

تأثر ريمسكي – كورساكوف في موسيقا الشرق، شهرزاد أنموذجاً

علاء معين فريخ ناصر، قسم الموسيقى، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، الأردن

تاريخ القبول: 2020/12/1

تاريخ الاستلام: 2020/8/19

The Impact of Rimsky– Korsakov in Eastern Music. (Scherzade as a Model)

Ala Muin Naser, Music Department, College of Fine Arts, Yarmouk University, Jordan.

Abstract

This study dealt with many creative aspects of the cultural and aesthetic essence of perception and presentation of oriental thought in Rimsky-Korsakov Symphony Compositions. In other words, it aims at an exploration of oriental musical features in Rimsky-Korsakov's work.

«Musical art is one of the timeless and placeless aspects of human civilization. Thus, the study of oriental subjects in Russian music does not lose its importance in the twenty-first century because the East was and remains one of the most important sources of world culture and thought. It has always attracted the attention of different segments from different parts of the world interested in the various feature of its cultures.

Russian musicians have sought to confirm their theories and concepts related to the essential issues of existence, to interpret the image of the East in different ways, and to find what resembles their vision of the world and their artistic expression.

The national music of the Russian people consists of two components. The first of these is a tremendously diverse heritage of folk tunes that represent the various regions, while the other is a liturgical component that goes back to Byzantine and Eastern origins. Russian music is the music of an ancient people who have their own character and possess all the folkloric and inherited components that distinguish them from other peoples. This study aims to focus on the artistic representation of eastern thought in Rimsky-Korsakov's Symphony Compositions. The study also traces the theoretical positions advanced in the European and Eastern musical studies of his works. The results of the study showed that Rimsky-Korsakov adopted the method and style of literary narration or telling used in *A Thousand and One Nights*. His music was characterized by the dominance of the main maqam, and the maqam transitions with the presence of various variations and rhythmic movements of an oriental character, in addition to the use of eastern rhythms and maqamat in order to show the extent to which he was influenced by oriental music.

Rimsky used his melodic ideas to serve the musical, "Scheherazade", which employs a literary storytelling style.

keywords: The East, Scheherazade, Symphony, Orchestral distribution.

الملخص

تناولت هذه الدراسة العديد من الجوانب الإبداعية والجوهر الثقافي والجمالي للإدراك والعرض الفني للفكر الشرقي في مؤلفات ريمسكي كورساكوف السيمفونية. بمعنى آخر استكشاف المعالم الموسيقية الشرقية في أعمال ريمسكي كورساكوف. إن الفن الموسيقي هو أحد أوجه الحضارة الإنسانية. فدراسة الموضوعات الشرقية في الموسيقى الروسية لا تفقد أهميتها في القرن الحادي والعشرين؛ لأن الشرق كان ولا يزال أحد أهم جوانب الفكر الثقافي العالمي، فلقد لفت دائماً انتباه الشرائح المختلفة من مختلف أنحاء العالم من المهتمين بمعالمه المتنوعة. هذا وقد سعى الموسيقيون الروس لتأكيد نظرياتهم ومفاهيمهم المتعلقة بالمسائل الجوهرية في الوجود، وتفسير صورة الشرق بطرق مختلفة، وإيجاد ما يشبه رؤيتهم للعالم والتعبير الفني الخاص بهم. تتكون الموسيقى القومية للشعب الروسي من عنصرين أحدهما تراث متنوع هائل من الألحان الشعبية التي تمثل مختلف الأقاليم، والعنصر الأخر طقوسية ترجع إلى أصل بيزنطي وشرقي، فالموسيقا الروسية هي موسيقا شعب عريق يمتلك كل المقومات الفلكلورية والمتوارثة التي تميزه عن الشعوب الأخرى- تشكل بطابعها الخاص منهلاً للمؤلفين الموسيقيين الروس. تهدف هذه الدراسة إلى التركيز على الناحية الفنية للفكر الشرقي في مؤلفات ريمسكي كورساكوف السيمفونية. وتتبع منهجية الدراسة على المواقف النظرية للدراسات الموسيقية الأوروبية والشرقية في أعماله. ومن نتائج الدراسة اعتماد ريمسكي- كورساكوف على طريقة وأسلوب سرد القصة الأدبية (ألف ليلة وليلة). اتسمت الموسيقى عنده بسيطرة المقام الأساس، والتنقلات المقامية مع وجود التنويعات والتنقلات الإيقاعية المختلفة ذات الطابع الشرقي، إضافة إلى استخدام المقامات والضروب الإيقاعية الشرقية بهدف إظهار مدى التأثير في الموسيقى الشرقية، لقد وظف ريمسكي أفكاره اللحنية لخدمة المقطوعة الموسيقية (شهرزاد)، التي تتبع أسلوب سرد القصة الأدبي.

الكلمات المفتاحية: الشرق، شهرزاد، سيمفونية، التوزيع الأوركستراي.

المقدمة

انعكس الشرق⁽¹⁾ في مؤلفات ريمسكي- كورسكوف (1844- 1908) الموسيقية، وهو من أشهر الموسيقيين الروس في القرن التاسع عشر. وهو يحتل مكانة متميزة بسبب تفرد أسلوبه وأصالته وصدق انتماؤه وغازرة مؤلفاته وتنوعها في الأساليب والمعالجات الدراماتيكية والتلحينية واستخدام معرفته واضطلاعه على علوم الهارموني والكتروبوينت والتوزيع الآلي الأوركسترالي السيمفوني موظفاً هذا العلم في خدمة موسيقاه. إن السمة المميزة الأساسية لإبداعه هي الألحان الغنائية، والاتجاهان الرئيسيان لإبداعه هما التاريخ الروسي، وعالم الحكايات والملاحم. نشر الكثير من الأغاني الشعبية. وأسس ريمسكي كورسكوف مدرسة للملحنين وعمل مدرسا ثم مديرا للكونسرفتوار في بطرسبورغ. ونشر كتابا في الهارموني (1884) وكتابا آخر حول تنظيم الأوركسترا (1896)، كما جسد المؤلف الموسيقي معارفه وخبرته بالإضافة إلى الأعمال الأوبرالية في بعض المؤلفات الأخرى مثل السيمفونية الثالثة ورباعي الوترية والمقطوعات السيمفونية الرائعة (الكابريشو الاسبانية) و(شهرزاد) و(دوبينوشكا)، ومن أهم أعماله الأوبرالية: (فتاة الثلج) في (1882) و(سادكو) في (1898) و(الديك الذهبي) في (1909).

مشكلة الدراسة

لم تقدم أبحاث ودراسات أكاديمية سابقة تتناول الطريقة التي تأثر بها المؤلف ريمسكي- كورسكوف بموسيقا الشرق وخاصة ضمن أعماله ومؤلفاته الموسيقية. رأى الباحث القيام بدراسة تحليلية لأحدى مؤلفاته وهي مؤلفة (شهرزاد) للتعرف على كيفية تناوله لهذا النوع من المؤلفات وكيفية توظيف موسيقا الشرق من خلال التحليل والتوزيع الأوركسترالي وهو المجال الذي تندرج فيه الدراسة.

أهمية الدراسة

تأتي أهمية هذه الدراسة من الحاجة إلى تسليط الضوء على العديد من الجوانب الإبداعية لدى ريمسكي- كورسكوف في الدراسات الموسيقية العربية الحديثة. كما تكمن أهمية الدراسة في حقيقة أن ريمسكي- كورسكوف يجمع في سيمفونية شهرزاد تقاليد الموسيقى الروسية والشرقية. ومن هنا يحتل الشرق من بين المواضيع المطروحة مكانة خاصة، سيتم التفكير في انعكاسه لأول مرة في هذه الدراسة.

أهداف الدراسة

تهدف هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على الجوهر الثقافي والجمالي للإدراك والعرض الفني للفكر الشرقي في مؤلفات ريمسكي كورسكوف السيمفونية؛ بمعنى آخر استكشاف المعالم الموسيقية الشرقية في أعمال ريمسكي كورسكوف.

أسئلة الدراسة

1. ما هي الاتجاهات الرئيسية لتطور المواضيع الشرقية في الموسيقى الروسية؟
2. ما هي الظروف التاريخية المحددة والأسباب التي دفعت المؤلف إلى موضوع الشرق؟
3. ما هو الأسلوب الذي اعتمده ريمسكي- كورسكوف في تأليف هذه الموسيقى؟

أصالة الدراسة

لم يتم تجاهل ريمسكي كورسكوف من قبل الباحثين الذين نظروا في مسائل نشأته الإبداعية ومؤلفاته الموسيقية. ومع ذلك، فإن البحث العربي الحديث في دراسة موسيقا ريمسكي كورسكوف يأخذ خطواته الأولى، خاصة إذا ما أردنا الكشف عن مصلحة المؤلف الموسيقي بموسيقا الشرق. ومن هنا تبدو الدراسة الشاملة للسّمات والأشكال الرئيسية لموسيقا ريمسكي كورسكوف محور حدث هذه الدراسة.

منهج الدراسة

تستخدم هذه الدراسة المواقف النظرية للدراسات الموسيقية الأوروبية والشرقية التي تنعكس في أعمال

ريمسكي كورسكوف، كما وسيتم الاستفادة من تجربة الباحثين الرواد في دراسة موسيقا ريمسكي كورسكوف بعين الاعتبار.

1. منهج البحث: المنهج الوصفي (تحليل المحتوى).
2. عينة البحث: تم اختيار (السيمفونية شهرزاد) كعينة مقصودة من مؤلفات ريمسكي كورسكوف، وقد قام بتأليفها عام (1888).
3. أدوات البحث: المدونات الموسيقية، مواقع التواصل الاجتماعي والإنترنت.

حدود البحث

1. تقتصر حدود البحث على سيمفونية شهرزاد للمؤلف ريمسكي- كورسكوف عام (1888) من خلال:
 1. الحركة الأولى: البحر وسفينة السندباد.
 2. الحركة الثانية: أمير الكالندري.

مصطلحات البحث

القوى التعبيرية، (Expressive powers):

هي سمة الموسيقى التي تنتج من خلال التنوع في مستوى الصوت، وهي تشتمل على رموز وعلامات تعبر عن حجم الرنين الصوتي وتسمى أدوات التعبير، وهي تعبر عن طابع وروح أداء الألحان (Jacob,1979).

الحليات الهارمونية، (Harmonic ornaments):

مصطلح في التحليل الهارموني يعني نغمة ليست جزءاً من التألف الذي تُسمع معه، وهو ما يتطلب تفسيراً، وعلى سبيل المثال النغمة المرورية أو النغمة المنحنية (Micheal,2007).

الأداء، (The performance):

كمصطلح فني هو عزف المدونة الموسيقية بالتعبير المطلوب وفقاً لما أراده المؤلف (Hussain, 1997).

المصاحبة، (Accompanying):

تعني موافقة أو مساندة لدور المصاحب في العزف أو الغناء لتمييز وإثراء لحن مفرد أو مساندة لعازف أو مغنٍ منفرد (Percy,1975).

توزيع، (Distribution):

فن التنسيق العملي بين الآلات الكثيرة في الفرق الموسيقية، وذلك بتوزيعها على نظام وترتيب، لتؤدي الأنغام طبقاً للوجه الموضوع لها منذ أول الأمر، وهو أيضاً فن توزيع اللحن المصوغ أجزاء على الآلات بالتناوب بينها، كما في التحاميل والسماعيات، وفي الألحان الغنائية خاصة لا يجوز أن تكثر الآلات المصاحبة لها، فيطغى نغمها على الأصوات الطبيعية (Khashaba, 2004).

الدراسات السابقة

دراسة بعنوان (أسلوب أداء مصاحبة البيانو في مؤلفات موتسارت للآلات الخشبية) (Bassiouni: Samia: 2001). هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على أسلوب مصاحبة البيانو للآلات النفخ الخشبية عند (موتسارت) من خلال بعض مؤلفات موتسارت للآلات الخشبية بمصاحبة البيانو، كما أكدت نتائج البحث على أهمية الأسلوب الأمثل للأداء المصاحب والعلاقة الجيدة التي يجب أن تكون بين المؤدي والمصاحب حتى لا تطغى البيانو على لحن الآلة المنفردة. وتفيد هذه الدراسة البحث الحالي في إثراء الجانب النظري والمتعلق في أسلوب العزف والمصاحبة.

دراسة بعنوان (أساليب المصاحبة على البيانو للأعمال الآلية والغنائية في العصر الرومانتيكي ودور

المصاحب في أداؤها) (Agami: Walid: 1999). هدفت هذه الدراسة إلى توضيح دور المصاحب وما يتميز به في مصاحبه للأعمال الآلية أو الغنائية في العصر الرومانتيكي ووضع حلول للمشكلات الفنية والصعوبات التي تواجه أداء المصاحب لبعض الأعمال الآلية والغنائية في العصر الرومانتيكي، حيث تم شرح وعرض أهم المراحل والتطورات التي مرت بها المصاحبة على آلة البيانو للمؤلفات الآلية والغنائية في العصر الرومانتيكي، وقد نتج من البحث الراهن معرفة أهمية دور البيانو من الناحية الهارمونية البولوفونية في بعض القفزات سواء كدور مساند أو أساس منفرد والتعرف على المؤلفين من خلال طابع العصر الرومانتيكي.

دراسة بعنوان (أسلوب فرانز ليست في التوزيع الأوركسترالي من خلال القصيد السيمفوني) (Gabriel: 2013). هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على أسلوب فرانز ليست في التوزيع الأوركسترالي (المقدمات)، والتعرف على أسلوب ليست في توظيف لغته الموسيقية لخدمة البرنامج، وترجع أهمية البحث إلى فهم الدارسين المتخصصين لأسلوب فرانز ليست في التوزيع الأوركسترالي وعلاقته ببرنامج القصيد السيمفوني، ومن نتائج البحث استخدام المؤلف القوى التعبيرية بطريقة متنوعة وترتبط بالتعبير عن برنامج القصيد السيمفوني، كما وتوضح كيفية استخدام المؤلف النسيج الهوموفوني سواء البسيط أو المكثف، كما تم استخدام النسيج البولوفوني في بعض الأجزاء.

دراسة بعنوان (صيغة البناء الثنائي لدى يوهان سيباستيان باخ في مؤلفات السويت الستة لآلة التشيللو الصولو -دراسة تحليلية) (Al-Nasser: Dima: 2014). هدفت هذه الدراسة إلى التعرف ببعض ملامح صيغة البناء الثنائي لدى يوهان سيباستيان باخ في مؤلفات السويت، إذ إن مشكلة الدراسة تنبع من حقيقة اختلاف تصميم شكل البناء الثنائي المميز لنهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر، كما هو معروف بالبناء الثنائي في العصر الكلاسيكي، تكمن الأهمية لهذه الدراسة في محاولتها تقنين وإبراز الأسس النظرية لملامح صيغة البناء الثنائي. ومن نتائج الدراسة التعرف على البناء الثنائي وكيف يختلف عن شكل البناء الثنائي لنهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر.

