دراسة تحليلية لاحدى مقطوعات ريمنشنايدر(Riemenschneider) الكورالية لباخ

م. د. أحمد محمود محمد أبوزيد*

مقدمــة

ترك يوهان سباستيان باخ المؤلف الموسيقي الألماني وأحد عباقرة تأليف الموسيقى في التاريخ الغربي، مجموعة كبيرة من المؤلفات الموسيقية في مختلف أنواع الصيغ الموسيقية المعروفة في زمنه فيما عدا الأوبرا، والتي جعلت الباحثين في المجال الموسيقي على مر العصور يحاولون الكشف عن أفكاره وأساليبه وطرق كتابته لموسيقاه.

وعلى الرغم من الحقبة الزمنية التي ظهر فيها باخ وهي عصر الباروك، والتي كانت السمة الغالبة والطابع المميز لمؤلفاته فيها هو الصيغ البوليفونية، والتي أبدع فيها باخ في كثير من مجموعاته التأليفية في العديد من القوالب الموسيقية ومنها على سبيل المثال الفيوج، إلا أن افكار وأساليب باخ متعددة، ذلك المؤلف الموسيقي الذي يعتبر معين لا ينضب من الأفكار وبحر عميق نغوص فيه دوما لنكتشف بعد أسراره ومقتنياته النادرة، ويلعب الكورال دورا هاما في إنتاج باخ ليس فقط في مقدمات الكورال (Choral preludes) بل وفي الباسيون والكانتاتات الدينية، وقد ألف باخ حوالي أربعمائة هرمنة (harmonizations) مختلفة للكورالات[١]، كان منها مجموعة من الترانيم الكنيسية أو المؤلفات الكورالية للكنيسة لأربعة أصوات، وتعتبر تراتيل باخ التي ألفها في تلك الفترة تحفة أعمال العصر الباروكي، وضعها باخ بتوافق هارموني رائع، وكانت تلك الفترة هي فترة النضوج في التأليف الموسيقي عند باخ والتي اشتملت على أهم مؤلفاته وأكثرها، وسيقوم الباحث بعمل دراسة تحليلية لإحدى مؤلفات باخ الكورالية، وهي مقطوعة رقم (٥٩) في مجموعة ريمنشنايدر(Riemenschneider)، يقوم فيها بمحاولة إستقراء أسلوب باخ في تأليف أعماله الكورالية للكنيسة، وذلك لتذوق ألحانه والتعرف على بعض أفكاره وأساليبه التأليفية ومعرفة كيفية كتابته للتآلفات الهارمونية المصاحبة للحن، وكذلك لمعرفة طريقة إختياره لهذه التآلفات، وكيفية التحول بين السلالم الموسيقية، وكذلك أسلوب تعامله مع الزخارف اللحنية، وحتى نتمكن أيضا من معرفة المزيد عن أسلوب باخ في كتاباته الرائعة للتآلفات الهارمونية لأربعة أصوات.

---

* مدرس نظريات وتأليف بقسم التربية الموسيقية – كلية التربية النوعية – جامعة المنصورة

١) ثيودور م. فيني: تاريخ الموسيقى العالمية – الجزء الأول ص٤٠٥

مشكلة البحث:

لاحظ الباحث من خلال تدريسه لمادة الهارموني وجود قصور في قدرة بعض الطلاب على الابتكار والتنويع عند كتابة المصاحبة الهارمونية، والاكتفاء بإضافة الهارمونيات البسيطة فقط وذلك لعدم توافر أساليب متنوعة للتأليف لديهم، مما دعا الباحث إلى محاولة إيجاد نماذج متعددة للطلاب كروافد موسيقية وثقافية تساعدهم على الابتكار والتنويع، مستخدما مؤلفات باخ الكورالية كأسلوب فريد يتميز بسهولة التمييز والمقارنة بين اللحن الأساسي والمصاحبة الهارمونية.

أهداف البحث:

يهدف هذا البحث إلى إجراء دراسة تحليلية لإحدى مقطوعات ريمنشنايدر (Riemenschneider) الكورالية لباخ يتم من خلالها:

- التعرف على أسلوب باخ في كتابة التآلفات الهارمونية المصاحبة لمؤلفاته الكورالية.
- تذوق أساليب متنوعة للتأليف والمصاحبة الهارمونية للألحان.
- الاستفادة من أسلوب باخ في مؤلفاته الكورالية في كتابة المصاحبة الهارمونية.

أهمية البحث:

ترجع أهمية البحث إلى رغبة الباحث في تنمية ملكة التأليف والابتكار لدى طلاب التربية الموسيقية، والتوصل إلى أقصى الإمكانيات الموسيقية التي يستطيع المؤلف الدارس أن يستخدمها في كتابة المصاحبة الهارمونية عند حل التدريبات المقررة أو التعرض للكتابة والتأليف من خلال التعرف على أساليب مختلفة للتأليف وتذوقها.

أسئلة البحث:

- ما هو أسلوب باخ في تأليف المقطوعات الكورالية؟
- ما هي التآلفات الهارمونية التي استخدمها باخ في كتابة المصاحبة الهارمونية لمؤلفاته الكورالية؟
- كيف نستفيد من أسلوب باخ في التأليف المقطوعات الكورالية في كتابة مصاحبة هارمونية؟

منهج البحث:

يتبع هذا البحث المنهج الوصفي "تحليل محتوى"

حدود البحث:

تقتصر حدود البحث على إحدى المؤلفات الكورالية ليوهان سباستيان باخ.

عينة البحث:

مقطوعة رقم (٥٩) في مجموعة ريمنشنايدر (Riemenschneider) من مجموعة مؤلفات باخ الكورالية

أدوات البحث:

المدونة الموسيقية للعينة المنتقاة وهي مقطوعة رقم (٥٩) في مجموعة ريمنشنايدر (Riemenschneider)، من مجموعة مؤلفات يوهان سباستيان باخ الكورالية.

مصطلحات البحث:

الباروك Baroque:

عصر أو أسلوب الباروك يقع موسيقيا فى الفترة الواقعة بين عام (١٦٠٠ وعام ١٧٥٠ م) تقريباً، من خصائصه المبالغة والتضخيم وكثرة الزخارف والخروج عن المألوف، وتتسم موسيقاه بالوضوح ودقة التفاصيل والتوازن والترابط والتنسيق بين الأجزاء والعبارات، والثراء فى التعبير الموسيقى عن العواطف والمشاعر وكثرة الزخارف اللحنية والجمع بين البوليوفونية والهارمونية، وتعدد مجموعات الكورال، وفيه ظهرت البداية الأولى لتكوين الأوركسترا وارتفاع الكتابة له وأسس فن القيادة وابتكار بعض التأثيرات الديناميكية وافتتاح دور الأوبرا وتطور الموسيقى المسرحية (الأوبرا الأوراتوريو والكانتاتا والباليه)[١].

الباسيون Passion:

كلمة باسيون معناها اللغوي الحرفي المعاناة، وقد ظهرت تلك النوعية من المؤلفات الموسيقية الغنائية الدينية في القرن الثامن، ولكنها لم تصبح مؤلفة ذات طابع ونوعية متميزة إل في القرن الخامس عشر، وتعتمد في نصوصها على قصص من الإنجيل تدور عن حياة وآلام السيد المسيح[٢].

الكانتاتا Cantata:

كانت هذه التسمية تطلق أصلا على مجرد قطعة من الموسيقى الغنائية ذات المصاحبة (وكانت عادة لمغن واحد) ثم تطورت الكانتاتا في المجالين الديني والدنيوي إلى مؤلفة كبيرة للمغنين المنفردين والأوركسترا والكورال، وأعظم ما أُلِّف من هذا النوع هي كانتاتات باخ التي تربو على المائتين وتكاد تكون كلها دينية[٣].

---

١) أحمد بيومي: القاموس الموسيقي، دار الأوبرا المصرية، القاهرة ص٤٢

٢) أ.د. فتحي الصنفاوي: تاريخ الموسيقى العالمية، الموسيقى في عصر الباروك، ص١٠٦

٣) سيدريك ثورب ديفي: التحليل الموسيقي، ترجمة وتعقيب د.سمحة الخولي، الطبعة الثانية ص١٩٧

هارموني Harmony:

هي العلاقة الرأسية بين الأصوات والدرجات ، وهي تعتمد على نظريات التآلف والتنافر بين الأصوات، والعلاقة بين الأبعاد الموسيقية[1].

