دراسة مقارنة في تدريس الكنتربوينت المقيد بين المدرسة التقليدية لـ «جورج فوكس - J. Fux» والمدرسة الحديثة لـ «سيرجي تانييف - S. Taneev»

عبدالله هاني المصري

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

الملخص

يُعد علم الكنتربوينت من الركائز الأساسية للبناء الموسيقي، وواحد من المواد الموسيقية المهمة في تخصص التأليف الموسيقي، فواقع تدريس هذه المادة في معاهدنا العربية يواجه أزمة تتجسد بعدم ترجمة المادة عملياً في الإنتاج الموسيقي للطلبة أثناء فترة الدراسة لهذه المادة، ويرى الباحث أن المنهجية المتبعة لا تعطي النتيجة المرجوة لتفعيل القيمة الحقيقية للبوليفونيا في المحتوى الدراسي للمناهج المتبعة.

قام الباحث بإلقاء الضوء على منهجية مدرستين أساسيتين لتدريس الكنتربيوينت المقيد، لكل منها عمقها وقيمتها الكبيرة في تاريخ تدريس هذه المادة، وقدم عرضاً تاريخياً مختصراً يوضح فيه أهمية هذا العلم وترجمته الواقعية في الإبداع الموسيقي العالمي. وتوقف عند الفترات الهامة في تطور هذا العلم بَدْءاً من عصر النهضة ووصولاً إلى القرن العشرين.

عرض من خلال الجزء التطبيقي - التحليلي للبحث، منهجية تدريس هذه المادة لدى المدرستين، وتوقف عند بعض المواضيع الأساسية التي تُعَدُّ أساساً لتلك المناهج، كطريقة كتابة اللحن الأفقي وأساليب تدريس الكنتربوينت المركب والمزدوج، وعرض بعض نقاط التشابه والتباين بين المدرستين. وانتهت الدراسة إلى عرض النتائج فضلاً عن توصيات الباحث.

تقديم

النتاج الموسيقي هو نتيجة انصهار الموهبة المصقولة بالعلوم الموسيقية المتعددة، فضلاً عن البُعد الفكري الثقافي للمبدع، فالعلوم الموسيقية بتنوعها تشكل القاعدة الصلبة لإبداع الموسيقي، فيعتمد على قوانينها المتعددة. . يحاول أن يكسر قيودها بفكره الجديد ورؤيته الخاصة، وفي الحقيقة لا يتجرأ "المبدع" على التغيير دون أن يكون قد أصبح قديراً متمرساً في استخدامه لكل علوم البناء الموسيقي. فمن خلال مراجعة وتحليل الأعمال الخالدة لكبار المؤلفين المبدعين. . نرى بوضوح أن أُسُس العلوم التقليدية تركت أثرا واضحاً في أعمالهم، فالصدمة والشك الذي ينطبع في ذهننا عند الاستماع لتلك الأعمال سرعان ما يتبدد فور تحليلنا ودراستنا للعمل.

تشكل الموسيقا البوليفونية الجزء المهم من مجموعة العلوم الموسيقية الأساسية التي تكوِّن البناء الموسيقي. . ، ودراسة البوليفونيا المقيدة – علم الكنتربوينت، من احد العلوم النظرية – التطبيقية التي تشكل جزءاً مهمّاً من المنهجية الموسيقية الدراسية لجميع المعاهد والكليات الموسيقية.

إن الانتقال من موسيقا الصوت الأحادي (Monodie) إلى الموسيقا المتعددة الأصوات (البوليفونية)، المكتوبة وفق أساليب وقواعد الكونتربوينت، قد وصل إلى مداه في قداسات "بالسترينا Palestrina"، وفي موسيقا الآلات التي كتبها "ي. س. باخ J. S. Bach". كما أن العلاقات "الرأسية" ما بين نغمات الألحان الأفقية التي بدأت تظهر وتتبلور، قد مهدت الطريق للانتقال الكلي إلى الموسيقا الهارمونية بمعناها الحديث. وعندما تم ترسيخ هذا الانتقال، خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر، واستقل علم الهارموني بذاته، فان العديد من مبادئ وقواعد الكونربوينت قد شكل الأساس الذي قام عليه علم الهارموني[1].

أمضى الباحث فترة زمنية كبيرة مارس خلالها تدريس المواد النظرية عامة ومنها مادة الكنتربويت، فضلاً عن تأليفه الكثير من الأعمال الموسيقية التي تعتمد

على هذا العِلم، وراوده مثل الكثيرين ممن يهتمون بهذا العِلم، الكثير من الأسئلة التي أيقظت لديه فكرة البحث والتدقيق في تفاصيل وأسس هذا العلم، فالغاية الموسيقية النهائية لهذه المادة يتفق عليها الجميع. . أما أساليب تدريسها فهي مختلفة وهذا ما سيتطرق له الباحث من خلال تحليله لمنهجية مدرستين أساسيتين لتدريس الكنتربوينت المقيد، لكلٍّ منها مكانتها الكبيرة وعمقها التاريخي في توجيه وتوصيل المعرفة القيِّمة لدارسي هذا العلم، وكلتا المدرستين تتفق في بعضها على أن ذروة الموسيقا البوليفونية المقيدة تتجسد بمؤلفات رائدها "جوفاني بالسترينا " ومعاصريه.

المؤلف والعالم الموسيقي النمساوي "فوكس" أَحد أهم من وضَّحوا ووضعوا قوانين المدرسة الكنتربوانتية الأولى والمتجسدة في تقنين وتنظيم ما يسمى بالبوليفونية المقيدة الذي أبدع فيها الموسيقي "بالسترينا"... أما المدرسة الكنتربوينتية الثانية والأقل شهرة وانتشارا في العالم، التي وضع قوانينها المؤلف والعالم الموسيقي الروسي "تانييف "، الذي وضع النتيجة الفنية العلمية لأعمال "بالسترينا" كهدف لمدرسته. النتيجة النهائية للتحصيل الدراسي في كلتا المدرستين يكون التأليف الموسيقي فيها بالأسلوب البوليفوني المقيد والمتطابق مع أسلوب الكتابة البوليفونية الغنائية الذي بلغ ذروته في القرن السادس عشر الميلادي[2].

إذن ما يميز هاتين المدرستين؟ وما وجه التقارب والاختلاف بينهما..؟ بحثنا هذا يتناول علم الكنتربوينت المقيد، والمدارس المختلفة لتدريسه في المعاهد والكليات المتخصصة، فلا بد من تسليط الضوء على الركائز الأساسية التي تبنى عليها منهجية تدريس هذه المادة....

مشكلة البحث

إن المنحى العام لتدريس مادة الكنتربوينت المقيد يعاني من أزمة تفعيل محتوى المادة نفسها واستخدامها في المجال الفعلي والعملي في التأليف الموسيقي، ويَعُدُّ الباحث أن افتقاد حلقة الوصل بين الكنتربوينت المقيَّد والكنتربوينت الحر.. والمتمثلة في تدريس قواعد الفنون الكنتربوينتية المتعددة

كالمداخل والمحاكاة وغيرهما من التقنيات تشكل إحدى أسباب إعاقة تطور وتفعيل هذا العلم.

أسئلة البحث

- ما مراحل تطور الموسيقا البوليفونية؟
- ما مقومات الموسيقا البوليفونية (التقنيات)؟
- ما المدارس المتبعة في تدريس البوليفونية المقيدة (الكونتربيونت المقيد) وواقع تدريسها في المعاهد والجامعات ومنها العربية؟
- ما واقع التأليف الموسيقي المعاصر والعربي منه، والاستفادة من علوم الكنتربوينت؟

منهج البحث

يتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي المقارن.

عينة البحث

اختار الباحث لعينة البحث نموذجين من الكتب والمناهج لمادة الكنتربوينت التي تمثل مدرستين مختلفتين في تدريس الكونتربوينت:

- النموذج الأول ويمثل المدرسة الأولى التي وضع أسسها وكرس قوانينها العالم الموسيقي النمساوي ج. "فوكس". وهي:
- المرجع الأول: كتاب الكونترابوانت المقيد - أسلوب "بالسترينا". من إعداد وتأليف آلن بوش،

"STRICT COUNTERPOINT in Palestrina Style - by ALAN BUSH"

- المرجع الثاني: كتاب دراسة الكونتربوينت - من يوهان جوزيف فوكس. (بالإنجليزية) إعداد وتقديم الفرد مان.

"GRADUS AD PARNASSUM the Study of Counterpoint from J. J. **Fux's**"

- المرجع الثالث: كتاب. (بالإنجليزية) إعداد وتقديم الفرد مان.

"GRADUS AD PARNASSUM the Study of fugue; in classic text from J. J. **Fux's**"

- المرجع الرابع: كتاب من تأليف شارل بيرس

"Students COUNTERPOINT by Charles Pearce"

- المرجع الخامس: كتاب "التقابل الكنترابونتطي المقيد - منهج بالسترينا "، إعداد عزيز **الشوان** (مذكرة غير منشورة لتدريس الكونتربوينت المقيد).

- المرجع السادس: "علم الكنتربوانت" إعداد د. محمد عزيز شاكر **ظاظا**، وفي هذا الكتاب ترجمة مختارة من مصدرين؛ الأول ترجمة كاملة من التشيكية لكتاب علم الكونتربوينت البسيط والمضاعف لأرنوث **كراوس**، وفويتيخ **ريهوفسكي**. أما المصدر الثاني فهو ترجمة للقسم الأعظم من التمارين التطبيقية الواردة في كتاب لشارل **كيشلان** عن الأصل الفرنسي[3].

- المرجع الأخير لا يمثل المدرسة التقليدية بالكامل كونه خرج عن المنهجية الأساسية المتبعة لمدرسة "فوكس" (رأي الباحث).

- النموذج الثاني ويمثل المدرسة الثانية التي كرس قوانينها العالم الموسيقي الروسي "**تانييف - S. Taneev**"، ويعرض الباحث كتاباً واحداً وهو:

- المرجع السابع: كتاب "البوليفونيا" (بالروسية) تأليف س. **سكريبكوف**:

"Utshebnik Poliphonyi" - S. Skribkov

تبنى الدراسة على جُزْأين أساسيين

الجزء الأول

ويتناول المفاهيم النظرية للبحث وتشمل:

أ - نبذة عن واضعي المدارس المدرجة للتحليل.

ب - نشأة وتطور الموسيقا البوليفونية - سرد مختصر.

ج - التأليف الموسيقي وعلم البوليفونيا - واقع وتجربة.

د - عرض مختصر لمنهجية تدريس هذه المادة في بعض المعاهد والجامعات العربية والأوروبية.

الجزء الثاني

أ - ويتضمن الشق التطبيقي للبحث وفيه عرض تحليلي مقارن، بين مدرسة "فوكس" ومدرسة "تانييف"، مع مناقشة حول التباين في مفهوم الكنتربوينت الحر عند المدرستين.

الدراسات السابقة

لم يجد الباحث ما يفيد بهذا الصدد.

أ - نبذة عن واضعي المدارس المدرجة للتحليل

يوهان جوزف فوكس Johann Josef Fux: (1660/ 1741) مؤلف موسيقي - نمساوي القومية، عالم بنظريات الموسيقا - عمل كعازف أرغن و"قائد فرقة - Kapellmeister" في كنائس فيينا. ظاهرة التقنية الكنتربوانتية الفذة هو ما ميز مؤلفاته الكنسية، له ما يقارب الـ 20 أوبرا وأكثر من 70 قداساً "Messa" والكثير من الاوروتوريوم (Oratorium) وغيره من المؤلفات الدينية.. كما كتب العديد من المؤلفات الموسيقية الدنيوية كالموتيت والسوناتات. من أهم أعماله النظرية "Gradus ad Parnassum" الذي كتبه سنة 1725، وهذا الكتاب خدم كمرجعية علمية عالية لموسيقيي القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ومنهم هايدن، موتسارت وشوبرت..[4].

سيرجيي ايفانوفيتش تانييف Sergey Ivanovitch Taneev (1856 - 1915) مؤلف موسيقي - روسي القومية، عازف بيانو - مدرس، عالم بالنظريات الموسيقية، كتاباته النظرية تُعَدُّ مرجعية علمية عالية في علوم الهارموني والكنتربوينت والقوالب الموسيقية، أولى التقنية الكورالية حيزاً واسعاً من

مؤلفاته، فكتب ما يزيد على 40 عملاً كورالياً، وله 4 سيمفونيات والعشرات من مؤلفات موسيقا الحجرة.. انتقد بحدة القوانين التقليدية لتدريس البوليفونيا المقيدة، وتعاطى مع هذه المسألة من منطلق "ذهني بارد". تُكوِّن كتبه ومراجعه العلمية في مجال الهارموني والكنتربوينت، أساسا لمعظم الكتب التي تدرَّس في معاهد وكنسرفتوارات روسيا الاتحادية (حالياً) والجمهوريات السوفييتية (سابقاً)، كما استفاد من مدرسته الكنتربوينتية كل موسيقيي روسيا في القرن العشرين[5].

ب - نشأة وتطور الموسيقا البوليفونية

يلخص الباحث باختصار.. من خلال هذه الفقرة، مراحل تطور الموسيقا البوليفونية بدءاً من ظهورها في القرن التاسع، حيث إن المراجع لم توفر أي تدوين علمي يوفي ما يتوافق مع المفهوم المعروف لعلم البوليفونيا قبل ذلك التاريخ.. وصولاً إلى أواخر القرن العشرين، أما أثر الموسيقا البوليفونية، فقد نجده بالفنون الشعبية وفلكلور القوميات المتعددة للشعوب الأوروبية وغيرها قبل ذلك الوقت.

