البيدال وجماليات التعبير الصوتي في الأداء على آلة البيانو

سحر جميل ملحم*
إلجيز رويانوف**

* أستاذ مشارك
** أستاذ مساعد
قسم التربية الموسيقية، كلية التربية الأساسية، الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب، الكويت

الملخص

يعتبر سوء استخدام البيدال ضعفاً في الأداء على آلة البيانو، ويمكن أن يشوه الأعمال الموسيقية. يهدف هذا البحث إلى مساعدة الطالب على فهم عمل البيدال وأهميتها في الأداء على آلة البيانو؛ ما أدى إلى تسميتها بـ"روح البيانو" واعتبار استخدامها فناً بحد ذاته. يقدم البحث لذلك نبذة تاريخية عن اختراع البيدال لآلة البيانو، التي تأتى عنها إثراء الإمكانيات الصوتية لهذه الآلة، وأسفر عن تطوير إمكانيات التأليف لها والأداء عليها على السواء. تمهد هذه النبذة التاريخية للجزء الأول من البحث الذي يشرح أنواع البيدال ويناقش وظائفها وآليات استخدامها ورموز تدوينها. ويتضمن عدداً من الأمثلة الموسيقية والرسوم.

يتناول الجزء الثاني من البحث المهارات التقنية والنظرية اللازمة لاستخدام البيدال مولياً أهمية خاصة لدور المهارة السمعية المتدربة، ذات الذوق الفني المتميز في عملية اختيار العازف للجماليات التعبيرية الصوتية المناسبة. كما يلخص هذا الجزء أهم النصائح الخاصة باستخراج الصوت الأجمل من آلة البيانو التي أدلى بها بعض كبار عازفي البيانو وأساتذته المرموقين، وهي تجمع بين مهارات تقنيات الأداء واستخدام البيدال. مع الأخذ بالاعتبار تأثير مستوى المهارات النظرية والتقنية التي يتمتع بها العازف على مستوى استخدامه للبيدال.

أما الجزء الثالث فيناقش الأخطاء الشائعة التي يجب تجنبها عند استخدام البيدال، وينتهي البحث بالخاتمة والتوصيات.

المقدمة

تعتبر البيدال Pedal أبرز أجزاء آلة البيانو لأهمية دورها في الأداء؛ فإتقان استخدامها يعني التمكن من سبر أغوار معظم الإمكانيات الصوتية لهذه الآلة الموسيقية ذات التقنية العالية. وتفنن عازفو البيانو باستخدام البيدال لخدمة جماليات التعبير الموسيقي؛ مما جعل استخدامها فناً بحد ذاته. حيث اعتبر لويس كنتنر Louis Kentner استخدام البيدال فناً تشكيلياً Fine Art، وشبه البيدال بريشة الفنان التي يلون بها أعماله[1]، وأطلق أنطون روبينشتاين Anton Rubinstein على البيدال اسم "روح البيانو" The Soul of the Piano؛ لكونها تضفي ظلالاً صوتية تعبيرية رائعة، بينما وصفها بوزوني Busoni بأنها "ضوء القمر الذي يغمر المشهد الطبيعي"، أما نيجاوز فقد اعتبر الحديث عن آلة البيانو غير مكتمل إلا بالحديث عن البيدال؛ فهي الجزء الذي يضفي الخصوصية الرائعة على آلة البيانو[2]. إن الاستماع لأداء عمل موسيقي دون بيدال ثم الاستماع للعمل نفسه مع البيدال يترك فينا انطباعاً مختلفاً تماماً. فاستخدام البيدال يمنح صوت البيانو أبعاداً جمالية وتعبيرية رائعة لاتتحقق إلا باستخدام البيدال.

مع كل تلك الأهمية للبيدال، لا يزال الكثير - وللأسف - من الموسيقيين الناشئين والهواة ومستمعي الموسيقا - وبخاصة في بلادنا العربية - يجهلون دورها وأهميتها. ويتجلى ذلك - بشكل خاص - على من يتعلمون العزف على البيانو في سن متأخرة في الكليات الموسيقية التربوية. فهؤلاء غالباً ما تكون دراستهم الموسيقية محدودة؛ مما يجعل ثقافتهم الموسيقية محدودة، ومن ثم يحد من قدرتهم على تقييم أدائهم أو أداء غيرهم. وعندما يقودهم فضولهم إلى استخدام البيدال، يستمتعون بالصدى الذي تضفيه البيدال على الصوت الصادر عن آلة البيانو، فيستخدمونها بأسلوب كثيف خاطئ، ولربما يكبس بعضهم البيدال منذ بداية المقطوعة إلى نهايتها محدثاً فوضى صوتية عشوائية نتيجة تداخل الأصوات بعضها مع بعض؛ مما يؤدي إلى تشويه الأعمال الموسيقية بشكل كبير.

مشكلة البحث

إن الاستخدام الخاطئ للبيدال في الأداء على آلة البيانو من قبل طلاب العزف على البيانو في قسم التربية الموسيقية بكلية التربية الأساسية في دولة الكويت – يرجع إلى عدم معرفتهم بكيفية استخدامها والهدف منها. ويرى الباحثان ضرورة تقديم دراسة متأنية للتعريف بأنواع البيدال في آلة البيانو والهدف من استخدام كل منها مع شرح آلية عملها وتوضيح المهارات اللازمة لاستخدامها.

أهمية البحث

تكمن أهمية هذا البحث في تنميته لمدارك طلاب العزف على آلة البيانو وإثراء خبراتهم وثقافتهم التخصصية، وقد يسهم بتوعيتهم لتوجيه تدريباتهم في العزف على آلة البيانو إلى مستوى فني أفضل فيما يخص استخدام البيدال والأداء بشكل عام.

أهداف البحث

يهدف هذا البحث إلى تعريف الطالب بأنواع البيدال ودورها في إثراء ألوان التعبير الصوتي وجمالياته في الأداء على البيانو وتوضيح المهارات اللازمة لإتقان فن استخدامها. كما يهدف إلى تعريف الطالب بالأساليب الخاصة باستخراج الصوت الأجمل من آلة البيانو، التي تجمع بين الأساليب التقنية في الأداء واستخدام البيدال. بالإضافة إلى تعريف الطالب بالأخطاء الشائعة في استخدام البيدال كي يتجنبها مستقبلاً.

أسئلة البحث

1 – ما أنواع البيدال وما آلية عمل كل منها وما أسلوب تدوينها في مدونات أعمال آلة البيانو؟

2 – ما المهارات اللازمة لإتقان فن استخدام البيدال وما علاقتها بالصوت المستخرج من آلة البيانو؟

3 – ما الأخطاء التي يجب تجنبها عند استخدام البيدال منذ بداية تعلم العزف على آلة البيانو؟

منهج البحث

يتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي.

عينات البحث

آلة البيانو والكتب والمراجع الأجنبية والعربية والمدونات الموسيقية الخاصة بها.

الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث

من الدراسات باللغة العربية نذكر:

1 – ملحم، سحر: "البحث العلمي والمفاهيم الفيزيوحركية لتطوير تقنيات الأداء على آلة البيانو". بحث منشور في مجلة الحياة الموسيقية، العدد 55، صيف 2010. وقد تناول أبرز المفاهيم والاكتشافات التي ساعدت على تطوير المفاهيم الفيزيوحركية في المدارس المعاصرة في العزف على آلة البيانو، ويرتبط بموضوع البحث من خلال إضافة اختراع البيدال لآلة البيانو وزيادة الأعباء على العازف المؤدي، وضرورة أن يعمل جهازه الحركي بتوازن واتحاد تام مع حاستي السمع واللمس[3].

2 – ملحم، سحر: "مدارس تعليم العزف على آلات الكلافير والبيانو من القرن السادس عشر إلى بداية القرن العشرين: أهم أساليبها وتوجهاتها". بحث منشور في مجلة الحياة الموسيقية 1993. وقد تضمن التعريف بأساليب العزف على آلة البيانو وأسلافها آلات الكلافير (المفاتيح)، وتطورها خلال الفترة المعنية، ومنها الإشارة إلى مدى الاهتمام باستخدام البيدال من قبل بعض المؤلفين والعازفين منذ اختراع البيدال وخلال الفترة الزمنية المبينة في البحث[4].

أما الدراسات والمراجع الأجنبية التي تقتصر على عمل البيدال فهي قليلة

نسبياً، أما المراجع التي تختص بتقنيات العزف على آلة البيانو مع الاهتمام الكبير بموضوع البيدال باعتبار فن استخدام البيدال جزءاً لا يتجزأ من عملية الأداء على آلة البيانو، فهناك العديد منها على مدى القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين. وفيما يلي الدراسات التي اعتمدها الباحثان:

1 - هنري جيبهارد Heinrich Gebhard: "The Art of Pedaling" (فن استخدام البيدال)، 2012. شرح فيه أنواع البيدال وتقنيات استخدامها، موضحاً ذلك في عدد من الأمثلة من أعمال موسيقية لعدد من المؤلفين الموسيقيين في عصور مختلفة[5].

2 - جوزيف بانوويتس Joseph Banowetz: "The Pianist's Guide to Pedaling" (مرشد عازف البيانو لاستخدام البيدال)، صدر عام 1992 [6].

3 - أنطون روبينشتاين وتيريزا كارينو Anton Rubinstein and Teresa Carreno: "The Art Of Piano Pedaling, Two Classic Guides". هذا الكتاب صدر عام 2003، ذو أهمية تاريخية وفنية كبيرتين؛ إذ يضم كتابين: الكتاب الأول "Guide to the proper use of Pianoforte Pedals, with examples out of the Historical Concerts of Anton Rubinstein" (مرشد للاستخدام الصحيح لبيدالات البيانو، مع أمثلة من الحفلات التاريخية التي أحياها أنطون روبينشتاين)، وكتبه في الأصل ألكسندر نيكيتيتش بوخوفتسيف Alexander Nikititch Bukhovtsev وأعده للنشر سيرغي تانييف Sergey Taneyev وصدر باللغة الروسية في موسكو عام 1886، ثم ترجم للغة الإنجليزية وصدر عن دار نشر .Bosworth & Co عام 1897، والكتاب الثاني "Possibilities Of Tone Color by Artistic Use Of Pedals, by Teresa Carreno" (إمكانيات التلوين الصوتي بالاستخدام الفني للبيدالات، كتبته تيريزا كارينو). صدر عن دار نشر The John Church Company عام 1919. ويعد كل من أنطون روبينشتاين وتيريزا كارينو من كبار عازفي البيانو في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ولا

تزال تعاليمهما نبراساً لعازفي البيانو في كل أنحاء العالم. قدم للكتاب كل من جوزيف بانوويتس Joseph Banowetz وبريان مان Brian Mann[7].

4 – كتاب "أساتذة المدرسة السوفياتية في العزف على البيانو". يضم مجموعة مقالات باللغة الروسية، صدر عن المطبعة الموسيقية الحكومية في موسكو عام 1954، ويحوي الكتاب آراء عدد من أساتذة كونسرفاتوار موسكو الحكومي المسمى تشايكوفسكي المشهور عالمياً، ومنهم من تحدث بإسهاب عن فن استخدام البيدال وأساليب استخراج الصوت الأجمل من آلة البيانو[8].