بوليفوني Polyphony:

كلمة أصلها يوناني تعني "التعدد اللحني" وهي أي مقطوعة موسيقية تتكون من عدة ألحان (غنائية أو آلية أو كلاهما معاً) تسير بخطوط أفقية متقابلة فوق بعضها البعض (لحنان، ثلاثة، أربعة أو أكثر) تسمع فِي وقت واحد ، يطلق علي هذا الأسلوب الكنترابنطي "counterpoint" أي الألحان المتقابلة، ويعتمد البوليفونية علي أبراز تلك الخطوط اللحنية المختلفة[٢].

الكروماتية Chromatic:

مشتقة من الكلمة اليونانية (Chroma) وهو اسم أحد الأجناس الرباعية المستخدمة عند اليونانيين القدماء (Tetra chord) وتُبنى على الاثنتا عشرة نصف بُعد في الأوكتاف (12 Semitones)[٣].

الكورال Choral:

في ضوء الاستعمالات المختلفة للمصطلح يجدر بنا سرد بعض التوضيح، فالكلمة (Cho' ral) كصفة تطلق على مجموعة من المغنيين، وتنطق بوضع النبر القوي على المقطع الأول من الكلمة "Cho" أما الكلمة (Chorale) كإسم بوضع النبر القوي على المقطع الأخير "ral" فهي تطلق على لحن ديني، ولهذا الاستخدام الأخير يفضل استخدام كلمة (Chorale)، وكانت في البدء تُطلق على الألحان الدينية البروتاستنتية في الكنيسة الألمانية أو غيرها مثل كورال فانتازيا "Chorale Fantasia" وكورال كانتاتا "Chorale Cantata"[٤].

مقدمة الكورال (أو استهلال على الترتيل الديني) Choral preludes:

قطعة من الموسيقى للأورغن تعتمد على لحن ترتيل بروتستانتي[٥].

---

1) أ.د. فتحي الصنفاوي: تاريخ الموسيقى العالمية، الموسيقى في عصر الباروك، ص٦

٢) أحمد بيومي: القاموس الموسيقي، دار الأوبرا المصرية، القاهرة ص٣١٩

٣) عواطف عبد الكريم، موسيقى القرن العشرين، محيط الفنون مجلد ٤ ص ٢٨٢

4) Will Appel, Harvard dictionary of music, Liedi, Cambridge, London, 1992, 158.

٥) سيدريك ثورب ديفي: التحليل الموسيقي، ترجمة وتعقيب د.سمحة الخولي، الطبعة الثانية ص١٩٩

الدراسات السابقة:

الدراسة الأولى: "أسلوب أداء الأغنية الدينية عند باخ"[١]

كان الهدف من هذه الدراسة بحث أسلوب أداء الأغنية الدينية عند يوهان سباستيان باخ، عن طريق دراسة تحليلية غنائية لعينة البحث وهي أربع أغنياتدينية لباخ في القرن السابع عشر.

وتتفق هذه الدراسة مع موضوع البحث دراسة ملامح وخصائص أسلوب باخ في التأليف، مع اختلافها في العينة والتناول التحليلي للمصاحبة الهارمونية.

الدراسة الثانية: "الموسيقى القبطية بوليفونيا وهارمونيا"[٢]

تهتم الدراسة بالبحث في الموسيقىالدينية الخدمية في الكنيسة، وتعرض دورها داخل الكنيسة في عدة عصور منها العصر الروماني واليوناني والبيزنطي، كما اهتم الباحث بدراسة موسيقى الخدمة في الكنسية في عصر الباروك ومدى تأثرها بأسلوب التأليف البوليفوني في هذا العصر وصولا إلى موسيقى الخدمة في الكنسية في العصر الكلاسيكي، وهي دراسة تطبيقية قام الباحث فيها بتقديم عملين موسيقيين تم تأسيسهما على لحنين فبطيين من أبرز ألحان الكنيسة.

وتتفق هذه الدراسة مع موضوع البحث في دراسة موسيقى الخدمة الكنسية في عصر الباروك ومدى تأثرها بأسلوب التأليف البوليفوني.

الدراسة الثالثة: "دراسة نقدية لأسلوب الأداء استنادا لأعمال البرليود والفوجات للمؤلف يوهان سباستيان باخ"[٣]

دراسة نقدية لإسلوب الأداء في عصر الباروك في أعمال باخ من برليودات الأورغن والفوجات، وتناول الدراسة أسلوب الأداء من وجهتي نظر الحداثة وما بعد الحداثة.

وتتفق هذه الدراسة مع موضوع البحث في تناولها دراسة أسلوب الأداء في عصر الباروك ولنفس المؤلف يوهان سباستيان باخ.

---

١) عهود عبد الحليم أحمد، بحث منشور ، مجلة علوم وفنون الموسيقى المجلد التاسع عشر، يناير ٢٠٠٩.

٢) عادل كامل حنا، رسالة دكتوراه في الفنون من معهد الدراسات القبطية، القاهرة ١٩٩٦.

3) Liesel Murphy, A Critique of Baroque Performance Practice, with specific reference to the organ preludes and fugues of Johann Sebastian Bach, M.D. Nelson Mandela Metropolitan University, January 2009.

الإطار النظري

على مر العصور الموسيقية ومنذ البدايات الأولى لظهور الآلات الموسيقية وتطورها، ومحاولات المؤلفون الموسيقيون الكتابة الجادة لهذه الآلات مستمرة ومتكررة، وتختلف أشكال وصيغ الكتابة باختلاف العصور وتطورها ومواكبتها لطبيعة هذه العصور حضاريا وإنسانيا واجتماعيا وفنيا، حيث يحمل كل عصر من العصور الموسيقية طابعا خاصا في أساليب التأليف الموسيقي.

أولا الموسيقى الكورالية:

تعتمد الموسيقى الكورالية أساساً على الكتابة للأصوات البشرية بديلاً عن الآلات، وتضم أصواتاً من طبقات صوتية مختلفة، والأصوات البشرية تنقسم إلى أربعة أنواع أو طبقات رئيسية هي سوبرانو – ألطو – تينور – باص، وكل نوع من هذه الأصوات له إمكانات من حيث المساحة الصوتية، في حدة وغلظة الصوت، وتسمى هذه الأصوات بالمجموعات الكورالية.

والكورال هو فرقة موسيقية من المغنيين، ويُعرف جملة المغنيين الذين يؤدون بشكل جماعي باسم الجوقة أو الكورس، وغالبًا ما يُطلق مصطلح الجوقة على المجموعات التابعة للكنائس (سواء كانوا يشغلون جوقة الكنيسة أم لا)، أما مصطلح الكورس فيُطلق أكثر على مجموعات المسارح وقاعات العروض، ومن الممكن أن تغني الفرقة الكورالية بدون آلات الموسيقية، أو بمصاحبة آلة البيانو أو الأورغن ذو الأنابيب فقط، أو مع فرقة موسيقية صغيرة مكونة على سبيل المثال من آلات الهاربسكورد والتشيللو والكمان كما في مؤلفات عصر الباروك، أو مع أوركسترا كاملة تضم من ٧٠ إلى ١٠٠ عازف موسيقي.

أما الموسيقى الكورالية فهي الموسيقى المكتوبة بشكل خاص من أجل الفرقة التي ستؤديها، ويمكن للفرقة الموسيقية الكورالية تأدية مؤلفات الموسيقى المتنوعة، التي تمتد من العصور الوسطى حتى وقتنا الحاضر، ويترأس الفرقة عادةً قائد الفرقة (الكوندكتر)، الذي يقود العروض عبر إيماءات الوجه واليدين.

ودائما ما كان لموسيقى الكورال مكانة مهمة في الحياة الموسيقية، فكانت البدايات أثناء الجزء الأخير من فترة العصور الوسطى، حيث ظهر نمط من الموسيقى الصوتية يُعرف بالترانيم الجريجورية، وتجدر الإشارة إلى أن ذلك كان أول مثال للموسيقى الصوتية ذات الألحان المتعددة في أوروبا، مما أدى إلى وضع الأساس لموسيقى الكورال خلال عصر النهضة.

ومع نهايات عصر النهضة وفي بدايات عصر الباروك حيث بداية تطور الآلات الموسيقية، حدث التطور والتفاعل الكبير بين المطربين والعازفين، ومن أبرز المؤلفين الموسيقيين في عصر الباروك المؤلف الموسيقي المعروف يوهان سباستيان باخ (J. S. Bach).

وفي بدايات العصر الكلاسيكي ومع التطور السريع الذي شهدته الآلات الموسيقية، أصبح الملحنون منشغلين بصورة كبيرة بإمكانيات الموسيقى الآلية وكذلك السيمفونية أثناء الفترة الكلاسيكية.