دراسة بعنوان (الصعوبات الأدائية في صوناتين فريديريك كولواو لآلة البيانو مصنف 20، رقم 1، دراسة تحليلية) (Hamate, Lara: 2012). هدفت هذه الدراسة إلى تحديد وتصنيف أهم الصعوبات الأدائية عند المؤلف، وتحديد أبرز الصعوبات التي وردت في الصوناتين، وعلى وضع تمارين تقنية موجهة لتذليل الصعوبات الأدائية للمؤلف كي تساعد الدارس في تخطي هذه الصعوبات، تكمن أهمية هذه الدراسة في المردود الإيجابي العائد على دارسي آلة البيانو عن طريق انتقال أثر التدريب الذي يمكنهم من وضع حلول لتذليل الصعوبات الأدائية التي قد تواجههم عند عزف العديد من المؤلفات المماثلة، وزيادة قدرتهم في السيطرة على لوحة المفاتيح والتحرك بحرية وطلاقة. ومن نتائج الدراسة تحديد وتصنيف أهم الصعوبات الأدائية بالصوناتين عينة الدراسة.

الحركة الفكرية الفنية في الإمبراطورية الروسية

تعد روسيا كبرى الدول من حيث المساحة، إذ تضم ثلاثة أرباع الإتحاد السوفيتي السابق ونصف سكانه، كل هذا يشغل مساحة واسعة من سطح الكرة الأرضية حيث تمتد من شواطئ بحر البلطيق غربا حتى شواطئ المحيط الهادئ شرقا ومن شواطئ المحيط المتجمد الشمالي شمالا إلى الحدود مع منغوليا الشعبية جنوبا، وبهذا فإن طول البلاد من الشمال إلى الجنوب يبلغ أكثر من 4000 كم، ومن الغرب إلى الشرق 10000 كم، تتطابق حدود روسيا الإتحادية على امتداد كبير مع حدود الإتحاد السوفياتي؛ فتحدها من الشمال الغربي النرويج وفنلندا، ومن الغرب جمهوريات أستونيا ولاتفيا وبيلا روسيا، وتحدها جمهورية بولونيا مقاطعة كليلينغراد، وتحدها من الجنوب الغربي جمهورية أوكرانيا، وفي القفقاس تحدها جمهوريتا جورجيا وأذربيجان، وفي سيبيريا تحدها جمهورية كازخستان، ومن ثم نحو الشرق والجنوب الشرقي جمهورية الصين وجمهورية منغوليا، وفي الشرق يحد الجزء الأخير من الحدود البرية جمهورية كوريا فضلا عن أنها تجاور

قارة أمريكا الشمالية عبر مضيق بيرنج وألاسكا وجزر الأليوشن (Salma, 2005). إن التواجد الجغرافي لروسيا في القارتين الأوروبية والآسيوية أعطاها بعدا أوراسيا ذا نكهة خاصة ثقافية وروحية، يندمج فيها الغرب والشرق في أكثر من حالة، إن الخصوصية الروسية هي نتيجة تمازج وتفاعل بين مجموعة عناصر دخلت على هذا الكوكب، إن سحر المخيلة الروسية المتمثل بأشعار بوشكين وينسن وبولك وأكودجافا، وفي الإشراقات المبدعة لدى دوستويفسكي ورحمانوف وسكريابين، عكست سحر الجوانب الخفية في عالم الطبيعة والحيوان وحركتها لدى تشايكوفسكي ورحمانوف وسكريابين، عكست سحر الجوانب الخفية في عالم الطبيعة والحيوان والإنسان والتي ظهرت في أعمال بأجوف ونوسوف، وفي الرقص، الجسد الروسي المتباهي مع موسيقاه ومع كل مشاعر الحزن والفرح والبطولة والانكسار في باليه بافلوا، وفي سيمفونية الأطياف والألوان الداكنة والفتحة التي تعكس الطبيعة الجغرافية والإنسانية، وتتجلى في ريشة سيروف وربين وسوريكوف ويربخ وزفرييف، وهكذا في الدراما الروسية التي أبدعها مخرجون مسرحيون أمثال ستانيسلافسكي ومايرخولد ولويموف (Suhail, 2010). الواقعية هي سمة الروح الروسية، وهذه الروح ليست روحانية أو صوفية، وإن الأدب الروسي لم ينشأ إلا في ظل الواقعية وبساطة الحياة، كان المبدأ الموجه للروس في الفن هو الهدف والتماس الحقيقة حيث يدعون إلى فن مرتبط بالشعب ومعبّر عن صوت الإنسان ولا سيما الفلاح (Yahya, 2000)، إن العقلية الروسية والعقلية المشرقية العربية كلتاهما تحمل ذاكرة الروس والمشاركة عبر تجاربهم التاريخية أو عبر تفاعلهم مع الحضارات والثقافات الأخرى، لقد نشأت وتطورت في هذا المناخ الثقافي الدولي ومرت بمراحل متنوعة كل مرحلة كانت تتميز بخصائص معينة يحددها المناخ السياسي والفكري والعلمي الذي كان يطبع هذا العصر أو ذلك. ومع نشوء حركة الاستشراق فيها -التي تميزت بخصائص كثيرة عن المدرسة الاستشراقية الأوروبية الغربية- تكون العلاقات الثقافية الروسية - العربية (الشرقية) قد دخلت مرحلة جديدة، وكان لها دور مهم في تكوين الشخصية الثقافية الروسية، إن الشاعر الكازاخية سليمانوف يؤكد الدور المميز الذي أدته الآداب الآسيوية الشرقية في تكوين الشخصية الثقافية الروسية، إن اهتمام الروس بالعرب يرجع إلى بداية الرحلات التجارية والبعثات الدينية الأرثوذكسية إلى الأماكن المقدسة في فلسطين، فالعلاقات التجارية كانت تتم بين تجار المشرق العربي وتحديدا تجار بغداد وتجار شعوب آسيا الوسطى لتمتد إلى السوق الكيفية الروسية (Suhail, 2010). لقد تزايد الاهتمام العلمي والأدبي الروسي بالثقافة العربية بعد ترجمة كتاب (ألف ليلة وليلة) بين أعوام (1763-1771) وطبع بعدئذ خمس مرات في أعوام (1776، 1789، 1796، 1803)، لقد أحدث هذا الكتاب ضجة كبيرة في الأوساط الروسية الثقافية وكان له تأثير ملحوظ بين الأدباء الروس بترجمة قصص ونوادر وحكايات شرقية وعربية عن الفرنسية على سبيل المثال (عمر وقصص عربية)، و(طرائف آسيوية)، و(حكايات شرقية)، وبهذا تكون الثقافة العربية في عصر كاترين قد دخلت اهتمامات ومخيلة المثقفين والأدباء الروس (Suhail, 2010). لقد دخلت الرومانتيكية إلى روسيا على يد جوكوفسكي الذي ترجم أعمال شيلر وتميزت أعماله بنبل العاطفة وبلاغة الإيقاع وعذوبة النغم ووصلت اللغة على يده إلى درجة عالية من البلاغة في وصفه لأحزان الفلاحين، وجاءت معه طائفة من الكتاب والشعراء ساهموا في الإبداع حتى جاء بوشكين الذي تأثر بشكسبير والرومانتيكيين في بلاد الغرب، ألف عمله الرائع (بوريس غودونوف) الذي صاغ منه موسورجسكي أعظم الأعمال الغنائية الدرامية. أما ليرمونتوف فقد كتب (موت الشاعر) و(حياة البطل)، وجاءت طائفة من الكتاب والشعراء بعد بوشكين وليرمونتوف كانت الفلسفة الرومانتيكية الجرمانية تغزو روسيا عن طريق شيلينغ الفيلسوف الجرمانى. لقد تميز غوغول بالواقعية، فكان ساخرا في مشاهدة الغنائية الهزلية التي يفوح منها التأمل الفلسفي العميق، وكانت لغته رائعة التعبير. دوستويفسكي الذي كتب (الجريمة والعقاب)، وليوتولستوي عاش في الريف وكان محبا للطبيعة، فقد كتب (الحرب والسلام) التي عبر فيها عن حياة الشعب الروسي ونضاله عام 1812، إلا أن

مظاهر الحساسية الروسية قد تجلت على أكملها في الإبداع الموسيقي، بينما نرى روبرت شومان وتشايكوفسكي يقعان تحت تأثير سحب الموسيقى الجرمانية، نرى فريقا كبيرا يستلهم الأدب الشعبي القومي والأغاني الفولكلورية والرقص القومي وأناشيد الطقوس الدينية أمثال جليнка ودار ومسكي ثم فريق الخمسة كما أطلق عليهم وهم بورودين، بالاكيرييف، سيزاركوي، موسورجسكي، ريمسكي- كورسكوف (Sobhi, 2000)، في نهاية القرن السابع عشر عندما بدأ تصدع الجدار الفاصل بين روسيا وأوروبا شقت الموسيقى طريقها إلى موسكو مصحوبة ببعض مستوردات أخرى من الحضارة الغربية. وابتداء من هذا العهد وعلى الأخص خلال حكم الإمبراطورات آن واليزابيث وكاترين، شاركت الموسيقى الإيطالية بصورة ملموسة في مظاهر أبهة البلاط وأشرف كثير من عظماء مؤلفي الأوبرا بأنفسهم على ممارسة الأوبرا الإيطالية. وفي سجلات التاريخ أسماء، جالوبي، ترايتا، بايزيلز، سارتي، شيماروزا وغيرهم، ولما أحس الإيطاليون باحتمال ظهور منافسة حاولوا إشباع هذه الرغبة باستلاف أوبراتهم لبعض نغمات روسية. وقد سبق أن اتجه هؤلاء الإيطاليون بالمثل إلى الأوبرا كوميك والزينجشيليل لصد تيار المنافسة، كان كاترينو كافوس (1776-180) من أوائل من اتجهوا إلى الأغنية الشعبية الروسية، إلا أن هارمونيته كانت بطبيعة الحال غير متوافقة وروح هذه الأنغام، ويمكن القول أن كافوس وضع النموذج لمدرسة الموسيقيين الروس الناهضة التي كانت تتألف من هواة ميسوري الحال (Paul, 1984). لقد أخصبت الموسيقى الروسية مؤلفات جليнка (1804-1857)، ظلت روسيا حتى القرن التاسع عشر لا تملك موسيقا سيمفونية خاصة، بالمقارنة مع بلدان أوروبا الغربية على الأقل، لكنها بقيت بالمقابل دون منافس في غزارة أغانيها الشعبية التي لم يعرف أحد كيف يستثمر ثراءها العظيم (Fouad, 1955). فكان البحث المستمر عن ألحان وأغاني تمتلك الحب والغيرة، والحقد والعذوبة، ونفاذ الصبر والحمية، واللامبالاة والانتقام، والكبرياء والتواضع، والفرح والحزن، والفقر والكرم، والنبل واليأس، والعاصفة والهدوء، التي سوف تنعكس جميعا في الأغاني المنتشرة من البحر الأبيض حتى ضفاف بحر قزوين وسفح جبال التبت، ومن الحدود البولونية حتى قلب التايجا السيبيري، وقد كان الروس يغنون أناشيدهم بصورة فردية أو جوقات بدون آلة موسيقية أو مع آلة واحدة أو أكثر، كانوا يغنون وهم في الحرب أو المنفى أو الأشغال الشاقة، في بيوتهم أو وهم يعملون في الحقل، يغنون الولادة والموت والزواج، ويحتفلون في أغانيهم بالبراعم إذ تتفتح، والثمار والحصاد بعد العناء الطويل. يعتبر ميخائيل جليнка سباقا إلى إدراك أن الشعب يخلق الموسيقى، فكان أول من فتح الأفق أمام الموسيقى الروسية للتطور والتغيير (Paul, 1984). لقد كان دور جليнка ودارجومجسكي طليعا في بناء أسس الفن الموسيقي الروسي في النصف الأول من القرن التاسع عشر، كما كان دور تشايكوفسكي مهما في ابتكاره لمؤلفات موسيقية عبرت الحدود الروسية ودخلت في منهج جميع المراكز الموسيقية في العالم المتمدن، وبذلك مهد تشايكوفسكي الطريق أمام تدوين الموسيقى الروسية ليستمتع العالم بمؤلفات الموسيقيين المعاصرين الروس والسوفييت أمثال (الكسندر كلازنوف، وسيرجي رحمانينوف، والكسندر سكريابين، وإيجور سترافنسكي، وسيرجي بروكوفيف، وديميتري شوستاكوفيتش، وأرام خاجادوريان، وريمسكي كورسكوف).

ريمسكي- كورسكوف، نيكولاي أندري فيتش، (1844-1908)

Rimsky- Korsakov, Nicolai Andreievitch

ولد في تكهفين في الثامن من آذار عام 1844 لأسرة أرستقراطية عريقة جدا من أصل تشيكي استوطنت الأراضي الروسية قادمة من لاتفيا في نهاية القرن الرابع عشر، ولم تكن أسرة ريمسكي- كورسكوف على الرغم من جذورها العريقة والنبيلة أسرة غنية وقد شغل والد نيكولاي (أندري بتر وفنش) (1784-1862) في وقت من الأوقات مركز نائب حاكم تكهفن، أما أمه صوفيا فاسلييفنا، فكانت تجيد العزف على البيانو والغناء. ولكن أهم الذين أثروا فيه وفي تربيته كان شقيقه فوين أندري فيتش الذي كان يكبره بعشرين سنة وكان يجيد العزف على البيانو بشكل جيد وقراءة النوتات الموسيقية، وكان هو الذي لقنه

