

نواة لمُعْجَمِ الموسيقى

(القسم الرابع)

الدكتور صادق فرعون

تدريب الأذن ، التدريب السمعي : فرع هام

394 - EAR TRAINING (E.)

CULTURE AURALE (Fr.)

من فروع التربية الموسيقية يهدف إلى

التعرّف على العلامات الموسيقية المختلفة ، كأن يعزف الأستاذ نوتةً على البيانو أو على أية آلة موسيقية أخرى ويطلب من تلميذه تسميتها ، ثم يتطوّر الأمر إلى عزف علامتين سوية أو بالتتالي ليتعرّف عليهما وعلى البُعد بينهما ثم بعد ذلك إلى عزف اثلاثات موسيقية مختلفة وهكذا ، كذلك الأمر بالنسبة للإيقاع بعزف نماذج إيقاعية مختلفة السهولة والصعوبة والتعرف عليها وإعادتها حتى يبلغ الطالب درجة من الحسّ الموسيقي إنه إذا قرأ مقطوعة موسيقية مكتوبة يستطيع أن يتصوّرّها ويسمعها بذهنه وعقله دون حاجة إلى عزفها ، والدرجات العليا من التدريب الموسيقي السمعي هي التي تفسّر كيف ألف بيتهوفن أعظم مؤلفاته الموسيقية وهو مصاب بصمم مطلق لذا قيل الموسيقيّ هو الذي يستطيع أن يسمع بعينه وأن يرى بأذنه .

395 - ECCLESIASTICAL MODES (E.)

المقامات الكنسيّة : (ر رقمي ٩٩)

MODES ÉCCLESIASTIQUES (Fr.)

و ٢٣٦) . نُسِبَت إلى الكنيسة

المسيحية الغربية لأن الكنيسة لعبت دوراً هاماً في تطويرها وتثبيت قواعدها رغم أنها هي نفس المقامات التي كانت تستعمل في موسيقى الشعوب الأوربية وفي مؤلفات موسيقييها لما يربو على إحدى عشر قرناً . لقد اعتمدت الكنيسة المسيحية الغربية هذه المقامات أساساً لها منذ حوالي العام ٤٠٠ ميلادية عندما كان الترتيل

البيسط هو السائد وحتى بداية ظهور الهارموني (الانسجام أو الكساء اللحني) من العام ٩٠٠ وحتى ١٤٠٠ ميلادية . واستمر تأثير هذه المقامات حتى عهد بالسترينا (١٥٢٥ - ١٥٩٤) ومازال أثرها ملموساً حتى عهد باخ (١٦٨٥ - ١٧٥٠) الذي أرسى أسس السلم الموسيقي الجديد المعدل .

الدوري I
تحت الدوري II
الفريجي III
تحت الفريجي IV
الليدي V
تحت الليدي VI
نصف الليدي VII
تحت نصف الليدي VIII
الديوني IX
تحت الديوني X
الديوني XI
تحت الديوني XII

395. تحت الديوني

تاريخها : تأثرت هذه المقامات بموسيقى الإغريق وبالسلم الموسيقي الذي وضعه فيثاغورث وبالرغم من أن هناك فوارقاً بين السلم الحالي وبين سلم الإغريق فقد صار من المتعارف عليه ان يتخذ السلم الحالي أساساً للبحث بقصد التسهيل . يمكننا أخذ فكرة عن هذه المقامات بالعزف على الملامس البيض لآلة البيانو . أما الملامس السود فهي اضافات مُستحدثة تركها جانباً في البداية . كان للإغريق سبع سلام موسيقية تأثرت بها الكنيسة الغربية وعندما قرّر امبروز أسقف ميلانو (قرابة ٣٤٠ - ٣٩٧ م) تنظيم موسيقى الكنيسة وترتيبها اعتمد أربعة مقامات فقط تبناها فيما بعد البابا غريغوري (غريغوري الكبير قرابة ٥٤٠ - ٦٠٤ م) وأضاف اليها أربعة أخرى فصارت ثمانية مقامات ، وفي وقت لاحق أضيفت أربعة أخيرة ليغدو المجموع اثني عشر مقاماً .

طبيعة المقامات : تختلف المقامات باختلاف الأبعاد بين العلامات . ففي السلم الحديث لا يختلف دو الكبير ، مثلاً ، عن ره الكبير في أي من هذه الأبعاد بل يختلف فقط بالطبقة واذا عزف كل منها على حدة قد لا يستطيع المستمع أن يلحظ اختلافاً بينها إلا اذا كانت عنده القدرة السمعية المطلقة على التعرف على الطبقة . أما الاختلاف بين المقامات الكنسية فهو اختلاف في الطبيعة كما يختلف حالياً السلم الحديث الكبير (ماجور) عن الصغير (مينور) أي إنه اختلاف في النكهة .

