقاً المستعين الأميركيين على رقصة بوسا نوفا المطعّمة بالرقص البرازيلي.

ليستر "بريز" يونغ اشتهر بأدائه مع عظماء الجاز مثل بيلي هوليداي وكاونت باسي وبلعب الساكسفون القوي بشكل منحرف.

الموسيقى الريفية:

أغاني التقاليد والتغيير

"قد لا تقرأ رسالتي إذا كتبت لك
طلبت مني عدم الاتصال بك بالهاتف
ولكن هناك شيئا أريد أن أقوله لك
لذلك كتبته بكلمات هذه الأغنية..."

أغنية "الجانب الموحش للحياة" لمغني الهونكي تونك، هانك تومسون

توفر لنا كل إسطوانة من إسطوانات الموسيقى الريفية صورة نمطية للتقاليد في فترة من التغيير السريع: فمن جهة هناك الأغاني الشعرية وأغاني حب، صورة من الأيام القديمة الجميلة، والحياة، والموقد، والمنزل، ومن جهة أخرى الأخبار عن حب محطم، البعد عن الأحباء، والانتقال المتواصل من بلدة إلى بلدة.

نمت شعبية الموسيقى الريفية وموسيقى الغرب الأميركي بسرعة بعد الحرب العالمية الثانية. ورغم بقاء الغرب بمثابة منطقة مربحة للفنانين الجوالين، فإن هجرة الملايين من البيض الجنوبيين خلال الحرب قد عنت أيضاً نشوء جمهور هائل متحمس للموسيقى الريفية وموسيقى الغرب في البلدات والمدن في ولايات بنسلفانيا، أوهايو، مشيغان، وكاليفورنيا. شهدت فترة ما بعد الحرب انتشاراً سريعاً لبرامج الموسيقى الريفية المذاعة عبر الراديو، وبحلول العام 1949 كان هناك أكثر من 650 محطة إذاعية تذيع برامج حية لمغني الموسيقى الريفية. في عام 1950، عندما أصبحت شركة الإسطوانات كابيتال ريكوردز أول شركة رئيسية تبدأ تسجيل الموسيقى الريفية في ناشفيل بولاية تينيسي، قدّرت مبيعات إسطوانات الموسيقى الريفية بأنها تُشكل ثلث العدد الإجمالي للإسطوانات المباعة عبر مجمل البلاد.

إن مجالات أساليب الموسيقى الريفية خلال فترة ما بعد الحرب تشبه في بعض الطرق التطورات المعاصرة لها في موسيقى الإيقاع والبلوز. كان هناك مغنون للموسيقى الريفية قد تخصصوا في تقديم أسلوب سلس موجه نحو موسيقى البوب، وكذلك كان موسيقيو البلوغراس الجنوبيون الذين ركزوا أعمالهم على تكييف موسيقى الجنوب التقليدية وفق توليفات تتناسب مع تلك الأزمان، كما كان هناك موسيقيي الهونكي تونك الذين يؤدون أغنياتهم وفق أسلوب مضخّم إلكترونياً ويكتبون الأغنيات حول مِحن وبلايا المهاجرين إلى المدينة، وحول أدوار الجنسين، والعلاقات بين المرأة والرجل خلال فترة شهدت تغييراً اجتماعياً كثيفاً.

وفي حين أن بعض الموسيقيين سعوا إلى نقل الموسيقى الريفية إلى قوائم الأغاني الشعبية السائدة فقد رجع آخرون إلى التقاليد الموسيقية للجنوب

كانت الموسيقى الريفية دائماً تتعلق بالعلاقة بين الريف والمدينة، الوطن والهجرة، والماضي والحاضر. وهذا الأمر لا يدعو للعجب إذا نظرنا في نوعية المستمعين الرئيسيين لهذا النوع من الموسيقى خلال العشرينات من القرن العشرين: فهم أناس من الريف كانت حياتهم تتحول جذرياً بفعل ميكنة الزراعة والتغيرات في الاقتصاد الأميركي، ومهاجرون غادروا ديارهم لإيجاد فرص العمل وتأسيس حياة جديدة في المدينة.

المغني، وكاتب الأغاني، وعازف الماندولين بيل مونرو كان مؤسس موسيقى بلوغراس الجنوبية الريفية.

الأميركي، ليجددوا الأساليب القديمة كي تتناسب مع الظروف الجديدة.

في حين أن هذه الحركة الموسيقية "التقليدية الجديدة" اتخذت أشكالاً عديدة، لكن الشكل الأكثر تأثيراً منها ربما كان نشوء موسيقى البلوغراس، الأسلوب المتجذّر في التقليد الموقر للفرق الموسيقية القديمة في الجنوب التي تركز على الآلات الوترية في موسيقاها. رائد موسيقى البلوغراس كان بيل مونرو (1911-1997) المولود في ولاية كنتاكي. بدأ مونرو عزف الموسيقى في سن مبكرة وتأثر بعمه (عازف كمان الموسيقى الريفية) وبموسيقي أسود يعمل في سكة الحديد يدعى أرنولد شولز، ومن الممكن ملاحظة تأثيرهما في نوعية البلوز المميزة في موسيقى مونرو، وكان هذا التفاعل بين أساليب البيض والسود قد شكل جانبا مهماً للموسيقى الريفية منذ وقت طويل. شكل مونرو عام 1935 ثنائياً مع شقيقه تشارلي. قدم الاخوان مونرو الموسيقى عبر مجمل الولايات الجنوبية الشرقية للولايات المتحدة، وخلقا حساً مثيراً من خلال تأدية الإيقاعات الصوتية والعزف المبدع على الكمان والغيتار. في عام 1938 شكل بيل فرقته الخاصة، ذي بلوغراس بويز، وفي السنة التالية انضم إلى برنامج "غراند أول اوبري" (برنامج إذاعي للموسيقى الريفية حصل على شعبية هائلة. جرى الاعتراف بشكل واسع بالفنانين "الأعضاء" الدائمين في هذا البرنامج على انهم النخبة في هذا النوع. ومنذ عام 1974، بدأ بثه من مسرح غراند أول اوبري هاوس، خارج مدينة ناشفيل، تينيسي، الذي يتسع لـ 4400 مقعد.)

تمثل اتجاه رئيسي ثالث في الموسيقى الريفية وموسيقى الغرب بالهونكي تونك، الذي يسمى أحياناً أسلوب "الموسيقى الريفية الصلبة"، وهو أسلوب ينقل صوت وروح الحانات القائمة على قارعة الطرق او المطاعم التي يستطيع فيها الزبائن تناول الطعام والاستماع إلى الموسيقى معا (في الجنوب غالبا). خلال فترة الكساد الكبير، وفرت حقول النفط في تكساس وأوكلاهوما مصدراً مربحاً (ونادراً) للوظائف الثابتة التي تدفع أجوراً جيدة، مما جذب الآلاف من الرجال من الجنوب الغربي الأميركي وأبعد منه. وعندما ألغي قانون تحريم المشروبات الروحية عام 1933، تضاعف عدد حانات الشرب التي كانت غير قانونية في السابق والتي كان يرتادها هؤلاء الرجال، وأصبحت مصدراً رئيسياً لعمل فناني الموسيقى الريفية وموسيقى الغرب. وحانات الهونكي تونك هذه، كما أطلق عليها هذا الاسم الناس الذين

كانوا يرتادونها، وفرت متنفساً، على شكل مشروب ورقص، من ضغوط العمل اليومي في حقول النفط. وبقدوم فترة ما بعد الحرب، كانت الآلاف من هذه الحانات الليلية الصاخبة قد أصبحت منتشرة عبر الجنوب الغربي الأميركي وأبعد منه.

كانت الموسيقى الريفية وموسيقى الغرب أساسية في تحقيق الأرباح لحانات الهونكي تونك. كان العديد منها يحتوي على آلات "جوك بوكس" زاهية الألوان، وهي آلات لعب الإسطوانات الموسيقية الآلية التي نمت شعبيتها بسرعة خلال الحرب العالمية الثانية وبعدها. وعبر تكيفهم مع بيئة حانات الهونكي تونك، أجرى عازفو الموسيقى الريفية عدداً من التغييرات في أدائهم. أولاً، أصبحت الأغاني القديمة التي تدور حول العائلة والكنيسة لا تتناسب مع المحيط الجديد. أضحى الموسيقيون يؤلفون الأغاني حول أوجه الحياة التي تتعلق بصورة مباشرة بالعديد من مستمعيهم: عدم استقرار الحياة العائلية، عدم إمكانية التنبؤ بالعلاقة بين الرجل والمرأة، جاذبية ومخاطر شرب الكحول، وأهمية التمتع بالحاضر. وعندما كان الموسيقيون يشيرون إلى الماضي الريفي، كان ذلك يتم عادة عبر ستار من الحنين والتوق إلى الماضي. كانت الأساليب الصوتية لأغاني الهونكي تونك في أحيان كثيرة عاطفية بصورة مباشرة، تستغل "البحة" في الصوت والمزايا الأسلوبية من الموسيقى السوداء، مثل عبارات الماليزما والحان البلوز. قام عازفو الموسيقى الريفية بتكييف الآلات الموسيقية التقليدية وأساليب العزف مع الجو الصاخب في الحانات الرخيصة. شملت آلات العزف النموذجية لفرقة الهونكي تونك، كماناً، وغيتاراً فولاذياً، وغيتارا رئيسيا "للانطلاق" وجهيرا وتريا، بالإضافة إلى البيانو. وكانت أصوات الغيتارات تضخّم كهربائياً، وكان الموسيقيون يعزفون بضربات إيقاع مُلحّة وقوية (تسمى أحياناً "إيقاع الضربات العنيفة") التي تتلاءم جيداً مع الرقص.

عندما يتكلم موسيقيو اليوم عن عزف "الموسيقى الريفية القديمة الجيدة"، فإنهم يشيرون في معظم الأحيان إلى أسلوب الهونكي تونك الذي انتشر بعد الحرب أكثر مما يشيرون إلى الموسيقى الشعبية الريفية للجنوب. سيطر نجوم الهونكي تونك، مثل إيرنست تاب، وهانك وليامز، وليفتي فريزل، وهانك سنو، وجورج جونز، وويب بيرس على قوائم الموسيقى الريفية وموسيقى الغرب خلال أوائل ومنتصف الخمسينات من القرن الماضي. ومع أن حظوظهم تراجعت بعد ظهور موسيقى الروك أند رول، تبقى موسيقى الهونكي تونك قلب وروح الموسيقى الريفية الحديثة.

خلال الستينات من القرن العشرين، رغب العديدون من فناني الموسيقى الريفية الأصغر سناً في ذلك الوقت في تحديث صوت جذورهم في موسيقى الهونكي تونك، دون أن يتبنوا مباشرة أساليب الروك أند رول لألفيس بريسلي أو بادي هوللي. فاختاروا أسلوبا متطورا حديثا في التقديم الصوتي وترتيب آلات الموسيقى الريفية، وهو أسلوب كان له تأثير قوي عرف باسم "الريف الكوني" أو "الكوزموريفي"، وهو اندماج بين الموسيقى "الريفية" والموسيقى الكوزموبوليتانيه". كانت مدينة ناشفيل مركز هذا التطور، كما سمي هذا الأسلوب أيضاً في أحيان كثيرة "بموسيقى ناشفيل."

بدأت باتسي كلاين (1932-1963) حياتها المهنية كمغنية حققت أغانيها النجاح في عام 1957 بعد أن سجلت أغنيتها "المشي بعد منتصف الليل" التي نجحت على كل من قوائم الموسيقى الريفية وموسيقى البوب. أغنيتاها اللتان حققتا نجاحاً كبيراً في عام 1961، وهما "إنني أتفتت إلى أجزاء" و"مجنونة" عكستا نوعاً خاصاً من الحساسية: كانتا أغنتيين شعريتين لقيتا إعجاباً واسعاً، ولم تكونا أبداً إسطوانات "للمراهقين"، وقد أدتهما كلاين بطريقة متطورة في جملها وألفاظها وفي نفس الوقت بتغيير مقام الصوت إلى الموسيقى الريفية وموسيقى البلوز لتظهر أين تقع جذورها. أصوات الدندنة العاطفية الخلفية أعطت هذه الإسطوانات بريق موسيقى البوب، في حين بقي البيانو

"ملك الموسيقى الريفية"، روي أكوف، مع فرقة سموكي ماونتين بويز عام 1943 في غراند أول أوبري الشهير في ناشافيل، بولاية تينيسي

باتسي كلاين يقال إنها أشهر مغنية للموسيقى الريفية في تاريخ تسجيل الإسطوانات.

أسفل اليسار: هانك سنو. الذي يعزى له الفضل في إطلاق المشوار الغنائي الأسطوري لألفيس بريسلي. في الغراند اولد اوبري سنة 1954.
شارلي برايد هو من الفنانين العشرين الذين سجلوا أكثر الإسطوانات مبيعاً على الإطلاق.

أعلى اليمين: شعبية جيم ريفز تجاوزت الحدود القومية.

ذو القدرة الصوتية العالية يستحضر أصول الهونكي تونك لهذا النوع من الموسيقى. استمرت كلاين تحتل مركزاً مرموقاً في قوائم الموسيقى الريفية وموسيقى البوب إلى أن توفيت في عمر مبكر في حادث تحطم طائرة في أوئل العام 1963.

الإسطوانات التي سجلها مغني الروك أند رول ألفيس بريسلي من عام 1960 وما بعده (بعد أن عاد من فترة الخدمة العسكرية في الجيش الأميركي) عكست مجموعة انتقائية متزايدة من التأثيرات ولكن موسيقى ناشفيل برزت بصورة خاصة بينها. الأمثلة الموضحة بشكل جيد لهذه التأثيرات هي أغنيته الناجحة "لا أستطيع الامتناع عن الوقوع في الحب" التي سجلها عام 1961 وإسطوانته "البكاء في الكنيسة"، التي سجلها عام 1965 وكانت في الأصل أغنية ريفية رائجة في العام 1953.

قد يبدو الأمر مدهشاً إذا عرفنا أن تأثير موسيقى ناشفيل امتد إلى الإيقاع والبلوز في أوائل الستينات من القرن العشرين، ولكن إذا أخذنا في الاعتبار التبادل المستمر بين الموسيقيين البيض والسود عبر تاريخ الموسيقى الشعبية الأميركية، يجب ألا يتراءى لنا أن ذلك الأمر غير متوقع. أغنيتان ناجحتان لسلومون بيورك وهما "لا أستطيع الوصول إليها (بذراعي المفتوحتين)" و"ابك لي"، تبدوان لكل العالم إسطوانتين للموسيقى الريفية يؤديهما مغنّ أسود، وقد تم إنتاج عدد كبير من إسطوانات الموسيقى المماثلة عقب نجاح هاتين الأغنيتين من جانب بورك وفنانين آخرين مرتبطة أسماؤهم بموسيقى الإيقاع والبلوز. ففي أواخر الستينات من القرن العشرين، كانت الحياة المهنية لشارلي برايد، الأميركي الأفريقي الذي انطلق ليستهوي بصورة رئيسة مستمعي الموسيقى الريفية، في أوج نشاطها. وبحلول العام 1983، كان برايد قد حقق بصورة مذهلة 29 أغنية ريفية احتلت المرتبة الأولى، وبذلك أظهر مرة أخرى كيف يمكن أن تكون الموسيقى والمستمعون إليها، أحياناً، لا يكترثون باللون. والجدير بالملاحظة في السنوات اللاحقة كان ألبوم أنتج في العام 1994 وعنوانه "الإيقاع الريفي والبلوز" الذي جمع مستمعي الإيقاع والبلوز مع الموسيقى الريفية لتشكيل ألحان يغنيها ثنائي، وكذلك الأمر بالنسبة لألبوم بيورك الذي أنتجه عام 2006 وعنوانه "بكل بساطة ناشفيل"، وهي المدينة الأميركية التي ترافق اسمها أكثر من أي مدينة أخرى مع الموسيقى الريفية.

خلال السبعينات من القرن العشرين، أصبحت الموسيقى الريفية مشروعاً تجارياً هائلاً وتواصلت مع المستمعين الشباب من الطبقة الوسطى وفي نفس الوقت عززت قاعدة مستمعيها التقليديين الجنوبيين وجمهورها من الطبقة العاملة من البيض. وفي عام 1974، انتقلت فرقة "غراند أول أوبري" من المسرح المتردي القديم في ناشفيل حيث كانت تقدم أغانيها منذ عام 1941، إلى مرفق متكامل بكلفة ملايين من الدولارات، مزود بحديقة مساحتها 110 إيكرات تدعى "أوبري لاند". المزاج المحافظ بوجه عام للبلاد، الذي عكسه الانتصار الساحق لريتشارد نيكسون على جورج مكغفرن في الانتخابات الرئاسية عام 1972، عزز شعبية الموسيقى الريفية بين أفراد الطبقة الوسطى الأميركية.

ومنذ ذلك الوقت، استمرت الموسيقى الريفية في النمو من حيث شعبيتها وتأثيرها. وهي تبقى قوة ثقافية مهمة وصناعة كبيرة مربحة. الأسلوب التقليدي الذي مثلته موسيقى "ناشفيل" تستمر في إنتاج العشرات من الأغاني والفنانين سنوياً، وبالنسبة للعديد من الأميركيين تعتبر موسيقى ناشفيل هي الموسيقى الريفية. وفي نفس الوقت، فإن مدى واسعاً من الأساليب التي تجمع مع بعضها البعض عادة كأغاني "ريفية بديلة" لأغراض تسويقية، تزود مجموعة متنوعة غنية من الأصوات والمقاربات لصنع الموسيقى بينما تحتفظ بروابطها مع تقليد الموسيقى الريفية.

الأسلوب المميز لعازف البيانو فلويد كرامر وُصف بأنه "صوت كاوبوي يشعر بالوحدة."

هانك وليامز

كان هانك وليامز (1923-1953) أهم شخصية في حقل موسيقى "الكانتري" أو الموسيقى الريفية التي برزت خلال فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية. وفي مسار حياته المهنية القصيرة، كتب وليامز وغنّى العديد من الأغاني التي حظيت بشعبية هائلة لدى مستمعي موسيقى الريف. فبين عام 1947 وعام 1953 أصدر 36 إسطوانة دخلت في قوائم الأغاني العشر الأكثر نجاحاً للموسيقى الريفية، بما فيها "لافسيك بلوز"، "كولد، كولد هارت"، جامبلايا (أون ذي بايو)"، و"يور تشيتينغ هارت". ظلت هذه الأغاني الناجحة، سوية مع العديد من أغاني وليامز الأخرى، بمثابة الأغاني المفضلة للموسيقى الريفية، وحددت "المعايير" لهذا النوع من الموسيقى. علاوة على ذلك، فقد أدى فنانو موسيقى البوب من التيار السائد المعاصر أغاني وليامز بنجاح، فأكدوا بذلك الجاذبية الواسعة النطاق لمواد الموسيقى الريفية الجديدة.

أعاد هانك وليامز إحياء الأسطورة الدائمة حول الرجل المتجول الهائم على وجهه الذي يعيش حياة قاسية، ويعشق بقوة لدى مستمعي الموسيقى الريفية ما بعد الحرب. اتبعت حياة وليامز تلك الصورة بدرجة وثيقة حتى يكاد الفرد أن يعتقد خطأً أن مروجي أغانيه صمموا له سيرة حياة مناسبة ترضي المستمعين: ولد في فقر مدقع في ولاية ألاباما لأب مزارع يزرع الأرض مقابل جزء من المحصول، وتعلّم كيف يشق طريقه في الحياة في سن مبكرة بالغناء في الشارع بعد أن تعلم ذلك من أحد مغني الشوارع السود يدعى روف "تي-توت" باين. في سن السادسة عشرة، أصبح لوليامز برنامجه الإذاعي المحلي الخاص به وأنشأ بعد وقت قصير فرقة وبدأ جولاته في ألاباما. لاقى وليامز نجاحاً هائلاً عندما كان في منتصف العشرين من عمره ولكن هذا النجاح لم يتحقق دون مشاكل. ففي عام 1952 طلّق زوجته، وطُرد من مسرح غراند أولد أوبري (لغيابه المتكرر عن الحضور) وأصبح مدمناً على شرب الكحول والأدوية المسكنة. توفي في رأس السنة عام 1953 في عمر 29 عاماً بعد أن أصيب بنوبة قلبية وهو يقود سيارته في طريقه إلى الغناء في حفلة موسيقية.

أكد وليامز على أهمية التقاليد الدينية في الموسيقى الريفية من خلال تسجيل بعض مواد التراتيل الإنجيلية. لكن الواقع الذي يبين أنه سجل ألحانه الدينية تحت اسم مستعار وليس تحت اسمه الحقيقي، يربطه بوثوق بممارسات المغنين العلمانيين السود أكثر مما يربطه بممارسات معظم الفنانين البيض.

روك أند رول:

هوية جيل

أدخل ظهور موسيقى الروك أند رول في منتصف الخمسينات من القرن العشرين تغييرات هائلة على الموسيقى الشعبية الأميركية، وهذه التغييرات لا يزال يشعر الناس بتأثيرها حتى اليوم. وقد بدأت الأساليب التي بقيت على هوامش الموسيقى الشعبية بالتسرّب إلى الوسط وثم السيطرة على المركز في نهاية المطاف. لم تعد إسطوانات موسيقى الإيقاع والبلوز والموسيقى الريفية موجهة نحو أسواق متخصصة ومنتشرة على مستوى المناطق المختلفة، بل بدأت تُسمع في برامج الموسيقى الشعبية السائدة التي كانت تبث عبر الراديو، كما كان من الممكن شراء العديد من إسطواناتها من المتاجر الموسيقية المنتشرة عبر مجمل البلاد.

فارس الاسطوانات النيويوركي ألن فريد هو الذي صاغ عبارة "روك أند رول".

اتسم ظهور موسيقى الروك أند رول بأهمية ثقافية هائلة. لكن عدة قضايا يجب أن تسترعي انتباهنا في هذا المجال: أولاً، لم تكن موسيقى الروك أند رول موسيقى "جديدة"، وبالتأكيد فإنها لم تكن حتى أسلوباً موسيقياً فردياً. وثانياً، لا يشير عصر الروك أند رول إلى المرة الأولى التي تكتب فيها الموسيقى خصيصاً لاجتذاب جيل الشباب، وثالثاً، لم تكن موسيقى الروك أند رول بالتأكيد أول موسيقى أميركية تدمج الأساليب الموسيقية لكل من البيض والسود معا.

