دراسة تحليلية لفيوج رقم المصنف ١٦ عند كاميل سان صانز

إعـــــداد

مارينا سامي جورج

معلم تربية موسيقية - مديرية التربية والتعليم - سوهاج

تعد الفيوج شكل من الأشكال الأكثر نضجاً والأعلى فناً في الكتابة الكوانترابنطية ,الخاصة بالنسيج الموسيقى البوليفوني حيث تتشابك الخطوط اللحنية بطريقة معينة يستخدم فيها الاسلوب الفوجالى بدقة وانتظام خلال المقطوعة. ومن العبث حشر كل أنواع الفوجا التي كتبت لحد الأن في قالب موحد, فكل فوجا تختلف عن شقيقاتها في تفاصيل بنائها ,ولهذا السبب لا يتحدث علماء الموسيقى المرموقين عن شكل الفوجا, بل عن عملية بناء الفوجا, أو نسيج الفوجا بدلا من استعمال كلمة شكل أو قالب والفيوج مؤلف بوليفوني يجئ فى صوتين أو أكثر ويبنى على لحن (قصير أو طويل) يظهر بدايةً بدون مصاحبة وينتهي بظهوره مكرر فى طبقة صوتية أخرى مراراً أثناء العمل وللفيوج شكل خاص فى طريقة دخول الأصوات بالتتابع اللحنى الرئيسي, وهذا الدخول المتعاقب للأصوات هو الذى يطبع الفيوج بطابعها الخاص والذي بدونه لا تسمى فيوج حيث أنها التتويج النهائى لجهود مئات المؤلفين الذين كانوا يهدفون إلى الارتقاء بالموسيقى خلال القرون العديدة من بداية الخط اللحني الفردى إلى عمق التعبير بالتركيبات الصوتية الذى يكفل تشييد بناء صوتى شاهق ومتماسك وجميل يبرز مهارة.

وترجع البدايات الحقيقية للفيوج فى القرن السادس عشر والسابع عشر على يد يوهان سبستيان باخ وفى نهاية القرن الثامن عشر كان المؤلفون يستعملون أسلوب على نمط الفوجا يسمى بالفوجيتا" Fugato" يضيف على كتاباتهم الهارمونية مرونة أكثر. وفقدت الفوجا الحقيقية مركزها, ومع ذلك فهناك بعض الفوجات التي كتبها "جان مارى ليكير" والفوجات التي كتبها "موتسارت" للكلافيسكان, وختام سيمفونية "جوبتر" أيضاً, وصوناتا "بيتهوفن" عمل رقم ١١١,

والفوجة الكبيرة عمل رقم ١٣٢ ,فهي جميعاً صفحات يمكن مقارنتها بكبرى الأعمال التى كتبها باخ بالرغم من أنها مرت بأفكار مختلفة وفي القرن التاسع عشر استخدم "برليوز" الفوجة في أوبراه لعنة فاوست وطفولة المسيح بعد الجهود الشخصية التى بذلها كل من "مندلسون" و"برامز"

و"سان صانز", وحاول "سيزار فرانك" تجديد روح ذلك النمط الصارم بتوسيع حدوده ولغته عن طريق ما كتبه من مؤلفات مقدمة وكورال وفوجة للبيانو وفوجة وصيغ من التنوعات للأورغن وفي القرن العشرين أصبحت الفيوج لا تزيد غالباً على تمرين مُدَرَسْ, وذلك يبدو كل من سكيرتو صوناتا للبيانو الذي كتبه "بول ديكا", والفوجة بموسيقى قبر كوبران للمؤلف الموسيقي "موريس رافيل", والصوناتا الضخمة فى أسلوب الفوجة Sonata fugue التى كتبها "جورج ميو" للأورغن, والمقدمات والفوجة ل"شوستاكوفيتش" من الأعمال التى توجه الفوجة لإتجاهات جديدة.

ويعتبر "كاميل سان صانز Camille saint Saens" شاعراً هاوياً وأستاذاً بارعاً فى التأليف الموسيقى فمنذ سن السادسة وطوال حياته ألف أكثر من ١٤٠ لحن وكانت موسيقاه الرائعة تجذب أنظار الموسيقيين الفرنسيين واطلق علية لقب بيتهوفن الفرنسى .

وهو أول ملحن فرنسي كتب بشكل تقليدي ثلاثى للحفلات وكتب للأوبرا أيضاً وعلى الرغم من ان معظم أوبراته ظلت مهملة إلا أن كريشتون صنفها على أنها مهمة فى تاريخ الأوبرا الفرنسية مثل جسر بين "مايربير" والاوبرا الفرنسية الجادة فى أوائل تسعينيات القرن التاسع عشر وألف أكثر من ٤٠ لحن لموسيقى الغرفة ولكن بشكل عام كتاباته للبيانو الفردى كانت عبارة عن قطع فردية قصيرة مثل الباجاتيل, الإيتود, الفيوج والمازوركا واشتمل البحث على (مقدمة البحث , مشكلة البحث , أهداف البحث , أهمية البحث , منهج البحث , أدوات البحث , مصطلحات البحث , دراسات سابقة مرتبطة بموضوع البحث)

ثم عرض الجانب النظرى الذى أشتمل على

- نبذة عن حياة كاميل سان صانز

- الفنون الكونترابنطية

ثم عرض الجانب التطبيقى الذى أشتمل على

دراسة تحليلية للفنون الكونترابنطية من خلال فوجات مصنف ١٦١ عند كاميل سان صانز

- تحليل الصياغة
- الفنون الكونترابنطية

واختتم البحث بالنتائج وتفسيرها , والتوصيات , وقائمة المراجع , وملخص البحث

مقدمة البحث :

يعد جاك دى ليجيه J. de Liegè المؤلف الموسيقي الفرنسي المنتمي لعصر النهضة أول من استخدم مصطلح الفوجا وذلك في كتابه Speculum Music حوالي عام ١٣٠٠ حيث دون هذا المصطلح في قائمة المؤلفات البوليفونية الرئيسية في عصره حيث ولد في ١٢٦٠ وتوفي في ١٣٤٠ (Sadie, Stanley ,1980 P.18)

كما كان لدوفاى المؤلف الموسيقي الفلمنكي المنتمي لعصر النهضة أيضاً تأثير مباشر يرجع بصفة رئيسية إلى اتجاهه إلى استخدام أفانين الكانون والمحاكاه ، كما أن تطبيقاته لحرفة المحاكاه من علامات الطريق بالنسبة لتطور صيغة الفوجة حيث ولد في ١٣٩٧ وتوفي في ١٤٧٤ (فاضل جاسم الصفار ١٩٩٨ ,ص١٥٠)

كما يرجع الفضل ليوهانس أوكجيم أن يصل بالجوانب التكنيكية البحتة من عملية التأليف الموسيقى ، في مؤلفات الفوجا مثل إمكانيات تكبير الفكرة الموسيقية أو تصغيرها أو قلب الميلودية والكانون الراجع وهو مؤلف موسيقي فرنسي فلمنكي ولد في ١٤٢٥ وتوفي في ١٤٩٧ (فاضل جاسم الصفار ١٩٩٨ ,ص١٥٦)

وقد تضمنت الكتابة الكنترابنطية وسائل فنية رائعة في بناء التناسب وخلق التكامل وإيجاد الوحدة, تلك الوسائل التي بلغت مرتبة النضج في مؤلفات باخ, وأصبحت مدرسة هامة لوسائل التأليف الموسيقي بوجه عام حتي يومنا هذا, وخاصة فيما يتعلق بمعالجة الخطوط اللحنية. وأول هذه الوسائل : المحاكاة وتأتى بعرض لحن من إنشاد صوت غنائي من طبقة ما, يتبعه

محاكاه للصورة الميلودية لهذا اللحن من إنشاد صوت غنائى من طبقة أخرى. وثانيهما إذا كانت المحاكاة للصورة الميلودية حرفية فيطلق عليها إسم الأتباع. وثالثهما قلب الصورة الميلودية للحن أي قلب المسافات أو الأبعاد الموسيقية اللحنية التى تفصل بين أصوات اللحن, فكل مسافة صاعدة تتحول إلى هابطة والعكس صحيح, مع المحافظة على إيقاعات اللحن (واللحن عبارة عن موسيقية مدونة بإيقاعات و أزمنة معينة تفصل بينهما أبعاد لحنية ,فإذا تغيرت الأبعاد تغير اللحن بالتالى) وبهذا نحصل على لحن أخر له علاقة فنية مترابطة باللحن الأصلي الذي أشتق منه. ورابعهما التصغير أو التقليل وهو كتابة اللحن مع تقصير القيمة الزمنية لوحداته الإيقاعية بما يخرج اللحن نفسه في ضعف سرعة نبره أو ثلاثة أضعاف هذه السرعة وفق نسبة الإقلال من قيمة الأزمنة الموسيقية المبنى عليها اللحن.

وخامسهما التكبير أو الإضافة , أى إطالة القيمة الزمنية للوحدات الإيقاعية للحن, فيصبح اللحن أبطأ وأعرض منه في تدوينه الأصلى, مع العلم بأن كلاً من وسيلتي التكبير والتصغير لا علاقة لهما بالسرعة العامة للقطعة الموسيقية, ولا بوسائل الأداء الخاصة بزيادتها أو إبطائها, ولكنها وسائل لاستعراض اللحن لإمكانيات التأليف الموسيقي في سياق القطعة الموسيقية .

وأخيراً الانعكاس أى قراءة اللحن من نهايته إلى مبتدئه, كما لو كانت نغماته تقرأ من اليمين إلى اليسار ,مما يسفر عن تتابع نغمي جديد في مسافاته وفي تتابع القيمة الزمنية (ثروت عكاشة ١٩٨٠, ص ١٠٠)

هذا وقد خضعت البوليفونية في العصور المختلفة للقواعد والأنظمة العامة التي تحكم موسيقى العصر لتلحق البوليفونية المتعددة الأصوات إلى مسايرة الهارمونية في العصر الكلاسيكي ثم الإندماج مع الكروماتية مع الرومانيكية و اللاتونالية والتأليف بالمقامات الكنسية والجريجورية والمصنوعة والسلالم الخماسية بل وصلت التأليف للفوجا بالإثنى عشرية وبذلك سايرت الفوجا كل العصور حتى الوصول للقرن الحادي والعشرون .الامر الذي حفز الباحثة في البحث والتحليل لما آلت اليه الفوجا من حيث الشكل على يد مؤلفي القرن العشرين بالإضافة إلى معرفة لما آلت اليه الفنون الكونترابنطية على يد أحد مؤلفي الفوجا بالقرن العشرين حيث استقرت الباحثة على

فوجات مصنف ١٦١ لكاميل سان صانز Camille Saint–Saëns حيث قام بتأليف عدد ٦ فوجات سوف تتناولها الباحثة بالبحث والتحليل للفنون الكونترابنطية المستخدمة .

(فاضل جاسم الصفار١٩٩٨, ص٤١٠)

مشكلة البحث:

تكمن مشكلة البحث في اهتمامنا بأنواع التأليف المختلفة التي تظهر بكل عصر مع قلة الاهتمام بانواع التأليف القديمة كقالب الفوجا الذي ظهر بعصر الباروك لمعرفة مدي التغييرات التي طرأت عليه بالإضافة إلى معرفة الفنون الكونترابنطية التي استخدمها المؤلفون في موسيقا القرن العشرين ، الأمر الذي حفز الباحثة إلى إجراء البحث والتحليل للفنون الكونترابنطية لفيوج رقم ١ مصنف ١٦١ لكاميل سان صانز .

أهداف البحث :

الكشف عن الفنون الكونترابنطية التي استخدمها كاميل سان صانز من خلال تحليل العينة المختارة لفيوج رقم ١ مصنف ١٦١.

أهمية البحث :

إن دراسة وتحليل فيوج رقم ١ مصنف ١٦١ عند كاميل سان صانز بمفهومها الحديث يفيد الدارسين المتخصصين في ادراك التغييرات التي طرأت عليها .

سؤال البحث :

ما الفنون الكونترابنطية التي استخدمها كاميل سان صانز من خلال تحليل العينة المختارة لفيوج رقم ١مصنف ١٦١؟

محددات البحث:

١.محدد مكاني: فرنسا

٢.محدد زماني : القرن العشرين (١٩٢٠)

٣.محدد موضوعي: فيوج رقم ١ مصنف ١٦١ عند كاميل سان صانز

إجراءات البحث وتشمل:

منهج البحث :

يتبع هذا البحث المنهج الوصفي "تحليل المحتوى"، وهو المنهج الذي يحاول معرفة ماهية طبيعة الظاهرة، وذلك من خلال تحليل بنيتها وبيان العلاقات بين مكوناتها.

(آمال صادق , فؤاد أبو حطب، ١٩٩١م، ص ١٠٢)

عينة البحث :

فيوج رقم ١ في سلم لا الكبير في مصنف ١٦١ عند كاميل سان صانز

ادوات البحث :

١. مدونات موسيقية لفيوج رقم ١ مصنف ١٦١عند كاميل سان صانز

٢. ملفات صوتية لإستماع لفيوج رقم ١ مصنف ١٦١ اثناء التحليل

مصطلحات البحث :

- **دراسة تحليلية An Analytical Study**

معناه تشريح المؤلفة الموسيقية إلى ابسط عناصرها ومكوناتها, وهذا يعنى تقسيمها داخلياً وتصنيفها تبعاً للقوالب الموسيقية. "ويمكن القول بأن التحليل ما هو إلى عملية معكوسة لعملية التأليف الموسيقى". (أميرة سيد فرج ١٩٧٣,رسالة ماجيستير غير منشورة, كلية التربية الموسيقية ,جامعة حلوان ,ص٥٩)

- **الفوجا Fugue**

أحد أهم أشكال التأليف الموسيقى في عصر الباروك – تمثل االتأليف الموسيقي متعدد التصويت ((Polyphony أفضل تمثيل , وتقوم الفيوج على فكرة موسيقية واحدة تعرف بأسم الموضوع الذي تتناوبه بأستمرار الأصوات المكونه للفيوج.

