دراسة تحليلية لأسلوب صياغة التانجو عند أنجيل فيللولدو
Ángel Villoldo (1861- 1919) لآلة البيانو

أسماء عبدالنبي أحمد همام*

مقدمة:

ظهر في منتصف القرن التاسع عشر نوع جديد من الموسيقى المصاحب للرقص بين سكان مدينتي مونتيفيديو Montevideo، بيونس آيرس Buenos Aires بالأرجنتين عُرف باسم موسيقى التانجو Tango، وقد كان سكان المناطق الأوروبيين، والأفارقة المهاجرين يستخدموا تلك الموسيقى بجانب الرقص للتعبير عن مشاعرهم في معظم احتفالاتهم، ثم بعد ذلك انتشرت تلك الموسيقى إلى باقي أنحاء العالم.[1]

ويرجع مصطلح تانجو إلى أصول أفريقية، حيث استمد من كلمة كي كونجو (Ki Kongo)، والذي يشير إلى مكان للرقص، أو حفلة الرقص، وقد ظل مصطلح تانجو يُستخدم بالتبادل مع مصطلحات أخرى للدلالة على أنماط متعددة للرقص، من هذه المصطلحات :هابانيرا habanera، ميلونجا Milonga ، كريوللو Criollo ، مازوركا Mazurka ، وبولكا Polka ، وأُستُخِدمت تلك المصطلحات معا حتى نهاية القرن التاسع عشر، إلى أن استخدم مصطلح تانجو Tango للدلالة على نمط معين من أنماط الرقص، والذي يتميز بأنه يجمع بين بساطة، ووضوح الألحان وصعوبة الأسلوب والأداء.[2]

وقد مر التانجو بالعديد من المراحل بدايةً من الحرب العالمية الأولى حتى القرن العشرين إلى أن وصل لشكله الحالي، وقد ساعد في نموه وازدهاره العديد من الفرق الموسيقية، وكذلك العديد من المؤلفين الموسيقيين الذين كانت لهم بصمة واضحة حيث ساهموا بشكل كبير في تطوره من شكل لآخر، ومن أهم تلك المؤلفين: أنجيل فيللولدو Ángel Villoldo (1861- 1919) والذي يعتبر من أهم مؤلفي موسيقى التانجو في الأرجنتين، كارلوس جارديل Carlos Gardel (1890- 1935) ،وأستور بيازولا Astor Piazzolla (1921-1992).

مشكلة البحث:

إن مؤلفات التانجو لفيللولدو تحمل العديد من سمات تأليف التانجو الأرجنتيني ذو الطابع الخاص لما بها من توظيف مميز لبعض العناصر الموسيقية المتمثلة في:الصياغة والتونالية والهارموني،

* مدرس النظريات والتأليف، كلية التربية النوعية بقنا، جامعة جنوب الوادي

[1] Alfred Blatter, Revisiting Music Theory, A Guide to the Practice, (New York: Routledge), 2007, p.28.

[2] Ernié Del Priore , Sierra Zucchi Thompson: "Historia del Tango" Published in Argentine, 2005, p.81

والإيقاع الأمر الذي أثار اهتمام الباحثة لتناول تلك المؤلفات بالدراسة والتحليل للوقوف على تلك السمات عند أحد أهم مؤلفي التانجو وهو أنجيل فيللولدو.

هدف البحث:

التعرف على سمات تأليف مؤلفة التانجو عند انجيل فيللولدو من حيث: الصيغة– التونالية– الهارمونية – الإيقاع.

أهمية البحث:

ترجع أهمية هذا البحث إلى تحديد أهم سمات تأليف التانجو الأرجنتيني من خلال تحليل بعض أعمال أهم مؤلفي موسيقى التانجو الأرجنتيني وهو أنجيل فيللولدو.

أسئلة البحث:

ما سمات تأليف مؤلفة التانجو عند أنجيل فيللولدو من حيث:الصيغة– التونالية والهارمونية – الإيقاع؟

حدود البحث:

حدود زمانية: بداية القرن العشرين (من عام 1900 إلى 1919)

حدود مكانية:الأرجنتين

إجراءات البحث : وتشمل

منهج البحث: يتبع هذا البحث المنهج الوصفي (تحليل محتوى) وهو وصف وتفسير الظاهرة المراد دراستها، من خلال الرصد التكراري لظهور المادة المدروسة[1].

عينة البحث:

العينة القصدية: وهى العينة التي تختار عن قصد بسبب وجود دليل على أنها تمثل الأصل[2]، وعلى هذا فقد اختارت الباحثة مؤلفة التانجو عند أنجيل فيللولدو

1- EL Esquinazo .
2- El Fogonazo
3- Bolada de Aficionado
4- El Farrista

أدوات البحث:

1. المدونات الموسيقية .
2. الاسطوانات السمعية لهذه المدونات.

[1] - علي ماهر خطاب : مناهج البحث والتربية وعلم النفس ، طبعة تجريبية ، القاهرة ، 2000م ، ص 10.
[2] آمال صادق، فؤاد أبو حطب،: مناهج البحث وطرق التحليل الاحصائى، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ،2010م، 87.

مصطلحات البحث: وتشمل

التانجو Tango: رقصة متهادية ذات ميزان ثنائي بسيط، ترجع إلى أمريكا اللاتينية، شاعت في صالات الرقص الأوروبية خلال الحرب العالمية الأولى[1]، وقد صاحبت موسيقى التانجو بعض الرقصات التي ظهرت بين الطبقات الفقيرة أثناء تجمعاتهم واحتفالاتهم في بعض البلدان الصغيرة مثل بونيس آيرس Buenos Aires ، مونتفيديو Montevideo ، ثم انتشرت بعد ذلك في معظم أنحاء العالم.[2]

دراسات سابقة مرتبطة بموضوع البحث:

من خلال إطلاع الباحثة على الدراسات السابقة التي تناولت موضوعات ترتبط ببحثها الراهن توصلت لعدد من الدراسات التي تناولت جوانب ترتبط ببحثها الحالي، وتم ترتيبهم من الأقدم للأحدث.

الدراسة الأولى بعنوان:- التانجو الأرجنتيني كأداة للحديث وعامل للتواصل الاجتماعي: بونيس آيرس 1880 م- 1955 م The Argentine Tango as a Discourse Tool and Agent of Social Empowerment: Buenos Aires, 1880-1955* **هدفت تلك الدراسة إلى:** دراسة التانجو الأرجنتيني ومراحل تطوره، وأهم المؤلفين الأرجنتينين له، وكيفية استخدامه كوسيلة للتواصل الاجتماعي في بلدة بونيس آيرس. **وقد اتبعت تلك الدراسة المنهج** : التاريخي الوصفي **وقد تكونت عينة البحث من:** وصف وسرد لتاريخ ونشأة التانجو، وسرد مراحله، وأهم المؤلفين له في الأرجنتين **وقد توصلت تلك الدراسة لبعض النتائج ومنها:** تحديد أهم سمات التانجو الأرجنتيني في بونيس آيرس وتحديد أهم مراحل تطوره، واستخدامه كوسيلة للتعبير والتواصل الاجتماعي.

وتتفق تلك الدراسة مع البحث الراهن فى تناول التانجو وتختلف عنه فى تناوله المنهج الوصفي(التاريخي)، بينما يتناول البحث الراهن المنهج الوصفى (تحليل محتوى).

الدراسة الثانية بعنوان:أسلوب أنجل فيللولدوAngel Villoldo على آلة البيانو في قالب التانجو**

هدفت تلك الدراسة إلى : دراسة عناصر و أنواع موسيقي التانجو, وتحديد أسلوب أنجل فيللولدو في مؤلفات التانجو، **وقد اتبعت تلك الدراسة المنهج** :الوصفي (تحليل المحتوى). **وقد تكونت عينة**

---

1 عواطف عبد الكريم وآخرون ، معجم الموسيقا، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ،مجمع اللغة العربية، القاهرة، 2003م ، ص 146.

2 Jose Gobello ; Cronica General del tango , Published in Fraterna, Argentine , 1997 , p44.

*Lorena Elizabeth Tabaris ; The Argentine Tango as a Dissident Tool and Agent of Social Empowerment-.:Buenos Aires, 1880 1955 , master of arts , The University of Texas at El Paso, December 2014

** طاهر ماهر أبوالسعود: بحث منشور، المؤتمر العلمي الثامن والدولي السادس، كلية التربية النوعية ، جامعة عين شمس، يونيو ، 2021م.

البحث من: تانجو El Portenito عند انجل فيللولدو، **وقد توصلت تلك الدراسة لبعض النتائج ومنها:** تحديد عناصر موسيقى التانجو وأنواعها، وتحديد أسلوب أنجل فيللولدو.

وتتفق تلك الدراســـة مع البحث الراهن فى تناول التانجو عند فيللولدو، واتباع المنهج الوصـــفي (تحيل محتوى) وتختلف عنه فى عينة البحث حيث يتناول عينة البحث تانجو El Portenito ، بينما يتناول البحث الراهن عينة البحث مؤلفات التانجو (EL Esquinazo, El Fogonazo, Bolada de Aficionado, El Farrista)

الدراسة الثالثة بعنوان: تاريخ نشأة موسيقى التانجو والعوامل المؤثرة في تطورها[*]

هدفت تلك الدراسة إلى : تسليط الضوء على تاريخ نشأة وتطور موسيقى التانجو، ومدى تأثيرها على الشعب الأرجنتيني، ومدى تأثيرها على المؤلفين والعازفين، **وقد اتبعت تلك الدراسة** المنهج التاريخي الوصفي، **وقد تكونت عينة البحث من:** وصف وسرد لتاريخ ونشأة التانجو، وسرد مراحله، وتأثيرها على التاريخ الموسيقي والمؤلفين والعازفين. **وقد توصلت تلك الدراسة لبعض النتائج ومنها:** تحديد مراحل تطور التانجو منذ بداية ظهوره إلى العصر الحالي، وتحديد أهم العوامل التي أثرت في هذا النوع من الموسيقى، والقاء الضوء على أهم المؤلفين الموسيقيين في هذا النوع من التأليف.

