الأسلوب الغجري في موسيقى برامز

د/ مؤنس علي مصطفى علي [١]

مقدمة

لقد كان للغجر تأثيراً كبيراً في جذب انتباه العديد من المؤلفين الرومانتيكيين لما لهم من سمات كثيرة تميزهم عن غيرهم من الموسيقيين، وأهم هذه المميزات أسلوبهم الرائع في الأداء على الآلات الموسيقية [٢].

ولقد اعتقد عُلماء الموسيقى بما فيهم "فرانز ليست" Franz Liszt أن الموسيقى الغجرية هي إحدى أشكال الموسيقى المجرية، ولكن مع التوسع في علوم الموسيقى النظرية أصبح هذا الاعتقاد خاطئ تماماً [٣]، حيث أكد "بيلا بارتوك" Béla Bartók أن الموسيقى التي يُطلق عليها "موسيقى الغجر" ليست موسيقى غجرية بل موسيقى هي في الأصل موسيقى مجرية يؤديها الغجر بأسلوبهم الشخصي [٤]، حيث أن الموسيقيين الغجر لم يقوموا بتأليف موسيقى خاصة بهم بل كان دورهم الرئيسي هو أداء مقطوعات شعبية ولكن بأسلوبهم الشخصي، ولذلك غالباً ما كان علماء الموسيقى يستخدمون مصطلح "التأثير الغجري" ولم يستخدموا مصطلح الموسيقى الغجرية [٥].

وتأثر بالغجر العديد من المؤلفين الموسيقيين في أوربا ومنهم على سبيل المثال "جورج بيزيه" Georges Bizet في أوبرا كارمن و"فرانز ليست" في رابسودياته المجرية بالإضافة إلى "يوهان برامز" Johannes Brahms حيث لعب الأسلوب الغجري دوراً هاماً في مؤلفاته، فعند الاستماع إلى الرقصات المجرية Hungarian Dances أو أغاني الغجر *Zigeunerlieder* لبرامز نجد أنها تشير بقوة إلى موسيقى "الفربانكس" [٦] Verbunkos التي تعد أساس موسيقى الغجر، وكان السبب الرئيسي في تأثر برامز بأسلوب الغجر هو شغفه بالموسيقى الشعبية بالإضافة إلى أن استلهام الألحان الشعبية أصبح شائع الاستخدام في الفترة التي بدأ فيها برامز تأليفه الموسيقي.

---

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

[2] Jonathan Bellman, "Toward a Lexicon for the Style Hongrois," *The Journal of Musicology 9, no. 2* (Spring 1991): 214- 15.

[3] Valerie Errante, "Brahms civilizes the Gypsy: The Zigeunerlieder and their sources," *The Pendragon Review : A. Journal of Musical Romanticism* 2, no. 1 (Fall 2003): 49.

[4] Béla Bartók, " Gypsy Music or Hungarian Music?," *The Musical Quarterly* 33, no. 2 (April 1947): 240.

[5] Jonathan Bellman, *The Exotic in Western Music* (Boston: Northeastern University Press, 1998), 83-84.

[٦] وهي رقصة تتكون غالباً من قسمين الأول بطيء *Lasso* والثاني سريع *Friss* وكانت هذه الرقصة أساس موسيقى الغجر، وسيشير الباحث إليها بشكل أدق في الإطار النظري.

ولقد تأثر برامز بالأسلوب الغجري واستخدمه في أغانيه الرفيعة Lieder على الرغم من صعوبة هذا الأمر حيث أن سمات الصوت البشري تختلف عن خصائص الأسلوب الغجري وعلى الرغم من ذلك فقد نشر برامز مجموعة أغاني بعنوان "أغاني الغجر" مصنف ١٠٣ عام ١٨٨٨ والمكون من إحدى عشر أغنية لأربعة أصوات بمصاحبة البيانو، وهناك ثمانية من هذه الأغاني قام برامز بإعدادها مرة أخرى لصوت منفرد مع البيانو، وفي هذه المجموعة من الأغاني استطاع برامز ببراعة الجمع بين التأثيرات المجرية والغجرية بالإضافة إلى أسلوبه الرومانتيكي الخاص.

مشكلة البحث

إن الأسلوب الغجري يتميز بالعديد من السمات الإيقاعية والهارمونية والتونالية والتي تميزه عن الموسيقى الشعبية، ويتطلب استلهام الأسلوب الغجري داخل المؤلفات العالمية مهارة وصنعة فنية لدى المؤلف الموسيقى حيث يتطلب هذا إظهار كل ما يبرز جوانب الأسلوب الغجري من حيث التركيب الإيقاعي والتونالية المستخدمة والهارموني وأسلوب الأداء المستخدم مع إبراز اللغة الموسيقية الخاصة بالمؤلف.

ويعتبر يوهان برامز واحداً من أهم المؤلفين الموسيقيين الذين استلهموا الأسلوب الغجري في مؤلفاتهم بل وقام بتأليف مصنف بالكامل تحت عنوان "أغاني الغجر"، لذا يرى الباحث أنه من الضروري إلقاء الضوء على أسلوب برامز في تناول الأسلوب الغجري وكيفية إبراز ملامح هذا الأسلوب في إطار لغته الموسيقية المُعاصرة.

أهمية البحث

تكمن أهمية هذا البحث في إتاحة الفرصة للتعرف علي كيفية تناول برامز للأسلوب الغجري وإبراز عناصره الأساسية (الإيقاع – اللحن – التونالية – التكثيف الهارموني – أسلوب الأداء) وصياغتها في إطار مؤلفات موسيقية تندمج فيها اللغة الموسيقية الغجرية مع لغة برامز الموسيقية المعاصرة، وقد يسهم البحث في إثراء الثقافة الموسيقية بشكل عام لدى الدارسين من خلال تحليل عينة البحث والتوصل إلى أسلوب برامز في استلهام الأسلوب الغجري في مؤلفاته.

أهداف البحث

١- التعرف على السمات الموسيقية للأسلوب الغجري.

٢- التعرف على أسلوب برامز في استلهام السمات الموسيقية الغجرية في مؤلفاته.

أسئلة البحث

١- ما هي السمات الموسيقية للأسلوب الغجري؟

٢- كيف استلهم برامز السمات الموسيقية الغجرية في مؤلفاته؟

إجراءات البحث

منهج البحث: منهج وصفي "تحليل محتوى".

عينة البحث: وتتكون عينة البحث من نماذج مختارة من الأعمال التالية:

- مجموعة أغاني الغجر مصنف ١٠٣ الأغاني رقم (٢، ٣، ٥، ٦، ٩، ١٠).
- الرقصات المجرية رقم (٢، ٣، ٦، ١١، ١٣، ١٤، ٢٠).
- الحركة الثالثة من كونشيرتو البيانو رقم ١ مصنف ١٥.
- تنويعات على لحن لهاندل مصنف ٢٤ "التنويع رقم ١٣".
- الحركة الأخيرة من رباعي البيانو مصنف ٢٥.
- الحركة الأخيرة من رباعي البيانو مصنف ٢٦.
- الحركة الأولى من صوناتا التشيللو مصنف ٣٨.
- فالس رقم ١٤ مصنف ٣٩.
- كونشيرتو الكمان مصنف ٧٧.
- الحركة الأخيرة من ثلاثي البيانو مصنف ٨٧.
- الحركة الأولى والأخيرة من السيمفونية الرابعة مصنف ٩٨.
- الحركة الأولى من صوناتا التشيللو والبيانو مصنف ٩٩.
- الحركة الأخيرة من الخماسي الوتري مصنف ١١١.
- الرباعي الوتري رقم ٣ مصنف ١١٢.
- خماسي البيانو مصنف ١١٥.

أدوات البحث: - استمارة تحليل محتوى.

- التسجيلات المسموعة.
- المدونات الموسيقية.

حدود البحث:

الحدود الزمنية: الفترة منذ عام ١٨٣٣ وحتى عام ١٨٩٧.

الحدود المكانية: ألمانيا والمجر.

الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث الراهن

توصل الباحث إلى عدد من الدراسات الأجنبية المرتبطة بموضوع البحث وهي:

الدراسة الأولى

"برامز "الغير تقليدي" استلهام أسلوب غير الأوربيين "الآخرين" في "رومانسيات ماجلون تيك" مصنف ٣٢ أشعار "داومر" و"أغاني الغجر" مصنف ١٠٣" [١].

تناولت هذه الدراسة أسلوب معالجة برامز للشعر في أغانيه الرفيعة وأغاني الغجر، وكيفية استغلال برامز للموسيقى من أجل توصيل معاني النص، وتوصلت الدراسة إلى قدرة برامز الفريدة في التعامل مع أكثر النصوص صعوبة بطرق مبتكرة وفعالة.

ويرتبط هذا البحث بالبحث الراهن في التعرف على كيفية معالجة النصوص الغجرية داخل موسيقى برامز.

الدراسة الثانية

"تأثير الغجر المجريين على الأغنية الفنية الألمانية: تحليل تاريخي "لأغاني الغجر" للمؤدي المنفرد ليوهان برامز" [٢].

