"دراسة تحليلية" للأطر البنائية - التأليفية لدى باخ "رقصة الجيك من المتتالية الرابعة لآلة التشيللو أنموذجا"

نبيل صالح الدراس وعزيز أحمد ماضي، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

تاريخ الاستلام: 2011/10/23 **تاريخ القبول:** 2012/8/2

Analyzing the Structural Frameworks –Composing ″Bach Gigue from the Fourth Suite for Cello Solo ″

Nabil S. Darras and Aziz A. Madi, *Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.*

ملخص

تناولت الدراسة بالتحليل الأطر البنائية المميزة لشكل البناء الثنائي لدى يوهان سباستيان باخ في أحد مؤلفاته (الجيك من السويت الرابع للتشيللو الصولو)، والذي كتبت بصيغته العديد من الرقصات، التي دخلت في تشكيل السويت القديم، والبرليود، وغيرها من المقطوعات الموسيقية، وخاصة تلك التي أولاها باخ اهتماما كبيرا مثل: "المتواليات الفرنسية"، "المتواليات الانجليزية"، "بارتيتات الكلافير"، ومقطوعات "البريليود" من مؤلفات الكلافير المعدل. وقد هدفت الدراسة من خلال مفهومي "ديناميكية التطور اللحني"، و"الوظيفة البنائية" إلى الكشف عن أساليب ربط البناءات المكونة للبناء الثنائي كقانون مميز لهذه الصيغة في نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر. وقد خلصت الدراسة إلى أن خصوصية أي بناء وشخصيته الفريدة التي لا تتكرر تعتمد على كافة عناصره المكونة، وأساليب ربط تلك العناصر طبقا للقوانين التالية:

- بناءات ذات عناصر مختلفة وقوانين ربط مختلفة،
- بناءات ذات عناصر مختلفة وقوانين ربط موحدة،
- بناءات ذات عناصر واحدة وقوانين ربط مختلفة.

برز في النموذج الموسيقي عشر بناءات متحولة باستخدام العنصر المشترك، وخمس بدون استخدام للعنصر المشترك.

Abstract

This analytical study explores the distinctive frameworks of the binary form of "The Gigue from the Fourth Suite for Cello – Solo" by Johannes Sebastian Bach, according to which many dances of suites and preludes and other pieces were composed, such as: "French suites", "English suites", "Partitas for Clavier", "Preludes for Clavier".

Through the concepts of "dynamics of melodic evolution" and "functional structure", the study aimed at discovering methods of structural frameworks constituting binary form as a distinctive canon at the end of the 17th century and the beginning of the 18th.

The study shows that the particularity and singularity of every structure depends on its' constituting components and their connecting methods according to the following canons:

- Different structures with different connecting canons
- Different structures with the common connecting canons
- Common Structures with different connecting canons

The analysis concluded 10 modulated structures through a mutual component and 5 without.

المقدمة

تعتبر عملية تحليل المؤلفات الموسيقية من العمليات المعقدة التي تضع أمام الدارس صعوبات مختلفة، يمكن تعليل وجودها من خلال مقولة الفيلسوف والشاعر الألماني الشهير غوته عندما عبر عن ذلك بأن "الجميع يستطيع الإحساس بالمضمون، والكثيرون قادرون على استيعاب الجوهر، إلا أن استيعاب الشكل أو البناء فيقتصر على الأقلية فقط" (ميلنيك، valeriivolko.narod.ru/abcaa.htm).

تهدف هذه الدراسة إلى محاولة الكشف عن بعض الجوانب البنائية للبناء الثنائي Binary form في مجموعة مؤلفات يوهان سباستيان باخ الموسيقية المعروفة ب"المتتاليات الست لآلة التشيللو المنفرد "[1] Six-Suites For Violoncello Solo - وذلك من خلال قانونية الاستيعاب السمعي لتلك المؤلفات، علما بأنه يتم تناول القضية المطروحة من جانب واحد يمثل ديناميكية التطور اللحني، وبالتالي فإن الأساس المنهجي لهذه الدراسة يقوم على مفهوم "الوظيفة البنائية" في العمل الموسيقي.