وتتفق تلك الدراســـة مع البحث الراهن فى تناول تاريخ نشـــأة وتطور موســـيقى التانجو، واتباع المنهج الوصـــفي (تحيل محتوى) وتختلف عنه في المنهج فى تناوله المنهج الوصـــفي(التاريخي)، بينما يتناول البحث الراهن المنهج الوصفى (تحليل محتوى).

الدراسة الرابعة بعنوان: التانجو عند أستور بيازولا من خلال مؤلفة تانجو ديل ديابلو (دراسة تحليلية)[**]

هدفت تلك الدراسة إلى: التعرف على سمات تأليف مؤلفة تانجو ديل ديابلو عند أستور بيازولا من حيث:الصيغة– التونالية– الهارمونية – الإيقاع، التعرف على سمات التوزيع الأوركسترالي لمؤلفة تانجو ديل ديابلو عند أستور بيازولا، **وقد اتبعت تلك الدراسة المنهج** :الوصفي (تحليل المحتوى). **وقد تكونت عينة البحث من:** مؤلفة تانجو ديل ديابلو عند أستور بيازولا، **وقد توصلت تلك الدراسة لبعض النتائج ومنها:** استطاعت الباحثة الإجابة على أسئلة البحث وهي: ما سمات تأليف مؤلفة تانجو ديل ديابلو عند أستور بيازولا من حيث: الصيغة، التونالية، الهارمونية، الإيقاع، والتوزيع الأوركسترالي.

[*] رنا حجاج محمد عيد محجوب ، بحث مجلة علوم وفنون كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان، مجلد 47 ، يناير 2022 م.

[**] هبه حمدي محمود : بحث منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقى، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان، المجلد 49 ، يناير ، 2023م.

تتفق تلك الدراسة مع البحث الراهن فى تناول التانجو وإتّباع المنهج الوصفى (تحليل محتوى)، وتختلف عنه فى تناولها للتانجو عند أستور بيازولا بينما يتناول البحث التانجو عند فيللولدو.

الإطار النظري : ويتكون من

أولاً: موسيقى التانجو

اصل كلمة تانجو :ـ

تعتبر كلمة تانجو محل جدل كبير، فلم يتحدد الأصل الدقيق لها، وقد ادعى فرناندو أورتيز Fernando Ortiz (1881–1969) هو وآخرون أن الأصل لكلمة تانجو أفريقي وذلك لأن المعنى العام لها الرقص الأفريقي، ويعتقد البعض الآخر أن أصل كلمة تانجو ترجع إلى القشتاليةCastilian والمستمدة من كلمة أسبانية قديمة تانر (Taner) وهي تعني بالإسبانية العزف على الآلة. ويقال أن مصطلح التانجو يعني القرع على الآلات الإيقاعية وخاصة الطبول، والذي كان يُستخدم من قبل العبيد السود في منطقة لابلاتا La Plata بالأرجنيتين وأرجواي في عهد الاستعمار[1]

وقد تناولت العديد من الكتابات **تعريف مفهوم التانجو** ومنها :

التعريف الأول:-

رقصة أرجنتينية انتقلت إلي أمريكا عن طريق العبيد الأفارقة حيث يقوم بأدائها زوج من الأفراد بوتيرة بطيئة ذات ميزان ثنائي بسيط وإيقاع دارج مثل الهابانيرا habanera*، وبعد عام 1907م أصبحت رقصة الصالات الكبرى الشعبية, وقد استخدم بعض المؤلفين رقصة التانجو في أعمالهم مثل سترافينسكي Stravinsky (1882–1971م)، والتونWalton (1902–1983م) في سويت façade[2] ، وأصبحت شكل مميز من أشكال الموسيقى المستخدمة حتى الآن، وتتميز في تأخير النبر "Syncopation**" على النبر الثاني[3].

التعريف الثاني :-

نوع من الأغاني والرقص الحضري في الأرجنتين، وقد نشأ في أواخر القرن التاسع عشر في الأحياء الفقيرة في مدينة بوينس آيرس، وحافظ على شعبيته طوال القرن العشرين، وتأثر بالميلونجا التقليدية الأرجنتينية والرقصات الكوبية مثل الهابانيرا التي كانت رائجة في ذلك الوقت[4].

---

[1] Stanely Sadie and John Tyrrell, "Tango". In ***The New Grove's Dictionary Of Music and Musician***. 2nd ed Vol.26. New York: Oxford University Press, 2001 .p72

* رقصة بطيئة تنحدر من أصول كوبية شاع استعمالها في أسبانيا، وهي ميزان ثنائي.

[2] Michael Kennedy, ***The Concise Oxford Dictionary of Music*** Published by Oxford University Press, , Oxford, 2003 , p840

** ممارسة ايقاعية تغير من طبيعة النبضات الايقاعية للميزان الموسيقي، وتحولها من نبضات قوية إلى نبضات ضعيفة، والعكس صحيح.

[3] Stanely Sadie and John Tyrrell, Op. Cit , 2001 .p73

[4] Randel Don Michael, ***The New Harvard Dictionary Of Music***, 2nd ed. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986.p835

التعريف الثالث:-

نوع من انواع الاغاني والرقص في امريكا اللاتينية أصلها أفريقي نقلت عن طريق الزنوج ميزانها ثنائي تؤدي ببطء، تعتمد على الألحان العذبة بجانب مصاحبة مميزة، بدأ ظهور هذه الرقصة في أوائل القرن العشرين في ساحات الرقص في زمن الحرب العالمية الأولى وانتشرت هذه الرقصة في جميع أنحاء العالم[1].

التعريف الإجرائي

هي رقصة أرجنتينية ذات ميزان ثنائي بطئ انتقلت إلي أمريكا عن طريق الزنوج الأفارقة, وقد شاعت في صالات الرقص الأوروبية في أوائل القرن العشرين في زمن الحرب العالمية الأولى وانتشرت بعد ذلك في جميع أنحاء العالم.

نبذة تاريخية عن رقصة التانجو الأرجنتينية

التانجو الأرجنتيني Argentine Tango:

هو رقص يتم تأديته مع الشريك، تطور خلال القرن الماضي في عاصمة الأرجنتين بيونس آيرس". يختلف كثيراً عن التانجو الأميركي والعالمي. فالتانجو الأرجنتيني هو رقص ارتجالي اجتماعي يسمح للراقصين بأن يخلقوا اتصالاً عميقاً بين أنفسهم والموسيقى والمحيط الذي يرقصون فيه. وتقوم رقصة التانجو على إثنين من الراقصين الذين تتعاقب وتتتابع بينهم الخطوات، ويقوم كل واحد منهم بنفس الخطوات التي يخطوها الآخر. وقد تم تأليف ونشر أول مقطوعة تانجو بالأرجنتين عام ١٨٥٧م للمؤلف سانتياجو راموس Santiago Ramos تحت مسمى توما ماتيه تشيه(Toma maté, ché) وبعد ذلك بدأ التانجو في الانتشار، حيث اقيمت حفلات خاصة لرقص التانجو، وبدأ الناس يقبلون على تعلم رقص التانجو، حتى وصل إلى ذروته عام ١٩٣٥م في مدينة بونيس آيرس، وازدهرت الإيقاعات الخاصة برقص التانجو، وخاصة تلك الإيقاعات التي قدمتها فرقة خوان دارينزو Juan D'Arienzo (١٩٠٠م _ ١٩٧٦م) والتي تميزت بمستوى أدائها الفائق، وعملت على تطوير وخلق أسلوب جديد لرقص التانجو[2]

في بداية القرن العشرين انتقلت موسيقى التانجو من الطبقة الدنيا إلى الطبقة الراقية، واخذت اهتمام وشكل آخر أكثر تقدماً ورقياً، ولم يتوقف التانجو في التطور بل استمر في التطوير إلى أن

[1] Stanely Sadie and John Tyrrell, "Tango". ***In The New Grove's Dictionary Of Music and Musician***, 2nd ed Vol.25. New York: Oxford University Press, 2001 .p73

[2] Laurel Teresa Pankhurst: ***Tango Mulatto (The Untold Afro Argentine History of Tango 1800s-1900s)***, Texas state university, 2019.p28

ظهر (الإلكترو تانجو Electro Tango) أو (التانجو الحديث Tango Nuevo) حيث يظهر به تأثيرات الموسيقى الالكترونية .

وكانت موسيقى التانجو في بداية الأمر تتكون من ثلاث آلات موسيقية ثم من بعد حوالي عام ١٩١٥م تكونت من آلتين، وكانت الآلات متضمنة آلة الكمان والجيتار والفلوت وأحياناً الأكورديون بديلاً عن الجيتار ثم بعد ذلك أعدت مقطوعات خصيصاً لآلة البيانو المنفرد، ومقطوعات أخرى بمصاحبة آلة البيانو.

ويعتبر العصر الذهبي لموسيقى التانجو في الفترة بين عام ١٩٣٥م حتى ١٩٥٢م، حيث بدأت موسيقى التانجو تسجل، وتستخدم أيضا كنوع من المصاحبة للعروض المسرحية[1].

اهم انواع رقصة التانجو

1 - **تانجو الهابانيرا** (Habanera)

رقصة كوبية من أصل إسباني نادراً ما تُقدم اليوم على الرغم من أهميتها التاريخية الكبيرة، وله العديد من أشكال الرقص الجديدة، كانت رقصة الهابانيرا هي الرقصة الأكثر شعبية في العالم الجديد ، وقدمت الهابانيرا من خلال فرق الموسيقيين المحليين ، وقام الأفارقة بتطوير الشكل الإيقاعي للهابانيرا عن طريق استخدام الإيقاعات المنقوطة وتأخير النبر والتأكيد على الموازين الثنائية، واستخدام إيقاعات

خفيفة تساعد الراقص على الأداء ، وأيضاً الاعتماد على فكرة الإيقاع العنيد Ostinato Rhythm وهو إيقاع واحد يسمع طوال المقطوعة الموسيقية دون توقف على نمط باص الأرضية، وانتشرت هذه الرقصة في أسبانيا وأوروبا بعد انهيار التانجو الأندلسي تماماً ، ومن أشهر الأمثلة للهابانيرا أحدى أغنيات أوبرا كارمن لجورج بيزيه Georges Bizet ، والهابانيرا الكوبية المشهورة "Tu" لإدوارد سانشيز Eduard Sanchez de fuentes (1874–1944). تستخدم الهابانيرا مجموعة متنوعة من الأنماط الإيقاعية، النوعان الأكثر شيوعًا هم

2 _**تانجو رومانزا (Romanza)** ولها نوعان إما غنائية أو آلية وتعتبر واحدة من أفضل الرقصات الرومانسية المعروفة، وتعتبر نموذجا للقصائد الغنائية الراقية باسلوب التانجو

3 _**تانجو كانسيون (Cancion)** ويوصف دائماً بأنه غنائي مع وجود مصاحبة آلية له[2].