واستعرضت هذه الدراسة نبذة عن الغجر المجريين وأسلوبهم في الأداء الذي استلهمه برامز في "أغاني الغجر"، ولقد هدفت هذه الدراسة إلى مساعدة الدارسين الذين لديهم رغبة في أداء واحدة من "أغاني الغجر" لبرامز على فهم تاريخ هذه الأغاني وتكوينها، وهدفت هذه الدراسة أيضاً إلى التعرف على مكانة الشعب الغجري في القرن التاسع عشر والفرق بين أسلوب الغجر الحقيقي والموسيقى المجرية، وهدفت هذه الدراسة أيضاً إلى إبراز دور المغني أو عازف البيانو من خلال

---

[1]Kristina Marie Eckelhoff, "*Brahms the Exotic: The Representation of Non- European and Ethnic `Others' in the Hafiz/ Daumer Settings of Opus 32, Romanzen aus L. Tieck's Magelone, and Zigunerlieder, Opus 103*", (Master degree of Music, University of Arkansas, Fayetteville, August 2014).

[2] Jenna L. Sims, "*Hungarian Romani Influence on German Lieder: A Historical Analysis of Johannes Brahms' Zigeunerlieder for the Solo Performer*" (Bachelor degree of Music in Vocal Performance and the Honors Program, University of Nevada, Reno, August 2016).

إضفاء طابعه الشخصي في أداء هذه الأغاني بعد الإلمام التام بكل سمات العازفين الغجريين وأسلوبهم في الأداء.

ويرتبط هذا البحث بالبحث الراهن في التعرف على طبيعة الأسلوب الغجري وكيفية استلهام برامز لهذا الأسلوب في "أغاني الغجر".

الدراسة الثالثة

"إحياء الغجر: الحداثة وتأثير الغجر في الحركة الأولى في صوناتا التشيللو مصنف ٩٩ لبرامز"[١].

استعرضت هذه المقالة تفسير بليمان وتفسيرات أخرى للأسلوب الغجري، وكيفية تأثر برامز بهذا الأسلوب في الحركة الأولى من صوناتا التشيللو مصنف ٩٩، كما استعرضت المقالة نظرة تاريخية على مؤلفين موسيقيين سابقين لبرامز في استلهام الأسلوب الغجري في موسيقاهم.

ويرتبط هذا البحث بالبحث الراهن في التعرف على الأسلوب الغجري والتعرف على كيفية استلهام برامز لهذا الأسلوب داخل مؤلفاته.

الدراسة الرابعة

"الأسلوب الغجري في موسيقى يوهان شتراوس الابن" [٢].

اهتمت هذه الدراسة بالبحث في مؤلفات يوهان شتراوس الابن المرتبطة بالأسلوب الغجري الذي استلهمه معظم مؤلفي القرن التاسع عشر، وتفسر هذه الدراسة سمات الأسلوب الغجري وتطوره وتطور موسيقى الفربانكس، وتعود أهمية هذه الدراسة إلى الجمع بين كتلتين موسيقيتين كبيرتين الأولى هي موسيقى فيينا والتي تجسدها موسيقى يوهان شتراوس الابن والثانية هي الأسلوب الغجري الذي كان محل أنظار العديد من مؤلفي القرن التاسع عشر، وتوصلت هذه الدراسة إلى أن شتراوس الابن لم يستخدم الأسلوب الغجري في موسيقاه باعتباره لغة موسيقية غريبة ولكن كمجموعة من التركيبات والأشكال الموسيقية التي دمجها في أسلوبه العادي بطلاقة بارعة.

ويرتبط هذا البحث بالبحث الراهن في التعرف على الأسلوب الغجري وتطوره وكيفية استلهامه لدى أحد أهم مؤلفي القرن التاسع عشر "يوهان شتراوس الابن".

---

[1] Nicholas Kennedy, " Romani Reinvention: Modernism and the Gypsy Influence in the First Movement of Brahms' Cello Sonata, Op. 99, " *Sydney Undergraduate Journal of Musicology* 7, (December 2017).

[2] Jackson Eliot Warren, "*The Style Hongrois in the Music of Johann Strauss Jr*" (PhD Degree of Musical Arts, The University of Arizona, 2012).

الإطار النظري

المبحث الأول: الأسلوب الغجري

نبذة عن الغجر

كانت قبائل الغجر تستوطن شمال غرب الهند، وفي القرن الحادي عشر تقريبا بدأت هذه القبائل في الهجرة إلى أوروبا حيث استقرت في دول عديدة في أوروبا منها النمسا والمجر خلال أوائل القرن الخامس عشر، وكان هناك اعتقاد خاطئ أن الغجر جاؤوا من مصر إلا أن الأبحاث التي تمت في هذا المجال أكدت عدم صحة هذه الفرضية حيث أن لغة الغجر تشبه إلى حد كبير اللهجات الهندية [١].

ولقد استُخدمت العديد من المصطلحات التي تشير إلى الغجر فمنها " Rom – Roma – Romany – Romani" ولكن المصطلح الأكثر استخداماً في المجال الأكاديمي هو "Gypsy" وكان يستخدم هذا المصطلح للإشارة إلى شعوب القوقاز الرحل الذين أتوا من شمال الهند واستقروا في أوربا ثم في جميع أنحاء العالم بعد ذلك [٢]، وسيقتصر استخدام مصطلح "الغجر" في هذا البحث على الغجر الذين استقروا في "المجر" لما لهم من سمات تميزهم عن غيرهم من القبائل الغجرية الأخرى.

مصادر موسيقاهم

لقد اعتقد عُلماء الموسيقي ومن بينهم فرانز ليست وبشكل خاطئ أن موسيقى الغجر هي الموسيقى المجرية، ولكن هذا الاعتقاد خاطئ تماما [٣]، حيث أن الغجر لم يقوموا بتأليف موسيقى خاصة بهم بل قاموا بإدخال العديد من التأثيرات على الألحان المجرية الأصلية مثل الفربانكس verbunkos والتشاردش csárdás وهي ألحان مجرية الأصل ولكن الفرق الغجرية قامت بإضافة العديد من الزخارف وبعض الارتجالات إليها [٤]، وفي بعض الأحيان قاموا بتغيير بعض الألحان المجرية لتناسب المقامات الخاصة بهم [٥].

---

[1] Stephanie Pappas, "Origin of the Romani People Pinned Down," *Live Science* (December 06, 2012) accessed August 31, 2020, https://www.livescience.com/25294-origin-romani-people.html

[2]"Johannes Brahms," Encyclopaedia Britannica, accessed August 2, 2021, https://www.britannica.com/biography/Johannes-Brahms.

[3] Errante, "Brahms civilizes the Gypsy," 49.

[4] Bellman, *The Exotic*, 83-84.

[5] Max P. Baumann, "The Reflection of the Roma in European Art Music," *World of Music* 38, no. 1 (1996): 116.

الفربانكس Verbunkos

يشير مصطلح الفربانكس إلى الأسلوب الموسيقى الوطني المجري الذي انتشر في القرن التاسع عشر، وترجع أصول موسيقى الفربانكس إلى موسيقى الرقص المجرية التي تعود إلى أواخر القرن السابع عشر [١]، وكان الراقصين فيها من الرجال حيث تبرز هذه الرقصات رشاقتهم ولياقتهم البدنية، وعندما تم إنشاء الجيش المجري عام ١٧١٥ تم تكليف الموسيقيين الغجر لعزف ورقص موسيقى الفربانكس كوسيلة لحث الشباب على الالتحاق بالخدمة العسكرية.

ولقد نجح هذا الأسلوب الموسيقى الوطني الجديد واحتضنه الجمهور مما دفع العديد من المؤلفين الموسيقيين إلى استلهام هذا الأسلوب في مؤلفاتهم وبذلك انتقلت موسيقى الفربانكس من مجرد تقاليد شعبية قديمة إلى موسيقى أرستقراطية مجرية [2].

التشاردش Csárdás

لقد كانت التشاردش مصدر إلهام كبير بالنسبة للغجر المجريين، ويُشير مُصطلح تشاردش إلى الأسلوب المُتطور لموسيقى الفربانكس ويؤكد ذلك أوجه التشابه الموجودة بينهما سواء في الصياغة أو انتقال السرعة المفاجئ من القسم البطيء إلى السريع، وتُصاغ التشاردش في قسمين القسم الأول بطيء Lassú ويُبرز هذا القسم مشاعر الفخر أو الحزن، بينما القسم الثاني سريع Friss ويضم فقرات لحنية سريعة [٣].

الفرقة الموسيقية الغجرية

تتكون الفرقة الغجرية من ثلاثة إلى ثمانية عازفين، وتضم الفرقة الصغيرة آلتي كمان بالإضافة إلى كونترباص وسيمبالوم وأحياناً يُضاف لهذه الفرقة آلة مزمار القربة، وفي أواخر القرن التاسع عشر أضيفت آلة الكلارينيت وأحياناً بعض الآلات النحاسية إلى هذه الفرقة إذا لزم الأمر [٤].

وكان العازف الغجري يستخدم يده اليسرى لأداء المصاحبة الهارمونية بشكل خافت علي آلة السيمبالوم وربما كان ذلك يرجع إلى أن الجمهور المستمع إلى تلك الفرقة كان يسلط تركيزه على براعة العازف المنفرد وكان يتطلب ذلك أن يخفض العازف صوت الهارمونيات المصاحبة للحن

---

[1] Bellman, "Toward a Lexicon," 216.
[2] Bence Szabolcsi, *A Concise History of Hungarian Music* (Corvina Press; Enlarged 2nd edition, January 1, 1974), 54.
[3] Teresa Vinci, *Performance practice in Hungarian folk music and its relationship to the Style Hongrois*, (Master of Arts, Edith Cowan University, 2019), 11.
[4] Baumann, "The Reflection of the Roma," 108.