المقامات الأبروزية أو الأصلية : أربعة مقامات . يتألف كل منها من ثماني علامات : الأولى والخامسة منها ذاتا أهمية بارزة فالخامسة هي التي تسيطر على جو المقام وهي العلامة التي تتلى عليها التراتيل الكنسية ، وعندما يريد الكاهن ختم سرده الطقوسي فانه يحطّ إلى العلامة الأولى لذا دعيت الأساس أو القرار وهي مشتقة من الراحة والاستقرار والختام .

المقام الأبروزي الأول : من علامة ره حتى ره التي تعلوها ، كما تعزف على الملامس البيض للبيانو ، والمسيطرة أو السائدة هي « لا » وهو المقام الدوري DORIAN .

المقام الثاني : من علامة مي حتى مي التي تعلوها والمسيطرة كانت السي ثم صارت فيما بعد الدو وهو المقام الفريجي PHRYGIAN .
والثالث من فا إلى فا والمسيطرة هي الدو وهو المقام الليدي LYDIAN .
والرابع من صول إلى صول والمسيطرة هي الره ، ويجدر بنا أن نذكر إن العلامات هي دوماً البيض من ملابس البيانو فالفا هنا عادية لامرفوعة ولاخفوضة وهو المقام نصف الليدي MIXOLYDIAN . أما استبدال السي بالدو كمسيطرة في المقام الفريجي فلأن الموسيقيين الأقدمين اعتبروا علامة السي هذه عابرة غير مستقرة لاتستحق كبير تقدير أو احترام فهي تسمى جاهدة كي تلحق بالتي بعدها (علامة دو) ولذلك اعتبرت الدومسيطرة بدلاً عنها .

الاستطالات الغريغوارية : قام البابا غريغوري الكبير باعادة ترتيب المقامات الأصلية وباعادة تصنيفها بحيث تغدو المسيطرة قراراً أو أساساً وعلى هذا خرجت أربعة مقامات دُعيت بلاغية PLAGAL أي مُنحرفة أو مائلة وهي من لا إلى لا ومن سي إلى سي ومن دو إلى دو ومن ره إلى ره وسُميت بالترتيب : تحت الدوري ، تحت الفريجي تحت الليدي وتحت نصف الليدي . ثم صارت بعض التراتيل البسيطة تتعدى حدود مقام ما إلى نظيره المائل فظهرت المختلطة .

نظام غلاريانوس : بعد حوالي تسعمائة وخمسين عاماً من عهد البابا غريغوري ، قام كاهن سويسري يدعى هنريكوس غلاريانوس بدراسة لأوضاع الموسيقى الكنسية خلّص منها إلى أنه يجب أن يوجد اثني عشر مقاماً لاثمانية فقط وذلك باضافة أربعة مقامات جديدة وهي من لا إلى لا - المقام الإيولي AEOLIAN - وإمالاته من مي إلى مي . ومن دو إلى دو - المقام الإيوني IONIAN - وإمالاته من صول إلى صول ورفض مبدأ إحداث مقام من سي إلى سي لما اتهمت به من اهتزاز وعدم استقرار . وهنري هذا هو الذي أعطى هذه المقامات اسماءها الإغريقية رغم عدم صحتها أو دقتها

وهكذا يمكننا تلخيص ماسبق إن استتباب المقامات تم على ثلاث مراحل : الأولى على يد أمبروز في القرن الرابع والثانية على يد غريغوري (أو غريغوار) في القرن السادس والثالثة على يد غلاريانوس في القرن السادس عشر وقد قدم كل منهم أربعة مقامات (ر الشكل)

تطور المقامات وتفكك نظامها : كان الأقدمون يتفادون غناء المسافة الرابعة المزة (فا - سي) وذلك بخفض الأخيرة (سي) نصف صوت مما أدى إلى ظهور علامة موسيقية جديدة ، كما أدى ذلك إلى إمكانية غناء المقام ذاته مرفوعاً مسافةً رابعة أو مخفوضاً مسافةً خامسةً دون حدوث أي تغيير في المسافات بين الأصوات (في السلم الحديث تحوّل دو الكبير إلى فا الكبير) . ثم عمد الأقدمون إلى تفادي الرابعة المزة برفع علامة الفا نصف صوت . وفي البداية لم تكن توضع شارة للخفض بل يترك الأمر للمرتل ، ثم ظهرت علامة الخفض - البيمول - دفعاً لللبس ، وكانت أول علامة تكتب على الدليل (سي بيمول ، مخفوضة) ثم ظهرت الدييز - الرافعة - (فا دييز) وهكذا تتالى ظهور العلامات الخافضة والرافعة مما أدى ذلك لتفكك عرى المقامات واندفاع المقامين الإيوني (الكبير) والإيولي (الصغير) نحو المقدمة . ويبدو إن من أسباب بروز هذين المقامين وتراجع المقامات الأخرى هو أنها أكثر ملاءمة للإكساء الصوتي (المارموني) ، وهكذا اندمجت كل المقامات تدريجياً وذابت في هذين المقامين وظهرت المفاتيح التي تدلّ على السلم الموسيقي الذي يتبع أحد المقامين : الكبير (الإيوني) أو الصغير (الإيولي) ، ولكل من هذين المقامين اثنتا عشرة طبقة بحسب أنصاف الصوت الاثني عشر بعد تعديل السلم الموسيقي يجعل المسافات بين أصواته متساوية ، صوت أو نصف صوت . والطريف في الأمر أن المقام الإيوني (الكبير) قد تسلّل خفية ، وقبل عهد غلاريانوس ، إلى الموسيقى الشعبية واستعمله الشعراء الجوالون في غنائهم مما أكسبه اسم المقام العايب الفاسق الداعر (MODUS LASCIVUS) ولاشك إن الموسيقى الغربية قد فقدت بعضاً من جمالها بفقد هذه المقامات ولكنها رجحت بالمقابل رجحاً كبيراً بادخال