سيطر على المستمعين الجدد ما عرف بجيل طفرة المواليد في أميركا الذين رأوا النور بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية مباشرة تقريبا. كان المستهدفون الجدد مجموعة من الشباب الأصغر سناً من أي وقت مضى، والذين شكلوا جمهوراً كبيراً تشارك في الخصائص المعينة لهوية الجماعة الثقافية. كان هؤلاء أطفالا ترعرعوا في الخمسينات من القرن العشرين، التي شكلت فترة من الاستقرار الاقتصادي النسبي وتميزت بالعودة إلى طرق محافظة اجتماعياً وسياسياً. وكان هؤلاء أول جيل ينمو مع ظهور التلفزيون، هذه الوسيلة الإعلامية الجماهيرية الجديدة حينها، التي أثبتت لاحقا أنها تملك قوة ذات تأثير هائلة.

استعملت عبارة روك أند رول للمرة الأولى لأغراض الدعاية التجارية

ساهم صعود موسيقى الروك أند رول في منتصف 1950 في تحويل مشهد الموسيقى الشعبية الأميركية، وتعزيز شعبية الأساليب الموسيقية المشتقة من موسيقى الجنوب، والتي اشتقت في نهاية المطاف من موسيقى البلوز والموسيقى الريفية، وتحويل المراهقين إلى موضوع للتسويق وأيقونة ثقافية في آن واحد. كانت إسطوانات الروك أند رول تعزف للرقص في المناطق الداخلية للمدن، وبالأساس في المدارس العامة للطلاب السود، وفي الحفلات الراقصة في المدارس الخاصة في ضواحي المدن التي ترتادها غالبية من الطلاب البيض، وفي الحفلات الاجتماعية في المراكز الريفية التي تلبي طلبات جيل الشباب. فلو كنت شاباً في 1950 في الولايات المتحدة، فبغض النظر عن المكان الذي تقطن فيه، ومهما كان عرقك أو طبقتك الاجتماعية، فإن الأكيد تقريبا أن موسيقى الروك أند رول كانت ستكون الموسيقى المفضلة لديك.

والجيلية من قبل لاعب الإسطوانات آلان فريد. اكتشف فريد في أوائل الخمسينات من القرن العشرين أن أعداداً متزايدة من الشباب البيض كانوا يستمعون ويطلبون عزف إسطوانات الإيقاع والبلوز التي كان يقدمها في برنامجه الليلي في كليفلاند، وهي إسطوانات بدأ يسميها روك أند رول. كان فريد يروج لجولات موسيقية يشارك فيها فنانون سود، يعزفون لمستمعين شباب من أعراق مختلطة، وكان يروج لها باسم "استعراضات الروك أند رول". أما عبارة روك أند رول بالذات فقد اشتقت من الاستعمالات العديدة لكلمتي "الهزّ" (Rock) و"التمايل" (Roll) التي كانت تظهر قبلاً في أغاني الإيقاع والبلوز وفي الإسطوانات العرقية.

كان شراء الشباب الصغار لإسطوانات الروك أند رول في الخمسينات من القرن العشرين بمثابة طريقة لإثبات هوية جيلهم من خلال التمرد على المعايير والقيود التي فرضها الراشدون. وهكذا أصبحت تجربة الترعرع مع موسيقى الروك أند رول ميزة محددة لجيل طفرة المواليد في ذلك الحين. وعليه، فليس من المستغرب تلبية هذه الموسيقى لطلبات أفراد هذه المجموعة من الأعمار، والتي أصبحت لها في أواخر الخمسينات من القرن العشرين ثقافتها المميزة وطقوسها المترافقة معها: الدرس والعطلة (مثلتها أغان مثل: "يوم المدرسة" و"بلوز الصيف")، والموضة ("سراويل الدنيم السوداء وأحذية الدراجات النارية" و"إتسي بتسي تِيني ميني يلو بولكادوت بيكينِي")، والرقص الاجتماعي ("في الحفلة الراقصة" و"احتفظي بالرقصة الأخيرة لي"، والغزل "غرام المراهقة و"الحب الطفولي"، و"مراهق واقع في الحب" و"الغبي الصغير المسكين". أعلنت بعض أغاني الروك أند رول عن نفسها كشعارات لنظام جمالي وثقافي جديد تسيطر عليه أذواق وتطلعات الشباب.

موسيقى الإيقاع والبلوز

يمثل ثلاثة أميركيين أفريقيين وجه موسيقى روك أند رول المستندة إلى موسيقى الإيقاع والبلوز. كان تشاك بيري مؤلف أغان ومغن وجّه أغانيه إلى المراهقين في أميركا (السود والبيض) في الخمسينات من القرن العشرين. وأنشأ ليتل ريتشارد أسلوب الأداء الفاضح المتعمد واستندت جاذبيته إلى أسس الغرابة، والابتكار، والغموض الجنسي. وجسّد عمل فاتس دومينو الاستمرارية لموسيقى الإيقاع والبلوز مع موسيقى الروك أند رول. كان دومينو أول الموسيقيين الثلاثة الذين أصبحوا مغنين راسخين، ولكن هؤلاء الثلاثة عبروا بنجاح إلى التيار السائد خلال الأشهر القليلة من بدء أدائهم وذلك على أثر النجاح الهائل لأغنية مغني الروك أند رول الأبيض بيل هالي، "روك أروند ذي كلوك".

كان ألفيس بريسلي أكبر نجم لموسيقى الروك أند رول يدخل من ناحية الموسيقى الريفية إلى عالم الموسيقى. في عام 1955 شرعت شركة الإسطوانات، آر بي آي فيكتور، وهي شركة رئيسية لإنتاج الإسطوانات، إلى تحويل "الهيل بيلي كات" إلى مغن للموسيقى السائدة بدون الإضرار بقوة

شملت الإسطوانات الناجحة لفاتس دومينو أغاني مثل "بلوبيري هيل" و"أليس ذلك معيباً؟"
ليتل ريتشارد عُرف بأساليبه الخاصة في العزف على البيانو وبغنائه المفرط الحيوية.
كسر تشاك بيري الحواجز العرقية بأغنيات مثل "جوني بي غود" و"مايبلين"

جاذبيته للمراهقين. ونجحت الشركة بصورة فاقت التوقعات. وعلى الرغم من تنديد السلطات بأداء ألفيس بريسلي على التلفزيون ووصفته بأنه مبتذل فقد كان تحضر عروضه أعداد لا تحصى من الهواة الشباب الصارخين كما أعجب بها الملايين من مشاهدي أغانيه على شاشات التلفزيون. حققت إسطوانات بريسلي أرقام مبيعات هائلة إلى حد لا يصدق ابتداءً من العام 1956 وحتى أوائل الستينات من القرن العشرين، مما وطد مركزه كأكثر فنان منفرد للروك أند رول مبيعاً. حطمت مبيعات إسطواناته من هذه الموسيقى كافة الأرقام القياسية ثم ثبّت مركزه كفنان منفرد سجل أكبر عدد من الإسطوانات المباعة في أي فترة زمنية ووفق أي أسلوب على الإطلاق، وهو لقب استمر بحمله حتى بداية القرن الواحد والعشرين.

إن الشعبية الاستثنائية لبريسلي ثبّتت موسيقى الروك أند رول كظاهرة لم يسبقها مثيل في السوق الجماهيرية. استمرت شهرته كمغن وفنان ظل يسجل إسطوانات أغانيه حتى وفاته عام 1977 في عمر 42 سنة، وهي شهرة استمرت حتى ما بعد وفاته. سجّل بريسلي إسطوانات رائعة عند نقاط عديدة من حياته المهنية، ولكن تستند أهميته الرئيسية إلى إنجازاته خلال السنوات المبكرة من انتشار موسيقى الروك أند رول. في عام 1956 لم يسجل بريسلي سوى عدد قليل من الإسطوانات لكنها غيّرت العالم الموسيقي له وللمحيطين به، وأصبحت حيويته المطلقة العنان في عروضه الحية خلال تلك الفترة هي النموذج الواجب على كل فتى اتباعه إذا أراد تحريك الجبال بالعزف على غيتار، وهز فخذيه، ورفع صوته في الغناء.

نساء الروك أند رول

كانت سنوات الخمسينات من القرن العشرين زمناً غير مُبشّر بالخير لكي تظهر المرأة الشابة على أنها مُتمكنة من نفسها ومتمردة. أثبت الشبان المُتمردون والمتمكنون من أنفسهم في موسيقى الروك أند رول المُبكرة على أنهم مثيرون للخلاف بما يكفي، وكان المراهقون الآخرون سعداء بالاكتفاء بالتعبير عن إعجابهم بهم من مسافة آمنة. فعلى سبيل المثال، سجّلت مغنية الروك واندا جاكسون عدداً من الإسطوانات الكلاسيكية للأغنيات الفردية ونعمت بتشجيع وتدريب الفيس بريسلي بالذات. ولكن لم تصبح أي إسطوانة من إسطواناتها رائجة جداً. وقد أثبت المثال الأعلى للأنوثة المنزلية لما بعد الحرب العالمية الثانية أنه قوي ولم تواجهه أية تحديات واسعة قبل حلول الستينات من القرن العشرين.

بحلول العام 1960، أصبحت أميركا أخيراً مستعدة لتبني فنانة إسطوانات شابة ذات صورة شعبية مشاكسة، فظهرت المراهقة براندا لي التي أصبحت تُعرف فيما بعد "بالآنسة الصغيرة الديناميت"، لملء هذا الدور بتسجيل أغاني موسيقى الروك أند رول، مثل "سويت نوثينغز" و"روكينغ أراوند ذي كريسماس تري". وقد سجلت لي أيضاً عددا كبيرا من أغاني الحب العاطفية البطيئة الإيقاع.

الستينات من القرن العشرين: الجيل الثاني لموسيقى الروك أند رول

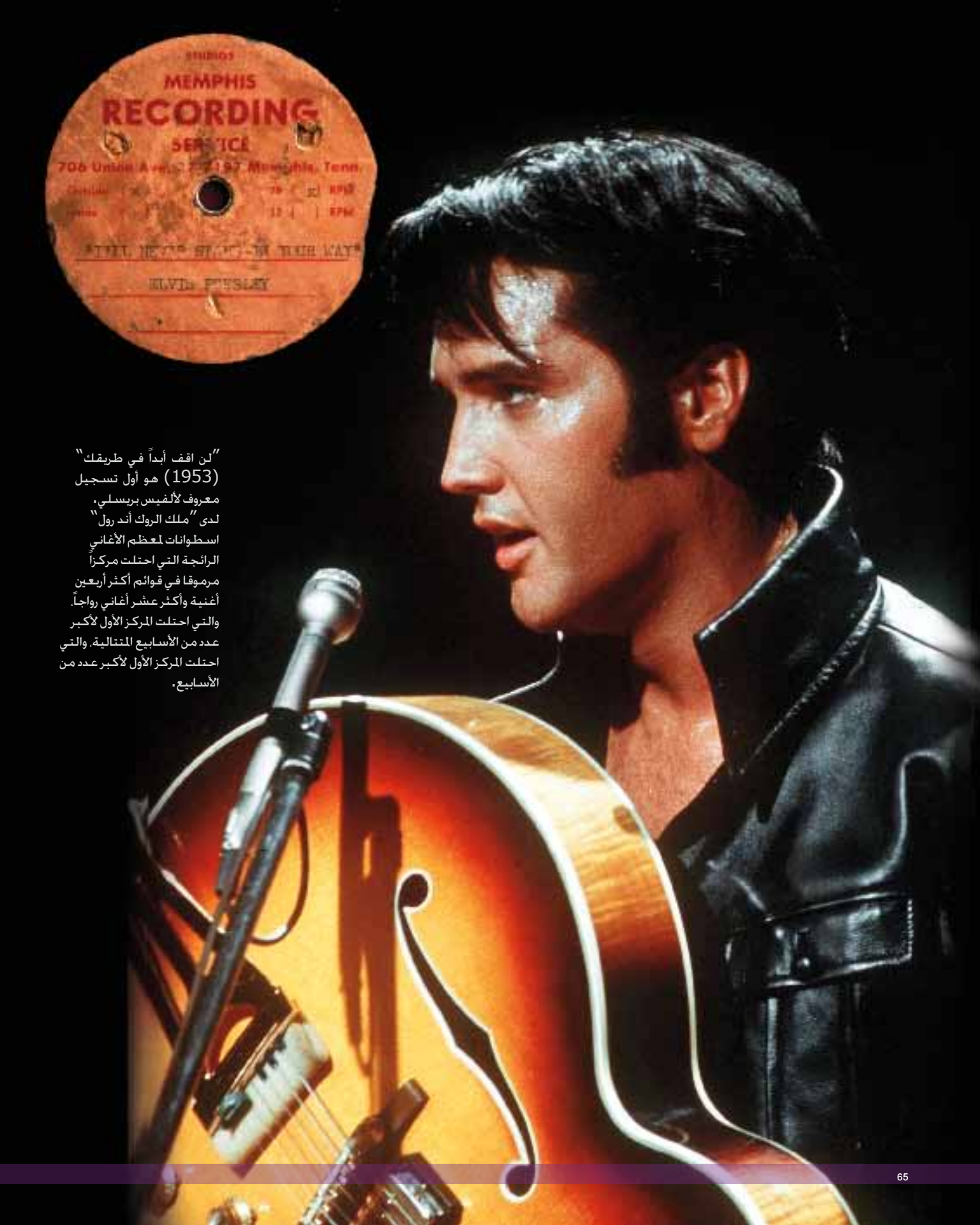
القليل من الحقب في التاريخ الأميركي كان مثيراً للجدل بقدر ما كانت حقبة الستينات من القرن العشرين: فترة تميزت بظهور حركة الحريات المدنية، واندلاع حرب فيتنام، واغتيال الرئيسي جون إف كينيدي ومارتن لوثر كنغ جونيور. لعبت الموسيقى الشعبية دوراً لا يمكن إنكاره في تحديد صفة وروح الستينات من القرن العشرين. ولعب جيل طفرة المواليد بعد الحرب العالمية الثانية دوراً حيوياً في الأحداث السياسية والثقافية لتلك الفترة وجرى تعريف المولودين من هذا الجيل بجيل الروك أند رول.

برزت ثلاثة اتجاهات مهمة في أوائل الستينات من القرن العشرين. نوع جديد من الرقص الاجتماعي، الذي ألهمته موسيقى التويست، ما أعطى لموسيقى الروك أند رول مجموعة مُميزة من الحركات والعادات الاجتماعية. وأعضاء الجيل الأول الذين ترعرعوا مع موسيقى الروك أند رول بدأوا يتخذون مواقف صاغت بقوة حاسمة صناعة الموسيقى. وبدأت في الظهور من كاليفورنيا إمكانيات تصميم أساليب جديدة لموسيقى الروك أند رول قادتها فرقة البيتش بويز.

شكّل برايان ويلسون فرقة بيتش بويز في هوثورن، كاليفورنيا، عام 1961، وأصبحت الفرقة تحقق نجاحاً قوياً على قائمة أنجح الأغاني خلال سنة من تأسيسها. كان ويلسون أول موسيقي من الجيل الثاني لموسيقيي الروك أند رول الواعي لذاته بأنه ينتمي لهذا الجيل. اعترف بصراحة باعتماده على أسلافه واحترامهم في حقل موسيقى الروك أند رول وذلك من خلال تغطية إسطواناتهم والاقتباس منها. في نفس الوقت استحدث مجالات جديدة متميزة من خلال التحريك المتعمّد لكلمات الأغاني وموسيقى أغانيه بالذات إلى أبعد من المجال الذي أنشأه أسلافه والى مناطق جديدة كان لها معنى خاص له، ولزمانه ولمكانته في أميركا.

فإذا كان علينا أن نتصوّر نموذجاً محدداً للحياة المهنية لأي فرقة موسيقى روك أند رول ذاتية الاستدامة وقائدة

استناداً إلى المجلة "رولينغ ستون"، كانت واندا جاكسون "الأولى التي أدخلت رؤية المرأة إلى موسيقى الروك أند رول."



"لن اقف أبداً في طريقك" (1953) هو أول تسجيل معروف لألفيس بريسلي. لدى "ملك الروك أند رول" اسطوانات لمعظم الأغاني الرائجة التي احتلت مركزاً مرموقا في قوائم أكثر أربعين أغنية وأكثر عشر أغاني رواجاً، والتي احتلت المركز الأول لأكبر عدد من الأسابيع المتتالية، والتي احتلت المركز الأول لأكبر عدد من الأسابيع.

بيري غوردي، أسس شركة اسطوانات موتاون معتمداً على قدرة لا تضاهى في تمييز الذوق الشعبي وأطلق الحياة المهنية للعديد من عمالقة الموسيقى

أسس فرقة بيتش بويز (من اليسار) مايك لوف، آل جاردينو، بريان ويلسون، دنيس ويلسون، وكارل ويلسون الذين اشتهروا بانسجامهم الصوتي الوثيق.

للاتجاهات السائدة تعمل في الستينات من القرن العشرين فإن من المحتمل أن يبدو النموذج على الشكل التالي:

البدء بإظهار الإتقان في تأدية الأغاني الشعرية، وهي الأساس المُبكّر لموسيقى الروك أند رول، وأساليب الإيقاع السريع.

وضع مواد أصلية تستند إلى تلك الأساليب وتمددها.

وفي نهاية المطاف اتخاذ طريق جديد بشكل كامل إلى أبعد من الأشكال، والأصوات، ومحتوى الكلمات من الروك أند رول لإيجاد شيء مختلف تماماً وفريد.

النقطة المرجعية التي قد يستعملها معظم الناس لبناء نموذج كهذا قد تكون ربما فرقة البيتلز. ولكن الفرقة التي أسست هذا النموذج لأول مرة وعملت ذلك بنجاح بارز كانت فرقة البيتش بويز. كانت فرقة البيتش بويز بالفعل نموذجاً واضحاً ومحدداً لفرقة البيتلز، ولا سيما خلال سنوات الإنتاج والإبداع الملحوظ (لكلا الفرقتين) بين الأعوام 1965-1967.

شركة موتاون

تستعمل موسيقى الستينات من القرن العشرين طيفاً ملحوظاً من الأساليب والتأثيرات. أسس بيري غوردي جونيور في ديترويت شركته الخاصة بكتابة وإنتاج وتسويق الأغاني. وقد أطلق على الشركة اسم "موتاون" الذي يُشكّل الاسم المختصر لـ "موتور تاون" (مدينة السيارات) في ديترويت، عاصمة إنتاج السيارات في أميركا. أصبحت شركته إحدى أعظم قصص النجاح المذهل لأي شركة يملكها أميركي أفريقي. وقد عكست حدة واستمرارية النجاح التجاري لشركة موتاون ثنائية الاندفاعة المميزة لرؤية غوردي كموسيقي وكرجل أعمال.

أولاً، كان غوردي مصمماً على الاحتفاظ بكافة النواحي الإبداعية والمالية للعمل التجاري للشركة تحت سيطرة الأميركيين الأفريقيين. وقد نجح هذا التوجه لأن غوردي كان يملك قدرة بارعة مكّنته من إحاطة نفسه بمواهب موسيقية من المستوى الأول في جميع أوجه عملية تسجيل الإسطوانات كما المحافظة على إخلاص الموسيقيين العاملين لديه لفترات زمنية طويلة. كما نجح هذا التوجه أيضاً لأن غوردي كان يملك ذهناً فطناً للعمل التجاري كما للموسيقى، وهذا يقودنا إلى العنصر الثاني لخطته الرؤيوية. فهو لم يوجه موسيقى إسطوانات موتاون بصورة مبدئية إلى المستمعين السود. وقد سعى غوردي إلى إنتاج موسيقى شعبية أميركية أفريقية موجهة إلى أوسع نطاق ممكن من جمهور المستمعين.

قد يبدو وكأن غوردي أطلق مشروعه كنوع من الهجمة المعاكسة ضد الاستيلاء على الموسيقى الأميركية الأفريقية واستغلال الموسيقيين الأميركيين الأفريقيين الذين شكلوا جزءاً من التاريخ المبكر للروك أند رول، كما حصل في فترات زمنية أخرى في تطور الموسيقى الشعبية الأميركية. وكانت العبقرية الفريدة لغوردي تتمثل في قدرته على إنتاج موسيقى سوداء استهدفت بصورة مباشرة تيار الأعمال التجارية السائدة من دون التسبب في إثارة الشعور، أو الاتهام، بأنه تخلى عن السود. في حالات استثنائية قليلة تجنبت إسطوانات شركة موتاون الإثارة المباشرة لأشكال وأساليب موسيقى

الإيقاع والبلوز الأبكر، فأنماط موسيقى البلوز ذات الـ 12 مقطعا نادرة في تسجيلات الشركة بصورة مدهشة، كما كانت هذه التسجيلات تفتقد أيضا إلى الوسائل التقليدية لأساليب موسيقى "دو ووب"، أو أي شيء يُشير إلى موسيقى الخمسينات من القرن العشرين لتشاك بيري، أو فاتس دومينو، أو ليتل ريتشارد. ومع ذلك، ظلت أساليب الأداءات الموسيقية الممثلة في موسيقى البلوز أو التراتيل الإنجيلية ميزة محددة للفنانين الذين سجلت موتاون لهم أعمالهم. في بعض الأحيان قد تكون هذه الميزة غامضة جداً كما كان الحال، في أحيان كثيرة، مع وليامز "سموكي" روبنسون، وأحياناً أكثر وضوحا كما كان الحال مع مارتا ريفز. برهن ذلك أنه كان كافياً لإضفاء صبغة أميركية أفريقية واضحة على الأغاني ذات هيكلية موسيقى البوب وطعم موسيقى البوب التي كانت تميز تسجيلات شركة موتاون.

