الاستخدامات اللحنية والهارمونية في القرن العشرين من خلال رقصة الفالس الصوفية عند هايتور فيلا لوبوس

أسماء عبد الرحمن عبد الستار موسى*

مقدمة البحث:

طرأت على العناصر الموسيقية في القرن العشرين العديد من التغيرات ومنها الصفات التقليدية للألحان الموسيقية خاصة وهي تتحرك في مقامية غريبة أو بدون مقامية، فلقد فقد اللحن الخط المُنساب الذي اشتهرت به الموسيقي الكلاسيكية، كما فقد أيضاً الغنائية الرمانتيكية المشحونة بالعاطفة، وأصبحت الألحان مُركزة وقاطعة للمعني، وتتحرك في مناطق صوتية بعيدة بحيث لا يمكن للصوت البشري أن يُرددها بسهولة، وألحان مؤلفي القرن العشرين لم تحتوي عادة علي العبارات المُنتظمة لكنها تنتقل في تنوع كبير، باستخدام السلالم (الكبيرة Major scale، الصغيرة Minor scale، الكروماتية Chromatic scale، الخماسية Pentatonic Scale ، السداسية Hexatonic Scale ، والسلالم المصنوعة Synthetic Scale ، وغيرها..)[١].

ومن أهم المذاهب والمدارس الفنية في القرن العشرين المذهب القومي Nationalism، ويُعد فيلا لوبوس Lobos شخصية إبداعية ذات أهمية في الموسيقى القومية البرازيلية في القرن العشرين، وأحد أهم المؤلفين البارزين في أمريكا اللاتينية حتى الآن، حيث يُمثل أسلوبه المُميز توليفة شاملة للتأثيرات من الموسيقى (الفنية الأوروبية، الموسيقي الحضرية الأفريقية، الهندية الأمريكية، والعالمية، بالاضافة إلى الموسيقى العامية البرازيلية). ويشمل إنتاج فيلا لوبوس الفني مجموعة من الصيغ الموسيقية مثل (السمفونية Symphony، الكونشيرتو Concerto، الأوبرا Opera، موسيقى الحجرة Chamber music، الأغنية الفنية Das Lied، وموسيقى البيانو Piano music)، وكان مُؤيداً مُخلصاً لتعليم الموسيقى للأطفال والشباب، وتطوير الفن الموسيقي البرازيلي، ويسعي إلي غرس الإنضباط والحب الموسيقي والقومية الوطنية في أذهان الأطفال، وسعي جاهداً لإنشاء برنامج وطني لتعليم الموسيقي[٢].

---

*مدرس النظريات والتأليف بقسم التربية الموسيقية، كلية التربية النوعية، جامعة المنوفية.

[١] عواطف عبد الكريم، وآخرون: محيط الفنون (الموسيقي)-المجلد الثاني-دار المعارف-القاهرة-مصر-١٩٧٠م-ص(٣٢٤-٣٢٥).

[2] Negwer, Manuel: Villa-Lobos: The Awakening of Brazilian Music-Mainz-Schott Music –2008- p276.

مُشكلة البحث:

ظهرت بعض التغيرات والاستخدامات المُختلفة في طريقة تناول العناصر الموسيقية في موسيقي القرن العشرين، حيث تغيّرت الألحان الموسيقية في صياغتها التقليدية، وفقد اللحن بعض سماته، مع تغيرات أُخرى طرأت على العنصر الهارموني حسب المقامية المُستخدمة، فرأت الباحثة إلقاء الضوء علي بعض الاستخدامات اللحنية والهارمونية في القرن العشرين من خلال الدراسة التحليلية لمؤلفة رقصة الفالس الصوفية عند هايتور فيلا لوبوس، حيث أنها لم يتناولها أحد من قبل بالدراسة والتحليل، بهدف التوصل إلى بعض التغيرات التي طرأت على استخدامه لعنصري اللحن والهارموني في القرن العشرين.

أهداف البحث:

١- التعرف على بعض الاستخدامات اللحنية في القرن العشرين من خلال مؤلفة رقصة الفالس الصوفية Suite Simple Compilation N.1 (Mystic Waltz) عند هايتور فيلا لوبوس لآلة البيانو.

٢- التعرف على بعض الاستخدامات الهارمونية في القرن العشرين من خلال مؤلفة رقصة الفالس الصوفية Suite Simple Compilation N.1 (Mystic Waltz) عند هايتور فيلا لوبوس لآلة البيانو.

٣- التعرف على بعض سمات أسلوب التأليف عند هايتور فيلا لوبوس من خلال مؤلفة رقصة الفالس الصوفية Suite Simple Compilation N.1 (Mystic Waltz) عند هايتور فيلا لوبوس لآلة البيانو.

أهمية البحث:

١- دراسة بعض السمات اللحنية والهارمونية في الموسيقي القومية البرازيلية في القرن العشرين من خلال مؤلفة رقصة الفالس الصوفية Suite Simple Compilation N.1 (Mystic Waltz) عند هايتور فيلا لوبوس لآلة البيانو.

٢- دراسة بعض سمات أسلوب هايتور فيلا لوبوس في التأليف الموسيقي من خلال مؤلفة رقصة الفالس الصوفية Suite Simple Compilation N.1 (Mystic Waltz) عند هايتور فيلا لوبوس لآلة البيانو.

إجراءات البحث:

-**منهج البحث:** يتبع البحث المنهج الوصفي (تحليل محتوى).

-**عينة البحث:** تم إختيار مؤلفة رقصة الفالس الصوفية لآلة البيانو كعينة مقصودة من مُتتابعة تجميع بسيط Suite Simple Compilation N.1 (Mystic Waltz) عند هايتور فيلا لوبوس للتعرف على بعض الاستخدامات اللحنية والهارمونية عند المؤلف الموسيقي لوبوس، كمؤشر للتغيرات التي طرأت على بعض العناصر الموسيقية في القرن العشرين.

-**أدوات البحث:** مدونات موسيقية، اسطوانة مُدمجة CD.

حدود البحث:

الحدود الزمانية: عام ١٩١٨م العام الذي تم فيه تأليف عينة البحث رقصة الفالس الصوفية لآلة البيانو من مُتتابعة تجميع بسيط Suite Simple Compilation N.1 (Mystic Waltz).

الحدود المكانية: البرازيل منشأ المؤلف الموسيقي هايتور فيلا لوبوس.

مُصطلحات البحث

التونالية Tonality

التقيد بمقام أو سلم مُعين يُسيطر على المقطوعة الموسيقية، والتي تضع القواعد المُحكمة لهذه المؤلفة في إطار السلم أو المقام، ويسمى السلم باسم الدرجة الأولى له، ويتكون من أثنى عشر نغمة منهم سبع نغمات رئيسية، وخمس نغمات خارجة عن السلم يستخدمها المؤلف في حالة التلوين النغمي، ويوجد نوعان من السلالم هما : السلالم الكبيرة، والسلالم الصغيرة، ولكل منهما طابعة الخاص والمميز[١].

السلالم المصنوعة Synthetic Scale

وهي سلالم موسيقية لا تخضع في تسلسلها للسلالم الكبيرة أو الصغيرة أو المقامات، كما يوجد بها تنوع لا نهائي وإمكانيات مُتعددة في البناء الموسيقي، والشكل التالي يُوضح أبعاد أشهر السلالم المصنوعة[٢]:

[١] أحمد بيومي: القاموس الموسيقي-وزارة الثقافة-المركز الثقافي القومي-دار الأوبرا المصرية-القاهرة-١٩٩٢م-ص٤٢٦.

[2] Persichitte, Vincent:Twentieth Century Harmony-New York-Creative Aspects and Practice-1978-p43:44.

شكل رقم (١)

يُوضح أنواع السلالم المصنوعة الأكثر شهرة واستخدماً

السلم الثُماني Octatonic scale

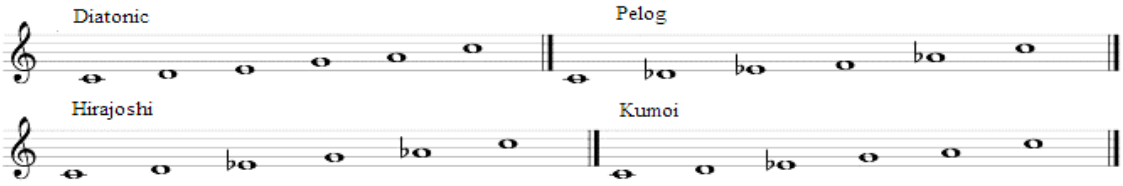
هو أحد أشكال السلالم المصنوعة ويتساوى مع Symmetrical scale عبارة عن ثماني نغمات، ومع ذلك يُشير المُصطلح غالباً إلي السلم المُتماثل المُكوّن من البُعد الكامل والنصف بعد[1]، والشكل التالي يُوضح أبعاد السلم الثُماني:

شكل رقم (٢)