تاريخ التعددية اللحنية وتقنيات الكتابة الكنتربوانتية نستعرضها بالجدول التالي:

مراحل تطور "التعددية اللحنية" والتقنية الكونتربوانتية	الحدود الزمنية - الفترات	الأسلوب البوليفوني	النظام الكنتربوينتي
الحقبة الأولى	القرنان التاسع والعاشر	أسلوب العصور الوسطى	ألاورجانوم (المتوازي) النظام المقيد؛ المنظومة الكونتربوانتية المودالية المتوازية
	القرنان الحادي عشر والثاني عشر	أسلوب العصور الوسطى	ألاورجانوم الحر والمزخرف؛ المنظومة المبكرة للمودالية الكونتربوانتية

مراحل تطور "التعددية اللحنية" والتقنية الكونتربوانتية	الحدود الزمنية – الفترات	الأسلوب البوليفوني	النظام الكنتربوينتي
	بداية القرنان الثالث عشر والرابع عشر	أسلوب العصور الوسطى المتأخر (ars antiqua)	ألاورجانوم الموزون (metrical) أسلوب الديسكانت والـ"modus" : المنظومة المبكرة للمودالية الكونتربوانتية
الحقبة الثانية	القرن الرابع عشر	أسلوب عصر النهضة (ars nova)	المنظومة الكنتربوانتية – (iso rythmique) – تقنيات الغناء الكنتربوانتي لطبقة الغناء – التينور
	القرنان الخامس عشر والسادس عشر	"الأسلوب المقيد" – عصر النهضة – الراقي	المنظومة المودالية الكنتربوانتية الموظَّفة
الحقبة الثالثة	من القرن السابع عشر حتى التاسع عشر	الأسلوب الحر	المنظومة التونالية الكنتربوانتية الموظَّفة
الحقبة الرابعة	القرن العشرين	الأسلوب المعاصر	منظومة التونالية والمودالية الجديدة؛ القالب المتعدد – المنظومات الكونتربوانتية المميزة

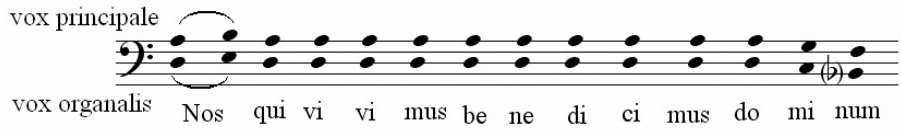
ونستوضح بعض المحطات التاريخية التي ذكرناها بهذا الجدول:

النماذج الأولى من تعدد التصويت المحفوظة في معاجم القرن التاسع تستعرض فن ألاورجانوم (Organum) والقوالب القريبة منها كالـ"جيميل" (Gymel) والـ"فوبوردون" (Feaux bourdon) كإحدى المعالم الأساسية لبوليفونيا هذه الحقبة:

ألاورجانوم (Organum). . . وهو الشاهد الحقيقي على النقلة الفكرية إلى مستوى فني وسمعي أرقى حيث اكتسبت الموسيقا بُعداً جديداً يتمثل بالإحساس الهارموني (الرأسي).

ومن الأنواع الأساسية:

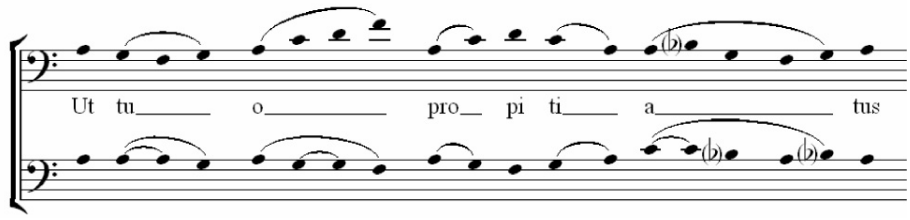
- ألاورجانوم المتوازي (القرنان التاسع والعاشر) ويتميز بلحن كورالي - أساسي (vox principale) يقابله لحن إضافي (vox organalis) بتوازي الرابعات أو الخامسات.



(نموذج رقم 1) - من المدون الموسيقي - "Musica enchiriadis" نهاية القرن التاسع

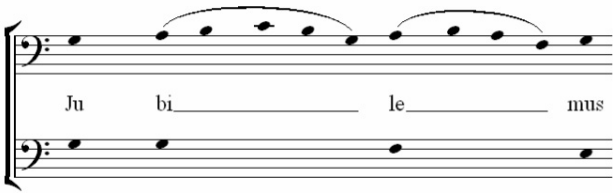
ملاحظة: النماذج الموسيقية رقم 1، 2، 3، 4، و5 من الموسوعة الموسيقية السوفييتية "
Muzikalny entseklopidetchesky slovar - " sovyetskaya entseklopedya" 1990
ص رقم 400 عن مقالة لـ .Yevdakimova Y- ولم يذكر الناشر أسماء مؤلفي النماذج الموسيقية المذكورة...

- ألاورجانوم الحر (من القرن الحادي عشر إلى أواسط القرن الثاني عشر) ويميزه الحركة العكسية والمتوازية والإيقاع الموحد لخطين لحنيين.



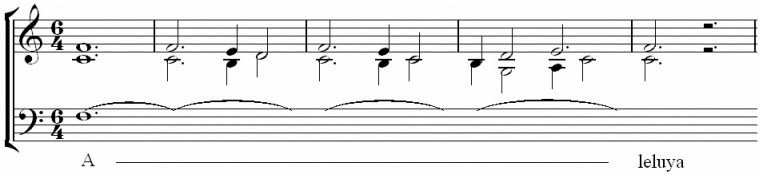
(نموذج رقم 2) - بداية القرن الثاني عشر

- ألاورجانوم المزخرف: (القرن الثاني عشر) حيث لحن الكورال ويتكون من نغمة طويلة (كانتوس - الخط اللحني السفلي) يرافقه مجموعة من النغمات القصيرة (في الخط اللحني العلوي).



(نموذج رقم 3) – "Benedicamus Domino"

- ألاورجانوم الموزون (Metricali) ويُميز موسيقا العصور الوسطى المتأخرة (من أواخر القرن الثاني عشر إلى أواسط القرن الرابع عشر) والتي سميّت (ars antique)، ويُبنى على اللحن الاساسي (C.F.) (السفلي) عدة أصوات ضمن منظومة إيقاعية تسمى (modus).[6].



(نموذج رقم 4) – Perotin "Alleluya"

- الجيميل (Gymel): وتعني حرفياً "التوأم" من إحدى قوالب "الديسكانت" (ألاورجانوم الإنجليزي) وهو عبارة عن خطين لحنيين يبدآن بنغمة واحدة (unison) ثم يستمران بحركة متوازية من الثالثات، السادسات، أو العاشرات، وينتهي اللحن بنفس طريقة البدء أي بنغمة متحدة (unison)[7].

- الفوبوردون (fauxbourdon) وهو نوع من تقنيات الكتابة لـ 3 أصوات – الصوت العلوي (C. F.)، الصوت السفلي (tenor) وتكون العلاقة بينهما سادسات وثامنات، ويدخل صوت ثالث بينهما ويسمى (fauxbourdon) وتكون الأبعاد الرابعات مع الصوت العلوي (C. F.). ولاحقاً بدأت تتحرر الأصوات من الحركة المتوازية، حيث أخذ

الصوت السفلي بأداء وظيفة هارمونية، وسمي لاحقاً كنتراتينور باسوس (contratenor bassus). [8].

(نموذج رقم 5)

- الموتيت: ويُعَدُّ ذروة الإبداع لفن البوليفونيا في القرن الثاني عشر- الرابع عشر، وكان من مستحدثات "الفن الجديد". وتبنى الخطوط اللحنية للموتيت على أساس لحن مستعار من الترتيل الجريجوري. [9]

الأهمية التاريخية البوليفونية لهذه الحقبة تتمثل في استخدام التباين الإيقاعي بين الأصوات، فضلاً عن استخدام الـ"محاكاة (Imitation)" والـ"كانون (Canon)" وظهور القوالب المعروفة "Basso astinato".

وبانتهاء هذه الحقبة (في القرن الرابع عشر) أخذت الموسيقا الدنيوية بالانتشار وظهرت فنون المادريجال (Madrigal)، الروند (Rondeau)، الكاتشا (Cacia) والبيريللي (Pirelli).

في ختام هذه الحقبة ظهرت أسماء لامعة في تأليف هذه الأنواع من القوالب منهم "لاندينو" (Landino el Cico)، "دي ماشو" (De Macheau)، "فيليب دي فيتري" (de Vitri)وغيرهم..

الحقبة الثانية: المعروفة بعصر النهضة، لمع فن البوليفونيا في إنجلترا - فرنسا - هولندا - إيطاليا - إسبانيا - بولندا والتشيك، فبرغم تنوع الفنون التقليدية لهذه الدول.. إلا أن التوجه الموسيقي الاحترافي كان يوحد موسيقاها وعُرف بـ "الأسلوب المقيد" (Strenge Satz). حيث الموسيقا الغنائية - الكورالية "اكابيلا" (A Capella) أخذت منحًى مقنّناً، ترجم بتبلور مجموعة من

الفنون الموسيقية البوليفونية أهمها القداس (Messa)، الموتيت (Motette) والمادريجال الذي تميز بنسيج موسيقي مصاغ وفق أسلوب الميلودية الواحدة في إطارها الهارموني، برغم الطابع العام البوليفوني لتلك المرحلة إلا أن المادريجال في مراحل نموه (1560– 1590) أصبح يتكون من 5 أصوات[10].

- الأغنية الدينية ومن روادها في فرنسا كان "جيوم دو فاي" والذي كان يكتب خطوطه البوليفونية مستقلة عن بعضها البعض على نهج الأسلوب القوطي..[11]. الأغنية الدنيوية المتعددة التصويت؛ ومنها الفروتيلا (Frotella) بشمال إيطاليا وهذا النوع من الأغاني كان يشبه المادريجال ويتميز أيضا بالتعددية الصوتية[12].

إن ما ميز بوليفونية هذه الحقبة كان السمو الهادئ والترفع الروحي، وانعدام الانفعالات العاطفية الخاصة، يزادُ على ذلك تقنية كونتربوانتية عالية تتسم باستخدام مختلف تقنيات القوالب البوليفونية كالـ "محاكاة (Imitation)" والـ"كانون". وأصبح التوسع اللحني والنسيج الكورالي المنوّع، من صفات موسيقا تلك الحقبة.

المدرسة الهولندية والتي هي من أهم مدارس عصر النهضة (القرن 15–16)، وعلى رأسها؛ "ديوفاي"، "يا اوبرخت"، "ج.ديبري"، و"أورلاندو لاسو". في نهاية القرن السادس عشر أخذت الثقافة الإيطالية تظهر وتبرز من خلال المدرسة الرومانية (روما) التي كان يترأسها "ج. بالسترينا" (Jiovanni Pierluigi Palestrina)، ومعه "ك. فيستا"، "ج. انيموتشا"، "ك. موراليس"، و"د. فيكتوريا". وفي مقابل المدرسة الرومانية تميزت المدرسة "البندقية (Vinicia)" (التي كان يترأسها "فيلارت" (Adrean Villart).

الحقبة الثالثة: بوليفونيا الأسلوب الحر أو الكنتربوينت؛ وبلغ الإبداع فيه ذروته في عصر "الباروك (Barock)" وهو العصر الذي يتوسط فكر العصور الوسطى وفكر العصر الحديث. حيث الإنجاز الكبير في الإبداعات الأدبية والشعرية وفن الرسم والموسيقا الخالدة ليوهان سيبستيان باخ وهندل التي زادت أمجادا عظيمة على الموسيقا عامة والبوليفونية خاصة[13].

ما يميز البوليفونية الحرة هو التنوع في شخصية الألحان، حيث الانفرادية في الأفكار الميلودية التي تبنى منها هذه الموسيقا... فمنها الفرِح والحزين.. الصارم واللعوب... الإيقاعي الراقص والارتجالي... الخ. فكل هذا التنوع جاء ليجعل الكثير من قواعد البوليفونية المقيدة تاريخاً لا عودة إليه.. باستثناء المبادئ الأساسية لمفاهيم البوليفونية المقيدة والتي استمرت في البوليفونية الحرة. فكل أنواع تقنيات البوليفونية المقيدة نجد لها صدى في أعمال عظماء موسيقا عصر الباروك، فضلاً عن دخول "المنظومة التونالية الكنتربوانتية"، كعنصر أساسي في القالب البوليفوني الحر- الجديد[14]. فالتونالية الكنتربوانتية تنمو على أرضية الوظيفة الهارمونية، التي تحدد مغزى كل تآلف ثلاثي وما يتضمنه من علاقة بين أبعاد نغماته، وكذلك العلاقة اللحنية الأفقية المكونة من تتابع التآلفات الثلاثية. فنوعية وكمية هذه التآلفات يكوِّنان مستوى التوتر السمعي الناتج عن ذلك.. والذي يخدم أساس مبدأ "التونالية الكنتربوانتية"[15].

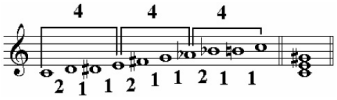
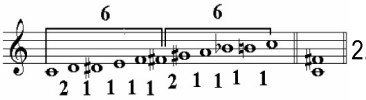
عصر البوليفونيا الحرة وسع آفاق التأليف الموسيقي وأخرجه من إطاره الغنائي إلى عالم التأليف الآلي - الديني والدنيوي، وزاد العدد الهائل من الأفكار الجديدة التي أغنت الإبداع الموسيقي.