ري تشارلز وموسيقى السول "الروح"

حتى عندما حددت تسجيلات موتاون لبيري غوردي تياراً واحداً من الموسيقى الشعبية التي سادت في الستينات من القرن العشرين، كان هناك فنان آخر ذو موهبة هائلة يحدد المسار الذي كان من المُقدّر أن يقود إلى موسيقى "السول" (الروح) التي ظهرت في وقت لاحق من ذلك العقد. كان لري تشارلز حضور متواصل في قوائم الأغاني الأكثر رواجاً من موسيقى الإيقاع والبلوز خلال الخمسينات من القرن الماضي، ولكنه لم يحقق النجاح الكبير في موسيقى "السول" إلا في عام 1959. لم يكن تشارلز أبداً مهتماً بأن يُعرف أساسا بموسيقى روك أند رول ولم يوجّه إسطواناته أبداً عن إدراك وقصد إلى سوق المراهقين. وحالما وطّد مركزه كفنان في السوق الجماهيرية بإسطوانته "ماذا قد أقول" في عام 1959، المستندة إلى موسيقى البلوز والحافلة بالموسيقى الإنجيلية، سعى إلى غزو عوالم جديدة. وكانت إسطوانته التالية نسخة أداء جديدة فردية لإسطوانة هانك سنو "إنني أتابع السير" التي راجت عام 1950، وهي إحدى أهم إسطوانات الموسيقى الريفية على الإطلاق. وخلال سنة واحدة كان تشارلز قد أنجز إسطوانته الشعبية الرائجة رقم واحد بنسختها القائمة على معايير موسيقى جماعة " تين بان"، وعنوانها "جورجيا على بالي".

لم يكن تشارلز أول فنان يُجرّب أنواعاً مختلفة عديدة من الموسيقى الشعبية الأميركية بل كان واحداً من عديدين حققوا نجاحاً في هذا الاجتياز. فما الذي جعل حياته المهنية مُميزة إلى هذه الدرجة التي جعلته موسيقياً شعبياً يحظى بالإعجاب على الصعيد العالمي، من قبل المستمعين، والنقّاد والموسيقيين الآخرين، بحيث التصق لقب "العبقري" باسمه لعقود طويلة؟

جزء من السبب هو المدى المذهل للمواهب التي كان يمتلكها تشارلز. كان كاتبا بارعا للأغاني وكتب العديد من أغانيه الناجحة المبكرة لموسيقى الإيقاع والبلوز وقد شملت مجموعة من الأغاني الكلاسيكية لهذا النوع مثل "لدي امرأة" و"هاليلويا أحبها بهذا القدر"، كان مُنسّق ألحان ماهرا وعازفاً ممتازاً بصورة استثنائية على البيانو، إذ أتقن عزف موسيقى الجاز كما عزف مختلف ألحان موسيقى البوب السائدة، وقبل أي شيء آخر، كان مغنياً متفوقاً يملك صوتاً مميزاً بدرجة أنه يتم التعرف عليه على الفور عند سماعه مع كثافة في صوته الذي ما أن يُسمع مرة حتى يُصبح من الصعب نسيانه. ولكن هذا لا يسرد كامل القصة. فلم تكن إسطوانات تشارلز المميزة أكثر العروض البارزة فردية فحسب بل وأيضاً عروضاً فريدة وشاملة حول أسلوب الموسيقى الشعبية الأميركية.

رغم أن العبارة "موسيقى السول" لم تدخل إلى المفردات اللغوية الشائعة إلاّ في أواخر الستينات من القرن العشرين، من الواضح أن موسيقى السول هي التي كان تشارلز ينشرها عند توليف الموسيقى الإنجيلية مع موسيقى البلوز في الخمسينات من القرن العشرين. وهو يُعترف به الآن بصورة واسعة على أنه أول أهم فنان لموسيقى السول، وقد أثبتت أعماله أنها أثّرت على أعمال جيمس براون، أريتا فرانكلين، كورتيس مايفيلد، أوتيس ردينغ، سلاي ستون وعدد لا يحصى من الفنانين الآخرين. عند توجّه تشارلز لاحقاً لتسجيل إسطوانات من موسيقى

المغني ري تشارلز الفائز بجائزة غرامي مزج الموسيقى الإنجيلية وموسيقى البلوز في أغاني شعبية صادرة من القلب مثل "جورجيا في ذهني".

جماعة "تين بان" والموسيقى الريفية في الستينات من القرن العشرين، لم يتخلّ عن أساليبه في موسيقى السول، لكنه حملها معه لمساعدته في صياغة توافقيات جديدة من الأساليب، الأوسع نطاقاً، وحتى الأكثر شجاعة.

الثقافة المضادة والروك الساحر

تزامن الدخول الصاخب لموسيقى الروك الشعبية إلى الحلبة الواسعة للثقافة الشعبية الأميركية مع تطور أساليب مبتكرة متزايدة في موسيقى الروك أند رول بالذات. اتسمت هذه الفترة بالقلق والاهتياج السياسي المتزايد في الولايات المتحدة. انخرط المستمعون الشباب للموسيقى الشعبية مباشرة في السياسة خلال حرب فيتنام بعد أن أصبح جميع الشباب الأميركيين بين سن 18 و26 مؤهلين للتجنيد في القوات المسلحة. علاوة على ذلك شاركت أعداد ذات شأن في العديد من المنظمات، والمظاهرات، والمبادرات القانونية التي ميزت حركة الحقوق المدنية.

خلال الستينات من القرن العشرين، نشأت موسيقى روك "بديلة" في المشهد الموسيقي في سان فرانسيسكو. كانت مدينة سان فرانسيسكو منذ مدة طويلة مركزاً للمجتمعات والثقافات الثانوية، بما في ذلك حركة "أَلِبيت" الأدبية في الخمسينات من القرن الماضي، وشكلت مشهداً للموسيقى الشعبية المدينية الحيوية ومجتمعاً شاذاً جنسياً واضحاً تماماً. شملت موسيقى "الروك الساحرة" مجموعة متنوعة من الأساليب والتأثيرات الموسيقية بضمنها الموسيقى الشعبية، موسيقى الروك، موسيقى البلوز، موسيقى "هارد روك"، الموسيقى اللاتينية، والموسيقى الكلاسيكية للهنود الحمر. بالمفهوم الجغرافي، كان المشهد الموسيقي الساحر في سان فرانسيسكو يتركز في حي هايت - أشبوري، مركز حركة الهيبيين.

كانت فرقة جيفرسون ايربلاين أول فرقة ناجحة على مستوى البلاد تبرز من مشهد الموسيقى الساحرة لسان فرانسيسكو. وبالترافق مع فرقة كويكسيلفر مسينجر سرفيس، وفرقة غريتفول ديد، كانت فرقة جيفرسون إيربلاين إحدى الفرق الثلاث الأصلية لسان فرانسيسكو التي لعبت "أسيد روك" والتي كانت تعزف في نادي ماتركيس (مركز مشهد النوادي الليلية البديلة في سان فرانسيسكو)، كما في الأماكن الأكبر التي تجري فيها الحفلات الموسيقية، مثل أفالون بالروم وفيلمور، وفي المناسبات الاجتماعية في الهواء الطلق مثل "هابينيغز" و"بي- إنز". وقد بيع من الإسطوانة التي سجلتها فرقة جيفرسون إيربلاين عام 1967 وحملت العنوان "وسادة سوريالية"، أكثر من مليون نسخة. أشهر الشخصيات بين أعضاء المجموعة كانت المغنية غريس سليك (ولدت عام 1939)، وهي أهم موسيقية (امرأة) في مشهد سان فرانسيسكو الموسيقي.

المنافسة الخطيرة الوحيدة التي واجهت غريس سيلك كملكة لموسيقى الروك في سان فرانسيسكو جاءت من جانيس جوبلن (1970-1943)، وهي أشهر مغنية بيضاء لموسيقى البلوز في الستينات من القرن العشرين. جاءت جوبلين إلى سان فرانسيسكو في منتصف الستينات من القرن الماضي وانضمت إلى فرقة عرفت باسم بيغ براذر وهولدينغ كومباني. قاد ظهور هذه الفرقة في مهرجان الأغنية الشعبية في مونتغومري عام 1967 إلى توقيع عقد مع شركة كولومبيا ريكوردز بسبب رغبة هذه الشركة بتحقيق الأرباح استناداً إلى نجاح شركة آر سي أي مع فرقة جيفرسون ايربلان، وإلى تنامي عدد المستمعين لموسيقى "الآسيد روك" على

جانيس جوبلين حققت شهرة موسيقية أولاً كمغنية في فرقة الروك الساحر بيغ براذر وهولدنغ كومباني . فرقة جيفرسون إيربلان

المستوى القومي. احتل ألبوم فرقة بيغ براذر المنتج عام 1968، بعنوان "إثارة رخيصة"، المركز الأول في قوائم أكثر أغاني البوب نجاحاً. جاء مصدر إلهام جوبلين في أسلوبها الغنائي المتمايل وتعبيرها المباشر من مغني البلوز، مثل بيسي سميث، ومن إسطوانات موسيقى الإيقاع والبلوز للمغنية بيغ ماما ثورنتون.

جيمي هندريكس، بطل الغيتار

شهد العقد السادس من القرن العشرين بروز جيل جديد من العازفين على الغيتار الكهربائي الذين أصبحوا بمثابة أبطال ثقافيين لهواة موسيقاهم من الشباب. بُنيت إنجازاتهم على أكتاف الأجيال السابقة من عازفي الغيتار الكهربائي، مثل لس بول، التي ألهمت تجاربه المبتكرة في التكنولوجيا الإلكترونية جيلاً جديداً من اللاعبين على أوتار الغيتار المضخّم؛ وتي-بون ووكر، الذي أدخل الغيتار الكهربائي إلى موسيقى الإيقاع والبلوز في أواخر الأربعينات من القرن العشرين، وموسيقيي البلوز مثل مادي واترز وبي بي كينغ، الذين ألهموا بموسيقاهم غير المصقولة وبصراحتهم العاطفية عازفي الروك على الغيتار، والعباقرة الأولون في عزف موسيقى روك أند رول على الغيتار، ومنهم تشاك بيري وبادي هولي. وبدءا بمنتصف الستينات من القرن العشرين تبنى عازفو الغيتار الجدد، ومن بينهم جيمي هندريكس، إريك كلابتون، جيمي بيج، جيف بك، والعازف في فرقة البيتلز جورج هاريسون، هذه التأثيرات وتقدموا بها أكثر من ذي قبل في ما يتعلق بالأسلوب التقني، والحجم، والتألق الارتجالي.

كان جيمي هندريكس أكثر عازفي الغيتار أصالة، وابتكاراً، وتأثيراً في عصر موسيقى الروك، وأبرز عازف أميركي أفريقي لموسيقى الروك في أواخر الستينات من القرن العشرين. وقد كسب تجربته المبكرة كعازف غيتار خلال قيامه بجولات مع فرق موسيقى الإيقاع والبلوز. انتقل إلى لندن عام 1966 حيث انضم إلى عازفين

صهر عازف الغيتار جيمي هندريكس عناصر موسيقى الروك، والسول، والبلوز، والجاز

بريطانيين، هما نويل ريدنغ وميتش ميتشل، وشكلا فرقة أطلقا عليها اسم جيمي هندريكس إكسبيرينس. قدمت الفرقة أغانيها للمرة الأولى في أميركا عام 1967 حيث أذهل هندريكس المستمعين بأسلوب أدائه المتوهج. هذا النوع من العروض المسرحية المركزة على الغيتار، والذي أصبح بسرعة أسلوباً شائعاً في حفلات موسيقى الروك، لم يكن منعزلاً عن العروض المتوهجة على المسرح لبعض موسيقيي الإيقاع والبلوز السابقين.

موسيقى الروك أند رول لن تموت أبداً

خلال سبعينات القرن العشرين، أوجدت صناعة الموسيقى أنواعاً من موسيقى الروك صُممت لاجتذاب إعجاب أوسع وأكبر عدد من الناس وكانت تُبث عبر أقوى 40 محطة إذاعية وتلفزيونية. روّجت شركات الإسطوانات تحت العنوان العام "موسيقى الروك" أعمال موسيقيين متنوعين مثل ليد زيبلين، ستيفي ووندر، إلتون جون، كارول كينغ، بينك فلويد، بول سايمون، نيل دياموند، كروسبي وستيلز وناش، ذي رولينغ ستونز، فرانك زابا وفرقة موثرز أوف إنفنشين، وسانتانا. وبحلول منتصف الثمانينات من القرن العشرين، أصبح لعازف موسيقى الروك بروس سبرنغستين عدد كبير من المستمعين. عكست أغاني سبرنغستين أصول طبقته العاملة ومشاعرها، وسرد قصص نساء ورجال يتقدمون في العمر ولكنهم لا يزالون بين الشباب مع أنهم يعملون في وظائف لا مستقبل لها (أو أنهم لا وظائف لديهم على الإطلاق)، وكانوا يبحثون عن الغرام والإثارة في وجه خيبات الأمل المتكررة. أدى سبرنغستين أغنياته مع فرقته ستريت باند، وتميزت هذه الفرقة بموسيقى روك قوية أصلية أكدت على ارتباط سبرنغستين بموسيقى الخمسينات وحتى الستينات من القرن العشرين. وقد شملت هذه الفرقة حتى آلة الساكسوفون، والتي كانت تعتبر في الواقع بمثابة مفارقة تاريخية في موسيقى البوب لهذه الفترة، ولكنها أشارت إلى الرابط بينها وبين حقبة موسيقى الإيقاع والبلوز وحقبة الروك أند رول.

يصر النقاد الذين يحرصون على الدقة المطلقة في أحكامهم على أن موسيقى الروك قد تجاوزت عصر ازدهارها. فقد تغير الزمان كما تغيرت روح الأيام. بينما يصرّ آخرون عديدون، وبنفس الحماس، أن موسيقى الروك لا زالت حية وقوية اليوم، ويوافق عديدون على أنه من الصعب دحض الإثباتات التي يقدمها هؤلاء. فالانتشار الواسع لأنواع وأشكال الموسيقى التي يُمكن تسميتها، بطريقة أو بأخرى، موسيقى الروك يدعو إلى الذهول، يدرج موقع على الإنترنت 32 نوعاً مختلفاً من موسيقى الروك أنواعا مثل البونك، ثراش، ميتال، غرنج، كانتري روك، وغلام روك، على سبيل المثال لا الحصر، تطورت جميعها من تقليد موسيقى الروك أند رول التي بدأت في الخمسينات من القرن العشرين. كما يستمر عزف وسماع هذه الأنواع من موسيقى الروك اليوم، وبنفس الأهمية، لا زالت توفر الحافز لابتكار أشكال وأساليب جديدة من الموسيقى الشعبية في أميركا وحول العالم.

بوب ديلان

ابتداءً من أوائل الخمسينات من القرن العشرين بدأ يظهر نوع من الموسيقى الشعبية التي عُرفت باسم "الموسيقى الشعبية المدينية" على قوائم إسطوانات الموسيقى الشعبية الأكثر نجاحاً. فنانون مثل فرقة "الويفرز"، وقائدها هو بيت سيغر، وبعد بضع سنوات فرقة "ذي كينغستون تريو"، وفرقة "بيتر، بول وماري"، زاوجوا ما بين مواضيع الاحتجاجات السياسية والحساسية الفكرية المدينية وفق أسلوب موسيقي استلهموه من الموسيقى الشعبية الريفية. استمرت الموسيقى الشعبية المدينية في الازدهار خلال الأيام الأولى لظهور موسيقى الروك أند رول، وفي الستينات من القرن العشرين. ولكن بحلول عام 1967 انضمت الآلات الكهربائية والطبول إلى غيتارات فرقة "بيتر، بول وماري"، وظهرت إسطوانات هذه الفرقة المعروفة جيداً لدى الموسيقى الشعبية على قائمة إسطوانات الموسيقى الشعبية العشر الأكثر نجاحاً بفضل أغنية "آي ديغ روك أند رول ميوزيك!". كان الشخص المسؤول عن هذا التحوّل الرجل الذي كتب كلمات أنجح أغنية للفرقة، وهي أغنية "بلوين إن ذي وند". كما كان أيضاً الرجل الذي نقل في الواقع بمفرده الموسيقى الشعبية المدينية إلى العصر الحديث لموسيقى الروك. وكان اسمه بوب ديلان.

ثبّت ديلان (كان اسمه لدى ولادته هو روبرت زيمرمان) مركزه أولاً كمغنّ ومؤلف أغان في مجال

بوب ديلان يعزف على الهارمونيكا والغيتار عام 1963.

ديلان كان لا يزال يغني في العام 2006.

الموسيقى الشعبية المدينية في مدينة نيويورك. كانت أوائل الستينات من القرن العشرين فترة نمو وازدهار للموسيقى والأغاني الشعبية المدينية. وكان أفراد جيل طفرة المواليد قد بلغوا سن الدخول إلى الجامعة وأظهروا نفس الاهتمام والوعي الثقافي والسياسي كبوب ديلان، ومثّلوا مجموعة متزايدة من المستمعين للموسيقى الشعبية المستندة إلى التقاليد والأغاني المؤلفة جديداً حول قضايا اليوم (كالحرب الباردة مع الاتحاد السوفياتي، وتجارب وتكديس الأسلحة النووية، والتمييز العنصري).

شمل الجيل المعاصر لديلان موهوبين مثل جون بييز، وجودي كولينز، ومؤلفي أغان موهوبين مثل توم باكستون وفيل أوكس. ولكن برز بوب ديلان في وقت مبكر بفضل النوعية الملفتة لأغانيه الأصلية، التي عكست موهبة قوية في الخيال الشعري والاستعارات وحرارة من الشعور قوية، يلطّفها أحياناً إحساس من السخرية، بالإضافة إلى أسلوب أدائه غير المصقول بدمج الصوت الجامح والغيتار والهارومونيكا وإظهار صلاته بالنماذج الريفية في موسيقى البلوز وفي وقت أبكر بالموسيقى الريفية.

بالإضافة إلى تأليفه لكلمات أغان موضوعية مؤثّرة مثل أغنية "بلوين إن ذي ويند"، ميّز ديلان نفسه كمؤلف أغان شخصية أكثر حول العلاقات الإنسانية ولكن أصلية بدرجة عالية. كان العام 1965 زمناً محورياً في حياة ديلان المهنية. فقد انتقل من كونه أكثر مؤلفي الأغاني تميزاً بين فناني الموسيقى الشعبية المدينية الأميركية إلى أن يكون الفنان المؤثر على مجمل الثقافة الشعبية الأميركية في تلك الحقبة.

في أوائل العام 1965، أطلق ديلان ألبومه "برينغينغ إيت أول باك هوم"، الذي شاركت فيه أغنياته الصوتية الحيز مع الأغاني التي استعمل فيها الغيتار الكهربائي والطبول. ضم الألبوم عدة أغان نقلت نزعة ديلان نحو الصور الشاعرية الكثيفة وغير الاعتيادية إلى العالم السوريالي. إحدى هذه الأغنيات وهي، "مستر تامبورين مان"، غنتها فرقة روك ناشئة في كاليفورنيا، وفرقة "البيردز". حلّق أداء هذه الفرقة لأغنية "مستر تامبورين مان" ليحتل المركز الأول في حزيران/يونيو 1965، وبذلك أصبحت أول أغنية ناجحة لموسيقى الروك الشعبية. لم يمر هذا الدرس دون أن يتعلمه ديلان الذي كان عاد إلى استوديو التسجيل في أوائل الصيف مع فرقة موسيقى الروك لتسجيل أول أغنية فردية له حققت اختراقاً كبيراً بعنوان "لايك أي رولينغ ستون". أكدت أغنية البوب الفردية الملحمية هذه والتي لا تدوم أكثر من ست دقائق بأن تيار التغيير قد بدأ يجري في عروق الثقافة الشعبية الأميركية.

بحلول منتصف الستينات كانت رياح التغيير في موسيقى الروك أند رول قد بدأت تهب. لكن الأسلوب الكهربائي لديلان وعروضا أخرى من موسيقى الروك الشعبية كان لها تأثير جرعة هائلة من هورمونات النمو في مجال الموسيقى الشعبية. وفجأة أصبح صحيحاً بالنسبة لموسيقى الروك أند رول في أنها أصبحت "راشدة" تماماً، كما أصبح مستمعوها من جيل طفرة المواليد قد أصبحوا راشدين، وبسرعة نمت موسيقى الروك أند رول لتصبح موسيقى الروك. وبرزت في كل مكان إسطوانات موسيقى شعبية حول مواضيع جدية بكلمات سياسية وشاعرية. ولم يمّر وقت طويل حتى انتقل هذا الدافع إلى عملية تأليف ألبومات حول مواضيع أكثر طموحاً. وتميزت السنوات الأخيرة من ستينات القرن العشرين بفترة من الابتكار والإبداع الكثيف اللافت في موسيقى البوب.

رغم شعبية إسطوانة "لايك أي رولينغ ستون"، وبضع أغنيات فردية تبعتها، لم يُثبّت ديلان أبداً مركزه بصورة أولية "كفنان إسطوانات فردية"، وبدلاً من ذلك كان أول ممثل مهم لظاهرة بوب أخرى: مؤلف لموسيقى الروك استطاع البقاء في حياته المهنية بصورة أساسية من خلال الألبومات. ومع أن تأثيره وصل إلى ذروته في الستينات من القرن العشرين، فقد استمر كونه فناناً له جمهور واسع من المعجبين ويتبع خطواته عن كثب فنانون في القرن الجديد. لم يرضَ أبداً أن يوضع على الرف أو أن يهبط إلى دوره المتوقع كرجل دولة مُتقاعد يقدم النصيحة إلى فناني أية حركة أو أسلوب موسيقى، واستمر طوال حياته المهنية في إنتاج البومات مميزة، متغايرة العناصر، ولا تتبع مساراً ثابتاً بحيث تمثل شهادة فريدة لروح الابتكار لدى موسيقى البوب. يمكن إيجاد نماذج عن ألبوماته في موسيقى الروك الريفية (ناشفيل سكايلان، 1969) التي ستُعرف لاحقاً بموسيقى الروك المسيحي (سلو ترين كامينغ، 1979)، وحتى محاولات الأيام اللاحقة في الأغاني الشعبية التقليدية (غود آز آي بين تو يو، 1992)، سوية مع نماذج عديدة من أسلوب موسيقى الروك الشعبية التي ثبّتت مركزه في كتاب عظماء الموسيقى الأميركية. يقدم فيلم وثائقي حمل العنوان "نو دايركشين هوم" (2005)، الذي أخرجه مارتن سكورسيزي وحصل على جائزة إيمي، مراحل تطور حياة ديلان المهنية، ويؤكد استمرار ديلان في أن يظل منتجاً يقوم بجولات فنية، ويسجل إسطوانات بلا كلل، ويتحدى مستمعيه على التكهن بما سوف يكون عليه تحركه التالي.

