

الفصل الثانى

الإطار النظرى

المبحث الأول :	يوهان سبستيان باخ
-	حياته الفنية
-	الآلات ذات لوحات المفاتيح
-	عزف مؤلفات باخ للآلات ذات لوحات
-	المفاتيح
-	الطباعات المختلفة لمؤلفات باخ

المبحث الثانى :	ديمتري بوريسوفيتش كاباليفسكى
-	حياته الفنية
-	فلسفة كاباليفسكى الموسيقية
-	أسلوب كاباليفسكى
-	مؤلفات كاباليفسكى

المبحث الثالث :	البريليود والفوجيه
-	البريليود
-	الفوجيه
-	النسيج الكونترابونطى فى مؤلفة الفوجيه

المبحث الرابع :	أهم مؤلفوا البريليود والفوجيه
	وأهم مؤلفاتهم للآلات ذات لوحات
	المفاتيح [الببـيانو]

الفصل الثانى الإطار النظري

المبحث الأول : يوهان سبستيان باخ Johann Sebastian Bach
(١٦٨٥ - ١٧٥٠)

يعد يوهان سبستيان باخ التتويج الحقيقى لموسيقى عصر الباروك ، فقد أطلقت تسمية عصر الباروك فى الموسيقى رغم أنها مستعارة من تاريخ الفن ، لأنها تعين على الإحساس بالروح السائدة فى ذلك العصر فى كافة الفنون ، وتعبّر بوضوح عن ترابط ووحدة الفكرة الفنية للعصر بأكمله ، سواء فى طرزه المعمارية أو بتصويره أو موسيقاه داخل إطار جمالى عام يتفق فى الكليات ويختلف فى التفاصيل الخارجية لكل فن بطبيعة الحال .

شهد عصر الباروك مولد فن الأوبرا وعاصر نموه من البدايات التجريبية الأولى حتى أصبح فنا له تقاليده العجيبة الراسخة ، التى عاشت واستمرت خلال ثلاثة قرون ونصف القرن ، وعصر الباروك هو الذى مهد لروائع موسيقى الآلات الكلاسيكية من سيمفونيات وصوناتات وكونشرتات ، بما اكتسبه فيه الموسيقيون من فهم وسيطرة على جوهر أسلوب موسيقى الآلات ، إذ أدركوا لأول مرة طبيعة الاختلاف بين أسلوب الكتابة لكورال المنشدين ، وكتابة موسيقى تعزف على الآلات الموسيقية ، ثم تبلورت من خلال تجاربهم الأساليب الملئمة للأنواع المختلفة من الآلات ، كآلات لوحات المفاتيح مثل الكلافيسان والآلات الوترية مثل الفيولينة وأسرنتها . ولعل أثنى عنصر أضافه عصر الباروك الى الموسيقى هو العنصر الإنسانى الذى أثرى الموسيقى بما أدخله اليها من التعبير العاطفى ، فنحن نرى مؤلفى القرن السابع عشر وقد شغلوا ببحث إمكانات التعبير عن عواطفهم والتأثير فى مشاعر مستمعيهم ، فنزلوا بالموسيقى من علياء بوليفونيته الدينية العتيدة بأصواتها المتشابكة ، التى تنفى الإنفعال الذاتى وتكتفى بالعواطف الدينية المجردة ، وبذلك تكون للموسيقى الى جانب ذلك أسلوب جديد واضح يبرز فيه الخط اللحنى فى محاولة جادة لتجسيم التعبير العاطفى . وكانت هذه خطوة فعالة نحو التوفيق بين البوليفونية والهوموفونية ، بين البوليفونية الرصينة بألحانها المتناغمة الغزيرة ، وبين الهوموفونية (أو الهارمونية) المعبرة بلحنها الواحد الذى تسانده تآلفات هارمونية تضى عليه ظلالا من التلوين والإحساس . وقد عاش هذان

الأسلوبان في عصر الباروك جنباً الى جنب في وئام وانسجام جمع بين البوليفونية في فترة غروبها وبين الهارمونية في فترة تفتحها وصعودها .

(سمحة الخولى وآخرون ، ١٩٧١ ، ص ٩١ ، ٩٢)

تجمعت في عصر الباروك خيوط المحاولات السابقة في ميدان الموسيقى وتبلورت ونمت في اتجاه التماسك والتنوع والإستطالة ، فازدهرت فيه أنواع عديدة من موسيقى الآلات مثل السويت والصوناتة والكونشرتو جروسو والفوجه والتنويعات ، ولكن أهم تحول في التفكير الموسيقى لذلك العصر هو استنباط العناصر الأساسية للصيغ الموسيقية الملائمة للعزف ، إما بواسطة تجميع عدد من القطع القصيرة في وحدة كبيرة ، كما هو الحال في السويت والصوناتة ، أو بواسطة التنويع على لحن أساسى بشتى طرق التنويع اللحنية والإيقاعية والهارمونية والبوليفونية . فموسيقى الآلات بطبيعتها البحتة المجردة أنسب مجال لتطبيق المبادئ الجمالية لعصر الباروك ، فهي تستطيع أن تعبر عن إقباله على بهجة الحياة ، وشغفه بالتزويق والتنميق ، وعنايته بالتفاعل بين كتل كبيرة متباينة الشدة ، وإعجابه بتأثير الصدى وكذلك الفهم الجيد في ذلك العصر للرنين الصوتي للآلات .

(سمحة الخولى وآخرون ، ١٩٧١ ، ص ١١٦ ، ١١٧)

ولد يوهان سبستيان باخ الألمانى الجنسية بايزناخ Eisenach فى ٢١ مارس عام ١٦٨٥ وتوفى بليبزج Leipzig فى ٢٣ مارس عام ١٧٥٠ . تلقى تعليمه الموسيقى الأول على يد والده يوهان أمبروسيوس Ambrosius . ل الذى علمه العزف على آلة الفيولينه . توفى والدى باخ وهو فى عامه العاشر ، فذهب الى مدينة أوردروف Ohrdruf ليعيش مع أخيه الأكبر يوهان كريستوف J. Christoph الذى علمه العزف على آلتى الأورغن والهاربسيكورد .

(Slonimsky , Nicolas , 1978 , P. 76)

التحق باخ عام ١٧٠٠ بالمدرسة الثانوية بمدينة لونيبيرج Luneburg وأتم تعليمه بها عام ١٧٠٣ . عمل بعد ذلك عازفاً للفيولينه بأوركسترا شقيق دوق مقاطعة ساكس فايمار Saxe – Weimar ، ولكن فى العام التالى عمل عازفاً للأورغن بكنيسة مدينة أرنشآت Arnstadt . توجه باخ عام ١٧٠٥ الى مدينة لوبيج Lubeck حيث تعرف على عازف الأورغن الشهير ديمترش بوكستهودا Dimetrich Buxtehude ،

الذى إنبهر بأعمال باخ العظيمة . وفى عام ١٧٠٧ ، عين باخ عازفا للأورغن بكنيسة القديس بلاسيوس بمدينة مولهاوزن Mulhausen .

(Slonimsky , Nicolas , 1978 , P. 76)

تزوج باخ عام ١٧٠٧ من ابنة عمه ماريا باربارا . وفى عام ١٧٠٨ عين عازفا للأورغن وقائدا للموسيقى لدى أمير ساكس فايمار ، وبعدها بتسع سنوات أصبح عازفا للأورغن يحتذى به ، والمؤلف للعديد من أرقى الأعمال لتلك الآلة . توفيت ماريا باربارا زوجة باخ عام ١٧٢٠ . وفى شهر ديسمبر من نفس العام تزوج من أنا ماجدالينا Anna Magdalena ابنة عازف الترومبيت ببلات فايزنفيلس Weussenfels .

(Sadie , Stanley , 1980 , P. 46)

وفى مايو عام ١٧٢٣ عين باخ مديرا للموسيقى بمدرسة كنيسة القديس توماس . وشغل بعدها العديد من المناصب المرموقة ، كان من بينها أن عين عام ١٧٣٦ مؤلفا لبلاط الملك ببولندا . كان باخ يعاني من قصر النظر منذ طفولته . وفى عام ١٧٤٩ أجريت له جراحة فاشلة أسفرت عن إصابته بالفقدان الكامل للبصر ، وبدأت صحته فى التدهور حتى أصيب بمرض خطير أدى لوفاته .

(Slonimsky , Nicolas , 1978 , P. 77)

- حياته الفنية :

قسم المؤرخون الموسيقيون حياة باخ الفنية الى فترات ثلاث :

فترة فايمار Weimar (١٧٠٨ - ١٧١٧) :

عين باخ عام ١٧٠٨ عازفا للأورغن وقائدا للموسيقى لدى أمير ساكس فايمار . وكان الأمير شغوبا بالموسيقى ، وكان من مهام باخ أن يكتب المؤلفات للأورغن وأن يتعهد فرقة الكورال الصغيرة والأوركسترا . وسرعان ما بدأت طاقاته الخلاقة تتفتح للأورغن الذى كتب له أهم وأكبر مؤلفاته مثل التوكاته والفوجه فى مقام رى الصغير ، وغيرها من مقطوعات التوكاته ، وكذلك الباسكاليا الكبيرة للأورغن فى مقام دو الصغير ، التى تعتبر من أشهر ماكتب

من نوع الباسكاليا على الإطلاق • كما كتب فانتازيه وفوجه لآلة الأورغن • وبذلك تعتبر تلك الفترة ، فترة إنطلاق وبراعة فى موسيقى الأورغن لا يصل إليها إلا عازف ملك ناصية تلك الآلة • وفى تلك الفترة اكتسب باخ خبرة عملية بالأوركسترا الذى بدأ تشكيله يتحدد لأول مرة فى ذلك العصر ، فى نفس الوقت الذى تعرف فيه باخ للمرة الأولى على الموسيقى الإيطالية والدينية • وفى فايمار بدأ باخ صفحة جديدة من إنتاجه الموسيقى العظيم ، صفحة الكانتاتة الدينية ، فكان يكتبها تبعا للتقويم المسيحى ، بأعياده ومناسباته ، كما كان يؤلفها كذلك للمناسبات الإجتماعية •

(سمحة الخولى وآخرون ، ١٩٧١ ، بإختصار ص ١٦٥ - ١٦٧)

فترة كوتين Kothen (١٧١٧ - ١٧٢٣)

عمل باخ بتلك الفترة مديرا للموسيقى الدينية ببلاط أمير انهالت كوتين بمدينة كوتين ، وهناك لم يكن عند باخ آلة أورغن ، ولذلك إتجه إهتمامه الى الهاربسيكورد والأوركسترا • وترجع أهم مؤلفات باخ لموسيقى الآلات ذات لوحات المفاتيح الى تلك الفترة التى تمكن خلالها من تطوير أفكاره المبتكرة فى فنية العزف على الآلات ذات لوحات المفاتيح ، متضمنة إستعمالا جيدا للإبهام وترقيم الأصابع تبعا للوضع المقوس لليدين • كما ألف باخ فى كوتين أغلب كونسرتاته للآلات المنفردة ، والأعمال الأوركسترالية المعروفة بإسم كونسرتات براندنبرج Brandenburg وقام خلال تلك الفترة أيضا برحلة الى هامبورج •

(ثيودور • م • فينى ، ترجمة سمحة الخولى ومحمد جمال عبد الرحيم م ، ١٩٧٠ ، ص ٣٩٣)

كتب باخ فى سنوات كوتين أيضا عددا من الكونسرتات أغلبها للفيولينه وأعاد صياغتها وتعديلها لتلائم آلة الهاربسيكورد مع الأوركسترا ، ومن موسيقاه الأوركسترالية الرائعة الافتتاحيات الأربع للأوركسترا الوترى مع مجموعات مختلفة من آلات النفخ ، مؤلفات من قبيل " السويت " ، ولعل أرقى وثائق الموسيقى الوترية البوليفونية بلاشك المتتابعات الستة للتشيللو المنفرد والصوناتات الست للفيولينه المنفردة ، بلامصاحبة ، ولكنها مكتوبة بأسلوب باخ الدسم الغنى هارمونيا وبوليفونيا • ولاغرو أن يتجه نحو العناية بإمكانيات الهاربسيكورد الذى كتب له كثيرا من المؤلفات التى تمثل جانبا جليلا وواسع

الإنتشار من مؤلفاته ، إذ كتب له بعض المؤلفات التعليمية مثل الإبتكارات والمقدمات والفوجات ، ثم كتب روائع المتتابعات الإنجليزية والفرنسية ، وبعض الكونشرتات المنفردة بدون أوركسترا .

(سمحة الخولى وآخرون ، ١٩٧١ ، بإختصار ص ١٧٠ - ١٧٢)

فترة ليبزج Leipzig (١٧٢٣ - ١٧٥٠)

تعتبر تلك الفترة من اخصب فترات حياة باخ الفنية ، بما شملته من مبدعات عظيمة من موسيقات الآلام والقداسات ، فقد ألف باخ صلاة العذراء عام ١٧٢٣ ، وآلام المسيح - باشون - طبقاً لإنجيل يوحنا عام ١ٷ٢٣ ، وآلام المسيح طبقاً لإنجيل مرقص عام ١٧٣١ ، وتمارين للكلافير ، وأوراتوريو عيد الميلاد ، والكونشرتو الإيطالى عام ١٧٣٥ ، وأوراتوريو الفصح عام ١٧٣٦ ، وتنويعات جولدبيرج لعازف الهاربسيكورد عام ١٧٤٢ (ضمن الجزء الرابع من تمارين الكلافير) وأربعة قداسات ، وستة موتيتات .

(سمحة الخولى وآخرون ، ١٩٧١ ، ص ١٧٥)

وقد شعر باخ فى السنوات العشر الأخيرة من حياته بارتياح عندما رأى أبنائه يتمتعون بقدرات موسيقية فائقة ، وانتهت حياته عام ١٧٥٠ ، ودفن فى مدافن كنيسة القديس يوحنا .

(بول هنرى لانج ، ترجمة أحمد حمدى محمود ، ١٩٨٠ ، ص ٢٢٢)

الآلات ذات لوحات المفاتيح ومؤلفاتها :

(هدى صبرى ، ١٩٩١ ، بإختصار ص ١٢٥ - ١٢٨ ، ١٣٦ - ١٧٩)

منذ السنوات المبكرة فى القرن الثامن عشر ، أصبحت الآلات ذات لوحات المفاتيح على إختلاف أنواعها أهم الآلات الموسيقية ، واستمرت محورا للحياة الموسيقية طوال قرنين كاملين ، وبلغت ذروتها فى عصر الباروك الناضج عصر باخ وهيندل Handle ، حيث لعبت آلة ذات لوحات

المفاتيح وآلة الهاربسيكورد على وجه الخصوص دورها في أداء الباص الممدود ، واعتلت دور القيادة ، ليس في أداء الأوبرا والكونشرتو فحسب ، بل في أداء مؤلفات الموتيت البوليفونية الغنائية أيضا ، بجانب دورها الكبير كآلة منفردة .

ولقد نال البيانو منذ ظهوره الأول حوالى عام ١٧٢٠ مايعجز عن تحقيقه تماما الهاربسيكورد ، إذ أمكن للعازف أن يتدرب عليه بالمنزل في أداء معبر حساس كما هو الحال بالنسبة لآلة الكلافيكورد المنزلية ، الأمر الذى تعجز آلة الهاربسيكورد عن أدائه . أى أن البيانو الحديث جاء محققا لإمكانات التى الهاربسيكورد والكلافيكورد فى التعبير القوى واللين ، والتدرج من اللين الى القوة .

أصبحت كل مؤلفات باخ تقريبا من بعد عام ١٧٢٠ معدة بهدف تعليمي ، حتى أنه أطلق على أغلب مانشره من مؤلفاته تعبير تمرينات للكلافيير . وهى عبارة عن تمرينات لتنمية القدرات العزفية ، جنبا الى جنب وتنمية القدرة على التأليف والإبتكار ، مؤكداً ذلك بخط يده فى مقدمة مجموعة إبتكاراته *Inventions* ، بأن هدفه لم يكن قاصرا على إعطاء توجيهات صادقة لعزف موسيقى من صوتين أو ثلاثة أصوات بل وسيلة تعليمية كاملة لمحبي الكلافيير ، بإعطائهم مجموعة من الإبتكارات الجيدة للعزف ، وتنمية قدراتهم الإبتكارية بالشكل المطلوب . وتعتبر مجموعة الكلافيير المعدل التى تشتمل على ثمانية وأربعين بريليودا وفوجه والتى جاءت فى مجلدين ، حقيقة أعظم المؤلفات التعليمية فى تاريخ تكتيكيات الآلات ذات لوحات المفاتيح ، فلقد كانت جزءا حيويا من دراسة كل عازف للبيانو منذ وفاة موتسارت ، حتى قبل نشرها ، فلقد نال بيتهوفن شهرته الأولى من خلال عزفه لتلك المؤلفات التعليمية كعازف صغير . وفى نفس الوقت ، تعتبر تراثا عظيما لدراسة الصيغ الموسيقية التى استخدمت فى مجموعة الثمانية وأربعين بريليود . ودراسة فن كتابة الفوجه التى تعتبر جزءا حيويا من منهاج التأليف الموسيقى . كذلك تعتبر مجموعة الكلافيير المعدل منهاجا لتعليم العزف على الآلات ذات لوحات المفاتيح ، أكد ذلك شوبان بإعتبارها جزءا هاما فى تعليم تلاميذه العزف على آلة البيانو .

ولسهولة تناول وحصر أعمال باخ الخاصة بالكلافيير والتى تؤكد دور باخ التعليمي ، نستعرضها من حيث التدرج من السهل الى الصعب على النحو التالى :

كتاب أنا ماجدالينا للكلافيير

The Little Clavier Book of Anna Magdalina

مجموعة جميلة من الأعمال المتنوعة الأسلوب ، أعدها باخ بنفسه لزوجته الثانية أنا ماجدالينا عام ١٧٢٥ ، والمقطوعة الجميلة الثانية بإسم آير من مقام فا الكبير ، مثلها مثل كثير من المقطوعات التي تضمنها ذلك المجلد ، ليس لها عنوان في النسخة الأصلية ، ومن المحتمل ألا تكون من تأليف باخ ، ضمها باخ لذلك المجلد لملاءمتها لأهدافه التعليمية في العزف . كل العلامات الخاصة بالتعبير ، من أقواس تعبيرية وتلوين وأنواع اللمس المختلفة ، والسرعة المقترحة من وضع الناشرين .

ويتضمن كتاب أنا ماجدالينا عددا من المقطوعات الصغيرة السهلة متنوعة الصيغ ، وقد ألف باخ لزوجته عددا كبيرا من تلك المقطوعات بهدف تعليمها وابنه العزف . وقد جمعت أنا ماجدالينا تلك المقطوعات وأعادت كتابتها ٠٠٠٠ راع باخ في تلك المؤلفات الصغيرة كل متطلبات الدارس المبتدئ من حيث التكنيك وأسلوب الأداء وجمال الألحان وبساطتها وقد اجتهد الناشر في كثير من المقطوعات التي تضمنها المجلد ، فطبعة ريكوردي Ricordi تضم تسعة عشر مقطوعة وطبعة أوجنر Augner تضم عشرون مقطوعة ، في حين تضم طبعة بيترز Peters إثنان وأربعون مقطوعة .

كتاب ويلهام فريدمان باخ للكلافيير

The Little Clavier Book of W . F . Bach

جمعه باخ بهدف تعليم ابنه الأكبر العزف على آلة الكلافيير ، ويحتوى في مقدمته على نصائح قيمة وهامة في عزف الكلافيير عامة ، وعزف موسيقى باخ خاصة ، كما أوضح في مقدمته إمكانية استخدام أصابع اليد كلها في العزف بشكل مقوس ، وكيفية أداء حلياته . ويرجع تاريخ ذلك الكتاب الى عام ١٧٢٠ ، وتتأرجح مقطوعاته بين السهل والصعب . ويبلغ عدد مقطوعاته ستة عشر مقطوعة ، ويشبه الى حد كبير كتاب أنا ماجدالينا ، وتتنوع مقطوعاته بين المينويت والبريلود وبعض الرقصات مثل رقصة الكورانت ورقصة الجيج .

المقدمات والفوجات القصيرة Short Preludes and Fugues

مجموعة أكثر تقدما من مجموعة أنا مجدالينا ، ومن مجموعة ويلهام فريدمان باخ ، من أهمها البريلود الثالثة من مقام دو الصغير ، والفوجته من مقام دو الصغير ، وهى عبارة عن فوجه قصيره من صوتين فى القسم الأول منها يعرض الموضوع ثم جوابه ، يلى ذلك قسم التتمية المبنى على استخدام الموضوع فى مقامات مختلفة ، ثم قسم ختامى بعودة الموضوع فى مقام الأساس ، ثم كودا صغيرة .