الحقبة الرابعة: وتتمحور في إبداعات مؤلفي القرن العشرين الذين جعلوا أُسُس البوليفونية التقليدية.. قاعدة متينة لبناء أفكارها المتحررة، فابتكروا الأساليب الجديدة المتعددة ومنها:

الكنتربوانتية المودالية الجديدة (neo modality counterpoint) وتُكوِّن عنصراً أساسياً للنسيج البوليفوني المعاصر، فالسلالم المودالية تشكل العنصر **الأفقي** للبناء، ومنها المتوازن (Symmetric) وفيها معادلات يكرر نفس الأبعاد أو الجنس، والمركب الذي يجمع أجناساً مختلفة، ونعرض بعض السلالم المودالية المتوازنة التي اعتمد عليها الكثير من مؤلفي هذه الحقبة[16]:

- السلَّم التام: 2.2.2.2.2.2.2

- السلم الناقص: 2.1\2.1\2.1\2.1

- السلم الزائد الأول: 3.1\3.1\3.1
- السلم الزائد الثاني: 2.1.1\2.1.1\2.1.1 
- السلم التريتوني الأول: 5.1\5.1
- السلم التريتوني الثاني: 4.1.1\4.1.1
- السلم التريتوني الثالث: 3.2.1\3.2.1
- السلم التريتوني الرابع: 3.1.2\3.1.2
- السلم التريتوني الخامس: 3.1.1.1\3.1.1.1
- السلم التريتوني السادس: 2.2.1.1\2.2.1.1
- السلم التريتوني السابع: 2.1.1.1.1\2.1.1.1.1 

(نموذج رقم 6)

أما العنصر **الرأسي**، فيتكوَّن من نتيجة استخدام بعض أبعاد هذه السلالم بوضعها الرأسي (كما هو موضح أعلاه في نهاية كل سلم) مما ينتج تناغم سمعي (تآلفات) تحمل طابع السلالم المستخدمة.. والاستخدام الرأسي - الأفقي للسلالم المودالية بالتقنيات البوليفونية المعهودة والمبتكرة تنمي الحبكة الموسيقية ميلودياً وهارمونياً.. وذلك كما جاء في أعمال "سترافينسكي"، "شونبرج"، "بارتوك"، "آيفز"، و"شوستاكوفيتش".[17].

البوليفونية "السيريالية" - **Serial Polyphony**: وفيها تنحسر المفاهيم التي كانت عنواناً في البوليفونيا الحرة حيث "الصوت الرائد" الذي يقود الجمل

اللحنية الأساسية، يطغى على النسيج الموسيقي للعمل، بوظيفته "وجه" المادة الموسيقية. أما في "السيريالية" فتتغير هذه المعادلة، لأنه لا يمكن تقسيم الأصوات إلى صوت "رائد" وآخر "مصاحب". ولكن يمكن تقسيم الألحان السيريالية بالطريقة البوليفونية كالتالي؛ اللحن الأساسي ويسمى بطريقة "شونبرج" (Hauptstimme) أما اللحن المقابل فيسمَّى (Nebenstimme)، وتبقى جميع النغمات وما تكوِّن من خطوط لحنية، متعادلة وبنفس القيمة الفعلية للنسيج الموسيقي. البوليفونيا السيريالية لاقت ترجمتها في أعمال مؤلفي القرن العشرين كـ"سترافنسكي" في الحركة الثانية والثالثة من المؤلفة "Canticium sacrum" حيث نجد تقنية الـ"كانون" بأسلوب غير اعتيادي.. فضلاً عن الكثير من الأعمال لغيره من مؤلفي القرن العشرين[18].

البوليفونيا الرنينية – Polyphony Sonora: وهذه التقنية مترجمة بشكل واسع في الأعمال الاوركسترالية، لان أساس الموسيقا الرنينية يتجسد بتباين الطوابع الصوتية للآلات الموسيقية ومكان ترجمتها في المدونات. فضلاً عن المجموعات النغمية – الصوتية (الابعاد – التآلفات – الكلاستر.. الخ) لها أيضا مذاق رنيني منفرد، واستخدام هذه الأنماط السمعية ضمن تشكيلات بوليفونية منظمة، ، يعطي هذه التقنية بعداً سمعياً جديداً يميِّز تقنيات التأليف الموسيقي في القرن العشرين. ونجد الموسيقي الفرنسي "اوليفيي ميسييان" في مدونته (24 نظرة على الطفل المسيح) والمؤلف البولندي "لوتوسلافسكي" في مدونته (الموسيقا الحزينة) من أهم من أبدع في هذا الأسلوب.

ج – التأليف الموسيقي وعلم البوليفونيا – واقع وتجربة

لا يمكن فصل البوليفونيا عن الجسم المتكامل للتأليف الموسيقي؛ ولكن كان لنهوض هذا الأسلوب أو التقنية تباين بين فترة زمنية وأخرى، فبعد عصر النهضة وبروز الأسلوب المقيد كرمز للموسيقا الدينية خاصة والدنيوية عامة.. تفاعل هذا العلم أو الفن في محطات متلاحقة، تُرجم في إبداعات العديد من عباقرة التأليف الموسيقي.. حيث البوليفونية الخالصة شكلت الجسم الصلب

لعدد من أعمالهم الموسيقية، وهنا نستعرض بعض أعمال ومؤلفي الحقبات المختلفة، والتي شكلت تحولا تاريخياً هاماً في مسار الموسيقا عامة والبوليفونية خاصة.

جوفاني بيرلوتشي بالسترينا (1525 – 1594) – بقدر ما تمثل تقنية هذا الموسيقي أساسا لبحثنا هذا. . ، سيكتفي الباحث بسرد نبذة موجزة عنه:

ينتمي "بالسترينا" للمدرسة الرومانية (روما) من مدارس عصر النهضة، ويُعَدُّ من أعظم مؤلفي الموسيقا الكونتربوانتية الكورالية – بدون مصاحبة آلية (A Capella)، التي كانت في غالبها موسيقا دينية، وإنْ كان قد وضع إلى جانب الكورال الديني عدداً كبيراً من مؤلفات المادريجال. وقد بلغ "بالسترينا" القمة في تطوير ألحان الكورال وارتقى من نمط الألحان التي تستخدم الأبعاد الهارمونية الخامسة والأوكتاف المتوازية إلى ألحان ذات مستوى إبداعي رفيع وراقٍ، ويعد إنجاز "بالسترينا" تتويجاً لجهد من سبقوه في الكتابة الكونتربوانتية، مما جعله أعظم مؤلفي الموسيقا الدينية في عصره. .

وتميزت حياة "بالسترينا" بمراحل تغيرت فيها أساليبه الإبداعية فانتقل بمراحل أبدع فيها بالبناء اللحني والوضوح الميلودي إلى مرحلة لاحقة ركز فيها على الأسلوب البوليفوني البالغ البساطة مع وضوح التطور في التعبير اللحني والهارموني. أما في مؤلفاته الأخيرة فاتجه بوعي متطور ومحدد نحو المقامية الحديثة، فأبدع في الكتابة الرأسية الهارمونية على حساب النسيج المستقل والأفقي لكل خط لحني. وبرغم قيود الكتابة الكونتربوانتية المعقدة في موسيقا "بالسترينا"، يبقى مؤلفاً عظيماً، رمزاً للإبداع في مدرسة التأليف الغنائي الديني، ونموذجاً حياً للملاءمة بين الألحان وإمكانية الأداء البشري الجماعي[19].

عصر الباروك ؛ حيث الانطباع الأساسي السائد عن موسيقا تلك الحقبة المتمثل في الإبداع البوليفوني بكل صوره المشرقة.

يوهان سيبستيان باخ (1685– 1750) ويشكل ذروة الإبداع والعطاء

البوليفوني لعصر الباروك، فلا يخلو عمل من أعماله الخالدة بدون اثر للتقنية البوليفونية العالية.. التي وصفت بالجمالية التامة. فطور "باخ" من خلال كتاباته الموسيقية كل تقنيات البوليفونيا، منها المحاكاة والكانون، فكانت تنساب بلا نهاية وبسلاسة مدهشة، فيستخدمها ضمن الكنتربوينت المزدوج والثلاثي والرباعي وحتى الخماسي، بأشكاله الأفقية والرأسية والمركَّب الأفقي الرأسي، مع التقنيات العديدة للمحاكاة (Imitation)؛ كالعكسي والمتقهقر والتكبير والتصغير، فهذه التقنيات استخدمها بدْءاً من أبسط أعماله كـ (Inventions) وصولاً إلى أضخم مؤلفاته الكورالية الاوركسترالية كـ"آلام المسيح" (Passions) – من يوحنا ومتَّى... الخ)[20].

ونتوقف عند المؤلَّف البوليفوني – **الكلافير المعدل** (Wohl Tempearirte Klavier)؛ وهي مجموعة من المقدمات (Preludes) والفوجات (Fugue) والتي تضم ثمانية وأربعين مصنفاً ألفها "باخ" على مرحلتين: كتب نصفها من جميع السلالم الكبيرة والصغيرة عام 1722، وكتب النصف الأخر عام 1744 لتعزف على الكلافيكورد. وقدمه "باخ" كعمل يقتدي به الموسيقيون الصغار التَّوّاقون لتحصيل المعارف، وكتسلية لكبار الموسيقيين[21]. وعلى الرغم من هذا التواضع الجم البادئ في تقديمه لها كمقطوعات تعليمية، فهي تُعَدُّ مرجعية علمية خالصة لتوضيح كافة تقنيات التأليف الكنتربويني الحر، فضلاً عن توظيف المنظومة التونالية "الجديدة" بالتساوي في كل السلالم الكبيرة والصغيرة. وهذا المؤلَّف يصل إلى قمة الكمال جمالياً وقواعدياً، بين كل الأعمال البوليفونية وعلى مر العصور وصولاً إلى عصرنا الحالي[22].

المقدمات (Preludes) – هذه المقدمات تتميز بالخصائص التالية:

- عدد من المقدمات يعتمد على التلوين والزخرفة الهارمونية (على سبيل المثل: الأولى من الجزء الأول والثانية من الجزء الأول)، وتعتمد الاندفاع الحركي المتتابع، والذي يخفي معالم وحدود الجمل أو العبارات، مما يقربها من النمط البوليفوني من حيث انسيابية الألحان.
- في بعض المقدمات نجد اللحن الرائد أو الأساسي يسانده نسيج

هوموفوني (على سبيل المثل: الثامنة من الجزء الأول)، وهذا اللحن يعتمد نفس خصوصية البناء الميلودي للألحان البوليفونية.

- استخدام أساليب المحاكاة يجعل غالبية المقدمات لها خصوصية بوليفونية، فالكثير من هذه الفئة يتشابه إلى حد كبير بالقالب المعروف (invention)، وخاصة عندما يكون فيها عدد الأصوات غير كبير(صوتان أو ثلاثة..) (على سبيل المثل: رقم 20 من الجزء الثاني ورقم 24 من الجزء الأول..).
- في خضم الزخرفة الهوموفونية لبعض المقدمات، نجد أثراً واضحاً لأنواع الفوجاتو(على سبيل المثل: رقم 3 من الجزء الثاني)، أو الفوجة المزدوجة (على سبيل المثل: السابعة من الجزء الأول)، وحتى الفوجة الثلاثية (على سبيل المثل: رقم 19 من الجزء الأول)[23].

الفوجات (Fugue) – وتلت المقدمات، فكل مقدمة يتبعها فوجة وفي نفس السلم، ويتراوح عدد الأصوات في الفوجات من 3 إلى 5 أصوات. إن أهمية وعظمة تقنيات الكنتربوينت المبني عليها المدوَّن أكبر من المساحة المسموح إدراجها في البحث، ، فأردنا الاختصار.

العصر الكلاسيكي؛ ويظهر تفوق الموسيقا الهوموفونية على البوليفونية، فاستخدمت البوليفونية كشخصية موسيقية تترافق مع بعض الأعمال وفي بعض أجزائها، وعلى سبيل المثال، ، يعود مؤلفو الحقبة الكلاسيكية لاستخدام التقنيات البوليفونية كعنصر إيحائي لتفعيل الموسيقا الدينية، فضلاً عن أنّ أنواع المحاكاة البوليفونية من مداخل وأشكال فوجاتية رافقت الكثير من القوالب ومنها قالب السوناتا، وخاصة في أجزاء من قسم التفاعل، حيث كُتبت أجزاء غنية (episode) في المناخ الفوجي مما أعطى هذه الأجزاء دفعاً درامياً زاد في قوة العمل.

ونتوقف مع البوليفونيا في موسيقا "موتسارت"، حيث الفرق يتجلى بنمط الألحان، فعند "باخ" كتبت الألحان البوليفونية لتخدم أسلوب المداخل

والمحاكاة فقط. . أما عند "موتسارت" فكانت الأنماط اللحنية تخدم النسيج الموسيقي في الأجزاء الهوموفونية والبوليفونية على حد سواء.

بعض النماذج الواضح فيها الاستخدام البوليفوني نجد لحن الافتتاحية "Allegro" لأوبرا "الناي السحري" والمكتوب بتقنية الفوجاتو، - الموضوع الأول من الحركة الأخيرة للسيمفونية "يوبيتر" (Jupiter) من سلم دو الكبير، ونجد مزجاً لقالب السوناتا الليجرو (Allegro Sonata) مع الفوجة الثلاثية - كما نجد التفاعل البوليفوني في السيمفونية من سلم "صول الصغير" في الحركة الأولى والأخيرة وخاصة في أقسام التفاعل. ومن أفضل النماذج المتمثل فيها الفن البوليفوني نجد الفوجة المزدوجة من الجزء (Kyrie) في القداس الجنائزي "Requiem"، وهنا النمط اللحني المبني عليه الجزء قريب من الأنماط اللحنية لموسيقا "باخ" و"هندل"[24].

العصر الرومنتيكي ابتعد أكثر عن البوليفونيا لما في هذا العصر من انفتاح حر على كل أشكال التعبير الموسيقي، وهذا يتعارض مع المبدأ الصارم للكتابة البوليفونية، ولكن هذا لا يعني أن البوليفونية لم تجد أي تمثيل في هذه الحقبة، بل الكثير من مؤلفي العصر الرومنتيكي أدرج البوليفونيا كطابع لشخصية موسيقية "خاصة" في بعض الفقرات أو الأعمال، فنجد تفعيلاً واضحاً للبوليفونيا في العديد من مؤلفات بيتهوفن السيمفونية (كالسيمفونية الخامسة والتاسعة) وكذلك في الكثير من سوناتاته الأخيرة. كما نجد صدى للبوليفونيا التقليدية في أعمال "مندلسون"، "شومان"، "براهمز"، "ليست" و"تشايكوفسكي"[25].