(عواطف عبد الكريم وأخرون ٢٠٠٠م : ص٥٧)

دراسات سابقة مرتبطة بموضوع البحث :

١ – الدراسة الأولى بعنوان:

مؤلفة البريليود والفوجا عند كل من يوهان سبستيان باخ وديمترى كابلفسكس (دراسة تحليلية مقارنة)

An Analytical Study comparstion Between prelude and fugue Upon All Of Johannes Sebastian Bach and Dimitri Kepplvsks

هدفت تلك الدراسة إلى التعرف على أوجه التشابه والأختلاف فى اسلوب تأليف مؤلفات البريليود والفيوج من خلال دراسة عزفية مقارنة عند كل من باخ وكابلفسكس. **وقد اتبعت تلك الدراسة** المنهج الوصفي (تحليل محتوى) **واستخدم عينة الدراسة** البريليود والفوجا عند كل من يوهان سبستيان باخ وديمترى كابلفسكس **وأسفرت النتائج** عن ان البريليود عند كل من باخ وكابلفسكس قطعة موسيقية حرة قائمة على فكرة موسيقية واحدة أو فى قالب ثنائى أو ثلاثى بسيط يمهد للفوجا, أن الفوجا عند كل من باخ وكابلفسكس متشابهة من حيث العناصر البنائية والفنون الكونترابنطية فقد استخدما المحاكاه والتداخل والتحويلات المقامية فى القسم الأوسط , أن كابلفسكس لم يستخدم الفنون الكونترابنطية التى استخدمها باخ المتمثلة فى انقلاب الموضوع أو التقصير أو التطويل **تعليق الباحثة** : تتفق الدراسة مع البحث الحالي في تناولها للفيوج واستخدام المنهج الوصفي (تحليل محتوي) بينما تختلف في عينة البحث حيث تناولت تلك الدراسة الفيوج عند مؤلفي المدرسة القومية المصرية بينما تناول البحث الراهن فوجات مصنف ١٦١ عند كاميل سان صانز (وفاء جمعة عثمان (٢٠٠٦م)

٢ – الدراسة الثانية بعنوان:

دراسة تحليلية مقارنة للفوجا بالقرن العشرين فى صوناتا البيانو الأمريكية

A Comparative Analysis Of The Fugue in The Twentieth Century American Piano Sonata

هدفت تلك الدراسة إلى مقارنة الثلاث فوجات التى ظهرت فى مؤلفات صونات البيانو للمؤلفين الأمريكيين مثل بول هيندميث مصنف رقم ٣ عام ١٩٣٦, اليون كارترز سنة ١٩٤٦, صاموئيل

باربرز مصنف رقم ٢٦ عام ١٩٤٩, وذلك بمقارنة أوجة الأختلاف لكيفية تناول المؤلف لأسلوب الفيوج مع استعراض أسلوب كل مؤلف على حدة **وقد اتبعت تلك الدراسة** المنهج الوصفى تحليل محتوى **واستخدم عينة الدراسة** عينة عشوائية من فوجات كل من كارل تشيرني وعددها اثنين (مصنف ٦٠٣ رقم ٦ ومصنف ٤٠٠ رقم ٧) ويوهان برامز وعددها اثنين (Op24 و WoO7) **واسفرت النتائج** عن أن كل من صموئيل باربرز, اليون كارترز استعملا عناصر مميزة للنسيج البوليفونى من حيث تكثيف الخطوط الأفقية بالتألفات الهارمونية, وأن كارترز استخدم التنافر المتزن المصنوع بحرفية, وان بابرز استخدم الكروماتية بتوسع , وان هيندميث فى هذا المصنف تعامل بحرية مع الدرجات الأثنى عشر للسلم الكروماتى **تعليق الباحثة:** تتفق الدراسة مع البحث الحالي في تناولها للفنون الكونترابنطية المستخدمة في العصر الرومانتيكي واستخدام المنهج الوصفي (تحليل محتوي) بينما تختلف في عينة البحث حيث تناولت تلك الدراسة الفيوج في العصر الرومانتك عند كل من كارل تشيرني ويوهان برامز بينما تناول البحث الراهن فوجات مصنف ١٦١ عند كاميل سان صانز. (Nancy Alton (1987))

٣- الدراسة الثالثة بعنوان:

الفيوج فى أوائل القرن التاسع عشر لآلة البيانو

(دراسة تحليلية)

Fugue in the Piano in the Early Nineteen Century

هدفت تلك الدراسة الى وصف مؤلفة الفيوج عند عشرة مؤلفين فى أوائل القرن التاسع عشر وتحليل أعمالهم الفوجالية وكيفية تطبيق العناصر الموسيقية **وقد اتبعت تلك الدراسة** المنهج الوصفى تحليل محتوى **واستخدم عينة الدراسة** مؤلفات الفيوج التى كتبت ما بين (١٧٩٠-١٨٦٠) **واسفرت النتائج عن** إنتقاء أفضل المؤلفين الذين قدموا أعمالاً فوجالية أحيوا بها البوليفونية, تحليل الأعمال الفوجالية لأفضل عشر مؤلفين فى بداية العصر الرومانتيكي, تجميع مؤلفات الفيوج التى تم تأليفها ما بعد عصر الباروك وحتى بداية العصر الرومانتيكي **تعليق الباحثة:** تتفق الدراسة مع البحث الحالي في دراسة التكوين البنائي والصيغ الداخلية للفيوج

واستخدام المنهج الوصف (تحليل محتوي) بينما تختلف في عينة البحث حيث تناولت تلك الدراسة الفيوج في أوائل القرن التاسع عشر بينما تناول البحث الراهن فوجات مصنف ١٦١ عند كاميل سان صانز (lee,Eunyoung(1994)

ثانياً : الإطار النظرى

العصر الكلاسيكي الحديث

تعريف الكلاسيكية الحديثة:

أطلق مصطلح الكلاسيكية الحديثة علي نزعة موسيقية نمت وتطورت في العشرينيات من القرن العشرين علي يد الموسيقي الروسي سترافنسيكي Stravinski، ويهدف إلي تحقيق فكرة الموضوعية في الموسيقي والتخلص من المذهب التعبيري الصاخب والعودة إلي أسلوب وروح الكلاسيكية في التأليف والقالب وإحياء قوالب العصور السابقة وصياغتها بأسلوب حديث لتناسب القرن العشرين باستخدام الإيقاع المزدوج Polyrhythm الإيقاع المتكرر Bass Ostinato وإيقاعات موسيقي الجاز الأمريكي والمقامات المتعددة التي تؤدي في وقت واحد Polytonality
(أحمد بيومى, ١٩٩٢, ص٢٧٤)

بداية العصر الكلاسيكي الحديث:

بعد كل هذه الرومانتيكيات–كان من الطبيعي أن يعود الحنين للأسلوب الكلاسيكي مرة أخرى. ولهذا فإنه في نهاية القرن ال١٩ ظهرت حركة جديدة تهدف إلى الحد من تيار الرومانتيكية والعودة إلى الأسلوب الكلاسيكي القديم.
(سعيد عزت , ١٩٥٨م , ص٧٤)

كانت الموسيقي في النصف الأخير من القرن التاسع عشر منفصلة عن واقع الحياة العامة. فنلاحظ أن التقدم الصناعي والاقتصادي ينمو ويزدهر والاكتشافات الآلية تنتشر وقد بدأ الصراع الطبقي يظهر ويحتد بين الرأسمالية والأيدي العاملة مما أدي إلي أعطاء الحياة العامة

الصبغة المادية والآلية. أما الموسيقي كانت مازالت غارقة في رومانتيكيتها هاربة من واقع الحياة المادي إلي واقع آخر من نسج خيالها وأحلامها، ومن وحي الأساطير والسير الشعبية القديمة.

ولكن هذا لم يعن مطلقاً التحرر الكامل من التعبيرية التى أصبحت صبغة يستحيل على الموسيقي أن تتخلص منها. وإنما قصد بهذه الحركة إحياء الكلاسيكية القديمة مع قدر معقول من الرومانتيكية. وهذا يفسر لنا موجة التجارب الفنية وبالتالي الموسيقية التي انتشرت في جميع أنحاء أوربا مع بداية القرن العشرين. والتي كانت كل همها مناقضة أسلوب الموسيقي الرومانتيكية المغرق في العاطفة والانفعال، والبحث عن قواعد ومفاهيم جديدة لموسيقي واقعية لا خيال فيها ولا أحلام، موسيقي تساير روح العصر الجديد وتطورات الحياة فيه.

ومع الاتجاه إلي التجديد ومحاولات الخروج علي الإفراط العاطفي الذي وصلت إليه رومانتيكية فاجنر، ظهرت بوادرها في أعمال بعض الوسيقيين الرومانتيكيين المتأخرين الذين أوجدهم قدرهم في المرحلة الانتقالية بين نهاية العصر الرومانتيكي وبداية العصر الحديث.

ولهذا فإن المؤلفات الموسيقية الكبيرة التى كتبت في العصر الكلاسيكي الحديث تختلف كثيراً عن مثيلتها مما أُلف في العصر الكلاسيكي القديم ففي الحديثة تجد حرية التعبير مصاغة في قالب كلاسيكي صحيح. ويتمثل ذلك في اتجاه ريتشارد شترواس وبوتشيي إلي الواقعية في مؤلفاتهم الموسيقية والأوبرائية بالذات، ثم اتجاه ماكس ريجر إلي التأليف متأثراً بالأسلوب الكلاسيكي وخاصة بموسيقي باخ وعصر الباروك، وظهور المدرسة التأثيرية الفرنسية بتفاديها الكشف عن العواطف واكتفائها باستقبال ما ينطبع في النفس من المؤثرات السطحية، فهي مناقضة صريحة لأسلوب فاجنر الذي يمثل قمة الرومانتيكية. ويعتبر ديبوسي أهم شخصية رومانتيكية خطت الخطوات الأولي نحو موسيقي القرن العشرين، فقد كتب هو ومعاصروه من الموسيقيين مؤلفات عظيمة بلغت درجة الإشباع الفني فيها حداً يستحيل بعده مواصلة التأليف بنفس الأسلوب، وفي نفس الوقت مهدت هذه المؤلفات الطريق أمام الجيل الجديد من المؤلفين مع أنها ظلت موسيقي رومانتيكية قلباً وقالباً

وتنسب هذه الحركة الكلاسيكية الجديدة إلى جوهان برامز (١٨٣٣-١٨٩٧) وهو ألماني تأثر كثيراً بطابع سلفه الكبير بيتهوفن(١٧٧٠-١٨٢٧) الذي يعتبر السور الذي يفصل بين الكلاسيكية القديمة والرومانتيكية. حتى أنه عندما ألف برامز سيمفونيته الأولى قال عنها النقاد (هذه هي السيمفونية العاشرة لبيتهوفن) ومعروف ان بيتهوفن ألف تسع سيمفونيات فقط. ويتضح لنا أن موجة التجارب الموسيقية التي عاشها القرن العشرين كانت تهدف إلي أمرين:

أولهما:- نقض الرومانتيكية عن الموسيقي بعد أن أصبحت لا تلائم روح العصر الجديد.

ثانيهما:- البحث عن أسس ومفاهيم جديدة لموسيقي هذا العصر وهو الأهم ذلك لأن قواعد الموسيقي وعناصرها التقليدية قد استهلكت واستنفد الموسيقيون المبدعون كل إمكانيات تطويرها وتنميتها ولم يعد في الإمكان مواصلة التأليف بنفس الأساليب والأسس ولذلك قام الجيل الجديد من الموسيقيين وقتئذ بمحاولات كانت تهدف إلي إعادة تنظيم المادة الموسيقية تنظيماً جديداً (عوطف عبد الكريم , ٢٠٠٠, ص٣٢١-٣٢٢)

أهم مؤلفي العصر الكلاسيكي الحديث:

ومن أعلام العصر الكلاسيكي الحديث أيضاً-

- تشايكوفسكي الروسي (١٨٤٠-١٨٩٣) صاحب السيمفونيات و الكونشرتوات والباليهات التى تفيض بالجمال والتعبير بجانب بناء كلاسيكي صحيح. وهناك أيضاً
- سيزار فرانك الفرنسي (١٨٢٢-١٨٩٠) الذي يوصف بأنه كان كثير الشبه بباخ الكبير(١٦٨٥-١٧٥٠) سواء في حياته الخاصة أو في عظمته الموسيقية.
- وكذلك سان صانص(١٨٣٥-١٩٢١) مؤلف الأوبرا الدينية المعروفة شمشون ودليلة
- و بروكنر النمساوى (١٨٢٤-١٨٩٦)
- و أنطون روبنشتاين (١٨٢٩-١٨٤٩).

(سعيد عزت , ١٩٥٨, ص ٧٤)

أولاً: أهم المذاهب والتيارات الموسيقية في القرن العشرين:

حمل لواء هذه الحركة مجموعة من المؤلفين الموسيقين الذين ولدوا في الستينات من القرن التاسع عشر وتم تكوينهم موسيقياً في ظل ذروة الحركة الرومانتيكية، ولكنهم وجدوا أنفسهم بعد

ذلك يعيشون مناخاً موسيقياً يرفض هذه الرومانتيكية ويسعي وراء التجديد، فجاء إبداعهم جامعاً لنقيضين: تأثرهم بموسيقي فاجنر التي تعتمد علي الإغراق في خيال أساطير دول الشمال أو الأساطير الجرمانية، ثم محاولاتهم لنقض هذه الرومانتيكية تلمساً وسعياً وراء التجديد والحداثة لمسايرة التيار الفكري للإبداع الموسيقي الذي ساد بداية القرن العشرين.

ويختلف المؤرخون في تصنيف هؤلاء المبدعين، هل هم رومانتيكيون أم هم من مؤلفي القرن العشرين؟ ويمكن القول أن إنتاجهم الإبداعي يمثل التحول من الرومانتيكية إلي القرن العشرين. ومن أهم شخصيات هذه الحركة: جوستاف ماهلر Gustav Mahler، وريتشارد شترواس Richard Strauss، ادوارد الجار، ماكس ريجر

(عواطف عبد الكريم, ١٩٩٩م ,ص:٢٠٣)

١- التأثيرية (الانطباعية) Impressionism :-

ظهرت التأثيرية واهتمت بكل ما هو زمني ووليد اللحظة العابرة، وبالتالي فإن التأثيرية تهتم بالحركة أكثر من الإستقرار، كما تهتم بالحس الرقيق المعبر عن الانطباع أو الإنعكاس المتغير أكثر من الإهتمام بالخطوط أو التكوينات الواضحة للشخصية المحددة، وتخلت التأثيرية عن الميلودي والبناء التقليدي والتسلسل المنطقي للتآلفات الهارمونية، وأكثرت من استخدام السلم الخماسي والسداسي ذو الأبعاد الكاملة واستخدم في التأثيرية الدواس الأيسر في آلة البيانو بأسلوب جديد يعطي جواً من الغموض أو التظليل، كما أستخدمت هارمونيات خاصة وأساليب تعبيرية تعطي إحساس الضباب أو الضوء أو الدخان، مثل مؤلفة القمر للمؤلف الموسيقي ديبوسي"Debussy" ويعتبر المؤلف الفرنسي كلود ديبوسي هو رائد هذا المذهب ومبتدعه

(كورت زاكس, ١٨٢٠م, ص:١٠٩)

٢- الموضوعية Objectivism :-

كان الغرض منها أن تكون وسيلة للخروج عن الذاتية الومانتيكية بعواطفها وانفعالاتها وأن تؤسس بحيث لا يسمح لأية عاطفة بالتداخل في عملية الخلق الفني. وكان أول من نادي بها شونبرج وسترافنسكي، فكلاهما يؤكد الطبيعة الغامضة للموسيقي، ويركز الانتباه إلي خطة

محكمة للأعمال البنائية، وكلاهما يمثل مجالاً أصبح فيه الاستمتاع بالموسيقي أمراً عقلياً متزايداً، وفيه اخضعت العوامل العاطفية للصياغة المحكمة، وقد اعتبرا الموسيقي مجرد مادة صوتية ينظمها المؤلف حسب دراساته وقدراته الفنية. ولقد أثبتت الأيام أن الموضوعية المطلقة في الخلق الفني الجاد مستحيلة، إذ لا يمكن بأي حال من الأحوال فصل أو محو ذاتية الفنان عن عمله الفني أثناء عملية الإبداع الفني، وفكرة الموضوعية بدون مغالاه تكمن وراء أهم اتجاهين في التأليف الموسيقي في القرن العشرين وهما الكلاسيكية الحديثة والدوديكافونية. وعموماً تعتبر الموضوعية هي الأساس الأول لموسيقي القرن العشرين

(هدى ابراهيم سالم, ١٩٨٢م, ص:٦١-٦٢)

٣- التعبيرية Expressionism :-

ظهرت التعبيرية في النمسا وألمانيا لمناقضة المذهب التأثيري أو الإنطباعي في فرنسا، وتتميز بصدق التعبير وعنفه مع تجنب الزخرفة والتنميق الواعي، كما تتميز بكشف الستار المفتعل عن خبايا اللاشعور، وإطلاق العنان للعواطف والانفعالات المكبوتة لتتجسد في العمل الفني دون التقيد بالقواعد التقليدية للتأليف الموسيقي. وألحان التعبيرية تظهر مشوهه تقفز قفزات واسعة مختلفة الاتجاهات تؤديها الآلات الموسيقية بطريقة تعتبر الحد الأقصي لإمكانياتها العزفية (Lang, Pau, Henary&Bettmamn, 1968, P.241)

٤- الكلاسيكية الحديثة New Classicism :-

والكلاسيكية الحديثة تعتبر من أبرز الاتجاهات الموسيقية التي يتسم بها النصف الأول من القرن العشرين, فإليها وإلى الدوديكافونية يرجع الفضل في إرساء أسس ومفاهيم موسيقي القرن العشرين على قواعد ثابتة منطقية انارت الطريق امام الجيل الجديد من الموسيقيين وضمنت للموسيقى الأوروبية استمرار النمو في طريق ممهد صحيح.