الإبتكارات ذات السطرين اللحنين والثلاثة أسطر اللحنية

Two Part Enventions & Three Part Inventions Simfonias

عبارة عن خمسة عشر إبتكارا من سطرين لحنين وخمسة عشر إبتكارا من ثلاثة أسطر لحنية ، كتبت بأسلوب رقيق نوعا ، من المحاكاة الفوجالية ، وكان باخ يبدأ بها واحدة تلو الأخرى لتعليم تلاميذه . . . تظل السطور اللحنية طوال الإبتكارات ذات السطرين أو ذات الثلاثة أسطر ، أما اثنين بالنسبة للمجموعة الأولى أو ثلاثة بالنسبة للمجموعة الثانية من الناحية النظرية ، أى أنه لا يوجد أكثر من نغمتين أو ثلاثة نغمات معزوفة فى آن واحد ، ولكن الثراء الموسيقى فى تلك الأعمال كان منبعه أن تلك الأصوات كانت من صوتين أو ثلاثة غير مستقلة ، ونادرا ماتضمنت أربعة أصوات كونترابونطية ، يكمن الثراء الهارمونى بها فى قدرة باخ على تحقيق صوتين أو ثلاثة أصوات من خلال خط لحنى واحد . وفى تاريخ الموسيقى لم يضاهيه فى ذلك سوى موتسارت ، الذى كان فى استطاعته من خلال الخط اللحنى الواحد تحقيق الخامه الصوتية الهارمونية الكاملة . كما تعتبر مجموعة الإبتكارات ذات الخطوط الثلاثية (السيمفونية) بوجه عام أكثر صعوبة فى أدائها عن أغلب أجزاء مؤلفات باخ من المتتابعات ، أى السويت أو البارتيتا .

المتتابعات الفرنسية French Suites

تعتبر المتتابعات الست الفرنسية بوجه عام ، أقل صعوبة من المتتابعات الإنجليزية ومجموعة البارتيتا ، حيث أنها معتدلة من حيث ما تتطلبه من العزف البراق ، محدودة ، تبدأ جميعها برقصة الألمانده بدون مقدمات . كان بـ

يستخدمها مع تلاميذه بعد إجادتهم لمؤلفات الإبتكارات ، وهى أقل صعوبة من الإبتكارات ذات الثلاثة أسطر اللحنية .

المتابعات الإنجليزية English Suites

تعتبر المتابعات الست الإنجليزية - بالرغم من أنها كتبت لأحد النبلاء الإنجليزي - فى نفس أسلوب المتابعات الفرنسية من حيث الخصائص الفرنسية ، بل أكثر منها ، حيث أن رقصة الكورانتة بها ³ مثلاً ، تتميز بسمات الكورانتة الفرنسية السامية ، المعتدلة السرعة فى ميزان ² أو ⁴ ، بينما الكورانتة فى المتابعات الفرنسية يميزها الإيقاع السريع للأسلوب الإيطالى .

مجموعة الباريتا Partitas

تتكون من سبعة من المتابعات ، وتتميز مجموعة الباريتا عن مجموعة المتابعات الفرنسية والإنجليزية بتنوع غير عادى من حيث الطابع وترتيب حركاتها ، وحتى الاستخدام التقليدى للرقصات الأربع الأساسية الألمانية والكورانتة ، والسربانده والجيجه التى تعتبر سمة ثابتة فى كل متابعة من المجموعة الفرنسية والإنجليزية ليست متوفرة بها ، فالباريتا رقم ٢ بدون رقصة الجيجه ، والباريتا رقم ٧ بدون الألمانية . أما مقدماتها فتختلف فى نوعياتها وصيغتها ومستوياتها بشكل كبير ، فمن المقدمة البسيطة للباريتا الأولى للمقدمة من نوع السيمفونية الفخمة للباريتا العظيمة للباريتا الثانية من مقام دو الصغير ، للمقدمة الفرنسية الممهد للباريتا الرابعة والسابعة والتوكاتا فى الباريتا السادسة ، هذا بجانب الجيجه الفوجاليه الختاميه التى ميزت مرتبة السويت تماماً لمستوى أسمى وأعظم . كما أنه من أعظم مآقده باخ فى متابعات الكلافير - التسعة عشر - ما أحدثه من تطور بالنسبة للإفتتاحية بها . فإن خمسة من متابعاته الإنجليزيه ، وخمسة من متابعات الباريتا تميزت بوجود حركة أولى شامخة براقه ، يصور العديد منها طابع وسمات المؤلفات الأوركسترالية فى عصر الباروك .

مجموعة الكلافير المعدل The Well - Tempered Clavier

توج باخ البوليفونية المجيدة لعصر الباروك فى المانيا بفوجاته الثمانية والأربعين المعروفة بإسم الكلافير المعدل وهى فى جزئين ، يتكون الجزء الأول

من أربعة وعشرين مقدمة وفوجه ، جمعت معا عام ١٧٢٢ ، ولتقاربها وتنوعها في الأسلوب ، مع القيمة العظيمة لها جميعا ، دليل على أنها كتبت على مدى سنوات طويلة . منها الفوجات المركزة العميقة مثل الفوجه من مقام دو# الصغير ، أو الفوجات ذات الطابع الدرامي مثل الفوجه من مقام لا الكبير ، أو اللحنية الغنائية ذات الأسلوب البسيط غير المحبك تماما Loosly Organized ، مثل الفوجه من مقام ري# الصغير ، كما يوجد تفاوتًا وتنوعًا أكبر بالنسبة للمقدمات ... فمن الأسلوب الإرتجالي البحث للمقدمة الأولى في مقام دو الكبير ، للأسلوب الفخم للبريليود من مقام مي b الكبير للسربانده الوقوره في مقام مي b الصغير أو الأسلوب الرقيق الأخاذ للمقدمة من مقام فا# الكبير . والجزء الثاني يتكون من أربعة وعشرين مقدمة وفوجه ، لاتقل في عظمتها عن الجزء الأول ، بل وصل فيها باخ الى مستوى الكمال الفنى إذ تعتبر البريليود مقطوعات تعبيرية Character Pieces ، مليئة بالأحاسيس والمشاعر والتنوع . أما مجموعة الفوجات فقد وصلت الى ذروة إستخدام الأساليب البوليفونية ، مما كان سببا في خلودها . فتحت تلك المجموعة حقل التعبير الموسيقى التونالى بوجه عام ، إلا أن معاصرى باخ ومن جاءوا بعده مباشرة لم يستوعبوا ذلك ، بالرغم من كثرة النسخ المتوفرة ، وماذاع وإنتشر عن عظمة فائدتها لتعليم أسلوب العزف على الآلات ذات لوحات المفاتيح حتى عام ١٧٧٠ ، عندما حاول كل من موتسارت وهايدن إستعادة الأسلوب البوليفونى الفنى المفتقد ، وعرفت القيمة الحقيقية والأهمية العظيمة لمجموعة الكلافير المعدل . ولقد درس موتسارت تلك المجموعة ، ولشدة إعجابه بها أعاد كتابة العديد من الفوجات لثلاثى أورباعى وترى . وببداية القرن التاسع عشر أصبحت جزءا حيويا إنعكس على مؤلفات الموسيقيين الرومانتيكيين فتكمن أهميتها وراء موسيقى شوبان ، كما هي وراء موسيقى شومان ومندلسون وغيرهم .

التوكاتا Tocatas

ألف باخ سبعة مؤلفات من هذا النوع فى مرحلة مبكرة من حياته ، من هذه المؤلفات تعتبر كلا من التوكاتا فى مقام فا# الصغير ، والتوكاتا فى مقام دو الصغير أكثرها شهرة حيث تتميز بأجزائها الكونترابونطية التى يتطلب أدائها إمكانات عزف على مستوى رفيع للغاية .

الكونشرتو الإيطالية Italian Concerto

نشرها باخ والبارتيتا من مقام سى الصغير كالجزء الثانى من مجموعة كتبه بإسم تمارين للكلافيير Clavier Ubung ، وهى مؤلفة معتدلة من حيث الصعوبة لآلة الهاربسيكورد ذو اللوحتين من لوحات المفاتيح . الحركة الأولى والحركة الثانية منها متقاربة من حيث التصميم والمستوى لمقدمات المتتابعات الثانية والثالثة والرابعة والخامسة من المتتابعات الإنجليزية ، وتتطلب مثلها جميعا تحكم إيقاعى كبير . أما الحركة البطيئة فتتكون من ألحان غنائية دائمة التدفق ، مع وجود وحدة موسيقية Figure مستمرة فى إصرار من المصاحبة باليد اليسرى . وبذلك الكونشرتو الإيطالية ، لم يحقق باخ أسلوبا متقدما للتباين المطلوب للحوار بين الآلة الواحدة ومجموعة الأوركسترا ، بأداء على آلة واحدة فقط ، بل لقد تفوق على كل ماكتب من هذا النوع . حقيقة لقد كان لما أعاد باخ كتابته لآلة الكلافيير من كونشرتات فيفالدى Vivaldi للكمان أثره الكبير عليه ، إلا أنه لم يتمكن أى موسيقى إيطالى من معاصريه ، الجمع بين الوحدة فى العمل وقوة التخيل ، والإستمرارية والتتويج فى الحركات الأولى والأخيرة ، وعمق وترابط الخط اللحنى للحركة الثانية البطيئة مثله ، مما جعل هذا العمل من أسمى مؤلفات ذلك العصر .

الفانتازيا الكروماتيكية والفوجه Chromatic Fantasy & Fugue

ربما تكون هذه الفانتازيا هى العمل الوحيد الذى خصه باخ ليعزف على آلة الكلافيكورد ، ويعتبر من نواحي عديدة أسمى وأكثر مؤلفات باخ للكلافيير تقدما ، فهى أقرب مؤلفاته للأسلوب المعبر للفترة المتأخرة بعد حياة باخ (١٧٦٠ - ١٧٧٠) والمعروفة بإسم الأسلوب الإنفعالى العاطفى ، فهى حقيقة تعتبر سبقا لمؤلفات كارل فيليب ايمانويل باخ C. ph. E. Bach ذات الأسلوب الإرتجالى العميق التعبير . وتعتبر أجزاء الريسيتاتيف التعبيرية بها ، نماذج قوية لمدى إمكانية الكلافيكورد فى تحقيق ذلك الأسلوب الإرتجالى العميق التعبير . أما الفوجه فيميزها بناؤها الفخم وأسلوب التأليف البراق الجماهيري لفوجات الأورغن العظيمة .

الفانتازيا والفوجه فى مقام لا الصغير

Fantasy & Fugue in La Minor

واحدة من أعمال باخ العظيمة المعبرة ، متوسطة الطول ولكنها ليست من الأعمال المشهورة لقلة عزفها . تتسم الفانتازيا بعظمة وفخامة رنينها الصوتى ، وطول الخط اللحنى لموضوع الفوجه ، أسلوب يتلاءم وآلة الأورغن عنه لآلة الهاربسيكورد . والفوجه تتكون من موضوعين يتناول كل على حدة أولاً ، ثم يستخدم سوياً فى بناء عمل شامخ . ويعتبر هذا العمل من الأعمال البالغة الصعوبة ، إذ يتطلب مستوى أداء رفيع للغاية . ويعتبر من أعظم أعمال باخ للكلافير بوجه عام .

الفانتازيا فى مقام دو الصغير Fantasy in Do Minor

عمل قصير جميل من أعمال باخ ، وهو عبارة عن حركة واحدة فى صيغة الصوناتة فى قالبها المبكر ، أى فى قالب إحدى الرقصات من حيث الألحان والسير المقامى ، ولكن بأسلوب درامى معبر أكثر تفاعلاً . هذا العمل القصير ذو المستوى الرفيع كان المفروض أن يكون مقدمه لفوجه ، وجدت فى أجزاء لم يكملها باخ ، وفى تلك الأجزاء توجد نماذج لقمة ماوصل اليه باخ فى التسلسل الهارمونى المتقدم الجرىء .

كابريتشيو لوداع أخ حبيب

Capriccio on the Departure of a Beloved Brother

تعتبر الكابريتشيو إحدى أعمال باخ المبكرة ، كتبها وهو فى التاسعة عشر من عمره ، ولذلك تعتبر من الأعمال العظيمة التى كتبها مؤلف فى سن مبكرة . وبالرغم من وجود بعض الهنات بأجزاء منها مما جعلها تفتقد الى أسلوب باخ العظيم ، إلا أن العمل بما يشمله من عناصر بروجرامية ، وألحان تعبيرية وصفية يتسم بالحيوية والمرح ، وهى سمات قل ظهورها فى أعماله بعد ذلك . والكابريتشيو يعتبر من الأعمال ذات المستوى السهل الأداء ، ماعدا الفوجه الختامية ، كما أن للعمل قيمته التاريخية الكبيرة ، حيث أنه المحاولة الوحيدة لباخ فى مجال الموسيقى البروجرامية الآلية .

أريا وثلاثون تنويعا " تنويغات جولدبيرج "

Aria & Thirty Variations " Goldberg Variations "

كتبت تلك التنويغات أساسا لآلة هاربيسيكورد بلوحتى مفاتيح ، غير أنها تلائم تماما العزف على آلة البيانو مع وجود بعض الصعوبات العزفية التى تذلل بسهولة ، ويتطلب عزف تنويغات جولدبيرج مستوى رفيع ومتقدم من حيث النضوج والحساسية الموسيقية لما يتطلبه العمل من عمق فى التعبير ، أما من حيث مهارات العزف التقنية فباستثناء بعض الصعوبات فى بعض التنويغات والتى يتسبب فيها تقاطع اليدين معا ، فإن هذا العمل يعتبر فى مستوى أسهل كثيرا من حيث الأداء العزفى عن العديد من مقدمات وفوجات باخ من مجموعة الكلافير المعدل ، لكنه يحتوى على فقرات عميقة ومؤثرة للغاية - من أكثر الأجزاء المؤثرة التى كتبها باخ - كما يعتبر حصر لأغلب الصيغ الدنيوية لعصر باخ . ويمثل فن الزخرفة فى قمة ماوصل اليه من عظمة ، فصيغة التنويغات فى عصر الباروك هى صيغة فن الزخرفة ، وفى هذا العمل كل ذلك مدون بدقة متناهية . التنويغات فى المقامات الصغيرة كانت تهدف الى تنويع الهارمونى . يبدأ النصف الثانى من العمل بحركة ضخمة فى قالب المقدمة الفرنسية . استهدف استخدام آلة ذات لوحات المفاتيح بلوحتى مفاتيح الى إتاحة مزيد من امكانات التلوين الصوتى ، خاصة فى التنويغات من نوع اللحن المنفرد المصاحب . أما فى التنويغات الأخرى للوحتى المفاتيح ذات تقاطع اليدين ، والتى تتطلب تضادا كبيرا للغاية ، فالعديد من تلك التنويغات ترك للعازف إختيار عزفها ، إما على لوحتى مفاتيح - حتى تتيح قوة الصوت المطلوبة - أو عزفها عميقا قويا جدا من العازف المنفرد لو أراد أدائها على آلة من الآلات ذات لوحة مفاتيح واحدة . ويوجد إحساس حقيقى بالختام من التنويع الخامس والعشرين ذو العمق التراجيدى الرفيع - حيث تزداد الموسيقى تدريجيا - فى أسلوب براق حتى التنويع Quadlibet ثم العودة الهادئة للحن الأساسى . وباستثناء مرثية القديس متى St. Mathew Passion ، فإن هذا العمل يعد أصدق وأبسط مايلمس فيه عمق التعبير عن حساسية باخ الموسيقية .

الفوجه البروسية Prussian Fugue

عمل يعزف على الأورغن إلا أنه يناسب كلا من الهاربيسيكورد والكلافيكورد والبيانو أكثر من الأورغن ، حيث يصعب تحقيق النبر التعبيرى لخمسة أو ستة أصوات تتحرك معا على آلة الأورغن . نسب لفردريك العظيم المهدى اليه هذا العمل والذى ابتكر لباخ اللحن الأصلى لبناء هذه الفوجه ، أنه قد

استمع اليه يؤدي على آلة البيانو ، ولذلك يجب على عازفي البيانو أن يكونوا غيورين على هذا العمل العظيم الذي يعتبر من أول مآلف خصيصا لآلتهم ولايزال واحدا من أعظم مؤلفات الآلة .

فن الفوجه The Art of Fugue

آخر مؤلفات باخ ، ألفها ما بين عامي ١٧٤٩ - ١٧٥٠ ، تتكون من مجموعة من الفوجات للآلات ذات لوحات المفاتيح ، وجميعها على أساس لحن واحد يبين باخ فيها مدى إتساع مجال الفوجه كصيغة من الصيغ الفنية في الموسيقى ، وفي بداية القرن العشرين اعتبر هذا العمل العظيم عملا تعليميا ، أو وسيلة لدراسة فن الفوجه ، إلا أن شببنا Spitta - أول مؤرخ لباخ - صنف العمل ضمن مؤلفات الآلات ذات لوحات المفاتيح ، وهو ما اتفق عليه في يومنا هذا . أما بخصوص الآلة ذات لوحات المفاتيح التي كتب لها هذا العمل ، فمثل ما هو الحال بالنسبة لمجموعة الكلافير المعدل ، نجد في مجموعة فن الفوجه أحد الفوجات فقط يحتاج نوتة بيدال ختامية ، كذلك أحد الكانون فقط يتخطى نطاق آلة الكلافيكورد المتوسط أى العادى ، وخلاصة القول أن فن الفوجه لم يعتبر بآلة محددة . وضع فن الفوجه بهدف الدراسة من خلال العزف ، مع تأكيد أن بعض الفوجات تقع ضمن أكثر مؤلفات باخ المعبرة ، ويجب أن تأخذ مكانتها في العزف للجمهور . ولكن من غير المقبول أن يكون باخ قد قصد أن تعزف المجموعة كاملة والمكونة من عشرين مقطوعة في مقام واحد ، والقائمة على لحن واحد ، خاصة وأن أغلبها الى حد كبير بإيقاع واحد في عزف واحد متصل بعض تلك الفوجات تتميز بالعزف البراق ، خاصة في الستريتو بالفوجه الثانية في أسلوب المقدمة الفرنسية والفوجه المـرآه

المكتوبة لآلتين من الآلات ذات لوحات المفاتيح . وبشكل عام هناك وحدة في الأسلوب لم تتوفر في أى عمل من أعمال باخ الكبيرة ذات المجاميع العديدة ، وكأنه في هذا العمل سخر كافة العناصر الموسيقية لتحقيق التواصل للفكرة الواحدة ، دون الدخول الى التفاصيل كإستخدامه للنبر الغنى المستتر الشيق ، ونقاء الخطوط اللحنية المتلاحقة ، وبذلك لا يمكن أن يكون هناك أسلوبا موسيقيا أكثر تعبيرا وأثرا عما حققه باخ في هذا العمل الخالد .