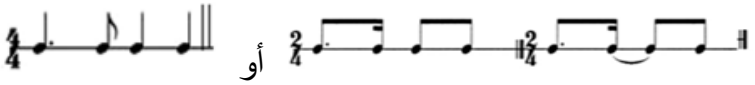
[1] Stanely Sadie and John Tyrrell ,tango ,p73

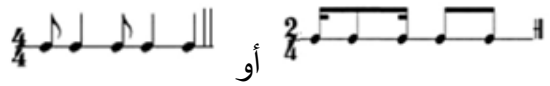
[2] Willi Apel: *" **Harvard Dictionary of music**"* 2nd . ed . Cambridge the Belknap press of Harvard university press ,copyright 1979,p365

أهم العناصر المميزة لموسيقي التانجو :-

١ – الإيقاع

يتميز إيقاع التانجو باستخدام الموازين البسيطة مثل $\frac{2}{4}$ و $\frac{4}{4}$، ثم تطور بعد ذلك واصبح $\frac{8}{4}$، ويعتبر الميزان المزدوج (الثنائي) $\frac{2}{4}$ هو الإيقاع السائد لموسيقي التانجو وله شكلين وهم :-

الأول :  أو

الثاني :  أو

ويؤخذ الإيقاع الأول من كوبا ويسمي هابانيرا ، بينما يطلق علي الإيقاع الثاني إيقاع التانجو البرازيلي[1]

2- اللحن

إعتمد اللحن في معظم مؤلفات التانجو علي السلم الصغير الهارموني وذلك لسهولته ولكن أيضاً مع إستخدام السلالم الصغيرة الأخرى بتنويعاتها و استخدام السلالم الصغيرة المجاورة للسلالم الكبيرة وغالباً ما يســـتخدم النغمات الكروماتيك بكثرة ، ويتحرك اللحن مع خط لحن الباص عن طريق نغمات متتالية أو كقفزات، واستخدام تأخير النبر عن طريق تغير الميزان.

٣ -الهارموني

تعتمد الهارمونيات علي تألفات ثلاثية او رباعية بسيطة، وتعتمد ايضا علي استخدام الهارمونيات والتألفات المتوافقة والبعد عن التنافر، أما بالنسبة للدرجات المستخدمة فعندما يكون سلم المقطوعة السلم الصغير فتوضع التألفات ذات الدرجة الأولى والرابعة والخامسة بسابعتها والدرجة السادسة وعادة ما يكون القسم الثاني في سلم الدرجة الخامسة، وفي معظم مؤلفات التانجو تأتي التألفات الهارمونية في صوت الباص أو تكون علي شكل مصاحبة للبيانو.

٤ -الصيغة

يتمثل التانجو في البداية بان يكون له شكل ثلاثي اي يتكون من ٣ اجزاء (اقسام) A-B-A2 ولكن بعد عام ١٩١٥م اصبح يتكون من جزئين A-B وذلك هو الشكل السائد للتانجو ولكن نجد التانجو البرازيلي يكون له شكل الروندو A-B-A2-C-A3 وبذلك تتكون من خمسة اجزاء[2].

ثانياً: المؤلف أنجيل فيللولدو Angel Villoldo (1861م – 1919م)

[1] Stanely Sadie and John Tyrrell , Op. Cit.,p73

[2] Stanely Sadie and John Tyrrell , Op. Cit,p74.

حياته:

وُلد أنجيل جريجوريو فيللولدو أرويو في بارراكاس"Barracas " في 16 فبراير عام 1861م، وبالرغم من ذلك هناك آراء مختلفة حول مكان ولادتة وأنهُ ولد في وسط بيونس آيرس وهذا هو الأصح تاريخياً، وهو موسيقيًا أرجنتينيًا وأحد رواد التانجو وكان شاعراً غنائيًا وملحنًا وأحد المطربين الرئيسيين في ذلك العصر وكان فيللولدو من أهم الراقصين الأساسيين في التانجو وهو العامل الذي ساعده علي نشر التانجو، وقد عُرف فيللولدو بأسماء مستعارة مثل: أنجيل أرويو"Angel Arroyo"، أ.جريجوريو " .A Gregorio"، فراى بيمينتو"Fray Pimiento"، وجريجوريو جيمينيز"Gregorio Gimenez"، وماريو ريجويرو Mari Reguero، وبسبب براعة فيللولدو في الكتابة ابتكر مقاطع لمجموعات الكرنفال والعديد من القصائد والكتابات النثرية لمجلات معروفة في ذلك الوقت مثل " Caras y caretas" ، وكان هناك شريان من السخرية البارعة في أسلوب كتابتة وكانت حواراته مناسبة لسان الرجل العادي وكانت تشير دائمًا إلى المواقف الحقيقية للناس العاديين بما في ذلك شؤون الحب، وأثناء أدائه غالبًا ما كان يرافق نفسه على الجيتار مع إضافة الهارمونيات[1]، ونجح فيللولدو في سرد القصص بالغناء مما زاد من إمتاع جمهوره في المقاهي العادية، وفي عام 1889 نشر فيللولدو مجموعة من الأغاني cantos criollos (الأغاني الشعبية الكريولية) بما في ذلك كلمات الأغاني الأصلية التي كان من المفترض أن تُغنى بالجيتار، وفي عام 1916م نشر أغاني أخرى ذات محتوى وطني عميق بعنوان الأغاني الشعبية الأرجنتينية songs of deep national content titled Argentine احتفالًا بالذكرى المئوية لإعلان الاستقلال الأرجنتيني، ولكي يساعد فيللولدو نفسه في الكتابة كتب طريقة حديثة لتعلم الجيتار بالرموز تسمى" Método América "، ومن أهم المقطوعات الموسيقية التي لحنها كانت"El Choclo " بسبب لحنها وإيقاعها وذلك خلال الحرب العالمية الأولى ورقصة التانجو الأساسية الأخرى التي كتب فيللولدو كلماتها هي"La morocha " تمت كتابة هذه الكلمات البسيطة على عجل للمؤلف الموسيقي إنريكي سابوريدو "Enrique Saborido" وتعتبر هذه أول رقصة تانجو تحظى بشعبية في أوروبا، وتوفي فيللولدو عام 1919م[2] .

ومن أهم أعماله:

1. El pinchazo	2. A la ciudad de Londres
3. El porteñito	4. Amame Mucho
5. El presumido	6. Bolada de aficionado
7. El tango de la muerte	8. Brisas rosarinas

1 Marcelo Castelo y Tito Rivadeneira : La partida de bautismo de Angel Villoldo Su aparición , Acta Académica , Buenos Air , 2015, p,3,4.

2 Marcelo Castelo y Tito Rivadeneira : Op. Cit. , 2015, p,9.

10. Calandria	9. El torito
12. Chiflale que va a venir	11. La Bicicleta
14. Chinito	13. La budinera
16. Cuerpo de alambre	15. La caprichosa
18. Cuidado con los	17. La modernista
20. De farra en el cabaret	19. La paloma
22. El argentine	21. La pipeta
24. El bohemia	23. La prigueña
26. El cachorrito	25. Las tocayas
28. El chichón	27. Miramar
30. El Choclo	29. Muy de la bombonera
32. El distinguido	31. Pamperito
34. El esquinazo	33. Papita pa'l loro
36. El farrista	35. Petit salón
38. El fogonazo	37. Pineral
40. Soy tremend	39. Prendete del brazo nena
42. El ñato Romero	41. Ricotona
44. Gavilán	43. El pechador
45. Sacame una película gordito	

الإطار التحليلي:

تقوم الباحثة في هذا الإطار بتحليل عينة البحث وهي عينة مختارة من تانجو أنجيل فيللولدو.

تحليل العينة رقم(1) El Esquinazo (Tango Criollo)

أولا : التحليل العام :-

- **الطول البنائي:** 52 مازورة
- **التونالية العامة:** بدأ في سلم دو الكبير وانتهي بسلم فا الكبير
- **الميزان:** $\frac{2}{4}$
- **النسيج:** هوموفوني
- **الصيغة :** ثلاثية (A B A2) + Coda + مقدمة

ثانيا : التحليل التفصيلي:-

المقدمة من م(1)[1] : م(4) انتهت بقفلة غير تامة في سلم دو الكبير.

الفكرة A من أناكروز م (5) : م(20)[2] الكروش الأول انتهت بقفلة تامة في سلم دو الكبير.

الفكرة B من أنا كروز م(21) : م(28)[1] الكروش الأول انتهت بقفلة تامة في سلم لا الصغير.

الفكرة A2 من أنا كروز م(29): م(44)[1] الكروش الأول انتهت بقفلة تامة في سلم دو الكبير.

الكودا : من أناكروز م(45): م(52) بدأت بسلم فا الكبيروانتهت بقفلة تامة في سلم فا الكبير.

ثانيا : التحليل التفصيلي:-

تحليل المقدمة من م(1)[1]: م(4) بدأت بسلم دو الكبير وانتهت بقفلة غير تامة في سلم دو الكبير.

أولا التحليل التونالي والهارموني:

من م(1) : م(4)[1] سلم دو الكبير، مع استخدامه تلوين نغمي بحلية أبوجاتورا*في م(2)[1] الدوبل كروش الأول، تلوين نغمي بحلية أتشيكاتورا** في م(3)[2] في صوت السوبرانو، في م(4)[1] في صوت الباص، كما استخدم التلوين النغمي على شكل changing note في م(2)[1].