يُوضح شكل من أشكال السلم الثُماني

السلم الخماسي Pentatonic Scale

سلم يتكون من خمس نغمات مُختلفة بينها مسافة ثانية كبيرة وثالثة صغيرة، وتتابع المفاتيح السوداء علي أي آلة من آلات لوحات المفاتيح ينطبق عليها العلاقة السليمة لتكوين السلم الخماسي، وتوجد عدة أنواع من السلالم الخماسية أشهرها السلم الخماسي (الطبيعي Diatonic، البيلوج Pelog، الهيرايوشي Hirajoshi، الكيموي Kumoi)[2]، والشكل التالي يُوضح أبعاد أشهر السلالم الخُماسية:



شكل رقم (٣)

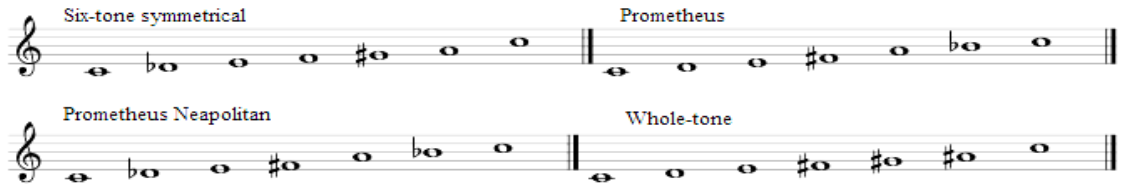
يُوضح أنواع السلم الخُماسي الأكثر شهرة واستخداماً

[1] Kahan, Sylvia: In Search of New Scales-Prince Edmond de Polignac, Octatonic Explorer-University of Rochester Press-2009-p.786.

[2] Ibid, Persichitte, Vincent-1978-p50.

السلام السداسي Hexatonic Scale

وهو سلم يتكون من ست نغمات تحصر بينهما مسافة ثانية كبيرة ثُم ثالثة ناقصة في النهاية مثل سلم الأبعاد الكاملة Whole-tone، ومن الممكن أن يرتكز السلم السداسي علي أي درجة من درجاته، وبذلك ينتج تكوينات أُخري تظهر فيها مسافة الثالثة الناقصة بين درجتين غير النهاية. وتوجد عدة أنواع من السلالم السداسية أشهرها (سلم الأبعاد الكاملة Whole-tone Scale، سلم سداسي متناسق Six Tone Symmetrical Scale، سلم بروميثيوس Prometheus Scale، السلم النبوليتاني البروميثيوس Prometheus Neapolitan Scale)[1]، والشكل التالي يُوضح أبعاد أشهر السلالم السداسية:



شكل رقم (٤)

يُوضح أنواع السلم السداسي الأكثر شهرة واستخداماً

الدراسات السابقة المُرتبطة بالبحث

الدراسة الأولي: أعدتها الباحثة هبة حمدي محمود سنوسي بعنوان "سمات تأليف الحركة الأولى من الرباعي الوتري رقم ٥ عند هايتور فيلا لوبوس"[٢].

وتهدف الدراسة إلي التعرف على سمات تأليف الحركة الأولى من الرباعي الوتري رقم ٥ عند هايتور فيلا لوبوس من حيث: (الصياغة، النسيج، السمات الإيقاعية، السمات التونالية)، والتعرف على سمات التوزيع الأوركسترالي للرباعي الوتري رقم ٥ عند هايتور فيلا لوبوس من حيث: (الأدوار المُسندة للآلات المُشاركة، المدى الصوتي، الأساليب الفنية المُستخدمة للآلات)، ويتبع هذا البحث المنهج الوصفي (تحليل محتوى).

الدراسة الثانية: أعدها الباحث Loss, Andre بعنوان "تغييرات فيلا لوبوس في " Prole do Bebe رقم ١" وفي أعمال البيانو الخاصة به: نهج جديد لدراسة تطوره"[٣].

---

[1] Ibid, Persichitte, Vincent-1978-p53.

[٢] هبة حمدي محمود سنوسي: سمات تأليف الحركة الأولى من الرباعي الوتري رقم ٥ عند هياتور فيلا لوبوس-بحث منشور-مجلة علوم وفنون الموسيقي- المجلد الحادي والأربعون- كلية التربية الموسيقية-جامعة حلوان-٢٠١٩.

[3] Loss, Andre: The Villa-Lobos's changes in the "Prole do Bebe No. 1" and in his piano works: A new approach to the study of his evolution- Degree D.M.A.- University of Cincinnati- United States- ProQuest Dissertations & Theses Globa-1996.

تهدف الدراسة إلي إدراج مناهج جديدة تُساعد علي تطور تقنيات البيانو المُختلفة، وتنقيح وتعديل بعض أعمال لوبوس لآلة البيانو، ومن أهم هذه الأعمال Prole do Bebe No. 1 ١٩١٨م، وهو الأكثر تنقيحاً وتوضيحاً، وبعض أعمال البيانو، وتُوضح هذه الدراسة أن التغيرات التي تُظهر تطوّر لوبوس واكتساب مهارات جديدة، تُوفر رؤية شاملة لتطوره كمؤلف بيانو من خلال تحليل أعماله.

الدراسة الثالثة: أعدها الباحث Smith, Shawn Terrell بعنوان "الكتابة لآلات النفخ عند لوبوس (دراسة تحليلة لأسلوب التأليف الموسيقي وقيادة الأوركسترا عند فيلا لوبوس من خلال كونشرتو جروسو لرباعي آلات النفخ الخشبي وأوركسترا آلات النفخ)"[١].

وتهدف إلى دراسة الآلات الأوكسترالية مع تركيز الاهتمام بمجموعة آلات النفخ الخشبية، وكيفية تعامل لوبوس معها، وتستعرض هذه الدراسة حياة وشخصية لوبوس، ثُم سمات أسلوبه الموسيقي من حيث الهارموني واللحن والإيقاع، وبعد تحليل عينة البحث توصلت الدراسة إلى أن لوبوس مؤلف ناضج وموسيقي مُتميز، ويعتمد العمل على إظهار الموسيقي القومية البرازيلية ومدي تأثيرها علي الشعب البرازيلي، واستخدامه المُتميز لآلات النفخ الخشبية، وتوظيف كل آلة للتعبير عن موسيقاه القومية.

الدراسة الرابعة: أعدها الباحث Farias, Eldia Carla بعنوان "مُعالجة إبداع الألحان الشعبية لأعمال مُختارة من خلال Cirandinhas and Cirandas عند فيلا لوبوس"[٢].

تقدم هذه الدراسة تحليلاً تفصيلياً لثلاث مقطوعات من كل من Cirandinhas, Cirandas لآلة البيانو عند فيلا لوبوس، وتهدف إلي إظهار قيمتها الجمالية والتربوية. وتوضيح أهميتها كأعمال تعليمية، ويستند موضوع البحث علي الأغنية الشعبية، لكي يُوضح رغبة لوبوس في تمثيل الثقافة البرازيلية من خلال موسيقاه والإبداع الذي تعامل به مع نفس المادة اللحنية في سياقات الأداء والتعاليم التربوية، وتعتبر الدراسة ذات مغزى لكل من فناني الأداء ومُعلمي آلة البيانو، الذين ستشجعهم على تضمين أعمال فيلا لوبوس ضمن مناهجهم التعليمية.

---

[1] Smith, Shawn Terrell: The wind writing of Heitor Villa-Lobos: An examination of his compositional style with a conductor's analysis of Concerto Grosso for Woodwind Quartet and Wind Orchestra- Degree D.M.A.- Arizona State University- United States- ProQuest Dissertations & Theses Globa- 2005.

[2] Farias, Eldia Carla: Creative treatment of folk melodies in selected Cirandinhas and Cirandas of Heitor Villa-Lobos- Degree D.M.A.- University of Kentucky- United States- ProQuest Dissertations & Theses Global-2015.

الدراسة الخامسة: أعدها الباحث Staupe, Andrew بعنوان "(القصيد العنيف) عمل فني مُميز في العصر الحديث أم صيغة سوناتا داخلية؟ دراسة تحليلية لأعظم عمل للبيانو عند هايتور فيلا لوبوس"[1].

من أروع أعمال لوبوس لآلة البيانو وهي عمل لوبوس الأسمي لآلة البيانو المُنفرد، وواحدة من المؤلفات الأكثر إثارة وصعوبة في أداء البيانو وهي القصيد العنيف Rudepoêma، وتم الانتهاء من هذا العمل بينما كان لوبوس في باريس في عشرينيات القرن العشرين، خلال رحلته الثانية إلى أوروبا للترويج لموسيقاه في الخارج. ويناقش الفصل الأول السياق التاريخي، ثُم مُناقشة التأثيرات الخارجية المُختلفة على أسلوب لوبوس أثناء وجوده في باريس، ثُم الدراسة التحليلية لعينة الدراسة.

وتتفق الدراسات السابقة في موضوعاتها مع البحث الحالي في الاهتمام بالمؤلف الموسيقي هايتور فيلا لوبوس ودراسة أعماله الموسيقية، وتختلف في أن البحث الحالي يهتم بدراسة الاستخدامات اللحنية والهارمونية في القرن العشرين من خلال الدراسة التحليلية لمؤلفة رقصة الفالس الصوفية عند هايتور فيلا لوبوس.