تتسم أعمال باخ في العشر سنوات الأخيرة من حياته بالتركيز والعمق ، فمجموعة أعماله في تلك الفترة تبنى وتنمى على خامة مركزة ، فعلاوة على تنويعات جولدبيرج وفن الفوجه ، هناك مجموعتان من المؤلفات العملاقة للآلات ذات لوحات المفاتيح هما المقدمة الموسيقية Musical Offering حيث مقطوعتي الرتشركار لآلة ذات لوحة مفاتيح واحدة بدون بدالات والتنويعات الكورالية

Choral Variations للأورغن • وعليه فتعد تلك الأربعة أعمال الشامخة - قمة التعبير الشمولى لباخ - نماذج فى ذروة التأليف البوليفونى ، لا يمكن التوصل لقيمتها الجمالية إلا من خلال الأداء الفعلى لها • فهى مؤلفات لامثيل لها فى كل مؤلفات القرن الثامن عشر •

عزف مؤلفات باخ للآلات ذات لوحات المفاتيح

يشكل عزف مؤلفات باخ للآلات ذات لوحات المفاتيح مشكلة حقيقية لمن يود عزفها بالتعبير المطلوب • فعلى العازف أن يعكف على دراسة كل ماكتبه كل من كارل فيليب ايمانويل باخ وكوانز Quantz للتوصل الى كيفية استخدام البيانو بدلا من الهاربسيكورد والكلافيكورد - آلة باخ الأساسية - حيث أنه من السهل أن يبدو عازف مؤلفات باخ وكأنه يعزف مؤلفات شوبان • وهناك اتجاهان رئيسيان يندرج تحتها مفهوم أسلوب عزف مؤلفات باخ ، الأول من الممكن أن يمثل عازف البيانو الروسى العظيم واحد عازفوا البيانو فى النصف الثانى من القرن العشرين زفياتوسلاف ريختر Sviatoslav Richter (١٩١٥ - ١٩٩٧) الذى يرى أن أسلوب أداء مؤلفات باخ فى خطوط لحنية متصلة وغير منفصلة النغمات ، أى بأسلوب يعكس ذوق وأسلوب الرومانتيكيون بالقرن التاسع عشر ، ويوافق شيبكين على ذلك الرأى فى تبريره أن موسيقى باخ من الممكن أن تعكس أى ذوق ، حيث يوجد أداء رانعا بإخراج ممتاز لإحدى فوجات باخ فى مؤلف فن الفوجه للكلافير بأداء رباعى لآلة الساكسافون!! وعليه فإن تعبير الآلة الموسيقية ليس على جانب كبير من الأهمية ، بل الأهم هو أسلوب أداء مؤلفات باخ ، إذ أن مؤلفاته تحتوى غالبا على عدة أفكار متوازية فى نفس الوقت ، وقد شبه شيبكين Schepkin عزف باخ على الآلات ذات لوحات المفاتيح بحوار بين عدة أشخاص يكون لبعضهم الكثير من الموده ، وفى نفس الوقت لكل منهم لغته الخاصة ، أو حتى أنهم يتحدثون فى مواضيع مختلفة لكنها مفهومة • أما الإتجاه الثانى فيمكن أن يمثل جلين جولد Glenn Gould (١٩٣٢ - ١٩٨٢) ، عازف البيانو الكندى ومن أهم من عزفوا مؤلفات باخ وأحد أعظم عازفى البيانو بالولايات المتحدة الأمريكية ، إذ ان عزفه لمؤلفات باخ ملء بالإنفعال والتعبير ، ويرى أن النغمات فى بناء الخط اللحنى لايجب أن تترايط بالشكل الذى تعزف به الخطوط اللحنية فى العصر الكلاسيكى أو العصر الرومانتيكى ، فاستخدامه للتلوين الصوتى لبناء العبارة الموسيقية يكون فى شكل مقيد الى حد بعيد ، ويهتم بدرجة كبيرة باستقلالية النغمات عن بعضها وإعطاء ضغط قوى على بعض النغمات من أن لآخر ، مع تفهمه لفن الكونترابونت والمحاكاة مما يعكس الفرق فى كيفية سير الخطوط اللحنية فيها •

(Schepkin , Sergey , 1996 , P. 1)

كان محور إهتمام باخ وعظمة أسلوبه فى التأليف للآلات ذات لوحات المفاتيح لإرضاء ذاته فى المقام الأول - على عكس هيندل الذى كان يعنى فى تأليفه الموسيقى بإرضاء الجماهير - ولم يكن التعبير عن المشاعر الذاتية لباخ كما هو الحال بالنسبة لمؤلفات شومان أو برامز وغيرهما فى القرن التاسع عشر، حيث أن أسلوب باخ كان أسلوبا شخسيا وموضوعيا فى آن واحد ، نابع من قدرة جبارة سامية فى تفهم موسيقى عصره ، لم يكتشف باخ أساليب ممكن أن تكون جديدة تماما بالنسبة للعناصر الموسيقية ، ويمكن اعتبار دور باخ الأساسى ، محاولة صادقة فى المحافظة على قيم الأساليب البوليفونية القديمة التى كانت فى طريقها للإندثار جنبا الى جنب والأساليب الهوموفونية الجديدة . كذلك دوره العظيم فى استخدام كل ماهو متقدم وحديث فى أساليب الهوموفونية جنبا الى جنب مع أسلوب بوليفونى رصين ، إلا أن كل تلك الأمور التكنيكية ، كانت ثانوية بالنسبة له ، يطوعها بعبقريته لخدمة التعبير الفنى . ولذلك فإنه ليس بالغريب أن الموسيقيين لم يدركوا المغزى الحقيقى لذلك النضج إلا بعد أجيال عديدة من وفاته .

(هدى صبرى ، ١٩٩١ ، بإختصار ص ١٢٧ - ١٢٩)

منذ السنوات المبكرة فى القرن الثامن عشر ، أصبحت الآلات ذات لوحات المفاتيح على إختلاف أنواعها ، أهم الآلات الموسيقية ، واستمرت محورا للحياة الموسيقية طوال قرنين كاملين ، وبلغت ذروتها فى عصر الباروك الناضج عصر باخ وهيندل ، حيث لعبت الآلة ذات لوحات المفاتيح دورها فى أداء الباص الممدود واعتلت دور القيادة ، ليس فى أداء الأوبرا والكونسرتو فحسب ، بل فى أداء مؤلفات الموتيت والبوليفونية الغنائية أيضا ، بجانب دورها الكبير كآلة منفردة . ان تقسيم مؤلفات باخ للآلات ذات لوحات المفاتيح - الكلافير - لتعزف البعض منها على آلة تستخدم طاقم بدالات كالهاربسيكورد والبعض الآخر بدونه كالكلافيكورد هو موضوع غير جوهري ، حيث أنه لم يشغل بال باخ مطلقا . فلقد كان باخ قبل وفاته بثلاثين عاما يستخدم طاقم بدالات مع آلة الكلافيكورد إذا لزم الأمر . ومجموعة مؤلفاته من البريلىود والفوجه للكلافير المعدل تحتوى على الفوجه من مقام لا الصغير من الكتاب الأول ، التى كان لايمكن عزفها إلا على آلة ذات طاقم بدالات ، ولكن أغلب مؤلفات باخ لم يكن مقصودا أن تعزف على آلة كلافير محددة ، فالكلافيكورد والهاربسيكورد والأورغن والبيانو فى أوائل أيامه ، كانت كلها آلات فى حوزته ، والعديد من مقدمات وفوجات مجموعة الكلافير المعدل ، عزفت بكفاءة على أى من تلك الآلات . وحتى المؤلف الذى كان يتطلب أداءه لوحتين من لوحات

المفاتيح ، كان يودى بإضافة كلافيكورد فوق آخر ، خاصة وأن آلة الكلافيكورد كانت الأكثر شيوعاً في الإقترناء بالمنازل لرخص ثمنها ، بعكس آلة الهاربسيكورد . ولقد نال البيانو منذ ظهوره الأول حوالى عام ١٧٢٠ مايعجز عن تحقيقه تماماً الهاربسيكورد ، إذ أمكن للعازف أن يتدرب عليه بالمنزل في أداء معبر حساس ، كما هو الحال بالنسبة لآلة الكلافيكورد المنزلية ، الأمر الذى تعجز آلة الهاربسيكورد عن أدائه . أى أن البيانو الحديث جاء محققاً لإمكانات آلتى الهاربسيكورد والكلافيكورد في التعبير القوى واللين ، والتدرج من اللين الى القوة .

طرق اللمس عند باخ :

(هدى صبرى ، ١٩٩١ ، ص ١٢٥ ، ١٢٦)

(Schepkin , Sergey , 1996 , P. 9)

(Newmann , Williams , 1971 , PP. 356 - 371)

لم يوضح باخ طرق اللمس التى استخدمها في أداء مؤلفاته للآلات ذات لوحات المفاتيح ، ولكنه أوضحها تفصيلاً بالجزء الخاص بالهاربسيكورد فى الستة بارتيتات التى كتبها للكمان بمساندة الهاربسيكورد - المتاحة لنا - فقد وضع باخ بنفسه ترقيم الأصابع والعلامات الخاصة باللمس ويمكن أيضاً الرجوع للصوناتات الخاصة بآلة الكمان وآلة ذات لوحة مفاتيح واحدة ، التى زودت بعلامات عديدة لطرق اللمس والتعبير والتلوين للإسترشاد بها ، غير أن متتابعات التشيللو التى نسختها أنا ماجدالينا لم تتل العناية الكافية بالنسبة لترقيم الأصابع للهاربسيكورد . وكقاعدة عامة فإن العلامات الإيقاعية القصيرة تودى منفصلة قليلاً Poco Legato فى حين أن النوتات الأطول تكون ثقيلة واضحة وأكثر ثباتاً Articulated وينبغى أن تأخذ النوتات ذات الأزمنة الطويلة حقها كاملاً عن طريق زخرفتها وإضافة الحليات لها بتوجيه من الحس الشائع فى تلك الفترة الزمنية ، الى جانب أسلوب الأداء الذى يمكن أن يودى الى صوت أفضل .

لايوجد بالمخططات الأصلية لباخ إلا القليل من العلامات التى تشير الى طرق العزف المتصل أو المنفصل أو مابينهما ، مما يوجب على المؤدى أن يدرك عن فهم أسلوب تأليف باخ حتى يمكنه إيضاح وإبراز اللحن الأساسى والتباين بين السؤال والجواب المتمثل فى طرق اللمس المختلفة الآتية :

اللمس المتصل Legato :

يعنى ألا تكون هناك سكتات أو فواصل بين النغمات فتعزف مترابطة ، ويشار إليها بشكل قوس "  ، "  وهو ما يبرز الابتكار عند باخ ليس فى العزف وحركة الأصابع فحسب بل فى طريقة جمع النغمات تحت القوس وعزفها بطرق مختلفة . وللمساعدة على ترابط أفضل ، تعزف النغمات المتتالية مع الإحتفاظ بالإصبع على المفتاح ، دون تركه إلا بعد عزف النغمة التالية مما يتطلب أقصى استخدام لأصابع مستقلة .

اللمس المتقطع Staccato :

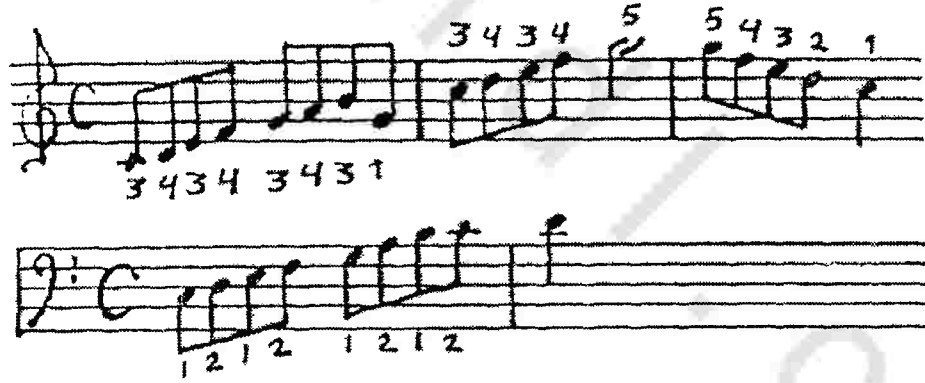
يتفق أسلوب العزف المتقطع عند باخ مع الأسلوب الحديث والذى يشار إليه بالعلامة " - " تعنى الإستكاتو البطيء الثقيل وتكتب أعلى النغمة بدلا من العلامة " . " ولذا يجب أن توضع العلامة الأولى " - " فوق النغمات فى مؤلفات باخ بدلا من العلامة الثانية " . " لأن أسلوب العزف المتقطع عند باخ ذو نبرات أكثر منه عزفا متقطعا خفيفا سريعا . والهدف من العزف المتقطع عدم ترابط الخط اللحني فى العبارة وجعل النغمات قصيرة حتى تكون واضحة وبارزة ، وربما يرجع السبب أيضا لتأليف باخ لمؤلفاته لآلات تختلف امكانياتها عن إمكانيات آلة البيانو، لذلك فهى تتطلب إستعمال الرسغ فى عمل الإصبع ، ويقول البرت شويتزر Albert Schweitzer الخبير الألماني وجامع العديد من مؤلفات باخ أن العبارة التى تعزف بأداء منفصل تكون نغماتها منفصلة لإعطاء لحن غير مترابط غنائيا .

العزف المتقطع الثقيل Portato :

يشبه العزف المترابط ولكن فى صورة فصل كل نغمة عن الأخرى ، مما يتطلب اللمس الكامل للذراع .

إستخدام الأصابع عند باخ :

خلت معظم مدونات باخ الموسيقية من ترقيم الأصابع ، فمن بداية الأمر كان على العازف التوصل من خلال عزفه الى الترقيم المناسب للأصابع الأمر الذى يختلف من عازف لآخر ، غير أن باخ كان له دور فعال فى تطوير إستخدام الأصابع لتلاءم عزف أفكاره المبكرة ، حيث استخدام جميع أصابع اليد ، بما فى ذلك الإصبع الصغير والإبهام ، بعد أن كان العزف قاصرا على استخدام الأصابع الثلاثة التى تتوسط اليد . ولذلك فلقد استخدم باخ الشكل المقوس للأصابع . ويستنتج من وجود بعض ترقيم للأصابع التى تركها باخ على بعض مؤلفاته أنه كان يحتفظ أحيانا ببعض الإستخدامات التقليدية القديمة لعازفى الهاربسيكورد ممن سبقوه ، لكنه أضاف إليها إستخدامه لكل من إصبع الإبهام والإصبع الصغير ، كما يتضح ذلك من النموذج المدون بكتاب ————— باخ Clavier Buchlein وفقا للشكل التالى :



شكل رقم (١)

نموذج لترقيم باخ للأصابع على احدى مدوناته الموسيقية

كما استخدم باخ أحيانا تبديل الأصابع على النوتة الموسيقية الواحد مما يؤدى الى ترابط اللحن ، كما اكتشف باخ أيضا أهمية مرور الإبهام تحت اليد .

اتفق عازفوا ومؤلفوا ذلك العصر على أن هناك أصابع قوية وأخرى ضعيفة ، إلا أنهم لم يتفقوا في تحديد القوة منها والضعيفة ، فكانوا يؤدون النغمات ذات النبر القوى بالأصابع القوية ، والأخرى بالأصابع الضعيفة ومع حلول القرن السابع عشر بدأ استخدام الإبهام في كل من إنجلترا وأسبانيا وتبعتهما في ذلك المدرسة الفرنسية لكوبران Couperin ثم الألمانية ، حيث استخدمها باخ وطورها ٠٠٠ وفي حوالى عام ١٦٠٠ كانت هناك مدرستان مختلفتان لترقيم الأصابع القوية ، والمدرسة الإيطالية ، وترى أن الإصبعين الثانى والرابع هما الأقوى إلا أن المدرسة الإنجليزية حازت على قبول أكثر من مؤلفى ذلك العصر، أمثال رامو Rameau وكوبران وباخ . وكان على العازف أن يراعى مرور الإصبع الثالث فوق الإصبع الثانى فى اليد اليسرى والعكس فى اليد اليمنى ، مع مراعاة ميل اليدين ، اليسرى جهة اليسار واليمنى جهة اليمين ، كما كان عليه أيضا أداء النغمات المكررة بنفس الإصبع ، وتغير ذلك عند باخ فيما بعد ووضعت الأسس التالية لإستخدام الأصابع عند أداء مؤلفات الكلافيير :

عزف مسافة الثالثة فى اليدين بالإصبعين الثانى والرابع .

عزف كل من مسافة الرابعة والخامسة والسادسة بالإصبعين الثانى والخامس .

عزف كل من مسافة السابعة والثامنة والتاسعة والعاشرة بالإصبعين الأول والخامس .

ويرى المؤلف الموسيقى وعازف الفلوت يوهان كوانتز J.J. Quantz (١٦٩٧ - ١٧٧٣) بكتابه عن أساليب الأداء فى عصر الباروك أن الأداء الجيد لمؤلفات آلات الكلافيير يتوقف بدرجة كبيرة على تفهمه للمؤلفة وعلى مهارة العازف ، وقوة أصابعه وحسن إستخدامها وسرعة حركتها .

(وليد عجمى ، ١٩٩٤ ، ص ٧٥ - ٧٧)

وقد عنى باخ عناية خاصة برفع الهاربسيكورد الى مصاف الآلات الإنفرادية بعيدا عن وظيفته الروتينية المعروفة فى عزف الباص المتصل . فهو صاحب فكرة تقديمه فى ترقيم وإستعمال الأصابع فى العزف ليتمكنها أن تتغلب على القصور الشائع قبلها فى طريقة عزف الهاربسيكورد ، إذ كان الإبهام نادر

الإستعمال جدا ، على حين كانت إستخدامات الإصبع الخامس (البنصر) ثانوية الى جانب الأصابع الثلاثة الأخرى . ويرجع الفضل الى باخ فى التطور فى هذا المجال حيث أستعمل الوضع المقوس لأصابع اليد بحيث تلتقى أطراف أصابعها الخمس جميعا على الملامس ، فتصبح كلها ميسرة للعزف .

(سمحة الخولى وآخرون ، ١٩٧١ ، ص ١٧١)

السرعة عند باخ :

نادراً ما أشار باخ الى السرعة فى أعماله المنفردة للآلات ذات لوحات المفاتيح ، ولكنه وضحها فى أعمال موسيقى الحجرة والكونشرتو ، ولقد أمكن الرجوع الى ذلك التراث الموسيقى وإستخراج مدلولاتها وتطبيقها فيما بعد . وغالبا يتم الإستدلال على السرعة من خلال الميزان المستخدم . والسرعة فى مؤلفات باخ كانت إما سريعة أو بطيئة ونادراً ما تكون السرعة معتدلة . وجدير بالذكر أن السرعة البطيئة عند باخ كانت أسرع من المفهوم الشائع لدينا ، والسريعة أبطأ مما اعتدناه . استخدم باخ مصطلحات السرعة الخمسة الآتية :

بطيء وعريض - لاتوجد سرعة Lento	Largo
أبطأ من سابقه ولكن ليس بطيئا جدا	Adagio
بطيء ولكن بحيوية أكثر من سابقه	Andante
سريع بتحفظ أكثر من مفهومنا الحالى	Allegro
سريع جدا	Presto

وينبغى على العازف التفكير فى طابع المقطوعة قبل عزفها ، فالمقطوعة ذات الطابع الراقص كرقصة الألمانده يلزم أن تكون متدفقه بحيويه كما أن الكورانته الفرنسية يلزم أن تكون بطيئة ، ولايجب الخلط بينها وبين الكورانته الإيطالية المليئة بالحيوية ، أما السربانده فبطيئة والجيجة سريعة ، أما رقصة المينويت فسرعتها متنوعة ، إلا أنها ضمن الرقصات المليئة بالحيوية . وتعتبر رقصة الباسابيه Passepieds أسرع رقصات باخ .

البيدال عند باخ :

يجب استخدام البيدال فى عزف مؤلفات باخ للكلافيير على آلة البيانو—
بمنتهى الحرص والحذر ، حيث أن استخدام البيدال بكثرة يسبب بعض المشاكل
التي يجب تجنبها . ويمكن استخدام البيدال فى المقطوعات الهوموفونية
النسيج ، إلا أن بعض الآراء تعارض ذلك أيضا ، حيث أن باخ لم يشر الى
استخدامه على الإطلاق ، إذ كان التنوع بين النغمات يتم نتيجة استخدام بيدالين
يدويين أو أكثر فى آلة الهاربسيكورد . وبالنسبة لأن مؤلفات باخ معظمها
فى نسيج كونترابونطى فإن استخدام البيدال المترابط يمكن أن يتسبب فى
غموض وعدم وضوح الأصوات المختلفة . لذلك يجب قصر استخدام البيدال
على إعطاء بعض التلوين الصوتى ، مما يثرى النسيج ويجعله أكثر حيوية
دون إفساد لوضوح الخطوط البوليفونية . ويتم اخراج النغمات الغنائية
المترابطة عن طريق حسن استخدام الأصابع وبالضغط نصف ضغطه على البيدال
النصفى **Half Pedal** ، لمد نغمات الباص مع استخدام هارمونية متغيرة فى
المنطقة الحادة . وفى تلك الحالة لاتقطع النغمات المنخفضة عن التردد بمجرد
رفع البيدال ، بل تظل على تردددها لمدة أطول من غيرها مع وضوح
الهارمونية المتغيرة . وعموما فالأذن هى الحكم الوحيد لاستخدام البيدال بشكل
مقبول فى عزف مؤلفات باخ للآلات ذات لوحات المفاتيح على آلة البيانو .

(Last , Joan , 1960 , P. 110)

الحليات عند باخ :

(Wolff , Christoph , 1991 , PP. 11 , 12 & 15)

أحيطت المعلومات المتعلقة بالحليات المستخدمة فى القرن الثامن عشر
بالكثير من الغموض ، ولذا فمن الطبيعى أن تنال قدراً كبيراً من العناية ومن
الممكن أن يكون الجزء الأول من كتاب كارل فيليب ايمانويل باخ المعروف
باسم " بحث فى الفن الحقيقى لعزف الآلات ذات لوحات المفاتيح—
Versuch Uber Die Wahre Art Des Clavier Zu Spielen
عام ١٧٥٣ الذى نشر ببرلين عام ١٧٥٩ ، مصدراً لتفسير أداء الحليات كذلك
كتاب كوانتز عام ١٧٥٢ باسم " منهج أسلوب العزف على آلة الفلــوت
Versuch einer Anweisung die Flote traversiere Zu Spielen
ومن الكتب الفرنسية التى توفر جداول الحليات الملحقه بالمقطوعات بكتاب دانجلير

D'Anglibert للهاربسيكورد عام ١٦٨٩ . وعمل للمؤلف سان لامبيير St. Lambert بعنوان " أساسيات آلة الكلافيسان Principes Du Clavicin عام ١٧٠٢ ومقطوعات فرنسوا كوبران فى الجزء الأول من كتابه للهاربسيكورد عام ١٧١٣ والمعروف باسم " فن العزف على آلة الكلافيسيان " L'Art de Toucher le Clavicin عام ١٧١٧ ، وفى كتاب فريدريك ويلهلم ماربورج F . W . Marpurg المعروف باسم " ارشادات العزف على آلة البيانو " Anleitung Zum Clavier Spielen عام ١٧٥٥ ، وكذلك كتاب تورك Turk باسم " مدرسة العزف على آلة البيانو " Klavier Schule عام ١٧٨٩ الذى يعطى ملخصاً عاماً عن كل الحليات المستخدمة فى مؤلفات آلات لوحات المفاتيح فى القرن الثامن عشر فى المانيا .

