

اهتمامات موسيقية

« ٢ »

علي الشوك

«الموسيقى تكفي لحياة بكاملها، لكن حياة بكاملها لا تكفي للموسيقى.»

سيرغي رخمانينوف (١٨٧٣ - ١٩٤٣)

«إن أفضل ما في الموسيقى لا يمكن العثور عليه في النوطات»

غوستاف مالر (١٨٤٤ - ١٩١١)

«اليد اليمنى امرأة [عند العزف على البيانو]، واليد اليسرى رجل، والأصابع العشر كلها أوركسترا»

سدني هاريسون

في لقاء سابق وددت أن أسمعهم شيئاً يندرج في اطار النوستالجيا: تسجيلاً لتغريد طيور محلتنا في بغداد، أعدده في أوائل السبعينات، ليلة امتنع عليّ النوم حتى الفجر. كنت نائماً على سطح دارنا في محلة «كرادة مريم»، وتناهت إليّ أصوات عصافير، بدأت منفردة، خافتة، أول الأمر، ثم ما لبثت أن انتظمت في جوقة انضم إليها صوت بلبل وأصوات فواخت من قريب وبعيد؛ فهرعتُ إلى الطابق الأرضي، وأحضرت المسجل ووضعته على إفريز نافذة المطبخ المطلة على الحديقة (الخلفية)، وتركته يلتقط هذه الأصوات زهاء ربع ساعة. ثم احتفظت بهذه الأصوات، وحملتها معي إلى الغربية. أقول وددت أن أسمعهم هذه الأصوات لعلهم يحثون إليها وإلى بغدادنا الآيلة إلى

الإنقراض؛ لكنهم عادوا إلى الحديث عن أسباب سقوط الإشتراكية. هذه المرة أيضاً طرح موضوع الديمقراطية: لو مورست الديمقراطية في المعسكر الإشتراكي، لتجاوزت الرأسمالية في الإنتاج الإقتصادي وكتب له البقاء والصمود والإزدهار بدل الزوال. لكن الديمقراطية مصباح علاء الدين أو كلمة السر إلى اليوتوبيا. مثل هذه الذهنية التبسيطية تسقمني وتورث عندي غثياناً ولا غثيان سارتر. وانتهى اللقاء، سياسياً جافاً، دون أن تلتطفه أنغام الموسيقى.

وفي الزيارة التالية كنت أود أن أسمعهم أغنية إنكليزية من القرن السابع عشر يشبه لحناً الأغنية العراقية «طالعة من بيت أبوها / ورايحة لبيت الجيران»، مع فارق في سرعة الإيقاع. وأسمعهم تنويغات غربية - إنكليزية - حديثة، بأصوات وطبول إفريقية، على ابتهالات إسلامية، بهرتني حين استمعت إليها قبل عامين. وبعد ذلك أسمعهم غناء اليهود السفارديم في إسبانيا، الذي كانت مقاطع منه لا تختلف عن غنائنا العربي، وبدت لي مقاطعه الأخرى غناءً إيرانياً بنبرته المتشنجة الصارخة، مما دعاني إلى الاعتقاد بأن جذور ذلك تعود إلى بابل. (وأنا بين قوسين، بت أجد معالم إيرانية غير قليلة تعود إلى جذور بابلية، من بينها مفردات لغوية مهمة، ليس هنا موضع الحديث عنها).

وثمة أشياء أخرى وددت أن أسمعهم إياها: عزف أندلسي على مزمار القرية - (bag pipe)، وبعده عزف إيطالي مماثل، أعني على نفس الآلة؛ وأترك لهم أن يقارنوا بينهما. ثم أنتقل إلى تقاسيم على القيول viol للموسيقي البريطاني Simpson، من القرن السابع عشر، لعله استوحاها من طريقة التأليف الإسلامية، حيث استعمل كلمة division مقابل «تقاسيم».

نعم، كنت أود أن تُمضي السهرة مع هذه المقارنات الموسيقية، ثم أسمعهم بعد ذلك عزفاً على آلات موسيقية منقرضة؛ ونتحدث عن جرس كل آلة أو لغتها، ولماذا تبدو لي - مثلاً - لغة التشيلو، أو البيانو، أو الأورغن، أكثر ميتافيزيقية من الناي. أو لماذا تبدو لي لغة بعض الطبول ميتافيزيقية أيضاً. واستطراداً، ماذا عن الموسيقى والخوف؟ أو الموسيقى والرغبة؟ والأورغن وسايكولوجية الفضاء، أو البناء المعماري، في الكنيسة مثلاً، وقبل ذلك الموسيقى في المعبد.. الخ، الخ.

لكن مزاجهم لم يكن موسيقياً. فخاب ظني، وصار مثلي كمثل حوذي تشيخوف الذي لم يجد من يسرد له أحزانه غير حصان عربته. ولملمت أشرطة التي أحضرتها لهذه المناسبة، بعد أن رحل الضيوف، وعادت إليّ الكأبة، التي غالباً ما تمسك بتلابيبي عندما أكون بمفردي.

فزعت إلى راديو (3)، الذي أجد فيه سلوتي وملادي... كان هناك حديث عن موسيقى

سبيليو (١٨٦٥ - ١٩٥٧). انطباعات عنه. استمعت بانشداد إلى هذه الإنطباعات، لأن سبيليو كان يوماً ما أحد الموسيقيين المفضلين لديّ، في مرحلة الشباب، يوم كنت متعلقاً بالموسيقى الرومانسية وما بعد الرومانسية. وبعد هذه الإنطباعات حدثنا مواطن فنلندي عن مقطوعة لسبيليو اكتشفها حديثاً، اسمها (حورية الغابة)، وأسمعنا إياها. لم تعجبني كثيراً، وزادتني قناعة بأن الأعمال الفنية التي تكتشف بعد وفاة مبدعيها غالباً ما تكون ضعيفة. ولعل هذا هو سر إهمالها من قبل مبدعيها، طبعاً مع الإستثناءات. من بين هذه الاستثناءات عدد من مؤلفات يوهان سباستيان باخ، لا سيما (آلام القديس ماثيو) التي ربما كانت أروع أثر موسيقي له؛ وقد اكتشفها مندلسون بعد خمسة وسبعين عاماً على وفاة باخ.

بعد ذلك استمعت إلى برنامج عن الآلات ما فوق الموسيقية hyperinstruments (أو الآلات الشبكية؟) كان مكرساً لآلة التشيلو الشبكية، حيث رُبط في داخلها جهاز يتصل بكمبيوتر. فتهللت أساريري، لأنني كنت أبحث عن مثل هذا التشيلو ذي البُعد الشبكي. لكنّ ما سمعته لم يهزني. وكالعادة كان الحديث عن هذه المحاولة الجديدة في تشبيح الآلة أكثر ادهاشاً من أدائها. أي أن النظرية كانت أكثر سحراً من التطبيق. وتلك هي المشكلة. ثم حان وقت برنامج الجاز، فأسكتُ الراديو، والتجأت إلى معجم أو كسفورد الموسيقي، قتلاً للضجر. فاكتشفت أشياء شيقة، مثل «صرخات لندن»، هي بالأصل نداءات الباعة المتجولين في شوارع لندن؛ وقد سُجّل منها زهاء مئة وخمسين نداءً. واستفاد منها بعض الموسيقيين البريطانيين، مثل رالف فون وليمز (١٨٧٢ - ١٩٥٨) الذي استعمل نداء باعة الخزامى في (سمفونية لندن) التي استمعت إليها بقيادته هو سنة ١٩٥٢ عندما كنت عائداً من الولايات المتحدة.

وكان قد ساغ لي، مذ بدأت بقراءة هذا المعجم من ألفه إلى يائه، أن أنقل معلومات منه وأصنفها على أوراق مختلفة، مثل المؤلفات الموسيقية - الغربية - التي تعالج مواضيع شرقية. فتجمعت لديّ قائمة لا بأس بها وأنا بعد لم أفرغ من قراءة المعجم، من بينها: أوبرا ابن سراج الموسيقي الإيطالي كيروبيني (١٧٦٠ - ١٨٤٢)، استقى موضوعها من رواية فلورنسية عن قرطبة، وهي عن بني سراج في الأندلس. و«أبو حسن»، أوبرا من فصل واحد مبنية على قصة من ألف ليلة وليلة، لكارل ماريا فردريك أرنست فون فيبر (١٧٨٦ - ١٨٢٦)، وأوبرا عابدة - المعروفة - لجوسيبي فيردي (١٨١٣ - ١٩٠١). وسمفونية عنتر لريمسكي - كورسكوف (١٨٤٤ - ١٩٠٨)، ناهيك عن متتالية شهرزاد الشهيرة، التي سأعود إلى الحديث عنها عند الكلام على البيانو. و(إسلامي)، وهي مقطوعة مطولة على البيانو لبلاكيريف (١٨٣٧ - ١٩١٠). وحلاق بغداد، وهي أوبرا

كوميدية للموسيقي كورنيليوس (١٨٢٤ - ١٨٧٤)، جاء عنها في المعجم أن هذه الأوبرا الممتعة كان أول من أخرجها فرانز لست في قايمار في ١٨٤٥، لكن خلاف السلطة مع آراء كورنيليوس المؤيدة لموسيقى لست - فاغنز، التي كانت تدعى «الموسيقى الجديدة» أدى إلى سحبها من العرض واستقالة فرانز لست من قيادة الفرقة الموسيقية. وتجدر الإشارة إلى أن كورنيليوس ألف أوبرا أخرى عنوانها (السيد) Der Cid. كما ألف الموسيقي الفرنسي جُول ماسينية (١٨٤٢ - ١٩١٢) أوبرا (السيد) على نص مسرحية كورني الشهيرة. وألف الموسيقي البريطاني غوستاف هولست (١٨٧٤ - ١٩٣٤) متتالية شرقية من ثلاث حركات للأوركسترا، سماها بني مورا، بعد زيارة للجزائر في ١٩٠٩ - ١٩١٠. وهناك أوبرا (الافريقية) لميبرير (١٧٩١ - ١٨٦٤) التي قال عنها المستشرق الاسباني خوليان ريبيرا انها تشتمل على لحن (الجواري الثلاث)، تلك الأغنية التي يُفترض أنها خرجت من قصر هارون الرشيد وانتقلت من قم إلى قم في جميع أنحاء بغداد، وشاعت في العالم العربي كله، ثم انتقلت إلى اسبانيا، إلى أن استقر بها المقام في قرية برتغالية، كما يقول خوليان ريبيرا. ويقول ريبيرا أيضاً إن جميع الموسيقيين الأوروبيين في عصرنا الراهن ممن حاولوا تقليد ألحان شرقية استلهموا هذه الصيغة، من بينهم فيلكس مندلسون الذي أدخلها بصورة مهرمنة في الحركة البطيئة من سمفونيته الرابعة بدون تغيير جوهري. (وقد جاء خبر هذه الأغنية في كتابي «الموسيقى بين الشرق والغرب»، في الفصل المعنون: البحث عن مصير أغنية عباسية).

وهناك ملاحظات أخرى نقلتها من هذا المعجم للاستفادة منها في مواضيع شتى. إلا أنني أعترف بأن قراءة أي معجم لا تخلو من إملال، برغم المتعة والفائدة الجمتين اللتين يحصل عليهما ممشط صفحات المعجم. وبالفعل، ما لبثت أن سئمت من قراءته، وحاولت أن أخلو إلى نفسي.

لكن الكآبة عاودتني من جديد، وتمنيت لو كنت أجيد العزف على آلة موسيقية، لأتغلب على كآبتي. وتذكرت الملكة اليزابيث الأولى (١٥٣٣ - ١٦٠٣)، التي كانت تبدد كآبتها بالعزف على آلة السباينت spinet (شبيهة بالبيانو). وقلت: هان أمري إذن، إذا كانت الملكات يعانين من الكآبة (*).

وتذكرت الفنان الألماني ألبرخت ثورر (١٤٧١ - ١٥٢٨)، الذي صور الكآبة في نقش خشبي، جالسة في الهواء الطلق، محاطة بأدوات العمل، والفن، والعلم. أما أنا فمصيبتني أدهى لأن الكآبة سكنتني في أذني اليسرى على مدار الساعة، تطنّ طنين مقامٍ عراقي حزين، عايشني منذ العام ١٩٨٤ على وجه التحديد.