وفي القرن التاسع عشر ومع بدايات العصر الرومانتيكي، عمل الملحنون على تكييف الأشكال الموجودة سلفًا، وذلك من أجل تحقيق أهداف أكثر دنيوية، فتم استخدام الأداء الكورالي لإعطاء ثقل للمؤلفات الدنيوية.

وإذا نظرنا إلى الأعمال الكورالية فإنه يتجلى لنا منها هي نفسها أنها ألفت لمناسبات واستعمالات معينة، فالكانتاتات الدينية تدور حول التقويم الكنسي أو نجدها قد وضعت لخدمات دينية خاصة كالمآتم، أما الكنتاتات الدنيوية فكانت عادة تكتب بالطلب إحتفالا بعيد ميلاد أو تمجيدا لأشخاص من ذوي الحيثية.

ثانيا: يوهان سباستيان باخ (Johann Sebastian Bach) (١٦٨٥ – ١٧٥٠)

حياته:-

ولد يوهان سباستيان باخ في مدينة إيزيناخ "Eisenach" في المانيا في ٢١ مارس عام ١٦٧٥م وتوفي في مدينة ليبزج "Leipzig" في ٢٨ يوليو عام ١٧٥٠ م.

نشأ باخ في أسرة موسيقية عريقة، تتمتع على امتدادها وزاخرة عبر أجيالها بالموسيقيين العظام من أصحاب المؤلفات الموسيقية والغنائية المحفوظة حتى الآن.

تلقى باخ تعليمه الأول في منزل الأسرة الذي كان معهدا موسيقيا يذهب إليه الشباب والطلبة لتعلم العزف على المزمار، حيث درس باخ آلة الكمان على يد والده يوهان امبروزيل حتى بلغ العاشرة من عمره، ثم أكمل تعليمه الموسيقي في دراسة العزف على آلتي الأورغن والكلافيير على يد أخيه الأكبر يوهان كريستوف الذي انتقل إلى بيته في مدينة أوردروف بعد وفاة والده، والذي كان عازفا على آلة الأورغن في كنيسة القديس ميخائيل بالمدينة.

اشتهرت كنيسة القديس ميخائيل بكورسها الموسيقي الذي ينشد الموتيتات والموسيقى الكنسية في أيام الآحاد وفي الأعياد، كما تميزت مدينة أوردروف بمدرستها الثانوية المشهورة ، فكان من حسن حظ باخ

أن حصل على منحة سمحت له بالالتحاق بالمدرسة بالمجان مقابل قيامه بإنشاد التواشيح بالكنيسة، وهو ما أثر فيه فيما بعد في تأليفه لمجموعاته الكورالية.

اجتهد باخ في دراسته الثانوية وكان من المتفوقين على الدوام، ولكن أكثر ما كان يهتم به هو دراسة الموسيقى التي أقبل عليها باجتهاد شديد تحت إشراف أخيه الذي لقنه مبادئ العزف على آلة الكلافيير، كما تعلم باخ من النماذج والقطع الموسيقية التي كان يدونها أخوه حيث كان يقوم بعزفها فيما بعد.

حين بلغ باخ عامه الخامس عشر اضطر إلى مغادرة مسكن أخيه لضيق مساحته وكثرة أبنائه، كما كانت الأماكن الشاغرة في مدرسة أوردروف قليلة جدا، ولكن احتفاظه بطبقة صوته رغم سن البلوغ كان من حسن حظه حيث جعل رئيس منشدي الكنيسة يرشحه لدى دير القديس ميخائيل في لينبورج الذي كان في حاجة إلى غلمان ينشدون قداس الصباح والذي كنت تتوفر فيه أماكن شاغرة لاستقبال الطلاب

وكان دير القديس ميخائيل قد تحول من دير بالمعنى المفهوم إلى مؤسسة غنية تشمل الكنيسة وأكاديمية الفرسان وهي كلية خاصة بشباب النبلاء، ومدرسة لاتينية خاصة بأبناء الطبقة المتوسطة بالإضافة إلى أكاديمية أخرى تشبه الجامعات وكانت اللائحة تسمح بتوفير منح دراسية لإثنى عشر صبيا وبعض المنشدين الفقراء الأكبر سنا الذين كانوا يشاركون في ترتيل قداس الصباح والمساء.

ولم يشارك باخ بطبيعة الحال في القداسات الصغيرة فقط، بل وفي الكورس السيمفوني أيضا الذي كان يشكل القداس الرئيسي في أيام الآحاد والأعياد، ونظرا لتغير طبقة صوته فيما بعد اضطر باخ إلى ممارسة أنشطة أخرى إضافية كان من ضمنها عمله كمساعد عازف على الأورغن.

اتاحت امكانات الدراسة الجيدة في لينبورج ما لم يكن متاح لمن هم في مثل سنه، إذ كانت مكتبتها الموسيقية من أكبر المكتبات في ألمانيا وتمكن باخ من تردده على قاعاتها من استيعاب أسس الموسيقى الإنجيلية التي كانت تعزف في الكنائس في القرنين السادس عشر والسابع عشر، كما كان اشتراكه في عزف الموتيت والكونشرتات الكنسية والكانتاتا أثناء الاحتفالات التي تقام في الكنيسة سببا

في اكتسابه تصورا عمليا جيدا عن موسيقى شمال ألمانيا الدينية.

في عام ١٧٠٢ م ترك باخ وهو في سن السابعة عشرة من عمره مدرسة القديس ميخائيل بعد أن حصل على الشهادة التي تجيز له دخول الجامعة، وفي النصف الثاني من نفس العام أخذ في البحث عن وظيفة عازف أورغن دون جدوى، وأغلب المؤرخون يقسمون حياة يوهان سباستيان باخ إلى ثلاثة مراحل أو

فترات، وهي تتبع في ذلك المدن التي أقام فيها وقدم من خلالها خدماته وأعماله الموسيقية وكذلك مؤلفاته الموسيقية العديدة وهذه الفترات هي:

فترة فيمار (Weimar) (١٧٠٣ – ١٧١٧ م)

فترة كوتن (Cothen) (١٧١٧ – ١٧٢٣ م)

فترة ليبزيج (Leipzig) (١٧٢٣ – ١٧٥٠ م)

- **فترة فيمار (Weimar) (١٧٠٣ – ١٧١٧م):**

في عام ١٧٠٣م عين وصيفا في بلاط الدوق يوهان أرنست دوق فيمار والأغلب أنه كان يعمل فيه عازفا على آلة الكمان، كما حصل في نفس الوقت على وظيفة متواضعة كعازف للأورغن في كنيسة آرنشتاد الجديدة والتي كانت تحتل المرتبة الثالثة والأخيرة في كنائس المدينة، إذ كان عليه كعازف للأورغن أن يعزف بمفرده القداس الكبير في أيام الآحاد والأعياد والمناسبات، وكذلك كصاحبة مقدمة الكورال ومصاحبة الإنشاد والعزف المنفرد.

اغتنم باخ فرصة انتهاء دراسته وانتقاله إلى حياة جديدة تسمح له بتنظيم وقته في بذل جهود مكثفة في تعليم نفسه، وربما كان هذا هو السبب الوحيد لما أحرزه من تقدم سريع في مجال التأليف والإبداع.

وفي سن الثامنة عشر كان باخ قد تمكن من دراسة جميع المؤلفات الموسيقية التي توفرت له وأصبح عازفاً ماهراً على آلتي الأورغن والكمان، وقد استقال باخ عن الكنيسة في يونيو عام ١٧٠٨م وقبل بالعمل في وظيفة عازف الأورغن في كنيسة القديس "بلازيوس" في "مولهاوزن"، وقد استغل باخ تلك الفترة في عزف الأورغن وأطلق لخياله العنان كي يبدع[١].

وقد أحب باخ موسيقى كلا من فريسكوبالدي وكوريللي ولكنه افتتن بكونشيرتات الكمان التي وضعها أنطونيو فيفالدي "Antonio Vivaldi" وكان أحيانا يدخل نوتات صغيرة من ألحانه في ألحان فيفالدي ولذلك نشعر بأثر فيفالدي في كونشرتات براندبورج، وفي تلك الفترة ألف باخ العديد من المؤلفات لآلة الأورغن مثل الباسكاليا والفوجة في مقام دو الصغير وأفضل التوكاتات ومعظم الاستهلالات والفوجات الكبيرة وكتاب الأورغن الصغير، وكان باخ قد ذاع صيته وزادت شهرته في تلك الفترة كعازف ممتاز للأورغن أكبر بكثير منها كمؤلف، حيث كان يدعى في تلك الفترة لتقديم حفلات في المدن المجاورة.