الهارموني (الإنسجام أو الإكساء الصوتي) والطباق (الكنتراپنط) وغيرهما من فنون الموسيقى البوليفونية مما يتلاءم مع نفسية انسان العصر وفكره أكثر من الموسيقى اللحنية المونوفونية (وحيدة الصوت) كالموسيقى الشرقية ، ونأمل ألا يساء فهم مثل هذا الكلام على أنه قدح بموسيقى الشرق أو تمجيد لموسيقى الغرب بل هو اعتراف بحقيقة واقعة ، ولا يكون تقدّم الشعوب بتجاهل المصاعب وتفاديها بل بمواجهتها والتغلب عليها . ولقد أثبت الفكر العربي أصالته عبر القرون وأثبت مقدرته على تمثّل كل غريب وجديد وعلى الخروج منه بنتاج عربي أصيل متميّز . وتشكّل الموسيقى العالمية الحديثة شكلاً من أشكال هذه التحديات العديدة الكبيرة التي لا يحلو تحديها والفوز عليها إلا لعظماء القلب والفكر ، وهو ما نأمل إنه حادث في المستقبل القريب .

قد يستغرب البعض أن يجرّنا الحديث عن المقامات الكنسية إلى الحديث عن الموسيقى العالمية ككلّ . والجواب على ذلك إن هذه المقامات القديمة لم تكن في يوم من الأيام مقصورة على الكنيسة وحدها ، فقد كانت كلّ ألحان الشعوب تُصاغ من هذه المقامات ذاتها ، وهذا لا يعني ألا يُعترف للكنيسة المسيحية الغربية بفضلها في تصنيف المقامات وترتيبها بل وفي تشجيع معظم مؤلفي الغرب أن يكتبوا أروع المؤلفات الموسيقية الدينية المؤمنة حتى لم يعد سماعها وأداؤها حكراً على الكنائس بل صار موفوراً للإنسانية جمعاء تستمتع بها وتتأثر بصدق مشاعر الروحانية متخطية بذلك حدود اللغات والأمم والعقائد . تقف عند هذا الحدّ خيفة أن نكون قد تخطينا حدود الغاية المطلوبة ، والله من وراء القصد .

396 - ECHAPPE (Fr.)

خزربة أو المنفلتة (العلامة أو النوطة —)

ESCAPE NOTE (E.)

العلامة المتغيرة أو المتبدلة : صيغة نغمية

CHANGINEG NOTE (E.)

تتميّز بقفزة ثلاثية - أي ذات بُعد ثلاثي -

NOTA CAMBIATA (It.)

بعيداً عن علامة عابرة ، لاتشكّل جزءاً

رئيساً من الائتلاف . كان الشكل القديم المستعمل في العهد البوليفوني يتألف من ثلاث علامات - نوطات - كما في الشكل آ ، والعلامة الهاربة في هذا المثال هي - لا - . ثم استبدلت هذه الصيغة بأخرى تتألف من أربع علامات - ب - . أما في عصر الطباق الموسيقي (الكنترا بيط) أي منذ عهد باخ وهاندل ومن تلاهما فقد ظهرت ضروب أخرى من هذه الصيغ كما في الأمثلة - ج و د و ه - . وعندما تتجه العلامة المتغيرة في اتجاه معاكس لاتجاه الحركة السلمية فإنها قد تُدعى الهاربة أو المنقلبة . ففي المثال ج يمكننا أن نسمي دو هاربة لأنها نازلة مع أن الاتجاه السلمي (ره - مي) كان صاعداً وإذا تلتها علامة تعود بالنغم إلى العلامة الأصلية دُعيَت هذه (العلامة الآبية) وهي (ره) الأخيرة في المثالين (ج و - د) . رَ الشكل



397 - ELECTRIC GUITAR (E.)

القيثار الكهربائي (تابع القراءة)

GUITARE ÉLECTRIQUE (Fr.)

398 - ELECTRIC INSTRUMENTS (E.)

