دراسة تحليلية لأداء التنويعات الجادة Variation Serieuses Op.54

لآلة البيانو للمؤلف فيليكس مندلسون

Felix Mendelssohn (1809–1847)

د. سحر ملحم*

مقدمة:

يتناول هذا البحث عملاً ليس فقط من أهم أعمال المؤلف فيليكس مندلسون Felix Mendelssohn (1809–1847) لآلة البيانو بل من أهم الأعمال التي كتبت لآلة البيانو في القرن التاسع عشر ككل. من خلال هذه التنويعات الجادة Variations Serieuses في سلم ري مينور، أثبت مندلسون مقدرة فائقة على تنويع الفكرة الموسيقية مستنفدا قدرا عالياً من الإمكانيات التقنية للأداء والتأليف الموسيقي على حد سواء مما جعل هذه التنويعات تحتل مكانتها المرموقة بين الأعمال الموسيقية الرائعة التي يعج بها القرن التاسع عشر. تقف هذه التنويعات بثبات على غرار التنويعات الثلاث والثلاثين variations 32 للعملاق بتهوفن Beethoven في سلم دو مينور وتذكر بجديتها وعظمتها والتي ربما ألهمت مندلسون كتابة تنويعاته الجادة هذه التي كتبها عام 1841 ضمن مجموعة أعمال لآلة البيانو نشرها الناشر بيترو ميشيتي Pietro Mechetti لعدد من المؤلفين الموسيقيين المشهورين آنذاك لتمويل نصب تذكاري تكريماً لبتهوفن في مدينة بون الألمانية. وقد استنفذ الناقد الموسيقي كارل كونت Karl Kunt كل ما لديه من أساليب الإقناع لإقناع مندلسون بالمشاركة في هذه المجموعة بأحد أعماله[1] إلى جانب كل من شوبان Chopin، كزيرني Czerny، دوهلر Döhler، هنسلت Henselt، كالبرينر Kalbrener، ليست Liszt، موشلز Moscheles، تاوبرت Taubert و تالبرغ Thalberg [2]، وقد كتب مندلسون "التنويعات الجادة" خصيصاً لهذه المناسبة إذ لم يجد ضمن أعماله التي سبق أن كتبها ما يعتقد أنه يرتقي لمستوى ألبوم يحمل عنواناً مثل " بتهوفن"

*أستاذ مشارك في قسم التربية الموسيقية بكلية التربية الأساسية – الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب، دولة الكويت.

[1] Mendelssohn, Variation serieuses, Op. 54, Publisher G. Henle Verlag, from the introduction by Christa Jost, Munich, 1996.

[2] Todd, R. Larry: Mendelssohn: A life in Music. Oxford University Press, Inc.,2003, p.414.

Beethoven[1]. أما اختيار مندلسون لصفة "الجادة" لهذه التنويعات فهو على الأغلب ليعكس من خلالها الشخصية الجادة والرؤية الفنية العميقة للمؤلف بتهوفن الذي يقومون بتكريمه، وفي نفس الوقت أراد أن يطرح نظرته الشخصية الجادة لهذا النوع من التأليف الموسيقي لتمييز تنويعاته الجادة عن التنويعات اللامعة التي درجت في وقته والتي كانت تهدف إلى إبهار المستمع بالمهارات التقنية بعيداً عن التعبير الفني الأصيل[2]. لقد عكست التنويعات الجادة فعلاً فناً أصيلا مفعماً بالأفكار والمشاعر الصادقة ما جعل عازف البيانو بول بادورا سكودا Paul Badura-Skoda يعتبر أن تسمية مندلسون لتنويعاته ب "الجادة" أقل بكثير من الوصف الملائم لها لأنها ليست مجرد جادة بل هي "مأساوية"، إذ يكشف مندلسون فيها عن معاناته ويظهر فيها روحه عارية لتفصح عن آلامه، إنه ليس مندلسون السعيد الذي نعرفه من أعماله الأخرى ولكنه رجل عانى من النكسات وخيبات الأمل[3].

مشكلة البحث:

تكمن مشكلة البحث في صعوبة أداء التنويعات الجادة ما يحث على تقديم تحليل أدائي لها لتوضيح أساليب الكتابة الموسيقية ومصطلحات وموجهات الأداء التي تحويها المدونة الموسقية لهذه التنويعات كنقطة انطلاق تسهم في توضيح مضمون العمل لدارسي العزف على البيانو وتسهيل العمل على أدائه.

أهمية البحث وأهدافه:

تأتي أهمية هذا البحث من أنه يضع بين أيدي القارئ ومحبي العزف على آلة البيانو العرب من هواة ومحترفين تحليلا أدائياً متعمقاً للتنويعات الجادة لمندلسون يوضح أساليب كتابتها ويعرض ما تتطلبه من تقنيات الأداء لبث روح التحدي لأدائها. كما يضع هذا البحث وصفاً لبعض التراجم المختلفة Interpretation التي قدمها بعض كبار عازفي البيانو في أداء التنويعات بهدف توضيح الاختلاف في أساليب الأداء بين عازف وآخر رغم التقيد بمضمون المدونة الموسيقية وما تتضمنها من موجهات ومصطلحات الأداء، فلكل عازف تقديراته الخاصة لحدود مصطلحات العمل انطلاقاً من خبرته ومفهومه لمضمون العمل الذي يقوم بأدائه.

[1] Mendelssohn, Variation serieuses, Op.54. Introduction.
[2] Todd, R. L. p.414.
[3] Badura Skoda, Paul. On the site: https: harmonicclassics.com/album/IT_HC_D_1360/

منهج البحث وحدوده:

يتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي ويشمل جانباً نظرياً وآخر تحليلياً. يقدم الجانب النظري نبذة عن حياة المؤلف الموسيقي مندلسون وأهميته في الحياة الموسيقية في القرن التاسع عشر وقائمة بأعماله لآلة البيانو. أما الجانب التحليلي فيقدم نبذة عن الشكل البنائي لقالب التنويعات يليه وصف عام للتنويعات الجادة ثم تحليل تفصيلي أدائي لجميع أجزاء المدونة، عينة البحث. وينتهي البحث بالختام والتوصيات.

مصطلحات البحث:

يتعتبر قالب التنويعات Variation Form من أقدم القوالب الموسيقية وهو يبنى على لحن أساسي Theme يتم عرضه في بداية القالب بشكل واضح ومباشر. ثم يتكرر اللحن عدد ما يحلو للمؤلف من المرات على أن يقوم المؤلف في كل مرة بتنويع في عرضه بحيث يخضعه إلى تعديلات وتغييرات مختلفة تخفي معالمه وتظهره بمظهر جديد [1]. ربما تكون هذه التعديلات والتغييرات هارمونية، أو إيقاعية، أو لحنية، أو تغييرات في الطبقات الصوتية أو في نوع النسيج الموسيقي، كأن يكون متعدد الأصوات أو غير ذلك تبعاً لخيال المؤلف، ولكن مهما كانت درجة التمويه في تنويع اللحن لابد أن يبقى في أفق المدونة ما يذكرنا به.

عينات البحث:

المدونة الموسيقية للمتنوعات الجادة فايل 54 للمؤلف مندلسون لآلة البيانو Mendelssohn: Variation serieuses, Op.54.

تسجيلات لأربع مؤدين لهذه التنويعات من العازفين الكبار وهم: بريندل Brendel، ريختر Richter، بيريهيا Perahia و فون آلبنهايم Von Alpenheim

الدراسات السابقة:

[1] Roy Bennett, Musical Forms. Cambridge University Press. ISBN 0-521-56929-x, p.29

1. مقالة عازف البيانو بادورا سكودا Badura–Skoda التي نشرها على الانترنت عن التنويعات الجادة لمندلسون بارتولدي والتي تترافق مع أدائه لهذه التنويعات. وقد أشار فيها إلى ما تعج به مدونة التنويعات الجادة من ثراء في الابتكار التقني في الكتابة لآلة البيانو وتنوع في الأمزجة الموسيقية [1].
2. دراسة عن التنويعات الجادة لمندلسون كتبها عازف البيانو رايان فوغ Ryan Fogg أوضح فيها أهمية التنويعات الجادة تاريخياً مع دراسة سريعة للقالب والتحليل الهارموني وبعض ملاحظاته حول الأداء [2].
3. كتاب لاري تود R. Larry Todd عن مندلسون بعنوان Mendelssohn: A life in Music(مندلسون: حياة في الموسيقا) صدر عام 2003 عن دار النشر Oxford University Press وقد أوضح هذا الكتاب الكثير من التفاصيل الدقيقة عن حياة مندلسون وأعماله كمؤلف موسيقي وقائد أوركسترا متميز وعازف بيانو أسطوري، ورسام محترف، ومثقف مرموق [3]
4. كتاب ف.غالاتسكايا V. Galatskaya بعنوان "الأدب الموسيقي للبلاد الأجنبية – المجلد الثالث" Music Literature of Foreign Countries, Volume III باللغة الروسية. وفيه فصل خاص بالمؤلف مندلسون من خمسين صفحة يتطرق إلى بعض التفاصيل في حياة مندلسون وأهميته كمؤلف موسيقي من القرن التاسع عشر ويعطي نبذة عن عدد من أعماله الموسيقية المتميزة [4].
5. كتاب المؤلف الألماني ريتشارد فاغنر عن قيادة الأوركسترا الذي تم نشرمحتواه أولاً في المجلة الجديدة للموسيقا Neue Zeitschrift fur Musik وفي مجلة نيويورك للموسيقا New York Musikzeitung في ألمانيا عام 1869 ثم صدر ككتاب في لا يبزيغ في نفس العام 1869. تم طباعة الكتاب عدة مرات. النسخة الحالية تعود إلى عام 2014 باللغة الإنجليزية

[1] Badura Skoda, Paul.
[2] Fogg, Rayan: A closer look at Mendelssohn's Variations serieuses. Clavier Companion May/June 2015. (ryangfogg.weebly.com/uploads/2/3/4/5/23457126/clavier-mendelssohn.pdf)
[3] Todd, R. Larry.
[4] Galatskaya, V.: Music Literature of foreign Countries, Volume III, "Musika" Press, Moscow 1974 (the reference is in Russian language, the first edition was in 1952).

وقد ترجمها من الألمانية إدوارد دان رويتر Edward Dannreuther. يعطي الكتاب صورة عن وضع الموسيقا ومشاكل قيادة الأوركسترا في ألمانيا في القرن التاسع عشر ويتطرق إلى أسلوب مندلسون في قيادة الأوركسترا في أكثر من موضع [1].

الجانب النظري للبحث

نبذة عن حياة فيليكس مندلسون Felix Mendelssohn 1809-1847

يعد فيليكس مندلسون من أهم المؤلفين في القرن التاسع عشر رغم وفاته المبكرة وهو لم يتم الثامنة والثلاثين من عمره. وما فعله مندلسون خلال حياته القصيرة ليشهد علي أنه كان يعمل باستمرار دون هوادة مما جعله يحظى على احترام الجميع وتقديرهم له في جميع المجالات الموسيقية التي خاضها. فقد كان مؤلفاً موسيقياً متمكناً، عازفاً بارعاً على آلة البيانو، قائداً مقتدراً للأوركسترا، إدارياً ناجحاً، ذو ثقافة عالية وعلى خلق عال، متواضعاً ومثالياً في تعامله مع جميع من حوله ويكن الاحترام لكل من سبقه في مجاله.

ولد مندلسون في مدينة هامبورغ شمال ألمانيا في الثالث من شهر فبراير 1809 في أسرة على درجة عالية من الثقافة. انتقلت أسرته بعد ولادته للعيش في برلين، وهناك حصل مندلسون على أفضل تربية وتعليم في شتى المجالات. بدأ مندلسون بتعلم العزف على البيانو مع والدته ثم درس في باريس مع عازفة البيانو الفرنسية ماري بيجو Marie Begot قبل أن يبدأ دراسته في برلين مع عازف البيانو لودفيغ بيرغر Ludwig Burger ودراسة النظريات الموسيقية والكونتربوينت مع قائد الأوركسترا كارل تسيلتر Karl Zelter. أظهر مندلسون في الموسيقا موهبة عالية تنافس موهبة الطفل المعجزة موتسارت قبله بخمسين عام مضت، إلا أن أهله لم يتسرعوا لإظهاره والاستفادة من موهبته، واكتفوا بتأمين المناخ الملائم له ليدرس الموسيقا بشكل جاد. وقد استفاد مندلسون في دراسته للموسيقا بشكل رئيسي من صالون عائلته الثقافي حيث كان يرتاد الصالون الكثير من الموسيقيين والشعراء والأدباء المرموقين، إضافة إلى من كان يقابلهم منهم أثناء أسفار عائلته إلى المدن الأوربية العريقة، وليس غريباً أن يتطور وينضج أسلوب مندلسون في التأليف الموسيقي قبل أن يبلغ العشرين من عمره.