---

١) سمحة الخولي: "الموسيقى الأوروبية في القرن السابع عشر ، والثامن عشر" (محيط الفنون)، الجزء الثاني "الموسيقى" دار المعارف ، القاهرة ١٩٧١م. صـ ١٦٦.

- **فترة كوتن** (Cothen) (١٧١٧ – ١٧٢٣ م):

عمل باخ فيها مديرا للموسيقى الدينية فى بلاط أمير انهالت كوتن بمدينة كوتن، وهناك لم يكن عند باخ آلة أرغن، ولذلك اتجه اهتمامه بالضرورة إلى الهاربسكورد (الكلافسان) والأركسترا، وترجع أهم مؤلفاته لموسيقى الآلات إلى هذه الفترة ولقد تمكن من تطوير أفكاره المبتكرة في فنية العزف على لوحات المفاتيح keyboard وهي تتضمن استعمالا جديدا للإبهام وترقيم الأصابع تبعا للوضع المقوس لليدين، كما أنه أظهر فهمه لإمكانيات التسوية المعدلة equal–temperament بتأليفه للمجلد الأول من الكلافير المعدل (١٧٢٢)، وقد ألف باخ فى كوتن كذلك أغلب كونشرتاته للآلات المنفردة وكذلك الأعمال الأركسترالية المعروفة باسم كونشرتات براندنبورج[١].

تزوج في عام ١٧٢١م بعد وفاة زوجته من مغنية في القصر الملكي هي "آنا ماجدلينا" كي تستقر حياته الشخصية (Anna Magdalena)، وقد كانت آنا ماجدلينا خير عون له حيث ساعدته في نسخ مؤلفاته بالإضافة إلى أنها غنت له بصوت وصفه باخ بأنه سوبرانو شديد الصفاء، وفي نفس العام ألف الجزء الأول من كتاب يضم مجموعة من القطع الصغيرة كان قد كتبه لتعليم زوجته الثانية آنا ماجدلينا العزف على آلة الكلافيير، كما ألف باخ في نفس العام ١٧٢٢م مجموعة المتتاليات الفرنسية الست (BWV.817–812).

كما كتب باخ في عام ١٧٢٢م أهم مؤلفاته للآلات ذات لوحات المفاتيح وهي المجلد الأول من الكلافيير المعدل (BWV.Wohltemperierte Klavier) والذي يضم مجموعة من البريليود والفيوج.

- **فترة ليبزج** (Leipzig) (1723 – ١٧٥٠ م):

في عام ١٧٢٢م مات يوهان كوناو قائد الترتيل لمدة عشرين عاما في مدرسة "توماس ليبزيج" وتقدم باخ للمجلس طالبا الوظيفة، وقد كانت مدينة ليبزيج معقل للعلم وكان يسعى كل موسيقي أو عازف للفوز بهذا المنصب[٢]، وفي عام ١٧٢٣م خلف باخ كوناو في منصب مدير الموسيقى cantor بمدرسة كنيسة توماس بليبزج[٣] وتسلم وظيفته كقائد لفريق الترتيل في واستمر فيها حتى وفاته، وكانت وظيفته تقتضي منه أن ينظم تقديم الموسيقى الدينية في كافة كنائس المدينة فيما عدا كنيسة الجامعة التي كان يطمح

---

١) ثيودور م. فيني: تاريخ الموسيقى العالمية – الجزء الأول

2) Geiranger, Karl,: Johann Sebastian Bach The Culmination Of An Erg (New York: Oxford University press.)

٣) ثيودور م. فيني: تاريخ الموسيقى العالمية – الجزء الأول

في أن يقدم موسيقاه الدينية بها، وكان باخ يقدم في يوم الأحد من كل أسبوع تراتيل دينية جديدة ويدرب الطلاب في الغناء والموسيقى لتقديم الصلوات الأسبوعية في كنيستين هما سانت توماس وسانت نيكولاس وقد اعتبرت تراتيل باخ التي ألفها في تلك الفترة تحفة أعمال العصر الباروكي، وكانت تلك الفترة هي فترة النضوج في التأليف الموسيقي عند باخ والتي اشتملت على أهم مؤلفاته وأكثرها، فقد ألف باخ ما يزيد على مائتي لحن للكانتاتات الدينية والدنيوية، كذلك ألف العديد من موسيقات الأورغن كالبريليود والفيوج والتوكاتا، فقد ألف باخ في عام ١٧٢٥م الجزء الثاني من كتابه لآنا ماجدلينا، وفي عام ١٧٢٩م ألف باخ "باسيون آلام المسيح" طبقا لإنجيل متى، ومن خلال إشرافه على الموسيقى في كنيسة القديس بولس، سنحت له الفرصة لتحقيق طموحاته عندما طلبت منه إدارة المدرسة تأليف مقطوعتين دينيتين احتفالا بزيارة الأمير الحاكم الجديد لمدينة ليبزج فكتب مقطوعة "Kyrie" ومقطوعة "Gloria" وعزف باخ المقطوعتين بمصاحبة جوقة كورالية تابعة للمدرسة.

بدأ باخ قبل ثلاثة أعوام من وفاته في تأليف أعماله الجميلة مثل "فن الفيوج" وعمل على إنهاء هذا العمل رغم تدهور صحته العامة، وفي ٢٨ يوليو عام ١٧٥٠ م توفى باخ.

الإطار التطبيقي

ويشمل تحليل العينة المختارة وهي مقطوعة رقم (٥٩) في مجموعة ريمنشنايدر الكورالية

التحليل:

اسم المؤلفة : Herzliebster Jesu, was hast du (الحبيب يسوع ماذا لديك)

اسم المؤلف : يوهان سباستيان باخ

اسم السلم : صول الصغير

الميـزان : ٤/٤

عدد المازورات : ١١ مازورة

السرعـة : النوار = ٦٥

وتتكون من جملتين

الجملة الأولى من أناكروز م ١ إلى م ٦ ٣ وتنتهي بقفلة تامة في سلم سيb/ك.

وتنقسم إلى عبارتين

العبارة الأولى من أناكروز م ١ إلى م ٣ ٣ وتنتهي بقفلة نصفية في سلم صول/ص.

العبارة الثانية من م ٣ ٤ إلى م ٦ ٣ وتأتي هذه العبارة وتنتهي بقفلة تامة في سلم سيb/ك.
الجملة الثانية من م ٦ ٣ إلى م ١١ وتنتهي بقفلة تامة بيكاردية في سلم صول/ص.
وتنقسم إلى عبارتين
العبارة الأولى من أناكروز م ٦ ٣ إلى م ٩ ٣ وتنتهي بقفلة تامة في سلم سيb/ك.
العبارة الثانية من م ٩ ٤ إلى م ١١ وتنتهي بقفلة تامة بيكاردية في سلم صول/ص.

قراءة تحليلية لأسلوب كتابة باخ الكورالية:

بدأ باخ في أناكروز م(١) بتآلف الدرجة الأولى في سلم صول/ص وهو على غير العادة عند البداية بأناكروز فغالبا مايكون بتآلف الدرجة الرابعة أو الخامسة.

في بداية م(١) في النوار الأول ظهر تآلف الدرجة الرابعة بسابعتها (سيb) وهو عكس المألوف في موسيقى عصر الباروك، فغالبا ما نتوقع ظهور تآلفات رباعية للدرجة الخامسة أو الثانية أما باقي الدرجات بسابعتها فغير شائعة الاستخدام سوى عند باخ، والتي يبدو أن باخ قد استخدمها كنوع من الربط بين التآلفين عن طريق الدرجة السابعة التي هي في نفس الوقت ثالثة تآلف الدرجة الأولى.