دروس الموسيقى الأولى قبل أن يشرف أستاذ محترف هو أوليخ (Ulrich) على دراسته الموسيقية، وكان شقيقه (فوين) بحارا مشهورا، وكان نيكولاي يتمنى أن يصبح كما كانوا يسمونه في المنزل بحارا أيضا، ولكن فوين الذي كان يشغل في ذلك الوقت مركز مدير الأكاديمية البحرية في سان-بطرسبرغ، وبتدبير منه تم قبول نيكولاي في الأكاديمية البحرية 1856 (Zaid, 1998). لقد بدأ العزف على البيانو في سن السادسة، فتأقلم سريعا مع بيتهوفن وموتزارت وافتتاحيات فردي وأوبر واسبونتينني، ثم التحق سنة 1856 بالمدرسة البحرية في سان بطرسبورغ وتخرج منها ضابطا عام 1862، وهناك تعرف ريمسكي-كورسكوف إلى المسرح الغنائي من خلال أعمال مايربير وويبر وفردي وروسيني وخاصة غلينكا، ودرس البيانو على كانيلا فعرفه بأعمال باخ وشومان كما دبر لقاءه مع بالاكريف. كتب ريمسكي-كورسكوف أول سيمفونية شعرية عام 1864 ودعاها (سادكو)، وعين أستاذ للتلحين في معهد سان بطرسبورغ سنة 1871، لكنه كان قليل الإلمام بعلم الطباخ والإيقاع، فانصرف بهمة ونشاط إلى دراسة أعمال هاندل وباخ وعمق دراسته لشيروبيني وبيربليوز. وكانت لغة الإيقاع في أعمال ريمسكي-كورسكوف مستقاة من الموسيقى الشعبية، غير أنه طورها فتشابهت مع ألحان كل من لأكريف وبوردين. توفي ريمسكي-كورسكوف في ليونس عام 1908 (Leila, 1992). لم يكن نيكولاي-أندري فيتش مثل معاصره تشايكوفسكي الذي تركت أكاديمية العلوم القانونية أثرا عليه لم يستطيع التخلص منه في مستقبل أيامه، ومع أنه عانى في البداية من النظام العسكري القاسي في الأكاديمية فقد استطاع أن يتأقلم بالرغم من صغر سنه مع الروح العسكرية بسرعة، وربما ساعده على ذلك وجود شقيقه على رأس الأكاديمية، ولكن القوانين والأنظمة الصارمة طبقت عليه في النهاية بأكملها كأبي طالب آخر. تعرف خلال السنوات التي قضاها في الأكاديمية (1856-1861) على الأدب الروسي المعاصر، فقرأ خلال أوقات فراغه بوشكين وليرمنتوف وجوجل، وتردد في الوقت نفسه بمرافقة شقيقه إلى المسرح، واستمع إلى أعمال جليانكا الأوبرالية (إيفان سوسانين، وروسلان ولودميلا) واكتشف أعمال بيتهوفن السيمفونية وتأثر بسيمفونيته الريفية كثيرا، ولم يستطع شقيقه فوين الذي كان يحبه كثيرا، أن يتجاهل رغبته في دراسة الموسيقى، فعين له أستاذا جيدا للبيانو هو كانيل (Canaille)، الذي بدأ اعتبارا من عام 1859 بتلقيه أصول العزف على البيانو، ولكن اكتشف بعد قليل بأن نيكولاي أضاع سنوات طويلة دون أن يتعلم أصول العزف الصحيح، وأنه لم يعد في الإمكان تصحيح أسلوبه وتكنيحه، وفي جميع الأحوال فإن فوين الذي وافق على أن يتابع شقيقه دروس البيانو لم يكن يرغب في أن يجعل منه موسيقيا، وكان من الممكن أن تنتهي الأمور عند هذه النقطة لولا أن التقى عام 1861 بميلي بالاكريف الذي أعجب بموهبته وأعطاه بعض الدروس والنصائح، وتعرف نيكولاي عن طريقه على شاب آخر متحمس للموسيقى الروسية هو سيزار كوي، والتقى أيضا بالناقد ستاسوف (Stasov) ثم بمودست بتروفيتش موسورجسكي، وبدأ بتأليف سيمفونيته الأولى التي ساعده على تأليفها بالاكريف، ولكن شقيقه فوين ألغى مشاريعه الموسيقية عندما أصر على أن يتابع دراسته في الأكاديمية البحرية وعلى أن يقوم برحلته البحرية الأولى وهي الرحلة التي كانت شرطا أساسيا لكي ينال الطالب في الأكاديمية شهادته ويصبح ضابطا في الأسطول البحري، وفي ربيع عام 1862 وعندما كان يخوض صراعا حادا مع شقيقه حول مستقبله توفي والده، وبعد عدة أشهر ركب البحر على متن سفينة ألاماز (Almaz) في رحلة حول العالم قدر لها أن تستمر ثلاث سنوات، عانى خلالها كثيرا من النظام القاسي الذي كان يلزم الطلاب بالعمل ليلا نهارا دون توقف، بكل الأعمال ابتداء من تنظيف السفينة وانتهاء بالأعمال التكنيكية، كما عانى من دوار البحر ومن العواصف وأشعة الشمس المحرقة، ومن العادات والتقاليد المختلفة وأنواع الطعام، ولكنه كان قاسيا على ذاته، فأتاح له بناؤه النفسي والعصبي والفيزيائي القوي والمتوازن الانتصار على جميع العقبات التي واجهها، وعندما رست السفينة (ألاماز) في ميناء (كرونشتادتسك) عائدة من رحلتها حول العالم، كان بإمكانه وهو في الواحدة والعشرين من عمره أن يختار

المستقبل الذي يلائمه (Fouad, 1995). لم ترجع (ألماسة) إلى المرفأ الذي غادرتة إلا بعد ثلاث سنوات تقريبا في أيلول 1865، عرف ريمسكي-كورسكوف في هذه الرحلة لمحيطات الأشد اختلافا، وإنكلترا وألمانيا وأميركا الشمالية والبرازيل. وخلال رحلته كان يرأسل بالاكيريف بانتظام ويشغل بسمفونيته الأولى معتمدا على الأغاني الشعبية التي يرسلها ميلي إليه، وإن لم يكن لديه بيان يراجع ما يكتب من ألحان (Fouad, 1995)، وتعلم أن يحب البحر حبا عميقا، وهذا ما تعكسه موسيقاه على أفضل ما يكون بيد أن بحره غريب عن صخب المركب الشبح، يأتي ريمسكي- كورسكوف إلى حاجز السفينة يلقي ثقله عليه ساعة يرتدي الليل معطفه المرصع بالنجوم المنعكسة على مرآة المحيط السوداء الهادئة الخالية من الغضون حيث تتراءى أشبه بديدان سحرية براقا ويهمس البحر في أذنيه بأغنيته الأجل ويسلمه أسرار الألحان الصافية التي ستولد منها شهرزاد، وسادكو، والقيصر سلطان، لشد ما هو أزرق دافئ ملاطف هذا البحر العظيم، إنه يصب أقايصيص السلطانة السحرية الفاتنة ويحمل مركب السندباد في حضنه بعيدا أو يخرج من أعماقه محاربي القيصر سلطان الثلاثة والثلاثين، وزعيمهم تشيرنومور العجوز، أو يلهو بتكاسل مرافقا بهديره الرائع أغاني سادكو والتاجر الهندي وذك التاجر الآخر القادم من البنديقية، وقد علمه البحر أن يكون كلا واحدا مع الطبيعة العظيمة فيترجح في أحضانها وهي تهدد بعذوبتها الفرحة التي لا تعرف طمعا للحزن والأسى "إن الله لا يبارك دموع الحزن، إنه يبارك دموع الفرح الإلهي" هذا هو شعار ريمسكي- كورسكوف في سائر آثاره، هو لا يحب الألم الذي ينتشر على الملأ، لا يحب دموع الحزن ويفضل عليها دموع التأمل الحنون، تعرف ريمسكي- كورسكوف بالاكيريف بواسطة موسورجسكي، خمن من الوهلة الأولى الكم الموسيقي الهائل عنده وبدلا من أن يلقنه الأصول الموسيقية طبق عليه الطريقة التي يتبعها مع سائر تلامذته فحمله على التخلص من نزعتة المندلسونية والبدء في تأليف سيمفونية، وما أسرع أواصر الصداقة بينه وبين ريمسكي - كورسكوف الذي لم يطلب تأثره بالبيئة الجديدة، وشرع يعمل من جديد في سيمفونيته التي أصر بالاكيريف على إنهاؤها بكتابة مقطوعة ثلاثية للسكيرزو وإعادة توزيعها تحت المراقبة، لم تكن حياته تبعث على كثير من الاهتمام، هي حياة ضابط بحار شاب ملحق بالوزارة يقضي قبل الظهر سجيناً بين جدران مكتبه يكتب تقارير طويلة ويتناول طعام الغداء مع أخيه في المدرسة البحرية، إلا فيما ندر من الأوقات يجرب أن يؤلف شيئا، ولا تبدأ حياته الحقيقية إلا مساء إذ يقرع باب بالاكيريف فتستقبله ألحان البيانو أو موسورجسكي يغني لحنا كتبه بصوته (Fouad, 1995). قدم بالاكيريف السيمفونية (E Flat minor) في إحدى حفلات المدرسة الحرة 1865، ولشد ما كانت دهشة المستمعين عندما رأوا شابا بثياب البحرية يتقدم لتحياتهم وتقبل عبارات الإعجاب منهم، وعزفت السيمفونية مرة ثانية بعد شهر واحد فقط في إحدى حفلات المسرح الكبير بقيادة قسطنطين ليودوف، وفي غضون ذلك قدم بالاكيريف صديقه الجديد إلى لودميلا شيبستاكوف أخت جليнка التي سيصبح منذ ذلك الحين ضيفا دائما عليها. كان حصاد ذلك الصيف ثماني أغنيات جديدة ومقطوعة للأوركسترا بعنوان افتتاحية للمواضيع الروسية الثلاثة وأحتها إليه الأغاني الشعبية التي رجع بها بالاكيريف من القوقاز في ذلك الحين، مما اجتذب ريمسكي- كورسكوف نحو الموسيقى الشرقية بصورة خاصة، وكان يبذل قصارى جهده كي يحسن طريقة عزفه على البيانو، لم يتخل ريمسكي- كورسكوف عن ثيابه العسكرية مباشرة، واستمر في الخدمة بعد عودته من رحلته البحرية لمدة ثماني سنوات أخرى، عمل خلالها على ترميم أسلوبه وتنقيحه، وبدأ بتأليف بعض الأعمال الأوركسترالية التي حققت بسرعة نجاحا كبيرا، فبعد السيمفونية الأولى التي قدمها بالكيرييف عام 1865، ألف عمليين أوركسترالين آخرين هما سادكو (Sadko) 1867 والفانتازيا الصربية 1767 اللذين اتبعهما عام 1869 بسيمفونية ثانية حملت اسم عنتر (Antara) والتي جعلت منه في الخامسة والعشرين من عمره مؤلفا شهيرا، ودلت على روح الشاعرية والرومانتيكية التي يتمتع بها والتي ميزته عن أصدقائه وزملائه من الموسيقيين، وقد كتب تشايكوفسكي يقول بعد استماعه إلى سيمفونية عنتر، إن عنتر عمل رائع نموذجي ولكن ريمسكي لم يكن مسرورا بما أنتجه، ولحسن الحظ فقد

كان يدرك بأن عنتر عمل غير مكتمل تقنيا وأنه إذا أراد أن يصبح مؤلفا كبيرا فإن عليه أن يركز اهتمامه أكثر على العلوم النظرية ومع أن بعضا من أساتذة الموسيقى في الجيل التالي مثل ليادوف، وجريتشانيوف، وجلازونوف، وسترا فنسكي، وريسيجي درسوا في كونسرفتوار سان- بطرسبرغ، فإنه عندما استدعى عام 1871 إلى الكونسرفتوار ليشغل مركز أستاذ مادة التأليف لم يكن يعرف شيئا عن نظريات ومبادئ فني الكونتربان ولا الهارموني ولا عن الآلات والأوركسترا الحديثة، وكتب هو نفسه يقول "ليس فقط أنني لم أعرف شيئا عن الهارموني ولكنني لم أكتب كونترايونت واحدا في حياتي"، أما عن تأليف الفوج فلم يكن يملك إلا معلومات وأفكار مبعثرة، لقد اهتم ريمسكي- كورسكوف لاحقا في عملية التأليف وأصبح أحد أكبر المنظرين في عصره بالعلوم القديمة وخاصة بفن الفوج القديم وبفن البولفوني، ثم درس مؤلفات بالسترينا وباخ وهاندل وأساتذة المدرسة الكلاسيكية في القرن الثامن عشر وكذلك مؤلفات موزارت وبتهوفن وشوبرت، وشدته أعمالهم التي لم يكن كوي (Cui) يرى فيها سوى صورة مزيفة للموسيقا، ونجح في النهاية بالإلمام وبعلم جميع العلوم النظرية، وانعكس ذلك على مؤلفات المستقبل وخاصة على أعماله الأوركسترالية الكبيرة مثل شهرزاد (Scheherazade) و(الكابريتشيو إسبانيول)، وفي جميع الأحوال فقد كان عام 1871 عاما مصيريا في حياته ليس لأنه تولى فقط مركز أساتذة مادة التأليف في الكونسرفتوار بل لأن شقيقه فوين توفي فجأة نتيجة أزمة قلبية واضطر لأن يقطن ولأسباب مادية في منزل واحد مع موسورجسكي 1871، وتعرف عن قرب إلى أعماله وخاصة على أوبرا (بوريس جودونوف) التي قام بعد ذلك في تقطيعها وتوصيلها وتنقيحها، وبدأ في الوقت نفسه بتأليف أوبرا الأولى بسكوفيتيانكا (Pskovitanka) أو القيصر إيفان الرهيب، وكان يقتسم مع موسورجسكي الغرفة والمنضدة التي كانا يعملان عليها، فكان ريمسكي يعمل خلال النهار بتأليف أوبرا بسكوفيتيانكا وموسورجسكي يعمل ليلا بتأليف بوريس جودونوف، ولم يمكث ريمسكي في النهاية أكثر من عام (Zaid, 1998). كانت السنوات 1772-1881 سنوات هامة في حياة ريمسكي- كورسكوف، ليس لأن أفكاره وفلسفته نضجت في هذه السنوات التسع فقط بل لأنه انفتح على عالم مختلف عن عالم الموسيقى القومية الروسية التي كان أصدقاؤه ينادون بها، وتعرف خلال هذه السنوات على مؤلفات الأدياء والمسرحيين الألمان والإنكليز وتأثر بمؤلفات جوته وشكسبير وبفلسفة شيلينج (Schelling)، وتعرف على مؤلفات حديثة لأساتذة مثل برليوز وليست، وقدم عام 1873 على مسرح مارينسكي في سان- بطرسبرغ أوبرا بسكوفيتيانكا، وسمي عام 1874 مديرا لحفلات الكونسرفتوار وهو منصب ظل يشغله حتى عام 1881، وتولى خلال أكثر من خمس سنوات لم يؤلف فيها سوى سيمفونية من مقام دو الكبير 1884 وكونشرتو للبيانو والأوركسترا 1882 مهمة تنقيح أوبرا (بوريس جودونوف) إلى موسورجسكي والتي كان قد اطلع عليها خلال إقامته مع موسورجسكي في منزل واحد، ومع أنه عمل بإخلاص في إعادة كتابة العمل تولى بعد ذلك تنقيح أوبرا (خوفانتشينا) (Zaid, 1998). خلال تلك السنوات كانت شهرته قد انتشرت في أرجاء روسيا بفضل أعماله الأوركسترالية وبالذات بفضل (كابريتشيو إسبانيول) لعام 1888 وهو واحد من أجمل الأعمال التي كتبها في حياته، ثم بفضل المتابعة السيمفونية شهرزاد (Scheherazade) 1888 التي حققت بروحها الشرقية وفي هارمونياتها الجميلة شهرة كبيرة، وكان قد عين عام 1886 مديرا لحفلات الفرقة السيمفونية الروسية وهي حفلات كان قد أنشأها وأشرف عليها الناقد بيلاف واستمر يشغل هذا المنصب حتى عام 1890، ولكن علاقته مع ممثلي المدرسة القومية الروسية وبالذات مع بالاكيرييف ساءت باطراد خاصة بعد أن نشر عام 1886 كتابه الشهير (فن الهارموني) وهو أول مصنف علمي دقيق يصدر في روسيا عن الهارموني إذا ما استثنيا كتاب تشايكوفسكي الذي كان ريمسكي قد اطلع عليه واستخدمه في تلقين طلابه فن الهارموني في البداية، ومع أنه لم يستمع إلى أعمال فاجنر سوى عام 1889 بواسطة فرقة تشيكية جاءت من براغ وقدمت ملحمة (خاتم نيبولونج) كاملة في سان- بطرسبرغ، فإن كتاب فن الهارموني يدل