والكلاسيكية الحديثة في الموسيقى لها صفات تتميز بها نسردها فيما يلي:

- إحياء القوالب الكلاسيكية مثل السيفونية والكونشرتو والصوناتة والأنواع المختلفة لموسيقى الحجرة.
- إحياء قوالب العصر الباروكي مثل المتتابعات والفوجة والكونشرتو جروسو.

- تفضيل الكتابة على أساس التونالية الدياتونية اي باستخدام سبع نغمات فقط في السلم الموسيقي والبعد عن الكروماتيكية والإقلال من علامات التحويل المختلفة على قدر الإمكان حتى اقتصر كثير من المؤلفات على مقام دو الكبير وسميت باسم موسيقى أصابع البيانو البيضاء.
- الأعتماد على البوليفونية الافقية او الكونترابنط النشاز في معالجة المؤلفات الموسيقية.

تجميع العناصر الموسيقية المختلفة لخدمة الموسيقى البحتة

(عوطف عبد الكريم وأخرون,١٩٧٠م ص :٢٢٩_٢٣٠)

٥- القومية Nationalism :-

تقوم القومية علي التحرر من المقامية التقليدية حيث استعانت بالموسيقي الفلكلورية، وقد تزعم هذه المدرسة بيلا بارتوك المجري وتعتبر القومية إتجاه ثالث له أهميته إلي جانب الكلاسيكية الحديثة والاثني عشرية في إدخال عناصر موسيقية متميزة كمقامات وإيقاعات الموسيقي الشعبية.

٦- الدوديكافونية Dodecaphonie :-

مذهب أرسي قواعده المؤلف الموسيقي "شونبرج Schoenberg" بعد أن خاض تجارب ومحاولات عديدة للإنتقال من الأسلوب التونالي إلي اللاتونالي، ويقوم أسلوب الإثني عشر نغمة علي ترتيبها بأي ترتيب، مع مراعاة عدم تكرار أي نغمة من هذه السلسلة إلي أن ينتهي من عرض، ويمكن عمل اكثر من تنويع مشتق من هذه السلسلة، عن طريق القلب (Inversion) قلب السلسلة الأساسية أو معكوسها (Retrograde) السلسلة الأساسية وأخيراً قلب معكوس السلسلة الأساسية، تلك السلاسل الأربع هي التي تقوم عليها المقطوعة الموسيقية سواء من الناحية اللحنية أو الهارمونية أو البوليفونية، ويمكن بداية السلسلة الأساسية ومشتقاتها الثلاث من أي نغمة من النغمات الاثني عشر، وعليه ينتج بذلك ثمانية وأربعون احتمالا لهذه التكوينات

(نادية عبد الرحيم ، ١٩٩١م ،ص :٣-٤).

٧- **الموسيقي البيولوجية Biomusic :-**

تعتمد علي الموجات الدماغية الصادرة من المخ في الإنسان والحيوانات المتقدمة من خلال القياس الكهربائي لهذه الموجات وتكبيرها علي أجهزة تنتج أصوات موسيقية، وبالتالي يتحكم المخ مباشرة في نوعية الصوت الصادر. وقد استخدم المؤلف دافيد روسينبوم David Rosenboom هذه الطريقة عن طريق استخدام هذا الصوت كمصدر لموجات ألفا، في محاولة لتطوير إنتاج هذه الموسيقي، وكانت محاولة ناجحة إلي حد كبير وسميت (The Needs)

(Cope. David., ,1989, p.193-194)

٨- **الموسيقي المصنوعة Concerete music :-**

كان السبب وراء ظهور هذا الاتجاه الموسيقي وتطوره اختراع مسجل الصوت أو شريط التسجيل Tape Recorder وكذلك ظهور مخلق الأصوات الموسيقية الإلكترونية بعد ذلك Electronic-music Synthesizer .

ولقد بدأت الموسيقي المصنوعة معتمدة علي الأصوات القائمة حولنا، والتي يتم تسجلها بعناية داخل الاستديو، أو خارجها في أماكنها الطبيعية من خلال أجهزة وميكروفونات لها خاصية محددة مثل الميكرفون القلبي وهو يسجل فقط الأصوات الصادرة من أمامه ولا يسجل أي صوت آخر محيط به، وكذلك الميكروفون متعدد الاتجاهات الذي يلتقط جميع التفاصيل المحيطة بمصدر الصوتالأساسي، وذلك دون الاعتماد علي الأصوات الصادرة من وسائل إلكترونية.

أول من قام بارتياد مجال الموسيقي المصنوعة هو شيفر في محطة إذاعة باريس بفرنسا وضم إليه مجموعة عرفت باسم مجموعة البحوث الموسيقية Groups de rechereches Musicales وخلال عمل شيفر بإذاعة باريس قام بدعوة مجموعة من المؤلفين الموسيقيين لعمل تجارب في هذا المجال كان من أهمهم مجموعة من المؤلفين التقدميين التي كانت لهم إبداعاتهم التجريبية في نطاق الموسيقي التقليدية ومن أشهرهم: Messiaen, Stockhausen, Varese, Boulez, Xenakis.

والموسيقي المصنوعة ماهي إلا تناول بالمونتاج لمجموعة من الأصوات التي خضعت لنوعين من المعالجة أحدهما أو كليهما:

أولاً: المعالجة اليدوية.

ثانياً:التعديلات الإلكترونية.

ومن خلال هاتين الوسيلتين يمكن تحويل أي صوت مألوف إلي صوت غاية في الغرابة لا يمكن التعرف عليه بشرط أن تكون الأصوات ذات رنين ثري، مركبة وقابلة للتطويع، وبعد أن يتم تركيب هذه الأصوات مع بعضها البعض ينتج عمل فني غير متوقع (محمد خالد أحمد، ٢٠١٢م ،ص:٢٧-٢٨).

٩- الموسيقي التجريبية Experimental music :-

يستخدم مصطلح الموسيقي التجريبية علي نوعية الموسيقي التي تبتعد كثيراً عن التقاليد والتوقعات في الأسلوب والنوع. وقد شهدت نهاية الستينات وبداية السبعينات الإزدهار الكامل لهذا النوع من الأساليب الموسيقية.

ومن أشهر الموسيقين التجريبيين العظيم أيفيس Ives الثائر علي كل ما هو تقليدي لتعزيز موسيقاه، وأيضاً بساطة ساتي Satie جعلت منه رائداً من رواد التجريبية. وهناك العديد من الموسيقين التجريبيين أيضاً منهم كاولCowell، وكاج Cage، وبرانت Bra nt. والموسيقي التجريبية تعد من أهم ما يميز الموسيقي الأمريكية والإنجليزية أكثر من الموسيقي الأوروبية (Griffiths, paul , 1986, p. 71.)

ثانياً: أهم التغيرات التي طرأت علي العناصر الموسيقية خلال القرن العشرين :-

١- التونالية Tonality :-

ولكى يتم التحرر من النظام التونالي التقليدي كان لابد من الإعتماد علي السلالم الكبيرة والصغيرة وهذا التحرر كان تدريجياً وتمتد جذوره إلي مؤلفات شوبان "Chopan"، برامز "Brahmas" وفاجنر "Wagner" الذي استخدم الكروماتيكية بغزارة غلقت التونالية بلون جديد، وفي نفس الطريق استمرت مؤلفات الأسلوب الرومانتيكي المتأخر حتي وصلت إلي حد تكاد

تصل فيه إلي اللاتونالية التي لا تتقيد بالتأليف تحت سيطرة مقام معين، وبالنسبة لديبوسي فإن استخدامه للمقامات الكنسية ثم السلالم الخماسية والسداسية ما هو إلا نوع من الخروج علي التونالية التقليدية، وقد تأرجحت المؤلفات الموسيقية التي ظهرت في بداية القرن العشرين بين درجات مختلفة من التونالية حتي وصلت إلي اللاتونالية ومن ثم إلي الدوديكافونية، وبذلك تمت عملية قطع الصلة بين التونالية التقليدية وبين الموسيقي الحديثة .

ولم نكن مغالين إذا قلنا إنه في الربع الأول من القرن العشرين كان لكل مؤلف موسيقي أسلوبه الخاص من حيث اختياره للتونالية الذي تلائم أسلوبه فهناك المقامية المزدوجة والمقامية المتعددة عند كلاً من بيلا بارتوك، إيجور سترافينسكي وميلو، وكذلك التونالية التي تستخدم سلالم أو مقامات ذات أبعاد معينة تختلف عن أبعاد السلم الكبير والصغير ويقوم المؤلف بتقسيمها كيفما يشاء ونجد ذلك عند كل من(سترافينسكي- ميسيان- هندميت) هؤلاء المؤلفين اعتمدوا علي صياغة السلالم التي تستخدم في موسيقي الشعوب غير الأوربية وبالذات الهند والصين، وقد استعان ميسيان بالمقامات المستخدمة في الموسيقي الفولكلورية والتي استخدمها من قبل كلاً من(بارتوك وكوداي) (Peyser jean, 1997, p. 3-11)

٢- الهارمونية Harmony :-

حدث تطور الهارمونية في الموسيقي الحديثة حتي ألغت الفروق بين التآلفات المتوافقة والمتنافرة كما ألغت أيضاً العلاقات التقليدية التي كانت تحتم تصريف تآلف إلي آخر من نوع معين بالذات فأصبحت الموسيقي تنتقل من تآلفات متنافرة إلي هارمونيات أكثر أو أقل تنافراً.

ظهرت أنواع أخري من الهارمونيات المزدوجة أو المركبة أي جمع نوعين أو أكثر من التآلفات المختلفة في وقت واحد، وذلك لزيادة حدة التوتر التي تسود هذه الموسيقي.

ظهرت التآلفات المبنية علي الرابعات أو الخامسات أو الثانيات واستخدمت كوسيلة لأثراء صوت الآلات الإيقاعية بالذات ولزيادة الإثارة والتوتر شكل عام. وظهور اتجاه آخر اهتم بالكتابة الأفقية البوليفونية التي عرفت في عصر باخ وما قبله ولكن بأسلوب جديد إذا كانت الأصوات تعالج في حرية تامة ولا تهتم بالترابط الهارموني المفروض توافره بين تلك الأصوات كما كان

متبعاً من قبل. ومن أهم الشخصيات التي اعتمدت علي البوليفونية الأفقية أو الخطية في مؤلفاتها هندميت ونتيجة لظهور هذا الأسلوب البوليفوني زاد الاهتمام بعصر الباروك وما قبله وظهرت مؤلفات الفوجة والكانون والباساكاليا والكونشرتو جروسو في موسيقي هذا العصر.

٣- اللحن Melody :-

أما الألحان الموسيقية فأصبحت تتحرك في تونالية غريبة عليها بدون مقامية علي الإطلاق وبإيقاعات متحررة، وأصبحت الألحان مركزة وقاطعة المعني تتحرك في مناطق صوتية بعيدة بعضها عن بعض بحيث لا يمكن للصوت البشري أن يرددها بسهولة(عواطف عبد الكريم،٢٠٠٠ ص:٣٢٥)

لم تكن الألحان تبني عادة علي العبارات المنتظمة لكنها تنتقل بعكس ما هو متوقع وبعبارات غير منتظمة الطول فمن الممكن أن تظهر الألحان في تنوع كبير باستخدام السلالم الهارمونية الكبيرة أو الصغيرة والكروماتية والخماسية (Polistoske, Daniel I: , 1979, p: 354.,)

كما استخدم إلي جانب السلالم الكبيرة والصغيرة التي قل إستخدامها سلالم أخري جديدة وغريبة، واستخدم أيضاً مقامات شعبية وكنسية وسلالم خماسية وسداسية، كما استخدم التعدد المقامي وهو استخدام مقامين مختلفين في نفس الوقت وعلي مركز تونالي واحد والعكس، واستخدم أيضاً مقام واحد علي مراكز تونالية متعددة، ونجد في بعض الأحيان نفس اللحن يتكرر علي سلالم مختلفة، واستخدم أيضاً ما يعرف بالسلالم المصنوعة، والتي تظهر بأي ترتيب لتسلسل أبعاد الثانية الصغيرة أو الزائدة، وأدي كل هذا الإضطراب في التونالية إلي أن تلاشي المقام تماماً في بعض المؤلفات، وهو ما يعرف باللامقامية (Mochlis, Joseph, 1963,p: 32)

٤-الإيقاع Rhythm :-

أستخدمت الإيقاعات الغير منتظمة، والتي لم تكن مستخدمة من قبل وإدخال تقسيمات شاذة مع وضع الرباط بين الوحدات داخل الميزان التقليدي وأيضاً إستخدام الميزان الغير منتظمة (العرجاء) Asymmetric Meters.

استخدام موازين مختلفة داخل المقطوعة دون التقيد بتماسك اللحن وهو ما يسمي Variable Meters، والتغيير المستمر في الإيقاعات والسرعات من خلال استخدام المصطلحات الموسيقية الخاصة بالسرعة مع تغيير الميزان Metrical Modulation وكذلك إعادة صياغة وتوظيف الضغط القوي Accent بصورة مختلفة عن استخدامه في البناء الإيقاعي وإنتقاله إلي الوحدات الضعيفة بدلاً من القوية ، والموازين المتعاقبة Combined Meters طوال المؤلفة الموسيقية أو في بعض الأجزاء منها.

والإيقاع من أهم العناصر الموسيقية في القرن العشرين، لذا عمل المؤلفون الموسيقيون علي الخروج به من قيود الوحدة الرتيبة للموازين الموسيقية عن طريق مزجه بعناصر إيقاعية غريبة عن الموسيقي الأوربية، مثل إيقاع الموسيقي البدائية سواء كانت أفريقية أو أسيوية، وكذلك إيقاعات الموسيقي الشعبية ثم موسيقي الجاز التي كان لها أكبر الأثر في موسيقي القرن العشرين. (Fink, Robert and Ricci, Robert, 1975, p. 4-68)

٥- الصيغ Forms :-

لقد ظهرت مع بداية القرن العشرين كثير من التجارب الموسيقية، ولكن اسم يكتب للكثير منها النجاح والاستمرار، لذا فقد ظهر مذهب الكلاسيكية الحديثة الذي ينادي بالموضوعية في الموسيقي بالعودة للصيغ الكلاسيكية مثل السمفونية والكونشرتو والصوناتا والأنواع المختلفة لموسيقي الحجرة ولكن بصياغة جديدة باستخدام عناصر موسيقي القرن العشرين وقاموا كذلك باحياء قوالب عصر الباروك مثل المتتابعة والفوجة والكونشرتو جرسو هذا بالنسبة للموسيقي البحتة ولكن ظهر في هذا القرن تيار آخر وهو تيار الموسيقي الإلكترونية، وتعتمد فكرته الأساسية علي توليد أصوات غير تقليدية من أجهزة الكترونية مثل آلة التراوتونيوم "Trautonium" ولكن لم تؤدي هذه الآلة إلي ظهور صيغ جديدة ولكن استخدمت منفردة أو مع أوركسترا تقليدي كما في سيمفونية "تراجليلا" للمؤلف الفرنسي "ميسيان" والتي استخدم فيهاالآلة الإلكترونية أمواج مارتينيوم "Ondes Martiont" أو كونشرتو آلة التراوتونيوم .

مع ذلك يتضح أنه علي الرغم من التجارب الكثيرة المتنوعة التي ظهرت في هذا القرن الإ أن الموسيقي قد عادت للصيغ الكلاسيكية مرة أخري.

(Griffiths, paul,1986, p: 25.)