الآلات الموسيقية الكهربائية :

هي اختراعات حديثة العهد ، تقسم إلى صنفين رئيسين : الأول ينجم الصوت فيه عن استعمال قدرة كهرومغناطيسية (كهربية - مغناطيسية) وتقله عبر الأثير . والثاني ينجم الصوت فيه عن ذبذبات كهربية تحدث في الآلات الموسيقية نفسها ولذا تُدعى بالآلات نصف الكهربية .

399 - ELETRONIC INSTRUMENTS (E.) الآلات الالكترونية

400 - ELEGY (E.) مرثاة : أغنية أو مقطوعة يغلب عليها طابع الحزن والكآبة .
ÉLÉGIE (Fr.)

401 - EMBOUCHURE (Fr. ,E., etc.) طريقة وضع الشفتين وإطباقهما

على فم الآلة الموسيقية في العزف على آلات النفخ النحاسية . أصل الكلمة افرنسي ،
لذا قد يقصد بها في اللغة الفرنسية فم آلة النفخ نفسه .

402 - ENGLISH HORN (E.) البوق الانكليزي : آلة نفخ خشبية من عائلة

الأوبوا ، وهي الثانية في ترتيب هذه العائلة :
COR ANGLAIS (Fr.)

فالأبوا من طبقة السوبرانو والبوق الانكليزي من طبقة الآلتو وتنخفض طبقتيه
الصوتية بمقدار بُعْدِ خماسي عن الأبوا . وأخفض علامة فيه هي السي التي تكتب
تحت أسطر المدرج الموسيقي ولكنها تصوّت (مي) التي تقع تحت السي بخمس
علامات . لذا فالبوق الانكليزي من آلات التحويل : أي أن نوطاته الموسيقية
تكتب أعلى بخمس علامات من العلامات الحقيقية . ونظراً لأنه أطول من الأبوا
فإن قصبته تتصل به بأنبوب معدني رفيع ومعوج ليسهل وصولها لفم العازف . لهذا
دعيت هذه الآلة بالفرنسية البوق المعوج أو المزوى 'COR ANGLE' ثم أسيئت كتابة
هذه الصيغة وحوّرت مع الزمن إلى ANGLAIS فكانت رميةً للإنكليز من غير رام .
بدأ استعمال البوق الانكليزي في عهد غلوك وموتسارت ولكن لم يستتب موقعه في
الأوركسترا إلا في عهد فاغر . للبوق الانكليزي صوت رخيم وعاطفي ، وتأثيره بليغ
في المقاطع الموسيقية البطيئة الممدودة .

403 - ENHARMONIC INTERVALLES (E.) الأبعاد المتعادلة : كانت

INTERVALLES ENHARMONIQUES (Fr.) نَظْمُ الموسيقى الاغريقية

القديمة تؤمن بوجود أبعاد أو مسافات صوتية ضئيلة بين بعض العلامات . وبعد
ادخال السلم الموسيقي المعدل صارت هذه الأبعاد المتناهية في الصغر وهمية أكثر منها

حقيقيّة ، فعلاّمة سيّ ديبز (رافعة) هي نفس علامّة (دو) وكذلك فا ديبز (رافعة) هي نفس علامّة صول ببول (خافضة) لاسيّما حين العزف على آلة البيانو . وعلى هذا الأساس يستطيع الموسيقي أن ينتقل من سلّم موسيقي إلى آخر بأن ينتقل من علامّة على أنّها فا (ديبز) إلى علامّة تتلوها ومعادلة لها ولكن يتخيّلها المؤلّف على أنّها صول ببول ويتابع بهذا التصور الجديد للسلّم ، ويدعى ذلك بالانتقال المعادل .

السلّم المعادل : يرتكز في أساسه على 404 - ENHARMONIC SCALE (E.)
 ماسلف من كلام . فالسلّم الموسيقي صول ببول ماجور (الكبير) هو السلّم المعادل لفا ديبز ماجور (الكبير) .

وصلة ، فقرة : في الروندو هي المقاطع الموسيقية 405 - EPISODE (E.,Fr.)
 المختلفة التي تؤدّي بين اللّازمة المعادة . ففي روندو يتألف من مقاطع C, A, B, A, A, D, A تُدعى الأقسام D, C, B وصلات أو فقرات وكانت تُدعى بالفرنسية COUPLETS (ر 303) . أما في الفوغة (ر الشكل الموسيقي) فبعد أن تدخل الأصوات الواحد تلو الآخر تؤدّي « الموضوع » نفسه بشكل متتابع يلاحق فيه كل داخل من سبقه ، وبعد أن ينتهي « عرّض » هذا الموضوع ، تستطرد الأصوات أداءها بعزف (أو بغناء) أفكار موسيقية MOTIFS جديدة أو مستقاة مما سبق من موسيقى وكأنّها تناقش الموضوع الموسيقي وتفنّده وتعتصر منه ما كمنّ فيه من جمال موسيقي وطرافة ، وكثيراً ما تجد في ذلك فرصة مواتية للانتقال إلى سلّم موسيقي آخر .

