أسلوب كلا من جورج فريدريك هاندل ودانييل ليو سيمبسون في توظيف سلم لا/ الصغير لتأليف قالب الفيوج

د. هبة حمدي محمود سنوسي*

مقدمة:

منذ بداية القرن العاشر بدأ المؤلفون الموسيقيون بالبحث عن أسرار البناء الموسيقي البوليفوني، فبدأت محاولاتهم الأولى بمزاوجة بسيطة متوازية للحن الترتيل الديني (الأورجانوم)، ثم استمرت تنمو إلى أن تعددت الأسطر اللحنية وتشعبت واكتسبت مرونة واستقلالا. وأصبحت البوليفونية لغتهم الموسيقية المعترف بها، وتفننوا في التعبير عنها بالموتيت Motet،الكانزونه Canzone، الفانتازيا Fantasia، الريشركاريRishcary. وقد توجت الموسيقى البوليفونية بتأليف قالب الفيوج، والذي يمثل أعلى مراحل نضج البوليفونية منذ القرن السادس عشر، وهي تعتبر من القوالب الموسيقية التي تمثل استغلالا لعنصر المحاكاة اللحنية (Imitation) فيؤدى فيها أحد الأصوات لحنا معينا ثم يردده بعدة الأصوات الأخرى بالتناوب. (سمحة الخولي١٩٧١م : ص ١٣٣-١٣٤)

وتعتبر مجموعة الكلافييير المعدل الثمانية والأربعون برليود وفيوج ليوهان سباستيان باخ J.S.Bach (١٦٨٥- ١٧٥٠م) من أهم المؤلفات البوليفونية لآلات ذات لوحات المفاتيح، وقد ظهر هذا النوع من التأليف عند كثير من المؤلفين الموسيقيين خلال عصر الباروك، والعصور التالية له، حيث ظهرت في مؤلفات فردية ضمن صيغ أو قوالب أخرى أو خلال حركة من حركات الصوناتا. وتوالى تأليف قالب الفيوج في القرن العشرين عند بعض المؤلفين أمثال ديمتري شوستاكوفيتش Dimitri Shostakovich(١٩٠٦- ١٩٧٥م)، وإليك رولي Alec Rowley(١٨٩٢- ١٩٥٢م)، وغيرهم، وكذالك عند بعض مؤلفي القرن الحادي والعشرين أمثال المؤلف الأمريكي المعاصر دانييل ليو سيمبسون Daniel leo Simpson(١٩٥٩م).

مشكلة البحث:

يحمل قالب الفيوج سمات كل عصر مر به بدءا من عصر الباروك وحتى العصر الحالي، وقد لاحظت الباحثة أن هناك بعض الاختلافات بين المؤلفين الموسيقيين للعصور المختلفة في كيفية توظيف سلم موسيقي محدد لتأليف قالب الفيوج والتفاعل به في جميع أقسام الفيوج،

* مدرس النظريات والتأليف بقسم التربية الموسيقية – كلية التربية النوعية – جامعة جنوب الوادي.

لذلك فكرت الباحثة بعمل دراسة تحليلية مقارنة لآسلوب تأليف قالب الفيوج المصاغة في نفس السلم عند كلا من المؤلف جورج فريدريك هاندل والذي يحمل سمات عصر الباروك، والمؤلف دانييل ليو سيمبسون والذي يحمل سمات القرن الحادي والعشرين.

أهداف البحث:

١. التعرف على أسلوب كلا من جورج فريدريك هاندل ودانييل ليو سيمبسون في توظيف سلم لا/الصغير لتأليف قالب الفيوج من حيث:

الانتقالات التونالية- الازدواج التونالي- عدد الألحان الأساسية - طول اللحن الأساسي- أنواع القفلات- استخدام الكروماتيك- استخدام اللمس لتأكيد بعض درجات السلم- أنواع التآلفات الثلاثية- أنواع التآلفات الرباعية.

٢. التعرف على أهم الفنون الكونترابنطية المستخدمة في قالب الفيوج عند كلا من جورج فريدريك هاندل ودانييل ليو سيمبسون.

أهمية البحث:

ترجع أهمية هذا البحث إلى تحديد أهم التغيرات التي طرأت على أسلوب تأليف قالب الفيوج في القرن الحادي والعشرين ومقارنتها بأسلوب التأليف في عصر الباروك .

أسئلة البحث:

١. ما أسلوب كلا من جورج فريدريك هاندل ودانييل ليو سيمبسون في توظيف سلم لا/ الصغير لتأليف قالب الفيوج من حيث:

الانتقالات التونالية- الازدواج التونالي- عدد الألحان الأساسية - طول اللحن الأساسي- أنواع القفلات- استخدام الكروماتيك- استخدام اللمس لتأكيد بعض درجات السلم- أنواع التآلفات الثلاثية- أنواع التآلفات الرباعية.

٢. ما الفنون الكونترابنطية المستخدمة في قالب الفيوج عند كلا من جورج فريدريك هاندل ودانييل ليو سيمبسون.

حدود البحث:

حدود زمنية لـــ عينة عصر الباروك: ١٧١٦م

عينة القرن الحادي والعشرون: ٢٠١٧م

حدود مكانية لـــــ عينة عصر الباروك: ألمانيا

عينة القرن الحادي والعشرون: الولايات المتحدة الأمريكية

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 .(**على ماهر خطاب ١٩٩٨م : ص ١٠**)

- **عينة البحث:**

- **فيوج رقم (٥) في سلم لا/ الصغير مصنف (Hwv 609)عند جورج فريدريك هاندل.**
- فيوج رقم (٢) في سلم لا/ الصغير عند دانييل ليو سيمبسون.

- **أدوات البحث:**

١. المدونات الموسيقية .
٢. الاسطوانات السمعية لهذه المدونات.

مصطلحات البحث: وتشمل

- **الفيوج Fugue**

أحد أهم أشكال التأليف الموسيقي في عصر الباروك – تمثل التأليف الموسيقي متعدد التصويت (Polyphony) أفضل تمثيل، وتقوم الفيوج على فكرة موسيقية واحدة تعرف باسم الموضوع الذي تتناوبه باستمرار الأصوات الموسيقية المكونة للفيوج. (**عواطف عبد الكريم وأخرون ٢٠٠٠م : ص ٥٧**)

الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث:

الدراسة الأولى بعنوان:- قالب البرليودوالفيوج خلال العصور الموسيقية المختلفة "دراسة تحليلية مقارنة*.

هدفت تلك الدراسة إلى : التعرف على كيفية صياغة وتناول العناصر الموسيقية في مؤلفات البرليود والفيوج عند بعض المؤلفين من عصور موسيقية. **وقد اتبعت تلك الدراسة المنهج** :الوصفي (تحليل المحتوى).**عينة البحث** : عينة منتقاة لمؤلفة البرليود والفيوج خلال عصور موسيقية مختلفة (الباروك- الكلاسيكي- الرومانتيكي- القرن العشرين). **نتائج البحث:**

* أسماء عبد النبي أحمد همام : قالب البرليود والفيوج خلال العصور الموسيقية المختلفة "دراسة تحليلية، رسالة ماجستير، نظريات وتأليف،جامعة بنها ٢٠١٢م.

توصلت الباحثة إلى تحديد أسلوب تأليف مؤلفة البرليود والفيوج خـــلال العـــصور الموســـيقية المختلفة.

الدراسة الثانية بعنوان: - دراسة تحليلية لأسلوب فيلكس ميندلسون في صياغة الفوجا لألة البيانو مصنف ٣٥ [*].

هدفت تلك الدراسة إلى : التوصل إلى أهم التغيرات والملامح التي طرأت على أسلوب الصياغة في الفوجا عند ميندلسون. **وقد اتبعت تلـــك الدراســـة المـــنهج** :الوصـــفي (تحليـــل المحتوى).**عينة البحث** : الفوجات الست عند ميندلسون مصنف ٣٥. **نتـــائج البحـــث**: توصـــل الباحث إلى تحديد أسلوب ميندلسون في صياغة الفوجا والتي أوضحت الملامح الرومانتيكية في العناصر الموسيقية للفوجا.

الدراسة الثالثة بعنوان: - النظام التونالي في الأربعة وعشرين برليود وفيوج عند كلا من ديمتري شوستاكوفيتش، وروديون شيدين ونيلس فيجو بنتزون.

Tonal Organization in the Twenty Four Preludes and Fugues of [**]Dimitri Shostakovitch, Rodion Scheldin and Niels Viggo Bentzon

هدفت تلك الدراسة إلى : بيان التعارض والاختلاف الكبير بين مكونات الفوجا التقليدية والاستخدامات المعاصرة لها. **وقد اتبعت تلك الدراسة المنهج** :الوصفي (تحليل المحتوى).**عينة البحث** : عينة منتقاة لمؤلفة الفيوج عند المؤلفين الثلاثة(**ديمتري شوستاكوفيتش، وروديون شيدين ونيلس فيجو بنتزون**). **نتائج البحث**.توصل الباحث إلى :أن استخدام الهارمونية الكروماتية أخذ يزداد تدريجيا في الوقت الذي بدأ فيه اتباع النظام التونالي من المقامات الكبيرة والصغيرة، ويقل تدريجيا من مؤلف لأخر بدأ من شوستاكوفيتش وحتى شيردين ثم بنزون.