ولتحقيق أوضح للنتائج، فقد تم اختيار نموذج منفرد من بين مكونات السويت، وهو نموذج الجيك Gigue من السويت الرابع في سلم "مي بيمول ماجور" كعينة، نظرا لما يمثله من قانونية بنائية لخصوصية البناء الثنائي لدى باخ، بل وإبان عصر الباروك.

نبذة عن بعض مصطلحات الدراسة

الوظيفة البنائية: كلمة البنائية Constructivism مشتقة من البناء Construction أو البنية Structure، والتي هي مشتقة من الأصل اللاتيني Sturere، بمعنى الطريقة التي يقام بها مبنى ما (فضل، 1985، 175). وفي اللغة العربية تعني كلمة "بنية" ما هو أصيل وجوهري وثابت لا يتبدل بتبدل الأوضاع والكيفيات (ناصر،2001، 420).

ويعّرف فضل البنية بأنها "كلّ مكون من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون هو إلا بفضل علاقته بما عداه" (فضل، 176). وبناءً على ذلك يرى البنائيون أن كل ما في الوجود (بما في ذلك الإنسان) هو عبارة عن بناء متكامل يضم عدة أبنية جزئية بينها علاقات محددة ، وهذه الأبنية الجزئية لا قيمة لها في حد ذاتها بل قيمتها في العلاقة التي تربط بعضها ببعض والتي تجمعها في ترتيب يؤلف نظاماً محدداً يعطي للبناء الكلي قيمته ووظيفته.

السويت: وقد تعرف ب "المتتالية" (بيومي، 1992، 399-400). وهي عبارة عن نموذج من التأليف الموسيقي الآلي في القرن السادس عشر. وتتشكل من توالي مجموعة من المقطوعات الموسيقية القصيرة أو الرقصات الشعبية متنوعة الإيقاعات والسرعة والطابع، يوحدها بداية المقامية المشتركة، وفي نفس الوقت تتناقض فيما بينها من خلال علاقات أخرى، وخاصة السرعة. وتتضمن المتتالية أربع رقصات رئيسة، هي على التوالي:

1. Allemanlo سريعة في ميزان $^4/_4$.
2. Couranto معتدلة السرعة في ميزان $^3/_4$ أو $^3/_2$.
3. Sarabanda بطيئة في ميزان $^3/_4$ أو $^3/_2$.

4. Gigue سريعة في ميزان $^{6}/_{8}$، $^{12}/_{8}$، $^{3}/_{8}$، $^{9}/_{8}$.

وقد أضيف لها في القرن السابع عشر رقصات أخرى مثل: الجافوت Gavotte، والمينويت Minuet ، والبوربيه Bouree، والبريليود Prelude.

الجيك (ماسلي، 2003): رقصة شعبية قديمة ذات طابع سريع، لا تزال محافظة على وجودها في أيرلندا. وعادة ما يتم أداء هذه الرقصة بمرافقة الكمان القديم، والذي بسبب شكله غير العادي سمي الجيك. وفي الجزر البريطانية تعرف رقصة الجيك منذ القرن الخامس عشر. كانت رقصة الجيك في الأصل مقترنة بالرجال، وقد انتشرت بين البحارة كنوع من الرقص المنفرد ذي الطابع الفكاهي والسريع جدا. وبعد فترة قصيرة استطاعت رقصة الجيك الولوج إلى الموسيقى الاحترافية، حيث تم العثور على مثل هذه المؤلفات بنفس الاسم في مصنفات العود والفيرجينال الانجليزية التي تعود إلى القرن السادس عشر. أصبحت الجيك في القرن السابع عشر منتشرة كنوع من رقص الصالون في العديد من بلدان أوروبا الغربية. من ناحية أخرى أصبحت تشكل الفقرة النهائية من متتالية Suite الآلات في عصر الباروك. في هذا الإطار كانت الجيك تشهد تطورا بطرق مختلفة.