ويشتمل البحث على جزئين:

الجزء الأول الجانب النظري ويشتمل على: اللحن في موسيقي القرن العشرين، الهارموني في موسيقي القرن العشرين، هايتور فيلا لوبوس نشأته وحياته، مراحل إنتاج لوبوس الفنية، بعض أهم أعماله.

الجزء الثاني الجانب التطبيقي ويشتمل على: الدراسة التحليلية لعينة البحث من حيث (الاستخدامات اللحنية والهارمونية) للوصول إلى نتائج البحث.

الجزء الأول: الاطار النظري

اللحن في موسيقي القرن العشرين

تغيّرت الألحان الموسيقية في صياغتها التقليدية في القرن العشرين، خصوصاً وهي تتحرك في مقامية غريبة عليها أو بدون مقامية، وإيقاعات مُتطورة ومُتحررة، فلقد فقد اللحن في العصر الحديث الخط المُنساب المنطقي الذي اشتهرت به الموسيقي الكلاسيكية، وفقد أيضاً الغنائية الرومانتيكية المُمتزجة بالعاطفة، وأصبحت الألحان في الموسيقي الحديثة تتفادي السيمترية (التناسق)، وتتحرك في مناطق صوتية بعيدة عن بعضها البعض، بحيث لا يستطيع الصوت

[1] Staupe, Andrew: "Rudepoêma": Masterpiece of Modernism, or Latent Sonata Form? An Analytical Study of Heitor Villa-Lobos's Greatest Piano Work- Rice University- United States- ProQuest Dissertations & Theses Global-2016.

البشري ترديدها بسهولة، ولهذا السبب نفر المُستمع تماماً من الموسيقي الحديثة في القرن العشرين[1].

استخدام الألحان في المقامات

استخدم بعض مؤلفي القرن العشرين في أعمالهم ألحاناً في المقامات الكنسية، ولكن في ديناميكية تختلف عما سبق، مثل بارتوك Bela Bartok–مؤلف موسيقي مجري (١٨٨١–١٩٤٥م)– الذي استخدم مقام الدوريان مُصوّر علي درجة (لا)، ويعتمد الخط اللحني فيه علي التسلسل اللحني للنغمات المُستخدمة، كما أن القفزات ليست غير منطقية[2]، والشكل التالي يُوضح ذلك:

شكل رقم (٥)

يُوضح استخدام مقام الدوريان مُصوّر على درجة (لا) عند بارتوك

استخدام الألحان في مقامية مزدوجة أو متعددة

عندما يتقابل أداء لحن في سلم كبير مع لحن في سلم صغير، أو يتقابل أداء مقامين مُختلفين، ويُسمعان معاً، يُطلق عليه مقامية مُزدوجة أو مُتعددة Polymodality، ومن الممكن أن يظهر السلمين المُختلفين أو المقامين المُختلفين علي درجة ركوز واحدة، أو على درجات ركوز مُختلفة أيضاً، ويتضح ذلك في المثال التالي عند ميلهود Darius Milhaud –مؤلف موسيقي فرنسي (١٨٩٢–١٩٧٤م)– حيث يظهر فيه استخدامه لحنين في مقامين مُختلفين يُسمعان معاً في نفس الوقت، فاللحن في اليد اليمني يعتمد علي مقام ليديان مُصور على درجة (فا) يُقابله مُصاحبة في مقام أيونيان مُصوّر على درجة (ريb) في اليد اليسري[3]، والشكل التالي يُوضح ذلك:

شكل رقم (٦)

يُوضح استخدام المقامية المُزدوجة عند ميلهود

[1] عواطف عبد الكريم، وآخرون: محيط الفنون (الموسيقي)–المجلد الثاني–دار المعارف–القاهرة–مصر–١٩٧٠م–ص(٣٢٤–٣٢٥).

[2] Dallin, Leon: Techniques of Twentieth Century Composition-U.S.A.- Brown Company-1980-p21.

[3] Brindle, Reqinald, Smith: Musical Composition-Oxford-New York-1987-p104.

استخدام السلم الخُماسي والسداسي في بناء الألحان

اعتمدت بعض الألحان في القرن العشرين علي استخدام أنواع من السلالم مثل السلالم الخُماسية التي ظهرت في أوروبا، وذلك لتنظيم الخطوط اللحنية ولكن بشكل يُلائم روح العصر، مثل استخدام المؤلف الموسيقي ديبوسي Claude Debussy –مؤلف موسيقي فرنسي (١٨٦٢–١٩١٨م)– للسلم الخُماسي الطبيعي (والذي يعتمد علي مسافات الثانية الكبيرة والثالثة الصغيرة في تسلسله اللحني)، ويظهر من خلال الاستخدام اللحني في هذا المثال الصعود لأعلي نقطة عن طريق شكل لحني يغلب عليه القفزات، ثُم الهبوط لأغلظ نغمة عن طريق القفزات أيضاً، ثُم مُعاودة الصعود والهبوط بنفس الشكل[١]، والشكل التالي يُوضح ذلك:

شكل رقم (٧)

يُوضح استخدام السلم الخُماسي الطبيعي عند ديبوسي

شكل رقم (٨)

يُوضح السلم الخُماسي الطبيعي الذي استخدمه ديبوسي في المثال السابق

كذلك ظهرت الألحان في القرن العشرين باستخدام السلم السداسي، ويظهر ذلك في المثال التالي عند ديبوسي أيضاً، حيث ظهرت درجات السلم السداسي ذو الأبعاد الكاملة بشكل مُزدوج تُشكل مسافة الثالثة، كما أنه يمكن وجود بعض النغمات في القراءة المُتعادلة مثل نغمة (لاb) التي تظهر في المازورة الثانية، مُتعادلة مع نغمة (صول#)، وأيضا يظهر اللحن بشكل صاعد لأعلي نقطة ثُم يتجه هبوطاً لأغلظ نقطة ثُم يعاود الصعود مرة أخري[٢]، والشكل التالي يُوضح ذلك:

شكل رقم (٩)

يُوضح استخدام السلم السداسي عند ديبوسي

شكل رقم (١٠)

يُوضح السلم السداسي الذي استخدمه ديبوسي في المثال السابق

[1] Ibid, Dallin, Leon-1980-p33.
[2] Ibid, Dallin, Leon-1980-p36.

استخدام الألحان في القرن العشرين باستخدام السلالم المصنوعة

إستخدمت بعض الألحان في موسيقي القرن العشرين باستخدام سلالم موسيقية لا تخضع للسلالم الكبيرة ولا الصغيرة ولا المقامات، وتلك السلالم تُسمي السلالم المصنوعة، وفي هذه السلالم يوجد تنوع وإمكانيات كبيرة مُختلفة في البناء والتنظيم، ويعتبر بيلا بارتوك من أبرع من تناول السلالم المصنوعة[1]، والشكل التالي يُوضح ذلك:

شكل رقم (١١)

يُوضح استخدام السلالم المصنوعة عند بارتوك

شكل رقم (١٢)

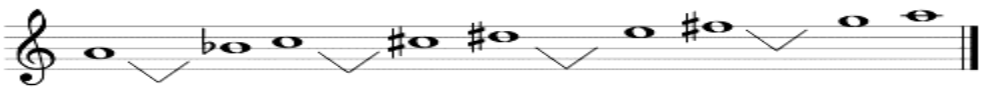
يُوضح السلم المصنوع الذي استخدمه بارتوك في المثال السابق

استخدامات متنوعة للحن في القرن العشرين

ظهر استخدام الألحان في القرن العشرين باستخدام نوع من السلالم يُعرف باسم السلم الثُماني، وقد استخدمه سترافينسكي وبعض المؤلفين في موسيقاهم، والمثال التالي يُوضح استخدام سترافنسكي Igor Stravinsky –مؤلف موسيقي روسي (١٨٨٢–١٩٧١م)– للسلم الثُماني المُصور علي درجة (لا)، فاللحن هنا يسير في مناطق صوتية مُتقاربة، كما يوجد بعض القفزات خاصة في المازورتين الأخيرتين[2]، والشكل التالي يُوضح ذلك:

شكل رقم (١٣)

يُوضح استخدام السلم الثُماني عند سترافنسكي



شكل رقم (١٤)

يُوضح استخدام السلم الثُماني عند سترافنسكي في المثال السابق

[1] Ibid, Dallin, Leon-1980-p39.
[2] Ibid, Dallin, Leon-1980-p42

الهارموني في موسيقي القرن العشرين Harmony

لقد تطور عنصر الهارموني في موسيقي القرن العشرين حيث أُلغيت الفروق بين التآلفات المُتوافقة والمُتنافرة، كما أُلغيت أيضاً العلاقات التقليدية التي كانت تُحتم تصريف تآلف إلي آخر، فأصبحت الهارمونيات تنتقل من تآلفات مُتنافرة إلي تآلفات أكثر أو أقل تنافراً، كما ظهرت أنواع أُخري من الهارمونيات المُركبة Polyharmony –أداء نوعين أو أكثر من التآلفات المُختلفة في وقت واحد– ، وذلك للزيادة في حدة التوتر التي تسود موسيقي القرن العشرين، وظهرت التآلفات المبنية بالرابعات Fourths chords والخماسات Fifths chords والثانيات Seconds chords، وظهر اتجاه يهتم بالكتابة الأفقية البوليوفونية بشكل جديد، إذ كانت الأصوات تُعالج في حرية تامة، ولا تهتم بالترابط الهارموني الذي كان مُتبعا من قبل، وأيضاً استخدم الربع تون عند بعض مؤلفي القرن العشرين[١].