وكان (هـ) يشكو من كآبة يمينية. هكذا أخبرني بعد أن أطلّعته على خبر كآبتي

اليسارية، واستأنس في زميلاً في هذه البلية. التقيته قبل أربع سنوات في برلين (الموحدة) في آخر لقاء ثقافي عراقي تم انعقاده في برلين باستضافة بلدية هذه المدينة الجميلة. كان لقاءنا في أعلى طابق لبنانية شهيرة تقع في مركز برلين، لا أذكر اسمها. أردنا أن نخلو إلى نفسينا بعد وقائع اللقاء الثقافي، العراقي، في نادي الثقافة العالمي ببرلين. في هذه البناية المطلة على قلب برلين، كنا نتجاذب أطراف حديث هادىء عن أحلامنا المغدورة، نحن العراقيين. ولاحظ صديقي (هـ) أن سمعي كان ضعيفاً، فأوضحت له أنني أشكو، إلى جانب ذلك، من كآبة يسارية. وتوقعت أنه سيطلب مني مزيداً من الإيضاح، إلا أنه ضحك وأكد بأنه هو الآخر، مبتلى بكآبة، لكنها يمينية. وتبين لي أنني أقل منه برماً بمصابي، مع أنه لا يعاني مثلي من ضعف في قدرته السمعية. ثم سألته عن طبيعة «الموسيقى» التي تضح في أذنه اليمنى (موسيقى دورته الدموية، نتيجة لتمزق غشاء في أذنه اليمنى؟) ، فلم يستطع أن يحددها، لكنه حدد تاريخها: في يوم من أيام المسيرة في جبال كردستان، في أعقاب ما يدعى بالانتفاضة الجماهيرية العراقية غب انكسار الجيش العراقي في مذبحة الكويت. كان هو أستاذاً في جامعة أربيل. قال: «خرجنا، أنا وابنتاي من أربيل، متوجهين صوب شعاب الجبال عندما زحف الحرس الجمهوري نحو المدينة، تاركين كل شيء، لائذين بالفرار خوفاً من التنكيل، والموت، والعار. سرنا لا نلوي على شيء، وعلى غير هدى، ودوي المدافع خلفنا يلاحقنا خطوة خطوة. كنا نسير مع هذه الجموع من الكائنات، نسير ونغذ السير، وثلثت إلى الوراء، وشبح الغارات يلاحقنا. كنا نسير دون أن نعبأ بالتعب، والبرد، والجوع، والمطر، والظلام، والسهر، والموت. كنا نسير لأننا كنا نظن أن في سيرنا ديمومتنا. كنا نسير في طريق الموت هاربين من الموت. سرنا حتى بلغنا الحدود، ولبدنا في أرض غير أرضنا. ثم عدنا بعد أن تعهدت دول التحالف بحمايتنا. عدنا لنواجه معاناة من نوع آخر: شحة الغذاء، وارتفاعاً أسطورياً في الأسعار.. وذات صباح، أو مساء، سكتني موسيقى الكآبة في أذني اليمنى.».

وإذ كنت لا أزال أنشد «الموسيقى الأخرى» بكافة أشكالها وأطرها، أملاً في تبديد الكآبة، رحت أبحث عن موسيقى تعزف على آلات منقرضة من أسرة الكمان، كالألة التي تدعى قيولا دامورة Viola Démore (قيولا الحب)، وهي من فصيلة القيولا، شاع استعمالها في القرنين ١٧-١٨. وهي آلة فيها مجموعة من الأسلاك المعدنية الدقيقة توضع خلف الأوتار المعوية لتعطيذبذبات رنينية دون أن يعزف عليها (بالقوس)، بل يكون العزف على الأوتار المعوية المشدودة فوقها، وبذلك ترجع صدى الرنين. وقرأت في كتاب كورت زاكس (تاريخ الآلات الموسيقية) أن الأوتار الرنينية وصلت إلى إنكلترا من الشرق الأدنى، في القرن السادس عشر على ما يبدو. وذكر قاموس غروف Grove الموسيقي الموسوعي

أن استعمال الأوتار الرنينية والفتحتين اللتين على شاكلة السيف البراق Flaming - sword (وهما رمز إسلامي) في الفيولا دامورة يعكس تأثيراً شرقاً أوسطياً. وأن الكمنجة رومي العربية، والسينا - كمان التركية، والآلات الهندية كالسارانجي، والسيطار، والسارود، الخ، كلها لها أوتار رنينية.

وقررت أن أستمع إلى الكونشرتو التي ألفها فيقالدي (١٦٧٨ - ١٧٤١) في حدود ١٧٤٠ على العود، والأوتار البُكم، وآلة مفاتيح keyboard، وقيولا دامورة ذات سبعة أوتار. ولعلي أبحث أيضاً عن معزوفات بيير (١٦٤٤ - ١٧٠٤)، وأريوستي (١٦٦٦ - ١٧٤٠)، وباخ (١٦٨٥ - ١٧٥٠)، المؤلف لهده الآلة. وعليّ أن أنتبه إلى استعمال هذه الآلة في أوبرا (مدام بترفلاي) ليوتشيني (١٨٥٨ - ١٩٢٤).

ولاحظت أن الفيولا باستردا viola bastarda (فيولا السفاح؟)، التي يرقى استعمالها إلى القرنين ١٦ - ١٧ (ثم انقرضت أيضاً)، هي الآلة الأوروبية - القارية - المقابلة للآلة الانكليزية التي تدعى division viol، التي استمعتُ إلى ألعانها العذبة من تأليف الموسيقي البريطاني سمپسون Simpson، وأحببت أن أسمع أصدقائي نماذج منها، كما ذكرت في مستهل هذه الحلقة.

واستأثرت باهتمامي أجناس أعواد من صنف أعواد الدندنة، انقرضت أيضاً، من بينها الكيتارونة chitarone، وهي بحجم الإنسان، لها عنق طويل جداً، إيطالية الأصل، ابتكرت في القرن السادس عشر، من فصيلة العود، مع مجموعة ثانية من الأوتار وملاوئها. ويبلغ طولها بين ستّ وسبع أقدام. ومثلها آلة الثيوربة theorbe، وهي تجمع بين شكل العود والسيطار zither. ويذكر كورت زاكس أنها كانت معروفة في الغرب وليس في الشرق، مع أن هناك كتاباً فارسياً بعنوان (كنز التحف) أُلّف في ١٣٤٥ يصف آلة تدعى «مُعني»، لها رقبة وجذع عود وترتيب أوتار على طريقة السيطار.

ويؤكد كورت زاكس على أن العود كان الآلة المفضلة في أوروبا (قبل انقراضه في القرن الثامن عشر)، مع أنه لم يكن شائعاً في اسبانيا التي ربما انتقل إلى أوروبا عن طريقها. كانت الموسيقى الفولكلورية الإسبانية تؤدي على الغيتار، والموسيقى الأرستقراطية تعزف على آلة هي بين العود والغيتار، تدعى vihuela (وهو لفظ يذكّر بالفيولا)، وتشتمل على ستة أو سبعة أوتار. وثمة معزوفات جميلة على هذه الآلة مدونة في كتاب الموسيقى لآلة الفيهويلا، تأليف لويس ميلان (١٥٣٥ - ١٥٣٦).

لكن هناك آلة منقرضة تماماً، صورة وأثراً، أثارت فضولي كثيراً لأنها عربية النجار، على ما يبدو، وهي أصل البيانو، كما يرى البعض، وتدعى الشقير echiquier. وهي من بين الآلات التي ذكرها الموسيقي الفرنسي غيوم دي ماشو Machaut الذي عاش بين (حدود

١٣٣٠ - ١٣٧٧)، تحت اسم آلة «الشقير الإنكليزية». وفي العام ١٣٦٠ قدم الملك الإنكليزي إدوارد الثالث آلة شقير لأسيره جون ملك فرنسا. واسم هذه الآلة مشتق من أو يعني لوح الشطرنج، وهذا يعني أن مفاتيح العزف عليها بيضاء وسوداء. وكتب جون الأول، ملك أراغون، من سرقسطة في ١٣٨٨ إلى أخيه دوق برغندي، فيليب الشجاع، يصف الشقير (وبالإسبانية exaquier) بأنه «أشبه بأورغن يُصدر أصواتاً وترية». وكان أول من نبه إلى هذه الآلة وعلاقتها بالشقير العربية، هنري جورج فارمر، مشيراً إلى أن ذكرها ورد عند كاتب عربي توفي في ١٢٣١ م. ولم يعنقد كورت زاكس في كتابه القيم عن تأريخ الآلات الموسيقية أن أصل هذه الآلة عربي، إنطلاقاً من أن الآلات الموسيقية ذوات المفاتيح لم تكن ضمن اهتمام العرب. لكن زاكس غير رأيه فيما بعد في قوله (وأنا أقتبس كلامه عن عباس الجراري):

«من الثابت أن جميع آلاتنا الموسيقية مصدرها الشرق، وقد انتقلت منه إلى أوروبا بأكثر من طريق، والآلة الوحيدة التي كانت تعز أوروباً بأنها من مبتكراتها هي آلة البيانو؛ ولكن ثبت أيضاً أن هذه الآلة مصدرها عربي أندلسي. فإن أقدم لفظ أوروبي أطلق على هذه الآلة في اللغات الفرنسية والإنكليزية والإسبانية هو Echiquier وهو اللفظ العربي الشقير، وكان يطلق حتى القرن الرابع عشر على آلة صغيرة ذات مفاتيح سوداء فبيضاء على التوالي توضع على المنضدة أثناء العزف. وتعتبر هذه الآلة إحدى الحلقات الأولى التي تطورت منها آلة البيانو. وإذ أن هذه التسمية ليس لها نظير في المشرق العربي فالمعتقد أنها إحدى مبتكرات زرياب في الأندلس» (محاضرة لكورت زاكس عن تأريخ البيانو، بجامعة برلين، نقلاً عن كتاب د. محمود الحفني: زرياب موسيقار الأندلس ص ١٧٦ - أعلام العرب رقم ٥٤ - الدار المصرية للتأليف والترجمة، وانظر كذلك علم الآلات الموسيقية لمحمود الحفني، ص ٥٦ - ٥٧. وهذا كله نقلته عن كتاب عباس الجراري: أثر الأندلس على أوروبا في مجال النغم والإيقاع، ص ١١١ - ١١٢، مطبعة النجاح - الدار البيضاء، ١٩٨٢).

وسأرجى الآن الحديث عن البيانو، الذي بات إلى جانب الفيول viol أو التشيلو، التي المفضلة بلا منازع تقريباً، لأستكمل الحديث عن الآلات الوترية الأخرى ذوات الصندوق الصوتي، مع شيء من التوسع أو العودة إلى بعض الجذور. وفي هذا السياق رجعت إلى كتاب كورت زاكس عن تأريخ الآلات الموسيقية، ومعجم Grove الموسيقي الخاص بتأريخ الآلات الموسيقية، وكتب أخرى عن عائلة الكمان، والفيول، وكذلك البيانو الذي سأكرس له صفحات خاصة.

لكنني لاحظت أن كورت زاكس يذهب إلى أن الآلات «الموسيقية» الأولى أو البدائية لم

تكن موسيقية في واقع الحال، بل آلات لاجتراح إيقاعات مسموعة، يمنحها الإنسان - البدائي - بُعداً سحرياً. ويعتقد زاكس أن الآلات الأولى التي ابتكرها الإنسان لم تكن ميلودية، وأن الميلودي (اللحن) لم يأت من الآلات (الأولى) بل من الغناء. ويعتقد أيضاً أن المرحلة الثانية من التطور الموسيقي اتسمت بظهور عامل إيقاعي آخر أو جديد عن طريق «العزف» على الآلة، هو التكرار. جاء التكرار أولاً في مزاج النغمات، ثم من المقابلة بين النغمات، وأخيراً من ترتيبها في سلاسل. ويرى أن هذا تم على غرار اللغة، حيث نجد الأطفال يميلون إلى مركبات صوتية مثل: بابا، ماما، تام تام. ثم إن أحد هذين المقطعين يصبح قوياً، والآخر ضعيفاً؛ كما أنهما غالباً ما يكونان متنوعين في الحروف اللينة، مثل: ding - dong, sing - song, tick - tock