[1] Wagner, Richard. Wagner on Conducting, Translated by Eduard Dannreuther. Dover Publications, INC., New York, 2014. (Originally Published: On Conducting. London 1887 four years after Wagner's death). p.

قدم مندلسون أول حفل له في العزف على البيانو في برلين وهو لا يتجاوز التاسعة من عمره، وبدأت مؤلفاته بالظهور. وقد شجعه على التأليف أستاذه كارل تسيلتر Karl Zelter وكان يفتخر به وبإنجازاته ويتباهى به بشكل خاص أمام صديقه الشاعر جوته Goethe[1]، الذي كان له أيضاً دوراً كبيراً في صقل المسار الفكري والفني للطفل مندلسون. فلشدة إعجاب جوته بموهبة الطفل مندلسون، كان يدعوه لقضاء أيام معه في منزله ويطلب منه أن يعزف له على البيانو لساعات طوال ثم يتبادل معه الأحاديث والآراء، وقد كان ذلك مصدر إسعاد وتشجيع كبيرين لمندلسون.[2]

أهم الموسيقيين الذين تأثر مندلسون بموسيقاهم المؤلفين الألمان الكبار الذين غرس أستاذه تسيلتر Zelter حب موسيقاهم في نفسه وهم باخ Bach، وموتسارت Mozart، وبتهوفن Beethoven، وقد انعكست أساليبهم بأشكال شتى في موسيقاه. لقد أخذ من موسيقا باخ الكونتربوينت الكروماتيكي المعقد، وأخذ من موتسارت الوضوح والرشاقة، أما من بتهوفن فقد أخذ القوة والعمق الدرامي. وفضلاً عن تأثر مندلسون بأفكار الشاعر غوته وبمن حوله من المثقفين في صالون عائلته، فقد تأثر أيضاً بدراسته للفلسفة في جامعة برلين، وساهم كل ذلك في صقل النضوج الفكري العالي لمندلسون وتكوين ثقافته العالية ما فتح له المجال لاستلام عدة وظائف ومناصب قيادية في الموسيقا أظهر من خلالها تميزاً في المجال الإداري أيضاً. من أهم المناصب القيادية التي تولاها مندلسون قيادة وإدارة أوركسترا جيفاندهاوس Gewandhaus Orchestra عام 1835 التي استمر فيها إلى وقت وفاته. وقد قام من خلال عمله هذا بتنظيم الأنشطة والمهرجانات الموسيقية مما كان له الأثر الكبير على مسار الثقافة الموسيقية الأوربية في القرن التاسع عشر بشكل عام سواء في التأليف أو في الأداء على آلة البيانو أو في قيادة الأوركسترا[3]. وقد كان له دوراً كبيراً في بلورة وظيفة قائد الأوركسترا، التي كانت لا تزال في المهد في عهده، لتصبح وظيفة هامة ويصبح لقائد الأوركسترا مكانته المرموقة في الحياة الموسيقية فنياً وإدارياً. وقد اتبع معظم قواد الأوركسترا في ذلك الوقت أساليب مندلسون في قيادة الأوركسترا واعتبروها مرجعاً لكل تساؤلاتهم. وقد اتفق النقاد الموسيقيون مع قواد الأوركسترا هؤلاء في اعتباراتهم وأخذوا ينتقدون كل من يقوم بما يتعارض مع أسلوب مندلسون، بل وربما بمعاداته [4]. ويبدو

[1] من كبار الشعراء والمفكرين الألمان 1749- 1832
[2] Galatskaya, V., p.311-317.
[3] Galatskaya, V., p.310
[4] Wagner, Richard. p.24

الأمر وكأنه كان مثالياً لمندلسون في ذلك الوقت، إلا أنه لم يكن كذلك إطلاقاً. لقد كان لمعاداة الموسيقيين الذين اختلفوا معه في رؤاهم الموسيقية ومعتقداتهم الفكرية الأثر المؤلم والعميق على نفسيته المرهفة مما أدى إلى وفاته المبكرة [1].

من بين المعادين لمندلسون المؤلف الموسيقي فاغنر Wagner، الذي كان يختلف معه جذرياً في تفكيره كقائد للأوركسترا، بل وقد شن حرباً شعواء ضد أسلوب مندلسون في قيادة الأوركسترا رغم كل ما يكنه له من تقدير لما قدمه في حياته. فبرأي فاغنر، لقد أفقد مندلسون بعض الأعمال مضمونها، وبخاصة فيما يتعلق بأعمال بتهوفن، وجعلها تبدو سطحية لا معنى لها باختياره السرعات الخطأ في أدائها [2]، إذ كان ينحو دائماً نحو زيادة السرعة في الأداء. ربما كان فاغنر محقاً ولكن عندما ننظر إلى زخم الحياة التي عاشها مندلسون وإلى عدد الأعمال الموسيقية التي قادها كقائد أوركسترا، نجد أنه لم يكن لدى مندلسون الوقت الكافي للاهتمام بجميع تفاصيل مدونات الأعمال الموسيقية الأوركسترالية التي كان يقودها. فمثلاً، قاد مندلسون الأوركسترا التابعة للمجتمع الفلهارموني في لندن لعدة فصول، وكان المطلوب أن تقدم الأوركسترا في هذه الفصول عددا هائلا من الأعمال الموسيقية، فكان مندلسون يقوم بتدريب الأوركسترا مرة واحدة فقط على كل عمل قبل تقديمه [3].

مهما كان النقد الذي تعرض إليه مندلسون لا يمكن أن يقلل من أهميته كقائد عظيم ومنظم للحركة الموسيقية الأوركسترالية في عصره. لقد كان الشعلة التي أضاءت السبيل لكثير من الموسيقيين في عصره بل ولمن سبقه في هذا المجال، ويكفي أنه أعاد إحياء أعمال المؤلف الموسيقي الموقر يوهان سيباسيتيان باخ [4] Johan Sebastian Bach الذي يعتبر من أهم المؤلفين الموسيقيين على الإطلاق بعد ثمانين سنة من وفاته وبعد أن كاد يطويه النسيان. لقد لفت مندلسون الأنظار إلى أعمال باخ بتقديمه "آلام القديس ماتيو" Saint Matthew Passion عام 1829 وأسفر عن ذلك البدء بالبحث عن أعمال باخ وجمعها وترميم أهم ركن من أركان تاريخ عصر الباروك وتاريخ تطور الموسيقا العالمية بشكل عام.

[1] Galatskaya, V., p.310
[2] Wagner, Richard. p.28
[3] Wagner, Richard. p.23
[4] يوهان سيباستيان باخ (1685- 1750) من أعظم المؤلفين الموسيقيين في عصر الباروك

أعمال مندلسون لآلة البيانو:

لقد كان مندلسون عازفاً بارعاً على آلة البيانو وكان دائماً أول من يقوم بأداء أعماله للجمهور. حظيت آعماله للبيانو بشهرة واسعة بين محبي الموسيقا أثناء حياته وكان لها دوراً جمالياً تربوياً هاماً في بناء الفكر الثقافي الفني في ذلك العصر وكان من ضمن المؤلفين الموسيقيين الكبار أمثال ليست وشوبان وشومان، الذين كتبوا أعمالاً موسيقية ذات قيمة فنية عالية لازالت إلى الآن تنبض بالحياة تحت أنامل كبار العازفين لما فيها من قيم جمالية إنسانية رائعة.

أما عن أسلوب مندلسون في الكتابة لآلة البيانو فقد تميز بالتحفظ رغم ما تكتنفه بعض أعماله من جموح التعبير والمشاعر وهذا واضح في سلسلة "أغاني بلا كلمات"، التي كتبها لآلة البيانو على مدى سبعة عشر عام من عمره من 1828–1845 والتي تتصدر أهم أعماله، وقد أثر أسلوبه في كتابتها على عدد من الأعمال التي كتبها بعض المؤلفين الموسيقيين المعاصرين له ومنهم شومان، غريغ وتشايكوفسكي[1].

قائمة بأعمال فيليكس مندلسون لآلة البيانو	
عدد 2 كونشرتو للبيانو والأوركسترا:	
1831	الكونشرتو الأول لآلة البيانو والأوركسترا
1837	الكونشرتو الثاني لآلة البيانو والأوركسترا
عدد 3 سوناتا للبيانو:	
1826	السوناتا الأولى للبيانو، مصنف رقم 6
1821	السوناتا الثانية للبيانو، مصنف رقم 105
1827	السوناتا الثالثة للبيانو، مصنف رقم 106

[1] Galatskaya, V. p.333-334

عدد 48 مقطوعة بعنوان "أغاني بلا كلمات":	
1845 – 1828	مقسمة على ثمان مجموعات/ مصنفات، (مصنفات 19، 30، 38، 53، 62، 67، 85، 102) بحيث تحوي كل مجموعة ستة مقطوعات
عدد 3 تنويعات:	
1841	التنويعات الجادة، مصنف رقم 54 (موضوع البحث الحالي)
1841	تنويعات، مصنف رقم 82
1841	تنويعات، مصنف رقم 83.
عدد 7 مقطوعات Characteristic pieces	
1825	مصنف رقم 7 كتبها عندما كان في السادسة عشر من عمره تتويجاً لدراسته المتعمقة في أسلوب كتابة النص الموسيقي الكونتربنطي في خطى يوهان سيباستيان باخ. وقد أهداها لأستاذه في البيانو لودفيع بيرغر Ludwig Burger
عدد 3 مقطوعات مختلفة الأمزجة	
1828	مصنف رقم 16
عدد 3 مقطوعات كابريس	
1835	مصنف رقم 33
عدد 6 بريلود وفوغ	

1837	مصنف رقم 35
عدد 6 مقطوعات للأطفال	
1842	مصنف رقم 72
عدد 6 مقطوعات / تم نشرهم بعد وفاته	
1838 -1836	مصنف 104
مقطوعتان تم ترقيمهما ب WoO19 / نشروا عام 1860 أي بعد وفاته ب 13 عام المقطوعة الأولى Andante Cantabile Bb Major المقطوعة الثانية Presto Agitato G Minor	

الجانب التحليلي للبحث

مندلسون وقالب التنويعات لآلة البيانو:

لقد كانت "التنويعات الجادة" لآلة البيانو، موضوع هذا البحث، تجربة مندلسون الأولى في الكتابة في قالب التنويعات. وبما أنه هو نفسه عازف بيانو بارع، استخدم في كتابتها جميع إمكانيات آلة البيانو التي تفتح أمام مخيلة المؤلف الموسيقي مجالاً واسعاً للابتكار الفني والتقني للتعبير عن أفكاره ومشاعره. وقد بلغ استمتاعه بالكتابة في هذا القالب أن كتب عملين آخرين في نفس القالب، إلا أن التنويعات الجادة بقيت أشهر تنويعاته بل ومن أفضل أعماله التي كتبها لآلة البيانو.

تعكس التنويعات الجادة حب مندلسون لموسيقا عصر الباروك حيث استخدم أسلوب كتابة الأصوات المتعددة في أكثر من موضع، أولها جملة اللحن، ما أضفى على التنويعات صبغة الوقار والجدية الذي أراده. كما تعج التنويعات الجادة بالكثير من الأفكار الموسيقية وتتزاحم فيها شتى

الانفعالات والأمزجة وتتنوع فيها الأساليب التقنية المبتكرة في الكتابة لآلة البيانو ما يجعلها على درجة عالية من الصعوبة في الأداء وتتطلب أن يتمتع المؤدي بقدرة عالية على تحمل الجهد الجسدي Stamina بالإضافة إلى قدرته على التركيز الفكري، ويمكن القول أن أداءها أشبه بمغامرة مليئة بالأحداث والمتغيرات التي تتتالى دون هوادة منذ أول نغمة إلى آخر نغمة فيها، حتى اللحظات التي يفترض أن تعطي جوا من الهدوء تعج بالتوتر الداخلي الذي لا يسمح بأي نوع من الاسترخاء أو الراحة بالنسبة للمؤدي، تماماً كحياة مندلسون الزاخرة بالأحداث السريعة المتلاحقة.