5 – جوزيف ليفين Josef Lhevinne: "Basic Principles in Pianoforte Playing" (المبادئ الأساسية في العزف على آلة البيانو) 1972. أحد عازفي البيانو وأساتذته في كونسرفاتوار تشايكوفسكي في موسكو في النصف الأول من القرن العشرين قبل هجرته إلى أميركا. لخص المبادئ الأساسية للعزف وأساليب تطوير القدرات التقنية، مولياً اهتماماً خاصاً بدور المدرس وآلية استخراج الصوت الأجمل من آلة البيانو، مؤكداً ضرورة الدراسة المتأنية لعمل البيدال ودورها في الأداء[9].

6 – إيرل موس Earl Moss: "More than teaching" (أكثر من تدريس) 1989. وقد ركز موس – وهو من كونسرفاتوار تورونتو في كندا – على الدور الكبير الذي يؤديه المدرس في شرح الأساليب التقنية وعرضها للعزف على آلة البيانو، ومنها فن استخدام البيدال[10].

7 – لويس كنتنر Louis Kentner: "Piano" (بيانو) 1976. وقد تحدث باستفاضة عن تفاصيل صناعة آلة البيانو وتقنيات الأداء المختلفة مكرساً حيزاً مهماً لفن استخدام البيدال معتبراً إياه فناً تشكيلياً "Fine Art[11]".

8 – جيورجي ساندور Georgy Sandor: "On Piano Playing: Motion, Sound and Expression" (حول العزف على البيانو: الحركة، الصوت والتعبير)، 1995. وهو عازف بيانو أمريكي درس على يد المؤلف الهنغاري بارتوك Bartok وألف

كتابه حين قارب التسعين من عمره. يحتوي كتابه على منهج متكامل ومتميز لتدريس العزف على البيانو، ويتضمن شرحاً وافياً للأساليب المختلفة للأداء وحلولاً لمختلف المشكلات التقنية، ويحوي جزءاً خاصاً متعمقاً لدراسة فن استخدام البيدال بأنواعها ودورها في إثراء صوت آلة البيانو[12].

9 – كيندال تيلور Kendall Taylor: "Principles of piano Technique and Interpretation" (مبادئ تقنيات العزف على البيانو والقدرة على نقل رسالة النص الموسيقي للمستمع عن طريق الأداء) 1981، الطبعة الخامسة 1996. هو عازف بيانو بريطاني، ويحتوي كتابه على تفاصيل دقيقة لتقنيات الأداء وحلول للكثير من المشكلات التقنية، بالإضافة إلى شرح واسع لأنواع البيدال ودورها في إثراء التعبير الصوتي[13].

10 – يكتور بونين Victor Bunin عازف بيانو ومن أساتذة كونسرفاتوار تشايكوفسكي في موسكو حالياً، كتب "Pedagogy of S.E. Feinberg" (أصول التدريس عند فاينبرغ) 2000. ركز على أهمية الفكر ووضوح الهدف الفني في الأداء عند أستاذه فاينبرغ- أحد أساتذة البيانو في كونسرفاتوار تشايكوفسكي في موسكو في منتصف القرن العشرين – متطرقاً في كتابه لأساليب التدريب لحل المشكلات التقنية المعقدة في الأداء، وتضمن كتابه جزءاً خاصاً عن فن استخدام البيدال[14].

11 – نري نيجاوز Heinrich Neuhaus: "L'Art Du Piano" (فن العزف على البيانو) كتبه في أواخر حياته؛ حيث توفي عام 1964، وترجم إلى اللغة الفرنسية عام 1971 وأعيدت طباعته باللغة الفرنسية 2003. وهو من أهم أساتذة كونسرفاتوار تشايكوفسكي في موسكو في منتصف القرن العشرين. درس على يديه اثنان من أشهر عازفي العالم، هما ريختر Richter وغيليلز Gilels. نادى بأن ينطلق التكنيك من الرؤية الفنية التي تعكس الصورة الجمالية للعمل الموسيقي مؤكداً دور الفكر والتحليل المنطقي في تنمية الحس الفني والقدرات التقنية على السواء، وقد خصص جزءاً لايستهان به لفن استخدام البيدال وأهميته في الأداء وجماليات التعبير الصوتي[15].

12 – والتر جيزكينغ Walter Giseking: "Piano Techniques" (تقنيات العزف على البيانو). ألماني كتب عن تعاليم أستاذه كارل لايمر Karl Leimer إضافة إلى خبرته هو كواحد من أهم عازفي ومدرسي آلة البيانو في القرن العشرين. الطبعة المستخدمة تعود إلى عام 1972، علماً بأن النسخة الأولى من الجزء الأول من الكتاب صدرت عام 1932، وصدر الجزء الثاني عام 1938. نادى بأهمية تطوير القدرة على التركيز الذهني والسمعي في أثناء التدريب والعزف براحة تامة وتطوير الاستجابة الطبيعية للعضلات اللازمة للعزف، ويرتبط بموضوع البحث الحالي مناقشته لموضوع فن استخدام البيدال كجزء لايتجزأ من العزف على آلة البيانو وربط تقنياته بالمستوى الفني للعازف[16].

13 – سيمور بيرنشتاين Seymour Bernstein: "Chopin Interpreting His Notational Symbols" (شوبان: يفسر رموز تدوينه الموسيقي)، 2005. وهو من الكتب المهمة في تفسير الرموز التي دونها شوبان وتوضيح أساليب الأداء التي تضمنتها أعماله بما فيها رموز تدوين البيدال بأنواعها كاشفاً الغموض الذي يكتنف عدداً منها[17].

14 – جان فاسينا Jean Fassina: "Lettre a un jeune pianiste" (رسالة إلى عازف البيانو الفتى) 2000، فرنسي درس في بولندا، استعرض آلية العزف على آلة البيانو مهتماً بحرية الجهاز الحركي ودور الفكر في تقنين مقدار صرف الطاقة المطلوبة للعزف. ويرتبط بالبحث الحالي من خلال تخصيصه باباً في كتابه لموضوع البيدال ودورها في تلوين الصوت وتضخيمه وتعزيز العزف الموصول[18].

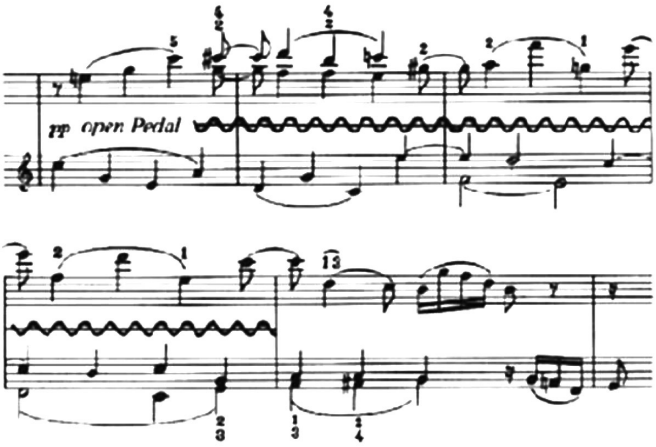
15 – بريجيت بوثينون – ديما Brigitte Bouthinon-Duams: "Memoire d'empreintes" (ذاكرة البصمات) في تدريس العزف على آلة البيانو، طبع 1993، 1994، 1999، 2003. فرنسية كتبت تجربتها خلال أكثر من عشرين سنة في تدريس البيانو، وخصصت باباً ممتعاً عن موضوع استخدام البيدال[19].

نبذة تاريخية عن اختراع البيدال

منذ اختراع الإيطالي بارتولوميو كريستوفوري Bartolommeo Cristofori آلة البيانو عام 1709، بحث صانعو البيانو عن أساليب تقنية لتطوير الإمكانات الصوتية والتعبيرية لهذه الآلة لتتوافق مع طموحات المؤلفين الموسيقيين والعازفين. فقام بعضهم بتزويد آلات البيانو بمقابض يدوية Hand Stops (للعمل كبيدال الصدى Damper Pedal، وهي البيدال اليمنى في البيانو الحالي) مكنت العازف من التحكم – إلى حد ما – بمكابح أوتار البيانو والاستفادة من بعض الخصائص الصوتية لبيدال الصدى. فكانت المقابض تساعد على رفع المكابح عن منطقة الأصوات الغليظة أو عن منطقة الأصوات الحادة كلما أراد العازف إصدار صوت متميز ذي صدى لتلك المنطقة. ولكن ذلك تطلب من العازف أن يفرغ يديه تماماً لاستخدام المقابض؛ مما شكل عائقاً للأداء، لذا كان لابد من التفكير بحل آخر[20].

ونحو عام 1765 توصل صانعو البيانو في ألمانيا إلى اختراع بيدال الركبة[21]. وهي جهاز يوضع تحت لوحة المفاتيح ويعمل بوساطة الدفع من الركبة، ومن هنا جاءت تسميتها "بيدال الركبة" .Knee Pedal ولكن استخدامها كان لا يزال يشكل عبئاً جسدياً على العازف إضافة إلى صعوبة التحكم الدقيق بها. إلا أن المؤلف الموسيقي هايدن Haydn، الذي كان شغوفاً بآلة البيانو وتطور صناعتها وكتب باستمرار عن إعجابه بها، لم يأبه لهذه الصعوبات واستخدم بيدال الركبة في بعض أعماله. وقد أشار لاستخدامها بخط مستقيم ملفوف بخطوط منحنية[22].

إن صعوبة استخدام بيدال الركبة في الأداء وصعوبة التحكم بها جعل استخدام البيدال يكاد يكون معدوماً في الموسيقا الكلاسيكية (1750– 1810) بشكل عام؛ إذ لم يكترث لها كثير من الموسيقيين ومنهم موتسارت. ومع ذلك استخدمت البيدال في أداء مؤلفات العصر الكلاسيكي من قبل كثير من عازفي البيانو في القرن التاسع عشر والقرن العشرين للتخلص من الجفاف الصوتي في

آلة البيانو، إلا أن استخدامهم للبيدال في هذه الأعمال اتسم بالحذر والبعد عن المبالغة حفاظاً على روح العصر.

صورة عن تدوين بيدال الركبة في سوناتا دو ماجور للمؤلف الألماني هايدن
Haydn Sonata in C Major, Hob. 50,
من كتاب Earl Moss, p.32

بعد اختراع بيدال الركبة وثبات عدم صلاحيتها عملياً، تكررت المحاولات لاختراع بيدال يتم التحكم بها بوساطة القدمين. وقد تمحورت الدراسات الأولى الخاصة بذلك حول عمل بيدال خاصة بالأصوات الحادة وأخرى خاصة بالأصوات الغليظة، بل بيدال خاصة لكل من المناطق الصوتية المختلفة على آلة البيانو، وتم تنفيذ بعض هذه المحاولات وإن كان على نطاق ضيق. وأولى المحاولات التي سجلت لصنع مثل هذه البيدال قام بها صانع البيانو آدم باير Adam Beyer (1777) في لندن، ثم الإخوة إرارد Erard Brothers (1783) في فرنسا، ثم جون شتاين John stein في آوغسبرغ. ولكن صانع البيانو الإنكليزي جون برودوود John Broadwood الذي عمل بسرعة بدءاً من 1783 على تطوير فكرة مواطنه باير كان الأسرع في جعل البيدال على الأرض وتوظيفها كما هي حالياً[23]، وقد تقدمت شركته عام 1815 بإهداء نسخة مطورة من آلة البيانو للمؤلف الألماني لودفيغ فان بيتهوفن L.V.Beethoven لشهرته الواسعة[24].