تميزت الجيك في موسيقى العود في فرنسا من القرن السابع عشر بالميزان الرباعي، وببداية لحنية معتمدة على المونوفونية، إلا أن المتابعة كانت عبارة عن محاكاة أو هوموفونية. أما في الموسيقى الفرنسية لآلة الكلافير فكان هناك نوع آخر من الجيك عرف على أنه ذو وتيرة معتدلة السرعة في الموازين الموسيقية $^{3}/_{4}$، $^{3}/_{8}$، $^{6}/_{4}$، $^{6}/_{8}$. إن الطابع الإيقاعي المنقوط والنسيج البوليفوني قرب هذا النوع من الجيك إلى رقصات فرنسية مثل لور وكناري. مثل هذه الرقصات(الجيك) معروفة في مؤلفات الباليه لدى لوللي.

تتميز الجيك في موسيقى الكمان الايطالية لمنتصف القرن السابع عشر بهيمنة التشكل الهوموفوني، والسلاسة الإيقاعية ذات الثلثيات، والاستخدام الواسع للتشكيلات. كما وسيطرت عليها الموازين $^{6}/_{8}$، $^{9}/_{8}$، $^{12}/_{8}$، وفي بعض الحالات هناك الميزان الرباعي المقسم إلى ثلثيات. أما الوتيرة فكانت أكثر سرعة (vivace presto).

تشكلت الجيك الألمانية تحت تأثير الأنواع الفرنسية والإيطالية. إلا أن تشكيلتها الألمانية ذات طابع قريب من الفوجة، ولذلك سميت جيك - فوجة، وذلك على يد فروبيرغير. فهي تتميز بصياغة تشبه الفوجة في معالجة اللحن وإدخال القسم الثاني المعتمد في بنائه على انقلاب اللحن الرئيس.

على الرغم من أن مختلف أنواع الجيك قد تكون موجودة في أعمال مؤلف واحد كما هو الحال عند باخ على سبيل المثال، إلا أن الجيك الإيطالية تكتسب في الموسيقى الأوروبية بشكل عام الأهمية الكبرى مع نهاية القرن السابع عشر ومطلع الثامن عشر. فأكثر مؤلفات الجيك لدى هاندل على سبيل المثال تنتمي إلى الجيك الإيطالية. وقد جاءت كقسم ختامي في مؤلفات السوناتا والمتتالية لما قبل الكلاسيكية لدى كوريللي، وفيفالدي، ورامو. أما لدى باخ، فإنه إضافة إلى أنواع الجيك السابقة، إلا أن هناك نماذج منها لديه يصعب تصنيفها.

البناء الثنائي (ميلنيك، الموضوع 15): يختلف شكل البناء الثنائي المميز لنهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر بعض الشيء عما هو معروف بالبناء الثنائي، وأصبح معروفا باسم البناء الثنائي القديم.

وقد كتب في هذا الشكل البنائي العديد من الرقصات، التي دخلت في تشكيل السويت القديم، والبرليود، وغيرها من المقطوعات الموسيقية.

كتب الجزء الأول من نموذج البناء الثنائي القديم في بعض الحالات (المينويت، الجافوت، السربند) بالصيغة التربيعية أو غير التربيعية، والمكررة أو غير المكررة للدائرة اللحنية. أما في مقطوعات الأليماند والكورانت والجيك، والبريليود، فجاء بناء هذا الجزء تحت تأثير اللحنية البوليفونية ومبادئ تطورها البنائي، مما جعله أكثر تعقيدا وصعوبة، ليأخذ شكل الدائرة اللحنية المعتمدة في تشكلها على ما يسمى "الانتشار".