السلّم المعدّل بالتساوي ، أو المتعادل : 405 - EQUAL TEMPERAMENT (E.)
 الترجمة الحرفية لهذا المصطلح الموسيقي TEMPERAMENT ÉGAL (Fr.)
 هو المزاج المتعادل ويقصد به هنا السلّم الموسيقي .

إذا درسنا السلّم الموسيقي بشكل حسابي علم - صوتي وجدنا إن الثّانية (البعد

الثماني أو الأوكتاف) يتألف من اثني عشر نصف صوت. أما الخماسية الكاملة (البعد أو المسافة الخماسية) أو التامة فلا تتألف من سبعة أنصاف صوت فقط بل من ٧,٠١٩٥٥٠٠٠٨٦٥٤ نصف صوت. ينجم عن هذه الزيادة الطفيفة على العدد التام (٧) أن تتواجد سلسلة لامتناهية من أصوات جديدة يفصل بين كل واحد منها وما يليه ٧ + ذلك الكسر المتناهي في الصغر المؤلف من اثني عشر رقماً، الأمر الذي يخلق مشكلة عويصة بالنسبة للبيانو وللآلات الوترية ذات الملامس الأوهي الحاجة إلى عدد هائل من الأوتار يُسَوَّى (يدوزن) كل منها على الخماسية الكاملة التي تزيد عن سابقتها بـ ٧ أنصاف صوت + ذلك الكسر العشري المذكور: (دو- صول - ره - لا - مي - سي - فا - ديز - دو - ديز - صول - ديز - ره - ديز - لا - ديز - مي - ديز - سي - ديز) وهكذا دواليك بعدد الثنائيات (الأوكتافات) المطلوبة. والمخرج العملي الوحيد من هذه المعضلة هو استعمال وتر واحد لكل من الصوتين القريبين جداً من بعضهما (مثلاً دو وسي ديز؛ فا ديز و صول بيمول الخ) ويكون ذلك بأن تقسم الثانية (الأوكتاف) إلى اثني عشر نصف صوت متساوية، وهو حلّ وسط وعملي وإن لم تنطبق أصواته على تلك الناجمة عن دراسة الصوت بشكل علمي وهو أسهل تطبيقاً واستعمالاً. يظن البعض إن يوحنا سيباستيان باخ هو الذي اخترع هذا السلم، والواقع إنه قد استعمل في عدة بلدان أوروبية منذ القرن الخامس عشر، ولكن تأثير باخ كان بليغاً عبر القرون عندما أُلّف في العام ١٧٢٢ كتابين بحويان (٢٤) مقدمة وفوغة للبيانو (كلاثير) مستخدماً هذا السلم فكانت هذه المقطوعات حجة خالدة في تثبيت دعائم السلم المعدل.

407 - EQUAL VOICES (E.)

بأصوات متماثلة: يقال عن مقطوعة

A VOIX EGAL (Fr.)

غنائية (كورال) تكتب الأدوار فيها

VOCIEGUALI (It.)

لأصوات من نفس الطبقة، مثلاً

لصوتين أو أكثر من طبقة السوبرانو..

- 408 - ESALTATO (It.) متحمّس ، متوتر : مصطلح موسيقي أدائي .
 EXALTED , EXCITED (E.)
 EXCITE (Fr.)
- 409 - ESCAPE TONE (E.) العلامة الهاربة أو المنفلتة
 (ر 396) .
- 410 - ESPRESSIVO (It.) معبّر
- 411 - ESSENTIAL NOTE (E.) علامة أساسية : علامة موسيقية
 تشكل جزءاً أساسياً وضرورياً
 NOTE ESSENTIELLE (Fr.)
 للإلتلاف بعكس العلامة العابرة أو الممدودة (المعلقة) أو التزيينية التي تعتبر
 علامات غير أساسية .
- 412 - EUPHONIUM (E.) TUBA TENOR توبا تينور : تتألف التوبا
 من مجموعة من آلات النفخ النحاسية
 EUPHONION أو BARYTON (G.) كبيرة الحجم ، غليظة الطبقة (باص) . وقد برزت
 BOMBARDA (It.) أهميتها ورسخت دعائمها في الأوركسترا في عهد فاغنر الذي استعمل منها ثلاثة
 أنواع : ١ - التوبا التينور وهي من آلات التحويل (سي بيول) وهي اليوفونيوم .
 ٢ - التوبا الباص (الجهير) مفتاحها فا ، وكلا الصنفين قريب في تركيبه من البوق
 ولكن لمعة التوبا أوسع . ويصنع بعضها للفرق العسكرية بشكل دائري واسع
 يُدخل العازف جذعه فيه ليسهل حمله والسير به .
 ٣ - كوترباص توبا (الأجر) : وهي أكبرها حجماً وأغلظها طبقة ، قطعها
 الفموية كالقديح ومفتاحها (دو) وأخفض علامة تؤديها هي مي بيول تحت مدرّج
 فا بخمس مسافات . وللتوبا أسماء وأشكال عديدة أخرى تختلف بين بلد وآخر وعصر
 وآخر نحجم عن ذكرها خيفة الإطالة والإملال .
- 413 - EURYTHMICS (E.) الانسجام الإيقاعي : هو التناغم بين