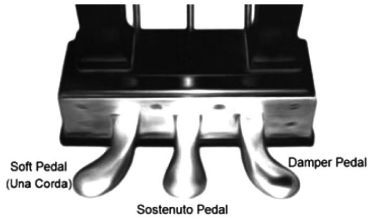
وبذلك كان بتهوفن أول مؤلف موسيقي يقوم بتدوين البيدال بالتفصيل في أعماله للبيانو (أعمال السوناتا والكونشرتو)، وبفضله ولأول مرة في تاريخ الكتابة الموسيقية لآلة البيانو، أصبح استخدام البيدال يحتل مكاناً أساسياً ومهماً كتلوين صوتي مقصود في مؤلفات البيانو[25]، بل أصبحت البيدال اليمنى في الفترة الرومانسية (1810– 1900) عنصراً أساسياً لا يمكن الاستغناء عنه في النص الموسيقي في جميع الأعمال التي كتبت لآلة البيانو، وأكبر مثال على ذلك موسيقا المؤلف البولندي فريدريك شوبان Frederic Chopin، شاعر البيانو، الذي لايمكن تخيل أداء موسيقاه دون استخدام البيدال؛ فهو يوظفها بشتى الوظائف الفنية. لقد استنفد شوبان ومؤلفو القرن التاسع عشر معظم الإمكانيات الصوتية الممكن استخراجها من آلة البيانو بمساعدة البيدال اليمنى.

في الوقت الذي عمل فيه صانعو البيانو على تطوير بيدال الركبة وجعلها على مستوى الأرض، كان العمل قائماً على تطوير اختراع البيدال اليسرى Una Corda؛ أي بيدال الوتر الواحد، الذي قدمه صانع البيانو كريستوفوري عام 1726، وقد أخذها عنه صانعو البيانو فأصبحت منذ ذلك الوقت جزءاً أساسياً من آلات البيانو، ولكنها خضعت فيما بعد لبعض التعديلات في آليتها التي سيتم شرحها لاحقاً[26]. واستخدمت البيدال اليسرى في كثير من الأعمال من قبل المؤلفين الموسيقيين وأولهم بتهوفن، إلا أن استخدامها بقي – على الأغلب – مرهوناً برغبة العازف ومهارته، ونستثني من ذلك موسيقا المؤلف الفرنسي الانطباعي Claude Debussy الذي استخدم البيدال اليسرى بشكل أساسي إلى جانب البيدال اليمنى.

أما العمل على اختراع البيدال الوسطى Sostenuto Pedal؛ أي التي تحافظ على استمرارية الصوت، فقد تأخر إلى منتصف القرن التاسع عشر. لقد كان المطلوب إيجاد آلية للمحافظة على استمرارية نغمات مختارة دون أن تختلط مع النغمات الأخرى. وقد تم عرض هذه الآلية لأول مرة عام 1844 من قبل شركة مارسيل Merseille firm of Boisselot and Sons في معرض باريس. تلا ذلك اختراع الفرنسي ألكسندر فرانسوا دوبان Alexandre Francois Debain عام 1860،

ثم اختراع الفرنسي أيضاً Claude Montal عام 1862. ولكن لم تحصل هذه الجهود على اهتمام يذكر، إلى أن استطاع وولف A. M. Wolf في فرنسا الحصول على براءة اختراع ميكانيك (آلية) البيدال الوسطى عام 1875، وكذلك حصلت شركة شتاينوي الأمريكية American Steinway على براءة اختراع مثل هذا الميكانيك في أمريكا عام 1876. وفي الوقت الذي عملت الشركات الأمريكية على تزويد جميع آلات البيانو الصادرة عنها بهذا الاختراع الجديد "البيدال الوسطى"، لم تقم الشركات الأوربية بتطبيق هذه الآلية على آلاتها، وبقيت تصنع آلات بيانو ذات بيدال يمنى وبيدال يسرى فقط، ما عدا شركة شتاينوي الألمانية German Steinway التي طبقت هذه الآلية على أكبر حجم من البيانو الغراند البالغ 9 أقدام، ولكنها لم تطبقها على باقي الأحجام[27]. وربما أثر ذلك سلباً على التوسع في استخدام هذه البيدال؛ حيث يندر استخدامها في الأعمال الموسيقية. ومن المؤلفين الموسيقيين الذين استخدموا البيدال الوسطى نذكر الألماني شومان Schumann والفرنسي ديبوسي Debussy.

الجزء الأول
أنواع البيدال وآلية عمل كل منها في آلة البيانو الحديث



لقد زودت آلة البيانو الحديث بثلاث بيدالات: اليمنى Damper Pedal، واليسرى Soft Pedal أو Una Corda، والوسطى Sostenuto Pedal، وتتفرد كل من هذه البيدالات بخصوصيتها انطلاقاً من آلية عملها وطبيعة الصوت الناتج من استخدامها. وبينما تختص القدم اليمنى بواجبات البيدال اليمنى، تقوم القدم اليسرى بمسؤولية كبس كل من البيدال الوسطى والبيدال اليسرى.

أولاً - البيدال اليمنى في البيانو الحديث

أ - وظائف البيدال اليمنى وآلية عملها

هي أهم بيدال في آلة البيانو، وتسمى بيدال الصدى Damper Pedal أو Sustaining Pedal؛ أي الدواسة المنظمة لعمل الكوابح/ الكتامات، كما تسمى بيدال الصوت العالي Loud Pedal. عندما نكبس هذه البيدال ترتفع جميع الكتامات/ الكوابح التي تمسك بأوتار البيانو فتصبح الأوتار طليقة؛ مما يفسح لها المجال للاهتزاز بحرية، وتصدر عنها جميع الذبذبات الصوتية التي تتألف منها أصوات نغماتها. وعندما نرفع قدمنا عن البيدال تعود هذه الكتامات لتسقط على الأوتار وتسكتها. ومن هنا تتجلى وظيفة البيدال الأولى بإطالة الصوت الصادر عن كبس أي مفتاح من مفاتيح البيانو، حتى بعد رفع الإصبع عنه؛ حيث تبعد الكتامة عن الوتر فيستمر الصوت مع استمرار اهتزاز الوتر. ولكن هذه الوظيفة فتحت الكثير من الآفاق التقنية والتعبيرية في آلة البيانو. فهي من جهة تدعم إمكانية العزف الموصول Legato الذي لايمكن تحقيقه عن طريق الأصابع فقط، وبخاصة عندما تكون النغمات بعيداً بعضها عن بعض. ومن جهة أخرى تقوم البيدال بتلوين الصوت وتضخيمه عن طريق الجمع بين النغمات المتآلفة هارمونياً؛ حيث تجتمع الذبذبات الصوتية لهذه النغمات ليدعم بعضها أصوات بعض[28]، كما تخلصنا من الجفاف الصوتي الذي يتصف به صوت آلة البيانو مقارنة مع أصوات الآلات الموسيقية الأخرى[29]. وقد تحدث أنطون روبنشتاين عن البيدال اليمنى بشغف بقوله: "كلما عزفت أكثر على البيانو، زاد اقتناعي بأن البيدال هي روح البيانو، وأحياناً تكون البيدال هي كل شيء".[30] ونجد في الكتاب الذي صدر باللغة الروسية عام 1896 عن أنطون روبنشتاين Anton Rubinstein، وترجم للفرنسية والألمانية عام 1897، ست عشرة وظيفة للبيدال تجعل منها كل شيء فعلاً في آلة البيانو[31]. وقام بكتابة هذا الكتاب ألكسندر نيكيتيتش Alexander Nikitich عن أسلوب أنطون روبنشتاين Anton Rubinstein في العزف على البيانو من السلسلة المدهشة من الحفلات التاريخية Historical

Concerts التي قدمها أنطون روبنشتاين بين عامي 1885– 1886[32]. وفيما يلي تلخيص وشرح لوظائف البيدال اليمنى التي عددها ألكسندر نيكيتيتش عن أنطون روبنشتاين:

1 – استخدام البيدال اليمنى يجعل ممكناً المحافظة على استمرار رنين الاهتزازات الصوتية لنغمة ما على البيانو بعد أن نرفع عنها الإصبع.

2 – باستخدام البيدال اليمنى نتمكن من الجمع بين رنين الاهتزازات الصوتية لعدد من النغمات التي لايمكن كبسها معاً في الوقت نفسه ونكبسها في أوقات متلاحقة. وهذا يفيدنا في الاحتفاظ بصوت نغمة الباص (نغمة منخفضة) بعد أن يتركها الإصبع ليعزف نغمة أخرى بعيدة عنها في طبقة أعلى. كما يفيد ذلك في منع حدوث "الفجوات الصوتية"؛ (أي تقطع الصوت) عند الرغبة في أداء سلسلة من التآلفات بشكل متصل Legato بعضها مع بعض (التآلف يعني عدة نغمات يتركب بعضها فوق بعض).

3 – يتمكن العازف بوساطة البيدال من الاحتفاظ باستمرارية رنين نغمات معينة أساسية وتوجيه أصابعه لأداء نغمات أخرى تبعد عنها بمقدار يفوق الأوكتاف (الأوكتاف هو المسافة بين ثماني نغمات).

4 – يمكن للبيدال أن تحافظ على استمرار صوت رئيسي بشكل واضح، بينما تعزف الأصابع نغمات ثانوية بصوت أقل وضوحاً. وهذا يجعل العازف قادراً على أداء صوتين في يد واحدة بدل استخدام يديه الاثنتين. علماً بأن هذه الخصوصية – تحديداً – تجعل تنفيذ النصوص المكتوبة للأوركسترا على آلة البيانو ممكناً.

5 – تسهم البيدال اليمنى في الحفاظ على استمرارية صوت اللحن الرئيسي بينما ترافقه تآلفات قصيرة في المنطقة الصوتية نفسها. في هذه الحال يتم أداء نغمات اللحن بضغط قوي عليها من اليد مع كبس البيدال لتمسكها، بينما تهتم اليد بالضغط الخفيف على التآلفات القصيرة المرافقة للحن ليكون صوتاً أقل من صوت اللحن.

6 – تستخدم البيدال لتضخيم رنين الصوت في العزف الموصول عندما لا تكفي قوة الإصبع. ويمكن إصدار رنين قوي جداً للنغمات إما باستخدام معصم اليد في العزف وإما باستخدام ثقل اليد.

7 – تساعد البيدال العازف في توضيح رنين نغمة معينة من نغمات تآلف ما؛ حيث يعزف النغمة ويضعها على البيدال بينما يحرر يده لتقوم بأداء النغمات الأخرى من التآلف. ومن الطبيعي أن الإصبع المخول بعزف النغمة المتميزة عليه أن يضغطها بقوة أكبر قليلاً لتمييزها عن غيرها بالمقدار الذي يقدره العازف.

8 – توفر البيدال اليمنى فترات من الراحة القصيرة لليد عند تنفيذ مقطع طويل يتألف من تآلفات متكررة؛ إذ تحتفظ البيدال بصوت التآلف ريثما يبعد العازف يديه عن النغمات مزيلاً عنهما التوتر والضغط، ويستعد لأداء التآلف القادم. هذه الخاصية هي التي تفسح المجال للعازفين لأداء المقاطع الصعبة والمعقدة الطويلة في الموسيقا الحديثة دون الشعور الزائد بالتعب.