---

[*] وائل محمد مهران: دراسة تحليلية لأسلوب فيلكس ميندلسون في صياغة الفوجا لألة البيانو، رسالة ماجـــستير، نظريات وتأليف، جامعة حلون ١٩٩٧م.

[**] Seth Harte Perlman: Tonal Organization in the Twenty Four Preludes and Fugues of Dimitri Shostakovitch, Rodion Scheldin and Niels Viggo Bentzon ,D.M ,Aprea Body Institute of the johns Hopkins University 1998 .

الدراسة الرابعة بعنوان:- دراسة تحليلية مقارنة لقالب الفيوج في صوناتا البيانو الأمريكية في القرن العشرين

AComparative Analysis of the Fugue in the Twentieth Century American Piano Sonata*

هدفت تلك الدراسة إلى : مقارنة الثلاث فوجات التي ظهرت في مؤلفات صوناتا البيانو للمؤلفين الأمريكيين (صاموئيل باربرز- اليون كارترز- بول هندميث). **وقد اتبعت تلك الدراسة المنهج** :الوصفي (تحليل المحتوى).**عينة البحث** : عينة منتقاة لمؤلفة الفيوج عند كلا م(صاموئيل باربرز مصنف ٢٦ - اليون كارترزعام ١٩٤٦ - بول هندميث مصنف ٣). **نتائج البحث**: وجد الباحث أن كلا من صاموئيل باربرز- اليون كارترزاستعملاعناصر مميزة للنسيج البوليفوني من حيث تكثيف الخطوط الأفقية بالتآلفات الهارمونية، كما استخدم كارترز التنافر المتزن المصنوع بحرفية، أما باربرز فقد استخدم الكروماتية بتوسع، بينما تعامل هندميث بحرية مع الدرجات الإثني عشر للسلم الكروماتي، مع عدم تقيده بالتصريف التقليدي، وقد استخدم التداخل والانعكاس من الفنون الكونترابنطية.

الإطار النظري : ويتكون من

- الفيوج Fugue:

يعتبر الفيوج إحدى الأشكال الخاصة بالنسيج الموسيقي البوليفوني القائم على الكونترابنط من حيث تشابك الخطوط اللحنية طبقا لطريقة معينة .(**Kennedy, Michael 1996:p278.**)، والفيوج مؤلف بوليفوني يجيء في صوتين أو أكثر ويبنى على لحن (قصي أو طويل) يظهر بدون مصاحبة في البداية وينتهي بتكراره في طبقة صوتية أخرى ويتكرر مرارا خلال العمل. (زين نصار١٩٩١م : ص ٧٥، ٧٦)

ويتكون الإطار العام للفيوج من ثلاثة أقسام رئيسية هي:-

١. **قسم العرض Exposition** :

هو القسم الذي تبدأ به الفيوج، بحيث يدور الفيوج على لحن صغير واضح يكون محور النسيج الكونترابنطي في القطعة كلها، ويسمى هذا اللحن بالموضوع Subject. وغالبا ما تكون للحن الموضوع هذه ميزات لحنية وإيقاعية بارزة، تجعل من اليسير التعرف عليه فيما

* Nancy Alton , Kiwth: AComparative Analysis of the Fugue in the Twentieth Century American Piano Sonata , Cincinnati University ,1987.

بعد . ويسمع هذا الموضوع في بداية القطعة بصورة لحن منفرد، يؤديه أحد الأصوات كالسوبرانو مثلا في السلم الأساسي للفيوج، وينتهي بقفلة تامة أو نصفية في سلم الدرجة الأولى. ثم يبدأ تكراره في طبقة صوتية أخرى كالألطو مثلا ولكنه يكون مصورا في هذه المرة أعلى بخمس أصوات في سلم الدرجة الخامسة أو على الدرجة الخامسة، وتلك النسخة المصورة من الموضوع تسمى بالإجابة Answer. (سمحة الخولي ١٩٧١م: ص ١٣٥)، وتكون الإجابة في نصف الحالات تقريبا عبارة عن تصوير Transposition دقيق للموضوع، وفي هذه الحالة تسمى إجابة حقيقية Real Answer، وفي سائر الحالات الأخرى تحتوي الإجابة على تعديل طفيف يختلف عن الموضوع وتسمى حينئذ إجابة تقريبية Tonal Answer. وعندما يبدأ الصوت الثاني بأداء الإجابة، فإن الصوت الأول يعامل بإحدى الطريقتين: إما أن يكون لحن حر غير ملتزم بظهوره مع اللحن الأساسي، ولكن قد يظهر في كل مرة بلحن جديد مصاحب للفكرة اللحنية الأساسية ويسمى كونترابنط حر Free Counterpoint، وإما أن يكون ملتزما بظهوره مصاحبا للحن الأساسي في كل مرة سواء أحد أو أغلظ من اللحن الأساسي ويسمى في هذه الحالة موضوع مضاد Counter Subject . وأهم ما يميز الموضوع المضاد أنه مكتوب بالكونترابنط المزدوج Double Counterpoint بالنسبة للموضوع، ليكون صالحا لكي يعزف إما كصوت سوبرانو أو صوت باص بالنسبة للحن الموضوع، ويميزه أيضا ذلك التباين الإيقاعي واللحني الملحوظ بينه وبين الموضوع، بحيث يمكن تمييز الموضوع والموضوع المضاد بسهولة عند سماعها معا. (س ُ.ث.ديفي ١٩٦٥م : ص ٢٣٩، ٢٤٦).

٢. **قسم المداخل الوسطى (التحويلات) Modulatory** :

وبعد الانتهاء من قسم العرض يستمر المؤلف في نسج الفيوج في الجزء الثاني التالي من الفيوج وهو قسم المداخل الوسطى، والذي يعد الجزء الأكبر للفيوج وهو لا يخرج عن أحد إثنين : فهو إما يتألف من مداخل أخرى للموضوع، ولكنها تأتي في سلالم أو مقامات مغايرة لما جاء في قسم العرض، وإما يتألف من فقرات استطرادية خفيفة النسيج (إبيسود Episode) ميزاتها أن لحن الموضوع لا يذكر فيها بنصه، بل تتوخى الابتعاد عنه إلى ألحان ثانوية تمت إليه بصلة قرابة، ولكنها تخفف من وطأة العودات المتكررة للموضوع وتفصل بينهما.

وتتجلى صنعة المؤلف الموسيقية وسيطرته على أفانين الكونترابنط في هذا الجزء من الفيوج، فهو عادة لا يعود إلى ذكر الموضوع بصورته المألوفة، بل يتناوله بكل وسائل التنويع الكونترابنطي ومنها:- (سمحة الخولي١٩٧١م : ص ١٣٧).

- **التداخل Stretto** : وهو ظهور الفكرة الموسيقية في قالب الفيوج في صوت آخر غير الصوت الذي يؤديها قبل أن يبتهي الصوت الأول من أدائها . (عواطف عبد الكريم وأخرون ٢٠٠٠م : ص ١٤١)
- **المحاكاة Imitation** : وهو تقليد أو محاكاة الصورة اللحنية للحن الموضوع الرئيسي في جزء أخر بتكراره واستعادته بنفس النغمات أو على أبعاد مختلفة كالثالثة والخامسة والسادسة والأوكتاف صعودا أو هبوطا. (أحمد بيومي ١٩٩٢م : ص ١٩٩)
- **الكانون Canon** : وهو أسلوب في الكتابة يتكرر فيه اللحن لآكثر من مرة ولآكثر من آلة أو صوت، أي تتم محاكاته بحيث يدخل كل لحن بعد انتهاء الصوت الذي يسبقه.(حسام زكريا : ص ٨٦).
- **الانقلاب Inversion** : وهو أحد أنواع فنون الكتابة الكونترابنطية ويسمع فيه اللحن الأساسي في اتجاه عكسي لما ظهر عليه من قبل . أي أن مسافة الخامسة الصاعدة (دو صول) تصبح خامسة هابطة (دو فا). (عواطف عبد الكريم وأخرون ٢٠٠٠م : ص ١٦).
- **الحركة الراجعة Retrograde** : وهي ممارسة شائعة في الفنون الكونترابنطية تعيد كتابة اللحن أو أداءه بشكل راجع بدءا من نهايته ومتسلسلة حتى بدايته. (عز الدين عبد الله وآخرون ٢٠٠م : ص ١٣١).
- **الحركة الراجعة بالانقلاب Retrograde Inversion** : وهو نوع من أنواع الفنون الكونترابنطية يجمع بين فن الحركة الراجعة وفن الانقلاب معا.
- **التقصير أو التصغير Diminution** : وهو التقصير النسبي للقيم الزمنية لنوتات اللحن. (عز الدين عبد الله وآخرون ٢٠٠م : ص ٣٨).
- **التكبير Augmentation** : وهو تكبير القيم الزمنية لتغمات اللحن أي يطول زمن نغماته. (عز الدين عبد الله وآخرون ٢٠٠م : ص ٩).