في الكروش الثاني من النوار الأول لمازورة (١) ظهرت نغمة حلية مرورية "Passing tone" هابطة في صوت الألطو ونغمة حلية مرورية صاعدة في صوت الباص في حركة عكسية بين الصوتين وهو أسلوب يصنع نوع من التلاحم بين الأصوات وبعضها وأيضا بين التآلفات وبعضها، كذلك الحركة العكسية بين النغمات تساعد على تجنب أخطاء التصريف بين تآلفين متتاليين

نذهب للنوار الثاني في م(١) لنجد تآلف يمكن قراءته على أكثر من شكل، فيمكن قراءته في البداية على النبر القوي تآلف الدرجة الثانية بسابعتها (لا – دو– مي– صول) في وضع الإنقلاب الثاني (مي – لا – دو – صول)، ليتحول التآلف إلى تآلف الدرجة الرابعة في وضع الإنقلاب الأول وهو أحد أساليب باخ في التعامل مع التآلفات حيث يظهر التآلف الأول بنوع من التنافر البسيط بين الدرجة الثانية (لا) وسابعتها (صول) والتي هي مسافة تانية وتختفي بتحرك أساس التآلف (لا) في صوت التينور درجة لأسفل لتصبح (صول) ليتحول التآلف إلى تآلف الدرجة الرابعة في وضع الإنقلاب الأول كما يمكن اعتبار نغمة (لا) في صوت التينور نغمة حلية تأخير "Retarding tone" أخرت ظهور نغمة (صول)، ليصبح التآلف هو تآلف الدرجة الرابعة الثلاثي (دو – مي– صول) في وضع الإنقلاب الأول (مي – صول – دو – صول) وهو الاحتمال الأقرب والصحيح لعدة أسباب، السبب الأول أن ظهور نغمتي (صول) و (لا) في

الاحتمال الأول يعني أن التآلف هو تآلف الدرجة الثانية بسابعتها مما يعطي بعض الإحساس بالتنافر، السبب الثاني أن التآلف السابق له مباشرة هو تآلف الدرجة الرابعة بسابعتها، ومن الطبيعي والمنطقي أن ينتقل من تآلف الدرجة الرابعة بسابعتها إلى تآلف الدرجة الرابعة سواء في الوضع الأساسي أو أحد الإنقلابات.

يتم التصريف بعد ذلك في النوار الثالث في م(١) إلى تآلف الدرجة الخامسة في الوضع الأساسي متبوعا في النوار الرابع في آخر م(١) بتآلف الدرجة الخامسة بسابعتها في وضع الإنقلاب الثالث، وهو أحد أساليب باخ في الكتابة عند ظهور تآلف الدرجة الخامسة غالبا ما يتبعه بتآلف الدرجة الخامسة بسابعتها وهو شكل من أشكال التضخيم للتآلف وعلى العكس لو بدأنا بتآلف الدرجة الخامسة بسابعتها ثم تآلف الدرجة الخامسة فهذا إضعاف للتآلف.

يبدأ النوار الأول في م(٢) بتآلف الدرجة الأولى في وضع الإنقلاب الأول من تصريف طبيعي لتآلف الدرجة الخامسة بسابعتها إنقلاب ثالث في النوار السابق، مع التأكيد على التصريف الطبيعي لنغمات التآلف بهبوط الدرجة السابعة في صوت الباص خطوة لأسفل وتصريف حساس السلم في صوت التينور إلى درجة الأساس، ويظهر بعد ذلك في الكروش الثاني في صوت الألطو نغمة حلية مرورية هي نغمة (مي) بيكار، ونلاحظ هنا رفع الدرجة السادسة (مي) بيمول إلى (مي) بيكار وذلك ليتجنب ظهور مسافة الثانية الزائدة عند تصريفها إلى نغمة (فا) دييز.

يتم التصريف في النوار الثاني في م(٢) إلى تآلف الدرجة السابعة في وضع الإنقلاب الأول، وهو أسلوب لجأ إليه باخ لتفادي ظهور تآلف الدرجة السابعة في وضعه الأساسي، وهو مايتجنب استخدامه المؤلفون الموسيقيون كونه يحتوي على ثالثتين صغيرتين، أي مسافة التريتون Tritone (الرابعة الزائدة أو الخامسة الناقصة)، وهو ما يجعل التآلف مسموع بشكل أجمل وأفضل.

يتم التصريف في النوار الثالث في م(٢) إلى تآلف الدرجة الأولى في الوضع الأساسي، وتكرار نفس التآلف الأساسي في النوار الرابع في م(٢) مع التنويع في صوت الباص بالصعود أوكتاف لأعلى.

والشائع في استخدام التنقلات والتصريفات الهارمونية هو الانتقال من تآلف الدرجة الأولى في وضع الانقلاب الأول إلى تآلف الدرجة الخامسة في وضع الانقلاب الثاني ثم تآلف الدرجة الأولى مرة أخرى، ولكن في هذه المازورة (٢) استبدل باخ تآلف الدرجة الخامسة في وضع الانقلاب الثاني بتآلف الدرجة السابعة في وضع الانقلاب الأول.

ثم نأتي إلى قفلة العبارة الأولى في م(٣) وهي قفلة نصفية على الدرجة الخامسة في النوار الثالث.
بدأ النوار الأول في م(٣) بتآلف الدرجة السابعة بسابعتها Full Diminished Seventh Chord.
تم التصريف في النوار الثاني في م(٣) إلى تآلف الدرجة الأولى في الوضع الأساسي.
ثم التصريف في النوار الثالث في م(٣) إلى تآلف الدرجة الخامسة في الوضع الأساسي.
ثم كرر نفس التآلف في النوار الرابع في م(٣) وهو يعتبر أناكروز العبارة الثانية.
وكان من الطبيعي والمألوف في نهاية العبارة أن تكون القفلة عبارة عن تآلف الدرجة الرابعة ثم تآلف الدرجة الأولى ثم تآلف الدرجة الخامسة، ولكن استخدم باخ التنويع بالتآلفات السابق ذكرها.
بدأ النوار الأول في م(٤) بتآلف الدرجة الأولى في سلم صول/ص في الوضع الأساسي.
ثم التصريف في النوار الثاني في م(٤) إلى تآلف الدرجة الثانية في وضع الإنقلاب الأول، وهو تآلف مشترك استخدمه باخ للتحويل إلى سلم سيb/ك باعتباره تآلف الدرجة الثانية في السلم الجديد.
ثم ينتقل في النوار الثالث في م(٤) إلى تآلف الدرجة الأولى في سلم سيb/ك في الوضع الأساسي (سي– ري– فا بيكار)، مع استخدام حليات مرورية في صوتي السوبرانو والتينور في اتجاه واحد هابط.
ثم التصريف في النوار الرابع في م(٤) إلى تآلف الدرجة الخامسة بسابعتها المخفضة (لاb) في وضع الإنقلاب الثالث وهو تآلف دخيل على الدرجة الرابعة (ميb) في سلم سيb/ك مع ظهور نغمة حلية مرورية هابطة على الكروش الثاني في صوت التينور.
في النوار الأول في م(٥) ظهر تآلف الدرجة الرابعة في سلم سيb/ك في وضع الإنقلاب الأول، مع ظهور نغمة حلية مرورية صاعدة على الكروش الثاني في صوت الألطو.
في النوار الثاني في م(٥) ظهر تآلف الدرجة الرابعة المطعم بنغمة (صولb) من سلم سيb/ك في وضع الإنقلاب الأول، مع ظهور نغمة حلية مرورية صاعدة على الكروش الثاني في صوت التينور.
في النوار الثالث في م(٥) يتم التصريف إلى تآلف الدرجة الأولى في سلم سيb/ك في وضع الإنقلاب الثاني، مع تعديل التآلف في الكروش الثاني بإلغاء تكرار ثالثة التآلف وتكرار الأساس.
في النوار الرابع في م(٥) يظهر تآلف الدرجة السابعة بسابعتها المخفضة Full Diminished Seventh Chord كتآلف دخيل على الدرجة الخامسة (فا) في سلم سيb/ك مع ظهور نغمة حلية التوقع "Anticipation tone" في الكروش الثاني في صوت السوبرانو.

في النوار الأول والثاني في م(٦) تم تصريف التآلف الدخيل إلى تآلف الدرجة الخامسة في سلم سيb/ك، وذلك بظهور الدرجة الخامسة فقط (فا) ممتدة بزمن البلانش في صوت السوبرانو، وبزمن نوار منقوطة في صوت التينور تنتهي بنغمة حلية مرورية هابطة على الكروش الثاني في النوار الثاني، وبزمن نوار في صوت الباص يهبط مسافة أوكتاف في النوار الثاني، أما صوت الألطو فتظهر نغمة سيb بزمن النوار كنغمة حلية تأخير لظهور ثالثة تآلف الدرجة الخامسة (لا) في النوار الثاني.

في النوار الثالث في م(٦) تنتهي العبارة بقفلة تامة على الدرجة الأولى في الوضع الأساسي في سلم سيb/ك، حيث يتم التصريف إلى تآلف الدرجة الأولى في سلم سيb/ك.

في النوار الرابع في م(٦) تبدأ العبارة الثانية من الجملة بتآلف الدرجة السادسة في سلم سيb/ك في الوضع الأساسي (تآلف صول/ص)، مع تعديل التآلف في الكروش الثاني في صوت الألطو بإلغاء تكرار أساس التآلف والهبوط درجة لأسفل إلى سابعة التآلف(فا بيكار)، وهي تأكيد على استمراره في سلم سيb/ك وعدم العودة لسلم صول/ص.

