

د. محمد عزيز شاكر ظاظا

علم الكون تربوانت



نسخة غير مخصصة للبيع - خاصة بطلبة و طالبات قسم الموسيقى
كلية الفنون الجميلة - اربيل - كردستان العراق

الاشراف و التنفيذ الفنى

ههوراز جلال مولود

شعبة الطباعة و النشر و التوزيع

بقسم الموسيقى

الاشراف العلمى

د. محمد عزيز شاكر زازا

رئيس القسم الموسيقى

علم الكون تربوانت

- - علم الكونتربوانت
- - د. محمد عزيز شاعر ظا
- - دار الحصاد للنشر والتوزيع
- سورية - دمشق - بركة
- هـ - فاكس : ٢١٢٦٣٢٦
- ص. ب : ٤٤٩٠
- - الطبعة الأولى : ١٩٩٧
- - الحقوق محفوظة للمؤلف

● - التدقيق اللغوي: سلام اليماني

د. محمد عزيز شاكر ظاا
دكتور في العلوم الموسيقية

علم الكونتربوانت

للمعاهد وكليات الموسيقى والتربية الموسيقية

هذه الطبعة ليست للبيع، وهي مخصصة لطلبة وطالبات قسم الفنون الموسيقية - كلية
الفنون الجميلة

جامعة صلاح الدين . أربيل – كردستان العراق
2005

تقديم

علم الكونتربوانت هو أحد العلوم التطبيقية الموسيقية الأساسية، التي تشكل العمود الفقري للبرنامج الدراسي، في جميع معاهد وكليات الموسيقى. ويضم هذا الكتاب بين دفتيه، من القواعد والحالات والتمارين التطبيقية، ما يفي بحاجة الموسيقيين الدارسين لهذا العلم. والكتاب موجه بشكل أساسي إلى الدارسين المنتظمين في دراسة نظامية، بإشراف استاذ للمادة، ويمكن أن يلي كذلك حاجة الموسيقيين المهتمين، شريطة أن يكونوا على دراية بالمعارف الأساسية من علم الهارمونية (كطرق وصل الآكوردات الخماسية والسباعية، واستخدامها في هرمنة الميلوديات البسيطة، وأصول التحويل المقامي)، وهذا الشرط له أسبابه المنهجية، والتاريخية، التي يمكن اختصارها على الشكل التالي:

إن الانتقال من موسيقى الصوت الأحادي (Monodie)، إلى الموسيقى المتعددة الأصوات (البوليفونية)، المكتوبة وفق أساليب وقواعد الكونتربوانت، قد وصل إلى مداه في قداسات بالسترينا، وفي موسيقى الآلات التي كتبها ي. س. باخ. كما أن العلاقات العمودية ما بين نغمات الألحان الأفقية التي بدأت تظهر وتبلور، قد مهدت الطريق للانتقال الكلي إلى الموسيقى الهارمونية بمعناها الحديث. وعندما تم ترسيخ هذا الانتقال، خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر، واستقل علم الهارمونية بذاته، فإن العديد من مبادئ وقواعد الكونتربوانت قد شكلت الأساس الذي قام عليه علم الهارمونية.

إن الانتقال من الموسيقى البوليفونية إلى الموسيقى الهارمونية، لم ينف القديم، بل أن إعداد الموسيقى الجيد أصبح يتطلب تمكنه من الكتابة الكونتربوانتية أيضاً بالرغم من أن الموسيقى العالمية اليوم هي موسيقى هارمونية، فبهذا الإعداد تزداد أدوات وموارد الموسيقى المبدع عمقاً وثراءً. ولعل الفن يتميز عن العلم في أن الجديد فيه لا يلغي القديم، بل يضيف إليه. وأصبح منطقياً أن المبدع في الموسيقى الالكترونية - على سبيل المثال - يمكن المزاجية بين القديم والجديد، في العمل الواحد حتى في أقصى حالات تجديده وتحرره من الصيغ، والأساليب، والأدوات، والأفكار المألوفة، ويبقى الفصيل في الحكم على نتاجه الفني هو مدى إبداعه، ودرجة تمكنه من أدواته (كما في أعمال سترافينسكي، أورف، ختشاردوريان، سوك، فانجليس، ميشيل جار... على سبيل المثال لا الحصر). وبالنسبة لتوقيت تدريس هذه المادة في البرنامج الدراسي، فإن المعاهد والكليات الموسيقية أصبحت - للأسباب المنهجية الأنفة الذكر - تدرّس علم الكونتربوانت بعد سنة دراسية على الأقل من تدريس علم الهارمونية،

تفادياً للحشو والتكرار الممل في تقديم المعلومات، وللحفاظ على النسق والتسلسل المنهجي الأكاديمي في عملية التدريس. وقد استندت في اعداد هذا الكتاب إلى مصدرين رئيسيين (بالإضافة إلى مصادر أخرى، ثانوية، كلما استدعت قاعدة كونتربوانتية ما ذلك):

المصدر الأول: ترجمة كاملة، من التشيكية، لكتاب علم الكونتربوانت البسيط والمضاعف (naúka o jednoduchém a dvojtém kontrapuntu) لأرنوشت كراوس، وفويتخ ريهوفسكي (Arnošt kraus a Vojtech řihovsky) وتشكل الترجمة متن هذا الكتاب، وقسم من الملحق.

المصدر الثاني: ترجمة للقسم الأعظم من التمارين التطبيقية الواردة في كتاب (précis des règles du contrepoint) لشارل كيشلان (Charles kœchlin)، عن الأصل الفرنسي. وتشكل هذه الترجمة والإعداد، التمارين التطبيقية الواردة في نهاية كل مبحث من مباحث الكتاب، ومجمل التمارين التطبيقية الواردة في القسم الرابع من هذا الكتاب. وقد قصدت من هذا الشكل من الترجمة والإعداد (الذي شمل كتابين مختلفين معاً)، تقديم القواعد الكونتربوانتية دون حشو ولا إطالة، وكذلك تزويد الدارس واستاذ المادة بمقدار كبير، متنوع، من الأمثلة التطبيقية، مع شروحات وهوامش وافية، لحالات متعددة ومختلفة، بحيث يتضمن هذا الكتاب على حصيلة كافية لتقاليد مدرستين عريقتين في الموسيقى الأوربية: المدرسة التشيكية الألمانية، والمدرسة الفرنسية.

وأرجو أن يكون الكتاب خير عون لكل دارس

د. محمد عزيز ظاظا

القامشلي ١٩٩٧

مدخل

ظهرت كلمة كونتربوانت (contrepoint) في نهاية القرن الرابع الميلادي بالاشتقاق من التعبير اللاتيني (punctus contra punctus) الذي يعني: نغمة مقابل نغمة^(*)، واستخدمت الكلمة للدلالة على تأدية الديسكانت^(**)، وهو نوع من التأدية الغنائية يتم بموجبه بناء نغمة مقابل كل نغمة من نغمات لحن محدّد ما، معروف سلفاً، يُدعى: كانتوس فيرموس^(***)، وتؤدّى النغمات المبنية هذه، كألحان مرافقة للحن الكانتوس فيرموس المحدّد. وبمفاهيم اليوم، فإن الكونترابوانت يعني كتابة (أو أداء) لحين اثنين (أو أكثر) لتؤدّى معاً في نفس الوقت. وسواء كان مسار حركة هذه الألحان في اتجاه واحد (direct)، أو في حركة متعاكسة (contraire)، فلا بدّ من اتباع قواعد وخطوات هارمونية سليمة في الكتابة.

إن الكتابة بالأسلوب الكونتربوانتي تدعى: البوليفونية (تعدد الأصوات)، وتؤدّى بهذا الأسلوب عدة أصوات (أو ألحان) رئيسية معاً، حيث يكون لكل صوتٍ من هذه الأصوات نفس القيمة الموسيقية، وهي بذلك تختلف عن الهوموفونية، التي تكون القيمة الموسيقية فيها لصوتٍ رئيسي واحد فقط، (هو الصوت العلوي أو الحادّ عادة)، أما الأصوات الأخرى من الهوموفونية فتكون ثانوية، مكملّة للصوت الرئيسي.

تصنّف الأعمال الكونتربوانتية بحسب عدد أصواتها إلى أنواع: فهناك الكونتربوانت ذو الصوتين، وذو الثلاثة أصوات، وذو الأربعة أصوات أو أكثر. كما تصنّف أيضاً حسب علاقة الأصوات، ومواقعها، ووضعياتها ببعضها. فهناك الكونتربوانت البسيط، والكونتربوانت المزدوج، والكونتربوانت الثلاثي، والرباعي...

في الكونتربوانت البسيط لايجوز تغيير علاقات، أو مواقع، أو وضعيات الأصوات ببعضها فيما بينها، فالصوت العلوي يبقى علوياً دوماً، والسفلي سفلياً دوماً. أما في الكونتربوانت المزدوج، فإن تغيير العلاقات، والمواقع، والوضعيات، هو مسموح به. فبالإمكان نقل الصوت العلوي مثلاً ليصبح سفلياً، أو العكس، دون أن يؤدي ذلك إلى الإخلال بقوانين الهارمونية أو خرقها. وفي الكونتربوانت الثلاثي أو الرباعي، يتم التبادل ما بين مواقع ثلاثة أصوات أو أربعة أصوات فيما بينها وهكذا.

إن مقدار المسافة التي يتم بموجبها نقل الأصوات من مواقعها الأصلية إلى المواقع الجديدة (للأعلى أو

(*) استخدمت كلمة (Punctus) للدلالة على النغمة، في كتابات فرانك الكولوني، منذ القرن الثالث عشر الميلادي.

(**) باللاتينية: (Discantus)، وبالفرنسية: (Dechant)، وتعني غنوة أو أغنية. وقد أطلقت هذه التسمية على نوع من الأغاني الارتجالية المتعددة الأصوات في القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلادي.

(***) باللاتينية: كانتوس فيرموس (Cantus Firmus)، وبالفرنسية: (Chant Donneé)، وهو اللحن المعطى (الأساسي) ويكون متين البنين، واضح الملامح، ويتخذ كأساس للبناء الكونتربوانتي المتعدد الأصوات، ويُشار له في التدوين بـ : (C.P) التي هي اختصار للتسمية اللاتينية، أو (C.D) التي هي اختصار للتسمية الفرنسية.

للأسفل) هو الذي يحدّد بالضبط نوع الكونتربوانت المزدوج. فهناك الكونتربوانت المزدوج في مسافة الأوكتاف (الأوكتافي)، والكونتربوانت المزدوج في المسافة التساعية (التساعي)، والكونتربوانت المزدوج في المسافة العشرية (العشري)... والإحدى عشري، والاثنى عشري... الخ. ويسري هذا التصنيف على الكونتربوانت الثلاثي، والرابعي أيضاً.

يصنّف الكونتربوانت البسيط أيضاً إلى نوعين: متماثل، ومختلف.

يكون الكونتربوانت البسيط متماثلاً إذا وضعنا مقابل كل نغمة من نغمات صوت الكانتوس فيرموس نغمة كونتربوانتية واحدة فقط مساوية لها زمنياً. ويكون مختلفاً إذا وضعنا مقابل كل نغمة من نغمات صوت الكانتوس فيرموس أكثر من نغمة كونتربوانتية (نغمتان، أو ثلاث، أو أربع... أو أكثر مقابل كل نغمة).

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

أما في الكونتربوانت (المركّب) الناتج عن (مزج) عدة وحدات زمنية معاً، فلا يتم التقييد بوحدات زمنية معينة بعينها، بل يكون إيقاع (أو ريثم) الوحدات الزمنية لنغمات الأصوات الكونتربوانتية متنوعاً.

إن معلمي مدارس الكونتربوانت القديمة (فوكس: Fux، ألبريختسبيرغر: Albrechtsberger، شيرويني: Cherubini، بيليرمان: Bellermin) قد صنّفوا الأنواع المختلفة من الكونتربوانت البسيط على الشكل التالي:

- 1 - نغمة مقابل نغمة.
- 2 - نغمتان مقابل نغمة.
- 3 - أربع نغمات مقابل نغمة.
- 4 - نغمات موصولة سينكوبياً (أسلوب تأخير أو مدّ النغمات وتوصيلها ببعضها بأقواس اتصال، عبر خط المازورة).

5 - المزج: أي جميع الأنواع السابقة معاً.

وقد أثبتنا نحن أيضاً هذا التصنيف في كتابنا هذا، عدا تغيير واحد أدخله ي. ف. ريختر، في مناهج تدريس الكونتربوانت، وصرنا على هديه، وهو ضمّ النوعين 2 و 4 معاً في نوع واحد. وأضفنا بالمقابل الكونتربوانت الذي يتم فيه بناء ثلاث، وست، وثمان نغمات مقابل نغمة واحدة بدلاً من أفراد باب خاص بالنوع الخاص بالسينكوب^(*). وقد بنينا أمثلة الكتاب في السلالم الحديثة: الماجور والمينور، وليس في السلالم القديمة (الغريغورية أو الكنائسية).

إن التغييرات المذكورة التي أدخلناها على المناهج القديمة تؤدي إلى فهم أفضل لقواعد الكونتربوانت بسهولة ووضوح..

(*) أضفنا أمثلة متعددة في ملحق الكتاب، خاصة بالسينكوب، مع شروحات كاملة مأخوذة من كتاب الكونتربوانت الـ *Precis des regles du contrepoint* لشارل كشلان Charles Kechlin ، وذلك بقصد التوسع والتنوع (معد الكتاب).

القسم الأول

الكوتربوانت البسيط

ويشمل:

- الكوتربوانت ذو الصوتين
- الكوتربوانت ذو الثلاثة أصوات
- الكوتربوانت ذو الأربعة أصوات
- الكوتربوانت المتناوب
- الكوتربوانت ذو الخمسة أصوات ... والعديد الأصوات

الكونتربوانت ذو الصوتين

أنواعه هي:

- 1 — نغمة مقابل نغمة
- 2 — نغمتان مقابل نغمة
- 3 — أربع نغمات مقابل نغمة
- 4 — ثلاث، وست، وثمان نغمات مقابل نغمة
- 5 — الكونتربوانت المزخرف

(الكونتربوانت ذو الصوتين)

1 - نغمة مقابل نغمة

في هذا النوع من الكونتربوانت، تتساوى أزمنة نغمات الصوت الكونتربوانتي مع أزمنة نغمات صوت الكانتوس فيرموس، ويكون الصوتان في نفس الإيقاع (الريتم)، وهو النوع الذي أسميناه: الكونتربوانت المتماثل.

قواعد أساسية:

إن الأخطاء المحتملة التي قد تتشكل خلال مسار حركة الصوتين، في الكونتربوانت ذو الصوتين، هي ذات وقع ثقيل على السمع، وواضحة للعيان والأسماع، في هذا النوع، أكثر مما هي عليه في الكونتربوانت ذي الثلاثة أو الأربعة أصوات. ولتحاشي تشكل الأخطاء، لا بد من اتباع قواعد محدّدة، دقيقة، يمكن اجمالها فيمايلي:

1 - لا بدّ من التعامل مع المسافات المتشكّلة^{١٠} بين صوتي الكونتربوانت، كما لو كانت آكوردات بديلة، لذا يتم اختيارها بحيث يكون تتابعها وتسلسلها واضحاً، ومفهوماً، ومنطقياً.

2 - إن قواعد الكونتربوانت الدقيق، المحكّم (style rigoureux) الصّارمة، توجب تشكيل البداية والنهاية من مسافة أحادية: unisson (نغمتان متطابقتان على نفس الدرجة) (انظر: تمرين 1 - أ)، أو من أوكتاف (انظر: د)، ونادراً ما تتشكلان من مسافة خماسية تامّة (انظر: ح). والشكل الأخير ممكن فقط، إذا كان صوت الكانتوس فيرموس صوتاً سفلياً. أما القواعد الأقل صرامة، فإنها تميز استخدام مسافات أخرى للبداية والنهاية من مكونات آكورد التونيك الخماسي، أو السداسي، كالمسافة الثلاثية، والمسافة العشرية (انظر: تمرين 1 - هـ)، والمسافة السداسية (انظر: ب).

3 - في سياق الجملة الموسيقية، يفضّل أن تستخدم المسافات غير التامة التوافق أولاً (كالثلاثيات، والسداسيات، والعشريات)، نظراً لرنينها الشجي المُمثلي، ومن ثمّ تستخدم المسافات المتوافقة التامة، ذات الرنين الأجوف (كالأحاديات المتطابقة، والخماسيات، والأوكتافات).

ضمن سياق الجملة الموسيقية يُستبعد الصوت الأحادي (المفرد) نهائياً، ويُسمح باستخدام المسافات التنافرية في الكونتربوانت المكتوب وفق الأسلوب الحرّ، الطليق (style libre)، أما في الكونتربوانت المكتوب وفق الأسلوب الدقيق، المحكّم، فإن استخدام المسافات التنافرية هو أمر نادر، وإن استُخدمت فبشرط أن يتمّ التمهيد لها جيداً، وأن يتحقق استقرار تنافرها بشكل نظامي (انظر المثال 1 : ج) وينطبق هذا على المسافات الرباعية التامة أيضاً، حيث تعامل وكأنها مسافة تنافرية حقيقية. أما المسافات التنافرية التي يمكن استخدامها بشكل حرّ، ودون تمهيد (ولكن شرط أن يكون الصوتان متعاكسي الحركة) فهي تلك التي تدخل ضمن تركيب آكورد الدومينانت السباعي، أو الآكورد السباعي المصغّر، وهي المسافات التنافرية التالية: السباعية الصغيرة، السباعية المصغّرة،

الخماسية المصغرة (وانقلاباتها: الثنائية الكبيرة، الثنائية المكبّرة، الرباعية المكبّرة)، وتوجد هذه المسافات في سلم دوماجور، على سبيل المثال، كالتالي: صول - فا، سي - فا، فا - صول، فا - سي، وفي سلم لامينور، كالتالي: مي - ري، صول ديز - فا، صول ديز - ري، سي - فا، فا - صول ديز، ري - صول ديز، فا - سي. وإذا كانت حركة الصوتين متدرجة ومتعاكسة الاتجاه، فبالإمكان - استثنائياً - استخدام المسافة الرباعية التامة أيضاً دون تمهيد (مثال 1 : ي)

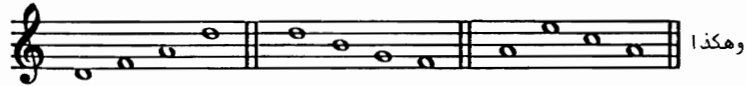
4 - يمنع استخدام الخماسيات والأوكتافات المتوازية، الظاهرة منها (revelation) أو المستترة (cachee)، ولتحاشي تشكلها، الأولوية تعطى دوماً للحركة العكسية، ومن ثمّ للحركة في نفس الاتجاه.

5 - لا يجوز تعاقب أكثر من ثلاث ثلاثيات، أو ثلاث عشريات، أو ثلاث سداسيات خلف بعضها دون وسيط يتخللها، فالتعاقب المتكرر للمسافة المتوازية بهذا الشكل يفقد الصوت الكونتربوانتي استقلالته، ويحوّله إلى مجرد صوت مرافق للكانتوس فيرموس.

6 - لا يسمح بتكرار نغمة معينة ما، إلا إذا كان القصد من ذلك هو التمهيد لدخول مسافة تناظرية (المثال 1 - ج). كما أن تكرار أشكال أو عبارات لحنية ثابتة، متشابهة، على غرار المتواليات أو الأنساق الهارمونية (سكونس: sequence) يؤدي إلى إضعاف العمل الكونتربوانتي كما في المثال التالي:



إن الأريبيجات أيضاً، مثلها في ذلك مثل المتواليات، تعمل على إضعاف العمل الكونتربوانتي:



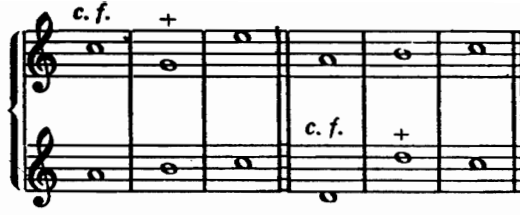
لذلك فالحركة المفضلة في الكونتربوانت، هي الحركة المتدرجة، المحتوية هنا وهناك على قفزات نغمية في مواقع مختارة بعناية.

7 - لا بدّ من الحرص دوماً على تحاشي تشكل المسافات اللاغنائية، فهي ثقيلة الوقع على السمع، كالثنائية المكبّرة، والرباعية المكبّرة، والخماسية المكبّرة، والسباعية الكبيرة. وكذلك تحاشي توالي ثلاثيتين كبيرتين، أو رباعيتين، أو أية مسافتين أكبر متواليتين في نفس الاتجاه.

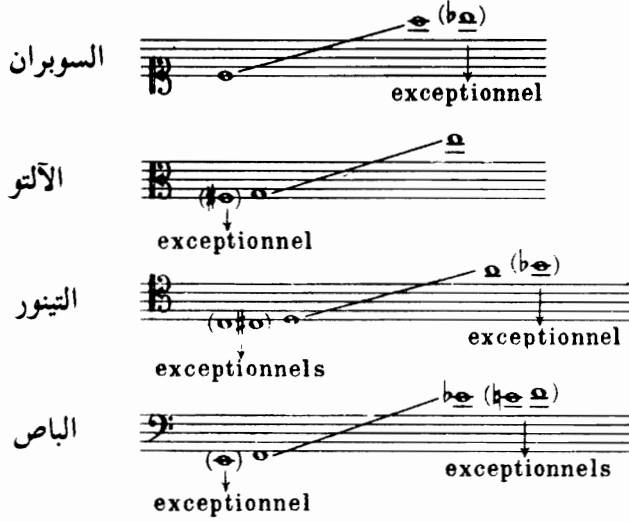


8 - أن لا تتجاوز المساحة الصوتية الفاصلة ما بين صوتي الكونتربوانت ذي الصوتين، المسافة العشرية (المثال 1 - هـ).

9 - إذا احتوى الكانتوس فيرموس على قفزات كبيرة أكبر مما ينبغي، فقد يؤدي هذا إلى تصالبه (أو تقاطعه: croisement) مع الصوت الكونتربوانتي. أي أن الصوت العلوي سيهبط إلى أسفل الصوت السفلي، والصوت السفلي سيرتفع بحيث يعلو الصوت العلوي:



10 - بما أن تمارين الكونتربوانت تستند إلى أسلوب الكورال في التدوين والتأدية(*)، لذا فإن لكل صوت من الأصوات الأربعة مدى، أو مساحة صوتية محددة (distance)، يستحسن التقيد بها وعدم تجاوزها، وهي على الشكل التالي:

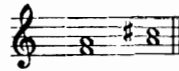


السوبران: من دو 1 إلى لا 2
الآلتو: من فا إلى لا 2
التيور: من دو إلى لا 1
الباص: من فا (الحفيضة) إلى ري 1

11 - يمكن للكانتوس فيرموس أن يكون صوتاً علوياً، كما يمكن كذلك أن يكون صوتاً سفلياً.
ملاحظة: لقد منَع منظرو الكونتربوانت القدماء استخدام ثلاثيتين كبيرتين متاليتين خلف بعضهما في حركة متدرجة (mouvement conjoint) مثل: فالأ، صول سي:



لأن هذا التوالي يحتوي على المسافة الرباعية المكثرة فا - سي، المؤلفة من ثلاثة أبعاد كاملة (فا - صول، صول - لا، لا - سي) وتدعى باللاتينية (tritonus)، وهي ثقيلة الوقع على السمع. ومنعوا كذلك استخدام ثلاثيتين كبيرتين متاليتين قفزاً مثل: فالأ، لا دو ديز



مع كتب الكونتربوانت التعليمية، تقريباً، تعتمد هذا الأسلوب (معد الكتاب) .

لأن هذا التوالي يحتوي على المسافة الخماسية المكثرة (فا - دو ديز) المؤلفة من أربعة أبعاد كاملة، وتدعى باللاتينية (tetratonus)، وهي بدورها ثقيلة الوقع على السمع. ولنفس السبب منعوا استخدام، أو الانتقال من المسافة العشرية إلى الأوكتاف.



لأن الانتقال من الرنين الممتلئ الشجي الذي تتصف به المسافة العشرية إلى الرنين الأجوف والذي تتصف به الأوكتاف، يصدم السمع.

أما في عصرنا هذا فإن هذه المنوعات لم تعد ممنوعة.

وفيمايلي أمثلة توضيحية تتضمن اثني عشر تعاملاً كونتربوانتياً مختلفاً مع صوت كانتوس فيرموس قصير مكوّن من النغمات: دو - ري - فا - مي - ري - دو

(المثال 1)

(الكانتوس فيرموس في الصوت العلوي)



من بين التعاملات الكونتربوانتية الستة السابقة، يعتبر التعامل الأول أفضلها جميعاً. والسادس هو أضعفها لاقتصاره على نغمتين فقط هما: دو 2 و سي 1.

(الكانتوس فيرموس في الصوت السفلي)



نلاحظ في (و) رباعية مكثرة تشكّلت عن حركة الصوتين في نفس الاتجاه (mouvement direct)، ولا

اعتراض على ذلك مادامت النتيجة ليست سيئة ، ونلاحظ في (ز) قفزة صوتية كبيرة للأعلى، مقدارها سباعية صغيرة. ونلاحظ في (ط) كذلك قفزة صوتية كبيرة للأسفل، مقدارها سباعية صغيرة. ولا اعتراض على ذلك، فالفقرة الصوتية هي سابعة آكورد الدومينانت السباعي (صول - فا) ذات الأداء الغنائي السهل، كما أنها متبوعة بحركة متدرجة، ولا يحتجُ بطبيعة الحال تكرار هذه القفزة - ومثيلاتها - بكثرة ضمن الجملة الموسيقية. وبإمكان الطالب تجربة كتابة أصوات كونترابانتية أخرى لصوت الكانتوس فيرموس الوارد في المثال 1 والمثال 2، والتدرّب كذلك على كتابة مزيد من الأصوات الكونترابانتية لأصوات الكانتوس فيرموس الواردة في الأمثلة 3، 4، 5، 6، 8، وكذلك لتلك الواردة في نهاية الكتاب. وننصح الطالب بعدم الاكتفاء بكتابة تمرين واحد فقط لكل كانتوس فيرموس، بل أن يكتب المزيد والمزيد من التمارين المختلفة للصوت الواحد. وبهذا الشكل وحده يمكن تحقيق نتائج إيجابية جداً.

وتحاشياً لتكرار كتابة صوت الكانتوس فيرموس لكل تمرين، كل مرة على حدة، وتوفيراً للوقت والجهد، فإن بالإمكان كتابة صوت الكانتوس فيرموس (في تمارين الكونترابانت ذي الصوتين فقط) مرة واحدة في وسط صفحة الدفتر الموسيقي المحتوى على اثني عشر مدرجاً مثلاً (أو أكثر أو أقل)، ومن ثمّ كتابة الأصوات الكونترابانتية المتنوعة على المدارج الواقعة بأعلى وأسفل صوت الكانتوس فيرموس. وبهذا الشكل يصبح الكانتوس فيرموس صوتاً سفلياً بالنسبة للتمارين العلوية كما يصبح صوتاً علوياً بالنسبة للتمارين السفلية. إن هذه الطريقة لا يمكن اتباعها بالطبع في تمارين الكونترابانت ذات الثلاثة أو الأربعة أصوات فما فوق.

(المثال 2)

1.

2.

3.

4.

C. f.

1.

2.

3.

4.

(*) (أمثلة تطبيقية)

كونتربوانت ذو صوتين — نغمة مقابل نغمة — ماجور



(1) إن أوكشاف الدرجة الثالثة (مي - مي)، هو ذو رنين أجوف غالباً، أما في هذا الموقع فهو ذو رنين مقبول، لأنه تشكل نتيجة حركة متدرّجة (أو متّصلة: Conjoint) لصوتين متعاكسي الاتجاه.



(1) استخدام النغمة (صول) هنا، يمنع تكرار (دو - سي - دو)، إلا أن تأثير هذا التكرار ليس كبيراً، فالبعبارة (دو - سي - دو) هي تنويع، تتشكل منها المازورات الثلاث الأخيرة.

ن : كونتربوانت ذو صوتين — نغمة مقابل نغمة — مينور.



(1) نفترض أن الأكورد هنا هو سداسي.

(2) أوكشاف درجة الدومينانت ليس بأجوف، وخاصة إذا كان نتاج حركة صوتين متعاكسي الاتجاه.



(1) النغمات الموضوعه ضمن قوسين هي اختيارية، يمكن اعتمادها لتجنب الاختتام بالتشكيلة النغمية نفسها دوماً.

(*) سنرى في الفصول القادمة، بأن عدداً من القواعد الصارمة يتم تجاوزها، عندما يكون هذا التجاوز في صالح تأليف أصوات كونتربوانتية جيدة وجميلة، أما التجاوز الجزافي، بدون هدف، بقصد الاستسهال، فهو ممنوع، ويسيء إلى العمل الفني.

2 — نغمتان مقابل نغمة

تكتب في هذا النوع، نغمتان اثنتان في الصوت الكونتربواتي مقابل كل نغمة من نغمات صوت الكانتوس فيرموس. فإذا كان صوت الكانتوس فيرموس مؤلفاً من نغمات في أزمنة المستديرة فإنَّ نغمات الصوت الكونتربواتي تكتب في أزمنة البيضاء، ما عدا نغمة الحتام، التي هي نغمة الاستقرار، إذ تكتب في زمن المستديرة في جميع أصوات الكونتربوانت.

قواعد أساسية:

1 - تكتب البداية والنهاية في هذا النوع بنفس الطريقة المتبعة في النوع الأول، إلا أنه ليس من الضروري أن يبدأ الصوتان في نفس اللحظة معاً، إذ يمكن للصوت الكونتربواني أن يدخل متأخراً عن صوت الكانتوس فيرموس بمقدار نصف الزمن الكامل (بيضاء). وتتألف البداية من مسافة توافقية (تكون عادة من مكونات آكورد التونيك الخماسي، أو السداسي) وهذا هو الشكل الغالب المستخدم لدخول الصوت الكونتربواني (انظر المثال 3 أ).

2 - النعمة الأولى الواقعة على الزمن القوي: temps fort (باللاتينية: thesis)، تكون توافقية عادة. ويمكن - للتغيير فقط اختيار نعمة تنافرية أيضاً بدلاً عن التوافقية، تكون عادة من مكونات آكورد الدومينانت السباعي، أو المصغر (مثال 3 : ج)، أو أن تكون النعمة التنافرية عبارة عن نعمة مدّ سينكوبي انجذايية (مؤخرة بقوس اتصال عبر خط المازورة) (مثال 3 : ب). ويمكن الحصول على النعمة الممهّدة للتنافر، ضمن المازورة السابقة، بشكل مقبول جداً باعتماد قفزة صوتية كما في (+) من المثال التوضيحي التالي:



لا بد من التنبيه هنا إلى أن المتوازيات الممنوعة، تتشكل بسهولة مع نعمات المدّ السينكوبي الانجذائية، الممتدة عبر خط المازورة بقوس اتصال. إنّ قوس الاتصال لا يلغى وجود المتوازيات ومفعولها.



أما النغمة الواقعة على الزمن الضعيف *temps faible* (باللاتينية: *arsis*) فيمكن أن تكون توافقية أو تنافرية،

فالأمر سواء، والتنافرية تكون إما نغمة مرورية (انظر: آ) وإما تبادلية علوية متحركة للأسفل (انظر: ب)



3 - لا يسمح بالأوكتافات والخماسيات المستترة (cache) في هذا النوع من الكونتربوانت، كما لا يسمح بالأوكتافات والخماسيات السمعية المتشكلة على النبر القوي أو الأزمنة القوية، والتي تتخللها نغمات على الأزمنة الخفيفة. فضغوط الأوكتافات والخماسيات (المتوازية) هنا تكون واضحة جداً:



إن الاوكتافات والخماسيات الواقعة على الزمن الضعيف، إذا كانت غير ممدودة انجذابياً بقوس اتصال إلى المازورة التالية، هي غير ممنوعة:



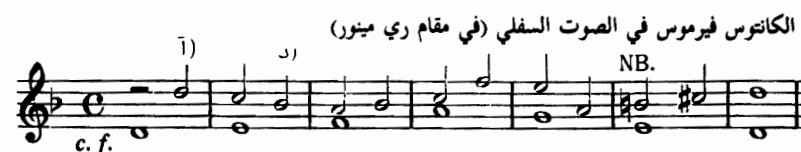
للتخلص من الخماسيات المخفية (أ) والأوكتافات المخفية (ب) ندخل ماينها نغمات آكوردية بحيث يتغير مسار حركة النغمات المشكلة لها من الحركة في نفس الاتجاه على الزمن الثقيل، إلى الحركة العكسية انظر آ آ ، ب ب).



4 - إن تطابق نغمتين في مسافة أحادية [الذي شُيخ به في النوع الأول في بداية ونهاية الجملة فقط] يُسمَح به هنا، ضمن سياق الجملة أيضاً، ولكن على الزمن الضعيف فقط (انظر المثال 3 : هـ).

إن القواعد المذكورة في النوع الأول (نغمة مقابل نغمة) من رقم 5 إلى 11 هي سارية المفعول في هذا النوع (نغمتان مقابل نغمة) أيضاً.

(المثال 3)





إن الانعطاف المقامي إلى أقرب المقامات القريبة simple modulation (كالانتقال إلى مقام ري مينور في: د)، أو إلى المقامات الضمنية (أو المنتسبة: relatif). هو انعطاف فعّال، ومؤثر جداً إذا تمّ بتلقائية دون اصطناع. إن إشارة الرفع المشار لها بالعلامة (*) استخدمت للتخلص من المسافة الثنائية المكثّرة، الداخلة في تركيب سلم المينور الميلودي.

أمثلة تطبيقية

ن كونتريوانت ذو صوتين - نغمتان مقابل نغمة - ماجور.



(1) يسمح معظم الأساتذة باستخدام السينكوب في المازورة ما قبل الأخيرة، ويمنعون ذلك في سياق الجملة الموسيقية.



(1) الحركة الخماسية (صول ري - لا مي) ليست من الحماسيات الممنوعة، لأن النغمة (ري) هي مرورية.

(2) يمكن كذلك اعتماد هذه التنويع غير السينكوبية (الموضوعة ضمن قوسين).

ن كونتريوانت ذو صوتين - نغمتان مقابل نغمة - مينور.



(1) لا يوجد أي مبرر يمنع الاختتام بهذا الوصل: النغمة (مي) الطبيعية (بيكار) فوق النغمة (لا).

(الكونتربوانت ذو الصوتين)

3 - أربع نغمات مقابل نغمة

تكتب نغمات الصوت الكونتربوانتي، في هذا النوع، في أزمنة السوداء، وتكتب نغمات الكانتوس فيرموس في أزمنة المستديرة؟ بحيث تقابل أربع نغمات كونتربوانتية نغمة واحدة من نغمات الكانتوس فيرموس، ولتحقيق ذلك نَتَّبِعُ القواعد التالية:

قواعد أساسية:

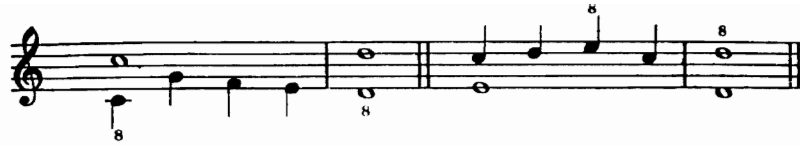
- 1 - إن القواعد المذكورة في النوعين السابقين، هي سارية عموماً في النوع الثالث أيضاً. ولتحقيق استقلال الصوت الكونتربوانتي بوضوح منذ البداية، نعد منذ البداية - غالباً - إلى تأخير دخوله بسكتة مقدارها سوداء، ويتم الاستهلال بنغمة توافقية دوماً.
- 2 - تكون النغمات الأربع في المازورة الواحدة توافقية وتنافرية. إذ لا يمكن الاختصار على التوافقيات فقط ولا تحول الصوت الكونتربوانتي إلى مجردات قفزات نغمية آكوردية:



النغمة الأولى من المازورة تكون توافقية غالباً، ونادراً ما تكون نغمة مدّ سينكوبي انجذابية ذات تمهيد (الشكل الأنسب لدخول النغمة المُهَيَّدة للتنافر هو القفزة الصوتية، انظر المثال 4 : أ)، وفي الكونتربوانت المكتوب وفق الأسلوب الحرّ، يمكن أن تكون النغمة الأولى - بالإضافة إلى ماسبق ذكره - مرورية على الزمن القوي، أو تبادلية، أو تنافرية حرّة (المثال 4 : ب). إن الصوت الكونتربوانتي يكون سلساً وذا رنين شجي، إذا كان مسار حركته متدرجاً، وبنغمات توافقية على الأزمنة القوية (الزمن الأول والثالث من المازورة)، وبنغمات مرورية على الأزمنة الضعيفة (الزمن الثاني والرابع في المازورة) (المثال 4 : ج)

- 3 - إن رنين الحماسيات والأوكتافات السمعية (النبر القوي) المتشكلة ما بين النغمة الأولى (أو الثالثة) من المازورة، وبين النغمة الأولى من المازورة التي تليها، هو رنين مسموع وواضح دوماً بالرغم من النغمات التي تتخلله، لذلك فهي ممنوعة:





4 - يفترض عدم استخدام العبارات اللحنية المتشابهة البناء أو تكرارها (آ)، ولا النغمات المكررة المفصولة عن بعضها بنغمات تبادلية علوية أو سفلية نظراً لارتباطها (ب)، أو أن تستخدم في نطاق ضيق جداً:



5 - يجوز استخدام نغمتين متطابقتين (كمسافة أحادية) على الأزمنة السوداء: الثاني والثالث والرابع من المازورة، شريطة أن لا يتم التطابق بحركة متدرجة مباشرة كما في (آ) بل بقفزة صوتية كما في (ب). إن ابتداء الصوتين بالحركة انطلاقاً من التطابق هو جائز ومحبذ دوماً (كما في ب ، ج):



6 - توجّه النغمة التنافرية نحو مستقرها بشكل نظامي عادة. أي بحركة متدرجة نحو الدرجة التالية لها مباشرة، ويستثنى من ذلك نغمة فوكس التبادلية (+) نغمة كامبياتا (cambiata)، التي ليست سوى نغمة مرورية (ولكن عبر قفزة) متوجهة بتدرج نحو مستقرها :



لقد منع منظرو الكونتربوانت القدماء تعاقب ثلاثة أبعاد كاملة (tritonus) على التوالي في الميلودية، كالتدرج من الدرجة الرابعة إلى السابعة (في سلم المجاور) أو العكس:



(المثال 4)

الكانتوس فيرموس في الصوت العلوي



ملاحظة: تستخدم النغمات الكروماتية المروية في الكونتربونت المحكم، بحركات صغيرة (كالزحزة) ففي المثال السابق استخدمت (صول ديز) الكروماتية المروية بشكل لا يؤثر على الخط المتصاعد للميلودية من دو 1 إلى دو 2 .

الكانتوس فيرموس في الصوت السفلي.

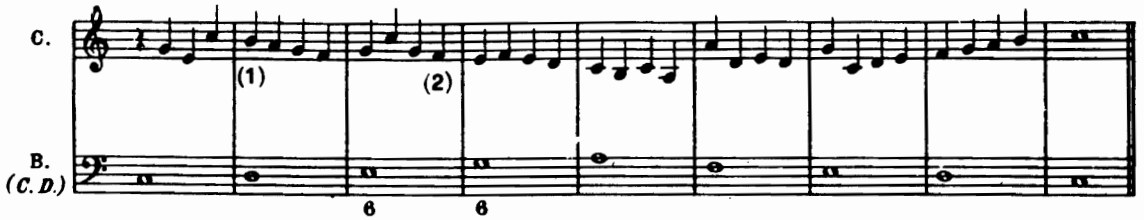


(أمثلة تطبيقية)

كونتربونت ذو صوتين — أربعة نغمات مقابل نغمة — ماجور.



(1) سبق أن نوهنا بأنه لا ضير من الاختتام بخماسية، سواء كانت مبنية على النغمة (ري) أو على النغمة (دو)، فالخماسية عموماً هي الأفضل، في الاختتام، من السداسية المبنية على النغمة (ري) (سداسية على الدرجة الثانية).



(1) لا ضير من الحركة الخماسية (دو صول - ري لا). لأن النغمة (لا) هي صوت ميلودي مروري.