- EURYTHMY (E.) الموسيقى وحركات جسم الانسان .
مصطلح أطلقه أتباع الفيلسوف الألماني رودولف شتاينر (١٨٦١ - ١٩٢٥)
واعتبروه فناً جديداً وإن لم يطلع بجديد في عالم رقص الباليه . كذلك روج له إميل
جاك - دالكروز في سويسرا .
- 414 - EVADED CADENCE أو BROKEN , الوقف المتور أو
المجتنب أو
DECEPTIVE, FALSE, INTERRUPTED (E.)
الكاذب : محطّ عابر في أثناء ترتيل
CADENCE EVITE (Fr.) جملة موسيقية ، من السيطرة (صول) إلى ماتحت المتوسطة (لا) في مقام دو .
- 415 - EXERCISE (E.) ترمين ، تمارين : مقطوعات موسيقية
EXERCICE (Tr.) مؤلفة لآلة موسيقية ما ، غايتها تدريب أصابع
UEBUNG (G.) العازف أو حنجرة المغني أكثر من العناية بمحتواها الموسيقي .
- 416 - EXPOSITION (E.,Fr.) العرّضُ : هو أداء « الموضوع » ، الأول أو الثاني ،
- عزفاً أو غناءً - في الشكل « الثنائي المركّب » (الذي يدعى أيضاً « شكل
الصوناتة ») .
أما في الفوغة فالعرض هو أداء الموضوع من قبيل « الأصوات » المختلفة (سواء أكان
« الصوت » معزوفاً أم مغنّى) واحداً بعد الآخر حتى تُتِمَّ كل « الأصوات » أداء
موضوعها .
- 417 - EXPRESSION (E.,Fr.) التعبير : في الأداء الموسيقي هو تلك اللمسات
العديدة التي يضيفها العازف من عنده ولا سيما اذا اكتفى المؤلف الموسيقي بكتابة
العلامات الموسيقية لأكثر ، مثل درجات القوة والحفوت والسرعة وتبديل السرعة
من إسراع أو إبطاء . بدأت علامات التعبير الموسيقي بالظهور في إيطاليا في القرن
السابع عشر عندما نشر ماتسوكي D. MAZZOCCHI في العام ١٦٢٨ مجموعة من
المارديغال وعليها اشارتا F و p . ونظراً لاشتهار المدرسة الموسيقية الايطالية
وذيوعها وانتشارها في تلك العصور فقد نشرت معها التعابير الموسيقية الايطالية ،

وكان استعمال هذه التعابير في البداية مقتصداً وموجزاً ثم ازداد مع ظهور الحركة الرومنطيقية . ثم حاول العديد من المؤلفين الموسيقيين كتابة التعابير الموسيقية بلغاتهم فالفرنسيون - من أمثال آل كوبران وديبوسي - كتبوا باللغة الفرنسية والألمان - من أمثال شومان وفاغنر وغيرها كُثُرَ - بالألمانية وهكذا حتى صار يتوجب على الموسيقي أن يتعلم هذه التعابير بلغتها ليتمكن من أداء المؤلفات الموسيقية حسب رغبات مؤلفيها . ثم ظهر شطط في استعمال هذه التعابير من اشارات وكلمات وجُمَلٍ جعلت الموسيقي مقيداً لا يكاد يستطيع التعبير عن ذاته من خلال المؤلف الموسيقي الذي يؤديه مما حدا بالعازفين إلى اعتبار هذه التعابير للدلالة والتوجيه لا للتكبير والتقييد ..

هناك تعابير تُحدّد سرعة المقطوعة وثانية لتبيان أداء الجُمَل الموسيقية وثالثة تبين النبرات والشدّات ورابعة توضح توجّجات السرعة من تسارع وتباطؤ ، تعجيل وتلكؤ ، وخامسة تحدد استعمال القوس في الآلات الوترية المقوّسة وأخرى ترسم تصاعد الجُمَل الموسيقية وتخافتها ... يتّضح من دراسة تاريخ الموسيقى إن الاهتمام بكل مظاهر التعبير الموسيقي وأشكاله لم يَكُ مملوساً في العهود القديمة من التطوّر الموسيقي ولكنه تطوّر وتنامى بشكل تدريجي ومتواصل ، وهو ما يفسّر تفضيل باخ للكلافيكورد على الهارپسيكورد وتفضيل الموسيقيين للبيانو عند ظهوره على الكلافيكورد نظراً للإمكانيات التعبيرية الأفضل والأوسع التي تميّز بها كل آلة موسيقية خلفت سالفتها . كذلك أدّى تطوّر « الشكل الموسيقي » ونضجه المتمثّل في الشكل « الثنائي المُركّب » (أي شكل الصوناتة) إلى ازدياد متطلّبات الأداء والتعبير . وتبرز في هذه المراحل التاريخية المتتالية أسماء أعلام مميّزين من أمثال باخ وهاندل - هايدن وموتسارت - بيتهوفن - برليوز - فاغنر وريتشارد شتراوس بالنسبة للأداء الأوركستراي وهكذا حتى شكّا بعض المؤلفين الحديثين (مثلاً سترافسكي) من أن موسيقاه تُعرّف بطريقة تفيض تعبيراً وعاطفة ! وهو ما لا يرغبون به وما لم يعنونه .