٦- المعالجة الاوركسترالية The Orchestra:-

أن الإهتمام المتزايد بالعنصر الإيقاعي رفع من شأن المجموعة الإيقاعية في الأوركسترا من ناحية المشاركة الفعالة في أداء أدوار رئيسية في الموسيقي، كما أضيفت إلي مجموعة الإيقاع التقليدية آلات إيقاعية كثيرة منها المنغمة والغير منغمة مثل الفيبرافون Viprafone وصف الأجراس وهي منغمة اما الغير منغم مثل الطبول المثلث الصنوج(فؤاد زكريا وآخرون,١٩٧٠, ص:٣٢٥)

واستخدم البيانو لأداء هارمونيات بطريقة إيقاعية صرف، وأصبح الأهمية الثانية في الأوركسترا لآلات النفخ ثم الأهمية الثالثة للآلات الوترية، وظهرت بوضوح تأثير موسيقي الجاز في التوزيع الأوركسترالي (Apple Willie, 1983,P.403)

كما ظهر نوعان من تكوينات الأوركسترا في موسيقي القرن العشرين، فهناك الأوركسترا السيمفوني الكبير الذي يزيد علي مائة عازف ولكن استخدم بشكل مختلف عن ماهو علية في العصر الرومانتيكي، كما توجد أوركسترا الحجرة التي فضلها العديد من مؤلفي القرن العشرين فهذا النوع من الأوركسترا أنسب للأسلوب البوليفوني الذي أصبح عاملاً مهما في مؤلفاتهم، وهكذا ظهرت مؤلفات عديدة لموسيقي الحجرة في القرن العشرين (عواطف عبد الكريم, ٢٠٠٠م, ص٣٢٦)

ثالثاً : التدوين في القرن العشرين :-

١- التدوين التقليدي وما طرأ علية من تغير :

هو التدوين الذي يتمركز حول المدرج الكبير ويحتفظ بالمفاتيح الموسيقية ويمكن أن يتخلص من الميزان الموسيقي وخطوط الموازير، ولكن زادت عليه مجموعة من الأشكال والرموز مثل أشكال النغمات الربعية وأشكال النغمات التقريبية ورموز الأربيج، ورسوم تدل علي الفعل الموسيقي مثل الخبط علي الآلة، أو رموز إعداد البيانو prepared piano في مؤلفات John Cage وزملائه.

٢- التدوين التناسبي propotional notation :

ويعرف أيضاً بإسم التدوين الزمني أو التدوين الفراغي Space notation لأنه يظهر العنصر الزمني بشكل نسبي، وهو لا يتعامل مع القيم الزمنية الإيقاعية الشائعة في التدوين التقليدي، وإنما يستعيض عنها بخطوط سوداء تمتد لمسافات تختلف في أطوالها وذلك بعد كل نغمة موسيقية من النغمات المكتوبة علي المدرج، أو علي هدي مجموعة من النغمات يكتبها المؤلف علي المدرج أو تحته. هذا النوع من التدوين يظهر الإمتداد الزمني للنغمات بشكل تقريبي تناسبي ولا يتعامل مع الاشكال الإيقاعية الشائعة في التدوين التقليدى

٣-التدوين الهيكلي أو الإطاري Frame notation :

هو نوع من التدوين يترك بعض الحرية كي يبتكر فقرات لحنية مقننة بإيقاع محدد أو بقيمة زمنية محدده مثل كتابة مجموعة من قيم زمنية داخل صندوق box يلتزم بها المؤدي مع إضافة ألحان موسيقية يبتكرها هو. والعكس صحيح فيمكن أن تكتب مجموعة من النغمات الموسيقية علي المدرج الموسيقي بالشكل التقليدي ويدون قيم زمنية محددة داخل الصندوق أو تحت قوس وعلي المؤدي أن يعزفها بأي إيقاع يبتكره أو أي توالي نغمي يراه. وهذا مع تحديد المدة الزمنية اللازمة للأداء بالثواني وتكتب فوق الصندوق أو القوس (خالد عبدالله المغاورى مصطفى داغر, ٢٠٠٧م ,ص:٣٦-٣٨)

٤- التدوين غير محدد Undertriminate notation :

هو التدوين الذي يتحرر من جميع مفردات التدوين التقليدي ومنه نوعان :

أ- التدوين بالأشكال Graphic notation

ب- التدوين اللفظي Verbal notation وقد يعرف أيضاً بإسم موسيقي النص اللغوي.

أ- التدوين بلأشكال (جرافيك) :

يقع علي الحافة بين فن الموسيقي والفن التشكيلي المرئي فهو عباره عن رسوم وأشكال. يهتم بالتعبير الموسيقي العام والناتج السمعي أكثر من اهتمامه بالتفاصيل الدقيقة للتدوين، لذا فإن

الناتج السمعي يتغير تغيراً شديداً من عازف إلي آخر أو حتي من آداء إلي آخر لنفس العازف أو المؤدي.

وهو يحتفظ ببعض مفاهيم التدوين التقليدي بشكل تقريبي في بعض الأحيان فالرسوم الكثيفة مقابل الرسوم الفارغة تشير إلي اختلاف كثافة الرنين الصوتي، الأشكال غامقة اللون قي مواجهة الأشكال باهتة اللون تشير إلي مصطلحات التظليل Dynamics، الأشكال التي تتجه إلي أعلي تشير إلي المسار اللحني الصاعد والتي تتجه إلي أسفل تشير إلي مساره هبوطاً. وطول الخط أو قصره يشير إلي المدة الزمنية التي تستغرقها الفقرة الموسيقية.

وفي حالات أخري لا تظهر هذه الدلالات علي الإطلاق في هذا النوع من التدوين، ويقتصر الأمر علي مجموعة من الرسومات أو الأشكال قد تكون غاية في التعقيد وقد تصل في بساطتها إلي مجرد رسم شكل هندسي مثل الدائرة أو المربع. وعلي المؤدي هنا أن يستلهم إحساساً معيناً أو جواً نفسياً بذاته أو فكرة موسيقية ما، ويحقق ما هو مرئي إلي ما هو مسموع ومن وحي خياله.

وتقع كثير من مدونات مؤلفات المؤلفين مثل Cage, Crumb, Brown في هذه النوعية لدرجة أنه يمكن إدراجها ضمن الفنون المرئية.

ب- التدوين اللغوي :

وهو ليس تدويناً بالمعني المتعارف عليه وإنما مجموعة من التوجيهات يكتبها المؤلف ويضع كل توجيه المده الزمنية المفروض أن يستغرقها تحويل هذا التوجيه المكتوب إلي موسيقي مسموعة. ولا مانع من كتابة بعض الاشكال الإيقاعية أو بعض مصطلحات الأداء المطلوبة في تنفيذ هذه التوجيهات (محمد خالد أحمد, ٢٠١٢م ,ص:٤٠-٤١)

أساليب القرن العشرين:

ظهرت في الموسيقي أساليب ثورية يمكن مقارنتها بالثورة التي أحدثها أسلوب "الفن الجديد" الذى ظهر في القرن الرابع عشر, والثورة التي أحدثها أسلوب "الموسيقى الجديدة" التي ظهرت في القرن السابع عشر. وأطلقت تسمية "الروح العصرية" على الأعمال المعاصرة ابتداء من تلك التي ظهرت خلال العشرين عاماً الأخيرة من القرن التاسع عشر (١٨٨٠_١٩٠٠). وقد حملت هذه الأعمال بعض علامات الخروج على الأساليب العامة التي ظلت مسيطرة خلال القرن التاسع عشر كله. وأتضح الخروج على التقاليد الرومانتيكية من اتجاهات ثلاثة:

الاتجاه الأول: هو النزوع إلى القومية في الموسيقى في كل من روسيا وتشيكوسلوفاكيا وأسبانيا, مع بقاء الأسلوب و الأسس الفنية الموسيقية امتداداً للرومانتيكية الفاجنرية, ومن هنا أطلق عليه "الرومانتيكية الجديدة" وقد ظهر في موسيقى المؤلفين الروس, وفي موسيقى سميتانا ودفورجاك رائدي الموسيقى في تشيكوسلوفاكيا وفي موسيقى كل من مالر وبروكنر وريتشارد شتراوس وسبيليوس في ألمانيا وبلاد الشمال.

الاتجاه الثاني: هو التطورات التي أدخلته المدارس الفرنسية, وخاصة المدارس التأثيرية أو الأنطباعية في الموسيقى بزعامة ديبوسي وهي امتداد لذات الاتجاه الذي أبدعت فيه مجموعة من المصورين والشعراء.

الاتجاه الثالث: النزوع إلى التعبيرية عن دخائل النفس وما تحت الشعور, واتجاه مضاد للأنطباعية التي تعبر عن البصمات الحسية المستمدة من العوامل الخارجية. وكان لأساليب التعبيرية المتعددة كالتجريد وما فوق الواقعية في التصوير وما يواكبها من التأليف الموسيقي (ثروت عكاشة, ١٩٨٠م ,ص:٢٥٢)

المبحث الثاني: كاميل سان صانز

أولاً : حياة

ولد سان صانز في باريس فى التاسع من أكتوبر عام ١٨٣٥ [١] وهو الطفل الوحيد لجاك جوزيف فيكتور سان صانز (١٧٩٨-١٨٣٥) وهو مسؤل فى وزارة الداخلية الفرنسية Grove Music (Online,Oxford University P.7)

وعمد سان صانز فى كنيسة سان سولبيس المجاورة وتوفى والدة بعدها بشهرين بسبب السل (Saint -Saens,p.3)

وقد تم نقل الطفل كاميل إلى البلاد من أجل صحته وعاش لمدة عامين مع ممرضة فى كوربيل جنوب باريس (Studd,p.6,and Rees,p.25)

وعندما عاد الطفل سان صانز إلى باريس ظهرت موهبتة فى التأليف قبل عيد ميلاده الثالث حيث أستطاع أن يؤلف أولى مقطوعاته للبيانو ،وقد قدم الصبى عروضاً لجماهير صغيرة بداية من سن الخامسة وبعدها بسنتين وهو فى عمر السابعة حيث ظهرت موهبته الفائقة فى العزف درس التأليف على يد " بيير مالدين Pierre Maleden " ودرس عزف الأورغن على يد " اليكسندر بيير Alexander Pierre " وعلمتة عمتة العزف على البيانو وبعدها اصبح تلميذاً لكاميل مارى ستاماتى Camille-Marie Stamaty

(Gallois,p.19)

وقبل ان يصل للعاشرة من عمره ظهر لأول مرة فى برنامج تضمن كونشرتات لبيتهوفن وموتسارت (Grove Music Online,Oxford University p.7)

وبعد فترة قليلة ظهر أمام جمهور محدود بأداء رائع لمقطوعات باخ Bach وهاندل Handel وموتسارت Mozart وهو فى الحادية عشر من عمره فى حفلات عامة بباريس ، كما شهد له بالأداء الرائع لكونشرتو البيانو الثالث لبيتهوفن وكونشيرتو البيانو لموتسارت على آلة

---

1. *Sadie, Stanley : " Op. Cit , P.400 .*

البيانو بمصاحبة الأوركسترا ، حيث كانت لديه موهبة خاصة وفائقة على عزف جميع صوناتات بيتهوفن من الذاكرة , وكان سان صانز متميزاً في العديد من المواد مثل الأدب الفرنسي واللاتينية واليونانية والفلسفة والرياضيات وعلم اللاهوت والفلك والأثار

(Grove Music Online,Oxford University p.7)

في الثالثة عشر من عمره التحق بكونسرفتوار باريس عام١٨٤٨ وتخصص في دراسات الأرغن لأن عازف الأرغن في الكنيسة كان له فرصة أكبر من عازف البيانو المنفرد (Rees,p.14)

وفى عام ١٨٤٩ فاز بالمركز الثانى لمسابقة عازفى الأرغن بالكنسرفتوار وفاز بالمركز الأول عام ١٨٥١ وفى عام ١٨٥٢ حقق سان صانز نجاحاً كبيراً فى مسابقة نظمتها سوسيتيه سانت سيسيل عام ١٨٥٣ غادر سان صانز معهد الكنسرفتوار وشغل منصب عازف الأرغن بكنيسة سانت ميري (Smith,p.10)

ومع ذلك واصل عمله كعازف بيانو وملحن فقام بتأليف سيمفونية مصنف رقم(٢) في سلم E^b

(Grove Music Online,Oxford University p.7)

وقد ساهم هذا العمل فى النهضة الشعبية لسلطة نابليون الثالث واستعادة الإمبراطورية الفرنسية (Rees,p.67)

وقد جلب هذا العمل الجائزة الأولى من سوسيتية سانت سيسيل (Studd,p.30)

وفى عام ١٨٥٨ انتقل سان صانز لوظيفة عازف ارغن بالكنيسة الكاثوليكية لا مادلين الكنيسة الرسمية للإمبراطورية وقد ساهم فى اكتشاف موهبة مجموعة من المولفين منهم روسينى Rossini وبريليوز Berlioz وليست Liszt الذى أعلنة كأعظم عازف أرغن بالعالم ٠

(Rees,p.87,and Harding,p.62)

منذ عام ١٨٦٠ بدأت السنوات الأكثر نجاحاً فى حياة سان صانز ، حيث كان يحظى بالحب والحنان من قبل أمه وعمته كما كان يتمتع بسمعة كملحن وعازف بيانو ، ومنذ عام ١٨٦١ . ١٨٦٥ شغل وظيفة أستاذاً للتأليف الموسيقى بمعهد نيدرماير "Ecole Niedermeyer التى أسست من قبل لويس نيدرماير " Louis Niedermayer "عام ١٨٥٣ بهدف تحسين مقاييس الموسيقى فى الكنائس الفرنسية مما جعل اهتمامة بالتأليف أقل

(Ratner(1999),p.119)

وفى عام ١٨٦٨ عرض أول أعمالة الأوركسترالية وهو كونشيرتو البيانو الثانى وقد لعب هذا العمل وغيره من الأعمال دوراً كبيراً في أن يصبح سان صانز شخصية موسيقية بارزة في فرنسا ومدن أخرى (Ratner, Sabina Teller Grove Music Online,Oxford University)

ودرس على يديه مجموعة من التلاميذ أهمهم "أدولف أدم Adolphe Adam " و "سيزار فرانك Cesar Franck" و "تشارلز ألكان Charles Alkan" و"جورج بيزيه Georges Bizet" "جابريل فوريه Gabriel Faure " و" أندريا ماسيجير Andre Messager " و " جيجوت Gigout " .

فى عام١٨٧٠ ناقش سان صانز وروماين بوسين Romain Bussine إقتراح تأسيس مجتمع لترويج الموسيقى الفرنسية الجديدة فى الكنسرفتوار قلقاً من سيطرة الموسيقى الألمانية وعدم وجود فرصة لظهور أعمال الملحنين الفرنسيين (Ratner(1999),p.133)

عام ١٨٧١ كتب القصيد السيمفونى " أومفال Omphal " مصنف (٣١) وفى ١٨٧٢ كان العرض الأول لها (Simeone,p.122)

وأعتبر بذلك أول من كتب القصيد السيمفونى فى فر نسا ، بعدها قام بكتابة ثلاثة قصائد والتى كان أكثر الأثر فى شهرته كمؤلف موسيقى عالمى .

فى نفس العام قام بزيارة إلى إنجلترا حيث نال هناك ترحيب كبير فقد ، كما نال الشرف أن عزف أمام الملكة فيكتوريا ، كان سان صانز محباً للسفر فكان يسافر بشكل مستمر وعلى

نحو واسع ، فقد قام ب ١٧٩ رحلة ل ٢٧ دولة منهم أفريقيا ، مصر ، الجزائر ، أسبانيا ، البرتغال ، إيطاليا ، اليونان ، أراجوى ، أسكندنافا ، وقد كسب صداقة تشيكوفسكى Tchaikovesky من خلال زيارته لروسيا وأظهر ذلك فى مؤلفاته حيث كتب واحدة من أبرز رقصات الباليه المرتجلة معه .

عام ١٨٧٣ نظم سان صانز حفلات موسيقية مع الأوركسترا لعزف مؤلفاته تحت قيادته بمساعدة صديقه ليست Liszt . وفى عام ١٨٧٥ ظهر نبوغ سان صانز فى تأليفه للموسيقى الدينية فكتب " الطوفان Le Deluge " ، فى نفس العام الأرض الموعودة The Promisedlond . وفى نفس العام أيضاً فاجأ سان صانز الجميع بزواجة من "مارى لورى تروفوت Marie-Laure Truffot"

(Rees,pp.189-190)

ولم يكن زواجاً ناجحاً بسبب فارق السن وقد أثمر هذا الزواج عن ولدان توفى كلاهما في طفولتهما مما أدى إلى تدمير ذلك الزواج حتمياً

(Duchen,Jessica."The composer who disappeared,19 April 2004)

وفى عام ١٨٧٧ قدم سان صانز أوبرا كاملة الطول فى فيلمة Le timbre d,argent حيث كانت الأوبرا اهم أشكال الموسيقى فى هذا الوقت

(The New Grove Dicionary of Opera, Oxford Music Online,Oxford University Press.)