(2) إن هذا التلاقي (Rencontre) للمتافرين على مسافة تساعية صغيرة، ممكن هنا، ولا ضير منه.



كونتربونت ذو صوتين – أربع نغمات مقابل نغمة – مينور.



(1) النغمتان: (مي يمول) و (فا - الطبيعية) كلتاهما مقبولتان هنا.



(1) النغمة (صول ديز) هنا هي أفضل مما لو كانت (سي) في مكانها، طالما أنه يجوز افتراض أن ثلاثة آكورد الدومينانت (المبني على النغمة دو ديز) هي ذات ديز. أما في حالة النغمة (سي)، فسنضطر إلى التعامل مع النغمة (لا) كنغمة آكوردية ضمن الآكورد السداسي Bb^6 ، وهي هارمونية ضعيفة، فهذا الآكورد السداسي سبق أن استُخدم في المازورة الرابعة.



(1) نلاحظ هنا نوع من الغموض الهارموني، لأن الأذن يمكن أن تتقبل سماع آكورد رباع سداسي، أو آكورد سداسي، طالما أن الباص هو (صول ديز)، والسوبران هو (مي).

(الكونتربوانت ذو الصوتين)

4 - ثلاث، وست، وثمانى نغمات مقابل نغمة واحدة

إن مختلف القواعد، التي أوردناها لدى دراستنا للأنواع الثلاثة السابقة من الكونتربوانت، تسري على هذا النوع أيضاً. وبشكل عام، لا جديد نضيفه هنا سوى التأكيد مرة أخرى على ضرورة الاهتمام ببناء لحن كونتربوانتي سلس، ثري، وتحاشي التشكيلات النغمية، التي قد لا تكون سوى مجرد أرييجات آكوردية فقط، كما في (أ)، أو مجرد تكرار آلي لعبارات معينة كما في (ب).

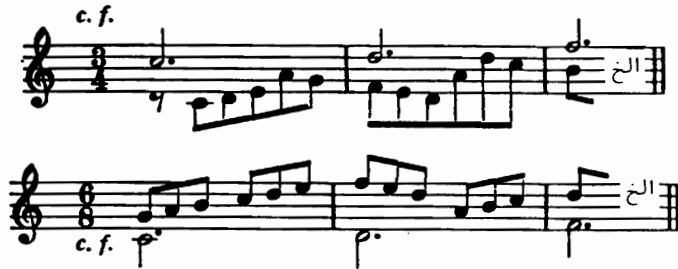


وتحاشياً للإطناب، نورد فيما يلي بدايات مكوّنة من عدة مازورات، لعدة جمل، كامثلة توضيحية، وعلى الطالب إكمال هذه البدايات إلى جمل تامة بنفسه. الكانتوس فيرموس المستخدم هو مشتق من (المثال 1)

ثلاث نغمات مقابل نغمة



ست نغمات مقابل نغمة



ثمانى نغمات مقابل نغمة





(أمثلة تطبيقية)

كونتربوانت ذو صوتين – السينكوب – ماجور.



كونتربوانت ذو صوتين – السينكوب – مينور.



(الكونتربوانت ذو الصوتين)

5 – الكونتربوانت المزخرف (قيم زمنية متنوعة معاً)

وتدعى هذه الطريقة: الكونتربوانت المزركش أو المزخرف (fleuri) ، حيث تكتب نغمات الصوت الكونتربوانتي، في أزمنة وإيقاعات متنوعة، تشمل الأزمنة البيضاء، والسوداء، وذات السن، والمنقوطة... الخ، تقابلها نغمات الكانتوس فيرموس إما في أزمنة المستديرة (انظر المثال 5 : آ) وإما في أزمنة وإيقاعات متنوعة (انظر المثال 5 : ب)، ويدعى الكونتربوانت في هذه الحالة: المزخرف المختلط، ويكون مكتوباً بحيث يشكل الصوتان فيما بينهما تضاداً ميلودياً وإيقاعياً. ويتحقق ذلك إذا حرصنا على تناوب الحركة والسكون فيما بين الصوتين (في اللحظة التي يسكن فيها أحد الصوتين يبدأ الثاني بالحركة، بحيث لا يتلاقى ساكنان). وعند التمهيد لنغمة تنافرية ما، لابد أن تكون النغمة الممهدة للتنافر أقصر زمنياً من النغمة التنافرية، وإلا لأصاب الخلل والتشويش تناوب النغمات الإيقاعي والحركي.



إن القواعد السارية على الأنواع السابقة تطبق على هذا النوع أيضاً

(المثال 5)



أمثلة تطبيقية

كونتربوانت ذو صوتين – الأسلوب المزخرف – ماجور.

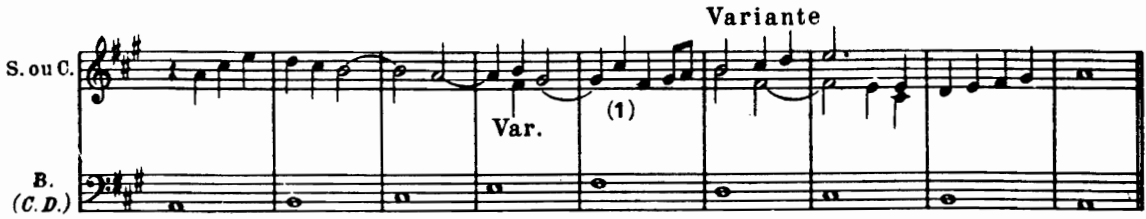


كونتربوانت ذو صوتين – الأسلوب المزخرف – ماجور. (تمة)



(1) يمكن استثنائياً، السماح للصوت الكونتربواني المزخرف بأن يتتدىء بمسافة ثلاثية. وذلك بقصد التنوع.

(2) النغمة (مي) هنا هي مجترأة من نغمة المذ السينكوبي (ري)، ومسربة للأسفل (Echappe) كحلية نغمية، لذلك فإن الخماسية التي تدخل الحلية المسربة في تشكيلها، ليست ممنوعة. ويسري هذا على جميع الخماسيات والأوكتافات التي تدخل الحليات المسربة في تركيبها.



(1) يسمح بالخماسيات المتشكلة عن الحليات النغمية المسربة من المذ السينكوبي (كالخماسية مي سي - فا ديز دو ديز).

كونتربوانت ذو صوتين – الأسلوب المزخرف – مينور.



(1) المسافة السباعية المصغرة (المتشكلة عبر خمس نغمات أفقية في الصوت العلوي)، هي من صميم شخصية السلم المينوري، وهي هنا ذات طابع ميلودي ضمن السياق العام، ولا مانع من اعتمادها بالرغم من احتواءها على التريتون.



(1) لتأدية هذا المثال بصوتي السوبران والآلتو ينبغي رفع الطبقة كلها بمقدار أوكتاف نحو الأعلى.

الكونتربوانت ذو الثلاثة أصوات

أنواعه هي:

- 1 — نغمة مقابل نغمة
- 2 — نغمتان مقابل نغمة
- 3 — أربع نغمات مقابل نغمة
- 4 — ثلاث، وست، وثمان نغمات، مقابل نغمة
- 5 — المزج: مزج نغمات متنوعة القيمة الزمنية معاً

(الكونتربوانت ذو الثلاثة أصوات)

1 — نغمة مقابل نغمة

لا يختلف التعامل الكونتربوانتي في هذا النوع من الكونتربوانت، عن التعامل الهارموني العادي المتبع مع جملة بسيطة مكونة من ثلاثة أصوات، إلا في كون الإهتمام موجه بالدرجة الأولى نحو تحقيق الاستقلالية الميلودية، لكل صوت من الأصوات الثلاثة الأولى، لا بالآكوردات المتشكلة عن هذه الأصوات وكيفية وصلها ببعضها فقط. فالمثال (أ) ما هو إلا تعاقب لثلاثة آكوردات موصولة ببعضها بأسلوب الوصل الدقيق، وتمّ ذلك بتثبيت النغمة المشتركة بينها (صول) في موقعها في الصوت الأوسط، قصد الحصول على آكوردات كاملة الأصوات، أما المثالين (ب) ، (ج) فمن الواضح بأن الإهتمام منصبّ فيهما على البناء الكونتربوانتي اللّحني (الميلودي) ليكون لكل صوت، مسار حركة ميلودية جيد، حتى ولو كان الآكوردان الأخيران النانجان - لقاء ذلك - غير كاملي الأصوات.



قواعد أساسية:

وللحصول على عمل كونتربوانتي ذي ثلاثة أصوات، جيد، نتبع القواعد التالية:

(1) أن تتشكّل البداية من آكورد تونيك، تامّ، بأصواته الثلاثة قدر الإمكان (انظر المثال 6 : د) على أن لا يتمّ ذلك على حساب الوصل السلس مع الآكورد التالي بطبيعة الحال. ويمكن حذف خامسة الآكورد، وازدواج صوته الأساسي بالمقابل (المثال 6 : أ). إن حذف ثالثة الآكورد بدلاً من خامسته، يعطينا آكورداً ذا رنين أجوف، يوقّع المستمع بالحيرة المقامية تجاه ما يسمعه.. هل الناتج هو آكورد ماجوري أم مينوري؟ لقد أعطى أساطين الموسيقى القدماء الأولوية للآكورد المحذوف الثالثة، ومن ثمّ الآكورد المحذوف الخامسة، لكون الأول تامّ التوافق، أما الثاني فتوافقه - بوجود الثالثة - غير تامّ. بل أنهم - في بعض الحالات - كانوا يستهلّون العمل الكونتربوانتي بثلاث نغمات متطابقة على نفس الدرجة:



أما في الكونتربوانت المكتوب وفق الأسلوب الطليق، فيمكن استهلال الجملة الكونتربوانتية بآكورد تونيك سداسي غير تام.

2 - إن الأساطين القدماء، من مؤلفي الكونتربوانت وفق الأسلوب المحكم، استخدموا الآكوردات التوافقية

الخماسية والسداسية فقط، واستبعدوا الآكوردات الرباع سداسية. ومن الآكوردات التنافرية استخدموا الآكورد السداسي المبني على الدرجة السابعة فقط. أما فيما بعد، فإن موسيقيي العصور التالية، قد استخدموا الآكوردات الرباع سداسية في المحاط (cadance)، وضمن سياق الجملة الموسيقية أيضاً شريطة التمهيد لرباعات هذه الآكوردات كما لو كانت الرباعية تنافرية، أو أن تدخل الرابعة مسار الجملة بحركة متدرّجة (لا بقفزة) معاكسة لاتجاه حركة الباص. وسمحوا كذلك باستخدام الآكوردات السباعية أيضاً، وفق قواعد الهارمونية المعروفة، التي تنظّم دخولها ضمن الجملة الموسيقية، وتنظّم طرق تحقيق استقرارها أيضاً. أما الآكوردات ذوات العارضات فقد تحاشوا استخدامها، نظراً لطبيعتها الصوتية غير الملائمة لمتطلبات الفكر الكونتربواني.

3 - ضمن سياق الجملة، لا بد من إيلاء الاهتمام بجمال وسلاسة حركة الخط الميلودي لكل صوت، أكثر من الاهتمام ببناء الآكوردات الثائمة (الكاملة الأصوات). ولتحقيق ذلك يمكننا حذف خامسات الآكوردات الخماسية، وبالمقابل ازدواج أصواتها الأساسية. أما ثلاث الآكوردات الخماسية فنادرًا ما تحذف. ويمكن في الآكورد السداسي حذف ثالثه. أما الآكورد الرباع سداسي فيستخدم بكامل أصواته كلما كان ذلك ممكناً، عدا بعض الاستثناءات. ويمكن في الآكورد السباعي حذف خامسته (أو ثالثه إذا كان ذلك ضرورياً، اضطراراً). وفي الآكورد الخماس سداسي يمكن حذف الثالثة. وفي الآكورد الثلاث رباعي يمكن حذف السادسة. وفي الآكورد الثنائي يمكن حذف السادسة أو الرابعة. ولا بد من التنبيه هنا إلى أن تعاقب أكثر من ثلاثة آكوردات سداسية على التوالي في نفس الاتجاه (في اتجاه واحد) هو غير محبّب، لأنه يحدّد من استقلالية حركة كل صوت.

4 - تحاشي تشكل الخماسيات والأوكتافات المستترة، خاصة ما بين الصوتين الخارجيين، كلما كان ذلك ممكناً، علماً بأن تحاشيها تماماً هو أمر غير ممكن في الكونتربوانت ذي الثلاثة أصوات... والمتعدد الأصوات. ولا بد كذلك من تحاشي تكرار نغمة ما بعينها عدة مرات.

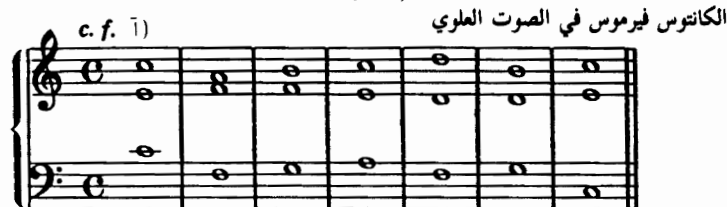
5 - يمكن أن يتبادل الصوتان العلويان موقعيهما، أو أن يتصالب (يتقاطع: croisement) مسار نغماتهما، على أن لا يحصل هذا التصالب ما بين التينور والباص قدر الإمكان، لأن هذا التصالب بينهما - خاصة إذا امتدّ زمنه - يفقد صوت الباص - الذي هو صوت الأساس - أهميته في العمل الموسيقي.

6 - تُشكّل النهاية إما بوصل آكورد سداسي أو سباعي، دوميناتي، بآكورد التونيك الأساسي (أي: $D \rightarrow T$ ، $D6 \rightarrow T$ ، $D7 \rightarrow T$) ويمكن أيضاً إحلال آكورد الدرجة السابعة السداسي في القفلة، محل آكورد الدومينانت السباعي (أي: $T - VII6$).

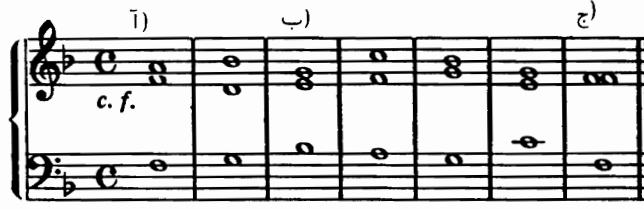
إن القصد من التوجيهات السابقة هو تسهيل عمل المبتدئين. وكلما تقدم المبتدئ في دراسته، أتاحت له إمكانيات أكبر لاستخدام مجاميع آكوردية مختلفة أخرى. إن بناء الآكورد ما قبل الختامي هو الذي يحدّد ما إذا كان آكورد القفلة الختامي سيكون تاماً أم غير تام. (أي كامل، أم غير كامل الأصوات) فإذا كان الآكورد الختامي غير تام فإنه يكون غالباً تثليثاً للصوت الأساسي من آكورد التونيك. (الصوت الأساسي مكرر ثلاث مرات، انظر المثال 6 : ج)

7 - صوت الكانتوس فيرموس في الكونتربوانت ذو الثلاث أصوات يمكن أن يكون صوتاً علوياً، أو أوسطاً، أو سفلياً.

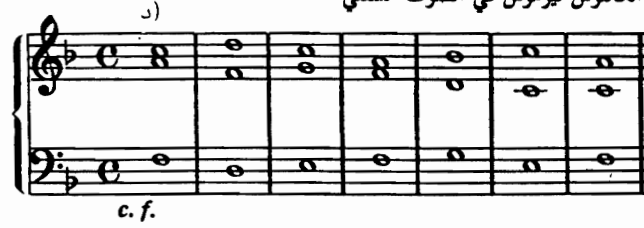
(المثال : 6)



الكانتوس فيرموس في الصوت الأوسط (في مقام فاما جور)



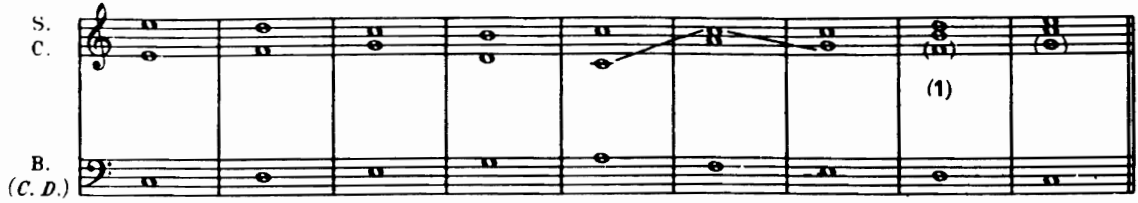
الكانتوس فيرموس في الصوت السفلي



إن الآكورد الرباع سداسي في (ب) أعلاه، قد حل محل آكورد الدومينانت الثنائي (سي ييمول - دو - مي - صول) -

(أمثلة تطبيقية)

كونتربوانت ذو ثلاثة أصوات - نغمة مقابل نغمة - ماجور.



(1) تضطر الأصوات أحياناً لأن تسلك مسارات غير معهودة، أو تنحرف في وجهات تختلف عن ما هو مألوف في الهارمونية. يمكننا أيضاً أن نكتب في الآلتو: فا صول، كما هو موجود بين القوسين).

كونتربوانت ذو ثلاثة أصوات - نغمة مقابل نغمة - مينور.



(1) النغمة (سي) في السوبران - بالرغم من تشكيلها لآكورد غير كامل الأصوات - هي أفضل من النغمة (صول ديز) في بناء الخط اللحني.

(الكونتربوانت ذو الثلاثة أصوات)

2 — نغمتان مقابل نغمة

تكتب نغمات أحد الصوتين الكونترابونتين، في هذا النوع من الكونتربوانت، في أزمنة (البيضاء)، وتكتب بالمقابل نغمات الصوت الكونترابونتي الثاني، ونغمات الكانتوس فيرموس في أزمنة (المستديرة).

قواعد أساسية:

لتحقيق ذلك نتبع القواعد التالية:

- 1 - إن القواعد المذكورة في الأنواع السابقة هي سارية المفعول في هذا النوع أيضاً ويمكن للصوت المكتوب في أزمنة البيضاء أن يتدئ - أحياناً - بنغمة تنافرية، على أن يتم ذلك بعد سكتة زمنية بمقدار (البيضاء).
- 2 - أن تُكتب الآكوردات الواقعة على الأزمنة القوية (الثقيلة) في المازورات، بكامل بأصواتها، (أي تامة) قدر الامكان. وإذا اضطررنا إلى حذف أصوات من بعضها، لاستخدامها كأكوردات غير كاملة، فليكن ذلك في النصف الثاني من المازورات على الأقل (انظر المثال 7 : أ).
- 3 - أن تكون النغمة الأولى في المازورة إما أكوردية، وإما نغمة مدّ سينكوبي (ذات قوس اتصال) انجذاية، ونادراً ما تكون مرورية أو تبادلية. أما النغمة الثانية في المازورة، فيمكن أن تكون أكوردية، أو مرورية (على الزمن الخفيف) (المثال 7 : هـ).
- 4 - يسمح بتطابق نغمتين في مسافة أحادية، على الزمن الضعيف (مثال 7 : هـ)، كما يسمح - بشكل محدود - بتصالب الصوتين العلويين (مثال 7 : و).
- 5 - يمكن كتابة الكانتوس فيرموس في هذا النوع (والأنواع اللاحقة من الكونتربوانت ذي الثلاثة أصوات)، في ست مواقع مختلفة كمايلي:

- 1 - الكانتوس فيرموس في الأعلى، والصوت الكونترابونتي ذو الأزمنة البيضاء، في الوسط
 - 2 - الكانتوس فيرموس في الأعلى، والصوت الكونترابونتي ذو الأزمنة البيضاء في الأسفل
 - 3 - الكانتوس فيرموس في الوسط، والصوت الكونترابونتي ذو الأزمنة البيضاء في الأعلى
 - 4 - الكانتوس فيرموس في الوسط، والصوت الكونترابونتي ذو الأزمنة البيضاء في الأسفل
 - 5 - الكانتوس فيرموس في الأسفل، والصوت الكونترابونتي ذو الأزمنة البيضاء في الأعلى
 - 6 - الكانتوس فيرموس في الأسفل، والصوت الكونترابونتي ذو الأزمنة البيضاء في الوسط
- وفيما يلي، صوت الكانتوس فيرموس في المواقع الست المذكورة:

(المثال : 7)

الكانتوس فيرموس كما في المثال السابق.

1. *c. f.* (أ) (ب) (آ) (ج)

2. *c. f.* (د)

3. *c. f.* (هـ) (و) (ب)

4. *c. f.*

5. *c. f.* (ر) (هـ) (ب)

6. *c. f.*

النغمة مي في (ب) من المثال السابق، لا تعتبر نغمة أكوردية، بل نغمة مرورية، واقعة على الزمن القوي (الثقيل). وقد ظهرت في (ج) أخطاء على شكل أوكشافات متوازية فا - فا، صول - صول، يمكن تصحيحها كمايلي:



إن حركة صوت الباص في المازورة الثالثة، (انظر 2 : د من المثال 7)، قد مكنت النغمة صول من تحويل الآكورد السداسي المبني على الدرجة السابعة، إلى آكورد سباعي دومينانتي، وهي طريقة مناسبة جداً، وشائعة، لتحويل الآكوردات الخماسية إلى سباعية بمجرد تغيير موقع الصوت السفلي من الآكوردات. انظر (+) في الأمثلة التالية:



شُيخ في (5 : ز، من المثال 7) بازواج الصوت الحساس (مي) لكونه صوتاً مرورياً . إن رنين الأوكتافات (ري - ري، مي - مي) الموجودة في نفس الموقع، هي ذات رنين ثقيل الوقع على الأذن، ويمكن تصحيح ذلك بوضع (سي 1 ييمول) في السوربان، عوضاً عن (ري 2) الموجودة هناك.

(أمثلة تطبيقية)

كونتربوانت ذو ثلاثة أصوات - نغمتان مقابل نغمة - ماجور.



(1) إن فهم البناء الهارموني هو خير مساعد في إدراك القيمة الميلودية لمسار الخط الميلودي الجيد. والخط اللحني هنا هو مثال على ذلك: فالآكورد الخماسي المبني على النغمة (لا)، يحدّد تقريباً موقع تحويل مقامي إلى مقام لا مينور، لذلك فإن خط النغمات المبني بأزمة (المستديرة): صول سي مي فا - مع هذا الفهم للبناء والهارموني - هو أجمل بالتأكيد.

كونتربوانت ذو ثلاثة أصوات - نغمتان مقابل نغمة - مينور.



(1) يميل المرء - غالباً - إلى كتابة النغمة (دو) للسوربان، إلا أن الخط الميلودي الناتج سيكون رتيباً إذا تمّت العودة مجدداً إلى النغمة (دو). وبالنسبة للخماسية المتشكلة في الختام على درجة التونيك، فإن رنينها جيد بأداء الأصوات البشرية.

(الكونتربوانت ذو الثلاثة أصوات)

3 — أربع نغمات مقابل نغمة

في هذا النوع من الكونتربوانت، تكتب نغمات أحد الصوتين الكونتربوانتيين في أزمنة (السوداء)، أما نغمات الصوت الكونتربوانتي الثاني، وكذلك نغمات الكانتوس فيرموس، فتكتب في أزمنة (المستديرة).
إن القواعد المذكورة في الصفحات (21 ، 22)، وكذلك القواعد التي ذكرناها لدى دراستنا الكونتربوانت ذي الصوتين (الصفحات 13، 14)، هي سارية هنا في الكونتربوانت ذي الثلاثة أصوات أيضاً، وما على الطالب إلا الرجوع إليها، ولا داعي لتكرارها هنا. ويبيّن (المثال 8) التالي صوت الكانتوس فيرموس في الباص والصوت الكونتربوانتي المدوّن في الأزمنة السوداء في السوبران:

(المثال : 8)



سُمِّحَ للسابعة في (المثال 8 : آ)، بالدخول بشكل حرّ، لكونها نغمة مروّرة في السوبران، ويمكن التمهيد لدخول السابعة السابقة بتبديل النغمات ري 2 - دو 2، بنغمات أخرى موصولة سينكوبياً عبر خط المازورة على الشكل التالي: صول 1 سي ييمول 1 سي ييمول 1.

بإمكاننا أن نكتب لصوت الكانتوس فيرموس (ذي الأزمنة المستديرة)، صوتين كونتربوانتيين، كلاهما بنغمات في أزمنة (البيضاء) (مثال 9 : آ)، أو كلاهما بنغمات في أزمنة (السوداء) (مثال 9 : د)، أو أن تكون نغمات أحدهما في أزمنة (البيضاء) ونغمات الثاني في أزمنة (السوداء) (انظر مثال 9 : هـ)، ويتطلّب تحقيق ذلك دقة واهتماماً أكبر بطبيعة الحال.

(المثال : 9)



النغمة دو في الموقع (ب) هي مرورية، والنغمة لا هي تبادلية. وفي الموقع (ج) النغمة لا هي مرورية. وبالرغم من توالي هذه النغمات بهذا الشكل، إلا أن البناء الهارموني لها: (سي ييمول - ري - مي ييمول - فا - سي ييمول) واضح تماماً.

الكانتوس فيرموس في الآلتو: (في مقام ري ماجور)



الكانتوس فيرموس في السوبران



يمكن تجنب القفزة الصوتية، التي تم بها تصريف الصوت الأوسط، (انظره في المثال السابق)، بإجراء تغيير على مسار حركة صوت الباص، إلا أن حرصنا على جمال الخط اللحن لصوت الباص كما هو، منعنا من إجراء أي تغيير. ويحتوي الموقع (و)، في المثال السابق، على أوكتافات متعاكسة الحركة: (فا - سي في الأعلى وفي الأسفل)، ومع أن معظم منظري علم الكونتربونت، يجيزون استخدام الأوكتافات والخماسيات المتعاكسة الحركة، إلا أن المنظر الألماني د. هوغو ريمان: Dr. Hugo riemann يوصي بالاختصار على استخدامها في نهايات الجمل الموسيقية فقط.

(أمثلة تطبيقية)

كونتربونت ذو ثلاثة أصوات — أربعة نغمات مقابل نغمة — ماجور.



(1) لا ضير من المسافة التنافرية المتشكلة عن تلاقي النغمة (مي) المرورية، بالنغمة (فا ديز).

(2) الحلية التبادلية (فا) تشكل مسافة تساعية تنافرية، غير ممنوعة، لكونها متشكلة عن الحلية.



(1) إن تشكيل آكورد سداسي على الدرجة الرابعة بعد آكورد التونيك هو فقط لتمكين تشكيل السلسلة النغمية المتدرجة

كونتربوانت ذو ثلاثة أصوات — أربعة نغمات مقابل نعمة — ماجور. (تمة)

C. 

(1) مسافات تناظرية متشكلة عن حلي نغمية (على شكل أصوات ميلودية مرورية). وهي مسموحة.

(3) إن اختيار أكورد سداسي هنا - بكتابة (لا) بدلاً عن (صول) في التينور - سيخلف رنيناً أجوف أكثر مما يخلفه الأكورد الخماسي المفرغ (دو صول دو) المعتمد هنا، علماً بأن الأداء بالأصوات البشرية يخلف رنيناً مقبولاً.

كونتربوانت ذو ثلاثة أصوات — أربعة نغمات مقابل نعمة — مينور.

S. 

S. 

(1) مثال لسباعية جيدة التشكيل عبر ثلاث نغمات بأزمة المستديرة (لا دو سي) في صوت الآلتو.

S. 

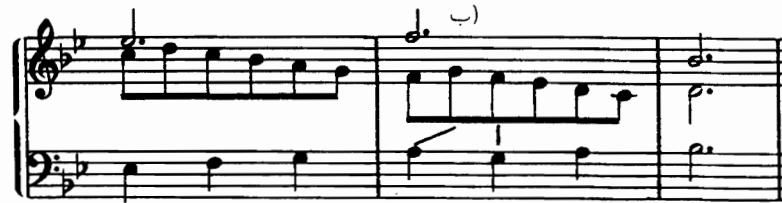
(الكونتربوانت ذو الثلاثة أصوات)

4 – ثلاث، وست، وثمانى نغمات، مقابل نغمة واحدة

إن الطالب الذي يصل الى المرحلة التي يستطيع فيها كتابة نغمتين، وأربع نغمات كونتربوانتية، مقابل كل نغمة من نغمات الكانتوس فيرموس، لن يجد أية صعوبة في كتابة النوع الذي نحن بصددده الآن. ففي هذا النوع نكتب ثلاث، أو ست، أو ثمانية نغمات كونتربوانتية، مقابل كل نغمة من نغمات الكانتوس فيرموس. وبإمكان الطالب الموهوب، كتابة الأصوات الكونتربوانتية بشكل يكون فيه البناء الزمني، والايقاعي، في كل صوت من الأصوات الثلاثة مختلفاً عن الآخر، (كما في المثال 10) ففي (أ) توجد ثلاث، وست نغمات كونتربوانتية مقابل كل نغمة من نغمات الكانتوس فيرموس. وفي (ج) توجد نغمتان، وثمانى نغمات مقابل النغمة الواحدة:

(المثال 10)

الكانتوس فيرموس (مأخوذ من المثال 8) في السوبران.



الكانتوس فيرموس في الألتو (في مقام ري ماجور)





إن السباعيات المتوازية على شاكلة (ب) في المثال 10 السابق، أو كما في المثال التالي أدناه، قد استُخِدِمَتْ في أعمال الأساطين الكبار أيضاً:



إن الانشطار الكروماتي للنغمة الواحدة كما في + (فا فاديز) من المثال السابق، قد سُمِحَ به مادامت النغمة فاديز تسلك مسلك النغمة التبادلية، والتصور الهارموني لهذا المسلك هو كما يلي:



يمكن تجنُّب السباعية المتوازية الواردة في (المثال 10: ب) بسهولة كما يلي:



إذا كان مسار حركة أحد الأصوات متدرّجاً، يمكن لمسار حركة الصوت الثاني أن يحتوي على قفزات صوتية بطبيعة الحال. (كما في المثال 9 : هـ وكذلك المثال 10 : ج).

لقد تمَّ عند الإشارة (*) في المازورة الثانية من المثال (10 : ج) الانتقال إلى مقام صول ماجور. راجع التحويل المقامي الحاصل في المثال (3 : د) .

(الكونتربوانت ذو الثلاثة أصوات)

5 - المزج

مزج نغمات متنوعة القيمة الزمنية معاً

يتم في هذا النوع من الكونتربوانت مزج (melange) نغمات ذات قيم زمنية متنوعة ضمن الصوت الكونتربوانتي. ويتم المزج في الكونتربوانت ذي الثلاثة أصوات، بثلاثة أشكال:

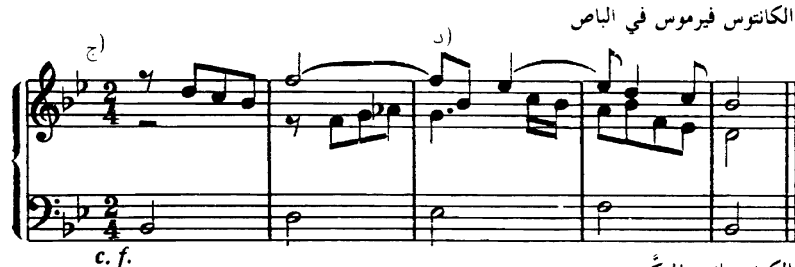
- 1 - كتابة نغمات أحد الصوتين الكونتربوانتيين بقيم زمنية متنوعة، وبالمقابل كتابة نغمات الصوت الكونتربوانتي الآخر، ونغمات الكانتوس فيرموس، في قيم زمنية متماثلة. انظر المثال 11 : أ)
- 2 - كتابة نغمات كل صوت من الصوتين الكونتربوانتيين، بقيم زمنية متنوعة، تختلف عن الآخر (متنوعان، ولكن مختلفان عن بعضهما)، وبالمقابل كتابة نغمات صوت الكانتوس فيرموس في قيم زمنية متماثلة (مثال 11 : ج)

- 3 - كتابة نغمات صوت الكانتوس فيرموس أيضاً بقيم زمنية متنوعة. وبهذا الشكل تصبح نغمات الأصوات الثلاثة ذات قيم زمنية متنوعة، ويختلف كل صوت من الأصوات الثلاثة عن الآخر. ويدعى هذا النوع: الكونتربوانت المركب. (انظر المثال 11 : هـ)

(المثال 11)



الكانتوس فيرموس
في الصوت الأوسط
(مشتق من المثال: 8)



الكانتوس فيرموس في الباص

الكونتربوانت المركب



كونتربوانت ذو ثلاثة أصوات – مزج أزمنة بيضاء وسوداء – مينور (تمة)

S.
C.
B.
(C.D.)

6

(1) إن هذا الاستخدام للأصوات التبادلية، الذي يضع الأزمنة البيضاء في مواجهة مع الأزمنة السوداء لتشكّل مسافات تنافرية، هو غير شائع كثيراً، ويفتقر إلى المهارة. والنغمات المروية - عموماً - هي أفضل من التبادلية، إلا أن النغمات المروية مثل (دو سي لا) هي غير ممكنة هنا، لأنها تؤدي إلى تشكيل خماسيات ممنوعة ما بين السوبران والآلتو. (على الزمن القوي، الأول، في المازورتين).

نص كونتربوانت ذو ثلاثة أصوات – مزج أزمنة سوداء وسينكوبات – ماجور

S.
T.
B.
(C.D.)

(1) هذا التلاقي للنغمة المروية مع نغمة سينكوبية (على مسافة تساعية أو سباعية) هو شائع جداً.

S.
T. ou C.
B.
(C.D.)

(1) يمكن كتابة هذا بوجود السينكوب، فنغمة المذّ السينكوبية (دو)، الممدودة بقوس الاتصال، تحول دون تزايد تأثير رنين الأوكتاف الأجوف.

كونتربوانت ذو ثلاثة أصوات – مزج أزمنة سوداء وسينكوبات – مينور

C.
T.
B.
(C.D.)

(1) بشكل عام: لا يجوز في الكونتربوانت ذي السينكوبات، أن تتطابق نغمة سوداء مع أخرى سينكوبية على مسافة أحادية واقعة على الزمن الثالث من المازورة، لأن هذا الزمن هو زمن قوي (ثقيل) بالنسبة للسينكوب. وهكذا، وبالرغم من أن هذا التطابق (المقبول استثنائياً هنا) قد تشكّل دون اصطناع، كنتاج للحركة الطبيعية لصوت التينور، إلا أن الأفضل هو تجنب هذا التطابق، في هذا النوع من الكونتربوانت السينكوبي ذي الثلاثة أصوات.

C. ou S.
T. ou C.
B.
(C.D.)

كونتربوانت ذو ثلاثة أصوات – مزج أزمنة بيضاء وسينكوبات – ماجور

S.
C.
B.
(C.D.)

(1) صوت ميلودي تبادلي في الأزمنة البيضاء. إن تحديد مسارات الأصوات وكيفية توجيهها هو أمر سهل في السينكوبات التوافقية أما في السينكوبات التنافرية، فإن اعتماد الحركة العكسية في تصريف الأصوات هو الشكل الغالب.

S.
C.
B.
(C.D.)

(1) صوت ميلودي مروري في الأزمنة البيضاء. انظر الملاحظة الواردة في هامش المثال السابق.

S.
C. ou T.
(C.D.)
T. ou B.

(1) صوت ميلودي مروري، شكّل مسافة رباعية مع السنكوب، وثنائية مع نغمات المستديرة.

كونتربوانت ذو ثلاثة أصوات – مزج أزمنة بيضاء وسينكوبات – مينور

S.
T.
B.
(C.D.)

(1) تلاقي نغمتين على مسافة تنافرية (ما بين نغمة مرورية وأخرى سينكوبية)، على الدارس التعرف على مثيلاتها وتحديد كيفية تشكّلها بنفسه.

(2) خماسية (مكبّرة) تنضمّ إلى الآكورد السباعي المتحول إلى آكورد سداسي بشكل ملائم للتعامل الكونتربوانتي، إذ أن الخماسية تتشكل بحركة متدرّجة متصاعدة.

S.
C.
B.
(C.D.)

(1) سمحنا بتشكّل آرييج هنا (وهو مجرد مقطع آرييجي على كل حال) قصد الحصول على خط ميلودي سلس وجميل.

كونتربونات ذو ثلاثة أصوات – زخرفة صوت واحد – ماجور

S.
C.
B.
(C.D.)

(1) قد تكون (ري) أفضل قليلاً من (فا) في تشكيل الخط الميلودي، إلا أن (فا) تعطي هارمونية أقوى. ولا غبار على الأريج المدوّن في السوبران بعلامات المستديرة (دو لا دو فا).

S.
C.
B.
(C.D.)

(2) من الأفضل دوماً اعتماد آكورد خماسي (لا سداسي) في المازورة ما قبل الأخيرة (إلا إذا وُجد أصلاً سينكوبت ما، في هذا الموقع، بحيث يُشكل آكوردأ سباعياً يتحول تلقائياً إلى آكورد سداسي).

S.
C.(C.D.)
T. ou B.

S.
C.(C.D.)
T.

كونتربونات ذو ثلاثة أصوات – زخرفة صوت واحد – مينور

S.
T. ou C.
B. (C.D.)

(1) يمكن هنا اعتماد النغمة (مي) للسوبران بدلاً عن النغمة (لا)، وقد صادفنا مثالاً مشابهاً لذلك، والخط الميلودي مع النغمة (مي) هو أجمل.

S.
T.
B. (C.D.)

(1) ازدواج النغمة (دو) يلائم طبيعة سلم ماجوري، أم ازدواج النغمة (مي) فيلائم أكثر بناء آكورد رباع سداسي في سلم المينور.

كونتربونات ذو ثلاثة أصوات - زخرفة صوتين - ماجور

S.
C.
B.
(C.D.)

(1) يسمح بطبيعة الحال بالخماسيات المتشكلة عن نغمات مرورية، أو عن حليات نغمية مجتزأة من السينكوبات ومسربة للأسفل (Echappee)، على غرار الخماسية (فا دو - ري لا)، فالنغمة (لا) هنا هي مجتزأة من نغمة المد السينكوبي الانجذائية (دو) التي كانت بيضاء في الأصل.

S.
C.
B.
(C.D.)

(1) يسمح - دون إفراط - بتشكيل أكثر من ثلاث ثلاثيات متعاقبة، ما بين صوتين مدونين بأزمنة سوداء مرورية.

كونتربونات ذو ثلاثة أصوات - زخرفة صوتين - مينور

S.
T. ou C.
B. (C.D.)

(1) لا ضير من الخماسيتين (دو صول - صول ري) المتشكلتين على بداية المازورتين: الرابعة والخامسة، ما دامت النغمة (صول) السينكوبية ستستقر - بعد اجتزاء الحلية (لا) منها - على النغمة (فا).

S.
T. (C.D.)
B.

S.
T. (C.D.)
B.

(1) يسمح - في ختام الجملة - بالأوكتافات المتشكلة ما بين الصوتين الخارجيين، المتحركين معاً في اتجاه واحد، معاكس لاتجاه حركة الكانتوس فيرموس.

الكونتربوانت ذو الأربعة أصوات

أنواعه هي:

- 1 – نغمة مقابل نغمة
- 2 – نغمتان مقابل نغمة
- 3 – ثلاث وأربع، وست، وثمان نغمات، مقابل نغمة
- 4 – المزج

(الكونتربوانت ذو الأربعة أصوات)

1 — نغمة مقابل نغمة

لا يحتاج الكونتربوانت ذو الأربعة أصوات، (بأنواعه الخمسة)، إلى شرح مطوّل. فالقواعد المتبعة في الكونتربوانت ذي الثلاثة أصوات، هي سارية هنا أيضاً. ومع أن إمكانية بناء آكوردات بكامل أصواتها الأربعة، في الكونتربوانت ذي الأربعة أصوات، هي أكبر مما في الكونتربوانت ذي الثلاثة أصوات، إلا أنه لا بد أحياناً من حذف أصوات من بعض الآكوردات، وذلك لصالح بناء خطوط لحنية، سلسلة الحركة، وجميلة، وبمقابل ذلك، لا بد من ازدواج، أو مضاعفة، بعض أصوات هذه الآكوردات مشى وثلاثاً. ونؤكد هنا على أن ازدواج الأصوات الحساسة، والتنافرية، هو أمر غير مرغوب فيه، وممنوع، كما هو عليه الحال في الهارمونية.