المدرسة التعبيرية : اذا اعتبرت المدرسة 418 - EXPRESSIONISM (E.)

EXPRESSIONISME (Fr.) الإنطباعية اتجاهاً فنياً يحاول وصف مظاهر الحياة والوجود كما يراها الفنان من الخارج ، فالتعبيرية حسبها يراها المروجون لها هي محاولة لرسم مظاهر الحياة كما يراها الفنان من داخله . لذا يرى البعض إن المدرسة الانطباعية هي مدرسة « واقعية » بعكس التعبيرية التي تؤكد على « الذات » .

بشر للتعبيرية في الرسم الرسّام الروسي كاندنسكي (١٨٦٦ - ١٩٤٤) وفي الموسيقى صديقه آرنولد شونبرغ (١٨٧٤ - ١٩٥١) الذي حاول منذ بداياته القذف بقواعد الموسيقى جانباً قبل أن يطلع علينا بالمدرسة اللامقامية التي رمت بالسلم الموسيقي الدياتوني عرض الحائط ، أو هكذا خيّل لها في محاولات تخريبية خبيثة مريضة . لاشك إن المدرسة التعبيرية محاولة من المحاولات الكثيرة واللامتناهية في التجديد لأكثر . واذا كان الأمر لا يعدو مجرد تجديد فلاشك إن كل الموسيقيين الخالدين كانوا مجددين في عصرهم إذ أدخلوا جديداً في عالم الفن والتعبير الانساني دوفاً وجود رغبة خبيثة في تهديم كل ما أتى به الأولون ولنذكر على سبيل المثال من بين أعظم المجددين : باخ وهاندل - هايدن وموتسارت - بيتهوفن - فاغنز وبرليوز وليست - وغيرهم .

ارتجال (قسم) الارتجال 419 - EXTEMPORISE (E.) EXTEMPORIZATION.

IMPROVISER (Fr.) IMPROVISATION, (التقاسيم) :

كان الارتجال في الموسيقى يُعتبر ، لقرن خلى ، فناً رفيعاً وبالغ الأهمية . وقد تراجع بالتدريج مع تحسن الكتابة الموسيقية حتى تضاعف دوره في الموسيقى الكلاسيكية ولكنه لم يزل قائماً في موسيقى الجاز وعند الشعوب الشرقية وهو ما يعرف في بلادنا بالتقاسيم .

نظرة تاريخية : بدأ الارتجال بالظهور في القرن الثاني عشر وتطور حتى القرن

السابع عشر في التراتيل الكنسية عندما كان يصدح (أو تصدح) مُغني السوبرانو على هواه في أثناء « الترتيل البسيط » فيرتل حسبما تسعفه قريحته بأنغام تساير التركيب الهارموني للترتيل . ودُعي ذلك DESCANT أو DISCANT أو DECHANT اللحن المضاد أو المقابل أو الحرّ .

أما بالنسبة لموسيقى الآلات فقد كانت بعض المقطوعات كالتوكاتا TOCCATA والفانتازيا FANTASIA والمقدمة PRELUDE وغيرها عبارة عن مقطوعات يرتجلها المؤلف الموسيقي في وقتها وكثيراً ما لم تكن لتجد فرصتها للبقاء بكتابتها موسيقياً ، ويظهر على ماسجل منها طابع الارتجال والعفوية .

وكان ارتجال عازفي الآلات في أوروبا القرن السابع عشر يُدعى تقاسياً DIVISIONS ولاندري كيف يمكننا تفسير اضمحلال فن التقاسيم في الغرب وبقائه ، على بساطته وعفويته إن لم نُقل على بدائيته ، في الشرق .

كذلك كان يتضح طابع الارتجال في « الباص المرقم » الذي كان يؤديه عازف الهارپسيكورد حسبما يحلوه ، وما كان عليه إلا أن يتقيد فقط بالإتلافات التي كانت تحدّد بأرقامها المعروفة . كذلك التزيينات التي كان يكتب بعضها المؤلف الموسيقي نفسه وكان يترك للمغني أو العازف حق إضافة ما يحلوه من هذه التزيينات .

وقد كانت العادة في عهد باخ وهاندل أن يقتصر المؤلف الموسيقي في كتابة مقدمة PRELUDE المتتابعة الموسيقية على بضع إتلافات متتالية ويترك للعازف حرّية نسج مقدمة على أساسها . ولما لاحظ المؤلفون البون بين ما كان يحول في فكرهم وبين ما يعزفه العازفون المرتجلون صاروا يكتبون مقدماتهم كاملة .

