الاستشراق في موسيقى بالاكيريف وأسلوب تناوله للألحان الشرقية

د/ مؤنس علي مصطفى علي*

مقدمة

تتميز روسيا Russia بطبيعة جغرافية فريدة من نوعها حيث تتوسط الشرق والغرب وتتصل بعدد كبير من الدول المجاورة والتي بالطبع استطاعت أن تؤثر على تشكيل وتطوير الثقافة الروسية بشكل عام والهوية الموسيقية الروسية بشكل خاص، وبداية من عهد بطرس الأكبر[١] Peter the Great امتزجت الموسيقى الروسية بالموسيقى الفنية الأوربية كجزء من التحديث الذي اتبعه بطرس الأكبر.

وبعد عشرينيات القرن التاسع عشر ساعد تقدم الجيش الروسي في بلاد القوقاز على الاختلاط الثقافي بين الروس والفئات العرقية المختلفة، ولقد رافق الجيش في هذه الفترة مجموعة من الأدباء الذين كانوا يخدمون في الجيش وأيضاً مجموعة من المؤلفين الموسيقيين منهم بالاكيريف Balakirev –وهو أحد أعضاء مجموعة الخمسة الكبار[٢]– وساعده ذلك على التعرف على الشرق والذي أبدى اهتماما كبيراً بموسيقاهم وبالفعل قام بتدوين ألحانهم التي استمع إليها ثم استعان بها لاحقاً في مؤلفاته الخاصة. [٣]

ولقد كرس مجموعة الخمسة الكبار في روسيا كل طاقاتهم لتأسيس الموسيقى القومية لروسيا ومع بدايات القرن العشرين تم تصدير هذه الأعمال إلى الغرب الذي استقبلها بحماس باعتبارها موسيقى "شرقية" [٤].

والاستشراق يُعد أشهر جوانب الموسيقى الروسية ويعتبر سمة أساسية من سمات القومية الروسية[٥]، ولقد ظهر الطابع القومي الروسي والطابع الشرقي في موسيقى جلينكا Glinka (١٨٠٤–١٨٥٧)، ففي أوبراه الثانية "رسلان وليودميلا" Ruslan and Lyudmila ظهرت ملامح الاستشراق

---

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

١ حكم روسيا من عام ١٦٨٢ خلفا للقيصر فيودر الثالث وحتى وفاته عام ١٧٢٥.

٢ كان أعضاء هذه المجموعة هم "ألكسندر بورودين" Alexander Borodin و"نيكولاي ريمسكي كورساكوف" Nikolai Rimsky-Korsakov و"موديست موسورجسكي" Modest Musorgsky و"سيزار كوي" Cesar Cui بالإضافة إلى ميلي بالاكيريف الذي كان يعد زعيم هذه المجموعة.

3 G.L. Golovinsky, "Мусоргский и фольклор" [*Musorgsky and Folklore*] (Moscow: Muzyka, 1994), 57-58.

٤ قام بتصدير هذه الموسيقى إلى الغرب "دياجيليف" Diaghilev الذي كان يدير فرقة باليه روسية في ذلك الحين.

5 Francis Maes, *A History of Russian Music: From Kamarinskaya to Babi Yar* (Berkeley: University of California Press, 2002), 80.

في الموسيقى الروسية حيث تحتوي على رقصات عربية وتركية وقوقازية، وكان لهذه الأوبرا تأثيراً كبيراً على أسلوب "الخمسة الكبار".[١]

ولقد استخدم الخمسة الكبار في موسيقاهم مواد شعبية لإضفاء الطابع القومي على موسيقاهم وبالإضافة إلى ذلك قاموا بتأليف العديد من الأعمال التي تقوم على عناصر شرقية، ومن أهم هذه الأعمال القصيد السيمفوني "تمارا" Tamara لبالاكيريف وأوبرا "الأمير إيجور" Prince Igor لبورودين والمتتالية السيمفونية "شهرزاد" Scheherazade لكورساكوف.[٢]

ويرى الغرب أن الاستشراق يعد أبرز السمات المهيمنة على الموسيقى الروسية، ويشير "تاروسكين" إلى سببين رئيسيين وراء شغف روسيا بالعناصر الشرقية، أولهما انخراط روسيا في التوسع الاستعماري داخل الأراضي الإسلامية طوال القرن التاسع عشر وثانيهما أن امتزاج الموسيقى الروسية بالطابع الشرقي خلق لون جديد من الموسيقى ميز الروس عن غيرهم من الغرب ومنحهم وسيلة للتنافس مع التقاليد الموسيقية الأوربية التي كانت سائدة في ذلك الوقت.[٣]

مشكلة البحث

يعتبر بالاكيريف أحد أهم المؤلفين القوميين في روسيا الذين اهتموا بالموسيقى الشرقية حيث قام بجمعها من مناطق عديدة أهمها القوقاز وتناولها في مؤلفاته الخاصة، ويتطلب دمج هذه الألحان الشرقية داخل مؤلفات عالمية مهارة فنية كبيرة لإبراز الطابع الشرقي للحن الشعبي الأصلي وفي نفس الوقت إبراز اللغة الموسيقية الخاصة بالمؤلف، لذا فإن الباحث يرى أنه من الضروري إلقاء الضوء على أسلوب تناول بالاكيريف للألحان الشرقية وصياغتها داخل مؤلفاته الخاصة.

أهمية البحث

هناك العديد من الدراسات التي ناقشت مؤلفات بالاكيريف بشكل عام سواء من الناحية الأدائية أو الهارمونية ولكن القليل من هذه الدراسات ناقشت الطابع الشرقي لهذه المؤلفات على الرغم من أن بالاكيريف يعد من أهم المؤلفين الغربيين الذين تناولوا الموسيقى الشعبية الشرقية في مؤلفاتهم، ويسهم هذا البحث في إتاحة الفرصة للتعرف على أسلوب بالاكيريف في استلهام تلك الألحان الشرقية في إطار لغته الموسيقية المُعاصرة، كما يسهم البحث في إثراء الثقافة الموسيقية من خلال تحليل عينة البحث والتعرف على ملامح الاستشراق في موسيقى بالاكيريف.

---

[1] Umetsu Norio, "Oriental Elements in Russian Music and the Reception in Western Europe: Nationalism, Orientalism, and Russianness", *Slavic-Eurasian Research Center*, (Sapporo, Japan, 2013), 59-60.

[2] Francis Maes, *A History of Russian Music: From Kamarinskaya to Babi Yar* 80.

[3] Richard Taruskin, "Music in the Nineteenth Century", *The Oxford History of Western Music*, v. 3, (Oxford: Oxford University Press, 2010). 392.

هدف البحث

التعرف على أسلوب بالاكيريف في تناول الألحان الشعبية الشرقية في مؤلفاته.

سؤال البحث

ما أسلوب بالاكيريف في تناول الألحان الشعبية الشرقية في مؤلفاته؟

إجراءات البحث

منهج البحث: منهج وصفي "تحليل محتوى"

عينة البحث:

١- القصيد السيمفوني "تمارا" Tamara.

٢- الفانتازيا الشرقية "إسلامي" للبيانو Islamey.

٣- أغنية جورجية Georgian Song.

أدوات البحث

- التسجيلات المسموعة.
- المدونة الموسيقية.

حدود البحث

- الحدود الزمنية: الفترة منذ عام ١٨٣٧ وحتى عام ١٩١٠.
- الحدود المكانية: آسيا وأوروبا

الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث الراهن

قام الباحث بترتيب هذه الدراسات بحسب التسلسل الزمنى لها (من الأقدم للأحدث).

الدراسة الأولى

"الاستشراق الموسيقي الروسي من حيث المضمون" [١]

يناقش هذا البحث مفهوم الاستشراق بشكل عام وتفسير إدوارد سعيد لهذا المفهوم، ويناقش الباحث في ضوء ذلك ملامح ظهور الاستشراق في موسيقى بعض المؤلفين الروس أمثال جلينكا وبالاكيريف ورحمانينوف Rachmaninoff وبورودين Borodin وأسلوب كل منهم في التعبير عن الشرق داخل موسيقاه، ولقد أشار الباحث في هذا البحث إلى المضمون الشرقي الذي تناوله هؤلاء المؤلفون في أعمالهم سواء كان هذا المضمون قصيدة شعرية شرقية أو ألحان لها طابع شرقي.

---

[1] Richard Taruskin, "Russian Musical Orientalism in Context," *Cambridge Opera Journal*, Vol. 4, No. 3 (Nov., 1992).

ويرى الباحث أن هذا البحث يتفق مع البحث الراهن من حيث دراسة مفهوم الاستشراق الروسي بشكل عام وكيفية استلهام المؤلفين الروس للطابع الشرقي في موسيقاهم بينما تختلف عن البحث الراهن في عدم التطرق لمؤلفات بالاكيريف عينة البحث بشكل خاص وعدم الرجوع إلى مصادر الألحان الشعبية الأصلية.

الدراسة الثانية

"أسلوب أداء مؤلفات آلة البيانو ذات الطابع العربي لكل من بالاكيرف والبينيز Albéniz " [١]

تناقش هذه الرسالة أسلوب أداء المؤلفات ذات الطابع العربي على آلة البيانو، وكانت عينة البحث المستخدمة في هذا البحث هي مقطوعة "إسلامي" Islamey لبالاكيريف و"قرطبة Córdoba وليندا Leyenda " لألبينيز، وكان البحث يهدف إلى التعرف على المؤلفة المشهورة المسماة إسلامي لبالاكيريف والتعرف على الملامح الشرقية في هذه المؤلفة بالإضافة إلى التعرف على الملامح الشرقية في مؤلفة "قرطبة وليندا" لألبينيز، والتعرف على المقامات الشرقية التي تظهر في هذه المؤلفات بشكل عام، ودراسة أوجه التشابه والاختلاف بين أسلوب كلا المؤلفين في تناول الألحان الشرقية في مؤلفاتهما.