الشكل البنائي للتنويعات الجادة وسرعات الأداء:

تتألف التنويعات الجادة من 19 جزء تبدأ بجملة اللحن Theme يليها عدد 17 تنويع Variation ثم الخاتمة Coda. في البداية تتناسب أطوال التنويعات الأولى مع طول جملة اللحن التي تمتد على 16 مازورة Measure[1](حقلاً موسيقياً – أو Bar)، ولا يتجاوز بعض التنويعات طول جملة اللحن بأكثر من مازورتين أو أربع موازير، ولكن الأمر لا يستمر كذلك، إذ يمتد التنويع السابع عشر على 54 مازورة، أي أن مندلسون قد أضاف 38 مازورة لهذا التنويع مخالفاً تحفظه المعتاد وكبته لجماح نفسه مسترسلاً في عاصفة من المشاعر المتدفقة كموسيقي رومانسي بحق إلى نهاية التنويعات حيث أنه مد الخاتمة Coda أيضاً على 61 مازورة.

أما سرعة الأداء فتختلف من تنويع لآخر تبعاً لمصطلح السرعة الخاص بكل تنويع وتبعاً لتقدير المؤدي للسرعة المطلوبة التي يسمح بها المصطلح وتقديره للمزاج الذي يعكسه التنويع. وفي حال عدم وجود مصطلح خاص في بداية التنويع، كما هي الحال في بعض التنويعات، فعلى الأرجح أن يتبع التنويع مصطلح السرعة الخاص بالتنويع السابق له مع الأخذ بعين الاعتبار تقدير العازف للعلاقة بين التنويع وسابقه أو بينه وبين التنويع الذي يليه. وتشترك بعض التنويعات المتتالية فيما بينها بالفكرة والأسلوب التقني في معالجة النص الموسيقي المدون مما يجعلها تكون مجموعة متجانسة، متسلسلة فيما بينها بدون توقف. كما تتداخل بعض التنويعات فيما بينها حيث تصب نهايات بعض التنويعات في بدايات التنويعات التالية لها لتفضي إما إلى تطوير لنفس الفكرة في تنويع آخر أو لتوليد

[1] تعني المازورة مقياساً أو حقلاً موسيقيا وتسمى أيضاً بار، وهي التقسيمات التي تنظم بناء المدونة الموسيقية حيث تضم كل مازورة عدداً من الوحدات الزمنية التي يحددها ميزان المقطوعة.

فكرة موسيقية جديدة تشكل أساساً للتنويع التالي مما يظهر سلاسة تسلسل وتطور الأفكار الموسيقية عند المؤلف مندلسون.

جدول الشكل البنائي العام والسرعات في التنويعات الجادة للمؤلف مندلسون

الأجزاء		مصطلح سرعة الأداء	ترجمة مصطلح الأداء	عدد الموازير	ملاحظات
اللحن	Theme	Andante sostenuto	بطيء – سرعة المشي، وبأسلوب الأداء الموصول مع الإطالة	16 مازورة ويبدأ ب Upbeat	
التنويع 1	Var. 1			16	متصل مع التنويع التالي
التنويع 2	Var. 2	Un poco piu animato	أسرع قليلا – أكثر حيوية بقليل	16	متصل مع التنويع التالي
التنويع 3	Var. 3	Piu animato	أسرع، أكثر حيوية	16	متصل مع التنويع التالي
التنويع 4	Var. 4			16	نهاية الجزء الأول المتصل من التنويعات
التنويع 5	Var. 5	Agitato	بانفعال	16	متفرد بشخصية متوترة لكنه ينتهي بهدوء
التنويع	Var. 6	A tempo	بالسرعة الأصلية	16	متصل مع التنويع

6					التالي
التنويع 7	Var. 7			16	استمرار لحركة ما قبله مع زيادة في التوتر ثم تهدئة نسبية
التنويع 8	Var. 8	Allegro Vivace	سريع جدا	16	تستمر حركته في التنويع التالي
التنويع 9	Var. 9			20	استمرار لموضوع التنويع السابق بتوتر أكبر ويصب في الذي بعده
التنويع 10	Var. 10	Moderato	بسرعة معتدلة	18	فوجة صغيرة هادئة تهدئ التصاعد في سرعات التنويعات السابقة
التنويع 11	Var. 11			16	يتفرد بشخصيته الغنائية الحالمة بأسلوب شومان
التنويع 12	Var. 12	Tempo Del Thema	بسرعة اللحن الأساسي	16	تستمر حركته في التنويع التالي
التنويع 13	Var. 13			20	استمرار لحركة التنويع السابق بأسلوب أداء خفيف ويتم التوقف في نهايته على Fermata

التنويع 14	Var. 14	Adagio	بهدوء	16	تأملي هادئ في سلم ري ماجور وينتهي بوقوف Fermata
التنويع 15	Var. 15	Poco a poco piu agitato	تدرج في الانفعال شيئاً فشيئاً	16	يمهد للتسارع القادم
التنويع 16	Var. 16	Allegro Vivace	سريع جدا	16	يصب في التنويع التالي
التنويع 17	Var. 17			54	استمرار للتنويع السابق مع زيادة حدة التوتر والانفعال
الخاتمة	Coda	Presto	سريع جدا جدا	61	تنتهي بهدوء بعد العاصفة

التحليل الأدائي للتنويعات الجادة لمندلسون:

السلم الموسيقي الأساسي للعمل: هو ري مينور D Minor

الميزان الموسيقي للعمل: ميزان ثنائي 4/2

جملة اللحن:

مصطلح السرعة: Sostenuto Andante (بطيء وبأسلوب الأداء الموصول مع السماح بزيادة القيمة الزمنية لبعض النغمات).

تتكون جملة اللحن من 16 مازورة في صيغة ثنائية Binary Form بدون إعادات A B، وتتألف من جزأين متساويين يتكون كل منهما من ثمان موازير. وتبدأ جملة اللحن بمازورة ناقصة وهو ما يسمى anacruses/ أناكروز أو upbeat/ أب بيت أو pick up/ بيك أب وهي النبضة التي تسبق المازورة الأولى وتمهد للنبضة القوية للمازورة الأولى للعمل. يبدأ الجزء الأول من الجملة اللحنية في السلم الأساسي للتنويعات، سلم ري مينور D Minor وينتهي في سلم فا ماجور F Major القريب لسلم ري مينور، أما الجزء الثاني من الجملة اللحنية فيبدأ في سلم فا ماجور وينتهي بالعودة إلى سلم ري مينور في آخر مازورة فيه.

لقد اختار مندلسون لجملة اللحن نسيجاً هارمونياً من أربع أصوات Four Voices Harmonic Texture مما يضفي على اللحن عمقاً وأهمية منذ البداية كما أن مصطلح السرعة Andante Sostenuto (بطيء وبأسلوب الأداء الموصول مع السماح بزيادة القيمة الزمنية لبعض النغمات) يفرض الهدوء والتأني ويعمق الوقار والهيبة. وهكذا يبدأ اللحن باتزان وهدوء وتأمل وكأنه يسرد قصة مؤثرة ويتعمق التعبير الموسيقي بإطالة بعض النغمات حسب ما يراه المؤدي مناسباً، ولكن بدون أي مبالغة. كما يجد المؤدي مجالاً أكثر اتساعاً للتنويع والتباين في مدى ارتفاع الصوت وخفوته بتطبيق إشارات الضغط المختلفة < أو sf على بعض النغمات وتوضيح الأصوات الداخلية وخط نغمات طبقة الباص Base (الخط اللحني الهارموني السفلي للمدونة) بالقدر الذي يراه مناسباً.

كما يحتوي اللحن على تأخير النبر Syncopation ما يضفي عنصراً مشوقاً في خطه البياني منذ البداية، وبخاصة أن اللحن يقوم بقفزات صاعدة مميزة بعد بعض تلك النغمات التي يصب فيها التأخير: كما في المازورة الأولى (قفزة خامسة ناقصة صاعدة من نغمة صول دييز إلى نغمة ري) وفي المازورة الثانية (قفزة رابعة ناقصة صاعدة أيضاً من نغمة دو دييز إلى فا). ويتصاحب تأخير النبر في اللحن مع تأخير في الهارموني Suspension حيث يتم الاحتفاظ بنغمة واحدة في اللحن من التآلف الهارموني السابق وإبقائها مع الهارموني الجديد لفترة قبل أن يتم تصريفها إلى إحدى نغمات الهارموني الجديد ما يضفي خصوصية على حركة الهارموني، وبخاصة أن مندلسون يكثر من استخدام الهارموني

الكروماتيك Chromatic[1] ما يثري هارموني اللحن بمزيد من الألوان المتجددة والمشوقة. أما التسلسل الهارموني في نغمات خط الباص أسفل المدونة فيسير بإيقاع منتظم باستخدام الشكل الإيقاعي نوار.

التنويع الأول Var.I (Var.1)

يحتوي هذا التنويع على نفس التركيبة اللحنية والهارمونية لجملة اللحن. ولعدم وجود اصطلاح أداء خاص به فهو يفترض أن يتبع نفس مصطلح الأداء الخاص بجملة اللحن فيحتفظ بنفس سرعتها ومزاجها. إلا أن أسلوب كتابته مليء بالنشاط والتوتر الداخلي فهو يستخدم الشكل الإيقاعي الدوبل كروش في الطبقة الداخلية للنسيج الموسيقي إضافة إلى إيقاع الأوكتافات المتقطعة Staccato في طبقة الباص، مايخالف الهدوء الذي كان سائدا في جملة اللحن التي اعتمدت الشكل الإيقاعي كروش.

وبما أن أسلوب كتابة هذا التنويع شبيه بأسلوب كتابة التنويع الثاني الذي يليه رغم اختلافهما بالإيقاع، حيث يحتوي إيقاع التنويع الثاني على تريبل كروش بدلاً من دوبل كروش، حث هذا التشابه عدداً من عازفي البيانو الكبار على أداء هذا التنويع بسرعة التنويع الثاني Un poco piu animato وليس بسرعة جملة اللحن، من هؤلاء Brendel, Perahia, Richter بينما قررت عازفة البيانو Ilse Alpenheim التقيد بتطبيق سرعة جملة اللحن بكل دقة على هذا التنويع.

[1] الهارموني الكروماتيك يعني تآلفات هارمونية لا تنتمي للسلم الذي كتبت فيه المدونة الموسيقية، ويجري ذلك عبر تعديل تآلفات درجات السلم بوضع إشارات تحويل غريبة عنها كتعديل تآلف المينور إلى تآلف ماجور أو العكس.

VARIATIONS SÉRIEUSES

Opus 54

Felix Mendelssohn

ومهما كانت السرعة التي يقرها العازف للأداء في التنويع الأول، لابد من توضيح التقطيع في طبقة الباص وإيقاع الأصوات الداخلية مع أداء اللحن صادحاً بأسلوب موصول في أعلى النسيج الموسيقي مع الاهتمام بتنفيذ مواضع الضغط المشار إليها في المدونة لأهميتها في دراماتيكية العمل.

التنويع الثاني Var.II (Var.2)

مصطلح الأداء Un poco piu animato

تزداد السرعة في هذا التنويع ليس فقط بسبب الإشارة إلى ذلك في مصطلح الأداء، بل أيضاً بسبب استخدام شكل إيقاعي أسرع: مجموعة ست نغمات من دوبل كروش مقابل الوحدة الزمنية نوار بدلا من مجموعة أربع نغمات مقابل نوار كما في التنويع الأول، ويبقى اللحن واضحاً في هذا التنويع

رغم ما يتداخل معه من الأقواس اللحنية التي يجمع كل منها ست نغمات دوبل الكروش بخط بياني هابط ثم صاعد في حوار متصاعد مع الطبقتين الداخليتين المتموجتين للنسيج الكونترابنطي[1].

VARIATIONS SÉRIEUSES

Opus 54

Felix Mendelssohn

ويتعزز تصاعد حركة الحوار بوجود إشارات الضغط القوي sf على النغمات التي تتناهى إليها موجات التنويع اللحني. وتستمر الحركة الموجية للتنويع الثاني إلى بداية التنويع الذي يليه حيث تصب آخر مجموعة من النغمات الست الدوبل كروش في بداية التنويع الثالث.