يُعَدُّ القرن العشرون، عصر نهضة الأساليب الموسيقية القديمة ومنها البوليفونية،، فعاد الكثير من مؤلفي هذا العصر لكتابة الأنماط التي تستخدم القوالب البوليفونية الخالصة كالبريلود والفوج. من بين أهم الأعمال نذكر سلسلة بوليفونية للمؤلف الألماني "باول هيندميت" (Paul Hindemith) (1895 - 1963) واسم العمل "لودوس تونااليس Ludus Tonalis" (وسيتطرق لها البحث)، وعملاً أخر للمؤلف الروسي - السوفييتي "دميتري شوستاكوفيتش" (Dimitri Shostakovich) (1906 - 1975) واسمها "24 بريلود وفوج" وهذه السلسلة

البوليفونية تُعد تتمة مشابهة بقوانينها لـ "الكلافير المعدل" لـ "باخ" مع استخدام الأسلوب اللَّامع للمودالية الجديدة (Neo Modality) والتي تميَّزَ بها هذا المؤلف، فهذان العملان يُعَدّان نموذجاً مضيئاً لطريقة دَمج أساليب التأليف الموسيقي في القرن العشرين مع تقنيات البوليفونيا الكلاسيكية المعقدة.

السلسلة البوليفونية "لودوس تونالیس LudusTonalis" – كتبها "باول هيندميت" بالذكرى المائتين لانتهاء "باخ"،من تأليفه لمدونة "الكلافير المعدل"، وتكمن القيمة التاريخية لهذا العمل بإعادة الحياة لتقاليد كتابة السلاسل البوليفونية الذي درَّجه "باخ"، والفكرة تتجسد كعمل كنتربوينتي – تونالي (على كل النغمات الكروماتية للسلم الموسيقي)، ومهمة تكنيكية للعزف على آلة البيانو[26].

البناء التأليفي للسلسلة يختلف عن نظيرتها لـ "باخ"، فإذا كانت الاستقلالية التامة التي تتجسد بالوحدة التونالية لكل "بريلودة وفوجة" – صفة أساسية لسلسلة باخ "الكلافير المعدَّل".. أما هنا "الوحدة" تتمثل بتماسك واحتضان كل الأجزاء من خلال قطعة البداية والتي تسمى "Prelude – مقدمة" مع نهاية العمل بقطعة تسمى " Postlude – ختام"، أما الأجزاء الأساسية وهي مجموعة فوجات فمتَّصِلٌ بعضها بفقرات تسمى "interlude" وهذه الفقرات تلعب دور الوسيط والتمهيد من خلال انتهاء كلٍّ منها بقفلة تامة أو نصفية (طبعاً بالمفهوم التونالي المعاصر).

القطعة الأولى "Prelude – مقدمة" وتبدأ من تونالية الـ"دو" وتنتهي بتونالية الـ"فا #"، كررها المؤلف بآخر السلسلة "Postlude – ختام" بتقنية كتابتها بطريقة خلفية (من الآخر إلى الأول) فتبدأ بتونالية "فا #" وتنتهي بتونالية "دو"، وهذه التقنية البوليفونية تسمى بالمحاكاة الخلفي.

مجموعة "الانترلود – interlude"، تتميز بالطابع الراقص والغنائي الذي ميز الألحان الشعبية والرقصات الكلاسيكية القديمة، فمعظم الفقرات تحمل تسمية لرقصة أو قالب تقليدي كالـ "سكرتسو"، "مارش"، "رومنس"،

"ريتشيتاتيف"، "باسو- اوستيناتو"، "فالس" وغيره من الأنماط...الخ، ومن هنا تنتمي هذه السلسلة إلى ما يسمى "بالكلاسيكية الجديدة".

برغم تكرار بعض الأساليب الإيقاعية الراقصة كالمارش (Marche) في الفوجة (in D)، وأسلوب رقصة الـ "جيجا" (Gigue) في فوجة (in E)، تبقى مجموعة **الفوجات** تتميز بالتجريدية، عكس ما جاء في مجموعة الانترلود "interlude". ويستخدم "هندميت" التقنيات البوليفونية المعهودة ومنها الـ "كانون" في الفوجة (in H) والمحاكاة الخلفي في الفوجة (in F)..الخ[27].

الميزة اللحنية الأفقية للموسيقا العربية، تحمل بطياتها الإمكانيات الوافرة لتطويع تقنيات البوليفونيا في خدمتها، التأليف الموسيقي العربي المعاصر ما يزال في مرحلة شابة مقارنة مع التأليف الموسيقي الغربي - العالمي، إلا أن الباحث ومن خلال استماعه للعديد من الأعمال الموسيقية - الجادة - الحديثة، وجد العديد من الأعمال التي تحمل الصبغة البوليفونية وحتى تستخدم التقنيات البوليفونية المتعددة. ولكن عدم توفر الإصدارات الموسيقية "المدونات" لتلك الأعمال أعاق استعراضها وتحليلها لتخدم البحث، ولكن يمكن ذكر بعض الأسماء لبعض المؤلفين الذين كتبوا أعمالاً بوليفونية خالصة منهم المؤلف المصري رفعت جرانة الذي كتب فوجة للكلارينت والوتريات، أما الباحث فقد كتب سلسلة بوليفونية من جزأين وهي:

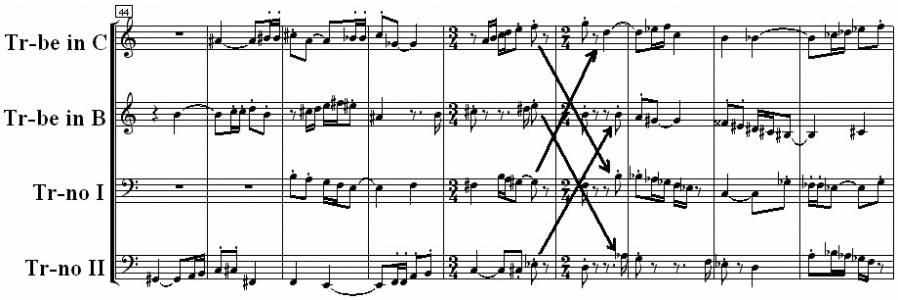
- الجزء الأول "In Arabic mood - I " - 4 polyphonic pieces for:
  1 - Flute Clarinet and Bassoon.
  2 - Strings Quartet.
  3 - Oboe, Violin, Violoncello and Piano.
  4 - 2 Trumpets and 2Trombones.
- الجزء الثاني "In Arabic mood - II" for:
  1 - Strings Orchestra, Nay and Riqq - "Samaii".
  2 - Chamber Choral and Strings Orchestra.

واستخدم الباحث في هذه السلسلة تقنيات بوليفونية تقليدية كالمحاكاة بأنواعها والمداخل، ويقدم الجزء الأول "In Arabic mood-I" مجموعة من المقطوعات البوليفونية ذات ثلاثة أو أربعة أصوات (خطوط لحنية)، فيها

المعطيات التقليدية لتقنيات الفوجة، مع استخدام لأساليب التأليف الحديث كالتعددية المودالية، وحافظ مزاج العمل على الشخصية العربية من خلال دمج الأجناس التي تكوّن أساس مقامَي الكرد والحجاز في سلالم مودالية متنوعة. (نموذج من القطعة الأولى)

(نموذج رقم 7)

المقطوعة الرابعة من الجزء الأول – فوجة مزدوجة لأربعة أصوات (خطوط لحنية) – .2 استخدم فيها الباحث المحاكاة الخلفي، وجعل ذروة العمل حتى نقطة الفصل منها تعاد كل المادة الموسيقية السابقة بطريقة خلفية مع استخدام الكنتربوينت المضاعف، حيث حصل على ذروات أعلى من خلال قلب الأصوات (الخطوط اللحنية)،(نموذج من القطعة الرابعة وتوضيح لمركز قلب الأصوات (الخطوط اللحنية).



(نموذج رقم 8)

أعطى شخصية موسيقية مستقلة ومزاجاً منفرداً لكل مقطوعة على حدة، الطابع العام للجزء الأول "In Arabic mood-I" يحمل جدية تعبيرية، ومسحة

درامية نتيجة لدمج مبدأ تفاعل المادة اللحنية - الموتيفي مع تقنيات المداخل والمحاكاة في قالب الفوجة التقليدي. (يمكن العودة إلى العمل من خلال الباحث).

د - منهجية ومدة تدريس هذه المادة في بعض المعاهد والجامعات العربية والأوروبية

يعد تدريس مادة الكنتربوينت جزءاً أساسيّاً في تخصص التأليف الموسيقي، فهذه المادة تدرَّس في مراحل متلاحقة بدْءاً من مرحلة البكالوريوس ووصولاً إلى الماجستير (في مصر - الكونسرفتوار - ومعهد الموسيقا العربية. . . .). وتتضمن دراسة الكنتربوينت المقيد والذي يتضمن دراسة الأنواع (بأسلوب فوكس) يستمر لمدة سنتين أو ثلاثٍ (تخصص تأليف) وتكون المرحلة النهائية للكنتربوينت المقيد في كتابة ثلاثة أو أربعة أصوات من النوع الخامس، مع اللحن الأساسي(C. F.) وبدونه. وتجدر الإشارة إلى أنَّه في العديد من المعاهد منها (المعهد العالي للفنون الموسيقية - الكويت) لا تدخل تقنيات الكنتربوينت المركب والمضاعف في منهج الكنتربوينت المقيد، ويُعَدُّ هذا الجزء من المادة منتمياً إلى مرحلة الكنتربوينت الحر. . . ويدرس الكنتربوينت الحر (أسلوب عصر الباروك في السنة الأخيرة فقط. بعض المؤسسات تتعمق بدراسة الكنتربويت عامةً في المرحلة الأولى (بكالوريوس) ولا يعاد التطرق إليها في مراحل لاحقة (روسيا - فرنسا - هولندا. . . الخ).

بالمقابل تدرَّس مادة الكنتربوينت المركب - مدرسة "تانييف" في مرحلة البكالوريوس ولمدة عام دراسي واحد، وتعاد في مرحلة دراسة الماجستير لمدة سنة واحدة وللتذكير فقط. وهذا ما يطبَّق في المعاهد الروسية والجمهوريات السوفييتية السابقة؛ وتتطرق المادة إلى دراسة تقنيات الكنتربوينت المركب والمزدوج بكل أنواعه، ويكتب الطلبة في امتحان المادة النهائي، فوجة من 6 إلى 11 صوتاً بأسلوب بالسترينا[28].

في فرنسا يدرَّس الكنتربوينت المقيد لمدرسة "فوكس"، مع دراسة

الكنتربيوينت المركب والمضاعف، مع بعض التعديلات التي تشبه إلى حد ما الأسلوب الحر[29].

في البرتغال (جامعة افيرو – Avero)، تدرِّس هذه المادة لفترة زمنية لا تتعدى السنتين ومن ضمنها الكنتربوينت الحر والمعاصر، أما مادة الكنتربوينت المقيد فتتبع منهجية "تانييف" مع التمهيد لها بمدرسة "فوكس"، وتدرَّس لمدة سنة دراسية واحدة[30].

غالبية جامعات العالم تتبع مدرسة "فوكس" بتدريس الكنتربوينت المقيد، وتتراوح الدراسة ما بين فصلين إلى أربعة فصول دراسية، تنتهي بكتابة الأنواع الخمسة من ثلاثة أو أربعة أصوات، مع اللحن الأساسي وبدونه ومن دون تقنيات الكنتربوينت المركب والمضاعف.

الشق التحليلي التطبيقي: في هذه الفقرة يستعرض الباحث منهجية تدريس مادة الكنتربوينت المقيد لدى المدرستين بتسلسل تدريجي من المراحل الأساسية، عارضاً نماذج موسيقية من كلتا المدرستين، مع التركيز على توضيح بعض تقنيات مدرسة "تانييف" غير المعروفة، مع تحليل ونقد لبعض جوانب تدريس المادة، فضلاً عن ذكر المدة الزمنية المفترضة لتدريس المواضيع. ونظراً لكبر الموضوع وتشعبه.. سيكتفي الباحث بمناقشة وتحليل الكنتربويت المقيد لخطين لحنيين فقط.

الجانب التطبيقي ويشمل

الكنتربوينت البسيط – طريقة تدوين الخط اللحني / وطريقة الكتابة لخطين لحنيين – موقف المدرستين من اللحن الأساسي (C. F.).

الكنتربوينت المركب (المزدوج – لصوتين فقط) – أو التقابل الكونتربوينتي / شرح لبعض الـ**تقنيات** (سيتوقف الباحث عند الكثير من المسائل التي يعدّها مهمة من حيث إغناء الفكر البوليفوني عند الطالب).

مناقشة التباين حول مفهوم الكنتربوينت الحر عند المدرستين.

الكنتربوينت البسيط

مدرسة "فوكس" في تدوين الخط اللحني / وطريقة كتابة خطين لحنيين مع اللحن الأساسي (C. F.).

تتلخص الركائز العلمية العملية لهذه المدرسة بالتالي؛

- دراسة المساحة الصوتية للأصوات البشرية والمفاتيح التي سيتم استخدامها (مفتاح الـ"صول" والـ"باص" والـ "دو" بأنواعه المتعددة).
- عرض المقامات الطبيعية التي يجب استخدامها في تأليف الكنتربوينت. في أكثر المراجع نجد تركيزاً على شرح المقامات الكنسية.. ولكن في القليل منها تتبع تدريس الكنتربوينت المقيد في السلالم الحديثة " الكبير والصغير" ويُنسب هذا التغيير إلى "فهم أفضل وأسهل للقواعد"[31].
- عرض وتدريس أنواع القفلات لكل مقام بَدْءاً من صوتين، وتدرس القفلات لاحقاً مع ازدياد تدريس عدد الأصوات. بعض المراجع تخلت عن تدريس القفلات الكنسية وقللت من أهميتها، واستخدمت التوضيح الهارموني كالمصطلحات التالية "T,S,D" الخ...[32].

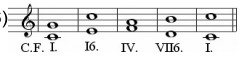
قد يتم تجاوز بعض القواعد الصارمة لصالح التأليف الجيد والجميل، أما التجاوز الجزافي، بدون هدف وبقصد الاستسهال، فهو ممنوع ويسيء إلى العمل الفني"[33].