ويرى الباحث أن هذا البحث يتفق مع البحث الراهن في التعرف على ملامح الموسيقى العربية عند بالاكيريف بينما يختلف معه في عدم التطرق لمصادر الألحان الأصلية ودراستها ودراسة أسلوب تناول بالاكيريف لها داخل مؤلفاته.

الدراسة الثالثة

"الصورة النمطية للاستشراق في الأوبرا في فترة الاستعمار الأوروبي للشرق الأوسط خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر" دراسة تحليلية. [٢]

وتعود أهمية هذا البحث في تقديم دراسة تساعد على التعرف على الشق التاريخي والدرامي للأوبرات الاستشراقية ومعالجة موتسارت وروسيني لموضوعات فترة الاستعمار الأوروبي لبلاد الشرق الأوسط، ويهدف هذا البحث إلى إلقاء الضوء على مفهوم الاستشراق في الأوبرا في فترات الاستعمار الغربي للشرق الأوسط، كما يهدف البحث إلى التعرف على الصورة النمطية لمجتمعات الشرق الأوسط من قبل الغرب في الأوبرا.

---

[١] طارق أحمد فؤاد زكي: رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية النوعية جامعة عين شمس، ٢٠٠٥.

[٢] محمد عبد القادر سيد أحمد: بحث إنتاج منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقى، العدد ٤٨، كلية التربية الموسيقية جامعة حلوان (يوليو ٢٠٢٢).

ويرى الباحث أن هذا الباحث يرتبط بالبحث الراهن في التطرق لمفهوم الاستشراق وارتباطه بالموسيقى بشكل عام بينما يختلف عنه في عدم التطرق لبالاكيريف أو الألحان الشعبية الشرقية وأسلوب تناولها داخل المؤلفات العالمية.

الإطار النظري

مفهوم الاستشراق

ارتبط مفهوم الاستشراق إلى حد كبير بكتابات إدوارد سعيد[١] Edward Said عام ١٩٧٨، حيث ذكر أن هذا المصطلح جاء للإشارة إلى مكانة الشرق الخاصة والمميزة في الصنعة الأوروبية حيث أن الشرق جزء أساسي من الحضارة والثقافة الأوروبية، ويشير إدوارد سعيد إلى أن الاستشراق بمفهومه الأكاديمي يقصد به كل من يدرس الشرق أو يكتب عنه أو يبحث عنه بصرف النظر عن مجال البحث الذي يقوم به هذا الشخص فهو في هذه الحالة مستشرق وما يقوم به هو يعتبر استشراق، ومع مرور الوقت أصبح المصطلح يستخدم للدلالة على الاستعمار الأوروبي في القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين.

وبشكل أكثر شمولاً فإن الاستشراق هو أسلوب فكري قائم على التمييز المعرفي بين الشرق والغرب –في معظم الأحيان–، ولقد حاول إدوارد سعيد في كتابه إثبات إن الثقافة الأوروبية استمدت قوتها وهويتها من خلال وقوفها في مواجهة الشرق كنوع من إثبات الذات [٢].

واللهجات الشرقية كثيرة ومتنوعة أبرزها "العربية والآشورية والبابلية والمنغولية والبورمية واللهجات الهندية التي لا حصر لها، ولقد بدأ استخدام مصطلح "الاستشراق" بشكل رسمي تحديداً عام ١٣١٢ بقرار من مجلس كنيسة فيينا بإنشاء مجموعة من مراكز اللغة "العربية واليونانية والعبرية والسيريانية" في باريس وأكسفورد وغيرهم من المدن.[٣]

ولا يزال موضوع الاستشراق محل اهتمام لدى الباحثين على مستوى العالم حتى يومنا هذا، فلقد أشار البروفيسور "سورن سورنسون[٤]" إلى مفهوم الاستشراق الذي يصف الصور النمطية لوجهات النظر الغربية للثقافات القريبة بالشرق وأحياناً أخرى يشير إلى المحاولات الصادقة والمنفتحة لاكتساب المعرفة وإلى تأثر الغرب بالموسيقى والفن والأدب والفلسفة الشرقية، ويشير سورنسون إلى أن التأثير

---

[١] يعتبر إدوارد سعيد واحداً من أكثر المفكرين شهرة وتأثيراً في العالم بصفته مثقفاً فلسطينياً ومواطناً أمريكياً له العديد من الكتب المتعلقة بمجالات مختلفة منها الاستشراق orientalism.

[2] Edward W. Said, *Orientalism*, (New York: Vintage Books, 1978), 1-4.

[3] Ibid, 51.

[٤] أستاذ بقسم علوم الموسيقى بجامعة كوبنهاجن بالدنمارك Danmark.

العميق للثقافات الشرقية –سواء الشرق الأدنى أو الأقصى– ظهرت في القرن التاسع عشر في الفلسفة والأدب أولاً قبل ظهورها في الموسيقى، ولقد ظهر تأثير الاستشراق في موسيقى بعض المؤلفين الأوروبيين مثل ديبوسي حينما استمع إلى فرقة موسيقى الجاميلان Gamelan في معرض باريس الدولي عام ١٨٨٩ وحينها أعجب بأسلوبهم في إثراء الخط اللحني من خلال الحركة المتوازية التي تساعد على تعتيم التونالية، بالإضافة إلى النسيج الارتجالي الهيتروفوني Heterophony الذي تميزت به موسيقى الجاميلان والذي استخدمه ديبوسي على الفور في كتاباته للأوركسترا.[١]

والنسيج الهيتروفوني غالباً ما يستخدم مع الموسيقى الآلية غير الغربية، ويدل هذا المصطلح على نسيج موسيقي يظهر به لحن مقابل للحن الأصلي وله سمات مختلفة عن اللحن الأصلي وغالبا ما يكون لحن مزخرف وارتجالي ويقوم بأدائه اثنين أو أكثر من العازفين.[٢]

الاستشراق الروسي (نظرة تاريخية).

منذ منتصف القرن السادس عشر أصبحت لروسيا قوة سياسية واقتصادية على جيرانها من الجنوب والشرق، وفي نهاية القرن السابع عشر بدأ بطرس الأكبر سلسلة من الغزوات العسكرية على منطقة البحر الأسود التي كان يسيطر عليها الامبراطورية العثمانية إلى أن سيطرت روسيا على هذه المنطقة على مدار قرن من الزمان وأصبحت روسيا تمتد إلى شواطئ البحر الأسود وأصبحت تضم السهوب الشاسعة التي تقع جنوب "أوكرانيا" الحالية [٣]، وبنهاية القرن الثامن عشر أدى التوسع الجغرافي والتطور التاريخي لروسيا إلى إشكالية الهوية القومية التي انشطرت إلى اتجاهين اتجاه مؤيد للهوية الغربية وآخر للشرقية.[٤]

ولقد ساعدت ثلاث عوامل رئيسية في تشكيل الهوية القومية الروسية وهي (الجغرافيا –السياسة– الدين) حيث ساعدت تضاريس روسيا سواء صحاري أو سلاسل جبال عالية في التصدي لأي محاولة غزو وساعدت أيضاً المساحة الكبيرة للأراضي الروسية على سهولة الاتصال بين القبائل والشعوب المختلفة منها الغربية –بشكل أقل– والشرقية –وهي الفئة العُظمى–، وبذلك أصبحت روسيا في القرن التاسع عشر امبراطورية ضخمة متعددة الجنسيات.

---

[١] تم إلقاء هذه المحاضرة من قبل البروفيسور "سورن سورنسون" أثناء ندوة علمية نظمتها اللجنة الثقافية بكلية التربية الموسيقية بجامعة حلوان تحت عنوان "الاستشراق في الموسيقى" ولقد شارك في هذه الندوة أكثر من ٥٠ أستاذ وباحث من المصريين والأجانب.

[2] Mark Devoto, "The Debussy Sound: Colour, Texture, Gesture," in *The Cambridge Companion to Debussy*, ed. Simon Trezise, Cambridge University Press, June 2003, 181.

[3] Tom Cheesman, "Turkish German Self: Displacing German-German Conflict in Orientalist Street Ballads," in *Imagined States: Nationalism, Utopia, and Longing in Oral Cultures*, ed. Del Giudice and G. Porter (Logan: Utah State University Press, 2001), 137.

[4] Elena Andreeva, *Russia and Iran in the Great Game Travelogues and Orientalism*, 1st edition, (New York: Routledge, 2007), 24.

ومن العناصر الدينية التي لعبت دوراً في تشكيل الهوية القومية الروسية تأثير الامبراطورية البيزنطية وتطبيق المسيحية الشرقية بنهاية القرن العاشر حيث توحد الروس على دين واحد –مسيحي أرثوذكس– حتي القرن السابع عشر وبعد الفتوحات الروسية في القرن السابع عشر والثامن عشر أصبحت روسيا تضم ديانات متعددة بخلاف الديانة الرئيسية للبلد ومنها (الكاثوليك في الغرب والشعوب المسلمة واليهودية والبوذية).