ويحصل مثل هذا تماماً عندما يُضرب أنبوبان مختلفا الحجم قليلاً من قبل عازف (أو ضارب) واحد في تعاقب سريع، حيث تكون الضربة على الأنبوب الثاني بمثابة إجابة على الأول. وقد يُدعى الأنبوبان في يد الضارب «الأب» و«الأم» في هذه الحالة. ومثل هذا الإقتران بالجنس يحصل مع الآلات الخوّارة (أي التي تطلق خواراً شبيهاً بخوار الثور عند تحريكها بصورة دورانية)، ويحصل مع الطبول المشقوقة، والطبول الصدفية، والطبول الجلدية. ويرى كورت زاكس أن ضرب أو أداء نغمتين على هيئة مزدوجة أو ازدواجية، بإيقاعين وطبقتين صوتيتين مختلفين، هو الخطوة الأولى نحو الآلة الميلودية. وهذا الأداء القديم تحدر إلينا في النقارين المستعملتين في الأوركسترا المعاصرة. ثم تصرمت عدة آلاف من السنين قبل أن تتطور موسيقى الآلات إلى أنساق النغمات الثلاث. ولا أريد أن أتوغل في متاهة الآلات الموسيقية البدائية وتاريخها وأنواعها، لأن هذا سينأى بي عن متابعتي الحالية المتعلقة بموسيقى أو لغة الآلات الوترية، مع التركيز على بعضها مما تربطني بها علاقة حميمة. مع ذلك، سأستدرك مرة أخرى، لأنني أود التوقف قليلاً عند ضرب من الآلات «الموسيقية» الطبيعية، التي تجترح أصواتاً مستعذبة في حقول الرز في جنوب شرق آسيا. فقد قرأت في كتاب عن تاريخ الموسيقى العالمية صادر عن دار بليكان البريطانية ما يلي:

«يُقطع أنبوب خيزران مجوف من عجرته، أي من العقدة غير المجوفة فيه، ثم يوضع على مركز ليمتلىء بالماء من قناة الري أو الساقية في حقل الرز. وعندما يمتلىء الأنبوب، ينكفيء ليزود الحقل بالماء. وبعد أن يفرغ يستعيد وضعه العمودي وتضرب نهايته السفلى حجراً، فيصدر عنه رنين في فترات منتظمة. كان الغرض الرئيسي من هذه العملية تنبيه أصحاب الحقل إلى أي طارئ في عملية الإرواء، لكن رهافة ذوق المزارعين جعلتهم ينصبون مجموعة من أنابيب الخيزران، مختلفة الأحجام والطول، لكي تند عنها أنغام

مختلفة الدرجة، وفي دورات متباينة. والحصيلة سلسلة من الأصوات الموسيقية مذهلة في ألقانها وإيقاعاتها.

وتلجأ قبائل السيدانغ في (آنام) إلى وسيلة أخرى لإطراب الأرواح الحارسة في حقول الرز: بصنع مصلصات من عدة أجراس تفرع بمطرقة، من عدة أعواد خيزرانية، تصدر عنها أصوات موسيقية آسرة على مدى أشهر بلا توقف. وبعد أن ينمو الرز، وتحين عملية درسه (في تايلاند وأندونيسيا) يطرح جذع شجرة على الأرض، ويثقب من أماكن مختلفة، ويوضع الرز في جذع الشجرة، ثم تقف النساء حوله ليدرسنه بمدقات. ولأن الثقوب مختلفة في أحجامها وأشكالها، وضربات النساء مختلفة في سرعاتها وقوتها، فالحصيلة سمفونية آسرة من الأنغام والإيقاعات.».

ذكرتني هذه الموسيقى الحقلية بالأصوات «الموسيقية» التي كان الجن يعزفونها في الفيافي، حسب اعتقاد أجدادنا. واتضح الآن أن الرمال كانت تعزفها، حسب تفسير مجلة علمية بريطانية (نيو ساينتست). جاء في العدد الصادر يوم ٨ آذار ١٩٩٧ تحت عنوان (الكتبان الرملية تُنشد أناشيد السليكا):

«لقد ألهمت الكتبان الرملية التي تصدر طنيناً من الطبقة الجهيرة أو صريراً من طبقة السويرانو، العلماء الكنديين في اكتشاف مصدر جديد من المادة الصوتية.

على مدى أكثر من قرن، لاحظ العلماء أنّ الرمل يصدر ضوضاء بين الحين والآخر، إلا أن سبب هذه الظاهرة لم يكن معروفاً حتى الآن. (كانوا يعلمون أن الرمل ينبغي أن يكون رطباً بعض الشيء وخالياً من الغبار، لكن أحداً لم يكن يعلم أن هذه المادة تغني مكثرة من الانتقال من الصوت العادي إلى صوت عالي الطبقة)، كما يقول دوغلاس غولدسك، الكيمياء في جامعة لورنتيان في سدبري، أونتاريو.

ولاحظ غولدسك وباحثان آخران أن هذه الرمال المغنية لها سطح متألّىء، أظهر التحليل الطيفي أنه يحتوي على الماء جزئياً. واعتقدوا أن المادة اللماعة هي جل السليكا silica gel، وهي رمل ناعم ترسب على سطح حبيبات الرمل التي كانت امتصت ماء. ويعتقد الباحثون أن هذا الغلاف اللزج للرمل في الصحراء أو الشاطيء، يتيح الفرصة لحبيبات الرمل بالتماسك. وهذا يجعل الكثيب بأكمله يتصرف مثل شوكة رنانة هائلة. وتتوقف الذبذبة على حجم الحبيبات.».

بعد هذا الاستطراء أعود إلى حديث الآلات الوترية ذوات الصندوق الصوتي، أي المنحدرة من فصيلة العود، بما في ذلك القيول viol، والفصيلة الكمانية، لا سيما الآلات التي تعزف بالقوس، ومتى ظهرت هذه الآلات ذات النغم المتصل أو الممتد على تعبير كتابنا القدماء، حين ينساب الصوت الموسيقي عند العزف على الأوتار بالقوس.

من المعروف أن الآلة الوترية (ذات الصندوق الصوتي، أي المتحدرة من آلة العود) يكون صوتها أكثر حدة كلما كان حجمها صغيراً، وبالعكس ذلك يصبح صوتها غليظاً (دافئاً) كلما كبر حجم الآلة. وقد كان «الحس الصوتي» في أوروبا الغربية، في القرون الوسطى، عالي الطبقة، وثاقباً (حاداً)، كما يقول وليم پليث William pleeth في كتابه عن التشيلو. أي أن المغنين، يومذاك، كانوا يغنون بطريقة أقرب إلى الموسيقى الشرقية. وكانت الآلات التي تصاحب تلك الأصوات مصممة لإخراج أصوات على غرار هذا الغناء العالي الطبقة. لهذا كانت القايولين (الكمان) أقدم عهداً من آلات كالتشيلو والقيول الجهيرتين. فقد ظهرت الكمان بكل معالمها الأساسية في أواخر القرن الثاني عشر أو أوائل القرن الثالث عشر. وفي تلك المرحلة لم يكن الصوت الجهير (bass) من بين الأصوات الداخلة ضمن المزاجية الموسيقية الغربية (وحتى الشرقية بطبيعة الحال). وفي منتصف القرن الخامس عشر بدأ موسيقيون من المدرسة الفلمنكية يوسعون المدى الصوتي إلى الأسفل «الجهير». ويومذاك ظهرت آلات مثل التشيلو والقيول.

وقبل ذلك يبدو أن مزاجية الأذن أو فلسفة السماع اقتضت استعمال القوس في العزف على الآلات الوترية ذات الصندوق الصوتي، التي كانت تغمز بالأصابع أو تعزف بالمضرب أو الريشة فقط. فكيف تم ذلك؟ ولماذا لم يظهر الوتر قبل سنة ١٠٠٠م؟ لم يُعثر على أي دليل، لا في العالمين الإسلامي والبيزنطي، ولا في أوروبا، أو في شرق وجنوب شرق آسيا، على أن الآلات الوترية كانت تُعزف باستعمال القوس قبل سنة ألف ميلادية. وقد ثبت أن الآراء القائلة بالأصل الأوروبي أو الهندي للقوس لا صحة لها، كما جاء في معجم Grove الموسيقي تحت مادة (bow). ومن المعروف أن أقدم أنواع الأقواس استعمل في الصيد وفي الحروب. لكن متى وكيف استعمل القوس في الموسيقى؟ وهل تم ذلك باستخدام العصا أول الأمر، أي بحكها أو ملامستها الوتر؟ وبعد ذلك فكر العازف في استعمال مادة أفضل لاجتراح أصوات أفضل، كشعر الحصان، والأوتار، الخ؟

لا شك أن العزف بالأصابع أو المضرب أو الريشة أسهل وربما أكثر بدائية من استعمال القوس. مع ذلك لم تكن الآلات التي تعزف بالقوس أكثر تطوراً في بعدها الاستيطيقي الموسيقي من العود مثلاً، الذي كان سيد الآلات، ونموذجها الأرستقراطي. وحتى في الغرب ظلت الكمان تعزف في الموسيقى الراقصة وفي المسيرات والمهرجانات والأعياد الجماهيرية، في حين احتفظ العود بمركزه الأرستقراطي إلى أن انقرض - في أوروبا - في منتصف القرن الثامن عشر.

ويرجع سبب تقدم العود على الآلة التي تعزف بالقوس، لا سيما في المراحل المبكرة، إلى أن عدد أوتاره أكثر من أوتار الآلة الأخيرة، أي أن مداه الصوتي أكبر من المدى الصوتي

للربابة مثلاً. أما سبب قلة عدد أوتار الآلة التي تعزف بالقوس فيعود إلى صعوبة أو ربما تعذر العزف عليها بالقوس إذا كثرت أوتارها (طبعاً لا بد من استعمال جسر مقوس لكي يسند الأوتار ويجعلها في مستويات مختلفة لتيسير عملية العزف عليها).

إن استعمال القوس لاجتراح صوت من الآلات الوترية يرقى إلى القرن العاشر، حيث كان معروفاً في الإمبراطوريتين الإسلامية والبيزنطية. وقد ذُكر القوس في مؤلفات العلماء والكتاب والباحثين الموسيقيين المسلمين، مثل الفارابي، وابن سينا، وابن رَيْلَة، وابن خلدون. فعند تصنيف الآلات الوترية التي تصدر أصواتاً عن طريق حك أوتارها بأوتار أخرى، أو بمادة تشبه الوتر، ذكر هؤلاء الكتاب آلات «يمكن جعل أنغامها ممتدة ومتصلة حسب الرغبة». (انظر معجم Grove الموسيقي تحت مادة bow). لكنني قرأت في كتاب (الآلات الموسيقية القديمة في آسيا الغربية، الموجودة في المتحف البريطاني) بقلم Joan Rimmer ما يشير إلى أن القوس - الذي يستعمل في العزف على آلة موسيقية - كان معروفاً في بابل: «على حجر حدود بابلي من سوسة، يوجد حالياً في متحف اللوفر، هناك صور لرجال ملتحمين مع أقواس مدلاة على ظهورهم، يعزفون على الأعواد، تحيط بهم حيوانات مختلفة» (ص ٢٣) فهل كانت هذه الأقواس لأجل العزف على الآلات؟ ولماذا كانوا يعزفون على الأعواد بدون هذه الأقواس كما يُفهم من النص؟ ثم إن أدلة أخرى على وجود آلات تعزف بالقوس قبل القرن العاشر لم تتوافر حتى الآن. لذا يصعب اعتماد هذا النقش دليلاً على استعمال القوس في العزف على آلة موسيقية في المرحلة البابلية.

وقد أدخل القوس إلى أوروبا لأول مرة في القرن الحادي عشر عن طريق إسبانيا الإسلامية وبيزنطة. وهناك اشارات غربية للقوس وردت في منمنمات من شمال إسبانيا وقطالونيا، يرجع تاريخها إلى النصف الأول من القرن الحادي عشر. وفي حدود عام ١١٠٠م صار القوس يستعمل في أوروبا الغربية كلها. وكانت الأقواس الأولى محدبة دائماً، مثل أقواس الصيد المسحوبة. وكان الشعر، شعر ذيل الحصان، يشد إلى عصا مقوسة من خشب مرن أو من الخيزران.

لكن الآلات الوترية التي تعزف بالقوس تطورت أكثر من الآلات المماثلة التي تعزف بغمز أوتارها بالإصبع أو المضرب أو الريشة. وعلى مر القرون انقسمت هذه الآلات الوترية التي تعزف بالقوس إلى صنفين، ليس في حجمها فحسب (وبالتالي في طبقتها الصوتية، العالية والواطئة)، بل وفي تقنية العزف عليها وما يترتب على هذه التقنية من نتائج وفوارق استيطيقية.