وهناك كتابان من الممكن الوثوق بهما أحدهما فى تفسير موسيقى القرنين السابع عشر والثامن عشر للمؤلف أرنولد دولميتش A . Dolmetsch يعطى معلومات قيمة عن كل مايتعلق بالموسيقى فى تلك الفترة ، والكتاب الثانى عن الحليات الموسيقية لإدوارد دانروزر E . Dannreuther ، ورغم أنه مقنع ومرتب فى بنائه ، إلا أنه ملئ بالأخطاء خاصة بالجزء الذى يتعامل فيه مع الحليات عند يوهان سبستيان باخ ، ومن المهم أن نحذر من الأخطاء التى وقع فيها المؤلف عند مناقشته للحليات التى استخدمها باخ .

والحليات تعتبر أجزاء خارجية أو إضافية عن الهارمونى والميلودى الرئيسى ، وعليه فإن تدوين طريقة عزف الحلية وعدم الإكتفاء بالعلامة الخاصة بها لن يكون ذو أهمية ، حيث أنها لاتمثل جزءاً أساسياً فى العمل ، ومع ذلك فالسبب الأصلى لعدم كتابتها يكون لتوفير مقدار ولو قليل من الحرية للعازف ، إذ يترك المؤلف حرية تغيير بعض الأمور بها مثل النسبة الإيقاعية . وفيمايلى بعض النقاط الهامة لأداء الحليات :

تعزف النوتة الأولى للحلية فى عصر الباروك مع بداية الوحدة الزمنية للنغمة On beat .

حليات عصر الباروك دياتونية ، أى أنها تستخدم النغمات الأصلية للسلم الخاص بالمقطوعة ، وأى تغيير عن هذه القاعدة يوضح بعلامة عارضة مع علامة الحلية .

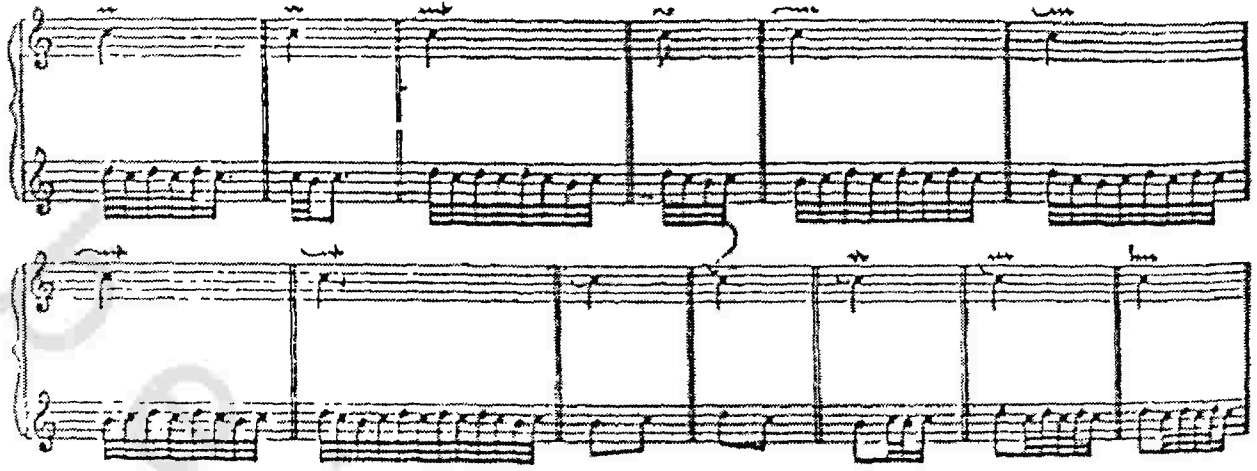
يجب عزف الحلية بشكل لا يغير من الشكل الإيقاعي . هذا ولو تسبب عزف حلية ما صعوبة تؤثر على الأداء فعلى العازف أن يؤديها بشيء من التصرف ، بما يحقق أداءً أفضل ، بحيث لا يتعارض وروح وأسلوب العزف في عصر الباروك . ولأهمية هذا الموضوع ، تناول كارل فيليب إيمانويل باخ عزف التريل القصير مثلاً ، بإعطائه العديد من أساليب تحقيق أداءه التي تتناسب والسرعات المختلفة .

أما بالنسبة لباخ فقد كتب حلياته بشكل كامل تقريباً ، مما كان مثار إعتراض معاصريه بأنه لم يترك شيئاً للعازف ليتصرف فيه ، كما كان الحال بالنسبة لهيندل مثلاً ، الذي كانت أغلب مؤلفاته تؤدي بشكل متغير بالنسبة للحليات في كل مرة تؤدي فيها . ولقد ذكر الناقد الموسيقى شيبا في مذكراته عن باخ عام ١٧٣٧ ، أن كل حلية كبيرة أو صغيرة . . . وكل ماهو مرتبط بأسلوب أدائها ، تناوله باخ بالشرح المفصل .

أفرد باخ صفحة كاملة في كتيب باسم ويلهيلم فريدمان باخ Wilhelm Fridemann Bach ، أوضح بها أسلوب أداء الحليات التي أوردها وفقاً للشكل التالي :



شكل رقم (١٢)
مخطوط الحليات وأسلوب أدائها بيد باخ



شكل رقم (٢ ب)
تحقيق لمخطوط الحليات وأسلوب أدائها
شكل رقم (٢)
مخطوط الحليات وأسلوب أدائها بيد باخ وطريقة تحقيقها

الطبقات المختلفة لمؤلفات باخ :

لم تنتشر كل مؤلفات باخ في حياته ، بل بيعت بعض أوراقه ومدوناته ببضعة عملات بسيطة ، وضاع البعض الآخر بسبب عدم إنباه أبناء باخ وأصدقائه لتلك الثروة البالغة القيمة . وظلت مؤلفات باخ مبعثرة ، حتى اهتدى إليها نخبة من أبناء القرن التاسع عشر بحساسيتهم الرومانتيكية المرهفة فقاموا بجمعها وحفظها مقدرين القيمة الحقيقية لتلك الأعمال الرائعة . واستطاعت جماعة موسيقى " باخ جزيلاشت Bach - Gesellschaft " ، التي تكونت لجمع أعماله خلال ستة وأربعين عاما من جمع وطبع مؤلفاته ، فيما يزيد عن ستون مجلدا كاملا . ولا يوجد حتى الآن تصنيف زمني مسلسل لمؤلفات باخ للآلات ذات لوحات المفاتيح حيث لم ينشر باخ مؤلفاته في حياته ، ومالدينا الآن من مخطوطات لمؤلفاته ، هو من مدونات بخط زوجته أو بعض تلاميذه . ولقد نشرت جماعة جزيلاشت من مؤلفاته مارتاته صالحا للتسويق ، وكان ذلك في ستة وأربعين مجلدا ، وممن اشتركوا في هيئة التحرير من الموسيقيين المعروفين تشيرنى Czerny .

المبحث الثانى : ديمترى بوريسوفيتش كاباليفسكى (١٩٠٤ - ١٩٨٧)

Dmitri Borisovich Kabalevsky

عاش ديمترى بوريسوفيتش كاباليفسكى فى عصر شاهد العديد من الإتجاهات التجديدية فى الموسيقى بشتى أنواعها ، فعندما بدأ القرن العشرين بدأ التحرر من النظام التونالى التقليدى المعتمد على المقامات الكبيرة والصغيرة ، والذى ظل إستخدامه حتى نهاية القرن التاسع عشر تقريبا . ولعل استخدام فاجنر Wagner للكروماتية التى قصد بها زيادة القوة التعبيرية وإثراء وتشابك الهارمونية الكروماتية والنسيج الموسيقى بصفة عامة ، كانت البداية لحركة التجديدات . وكان من نتيجة ذلك أن اصطبغت التونالية بلون جديد ، كذلك فى توزيعات ريمسكى كورساكوف Rimsky Korsakow الجريئة وفى فقرات موسورسكى Mussorgsky الى آفاق لحنية وتوافقية غير مألوفة . فإذا كان الجديد يبدو مفاجئا لإختلافه التام عن القديم فمن المؤكد أن فى القديم نفسه بذورا أدت تتميتها الى فتح آفاق جديدة أمام موسيقى القرن العشرين .

(عواطف عبد الكريم وآخرون ، ١٩٧١ ، بإختصار ص ٣١٦ ، ٣٢١ ، ٣٢٢)

بدأت الإختراعات العلمية تتزايد فى وقت متأخر من القرن التاسع عشر ، حتى جاءت الحرب العالمية الأولى فتأثر المؤلفون عامة تأثرا عميقا بمأساة الحرب وبقي فى الأذهان ماتتركه ويلات الحروب وعدم جدواها ، مما شجع على إنتشار الإحساس بفقد الأمل ، ونتيجة لذلك تأثر المؤلفون مثل سائر الفنانون الآخرون فشعروا بأنهم قد حرموا من أى دور حقيقى إجتماعى أو إقتصادى فى المجتمع . وأرغم هذا الإحساس كثيرون منهم أن يبتعدوا عن موسيقى القرن التاسع عشر ، فالعاطفة الرومانتيكية التى اتصف بها فاجنر وأتباعه رفضت كشئ لاقيمة له ، والإهتمام والإحساس التعبيرى بالطبيعة اعتبر أمرا موضوعيا هاما . وشرع عدد من المؤلفين الموسيقيين فى التخلص من قيود الماضى وأن يبتكروا وسائل جديدة للتعبير . وفى خلال الربع الأول من القرن العشرين وخصوصا فى عدد من المراكز الألمانية والنمساوية ركز الفنانون على الإنفعالات والمضمون أكثر من القالب أو البناء . وشجع ذلك على نمو الحركات المتنوعة المندرجة تحت التعبيرية . وتعد السنوات العشر من عام ١٩٣٠ الى عام ١٩٤٠ نهاية الفترة التجريبية لموسيقى القرن العشرين . فلقد مرت الموسيقى خلال أربعون عاما بسلسلة من التغيرات الثورية المفاجئة كنتيجة لإحباط قوانين الهارموني والجمال الإيقاعية وكسر البناء الميلودى ، ومن الناحية الجمالية فقد تأسست الموسيقى فى

ومذهب الدوديكا فونيه الذى قام على إعادة تنظيم المادة الموسيقية (النغمات) تنظيمًا جديدًا قطع الصلة بينه وبين التنظيم القديم (السلم الدياتونى أو المقام) وأرسى قواعد هذا المذهب شونبرج ، بعد أن خاض محاولات وتجارب عديدة انتقل فيها من الأسلوب التونالى الى الأسلوب اللاتونالى . ويرجع الفضل الى شونبرج وتلميذه البان برج وأنطون فيبرن Webern فى تدعيم هذا المذهب بمؤلفاتهم العديدة التى تجمعهم تحت إسم مدرسة فيينا اللامقامية .

وفى القومية وجد بيلا بارتوك أن الطريق للتحرر من التونالية التقليدية يكمن فى الإستعانة بخامات الموسيقى الفولكلورية فى رومانيا والمجر وبلغاريا ، والتى لم تتأثر بأى مؤثر خارجى يفسد أصالتها . ويقف سلطان كوداى Kodaly الى جانب بارتوك فى هذا الإتجاه .

وفى الموسيقى الألكترونية محاولة للوصول الى الوان صوتية غير مطروقة لإثراء المادة النغمية للموسيقى التقليدية فقد قام الموسيقيون بمحاولات لإخراج كل مايمكن إخراجهم من الألوان الصوتية الغريبة عن طريق إستخدام الآلات الموسيقية التقليدية بتحرر كبير ، مع تجاوز الحد الأقصى للإمكانية العزفية للآلة ، وإخراج النغمات منها بطريقة مشوهة . تبع ذلك ظهور المولد الألكترونى الذى أتاح مجالات إستخراج شتى أنواع وألوان الأمواج الصوتية .

وتعتبر الكلاسيكية الحديثة عن أبرز الإتجاهات الموسيقية التى يتسم بها النصف الأول من القرن العشرين ، فإليها والى الدوديكا فونية يرجع الفضل فى إرساء أسس ومفاهيم الموسيقى فى القرن العشرين (أو على الأقل النصف الأول منه) على قواعد ثابتة منطقية . أنارت الطريق أمام الجيل الجديد من الموسيقيين وضمنت للموسيقى الأوروبية إستمرار النمو فى طريق ممهد صحيح . وتتميز الكلاسيكية الحديثة بإحياء القوالب الكلاسيكية مثل السيمفونية والكونشرتو والصوناتة والأنواع المختلفة لموسيقى الحجرة ، وإحياء قوالب العصر الباروكى مثل المتابعة والفوجه والكونشرتو جروسو ، كذلك تفضيل الكتابة على أساس التوناليه الدياتونيه والبعد عن الكروماتيكيه والإقلال قدر الإمكان من علامات التحويل المختلفة ، حتى إقتصر كثير من المؤلفات على مقام دو الكبير وسميت بإسم موسيقى أصابع البيانو البيضاء ، والإعتماد على البوليفونية الأفقية أو الكونترابونت النشاز فى معالجة المؤلفات الموسيقية وتجميع العناصر الموسيقية المختلفة لخدمة الموسيقى البحتة . وقد تأثر بتيار الكلاسيكية الحديثة كثير من الموسيقيين الجادين أمثال هيندميت وميلو Milhaud وبارتوك وهونيغر Honegger .

ينتمى الى المدرسة الكلاسيكية الحديثة العديد من مؤلفى القرن العشرين بروسيا ومنهم ديمترى بوريسوفيتش كاباليفسكى الذى ولد بمدينة سانت بيترزبرج ————— St. Petersburg فى ٣٠ ديسمبر عام ١٩٠٤ وتوفى بموسكو Moscow فى ١٤ فبراير عام ١٩٨٧ . نال كاباليفسكى الصغير تعليمه الليبرالى المعد لأبناء تلك العائلات ، وكتب الشعر وعلق عليه وهو مازال صغيرا . كما نبغ فى بعض الرياضات البدنية . وقد شملت دراسته دروسا للبيانو معدة إعدادا جيدا استفاد منها فيما بعد . وفى عام ١٩١٨ عندما بلغ كاباليفسكى عمر الرابعة عشر إنتقلت عائلته الى موسكو ، عملا على زيادة دخل الأسرة فى تلك الفترة التى سبقت الثورة السوفيتية . بدأ كاباليفسكى فى إعطاء دروسا فى البيانو فى حوالى الخامسة عشر من عمره ، كما ألف أعمالا سهلة لتلاميذه ليغزفوها عندما لايجدوا أعمالا مناسبة لهم .

(Krebs , Stanley , 1970 , P. 234)

التحق كاباليفسكى بمعهد سكريابن عام ١٩١٩ وقد شد إنتباهه غياب البساطة والمتعة فى عزف مقطوعات البيانو للمبتدئين ، التى كان من الممكن أن تساعد الأطفال على التغلب على التكنيكيات الصعبة فى العزف ، فبدأ بزيارة معسكرات النابغين من الأطفال وتأليف أغانى ومقطوعات تتلاءم مع قدراتهم ومايناسبهم لكافة المناسبات .

(Kabalevskaya , Maria , 1994 , P. 2)

وخلال السنوات الثلاث التى تلت عام ١٩٢٢ استمر كاباليفسكى فى تدريس الأطفال العزف على البيانو وعزف البيانو للسينما الصامتة ، كما استمر فى دراسته بمعهد سكريابن مع مدرسة للبيانو سيلفانوف V . Selivanov الذى عرض أعمال كاباليفسكى على أستاذ التأليف وعلوم الموسيقى بكونسرفتوار موسكو جورجى كاتوار Georgy Catoire (١٨٦١ - ١٩٢٦) . درس كاباليفسكى الرياضيات فى موسكو ، ثم البيانو والتأليف الموسيقى على يدى أساتذة مشهورين أمثال كليندفورت Klindwort وفيلبرج Vilborg ، ثم درس بعد ذلك مع المؤلف الموسيقى وعازف البيانو المدرس بكونسرفتوار موسكو سيرجى تانييف Sergei Taneyev (١٨٥٦ - ١٩١٥) وليادوف أرنسكى L. Arensky مدرس التأليف الموسيقى بمدرسة سكريابن وكونسرفتوار موسكو . كما قدم سيلفانوف من جانبه كاباليفسكى الى جولدنفيرز ————— A. B. Goldenveizer أحد الأساتذة المرموقين بكونسرفتوار موسكو .

(Sadie , Stanley , 1980 , P. 759)

وفى عام ١٩٢٥ التحق كابليفسكى بكونسرفتوار تشايكوفسكى بموسكو ، حيث درس التأليف الموسيقى على يدى أستاذ البيانو الروسى المرموق يناسكوفسكى N. Ja. Nyaskovsky حتى عام ١٩٢٩ ، كما درس العزف على البيانو على يدى جولدنفيندر حتى عام ١٩٣٠ . وبعد ذلك عمل كابليفسكى محاضرا وأستاذا بالكونسرفتوار وحصل على الدكتوراه فى الفن ، وأصبح عضوا فى أكاديمية العلوم بالإتحاد السوفيتى .

(Kabalevsky , D. , B. , 1988 , P. 5)

احتوت نشرة الكونسرفتوار بنهاية عام ١٩٢٩ على مقال ناقد بعنوان " الكتابة للذوق الغربى لأعمال شوستاكوفيتش " وكان المقال موقع عليه من جماعة البروكول ، وعلى الرغم من ذلك فإن الموقف العدائى للجماعة ضد شوستاكوفيتش كان له آثاره النافعة على المؤلفين الموسيقيين الشبان بموسكو ، مما دعم موقف كابليفسكى باعتباره محققا لكافة المعايير الموسيقية والأيدلوجية لتلك الحقبة الزمنية . وكانت أول أعمال كابليفسكى التى نشرت فى تلك الفترة ، مجموعة من الأغانى مصنف ٤ وضع كلماتها الكسندر بلوك Aleksandr Blok ، حيث كان المصنف الأول بريليود للبيانو ، والثانى قطعتان للتشيللو والبيانو أما الثالث فمجموعة من مقطوعات البيانو أعدت للأطفال لم تنشر على الإطلاق . وبحلول عام ١٩٢٧ ، اقتحم كابليفسكى الموسيقى الحديثة معضدا ومؤيدا لمعاييرها .

(Krebs , stanley , 1970 , P. 235)

تشكلت بالإتحاد السوفيتى هيتان للموسيقى السوفيتية ، الهيئة الروسية لموسيقى الطبقة العاملة [RAPM] وهيئة الموسيقى المعاصرة [ASM] ، إلا أن كابليفسكى لم ينتم لأى منها ، لكنه كان على علاقة بكليهما . فقد كتب مؤلفة بإسم قصيد معاناه Poem of Struggle عام ١٩٣٠ تعاطفا مع الهيئة الروسية لموسيقى الطبقة العاملة ، بألحان مستقاه من أغانى الثورة ، وفى نفس الوقت تحدت اتجاهات كابليفسكى فى كتابته عن الموسيقى - التى كانت قد بدأت منذ عام ١٩٢٧ - بتعاونه مع جريدة سوفرمينايا الموسيقية Sovremennaya Muzika المنتمية لهيئة الموسيقى المعاصرة . وعندما انتهت الصراعات بين الهيئتين بإنشاء إتحاد المؤلفين الموسيقيين السوفيت عام ١٩٣٢ ، انضم كابليفسكى لذلك الإتحاد وشغل عدة مناصب إدارية هامة به .

(Sadie , Stanley , 1980 , P. 761)

بمناسبة مرور عشر سنوات على وفاة لينين . وقد عزفت خارج الإتحاد السوفيتي و لاقت قبولا .

(Ewen , David , 1954 , P. 199)

وكانت سيمفونيته الثالثة فى مقام سىb مصنف ٢٢ عام ١٩٣٣ بمثابة مارش جنائزى لتأبين لينين ، استخدم فيه كابليفسكى الكورال . وبحلول عام ١٩٣٧ ، توقف كابليفسكى عن كتابة السيمفونيات وظهرت أوبراه كولاس بروجنون Colas Breugnon التى كانت بمثابة العمل الأول الذى لاقى نجاحا على المسرح .

(Krebs , Stanley , 1970 , PP. 238 , 239)

تعد السيمفونية الرابعة عام ١٩٣٩ التى تحمل اسم قائد الجيش الأحمر فى الحرب الأهلية ، العمل الرئيسى الألى الوحيد لكابليفسكى بعد الكونشرتو الثانى . وتضمنت أعمال كابليفسكى عمليين للباليه فاسيلك Vasilek من عام ١٩٣٨ وبيفاييتس زداروفى Bivaytse Zdarovi من عام ١٩٤٠ ، وكلاهما يمثلان الحياة على مزرعة جماعية ولكنهما لايشكلان أهمية كبيرة بالمقارنة بباليهه The Master of Clamecy الذى انتهى كابليفسكى من إعداده عام ١٩٣٧ وقدم فى العام اللاحق ، والذى يعتبر أهم الأعمال الثلاث لكابليفسكى .