على معرفته الواسعة بأعمال الأستاذ الألماني (Zaid, 1998). عام 1897 ألف خمس أوبرات جديدة كان أهمها (سنيهوركا، وحكاية الربيع) التي قدمها في سان- بطرسبرغ عام 1892، إلا أن أهم أعماله الأوبرالية هي تلك التي ألفها وقدمها اعتباراً من عام 1898، والتي تضمن بعضها صفحات غنائية رائعة مثل أوبرا (موزارت وسالييري) التي قدمها عام 1898 وحققت نجاحاً كبيراً، والتي تلاها عام 1899 أوبرا (خطيبة القيصر) ثم أوبرا (حكاية القيصر سلطان) التي قدمها في موسكو عام 1900، و(السيد فويغورا) عام 1903، وأوبرا (كاشيتشي الذي لا يموت) عام 1905. في عام 1917 تولى البلاشفة السلطة ووضعوا الكونسرفتوار وفن الموسيقى تحت وصيتهم الديمقراطية، لم يعيش ريمسكي ليرى ما حدث واكتفى بأن عمل خلال السنوات الباقية له من الحياة في أوبرا (أسطورة مدينة كيتيج غير المرئية، والعدراء فيفرونا) وهي واحدة من الأعمال التي كتبها للمسرح الغنائي في حياته حققت نجاحاً كبيراً لدى تقديمها عام 1907، وأتم بعد ذلك أوبراه الأخيرة (الديك الذهبي) وهي أوبرا هجائية- كوميدية كتبها عن نص أصلي لبوشكين (Puchkine)، أصيب ريمسكي عام 1908 بأزمة قلبية أدت إلى وفاته في 21 تموز عام 1908. كان ريمسكي- كورسكوف أشهر الأساتذة الخمسة في عصره ولا شك، ليس لأنه كان أكثرهم أصالة وعبقرية، ففي هذا المكان كان باستطاعة موسورجسكي أن يقول الكثير ولكنه كان أكثرهم اهتماماً في الموسيقى ليس كفن فقط وإنما كحرفة أيضاً، بورودين كان كيمانياً قبل أن يكون موسيقياً، وبالأكيريف كان ينقصه الإلمام الكامل بالعلوم النظرية وموسورجسكي كان ينقصه المنطق الرياضي والعمل المنهجي، لقد مد ريمسكي يده إلى أعماق التاريخ فاستغل الأفكار السلافية الدينية القديمة موسيقياً وفلسفياً لخدم عمله، بعض أعماله كان ملتزماً بالقالب الكلاسيكي القديم، اعتمد على إتقانه وفهمه للنظريات الموسيقية وقدرته في ابتكار الألحان وعبقريته التي لا جدل فيها في الكتابة للأوركسترا (Zaid, 1998)، كان ريمسكي-كورسكوف أستاذ التأليف الموسيقي في كونسرفتوار بطرسبورغ منذ عام 1871م، وكان آخر المنتمين إلى جماعة الموسيقيين الخمسة وهو أصغرهم سناً، كرس سنوات حياته في إعداد مؤلفات صديقه موديست موسورجسكي، كان ريمسكي- كورسكوف هو الوحيد بين أفراد هذه الجماعة الذي شعر بالحاجة إلى الإحاطة بكل النواحي الفنية في التأليف الموسيقي، هو الوحيد الذي لم يستطع أن يقاوم تأثير فاجنر بعد سماعه العمل الخالد (خاتم النييلونغن) في بطرسبورغ عام 1888م (Sobhi, 3, 2000)، لم يلجأ ريمسكي- كورسكوف إلى الأساطير الروسية ولكنه لجأ إلى الحكايات الروسية الخرافية وقدمها في صورة مزدهرة واضحة التألق. كان رومانتيكياً في براعته وكان من أعظم أعلام التلوين في الكتابة الأوركسترالية الزاهية الجذابة، كما تبدو في عمله العذب شهرزاد وفي الكابريس الإسبانية، وألف ريمسكي- كورسكوف افتتاحية ثلاثية ألحان روسية، كما ألف قصائد سيمفونية أهمها (سادكو وعتتر)، تحمس لها كلود دوبوس حين زار روسيا ونزل ضيفاً على مدام فون ميك صديقة تشايكوفسكي، كتب ريمسكي- كورسكوف عملاً فنياً شعبياً وأعمالاً سيمفونية أهمها شهرزاد، وحين زار باريس تعرف على جول ماسونيه وليوديليب، وأوحى له يوشكين (بالديك الذهبي والقيصر سالتان)، وألف ثلاث سيمفونيات والعديد من موسيقا الصحاب، وكان ريمسكي- كورسكوف همزة الوصل بين جماعة الموسيقيين الخمسة والجيل الثاني.

أعمال ريمسكي - كورسكوف

1. 1882: أوبرا سنيهوركا، موزارت.
2. 1898: وسالييري.
3. 1907: حكاية المدينة غير المرئية كينيغ والعدراء فيفرونا.
4. 1909: الديك الذهبي.
5. أعمال متفرقة للجوقات: كانتاتات.
6. الأوركسترا: ثلاث سيمفونيات (1865-1884)، السيمفوني الثانية تحت عنوان عتتر (1869).

7. 1867: القصيد السيمفوني سادكو، الفانتازيا الصربية.
8. 1888: كابريتشيو اسبانيول، شهرزاد.
9. موسيقا الحجره: سداسية وترية، خماسية للبيانو، رباعية وترية، أعمال للبيانو إضافة إلى هرمنة 150 أغنية روسية.
10. توزيع الضيف الحجري للأوركسترا بالتعاون مع كوي، تنقيح وتوزيع الأمير إيغور للأوركسترا بالتعاون مع جلازونوف.
11. توزيع ليلة على جبل الأقرع للأوركسترا.
12. تنقيح وتوزيع بورييس جودونوف للأوركسترا، تنقيح خوفانتشينا.
13. نشر الأعمال الكاملة لجليناك.
14. أعمال نظرية: مبادئ الكتابة لموسيقا الآلات والدراسة العملية للهارموني.

الإطار التحليلي (دراسة تحليلية)

التحليل التفصيلي للحركتين في متتابعة شهرزاد إلى ريمسكي- كورساكوف:

1. الحركة الأولى: البحر وسفينة السندباد.
2. الحركة الثانية: أمير الكالندري.
- الحركة الأولى: البحر وسفينة السندباد.

القصة:

تعد حكاية السندباد البحري واحدة من أشهر حكايات ألف ليلة وليلة، زار السندباد الكثير من الأماكن أثناء إبحاره في سواحل أفريقيا الشرقية وجنوب آسيا، قام السندباد بسبع سفرات لقي فيها المصاعب واستطاع النجاة منها. حكاية السندباد البحري هي الحكاية البحرية الكبرى في الأدب العربي تعتبر من أهم قصص البحر في آداب العالم، تنبسط الحكاية سرديا بطريقة تناسب أسلوب الراوي والحاكي الشعبي باتباعه طريقة الاسترسال والتشويق وانتقال من حال إلى حال، فيستهل الراوي الحكاية بقول شهرزاد: "بلغني أيها الملك السعيد أنه كان في زمن الخليفة أمير المؤمنين هارون الرشيد في مدينة بغداد رجل يقال له (السندباد الحمال) وكان فقير الحال يحمل بأجرته على رأسه، كان ذلك اليوم شديد الحر، فتعب من تلك الحملة فمر على باب رجل تاجر، ثم سمع السندباد الحمال من داخل بيت التاجر الكبير نغم أوتار وأصوات مطربة، وأصوات طيور تناعي باختلاف الأصوات، وهبت عليه رائحة الطعام من مختلف الألوان، وطلع عليه غلام حسن الوجه يدعوه إلى الدخول إلى صاحب القصر، فوجد دارا مليحة ومجلسا عظيما مزدحما بالسادات الكرام يجلس في صدره صاحب القصر، ابتسم صاحب القصر وأخبر الحمال أن اسمه (السندباد البحري)، وهكذا التقى رجلان يحملان الاسم نفسه، ثم بدأ السندباد بسرد مغامراته على الحمال والحضور في سبع ليالٍ متوالية، حكى في كل ليلة حوادث رحلة من رحلاته السبع، وكلما انتهى من رحلة ناق فيها الأهوال لا يلبث أن يعيد الكرة ويركب سفينته مجددا، حتى انتهى من رحلاته السبع (Kilani:2007)؛ بدأت رحلته الأولى بعد أن أوشك على الإفلاس حينما أهدر ثروة طائلة ورثها عن أبيه التاجر الثري، فركب البحر الشرقي الكبير مع جماعة من التجار حاملا بضاعته وصعدوا على جزيرة كأنها روضة من رياض الجنة، فأوقد وأصحابه النار في كوانين للطبخ والغسيل وإن بصاحب المركب يناديهم بأعلى صوته كي يصعدوا المركب فالجزيرة سمكة كبيرة للغاية رست وسط البحر فبنى عليها الرمل فصارت مثل الجزيرة تحركت عندما أحست بحرارة النار التي أوقدوها، فرجع بعضهم أما الباقي فذهبوا في غياهب البحر ولم يستطع السندباد الوصول إلى المركب، لكن الله نجاه بأن رزقه قطعة خشب كبيرة ركبها ثم تقاذفته الأمواج إلى جزيرة عالية مليئة بالخضار والفواكه فقضى عدة أيام يتمشى فيها. إن السياس اصطحبوا السندباد في عودتهم إلى مدينة الملك

الهراج وأدخلوه إليه، فشرح للملك ما جرى له فرحب الملك به وعينه في ميناء البحر كاتباً على المراكب التجارية الراسية، فصار السنديباد يسأل التجار عن كيفية الذهاب إلى مدينة بغداد، وتصادف أن أقبلت سفينة تجارية في أحد الأيام، فعلم السنديباد من صاحبها أن لديه بضاعة صاحبها غرق في البحر، وهم يرغبون ببيعها لأيضاً ثمنها إلى أهله في مدينة بغداد، وعلم أن اسم الغريق هو (السنديباد البحري). فصرخ السنديباد صرخة عظيمة، وعرفه بنفسه وذكره بما جرى لهم في الجزيرة، ثم روى له كيف نجا إلى أن وصل جزيرة المهراجا. فصدقته الرئيس، وصحبه التجار وهنأوه بالسلامة، وأعطوه بضائعه. فحمل منها شيئاً غالي الثمن إلى الملك المهراجا وقدمه هدية له، وأخبره بالقصة، واستأنه بالعودة إلى بلاده وشكره. فأعطاه الملك الكثير من متاع المدينة. ثم نزل سنديباد إلى المركب عابراً البحار إلى بلاده، حتى وصل البصرة، ومنها توجه إلى بغداد واستقبل أهله، ثم اشترى خدماً وحشماً ومماليك وعبيداً ودوراً وأماكن أكثر من الأول. وبعد أن أنهى رواية رحلته الأولى، قال أنه سيحكي في الغد حكاية رحلته الثانية، وكلما أنهى رحلة، أجل الحديث عن الأخرى لليوم التالي (Kilani:2007).

التحليل

إن هدف ريمسكي كورسكوف في رسم لوحة شرقية الظلال والأضواء تفوح بعطر شرقي ساحر وبمغامرات مثيرة فإننا أمام مستويين متداخلين من الإبداع الموسيقي أحدهما إيحائي تعبيرى وتلويحي والآخر بنائي يشهد بتصميم محنك لكل حركة على حدة وعلى ربط بارع بين الحركات، تتكون الحركة الأولى من جملة لحنية موسيقية آلية واحدة تحتوي على ثلاث عبارات، عبارتان رئيسيتان إضافة إلى عبارة ثالثة على النحو التالي: العبارة الأولى هي فكرة لحنية (Motives) تمثل الشخصية الرئيسية (السلطان شهريار) حيث تظهر هذه العبارة من خلال استخدام الآلات الوترية والنحاسية، كما ويمكن اعتبار هذه العبارة بمثابة لحن أحادي (مونوفوني) (Monophonic) يؤديه كل من مجموعة الآلات الوترية والنحاسية بشكل تسلسلي لحنى هابط، تتسم هذه العبارة بالصوت القوي الصاخب كما يلي:



شكل 1: (Website:6).

تضم المدونة الموسيقية للعمل الموسيقي الآلات التالية: بيكولو - فلوت - أوبوا - كلارينيت - فاجوت - كورون - ترومبيت - ترمبون - باص - توبا - طبول مختلفة، ورق وكاسات نحاسية ومثلث - وهارب ووتريرات كما في الشكل التالي:

شكل 2: (Website:6).

العبرة الأولى: هي في السرعة $\text{♩} = 60$ (وفي الميزان 2^2)، يقوم البناء اللحني أو الفكرة اللحنية في أداء الموسيقى بصوت عال جداً، وضع علامة (ff-fortissimo)، العلامة في النتيجة هي بيسانتي pesante يتم لعبها بكثافة، وانسجام يشير إلى طبيعة قوية وصمت يتبع مقدمته، إن العرض التقديمي منخفض مع استخدام اليونيسون Unison. السرعة التي استخدمها ريمسكي هي Largo maestoso، هو مصطلح موسيقي إيطالي ويستخدم لتوجيه العازفين لتشغيل مقطع معين من الموسيقى بطريقة فخمة ومهيبة (أحياناً تشبه المسيرة) أو يتم استخدامه لوصف الموسيقى على هذا النحو، يرتبط Maestoso أيضاً بظهور الكلاسيكية والرومانسية والأشكال الأحدث من الكلاسيكية الجديدة والرومانسية الجديدة، يختلف تفسير المايستوسو عن طريق الموصل اعتماداً على النمط العام الذي كتبت فيه القطعة، يستخدم هذا الخيار كخيار تفسيري ولا يرتبط دائماً بهذا الإيقاع أو نطاق الإيقاع المحدد، يبدأ في هذه الحركة التعريف بصوتي السيمفونية اللذين سيطغيان على مجمل العمل الموسيقي، فثمة الآلات النحاسية التي تعزف عن الملك شهريار الصارم والغاضب، وذلك في لقاء الأنغام العذبة الرقيقة للكمّان المصحوب بالهارب تعبيراً عن منطق شهرزاد الأنتوي البارح، تنقل الموسيقى مغامرات السندباد البحري، الشخصية الخيالية التي شاع ذكرها كثيراً خلال أعمال فنية متنوعة، هذا التاجر من بغداد الذي قام بسبع رحلات اجتاز خلالها الأهوال، ولقي العجائب من غيلان وعمالقة وثعابين وطيور، فضلاً عن قصص حول كنوز عثر عليها (Website: 2)، يبدو ذلك الصوت الصاخب المعبر عن "السلطان" واضحاً أيضاً في أداء آلة الكلارينيت كما في الشكل:

Clarinetto I.

in A.
Largo e maestoso.

شكل 3: (Website:6).