مثل هذه الدائرة اللحنية إما أن لا تكون منقسمة إلى جمل، وإما أن تتضمن بداخلها عددا من البناءات التي لا تتميز بقفلات واضحة. فهي تبدأ بنواة لحنية قصيرة نوعا ما كبداية، يتلوها تطور سيكوينسي متحول، متميز بالتدرج وعدم الانقطاع. وتنتهي هذه الدائرة المتجانسة اللحنية إلى قفلة تامة في مقام آخر، عادة ما يكون مقام الدرجة الخامسة أو الماجور الموازي إذا ما كان العمل في مقام المينور.

أما الجزء الثاني من نموذج البناء الثنائي القديم فيستند على تلك المادة اللحنية في الجزء الأول، ولكنه يتسم من ناحية بقدر أكبر من التقلبات المقامية التي تبدو غير مستقرة، ومن ناحية أخرى بحجم أكبر من القسم الأول، حيث يصل إلى ضعفين أو ثلاثة أضعاف أحيانا.

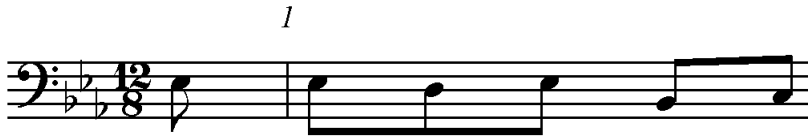
يبدأ الجزء الثاني من النوى نفسها التي وردت في الجزء الأول، ولكن بعد تحويلها إلى سطح آخر، عن طريق القلب في نفس المقام على نفس الخلفية الهارمونية التي انتهى إليها الجزء الأول ومن ثم الانتقال إلى الرابعة.

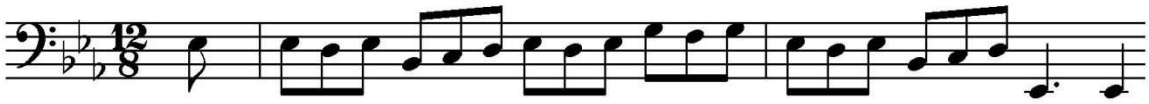
في كثير من الحالات، يتضمن الجزء الثاني قفلة تامة – Perfect cadence في مقام قريب (مقام الرابعة، أو المينور الموازي أو الخامسة)، ومن ثم العودة إلى المقام الرئيس مع قفلة ختامية في النهاية.

تجدر الإشارة إلى أن تصميم البناء الثنائي المميز لنهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر مختلف بعض الشيء عما هو معروف بالبناء الثنائي في العصر الكلاسيكي، وأصبح معروفا باسم البناء الثنائي القديم (مازل، 1979، 228 – 229). وقد كتبت في هذا الشكل البنائي العديد من الرقصات، التي دخلت في تشكيل السويت القديم، والبرليود، وغيرها من المقطوعات الموسيقية. ولقد أولى باخ اهتماما كبيرا للبناء الثنائي خاصة في رقصات "السويت الفرنسية"، "السويت الانجليزية"، "بارتيتات الكلافير"، ومقطوعات "البريليود" من مؤلفات الكلافير المعدل.

الإطار التحليلي

إن بعض الأجزاء المكونة للتشكيل الموسيقي (النغم، الإيقاع) المكتمل نسبيا (الموتيف، الجملة، العبارة، ... إلخ) قد تكون خاضعة أثناء عملية التطور الموسيقي إما لخاصية التكرار (أو التكرار الدقيق)، أو لخاصية التجديد. وفي كافة الظروف، فإن أي تشكيل بنائي عادة ما يكون متعدد المكونات، بل وكل مكون يعبر عن معلومة موسيقية ما (ميلكا، 1971، 250).