الموسيقى:

قطاع الأعمال التجارية

تُشكِّل الأعمال في قطاع الموسيقي إنتاج الموسيقى الشعبية والوسائل التي تُنقل بواسطتها إلى المستهلك. كانت النوتات الموسيقية المطبوعة ابتداءً من القرن التاسع عشر وحتى العشرينات من القرن العشرين هي الوسيلة الرئيسية لنشر الأغاني الشعبية بين جماهير المستمعين. كانت هذه العملية تتضمن في العادة شبكة معقدة من الناس والمؤسسات: المؤلف الموسيقي، وكاتب كلمات الأغنية، وشركة النشر التي اشترت حقوق تسجيل وبيع هذه الأغنيات، ومروجو الأغاني الذين روجوا للأغنية في المتاجر وأقنعوا نجوماً كبار بإدخالها في استعراضاتهم الفنية، والنجوم بحد ذاتهم الذين عملوا في أحيان كثيرة في استعراضات تنقلت في جولات فنية عبر مسارح تملكها مؤسسات أخرى، وهكذا دواليك، حتى الوصول إلى المستهلك الذي ابتاع نوتات الموسيقى المطبوعة وعزفها في منزله.

وقد ساهم ظهور الراديو، والتسجيلات، والأفلام السينمائية التي شكلت الوسائل الأولية لنشر الموسيقى في إضافة طبقات عديدة جديدة من التعقيدات على هذه العملية. وفي يومنا هذا يشارك مئات من الأفراد في إنتاج الموسيقى التي نستمع إليها. في الموسيقى الشعبية السائدة، لا يزال الملحن وكاتب كلمات الأغنية أو الشاعر الغنائي يحتلان أهمية كبرى. كما يُعاد العمل على الأغاني التي ألفوها كي تتكامل مع القوة الصوتية لمغن معين وذلك على يد منسق الموسيقى الذي يقرر ما هي الآلات التي يجب استعمالها لمرافقة أدائه، وما هي طبقة الصوت التي يجب أن تستعمل في أداء الأغنية، وكم مرة يجب تكرارها، ومجموعة من عشرات التفاصيل الأخرى. الموظفون المسؤولون عن اكتشاف الفنانين وذخيرتهم الموسيقية لدى شركة الإسطوانات يبحثون عن المواهب ويقومون في أحيان كثيرة بزيارة الملاهي الليلية وجلسات التمرين للاستماع إلى الفرق الجديدة. ويلعب منتج الإسطوانات عدة أدوار: إقناع مجلس الإدارة في شركة الإسطوانات بدعم مشروع معين، وتحديد شكل عملية تطوير "الموهبة" الجديدة، وفي أحيان كثيرة التدخل مباشرة في عملية التسجيل. ويعمل المهندسون في الاستديو ويتخذون مئات القرارات المهمة حول التوازن فيما بين الصوت والآلات، واستعمال التأثيرات الصوتية كالصدى والارتجاع، وعوامل أخرى تُشكِّل "الصوت" الإجمالي للإسطوانة. وتقوم الدائرة الإعلامية بتخطيط الحملة الإعلامية، أما دائرة العلاقات العامة فتتولى العلاقة مع الصحافة.

يصور بروز موسيقى الروك أند رول في الخمسينات من القرن العشرين كيف تكيّف هذا النموذج مع التغيرات الطارئة على التكنولوجيا والذوق الشعبي وظهور ثقافة شابة متزايدة التأثير. ساعدت الحيوية الإجمالية للاقتصاد الأميركي بعد الحرب العالمية الثانية في رفع أرباح قطاع الصناعة الترفيهية إلى

من أجل فهم تاريخ الموسيقى الشعبية الأميركية، علينا أن نتعلم طبيعة العمل في قطاع الموسيقى. إنتاج الموسيقى الشعبية يشمل نموذجياً عمل العديد من الأفراد الذين يؤدون أدواراً مختلفة.

مستويات جديدة. وازدادت مبيعات آلات لعب الإسطوانات وأجهزة الراديو بدرجة ذات شأن بعد انتهاء الحرب؛ حيث ارتفع إجمالي قيمة المبيعات السنوية من الإسطوانات في الولايات المتحدة من 191 مليون دولار عام 1951 إلى 514 مليون دولار في العام 1959. ورافق هذا الازدياد تنوع تدريجي للأذواق الشعبية السائدة وعودة ظهور شركات إسطوانات مستقلة كان الكساد العظيم قد قضى عليها قبل حوالي 20 سنة. معظم هذه الشركات الصغيرة، التي أسسها أصحاب مبادرات في قطاع الأعمال في نيويورك ولوس أنجلوس، كما في مراكز ثانوية مثل شيكاغو، سينسيناتي، ناشفيل، ممفيس، ونيو أورلينز، كانت متخصصة بإنتاج إسطوانات الإيقاع والبلوز والموسيقى الريفية وموسيقى الغرب (الوسترن) التي كانت قد بدأت تجذب جماهير شعبية على المستوى القومي. وكان ينظر إلى هذه العملية بمزيج من الاهتمام والحذر من جانب مدراء شركات الإسطوانات الكبيرة (مثل أر سي أي فيكتور، كابيتول، ميركوري، كولومبيا، أم جي أم، وديكا)، التي استمرت في التخصص بصورة رئيسية بموسيقى جماعة "تين بان" التي يؤديها مغنون عاطفيون. تمكنت بعض الشركات الكبيرة، مثل شركة ديكا، التي حققت الملايين من الدولارات من مبيعات إسطوانات الإيقاع والبلوز والموسيقى الريفية، من إنتاج بعض أوائل الإسطوانات الناجحة لموسيقى الروك أند رول. تمهّلت شركات كبيرة أخرى لمدى سنتين قبل أن تتفاعل مع ظهور موسيقى الروك أند رول. فعلى سبيل المثال، احتلت شركة آر سي أي فيكتور المركز الأول في قائمة الأغاني الأكثر رواجاً في عام 1956 بفضل أغنية كاي ستار "روك أند رول والتز" (وهي أغنية تصف مراهقة تراقب والديها وهما يحاولان الرقص على أنغام هذه الموسيقى الجديدة، ترافقها موسيقى تشبه موسيقى الفالس التي تعزف في قاعات الرقص أكثر مما تشبه موسيقى الروك أند رول). ولكن أر سي أيه وقّعت أيضاً اتفاقاً مع مغني الروك ألفيس بريسلي وباشرت العمل لتحويله إلى معبود النساء في هوليوود وأول نجم أصيل لموسيقى الروك أند رول.

سجلت قوائم مبيعات الإسطوانات التي تصدر في منشورات دورية لصناعة الموسيقى مثل "بيل بورد" و"كاش بوكس" خلال الخمسينات من القرن العشرين التغييرات في الأذواق الشعبية، ودور المؤشرات في توجيه أنواع هامشية سابقة من الموسيقى إلى التيار السائد للموسيقى الشعبية، وفي ظهور سوق مراهقين جديدة. كشفت القوائم أيضاً عن نمط معقد من التنافس بين الأنواع الموسيقية. فعلى سبيل المثال، لننظر إلى قوائم مبيعات الإسطوانات التي نشرتها "بيل بورد" في 9 تموز/يوليو 1955، عندما أصبحت أغنية "روك أروند ذي كلوك" بيل هالي وفرقة الكومتس أول أغنية روك أند روك تحتل المركز الأول على قائمة "أفضل المبيعات في المتاجر". يشير مؤرخو موسيقى الروك إلى هذا الحدث على أنه حدث ثوري، أو بداية عصر في الثقافة الشعبية الأميركية. لكن كانت هناك إسطوانتان مختلفتان للغاية تذكران بالأنواع الأولى من الموسيقى الشعبية قد احتلتا المركز الأول على قائمة الأغنيات المذاعة عبر أجهزة لعب الإسطوانات (جوك بوكس) والراديو في 9 تموز/يوليو، وإحداهما كانت الأغنية الراقصة الأميركية اللاتينية، "شيري بينك وأبل بلوسوم وايت"، التي غناها بيريز برادو وفرقة الأوركسترا التابعة له. والثانية كانت أغنية "ليرنينغ ذي بلوز" التي غناها المطرب العاطفي فرانك سيناترا، الذي عمل في السابق مع فِرَق كبرى، بمرافقة نيلسون ريدل والأوركسترا الموسيقية الخاصة به. وحتى لا نفترض بأن هذا التباين الكبير في الأساليب كان يمثل نزاعاً هائلاً بين شركات الإسطوانات الصغيرة والكبيرة، يجب أن نشير إلى أن جميع هذه الإسطوانات الثلاث قد أطلقتها شركات إسطوانات كبرى (ديكا، وآر سي أي فيكتور، وكابيتول، على التوالي).

الإسطوانة التي أخرجت أغنية "روك أروند ذي كلوك" من مركزها الأول بعد شهرين من نيلها المركز، كانت أغنية "ذي يلو روز أوف تكساس" (وهي أغنية شعرية من القرن التاسع عشر)، التي غنتها فرقة ميتش ميلر سينغرز وفق أسلوب مشترك للغناء قديم الطراز بشكل معتمد. كان ميلر المدير والنافذ والقوي لدائرة اكتشاف الفنانين وتطويرهم الفني في شركة إسطوانات كولومبيا، وفي ذلك الدور ساعد في تأسيس الحياة المهنية لمغنين عاطفيين مثل دوريس داي، وطوني بينيت، وفرانكي لاين. وكان أيضا عدواً لموسيقى الروك أند رول ولنفوذها المتزايد على برامج راديو "الإيه إم" التي كان يسخر منها ميلر لكونها موجهة إلى الأطفال "الذين تتراوح أعمارهم بين بعمر 8 و14 سنة، الذين يشكلون نسبة تبلغ 12 في المئة من سكان البلاد، ونسبة صفر بالمئة من القدرة الشرائية." ليس من الصعب فهم غضب ميلر لسيطرة قوائم الأغاني الأربعين التي تحتل المراتب الأولى على محطات الإذاعة، فهي كانت قوائم محددة مسبقاً لأغاني عدد محدود من الفنانين، تدعمهما في أحيان كثيرة رشاوى من مسؤولين في شركات إسطوانات إلى موظفين في محطات الإذاعة. يستطيع المرء أن يرى محطات "الإف إم" الحرة في أواخر الستينات من القرن العشرين، كما صعود محطات بديلة في الثمانينات والتسعينات من القرن العشرين، حيث كان لفارس الإسطوانات الحرية في بث موسيقى انتقائية ومتحدية في أحيان كثيرة، بمثابة ردود فعل مماثلة لميلر ضد مفهوم قائمة أكثر الإسطوانات رواجاً. ولكن رفضه الاعتراف بسوق المراهقين، لم يكن سوى قصر نظر. فقد أظهرت عملية استطلاع أجريت في عام 1958 لأنماط الشراء السائدة لدى التسع عشرة مليون مراهق في الولايات المتحدة أنهم أنفقوا ما مجموعه تسعة بلايين دولار سنوياً، وأثّروا بقوة على خيارات والديهم في شراء كل شيء من معجون الأسنان إلى الأطعمة المعلبة إلى السيارات، وآلات الفونوغراف. وبالطبع، فقد اشتروا الملايين من الإسطوانات.

إنتاج وترويج الموسيقى الشعبية

قبل أن تصل الموسيقى إلى

المتاجر وتُبث على أمواج الأثير، يلعب وكلاء الأعمال ومنتجو أفلام الفيديو، وفنانو التصميم، ومحررو نصوص الأغاني، ومتاجر الإسطوانات، وعمال المسارح، وسائقو الشاحنات، وشركات قمصان التي شيرت، وشركات إنتاج الآلات الموسيقية، والتي تملكها في أحيان كثيرة نفس الشركات التي تنتج الإسطوانات، دوراً حيوياً في إنتاج وترويج الموسيقى الشعبية في يومنا هذا. من الصعب معرفة أين يمكننا رسم حدود هذه الصناعة التي دخلت نواح عديدة من نواحي التجارة والثقافة.

علاوة على ذلك، فإن العديد من الأدوار الواردة أعلاه أصبحت متشابكة مع بعضها البعض بطرق معقدة. فعلى سبيل المثال، يعمل كوينسي جونز مغنيا، وكاتب أغنيات، ومنسقا موسيقيا، ومنتجا (يتخذ الكثير من القرارات الهندسية)، ومسؤولا تنفيذيا لماركة إسطوانات. ويعني التوفر الأوسع لمعدات التسجيل الرقمي أن بعض المغنين يمكنهم أيضاً العمل كمنسقي موسيقى، ومنتجين، ومهندسين لأعمالهم بالذات (يُشكّل ستيفي ووندر وبرنس، أمثلة جيدة عن هذا النوع من تداخل الأدوار).

الفيلسوف الألماني ثيودور أدورنو، الذي انتشرت كتاباته في الأربعينات والخمسينات من القرن العشرين، انتقد بشدّة تأثيرات الرأسمالية والتصنيع على الموسيقى الشعبية. فقد اعتبر أن صناعة الموسيقى تروِّج للوهم القائل بأننا جميعا أفراد مستقلون بدرجة عالية وأذواقنا الشخصية هي التي تحدد هويتنا: "أنا أهوى الموسيقى الريفية"، "أنت تهوى موسيقى الميتال". وفي الواقع، كما جادل أدورنو، فإن الصناعة تتلاعب بمفهوم الذوق الشخصي لإغرائنا على شراء منتجاتها. وفي رأي أدورنو فإن التمثّل العاطفي بالنجوم المتفوقين الأثرياء الذين يظهرون على شاشة التلفزيون وفي الأفلام السينمائية، أي ما يسمى بظاهرة "التمثل بأسلوب حياة الأغنياء والمشاهير"، يُشكّل بديلاً سيئاً للعلاقات الإنسانية الأخلاقية والاجتماعية التي تتصف بها عادةً المجتمعات الأهلية السليمة.

كان أدورنو محقاً من بعض النواحي: فالأميركيون هم على الأرجح فرديون أقل مما هم مستعدون للاعتقاد، ومن الصحيح في أحيان كثيرة أن شركات تسجيل الإسطوانات تخدعنا بشراء أحدث الأشياء على أساس وجود فروقٍ طفيفة في الأسلوب الموسيقي، تقريباً مثل التغييرات الطفيفة على تصاميم الطرازات المختلفة من السيارات، أو أجهزة أم بي3 (MP3)، أو أحذية كرة المضرب. ومن الصحيح أيضاً أن التجربة الشخصية للاستماع عبر سماعات الرأس، أي مثل تجربة القيادة وحيداً في سيارة مقفلة النوافذ، يمكن أن تعزل الناس عن بعضهم البعض.

ولكن المسألة أبعد من ذلك. ما عليك سوى طرح السؤال على أي شخص عمل في قطاع الموسيقى وأصيب بقرحة وهو يحاول التكهن بما سوف يكون عليه الاتجاه العام التالي. فبالمقارنة مع صناعات أخرى تنتج سلعاً استهلاكية، لا يمكن التكهن بما يحدث في قطاع الموسيقى. واليوم لا تحقق ربحاً سوى إسطوانة واحدة تقريباً من كل ثماني إسطوانات يتم إنتاجها. المفروض على إسطوانة بلاتينية واحدة، إسطوانة مثل أغنية "ثريللر" لمايكل جاكسون، أو "لايك أي فيرجن" لمادونا، أو "نيفرمايند" لنيرفانا، أو إسطوانة "ذي كرونيك"، لدكتور درو، أن تعوض عن مئات الإسطوانات غير المربحة التي يسجلها موسيقيون غير معروفين أو نجوم تلاشت شهرتهم. وعندما يسعى المسؤولون التنفيذيون إلى ضمان أرباحهم من خلال إنتاج نسخة معدلة "من نفس الشيء القديم"، فإنهم ينظرون أيضاً بأعصاب متوترة إلى الهوامش المنسية لتحديد آخر الاتجاهات والاستفادة منها.

العلاقة بين شركات الإسطوانات الكبرى، التي تملك قدراً كبيراً من رأس المال والسلطة، وما يسمى "الإنديز"، أو شركات الإسطوانات الصغيرة المستقلة التي تعمل في أسواق هامشية، هذه العلاقة شكّلت عاملاً مهماً في تطور الموسيقى الشعبية. وفي معظم الحالات، لعبت الشركات الرئيسية دوراً محافظاً، ساعية لتأمين الأرباح من خلال إنتاج موسيقى يمكن التكهن به (قد يصفها البعض بالموسيقى "الباهتة") لجمهور كبير من أعضاء الطبقة الوسطى. هذه الشركات المستقلة الصغيرة، التي يديرها رجال أعمال خاصة، كثيراً ما كانت أكثر جرأة، وتبحث عن مواهب جديدة، وتخلق أسواقاً مربحة متخصصة، وتدخل أساليب جديدة إلى التيار الموسيقي السائد. معظم هذه الأسماء الصغيرة هي التي نشرت في الأساس شعبية موسيقى البلوز، الموسيقى الريفية، موسيقى الإيقاع والبلوز، الروك أند رول، الفانك، موسيقى "السول"، الريغي، البانك روك، الراب، الغرانج، وورلد بيت، وأساليب أخرى "بديلة". وفي بعض الحالات نمت هذه الشركات الصغيرة لتصبح كبيرة وقوية. وأحد الأمثلة التي تؤكد ذلك هي شركة أتلانتيك ريكوردز التي بدأت عملها كشركة لموسيقى الإيقاع والبلوز في أواخر الأربعينات من القرن العشرين ونمت لتصبح شركة كبرى تتعامل بملايين الدولارات.

واليوم، تمددت العلاقة بين الشركات الصغيرة والشركات الرئيسية عبر أرجاء الكرة الأرضية، وأصبحت خمس شركات كبرى (واحدة منها فقط يقع مركزها الرئيسي في الولايات المتحدة) تسيطر على نسبة 75 بالمئة من التجارة المشروعة في العالم للموسيقى المسجلة تجارياً. اشترت كل واحدة من هذه الشركات الدولية العديد من الشركات الصغيرة، واستعملتها كحاضنات للمواهب الجديدة، وهو نظام يذكّر بالعلاقة بين فِرَق البيسبول الرئيسية والثانوية.

من غير المرجح أن يكون هذا الاندماج يُشكّل نهاية القصة. فمع بروز جهاز أم بي3، والأشكال الرقمية الأخرى، وهي تطورات جرت مناقشتها في الفصل العاشر من هذه المجلة، علاوة على الإنترنت ونماذج من أجهزة التوزيع الرقمي الشخصية، سوف تستمر تجارة الموسيقى في التطور والقبول. ولكن يبقى شيء واحد ثابت: سوف يواصل المستمعون البحث عن ألحانهم المفضلة والاستمتاع بها.

بيل هيلي
وأغنية "روك أراوند ذي كلوك"

قد يبدو بيل هيلي مرشحاً غير محتمل ليكون أول نجم لموسيقى الروك أند رول، ولكن في أوائل الخمسينات من القرن العشرين كان هذا القائد لمجموعات مغمورة تعزف موسيقى السوينغ في الغرب الأميركي، يسعى إلى ابتكار أسلوب يكتسب حماس الأعداد المتزايدة من المستمعين والراقصين الشباب. تخلى هيلي عن صورته كراعي بقر، وبدّل اسم المجموعة التي ترافقه إلى فرقة ذي كوميتس. وفي عام 1953 كتب وسجل إسطوانة "كريزي، مان، كرايزي" التي كانت بمثابة محاكاة معقولة لموسيقى الإيقاع والبلوز السوداء الراقصة. ارتقت هذه الإسطوانة إلى المرتبة 12 على قائمة إسطوانات موسيقى البوب الأكثر نجاحاً.

سجل بيل هيلي وفرقة الكوميتس نسخا جديدة عن الأغاني الناجحة لموسيقى الإيقاع والبلوز في منتصف الخمسينات من القرن العشرين وبالأخص "شيك، راتل، أند رول"، و"سي يو ليتر، أليغيتور"، ولكن هذه الأغاني لم تحتل مركزها الفريد في تاريخ موسيقى البوب إلاّ عند إطلاق إسطوانة "روك أراوند ذي كلوك" عام 1955 التي أصبحت أول إسطوانة لموسيقى الروك أند رول تحتل الرقم 1 على قائمة أكثر الإسطوانات نجاحاً وبقيت تحتل هذا الموقع لمدة ثمانية أسابيع متتالية خلال صيف عام 1955 وبيع منها في نهاية الأمر أكثر من 22 مليون نسخة عبر العالم.

تمّ تسجيل أغنية "روك أراوند ذي كلوك" بالفعل عام 1954، ولم تعتبر أغنية ناجحة جداً عندما أطلقت للمرة الأولى، ولكن ظهرت الإسطوانة بصورة بارزة في عناوين مقدمة فيلم "بلاكبورد جانغل" الذي أنتج عام 1955، فحققت بسرعة شعبية هائلة.

يحظى ادعاء بيل هيلي بأنه "اخترع" موسيقى الروك أند رول ذات القدر من المصداقية القليلة التي استحقها ادعاء بول وايتمان قبل جيل سابق بأنه كان "ملك موسيقى الجاز"، لكن هيلي أثبت أنه ناشر مهم لشعبية أغان وأفكار موسيقية كانت مهمشة في السابق، ومهّد الطريق أمام القبول الواسع لعدد أكبر من الفنانين المبدعين.

أكدّت أغنية "روك أراوند ذي كلوك" النجاح غير المسبوق لفرقة من الفنانين البيض ذات خلفية موسيقية ريفية وقد حققت هذا النجاح من خلال عزف أغنية بلوز من 12 فاصلة موسيقية يؤديها وتشارك في أدائها آلات الغيتار الكهربائي، والجهير، والطبول. أثبت نجاح هذه الأغنية أنها

مؤشر يبشر بالتغييرات الهائلة التي كان من المقدر أن تحدث سريعاً في الموسيقى الشعبية الأميركية وأن تفتح الأبواب الواسعة أمام فنانين مثل ألفيس بريسلي، كارل بيركنز، وبادي هولي. ساعدت أغنية "روك أراوند ذي كلوك" أيضاً في إعداد مستمعين جماهيريين يتقبلون موسيقى الإيقاع والبلوز، وفي تمكين الفنانين السود من الاعتماد على تقليد موسيقى الإيقاع والبلوز. وبينما كانت الأغنية ما تزال تحتل المركز الأول على قائمة إسطوانات الموسيقى الشعبية الأكثر نجاحاً في عام 1955، ظهرت على نفس القائمة أغنية تشاك بيري "مايبلين"، المنطلقة في اتجاه جديد، ولم ينقضِ وقت طويل حتى أصبحت على قائمة الإسطوانات العشَر الأكثر نجاحاً.