طريقة **كتابة اللحن الأفقي** - نذكر أنَّ زمن النغمات في بداية تدريس "المقيد" هو "روند" (Ronde). تستعرض المراجع التي اختارها الباحث في هذه الفقرة، ، الأخطاء أو (الممنوعات) كالقفزات الممنوعة (قفزة المسافات الزائدة أو الناقصة - ما بعد السادسة - تتابع قفزتي الرابعة والخامسة أو اكبر بنفس الاتجاه...الخ)، تحرُّك الخط اللحني وأماكن وقوع الخطأ (التسلسل السلمي عبر المسافات الزائدة أو الناقصة - المراوحة اللحنية - zic-zac -

الحركة اللحنية التي تتجاوز الاوكتاف باتجاه واحد. . .الخ). وينبّه المرجع السادس[34] على الوقوع في الخطأ أثناء الكتابة في الديوان الصغير أو الكبير. وبما أن التركيز يتم على ضرورة تدوين الموسيقا الكنتربونتية في السلالم الكنسية، يتساءل الباحث عن جدوى ربط الكنتربوينت المقيد بالسلالم الكبيرة والصغيرة، وحتى لو كان فيها تشابه مع بعض السلالم الكنسية، إلا أن نغمة الحساس (السابعة) صفة هارمونية لا تنطبق مع المفهوم المودالي للسلالم الكنسية (رأي الباحث).

العلاقة بين الخطين لحنيين - **الأبعاد (intervals)** - توضح المدرسة الأبعاد التامة وغير التامة - المتنافرة والمتوافقة. . .مع التركيز على كتابة نوع البُعد بين الخطين لحنيين أو تحت السطر أو حتى الوظيفة الهارمونية التونالية للبُعد:

بعض المراجع تدوِّن الترقيم الرأسي للأبعاد (35).

وبعضٌ آخر يدوِّن الترقيم الهارموني والمبني على تونالية التمرين. . . . (36) 

دراسة ما يسمى **بالأنواع (Species)** وتتم لفترة طويلة وعلى مراحل؛ وفيها تركيز على علاقة اللحن الأساسي (كانتوس فيرموس .C.F من زمن روند واحد أو أكثر - بناءً على ما جاء في المراجع)[37] مع اللحن المقابل ومنه أنواع؛

- النوع الأول - نغمة من زمن روند (Ronde) مقابل اللحن الأساسي (نغمة مقابل نغمة).
- النوع الثاني - نغمتان من زمن بلانش (Blanche) مقابل اللحن الأساسي (نغمتان مقابل نغمة).
- النوع الثالث - أربع نغمات من زمن نوار (noire) (بعض المراجع تسمح بدمج أزمنة السوداء مع البيضاء مقابل اللحن الأساسي[38].
- النوع الرابع - ويستخدم الـ (Syncope) والرباط. . (من زمن نغمات النوع الثاني) وتربط نغمة الضغط القوي بسابقتها من الضغط الضعيف من المازورة السابقة -

- النوع الخامس - وهو استخدام الأنواع السابقة مجتمعة (الاختلاف الإيقاعي او الخط المقابل المختلط) مع الرباط، فضلاً عن استخدام مقنن لزمن الكروش كميزة ضرورية لهذا النوع.

بعد دراسة المراحل الأساسية "علاقة كل نوع مع الـ .C.F"، يتم التمرس على مزج الأنواع المختلفة الإيقاع مع بعضها البعض؛(الأول مع الثاني والثالث - الثاني مع الثالث والرابع... الخ)[39]. ونشير إلى أن دراسة كل نوع من الأنواع الخمسة يرفق بالقواعد الجديدة، والتوصيات بضرورة ترقيم الأبعاد وكتابة القفلات الصحيحة ونوع المقام[40].

الحد الأقصى في التأليف الكنتربوينتي لخطين لحنيين بالأسلوب المقيد في مدرسة فوكس ؛ يكون باستخدام النوع الخامس في كلا اللحنين - بمعنى التخلي عن اللحن الأساسي أو اعتبار أي نغمة من اللحنين مهمَّة قصر زمن النغمات فيها بمثابة (كانتوس فيرموس .C.F).

هذه الطريقة في تأليف الألحان تسمى بالكنتربوينت البسيط - المقيد، وهذا يعني أن الألحان تبقى في أماكن كتابتها الأصلية دون قلب الصوت الأسفل إلى أعلى والعكس. ونلمس في الكثير من مراجع هذه المدرسة التوقف عند هذا القدر من الدراسة (حيث ينتقل إلى "الحر" أو تنتهي المادة على هذا القدر). ولكن نجد مراجع أكثر توسعاً، كما في المرجعين الثالث والسادس، حيث يتطرق لتوضيح المرحلة التالية للكنتربوينت المقيد - المركب منه. باختصار تقنيات الكنتربوينت المركب - المزدوج.

- أراد الباحث من إلقاء الضوء على تسلسل المحتوى الدراسي لكتابة الصوتين... وما يترتب على ذلك من الوقت لاستيعاب القوانين المرافقة لذلك، لنقارنها بمثيلتها من مدرسة "تانييف"، خاصة أن الكثير من المؤسسات الموسيقية، ومن بينها بعض المعاهد العربية، تَعُدُّ أنَّ دراسة الكنتربوينت المقيد تنتهي بانتهاء دراسة النوع الخامس ومزيج الأنواع الخمسة في ما بينها، أما المرحلة التالية "الكنتربوينت - المركب ومنه المزدوج" فيُنسب إلى مرحلة دراسة الكنتربوينت الحر.

- **عدد** من المراجع تدرِّس قواعد الأنواع الخمسة مع الإضافة في عدد الأصوات التي تصل إلى ثلاثة أو أربعة: وتستخدم الأسلوب الهارموني في ترقيم التآلفات وعلاقتها بعضها مع بعضٍ، كما تحث على وجوب التأليف في مختلف المقامات الكنسية، وعدم الخروج عن قواعد الكتابة الصارمة.. واللَّحن الأساسي (C.F.).(صورة من المرجع الرابع، ص رقم 77)

- إن المرجع السادس، تعاطى بحرية أكثر مع القوانين المقيدة القديمة... فأضاف أحد واضعي الكتاب (ي. ف. ريختر) تعديلاً يتمثل بضم النوعين الثاني والرابع معاً في نوع واحد، ونوع آخر زاده معدّ الكتاب، ويتمثل بإدخال 3 – 6 – 8 نغمات من نوع الكروش أو النوار تتحرك على شكل آربيج، مقابل نغمة واحدة – على لحن ثابت من زمن 3/ 4 [41]، ويتساءل الباحث عن ضرورة إدخال الأسلوب الهارموني بالكامل والذي يميز الموسيقا التي تنتمي لحقبات ما بعد "المقيد"، مع تمرين فيه اللحن الأساسي.. [42].

مدرسة "تانييف" في تدوين الخط اللحني / وطريقة كتابة خطين لحنيّين

تركز مدرسة "تانييف" على النتيجة النهائية لكتابة الكنتربوينت المقيد –

بمعنى أن الهدف النهائي من الدراسة هو التأليف التام والمشابه أو المتطابق لموسيقا تلك الحقبة وتحديداً لأعمال بالسترينا، لذلك تستعرض مراجع هذه المدرسة بعض النماذج والمؤلفات التي كتبها بالسترينا على وجه التحديد وغيره من معاصريه، ويؤكد كاتبو هذه المدرسة على اتباع القواعد التي ستؤدي إلى النتيجة الموسيقية المطابقة لأسلوب بالسترينا.

تستعرض هذه المدرسة وباختصار شديد مدرسة فوكس والتي يسمُّونها (الأنواع – Razryadov)، ومن خلال عرض لا يتعدى الصفحتين[43] كُتب التالي: (في المدرسة العملية للكنتربوينت المقيد والتي أسسها Y. J. Fux (1660 – 1741) والتي تعرضت لنقد حاد... يمكن تلخيصها كالتالي: ...) ويتلخص الانتقاد بأنه من غير الممكن الاستمرار بكتابة اللحن الأساسي (C.F.) بحُجّة أن أعمال "بالسترينا" ومعاصريه تخلت عن الكانتوس فيرموس – أو أخذت أشكالاً أكثر طواعية[44]. وبناءً على ذلك تبدأ هذه المدرسة بتوضيح التالي:

كتابة **اللحن الأفقي** – الخصائص اللحنية والإيقاعية:

تختصر هذه المدرسة مفهوم السلالم المقامية (الكنسية) بسلم طبيعي دياتوني خالٍ من الكروماتية، ويسمح ببعض النغمات الكروماتية بشرط أن تكون شبه نادرة وغير متتابعة لخدمة سلامة الخط اللحني[45]. وبناءً على هذا المفهوم فأساس اللحن يمكن أن يبدأ وينتهي من أي نغمة من النغمات السبع للسلم الدياتوني[46]. ويتبع ذلك ابتعاد كلي عن القواعد الكثيرة المتعلقة بالسلالم الكنسية وما يتبعها من قفلات خاصة بكل مقام...[47].

تحُث المدرسة على الخصوصية اللحنية المستوجبة في المقيد كالتالي؛ تفاعل اللحن يتم على شكل (أمواج)، عدم المراوحة اللحنية، يتحرك اللحن دائماً بحركة صاعدة وهابطة للحصول على ذروات جديدة، ممنوع تكرار الأفكار اللحنية (موتيف)، تغيير إيقاعي دائم، استخدام القفزات المُحضَّر لها... الخ[48].

في تدريس هذه الفقرة يتم عرض نماذج موسيقية توضح قواعد بناء

الألحان بأسلوب "بالسترينا" ؛ مجال اللحن – طريقة الإعداد للقفزات المسموح بها. – تجنب أخطاء التكرار الإيقاعي. . . الخ. فضلاً عن نماذج أخرى توضِّح الأخطاء الميلودية والمفروض تجنبها، من خلال رسم خط تحت الأخطاء في بعض النماذج اللحنية المعروضة: (49).

(نموذج رقم 9)

توضِّح المدرسة الأشكال الإيقاعية المسموحة والمطابقة لأسلوب "بالسترينا"، مع التركيز على أن الأزمنة تكون دائما على 2 مثل 4/ 2 و2/ 2 وCC الخ. . (50).

(نموذج رقم 10)

يعرض المرجع النماذج الصحيحة والمفترض أن يقتدي بها الطالب في كتابة الألحان الكنتربوينتية: (51).

(نموذج رقم 11)

منهجية كتابة كنتربوينت من صوتين بأسلوب "بالسترينا": (الكنتربوينت البسيط – بدون اللحن الأساسي) ونستعرض المواضيع الأساسية التالية:

العلاقة الرأسية (الهارمونية) – فالعلاقة الرأسية للموسيقا البوليفونية، المبنية على خطين لحنيّين تتَّضِح من خلال تذكير عام بالأبعاد التامة (اليونيسون – الخامسة

– الأوكتاف الخ. . .) وغير التَّامة (الثالثة – السادسة – العاشرة الخ. . .)[52] والمتنافرة (الثانية – الرابعة – السابعة – التريتون)، وأُطر تصريفها الصحيح، كما تتناولها مناهج "النظريات البديهية" (وفيها شرح وافر ودقيق لعلاقة وتصريف الأصوات "من نغمتين") حيث يفترض معرفتها في مراحل سابقة. .

تسمية **الأبعاد** المتبعة في المدرسة والتي ستستخدم في دراسة المادة فقط وهي كالتالي: 0 = يونيسون / 1 = ثانية / 2 = ثالثة / 3 = رابعة / 4 = خامسة / 5 = سادسة / 6 = سابعة والاوكتاف يشار إليه برقم "7". الخ. (كل الأبعاد ترقم بعدد أقل من الترقيم العالمي المعروف)، وهذه النظرية سنتطرق لها لاحقاً.

الرباط (المعروف بالتشويق لدى مدرسة فوكس) والذي يربط النغمات التي ستقع على أبعاد متنافرة التي يتم تصريفها إلى أبعاد متوافقة. ويعرض المرجع مجموعة كبيرة من النماذج الموسيقية فيها توضيح كافٍ لهذه الفقرة، كما يشير المرجع إلى أن الرباط يشكِّل أحد الميزات الأساسية للموسيقا البوليفونية[53].

عند كتابة التمرين يوصى باتباع الجدول الذي يوضح الأبعاد وطريقة تصريفها الصحيح (بترقيم "تانييف") دون كتابة الترقيم تحت التمرين، مع المحافظة على القواعد اللحنية والرأسية والإيقاعية لكل صوت، فضلاً عن التوازن الكامل بين الخطين لحنيين وعدم تفوق أي خط لحني على آخر. .[54].

0	1 (—)	2	3	4	5	6 (—)
7	8	9	10	11	12	13 (—)

(نموذج رقم 12)

الإشارات المدرجة فوق وتحت الإبعاد (Intervals) (الأرقام) توضح كالتالي:

1 – الخط المحاط بقوسين: (—) يعني ممنوع ربط الصوت،

2 – الخط بدون قوسين: — ويعني يجب ربط الصوت،

3 – إذا كان الخط: — فوق وتحت الرقم فهذا يعني بأنه يسمح بربط وتصريف أيٍ الصوتين (الأعلى أو الأسفل).

النغمات المتنافرة تكون مرورية أو مربوطة ويفترض تصريفها تدريجياً – ويفضل تصريفها إلى النغمة التالية هبوطاً – الحركة المتوازية مسموحة في الأبعاد المتوافقة غير التامة – الرابعة تصنف من الأبعاد المتنافرة – أما الأبعاد التامة فتأتي من خلال الحركة العكسية للصوتين (بتقابل).

يُستحسن **الابتداء بسكتة** في أحد الأصوات كون ذلك يمهد للمرحلة المقبلة عند دراسة المداخل وغيره من محتوى دراسة الكنتربويت المركب – المزدوج منه...

القفلات في هذه المدرسة مبنية على مبدأ التوافق والتنافر أيضا، وينتهي التمرين بتصريف النغمتين إلى المازورة الأخيرة بخطوة (قفزة) ميلودية إلى الثانية – أو الرابعة – أو الخامسة، الخطوة الميلودية (قفزة) إلى الثالثة – السادسة – الاوكتاف، نادر أو حتى معدوم[55]. الأبعاد الرأسية المسموحة في المازورة الأخيرة من التمرين (القفلة) هي الأبعاد المتوافقة (الاوكتاف أو الثالثة أو السادسة)، فقواعد التصريف تعطي نفس النتيجة المرجوة لمفهوم القفلات التقليدي (عند فوكس) – ويبقى الكلام عن الكتابة لصوتين.