(Aberaham , G . , 1943 , P. 73)

أتم كابليفسكى فى عام ١٩٣٩ المتتابعات الموسيقية باسم الهزليين ————— The Comedians وربما تكون أحسن أعماله الخفيفة ، وكان عمل كابليفسكى الكبير الذى تلى ذلك باليه بإسم " سنابل القمح الذهبية Golden Wheat-Ears الذى لم يكتمل نظرا لإندلاع الحرب . وفى عام ١٩٤٢ أكمل كابليفسكى ثلاث أعمال وطنية كبيرة والكائنات بإسم " وطننا العظيم Our Great Native Country " ومتتابعات موسيقية للكورس والأوركسترا بإسم " مننقموا الشعب " The People's Avengers " وأوبراه بإسم " فى الأدخنة " In Flames التى عنيت بدفاع الجيش الأحمر عن موسكو ضد الغزو الألمانى .

(Sadie , Stanley , 1980 , P. 767)

ومن عام ١٩٤٠ حتى عام ١٩٤٦ كان كابليفسكى المحرر الرئيسى لمجلة سوفيتسكايا الموسيقية Sovetskaia Muzka ، وتضمنت أعمال كابليفسكى فى تلك الفترة الكانتاتا المسماه " وطننا العظيم " من عام ١٩٤٢ ، كما تضمنت أعماله خلال الحرب عدة أغاني خفيفة أو أسطورية مصنف ٣٢ من عام ١٩٤١ ، والمونولوج الغنائى مصنف ٣٣ من عام ١٩٤١ ، وثلاثة أغاني من شعر الروسى الشهير مارشاك Marshak مصنف ٣٤ من عام ١٩٤١ . كما تضمنت أعماله سويت للكورال والأوركسترا مصنف ٣٦ من عام ١٩٤٢ التى كتبها مع الشاعر الروسى دولماتوفسكى Dolmatovsky عندما كان الإثنان بالجهة . وتعد أوبراه " عائلة تاراس " The Taras Family أهم أعمال كابليفسكى داخل الإتحاد السوفيتى والتى قدمت بمدينة ليننجراد فى السابع من نوفمبر عام ١٩٥٠ . وعلى الجانب الآخر ، فهناك أعمال لكابليفسكى تتسم بالجدية والابتعاد عن الإثارة العاطفية مثل الأربعة والعشرون بريليودا للبيانو مصنف ٣٨ من عام ١٩٤٣ ، وتقوم كل منها على أغنية شعبية . ومجموعة البريليود بوجه عام تختلف عن أعمال شوستاكوفيتش أو بارتوك - من نفس النوع - من حيث الإستخدام المستمر لأسلوب بيانستى صميم ، يتشابه من حيث البناء والطابع البيانستى لشومان .

(Kerbs , Stanley , 1970 , PP. 239 - 243)

وفىما بعد عام ١٩٤٨ أعد كابليفسكى مجموعة من ثلاث كونشرتات مهداه للشباب ، كونشرتو للكماني مصنف ٤٨ من عام ١٩٤٨ وكونشرتو للتشيللو مصنف ٤٩ من عام ١٩٤٩ والكونشرتو الثالث للبيانو مصنف ٥٠ من عام ١٩٥٢ . وأوبراه الثالثة " نيكيتا فريشينين " Nikita Vershinin مصنف ٥٣ من عام ١٩٥٤ والسيمفونية الرابعة مصنف ٥٤ من عام ١٩٥٤ . ويمكن أن ينضم اليها القصيد السيمفونى مصنف ٦٥ من عام ١٩٦١ ، ولقد عمل كابليفسكى وخاتشاتوريان Khachaturian على نشر المفاهيم والمبادئ الإستراتيجية والأيدولوجيات الجديدة للدولة . وكانت مفاهيمهم صعبة الفهم فى إطار الموسيقى الغربية . وبحلول عام ١٩٥٦ ، وكمحدث عن السياسة الرسمية ، وكبطل للشباب فإن كابليفسكى كان محرجا ليظهر تفكيره المزدوج المتوقع من محبيه وجيله من المؤلفين الموسيقيين . وفى مقال رائد بالعدد الأول من مجلة الموسيقى الروسية عام ١٩٥٧ أخذ كابليفسكى الخطوة الأولى لمحو ماتعرض له من نقد عام ١٩٤٨ . فقد هاجم كابليفسكى النقد الجارح الذى تعرض له من بعض الأشخاص ومن كثير من المؤلفين الموسيقيين الشبان فى ذلك الوقت ،

ومن بينهم بعض الأسماء التي أخذت مواقع مرموقة آنذاك . فقد تحدث عن التيارات الشعبية التي خاضها هؤلاء المؤلفون الشبان ببراءة داخل جدران الكونسرفتوار .

(Krebs , Stanley , 1970 , PP. 255 , 256)

شكلت أكثر من ٩٠ % من أعمال كابليفسكى الأعمال التي أعاد نشرها للأطفال والشباب ، واشتملتها البومات الأطفال ، وإعادة ترتيب الأعمال القديمة للآلات الشعبية ، والمجموعات والتجهيزات للفرق الموسيقية الراقصة . جدير بالذكر أن كابليفسكى كانت لديه طاقة كبيرة وقدرة على مساعدة الأطفال في التقدم في ممارسة الموسيقى ، وله تأثير كبير على الجيل كله . ورغم عدم كتابته أعمال من موسيقى الحجرة للأطفال ، فقد ألف عمليين من نوع الرباعي الوترى للشباب ، وكان عادة يقود عزف كونسرتاته ومؤلفاته للكورال . ورغم عدم كتابته لموسيقى المسرح الراقص فالكثير من الناس كانوا يرقصون على موسيقاه ، حيث أن ذلك العنصر كان متواجداً بالعديد من مؤلفاته .

(Kabalevskaya , Maria , 1994 , P. 3)

يعد التأييد الشعبى الذى ناله كابليفسكى بمثابة إقراراً بما حققه من نجاحات . فقد ظهر من العمال والزراعيون المنغوليون ، وكتب مقالات للجرائد والمجلات المحلية والأجنبية ، كما ظهر بالتلفزيون فى مناقشات يوضح وجهة نظره بالروسية والفرنسية والإنجليزية ، كما تلقى ومنح أوسمة فى المناسبات الاحتفالية والروحانية .

(Krebs , Stanley , 1970 , P. 255)

وبنهاية حياته شغل منصب رئيس شرف الجمعية الدولية لمدرسى الموسيقى - إحدى الجمعيات التابعة لليونسكو - كما أصدر مجلة باللغتين الروسية والإنجليزية بعنوان " الفن بالمدرسة " Art in School ، وقد منح ميدالية من الدولة فى شرف إقرارها بمنجزاته الموسيقية . كما كان كابليفسكى يتمتع بمكانة عالية بالدولة ، فكان عضواً فى القيادة السوفيتية ، ولم تكن هناك

أى قيود على كتاباته . وبصفة عامة كانت موهبة كابليفسكى تكمن فى مناسبة ووضوح أعماله التى كانت سبباً فى ظهور الجيل الثالث من الموسيقيين السوفيت .

فلسفة كابليفسكى الموسيقية :

(Kabalevskaya , Maria , 1994 , P. 3)

(Kabalevsky , D. B. , 1988 , PP. 40 - 145)

اعتمدت فلسفة كابليفسكى الموسيقية التعليمية على كل من الأغنية والرقصة والمارش باعتبارها الأنواع الموسيقية الأساسية ، حيث أنه من الصعب أن نجد من لم يسبق له أن غنى أو رقص أو شارك فى السير على إيقاع المارش ، وبذلك فقد اعتبرها كابليفسكى التربية الشعبية التى تشتمل على كل العناصر الفنية التى تحتويها الموسيقى . والأساس لكل التطورات التى خاضتها الموسيقى لتصل الى الصيغ الثرية المعقدة البناء والتكوين . وعليه فقد رأى كابليفسكى أنه يلزم إختيار الأعمال الموسيقية التى تدرس بالمدرسة بعناية فائقة ، على أن تكون فنية جذابة للأطفال ، مناسبة تعليمياً بحيث يقصد منها التعريف بعناصر محددة ، وأن تحقق من خلالها التكوين الأيديولوجى والمعنوى للطفل ، والإرتقاء بحاسة الذوق لديه كما يلزم أن يتضمن الدرس الموسيقى لكل عناصر الموسيقى فى وحدة متكاملة بشكل عام مع احدى المفاهيم الموسيقية التى يتكون منها فن الموسيقى على وجه الخصوص . على أن يشكل التراث العالمى الكم الأساسى من المادة الموسيقية ، وأن يكون تناول ذلك بالإستفادة من العناصر الأساسية الثلاث " الأغنية والرقصة والمارش " .

توضحت فلسفة كابليفسكى التعليمية بكتابه الذى تم نشره بالتعاون مع هيئة اليونسكو عام ١٩٨٨ والذى أعد مقدمته رئيس المكتب الدولى للتعليم والتى جاء بها أن الميل الى زيادة النشاط تجاه التعليم من ناحية ، والضروريات التى يحتمها التطور التكنيكى سواء بالنسبة للآلات الموسيقية وقاعات الإستماع ، علاوة على رومانتيكية العزف الآلى البراق من ناحية أخرى ، تجمعت بالتدرج لتصل بالموسيقى الى الوضع الذى يمكن أن ينظر اليه الكثيرون باعتبارها موضوعاً غاية الخصوصية ، يخص فقط قلة من المثقفين ، غير أنه أصبح من الواضح أن التوازن بين التعليم وبناء شخصية الفرد تتطلب تعليماً موسيقياً جاداً ، على

نفس القدر وعناصر التعليم الأخرى ، حيث أن كابليفسكى بكتابه أكد الحاجة الملحة الى إحياء وأثراء الموسيقى فى حياة كل فرد .

وكتاب كابليفسكى لا يوجد به مسح متخصص فى طرق التدريس كما هو الحال بالنسبة لجاك دالكروز J. Dalcroze أو وليمز Williams أو كارل أورف K. Orff ، ولكنه عنى بتقديم مدخل متوازن ، يعد ضروريا لإنجاح عملية التدريس الموسيقى بما يحتويه من أفكار وآراء للمؤلف ، تعد مساهمة قيمة فى الإرتقاء بالتعليم بصفة عامة والتعليم الموسيقى بصفة خاصة .

اقترح كابليفسكى مدخلا جديدا تماما للتعليم الموسيقى يدور حول فكرة معينة أو موضوع بذاته ، بهدف تحقيق الإنسجام والوحدة بين العملية التعليمية ، وذلك بوضع برنامج دراسى شامل للسنوات الدراسية السبع ، بهدف القضاء على التداخلات التى كانت سببا فى تخطب التدريس الموسيقى لعدة سنوات .

فمن خلال تدريس كابليفسكى لأطفال المدارس من مختلف الأعمار لعدة سنوات تمكن من التوصل الى المدخل الطبيعى فى تدريس الموسيقى ، الذى ينبع من الموسيقى ذاتها ، والعمل على جذب إنتباه الأطفال والعمل على حبهم للموسيقى ، ذلك الفن الجميل بكل ما يحمله من إثراء وإشباع للروح . فكان هدف كابليفسكى أن يبعث فى الأطفال فهما واضحا وشعورا بالموسيقى ، كأى نوع من أنواع الفنون ، وأن تكون الموسيقى إحدى أهداف الحياة . بدأ كابليفسكى فى تحقيق ذلك الهدف عن طريق برامج تذاع بالراديو وأحاديث مع صغار المستمعين .

وضح كابليفسكى فلسفته فى كتاب بعنوان " قصة حيتان ثلاث وأشياء أخرى كثيرة " A Story of Three Whales and Many Other Things من عام ١٩٧٠ ، وأصبح على يقين بأن المبادئ التى تضمنها كتابه تصلح لتكون أساسا لوضع منهاج جديد للدروس الموسيقية بالمدارس العامة ، وقصد بالحياتان الثلاث " الأغنية والرقصة والمارش " التى تعد المواضيع الموسيقية الرئيسية الثلاث بما تحتويه كل منها من العناصر الموسيقية العريضة من حيث الصيغة والنوعية والمضمون التى يمكن تطبيقها على كل ما هو من نوعها .

فالأغنية والرقصة والمارش تشتمل على كل العناصر الفنية التى تحتويها الموسيقى ، والتى تعتبر التربة الشعبية ، والتى تعد بمثابة الأساسات التى تثبت البناء ، فهما أضيف إليها من موضوعات كالتعبير والأداء والإلقاء وخلافه تظل الأساس لكل التطورات التى خاضتها الموسيقى ، لتصل لكل الصيغ الثرية المعقدة البناء والتكوين . فالأوبرا والأوراتوريو والكانتاتات نبعت من الأغنية ، وموسيقى الباليه نبعت من الرقصة ، كما أن المارش يتخلل كل من الموسيقى الكلاسيكية والحديثة . فالمواضيع الثلاث " الأغنية والرقصة والمارش " تعد أساسا للصيغ الغنائية والآلية مثال ذلك العديد من المقطوعات الراقصة لكل من باخ Bach وشوبرت Schubert وجريج Grieg وتشايكوفسكى Tchaikovsky وبروكوفييف Prokofiev ورافيل Ravel وبارتوك Bartok وخاتشاتوريان Khachaturyan ، كذلك الحال بالنسبة للموسيقى من نوع المارشات ، إذ نجدها فى معظم السيمفونيات الكلاسيكية لكل من هايدن Haydn وموتسارت Mozart وبيتهوفن Beethoven حتى مياسكوفسكى Myaskovsky وشوستاكوفيتش Shostakovich ، وحتى المؤلفات الموسيقية للمؤلفين الموسيقيين أمثال فاجنر Wagner وسكريابن Skriabin فنجدها قد اشتملت على تلك الموضوعات الثلاث . فقد تضمنت معظم أوبرات فاجنر على المارشات ، كما تضمنت مؤلفات سكريابن من نوع المازوركا Mazurka والفالس Waltze والبولونيز Polonaise العديد من المقطوعات الراقصة ، كما أن أعمال كثيرة من كل أنواع الموسيقى العالمية لاتخلو من الغناء ، حيث أن الأغاني والرقصات والمارشات ليست فقط من أنواع الموسيقى البسيطة التى تتال قبول الأطفال ولكنها بمثابة العناصر الأساسية الثلاث لكل أنواع الموسيقى . فالأطفال قبل سن المدرسة بالقطع سبق لهم غناء العديد من الأغاني ، كما استمعوا لموسيقى الرقص والمارشات فى مناسبات عديدة ، مما يمكن المدرس فى الفصل الدراسى الأول من تلخيص القصة الفلكلورية القديمة The Three Whales وإعطاء أمثلة لها على البيانو أو أى آلة موسيقية أخرى ، مما يساعد الأطفال على تعرفهم على المواضيع الموسيقية الأساسية الثلاث .

كما أن التعرف على الصيغ الموسيقية عن طريق تقديم العناصر الموسيقية الأساسية الثلاث " الأغنية والرقصة والمارش " من خلال قصة الحيتان الثلاث ييسر العملية التعليمية ، حتى فى أكثر تلك الصيغ تعقيدا كالأوبرا والباليه والسيمفونية والكانتاتات إذ يتعرف على الكانتاتات من خلال الأغنية وعلى الرقصة من خلال السيمفونية والمارش من خلال الأوبرا أو الباليه . فعند إستماع الأطفال من البداية لما يطلق عليه كالباليفسكى " الحيتان الثلاث " ، ينمى لديهم القدرة على تحديد نوع الموسيقى التى يستمعون إليها .

وعليه فإن دراسة الموسيقى وربطها بالحيتان الثلاثة " الأغنية والرقصة والمارش " يشعر الأطفال من الوهلة الأولى بأنهم يدرسون ماهو مرتبط بالحياة، بل أن الموسيقى هي الحياة نفسها .

وعلى المدرس ألا يعطى الأطفال قواعد وتمارينات غير نابعة من الموسيقى المعاشة ، وألا يكون أسلوب تعليمها الحفظ عن ظهر قلب ، والإعتماد على التكرار ، فالهدف الأساسى هو تنمية قدرة الإستماع والإدراك الموسيقى لدى الأطفال ، مما يبرز قدرتهم على الابتكار والإرتجال فى مراحل مبكرة من العمر، الأمر الذى يجب أن ينمى فى المدرسة كلما أمكن ذلك .

ولا يكفى أن يعرف مدرس الموسيقى المادة التى يدرسها ، بل يجب أن يكون محبا للموسيقى كفن حياه ، يعطى سعادة كبيرة ، فالأطفال لا يمكنهم تعلم حب ما يلقنهم المدرس دون حب ، ولا يمكنهم إستيعاب ما لا يستوعبه المدرس .

كما يجب أن يشكل التراث الموسيقى العالمى الكم الأساسى من المادة الموسيقية مثال ذلك أعمال كل من باخ ، موتسارت ، بيتهوفن ، شوبرت ، شومان ، جريج ، جليнка Glinka ، موسورسكى Mussorsky ، بورودين Borodin ، ريمسكى كورساكوف ، تشايكوفسكى وغيرهم .

(Adams , John , missed , PP. 12 - 39)

أسلوب كاباليفسكى :

عمل كاباليفسكى على الإستفادة من إتساع نطاق آلة البيانو بإخراج أكبر قدر من الصوت الصادر منها بإستخدام نسيج موسيقى بمساحات عريضة دون أن يشكل ذلك صعوبات عزفية كبيرة . ويمكن التعرف من أسلوب كاباليفسكى على السمات الخاصة بالمدرسة الروسية من حيث وضوح وعمق الصوت الصادر من آلة البيانو وطريقة وأسلوب الكتابة لها ، ويؤكد ذلك تأثره بالمؤلفين الموسيقيين السوفيت أمثال سكريبابن ورخمانينوف وبروكوفيف وغيرهم . ويتضح الإستخدام المتميز للخامة الصوتية الصادرة عن آلة البيانو فى أعمال كاباليفسكى المبكرة ،

كما يعكس سمات أخرى متميزة فى أسلوبه للتأليف للآلة ، مثل ولعه بالتوازيات ، وخير مثال على ذلك إستخدامه للسادسات المتوازية وسيطرة علاقة الميديانت (الثالثة) ، وإستخدام نغمة البيدال بتوسع وتنوع كبيرين . كما تتميز المقطوعات التى كتبها كاباليفسكى للأطفال بأنها قائمة على التخيل وحبكة فى صيغة تأليفها ، كما تتميز بتعامله مع المقامات الكبيرة والصغيرة بمهارة فائقة ، والإنتقال المفاجيء من توناليه الى أخرى عن طريق الزخرفة التوناليه ، وإستخدامه للباص أوستينو الذى يعد من وسائله المفضلة . كما أنها تعكس حتى فى تلك المؤلفات البسيطة تفهم كاباليفسكى لإمكانات آلة البيانو ، وقدرته الفائقة على الكتابة بأسلوب بيانستى حقيقى ، مما جعل طريقة الكتابة التى اتبعها لآلة البيانو ، محل إعجاب وتقدير كبيرين .

استخدم كاباليفسكى فى مؤلفاته للمقطوعات الصغيرة نماذج معروفة للصياغة أغلبها قائم على توسيع الصياغة الثلاثية فى أكثر من طريقة . فهناك الصياغة التى تتميز بالضخامة والإتساع الهائل فى بنائها ، وتتكون من خمسة أجزاء مثل صيغة السلسلة ، وصيغة القوس التى تعكس مدى تمكن كاباليفسكى من صيغة التأليف ، وإستخدام فكرة واحدة فى الصيغة الثلاثية الموسعة كأساس للعمل ، وصيغة أكثر تطورا مثل الصيغة الثلاثية مع قسم التنمية ، والصيغ الصغيرة الشائعة بإعادة الفكرة الأولى بشكل مطول أو معدل أو مقصر ، وفى بعض الأحيان استخدم كاباليفسكى الصيغة الثلاثية مقدمة ببداية العمل ، وفى نهايته . كما استخدم كاباليفسكى الصيغة الثنائية التقليدية والصيغة الثنائية الموسعة وصيغة الروندو التقليدية وصيغة الروندو الموسعة والصيغة الحرة . والجديد المشترك بين تلك الأنواع لجوء كاباليفسكى الى إعادة الفكرة الرئيسية فى ختام العمل والمعالجة المتنوعة للخامات المستخدمة بها فى بداية المؤلف لإعطاء ختام قوى للعمل .