تكنولوجيا الموسيقى:

ابتكارات وخلافات

رغم أننا نميل إلى ربط كلمة "التكنولوجيا" بالجديد وبالتغيير، فإن التكنولوجيات الأقدم عهداً كثيراً ما تتخذ قيمة هامة كرموز تشير إلى أزمان سابقة. الأشكال القديمة للأجهزة والبرامج الموسيقية، مثل صناديق الموسيقى، والبيانوهات الآلية، الفونوغرافات، نوتات الموسيقى المطبوعة، الإسطوانات قياس 78 و45 والإسطوانات الفونوغرافية التي تستعمل للتسجيلات الطويلة، أصبحت أساس الثقافات الفرعية المشكلة من جامعي الإسطوانات الموسيقية من غلاة المتحمسين. وفي بعض الحالات، تعتبر التكنولوجيات الموسيقية الأقدم متفوقة على التكنولوجيات الجديدة. فبعض الموسيقيين المعاصرين مصممون على استعمال تكنولوجيا التسجيل التماثلي (الأنالوغ) بدلاً من الرقمي. يقول الموسيقيون الذين يفضلون التسجيل التماثلي إنه "أكثر دفئاً"، و"أغنى صوتاً"، و"أكثر إنسانية". في بعض الأحيان، يعمل الرفض لوظائف التكنولوجيا الإلكترونية بمثابة شعار "للأصالة"، كما هو الحال بالنسبة للمسلسل الموسيقي "أنبلاغد"، الذي يعرض على محطة أم تي في، حيث يبين فنانو موسيقى الروك، مثل إريك كلايتون، قدرتهم الموسيقية "الحقيقية" من خلال العزف على آلات "صوتية". لكن هناك أيضاً أمثلة عديدة لتكنولوجيات استعملت بطرق تشجع المشاركة المباشرة النشطة بضمنها التلاعب بالأقراص الدوارة للإسطوانات الذي يقوم به فرسان إسطوانات الهيب هوب، والشعبية المتزايدة لغناء الكاريوكي، بمرافقة آلات وبرامج الكمبيوتر، في الملاهي الليلية والمنازل في أميركا.

التكنولوجيا الرقمية والموسيقى الشعبية

خلال الثمانينات من القرن العشرين، أصبحت التكنولوجيات الجديدة أدوات في غاية الأهمية للموسيقى، بما في ذلك أجهزة التسجيل الرقمية، الأقراص المدمجة، أجهزة توليف الصوت، أجهزة جمع العينات، وأجهزة تنظيم التتابع. جاءت هذه الأجهزة كثمرة لتاريخ طويل من التفاعلات بين صناعة الإلكترونيات وصناعة الموسيقى، كما بين المخترعين الفرديين والموسيقيين أنفسهم. يحوّل التسجيل التماثلي (الأنالوغ) طاقة الموجات الصوتية إلى طبعات مادية أو إلى أشكال موجية إلكترونية تتبع شكل الموجات الصوتية بالذات. من جهة أخرى يجمع التسجيل الرقمي عينات من الموجات الصوتية ويقسمها إلى تيار من الأرقام. ويقوم جهاز يدعى "محول الإشارات التماثلية إلى رقمية" (DAC) بعملية التحويل. من أجل معاودة الاستماع إلى الإسطوانة بعد تسجيلها مباشرة، يتم إعادة تحويل تيار الأرقام إلى

انطلاقاً من ذروة انتشار نوتات الموسيقى المطبوعة في القرنٍ التاسع عشر ومروراً ببروز جهاز الفونوغراف للإسطوانات، ومحطات الراديو، والفيلم الناطق في العشرينات من القرن الماضي، وحتى الحقبة الحالية من التسجيل الرقمي واختيار العينات بواسطة الكمبيوتر، والراديو الذي يبث عبر الإنترنت، كانت التكنولوجيا هي التي تشكل الموسيقى الشعبية وتساعد في انتشارها وصولا إلى أعداد أكبر وأكبر من الناس.

موجة تماثلية من جانب محول الإشارات الرقمية إلى تماثلية. تضخّم الموجة التماثلية المنتجة من محول الإشارات الرقمية إلى تماثلية، وتغذى إلى مكبرات الصوت لتوليد الموسيقى.
أجهزة توليف الصوت، التي تسمح للموسيقيين بإنتاج أصوات موسيقية، بدأت تظهر في إسطوانات موسيقى الروك خلال أوائل السبعينات من القرن العشرين، ولكن تاريخها كان قد بدأ أبكر من ذلك. كانت الآلة الموسيقية الإلكترونية المعروفة باسم «الثرمين» أحد الآلات المهمة التي سبقت جهاز توليف الصوت، وهي آلة مولدة للصوت تستعمل الذبذبات الإلكتروينة لإنتاج الموسيقى.
شكلت آلة أورغن هاموند، التي أدخلت عام 1935، مرحلة مهمة أخرى من التفاعل بين الابتكار العلمي والتكنولوجيا الموسيقية. كان صوت آلة هاموند بي3 شائعاً في إسطوانات موسيقى الجاز، والإيقاع والبلوز، والروك أند رول. كان العازف يستطيع تغيير النبرة الموسيقية للأرغن من خلال أجهزة ضبط عرفت باسم «فاصلة النغمة»، وأضيفت إليها لاحقاً مجموعة متنوعة من أنماط الإيقاع والتأثيرات الفرعية.
شهدت الثمانينات من القرن العشرين إدخال أول أجهزة التوليف الرقمية الكاملة للصوت القادرة على تأدية العشرات من «الأصوات» في نفس الوقت. فمواصفات الترابط الرقمي للآلات الموسيقية (MIDI) التي أدخلت في عام 1983 سمحت بوصل آلات التوليف المصنوعة على يد مختلف المصنعين مع بعضها البعض. كانت أجهزة جمع العينات الرقمية قادرة على تخزين موسيقى مسجلة مسبقاً ومتوالفة في نفس الوقت. تسجل أجهزة تنظيم التتابع الرقمية البيانات الموسيقية بدلاً من الصوت وتسمح بإنشاء سلاسل متتابعة رقمية متكررة، والتلاعب بالأنغام الإيقاعية، وإرسال البيانات المسجلة من برنامج أو جهاز إلى برنامج أو جهاز آخر. تعتمد آلات الطبول على «وسادات طبلية»، يمكن للمؤدي أن يطرقها ويشغلها.
وفرت التكنولوجيا الرقمية للموسيقيين القدرة على إنشاء 128 بنية صوتية معقدة لإنتاج أصوات متوالفة متطورة لا وجود لها في أي مكان آخر في الطبيعة، ولاختيار والتلاعب بأي مصدر صوت، لإنتاج حلقات صوتية يمكن التحكم بها بدقة عظيمة. بوجود معدات وبرامج موسيقية مدمجة ومحمولة وبكلفة معقولة، أصبح من الممكن إنشاء ستوديو تسجيل في أي مكان. ومع اكتساب الموسيقي الفردية سيطرة أكبر وأكبر على إنتاج الإسطوانات الموسيقية الكاملة، أصبحت تتلاشى بالكامل التمايزات بين مؤلف الموسيقى، والمؤدي (المغني)، وأحيانا المنتج.
في كل مرحلة من مراحل تطوير الموسيقى الشعبية، فتحت التكنولوجيات الجديدة إمكانيات خلاّقة للموسيقيين، وخلقت مجموعة أوسع من الخيارات المتوفرة للمستهلكين. درجنا على الاعتقاد بأن التكنولوجيا تشكل عامل تغيير. لكن في بعض الحالات، أتاحت التكنولوجيات الرقمية الجديدة للموسيقيين التنقيب عن الماضي الموسيقي واستخراجه. فالموسيقيّ التقنيّ، موبي، قام بنفس هذا الأمر في ألبومه «بلاي» الذي أصدره عام 1999، والذي حقق أفضل المبيعات عندما جمع عينات من أقسام أغان أدتها بيسي جونز المغنية من جزيرة

نيك هاورث وفرقته "لا روكا" يسجلان ألبومهما الافتتاحي في لوس أنجلس عام 2006.
إلى اليمين: ملصقات ترويجية لنابستر على الانترنت

بعد خلاف حول انتهاك حقوق الملكية، برزت من جديد خدمة نابستر لتجارة الملفات كموقع يمكن الاستنساخ منه على أساس غير مجاني .

المستهلكون الذين يستمعون إلى الموسيقى على جهاز آي بود من صنع شركة أبل يشكلون تحدياً أمام محطات الإذاعة التقليدية.

سي آيلاند بولاية جورجيا، من بين مغنين آخرين.

في القرن الواحد والعشرين، تستمر التكنولوجيا بالتأثير على كيفية صناعة، وتسجيل، واستنساخ، وتسويق الموسيقى الشعبية واستمتاع المستمعين بها. جرى إدخال معيار جديد لصنع الموسيقى الرقمية عام 1992 بواسطة نظام «أليسيس أدات» (Alesis ADAT). يكمن جوهر هذا النظام في جهاز توليف/تسجيل رقمي بثمانية مسارات يمكن توسيعها إلى 128 مساراً من خلال زيادة وحدات إضافية. كان هذا يعني أن بإمكان المستهلك إنشاء استوديو أساسي في المنزل بكلفة ضئيلة نسبياً، بينما يستطيع المحترفون استعمال نفس التكنولوجيا لإنشاء مرافق صوتية رقمية متطورة جداً.

شهدت التسعينات من القرن العشرين إدخال برامجيات موسيقية، مثل برنامج بروتولز الذي يشغل على أجهزة الكمبيوتر الشخصية. سمحت هذه البرامجيات لمهندسي التسجيل والموسيقيين بكسب سيطرة أكبر على كل عنصر أساسي من الصوت الموسيقي، بما في ذلك ليس درجة النغم ودرجة السرعة فحسب، وإنما أيضاً نوعية صوت المغني أو نبرات العازفين على الآلات الموسيقية.

ارتكزت إحدى شكاوى بعض الموسيقيين من برمجيات «بروتولز» (Protools) وبرمجيات الكمبيوتر المشابهة على أنها تسمح بتصحيح الأخطاء الموسيقية، بما في ذلك استبدال الألحان والجمل الفردية، وبتغيير الهوية الصوتية للمغني. من وجهة النظر هذه، فإن «عدم الكمال» هذا يمثّل جزءاً ضرورياً من الموسيقى كشكل من أشكال التعبير الإنساني.

الإنترنت

من المكن الجدل بأن أعمق التحولات في الموسيقى الشعبية هي التي حفزتها الإنترنت. بالتعبير الموسيقي، فإن الوسيط الجديد الأكثر تأثيراً

المترافق مع الإنترنت هو جهاز أم بي 3 (MP3)، الذي أتاح ضغط ملفات الصوت إلى حجم صغير يعادل واحد من اثني عشر من حجمها الأصلي. لنفترض أنك تريد أن تستنسخ أغان تستغرق أربع دقائق من موقع على الإنترنت يقدم موسيقى أصلية. في شكلها غير المضغوط، المشفر رقمياً، قد تحتاج هذه الأغاني إلى 40 ميغا بايت من البيانات. ولكنه بعد أن يتم ضغطها بجهاز أم بي 3، يمكن ضغط هذا الملف إلى أربعة ميغا بايت فقط مع الاحتفاظ بنوعية صوت القرص المدمج (سي دي).

حفز إدخال تكنولوجيا أم بي 3 سلسلة من النزاعات الحادة بين شركات الترفيه والمبادرين في مشاريع الأعمال الصغيرة، مما يعكس صدى الخلافات السابقة بين شركات الإسطوانات الكبرى والشركات الصغيرة، رغم أن هذه تحصل على نطاق أوسع الآن. وفي عام 1997، تأسست شركة أطلقت على نفسها اسم أم بي3 دوت كوم (MP3.com) على يد مايكل روبرتسون الذي بدأ بتوفير 3 آلاف أغنية للاستنساخ المجاني من الإنترنت. وبحلول عام 2000، أصبحت شركة أم بي 3 دوت كوم أنجح موقع موسيقي على الإطلاق في العالم على شبكة الإنترنت العالمية، وأصبح لديه أكثر من 10 ملايين عضوٍ مسجل. ومثل اختبار العينات رقمياً، أثارت هذه الطريقة الجديدة لنشر المواد الموسيقية مجموعة من المشاكل القانونية الشائكة تركزت على مسألة حقوق الملكية. وفي حين أن ملفات موقع أم بي3 ليست غير قانونية بحد ذاتها، فإن ممارسة الاستنساخ الرقمي للموسيقى من قرص مدمج محمي بحقوق الملكية وتقديمه مجاناً دون أي ترخيص لا من الفنان ولا من شركة الإسطوانات يمكن الجدل بأنه عمل غير قانوني.

أجهزة استماع شخصية

جاء تطوير أجهزةٍ الاستماع الشخصية الجديدة مترافقاً يداً بيد مع بروز المشاركة في الملفات على الإنترنت. في عام 2001، أدخلت شركة أبل كمبيوتر إلى الأسواق جهاز "آي بود" الرقمي، الذي يستطيع تخزين ما يصل إلى ألف أغنية من النوعية المسجلة على أقراص مدمجة على قرص التخزين الصلب الداخلي للجهاز. سيطر هذا الجهاز وغيره من أجهزة أم بي3 (MP3) على سوق أجهزة الاستماع المحمولة لأنها تزود المستمع بالقدرة على بناء مكتبة موسيقية فريدة. إن قدرة جهاز "الآي بود" على "التبديل" في قائمة الأغاني لم تؤثر فقط على عادات الاستماع الشخصية وحسب، بل وفرت أيضاً معنىً مجازياً للوضع المعاصر لثقافة الاستهلاك.

توحي دراسات العلاقة الحميمة بين جهاز الآي بود لتسجيل الموسيقى الرقمية ومستعمليه، بأنه بالنسبة للعديد من المستمعين، يعمل هذا الجهاز بمثابة إضافة سمعية، أو تمديد للأذنين والذهن الموسيقي، ونقطة اتصال مع دوائر أوسع لنشر المعلومات الرقمية. من خلال هذه الأجهزة المحمولة، يتم وصل مستهلكي الموسيقى الشعبية بشبكة ترفيه عالمية تشمل أجهزة كمبيوتر منزلية، وإنترنت، وخدمات استنساخ الموسيقى، وخدمات جديدة بدأت تحل محل الوظائف التقليدية للبث الإذاعي. تكهن بعض المراقبين الثقافيين بزوال الراديو بعد بروز تكنولوجيا "البود كاستينغ" للتسجيل الرقمي، وهي طريقة للتوزيع السمعي موصولة بالإنترنت ويتم بموجبها نقل الملفات الصوتية الرقمية إلى موقع على الشبكة بحيث يستطيع المستمعون تسجيل الملفات بصورة آلية إلى جهازهم المحمول، عندما يصبح متوفراً.

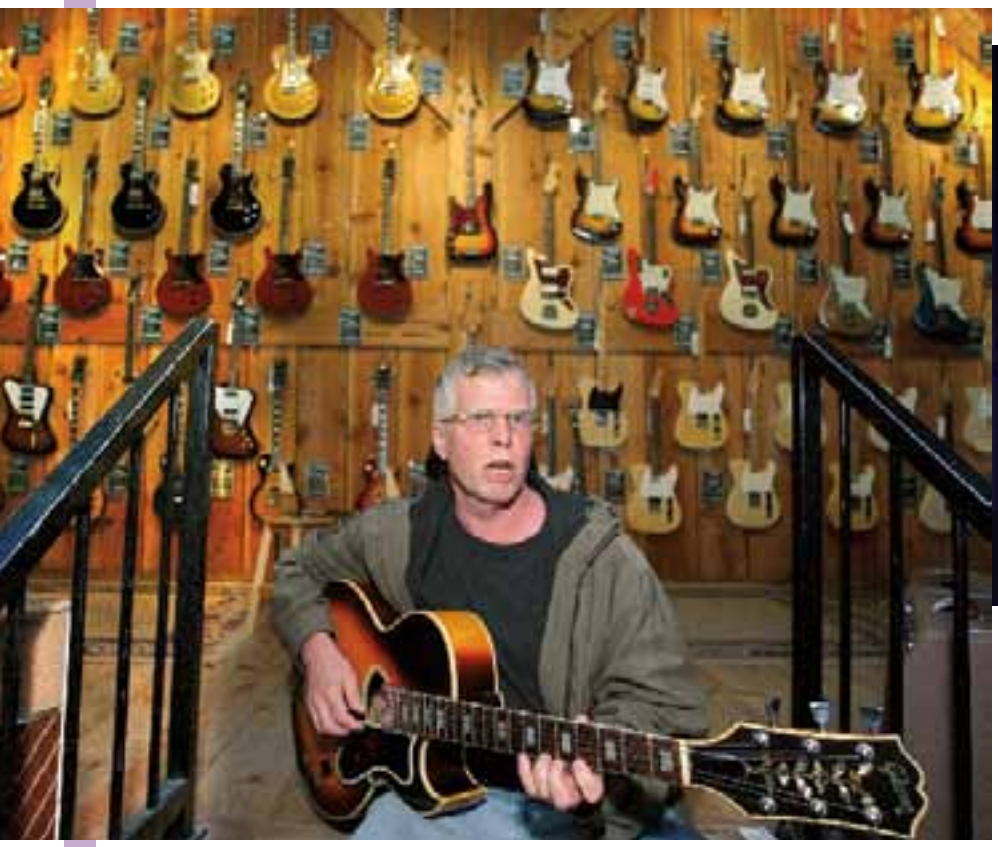
الخلافات الجدلية

لا توجد أي طريق لقول الكلمة الأخيرة التي تصف المشهد المتحول بسرعة لتكنولوجيا الموسيقى. فالواقع الذي يُظهِر وكأن التكنولوجيا الرقمية تسمح بتحرير محتوى التسجيلات الموسيقية من واسطتها المادية يخلق الخلافات. وتشمل تقنيات التسجيل السابقة عملية "ترجمة" من واسطة إلى أخرى: التسجيل التماثلي، مثلاً، يترجم الموجات الصوتية في الهواء إلى انطباعات مادية على سطح الإسطوانة، أو تنسيقات من جزيئيات أوكسيد الحديد على شريط ممغنط. غير أن التسجيل الرقمي يشمل ترجمة الصوت الموسيقي إلى معلومات صافية، مشفرة بتيارات من أرقام واحد وصفر. ويعني هذا أن بالإمكان نقل، واستنساخ، والتلاعب بالموسيقى في شكل "افتراضي" متحرر من قيود أي تكنولوجيا معينة. وقد أثار هذا التطور أسئلة سوف تُشكّل دون شك مسار الموسيقى الشعبية الأميركية على مدى السنوات القادمة: ماذا يعني الأمر عندما يرخّص مستهلك لنفسه حق استعمال محتوى ألبوم معيّن بدلاً من شراء نسخة واحدة منه من متجر؟ وكيف يمكن فرض تطبيق "حقوق الملكية"، وفي الواقع ما ماذا تعني عبارة "حق الملكية"، عندما يستطيع الآلاف من المستهلكين استنساخ نفس القطعة الموسيقية بصورة متزامنة عبر الإنترنت؟ وكيف يؤثر تحويل موسيقى إلى معلومات صافية على الموسيقيين والمستهلكين؟ فإذا كان القول "قتَل الفيديو نجم الإذاعة"، كما ذكرت أول أغنية عرضت على محطة أم تي في، فهل سوف تقتل شبكة الإنترنت متجر الأقراص المدمجة (السي دي)؟ وما هو الشكل الذي ستكون عليه صناعة الموسيقى في الغد؟

الغيتار الكهربائي

من غير الممكن تذكر صورة لتشاك بيري بدون وجود غيتار كهربائي بين يديه. من أهم تأثيرات موسيقى الروك أند رول على الموسيقى الشعبية كانت رفع مستوى الغيتار الكهربائي إلى مكانة رئيسية. يمثل تطوير الغيتار الكهربائي مثالاً جيداً للعلاقة المُعقدة بين التطورات التكنولوجية والأساليب الموسيقية المتغيرة. حتى نهاية الحرب العالمية الثانية، كان الغيتار موجوداً بصورة رئيسية في الموسيقى الشعبية التي تعود أصولها إلى جنوب البلاد، وفي أنواع "غريبة" متنوعة (إسطوانات موسيقى الغيتار لأميركا اللاتينية وهاوائي حققت شعبية ذات شأن في العشرينات والثلاثينات من القرن العشرين). كان من الصعب استعمال الغيتار العادي في فِرَق موسيقى الرقص الكبيرة نظراً لصوته المنخفض. أدخلت شركة إلكترو ستريننغ إنسترومانت في عام 1931 أول الغيتارات الكهربائية. وبحلول منتصف الثلاثينات من القرن العشرين كانت شركة غيبسون قد أدخلت غيتاراً بهيكل مجوف مع نوع جديد للاقط الصوت، كان عبارة عن لوحة أو ملفات مغناطيسية، والتي عند تثبيتها بهيكل الغيتار تحوّل الذبذبات المادية لأوتاره إلى أنماط من الطاقة الكهربائية.

جرى تطوير الغيتار الكهربائي الصلب الهيكل بعد الحرب العالمية الثانية واستعملته للمرة الأولى فِرَق موسيقى الإيقاع والبلوز، وفرق البلوز، والموسيقى الريفية. وكان جهاز فندر برودكاستر (الذي أعيدت تسميته سريعاً تليكاستر) هو أول غيتار كهربائي بهيكل صلب ينتج على نطاق تجاري، وقد تمّ إطلاقه عام 1948، وهو يتميز بلاقطين إلكترونيين للصوت، وأزرار للتحكم بحجم الصوت والنغمة، ومفتاح تحويل يسمح لأجهزة التقاط الصوت أن يُستعملا إما بصورة منفردة أو سوية مما يسمح للعازف بتأليف مجموعة ألحان ذات أصوات مختلفة. أطلقت شركة فندر في عام 1954 جهاز ستراتوكاستر، أول



نجمة الموسيقى الشعبية مادونا تعزف على غيتار كهربائي خلال حفلة موسيقية في برلين عام 2001.