الرئيسي، ومن المنطقي أيضاً أن يكون تركيب الإيقاعات الداخلية والهارمونيات المصاحبة للحن الرئيسي أيضاً لخدمة هذا الهدف وهو إبراز اللحن الرئيسي.

الآلات الموسيقية المرتبطة بالفرق الغجرية

ارتبط الأسلوب الغجري بتأثيرات صوتية وأساليب أداء مستمدة من مجموعة الآلات المستخدمة في الفرق الغجرية وأهمها آلة السيمبالوم والكمان ومزمار القربة وسنلقى الضوء على كل آلة من هذه الآلات.

١ – السيمبالوم Cimbalom

لقد أشار بيلمان Jonathan Bellman إلى أن أبرز ما يميز الأسلوب الغجري هو استخدام آلة السيمبالوم وهي آلة طرق مجرية تشبه السنطور وفي فترة برامز أصبحت تحتوي على دواسة، وأشهر ما يميز هذه الآلة هو عزف التآلفات المفككة والنغمات المتكررة، و تُستخدم المطارق في العزف على الآلة، والطريقة الوحيدة لخلق صوت مستمر من الآلة هي الضرب على الأوتار بشكل متكرر إما باستخدام مطرقة واحدة أو مطرقتين لإصدار نغمات متكررة بشكل سريع جداً، وفي حالة استخدام مطرقتين يمكن استخدامهما بالتناوب على وتر واحد مما ينتج عنه صوتاً مستمراً على نفس الوتر، أو كل مطرقة تضرب وتراً مختلفاً للحصول علي صوتاً مستمراً على نغمتين مختلفتين والذي يمكن اعتباره شكلاً من أشكال المصاحبة الهارمونية المفككة.

وكثيراً ما يتم تقليد صوت هذه الآلة في الموسيقى الغربية من خلال استخدام حلية التريمولو وخاصة على آلة البيانو مع استخدام الدواسة [١]، ولقد استلهم ليست تأثير آلة السيمبالوم في افتتاح الرابسودية المجرية رقم ١١ واستخدم مصطلح "مثل السيمبالوم" [٢] *quasi zimbalo* .

شكل رقم (١) الرابسودية المجرية رقم ١١ لفرانو ليست، م١، ٢.

[1] David Kettlewell, "Dulcimer," *Grove Music Online, Oxford Music Online*, accessed August 2, 2021.
[2] Bellman, "Toward a Lexicon," 227.

ولقد استخدم برامز نفس التكنيك المميز لآلة السيمبالوم في العديد من أعماله التي سنوردها بشكل دقيق في الإطار التطبيقي، وفي الواقع فإن آلة السيمبالوم لاتزال تستخدم أحياناً في بعض العروض الحديثة لرقصات برامز المجرية وخاصة التي تؤديها الأوركسترات المعروفة مثل "أوركسترا بودابيست الغجري" [١] Budapest Gypsy Orchestra.

شكل رقم (٢) فرقة غجرية يظهر بها عازف السيمبالوم في منتصف الصورة [٢].

٢- كمان الغجر Gypsy Violin

إن دور آلة الكمان في الفرقة الغجرية لا يقل أهمية عن دور آلة السيمبالوم، وقد استخدم الباحث هنا اصطلاح "كمان الغجر" لتمييزه عن آلة الكمان بأسلوبها المعتاد، حيث أن التكنيك الذي كان يتبعه عازف الكمان في الفرقة الغجرية يتميز بطبيعة متوهجة شديدة العاطفية مليء بالزخارف، والتي قد تكون زخرفة مفرطة والتي تظهر غالبا في الأقسام البطيئة أو زخرفة خفيفة تظهر غالبا في الأقسام السريعة [٣] وذلك لإبراز طبيعة حماسية نارية من أجل الترفيه على الجمهور.

ومن ضمن التأثيرات التي تتميز بها كمان الغجر الاستخدام المتكرر لحلية التريمولو [٤] Tremolo، والاستخدام المفرط لحلية الأربيجيو [٥] Arpeggio، ويعد أسلوب النبر المتقطع

---

[1] David Malvinni, *The Gypsy Caravan: From Real Roma to Imaginary Gypsies in Western Music* (New York, NY: Routledge, 2004), 77.
[2] Szabolcsi, *A Concise History of Hungarian Music*, 55.
[3] Bellman, "Toward a Lexicon," 102
[4] Balint Sarosi, *Gypsy Music*, (Corvina Press; 1st edition, January 1, 1978), 247.
[5] John Daverio, *Crossing Paths: Schubert, Schumann, and Brahms*, (Oxford University Press; 1st edition March 28, 2008), 291.

Pizzicato أحد الأساليب الشائعة التي تميز الفرق الغجرية وخاصة آلة الكمان، وعند استخدام هذا التكنيك فغالباً ما يُستخدم على الأوتار الغليظة [١].

٣- مزمار القربة Bagpipe

ولقد أشار بيلمان إلى شكل آخر من التأثيرات المستمدة من الفرق الغجرية وهو استخدام "نغمة البدال" أو "نغمات البدال" أي تثبيت نغمة أو مجموعة نغمات وتكرارها مع اللحن بشكل مستمر، وهو تكنيك شائع في موسيقى "الفربانكس"، واقترنت نغمة البدال بآلة "مزمار القربة" Bagpipe والتي تحتوي على أكثر من أنبوبة ويستطيع العازف أن يؤدي على الألة لحن رئيسي مع ضبط إحدى الأنابيب على نغمة ثابتة لمصاحبة اللحن الأساسي [٢].

ويشير بيلمان إلى أنه بالرغم من أن الموسيقيين الغجر لم يكونوا من الدارسين وغالباً ما كانوا غير قادرين على قراءة المدونات الموسيقية إلا أنهم كانوا يستطيعون التعبير عن مشاعرهم من خلال آلاتهم السحرية، وعلى الرغم من ذلك فإن التأثير المسموع من الأداء الغجري لم يكن فقط مرتبط بنوعية الآلات الموسيقية التي استخدموها بل بأسلوبهم الشخصي في الأداء على تلك الآلات[٣].

ولم يقتصر الأسلوب الغجري فقط على استخدامهم لتلك الآلات وأسلوبهم الرائع في الأداء عليها بل كان للغجر سمات أداء بشكل عام تميزهم عن غيرهم أهمها أسلوبهم العفوي في الأداء بالإضافة إلى الأجزاء المرتجلة التي تشبه الكادينزا، ولقد انجذب العديد من مؤلفي القرن التاسع عشر إلى هذا الأسلوب العفوي الارتجالي ومنهم ليست وبرامز [٤].

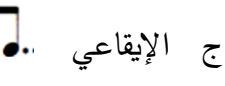
الأنماط الإيقاعية المستخدمة في الأداء الغجري.

لقد استخدم الغجر في أداء موسيقاهم تركيبات إيقاعية تتماشي مع التقطيع العروضي للغة المجرية [٥]، وهناك خمسة أنماط إيقاعية رئيسية يقوم عليها الأسلوب الغجري كما يلي:

١- سبوندي Spondee: ويتكون من نبرين متساويين لهما ضغط قوي مثل .

[1] Sarosi, *Gypsy Music*, 38.
[2] Bellman, "Toward a Lexicon," 232
[3] Bellman, "Toward a Lexicon," 221.
[4] Bellman, "Toward a Lexicon," 221.
[5] Loya, "Beyond 'Gypsy' Stereotypes," 260.

٢- كوريامبي Choriambi: ويتكون من أربع ضغوط إيقاعية ترتيبها كالتالي (طويل – قصير – قصير – طويل) ويمكن تمثيله بالنموذج الإيقاعي .

٣- لومبارد Lombard: ويتكون من أربع ضغوط إيقاعية مرتبة كالتالي (قصير – طويل – قصير – طويل) [1] ويمكن تمثيله بالنموذج الإيقاعي  أو

٤- ألازوبا Alla zoppa: ويتكون من ثلاث ضغوط إيقاعية مرتبة كالتالي (قصير – طويل – قصير) ويمكن تمثيله بالنموذج الإيقاعي .

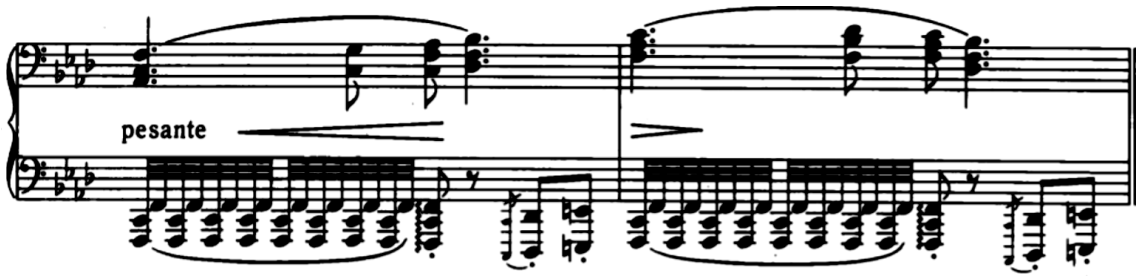
٥- أنابست Anapest: ويتكون من ثلاث ضغوط إيقاعية (قصير – قصير – طويل) [2] ويمكن تمثيله بالنموذج الإيقاعي أو .