يعتمد تشكيل البناءات اللحنية في النموذج على خلية إيقاعية ـ لحنية قصيرة نوعا ما كبداية، ومتشكلة من ست نغمات:

(مثال رقم 1)

يتضح من المدونة أن هناك عملية تكرار (تماثل) للتشكيل الإيقاعي لهذه الخلية، والذي يأخذ بعين الاعتبار توالي العناصر الإيقاعية التالية: ذات السن، ثلاث من ذات السن، اثنتان من ذات السن منذ البداية وحتى النهاية، مع بعض التغيرات التي تمس الخلايا الواقعة على نهايات البناءات المغلقة التي تشكل قفلات، كما هو الحال في الحقول: 2، 10، 26، 27، 42، حيث يتم تحويل الثلاث من ذات السن إلى سوداء منقوطة، والاثنتين من ذات السن إلى سوداء. علما بأن تقسيم السوداء المنقوطة والسوداء إلى أجزاء أصغر هو أمر يفرضه الطابع الإيقاعي لهذا القالب الموسيقي، ولذلك يلاحظ سيطرة تقسيم الأزمنة الطويلة على مدى المؤلف الموسيقي، في حين أن وجود التقسيم مقتصر على عناصر القفل فقط.

(مثال رقم 2)

أما من حيث التشكيل النغمي للخلية، فقد اعتمد المؤلف ربط المكون الأول من الخلية (العنصر المنفرد)، من درجة ارتفاع ما بالمكون الثاني (ثلاثي النغم)، والذي تتحرك فيه النغم هبوطا بخطوة إلى ثانية صغيرة ومن ثم العودة إلى النغمة الأولى، وهذا يشكل علاقة زخرفية، وبالتالي برزت هنا نغمتان طرفيتان من نفس درجة الارتفاع، وثالثة وسطية مختلفة. وجاء المكون الثالث للخلية (ثنائي النغم) متشكلا من نغمتين مختلفتين، تتحرك الثانية إلى مسافة ثانية كبيرة في اتجاه صاعد بالنسبة للأولى المتحركة إلى رابعة هابطة بالنسبة للضلع الأخير من المكون الثاني.

وإذا ما بدا التشكيل الإيقاعي متماثلا (مكررا) بصورة واضحة على مدى النموذج، فإن التماثل في التشكيل النغمي يبدو ذا نزعة نحو مفهوم التنويع Variation، والذي سيأخذ مسارات مختلفة سيكون لها الأثر لاحقا في السمة المتكاملة للبناء الثنائي القديم. وسنضع هنا بعضا من نماذج التنويع النغمي للخلايا الإيقاعية المستخدمة في العينة:

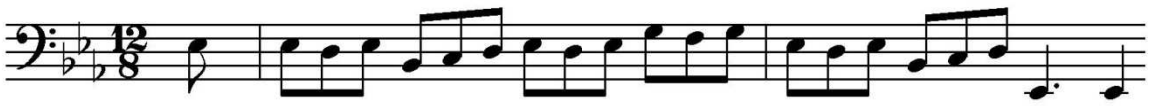
- فالمكون الأول من كل نواة على سبيل المثال يتمتع بخصوصية العنصر المنفرد، أي أنه عبارة عن نغمة واحدة متكررة أو متجددة في سياق العلاقة مع المكون الثاني من الحلقة. بل وهي في ذلك تبدو متجددة دائما، إذ عمل المؤلف على الانتقال بها بين كافة درجات السلم الرئيس، بل ولامس أحيانا درجات سلم آخر كما هو الحال لنغمة مي^{b} في الحقول 24،25، و فا$^{\#}$ في الحقل 26، وري^{b} في 31، 32، 34، و لا^{b} في 35.

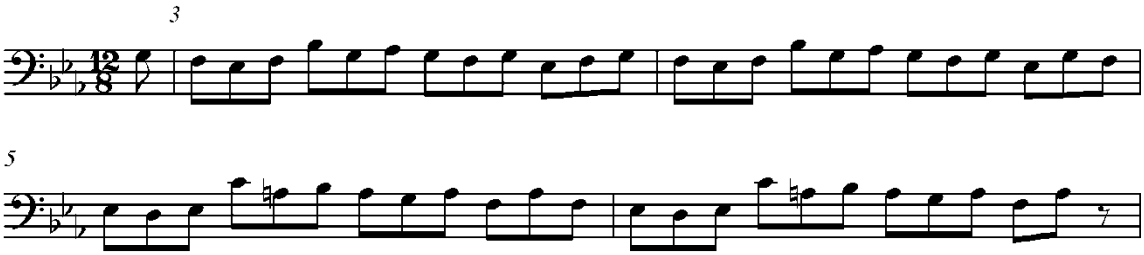
- أما المكون الثاني، فنجد فيه:

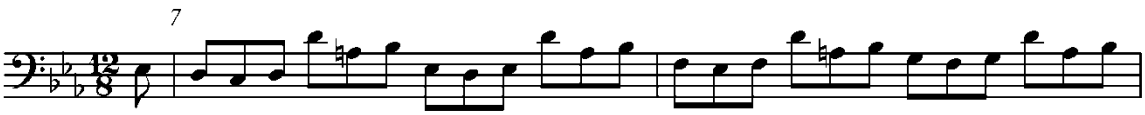
- الانتقال صعودا قافزا إلى ثالثة (كبيرة أو صغيرة)، ومنها إلى ثالثة أخرى في نفس الاتجاه (10، 42)[2] ، وهذا يشكل علاقة هارمونية. وهنا تبرز ثلاث نغمات مختلفة درجة الارتفاع.
- الانتقال صعودا قافزا إلى خامسة (تامة أو زائدة أو ناقصة) والعودة هبوطا قافزا إلى سادسة (كبيرة أو صغيرة) (9، 41).
- الانتقال صعودا قافزا إلى ثالثة (كبيرة أو صغيرة)، ومنها إلى رابعة (تامة أو زائدة أو ناقصة) في نفس الاتجاه (15، 16، 17،18، 37، 38).
- الانتقال صعودا قافزا إلى ثالثة (كبيرة أو صغيرة)، ومنها إلى ثانية (زائدة، أو كبيرة، أو صغيرة) في نفس الاتجاه (20).
- الانتقال صعودا قافزا إلى ثالثة (كبيرة أو صغيرة)، ومنها إلى رابعة (تامة أو زائدة أو ناقصة) في الاتجاه المعاكس (24، 25).
- الانتقال صعودا قافزا إلى سابعة (كبيرة أو صغيرة)، ومنها إلى سادسة (كبيرة أو صغيرة) في الاتجاه المعاكس (24، 25).
- الانتقال هبوطا قافزا إلى رابعة (تامة أو زائدة أو ناقصة)، ومنها إلى ثالثة (كبيرة أو صغيرة) في نفس الاتجاه (26).

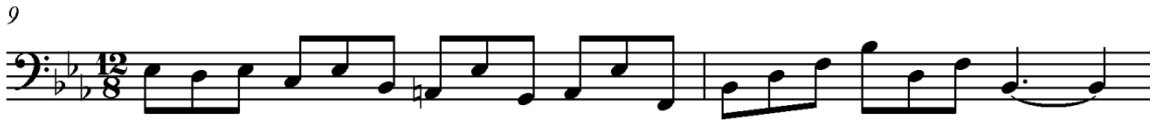
- المكون الثالث: ويتشكل من نغمتين مختلفتين، تتحرك الثانية في اتجاه صاعد (1) أو هابط بالنسبة للأولى (3)، علما بأن البعد المتشكل بين النغمتين قد يتراوح على مدى المؤلفة الموسيقية بين الثانية والخامسة.

من هنا، يبدو من الواضح تلك النزعة نحو التغيير النغمي للتشكيل الإيقاعي على مستوى الخلايا، وبالتالي ستظهر بناءات إما أن تكون مكررة تكرارا دقيقا، وإما أن يكون التكرار عن طريق نقل ذلك البناء إلى طبقة أخرى في نفس الإطار السلمي siquence، وإما أن تبرز علاقات نغمية متغيرة تماما عن البناء الأساس. وفي جميع الظروف فإن كل نوع من هذه البناءات سيؤدي وظيفة بنائية ما. وبالتالي فإن خصوصية أي بناء وشخصيته الفريدة التي لا تتكرر ستعتمد على "كافة عناصره المكونة، وأساليب ربط تلك العناصر طبقا لهذا القانون أو ذاك من قوانين البناء" (سفيديرسكي، 1965، 137). من ناحية أخرى، فإن المادة الموسيقية أثناء عملية تطورها عادة لا تبقى ضمن بناء واحد، بل تتحول منه إلى بناء آخر. مثل هذا التحول سنسميه "البناء المتحول" - Modulated Structure.