بعد شرح هذه القوانين..تُدرَج مجموعة كبيرة من الواجبات لكتابة كنتربوينت من صوتين.

الكنتربوينت المركب (لصوتين فقط)

قام الباحث بالتدقيق في الجزء المتعلق بكيفية توضيح قواعد الكنتربوينت المركب لدى المدرستين والتي ستساعد الطالب على تنفيذ تقنيات الكنتربوينت المزدوج، كون هذه التقنيات تكون صلب الموسيقا البوليفونية، ومن أهم تقنيات الكونتربوينت المركب:

- الكنتربوينت المزدوج، ومنه العامودي والأفقي والمتحرك الأفقي.
- المحاكاة وأنواعها (وهنا اختلاف غير جوهري في التسميات) المحاكاة المعكوس – المحاكاة مع التكبير – المحاكاة مع التصغير – المحاكاة الخلفي – والمحاكاة الحر.
- السكوينس أو التتالي (Sequence) والكانون.

وسنوضح قواعد هذه التقنيات (لو وجدت) عند كل مدرسة على حِدة.

مدرسة "فوكس" في كتابة الكنتربوينت المركب:

الكنتربوينت المركب - المزدوج (invertion)

وهذه التقنية تكوِّن إحدى أهم عناصر بناء الموسيقا البوليفونية. وتعرض هذه المدرسة عدة أنواع من الكنتربوينت المزدوج ومنها: الاوكتافي 8، العشري 10، والاثنا عشري 12.

- المزدوج ذو الاوكتاف ويُستعرض بتوضيح حالة الأبعاد بعد انقلابها ضمن الجدول التالي:

1	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**
8	**7**	**6**	**5**	**4**	**3**	**2**	**1**

(نموذج رقم 13)

يوضح المرجع أن الأبعاد المتوافقة والمتنافرة تبقى كذلك بعد تصريفها (انقلابها)، فينتقل الصوت الأعلى إلى أسفل والعكس، بمعنى أن الخط الأعلى ينتقل إلى مسافة أوكتاف هبوطاً والصوت الأسفل ينتقل إلى مسافة أوكتاف صعوداً.. وتبقى النغمات هي نفسها مع فارق تغيُّر البُعد بين الخطين لحنيين. ويعرض المرجع بعض التمارين ومنها:[56]

(نموذج رقم 14)

يوضح المرجع السادس أنَّ الانقلاب الاوكتافي يعطي النتائج التالية (المسافات التامة تعطي مسافات تامة والكبيرة تتحول إلى صغيرة والعكس، والزائدة إلى ناقصة) وينبه على تحاشي قلب الاوكتاف الواقع على الضغوط القوية ما عدا البداية والنهاية، زيادة على تمهيد الخامسة بنغمة ممهدة.. كضرورة ربطها بنغمة سابقة مبنية على توافق غير تام أو استخدامها كنغمة مرورية كما هو موضّح في بداية السطر الثاني من النموذج (14).

(نموذج رقم 15 و16)

إن النماذج التالية[57] تُظهر تقنيات تُغني كتابة الكنتربوينت المزدوج وتعطيه احتمالات مفيدة، خاصة النموذج الذي يضاعف الألحان بنغمات متوافقة (غير تامة) لما ينتج عنه من ثراء هارموني وتعددية صوتية، ولكن هذا الأسلوب وبرغم استخدامه "للحن الأساسي، فقد ابتعد عن الأسلوب المقيد لبالسترينا (رأي الباحث).

- المزدوج العاشر؛ وموضَّح بنفس الطريقة؛

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

(نموذج رقم 17)

وهنا المرجع يتطرق إلى أن الأبعاد المتوافقة المتحركة بتوازٍ كالثالثة والسادسة التي تتحول إلى تنافر بعد القلب (على كل "بُعد" (intervale) يُزادُ عليه "ثالثة" وعلى سبيل المثال؛ "الثالثة" لا تتحول إلى "سادسة" كما هو في الكنتربوينت المزدوج الاوكتافي.. يزاد على "السادسة" المقلوبة "ثالثة" فتصبح "اوكتاف"...فبدل تحول حركة "الثالثات" المتوازية إلى "سادسات" متوازية.. تصبح "اوكتافات" متوازية، وهذا يُعَدُّ خطأ.. وهذا ما هو موضَّح في النموذج رقم 17)، ويستعرض المرجع كما في الكنتربويت المزدوج السابق عدداً من التمارين.[58].

تجدر الإشارة إلى أنَّ توضيح طريقة كتابة هذه الأنواع تعتمد نفس المبدأ المستخدم في تأليف الكنتربوينت العادي، بمعنى اعتماد الترقيم الهارموني لتحديد الأبعاد بين الصوتين وخاصة أن المرجع ينتقل إلى إدخال تقنيات تأليف هذا الكنتربوينت بثلاثة وأربعة خطوط لحنية.

المحاكاة

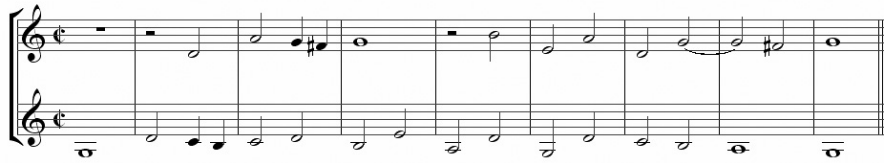
تستعرض مدرسة "فوكس"[59] في أول توضيح لمفهوم المحاكاة من خلال تمرين مبني من صوتين، حيث الصوت الثاني (الأسفل يقلد) الصوت العلوي وبتكرار نفس البداية اللحنية (مازورتان) على فارق زمني مدته مازورتان من مقياس 2/ 2 ويسميه المرجع "محاكاة (Imitation) من نفس النغمة –

Imitation at the unison - من اليونيسون

وتُعرض أنواع مختلفة من المحاكاة "مداخل مختلفة": محاكاة (Imitation) من الثالثة.

Imitation at the third - من الثالثة

Imitation at the fifth - من الخامسة



Imitation at the sixth - من السادسة ..الخ

(نماذج رقم 18 – 19 – 20 – 21)

(60)مع توضيح عابر يشير إلى أن الخط اللحني المُقلِّد يبدأ من الأبعاد المذكورة، ولا يشير إلى الخطوات والقواعد التي تبنى عليها العلاقة بين الخطين لحنيين. ولاحقاً وفي نفس الكتاب يستعرض أيضا أنواعاً من المحاكاة "المداخل"(61) وكذلك من دون توضيح..مع العلم أن النماذج تعرض (فوجات) تصل إلى أربعة خطوط لحنية.. وما على الطالب إلا أن يقوم بتحليل تلك النماذج والتوصل إلى القواعد التي يرتئيها بنفسه، أو يقوم أستاذه بذلك..

أما المرجع الخامس، فيستعرض أنواع المحاكاة مع شرح وصفي وليس تحليلياً أو قواعدياً لأنواع المحاكاة (المباشر – غير المباشر – بالزيادة – بالنقصان – العكسي)(62) وبعدها يعرض النماذج الموسيقية لأنواع المحاكاة (استعراض عام بدون أي توضيح).

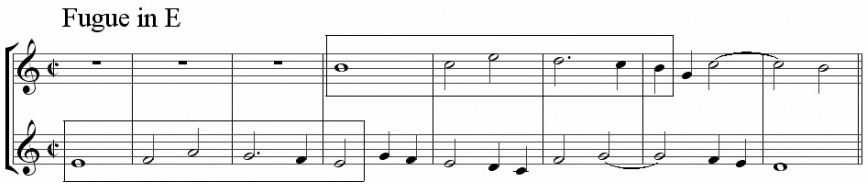
أما في المرجعين الأول والثاني(63) فلم يجد الباحث ما يفيد ذلك.

التتالي (Sequence) والكانون

الكانون هو تقنية كتابة لحن كنتربوينتي، يتكرر بالكامل في اللحن الثاني من نفس الطبقة الصوتية أو أنَّه مصور من مناطق صوتية مختلفة...ومنه **الدائريِّ** ويكتب حتى إشارة "المرجَّع"، فيعاد للتمرين عدة مرات...، وبذلك يفقد

اللحن الحدود المعهودة (البداية والنهاية) فيسمى الكانون الدائري أو اللانهائي (Rondellus).

في كل المراجع المدرجة لم يجد الباحث أي فقرة تعرض القوانين الكافية أو أي شرح وافٍ يخوِّل الطالب كتابة "كانون" كامل أو "اللانهائي"، بل اكتفت معظمها بعرض الكثير من الأمثلة،[64] التي تندرج ضمن تدريس المداخل والمحاكاة وليس بالكانون، ويسمي المرجع هذه الأمثلة "بالفوجة (Fugue)!!" وفيها مداخل لخطين لحنيين لا تتعدى المازورتين، ويتم التركيز على القفلات فيها وليس على مفهوم تكرار اللحن،



(نموذج رقم 22)

وقام الباحث باستيضاح هذه التقنية مع أحد مدرسي الكنتربوينت المقيد (د. مدحت مراد) ذي خبرة عالية في تدريس الأسلوب المقيد (الأنواع)[65]، وتم الحصول على طريقة كتابة المحاكاة من مذكراته الخاصة ولكنه أشار إلى أن هذه التقنية تدرَّس في الأسلوب الحر. وتتصف بالتالي:

يُكتب التمرين على مراحل: أولاً تكتب البداية (مازورة) بالصوت العلوي وتنسخ إلى المازورة الثانية في الصوت السفلي ويكتب معها لحن مضاد في الصوت العلوي ثم ينسخ الصوت العلوي من المازورة الثانية إلى الصوت السفلي في المازورة الثالثة ويزاد عليه أيضاً لحنٌ مضادٌ في الصوت العلوي وتتابع هذه الطريقة حيث الوصول إلى القفلة...

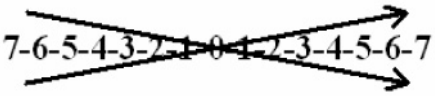
ويجد الباحث أنها نفس الطريقة التي تستخدم في مدرسة "تانييف" في كتابة المحاكاة.. مع فارق بنوع الأزمنة والنغمات والتي تنتمي إلى الكنتربويت الحر..

أما ما يخص التقنيات التالية: المحاكاة العكسي (الوضع الأساسي – الوضع بعد التصريف أو العكس). المحاكاة المتقهقر – ومنه المقلوب المتقهقر فلم يجد الباحث أي توضيح قواعدي وافٍ لتنفيذ هذه التقنية.

مدرسة "تانييف" في كتابة الكنتربوينت المركب:

الكنتربوينت المزدوج (invertion)

وتوضح مدرسة "تانييف" عدداً من تقنيات كتابة أنواع الكنتربوينت المزدوج، وتؤكد المدرسة على أن يتميز الصوتان بنفس القيمة اللحنية مع التخلي عن اللحن الأساسي. . .(وهذا من أسس مدرسة "تانييف ") وتوضح المدرسة معادلة علمية هامة حول طريقة قلب الأصوات، وتسمى Index Verticalis – "الدليل الرأسي" (Iv)، عملية قلب الأصوات I/II (باتجاه بعضها البعض)، تكوِّن خطوة باتجاه "الناقص" ويعني أن الأبعاد بين الصوتين تنقص (نظرياً) كالتالي:

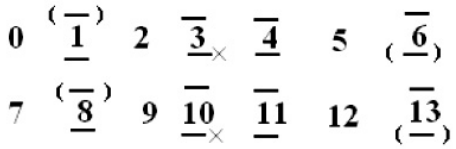


(نموذج رقم 23)

(ويتكون وضع الانقلاب الجديد) لذلك تسمى حركة الانقلاب بالـ (الناقص –)، أما إذا تحركت الأصوات بتباعد I/II، فيزيد البُعد ويشكل حركة باتجاه الزائد (+). ونذكر مجدداً أنَّ ترقيم الأبعاد في مدرسة "تانييف" أقل بواحد وبناءً على هذه المفاهيم وضعت معادلة **الكنتربوينت المزدوج**.

وتركز مدرسة "تانييف" على شرح 3 أنواع من المركب المزدوج: المزدوج الاوكتافي (Iv=-7). المزدوج العاشر(Iv=-9). 3 المزدوج الثاني عشر (Iv=-11). . . وسنكتفي بعرض نوع واحد من تقنيات الكنتربوينت المزدوج وهو الاوكتافي (Iv=-7).