ولقد استلهم هذه التركيبات الإيقاعية العديد من المؤلفين الموسيقيين في مؤلفاتهم لاستحضار الطابع الغجري، فعلى سبيل المثال يظهر استلهام شوبرت للنموذج الإيقاعي "سبوندي" والنموذج "ألازوبا" في نفس العبارة اللحنية في مصنف D 818 .

شكل رقم (٣) شوبرت مصنف D 818، م١٢١ : م١٢٤.

بينما استخدم ليست النموذج الإيقاعي "كوريامبي" (طويل – قصير – قصير – طويل) في رابسوديته المجرية رقم ١٤.

[1] Errante, "Brahms civilizes the Gypsy," 53.
[2] Maira Balacon, "*Style Hongrois Features in Brahms's Hungarian Dances*: *A Musical Construction of a Fictionalized Gypsy, Other"* (PhD thesis, University of Cincinnati, 2005), 53-54.



شكل رقم (٤) الرابسودية المجرية رقم ١٤ لفرانز ليست م٣ : م٤.

واستلهم ليست أيضاً النموذج الإيقاعي "لومبارد" (قصير – طويل – قصير – طويل) في افتتاح رابسوديته المجرية الأولى.

شكل رقم (٥) الرابسودية المجرية رقم ١ لفرانز ليست، م١ : م٣.

بينما يظهر النموذج الإيقاعي أنابست في الرابسودية المجرية رقم ١٥ لفرانز ليست.

شكل رقم (٦) الرابسودية المجرية رقم ١٥ لفرانز ليست، م٣٥ : م٣٦.

الألحان الغجرية

تقوم الألحان الغجرية على عبارات لحنية غير منتظمة تحتوي على قفزات كبيرة لأسفل بالإضافة إلى الإيقاعات المتقاطعة [١]، وغالباً ما كان ينظر العالم إلى القفزات الواسعة التي استخدمها الغجر باعتبارها قفزات غير مدروسة بينما نظر إلى الإيقاعات المتقاطعة باعتبارها تخلق

[١] والتي نطلق عليها المقابلات الإيقاعية.

شعوراً بالروعة والعاطفة الفياضة، ولذا حكم الجمهور على الموسيقيين الغجريين بأنهم موسيقيين بدائيين غير مدربين ولكن تحركهم مشاعرهم الفياضة [١].

ومن السمات اللحنية المميزة للأداء الغجري تصوير العبارات اللحنية صعوداً بمسافة ثالثة أو رابعة أو خامسة [٢]، وقد استلهم ليست هذا الأسلوب في رابسوديته المجرية رقم ١٣ حيث قام بتصوير العبارة بالكامل بمسافة رابعة صاعدة.

شكل رقم (٧) الرابسودية المجرية رقم ١٣ لفرانز ليست م١٢٣ : م١٣٤

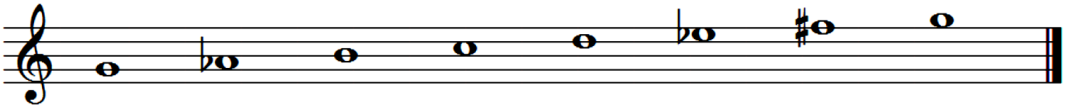
التونالية الغجرية

كان للغجر أسلوبهم المميز والفريد من نوعه حيث استخدم العازفين الغجريين سلم موسيقى يعرف باسم "السلم الغجري" وهو سلم صغير هارموني رابعته زائدة [٣]، وبالنظر إلى الدرجة الرابعة الزائدة فنجد أنها تخلق حساساً إضافياً داخل السلم الغجري ولكنه حساساً للدرجة الخامسة [٤]، وغالباً ما تحتوي الموسيقى المسموعة من الغجر على مسافات زائدة وناقصة وخاصة مسافة الثانية الزائدة ويرجع ذلك لظهورها في السلم الغجري مرتين [٥] "بين الدرجة الثالثة والرابعة وبين الدرجة السادسة والسابعة"، ويمكن استخدام درجة الأساس أو الدرجة الخامسة كدرجة ركوز للسلم الغجري [٦].

---

[1] Balacon, "*Style Hongrois Features*," 45.
[2] Loya, "Beyond 'Gypsy' Stereotypes," 260.
[3] Bellman, *The Exotic*, 85.
[4] Loya, "Beyond 'Gypsy' Stereotypes," 258.
[5] Ralph P. Locke, *Musical Exoticism: Images and Reflections* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 142–43.
[٦] ويعرف هذا التكوين النغمي في موسيقانا العربية بمقام الشاهيناز.

شكل رقم (٨) السلم الغجري



شكل رقم (٩) السلم الغجري باستخدام ركوز الدرجة الخامسة

التكثيف اللحني

إن الموسيقيين الغجريين كانوا من الهواة لذلك استخدموا في تكثيف ألحانهم هارمونيات غير معقدة، وكان أكثر أشكال التكثيف التي استخدمتها الفرق الغجرية هو أداء لحن متوازي على بُعد ثالثة أو سادسة أسفل أو أعلى اللحن الأصلي، بالإضافة إلى الخامسات والأوكتافات المتوازية التي تميزت بها موسيقى الفربانكس [١].

ومن السمات الهارمونية المرتبطة بالأداء الغجري استخدام نغمة ثابتة أسفل اللحن الأساسي "نغمة بدال"، وهو تكنيك مميز لآلة مزمار القربة المستخدمة في الفرقة الغجرية [٢].

المبحث الثاني: السيرة الذاتية ليوهان برامز (١٨٣٣ – ١٨٩٧)

مؤلف وقائد موسيقي ألماني أحب الموسيقى الشعبية في فترات حياته المبكرة بالإضافة إلى شغفه بالأسلوب الغجري الذي أصبح شائع الاستخدام في العديد من المؤلفات الموسيقية في الوقت الذي بدأ فيه برامز تأليف موسيقاه، ويعود حب برامز للموسيقى الشعبية لاعتقاده بأنها هي الموسيقى الأصلية الصافية غير الملوثة [٣].

وفي عام ١٨٤٤ بدأ برامز كتابة وإعداد العديد من الألحان المجرية، وفي عام ١٨٥٠ التقى برامز بعازف الكمان المجري الموهوب "إدوارد ريميني" Eduard Reményi (١٨٢٨– ١٨٩٨) الذي كان على دراية كبيرة بأساليب أداء فرق الغجر والزخارف والارتجالات التي تميز موسيقاهم، ويمكن القول بأن لقاء برامز بريميني كانت نقطة تحول في حياة برامز المهنية [٤]، وسرعان ما أصبح برامز وريميني صديقين، ولقد ظهر تأثير تلك الصداقة في أعمال برامز المبكرة حيث ظهرت

---

[1] Shay Loya, "Beyond 'Gypsy' Stereotypes: Harmony and Structure in the Verbunkos Form," *Journal of Musicological Research* 27, no. 3 (July September 2008): 271, 277.
[2] Loya, "Beyond 'Gypsy' Stereotypes," 277.
[3] Balacon, "*Style Hongrois Features*," 36.
[4] Erik Levi, "Eastern Treasures," *BBC Music Magazine* 15, no. 11 (July 2007): 42.

في صوناتا البيانو مصنف ٢ في سلم فا# الصغير والتي أتمها عام ١٨٥٢ استخدام عبارات لحنية مزخرفة بشكل يشبه إلى حد كبير تكنيك آلة السيمبالوم، وهذه المؤلفة ومؤلفات مبكرة أخرى مثل "تنويعات على أغنية مجرية" والتي أتمها عام ١٨٥٣ تُظهر جهود برامز المبكرة لاستلهام الأساليب الغجرية في مؤلفاته [١].

وفي إبريل من عام ١٨٥٣ بدأ برامز الشاب يتجول مع ريميني كمرافق له، وأسفرت تلك الصداقة عن تعمق برامز في دراسة واستيعاب الأسلوب الشعبي المجري، وعلى الرغم من ذلك فإن اهتمام برامز لم يكن منصباً على موسيقى الفلاحين المجريين الأصلية بينما كان شغفه بالموسيقي الشعبية التي كانت تؤديها الفرق الغجرية [٢].

وفي عام ١٨٥٣ وأثناء صداقة برامز لريميني تعرف برامز أيضاً على عازف كمان آخر وهو "جوزيف يواكيم" Joseph Joachim (١٨٣١– ١٩٠٧) الذي كان يؤدى ببراعة الأغاني الشعبية التي كانت تؤديها فرق الغجر، وسرعان ما تكونت علاقة وطيدة بين برامز ويواكيم وكانت من أهم الصداقات والأكثر تأثيراً في حياة برامز المهنية [٣]، وبذلك فإن ريميني ويواكيم تركا أكبر تأثير على أسلوب برامز، حيث ساعده ريميني على استلهام روح الموسيقى الشعبية المجرية، بينما أثر يواكيم على الجانب الأكاديمي عند برامز.

[1] Jacob Herzog, "*Brahms and the Style Hongrois, in Historical and analytical aspects of the style Hongrois with special emphasis on the piano music of Johannes Brahms*" (Doctoral dissertation, University of Hartford, EUA, 1998), 52-57

[2] Herzog, "*Brahms and the Style Hongrois*," 65.

[3] Karl Geiringer, *Brahms: His Life And Work*, (Da Capo Press; 3rd edition August 22, 1984), 37.