هايتور فيلا لوبوس Heitor Villa-Lobos (١٨٨٧–١٩٥٩م)

مؤلف برازيلي وقائد أوركسترا وعازف تشيلو وجيتار، وُلد في ٥ مارس ١٨٨٧م في مدينة ريو دي جانيرو Rio de Janeiro، وتُوفي ١٧ نوفمبر ١٩٥٩م، ويُعتبر لوبوس أهم شخصية إبداعية في الموسيقى البرازيلية في القرن العشرين، وهو المؤلف الأكثر شهرة في أمريكا الجنوبية في كل العصور[٢]. وتنسقم حياة لوبوس الفنية إلى ثلاث مراحل حسب تطوّر أسلوبه في التأليف الموسيقي، وتأثره بمُعاصريه كالتالي:

المرحلة المُبكرة (الشباب والإستكشاف)

وفي هذه المرحلة تلقي دراسته علي يد والده راؤول Raúl –موظف حكومي، ورجل مُتعلم من أصل إسباني، وأمين مكتبة، وموسيقي هاوي–، ولم يُوفق بالإلتزام بأي دراسة أكاديمية مُنتظمة، حيث انعكست التغييرات في البرازيل علي حياته الموسيقية، وتعلم الموسيقى عن طريق المُراقبة في الأُمسيات الموسيقية العادية في منزل والده، حيث تعلم العزف على آلات الشيللو والكلارينيت والجيتار الكلاسيكي، وعندما توفي والده في عام ١٨٩٩م قام بالعمل في السينما والأوركسترا المسرحية في مدينة ريو[٣].

---

[١] مرجع سابق، عواطف عبد الكريم، وآخرون–١٩٧٠م–ص٣٢٥.

[2] Appleby, David P., Heitor Villa-Lobos: Heitor Villa-Lobos "A Life (1887-1959)-Lanham- MD.- London- Scarecrow Press- 2002-p34.

[3] Wright, Simon: Villa-Lobos-Oxford and New York-Oxford University Press-1992- p294.

وكانت مؤلفاته الأولى نتيجة الارتجالات على الجيتار الكلاسيكي، وفي ١٢ نوفمبر ١٩١٣م تزوج فيلا لوبوس من عازفة البيانو لوسيا جيماريش Lucília Guimarães، وبدأ حياته المهنية كموسيقي جاد، وبدأت مُوسيقاه تنشر، حيث قدم بعض مؤلفاته في سلسلة من الحفلات الموسيقية الأوركسترالية. وتأثر لوبوس ببعض التأثيرات الموسيقية الأوروبية، ففي عام ١٩١٧م كان لسيرجي دياجيليف Sergei Diaghilev –مؤلف موسيقي روسي (١٨٧٢–١٩٢٩م)– تأثير علي لوبوس أثناء جولته في البرازيل مع فرقة البالية الروسي Ballets Russes، والتقى بالمؤلف الفرنسي داريوس ميلهود Darius Milhaud –مؤلف موسيقي فرنسي (١٨٩٢–١٩٧٤م)– حيث قدم ميلهود موسيقى أثرت في الشارع البرازيلي[١].

وفي عام ١٩١٨م التقى لوبوس آرثر روبنشتاين Arthur Rubinstein–عازف البيانو بولندي أمريكي (١٨٨٧–١٩٨٢م)– الذي أصبح صديقاً له مدى الحياة ودفعت هذه الصداقة لوبوس لكتابة المزيد من موسيقى البيانو، حيث قدم مجموعة أعمال للبيانو منها مُتتابعة للبيانو مُكون من ثماني مقطوعات سُميت (كرنفال الأطفال) Rio's Lenten Carnival ، وكانت آخر قطعة مكتوبة لثنائي البيانو، وفي هذا العمل تحرر فيه أسلوبه من الرومانسية الأوروبية. وفي عام ١٩٢٢م كلفته الحكومة بتأليف عمل سيمفوني ليُقدم في احتفالات استقلال البرازيل، فكتب ثلاث سيمفونيات الأولي (الحرب) والثانية (النصر) والثالثة (السلام)، وبهذه الثلاثية حصل علي الإعتراف بموهبته الموسيقية[٢].

المرحلة الثانية (موسيقي برازيلي في باريس)

في هذه الفترة فتحت باريس له أبوابها، وتعرّف علي الموسيقي الإنطباعية Impressionism عند رافيل Maurice Ravel (١٨٧٥–١٩٣٧م) ومجموعة الستة* Les Six، حيث بدأت تتجمع أفكاره الموسيقية من مزيج من التأثيرات الفرنسية، تُصاحبها الخلفية البرازيلية البرتغالية التي تشرّب بها في صغره، وبعض المُؤثرات الهندية وأساليب الموسيقين القوميين، بالاضافة إلى لمسات من

---

[1] Tarasti, Eero: Heitor Villa-Lobos "The Life and Works Jefferson"-North Carolina- McFarland-1995- p99.

[2] Ibid, Wright, Simon-1992- p295.

* مجموعة الستة Les Six: والتي تتألف من ستة مؤلفين ثوريين هم جورج أوريك Georges Auric (١٨٩٩–١٩٨٣م)، ولويس دوريه Louis Durey (١٨٨٨–١٩٧٩م)، وآرثر هونيجر Arthur Honegger (١٨٩٢–١٩٥٥م)، وداريوس ميلود Darius Milhaud (١٨٩٢–١٩٧٤م)، وفرانسيس بولانك Francis Poulenc (١٨٩٩–١٩٦٣م)، وجيرمان تايفير Germaine Tailleferre (١٨٩٢–١٩٨٣م)، وقد تميزت أعمالهم بالتنوع والتقنية التي تتطلب مهارة أداء عالية.

موسيقي الجاز Jazz، كل هذا أثر بشكل كبير علي موسيقاه، ونظمت باريس له مجموعة من الحفلات عُرضت فيها بعض مؤلفاته، أثارت حماساً كبيراً وأثني عليها المؤلفون والنُقاد[١].

المرحلة الثالثة (مرحلة النضج الفني)

عاد لوبوس إلي بلاده وشارك في ثورة للنهوض بكل فنون البرازيل، ولا سيما الموسيقي القومية البرازيلية علي أُسس مُتطورة، حيث تحوّل لوبوس من فنان بوهيمي –كاتب أو فنان يميل إلى اتخاذ سلوك أو العيش بنمط حياتي غير مألوف–يعيش حياته يوماً بيوم، إلي مسئول ومُطور لكافة الفنون البرازيلية. وفي هذه المرحلة لم يهتم لوبوس فقط بالتأليف الموسيقي، إنما اعتلي مناصب هامة، حيث كلفته الحكومة كمُستشار لشئون الموسيقي، وكانت خطة لوبوس الاهتمام الشديد بالتعليم وعلاقته بالتربية الموسيقية، وقاد تجربة ناجحة في الإهتمام القومي البرازيلي في الموسيقي عُرف باسم ترنيمة أورفونيكا canto Orefeonica [٢].

استمر لوبوس بالإهتمام الشديد بالطفل والمُعلم في إطار موسيقي منهجي قومي وتربوي، وتوالت اهتمامته بالطفل، حيث قام بكتابة تمرينات موسيقية مُتدرجة للأطفال تُغني بطريقة صولفائية تحث على إضفاء روح الجماعة والثقة بالنفس للأطفال، ومن خلالها أيضاً يستطيع الأطفال تعلم نظريات الموسيقي[٣].

وفي عام ١٩٣٢م أصبح لوبوس مُديراً لهيئة الرقابة على الموسيقى والتربية الفنية The Superintendência de Educação Musical e Artístic وشملت واجباته ترتيب الحفلات الموسيقية البرازيلية، وأدت وظيفته إلي تأليف عدداً كبيراً من الأعمال والأغاني الوطنية للمدارس والمُناسبات المُختلفة، واستمر لوبوس في أعماله الموسيقية، حيث ألف أهم مجموعة من مؤلفاته أُطلق عليها (برازيليات علي نسق باخ) بمقطوعاتها التسعة، حيث حاول لوبوس الجمع بين الطابع اللحني والهارموني لموسيقي البرازيل الريفية والمدنية، وبين أسلوب باخ J.S.Bach –مؤلف موسيقي ألماني (١٦٨٥–١٧٥٠م)–، واستشعر لوبوس من وجهة نظره، الربط بين استقلالية الخطوط اللحنية (بوليفونياً) وبعض السمات الهارمونية وبين موسيقي البرازيل القومية، ونتج عن ذلك ربط جماليات الموسيقي القومية البرازيلية بالموسيقي الأوروبية عند باخ [٤].

---

[1] Ibid, Tarasti, Eero-1995-p101.

[2] Bryan McCann: Hello, Hello Brazil: Popular Music in the Making of Modern Brazil-Durham and London- Duke University Press-2004-p214.