وفى نفس العام حقق سان صانز نجاحاً كبيراً من خلال أوبراه شمشون ودليلة Samson et Dalila وقد واجه كثيراً من العقابات فى تقديمه فى فرنسا وبعد تدخلات ليست Liszt تم تقديم العرض الأول فى فايمار Weimar بالألمانية وبالرغم من نجاح العمل دولياً إلا أنه لم يعرض فى باريس حتى ١٨٩٢

(Crichton,pp.351-353)

وقبل وفاة صديقة "ألبرت ليبون Alpert Libon" بوقت قصير إستقال سان صانز من منصبه كعازف بكنيسة لا مادلين وأراد أن يكون حراً فتكريس نفسة للتأليف وفى مشاركاته كعازف بيانو منفرد فى مدن أخرى

(Smith,p.107-108)

فى عام ١٨٨١ تم إنتخاب سان صانز في معهد فرنسا وكان مفضلاً عند جماهير إنجلترا فكانوا يعتبرونة أعظم مؤلف فرنسي (Harding,p.116)

وقد تم عرض أشهر أعمالة السيمفونية الثالثة لأول مرة في لندن عام ١٨٨٦ وتم العرض الأول من نفس العمل في باريس عام ١٨٨٧ (Deruchie,pp.19-20)

في ديسمبر ١٨٨٨ توفيت والدة سان صانز وشعر بخسارة كبيرة ودخل في إكتئاب قادة للتفكير في الإنتحار (Studd,pp.172-173)

وفى عام ١٨٩٣ حصل على الدكتوراه الفخرية من جامعة كامبردج.

في باريس عام ١٩١٣ قدم سان صانز ما كان بمثابة حفل وداع كعازف بيانو وقد قدم خلال الحرب كثيراً من العروض في فرنسا وأماكن أخرى وجمع أموال كثيرة للجمعيات الخيرية الحربية (Prod,home,p.484)

وفى نوفمبر ١٩٢١قدم سان صانز حفل موسيقي في المعهد لجمهور كبير وقد رأى الجمهور أن أدائه كان دقيقاً ورائعاً بالنسبة لرجل في ٨٦ من عمره (Prod,home,p.469)

وقد غادر باريس متجهاً إلى الجزائر ليقضى الشتاء هناك كالعادة وتوفى هناك دون سابق إنذار بسكتة قلبية فى السادس عشر من ديسمبر ١٩٢١ وتم نقل جثمانة ألى باريس ودفن بقصر مونبارناس بعد جنازة رسمية بكنيسة لا مادلين (Studd,p.288)

ثانياً الإنتاج الفنى لكاميل سان صانز :

١- مجال الأوركسترا Orchestral works :

عام ١٩٥٥ كتب مؤلفو كتاب ساكفيل ويست أن موسيقى سان صانز الرائعة كانت مفيدة في لفت انتباه الموسيقيين الفرنسيين إلى حقيقة وجود أشكال أخرى من الموسيقى إلى جانب الأوبرا (Sackville-west and shawe-Taylor,p.641)

وتعد السيمفونية الأولى (١٨٥٣) عملاً جاداً وواسع النطاق
(Grove Music Online ,Oxford University Press)

والسيمفونية الثانية (١٨٥٩) تعد مثالاً رائعاً لإقتصاد الأوركسترا والتماسك الهكيلي مع وجود فقرات توضح مهارة الملحن فى الكتابة وأشهر السيمفونيات هى الثالثة (١٨٨٦) التى تحتوى على أجزاء بارزة للبيانو(Grove Music Online ,Oxford University Press)

٢- مجال الكونشيرتو Concertante works :

كان سان صانز أول ملحن فرنسي يكتب الكونشيرتو للبيانو في شكل تقليدى ثلاثى فالأول (١٨٥٨) في سلم رى الكبير والثانى (١٨٦٨) في سلم صول الصغير وهو واحد من أشهر أعمالة وقد استبدل الحركة الأولى فية بجزء أكثر حيوية أما الثالث (١٨٦٩) فهو في سلم مى بيمول الكبير وله روح خاصة مختلفة والحركات الأولى منه أكثر كلاسيكية مع وضوح النص وعظمة الخطوط اللحنية والكونشيرتو الرابع (١٨٧٥) في سلم دو الصغير وهى اشهر كونشيرتو للبيانو بعد رقم (٢) وهى عبارة عن حركتين كل منهما يحتوى على قسمين فرعيين
(Anderson(1989),p.3,and Deruchie,p.19)

والخامس(١٨٩٦) فى سلم فا الكبير وهذا العمل عرف بأسم الكونشيرتو المصرى
(Rees,p.326)

كما ألف أيضاً كونشيرتو للتشيللو الأول (١٨٧٢) فى سلم لا الصغير وهو عمل جاد فى حركة واحدة مستمرة على الرغم من الرسوم المتحركة وهو من أشهر الكونشيرتات للتشيللو
(Ratner(2002),p.364)

والثانى للتشيللو (١٩٠٢) مثل الكونشيرتو الرابع للبيانو وبسبب صعوبته لم يحظى بشهرة الكونشيرتو الأول للتشيللو ألف ايضاً ٣ كونشيرتو للكمان الأولى (١٨٥٨) فى سلم دو الكبير ولكن لم يتم نشره حتى (١٨٧٩) (Ratner(2002),p.343)

والثانى للكمان فى شكل كونشيرتو تقليدي ثلاثى الحركات وهو الأقل شعبية بين الثلاثة كونشيرتو للكمان (Ratner(2002),p.339)

والثالث في سلم سي الصغير وهو الأكثر شعبية في الثلاثة (Anderson(2009),pp.2-3)

٣- مجال الأوبرا Operas :

على الرغم من أن معظم أوبرا سان صانز ظلت مهملة ,صنفها كريشتون على أنها مهمة في تاريخ الأوبرا الفرنسية, مثل جسر بين مايربير Meyerbeer والأوبرا الفرنسية الجادة في أوائل تسعينيات القرن ١٩ ومن أشهر أعمالة للأوبرا اوبرا "شمشون ودليلة" في مقام رى بيمول الكبير عام(١٨٧٧) (Crichton,p.353)

٤- مجال الموسيقى الصوتية الأخرى Other vocal music :

من سن السادسة وطوال حياتة ,قام سان صانز بتأليف الألحان وكتب أكثر من ١٤٠ لحن وأعتبر أغانية فرنسية تماماً ونموذجية نافياً أى تأثير لشوبيرت أو غيره من الملحنين الألمان (Fauser,p.210-217)

٥- مجال لوحة المفاتيح المنفردة Solo keyboard :

يعلق نيكولز Nichols على ذلك, فبالرغم من أن عازف البيانو الشهير سان صانز كان يكتب للبيانو طوال حياتة فإن هذا الجزء من أعمالة لم يترك بصمة

(Nichols,Roger.,The Oxford Companion to Music Online, Oxford University Press)

وبشكل عام أعماله للبيانو هى عبارة عن قطع فردية قصيرة منها الفيوج والبريليود والباجيتيل والمازوركا والإتيود

(Brown,Maurice J E, and Kenneth L Hamilton and Downes, Stephen.17 October 2015 at the Grove Music Online, Oxford University Press.)

٦- مجال موسيقى الحجرة Chamber :

كتب سان صانز أكثر من ٤٠ عملاً في موسيقى الحجرة ما بين أربيعينيات القرن ١٩ وحتى سنواته الأخيرة كانت أولى أعمالة Quintet (١٨٥٥) وتتميز بأنها قطعة مباشرة في هيكل تقليدى بحركات حيوية مكونة من موضوعين بطيئين

(Fallon, Daniel, and Sabina Teller Ratner.,Grove Music Online, Oxford University Press.)

ومن وجهة نظر راتنر Ratner فإن أهم أعمال موسيقى الحجرة لسان صانز هى السوناتات أثنين منها للكمان وأثنين للتشيللو و واحدة للكل من المزمار والباسون والكلارينيت وكلها مصاحبة مع البيانو (Ratner(2005),p.6)

٧- مجال التسجيلات Recordings :

كان سان صانز رائداً فى الموسيقى المسجلة وفى يونيو ١٩٠٤ أرسلت شوكة جراموفون منتجها إلى باريس لتسجيل سان صانز كمرافق لميزوسوبرانو ميريان هيغلون Meyriane Heglon فى ألحان من أسكانيو شمشون ودليلة وقام سان صانز بعمل المزيد من التسجيلات للشركة فى ١٩١٩ م

(Legendary Piano recordings: the complete Grieg, Saint-Saens, Pugno, and Diemer and other G&T rarities, ward Marston.)

بدأ التسجيل فى الأيام الأولى بشكل متقطع على القرص الصلب وفى الجزء الأخير من القرن العشرين واوائل القرن الحادى والعشرين تم إصدار أقراص DVD المضغوطة والتى تحتوى على عشر صفحات من أعمال سان صانز بما فى ذلك جميع الحفلات الموسيقية والسيمفونيات والقصائد السيمفونية والسوناتات الرباعية والقدلسلت وأغانى الكورال وتم إصدار تسجيل ل٢٧ عملاً من أعمال سان صانز فى (١٩٩٧)

(March,pp.1122-1131)

المبحث الثالث : الفيوج

الفيوج:Fugue (نشأتها وتطورها)

الكلمة مشتقة من اللاتينية Fuge بمعنى يطير,حيث أن الأصوات المختلفة تدخل باللحن الرئيسي الواحد بعد الآخر على التوالى في بداية الفوجة, والأصوات يلاحق بعضها البعض فيما يشبه المطاردة ومن ثَم جاءت تسمية (Fuga-Fugue) الفوجة أو الفيوج , وأول من أطلق هذه التسمية المعروفة عازفوا الأرغن الألمان فى القرن السابع عشر. (عزيز الشوان,١٩٩٢,ص١٤٢)

وهي شكل من الأشكال الأكثر نضجاً والأعلى فناً في الكتابة الكوانترابنطية ,الخاصة بالنسيج الموسيقى البوليفوني حيث تتشابك الخطوط اللحنية بطريقة معينة يستخدم فيها الاسلوب الفوجالى بدقة وانتظام خلال المقطوعة. ومن العبث حشر كل أنواع الفوجا التي كتبت لحد الأن في قالب موحد, فكل فوجا تختلف عن شقيقاتها في تفاصيل بنائها ,ولهذا السبب لا يتحدث علماء الموسيقى المرموقين عن شكل الفوجا, بل عن عملية بناء الفوجا, أو نسيج الفوجا بدلا من استعمال كلمة شكل أو قالب (أوتو كاروبي , ٢٠١٥ ,ص ١٠٠)

والفيوج مؤلف بوليفوني يجئ فى صوتين أو أكثر ويبنى على لحن (قصير أو طويل) يظهر بدايةً بدون مصاحبة وينتهي بظهوره مكرر فى طبقة صوتية أخرى مراراً أثناء العمل.

(زين نصار,١٩٩١,ص٧٥-٧٦)

وللفيوج شكل خاص فى طريقة دخول الأصوات بالتتابع اللحنى الرئيسي, وهذا الدخول المتعاقب للأصوات هو الذى يطبع الفيوج بطابعها الخاص والذي بدونه لا تسمى فيوج.

حيث أنها التتويج النهائى لجهود مئات المؤلفين الذين كانوا يهدفون إلى الارتقاء بالموسيقى خلال القرون العديدة من بداية الخط اللحني الفردى إلى عمق التعبير بالتركيبات الصوتية الذى يكفل تشييد بناء صوتى شاهق ومتماسك وجميل يبرز مهارة. وقد نشأت الفيوج فى العصور المبكرة للموسيقى الكنسية الكورالية فقد كانت الاصوات الغنائية "باص-تينور-ألطو -سوبرانو" تدخل الواحد تلو الأخر فى شكل فوجالى (س.ث.ديفى,١٩٦٥,ص٢٣٠-٢٣٣)

وفى نهاية القرن الثامن عشر كان المؤلفون يستعملون أسلوب على نمط الفوجا يسمى بالفوجيتا" Fugato" يضيف على كتاباتهم الهارمونية مرونة أكثر. وفقدت الفوجا الحقيقية مركزها, ومع ذلك فهناك بعض الفوجات التي كتبها "جان مارى ليكير" والفوجات التي كتبها "موتسارت" للكلافيسكان, وختام سيمفونية "جوبتر" أيضاً, وصوناتا "بيتهوفن" عمل رقم ١١١, والفوجة الكبيرة عمل رقم ١٣٢ ,فهي جميعاً صفحات يمكن مقارنتها بكبرى الأعمال التى كتبها باخ بالرغم من أنها متبت بأفكار مختلفة .

وفي القرن التاسع عشر استخدم "برليوز" الفوجة في أوبراه لعنة فاوست وطفولة المسيح بعد جهود كل من "مندلسون" و"برامز" و"سان صانز", ومحاولة "سيزار فرانك" فى تجديد روح ذلك النمط الصارم بتوسيع حدوده ولغته عن طريق ما كتبه من مؤلفات مقدمة وكورال وفوجة للبيانو وفوجة وصيغ من التنوعات للأورغن.

وفي القرن العشرين أصبحت الفيوج لا تزيد غالباً على تمرين مُدَرَسْ, وذلك يبدو كل من سكيرتو صوناتا للبيانو الذي كتبه "بول ديكا", والفوجة بموسيقى قبر كوبران للمؤلف الموسيقي "موريس رافيل", والصوناتا الضخمة فى أسلوب الفوجة Sonata fugue التى كتبها "جورج ميو" للأورغن, والمقدمات والفوجة ل"شوستاكوفيتش" كلها قادت الفوجة لإتجاهات جديدة.

(ماكس بنشار,١٩٧٣,ص١٨٥-١٨٦)

البناء : Structure

هذه كانت العناصر الأكثر أهمية في نسيج الفوجا, وبقدر تعلق الأمر بالشكل تقسم الفوجا إلى ثلاثة أقسام: العرض – القسم الاوسط – القسم الختامي.

قسم العرض Exposition:

هو القسم الأول من الفوجا, يظهر فيه الموضوع Subject مرة واحدة أو اكثر في كل صوت,وهو محور النسيج الكونترابنطي في القطعة كلها, وغالباً ما يكون للحن الموضوع مميزات لحنية أو ايقاعية بارزة أو الاثنين معاً تجعل من اليسير التعرف عليه فيما بعد. ويسمع هذا الموضوع فى باية القطعة مجرد لحن منفرد , يؤديه أحد الأصوات كالسوبرانو مثلاً في السلم الأساسي للفيوج ,وينتهي بقفلة تامة أو نصفية في سلم الدرجة الأولى وعندما يبدأ تكراره في طبقة صوتية أخرى كالألطو مثلاً ولكنه يكون مصوراً فى هذه المرة على طبقة أخرى أعلى بخمسة أصوات أو أخفض بأربعة أصوات في سلم الدرجة الخامسة أو على الدرجة الخامسة, وتلك النسخة المصورة من الموضوع تسمى باسم آخر هو الإجابة Answer.

(مارتن جك,١٩٧٣,ص١٣٥)

وتكون الإجابة في نصف الحالات تقريباً عبارة عن تصوير Transposition دقيق للموضوع , وفي هذه الحالة تسمى "إجابة حقيقية Real Answer" وفي سائر الحالات الاخرى تحتوى الإجابة على تعديل طفيف يختلف عن الموضوع وتسمى حينئذٍ "إجابة تقريبية Tonal Answer " وتندرج غالبية الإجابات تحت هذه الحالات الثلاثة الآتية:

- بداية الموضوع على نوتة الدرجة الخامسة ,فتبدأ الإجابة على نوتة الأساس ثم تعدل فيما بعد لكى تصبح تصويراً مطابقاً.
- بداية الموضوع بحركة أو بقفزة من الاساس إلى الخامسة فتكون الإجابة على مثل هذا الموضوع بحركة أو بقفزة مناظرة من الدرجة الخامسة إلى الأولى ,أما بقية لحن الإجابة بعد ذلك فهو تصوير مطابق للموضوع.