الإطار العملي

ويتناول فيه الباحث نماذج من مؤلفات برامز التي استلهم فيها الأسلوب الغجري، وسيقوم الباحث في هذا الإطار بالإشارة إلى أربعة عناصر محددة في استلهام برامز للأسلوب الغجري وهي:

١- استلهام برامز للتكنيك المميز للآلات الموسيقية المستخدمة في الفرق الغجرية (السيمبالوم – كمان الغجر – مزمار القربة) في مؤلفاته.

٢- استلهام برامز للأنماط الإيقاعية الغجرية في مؤلفاته.

٣- استلهام برامز للتونالية الغجرية في مؤلفاته.

٤- استلهام برامز للتكثيف اللحني الغجري في مؤلفاته.

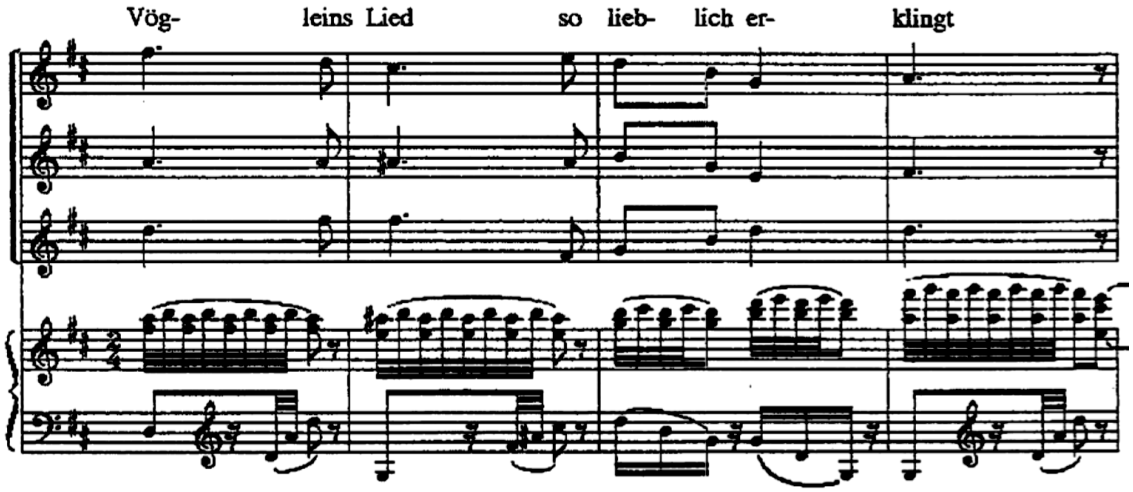
١- استلهام برامز للتكنيك المميز للآلات الموسيقية المستخدمة في الفرق الغجرية.

أولا: السيمبالوم

يحتوى مصنف رقم ١٠٣ لبرامز بعنوان "أغاني الغجر" على إحدى عشر أغنية غجرية يظهر بها استلهام برامز لتأثير آلة السيمبالوم، ومن أكثر الأساليب التكنيكية التي تميز الآلة هي حلية التريمولو ويظهر بوضوح في الأغنية العاشرة من أغاني الغجر استخدام برامز لهذا التأثير.

شكل رقم (١٠) الأغنية العاشرة من أغاني الغجر مصنف ١٠٣ م ٢٥ : م ٢٨.

وبعد أربعة سنوات من تأليف أغاني الغجر قام برامز بتأليف ستة رباعيات غنائية استخدم فيها أيضاً نفس نموذج حلية التريمولو الذي يستحضر تكنيك آلة السيمبالوم.



شكل رقم (١١) برامز الرباعية الوترية رقم ٣ مصنف ١١٢ م ٢٩ : م ٣٢.

ويظهر أيضا استلهام برامز لتأثير آلة السيمبالوم في الحركة الأولى من صوناتا التشيللو والبيانو مصنف ٩٩، حيث استخدم في لحن التشيللو لحن يفسر حلية التريمولو المميزة لآلة السيمبالوم.

شكل رقم (١٢) الحركة الأولى من صوناتا التشيللو والبيانو مصنف ٩٩، م٥٧ : م٦٥.

ويستمر تأثير آلة السيمبالوم واضحاً في نفس الحركة من صوناتا التشيللو ولكن مع مصاحبة ذلك بباص متصل وتآلفات بدال والتي تحاكي تأثير آلة مزمار القربة.

شكل رقم (١٣) الحركة الأولى من صوناتا التشيللو والبيانو مصنف ٩٩، م١٠٥ : م١١١.

ويعتمد الموضوع الثاني من الرقصة المجرية الثانية لبرامز على لحن مكون من نغمة متكررة عدة مرات متتالية وهذا الأسلوب من الأساليب الشائعة لآلة السيمبالوم، ويظهر استخدام برامز لنفس التكنيك في العديد من الأعمال الأخرى منها "بالاد" مصنف ١٠ ويظهر أيضاً في الحركة الثالثة من السيمفونية رقم ٢.

شكل رقم (١٤) الرقصة المجرية الثانية م٤٩ : م٥٢.

يمكن أيضا لعازف السيمبالوم أداء التآلفات الهارمونية بشكل تتابعي سريع يشبو حلية الأربيجيو "arpeggio" ولقد استخدم برامز هذا التكنيك في العديد من مؤلفاته ومنها الرقصة المجرية الثانية.

شكل رقم (١٥) الرقصة المجرية الثانية م٨١ : م٨٤.

وفي التنويع رقم ١٣ من "تنويعات على لحن لهاندل" مصنف ٢٤ يظهر استخدام برامز لحلية الأربيجيو مرة أخرى مع اقتران ذلك بلمس رابعة سلم سيb الصغير المرفوعة "مي بيكار" والمميزة للسلم الغجري.

شكل رقم (١٦) تنويعات على لحن لهاندل مصنف رقم ٢٤، التنويع رقم ١٣، م٤ : م٦.

بينما في الرقصة المجرية رقم ١٤ ظهر استخدام برامز لأكثر من تكنيك مستلهم من آلة السيمبالوم في آن واحد حيث استخدم حلية التريمولو لنغمتين على بُعد أوكتاف وتبعها بحلية أربيجيو للحصول على أكبر تأثير يحاكي ألة السيمبالوم.

شكل رقم (١٧) الرقصة المجرية رقم ١٤، م١ : م٣.

ثانياً: آلة "كمان الغجر"

يظهر في رقصات برامز المجرية العديد من الأمثلة التي تحاكي طبيعة آلة الكمان في الفرقة الغجرية، ففي الرقصة الثالثة عشر استخدم برامز فكرة لحنية حماسية تشبه المطاردة وهذا يتماشى مع طبيعة آلة الكمان المستخدمة في الفرقة الغجرية.

شكل رقم (١٨) الرقصة المجرية رقم ١٣، م٣٠ : م ٣٤.

وفي الأغنية السادسة من أغاني الغجر مصنف ١٠٣ قام برامز بتوظيف الأصوات الغنائية لتقليد تكنيك شائع استخدامه في كمان الغجر وهو النبر المتقطع *pizzicato*.

شكل رقم (١٩) الأغنية السادسة من أغاني الغجر مصنف ١٠٣، م١٥ : م١٨.

ولقد حاول برامز إظهار التقاليد الغجرية بكافة الأشكال الممكنة، وقام بإعداد مؤلفات ربما لا تحمل أسماء غجرية أو شعبية ولكنها تحتوي على سمات غجرية، فعلى سبيل المثال في خماسي الكلارينيت مصنف ١١٥ والمكون من (كلارينيت – كمان أول – كمان ثاني – فيولا – تشيللو) قام برامز باستخدام تكوين يحاكي تكوين الفرقة الغجرية، بل واستخدم في هذه المؤلفة العديد من الأساليب التي تؤكد إتقانه للتقاليد المجرية والغجرية بالإضافة لتقاليد موطنه الأصلي ألمانيا، ويظهر في هذه المؤلفة استخدام برامز عبارات لحنية تتميز بالأسلوب التقاسيمي *parlando rubato* والتي تميز الموسيقى الشعبية وتميز التكنيك العفوي والارتجالي لدى الغجر بالإضافة لاستخدام ألحان استعراضية سريعة على آلة الكلارينيت وهي تحاكي الأسلوب الحماسي المستخدم على آلة الكمان في فرق الغجر، لم يكتفي برامز بذلك بل أضاف تأثير آلة السيمبالوم داخل مجموعة الآلات المؤدية من خلال استخدام حلية التريمولو على نغمة واحدة والتي تحاكي النبر المتكرر على وتر واحد من آلة السيمبالوم.

شكل رقم (٢٠) خماسي البيانو مصنف ١١٥، م٨٥ : م٨٦.

وفي فالس البيانو رقم ١٤ مصنف ٣٩ يظهر استخدام برامز لحركة سلمية حماسية تحاكي الأسلوب الحماسي للأداء على الكمان في الفرق الغجرية.

شكل رقم (٢١) فالس البيانو رقم ١٤ مصنف ٣٩، م٢٣ : م٢٤.

وفي الحركة الأخيرة من السيمفونية الرابعة لبرامز استخدم برامز لحن سلمي حماسي يتوقف بشكل مفاجئ، وهو يعبر عن الطبيعة الحماسية والعفوية لدى عازف الكمان الغجري.

شكل رقم (٢٢) الحركة الأخيرة من السيمفونية الرابعة، م١٦٩ : م١٧١.