[3] Lago, Manoel Correia: Thematic recurrence in the work of Villa-Lobos: examples from the children's songbook- Cadernos do Colóquio 6, no.1-2003-p338.

[4] Yang, Shu-Ting: Salute to Bach: Modern Treatments of Bach-Inspired Elements in Luigi Dallapiccola's Quaderno Musicale di Annalibera and Heitor Villa-Lobos' Bachianas Brasileiras No.4- DMA-diss. Cincinnati-University of Cincinnati-2008-418.

وفي عام ١٩٤١م كان لوبوس رئيس اللجنة التي تُحدد النسخة النهائية للنشيد الوطني، حيث قام بتأليف أغانيه لأكثر من ثلاثون ألف طفل في عيد الاستقلال، وفي عام ١٩٤٢م أنشأ تحت إشراف الحكومة معهداً موسيقياً في العاصمة، وتولي إدارته لفترة وأصبح هذا المعهد نموذجاً للعمل الموسيقي القومي الشامل، وفي عام ١٩٤٥م أنشأ الأكاديمية البرازيلية للموسيقي، واختار أعضائها ورأسها حتي وفاته. وبإستثناء رحلاته للمؤتمرات الدولية، قام بزيارة أُخري إلي باريس، وعدد من الزيارت المُنتظمة إلي الولايات المُتحدة، وكذلك السفر إلي بريطانيا، ومن أهم أعماله في تلك الفترة كونشرتو البيانو والشيللو عام ١٩٥٣م[١].

بعض أهم أعمال المؤلف الموسيقي فيلا لوبوس

نشأت أعماله الأولى في ارتجالات الجيتار، مثل Panqueca (Pancake) ١٩٠٠م، ويُظهر أول أعماله المنشورة Suíte Pequena للتشيلو والبيانو ١٩١٣م حبه لآلة الشيللو، وتضمنت سلسلة الحفلات الموسيقية (١٩١٥-١٩٢١م) العروض الأولى للقطع التي تُظهر الأصالة والتقنية الفذة. وتشمل بعض المؤلفات الألم واليأس كما في سوناتا فانتازيا وكابريتشو Sonata Phantastica e Capricciosa (١٩١٥م)، وسوناتا للفيولينة تتضمن عواطف مسرحية ومُتناقضة بعنف، ومُتتالية Suíte floral للبيانو (١٩١٦-١٩١٨م)[٢].

وتأثرت حركاته الثلاثة من مُتتالية Suíte graciosa ١٩١٥م بالأوبرا الأوروبية، بينما تأثر في عمله ثلاث رقصات إفريقية Africanas e indígenas (١٩١٤-١٩١٦م) لآلة البيانو بشكل جذري بالموسيقى الهنود القبلية. وأورابورو Uirapurú (١٩١٧م) تُهيمن عليها التأثيرات البرازيلية الأصلية.

وتم دمج الأعمال المُبكرة التي تُظهر هذا التأثير في المُتتابعة الشعبية البرازيلية Suíte popular Brasileira (١٩٠٨-١٩١٢م)، ويتم التعبير عن الإنطباعية البرازيلية في أشكال مُتعددة من الرباعيات والسوناتات، حيث طوّر خلالها أشكالاً جديدة لتحرير خياله من قيود التطور الموسيقي التقليدي. ويمكن رؤية شكل القصيدة مُتعددة الأقسام في Suite for Voice and Violin، والتي تُشبه إلى حد ما الثلاثية، والنتيجة الأكثر إثارة للإعجاب لهذا التطور الرسمي السيرينادا

[1] Ibid, Bryan McCann-2004-p215.

[2] Idelber Avelar and Christopher Dunn, eds. Brazilian Popular Music and Citizenship - Brazilian Popular Music and Citizenship. Edited By Idelber Avelar and Christopher Dunn. Durham: Duke University Press, 2011-p248.

Cerenade، وهو علاج مُنمق للألحان الشعبية البرازيلية البسيطة في مجموعة مُتنوعة من الحالات المزاجية. وهي عبارة عن لعبة غناء للأطفال [١].

كما استخدم في بعض الأعمال الحكايات والشخصيات الشعبية البرازيلية وتقليد أصوات الغابة وحيواناتها، وشهد كرنفال الأطفال das crianças (١٩١٩-١٩٢٠م) ظهور أسلوب لوبوس الناضج باستخدام الصيغ التقليدية، تُحاكي القطعة أحياناً رقصات الأطفال، المهرج، وتنتهي بإنطباع عن موكب الاحتفال. كما قام بدمج التأثيرات والإنطباعات البرازيلية الحضرية، كما في الرُباعية الرمزية Quarteto simbólico ١٩٢١م.

ألف لوبوس أكثر من إثني عشر عملاً لأغراض مُختلفة (١٩٢٤-١٩٢٩م)، ووصفها بأنها شكل جديد من التأليف الموسيقي، وتحوّل الموسيقى والأصوات البرازيلية بشخصية الملحن. كما قام أيضاً بتأليف تسع قطع الباشيان البرازيلي Bachianas Brasileiras (١٩٣٠-١٩٤٥م) يتضح فيها أسلوبه القومي، وتُظهر حب لوبوس للصفات اللونية لآلة الشيللو، وفي هذه الأعمال تُستخدم التنافرات بشكل مُفرط [٢].

قام لوبوس بتأليف خمسة رباعيات وترية، والتي استكشفت الطُرق التي فتحتها موسيقاه العامة التي سيطرت على إنتاجه، وخمس مقدمات، والتي تُظهر مزيداً من مُميزات لأسلوب تأليفه، بالاضافة إلى كونشيرتو الهارب Harp Concerto الذي يُظهر ميلاً جديداً للتركيز على التفاصيل الصغيرة، ومن الأعمال الأكثر نضجاً السداسية Sexteto mistico (١٩٥٥م)، وكان العمل الرئيسي الأخير لفيلا لوبوس هو موسيقى فيلم القصور الخضراء Green Mansions، وفي عام ١٩٥٧م كتب الرباعية الوترية السابعة عشرة، التي كانت كثافتها العاطفية بمثابة تأبين لمهنته. بالاضافة إلى حكمة مُباركة Sabedoria Bendita وهو سلسلة من الأكابيلا A cappella -غناء بدون مُصاحبة آلية- في عام ١٩٥٨م، وهو إعداد بسيط مُماثل للنصوص التوراتية اللاتينية[٣].

ثانياً: الجانب التطبيقي

ويشتمل على الدراسة التطبيقية لعينة البحث رقصة الفالس الصوفية لآلة البيانو كعينة مقصودة من مُتتابعة تجميع بسيط Suite Simple Compilation N.1 (Mystic Waltz) عند فيلا لوبوس من حيث الاستخدامات اللحنية والهارمونية التي تميّز بها لوبوس في فترة تأليف المؤلفة.

---

[1] Ibid, Lago, Manoel Correia-2003-p341.

[2] Ibid, Appleby, David P., Heitor Villa-Lobos-2002-p48.

[3] Béhague, Gerard: Heitor Villa-Lobos "The New Grove Dictionary of Music and Musicians-2nd edited by Stanley Sadie and John Tyrrell-vol.27- London- Macmillan publishers limited-2001-p683.

الدراسة التطبيقية:

جدول رقم (١)

يوضح بيانات المقطوعة الأولى (رقصة الفالس الصوفية)

اسم المُؤلفة	مُتتابعة تجميع بسيط المقطوعة الأولي (رقصة الفالس الصوفية) Suite Simple Compilation N.1 (Mystic Waltz)
اسم المؤلف	هـايتور فـيلا لوبـوس Heitor Villa-Lobos
اسم السلم	تنتهي المؤلفة بتآلف دو/ك، وبدون سلم مُحدد، إلا في البداية حيث يستخدم سلم ري/ص الميلودي.
نوع التأليف	آلي (آلة البيانو).
نوع النسيج	نسيج هوموفوني.
الميزان	ثابت $\frac{3}{4}$.
الصياغة	ثلاثية A.B.A_2+coda.
السرعة	سريع بحيوية Allegro vivo
الطول البنائي	٩٨ مازورة.

ثانياً: التحليل الكامل للمؤلفة

مقدمة: م(١-٣٤):

شكل رقم (١٥)

يُوضح المُقدمة م(١-٣٤)

وهي مُقدمة يستخدم فيها درجات سلم ري/ص الميلودي بتكوين يُوضحه الشكل التالي:

شكل رقم (١٦)

يُوضح سلم ري/ص الميلودي م(١-٣٤)

ويتم استخدام حركة لحينة أربيجية صاعدة وبشكل إيقاعي ثابت .