٣. **قسم الختام Final Section** :

بعد ان يستنفذ المؤلف ما يراه من الإمكانيات المختلفة لأداء اللحن الأساسي في قسم المداخل الوسطى، يتهيأ لاختتام القطعة بأن يعود بالمقام الأساسي مرة ثانية بعد طول احتجاب، حيث يسمع فيه لحن الموضوع إما مرة واحدة، وذلك في حالة الفيوج ذات القالب

الثنائي التي يقتصر فيها على مدخل أخير فقط، أو يطول هذا القسم الختامي فيتسع لعدة مداخل في المقام الأساسي، وذلك في حالة الفيوج المكتوبة في القالب الثلاثي. (سمحة الخولي١٩٧١م : ص ١٣٧).

- **نبذة عن الموسيقى في عصر الباروك والمؤلف جورج فريدريك هاندل.**

كلمة باروك Baroque كمصطلح يعني التكلف، وهو كلمة مأخوذة من اللغة البرتغالية Barracco وتعني اللؤلؤة غير منتظمة الشكل، ويطلق عصر الباروك في تاريخ الموسيقى العالمية على الموسيقى الأوروبية منذ بداية القرن السابع عشر وحتى منتصف القرن الثامن عشر، وتحديدا في الفترة ما بين (١٦٠٠م- ١٧٥٠م). (سمحة الخولي١٩٧١م : ص ١١٤).

وقد تميزت الموسيقى في عصر الباروك بسيطرة النسيج البوليفوني (المتعدد الأسطر اللحنية) على أغلب المؤلفات الموسيقية، كما إحتلت آلة الهاربيسكورد مكانة أساسية في المؤلفات الموسيقية الأوركسترالية لهذا العصر، وكان عازفها هو قائد الأوركسترا. ومن أهم مؤلفات موسيقى الآلات التي سادت هذا العصر : المتتالية – الكونشيرتو جروسو والكونشيرتو المنفرد- الصوناته – والفيوج، والذي يعتبر من أهم القوالب الموسيقية البوليفونية التي ميزت عصر الباروك. (زين نصار ١٩٩١م : ص ٦٨، ٦٩) .

ولعل أثمن عنصر أضافه عصر الباروك إلى الموسيقى هو العنصر الإنساني الذي أثرى الموسيقى بما أدخله إليها من التعبير العاطفى وهو من ضمن العوامل التي أثرت على يوهان سباستيان باخ الذي تميز بالشاعرية والغنائية، وأيضا مؤلفي هذا العصر الذين بحثوا إمكانية التعبير عن عواطفهم والتأثر في مشاعر مستمعيهم، فنزلوا بالموسيقى من علياء بوليفونيتها الدينية العتيدة بأصواتها المتشابكة، وبذلك تكون للموسيقى أسلوب جديدا واضحا يبرز البوليفونية الرصينة بألحانها المتناغمة الغزيرة وبين الهوموفونية المعبرة بلحنها الواحد الذي تسانده تآلفات هارمونية تضفي عليها ظلالا من التلوين والإحساس، وقد عاشا هذان الأسلوبان في عصر الباروك جنبا إلى جنب وهذا التعايش والتوافق الذي خلع على موسيقى عصر الباروك طابعها المميز. (سمحة الخولي١٩٧١م : ص ٩٢،٩٣).

ويمكن القول بأن التيار الموسيقي العريض والمتدفق لموسيقى عصر الباروك، إنما هو نتاج عبقريات موسيقية متعددة، أنجبتها بلاد أوروبا المختلفة، وساهم كل منها في إثراء الموسيقى العالمية آنذاك. ومن أهم الشخصيات الموسيقية التي كان لها دور إيجابي في

موسيقى عصر الباروك: **جان باتست لوللي Lully** (١٦٣٢م- ١٦٨٧م)، **فرانسوا كوبران Coporun**(١٦٦٨م- ١٧٣٣م)، **جان فليب رامو Rameau** (١٦٨٣م- ١٧٦٤م)، **أركانجلو كوريللي Corelli**(١٦٥٣م- ١٧١٣م)، **أنطونيو فيفالد Vivaldi** (١٦٧٥م- ١٧٤١م)، **دومينكو اسكارلاتي Scarlatti**(١٦٨٥م- ١٧٥٧م)، **هنري برسيل Purcell**(١٦٥٨م- ١٦٩٥م)، أما التتويج الحقيقي لموسيقى عصر الباروك سواء في ميدان موسيقى الآلات أو الغناء فكان على يد كلا من: **يوهان سباستيان باخ Bach**(١٦٨٥م- ١٧٥٠م)،**وجورج فريدريك هاندل Handel**(١٦٨٥م- ١٧٥٩م) وهو موضوع البحث الحالي.

جورج فريدريك هاندل George Frideric Handel (١٦٨٥م- ١٧٥٩م) :-

حياته: ولد جورج فريدريك هاندل في ٢٣ فبراير عام ١٦٨٥م في مدينة هالة بسكسونيا في ألمانيا، لم تكن لأسرته أية صلة بالموسيقى، بل كان والده شديد الحرص على أن يبعد أبنه عن احتراف الموسيقى. وقد أظهر هاندل نبوغه الموسيقى في سن مبكر، حيث عزف على ألاورغن في السابعة من عمره حينما كان بصحبة والده إلى قصر أحد النبلاء وهناك أعجب به الأمير، بعدها عهد به والده إلى عازف كبير الأورغن في مدينة هالة (زاخاو Zachau) وهو موسيقي ضليع تولى تعليم هاندل الموسيقى بشتى فروعها، فعلمه الكونترابنط والهارمونية، وكذلك عزف الهاربيسكورد والفيولينة والأوبوا والأورغن.

بعد أن أكمل هاندل دراسته العامة في المدارس الثانوية ألتحق بالجامعة لدراسة القانون، ولكن شهرته الموسيقية جعلته يترك الدراسة، وتقلد أولى وظائفه الموسيقية وهو في الثامنة عشر من عمره، والتي بدأت بمدينة هامبورج بعازف للفيولينة، ثم عازف للهاربيسكورد . وبدأ الموسيقي الشاب يكتسب خبرة عملية بفن الأوبرا الألماني، وظل على صلة بعزف الأورغن، وبدأ يؤلف موسيقى دينية، ثم أول أوبراته وهي(آلميرا).

وفي عام ١٧٠٦م ذهب هاندل إلىأيطاليا موطن الأوبرا وهناك قضى فترة هامة في تكوينه الفني زار فيها أهم المراكز الموسيقية في إيطاليا. وقد كان لهذه الرحلة تأثير كبير على تكوينه الموسيقي أذ أنها أوضحت شغفه بالأسلوب الإيطالي السهل في نسج الألحان الكونترابنطية. عاد هاندل بعد هذه الرحلة إلى هانوفر ليتولى أعمال الموسيقى في قصر أميرها، ثم سافر لإنجلترا في أولى رحلاته لها،حيث دعي لتقديم بعض الأوبرات على

مسارح عاصمتها، وكانت أولى أوبراته التي قدمها في لندن (رينالدو) . وأقام هاندل بقية حياته بإنجلترا إلى أن توفى في ١٤ أبريل ١٧٥٩م. (سمحة الخولي١٩٧١م : ص ١٥٤ : ١٥٦).

موسيقاه: لا تمثل موسيقى هاندل فن بلاده ألمانيا فقط، أذ أنه قضى الشطر الأكبر من حياته في أنجلترا، كما أنه عالج تأليف الأوبرات باللغة الإيطالية، لذلك فهو فنان له أسلوبه الشخصي الذي يتفق مع طبيعته كمؤلف عالمي، فهاندل ألماني المولد والنشأة، وإيطالي الأسلوب، وأنجليزي بالتجنس، لذلك كان من الطبيعي أن تنعكس هذه الشخصية المتعددة الجوانب على فنه وأنتاجه المتشعب الذي طرق فيه كل ما عرفته الموسيقى في عصر الباروك من مجالات التأليف. (سمحة الخولي١٩٧١م : ص ١٥٣)

وقد استخدم هاندل المقامات الموسيقية على أوسع نطاق يمكن تخيله، هذا إلى جانب الاستفادة من المعاني العاطفية والتعبيرية للمقامات المختلفة، فقد قام بترتيب المقامات الموسيقية وفق نظام خاص في أوبراته واورتوريوهاته وذلك بعمل مخطط أساسي للمقامات في كل أوبرا. وهذا يدل على مدى براعة هاندل وقدرته على الجمع بين التصميم الإنشائي لفصول الأوبرا وبين التعبيرات العاطفية التي يعبر عنها بكل مقام. (هوجولا يختنتريت ١٩٩٨م : ص ١٧٣: ١٧٥) .