في النوار الأول في م(٧) يبدأ بتآلف الدرجة السابعة الثلاثي في وضع الانقلاب الأول مع تحرك صوت الألطو في الكروش الثاني خطوة لأسفل كنغمة حلية نغمة مجاورة "Neighboring tone".

في النوار الثاني في م(٧) ظهر تآلف الدرجة السابعة بسابعتها الدخيل على الدرجة الثالثة في سلم سي بيمول الكبير Full Diminished Seventh Chord.

في النوار الثالث في م(٧) تم تصريف التآلف الدخيل إلى تآلف الدرجة الثالثة في الوضع الأساسي.

في النوار الرابع في م(٧) استمر تآلف الدرجة الثالثة في الكروش الأول مع تبديل في نغمات الأصوات، وفي الكروش الثاني حركة عكسية بين صوت السوبرانو الصاعد درجة لأعلى وصوت الباص الهابط درجة لأسفل ليتحول التآلف إلي تآلف الدرجة الخامسة في وضع الانقلاب الثاني.

في النوار الأول في م(٨) يتم تصريف التآلف السابق إلى تآلف الدرجة الأولى في سلم سيb/ك، مع تحرك صوتي الباص والألطو نغمة لأعلى كحلية مرورية.

في النوار الثاني في م(٨) استمر نفس تآلف الدرجة الأولى في وضع الإنقلاب الأول، مع تحرك الكروش الثاني في صوت الباص مسافة ثالثة لأسفل ليعود التآلف للوضع الأساسي.

في النوار الثالث في م(٨) يتم التصريف إلى تآلف الدرجة الرابعة في الوضع الأساسي مع ظهور نغمة (فا) كحلية تأخير في صوت الألطو، أخرت ظهور نغمة أساس التآلف إلى الكروش الثاني.

في النوار الرابع في م(٨) يتم التصريف إلى تآلف الدرجة الثالثة في وضع الإنقلاب الأول، مع تكرار استخدام حلية التأخير في صوت الألطو بنغمة (مي) أخرت ظهور أساس التآلف إلى الكروش الثاني.

في النوار الأول في م(٩) يتم التصريف إلى تآلف الدرجة الرابعة بسابعتها في سلم سيb/ك في وضع الإنقلاب الأول، مع تحول الدرجة السابعة في صوت الألطو إلى أساس التآلف في الدبل كرش الثاني من خلال نغمة حلية مرورية هابطة على الدبل كروش الأول.

في النوار الثاني في م(٩) يتم التصريف إلى تآلف الدرجة الخامسة بسابعتها في سلم سيb/ك في الوضع الأساسي.

في النوار الثالث في م(٩) تنتهي العبارة الأولى في الجملة الثانية بقفلة تامة في سلم سيb/ك.

في النوار الرابع في م(٩) بدأ بتآلف مشترك هو تآلف الدرجة الأولى في سلم سيb/ك وهو تآلف الدرجة الثالثة في سلم صول/ص، ويعتبر عودة لسلم صول الصغير.

في النوار الأول في م(١٠) تأكيد العودة لسلم صول/ص بظهور تآلف الدرجة السابعة بسابعتها في الوضع الأساسي بداية بدرجة (فا#) Full Diminished Seventh Chord.

في النوار الثاني في م(١٠) تصريف إلى تآلف الدرجة الأولة في سلم صول/ص، مع تحرك صوت السوبرانو في الكروش الثاني درجة لأسفل وظهور نغمة (لا) كحلية توقع في الكروش الثاني.

في النوار الثالث في م(١٠) ظهور تآلف الدرجة الخامسة بسابعتها الدخيل على الدرجة الخامسة في سلم صول/ص.

في النوار الرابع في م(١٠) تم التصريف إلى تآلف الدرجة الخامسة الثلاثي في سلم صول/ ص، في الوضع الأساسي، مع تحرك صوت التينور خطوة لأسفل إلى الدرجة السابعة ليتحول إلى تآلف رباعي.

في م (١١) نهاية العبارة الثانية والجملة الثانية بقفلة تامة بيكاردية في سلم صول/ص.

نتائج البحث:

قام الباحث بتحليل العناصر الموسيقية للمؤلفة موضوع البحث وتوصل للنتائج التالية:

١. استخدم باخ في أناكروز البداية تآلف الدرجة الأولى وهو على غير العادة عند البداية بأناكروز فغالبا مايكون بتآلف الدرجة الرابعة أو الخامسة.

٢. استخدم باخ في البداية تآلف الدرجة الرابعة بسابعتها وهو عكس المألوف في موسيقى عصر الباروك، فغالبا ما نتوقع ظهور تآلفات رباعية للدرجة الخامسة أو الثانية أما باقي الدرجات بسابعتها فغير شائعة الاستخدام سوى عند باخ.

٣. استخدم باخ في البداية تآلف الدرجة الرابعة بسابعتها كنوع من الربط بين التآلفين عن طريق الدرجة السابعة التي هي في نفس الوقت ثالثة تآلف الدرجة الأولى.

٤. استخدم باخ علامة الفيرماتا "fermata"، والتي لاتعني حقًا وقفة، ولكن تعني فقط أن هذه نهاية العبارة

٥. استخدم باخ حليات مرورية في حركة عكسية بين الطبقات الصوتية وهو أسلوب يصنع نوع من التلاحم بين الأصوات وبعضها وأيضا بين التآلفات وبعضها، كذلك الحركة العكسية بين النغمات تساعد على تجنب أخطاء التصريف بين تآلفين متتاليين.

٦. أحد أساليب باخ في الكتابة الهارمونية عند ظهور تآلف الدرجة الخامسة غالبا ما يتبعه بتآلف الدرجة الخامسة بسابعتها وهو شكل من أشكال التضخيم للتآلف وعلى العكس لو بدأنا بتآلف الدرجة الخامسة بسابعتها ثم تآلف الدرجة الخامسة فهذا إضعاف للتآلف.

٧. استخدم باخ أسلوب رفع أو خفض بعض الدرجات في التآلفات ليتجنب ظهور مسافة الثانية الزائدة عند تصريفها.

٨. لجأ باخ إلى تصريف تآلف الدرجة السابعة في وضع الإنقلاب الأول، لتفادي ظهور تآلف الدرجة السابعة في وضعه الأساسي، وهو مايتجنب استخدامه المؤلفون الموسيقيون كونه يحتوي على ثالثتين صغيرتين، أي مسافة التريتون Tritone (الرابعة الزائدة أو الخامسة الناقصة)، وهو ما يجعل التآلف مسموع بشكل أجمل وأفضل.

٩. استخدم باخ الانتقال المباشر من السلم الصغير إلى السلم الكبير وجاءت القفلة تامة في السلم الجديد.

١٠. والشائع في استخدام التنقلات والتصريفات الهارمونية هو الانتقال من تآلف الدرجة الأولى في وضع الانقلاب الأول إلى تآلف الدرجة الخامسة في وضع الانقلاب الثاني ثم تآلف الدرجة الأولى مرة أخرى، ولكن استبدل باخ تآلف الدرجة الخامسة في وضع الانقلاب الثاني بتآلف الدرجة السابعة في وضع الانقلاب الأول.

١١. من الطبيعي والمألوف أن تكون القفلة عبارة عن تآلف الدرجة الرابعة ثم تآلف الدرجة الأولى ثم تآلف الدرجة الخامسة، ولكن استخدم باخ التنويع بتآلفات الدرجة السابعة بسابعتها Full Diminished Seventh Chord ثم تآلف الدرجة الأولى في الوضع الأساسي ثم تآلف الدرجة الخامسة في الوضع الأساسي.

١٢. استخدم باخ أنواع متعددة من الحليات منها حلية النغمة المرورية "Passing tone" وحلية نغمة التأخير "Retarding tone" وحلية نغمة التوقع "Anticipation tone" وحلية النغمة المجاورة "Neighboring tone".

١٣. استخدم باخ التآلفات الدخيلة بأنواعها.

١٤. استخدم باخ تآلفات تحتوي على درجات صوتية متدرجة بحركة عكسية بين الطبقات الصوتية، وأحيانا تكون حركة أحد هذه طبقات الصوتية بشكل كروماتيكي.

١٥. استخدم باخ التآلفات المشتركة في التحويل المباشر بين السلم الكبير وقريبه الصغير والعكس.