المزدوج الاوكتافي؛ ويرمز إليه بـ (-7) = Iv أو (-14) = Iv ويوضح المرجع ضمن الجدول التالي الأبعاد والعلاقة بين الصوتين:



(نموذج رقم 24)

- الأبعاد المتنافرة وترقم (6 - 4 - 3 - 1) ويشار إلى الخطوط المرسومة فوقها أو تحتها "–" ويعني أن أحد الأصوات (الفوقي أو السفلي يفترض أن يكون الصوت المتنافر) ويفترض أن يكون محضراً برباط بالنغمة السابقة ويستوجب تصريفه للنغمة المتوافقة التالية.
- الرباط يشار إليه بالإشارة التالية "–"، أما منع الرباط فيشار إليه "(–)"، والتصريف التدريجي للنغمة المجاورة يشار إليه "× –" ونوضح الجدول كما يلي:
- التنافر المبني على البُعد الثاني $\overline{1}$ وفيه يمنع ربط الصوت العلوي، أما الصوت السفلي فيكون مربوطاً ويصرَّف للنغمة المجاورة **هبوطاً**.
- التنافر المبني على البُعد الرابع $\overline{3}_{\times}$ وفيه يربط الصوت العلوي أو السفلي ويصرف للنغمة المجاورة هبوطاً، أما علامة الـ × فتعني وجوب تصريف النغمة السفلية من الرابعة إلى الخامسة **هبوطاً** (في حال كانت مربوطة).
- التنافر المبني على البُعد الخامس $\overline{4}$ وفيه يمكن ربط وتصريف أي صوت بشرط أن تكون حركة التصريف للنغمة المجاورة هبوطاً.
- التنافر المبني على البُعد السابع $(\overline{6})$ وفيه يمنع ربط الصوت السفلي، أما الصوت العلوي فيربط ويصرف للنغمة المجاورة هبوطاً. . . الخ،

ويذكر المرجع أنَّ التنافر مسموح كنغمات مرورية وعلى الضغوط الضعيفة. . .وأن ترقيم الاوكتاف بـالرقم 7 بدلاً من 8 ضروري لتكون العملية الحسابية في تقسيم الأوكتاف إلى جزأين غير متساويين صحيحة، فالرقم 7 (الاوكتاف) يمكن جمعه من رقمين : 1 + 6 = 7 ويعني (ثانية + سابعة يعطي اوكتاف)، أو 3 + 4 = 7 (رابعة + خامسة تساوي اوكتافاً) الخ. . أما لو بقينا على الترقيم المعهود 8 فلا يمكن الحصول على نتيجة صحيحة وعلى سبيل المثال؛ لو جمعنا 4 + 4 = 8، أي (رابعة + رابعة تعطي اوكتافاً) طبعاً هذا غير صحيح. . . وترقيم الاوكتاف بـ7 يفتح آفاقاً جديدة من الاحتمالات (Combination)، موضحة كما يلي :

بعد تأليف الكنتربوينت من لحنين يمكن تصريفه (قلبه) واستخراج الاحتمالات التالية :

1 - Iv = I (الصوت الأول) + II (الصوت الثاني) = (-7) (-0)

2 - Iv = I(-1) + II(-6) = (-7)

3 - Iv = I(-2) + II(-5) = (-7)

4 - Iv = I(-3) + II(-4) = (-7)

5 - Iv = I(-4) + II(-3) = (-7)

6 - Iv = I(-5) + II(-2) = (-7)

7 - Iv = I(-6) + II(-1) = (-7)

8 - Iv = I(-7) + II(-0) = (-7)

واكتفى الباحث بعرض الاحتمالات الناتجة عن الاوكتاف الواحد (-7) ونلاحظ أنها محافظة على التصريف الصحيح، فالتوافق يبقى توافقاً والتنافر يبقى تنافراً. وهذه الطريقة تخول الطالب باستخدام النتائج التالية في تأليف ما يسمى بالـ"مداخل" وتوسيع نطاق التأليف البوليفوني. . .

يشدِّد المرجع على ضرورة الأخذ بقواعد الكنتربوينت المضاعف المراد استخدامه لاحقاً قبل تأليف التمرين لأن لكل نوع من الكنتربوينت المزدوج قوانينه المختلفة. . . (فقوانين الكنتربوينت المركب الاوكتافي غير قوانين العاشر. . والخ).

المحاكاة

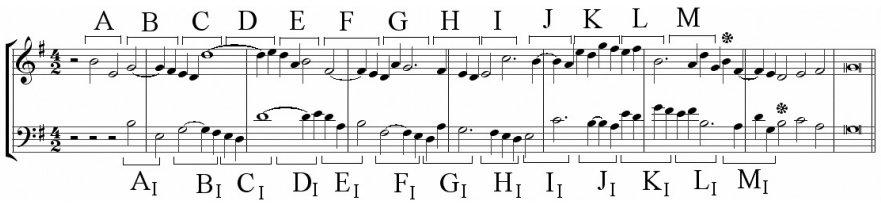
هذا الجزء من الكنتربوينت المقيد يرتكز على مجموعة هامة من المعادلات الرياضية والعلمية ونُذكِّر أنَّ الكنتربوينت المقيد في هذه المدرسة يدرَّس بعد فترة زمنية قصيرة من بداية دراسة الكنتربوينت المقيد. .

أهم أنواع المحاكاة المزدوج التي تدرس في المرجع هي التالية:

- محاكاة (Imitation) البسيط، ويسمى أيضا الكانون البسيط[66] وبعض المدارس تسميه "محاكاة مباشرة (Direct)" وهو تقنية كتابة لحن كنتربوينتي، يتكرر بالكامل في اللحن الثاني من نفس الطبقة الصوتية أو مصور من مناطق صوتية مختلفة ويتم على مراحل (كل مرحلة تكوِّن جزءاً ميلوديّاً من مازورة أو أقل أو أكثر وتُرقَّم بالحرف اللاتيني) ونوضح خطة تأليف هذا النوع من المحاكاة بالجدول التالي

تنتهي المحاكاة بتأليف القفلة إلخ. . .

اللحن الاول -	A	B	C	D	E
اللحن الثاني ـــ	A1	B1	C1	D1	



- المحاكاة البسيط أو المباشر أو الكانون البسيط (نموذج رقم 25)

- المحاكاة مع حركة عكسية (Contrary) (نموذج رقم 26)

- المحاكاة مع التكبير (نموذج رقم 27)

- المحاكاة مع عكس اللحن وتكبيره (نموذج رقم 28)

- المحاكاة مع التصغير (نموذج رقم 29)

- محاكاة بحركة عكسية تقهقرية (Contrary Retrograde) وفيه يكون اللحن المقلد هو نفس اللحن الأساسي ولكنه معكوس كالمرآة - وهو المحاكاة الوحيد الذي لم يجد له الباحث توضيحاً في المرجع (نموذج رقم 30).

ويستعرض المرجع الخطوات المفترض اتباعها عند كتابة هذه التقنيات (باستثناء محاكاة بحركة عكسية تقهقرية) بأسلوب واضح وتسلسلي. وسنكتفي بتوضيح نموذج واحد يوضح طريقة تدريس المزدوج العكسي.

طريقة كتابة الكنتربوينت المزدوج وثم عكسه من النوع الاوكتافي(Iv = -7):

يُنبه المرجع على أنَّ الطريقة المتبعة في ربط وتصريف النغمات المتنافرة في الطريقة التي ذكرناها مسبقاً، غير مجدية في هذا النوع من المحاكاة لأنَّ

تصريف النغمات المتنافرة المربوطة إلى النغمة المتوافقة التالية هبوطاً ينتج عنها بوضع التصريف الحالي خطأ كبير. . ومن الممكن أن ينتج تنافر في حال عكس التمرين، ومع هذا النوع من الكنتربوينت تندرج توضيحات جديدة لربط وتصريف التنافر، نذكر منها ما يلي؛ يمنع ربط وتصريف الثانية والسابعة، ويسمح بربط الرابعة في أي صوت، النغمات المربوطة يفترض أن تكون من نفس القيمة الزمنية. . . الخ.

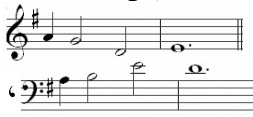
بعد الأخذ بالتعديلات المرافقة للربط وتصريف التنافر، يكتب التمرين بقوانين الكنتربويت الاوكتافي (Iv=-7).

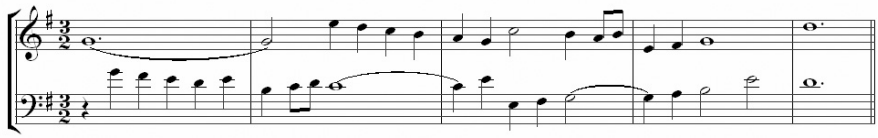
(نموذج رقم 31)

عملية قلب الأصوات (عكسها) تتوجب إيجاد نقطة الارتكاز التي منها سيتحول اتجاه النغمات في التصريف الجديد، فمن نقطة الارتكاز هذه تتحرك النغمات بعكس اتجاهها السابق.

ويوضح المرجع أنَّ نقطة الارتكاز تكون الدرجة **الثانية** من السلم الكبير أو الدرجة **الرابعة** من الصغير، فتحرك النغمات صعودا من نقطة الارتكاز هذه، يتحول هبوطاً والعكس[67].

النموذج المدرج أعلاه يوضح هذه التقنية، ونقطة الارتكاز فيه يفترض أن تكون (لا). ومنها نبدأ بتحويل كل النغمات بالاتجاه المعاكس وعلى نفس البُعد :

الخط اللحني من نقطة الارتكاز ووصولا إلى نهاية التمرين (المازورة الرابعة – الصوت العلوي، لا – صول – رى – مي)  يتحول في الصوت السفلي إلى (لا – سي – مي – ري)، فتبقى الأبعاد في الحركة **الأفقية** هي نفسها ولكن باتجاه معاكس. وتكون النتيجة التالية :



(نموذج رقم 32)

نلاحظ أن بداية التمرين (نموذج رقم 31) كانت نغمة "سي" في الصوت السفلي، أما بعد التصريف فتحولت إلى نغمة صول في الصوت العلوي. . . ومن هنا يمكن أن نلمس أهمية هذه المعادلة، كونه لن نستطيع تفسير أسباب تغير بداية نغمات التمرين وطريقة الوصول إلى النتيجة المطلوبة. . . بدون إيجاد نقطة الارتكاز.

في بعض مراجع المدرسة التقليدية "فوكس" والتي تطرح هذا النوع من المحاكاة وتبدؤه من نفس نغمات الوضع الأساسي لما قبل التصريف. . .وهذا لن يوصل لنتيجة، والدليل أنّ جميع النماذج المدرجة كـ"محاكاة عكسي" هي عبارة عن بدايات تشبه العكسي. . وبعدها تتابع بكنتربوينت عادي. وتشير تعليمات تلك النماذج إلى وجوب تحرك النغمات بالاتجاه المعاكس لوضعها الأساسي. وليس بهذا من توضيح مقنع (رأي الباحث).

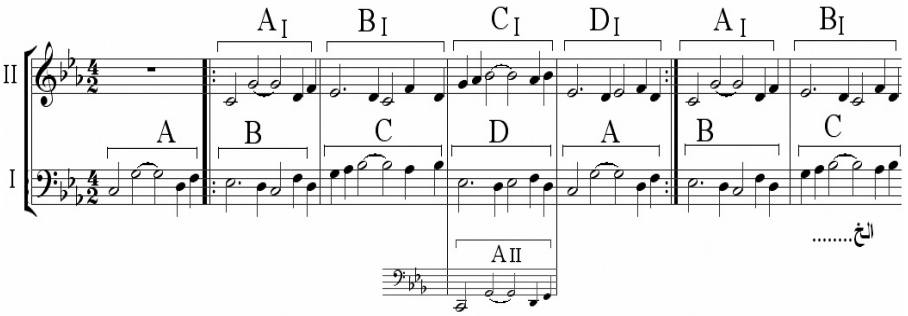
التتالي (Sequence) والكانون اللانهائي

تعرض المدرسة مجموعة منوعة من الكانون ومن بينها الكانون مع "التتالي – Sequence" وتخص المدرسة هذه التقنية بقدر وافر من التوضيح المرفق مع العديد من الجداول الحسابية، ويوضح المرجع أنّ "تانييف " صنف الكانون اللانهائي بنوعين. . والاختلاف بينهما مبني على نسبة الوقت الذي يفصل المداخل. . . .

لن يتطرق الباحث لتوضيح هذه الناحية واكتفى بسرد طريقة واحدة لكيفية تأليف الكانون اللانهائي:

عند كتابة هذا الكانون نقوم بتسمية كل جزء بحرف لاتيني (في النموذج المعروض مدة الجزء فيه مازورة واحدة)، يفترض إدراج سطر ثالث حيث سنقوم

بإلغائه بعد الانتهاء من الكتابة. ونوضح مراحل الكتابة بعد عرض الكانون التالي:



(نموذج رقم 33)

- المرحلة الأولى: نكتب الصوت الأول A وننسخه إلى المازورة الثانية باسم AI، نكتب لحناً مضاداً في المازورة الثانية باسم B، ننسخ الجزء B للمازورة الثالثة في الصوت العلوي تحت اسم BIونؤلف معه لحناً مضاداً C،
- المرحلة الثانية: ننسخ الجزء A إلى السطر الثالث – المازورة الرابعة على اوكتاف هابط ونسميه AII، وننسخ الجزء C إلى السطر العلوي – المازورة الرابعة أيضا ونسميه CI ونؤلف معهم الجزء D بحيث ينسجم الجزء D مع الجزء AII على حدة والجزء CI مع الجزء AII أيضا على حدة. في هذه المرحلة لا يعني أنَّ الجزء CI ينسجم مع الجزء .AII
- المرحلة الثالثة: ننقل الجزء D إلى المازورة التالية على السطر الأول باسم DI ونعيد نسخ الجزء A إلى نفس المازورة على السطر الثاني ونضع إشارة المرجع. . .
- المرحلة الأخيرة: نضع إشارة المرجع في أول المازورة الثانية، نلغي تسمية الأجزاء من فوق الأسطر، ونحذف السطر الثالث وبذلك يكون الـ"كانون" جاهزاً[68].

ونستنتج أنَّ السطر الثالث (الصغير) يضاف في المازورة ما قبل الأخيرة من إشارة المرجَّع.

النتائج

من العرض السابق لهذه الدراسة ومن خلال الشق التحليلي للمدرستين، يوضح الباحث جوانب التشابه والاختلاف بين مدرسة تدريس الكنتربوينت المقيد عند "فوكس" و"تانييف" وقد كنا عرضنا بعض التباين أثناء فقرة التحليل، إلا أنه أردنا التذكير ببعض النقاط للمقارنة.

1. التباين حول مفهوم "الكنتربوينت المقيد"، وموقف المدرستين من اللحن الأساسي: ونجد أن مدرسة "فوكس" تعطي الاهتمام الأساسي لكتابة الأنغام المتنوعة الإيقاع على اللحن الأساسي (C. F.)، وتطبيقياً نجد أن المحتوى الأساسي للمناهج الدراسية العامة تركز على المراحل التدريجية لعلاقة الأصوات مع اللحن الأساسي، وكما ذكرنا تثبت التجربة أنّ دراسة الأنواع الخمسة مع وبدون اللحن الأساسي تُعدُّ الجزء الأساسي للكنتربوينت المقيد، أما ما بعد ذلك فيُعَدُّ من فنون الكنتربوينت، ويبتعد الكثير من واضعي مناهج تدريس المادة في المؤسسات العلمية الموسيقية عن تدريسها كون هذا ينتمي إلى فترات دراسية لاحقة – ويجد الباحث عدم وضوح ما يُقصد بذلك، هل يعني دراسة الكنتربوينت الحر؟ أم دراسته في مرحلة الدراسات العليا اللاحقة؟، ، وهنا نجد هروباً من الواقع الذي يؤكد أن أساليب الكنتربوينت المركب أو الإبداع الفني للكنتربوينت المقيد نجدها في أعمال "بالسترينا" الذي يُعدُّ المقياس الأول لدراسة الكنتربوينت المقيد لدى المدرستين.