كما إستخدم كاباليفسكى صيغة الصوناتة فى شكلها التقليدى ، الذى يتكون من ثلاثة أقسام ، قسم العرض ويتضمن المجموعة الأولى من المادة اللحنية فى المقام الرئيسى ، ثم فقرة إنتقالية ، تؤدى الى مطالع المقام الجديد ، ثم المجموعة الثانية فى المقام الجديد القريب ، ثم ختام قسم العرض وقسم التفاعل (النماء أو التطور) بالدخول فى مقامات لم تؤكد من قبل ، ويبينى على مادة قسم العرض الأولى عادة أو فى بعض الحالات النادرة على مادة جديدة ، أو على الإثنين معا ، ثم يعود فى النهاية الى مطالع المقام الرئيسى للحركة . وقسم إعادة العرض هو عودة الى المجموعة الأولى من المادة اللحنية فى المقام

الرئيسى ثم فقرة إنتقالية ولكنها معدلة ، بحيث لاتؤدى الى الإبتعاد عن المقام الرئيسى ممهده للمجموعة الثانية ، ولكن فى المقام الرئيسى ، ثم بختام قد يطول أو يقصر . وكان إستخدام كاباليفسكى للإطار التقليدى لصيغة الصوناتة مطعم ببعض العناصر الشخصيه فيما يتعلق بالعلاقات المقاميه وغيرها ، مما أعطى مؤلفاته من ذلك النوع طابعا شيقا جديدا .

إستخدم كاباليفسكى أيضا فكرة اللحن وتنويعات عليه فى شكل مقطوعة موسيقية طويله تستهل باللحن الرئيسى الذى تجرى عليه التنويعات ، ويكون هذا اللحن فى مطلعها بسيطا وواضحا ثم يتلوه التنويعات المختلفه التى يكاد يكون كل منها مستقلا وقائما بذاته ، ويستغل كل تنويع أحد الأساليب العديده للتنوع ، سواء منها الإيقاعية أو الزخرفية أو الهارمونية أو الكونترابونطية ، ولكل تنويع رقم خاص يميزه داخل المقطوعة . وبذلك فإن هذا النوع من التنويع عبارة عن مؤلف يضم مجموعه من المقطوعات المكتوبة على أساس لحن رئيسى واحد . وكان إستخدام كاباليفسكى لفكرة اللحن والتنويعات عليه متضمنا للأساليب التى تنسم بالبساطه فى مؤلفاته للعازف الصغير أو المتوسط القدرات ومنها تلك التى تنسم بقمة النضوج والتطور للعازف المتمكن .

يتميز بناء العبارات الموسيقية عند كاباليفسكى بالتماثل من حيث الطول ، وغالبا لانتغير إلا إذا تعمد أن يضيف حيوية إيقاعية أو إضافات زخرفية لتزييل التماثل . وجدير بالذكر أن وضوح بناء العبارات الموسيقية عند كاباليفسكى لايرجع الى المادة اللحنية المستخدمة فحسب بل يرجع الى سيطرته على المؤلفه وتغييره للهارمونية ، ويتسبب ذلك فى بعض الأحيان فى إستخدام لغة هارمونية كروماتيه الأمر الذى غالبا مايتعارض مع وجود قفلات محدده للحن ، ويتطلب إستمراريته .

يعد كاباليفسكى من الموسيقيين المتمسكين بالتوناليه بحيث تكون بداية ونهاية العمل فى نفس التوناليه ، ويكون الإنتقال الى مقام بعيد عن التوناليه الأصلية داخل المؤلفه مرتبطا بالبناء الموسيقى ، مما يتضح معه أسلوب التقسيم البنائى لمؤلفاته ، وهو بذلك يشترك مع شوستاكوفيتش . وبالرغم من إرتباط كاباليفسكى بالتوناليه الأساسيه ، نجده لايستخدمها إلا نادرا كخامسة للمقام المحول اليه ، حيث أنه يستخدم الإنتقال الى مقام الميديانت او الإنتقال الكروماتى على نصف البعد أو البعد الكامل ، فقفلاته تعتبر خير دليل على ذلك . كما استخدم

كاباليفسكى فى قفلاته أيضا التتابع الشائع خامسه أولى ، ووضحت سيطرة علاقة الميديانت فى القفله النهائيه . ومن أكثر القفلات النهائية تشويقاً تلك التى تحتوى على توتر هارمونى نتيجة إستخدامه المكثف للتنافر . والتنافر المستخدم فى أعمال كاباليفسكى مرتبط بتوناليه شرقيه . ولقد استخدم كاباليفسكى التنافر كوسيله لإعطاء لون ما لإحداث تأثير درامى يبعى الوصول اليه ، وذلك عن طريق إما أن يكون التنافر جزءاً ذو طابع مميز ضمن نسيج المصاحبه ، أو أن يكون عاملاً هاماً فى بناء التصاعد الدرامى . ويتضح إستخدام التنافر عند كاباليفسكى خاصة مع إستخدام نغمة البيدال التى تتعارض أحياناً مع التوناليه المستخدمه ، أو مع إستخدام باص الأرضيه أو بتغيير مواضع الضغوط الطبيعيه ، أو يكون ناتجاً عن تحرك كروماتى ، وضعه كاباليفسكى فى إعتباره أثناء عملية التأليف كما ينتج التنافر أيضا من ولع كاباليفسكى الشديد بالتوازي .

بالرغم من إستخدام كاباليفسكى للقفزات الواسعة والتمريرات غير المتوقعه بألحانه - بحرص شديد - إلا أنها متواجده فى العديد من مؤلفاته . وجدير بالذكر أن هناك سمه مشتركه فيما بين ألحانه وألحان معاصريه السوفيت أمثال بروكوفيف وشوستاكوفيتش فى الإيحاء بالعاطفه الشديده . ويعد الولع بالغنائيه الحالمة ، بلاشك أحد مواهب كاباليفسكى الموسيقيه ، وتعد من أهم العناصر التى تجذب المستمع الى أعماله فور الإستماع إليها . وتتراوح الغنائيه التى يستخدمها كاباليفسكى ما بين الغنائيه الرومانتيكيه والغنائيه الشجيه الوقوره . تلك الغنائيه أدمجها كاباليفسكى مع حبه للتوازيات ، وأساليب التعبئه النفسيه والتعبير الدرامى الذى يتنوع عنده بدرجة كبيره ليعطى ملامح شخصيه متعددة ، من حيث الإيحاء بالعنف ، والإنفجار الدرامى ، والتشتت الضخم ، الذى يعبر عنه بإستعراض حالات نفسيه متباينه .

ويعد البناء السلمى للحن ، مع إحتوائه على بعض القفزات التى تدخل ضمن نطاق خط التألفات ، أو أن تكون مسافه الثلاثه أو الرابعه فى حركه هابطه أو صاعده من وإلى نغمة الأساس من السمات المميزه للحن عند كاباليفسكى ، كذلك الحال بالنسبة لتوسيع الماده اللحنيه لإعطاء تأثير درامى مع تكرار الفكره الرئيسيه بالتنويع بعدم إستخدام نفس المعالجه وإتحاد الخطوط اللحنيه والمصاحبه فى نسيج غير مكثف مع إعطائها قيمه تلوينيه عاليه بمهاره فائقه .

كما يعد إستخدام خط لحنى منفصل بخامه صوتيه متميزه ، مع تشكيلات أداء ناعمه توحى بالطابع الغنائى الحالم مع مصاحبه تحقق وضوح اللحن ، وكذا

التعامل مع آلة البيانو كآله إيقاعيه بإستخدام أنواع مختلفه للنسيج من خلال باص ممدود وواضح مع إحكام الإيقاع فى نفس الوقت ، أو من خلال إستخدام باص أوتسيناتو مع الضغط ، يبنى فوقه تآلفات ثلاثيه ، أو من خلال إستخدام التآلف فى وضعه المفتوح مع تكرار وثبات الهارمونى من السمات المميزه للحن عند كاباليفسكى . كذلك عدم تخطيه النطاق الصوتى للحن لمسافة أوكتافين ، فبعض الخطوط اللحنيه تبدأ بنغمة الأساس والآخر يبدأ بالرابعه أو الخامسه أو الثالثه والقليل يبدأ بالسادسه ، ونادرا مايتعامل كاباليفسكى مع الأفكار اللحنيه المستمده ألعانها من الأغانى الشعبيه الروسيه كشذرات لحنه ، بل تظهر غالبا فى بداية العمل ، ويتم التعامل معها بعد ذلك مع التغيير فى الصيغه والمقام وأسلوب الكتابه لآلة البيانو .

هذا ويلتزم كاباليفسكى عادة بنموذج إيقاعى معين لايحيد عنه ، مع التنوع على ذلك الإيقاع عن طريق التوسيع أو تغيير نبضات الميزان ، أكثر من الميل الى إستخدام السنكوب . ويتراوح التعدد الأفقى للموازين من تعدد بسيط الى تعدد مكثف .

(Palyukh , Z. G & Sladkova , 1977 , PP. 5 – 42)

مؤلفات كاباليفسكى :

نستعرض فيما يلى بوجه عام مؤلفات ديمترى كاباليفسكى الغزيره المتنوعه من أوبرات وباليهات وسيمفونيات وخلافه :

١٩٦٩ – ١٩٣٦	خمس أوبرات
١٩٤٠ – ١٩٣٧	أربع باليهات
١٩٥٧	أوبريت الربيع يغنى
١٩٥٦ – ١٩٣٢	أربع سيمفونيات
١٩٦٥ – ١٩٣٠	ستة مؤلفات من نوع الأوراتوريو
	والكانتات والقداس الجنائزى
	ثلاثة عشر عملا من نوع المتتابعات
	والإفتتاحيات والأجزاء الموسيقية لبعض
١٩٧٤ – ١٩٣٦	الأعمال الدراميه

١٩٧٤ - ١٩٣٢	ثلاثة أعمال لفرق آلات النفخ وفرق الجاز
١٩٧٥ - ١٩٢٨	ثمانية أعمال للآلات الموسيقية المنفردة والأوركسترا
١٩٤٥ - ١٩٢٨	عملين من نوع الرباعي الوترى
١٩٦٥ - ١٩٣٤	أربعة أعمال للفيولينة والبيانو
١٩٦٥ - ١٩٢٧	سنة أعمال للتشيللو والبيانو
١٩٧٥ - ١٩٢٦	نحو مائة وعشرون عملاً للغناء والبيانو وللكورال والبيانو
١٩٦١ - ١٩٣٢	ثلاثة وعشرون عملاً من نوع الموسيقى التصويرية للمسرح
١٩٤٤ - ١٩٣١	سبعة أعمال موسيقية للإذاعة
١٩٥٩ - ١٩٣٣	عشرة أعمال موسيقية تصويرية للأفلام

وفيما يلي مؤلفات ديمتري كاباليفسكى لآلة البيانو :	
١٩٢٥	١ مصنف ثلاثة بريليود
١٩٤٠ - ١٩٢٧	٣ مصنف مجموعة مقطوعات للأطفال
١٩٢٨ - ١٩٢٧	٥ مصنف أربعة بريليود
١٩٢٧	٦ مصنف الصوتاته الأولى فى مقام فا الكبير
١٩٣١ - ١٩٣٠	١٢ مصنف قصيدة معاناه للأوركسترا
١٩٣٠	١٣ مصنف السيمفونى والكورال
١٩٣٠	١٤ مصنف الصوتاتينه الأولى فى مقام دو الكبير
١٩٣٣	١٤ مصنف من الحياه الأولى
١٩٣٣	١٣ مصنف موسيقى الأداء المسرحى للأطفال
١٩٣٣	١٣ مصنف الصوتاتينه الثانية فى مقام صول الصغير
١٩٣٤ - ١٩٣٣	٢٠ مصنف أربعة بريليود
١٩٤٠ - ١٩٣٨	٢٦ مصنف مارش جافوت لثنائى بيانو
١٩٣٨ - ١٩٣٧	٢٧ مصنف ثلاثون مقطوعة للأطفال
١٩٤٠ - ١٩٣٩	٢٨ مصنف متابعه للأوركسترا من باليه سنابل القمح الذهبية

		ثلاث مقطوعات للبيانو
		من أوبرا كـولاس
١٩٣٩	مصنف ٣٠	برجانبون
١٩٣٣ - ١٩٤٤	مصنف ٣٨	أربعة وعشرون بريليود
		أربعة وعشرون مقطوعة
		بسيطه للبيانو معده
١٩٤٤	مصنف ٣٩	للأطفال
١٩٤٤	مصنف ٤٠	تنويعات للبيانو
		الصوناتة الثانيه فى
١٩٤٥	مصنف ٤٥	مقام مى b الكبير
		الصوناتة الثالثه فى
١٩٤٦	مصنف ٤٦	مقام فا الكبير
		افتتاحيه لأوبرا عائله
١٩٤٧ - ١٩٥٠	مصنف ٤٧	تاراس
		فالس من الموسيقى
		التصويرية لمسرحية
١٩٤٩		دومى ونجله
١٩٥٢	مصنف ٥١	تنويعات بسيطه
		السيمفونية الرابعه
		لثنائى البيانو فى
١٩٥٦	مصنف ٥٤	مقام دو الصغير
		فالس من أوبريت الربيع
١٩٥٧	مصنف ٥٨	يغنى
١٩٥٨	مصنف ٥٩	روندو فى مقام لا الصغير
١٩٥٨	مصنف ٦٠	أربعة روندو للبيانو
١٩٥٨ - ١٩٥٩	مصنف ٦١	ستة بريليود وفوجه
		فى الإحتفاليه من
١٩٥٨ - ١٩٥٩	مصنف ٦٣	كانتاتا لينينيات
١٩٦٢		أحلام مقطوعات للبيانو
١٩٦٥	مصنف ٨١	رقصات الربيع
١٩٦٧	مصنف ٨٤	ريستاتيف وروندو للبيانو
		فى المعسكر الصيفى
١٩٦٨	مصنف ٨٦/٣	للصغار
		تنويعات على ألحان
١٩٦٧ - ١٩٦٨	مصنف ٨٧	شعبيه

١٩٧١	مصنف ٨٨	سنة مقطوعات
١٩٧٢ - ١٩٧١	مصنف ٩٣	الحن غنائيه للبيانو
		خمسة وثلاثون مقطوعة
١٩٧٤ - ١٩٧٢	مصنف ٨٩	بسيط
١٩٦٣ - ١٩٢٨		أربعة أعمال لآلتي بيانو

وجدير بالذكر أنه جاء عن طريق الإنترنت أنه قد ألف في عام ١٩٥٩ ،
مجموعة أخرى مكونه من ستة بريليود وفوجه مصنف ٧٩ عزفت في ذكرى مولده
المائة عام ٢٠٠٤ غير أنها غير متوفره حالياً إلا في المخطوط اليدوى .

(W W W . Whrb . org / pg / Jan Feb 2004 . htm 1 - 153 K)

المبحث الثالث : البريليوود والفوجه Prelude & Fugue

تشغل المؤلفات من نوع البريليوود والفوجه مكانه مرموقه ضمن تراث الآلات ذات لوحات المفاتيح ، ويرجع تاريخها الى مؤلفات البريليوود للأورغن بالقرن السابع عشر التى كانت تبدأ بقسم بأسلوب حر يتبعه قسم آخر بأسلوب فوجالى . وكان ذلك فى مؤلفات من نوع البريليوود " Praeludium " لهنريش شيدمان Heinrich Scheidmann (١٥٩٦ - ١٦٦٣) أو لفرانز تندر Franz Tunder (١٦١٤ - ١٦٦٧) والتى تعتبر البداية لذلك التطور الشيق الذى مهد للبريليوود والفوجه " Praeludium com Fuga " لديتريش بوسكتهودا Dietrich Buxtehude (١٦٣٧ - ١٧٠٧) بعد مايقرب من نصف قرن ، ولمجموعة العشرون بريليوود وفوجه الصغيره ليوهان كاسبار فرديناند فيشر Johann Caspar Ferdinand Fischer (١٦٦٥ - ١٧٤٦) والتى جاءت فى مجلد باسم Ariadne Musica من عام ١٧٠٢ ، والتى كانت سبقا حقيقيا لمجموعة الأربعة وعشرون بريليوود وفوجه لبرنارد كريستيان فيبر Bernard Christian Weber (١٧١٢ - ١٧٥٨) التى جاءت تحت نفس مسمى الكلافير المعدل .

(Apel , Willi , 1972 , PP. 692 & 693)

وتعتبر مجموعة الكلافير المعدل الثمانية والأربعون بريليوودا وفوجه ليوهان سبستيان باخ أعظم المؤلفات التعليمية فى تاريخ تكتيكيات الآلات ذات لوحات المفاتيح . وقد كانت جزءا حيويا من دراسة كل عازف للبيانو منذ وفاة موتسارت . وقد نال بيتهوفن شهرته الأولى من خلال عزفه لتلك المؤلفات التعليمية كعازف صغير . كما أنها تعتبر تراثا عظيما لدراسة الصيغ الموسيقية المختلفة التى جاءت فيها مجموعة الثمانية والأربعون بريليوودا . أما بالنسبة لمجموعة الثمانية والأربعون فوجه فإنها كما وصفها المؤرخ الموسيقى بوكوفزر Bokofzer قمة التركيز الفكرى فى التأليف الموسيقى ، حيث يسود القطعة كلها لحن مفرد متميز يطرد فى النمو والتوسع محققا بذلك أقصى مابلغته الموسيقى من تماسك فى البناء الموسيقى أثبت باخ فى مجموعة الكلافير المعدل التسوية Well - tempered Clavier صلاحية نظام تسوية أوتار الآلات ذات لوحات المفاتيح (الكلافيكورد والهاربسيكورد) " تسوية معدله " . وهذه الطريقة هى التى ينقسم فيها الديوان الى إثني عشر نصف صوت يصلح كل منها أساسا لسلم كبير وآخر صغير ، وليست طريقة التسوية المعدله الجديده . ولكنها ظهرت فى الموسيقى فى مطلع عصر الباروك كنتيجة حتميه للتوسع فى صناعة الآلات الثابته ، والتوسع فى الأسلوب الهوموفونى ، وإستخدام السلمين الكبير والصغير فقط ، وبذلك كان من الضرورى التغاضى عن الفروق الصوتية الرياضية الطفيفة التى تنتج عن التسوية الطبيعية (الدقيقة) والتحويل الى نظام " التسوية المعدله " حتى يسهل الإنتقال

والتحويل من مقام الى آخر ٠٠٠٠ وقد كتب باخ مجموعته الأولى من المقدمات والفوجات سنة ١٧٢٢ وهو فى كوتين ، ثم أتبعها بعد حوالى عشرين عاما بالمجلد الثانى . ويحتوى كل منهما على أربعة وعشرين مقدمه وفوجه حسب الترتيب التصاعدى لأنصاف الأصوات ، فالأولى فى مقام دو الكبير والثانية فى مقام دو الصغير والثالثة فى مقام دو# الكبير ، والرابعة فى مقام دو# الصغير ، وهكذا على التوالى ، وكان يريد بذلك أن يحقق لهذه الطريقة مزيدا من الإنتشار ، وأن يحث من يريدون عزف الفوجات على إتباع التسوية المعدلة فى آلاتهم ٠٠٠٠ وكل مجلد منهما يجمع بين دفتيه عالما حافلا منوعا من الأفكار والمشاعر المصوغه فى ألوان متفاوتة من النسيج والتصميم الموسيقى الفوجالى . وقد صب منها باخ خلاصة تجاربه وخبراته العتيدة فى هذا الفن الذى أصبح اليوم ينسب اليه ، ألا وهو فن الفوجه ، ولم يأت باخ فى الفوجه بجديد أكثر من أنه أضفى عليها مضمونا إنسانيا مفعما بالشعور والإحساس ، ونفى عنها نهائيا كل شبهة للجفاف العقلى والحذقة المدرسيه .

(سمحه الخولى وآخرون ، ١٩٧١ ، ص ١٧٣ ، ١٧٤)

وقد حاول العديد من المؤلفين الموسيقيين بعد باخ وعلى وجه الخصوص من إهتم منهم بتعليم العزف على الآلات ذات لوحات المفاتيح كتابه مجموعة من مؤلفات البريليوود والفوجه أمثال فرانشيسكو مالىبيرو Francesco Malipiero وديمتري شوستاكوفيتش Dmitri Shostakovich وبول هيندميت Paul Hindemith وديمتري كاباليفسكى .

- البريليوود :

يطلق مسمى البريليوود أو المقدمه على أنواع من المقطوعات الموسيقية التى لا تنتمى الى صيغه أو قالب معين . وتعرف بالفرنسية بريليوود Prelude وبالألمانية فورشپيل Vorspile وبالإيطالية بريلوديو Preludio وباللاتينية Praeludium وبالإنجليزية Introduction وكلها بمعنى البريليوود أو المقدمه حيث كانت بمثابة حركة تمهيديه تتقدم العمل الرئيسى وتمهد له ، إلا أنها إستخدمت أيضا للتعبير عن العمل الموسيقى المستقل .