ومن الممتع ملاحظة أساليب العازفين في أداء هذه المجموعة الأخيرة من النغمات الستة الدوبل كروش من التنويع الثاني حيث يعزفها Brendel بسرعة أكبر وكأنه يرمي الكرة في ملعب التنويع الثالث الذي يفترض أن تزيد سرعته عن سرعة التنويع الثاني حيث يتبع مصطلح السرعة Piu animato (أسرع، أكثر حيوية)، بينما يعزف كل من Parahia وRichter هذه النغمات الست بنفس سرعة التنويع الثاني ثم ينتقل كل منهما إلى السرعة الأكبر في التنويع الثالث. أما von Alpenheim فقد قررت زيادة السرعة في التنويع الثاني ذو المصطلح Un poco piu animato (أسرع قليلا) بما يتفق مع سرعة التنويع الثالث ذو المصطلح Piu animato وقامت بأداء التنويع الثاني بنفس السرعة التي ستقوم بأداء التنويع الثالث بها بما في ذلك النغمات الست المعنية بالذكر.

[1] النسيج الكونترابنطي هو النسيج الموسيقي الذي يتشكل من عدة خطوط لحنية مستقلة في مسارها عن بعضها البعض، ولكنها في نفس الوقت تسير معاً متممة بعضها البعض في نسيج متجانس ومنسجم.

التنويع الثالث Var.III (Var.3)

اصطلاح الأداء Piu animato

يختلف نسيجه الموسيقي عما قبله فهو يحتوي على أوكتافات متسلسلة متقطعة Staccato باليد اليسرى تتحاور مع تآلفات بانقلابات مختلفة في اليد اليمنى، وحيث تذكر بعض النغمات المتقطعة في الطبقة العليا من تآلفات اليد اليمنى باللحن. يتصاعد الحوار ويخفت ثم يتصاعد وصولاً لبداية الجزء الثاني من التنويع الذي يتميز باحتوائه على تفنيد بعض الأوكتافات باليد اليسرى بوضع علامة الضغط *sf* عليها مع خفوت لهجة الحوار في اليد اليمنى وكأنها ترضخ لليد اليسرى وتريد إنهاء الحوار لكنها في الأربع موازير الأخيرة تتخذ موقفاً مماثلاً لليسرى ويحتدم الحوار ليصل في آخر التنويع إلى قوة ff وتتجاوز الأوكتافات المندفعة في اليد اليسرى التنويع الثالث ويصب آخرها تحت أول نغمة من التنويع الرابع حيث يتغير نوع الاحتدام بتغير أسلوب الحوار.

التنويع الرابع Var.IV (Var.4)

يحتفظ التنويع الرابع بنفس سرعة وحركة التنويع الثالث، ولكن يختلف عنه بأسلوب الحوار وأسلوب الأداء. فبينما يتم التبادل بين اليدين في التنويع الثالث وكأننا بين سؤال وجواب، نجد في التنويع الرابع حواراً كونتربنطياً من صوتين بما يشبه الكانون[1] Canon وعليه فإن ما يجري في اليد اليمنى يتم تقليده في اليد اليسرى وكأنهما في سباق وتلاحق. ويمكن تمييز اللحن في هذا التنويع من النغمات الأولى من مجموعات الدوبل كروش حيث تتضح فيما بينها القفزات الصاعدة المميزة للحن رغم اختلاف الإيقاع والنسيج الموسيقي.

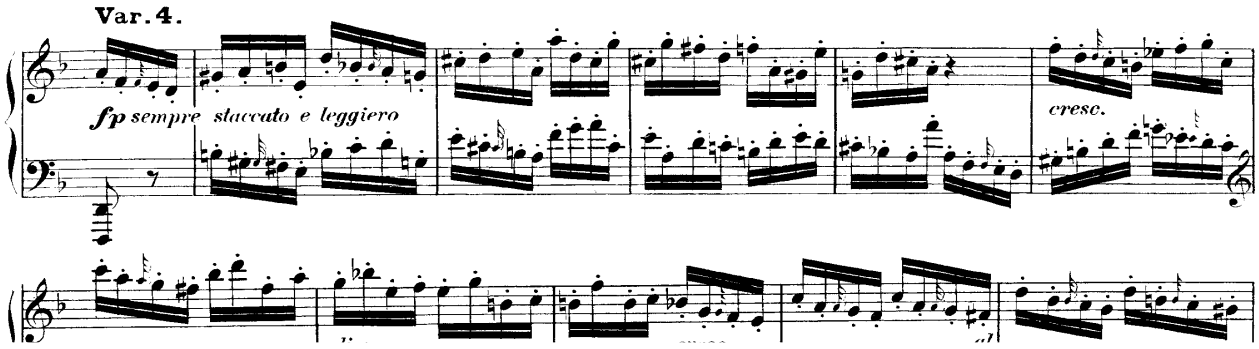
عند أداء هذا التنويع يجب الالتزام باتباع أسلوب الأداء المتقطع الخفيف المشار إليه في المدونة sempre staccato e leggiero (برشاقة وأناقة متناهيين من البداية إلى النهاية) بينما يتم تنفيذ إشارة fp (أي أداء النغمة الأولى بصوت قوي f يتبعها الأداء بصوت ضعيف p) في بداية التنويع بأسلوب "القضم" لتوضيح نهاية الاحتدام السابق وبداية صفحة جديدة تتدرج فيها النسب الصوتية من الخفوت إلى القوة وبالعكس والتي رغم أنها تصل إلى ff قبل نهاية التنويع بأربع موازير تعود لتتدرج بالخفوت إلى p. وهذا ما يقوم به جميع العازفون الذين اخترناهم رغم اختلافهم في تقدير مدى التدرج في خفوت أو قوة الصوت. أما من حيث السرعة فهم يعزفونه بنفس سرعة التنويع الثالث مع زيادة طفيفة في الحيوية يختلف مقدارها تبعاً لتقديرات كل منهم.

التنويع الخامس Var.V (Var.5)

مصطلح السرعة Agitato

[1] الكانون من صوتين هو صيغة من الكتابة البوليفونية المبنية على لحن يبدأ أولاً في الصوت الأول وبعد فارق زمني معين/ عدد محدد من الوحدات الزمنية يبدأ اللحن نفسه في الصوت الثاني مع استمرار اللحن في الصوت الأول وكلما انتهى اللحن سواء في الصوت الأول أو في الصوت الثاني يبدأ من جديد مع الاحتفاظ بالفارق الزمني المحدد وبحيث يمكن الاستمرار إلى ما لا نهاية بالأداء على هذا الشكل إلى أن يتم الاتفاق على إنهاء الكانون.

تشير سرعة Agitato إلى الانفعال الذي يتعزز بأسلوب كتابة التنويع باستخدام السينكوب (تغير مواضع النبر) Syncopation في اليد اليسرى متعارضاً مع الحركة النشطة للتآلفات الهارمونية في اليد اليمنى ذات الأصوات العليا التي تذكرنا باللحن. ولكن حركة خط طبقة الباص شبه الثابت تفسح المجال لاعتبار هذا التنويع محطة هادئة نسبياً رغم تأججه إذا ما قورن بحركة ما قبله وما بعده. ففي خط الباص تتكرر نغمة ري، أساس سلم ري مينور كبيدال نوت Pedal note، على مدى الثمان موازير الأولى ثم يرسو على ري ماجور في منتصف التنويع بدلا من التحول إلى فا ماجور كما كان الأمر في نهاية الجزء الأول من جملة اللحن، أي أننا أمام تغيير واضح في الهارموني. أما في الجزء الثاني للتنويع فيتدرج خط طبقة الباص إلى نغمة ري بيمول لمازورة كاملة ثم نغمة دو لمازورتين تقريباً ليزحف إلى ري– مي – فا ويعود إلى نغمة ري لتستمر لنهاية التنويع.



لابد من الإشارة في التنويع الخامس إلى أهمية مهارات العازفين في استخدام تقنيات البيدال في تعميق التعبير الموسيقي وإثراء التلوين الصوتي وتوضيح ما يجري بين الطبقات الصوتية. كما يجد العازفون في هذا التنويع مجالاً كبيرا لحرية اختيار السرعة والتصرف بها باتباع مبدأ التعويض الإيقاعي Rubato الذي يفسح المجال للعازف التصرف بالسرعة تارة أبطأ وتارة أسرع انطلاقاً من سرعة محددة.

فعازف البيانو بريندل، الذي يؤدي التنويعات بأسلوب أقرب إلى الكلاسيكية منه إلى الرومانسية بشكل عام، نجده في هذا التنويع رومانسياً حالماً يرفض القيود فبدأ ببطء وتدرج بالسرعة وعاد إلى التباطؤ ليختمه بهدوء ونعومة قبل حلول العاصفة. بينما ريختر فقد التزم بالسرعة إلى قبل النهاية بمازورتين حيث بدأ التبطيء لإنهاء التنويع. أما بيريهيا فقد التزم إلى حد ما بسرعة واحدة مع تبطيء خفيف في نهايات العبارات والجمل الموسيقية. بينما استخدمت فون آلبنهايم، حرية التبطيء والتسريع Rubato لتأجيج الانفعال بشكل متوالي ثم أنهت التنويع ببطء وهدوء.

التنويع السادس Var.VI (Var.6)

مصطلح السرعة A tempo

يتميز هذا التنويع باحتوائه على حوار إيقاعي منتظم بين طبقتين من التآلفات، كل تآلفين متتابعين في طبقة يتلوهما تآلفان متتابعان في الطبقة الأخرى، ويستخدم هنا الشكل الإيقاعي كروش. وقد عمد مندلسون لتوضيح الحوار بوضع إشارات Spicato أو [1]Sataccatissimo فوق كل تآلفين متتاليين في الطبقة العليا (وهي إشارة مثلث صغير بدل النقطة Staccato) بينما ترك الطبقة السفلى لتقدير العازف.

في حال وجود طبقتين صوتيتين كما في هذا التنويع يعمد العازفون عادة لتوضيح التباين بين الطبقتين عن طريق التباين في مستوى شدة الصوت وفي أسلوب الأداء بحيث يتم التركيز على حدة التقطيع ومواضع الضغط في التآلفات التي تتصل ببعضها في نفس الطبقة لتمييزها عن التآلفات التي في الطبقة الأخرى والتي يجب أداؤها بأسلوب مختلف. ويجب توضيح النغمات العليا للتآلفات وبخاصة أنها في هذا التنويع تذكر بجملة اللحن الأساسي للتنويعات، ويمكن للمؤدي اختيار إضافة توضيح أي عنصر آخر في المدونة حسب رؤيته لصياغة الجمل الموسيقية وذلك من المعطيات الأخرى لهذه لمدونة، كحركة الباص والتغيرات الهارمونية إضافة إلى التغيرات في شدة الصوت والتي تتدرج لتصل إلى ذروتها ff في نهاية التنويع. ولا بد للمؤدي من توضيح أن هذه النهاية ليست إلا بداية للمزاج الحاد con fuoco للتنويع التالي، إذ بعد القفلة الهارمونية التي تستقر على تآلف ري مينور ينطلق أربيج ري

[1] مثلثات صغيرة للدلالة على أسلوب العزف المتقطع مع توضيح النغمات. هذا ما كانت تعنيه سابقاً وتعتقد الباحثة أن هذا هو استخدامها في عصر مندلسون، ولكنها حالياً تعني التقطيع الذي نعزف فيه النغمة بشكل أقصر ما يمكن أي أقصر من النقطة التي تسمى ستاكاتو.
https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_musical_symbols

مينور كالشرارة على مساحة صوتية تبلغ أوكتافين، في ست نغمات سريعة تريبل كروش مقابل شكل الكروش مندفعاً لتكوين الأساس الإيقاعي للتنويع التالي.