استخدامه فا# لتأكيد الدرجة الخامسة (صول) في السلم.

وقد اعتمد المؤلف في المصاحبة على استخدام تآلف الدرجة الأولى I في م(1)، كما استخدم تآلف الدرجة الثانية II في م(2)، وتآلف الدرجة الخامسة الرباعي في انقلابه الأول $^{V\,6}_{5}$ في م(3)[1]، كما استخدم التآلف الثلاثي الزائد Augmented في م(1)[2] الكروش الثاني.

كما استخدم التلوين النغمي على شكل changing note في م(2)[1].

ثانياً التحليل الإيقاعي:

استخدام إيقاع التانجو في صوت الباص مع التنويع ، وفي صوت السوبرانو استخدم إيقاعات بسيطة ,,,

كما استخدم السكتات المقابلة للإيقاعات مثل ، استخدامه لعلامة الكرونا للتطويل الزمني.

تحليل الفكرة A من أنا كروز م (5) : م(20) [2] الكروش الأول وهي عبارة عن جملتين والجملة الثانية تكرار للحن الجملة الأولى مع التحوير في لحن العبارة الثانية من الجملة الثانية.

الجملة الأولى : من أناكروز م(5) : م(12) وتنتهي بقفلة تامة في سلم دو الكبير

الجملة الثانية : من أناكروز م(13) : م(20)[1] الكروش الأول وتنتهي بقفلة تامة في سلم دو الكبير

وقد استخدم المؤلف الكتابة بأسلوب ظل النوتة (Ghoste note)*** في م(6)، م(14).

---

* حلية أبوجاتورا Appogiatura: هي نوتة تدون أصغر من النوتة الأساسية وتوضع قبلها، وهي إما أغلظ أو أحد من النوتة الأساسية وفي الغالب يكون بينهما بعدا أو نصف بعد.

** حلية الأتشيكاتورا Acciaccatura : هي عبارة عن نوتة صغيرة يقسمها خط في ذيلها وبذلك تكون سريعة وتستقطع زمنها من بداية النوتة الأساسية التي تليها في الغالب، وبذلك يقع النبر القوي على الأتشيكاتورا.

*** وهي نوتة موسيقية ذات قيمة إيقاعية ، ولكن بدون تحديد درجة حدة النغمة عند عزفها ، وتعتمد على طرق جسم الآلة سواء جيتار أو أي آلة أخرى، ويرمز لها بالرمز x عند رأس النغمة بدلاً من الشكل البيضاوي o وتعتمد على الأداء المتكرر لإبراز الجانب الإيقاعي أكثر من الأداء بشكل لحني ، فنجد النغمة غيرمسموعة بشكل واضح بحيث لا يمكن تحديدها.

أولا التحليل التونالي والهارموني:

من أناكروز م(5) : م(20) 2 الكروش الأول سلم دو الكبير، واستخدامه تلوين نغمي في م(5)[1]، م(5)[2]، م(6)[1]، م(13)[1]، م(13)[2]، م(14)[1] بحلية أتشيكاتورا، كما استخدم التلوين النغمي على شكل changing note في م(5)[2]، م(13)[2]، م(19)[1].

وقد استخدم المؤلف في المصاحبة التآلفات الأساسية للسلم مثل تآلف الدرجة الأولى I في م(5)، م(7)، م(13)، م(15)، وجاء على شكل تآلف مفكك في م(12)، م(20)، وجاء في انقلابه الثاني $\frac{6}{4}$ I في م(18)، كما استخدم التآلف الرباعي على الدرجة الخامسة في انقلابه الثاني $\frac{4}{3}$ V في م(8)، (9)، استخدم التآلف الرباعي على الدرجة الخامسة V7 في م(10)، م(11).

وقد استخدم التآلفات الفرعية للسلم حيث استخدم تآلف الدرجة II في م(16)، كما استخدم تآلف الدرجة الخامسة بسابعته محذوف الخامسة V7 من م(8) : م(11) وأيضا في م(19)، استخدامه الدرجة الثانية في انقلابه الأول II6 في م(17)، تآلف الدرجة الأولى في انقلابه الثاني $\frac{6}{4}$ I في م(18).

ثانياً التحليل الإيقاعي:

استخدام إيقاع التانجو $\frac{2}{4}$ في صوت الباص مع التنويع $\frac{2}{4}$، إيقاع ♩ وفي صوت السوبرانو استخدم المؤلف إيقاعات بسيطة ♪, 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯, 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯, 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯, .

كما استخدم السكتات المقابلة للإيقاعات مثل 𝄾 , 𝄽, 𝄿 .

استخدامة التقاسيم الداخلية 3.

تحليل الفكرة B من أناكروز م(21) : م(28)[1] الكروش الأول وهي عبارة عن جملة وتكرارها مع تغيير القفلة، وقد بدأت بسلم لا الصغير وانتهت بقفلة تامة في سلم لا الصغير. .

أولا التحليل التونالي والهارموني:

من م(21): م(23) سلم لا الصغير، مع استخدام سلم لا الصغير الميلودي في م(21)، كما استخدم التلوين النغمي على شكل changing note في م(21)[1].

بتجميع نغمات الباص في م(21) ينتج عنها تآلف الدرجة الخامسة الرباعي محذوف الخامسة في انقلابه الأول $\frac{6}{5}$ V .

وفي م(23) ظهر تآلف الدرجة الخامسة الرباعي محذوف الخامسة في انقلابه الأول $\frac{6}{5}$ V في النوار الأول، أما النوار الثاني ظهر تآلف الدرجة الخامسة V الثلاثي.

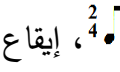
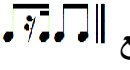
من اناكروز م(25): م(27)[1] الكروش الاول تكرار من م أناكروز م(21): م(23) 1 الكروش الاول

م(24) بتجميع أصوات النوار الأول ظهر تآلف الدرجة الأولى بالرابعة المضافة .

م(22)، م(26)، م(28)[1] تآلف الدرجة الأولى I في سلم لا الصغير.

استخدم التلوين النغمي على شكل changing note في م(24)[2] ، م(27)[1]، م(28)[2].

ثانياً التحليل الإيقاعي:

استخدام إيقاع التانجو  في صوت الباص مع التنويع  ، إيقاع وفي صوت السوبرانو استخدم المؤلف إيقاعات بسيطة

كما استخدم السكتات المقابلة للإيقاعات مثل

استخدامة التقاسيم الداخلية .

تحليل الفكرة A2 من أنا كروز م(29): م(44)[1] الكروش الأول.

وهي إعادة حرفية للفكرة A بما فيها من أناكروز م(5): م(20)[1].

تحليل الكودا : من أناكروز م(45): م(52) وهي عبارة عن عبارة وتكرارها مع تغيير لحن القفلة بدأت بسلم فا الكبير انتهت بقفلة تامة في سلم فا الكبير.

أولا التحليل التونالي والهارموني:

من أناكروز م(45): م(52) سلم فا الكبير.

وقد استخدم المؤلف التآلفات الأساسية للسلم حيث استخدم تآلف مفكك Broken Chord على الدرجة الأولى I في م(45)[1] في صوت السوبرانو، أما م(45)[2] فهو دخيل خامسة بسابعتها على الدرجة الثانية لسلم فا في انقلابه الأول ($^{V}_{5}{}^{6}$) وتم تصريفه.

م(46)[1] النوار الأول استخدم تآلف الدرجة الثانية II، النوار الثاني استحدم تآلف الدرجة الثانية بسابعتها II7.

م (47) في صوت الباص تآلف رباعي على الدرجة الخامسة V7 محذوف الثالثة ولم يتم تصريفه.

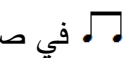
م(48) استخدام تآلف الدرجة الأولى I في صوت الباص، أما صوت السوبرانو استخدم حركة كروماتية.

م(49)، م(50) تكرار لـ م(45)، م(46)

م(51) في صوت الباص تآلف رباعي على الدرجة الخامسة V7.، استخدم التلوين النغمي على شكل changing note في م(51)[1] في صوت السوبرانو،

استخدم تآلف الدرجة الأولى I في م(52).

ثانياً التحليل الإيقاعي:

استخدام إيقاع التانجو  . وإيقاع في صوت الباص، وفي صوت السوبرانو استخدم إيقاعات ,

كما استخدم السكتات المقابلة للإيقاعات مثل .

استخدامه لعلامة الكرونا للتطويل الزمني.

تحليل العينة رقم (2) El Fogonaz (Tango Criollo) :

أولا : التحليل العام :-

- **الطول البنائي:** 56 مازورة
- **التونالية العامة :** بدأت بسلم صول الكبير وانتهت بسلم دو الكبير.
- **الميزان:** $\frac{2}{4}$
- **النسيج:** هوموفوني
- **الصيغة :** ثلاثية (A B A2) **مقدمة**

وقد قسمت الباحثة العينة إلى أجزاء كما يلي:

المقدمة من م(1)[1] : م(16)[1] انتهت بقفلة تامة في سلم صول الكبير.

الفكرة A من أناكروز م(17):م(32)[1] انتهت بقفلة تامة في سلم دو الكبير.

الفكرة B من أناكروز م(33) : م(40)[1] انتهت بقفلة نصفية في سلم لا الصغير.

الفكرة A2 من أناكروز م(41): م(56) انتهت بقفلة تامة في سلم دو الكبير.

التحليل التفصيلي:

المقدمة من م(1)[1] : م(16)[1] وهي عبارة عن جملة وتكرارها مع تغيير لحن القفلة بدأت بسلم صول الكبير وانتهت بقفلة تامة في سلم صول الكبير.

أولا التحليل التونالي والهارموني:

الجملة الأولى من م(1)[1]: م(8)[2] وانتهت بقفلة تامة في سلم صول الكبير، مع استخدام تلوين نغمي في م(6)، م(7) في صوت السوبرانو. استخدم التلوين النغمي على شكل Changing note في م(8)، استخدام تسلسل سلمي هابط في م(1)، (3)، وتسلسل سلمي صاعد في م(5) وذلك في صوت السوبرانو.