قلنا سابقاً (في الصفحة) بأن اساطين الموسيقى القدماء، كانوا يميلون إلى استخدام آكورد التونيك الخماسي بدون ثالثة، في بداية الجملة ونهايتها. أما في الكونتربوانت ذي الأصوات الأربعة، فقد أصبحت الخامسة هي التي تحذف من الآكوردات الخماسية التوافقية، إذا تطلب الأمر ذلك، لا الثالثة. فبالثالثة وحدها تتأكد هوية الآكورد: [أي هل هو ماجوري أم مينوري]. أما بالنسبة لموقع الكانتوس فيرموس فيمكن أن يقع على أي صوت من الأصوات الأربعة.

المثال 12

أ) 

ب) 

ج) 

بالتمعن في المثال 12 السابق نلاحظ مايلي:

إن مسار حركة الأصوات والآكوردات في الجملة (آ) هو صحيح، إلا أن صوت الآلتوفيه هو رتيب، ويفتقر إلى الحركة. والجملة (ب) ضعيفة البناء، لاحتوائها على خمس سداسيات متوازية ما بين التينور والسوبران. أما الجملة (ج) فإن ضعفها يكمن ليس فقط في المتوازيات المتعددة التي تحتويها، بل في الانعطاف المقامي إلى مقام دو ماجور الذي تحتويه أيضاً، مما أضفى عليها طابع عدم الاستقرار الهارموني.

ملاحظة: إن اختتام الجملة الكونتربوانتية المينورية بآكورد ماجوري (كما في * من المثال السابق) كان أمراً شائعاً فيما مضى. فالموسيقيون القدماء اعتبروا الآكورد الماجوري المصدح (القاسي: dur) أكمل توافقاً، ونغمات أشد تماسكاً، من نغمات الآكورد الخماسي المينوري.

أمثلة تطبيقية

كونتربوانت ذو أربعة أصوات — نغمة مقابل نغمة — ماجور

(1) كقاعدة، لا يجوز تكرار نغمة ما من النغمات المكتوبة في زمن المستديرة مرتين متواليتين، إلا أن هناك حالات يكون فيها الخط الميلودي أجمل بكثير إذا حصل مثل هذا التكرار، لذا يمكن في الكونتربوانت ذي أربعة أصوات التخفيف من صرامة هذه القاعدة، شريطة أن يتم التكرار في أدنى حد ممكن، (فلا يجوز قطعياً تكرار النغمة ذاتها ثلاث مرات متوالية). أما النغمات المكتوبة في أزمنة البيضاء، والسينكوبات، والسوداء فإن هذا التكرار ممنوع فيها نهائياً.

(1) راجع ملاحظتنا حول الآرييج ذي الأزمنة المستديرة. توجد مواقع - خاصة في الباص - يكون فيها اعتماد الآرييج ضرورياً. ويكون الآرييج مشروعاً إذا اتخذ طابعاً ميلودياً. وفي هذا المثال الذي نحن بصدده، نفضل (فا) الخفيفة (Grave) للبدائية، لأن أربعة نغمات (فا) متوسطة الخدة (Medium) تظهر ضمن سياق الجملة.

(2) مسافة خماسية متشكلة عن حركة الصوتين الخارجيين في نفس الاتجاه (Directe) ما بين آكوردين مشتركين في النغمة (لا).

كونتربانت ذو أربعة أصوات — نغمة مقابل نغمة — مينور



(1) إنَّ (صول ديز-سي) و (لا-دوييز) لا تعتبران تكراراً لعبارتين في نفس الصياغة، ولإدراك ذلك يكفي تأدية الجملة بكاملها، إذ يوجد ما يشبه الفاصلة، أو التقاط الأنفاس، داخل الجملة بعد النغمة (لا).



(1) إن محاكاة صوت لآخر (Imitation) ليست محظورة كلياً، ففي هذا المثال توجد محاكاة ما بين صوت الباص وصوت الآلتو. والمهم هو أن لا تتشكل عن المحاكاة هارمونية سيئة.

(2) سداسية كبيرة متشكلة في خط السوبران، ولكن ضمن خط ميلودي الطابع، وذي تأدية غنائية سلسلة. لا ضير من الأوكتاف المتشكل عن حركة صوتي التينور والسوبران في نفس الاتجاه على النغمة (ري)، فالنغمة (ري) سبق أن سُمِعَتْ ضمن المازورة السابقة.

- مع أننا نَجْتَنِبُ كتابة (سي ييمول دو ري) في نهاية صوت السوبران، بقصد تحاشي تشكل أوكتافات متوازية ما بين السوبران والباص، فقد بقيت مع ذلك ملامح غامضة لأوكتافات متتالية، وذلك كنتاج عن حركة نغمات الصوت العلوي مقابل نغمات صوت الباص (ري سي ييمول)، ولا ضير من ذلك، فالرنين العام مقبول تماماً. إن الفرق الكائن ما بين طابع رنين الصوتين (كآلاتو النسائي والتينور الرجالي) يعمل على إزالة كل أثر للأوكتافات التي يُشَكُّ بتشكيلها ما بين هذين الصوتين، خاصة بمساعدة تصالب مناسب بينهما. أما بالنسبة لصوتين متشابهين في طابع الرنين (كآلاتو والسوبرانو النسائيان) فمن الأفضل عدم المغامرة بتعريض الأذن (لسماع) أوكتافات مشكوك فيها، حتى ولو لم تكن هذه الأوكتافات (مرئية) للعين كتابياً. ولا يسري هذا التشدد على الخماسيات المشكوك فيها بهذا الشكل.



(1) قفلة هيودورية

الكونتربوانت ذو الأربعة أصوات

2 - نغمتان مقابل نغمة

في هذا النوع من الكونتربوانت تكتب نغمات أحد الأصوات الأربعة في أزمنة (البيضاء)، وتكتب نغمات الأصوات الأخرى، بما فيها صوت الكانتوس فيرموس، في أزمنة المستديرة. يمكن لأي صوت من الأصوات الأربعة، أن يكون في أي موقع من مواقع المجموعة الصوتية: الباص، التينور، الآلتو، السوبران. وبهذا يمكن تشكيل اثني عشر شكلاً مختلف الترتيب من المجاميع الصوتية، على الشكل التالي:

- 1 - الكانتوس فيرموس في السوبران، وصوت كونتربوانتي بأزمنة بيضاء في الآلتو
- 2 - الكانتوس فيرموس في السوبران، وصوت كونتربوانتي بأزمنة بيضاء في التينور
- 3 - الكانتوس فيرموس في السوبران، وصوت كونتربوانتي بأزمنة بيضاء في الباص
- 4 - الكانتوس فيرموس في الآلتو، وصوت كونتربوانتي بأزمنة بيضاء في السوبران
- 5 - الكانتوس فيرموس في الآلتو، وصوت كونتربوانتي بأزمنة بيضاء في التينور
- 6 - الكانتوس فيرموس في الآلتو، وصوت كونتربوانتي بأزمنة بيضاء في الباص
- 7 - الكانتوس فيرموس في التينور، وصوت كونتربوانتي بأزمنة بيضاء في السوبران
- 8 - الكانتوس فيرموس في التينور، وصوت كونتربوانتي بأزمنة بيضاء في الآلتو
- 9 - الكانتوس فيرموس في التينور، وصوت كونتربوانتي بأزمنة بيضاء في الباص
- 10 - الكانتوس فيرموس في الباص، وصوت كونتربوانتي بأزمنة بيضاء في السوبران
- 11 - الكانتوس فيرموس في الباص، وصوت كونتربوانتي بأزمنة بيضاء في الآلتو
- 12 - الكانتوس فيرموس في الباص، وصوت كونتربوانتي بأزمنة بيضاء في التينور

وفيما يلي مثال لكانتوس فيرموس في الآلتو (مشتق من المثال: 4) ونغمات صوت السوبران الكونتربوانتي فيه هي في أزمنة البيضاء:

(المثال 13)



مع أنه لا يجوز للمساحة الصوتية ما بين الآلتو والتينور أن تتعدى حدود الأوكتاف، إلا أن المسار الجيد لحركة الأصوات وحسن توجيهها، قد شفعا للتجاوز الحاصل في المثال (13) السابق في الموقع (أ).

أمثلة تطبيقية

كونتربوانت ذو أربعة أصوات — نغمتان مقابل نغمة — ماجور

(1) إن رغبة المرء في الحصول على خط ميلودي جميل في التينور، تجعله يميل - في المازورة الأولى - إلى كتابة النغمة (مي) في التينور، ونقل (دو ديز) إلى السوبران. إلا أن تحقيق هذا يؤدي إلى تكرار مزيج لنغمات نهاية السوبران (انظر النغمات: دو ديز ري مي، الموجودة في المازورات الثلاث الأخيرة). بالإمكان - من جهة أخرى - كتابة (دو ديز) بدلاً من (مي) في السوبران (في المازورة الثالثة)، واختيار (لا) لصوت التينور بدلاً من (دو ديز).

(1) فضّلنا سلم (صول ييمول مينور) لهذا المثال بدلاً من سلم (صول مينور)، كي يتمكن السوبران من التأدية بشكل مريح. وإذا قرنا ابتداء المثال بالنغمة (ري ييمول) الموضوعية ضمن قوسين، بصوت السوبران، فلا بد من اعتماد (صول ييمول) لصوت السوبران في الختام.

(2) إن (سي ييمول) هي أفضل من (صول ييمول) العليا، لصوت السوبران. لأن (صول ييمول) استخدمت عدة مرات في سياق الجملة. إلا أن (صول ييمول) لها ميزة الحيلولة دون تشكل أي انطباع لرنين أو كتافات أو خماسيات، قد تشكل فيما لو لم يُعنى بتجسيد تمايز الأداء التعبيري - غنائياً - لكل من صوتي السوبران والآلتو، لذا من الأفضل اعتماد النغمة (ري ييمول) في المازورة الأولى (على شكل أونيسون) لصوتي السوبران والآلتو.

كونتربونات ذو أربعة أصوات – نغمتان مقابل نغمة – مينور

(1) يمكن كتابة (لا) أو (فا ديز) في صوت الآلتو.

(2) بغض النظر عن الهارمونية الناتجة، فإن العلاقة ما بين (مي الطبيعية) و (مي ديز) هي عذبة جداً، وكلاسيكية جداً.

(3) سيكون مؤسفاً عدم السماح بالخماسية المكثرة، الناتجة عن حركة النغمتان الثلاث (الأفقية)، المتشكلة في صوت السوبران. إن النغمة (فا ديز) الموضوعية ضمن قوسين هنا، تشكل خطأ ميلودياً أقل جودة في الباص، ويمكننا اعتمادها إذا أردنا أن لا تكون حركة أصوات الكونتربونات الأربعة كلها في اتجاه واحد، وهذه الحركة لا ضير منها في ختام الجملة.

(1) النغمتان المقترحتان ضمن القوسين، تحولان دون العودة إلى (دو ديز)، وقد يكون ذلك أفضل.

(1) كقاعدة: فإن تطابق نغمتين على نفس الدرجة (Unisson) هو ممنوع. وقد لجأنا إليه بعد تمحص وتبصر شديدين، لذا لا ضرر من التطابق هنا.

(الكونتربوانت ذو الأربعة أصوات)

3 – ثلاث، وأربع، وست، وثمانية نغمات مقابل نغمة)

(المثال 14)

(ثلاث نغمات مقابل نغمة)

الكانتوس فيرموس في التينور (مشتق من المثال: 4)، النغمات الثلاث في السوبران.



(المثال: 15)

(أربع نغمات مقابل نغمة)

الكانتوس فيرموس في الباص (مشتق من المثال: 8)، النغمات الأربع في الآلتر.



يمكن تجنب الأوكتافات المستمرة المتشكلة ما بين صوتي التينور والباص (في المثال 15: ب)، بالإبقاء على النغمة لا في موقعها في التينور (كما في: ج).

إن الأسلوب الأمثل لدخول النغمة الممهدة للتناظر إلى الجملة الموسيقية هو القفزة الصوتية (كما في المثال 14: آ) أما إذا دخلت إلى الجملة بحركة متدرجة، فلتكن نغمة آكوردية على الأقل، كما في (+) من المثال التالي:



إن النغمات المروية على شاكلة النغمة صول في الآلتو (مثال 15 : ب) لا تصلح نهائياً للتمهيد للتنافر. وإذا ألغينا نغمة المدّ الانجذابية فإن الموقع يتحسن كثيراً (كما في 15 : ج).

وننصح دارسي علم الكونتربوانت هنا، بكتابة تمارين عديدة، بمجاميع متنوعة الترتيب للأصوات الكونتربوانتية والكانتوس فيرموس، على غرار الأمثلة التطبيقية التي يتضمنها الكتاب. وفي المثال التالي كُتِبَ صوتا الباص والآلتو (كانتوس فيرموس) في أزمنة المستديرة) وكُتِبَ التينور في أزمنة البيضاء، أما السوبران فقد كُتِبَ في أزمنة السوداء

(المثال: 16)

الكانتوس فيرموس في الآلتو (مشتق من المثال: 8)



أمثلة تطبيقية

كونتربوانت ذو أربعة أصوات – أربع نغمات مقابل نغمة – ماجور



(1) مثال لآكورد سداسي محذوف الثالثة، السادسة مزدوجة، والباص مزدوج.

(2) يمكن كذلك اعتماد النغمات المدونة بعلامات (سوداء صغيرة)، إذا أردنا عدم تكرار (لا سي يمول دو ري)، وفي هذه الحالة يتم تحليل آكورد المازورة الخامسة على أنه آكورد سداسي، وبناء على ذلك: لا تعتبر النغمة (فا) آكوردية، ومن ثم، لا ضير من الخماسيات المتشكلة. إن هذا التحليل لن يتطابق مع ما ستسمعه الأذن - لدى اعتماد النغمات السوداء الصغيرة - إذا كان في الذهن أن الآكورد الذي يليها هو خماسي، لا سداسي.

(3) الأوكتاف المتشكّل عن حركة السوبران والتينور في نفس الاتجاه (Mouvement direct) ما كان ليُسمَح به - ضمن هذا الشكل من الترتيب غير السليم للأصوات الغنائية - لولا وجود النغمة (ري) ضمن الآكورد السابق (في التينور، وفي الباص).



كونتربونت ذو أربعة أصوات – أربع نغمات مقابل نغمة – ماجور (تمة)



(1) نَعُولُ (دو) دون تكرار تشكيلة نغمات المازورة ما قبل الأخيرة. إلا أننا نقبل أحياناً - في الكونتربونت ذي الأربعة أصوات - بتكرار تشكيلات، أو عبارات مشابهة لهذا النوع. المهم هو أن لا يكون التكرار صارخاً خلال التأدية. على أية حال، فإن هذا النوع من الكونتربونت يتميز بصعوبته، نظراً لتعدد فرص احتمال تشكل الخماسيات والأوكتافات.



(1) مثال لآكورد سداسي مقبول، مبني على درجة التونيك.

نص كونتربونت ذو أربعة أصوات – أربع نغمات مقابل نغمة – مينور.



(1) لو كانت النغمات هنا ماثلة لتشكيل نغمات آكورد المازورة الثانية، لاعتُبر ذلك تكراراً هارمونياً (بسبب عودة السوداوات إلى تكرار النغمة مي ييمول)، إلا أن غياب النغمة (صول) في المازورة الرابعة هذه، قد غيّر من الطابع الهارموني بشكل محسوس.

(2) النغمة (فا) لم تُكتب في هذا الموقع إلا استثنائياً، إذ سيكون مؤسفاً عدم إكمال السلسلة النغمية المتشكّلة بها.



(1) سبق وأن أشرنا إلى أن تشكّل الخماسيات ما بين الصوتين الخارجيين، (سواء بحركة في نفس الاتجاه، أو بحركة متعاكسة على وجه الخصوص) يسمح به في ختام الجملة.



كونتربوانت ذو أربعة أصوات – السينكوب – ماجور.



(1) إنَّ خط النغمات السينكوبية، هو الوحيد الذي يمكن فيه - استثنائياً فقط - السماح بتشكيل سباعيات من ثلاث نغمات أفقية متحركة بأبعاد منفصلة (Disjoint). يمكننا طبعاً الحيلولة دون تشكيل السباعية في هذا المثال، إذا اعتمدنا النغمات الموضوعة ما بين قوسين.



(1) سداسية ماجورية. يسمح بها - استثنائياً جداً أيضاً - ضمن الكونتربوانت السينكوبي، ولكن بعد استنفاذ كافة الطرق التي قد نجربها استخدامها. (عدا اللجوء إلى إلغاء السينكوب طبعاً).



(1) لا ضير من الخماسيات المتشكلة في هذه المازورة أيضاً، ويمكن الحيلولة دون تشكّلها أيضاً، ولكن هذا قد يزيد من صعوبات الكتابة، لقاء نتيجة هزيلة.

كونتربوانت ذو أربعة أصوات – السينكوب – مينور



(1) الخاتمة الهيودورية هذه، هي مقبولة بلا شك بالنسبة للأذن المتألّفة مع سماع المقامات الغريغورية، أما إذا أردنا الاختتام - حسب الطريقة المألوفة - باستخدام صوت حساس اصطناعي، فبالإمكان اعتماد النغمات (سي ييمول، لا بيكار، سي ييمول) في الباص، والنغمات (سي ييمول، دو، ري ييمول) في الآلتو. إلا أننا نفضل اعتماد الخاتمة الهيودورية (بدون اصطناع صوت حساس).



(1) التصالب هنا لا مفر منه إطلاقاً، إذا شئنا المحافظة على المدّ السينكوبي. والوضع غير اعتيادي. لاحظ صعود الباص للأعلى في النهاية.

(الكوتريوانت ذو الأربعة أصوات)

4 - المزج

مزج نغمات متنوعة القيمة الزمنية معاً

إن مزج نغمات متنوعة القيمة الزمنية يتم - بشكل عام - ضمن صوت واحد فقط من أصوات الكوتريوانت الأربعة. أما نغمات الأصوات الثلاثة الأخرى، فتكون ذات قيم زمنية متماثلة (المثال : 17) ويمكن بطبيعة الحال القيام بالمزج في صوتين، أو ثلاثة أيضاً (المثال : 18)، ويمكن أن يشمل المزج الأصوات الأربعة كذلك، بحيث يكون كل صوت مستقلاً بإيقاعه عن الآخر (المثال : 19)

(المثال : 17)

الكانتوس فيرموس في التينور، (مشتق من المثال : 8)



ملاحظة: نلاحظ في الموقع (أ) من المثال السابق، حركة متعاكسة لصوتي أوكتاف (ري ري) ينطبقان على مسافة أحادية (صول). قارن هذا بالملاحظة الواردة مع: (المثال 9: و)

(المثال : 18)

الكانتوس فيرموس في الباص



(المثال 19)



(أمثلة تطبيقية)

كونتربوانت ذو أربعة أصوات — مزج أزمنة سوداء وبيضاء — ماجور



(1) إن رنين الأوكتاف المتشكّل ما بين الصوتين الخارجيين المتحركين في نفس الاتجاه، والمترافق مع القفزة الصوتية، هذا الرنين ليس أجوف بفعل النغمة المشتركة (صول)، وبفعل القفزة الصوتية المؤدية إلى الأوكتاف.



(1) تلاقي المتنافرين (فا مي) على مسافة سباعية هنا، قد يبدو ثقيل الوقع قليلاً إذا عُرِفَ المثال بألة البيانو، أما إذا عرّفنا ثلاثة أصوات فقط بالبيانو، وأدّينا الصوت الرابع (الآلتو) غنائياً، فإن الرنين العام سيكون قريباً من رنين الأداء الغنائي.

(2) نفس الملاحظة السابقة، ولا ضير من المسافتين الثنائيتين المتواليتين.

كونتربوانت ذو أربعة أصوات — مزج أزمنة سوداء وبيضاء — مينور



(1) إن تلاقي (مي) و (فا) (عبر مسافة تساعية صغيرة) ضمن هذا القطع الوعر، يمكن السماح به، خاصة إذا تحولت النغمة (مي) إلى دومينات في الأكورد الذي يليه.

كونتربوانت ذو أربعة أصوات — مزج أزمنة سوداء وبيضاء — مينور (تتمة)



(1) يمكن تجنب استخدام السينكوب هنا (وهو بالمناسبة عامل مساعد للكتابة السهلة، وكتابة ما يلي (في المازورات الثلاث الأخيرة) بقصد التمرين، بدلاً عن السينكوب المشار إليه.



(إن الآكورد $\#g$ على النغمة سي سيكون صعب الوصل والتصريف).

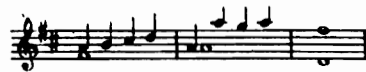


(1) سيكون الوصل أفضل بإحلال (ري) محل (لا) في الزمن الرابع من المازورة.

كونتربوانت ذو أربعة أصوات — مزج أزمنة سوداء وسينكوب — ماجور



(1) التكرار الحاصل ما بين المازورتين الخامسة والسادسة هو مقبول نوعاً ما، ولكن ضمن الأسلوب الهارموني الطليقي (Libre)، لأن الأسلوب المحكم النظامي يؤدي بالخامسة (دو ديزر) المضافة إلى المد السينكوبي (حيث يتشكل انقلاب آكورد سباعي سابعته تتحول إلى سادسة في الأصل)، يؤدي بها - أي الخامسة - إلى الاستقرار على (ري) في زمن المازورة الثالث، وذلك بالتزامن مع السينكوب ري بالضبط. إذا نَحْنُنا الخامسة المضافة جانباً، فإن بإمكاننا كتابة الصوتين العلويين على الشكل التالي:



من الصعب تفادي التطابق المتشكل هنا، فلو كتبنا (مي) في السوبران بقصد تفادي التطابق الحاصل، لتشكلت الخامسة الممنوعة (لا مي) على زمن المازورة الأول. وإذا كان لا بد من تجنب تشكل هذا التطابق، فنستظفر على الأغلب إلى إجراء تعديل يشمل كامل الجزء المتبقي من الكونتربوانت.



كونتربونات ذو أربعة أصوات – مزج أزمنة سوداء وسينكوب – ماجور (تمة)



- (1) إن نغمة المد السينكوبي المؤثرة (ري)، المبنية على نغمة الباص السوداء الأولى (مي)، تشكل هنا سابعة منجذبة إلى سادسة، سرعان ما تتحول على نغمة الباص السوداء الثانية (دو) لتشكيل تاسعة منجذبة إلى ثامنة. وهذا ممكن. - أشرنا للسينكوبات على أنها للتأدية بصوت الآلتو، ولم نكتب (فا) السينكوبية العليا (في المازورة 5) في هذا الموقع إلا استثنائياً. وإذا بدت (فا) أعلى مما يمكن لصوت الآلتو أدائه، فلا مناص من تأدية السينكوبات بصوت السوبران، ونغمات المستديرة بصوت الآلتو.

كونتربونات ذو أربعة أصوات – مزج أزمنة سوداء وسينكوبات – مينور



(1) الأوكشاف المتشكل عن حركة صوتي الباص والآلتو في نفس الاتجاه (على الدرجة مي - مي)، ما كان مقبولاً لولا تأثير الحركة العكسية، ولولا التأثير التنافري القوي للسينكوب. إن محاولة تجنب تشكل الأوكشاف المذكور، باختيار (دو) عوضاً عن (مي)، في الآلتو يعطي نتيجة هزيلة. وتبقى (مي) هي الأفضل في الآلتو.

(2) إن خشينا من أي انطباع لوجود أوكشافات - غير مرغوب بها - قد تشكل عن حركة صوت الباص - قطاع الأصوات العلوية - رغم تصالب الأصوات الموجود في الأعلى، فإن بالإمكان اعتماد (مي) العلوية، الموضوعة بين قوسين، كصوت سوبران.



(1) في الصوت المبني بنغمات مستديرة عادية، نتجنب عادة تكرار مثل هذه القفزة الأوكشافية (ري ري) (سبق أن وردت ضمن المازورة الثانية)، أما في الصوت المبني بنغمات سينكوبية، فإن قدرتنا على اجتنابها محدودة جداً، خاصة إذا أردنا أن لا نُنهي المثال دوماً بنفس النغمة الممدودة.

(2) النغمة (فا ديز) هي حلية تبادلية واقعة بأسفل التونيك (على مسافة تساعية صغيرة)، وهي مثال للحلية غير المقبولة في الكونتربونات ذي الصوتين، أما هنا في الكونتربونات ذو الأربعة أصوات - وبدعم من (ري) السينكوبية - فهي مقبولة جداً.



كونتربوانت ذو أربعة أصوات – مزج أزمنة بيضاء وسينكوبات – ماجور



(1) (2) تطابق نغمتين في مسافة احادية (Unisson): من الصعب جداً - في هذا النوع من الكونتربوانت - كتابة صوت مقبول، وسليم تماماً في الأزمنة البيضاء، دون السماح أحياناً بتشكيل تطابق نغمتين على درجة واحدة، حتى ولو حصل التطابق على الزمن الثاني من المازورة، والذي هو زمن قوي (ثقيل) بالنسبة للسينكوب. - لاحظ النغمة (مي) المروية في التينور، وحلها.

(3) لاحظ كيفية استخدام الخامسة المضافة مرورياً: (لا سي دو) وهو استخدام ملحوظ في: المزج في الأصوات الأربعة على وجه الخصوص، وهو ما سنراه لاحقاً.



(1) (2) أصوات ميلودية مروية مستخدمة، ضرورية جداً في هذا النوع من الكونتربوانت.

كونتربوانت ذو أربعة أصوات – مزج أزمنة بيضاء وسينكوبات – مينور



(1) من الأفضل بالتأكيد، تفادي هذه القفزة نحو الأوكتاف، المتشكّلة للمرة الثانية (سبق أن وردت مثلتها في المازورة الخامسة)، وقد يتلام تكرار القفزة مع الأسلوب الطليق، الحرّ لا المحكّم. (من الأفق - برأينا - اعتماد سينكوب آخر في هذا الموقع عند تحاشي القفزة المذكورة نحو الأوكتاف).



(1) نفس الملاحظة المذكورة بشأن القفزة الواردة في المثال السابق، خط السوبران متقطع (ذو قفزات)، ونغماته متباعدة أكثر مما ينبغي.

(2) إن (مي صول ديز سي دو) كخط لحني، قد لا تكون في مثل جمال (مي صول ديز سي مي)، إلا أن اعتماد التشكيلة النغمية الأخيرة هذه، سيضع النغمة (مي) في الأعلى (السوبران)، ويشكل هذا تكراراً للنغمتين الأخيرتين الموجودتين في الأسفل (التينور)، ولا يمكن تحاشي هذا التكرار باختتام التينور بالنغمة (دو)، مما يوقنا - مرة أخرى - في مطبّ تكرار آخر، لأن (دو) موجودة في الأعلى أيضاً كتطابق (وهو تكرار غير ملحوظ كثيراً). لذا فقبولنا للمثال كما هو، هو الأفضل.

المنزج في الأصوات الأربعة – ماجور



(1) النغمة (لا) العلوية تعطي خطأ ميلودياً أجمل قليلاً، إلا أن محاذير الابتداء بنغمة بهذا العلو هي كثيرة (أخطاء، صعوبات في الكتابة.. إلخ).

(2) نغمتان متطابقتان على زمن السينكوب الضعيف.

(3) خامسة مضافة (بحركة متدرجة متصاعدة) إلى الآكورد السباعي المحتوي على نغمة المد السينكوبي الانجذابية: 6 - 7 .

(4) اختتام في طبقة عالية نوعاً ما، يتطلب التأدية بكورال مختلط (Voix mixte) بأصوات رجالية ونسائية. ومن الصعب، في هذا النوع من المنزج، تحقيق قفلة باستخدام نغمة المد السينكوبي الانجذابية: 6 - 7 .



(1) خماسية متوازية يسمح بها استثنائياً جداً في إطار الأسلوب الطليق فقط.

(2) تلاقي متنافرين (صول ديز لا) ناتج عن حركة التينور والسوبران في نفس الاتجاه. وهو تنافر ملطّف الوقع بفعل النغمة (مي) الواقعة في الألتو.

المنزج في الأصوات الأربعة – مينور



(1) لا مانع من هذا التلاقي ما بين (مي) و (ري) بهذا الشكل.

(2) خامسة متشكّلة عن النغمة السوداء المروية، مسموح بها. الرنين هنا أجوف بأداء البيانو، أما في التأدية الغنائية فيجب الاعتماد على (ري)، الواقعة في الباص، لإشباع الرنين.

(3) هذه القفلة الهيودورية، تتطلب أداءً خافتاً جداً PP، يُنفَّذُ بخفّة وتُغْمَلُ.



(1) تلاقي نغمتين متنافرين يمكن القبول به اعتماداً على: لا ييمول الوسيطة والتنافر ملطّف بفعل الحركة المتعاكسة.

الزج في الأصوات الأربعة - مينور (تمة)

Variantes avec la même basse.

- (1) لا انطباع بوجود أكورد رباع سداسي هنا: النغمة (فا ديز) هي نائية أكثر مما ينبغي، مما يؤثر على فهم دورها الميلودي. - لا داعي للتوقف كثيراً أمام السداسيات المتشكلة هنا وهناك، إذ لا ضير منها.
- (2) خماسية متشكلة ما بين الصوتين الخارجيين، المتحركين في نفس الاتجاه، تعمل على توازن الحركة المواجهة لصوت الآلتر وقوة انجذاب نغمة المد السينكوبية 4 - 3. يمكن السماح بهذه الإجازة ضمن المزج في الأصوات الأربعة، إذا كانت النتيجة جميلة وموسيقية.
- (3) الخماسية المتشكلة عن النغمة المروية هي مقبولة، ومن الواضح أن الأكورد المتشكل هنا هو سداسي.
- (4) الخماسية (البضياء) المنضمة للجملة هنا تؤدي - حتماً - إلى ازدواج النغمة (صول ديز)، إلا أن الجملة تتجه مقامياً نحو سلم دو ديز مينور (ومن ثم نحو سلم فا ديز مينور)، وتعمل النغمة (مي) السوداء - باعتقادنا - على تلطيف وقع الازدواج المشار إليه.
- (5) التصالب المزدوج للتينور مع الآلتر والسوبران، والسوبران مع الآلتر، لا يحصل دوماً. ويمكن الإبقاء عليه هنا نظراً لأهمية صوت التينور في المثال.
- (6) هنا أيضاً ازدواج للصوت الحساس (مي ديز)، وهذا ناتج عن الهيئة التي تشكل بها الأكورد هنا فقط - ضمن المقام المينوري - ولذلك سمحنا بالازدواج (غير المسموح به عادة). إن السماح بازدواج الصوت الحساس يعود لنوع الكونتربوانت، ونوعية الرنين لناجح، وبمدى موسيقائية التعامل، فهو ليس محرماً بشكل مطلق كما هو عليه الحال بالنسبة للخماسيات والأوكتافات المتوازية توازياً حقيقياً.

الكونتربوانت المتناوب (alternatif)

يتم في هذا النوع من الكونتربوانت استخدام قيم زمنية مختلفة، تتناوب فيها الحركة (من صوت لآخر) في الأصوات الكونتربوانتية، مقابل نغمات صوت الكانتوس فيرموس. ولتحقيق ذلك لابد أن يكون الكونتربوانت مؤلفاً من ثلاثة أصوات على الأقل (اثنان منهما كونتربوانتيان، والثالث صوت الكانتوس فيرموس). ويختلف نوع الكونتربوانت المتناوب (alternatif) باختلاف عدد النغمات الكونتربوانتية المتناوبة الحركة. فالمثال (20) يوضح كونتربوانتاً ذا ثلاثة أصوات، تتناوب الحركة فيه أربع نغمات كونتربوانتية بين الصوتين العلويين، مقابل كل نغمة من نغمات الكانتوس فيرموس الواقع في الصوت السفلي. والمثال (21) هو كونتربوانت ذو أربعة أصوات (من بداية لأغنية دينية) تتناوب الحركة فيه نغمتان كونتربوانتيان، مابين الباص والأتو، مقابل كل نغمة من نغمات الكانتوس فيرموس الواقع في السوبران.

(المثال 20)

الكانتوس فيرموس في الباص (مشتق من المثال: 3)



الكانتوس فيرموس في السوبران



وندع للطلاب أمر كتابة أمثلة عديدة متنوعة، من الجمل الكورالية، تشمل أنواعاً مختلفة من الكونتربوانت المتناوب. وكلما أكثر الطالب من كتابة الأمثلة، تمكن أكثر من الكتابة الكونتربوانتية.

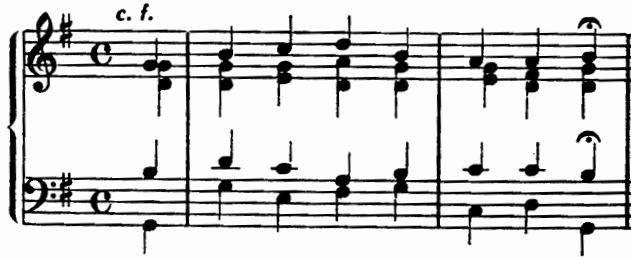
الكونتربوانت ذو الخمسة أصوات، والعديد الأصوات

بعد التمكن من كتابة الجمل الموسيقية في الأنواع المختلفة من الكونتربوانت ذي الأربعة أصوات، يصبح بإمكان الطالب الكتابة في الكونتربوانت العديد الأصوات، أي خمسة أصوات فما فوق. ولا يتطلب هذا معرفة جديدة بقواعد جديدة، فالقواعد المتبعة في الكونتربوانت ذي الأربعة أصوات، هي نفسها المتبعة هنا، إلا أن إمكانات التصرف الحزّ تصبح أكبر. ويتبع هذا التقدير الحضيف، الشخصي، للمؤلف نفسه. إن مسار حركات الأصوات، وطرق توجيهها، وكيفية التعامل مع النغمات والمسافات والآكوردات التنافرية، قد سبق للطلاب أن تعرف عليها، وعرف كيفية التصرف حيالها. قلنا بأن زيادة عدد الأصوات الكونتربوانتية تؤدي إلى توسيع إمكانات التصرف الحزّ، وما ذلك إلا لأن كثيراً من الإصاات وأشكال الرنين، الثقيلة الوقع على السّمع، يخفّ تأثيرها إذا حصلت في الأصوات الوسطى من البناء الكونتربوانتي. ويصبح بالإمكان تجاوز بعض قواعد الكونتربوانت الصارمة، وتجاهلها، لصالح بناء الميلوديات الجميلة. أما الأصوات الخارجية (السوبران والباص) ذات الوقع الواضح جداً على السمع، فإن التعامل الأمثل معها يفترض التقيد التام بالقواعد المعروفة، المنظمة لحركة ومسار النغمات، وكذلك بالقواعد المنظمة للتعامل مع المتنافرات (الضّم، المسار، الاستقرار).

يتشكل الكونتربوانت العديد الأصوات، في الواقع، بمضاعفة (أو ازدواج) صوت واحد، أو أكثر، من أصوات الكونتربوانت الأربعة، المعروفة من التقسيم الصوتي الكورالي: (سوبران، آلتو، تينور، باص)، كسوبران أول، سوبران ثاني... آلتو أول، آلتو ثاني... الخ. وفيمايلي بدايات لعملين كوراليين، هما إعادة لصياغة المثال 21 ، والعمل الأول منهما هو كونتربوانت ذو قيم زمنية متماثلة (المثال: 22)، والعمل الثاني هو كونتربوانت ذو قيم زمنية مختلفة (المثال: 23).

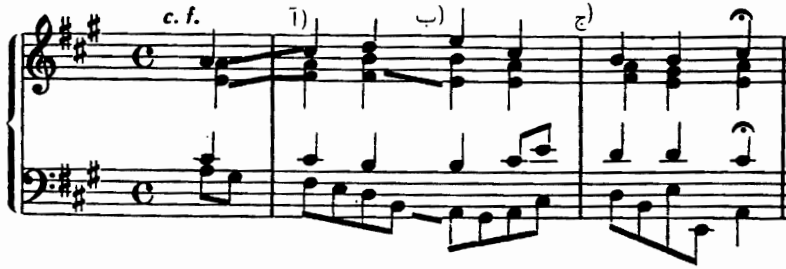
(المثال: 22)

نغمة مقابل نغمة



(المثال: 23)

نغمتان مقابل نغمة



في كل مثال من المثالين السابقين كتبنا صوتين إثنين للآلتو والخماسية المستترة المتشكلة في الموقع (أ) لاضير منها، ولاضير كذلك من الخماسية المتشكلة في الموقع (ب)، إذ سُمح بها لأن النغمة لا (في الباص) ليست نغمة آكورديّة، بل مروّرية، واقعة على الزمن القوي (الثقيل). ونلاحظ بأن التينور (في الموقع ج قبل خط المازورة مباشرة) قد شكّل من نغمتين اثنتين في زمن ذات السن، لأن استمرار التينور بأزمة سوداء فقط (من دو ديز إلى سي، أو ري) سيؤدي إلى تشكل أوكتافات ممنوعة بينه وبين السوبران، وربما مع الباص أيضاً، وقد يبدو - بدل ذلك - بأن من الممكن استمرار التينور بأزمة سوداء من دو ديز إلى فا ديز (بدل ري الأولى) ومن ثمّ إلى ري (الثانية)، إلا أن المسافة السباعية (مي ري) المتشكلة في هذه الحالة، تخلق وضعاً لا يتناسب مع الكونتربونت ذي الخمس أصوات.

إن اعتماد حركة ذات ايقاع سريع، في بعض الأصوات الوسطى من الكونتربونت غير المتماثل، تصاحبه دوماً صعوبات كبيرة، ناتجة عن تراض الأصوات، وضيق الفسحات فيما بينها، ولانماص، في هذه الحالات، من اعتماد قفزات صوتية تؤدي إلى تصالب الأصوات، أو تقاطع قطاعات نغمية فيما بينها، في الأصوات الوسطى. ويتحقق الأداء الأمثل للنغمات، إذا منحنا لأحد الصوتين الخارجيين الحركة الميلودية (كما في المثال: 23)، أو إذا تبادلنا الأصوات الحركة الميلودية فيما بينها بالتناوب. وكمثال على الكونتربونت ذي البناء الفني الرفيع، نورد مقطعاً من عمل غنائي مبني من سبعة أصوات ل: لويجي شيرويني (Luigi Cherubini) (1760 - 1842)

انظر: (المثال: 24)

(الجال 24)

L. Cherubini.

Sopran 1. Pán Bůh kéž chvá - len jest, dík vrou - cí slá - you zněj.

Sopran 2. Pán Bůh kéž chvá - len jest, dík vrou - cí slá - you zněj.

Alt Pán Bůh kéž chvá - len jest, dík vrou - cí slá - you zněj.

Tenor 1. Pán Bůh kéž chvá - len jest, dík vrou - cí slá - you zněj.

Tenor 2. Pán Bůh kéž chvá - len jest, dík vrou - cí slá - you zněj.

Bas 1. Pán Bůh kéž chvá - len jest, dík vrou - cí slá - you zněj.

Bas 2. Pán Bůh kéž chvá - len jest, dík vrou - cí slá - you zněj.

يتم اعداد الأعمال الكونتربوانتية المكتوبة بثمانية أصوات، بشكل يناسب التأدية الغنائية من قبل كورالين اثنين، كل واحد منهما مقسم إلى الأصوات الأربعة المعروفة: باص، تنور، آلتو، سوبران. ويتم الأداء بالتبادل الفوري للجمل الموسيقية ماين الكورالين أحياناً، أو بتلاقي الأصوات الثمانية معاً، في أداء ضخم، مهيب، أحياناً أخرى. خير مثال على هذا النوع من الكونتربوانت ذي الثمانية أصوات، هو العمل الخالد: ستابات ماتر: Stabat mater لجيو فاني بيير لويجي باليسترينا G.P.Palestrina .

القسم الثاني

السلام الغريغورية
(الكنايسة)

السلام الغريغورية (الكنائسية)

بالرغم من أنه لم يعد للسلام الكنائسية القديمة تأثير حاسم على الإبداع الفني المعاصر، إلا أن التعرف الدقيق على خصائصها، وكيفية التعامل معها، وتطبيقاتها، هو أمر ضروري، وبدون ذلك لا يمكن فهم وتحليل أعمال أساطين الموسيقى القدماء. أما بالنسبة لمن يُعدّون أنفسهم ليكونوا عازفي أرغن، أو قادة للكورالات الغنائية، فإن المعرفة الجيدة بهذه السلام، وممارسة تطبيقاتها عملياً، هي أكثر من ضرورية. فأغلب أعمال موسيقى الأرغن، والأعمال الكورالية، هي مكتوبة في السلام الغريغورية (المعروفة كذلك بالسلام الكنائسية).