١٦. اشتملت هذه المؤلفة عدد من اللمسات الشيقة لباخ منها:

i.من الطبيعي والمتبع عند كتابة هارمونيات للحن يبدأ بظهور نغمة أساس السلم في صوت السوبرانو ثلاث مرات متتالية، هو إستخدام تآلف الدرجة الأولى أو إنقلاباته أو التآلفات التي تحتوي نغمة أساس السلم وهي تآلفات الدرجة الأولى أو الرابعة أو السادسة، كما يمكن وضع بعض النغمات المرورية في اليد اليسرى في صوت الباص، وهي طرق تقليدية في وضع التآلفات الهارمونية، ولكن من المثير للاهتمام التفكير فيما فعله باخ بالفعل، لقد بدأ بتآلف الدرجة الأولى في أناكروز مازورة رقم ١، ثم انتقل إلى تآلف الدرجة الرابعة بسابعتها، ثم استخدم بعد ذلك على النبر الضعيف في صوتي الألطو والباص نغمة حلية مرورية، بحركة عكسية على النبر الضعيف، وهي طريقة لطيفة لكتابتها حيث تصنع نوعًا من التلاحم الجميل بين الطبقات الصوتية الأربعة، نتجنب فيها أيضا مواجهة مشكلة التوازيات.

ii.بدأ باخ المؤلفة بأناكروز على الضغط الرابع للميزان المستخدم، وفي كثير من الأحيان عندما تكون البداية باستخدام أناكروز، غالبًا ما نبدأ بتآلف الدرجة الرابعة أو الخامسة ثم ننتقل إلى تآلف الدرجة الأولى، لكن باخ بدأ بتآلف الدرجة الأولى مباشرة.

iii.عندما نتحدث عن التآلفات الرباعية في موسيقى عصر الباروك نتوقع ظهور تآلف الدرجة الخامسة بسابعتها، وأحيانا تآلف الدرجة الثانية بسابعتها وقليلا ما نجد تآلفات رباعية أخرى، لكنها ليست شائعة بشكل كبير، وهي إحدى سمات عصر الباروك، وإذا بحثنا في الكثير من مؤلفات باخ الكورالية، سنجد تكرار لظهور تآلف الدرجة الرابعة بسابعتها على النحول التالي، تآلف الدرجة الآولى ثم تآلف الدرجة الرابعة بسابعتها ثم زوج من الزخارف عبارة عن نغمة حلية مرورية على النبر الضعيف وفي حركة معاكسة.

iv.استخدم باخ تآلفات يمكن قراءتها على أكثر من شكل، فيمكن قراءته في البداية على النبر القوي تآلف الدرجة الثانية بسابعتها (لا – دو– مي– صول) في وضع الإنقلاب الثاني (مي– لا – دو – صول)، كما يمكن اعتبار نغمة (لا) في صوت التينور نغمة حلية تأخير أخرت ظهور نغمة (صول)، ليصبح التآلف هو تآلف الدرجة الرابعة الثلاثي (دو – مي– صول) في وضع الإنقلاب الأول (مي – صول – دو – صول) وهو الاحتمال الأقرب والصحيح لعدة أسباب، السبب الأول أن ظهور نغمتي (صول) و(لا) في الاحتمال الأول تآلف الدرجة الثانية بسابعتها يعطي بعض الإحساس بالتنافر، السبب الثاني أن التآلف السابق له مباشرة هو تآلف الدرجة الرابعة بسابعتها، ومن الطبيعي والمنطقي أن ينتقل من تآلف الدرجة الرابعة بسابعتها إلى تآلف الدرجة الرابعة سواء في الوضع الأساسي أو أحد الإنقلابات.

توصيات الباحث:

١)إدراج مؤلفات باخ الكورالية ضمن بدايات منهج التحليل الغربي بمرحلة البكالوريوس

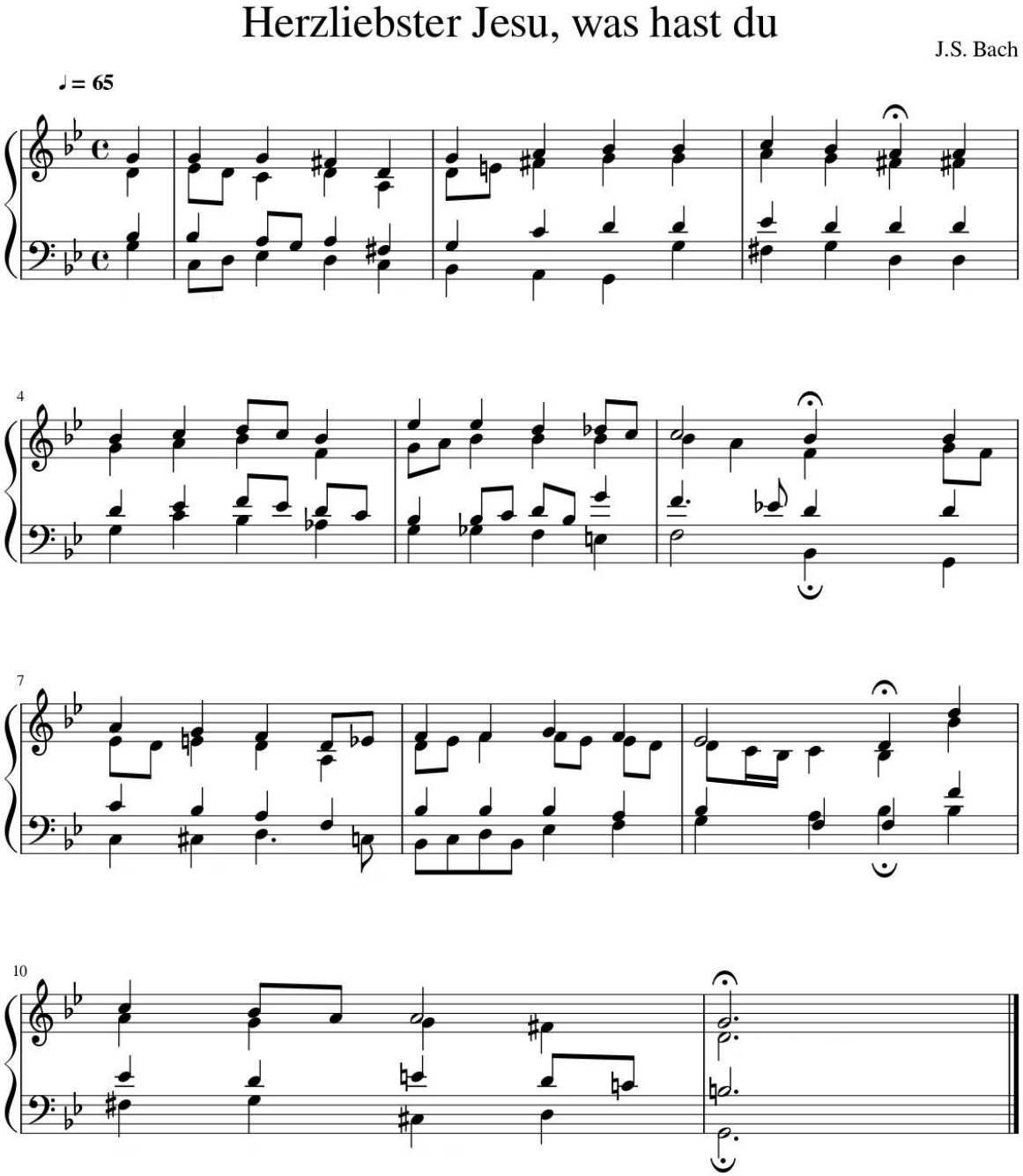
٢)إلقاء الضوء على المؤلفات الكورالية للتعرف على نشأتها وتطورها وأنواعها وأهم مؤلفيها.

٣)تضمين مقررات قسم الغناء مؤلفات كورالية للتعرف على طريقة أدائها وأساليب التأليف لها.

٤)تضمين مقررات قسم النظريات والتأليف، تأليف مبسط لمقطوعات كورالية من خلال:

أ.إعطاء الدارس جمل لحنية بسيطة ومطالبته بتنميتها لحنيا وهارمونيا.

ب.مطالبة الدارسين باستخدام ألحان ذات تيمات لحنية بسيطة في عمل جمل غنائية كورالية.

٥)الاهتمام بدراسة أساليب التأليف الكورالي عند مختلف المؤلفين الموسيقيين على مر العصور للتعرف على أساليبهم وأدواتهم مما يساعد المؤلف الدارس على التأليف بطريقة علمية.

المراجع

١) أحمد بيومي: القاموس الموسيقي، دار الأوبرا المصرية، الطبعة الأولي القاهرة عام ١٩٩٢م

٢) ثيودور م. فيني: تاريخ الموسيقى العالمية، ترجمة سمحه الخولي، محمد جمال عبد الرحيم، القاهرة، دار المعارف ١٩٧١.