أداء آلة الترمبون:

Trombone I.

شكل 4: (Website:6).

أداء آلة الفاغوت:

Fagotto I.

شكل 5: (Website:6).

استهلال الحركة الأولى في الشكل والبناء الموسيقي العريض المهيّب والذي تؤديه آلات وترية خفيفة الطبقة مع الآلات النحاسية، وبعد لحن الراوية شهرزاد باستخدام آلة الكمان المنفردة، يقدم لنا لحنًا تلتف نغماته صعودًا وهبوطًا بإيقاع مميز أرق تلويّنًا، وهو يعتبر لحن الموضوع الأول في صيغة السوناتا ولكنها مصغرة بإلغاء قسم التفاعل، أما اللحن الرئيسي الثاني في هذا القسم من الحركة الأولى، حركة البحر وسفينة السندباد فهو يجنح للهدوء بعد قمة صاعدة ليخلي الطريق للحن الذي تؤديه آلة الفلوت وتردده بعده آلات الكورن النحاسية ثم الكلارينيت والأبوا، لقد استخدم ريمسكي- كورسكوف الموسيقى البروجرامية وهي من النوع السردّي أو الوصفي غالبًا ما يمتد المصطلح ليغطي أنواع الموسيقى التي تسعى إلى تقديم أفكار درامية مصاحبة للأفكار الموسيقية دون اللجوء إلى الكلمات كما في الشكل:

شكل 6: (Website:6).

يعتبر هذا النوع من الموسيقى من المؤلفات التي تكون تابعة إلى قصة تصور موضوعًا درامياً، استهوت بعض مؤلفي الموسيقى في القرن العشرين، حيث تهدف إلى إيجاد إحياء تخيلي لقصة أو شعر أو منظر طبيعي أو فن تشكيلي عن طريق بناء لفكرة موسيقية تسمى الفكرة الشاعرية القائم عليها العمل الفني (Sugar: 2019)، شهرزاد من ريمسكي كورسكوف هي قصة خيالية موسيقية سحرية تم البدء مع السلطان، استخدم ريمسكي من خلال الهبوط في اللحن الموسيقي حيث غالبًا ما يستخدم الروس هذا المقياس للتعبير عن الشخصية بأنه شرير، يلعب المقياس لأسفل مرة أخرى مقياس نغمة كاملة للتأكيد على الاستمرارية لشخصية السلطان، للإشارة إلى شخص إما شرير أو سحري، عند استخدام سلم مي الصغير في لحن ذي محور مقامّي، فإن ذلك يعادل مقام النهاوند على درجة البوسلك في الموسيقى العربية والإحساس العام بعزف مقام الحجاز العجمي وهو ما يعطي الصبغة الشرقية في العبارة كما في الشكل التالي:

شكل 7

تتكون العبارة الأولى من جملة لحنية تؤديها مجموعة من الآلات الوترية والنحاسية بتركيب هارموني

يعتمد على التسلسل السلمي الهابط، يبدأ في النغمة الأساسية في الآلات الوترية، أما الآلات النحاسية، فتبدأ في الدرجة الثالثة، وتتسم هذه العبارة بالقوة الصوتية على الرغم من أن المؤلف لم يستخدم المقام نفسه إلا أن المستمع يستطيع الإحساس بمقام الحجاز العجمي بكل بساطة بسبب استخدام نغمات لا، مي، فا ديبيز كما في الشكل التالي:



شكل 8: (Website:6).

بدأت اتجاهات تدعو إلى إثراء الموسيقى الغربية بمقامات وإيقاعات ووسائل تعبير موسيقا جديدة فاتجهت الأنظار إلى آسيا وأفريقيا، ومنذ نشأة الموسيقى البولوفونية (ذات الخطوط اللحنية المتعددة أفقياً) في أوروبا وحتى انحدار الرومنتيكية في أواخر القرن التاسع عشر كانت هناك ملامح للموسيقا الآسيوية غزت أوروبا وعلقت في أذان ووجدان الإنسان الغربي، وأدت بالتالي إلى زيادة الاهتمام بها ومزجها بالمؤلفات الأوروبية بعد ذلك، وكانت من مظاهر هذه الملامح الآسيوية تبدو في الموسيقا التركية التي اشتهرت بها الموسيقا العسكرية وما سمي في الغرب بموسيقا المارش التركي الآسيوي، وامتازت هذه المارشات بالزخارف اللحنية التي تجسدت بعد ذلك في موسيقا (شهرزاد) للمؤلف القومي الروسي ريمسكي- كورسكوف (Sisi:1981).

العبارة الثانية:

القصة

أول لمسات إبداع ريمسكي كورسكوف هي تجسيده الموسيقي الأنثوي العذب لشخصية شهرزاد في لحن آلة الكمان المنفردة الذي يتردد بصورة مختلفة في الحركات جميعاً باعتبارها الراوي الذي يلقي به المستمع عبر كل الأجواء المتباينة للصورة السيمفونية الأربعة (Samaha, 2002)، إن قصة "شهرزاد" هي شخصية خيالية حيث جاءت في كتاب "ألف ليلة وليلة" الشهير، كانت شهرزاد جارية الملك شهريار في أشهر قصة من قصص الكتابة، فقد كان الملك شهريار يتزوج كل يوم ثم يقوم بقتلها في اليوم التالي بسبب عقدة نفسية جاءت له جراء خيانة زوجته له بالرغم من حبه لها، إن قصة شهرزاد هي قصة مرتبطة بقصة الملك شهريار حين اكتشف ذات يوم أن زوجته الأولى غير مخلصه له فقرر أن ينتقم من جميع النساء وذلك بأن يتزوج كل يوم فتاة جديدة وفي نهاية اليوم يقوم بقطع رأسها وكان يبصر ذلك بأنه لا يقبل أن تخونه امرأة أخرى حتى تعرف على شهرزاد ابنة الوزير وتزوجها، وكانت شهرزاد تحكي له قصص ألف ليلة وليلة يومياً ولا تنتهي من القصة حتى يتركها شهريار لليوم التالي ليستمع إلى بقية القصة، وفور وصول شهرزاد إلى غرفة الملك قامت بحكاية قصتها الأولى فانتبه الملك إليها واستمع بشغف ثم توقفت في منتصف القصة وكان بالفعل منتصف الليل قد أتى، وعندما طالبها الملك بأن تكمل القصة قالت له بأنه لا يوجد وقت لكي تنتهيها، فأمر الملك بإنقاذ حياتها ليوم واحد إضافي، ومن هنا كانت بداية حكاية شهرزاد مع الملك شهريار، وفي اليوم التالي أنهت شهرزاد القصة ثم بدأت قصة ثانية أكثر إثارة ثم توقفت القصة مرة أخرى عند الفجر فأمر الملك بأن ينقذ حياتها ليوم آخر حتى تنهي القصة في اليوم التالي وهكذا أبقى الملك شهريار على حياة شهرزاد يوماً بعد يوم وبعد 1001، فأمر الملك بالصفح عنها حيث جعلها ملكة جديدة له، وكانت تروي لشهريار الملك حكايات مسلسلة حتى ينتهي الليل، كما يأتي في نهاية كل ليلة: "أدركت شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح" (Website: 3).

التحليل

يعود لحن شهرزاد في هذه العبارة مرة أخرى ولكن في مقام آخر غير الذي سمعناه فيه من قبل (كان في مقام مي الصغير ولكنه يعود قبل أواخر قسم العرض من الكمان المنفرد نفسه ولكن في مقام سي الصغير) ويختتم قسم العرض بعودة لحن الاستهلال، ويتراوح السلم الموسيقي أو المقام السائد في هذا القسم الثاني بين مي الكبير ومي الصغير وهو الذي يفضله المؤلف حين يعبر عن جو حميم ناعم يراه مرتبطاً بشخصية الراوية شهرزاد، ومثل هذه المرونة المقامية ما بين المقامين الكبير والصغير على نفس درجة الركوز من الصفات التي استثمرها الرومانسيون بكثرة، وقد وظفها ريمسكي هنا لخدمة الأجواء التي حشد لها تلويها أوركسترياليا فخما شديد الوضوح في إيحائه بأجواء البحر وهي التي عاشها المؤلف سنوات طويلة وتمرس بها تماما (Samaha, 2002).

التوزيع الأوركستري العام إلى لحن شهرزاد:



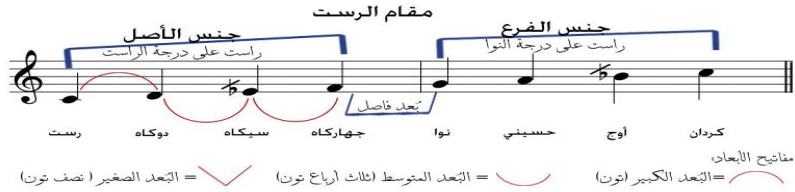
شكل 9: (Website:6).

استخدم ريمسكي- كورسكوف العبارة الأساسية والتي هي في مثابة لحن رئيسي لقطعة موسيقية يتم استخدامها بشكل متكرر، وذلك لتمثيل فكرة أو عاطفة أو شخصية، فهي في كل مرة تمثل صوت شهرزاد في سرد القصة في كل ليلة، تمثل (شهرزاد) من خلال استخدام آلة الكمان المنفردة مع آلة الهارب، إن هذا الأداء الموسيقي الآلي ذو غزل رقيق منسوج يجتذب المستمع في بداية النسيج البراق غير أن القيمة الموسيقية الكبيرة وراء هذا الملمس الخارجي الأخاذ في البناء الموسيقي ذات قيمة عالية تعامل معها ريمسكي- كورسكوف مع تقنيات النص الأدبي، وظفها واستعان بها في نصه الموسيقي وهذا ما يميز قصص ألف ليلة وليلة بأساليب الموسيقى الانسيابية والجدب الدرامي وتنوع في الحكمة، في القصة لجأت شهرزاد إلى استخدام الأساليب لجذب انتباه (الملك، المستمع)، إثارة الفضول منتظرا نهاية الحكاية التي لا تأتي لتدخلها مع حكاية أخرى ولنعاس شهرزاد وافتعالها النوم، عليه الانتظار إلى اليوم الآخر حتى يتسنى له معرفة البقية وصولا إلى الليلة الأولى بعد الألف، من هنا لجأ كورسكوف إلى استخدام الأساليب نفسها تقريبا من خلال الحوارات المتتابعة والمتضادة للألات الموسيقية خاصة تلك الجملة الموسيقية التي استخدمها للتعبير عن شهرزاد خاصة في استخدام آلة الكمان المنفردة ترافقها آلة الهارب، ورد الأوركسترا عليها وتلويها الجملة الموسيقية وزخرفتها والانتقال برشاقة من جملة إلى أخرى، واستخدم أسلوب القطع المفاجئ لتصوير حالات التوتر التي تنتاب علاقة الزوجين، لقد تميز النص الأدبي في استخدام قالب الرondo واللحن المميز الذي يكثر ترديده بشكل مستمر حيث تتكرر الجملة الأساسية في بداية كل ليلة: (بلغني أيها الملك السعيد...)، ومع نهايتها (وأدركت شهرزاد الصباح وسكنت عن الكلام المباح)، حتى يتم الإيحاء بلا نهائية الحكايات وتشعبها وتوالدها، ومن ثم دورانها حول محور القصة الرئيسي شهريار وشهرزاد، لقد استخدم ريمسكي سلم مي الصغير الطبيعي كما في الشكل:



شكل 10

بقي المسار اللحني محافظا على الدرجة المقامية في سلم مي الصغير، عند استخدام مقام مي الصغير في لحن ذي محور مقامي، فإن ذلك يعادل مقام النهاوند أحد المقامات الشرقية الأساسية الذي يتميز بطابعه الموسيقي الخاص والشجي في الموسيقى العربية، أصل مقام النهاوند على درجة الراسن كما في الشكل:



شكل 11: (Website:7).

لقد تم تصوير المقام على نغمة جواب بوسلك، حيث استفاد ريمسكي من هذا المقام في أداء النسيج اللحني المعبر عن سرد القصة الأدبي والحوار الكلامي على جواب جواب البوسلك من خلال استخدام آلة الكمان والهارب، كما في الشكل:
تصوير المقام على درجة جواب جواب البوسلك:



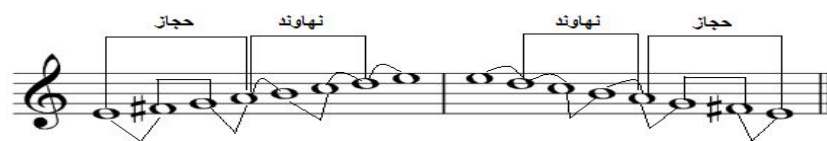
شكل 12: (Website:6).

درجات السلم العربي كما يلي:



شكل 13: (Website:8).

ومن ناحية أخرى فإن عملية الإدراك الحسي المقامي في بناء الجملة اللحنية الموسيقية تجمع بين الإحساس الشرقي العام من خلال استخدامه الأمثل لهذا البناء في مقام النهاوند على جواب جواب البوسلك، وأن المسار اللحني للجمال الموسيقية بشكلها الثانوي تعطي طابعا لحنيا وإحساسا شرقيا إلى مقام الحجاز العجمي من جهة أخرى كما في الشكل التالي:



شكل 14

إن استخدامه لمقام النهاوند جاء أكثر توسعا حيث قام على تصوير المقام على جواب جواب اليوسلك، مما أعطى للحن الروح الشرقية التي تتناسب مع السرد الأدبي في القصة مستخدما آلة الكمان المنفردة بمرافقة آلة الهارب.

العزف المنفرد على آلة الكمان كما في الشكل:



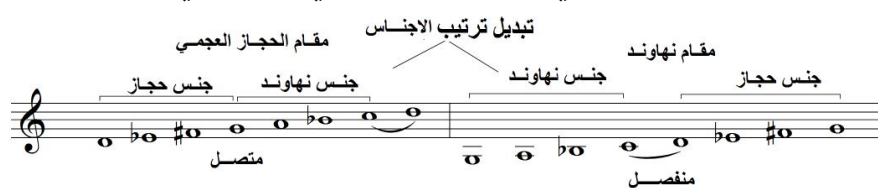
شكل 15: (Website:6).

لقد رافق أداء آلة الكمان آلة الهارب بطريقة تتابعية، ساعد في إبراز استخدام مقام النهاوند كما يلي:



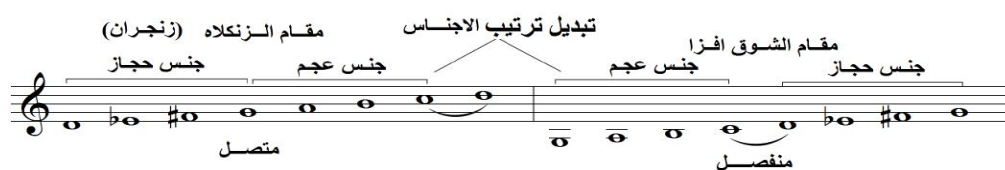
شكل 16: (Website:6).