ومن الأحداث السياسية الغزو المغولي بدءًا من القرن الثالث عشر والإصلاحات الجذرية التي قام بها بطرس الأكبر في الربع الأول من القرن الثامن عشر. [١]

وبذلك أصبحت الموسيقى الروسية قائمة على اتجاهين رئيسيين، الأول هو التيار الغربي المتمثل في فرنسا وإيطاليا والذي وصل إلى درجة عالية من الإتقان الأدائي في روسيا وأصبح جزءاً من حياة الطبقة المثقفة، بينما الثاني هو الاتجاه المحلى القائم على الموسيقى الشعبية من جانب وموسيقى الكنيسة الأرثوذكسية من جانب آخر إلى أن اندمج هذين الاتجاهين على يد مجموعة الخمسة الكبار مكوناً نسيجاً قومياً عريقاً مستمد من تراث فني ومقامات ذي طابع مختلف وتكوينات إيقاعية عرجاء ولغة هارمونية غير مألوفة ونسيج بوليفوني متحرر من القيود البوليفونية التقليدية الصارمة، واستطاع مجموعة الخمسة الكبار بحسهم الفني الرائع أن يكشفوا للعالم القيمة الفنية الكامنة في التراث الشعبي لروسيا الشاسعة، وسرعان ما انتشرت هذه الموسيقى في ربوع أوروبا التي اندهشت بطرافة مقاماتها وتكويناتها الإيقاعية العرجاء ولغتها الهارمونية الخشنة ونسيجها البوليفوني غير المألوف وصيغها الموسيقية المُتحررة. [٢]

وأثناء القرن التاسع عشر استمر الحكام الروس في التوسع غزواً باتجاه الجنوب والشرق وصولاً إلي تركيا وبلاد فارس والقوقاز وآسيا الوسطى، وبحلول نهاية القرن التاسع عشر كانت روسيا قد فرضت سيطرتها السياسية والاقتصادية والثقافية على معظم أنحاء قارتي آسيا وأوروبا، وكان لهذه الغزوات أثراً كبيراً في تجميع ذخيرة هائلة من القصائد الشعرية والأغاني الشعبية لهذه البلدان. [٣]

وهكذا ظهرت قضية القومية في الموسيقى الروسية للحفاظ على الطابع القومي لهذه الجنسيات المتعددة وتشجيع جنسيات الأقليات على التعبير عن ذاتها موسيقياً وتطوير تراثها الشعبي، وبالفعل استطاعت الأقليات مثل جمهورية القوقاز –جورجيا وآرمينيا وآذربيجان– أن تعبر عن ذاتها موسيقياً بلهجات تؤكد هويتها المتميزة وأن تجد لموسيقاها مكاناً بجانب موسيقى المراكز الروسية العريقة، ولقد

---

[1] Elena Andreeva, *Russia and Iran in the Great Game Travelogues and Orientalism*, 24.

[٢] سمحة الخولي: القومية في موسيقا القرن العشرين، عالم المعرفة، (الكويت: مجلس الآداب والعلوم والثقافة)، ١٩٩٢، ٩٨.

[3] Tom Cheesman, "Turkish German Self", 137.

ساعد ذلك في إثراء الموسيقى الروسية بثقافات موسيقية جديدة، ولقد ساعد استلهام هذا التراث الشعبي الموسيقي في خلق موسيقى فنية قريبة لنفوس الملايين من البسطاء.[١]

الموسيقى الشرقية

يختلف طابع الموسيقى الشرقية عن الغربية حيث أن الموسيقى الشرقية تحتوي مقاماتها على أبعاد لحنية غير شائعة الاستخدام في الموسيقى الغربية التقليدية، وتركيبات إيقاعية مثيرة بالإضافة إلى استخدام أرباع الأتوان التي لا تظهر في الموسيقى الغربية بشكل عام، وتتميز الموسيقى الشرقية أيضا بتغييرات مفاجئة في الموازين والإيقاع واستخدام أبعاد كبيرة بين النغمة والتي تليها في بعض المقامات، وتتميز الموسيقى الشرقية أيضا بكثرة استخدام الزخارف اللحنية والتي تستمر لبضع دقائق أحيانا عند بعض عازفي العود والآلات الشرقية الأخرى.[٢]

ويشير "سينكلير" A. T. Sinclair إلى أن الموسيقى الشرقية تستند إلى نفس النغمات الغربية للسلم الكبير ولكن مع استخدام أبعاد لحنية أقل من الأبعاد الغربية المعتادة (دييز – بيمول) بالإضافة إلى استخدام مسارات لحنية كثيرة ومتنوعة تستطيع تكوين مقامات كثيرة جدا.[٣]

والموسيقى الشرقية لها أصول كثيرة ومتباينة حيث تشمل جميع مناطق الشرق سواء الشرق الأدنى أو الأوسط أو الأقصى، ولقد استعان بها المؤلفون الغربيون لإضفاء نوع من الغرابة على موسيقاهم، والتركيبات التونالية المستخدمة في الموسيقى الشرقية كثيرة جدا ويمكن القول بأن أي موسيقى لا تتبع الموسيقى الأوروبية الكلاسيكية والرومانتيكية فهي موسيقى شرقية، ولذلك فإن هناك عدد كبير جدا من التونياليات والسمات اللحنية والهارمونية التي تميز الموسيقى الشرقية ويمكن تحديد أبرز هذه السمات في النقاط التالية:

١- استخدام السلم الخماسي ومقامات الأيوليان والدوريان والفريجيان بكثرة.
٢- استخدام الثانيات والرابعات الزائدة.
٣- استخدام الخطوط اللحنية المزخرفة.
٤- الألحان الي تتحول بشكل مفاجئ إلى قيم إيقاعية أصغر.
٥- الألحان والإيقاعات المتكررة.
٦- استخدام الإيقاعات الغير منتظمة واستخدام إيقاع الثلثية أثناء الميزان الثنائي.

---

[١] سمحة الخولي: القومية في موسيقا القرن العشرين، ١٠٠.

[2] A. T. Sinclair, "Gypsy and Oriental Music," *The Journal of American Folklore*, Vol. 20, No. 76 (American Folklore Society, 1907), 19.

[3] Ibid, 20.

٧- استخدام الرابعات والخامسات والأوكتافات المتوازية خاصة في آلات النفخ الخشبي.

٨- استخدام النسيج الهيتروفوني العفوي وباص الأرضية ونغمات البدال بشكل كبير.[١]

ولقد استند العديد من المؤلفين الغربيين في مؤلفاتهم إلي ملامح موسيقية شرقية حيث استخدم ريمسكي كورساكوف في "شهرزاد" Scheherazade لحن رئيسي في مقام دوريان كما استخدمه أيضاً سان صانز Camille Saint-Saëns (١٨٣٥- ١٩٢١) في افتتاح رقصة الكاهنات من أوبرا "شمشون ودليلة" Samson et Dalila، بينما يشير "رالف لوك[٢]" Ralph Locke أن سان صانز استند على مقام حجاز مصور على درجة "لا" في "الباشانال" Bacchanale في الفصل الثالث من أوبراه "شمشون ودليلة" كما يظهر في الشكل التالي.[٣]

شكل رقم (١)

اللحن الرئيسي في "الباشانال" من الفصل الثالث من أوبرا "شمشون ودليلة"

ميلي بالاكيريف Mily Balakirev (١٨٣٧- ١٩١٠)

ولد بالاكيريف في مدينة "نيزني نوفغورود" Nizhny Novgorod في روسيا عام ١٨٣٧ وتلقى تعليمه الأولى على آلة البيانو في فترة طفولته وازدادت شهرته تدريجياً كعازف بيانو ماهر، ولكن حياته كعازف بيانو لم تعجبه فقرر أن يقطع علاقاته بالطبقة الأرستقراطية لكي يركز اهتماماته بالموسيقى القومية الروسية، وسرعان ما أتيحت له الفرصة في التعرف على مجموعة الموسيقيين الموهوبين الذين عرفوا باسم "الخمسة الكبار" والذين كثفوا جهودهم لإيجاد موسيقى وطنية روسية متحررة من التأثير الأوروبي، تعرف بالاكيريف أيضاً في هذه الفترة على "ميخائيل جلينكا" Mikhail Glinka (١٨٠٥- ١٨٥٧) والذي يعتبر مؤسس المدرسة القومية الروسية والذي توقع لبالاكيريف مستقبلاً باهراً، وفي عام ١٨٥٦ أعطى جلينكا لبالاكيريف لحنين شعبيين كان استمع إليهما في

---

[1] Derek B. Scott, "Orientalism and Musical Style," *The Musical Quarterly*, Vol. 82, No. 2, Oxford University Press, (Summer, 1998): 155.

[٢] عالم وناقد موسيقي أمريكي وأستاذ موسيقي في كلية إيستمان للموسيقى وباحث في مجال الاستشراق الموسيقي، ولد عام ١٩٤٩.

[3] Derek B. Scott, "Orientalism and Musical Style," 141-142.

إسبانيا، وعلى الفور استلهم بالاكيريف أحدهما في السيمفونية الأولى له والثاني في مؤلفته سيريناد إسباني للبيانو.

قام بالاكيريف بالعديد من الرحلات –على خطى جلينكا– لجمع الألحان والأغاني الشعبية للاستعانة بها داخل مؤلفاته الخاصة، وكان حريص على انتهاز كل الفرص لجمع المواد الشعبية الأصلية، ولقد أشار كورساكوف إلى أنه أثناء إحدى رحلاته البحرية أرسل إلى بالاكيريف أغنية هندية قام بتدوينها ليرد بالاكيريف على كورساكوف يطلب منه تدوين هذه النوعية من الأغاني البدائية والاستماع بدقة للإيقاع المُصاحب لتلك الأغاني اعتقاداً منه بأن البدائيين يمنحون الدور الأكبر في أغانيهم للإيقاع.