٣) س.ت. فيني: التأليف الموسيقى، ترجمة سمحه الخولي، القاهرة، دار المعارف ١٩٦٥.

٤) س.ث. ديفي: التحليل الموسيقى، ترجمة سمحه الخولي، القاهرة، الطبعة الثانية.

٥) سمحه الخولي وآخرون: محيط الفنون – الموسيقى ٢ ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٧٢.

٦) عادل كامل حنا، رسالة دكتوراه في الفنون من معهد الدراسات القبطية، القاهرة ١٩٩٦.

٧) عهود عبد الحليم أحمد، بحث منشور ، مجلة علوم وفنون الموسيقى المجلد التاسع عشر، يناير ٢٠٠٩

٨) عواطف عبد الكريم، موسيقى القرن العشرين، محيط الفنون مجلد ٤

٩) فتحي الصنفاوي: الإنسان والألحان قاموس الصيغ والمؤلفات العربية والعالمية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣.

١٠) فتحي الصنفاوي: تاريخ الموسيقى العالمية، الموسيقى في عصر الباروك

١١) كورت زاكس: تراث الموسيقى العالمية، ترجمة سمحه الخولي، مراجعة حسين فوزي، القاهرة، دار النهضة العربية ١٩٦٤.

12) Blom, Eric: Groves Dictionary of Music and Musicians, New York, Macmillan, Vol. 7, 1954.

13) Geiranger, Karl,: Johann Sebastian Bach The Culmination Of An Erg (New York: Oxford University press).

14) Grout, Donald: A History of Western Music, New York, 1974.

15) Huyh, Miller: History of Music, New York, Haper & Row, 1972.

16) Liesel Murphy, A Critique of Baroque Performance Practice, with specific reference to the organ preludes and fugues of Johann Sebastian Bach, M.D. Nelson Mandela Metropolitan University, January 2009.

17) Sadie, Stanly: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, New York, Macmillan, Publishers Limited, 1980.

18) Scholes, Perey: The Concise Oxford Dictionary Of Music, London , Oxford University Press , Great Britain, 1996.

19) W. Walton, Charles: Basic Form in Music, Alfred Publishing, Conic, New York 1974.

20) Will Appel, Harvard dictionary of music, Liedi, Cambridge, London, 1992, 158.s

ملخص البحث

دراسة تحليلية لاحدى مقطوعات ريمنشنايدر(Riemenschneider) الكورالية لباخ

تعتمد الموسيقى الكورالية على الكتابة للأصوات البشرية بديلاً عن الآلات، والتي تضم طبقات صوتية مختلفة، تنقسم إلى أربعة طبقات رئيسية كل منها له مساحة صوتية محددة، وتسمى هذه الأصوات بالمجموعات الكورالية، والموسيقى الكورالية هي الموسيقى المكتوبة بشكل خاص من أجل الفرقة التي ستؤديها، ويمكن للفرقة الموسيقية الكورالية تأدية مؤلفات الموسيقى المتنوعة، التي تمتد من العصور الوسطى حتى وقتنا الحاضر، والأعمال الكورالية ألفت لمناسبات واستعمالات معينة، ودائما ما كان لموسيقى الكورال مكانة مهمة في الحياة الموسيقية على مر العصور، ومع نهايات عصر النهضة وبدايات عصر الباروك ومع بداية تطور الآلات الموسيقية، حدث التطور والتفاعل الكبير بين المطربين والعازفين، ومن أبرز المؤلفين الموسيقيين في عصر الباروك المؤلف الموسيقي المعروف يوهان سباستيان باخ (J. S. Bach).

وتعتبر تراتيل باخ التي ألفها في تلك الفترة تحفة أعمال العصر الباروكي، وتمثل فترة النضوج في التأليف الموسيقي والتي اشتملت على أهم مؤلفاته وأكثرها، فقد ألف ما يزيد على مائتي لحن للكانتاتات الدينية والدنيوية، كذلك ألف باخ "باسيون آلام المسيح" طبقا لإنجيل متى.

وكان لباخ إسلوب مميز وفريد في كتابته للمصاحبة الهارمونية لمؤلفاته الكورالية بما فيها من تنوع وبساطه تتيح للطبقات الصوتية المختلفة للكورال أدائها بسهولة ويسر، وهو ما استلهم منه الباحث فكرة تحليلها وتذوق أسلوب كتابتها وانتقالاتها الجميل، لتمهيد الطريق للطلاب الدارسين للتعرف على قواعدها واستخدامها في التأليف وكتابة المصاحبة الهارمونية.

لاحظ الباحث من خلال تدريسه لمادة الهارموني حاجة الطلاب إلى الابتكار والتنويع عند كتابة المصاحبة الهارمونية، مما دعا الباحث إلى محاولة إيجاد نماذج متعددة للطلاب كروافد موسيقية وثقافية تساعدهم على الابتكار والتنويع، وذلك بتحليل أحد مؤلفات باخ الكورالية وهي مقطوعة رقم (٥٩) في مجموعة ريمنشنايدر (Riemenschneider)، كمؤلفة ذات أسلوب شيق فريد يتسم بسهولة التمييز والمقارنة بين اللحن الأساسي والمصاحبة الهارمونية، وهو ماوجد فيها الباحث ثراءً علمياً بحثياً يستدعى معه البحث والتحليل.

واشتمل الإطار النظري في هذا البحث نبذة تاريخية عن الموسيقى الكورالية وحياة ومؤلفات باخ، ثم الإطار التطبيقي الذي ضم تحليل عينة البحث ثم قراءة تحليلية وصفية ومفصلة لأسلوب باخ في الكتابة الهارمونية، ثم اختتم الباحث بحثه بعرض أهم النتائج ومنها تعريف الطلاب بأسلوب باخ في الكتابة الهارمونية، وكذلك عدد من التوصيات منها إدراج مؤلفات باخ الكورالية ضمن بدايات منهج التحليل الغربي بمرحلة البكالوريوس والتعرف على نشأتها وتطورها وأنواعها وأهم مؤلفيها، والاهتمام بدراسة أساليب التأليف الكورالي عند مختلف المؤلفين الموسيقيين على مر العصور مع تضمين مقررات قسم النظريات والتأليف، تأليف مبسط لمقطوعات كورالية.

Research Summary
An analytical study of one of Bach's Riemenschneider choral pieces

Choral music relies on writing human voices instead of instruments, which includes different sound varieties, divided into four main tones, each of which has a specific sound range, and these voices are called choral groups, and choral music is music written specifically for the group that will perform it, and the Choral music group can perform various music compositions, and choral works composed for specific occasions and uses, and choral music has always had an important place in musical life throughout the ages, with the end of the Renaissance and the beginnings of the Baroque era and with the beginning of the development of musical instruments, The great development and interaction took place between the instruments and the singers and instrumentalists, and among the most prominent composers in Baroque era was the well-known composer Johann Sebastian Bach.

Bach's hymns that he composed in that period are considered the masterpiece of the works of the Baroque era, and they represent the period of maturity in musical composition, which included his most important and greatest in number, he composed more than two hundred tunes for religious and secular cantatas, as well as Bach's "Passion of the Christ" according to the Gospel of Matthew.

Bach had a distinctive and unique style in his writing of the harmonic accompaniment of his choral compositions, including the diversity and simplicity that allows the different vocal layers of the choir to perform it easily and efficiently, which is what the researcher was inspired by the idea of analyzing it and appreciating its writing style and its beautiful transitions, to pave the way for students to learn about its rules and their use in composing and writing the accompaniment harmonic.

Through his teaching of the Harmony course, the researcher noticed the students' need for innovation and diversification when writing the harmonic accompaniment, which prompted the researcher to try to find multiple models for students as musical and cultural tributaries that help them to innovate and diversify, by analyzing one of Bach's choral compositions, piece No. (59) in the Riemenschneider group, as a composer with a unique interesting style that is characterized by ease of distinction and comparison between the main melody and the harmonic accompaniment, which is what the researcher found in her scientific research richness that calls for research and analysis.

The theoretical framework in this research included a historical overview of choral music and the life and writings of Bach, then the applied framework that included the analysis of the research sample, then a descriptive and detailed analytical reading of Bach's style in harmonic writing, then the researcher concluded his research by presenting the most important results, including introducing students to Bach's style in harmonic writing, As well

as a number of recommendations, including the inclusion of Bach's choral compositions within the beginnings of the Western analysis curriculum at the bachelor's level, identifying its origin, development, types, and most important authors, and paying attention to studying the choral composition methods of various composers throughout the ages, with the inclusion of the courses of the Department of Theories and Composition, a simplified composition of choral pieces.