9 – تطيل البيدال مدة اهتزاز النغمة الطويلة الممتدة عندما نكرر في أثناء أدائها عزف نغمات ذات اهتزازات تتجاوب مع اهتزازات هذه النغمة الطويلة.

10 – يجب استخدام البيدال في بداية الجملة الموسيقية أو بداية الشكل الإيقاعي لتعزير البداية وتوضيح الفكرة الموسيقية، ولاتستخدم في النهاية. وعندما يتأخر اللحن عن البداية ويسبقه تآلفات إيقاعية يجب البدء باستخدام البيدال مع اللحن وليس قبل ذلك.

11 – تساعد البيدال اليمنى على التدرج بقوة الصوت crescendo وبخاصة في الجمل ذات الألحان الصاعدة. ولكن يجب عدم الاستمرار بضغط البيدال مع النغمة العليا من الجملة. أما عند التدرج بالخفوت diminuendo فلا نستخدم البيدال.

12 – عند تكرار أداء جملة موسيقية ما بدرجات صوتية مختلفة، تستخدم البيدال

عند أداء الجملة بصوت قوي، أما عند أداء الجملة بصوت خافت فيمكن عدم استخدام البيدال أو استخدامها بشكل خفيف. وهذا يضيف ألواناً صوتية متنوعة لأداء الجملة الموسيقية.

13 - تعزز البيدال توضيح الاختلاف بين جملتين موسيقيتين مختلفتي الطابع.

14 - تعطي البيدال للبيانو تلوينات صوتية أوركسترالية خالصة. حيث يمكن تنويع استخدام البيدال كاستخدامها مع جملة وحذفها مع جملة أخرى في المقاطع التي تتحاور فيها الجمل الموسيقية.

15 - يمكن للبيدال أن تعطي سمات غامضة مبهمة غير محددة لمقطع موسيقي للتعبير عن أصوات مثل هبوب الريح وخشخشتها وقصف الرعد وغيرها.

16 - نستطيع بوساطة البيدال أن نحصل على اهتزاز الأصوات الثانوية المتوافقة مع نغمات تآلف ما بعد عزف التآلف بقوة مع البيدال ثم ضغط النغمات المتوافقة برفق قبل أن نحرر البيدال (قبل أن نرفع عنها القدم). (أي نعزف نغمات تآلف ما بقوة مع البيدال ثم نضغط بأصابعنا برفق ودون إصدار صوت على نغمات مماثلة لنغمات التآلف في موضع آخر على آلة البيانو، فنسمع صوت اهتزاز هذه النغمات الجديدة، ويستمر الصوت ما دامت الأصابع تضغطها حتى بعد أن نرفع قدمنا عن البيدال).

ب - كيفية استخدام البيدال اليمنى

يتم كبس البيدال اليمنى بمشط القدم اليمنى، ويجب الانتباه إلى أهمية رفع القدم وإعادة كبس البيدال (أي تغيير البيدال) مع كل تغيير هارموني في النص الموسيقي لتجنب الفوضى الصوتية التي تنتج من اختلاط أصوات التآلفات المختلف بعضها مع بعض.

وتوجد عدة طرق لاستخدام البيدال اليمنى، وهي:

الطريقة الأولى: تسمى البيدال المباشرة Direct Pedal، وفيها تضغط البيدال مباشرة مع الصوت في التوقيت نفسه، ويتم الضغط عادة مع الضربة الأولى القوية في بداية المازورة، ولهذا تسمى أحياناً بالبيدال الإيقاعية Rhythmic

Pedal، ويمكن استخدامها في مقطوعات الفالس التي يتطلب فيها كبس البيدال مباشرة على الضربة الأولى.

الطريقة الثانية: تسمى البيدال المتأخرة Late Pedal أو بيدال السينكوب Syncopated Pedal، وهي الطريقة الأكثر شيوعاً؛ لأنها الأكثر أماناً في الحفاظ على نقاء الصوت حيث يتم فيها تأخير ضغط البيدال إلى ما بعد كبس النغمة كي يزول الاهتزاز الصوتي لأي نغمة سابقة بفعل كبس النغمة أو النغمات الجديدة؛ وبحيث يتم الاحتفاظ بهذه النغمات الجديدة دون شوائب صوتية سابقة. وهذه البيدال تمكننا من عمل الوصل Legato بين عدد من التآلفات المتتالية، وهو ما لانستطيع عمله بوساطة الأصابع فقط.

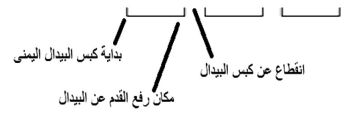
الطريقة الثالثة: تسمى البيدال المبكرة أو السباقة Anticipated Pedal، ويتم فيها ضغط البيدال قبل الصوت لتعطيه هالة صوتية خاصة.

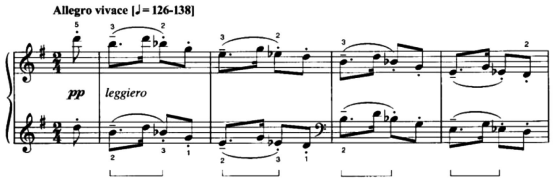
طرق أخرى لاستخدام البيدال اليمنى: يمكن استخدام نصف البيدال Half Pedal أو ربعها Quarter Pedal، وهو ما يسمى أيضاً بالبيدال السطحية Surface Pedal، وهذه استخدامات تتعلق بالتحكم بعمق ضغط البيدال. نجدها كثيراً مدونة في موسيقا ديبوسي ولكنها عادة ما يتم تقديرها من قبل العازف. هناك البيدال المرتعشة أيضاً، وتسمى Trill Pedal أو Vibrato Pedal أو Fluttering Pedal، وهي سطحية وسريعة يستخدمها العازفون المقتدرون عند أداء السلالم الموسيقية السريعة لتخفيف حدة صوت آلة البيانو وجفافه.

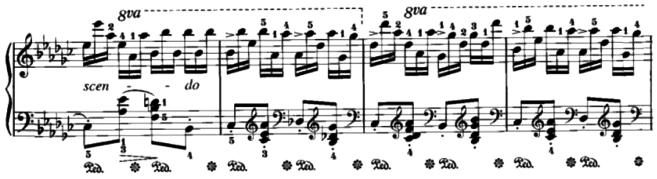
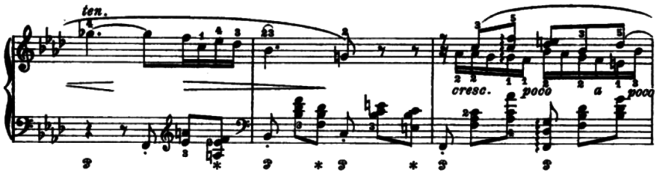
ج - تدوين البيدال اليمنى

هناك عدة طرق لتدوين البيدال اليمنى، نذكر منها الطرق الثلاث الأكثر شيوعاً.

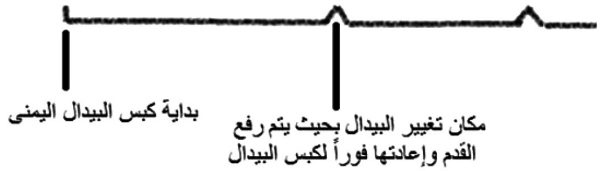
الطريقة الأولى: وتستخدم عادة لتدوين البيدال المباشرة، وتتم برسم لـــــا لـــــا لـــــا ؛ بحيث يحدد البدء بكبسها ومكان رفعها بدقة، على نحو ما هو مبين بالشكل:



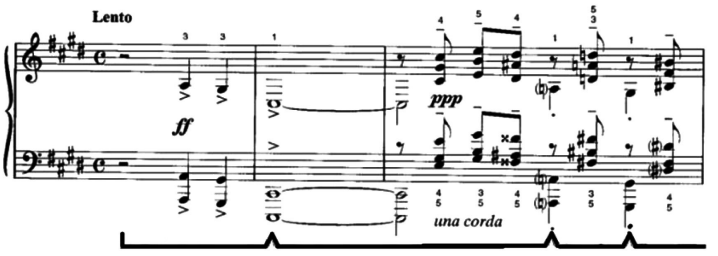
أسلوب تنفيذ الطريقة الأولى لتدوين البيدال اليمنى

الطريقة الأولى لتدوين البيدال اليمنى
Sergei Rachmaninoff: Humoresque Op.10, N.5

الطريقة الثانية: وتتم بكتابة الأحرف الثلاثة منها Ped، أو الحرف الأول منها بخط مزخرف عند بداية كبس البيدال، في حين يرمز لرفعها بعلامة النجمة * على نحو ما هو مبين بالشكل التالي:

الطريقة الثانية لتدوين البيدال اليمنى بالأحرف الثلاثة ثم النجمة
Frederic Chopin: Etude G flat Major, Op.10, N.5

الطريقة الثانية لتدوين البيدال اليمنى بحرف P ثم النجمة
Frederic Chopin: Ballade IV, Op.52

الطريقة الثالثة: تستخدم – على الأغلب – لتدوين البيدال المتأخرة، التي تستخدم للعزف الموصول، وتتم برسم ـــــــــــ ؛ حيث تتضح أماكن كبس البيدال وأماكن تغييرها:



أسلوب تنفيذ الطريقة الثالثة لتدوين البيدال اليمنى



الطريقة الثالثة لتدوين البيدال اليمنى
ويتضح في البداية استخدام البيدال المبكرة/السباقة قبل بدء الصوت
(كما يتضح استخدام البيدال اليمنى مع اليسرى una corda التي سيتم شرحها لاحقاً)
Sergei Rachmaninoff, Prelude Op.3, N.2

ويجدر القول إنه مهما قمنا بتحديد أماكن استخدام البيدال وتبديله فإنها تبقى خاضعة لتقديرات عازف البيانو الذي يجعل من أذنه حكماً لتحديد أمكنة استخدام البيدال وتبديله وفقاً للتغييرات الهارمونية والصورة الفنية التي يريدها. كما أن العازف المتمرس كثيراً ما يقوم بتعديلات في استخدامه للبيدال بما يتناسب مع نوع وصوت آلة البيانو التي يعزف عليها ونوع الصوت الذي يصدر عن أنواع البيدال المختلفة على هذه الآلة، بالإضافة إلى طبيعة الصوت في الحيز المكاني الذي يوجد فيه، وهذا ما سيوضحه الجزء التالي من هذا البحث.

ثانياً - البيدال اليسرى في البيانو الحديث

أ - وظيفة عمل البيدال اليسرى وآليته: وهي تسمى البيدال الناعمة Soft Pedal؛ حيث تخفف من حدة رنين الصوت وتلونه بطابع مخنوق نوعاً ما. وتسمى أيضاً بيدال الوتر الواحد Una Corda نسبة إلى آلية عملها في البيانو الغراند (الكبير) Grand Piano؛ فالمطرقة في البيانو الغراند تتنحى قليلاً عن

مسارها عند ضغط البيدال اليسرى لتطرق وتراً واحداً بدلاً من طرق الأوتار الثلاثة التي تشترك معاً في إصدار صوت النغمة (فكل نغمة على آلة البيانو لها ثلاثة أوتار)؛ مما يؤدي بشكل طبيعي إلى خفوت الصوت وتغير طبيعته إلى طبيعة مكتومة. ولكن لابد من الإشارة إلى أن المطرقة تطرق في الحقيقة وترين من الأوتار الثلاثة وليس وتراً واحداً، وعلى الرغم من ذلك تمت التسمية "بيدال الوتر الواحد" بموافقة العملاق بيتهوفن Beethoven، وتبعه في ذلك شوبان Chpoin وليست Liszt [33]. إلا أن الأصوات الغليظة لاتملك ثلاثة أوتار مجتمعة بل وترين غليظين أو وتراً واحداً أغلظ من سابقيه، فيتم طرق أوتارها من الجنب.