لكنني، قبل ذلك، أفضل العودة إلى جذور الآلات التي تعزف بالقوس؛ ولعل الرباب أقدمها. فما هو أصلها؟ جاء في معجم Grove للآلات الموسيقية أن أقدم ذكر لها ورد عند

الجاحظ، وابن خرداذبة، والفارابي. وكان هذا الأخير أول من ذكرها عند الحديث عن الآلات التي تعزف بقوس، كما يقول هنري جورج فارمر. وقد ميز فارمر بين الرباب التي يُقصد بها الآلة التي تعزف بقوس، والرباب (التي لعلها من أصل فارسي) ويراد بها الآلة التي يعزف عليها بغمز الأوتار (كالعود). وهناك أصناف عديدة من الرباب، تستعمل من شمال إفريقيا حتى جنوب شرق آسيا (بما في ذلك الربابة التي كانت تستعمل في الأندلس). لكن ما هو أصلها؟ هل كانت عربية النجار، أم فارسية؟ عند الحديث عن الربيك rebec الأوروبية، جاء في كتاب فان دير ستراتن ان هذه الآلة تحدرت من الرباب العربية التي ترجع إلى أصل فارسي. فإذا كانت فارسية حقاً، فلماذا لم يرد لها ذكر قبل الجاحظ وابن خرداذبة؟ ومع ذلك، عند الرجوع إلى القاموس العربي حول أصل الكلمة لا نجد جذراً مقنعاً يفيد معنى موسيقياً أو قريباً من ذلك.

وكان يُعتقد أن أقدم الآلات الوترية ذات الصندوق الصوتي (لتمييزها عن القيثارة، أي الهارپ harp) جاء من المناطق الجبلية في شمال العراق، أو من وادي النيل. أما الآن فقد ثبت أن أقدم دليل أثاري لآلة العود (ذات الرقبة الطويلة) هو نقش عثر عليه في ختمين أكديين يرقى تاريخهما إلى المرحلة (٢٣٧٠ - ٢١١٠ ق.م). وفي السومرية كان العود يسمى gudi. ونحن نعتقد أنها أصل كلمة (عود) العربية، ثم العالمية.

ومن الواضح أن اسم آلة الربيك rebec الأوروبية مشتق من (رباب) العربية. ولهذه الآلة الأوروبية أسماء عديدة مقاربة لها في لفظها لا نرى ضرورة لذكرها. وقد استعملت كلمة rebec منذ حوالي سنة ١٣٠٠ فما بعد. وفي القرون الأربعة الأولى من تاريخها كان هناك نوعان رئيسيان من الربيك: الآلة الخشبية ذات القوام الكمثري التي تنتهي بماسك ملاو مسطح، والآلة ذات البطن الجلدية، مع ذراع ملاو قائم الزاوية (وهذه الأخيرة تذكرنا بالربابة الأندلسية التي انحدرت منها رباب شمال أفريقيا). وكلاهما دخلا في تكوين الربيك الأوروبية التي عرفت صيغتها المحددة في القرن الرابع عشر. وهذا النوع غالباً ما يكون معتباً (أي مقترناً بوجود خطوط على عنق الآلة لتحديد مواضع أصابع اليد اليسرى عند العزف)، وذا شكل كمثري، مع صندوق صوتي خشبي، وذراع ملاو منجلي الشكل ينتهي عموماً برأس معقوف أو رأس منحوت. وكانت الآلات من الصنف الربابي تحتوي على وترين مدوزنين بالمسافة الخامسة، من (دو) إلى (صول).

ومنذ ظهور الربيك لأول مرة كان هناك ميل في جنوب أوروبا وشمال إفريقيا لوضع الآلات من العائلة الربيكية أسفل في الحوض، عند العزف عليها. ويظهر هذا على نحو واضح في صور (أغاني سانتا ماريا) التي كتب أشعارها الملك الإسباني الفونسو الحكيم، وغيرها. ومع ذلك فإن صورة العذراء والطفل متوجاً لجوقاني دي نيكولا هي واحدة من

صور عديدة تظهر فيها آلات الربيك من صنف الرباب تعزف على الكتف. ويبدو أن الوضع الأخير كان يستعمل في أوروبا الشمالية، والوضع الأسفل في الجنوب. وفي العصور الوسطى وعصر النهضة كانت الربيك آلة معترفاً بها عند المغنين المحترفين، الذين يرتدون أزياء خاصة، ويعزفون في القصور الملكية أو قصور النبلاء.

أما متى بدأ إحداث تغييرات على شكل الصندوق الصوتي لآلة العود، لأجل الحصول على رنينية أخرى كالتي تتسم بها الآلات الكمانية والقيولية وغيرهما، فقد جاء في كتاب قان دير ستراتن عن الكمان: «إن نقاشاً طويلاً دار حول استعمال النتوءات الزاوية في الآلات الوترية الأولى المتطورة عن العود. ويعزو Fétiis ابتكارها إلى الألمان، بيد أننا نرى أن هذه الصنعة ترجع إلى القرن الرابع عندما كانت هذه الآلات تستعمل في الشرق» (ص ١٣) فالصندوق الصوتي للعود بكافة أشكاله ذو محيط منحني، وغالباً ما يكون أسفله أعرض من جزئه الأعلى المتصل بالعنق. وهكذا كانت آلة الربيك، المتحدرة عن الرباب، وآلة الليرا Lyra.

وتتسم الآلات التي تعزف بالقوس بوجود تخرص في جانبي جسمها (صندوقها الصوتي)، لتيسير عملية العزف عليها بالقوس. وكانت الغيتار المصرية (١١٠٠ - ١٢٠٠ ق.م) ذات تخرص في الجانبين. لكن قان دير ستراتن يعتقد أن هذا التخرص لم يكن لأجل تيسير العزف بالقوس، بل ربما لأسباب استيطيقية. لكن هذه الآلات ازدادت تخرصاً لأسباب تتعلق باستعمال القوس.

والظاهر أنه لا توجد نماذج أقدم من الكمان الغيتارية guitar - fiddle التي اكتشفتها الأنسة شليسنغر في مزموور يوناني كتبه وصوره ثيودوروس من مدينة قيصرية في حدود ١٠٦٦ م، وهي حقيقة تدعو إلى الإعتقاد بأن من المحتمل أن هذه الآلة وجدت طريقها إلى أوروبا الغربية عن طريق الامبراطورية البيزنطية، مع أن دخولها قد يكون تم عن طريق المغاربة إلى إسبانيا. ومن أقدم الآلات التي استعملها الشعراء التروبادور تلك التي ظهرت صورتها في مخطوطة ترقى إلى حدود ١٢٠٠ م.

وقد مرت الآلات الوترية (عائلة الكمان، وعائلة القيول) بمرحلة طويلة من التطور في ما يتعلق بشكل صندوقها إلى أن استقرت على أوضاعها الحالية، التي تعتبر الآن مثالية في رهافة أصواتها الموسيقية. ولا بد أن هذا يقدم تفسيراً لبلوغ الموسيقى المستوى الرفيع الذي نلمسه الآن، إلى جانب أمور أخرى، كتطور أساليب العزف أيضاً على مر القرون. في كتاب كاثلين شليسنغر Schlesinger (سلف العائلة الكمانية) ترى المؤلفة أن الكمان نشأت عن القيثارة المصرية. كما أن آلة الربيك rebec، بشكلها الكمثرى المستطيل، وظهرها المحذب، وصندوق صوتها المسطح، تحدرت من الرباب العربية، التي ترجع إلى أصل

فارسي، كما جاء في كتاب فان ديرستراتن عن الكمان. وحسب رأي ستراتن، فإنه لا الرباب ولا الربيك يمكن اعتبارهما سلف العائلة الكمانية، مع أنهما لعبتا دوراً في نشأتها وتطورها، وأن العائلة الكمانية تحدرت من القيثارة الرومانية، التي تحدرت بدورها من القيثارة اليونانية، وهذه من المصرية. وهذا لف ودوران لا معنى له في رأينا، لأن الرباب كانت أقدم آلة موسيقية تعزف بالقوس. وهذه الآلات جميعاً ترجع إلى العود الذي ترقى أقدم نماذجه إلى العصر الأكدي في وادي الرافدين، كما مرّ بنا.

ولا شك أن الربيك كانت أكثر أهمية من الرباب، وقد استمرت في الوجود منذ القرن الثامن أو التاسع حتى بداية القرن التاسع عشر، ولا تزال موجودة في روسيا وبلغاريا، وتسمى هناك gudock. وفي الأصل كان هناك نوعان من الربيك، أحدهما متحدر من ليرا القرون الوسطى (ذات الأصول اليونانية؟)، والآخر من الربابة الأندلسية. وفي القرن الرابع عشر اندمجتا في شكل واحد، وأصبحت آلة تستعمل في الموسيقى الراقصة بصورة خاصة. وكانت أنغامها جافة وفيها غلظة. وقد أخذت الكمان عنها بعض المعالم. وكذلك كانت الكمان في بداياتها آلة لمصاحبة الرقص. لكنها، إلى جانب ذلك، كانت منذ القرون الوسطى ومنذ عصر النهضة فما بعد، تستعمل في الأداء الموسيقي في الكنائس والمناسبات والمواعب الدينية.

والكمان هي إحدى أكثر الآلات كمالاً بقوامها الأنثوي الجذاب، ومواصفاتها الصوتية المذهلة، وموقعها في دنيا الموسيقى. وهي بجمال صوتها وفتنتها العاطفية تضاهي الصوت البشري، الذي يعتبر ماثلاً لها، لكن الكمان قادرة فوق ذلك على أن تجترح ألحاناً شديدة الرهافة، وتتيح للعازف التنقل من الأصوات الغنائية والرقيقة إلى الثاقبة والدراماتيكية. ونادراً ما تستطيع آلة أخرى مضاهاتها في أداء الفوارق الدقيقة في الأنغام... وصفوة القول أن الكمان تعتبر إحدى أعظم أمجاد الصناعة الموسيقية. وبفضل طاقاتها الصوتية والتعبيرية، ألّف الموسيقيون الكثير من المقطوعات على هذه الآلة، بصورة منفردة أو بمصاحبة آلات أخرى. وقد لا تضاهيها آلة أخرى في عدد المؤلفات الموسيقية التي تدخل الكمان في تأليفها (ينظر بهذا معجم grove).

وهواة الموسيقى الغربية لا يستطيعون الإستغناء عن عدد غير قليل من المؤلفات الرائعة التي وضعت لهذه الآلة، كالعديد من السوناتات، والكونشرتات، مثل كونشرتو باخ للكمان، وكونشرتو موتسارت، وبيتهوفن، ومندلسون، وبرامز، وتشايكوفسكي، ودفوجاك، وسبليوز، وماكس بروخ، الخ. ناهيك عن مؤلفات باغانيني. أما سوناتا كروتز لبيتهوفن. فحسبنا أن نصغي إلى بطل قصة تولستوي بهذا الاسم: «عزفوا سوناتا كروتز لبيتهوفن» ثم واصل كلامه «هل تذكر المقطع الموسيقي السريع

الأول؟ تتذكره؟» وهتف «أغ! أغ! إنها شيء فظيع، تلك السوناتا. لا سيما ذلك المقطع. الموسيقى على العموم شيء رهيب! ما هي؟ أنا لا أفهمها. ما هي الموسيقى؟ ما الذي تفعله؟ ولماذا تفعل ما تفعله؟ يقولون إن الموسيقى تسمو بالروح. هراء، هذا غير صحيح! إن لها تأثيراً - تأثيراً رهيباً - إنني أتحدث عن نفسي - لكنه ليس من النوع الذي يسمو بالروح. إن تأثيرها لا يسمو ولا يهبط بالروح، بل يورث انفعالاً. كيف أعبر عنه؟ الموسيقى تجعلني أنسى نفسي....» الخ.

ومهما يكن من أمر، فإن كمال الآلة الموسيقية، إلى جانب روعة التأليف والعزف، له دوره في هذا «السمو» الموسيقي على ما يبدو. فلا يمكن للرباب، البدائية، أن تضطلع بمثل هذا الدور. وهذا ينسحب على الآلات الموسيقية الأخرى، التي بلغت مستوى رفيعاً من الكمال في بنائها، كل حسب طبيعة صوتها، كالقيولا، والتشيلو، وبقية الآلات، لا سيما البيانو الذي أصبح سيد الآلات الموسيقية. وقد تم ذلك بعد تحسين أجسام أو أشكال هذه الآلات لاجتراح أفضل الأصوات الموسيقية التي يمكن أن تندّد عنها، بعد القيام بتجارب عديدة على شكل وحجم، وفتحات الصندوق الصوتي للآلة الموسيقية. فعن الكمان، التي بلغت مثل هذا المستوى النموذجي في أداء أصواتها، يقول أحد العازفين: «إنها الكائن الحي الوحيد» في المنزل معه، بمعنى أن لهذه الآلة بُعداً بشرياً حياً، بفضل كمال صوتها أو «لغتها»، الذي جاء نتيجة للتحسينات المستمرة في تقنية صناعتها إلى أن استقرت على وضعها الحالي. على سبيل المثال أن الوضع الصحيح للفتحات الصوتية في بطن الآلة، التي على شاكلة حرف f ينبغي أن يراعى جيداً: فإذا كانت الفتحتان قريبتين جداً من بعضهما البعض، أو بعيدتين جداً، أو عاليتين جداً، أو واطنتين جداً، فإن النغم لن يكون على أتم ما يرام. وهناك زاوية ميلان هاتين الفتحتين. إن خير وضع لهما هو الحالة العمودية، وليست المائلة. وهذا وغيره تم نتيجة التجربة والخطأ. التكنولوجيا، إذن، نظام ميتافيزيقي:

سيمون دو بوقوار: هل كنت تعتقد بأن التقنية كانت نظاماً ميتافيزيقياً؟

سارتر: نعم، كنت أعتقد بذلك منذ مرحلة مبكرة.