ثالثا: مزمار القربة

ويظهر استلهام برامز لآلة مزمار القربة في نهاية قسم التفاعل في الحركة الأولى من صوناتا التشيللو مصنف ٣٨ حيث قام بتثبيت نغمة باص مستمرة أسفل اللحن الأساسي وهو تكنيك شائع الاستخدام في آلة مزمار القربة.

شكل رقم (٢٣) الحركة الأولى من صوناتا التشيللو مصنف ٣٨، م٢٢٧ : م٢٣٠.

٢ – استلهام برامز للأنماط الإيقاعية الغجرية

اعتمدت الفرق الغجرية بشكل كبير في أدائها للأغاني والألحان الشعبية على الإيقاعات السينكوبية، ويعتبر النموذج الإيقاعي المعروف باسم " ألا زوبا" Alla zoppa هو الأكثر استخداماً في الأداء الغجري، وقد استخدم برامز هذا النموذج الإيقاعي في العديد من أعماله ومن أبرزها الرقصة المجرية الثالثة، حيث استخدم نفس النموذج الإيقاعي في لحن المصاحبة أحياناً وفي اللحن الرئيسي أحياناً أخري.

شكل رقم (٢٤) الرقصة المجرية الثالثة م٧ : م٩.

شكل رقم (٢٥) الرقصة المجرية الثالثة م٤٣ : م٤٨.

ويظهر استلهام برامز لنفس النموذج الإيقاعي السينكوبي "ألا زوبا" ليستهل به الحركة الختامية من رباعي البيانو مصنف ٢٦ في سلم لا الكبير.

شكل رقم (٢٦) الحركة الختامية من رباعي البيانو مصنف ٢٦ من أناكروز م ١ : م ٧

كما يظهر أيضاً نفس النموذج الإيقاعي كموضوع رئيسي في بداية الحركة الثالثة "روندو" من كونشيرتو البيانو رقم ١ مصنف ١٥ في سلم ري الصغير.

شكل رقم (٢٧) الحركة الثالثة من كونشيرتو البيانو رقم ١ م١ : م٥.

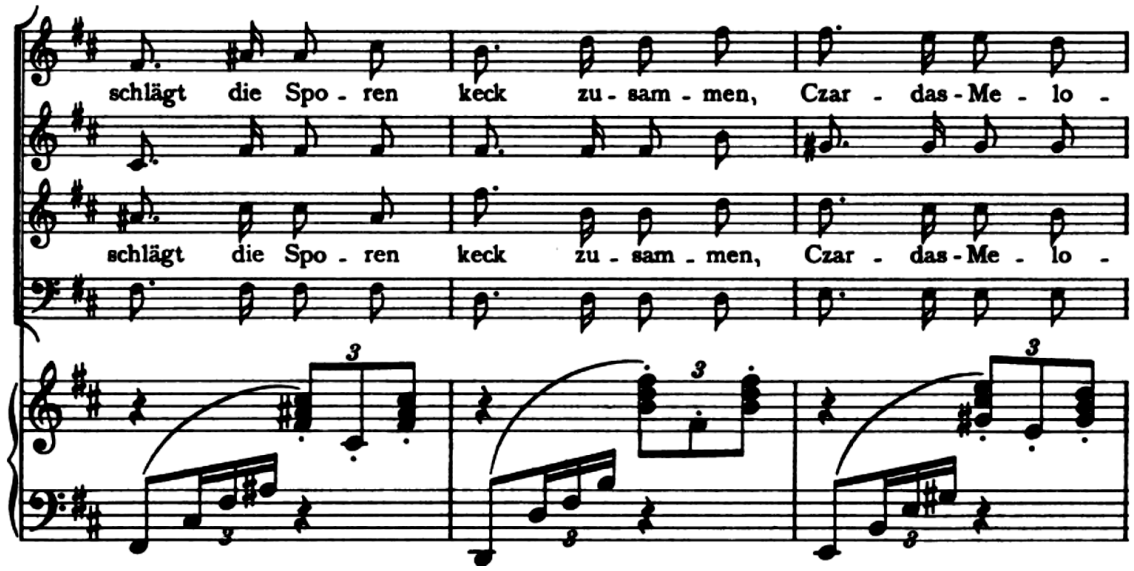
ويظهر في القسم *Allegro* من الأغنية الثالثة من أغاني الغجر *Zigeunerlieder* نموذج إيقاعي آخر مستمد من الأداء الغجري، وهو النموذج الإيقاعي "أنابست" Anapest والذي يتكون من نبرين قصيرين يتبعهما نبر طويل بهذا الشكل .

شكل رقم (٢٨) الأغنية رقم ٣ من أغاني الغجر مصنف ١٠٣ م١٠ : م١٤

وفي الأغنية التاسعة من أغاني الغجر يظهر استلهام برامز لنموذج إيقاعي آخر مرتبط بالأداء الغجري، حيث تبدأ الأغنية باستخدام النموذج الإيقاعي "سبوندي" spondee والذي يتكون من نغمتين طويلتين مدعومتين بضغط قوي، واستخدم برامز هذا النموذج خلال معظم الأغنية واستخدمه في صوت الغناء ومدعوماً بضغط قوي.

شكل رقم (٢٩) الأغنية التاسعة من "أغاني الغجر" م١ : م٥.

ولقد استخدم برامز الإيقاعات المتقاطعة بكثرة في أعماله والتي تشير في كثير من الأحيان إلى الأداء الغجري، وعلى سبيل المثال يظهر استخدام برامز للإيقاعات المتقاطعة بشكل واضح في الأغنية الخامسة من أغاني الغجر مصنف ١٠٣، حيث استخدم تقسيم ثنائي للنوار في لحن الغناء بينما استخدم في لحن المصاحبة تقسيم ثلاثي للنوار، ويستمر برامز في استخدام هذا النموذج الإيقاعي طوال الأغنية.



شكل رقم (٣٠) الأغنية الخامسة من "أغاني الغجر" مصنف ١٠٣ م٩ : م١١.

ويظهر أيضاً استلهام برامز للتركيبات الإيقاعية غير المُعتادة من خلال استخدامه للتقسيم الثلاثي للنوار في ظل استخدام الميزان الثنائي في افتتاح رقصته المجرية رقم ١٧.

شكل رقم (٣١) الرقصة المجرية رقم ١٧ م١ : م٤.

وقد كان يميز الموسيقيون الغجريون وخاصة في موسيقى الفربانكس والتشاردش انتقالهم المفاجئ من قسم بطيء إلى قسم أسرع، ولقد استخدم برامز نفس الأسلوب في رقصاته المجرية بكثرة، بل واستخدم نفس الأسلوب في أعماله الأخرى وبشكل خاص في الحركات الختامية، ففي الحركة الأخيرة من الخماسي الوتري مصنف ١١١ في سلم صول الكبير انتقل برامز بشكل مفاجئ من إيقاع "حيوي" vivace إلى "مفعم بالحيوية" animato مع مزامنة هذا الانتقال المفاجئ بانتقال في التونالية من سلم سي الصغير إلى سلم صول الكبير.

شكل رقم (٣٢) الحركة الأخيرة من الخماسي الوتري مصنف ١١١ م٢٤١ : م٢٤٨.

والحركة الأخيرة من رباعية البيانو مصنف ٢٥ في سلم صول الكبير تحتوي على العديد من التغييرات المتتالية في السرعة حيث انتقل من Meno Presto وازداد تدريجيا إلى Poco piu Presto وازدادت السرعة لتنتهي الحركة بسرعة Molto Presto، وفي الواقع فإن التسارع الذي استخدمه برامز في هذه الحركة هو سمة من سمات الرقصات الشعبية المجرية والتي تؤديها الفرق الغجرية حيث عادة تزداد سرعة الرقصات تدريجيا وتظل زيادة السرعة مستمرة حتى نهاية الرقصة.

شكل رقم (٣٣) الحركة الأخيرة من رباعية البيانو مصنف ٢٥ م١٥٥، ١٥٦ م٣٠٣، ٣٠٤ م٣٦٣، ٣٦٤

ومن الأساليب المعتادة لدى الفرق الغجرية الوقوف المطول على نغمة معينة وهو ما يعرف باسم "الكورونا" Corona والتي تخلق جواً من الترقب، ولقد استخدمتها الفرق الغجرية بكثرة خاصة

في بداية أو وسط القطعة الموسيقية، ويظهر في الرقصة المجرية السادسة تأثر برامز بهذا الأداء حيث استخدم الكورونا في افتتاح الرقصة بعد النبر الأول مباشرة.

شكل رقم (٣٤) الرقصة المجرية السادسة م ١: م٣.

٣- استلهام برامز للتونالية الغجرية

يظهر استلهام برامز للسلم الغجري المميز برابعته الزائدة في اللحن الافتتاحي لآلة الكمان من كونشيرتو الكمان مصنف ٧٧ في سلم ري الكبير.

شكل رقم (٣٥) لحن الكمان الافتتاحي من كونشيرتو الكمان مصنف ٧٧

يظهر أيضاً استلهام برامز للسلم الغجري المميز برابعته الزائدة في رقصته المجرية رقم ٢٠ في سلم مي الصغير حيث استمر برامز في استخدام الدرجة الرابعة المرفوعة نغمة لا# في الجملة الأولى من الرقصة المجرية.

شكل رقم (٣٦) الرقصة المجرية رقم ٢٠، م١ : م٦.