إن السلام الكنائسية، ودرجات نغماتها، تعتمد النظام الدياتوني لبناء سلسلة من النظم المقامية ضمن حدود الأوكتاف، تشكل أساس الغناء الكورالي الكاثوليكي المسمّى: (cantus gregorianus, romanus)، وبقيت تستخدم في موسيقى الكنيسة لغاية القرن السابع عشر.

وتشير الوقائع التاريخية إلى أن القديس أمبريوس، اسقف ميلانو (333 - 397م) قد اختار أربعة مقامات من النظم المقامية الاغريقية، خصصها للاستخدام الكنائسي، وهي التالية: الفريجيدي: (tonus phrygicus)، الدوري (t. dorius)، الهيليدي: (t. hypolydicus)، والهيو فريجيدي (t. hypophrygicus)، واعتمد التسلسل العددي للإشارة إلى المقامات. وأعاد ترتيبها على الشكل التالي:

الأول: protus	ري	مي	فا	صول	لا	سي	دو	ري
الثاني: deuterus	مي	فا	صول	لا	سي	دو	ري	مي
الثالث: tritus	فا	صول	لا	سي	دو	ري	مي	فا
الرابع: tetrardus	صول	لا	سي	دو	ري	مي	فا	صول

ثم أضاف البابا غريغور الأكبر - حسب الروايات التاريخية - إلى هذه المقامات الأمبريوسية (الأصلية: authentique) أربعة مقامات أخرى مشتقة (plagale) من المقامات الأصلية بدءاً من المسافة الرباعية السفلية (بأسفل المقام) في كل مقام. وذلك على الشكل التالي:

مسافة رباعية				مسافة خماسية				المقام الأصلي:
ري	دو	سي	صول	لا	مي	فا	صول	
مسافة رباعية				ري	دو	سي	لا	المقام المشتق:
مسافة خماسية				صول	لا	مي	فا	

الفرق بين المقامات الأصلية والمشتقة:

إن الفرق بين المقام الأصلي والمقام المشتق يكمن في درجة ابتداء ودرجة انتهاء كل منهما ضمن حدود الأوكتاف الكامل. فالمقام الأصلي - في المثال السابق - يبدأ من الدرجة ري وينتهي بالدرجة ري (في الأعلى بمقدار أوكتاف). والمقام المشتق يبدأ من الدرجة لا (الواقعة أسفل الدرجة ري في المقام الأصلي بمقدار مسافة رباعية)، وينتهي بالدرجة لا مشكلاً أوكتافاً واحداً. أما مقدار النسب المسافية الأصلية ما بين النغمات فتبقى على ماهي عليه في المقام الأصلي، أي أن مقدار المسافة الفاصلة ما بين الدرجات، تبلغ بعداً كاملاً، ماعدا المسافة الفاصلة ما بين كل من (مي - فا) و (سي - دو) التي تبلغ نصف البعد. وقد سبق اسم كل مقام مشتق التعبير التالي (أسفل: hypo)، أضيف إلى اسم المقام الأصلي الذي تم فيه الاشتقاق. وتم ترتيب سلسلة المقامات الأصلية المشتقة على الشكل التالي:

المقامات المشتقة	المقامات الأصلية
2 - الهيو دوري	1 - الدوري
4 - الهيو فريجيدي	3 - الفريجيدي
6 - الهيو ليدي	5 - الليدي
8 - الهيو ميكسوليدي	7 - الميكسوليدي

جدول النظم المقامية:

ثم توسع النظام المقامي على يد هنري غلاريان (Henricus Loritu 1488 - 1563) عندما أضاف إلى المجموعة السابقة مقامين اثنين هما: المقام الأيولي: tonus aeolicus والمقام اليوني: tonus ionicus. وبهذا اكتمل النظام المقامي الكنائسي الغريغوري، وأصبح يشتمل اثني عشر مقاماً: ستة أصلية، وستة مشتقة، على الشكل التالي:

1 - الدوري	2 - الهيو دوري
3 - الفريجيدي	4 - الهيو فريجيدي
5 - الليدي	6 - الهيو ليدي
7 - الميكسوليدي	8 - الهيو ميكسوليدي



أما السلم، أو المقام، المفترض بناؤه على الدرجة (سي)، فقد تمّ التخلي عنه، وذلك لافتقاره إلى المسافة الخماسية المصغرة العلوية.

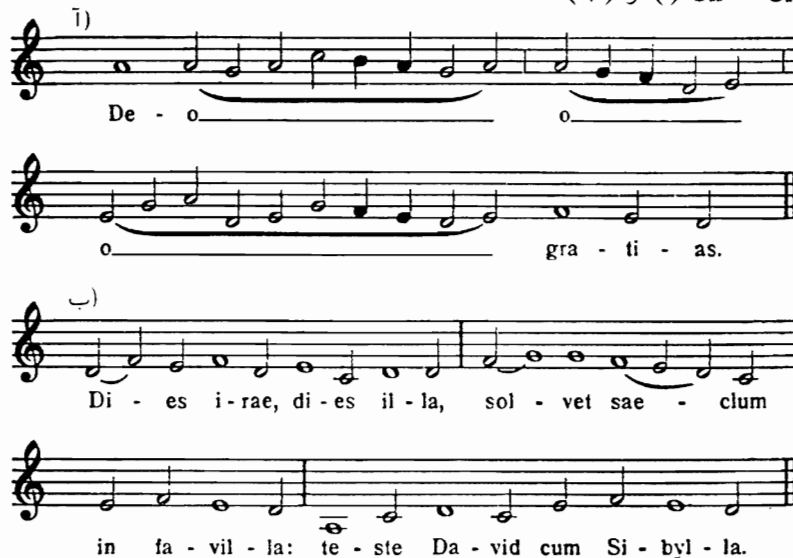
كيفية تحديد المقام الذي ينتمي إليه عمل ما:

لتحديد المقام الذي ينتمي إليه عمل كورالي ما، قديم، نتخذ من النغمة الختامية لهذا العمل (finalis) أساساً لهذا التحديد. ففي المقامين 1 و 2 ينتهي العمل بالنغمة الختامية (ري)، وفي المقامين 3 و 4 ينتهي بالنغمة الختامية (مي)، وفي المقامين 5 و 6 ينتهي بالنغمة الختامية (فا)، وفي المقامين 7 و 8 ينتهي بالنغمة الختامية (صول)، وفي المقامين 9 و 10 ينتهي بالنغمة الختامية (لا)، وفي المقامين 11 و 12 ينتهي بالنغمة الختامية (دو).

وهكذا فإن العمل المنتهي على النغمة (ري) سيكون إما من المقام الدوري، وإما من المقام الهيبودوري. والعمل المنتهي على النغمة (مي) سيكون إما من المقام الفريجيدي وإما من المقام الهيبوفريجيدي... الخ.

ولتحديد ما إذا كان العمل مكتوباً في المقام الأصلي، أو في المقام المشتق، فإن التمعن في المساحة الصوتية التي تشغلها حركة الخط الميلودي لهذا العمل، يساعد على هذا التحديد. فإن كانت هذه المساحة محصورة ما بين قرار الأوكتاف وجوابه، كان المقام أصلياً. أما إذا تعدّت حركة الخط الميلودي قرار الأوكتاف وجوابه، بحيث تصل إلى الدرجة الرابعة (هبوطاً) بأسفل درجة القرار، أو صعوداً إلى الدرجة الخامسة بأعلى درجة الجواب، كان المقام في هذه الحالة مشتقاً وليس أصلياً.

لاحظ المثالين التاليين (أ) و (ب):



إن كون المثالين السابقين ينتهيان على النغمة (ري)، يدلنا على أنهما مكتوبان في المقامين 1 و 2 . ولأن خط الميلودي في المثال (أ) يرتفع ليصل إلى السابعة (دو) دون أن يجتاز حدود الأوكتاف، فإن هذا يحدد انتماء المثال إلى المقام الأصلي (الدوري). أما المثال (ب) فأمره مختلف، إذ أن الخط اللحني فيه قد انخفض، مجتازاً حدود الأوكتاف، أسفل درجة الأساس (القرار) حتى وصل إلى النغمة (لا). لهذا فإن المثال (ب) ينتمي إلى المقام المشتق (الهيودوري).

وتوجد أعمال كورالية قصيرة لدرجة لا يمكن للمستمع إليها أن يكتفي بما سمعه، ليحدّد ما إذا كان المقام أصلياً أم مشتقاً كما في صلاة الفاتحة: «preface» المعروفة، وفي هذه الحالة، فإن الفاصل هو درجة الدومينانت، فهي التي يتكرر ظهورها، وتفرض وجودها في المقامات الأصلية. أما في المقامات المشتقة، فإن ثلاثة درجة الختام (أي ثلاثة أساس المقام الأصلي)، هي التي تكون أوضح، وأكثر تكراراً عادة. (أشرنا إلى درجة الدومينانت في المقامات الأصلية والفرعية بعلامة البيضاء في جدول النظم المقامية). النغمة الوحيدة التي لها وضع خاص هي نغمة (سي)، فإذا صدف وأن تكررت، كما لو كانت مرشحة لتكون هي درجة الدومينانت، فإننا نحدد، في هذه الحالة، النغمة (دو) على أنها هي درجة الدومينانت، وليس النغمة (سي)، وذلك كما في المقام 3 : الفريجيدي، والمقام 8 : الهيوميكسوليدي.

وينطبق هذا على المقام 4 : الهيو فريجيدي أيضاً، إذ أن درجة الدومينانت فيه هي (لا) وليست (صول) (راجع جدول النظم المقامية).

بناء على ماسبق ذكره فإن المقامين: 1 و 8 مختلفان، مع أن سلسلتي الدرجات النغمية، في كلا المقامين، هما متماثلتين كمايلي:

(ري مي فا صول لا سي دو ري)

ويعود سبب اختلاف المقامين عن بعضهما إلى الاختلاف في درجة الختام. فدرجة الختام في المقام 1 هي النغمة (ري)، أما في المقام 8 فهي النغمة (صول). ودرجة الدومينانت في المقام 1 هي النغمة (لا)، وفي المقام 8 هي النغمة (دو). وبهذا الشكل يتوضح اختلاف المقام 2 عن 9 ، و 3 عن 10 ، و 6 عن 11 ، و 7 عن 12 (راجع جدول النظم المقامية).

وبما أن حدود اختلاف التعامل الهارموني، ما بين المقامات الأصلية، والمشتقة، هي حدود متداعية، أو - بتعبير آخر - متداخلة، فلا بد من الاختصار على ستة مقامات منها فقط في التمارين والكتابة الكونتربوانتية، وهي التالية:

الدوري - الفريجيدي - الليدي - الميكسوليدي - الآيولي - اليوني.

ويتبيّن من جدول النظم المقامية، بأن كل مقام يتركب من خمسة أبعاد كاملة، واثنين من أنصاف الأبعاد، مواقعها محدّدة وثابتة في كل مقام على حدة.

سمات المقامات:

من بين المقامات الستة المذكورة، تتشابه ثلاثة منها مع السلالم الماجورية في كون الثلاثية الأولى في كل منها هي كبيرة، وهي التالية:

المقام الليدي ثلاثيته الأولى (فا – لا) كبيرة.
المقام الميكسوليدي ثلاثيته الأولى (صول – سي) كبيرة.
المقام اليوني ثلاثيته الأولى (دو – مي) كبيرة.
وتتشابه المقامات الثلاثة الأخرى مع السلالم المينورية في كون الثلاثية الأولى في كل منها هي صغيرة، وهي التالية:

المقام الدوري ثلاثيته الأولى (ري – فا) صغيرة.
المقام الفريجيدي ثلاثيته الأولى (مي – صول) صغيرة.
المقام الآيولي ثلاثيته الأولى (لا – دو) صغيرة.
يتميّز كل مقام، من المقامات الستة المذكورة، بمسافة خاصة تطبعه بطابعه المعروف، كما يلي:
يتميّز المقام الدوري باحتوائه على المسافة السادسة الكبيرة (ري – سي).
ويتميّز المقام الفريجيدي باحتوائه على المسافة الثنائية الصغيرة (مي – فا).
ويتميّز المقام الليدي باحتوائه على المسافة الرباعية المكبّرة (فا – سي).
ويتميّز المقام الميكسوليدي باحتوائه على المسافة السباعية الصغيرة (صول – فا).
ويتميّز المقام الآيولي باحتوائه على المسافة السباعية الكبيرة (دو – سي).

عملية النقل (transposition)، أو التصوير:

في كثير من الأحيان، يتطلب العمل الموسيقي نقله من مقام إلى مقام آخر، بقصد أدائه في طبقة صوتية أعلى، أو أخفض مما هو عليه. وهذه العملية سهلة جداً، فبالتمسك في المقامات الستة، نلاحظ أنّ المقام الدوري يقع على الدرجة الثانية من سلم الماجور. والفريجيدي على الدرجة الثالثة، والليدي على الدرجة الرابعة، والميكسوليدي على الدرجة الخامسة، والآيولي على الدرجة السادسة (وهو في الحقيقة نفس سلم المينور الطبيعي)، ويقع الأيوني على الدرجة الأولى من السلم الماجوري (وهو نفس السلم الماجوري). وهكذا فإن دليل المقامات الغريغورية الستة، هو نفس دليل السلالم الماجورية، التي تقع المقامات على درجاتها، حسب المواقع التي يبتأها. وأي نقل أو تصوير للمقام يوجب علينا أن نحافظ على علاقات أبعاد البناء الداخلي لها. فلننقل المقام الدوري إلى أعلى بمقدار ثلاثية صغيرة، لا بد من نقل مجمل أبعاد العلاقات المسافية، ما بين درجات هذا المقام، إلى الأعلى بمقدار ثلاثية صغيرة.

ري	مي	فا	صول	لا	سي	دو	ري	المقام الدوري في موقعه الأصلي:
فا	صول	لا	بيمول	سي	بيمول	دو	ري	المقام الدوري بعد نقله للأعلى بمقدار ثلاثية صغيرة

دليل المقامات:

إذا طُلِبَ منا تحديد دليل المقام الفريجيدي الذي يبدأ بالنغمة صول ديز، نقول بأن المقام الفريجيدي يقع على الدرجة الثالثة من سلم الماجور، والنغمة صول ديز المشار إليها، هي الدرجة الثالثة من هذا السلم الماجوري. ومنه نستنتج بأن السلم المقصود هو سلم مي ماجور. ودليله هو دليل المقام الفريجيدي المطلوب معرفته.

لنطرح السؤال بصيغة أخرى:

انتهت مقطوعة غنائية ما على النغمة لا ييمول. وكان دليل مقام المقطوعة مكوناً من خمسة ييمولات، فما هو مقام المقطوعة؟

الجواب: البيمولات الخمسة هي دليل سلم ري ييمول ماجور. والنغمة لا ييمول التي أُخْتِمَتْ المقطوعة الغنائية بها هي الدرجة الخامسة من سلم ري ييمول ماجور، ونعرف بأن المقام الغريغوري المبني على الدرجة الخامسة من سلم الماجور هو المقام الميكسوليدي.

إن معرفة موقع المقام الأيولي (أو الأيوني) سهلة: فهو نفسه موقع المقام المينوري (أو الماجوري) لهذين المقامين... وهكذا.

نصائح عامة:

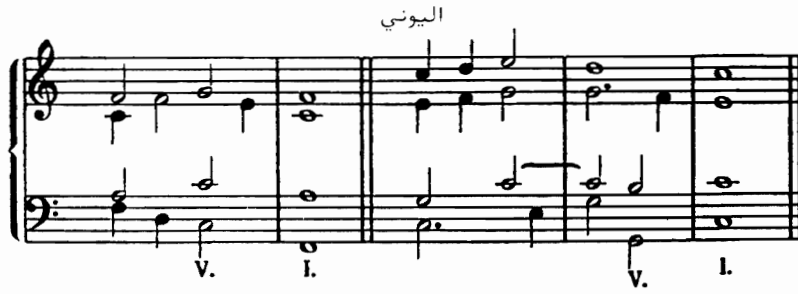
إن كتابة كورال كنائسي من أحد المقامات الغريغورية، تفرض علينا أن نأخذ بعين الاعتبار الأسلوب (القديم) لهذا النوع من الأعمال. فالأكوردات المستخدمة فيه يجب أن لا تتعدى - إجمالاً - الأكوردات الخماسية والسداسية. (الماجورية منها والمينورية). ومن الأكوردات المصغرة نستخدم فقط آكورد الدرجة السابعة السداسي. ولا نستخدم الأكوردات الرباع سداسية أو السباعية فيها. لأن الطابع الصوتي المميز لهذه الأكوردات يؤدي إلى زعزعة طابع ورنين المقامات الغريغورية. ولا نستخدم النغمات التنافرية الانجذابية، إلا بعد التمهيد لها نظامياً، وإلا فلنستخدم كنغمات مرورية. ولا بد من أن يكون مسار وحركة الأصوات نظامياً (دياتونياً) صرفاً. وينصح بتجنب النغمات والانتقالات الكروماتية، التي تكون على شاكلة دو - دوديز، أو مي - مي ييمول. فهذه الأنماط من التعامل لم تكن معروفة - آنذاك - في الأغاني والأناشيد الكورالية الغريغورية.

القفلات: القفلة الأصلية والقفلة المشتقة.

وهما أهم القفلات المستخدمة في الموسيقى والأغاني الكنسية القديمة. فالقفلة الأصلية التامة (authentique) (مكونة من وصل D بـ T)، تستخدم في المقامين الليدي واليوني فقط (بنغمات طبيعية). فهذان المقامان وحدهما يحتويان على آكورد الدومينانت الماجوري بشكل طبيعي.

في المقام الليدي





أما في المقامات: الدورية، والميكسوليديّة، والآيوليّة، فلا بدّ من رفع الدرجة السابعة من كلّ منها بمقدار نصف البعد، لنتمكن من بناء آكورد الدومينانت الماجوري، المستخدم في القفلة.



إن رفع الدرجة السابعة، في المقامين: الدوري والآيولي، يُسمَح به في القفلة الختامية فقط، وبشرط أن لا يتم الرفع في صوت الكانتوس فيرموس. فعلمية الرفع هذه هي آنية، لغرض محدّد، وليست سمة من سمات التركيب البنيوي للمقامين المذكورين. وبالنسبة للمقام الميكسوليدي، فإن رفع السابعة فيه ينطوي على محاذير لا بد من التنبيه إليها: إن رفع السابعة فإلى فاديز يُحول المقام من مقام ميكسوليدي إلى مقام أيوني، ونتائج العملية تتعدى مجرد اصطناع صوت حساس. ومع ذلك فقد استخدمها أساطين الموسيقى القدماء في القفلة الختامية، وذلك بإيراد الدرجة السابعة (فا)، كما هي أولاً، في منطقة قريبة من قطاع القفلة، ومن ثمّ رفعها بمقدار نصف البعد (فاديز) لتشكّل آكورد الدومينانت الماجوري المطلوب (وقد أشرنا إلى النغمة فا قبل رفعها، بالإشارة ++ في المثال

(*) أشرنا في الفصل السابق، إلى أن الموسيقيين القدماء كانوا يميلون إلى اختتام الجملة المينورية بأكورد ماجوري، أو بأكورد ثالثه محذوفة.

السابق).

إن رفع النغمة مباشرة بالزحزحة الكروماتية، كما في المثال التالي، هو أمر غير مقبول:



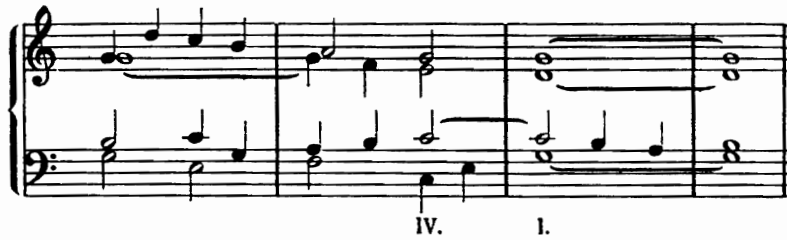
لا يمكن استخدام القفلة الأصلية التامة في المقام الفريجيدي، لأن التغييرات المطلوب إدخالها على آكورد الدرجة الخامسة المصغر (سي - ري - فا)، حتى يتحوّل إلى آكورد دومينانتي ماجوري، توجبّ علينا رفع نغمتين فيه لانغمة واحدة، وهما: (ري وفا)، إلى: (ري ديز وفاديز)، وهذا يؤدي إلى زعزعة بناء المقام نفسه، والتشويش عليه.

أما القفلة المشتقة (plagal) التامة، وتدعى أيضاً بالقفلة الدينية (مكوّنة من وصل S ب T) فتشكّل من النغمات الطبيعية، في جميع المقامات، عدا المقام الليدي.

المقام الفريجيدي



الميكسوليدي



الايولي

اليوني

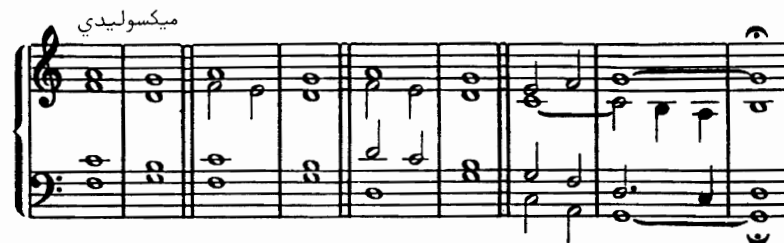
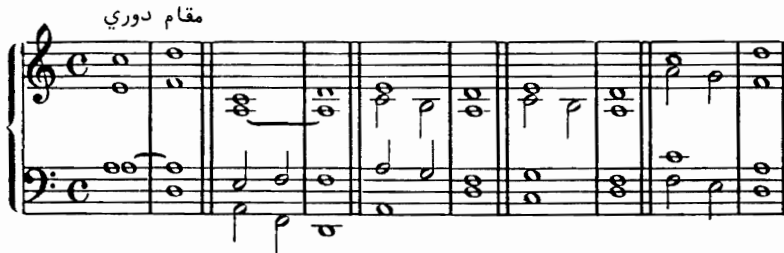


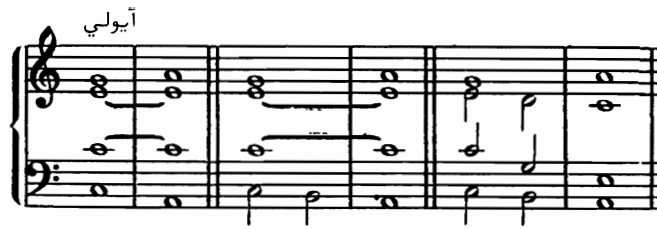


إن الإشارة (*)، في المثال السابق، تبين الموقع الذي لو تمَّ استخدام الآكورد المينوري فيه (صول - سي يمول - ري) لكان الرنين أفضل من رنين الآكورد الماجوري (صول - سي - ري). إلا أن الآكورد المينوري يحوّل المقام الدوري إلى المقام الآيولي. إن هذا الذي ذكرناه يبيّن وضع المقام الليدي بالضبط، فلاستخدام القفلة المشتقة في المقام الليدي لابد من خفض النغمة المميزة (سي) إلى (سي يمول)، مما يؤدي إلى تحويل المقام من المقام الليدي إلى المقام اليوني. والمثال التالي يوضح ذلك:



ومع ذلك، فإن تغيير النغمة سي إلى سي يمول، في المقامين: الدوري والليدي، ضمن مسار الجملة الموسيقية، هو أمر لابدّ منه دوماً، وذلك لتحاشي تشكل الأبعاد الثلاثة الكاملة (التريتون). وفيما يلي أمثلة على قفلات متنوعة في المقامات الغريغورية:





وتبين الأمثلة التالية كيفية التعامل الكونتربواني مع صوت الكانتوس فيرموس بأربعة أشكال مختلفة، وبطبقات مختلفة، في المقام الفريجيدي.

(المثال: 25)

نغمتان مقابل نغمة

الكانتوس فيرموس في الآلتو (يبدأ بالنغمة مي).



الكانتوس فيرموس في التينور (يبدأ بالنغمة سي)..



أربع نغمات مقابل نغمة

الكانتوس فيرموس في الباص (يبدأ بالنغمة مي).



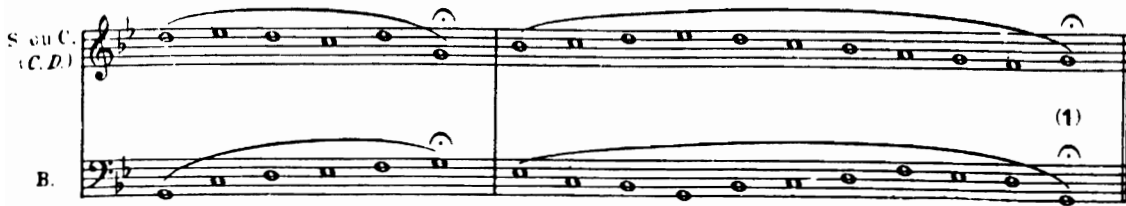
الكانتوس فيرموس في السوبران (يبدأ بالنغمة دوديز).



ملاحظة: إن انتقال النغمة لا إلى النغمة فاديز، في صوت الباص في الموقع المؤشر(*) قد حوّل الآكورد الخماسي المينور (لامينور) الى آكورد سباعي ثانوي مبني على النغمة فاديز، ونغماته هي: (فاديز - لا - دو - مي). وهذا الآكورد لم يكن استخدامه محبذاً من قِبل أساطين الموسيقى القدماء بالرغم من حُسنِ تصريفه، وتحقيق استقراره نظامياً على الآكورد الختامي الخماسي (سي ماجور). فإن كان لابد من من الاقتصار على الأزمنة البيضاء فقط، فإن التعامل السابق - المثير للاهتمام - هو الوحيد الممكن.

أمثلة تطبيقية متنوعة

كونتربوانت ذو صوتين — نغمة مقابل نغمة



(1) يمكن كذلك رفع النغمة صول (الموجودة في الباص) أوكتافاً إلى الأعلى.

كونتربوانت ذو صوتين — نغمتان مقابل نغمة



(1) قطعنا مسار القفلة هنا، للحيلولة دون تشكل الأوكتاف (صول صول)، ويمكننا تشكيل القفلة إن أردنا، فالرين الناتج سيكون مقبلاً.

(2) تمّ هنا تحويل مقامي نحو السلم الماجوري الضمني (أو المنتسب: RELATIF) كما في المثال السابق.

ويمكن الرجوع الى الأمثلة التطبيقية في نهاية الكتاب للإطلاع على أمثلة أخرى.

الكونتربوانت المضاعف

(المزدوج، والمضاعف الثلاثي، والمضاعف الرباعي)

ويشمل:

- 1 – الكونتربوانت المزدوج الأوكتافي.
- 2 – الكونتربوانت المزدوج العشري.
- 3 – الكونتربوانت المزدوج الإثنا عشري.
- 4 – الكونتربوانت المزدوج في مسافات أخرى.
- 5 – الكونتربوانت المزدوج النوع (المرج).
- 6 – الكونتربوانت المضاعف الثلاثي والمضاعف الرباعي.

الكونتربوانت المزدوج

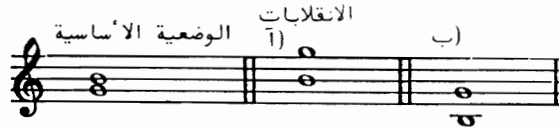
إذا كانت الجملة الكونتربوانتية، ذات الصوتين، معدة بحيث يمكن قلب، أو نقل، الصوت السفلي إلى الأعلى، أو العلوي إلى الأسفل، بمقدار مسافة الأوكتاف، (أو التساعية، أو العشرية...)، دون أن يؤدي ذلك إلى فقدان الجملة لجمالها، أو إلى الإخلال بقواعد الكونتربوانت المتعارف عليها، نقول بأن هذه الجملة مكتوبة وفق أسلوب: الكونتربوانت المزدوج: contrappunto doppio. والكونتربوانت المزدوج أنواع، حسب مقدار مسافة القلب، أو النقل المعتمدة، فهناك الكونتربوانت المزدوج الأوكتافي، والتساعي، والعشري... الخ. وأهم هذه الأنواع ثلاثة: الأوكتافي، والعشري، والإثنا عشري، فهي التي تتميز بقيمتها العملية.

* * *

1 – الكونتربوانت المزدوج الأوكتافي

الكونتربوانت المزدوج الأوكتافي، هو أكثر الأنواع استخداماً. ويعود سبب ذلك إلى أن قلب الصوت الكونتربوانتي، للأعلى أو للأسفل بمقدار أوكتاف، لا يغير من نغماته، ولا تؤدي العلاقات المسافية الجديدة المتشكلة ما بين الصوتين إلى تغيير محسوس في البناء الهارموني.

إذا لم تتعدى المسافة الفاصلة ما بين صوتي الكونتربوانت حدود الأوكتاف، فإن القلب يتحقق إما بنقل الصوت السفلي أو كتافاً إلى الأعلى (انظر آ)، وإما بنقل الصوت العلوي أو كتافاً إلى الأسفل (انظر: ب).



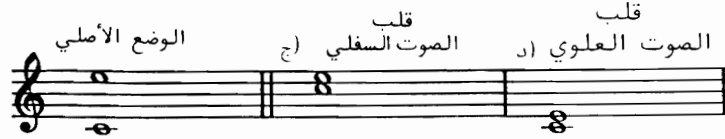
الجدول التالي يبين المقادير الكمية للمسافات الناتجة عن عملية القلب الأوكتافي. فانقلاب المسافة الأحادية يعطي أوكتافاً، وانقلاب المسافة الثنائية يعطي مسافة سباعية... الخ

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

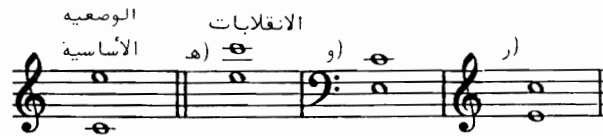
أما المقادير النوعية للمسافات المقلوبة، فهي على الشكل التالي: المسافات التامة تعطي مسافات تامة، والمسافات الكبيرة تتحول إلى صغيرة، والمسافات الصغيرة تتحول إلى كبيرة، والمسافات المصغرة تتحول إلى

مكثرة، والمسافات المكثرة تتحوّل إلى مصغرة.

أما المسافات التي يتعدى مقدارها مسافة الأوكتاف فإنّ نتائج القلب الأوكتافي فيها تختلف عما ذكر أعلاه. فقلب أي صوت من الصوتين هنا، للأعلى أو للأسفل، يؤدي فقط إلى تقليص المسافة ما بين الصوتين مسافة مقدارها الأوكتاف، انظر (ج ، د) من المثال التالي:



ونلاحظ بأن المسافة العُشرية، المعادلة للثلاثية، قد بقيت مسافة ثلاثية بعد القلب أيضاً. أما إذا أردنا الحصول على قيم مسافية جديدة، فلا بد من نقل الصوت من موقعه، للأعلى أو للأسفل، بمقدار أوكتافين اثنين. ففي المثال (هـ)، تمّ قلب الصوت السفلي إلى الأعلى بمقدار أوكتافين، وفي المثال (و) تمّ قلب الصوت العلوي إلى الأسفل بمقدار أوكتافين. ويمكن تسهيل هذه العملية تدويناً ورنيناً، والحصول على نفس النتائج، إذا نقلنا الصوتين معاً: السفلي للأعلى أوكتافاً، والعلوي للأسفل أوكتافاً، كما في المثال (ز).



قواعد أساسية:

1 - الحرص على تحاشي قلب الأوكتافات الواقعة على الزمن القوي (الثقيل) قدر الإمكان (ماعدًا البداية والخاتمة). لأن القلب يعطي أحاديّات خاوية الرنين، أمّا قلب الأوكتافات على الزمن الضعيف (الخفيف) فمحبذ، وجيد، خاصة في التمهيد للسباعيات:



2 - بما أن انقلاب الخماسية التامة يعطي رباعية تامة، لذا لا بد من معاملتها كمعاملة الرباعية التامة، أي: التمهيد لها بنغمة ممهدة، وتصريفها نحو مستقرها (كما في آ ، ب)، أو استخدامها كنغمة مرورية (كما في ج، د):



3 - لاستخدم الرباعيّات المتوازية في الكونتربونت ذي الصوتين مطلقاً، لأن انقلابها يعطي خماسيات

متوازنة، وهي ممنوعة أصلاً. ولكن يمكن استخدام رباعيتين متتاليتين إذا كانت الأولى تامة والثانية مكثرة:



4 - إن تأثير المسافات المتوافقة غير التامة، في الجملة الكونتربوانتية، هو جيد دوماً، لأنها حتى كانقلابات تبقى متوافقة غير تامة أيضاً. وأن يقتصر عدد الثلاثيات أو السداسيات المستخدمة بشكل متتالي على (2 - 3) في كل مرة.

5 - أن تكون المسافة الثنائية المستخدمة في الباص، على شكل نغمة مدّ سينكوبي انجذاية (retard) : ناتجة عن قوس إتصال عبر خط المازورة (مثال: آ) وتتحول في الانقلاب إلى سباعية سينكوبية علوية (مثال: آآ). أما المسافة التساعية فليس بالإمكان استخدامها، لأن نتائج انقلابها غير مرضية، سواء كان انقلابها بسيطاً (مثال: ب)، أو شمل صوتي التساعية معاً في آن واحد (مثال: ج). وينطبق هذا على السباعية المتشكلة بالمدّ السينكوبي في الصوت السفلي كذلك (مثال: د).



وفيما عدا ذلك، فإن جميع القواعد المطبقة في الكونتربوانت البسيط ذي الصوتين، تطبق هنا أيضاً. بما أن جملتي المثال (5) المستخدمتين في الكونتربوانت البسيط في الصفحة (16) لا تتعارضان مع قواعد الكونتربوانت المزدوج، فإن بالإمكان استخدامهما هنا كمثال... وفيمايلي انقلاباهما.

(المثال: 26)



وقد تمَّ القلب كمايلي:

في (آ) نقلنا الصوت العلوي للأسفل أو كنفاً. أما في (ب) فقد توجب علينا نقل كلا الصوتين من موقعهما

أوكتافاً: العلوي للأسفل، والسفلي للأعلى، نظراً لأن المسافة الفاصلة بين الصوتين تبلغ مسافة عشرية. ويمكن أن يتم القلب بطريقة أخرى وذلك بنقل الصوت السفلي في المثال (آ) أوكتافاً للأعلى. أما في (ب) فيمكن نقل الصوت السفلي للأعلى بمقدار أوكتافين اثنين، أو نقل الصوت العلوي للأسفل بمقدار أوكتافين اثنين. والنتيجة هي واحدة في الطريقتين بغض النظر عن الطبقة الصوتية التي تمّ النقل إليها.



يمكن أن نضيف إلى الكونتربونت المزدوج ذي الصوتين، صوتاً آخر أو صوتين آخرين، ليتحول بذلك إلى كونتربونت ذي ثلاثة، أو أربعة أصوات. وهذه الأصوات المضافة (وتدعى أيضاً: الثانوية) ليست معدة للقلب، أو النقل، فوظيفتها تنحصر في استكمال البناء الهارموني فقط، أو بناء نسيج موسيقي أكثر ثراءً وإشباعاً. فلتشكيل كونتربونت ذي ثلاثة أصوات نضيف صوتاً ثالثاً، إما في أعلى صوتي الكونتربونت المزدوج، وإما في أسفلهما، أو مابينهما (في الوسط). ولتشكيل كونتربونت ذو أربعة أصوات يمكن إضافة:

- 1 - صوت علوي، وصوت سفلي.
- 2 - صوت علوي، وصوت في الوسط.
- 3 - صوت سفلي، وصوت في الوسط.
- 4 - صوتين في الوسط (ما بين الصوتين الأصليين)

إن كل صوت إضافي في الوسط، والذي له علاقات مسافية مباشرة ليس مع الكانتوس فيرموس فقط، بل ومع الصوت الكونتربونت، أيضاً، لا بدّ من إعداده، بالنسبة لهذين الصوتين، وفق قواعد الكونتربونت المزدوج الأوكتافي. أما الأصوات المضافة بأعلى هذين الصوتين، أو بأسفلهما، فلاحاجة إلى التقيد بهذا الإعداد.

وفيمايلي المثال (5 : آ) بعد إضافة صوتين إليه (التيور والباص):

(المثال: 26)





ملاحظة: إذا كنا نعرف مسبقاً بأننا سنضيف أصواتاً إضافية إلى صوتي الكوتربوانت المزدوج الأساسيين، يُصبح بالإمكان استخدام المسافة الرباعية والخماسية بحرية، دون قيود.

يُمكن الطالب استخدام أصوات الكانتوس فيرموس المعتمدة في الأمثلة: 1، 2، 3، 4، 6، 8، في كتابة تمارين معدة وفق أسلوب الكوتربوانت المزدوج الأوكتافي، كأصوات علوية أو سفلية، ثم إضافة صوت أو صوتين إليها، لتحويلها إلى جمل كونتربوانتية ذات ثلاثة أو أربعة أصوات، وقلب الصوتين الأساسيين إلى الأعلى والأسفل بالطرق المتعددة التي أشرنا إليها. ويُمكن الطلب في مرحلة لاحقة، كتابة أصوات الكانتوس فيرموس من إبداعه الشخصي.

ومن المهم جداً، لدى إعداد الكوتربوانت المزدوج الأوكتافي، إيلاء الملاحظات التالية بالغ الاهتمام:

1 — المسافات التوافقية التالية: الأحادية، الثلاثية، السداسية، الأوكتاف، تستخدم بشكل حرّ، ولا قيود على استخدامها.

2 — المسافات التوافقية التي يسمح باستخدامها، هي فقط تلك التي تدخل في تركيب أكورد الدومينانت السباعي، وتُعامل نظامياً، وتُصنّف إلى مستقرها كما هو متعارف عليه، وهي: السباعية الصغيرة، الخماسية المصغرة وإنقلابها: الرباعية المكبّرة.

3 — جميع المسافات الأخرى المتبقية تستخدم مرورياً (عبر نغمات مرورية).

4 — لا نستخدم إطلاقاً المسافات المشكّلة عن الحركة المتوازية، أو الحركة في نفس الاتجاه، وكذلك النغمات الانجذابية (الناجمة عن المد السينكوبي).

وبهذا الشكل، فإن عملية إضافة صوت أو صوتين، تصبح بالغة السهولة. إذ يكفي إضافة ثلاثية علوية (أو سداسية سفلية)، أو العكس: ثلاثية سفلية (أو سداسية علوية) لكل نغمة من نغمات أحد، أو كلا الصوتين الأساسيين، حتى نحصل على الكوتربوانت ذي الثلاثة أو الأربعة أصوات.

إذا كانت الإضافة هي إلى نغمات الصوت السفلي، يُصبح بالإمكان استخدام السابعة الدومينانتية، ولكن كنغمة مرورية فقط. وإذا أضفنا إلى نغمات الصوت العلوي ثلاثيات سفلية (أسفل الصوت العلوي مباشرة) يُصبح بالإمكان استخدام الخماسية التامة وإدخالها إلى النسيج الكوتربوانتي بشكل حرّ.

المثال (27: آ) يبيّن جملة قصيرة ذات صوتين، تمّ إعدادها بحيث يمكن إضافة ثلاثيات علوية وسفلية إليها،

إمّا إلى نغمات صوت واحد منها، وإما إلى نغمات كلا الصوتين. ففي (ب) أضفنا ثلاثيات علوية لنغمات الصوت العلوي، وفي (ج) أضفنا ثلاثيات علوية لنغمات الصوت السفلي، وفي (د) أضفنا ثلاثيات علوية إلى نغمات كلا الصوتين. وفي (هـ) أضفنا سداسيات سفلية إلى نغمات الصوت العلوي.. الخ. وجميع التغيرات والإضافات الأخرى، وعددها كبير، يمكن أن تتمّ بقلب الأصوات إلى الأوكتافات العلوية والسفلية، وقد أوردنا فيمايلي كيفية تشكيل بدايات الجمل فقط، وما على الطالب سوى إكمالها، وتحليلها، ومحاولة عزفها وكيفية أدائها.