وقد استخدم المؤلف تآلف الدرجة الأولى I ، في م(1)، م(5)، م(8) في صوت الباص، وتآلف الدرجة الخامسة V في م(6)، استخدام التآلف الرباعي على الدرجة الخامسة في انقلابه الثاني $\frac{4}{3}$V في م(2)، في م(7) في صوت الباص، استخدام التآلف الرباعي على الدرجة الخامسة V7 في م(3)،

كما استخدم التآلفات الفرعية للسلم مثل التآلف الرباعي على الدرجة السادسة في انقلابه الأول $^{VI\,6}_{5}$ وذلك في م(4).

الجملة الثانية من م(9)1: م(16)[1] بدأت في سلم صول الكبير وانتهت بقفلة تامة في سلم صول الكبير.

من م(9): م(12) تكرار من م(1): م(5)

من م(13) : م(16)[1] سلم صول الكبير, استخدام تسلسل سلمي صاعد في م(13)، واستخدم الاسلوب الكروماتي في م(14)، لمس سلم لا الصغير الميلودي في م(15) وذلك في صوت السوبرانو.

وقد استخدم المؤلف تآلف الدرجة الأولى I في م(13)، م(16)، تآلف الدرجة الخامسة V في م(14), استخدام التآلف الرباعي على الدرجة الخامسة V7 في م(15)

وقد استخدم الحركة الكروماتية في م(14) بصوت السبرانو.

ثانياً التحليل الإيقاعي:

استخدام إيقاع التانجو $\frac{2}{4}$. وإيقاع في صوت الباص، وفي صوت السوبرانو استخدم إيقاعات

كما استخدم السكتات المقابلة للإيقاعات مثل .

الفكرة A من أناكروز م(17):م(32)[1] وهي عبارة عن جملتين فيها من أناكروز م(25): م(26) تكرار من أناكروز م(17): م(18) بدأت في سلم دو الكبير، وانتهت بقفلة تامة في سلم دو الكبير.

الجملة الأولى من أناكروز م(17): م(24)[1] انتهت بقفلة تامة في سلم دو الكبير.

الجملة الثانية من أناكروز م(25): م(32)[1] انتهت بقفلة تامة في سلم دو الكبير.

أولا التحليل التونالي والهارموني:

سلم دو الكبير، مع استخدام حركة كروماتية من م(16)[2]: م(17)[1] ثم تسلسل سلمي في م(17)، م(21)، م(25)، م(29)، م(31) في صوت السوبرانو، في أناكروز م(21): م(21)[1] الكروش الأول، من أناكروز م(24): م(24)[1] الكروش الأول، أناكروز م(25): م(25)[1] الكروش الأول، ولمس سلم ري الصغير الميلودي من م(27)[2]: م(29)[1]، مع وجود حركة كروماتية بصوت السبرانو من م(26) الدوبل كروش الأخير : م(28).

وقد استخدم المؤلف تآلف الدرجة الأولى I وذلك بتجميع نغمات المصاحبة بصوت الباص من م(17): م(19)، من م(25): م(27)[1]، استخدام التآلف الرباعي على الدرجة الخامسة في انقلابه الثاني $^{V\,4}_{3}$ في م(20)، التآلف الرباعي على الدرجة الخامسة V7 في م(21)، م(22)، م(23)، م(31)

في سلم دو ، استخدام تآلف الدرجة الخامسة بسابعتها محذوف الخامسة V7 في م(27)[2]، تآلف الدرجة الأولى I في م(28) وذلك في سلم ري الصغير الميلودي.

ثانياً التحليل الإيقاعي:

استخدام إيقاع التانجو . وإيقاع في صوت الباص ، وفي صوت السوبرانو استخدم إيقاعات ,

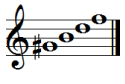
كما استخدم السكتات المقابلة للإيقاعات مثل ,

استخدامة التقاسيم الداخلية .

تحليل الفكرة B من أناكروز م(33) : م(40)[1] عبارة عن جملة وتكرارها مع التكثيف الهارموني في الإعادة، وقد بدأت في سلم لا الصغير وانتهت بقفلة نصفية في سلم لا الصغير.

أولا التحليل التونالي والهارموني:

من م(33): م(40)[1] بدأت في سلم لا الصغير، مع استخدام المؤلف نغمة ري# تأكيد للدرجة الخامسة لسلم لا في م(36) ، م(39)

وقد اعتمد المؤلف على استخدام التآلف الرباعي المفكك على الدرجة السابعة VII7  في صوت السوبرانو، والتآلف الرباعي على الدرجة الخامسة في انقلابه الأول $^{V\ 6}_{5}$ في صوت الباص وذلك في م(33)، م(37)، بتجميع نغمات الباص في م(34) نتج عنه تآلف الدرجة الأولى I الصغير وكذلك في م(36)، م(38)، واستخدام التآلف الرباعي على الدرجة الخامسة في انقلابه الأول $^{V\ 6}_{5}$ في م(35).

أناكروز م(37): م(38) تكرار من أناكروز م(33): م(34).

استخدام تآلف الدرجة الرابعة IV في م(39) في صوت الباص، استخدام تآلف الدرجة الخامسة V في م(40).

ثانياً التحليل الإيقاعي:

استخدام إيقاع التانجو . وإيقاع في صوت الباص، وفي صوت السوبرانو استخدم إيقاعات بسيطة ,

كما استخدم السكتات المقابلة للإيقاعات مثل .

تحليل الفكرة A2 من أناكروز م(41): م(56) بدأت في سلم دو الكبير، وانتهت بقفلة تامة في سلم دو الكبير.

هي إعادة حرفية للفكرة A من أناكروز م(17) : م(32)[1].

تحليل العينة رقم (3) Bolada de Aficionado (Tango Argentino)

أولا : التحليل العام :-

- **الطول البنائي:** 56 مازورة
- **التونالية العامة:** بدأ في سلم ري الصغير وانتهي بسلم ري الصغير
- **الميزان:** $\frac{2}{4}$
- **النسيج:** هوموفوني
- **الصيغة** : روندو (A B A2 C A3)*

وقد قسمت الباحثة العينة إلى أجزاء كما يلي:

الفكرة A من أناكروز م(1) : م(16) انتهت بقفلة تامة في سلم ري الصغير.

الفكرة B من م(17) : م(24)[1] انتهت بقفلة تامة في سلم فا الكبير.

الفكرة A2 من أناكروز م(25): م(40)[1] انتهت بقفلة تامة في سلم ري الصغير.

الفكرة C من أناكروز م(41): م(56)[1] انتهت بقفلة تامة في سلم ري الكبير.

الفكرة A3 من أناكروز م(1) : م(16) وهي إعادة حرفية للفكرة **A** في سلم ري الصغير.

التحليل التفصيلي:

تحليل الفكرة A من أناكروز م(1) : م(16) عبارة عن جملتين فيها م(5)، م(9) تكرار لم (1)، م(6)، م(10) تكرار لم (2)

الجملة الأولى: من أناكروز م(1) : م(8)[1] وتنتهي بقفلة تامة في سلم ري الصغير.

الجملة الثانية: من أناكروز م(9) : م(16) [1] وتنتهي بقفلة تامة في سلم ري الصغير.

أولا التحليل التونالي والهارموني:

من أناكروز م(1): م(10) استخدم المؤلف سلم ري الصغير، مع استخدام تلوين نغمي بحلية أبوجاتورا في م(1)[1]، م(2)[1]، م(5)[1]، م(6)[1]، م(9)[1]، م(10)[1]، استخدم تلوين نغمي على شكل changing note في م(1)[1]، م(2)[2]، م(5)[1]، م(6)[2]، م(9)[1]، م(10)[2] وذلك في صوت السوبرانو، استخدام نغمة صول# لتأكيد خامسة السلم (لا) في م(6)، م(10)، واستخدام سلم ري الصغير الميلودي في أناكروز م(1)، وأناكروز م(9).

* وقد اعتمد المؤلف في هذه العينة على استخدام الصيغة السائدة للتانجو البرازيلي وهي استخدام صيغة الروندو

استخدم المؤلف تآلف الدرجة الأولى I في م(1)، م(2)، م(3) م(9)، م(10)، التآلف الرباعي على الدرجة الخامسة في انقلابه الأول $^{V\,6}_{5}$ وذلك في م(4)، م(6)، م(7)، التآلف الرباعي على الدرجة الخامسة V7 في م(5).

من م(11): م(13)[1] سلم صول الصغير الميلودي.

استخدم المؤلف تآلف الدرجة الأولى I من م(12): م(13)[1].

من م(13)[2]: م(16) سلم ري الصغير، مع استخدام الأسلوب الكروماتي في م(14) في صوت السوبرانو.

وقد استخدم المؤلف تآلف الدرجة الأولى في انقلابه الثاني $^{I\,6}_{4}$ في م(14) في صوت الباص، استخدام التآلف الرباعي على الدرجة الخامسة V7 في م(15)، تآلف الدرجة الأولى I في م(16).

ثانياً التحليل الإيقاعي:

استخدام إيقاع التانجو $\frac{2}{4}$ مع التنويع $\frac{2}{4}$ في صوت الباص، وفي صوت السوبرانو استخدم إيقاعات

كما استخدم السكتات المقابلة للإيقاعات مثل .

تحليل الفكرة B من م(17): م(24)[1] عبارة عن جملة وتكرارها مع تغيير لحن القفلة، وقد بدأت في سلم فا الكبير وانتهت بقفلة تامة في سلم فا الكبير.

الجملة الأولى من م(17): م(24) انتهت بقفلة تامة في سلم فا الكبير.

الجملة الثانية من م(17): م(24)[1] انتهت بقفلة تامة في سلم فا الكبير.

أولا التحليل التونالي والهارموني:

م(17) في سلم فا الكبير مع استخدام حركة كروماتية في م(17)[1] في صوت السوبرانو.

وقد اعتمد المؤلف على استخدام تآلف الدرجة الأولى I في صوت الباص .

م(18) لمس سلم صول الكبير.

وقد اعتمد المؤلف على استخدام تآلف الدرجة الأولى بسابعتها محذوف الخامسة I7.