أما الحالة الثالثة أندر من الحالتين السابقتين ,وهي حالة الموضوع الذي يتحول هو نفسه من السلم الأساسي إلى سلم الدرجة الخامسة, وبناءاً عليه تُعدل الإجابة بحيث تنقل من سلم الدرجة الخامسة إلى السلم الأساسى. (ليلى لميحة فياض,١٩٩٢,ص٢٣٩)

وهناك في قسم العرض بعض الحالات الاستثنائية وهى:

- أن يكون قسم العرض ناقصاً مُدخلا لأحد الأصوات المكونة للفيوج, وهى حالة نادرة ويطلق عليها فى تلك الحالة اسم قسم عرض إضافىPartial Exposition وهناك بعض العلماء النظريين ينظرون إلى العرض المضاد الغير كامل على أنه عدد من المداخل الإضافية الزائدة Redundant Entries (ليلى لميحة فياض,١٩٩٢,ص٢٤٩-٢٥٠)
- ظهور العرض الثانى أو العرض المضاد Counter Exposition وهو من العناصر الاختيارية التى يندر ظهورها إلا في الفوجات الضخمة, حين تغني الأصوات المكونة للفيوج الموضوع أو الإجابة في السلمين الأساسيين مرة أخرى ولكن بتغيير ترتيب المداخل عما كانت عليه في العرض الأول وقد يكون الثاني كاملاً وقد يكون جزئياً. (نادية عبد الرحيم ,١٩٨٧م ,ص١٩٥)

. قبل ختام قسم العرض ظهور ما يسمى بالمدخل الإضافي أو الزائد Redundant Entry وهو يتولاه عادة الصوت الذى بدأ به قسم العرض يتبع نفس الترتيب السلمى المعتاد أى التناوب بين سلم الأساس وسلم الدرجة الخامسة. (ليلى لميحة فياض,١٩٩٢,ص٢٤٩)

اللحن المصاحب للفكرة الأساسية:

عندما يبادأ الصوت الثانى في أداء "الإجابة" فإن الصوت الأول يعامل بإحدى طريقتين:

- إما ان يكون لحن حُر غير ملتزم بظهوره مع اللحن الأصلى, ولكن يظهر في كل مرة لحن جديد مصاحب للفكرة اللحنية الأساسية ويسمى كونترابنط حُر " Free Counterpoint"
- وإما أن يكون ملتزماً بظهوره مصاحباً للحن الأساسي فى كل مرة سوا أحَّد أو أغلظ من اللحن الأصلى ويسمى فى هذه الحالة "موضوع مضاد Counter Subject "

(نادية عبد الرحيم ,١٩٨٧م ,ص٩)

وأهم ما يميز الموضوع المضاد أنه مكتوب بالكونتربوينت المزدوج Double Counterpoint بالنسبة للموضوع, ليكون صالحاً لكى يُعزف إما كصوت سوبرانو أو كصوت باص بالنسبة للحن الموضوع, ويميزه أيضاً ذلك التباين الإيقاعى واللحنى الملحوظ بينه وبين الموضوع أو التباين الواضح فى أحد هذين العنصرين بحيث يمكن تمييز الموضوع , والموضوع المضاد بسهولة عند سماعهما معاً. (ليلى لميحة فياض,١٩٩٢,ص٢٤٦)

وهناك فوجات تحتوى عل موضوعين مضادين يُسمع ثانيهما من الصوت الأول في الوقت الذى يؤدى فيه الصوت الثالث الموضوع وهكذا, وتكتب الألحان الثلاثة (لحن الموضوع والموضوعين المضادين) بالكونترابنط الثلاثي Trible Counterpoint بحيث يصلح أى واحد منهما ليكون الباص بالنسبة للحنين الآخرين. (ليلى لميحة فياض,١٩٩٢,ص٢٤٧-٢٤٩)

٢- قسم المداخل الوسطى (التحويلات) Modulatory:

بعد نهاية قسم العرض يظهر الإبيسود Episode وهو فقرة اعتراضية يتحول فيها إلى سلم قريب لم يسمع من قبل, ثم يأتى في هذا السلم الجديد ,ويُبنَى هذا القسم على التناوب بين الإبيسود ومداخل للموضوع, وينمى باستخدام الفنون الكونترابنطية والتحويل إلى سلالم

موسيقية متنوعة وهذا البعد عن السلم الأساسي للفيوج يعطى إحساس بالوحدة البنائية للفيوج عندما تعود الموسيقى في النهاية إلى السلم الأصلى. (نادية عبد الرحيم ,١٩٨٧م ,ص٩)

وهناك احتمالان للمداخل الوسطى:

- أولاً المداخل المتصلة حيث يظهر مدخل موضوع في سلم جديد, يليه مدخل إجابة في نفس السلم, ثم يظهر إبيسود ثم مدخل موضوع في سلم جديد, يليه مدخل إجابة في نفس السلم الجديد, ثم إبيسود يؤدى إلى بداية قسم الختام.
- ثانياً المداخل المنفصلة حيث يظهر مدخل موضوع في سلم جديد ثم إبيسود يؤدى إلى القسم الختامي. (مارتن جك,١٩٩٧م ,ص١٣٧)

٣- قسم الختام Final Section:

يبدأ بظهور لحن الفكرة الاساسية فى السلم الأساس يللمقطوعة, أو في سلم الدرجة الرابعة ,وذلك بعد نهاية آخر إبيسود فى المداخل الوسطى يحول إلى السلم الأساسي , أما مرة واحدة وذلك في حالة الفيوج التى يقتصر فيها على مدخل أخير فقط, أو قد يطول هذا القسم الختامي فيتسع لعدة مداخل في السلم الأساسى, وفى ختام الفيوج ممكن أن تنتهى باللحن الأساسى أو تظهر الكودا Coda فى صورة قفلة مطولة والتى يكون لها غالباً نوتة بيدال على الدرجة الأولى فى السلم. (نادية عبد الرحيم ,١٩٨٧م ,ص١٠)

الموضوع: Subject

تُبنى الفوجا على تيمة لحنية أو موضوع له صفاته المميزة ,يظهر لوحده في البداية ويتكرر خلال العمل في مختلف المواضع والطبقات. (Kennedy, Micheal ,1996,P.732)

الجواب: Answer

هو محاكاة الموضوع عادة في هيئة خامسة تامة صاعدة أو رابعة تامة هابطة. وبهذا يجرى الحفاظ على علاقة هارمونية وثيقة بين الجواب والموضوع. واذا كان الجواب يماثل الموضوع تماماً, يقال عنه جواب حقيقي Real , أما إذا حصل تغيير في بعد أو أكثر من أبعاد لحن الموضوع عند نقله إلى الجواب, فيسمى جواب نغمي Tonal . (عواطف عبد الكريم واخرون,٢٠٠٠,ص٦)

الموضوع المضاد: Counter Subject

بعد الموضوع المنفرد, وعندما يبدأ الجواب, لا يتوقف الموضوع في هذه النقطة بل يستمر بالتزامن مع الجواب لكن بشكل يقابله ,في هيئة لحن مضاد ,هذا يسمى الموضوع المضاد.

(Kennedy, Micheal ,1996,P.170)

الأصوات: voices

تكتب الفوجا عادة بثلاثة اصوات او اربعة ,ولكن ليس على الدوام, هذا يعني وجود ثلاثة أو أربعة خطوط لحنية تتحرك بحرية كبيرة نسبياً, لكنها تولد في الوقت نفسه تتابعات هارمونية مقبولة. عندما يكون هناك موضوع ,فنحن نتحدث عن فوجا بثلاثة أصوات , بينما تكون بأربعة أصوات إذا ما تألفت من موضوع وجواب وموضوع وجواب. (أوتو كاروبي , ٢٠١٥ ,ص ١٠١)

التذييل القصير: Codetta

قد يكون استعمال عبارة رابطة قصيرة بين الموضوع والجواب أو في مختلف النقاط الاخرى من الفوجا ضروريا من الناحية اللحنية في بعض الأحيان ,هذه العبارة تسمى تذييلاً قصيراً. (Kennedy, Micheal ,1996,P.156)

التذييل: Coda

تختم الفوجا غالباً بإضافة خانات جديدة للهيكل الأساسي تخدم انتقاله إلى نهاية العمل

(أوتو كاروبي , ٢٠١٥ ,ص ١٠١)

الفقرة: Episode

الفقرة هي عبارة كوانترابنطية تمثل صلة أو رابط تعارض وتحويلي بين مرات ظهور الموضوع الرئيسي المتكررة, وتكون هذه الفقرة مشتقة لحنياً من الموضوع أو الموضوع المضاد, لكن هذا ليس ضرورة ,واستعمال التتابعات اللحنية Sequences شائع جداً في بناء الفقرات .

(عواطف عبد الكريم واخرون,٢٠٠٠,ص٤٨)

الفنون الكونترابنطية Counterpoint Arts (معناها ونشأتها):

ظهرت كلمة كونتربوانت (Counterpoint) فى نهاية القرن الرابع الميلادى بالاشتقاق من التعبير اللاتيني(Punetus Contra Punctus) الذى يعنى نغمة مقابل نغمة, واستخدمت الكلمة للدلالة على تأدية الديسكانت(*) وهونوع من التأدية الغنائية تتم عن طريق بناء نغمة مقابل كل نغمة من نغمات لحن محدد ما يُعرف سلفاً باسم الكانتوس فيرموس(**) وتؤدى النغمات المبنية هذه ,وكألحان مرافقة للحن الكانتوس فيرموس المحدد.

وبمفهوم اليوم فإن الكونتربوانت يعنى كتابة (أو أداء) لحنين (أو أكثر) لتؤدى معاً فى نفس الوقت. وسواء كان مسار حركة هذه الألحان فى اتجاه واحد (Direct) أو فى حركة متعاكسة (Contraire) فلا بد من اتباع قواعد وخطوات هارمونية سليمة فى الكتابة.

إن الكتابة بالأسلوب الكونترابنطى تدعى البوليفونية (تعدد الأصوات) وتؤدى بهذا الأسلوب عدة أصوات (أو ألحان) رئيسية معاً, حيث يكون لكل صوت من هذه الأصوات نفس القيمة الموسيقية, وهى بذلك تختلف عن الهوموفونية التى تكون القيمة الموسيقية فيها لصوت رئيسي واحد فقط (هو الصوت العلوى أو الحاد عادة) أما الأصوات الأخرى من الهوموفونية فتكون ثانوية مكملة للصوت الرئيسى.

تصنَّف الأعمال الكونترابنطية بحسب عدد أصواتها إلى انواع:

١-الكونتربوانت ذو الصوتين

٢-الكونتربوانت ذو الثلاثة أصوات

٣-الكونتربوانت ذو الأربعة أصوات أو اكثر

كما تصنَّف أيضاً حسب علاقة الأصوات ومواقعها ووضعياتها ببعضها:

١-الكونتربوانت البسيط

٢-الكونتربوانت المزدوج

٣-الكونتربوانت الثلاثى

٤-الكونتربوانت الرباعي وهكذا

فى الكونتربوانت البسيط لا يجوز تغيير علاقات أو مواقع أو وضعيات الأصوات ببعضها فيما بينها, فالصوت العلوى يبقى علوياً دائماً والسفلى سفلياً دائماً.

أما فى الكنتربوانت المزدوج فإن تغيير العلاقات والمواقع والوضعيات فهو مسموح به ,فبالإمكان نقل الصوت العلوى مثلاً ليصبح سفلياً أو العكس دون أن يؤدى ذلك إلى الإخلال بقوانين الهارمونية أو خرقها. وفى الكونتربوانت الثلاثى أو الرباعى يتم التبادل ما بين مواقع ثلاثة أصوات أو أربعة أصوات فيما بينها وهكذا.

إن مقدار المسافة التى يتم بناءاً عليها نقل الأصوات من مواقعها الأصلية إلى المواقع الجديدة (للأعلى أو للأسفل) هو الذى يحدد بالضبط نوع الكونتربوانت المزدوج. فهناك الكونتربوانت المزدوج فى مسافة الأوكتاف والكونتربوانت الزدوج فى مسافة التاسعة والكونتربوانت المزدوج فى مسافة العاشرة والإحدى عشر والاثنا عشر وهكذا ويسرى هذا التصنيف على الكونتربوانت الثلاثى والرباعى أيضاً.

يصنف الكونتربوانت البسيط إلى نوعين: متماثل ومختلف.

يكون الكونتربوانت البسيط متماثلاً إذا وضعنا مقابل كل نغمة من نغمات صوت الكانتوس فيرموس نغمة كونتربوانتية واحدة فقط مساوية لها زمنيا

ويكون مختلفاً إذا وضعنا مقابل كل نغمة من نغمات صوت الكانتوس فيرموس أكثر من نغمة كونتربوانتية (نغمتان أو ثلاث أو أربع... أو أكثر مقابل كل نغمة).

يتشكل عن الكونتربوانت المختلف كونتربوانت ذو إيقاع تبادلى أو متناوب (Alternativ) تتغير فيه سرعة الإيقاع من صوت لآخر (عدا الكانتوس فيرموس) بالتناوب, ولا يمكن تحقيق هذا النوع من الكونتربوانت إلا إذا كان العمل مؤلفاً من ثلاثة أصوات على الأقل: الكانتوس فيرموس (الثابت) وصوتين كونتربوانتيين آخرين على الأقل , يتناوبان السرعة والإيقاع فيما بينهما.

أما فى الكونتربوانت (المركب) الناتج عن (مزج) عدة وحدات زمنية معاً فلا يتم التقيد بوحدات زمنية معينة بعينها, بل يكون إيقاع الوحدات الزمنية لنغمات الأصوات الكونتربوانتية متنوعاً.

أن معلمى مدارس الكونتربوانت القديمة (فوكس:Fux, آلبريختسبيرغر:Albrechtsberger, شيروبينى: Cherubini, بيلليرمان:Bellerman) قد صنفوا الأنواع المختلفة من الكونتربوانت البسيط على الشكل التالى:

١-نغمة مقابل نغمة

٢- نغمتان مقابل نغمة

٣-أربع نغمات مقابل نغمة

٤-نغمات موصولة سينكوبياً ٠ أسلوب تأخير أو مد النغمات وتوصيلها ببعضها بأقواس اتصال , عبر خط المازورة).