تجربة المعدات في مركز لبيع الغيتارات في لوس أنجلوس

باتجاه حركة عقارب الساعة من أعلى اليسار: الفنانان الشهيران بروس سبرينغستين وتشاك بيري في قاعة مشاهير الروك أند رول في كليفلاند، أوهايو، سنة 1995. سجل نجم موسيقى الكانتري والبوب، ويلي نلسون مئات الاسطوانات المفردة التي حققت مبيعات كبرى خلال حياته المهنية الطويلة التي دامت 50 عاماً. مخترع الغيتار الكهربائي ليس بول يعزف غيتار البلوز "لوسيل" العائد لبي بي كينغ خلال حفلة جاز سنة 2003.

غيتار يضم ثلاثة أجهزة التقاط للصوت، والجهاز الأول المزود "بفاصل وامي" أو "فاصل الذبذبة"، وهو قضيب معدني يثبت على طرف الغيتار ويسمح للعازف بثني درجة النغم بيده اليمنى كما بيده اليسرى. أطلقت شركة غيبسون، وهي أنجح منافسة لشركة فندر، غيتاراً بهيكل صلب في العام 1952، ودعته "ليس بول" تكريماً لعازف الغيتار الذي ساعد في نشر شعبية الآلة الجديدة.

لماذا تُشكِّل الغيتارات الكهربائية آلات تسحر الموسيقيين والهواة على حد سواء؟ مثله مثل أية تكنولوجيا مؤثرة، فإن تأثير الغيتار مُعقّد. ففي بادئ الأمر، دخلت الآلة إلى التيار الشعبي الموسيقي السائد بصيت ملتبس نوعا ما، إذ إن الأوروبيين في العصور الوسطى كانوا قد ربطوا بين الآلات الوترية والشيطان، كما أن الغيتار أيضاً قد ارتبط اسمه بموسيقى المناطق المهمشة. وسخرت من الغيتار تعليقات عديدة في الصحف السائدة التي تُحقّر موسيقيي الروك أند رول الشباب في الخمسينات من القرن العشرين، كما أشارت إلى أنه جهاز يستطيع أن يعزف عليه أي من كان. لكن الغيتار الكهربائي أصبح رمزاً للتنوع النشط وشق طريقه إلى التيار السائد للموسيقى الشعبية الأميركية. وقد تعزز هذا الشعور بإفراط وغزو الغيتار بفضل تطوير مكبرات صوت أنبوبية محمولة تزود صوتاً كثيفاً، حارا جداً، ومرتفعا جداً كما ضاعفت قوته أجهزة التأثيرات الخاصة مثل دواسات "واه واه" و"علب التشويش". ومع مرور الزمن، حظي الغيتار بهالة مختلطة من الخطورة والإثارة.

الهيب هوب:

أغنية الراب "رابرز ديلايت"

تستمد موسيقى الراب مضمونها من الموسيقى والتقاليد الشفهية الأفريقية. واستمراريتها العميقة مع الموسيقى الأميركية الأفريقية تشمل التشديد على الزخم والإبداع الإيقاعي، وتفضيلها للألوان النغمية المعقدة والنسيج المكثف، والتقدير العميق للمهارة الارتجالية (في الكلمات والموسيقى)، والمقاربة الدمجية المبتكرة للتقنيات الموسيقية.

يُشكل جزء كبير من موسيقى الراب بالفعل استجابة ثقافية للاضطهاد والتمييز العنصري التاريخي، ونظاما للتواصل بين المجتمعات الأهلية السوداء عبر الولايات المتحدة. (أي "أنها أصبحت بمثابة محطة سي إن إن للسود في أميركا"، كما وصفها في إحدى المرات مغني موسيقى الراب، تشاك دي)، ومصدراً للتبصر في قيم، ومفاهيم، وأحوال الناس الذين يعيشون في المجتمعات الأهلية المدينية المعزولة في أميركا. وأخيراً، وعلى الرغم من أن أصول ومصدر وحي موسيقى الراب تنساب من الثقافة السوداء، فما من شك أن جمهور مستمعي هذا النوع من الموسيقى قد أصبح متعدد الأعراق، ومتعدد الثقافات، ويتخطى الحدود القومية. وفي الحين الذي تحولت فيه موسيقى الراب من ظاهرة محلية قائمة في أحياء قليلة في مدينة نيويورك إلى صناعة تقدر قيمتها بعدة ملايين الدولارات، وإلى ظاهرة ثقافية عالمية، فإنها تطورت لتصبح معقدة أكثر ومتعددة الوجوه أكثر.

برزت موسيقى الراب في بادئ الأمر خلال السبعينات من القرن العشرين كجزء من ثقافة معقدة تسمى الهيب هوب. كانت ثقافة الهيب هوب، التي تمت صياغتها على أيدي شباب أميركيين أفريقيين وأميركيين من دول البحر الكاريبي يقطنون مدينة نيويورك، تتضمن أساليب مميزة من الفن المرئي (الرسوم الغرافيتية على الجدران) والرقص (الأسلوب البهلواني المنفرد المسمى "بريك دانسينغ" والرقص الثنائي الحماسي المُسمى "ألفريك") كما الموسيقى، والملابس، والكلام. كانت موسيقى الهيب هوب في البدء ظاهرة محلية، تركزت في أحياء معينة في البرونكس، التي تعتبر أكبر المناطق المحرومة اقتصادياً في مدينة نيويورك.

البالغون الشباب الذين مهدوا الطريق أمام أساليب موسيقى الهيب هوب، مثل البريك دانسينغ وموسيقى الراب في الملاهي الليلية، وحفلات الشوارع، والحدائق العامة في المدينة، كانوا ينتمون في أحيان كثيرة إلى مجموعات اجتماعية غير رسمية تسمى "طواقم" أو "جماعات المعجبين"، وكل واحدة منها ترتبط بحي مُعيّن أو شارع معين. من المهم أن نفهم أن ثقافة الهيب هوب بدأت كتعبير عن الهويات المحلية. وحتى في إسطوانات موسيقى الراب التي حققت مبيعات أهّلتها لتصبح مراراً عديدة إسطوانات بلاتينية متفوقة، والتي تمّ تسويقها عبر العالم، فهي مليئة بالإشارات الداخلية إلى

من بين جميع أنواع الموسيقى الشعبية، تثر أي منها ذاك القدر من الجدل والنقاش العام الحماسي أكثر من موسيقى الراب. تميزت موسيقى الراب بكونها تشكل رابطاً حيوياً في سلسة التواصلات الثقافية والموسيقية بين أفريقيا والأميركيتين، والتي تعود إلى عدة قرون، وكصوت أصيل لطبقة دنيا مدينية مضطهدة، وكشكل يستغل الصور النمطية القديمة العهد بالنسبة إلى السود. وواقع الأمر أن كل واحدة من وجهات النظر هذه تقدم لنا شيئاً حول تاريخ ومعنى موسيقى الراب.

فارس الإسطوانات كول في مؤتمر صحفي عقده عام 2006 لإطلاق معرض موسيقى الهيب هوب في متحف سميثسونيان القومي للتاريخ الأميركي

أحياء معينة، ومزايا المشهد المديني، والمجموعات والشبكات الاجتماعية.

فإذا كانت موسيقى الهيب هوب رفضاً لموسيقى الرقص السائدة من قبل المستمعين الشباب السود والبورتوريكيين، فقد تمّ تشكيلها بعمق أيضاً على أيدي تقنيات لاعبي إسطوانات الديسكو. كان أوائل مشاهير موسيقى الهيب هوب، وهم كول هيرك (كلايف كامبل)، غراند ماستر فلاش (جوزيف سادلر) وأفريكا بامباتا (كيفن دونوفان)، وجميعهم من لاعبي الإسطوانات بدأوا عملهم المهني في منتصف السبعينات من القرن العشرين يشغلون الإسطوانات في حفلات شوارع الأحياء، وللرقص في قاعات الألعاب الرياضية (الجمنازيوم)، وفي نوادي الرقص، وفي أماكن عامة كمراكز المجتمعات الأهلية، والحدائق العامة. طوّر هؤلاء الشبان الثلاثة، وعشرات غيرهم من لاعبي الإسطوانات الأقل شهرة المنتشرين عبر منطقة البرونكس وهارلم ومناطق أخرى في مدينتي نيويورك ونيو جرزي، أساليبهم الخاصة ضمن شبكة من التنافس الشرس لتحقيق الشهرة والافتخار في الحي الذي ينتمون إليه.

تمّ للمرة الأولى تكييف تقنية لاعبي 'سطوانات الديسكو في "المزج" بين قرصين دوارين لتشغيل الإسطوانات من أجل تنفيذ تحولات سلسة بين الإسطوانات لتتوافق مع جماليات موسيقى الهيب هوب وذلك على يد كول هيرك، الذي هاجر من كينغستون، في جاميكا إلى مدينة نيويورك وعمره لا يتجاوز 12 سنة. لاحظ هيرك أن الراقصين الشباب بين جمهوره يستجيبون بحماس أكبر خلال ما يسمى بالفواصل في إسطوانات موسيقى الفانك والسالسا، وهي أقسام قصيرة يتم خلالها عزل اللحن لتمييز قسم الإيقاع. استجاب هيرك لذلك بعزل الفواصل في بعض الإسطوانات الشعبية، مثل إسطوانة جيمس براون "غت أون ذي غود فوت"، ومزجها في وسط إسطوانات رقص اخرى. عرفت هذه الملصقات الصوتية الإيقاعية فيما بعد بموسيقى "بريك بيت"، وهي عبارة تحولت بالتالي إلى عبارة "بريك دانسينغ"، وهذه تأديات بهلوانية منفردة ارتجلها شباب فرقة "بي-بويز"، الذين كانوا يحضرون حفلات رقص موسيقى الهيب هوب.

ساعد أسلوب مبتكر آخر في تشكيل صوت وحساسية موسيقى الهيب هوب الأولى: تحويل القرص الدوار لتشغيل الإسطوانات من واسطة لإعادة لعب صوت مسجل إلى آلة موسيقية يمكن لعب الموسيقى عليها. في أحد الأيام، في منتصف السبعينات من القرن العشرين، بدأ كول هيرك بوضع نسختين من نفس الإسطوانة على

أفريكا بامبآتا في مؤتمر صحفي سنة 2006 يتحدث عن مشروع مؤسسة سميثسونيان الذي سيتتبع موسيقى الهيب هوب منذ نشأتها في سبعينات القرن العشرين حتى وضعها اليوم.

فنان موسيقى الهيب هوب، باكو من بلدة واترلو بولاية أيوا، يعرض أمام طلاب مدرسة ثانوية حركاته في البرايك دانس.

يتدرب لاعبو الإسطوانات في المستقبل فن "الخدش"، فن التلاعب بإبرة القرص الدوار على إسطوانة.

غراند ماستر فلاش، الخلف الوسط، و"الخمسة الغاضبون"، بعد أن أدخلوا إلى قاعة مشاهير الروك أند رول 2007.

قرصين دوارين. ومن خلال التناوب بين القرصين الدوارين، وجد هيرك أن بامكانه عكس الإسطوانة إلى الوراء (إرجاعها إلى الوراء أو بعكس اتجاه دوران عقارب الساعة بإحدى يديه) بينما تواصل الأخرى اللعب عبر مكبرات الصوت. سمح ذلك له بتكرار فاصل معين المرة تلو المرة من خلال التناوب بين الإسطوانتين وإرجاع الإسطوانة إلى بداية الفاصل. صقل هذه التقنية الغراند ماستر فلاش، مستعملاً أساليب المزج التي يتبعها لاعبو إسطوانات الديسكو، ولا سيما لناحية استعمالهم سماعات الرأس من أجل تأمين التزامن بين درجات السرعة للإسطوانات، وخلق تحولات هادئة من إيقاع راقص إلى إيقاع آخر. وباستعمال سماعتي الرأس، أصبح بإمكان فلاش أن يحدد بدقة أكبر بداية الفاصل من خلال الاستماع إلى صوت الإسطوانة وهي تدار إلى الوراء على القرص الدوار. أمضى فلاش العديد من الساعات وهو يتدرب على هذه التقنية واكتسب شهرة محلية لمهارته في إدخال أقسام قصيرة من الأصوات تشبه المدفع الرشاش.

وقد تّم تطوير تقنية جديدة سميت "الخدش" من جانب الشاب ثيودور الذي كان تحت رعاية فلاش، وانفصل عنه ليشكل مجموعته الخاصة لموسيقى الهيب هوب وهو في سن 13 عاماً. في عام 1978، ابتكر ثيودور تقنية جديدة انتشرت بسرعة عبر مجتمع فرسان الإسطوانات. فخلال تدربه على إعادة الإسطوانة إلى الوراء في غرفته، بدأ ثيودور يوجه اهتماماً أوثق إلى الأصوات التي نشأت في سماعتي رأسه وهو يدير الإسطوانة بعكس اتجاه دوران عقارب الساعة. واكتشف سريعاً أن هذه التقنية تولّد تأثيرات صوتية خدشية ونقرية يمكن إدخالها في الإيقاع الراقص. لم يكن ثيودور في بادئ الأمر متأكداً من كيفية تفاعل الناس مع هذا العمل. قال ثيودور:

"كانت قاعة الرقص في الجادة الثالثة مكتظة بالحضور وتصورت بأني قد أستطيع أن أجرب هذه التقنية. لذلك وضعت نسختين من إسطوانة "سكس ماشين" (جيمس براون) وبدأت الخدش على واحدة منهما. عشق الجمهور ذلك ... وهاجوا طرباً."

الصوت المميز لتقنية الخدش أصبح جزءاً مهماً من اللوحة الصوتية لموسيقى الهيب هوب، حتى في التسعينات من القرن العشرين، بعد أن حل جمع العينات الرقمية الموسيقية إلى أكبر حد محل الأقراص الدوارة كوسيلة لخلق التركيبات الموسيقية وإيقاعات موسيقى الرقص على إسطوانات الراب، وقد استعمل المنتجون في أحيان كثيرة هذه الأصوات كطريقة للإشارة إلى صلتها بأصول "المدرسة القديمة" لموسيقى الهيب هوب.

مع أن جميع لاعبي الإسطوانات استعملوا الميكروفون لإطلاق الإعلانات، كان "كول هيرك" أيضاً واحدا من أوائل لاعبي الإسطوانات الذين يسردون جملاً إيقاعية خلال "الفواصل" التي كان ينتجها على أقراص إسطواناته. استندت بعض "رابات" هيرك إلى تقليد الأداء الشفهي المسمى "توستينغ"، وهو شكل من السرد القصصي الشاعري تعود جذوره إلى قصص المحتالين من غرب أفريقيا. المحتال وهو شخصية ماكرة يتمثل هدفه الرئيسي في الحياة بتحدي السلطة وقلب النظام الطبيعي للأشياء، وقد أصبح شخصية منتشرة في تقاليد سرد القصص التي يتبعها الأرقاء السود في الولايات المتحدة، حيث اكتسب أهمية إضافية كرمز لاستمرار البقاء الثقافي والمقاومة السرية. بعد انتهاء الحرب الأهلية، حل جزئياً محل شخصية المحتال أشخاص ذكور أكثر عدائية وأصبحوا نقطة تركيز القصص الشاعرية شبه الارتجالية الطويلة، التي تسمى "توست". كان تقليد "التوستينغ" مركزاً بتكرار على "الرجال الأشرار"، قطّاع الطرق الذين يسلبون ولا يرحمون والعاشقون المرفوضون بازدراء والمنتصرون على أعدائهم، أحياناً بفضل ذكائهم ولكن في أحيان كثيرة من خلال ممارسة العنف الجسدي.

رغم أن تقليد توستينغ اختفى بدرجة كبيرة من المجتمعات الأهلية السوداء بحلول السبعينات من القرن العشرين، لكنه تجذّر في السجون حيث وجد السجناء السود أن الشكل السردي القديم يناسب تجاربهم الحياتية وظروفهم الحالية. أحد المصادر الرئيسية للألحان التي ألفها لاعبو الإسطوانات الأوائل لموسيقى الهيب هوب في البرونكس كان ألبوم بعنوان "هاسلرس كونفنشن" (1973) الذي سجله جالا أوريدين، قائد مجموعة من السجناء السابقين المتشددين عرفوا باسم "آخر الشعراء". كان "هاسلرس كونفشين" صورة آسرة "للحياة" – للعالم السفلي المديني للمقامرين، والقوادين، والمحتالين – عبر إسطوانات السجن التي تحمل عناوين مثل "محكوم عليه بالإعدام على الكرسي الكهربائي". حصلت هذه الإسطوانة التي تميزت بمصاحبة موسيقية من جانب مجموعة من أكبر نجوم موسيقى الفانك والسول والجاز على شعبية هائلة في البرونكس وألهمت كول هيرك وغيره من لاعبي الإسطوانات على تأليف ألحانهم الخاصة. وما لبث أن بدأ لاعبو الإسطوانات يجندون أعضاء جماعتهم ليعملوا كمؤدين شفهيين أو أم سيز (MC) (رمز مختصر لعبارة "مذيع الحفلة"). لعب مذيعو الحفلات دوراً مهماً في السيطرة على سلوك جماهير الحضور في حفلات الرقص الكبيرة المتزايدة حيث كان لاعبو الإسطوانات يؤدون عملهم، وما لبث وأن أصبح مذيعو الحفلات هؤلاء أكثر شهرة من لاعبي الإسطوانات أنفسهم. فإذا كان لاعبو الإسطوانات هم أسلاف منتجي موسيقى الراب اليوم، أي المسؤولين عن تشكيل البنية الموسيقية والإيقاع، فإن مذيعي الحفلات هم أسلاف عازفي موسيقى الراب المعاصرين.

ظلت موسيقى الهيب هوب حتى عام 1979 ظاهرة محلية بصورة أولية. وكانت أولى الإشارات للإمكانيات التجارية الأوسع لهذا النوع من الموسيقى إطلاق إسطوانة منفردة بقطر 12 بوصة حملت عنوان "رابرز ديلايت" التي سجلتها فرقة "شوغار هيل غانغ" ومركزها في حي هارلم. هذه الإسطوانة، التي نشرت

استعمال مصطلح "رابر" ككلمة شبيهة بمقدم فقرات الحفل (MC)، ثبتت شركة "شوغار هيل ريكوردز"، وهي شركة إسطوانات مستقلة صغيرة يملكها أفراد من السود ومركزها في نيو جرسي، بمثابة قوة مؤسساتية مسيطرة في حقل موسيقى الراب خلال أوائل الثمانينيات من القرن العشرين. أعادت هذه الإسطوانة استخدام قسم الإيقاع في أغنية "أوقات جيدة" لفرقة شيك، التي عزفها داخل الاستديو موسيقيون توظفهم شركة شوغار هيل مؤقتاً لمساندة عازفي موسيقى الإيقاع والبلوز. سرد مغنو الراب الثلاثة، وهم مايكل "ووندر مايك" رايت، وغي "ماستر جي" أو برايان، وهنري "بيغ بانك هانك" جاكسون، مجموعة متتابعة من القوافي السريعة النارية، التي يتميز بها عادةً أداء مقدمي الفقرات (MCs) في رقصات موسيقى الهيب هوب:

حسناً ها قد بدأ وبدأ وبدأ بدأ وبدأ
الإيقاع لن يتوقف حتى بزوغ الفجر
قلت م ا س، ت ر، جي مع إي مزدوجة
قلت اني أُعرف بالاسم الذي لا يمكن نسيانه
كالرجل الذي يسمى ماستر جي
حسنا، اسمي معروف في سائر أنحاء العالم
من خلال جميع السيدات الماكرات والفتيات الحسناوات
سأدخل في التاريخ
كأسوأ مغني راب على الإطلاق .

يستبدل نص أغنية "رابرز ديلايت" سرد بطولات مقدمي الفقرات الثلاثة بإعطاء أوصاف لحركات الرقص، ومناشدة الجمهور، وسرد قصص وإشارات هزلية. يصف مقطع معين لا ينسى دهشة ضيف قدّمت له والدة صديقه طعاماً عفناً، فيحاول رفض تناوله بتهذيب، وأخيراً يهرب محطماً باب الشقة. وصلت الاسطوانة إلى المركز الرابع على قائمة أكثر إسطوانات الإيقاع والبلوز مبيعاً وإلى المركز 36 على قائمة أكثر إسطوانات الموسيقى الشعبية مبيعاً، وأدخلت حبّ موسيقى الهيب هوب إلى قلوب ملايين الناس عبر الولايات المتحدة وخارجها. أدى النجاح غير المتوقع لإسطوانة "رابرز ديلايت" إلى قيام مغني الراب في نيويورك بإصدار مجموعة من الإسطوانات المنفردة بقطر 12 بوصة، بيعت منها ملايين النسخ، وشملت إسطوانة "ذي برايكس" لكورتيس بلو، "بلانيت روك" لفرقة أفريقا بامبآتا وذي سول سونيك فورس، و"الرسالة" لغراند ماستر فلاش أند ذي فيوريوس فايف.

حصل تقليد موسيقى الراب ذات الاهتمامات الاجتماعية على أقوى زخم جديد له من فرقة "بابليك إينيمي" القائمة في نيويورك. تأسست فرقة "بابليك إينيمي" عام 1982 وتشكلت حول مجموعة أساسية من الأعضاء الذين التقوا مع بعضهم عندما كانوا طلاباً في الجامعة، وجمعهم سوية اهتمامهم بثقافة موسيقى الهيب هوب والنشاط السياسي. التشكيل المعتمد لفرقة موسيقى الهيب هوب الذي يتألف من مقدمي الفقرات، شاك دي (المعروف باسم كارلتون رايدنهاور، المولود عام 1960)، وفلافور فلاف (وليام درايتون، المولود عام 1959)، زائداً فارس الإسطوانات ترميناتور اكس (نورمان لي روجرز، المولود عام 1966)، أضيف إليه "وزير الإعلام" (البروفسور غريف، المعروف باسم ريتشارد غريفين) ومجموعة أمن العالم الأول (S1W)، التي تضم مجموعة من الراقصين يرتدون ملابس عسكرية ويحملون مدافع رشاشة من نوع عوزي، ويؤدون لوحات راقصة مستوحاة من فنون القتال اليدوي.