م(19) في سلم فا الكبير.

وقد استخدم تآلف رباعي على الدرجة الخامسة بالسادسة المضافة بتكوين في م(19)[1]، ثم استخدام تآلف رباعي على الدرجة الخامسة في انقلابه الثالث $^{V\,10}_{2}$ في م(19)[2].

من م(20)[2]: م(24) في الجملة الأولى سلم فا الكبير، استخدم التلوين النغمي على شكل Changing note في م(21)، واستخدام تلوين نغمي بحلية أبوجاتورا في م(22)[1]، كروماتيك من أناكروز م(23): م(23)[1] الدوبل كروش الأول في صوت السوبرانو.

استخدام تآلف الدرجة الأولى I في م(20)، م(21) في صوت الباص في م(24)، استخدام التآلف الرباعي على الدرجة الخامسة V7 في م(22) في صوت الباص في م(23).

م(21)، م(22) في الجملة الثانية سلم صول الصغير، استخدم التلوين النغمي على شكل Changing note في م(21)[1] في صوت السوبرانو

وقد اعتمد المؤلف في صوت الباص على استخدام تآلف الدرجة الخامسة في انقلابه الأول V6 في م(21) في النوار الأول، أما في النوار الثاني استخدم تآلف الخامسة بسابعتها V7.

م(22) تآلف الدرجة الأولى I بالرابعة المضافة .

من م(23): م(24) سلم فا الكبير.

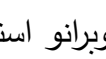
استخدام حركة كروماتية من أناكروز م(23) : م(23)[1] في صوت السوبرانو.

وقد اعتمد المؤلف على استخدام التآلف الرباعي على الدرجة الخامسة V7 في م(23)، استخدام تآلف الدرجة الأولى I في م(24)[1].

م(23) النوار الأول التآلف الرباعي على الدرجة الخامسة V7، النوار الثاني تآلف الدرجة الثالثة بسابعتها في انقلابه الثاني $^{4}_{3}$ III.

م(24)[1] تآلف الدرجة الأولى I.

ثانياً التحليل الإيقاعي:

استخدام إيقاع التانجو  في صوت الباص، وفي صوت السوبرانو استخدم إيقاعات .

كما استخدم السكتات المقابلة للإيقاعات مثل .

تحليل الفكرة A2 من أناكروز م(25): م(40)[1] انتهت بقفلة تامة في سلم ري الصغير.

هي إعادة حرفية للفكرة A من أناكروز م(1) : م(16)[1].

تحليل الفكرة C من أناكروز م(41): م(56)[1] وهي عبارة عن جملتين والجملة الثانية تكرار للحن الجملة الأولى مع التحوير في لحن العبارة الثانية من الجملة الثانية.

الجملة الأولى من أناكروز م(41): م(48)[1] انتهت بقفلة تامة في سلم ري الكبير.

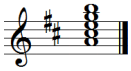
الجملة الثانية من أناكروز م(49): م(56)[1] انتهت بقفلة تامة في سلم ري الكبير.

أولا التحليل التونالي والهارموني

من أناكروز م(41): م(56)[1] سلم ري الكبير، مع استخدام الأسلوب الكروماتي في م(45)، م(53) في صوت السوبرانو، استخدام حلية الأربيجيو* في م(44)[2]، م(52)[2]، استخدام حلية الأتشيكاتورا في م(46)[2] الكروش الثاني.

وقد اعتمد المؤلف على استخدام تآلف الدرجة الأولى I في م(45) في صوت الباص، م(48)، في م(53)[1] صوت الباص.

استخدام التآلف الرباعي على الدرجة الخامسة في انقلابه الأول $^{V\,6}_{5}$ في م(42)، م(46)، م(50)، في م(47) في صوت الباص.

استخدام تآلف الدرجة الخامسة بالتاسعة Dominant 9th في م(43)، م(51)  ولم يتم تصريف التاسعة.

استخدام التآلف الرباعي على الدرجة السادسة في انقلابه الأول $^{VI\,6}_{5}$ في م(44)، م(52).

استخدام التآلف الرباعي على الدرجة الخامسة بالثانية المضافة في انقلابه الثاني $^{V\,4}_{3}$ من م(54)[1]: م(54)[2] الكروش الأول.

استخدام تآلف بمكونات التآلف الألماني Gr في م(54) [2] الكروش الثاني..

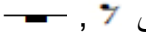
استخدام التآلف الرباعي على الدرجة الخامسة V7 في م(55).

استخدم تآلف تآلف الدرجة الأولى I في م(56)[1].

ثانياً التحليل الإيقاعي:

استخدام إيقاع التانجو في صوت الباص، وفي صوت السوبرانو استخدم المؤلف إيقاعات بسيطة

استخدام المؤلف مقابلات إيقاعية

كما استخدم السكتات المقابلة للإيقاعات مثل 

تحليل الفكرة A3 من أناكروز م(1) : م(16) وهي إعادة حرفية للفكرة **A** في سلم ري الصغير.

* حلية الأربيجيو Arpegio : تؤدى من أغلظ نغمة إلى أحد نغمة

تحليل العينة رقم (4) El Farrista (Tango Criollo)

أولا : التحليل العام :-

- **الطول البنائي:** 80 مازورة
- **التونالية العامة :** ري الكبير
- **الميزان:** $\frac{2}{4}$
- **النسيج:** هوموفوني
- **الصيغة :** روندو (A B A2 C A3) *

وقد قسمت الباحثة العينة إلى أجزاء كما يلي:

الفكرة A من م(1) : م(16) انتهت بقفلة تامة في سلم ري الكبير

الفكرة B من م(17) : م(32)[1] انتهت بقفلة تامة في سلم لا الكبير.

الفكرة A2 من م(33): م(48) انتهت بقفلة تامة في سلم ري الكبير

هي إعادة حرفية للفكرة A من م(1) : م(16)[1].

الفكرة C من م(49): م(64)[1] انتهت بقفلة تامة في سلم صول الكبير.

الفكرة A3 من م(65): م(80) هي إعادة حرفية للفكرة A من م(1) : م(16)[1] في سلم ري الكبير.

التحليل التفصيلي:

تحليل الفكرة A من م(1) : م(16) وهي عبارة عن جملتين والجملة الثانية تكرار للحن الجملة الأولى مع التحوير في لحن العبارة الثانية من الجملة الثانية.

الجملة الأولى : من م(1) : م(8) وتنتهي بقفلة تامة في سلم ري الكبير

الجملة الثانية : من م(9) : م(16) وتنتهي بقفلة تامة في سلم ري الكبير

أولا التحليل التونالي والهارموني:

من م(1): م(16)[2] استخدم المؤلف سلم ري الكبير، ولمس سلم سي الصغير من أناكروز م(14): م(14) في صوت السوبرانو، مع استخدام الأسلوب الكروماتي ثم مسافة رابعة تامة هابطة في م(3)، م(11)، استخدام الأسلوب الكروماتي ثم مسافة خامسة تامة هابطة في م(5)، استخدام الأسلوب الكروماتي في م(9)[1]، م(15) في صوت السوبرانو، تلوين نغمي بحلية أتشيكاتورا في م(2)[1]، م(10)[1]، استخدم التلوين النغمي على شكل Changing note في م(7)[1]، م(13) في صوت السوبرانو.

* وقد اعتمد المؤلف في هذه العينة على استخدام الصيغة السائدة للتانجو البرازيلي وهي استخدام صيغة الروندو

وقد استخدم المؤلف في صوت الباص تآلف الدرجة الأولى I في م(1)، م(4)، م(5)، م(8)، م(9)، م(12)، م(13)، م(16).

استخدام التآلف الرباعي على الدرجة الخامسة في انقلابه الثاني $^{V\,4}_{3}$ في م(2)، م(10)، استخدام التآلف الرباعي على الدرجة الخامسة في انقلابه الأول $^{V\,6}_{5}$ في م(3)، م(7)، م(11) .

استخدام التآلف الرباعي على الدرجة الخامسة V7 في م(6)، م(15) في صوت الباص.

استخدام تآلف الدرجة الثانية في انقلابه الأول II6 في م(14) في صوت الباص.

ثانياً التحليل الإيقاعي:

استخدام إيقاع التانجو $^{2}_{4}$ في صوت الباص، وفي صوت السوبرانو استخدم المؤلف إيقاعات بسيطة ,,

كما استخدم السكتات المقابلة للإيقاعات مثل ,,

تحليل الفكرة B من م(17) : م(32)[1] بدأ في سلم لا الكبير وانتهي بقفلة تامة في سلم لا الكبير، استخدام الأسلوب الكروماتي، وهي عبارة عن جملتين والجملة الثانية تكرار للحن الجملة الأولى مع التحوير في لحن العبارة الثانية من الجملة الثانية

الجملة الأولى : من م(17) : م(24) وتنتهي بقفلة تامة في سلم لا الكبير.

الجملة الثانية : من م(25) : م(32)[1]الكروش الأول وتنتهي بقفلة تامة في سلم لا الكبير.

م(20)، م(28) وصلة لحنية Link.

أولا التحليل التونالي والهارموني:

من م(17): م(32) في سلم لا الكبير، مع لمس سلم مي الكبير في م(18)[2] الكروش الثاني، م(26) [2] الكروش الثاني ، استخدام حلية الأربيجيو في م(22)، م(24)، لمس سلم فا# الصغير في م(29)، استخدام حلية أبوجاتورا في م(30)[1]، استخدام اسوب كروماتي في م(31) وذلك في صوت السوبرانو.

وقد اعتمد المؤلف في صوت الباص على استخدام التآلف الرباعي على الدرجة الخامسة V7 في م(17)، م(18)، م(25)، م(26) ، م(31)، استخدام تآلف الدرجة الأولى I في م(19)، م(23)، وفي م(24)، م(27) استخدام التآلف الرباعي على الدرجة الخامسة في انقلابه الثاني $^{V\,4}_{3}$ في م(21)، م(22)، استخدم تآلف الدرجة الرابعة IV في م(29)[1]، تآلف الدرجة الثانية المطعمةAlt II في م(29)[2]، استخدام تآلف الدرجة الأولى في انقلابه الثاني $^{I\,6}_{4}$ في م(30).