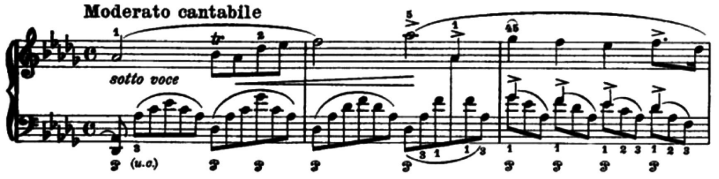
ولكن يجب العلم أن آلية عمل البيدال اليسرى في البيانو القائم Upright Piano تختلف عنها في البيانو الغراند؛ ففي البيانو القائم لا يتم تنحي المطرقة بل إن المطارق تقترب من الأوتار؛ بحيث تصغر المسافة بين الأوتار والمطارق فتخف قوة الطرق وتخف حدة الصوت نوعاً ما. ولهذا السبب فإن اللون الصوتي المتميز لاستخدام البيدال اليسرى لايظهر واضحاً تماماً في البيانو القائم ولكنه يظهر واضحاً جداً في البيانو الغراند.

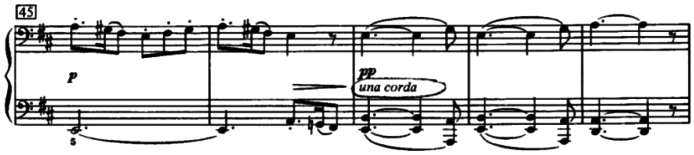
ونظراً لاختلاف نوعية الصوت الذي يصدر عند استخدامها، فإن العازفين يستخدمونها على مقطع كامل؛ فصوتها ربما يعبر عن شيء بعيد سواء في الزمان أو المكان، وربما عبر عن الأحلام والآمال البعيدة.

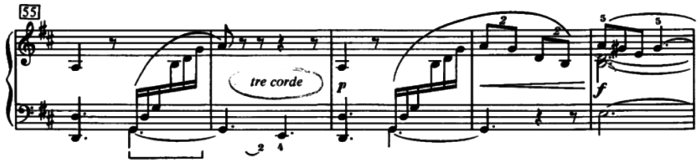
ب - كيفية استخدام البيدال اليسرى: يتم كبسها بمشط القدم اليسرى قبل البدء بأداء المقطع المراد استخدامها فيه؛ حيث تستخدم على مقطع كامل، ويمكن استخدام البيدال اليمنى معها ولكن بعد أن نكبس البيدال اليسرى أولاً؛ إذ من الواجب البدء بكبس الاثنتين معاً. ولا يعتبر استخدام البيدال اليسرى إجبارياً كاستخدام البيدال اليمنى، وهو ما يشير إليه كيندال تيلر Kindall Taylor، ولكن يعتمد استخدامها على رغبة العازف وتقديره لحاجته أو عدم الحاجة إليها[34]. إلا أن لويس كنتر يرى أن استخدام البيدال اليسرى لايقتصر على رغبة العازف فقط بل يعتمد على عدة عوامل، أهمها مهارة العازف نفسه واعتياده على

استخدامها، إضافة إلى مواصفات آلة البيانو المستخدمة في العزف ونوعية الأثر الصوتي الذي تحدثه البيدال اليسرى فيها، وبخاصة أن تأثيرها يختلف كثيراً من آلة إلى أخرى[35]. وجدير بالذكر أن استخدامها يجب أن يتم على مقطع موسيقي كامل من أجل المحافظة على وحدة نوعية الصوت في ذلك المقطع، وبهدف إضفاء صبغة لونية متميزة للمقاطع التي تختلف، سواء في أسلوب كتابتها أو بكونها قد كتبت في سلم موسيقي جديد[36].

ج - تدوين البيدال اليسرى

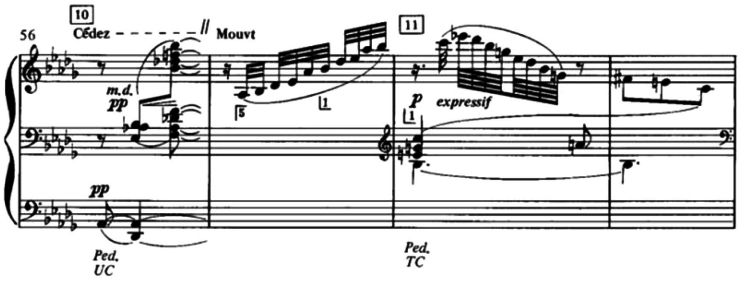
يرمز للبدء باستخدام البيدال اليسرى بالكلمتين una corda (الوتر الواحد) أو بأول حرف من كل منهما u.c. ويكتب الرمز في بداية المقطع المراد أداؤه. وقد يوضع الرمز بين قوسين؛ مما يعني أن للعازف حرية الاختيار وليس ملزماً بها، فاستخدامها غالباً ما يكون مقترحاً من قبل محقق النص وليس من المؤلف نفسه.

الإشارة للبيدال اليسرى بالحرفين u.c. بين قوسين
F.Chopin, Impromptu Fantasia c sharp minor, middle

وبما أن استخدام البيدال اليسرى في الموسيقا الانطباعية من ضرورات التلوين الصوتي للتعبير عن صورة العمل ومضمونه، فإننا نجد أن الإشارة لاستخدامها تكتب دون قوسين، دلالة على أن المؤلف هو الذي أراد استخدامها. أما الإشارة إلى العودة لاستخدام جميع أوتار النغمة في نهاية المقطع فتتم عادة بكتابة tre corde؛ أي الأوتار الثلاثة. إلا أنه ربما لا يشار إلى مكان انتهاء عمل البيدال اليسرى عندما يكون النص واضحاً، فظهور المقطع الجديد الذي لا علاقة له بالمقطع السابق يدل منطقياً على إنهاء استخدامها.

تدوين البيدال اليسرى في بداية مقطع كامل una corda
C.A. Debussy, Petite Suite for one piano, 4 hands. En bateau, Scecondo



رفع البيدال اليسرى في نهاية المقطع tre corde
C.A. Debussy, Petite Suite for one piano, 4 hands. En bateau, Scecondo

وقد أشار ديبوسي في أعماله من نوع البريلود إلى استخدام البيدال اليسرى بـ UC وإلى انتهاء استخدامها بـ TC، كما أشار أيضاً إلى استخدام البيدال اليمنى معها.



الإشارة للبيدال اليسرى UC ورفعها TC في بريلود لديبوسي
نلاحظ أنه يستخدمها مع البيدال اليمنى
C.A. Debussy, Prelude IV "Les fees sont d'exquises danseuses", Book 2

ثالثاً - البيدال الوسطى في البيانو الحديث

أ - **وظيفة البيدال الوسطى وآلية عملها**: توجد البيدال الوسطى عادة في البيانو الغراند ذي المقاسات الكبيرة، وتسمى Sostenuto Pedal؛ أي البيدال التي تحافظ على استمرارية الصوت. وتتجلى وظيفتها بأن تسمح باستمرار هدير

نغمات مختارة، في حين تكون يدا العازف حرتين للعزف في منطقة أخرى على لوحة مفاتيح البيانو. وتتلخص آلية عمل البيدال الوسطى في منع الكتامات من كتم أوتار النغمات التي يتم ضغطها قبل كبسها. أي أننا نضغط النغمات المختارة أولاً ثم نكبس البيدال الوسطى قبل تحرير النغمات، فتعمل البيدال الوسطى على استمرار هدير أوتار النغمات. وحين سماع هدير النغمات المختارة والتأكد من أن البيدال الوسطى قد بدأت تعمل، يتم تحرير اليدين ونقلهما للعزف في منطقة أخرى على لوحة مفاتيح البيانو.

وما دام استخدام البيدال الوسطى يعتبر نادراً، فسنذكر - على سبيل المثال لا الحصر - اسم المؤلف الألماني روبرت شومان Schumann Robert والمؤلف الفرنسي كلود آشيل ديبوسي Claude Achile Debussy اللذين استخدماها للتعبير عن العمق والغموض الذي اكتنف بعض أعمالهما الموسيقية مع اختلاف أهدافهما الفنية.

إلا أن البيدال الوسطى التي نجدها في البيانو القائم تختلف تماماً عما هي عليه في البيانو الغراند. فالهدف منها في البيانو القائم هو كتم الصوت لعدم إزعاج الآخرين عند العزف؛ لذا فإن كبسها يؤدي إلى إسدال قطعة من القماش السميك من نوع "اللباد" بين المطارق والأوتار مشكلة حاجزاً يحجب المطارق عن الأوتار فينكتم الصوت بشدة.

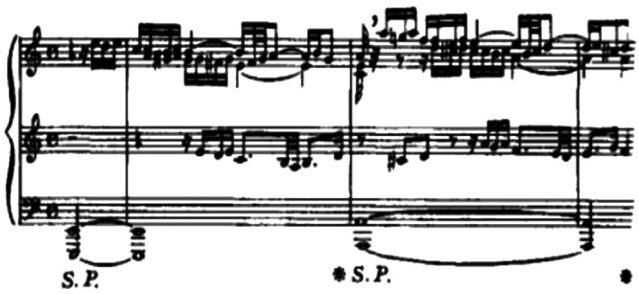
ب - كيفية استخدام البيدال الوسطى: يتم كبسها بمشط القدم اليسرى بعد ضغط النغمات المطلوب استمرار صوتها، ولايترك العازف النغمات إلا بعد أن تبدأ البيدال الوسطى عملها وينطلق هدير النغمات. عند سماع الهدير، يترك العازف النغمات وينقل العازف يديه إلى منطقة أخرى من البيانو ليعزف لحناً ما أو مقطعاً موسيقياً كاملاً بكلتا يديه.

وتستخدم هذه البيدال عادة في الحفاظ على النغمات الطويلة المنخفضة، وبحيث ينقل العازف يديه لمنطقة النغمات الحادة وكله ثقة في أن النغمات التي سيقوم بعزفها في الطبقة الحادة ستكون واضحة تماماً ولن تختلط بأصوات الطبقة المنخفضة حتى مع استخدام البيدال اليمنى[37]. أي أن العازف بمقدوره استخدام

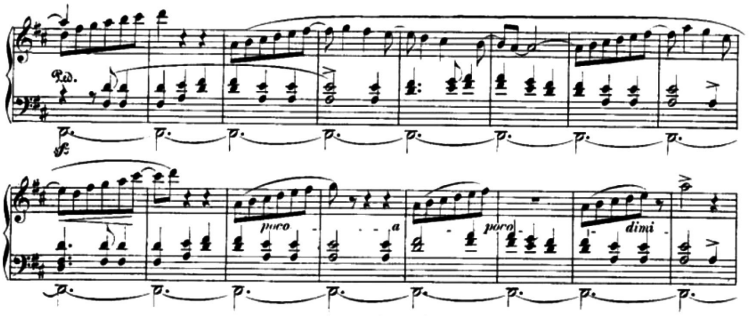
البيدال اليمنى مع البيدال الوسطى، ولكن يتحتم عليه عدم كبس البيدال اليمنى في التوقيت نفسه الذي يقوم به بكبس البيدال الوسطى[38]. أي يجب أن يطمئن العازف أولاً على عمل البيدال الوسطى والاستمرار بكبسها بقدمه اليسرى، ثم يبدأ باستخدام البيدال اليمنى بقدمه اليمنى.