(مثال : 27)

الصوت الكونترا بونتني (آ)

(ب) (ج) (د) (هـ)

(و) (ز) (ح) (ط)

(ي) (ك) (ل) (م)

(ن) (س) (ع) (ف)

2 – الكونتربوانت المزدوج العشري

(القلب مسافة عشرية)

إنَّ الجملة الكونتربوانتية ذات الصوتين، المعدَّة وفق الكونتربوانت المزدوج العشري، هي تلك التي يمكن قلب (أو نقل) صوتها السفلي إلى الأعلى مسافة عشرية (مثال: آ)، أو صوتها العلوي إلى الأسفل مسافة عشرية (مثال: ب)، دون أن يؤدي ذلك إلى الإخلال بالقواعد الكونتربوانتية. ويمكن كذلك تسمية هذا النوع من الكونتربوانت: الكونتربوانت المزدوج في المسافة الثلاثية (أو الثلاثي)، لأن بالإمكان التوصل إلى القلب المذكور أعلاه، بمجرد نقل الصوت السفلي إلى الأعلى مسافة ثلاثية، أو العلوي إلى الأسفل مسافة ثلاثية. وبطبيعة الحال، لا بدّ - في الحالة الأولى - من قلب الصوت العلوي أيضاً أو كتافاً إلى الأسفل (مثال: ج)، وفي الحالة الثانية قلب الصوت السفلي أيضاً أو كتافاً إلى الأعلى (مثال: د)

قارن (آ) مع (ج)، وكذلك (ب) مع (د):



إذا كانت المسافة الفاصلة ما بين الصوتين تتجاوز المسافة العشرية، فإن التوصل إلى إنقلاب عشري حقيقي يوجب علينا مايلي:

- إمّا قلب الصوت السفلي للأعلى مسافة سبع عشرية (أي: مسافة ثلاثية وأوكتافين كاملين للأعلى) (مثال: هـ).

- وإمّا قلب الصوت العلوي للأسفل مسافة سبع عشرية، (مثال: و).

- أو: عند قلب أحد الصوتين مسافة عشرية، نقلب الثاني معه أيضاً، ولكن في الاتجاه المعاكس، مسافة مقدارها أوكتاف (أنظر: ز ، ح):



وفي كل الأحوال، فإن مقدار المسافة الفاصلة ما بين الصوتين المعنيين هو الذي يحدد نوع وشكل واتجاه القلب (النقل) المناسب.

والجدول التالي يبيّن مقادير المسافات الناتجة عن الانقلاب العشري لكل مسافة، من المسافة الأحادية إلى المسافة العشرية.

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

قواعد أساسية:

- 1 - يمكن استخدام المسافات التوافقية - عدا الرباعية الثامنة - على جميع الأزمنة بكل حرية، لأن انقلاباتها العشرية هي مسافات توافقية أيضاً.
- 2 - المسافات المتوازية: الثلاثية، والسداسية، والعشرية، لا تستخدم في هذا النوع، لأن انقلاباتها العشرية تعطي مسافات متوازية أو كثافية، وخماسية، وأحادية. وهي ممنوعة. ولابد من تجنب حركة الأصوات في نفس الاتجاه كالأمثلة المشابهة لـ: (هـ) (أما أمثلة الصفحة 89 فهي مستثناة من ذلك). ومن الأفضل دوماً الحرص على توجيه الأصوات بحركة متعاكسة، أو جانبية مائلة (oblique).
- 3 - إن القلب العشري للمسافات التنافرية، يعطي مسافات تنافرية أيضاً، لذا لابد من التعامل مع نغماتها إما كنغمات مرورية، وإما كنغمات مدّ سينكوبي انجذابية الطابع، وهذه الأخيرة تحتاج إلى عناية خاصة: فالنغمة المشكلة للمسافة الثنائية والرباعية لا بدّ من التمهيد لها، ودخولها، وتصريفها إلى مستقرها على الصوت السفلي من المسافة (انظر: آ، د)، أما النغمة المشكلة للمسافة السباعية والتساعية، فإن ذلك يتم بالعكس، أي أن التمهيد لها، ودخولها، وتصريفها، يتمّ على الصوت العلوي من المسافة (انظر: ب: ج).
- إن نغمات المدّ السينكوبي المنجذبة إلى ثلاثية (مثال: آ) أو سداسية (مثال: ب) إنطلاقاً من ثلاثية أو سداسية، على شكل حركة متوازية، لا يسمح بها هنا، لأن انقلاباتها العشرية تعطي أو كثافات وخماسيات متوازية. وبالرغم من كونها أو كثافات وخماسيات متشكلة سينكوبياً، إلا أنها تبدوا وكأنها مفصومة ومستقلة، وغير سينكوبية (انظر: ج، د). ونستنتج من هذا بأن المسافات المشابهة لتلك التي استقرت المتناورات عليها (كالمسافة الثلاثية في أ، أو السداسية في: ب) لا يجوز كذلك استخدامها حتى كمهّدات لدخول المتناورات.

الانشاء الأساسي

القلب :
قلب الصوت السفلي

قلب الصوت العلوي

يمكن تلافي الأخطاء المشار إليها في (ج) و (د) أعلاه، إذا اتبعنا الحركة العكسية ما بين النغمة الممهّدة للتناور، ونغمة المستقر، كمايلي:

: الانشاء الأساسي



4 - إن جميع السباعيات الدومينانتية (انظر: آ في الأمثلة التالية) والسباعيات المصغرة (ب)، والرابعيات المكثرة (ج)، والخماسيات المصغرة (د)، جميعها يمكن استخدامها بشكل حر، ودون قيود، إذا تشكلت نتيجة حركة صوتين متعاكسي الاتجاه. وفي حالات محدّدة فقط، يمكن استخدام المسافات المشكّلة عن حركة صوتين في نفس الاتجاه، كما في (هـ) حيث تمّ الانتقال من خماسية تامة إلى خماسية مصغرة، ثم إلى رباعية مكثّرة. (لاحظ الانقلاب العشري للصوت السفلي إلى الأعلى، ثم العلوي إلى الأسفل).

: الانشاء الأساسي



رأينا لدى دراستنا للكونتربوانت المزدوج الأوكتافي، بأن عملية القلب الأوكتافي لأثدُخلُ أي تغيير هارموني أو ميلودي على الجملة. أما عملية القلب العشري، فإنها تؤدي إلى تغييرات كبيرة، تنال من البناء الهارموني بالدرجة الأولى. (وهو ملاحظناه في الأمثلة السابقة، ويظهر جلياً في المثال 28 التالي) وتعال التغييرات من الميلودية أيضاً، إذ تختلف ملامحها بعد القلب عما كانت عليه قبل القلب، ويعود سبب ذلك إلى تغيير مواقع الأبعاد الكاملة وأنصاف الأبعاد عن مواقعها الأصلية. والمقارنة التالية توضح ذلك:

الانقلاب العشري للأعلى: مي فا صول لا سي دو ري مي

السلم الأصلي: دو ري مي فا صول لا سي دو

الانقلاب العشري للأسفل: لا سي دو ري مي فا صول لا

إن الحركة المتدرجة الكروماتية: دو - دوديز، في الموقع (ب) من المثال السابق، لم تظهر بنفس الدقة بعد قلبها إلى الأعلى، انظر: (٥). لأن البعد الكامل دو - ري (بـ) قد ظهر في الانقلاب كنصف بعد فقط محصور ما بين مي - فا (ـم). وقد يؤدي الانقلاب، في بعض الحالات، إلى تغيير السلالم والأجناس أيضاً. ويكون من الضروري عندئذ استخدام إشارات الرفع، والخفض، والإلغاء (الديز، البيمول، البيكار) على شكل عارضات ضمن الجملة، بغية التوصل إلى الهدف المنشود بالضبط. فالجملة التالية (المثال 28: آ) يمكن أن تعتبر ضمن مكونات السلم الأصلي سي يمول ماجور بالتأكيد، حتى بعد قلب الصوت السفلي منها (انظر: ب). ولكن لدى قلب الصوت العلوي، فإن التغيير ينال من السلم نفسه أيضاً، إذ يتحول من سلم سي يمول ماجور، إلى سلم صول مينور (انظر: ج).

(المثال: 28)



يمكن تحويل الكونتربوانت المزدوج، العشري، ذي الصوتين، إلى كونتربوانت ذي ثلاثة أو أربعة أصوات، وذلك بإضافة صوت أو صوتين إليه. والمثال السابق مناسب جداً للإضافة، لأن بعض المواقع فيه هي ذات رنين أجوف أشرنا إليها بالإشارات (+ +)، ويمكن بهذه الإضافة تحسين رنينها كثيراً. وفيما يلي الجملة الأصلية في المثال (28: آ)، الصوتان الأصليان يقعان على مسافة أوكتاف من بعضهما، وقد أضفنا صوتاً ثالثاً بينهما مكتوباً

وفق أسلوب الكونتربوانت الطليق (الحر).



ويبدو القلب العشري للمثال (28: ب) بعد إضافة صوتين إليه، مكتوبين وفق أسلوب الكونتربوانت الطليق (في التينور والباص) على الشكل التالي:



يُمكن الطالب كتابة جمل موسيقية في الكونتربوانت المزدوج العشري، وتحقيق قلبها، وإضافة صوت أو صوتين إليها، لتتحول إلى جمل كونتربوانتية ذات ثلاثة أو أربعة أصوات. إن كتابة جمل من هذا النوع يمكن أن تشوبها أخطاء كثيرة إذا تمت دون دراية. وقد يشعر الطالب بمعاناة كبيرة خلالها. إن الكتابة الصحيحة تدلُّ على مدى تخيُّل الطالب للأصوات، ولمواقعها، ولكيفية قلبها، ولعددتها... الخ. وعليه أن يقرر في مرحلة مناسبة من مراحل الكتابة، ما إذا من الأفضل إضافة ثالثات سفلية إلى نغمات الصوت العلوي (مثال 29: أ) أو ثالثات علوية إلى نغمات الصوت السفلي (مثال 29: ب) دون أن تُخلَّ هذه الإضافات بقواعد الكونتربوانت المزدوج «الأوكتافي». وبعد أن ينتهي من ذلك، لن يجد صعوبة في قلب الأصوات مسافة عشرية (كما في: ج، د)، فالأصوات الناتجة عن القلب العشري، هي بالضبط تلك التي فكر الطالب في إضافتها كثالثات في (أ) و (ب) (وهي النغمات المدونة بعلامات صغيرة).

(المثال 29)



(*) : إن استقرار الرابعة يتحقق عند الإشارة + ، وهو الزمن الثالث من المازورة.

قلب الصوت السفلي مسافة عشرية للأعلى:



الجملة السابقة والجملة (هـ)، هما في طبقة صوتية عالية، ولا بد من خفضها قبل أدائها.

قلب الصوت العلوي مسافة عشرية للأسفل:



ويمكن استخدام الجمل الأصلية والانقلابات معاً كما يلي:

الجملة الأصلية والانقلاب الأول معاً



الجملة الأصلية والانقلاب الثاني معاً



ويمكن جمع الإنقلابين معاً



ويقلب الأصوات أو كتافاً للأعلى، والأسفل، نحصل من الجمل (هـ) و (و) و (ز) على أشكال كونتربوانتية متنوعة (انظر الكونتربوانت الثلاثي، والكونتربوانت الرباعي في الفصول التالية).

3 - الكونتربوانت المزدوج الإثني عشري

(القلب مسافة إثني عشرية)

في هذا النوع من الكونتربوانت المزدوج يمكن قلب الصوت السفلي للأعلى مسافة مقدارها إثنا عشرية (مثال: آ)، أو قلب الصوت العلوي للأسفل مسافة مقدارها إثنا عشرية (مثال: ب). وبإمكاننا الحصول على نفس النتيجة إذا قلبنا الصوتين معاً كما يلي: أحدهما بمقدار خماسية وقلب الثاني في الاتجاه المعاكس بمقدار أوكتاف، كما في (ج) و (د). ولهذا السبب بالذات، فإن بعض منظري علم الكونتربوانت، يسمّون هذا النوع بالكونتربوانت المزدوج في المسافة الخماسية (أو الخماسي).



إذا كانت المسافة الفاصلة ما بين الصوتين الأصليين (قبل القلب) تتجاوز المسافة الاثني عشرية، فإن من الضروري إضافة مسافة أوكتاف إلى المسافة الناتجة بعد القلب.

والجدول التالي يبيّن مقادير المسافات الناتجة عن القلب الإثني عشري لكل مسافة (من المسافة الأحادية، إلى المسافة الإثني عشرية).

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

قواعد أساسية:

1 - جميع المسافات التوافقية (عدا الرباعية والسداسية) تستخدم بكل حرية، دون قيود، لأن انقلابها الاثني عشري يعطي مسافات توافقية أيضاً. وتمتاز المسافة الثلاثية بأن انقلابها يعطي مسافة ثلاثية (أيضاً على شكل مسافة عشرية)، لذا يسمح باستخدامها هنا، على عكس ما كان معمولاً به في الكونتربوانت المزدوج العشري. ويمكن، بالإضافة إلى ذلك، استخدام المسافات المتوازية الثلاثية والعشرية.

2 - بما أن قلب السداسية يعطي سباعية تنافرية، لذا لا يسمح بدخول السداسية بشكل حرّ إلا كنغمة مرورية، أو أن يتم التمهيد للنغمة السفلية من السداسية نظامياً، مثلها في ذلك مثل السباعية، ويتمّ تصريفها نحو الأسفل بتدرج، نحو نغمة المستقر (انظر: آ، ب).

3 - القلب الإثنا عشري للمسافات التنافرية (وتُدرجُ الرباعية أيضاً ضمنها) يعطي مسافات تنافرية أيضاً.

وإذا لم تستخدم كنغمات مرورية، فلا بد من التمهيد لها جميعها، وتصريفها، من ثَمَّ، نحو مستقراتها بشكل نظامي. إن النغمة العلوية، أو السفلية من الرباعية يمكن أن تكون موصولة سينكوبياً (بقوس الاتصال)، فإذا كانت العلوية هي السينكوبية (كما في : ج) فإنَّ الرباعية تتحول بعد القلب إلى ثنائية مُمهَّدة (بالطبع ثنائية موسَّعة على شكل تساعية). أما إذا كانت النغمة السفلية هي السينكوبية (كما في: د) فإنَّ الرباعية تتحول بعد القلب إلى مسافة تساعية، تكون ذات تمهيد في المحصلة. المسافات الثنائية المتحوَّلة بعد القلب إلى إحدى عشرية تحتاج نغماتها السفلية إلى تمهيد (كما في: هـ). والمسافات السباعية (المتحوَّلة إلى سداسية) يتمَّ التمهيد لنغماتها العلوية (كما في: و، ز)، ويمكن للمسافة السباعية أن تستقر على المسافة الثلاثية (انظر: و) أو على المسافة السداسية (انظر: ز). ولابد من التنبيه إلى أن المسافة السداسية تحتاج إلى توجيه وتصريف يأخذان بعين الاعتبار تحوُّلها بعد القلب إلى سباعية، والسباعية، كما هو معلوم، تحتاج إلى تحقيق استقرارها نظامياً بشكل صحيح (انظر: ج). إن المسافة التساعية، ذات النغمة العلوية المُمهَّدة، تعطي بعد القلب رباعية ذات نغمة سفلية مُمهَّدة (انظر: ط). إن السداسيات الكبيرة الموصولة بالأوكتافات مقبولة الاستخدام جداً في هذا النوع من الكونترپوانت، فهي تتحول، بعد القلب الإثني عشري، إلى سباعيات مصغَّرة تستقر على الخماسيات (انظر: ي).

الانشاء الأساسي :

القلب :
قلب الصوت السفلي

قلب الصوت العلوي

ج) د) هـ) و) ز) ط) ي)



(المثال : 30)



في الكونتربونت المزدوج الاثني عشري أيضاً، وفي حالات معينة، قد تنال التغييرات من المقام الأصلي نفسه، ففي المثال السابق لا يكون القلب دقيقاً، أو مطبقاً كما يجب، ما لم تتحول النغمة صول إلى صول ييمول، ولا إلى لا ييمول. (انظر اشارات التحويل الموضوعة بين قوسين).

ولابد من غض الطرف عن إشارتي الإلغاء (البيكار) المشار لهما ب + + حفاظاً على تماسك البناء الهارموني.

ولاداعي للقلق إذا كان الرنين في بعض المواقع أجوف بعد القلب، إذ يمكن دوماً إصلاح هذه الهنات بإضافة صوت آخر، أو صوتين آخرين إلى الجملة. إذا شعرنا بأن الطبقة الصوتية، للمثال الأخير، هي حادّة بعض الشيء، فقد يكون من الضروري خفضها قبل الأداء. وبإمكان الطالب تجربة كتابة تمارين متعددة لوحده، بحيث تشمل التمارين أشكالاً متعددة من الكونتربونت المزدوج الإثني عشري.

* * *

4 – الكونتربوانت المزدوج التساعي، والإحدى عشري، والثلاث عشري، والرابع عشري.

سنتطرق باختصار إلى الأنواع المذكورة أعلاه، فهي قليلة الاستخدام على كل حال. ونكون بذلك قد استكملنا دراسة كافة الأنواع الممكنة من الكونتربوانت المزدوج. إن إمكانية التطبيق العملي لأي نوع من أنواع الكونتربوانت المزدوج، تزداد كلما كان عدد المسافات التوافقية الناتجة عن قلب المسافات التوافقية هو أكبر. ففي الكونتربوانت المزدوج العشري فإن جميع المسافات التوافقية تعطي بعد القلب العشري، مسافات توافقية أيضاً.

وفي الكونتربوانت المزدوج الأوكتافي فإن جميع المسافات التوافقية، تعطي بعد القلب الأوكتافي، مسافات توافقية (باستثناء المسافة الخماسية، لأنها تتحول إلى رباعية تامة تعامل نفس معاملة المسافة التنافرية، بالرغم من كون الرباعية التامة مسافة توافقية).

وفي الكونتربوانت المزدوج الإثني عشري فإن جميع المسافات التوافقية تعطي، بعد القلب الإثني عشري، مسافات توافقية باستثناء السداسية (التوافقية) التي تعطي سباعية (تنافرية).

أما بالنسبة للأنواع الأخرى من الكونتربوانت المزدوج، فإن نتائج القلب ليست مرضية: ففي الكونتربوانت التساعي (أو الثنائي)، فإن مسافة توافقية واحدة فقط تعطي، بعد القلب التساعي، مسافة توافقية. وهي المسافة الخماسية. وانقلابها هو خماسية أيضاً:

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

وفي الكونتربوانت المزدوج الإحدى عشري (أو الرباعي) فإن مسافة توافقية واحدة فقط تعطي، بعد القلب الإحدى عشري، مسافة توافقية، وهي المسافة السداسية، وانقلابها هو سداسية أيضاً:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

أما في الكونتربوانت المزدوج الثلاث عشري (أو السداسي) فإن أربع مسافات توافقية تعطي، بعد القلب الثلاث عشري، مسافات توافقية. إذ تتحول الأحادية إلى ثلاث عشرية، والسداسية إلى أوكتاف، والأوكتاف إلى سداسية، والثلاث عشرية إلى أحادية:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

والعدد هو نفسه في الكونتربوانت المزدوج الأربع عشري (أو السباعي)، إذ أنَّ أربع مسافات توافقية تعطي، بعد القلب الأربع عشري، مسافات توافقية أيضاً. إذ تتحول الثلاثية إلى اثني عشرية، والخماسية إلى عَشْرية، والعَشْرية إلى خماسية، والاثني عشرية إلى ثلاثية.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

نلاحظ إذن بأن عدد المسافات التوافقية الناتجة، هي أربعة فقط مقابل 9 مسافات تناظرية في الكونتربوانت المزدوج الثلاث عشري، و10 مسافات تناظرية في الكونتربوانت الأربع عشري. وقد يمكن التوصل إلى بناء جمل كونتربوانتية وفق هذين النوعين الأخيرين، وتحقيق قلب الأصوات، بهذا الشكل أو ذاك، إلا أن القيمة الفنية لهذه الجمل يبقى مشكوك فيها دوماً.

* * *

5 - الكونتربوانت المزدوج المتنوع

المزج

(مزج عدة أنواع من الكونتربوانت المزدوج معاً)

يمكن إعداد الجملة الكونتربوانتية ذات الصوتين، بحيث يمكن قلب صوتيها بمقادير مسافية متنوعة، ومختلفة الاتجاهات، دون الإخلال بالقواعد الكونتربوانتية المعمول بها. ويدعى هذا النوع: الكونتربوانت المزدوج المتنوع: polymorphe.

إن هذا النوع من الكونتربوانت يفرض تشكيل كل صوت على حدة، بحيث تتوفر فيه الشروط المطلوبة لأنواع الكونتربوانت المزدوج التي ستستخدم فيه. ففي الكونتربوانت المزدوج المُقَدُّ للقلب الأوكتافي والعَشْرِي معاً، لا بدّ من تجنّب الحركة المتوازية، والحركة في نفس الاتجاه. والخماسية إن لم تكن كنغمة مروية فلا بد من التمهيد لدخولها نظامياً. وفي الكونتربوانت المزدوج، الأوكتافي والاثني عشري معاً، يمكن استخدام الثلاثيات المتوازية فقط، أما السداسيات المتوازية فلا تستخدم، ولا بد من التمهيد لدخول السداسية هنا. وكمثال كلاسيكي على الكونتربوانت المزدوج، المتقن، القابل للقلب الأوكتافي والاثني عشري، نورد الجملة التالية من القداس الجنائزي Requiem لـ موزارت. وكما هو واضح، فإن المواقع المشار لها بـ ++ هي في غالبيتها مسافات عشرية، متحركة في نفس الاتجاه، وتتحول بعد القلب إلى سداسيات، أو عَشْرِيات أحياناً.

(المثال : 31)

آلتو :

Chri-ste e - le - - - - -

باص :

Ky - ri - e e - le - - i-son, e - -



لاضير من السباعية المتوازية، المتشكلة في الموقع (آ)، لأن النغمة (فا) في الباص، هي على شكل حلية تبادلية، والرنين المتشكل عن ذلك مقبول.

القلب الأوكتافي للجملة السابقة:



والقلب الاثنا عشري لنفس الجملة:



لاحظ كيفية استخدام العارضات لدى الإشارات (+++) من المثال السابق. يمكن إعادة قلب هذا المثال في مسافة الأوكتاف أيضاً على الشكل التالي:



ويمكن إجمال ماقلناه بمايلي: المسافات التي يمكن استخدامها دوماً على الأزمنة القوية (الثقيلة)، بشكل حرّ، ودون قيود، هي فقط المسافات الأحادية والثلاثية والأوكتافية. أما المسافات المتبقية الأخرى، فتستخدم مرورياً فقط. وينع قطعياً استخدام المسافات المتوازية، وتلك المتشكلة عن الحركة في نفس الاتجاه. وبمراعاة الملاحظات المذكورة، يصبح بالإمكان كتابة جمل في الكونتربونت المزدوج (مثال 32 : آ) وقلب أصواتها بشكل صحيح في المسافة الأوكتافية (ب)، والعشرية (ج)، والإثني عشرية. ويمكن بطبيعة الحال إضافة نغمات تقع على مسافات ثلاثية، علوية وسفلية، من صوتي الكونتربونت المزدوج المتنوع وإنقلاباته، لتحويلها إلى جمل كونتربونتية ذات ثلاثة أو أربعة أصوات.

وللتدريب: بإمكان الطالب تجربة كتابة أصوات إضافية للمثال 32 المكوّن من الجمل (آ) (ب) (ج) (*) وذلك بإضافة:

- 1 — ثلاثيات علوية.
- 2 — ثلاثيات سفلية.
- 3 — يمكن أن يضيف للأمثلة (آ) (*) (ج) (د) ثلاثيات علوية للصوت السفلي، وثلاثيات سفلية للصوت العلوي.

إن الجمل الكونتربونتية التي تحولت بفعل الأصوات الإضافية إلى جمل ذات ثلاثة، أو أربعة أصوات، بالشكل الذي ذكرناه، يمكن اعتمادها لكونتربونت ثلاثي أو رباعي أيضاً، ومن ثمّ تطبيق القلب الأوكتافي على أصواتها، والحصول على تشكيلات متنوعة، متبادلة الموقع فيما بينها. (انظر الفصل الخاص بالكونتربونت الثلاثي: triple، والرباعي: quadruple).

(*) بسبب الدخول الحر، المباشر، لأربع خماسيات إلى الجملة (د)، ليس بإمكاننا أن نضيف إلى الصوت العلوي سوى ثلاثيات سفلية فقط، وإلى الصوت السفلي ثلاثيات علوية فقط، لأن إضافة ثلاثيات علوية إلى الصوت العلوي، وثلاثيات سفلية إلى الصوت السفلي، ستؤدي إلى اقحام مسافات سباعية، دون تمهيد، في المواقع المشار إليها ب ++)، ولا يمكن أن يقبلها السمع إلا إذا كانت ذات تمهيد.

(**) إن إضافة ثلاثيات علوية وسفلية معاً إلى الجملة (ب) سيؤدي إلى تشكل علاقات لاهارمونية، سيئة جداً في بعض المواقع.

(المثال : 32)

الجملة الكونتربوانتية (أ)

القلب الأوكتافي (ب)

القلب العشري (ج)

القلب الإثني عشري (د)

وأخيراً: يمكن التعامل مع الجمل الكونتربوانتية (سواء مع، أو بدون إضافة ثلاثيات للأصوات الأصلية) بطريقة أخرى أيضاً، وذلك باعداد نغمات الأصوات بحيث تتحرك كل نغمة بعكس الاتجاه الذي كانت عليه في الأصل. فالنغمة الصاعدة للأعلى تتحول إلى هابطة للأسفل. وبالعكس. ويدعى هذا النوع من الإنشاء: الكونتربوانت المزدوج المعكوس.

إن قلب حركة الصوت في الاتجاه المعاكس يمكن أن يتم حرفياً (أي كل صعود للنغمة نحو الأعلى بمقدار نصف بعد مثلاً، يتحول، بعد القلب، إلى هبوط نحو الأسفل بمقدار نصف بعد أيضاً. ويمكن أن يتم هذا القلب بشكل حرّ حسب التدرج السلمى، دون التقيد الحرفي بمقادير الأبعاد.

والجداول التالية تبين المقادير الناتجة عن الحركة المعاكسة الحرفية في السلالم المختلفة

الماجور	1	2	3	4	5	6	7	8
	10	9	8	7	6	5	4	3
المينور (الأولي)	1	2	3	4	5	6	7	8
	7	6	5	4	3	2	1	7
المينور الهارموني	1	2	3	4	5	6	#7	8
	5	4	3	2	1	#7	6	5

وتبدو هذه الأرقام في سلم دو ماجور كمايلي:

سلم دو ماجور: دو ري مي فا صول لا سي دو
مي ري دو سي لا صول فا مي

سلم لامينور (أيولي): لا سي دو ري مي فا صول لا
صول فا مي ري دو سي لا صول

سلم لامينور (هارموني): لا سي دو ري مي فا صول ديز لا
مي ري دو سي لا صول ديز فا مي

إن الحركة العكسية ، المقلوبة حرفياً، في سلالم المينور هي ممكنة فقط في النوع الأيولي (الطبيعي)، أما في النوع الهارموني فهي غير ممكنة بالدقة المطلوبة، لأن موقع نصف البعد الأول منها، يتغير موقعه بعد القلب العكسي.

وفيمايلي جداول تبين الحركة العكسية الحرة، الأكثر استخداماً:

في الماجور : 1 2 3 4 5 6 7 8
8 7 6 5 4 3 2 1

أو : 1 2 3 4 5 6 7 8
5 4 3 2 1 7 6 5

في المينور (الهارموني) : 1 2 3 4 5 6 7 8
8 7 6 5 4 3 2 1

وتبدو هذه الأرقام في سلم دو ماجور ولا مينور (الهارموني) كما يلي:

سلم دو ماجور: دو ري مي فا صول لا سي دو
دو سي لا صول فا مي ري دو

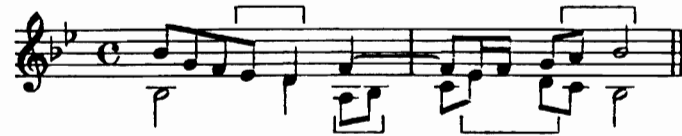
أو: دو ري مي فا صول لا سي دو
صول فا مي ري دو سي لا صول

سلم لامينور (الهارموني): لا سي دو ري مي فا صول ديز لا
لا صول ديز فا مي ري دو سي لا

إن المثال (32 : آ) سيبدو حسب الجدول $\frac{1}{10}$ المقلوب حرفياً على الشكل التالي:



واضح من المثال السابق أن أنصاف الأبعاد (أشير إليها بالأقواس: ب ب) قد بقيت في موقعها الأصلي كما كانت في الجملة (32 : آ). أما إذا أعددنا نفس المثال حسب جدول الحركة العكسية الحرة $\frac{1}{8}$ فإن الأمر سيختلف. (انظر المثال التالي):



قارن المثالين المذكورين بالمثال الأصلي (32 : آ) ولاحظ الفرق.

* * *

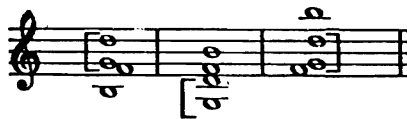
من الكونتربوانت المزدوج إلى:

الكونتربوانت المضاعف الثلاثي، والرباعي

إذا كانت الجملة الكونتربوانتية معدة بحيث يمكن قلب (أو نقل) ثلاث أو أربع أصوات من أماكنها، لتتبادل مواقعها فيما بينها، دون الإخلال بالقواعد الكونتربوانتية المعروفة، فهذا يعني بأن هذه الجملة هي مكتوبة وفق الكونتربوانت المضاعف الثلاثي (triple) أو المضاعف الرباعي (quadruple). وهذا يختلف عن الكونتربوانت ذي الثلاثة أو أربعة أصوات، الذي حصلنا عليه بإضافة ثلاثيات علوية وسفلية إلى الكونتربوانت المزدوج ذي الصوتين (كالمثلة الواردة في الصفحات 84 ، 85 ، 86). فنحن الآن بصدد بناء ثلاثة أو أربعة أصوات كونتربوانتية، مستقلة عن بعضها ميلودياً وإيقاعياً، ولكل واحد منها شخصيته المتميزة عن الآخر. أما الكونتربوانت المزدوج ذو الثلاثة أو أربعة أصوات، فإن صوتين اثنين فقط فيه هما مستقلان ميلودياً وإيقاعياً، وهما الصوتين الأصليين. أما الصوت الإضافي، أو الصوتين الإضافيين، فهما مجرد إضافات لنغمات تستند في ميلوديتها وإيقاعها إلى الصوتين الأصليين.

قواعد أساسية :

- وفيما يلي القواعد الأساسية المنظمة لكتابة الكونتربوانت المضاعف الثلاثي، والمضاعف الرباعي
- 1 - أن يكون كل صوت مكتوباً، بالنسبة لكل صوت من الأصوات الأخرى، وفق أسلوب وقواعد الكونتربوانت المزدوج الأوكتافي.
 - 2 - تحذف الخامسة من آكورد البداية وآكورد النهاية، لأن الخامسة تؤدي في بعض حالات القلب (أو النقل، أو التبادل) إلى تشكيل آكورد رباع سداسي. أما ضمن سياق الجمل فبالإمكان استخدام الخامسة شريطة أن تكون إما سينكوبية مؤخرة، وإما مبرورة. أما إذا كانت الخامسة جزءاً من البناء الهارموني للآكوردات السباعية على الشكل التالي، فهي مقبولة دون أي تحفظ:



- 3 - لاستخدم الرباعيات المتوازية نهائياً، لأن قلبها يؤدي إلى خماسيات متوازية، وهي ممنوعة.
- 4 - لايجوز أن تقع النغمات الانجذائية التساعية والسباعية قبل الأوكتافات. أما النغمات الانجذائية في المسافات الأخرى، فإن استخدامها قبل الأوكتافات مقبول جداً.
- 5 - لا بد أن يتم القلب بنقل الأصوات دوماً بمقدار أوكتاف أو أوكتافين، إلى الأعلى أو الأسفل.
- 6 - يمكن، من الكونتربوانت الثلاثي، تشكيل ست مجاميع ذات وضعيات مختلفة، (بما في ذلك الجملة

الأصلية(*)، ويمكن تمثيل هذه الوضعيات بالأرقام كمايلي:

<u>1</u>	1	2	<u>2</u>	3	<u>3</u>
<u>2</u>	3	1	<u>3</u>	2	<u>1</u>
<u>3</u>	2	3	<u>1</u>	1	<u>2</u>

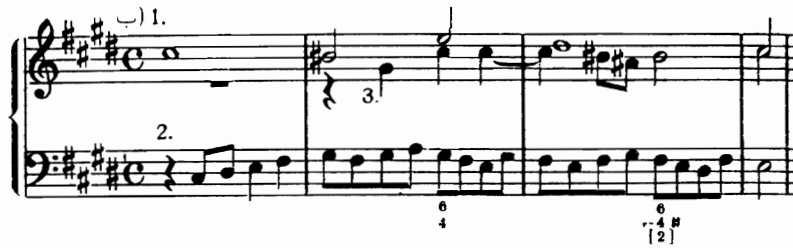
وقد أشرنا بأرقام كبيرة إلى المجاميع الانقلاية الرئيسي التي تتغير فيها مواضع الأصوات كلياً. وكمثال على الكونتربوانت الثلاثي المتقن البناء، نورد الجملة التالية من الفوغ: دو ديز مينور، للكلافيير المعدل: Wohltemperiertes Klavier مجلد: 1 رقم: 4 ليوهان سيباستيان باخ.

(مثال: 33)



إن كل تيما (أو فكرة رئيسية: theme) من التيمات الثلاث، لها سمتها الخاصة بها، وتتميّز عن الأخرى بإيقاعها الخاص، وتخلق فيما بينها تضاداً مؤثراً.

المسافة الخماسية ضمن المازورة الأولى (لدى الإشارة +) قد تشكّلت عن نغمة مرورية. ونلاحظ بأن مكّونات الآكورد الخماسي، المستخدمة في المازورة الثانية والثالثة، (انظر 0 0)، قد تجلّت على شكل آكوردين رباع سداسيين لدى قلب التيما الثانية إلى صوت الباص، (انظر: ب، و) زد على ذلك فإن الآكورد الرباع سداسي الثاني (فاديز - سي ديز - ري ديز) قد سَقَلَ - كبديل هارموني - موقع الآكورد الدومينانتي الثاني (فاديز - صول ديز - سي ديز - ري ديز). والوضعيات الأخرى هي التالية:



(*) يمكن تحديد عدد المجاميع الناتجة، بضرب عدد الأصوات ببعضها فيما بينها، فمن الكونتربوانت الثلاثي نحصل على $6 = 3 \times 2 \times 1$ مجاميع. ومن الكونتربوانت الرباعي نحصل على $24 = 4 \times 3 \times 2 \times 1$ مجموعة. ومن الكونتربوانت الخماسي نحصل على $120 = 5 \times 4 \times 3 \times 2 \times 1$ مجموعة مختلفة ... وهكذا.

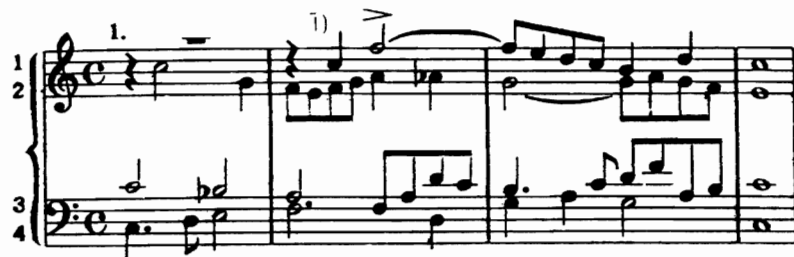


7- ويمكن من الكونتربوانت الرباعي تشكيل 24 مجموعة مختلفة الوضعيات كمايلي (من اليسار إلى اليمين):

<u>1</u>	1	1	1	1	1	2	2	3	3	<u>4</u>	4	2	2	3	<u>3</u>	4	4	<u>2</u>	2	3	3	4	4
<u>2</u>	2	3	3	4	4	1	1	1	1	<u>1</u>	1	3	4	2	<u>4</u>	2	3	<u>3</u>	4	2	4	2	3
<u>3</u>	4	2	4	3	2	3	4	2	4	<u>2</u>	3	1	1	1	<u>1</u>	1	1	<u>4</u>	3	4	2	3	2
<u>4</u>	3	4	2	2	3	4	3	4	2	<u>3</u>	2	4	3	4	<u>2</u>	3	2	<u>1</u>	1	1	1	1	1

ويوضح المثال التالي، كونتربوانتاً مضاعفاً رباعياً مصاعاً في وضعياته الرئيسية الأربع:

(مثال 34)





تتحول الخماسية المتشكلة في الموقع (آ) عند قلب الصوت الأول العلوي إلى صوت الباص، تتحول إلى آكورد رباع سداسي دوماً (في جميع الوضعيات والتبادلات) (أنظر: 4 ج)، ولاضير في ذلك مطلقاً، إذ يعقبه آكورد خماسي، تكون له الأرجحية الهارمونية وليس للانقلاب الرباع سداسي.

إن التصالب المؤقت، كالذي تشكّل في الموقعين (آ) و (ب)، يُغضّ الطرف عنه عادة. والوضعان الرئيسيان: الثاني والرابع من المثال السابق، يفضّل إعادة كتابتهما في طبقة صوتية أعلى، فهما أخفض مما يجب، ولنحرص دوماً، ومنذ البداية، على أن لا تكون المساحات الصوتية الفاصلة ما بين الأصوات واسعة كثيراً، أو بعيدة عن بعضها أكثر مما ينبغي في الأمثلة المخصصة للأداء الكورالي، وإلا تصالبت الأصوات وتقاطعت فيما بينها دوماً لدى تشكيل مجاميع الوضعيات، والانقلابات، والتبادلات، ما بين مواقع الأصوات. إن محاولات تصحيح بناء الأصوات المتقاطعة بإبعادها عن بعضها، تؤدي غالباً إلى هارمونية متباعدة تكون فيها علاقة الأصوات الداخلية بالخارجية ضعيفة.

أما إذا كانت الأمثلة مخصصة للأداء الآلي، كرباعي وتري مثلاً، فإن الأمر مختلف بالطبع، ولاضير من الهارمونية المتباعدة هنا:

(مثال : 35)





من الضروري أن ندع للطالب أمر كتابة الوضعيات البنائية الثانوية المتبقية، وعددها عشرون وضعية، ليدرك بنفسه من خلال الكتابة، بأن بعض الوضعيات هي ذات رنين جميل، وبعضها الآخر ليس كذلك، ولأهمية لها. ومن الناحية العملية (كما في صيغة الفوغ: fugue وصيغ أخرى بوليفونية) لا يمكن اعتماد جميع الوضعيات الأربع والعشرين. لذا فإن المؤلف الموسيقي يختار منها ما يتناسب مع رؤيته الموسيقية.

ومن الأعمال الكونتربوانتية الرائعة للآلات، نورد المقطع الختامي من سيمفونية (جويتس)، من مقام دوماجور، لولفغانغ أما ديوس موزارت. ونصح بدراسة السيمفونية بكاملها إن أمكن. إن التيمات الرئيسية تؤدي كلها معاً في الكودا. ويتم التبادل الحر لمواضعها فيما بينها بأشكال متنوعة: (مثال : 36)

(مثال : 36)



يُمكن الطالب كتابة جمل في (الكوتربونات المضاعف الثلاثي، والمضاعف الرباعي) اعتماداً على أصوات كانتوس فيرموس مسبقه، ثم اعتماداً على مايكتبه بنفسه.

نماذج من الموسيقى العالمية الكوتربونات المضاعف (المزدوج والثلاثي والرباعي)

أولاً: الكوتربونات المزدوج الأوكتافي (قلب الأصوات مسافة الأوكتاف).