ثانياً التحليل الإيقاعي:

استخدام إيقاع التانجو في صوت الباص، وفي صوت السوبرانو استخدم المؤلف إيقاعات بسيطة .

كما استخدم السكتات المقابلة للإيقاعات مثل .

استخدامة التقاسيم الداخلية .

تحليل الفكرة A2 من م(33): م(48)

هي إعادة حرفية للفكرة A من م(1) : م(16)[1].

تحليل الفكرة C من م(49): م(64)[1] عبارة عن جملتين والجملة الثانية تكرار للحن الجملة الأولى مع التحوير في لحن العبارة الثانية من الجملة الثانية

الجملة الأولى: من م(49) : م(56) انتهت بقفلة تامة في سلم صول الكبير.

الجملة الثانية : من م(57) : م(64) انتهت بقفلة تامة في سلم صول الكبير.

أولا التحليل التونالي والهارموني

من م(49): م(56)[2] سلم صول الكبير، استخدم التلوين النغمي على شكل changing note في م(53)[2]، م(54)[2]، م(55)[2]، م(58)[2] في صوت السوبرانو.

وقد اعتمد المؤلف في المصاحبة في صوت الباص على استخدام تآلف الدرجة الأولى I من م(49): م(51)، من م(56): م(58)، استخدام التآلف الرباعي على الدرجة الخامسة في انقلابه الثاني $^{V\,4}_{3}$ في م(52)، م(53)، م(55)، استخدام التآلف الرباعي على الدرجة الخامسة في انقلابه الأول $^{V\,6}_{5}$ في م(54).

من أناكروز م(59): م(60) سلم لا الصغير مع استخدام التلوين النغمي على شكلChanging note في أناكروز م(59) ، أناكروز م(60) في صوت السوبرانو.

وقد استخدم المؤلف في صوت الباص في م (59) النوار الأول استخدام تآلف الدرجة السابعة VII الناقص، النوار الثاني تآلف رباعي على الدرجة الخامسة V7 ، استخدام تآلف الدرجة الأولى I الصغير في م(60).

من م(61): م(64) سلم صول الكبير، مع استخدام حركة كروماتية من م(61)[2]: م(62)[1] الكروش الأول ، استخدام حلية الأربيجيو في م(61)[2] الكروش الأول وذلك في صوت الباص، واستخدام حلية اتشيكاتورا في م(62)[1] الدوبل كروش الأول في صوت السوبرانو.

استخدام المؤلف في صوت الباص تآلف الدرجة الثانية في انقلابه الأول II6 في م(61).

استخدام تآلف الدرجة الأولى في انقلابه الثاني $\frac{6}{4}$ I في م(62)، استخدام تآلف الدرجة الخامسة V الكبير في م(63) ، تآلف الدرجة الأولى I في م(64).

ثانياً التحليل الإيقاعي:

استخدام إيقاع التانجو $\frac{2}{4}$ في صوت الباص، وفي صوت السوبرانو استخدم المؤلف إيقاعات بسيطة ,,,,,,

استخدامة التقاسيم الداخلية .

كما استخدم السكتات المقابلة للإيقاعات مثل ,,

الفكرة A3 من م(65): م(80) انتهت بقفلة تامة في سلم ري الكبير.

هي إعادة حرفية للفكرة A من م(1) : م(16)[1] .

نتائج البحث:

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

ما سمات تأليف مؤلفة التانجو عند أنجيل فيللولدو من حيث: الصيغة– التونالية والهارمونية – الإيقاع؟

•وقد قامت الباحثة بالإجابة على هذا السؤال بتحديد تلك السمات من خلال تحليل العينة المستخدمة في البحث، والتي أسفرت عن النتائج التالية: –

أولاً الصيغة :

اعتمد المؤلف على استخدام الصيغة الثلاثية (A B A2) + Coda + مقدمة في العينة (1)، العينة (2) الصيغة الثلاثية (A B A2) + مقدمة.

وهو الشكل السائد للصيغة في التانجو الأرجنتيني.

اعتمد المؤلف على استخدام صيغة روندو (A B A2 C A3) في العينة (3)، العينة (4)

وهو الشكل السائد للصيغة في التانجو البرازيلي.

ثانيا التونالية:

اعتمد المؤلف على استخدام التونالية التالية:

السلالم الكبيرة بالعينة المختارة مثل

سلم دو الكبير: ظهر في العينة (1)، العينة(2)

سلم فا الكبير: ظهر في العينة (1) ، العينة(3)،

سلم صول الكبير: ظهر في العينة(2)، العينة (3)، العينة(4).

سلم ري الكبير: ظهر في العينة (3)، العينة(4).

سلم لا الكبير: ظهر في العينة (4).

سلم مي الكبير: ظهر في العينة (4).

السلالم الصغيرة بالعينة المختارة مثل

سلم لا الصغير: ظهر في العينة (1)، العينة(2)، العينة (4).

سلم لا الصغير الميلودي: ظهر في العينة (1).

سلم صول الصغير الميلودي: ظهر في العينة (3).

سلم ري الصغير الميلودي: ظهر في العينة(2)، العينة (3).

سلم ري الصغير: ظهر في العينة (3).

سلم صول الصغير: ظهر في العينة (3).

سلم فا# الصغير: ظهر في العينة (4).

وقد تم الانتقال بين السلالم في **العينة الأولى** حيث بدأ بسلم دو الكبير ولمس وانتقل للقريب المناسب لا الصغير الهارموني والميلودي والسلالم المجاورة صول الكبير وانتهى في سلم مختلف عن السلم الاساسي (سلم فا الكبير) وهذا من سمات موسيقى القرن العشرين.

وفي **العينة الثانية** حيث بدأ بسلم صول الكبير ثم انتقل للقريب المجاور دو الكبير ولمس سلم لا الصغير القريب المناسب لسلم دو الكبير، ثم استخدم السلم القريب المجاور سلم ري الصغير (الميلودي)، وانتهى في سلم مختلف عن السلم الاساسي (سلم دو الكبير) وهذا من سمات موسيقى القرن العشرين.

وفي **العينة الثالثة** حيث بدأ بسلم ري الصغير، ثم انتقل للقريب المجاور صول الصغير الميلودي، ثم انقل للقريب المجاور سلم ري الصغير وانتقل للسلم القريب المناسب فا الكبير، ثم سلم صول الصغير القريب المجاور، ثم انتقل للسلم القريب المجاور ري الكبير، ثم انتهي بالسلم الأساسي ري الصغير.

وفي **العينة الرابعة** حيث بدأ بسلم ري الكبير ثم انتقل للقريب المجاور لا الكبير، ثم لمس السلم القريب المجاور فا# الصغير، ثم انتقل لسلم القريب المجاور ري الكبير، ثم سلم صول الكبير القريب المجاور، ثم انتهي بالسلم الأساسي ري الكبير.

استخدام الحركة الكروماتية بالعينة المختارة: وقد ظهر في العينة(2)، العينة (3)، العينة (4).

استخدامه للتلوين النغمي باستخدام **حلية ابوجاتورا:** وقد ظهر في العينة (1)، العينة (3)، العينة (4).

استخدامه للتلوين النغمي باستخدام **حلية أتشيكاتورا:** وقد ظهر في العينة (1)، العينة (3)، العينة (4).

استخدامه للتلوين النغمي باستخدام **حلية الأربيجيو:** وقد ظهر في العينة (3)، العينة (4).

استخدامه التلوين النغمي على شكل **Changing note:** وقد ظهر في العينة رقم(1)، في العينة(2)، العينة (3)، العينة (4).

ثالثا الهارموني: استخدم المؤلف الهارمونية التقليدية حيث استخدم التآلفات كالتالي:

التآلفات الهارمونية الثلاثية بأنواعها مثل:

التآلفات الثلاثية الأساسية:

تآلف الدرجة الأولى I: حيث ظهر في جميع عينات البحث.

تآلف الدرجة الخامسة V: حيث ظهر في العينة (1)، العينة (2)، العينة (4).

تآلف الدرجة الرابعة IV: حيث ظهر في العينة (4)، العينة (2).

تآلف الدرجة الخامسة في انقلابه الأول V6 في العينة (3).

تآلف الدرجة الأولى في انقلابه الثاني $^{6}_{4}$I في العينة (3)، في العينة (4).

التآلف الثلاثية الفرعية:

تآلف الدرجة الثانية II: حيث ظهر في العينة (1)، العينة (4).

تآلف الدرجة السابعة VII الناقص حيث ظهر في العينة (4).

تآلف الدرجة الثانية في انقلابه الأول II6 في العينة (4).

التآلف الثلاثي الزائد:

التآلف الثلاثي الزائد Augmented في العينة (1).

استخدامه للتآلف الثلاثي الهارموني المفكك Broken Chord:

تآلف على الدرجة الأولى I في سلم دو الكبير وظهر في العينة(1).

استخدام تآلفات ثلاثية محذوفة الثالثة

استخدم تآلف الدرجة الأولى I محذوف الثالثة وظهر في العينة(1).

استخدام التآلفات الثلاثية بالنغمات المضافة

تآلف الدرجة الأولى بالرابعة المضافة وظهر في العينة(1).

تآلف الدرجة الأولى I بالرابعة المضافة وظهر في العينة(3).

التآلفات الهارمونية الرباعية بأنواعها:

التآلفات الرباعية الأساسية

التآلف الرباعي على الدرجة الخامسة V7 وقد ظهر في جميع عينات البحث.

استخدام التآلف الرباعي على الدرجة الأولى I7 وظهر في العينة(4).

التآلف الرباعي على الدرجة الخامسة في انقلابه الأول $^{V\ 6}_{5}$ وظهر في العينة(2)، العينة(3)، العينة(4).

التآلف الرباعي على الدرجة الخامسة في انقلابه الثاني $^{V\ 4}_{3}$ وظهر في العينة(1)، العينة(2)، العينة(4).

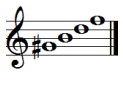
تآلف رباعي على الدرجة الخامسة بالتاسعة في انقلابه الثالث $^{V\ 10}_{4\ 2}$ وظهر في العينة(3).