ولقد ذكر كورساكوف أنه أثناء اصطحابه لبالاكيريف في مدينة سانت بطرسبرغ لزيارة الحارس الشخصي للملك استمعوا إلي عزف موسيقي لرجال شرقيون على نوع من الآلات تشبه الجيتار وكانوا يغنون بشكل جماعي فقرة الكورال الفارسي من أوبرا "رسلان ولودميلا" Ruslan and Lyudmila لميخائيل جلينكا ولكن بشكل مختلف عن اللحن الأصلي، وعلى الفور قام بالاكيريف بتدوين اللحن المختلف الذي غنته المجموعة، ويشير كورساكوف أن بالاكيريف استخدم هذا اللحن فيما بعد كموضوع أول من الحركة السريعة Allegro في القصيد السيمفوني "تمارا" Tamara. [١]

فترات حياته

فترة نيزني نوفغورود Nizhnii Novgorod

كانت أولى تجارب بالاكيريف مع الموسيقى الشرقية في مدينة "نيزني نوفغورود" التي ولد فيها وقضى فيها فترة شبابه، وتعتبر هذه المدينة العاصمة الرسمية الثالثة لروسيا واشتهرت بمعرضها التجاري الصيفي السنوي وهو الأكبر في أوروبا والذي جعل من المدينة مركزاً ثقافياً تتلاقى فيه الثقافات الشرقية والغربية[٢]، ساعد ذلك بالاكيريف في التعرف على الثقافات الموسيقية المتنوعة، بالإضافة إلى أن أستاذه وصديقه "ألكسندر أوليبيشيف" Alexander Ulybyshev كان مهتماً بالموسيقى الشرقية وربما يكون هو أول من عرف بالاكيريف على الألحان الشرقية.[٣]

---

[1] Nikolai Rimsky-Korsakov, *My Musical Life*, translated from the revised second Russian edition by Yehudah Yofe, (New York: Tutor Publishing Co., 1936), 60.

[2] Dominic Lieven, ed., *The Cambridge History of Russia, Imperial Russia, 1689-1917, Vol. 2,* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2006), 268.

[3] T. A. Zaitseva, "М. А. Балакирев" [*Milii Alekseevich Balakirev. Istoki,*] (Saint Petersburg: Kanon, 2004), 148.

فترة كازان Kazan

غادر بالاكيريف نيزني نوفغورود متجهاً إلى كازان للدراسة في جامعة كازان وهي أيضاً بيئة متعددة الجنسيات، حيث أن الأساتذة والطلاب بهذه الجامعة كانوا من جنسيات عديدة، فعلي سبيل المثال كان الأساتذة الذين يُدرسون في قسم الدراسات الشرقية من الأتراك والفرس والتتار وجنسيات أسيوية أخرى.

فترة القوقاز Caucasus

زار بالاكيريف القوقاز ثلاث مرات في ثلاث أعوام مختلفة كانت أولها في عام ١٨٦٢ وفي هذه الرحلة كتب بالاكيريف بضع رسائل إلى صديقاه الناقد الروسي الشهير فلاديمير ستاسوف[١] Vladimir Stasov وسيزار كوي César Cui أحد أعضاء مجموعة الخمسة الكبار ليعرب لهما عن سعادته بالطبيعة الخلابة وذكر في رسائله أن جبال القوقاز تغرس فيه شعوراً رائعاً.

ويشير العديد من الباحثين إلى أن إعجاب بالاكيريف بالقوقاز كان مرتبط بإعجابه بالشاعر الروسي ميخائيل ليرمونتوف[٢] Mikhail Lermontov الذي توفي بشكل مفاجئ في القوقاز، ولذلك فإن معظم أغاني بالاكيريف ذات الموضوعات الشرقية من أشعار ليرمونتوف.

أبدى بالاكيريف إعجابا شديداً بالموسيقى الشرقية التي استمع إليها في القوقاز أثناء إجازاته الصيفية وقد كانت الطبيعة مصدراً لإلهامه حيث أعجب بجبال الألب الرائعة، وبينما كان بالاكيريف يستمتع بإجازته الصيفية إلا أنه كان مفتوناً بالموسيقى مما دعاه إلى تدوين العديد من الألحان الجريجورية والأرمينية والفارسية التي استمع إليها هناك وقام باستلهام هذه الألحان لاحقاً داخل مؤلفاته الخاصة، ولقد كتب بالاكيريف بعض الأعمال التي تحمل عناويناً شرقية أشهرها "الفانتازيا الشرقية للبيانو" "إسلامي" Islamey التي ألفها عام ١٨٦٩ وهي مستلهمة من رقصة شعبية قوقازية، وفور عودة بالاكيريف من القوقاز إلى موطنه الأصلي قام بعزف تلك الألحان الشرقية التي استمع إليها هناك والتي لاقت استحسان كبير لدى زملائه حيث ذكر ريمسكي كورساكوف أن هذه الألحان جديدة تماماً بالنسبة له واعتبر أن الموسيقى الروسية ولدت من جديد بعد دخول هذه الألحان إلى روسيا. [٣]

وفي زيارته الثانية للقوقاز عام ١٨٦٣ ازداد إعجاب بالاكيريف بالقوقاز حيث كثف اهتمامه بموسيقى وثقافة شعب القوقاز إلى جانب الطبيعة الخلابة التي أُعجب بها من الوهلة الأولى، وخلال

---

[١] ناقد موسيقي وفنان روسي ولد في عائلة نبيلة وأصبح شخصية بارزو في الثقافة الروسية في منتصف القرن التاسع عشر.

[٢] أديب رومانتيكي روسي يعرف أحيانا بـ "شاعر القوقاز" ويعتبر واحد من أهم الشعراء الروس في العصر الرومانتيكي.

[3] V. V. Iastrebtsev, "N. A. Rimsky-Korsakov", *Vospominaniia*, vol. 1, (Leningrad: Muzgiz, 1958), 112.

هذه الزيارة اكتشف بالاكيريف الثقافة "الجورجية" وأُعجب بأغانيهم ورقصاتهم بل وتعلم اللغة الجورجية، ويظهر في مجموعة الألحان التي جمعها بالاكيريف من القوقاز العديد من الأغاني الجورجية على الرغم من أن العديد من النقاد أشاروا إلى أن هذه الأغاني ليست جورجية بالتحديد، وإنما تنتمي لمنطقة القوقاز بشكل عام.

وبعد قرابة الأربعون عاماً من رحلتي بالاكيريف إلى جورجيا أشار بالاكيريف أنه عندما سافر للقوقاز لأول مرة أخذ انطباع سيء عن أغاني الفلاحين الجورجيين لكنه عندما حلل موسيقاهم بالتفصيل فيما بعد وفهم مضمون هذه الأغاني أصبح مفتوناً بثرائها وأصالتها.

أعجب بالاكيريف أيضاً بشعب الأرمن وساندهم في صراعهم ضد أذربيجان عام ١٩٠٥ من خلال مجموعة من الأغاني، وتحدث أيضا عن المسلمين الشركسيين أثناء وجوده في القوقاز حيث ذكر أنه أحب إحدى ألحان الرقص الشركسية لدرجة أنه استخدمها كلحن رئيسي لفانتازيا البيانو الشهيرة "إسلامي" Islamey واعترف بالاكيريف في إحدى رسائله إلى سيزار كوي بأنه يحب الشركس بقدر حبه للروس.

ولقد دون بالاكيريف مجموعة الألحان التي استمع إليها في القوقاز وتم نشرها عام ١٩٦٢ تحت عنوان "رسائل ومذكرات" *Vospominaniya i pis'ma*[١]، وغالبا ما كان تدوين بالاكيريف للألحان الشعبية غير دقيق حيث لا توجد معلومات كافية في هذه الألحان لتوضيح توقيت ومكان تدوين هذه الألحان ونادراً ما كتب بالاكيريف نصوص الأغاني الشعبية واكتفي بتدوين اللحن فقط، وفي كثير من الأحيان لم يوضح السرعة أو الميزان الخاص باللحن الشعبي.

اهتم بالاكيريف أيضاً بالموسيقى التركية والفارسية ففي خطابه إلى ستاسوف وعد ببذل أقصى جهد للسفر إلى إسبانيا وتركيا، ربما أراد من ذلك دراسة أوجه التشابه بين الأغاني الروسية والشرقية.[٢]

الإطار التطبيقي

اختار الباحث عينة البحث من مؤلفات بالاكيريف التي ارتبطت بالموضوعات أو الألحان الشرقية التي جمعها بالاكيريف ودونها بنفسه أثناء رحلاته في الشرق وخاصة القوقاز التي قضي بها أطول رحلاته، واقتصرت عينة البحث على المؤلفات التي استطاع الباحث الوصول لمصادر ألحانها

[1] Marina Frolova-Walker, *Rimsky-Korsakov and His World*, (Princeton University Press, September 11, 2018), 171.

[2] V.P. Glebov, "Балакирев в Историч. Вестнике" [M.A. Balakirev: From memories,] *Istoricheskii Vestnik* (December, 1916), 705.