في هذا الإطار على سبيل المثال، يتشكل الحقل الأول من خليتين،الثانية منها عبارة عن تنويع نغمي يمس المكونين الأول والثالث من الخلية. ونظرا لانتهاء الحقل على نغمة الثانية (فا) غير المستقرة الوظيفة، فإن النزعة نحو الاستمرار تقود إلى الحقل الثاني الذي يتشكل من تكرار غير دقيق (تنويع) للخلية الأولى من الحقل الأول، يضاف إليها خلية القفل، حيث تكتمل الفكرة البنائية- اللحنية ويتم إغلاقها على الدرجة الأولى المستقرة من السلم الرئيس (مي بيمول). وسنعطي هذه الفكرة الرمز (a1). بل ويمكن اعتبارها على أنها الجملة الموسيقية الأولى- جملة السؤال.

(مثال رقم 3)

ويمكن ملاحظة بداية تشكل العلاقات الجديدة في الحقل الثالث والرابع، وهما ما سيشكلان جملة الجواب المفترضة طبقا لقانونية "الاستشراف السمعي" والتي نرمز لها a2 ليكون هناك تكرار إيقاعي دقيق للحقلين الأول والثاني، وقد تخطى المؤلف هذا الاستشراف الإيقاعي، إذ سيشكل الحقل الثالث بناءً "مشتركا" بين a2 والبناء المتشكل الجديد b1. ونقصد بالبناء المشترك هنا، ذلك البناء الأخير المرتبط بقانونية بنائه الأولي، ليصبح البناء الأول في البناء التالي. تجدر الإشارة إلى أن استخدام العنصر المشترك في البناء المتحول يعتبر "لحظة ديناميكية قوية وواضحة، وهو ما يشكل حافزا أكبر نحو التطور" (ميلكا، ص. 259). فالحقلان (4،3) يشكلان البناء الأخير من البناء "المفترض" التام كجواب للحقلين (2،1)، وقد أصبحا يشكلان الحلقة الأولى من البناء التالي. إذا، الحقول من 3-6 تمثل أيضا في تشكلها، سواء على مستوى الحقل كاملا أو على مستوى الخلايا، تكرارا نغميا غير دقيق للحقل الأول. إلا أنه وفي نفس الوقت تبرز علاقة التكرار الدقيق بين كل حقلين متتاليين، وإذا ما رمزنا للحقل الثالث كبناء b1، فسيكون الحقل الرابع b1 ايضا. أما الحقول الخامس والسادس فسيأخذ كل منها الرمز b2.

(مثال رقم 4)

الحقول 7-8 تمثل أيضا استمرارا للتكرار غير الدقيق على المستويات السابقة، إلا أنه من الملفت للانتباه ظهور علاقات بنائية أخرى داخل الحقل الواحد. إذ تتوزع أضلاع الحقل ما بين ضلعين متماثلين نغميا (الثاني والرابع)، وآخرين متماثلي الحركة اللحنية، إلا أنهما متغيران نغميا (الأول والثالث). وسنعطي هذا النوع من العلاقات الرموز c1,c2,c3,c4 على التوالي.

(مثال رقم 5)

الحقول 9-10 عبارة عن مضمون نغمي- إيقاعي – هارموني جديد سنرمز له D1، ينتقل المؤلف فيهما من تآلف الرابعة إلى الخامسة في سلم مي بيمول ماجير لتشكل قفل القسم الأول.