من المقامات التي أثرت وألهمت ريمسكي- كورسكوف الإحساس في الشرق، مقام حجاز عجمي المتصلة أجناسه حين تبديل الجنس الأول إلى أعلى والجنس الثاني إلى أسفل يكون مقام نهاوند الرئيس المنفصلة أجناسه دون إحداث أي تغيير في علامات التحويل كما في الشكل التالي:



شكل 17

كذلك مقام الزنجران أو الزنكلاه المتصلة أجناسه، وهو فرع من مقام الحجاز الرئيس حين تبديل أجناسه إلى أجناس منفصلة، الجنس الأول إلى أعلى والجنس الثاني إلى أسفل، يكون مقام الشوق أفزا دون تغيير في علامات التحويل كما في الشكل التالي:



شكل 18

إن الهدف من استخدام ريمسكي لآلة الكمان ذات الأصول التاريخية في الحضارات القديمة وارتباطها في آلة الرباب ذات الطابع الشرقي، وطرق استخدامها خاصة في موسيقا الشرق ذات الدلالات المقامية الواضحة والمعبرة عن تلك المقامات من حيث الأسلوب والتكنيك المتبع في العزف على آلة الكمان في أداء الموسيقا الشرقية من ناحية، واستخدام آلة الهارب ذات التأثير الواضح في الموسيقا الشرقية، إنها آلة موسيقية مرت بمراحل تطور مختلفة حتى وصلت إلى الهارب الحديث الذي يتراوح عدد أوتاره بين (45، 48) وترًا، تعتبر آلة الهارب أكبر الآلات الموسيقية اتساعاً من حيث المساحة الصوتية باستثناء البيانو والأرغن، وتستخدم الدواسات (Pedals) في آلة الهارب عند استخدامها من قبل العازف مسنداً جزأها العلوي على كتفه الأيمن، وتستخدم اليدين معاً في نبر الأوتار أو (خطفها)، الهارب آلة وترية طولها 170 سم ومجالها الصوتي ستة أوكتافات ونصف ويوجد في أسفله دواسة تدعى بدال وذلك من أجل عزف بعض العلامات الموسيقية الخاصة كالدييزات أو البيمولات، وهذه الآلة من الآلات الموسيقية الهامة في الفرق السمفونية وفرق الأوبرا كما تستخدم أحياناً مع فرق موسيقا الحجرة لإضفاء انطباع خاص وتكاد تكون من أقدم الآلات الموسيقية إذ يعود تاريخها إلى 1200 قبل الميلاد وهي منتشرة في أوروبا على نطاق واسع، المساحة الصوتية في آلة الهارب:-



شكل 19

إن أهمية آلة الهارب لها خصوصية شديدة بين الآلات والفرق الموسيقية الأخرى، فهذه الآلة كانت توظف في الطقوس الدينية في المعابد والاحتفالات مع الرقص، ومع تأثر الحضارات ببعضها تنقلت الآلة وظهرت في حضارات أخرى مثل الحضارة الآشورية وحضارة ما بين النهرين ثم ظهرت في آسيا ثم عند الإغريق الذين صنعوا آلة مشابهة تسمى (آلة اللير)، ثم انتقلت إلى الرومان، ومنها إلى أوروبا حتى أصبحت من الآلات الكلاسيكية الأوروبية الشهيرة الضروري وجودها في الأوركسترا والعزف المنفرد (Naser: 2013).

سحرت (ألف ليلة وليلة) مخيلة قرائها وسامعيها وأخذت بألبابهم بما نسجته عن عوالم الشرق الأقصى الخلاب بكل تنوعها وغناها وزخرفتها التي كانت مسرحاً للكثير من أبطالها لا سيما لأبطال قصصها البحرية وفي مقدمتهم السنديباد البحري، فعرضت مشاهد متناثرة أخاذة عن الشرق الأقصى أكان لبره الحضاري الكبير في الصين والهند أو لبحاره ومحيطاته المترامية الأطراف التي تناثرت عليها مئات الجزر في غوامض عوالمها المتلاطمة الأمواج، والمدقق فيما ترويه تلك الحكايات عن الشرق الأقصى يتبين مدى انتمائها الحميم إلى المتخيل العربي في العصر الوسيط عن هذا الشرق وهو ما يتجلى بوضوح في مدونات الثقافة العربية الوسيطة فيما كوتته من تصور عن العالم وهذا ما يدل على انتساب (الليالي) إلى التأليف العربي بامتياز، إذ عكست في سرديتها صور العالم كما تجسد في الثقافة العربية دون منازع. ففي كل ملمح أبرزته تلك الحكايات عن الهند والصين وعن بحار الشرق الأقصى وجزرها القريبة والبعيدة الغامضة نجد مصدره التخيلي في سجلات الثقافة العربية ومدوناتهم عن هذه العوالم كما نراها بوضوح في مؤلفات السيرافي، برزك، ابن بطوطة، المسعودي، الإدريسي، ابن خرداذبة وغيرهم من الجغرافيين والرحالة وأصحاب المدونات الأدبية وأصحاب العجائب كالقزويني والدمشقي (Kilani:2007).

العبارة الثالثة

تمثل هذه العبارة الأحداث والصراع البحري مع السنديباد من خلال التحاور الألي للعديد من الآلات النحاسية والخشبية، والتشيللو المنفرد مع آلة الهورن، كذلك الكلارينت مع آلة الفلوت، تميّزت الموسيقا الشرقية بوفرة وتعدد مقاماتها المتداولة وغير المتداولة، ويرجع ذلك إلى احتواء كثير من هذه المقامات على

ثلاثة أرباع النغمة، مما أفسح المجال لتناول العديد من التنوعات في الأجناس والتراكيب التي تميز كل من تلك المقامات وتجعل لها طابعاً خاصاً، والانتقال في المقامات أي التغيير والخروج من المقام الأساسي إلى مقام آخر أو إلى مقامات أخرى هو من الضروري سواء كان في العزف أم الغناء حتى لا يكون العزف أو اللحن قاصراً على مقام واحد، لتجسيد العمل الفني. وبما أن الانتقال النغمي له قواعده وشروط فنية يجب اتباعها ليحصل الانسجام بدلاً من التنافر (Abdeslam:2011)، استخدم كورسكوف في هذه العبارة أسلوبه الخاص الذي يتمثل في الإبهار والتزامن النابض بالحوية والشغف بالشرق والاستشراق، والواقع إن إنجاز هذا العمل مستوحى من أعلى كنوز التراث والموسيقا الشرقية.

تتكون هذه العبارة من جملة لحنية موسيقية طويلة مكررة تشبه تلك الجملة الموسيقية المستخدمة في العبارة الأولى. ولكن التغيير حصل في البناء اللحني والمسار المقامي حيث تم الانتقال من مقام مي الصغير إلى مقام مي الكبير مؤكداً على وجود تنوع مقامي يحدث في هذه العبارة كما هو الحال في استخدام ذلك التنوع والانتقال بين المقامات في الموسيقا الشرقية كما في الشكل:



شكل 20

مقام مي الكبير في التوزيع الأوركستراي للعبارة اللحنية من موسيقا السندباد:

شكل 21: (Website:6).

عند استخدام مقام مي الكبير في لحن ذي محور مقامي، فإن ذلك يعادل مقام العجم على درجة البوسلك في الموسيقا الشرقية كما في الشكل:

شكل 22

تم الانتقال في الميزان الموسيقي إلى (4) وهو ما يسمى في الموسيقا العربية (السنكين سماعي) وهو من فصيلة الأعرج كما في الشكل:

شكل 23

إن المقام لم يقتصر على منطقة الشرق والموسيقا العربية، المقام مستخدم أو معروف في العالم العربي في البقعة الجغرافية التي تمتد من شمال الهند إلى المغرب (يسمى في المغرب بالطبع)، وهو يغطي عدداً من المستويات المرتبطة والمتداخلة للواقع الموسيقي، يستخدم المقام الدرجة الموسيقية والسلم النغمي

بخصائصه المعروفة والمقام والمسافات والأبعاد المكونة له والعلاقة الكائنة بينها مثل اللحن الانفرادي الهوموفوني المتمثل عمليا، في تعددية نوعية هيتروفونية قوامها الأداء والقدرة على الإضافة الشخصية، كما أن المقام يدل في نفس الوقت على سلم موسيقي خاص له ميزاته وعلاقاته السيكولوجية الفسيولوجية التي تؤثر بها على المخلوقات عامة والانسان خاصة حسب كل مقام (Jassim:2019)، لم يتم استخدام أسلوب التنوع المقامي والتلوين اللحني والتغيير الإيقاعي فقط من أجل إبراز الملامح والمعالم الشرقية في هذه العبارة بل استخدم أسلوب التعددية أيضا في التنوع والتوزيع الأوركسترالي من حيث استخدام الآلات الموسيقية لأداء الجمل اللحنية المستوحاة من الموسيقى والمقامات والإيقاعات الشرقية. على ذلك فإن المعنى في الفن الموسيقي تحمله الألحان أو ما يسمى في المواضيع والأفكار أو الألحان التي تتكامل في نسيج لحني وبناء انفعالي ليكون الموضوع العام الذي يحمل أفكار المؤلف وأحاسيسه ومضمونه العام في عمل كبير متكامل، عند الاستماع إلى موسيقا الشرق والتجاوب معها عاطفيا لما يحركه في النفس من أحاسيس من خلال الآلات الموسيقية المتنوعة وأصوات الإيقاعات تطفو في النفس لتعبر عن السلام والحب وغيرها، وعلى ذلك فإن التجاوب البشري لأداء الموسيقى يرتبط بنوعية الأداء ويختلف باختلاف الظروف المحيطة في المستمع لأن العنصر العاطفي للتجاوب الإنساني مع الموسيقى هو عامل في تعميق أحاسيس ومفاهيم البشر وفي تحريك مشاعرهم وسرعة استدعائها من أعماق نفوسهم، كما يتحقق المعنى الموسيقي ويتضح من خلال الأحاسيس التي تكمن في ثنايا الأنماط الموسيقية المختلفة وتختلف باختلاف نوعيتها والعلاقات بين الأصوات والتركيبات السمعية (Sisi: 1978)، اعتمد ريمسكي في هذه العبارة على عرض اللحن في تقابل وتعاضل وتبادل وتوافق وتوازن، فالتنوع اللحني بالتطوير والتحويلات اللحنية والهارمونية والتلوين الأوركسترالي، والتنميق الواضح في استخدام الزخارف في المسار اللحني الموسيقي كما في الشكل التالي:



شكل 24: (Website:6).

بعد الانتهاء من الجملة اللحنية السابقة ترجع العبارة الثالثة إلى المقام الأساسي، إن استخدام سلم مي الصغير في لحن ذي محور مقامي، فإن ذلك يعادل مقام النهاوند على درجة البوسلك في الموسيقى العربية والإحساس العام بعزف مقام الحجاز العجمي وهو ما يعطي الصبغة الشرقية في العبارة كما في الشكل التالي:



شكل 25: (Website:6).

يعود بعد ذلك الانتقال إلى استخدام مقام مي الكبير في لحن ذي محور مقامي، فإن ذلك يعادل مقام العجم على درجة البوسلك في الموسيقى الشرقية، إن استخدام أسلوب الانتقال من مقام إلى آخر وما يتبعها من التغيير في الميزان الموسيقي أيضا، وما تضيفه الآلات الموسيقية المختلفة في هذا التغيير المقامي في

السرد القصصي الأدبي، هو ما يحدث في الموسيقى الشرقية، وبالتالي تمكن ريمسكي للوصول إلى ما يسمى الدراما الموسيقية حتى يتم الربط بين أحداث القصة الزمانية والمكانية وعناصر التشويق المرتبطة في سرد شهزاد وما يدور في الحوار من أحداث ومغامرات، لقد استخدم ريمسكي-كورسكوف التنوع في استخدام الآلات الموسيقية لينقل المناظر الطبيعية ولتكتمل فنون الصوت والصورة والموسيقا والسرد القصصي الأدبي في ألف ليلة وليلة، إن الموسيقى هي الحركة في الزمن وهي التي تحول الصورة القصصية الساكنة في المساحة والفراغ إلى رؤية موسيقية ورؤية متحركة أو بمعنى آخر رؤية جمالية ذات إحساس كامل متحرك ومعبر، وهذا ما جعل الاهتمام بتزايد مصاحبة الصورة المعبرة بالصوت، فالمزج الفني بين ما هو مرئي وعقلي وسمعي يجعل الحقيقة أكثر تكاملا والحس البشري أكثر نضجا وأقرب إلى الطبيعة وإلى الحقيقة، تعتمد الفكرة اللحنية على نماء الفكرة السابقة تؤديهما مجموعة الآلات الأوركسترا خاصة آلة الكمان كما يلي:



شكل 26: (Website:6).

آلة البيكولو:



شكل 27: (Website:6).

آلة الفلوت:



شكل 28: (Website:6).

آلة الكلارينيت:



شكل 29: (Website:6).

قدمت مغامرات السندباد البحري ورحلاته التي احتلت موقع حبة العقد في الليالي مشهدا هاما من حكايات ألف ليلة وليلة البحرية، التي جمعت إلى جانب قصص السندباد البحري الكثير من قصص البحارة جوايي الأفاق، اختلط فيها خيال مؤلفيها المجهولين بجملة من الوقائع والمعارف عن بر الشرق الأقصى ويحوره وجزه بتصورات الجغرافيين العرب وأصحاب مدوناتهم العجائبية عن هذا الشرق، وأيا كان مؤلف السندباد البحري فقد استطاع أن يبتكر قصصا خلابة من أشات المعارف الجغرافية وحكايات الرحالة العرب، وارتبطت رحلات السندباد البحري ومغامرات القصص البحرية الأخرى في الليالي بعصور ازدهار الحضارة

العربية وبتطلعها للاتصال في العالم والتعرف عليه وتبادل المنافع والأرزاق معه، كان لمغامرات البحارة والتجار في البحار الهندية والصينية دورها الذي لا ينكر في تلك الاتصالات إذ مثل التاجر العربي نموجا فريدا لهذه الحضارة، فعكست رحلات الليالي البحرية الصور والمعاني والقيم التي اختزنتها الثقافة العربية في العصر الوسيط كما ساهمت هي نفسها بتداولها على نطاق واسع بين الجمهور في تشكيل المتخيل العربي نفسه عن الصين والهند وجزر المحيط الهندي وعن بحارها، تميزت حكايا السندياد بالتقاطها المشاهد لمحا فهي لا تتوقف عند الوصف التفصيلي للمدن ولطوبوغرافيتها ولتشتعبات الطرق فيها (Kilani: 2007)، متتابعة سيمفونية ألفها ريمسكي- كورسكوف عام 1888، قام بتسمية الحركات الأربعة التي يتألف منها هذا العمل بالطريقة التقليدية: Prelude, Ballade, Adagio, وFinale. معتمدا في تأليف موسيقاها لحركات سيمفونيته الأربع عناوين مقتطفة من كتاب "ألف ليلة وليلة" يطرح فيه رؤيته الخاصة في موسيقا الشرق خاصة بلاد فارس، التي أصبحت دلالة لحنية لأي عمل يتناول إحدى قصص ألف ليلة وليلة، يتضمن الكتاب العديد من الحكايات وقصصا من عدة أماكن ومختلف الحضارات، وكلما ذكر اسم شهرزاد في الأعمال الفنية سواء العربية أو الغربية، نرى هذا اللحن المعروف بـ "القصيدة السيمفونية شهرزاد" الذي يستند إلى الحكاية الشعبية القديمة ألف ليلة وليلة (أو الليالي العربية)، الخيط النفسي والموسيقا هما اللذان يوحدان بين هذه القصص ويشكلان المقدمة القصيرة التي تبدأ بها الحركات الأولى والثانية والرابعة والفصل البارز في الحركة الثالثة والمكتوب لآلة الفيولينة المنفردة وهو يجسد شهرزاد، وهي تحكي قصصها المبدعة للسلطان الصارم، هذه النماذج اللحنية تنطلق عبر الموسيقا كلها وتتبادل وتتشابك فيما بينها ولكنها تظهر في كل مرة تحت ضوء مختلف وتبدلي في كل مرة سمات مختلفة وتعبر عن مزاج مختلف وتتخذ نفس النماذج صورا وتصرفات وأجواء جديدة، ألهمت هذه الحكايات الشعبية القديمة الشعراء والكتاب والفنانين والملحنين على مدى قرون، لكن وحده عمل كورسكوف لديه القدرة على نقلك إلى عالم الخرافة بمثل هذه المشاعر القوية، إنه عمل مبهج بالحب والفضول والمغامرة، إن التلوين الأوركستراي في عمل ريمسكي- كورسكوف لم يعتمد على الآلات غير المطروقة بل استخدم الأوركسترا السيمفوني الكبير وعرف كيف يضيف على أصوات الهارب الناعمة ستارا يفصل بين الخيال والواقع، لم يتوقف أثر شهرزاد ريمسكي عند الحدود السيمفونية بل امتد إلى مسارح الباليه حيث أخرجت عروض للباليه بمصممي رقصات مختلفين لنفس هذه الموسيقا فكان أول إخراج لباليه شهرزاد سنة 1910 وضعه فوكين تم عرضه في روسيا ثم أعيد تقديمه لباليه شهرزاد عن موسيقا ريمسكي كورسكوف مرة أخرى سنة 1950 في لينجراد (Samaha, 2002).