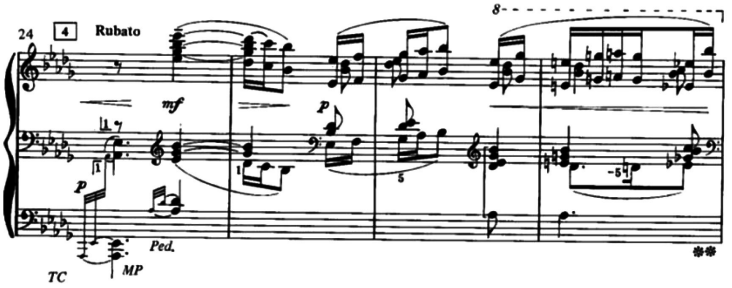
وجدير بالذكر أنه - بفضل البيدال الوسطى - بمقدورنا أداء الأعمال التي كتبت لآلة الأرغن على آلة البيانو. فبوساطتها نتمكن من أداء نقاط الأرغن ذات الصوت الممتد، ونخص بالذكر إمكانية أداء أعمال المؤلف الألماني باخ Bach[39].

ج - تدوين البيدال الوسطى

الطريقة الأولى لتدوينها تتم بكتابة S.P. (Sostenuto Pedal)، ونستخدم لرفعها علامة النجمة.

طريقة تدوين البيدال الوسطى S.P. في أداء عمل للأرغن
(مثال منقول عن كتاب Bach Organ Prelude, a minor (H. Gebhard, p.38

وكطريقة ثانية يشار إلى البيدال الوسطى بنغمات طويلة متصلة على مدى عدد كبير من الموازير، وهذا ما فعله المؤلف شومان Schumann؛ إذ أشار إلى البيدال الوسطى بنغمات طويلة متصل بعضها ببعض، ولايمكن أداؤها دون استخدام البيدال الوسطى، فالعازف مجبر على ترك هذه النغمات لينقل يديه للعزف في منطقة أخرى على لوحة مفاتيح آلة البيانو. علماً بأن على العازف استخدام البيدال اليمنى مع البيدال الوسطى وتغييرها مع التغيرات الهارمونية حتى

عندما لاتكون الإشارة واضحة لاستخدام البيدال اليمنى، وغالباً ما كان شومان يشير إلى استخدام البيدال بشكل عام، فيكتب جملة "Mit Pedal" (مع البيدال) تاركاً الأمر لذوق العازف واختياره[40].

الإشارة للبيدال الوسطى عن طريق نغمة طويلة متصلة برباط على مدى عدد كبير من الموازير
(يتم استخدام البيدال اليمنى معها حتى لو لم يتم تدوينها)
Schumann, "Papillons", Op.2, from the end of Finale

أما المؤلف الفرنسي ديبوسي Debussy فقد أشار إلى البيدال الوسطى بحرفي MP (Middle Pedal) كما في أعماله من نوع البريلود.

الإشارة للبيدال الوسطى MP عند ديبوسي
Debussy, Prelude IV "Les fees sont d'exquises danseuses", Book 2

الجزء الثاني

المهارات اللازمة لاستخدام البيدال وتقنيات جمال الأداء على آلة البيانو

لقد أضاف اختراع البيدال لآلة البيانو قدرة هائلة على التنويع الصوتي؛ مما جعل آلة البيانو شبيهة بأوركسترا كاملة. وبفضل ذلك، تمكن بتهوفن

Beethoven من الكتابة لآلة البيانو وكأنه يكتب للأوركسترا، ووصف أنطون روبنشتاين Anton Rubistein آلة البيانو بأنها "ليست آلة واحدة بل هي مائة آلة"، متفقاً بذلك تماماً مع ما كان يقوله كارل تشيرني Carl Czerny (تلميذ بتهوفن) لطلابه، أما نيجاوز Neuhaus فقد شبه آلة البيانو بالممثل المتميز القادر على أداء جميع الأدوار[41]. ولكن استخراج هذه القدرات الصوتية الهائلة التي تتمتع بها آلة البيانو لايتم إلا بإتقان فن استخدام البيدال الذي يتطلب تطوير عدد من المهارات بدءاً من تطوير المهارة السمعية وقراءة المدونة الموسيقية والتحليل الموسيقي الهارموني إلى تطوير عمل الجهاز الحركي، ومن ثم العمل على الربط المستمر بين المهارة السمعية وجميع هذه المهارات، علماً بأن هذه المهارات ضرورية لدراسة الموسيقا والعزف على الآلات الموسيقية بشكل عام، والضعف في أي مجال منها يؤثر سلباً على الأداء. وعلى الرغم من أهمية جميع هذه المهارات فإن ضعف المهارة السمعية يعتبر من أكبر العوائق في دراسة الموسيقا، وفي الأداء على آلة البيانو تؤدي المهارة السمعية دورها في تمييز التغيرات الهارمونية وتحديد الأماكن التي يجب أن يتم فيها تغيير البيدال؛ أي أماكن رفع البيدال وإعادة كبسها بما يتوافق مع التغيرات الهارمونية. كما يقوم العازف بتمييز طبيعة الصوت الصادر عن آلة البيانو باستخدام مهارته السمعية. وقد أشاد أساتذة البيانو بأهمية المهارة السمعية في عملية الأداء؛ فربط جيزكينغ Giseking بين إصدار صوت جميل من آلة البيانو عند العزف مع مستوى قدرة الطالب على الإصغاء والتمييز ونقد نفسه بنفسه، وامتدح الأذن المتدربة التي تستطيع تمييز نوعية الصوت ومن ثم تساعد العازف على تنويع التظليلات الصوتية بتقنية عالية[42]، وعبر إيجومنوف Egoumnov عن أهمية المهارة السمعية وأولويتها بقوله: "الأذن أولاً ثم الحركة وليس العكس"[43]. أما نيجاوز Neuhaus فقد اعتبر أن الأداء المتميز لا يتم إلا بالمهارة السمعية المتميزة التي تساعد الطالب أو العازف وتحفزه على استخراج جميع الإمكانيات الصوتية من آلة البيانو[44].

أي أن الأذن تقوم بعمل المشرف والقائد لعملية استخراج جميع الإمكانيات الصوتية من آلة البيانو. ولكن بما أن عمل الأذن يرتبط بأمور أخرى كثيرة،

كالمعرفة النظرية للقواعد الهارمونية وقواعد التحليل البنائي للجمل الموسيقية وقالب العمل الموسيقي، إضافة إلى الثقافة التاريخية التي تحدد العصر الذي كتب فيه العمل وتعالج أداءه بما يتناسب مع ذلك العصر، نجد أن الصوت المستخرج من آلة البيانو يجسد مدى التداخل بين جميع المهارات التي يتمتع بها العازف.

ويمكن تقسيم عملية استخراج الصوت الأجمل من آلة البيانو إلى مرحلتين: تهتم المرحلة الأولى بتقنيات الأداء الخاصة باستخراج الصوت الأجمل من آلة البيانو، والتي تنطلق من حرية استخدام الجهاز الحركي وفيزيولوجية العازف المؤدي، أما المرحلة الثانية فتتعلق بمدى إتقان فن استخدام البيدال الذي يثري الصوت الصادر عن آلة البيانو ويكسبه أبعاداً وألواناً صوتية أكثر تنوعاً وتعبيراً. وعلى الرغم من أن الاختلاف في تقنيات الأداء يؤثر على طبيعة الرنين الصوتي الصادر عن آلة البيانو فيختلف من عازف إلى آخر، ويتوضح ذلك عند الأداء من دون استخدام البيدال، فإن أسلوب استخدام البيدال يضيف مجالاً أعمق للتنوع والاختلاف في نوعية الصوت. ويؤكد ذلك لويس كنتنر Louis Kentner عندما طرح سؤالاً "ترى كيف يستطيع عازف البيانو القدير الملهم أن يسحر مستمعيه بجمال الصوت الذي يصدره من آلة البيانو والذي لا يشبه الصوت الذي يصدره أي عازف آخر أقل منه إلهاماً باستخدام نفس آلة البيانو وفي نفس القاعة؟"، ثم أجاب عن سؤاله بأن "هذه القدرة هي نتيجة لاجتماع أسلوب أداء العازف – بما في ذلك تعامله مع أصابعه ورسغيه وذراعيه من حيث الدقة المتناهية في توقيت حركة وقوة كل إصبع مسؤول في الأداء، إضافة إلى قدرته على ضبط التوازن في وضوح العناصر التي تتكون منها التآلفات الموسيقية ونسبة التوازن بين قوتي يديه اليمنى واليسرى – مع أسلوب تقطيع الجمل الموسيقية وهو ما يسمى "phrasing"، وأخيراً وليس آخراً – مع أسلوب استخدامه لبيدال الصدى – البيدال اليمنى". ويضيف: "إن أسلوب العازف في استخدام البيدال هو الذي يشكل الجزء الأكبر من أسباب الاختلافات الصوتية؛ حيث إن صوت آلة البيانو يمكن أن يختلف من عازف لآخر حتى عندما يتمتع العازفان بنفس المهارة والتقنية العزفية"[45].

إن التقاء "العمل على تطوير أساليب الأداء لاستخراج الصوت الجميل" مع "العمل على إتقان فن استخدام البيدال وسبر الإمكانيات الصوتية التي تضيفها البيدال إلى صوت آلة البيانو" قد شغل عازفي البيانو وأساتذته لعقود طويلة. وكنتيجة لبحوثهم المستمرة وخبراتهم العملية المتعمقة في الأداء وتدريس العزف على البيانو استطاعوا تقديم الكثير من النصائح القيمة التي من شأنها توجيه الطالب أو العازف المتمرس إلى أفضل أساليب الأداء للحصول على أفضل النتائج الفنية. ونلخص فيما يلي أهم النصائح المتعلقة باستخراج الصوت الجميل من آلة البيانو، وهي تجمع بين تقنيات الأداء واستخدام البيدال:

1 - لايمكن استخراج الصوت الجميل إلا عند العزف بحرية تامة في الذراع واليد من الكتف إلى رؤوس الأصابع. وقد شبه نيجاوز Neuhaus الأصابع بالجنود في الخط الأول، بينما وضع اليد والذراع والكتف والظهر في الخط الثاني على أن تكون في منتهى النظام وعلى أهبة الاستعداد للقيام بواجبها عند الحاجة[46]. أي أن اليد والذراع والكتف والظهر يجب أن تسارع لمساعدة الأصابع في عملها كلما تطلب الأمر ذلك.

2 - لابد من البدء بتحريك الأصابع من المفاصل المشطية في منتصف الكف، إلا في الحالات الاستثنائية التي تتطلب غير ذلك، والعزف بمخدات الأصابع التي شبهها ليفين Lhevinne بدواليب السيارة. فمخدات الأصابع تؤمن المرونة والاهتزاز وتقلل من عنف الصدمات عند ضرب مفاتيح البيانو أو كبسها. ولا ينصح ليفين باستخدام رؤوس الأصابع التي تقترحها بعض المدارس الأوروبية إلا في حالات خاصة مثل عزف المقاطع السريعة جداً أوالتي تحتاج إلى لون صوتي معين[47]. علماً بأن مخدة الإصبع هي المنطقة الداخلية للإصبع التي تلي منطقة رأس الإصبع، بينما منطقة رأس الإصبع هي التي تلي الظفر مباشرة.