أعماله: أثمرت حياة هاندل بالعديد من الأعمال الموسيقية بكافة أنواع التأليف الموسيقي كما يلي:-

١) ٤٢ من الأوبرا الألمانية والإيطالية.
٢) ٢٩ أورتوريوا، وخاصة الأورتوريو على نهج الأسلوب الأنجليزي.
٣) الكونشيرتو الكبير (Concerto Grosso)، و١٢٠ الكانتاتا .
٤) عدد لا حصر له من الأغاني، والمقطوعات، والسريناده.
٥) الموسيقى الدينية الكنسية.
٦) المؤلفات الأوركسترالية.
٧) ١٦ كونشيرتو للأورغن.
٨) العديد من صوناتا وتمارين للبيانو.
٩) ٦ الفيوج للهاربيسكورد .(Stanley Sadie 1994:p 409)

- **نبذة عن الموسيقى في القرن الحادي والعشرين والمؤلف الأمريكي دانييل ليو سيمبسون.**

اتسمت الموسيقى في القرن الحالي(الحادي والعشرين) بمحاولة دمج عناصر مختلفة من أنماط متنوعة للموسيقى في القرن السابق(القرن العشرين)، مع إضافة بعض الأساليب الحديثة لروح القرن الحالي، فأصبحت أكثر تحررا وتطورا، وأكثر تميزا، بالإضافة إلى أستخدام أوسع نطاق في مجال الموسيقى الألكترونية.

وقد تضافرت الجهود في هذا القرن لخلق نوع جديد من الموسيقى تختلف عن تلك الموسيقى التقليدية المعروفة، فقد تأثرت الموسيقى ببعض الأنماط الجديدة التي ظهرت حديثا، مثل البوب Pop، والجاز Jazz، والروك Rock، هذا بالإضافة إلى أنواع الرقص التقليدي الكلاسيكي. **(Leon Botstein: 2016)**

وقد تأثرت صناعة الموسيقى ببعض وسائل التكنولوجيا الحديثة مثل وسائل الميديا، كما أثر استخدام الأنترنت والبرامج الموسيقية الألكترونية على تقديم نوع جديد من الموسيقى يختلف في سماته عن الموسيقى التقليدية الكلاسيكية.

كما كان لثقافة المؤلفين الموسيقية وقومياتهم تأثير كبير في اختلاف الموسيقى عما سبق، حيث بدأ المؤلفون بمزج القوميات المختلفة لموسيقى بلدان العالم ودمجها معا في عمل موسيقى واحد، فنلاحظ أن المؤلف الموسيقى يبدأ عمله الموسيقي باستعراض أسلوبه الشخصي في التأليف، ثم يقوم بعرض أنماط مختلفة من العناصر الموسيقية سواء إيقاعيا أو لحنيا، والتي قد استمدت من ثقافات موسيقية لبلدان مختلفة، وبدأ المؤلفون باستخدام مزيج من التونياليات المختلفة داخل العمل الواحد، وأصبح المؤلفون لا يكتفون بالسلالم الكبيرة والصغيرة التقليدية في التأليف، بل امتد أسلوبهم في استخدام مقامات يصنعها المؤلف بنفسه، حيث تحتوي تلك المقامات على أبعاد محددة بين النغمات يبتكرها المؤلف بنفسه، ويقوم بمزج هذا كله في عمل موسيقي واحد، هذا بالإضافة إلى استخدامه للاتونالية.**(Nicole Gagné 2012: p1)**

وقد ازدهرت في هذا القرن جميع أنواع التآليف الآلي والغنائي، بالإضافة إلى اتجاه المؤلفين إلى صناعة موسيقى الأفلام. وإزداد عدد المؤلفين الموسيقين في جميع أنحاء العالم، وأصبحت تقام المؤتمرات الموسيقية التي تجمع بين المؤلفين الموسيقيين من مختلف أنحاء العالم،

لمناقشة الأنماط والعناصر المختلفة والمستحدثة في الموسيقى حول العالم. ومن المؤلفين الذين ظهروا في هذا القرن المؤلف الأمريكي دانييل ليو سيمبسون، وهو موضوع هذا البحث.

والمؤلف الأمريكي دانييل ليو سيمبسون Daniel Leo Simpson :

ولد سيمبسون في ٢٨ فبراير عام ١٩٥٩م، ببلدة أريزونا – بالولايات المتحدة الأمريكية، بدأ دراساته الأولى للموسيقى بمدرسة بوينا الثانوية (Buena) بأريزونا، وهناك قام بتأليف أول مقطوعة موسيقية وهي (Alma Mather)، والتي تم عرضها بقيادته فيما بعد في عام ٢٠١٢م.

حصل على دراسته الجامعية من جامعة أريزونا في توكسون برفقة كلا من آنا- ماي شارب (Anna-Mae Sharp)، وهنري جونسون (Henry Johnson)، ثم أكمل دراساته العليا هناك مع المؤلفين الأمريكيين الموقرين مثل روبرت ماكبرايد (Robert McBride) وروبرت مونتشينسكي(Robert Muczynski)، إلى أن حصل على درجة الماجستير في النظريات والتأليف الموسيقي من جامعة أريزونا، وقد عني بوضع أسس التعليم الموسيقي بدءا من مرحلة رياض الأطفال وحتى الجامعة بأريزونا، وولاية كاليفورنيا، وحاليا يعطي دروسا في التأليف الموسيقي عبر الأنترنت للطلاب الموهوبون.

في عام ١٩٩٠م انتقل سيمبسون إلى كاليفورنيا، حيث قبل بمدرسة جروف (Grove) الموسيقية بلوس أنجلوس، ودرس فيها الموسيقى على يد كلا من :- هنري مانسيني(Henry Mancini)، بيل كونتي(Bill Conti)، جو هارنيل(Joe Harnel)، ألين فيرغسون(Allyn Ferguson)، ومحترفون أخرون للفن. وقد درس فن كتابة الموسيقى التصويرية للرسوم المتحركة، وتم اختيارة لكتابة الموسيقى الخاصة بالأفلام المميزة، والبرامج التليفزيونية، والأفلام الوثائقية، والإعلانات التجارية.

وقد حصل سيمبسون على جائزة أفضل مؤلف موسيقي في مسابقة شيلينجر(Schillinger) السنوية الدولية للتأليف تحت رعاية مدرسة شيلينجر للموسيقى، عن مؤلفاته (The Art of Schillinge)، كما حصل على جائزة أفضل مؤلف موسيقي من مهرجان الأوركسترا بجمعية ألاباما (Alabama) لعام ٢٠١٠م، عن تأليفه للعمل الأوركسترالي توسكالوسا تانجو (Tuscaloosa Tango)، والتي تم عرضها من قبل جمعية ألاباما في ٢٠١١م، وكذلك تم عرضها بواسطة أوركسترا العراق السيمفوني القومي تحت قيادة المايسترو

محمد أمين عزت، وبواسطة الأوركسترا السيمفوني دا بارايبا (da Paraíba) في البرازيل تحت قيادة المايسترو لويز كارلوس دورييه (Luiz Carlos Durier).

وقام سيمبسون بتأليف العديد من المؤلفات التي تم عرضها عالميا منها:- مؤلفة (أفي ماريا Ave Maria)وهي لصوتي سوبرانو مع الفلوت والأورغن، والتي تم عرضها بمدينة سالم (Salem) بألمانيا عام ٢٠١١م، وقد أنهى سيمبسون مجموعته الأولى للرباعي الوتري بعد إضافة آلة (فيولا بروفوندا Viola Profonda)، والتي تم تصميمها من قبل المؤلف والمطور للآلات بوليفي (Bolivian) في عام ٢٠١٢م، بالإضافة إلى تأليفه ٢٤ إبتكارات (Inventions) للبيانو والتي تم تسجيلها وعرضها من قبل جوستافو لا كروز(Gustavo la Cruz) في برلين بألمانيا.

حصل سيمبسون على جائزة (award) عن تأليفه لموسيقى ال(*Contagious*)، وهو يعيش الآن بمنطقة خليج سان فرانسيسكو مع زوجته ماري هيلين ميغوتي سيمبسون (Mary Helen Migotti Simpson).

موسيقاه: تميزت موسيقى سيمبسون بأنها متميزه وذات طابع خاص، ممتعة ذات ألحان غنائية بسيطة، واضحة المعالم، والقفلات. وقد أبدع سيمبسون في كافة أنواع التأليف الآلي والغنائي: من كونشيرتو إلى سيمفونية إلى موسيقى الأفلام،وغيرها. ويتم في الوقت الحالي عرض أعماله باتساع في جميع أنحاء العالم مثل:اليابان- أيطاليا- جمهورية التشيك- ألمانيا- سويسرا- بلجيكا – الولايات المتحدة، وغيرها.