وفي الحركة الختامية final من ثلاثي البيانو مصنف ٨٧ للبيانو والكمان والتشيللو في سلم دو الكبير يظهر استلهام برامز للعديد من السمات الغجرية حيث استخدم برامز مسافة الرابعة الزائدة

المميزة للسلم الغجري في بداية الحركة الختامية واستخدم أيضاً مسافة الثانية الزائدة بين نغمة سيb ودو#، مع مصاحبة هذه التونالية باستخدام نغمات متكررة في آلة البيانو وهو التكنيك المميز لآلة السيمبالوم.

شكل رقم (٣٧) الحركة الختامية من ثلاثي البيانو مصنف ٨٧ م١ : م٨.

وفي الحركة الأولى من السيمفونية الرابعة استخدم برامز السادسة المخفضة لسلم فا# الكبير مع تأكيدها أكثر من مرة ربما لإعطاء تلميح بالسلم الغجري المميز بسادسته المخفضة.

شكل رقم (٣٨) الحركة الأولى من السيمفونية الرابعة م٥٣ : م٥٦.

٤ – استلهام برامز للتكثيف اللحني الغجري

في رقصات برامز المجرية يظهر العديد من الأمثلة التي يظهر بها استخدامه للثالثات والسادسات المتوازية وبالإضافة إلى الخامسات والأوكتافات المتوازية، حيث يظهر في الأغنية الثانية من "أغاني الغجر" استخدام برامز لأوكتافات متوازية في اليد اليسرى لآلة البيانو بالإضافة لاستخدام ثالثات وسادسات متوازية في اليد اليمنى لآلة البيانو.

شكل رقم (٣٩) الأغنية الثانية من "أغاني الغجر" م١٩ : م٢٤.

وفي الرقصة المجرية رقم ١١ استخدم برامز تكثيف قائم على سادسات وثالثات متوازية، وتعد هذه الرقصة نموذجاً جيداً لاستلهام برامز للتقاليد الهارمونية التي اتبعتها الفرق الغجرية.

شكل رقم (٤٠) الرقصة المجرية رقم ١١ م٣ : م٥ ، م٢٤ : م٢٦.

ويظهر استخدام برامز لنفس أسلوب التكثيف –المبني على الثالثات والسادسات المتوازية– في مؤلفات أخري لا تنتمي للمجر ومنها رباعية البيانو مصنف ٢٥ في سلم صول الصغير، حيث استخدم برامز في بداية الحركة الأخيرة من الرباعية لحن قائم على تكثيف باستخدام الثالثات والسادسات المتوازية مع دعم ذلك بالعديد من التأثيرات الغجرية الأخرى حيث استخدام نغمات متكررة في لحن اليد اليسرى للبيانو وفي صوت آلة التشيللو أيضاً وهو تكنيك مميز لآلة السيمبالوم، واستخدم أيضا حلية الأربيجيو في لحن اليد اليسرى للبيانو وهو أيضا تكنيك مميز لآلة السيمبالوم.

شكل رقم (٤١) الحركة الأخيرة من رباعية البيانو مصنف ٢٥ م١ : م٦.

نتائج البحث

لعب الأسلوب الغجري دوراً هاماً في موسيقى برامز واستخدمه في العديد من مؤلفاته سواء التي تحمل عناوين غجرية مثل "أغاني الغجر" أو مؤلفات أخرى لا تحمل عناوين ترتبط بالغجر أو المجر، حيث استطاع برامز في هذه المؤلفات الجمع ببراعة بين الأسلوب الغجري وأسلوبه الرومانتيكي الخاص.

وبعد الدراسة التحليلية لعينة البحث أسفر البحث عن عدة نتائج تجيب على أسئلة البحث وهي:

١-ما هي السمات الموسيقية للأسلوب الغجري؟

من خلال الدراسة تبين أن الموسيقيين الغجر كان لديهم العديد من السمات الموسيقية قام الباحث بتقسيمها إلى عدة نقاط:

أ. سمات مرتبطة بنوعية الآلات التي استخدمها الغجر في أداء موسيقاهم وأساليب الأداء الخاصة بكل آلة.

آلة السيمبالوم: وهي آلة طرق يمكنها أن تصدر تأثير يشبه حلية التريمولو، ويمكن أيضا لعازف السيمبالوم أن يستخدم المطرقتين في آن واحد على وتر واحد لإصدار نغمة متكررة تشبه "الفرداش" في موسيقانا العربية، ويمكن أيضاً لآلة السيمبالوم أن تؤدى تآلفات هارمونية مفككة تشبه حلية الأربيجيو.

كمان الغجر: تميزت بطبيعة شديدة العاطفية والحماسية مع غزارة في استخدام الحليات من أجل الترفيه على الجمهور.

مزمار القربة: وتستطيع هذه الآلة أن تؤدى لحنا أساسيا مع دعمه بنغمة ثابتة "نغمة بدال".

ب. الأنماط الإيقاعية المستخدمة في الأداء الغجري.

- يعتبر العنصر الإيقاعي أحد أهم السمات التي ميزت الأسلوب الغجري حيث استخدم الغجر في أداء موسيقاهم مجموعة من النماذج الإيقاعية التي أصبحت عنصر أساسي في الأداء الغجري وهذه النماذج هي "كوريامبي – لومبارد – ألا زوبا – أنابست – سبوندي".
- وتعتبر الإيقاعات المتقاطعة أحد أهم السمات الإيقاعية البارزة في الأداء الغجري
- ولقد ميز الأسلوب الغجري وخاصة في موسيقى الفربانكس والتشاردش الانتقال المفاجئ من القسم البطيء إلى القسم السريع.

- ومن الأساليب المعتادة لدى الفرق الغجرية الوقوف المطول على نغمة معينة وهو ما يعرف باسم "الكورونا" Corona والتي تخلق جواً من الترقب، ولقد استخدمتها الفرق الغجرية بكثرة خاصة في بداية أو وسط القطعة الموسيقية.

ج. السمات اللحنية المرتبطة بالأداء الغجري: كانت السمة الرئيسية للألحان لدي الغجر هي استخدامهم للعبارات اللحنية غير المنتظمة والتي تحتوي على قفزات كبيرة لأسفل.

د. التونالية الغجرية: ارتبطت التونالية لدى الغجر بالسلم الغجري الذي يتميز برابعته الزائدة.

هـ. التكثيف اللحني: استخدم الغجر في تكثيف موسيقاهم ثالثات وسادسات متوازية بالإضافة إلى الخامسات والأوكتافات المتوازية.

٢- كيف استلهم برامز السمات الموسيقية الغجرية في مؤلفاته؟

من خلال الدراسة توصل الباحث إلى أن برامز استلهم في مؤلفاته المتنوعة العديد من السمات الغجرية وقد قام الباحث بتقسيمها إلى عدة نقاط:

أ. استلهام برامز للتكنيك المميز للآلات الموسيقية المستخدمة في الفرق الغجرية.

لقد استلهم برامز تأثير حلية التريمولو المميز لآلة السيمبالوم في مجموعة أغاني الغجر وبشكل واضح في الأغنية العاشرة وظهر استلهامه لنفس التأثير في الرباعية الوترية رقم ٣ وفي الحركة الأولى من صوناتا التشيللو والبيانو، وفي الرقصة المجرية الثانية وخماسي البيانو مصنف ١١٥ والحركة الأخيرة من رباعي البيانو مصنف ٢٥ والحركة الختامية من ثلاثي البيانو مصنف ٨٧، ولقد استلهم برامز تأثير حلية الأربيجيو المميز لآلة السيمبالوم في الرقصة المجرية الثانية والرابعة عشر وفي التنويع رقم ١٣ من "التنويعات على لحن لهاندل" وفي الحركة الأخيرة من رباعي البيانو مصنف ٢٥.

ولقد استلهم برامز تكنيك آلة كمان الغجر المميز بطبيعته الحماسية في الرقصة المجرية الثالثة عشر والأغنية السادسة من "أغاني الغجر" وفي خماسي البيانو مصنف ١١٥ وفالس البيانو رقم ١٤ وفي افتتاح الحركة الأخيرة من السيمفونية الرابعة.

واستلهم برامز التأثير الناتج من آلة مزمار القربة في الحركة الأولى من صوناتا التشيللو والبيانو مصنف ٩٩ وفي الحركة الأولي من صوناتا التشيللو مصنف ٣٨.

ب. استلهام برامز للأنماط الإيقاعية الغجرية في مؤلفاته.

ويعتبر العنصر الإيقاعي أحد أهم السمات التي ميزت الأسلوب الغجري، ولقد استلهم برامز النموذج الإيقاعي "ألا زوبا" في الرقصة المجرية الثالثة وفي بداية الحركة الأخيرة من رباعي البيانو مصنف ٢٦ وبداية الحركة الثالثة من كونشيرتو البيانو رقم ١ والنموذج الإيقاعي "أنابيست" في الأغنية الثالثة من "أغاني الغجر"، والنموذج الإيقاعي "سبوندي" في الأغنية التاسعة من "أغاني الغجر".

ولقد استلهم برامز أيضا أسلوب الإيقاعات المتقاطعة المميز للأداء الغجري في الأغنية الخامسة من "أغاني الغجر".