وبعد، لا يُعرف من صنع الكمان، وقربياتها القيولا، والتشيلو. كل ما نعرفه، أو يعرفه الموسيقولوجيون، أنها تطورت عن الفييل *vièle* القروسطية، التي كانت على عكس الفيول *viol*، تُسند إلى الكتف وتعزف بالقوس بالطريقة نفسها التي تعزف بها الآن الكمان. والظاهر أن تطور الحياة في أوروبا، ومتطلبات السماع والتأليف الموسيقيين، اقتضى تطوير الربيك إلى الكمان. تقول شايلانيلسون في كتابها عن الكمان والقيولا: «إن تطور السوناتا والكونشرتو غروسو والكونشرتو على الآلة المفردة شغل بال الموسيقيين

والعازفين الإيطاليين على هذه الآلة على ما يبدو أكثر من المزيد من اكتشاف المهارات التقنية في العزف على الآلة في النصف الثاني من القرن السابع عشر: ولعله ليس مصادفة أن يسعى ستراديقاري إلى صنع كمان ذات أداء صوتي أقوى دون التضحية بالجمالية التي تستشعرها الأذن عندما تطلب الأمر أن تقف آلة كمان وحيدة في مقابل مجموعة من آلات الكمان في الكونسرتو. وكان القوس، أيضاً، عرضة للعديد من التجارب في تلك المرحلة». وتضيف شايلا نيلسون عاملاً آخر، هو انعقاد الكمان النهائي من الموسيقى الراقصة، واعتبارها «آلة محترمة»، عندما تخلى العازفون عن القيول وبدأوا بالعزف على القايولين. واشتهرت عوائل إيطالية في صناعة هذه الآلة، منذ القرن السادس عشر، من أقدمها عائلة أماتي Amati. لكن أنتونيو ستراديقاري Stradivari كان أعظم صانع لآلة الكمان، ولا تزال إحدى آلاته محفوظة في متحف اشموليان في أوكسفورد (الذي أفكر في زيارته لأجل مشاهدة هذا الأثر الثمين).

واشتهر تارتيني (١٦٩٢ - ١٧٧٠) كعازف بارع على الكمان، وموسيقي، ومبتكر: ابتكر قوساً جديداً للعزف على الكمان. وألف سوناتا عرفت باسم «رعدة الشيطان»، تشتمل على رعدة طويلة في حركتها الرابعة. ويروى أن تارتيني حلم ذات يوم أنه عقد صفقة مع الشيطان الذي أعطاه كمانه. وعزف الشيطان لحناً جميلاً جداً، وعندما استيقظ تارتيني حاول عزفه. ففشل، لكنه ألف «رعدة الشيطان». وقد فقدت هذه السوناتا في حينها ثم اكتشفها فيما بعد Baillot (١٧٧١ - ١٨٤٢).

وتم اكتشاف المهارات التقنية للكمان على يد نيكولاي باغانيني (١٧٨٢ - ١٨٤٠)، إلى حد أن تاريخ هذه الآلة شهد منعطفاً بعد ١٨٥٠.

ويعتبر باغانيني أعظم عازف كمان في القرن التاسع عشر. وكان هو أول من بدأ عصر العازفين ذوي الصيت الطائر، حيث أصبح أسطورة نتيجة لتفنه في عزفه وفي الألاعيب التي يجترحها عند العزف، كأن يقطع غير وتر من الكمان ويستمر في العزف على الأوتار المتبقية على أتم ما يكون. واقترب اسمه بالشيطان (الظاهر أن الألاعيب العزف على الكمان أضفت على العازفين هالة من المهارة اللاإبشرية، فنسبت لبعضهم علاقة مع الشيطان. والظاهر أيضاً أن للشيطان علاقة ما - عالمية - بالموسيقى؛ فقد حدثنا اسحاق، أو لعله إبراهيم الموصللي، عن علاقته بالشيطان أيضاً، ولولا خشيتي من افراط في الاستطراد نقلت حكايته مع هارون الرشيد عن الشيطان الذي ألهمه لحناً موسيقياً).

وعن باغانيني قال روسيني (١٧٩٢ - ١٨٦٨)، مؤلف أوبرا حلاق اشبيلية: «بكيت ثلاث مرات في حياتي: المرة الأولى عندما فشلت أول أوبرا ألقتها، والمرة الثانية عندما كنت مدعواً في زورق وسقط في الماء ديك رومي محشو بالكمأة، والمرة الثالثة عندما

استمعت إلى عزف ياغانيني لأول مرة».

وكان فيوتي Viotti (١٧٥٥ - ١٨٢٤) أشهر عازف كمان في الفترة بين تارتيني وياغانيني. (في باريس عزف عزفاً مصاحباً لماري انطوانيت). ويروي عنه أنه كان ذات ليلة صائفة يتمشى في شارع الشانزليزيه بصحبة صديقه الحميم فرديناند لانغليه، أستاذ الهارموني في كونسرفتوار باريس. ثم جلسا على مصطبة لينعما بهدوء الليل، واستسلما إلى أحلام اليقظة. لكنهما ما لبثا أن سمعا صوت عزف رديء أقرب إلى الضوضاء منه إلى الموسيقى. فنهضا من مقعديهما، وقال فيوتي:

«لا يمكن أن يكون هذا صوت كمان، ومع ذلك يبدو أنه شبيه بها.»، «ولا كلارينيت» قال لانغليه «مع أن الصوت قريب منها.» ثم اقتربا من مصدر هذه الأصوات الغربية، وشاهدا رجلاً أعمى فقيراً يقف إلى جانب شمعة بائسة ويعزف على كمان مصنوعة من الصفيح. «ظريف!» قال فيوتي «إنها كمان بالفعل، لكنها كمان من صفيح. هل حلمت يوماً ما بشيء كهذا؟» وبعد أن أصغى قليلاً، أردف «أقول، لانغليه، أريد أن أقنني هذه الآلة. إذهب واسأل الأعمى العجوز ماذا يطلب مقابلها.»

اقترب لانغليه من الأعمى وسأله، لكن العجوز لم يُبدِ رغبة في بيع آله. «لكننا سندفع لك ما يكفي لشراء واحدة أفضل.» وأضاف «ولماذا لا تشبه كمانك غيرها من الآلات؟»

أجاب العازف المسن بأن ابن شقيقته الطيب يوستاش، الذي يعمل عند سمكري، هو الذي صنعها له.

فقال فيوتي: «حسن، سأعطيك عشرين فرنكاً مقابل كمانك. بوسعك شراء واحدة أفضل منها بكثير بهذا الثمن، لكن دعني أجربها قليلاً.»

وتناول الكمان، وراح يجترح عليها أنغاماً مذهلة وغريبة. فتجمع حشد لا بأس به من الناس، وراحوا يصغون بفضول واندھاش إلى هذا العزف. واغتنم لانغليه هذه الفرصة، ومرر القبعة أمام الجمهور، وجمع مقداراً لا بأس به من النقود من المارة، قدمه مع العشرين فرنكاً إلى المتسول العجوز المندھش.

لكن الأعمى قال بعد أن فكر قليلاً: «لحظة واحدة. قبل لحظات قلت إنني مستعد لبيع الكمان لقاء عشرين فرنكاً، لكنني لم أعلم أنها بمثل هذه الجودة. أريد ضعف هذا المبلغ على الأقل.»

لم يتلق فيوتي في حياته قط مثل هذا الثناء الصادق، فلم يتردد في نفخ العجوز قطعتين ذهبيتين بدلاً من قطعة واحدة، وترك المكان. حتى إذا ابتعد قليلاً أحس برجل يمسك بكمه. وعندما التفت إليه ألفاه عاملاً، يرفع قبعته ويحييه قائلاً:

«سيدي، لقد دفعت كثيراً لقاء هذه الكمان؛ ولما كنت أنا من صنعها، فبوسعي تزويدك بقدر ما تشاء لقاء ستة فرنكات عن الواحدة.».

والقيولا أكبر حجماً من القايولين بقليل. ظهرت إلى الوجود في شمال إيطاليا في حدود ١٥٣٥، وهي نفس مرحلة ظهور القايولين والتشيلو، وإن كانت جذور القايولين أقدمها جميعاً. وعلى العموم تتسم القايولا بمواصفات نغمية أكثر عتمة وأدفاً وأغنى في مقابل المواصفات الصوتية الأخرى، والأكثر إشراقاً، في القايولين. ويبدو صوت القايولا مبطناً، وأكثر رخامة، وفي أحيان أقرب إلى أن يكون مكبوتاً.

وكان هايدن (١٧٣٢ - ١٨٠٩) يدرك أهمية القايولا غير المعترف بها. ثم فطن Weber إلى اللون النغمي للقايولا. وعزف مندلسون على القايولا. وأعطى شومان للقايولا أهمية في مؤلفاته. ويقول برليوز: «من بين جميع آلات الأوركسترا، كانت القايولا بمزاياها الممتازة مهملة، مع أنها لا تقل روعة عن القايولين، وصوت أوتارها السفلى معبر تماماً، وأنغامها العليا تتسم بنبرتها الحزينة المستحبة، وصوتها على العموم، ينزع إلى الكآبة بعمق، ويختلف عن نظيره في الآلات الوترية الأخرى». وتحدث برليوز عن «المعاملة غير العادلة لهذه الآلة النبيلة»، مشيراً إلى أن عازفي القايولا كان اختيارهم يتم من بين عازفي القايولين المرفوضين. وكانت سمفونيته الشهيرة (هرالد في إيطاليا) التي كتبها لباغانيني - الذي لم يعزفها - أول عمل رومانتيكي مهم ألف للقايولا والأوركسترا. وكان برامز (١٨٣٣ - ١٨٩٧) يعزف على القايولا، وكذلك دقوجاك (١٨٤١ - ١٩٠٤). وعند ريكارد شتراوس (١٨٦٤ - ١٩٤٩) أدت القايولا دور سانشو، في حين أدى التشيلو دور دون كيشوت.

وعن «لغة» التشيلو يتحدث پابلو كازالس (١٨٧٦ - ١٩٧٣) بوجد يجعلك تشعر أن هذه الآلة، كما الكمان، لها لغة إنسانية عذبة لا مثيل لها:

«عندما استمعت إلى التشيلو لأول مرة [كان عمره أحد عشر عاماً]، شعرت أنها شيء جديد تماماً. ومن اللحظة التي استمعت فيها إلى صوتها ذهلت. شعرت كأنني عاجز عن التنفس. كان هناك شيء حي، وعذب، وإنساني - نعم إنساني إلى درجة كبيرة، في صوت هذه الآلة. لم يسبق لي أن سمعت صوتاً جميلاً كهذا من قبل. شعرت كأن تياراً كهربائياً سرى في جسدي.».