أعماله: شملت أعمال سيمبسون معظم أنواع التأليف، نذكر بعض منها على سبيل المثال:-

- للبيانو:- ١٢ دراسه – ٢٤ ابيكارات- ٢٤ برليود وفيوج – ٥ صوناتا- ٢ صوناتين.
- العديد من موسيقى الأفلام.
- ٣٧١ موسيقى للكورال.
- خماسي وتري مكون من ستة حركات.
- العديد من المؤلفات اللآلية الأوركسترالية. **(Daniel Leo Simpson:2017)**

الإطار التطبيقي : يتكون من :

تقوم الباحثة في هذا الإطار بتحليل العينة المستخدمة في هذا البحث وهي فيوج رقم (٥) في سلم لا/ الصغير عند جورج فريدريك هاندل، فيوج رقم (٢) في سلم لا/ الصغير عند دانييل ليو سيمبسون، وقد قامت الباحثة بتحليل العينة كما يلي :-

تحليل الفيوج رقم (٥) للمؤلف جورج فريدريك هاندل

أولا : التحليل العام :-

- **السلم** : لا/ الصغير
- **الميزان**: $\frac{4}{4}$
- **السرعة**: Largo
- **عدد الأصوات**: أربعة أصوات
- **عدد الألحان الأساسية**: واحد
- **اللحن الأساسي(التيمة الأساسية)**:

- **أجزاء الفيوج**:
  ١. قسم العرض Exposition
  ٢. قسم المداخل الوسطى Modulation
  ٣. قسم الختام Final Section
- **ترتيب الأصوات**: ترتيب غير منطقي (تينور - ألطو – سوبرانو – باص).
- **نوع الإجابة**: تقريبية
- **نوع المصاحبة**: حرة Free Counter Point
- **النسيج**: بوليفوني
- **الطول البنائي**: ٧٣ مازورة
- **نوع القفلة**: تامة في سلم لا/ الصغير

ثانيا : التحليل التفصيلي لأجزاء الفيوج :-

١. أولا : قسم العرض Exposition :

§ من م(١)[١]إلى م(١٣)[١]:والقفلة بيكاردية في سلم مي/ الصغير،ويمكن تحليله كما يلي:-

- من م(١) [١]إلى م(٤)[١]:مدخل موضوع في صوتالتينوروالقفلة تامة فيسلم لا/ الصغير.
- من م(٤) [١] إلى م(٧)[١]: مدخل إجابة تقريبية في صوت الألطو، ومصاحبة حرة في صوت التينور، والقفلة بيكاردية في سلم مي/ الصغير.
- من م(٧) [١] إلى م(١٠)[١]: مدخل موضوع في صوت السوبرانو، والقفلة تامة في سلم لا/ الصغير، و مصاحبة حرة في صوتي التينور والألطو في سلم مي/ الصغير.
- من م(١٠) [١] إلى م(١٣)[١]: مدخل إجابة تقريبية في صوت الباص، ومصاحبة حرة في أصوات التينور والألطو والسوبرانو، والقفلة بيكاردية في سلم مي/ الصغير.

٢. ثانيا : قسم المداخل الوسطى Modulation :

§ من م(١٣) [١] إلى م(٦٥)[٣]: والقفلة تامة في سلم لا/ الصغير، ويمكن تحليله كما يلي:-

- من م(١٣) [١]إلى م(١٥)[٣]:إبيسود رقم(١)وهو قائم على مادة لحنية مستمدة من لحن المصاحبة الحرة لصوت التينورفي م(٧)،م(٨)،والقفلة تامة في سلم رى/ الصغير الميلودي.
- من م(١٥) [٣] إلى م(١٨)[٣]: مدخل موضوع في صوت الباص والقلة تامة في سلم لا/ الصغير، ومصاحبة حرةفيأصوات التينوروالألطووالسوبرانو، والقفلة تامة في سلم مي/ الصغير.
- من م(١٨) [١]إلى م(٢١)[١]:مدخل موضوع في صوت السوبرانو، ومصاحبة حرة في صوتي الباص والتينور، والقفلة تامة في سلم مي/ الصغير.
- من م(٢٠) [٣] إلى م(٢٣)[٣]: مدخل موضوع في صوت الألطو، مصاحبة حرةفيأصوات الباصوالتينوروالسوبرانو، والقفلة بيكاردية في سلم مي/ الصغير.
- من م(٢٣) [١] إلى م(٢٦)[١]: مدخل موضوع في بدأ في صوت التينور ثم انتهى في صوت الباص والقفلة تامة ي سلم لا/ الصغير، ومصاحبة حرة في صوت السوبرانو، والقفلة تامة في سلم صول/الصغير.

- من م(٢٦) [١] إلى م(٢٩)[١]: مدخل موضوع بدأ في صوت السوبرانو ثم استمر من م(٢٨) في صوت الألطو، ومصاحبة حرة في أصوات الباص والتينوروالألطو، والقفلة مفاجأة في سلم دو/ الكبير.
- من م(٢٨) [١]إلى م(٣١)[١]:مدخل موضوع في صوت السوبرانو، و مصاحبة حرة في أصواتالباصوالتينور والألطو، والقفلة نصفيةفي سلم رى/ الصغير.
- من م(٣١) [٣] إلى م(٣٢)[٣]: أبيسود رقم (٢) وهو قائم على مادة لحنية مستمدة من اللحن الأساسي في سلم رى/ الصغير.
- من م(٣٢) [٣] إلى م(٣٥)[٣]:مدخل موضوع في صوت السوبرانو، و مصاحبة حرة في أصوات الباص والتينور، والقفلة نصفية في سلم مي/ الصغير.
- من م(٣٥) [٣] إلى م(٣٧)[٣]: إبيسود رقم (٣) وهو قائم على مادة لحنية مستمدة من الأبيسود رقم(١)، والقفلة تامة في سلم مي/ الصغير.
- من م(٣٧) [٣] إلى م(٤٠)[٣]:مدخل موضوع في صوت السوبرانو، ومصاحبة حرة في أصوات التينور، والقفلة نصفية في سلم لا/ الصغير.
- من م(٤٠) [٣]إلىم(٤٣)[٣]:مدخل موضوع في صوت الباص، ومصاحبة حرة في أصوات الألطو والسوبرانو، والقفلة مفاجأة في سلم صول/ الصغير.
- من م(٤٣) [٣]إلى م(٦١)[١]: إبيسود رقم (٤) وهو قائم على مادة لحنية مستمدة من اللحن الأساسي، ويحتوي هذا الأبيسود على التونواليات المختلفة،كما يلي:-
  - من م(٤٣) [٣]إلى م(٤٦)[٣] : والقفلة نصفية في سلم فا/الكبير.
  - من م(٤٦) [٣] إلى م(٤٩)[٣]: والقفلة تامة سلم فا/ الكبير.
  - من م(٤٩) [٣]إلى م(٦١)[٢]: والقفلة نصفية في سلم مي/ الصغير.
- من م(٦١) [١] إلى م(٦٤)[١]: مدخل موضوع في صوت الباص والقفلة بيكاردية في سلم مي/ الصغير،مع وجود مصاحبة حرة في صوتي التينوروالسوبرانو في سلم رى/ الكبير.
- من م(٦٤) [١]إلىم(٦٥)[٣]:إبيسودرقم(٥)وهو قائمعلىمادة لحنية جديدة،والقفلة تامةفيسلم لا/الصغير.

٣. ثالثا : قسم الختام Final Section :

- من م(٦٥) [٣] إلى م(٧٣)[٤]: والقفلة تامة في سلم لا/ الصغير، ويمكن تحليله كما يلي:-

- من م(٦٥) [٣] إلى م(٦٨)[٣]: مدخل موضوع في صوت الباص، و مصاحبة حرة في أصوات التينور والألطو، والقفلة نصفية في سلم لا/ الصغير.
- من م(٦٨) [٣] إلى م(٧٣)[٤]: كودا Coda، والقفلة تامة في سلم لا/ الصغير.

ثالثا : الفنون الكونترابنطية المستخدمة في هذه الفيوج:-

§ **المحاكاه Imitation**: كما في قسم العرض بظهور اللحن الأساسي في جميع أصوات الفيوج بالتعاقب، كما هو موضح بالشكل رقم (١):-

شكل رقم (١) يوضح المحاكاة بين أصوات الفيوج

§ **التداخل Stretto** : و ظهر كما يلي:

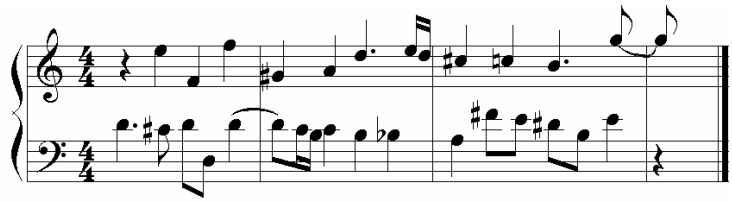
- من م(١٥) [٣] إلى م(٢١)[١]: بين صوتي الباص والسوبرانو، كما هو موضح بالشكل رقم(٢):-

شكل رقم (٢) يوضح التداخل بين أصوات الفيوج

v سمات تأليف هذه الفيوج:

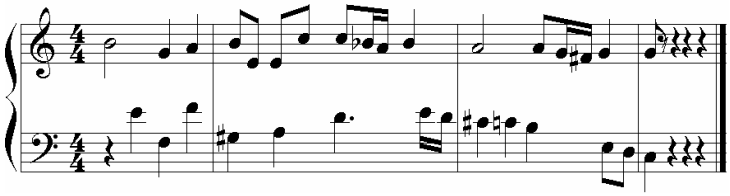
- التكوين المنطقي لقالب الفيوج، حيث وجود قسم عرض- قسم مداخل وسطى- قسم ختام ينتهي بكودا.
- استخدام القفلة البيكاردية داخل أقسام الفيوج، في حين ختام الفيوج بالقفلة التامة.
- استخدام الازدواج التونالي على النحو التالي:-

١. من م(٧) ١ إلى م(١٠)١بين صوتي التينور والسوبرانو، كما هو موضح بالشكل رقم (٣):-



شكل رقم (٣) يوضح الازدواج التونالي بين صوتي التينوروالسوبرانو

٢. م(٢٣) ١ إلى م(٢٦)١بين صوتي التينور والسوبرانو، كما هو موضح بالشكل رقم (٤):-



شكل رقم (٤) يوضح الازدواج التونالي بين صوتي التينوروالسوبرانو

- الانتقالات التونالية تمثلت في : السلم الكبير المناسب(دو/الكبير)، والسلالم المجاورةمثل(سلم الدرجة الرابعة رى/الصغير والكبيرالمناسب له فا/الكبير)، (سلم الدرجة الخامسة مي/الصغير)، كما انتقل إلى سلالم أخرى مثل: سلم صول/ الصغير.
- لمس سلم الدرجة الرابعة (سلم ري/ الصغير الميلودي) لسلم لا/ص، كما في م(٦)،م(٧) في صوت التينور، كما هو موضح بالشكل رقم (٥):-

شكل رقم (٥) يوضح لمس سلم الدرجة الرابعة

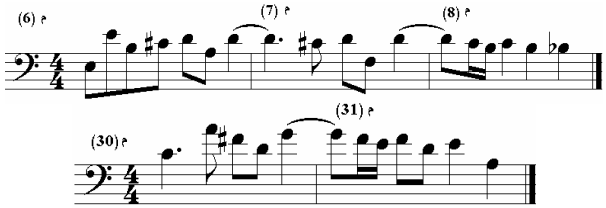
- لمس سلم الدرجة الخامسة (سلم مي/ الصغير) لسلم لا/ الصغيركما م(٧٢)،م(٧٣) في صوت الباص، كما هو موضح بالشكل رقم (٦):-

شكل رقم (٦) يوضح لمس سلم الدرجة الخامسة

- استخدام الكروماتيك كما في م(٣) في صوت التينور، م(١٢) في صوت الباص،، م(١٥) في صوت السوبرانو، كما هو موضح بالشكل رقم (٧):-

شكل رقم (٧) يوضح استخدام الكرواتيك

- استخدام الرباط الزمني، كما في م(٦)، م(٧)، م(٨) في صوت التينور، وكذلك كما في م(٣٠)،م(٣١)في صوت التينور، كما هو موضح بالشكل رقم(٨):-



شكل رقم (٨) يوضح استخدام الرباط الزمني

- استخدام التآلفات الثلاثية على النحو التالي:-

التآلف الثلاثي الكبير - التآلف الثلاثي الصغير - التآلف الثلاثي الناقص، كما هو موضح بالشكل رقم (٩):-

شكل رقم (٩) يوضح استخدام التآلفات الثلاثية

- استخدام التآلفات الرباعية على النحو التالي:-

تآلف رباعي بمكونات V_7، التآلف الرباعي بمكونات $\frac{7}{}$، كما هو موضح بالشكل رقم(١٠):-

شكل رقم (١٠) يوضح استخدام التآلفات الرباعية

- استخدام القفلات التامة والنصفية والمفاجأة والبيكاردية.

تحليل الفيوج رقم (٢) للمؤلف دانييل ليو سيمبسون

أولا : التحليل العام :-

- **السلم** : لا/ الصغير
- **الميزان**: $\frac{4}{4}$
- **السرعة**: Moderato ♩=90
- **عدد الأصوات**: أربعة أصوات
- **عدد الألحان الأساسية**: إثنان
- **اللحن الأساسي الأول(التيمة الأساسية رقم١)**:

- **اللحن الأساسي الثاني(التيمة الأساسية رقم٢)**:

- **أجزاء الفيوج**:
  ٤. قسم العرض الأول للحن الأساسي الأول
  ٥. قسم المداخل الوسطى الأول للحن الأساسي الأول
  ٦. كودا رقم (١)
  ٧. قسم العرض الثاني للحن الأساسي الثاني
  ٨. قسم المداخل الوسطى الثاني للحنين الأساسيين الأول والثاني معا
  ٩. كودا رقم (٢)
- **ترتيب الأصوات لقسم العرض الأول للحن الأساسي الأول** : ترتيب غير منطقي (تينور - ألطو – سوبرانو – باص).
- **ترتيب الأصوات لقسم العرض الثاني للحن الأساسي الثاني** : ترتيب منطقي (باص- تينور – ألطو – سوبرانو).
- **نوع الإجابة لقسمي العرض الأول والثاني**: تقريبية

- **نوع المصاحبة لقسمي العرض الأول والثاني**: حرة Free Counter Point
- **النسيج**: بوليفوني
- **الطول البنائي**: ١١٠ مازورة
- **نوع القفلة**: بيكاردية في سلم لا/ الصغير

ثانيا : التحليل التفصيلي لأجزاء الفيوج :-

١. قسم العرض الأول للحن الأساسي الأول Exposition 1 :

§ **من م(١) ' إلى م(١٧)': والقفلة تامة في سلم لا/ الصغير، ويمكن تحليله كما يلي:-**

- من م(١) ' إلىم(٥)':مدخلموضوع للحن الأساسي الأول في صوت التينوروالقفلة نصفية في سلم لا/الصغير.
- من م(٥) ' إلى م(٩)':مدخل إجابة تقريبية للحن الأساسي الأول في صوت الألطو، و مصاحبة حرة في صوت التينور، والقفلة تامة في سلم لا/ الصغير.
- من م(٩) ' إلى م(١٣)':مدخل موضوع للحن الأساسي الأول في صوت السوبرانو، و مصاحبة حرة في صوتي التينوروالألطو، والقفلة تامة في سلم مي/ الصغير
- من م(١٣) ' إلى م(١٧)': مدخل إجابة تقريبية للحن الأساسي الأول في صوت الباص،ومصاحبة حرة في أصوات التينور والألطو والسوبرانو،والقفلة تامة في سلم لا/ الصغير.

٢. قسم المداخل الوسطى الأول للحن الأساسي الأول Modulation 1 :

§ من م(١٧) ' إلى م(٤٧)': والقفلة تامة في سلم دو/ الكبير الميلودي، ويمكن تحليله كما يلي:-

- من م(١٧) ' إلى م(٣٢)': إبيسود رقم (١) قائم على مادة لحنية مستمدة من الجزء الأخير من اللحن الأساسي( )، والقفلة تامة في سلم دو/ الكبير، وتم التحويل في هذا الأبيسود إلى سلالم مختلفة، يمكن توضيحها كما يلي:-
  - § من م(١٧) ' إلى م(١٩)': سلم لا / الصغير.
  - § من م(٢٠) ' إلى م(٢١)': سلم مي / الصغير.
  - § من م(٢٢) ' إلى م(٢٥)': سلم لا / الصغير.
  - § من م(٢٥) ' إلى م(٢٨)': سلم رى / الصغير.

§ من م(٢٨)١ إلى م(٣٢)١: سلم دو / الكبير.

- من م(٣٢)١ إلى م(٣٦)١:مدخل موضوع للحن الأساسي الأول في صوت الألطو، ومصاحبة حرة في صوت الباص، القفلة نصفية في سلم دو/ الكبير.
- من م(٣٢)٣ إلى م(٣٦)٢:مدخل موضوع للحن الأساسي الأول في صوت السوبرانو، و مصاحبة حرة في صوت الباص، والقفلة نصفية في سلم دو/ الكبير.
- من م(٣٦)١ إلى م(٤٠)١: مدخل موضوع للحن الأساسي الأول في صوت التينور، و مصاحبة حرة في أصوات الباص والألطو والسوبرانو، والقفلة تامة في سلم دو/ الكبير.
- من م(٤٠)١ إلى م(٤٧)١: إبيسود رقم (٢) وهو قائم على مادة لحنية جديدة مع استخدام أسلوب الكانون بين الأصوات، والقفلة تامة في سلم دو/ الكبير الميلودي. وتم التحويل في هذا الأبيسود إلى سلالم مختلفة، يمكن توضيحها كما يلي:-

§ من م(٤٠)١ إلى م(٤٣)٤: سلم دو / الكبير

§ من م(٤٣)١ إلى م(٤٧)١: سلم دو/الكبير الميلودي، وأبعادة كما هي موضحة بالشكل رقم (١١):-

شكل رقم (١١) يوضح أبعاد سلم دو/ الكبير الميلودي

٣. كودا رقم (١) Coda :

§ من م(٤٧)٢ إلى م(٤٩)٤: سلم لا / الصغير

٤. قسم العرض الثاني للحن الأساسي الثاني Exposition 2 :

§ من م(٤٩)١ إلى م(٦٦)١:والقفلة نصفية في سلم مي/ الصغير،ويمكن تحليله كما يلي:-

- من م(٤٩)١ إلى م(٥٣)١: مدخل موضوع للحن الأساسي الثاني في صوت الباص، والقفلة نصفية في سلم لا/ الصغير.
- من م(٥٣)١ إلى م(٥٧)١:مدخل إجابة تقريبية للحن الأساسي الثاني في صوت التينور، و مصاحبة حرة في صوت الباص، والقفلة تامة في سلم مي/ الصغير.
- من م(٥٧)١ إلى م(٥٨)١: كوديتا والقفلة تامة في سلم لا/ الصغير.
- من م(٥٨)١ إلى م(٦٢)١: مدخل موضوع للحن الأساسي الثاني في صوت الألطو، و مصاحبة حرة في صوتي الباص والتينور، والقفلة نصفية في سلم لا/ الصغير.