التآلفات الرباعية الفرعية

التآلف الرباعي على الدرجة الثانية بالسابعة II7 وظهر في العينة(1)، العينة(6).

التآلف الرباعي على الدرجة السادسة بالسابعة في انقلابه الأول $^{VI\ 6}_{5}$ وظهر في العينة(2)، العينة(3).

استخدامه للتآلف الرباعي الهارموني المفكك Broken Chord:

التآلف الرباعي المفكك Broken Chord على الدرجة السابعة VII7  في سلم لا الصغير وظهر في العينة(2).

استخدام تآلفات رباعية محذوفة الثالثة

التآلف الرباعي على الدرجة الخامسة V7 محذوف ثالثة وظهر في العينة(1).

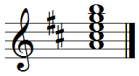
استخدام تآلفات رباعية محذوفة الخامسة

تآلف الدرجة الخامسة بسابعته محذوف الخامسة V7 وظهر في العينة(1) ولم يتم تصريفه، وفي العينة(3).

تآلف الدرجة الخامسة بسابعته محذوف الخامسة في انقلابه الأول $^{V\ 6}_{5}$ وظهر في العينة(1).

استخدام التآلفات الرباعية بالنغمات المضافة

تآلف رباعي على الدرجة الخامسة بالسادسة المضافة بتكوين وظهر في العينة(3).

تألف رباعي على الدرجة الخامسة بالتاسعة Dominant 9th  ولم يتم تصريف التاسعة، وظهر في العينة(3).

استخدم التآلفات المطعمة:

تآلف الدرجة الثانية المطعمة II Alt وظهر في العينة(4).

التآلف الرباعي على الدرجة الثانية المطعمة II7 Alt وظهر في العينة(4).

التآلف الرباعي على الدرجة السادسة المطعمة في انقلابه الأول $^{\text{VI }6}_{5\ \text{Alt}}$ وظهر في العينة(2)، العينة(3).

استخدام تآلف (السادسة الزائدة الألمانية Aug6) : المبنية على الدرجة السادسة المخفضة لسلم ري الكبير بمكونات التآلف الألماني Gr في العينة(3).

رابعاً التحليل الإيقاعي:

استخدامه لميزان واحد حيث استخدم ميزان $\frac{2}{4}$ وذلك في جميع العينات.

استخدام إيقاع التانجو ، مع التنويع في العينة رقم (1)، العينة رقم (2)، العينة رقم (3)

استخدام إيقاع التانجو في العينة رقم (4).

استخدام إيقاعات بسيطة في صوت السوبرانو وظهر في جميع عينات البحث.

استخدامه لعلامة الكرونا 𝄐 للتطويل الزمني في العينة رقم (1).

استخدامة التقاسيم الداخلية في العينة رقم (1)، العينة رقم (2)، العينة رقم(4).

استخدام ما يعرف بظل النوتة Ghost Note ، وذلك بهدف إبراز الجانب الإيقاعي للحن أكثر من الجانب اللحني. في العينة رقم (1).

استخدام المؤلف مقابلة إيقاعية في العينة رقم (3).

أسلوب أنجيل فيللولدو في تأليف التانجو:

1. أداء عناصر موسيقي التانجو بإيقاعات بسيطة ومركبة.
2. أداء النغمات المزدوجة والتألفات الهارمونية.
3. التحويل المستمر بين السلالم القريبة.
4. إستخدام الضغوطات الإيقاعية لإبراز إيقاع التانجو.

5. استخدام تآلفات محذوفة الثالثة.
6. استخدام تآلفات محذوفة الخامسة.
7. استخدام تآلفات لم يتم تصريفها.
8. استخدام الزخارف اللحنية.

توصيات البحث:

في ضوء النتائج التي توصلت إليها الباحثة في هذا البحث توصي بما يلي:-

1. تحليل أنماط مختلفة من أعمال المؤلف أنجيل فيللولدو للتعرف على أسلوب تأليفه الموسيقي في تلك الأعمال.
2. تحليل أنماط مختلفة من موسيقى التانجو.

المراجع :

أولا : المراجع العربية :

1. آمال صادق، فؤاد أبو حطب: مناهج البحث وطرق التحليل الاحصائى، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ،2010م.
2. طاهر ماهر أبوالسعود: بحث منشور، المؤتمر العلمي الثامن والدولي السادس، كلية التربية النوعية، جامعة عين شمس، يونيو ، 2021م
3. علي ماهر خطاب : مناهج البحث والتربية وعلم النفس ، طبعة تجريبية ، القاهرة 2000م.
4. عواطف عبد الكريم وآخرون : معجم الموسيقا ، مجمع اللغة العربية ، القاهرة ، 2003م.
5. رنا حجاج محمد عيد محجوب ، بحث مجلة علوم وفنون كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان، مجلد 47 ، يناير 2022 م..
6. هبه حمدي محمود : بحث منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقى، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، المجلد 49 ، يناير ، 2023م

ثانيا : المراجع الأجنبية :

7. Alfred Blatter, Revisiting Music Theory, A Guide to the Practice, (New York: Routledge), 2007.

8. Ernié Del Priore, Sierra Zucchi Thompson: “Historia del Tango” Published in Argentine, 2005.
9. Laurel Teresa Pankhurst: Tango Mulatto (The Untold Afro Argentine History of Tango 1800s-1900s), Texas state university , 2019.
10. Lorena Elizabeth Tabaris ; The Argentine Tango as a Dissident Tool and Agent of Social Empowerment-.:Buenos Aires, 1880 1955 , master of arts , The University of Texas at El Paso, December 2014
11. Marcelo Castelo y Tito Rivadeneira: La partida de bautismo de Angel Villoldo Su aparición, Acta Académica, Buenos Air , 2015, p,3,4.
12. Michael Kennedy, The Concise Oxford Dictionary of Music Published by Oxford University Press, , Oxford, 2003 .
13. Jose Gobello : Cronica General del tango , Published in Fraterna, Argentine , 1997.
14. Randel Don Michael: The New Harvard Dictionary Of Music, 2nd ed. Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1986.
15. Stanely Sadie and John Tyrrell: "Tango". In The New Grove's Dictionary Of Music and Musician. 2nd ed Vol.26. New York: Oxford University Press, 2001 .
16. Jess Willmon: Dictionary of Musical term(English- French- German- Italian- Arabic),Center for Education research and development, Librairie du Libnan, 1994.
17. Willi Apel: " Harvard Dictionary of music" 2nd . ed, Cambridge the Belknap press of Harvard university press, 1979.

ملخص البحث

دراسة تحليلية لأسلوب صياغة التانجو عند أنجيل فيللولدو

Ángel Villoldo (1861- 1919) لآلة البيانو

ظهر في منتصف القرن التاسع عشر نوع جديد من الموسيقى المصاحب للرقص بين سكان مدينتي مونتيفيديوMontevideo، بيونس آيرس Buenos Aires بالأرجنتين عُرف باسم موسيقى التانجو Tango، ويرجع مصطلح تانجو إلى أصول أفريقية، وقد مر التانجو بالعديد من المراحل بدايةً من الحرب العالمية الأولى حتى القرن العشرين إلى أن وصل لشكله الحالي، وقد ساعد في نموه وازدهاره العديد من الفرق الموسيقية، وكذلك العديد من المؤلفين الموسيقيين الذين كانت لهم بصمة واضحة حيث ساهموا بشكل كبير في تطوره من شكل لآخر، ومن أهم تلك المؤلفين: أنجيل فيللولدو Ángel Villoldo (1861- 1919)، والذي يعتبر من أهم مؤلفي موسيقى التانجو في الأرجنتين.

واشتمل البحث على (مقدمة البحث، مشكلة البحث، أهداف البحث، أهمية البحث، منهج البحث، أدوات البحث ، مصطلحات البحث، دراسات سابقة مرتبطة بموضوع البحث**)**

ثم عُرض الجانب النظري الذي اشتمل على

- نبذه عن موسيقى التانجو ، أنجيل فيللولدو

ثم عُرض **الجانب التحليلي** الذي اشتمل على

تحليل العينة المستخدمة في هذا البحث مؤلفة التانجو عن فيللولدو

1- EL Esquinazo .
2- El Fogonazo
3- Bolada de Aficionado
4- El Farrista

نتائج البحث:

استطاعت الباحثة الإجابة على أسئلة البحث وهي : ما سمات تأليف مؤلفة التانجو عند أنجيل فيللولدو من حيث: الصيغة– التونالية والهارمونية – الإيقاع؟

ثم اختتمت الباحثة بذكر توصيات البحث وقائمة المراجع العربية والأجنبية وأخيراً ملخص البحث باللغة العربية واللغة الانجليزية.

Abstract
An Analytical Study of Style Formulating Tango's upon Ángel Villoldo (1861- 1919) for Piano

In the middle of the nineteenth century, a new type of music that accompanied dancing appeared among the residents of the city of Montevideo, Buenos Aires, Argentina, known as Tango music. The term Tango goes back to African origins. Tango went through many stages starting from World War I until the twentieth century until It has reached its current form, and many musical groups have helped in its growth and prosperity, as well as many musical composers who had a clear imprint and contributed significantly to its development from one form to another. Among the most important of these composers is: Angel Villoldo (1861-1919), He is considered one of the most important composers of tango music in Argentina

The research paper includes:

An introduction, Research problem, Research objectives, importance of the research. Limits of the research, Methodology, data sample,analysis tools, Research terminology, and previous studies related to the topic of research.

Then **the theortical part** present:

Angel Villoldo – tango

Followed by, **the practical part** which includes the analytical study of .

Applied framework:

In this context, the researcher analysis the sample used in this research, Tango Villoldo.

1. EL Esquinazo .
2. El Fogonazo
3. Bolada de Aficionado
4. El Farrista

Research results:

The researcher was able to answer the research questions, which are: What are the characteristics of the authorship of Tango by Angel Villoldo in terms of: form - tonal - harmonic - rhythm, then the researcher concluded by mentioning research recommendations and Arabic and foreign reference, and finally a summary of the research in Arabic and English.