يغلب أداء التنويع السادس في إيقاع منتظم إلا أن اختلاف ديناميكية الأداء وتقسيم الجمل الموسيقية بين عازف وآخر يكشف عن آراء مختلفة. فبريندل يبدأ أداء هذا التنويع بتقطيع رشيق فائق الدقة staccatissimo بصوت خافت مع تدرج بالسرعة في أول مازورة وبعد أربع موازير يبدأ باستخدام البيدال وتوضيح الفروق الصوتية بين الطبقتين، علماً بأنه يستخدم البيدال مع التآلف الثاني في الطبقة المنخفضة والذي يقع في بداية كل مازورة، ويقوم في الجزء الثاني من التنويع بتوضيح الاختلاف بين الطبقتين بتقطيع يجعل كل أربع تآلفات في الطبقة العليا متصلة ببعضها كجملة بصرف النظر عن تآلفات الطبقة المنخفضة التي تعترض سيرهم. أما ريختر فيؤدي هذا التنويع بدقة متناهية بتقطيع ثقيل نوعاً ما من حيث أسلوب الأداء وجرس الصوت، كأسلوب أداء موسيقا شومان Schumann [1]، ويقوم بالضغط على ثاني كل تآلفين في الطبقة الواحدة ليصل بينهما مع الضغط

[1] Robert Schumann (1810-1856) تعج موسيقا شومان بطبقات داخلية متأججة لها أهمية كبيرة في إثراء النسيج الموسيقي رغم أن صوتها عادة أضعف من أصوات الطبقتين العليا اللحنية والسفلى الهارمونية ولكنها تبقى واضحة ومعبرة عن الاختلاجات والأحاسيس داخل النفس الإنسانية. ويلعب فن استخدام البيدال في موسيقا شومان دوراً هاماً في توضيح وتلوين ودمج أصوات الطبقات المختلفة للنسيج الموسيقي.

على البيدال الذي يتوافق مع بداية كل وحدة زمنية، موضحاً كل طبقة بذاتها مع التدرج في شدة التوتر إلى نهاية التنويع. أما بيريهيا فهو يؤدي الطبقة العليا بأسلوب متقطع Staccato والطبقة السفلى بأسلوب متصل Slur مع البيدال وعند تصاعد الشدة في الجزء الثاني من التنويع يضيف البيدال إلى كل ثاني تآلف لتطبيق الضغط في الطبقة العليا، ولكنه يؤدي التآلفات في الطبقة المنخفضة بدون وصل non legato وينهي الموازير الثلاث الأخيرة بدون وصل. بينما نجد فون آلبنهايم تتبع أسلوباً وسطاً بين أسلوبي برينديل وريختر ويغلب لديها تفضيل توضيح الطبقة العليا في الجزء الثاني من التنويع.

التنويع السابع VII (Var.7)

يتلقف هذا التنويع شرارة إيقاع المازورة الأخيرة من التنويع السابق ويبني عليها عرضاً إيقاعياً منتظماً تتالى فيه التآلفات والأربيجات السريعة: يبدأ الإيقاع المنتظم بتآلف يتكرر مرتين بسرعة دوبل كروش يصب في تآلف أبطأ بسرعة كروش، يلي ذلك أربيجات سريعة من ست نغمات تريبل كروش كالتي أطلقها التنويع السابق، وكأنها تريمولو الطبول Snare Drum Tremolo تقوم بها اليد اليمنى وتعطي انطباعاً وكأننا أمام موسيقا عسكرية استعراضية [1]. وتذكر النغمات العليا من التآلفات في بداية التنويع إلى حد ما باللحن ولكنه هنا مموه بشكل كبير.

بعد ست موازير من بداية التنويع يشتد الحوار بين تريمولو الطبول (الأربيجات السريعة) والتآلفات حيث تظهر إشارات الضغط القوي sf على بداية الضربتين الأولى والثانية في الميزان، فيتوقف التريمولو لمازورتين تتوالى فيهما التآلفات بإيقاع كروش يليه 2 دوبل كروش، وهو الفكرة الإيقاعية المصغرة للتنويع بدون الأربيجات السريعة، ثم يعود التريمولو باليد اليسرى وتتبادله اليدان لأربع موازير ثم ترافقه التآلفات في الأربع موازير الأخيرة من التنويع حيث يتصاعد التوتر وينتهي العرض.

بالنسبة للبيدال فيتم استخدامها على الضربة الأولى من المازورة مع التآلف الذي يسبق التريمولو وتبقى معه لتوضيح الهارموني وتنزع عند منتصف الضربة الثانية. وفي الموازير التي لا يوجد فيها تريمولو تستخدم مع التآلفات ذات الشكل الإيقاعي "كروش" في بداية كل وحدة زمنية.

[1] Ryan Fogg: ryangfogg.weebly.com/uploads/2/3/4/5/23457126/clavier-mendelssohn.pdf

يؤدي برينديل التنويع السابع بإيقاع منتظم منذ البداية لكنه يقوم ببعض التبطيء في الموازير الأربعة الأخيرة ثم يبدأ في أداء التنويع التالي دون توقف. بينما يحافظ ريختر على نفس السرعة من بداية التنويع إلى نهايته ويبدأ في أداء التنويع التالي دون توقف أيضاً. أما بيريهيا فيختار لأداء هذا التنويع سرعة أبطأ قليلاً من سرعة برينديل وريختر ويبطئ نوعاً ما في المازورتين الأخيرتين فقط قبل البدء بالتنويع التالي. بينما تقوم فون آلبنهايم بالمحافظة على نفس السرعة والدقة في الأداء إلى أن تصل لآخر ثلاث تآلفات حيث تبطئ ثم تعطي لحظة من الصمت قبل أن تبدأ بأداء التنويع التالي.

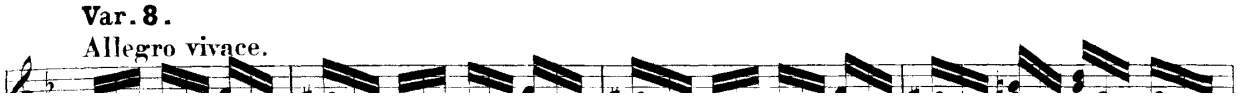
التنويعان الثامن VIII (Var.8) والتاسع IX (Var.9)

يتبع هذان التنويعان مصطلح السرعة Allegro Vivace (سريع جداً) المشار إليه في بداية التنويع الثامن ويشتركان في نسيجهما الإيقاعي الذي يعتمد استخدام مجموعات من ثلاث نغمات دوبل كروش triplets مقابل شكل كروش[1] ما يجعلهما يتشابهان في المزاج، وهما يعكسان صورة أشبه بخلية نحل تعج بالحركة. ولكن رغم التشابه بين التنويعين يتمتع كل منهما بخصوصيته، ففي التنويع الثامن تؤدي اليد اليمنى فقط مجموعات الثلاث نغمات مقابل مرافقة هارمونية خفيفة باليد اليسرى ما يجعل النسيج واضحاً يتخلله ضغط منظم على بعض النغمات ما يكسبه دراماتيكية خاصة في صياغة الجملة

[1] يذكرنا هذا الإيقاع بإيقاع التنويع الثاني.

الموسيقية وبخاصة عند تتبع الخط اللحني الذي تشكله النغمات الأولى من مجموعات الثلاث نغمات وهو يمثل لحناً مموهاً عن اللحن الأساسي للتنويعات.

أما في التنويع التاسع فتقوم اليد اليسرى بتنفيذ مجموعات الثلاث نغمات مع اليد اليمنى باتجاه متوازي على بعد مسافة السادسة ما يدعم كثافة النسيج الموسيقي ويزيد في حدة التوتر.



ثم تتحرك اليد اليسرى في اتجاه معاكس لبعض النغمات حيث تتم بعض التغيرات الهارمونية ثم تستمر اليد اليسرى في اتجاه معاكس لليد اليمنى مع تصاعد النسيج الموسيقي تدريجياً نحو الطبقة الصوتية الحادة مع التدرج في زيادة شدة الصوت إلى نهاية التنويع. وبينما يحافظ التنويع الثامن على

عدد موازير اللحن (16 مازورة) نجد أن التنويع التاسع يتألف من 20 مازورة ما يفسح المجال لمزيد من التنويع الهارموني والإيقاعي وتصعيد التوتر. وينتهي التنويع التاسع بأربيج ري مينور هابط متسارع حيث يبدأ بثلاث نغمات دوبل كروش مقابل كروش يليها أربع نغمات تريبل كروش مقابل كروش (واضحة في نهاية الشكل التالي) تصب كالشلال على نغمة "لا" ذات الشكل الإيقاعي نوار في بداية التنويع العاشر الذي يتغير فيه مجرى الأحداث.

يختلف المؤدون الأربعة الذين اخترناهم في أساليب أداء بعض عناصر المدونة وبخاصة فيما يتعلق بأسلوب توضيح اللحن الذي تشكله مجموعة النغمات العليا – الأولى في مجموعات الثلاث نغمات المتسلسلة. فبريندل يعطي النغمات العليا طابعاً رومانسياً غنائياً ويؤديها بأسلوب موصول Legato باستخدام البيدال مع قليل من التعويض الإيقاعي Rubato ما يضفي بعض الهدوء بما يتماشى مع ديناميكية الأداء في التناوب بين قوة الصوت وضعفه والضغط على بعض النغمات ثم يشتد تصعيد التوتر إلى أن يصل إلى الأربيح الأخير حيث يعطيه فسحة من التبطيء الخفيف قبل أن يرسو على أول نغمة من التنويع التالي. أما ريختر فهو يؤدي التنويع بأسلوب العزف الموصول

Legato ويقوم بالضغط على النغمات العليا (أول كل ثلاث نغمات) بإيقاع دقيق ومنتظم مع استخدام البيدال ما يعكس لحناً متقطعاً ذو طابع عسكري non legato ثم يؤدي الأربيح الأخير بدون تبطيء ويصبه بقوة كالشلال على النغمة الأولى من التنويع التالي. أما بيريهيا فيؤدي نغمات اللحن بأسلوب تارة موصول وتارة غير موصول حسب تقديره لعلاقة النغمات ببعضها وبعدها عن بعضها البعض، ثم يبطئ قليلاً على الأربيج الأخير في التنويع كتهدئة للسرعة استعداداً للمزاج المختلف في التنويع التالي، أما فون آلبنهايم فتعطي اهتماماً كبيراً بالتلوينات الصوتية للحوار مع تنويع أساليب العزف بين العزف الموصول وغير الموصول ثم تنتقل بدون أي تبطيء إلى التنويع التالي.

التنويع العاشر X (Var.10)

مصطلح السرعة Moderato

تقف النغمة الأولى في التنويع العاشر كالسد القوي الذي يغير مجرى التدفق ويتغير المزاج فوراً إلى نوع من الهدوء والتأمل.

كتب هذا التنويع بصيغة فوغ Fugue[1] صغيرة من أربع أصوات مبنية على موتيف خاص motive[2] تذكر بدايته ببداية لحن التنويعات حيث كلاهما، الموتيف ولحن التنويعات يبدآن بمسافة ثانية مينور/ صغيرة هابطة. كما أن ترتيب دخول الأصوات في الفوغ هو نفس ترتيب دخولها في جملة اللحن حيث يبدأ الموتيف في طبقة التنور Tenor ثم في طبقة الآلتو Alto ثم في السوبرانو Soprano بمسافات صاعدة مشابهة لما كان في جملة اللحن، وأخيراً في طبقة الباص Bass. وتشير المدونة إلى وجوب الضغط accent على أول نغمة في الموتيف في كل مرة يظهر فيها إعلانا لبداية ظهوره في الصوت المعني ما يساعد على توضيح تداخل الأصوات عند الأداء.

يختلف المؤدون في تحديد سرعة هذه الفوغ الصغيرة تبعاً لأسلوب دخولهم إليها، ولكنهم يتفقون على أدائها بأسلوب يمزج بين أسلوب عصر الباروك الصارم والأسلوب الرومانسي الحالم. وربما يعطينا تحديد سرعة بداية الفوغ التي يحوم حولها كل من المؤدين فكرة عن مزاج الأداء الذي ينتهجه

[1] الفوغ هي نوع من الكتابة البوليفونية الكونترابنطية/ متعددة الأصوات، تبدأ بلحن قصير في أحد الأصوات/ الخطوط اللحنية، ثم يتكرر هذا اللحن في الأصوات الأخرى التي تدخل في ترتيب معين يقدره المؤلف ويتم تطوير استمرارية اللحن في حياكة لحنية بين الأصوات.

[2] الموتيف هو عبارة عن فكرة موسيقية تتكون من مجموعة نغمات بإيقاع مميز

كل منهم، فيبدأ برينـدل الفوغ بسرعة نـوار تساوي 55 علـى المترونـوم (سرعة 55 ضـربة بالدقيقـة)، ويبدأها ريختر بسرعة نوار تساوي 62، أما بيريهيا فيبدأها بسرعة نوار تساوي 60، بينما فون آلبنهايم فتبدأها بسرعة نـوار تساوي 52. كما اختلف المؤدون في سرعة الخروج من الفوغ وقد كان لهذا أثراً واضحاً على أسلوب أدائهم للتنويع الحادي عشر كما سيتم التوضيح فيما بعد.