الشعبية الأصلية وتنوعت هذه المؤلفات فمنها لآلة البيانو ومنها للغناء مع البيانو ومنها للأوركسترا وهي كالتالي:

المثال الأول: القصيد السيمفوني "تمارا" Tamara

المثال الثاني: الفانتازيا الشرقية للبيانو "إسلامي" Islamey

المثال الثالث: "أغنية جورجية" Georgian song

ولقد اتبع الباحث أسلوب التحليل التالي:

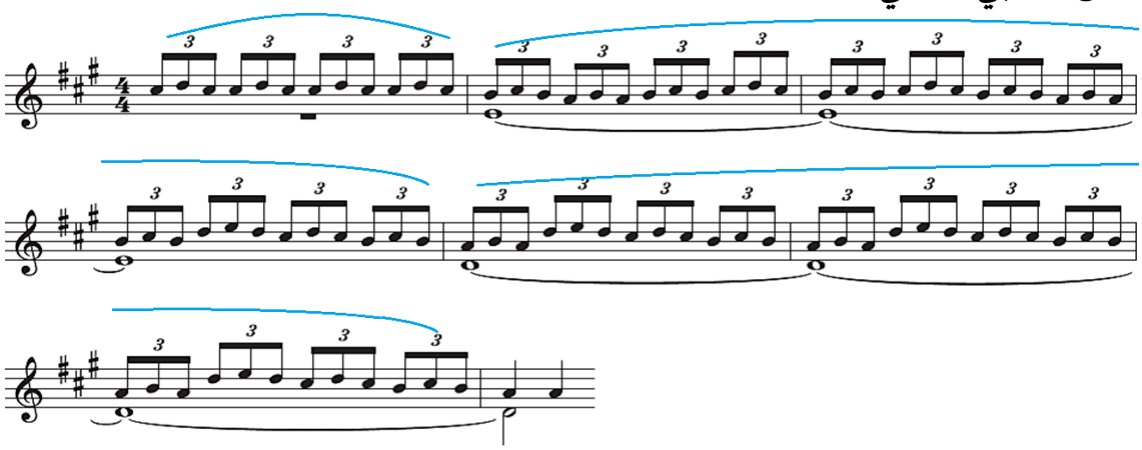
أولا: تحليل اللحن الشعبي الأصلي من حيث (التونالية– البناء اللحني).

ثانيا: تناول بالاكيريف للحن الشعبي من حيث (التونالية – التناول اللحني والإيقاعي – التكثيف).

المثال الأول: القصيد السيمفوني تمارا Tamara

بدأ بالاكيريف في تأليف القصيد السيمفوني تمارا عام ١٨٦٧ وانتهي من تأليفه عام ١٨٨٢ بعد فترة توقف طويلة بسبب إصابته بأزمة شديدة في أوائل سبعينيات القرن التاسع عشر، وهو من أشعار صديقه المقرب ميخائيل ليرمونتوف بنفس العنوان "تمارا" والتي كتبها الشاعر عام ١٨٣٧ وهي قصة مستوحاة من أساطير جورجيا، وتم عرض القصيد السيمفوني للمرة الأولى في مارس عام ١٨٨٢ في سانت بطرسبرغ[1]، ويوضح الشكل التالي (شكل رقم ٢) تدوين بالاكيريف للحن الشعبي القوقازي الذي استخدمه في القصيد السيمفوني "تمارا".

اللحن الشعبي الأصلي



شكل رقم (٢)[2]

تدوين بالاكيريف للحن الشعبي.

[1] David Schimmelpenninck van der Oye, *Russian Orientalism: Asia in the Russian Mind from Peter the Great to the Emigration*, (Yale University Press, 2010), 203.

[2] Adalyat Issiyeva, "Nikolay RImsky-Korsakov and His Orient", 4.

تحليل اللحن الشعبي

التونالية: ليديان مصور على درجة ري.

البناء اللحني: ويتكون اللحن من ثمان موازير ومن خلال تدوين بالاكيريف للحن يرى الباحث أنه يمكن اعتبار المازورة الأولى مقدمة موسيقية حيث تعتمد على بناء لحني مختلف عن باقي اللحن من خلال استخدام موتيف لحني متكرر يبرز نغمتي الحساس والأساس لمقام الليديان، والثلاث موازير التالية تبدأ بموتيف ثابت يتكرر مع بداية كل مازورة بينما يتغير اللحن في كل مرة مع بداية النوار الثاني، ويعاد تكرار الثلاث مازورات التي تسبق المازورة الأخيرة، ويشير الباحث لهذا التقسيم المقترح للحن الشعبي من خلال الأقواس المرسومة باللون الأزرق، واللحن بشكل عام هو لحن متصل يعتمد على خطوات سلمية هابطة في معظم الأحيان مع استخدام إيقاع الثلثية، واستخدم بالاكيريف تكثيف لحني قائم على نغمة ممتدة تبعد بمسافة خامسة هابطة أسفل اللحن من بداية كل مازورة –عدا المازورة الأولى– وتؤكد هذه النغمات الممتدة على الدرجة الثانية لمقام الليديان متبوعة بالأساس.

شكل رقم (٣)

الفكرة الثانية B من القصيد السيمفوني "تمارا" من م٣٥ : م٣٦.

التونالية: سلم ري# الصغير

التناول اللحني والإيقاعي: استخدم بالاكيريف اللحن الشعبي في الفكرة الثانية من القصيد السيمفوني ويظهر اللحن في آلة الكلارينت الأولى، واستخدم بالاكيريف اللحن في مؤلفته في إطار سلم ري# الصغير مرفوع الدرجة السادسة –وهو مقام دوريان مصور على درجة ري#.[١]

واستخدم بالاكيريف اللحن الشعبي بشكل يُشعر المستمع بملامح اللحن من حيث الحركة اللحنية المتشابهة جدا مع اللحن الأصلي واستخدام إيقاع الثلثية، والحركة اللحنية الهابطة مع اضافة نسيج هيتروفوني في آلة الفيولا والتشيولو ويميز هذا النسيج موسيقى الجاميلان.

التكثيف: استخدم بالاكيريف مع اللحن الأساسي تكثيف لحني هيتروفوني في مجموعة الوتريات مع إضافة هارمونيات رأسية كثيفة في باقي آلات الأوركسترا لتأكيد تآلف الدرجة الأولى لسلم ري# الصغير.

المثال الثاني: الفانتازيا الشرقية "إسلامي" Islamey

تعتبر "إسلامي" واحدة من أشهر مقطوعات البيانو من حيث الصعوبات والفيرتيوزية ومثال بارز على الخيال الإبداعي الذي قدمه بالاكيريف، تم تأليفها عام ١٨٦٩ بعد رحلة بالاكيريف إلى القوقاز، ولقد استلهم بها بالاكيريف بشكل واضح ثلاث ألحان شعبية شرقية، اثنان منهم "قوقازية" بينما اللحن الثالث "أرمني"، ويوضح الشكل التالي (شكل رقم ٤) تدوين بالاكيريف للحن الشعبي الأول المستخدم في الفانتازيا الشرقية "إسلامي".

اللحن الشعبي الأول: "لحن قوقازي"

شكل رقم (٤)[٢]

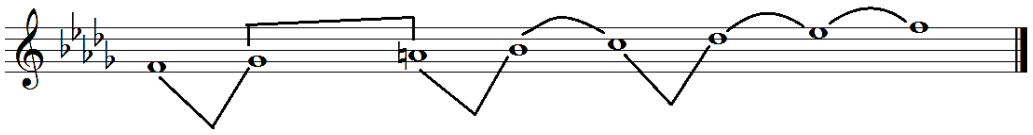
تدوين بالاكيريف للحن الشعبي الأول المستخدم في الفانتازيا الشرقية "إسلامي"

[١] ويعادل هذا السلم مقام النهاوند الكبير في الموسيقى العربية وهو من المقامات الشرقية.

[2] M.D. Calvocoressi, "A Note on Folk-Song in Modern Music," *Music & Letters*, Vol. 12, No. 1 (1931), 68.

تحليل اللحن الشعبي

التونالية: مقام حجاز مصور على درجة الفا يتحول إلى فريجيان[1] في المازورة الثانية من كلا النموذجين، ويوضح الشكل التالي (شكل رقم ٥) مقام الحجاز مصور على درجة فا.



شكل رقم (٥)

مقام الحجاز مصور على درجة الفا

البناء اللحني: اللحن مُصاغ في إطار عبارة من أربع مازورات يمكن تقسيمها لحنياً إلى نموذجين لحنيين ينتهي كل نموذج بمُرجع لإعادته كما هو موضح بالشكل، واللحن بشكل كامل قائم على وحدة الكروش، مع استخدام الخطوات السلمية بشكل أساسي في اللحن واستخدام قفزة الثالثة بشكل نادر والرابعة في المازورة الأخيرة فقط.

تناول باالاكيريف للحن الشعبي

شكل رقم (٦)

استخدام اللحن الشعبي للمرة الأولى في الفانتازيا الشرقية "إسلامي" من م٩ : م١٦.

[1] وهو يقابل مقام الكرد في موسيقانا العربية.

التونالية: سلم ريb الكبير

التناول اللحني: تناول بالاكيريف اللحن الشعبي كمادة لحنية أساسية داخل القسم الأول من الفانتازيا الشرقية "إسلامي" حيث يظهر بشكل متكرر طوال المقطوعة ويوضح الشكل السابق الظهور الأول للحن الشعبي، وبمقارنة اللحن الأصلي بتناول بالاكيريف للحن نجد أن بالاكيريف استخدم نفس التكوين الإيقاعي للحن مع استبدال وحدة الكروش بالدوبل كروش مع إدخال بعض التعديلات الإيقاعية على اللحن من خلال إبراز الإحساس السينكوبي في اليد اليسرى بينما قام باستبدال التونالية الأصلية للحن الشعبي (الحجاز – الفريجيان) فا بسلم ريb الكبير وتشترك التونالیتين في نفس الدليل الرئيسي باختلاف درجة الركوز ونغمة لا بيكار التي تميز مقام الحجاز على درجة الفا، بينما تظهر في بعض الأحيان نغمة لا بيكار في التكثيف الهارموني المستخدم أسفل اللحن الأصلي والتي تشير في الموسيقى الغربية إلى لمس درجة سيb ولكنها تُعطي شعورا بملامح مقام الحجاز، وقام بالاكيريف باختزال بعض النغمات الأساسية في اللحن الشعبي وأحياناً قليلة باستبدالها بأخرى.

وفي المرة الثانية من ظهور اللحن يستخدم بالاكيريف اللحن بشكل مُطعم في نفس السلم الرئيسي ريb، ومع إعادة النموذج الثاني من اللحن انتقل بشكل مباشر إلى سلم صول# الكبير لمدة مازورة فقط ثم لا الكبير في المازورة التالية.