الفكرة الأولى A: م(١٥-٣٦) وتنتهي بتآلف ري/ك بالتاسعة مع ترتيب نغماته بالخامسات:

تابع شكل رقم (١٧)

يُوضح الفكرة اللحنية الأولى A م(٥١-٣٦)

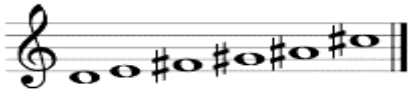
وتأتي الفكرة الأولى في عدة جُمل بيانها كالتالي:

الجملة الأولى: م(١٥-٣١٢) ويتم فيها عدة إنتقالات لحنية، حيث م(١٥-٣٦) يستخدم فيها مقام اللوكريان مُصور على درجة (دو#) بتكوين يُوضحه الشكل التالي:

شكل رقم (١٨)

يُوضح مقام اللوكريان مُصور على درجة (دو#) م(١٥-٣٦)

ويأتي استخدام هارمونية رأسية بالخامسات في الأصوات السُفلى، بينما تأتي الحركة اللحنية في الأصوات العليا باستخدام شكل لحني أربيجي صاعد، أما في م(١٧-٣٨) ينتقل فيها إلى استخدام سلم سداسي من غير السلالم السداسية المُتعارف عليها بتكوين يُوضحه الشكل التالي:

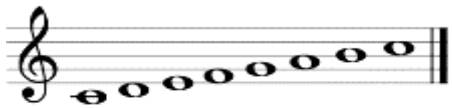


شكل رقم (١٩)

يُوضح السلم السداسي المُستخدم في م(١٧-٣٨)

وهو يتشابه مع السلم السداسي ذو الدرجات الكاملة Whole-tone فيما عدا المسافة الأخيرة للسلم، ويأتي استخدام اللحن على شكل حركة سُلمية صاعدة بنفس الشكل الإيقاعي المُسيطر من البداية في الأصوات العليا، مع استخدام هارمونية رأسية بالخامسات التامة والمُكونة من نغمتين في الأصوات السُفلى.

وفي م(١٩-٣١٢) ينتقل إلى استخدام سلم دو/ك بتكوين يُوضحه الشكل التالي:



شكل رقم (٢٠)

يُوضح سلم دو/ك المُستخدم في م(١٩-٣١٢)

وتنتهي بتآلف الدرجة الثانية بالسابعة II_7 في سلم دو/ك، وتأتي الحركة اللحنية في هذا الجزء باستخدام حركة لحنية تجمع بين الحركة السُلمية اللحنية الهابطة والصاعدة، وكذلك الحركة اللحنية الأربيجية في الأصوات العليا، بينما يتم استخدام هارمونية بشكل أكثر تكثيفاً مما سبق في الأصوات السُفلى، مع التركيز على استخدام مسافة الخامسة الرأسية في الأصوات السُفلى.

الجملة الثانية: م(١١٣-٣٢٢) وهي جملة مُطولة عن طريق التكرار والتصوير، حيث م(١١٧-٣١٨) تكرار م(١١٥-٣١٦)، كذلك م(١١٩-٣٢٢) تصوير م(١٨)، ويتم في هذه الجملة الانتقال إلى عدة

مقامات وسلالم، وتنتهي في م(٣٢) بتآلف فا/ص، مع ظهور مسافة الخامسة الرأسية بشكل مُستمر في الأصوات السُفلى، وتأتي الإنتقالات اللحنية بالشكل التالي:

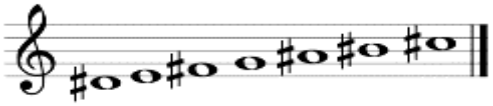
م(١٣-٣١٤) يتم استخدام مقام مكسوليديان مُصور على درجة (ري) بتكوين يُوضحه الشكل التالي:

شكل رقم (٢١)

يُوضح مقام مكسوليديان مُصور على درجة (ري) المُستخدم في م(١٣-٣١٤)

ويتم استخدام حركة لحنية أربيجية بنموذج لحني على شكل سيكوانس في البداية، ثُم بحركة لحنية سُلمية هابطة وذلك في الأصوات العليا، كذلك يستمر استخدام مسافة الخامسة الرأسية في الأصوات السُفلى.

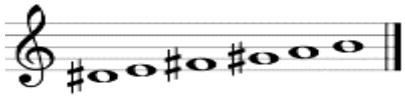
م(١٥) يتم استخدام سلم مصنوع من وضع المؤلف الموسيقي لوبوس بتكوين يُوضحه الشكل التالي:



شكل رقم (٢٢)

يُوضح السلم المصنوع من وضع المؤلف في م(١٥)

م(١٦) يتم استخدام سلم سداسي من وضع المؤلف بتكوين يُوضحه الشكل التالي:



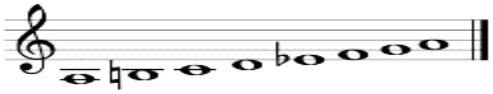
شكل رقم (٢٣)

يُوضح السلم السداسي من وضع المؤلف المُستخدم في م(١٦)

ويأتي الاستخدام اللحني في م(١٥-٣١٦) باستخدام حركة لحنية سُلمية هابطة، بينما يستمر استخدام مسافة الخامسة الهارمونية الرأسية في الأصوات السُفلى.

م(١٧-٣١٨) تكرار م(١٥-٣١٦).

م(١٩-٣٢٠) وفيها يتم الإنتقال إلى سلم مصنوع سوبر لوكريان تكوين سابع بالتكوين التالي:

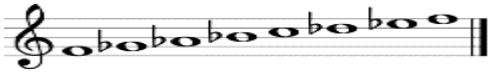


شكل رقم (٢٤)

يُوضح سلم سوبر لوكريان تكوين سابع

ويتم استخدام حركة لحنية سيكوانس في م(١٩'-٣٢٠)، وهما تصوير م(١٦) مع استخدام هارمونية رأسية بمسافة الخامسة في الأصوات السُفلى.

م(٢١'-٣٢٢) وينتقل فيها إلى مقام الفريجيان مُصور على درجة (فا) بتكوين يُوضحه الشكل التالي:



شكل رقم (٢٥)

يُوضح مقام الفريجيان مُصور على درجة (فا) المُستخدم في م(٢١'-٣٢٢)

ويأتي المسار اللحني بنفي الحركة اللحنية سيكوانس التي ظهرت في م(١٩'-٣٢٠)، وكذلك يستمر استخدام الهارمونية الرأسية بمسافة الخامسة في الأصوات السُفلى، ويتم الإنتهاء في م(٢٢) بتآلف فا/ص مع استمرارية استخدام الخامسة الرأسية في الأصوات السُفلى.

الجملة الثالثة: م(٢٣'-٣٣٣) وتنتهي باستخدام تآلف الدرجة الأولى لمقام الأيوليان مُصور على درجة (سي) ويتم فيها الإنتقالات التالية:

م(٢٣'-٣٢٦) وفيها يستخدم سلم مصنوع سوبر لوكريان تكوين رابع يُوضحه الشكل التالي:

شكل رقم (٢٦)

يُوضح مقام سوبر لوكريان تكوين رابع المُستخدم في م(٢٣'-٣٢٦)

ويأتي المسار اللحني بنفس الحركة اللحنية السيكوانس السابقة، وتأتي الهارمونية في الأصوات السُفلى باستخدام الهارمونية بالرابعات الرأسية.

م(٢٧'-٣٢٨) وفيها يتم الإنتقال إلى سلم مصنوع من وضع المؤلف الموسيقي لوبوس بتكوين يُوضحه الشكل التالي:

شكل رقم (٢٧)

يُوضح السلم المصنوع من وضع المؤلف المُستخدم في م(٢٧'-٣٢٨)

ويأتي المسار اللحني مُستخدماً التسلسل اللحني السُلمى الهابط والصاعد، مع استخدام مسافة الخامسة الرأسية في الأصوات السُفلى.

م(٢٩'-٣٣٠) يستخدم فيها مقام الدوريان مُصور على درجة (مي) بتكوين يُوضحة الشكل التالي:

شكل رقم (٢٨)

يُوضح مقام الدوريان مُصور على درجة (مي) المُستخدم في م(١٢٩-٣٠)

ويأتي المسار اللحني مُستخدماً التسلسل اللحني الهابط والصاعد، مع استمرارية استخدام مسافة الخامسة الهارمونية الرأسية في الأصوات السُفلى.

م(١٣١-٣٣٣) وفيها يستخدم مقام إيوليان مُصور على درجة (سي) بتكوين يُوضحه الشكل التالي:

شكل رقم (٢٩)

يُوضح مقام الأيوليان المُصوّر على درجة (سي) والمُستخدم في م(١٣١-٣٣٣)

ويأتي المسار اللحني مُستخدماً الحركة اللحنية السُلمية السيكوانس الهابطة، مع استمراية لاستخدام مسافة الخامسة الرأسية في الأصوات السُفلى، والإنتهاء على تآلف الدرجة الأولى لمقام الأيوليان مُصور على درجة (سي) في م(٣٣).

م(١٣٤-٣٣٦) كوديتا تُؤدى بشكل هارمونية رأسية بالخامسات وتنتهي في م(٣٦) بتآلف ري/ك بالتاسعة مع ترتيب نغماته بالخامسات.