شكل إطلاق الألبوم الثاني لفرقة بابليك إينيمي عام 1988، الذي حمل عنوان "يتطلب منعنا من التقدم دولة مؤلفة من ملايين"، اختراقاً لموسيقى الراب. دمج الألبوم التحاليل الاجتماعية والسياسية اللاذعة للمغني شاك دي، التي قدمها بصوت عميق حازم، مع أصوات التعجّب المنتشرة في الشارع لصديقه الحميم فلايفور فلاف، الذي كان يضع على عينيه نظارات مضحكة وساعة كبيرة الحجم حول عنقه. كان تفاعلهم الشفهي المعقد قائماً ضمن شبكة صوتية كثيفة متعددة الطبقات خلقها فريق الإنتاج العائد للمجموعة، أي "فرقة التفجير" (هانك شوكلي، وكيث شوكلي، وإريك "فيتنام" سادلر). تسجيلات مثل "العد العكسي إلى هرمجدون" (أغنية افتتاحية رؤيوية تم تسجيلها خلال حفلة موسيقية حية في لندن)، "لا تصدق المبالغات" (نقد لوسائل الإعلام التي يسيطر عليها البيض) و"احتفل بحقك في القتال" (محاكاة لأغنية بيستي بويز الرائجة "حارب لحقك (في الاحتفال)"، التي أطلقت في السنة السابقة) حولت تكنولوجيا أخذ العينات الرقمية إلى أغراض فنية جديدة وشددت في الواقع على أن موسيقى الراب تستمر في الانخراط في ظروف الحياة الحقيقية للمجتمعات الأهلية السوداء في المدن.

خلال التسعينيات من القرن العشرين حقق عدد من فناني موسيقى الراب المهمين نجاحاً ضمن التيار الموسيقي السائد، وكان من بينهم أم سي هامر (ستانلي كيرك بوريل، المولود عام 1962) الذي احتفظت أغنيته "أرجوك هامر لا تؤذهم" بالمركز الأول في المبيعات لمدة 21 أسبوعاً وباعت أكثر من 10 ملايين نسخة بحيث أصبحت أكثر إسطوانات موسيقى الراب مبيعاً في كافة الأزمان، وكذلك الأمر بالنسبة لعازف موسيقى الراب الأبيض فانيلا أيس (روبرت فان وينكل، المولود عام 1968). برزت لغات إقليمية لموسيقى الهيب هوب ولا سيما في جنوب كاليفورنيا، حيث لقي أسلوب الراب الأكثر سلاسة والأكثر هدوءاً، إعجاب الناس.

واليوم تستمر ثقافة موسيقى الراب والهيب هوب في التأثير على موسيقيين ومستمعين عديدين حول العالم وفي أن تُشكل مصدر إلهام لهم.

برنس

أحد الأمور الأولى التي تُثير دهشة المرء حول برنس (كان اسمه حين ولد عام 1958 هو روجرز نلسون) هي كثرة إنتاجه. فبين عام 1982 وعام 1992، أصدر تسعة ألبومات أدرجت على قائمة الألبومات العشرة الأكثر نجاحاً، وخلال نفس العقد وضع 26 أغنية فردية على قائمة الأغاني الأربعين الأكثر نجاحاً. وعلى امتداد مسار حياته المهنية، باع حوالي 40 مليون إسطوانة، وبصورة أكثر أهمية، فإنه يعتبر أحد أكثر الموسيقيين موهبة الذين تمكنوا من تحقيق نجاح تجاري جماهيري خاص على الإطلاق.

يعكس الإنتاج المسجل لبرنس مجموعة واسعة من الإلهامات، بدءاً من موسيقى الفانك، والروك أند رول المستند إلى الغيتار، وصولاً إلى الموسيقى الشعبية المدينية، والموجة الجديدة، والروك المطرب. سعى منذ البداية إلى تحقيق سيطرة محكمة مماثلة على موسيقاه كما على أعمال تأليف وتوزيع تلك الموسيقى. يملك برنس الاستوديو الخاص به وينتج إسطواناته الخاصة، ويعزف على معظم الآلات في ألبوماته، وكافح من أجل نزع سيطرة شركة وارنر براذرز على موسيقاه. بحلول أواخر التسعينات من القرن العشرين كان يوزع موسيقاه بصورة حصرية على ماركة إسطواناته الخاصة، ومن خلال موقعه على الإنترنت، كما عبر خط الاتصال المباشر للبيع بواسطة الهاتف الخاص به.

تقدم أوصاف شخصية برنس التي تنشر في الصحف الشعبية مجموعة من الصور المتناقضة: صور كطفل هيبي يدعو إلى الحب والسلام، وكديكتاتور، وكشوفيني ذكر لا يستطيع أن ينشىء علاقات شخصية وثيقة إلا مع النساء، وكرجل يحتفظ بقوة بحياته الخاصة، وكمروج ذاتي صاحب دهاء لأعماله، وكرجل منغمس في الشهوات، وكرجل ورع بثبات.

أطلق كاتب السيرة الذاتية لبرنس، البريطاني بارني هوسكينز، على برنس لقب "عفريت الانحراف" للإشارة إلى سروره الظاهر في إرباك توقعات مستمعيه. وكشخصية مشهورة، يحتل برنس موقعاً وسطياً بين العزلة التي تشبه عزلة النسّاك التي يتبعها مايكل جاكسون، والاستعراضات الحيوية الضخمة لمادونا. خلال حياته المهنية لم يعط برنس سوى القليل من المقابلات الصحفية، ومع ذلك فقد نجح في إبقاء اسمه باستمرار تحت الأضواء. وأفضل مثال على مهاراته في التلاعب بالحدود بين العام والخاص كان الفيلم والألبوم "بيربيل رين" (مطر قرمزي) (1984) الذي ساهم في ترسيخه كنجم كبير في الموسيقى الشعبية. باع من الألبوم 13 مليون نسخة. استندت حبكة وشخصيات فيلم "بيربيل رين" بشدة على الحياة الشخصية لبرنس. وانتهت قصة الفيلم عند نقطة متفائلة عندما يتبنى الطفل أحد مؤلفات والده التي تسجل موسيقى إيقاعية من تأليف أعضاء فرقته، والتي تحمل اسم "ريفوليوشين" (الثورة). وثم يؤلف أغنية "بيربيل رين".

ليس من السهل رسم الحدود بين الشخصية الخيالية، والشخصية الشهيرة، والحياة الخاصة لبرنس. يكمن مصدر رئيسي لجاذبية الفيلم لهواة أعمال برنس في فكرة كون هذا الفيلم فرصة مُغرية للحصول على لمحة عن "الرجل من وراء الستار". فإذا كان فيلم "بيربيل رين" فيلماً ينطوي على جوانب اعترافية، فإنه كان أيضاً إنتاجاً لاستراتيجيات التسويق المتطورة التي طبقتها شركات الترفيه خلال الثمانينات من القرن العشرين.

"الرسالة"

أنشأت إسطوانة "الرسالة" (1982) التي سجلها الغراند ماستر فلاش أند ذي فيوريوس فايف (الخمسة الغاضبون) اتجاهاً مؤثراً في موسيقى الراب: الواقعية الاجتماعية. إسطوانة "الرسالة" هي صورة قاتمة للحياة في القسم الجنوبي من حي برونكس في مدينة نيويورك. يلعب الغراند ماستر فلاش فوق الإيقاع الإلكتروني البارد الصارم، المقطع الذي يخطف الانتباه بكلمات الراب:

الأمر يشبه أحياناً الغاية، مما يجعلني
أتساءل كيف أبقى قادراً على عدم السقوط

صوت الزجاج المتحطم فجأة يُدخل المستمع إلى أداء معقد إيقاعياً ومفصّل بعناية، والذي يتناوب بين أسلوب غراند ماستر فلاش الناعم الفكاهي الماكر مع النغم المنفعل المحبط لمقدم فقرات الحفل (أم سي) ميلل ميل:

"لا تدفعني لأني بتُ قريباً من الهاوية
إني أحاول عدم فقدان توازني
آه ها ها ها ها

يُوقّت مقدم فقرات الحفل الاثنان أداءهما بدقة عظيمة، فيضغطان ويمددان المسافة بين الكلمات ويخلقان إيقاعات متعددة بمواجهة النبض الموسيقي الثابت. تتناوب كلمات الأغنية بين اللعب الفكاهي على الكلمات، وهو أسلوب يتميز به أداء مقدمي فقرات الحفلات لموسيقى الهيب هوب، وصور اليأس. العلاقة بين الواقع القاتم للحياة في الغيتو أو حي الأقليات المعزولة، والهزل الواقعي التفكير الذي يُشكّل الترياق لتلك الحياة، توجزها شبه الضحكة الخالية من الدعابة لموسيقي ميلل ميل "آه، ها ها ها ها". يرسم النصف الثاني من إسطوانة "الرسالة" صورة باردة لحياة طفل وُلد فقيراً في ساوث برونكس، يتبعها صوت الخمسة الغاضبين المجتمعين في زاوية شارع. يُسمع صوت سيارة شرطة وهي تتوقف فجأة ويخرج منها ضباط شرطة يصدرون الأوامر بصوت عالٍ إلى الشباب السود. يصيح أحد ضباط الشرطة: "من أنتم، عصابة؟" فيجيب أحد الشباب "كلا يا رجل، نحن مع جماعة غراند ماستر فلاش والخمسة الغاضبين". يدخل فلاش من أحد الجانبين للدفاع عن أصدقائه: "يا ضابط، يا ضابط، ما المشكلة؟" فيصيح الشرطي "أنت المشكلة"، ويضيف "ادخل إلى السيارة." تُسمع صوت السيارة وهي تنطلق بعيداً مع الغاضبين الخمسة الموقوفين، الذين ألقي القبض عليهم على ما يبدو لجرم التجمع على زاوية شارع، والموسيقى "تتلاشى إلى الأسود".

يمكن إرجاع أصول تيار كامل من موسيقى الراب إلى هذه الإسطوانة القاسية، ابتداءً من موسيقى الراب السياسي لفرقة كاي آر أس وان (KRS-One) وفرقة بابليك إينيمي مروراً بأسلوب "العصابات" لمقدمي فقرات الحفلات في لوس أنجلس مثل، أن دبليو أي (N.W.A)، سنوب دوغي دوغ (Snoop Doggy Dogg)، و2 باك شاكور (2Pac Shakur). ولكونها أول إسطوانة تصف قساوة الحياة في أحياء الغيتو في مدن البلاد خلال الثمانينات من القرن العشرين وتحقق توزيعاً تجارياً واسعاً، فقد وضعت إسطوانة "الرسالة" معايير الواقع ومصداقية الشارع التي لا زالت مهمة بدرجة حيوية لفناني موسيقى الراب والمستمعين.

غراند ماستر فلاش في نيويورك 2007

التعاون في مجال الموسيقى العالمية:

اجتياز الحدود الثقافية

فما هي إذن الموسيقى العالمية؟ بالمعنى الموسيقي الصرف إنها نوع هجين، يأخذ في أساليبه الكاسحة المتنوعة كالبوب المديني الأفريقي (جوجو)، وموسيقى نوادي الرقص الباكستانية (بهانغارا)، وموسيقى الروك للسكان الأصليين الأستراليين (فرقة يوثو يندي)، وحتى الكورس النسائي للراديو والتلفزيون في دولة المجر الذي حقق المركز رقم 165 على قائمة أكثر الألبومات مبيعاً عام 1988، وذلك بفضل ألبومه الذي أطلقه عام 1987 والذي حمل عنوان "لغز الأصوات المجرية". شملت الألبومات التي دخلت في قائمة أكثر ألبومات الموسيقى العالمية مبيعاً، موسيقى الفرقة السلتية "كلاناد"، وموسيقى الفلامنكو الإسبانية، وتراتيل البوذيين في التيبت، ومجالات متنوعة من الأعمال التعاونية بين نجوم الروك الأميركيين والإنجليز وموسيقيين من أفريقيا وأميركا اللاتينية وجنوب آسيا.

علي فاركا توريه المولود في مالي معروف بأنه أهم مغني للبلوز (موسيقى الشجن) الأفريقي.

بحلول التسعينات من القرن العشرين، أصبحت مجالات التعاون بين الموسيقيين الأميركيين والأجانب أكثر شيوعاً. ويحفز هذا التعاون، من جهة، بحث هواة الموسيقى الشعبية والبديلة عن مجموعة أوسع من التجارب الموسيقية، ومن جهة أخرى، عولمة صناعة الموسيقى. هناك نموذجان مثيران للاهتمام لمثل هذا التعاون بين الدول هما، ألبوم "توكينغ تيمبوكتو" الذي حاز على جائزة غرامي لأفضل تسجيلات الموسيقى العالمية عام 1994، وألبوم مختارات استُلهم من الفيلم "ديد مان واكينغ" الذي سجل المرتبة 61 على قوائم الألبومات الأكثر مبيعاً عام 1996.

أَنتج ألبوم "توكينغ تيمبوكتو" المغني وعازف الغيتار راي كودر، الذي تضمنت حياته المهنية كموسيقي جلسات تسجيل ورئيس فرقة موسيقية مجموعة واسعة من الأساليب منها البلوز، الريغي، موسيقى تكس-مكس، الأغاني الشعبية المدينية، موسيقى الغيتار لهاوائي، جاز ديكسي لاند، وموسيقى التراتيل الإنجيلية. ألبوم "توكينغ تيمبوكتو" يستمد الصوت والإحساس من موسيقى علي فاركا توريه، وهو عازف الغيتار ومغني

خلال الثمانينات من القرن العشرين أصبحت الحدود بين موسيقى التيار السائد والموسيقى الهامشية أقل وضوحاً، وازدادت قوة الضغوط الموجهة لتوسيع السوق العالمية للموسيقى الشعبية الأميركية وإنتاج أنواع بديلة جديدة ومستمعين جدد في السوق الأميركية. كانت إحدى نتائج هذه العمليات ظهور فئة جديدة تسمى الموسيقى العالمية. تبَنّى هذه العبارة أصحاب شركات التسجيل المستقلة ومروجو الحفلات الموسيقية في أواخر الثمانينات من القرن العشرين، فدخلت السوق كبديل عن الفئات التي استمرت قائمة لفترات أطول مثل "الموسيقى التقليدية"، و"الموسيقى الدولية"، و"الموسيقى الإثنية".

باتجاه حركة عقارب الساعة من اليسار:
الباكستاني نصرت فاخ علي خان كان يعتبر مغنياً بارزاً للموسيقى التعبدية الصوفية. طلاب هنود يغنون القوالي، الموسيقى التعبدية للصوفيين. وموسيقار البلوز الراحل كلارنس "غايتماوث" براون، يعزف الكمان في مهرجان نيوبورت الشعبي في رودآيلاند سنة 1996.

التسبيح التقليدي (غريوت) من دولة مالي في غرب أفريقيا.

من المحتمل أن يندهش المستمع الأميركي عند سماع موسيقى مثل "ديارابي"، لصلاتها الوثيقة بموسيقى البلوز (الشجن)، وهذا ليس مجرد صدفة. ففي بادئ الأمر، تأثرت أساليب البلوز في ولايات مسيسيبي، وتكساس وغيرها من الولايات الجنوبية بقوة بتقاليد الأرقاء الأفريقيين الذين جاء العديد منهم من منطقة ساحل غرب أفريقيا بالتحديد، موطن قبيلة بامبارا التي ينتمي إليها علي فاركا توريه. الغناء العالي النبرة الذي يشبه صوت النحيب في غناء توريه، والأنماط النقرية على الغيتار، واستعمال الأغنية كوسيلة للتعليق الاجتماعي والشخصي، تمثل جميع هذه المزايا تطويرا للروابط التي

دامت لعدة قرون بين تقليد موسيقى غريوت في غرب أفريقيا وموسيقى البلوز التي أنشأها موسيقيون سود في عمق الجنوب الأميركي. وما حصل هو أن أسلوب توريه تأثر بشكل مباشر بعازفي موسيقى البلوز الأميركيين مثل جون لي هوكر، الذي اكتشف توريه إسطواناته بعد أن ثبت سيرته المهنية في أفريقيا.

يضم ألبوم "توكينغ تيمبوكتو" مساهمات من جانب عازف موسيقى البلوز على الغيتار وعلى الكمان كلارانس "غيت ماوث" براون، مع عدد من الموسيقيين البارزين المتنوعين الذين تستعين بهم الشركات لجلسات التسجيل. تبدو النتيجة أنها تشق طريقها للاقتراب من جذورها الأفريقية، مع عزف الموسيقيين الأميركيين لمساندة توريه. تذكّرنا كلمات الأغنية بحد ذاتها بالعاطفة الحلوة المرة لبعض موسيقى البلوز الأميركية.

ما هو الخطأ يا حبي؟ إنك أنت
التي أحب
نصحتك والدتك بعدم الزواج مني
لأني لا أملك شيئاً. ولكني أحبك
نصحك أصدقاؤك بعدم الزواج مني
لأني لا أملك شيئاً. ولكني أحبك
نصحك والدك بعدم الزواج مني
لأني لا أملك شيئاً. ولكني أحبك
ما هي المشكلة يا حبي؟ إنك أنت
التي أحب
لا تغضبي، ولا تبكي،
ولا تكوني تعيسة بسبب الحب

صوت وإحساس "ديارابي" يوفران دليلاً إضافياً للروابط العميقة القائمة بين الموسيقى الأفريقية والأميركية

عازف البوق من جنوب أفريقيا هيوغ ماسيكيلا يعزف في مهرجان نيو أورلينز للموسيقى والتراث عام 2004.

إلى اليمين : ري كودر يؤدي موسيقاه. بصفته منتجا لتسجيلات موسيقية، فإنه أثبت أهميته الأساسية في تطوير نوع الموسيقى العالمية.

في وقت متأخر من حياته المهنية المديدة كمغن لموسيقى الريف وموسيقى الغرب (الويسترن) سجل جوني كاش أغنياته لشركة أميركان ريكوردينكز.

المعاصرة. وهي ليست موسيقى تعمل كلغة عالمية بل هي حديث مُتبادل بين لهجتين محليتين من لغة موسيقية أفريقية-أطلسية موحدة بصورة معقدة.

تمثل أغنية "وجه الحب" نوعاً مختلفاً من التعاون، حيث يغني فيها إدى فيدر، المغني الرئيسي في فرقة بيرل جام لموسيقى الروك البديلة في سياتل، والموسيقي الباكستاني العظيم نصرت فاتح علي خان، وأنتج الأغنية راي كودر. كان خان المغني الرئيسي لموسيقى القوالة، وهي نوع من الغناء الصوفي الذي يمارسه المسلمون الصوفيون في باكستان والهند. يترافق مع غناء القوالة طبل برأسين يسمى "دوهلاك" وآلة موسيقية محمولة بمفاتيح تسمى "الهارمونيوم"، التي تفرز دندنات متواصلة في خلفية الغناء. في الإطارات التقليدية يناوب المغني الرئيسي مقاطع شعرية من النصوص التقليدية مع ارتجالات غنائية مبهرة ومتقنة في محاولة إثارة مستمعيه روحيا ودفعهم إلى الاقتراب العاطفي من الله.

خلال التسعينات من القرن العشرين، أصبح نصرت فاتح علي خان أول فنان لموسيقى القوالة يحوز على مجموعة كبيرة من المعجبين في أنحاء مختلفة من العالم بفضل أدائه في المهرجانات السنوية المدعوة "ووماد" (WOMAD) التي يرعاها نجم الروك بيتر غابرييل. كان خان قد بدأ بإجراء تجاربه على استعمال آلات غير تقليدية والعمل مع موسيقيين من خارج نطاق موسيقى القوالة، مما دفع بعض النقاد إلى اتهامه بأنه أبعد الموسيقى عن جذورها الروحية. صرح خان للمراسل الصحفي كين هانت، الذي أجرى معه مقابلة عام 1993، "إن كافة هذه الألبومات ما هي إلاّ تجارب. هناك بعض الناس لا يفهمون الموسيقى على الإطلاق ولكنهم يحبون صوتي. لقد أضفت أغان جديدة وآلات حديثة لجذب المستمعين. وكان ذلك ناجحاً جداً."

كان فيلم "ديدمان ووكينغ" (رجل ميت يمشي) الذي أنتج عام 1996، وهو فيلم يحكي قصة راهبة حاولت إنقاذ روح قاتل على وشك تنفيذ الحكم بإعدامه، هو أول من مهّد لمساهمات خان. شددت مقالات نقد عديدة للفيلم على مساهمة صوت خان في خلق الجو الصوفي والروحي للفيلم الذي يستحوذ عليك. تستند أغنية "وجه الحب" إلى لحن بسيط غناه خان أولاً بكلمات من اللغة الأردية ومن ثم بكلمات إنجليزية كتبها إدي فيدر، المغني الرئيسي في فرقة بيرل جام.

"ما هي الحياة دون حب
الآن، بعد أن جئتم إلى هذا العالم
أحبوا بعضكم بعضاً
انظروا في عيون وجه الحب
انظر في عينيها، لأن هناك السلام
لا، لا شيء يموت داخل الضوء النقي
فقط ساعة واحدة من هذا الحب النقي
تدوم على مدى حياة طولها 30 سنة
ساعة واحدة فقط، مع هذا الهدوء والظلام

لا يُشكِّل هذا مثالاً لوظيفة الموسيقى كلغة دولية، لأن معظم المشاهدين الأميركيين للفيلم إمّا لم يفهموا الكلمات التي غناها خان أو لم تكن لديهم أية معلومات حول التاريخ الطويل للتقاليد الصوفية الذي استمر لقرون عديدة. رغم ذلك، من الممكن التأكيد على أن هذه هي حالة تؤدي فيها جهود الفنانين الحسني النية للتواصل عبر الحدود الثقافية والموسيقية إلى إنتاج شيء مثل المشاركة الجمالية، الغرض المشترك المتجسد في البنية الموسيقية والشعر.