شكل رقم (٧)

استخدام اللحن الشعبي للمرة الثانية في الفانتازيا الشرقية إسلامي من م٢٥ : م٣٢.

التكثيف اللحني: استخدم بالاكيريف ثالثات متوازية أسفل اللحن الأصلي مع إضافة باص أرضية bass ostinato مع إضافة تكثيف هارموني رأسي يبرز التآلفات الرئيسية لسلم ريb الكبير –الأولى والرابعة والخامسة– مع التأكيد على نغمة الأساس ريb بشكل مستمر في صوت الباص.

اللحن الشعبي الثاني: "لحن قوقازي"

شكل رقم (٨)[1]

تدوين بالاكيريف للحن الشعبي الثاني المستخدم في الفانتازيا الشرقية "إسلامي"

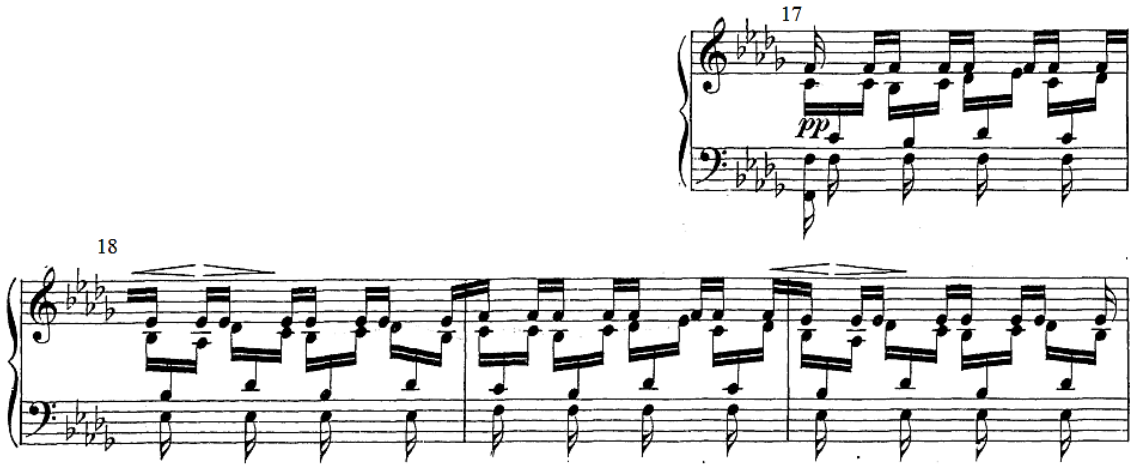
[1] M.D. Calvocoressi, "A Note on Folk-Song in Modern Music," 68.

تحليل اللحن الأصلي

التونالية: يتكون اللحن من تتابع لحني دياتوني لخمس نغمات تبدأ من لاb حتي ميb مع استخدام مركز تونالي تبادلي لدرجة سيb وريb.

البناء اللحني: ويتميز اللحن بنموذج إيقاعي موحد (نوار – كروش)، ويتحرك في مساحة لحنية محدودة –خمس نغمات– ويعتمد اللحن على خطوات لحنية بشكل أساسي وقفزة الثالثة الهابطة مرتين فقط والرابعة الصاعدة لمرة واحدة.

تناول بالاكيريف للحن الشعبي



شكل رقم (٩)

الفانتازيا الشرقية "إسلامي" من م١٧ : م٢٠.

التونالية: مقام دوريان مصور على درجة ميb مع استخدام مركوز تونالي إضافي "فا" وتظهر المراكز التونالية بشكل واضح في الأصوات الخارجية لآلة البيانو.

التناول اللحني والإيقاعي: استخدم بالاكيريف اللحن الشعبي بنفس صورته اللحنية الأصلية بدون أي تعديلات تذكر، وبالنظر إلى الشكل السابق نجد أن بالاكيريف وضع اللحن الشعبي في صورته الأصلية في الطبقة اللحنية الوسطى بينما استخدم نغمات بدال مستمرة أعلى وأسفل اللحن الأصلي –الدرجة الثالثة والثانية للسلم– ربما يكون ذلك لإبراز مركز تونالي مختلف عن التونالية الأصلية وهو مقام فريجيان –مقام الدرجة الثالثة والذي يقابل مقام الكرد في الموسيقى العربية– أو مقام الدوريان – مقام الدرجة الثانية والذي يقابل مقام النهاوند الكبير في الموسيقى العربية–، ولقد استبدل بالاكيريف الميزان الأصلي للحن الشعبي 12/8 بميزان 12/16 لاستخدام وحدة الدوبل كروش بدلا من الكروش مع تقسيم إيقاع النوار في اللحن الأصلي بنبرين لنفس النغمة تتبادلا في اليد اليمنى واليسرى.

التكثيف اللحني: استخدم بالاكيريف في مصاحبة اللحن مصاحبة هارمونيات رأسية مدعومة بنغمات بدال أعلى وأسفل اللحن ربما تغير الشعور بالمركز التونالي الأصلي ريb وتبرز الدرجة الثانية والثالثة للسلم.

اللحن الشعبي الثالث: "لحن أرمني"

شكل رقم (١٠)[1]

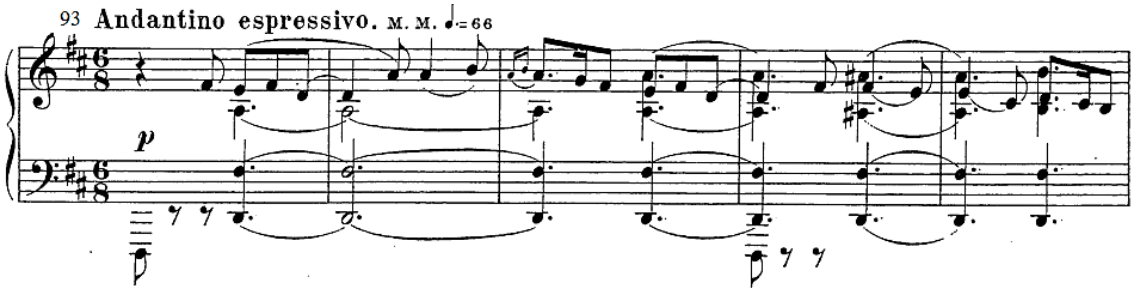
اللحن الشعبي الثالث المستخدم في الفانتازيا الشرقية "إسلامي"

تحليل اللحن الشعبي

التونالية: سي الصغير.

البناء اللحني: يتكون اللحن من عبارة مطولة تحتوي على قسمين، الثاني هو تكرار للأول مع تغيير شكل القفلة لتنتهي في سلم سي الصغير، ويتميز هذا اللحن الشعبي عن اللحنين السابقين بنموذج إيقاعي أكثر ثراءً يظهر به قيم إيقاعية كبيرة والمسافات اللحنية المستخدمة يغلب عليها مسافة الثانية بينما تظهر مسافة الثالثة مرتين فقط –صاعدة وهابطة– مع استخدام مسافة الخامسة الصاعدة في المازورة الثانية وهي لم تظهر في اللحنين السابقين.

تناول بالاكيريف للحن الشعبي



شكل رقم (١١)

الفانتازيا الشرقية "إسلامي" من م٩٣ : م٩٧.

التونالية: سي الصغير.

التناول اللحني والإيقاعي: استخدم بالاكيريف اللحن الشعبي في نفس الطبقة الصوتية وبنفس الميزان الأصلي دون أي تغيير مع الحفاظ على نفس الأبعاد اللحنية والمسار اللحني بنفس الشكل الأصلي

[1] M.D. Calvocoressi, "A Note on Folk-Song in Modern Music," 69.

ولكن مع اختزال وتغيير بعض القيم الإيقاعية الممتدة في اللحن الأصلي بأخرى أقل منها والذي أدي لتقليل الطول البنائي للحن ليصبح خمسة موازير بدلا من ستة كما في اللحن الأصلي.

التكثيف: استخدم بالاكيريف تكثيف هارموني رأسي في مصاحبة اللحن وتؤكد التآلفات المستخدمة هنا على تآلف سي الصغير في انقلابه الأول على الرغم من تأخير ظهور نغمة سي في اليد اليمنى لآلة البيانو، مع استخدام نغمتي ري وفا بشكل ممتد في صوت الباص.

المثال الثالث: أغنية جورجية" Georgian song

كتب بالاكيريف هذه الأغنية مباشرة بعد رحلته الثانية إلى القوقاز عام ١٨٦٣، ولذلك تحتوي هذه الأغنية على انطباعات كثيرة من القوقاز، ولقد أشار "تاروسكين" Taruskin أن هذه الأغنية تعكس ملامح تركية وفارسية بدلاً من الملامح الجورجية التي تحمل عنوان الأغنية. [١]

ولقد استخدم بالاكيريف في هذه الأغنية نموذجين لحنيين مستمدين من أغنية شعبة جورجية بعنوان "آه الصباح" Akh, dilav بالإضافة إلى رقصة شعبية جورجية بعنوان "بيركولي" Perkhuli، ويوضح الشكل التالي (شكل رقم ١٢) الأغنية الشعبية "آه الصباح" Akh, Dilav.

أولا: الأغنية الشعبية "آه الصباح" Akh, Dilav

شكل رقم (١٢) [٢]

تدوين بالاكيريف للأغنية الشعبية الجورجية "آه الصباح" Akh, dilav، م١ ، م٩ : م١٢.

تحليل اللحن الأصلي

التونالية: سلم فا# الصغير مرفوع الدرجة الرابعة[٣] وتُعرف هذه التونالية في الموسيقى الغربية بـ "السلم الغجري".