(1) بيتهوفن: السيمفونية التاسعة (المثال مأخوذ عن: (Eulenburg, male vydani partit.) ص 341



نلاحظ بأن قلب الألحان بعد ذلك يتخذ شكل التحويل المقامي المباشر، (إلى المقام الدومينانتي: لاما جور)،

حيث يبدل بيتهوفن نصف البعد الوارد في الموقع (آ) ببعد كامل (انظر آ آ). وخلال العودة إلى المقام الأصلي (ري ماجور) يبدل القفزة السادسة الواردة في (ب) بقفزة سباعية (انظر ب ب)، كما يبدل القفزة الخامسة الواردة في (ج) بقفزة رباعية (انظر ج ج).

القلب الأوكتافي للمقطع السابق:

تيور

Do o - bje - tí, mi - li - o - ny!

باس

Sla-sti, ji-skro božsky krá-sná atd.

(ب ب)

(ج ج)

(آ آ)

(2) يتهوفن: سوناتا لايمول ماجور مصنف 26 للبيانو:

(ج ج)

(ب ب)

(آ آ)

القلب الأوكتافي للمقطع السابق:

(ج ج)

(ب ب)

(آ آ)



في كلا الموقعين المشار إليهما ب: + + استخدم بتهوفن ثلاثية سفلية بدلاً عن الثلاثية العلوية، واستخدم في الموقع (آ) ثنائية بدلاً عن التساعية.

(3) أنطونين دفوراك: ستابات ماطر (منشورات: N. Simrock: برلين)



القلب الأوركاني للمقطع السابق



(4) أنطونين دفوراك: خماسي البيانو، مصنف 81 ، سكرتزو:



(تعمل الآلات الأخرى على إتمام البناء والهارمونية)

وتحتوي الرباعيات والسيمفونيات الكلاسيكية، لكل من هايدن وموزارت وبيهوفن... الخ، على العديد من النماذج المشابهة، المكتوبة وفق أسلوب الكونتربوانت المزدوج الأوكتافي القلب.

ثانياً: نموذج من الكونتربوانت المزدوج العشري (قلب الأصوات مسافة عشرية)

يوهان سيباستيان باخ



القلب العشري للمقطع السابق:



ملاحظة: إن كتابة (سي ييمول، دو) لدى الإشارتين ++ الواقعتين أسفل النغمة (دو) في الموقع (أ)، بدلاً عن النغمتين الأصليتين (سي، دوديز)، إنما هو تحصيل حاصل كما هو واضح.

ثالثاً: نموذج من الكونتربوانت المزدوج الاثني عشري (قلب الأصوات مسافة اثني عشرية)

يوهان سيباستيان باخ





القلب الإثني عشري للمقطع السابق



رابعاً: نموذج من الكونتربوانت المضاعف الثلاثي

يوهان سيباستيان باخ

J. S. Bach, „Wohltemp. Klavier“.



خامساً: نموذج من الكونتربوانت المضاعف الرباعي

ل. شرويني:

III.

أمثلة تطبيقية متنوعة

ملاحظة:

أشير إلى صوت الكانتوس فيرموس في هذا الملحق
بالحرفين (C.D) على غرار الأمثلة التطبيقية، التي
وردت ضمن متن الكتاب.

أمثلة تطبيقية

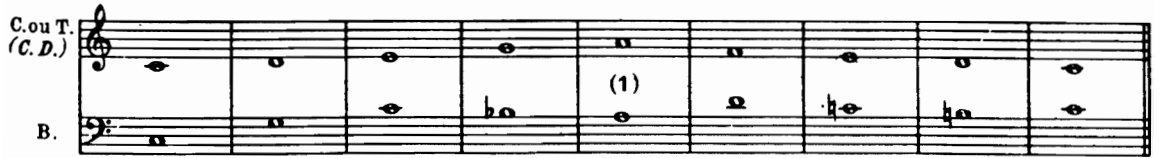
كونتربوانت ذو صوتين — نغمة مقابل نغمة — ماجور.



(1) النغمات (صول ري صول سي) لا تشكل آرييجاً حقيقياً، بسبب تأثير الخط الميلودي للمجموعة ككل. ولو كتبنا البداية على شكل (صول فاديز صول) لما كان ذلك مناسباً، فهذه العبارة تَرُدُّ في المازورات الثلاث الختامية في نفس الأوكتاف.



(1) رنين الخماسية هنا ليس أجوف في التأدية الغنائية (بالأصوات البشرية)، خاصة أن الدرجة السادسة من السلم هنا، تعطي هارمونية جيدة. وينطبق هذا القول على المازورة الثالثة أيضاً.

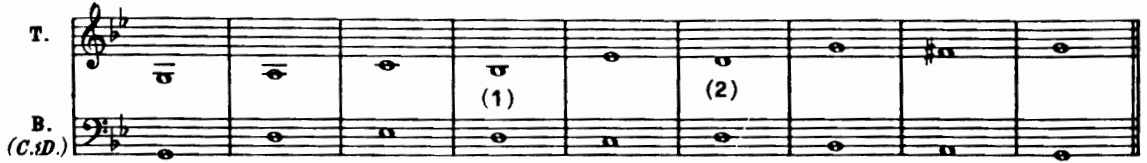


(1) تتوقع الأذن تحويلاً مقامياً إلى ري مينور (باعتداد دوديز).

كونتربوانت ذو صوتين — نغمة مقابل نغمة — مينور.



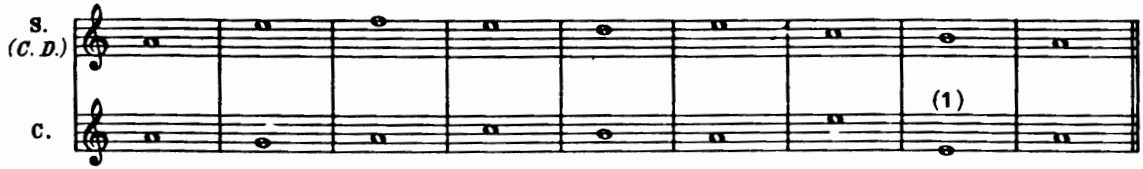
كونتربوانت ذو صوتين — نغمة مقابل نغمة — مینور. (تمة)



(1) نفترض بأن الآكورد هنا هو سداسي.

(2) خط الصوت الكونترابونتي يحتوي على أشكال بنائية متشابهة: (دو سي ييمول، مي ييمول ري، صول فاديين)، وهي مثال للتكرار الجيد، المشكل لميلودية افضل من: صول لا دو ري مي ييمول ري ري دو ري.

إن صوت الكانتوس فيرموس هذا، يحتوي على إمكانيات لتنوعات مختلفة من الأصوات الكونترابونيتية، ويمكن للدارس كتابة العديد منها.



(1) الخط اللحني للصوت الكونترابونتي في المازورات الأربعة الأخيرة: (لا مي مي لا) هو ذو قفزات مبالغ بها نوعاً ما، ومع هذا فهو أفضل مما لو كان (لا مي صول ديزلا) وهذا عائد إلى كون الدومينانت هي الأفضل دوماً في تشكيل الختام.



كونتربوانت ذو صوتين — نغمتان مقابل نغمة — ماجور.



(1) تعمل النغمة (ري) على تشكيل خط ميلودي متباعد النغمات (Disjoint) أكثر مما تشكّله النغمة (سي)، إلا أن اللحن هو أفضل بالنغمة (ري).

كونتربوانت ذو صوتين – نغمتان مقابل نغمة – ماجور. (تتمة)

S. (C. D.)

T.

6

S. (C. D.)

C.

(1)

(1) صوت كونتربوانتي ذو تحويل مقامي. يمكننا تجنب السينكوب بكتابة (سي صول) بدلاً من (دو سي) في المازورة ما قبل الأخيرة.

S. (C. D.)

B.

(1) (2)

(1) نفترض هنا آكوردًا خماسياً مبنياً على الدرجة (دو ديز)، أما إذا افترضنا هنا آكوردًا سداسياً (لا خماسياً)، فإن النغمة (سي) في الباص ستشكل آكوردًا رباع سداسياً. يمكن إعادة كتابة هذه الجملة (تصويرها) في سلم فامايجور، إذا أردنا تأديتها بصوتي الألتو والباس.

(2) يمكن تجنب السينكوب هنا أيضاً باعتماد النغمتين (صول ديز مي) بدلاً عن (لا صول ديز) في المازورة ما قبل الأخيرة.

كونتربوانت ذو صوتين – نغمتان مقابل نغمة – مينور.

C.

B. (C. D.)

(1) (2)

6

(1) تُرفضُ أحياناً حركة الصوتين في نفس الاتجاه (Mouvement direct) إذا كانت الحركة بهذا الشكل، وهذا الرفض هو صرامة مُبالغ بها.

(2) النغمات الموجودة ضمن أقواس تشكل خطأً لحنياً معقولاً، ولكنه ليس الأجمل. فالنغمات هي تكرار للعبارة (مي ييمول ري دو) التي وردت ابتداءً من المازورة الثانية.

T.

B. (C. D.)

كونتريوانت ذو صوتين - نغمتان مقابل نغمة - مينور. (تمة)



(1) هذا التريون: Triton المكوّن من ثلاث نغمات متتالية، يختلف عن التريون الماجوري، فهو هنا ذو طابع ميلودي مقبول.



(1) لا يوجد أي مبرر لحظر هذا التسلسل النغمي المينوري، حتى ولو كان تسلسلاً هابطاً. إذا أردنا اتخاذ الكانتوس فيرموس كصوت ألتو (أوكتاف في الأعلى)، فبالإمكان اعتماد النغمات الموضوعة بين قوسين، للصوت الكونتربواتي في السوبران في هذه الحالة.



(1) (2) مثال لخماسيات جوفاء متشكلة بالحركة المتعاكسة للصوتين. رنينها أجوف إذا عُزِفَتْ بالبيانو. وذات رنين مقبول بأداء الأصوات البشرية.



(1) الخماسية المتشكلة هنا، من حركة الصوتين في نفس الاتجاه، بقفزة صوتية كبيرة، قد تم السماح بها استناداً لوجود النغمة المشتركة (لا).

إن وجود الكانتوس فيرموس في السوبران، يجعل من النغمة (مي) الدومينانتية، غير قابلة للهرمنة بأكورد الدومينانت، إلا إذا أقدمنا على قفزة صوتية كبيرة (عبر أوكتاف) لتساعدنا على تجاوز الصوت الحساس، مما يُعدُّ نموذجاً للتعامل الهارموني السيء. وهكذا لا يتبقى سوى اعتماد أكورد التونيك، أو أكورد الدرجة الثالثة.

(2) سُمِخَ بالأوكتاف على الدرجة السادسة (فا) هنا، لأنه متشكّل بحركة متعاكسة ومتدرجة. (في معظم الحالات الأخرى يكون رنين الأوكتاف على الدرجة السادسة أجوف، أما على درجة الدومينانت فإن رنين الأوكتاف مقبول دوماً).

كونتربونات ذو صوتين – نغمتان مقابل نغمة – مينور (تتمة).



(1) مثال للكونتربونات في المقام الهيبودوري. الحماسيات المتشكلة (دوفا - سي مي) شُيخ بها لكون النغمة (فا) هي مرورية. لا يمكننا أن نكتب هنا في التينور (مي فاديز صول ديز مي لا) ما دام الآكورد المفترض هنا هو آكورد سداسي بأسفل النغمة (دو) السوبرانية، فالآكورد السداسي يتطلب نغمة (صول) طبيعية غير مرفوعة، وإلا فإن النغمة (صول ديز) ستؤدي إلى تشكل علاقة هارمونية خاطئة.



(1) هذه الصيغة من التعامل مع الأرييج، هي جائزة في أزمنة المستديرة والبيضاء، خاصة إذا أعقب الأرييج حركة متدرجة. أما في الأزمنة السوداء، فمن الأفضل تحاشي استخدام الأرييج.

كونتربونات ذو صوتين – أربعة نغمات مقابل نغمة – ماجور.



(1) حلية تبادلية: Broderie بأسفل درجة التونيك الأساسية، تشكل مسافة سباعية صغيرة. إن هذه الحلية ممكنة جداً في الكونترابات ذو الصوتين، وهي أفضل مما لو كانت (دو مي دو)، والجزء اللاحق من الصوت الكونترباتي يبين أفضلية اختيارنا للنغمة (ري) التبادلية.

(2) حلية تبادلية في نهاية المازورة. إن الصوت التبادلي، غير المؤدي إلى تطابق نغمتين على درجة واحدة (Unisson)، جائز بطبيعة الحال.

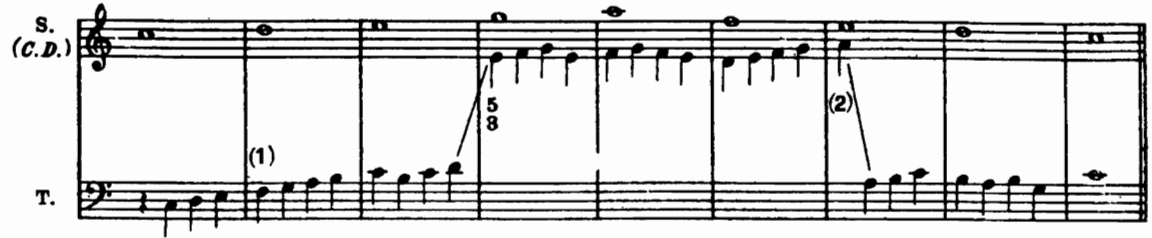
كونتربوانت ذو صوتين — أربعة نغمات مقابل نغمة — ماجور (تتمة).



(1) حلية تبادلية واقعة في نهاية المازورة.

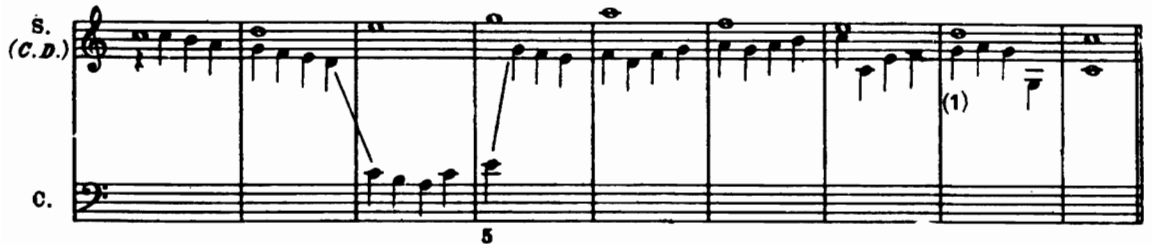
(2) نلاحظ هنا تشكل أربع مسافات ثلاثية متعاقبة على الزمن القوي، ما بين الكانتوس فيرموس، والصوت الكونتربوانتي ذو الأزمنة السوداء.

إن الأفضل هو تجنب تشكل هذه الصيغة من الثلاثيات، حسب ما هو معمول به في الكونتربوانت ذو الأزمنة المستديرة، ولكن للحصول على ميلودية معقولة، ولتجاوز الصعوبات الكبيرة التي قد تنشأ، كان لا بد من بعض التساهل في تطبيق القواعد الصارمة.



(1) هذا الشكل من وصل التونيك بالسويدومينانت (كأكورد سداسي) نادر الحدوث. ولكنه في الحركة المتصلة، المتدرجة عبر درجات السلم، هو ذو وقع سلس على السمع.

(2) الصوت الكونتربوانتي هنا هو عبارة عن تدرج لنغمات السلم، عبر مساحة صوتية غير مألوفة. تركناه على حاله بقصد استعراض السلم من بدايته، وصولاً إلى قمة اللحن (الذروة). والخط اللحني هو جميل بهذا الشكل.



(1) مثال جيد على تساعية متشكلة عبر ثلاث نغمات (الأولى منها هي حلية تبادلية).

كونتربوانت ذو صوتين – أربع نغمات مقابل نغمة – مينور



(1) هذه الحلية التبادلية تبدو لنا مقبولة بهذا الشكل في المينور. ويفضل تجنّب تشكيل العبارات النغمية التالية: (سي ري دوييز سي) أو (سي دو ديز ري سي).



(1) ستكون الحلية التبادلية غير مقبولة فيما لو بقيت النغمة (مي: المستديرة) في نفس موقعها في المازروة التالية أيضاً، أما وقد تغير موقعها من (مي) إلى (سي)، فالحلية مقبولة. الخماسية المتشكلة عن الحركة في نفس الاتجاه (ذات النغمة المشتركة: مي) شائعة الاستخدام، خاصة بعد الحلية التبادلية مي ري.



(1) آكورد سداسي مبني على النغمة (دو). إن النغمة (لا) هي آكوردية، والنغمة (صول) هي ميلودية. أما لو افترضنا، بدل الآكورد السداسي هنا، آكورد خماسياً مبنيّاً على النغمة (دو)، لاعتُبرت النغمة (صول) آكوردية، ولأصبحت الحصيلة هنا هي آكورد رباع سداسي، وبطبيعة الحال لن تكون النغمة (لا) آكوردية في هذه الحالة.



(1) نفس الملاحظة السابقة الواردة في المثال السابق.

(2) لا بد من تجنب العودة إلى (مي) فايكار مي مي لا :



كونتربوانت ذو صوتين - السينكوب - ماجور.

تنويع

(1) يمكن - استثنائياً - في هذا النوع من السينكوب، أن نبدأ الجملة بثلاثية، لكي لا تتكرر دوماً الأشكال السينكوبية نفسها. كما يجوز أن يتم الاختتام بخامسة (في الصوت العلوي).

(1) إلغاء المدّ السينكوبي هنا هو إجباري.

(2) إلغاء السينكوب هو تصرف صحيح، وإلا لتشكّلت أكثر من ثلاث ثلاثيات، أو سداسيات، متعاقبة.

كونتربوانت ذو صوتين - السينكوب - مينور.

(1) (2) بدأنا بثلاثية، وانتهينا بخامسة، بقصد التنويع.

كونتربوانت ذو صوتين – السينكوب – مينور. (تمة)

C. ou T.
(C. D.)

(1)

B.

(1) إن تصالب (أو تقاطع) الأصوات ضروري هنا، ما دام ليس بالإمكان الابتداء بنغمة أخرى غير التونيك (النغمة الأساس) في أخفض الأصوات في الباص.

C.
(C. D.)

(1)

T.

(1) إن الابتداء بنغمة التونيك، يؤدي إلى خط ميلودي سيء البناء من النغمات السينكوبية (بسبب الهارمونية الرتيبة الناتجة، وبسبب القفزات الأوكتافية الثلاث كذلك). ولا يمكن فعل شيء آخر أفضل سوى إلغاء المد السينكوبي. وهو ما فعلناه في المثال التالي.

S.
(C. D.)

C.

كونتربوانت ذو صوتين – الأسلوب المزخرف – ماجور.

(1)

C.

B.
(C. D.)

(1) (سي) هي حلية نغمية مسرّبة من المد السينكوبي. يمكن اعتماد النغمة (مي) بدلاً عن (سي). ولأداء هذا المثال بصوتي السوبران والتينور، ينبغي إعادة كتابته في سلم ري ماجور.

T.

B.
(C. D.)

كونتربوانت ذو صوتين – الأسلوب المزخرف – ماجور. (تمة)

(1) نظراً لأن الإيقاع الزمني في المازورتين (5 و 6) يشبه إلى حد ما إيقاع المازورتين (1 و 2)، لذا يمكن حذف النغمة المسربة (دو)، والإبقاء على نغمة المدّ السينكوبي في زمن البيضاء.

(1) النغمة (مي) هي مرورية (في المازورة السابقة) لذا فالحماسية (لا مي - سي فا ديز) ليست ممنوعة.

(1) النغمة (صول) هي حلية مسربة (مجتزأة من نغمة المدّ السينكوبي: سي) والآكورد المفترض على النغمة (لا) هو خماسي.

(1) التنويع الثانية للصوت الكونتربوانتي، المدونة في مفتاح فا، تمكّن من تجنب تشكل الثلاثيات الأربعة المتعاقبة. والآكورد المفترض بأسفل النغمة (فا) (في صوت الكانتوس فيرموس) هو خماسي مبني على الدرجة (ري).

كونتربوانت ذو صوتين – الأسلوب المزخرف – مينور

S. ou C.
(C. D.)

(1) يمكن هنا افتراض آكورد رباع سداسي، أو سداسي، إلا أن الأذن تميل إلى افتراض الآكورد الرباع سداسي (بسبب الآكورد الذي سبقه)، لذلك من الأفضل اعتماد التنويع ذات القيم الزمنية الأصغر (السوداوات).
ولتمكين الآلتر من الأداء الجيد، تخفّض الطبقة كلها بمقدار درجة أو درجتين نحو الأسفل.

S.
(C. D.)

(1) إنَّ التريتنون لا يتوافق مع قواعد الكونتربوانت، إلا أن التسلسل صول ديز - ري هو جميل هنا في الأسلوب المزخرف، خاصة في السلم المينوري.

ويجوز لنا - من حين لآخر - التخفيف من صرامة بعض القواعد الكونتربوانتية، شريطة أن يؤدي التخفيف إلى تشكيل خط ميلودي جميل، وإلا فلا.

S. ou C.
(C. D.)

(1) لا مانع من تشكّل الأوكتاف هنا، والفضل في ذلك هو للحركة المتدرجة.

(2) النغمة (صول ديز) هي حلية مسرّبة، مجتزأة من نغمة المدّ السينكوبي.

S.
(C. D.)

(1) يمكن تأدية هذا المثال بصوتي التينور والباص أيضاً إذا ما خفضنا الطبقة الصوتية بمقدار أوكتاف كامل نحو الأسفل.

C. ou T.
(C. D.)

كونتربوانت ذو ثلاثة أصوات – نغمة مقابل نغمة – ماجور.

S.
C.(C.D.)

B.

(1) (2)

(1) لا داعي للتردد - هنا - في كتابة الأرييج (ري لا ري فا ديز) في صوت الباص، بدلاً من النغمات (ري دو دوييز ري فا ديز)، فهذه النغمات هي تكرار للنغمات الواردة في النهاية، ورنينها ضمن المجموعة هو أقل جمالاً. إن غياب النغمة (دو ديز) من أكورد الدومينانت لا ضير منه خاصة إذا كُتِبَ صوت الباص في الأعلى.

(2) نلاحظ هنا بأن الأصوات الكونتربوانتية الثلاثة، هي صاعدة معاً للأعلى في نفس الاتجاه، وهي حركة يفضل اجتنابها قدر الإمكان إذا كانت بهذا الشكل. أما هنا، ويقصد الحفاظ على كامل أصوات الأكورد الخماسي المبني على الدرجة الثالثة (فا ديز)، لا بد من إيراد النغمة (صول) بعد ذلك (في صوت الباص)، ولهذا السبب تشكلت أيضاً حركة الأصوات الثلاثة في نفس الاتجاه. ولا ضير من تشكل التريتون هنا، إذ لم يتشكل عنه ما يمكن أن يصدم السمع.

S. ou C.
(C.D.)

C. ou T.

B.

(1)

(1) نفس الملاحظة التي أوردناها بخصوص الأرييج، تسري هنا أيضاً على نغمات الأرييج المتشكلة في صوت الآلتر. والتعامل الهارموني بمجمله هو جيد.

S.
C.(C.D.)

T.

(1)

(1) يمكن تجنب نغمات الأرييج في السوربان، إذا اعتمدنا النغمات الموضوعة ضمن الأقواس، إلا أن الخط اللحني لنغمات الأرييج هو أجمل بكل تأكيد، وبالإمكان اعتماده، خاصة وأنه لا مانع من اعتماد الأرييج في الصوت الكونتربوانتي ذو الأزمنة: (المستديرة).

S.(C.D.)
C.

T

S.(C.D.)
C.

T. ou B.

كونتربونات ذو ثلاثة أصوات - نغمة مقابل نغمة - مينور.



(1) النغمة (فا ديز) هي أفضل من صول ديز (علماً بأن صول ديز - في حال اعتمادها - ستكتب في الأسفل بمقدار أوكتاف).



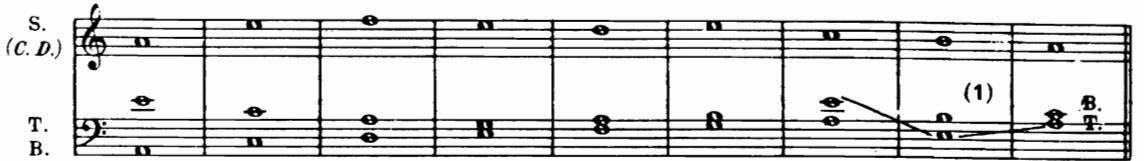
(1) الأصوات الثلاثة هي صاعدة معاً في نفس الاتجاه: إن بعض أساتذة الكونتربونات يمنعون ذلك. ولكن الأمر لا يتعلق هنا إلا بمجرد تغيير وضعية أصوات الآكورد فقط. لذا فالوضع مقبول.

(2) مثال لآكورد سداسي جيد، مبني على درجة التونيك، وهي حالة نادرة.



(1) يتضمن هذا الوصل تريتوناً ليس بالإمكان تفاديه، وقساوته محتملة على كل حال.

(2) في الصوت الكونتربوناتي ذي الأزمنة (المستديرة)، يمكن، في الكادانس الختامية، السماح بهذا التعامل في الباص بالرغم من اتخاذه لشكل الآرييج.



(1) شُيخ بالتصالب هنا بقصد إكمال السلسلة النغمية المتدرجة لصوت الباص.



(1) المقام الهيبودوري هو أكثر موسيقية وجمالاً، ولتحقيقه نكتب (ري) في الآلتو، و (صول بيكار) في الباص.

كونتريوانت ذو ثلاثة أصوات – نغمتان مقابل نعمة – ماجور.

(1) مثال لآكورد سداسي يمكن بناءه على درجة التونيك (ويعتمد هذا على الخط الميلودي غالباً).

(1) لا ضير من الأوكتاف (ري ري) الناتج عن حركة الباص أو السوبران في نفس الاتجاه (بسبب تواجد النغمة ري في المازورة السابقة)، ولكن لا بد من تحاشي تشكل الأوكتاف إذا ابتدأ صوت الباص من الأعلى بمقدار أوكتاف، لأن الخط اللحني الناتج سيكون أقل جمالاً.

(2) مثال لآكورد سداسي ممكن على درجة التونيك، وهذا يعتمد على نوع الخط الميلودي غالباً.

(1) خماسية متشكلة عن الحركة في نفس الاتجاه، ناتجة عن تغيير وضعية أصوات الآكورد نفسه (تغيير مواقع أصوات الآكورد).

(2) بالإمكان تجنب تكرار (دو سي صول دو) إذا لجأنا إلى مدّ النغمة دو سينكويماً إلى المازورة ما قبل الأخيرة، فالعبارة النغمية المذكورة سبق وأن وردت في بداية الجملة.

(1) هذه الوضعية هنا هي ذات رنين أجوف نوعاً ما. وقد اعتمدناها بغية إكمال السلسلة النغمية المتدرجة لصوت الآلوت.

(1) نفس الملاحظة الواردة في المثال السابق.

كونتريوانت ذو ثلاثة أصوات — نغمتين مقابل نعمة — مينور.



(1) القفلة هي في المقام الهيبودوري، على شكل مسافة ثلاثية. إن هذه القفلة بهذا الشكل، هي أقل «إقناعاً»، وأقل إحياء باستقرار المقام، بالمقارنة مع قفلات أخرى، إلا أنها لا تقلق الأذن المعتادة على سماع أعمال في السلالم الغريغورية. في كل الأحوال، لا بد من الاهتمام التام بالأداء: تناقص سرعة المثال تدريجياً، وإبطاؤها بخفة في المازورتين الختاميتين. إن غالبية المقامات المينورية، المنتهية بقفلة في المقام الهيبودوري، هي بحاجة إلى إيلاء الاهتمام التام بالأداء.



(1) مثال لأرييج ذو نغمات بأزمة (المستديرة) في صوت الآلثو. إن هارمونية هذا المثال، وتأثير تكرار النغمات، وخواء بعض الآكوردات، ورنينها الأجوف، تُبرز ضرورة اعتماد هذا الأرييج. إن طابع خط المجموعة العام يبقى ميلودياً، وهذا ناتج عن تعاقب (فا) و (مي) في المازورة الثالثة والسابعة.

كونتربوانت ذو ثلاثة أصوات — أربعة نغمات مقابل نعمة — ماجور.



(1) إن الآكورد السداسي على درجة التونيك (النغمة السوداء الأولى في المازورة) يخلف رنيناً سيئاً، أما على النغمة لا (النغمة السوداء الثانية) فإن الرنين الناتج يماثل رنين حلية (تبادلية منفصلة) متبادلة مع النغمة دو، ويمثل في تأثيره، تأثير آكورد التونيك الخماسي.

(2) مسافة تناظرية متشكلة عن تلاقي (لا) المروية مع (صول) في الآلتو، ولا ضير منها.

(3) إذا اخترنا النغمة (ري) لصوت السوبران هنا بدلاً عن (فا)، فقد يؤدي هذا الاختيار إلى خط ميلودي افضل، إلا أننا فضلنا عدم تكرار النغمات، لذلك اخترنا النغمة (فا)، وهي نغمة مقبولة جداً، وتعطي هارمونية أفضل كذلك.

ويمكن كتابة المازورات الخمس الأولى بشكل تتقاطع فيه الأصوات فيما بينها، ويتم ذلك بنقل السوبران إلى الأسفل بمقدار الأوكتاف (على أن تتم إعادة الكتابة والتأدية في سلم ري ماجور).

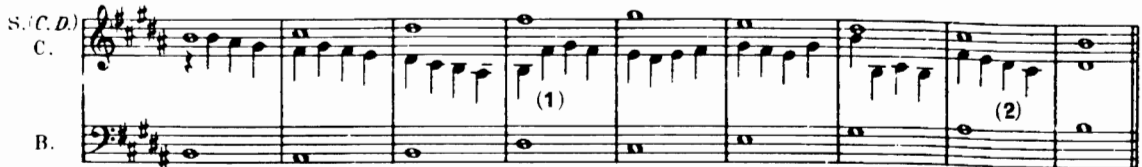


(1) حلية تبادلية تشكل مسافة تناظرية، ولا ضير منها. وهي هنا أجمل من مثيلاتها التي وردت في الكونتربوانت ذو الصوتين.

(3) النغمة (لا) في صوت الباص، والنغمة (دو) في صوت التينور تشكلان مسافة ثلاثية، للمرة الرابعة، على الزمن الأول دوماً، من الأزمنة السوداء، بين هذين الصوتين. إن القواعد تمنع تعاقب أربع ثلاثيات، أو أربع سداسيات. ويسري هذا المنع، على وجه الخصوص، على الأصوات المبنية بأزمنة (المستديرة). ويفضل - كمبدأ - الالتزام بهذه القاعدة. وبخصوص السداسية المازورية، المتشكلة بعلامات الأزمنة المستديرة، فهي جميلة ميلودياً، لذلك أبقينا عليها.



(1) إن هذا الصوت الميلودي التبادلي، المتحقق (في السوبران)، على صوت آكوردي، من وإلى الأوكتاف، نادراً ما يسمح به في الكونتربوانت ذو الصوتين، أما هنا (في الكونتربوانت ذي الثلاثة أصوات) ومع هارمونية جيدة، فإن السماح به ممكن جداً، وهو أفضل من (ري صول ري) لأن النغمة (صول) هي مكررة في المازورتين السادسة والثامنة، بل أنها أفضل كذلك من (ري فا ري)، لأن النغمة (فا) سبق وأن استخدمت في المازورة السابقة، وهكذا فإن الصوت التبادلي (ري مي ري) الذي اعتمدناه هو الأفضل.



كونتربوانت ذو ثلاثة أصوات – أربعة نغمات مقابل نغمة – مينور.

S. (1)

T. ou C. (C.D.)

B.

(1) مثال لاستخدام سداسية ماجورية في سلم مينوري، إن تأديتها الغنائية ليست صعبة، ولكنها ليست شائعة الاستخدام بالمقارنة مع السداسية ذات النغمة (فا) الطبيعية، وتستوجب الأداء البطيء حتى تتجلى إمكانياتها التعبيرية.

S.(C.D.)

C.

B.

(1)

6

(1) إن تطابق نغمتين على درجة واحدة (الأونيسون) هو غير مقبول، ولكننا اعتمدناه هنا قصد الحفاظ على السلسلة النغمية المتدرجة في صوت الآتو.

S.(C.D.)

C.

B.

(1)

(1) لتجنب تكرار تشكيلة الأزمنة السوداء، الواردة في المازورة السابقة، يمكن في هذا الموقع اعتماد ما يلي:

كونتربوانت ذو ثلاثة أصوات – السينكوب – ماجور.

S.

C.(C.D.)

T.

(1)

(1) لا بد من إلغاء السينكوب هنا بطبيعة الحال.

كونتربانت ذو ثلاثة أصوات – السينكوب – ماجور. (تمة)

S. 
T.(C.D.) 
B. 

(1) من أجل خط ميلودي أجمل نفضّل هنا (صول) الخفيفة.

C.(C.D.) 
T. 
B. 

(1) لا داعي للتساؤل عن مدى شرعية استخدام آريجات معينة في أزمنة (المستديرة)، فالآريج (صول دو مي صول) في صوت الباص هنا، هو مقبول جداً.

S. 
C. 
B. 

S. 
C. 
B. 

كونتربانت ذو ثلاثة أصوات – السينكوب – مينور.

C. ou S. 
T. 
B. (C.D.) 

(1) اعتماد النغمة (دو) هنا يحول دون تكرار العبارة (لا صول لا - مي ري مي)، ولا داعي للقلق كثيراً تجاه تكرار ما، لا تميزه الأذن بوضوح.

(2) إذا كتبنا النغمة (دو) هنا، فستشكل أربعة ثلاثيات متعاقبة، وهذا كثير.

S. 
T.(C.D.) 
B. 

(1) الخط الميلودي هو أجمل باعتماد النغمتين (مي، سي يمول) في السوبران، والهارمونية ليست خاوية كما قد يتبادر للذهن.

كونتربونات ذو ثلاثة أصوات – السينكوب – مينور. (تتمة)

S. ou C.
C. ou T.
B. (C. D.)

(1) إن هذا الشكل من البناء الميلودي والهارموني، ما كان ليُسمَح به لولا القوة التنافرية لنغمة المدّ السينكوبي، فقد انجذبت السابعة لتستقر على السادسة للمرة الثالثة عند الرمز (3 bis: ويعني ثلاث مرات).

(2) إن اعتماد النغمة (مي) كصوت سوربان يشكّل خطأ ميلودياً جميلاً، ولا ضير من الخماسية المتشكلة في القفلة الختامية.

S. ou C.
T. (C. D.)
B.

(1) ما كان ممكناً اعتماد هذه التركيبية البنائية إلا بفضل السينكوب، ولولاه لكان الرنين خاوياً جداً.

S. (C. D.)
C.
B. ou T.

(1) التصالب (القصير جداً) الحاصل ما بين الآتو والتينور لا ضير منه، كحالة استثنائية.

S. (C. D.)
T.
B.

(1) الخط الميلودي هو أفضل مع تكرار النغمة (صول).

كونتربوانت ذو ثلاثة أصوات - مزج أزمنة بيضاء وسوداء - ماجور.

S.
T.(C.D.)
B.

(1) (2) (3) تلاقي متنافرين - يسمح بالمسافات التنافرية المتشكلة ما بين نغمتين إذا كانت إحداهما حلية نغمية مرورية أو تبادلية (أو إذا كانت حركة أحد الصوتين، المشكلة للتنافر، متدرجة الحركة).

(4) يسمح بالأوكتاف المتشكل عن حركة الصوتين الخارجين في نفس الاتجاه على الآكورد الختامي فقط، أما ضمن الجملة فهو ممنوع.

S.
C. ou T.
(C.D.)
B.

(2) يحصل في بعض الأحيان أن نقترح لحناً آخر، أو تنويعاً مختلفة أخرى للموقع الواحد، لتجنب تكرار نغمات ما مثلاً، إلا أن هذا لا يعني بأن اللحن الأول هو خاطئ، أو لا يصلح، أو أن الثاني أضعف فنياً. الأمر يتعلق بإمكانيتين علينا اختيار أحدهما، فلكل منهما خصائصه.

(2) النغمة (ري) في السوبران، هي مرورية (ميلودية وليست آكورديّة)، وهذا يعني بأن الآكورد هنا لا يزال سداسياً، ولم يتحول إلى آكورد رابع سداسي مبني على النغمة (لا).

(3) النغمة المروية (فا) في السوبران، تؤدي إلى تشكيل الآكورد الخماس سداسي 5/6 (الانقلاب الأول للآكورد السباعي)، والنغمة (مي) المستديرة، توجه نظامياً إلى النغمة (ري) (وهذا التحليل هو تحليل هارموني بطبيعة الحال).

S.(C.D.)
C.
B.

(1) (2) تلاقي متنافرين، سبق أن شرحنا مثيلتهما. ولا ضير منهما.

S.(C.D.)
C.
B.

(1) الخط الميلودي هذا هو أفضل بكثير مما في التنويع البديلة المقترحة. المأخذ الوحيد هنا هو الآكورد الخماسي بدون الثالثة، وهذا المأخذ - كما هو الحال في أمثلة سابقة - لا تأثير له عموماً، وتأثير ضرره على جودة الرنين هو وهمي، وليس حقيقياً، ما دام الكونتربوانت هو للتأدية الغنائية أصلاً، وليس للعزف على آلة البيانو.

(2) قد يعترض بعض الأساتذة على هكذا تلاقي في مسافة ثنائية (المتشكل عن الحلية التبادلية) بحركة في نفس الاتجاه، أدت إلى وضع (ري) في مواجهة (مي). وهي قضية عُرف واعتياد ليس إلا، طالما أن التأثير الموسيقي الناتج ليس قاسي الوقع.

كونتربوانت ذو ثلاثة أصوات — مزج أزمنة بيضاء وسوداء — مينور.

S. 

(1) تتضمن الحصلة هنا علاقة هارمونية غير سليمة، فالآكورد السابق يفترض أن تكون (فا) هنا طبيعية (غير مرفوعة). أما السلسلة النغمية، فهي جيدة موسيقياً كتحتاج للكونتربوانت وفق الأسلوب الطليق (Libre). يمكن تصحيح الوضع الهارموني إذا اعتمدنا (فا) الطبيعية، يليها (مي يمول) وتبقى (فا ديز) الواقعة في المازورة ما قبل الأخيرة فقط على حالها (أي مرفوعة). ويمكن أن نسمح - بشكل استثنائي - بالحماسيات المتشكلة عن النغمة المروية في السوبران، وللحفاظ على تشكل السلسلة النغمية المتدرجة نحو الأعلى في السوبران.

(2) تلاقي متنافرين، سبق وأن أشرنا إلى مثيلاتها.

S. 

(1) تلاقي متنافرين لا ضير منه.

(2) يمكن تجنب تشكل السينكوب بسهولة إذا كتبنا في الباص: (فا ديز ري)، إلا أن الخط اللحني، بوجود السينكوب، هو أجمل، وهو أفضل أيضاً من كتابة (ري فا ديز) في الباص. (ويتطلب هذا التغيير - فيما لو اعتمدناه - تعديلاً في النغمات السوداء أيضاً).

S.(C.D.) 

(1) تلاقي شائع لنغمتين على مسافة تساعية (إحدهما تبادلية والثانية مروية)، لا ضير منه طبعاً.

S.(C.D.) 

(1) مثال لآكورد خماسي دون ثالثة.

كونتربوانت ذو ثلاثة أصوات — مزج أزمنة سوداء وسينكوبات — ماجور.

S. 

كونتربوانت ذو ثلاثة أصوات – مزج أزمنة سوداء وسينكوبات – ماجور. (تمة)

S.
C.(C.D.)

B.

(1)

(1) نغمة المد السينكوبية تعمل على إشباع الرنين الأجوف للأوكتاف (سي سي) إلى درجة مقبولة. وبالنسبة لتلاقي النغمة (صول) مع النغمة (لا)، في المازورة السابقة، فإن وقع التنافر الناتج عن تلاقيهما هو ملطف بفعل القفزة الأوكتافية للنغمة (لا) (انظر المازورة السابقة).

C. ou S.
T. ou C.
(C.D.)

B.

(1)

(1) آكورد سداسي مبني على النغمة (فا). إن النغمة (لا) السوداء هي مرورية، والآكورد الرباع سداسي، المتشكل عنده لا غبار عليه.

S.(C.D.)
C.

B.

S.(C.D.)
C.

B.

6

كونتربوانت ذو ثلاثة أصوات – مزج أزمنة سوداء وسينكوبات – مينور.