أدى ظهور خان على الشريط الصوتي لفيلم "ديدمان ووكينغ" إلى توقيعه عقداً مع الشركة الصغيرة للإسطوانات أميركان ريكورديننغز، التي يديرها ريك روبين، العقل المدبر سابقاً لفرقة الراب، ران-دي أم سي، وفرقة بيستي بويز. إن قيام صناعة الموسيقى الأميركية بموضعة سوق الموسيقى العالمية كنوع آخر من الموسيقى البديلة يظهر في قائمة فناني شركة الإسطوانات تلك والتي لم تشمل نصرت فاتح علي خان وحسب، بل وأيضاً المغني سلاير من فرقة "ديث ميتال"، وفنان الراب سير ميكس أي -لوت، وأيقونة الموسيقى الريفية جوني كاش.

تعاون إدي فيدر، المغني الرئيسي في فرقة بيرل جام، مع نصرت فاتح علي خان.

مسرد مصطلحات الموسيقى الشعبية الأميركية

a cappella- كابيلا: غناء صوتي غير مترافق مع آلات موسيقية.

A&R – مختصر لعبارة "الفنانون والرصيد الموسيقي". إنه القسم في شركة إسطوانات التي تقع عليه مسؤولية اكتشاف واستغلال المواهب الموسيقية الجديدة وإيجاد المواد كي يؤديها الفنانون، وبالطبع مع أخذ الإمكانيات التجارية في عين الاعتبار. وبما أن العديد من الفنانين في يومنا هذا يكتبون ويسجلون موادهم الخاصة، فقد تقلصت وظيفة قسم الفنانين والرصيد الموسيقي نوعاً ما.

Arranger – الموزع الموسيقي: شخص يكيف (أو ينظم) لحن وآلات أغنية لاستغلال قدرات وموارد الآلات لمجموعة موسيقية معينة. على سبيل المثال، يمكن توزيع لحن بوب بسيط كتب بالأصل للصوت والبيانو لتؤديه "فرقة كبرى" للجاز مع العديد من الأبواق ومع قسم للإيقاع.

Ballad – أغنية شعرية: نوع من الأغاني يتكون عادة من أبيات شعرية تعزف وفق لحن متكرر (انظر الشكل الأستروفي) ويتضمن غناء قصة، عاطفية في معظم الأحيان، أو تاريخية، أو مأساوية بأسلوب سردي.

Blue notes – نوتات زرقاء (نوتات البلوز): نوتات تعبيرية أو تغييرات صغيرة في السلم الموسيقي توجد بصورة أولية في موسيقى البلوز والجاز. النوتات الزرقاء مستمدة من الممارسات الموسيقية الأفريقية. ورغم أنها لا تتوافق بالضبط مع النظام الموسيقى الغربي المكون من السلالم الموسيقية الرئيسية والثانوية فمن المفيد تصورها كنسخ "مسطحة أكثر" أو "منخفضة أكثر" من درجات السلم الموسيقي المتعلقة به، وبذلك يمكن للمرء أن يشير إلى أثلاث، وأخماس وأسباع "النوتات الزرقاء".

Blues – البلوز: نوع من الموسيقى يعود أصله بصورة رئيسية إلى الأغاني النائحة (أغنيات الشجن) التي انتشرت بين عمال المزارع والعمال السود الريفيين القاطنين في جنوب الولايات المتحدة خلال النصف الأخير من القرن التاسع عشر. تتضمن مواضيع أغاني البلوز الظروف الجائرة التي كان يعاني منها الأميركيون الأفريقيون مثل: الحب الفاشل، الغربة، البؤس، والقوة الخارقة للطبيعة، وكثيراً ما يلف الكلمات غموض اللغة المجازية الرمزية نفسها. موسيقى البلوز غنية بالعبارات الأفريقية والإيقاعات غير المصقولة. وكانت موسيقى البلوز بالأصل موسيقى صوتية فقط ثم انتقلت إلى المدن الشمالية في منتصف القرن العشرين حيث أصبحت تعزف بواسطة الآلات الكهربائية خلال تلك العملية.

Bridge – جسر: مقطع يتألف من مواد جديدة متغايرة تخدم كرابط بين الأقسام المتكررة للمواد اللحنية. يسمى الجسر أحياناً :"إطلاق" (انظر النقاش حول شكل أغاني زفاق "تين بان").

Cadence – إيقاع النغم: النقطة اللحنية أو النغمة التوافقية للصوت للإشارة إلى نهاية مقطع أو قسم موسيقي، أو إلى نهاية القطعة، وهو الصوت المتزامن لمختلف درجات النغم.

Chorus – الكورس: قسم يتكرر ضمن أغنية وهو يتألف من لحن ثابت وكلمات تتكرر بحذافيرها في كل مرة يتردد فيها، كما أنها تتبع في العادة بيتاً شعرياً واحداً أو أكثر.

Coda – التقفيلة: "المقطع الختامي" للقطعة الموسيقية، ويكون في العادة مقطعاً مختصراً بعد القسم الأخير الكامل من القطعة الموسيقية ويستعمل لاختتام القطعة.

Composer – مؤلف موسيقي: الشخص الذي يؤلف القطعة الموسيقية رغم أن العبارة قد تستخدم، وهي كثيراً ما تستخدم بالفعل، لوصف مؤلفي الأغاني الشعبية، فإنها تُطبّق عادة على أولئك الذين يؤلفون أعمالاً موسيقية أطول وتكون مدونة بنوتات موسيقية نظامية.

Counterculture – ثقافة مضادة: ثقافة فرعية معارضة للقيم القائمة في الثقافة السائدة بحيث تعتنق قيما مخالفة لها. كثيراً ما استعملت العبارة لوصف قيم وأسلوب حياة بعض الشباب في فترة أواخر الستينات وأوائل السبعينات من القرن العشرين.

Counterpoint – الطِباق الموسيقي: عزف مقطعين أو صوتين مستقلين قبالة أحدهما الآخر.

Dialect – اللهجة: شكل مختلف من الكلام كما ينطق به في المناطق المختلفة. قد يشير المرء إلى "لهجات" مناطقية موسيقية لوصف المتغيرات في الأسلوب لنفس النوع الموسيقي الأساسي كما هو الحال في موسيقى البلوز في دلتا المسيسيبي أو شرق تكساس.

Dissonance – تنافر الأصوات: صوت خشن أو أجش. (يعتمد الإدراك لوجود تنافر الأصوات على الظروف الثقافية. فعلى سبيل المثال، الفواصل الأقصر المستخدمة في بعض الموسيقى الآسيوية والشرق أوسطية قد تبدو "خارجة عن اللحن" ومتنافرة بالنسبة للآذان الغربية. لكنها تعتبر ضمن سياقها الأصلي على أنها متناغمة تماماً).

Distortion – التشويه: لون لحن يشبه الأزيز أو الطحن، أو الصوت "المشوش"، ويمكن الحصول عليه بالأصل من خلال تجاوز سرعة الأنابيب الفراغية لمكبر صوت الغيتار. يمكن محاكاة هذا التأثير اليوم بواسطة معالجات الصوت الرقمية وغير الرقمية. يسمع التشويه في أحيان كثيرة في موسيقى "الهارد روك" أو "الهيفي ميتال".

DJ – لاعب الإسطوانات في الحفلات (دي جي): الشخص الذي يلعب الإسطوانات (في البرامج الإذاعية مثلاً) أو الحفلات.

Feedback – التغذية المرتدة: تشير، بالمعنى الفني، إلى تذبذب صوتي خارج عن السيطرة يحصل عندما يخرج الصوت من مكبر الصوت ويرتد عبر لاقط الميكروفون أو الآلة الموسيقية الكهربائية، ويعاد تكبيره مما ينتج حلقة صوتية تزداد في شدتها وتستمر بذلك إلى أن يتم كسرها عن قصد. رغم أن التغذية المرتدة قد تكون صعبة الإدارة، فإنها تصبح وسيلة تعبيرية قوية بين أيدي بعض موسيقيي البلوز والروك، وبصورة أكثر بروزاً لدى جيمي هندريكس. يمكن التعرّف على التغذية المرتدة كصوت "صراخ" أو "نواح".

Groove – أخدود انسياب الإيقاع: عبارة استعملها بالأصل عازفو موسيقى الجاز، والإيقاع والبلوز، والفانك لوصف الانسياب الموجه لإيقاعات موسيقى السوينغ، أو "الفانك" أو "الفات".

Habanera – هابانيرا: أسلوب موسيقي كوبي بطيء يشبه التانغو، تم دمج بعض عناصره مع موسيقى الجاز على أيدي موسيقيين يعملون انطلاقاً من نيو أورليانز، ومنهم جيلي رول مورتون.

Hook – الخطاف (أو المقطع الذي يخطف الانتباه): مقطع أو نمط موسيقي "يلفت الانتباه" أو لا يمكن نسيانه.

Lyricist - مؤلف الأغاني: شخص يزود نصاً شعرياً (كلمات أغنية) لقطعة من الموسيقى الصوتية، وليس من الضروري أن يكون هو المؤلف الموسيقي.

Major – السلم الموسيقي الكبير (ميجور): يشير إلى أحد نظامي السلم الموسيقى المركزي في الموسيقى الغربية (انظر السلم الموسيقي الصغير). يتم تنظيم السلم الموسيقى الكبير وفق الترتيب التالي المؤلف من فواصل كاملة وفواصل بنصف خطوات: 1-1-1-½-1-1-½ (يمكن بسهولة ملاحظة هذا النمط إذا ابتدأ المرء من درجة النغم "C" على لوحة مفاتيح البيانو وعزف النوتات السبع البيضاء التالية بالتتابع، مما يولد السلم الموسيقى الكبير "CDEFGABC" : "C.)

توصف الأغنية بأنها تعرف بنغم أو مفتاح السلم الموسيقي الكبير إذا استعملت ألحاناً وأوتاراً يتم تشكيلها من السلم الموسيقي الكبير. وبالطبع يجوز أن "تقترض" أغنية (وهي تفعل ذلك تكراراً) نوتات وأوتاراً من خارج سلم موسيقى كبير معين، كما يمكن أن "تعدل" أو تتحول من مفتاح إلى مفتاح آخر خلال مسار أداء الأغنية.

Melisma – مليسما: مقطع من النص ينتشر في ألحان موسيقية عديدة.

Minor – السلم الموسيقي الصغير(ماينور): يشير إلى أحد نظامي السلم الموسيقي المركزي في الموسيقى الغربية. (انظر السلم الموسيقي الكبير). يتم تنظيم السلم الموسيقي الصغير وفق الترتيب التالي المؤلف من فواصل كاملة وفواصل بنصف خطوات: 1-1-½-1-1-½-1 (يمثل هذا النمط ما يسمى بالسلم الموسيقي الصغير الطبيعي، الذي يوجد في أحيان كثيرة في موسيقى البلوز وفي الموسيقى الشعبية المستندة إلى البلوز. يمكن بسهولة ملاحظة هذا النمط إذا ابتدأ المرء من درجة النغم "A" على لوحة مفاتيح البيانو وعزف النوتات السبع البيضاء التالية على التوالي مما يولد السلم الموسيقي الصغير "A": ABCDEFGA). السلمان الموسيقيان الآخران المستعملان عادة، وهما السلم الموسيقي الصغير اللحني والسلم الموسيقي الصغير التناغمي، لهما شكلان صاعدان وهابطان يختلفان نوعاً ما عن السلم الموسيقي الصغير الطبيعي. ويقال إن أغنية تعزف بنغمة أو بمفتاح سلم موسيقي صغير إذا استعملت ألحاناً وأوتاراً يتم تشكيلها من السلم الموسيقي الصغير. بالتأكيد يجوز أن تقترض الأغنية (وهي تفعل ذلك تكراراً) نوتات وأوتاراً من خارج سلم موسيقي صغير معين، كما يمكن أن تعدل أو تتحول من مفتاح إلى مفتاح آخر خلال أداء الأغنية. بالمقارنة مع السلم الموسيقي الكبير، يعتبر السلم الموسيقي الصغير على أنه يحتوي على صوت "حزين" أو "كئيب".

MP3 – أم بي3: نسخة مغيرة عن نظام الانضغاط الصوتي MPEG ، تسمح بضغط ملفات صوتية بنسبة 1/12 من حجمها الأصلي.

Payola –بايولا أو الرشوة: ممارسة غير مشروعة منتشرة تاريخياً تتمثل في تقديم المال أو الإغراءات الأخرى إلى محطة إذاعية أو لاعب إسطوانات (دي جي) لبث وإبراز أغنية معينة عبر الأثير.

Polyrhythm – إيقاع متعدد: الصوت المتزامن للإيقاعات في وزنين متغايرين أو أكثر، مثل ثلاثة مقابل اثنين، أو خمسة مقابل أربعة. توجد الإيقاعات المتعددة بوفره في الموسيقى الأفريقية والآسيوية ومشتقاتهما.

Producer – المنتج: شخص يوظفه فنان يسجل إسطوانات، أو في غالب الأحيان شركة الإسطوانات نفسها، لإدارة عملية تسجيل الإسطوانة والمساعدة فيها. قد تشمل واجبات المنتج تأمين خدمات موسيقيين لجلسة التسجيل، اتخاذ القرارات حول التوزيع، اتخاذ القرارات الفنية، تحفيز الفنان إبداعياً، المساعدة في تحقيق الرؤية الفنية بطريقة ناجحة تجارياً، وليس أقل أهمية، تأمين تنفيذ المشروع ضمن حدود الميزانية المقررة له. يخلق المنتج الجيد في أحيان كثيرة موسيقى يتميز بها، وهناك طلب كبير على المنتجين الناجحين وكثيراً ما تتم مكافأة المنتج بسخاء على جهوده، بحيث يحصل على حصة مهمة من أرباح الإسطوانة، علاوة على العمولة.

R&B – آر اند بي: مختصر لعبارة الإيقاع والبلوز (الشجن): نوع من الموسيقى الأميركية الأفريقية برز بعد الحرب العالمية الثانية. وتألف من مجموعة مبعثرة من الأساليب المستمدة من التقاليد الموسيقية السوداء التي تميزت بإيقاعات نشطة لموسيقى هارد سوينغ الصاخبة. نفذ هذا النوع من الموسيقى بصورة حصرية أولاً على أيدي موسيقيين سود واستهدف المستمعين السود، وجاءت موسيقى الإيقاع والبلوز لتحل محل الفئة الأقدم "من الإسطوانات العرقية".

Ragtime – راغتايم: نوع من الموسيقى تعود أصوله إلى الأميركيين الأفريقيين، وقد استغل فيما بعد على أيدي مغنين من البيض لتحقيق فائدة عظيمة، وقد برز في الثمانينات من القرن التاسع عشر ولاقى شعبية واسعة عند منقلب القرن. تتميز موسيقى الراغتايم بنبرات لحنية تقع على الطرق الإيقاعي أو عند الطرق الإيقاعي

الضعيف، وهو نوع مرّخم بدرجة عالية. يعتبر سكوت جوبلين أستاذ هذا النوع وقد قام بتأليف العديد من الراغ للبيانو.

Refrain – المقطع الرئيسي: في الأغنية الشعرية يُشكل القرار "الجزء الرئيسي" للأغنية، ويبنى عادة على شكل AABA أو ABAC (انظر المناقشة حول أغاني زقاق "تين بان").

Release – الإطلاق: انظر الجسر.

Reverb – إحداث الصدى: تمديد الصوت بفضل حيز صوتي محيط تخلقه أسطح عاكسة وقاسية. يرتد الصوت عن هذه الأسطح ويندمج من جديد مع الصوت الأصلي، بعد حصول تأخير طفيف (يقاس الصدى بثوان وأجزاء من الثواني). يمكن أن يحصل الصدى بصورة طبيعية أو يمكن إحداثه إلكترونياً أو بواسطة أجهزة معالجة رقمية للصوت.

Riff – اللازمة: نمط أو فكرة لحنية متكررة بسيطة تخلق زخماً إيقاعياً. تعزف نموذجياً بواسطة الأبواق أو البيانو في فرقة موسيقية للجاز، أو بواسطة غيتار كهربائي في سياق موسيقى الروك أند رول.

Rockabilly – روكابيلي: شكل قوي من موسيقى الكونتري الريفية وموسيقى الغرب الأميركي (موسيقى "هيل بيلي") المعزز بإيقاعات موسيقى الإيقاع والبلوز السوداء والبلوز الكهربائي. يتمثل نموذجياً بفنانين مثل كارل بيركنز وألفيس بريسلي عندما كان شابا صغيرا.

Rumba – الرومبا: رقصة تمارس في قاعات الرقص من أصل أفريقي- كوبي ولها نمط أساسي يتميز بخطوتين جانبيتين سريعتين وخطوة بطيئة إلى الأمام لكل فاصلة موسيقية (بار) ، وأسلوب موسيقي (مرّخم 4/4 مرات) يترافق مع هذه الرقصة.

Sampling – العينات: عملية تسجيل رقمية يتم خلالها تسجيل مصدر صوت أو "أخذ عينة" منه بواسطة ميكروفون، وتحويله إلى تيار من الأرقام الثنائية التي تمثل لمحة مختصرة للصوت، وتحتسب كميته ويخزّن في ذاكرة كمبيوتر. يمكن استعادة عينة الصوت الرقمية وفق طرق عديدة من ضمنها برامج "استديو التسجيل الافتراضي" للكمبيوتر، أو من خلال تنشيط الصوت عبر لوحة مفاتيح إلكترونية أو طبلة.

Scat singing – مقاطع لا معنى لها: أسلوب فني يشمل استعمال جمل لا معنى لها كوسيلة للإرتجال الصوتي الخالي من الكلمات. كثيراً ما يظهر هذا النوع من الغناء في سياق موسيقى الجاز.

Slap-back – ارتداد الصوت: نوع مميز قصير من الصدى يرتد مرات قليلة وكثيراً ما يسمع في إسطوانات فناني الروكابيلي مثل تسجيلات شركة صان ريكوردز لأغاني ألفيس برسلي.

Soli (جمع solo) - عزف منفرد: نمط عزف تتبعه الفرق الموسيقية ويتم من خلال جعل مجموعة صغيرة من عازفي الفرقة تعزف بعض المقاطع الموسيقية مع بعضها. يتغاير العزف المنفرد مع أقسام العزف الجماعي، حيث يعزف جميع أفراد المجموعة معاً (انظر مناقشة فِرَق السوينغ).

Strophes –الإستروفي أو الفقرة الشعرية المكتملة: كثيراً ما تتشكل من أزواج من الفقرات الشعرية المكتملة بشكل متناوب لتكوين هيكلية القصيدة. يمكن للاستروفي أن تصبح أبيات وكورس الأغنية الاستروفية المؤلفة من فقرات شعرية مكتملة.

Strophic – الاستروفي: شكل غنائي يستخدم نفس الموسيقى لكل وحدة شعرية في كلماتها.

Syncopation – الترخيم أو التعديل: أنماط إيقاعية تحدث فيها التشديدات على ما تكون عادة ضربات إيقاعية ضعيفة، مما يزيح أو يعلق الإحساس بانتظام الوزن.

Tempo –معدل أو سرعة الإيقاع: وتعني حرفياً "الوقت" (باللغة الإيطالية). معدل سرعة المقطوعة الموسيقية، والتي تنظم من خلال سرعة الضربة الإيقاعية أو النبضة التي تعزف على أساسها.

Timbre –جرس الصوت أو الآلة: "لون النغمة" أو الصوت المميز لآلة أو صوت، التي يتم تحديدها استناداً إلى ترددها وعناصر النغمة الفوقية. وجرس الصوت هو الناحية الصوتية التي تسمح لنا، مثلاً، بالتمييز بين صوت كمان وصوت مزمار، عندما يتم العزف على الآلتين وفق نفس درجة النغم.

Tonic – التنغيم : تشير إلى درجة النغم المركزية أو "الأساسية" أو الوترية، في قطعة موسيقية، أو أحياناً في مجرد قسم من القطعة الموسيقية.

Tremolo – التذبذب الصوتي: التكرار السريع لدرجة نغم بسيطة لخلق لون صوتي متذبذب. يمكن توليد هذا التأثير باستعمال آلات صوتية أو بوسائل إلكترونية.

Tutti – تو تي: تعني "سوية" (باللغة الإيطالية). مقطع في قطعة موسيقية تعزف فيه جميع آلات المجموعة (فرقة أو أوركسترا) في وقت متزامن.

Verse – أبيات من الشعر: في الاستعمال العام يشير هذا المصطلح إلى مجموعة أسطر من الشعر تكون في معظم الأحيان على نفس القافية ولها أوزان تتكرر بانتظام. في الأغنية المكونة من أبيات شعرية ولازمة، تشير الأبيات الشعرية إلى قسم الافتتاحية الذي يسبق الهيكل الرئيسي للأغنية، اللازمة (انظر مناقشة شكل أغنية زقاق "تين بان").

Vibrato – التهدّج: تقنية موسيقية تعبيرية تشمل ترجرجا أو تراوحا دقيقا في درجة النغم.

Waltz – الفالس: رقصة بثلاثة أوزان مع تشديد خاص على الضربة الإيقاعية الضعيفة لكل فاصلة موسيقية (بار).

U. S. DEPARTMENT OF STATE
Bureau of International Information Programs
2008
http://www.america.gov

CREDITS:

Cover Illustration elements: PhotoSpin, Inc.

All photos © AP Images except the following:
Page 3: Getty Images.
7: (right, bottom) National Geographic/Getty Images.
13: Library of Congress, Prints & Photographs Division.
14: (left, both) Library of Congress, Prints & Photographs Division.
14: (right, top) Getty Images.
14: (right, bottom) Music Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations.
17: (left, top) Music Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations.
17: (left, bottom) General Research & Reference Division, Schomburg Center for Research in Black Culture, New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations.
17: (right, bottom) Billy Rose Theatre Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations.
24: (left, top) Getty Images.
28: (right, top) Library of Congress, Prints & Photographs Division.
30: Library of Congress, Prints & Photographs Division.
35: Getty Images.
37: (both) Getty Images.
38: Getty Images.
39: Getty Images.
50: Getty Images.
52: Getty Images.
55: Getty Images.
64: Getty Images.
66: (left) Getty Images.

Executive Editor: George Clack
Editor-in-Chief: Mildred Solá Neely
Managing Editor: Michael Jay Friedman
Editor: Alexandra Abboud
Art Director & Production: Min-Chih Yao
Photo Research: Ann Monroe Jacobs

الموسيقى الشعبية الأميركية

Larry Starr & Christopher Waterman