- من م(٦٢)[١] إلى م(٦٦)[١]:مدخل إجابة تقريبية في صوت السوبرانو و مصاحبة حرة في صوت الباص و التينور، والقفلة نصفيةفيسلم مي/ الصغير.

٥. قسم المداخل الوسطى الثاني للحنين الأساسيين الأول والثاني معا

§ من م(٦٦)[١] إلى م(١٠٤)[١]:والقفلة تامة في سلم لا/ الصغير.، ويمكن تحليله كما يلي:-

- من م(٦٦)[١] إلى م(٦٧)[١]: إبيسود رقم (١)، والقفلة تامة في سلم لا/ الصغير.
- من م(٦٧)[١] إلى م(٧١)[١]: مدخل موضوع للحن الأساسي الثاني في صوت السوبرانو، مع وجود مصاحبة في أصوت الباص والتينور والألطو، والقفلة تامة في سلم رى/ الصغير.
- من م(٧١)[١] إلى م(٧٣)[١]: إبيسود رقم (٢)، والقفلة تامة في سلم دو/ الصغير.
- من م(٧٣)[١] إلى م(٧٧)[١]:مدخل موضوع للحن الأساسي الثاني في صوت الباص يصاحبه مدخل موضوع للحن الأساسي الأول في صوت السوبرانو والقفلة نصفية في سلم دو/ الصغير.
- من م(٧٧)[١] إلى م(٨١)[٢]:مدخل إجابة تقريبية للحن الأساسي الأول في صوت الباص يصاحبه مدخل إجابة تقريبية للحن الأساسي الثاني في صوت السوبرانو، مع وجود مصاحبة في صوت الألطو، والقفلة تامة في سلم صول/ الصغير.
- من م(٨١)[١] إلى م(١٠٤)[١]: إبيسود رقم (٣) وهو قائم على أسلوب الكانون بين الأصوات، والقفلة تامة في سلم لا/الصغير. وتم التحويل في هذا الأبيسود إلى سلالم مختلفة، يمكن توضيحها كما يلي:-

§ من م(٨١)[١] إلى م(٨٥)[٤]: سلم صول / الصغير

§ من م(٨٥)[٢] إلى م(٨٨)[٤]: سلم لا / الكبير

§ من م(٨٩)[١] إلى م(٩٦)[١]:استخدم النغمات الكروماتية، ثم انتهى بسلم رى/ الصغير

§ من م(٩٦)[٢] إلى م(١٠٤)[١]: سلم لا / الصغير

٦. كودا رقم (٢) Coda :

§ من م(١٠٤)[١] إلى م(١١٠)[١]: والقفلة بيكاردية في سلم لا/ الصغير

ثالثا : الفنون الكونترابنطية المستخدمة في هذه الفيوج:

§ **المحاكاه Imitation**: كما في قسم العرض بظهور اللحن الأساسي في جميع أصوات الفيوج بالتعاقب، كما هو موضح بالشكل رقم (١٢):-

شكل رقم (١٢) يوضح المحاكاة بين أصوات الفيوج

§ **التداخل Stretto** : و ظهر كما يلي:

- من م(٣٢) إلى م(٣٦): بين صوتي الألطو والسوبرانو، كما هو موضح بالشكل رقم(١٣):-

شكل رقم (١٣) يوضح التداخل بين أصوات الفيوج

§ **الكانون Canon** : وظهر كما يلي:

- من م(٤٢) إلى م(٤٦): في إبيسود رقم (٢)، كما هو موضح بالشكل رقم(١٤):-

شكل رقم (١٤) يوضح الكانون بين أصوات الفيوج في إبيسود رقم (٢)

- من م(٨١) إلى م(١٠٣) : في إبيسود رقم (٣)، كما هو موضح بالشكل رقم(١٥):-

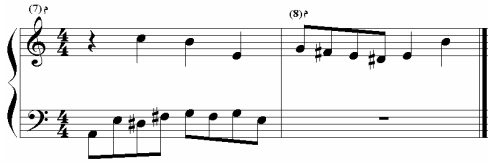
شكل رقم (١٥) يوضح الكانون بين أصوات الفيوج في إبيسود رقم (٣)

٧ سمات تأليف هذه الفيوج:

- الخروج عن التكوين المنطقي لقالب الفيوج، ليصبح الفيوج مكونا من قسمي عرض، وقسمي مداخل وسطى، وإثنين من الكودا، مع ملاحظة عدم وجود قسم الختام.
- تغيير الجزء الأخير من اللحن الأساسي الأول واللحن الأساسي الثاني في مدخل الإجابة، في قسمي العرض الأول والثاني، كما هو موضح بالشكل رقم (١٦):-

شكل رقم (١٦) يوضح تغيير جزء من اللحن الأساسي في مدخل الإجابة

- الانتقالات التونالية تمثلت في : السلم الكبير المناسب(دو/الكبير)، والسلالم المجاورةمثل(سلم الدرجة الرابعة رى/الصغير)، (سلم الدرجة الخامسة مي/الصغير)، كما انتقل إلى سلالم أخرى مثل: سلم صول/ الصغير، سلم دو/الصغير، دو/ الكبير الميلودي، سلم لا ♭/ الكبير.
- لمس سلم الدرجة الخامسة (سلم مي/الصغير) لسلم لا/ الصغير في صوتي التينوروالألطو، كما في م(٧)، م(٨)، كما هو موضح بالشكل رقم(١٧):-



شكل رقم (١٧) يوضح لمس سلم الدرجة الخامسة

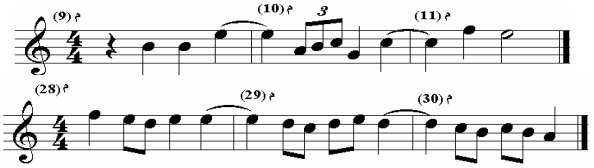
- لمس سلم الدرجة الرابعة(سلم رى/الصغير) لسلم لا/ص، كما في م(٢٧) في صوت التينور، كما هو موضح بالشكل رقم(١٨):-

شكل رقم (١٨) يوضح لمس سلم الدرجة الرابعة

- استخدام سلم لا/ الصغير الميلودي من خلال تطعيم الدرجة السادسة في السلم (فا#) كما في م(١٦) في صوت السوبرانو، كما هو موضح بالشكل رقم(١٩):-

شكل رقم (١٩) يوضح استخدام سلم لا/ الصغير الميلودي

- استخدام الرباط الزمني، كما في م(٩)، م(١٠)، م(١١) في صوت السوبرانو، وكذلك كما في م(٢٨)، م(٢٩)، م(٣٠) في صوت السوبرانو، كما هو موضح بالشكل رقم(٢٠):-



شكل رقم (٢٠) يوضح استخدام الرباط الزمني

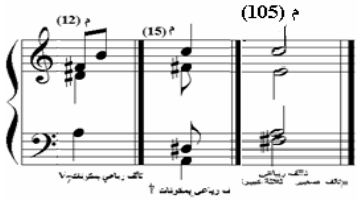
- استخدام التآلفات الثلاثية على النحو التالي:-

التآلف الثلاثي الكبير،التآلف الثلاثي الصغير،التآلف الثلاثي الناقص.كما هو موضح بالشكل رقم(٢١):-

شكل رقم (٢١) يوضح استخدام التآلفات الثلاثية

- استخدام التآلفات الرباعية على النحو التالي:-

تآلف رباعي بمكونات V_7، التآلف الرباعي بمكونات $\flat 7$، التآلف الرباعي بمكون (تآلف صغير + ثالثة كبيرة)، كما هو موضح بالشكل رقم(٢٢):-



شكل رقم (٢٢) يوضح استخدام التآلفات الرباعية

- استخدام القفلات التامة والنصفية، والبيكاردية في نهاية القالب.