S.

T. ou C.
B.(C.D.)

(1)

(2)

(1) (2) لولا وجود نغمة المد السينكوبي لكان الرنين خاوياً هنا.

S.(C.D.)
C.

B.

(1)

6

(1) السينكوب المدون في الباص يعطي هارمونية متنوعة إلى حد كاف هنا. أما في الكونتربوانت ذي الصوتين - كما رأينا - فليس من الممكن بناء نغمات سينكوبية متنوعة بما فيه الكفاية في صوت الباص.

كونتربونات ذو ثلاثة أصوات – مزج أزمنة سوداء وسينكوبات – مينور. (تمة)

تنويع (1) تنويع للأكثر (2)

(1) لا يسمح بعض الأساتذة بتلاقي نغمتين على مسافة ثنائية بهذا الشكل، وهذا تزمّت مبالغ فيه.

(2) مثال لآكورد سداسي مبني على درجة التونيك، ذي هارمونية واضحة.

تنويع (1) تنويع (2)

(1) كما هو مفترض، فإن الآكورد هنا هو سداسي مبني على النغمة (مي)، ويؤدي هذا - ضمناً - إما إلى تغيير كروماتي، وإما إلى علاقة وصل هارمونية غير واضحة المعالم في المازورة التالية. لذا فإن تعاملنا الكوتربوناتي قد تم وفق الأسلوب الطليق (Libre). إن اعتماد (فا) طبيعية غير مرفوعة و (صول) طبيعية غير مرفوعة (كما في التنويع المقترحة بعلامات صغيرة) لا غبار عليه إذا شئنا ذلك.

كونتربونات ذو ثلاثة أصوات – مزج أزمنة بيضاء وسينكوبات – ماجور.

(1) (2) (3) (4) (5)

(1) حلقة نغمية على شكل صوت ميلودي تبادلي. (2) (3) (4) (5): أصوات ميلودية مرورية. إن تحديد مسارات الأصوات وكيفية توجيهها لا صعوبة فيه إذا كانت السينكوبات توافقية، أما في السينكوبات التنافرية فإن تحقيق التصريف والاستقرار يتم باعتماد الحركة العكسية، كما في (1) من المثال التالي، وكذلك (1) من المثال الذي يليه.

(1) (2)

(1) تلاقي متنافرين بين نغمة مرورية ومستقر نغمة المدّ السينكوبي (لا): لاحظ اتجاه الحركة العكسية ما بين الصوتين. (2) تعامل مع سينكوب توافقي.

(1) (2)

(1) تلاقي متنافرين: ما بين نغمة مرورية وأخرى سينكوبية على مسافة رباعية، لاحظ اتجاه الحركة العكسية ما بين الصوتين.

(2) الاستقرار على النغمة (فا) هو صحيح، إلا أن اعتماد (لا) هو أفضل.

كونتربوانت ذو ثلاثة أصوات – مزج أزمنة بيضاء وسينكوبات – مينور.



(1) عودة إلى الصوت الحساس (الاصطناعي) وفق أسلوب الهارمونية الطليق. التعامل الطبيعي هو اعتماد السادسة الطبيعية ثم السابعة الطبيعية (وهما هنا: مي يمول، يليها فا بيكار).



كونتربوانت ذو ثلاثة أصوات – زخرفة صوت واحد – ماجور.



(1) إن الصوت المزخرف يبدأ عادة بعد سكتة زمنية. إلا أن وجود الصوت المزخرف في الأسفل، ووجوب ابتداء العمل الكونتربوانتي بدرجة التونيك، يفرضان كتابة النغمة (سي) من بداية المازورة (في الأسفل)، أما إذا أدخلنا تعديلات على صوت التينور، بحيث يبدأ خط الميلودي بالعبارة (سي فا ديز سي دو ديز...)، فسيكون ممكناً ابتداء الصوت المزخرف بعد السكتة الزمنية، كالعادة.



(1) تلاقي متنافرين ناتج عن الحلية النغمية (دو) المحترأة من نغمة المد السينكوبي (مي) والمسربة (Echappe) للأسفل، لا ضير منه.

كونتربونت ذو ثلاثة أصوات - زخرفة صوت واحد - مينور.

S.
C.(C.D.)
T.

(1) إن وضعية الآكورد السداسي هذه ليست شائعة كثيراً، بسبب الرنين الأجوف الناتج، وكذلك تأثير الآكورد الرباع سداسي الذي يتشكل غالباً عن هذه الوضعية، ويكون الرنين أسوأ إذا تمت التأدية بخفوت شديد (PP) وبهدوء. ولكن إذا تمعنا في الآكورد السابق عليه، نجد أن حصيللة وضعية الآكورد السداسي المشار إليها، هي أفضل من حصيللة وصل (1) مع (2)، أو (2) مع (3).
(4) تم افتراض نوع من الراحة، أو التقاط الأنفاس هنا، يتخلل الجملة (لاحظ الفاصلة). إن الإيقاع هو سويّ هنا، ومزج علامتين سوداوتين مع علامة يعضاء يعطي إيقاعاً مقبولاً.

S.
T.(C.D.)
B.

S.
(C.D.)
T.
B.

(1) النغمة (فا ديز) هي حلية نغمية مجتزأة من نغمة المد السينكوبي (لا) ومسوّية للأسفل. في هذا المثال، الانطباع الناتج عن الثلاثيات المتشكلة ما بين السوبران والباص يزول هنا، لسببين: السينكوب والحركة العكسية.

S.(C.D.)
C.
B.

كونتربونت ذو ثلاثة أصوات - زخرفة صوتين - ماجور.

S.
C. ou T.
(C.D.)
T. ou B.

(1) لتخاشي التكرار الممل للنغمة (سي) يمكن وضع النغمة (ري ديز) في صوت الباص عوضاً عنها، فهذا ممكن. ولو أنها ستكون - غنائياً - أقل جودة من النغمة (سي) في حال تأدية نغمات (المستديرة) بصوت التينور، وأسوأ بصوت الآلتو.

S.
T.
B.(C.D.)

كونتربونات ذو ثلاثة أصوات - زخرفة صوتين - ماجور. (تمة)

S. 
T.(C.D.) 
B. 

(1) لا ضير من الحلية المسربة (ري)، خاصة وأنها على مدى مسافة تساعية من (المستديرة).

S.(C.D.) 
C. ou T. 
B. 

(1) عودة إلى المقام عبر (دو ييكار)، إن وجود الحلية (سي) المجتزأة من السينكوب (ري) هنا، هو أفضل من مجيء (دو ييكار) مباشرة بعد (ري).

S.(C.D.) 
C. 
B. 

(1) الحلية التبادلية هذه، لا تناسب الكونتربونات ذي الصوتين، أما هنا، وبوجود النغمة (دو) في الباص، فهي جيدة.

(2) التكرار ليس محسوساً هنا. لأنه لا توجد نغمة (سي)، في نفس الأوكشاف، قبل (دو) السينكوية.

كونتربونات ذو ثلاثة أصوات - زخرفة صوتين - مینور.

C. 
T. 
B.(C.D.) 

(1) يسمح - دون إفراط - بتشكيل أكثر من ثلاث سداسيات متعاقبة ما بين صوتين مدونين بأزمة سوداء مرورية.

S.(C.D.) 
C. 
B. 

(1) تلاقي متنافرين على مسافة تساعية ذات رنين غير متوقع، ربما كان من الأفضل كتابة: (لا ييمول: بيضاء منقوطة - سي ييمول: ذات سنّ - دو: ذات سنّ)، ولكن لا ننسى بأن التأدية هي غنائية، وهي دوماً أكثر عذوبة من تأدية البيانو، وبالإضافة لذلك، فإن النغمة (فا) المستديرة، الموجودة في السوبران، تعمل على وصل وتماسك الرنين العام في هذا الموقع، لذا لا ضير من هذا التلاقي ما بين (لا ييمول) السينكوية، و (سي ييمول) السوداء.

كونتربوانت ذو أربعة أصوات — نغمة مقابل نغمة — ماجور.

(1) مثالان لتساعيتين متشكلتين عن ثلاث نغمات أفقية. يمكن أيضاً تشكيل تقاطع آخر للأصوات في الباص بالنغمات (سي) ييمول دو دو فا).

(1) تنويع النغمات الموضوعة بين قوسين لا تعتبر نغمات متكررة.

(1) بالرغم من كونه ميلودياً، إلا أنه إن رأينا بأن نغمات صوت التينور هذا، متباعدة أو متقطعة، فيمكننا في هذا الموقع تكرار النغمة (صول).

كونتربوانت ذو أربعة أصوات — نغمة مقابل نغمة — مينور

(1) يمكن أيضاً اعتماد النغمات الموضوعة بين قوسين لصوت الآلتو.

كونتربوانت ذو أربعة أصوات — نغمة مقابل نغمة — مينور (تمة)

(1) قد يتبادر للأذهان بأن اختيار (سي) الموجودة ضمن قوسين، كصوت سوبران هو الأفضل، إذ ستعمل على تجنب الأوكتاف الناتج عن النغمة (صول) العلوية، المتشكل عن حركة السوبران والباص في نفس الاتجاه (وسيدو الأوكتاف التالي، المتشكل على النغمة مي بين الآلتو والسوبران، أقل إثارة للشك)... ومع ذلك، فإن اعتماد (صول) العلوية للسوبران هو الأفضل، فالخط الميلودي الناتج عنها هو أجمل، وتؤدي إلى وصل جيد ما بين المازورتين السادسة والسابعة، وغير رتيب. إن الحركة العكسية لصوت الآلتو (بدءاً من النغمة ري) تعيد التوازن إلى الأوكتاف المتشكل بفعل (صول) العلوية.

تنويع على نفس صوت الباص

(1) بوجود النغمة (لا) في التينور، يُخشى من تشكل انطباع يشي بأوكتاف ما غير مرغوب فيه، إذا كان طابع أداء الآلتو غير متميز بما فيه الكفاية عن السوبران.
(2) الأوكتاف (مي مي) متشكل عن حركة الصوتين (الباص والتينور) في نفس الاتجاه. الوقع العام سلس على الأذن بفعل النغمة (مي) المشتركة ما بين الآكوردين.

(1) قفلة هيودورية.

كونتربوانت ذو أربعة أصوات — نغمتان مقابل نغمة — ماجور.

(1) استخدمنا السينكوب هنا لتحاكي تكرار (صول، مي ييمول) في الباص.

كونتربونت ذو أربعة أصوات — نغمتان مقابل نغمة — ماجور. (تمة)

S.
C.(C.D.)

T.
B.

S.
C.(C.D.)

T.
B.

(1) مثال لتساعية مقبولة، متشكلة عن ثلاث نغمات أفقية في الباص: (صول - فا - فا الحفيضة).

S.(C.D.)
C.

T.
B.

(1) تصالب ضروري في المازورة الأولى، والمازورة الأخيرة. (النغمة لا يمول يمكن اعتمادها لتجنب التكرار).

S.(C.D.)
C.

T.
B.

S.
C.(C.D.)

T.
B.

S.(C.D.)
C.

T.
B.

(1) مثال لآكورد سداسي مقبول مبني على درجة التونينك، فَرَضُهُ الخط الميلودي لصوت السوبران.

(2) النغمات البديلان المقترحتان (ما بين القوسين) يمكن اعتمادهما، إذ لا يتشكل عنهما تكرار حقيقي للعبارة (لا ديز، صول ديز، فا ديز) الواردة بدءاً من بداية المازورة الثانية. أما التكرار المحسوس فعلاً، فيتجسّد مع انتهاء صوت الآلتو بالنغمة (ري ديز)، والذي يذكر بالنغمة (ري ديز) الهابطة في المازورة الخامسة. الخماسية المتشكلة عن حركة التينور والباص في نفس الاتجاه (في هذا الموقع) لا ضير منها، لأن النغمة (فا ديز) رُتت ضمن الآكورد السابق.

كونتربونات ذو أربعة أصوات – نغمتان مقابل نغمة – مينور.

S.
C.(C.D.)

T.
B.

(1) مسافة سداسية كبيرة: يسمح بها فقط في الكونتربونات ذو الأربعة أصوات، وبشكل نادر جداً.

(2) تطابق نغمتين ناتج عن السلسلة النغمية الصاعدة لصوت السوربان، باتجاه صوت الكانتوس فيرموس، غير القابل للتعديل.

S.
C.(C.D.)

T.
B.

S.(C.D.)
C.

T.
B.

(1) النغمة (لا) الخفيضة في الباص ربما تشكل خطأ ميلودياً أفضل قليلاً، إلا أن (لا) التي تلوها بأوكتاف، تُدخِل إلى المجموعة حركة أفضل.

S.
C.

T.
B.(C.D.)

S.(C.D.)
C.

T.
B.

S.(C.D.)
C.

T.
B.

(1) تطابق نغمتين ناتج عن صعود صوت السوربان باتجاه صوت الكانتوس فيرموس. بالإمكان تجنّب التطابق هنا، شريطة إدخال تعديل على الخط الميلودي لصوت التينور وصوت الآلتو (أوضحنا ذلك بالنغمات الموضوعة بين أقواس). مُسمَح بالأوكتاف المتشكّل، في بداية المثال، عن حركة الصوتين في نفس الاتجاه، لأن (صول) هي نغمة مشتركة، والأكورد هو نفسه هارمونياً (مجرد انقلاب).

كونتربوانت ذو أربعة أصوات – أربع نغمات مقابل نغمة – ماجور.

(1) (2) لا ينجم عن التصالب الحاصل ما بين الباص والتينور رنين أفضل، ولا نعتمده إلا في بداية، أو نهاية المثال (أحياناً فقط)، أو في المواقع التي تصعب - دون التصالب - متابعة الكتابة فيها. ونشير إلى أن أساطين الموسيقى الغنائية الكبار، في القرن السادس عشر، كانوا يستخدمون التصالب قصد الحفاظ على استمرارية مسار تيار الخط الميلودي، عندما يكون ذلك ضرورياً.

(1) (صول) هي أفضل من (دو) في بناء الخط الميلودي. وفي كلتا الحالتين، تبقى الهارمونية متينة و«مشبعة». يمكن بطبيعة الحال كتابة دو الخفيفة (Grave) لصوت التينور، في الختام. - إن اختيار ختام مكون من ثلاث نغمات (صول) مكررة، هو اختيار سيء، إذ يتطلب تشكيله قفزتين كبيرتين نحو أوكتافات مؤلفة من هذه النغمات. - في هذا المثال نلاحظ تكراراً لنغمات سوداء (في المازورة 3 و6)، وهو تكرار غير محسوس، لأن البناء الهارموني لكل مازورة يختلف عن الأخرى.

(1) لا ضير من الحماسيتين (لا مي - صول ري) الواقعتين على زمن السوداء الرابع في كل من المازورتين ما قبل الأخيرتين، لأن النغمة (لا) هي حلية موروية. - بالنسبة لصوت التينور، يفضل تفادي التكرار الحاصل للنغمة (صول) العليا فيه، ويتطلب هذا تعديل كل الكونتربوانت. - بالنسبة للأوكتاف المتشكل على النغمة (دو)، عن الحركة في نفس الاتجاه (في المازورة 4)، فهو مقبول جداً، لأن النغمة (دو) موجودة أصلاً ضمن المازورة السابقة، ولأن صوت الآلثو تشكل بقفزة أوكتافية.

كونتريوانت ذو أربعة أصوات – أربع نغمات مقابل نغمة – مینور

S.
(C.D.)

T.
B.

(1) بفضل اعتماد النغمات غير الموضوعة بين أقواس، إذ لا ضير من الخماسية المتشكلة عن حركة الباص والتينور في اتجاه واحد (Direct)، في المازورة الأخيرة، إضافة إلى كون الخط الميلودي لصوت الباص بهذا الشكل هو أجمل.

S.
(C.D.)

T.
B.

S.
(C.D.)

T.
B.

(1) تشكيلة النغمات الموضوعة بين أقواس ربما تشكل خطأ ميلودياً أجمل، إلا أن النغمة (فا ديز) ستكرر في هذه الحالة. ومن جهة أخرى، فإن القفزات المسافية لنغمات التشكيلة الثانية (دون أقواس)، لا تؤثر سلباً على سلاسة صوت التينور، أو طابعه «الغنائي».

S.(C.D.)
C.

T.
B.

(1)

S.(C.D.)
C.

T.
B.

(1) مسافة التريتون، المعزولة (فا - سي بيكار)، هي ماثلة هنا دون صعوبات غنائية، وجميلة كخط لحني أيضاً، لذا لا داعي للتردد في اعتمادها.

S.(C.D.)
C.

T.
B.

كونتربوانت ذو أربعة أصوات - السينكوب - ماجور

(1) لا يمكن - فوق صوت الباص هذا - مدّ النغمة (فا) سينكوبياً بقصد تحقيق وصل آكورد رباع سداسي $\frac{6}{4}$ بآخر سداسي $\frac{6}{8}$ في هذا الموقع، إذ أن التأثير الطاعني للسداسية والرباعية من جهة، وغموض البناء الهارموني في هذا الموقع من جهة أخرى، يحولان دون تحقيق ذلك. كما لا يمكن كذلك اعتماد الاستقرار $\frac{5}{4}$ $\frac{3}{4}$ المؤدي إلى تشكيل آكورد خماسي في هذا الموقع (بسبب الخماسيات الممنوعة المتشكلة في هذه الحالة، وبسبب صوت التينور الذي سيتشكل بنغمات متباعدة (Disjoint) أكثر مما ينبغي). ولهذه الأسباب مجتمعة لا مفر من إلغاء السينكوب في هذا الموقع.

(1) من المؤسف اللجوء مرة أخرى إلى إلغاء السينكوب في هذا المثال أيضاً. إن مدّ النغمة (مي) سينكوبياً إلى هذا الموقع، سيشكل مسافة تساعية بأعلى نغمة الباص (ري) (التي هي الصوت الحساس في السلم) وسيكون الرنين الناتج قبيحاً، كما لا يمكن - من جهة أخرى - كتابة أية نغمة أخرى سوى (ري) في الباص، لذا لا مفر من إلغاء السينكوب هنا أيضاً.

(1) إن اختيار النغمات الموضوعة ما بين قوسين، يعطي هارمونية مشبعة أكثر، ولكنها ستؤدي إلى تكرار النغمة صول (العلوية) في المازورة الختامية. أما الخط الميلودي فهو أجمل كما هو عليه الآن.

(1) يبدو لنا أن الأوكتافات المتشكلة في هذه المازورة (لا، دو) لا ضير منها منطقياً. ويمكن أن تنفادى تشكيلها إذا كتبنا (لا) خفيفة في الآلتو، عبر قفزة مسافية بمقدار أوكتاف نحو الأسفل (انظر النغمات الموضوعة ضمن أقواس).

كونتربوانت ذو أربعة أصوات – السينكوب – مينور.

S.
C.
T.(C.D.)
B.

(1) لا ضير من الأوكتافات المشككة هنا.

S.
C.(C.D.)
T.
B.

(1) الهارمونية واضحة، والعلاقة - بالتالي - ما بين (لا ييكار) و(لا ييمول) هي مقبولة، وهذا الشكل من التنقل ما بين سادسة صغيرة وسادسة كبيرة، هو تقليد اعتيادي لدى الكلاسيكيين.

(2) سباعية متشككة عن حركة ثلاثة نغمات سيكوبية أفقية، سبق وأن قلنا بأن الخط السينكوبي، هو الخط الوحيد الذي يسمح فيه بتشكك سباعية من هذا النوع. ولا ضير من الأوكتاف (صول صول) المتشكك عن الحركة في نفس الاتجاه (في المازورة ما قبل الأخيرة)، فالباص قد حل في نفس موقع التينور على النغمة صول (أي أن النغمة صول قد رتت في المازورة السابقة).

S.(C.D.)
C.
T.
B.

(1) باعتماد النغمة (صول) لن يكون خط الآلثو ميلودياً بما فيه الكفاية، والنغمة (دو) - المكررة - هي أفضل في هذا الصدد، إلا أن الهارمونية الناتجة في هذه الحالة ستكون مفرغة جداً. وبالإمكان كذلك اعتماد (دو صول صول مي ييمول) ما دام تكرر إحدى النغمات وارداً.

S.(C.D.)
C.
T.
B.

(1) إن هذا الشكل من استخدام نغمة المد السينكوبي، نادراً ما نقدم عليه، إلا أنه لا يوجد ما يمنع ذلك إذا كان جميلاً موسيقياً.

S.
C.
T.
B.(C.D.)

كونتربوانت ذو أربعة أصوات - مزج أزمنة سوداء وبيضاء - ماجور

(1) تلاقي المتنافرين (فا مي): [النغمة (مي) البيضاء هي تبادلية] هذا الشكل من الاستخدام شائع جداً، ولا داعي للتردد طويلاً أمام استخدامه.
5 - (2) تلاقي عبر نغمة مرووية (البيضاء).

(1) (2) لاحظ طريقة استخدام النغمات المروية (البيضاء) في الحيلولة دون تشكّل أوكتافات. يمكن القول بأن المزج بين أزمنة سوداء وبيضاء، هو أسهل من وضع أربع نغمات مقابل نغمة (في الكونترابونت ذي الأربعة أصوات)، حيث تلاقي هذه النغمات (السوداء) الأربع باستمرار مع نغمة (المستديرة)، لتشكّل في أية لحظة، خماسيات وأوكتافات، فور سنوح الفرصة. (من الصعب جداً - بالمناسبة - كتابة صوت ميلودي جميل بنغمات في أزمنة المستديرة).

(1) الأفضل هو تكرار النغمة (صول) في الأعلى (كما هو عليه المثال الآن)، وليس كتابة أوكتافات تبادلية (صول صول صول) عبر قفزين أو كتافيتين متواليتين .

(2) الحلية التبادلية (ري مي ري) الواقعة بأسفل نغمة السوبران (ري) من جهة، والمشكّلة للمسافة السباعية الناتجة عن حركتها في نفس اتجاه صوت الباص من جهة أخرى، هذه الحلية قد تثير الخلاف حول مدى مشروعيتها، لأن رنين الأكورد الناتج هنا ليس مشبعاً بما فيه الكفاية. ولو كانت لدينا (في الآلتو) النغمة (لا) لكان ذلك أفضل بكثير، ومع ذلك، فإن الحلية التبادلية (مي) ليست مستحيلة هكذا، ويمكن - إذا أردنا - تجنّب هذه الحلية باعتماد تنويع النغمات المدونة بعلامات صغيرة بأسفل المازورة.

(1) يحتوي هذا المثال على: 1 - تكرار للتشكيلة النغمية المدونة هنا بأزمنة سوداء.

2 - تطابق نغمتين على درجة واحدة في المازورة ما قبل الأخيرة.

وقد سمح بذلك في هذا النوع من الكونترابوانت لتسهيل الكتابة. وهو سماح استثنائي. - إن وجود الأزمنة للسوداء في الباص يزيد من صعوبة كتابة صوت باص جيد الهارمونية ويكون ذوخط ميلودي جميل في نفس الوقت.

كونتريوانت ذو أربعة أصوات - مزج أزمنة سوداء وبيضاء - مينور

(1) نعث في هذه الأمثلة - بشكل نادر طبعاً - على قفزات أو كثافة مزدوجة، حتى في أزمنة المستديرة (لاحظ مستديرات السوبران في المازورات 4 ، 5 ، 6)، والبقية الباقية من الخط الميلودي تستوعب هذه القفزة بدون أن تؤثر على توازنه كثيراً.

(1) صوت الأزمنة السوداء هذا، يصعب تطويعه كونتريوانتياً مع الخط الميلودي للأزمنة البيضاء، بسبب التكرارات الموجودة (وهي تكرارات غير رتيبة على أية حال)، وبسبب الأرييج الموجود، وإن كان أرييجاً ميلودي الطابع ضمن الخط العام. إن هذه الوسائط - الاستثنائية - قد ينجم عن استخدامها عواقب وخيمة إذا لم تضيف، بشكل مؤكد، شيئاً ما يزيد من جمال موسيقية المثال. وقد أوردنا هذا المثال من باب العلم بالشيء، ولنتأكد بأنه ليس من الضروري دوماً التقيد بمخططات جامدة، أو قواعد صارمة، حتى ولو تعلق الأمر بالكونتريوانت المحكم، الصارم.

(1-) يتطلب هذا المثال أداءً خافتاً جداً pp بنغمات متصلة (Legato). النغمتان (دو) المتلاقيتان هنا، تصدران رنيناً أجوفاً إذا غُرِّقا بألة البيانو، ولكنه مقبول في التأدية الغنائية بفعل النغمتين (مي) الموجودتين في الآلتو والسوبران. - يمكن (في المازورة السابقة) كتابة (فا) بدلاً عن (صول) في صوت الباص إذا أردنا.

كونتربوانت ذو أربعة أصوات - مزج أزمنة سوداء وسينكوبات - ماجور

S.
C.(C.D.)

T.
B.

(1) ألغيا السينكوب هنا للحيلولة دون انجذاب التاسعة إلى الثامنة (الثامنة هي صوت السلم الحساس)، فهو انجذاب رديء الرنين جداً.

S.
C.(C.D.)

T.
B.

(Variante du précédent) تنويع

S.
C.(C.D.)

T.
B.

(1) التنويع المقترحة أعلاه، تحول دون تشكل القفزة الأوكتافية فوق الصوت الحساس، كما تحول دون تشكل الأوكتاف الناتج - في المثال العلوي - عن حركة الباص والتينور في نفس الاتجاه.

(2) قارن بين هذا الموقع في المثال العلوي، ومثله في التنويع المقترحة، وستلاحظ بأن القفزة الأوكتافية، المتشكلة في التنويع (بعلامات السوداء)، هي أفضل كذلك.

S.(C.D.)
C.

T.
B.

(1) رنين هذا القطاع المتسلسل النغمات - في الأداء الغنائي - هو أقل خواء، وهذا بفضل نغمتي ال (فا).

S.(C.E.)
C.

T.
B.

(1) إن تكرار العبارة (لا صول ديز) الواردة في بداية صوت الباص هو تكرار غير محسوس كثيراً. ويمكن مع ذلك، تحاشي هذا التكرار إذا اعتمدنا التنويع التالية:

إلا أن الخط الميلودي للعلامات السوداء، سيفقد كثيراً من جماله في هذه الحالة، بالإضافة إلى أن الاستقرار على النغمة (دو ديز) في ختام السوبران، هو تكرار ليس من السهل قبوله. - أما بخصوص السادسة الكبيرة (المتشكلة في المازورة السابقة) فهي ميلودية الطابع بما فيه الكفاية.

كونتربوانت ذو أربعة أصوات — مزج أزمنة سوداء وسينكوبات — مينور



(1) بسبب النغمة (سي) هذه، تصبح سلسلة نغمات السوبران نائية (بعيدة) أكثر مما ينبغي، إلا أن الخط الميلودي يبقى مع ذلك مقبولاً وغنائياً. وما دام هذا التناهي لا يتكرر، لا في الأعلى، ولا في الأسفل، فإن بالإمكان الإبقاء على (سي) في مكانها.



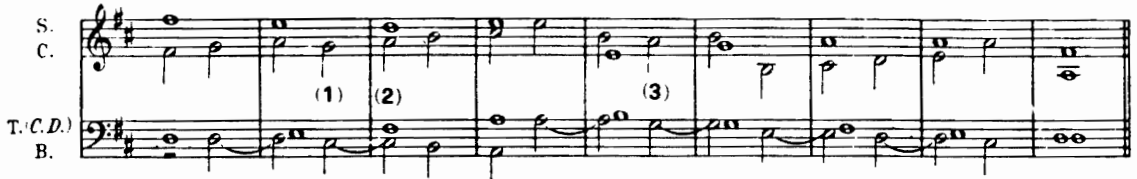
(1) لا يعتبر من الأوكتافات الممنوعة ذلك الأوكتاف المتشكل عن (دو - دو) ما بين الباص والآلتو، والمتبوع بتطابق في المازورة التي تليه. كما أن التصالب المتشكل ما بين الكانتوس فيرموس وصوت السينكوبات (في المازورتين 7 و8) لا يبد منه، لتحقيق عبره عودة الأصوات إلى طبقاتها الأصلية.



(1) - قد تكون التنويعة المدونة بعلامات صغيرة هي الأفضل، لأن الخط الميلودي للنغمات الأصلية ربما يُخَلَّفُ انطباعاً بالدوران دون أي تقدم (كالمرآحة في المكان)، وهذا ما يجب تجنُّبه قدر الإمكان.

(2) لا نحتاج هنا إلا إلى (مي ديز) الواقعة أقرب ما يمكن إلى (مي الطبيعية)، الموجودة ضمن المازورة السادسة، حتى تتحقق قفلة جيدة، وهذا ما قامت به نغمة المد السينكوبي الإنجذابية خير قيام باستقرارها على النغمة (مي ديز).

كونتربوانت ذو أربعة أصوات — مزج أزمنة بيضاء وسينكوبات — ماجور



(1) النغمة (سي) البيضاء هي حلية تبادلية. لا ضير من المسافة التناظرية المتشكلة عنها وعن مثيلاتها. (3) نفس الملاحظة السابقة بالنسبة للنغمة (سي) هنا.

(2) خامسة مضافة ضمن انقلاب المد الإنجذابي (7 - 6). إن الآكورد المتشكل هنا هو الانقلاب الثالث للآكورد السباعي المبني على النغمة (ري)، وقد انضمت الخامسة (لا) إلى هذا الانقلاب على شكل نغمة مرورية، وهو استخدام شائع جداً لهذا النوع من الخامسة.

كونتربوانت ذو أربعة أصوات – مزج أزمنة بيضاء وسينكوبات – ماجور. (تمة)

(1) (2) (4): تلاقي متنافرين لا ضير منه، ناتج عن تلاقي السلسلة المتصاعدة لنغمات السوربان مع النغمات السينكوبية.
(3) ازدواج الصوت الحساس هنا ليس سيئاً، ومن جهة أخرى نلاحظ هنا ما يشبه الانعطاف المقامي (تحويل عابر) نحو سلم (دو ديز) مينور.

(1) لا ضير من تلاقي النغمتين المتنافرتين: إحداهما هي صوت مروري.

(1) تلاقي متنافرين لا ضير منه، ناتج عن السلسلة النغمية الهابطة، (لا: هي نغمة مرورية).

كونتربوانت ذو أربعة أصوات – مزج أزمنة بيضاء وسينكوبات – مينور

(1) لا نجذب في الكونتربوانت (وخاصة الغنائي) تصريف (مي بيكار) بالتزامن مع تصريف سابعة الآكورد السباعي (النغمة: سي يمول) في نفس الاتجاه (على غرار النغمات الموضوعة بين قوسين). الأفضل، في رأينا، هو توجيه الآلتو والباص في نفس الاتجاه، ليشكلاً أوكتافاً على (دو) بالتزامن مع قفزة الباص نحو نفس الأوكتاف (دو).

(2) نفس الملاحظة السابقة. ليس التخوف هنا هو من نوعية رنين الخماسيات المتشكلة عن حركة الصوتين في نفس الاتجاه (في حال اعتماد النغمات الموضوعة بين أقواس). بل من المبالغة في عدد الخماسيات والأوكتافات المتشكلة عن هذه الحركة.

كونتربونت ذو أربعة أصوات – مزج أزمنة بيضاء وسينكوبات – مينور (تتمة)

S.
C.
T. (C.D.)
B.

(1) النغمات الموضوعية ضمن قوسين تشكل خاتمة عذبة، والنغمة (مي) هي في الآتو.

S.
C. (C.D.)
T.
B.

(1) النغمة المروية البيضاء (لا) تقع فوق مستقر السينكوب (أي فوق النغمة سي ييمول)، وتعطي الموقع طابع الآكورد السباعي، بهارمونية غير مألوفة في الكونتربونت المحكم، ولم لا؟ ما دامت النتيجة جيدة موسيقياً، وتتوافق مع قواعد الكونتربونت؟

(2) النغمة (صول) متوسطة الحدة (Sol du medium) (المتطابقة مع نغمة الكانتوس فيرموس) تعطي خطأ ميلودياً للسوبران أفضل مما تعطيه (صول) العليا الحادة.

S. (C.D.)
C.
T.
B.

(1) تم تلاقي المتناظرين على مسافة رباعية (بأعلى مستقر نغمة المد السينكوبي) بواسطة الحلية التبادلية مي (ما بين نغمتي فا ديز) في أسفل نغمة (فا ديز) (المستديرة السوبرانية). إن هذا التلاقي حساس للغاية، وله محاذير كثيرة. وهو يمثل الحد الأقصى للتلاقي التنافري الممكن قبله في الكونتربونت، وتبقى النغمة صول (الموضوعية ضمن قوسين) هي الأسلم بالتأكيد، وسنشير على الطلبة اعتمادها. أما إذا اعتمدنا - مع ذلك - النغمة (مي)، فلن يكون هذا من أجل مجرد خط ميلودي أجمل، ولكن لتجسيد التمايز ما بين المجاور والمينور في مثل هذه الحالة. بوجود (ري ديز) هنا، يستحيل في الواقع اعتماد الحلية التبادلية (فا ديز مي فا ديز). أما إذا بقيت (ري) طبيعية، دون رفع (كما هو الوضع الآن) فإن الحلية لن تعدو كونها غريبة نوعاً ما.

S.
C. (C.D.)
T.
B.

S.
C.
T. (C.D.)
B.

المرج فف الأصوات الأربعة – ماجور.

(1) تلاقي متنافرين، حُدِّدَ وحلَّه.

(2) لاحظ فعل النغمة (دو) فف تلطيف وُقِّعَ تلاقي المتنافرين (ري) و (مي يمول).

(3) سُمِّحَ بالتطابق هنا قصد إكمال السلسلة النغمية الصاعدة.

(4) النغمة (فا) العلوية السوداء هي لصوت الآلثو. بالإمكان إعادة كتابة المثال فف سلم ري ماجور لتسهيل الأداء الغنائي، أو كتابة (دو) عوضاً عن (فا).

(1) (2) (3) (5) حُدِّدَ هذه التلاقيات وحلَّها.

(4) النغمة (مي يمول) هي خامسة مضافة إلى الانقلاب 7 - 6 . بالإمكان إعادة كتابة هذا المثال فف سلم ري ماجور أيضاً.

المرج فف الأصوات الأربعة – مینور.

(1) أو كثافات متشكلة ما بين السوداءات والسينكوبات، سبق وأن أشرنا لمثلها، ولا ضير منها. نفس الملاحظة بالنسبة لـ (5).

(2) تلاقي متنافرين. حُدِّدَ نوعه وحلَّه.

(3) سيبدو لنا أن من الأفضل كتابة (صول) على الزمن الأول من المازورة، إلا أن رنين ذلك مع النغمة (سي يمول)، الواقعة على الزمن الثالث من المازورة، سيكون أسوأ بكثير من الانجذاب الحاصل الآن: (من اليسار إلى اليمين 8 - 9 / 6 - 3).

(4) إلغاء السينكوب هنا هو ضروري. - حُدِّدَ نوع التلاقي المتشكل على الزمن الثالث من المازورة، وحلَّه.

الكونترپوانت المزخرف (أو المزرکش)

CONTREPOINT FLEURI

أربعة أصوات – زخرفة صوت واحد – ماجور



- (1) لاحظ أن الآكورد الخماسي المبني على الدرجة الثانية هو شائع الاستخدام، ومفضل أكثر من الآكورد السداسي.
 (2) القفلة بالآكورد السداسي هي كلاسيكية، والخط الميلودي المتشكل للتينور بواسطة النغمتين (صول، لا) هو أجمل من الخط المتشكل بواسطة النغمتين (سي ييمول، دو). إن الحركة المتصلة المتدرجة تسمح بازدواج (صول) في الباص، إلا أن هارمونية القفلة، باستخدام الآكورد الخماسي، هي الأفضل.



- (1) النغمة (سي) هي مجتزأة من نغمة المد السينكوبي (ري)، ومُسَرَّبة للأسفل على شكل حلقة نغمية.
 (2) بشكل عام يُفضل عدم تكرار نفس الأشكال الإيقاعية مرتين ضمن المثال، أما هنا فبالإمكان الإبقاء عليها (أي على البيضاء المنقوطة والسوداء)، فهي تخفف من وقع المساحة الكبيرة الكائنة ما بين الآلتو والسوبران، ومن جهة أخرى، فإن الاختصار على بيضاوتين هنا. يبعث على الملل، ويفقد المثال حيويته.



- (1) لتقييم خط ميلودي ما والحكم عليه، لا بد من وضع هارمونيته أيضاً بالحسبان. ففي هذا الموقع سيثير صوت السوبران الجدل فيما إذا وضعنا بأسفل النغمات: (ري ديز) و (فا ديز، فا ديز) أكورداً دوميناتياً أو أحد انقلاباته. إلا أن اعتمادنا للآكورد الخماسي المينوري، المبني على الدرجة (فا ديز) بأسفل نغمة السوبران (فا ديز) الأولى، يغير من الوضع. ويصبح الخط الميلودي أكثر ثباتاً وأكثر طبيعية. قد يبدو هذا التحليل حذافة وحذلقه مبالغاً فيها، إلا أن من الضروري - في رأينا - التمييز التام ما بين الحالتين.

أربعة أصوات – زخرفة صوت واحد – ماجور (تمة)

(1) صوت التينور هو على شكل آرييج لدى الاختتام. وهذا الآرييج لم يفقد التينور صفته الميلودية، والنغمات المكررة فيه مقبولة تماماً.

(1) النغمة (صول)، المقترحة لصوت السوبران في الطبقة الوسيطة، تؤدي إلى قفزة أو كثافة في المازورة الثانية، واعتمادها يفرض اختتام المثال بالنغمة (دو) الموجودة بين قوسين في النهاية، وذلك كي لا تتكرر قفزان أو كثافتان متماثلتان ضمن المثال الواحد.
(2) الأوكشاف (صول - صول) المتشكّل عن حركة التينور والسوبران في نفس الاتجاه مقبول تماماً، لكون النغمة (صول) قد رُتت في المازورة السابقة. نفس الملاحظة بالنسبة لـ (2) في المثال التالي.

(1) تطابق مقبول لأنه تشكّل عن حركة متدرجة لصوتين متعاكسي الاتجاه.

أربعة أصوات - زخرفة صوت واحد - مينور.

(1) النغمات البديلة المقترحة ضمن قوسين تحول دون تكرار (لا)، والخط الميلودي الناتج - كمحصلة - جميل كذلك.

(1) لا يوجد ما يحظر حركة الباص أو التينور في اتجاه واحد معاكس لحركة السوبران والآلتو، المتحركين معاً في اتجاه واحد أيضاً.
(2) التطابق هنا مقبول، ما دام الهدف منه هو الحفاظ على استمرارية السلسلة النغمية المتدرجة، المتصاعدة، في صوت الباص.

(1) قد يخطر في البال كتابة (دو ديز، سي، لا) في الآلتو في المازورتين الختاميتين بدلاً عن (دو: البيضاء المنقوطة، لا: المستديرة) الموجودتان الآن، إلا أن كتابة ذلك ستخلق الإحساس بالرتابة، لكون النغمة (لا) سبق وأن وردت بعد النغمة (سي) ضمن المثال.

(1) سيكون من المثير طبعاً اعتماد المدّ السينكوبي الانجذابى سي - لا، إلا أن حصول ذلك مع وجود (لا) في الآلتو، يُعدّ تحرراً من القواعد الكونتربواتنية مبالغاً فيه، خاصة وأنه ليس بالإمكان كتابة نغمة أخرى سوى (لا) في الآلتو.

(1) أوكتافات ناتجة عن استقرار الحلية النغمية المسربة. (مي دو)، المجتزأة من نغمة المدّ السينكوبي (ري). ويسمح بتشكيل هذا النوع من الأوكتافات قياساً على السماح المعتمد للأوكتاف التالي، والمشابه لأوكتاف المثال الذي نحن بصدده:
(2) الملاحظة السابقة تنطبق على الأرييج الوارد هنا في صوت التينور.

أربعة أصوات – زخرفة صوت واحد – مينور (تتمة).