[1] Richard Taruskin, *Defining Russia Musically*, (Princeton University Press, January 15, 2001) 158.

[2] Adalyat Issiyeva, *Representing Russia's Orient: From Ethnography to Art Song*, (New York: Oxford University Press, 2020), 175.

[٣] وتعرف هذه التونالية في موسيقانا العربية بـ "عقد النوأثر".

البناء اللحني: يتميز النموذج الأول بالحركة السلمية الصاعدة على دوبل كروش يتبعها استقرار على نغمة أطول، بينما يتميز النموذج الثاني باستخدام إيقاع تقاسيمي *parlando rubato* بالإضافة إلى ظهور مسافة الثانية الزائدة.

تناول بالاكيريف للحن الأغنية الشعبية

شكل رقم (١٣)

أغنية جورجية Georgian song لبالاكيريف

التونالية: سلم سيb الصغير

التناول اللحني والإيقاعي: ظهر استخدام بالاكيريف للنموذج الأول من الأغنية الشعبية كنموذج لحني رئيسي في بناء مؤلفته "أغنية جورجية" Georgian song واستخدمه عدة مرات على مدار المؤلفة حيث يظهر لأول مرة في مقدمة البيانو في مازورة ٢ واستخدمه هنا في التونالية الأصلية سيb الصغير مع لمس الدرجة السادسة المرفوعة للسلم (صول بيكار) للحصول على انطباع مقام دوريان[١]، ويظهر النموذج مرة أخرى في أناكروز مازورة ٧ وبشكل أكثر وضوحاً في لحن الغناء ويتميز اللحن هنا بظهور الرابعة المرفوعة للسلم –مي بيكار– والتي تشير بقوة إلى السلم الغجري، ثم يظهر مرة أخري في مازورة ١٤ مصوراً بمسافة خامسة لأسفل ويتميز اللحن هنا بالاستقرار على

[١] وتعرف هذه التونالية بمقام النهاوند الكبير في موسيقانا العربية.

الدرجة الخامسة للسلم (فا) وتشير التونالية هنا إلى مقام الفريجيان على درجة الفا، ويظهر نفس النموذج مرة أخري في مازورة ٤٩ في سلم ريb الكبير ولكن مع تأكيد سادسة السلم المخفضة سيbb في مصاحبة البيانو، ثم يعاد النموذج مرة أخري في مازورة ٥١ وبنفس الشكل المستخدم في مازورة رقم ٧ والذي يُظهر السلم الغجري مرة أخري.

ومن الواضح أن بالاكيريف كان مغرم جدا بهذه النوعية من الألحان الشعبية حيث استخدم اللحن الشعبي الواحد أحياناً في أكثر من مؤلفة وفي بعض الأحيان لم يكتفي باستلهامها داخل مؤلفاته الموسيقية بل قام بمشاركة هذه الألحان الشعبية مع زملائه وخاصة مجموعة الخمسة الكبار الذين اعدوا استخدام بعضها في مؤلفات لاحقة ومنهم على سبيل المثال ريمسكي كورساكوف الذي تناول نفس اللحن الشعبي لأغنية "آه الصباح" في الحركة الثانية من المتتالية الأوركسترالية "شهرزاد" Scheherazade.

ويظهر في الشكل التالي استلهام بالاكيريف لنفس النموذج الأول من الأغنية الشعبية "آه الصباح" كنموذج رئيسي في الفكرة الثانية من مؤلفته السريناد الإسبانية Spanish Serenade في إطار نفس الميزان المستخدم في الأغنية الجورجية وهو 3/4 وبنفس الشكل المستخدم مع استخدام قيم إيقاعية مضاعفة عن تلك المستخدمة في الأغنية الجورجية.

شكل رقم (١٤)

بداية الفكرة الثانية من السريناد الإسبانية لبالاكيريف من م٤٣ : م٥٢.

بينما يظهر تناول بالاكيريف للنموذج الثاني من الأغنية الشعبية من خلال استخدام مسافة الثانية الزائدة بشكل متكرر على مدار الأغنية وبشكل يتشابه مع الحركة اللحنية الهابطة التي تميز النصف الأخير من النموذج الثاني ويظهر ذلك بوضوح في مازورة ٥١ و٥٢.

شكل رقم (١٥)

"أغنية جورجية" Georgian song لبالاكيريف من أناكروز م٥١ : م٥٢.

التكثيف اللحني: استخدم بالاكيريف هارمونيات رأسية كثيفة –متوازية غالباً– في مصاحبة النموذج الأول والثاني في أغنيته "أغنية جورجية" مع إضافة خطوط لحنية بوليفونية تدعم لحن الغناء وفي بعض الأحيان تبرز لحن الغناء، وتساعد الهارمونيات الرأسية التي استخدمها بالاكيريف في إبراز ملامح مختلفة للخطة الهارمونية والتي لم تظهر في لحن الغناء، فعلى سبيل المثال في مازورة ٤٨ و٤٩ تظهر في مصاحبة البيانو الدرجة السادسة المخفضة والمؤكدة أكثر من مرة والتي لم تظهر في لحن الغناء.

ثانيا: رقصة شعبية جورجية بعنوان "بيركولي" Perkhuli

شكل رقم (١٦)[1]

تدوين بالاكيريف للرقصة الشعبية الجورجية "بيركولي" Perkhuli

تحليل اللحن الشعبي

التونالية: مقام دوريان مصور على درجة لاb مع استخدام مركز تونالي "ري" مع خفض الدرجة الخامسة للمقام[٢].

البناء اللحني: كل مازورة من اللحن الشعبي تمثل نموذج لحني مستقل، واللحن بالكامل يسيطر عليه الخطوات السلمية ولا يظهر أي قفزات سوى قفزة الرابعة التامة في نهاية المازورة الثانية.

[1] Adalyat Issiyeva, *Representing Russia's Orient,"* 176.

[٢] يقابل هذا التكوين التونالي مقام النهاوند المرصع في موسيقانا العربية.

تناول بالاكيريف للحن الرقصة الشعبية "بيركولي" Perkhuli

شكل رقم (١٧)

"أغنية جورجية" Georgian song لبالاكيريف من م٢٠ : م٢٤.

التونالية: يتحرك لحن الغناء مع الخط اللحني لليد اليمنى في آلة البيانو في سلم صولb الصغير بينما تُشير تآلفات البدال المستخدمة في اليد اليسرى لآلة البيانو إلى سلم ريb الكبير.

التناول اللحني والإيقاعي: استلهم بالاكيريف الحركة اللحنية المميزة للمازورة الثانية من لحن الرقصة الشعبية "بيركولي" في الفكرة الثانية من أغنيته الفنية "أغنية جورجية" حيث تظهر بشكل جزئي في مازورة ٢٠ ثم بشكل أوضح في مازورة ٢٢ و٢٣ و٢٤، ولكن في إطار ميزان 3/4 الذي يختلف عن اللحن الشعبي الأصلي 2/4، واستخدم بالاكيريف في لحن الغناء سلم صولb الصغير وهو يشترك مع اللحن الشعبي الأصلي معظم علامات الدليل المستخدمة ويختلف معه فقط في درجة الركوز والثالثة المخفضة للسلم (سيbb).

ويظهر النموذج اللحني للرقصة الجورجية "بيركولي" في الفقرة الختامية لآلة البيانو في الأغنية الفنية "أغنية جورجية" ويظهر هنا بشكل أبرز وأقرب إلى اللحن الأصلي للرقصة الشعبية حيث يظهر المسار اللحني والنموذج الإيقاعي للحن الرقصة الشعبية بوضوح مع استخدام نفس المسار التونالي

المستخدم مع اللحن الشعبي الأصلي، وقام بالاكيريف هنا بدمج النموذج الأول من الأغنية الشعبية "آه الصباح" مع النموذج اللحني للرقصة الشعبية "بيركورلي" وبشكل بارز لكلا النموذجين في مازورة ٥٩ من أغنيته الفنية "أغنية جورجية" كما يظهر في الشكل التالي.

شكل رقم (١٨)

"أغنية جورجية" Georgian song لبالاكيريف م٥٩.

التكثيف اللحني: استخدم بالاكيريف في مصاحبة لحن الرقصة الشعبية "بيركولي" تآلفات ونغمات بدال مستمرة طوال الفقرة اللحنية التي يظهر بها اللحن لإبراز اللحن الشعبي الأصلي.

نتائج البحث

من خلال الدراسة التحليلية لعينة البحث المستخدمة يظهر تناول بالاكيريف لمجموعة من الألحان التي تحمل الطابع الشرقي سواء من الناحية الإيقاعية أو من الناحية التونالية، وفي معظم الأحيان يقوم بالاكيريف بمُعالجة اللحن الشعبي من خلال إدخال تعديلات تونالية أو إيقاعية أو لحنية على اللحن الأصلي، ففي بعض الأحيان يستخدم السلم الصغير بدلاً من الكبير مثل استخدام سلم ري# الصغير بدلا من مقام الليديان المصور على درجة الري كما في المثال الأول "القصيد السيمفوني تمارا" وأحياناً استخدام نفس التونالية مع تغيير درجة الركوز فقط من خلال الخطة الهارمونية المستخدمة لتأكيد السلم الكبير بدلا من مقام الدرجة الثالثة –مقام الفريجيان– كما في اللحن الشعبي الأول من المثال الثاني "الفانتازيا الشرقية إسلامي".

ولقد أدخل بالاكيريف بعض التعديلات على التونالية الأصلية لإضفاء المزيد من التأثيرات الشرقية على اللحن الشعبي الأصلي مثل السادسة المرفوعة في السلم الصغير لاستحضار مقام الدوريان المميز بسادسته المرفوعة كما في المثال الأول "القصيد السيمفوني تمارا" أو الرابعة الزائدة في السلم الصغير للحصول على تأثير السلم الغجري كما في اللحن الشعبي الأول من المثال الثالث "أغنية جورجية".