استلهم برامز أيضاً أسلوب الانتقال المفاجئ في السرعة والمميز لموسيقى الفربانكس والتشاردش في العديد من مؤلفاته وخاصة في الحركات الختامية حيث ظهر هذا الانتقال المفاجئ بشكل واضح في الحركة الأخيرة من الخماسي الوتري مصنف ١١١ وفي الحركة الأخيرة من رباعية البيانو مصنف ٢٥.

كما استخدم برامز "الكورونا" Corona التي ميزت الأداء الغجري في الرقصة المجرية السادسة حيث استخدمها في افتتاح الرقصة بعد النبر الأول مباشرة.

ج. استلهام برامز للتونالية الغجرية في مؤلفاته.

لقد استلهم برامز السلم الغجري في التنويعات على لحن لهاندل "التنويع رقم ١٣" والحركة الختامية من ثلاثي البيانو مصنف ٨٧ والحركة الأولى من السيمفونية الرابعة وفي افتتاح الرقصة المجرية رقم ٢٠.

د. استلهام برامز للتكثيف اللحني الغجري في مؤلفاته.

لقد استلهم برامز التكثيف القائم على الثالثات والسادسات والخامسات والأوكتافات المتوازية والمرتبط بالأداء الغجري في الأغنية الثانية من "أغاني الغجر" والرقصة المجرية رقم ١١ والحركة الأخيرة من رباعية البيانو مصنف ٢٥.

توصيات البحث

يقترح الباحث مجموعة من التوصيات

- استكمال توثيق الأغاني والألحان الشعبية المصرية في المناطق النائية والصحراوية في مصر حتى يتثنى للباحثين استخدام مثل هذه الألحان ومعالجتها في أعمال قومية عالمية.

- تشجيع المؤلفين المصريين والعرب على تناول الألحان الشعبية المصرية وصياغتها في مؤلفات عالمية للحفاظ على الهوية الثقافية للموسيقى المصرية.
- إدراج الألحان الشعبية الأصلية والمؤلفات المصرية التي تناولت هذه الألحان في مناهج الموسيقى بالمدارس.
- تنظيم محاضرات ودورات تدريبية على المستوى الأكاديمي تهتم بدراسة التأليف الموسيقى بشكل عام.

قائمة المراجع

1- Bartók, Béla. “Gypsy Music or Hungarian Music?.” The Musical Quarterly 33, no. 2 (April 1947): 240-57.

2- Baumann, Max P. “The Reflection of the Roma in European Art Music. ” World of Music 38, no. 1 (1996): 95-138.

3- Bellman, Jonathan. The Exotic in Western Music. Boston: Northeastern University Press, 1998.

4- _____. “Toward a Lexicon for the Style Hongrois.” *The Journal of Musicology* 9, no. 2 (Spring 1991): 214-47.

5- Daverio, John. Crossing Paths: Schubert, Schumann, and Brahms. Oxford University Press; 1st edition, March 28, 2008.

6- Encyclopaedia Britannica. “Johannes Brahms,” accessed August 2, 2021. https://www.britannica.com/biography/Johannes-Brahms.

7- Errante, Valerie. “Brahms civilizes the Gypsy: The Zigeunerlieder and their sources.” in The Pendragon Review : A. Journal of Musical Romanticism 2, no. 1 (Fall 2003): 46-73.

8- Geiringer, Karl. Brahms: His Life And Work, Da Capo Press; 3rd edition, August 22, 1984.

9- Kettlewell, David. “Dulcimer,” Grove Music Online, Oxford Music Online, accessed August 2, 2021.

10- Levi, Erik. “Eastern Treasures.” BBC Music Magazine 15, no. 11 (July 2007).

11- Locke, Ralph P. Musical Exoticism: Images and Reflections. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

12- Loya, Shay. “Beyond 'Gypsy' Stereotypes: Harmony and Structure in the Verbunkos Form,” Journal of Musicological Research 27, no. 3 (July September 2008): 254-80.

13- Malvinni, David. The Gypsy Caravan: From Real Roma to Imaginary Gypsies in Western Music. New York, NY: Routledge, 2004.

14- Sarosi, Balint. Gypsy Music. Corvina Press; 1st edition, January 1, 1978.

15- Stephanie Pappas, "Origin of the Romani People Pinned Down." Live Science, (December 06, 2012) accessed August 31, 2020, https://www.livescience.com/25294-origin-romani-people.html

16- Szabolcsi, Bence. A Concise History of Hungarian Music. Corvina Press; Enlarged 2nd edition, January 1, 1974.

قائمة الرسائل العلمية

17- Balacon, Maira. "Style Hongrois Features in Brahms's Hungarian Dances: A Musical Construction of a Fictionalized Gypsy." PhD thesis, University of Cincinnati, 2005.

18- Herzog, Jacob. "Brahms and the Style Hongrois, in Historical and analytical aspects of the style Hongrois with special emphasis on the piano music of Johannes Brahms." Doctoral dissertation, University of Hartford, EUA, 1998.

19- Vinci, Teresa. "*Performance practice in Hungarian folk music and its relationship to the Style Hongrois"* Master of Arts, Edith Cowan University, 2019.

20- Warren, Jackson Eliot. "*The Style Hongrois in the Music of Johann Strauss Jr*." PhD Degree of Musical Arts, The University of Arizona, 2012.

ملخص البحث

الأسلوب الغجري في موسيقى برامز

د/ مؤنس علي مصطفى علي [١]

لقد كان للغجر تأثيراً كبيراً في جذب انتباه العديد من المؤلفين الرومانتيكيين لما لهم من سمات تميزهم عن غيرهم من الموسيقيين، ويعتبر يوهان برامز واحداً من أهم هؤلاء المؤلفين الذين انجذبوا إلى هذا الأسلوب واستلهموه في مؤلفاتهم الموسيقية، وتكمن أهمية هذا البحث في إتاحة الفرصة للتعرف على كيفية تناول برامز للأسلوب الغجري وإبراز عناصره الأساسية وصياغتها في إطار مؤلفات موسيقية تندمج فيها اللغة الموسيقية الغجرية مع لغة برامز الموسيقية المُعاصرة، ويهدف البحث إلى التعرف على العناصر الأساسية للأسلوب الغجري وكيفية استلهام برامز لهذه العناصر داخل مؤلفاته، ومن خلال البحث توصل الباحث إلى أربعة دراسات مرتبطة بموضوع البحث الراهن.

واستهل الباحث الإطار النظري بنبذة عن حياة الغجر وأسلوبهم الموسيقى وتكوين الفرقة الغجرية والآلات الموسيقية المُستخدمة بها وأسلوب الأداء المميز لكل آلة منها، ثم استعرض الباحث بعد ذلك الأنماط الإيقاعية المميزة للأداء الغجري والتي استلهم برامز العديد منها داخل مؤلفاته، ثم عرض الباحث بعد ذلك السمات اللحنية والتونالية والهارمونية التي ميزت الأداء الغجري، ثم عرض الباحث بعد ذلك السيرة الذاتية ليوهان برامز وأهم المحطات الرئيسية التي كان لها تأثير في استلهامه للعناصر الغجرية في مؤلفاته.

وفي الإطار التطبيقي قام الباحث بتحليل مجموعة من النماذج عينة البحث والتي تُظهر استلهام برامز للعناصر الغجرية داخل مؤلفاته وقام الباحث في هذا القسم بالإشارة إلى أربعة سمات أساسية توضح استلهام برامز لكل عنصر من العناصر الغجرية، حيث بدأ الباحث الإطار التطبيقي بالتعرف على أسلوب استلهام برامز للتكنيك المميز للآلات الغجرية ثم أسلوب استلهام برامز للأنماط الإيقاعية الغجرية ثم استلهام برامز للتونالية الغجرية ثم استلهامه للهارموني الغجري في مؤلفاته، ثم عرض الباحث بعد ذلك نتائج البحث والتي أجاب فيها على أسئلة البحث، واختتم الباحث هذا البحث بقائمة المراجع المستخدمة ثم ملخص البحث باللغة العربية والإنجليزية.

---

[١] مدرس النظريات والتأليف بقسم التربية الموسيقية بكلية التربية النوعية بجامعة الزقازيق.

Research Summary
Gypsy style in Brahms's music

Dr. Moanes Ali Mostafa Ali[1]

Gypsies have had a great influence in attracting the attention of many romantic composers because of their characteristics that distinguish them from other musicians. Brahms dealt with the gypsy style, highlighting its basic elements and formulating them within the framework of musical compositions in which the gypsy musical language merges with the contemporary musical language of Brahms. The research aims to identify the basic elements of the gypsy style and how Brahms draws these elements into his compositions.

The researcher began the theoretical framework with an overview of the life of the gypsies, their style of music, the musical instruments used in it, and the distinctive style of performance for each instrument. Then the researcher reviewed the distinctive rhythmic patterns of gypsy performance, many of which were inspired by Brahms in his writings, then the researcher presented the melodic, tonal and harmonic features that characterized the gypsy performance. Then the researcher mentioned the biography of Johann Brahms and the most important major stations that had an impact on his inspiration for the gypsy elements in his compositions.

In the applied framework, the researcher analyzed a set of research sample models that show Brahms's inspiration for the gypsy elements within his works. Distinguished by the gypsy instruments, rhythmic patterns, Tonality and harmonic derived from the gypsy performance, then the researcher presented the results of the research in which he answered the research question, and the researcher concluded this research with a list of used references and then a summary of the research In Arabic and English languages.

[1] Theory and composition lecturer at Faculty of Specific Education, Music Department.