التنويع الحادي عشر XI (Var.11)

لا يوجد هنا مصطلحاً خاصاً بسرعة الأداء ما يعني الاستمرار بسرعة Moderato كما في التنويع السابق، ولكن مزاج الهدوء والتأمل يتحول إلى مخاطبة المشاعر والخيال في تنويع غنائي رومانسي Cantabile متعدد الطبقات يذكر بموسيقا شومان Schumann، يلعب فيه فن استخدام البيدال دوراً أساسيا في إثراء الصوت وتلوينه.

يذكرنا اللحن الغنائي للتنويع الحادي عشر بجملة اللحن الأساسي للتنويعات حيث يحافظ على القفزات الصاعدة المميزة للحن، ولكن الأهم أنه يتميز باستخدام إيقاع السينكوب (تغيير موقع النبر) بين جميع عناصره. إذ تتعارض الطبقة الداخلية – تؤديها اليد اليمنى على طول التنويع مع إيقاع الباص المنتظم الذي يحتوي على نغمة ثابتة متكررة/ بيدال نوت Pedal note على نغمة ري، النغمة الأساسية في سلم ري مينور، علماً بأن نغمة ري تتكرر في طبقة الباص على مدى ست موازير قبل التوجه إلى سلم فا ماجور في نهاية الجزء الأول من التنويع، كما تم في جملة اللحن، ثم تتم العودة إلى السلم الأساسي ري مينور في نهاية التنويع. كما أن الطبقة اللحنية التي تتشكل من نغمات الكروش التي تلي نغمات طبقة الباص في كل وحدة زمنية في التنويع تتعارض مع سير اللحن الغنائي الأساسي للتنويع بأسلوب سينكوبي وتصدح على البيدال كأنها صدى لنغمات اللحن وهذا يزيد التوتر ويثري الصوت ويضفي بريقاً خاصاً على نسيج التنويع ويمهد لتوتر قادم وبخاصة أن التنويع يبدأ بصوت ضعيف pp ويتدرج إلى صوت قوي f في نهايته.

بالنسبة للأداء، نجد أن بريندل الذي قام بتبطيء كبير في نهاية الفوغ يبدأ أداء التنويع الحادي عشر ببطء ثم يسرع قليلاً ليعود فيبطئ ويستمر بأسلوب التعويض الإيقاعي (التبطيء والتسريع) لآخر

التنويع وينهي التنويع ببطء. بينما قام ريختر بتبطيء خفيف في نهاية الفوغ ثم بدأ التنويع الحادي عشر بنفس سرعة الفوغ مع تحفظ في استخدامه لأسلوب التعويض الإيقاعي، وهو يبطئ على آخر مازورة لكنه يندفع في أداء نغمات تآلف ري مينور الأخير الدوبل كروش ويخوض في الإيقاع السريع المنتظم في التنويع التالي. أما بيريهيا فيؤدي التنويع الحادي عشر بهدوء أبطأ قليلاً من الفوغ وهذا يتناسب مع التبطيء الكبير الذي قام به في نهاية الفوغ، ثم يبطئ على نغمات تآلف ري مينور الهابط في نهاية التنويع ولكنه يؤديها بقوة استعدادا للمزاج المشحون في التنويع التالي. أما فون آلبنهايم، التي أنهت الفوغ أيضاً بتبطيء كبير وقامت بتوضيح كبير ملفتاً للنظر لأصواتها الداخلية فهي تؤدي التنويع الحادي عشر بأسلوب التعويض الإيقاعي بارتعاش إذا صح التعبير، وتبطئ على نغمات التآلف الأخير ري مينور استعداداً للخوض في الإيقاع الصارم في التنويع الثاني عشر التالي.

التنويع الثاني عشر XII (Var.12)

مصطلح السرعة Tempo di Tema (سرعة جملة اللحن)

يعكس هذا التنويع مشاعر الجرأة والتحدي التي تصورهما الحركة الإيقاعية السريعة والصارمة التي تقوم على أساس التناوب السريع بين اليدين في أداء التآلفات السريعة المتتابعة بقوة f، بسرعة ثمان نغمات تريبل كروش مقابل نوار. وبتنفيذ الضغط القوي على التآلفات التي عليها علامات sf في الباص أولاً ثم في الأصوات العليا نحصل على تقسيمات لحنية إيقاعية شيقة شديدة التوتر تذكر بجملة اللحن.

يؤدي الجميع هذا التنويع بإيقاع دقيق منتظم وبسرعة فائقة، ولكن أداء فون آلبنهايم يوحي بالتأني رغم السرعة الفائقة. أما في نهاية التنويع فنجد أن بريندل لا يبطئ نهائياً ويقطع صوت التآلف الأخير فيه قطعاً حيث لا يستخدم معه البيدال ويبدأ بالتنويع التالي بنفس السرعة. أما ريختر وبيريهيا فيقومان بتبطيء ضئيل في نهاية التنويع ويطيلان مدة التآلف الأخير مع استخدامهما البيدال معه، ولكن فون آلبنهايم تطيل مدة التآلف الأخير باستخدام البيدال من دون أي تبطيء قبله.

التنويع الثالث عشر XIII (Var.13)

يستمر هذا التنويع في نفس سرعة التنويع السابق ويستخدم نفس الشكل الإيقاعي تريبل كروش في تقسيم الوحدة الزمنية ما يجعل التنويعين الثاني عشر والثالث عشر متجانسين في المزاج رغم أنهما يختلفان كلياً في طبيعة النسيج الموسيقي وأسلوب الأداء. فالنسيج الموسيقي في التنويع– الثالث عشر أقل كثافة وأكثر رشاقة وشفافية من سابقه، فهو لا يحتوي على تآلفات ثقيلة بل يحتوي على ثلاث طبقات لحنية لكل منها شخصية مختلفة وواضحة. تتألف الطبقة العليا الموكل عزفها لليد اليمنى، من موجات سريعة من التراكيب السلمية والأربيجية تؤدى بأسلوب متقطع staccato كما تشير إلى ذلك النقاط على النغمات في المدونة، وبأسلوب خفيف جداً بدلالة مصطلح الأداء sempre assai leggiero (أي دائماً خفيف جداً) الذي كتب في بداية المدونة فوق نغمات الطبقة العليا، بينما يبرز اللحن الأساسي متألقاً في الطبقة الصوتية الوسطى التي تعزفها اليد اليسرى حيث يشار إلى أسلوب أدائه بمصطلح sempre assai marcato (أي بشكل واضح جدا) الذي كتب فوقه تماماً. أما الطبقة الثالثة وهي الطبقة المنخفضة / طبقة الباص، فهي أشبه بلمسات خفيفة، تؤدى بأسلوب العزف المتقطع staccato بإيقاع منتظم، ترافق جملة اللحن وتزيدها جمالا وثباتاً. ويتصاعد الدور الدرامي للباص في الجزء الثاني من التنويع مع التصاعد الدرامي في الأصوات الداخلية.

وقد أضاف مندلسون أربع موازير في نهاية التنويع الثالث عشر لزيادة التوتر وتعميق التعبير الدرامي عن طريق مضاعفة طبقة اللحن تعزفها اليدان معاً من جهة، ومن جهة أخرى تكثيف استخدام البيدال الذي يقوم بدور هام جداً منذ بداية التنويع سواء في إظهار اللحن ووصل أجزائه مع بعضها في الطبقة الوسطى أوفي ديناميكية التصاعد الدرامي للتنويع. وينتهي التآلف الأخير في التنويع الثالث عشر على إشارة 𝄐 Fermata فوق السكتة مما يتيح المجال لالتقاط الأنفاس قبل الانتقال إلى التنويع الرابع عشر.

أما فيما يتعلق بأداء التنويع الثالث عشر فيؤدي بريندل السلالم والأربيجات في اليد اليمنى بدقة وخفة متناهية ويؤدي اللحن في اليد اليسرى بأسلوب غنائي جميل على إيقاع الباص المتقطع، وعند

أداء المازورة الأخيرة يبطئ قليلاً جداً ويقف للحظات بعد أداء التآلف الأخير قبل البدء بالتنويع التالي. بالنسبة إلى ريختر فهو يؤدي أيضاً السلالم والأربيجات في الطبقة العليا بكثير من الشفافية والدقة مقابل الأسلوب الغنائي في أداء اللحن في اليد اليسرى على إيقاع الباص الثابت والمتقطع، ولكنه يبطئ فقط في نهاية المازورة الأخيرة ويكمل دون توقف. أما بيريهيا فيختلف أداؤه للسلالم والأربيجات في اليد اليمنى حيث يعطيها ديناميكية صوتية بين الضعف والقوة مع المحافظة على أدائها الخفيف والمتقطع والاهتمام بديناميكية ووضوح أداء اللحن في اليد اليسرى. وفي نهاية التنويع يبطئ قليلاً جدا على النصف الثاني من آخر مازورة ويبدأ فوراً بأداء التنويع التالي دون أي توقف. إلا أن فون آلبنهايم تختلف تماماً في أدائها لهذا التنويع فهي تعزفه وكأنه منفصل نوعاً ما عما قبله بعد أن كانت قد أبطأت في نهاية التنويع السابق واستخدمت البيدال لإطالة التآلف الأخير فيه. ومع تطبيق ما تشير إليه المدونة من الخفة والرشاقة في أداء السلالم والأربيجات وتطبيق الغنائية في أداء اللحن تقوم فون ألبنهايم بتصعيد التعبير الدرامي في الجزء الثاني من التنويع باستخدام البيدال والتبطيء والتدرج بالصوت إلى الخفوت بدلاً من الاستمرار بقوة ff في نهاية التنويع وتطيل التآلف الأخير قليلاً على البيدال، ثم تبدأ التنويع التالي دون طول انتظار. ونعلل التدرج إلى الخفوت عند فون آلبنهايم إلى نهاية التنويع بأن التآلف الأخير ليس عليه أي إشارة لقوة الصوت، كما أن إشارات الضغط التي توجد على نغمات اللحن في الموازير الأخيرة ليس بالضرورة أن تشير إلى أداء النغمات بقوة، بل تشير إلى ضرورة تمييزها وتوضيحها.

التنويع الرابع عشر XIV (Var.14)

مصطلح السرعة Adagio (بهدوء)

يبدو هذا التنويع وكأنه محطة استراحة بين التنويعات يمكن للعازف أن يلتقط فيها أنفاسه ويتنهد استعداداً للجولات القادمة. ثم إنه التنويع الوحيد الذي كتب في سلم ري ماجور D Major بدلاً من ري مينور ما يجعله مشرقاً في المزاج رغم بطئه وهدوئه نسبة للمصطلح Adagio ورغم رصانته نسبة إلى نسيجه البوليفوني – المتعدد الأصوات، ومن الطبيعي أن يحوي بعض التعديلات في الهارموني واللحن بما يتناسب مع تغيير السلم، ولكنه يحوي أيضاً تعديل في ترتيب الأولويات إذ أن

اللحن يختبئ في هذا التنويع في الطبقة الداخلية المنخفضة لليد اليمنى، في صوت التنور، يكاد لا ينكشف وكأنه يخشى الظهور بحلته الهارمونية جديدة.

يؤدي المؤدون هذا التنويع بأسلوب التعويض الإيقاعي Rubato (التباطؤ والتسارع) بنسب متفاوتة بين الإسهاب والتحفظ ما يعطي اللحن حركة انسيابية مريحة لا تعكر المزاج الهادئ السائد في التنويع. يبدأ أداء التنويع بصوت متوسط القوة mf يتدرج إلى أقوى قليلاً ثم يخفت في بداية الجزء الثاني من الجملة إلى p ويصعد ليصل هذه المرة إلى f ثم يتدرج بالخفوت إلى p مع تبطيء كبير ينتهي إلى التآلف الأخير الذي يتم الوقوف عليه للحظات تنفيذاً لعلامة fermata قبل الانتقال إلى التنويع التالي الخامس عشر.

التنويع الخامس عشر XV (Var.15)

مصطلح السرعة Poco a poco piu agitato (زيادة الانفعال أو زيادة السرعة شيئاً فشيئاً)

يعود بنا هذا التنويع إلى سلم ري مينور، السلم الأصلي للتنويعات، ويمهد تدريجياً لخوض المرحلة الأخيرة من التنويعات عبر تطبيق المصطلح Poco a poco piu agitato الذي يشير إلى التدرج بزيادة السرعة والانفعال. يبدأ هذا التنويع بهدوء وخفوت كبيرين pp ما يسمح بزيادة السرعة والتوتر شيئاً فشيئاً، إضافة إلى أن أسلوب الكتابة السينكوبي يفسح المجال واسعاً أمام المؤدي لتطبيق مثل هذا التدرج.