والكادنزا CADENZA مثال على الارتجال الموسيقي إذ كان وما زال يعطى الحق للعازف المنفرد في نهاية حركة الكونشرتو أن يرتجل مقاطع موسيقية تعتمد على ألحان الحركة نفسها ، وكانت تلك اللحظات فرصة ثمينة للعازف كي يُظهر براعته في

العزف والتأليف ، بل صار المشهورون من العازفين يطبعون ماتفتق عنه قرائحهم كي يعزفها من شاء من العازفين الأقل موهبة في هذا الفن .
يعتبر القرنان الثامن عشر والتاسع عشر عصر ازدها لموسيقى الارتجال ، وكانت قدرة الموسيقي على الارتجال تعتبر ميزاناً لتقييمه ، فقد عُرفَ عن باخ الكبير أنه كان يجلس إلى أرغنه ساعة أو ساعتين يعزف ماتفيض به قريحته دون توقف أو تلكؤ ، وكانت مُرتجلاته تأخذ أشكالاً موسيقية محددة : مقدمة ثم فوغة ثم مقطوعة خفيفة ثم مقدمة « كورال » ثم فوغة مرة ثانية وهكذا ... وكان الكثيرون يرون إن الموسيقى المرتجلة كانت أروع بكثير وأعمق أثراً في نفوس المستمعين من الموسيقى المكتوبة والمحضرة .

وقد اشتهر موتسارت منذ صغره ببراعته في الارتجال . ويروى عن بيتهوفن إنه كان يجلس إلى البيانو فيتناول أي لحن يُعطى له مهما كان بسيطاً فيخلق منه أروع الموسيقى حتى كان الكثيرون يتأوهون ويجهشون بالبكاء . وقد حاول العديد من مشاهير الموسيقيين في عهده أن ينافسوه في فن الارتجال هذا في أمسيات مشتركة كانت مساجلاتها الموسيقية تشد انتباه المستمعين وتُذكي حماسهم وتأثرهم .

وقد اشتهر فرانز ليست بقدرته الفائقة على ارتجال المقطوعات الموسيقية الرائعة التي تعتمد على أي لحن يقدمه أيُّ من الحضور . واشتهر كذلك أمثال سيزار فرانك وسان سن وغيرهما كُثُر في الارتجال على الأرغن والبيانو .

والارتجال في الغرب ، مثله مثل التقاسيم في بلادنا حتى يومنا هذا ، تتناقص فيه عوامل الجِدّة والعفوية مع الإعادة والتكرار وتصبح لدى كل موسيقي جُمَل وتعايير موسيقية محددة وثابتة يكررها في كل مناسبة على أنها مرتجلة وبنّت وقتها وهي في الواقع محفوظة مُعادة مكرورة .

وقد راج في وقت من الأوقات فن الارتجال الشائبي يقوم به موسيقيان اثنان في آن واحد كما كان يفعل موتسارت مع كليمانتي CLEMENTI وبيتهوفن مع ثولفل

WOELFL وموشلز MOSCHELES مع مندلسون على آلي البيانو وكذلك بيتهوفن مع ريس RIES على آلي البيانو والكان . والأغلب أن ماكان يحدث هو أن يبدأ الأول بأداء مقاطع موسيقية معينة فيرافقه الثاني ثم يتبادلان الموقع بأن يقوم الثاني بأداء مقاطع موسيقية بنفس الأسلوب أو مع بعض التعديل فيه فيرافقه الأول بما يتلاءم مع ذلك من إئتلافات أو أنغام مقاربة . ولاشك إن هذا الارتجال المزدوج كان يتطلب الكثير من الذوق والخيال وسرعة البديهة .

420 - ELECTRO - ACOUSTIC (E.)

كهراصوتي

ELECTRO - ACOUSTIQUE (Fr.)

421 - EMISSION (E., Fr.)

بث ، إرسال

422 - ETHNOMUSICOLOGY (E.)

علم موسيقى الشعوب :

ETHNOMUSICOLOGIE (Fr.)

يهتم بدراسة تأثير الأعراق

والثقافات والمجتمعات على الموسيقى وتطورها وبالعكس .

423 - EXPERIMENTAL MUSIC (E.)

موسيقى تجريبية .

EXPERIMENTAL (MUSIQUE) (Fr.)

424 - EXTENSION (E., Fr.)

مدّ ، بسط ، تمديد .

F

425 - F (E., G.) . فا : هي العلامة الرابعة في سلم دو الكبير أو الصغير .

FA (Fr.)

وقديما وحسب نظام غيدوداريتسو GUIDO D'AREZZO كانت

الفاهي العلامة الرابعة من أي سلم كبير والعلامة السادسة من أي سلم صغير

(مينور) .

للبحث صلة