الفكرة الثانية B: م(١٣٧-٣٥٢) وتنتهي على تآلف الدرجة الأولى لسلم خُماسي من غير المُتعارف عليه بتكوين يُوضحه الشكل التالي:

شكل رقم (٣٠)

يُوضح السلم الخُماسي على درجة (ري) من وضع المؤلف

شكل رقم (٣١)

يُوضح الفكرة اللحنية الثانية B م(١٣٧-٣٥٢)

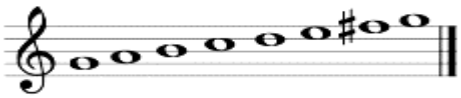
تابع شكل رقم (٣١)

يُوضح الفكرة اللحنية الثانية B م(٣٧١-٣٥٢)

وتأتي الفكرة الثانية في جمليتين بيانهما كالتالي:

الجملة الأولى م(٣٧١-٣٤٤) وتنتهي بتآلف مي♭/ك، ويتم فيها عدة إنتقالات لحنية كالتالي:

م(٣٧١-٣٣٩) وفيها يستخدم سلم صول/ك بالترتيب كالتالي:



شكل رقم (٣٢)

يُوضح سلم صول/ك المُستخدم في م(٣٧١-٣٣٩)

ويأتي المسار اللحني مُستخدماً حركة لحنية سُلمية، بينما يتم استخدام هارمونية يغلب عليها الهارمونية بالثالثات، مع استخدام تآلف السادسة الزائدة الألمانية في م(٣٧٢) بتكوين (لا#، دو#، مي♭، صول)، كذلك يستخدم تآلف (VII_7) في م(٣٨٢) بتكوين (دو#، مي، صول، سي) في هارمونية غير وظيفية، ثُم يستخدم تآلف VII_7 المُطعم في سلم صول/ك في م(٣٨٣) بتكوين (فا#، لا، دو، مي♭) في هارمونية وظيفية، مع وجود نغمة (سي) في الأصوات العليا كحلية تبكير، ويتم تصريف هذا التآلف إلى تآلف الدرجة الأولى في سلم صول/ك في م(٣٩١).

م(٤٠) ينتهي بهارمونية بتكوين (صول#، سي، ري♭، فا#) تحمل في طياتها مسافة الثالثة الناقصة (سي، ري♭) والتي تُؤّل داخلياً إلى سادسة زائدة، ولكنها تأتي بغير الشكل الوظيفي في السلم المُستخدم.

م(٤١١-٤٣٣) وفيها يستخدم سلم لا/ص الهارموني، مع وجود نغمة (لا♭) والتي تُقرأ كنغمة مُتعادلة (صول#)، ويأتي المسار اللحني باستخدام التسلسل اللحني السُلمى في الأصوات العليا

وتكراره في عدة موازير، بينما تأتي الهارمونية باستخدام الهارمونية بالثالثات، ولكن باستخدام مساحات مُتسعة لنغمات التآلفات المُستخدمة.

م(٤٤) تنتهي الجملة باستخدام تآلف مي♭/ك دون أي علاقة للسلم المُستخدم في الموازير السابقة.

الجملة الثانية: م(٤٥[١]–٥٢[٣]) وتوجد بها عدة إنتقالات بيانها كالتالي:

م(٤٥) يستخدم فيها سلم سداسي مُتماثل بتكوين يُوضحه الشكل التالي:

شكل رقم (٣٣)

يُوضح السلم السداسي المُتماثل المُستخدم في م(٤٥)

ويستخدم فيها مسار لحني سُلمي صاعد، مع استخدام مسافة الخامسة الرأسية في الأصوات السُفلى.

م(٤٦) تستخدم هارمونية بالرابعات والخامسات دون علاقة للسلم مُستخدم.

م(٤٧[١]–٤٩[٣]) ينتقل إلى مقام مكسوليديان مُصور على درجة (دو) بتكوين يُوضحه الشكل التالي:

شكل رقم (٣٤)

يُوضح مقام مكسوليديانُ صور على درجة (دو) المُستخدم في م(٤٧[١]–٤٩[٣])

ويأتي المسار اللحني باستخدام حركة لحنية تجمع بين التسلسل السُلمي والقفزات اللحنية، بينما تستخدم هارمونية مُتنوعة بين الثانيات والثالثات، مع استخدام بعض مسافات الرابعات والخامسات الرأسية.

م(٥٠[١]–٥٢[٣]) وفيها ينتقل إلى سلم خُماسي من غير المُتعارف عليه بتكوين يُوضحه الشكل التالي:

شكل رقم (٣٥)

يُوضح السلم الخُماسي المُستخدم في م(٥٠[١]–٥٢[٣])

ويأتي المسار اللحني مُستخدماً الحركة اللحنية الأربيجية الهابطة وبإيقاع مُسيطر، بينما تأتي الهارمونية تستخدم تآلف الدرجة الأولى بتكوين رباعي (ري، فا، لا، دو)، مع سيطرة مسافة الخامسة الرأسية في الأصوات الرأسية في الأصوات السُفلى المُمتدة.

إعادة الفكرة الأولى A_2: م(٥٣[١]–٨٨[٣]) وهي تكرار للفكرة الأولى A التي ظهرت سابقاً في م(١[٥]–٣٦[٣])، ولكن مع بعض التعديل في النهاية، حيث م(٥٣[١]–٨٢[٣]) تكرار م(١[٥]–٣٠[٣]) والتي

تنتهي في مقام الدوريان مُصور على درجة (مي)، ويأتي التغيير في م(٨٣١-٣٨٨)، حيث يبدأ بتصوير م(١٣١-٣٣٢) في م(٨٣١-٣٨٤)، ويستخدم سلم مصنوع أوفرتون Overtone بتكوين يُوضحه الشكل التالي:

شكل رقم (٣٦)

يُوضح سلم مصنوع أوفرتون Overtone المُستخدم في م(٨٣١-٣٨٤)

ويأتي المسار اللحني في هذا الجزء باستخدام حركة لحنية سُلمية سيكوانس بشكل لحني هابط، مع استخدام هارمونية رأسية بالخامسات في الأصوات السُفلى.

كودا: م(٨٩١-٣٩٨) وتنتهي بتآلف دو/ك

وتبدأ أولاً بتكرار وتصوير المُقدمة التي ظهرت في م(١١-٣٤) وذلك في الجزء م(٨٩١-٣٩٢) باستخدام سلم ري/ص الميلودي، ثُم الجزء الثاني م(٩٣١-٣٩٨) يعتمد على ظهور وتكرار لنغمة (فا) كنغمة بيدال في مناطق صوتية مُختلفة، ثُم ظهور هارمونية لتآلف لا/ص بالسابعة في ترتيب لبعض نغماته بالخامسات في م(٩٧)، ثُم تآلف دو/ك في م(٩٨) مع ظهور الخامسة الرأسية بشكل مُستمر في الأصوات السُفلى.

شكل رقم (٣٧)

يُوضح الجزء المُختلف في إعادة الفكرة الأولى A_2 م(٨٣١-٣٨٨) والكودا م(٨٩١-٣٩٨)

نتائج البحث وتفسيرها

أولاً: نتائج خاصة بالاستخدامات اللحنية عند هايتور فيلا لوبوس من خلال الدراسة التطبيقية لعينة البحث مؤلفة رقصة الفالس الصوفية Suite Simple Compilation N.1 (Mystic Waltz):

١-تعتمد الألحان على الحركة السُلمية والأربيجية بالاضافة إلى النماذج اللحنية المُتكررة، إلى جانب استخدام التكرار والتصوير كما في : م(١٧-١٨) تكرار م(١٥-١٦)، م(٥٣-٨٢) تكرار م(٥-٣٠)، م(٨٩-٩٢) تكرار م(١-٤)، م(١٩-٢٠) تصوير م(١٨) على مسافة الرابعة الهابطة والسادسة الهابطة على الترتيب.

٢-بناء المسار اللحني في مقامية مُتغيرة بشكل سريع ومُتنوع مُتمثلة في:

-استخدام المقامات الجريجورية Gregorian modes كما في:

م(٥-١٢) استخدام مقام اللوكريان مُصور على درجة (دو#).

م(١٣-١٤) استخدام مقام المكسوليديان مُصور على درجة (ري).

م(٢١-٢٢) استخدام مقام الفريجيان مُصور على درجة (فا).

م(٢٩-٣٠) استخدام مقام الدوريان مُصور على درجة (مي).

م(٣١-٣٣) استخدام مقام الأيوليان مُصور على درجة (سي).

م(٤٧-٤٩) استخدام مقام المكسوليديان مُصور على درجة (دو).

-استخدام السلالم الكبيرة والصغيرة major and minor scales مُتمثلة في:

م(١-٤) استخدام تونالية سلم ري/ص الميلودي.

م(٩-١٢) استخدام تونالية سلم دو/ك.

م(٣٧-٣٩) استخدام تونالية سلم صول/ك.

م(٤١-٤٣) استخدام تونالية سلم لا/ص الهارموني.

-استخدام السلم السداسي Hexatonic Scale مُتمثلة في:

م(٧-٨) استخدام سلم الأبعاد الكاملة Whole-tone على درجة (ري).

م(١٦) على درجة (ري#).

م(٤٥) استخدام السلم السداسي المُتماثل.

-استخدام السلم الخماسي Pentatonic Scale مُتمثلة في:

م(٥٠-٥٢) استخدام سلم خماسي من غير المُتعارف عليه (من وضع المؤلف لوبوس) على درجة (ري).