٥-المزج: أى جميع الأنواع السابقة معاً. (محمد عزيز شاكر ظاظا,١٩٩٧م ,ص: ٧-٨)

ثالثاً : الإطار التطبيقى : تحليل الفيوج رقم ١ مصنف ١٦١ عند كاميل سان صانز

أولاً : التحليل العام

١- **التونالية العامة :** سلم لا الكبير

٢- **العنصر الزمنى :**

السرعة : Allegro Moderato

الميزان : 6

4

٣- **الطول البنائى:** ٧٧ مازورة

٤- **الصياغة :** Fugue Form

٥- **تكوين العمل** : يتكون العمل من 3 أقسام

(قسم العرض – قسم المداخل الوسطى – قسم الختام)

٦- **النسيج** : بوليفونى

ثانياً : التحليل التفصيلي

تتكون الفيوج رقم ١ مصنف ١٦١ من (قسم العرض , قسم المداخل الوسطى, قسم الختام)

١- قسم العرض يبدأ من م(١)١- م(٧)١ وينتهى بقفلة نصفية فى سلم لا الكبير

٢- قسم المداخل الوسطى من م(٧)١- م(٥٩)١وينتهى بقفلة تامة فى سلم دو الكبير

٣- قسم الختام من م(٥٩)١- م(٧٧)٦ وينتهى بقفلة تامة فى سلم لا الكبير

تحليل فيوج رقم ١

أسم المؤلف	Saint Saens
أسم المؤلفة	Fugue Op.161,No.1
الميزان	6 4
السلم	**لا الكبير**
عدد الموازير	٧٧ مازورة
عدد الاصوات	٤ أصوات
نوع الفيوج	تقريبي

أولاً : تحليل قسم العرض:

من م(١)١ - م(٢)٤

ظهر اللحن الأساسي فى صوت التينور فى صورة مدخل موضوع بداية بسلم لا الكبير وانتهى على الدرجة الخامسة لسلم لا الكبير

شكل رقم (١) للحن الأساسى

ويتم تقسيم اللحن الأساسي إلى نماذج كالآتي:

نموذج لحنى رقم (١)

شكل رقم (٢) نموذج رقم (١) للحن الأساسى

نموذج لحنى رقم (٢)

شكل رقم (٣) نموذج رقم (٢) للحن الأساسى

نموذج لحنى رقم (٣)

شكل رقم (٤) نموذج رقم (٣) للحن الأساسى

من م(٢)^{٤} – م(٤)^{١}

ظهر اللحن الأساسي فى صوت الألطو فى صورة مدخل إجابة بداية بسلم لا الكبير وانتهى على الدرجة الرابعة لسلم لا الكبير

نوع الإجابة : تقريبية

من م(٤)^{١} – م(٥)^{٤}

ظهر اللحن الأساسي فى صوت السوبرانو فى صورة مدخل موضوع بداية بسلم لا الكبير وانتهى بقفلة نصفية فى سلم لا الكبير

نوع المصاحبة : **مصاحبة حرة** **Free Counter Point**

من م(٥)٤ – م(٧)١

ظهور اللحن الأساسي فى صوت الباص فى صورة مدخل إجابة بداية بسلم لا الكبير وانتهى بقفلة نصفية فى سلم لا الكبير

ترتيب الأصوات : **ترتيب غير منطقى**

من م(٧)١ – م(١٠)١

إبيسود رقم ١ غير تحويلي بدأ بسلم لا الكبير وانتهى بقفلة تامة فى سلم لا الكبير معتمد على لحن حرمع وجود تصويرعلى بعد خامسة تامة صاعدة فى صوت السوبرانو م(٩) لصوت الألطو من م(٨)٣– م(٩)٤

ثانياً تحليل قسم المداخل الوسطى:

من م(١٠)١ – م(١١)٤

ظهر اللحن الأساسي فى صوت السوبرانو فى صورة مدخل إجابة مقلوب بداية بسلم لا الكبير وانتهى بقفلة نصفية فى سلم فا# الصغير الميلودى (نتيجة)

من م(١٠)٤ – م(١٢)١

ظهر اللحن الأساسي فى صوت الباص فى صورة مدخل موضوع متداخل بداية بسلم فا# الصغير وانتهى بقفلة نصفية فى سلم فا# الصغير (نتيجة)

من م(١١)١ – م(١٢)٤

ظهر اللحن الأساسي فى صوت التينور فى صورة مدخل موضوع متداخل بداية بسلم فا# الصغير وانتهى بقفلة تامة فى سلم فا# الصغير (نتيجة)

وجود تداخل نوعه جزئى بين صوت السوبرانو والباص والتينور (نتيجة)

من م(١٢)٤ – م(١٤)١

ظهر اللحن الأساسي فى صوت الألطو فى صورة مدخل إجابة مقلوب بداية بسلم مى الكبير وانتهى بقفلة نصفية فى سلم مى الكبير مع ملاحظة لمس سلم دو# الصغير من م(١٣)٤- م(١٣)٦ (نتيجة)

من م(١٣)١- م(١٤)٤

ظهور اللحن الأساسي فى صوت السوبرانو فى صورة مدخل إجابة متداخل بصورة شبه

مقلوبة بداية من النموذج الثانى بداية سلم مى الكبير وانتهى بقفلة نصفية فى سلم مى الكبير (نتيجة)

وجود تداخل نوعه جزئى بين صوتى السوبرانو والألطو (نتيجة)

من م(١٤)٤- م(١٥)٤

إبيسود رقم ٢ غير تحويلي فى سلم مي الكبير وانتهى بقفلة نصفية فى سلم مى الكبير معتمد على لحن حر مع وجود تتابع سلمى صاعد على بعد ثانية كبيرة فى صوت السوبرانو من م(١٤)٦- م(١٥)٣ وتتابع سلمى على بعد ثانية صغيرة فى صوت الألطو من م(١٤)٥- م(١٥)٢ تصوير على بعد خامسة تامة هابطة فى صوت التينور من م(١٥)٢- م(١٥)٤ لصوت الألطو م(١٥)١- م(١٥)٣

من م(١٥)٤- م(١٧)١

ظهور اللحن الأساسي فى صوت الباص فى صورة مدخل موضوع مقلوب بداية بسلم مى الكبير وانتهى بقفلة تامة فى سلم مى الكبير

من م(١٧)١- م (١٨)٤

ظهر اللحن الأساسي فى صوت السوبرانو فى صورة مدخل موضوع بداية بسلم لا الكبير وانتهى بقفلة نصفية فى سلم فا# الصغير (نتيجة)

من م(١٧)٤- م(١٩)١

ظهر اللحن الأساسي فى صوت الألطو فى صورة مدخل إجابة متداخل بداية بسلم فا# الصغير الميلودى وانتهى على الدرجة الرابعة لسلم فا# الصغير (نتيجة)

من م(١٨)٤ – م(٢٠)١

ظهر اللحن الأساسي فى صوت التينور فى صورة مدخل موضوع متداخل بداية بسلم فا# الصغير الميلودى وانتهى بقفلة تامة فى سلم لا الكبير

ظهور تداخل نوعة جزئى بين صوت التينور والألطو والسوبرانو(نتيجة)

من م(٢٠)١ – م(٢١)١

إبيسود رقم ٣ تحويلي بدأ بسلم سي الصغير وانتهى بقفلة تامة فى سلم سي الصغير معتمد على لحن حر فى صوتى السوبرانو والألطو هذا وقد إعتمد أيضاً على النموذج الثالث كما فى صوت التينور مع وجود تتابع سلمى صاعد على بعد ثانية كبيرة فى صوت التينور من م(٢٠)٤ – م(٢١)١ لصوت التينور من م(٢٠)١ – م(٢٠)٤

من م(٢١)١ – م(٢٢)٤

ظهر اللحن الأساسى فى صوت الباص فى صورة مدخل موضوع بداية بسلم سي الصغير وانتهى بقفلة نصفية فى سلم سى الصغير

من م(٢٢)٤ – م(٣٢)١

إبيسود رقم ٤ تحويلي بدأ بسلم رى الكبير وانتهى بقفلة تامة فى سلم صول الكبير مع استخدام سلم فا# الصغير من م(٢٣)٤ – م(٢٤)١ ,واستخدام سلم سى الصغير من م(٢٤)١ – م(٢٧)١ ,واستخدام سلم رى الكبير من م(٢٧)١ – م(٢٩)٤ هذا وقد اعتمد فى هذا الإبيسود على النموذج اللحنى الأول كما فى صوت السوبرانو والباص م(٢٥)

إنعكاس النموذج اللحنى الثانى فى صوت الالطو م(٢٧)٤

الإعتماد على النموذج اللحنى الثالث فى صوت الباص م(٢٧) وصوت السوبرانو م(٢٨)

تتابع سلمى صاعد على بعد ثانية كبيرة في م(٣٠) لمازورة (٢٩)

انقلاب النموذج اللحنى الأول في صوت الباص من م(٢٩)[١]– م(٢٩)[٤] وصوت التينور من م(٢٩)[٣]– م(٢٩)[٦]وصوت الباص من م(٣٠)[١]– م(٣٠)[٤] وصوت التينور من م(٣٠)[٣]– م(٣٠)[٦] وصوت الباص من م(٣١)[١]– م(٣١)[٤] وصوت التينور من م(٣١)[٣]– م(٣١)[٦]

من م(٣٢)[١]– م(٣٥)[١]

ظهر اللحن الأساسى فى صوت الباص فى صورة مدخل موضوع مكبر بداية بسلم صول الكبير وانتهى بقفلة تامة فى سلم صول الكبير مع وجود تتابع سلمى هابط على بعد رابعة تامة من م(٣٢)[١]– م(٣٣)[٤] (نتيجة)

من م(٣٢)[٥]– م(٣٤)[٥]

ظهر اللحن الأساسى الغير مكتمل فى صوت التينور فى صورة مدخل موضوع متداخل مكبر بداية بسلم صول الكبير وانتهى بقفلة نصفية فى سلم صول الكبير مع وجود تسلسل سلمي فى صوت السوبرانو (نتيجة)

ظهور تداخل نوعه جزئى فى صوت التينور والباص (نتيجة)

شكل رقم (٥) للحن الأساسى الغير مكتمل

حيث أُستخدم هذا القدر فى أكثر من مناسبة فيما بعد

من م(٣٤)[٥]– م(٣٥)[١] وصله لحنية Link

من م(٣٥)[١]– م(٣٧)[١]

ظهر اللحن الأساسى الغير مكتمل فى صوت الألطو فى صورة مدخل موضوع مكبر مقلوب بداية بسلم صول الكبير وانتهى بقفلة تامة فى سلم صول الكبير مع وجود تسلسل سلمي

صاعد وهابط فى صوت الباص من م(٣٥)[١]- م(٣٦)[٢]وظهور تسلسل سلمى هابط على بعد ثانية كبيرة من م(٣٦)[٢]- م(٣٧)[١] فى صوت الباص (نتيجة)

من م(٣٥)°- م(٣٧)°

ظهر اللحن الأساسى الغير مكتمل فى صوت السوبرانو فى صورة مدخل موضوع متداخل مكبر بداية بسلم صول الكبير وانتهى بقفلة تامة فى سلم رى الكبير مع وجود تسلسلات سلمية واربيجات فى صوت الباص

وجود تداخل نوعه جزئى فى صوت الألطو والسوبرانو (نتيجة)

من م(٣٧)°- م(٣٩)[١]

إبيسود رقم ٥ تحويلي بدأ بسلم رى الكبير وانتهى بقفلة تامة فى سلم لا الكبير مع وجود تتابع سلمى هابط على بعد خامسة تامة فى صوت الباص م(٣٨)

من م(٣٩)[١]- م(٤٠)[١]

ظهر اللحن الأساسى الغير مكتمل فى صوت الباص فى صورة مدخل إجابة بداية بسلم فا# الصغير الميلودى وانتهى بقفلة مفاجئة فى سلم فا# الصغير الميلودى (نتيجة) مع الإعتماد

على إنقلاب النموذج اللحنى الأول فى صوت السوبرانو من م(٣٩)[٣]- م(٣٩)[٦]

من م(٤٠)[١]- م(٤١)[١]

ظهر اللحن الأساسى الغير مكتمل فى صوت السوبرانو فى صورة مدخل موضوع مقلوب بداية بسلم لا الكبير وانتهى بقفلة تامة فى سلم فا# الصغير (نتيجة) مع الإعتماد على النموذج اللحنى الأول فى صوت الباص والتينور من م(٤٠)[٣]- م(٤٠)[٦]

من م(٤١)[١]- م(٥٢)[١]

إبيسود رقم ٦ غير تحويلي بدأ بسلم فا# الصغير وانتهى بقفلة تامة فى سلم رى الكبير مع استخدام سلم لا الكبير من م(٤٢)١- م(٤٤)١ , واستخدام سلم فا# الكبير من م(٤٤)١- م(٤٥)٤ , واستخدام سلم لا الكبير من م(٤٥)٤- م(٤٧)١ واستخدام سلم فا# الصغير الميلودى فى م(٤٧) واستخدام سلم رى الكبير من م(٤٨)١- م(٥٠)٤ ولمس سلم سي الصغير من م(٥٠)٥- م(٥١)٦ وقد أعتمد فى هذا الجزء على النموذج اللحنى الثانى والثالث كما فى صوت الباص م(٤١) وصوت السوبرانو م(٤٢)

التصوير على بعد أوكتاف + ثانية كبيرة فى صوت الألطو من م(٤٤)١- م(٤٤)٤ لصوت الباص من م(٤٢)١- م(٤٢)٤

التكرارفى صوت الباص من م(٤٣)٤ - م(٤٤)١ لصوت الألطو من م(٤٣)١- م(٤٣)٤

التصوير على بعد رابعة تامة هابطة فى صوت الألطو من م(٤٥)٤- م(٤٦)١ لصوت الألطو م(٤٥)١- م(٤٥)٤

التصوير على بعد ثانية كبيرة هابطة فى صوت الألطو من م(٤٦)١- م(٤٦)٤ لصوت الألطو م(٤٥)٤- م(٤٦)١

التصوير على بعد ثانية صغيرة صاعدة فى صوت الباص من م(٤٧)١- م(٤٧)٤ لصوت الباص من م(٤٦)٤- م(٤٧)١

التصوير على بعد ثانية كبيرة صاعدة فى صوت الباص من م(٤٧)٤- م(٤٨)١ لصوت الباص من م(٤٧)١- م(٤٧)٤

تتابع سلمى هابط على بعد ثالثة كبيرة فى صوت السوبرانو من م(٤٨)١- م(٤٩)٤

الإعتماد إيقاعياً على النموذج اللحنى الأول فى صوت الألطو من م(٥٠)٣- م(٥٠)٦ وفى صوت السوبرانو والتينور من م(٥١)٣- م(٥١)٦

من م(٥٢)^{١} – م(٥٣)^{١}

ظهر اللحن الأساسى الغير مكتمل فى صوت السوبرانو فى صورة مدخل إجابة بداية بسلم لا الكبير وانتهى بقفلة نصفية فى سلم لا الكبير (نتيجة)

من م(٥٢)^{٤} – م(٥٣)^{٤}

ظهر اللحن الأساسى الغير مكتمل فى صوت الألطو فى صورة مدخل موضوع متداخل مقلوب بداية بسلم لا الكبير وانتهى بقفلة نصفية فى سلم لا الكبير (نتيجة)

من م(٥٣)^{١} – م(٥٤)^{١}

ظهر اللحن الأساسى الغير مكتمل فى صوت السوبرانو فى صورة مدخل إجابة متداخل بداية بسلم لا الكبير وانتهى على الدرجة الثانية لسلم صول الكبير (نتيجة)

ظهور تداخل نوعه جزئى بين صوت الألطو والسوبرانو (نتيجة)

من م(٥٤)^{١} – م(٥٩)^{١}

إبيسود رقم ٧ تحويلي بدأ بسلم فا الكبير وانتهى بقفلة نصفية فى سلم لا الكبير مع استخدام سلم لا الصغير من م(٥٥)^{٥} – م(٥٩)^{١} وقد أعتمد فى هذا الإبيسود على النموذج اللحنى الأول كما فى صوت الباص م(٥٤)^{١} و م(٥٥)^{١}

وإعتمد أيضاً على النموذج اللحنى الثانى كما فى صوت السوبرانو من م(٥٤)^{٤}– م(٥٥)^{١} وصوت السوبرانو ايضاً من م(٥٥)^{٤}– م(٥٦)^{١}

تسلسل سلمى صاعد على بعد ثانية كبيرة في صوت السوبرانو من م(٥٦)^{٣}– م(٥٧)^{٢}

تسلسل سلمى هابط على بعد ثانية كبيرة في صوت الباص من م(٥٦)^{٣}– م(٥٧)^{١}

تسلسل سلمى صاعد على بعد ثانية كبيرة في صوت الباص م(٥٧)

م(٥٨) لحن حر

ثالثاً: تحليل قسم الختام

من م(٥٩)^{١} – م(٦٠)^{٤}

ظهر اللحن الأساسى في صوت الباص في صورة مدخل موضوع بداية بسلم مى الكبير وانتهى بقفلة تامة في سلم لا الكبير (نتيجة)

من م(٦٠)٤- م(٦١)٤

ظهر اللحن الأساسى الغير مكتمل في صوت الألطو في صورة مدخل إجابة بداية بسلم رى الكبير وانتهى بقفلة تامة في سلم رى الكبير(نتيجة)

من م(٦١)٤- م(٦٢)٤

ظهر اللحن الأساسى الغير مكتمل في صوت السوبرانو في صورة مدخل موضوع مقلوب بداية بسلم لا الكبير وانتهى بقفلة تامة في سلم لا الكبير (نتيجة)

من م(٦٢)١- م(٦٣)١

ظهر اللحن الأساسي الغير مكتمل في صوت الباص في صورة مدخل موضوع متداخل بداية بسلم لا الكبير وانتهى بقفلة نصفية فى سلم لا الكبير (نتيجة)