ولعل سحر هذه الآلة يكمن في صوتها المخملي، الوقور، الذي يذكرنا بألة القبول، لكن مع فارق سننطق إليه. وقد تحرر التشيلو من دوره كألة جهيرة bass منذ العقود الأخيرة من القرن السابع عشر. وأعطى العامل الزخرفي في السوناتا الباروكية (مرحلة فيقالدي - سكارلاتي - هاندل - باخ) صوتاً مستقلاً لآلة التشيلو، وبالتالي تحقق لها مركز مساوٍ

للآلات الأخرى في موسيقى الحجرة. بدأت هذه العملية على يد عازف التشيلو في كنيسة بيترونيو في بولونيا (الإيطالية). وكان دومنيكو غابرييلي (حوالي ١٦٧٥) ودومنيكو غالي (١٦٩١) من أقدم من وضع مؤلفات لهذه الآلة. ومن أقدم الكونشرتات المؤلفة لآلة التشيلو كانت تأليف فيفالدي، وتاريني، إلخ. وبدأ غابرييلي تقليد مصاحبة الغناء على التشيلو، ثم تعزز ذلك على نحو تام في أوراتوريات هاندل الأسرة، وكانتات باخ. وكانت متتاليات باخ الست أول المؤلفات على آلة التشيلو المنفردة التي كتبت من قبل غير عازف على هذه الآلة، وهي رائعة في أبعادها التقنية والموسيقية. وقد ألفت السادسة لآلة لها خمسة أوتار (بدل الأربعة التقليدية). ويعتقد الآن أن هايدن ألف خمس كونشرتات على آلة التشيلو، اكتشفت إحداها في براغ في ١٩٦١. واستجابة إلى ولع فرديريك فلهلم الثاني بهذه الآلة، ألف موتسارت ثلاث ربايعيات مع دور مهم للتشيلو، أهداها إلى الملك. كما أهدى هايدن، وبوكريني، وبيتهوفن، مؤلفات على هذه الآلة إلى الملك نفسه. وفي ربايعيات بيتهوفن الأخيرة جعل التفوق المطلق للمنطق الموسيقي على طاقة الآلة الأجزاء المخصصة لها صعبة إلى درجة استثنائية. ومن بين أهم المؤلفات المخصصة لهذه الآلة على الإطلاق، تقريباً، كونشرتو التشيلو لدقوجاك. ولعل من أعذب الكونكتيلات الموسيقية، الجمع بين التشيلو والغيتر، حيث ينساب صوت الآلة الأولى بوقاره الحزين المؤثر مع توقعات الغيتار بنضاتها الأسرة. وإذا دخلت آلة ثالثة على الخط، فقد يصبح مثل هذا الكونكتيل أكثر عذوبة، على نحو ما فعل ياغانيني في ثلاثية أَلْفها للغيتر، والقيولا، والتشيلو. وقد اشترك في عزفها هو (على القيولا)، ومندلسون (على الغيتار)، ولندلي (على التشيلو)، في لندن في ١٨٣٣.

ننتقل الآن إلى القيول، الذي يعتبر من الآلات المنقرضة، ثم أعيد إليه الاعتبار حديثاً. وللتعريف بالقيول نقول إنه آلة تعزف بالقوس، وعلى عنقها عتب (وهي الخطوط الأفقية التي توضع على رقبة بعض الآلات الموسيقية، كالعود والغيتر، لتحديد موضع ضغط أصابع اليد اليسرى على الوتر في أثناء العزف)، وغالباً ما يعزف عليها بوضعها إلى أسفل في الحوض أو بين الساقين. ظهرت في أوروبا في أواخر القرن الخامس عشر، ثم أصبحت إحدى أشهر آلات عصر النهضة والفترة الباروكية (١٦٠٠ - ١٧٥٠)، واستعملت كثيراً في موسيقى المجموعة. وكآلة منفردة ظلت تزدهر حتى منتصف القرن الثامن عشر. ولا بد من الإشارة إلى أن هذه الآلة تختلف في تفاصيل شكلها، وأشياء أخرى، عن الكمان وبقيّة العائلة الكمانية، بما في ذلك التشيلو الذي يشبه القيول، بكتفي هذه الآلة الأخيرة، أي القيول، المنحدرين، وظهرها المسطح وليس المحذب، والفتحتين على غرار "C" بدلاً من "F" في عائلة الكمان. وقد ميز الإيطاليون بين الألتين في تسمية آلة القيول

بأنها viola da gamba (التي تسند إلى ساق العازف) ؛ أما الفيولين فكانت تدعى viola da braccio (التي تمسك بالذراع، أي التي تسند إلى الكتف).

وهذا التقليد في عزف الفيول أخذ من العرب؛ فقد جاء في كتاب (التشيلو) لوليم بليث أن آلات الفيولا التي يعزف عليها عند إسنادها إلى الساق منحدرّة من «العود المكّي». وهناك فروق أخرى: في عدد ودوزنة الأوتار، وفي شكل الصندوق الصوتي. ففي حين كانت الكمان القديمة تشتمل على ثلاثة أو أربعة أوتار، وتُدوّن بالخامسات (أي بين وتر وآخر خمس مسافات صوتية)، فإن الفيولا (كالعود) كان له خمسة أوتار أو ستة، وتُدوّن بالرباعات، مع ثلاثة في الوسط. وفي حين كان شكل الكمان مصمماً في القرن الثاني عشر أو الثالث عشر على هيئة العدد 8 (الغربي)، أو دائرتين متقاطعتين، فإن الفيولا داغامبا، في أشكالها الأقدم، تبدو متطورة عن العود مع تخصّرين قوسيين من الجانبين لتيسير عملية العزف بالقوس عليها، وظهر مسطح لتيسير مسكها، مع أن بعض الصور القديمة تظهر فيها هذه الآلات محدبة الظهر كالعود. لهذا كانت هذه الآلات الأخيرة تصنف تحت اسم «الأعواد».

لكن ما هي أهمية وجود أو عدم وجود العتبات في الآلة الموسيقية؟ الظاهر أن هناك فرقاً كبيراً في الحاليتين، ويعكس هذا الفرق العقلية الشرقية والعقلية الغربية في العزف. لكننا سنقف على آراء متباينة بشأن العتبات، تتراوح بين التقييم الإيجابي والسلبي لها. فقد جاء في كتاب وليم بليث حول أهمية العتبات في رقبة الآلة الوترية:

«عندما يعزف العازف على آلة معتبة كالفيول، فإن نوبة الوتر تُحدّد بوضع الإصبع خلف العتب قليلاً لكي ينشد (يتوتر) الوتر بقوة فوق العتب؛ وبالتالي فليس الإصبع، بل العتب هو الذي يحدد نوبة الوتر ويعطي النغمة. والصوت الناجم عن هذه الطريقة في العزف بارد، وواضح، ودقيق، وإلى حد ما مجرد (لا ينطوي على تعبير ذاتي). أما الآلات الكمانية، الخالية من العتب، التي تصدر أصواتها عن طريق الإحتكاك المباشر للإصبع بالوتر في نقطة تحديد النوبة، فيكون صوتها بصورة عامة أكثر دفئاً، وشخصية، ورهافة في أداء الظلال الدقيقة من الفوارق في النغم، وتمتلك مزيداً من مزايا الصوت البشري. وهكذا، في الإطار الصوتي، فإن الفرق بين الآلات المعنّبة وغير المعنّبة يبدو جوهرياً، وكانت له اعتبارات مهمة على مرور الزمن، مما جاء لغير صالح آلات الفيول.

إن الآلة الموسيقية المعنّبة، هي بصورة لا مفر منها، آلة ذات درجات صوتية ثابتة، لأن العازف لا يستطيع تغيير درجة الصوت إلا قليلاً، ما دامت قد تحددت بالأعتاب.

وقد قام عازفو لوحات المفاتيح (آلات مثل البيانو مثلاً) ممن شغلت بهم مشاكل الآلة

ذات الدرجات الصوتية الثابتة، بتجارب كثيرة لأجل «تعديل» درجات النغم في آلاتهم لكي يتجنبوا الضربات الخشنة في العزف، التي تتأتى عن الكوما الفيثاغورية. وبدون التعديل tempering، فإن الآلة التي تمت دوزنتها بمقام معين يمكن أن تصبح خارجة عن الدوزنة بصورة صارخة في مقام آخر بعيد عنه، لكن عند القيام بعملية «خداع» طفيفة، فإن عازف لوحة المفاتيح يستطيع أن يوزع العزف في الكوما الفيثاغورية على مدى العديد من الأوكتافات. وهكذا كان التعديل وسيلة لـ «تجزئة أو تخصيص الفوارق»، أو عملية توفيقية من أجل تلطيف الفوارق النغمية غير المريحة. (وكان الكلاقيير المعدل لباخ محاولة للبرهنة على أن الآلة «المعدلة» بوسعها أن تؤدي أصواتها في كل المفاتيح الأربعة والعشرين دون مشاكل نغمية).

لكن هذا الحل متعذر في الآلات المعتبّة، وممكن في الآلات الكمانية. وهذا هو سر «انقراض» الآلات المعتبّة في الموسيقى الغربية، وبقاء الآلات غير المعتبّة، مع أننا بتنا نشهد في أيامنا هذه، منذ الحرب العالمية الثانية، عودة إلى الآلات المعتبّة أيضاً، لأسباب تتعلق بعزف المقطوعات المؤلفة لها، ولتأليف معزوفات جديدة عليها».

ثم نقف في معجم Grove الموسيقي (الموسوعي)، على رأي آخر مغاير لهذا الرأي بشأن آلة القيول وعتباتها:

«بسبب من خفة وزن القيول ومحدودية التوتر نسبياً في أوتاره يعتبر القيول آلة رنينية إلى حد كبير، ويستجيب على الفور لأدنى لمسة من القوس عند العزف عليه. وصوته هادئ لكن له طابعاً مزمارياً، ثاقباً أو حاداً، متميزاً، يجعل منه آلة مثالية للعزف البوليفوني (تعدد الأصوات في آن واحد)، حيث يكون لنسيجه الصوتي نقاوة لا مثيل لها. لهذا يصلح القيول للموسيقى الجادة غير الراقصة، وذلك بسبب صوته الإنطوائي. إن البعد الرنيني في القيول يكمن أيضاً في طريقة استفادة اليد اليسرى (أصابعها) من العتبات (على رقبة الآلة). فحين يضغط الإصبع على الوتر بقوة مباشرة خلف العتب سيصدر عنه تأثير يشبه صوت الوتر الطليق.

وتتأتى تقنية اجتراح الرنين - فضلاً عن القدرة على أداء المقاطع السريعة - من استعمال «المسكات»، عندما يوضع كل إصبع خلف العتب، ويبقى على وضعه حتى بعد عزف النغمة، إلى أن يحين دور انتقاله إلى موضع آخر. هذه التقنية تمكّن الآلة، كما يقول كريستوفر سمپسون، من «مواصلة صوت النغمة بعد أن يتركها القوس». إن الظاهرة المتأتية من كون العتبات تضمن استقرار النغمية، تمكّن اليد اليسرى من اتخاذ مواضع متعددة أكثر مما يتاح لها في الآلات غير المعتبّة كالكمّان أو التشيلو».

ولنتذكر أن القيول هو سليل العود، مع أنه يُعزف بالقوس، لذلك نجد أن معظم عازفي

القيول الأوائل بدأوا حياتهم الموسيقية بالعزف على العود. وفي ١٦٨٥ انقسم عازفو القبول إلى مدرستين وتبذلت رسائل قارصة بينهم: المحافظون التزموا بتراث عازفي العود وفضلوا وضعية اليد اليسرى حيث يكون الإبهام مقابل السبابة؛ في حين كانت المدرسة التقدمية، التي استمرت حتى القرن الثامن عشر، تفضل استعمال الإبهام بحيث يقابل الإصبع الوسطى، وهي طريقة مفيدة للامتدادات وعزف المركبات الصوتية (الهارمونية).

وكدليل على تراجع القبول وتقدم التشيلو، نشر الموسيقي البريطاني كريستوفر سمپسون في عام ١٦٥٩، في كتابه Division Violist، صورتين ممكنتين للقبول، وأكد لقرائه على أن الأولى - الصورة اليسرى وهي مطابقة لصورة التشيلو - هي الأفضل، لأنها متفوقة في صوتها.

البيانو؟ يقول سدني هاريسون في مستهل كتابه عن البيانو: «كل طفل يعرف أن أهم الإختراعات في العالم الحديث هي، طبعاً، المكائن: الماكينة البخارية، ماكينة الإحتراق الذاتي، الصاروخ، أو ربما الراديو، والتلفزيون، والكمبيوتر، وقد لا يجروء سوى طفل نادر على الإشارة إلى أن البيانو إنما هو اختراع مهم.»

منذ سنوات وأنا مسكون بموسيقى البيانو، أكاد أنقطع إليها فقط، إلى حد الرغبة في سماع العديد من المقطوعات الموسيقية الأخرى (الأوركستراالية، والمؤلفة لآلة موسيقية أخرى غير البيانو) مكيفة للبيانو. فلشد ما استمتعت قبل أيام بسماع شهرزاد ريمسكي - كورساكوف تعزف على آلتها بيانو. وأود أيضاً أن أستمع إلى صيغة مكيفة للبيانو لمقطوعة ديبوسي (قيلولة الفون)، بعد أن قرأت الكلمات الآتية عنها بقلم جورج كويلاند: «أعربت له (لديبوسي) عن رغبتني في أداء بعض مقطوعاته الأوركستراالية على البيانو، تلك المقطوعات التي كنت أشعر أنها تصلح بصورة أساسية للبيانو. فكان رد فعله في بادئ الأمر متردداً، لكنه ما لبث أن أعلن عن موافقته، وأعجب تماماً بالنتيجة. لقد أعجب بصورة خاصة بأدائي الخاص لقيلولة الفون على البيانو، متفقاً معي على أن العزف الأوركستراالي، الذي يتناول عدة آلات، تخلخل في إطار مسيرة مقاطع التراجيديا (في القصيدة). كان أداء هذه المقطوعة على البيانو، يبدو لي دائماً، أحب إليّ من جميع مؤلفاته الموسيقية وأكثرها ديبوسيةً وأثيريةً، بما ينطوي عليه من حس رهيب بالقدم، مترجم إلى لغة الأصوات، ذلك الإحساس الشهبواني الذي تتسم به القصيدة...» (المقطوعة بالأصل ألفها ديبوسي من وحي قصيدة لستيفان ملارميه بهذا العنوان).