-استخدام السلالم المصنوعة Synthetic Scale مُتمثلة في:

م(١٥) استخدام سلم مصنوع على درجة (ري#).

م(١٩-٢٠) استخدام سلم سوبر لوكريان بتكوين سابع على درجة (لا).

م(٢٣-٢٦) استخدام سلم مصنوع سوبر لوكريان بتكوين رابع على درجة (ريb).

م(٢٧-٢٨) استخدام سلم مصنوع من وضع المؤلف لوبوس على درجة (سي).

-استخدام سلم أوفرتون Overtone كما في م(٨٣-٨٤).

ثانياً: نتائج خاصة بالاستخدامات الهارمونية عند هايتور فيلا لوبوس من خلال الدراسة التطبيقية لعينة البحث مؤلفة رقصة الفالس الصوفية Suite Simple Compilation N.1 (Mystic Waltz):

١-استخدام الهارمونية بالخامسات في الأصوات السُفلية.

٢-استخدام الهارمونيات بالرابعات والخامسات دون علاقة للسلم المُستخدم كما في م(٤٦).

٣-استخدام الهارمونيات بالثالثات كما في م(٣٧-٣٩).

٤-استخدام الهارمونيات بالثانيات والثالثات كما في م(٤٧-٤٩).

٥-استخدام تآلف السادسة الزائدة الألمانية كما في م(٣٧) بتكوين (لا#، دو#، ميb، صول).

٦-استخدام بعض التآلفات الثانوية بشكل غير وظيفي كما في م(٣٨[٢]) (VII_7).

٧-استخدام التطعيم في تآلف VII_7 في م(٣٨[٣]).

٨-استخدام حلية التبكير بنغمة (سي) في الأصوات العليا كما في م(٣٧-٤٠).

٩-استخدام نغمة (فا) كنغمة بيدال كما في م(٩٣-٩٨).

التوصيات

١-دراسة الأعمال الموسيقية في القرن العشرين عند المؤلف الموسيقي هايتور فيلا لوبوس وما ظهر به من تطورات في استخدام العناصر الموسيقية المُختلفة.

٢-دراسة الموسيقي القومية في البرازيل من خلال الدراسة التحليلية لبعض أعمال هايتور فيلا لوبوس للأطفال.

قائمة المراجع

أولاً: المراجع العربية

١-أحمد بيومي: القاموس الموسيقي-وزارة الثقافة-المركز الثقافي القومي-دار الأوبرا المصرية-القاهرة-١٩٩٢م.

٢-عواطف عبد الكريم، وآخرون: محيط الفنون (الموسيقي)-المجلد الثاني-دار المعارف-القاهرة-مصر-١٩٧٠م.

ثانياً: المراجع الأجنبية

3-Appleby, David P., Heitor Villa-Lobos: Heitor Villa-Lobos "A Life (1887-1959)-Lanham- MD.-London- Scarecrow Press- 2002.

4-Béhague, Gerard: Heitor Villa-Lobos "The New Grove Dictionary of Music and Musicians-2nd edited by Stanley Sadie and John Tyrrell-vol.27- London-Macmillan publishers limited-2001.

5-Brindle, Reqinald, Smith: Musical Composition-Oxford-New York-1987.

6-Bryan McCann: Hello, Hello Brazil: Popular Music in the Making of Modern Brazil-Durham and London- Duke University Press-2004.

7-Dallin, Leon: Techniques of Twentieth Century Composition-U.S.A.- Brown Company-1980.

8-Idelber Avelar and Christopher Dunn, eds. Brazilian Popular Music and Citizenship - Brazilian Popular Music and Citizenship. Edited By Idelber Avelar and Christopher Dunn. Durham: Duke University Press, 2011.

9-Kahan, Sylvia: In Search of New Scales-Prince Edmond de Polignac, Octatonic Explorer-University of Rochester Press-2009.

10-Lago, Manoel Correia: Thematic recurrence in the work of Villa-Lobos: examples from the children's songbook- Cadernos do Colóquio 6, no.1-2003.

11-Negwer, Manuel: Villa-Lobos: The Awakening of Brazilian Music-Mainz-Schott Music –2008.

12-Persichitte, Vincent: Twentieth Century Harmony-New York-Creative Aspects and Practice-1978.

13-Tarasti, Eero: Heitor Villa-Lobos "The Life and Works Jefferson"-North Carolina- McFarland-1995.

14-Wright, Simon: Villa-Lobos-Oxford and New York-Oxford University Press-1992.

15-Yang, Shu-Ting: Salute to Bach: Modern Treatments of Bach-Inspired Elements in Luigi Dallapiccola's Quaderno Musicale di Annalibera and Heitor Villa-Lobos' Bachianas Brasileiras No.4- DMA- diss. Cincinnati-University of Cincinnati-2008.

مُلخص البحث باللغة العربية

الاستخدامات اللحنية والهارمونية في القرن العشرين من خلال رقصة الفالس الصوفية عند هايتور فيلا لوبوس

طرأت على العناصر الموسيقية في القرن العشرين العديد من التغيرات ومنها الصفات التقليدية للألحان الموسيقية خاصة وهي تتحرك في مقامية غريبة أو بدون مقامية، فلقد فقد اللحن الخط المُنساب الذي اشتهرت به الموسيقي الكلاسيكية، كما فقد أيضاً الغنائية الرمانتيكية المشحونة بالعاطفة، وأصبحت الألحان مُركزة وقاطعة للمعني، وتتحرك في مناطق صوتية بعيدة بحيث لا يمكن للصوت البشري أن يُرددها بسهولة، ومن أهم المذاهب والمدارس الفنية في القرن العشرين المذهب القومي Nationalism، ويُعد فيلا لوبوس Lobos شخصية إبداعية ذات أهمية في الموسيقى القومية البرازيلية في القرن العشرين، وأحد أهم المؤلفين البارزين في أمريكا اللاتينية حتى الآن، حيث يُمثل أسلوبه المُميز توليفة شاملة للتأثيرات من الموسيقى (الفنية الأوروبية، الموسيقي الحضرية الأفريقية، الهندية الأمريكية، والعالمية، بالاضافة إلى الموسيقى العامية البرازيلية)، ومن هنا قامت الباحثة بإلقاء الضوء على بعض الاستخدامات اللحنية والهارمونية في القرن العشرين من خلال الدراسة التحليلية لمؤلفة رقصة الفالس الصوفية عند هايتور فيلا لوبوس التعرف على بعض الاستخدامات اللحنية والهارمونية في القرن العشرين من خلال مؤلفة رقصة الفالس الصوفية Suite Simple Compilation N.1 (Mystic Waltz) عند هايتور فيلا لوبوس لآلة البيانو.

واشتمل البحث علي: (مقدمة البحث–مُشكلة البحث–أهداف البحث–أهمية البحث–حدود البحث–منهج البحث–عينة البحث–أدوات البحث–مُصطلحات البحث–الدراسات السابقة المُرتبطة بموضوع البحث).

ثُم عرض للجانب النظري ويشتمل على: اللحن في موسيقي القرن العشرين، الهارموني في موسيقي القرن العشرين، هايتور فيلا لوبوس نشأته وحياته، مراحل إنتاج لوبوس الفنية، بعض أهم أعماله.

ثُم عرض للجانب التطبيقي ويشتمل على: الدراسة التحليلية لعينة البحث من حيث (الاستخدامات اللحنية والهارمونية) للوصول إلى نتائج البحث.

واختتم البحث بالنتائج وتفسيرها، والتوصيات، وقائمة المراجع، ومُلخص البحث باللغتين العربية والإنجليزية.

Summary

Melodic and Harmonic uses in the Twentieth Century through Mystic Waltz of Heitor Villa Lobos

There have been many changes in the musical elements in the twentieth Century, including the traditional characteristics of musical melodies, especially as they move in strange or atonality terms. It moves in vocal areas so far away that the human voice cannot easily repeat it, and one of the most important doctrines and artistic trends of the 20th Century is Nationalism, and Villa Lobos is an important creative figure in Brazilian national music in the twentieth Century, and one of the most important composers in Latin America until Now, where his distinctive style represents a comprehensive synthesis of influences from music (European art, African urban music, American Indian, and world music, as well as Brazilian vernacular music), the researcher sheds light on some of the Melodic and Harmonic uses in the twentieth Century through the analytical study of the composer Mystic Waltz of Heitor Villa Lobos, identifying some Melodic and Harmonic uses, It was created in the twentieth Century by the composer of the Suite Simple Compilation N.1 (Mystic Waltz) at Heitor Villa Lobos for the piano.

The research included: research (introduction-problem-objectives-importance-limits-method-sample-tools-terms-previous studies related to the topic of research).

Then the theoretical aspect was presented and it includes: Melody in the music of the twentieth Century, Harmony in the music of the twentieth Century, Heitor Villa Lobos, his upbringing and life, the stages of artistic production of Lobos, some of his most important works.

Then the applied aspect was presented and it includes: Analytical study of the research sample in terms of (Melodic and Harmonic uses) to reach the research results.

The research concluded with the results and their interpretation, recommendations, a list of references, and a summary of the research in both Arabic and English.