(Apel , Willi , 1972 , P. 962)

نبعت فكرة البريليود فى العصور المبكره من الإرتجاللات القصيرة التى كان يؤيدها عازفوا آلات العود لضبط أوتارهم أو عازف الأورغن فى الكنيسة الذى كان يؤكد مقام المقطوعة التى سيغنيها الكورال ، وهكذا يمهد للإستماع للعمل المكتوب لآلته ٠٠٠٠ وفى بداية القرن السابع عشر تحول التمهيد الى مقطوعة أخذت فى النمو أكثر فأكثر حتى تولدت منها الإفتتاحيه المسماه السينفونيا Sinfonia والفانتازيا Fantasia والتوكاتا Tocata والدراسه Etude والبادره Impromptu وغيرها حتى عام ١٦٦٧ ، حيث يبدو أن مسمى البريليود أو المقدمه قد فرض نفسه ، وكان فى ذلك العصر بفرنسا ذات إطار مرن جدا ونوعا من الإرتجال غير المقيد . نظم يوهان سبستيان باخ البريليود أو المقدمه وأكسبها بناءا أكثر صلابه وأكثر تنوعا . وبعد باخ ظلت المقدمه تمهد لفصول الأوبرا . وفى العصر الرومانتيكى كتب شوبان - بعد كليمنتى - أعماله من البريلود للبيانو وكانت كافيه للتعبير عن نفسها بنفسها . وهذا القالب المرن جدا أغرى كل من ديبوسى Debussy ، وفلوران شميث ، وجورج ميجو Migot ومؤلفين معاصرين كثيرين على الكتابه فيه أمثال رخمانينوف وبروكوفيف وهندميت ، وسكريابن وشوستاكوفيتش .

(ماكس بنشار ، ١٩٧٣ ، ص ١٨٦ - ١٨٨)

وليس لمقدمات باخ فى هاتين المجموعتين أسلوب موحد تسير عليه ، بل مايشبه الدراسات بأسلوبها الذى يهدف الى إظهار مهاره العزف البراق ، ومنها ماهو موضوع بأسلوب التوكاتا ، بل ومنها مايشبه الحركات الراقصه ، بل أن بعض المقدمات مكتوب كذلك بأسلوب الفوجه .

(سمحه الخولى وآخرون ، ١٩٧١ ، ص ١٧٣)

تختلف بريلود باخ كل عن الأخرى من حيث مظهرها وقالبها وتعدد أصواتها واستعمال الأساليب الكونترابونطيه الكوراليه البسيطه وهى مؤلفات أنيقه ذات طابع لحنى مميز متطور وسابق لطابع البريليود المؤلفه فى ذلك العصر ، وهى مستقله من حيث القالب متنوعه من حيث الطابع مع الفوجه التى تتبعها ، وأحيانا متضاده معها ، ولكنها مترابطه بقوه بالإتجاه التونالى أى المقام المؤلفه فيه كل من البريليود والفوجه . وقد كان باخ يستعين من آخر بإستخدامه فكره موسيقيه واحده فى كل من البريليود والفوجه فى أحيان قليله ٠٠٠٠

وتنقسم البريليود فى تلك المجموعه الى أنواع مختلفه من حيث التأليف فمنها البريليود البسيطه ذات التآلفات المتكسره بأسلوب إرتجالى ، ومنها البريليود ذات الحركه المستمره Constant Motion لخليه موسيقيه بتكرارها وتتميتها بإستخدام تقنيات خاصه بالآلات ذات لوحات المفاتيح بأسلوب التوكاتا ، ومنها البريليود فى طابع الإبتكار Invention تتكون من صوتين أو ثلاثه أصوات تظهر بها معالجه كونترابونطيه وتنميه الموضوع بإستخدام أسلوب باخ فى مؤلفاته المعروفه بالإبتكارات ذات الصوتان Two Part Invention ، والإبتكارات ذات الثلاثه أصوات Three Part Invention ، والإختلاف الوحيد بينها فى أن الإبتكارات حركه كامله فى حد ذاتها ، فى حين أن البريليود تخدم تقديم الفوجه ، ومنها البريليود التى تشبه أسلوب المؤلفات الخاصه بآله منفرده ، أو آلتين بمصاحبة مجموعته من الآلات ، ويظهر فى النوع الأخير الصياغه العظيمة لباخ ، ومنها أيضا البريليود فى طابع الفانتازيا وهى مقطوعات رفيعة المستوى بأسلوب حر جميل يجمع بين الألحان الغنائيه والخطوط البوليفونيه . ومنها أيضا البريليود فى قالب الروندو الذى يقوم على لحن " مذهب " أساسى فى المقام الأصلي للقطعه ، يتكرر بضع مرات بالتناوب مع أجزاء جديده . ومنها البريليود القائم على التنويع على فكره موسيقيه أساسيه ، والبريليود فى طابع الجيجه ، الرقصه الحيويه بميزانها " 8/6 " التى كانت تستخدم كالحركه الأخيره فى متتابعات عصر الباروك ، وغالبا فى صيغه ثنائيه وعاده بأسلوب فوجالى يكون القسم الثانى بها إنقلاب للحن القسم الأول . ومنها البريليود التى تنقسم فى إطارها العام بالخصائص الأساسيه لقالب أو صيغه الصوتاته ، كما أن هناك البريليود التى لانستطيع تصنيفها أو وضعها تحت أى نوع من الأنواع السابقه ، وذلك لأنها فى قالب حر يختلف فى بنائه كل عن الآخر .

(Leichtentritt , Hugo , 1956 , PP. 302 & 303)

الفوجـــــــــــــــــه :

(Leichtentritt , Hugo , 1956 , PP. 302 & 303)

(حسين دغيدى ، ١٩٩١ ، بإختصار ص ٣٥ - ٥٥ من المراجع : س . ث ، ديفى ، ١٩٦٥ ، ص ٢٢٩ و ٢٣٠ - سمحه الخولى وآخرون ، ١٩٧١ ، ص ١١٣)
(Sadie , Stanley , 1980 , P. 9 - Apel , Willi , 1972 , PP. 336 & 337)

الفوجه مؤلفه موسيقيه مستقله ومتكامله فى بنائها ويستخدم فيها النسيج الموسيقى الكونترابونطى من حيث تشابك الخطوط اللحنيه بالطريقه الفوجاليه مدقه وإنظام طوال المقطوعه ، ويعرفها بوكفرز Bukofzer بالمفهوم الحديث بأنها صيغه كونترابونطيه مركزه جداً يحكمها ويسرى فيها موضوع مفرد مميز يتسع باستمرار خلال هذه الوحده المتناسكه ، ومصدر هذه التسميه الفعل الإيطالى Fugar ومعناه الهروب . وأطلقت هذه التسميه على نوع من الكتابه الموسيقيه الذى يتميز بتكرار اللحن الرئيسى فى طبقات صوتيه مختلفه وعلى درجات مختلفه من المقام الموسيقى الواحد تلو الآخر فى مطلع الفوجه أى طريقه تلاحق الأصوات ببعضها بالفكره الموسيقيه أو الموضوع تشبه المطارده أو الهروب . وتبنى الفوجه أساساً على التقليد والمحاكاة فهى تبنى طبقاً فوق الآخر حسب قوانين موسيقيه وجماليه خاصه يتعاون فيها العلم مع الفن على تشييد بناء موسيقى فيه تناسق وتناغم . وهى مؤلفه كونترابونطيه ذات فكره موحده أساسيه ومركزه ومميزه للحن الموضوع الأساسى الذى يبدأ منفرداً فى طبقه صوتيه ما ، ويتوالى ظهوره فى باقى الأصوات تباعاً .

وتعتبر الفوجه التتويج النهائى لجهود آلاف الموسيقيين منذ القرن العاشر الميلادى للارتفاع بالموسيقى من بداية الخط اللحنى المفرد الى الكثافه والعمق الصوتى الذى يكفل تشييد بناء صوتى شاق ومتناسك فى أهم وأعظم ما أنتجه عصر الباروك . ومؤلفه الفوجه إما أن تكون آليه لمجموعه من الآلات أو لآله منفرده من آلات لوحات المفاتيح كالأورغن أو الهاربسيكورد أو لآله وترية مثل الكمان ، وإما أن تكون غنائيه لعدة أصوات منفرده أو لكورال كامل .

نشأ مبدأ التفويج فى العصور المبكره للموسيقى الكنسيه الكوراليه البحثه وكان حافز المؤلفين الطبيعى الى ذلك رغبتهم فى إدخال الأصوات الغنائية الواحد تلو الآخر محاكياً ومقلداً لسابقه ، ولقد أدت طبيعه المناطق الملائمه للأصوات المختلفه ، باص - تينور - ألتو - سوبرانو بطبيعه الحال الى أن تكون المحاكاه من طبقات صوتيه يفصلها بعد رابعه تامه أو بعد خامسه تامه ، أو بعد الأوكتاف - وكانت إحتياجات هذا التفويج القديم تستوفى بمجرد دخول كل الأصوات المستخدمه فى المقطوعه ، ثم ظهرت الرغبه الطبيعيه الى تفويج كل شطر من أشطر الشعر الملحن وهى التى أدت فى النهايه الى إتقان صيغه الموتيت الغنائيه والتى بلغت أوجها فى القرن السادس عشر ، وهى صيغه

موسيقية تدخل فيها الأصوات الغنائية بالطريقة الفوجالية ، وتعتبر الريشركارى Ricercare والكانزونه Canzona ومن قبلها الموتيت من الصيغ البوليفونية الإنتقالية الهامة التى مهدت للفوجه . ويعتقد أن فنون التقليد ظهرت أول مظهرت فى موسيقى الأورجانوم المبكره فى مدرسة نوتردام الموسيقية بالقرن العاشر الميلادى .

وقد إستخدم أسلوب التفويج مبكرا فى موسيقى المينى سينجر للألمان أو سولد فون والكينستين Oswald Von Walkenstein (١٣٧٧ - ١٤٥٤) فى مقطوعات موسيقية تظهر فيها المحاكاه فى اليونيسون Unison أى اللحن الواحد . وتعتبر مؤلفة الفوجه هى آخر وأشمل الأشكال الكامله للكونترابونط التقليدى والتى طورت خلال القرن السابع عشر ، ومعظم الفوجات المتميزه كتبت عادة فى أسلوب بوليفونى بنسيج يتكون عادة من ثلاثة أو أربعة أصوات ، كما توجد فوجات مكونه من صوتين وأحيانا من خمس أصوات .

تبنى الفوجه على لحن الموضوع أى الفكره اللحنيه الأساسيه ، تظهر فى البدايه بتقليد يؤكد المقام الموسيقى للمقطوعه . ثم تعاد هذه الفكره بتتوع وتباين كبير فى المقامات الموسيقية . يلى ذلك فى النهايه عوده الى الإحساس القوى بمقام ثابت وواضح هو المقام الأصلى ، وتنقسم مؤلفة الفوجه الى أقسام ثلاث ، قسم العرض ، قسم المداخل الوسطى وقسم الختام .

قسم العرض : Exposition

القسم الرئيسى فى مؤلفة الفوجه وهو القسم الذى يتم فيه ظهور الفكره اللحنيه الرئيسيه للمقطوعه فى الطبقات الصوتيه المختلفه الخاصه بالفوجه فى مداخل متعاقبه على بعد خامسه تامه أو على بعد رابعه تامه ، وفى هذا القسم يؤكد المقام الأصلى للمقطوعه ومقام الدرجة الخامسه أيضا، ويتكون قسم العرض من :

الموضوع Subject : وهو اللحن الأساسى الذى تبنى عليه مؤلفة الفوجه والذى يسمع فى البدايه منفردا على أحد طبقات الفوجه الصوتيه ويحتوى اللحن عادة على ملامح أو مميزات لحنيه أو إيقاعيه أو كليهما

معا مما يضافى عليه طابعا مميزا يجعل من اليسير التعرف عليه أينما ظهر ، ولحن الموضوع هو محور النسيج الكونترابونطى للمقطوعة كلها .

الإجابة Answer : تقليد للحن الموضوع فى طبقه صوتيه مختلفه قد تكون طبقه أحد أو أغلظ من سابقتها ، ويوجد نوعان من الإجابة :

إجابة حقيقية Real Answer : وهى تصوير طبق الأصل للحن الموضوع على بعد خامسه تامه صاعده أو رابعه تامه هابطه .

إجابة تقريبية Tonal Answer : وهى تصوير للحن الموضوع مع وجود إختلاف فى أبعاد نغمة أو نغمتين عن لحن الموضوع . وتوجد للإجابة التقريبية ثلاث حالات تنسب جميعها الى طريقة ظهور لحن الموضوع :

١ - عندما يبدأ لحن الموضوع على الدرجة الخامسة للمقام الموسيقى عندئذ تبدأ الإجابة على الدرجة الأولى له ثم تعدل فيما بعد لكى تصبح تصويرا مطابقا .

٢ - عندما يبدأ اللحن الأصلى بقفزه مباشره أو غير مباشره من الدرجة الأولى للمقام الى الدرجة الخامسة له ، تكون الإجابة بنفس طريقة القفزه ولكن من الدرجة الخامسة للمقام الى الدرجة الأولى له ، أما بقية لحن الإجابة فهو تصوير مطابق للحن الموضوع ، ولكن فى مقام الدرجة الخامسة .

٣ - عندما يبدأ اللحن الأصلى (الموضوع) فى المقام الأساسى للمؤلفه وينتهى فى مقام آخر جديد ، أى يكون الموضوع تحويلى ، تبدأ الإجابة فى المقام

الجديد ، وتنتهى فى المقام الأساسى • وهذه الحالة قليلة الظهور فى مؤلفه الفوجه •

الصوت المصاحب Counter Subject Counter Point
عندما يظهر اللحن الرئيسى (الموضوع) فى صورة مدخل إجابته يستمر لحن الموضوع فى أداء صوت مصاحب للحن الإجابته وله نوعان :

١ - موضوع مضاد Counter Subject : يلى اللحن الرئيسى فى الأهمية حيث يسمع بمصاحبة اللحن الرئيسى كلما ظهر أو على الأقل فى أغلب مرات ظهوره ، ويمكن التعرف عليه فى مؤلفه الفوجه بسهولة • وأهم ما يميز لحن الموضوع المضاد أنه مكتوب بالكونترابونت المزدوج Double Conter Point بالنسبة للحن الموضوع الأسمى • ومما يميزه أيضا التباين الإيقاعى واللحنى الملحوظ بينه وبين لحن الموضوع ، بحيث يمكن تمييز كل من لحن الموضوع والموضوع المضاد بسهولة عند سماعهما معاً وقد يعتمد لحن الموضوع المضاد على نماذج لحنية صغيرة من اللحن الرئيسى (الموضوع) • وقد تتضمن مؤلفه الفوجه موضوعين مضادين وتكتب الألحان الثلاثة - الرئيسى والموضوعين المضادين - بالكونترابونت الثلاثى Triple Counter Point بحيث يصلح أى لحن منها أن يكون فى صوت الباص بالنسبة للحنين الآخرين •

٢ - لحن حر أو كونترابونت حر Free Counter Point وهو عبارة عن لحن جديد يظهر بمصاحبة اللحن الأسمى ، ويختلف فى كل مره عن سابقه أى غير ملتزم بظهوره مع اللحن الأسمى •

كوديتا Codetta : توجد تكوينات لحنية أخرى فى قسم العرض ليست بمدخل الموضوع أو مدخل الإجابة تعرف بالكوديتا، وهى جزء لحنى أو فقره إعتراضيه تصل ما بين مدخل صوت ومدخل صوت آخر وهى تبني على ماده موسيقيه إما مسموعه مسبقا أو جديده ومهمتها التحويل من المقام الأساسى الى مقام الدرجة الخامسة أو العكس . وتظهر الكوديتا داخل قسم العرض، وينتهى قسم العرض بظهور اللحن الرئيسى فى الطبقات الصوتيه المكونه للفوجه ، ولا يوجد ترتيب ثابت لدخول الأصوات ، فيمكن أن يكون ترتيب ظهور الأصوات الى الحده بترتيب منطقى أى باص - تينور - ألتو وأخيرا سوبرانو ، أو العكس أى من الحده الى الغلط . أما إذا كان دخول الأصوات بأى ترتيب آخر فيطلق عليه ترتيب غير منطقى . وهناك أمران ينبغى الإشارة اليهما بعد نهاية قسم العرض الأصلي وقبل بداية القسم التالى له فى مؤلفه الفوجه :

١ - قد يظهر اللحن الرئيسى فى صورة مدخل موضوع أو مدخل إجابة فى المقام الأصلي للمؤلفه ، وفى هذه الحالة يطلق عليه مدخل إضافى Redundant Entry . وقد تتضمن الفوجه أكثر من مدخل إضافى يتبع الترتيب المقامى المعتاد ، أى التناوب بين المقام الأساسى ومقام الدرجة الخامسة . وفى هذه الحالة يطلق عليها مدخل إضافى أول ، مدخل إضافى ثانى وهكذا بشرط أن تكون عدد المداخل أقل من عدد أصوات الفوجه .

٢ - عندما تتساوى عدد المداخل الإضافيه بعدد أصوات الفوجه يطلق عليه قسم عرض ثانى كامل أو قسم عرض مضاد Counter Exposition وفيه يتتابع دخول الأصوات فى المقام الأساسى ومقام الدرجة الخامسة ولكن بتغيير ترتيب المداخل فيه عن قسم العرض الأصلي ، والغالب أن الصوت أو الأصوات التى أدت لحن الموضوع فى قسم العرض الأصلي تؤدى لحن الإجابة فى العرض المضاد والعكس بالعكس .

توجد حالة إستثنائية قد يظهر بها قسم العرض
الأصلى فى مؤلفة الفوجه وهى أن يكون بعدد أصوات
أقل من عدد أصوات الفوجه وفى هذه الحالة يطلق عليه
قسم عرض جزئى Partial Exposition وهى حالة
نادرة جداً .

قسم المداخل الوسطى :

ويطلق عليه أيضا قسم التحويلات أو القسم الأوسط وهو يتضمن
تحويلات كثيره لمقامات أخرى جديده غير المقام الأساسى ومقام الدرجة
الخامسه لأنه من الطبيعى فنيا أن يظل المقامان الرئيسيان لقسم العرض
بعيدين غير بارزين خلال قسم المداخل الوسطى فى الفوجه .

ويبنى القسم الأوسط على التناوب بين مداخل الموضوع أو الإجابة
وبين ماده إستطراديه تتوسط هذه المداخل وتسمى إبيسود Episode وهو
اصطلاح يطلق على أى فقره لحنية تظهر بعد قسم العرض الأصلى فى
مؤلفة الفوجه وتكون خاليه من اللحن الأساسى (لحن الموضوع) الذى
ظهر فى بداية المقطوعة ، والى جانب وظيفته كوسيله للتحويل المقامى
فإنه يتيح للمؤلف فرصا كبيره للنمو اللحنى والتوسع فى معالجة النماذج
المستمده من لحن الموضوع أو من لحن الموضوع المضاد ، ويمكن أن
يستغل فى الإبيسود نماذج لحنية ظهرت فى الكوديتا .

وينمى القسم الأوسط بإستخدام التحويل الى مقامات موسيقية متنوعه
بإستخدام الفنون الكونترابونطيه ، وتظهر المداخل الوسطى بإحدى
طريقتين أو بكليهما معا :

١ - مداخل منفصله : بأن يظهر مدخل موضوع فى مقام جديد
ثم إبيسود تحويلى ثم يظهر مدخل آخر لموضوع أو
لإجابة فى مقام آخر جديد وهكذا الى أن يظهر إبيسود
يؤدى الى بداية القسم الختامى .

٢ - مداخل متصله : بأن يظهر بعد الإيسود مدخل موضوع
فى مقام جديد يليه مدخل إجابته أو فى مقام مناسب له تم
إيسود آخر وهكذا حتى يبدأ القسم الختامى .

قسم الختام :

آخر أقسام الفوجه ويبدأ بظهور لحن الفكره الأساسيه بعد نهاية
آخر إيسود تحويلى فى قسم المداخل الوسطى ويؤدى الى المقام الأصلى
للفوجه ، وتظهر الفكرة الأساسيه فى المقام الأصلى للمقطوعه ، وأحيانا
يحدث لمس لمقام الدرجة الرابعه للمقطوعه ، وتختتم مؤلفه الفوجه بالكودا
Coda التى تبدأ بعد قفله تامه أو نصفيه أو مفاجئه . وتظهر الكودا
فى صورة قفله مطوله غالبا ماتكون قائمه على نوتة بيدال .

مما سبق يتضح أن وحدة العمل الفنى فى الفوجه تظهر باستمرار
ظهور نفس المادة اللحنيه (الموضوع) ويظهر تنوع العمل الفنى من
طريقة معالجة هذه المادة اللحنيه باستخدام الفنون الكونترابونطيه .

النسيج الكونترابونطى فى مؤلفة الفوجه :

(حسين الدغيدى ، ١٩٩١ ، ص ٥٠ ، ٥١)

يظهر النسيج الكونترابونطى فى مؤلفة الفوجه بعدة أشكال وأنواع تسمى الفنون الكونترابونطيه وهى التقليد أو المحاكاه ، الانقلاب ، التصغير ، التطويل ، الإنعكاس ، أنعكاس الانقلاب والتداخل . وفيما يلى عرض لأنواع الفنون الكونترابونطيه التى يمكن إستغلالها فى أقسام الفوجه بشكل عام وفى قسم المداخل الوسطى بوجه خاص :

١ - التقليد أو المحاكاه Imitation :

وهى وسيلة كونترابونطيه تظهر اللحن بطريقة تتابعيه على طبقات صوتيه مختلفه ، ويظهر ذلك واضحاً فى مؤلفة الفوجه بشكل عام .