تقوم اليد اليمنى بأداء تآلفات متأخرة / سينكوبية، تذكر نغماتها العليا باللحن، أما الباص فيشكل خطاً لحنياً يؤدى بأسلوب العزف الموصول Legato تمتد مساحته الصوتية إلى أوكتافين تقريباً (من فا أوكتاف 2 إلى مي أوكتاف 4) وينقسم ضمنياً إلى مجموعات من أربع نغمات نوار تتخذ مسارات متتالية ما بين هبوط وصعود في الموازير الثمانية الأولى ثم تتالى الأربع نغمات مرتان هبوطاً وصولاً إلى نغمة سي بيمول التي تستمر أكثر من مازورتين كنغمة هارمونية ثابتة Pedal note يتحرك فوقها الهارموني يليها لا بيكار أساس تآلف الدرجة الخامسة لسلم ري مينور لنصل إلى ري أساس تآلف ري مينور، تماماً كما هو حال الهارموني في جملة اللحن.

يختلف أداء التنويع الخامس عشر بين المؤدين بشكل واضح، فبريندل وريختر يقومان فيه بتسارع معتدل يجعل التباين كبيراً بين سرعته وسرعة التنويع الذي يليه حيث ينطلق كلاهما كالسهم في أداء التنويع السادس عشر بعد قليل من التبطيء في نهاية التنويع الخامس عشر. أما بيريهيا فهو يتأخر بالبدء بالتسارع إلى النصف الثاني من التنويع الخامس عشر، ولكنه ما إن يبدأ بالتسارع يصل إلى سرعة التنويع السادس عشر ويدخل فيه دون أي توقف. أما فون آلبنهايم فهي تصل بسرعة إلى ما يقارب سرعة التنويع التالي– السادس عشر، ولكنها تعود فتبطئ قليلاً كمن يستعد للقفز ثم تدخل كالسهم في التنويع السادس عشر.

التنويعان السادس عشر XVI (Var.16) والسابع عشر XVII (Var.17)

مصطلح السرعة Allegro Vivace (سريع جداً)

يطبق مصطلح سرعة التنويع السادس عشر أيضاً في التنويع السابع عشر ويؤلفان معاً مجموعة ثنائية يتصاعد فيها التوتر الذي يستمر دون هوادة إلى نهاية التنويعات ما يمكن أن يستنفد قدرة العازف الجسدية على التحمل إضافة إلى استنفاذ قدراته التقنية والفكرية في الوقت التي يجب أن تكون هذه القدرات في أوج الاستعداد لمتابعة التأجج الدرامي المتزايد. وهنا لابد أن نذكر نصيحة عازف البيانو رايان فوغ Rayan Fog بأهمية استخدام السكتات السريعة للتخلص من أي توتر جسدي مفرط قد يطرأ أثناء الأداء[1]، وعلماً بأن الدراسات الحديثة الخاصة بتقنيات الأداء في تعلم العزف على آلة البيانو قد فتحت أمام عازفي البيانو الكثير من الإمكانات لتطوير أدائهم بعيداً عن التشنج والتوتر على الصعيدين النفسي والجسدي من أجل دعم التركيز الفكري للعازف [2]و[3] و[4] و[5] و[6]

يعكس التنويعان السادس عشر والسابع عشر الكثير من الجرأة والتحدي الذي سبق أن وجدناه في التنويع الثاني عشر بحركته الإيقاعية السريعة الصارمة والمستمرة. كما يذكرنا استخدام مجموعات ثلاث نغمات دوبل كروش triplets مقابل شكل كروش في هذين التنويعين بالتنويعين الثامن والتاسع رغم الاختلاف في طبيعة النسيج الموسيقي. فبدلاً من الموجات النغمية الصغيرة المتقاربة التي تمتد على مازورة أو مازورتين بمساحة صوتية محدودة لاتتجاوز الأوكتاف في التنويعين الثامن والتاسع، نجد في التنويعين السادس عشر والسابع عشر موجات كبيرة من أوكتافات وتآلفات سريعة متتالية إيقاعها triplets من دوبل كروش تمتد كل منها على أربع موازير بمساحة صوتية تتجاوز الثلاث

---

[1] Fogg, Rayan, p.9

[2] نذكر على سبيل المثال لا الحصر كتاب أستاذ البيانو هنري نيجاوز Henrich Nehaus فيكونسرفاتوار موسكو الذي توفي عام 1964 بعد أن أنهى كتابه عن "فن العزف على البيانو" الذي يعتبر إلى الآن من أفضل الكتب التي كتبت في هذا الموضوع على مستوى العالم من النواحي التقنية والفنية والتربوية. وقد درس لديه عدداً كبيراً من عازفي البيانو المرموقين في القرن العشرين وأهمهم سفياتوسلاف ريختر Sviatoslav Richter (أحد العازفين الذين يتكلم عنهم البحث) و إيميل غيللزEmil Gilels . كما نذكر أيضاً على سبيل المثال لا الحصر كتاب عازف البيانو جيورجي ساندور Gyorgy Sandor الذي يقدم دراسة متعمقة لتقنيات الأداء من جميع النواحي الحركية والصوتية والتعبيرية.

[3] Nehaus, Henrich: l'art di piano. Translated from Russian into French by Olga Pavlov and Paul Kalinine. Esition VAN DE VELDE 1971. I.S.B.N. 2-85868-013-2

[4] Sandor, Gyorgy: On Piano Playing- Motion, Sound and Expression. Schirmer, an imprint of Wadsworth/Thomson Learning, Inc., Library of Congress Catalog Card Number 80-5442, ISBN 0-02-872280-9, AACR2, US 1995.

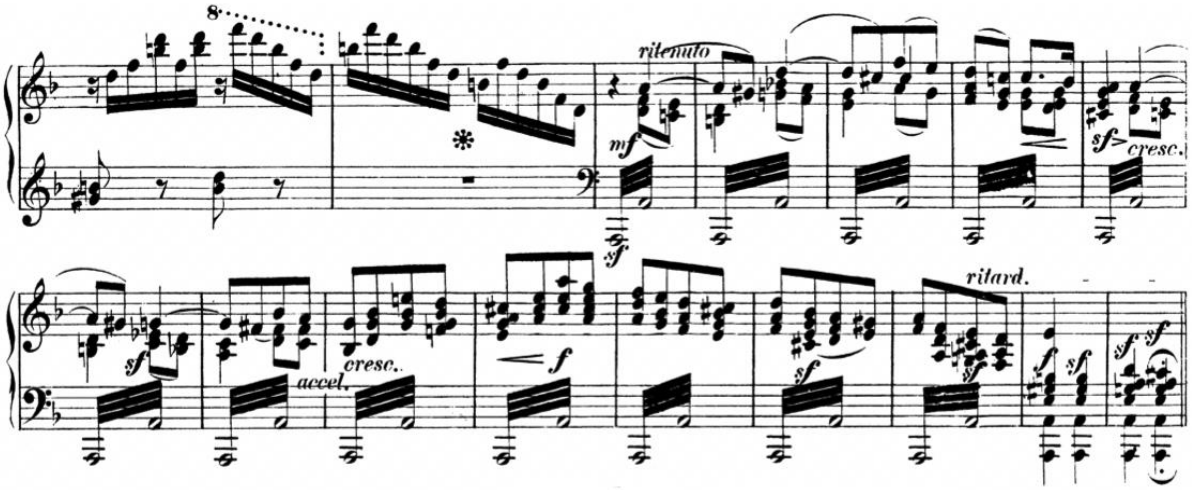
[5] ملحم، سحر: "البحث العلمي والمفاهيم الفيزيوحركية لتطوير تقنيات الأداء على البيانو" مجلة الحياة الموسيقية، وزارة الثقافة السورية، العدد 55، صيف 2010.

[6] ملحم، سحر: "مدارس تعليم العزف على آلات الكلافير والبيانو من القرن السادس عشر. إلى بداية القرن العشرين، أهم أساليبها وتوجهاتها"، مجلة الحياة الموسيقية، وزارة الثقافة السورية، 1993.

أوكتافات، تذكر نغماتها العليا المتقطعة باللحن الأساسي للتنويعات. وتتوزع نغمات تلك الموجات الكبيرة على اليدين حيث تتولى اليد اليسرى في التنويع السادس عشر أداء النغمة الأولى من كل مجموعة ثلاثية بنبض قوي وثابت يشكل لحن الباص والأساس الهارموني كما هو مبين في الشكل:

ثم تنعكس الأدوار في التنويع السابع عشر، حيث تتولى اليد اليمنى أداء النبض القوي في بداية المجموعات الثلاثية، ويزداد زخم التآلفات والأوكتافات في اليد اليمنى مقابل توسيع المسافات اللحنية في اليد اليسرى إلى مسافات العاشرة (الثالثة بعد الأوكتاف)، ما يفضي إلى تصاعد درامي يترافق مع تصاعد في صعوبة الأداء، كما هو مبين في الشكل:

وللقيام بالتصعيد الدرامي الأخير قبل الخاتمة أضاف مندلسون للتنويع السابع عشر مقطعاً طويلاً يتألف من 38 مازورة تتأجج فيه الانفعالات باستخدام أكتافات وتنقلات هارمونية كروماتيكية على نطاق صوتي واسع بقوة ff يتخللها ضغوط قوية sf على نغمات الباص التي تقود النبض وتنتهي بتريمولو Tremolo على نغمة "لا" يمتد على مدى 12 مازورة، وفي منتصف المازورة الأولى منها فوق التريمولو يصدح اللحن الأساسي للتنويعات في الطبقة العليا للمدونة وقد كتب فوق اللحن مصطلح ritenuto الذي يتطلب تبطيئاً فجائياً للسرعة للفت الأنظار لعودة اللحن. تعزف اليد اليمنى اللحن مع التآلفات الهارمونية التي كانت ترافقه في جملة اللحن الأولى ولكن اللحن لا يكتمل ويتم تعديله بأسلوب تصاعدي في التوتر بهدف الانتقال إلى الخاتمة حيث نجد إشارة accelerando (تسريع) وإشارة crescendo (تدرج في زيادة قوة الصوت) اللذان تمتدان إلى نهاية التريمولو حيث تظهر إشارة التدرج بالتبطيء .ritard، ثم تستمر بعد ذلك نغمة "لا" في طبقة الباص لعمل القفلة التي تمتد لمازورتين في كل منهما تآلفان على كل تآلف إشارة ضغط sf ماعدا التآلف الأخير الذي هو الدرجة الخامسة لسلم ري مينور وعليه إشارة Fermata (𝄐) للتوقف وأخذ نفس عميق قبل البدء بالخاتمة، كما هو واضح في الشكل:



يزخر أداء التنويعين السادس عشر والسابع عشر لدى جميع العازفين بالتأجج والانفعال وتطبيق ما جاء في المدونة من التبطيء أو التسريع في الأداء بنسب مختلفة إلى حد ما بما يتفق مع الرؤية الخاصة لكل مؤدي وذلك وصولاً إلى التآلفات الأربعة الأخيرة التي تلي التريمولو حيث يتم أخذ

نفس عميق على آخر تآلف منها استعدادا لأداء الأوكتاف على نغمة ري بقوة ff في أخفض طبقة صوتية على البيانو الذي يعلن قفل التنويع وبداية الخاتمة.

الخاتمة Coda (61 مازورة)

مصطلح السرعة Presto (سريع جداً).

مع أداء الأوكتاف على نغمة ري بقوة ff في أخفض طبقة صوتية على البيانو تبدأ الخاتمة التي تلخص جميع الصراعات والانفعالات التي تمت في التنويعات بسرعة Presto (سريع جداً).

تبدأ الخاتمة بعاصفة من التآلفات بأسلوب سينكوبي بالتبادل بين اليدين بسرعة كبيرة جداً مع تدرج في قوة الصوت crescendo من p (ضعيف) إلى f (صوت قوي) والانتقال التصاعدي من طبقة صوتية إلى طبقة صوتية أخرى على آلة البيانو بينما نسمع في الطبقة الصوتية العليا أصداء لحنية تذكر باللحن الأساسي للتنويعات.