3 - نبه جيزكينغ Giseking إلى ضرورة السيطرة على الحركات اللاإرادية

التشنجية وضرورة الاستغناء عن الحركات غير الضرورية؛ لأنها تضر كثيراً بنوعية الصوت[48].

4 – نصح نيجاوز Neuhaus بإبقاء الأصابع قريبة جداً من مفاتيح البيانو عند العزف الموصول legato؛ بحيث تنطلق الأصابع لكبس المفاتيح من مستوى المفاتيح نفسه (لتقليل المسافة التي يقطعها الإصبع في كبس المفتاح ليصل إلى قعره). أما عند الرغبة بإصدار صوت مفتوح ومتدفق، فيجب الاستفادة من قوة حركة الأصابع بكاملها مع حركة الذراع شرط المحافظة على المرونة اللازمة للعزف الموصول[49].

5 – نصح ليفين Lhevinne بضرورة حرص العازف على أن تهبط مفاتيح البيانو إلى قعرها سواء كان الصوت المطلوب ضعيفاً أم قوياً. فالعزف السطحي يجعل الصوت باهتاً خالياً من التلوين إضافة إلى أنه يسبب نوعاً من التردد وعدم الثقة في العزف[50]، وكذلك إيجومنوف Egoumnov الذي نصح بضرورة تجنب "مسح الغبار" في أثناء العزف[51]؛ أي تجنب "العزف السطحي" الذي لايصل إلى قعر مفاتيح البيانو.

6 – بين ساندور Sandor أن هبوط المفاتيح إلى قعرها يتطلب استخدام جزء من الوزن الطبيعي للذراع عندما تتحرك اليد على لوحة المفاتيح؛ حيث يكون وزن الذراع محمولاً جزئياً بوساطة الكتف، وتنتقل القوة (وتتمثل بالوزن في أثناء الحركة) جزئياً إلى الأصابع التي تقوم بالعزف[52]، وهو ما يشبه استخدام وزن الجسم عند المشي الطبيعي. وربما يكون استخدام تعبير توماس مارك Thomas Mark "تعويم الذراع"[53] هو الأنسب لوصف الحركة الطبيعية لليد بوزنها الطبيعي دون أي تشنج.

7 – أشار ليفين Lhevinne إلى ضرورة السماح للرسغ بالصعود والهبوط بليونة وطراوة تبعاً لتموجات المسار الخاص بتصميم اللحن[54]؛ لما لذلك من دور في تقليل التخبطات والفرملات في أثناء العزف، مشبهاً عمل الرسغ بعمل ممتص الصدمات في السيارة[55].

8 – يجب عدم تركيز القوة في الإبهام عند أداء (الأوكتافات) أو التآلفات. ويكمن الحل عند نيجاوز Neuhaus بأن يفكر هؤلاء بعزف (الأوكتافات) والتآلفات وكأنها موسيقا بوليفونية؛ (أي تتألف من عدة طبقات صوتية)؛ بحيث يجب الاهتمام بتوضيح كل طبقة بشكل منفصل عن الأخرى[56]. علماً بأن القواعد الكلاسيكية في العزف ترجح الصوت الأعلى على الصوت الأسفل عند أداء (الأوكتافات) باليد اليمنى؛ لأنه عادة مايمثل اللحن، أما عند أداء الأوكتافات باليد اليسرى فيجب ترجيح الصوت المنخفض الذي يعطي الأساس الهارموني.

9 – يجب أداء النغمات الطويلة بصوت أقوى من النغمات القصيرة للحفاظ على صوتها لفترة أطول؛ وذلك نظراً لمحدودية استمرارية الصوت في آلة البيانو[57].

10 – يجب توضيح الطبقات الصوتية، كل بحسب أهميتها؛ فصوت اللحن يجب أن يعلو على صوت المرافقة الهارمونية[58]، كصوت المغني الذي يجب أن يكون أعلى من صوت المرافقة الموسيقية.

11 – يجب الاهتمام بفن استخدام البيدال لما لها من دور في إثراء نوعية الصوت والتعبير عن روح العمل الموسيقي وبخاصة في الأعمال التي لايمكن أداؤها دون استخدام البيدال كأعمال المؤلف البولندي شوبان[59].

12 – إن فن استخدام البيدال يحتاج إلى مهارة كبيرة، وكلما ازدادت مهارة العازف وقدرته على التحكم بتوقيت ضغط البيدال ومقدار عمقه وسرعته، ثم سرعة تحريره، تمكن أكثر من التحكم بتنويع ظلال الأصوات الصادرة عن آلة البيانو وألوانها ورنينها[60].

13 – ينصح نيجاوز Neuhaus بتدريب الأذن لتتبع امتداد الصوت عند استخدام البيدال؛ وذلك للتمكن من تقدير صفائه ونقائه في الأداء والتأكد من استخدام البيدال بالقدر المطلوب دون زيادة أو نقصان. فالزيادة في

استخدام البيدال تسبب التشويش، أما النقصان فيسبب مايسميه "الجفاف الصوتي". ويقول نيجاوز في ذلك: "يجب أن يكون الصوت مغلفاً بالصمت، يجب أن يرتاح مثلما يرتاح الحجر الكريم في علبة من المخمل"[61].

14 - أشار ساندور Sandor إلى ضرورة الأخذ بعين الاعتبار أن نوعية الصوت لاترتبط بالمواصفات الفيزيولوجية الشخصية للعازف وسيطرته على المشكلات الجسدية وتطويره للمهارات السمعية فقط، وإنما ترتبط أيضاً بمواصفات آلة البيانو المستخدمة في الأداء من حيث نوعية الأوتار والمطارق ودرجة الرطوبة وغيرها[62].

إن جميع هذه النصائح السالفة الذكر مهمة جداً وعملية من أجل أداء أفضل على آلة البيانو. وليس من سبيل المصادفة أن تأتي النصائح الخاصة بإتقان فن استخدام البيدال بترتيب متأخر، فاستخدامها يتطلب مهارات عزفية عالية. وقياساً على ما استشهد به جان فاسينا Jean Fassina من أقوال نيجاوز Neuhaus الذي أكد أن "العازف الذي لايتمتع بحرية الحركة ويعاني التوتر لابد أن يعاني أداؤه سلبيات ما يعانيه. حتى أبسط العناصر الموسيقية كالصوت والإيقاع، سيكون أداؤه لها خاطئاً"[63]، فإننا نجد أن مستوى استخدام العازف للبيدال يتأثر سلباً أو إيجاباً بمستوى المهارات العزفية التي يتمتع بها وبمستوى إلمامه بالنظريات والقواعد الموسيقية الهارمونية؛ أي أن الصوت المستخرج من آلة البيانو يجسد مدى التداخل بين جميع المهارات التي يتمتع بها العازف، كما سبق التنويه.

أما عن ارتباط نوعية الصوت بمواصفات آلة البيانو المستخدمة في الأداء، وهو ما أشار إليه ساندور Sandor، فإن فهم هذا الارتباط يساعد العازف على الاحتفاظ بثقته بنفسه عندما لايتمكن من استخراج الصوت الذي يريده بسبب المواصفات المتدنية لآلة البيانو، ولكن عليه أن يتأكد أولاً من أنه قد استخرج أفضل صوت ممكن منها.

الجزء الثالث
أخطاء شائعة في استخدام البيدال

كتبت تيريزا كارينو Teresa Carreno تقول: "إن الهدف من استخدام البيدال هو إحداث مؤثرات صوتية، وعلى العازف أن يستخدم هذه المؤثرات فقط عندما تحقق أهدافه"[64]، وقد اتفق معها في ذلك نيجاوز Neuhaus موجهاً الأنظار إلى ضرورة الربط بين الجماليات الصوتية المستخرجة وموضوع العمل الموسيقي، وذلك بقوله: "يجب أن يبقى تقدير الجماليات الصوتية لآلة البيانو مرهوناً – بالدرجة الأولى – بمقدار مطابقتها للمضمون الذي تعبر عنه"[65]، وليس لمجرد الرغبة بتنويع الصوت وتلوينه. وتابع قائلاً: إن "ما نعتبره صوتاً جميلاً على آلة البيانو، هو في الحقيقة شيء مختلف ويفوق ذلك أهمية، إنه "التعبير في الأداء"، وإن نوعية الصوت في الأداء الموسيقي بالنسبة إلى الفنان المبدع تشكل سلسلة منظمة من التظليلات الصوتية التي تختلف في درجات قوتها ومددها الزمنية بما يشبه التعبير اللوني والضوئي عند الرسام"، كما أشار نيجاوز إلى أن "تطبيق مبدأ العمل على تحقيق الصورة الجمالية للعمل الموسيقي كفيل بتنشيط عملية البحث عن الأساليب التقنية لاستخراج التظليلات والنبرات الصوتية المختلفة في عملية الأداء"[66] التي يشكل فن استخدام البيدال أحد أهم أركانها.

ولكن هناك بعض الأخطاء التي يرتكبها بعض طلاب العزف على البيانو في استخدام نوعي البيدال اليمنى واليسرى بسبب الفهم الخاطئ لمفهوم وظائفها. وقد عكف الأساتذة الكبار على تنبيه طلابهم على تجنبها سواء من خلال عملهم أو من خلال كتبهم. وللأهمية نورد فيما يلي هذه الأخطاء التي يمكن تسميتها بالأخطاء الشائعة مع مناقشتها:

الخطأ الشائع الأول: الاعتماد على استخدام البيدال اليمنى في تنفيذ الصوت القوي f, ff:

هذا خطأ لأن الصوت القوي ينتج من تحكم العازف بثقل لمسته وقوتها

في العزف على البيانو؛ أي أنه مرهون بجهد العازف لتقوية الصوت من أصابعه ويديه، ولا يجب بأي حال من الأحوال الاعتماد على البيدال في إصداره. فالبيدال اليمنى تقتصر على إضافة هالة صوتية من "الصدى" تساعد على جعل الصوت أكثر وضوحاً وجهارة. وهذا ماتم التعبير عنه في الجزء الأول من البحث في سياق الوظيفة السادسة للبيدال اليمنى: "تستخدم البيدال لتضخيم رنين الصوت في العزف الموصول عندما لا تكفي قوة الإصبع. ويمكن إصدار رنين قوي جداً للنغمات إما باستخدام معصم اليد في العزف أو باستخدام ثقل اليد".

الخطأ الشائع الثاني: استخدام البيدال اليسرى في عمل الصوت الضعيف p, pp:

هذا خطأ؛ لأن الأداء بصوت ضعيف يتطلب لمس مفاتيح البيانو بنعومة وتخفيف قوة اليدين في العزف. ويعتبر الاعتماد على البيدال اليسرى في تحقيق الصوت الضعيف ضعفاً وقصوراً في مهارة العازف، علماً بأن الصوت الضعيف الذي يصدر عن استخدام البيدال اليسرى يكون مكتوماً ومخنوقاً، بينما يكون الصوت الضعيف الصادر عن أسلوب العزف على البيانو بتحكم من أصابع العازف مفتوحاً صادحاً عذباً وخلاباً. وبسبب طبيعة الصوت المكتوم عند استخدام البيدال اليسرى يجب أن يقتصر استخدامها على المقاطع التي يرغب العازف فيها بتغيير نوعية الصوت وإضفاء ظلال صوتية خاصة، فاستخدام البيدال اليسرى يجعل الصوت أكثر غموضاً وتشويقاً.