٢ - الإنقلاب Inversion :

وفيه يقلب اللحن بتغيير إتجاهه من الصعود الى الهبوط والعكس صحيح ، أى أن مسافة الصاعده الخامسه الصاعده تصبح خامسه هابطه والتتابع السلمى الصاعد يصبح تتابعاً سلمياً هابطاً ويوجد ثلاثة أنواع من الانقلاب :

أ - إنقلاب لحنى تقريبي Total Inversion : أى أن مسافة الثانيه الصاعده تقلب ثانيه هابطه دون الإحتفاظ بنوعها كبيره كانت أو صغيره ، وفى ذلك إحتفاظ بالدليل بالمقام الموسيقى الأسمى .

ب - إنقلاب لحنى حقيقى Real Invention : أى أن مسافة الثانيه الكبيره الصاعده تقلب ثانيه كبيره هابطه ، أى الإحتفاظ بنوع المسافه ، وفى هذه الطريقه يتغير الدليل الموسيقى ، وتبتعد المقامات الموسيقىه كثيراً عن المقام الموسيقى الأسمى .

ج - إنقلاب الكونترابونت **Inverted Counter Point**:

ويعنى تبادل الأصوات الصوت الحاد بالصوت الغليظ بتصويره أوكتافاً أغلظ ، فمثلاً ما يؤديه السوبرانو يؤديه التينور أو الباص وما يؤديه التينور يؤديه السوبرانو أو الألتو .

٣ - التقصير أو التصغير **Diminution** :

يحدث عندما يظهر اللحن الأصلي بنصف قيمته الزمنية مع الإحتفاظ بالميزان الموسيقي للمقطوعة ، ويؤدى ذلك الى نقص عدد الموازير الموسيقيه الى نصف عددها الأصلي .

٤ - التطويل أو التكبير **Augmentation** :

يحدث عندما يظهر اللحن الأصلي بمضاعفة قيمته الزمنية أى أن زمن النوار يصبح فى زمن البلاش مع الإحتفاظ بالميزان مع ملاحظة أن عدد الموازير الموسيقيه يصير ضعف عددها الأصلي .

ويمكن أن يكون التطويل بثلاثة أضعاف القيمة الزمنية أى أن النوار يصبح بلاش منقوط وأيضاً مع الإحتفاظ بالميزان الموسيقي للمقطوعة .

٥ - الإنعكاس **Retrograde** :

ويتمثل فى حركة الرجوع الى الخلف أى قراءة اللحن الأصلي من النهاية الى البدايه بدءاً من آخر نغمه وإنهاءً بأول نغمة .

٦ - انعكاس الانقلاب Retrograde Inversion :

يجمع بين فن الانعكاس وفن الانقلاب معا ، فهو يتحقق بقراءة إنقلاب اللحن الأصلي من النهاية الى البدايه .

٧ - التداخل أو التلاحق Stretto :

يحدث عندما يبدأ اللحن الأساسى فى طبقه صوتيه ولتكن الألطو قبل نهاية اللحن الأساسى السابق له فى طبقه صوتيه أخرى كالسوبرانو ، فيقال تداخل صوت الألطو مع صوت السوبرانو ، وينتج عن التداخل كثافه لحنيه تلاءم حبكة الفوجه بصفه خاصه ويوجد ثلاث أنواع من التداخل :

أ - تداخل كامل : أى ظهور اللحن الأساسى بتداخل بعدد مرات تساوى عدد أصوات الفوجه .

ب - تداخل جزئى : أى ظهور اللحن الأساسى بتداخل بعدد مرات أقل من عدد أصوات الفوجه .

ج - تداخل مركب : أى ظهور اللحن الأساسى بتداخل بعدد مرات أكثر من عدد أصوات الفوجه .

كما توجد حالتان من التداخل :

الحالة الأولى : التداخل بين فكره لحنية أساسيه واحده ونفسها .
الحاله الثانيه : التداخل بين فكرتين أو ثلاثة أفكار لحنيه أساسيه وبعضها .

كما يمكن أن يظهر التداخل بأنواعه الثلاثه أو بحالتيه بلحن غير كامل أى بين أجزاء لحنيه فقط ، من الفكره اللحنيه الأساسيه ، سواء كانت واحده أو أكثر ، وأحيانا يظهر دمج فن التداخل مع اللحن بشكته الأصلي مع اللحن بفن التطويل مع اللحن بفن الانقلاب وأحيانا أخرى يظهر دمج فن التداخل مع التقصير والانقلاب .

المبحث الرابع : أهم مؤلفوا البريليود والفوجه وأهم مؤلفاتهم للآلات ذات لوحات المفاتيح " البيانو " **البيانو**

فيما يلي نستعرض بإيجاز السيرة الذاتية لأهم مؤلفوا البريليود والفوجه للآلات ذات لوحات المفاتيح " البيانو " وأهم مؤلفاتهم من هذا النوع عبر السراحل التاريخية المختلفة باستثناء كل من يوهان سبستيان باخ وديمتري كاباليفسكى الذين عنى بهما هذا البحث :

- يوهان كاسبار فرديناند فيشر J . K . F . Fischer (١٦٦٥ - ١٧٤٦) :

مؤلف موسيقى له أربعة مجلدات من الأعمال الهامة ، إحداها من عام ١٧٠٢ وآخر من عام ١٧٣٣ يشتملا على مجموعة من المقدمات والفوجات الصغيرة ، المكتوبة خاصة للعزف على الأورغن ، ولكن العديد منها يتلاءم تماماً للعزف على الهاربسيكورد والكلافيكورد . وللمجموعة من عام ١٧٠٢ أهمية كبيرة حيث أنها كانت ممهدة لمجموعة الثمانية والأربعين مقدمة وفوجه لباخ - مجموعة الكلافير المعدل - من حيث التخطيط العام للمقامات ، وحتى بالنسبة لبعض التيمات ، فعلى سبيل المثال نجد أن الفوجه الثامنة لفيشر في مقام مى الكبير ، والفوجه التاسعة فى مقام مى الكبير فى المجموعة الثانية لباخ متشابهتان فى اللحن الأساسى ، مما لا يدعو مجالاً للشك أن باخ كان على علم بتلك المؤلفات ، فلا يمكن أن يكون تشابه المقام والتميمه فى كل من الفوجتين بمحض الصدفة .

(د . هدى صبرى ، ١٩٩١ ، ص ٧٦ ، ٧٧)

- برنارد كريستيان فيشر Weber , Bernhard Christian (١٧١٢ - ١٧٥٨)

عازف اورغن ومؤلف موسيقى ألماني ، له مخطوطات لمجموعه من البريليود والفوجه فى كافة المقامات الكبيره والصغيره ، كتبت حوالى الفترة من عام ١٧٤٥ الى عام ١٧٥٠ ومحفوظه بمكتبة كونسرفتوار بروكسل .

(Blom , Eric , 1975 , P. 223)

- ويلهالم فريديمان باخ Bach Wilhelm Friedemann (١٧١٠ - ١٧٨٤)

أحد أبناء باخ ، له أعمال غير مشهوره لآلة الكلافير نادرا ماتعزف ، وهى مزيج من الطابع الكونترابونطى القديم والهوموفونى الحديث الخفيف تشتمل أعماله لآلات ذات لوحات المفاتيح على الصوناتات والفانتازيا والفوجات والبولونيز والكونشيرتات والمقطوعات الصغيره المتنوعه ، وكلها أعمال شيقه .
كتب ثلاثة فوجات :

١ - الفوجه فى مقام دو الصغير من ثلاثة أصوات نشطه ، كثيفه
إيقاع منقوط وليست بالسهله .

٢ - الفوجه فى مقام رى الصغير من ثلاثة أصوات ، كروماتيه ،
قصيره فى ميزان 3 بإيقاع حى من ثلاثيات بإيقاع الدوبل
كروش " 8 " .

٣ - الفوجه فى مقام فا الصغير من ثلاثة أصوات مترابطه ، كروماتيه
طويله فى ميزان 2 معبره بعمق .
4

(Friskin , James & Freundlich , Irwin , 1973 , PP. 65 , 66)

- يوهان جورج البرختسبرجر Albrechtsberger , Johann George
(١٧٣٦ - ١٨٠٩)

عالم موسيقى وعازف مرموق للأورغن ومؤلف موسيقى متمكن من
الأساليب البوليفونيه ، ربما يكون معروفا أكثر كمدرس لبيتهوفن . له ثلاثمانه
عمل دينى وأكثر من أربعمانه وخمسون مقطوعه آليه منها اثنى عشر فوجه
للعزف على الكلافيسان أو الأورغن .

(Randel , Don Michael , 1999 , P, 16)

(Friskin , James & Freundlich , Irwin , 1973 , P. 414)

- موتسيو كلامنتي Clementi , Muzio (١٧٥٢ - ١٨٣٢) :

مؤلف موسيقى إيطالي له طريقة حديثه للعزف على البيانو كما أنه ناشر وعازف للبيانو ، كانت بعض أعماله الجاده للبيانو محل تقدير وإعجاب بيتهوفن . له ثلاث مجلدات تعليميه ناجحة للغاية بإسم " The Art of Playing on the Piano Forte " تشتمل أعماله أكثر من مائة صوناتة للبيانو ، والعديد من الأعمال للعزف على البيانو بالأيدى الأربعة . ويعتبر مؤلفه بإسم جرادوس آد بارناسوم " Gradus ad Parnassum " واحداً من أهم الأعمال من نوع البريليود والفوجه فى ذلك العصر .

(Randel , Don Michael , 1999 , P. 145)

(Friskin , James & Freundlich , Irwin , 1973 , P. 114)

- يوهانس برامز Brahms , Johannes (١٨٣٣ - ١٨٩٧) :

تمتاز معظم مؤلفاته للبيانو بالنضوج من الناحية التكنيكية والناحية الموسيقية ، وتتسم بالدفء والعمق . مجموعة مؤلفاته للبيانو ليست بالكبيرة إذا ما قورنت بمؤلفات البيانو لكل من بيتهوفن وشوبان . يعد مؤلفه من نوع التنويعات والفوجه على لحن لهيندل مصنف ٢٤ من أعظم أعمال تراث آلة البيانو قدم فيه برامز قمة أساليب التأليف للتنويعات والفوجه ، وعظمة أساليب العزف الناجح على آلة البيانو فى مجموعه من التنويعات الرائعة الممهدة لفوجه غاية فى التعبير .

(Friskin , James & Freundlich , Irwin , 1973 , P. 93)

- جورج وايتفيلد تشادويك Chadwick , George White field (١٨٥٤ - ١٩٣١)

مؤلف موسيقى أمريكى درس فى كونسرفتوار نيوانجلاند من عام ١٨٧٢ حتى عام ١٨٧٦ ، كما درس الموسيقى بكلية أوليفت Olivet College من عام ١٨٧٦ حتى عام ١٨٧٧ ، ثم درس على يدى جاداسون Jadassohn

بكونسرفتوار لاييزج من عام ١٨٧٧ حتى عام ١٨٧٩ ثم درس على يدى راينبرجر Rheinberger فى ميونيخ ، وعاد الى بوسطون عام ١٨٨٠ . وقام بالتدريس من عام ١٨٨٢ بكونسرفتوار نيوانجلاند الذى عين مديرا له من عام ١٨٩٧ . ويعد واحد من أعظم المؤلفين الموسيقيين الأمريكيين فى أواخر القرن التاسع عشر . يرجع طابع موسيقاه الى نماذج أوروبية ، ولكن من الملاحظ فى كثير من أعماله الروح والسمات الأمريكية . تتضمن أعماله ثلاث سيمفونيات وخمس أعمال للرباعى الوترى ، ومقطوعات للبيانو من أهمها ثلاث بريليود وفوجه من عام ١٩٢٨ .

(Randel , Don Michael , 1999 , P. 124)

- فارتين فالين Valen , Fartein (١٨٨٧ - ١٩٥٢) :

مؤلف موسيقى نرويجى درس أولا بوارسو ببولندا كما درس على يدى ماكس بروخ Max Bruch وكارل ليوبولد وولف Karl Leopold Wolf فى برلين ، عاد الى النرويج عام ١٩١٦ وفى الثلاثينيات من القرن العشرين توصل الى أسلوب بوليفونى حديث غير مقامى غاية فى الكثافة .

تتضمن أعماله خمس سيمفونيات وكونشيرتو للفيولينه ورباعيات وترية وأغاني ، كما أن له العديد من الأعمال الموسيقية للبيانو من بينها البريليود والفوجه مصنف ٢٨ ، البريليود بوليفونية طويله نسبيا من صوتين ، أما الفوجه فمن ثلاثة أصوات سريعة فى ميزان 12/8 . بأسلوب الجيجه تنتهى نهاية قوية .

(Friskin , James & Freundlich , Irwin , 1973 , P. 250)

- إيزادور فريد Freed , Isadore (١٩٠٠ - ١٩٦٠) :

مؤلف موسيقى سوفيتى درس الموسيقى على يدى جوزيف هوفمان Josef Hoffman وبلوخ Bloch وغيرهما كما درس بأوروبا على يدى

فييرن Vierende وديندي D'Indy • قام بالتدريس بجامعة الولايات المتحدة الأمريكية ، جامعة تمبل Temple University من عام ١٩٣٧ حتى عام ١٩٤٦ ، وبمدرسة هارت للموسيقى Hartt School of Music من عام ١٩٤٧ حتى عام ١٩٦٠ .

(Randel , Don Michael , 1999 , P. 241)

ألف في مختلف المجالات وله العديد من المؤلفات الموسيقية للبيانو من بينها سويت للبيانو متوسطة الطول والصعوبة بإسم Prelude , Canzonet and Caprice وبريليوود وفوجه بإسم Intrada and Fugue • البريليوود بأسلوب بريليوود الأورغن ، فخمه عظيمه ، يميزها أسلوبها اللحني المعبر بقوة ووضوح يتبعها فوجه معبره من ثلاثة أصوات ، تنساب بنعومة معتدلة من حيث الصعوبة .

(Friskin , James & Freundlich , Irwin , 1973 , PP. 262 , 263)

بول هينديمت Hindemith , Paul (١٨٩٥ - ١٩٦٣) :

مؤلف موسيقى وعالم للموسيقى النظرية ، وعازف فيولينه وقائد أوركسترا تتضمن أعماله ٧ أوبرات وباليهات وموسيقى أفلام وموسيقى للراديو وأعمال موسيقية للمسرح • له ٤٠ عمل أوركسترا إلى بما في ذلك عدد كبير من الكونشيرتات والسيمفونيات وموسيقى الحجرة لآلات منفردة وثنائيات بما في ذلك ثلاث صونات للبيانو و ٦ رباعي وترى ومجموعة أخرى من موسيقى البيانو و ٣ صونات للأورغن وأوراتوريو وأعمال أخرى كوراليه ، وأغاني منفردة مع البيانو ومن مؤلفاته الهامة مؤلفة بعنوان Ludus Tonalis الذي يحمل سمات مؤلفة باخ بعنوان The Well - tempered Clavier والذي بذل هينديمت أقصى جهده ليصبغه بطابع الفوجه في إطار تونالي .

(Randel , Don Michael , 1999 , PP. 300 , 301)

- ماريو كاستيلنوفو تيدسكو **Castelnuovo – Tedesco Mario** (١٨٩٥ - ١٩٦٨)

مؤلف موسيقى وعازف للبيانو . درس في فلورنسا بإيطاليا . أعماله الأوركسترالية المبكرة معبره ، تعكس إنتمائه لتوسكاني . كما تعكس مؤلفاته المفاهيم الرومانتيكية الحديثة Neo - Romantic . رحل إلى الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٣٩ وألف هناك الموسيقى التصويرية لأكثر من مائة فيلم ، والعديد من الأعمال الأوركسترالية وموسيقى الحجرة . كما ألف مجموعة شيقة من أربعة وعشرين بريليود وفوجه للجيتار مصنف ١٩٩ .

(Randel , Don Michael , 1999 , P. 120)

- جيان فرانچيسكو مالبيريرو **Malipiero , Gian Francesco** (١٨٨٢ - ١٩٧٣)

مؤلف موسيقى متخصص في علوم الموسيقى درس في فيينا وعمل مدرسا ثم مديرا للموسيقى في فينيسيا Venice من عام ١٩٣٢ حتى عام ١٩٥٢ .

تتضمن أعماله أكثر من عملا دراميا ، إحدى عشر سيمفونية ، ثمانية أعمال للآلات المنفردة مع الأوركسترا ، والعديد من الأعمال الكورالية كالكانتات والأوراتوريو وثمانية أعمال من مؤلفات موسيقى الحجرة ، والعديد من المؤلفات لآلة البيانو المنفرد وثنائي البيانو .

له عمل هام يتكون من ثلاثة مقطوعات من نوع البريليود بأسلوب براق يتبعها فوجات من ثلاثة أصوات .

(Friskin , James & Freundlich , Irwin , 1973 , PP. 219 , 220)

- ديمتري ديمتريفتش شوستاكوفيتش

Shostakovich , Dmitri Dmitrievich (١٩٠٦ - ١٩٧٥)

أحد الرواد الأوائل للموسيقى السوفيتية ، مؤلف موسيقى روسي درس في كونسرفتوار بتروجراد تتضمن أعماله أوبرات وباليهات و ١٥ سيمفونية وأعمال أوركستريه أخرى ، ٢ كونشيرتو للبيانو والفيولينة والتشيللو ، أعمال كورالية وموسيقى الحجرة بما في ذلك ١٥ رباعي وترى ، ٢ ثلاثي بيانو ، خماسي بيانو وصوناتات للفيولينة والفيولا والتشيللو والعديد من مقطوعات للبيانو والأغاني وموسيقى الأفلام .

كما حققت مجموعة البريليوود والفوجه للبيانو مصنف ٨٧ مكانه مؤكده في الإنتاج البيانستي فهي تعتبر من أكثر مؤلفات البيانو متعه خلال القرن العشرين خاصة لإستخدامها النظام التونالي التقليدي في طرقه الأصلية متأثرا في كتابتها بمجموعة الكلافيير المعدل لباخ .

تتدرج مجموعة البريليوود والفوجه من حيث تنظيمها وفقا لمقاماتها الموسيقية ، فكل من الأربعة وعشرون مقاما كبيرا وصغيرا ممثله ببريليوود وفوجه ، وتلك المقامات منظمه وفقا لدائرة الخماسات .

(Randel , Don Michael , 1999 , P. 609)

- دل هويو فوستينو Faustino Del Hoyo (١٩٠٩ -) :

موسيقى معاصر من أمريكا اللاتينية ماثوفر لدينا من معلومات عنه ، أن له مؤلفات هامة لألة البيانو ، وأنه نال عن مؤلفة من نوع البريليوود والفوجه المزدوجة جائزة أفضل عمل لموسيقى من أمريكا اللاتينية ٠٠٠ البريليوود يميزها أسلوبها اللحني في تألفات متكسرة ، تتبعها فوجه قيمة مستفاضة مزدوجة من ميزان 6 في ثلاثة أصوات ، بأسلوب المؤلفات الجماهيرية ، ، أي التي 8 تقدم على المسرح ، متأثرا فيها بأسلوب بوزوني Busoni في نشره لمؤلفات البريليوود والفوجه - الكلافيير المعدل - لباخ Bach .

(Friskin , James & Freundlich , Irwin , 1973 , P. 308)

- نيل فيجو بنزون Bentzon , Niels Viggo (١٩١٩ -) :

مؤلف موسيقى دانماركى وعازف للبيانو ، تحتوى موسيقاه على عناصر موسيقى بارتوك Bartok . نشر له ثلاثة عشر مجلدا يحتوى كل منها على ثمانية وأربعين بريليودا وفوجه ، ألفها فى فترة أربعين عاما تقريبا ، وكلها أعمال جادة شيقة من حيث خصائص تأليفها ومن حيث أسلوبها البيانستى .

(Randel , Don Michael , 1999 , P. 65)

- أوريجو سالاس جوان Juan , Orrego - Salas (١٩١٩ -) :

مؤلف موسيقى معاصر من شيلي بأمريكا اللاتينية ، له العديد من المؤلفات منها ماهو لالة البيانو . له عمل متميز بإسم تنويعات وفوجه وختام Variaciones y Fuga Sobre el Tema du Un Pregon " يبدأ بثمانى تنويعات على لحن شعبى ، فى مقام دياتونى مستخدما تألفات بخامسات مفتوحة متوازية ، فى نوتات متكرره بإيقاع حى ٠٠٠ أما الفوجه فمن ثلاثة أصوات غنائية معتدلة السرعة ، ثم ختام طويل بأسلوب إستعراضى براق يحتاج لمهارة وبراعة فائقة من المؤدى .

(Friskin , James & Freundlich , Irwin , 1973 , P. 311)