التجربة العملية لمنهجية مدرسة "تانييف" تتجاهل بالكامل مبدأ تدريس اللحن الأساسي مع الصوت الإضافي واعتبار الوقت الكبير الذي يُهدر في تدريس هذه الناحية غير ضروري، وتعلل المدرسة ذلك بالنتيجة النهائية والتي تتسم في أن الأشكال الإيقاعية للنوع الخامس (كما يتطابق مع مفهوم مدرسة "فوكس") تنطبق بالتمام مع الكتابة لخطين لحنيين بأسلوب مدرسة "تانييف"

في مراحله الأولى، وتستمر المدرسة في تدريس تقنيات الكنتربوينت المركب والمضاعف تحت ما يسمى بالكنتربوينت المقيد. ونجد حدوداً واضحة بين ما هو الجزء المقيد وما هو الجزء الحر الذي يُعَدُّ أسلوب "باخ" هو الإطار والهدف الأساسي "للكنتربوينت الحر".

2. مبدأ بناء العلاقة الأفقية الرأسية في المدرستين: ومن خلال البحث نجد أن العلاقة الرأسية لبناء الأصوات (صوتين) في مدرسة "فوكس" تركز على نوع البُعد، وما من وظيفة هارمونية تتشابه مع الوظيفة الهارمونية في مادة الهارموني التقليدي، وقد أشرنا إلى ذلك من خلال ذكر النماذج والمراجع التي تستخدم ذلك. فضلاً عن أنَّ هذا يؤكده المبدأ الأول للمدرسة والمتمثل في تدريس اللحن الأساسي، فدراسة "النوع الأول" الذي يرتكز على علاقة إيقاعية رأسية موحدة بين الخطين لحنيين، يفرض علاقة أبعاد هارمونية. أما النوع الرابع والخامس ويأتي متأخراً، فيلقي الضوء على مفهوم ربط التنافر وتصريفه بالتوافق.

العلاقة الرأسية لدى مدرسة "تانييف" تخدم الحركة الأفقية المتنوعة الإيقاع، فالجداول التي توضح مبدأ تصريف التنافر مع التوافق يُبعد التركيز فيها عن أهمية العلاقة الرأسية الهارمونية، فعلى الطالب أن يخلق حالات من التنافر ويصرفها بالتوافق، ونجد أن تأليف التمرين يتم كنتيجة هروب أفقي - رأسي من حالات التنافر إلى التوافق، وهذا ما يعطي المادة خصوصيتها الأفقية البوليفونية.

3. طريقة تنظيم التتابع التصاعدي للمحتوى وغنى المادة العلمية: بما أن تدريس اللحن الأساسي مع الأصوات المضافة يكوِّن لب المادة العلمية للكنتربوينت المقيد في مدرسة "فوكس"، فإن هذا يفرض واقع تدريس أكثر من صوت في وقت واحد، فيتم تدريس صوتين من النوع الأول ويزادُ ثلاثة أصوات من النوع الأول، ويتم التركيز على العلاقة الرأسية بين الأصوات، وتصل عدد الأصوات إلى أربعة، أما تدريس تقنيات الكنتربوينت المركب والمزدوج فتأتي متأخرة، ونجدها في بعض المراجع تحت عنوان تقنيات "الفوجة"، بمعنى أنها تحمل قواعد علمية تبتعد قليلاً عن المفهوم الأساسي للكنتربوينت المقيد لـ"فوكس". لم يجد الباحث في غالبية المراجع المبنية على منهجية "فوكس"

أي توضيح وافر للتقنيات الهامة كتقنيات المحاكاة والكنتربوينت المركب، وما جاء من بعضها كان يفتقر للتسلل والتتابع في التوضيح.

مدرسة "تانييف" وضعت تسلسلاً تدريجياً لتدُّرج المحتوى بناءً على الأهمية التقنية – العملية للمادة، فوضَّحت طريقة كتابة الصوت الأحادي المتنوع الإيقاع والذي يشكل أساس الفكرة البوليفونية، بعد ذلك يتم شرح طريقة الكتابة ولفترة طويلة مروراً بأساليب بناء أنواع الكنتربوينت المركب (الاوكتافي على وجه مهم) وثم تقنيات المداخل وأنواع المحاكاة المنوعة لخطين لحنيين فقط. ولا تنتقل المدرسة إلى أكثر من صوتين قبل الانتهاء من أصعب تقنيات الكنتربوينت المقيد. ويجد الباحث أنّ المعادلة العلمية (Iv=-7)، والجدول الذي وضعته مدرسة "تانييف" بعلاقة التنافر والتوافق والذي يوضح الاوكتاف برقم 7 (نموذج رقم 24)، ومنهجية توضيح أنواع المحاكاة ومنها العكسي، بغاية من الأهمية لما يعطي آفاقاً واسعة للعلاقة بين الأصوات في مرحلة الكنتربوينت المركب.

4. أهمية القالب البوليفوني: ويرى الباحث أن تدريس الكنتربوينت المركب والخالي من اللحن الأساسي يكون نواة مفهوم القالب البوليفوني، وهذا ما جاءت عليه مدرسة "تانييف" إذ تُعَدُّ مرحلة قلب الأصوات ذات التوازن اللحني الإيقاعي واستخدام تقنيات المحاكاة، تشكل حدود القالب البوليفوني المقيد[69].

التوصيات[70]

تعاطى الباحث أثناء دراسته ومقارنته للمدرستين بذهنية بعيدة عن التعاطف، جاعلاً الهدف الأساسي لبحثه إيجاد المحطات المفيدة في منهجية التدريس لدى المدرستين، ومن خلال هذا يوصي الباحث بعدد من الأمور التي يراها مهمة في منهجية تدريس الكنتربوينت المقيد لتخصص التأليف الموسيقي:

- إعادة النظر بمنهجية تدريس الكنتربوينت المقيد في معاهدنا الموسيقية العربية، فالمدة الزمنية المحددة يجب أن تحمل كمية أكبر وأغنى من

المعلومات التي تفيد الطالب في إتقان علوم البوليفونيا، لكي تنعكس إيجاباً على إبداعه في أعماله الموسيقية.

- الطلب إلى من له القرار في إعداد المناهج الدراسية في معاهدنا الموسيقية العربية التطرق إلى الكثير من مدارس تدريس الكنتربوينت المقيد ومنها مدرسة "تانييف" والتي يجدها الباحث في غاية الأهمية لما تحمل من منهجية مركزة، نتيجتها كم واسع من تقنيات الكنتربوينت، فضلاً عن الاختصار الكبير في الوقت الزمني.
- الطلب إلى من له القرار في إعداد المناهج الدراسية في معاهدنا الموسيقية العربية، عدم توارث الأنماط التقليدية في منهجية التدريس والتوسع في البحث في المناهج المختلفة المصادر، والنظر في قيمتها الفعلية، وصهر المادة النظرية في التجربة الفعلية للتأليف الموسيقي.

الهوامش والمراجع

(1) ظاظا، محمد عزيز شاكر: **علم الكونتربوانت**، دمشق: دار الحصاد للنشر والتوزيع، 1997، ص 5.

(2) Sposobin I. V. - **Muzikalnaya forma** - izd. Muzika 1958 – سباسوبين – كتاب "القالب الموسيقي" إصدار (موزيكا) – موسكو – الطبعة الأولى 1958 – ص 304.

(3) علم الكونتربوانت، ص 6.

(4) **الموسوعة الموسيقية** – إصدار "دار النشر – الموسوعة السوفييتية" 1990
Muzikalny entseklopidetchesky slovar - " sovyetskaya entseklopedya" 1990
ص 590 عن مقالة لـ Liesse - A. Fuxiana, W., 1958; Welesz E., 1965

(5) الموسوعة الموسيقية ، ص 535.

(6) الموسوعة الموسيقية، ص 400 كاتب المقالة : يوري خالوبوف.

(7) الموسوعة الموسيقية، ص 136، كاتب المقالة Folkin.

(8) الموسوعة الموسيقية، ص 579.

(9) عكاشة، ثروت : **الزمن ونسيج النغم**، القاهرة : دار المعارف، 1982، ص 93.

(10) الزمن ونسيج النغم، ص 105.

(11) الزمن ونسيج النغم، ص 102.

(12) الزمن ونسيج النغم، ص 105.

(13) الزمن ونسيج النغم، ص 130.

(14) س. س. سكربكوف: **كتاب البوليفونيا**، موسكو: دار النشر" موزيكا"، 1965 (عن الروسية)، ص 143 – 144 بتصرف.

(15) ي. كوزنتسوف: **المبادئ الأساسية لبوليفونيا القرن العشرين**، (عن الروسية) إصدار: كونسرفتوار موسكو – تشايكوفسكي – قسم نظريات الموسيقا، 1994، ص 61.

(16) Zadanya po Garmoniyi "واجبات الهارموني" كتاب الهارموني الحديث – يوري خالوبوف، موسكو: إصدار "موزيكا"، 1983، ص 54.

(17) المبادئ الأساسية لبوليفونيا القرن العشرين، 74 – 75 بتصرف.

(18) المبادئ الأساسية لبوليفونيا القرن العشرين، ص 88.

(19) الزمن ونسيج النغم، ص 108.

(20) ك. روزنشيلد: **تاريخ الموسيقا الغربية**، الجزء الأول (عن الروسية)، موسكو: موزيكا، 1978، ص 431.

(21) الزمن ونسيج النغم، ص 166.

(22) تاريخ الموسيقا الغربية، ص 498.

(23) سباسوبين: "القالب الموسيقي" إصدار (موزيكا) – موسكو – الطبعة الأولى 1958 – ص 354.

(24) تاريخ الموسيقا الغربية، ص 180.

(25) المبادئ الأساسية لبوليفونيا القرن العشرين، ص 144.

(26) المبادئ الأساسية لبوليفونيا القرن العشرين، ص 153.

(27) المبادئ الأساسية لبوليفونيا القرن العشرين، ص 156.

(28) (حديث مع مدرس المادة وأستاذ النظريات والتأليف في كنسرفتوار تشايكوفسكي – يوريي فارانتسوف) صيف 2006.

(29) علم الكونتربوانت، ص 6.

(30) حديث هاتفي مع مدرس المادة في جامعة افيرو - البرتغال – يفجينيي زودلكين – 13/ 1 / 2006.

(31) علم الكونتربوانت، ص 8.

(32) علم الكونتربوانت، ص 30.

(33) علم الكونتربوانت، ص 16.

(34) علم الكونتربوانت، أغلب التمارين المدرجة, Charles Pearce. **Students COUNTERPOINT**. London the Vincent music company, ltd, 1892.

(35) - Alfred Mann - **GRADUS AD PARNASSUM** "the Study of Counterpoint from J. J. Fux's" dover publication N. Y. 1965 – النماذج 48 – 50 – 55 و56.

(36) - Pearce (1892), pp. 10 - 16 - 17.

(37) - Pearce (1892).

(38) - Mann (1958), pp. 49 - 51.

(39) - Alan Bush **Strict counterpoint in Palestrina Style** London: Joseph Williams Limited, p. 20, 1948.

(40) The Study of Counterpoint from Johan Joseph FUX'S, **Gradus ad Parnassum**, translated and edited by Alfred Mann, The Norton Library N. Y. 1965 في كل التمارين لخطين لحنيين.

(41) علم الكونتربوانت، ص 8.

(42) علم الكونتربوانت، ص 24.

(43) Sposobin (1958), pp. 305 - 306. القالب الموسيقي، ص 305 – 306.

(44) Sposobin (1958), p. 306 القالب الموسيقي، ص 306.

(45) كتاب البوليفونيا، ص 19.

(46) كتاب البوليفونيا، ص 20.

(47) كتاب البوليفونيا، ص 20.

(48) كتاب البوليفونيا، ص 20.

(49) كتاب البوليفونيا، ص 19 – 20.

(50) كتاب البوليفونيا، ص 21.

(51) كتاب البوليفونيا، ص 24.

(52) كتاب البوليفونيا، ص 26.

(53) كتاب البوليفونيا، ص 29.

(54) كتاب البوليفونيا، ص 25.

(55) كتاب البوليفونيا، ص 20.

(56) كتاب البوليفونيا، ص 109.

(57) علم الكونتربوانت، ص 82.

(58) علم الكونتربوانت، ص 116.

(59) - Mann (1965), pp. 78 - 79.

(60) - Mann (1965), pp. 78 - 79.

(61) - Mann (1965), p. 81.

(62) كتاب "التقابل الكنترابونتطي المقيد – منهج بالسترينا"، إعداد عزيز الشوان (مذكرة غير منشورة لتدريس الكونتربوينت المقيد)، ص 44.

(63) - Mann (1965), p. 86.

- Bush (1948).

(64) - MANN (1965), p. 86.

(65) لقاء مع د. مدحت مراد مينا – 12/ 2/ 2007.

(66) كتاب البوليفونيا، ص 57.

(67) كتاب البوليفونيا، ص 52.

(68) كتاب البوليفونيا، ص 71.

(69) Sposobin (1958), pp. 323 - 333. – القالب الموسيقي 1958، ص رقم 323 – 333 بتصرف.

(70) كل النماذج الموسيقية مأخوذة بالكامل من المراجع المستعان بها في البحث.

* * *

arab journal for the humanities
278
Issue 102/26

Traditional School of J. Fux and Modern School of S. Taneev in Teaching Counterpoint: A Comparative Study

Abdullah Al-Messri

This article sheds light on the methodology of two major schools in teaching counterpoint. Both schools have their central value in the history of teaching counterpoint. The article starts with a historical account of this subject from the Renaissance to the twentieth century, then it deals with the main aspects of teaching this subject in two schools, pointing out their similarities and differences. The article concludes with results and author recommendations.

❊ ❊ ❊