والكثير من هذه التونالیات التي استخدمها بالاكيريف هي تونالیات متماثلة مع أخرى عربية فالسلم الغجري يقابل مقام النوأثر ومقام الدوريان يقابل مقام النهاوند الكبير ومقام الفريجيان يقابل مقام الكرد في موسيقانا العربية.

بينما من الناحية الإيقاعية فغالباً ما يستخدم بالاكيريف التركيب الإيقاعي للحن الشعبي في صورته الأصلية وربما فقط مضاعفة القيمة الإيقاعية للنغمات كما ظهر المثال الأول "القصيد السيمفوني تمارا" وفي اللحن الشعبي الأول والثاني من الفانتازيا الشرقية "إسلامي" وبشكل قليل إدخال تعديلات طفيفة على التركيب الإيقاعي مثل اختزال القيم الإيقاعية الممتدة لتقليل الطول البنائي للحن الشعبي داخل المؤلفة كما ظهر في اللحن الشعبي الثالث في الفانتازيا الشرقية "إسلامي" بينما يظهر الموتيف الإيقاعي بشكل واضح وبنفس الشكل الأصلي في اللحن الشعبي الأول من المثال الأخير "أغنية جورجية".

وفي معظم الأحيان يستخدم بالاكيريف نفس الميزان الأصلي المرتبط باللحن الشعبي، وأحيانا أخرى يستخدم اللحن الشعبي في صورته الأصلية مع الاكتفاء فقط بتغيير الميزان واستخدام وحدة الدوبل كروش بدلا من الكروش كما في اللحن الشعبي الثاني من المثال الثاني "الفانتازيا الشرقية

إسلامي"، وبشكل نادر استخدم بالاكيريف ميزان ثلاثي بدلاً من الميزان الثنائي المميز للحن الشعبي الأصلي كما في اللحن الشعبي الثاني من المثال الثالث "أغنية جورجية".

ولقد استخدم بالاكيريف في مصاحبة هذه الألحان الشعبية أشكالاً مختلفة من التكثيف، حيث استخدم التكثيف الهارموني الرأسي في معظم الأحيان حيث ظهر التكثيف الهارموني في الأمثلة الثلاث بشكل عام، وفي بعض الأحيان أضاف بالاكيريف خطوط لحنية بوليفونية كما في المثال الثاني "الفانتازيا الشرقية إسلامي"، وأحياناً أخرى نسيج هيتروفوني المميز لموسيقى الجاميلان والذي استخدمه بالاكيريف مع المثال الأول "تمارا" ويظهر أيضاً استخدام بالاكيريف بكثرة لأسلوب نغمات أو تآلفات البدال التي تمنح الدور الأكبر للحن الرئيسي كما يظهر في المثال الثالث "أغنية جورجية".

توصيات البحث

يقترح الباحث مجموعة من التوصيات أهمها

١- الاهتمام بتوفير المدونات الموسيقية لبالاكيريف سواء للبيانو أو الأوركسترا أو الأغاني الفنية.

٢- الاهتمام بعمل مؤتمرات عن الاستشراق في الموسيقي وأساليب استلهام الموسيقى الشعبية.

٣- حث شباب المؤلفين المصريين والعرب على استلهام الألحان الشعبية العربية ولا سيما الألحان الشرقية التي تحتوي على أرباع الأتوان لما فيها من ثراء كبير ومعالجتها في إطار مؤلفات قومية عالمية تصل لشتى أنحاء العالم.

٤- إدراج الألحان الشعبية المصرية في مناهج التربية الموسيقية لمراحل التعليم المختلفة لتنمية الروح القومية لدى الطلاب في المدارس والجامعات.

قائمة المراجع

أولا: قائمة المراجع العربية:

١) سمحة الخولي: القومية في موسيقا القرن العشرين، *عالم المعرفة*، الكويت: مجلس الآداب والعلوم والثقافة، ١٩٩٢.

ثانيا: قائمة المراجع الأجنبية:

2) Andreeva, Elena. *Russia and Iran in the Great Game Travelogues and Orientalism*, 1st edition, New York: Routledge, 2007.
3) Cheesman, Tom. "Turkish German Self: Displacing German-German Conflict in Orientalist Street Ballads," *in Imagined States: Nationalism, Utopia, and Longing in Oral Cultures*, ed. Del Giudice and G. Porter, Logan: Utah State University Press, 2001.
4) Devoto, Mark. "The Debussy Sound: Colour, Texture, Gesture," in *The Cambridge Companion to Debussy*, ed. Simon Trezise, Cambridge University Press, June 2003.
5) Glebov, V.P. "Балакирев в Историч. Вестнике" [M.A. Balakirev: From Memories] *Istoricheskii Vestnik*, December, 1916.
6) Golovinsky, G.L. "Мусоргский 7и фольклор" [*Musorgsky and Folklore*] Moscow: Muzyka, 1994.
7) Iastrebtsev, V. V. "N.A. Rimsky-Korsakov", *Vospominaniia*, vol. 1, 1886-1897. Leningrad: Muzgiz, 1958.
8) Issiyeva, Adalyat. "Nikolay RImsky-Korsakov and His Orient *Marina Frolova-Walker*, Princeton University Press, 2018.
9) ———————. *Representing Russia's Orient: From Ethnography to Art Song*, New York: Oxford University Press, 2020.
10) Lieven, Dominic. ed., *The Cambridge History of Russia, Imperial Russia, 1689-1917, Vol. 2*, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2006.
11) Maes, Francis. *A History of Russian Music: From Kamarinskaya to Babi Yar* Berkeley: University of California Press, 2002.
12) Norio, Umetsu. "Oriental Elements in Russian Music and the Reception in Western Europe: Nationalism, Orientalism, and Russianness", *Slavic-Eurasian Research Center*, Sapporo, Japan, 2013.
13) Oye, Schimmelpenninck van. *Russian Orientalism: Asia in the Russian Mind from Peter the Great to the Emigration*, Yale University Press, 2010.
14) Rimsky-Korsakov, Nikolai. *My Musical Life*, translated from the revised second Russian edition by Yehudah Yofe, New York: Tutor Publishing Co., 1936.

15) Said, Edward W. *Orientalism*, New York: Vintage Books, 1978.
16) Scott, Derek B. "Orientalism and Musical Style," *The Musical Quarterly*, Vol. 82, No. 2, Oxford University Press, Summer, 1998.
17)
18) Sinclair, A. T. "Gypsy and Oriental Music," *The Journal of American Folklore*, Vol. 20, No. 76. American Folklore Society, 1907.
19) Taruskin, Richard. *Defining Russia Musically*, Princeton University Press, January 15, 2001.
20) ———————. "Music in the Nineteenth Century", *The Oxford History of Western Music*, v. 3, Oxford: Oxford University Press, 2010.
21) Walker, Marina Frolova. *Rimsky-Korsakov and His World*, Princeton University Press, September 11, 2018.
22) Zaitseva, T. A. "М. А. Балакирев" [*Milii Alekseevich Balakirev*. *Istoki*,] Saint Petersburg: Kanon, 2004.

ملخص البحث

الاستشراق في موسيقى بالاكيريف وأسلوب تناوله للألحان الشرقية

الاستشراق يعتبر أشهر جوانب الموسيقى الروسية ولقد ظهرت ملامحه الأولية في موسيقى جلينكا حيث استخدم في أوبراه الثانية رقصات شعبية عربية تركية وقوقازية، ولقد سافر بالاكيريف في رحلات عديدة في مناطق القوقاز وغيرها من مناطق الشرق واستمع هناك إلى الألحان الشرقية التي أعجب بها واستلهمها في مؤلفاته اللاحقة، ويسهم هذا البحث في التعرف على أسلوب بالاكيريف في تناول هذه الألحان الشرقية داخل مؤلفاته، ولقد استند الباحث على ثلاث دراسات سابقة تتناول مفهوم الاستشراق والموسيقى الشرقية، وتناول الإطار النظري للبحث مفهوم الاستشراق بشكل عام والاستشراق الروسي والعناصر التي ساعدت على تشكيل الهوية القومية الروسية، واستعرض الباحث بعد ذلك أهم سمات الموسيقى الشرقية بالإضافة إلى نبذة عن حياة بالاكيريف وأهم فترات حياته التي ساعدته على التعرف على الموسيقى الشرقية.

وفي الإطار العملي قام الباحث بتحليل ثلاث أمثلة يظهر بها استلهام بالاكيريف لألحان شعبية شرقية، ثم اختتم الباحث هذا البحث بنتائج البحث ثم قائمة المراجع المستخدمة ثم ملخص البحث باللغة العربية والإنجليزية.

Research Summary

Orientalism in Balakirev’s music and his treatment's style of oriental melodies

Orientalism is the most famous aspect of Russian music, and its initial features appeared in Glinka's music, where he used in his second opera, Arab, Turkish and Caucasian folk dances. This research contributes to identifying Balakirev’s style of inspiring these oriental melodies within his compositions. The researcher relied on four previous studies dealing with the concept of Orientalism and oriental music. The theoretical framework of the research dealt with the concept of Orientalism in general, Russian Orientalism, and the elements that helped form the Russian national identity. The researcher reviewed After that, the most important features of oriental music, as well as an overview of Balakirev's life and the most important periods of his life which helped him learn about oriental music.

In the practical framework, the researcher analyzed three examples in which Balakirev was inspired by oriental folk melodies, then the researcher concluded this research with the results of the research, then a list of used references, and then a summary of the research in Arabic and English.