وهذا يجعلني أذكر الناقد البريطاني Neville Cardus في قوله: «لو عشت ثانية، لآثرت

أن أكون عازف بيانو، لأن البيانو هو الآلة الكاملة. فلو كنت مغنياً، لتعين علي أن يكون لي صاحب [على آلة موسيقية]. ولو كنت عازف كمان، لانبغي أن يكون لدي صاحب أو أوركسترا، أو أن أكون أحد أعضاء عازفي رباعية. لكنني، لو كنت عازف بيانو، لكان بوسعي أن أعزف كل أنواع الموسيقى، من كافة المراحل. حتى أنني أستطيع أن أمتع نفسي بعزف تريستان [لفاغنر] مكيفة للبيانو..».

لكن أي شيء هو البيانو؟ وبماذا يتميز صوته؟ وما هي أهمية طاقته الموسيقية التعبيرية؟ ولماذا اعتبر - بحق - سيد الآلات الموسيقية على الإطلاق؟ وما المقصود بـ «عقلية» البيانو، أو عقلية الآلة المفاتيحية المعدلة؟

كلمة بيانو هي اختصار للكلمة المركبة piano Forte الإيطالية؛ وهذه الأخيرة مؤلفة من المقطعين piano ويعني (ناعم، هادىء)، و forte (قوي). ويراد بالكلمة المركبة أن هذه الآلة تستطيع أن تجترح أصواتاً قوية وخافتة، حسب الرغبة (أي حسب قوة الضرب على مفاتيحها)، في الوقت الذي كانت الآلات المماثلة السابقة تعطي أصواتاً متساوية في الشدة. إن جهازة الصوت في الأورغن أو الهارپسيكورد تحددها تفاصيل بنية الآلة الداخلية كضغط الريح أو مرونة الريشة. لكن مهما استعملت من قوة في ضغطك، فإنك لا تستطيع تغيير هذه الجهازة. إن الشعور بمحدودية الأورغن والهارپسيكورد والكلافيكورد اقتضى ابتكار آلة أكثر كفاءة في التحكم بارتفاع أو خفوت الصوت.. هذه الأفكار، وغيرها، طرأت على أذهان هواة الإيطاليين اجتمعوا في پالاتسو باردي في فلورنسا قبيل ختام القرن السادس عشر، وراحوا يفكرون في إمكان إحياء الدراما الكلاسيكية وفق القواعد الإغريقية التراجيدية، التي آلت إلى ابتكار الكانتاتا Cantata (وهي أغنية دنيوية على طريقة الإلقاء الملحون الخطابي تصاحبها آلة منفردة) وبذلك حصل منعطف في عالم الموسيقى الغربية. وبرزت أهمية التنبير الموسيقي (أي التوكيد على بعض النغمات). ولوحظ أن الجانب العاطفي في العبارة الموسيقية يمكن التشديد عليه، كما هو الحال في البيت الشعري، وذلك من خلال التحكم بصوت النغمات. ولم يكن الهارپسيكورد ولا الأورغن قادرين على هذه الطريقة في التحكم بالصوت. لكن قننتشنزو غاليلي (أبا غاليليو غاليلي) الذي كان أحد الأشخاص الذين حضروا اجتماعات پالاتسو باردي في فلورنسا، أشار إلى أن مثل هذه الآلة كانت وجدت حتى قبل تأريخ اجتماعهم. من جهة أخرى كان لتحسين صناعة الآلات الكمانية في إيطاليا، وتقدم المدرسة الإيطالية في العزف على هذه الآلات دور في توجيه الإهتمام نحو تطوير الآلات المفاتيحية. إن التنفن في أداء وغناء النوطة الذي يمكن تحقيقه بيسر بواسطة القوس على الآلات الوترية بات مطلوباً لآلة الهارپسيكورد أيضاً. وجرت محاولة لتطوير هذه الآلة الأخيرة

بحيث تعزف أوتارها بالقوس على غرار القيول، على يد Hans Haiden من نورمبورغ في ١٥٧٠. لكن هذه المحاولة وغيرها لم تحقق المطلوب إلى أن وفق بارتولوميو كريستوفوري في تحقيق هذه الرغبة عن طريق لف مطارق الآلة المفاتيحية التي تضرب الأوتار عند العزف، باللباد؛ وكان ذلك في حدود عام ١٧٠٩. ثم تلقف غوتفريد سلبرمان، صانع آلات الأورغن في ألمانيا، فكرة كريستوفوري، وقام في ١٧٢٦ بصنع آلتها بيانو قدمهما إلى باخ، الذي لم يُعجب بهما، وربما آل ذلك إلى مزيد من التحسينات. وفي ١٧٤٧، زار باخ بلاط فرديريك الكبير في بوتسدام وعزف على آلة بيانو من صنع سلبرمان. لكن ابنه يوهان كريستوف باخ، وكليمنتي، لعبا دوراً في توجيه الإهتمام نحو هذه الآلة من خلال التعليمات التي وضعها كل منهما في طريقة العزف عليها. وفي ١٧٧٣ أَلَّفَ كليمنتي السوناتا الشهيرة رقم ٢، التي اعتبرت أول مقطوعة موسيقية أُلِّفت بأسلوب ملائم كلياً للبيانو كآلة تختلف عن الهارپسيكورد على نحو واضح. وفي ١٧٩٩ نشر بيتهوفن أول مؤلفاته للبيانو بصفتها مستقلة عن الهارپسيكورد، بعد أن نشر سوناتاته الثمان الأولى لتعزف على «الكلافسان، أي الهارپسيكورد، أو البيانو». ولم يعد همُّ مؤلفي موسيقى الآلات المفاتيحية ينحصر في التعابير الديناميكية (القوة والخفوت) فحسب، بل اللون النغمي أيضاً وإمكانات آلات الأوركسترا نفسها. ويتضح هذا في محاولة تقليد آلات كالهورن، والترومبيت، والطبل، وبعض الآلات الهوائية الخشبية. فبات بوسع البيانو اجتراح أصوات كالرعد، وما إلى ذلك.

ومن مزايا البيانو الأخرى أن لكل نوتة ثلاثة أوتار، ما عدا النوتات السفلى حيث يوجد لكل منها وتر قوي كالجبل يعطي صوتاً أشبه بصوت الجرس، والنوتات العليا حيث لا أهمية للرنين. لكن من أهم مزايا البيانو أن مطارقه التي تضرب الأوتار عند العزف على مفاتيحه - البيض والسود - مغلّفة باللباد، كما مر بنا. وهذا هو سرُّ لا معدنية الصوت، إذا جاز القول. أما إذا شاء العازف «تعزيز» sustain أو إطالة الصوت، فإن ذلك يتم باستعمال الدواسة اليمنى (عند القدم). أما إذا أراد كظم الصوت بما يورث انطباعاً بالنعومة، فإنه يستعمل الدواسة الأخرى. وبكلمة أخرى، إذا كان المطلوب الضرب على وتر واحد من أوتار النوتة، استعملت الدواسة (الناعمة). أما عدم استعمال الدواسة فيعني العزف على الأوتار الثلاثة. هذا إلى أن شدة أو رقة الضرب على المفاتيح يعطي للصوت دينامية مختلفة. (ينظر بهذا أنتوني بيرغس في مقدمته لكتاب هلدبرانت عن البيانو) وسنعود إلى حديث الدواسة، التي يبدو أن لها أهمية كبيرة في آلة البيانو. وتتوقف طبيعة الأنغام الموسيقية في أي بيانو على نوعية وتوتر الأوتار، واللوحه المصنّوة (وهي لوحه خشبية رقيقة يكون موضعها خلف الأوتار في البيانو العمودي

وتحتها في البيانو الكبير، لتزيد الصوت المنبعث منها وضوحاً وجهاً، والمطارق والمادة التي تغلف بها، والبنية الكاملة للإطار المعدني، والصندوق الخشبي للآلة. ومع ذلك، فإن أكثرها أهمية هي اللوحة المصوتة، التي يشبه دورها دور الصندوق الصوتي (أو جسد) الكمان، فبدونها يصبح صوت الآلة واهناً وحاداً جداً.

وتصنع اللوحة المصوتة من الصنوبر الروماني (نسبة إلى رومانيا)، والراتنجية النرويجية، التي تعرف أيضاً بالصنوبر السويسري، والتنوب الفضي. ويتم اختيار خشب اللوحة المصوتة من الأشجار التي تنمو باستقامة وتتعرض إلى القليل من ضوء الشمس في وسط الغابة.

ثم إن تطور أو تحسين صناعة البيانو لعب دوراً في تحسين صوت البيانو وبلوغه درجة الكمال. يتحدث كورت بلاوكوف في كتابه (الحياة الموسيقية في مجتمع متغير) عن تعامل فرانز لست (١٨١١ - ١٨٨٦) مع البيانو الذي يعكس العلاقة بين بنية الآلة ومحاولة التوصل إلى صوت مثالي لها. ويقول: نادراً ما كانت هناك علاقة بين الصناعة الإقتصادية (في هذه الحالة، صناعة الحديد) والعامل التقني (العزف على البيانو) الذي انعكس في أسلوب العزف والتأليف.

فقد كان للتحسينات التي جرت على صناعة البيانو في ثلاثينات القرن الماضي أثره على نوعية العزف، وبالتالي التأليف أيضاً. وذلك بفضل استعماله إطار من الحديد المسبوك الذي يوفر إمكانية أكبر لشد الأوتار ولتقوية الصوت، وغير ذلك. (ص ٥٨) ولهذا كان هكتور برليوز يغبط فرانز لست لأنه كان يتعامل مع آلة جمّة الإمكانيات، نعني بها البيانو. فقد قال له: «أنت تستطيع... أن تقول: أنا الأوركسترا! أنا الجوقة الغنائية! وكذلك، أنا المايسترو!» وينعكس هذا في مقدرة لست المذهلة على عزف أية موسيقى تقريباً على البيانو؛ وخير مثال على ذلك أنه حوّل السمفونية الفانتازية لبرليوز، ببنائها الأوركسترالي المذهل، إلى البيانو. وبهذا الصدد يقول لست:

«في رأيي أن البيانو هو الآلة الأولى في عالم الآلات التراتبي. وهو مدين في ذلك إلى الطاقة الهارمونية التي يتمتع بها من دون بقية الآلات... ففي أوكثافته السبع، بوسعه أن يعوض عن أوركسترا بكاملها، وتكفي أصابعنا العشر لاجتراح الهارمونات التي تصدر عن مجموعة من مئة عازف.».

وكان البيانو النمساوي أخف، مع جرس أقل طنينية، من البيانو الإنكليزي. وكان عزف موتسارت متماشياً مع البيانو النمساوي. لكن بيتهوثن استعمل البيانو الإنكليزي الملائم لعزفه القوي والديناميكي. وكان هو أول من استثمر استعمال الدواسة المديمة (للأصوات). وتبعه في ذلك شوبرت، وشومان، وشوبان، ومندلسون. أما جون فيلد

الإيرلندي الذي تتلمذ على يد كليمنتي، فقد ابتكر ما يسمى «باللمسة الغنائية» في العزف المتسق Legato، وكان أول من ابتكر «الليليات» Nocturnes التي تأثر بها شوبان، الذي فتح عزفه وتأليفه آفاقاً جديدة في «اللون النغمي». أما فرانز لست فكان أول العازفين الذين تمتعوا بكاريزما هائلة، حيث ضارعت تقنيته في العزف ياغانيني، وفتح الطريق نحو تجاريب دييوسي وراقيل الهارمونية، وحتى نحو نزعة سترافنسكي وبارتوك في استعمال البيانو لغرض يذكر بآلات النقر.