مع ظهور تداخل نوعه جزئى بين صوت الباص والسوبرانو (نتيجة)

من م(٦٣)١- م(٦٤)١

ظهر اللحن الأساسى الغير مكتمل في صوت الباص في صورة مدخل موضوع بداية بسلم وانتهى على الدرجة الرابعة لسلم لا الكبير مع ظهور انقلاب للنموذج اللحنى الثانى في صوت السوبرانو من م(٦٣)١-م(٦٣)٤(نتيجة)

من م(٦٤)١- م(٧٢)٣

إبيسود رقم ٨ غير تحويلي بدأ بسلم لا الكبير وانتهى بقفلة تامة فى سلم لا الكبير وقد إعتمد فى هذا

الجزء على إنقلاب النموذج اللحنى الثانى كما في صوت السوبرانو من م(٦٤)١- م(٦٤)٤

اعتمد أيضاً على النموذج اللحنى الأول كما في صوت الألطو والباص من م(٦٤)١- م(٦٤)٤

الاعتماد أيقاعياً على النموذج اللحنى الثانى كما فى صوت الألطو م(٦٥)٤- م(٦٦)١ ,وصوت التينور من م(٦٦)١- م(٦٦)٤ , وصوت الباص من م(٦٦)٤- م(٦٧)١

تصوير على بعد رابعة تامة هابطة في صوت الألطو من م(٦٥)٤- م(٦٦)٤ لصوت السوبرانو من م(٦٥)١- م(٦٥)٤

إنقلاب في صوت الباص من م(٦٦)٤- م(٦٧)١ لصوت الألطو من م(٦٥)٤- م(٦٦)١

تسلسل سلمى صاعد على بعد ثانية كبيرة في صوت الباص م(٦٧)

الإعتماد على النموذج اللحنى الأول كما في صوت الألطو م(٦٨)[٣]

تسلسل سلمي صاعد وهابط من م(٦٩)[٢]– م(٧٢)[١]

من م(٧٢)[٤]– م(٧٣)[٤]

ظهر اللحن الأساسى الغير مكتمل في صوت السوبرانو في صورة مدخل إجابة بداية بسلم رى الكبير وانتهى بقفلة نصفية قى سلم لا الكبير (نتيجة)

من م(٧٢)[٦]– م(٧٣)[٦]

ظهر اللحن الأساسي العير مكتمل في صوت الألطو في صورة مدخل موضوع متداخل بداية بسلم لا الكبير وانتهى بقفلة نصفية فى سلم لا الكبير (نتيجة)

من م(٧٣)[٤]– م(٧٤)[٤]

ظهر اللحن الأساسى الغير مكتمل في صوت التينور في صورة مدخل موضوع متداخل مقلوب بداية بسلم لا الكبير وانتهى بقفلة نصفية في سلم رى الكبير (نتيجة)

ظهور تداخل نوعه جزئى بين صوت التينور والألطو والسوبرانو (نتيجة)

من م(٧٤)[٤]– م(٧٧)[٦]

كودا بدأت بسلم لا الكبير وانتهت بقفلة تامة فى سلم لا الكبير معتمدة على النموذج اللحنى الأول كما في صوت السوبرانو والألطو م(٧٦)

إنقلاب النموذج اللحنى الأول كما في صوت التينور م(٧٦)

نتائج البحث:

من خلال عينة البحث استطاعت الباحثة الإجابة على سؤال البحث وهو :

ما الفنون الكونترابنطية التي استخدمها كاميل سان صانز من خلال تحليل العينة المختارة لفيوج رقم ١مصنف ١٦١؟

وقد أجابت الباحثة على هذا السؤال من خلال تحديد العناصر التالية:

فقد استخدم المؤلف العديد من الفنون الكونترابنطية منها الإنقلاب و التكبير و التداخل

أولاً : فن الإنقلاب Inversion

مدخل الإجابة من م(١٠)^{١}– م(١١)^{٤} فى صوت السوبرانو

مدخل الإجابة من م(١٢)^{٤}– م(١٤)^{١} فى صوت الألطو

مدخل الإجابة من م(١٣)^{١}–م(١٤)^{٤} فى صوت السوبرانو

مدخل الموضوع من م(١٥)^{٤}– م(١٧)^{١} فى صوت الباص

مدخل الموضوع من م(٣٥)^{١}– م(٣٧)^{١} صوت الألطو

مدخل الموضوع من م(٤٠)^{١}– م(٤١)^{١} فى صوت السوبرانو

مدخل الإجابة من م(٥٢)^{٤}– م(٥٣)^{٤} فى صوت السوبرانو

مدخل الموضوع من م(٦١)^{٤}– م(٦٢)^{٤} فى صوت السوبرانو

مدخل الموضوع من م(٧٣)^{٤}– م(٧٤)^{٤} فى صوت التينور

ثانياً : فن التكبير Augmentaion

مدخل الموضوع من م(٣٢)^{١}– م(٣٥)^{١} فى صوت الباص

مدخل الموضوع من م(٣٢)^{٥}– م(٣٤)^{١} فى صوت التينور

مدخل الموضوع من م(٣٥)^{١}– م(٣٧)^{١} فى صوت الألطو

مدخل الموضوع من م(٣٥)^{٥}– م(٣٧)^{٥} فى صوت السوبرانو

ثالثاً : فن التداخل Stretto

من م(١٠)^{١}– م(١٢)^{٤} ظهور تداخل نوعه جزئى

مدخل الإجابة من م(١٠)^{١}– (١١)^{٤}صوت السوبرانو

ومدخل الموضوع من م(١٠)^{٤}– م(١٢)^{١} صوت الباص

ومدخل الموضوع من م(١١)^{١}– م(١٢)^{٤} صوت التينور

من م(١٢)^{٤}– م(١٤)^{٤} ظهور تداخل نوعه جزئى

مدخل الإجابة من م(١٢)^{٤}–م(١٤)^{١} صوت الألطو

ومدخل الإجابة من م(١٣)^{١}– م(١٤)^{٤} صوت السوبرانو

من م(١٧)^{١}– م(٢٠)^{١} ظهور تداخل نوعه جزئى

مدخل الموضوع من م(١٧)^{١}– م(١٨)^{٤} فى صوت السوبرانو

ومدخل الإجابة من م(١٧)^{٤}– م(١٩)^{١} صوت الألطو

ومدخل الموضوع من م(١٨)^{٤}– م(٢٠)^{١} صوت التينور

من م(٣٢)^{١}– م(٣٧)^{٥} ظهور تداخل نوعه جزئى

مدخل الموضوع من م(٣٢)^{١}– م(٣٥)^{١} فى صوت الباص

ومدخل الموضوع من م(٣٢)^{٥}– م(٣٤)^{٥} فى صوت التينور

ومدخل الموضوع من م(٣٥)^{١}– م(٣٧)^{١} فى صوت الألطو

ومدخل الموضوع من م(٣٥)^{٥}– م(٣٧)^{٥} صوت السوبرانو

من م(٥٢)^{١}– م(٥٤)^{١} ظهور تداخل نوعه جزئى

مدخل الإجابة من م(٥٢)^{١}– م(٥٣)^{١} فى صوت السوبرانو

ومدخل الموضوع من م(٥٢)^{٤}– م(٥٣)^{٤} فى صوت الألطو

ومدخل الإجابة من م(٥٣)^{١}– م(٥٤)^{١} فى صوت السوبرانو

من م(٦١)^{٤}– م(٦٣)^{١} ظهور تداخل نوعه جزئى

مدخل الموضوع من م(٦١)^{٤}– م(٦٢)^{٤} فى صوت السوبرانو

ومدخل الموضوع من م(٦٢)^{١}– م(٦٣)^{١} فى صوت الباص

من م(٧٢)^{٤}– م(٧٤)^{٤} ظهور تداخل نوعه جزئى

مدخل الإجابة من م(٧٢)^{٤} –م(٧٣)^{٤} فى صوت السوبرانو

ومدخل موضوع من م(٧٢)^{٦}– م(٧٣)^{٦} فى صوت الألطو

ومدخل الموضوع من م(٧٣)^{٤}– م(٧٤)^{٤} فى صوت التينور

قائمة المراجع:

أولاً المراجع العربية:

- **أحمد بيومى** : القاموس الموسيقى, المركز الثقافى القومى, القاهرة, ١٩٩٢م
- **أمال صادق وفؤاد أبو حطب** : مناهج البحث وطرق التحصيل الإحصائي، مكتبة الأنجلو المصرية ، الطبعة الأولى ، القاهرة ,١٩٩١م
- **أوتو كاروبي:** مدخل إلى الموسيقى, ترجمة ثائر صالح , دار نون للنشر , المملكة الأردنية الهاشمية, عمان, ٢٠١٥
- **ثروت عكاشة** : الزمن ونسيج النغم , دار المعارف المصرية , القاهرة , ١٩٨٠م
- **زين نصار** : آفاق الموسيقى , دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع , القاهرة , ١٩٩١م
- **س. ث. ديفى:** التأليف الموسيقى , ترجمة سمحة الخولى, مراجعة حسين فوزى, دار المعارف بمصر, ١٩٦٥م
- **سعيد عزت** : التذوق الموسيقى , الشركة المتحدة للطبع والنشر, القاهرة , ١٩٥٨م
- **عزيز الشوان** : موسوعة الموسيقى , "موسوعة موجزة" , دار الثقافة , القاهرة ,١٩٩٢م
- **عواطف عبد الكريم** : موسيقى القرن العشرين, القاهرة ,٢٠٠٠م
- **عواطف عبدالكريم وآخرون** : معجم الموسيقى، مركز الحاسب الألي، مجمع اللغة العربية، القاهرة ,٢٠٠٠م
- _____ : محيط الفنون_الموسيقى, دار المعارف , القاهرة ,١٩٧٠م

- **كورت زاكس** : تراث الموسيقى العالمية , ترجمة سمحة الخولى , تقديم حسين فوزى , تقديم هذه الطبعة: حسام الدين زكريا , المركز القومى للترجمة, القاهرة ,٢٠١٤م
- **ليلى لميحة فياض** : موسوعة أعلام الموسيقى العرب والأجانب , دار الكتب العلمية , بيروت_لبنان , ١٩٩٢م
- **مارتن جك** : يوهان سباستيان باخ , ترجمة عادل دمرداش , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة , ١٩٩٧م
- **ماكس بنشار** : تمهيد للفن الموسيقى , ترجمة وتقديم محمد رشاد بدران , دار نهضة مصر للطباعة والنشر بالإشتراك مع مؤسسة فرانكلين , القاهرة _ نيويورك , ١٩٧٣م
- **محمد عزيز شاكر ظاظا** : علم الكونتربوانت , دار الحصاد للنشر والتوزيع , سورية_دمشق_برامكة ,١٩٩٧م
- **وليد غليمة** : فن الموسيقى (نشأة تاريخاً اعلاماً)، ترجمة فاضل جاسم الصفار, الدار العربية للموسوعات, بيروت , لبنان ,١٩٨٨م

ثانياً المراجع الأجنبية:

- **Apple Willie**: "Harvard Dictionary of Music Second edition"1983 –- **Brown, Maurice JE and Kenneth L Hamilton:** Song without Words ,and **Downes, Stephen:**Mazurka, at the Way back Machine,Grove Music Online, Oxford University Press, 2015

Cope. David : New Directions in Music, 5th Edition, U.S.A,1989-

- Duchen, Jessica : The Composer Who disappeared, The In dependent, 2004

- Fallon, Daniel, and Sabina teller Ratner : Saint Saens, Camille Works, Grove Music Online, Oxford University press. 2015

- Fink, Robert and Ricci, Robert: The Language of Twentieth Century of Music, Schrimer Books, NEW YORK, 1975

- **Griffiths, paul :** Encyclopaedia of 20nth – Century Music, Written by: M. Nyman in 1974, Thames and Hudson Ltd, Inc., LONDON, 1986

-Kennedy, Michael: The Concise Oxford Dictionary of Music, LONDON Oxford University Press. 1996

- **Lang , Pau , Henary & Bettmamn :** Apictorial History of Music **,** NEW YORK **,** W .W, Norten and company **,** inc **,**1968

- **Macdonald ,Hugh:** Timbre d argent, Le, The New Grove Dicionary of Opera ,Oxford Music Online, Oxford University, 2015

- **Mochlis, Joseph :** Introduction To Contemprary Music, London, J.M., Dent and Son L.T.D., First Published in U.S.A, 1967, First Published In Great BRITAIN, 1963

- **Nichols, Roger :** Saint Saens (Charles) Camille the Oxford Companion to Music, Oxford Music Online, Oxford University Press, 2015

- **Peyser jean :** 20th century music schrimer book, NEW YORK, 1997

- **Polistoske, Daniel L :** Music, Seconed Edition, Engie wood cliifs, Prentic, Hall, INC, NEW YORK, 1979

- **Ratner,Sabina,Teller :**Saint Saens Camille, Grove Music Online,OXFORD UNIVERSITY press.,2015

- **Sadie Stanley :** The New Grove Dictionary of Music and Musicians , NEW YORK ,1980

- **Ward Marston :** Legendary Piano recordings : The Complete Grieg, Saint-Saens, Pugno, and Diemer and Other G&T ravities, 2014

الرسائل والأبحاث العلمية:

- **أميرة سيد فرج (١٩٧٣):** أثر تدريس مادة الصولفيج وتدريب السمع بطريقة معينة فى استيعاب الطلبة لمادتى الهارمونى والتحليل بطريقة أكثر موسيقية, **رسالة ماجيستير** غير منشورة, كلية التربية الموسيقية, جامعة حلوان

- **خالد عبد الله المغاوري مصطفى داغر (٢٠٠٧):** تقنيات الأداء المستحدثة فى بعض مؤلفات التشيللو فى النصف الثانى من القرن العشرين, **رسالة دكتوراه** ,وزارة الثقافة ,أكاديمية الفنون , المعهد العالى للموسيقى, الكونسيرفتوار ,القاهرة

- **عواطف عبد الكريم (١٩٩٩)** :موسيقى القرن العشرين ,مجلة آفاق ,العدد الثانى ,المجلس الأعلى للثقافة, القاهرة

- **محمد خالد أحمد (٢٠١٢)** : التغيرات التى طرأت على آلة التشيللو فى القرن العشرين ,**رسالة دكتوراه** غير منشورة ,كلية التربية الموسيقية, جامعة حلوان ,القاهرة

- **مصطفى قدري على (٢٠١٥)** : دراسة تحليلية لقالب الفوجا في العصر الرومانتيك عند كل من كارل تشيرني ويوهان برامز **بحث منشور** ، مجلة علوم وفنون , المجلد الثاني والثلاثون ,كلية التربية الموسيقية جامعة حلوان, القاهرة

- **نادية عبد الرحيم (١٩٩١)** : اتجاهات موسيقى القرن العشرين فى مؤلفات البيانو للطفل, **المؤتمر السنوى الرابع للطفل المصرى وتحديات القرن الحادى والعشرين**, مركز دراسات الطفولة, بحوث المؤتمر, المجلد الثانى, جامعة عين شمس , القاهرة

- **نورما ابراهيم شوقي (٢٠١٢)** : دراسة تحليلية للفوجة عند مؤلفي المدرسة القومية المصرية من خلال اعمال عواطف عبد الكريم "**رسالة دكتوراه** غير منشورة ، كلية التربية النوعية – جامعة عين شمس, القاهرة

- **هدى ابراهيم سالم (١٩٨٢)** : الدوديكافونية كمذهب فى موسيقى القرن العشرين , **رسالة دكتوراه** غير منشورة, كلية التربية الموسيقية , جامعة حلوان , القاهرة

- Lee, Eunyoung (1994) : Fugue in the Piano in the Early Nineteen Century **, Ph. D.** Texas University , U.S.A

-Nancy Alton (1987) : A Comparative Analysis of the Fugue in the Twentieth Century American Piano Sonata Kiwth Cincinnati University

-Walker , Paul Mark (1987) : Fugue in German Theory From Drester to Matheson **Ph. D.** , University of New York at Buffalo