الحركة الثانية: أمير الكالندري.

الأمير المتخفي في زي راهب متسول تتداخل فيه الخيوط النفسية والموسيقية بشكل أوثق، فاللحن الشهر زادي الناعم يقدم لنا الحكاية في أول الأمر في مقام سي الصغير ويأتي اللحن وهو في حقيقته صورة محورة من لحن شهريار، ولكنه هنا يسمع من الوترية المنخفضة بنبر (بتسكاتو Pizzicato)، تعقبه النحاسيات وكأنها دعوة لمعركة أو لرقصة عنيفة ولا يدع المؤلف أي فرصة لتزويق ألحانه وتلوينها بأصداً آلات معينة إلا ويقتنصها، فالمستمع يظل مبهورا من تعامله المستمر مع الآت النفخ الخشبية، الكلارينت مثلا فيسند إليه لحنا منفردا عارضا حافلا، وبعد لحظات تتصاعد الآت الترومبيت النحاسية فيعود تدفق الرقصة العنيفة ووسط هذا الفيض التلوييني والتعبيري المبهر تعود بين حين وآخر لمحات من ألحان تم تقديمها ولكن بإيقاعات مختلفة لتؤدي لمزيد من الترابط الهائل داخل النسيج والبناء في هذه الحركة من الناحية الموسيقية البحتة بناء غير مألوف وإن كان شديد الاحكام، فهو مزيج من الصيغة الثلاثية يتضمن أسلوب اللحن وتنويعاته، والمقام السائد هنا مقام سي الصغير (مقام الدرجة الخامسة للمقام العام للمتابعة كلها، وهو مقام مي) وفي ختامها يعود لحن السلطان شهريار المحدد في صورة لحن الأمير متداخلا مع لحن

البحر، تتكون هذه الحركة من ثلاث عبارات، العبارة الأولى هي إعادة للعبارة الثانية في الحركة الأولى ولكن على مقام سي الصغير كما يلي:



شكل 30

العبارة الأول والأخير متشابهتان، أما العبارة الوسطى فهي مختلفة بالنسبة لتطور الألحان مع توزيعات متنوعة للتكوينات الثلاث. تبدأ الحركة بعزف على آلة الكمان مع آلة الهارب حيث تشرع شهرزاد في سرد قصتها إلى شهريار تمهيدا لبدء التلوين الأول ذي الايقاعين الراقص أولا ثم الخطابى ثانيا الذي يحكي قصة الكالندري)، بعد ذلك تدخل الأبواق النحاسية فجأة وبعمق (بداية العبارة الثانية معلنة ظهور الأمير الكالندري ممثلا في شهريار، تبدأ الآلات النحاسية في العزف بإيقاع صاخب وقوي يوحي في الأخطار والمعارك التي يواجهها الأمير، في النهاية يبرز التكوين الأخير بوضوح تدريجيا محاطا بمقطوعتين فريدتين الى آلة الكلايرينت قبله وآلة الفاغوت بعده(Website:1). التوزيع الأوركسترالي في الحركة الثانية كما يلي:

شكل 31: (Website:6).

يستهل الكمان الرقيق مع الهارب افتتاح هذه الحركة كي تروي شهرزاد للملك شهريار قصص الأمير الذي كان في جماعة المتسولين قبل أن يتحول إلى أمير، ينسحب الكمان والهارب مع اندفاع آلات النفخ النحاسية إحياء بالمغامرات الخطرة والمعارك التي يخوضها الأمير، وعلى نحو آخر يتراجع الصخب النحاسي، وتشرع آلتا نفخ في العزف المنفرد تباعا لتعود الأوركسترا متوحدة بلحن صاعد ينهي الحركة عند الذروة، في هذه الحركة يستعين كورسكوف بآلات النفخ القرية إلى النفس الشرقية خدمة لأدواته التعبيرية (2) (Website: 2)، لقد استخدم ريمسكي- كورسكوف العبارة الأساسية في الحركة الثانية وذلك حتى يتم ربط الأحداث السابقة للمحافظة على الجو الموسيقي العام في سرد القصة الأدبية مستخدما نفس الأسلوب والتقنيات المستخدمة في آلة الكمان مع آلة الهارب ولكن على مقام سي الصغير، استخدم الميزان الموسيقي (4) كما في الشكل التالي:



شكل 32: (Website:6).

تم الانتقال إلى مقام سي الصغير في لحن ذي محور مقامي، حيث أن ذلك يعادل مقام النهاوند على درجة الكوشة من أجل المحافظة على الطابع الشرقي كما هو موجود في الموسيقى الشرقية كما في الشكل التالي:



شكل 33

لقد حدث تغيير في الميزان الموسيقي حيث استخدم ريمسكي أسلوب التغيير في مسارات الإيقاع كما هو الحال في التغيير بين الضروب والأوزان الإيقاعية في الموسيقى الشرقية، تم الانتقال في هذه العبارة من ميزان (4) إلى الميزان الموسيقي (8) وهو ما يسمى في الموسيقى الشرقية في إيقاع "السربند" كما في الشكل التالي:



شكل 34

ترتكز العبارة على جملة لحنية على مقام سي الصغير، تم اختيار آلة الفاغوت في أداء الجملة اللحنية حتى يستطيع ريمسكي المحافظة على الطابع الموسيقي الشرقي، فمن وجهة نظر ريمسكي أن آلة الفاغوت تسبق نظائرها من الآلات الوترية ذات أصوات الباص التي تصاحبها، وهي مؤهلة للأداء المنفرد للتعبير عن الطابع الشرقي في مرافقة سرد القصة الأدبية، حيث استخدم أسلوب المتقطع (ستكاتو Staccato) لأداء هذه الجملة الموسيقية، كما وأن آلة الفاغوت كبقية آلات الأوبوا ذات طابع ريفي يسند إليها في أداء الكثير من الأغاني الشعبية، تعتبر آلة الفاغوت أكثر انسجاما مع الآلات الموسيقية الأخرى من آلة الأوبوا، خاصة الكورانجليه والكلارينيت والآلات الوترية، وبالتالي فإنها تسهم كثيرا في إضفاء الإحساس على الموسيقى الشرقية مثل آلة الناي تلك المستخدمة في كثير من البلاد العربية والآسيوية، وهذا واضح في الشكل التالي:



شكل 35: (Website:6).

تعتمد العبارات في الحركة الثانية على التنوع في الميزان الموسيقي، يتم تغيير الميزان إلى (4) ثم إلى الميزان (2) وهو ما يسمى في الموسيقى الشرقية بإيقاع السنكين ويعود بعدها إلى الميزان (4) كما في الشكل التالي:



شكل 36: (Website:6).

اعتمد ريمسكي أسلوب التلوين اللحني والإيقاعي بشكل مستمر في هذه العبارة، فالإيقاع الموسيقي يمثل نوعاً معيناً من التفكير الفني كنموذج مميز لهذه الثقافة أو تلك، وهو إلى جانب التنظيم النغمي يعكس تلك السمات الفنية والجمالية الكونية والتي تتمثل في المعايير المكانية والزمانية، فالإيقاع عنصر أساسي في الموسيقى الشرقية كشكل من أشكال الفن الزمانية بل وشرط ضروري في وجودها، ومن خلاله تتحقق عملية حياة الموسيقى استناداً إلى التحول من المسلمات اللغوية الرائدة (الإيقاع، والكلمة، واللحن) إلى المجال التطبيقي الذي يحدد طبيعة انتشار الموسيقى ودرجة انفعالها النفسي، كما أن الموسيقى العربية ذات طابع عالمي، الإيقاع مرتبط بالحركة الزمنية العامة، وبطبيعة الإنسان أيضاً (Dras:2013).

نتائج الدراسة

توصل الباحث بعد فهم ودراسة تأثير ريمسكي- كورسكوف في موسيقى الشرق الإجابة على أسئلة البحث وهي:

السؤال الأول: ما هي الاتجاهات الرئيسية لتطور المواضيع الشرقية في الموسيقى الروسية؟

إن التواجد الجغرافي لروسيا في القارتين الأوروبية والآسيوية أعطاهما بعداً أوراسياً ذا نكهة خاصة ثقافية وروحية، يندمج فيها الغرب والشرق في أكثر من حالة. إن الخصوصية الروسية كانت إذا نتيجة تمازج وتفاعل بين مجموعة عناصر دخلت على هذا الكوكب، إن سحر المخيلة الروسية الممثل بأشعار بوشكين وينسن وبولك وأكودجافا، وفي الإشراقات المبدعة لدى دوستوفسكي وتولستوي وتشخوف وشولوخوف، وفي الأنغام المتسامية في انسبابها وحركتها لدى تشايكوفسكي ورحمانوف وسكريابين، عكست سحر الجوانب الخفية في عالم الطبيعة والحيوان والإنسان والتي ظهرت في أعمال بأجوف ونوسوف، وفي الرقص الجسد الروسي المتباهي مع موسيقاه، ومع كل مشاعر الحزن والفرح والبطولة والانكسار في باليه بافلو وفي سيمفونية الأطياف والألوان الداكنة والفاتحة التي تعكس الطبيعة الجغرافية والإنسانية الشخصية، الواقعية هي سمة الروح الروسية وهذه الروح ليست روحانية أو صوفية وأن الأدب الروسي لم ينشأ إلا في ظل الواقعية وبساطة الحياة، كان المبدأ الموجه لهم في الفن هو الهدف والتماس الحقيقة ويدعون إلى فن مرتبط بالشعب ومعبّر عن صوت الإنسان ولا سيما الفلاح (Yahya, 2000)، إن العقلية الروسية والعقلية الشرقية العربية كلتاهما تحمل ذاكرة الروس والمشاركة عبر تجاربهم التاريخية أو عبر تفاعلهم مع الحضارات والثقافات الأخرى، لقد نشأت وتطورت في هذا المناخ الثقافي الدولي ومرت بمراحل متنوعة كل مرحلة كانت تتميز بخصائص معينة يحددها المناخ السياسي والفكري والعلمي الذي كان يطبع هذا العصر أو ذلك، ومع نشوء حركة الاستشراق فيها التي تميزت بخصائص كثيرة عن المدرسة الاستشراقية الأوروبية الغربية تكون العلاقات الثقافية الروسية - العربية (الشرقية) قد دخلت مرحلة جديدة، كما لها دور مهم في تكوين الشخصية الثقافية الروسية

السؤال الثاني: ما هي الظروف التاريخية المحددة والأسباب التي دفعت المؤلف إلى موضوع الشرق؟

التحق ريمسكي- كورسكوف سنة 1856 بالمدرسة البحرية في سان بطرسبورغ وتخرج منها ضابطاً عام 1862، تعرف ريمسكي- كورسكوف على المسرح الغنائي من خلال أعمال مايربير وويبر وفردري وروسيني وخاصة جليнка، درس البيانو على كانيلاف فعره بأعمال باخ وشومان كما دبر لقاءه مع بالاكريف، كتب ريمسكي- كورسكوف أول سيمفونية شعرية عام 1864 ودعاها (سادكو)، عين أستاذاً للتحنين في معهد

سان بطرسبورغ سنة 1871 لكنه كان قليل الإلمام بعلم الطبايق والإيقاع فانصرف بمهمة ونشاط إلى دراسة أعمال هاندل وباخ وتعمق بدراسة شيروبيني وبيرليوز. كانت لغة الإيقاع في أعمال ريمسكي- كورسكوف مستقاه من الموسيقى الشعبية، غير أنه طورها فتشابهت مع ألحان كل من لكرييف وبوردين. تعرف خلال السنوات التي قضاها في الأكاديمية (1856-1861)، على الأدب الروسي المعاصر، قرأ خلال أوقات فراغه بوشكين وليرمنتوف وجوجل وتردد في الوقت نفسه بمرافقة شقيقه إلى المسرح، واستمع إلى أعمال جليнка الأوبرالية (إيفان سوسانين، روسلان ولودميلا) واكتشف أعمال بيتهوفن السيمفونية وتأثر بسيمفونيته الريفية كثيرا، ركب البحر على متن سفينة ألمات Almaz في رحلة حول العالم إنكلترا، ألمانيا، أميركا الشمالية، البرازيل، تعلم أن يحب البحر حبا عميقا متصلا تعكسه موسيقاه على أفضل ما يكون بيد أن بحره غريب عن صخب المركب الشبح، يأتي ريمسكي- كورسكوف إلى حاجز السفينة يلقي ثقله عليه ساعة يرتدي الليل معطفه المرصع بالنجوم المنعكسة على مرآة المحيط السوداء الهائلة الخالية من الغضون حيث تتراءى أشبه بديدان سحرية براقه ويهمس البحر في أذنيه بأغنية الأجل ويسلمه أسرار الألحان الصافية التي ستولد منها شهرزاد، وسادكو، والقيصر سلطان.