ويعتبر البيانو آلة الرومانسية بحق. ولئن كان الهارپسيكورد الكساندر بوب الموسيقى، فالبيانو بايرونها، كما يقول أنتوني بيرغس. البيانو والحالة هذه آلة البطولة، وقد ظهر في عصر البطولات. وفي هذا الإطار يرى إدوارد دينت Dent في دراسته المنشورة في ١٩١٦ عن تأثير البيانو في الموسيقى الحديثة، أن البيانو هو الآلة النموذجية للحركة الرومانسية. ذلك أنه لما كانت الحركة الرومانسية تؤكد على شاعرية الخواطر وتداعيتها، فقد وجدت في البيانو الآلة الفريدة بين الآلات الموسيقية القادرة على التعبير عن هذه المشاعر. وكان فرانز لست البطل الرومانسي الكبير لآلة البيانو. كعازف، كان من بين أعظم إن لم يكن أعظم عازفي البيانو على الإطلاق. وإذا كان شوبان قطع شوطاً بعيداً في طريقة العزف على البيانو، فإن لست ذهب أبعد من ذلك. كانت له يدان استثنائيتان، وتروي الأساطير عن قوة سيطرته عليهما (كأن يضع عليهما قذحين مليوني ماءً ويعزف بهما حتى الفقرات السريعة جداً دون أن تراق قطرة). وما من شيء عند لست لا يمكن التعبير عنه بلغة البيانو، إلى حد أنه كيف مؤلفات موسيقية أوركسترا لية هائلة لتعزف على البيانو، بما في ذلك مؤلفات لباخ، وجميع سمفونيات بيتهوفن، ومؤلفات لبرليوز، وبليني، وياغانيني، وروسيني، وفاغنر، الخ. وعثر لست، وكذلك شوبان، في أصوات البيانو، على إمكانات جديدة للموسيقى الرومانسية عموماً، وحتى ما بعدها، لا سيما عند لست الذي كانت محاولاته في التأليف إرهاباً للاتفاقية سكريابن (١٨٧٢ - ١٩١٥)، والمركبات الصوتية من النوبات الكاملة عند دييوسي. ومع دييوسي أصبح البيانو آلة «انطباعية» بشفاافية وضبابية انغامه. ونرى هنا أن نعود إلى الحديث عن الدواسة.

الدواسة؟ روح البيانو التي تم اكتشافها في مرحلة لاحقة؟

وتعتبر بمثابة ثورة كوبرنيكية في تاريخ البيانو؛ إلى حد أن ديتير هلدبرانت لا يتردد في القول «إن البيانو، صفوة القول، هو آلة موسيقية يُعزف عليها ليس بالأنامل، ولا بالذراعين، ولا بجذع الإنسان الأعلى، ولا حتى بالأذن (كما زعم Giesecking وآخرون)، بل بالقدم!».

لكن عن أية دواسة يتحدثون؟ فلبيانو دوستان، وأحياناً أكثر. هل يتحدثون عن اليمنى؟ التي تدعى sustaining pedal، أي المعززة أو المديمة، لأنها تأخذ بأيدي هواة الفنون المنافحين، على حد قول هلدبرانت. ذلك أن حسن استعمال الدواسة المديمة من شأنه أن يُحيل أبأس عزف إلى أداء متسق عذب. لكن حذار، فالدواسة اليمنى لا تخلق عازفاً ممتازاً ما لم يكن بارعاً في العزف وعارفاً كيفية استعمالها! فأدولف كُولاك يبدأ كتابه (استطبيقاً العزف على البيانو) بالحديث عن ثلاث وظائف للدواسة: (١) تيسير الترخيم بين النوطات، (٢) مضاعفة عدد النوطات التي تؤدي في أي وقت، (٣) تشديد حدة الصوت، ثم ينتقل إلى الوظيفة الرابعة، وبالذات «إضفاء بُعد شاعري للمقطوعة».

لكن هذه الوظيفة الرابعة، أو ربما كلها، لم تكن كذلك في بداية ابتكار الدواسة أو الدواسات. في البدء كان دور الدواسة إضافة «أرضية» وليست «أثيرية»، إذا جاز القول. ففي الأصناف القديمة من آلات البيانو كانت الدواسة تستعمل مثلما يستعملها فنانون الشوارع في العزف على ست آلات موسيقية في آن واحد. على أن الغرض الرئيسي لإدخال الدواسة إلى البيانو في حدود عام ١٨٠٠ كان محاولة لتقليد الموسيقى التركية، بطابعها المتميز بجوقة من آلات النقر والإيقاع. كان لإضافة الآلات الموسيقية التركية إلى الموسيقى العسكرية الغربية تأثير كبير على الموسيقى في الغرب. وأصبح الطبل الجهير، والمثلث، والصنجات جزءاً لا يتجزأ ليس فقط من الموسيقى العسكرية بل والموسيقى الراقصة. وقبل ذلك جرت محاولات لإدخال الموسيقى التركية: دواسة الطبل التي أضيفت إلى الأورغن في كنيسة القديس نيكولاس في ديبنتفورد، وفي كاتدرائية سالزبورج في ١٧١٠. واستعمل هاندل النقاريات Kettle - Drums في إحدى مؤلفاته في ١٧٤٣. وألف ليوبولد موتسارت (والد فولفغانغ موتسارت) مقطوعة على الطريقة التركية، وكذلك ألف ابنه موتسارت رونو على الطريقة التركية. ودخلت الموسيقى التركية في فرق الموسيقى الراقصة، وكانت إضافة ملموسة في رقصة القالس. وبالتالي يمكن القول ان دواسة الباسون bassoon pedal والموسيقى الانكشارية كانت إضافة ضرورية تقريباً إلى البيانو في تلك المرحلة (ينظر بهذا كتاب روزاموند هاردنغ عن البيانو).

لكن الدواسة لم تصبح بمثابة «روح البيانو» إلا بعد النصف الأول من القرن التاسع عشر، عندما أهملت الإضافات الغربية (الأجراس، والصنجات، والطبول الصغيرة، الخ). أي بعد أن تم التركيز على الصوت الخاص للبيانو المتميز برنينيته الفريدة، حيث بات استعمال الدواسة يضيف ميلودية أكثر مما لو كان العزف بدونها. أما استعمال الدواستين في آن واحد فتنمخض عنه حالة من الرقة لا مثيل لها: «إن الطابع الرقيق، الضبابي للصوت... يضيف على المقطع الميلاخولي بُعداً أكثر تأملاً وذاتية، والمقطع المرح أكثر

حلاوة، والمقطع الهادئ أكثر أثيرية...» كما يقول كولاك. وفي البيانو يلعب الصمت دوراً مهماً وحساساً أيضاً. فإذا كانت المعجزة الكبرى للبيانو تكمن في صوته، فإن المعجزة الكبرى الأخرى فيه هي في صمته. فكل نغمة تُجرح إنما تأتي بعد تأمل يراعى فيه عنصر الصمت أيضاً.

ويأتي في المقام الأول الموسيقيون الذين تقترن اسمائهم بموسيقى البيانو كمبدعين ومطورين، بيتهوفن، وفرانز لست، وفرديريك شوبان، وكلود ديبوسي. لكن بيانو موتسارت له شفافيته وعذوبته. ومؤلفاته لهذه الآلة تذكر أحياناً بأصوات التروبيت، وأنغام الفلوت العذبة، والأصوات المخلفة للهورن، وضجيج الأوركسترا بكاملها، إلى جانب الأصوات الساحرة التي تتسم بها آلة البيانو، كما يقول وليم ليزلي سمنر. ومؤلفات هايدن المكرسة للبيانو - لا سيما سوناتاته - ذلك السحر الكئيم الذي لم يكتشف إلا حديثاً تقريباً.

وتعتبر مؤلفات بيتهوفن الموضوع للبيانو، لا سيما سوناتاته الاثنتان والثلاثون وكونشرتاته الخمس، من مفخر التراث الموسيقي الغربي برمته، إلى جانب تنوعات بيتهوفن على لحن ديا بللي التي تعتبر من قمم المؤلفات الموسيقية في بنائها التقني. ولم يُعترف بشوبرت كواحد من أعظم من ألقوا للبيانو وواحد من أساتذة السوناتا العظام، إلا حديثاً. ونحن مدينون في ذلك إلى أرتور شنابل [في النمسا]، وفي ألمانيا، إلى ادوارد إيردمان، اللذين مهدا الطريق للأجيال القادمة، بصفتها عازفين ومدرسين لامعين، كما يقول الفريد بريندل (عازف البيانو النمساوي).

ويقول وليم ليزلي سمنر عن شوبان: «إن مؤلفاته الموسيقية بمجموعها يمكن جمعها في بضع كراسات صغيرة، لكنها مع ذلك تعتبر إرثاً لا يقدر بثمن من ذخيرة الحضارة الغربية، وكان لها دور كبير في تطوير موسيقى البيانو. من خلاله تم وضع حد للتقليد النمساوي، واستباق العديد من الإتجاهات الحديثة...».

ولم يجرح فرانز لست تقنيته الرفيعة لمجرد أن يبهر مستمعيه ويريهم أنه كان يعزف خيراً من منافسيه؛ لقد أوجد تقنيته لأنه كان قادراً على خلق انطباع جديد وأوركسترا في البيانو الذي توسع في مداه التعبيري إلى حد لا يمكن مقارنته؛ ويشعر جميع مؤلفي الموسيقى للبيانو ممن جاءوا بعده بدينهم له، كما يقول دينت. على أن الفريد بريندل يرى أن هناك شيئاً متشظياً في مؤلفات لست. إن نصوصه الموسيقية، ربما بطبيعتها، غالباً ما تبدو بلا خاتمة. لكن أليست الشظية هي الشكل الخالص والشرعي للرومانسية؟ عندما تصبح اليوتوبيا الهدف الأساسي، وعندما تكون الغاية احتواء الشيء الذي لا حدود

له، فإن الشكل ينبغي أن يبقى «مفتوحاً» لكي يدخل الذي لا حدود له. ذلك أن الشكل المفتوح يحقق خاتمته في اللانهاية، على حد قول بريندل.

ومضى ديبوسي أبعد في طريقة استعمال شويان للدواسة، وابداع أسلوب التضبيب اللوني الذي يتم تحقيقه عن طريق الذبذبات المتجانسة للأوتار غير المضروبة. وفي موسيقاه هناك تلك الحدود المترجحة المضببة التي نشاهدها في لوحات الانطباعيين، بل وحتى في لوحات سورا التنقيطية، كما يقول دينت.

وكنت أود أن أتحدث عن القيثارة، والغيتار، والسيطار، لكنني أسهبت وأطنبت، وأخشى أن لا يتسع لي صدر مجلتنا العزيزة (الكرمل) أكثر من ذلك؛ فإلى فرصة أخرى. وذلك قبل أن أنقل إلى الحديث عن لغة الموسيقى، و/أو الميتافيزيقا والموسيقا.

(*) كانت الملكة اليزابيث جالسة أمام آلة السباينت، تفكر في حديث الضحى مع السير جيمس ميلقل، الذي كان سفيراً ماري ستيوارت عند اليزابيث. كانت اليزابيث قد سألته عن طراز ملابس ماري، ولون شعرها، وشكلها، وطريقة حياتها. أجابها: «عندما تعود ماري من الصيد، تقضي وقتها في قراءة الكتب التاريخية أو عزف الموسيقى، ذلك أنها تحب العزف على العود والقرجينا (كالبيانو، بدون قوائم)». وحين سألته اليزابيث: «هل تجيد العزف؟» أجابها: «بالنسبة لملكة، نعم جيداً». وهكذا جلست اليزابيث ظهر هذا اليوم أمام آلة السباينت وأخذت تعزف تنوعات لبيرد Bird أو جون بل Bull على ألحان شعبية. ولم تنتبه إلى السير جيمس واللورد هنسدون اللذين كانا يصغيان بالخفاء. وعندما انتبهت إليهما فجأة توقفت عن العزف وقالت: «لست معتادة على العزف أمام الناس؛ عندما أكون وحيدة أعزف للتغلب على الكآبة.».

مصادر تم الرجوع إليها:

- 1 - Curt Sachs, The History of Musical Instruments - J. M. Dent and sons Ltd. London, 1968.
- 2 - Grove Dictionary of Music.
- 3 - Oxford Dictionary of Music.
- 4 - E.van der Straeten, The History of The Violin - Da Capo perss - N. Y., 1968.
- 5 - Sheila M. Nelson, The Violin and The Viola, 1972.
- 6 - William Pleeth, The Cello - Macdonald, 1982 (London).
- 7 - Dieter Hilde brandt, A Social History of The Piano.
- 8 - William Leslie Sumner, The Pianoforte - Macdonald and Jane's. London 1978.
- 9 - Sidney Harrison, Grand Piano - Faber and faber, London 1976.
- 10 - Kurt Blaukopf, Mussical Life in a Changing Society - Amadeus Press, Portland, Oregon.
- 11 - Alfred Brendel, Musical Thoughts and After - Thoughts, Robson Books, London 1976.