بعد عشرين مازورة من بداية الخاتمة، يتم تبادل الأدوار بين اليدين فيما يتعلق بتوقيت النبض الإيقاعي ويشتد التصعيد باستخدام أوكتافات إضافة للتآلفات في تنقلات صاعدة وهابطة بين الطبقات الصوتية لمدة اثنى عشرة مازورة أخرى إلى أن نصل إلى نغمة ري في الباص وعليها ضغط شديد القوة sff حيث تبدأ موجات صاعدة من التآلفات في جملتين تتألف كل منها من ثمان موازير، تبدأ الجملة الأولى في تآلف ري مينور يليه تآلف الدرجة الرابعة (صول مينور) وفي نهايتها تؤدي اليد اليمنى تآلفاً

لحنياً ناقصاً هابطاً بأسلوب أربيجات قصيرة (دو #، سيb، صول، مي – سيb، صول، مي، دو# ...) هو تآلف الدرجة السابعة لسلم ري مينور الهارموني ويتكرر نفس التسلسل الهارموني في الجملة الثانية ولكن في سلم ري ماجور بدلاً من ري مينور، وكذلك الدرجة الرابعة صول ماجور بدلاً من صول مينور، إلا أن التآلف اللحني الناقص في نهاية الجملة الثانية يعيد الأمور إلى ما كانت عليه في سلم ري مينور ويقود العمل إلى نهايته حيث تتضاعف سرعة أدائه إلى دوبل كروش ثم تريبل كروش ويسير في خط لحني هابط ثم صاعد على مساحة صوتية لخمسة أوكتافات بقوة ff إلى أن يتوقف على نغمة مي في الأوكتاف الثامن لآلة البيانو (زمنها كروش وتليها سكتة كروش) وهنا يبدأ التباطؤ بالسرعة باستخدام الشكل الإيقاعي نوار على نغمة دو# ثم نغمة ري في طبقة منخفضة (الأوكتاف الثالث لآلة البيانو) مع تخفيض الصوت تدريجياً dim ليصل إلى P مع بداية التهدئة الإيقاعية الأخرى باستخدام الشكل الإيقاعي بلانش على تآلف ري مينور وتكرار التآلف ثلاث مرات في جو من الخشوع والتأمل.

بالنسبة لأداء الخاتمة، يتفرد كل من العازفين بأسلوب أدائه من حيث التركيز على ما يراه أكثر تعبيراً في اللحن أو الهارموني وكذلك فيما يتعلق بالسرعة، فيقوم بريندل وكذلك فون آلبنهايم ببعض الإطالات لبعض النغمات في اللحن مع الاستمرار في نفس السرعة في أداء أول نغمتين طويلتين في نهاية الخاتمة ثم يقومان بالتبطيء التدريجي والاستسلام للهدوء والختام، أما ريختر وبيريهيا فيؤديان الخاتمة بسرعة واحدة دون أي تبطيء أو إطالة ويبدآن العد التنازلي للهدوء لحظة الوصول إلى النغمات الطويلة بعد الأربيج السريع في نهاية الخاتمة. وفي كل الأحوال يمر كل مؤد أثناء أداء الخاتمة بوقت عصيب جداً، ولكنه مثير للغاية إلى أن يصل إلى نهاية خاتمة التنويعات حيث يلتقط أنفاسه مع الموازير الأخيرة ثم يغوص في لحظات من التأمل والهدوء قبل أن يعود بتفكيره إلى الواقع من جديد.

أما المستمع، الذي يتابع الأحداث المتنوعة والمتلاحقة والمفاجآت التي تعج بها التنويعات ثم الخاتمة التي تحبس الأنفاس، فلابد أن يتفاعل مع ما يمر به المؤدي ولربما يصاب بالدهشة والذهول من هول سرعة الأحداث والتنقلات، ولكن نهاية التنويعات ببساطتها وهدوئها تقوده إلى التفكير بأسمى القيم والمشاعر الإنسانية الرفيعة.

النتائج والتوصيات:

1. يتطلب أداء أي عمل موسيقي دراسة تحليلية للعمل بدءا من تحليل بنية القالب إلى تحليل التراكيب الداخلية من حيث فهم تفاصيل أساليب التأليف والتراكيب الصوتية والإيقاعية المختلفة للنسيج الموسيقي، مروراً بفهم اصطلاحات السرعة واصطلاحات الأداء التي تشكل أساساً للتعبير عن مزاج ومضمون العمل، وكلما زاد تعقيد العمل وصعوبة أدائه زادت الحاجة إلى الدراسة التحليلية لتسهيل عملية القيام بأداء هذا العمل.
وقد تم القيام في هذا البحث بتحليل أداء التنويعات الجادة لمندلسون لحل مشكلة البحث وتحقيق أهدافه.
2. لقد تبين من مقارنة أداء المؤدين الأربعة الكبار الذين اختارتهم الباحثة بأن اختلاف وجهات النظر في الأداء شيء طبيعي لابد منه، فهو يتبع اختلاف المدارك والخبرات الفنية والتقنية للمؤدين واختلاف خلفياتهم الثقافية والبيئية. ولكن مهما اختلفت وجهات نظرهم في الأداء لابد أن تكون نابعة من موجهات النص الموسيقي التي لابد من فهمها والتقيد بها، فحرية العازف بتأويلها يجب أن تبقى ضمن الحدود المسموح بها والتي تختلف من عصر لآخر ومن مؤلف لآخر قبل إضافة أي اعتبارات أخرى.
3. إن عملية أداء التنويعات الجادة هي بمثابة اكتساب ونقل خبرة حياتية كاملة نظراً لما تعج به التنويعات من أحداث وتقلبات في المشاعر ولما يتطلبه أداؤها من خبرات فنية وتقنية عالية إضافة إلى القدرات الفكرية المتميزة والقدرة على التحمل الجسدي.
4. يقدم تحليل التنويعات الجادة لطلاب العزف على البيانو الراغبين بأداء العمل خطة واضحة لترتيب أفكارهم وتنسيق تدريباتهم لتحقيق الأهداف الفنية والتقنية في أداء متميز يعبر عن مضمون العمل.
5. يبقى المجال مفتوحاً أمام المزيد من عمليات التحليل والمعالجة الأدائية لعينة الدراسة والكثير من الأعمال الموسيقية الأخرى ذات القيمة الفنية العالية لما تزخر به من أساليب وموجهات الأداء التي يجد فيها العازفون البارعون المجال مفتوحاً بل لا محدوداً لتأويلها والتميز في الأداء.

6. إن الوصف الكلامي لروعة عمل موسيقي وتحليل أسلوب أدائه لا يتم استيعابه في مخيلة القارئ إلا إذا قام القارئ بعملية الاستماع والإصغاء إلى ما يحدث في ذلك العمل، حيث إن تحليل العمل بالنسبة للمستمع هو عملية لفت نظره لاستكشاف المزيد من الجماليات في التأليف والأداء ما يساهم في إثراء مدى فهمه وتقديره للعمل وأسلوب أدائه.
7. تحث الباحثة طلاب العزف على البيانو لقراءة الأبحاث الخاصة بتحليل الأعمال الموسيقية التي يرغبون في أدائها أو الاطلاع عليها وذلك لما تحويه هذه الأبحاث من تفاصيل تتعلق بما تزخر به الأعمال من جماليات وإبداع في التأليف وتقنيات الأداء. وتعتقد الباحثة أن فهم الطالب للعمل يقربه من العمل ويزيد شغفه بأدائه ويدفعه للتحدي والصبر على التدريب المضني لتطوير إمكانياته والتوصل لأداء متميز للعمل.
8. تحث الباحثة طلاب العزف على البيانو للاطلاع على ما تمليه الدراسات الحديثة من أساليب العزف على البيانو بعيداً عن التشنج والتوتر لما لذلك من أهمية في صقل قدرات العازف نفسياً وجسدياً وفكرياً لتمكينه من تقديم أفضل ما عنده نحو أداء فني متميز.

المراجع العربية المستخدمة في البحث

ملحم، سحر: "البحث العلمي والمفاهيم الفيزيوحركية لتطوير تقنيات الأداء على البيانو" مجلة الحياة الموسيقية، وزارة الثقافة السورية، العدد 55، صيف 2010.

ملحم، سحر: ""مدارس تعليم العزف على آلات الكلافير والبيانو من القرن السادس عشر. إلى بداية القرن العشرين، أهم أساسليبها وتوجهاتها"، مجلة الحياة الموسيقية، وزارة الثقافة السورية، 1993.

المراجع الأجنبية المستخدمة في البحث

1. Mendelssohn, Variation serieuses, Op. 54, Publisher G. Henle Verlag, from the introduction by Christa Jost, Munich, 1996.
2. Todd, R. Larry: Mendelssohn: A life in Music. Oxford University Press, Inc.,2003.
3. Badura Skoda, Paul. On the site: https: harmonicclassics.com/album/IT_HC_D_1360/
4. Fogg, Rayan: A closer look at Mendelssohn's Variations serieuses. Clavier Companion May/June 2015. (ryangfogg.weebly.com/uploads/2/3/4/5/23457126/clavier-mendelssohn.pdf)
5. Galatskaya, V.: Music Literature of foreign Countries, Volume III, "Musika" Press, Moscow 1974 (the reference is in Russian language, the first edition was in 1952).
6. Wagner, Richard. Wagner on Conducting, Translated by Eduard Dannreuther. Dover Publications, INC., New York, 2014. (Originally Published: On Conducting. London 1887 four years after Wagner's death).

7. Roy Bennett, Musical Forms. Cambridge University Press. ISBN 0-521-56929-x
8. https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_musical_symbols
9. Nehaus, Henrich: l'art du piano. Translated from Russian into French by Olga Pavlov and Paul Kalinine. Edition VAN DE VELDE 1971. I.S.B.N. 2-85868-013-2
10. Sandor, Gyorgy: On Piano Playing- Motion, Sound and Expression. Schirmer, an imprint of Wadsworth/Thomson Learning, Inc., US 1995, I.S.B.N. 0-02-872280-9

ملخص البحث باللغة العربية:

دراسة تحليلية لأداء التنويعات الجادة Variation Serieuses Op.54

لآلة البيانو للمؤلف فيليكس مندلسون

Felix Mendelssohn (1809-1847)

يقدم هذا البحث تحليلاً أدائياً شاملاً للتنويعات الجادة Variations Serieuses, Op.54 للمؤلف فيليكس مندلسون بارتولدي Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) والتي تعتبر من أهم الأعمال التي كتبت لآلة البيانو في القرن التاسع عشر ككل، وذلك بهدف بث روح التحدي لأدائها بين دارسي فن العزف على البيانو المتحدثين باللغة العربية. ولتوضيح تنوع أساليب الأداء التي يمكن استخلاصها من موجهات الأداء المتضمنة في مدونة العمل يعتمد البحث على تحليل ومقارنة أداء التنويعات من قبل أربعة من كبار عازفي البيانو المشهورين عالمياً: ريختر Richter، بريندل Brendel، بيريهيا Perehia و فون ألبينهايم von Alpenheim .

يتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي ويشمل جانباً نظرياً وآخر تحليلياً. يقدم الجانب النظري نبذة عن حياة المؤلف الموسيقي مندلسون وأهميته في الحياة الموسيقية في القرن التاسع عشر وقائمة بأعماله لآلة البيانو. أما الجانب التحليلي فيقدم نبذة عن الشكل البنائي لقالب التنويعات يليه وصف عام للتنويعات عينة البحث وتحليل أدائي تفصيلي لجميع أجزاء المدونة الخاصة بها. وينتهي البحث بالنتائج والتوصيات.

Abstract

An analytical study to study serious variations Variation Serieuses Op.54

The Imitation Machine by Felix Mendelssohn

Felix Mendelssohn (1809-1847)

This research presents a comprehensive performance analysis of the Variations Serieuses, Op.54 of the composer Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847), which is considered one of the most important works written for the piano in the nineteenth century. The research aims to spread the spirit of challenge to play this work among the arabic speaking piano students. To clarify the different performance styles that are extracted from the performance guidelines included in the score, the research relies on analyzing the performance of the variations by four world- famous great pianists: Richter, Brendel, Perehia and von Alpenheim.

The research follows the analytical descriptive approach and includes a theoretical and analytical parts. The theoretical part presents an overview of the life of the composer and his importance in the musical life in the nineteenth century and a list of his works for the piano. As for the analytical part, it provides an overview of the structural form of the variations template, followed by a general description of the variations and then a detailed performance analysis of all parts of the score. The research ends with conclusions and recommendations.