نتائج البحث:

من خلال تحليل عينة البحث، أستطاعت الباحثة الإجابة على أسئلة البحث وهي:

١. ما أسلوب كلا من جورج فريدريك هاندل ودانييل ليو سيمبسون في توظيف سلم لا/ الصغير لتأليف قالب الفيوج؟

- والجدول رقم(١) التالي يوضح أسلوب كلا من جورج فريدريك هاندل ودانييل ليو سيمبسون في توظيف سلم لا/الصغير لتأليف قالب الفيوج:-

م	توظيف سلم لا/ الصغير من حيث	جورج فريدريك هاندل	دانييل ليو سيمبسون
١	الانتقالات التونالية	لا/ الصغير مي/الصغير ري/الصغير الميلودي دو/الكبير ري/الصغير صول/الصغير فا/الكبير ري/الكبير	لا/ الصغير مي/الصغير دو/الكبير الميلودي ري/الصغير دو/الكبير دو/الصغير صول/الصغير لا ♭ / الكبير
٢	الازدواج التونالي	يوجد	لا يوجد
٣	عدد الألحان الأساسية	واحد	إثنان
٤	طول اللحن الأساسي	١٤ نوار	١٧ نوار لكل لحن
٥	أنواع القفلات	التامة– النصفية- المفاجأة - البيكاردية	التامة – النصفية- البيكاردية
٦	استخدام الكروماتيك	يوجد	لا يوجد
٧	استخدام اللمس	يوجد	يوجد
٨	أنواع التآلفات الثلاثية	الكبير- الصغير- الناقص	الكبير- الصغير- الناقص
٩	أنواع التآلفات الرباعية	$\frac{7}{7}$ - V_7	$\frac{7}{7}$ - V_7 - تآلف رباعي بمكونات (تآلف ثلاثي صغير+ثالثة كبيرة)

جدول رقم(١) يوضح توظيف سلم لا/ الصغير عند كلا من هاندل وسيمبسون

٢. ما الفنون الكونترابنطية المستخدمة في قالب الفيوج عند كلا من جورج فريدريك هاندل ودانييل ليو سيمبسون.

- والجدول رقم(٢) التالي يوضح الفنون الكونترابنطية المستخدمة في قالب الفيوج عند كلا من جورج فريدريك هاندل ودانييل ليو سيمبسون.

م	أشكال الفنون الكونترابنطية	جورج فريدريك هاندل	دانييل ليو سيمبسون
١	المحاكاة	يوجد	يوجد
٢	التداخل	يوجد	يوجد
٣	الكانون	لا يوجد	يوجد

جدول رقم(٢) يوضح الفنون الكونترابنطية المستخدمة في قالب الفيوج عند كلا من هاندل وسيمبسون

توصيات البحث:

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

١. عمل مقارنات بين أسلوب تأليف المؤلفين الموسيقيين للمؤلفات الموسيقية في العصور المختلفة.
٢. البحث والتنقيب في الموسيقى القومية في القرن العشرين والحادي والعشرين للتعرف على السمات الموسيقية القومية لدى مؤلفيها
٣. تحليل أنماط مختلفةمن أعمال المؤلف الأمريكي دانييل ليو سيمبسون للتعرف على أسلوب تأليفه الموسيقي.

المراجع :

أولا : المراجع العربية :

١. أحمد بيومي : **القاموس الموسيقي،** المركز الثقافي القومي، وزارة الثقافة، القاهرة ١٩٩٢م.

٢. أسماء عبد النبي أحمد همام: **قالب البرليود والفيوج خلال العصور الموسيقية المختلفة "دراسة تحليلية،** رسالة ماجستير، نظريات وتأليف، جامعة بنها ٢٠١٢م.

٣. حسام زكريا : **المعجم الشامل للموسيقى العالمية،** الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٤م.

٤. زين نصار: **آفاق الموسيقى،** دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩١م.

٥. س.ث.ديفي: **التآليف الموسيقي،** ترجمة سمحة الخولي، مراجعة حسين فوزي، دار المعارف،مصر١٩٦٥م.

٦. سمحة الخولي : **الموسيقى الأوروبية في القرنين السابع عشر والثامن عشر،** محيط الفنون (٢)، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٧١م.

٧. عز الدين عبد الله وآخرون : **معجم الموسيقا،** مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة ٢٠٠٠م.

٨. علي ماهر خطاب : **مناهج البحث والتربية وعلم النفس،** طبعة تجريبية، القاهرة ١٩٩٨م .

٩. عواطف عبد الكريم وأخرون : **معجم الموسيقا،** الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة ٢٠٠٠م

١٠. هوجولا يختنتريت : **الموسيقى والحضارة،** ترجمة د. أحمد حمدي محمود، مراجعة د. حسين فوزي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨م.

١١. وائل محمد مهران: **دراسة تحليلية لأسلوب فيلكس ميندلسون في صياغة الفوجا لألة البيانو،** رسالة ماجستير، نظريات وتأليف، جامعة حلون ١٩٩٧م.

ثانيا : المراجع الأجنبية :

13. Daniel Leo Simpson**: Classical Archives,The Classic Biography on Official Webside** , 2017**.**

14. Kennedy, Michael : **The Concies Oxford Dictionary of Music**, London Oxford University Press, 1996.

15. Leon Botstein: **"Modernism" (Subscription required)**. Grove Music Online. ed. L. Macy. Retrieved 15 November 2016.
16. Nancy Alton , Kiwth: **A Comparative Analysis of the Fugue in the Twentieth Century American Piano Sonata** , Cincinnati University ,1987.
17. Nicole Gagné : **Historical Dictionary of Modern and Contemporary Classical Music.** UK: Scarecrow Press 2012.
18. Seth Harte Perlman**: Tonal Organization in the Twenty Four Preludes and Fugues of Dimitri Shostakovitch, Rodion Scheldin and Niels Viggo Bentzon** ,D.M ,Aprea Body Institute of the johns Hopkins University 1998.
19. Stanley Sadie, **The Master Musician Handel** , Oxford University Press, 1994.

ملخص البحث

أسلوب كلا من جورج فريدريك هاندل ودانييل ليو سيمبسون في توظيف سلم لا/ الصغير لتأليف قالب الفيوج

د. هبة حمدي محمود سنوسي

مقدمة :

توجت الموسيقى البوليفونية بتأليف قالب الفيوج، والذي يمثل أعلى مراحل نضج البوليفونية منذ القرن السادس عشر،وهي تعتبر من القوالب الموسيقية التي تمثل استغلالا لعنصر المحاكاة اللحنية (Imitation) فيؤدى فيها أحد الأصوات لحنا معينا ثم يردده بعدة الأصوات الأخرى بالتناوب. وقد ظهر هذا النوع من التأليف عند كثير من المؤلفين الموسيقيين خلال عصر الباروك، والعصور التالية له. وتوالى تأليف قالب الفيوج في القرن العشرين عند بعض المؤلفين أمثال ديمتري شوستاكوفيتش (١٩٠٦- ١٩٧٥م)وغيرهم، وكذالك عند بعض مؤلفي القرن الحادي والعشرين أمثال المؤلف الأمريكي المعاصر دانييل ليو سيمسون (١٩٥٩م).

مشكلة البحث :

يحمل قالب الفيوج سمات كل عصر مر به بدءا من عصر الباروك وحتى العصر الحالي، وقد لاحظت الباحثة أن هناك بعض الاختلافات بين المؤلفين الموسيقيين للعصور المختلفة في كيفية توظيف سلم موسيقي محدد لتأليف قالب الفيوج والتفاعل به في جميع أقسام الفيوج، لذلك فكرت الباحثة بعمل دراسة تحليلية مقارنة لآسلوب تأليف قالب الفيوج المصاغة في نفس السلم عند كلا من المؤلف جورج فريدريك هاندل والذي يحمل سمات عصر الباروك، والمؤلف دانييل ليو سيمبسون والذي يحمل سمات القرن الحادي والعشرين.

أهداف البحث : يهدف هذا البحث إلى :

١. التعرف على أسلوب كلا من هاندل وسيمبسون في توظيف سلم لا/ الصغير لتأليف قالب الفيوج .

٢. التعرف على أهم الفنون الكونترابنطية المستخدمة في قالب الفيوج عند كلا من هاندل و سيمبسون.

أهمية البحث :

ترجع أهمية هذا البحث إلى تحديد أهم التغيرات التي طرت على قالب الفيوج .

الإطار النظري : يتكون من:

قالب الفيوج – نبذة عن الموسيقى في عصر الباروك والمؤلف جورج فريدريك هاندل- نبذة عن الموسيقى في القرن الحادي والعشرين والمؤلف دانييل ليو سيمبسون.

الإطار التطبيقي :

تقوم الباحثة في هذا الإطار بتحليل فيوج رقم(٥)عند هاندل،فيوج رقم(٢)عنددانييل ليو سيمبسون.

نتائج البحث :

استطاعت الباحثة الإجابة على أسئلة البحث وهي: التعرف على أسلوب كلا من هاندل و سيمبسون في توظيف سلم لا/ الصغير لتأليف قالب الفيوج،والتعرف على الفنون الكونترابنطية المستخدمة في قالب الفيوج عند كلا من هاندل و سيمبسون.

ثم اختتمت الباحثة بذكر توصيات البحث والمراجع العربية والأجنبية، وأخيرا ملخـــص البحث.