(مثال رقم 6)

مثل تلك العلاقات يمكن ملاحظتها في القسم الثاني من النموذج، والتي صممت من خلال الخارطة البنائية التحليلية التالية التي تأخذ بعين الاعتبار تنوع العلاقات البنائية طبقا لأرقام الحقول المثبتة في الخانات العلوية من التصميم في المؤلفة الموسيقية أما الحروف اللاتينية فتشير إلى البناء اللحني وموقعه ونمطية تفاعله.

خارطة التحليل البنائي

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
a1		a2							
		b1	b1	b2	b2	b3			
						c1c2	c3c4	D1	

11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
a3															a4
		b4	b5	e1	e2	e3	e4								
							f1f2								
								a5							
										g1	g2				
											c5c6	c7c8	h	h	g3g4

27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42
a6		a7													
		b6	b6	b7	b7	b8	b8	b9							
								e5	e6	e7	e8	e9			
												c9c10	c11c12	D2	

الخلاصة

تناولت الدراسة بالتحليل الأطر البنائية المميزة لشكل البناء الثنائي لدى يوهان سباستيان باخ في أحد مؤلفاته (الجيك من السويت الرابع للتشيللو الصولو)، والذي كتبت بصيغته العديد من الرقصات، التي دخلت في تشكيل السويت القديم، والبرليود، وغيرها من المقطوعات الموسيقية، وخاصة تلك التي أولاها باخ اهتماما كبيرا مثل: "المتوليات الفرنسية"، "المتواليات الانجليزية"، "بارتيتات الكلافير"، ومقطوعات "البريليود" من مؤلفات الكلافير المعدل. ومن خلال مفهومي "ديناميكية التطور اللحني"، و"الوظيفة البنائية" تم الكشف عن أساليب ربط البناءات المكونة للبناء الثنائي كقانون مميز لهذه الصيغة في نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر.

كما أن خصوصية أي بناء وشخصيته الفريدة التي لا تتكرر تعتمد على كافة عناصره المكونة، وأساليب ربط تلك العناصر طبقا للقوانين التالية:

1. بناءات ذات عناصر مختلفة وقوانين ربط مختلفة.
2. بناءات ذات عناصر مختلفة وقوانين ربط موحدة.
3. بناءات ذات عناصر واحدة وقوانين ربط مختلفة.

هذا وقد برز في النموذج الموسيقي عشر بناءات متحولة باستخدام البناء المشترك، وخمس بدون استخدام له.

الهوامش

[1] تمت طباعة التدوين الموسيقي وتصويره طبقا لكراسة Bach, J.S. Six suites for violoncello solo, BWV 1007-1012, Edited by August Wenzinger. BA 320.

[2] الأرقام بين الهلالين تشير إلى الحقول في المؤلفة الموسيقية.

المراجع

مقتبس عن ميلنيك، آنا. نظرية تحليل المؤلفات الموسيقية. valeriivolko.narod.ru/abcaa.htm

تمت طباعة التدوين الموسيقي وتصويره طبقا لكراسة Bach, J.S. Six Suites for Violoncello Solo, BWV 1007- 1012, Edited by August Wenzinger. BA 320.

بيومي، أحمد. (1992).القاموس الموسيقي. دار الأوبرا المصرية.

سفيديرسكي، ف. (1965). بعض قضايا ديناليكتيك التغير والتطور. موسكو.

فضل، صلاح. (1985). نظرية البنائية "في النقد الأدبي"، بيروت، دار الآفاق الجديدة.

ماسلي، س. (2003). السويت - الجوانب الدلالية والدرامية والتاريخية، أطروحة دكتوراه، موسكو.

مازل، ليونيد.(1979). بناء المؤلفات الموسيقية.موسكو، موزيكا.

ميلكا، أ. (1971). بعض قضايا التطور والتشكل في متتاليات باخ لآلة التشيللو الصولو. مقالة في كتاب المسائل النظرية للأشكال والقوالب الموسيقية. موسكو.

ناصر، إبراهيم. (2001). فلسفات التربية. عمان، دار وائل.