(1) التنويع المقترحة هنا، تحول دون تشكل التماثلات الرباعية الموجودة في مسار صوت الباص: (المستديرات: ري لا - سي فا)، علماً بأنها غير محظورة - كقاعدة - ويمكننا الإبقاء عليها إذا أردنا، وهذا ما فعلناه في المثال التالي:

(1) لا بد من إيلاء العناية التامة بالأداء الدقيق والتميز لكل من السوبران والآلتو، الذي يجسد تمايز الخط الميلودي لهما، وذلك للحيلولة دون تشكل أي انطباع بوجود أوكشافات ما بينهما وبين الكانتوس فيرموس. - يمكن تعديل هذا المقطع إذا اعتمدنا في الآلتو النغمات الواردة أدناه: (إن كان ذلك سيؤدي إلى الإحساس بالرتابة، أو أن نعيد الكتابة بشكل آخر، مجدداً.

(2) إن الأوكشاف المتشكل عن حركة صوتين في نفس الاتجاه (على النغمة فا ديز) مقبول، ويتمشى وفق القواعد. وهو صحيح وسليم تماماً لولا بعض الرنين الأجوف الصادر عنه، وذلك لعدم وجود حركة معاكسة في صوت التينور من جهة، ولأنه رنين أوكشاف مبني على الدرجة الثالثة من جهة أخرى. ويمكن إصلاح ذلك إذا اعتمدنا النغمات الموجودة بين أقواس: (ري في الآلتو، وسي في التينور).

أربعة أصوات – زخرفة صوتين – ماجور.

(1) هارمونية هذا الموقع تتطلب أداءً متجانساً وخافتاً جداً (pp).

(2) لاحظ:

1 - كيفية استخدامنا للحلية النغمية المجترأة من السينكوب، والمسربة للأسفل، قصد الحصول على حركة معاكسة لاتجاه حركة الباص.

2 - كيفية استخدامنا للنغمة البيضاء مرورياً في الباص، قصد الحيلولة ذو تشكل أوكشافات ما بين صول ومي (الآلتو والباص).

(3) النغمة (لا) العالية الطبقة (الموجودة بين قوسين) تعطي خطأ ميلودياً جميلاً، ولكنها غير مُحبَّذة على هذه الدرجة من العلو والتنائي. والأفضل هو القبول ب (لا) الوسيطة الطبقة.

أربعة أصوات – زخرفة صوتين – ماجور (تتمة).

(1) في الكونتربوانت المحكم (Rigoureux) نتحاشى تشكيل الخماسيتين (لا مي) و (دو صول) المتشكلتين ما بين صوتي التينور والآلتو. (الخماسية الثانية متشكلة على الزمن الأول من المازورة السادسة)، ويمكن الحيلولة دون تشكيل هاتين الخماسيتين إذا كتبنا نغمة (صول) سوداء عوضاً عن نغمتي ذات السن (لا، صول).

(2) الأوكتافان (صول) و (لا) المتشكلان ما بين الباص والتينور، لا ضير منهما لكونهما ناتجين عن النغمة (لا) المجتزأة من المدّ السينكوبي، والمستخدم كحلية نغمية مسرّبة للأعلى.

(1) حدّد نوع التلاقيات التنافرية المتشكلة في هذا المثال. وحلّها.

كتبنا أحد صوتي الأزمنة المستديرة، في هذا المثال، بأزمنة سينكوبية، وذلك بقصد التنويع.

(2) لا يوجد تكرار حقيقي إيقاعي (زمني) هنا، لأن بقية أزمنة المازورة الخامسة (السوداء) تُستكمل ضمن المازورة السادسة.

(1) لا يوجد ما يمنع كتابة مازورتين سينكوبيتين هنا. لا داعي لاجتزاء حلية نغمية وتسريها (دو ديز - ري)، إذ لا قيمة فنية لذلك هنا، وسيفقد الجزء المتبقي من المازورة (الزمن الثالث والرابع) حيويته بذلك.

(1) الأسلوب المحكم يجتنب تشكيل هاتين الخماسيتين (صول ري، سي يمول فا) الواقعتين ما بين الآلتو والسوبران. ولكننا أبقينا عليهما - استثنائياً - قصد تشكيل محاكاة (Imitation) ما بين التينور والسوبران.

(2) لا يمكن اعتبار التبادل ما بين السوبران والتينور مؤدياً إلى أوكتافات ممنوعة. إن ملاحظة ذلك أمر ضروري.

أربعة أصوات – زخرفة صوتين – ماجور (تتمة).

- (1) لو كانت علامتا ذات السن هنا (سي لا)، لتشكلت الأوكتافات المتوازية الممنوعة (سي لا) ما بين الباص والتينور.
 (2) الخامسة المنضّمة مرورياً (إلى هذا الموقع) في صوت التينور، تعمل على تشكيل الآكورد الثنائي (ري مي صول سي). - في هذا المثال - والمثال الذي يليه - كتبنا أحد صوتي الأزمنة المستديرة بأزمنة سينكوبية، قصد التنوع.

- (1) (2) (3) تلاقى متنافرين، حدّد نوعه وحلّله.

- (1) تلاقى متنافرين: حدّد نوعه وحلّله.

أربعة أصوات – زخرفة صوتين – مينور.

- (1) كتابة أساليب الأداء (التعبير الموسيقي) لأمثلة الكونتربونات هو أمر طبيعي، ولا بد من تحديدها في كل مثال.

- (1) أداء خافت P دون تناقل (بخفة).

أربعة أصوات - زخرفة صوتين - مينور (تتمة).

(1) لصوت التينور أهمية كبيرة جداً هنا. وكما في المثال السابق، فإن العناية بأسلوب الأداء هو هام جداً.

(2) لا ضير من التلاقي التنافري هنا، حدّد نوعه وحلّله.

(1) نفضّل هنا اعتماد (فا بيكار).

(2) حلقة نغمية مجتزأة من المدّ السينكوبي، ومرفقة بـ (ري) المروية. أما (ري) السوداء، فهي مستقر نغمة المدّ السينكوبي الإنجذابية (مي)، وتقع - كما يجب أن تقع - على زمن المازورة الثالث بالضبط، لا قبل، ولا بعد.

(1) (2) (3) متلاقيات تنافرية. حدّد أنواعها وحلّلها.

(1) النغمة (مي ييمول) المتلاقية مع (ري) المستديرة، هي حلقة نغمية تبادلية (Broderie) مقبولة جداً.

(2) آكورد سباعي مصغّر (Diminuee) دخوله تُمهّد له نظامياً، وإحكام.

(1) كتابة النغمتين (صول)، بهذا الشكل الذي هما عليه في التينور، هي أفضل من كتابة: (صول - سي ييمول - صول «علياء» - مي ييمول).

أربعة أصوات – زخرفة صوتين – مينور – (تتمة).

(1) لا بد من أن تتم تأدية المثال بخفوت شديد (pp)، بسبب النسيج النغمي المنخفض الطبقة لصوتي الآلتو والباص، وبسبب الطابع النغمي للمثال بمجموعه.

(2) إن التصالب الناتج عن صوت التينور - بسبب تصريفه الهارموني - سيكون واضحاً جداً، ولكن لا ضير في ذلك، إذ يتوافق وأهمية الدور الميلودي لصوت التينور.

(1) لا ضير من الأوكشافات المشككة عن النغمات (ري، مي ييمول)، فقد سبق أن أجزنا مثيلاتها.

(2) طبقة السوبران عالية نوعاً ما، ونظراً لأهمية الخط الميلودي المعبر، ولأهمية النغمة (سي ييمول)، فإن من الممكن قبول ذلك.

(1) يمكن في أحد الصوتين المزخرفين كتابة نغمة ما بزمناً (المستديرة) أحياناً، على أن لا يكون هذا الصوت المزخرف مجاوراً، (أو متماشياً) مباشرة مع أحد الصوتين المكتوبين أصلاً في أزمنة المستديرة. وفي مثالنا هذا، فإن التينور يفصل ما بين الصوت المزخرف المعني (ذو المستديرة)، وبين الصوتين العلويين المكتوبين أصلاً في أزمنة المستديرة.

(2) التطابق هنا قد فرضه التصاعد المتدرج لنغمات الآلتو، وقد قلبنا به، فهو أفضل من كتابة (ري) في الأعلى، علماً بأن كتابة (ري) ممكنة كذلك إن شئنا.

(1) (2) حدّد نوع التلاقي التنافري، وحلّله.

أربعة أصوات – زخرفة صوتين – مينور (تتمة)

S.(C.D.)
C:
T.
B.

(1) لم نكتب هنا نغمتين (صول - فا) سوداوتين، وإنما نغمة (صول) واحدة يضاء (في صوت الآلثو)، لأن هذا الصوت ينتهي بالنغمات (صول فا مي) ولا داعي للتكرار. (إضافة إلى أن النغمتين السوداوتين المذكورتين تفرضان - في حال اعتمادهما - تغيير صوت الباص، وإلغاء أزمنة سوداء من الآلثو).

(2) لاحظ كيفية تصريف الخامسة المضافة إلى هذا الموقع، نحو الخاتمة الهيودورية.

S.(C.D.)
C:
T.
B.

أربعة أصوات – زخرفة ثلاثة أصوات – ماجور

S.
C.
T.
B.(C.D.)

(★) لاحظ المذ السينكوبي المزدوج في المازورة الثالثة من هذا المثال. إن هذه الطريقة في مدّ النغمات مسموح بها في الأسلوب المزخرف.

(1) تلاقي متنافرين.

S.
C.
T.
B.(C.D.)

(1) (2) (3) متلاقيات تنافرية مسموح بها. حدّد نوعها وحللها.

(2) أوكتاف متشكل عن حركة صوتين في نفس الاتجاه، بنغمة مشتركة (مع تغيير موقع الأوكتاف).

أربعة أصوات — زخرفة ثلاثة أصوات — ماجور (تتمة)

(1) (2) (3) (4) متلاقيات تناظرية مسموح بها. حدّد نوعها وحلّلها.

(1) (3) متلاقيات تناظرية مسموح بها. حدّد نوعها وحلّلها.

(2) أوكشاف متشكل عن حركة صوتين في نفس الاتجاه، وبنغمة مشتركة، (مع تغيير موقع الأوكشاف).

(1) (2) تلاقي نغمتين متنافرتين.

(3) بفضل عدم العودة مرة أخرى إلى (صول) وسيطة الطبقة (Medium) في الباص.

(1) إنّ حركة الأصوات الأربعة في هذا الموقع تشكل آكوردًا تساعياً دومينائياً (بدون صوت حساس)، واستقراره على التونيك هو ذو طابع «أكردوني» بسبب عدم وجود الصوت الحساس، ولأن النغمة (ري) هي صوت ميلودي تبادلي في الحقيقة.

(2) تلاقي متنافرين.

أربعة أصوات - زخرفة ثلاثة أصوات - ماجور (تتمة)

S.(C.D.)
C.
T.
B.

(1) تلاقي متنافرين.

(2) ليس من المؤلف كثيراً قيام التينور والباص معاً بهذه القفزة المسافية الكبيرة، إلا أن ضرورة كتابة النغمة (سي ييمول الخفيضة) في الباص، قد أوجبت هذه القفزة لكي تتعامل معها كمد سينكوبي، في الزمن الأول من المازورة الموالية (للحصول في النهاية على ترتيب معقول للطبقات الصوتية للأصوات الأربعة). - أما بخصوص صوت التينور، فإن شكله الحالي هو أفضل مما لو كان:

لأن الشكل الجديد المقترح - وإن كان مقبولاً - يشكل تكراراً إيقاعياً (انظر إيقاع المازورة السابعة).

(3) إن نغمتي ذات السن (صول فا) - بهذا الزمن - هامتان، نظراً لأن هذا النوع من الحلّي النغمية ليس مقبولاً إلا إذا كان سريع الإيقاع (وليس كل الأساتذة يقبل بها مع ذلك). إن (فا) أو (صول) لا يمكن أن تصيح - بهذا الشكل - نغمة أكوردية.

(4) التصالب يعطي الباص خطأ ميلودياً أجمل. ويمكن تجنب التصالب بتشكيل تطابق (Unisson) على الدرجة (صول)، ولكن هذا يؤدي إلى تشكّل تكرار في الباص، مما يجعلنا نفضل التصالب هنا.

S.(C.D.)
C.
T.
B.

(1) (2) (3) (4) متلاقيات تنافرية.

S.
C.
T.(C.D.)
B.

(1) (2) تلاقي متنافرين.

S.(C.D.)
C.
T.
B.

(1) لاحظ التلاقي التنافري المتشكل هنا، وكذلك في المازورات الثلاث التالية له أيضاً.

أربعة أصوات – زخرفة ثلاثة أصوات – مينور

S.
C.
T.
B.(C.D.)

(1) (2) (3)

5/8

(1) (2) متلاقيات تنافرية: حدّد أنواعها وحلّلها.

(3) لا يوجد ما يحول دون استخدام (مي ديز) و (ري ديز) ضمن هذه السلسلة النغمية.

S.
C.
T.
B.(C.D.)

(1) (2) (3)

(1) (2) (3) متلاقيات تنافرية. حدّد أنواعها وحلّلها.

S.
C.
T.(C.D.)
B.

(1) (2) (3) (4)

(1) (2) (3) متلاقيات تنافرية. حدّد أنواعها وحلّلها.

(4) بإمكاننا كتابة (مي بيكار) في السوربان طبعاً، إلا أننا نفضل (مي بيمول) عليها. ولا ضير من الحماسية المتشكلة عن حركة صوتي الباص والسوربان، في نفس الاتجاه، في ختام الجملة فقط (إن اختيار مي بيكار للسوربان سيفرض إجراء تعديلات لا مفر منها).

S.
C.
T.(C.D.)
B.

(1)

(1) تلاقي نغمتين متنافرتين.

S.(C.D.)
C.
T.
B.

(1)

(1) تلاقي نغمتين متنافرتين. حدّد نوعه وحلّله.

أربعة أصوات – زخرفة ثلاثة أصوات – مينور (تتمة)

(1) (2) متلاقيات تنافرية، . حدّد أنواعها وحلّها. في المازورة ما قبل الأخيرة، بعد (3)، بإمكاننا كتابة النغمة (مي) الأولى، الموجودة في الباص، بزمّن المستديرة بدل البيضاء، وذلك إذا أردنا تجنب كتابة (مي) الخفيضة (البيضاء).

(1) تلاقي نغمتين متنافرتين. حدّد نوعه وحلّه.

(2) القفلة ليست واضحة، ولا دقيقة الاحتمام هنا (مثل خاتمة المثال السابق)، ويحبّذ أداء المثال بتباطؤ تدريجي وصولاً إلى القفلة. أما بالنسبة للأذن المعتادة على سماع المقام الهيبودوري فهي واضحة، ولا تشويش فيها.

(1) لاحظ وحلّ وحدّد أنواع جميع المتلاقيات التنافرية في هذا المثال.

(2) إن تحليل هذه المازورة بسيط جداً: (فا) هي نغمة المدّ السينكوبي المنجذبة نحو الاستقرار على (مي ييمول). الأكورد المتشكل هنا هو سداسي مبني على (مي ييمول)، حيث أن:

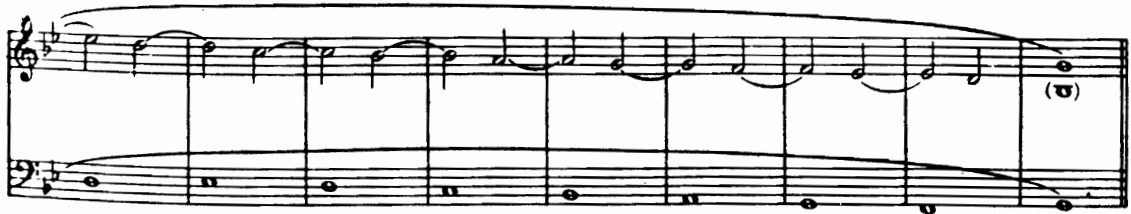
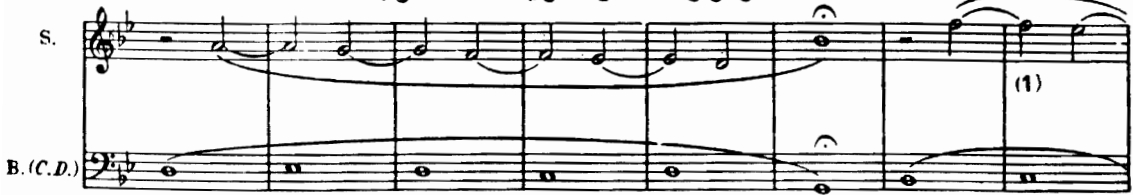
- النغمة (لا) الواقعة على زمن المازورة الثالث هي مروية.

- نغمتا ذات السن (سي ييمول ولا ييمول) الواقعتان في التينور، هما حليتان نغمتان مجتزأتان من النغمة السينكوبية الممدودة (دو) التي كانت بيضاء في الأساس. وفعل هاتين النغمتين هو سيلودي، لا هارموني.

أمثلة تطبيقية متنوعة

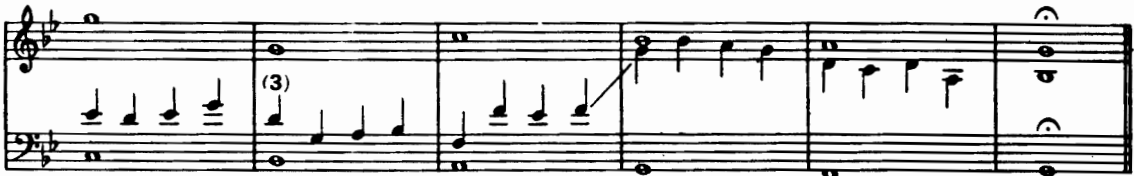
مبنية على السلالم الكنائسية (الغريغورية)

كونتربونات ذو صوتين. السينكوب



(1) إن بناء الخط الميلودي للنغمات السينكوبية، بدءاً من هذا الموقع، هو محكوم ببناء خط صوت الباص الميلودي، ومرتبطة به

كونتربونات ذو ثلاثة أصوات - أربع نغمات مقابل نغمة



(1) التريون الواقع ماين (لا) و (مي يمول) مقبول جداً في هذا المقام

(2) مجموعة النغمات هنا لاتدلّ، ولاتخلف انطباعاً، بوجود آكورد سباعي، بالرغم من توالي النغمات (مي يمول - دو - لا - فا)

(3) لاضير من الأوكشافات المشكلة (صول صول - صول صول) هنا، فهي لاثعدّ من المنوعات.

كونتربوانت ذو ثلاثة أصوات — مزج أزمنة سوداء وسينكوبات.

S.
C.
B.(C.D.)

(1) تصريف لانظامي للخامسة المضافة (لا)

(2) لاصغير من الخماسية هنا. يمكن تحاشي تكرار العبارة الموسيقية (الواردة هنا) باعتماد التشكيلة التالية بدلاً عنها:



وفي كل الأحوال، يبقى التعامل الكونتربوانتي شائعاً هنا، بسبب الحركة المتسلسلة المتصلة للنغمات السينكوبية

كونتربوانت ذو أربعة أصوات — نغمة مقابل نغمة

S.
C.
T.
B.(C.D.)

(1) يمكن كذلك اعتماد النغمات الموضوعة ضمن قوسين، لصوت الآلتو، إذا أردنا.

القسم الخامس

ملحق

ألحان كانتوس فيرموس

تستخدم للتدرب على كتابة أعمال كونتراپونتية مختلفة

يمكن لألحان (الكانتوس فيرموس) المعتمدة في البناء الكونتراپونتي، أن تكون بأشكال وصياغات مختلفة ومتنوعة، كأن تختلف في أطوالها، ومقاماتها، وقيمها الزمنية والإيقاعية، وقد يحتوي بعضها على تحويلات مقامية مختلفة... الخ. إلا أن الألحان المعتمدة في التدريس والتمرين المنهجي، تكون قصيرة عادة، ولا تحتوي على تغييرات أو تحويلات مقامية، وتتميز بنغماتها المديدة المسترسلة، وبجزالتها، وجمال خطها الميلودي الموسيقي، وتكون قابلة للبناء الهارموني، الواضح المعالم تماماً، دون حشو، ولا تعقيد. إن بعض مدرسي الكونتراپونت يميلون إلى استخدام التيمات المبنية على المقامات الغريغورية بسبب طابعها الشجي، وقد توقع هذه التيمات دارس الكونتراپونت، غير المتمرس، في بعض الإشكاليات على صعيد البناء الهارموني، بسبب اختلاف بنية هذه المقامات عن بنية سلال المايجور والمينور (الكلاسيكية)، المعتمدة في تدريس قواعد ونظريات علم الهارمونية. لذلك ننصح دارس الكونتراپونت، أن لا يكتب أية أعمال في المقامات الغريغورية، قبل أن يجيد الكتابة في سلال المايجور والمينور.

إن دارس الكونتراپونت لا يحتاج إلى العديد من ألحان (الكانتوس فيرموس) لكتابة أعمال كونتراپونتية وفق جميع أنواع الكونتراپونت. وفيمايلي طائفة من ألحان الكانتوس فيرموس، مختلفة الطابع والمقامات والصلال، تفي باحتياجات الاستاذ والطالب على حد سواء.

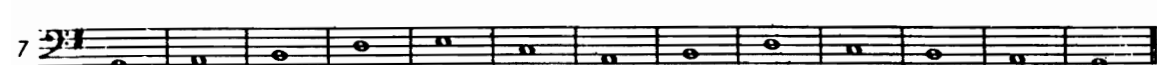
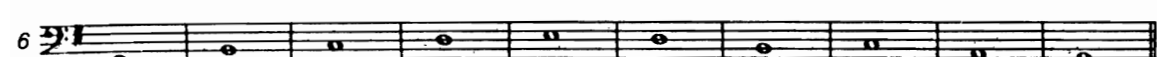
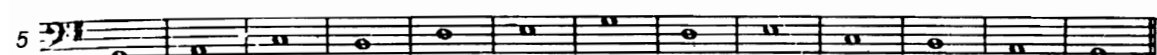
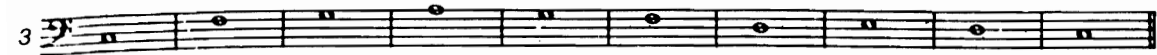
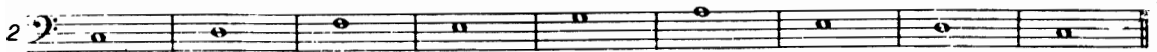
(1) مجموعة من الكانتوس فيرموس في سلال المايجور والمينور.





(2) كانتوس فيرموس في الماجور.

(CH. KŒCHLIN)



The image displays a page of musical notation with ten staves. The notation is as follows:

- Staff 1:** Unlabeled. Contains a sequence of notes with slurs and ties.
- Staff IV:** Labeled 'IV'. Contains a sequence of notes with slurs and ties.
- Staff 3:** Unlabeled. Contains a sequence of notes with slurs and ties.
- Staff V:** Labeled 'V'. Contains a sequence of notes with slurs and ties.
- Staff VI:** Labeled 'VI'. Contains a sequence of notes with slurs and ties.
- Staff 6:** Unlabeled. Contains a sequence of notes with slurs and ties.
- Staff VII:** Labeled 'VII'. Contains a sequence of notes with slurs and ties.
- Staff 8:** Unlabeled. Contains a sequence of notes with slurs and ties.
- Staff VIII:** Labeled 'VIII'. Contains a sequence of notes with slurs and ties.
- Staff 10:** Unlabeled. Contains a sequence of notes with slurs and ties.

جدول بالمصطلحات الموسيقية الأساسية

A

ACCOMPAGNEMENT	المرافقة الهارمونية
ACCORD	أكورد، تآلف، إئتلاف
ACCORDS DE QUINTE PRINCIPAUX	الأكوردات الخماسية الرئيسية
ALTERNATIF	تبادلي، تناوبي
ALTERATION	تحويل عرضي، عارض، عارضة
ALTO	آلتو: الصوت النسائي الجهير (الغليظ) في الكورال
ANTICIPATION	استباقي (من الأصوات الميلودية)
ARPEGE	أرييج: أصوات أكوردية متسلسلة متناثرة افقياً
AUGMENTE	مكبر (تكبير المسافات الموسيقية، وكذلك الأزمنة)
AUTHENTIQUE	أصلي (كالقفل الموسيقية الأصلية الناتجة عن تتابع أكورد الدومينانت وأكورد التونيك في نهاية الجملة الموسيقية).

B

BASSE	باص: الصوت الرجالي الجهير (الغليظ) في الكورال
BASSE DONNEE	باص محدّد، معطى، بقصد كتابة الهارمونية له
BRODERIE	تزيين (صوت ميلودي تبادلي، لأكوردي)

C

CADANCE	قفلة موسيقية، محاطّ تدل على هوية المقام
CHANT DONNE	لحن معطى في السوبرانو بقصد هرمته
CHIFREE, basse chifree	الباص المرقوم (المحدّد) بقصد كتابة هارمونيته، مع التقيد الحرفي بالأرقام الدالة.
CHROMATIQUE	كروماتي، ملون، لانظامي.
COMPLET	كامل (الأكورد ذو الأصوات الكاملة دون حذف أي منها)
COMMUN	مشارك، (تشارك الأكوردات بأصوات معينة)
CONSECUTIF	تالي، تتالي (كالخامسات المتوازية المتتالية)
CONSONANT	توافق، توافقية (الأصوات والمسافات التوافقية)
CONTRAIRE	عكس، تعاكس (كالحركة المتعاكسة لصوتين)
CONTREPOINT	كونتر بوان: علم تقابل (أو تضاد) الأصوات، الطبايق
CROISEMENT	تصالب، تقاطع، تشابك (هبوط أجد أصوات الهارمونية أسفل أو أعلى صوت آخر، أو العكس).

D

DIATONIQUE	نظامي (سلالم، تآلفات لاحتوي أصواتاً غريبة)
DIMINUE	تصغير، مصغر (مسافات، تآلفات مصغرة)
DIRECT	باستقامة، حركة صوتين (أو أكثر) في نفس الاتجاه
DISSONANT	تنافر، (مسافات وأكوردات تنافرية)
DISTANCE	مدى، مساحة (المسافة الفاصلة ما بين أصوات الهارمونية)
DIXIEME	عاشرة، عشرية، عُشاري
DOMINANT	مركزي، مهيمن (الدرجة الخامسة من المقام)
DORIEN	دوري، دوراني (من السلالم الغريغورية)
DOUBLURE	مضاعفة، ازدواج
DOUZIEME	ثاني عشر، اثنا عشري
DUETO	ثنائي (عازفان، أو مغنيان معاً)
DUR	قاسي، مصدح (هو الماجور لدى الألمان وشعوب أخرى)

E

ECHELLE	السلم الموسيقي
ENCHAINEMENT, des accords	وصل الآكوردات: عملية تسلسل ووصل الآكوردات مع بعضها في الهارمونية.
EOLIEN	أيولي (من السلالم الغريغورية)
EXTERIEURE	خارجي
EXOTIQUE	غريب، اغترابي (نتاج التأثير بثقافات أجنبية)

F

FONCTION HARMONIQUE	وظيفة هارمونية (للآكوردات)
FORME	صيغة (كصيغة السوناتا، الأغنية، السيمفونية... الخ)
FONDAMENTALE (note)	أساس (صوت الآكورد الأساسي)
FRYGIEN (phrygien)	فريجي، فريجيدي (من السلالم الغريغورية)

G

GAMME	مقام، (سلم)
GITAN	غجري (السلالم الغجرية)

H

HOMOPHONIE	هوموفوني، لحن ميلودي بمصاحبة آكوردات مناسبة
HYPO -	سفلي: نعت يضاف الى السلالم الكنائسية (الغريغورية) عندما تخفض تراكورداتها العلوية بمقدار اوكتاف نحو الأسفل.

I

INCOMPLET	ناقص، غير كامل
INHARMONIQUE	تعاذل صوتي، أو سلسلة الأصوات التوافقية لصوت ما.
INFERIEUR	سفلي، الصوت السفلي في الهارمونية (الباص)
IMPARFAIT	غير تام: كالقفلة الموسيقية غير التامة.
INTERVALE	مسافة موسيقية، بعد فاصلة
INTERIEUR	داخلي: صوتا الهارمونية الداخليان: آلتو، تينور
IONIEN	يوني: أحد السلالم الكنائسية القديمة

J

JUSTE	تأم (للمسافات: كالخماسية التامة مثلا)
-------	---------------------------------------

L

LIBRE	حرّ (أسلوب الوصل الحرّ في الهارمونية والكونتربوانت)
LYDIEN	ليدي، من السلالم الغريغورية

M

MAJEURE	ماجور، كبير (للمسافات والسلالم والآكوردات)
MARCHE HARMONIQUE	متواليات أو أنساق هارمونية
MEDIANT	الوسطى (منتصف المسافة بين الدومينانت والتونيك)
MELODIE	لحن، ميلودي
MESURE	مقياس، ميزان، باطوطة
MINEURE	مينور، صغير (للمسافات والسلالم والآكوردات)
MIXO-LYDIEN	ميكسو ليدي، من السلالم الغريغورية
MODULATION	تحويل مقامي: استخدام أكثر من مقام ضمن العمل الموسيقي
MOL	لينّ، مرتخم (وهو المينور لدى الألمان وشعوب أخرى...)
MOUVEMENT MELODIQUE	الحركة الميلودية

N

NEUVIEME	تاسعة، تساعية، تساعي (درجة تاسعة، مسافة تساعية، آكورد أو تآلف تساعي)
NOTES COMMUNES	أصوات مشتركة (الأصوات المشتركة ما بين الآكوردات المتشاركة)

O

OBLIQUE	مائل، الحركة الميلودية المائلة
OCTAVE	أوكتاف، ثمانية، ديوان
ONZIEME	احدى عشري، مسافة احدى عشرية، الدرجة الحادية عشرة.

P

PAIEN, PROFANE	دنيوي، موسيقى دنيوية
PARALELLE	توازي، معاً (الحركة المتوازية لصوتين معاً)
PARFAIT	تام، (القفلة الموسيقية التامة)
PASSAGE	مروري (الصوت الميلودي - اللاتآلفي - المروري)
PEDALE	1 - الباص المديد: أصوات لآكوردية ثابتة في مواقعها ممتدة عبر عدة حقول موسيقية 2 - بيدالة البيانو: تعمل على إطلاق أو كبح رنين النغمات المعزوفة
PENTATONIQUE	خماسي (السلم الخماسي الصيني)
PLAGAL	مشتقّ (سلم مشتق، مسافة مشتقة، قفلة موسيقية)
POLYPHONIE	تعدد الأصوات (تعدد اللحن)
PRINCIPALE	رئيسي (الأكوردات الخماسية الرئيسية)

Q

QUINZIEME	خمس عشرية (الدرجة الخامسة عشرة، المسافة الخمس عشرية)
QUATORZIEME	أربع عشرية (الدرجة الرابعة عشرة، المسافة الخمس عشرية)
QUARTET	رباعي (أربعة يعزفون أو يغنون معاً)
QUARTE	رابعة، رباعية (درجة رابعة، مسافة رباعية)
QUINTE	خامسة، خماسية (درجة خامسة، مسافة خماسية..)
QUINTET	خماسي (خمسة يعزفون، أو يغنون معاً)

R

RELATIE	نسبي (السلالم المنسوبة أو الضمنية)
RELIGIEUX	ديني (الموسيقى الدينية)
RENVERSEMENT	انقلاب (انقلاب المسافات والأكوردات)
RETARD, SUSPENSION, ATTRACTION	تسميات متعدّدة للأصوات الميلودية الانجذابية
REGLE	قاعدة، قانون
RIGOUREUX	دقيق، محكم (الوصل الدقيق للأكوردات)
ROMPUE	كسر، قطع، تحطيم: ويطلق هذا التعبير على الوصلات الهارمونية غير المتوقعة وفي حالة قطع أو إلغاء السينكوبات كذلك.

S

SECONDAIRE	ثانوي (الأكوردات الخماسية الثانوية)
SECONDE	ثاني (درجة ثانية، مسافة ثنائية...)
SENSIBLE	حساس (كسابعة سلالم الماجور...)
SEPARATION	فكّ (فكّ توتر المسافات والأكوردات التنافرية) (تصريف)

SEPTIMA	سابعة (الدرجة السابعة)
SIXTE	سادسة، سداسي (درجة سادسة، آكورد سداسي...)
SOPRANO	سوبرانو (الصوت النسائي الحاد، العالي)
STYLE	أسلوب (أسلوب الوصل الدقيق، الوصل الحز..)
SUB-DOMINANT	الدومينانت السفلية (الدرجة الرابعة من المقام)
SUB-MEDIANT	الدرجة السادسة من المقام
SUB-TONIQUE	الدرجة الثانية من المقام
SUPERIEURE	علوي (الأصوات الثلاثة العلوية في الهارمونية)
SUPPRESSION	إلغاء، حذف (إلغاء أحد نغمات الآكورد لدى إعداده للاستخدام الهارموني)
SUR-AUGMENTATION	مزدوج التكبير (مسافات وآكوردات مزدوجة التكبير)
SOUS-DIMINUETION	مزدوج التصغير (مسافات وآكوردات مزدوجة التصغير)
SUSPENSION	انجذاب، صوت ميلودي انجذابي
SYNCOPE	سينكوب: تأخير النبر، تأخير الضغوط

T

TEMPO	درجة السرعة - التيمبو.
TEMPX FAIBLE	الزمن الضعيف (الخفيف)
TEMPX FORT	الزمن القوي (الثقيل)
TENOR	تينور، الصوت الرجالي الحاد، العالي
TIERCE	ثلاثية، مسافة ثلاثية
TONIQUE	أساس، الدرجة الأولى من السلم، آكورد الدرجة الأولى
TRANSPOSITION	نقل (تصوير المقامات أو المقاطع الموسيقية)
TREZIEME	ثلاث عشري، الدرجة الثالثة عشرة...
TRIO	ثلاثي: ثلاثة عازفين أو مغنين معاً
TYPIQUE	نمطي

U

UNISON	تطابق (مسافة أحادية أو متطابقة)
--------	---------------------------------

من إصدارات الدار الموسيقية

- 1 - علم الهارمونية (تأليف الدكتور محمد عزيز شاكر ظاظا)
- 2 - الغيتار (تأليف = = = =)
- 3 - الصولفيج الغنائي والإيقاعي الفوري (تأليف ماكس باتكيه)
- (إعداد الدكتور محمد عزيز شاكر ظاظا)

إصدارات موسيقية قادمة

- 1 - الكاليدوسكوب الموسيقى (ترجمة الدكتور محمد عزيز شاكر ظاظا)
- (مقالات عن الموسيقى والحياة الموسيقية)
- 2 - التوزيع الأوركستراي (في مجلدين) (ترجمة = = = = =)

من إصدارات الدار

- الفن عند الإنسان البدائي (تأليف يان إيلينيك)
- نقد العقلانية العربية (٨٨٥ صفحة) (تأليف الياس مرقص)
- النبي محمد (نظرة غربية جديدة في فهم الإسلام) (تأليف كارين أرمسترونغ)
- الله والإنسان على امتداد ٤٠٠٠ عام (تأليف كارين أرمسترونغ)
- أصداء الزمن (تاريخ الكنيسة وصراعاتها) (تأليف يان دوبراتشينسكي)
- إعادة إنتاج الهوية (أحمد حيدر)
- الجواري والقيان (د. سليمان حريثاني)
- الأعمال الكاملة (٥) مجلدات (ياسين الحافظ)

الفهرس

5	تقديم
7	مدخل

القسم الأول: الكونتربوانت البسيط

10	الكونتربوانت ذو الصوتين
11	1 - نغمة مقابل نغمة
17	2 - نغمتان مقابل نغمة
20	3 - أربع نغمات مقابل نغمة
24	4 - ثلاث، وست، وثمان نغمات مقابل نغمة
26	5 - الكونتربوانت المزخرف (قيم زمنية متنوعة معاً)
28	الكونتربوانت ذو الثلاثة أصوات
29	1 - نغمة مقابل نغمة
32	2 - نغمتان مقابل نغمة
35	3 - أربع نغمات مقابل نغمة
38	4 - ثلاث، وست، وثمان نغمات مقابل نغمة
40	5 - المزج (مزج نغمات متنوعة القيمة الزمنية معاً)
46	الكونتربوانت ذو الأربعة أصوات
47	1 - نغمة مقابل نغمة
50	2 - نغمتان مقابل نغمة
53	3 - ثلاث، وأربع، وست، وثمان نغمات مقابل نغمة
57	4 - المزج (مزج نغمات متنوعة القيمة الزمنية معاً)
64	الكونتربوانت المتناوب
65	الكونتربوانت ذو الخمسة أصوات، والعديد الأصوات

القسم الثاني: السلالم الغريغورية (الكنايسية)

69	السلالم الغريغورية (الكنايسية)
70	الفرق بين المقامات الأصلية والمشتقة
70	جدول النظم المقامية
71	كيفية تحديد المقام الذي ينتمي إليه عمل ما
72	سمات المقامات
73	عملية النقل (TRANSPOSITION) أو التصوير
74	دليل المقامات
74	القفلات: القفلة الأصلية — القفلة المشتقة

القسم الثالث: الكونتربوانت المضاعف

(المزدوج، والمضاعف الثلاثي، والمضاعف الرباعي)

81	1 - الكونتربوانت المزدوج الأوكتافي
87	2 - الكونتربوانت المزدوج العشري
93	3 - الكونتربوانت المزدوج الإثنا عشري
	4 - الكونتربوانت المزدوج التساعي، والإحدى
96	عشري، والثلاث عشري، والرباع عشري
97	5 - الكونتربوانت المضاعف المتنوع (مزج عدة أنواع معاً)
103	الكونتربوانت المضاعف الثلاثي، والرباعي
108	نماذج من الموسيقى العالمية مكتوبة وفق الكونتربوانت المضاعف

القسم الرابع: أمثلة تطبيقية متنوعة

القسم الخامس: ملحق

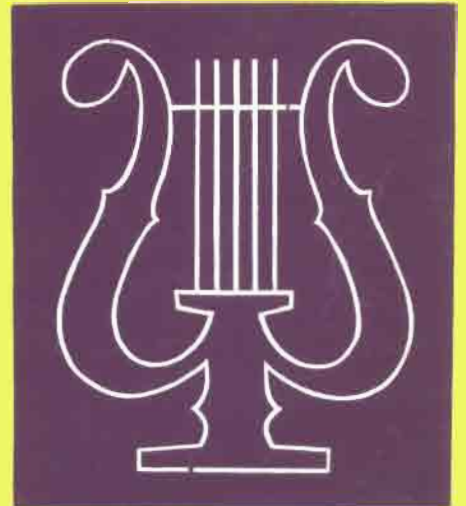
171	ألحان كانتوس فيرموس تستخدم للتدرب على الكتابة الكونتربوانتية
172	جدول بالمصطلحات الموسيقية الأساسية
177	

هذا الكتاب

- يضم هذا الكتاب من القواعد والتمارين الكونتربوانتية، مايفي بحاجة الدارسين والأساتذة في الكليات والمعاهد الموسيقية، وحاجة الموسيقيين المهتمين بهذا العلم أيضاً. وقد تم إعداد هذا الكتاب من مصدرين أساسيين في علم الكونتربوانت، هما حصيلة تقاليد مدرستين عريقتين من مدارس الموسيقى الأوربية: المدرسة التشيكية - الألمانية، والمدرسة الفرنسية.

- مُعدَّ هذا الكتاب من مدينة القامشلي بسورية، ولد عام ١٩٤٤ ودرس الموسيقى ابتداء من عام ١٩٥٦ على أيدي أساتذة مختصين (عود - نظريات) في مدينته، وتابع الدراسة بدءاً من عام ١٩٦٩ في براغ - تشيكوسلوفاكيا، حيث حصل على دبلوم كونسرفتوار الدولة (عشار كلاسيك - تأليف). ثم على الماجستير والدكتوراه في العلوم الموسيقية (موزيكولوجيا) من جامعة كارل الرابع في براغ. عمل في التدريس الجامعي ابتداء من عام ١٩٨٣ حيث أسس وأشرف على إدارة قسم الموسيقى والعلوم الموسيقية، بالمدرسة العليا للأساتذة بالجزائر لغاية عام ١٩٩١، وخلال الفترة (١٩٩١ - ١٩٩٦) عمل استاذاً محاضراً في كلية الفنون والإعلام بطرابلس - ليبيا، وأصدر عدداً من الكتب الموسيقية الاختصاصية.

الناشر



دار الحصاد - سورية - دمشق
ص.ب: ٤٤٩٠ - هـ/ق: ٢١٢٦٢٦٦