الخطأ الشائع الثالث: الاعتماد على البيدال اليمنى في أداء العزف الموصول Legato:

هذا خطأ؛ لأن العزف الموصول يجب أن يعتمد على مهارة أصابع العازف وتحكمه بها وليس على البيدال. ويعتبر عجز العازف عن أداء العزف الموصول بأصابعه قصوراً كبيراً في أدائه، ويؤثر سلباً على نوعية الصوت وعلى سياق الجمل الموسيقية. إن الهدف من استخدام البيدال اليمنى هو تعزيز العزف الموصول الذي تقوم به الأصابع وليس لتحقيقه. ويجب أن نستخدم أسلوب العزف الموصول بأصابعنا حتى في أداء النغمات البعيد بعضها عن بعض، والتي

لانستطيع أداءها بشكل موصول بالاعتماد على الأصابع فقط، فعلى الرغم من اعتمادنا على استخدام البيدال في وصلها فإن أسلوب أدائنا الموصول لهذه النغمات يسهم في صقل عملية الوصل.

الخطأ الشائع الرابع: ويحدث بسبب الاضطراب والتشنج؛ فقد يتوهم البعض أن استخدام البيدال اليمنى يغطي عيوب العزف والأخطاء! ولكن ما يحدث هو العكس تماماً، فالأخطاء تصبح أكثر وضوحاً عند استخدام البيدال اليمنى؛ حيث تختلط الأصوات على البيدال بشكل مشوش ومزعج. وسواء كان السبب هو الاضطراب أوالتشنج يكبس الطالب قدمه على البيدال بعصبية ويتوقف عن سماع مايقوم به! وتقول في ذلك بريجيت بوثينون ديما Brigitte Bouthinon-Duams في كتابها "Memoire d'empreintes" (ذاكرة البصمات) في تدريس العزف على آلة البيانو: إن "التشنج الجسدي يفقد الطالب القدرة على السمع فيتوقف عن القيام بأي ردة فعل نحو تنافر الأصوات الذي تحدثه قدمه التي لابد قد أخطأت بين بيدال البيانو التي تعمل على حفظ التآلفات الهارمونية مع دواسة بنزين السيارة. . . . . "![67]. ولكن هذا يقودنا إلى موضوع التشنج وعدم التوازن الحركي عند استخدام البيدال، وهو ما يحتاج إلى بحث آخر.

خاتمة البحث والتوصيات

إن موضوع فن استخدام البيدال في الأداء على آلة البيانو أوسع وأعقد من أن نتمكن من سبر جوانبه في بحث واحد، فهو يحتاج إلى الكثير من البحث النظري والعملي على السواء. فالمجال ما زال مفتوحاً لإجراء البحوث العملية والتجريبية لمساعدة الطالب على تخطي العوائق الحركية التي تؤثر سلباً على سيطرته على عمل البيدال وعلى أدائه بشكل عام، كما أن المجال ما زال مفتوحاً لدراسة خصوصية استخدام البيدال في مؤلفات المؤلفين الموسيقيين وكذلك في أداء كبار عازفي البيانو الذين يجدون متسعاً للتفنن باستخدام البيدال وأنواعها مهما حاول المؤلفون الموسيقيون تدوين مواضع استخدام البيدال في مؤلفاتهم.

ويحث الباحثان أساتذة البيانو على مناقشة مسائل استخدام البيدال مع

طلبتهم منذ بداية تعليمهم وتوجيههم تدريجياً لفهم عمل البيدال والهدف منها؛ وذلك لتجنب استخدام الطلبة للبيدال بشكل خاطئ في أثناء تدريباتهم.

ويأمل الباحثان أن يهتم طلبة العزف على البيانو بالاطلاع على ما كتب عن البيدال لبناء رؤية فنية واضحة عنها لتجنب الأخطاء في استخدامها وتوجيه تدريباتهم إلى مستوى فني أفضل. ويوصيانهم بحضور الأمسيات الموسيقية التي يقيمها عازفو بيانو محترفون بالإضافة إلى متابعة التسجيلات المختلفة ذات القيمة الفنية العالية من خلال الوسائط التعليمية والفنية المتباينة، فهي دروس غير مباشرة، لا تقتصر فائدتها على المساهمة في توسيع ثقافتهم الموسيقية من حيث تعرف الأعمال الموسيقية التي كتبت لآلة البيانو، بل إنها تكسبهم بعض خبرات العزف عن طريق المشاهدة والملاحظة، وتعزز نمو مهاراتهم السمعية وأذواقهم الموسيقية. وربما تسهم في توسيع طموحاتهم الفنية، فيتشوقون للتدريب ليصلوا إلى المستوى الذي يؤهلهم لأداء الأعمال الموسيقية المتميزة التي يحبونها.

ومن أهم ما يوصي به الباحثان أن يتذكر الطالب باستمرار أن الصوت المستخرج من آلة البيانو يجسد مدى التداخل بين جميع المهارات التي يتمتع بها العازف، وعليه، فإتقان فن استخدام البيدال يتعلق بمستوى إتقانه للمهارات النظرية والعملية التي تمده بالمعرفة والخبرة ليحسن استخدام البيدال. وعليه أن يتذكر أيضاً أن التقنية العالية في العزف على آلة البيانو هي المهارة في تطويع الإمكانيات الصوتية التعبيرية لآلة البيانو للتعبير عن مضمون العمل المؤدى وليست مجرد استعراض خال من المعنى.

الهوامش والمراجع

(1) - Kentner, Louis: **Piano**, First edition 1976, London: Yehudi Menuhin Music Guides, Kahn & Averill, 1991, p. 69.

(2) - Neuhaus, Heinrich: **L'Art Du Piano**, Traduit du Russe par Olga Pavlov et Paul Kalinine. France, Van de Velde, 1971, Imprimee en France, 75001 Paris, Octobre 2003, p. 157.

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

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

(5) - ftnalt (5) Gebhard, Heinrich: **The Art Of Pedaling**, with an introduction by Leonard Bernstein, New York: Dover Publications, INC., Mineola, 2012.

(6) - Banowetz, Joseph: **The Pianist's Guide to Pedaling**, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1985, first paper edition 1992.

(7) - Rubinstein, Anton and Carreno, Teresa: "The Art Of Piano Pedaling, Two Classical Guides", Introduction by Joseph Banowetz and Brian Mann, New York: Dover Publications, Inc. Mineola, 2003.

(8) - **"Masters of the Soviet Pianistic Schools"**, Articles, Moscow State Conservatory named Peter Ilich Tchaikovsky, Musgiz 1954. (In Russian).

(9) - Levinne, Josef: **Basic Principles in Pinoforte Playing**, Dover Publications, Inc., 1972.

(10) - Moss, Earl: **More than Teaching, a Manual of Piano Pedagogy**, by Gordon V. Thompson Music, Toronto, Canada: a division of Canada Publishing Corporation, 1989.

(11) - Piano.

(12) - Sandor, Georgy: **On Piano Playing: Montion, Sound and Expression**, USA: Schirmer 1995

(13) - Taylor, Kendall: **Principles of Piano Technique and Interpretation**, Novello and Company Limited, 1981. Reprinted 1983 (with corrections), 1986, 1993 (with corrections), 1996.

(14) - Bunin, Victor: **Pedagogy of S. E. Feinberg**, Moscow: Publisher Musica, 2000 (in Russian).

(15) - L'Art Du Piano.

(16) - Giseking, Walter and Leimer, Karl: **Piano Technique**, New York: Dover Publications, Inc.,1972. It contains two books: The Shortest Way to Pianistic Perfection, first published in 1932, and "Rhythmics, Dynamics, Pedal and Other Problems of Piano Playing" first published in 1938).

(17) - Bernstein, Seymour: **Chopin Interpreting His Notational Symbols**, Distributed by HAL. LEONARD, 7777 W. Bluemound Rd. P.O.Box 13819 Milwaukee, W1 53213, US, 2005.

(18) - Fassina, Jean: **Lettre a un Jeune Pianist**, Paris: Librairie Artheme Fayard, 2000.

(19) - Buthinon-Dumas, Brigitte: **Memoire d'empreinte - l'enseignement du piano**, IPMC, 1993, 1994, cite de la musique- department pedagogie et documentation musicales, Paris1999, 2003.

(20) - The Pianist's Guide to Pedaling, p. 1.

- The Pianist's Guide to Pedaling, p. 2. (21)
- More than Teaching, a Manual of Piano Pedagogy, p.31-32. (22)
- The Pianist's Guide to Pedaling, p. 2. (23)
- More than Teaching, a Manual of Piano Pedagogy, p.10-11. (24)
- Piano, p.75. (25)
- The Pianist's Guide to Pedaling, p.5. (26)
- The Pianist's Guide to Pedaling, p.4-5. (27)
- Principles of Piano Technique and Interpretation, p.24-25. (28)
- L'Art Du Piano, p.157. (29)
- The Art Of Piano Pedaling, Two Classical Guides, p.xi. (30)
- The Art Of Piano Pedaling, Two Classical Guides, p.9-22. (31)
- The Art Of Piano Pedaling, Two Classical Guides, p.xi. (32)
- Piano, p.77. (33)
- Principles of Piano Technique and Interpretation, p.27. (34)
- Piano, p.77. (35)
- Principles of Piano Technique and Interpretation, p.27. (36)
- Principles of Piano Technique and Interpretation, p.27. (37)
- Piano, p.77. (38)
- The Art Of Pedaling, p.37. (39)
- The Pianist's Guide to Pedaling, p.199. (40)
- L'Art Du Piano, p.64. (41)
- Piano Technique, p.5, 10. (42)
- Masters of the Soviet Pianistic Schools, p.101. (43)
- L'Art Du Piano, p.75-76. (44)
- Piano, p.70-71. (45)
- L'Art Du Piano, p.77. (46)
- Basic Principles in Pinoforte Playing, p.18. (47)
- Piano Technique, p.13. (48)
- L'Art Du Piano, p.68. (49)

- Basic Principles in Pinoforte Playing, p.15. (50)
- Masters of the Soviet Pianistic Schools, p.105. (51)
- On Piano Playing: Montion, Sound and Expression, p.29. (52)
- Mark, Thomas: **What Every Pianist Needs To Know About The Body**, Chicago: USA, GIA Publications, Inc., 2003, p.117. (53)
- Basic Principles in Pinoforte Playing, p.22. (54)
- Basic Principles in Pinoforte Playing, p.19. (55)
- L'Art Du Piano, p.83- 84. (56)
- L'Art Du Piano, p.83. (57)
- L'Art Du Piano, p.78. (58)
- L'Art Du Piano, p.81. (59)
- Principles of Piano Technique and Interpretation, p.24-25. (60)
- L'Art Du Piano, p.87- 88. (61)
- On Piano Playing: Montion, Sound and Expression, p.14. (62)
- Lettre a un Jeune Pianist, p.35. (63)
- The Art Of Piano Pedaling, Two Classical Guides, p.51. (64)
- L'Art Du Piano, p.75- 76. (65)
- L'Art Du Piano, p.72. (66)
- Memoire d'empreinte, p.97. (67)