السؤال الثالث: ما هو الأسلوب الذي اعتمده ريمسكي- كورسكوف في تأليف هذه الموسيقى؟

1. اعتمد ريمسكي- كورسكوف على طريقة وأسلوب سرد القصة الأدبية "ألف ليلة وليلة"، وذلك من خلال المتابعة "شهرزاد"، والمكونة من أربع حركات، كل حركة لها تعبير عن قصة، وبذلك يكون ريمسكي- كورسكوف قد استخدم الطابع السرد في سيمفونيته.
2. اتسمت الموسيقى عند ريمسكي- كورسكوف بسيطرة المقام الأساس، أيضا التنقلات المقامية مع وجود التنوعات والتنقلات الإيقاعية المختلفة ذات الطابع الشرقي، اعتمد ريمسكي- كورسكوف على أسلوب الهارموني بشكل كبير، كما استخدم نسيجا بولوفونيا من عدة أصوات.
3. استخدم أسلوب اللحن الأحادي Monophonic لإظهار اللحن الرئيسي دون التأثير عليه، كما استخدم التلوين الآلي، مثل الكتابة العمودية والوتريات على مسافة أوكتاف وتوظيف الآلات النحاسية للمصاحبات ذات الطابع القوي.
4. استخدم ريمسكي- كورسكوف العديد من المقامات والضروب الإيقاعية الشرقية بهدف إظهار مدى التأثير في الموسيقى الشرقية.
5. استخدم أسلوب الأغاني الشعبية إلى جانب العناصر الغنائية التوافقية واللحنية والإيقاعية في ممارسة تعرف باسم الاستشراق الموسيقي، تجنب الأساليب الموسيقية الغربية التقليدية.
6. وظف ريمسكي أفكاره اللحنية لخدمة المقطوعة الموسيقية " شهرزاد"، والتي تتبع أسلوب سرد القصة الأدبي.

التوصيات

1. الاهتمام في الأبحاث التي تتناول المؤلفين العالميين وأعمالهم الموسيقية، والتي يتم فيها استخدام الموسيقى الشرقية بمقاماتها وإيقاعاتها الثرية.
2. الاهتمام بتدريس مساق التأليف والتوزيع الأوركستراي، وعلم الآلات الموسيقية.
3. تشجيع مواقع التواصل المختلفة في نشر الثقافة الموسيقية العالمية، والاستفادة منها في كثير من البرامج المنهجية الأكاديمية.
4. الاستفادة من التحليل الموسيقي التفصيلي لعمل الأوركسترا في الأقسام والمعاهد الموسيقية.

الهوامش

(1) يصطلح جغرافياً على بلاد الشرق اسم الشرق الأقصى والأوسط والأدنى آنذاك، تتفصل عنها حضارات البحر الأبيض المتوسط القديمة وبالأخص أوروبا. إن أبرز الملامح الخاصة لموسيقا الشرق اعتمادها على إبداعات الفنانين الموسيقيين المحترفين وابتكاراتهم المعتمدة على التناول المنهجي العلمي للفن الموسيقي وتميزها بالمستوى العالمي للأداء الغنائي والآلي، كذلك تنوع مستويات الاستماع والتذوق الموسيقي وتبلور تقاليده وأدابه وبالتالي تنوع طبيعة الفن الموسيقي في الحياة والمجتمع ضمن وظيفته. تتميز فنون بلاد الشرق الموسيقية بلامح خاصة تفرقها عما سبقها، حيث تتميز بلاد الشرق بمناطق واسعة من أفريقيا وآسيا، فحدودها الشرقية تنتهي عند سواحل المحيط الهادي في الصين واليابان وكوريا وعند سواحل المحيط الأطلسي في مراكش وموريتانيا وإسبانيا تنتهي حدودها الغربية، حيث أن بلاد الشرق تاريخ عريق منذ ظهور أولى الحضارات في وادي الرافدين.

Sources and references

المصادر والمراجع

1. Abacalin, Liuvid, (1989): *Soviet Society*, first edition, Farabi House, Beirut. (In Arabic)
أباكالين، ليوفيد. (1989). المجتمع السوفيتي، ط1، بيروت: دار فارابي.
2. Abd, Kamal Adin, (2006): *Western Music Terminology*, Dar Wafaa, Cairo. (In Arabic)
عبد، كمال الدين. (2006): أعلام مصطلحات الموسيقى الغربية، القاهرة: دار وفاء.
3. Abdul Karim, Hassan, (2013): *Harmonic ornaments between different classifications*, *Journal of Music Sciences and Arts*, Part 2, Volume 26, Helwan University, Cairo. (In Arabic)
عبد الكريم، حسن. (2013): الحليات الهارمونية بين التصنيفات المختلفة، مجلة علوم وفنون الموسيقى، الجزء 2، المجلد 26، جامعة حلوان، القاهرة.
4. Abdullah, Ali, (1999): *Music Studies*, 1st Edition, House of General Cultural Affairs, Baghdad. (In Arabic)
عبد الله، علي. (1999): دراسات موسيقية، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
5. Ajami, Walid, (1999): *Piano Accompaniment Techniques for Instrumental and Lyrical Works in the Romantic Era*, Unpublished PhD Thesis, Faculty of Music Education, Helwan University, Cairo. (In Arabic)
عجمي، وليد. (1999): أساليب المصاحبة على البيانو للأعمال الآلية والغنائية في العصر الرومانتيكي، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة.
6. Al-Kohli, Samha, (2002): *From My Life with Music*, Dar El Shorouk, 1, Cairo. (In Arabic)
الخولي، سمحة. (2002): من حياتي مع الموسيقى، دار الشروق، ط1، القاهرة.
7. Al Kilani, Shams, (2007): *The Image of the Far East and the World in the Maritime Tales (One Thousand and One Nights)*, Arab Writers, Damascus. (In Arabic)
الكيلاني، شمس. (2007): صورة الشرق الأقصى والعالم في حكايات ألف ليلة وليلة البحرية، الكتاب العرب، دمشق.
8. Al-Luqati, Hussein, (2013): *Glossary of educational cognitive terms*, The World of Books, 1st Edition, Cairo. (In Arabic)
اللقاتي، حسين. (2013): معجم المصطلحات التربوية المعرفية، عالم الكتب، ط1، القاهرة.
9. Al Muhaseb, Subhi, (2000): *The Story of Music and Civilization in the West*, Part Two, Ministry of Culture, Damascus. (In Arabic)
المحاسب، صبحي. (2000): قصة الموسيقى والحضارة في الغرب، الجزء الثاني، وزارة الثقافة، دمشق.
10. Al Muhaseb, Subhi, (2000): *The Story of Music and Civilization in the West*, Part Three, Ministry of Culture, Damascus. (In Arabic)
المحاسب، صبحي. (2000): قصة الموسيقى والحضارة في الغرب، الجزء الثالث، وزارة الثقافة، دمشق.
11. Al Nasser, Dima, (2014): *Johann Sebastian Bach's Binary Structure Formula in the Six Suits Works of the Solo Cello Machine*, unpublished Master Thesis, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Jordan. (In Arabic)
الناصر، ديماء. (2014): صيغة البناء الثنائي لدى يوهان سبستيان باخ في مؤلفات السويت الستة لآلة التشيللو الصولو، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، الأردن.
12. Al-Shehabi, Yahya, (2000): *The Story of Music and Civilization in the West*, Ministry of Culture, 1st Edition, Damascus. (In Arabic)
الشهابي، يحيى. (2000): قصة الموسيقى والحضارة في الغرب، وزارة الثقافة، ج1، دمشق.
13. Ayoub, Fouad, (1955): *Korsakov*, Beirut House, Beirut. (In Arabic)
أيوب، فؤاد. (1955): كورساكوف، دار بيروت، بيروت.

14. Babenko, Victor, (1998): *Analysis of Musical Forms*, Ministry of Culture, Damascus. (In Arabic)
ببيناكو، فيكتور. (1998): *تحليل القوالب الموسيقية*، وزارة الثقافة، دمشق.
15. Bassiouni, Samia, (2001): *Style of Piano Accompaniment Performance in Mozart's Woodwind Compositions*, Unpublished PhD Thesis, Faculty of Music Education, Helwan University, Cairo. (In Arabic)
بسيوني، سامية. (2001): *أسلوب أداء مصاحبة البيانو في مؤلفات موتسارت لآلات النفخ الخشبية*، رسالة دكتوراة غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة.
16. Darras, Nabil, (2013): *The phenomenon of diversification in Arab rhythms*, "an analytical study", The Jordanian Journal of Arts, Vol. 6, No. 2, Yarmouk University, Jordan. (In Arabic)
دراس، نبيل. (2013): *ظاهرة التنوع في الإيقاعات العربية "دراسة تحليلية"*، المجلة الأردنية للفنون، مجلد 6، عدد 2، جامعة اليرموك الأردن.
17. Farah, Suhail, (2010): *Russian Civilization, Questions of Identity and the Other - The Arab*, First Edition, Aladdin Publishing, Damascus. (In Arabic)
فرح، سهيل. (2010): *الحضارة الروسية أسئلة الهوية والآخر- العربي*، ط1، علاء الدين للنشر، دمشق.
18. Farid, Tariq, (1990): *History of Musical Arts*, C1, House of Wisdom, Baghdad. (In Arabic)
فريد، طارق. (1990): *تاريخ الفنون الموسيقية*، ج1، بيت الحكمة، بغداد.
19. Farid, Tari, (1990): *History of the Musical Arts from its inception to the end of the Sixteenth Century*, 1st Edition, House of Wisdom, Baghdad. (In Arabic)
فريد، طارق. (1990): *تاريخ الفنون الموسيقية منذ نشأتها إلى نهاية القرن السادس عشر*، ج 1، بيت الحكمة، بغداد.
20. Fayyad, Leila, (1992): *Encyclopedia of Arab and Side Music Figures*, Dar Al-Kotob Al-Alami, 1st Edition, Beirut. (In Arabic)
فياض، ليلى. (1992): *موسوعة أعلام الموسيقى العرب والجانب*، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت.
21. Jassem, Firas, (2019): *Naming the Current Maqams and Their Significance in Arabic Music and Finding Alternatives to These Nominations*, The Jordanian Journal of Arts, Volume 12, Number 1, Yarmouk University, Jordan. (In Arabic)
جاسم، فراس. (2019): *تسمية المقامات الحالية ودلالاتها في الموسيقى العربية وإيجاد بدائل لهذه التسميات*، المجلة الأردنية للفنون، مجلد 12، عدد 1، جامعة اليرموك، الأردن.
22. Gabriel, Iman, (2013): *Franz List's style in orchestral distribution through symphonic poem*, unpublished PhD thesis, Faculty of Music Education, Helwan University, Cairo. (In Arabic)
جبريل، إيمان. (2013): *أسلوب فرانز ليست في التوزيع الأوركسترالي من خلال القصيد السيمفوني*، رسالة دكتوراة غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة.
23. Kasha bah, Gathas, (2004): *The Great Musical Dictionary*, The Supreme Council of Culture, Volume 2, i-1, Cairo. (In Arabic)
خشبة، غطاس. (2004): *المعجم الموسيقي الكبير*، المجلس الأعلى للثقافة، المجلد 2، ط 1، القاهرة.
24. Kaddouri, Hussain, (1987): *Musical Encyclopedia*, Ministry of Culture and Information, Baghdad. (In Arabic)
قدوري، حسين. (1987): *الموسوعة الموسيقية*، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد.
25. Lang, Paul, (1984): *Music in Western Civilization*, Egyptian Book Authority, Egypt. (In Arabic)
لانج، بول. (1984): *الموسيقا في الحضارة الغربية*، الهيئة المصرية للكتاب، مصر.
26. Lang, Paul, (1984): *Music in Western Civilization from Beethoven to the Early Twentieth Century*, The Egyptian Authority, Egypt. (In Arabic)

- لانج، بول. (1984): *الموسيقا في الحضارة الغربية من بيتوفن إلى أوائل القرن العشرين*، الهيئة المصرية، مصر.
27. Mahmoud Ahmed, (1973): *Music in the Romantic Era*, Publishing House, Cairo. (In Arabic)
- محمود، أحمد. (1973): *الموسيقا في العصر الرومانتيكي*، دار التأليف والنشر القاهرة.
28. Mudar, Lama, (2005): *Internal and external changes in the Russian Federation and their impact on its policy towards the Arab Gulf region in the period 1990-2003*, first edition, Emirates Center for Strategic Studies and Research, UAE. (In Arabic)
- مضر، لمى. (2005): *المتغيرات الداخلية والخارجية في روسيا الاتحادية وتأثيرها على سياستها تجاه منطقة الخليج العربي في الفترة 1990-2003*، الطبعة الأولى، مركز الإمارات للدراسات والبحوث الإستراتيجية، الإمارات.
29. Naser, Alaa, (2013): *The Origins and Evolution of the Harp Machine*, The Jordanian Journal of Arts, Volume 6, Number 3, Yarmouk University, Jordan. (In Arabic)
- ناصر، علاء. (2013): *نشأة وتطور آلة الهارب، المجلة الأردنية للفنون*، مجلد 6، عدد 3، جامعة اليرموك، الأردن.
30. Qudsi, Muhammad, (1993): *Harmonium Science*, 1st Edition, Dar Al-Hassad, Damascus. (In Arabic)
- القدسي، محمد. (1993): *علم الهارمونية*، ط1، دار الحصاد، دمشق.
31. Sharif, Zaid, (1998): *Flags of Western Music*, Part Two, Ministry of Culture, Syria. (In Arabic)
- الشريف، زيد. (1998): *أعلام الموسيقى الغربية*، الجزء الثاني، وزارة الثقافة، سورية.
32. Sisi, Yusuf, (1981): *Call to Music*, National Council for Culture and Arts, Kuwait. (In Arabic)
- السيسي، يوسف. (1981): *دعوة إلى الموسيقى*، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت.
33. Sukkariyah, Haitham, (2019): *The First Movement of the Symphony of Hussein Bin Ali by Youssef Khasho*, Analytical Study, Jordan Journal of Arts, Volume 12, Number 2, Jordan. (In Arabic)
- سكرية، هيثم. (2019): *الحركة الأولى من سيمفونية الحسين بن علي ليوسف خاشو*، دراسة تحليلية، المجلة الأردنية للفنون، مجلد 12، عدد 2، الأردن.
34. Tashili, Al Malah, (2013): *International Standards for Orchestra and the extent of their application in Jordan*, Jordan Journal of Arts, Volume 6, Number 3, Yarmouk University, Jordan. (In Arabic)
- الطشلي، الملاح. (2013): *المعايير العالمية للأوركسترا ومدى تطبيقها في الأردن*، المجلة الأردنية للفنون، المجلد 6، عدد 3، جامعة اليرموك، الأردن.
35. https://arabicrepertoire.blogspot.com/2013/11/blog-post_22.html
36. <https://diffah.alaraby.co.uk/diffah/arts>
37. <https://www.orared.com>
38. <https://ar.wikipedia.org/wiki/>
39. <https://www.alnodom.com/index.php/>
40. <https://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=7838>
41. https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D9%82%D8%A7%D9%85_%D8%B1%D8%A7%D8%B3%D8%AA
8. <http://musiqana.net/category.aspx?catid=9>