



الجمهورية العربية السورية
جامعة حماه
كلية التربية

تاريخ الموسيقى العالمية

لطلاب تربية معلم صف

سنة رابعة

اعداد المحاضر

أ - حسن حبيب

المحتوى

الفصل الأول:

موسيقى الحضارات القديمة

موسيقى المصريون القدماء

موسيقى بلاد ما بين النهرين

موسيقى بلاد فارس

الموسيقى الهندية

موسيقى الصين واليابان

موسيقى اليونان والرومان

الموسيقى البيزنطية

الفصل الثاني:

العصور الوسطى

الترتيل الغريغوري

الشعراء والمغنون الجوالون

عصر الفن القديم Arc Antica

الموتيت Motet

الفن الجديد Arc Nova

الفصل الثالث:

عصر النهضة

أسلوب عصر النهضة في إيطاليا

أسلوب عصر النهضة في فرنسا

أسلوب عصر النهضة في ألمانيا

أسلوب عصر النهضة في انكلترا

أسلوب عصر النهضة في اسبانيا

الفصل الرابع:

عصر الباروك

أسلوب الباروك في إيطاليا

أسلوب الباروك في فرنسا

أسلوب الباروك في انكلترا

أسلوب الباروك في ألمانيا

الفصل الأول

موسيقى الحضارات القديمة

مدخل: إن المقصود بشعوب الحضارات القديمة تلك الشعوب التي أسست نظاماً من الحكم وفن العمارة ووضع القوانين، أي الدولة التي لها جيش وملك مثل: (الفراعنة، البابليين، الفينيقيين، الآشوريين، الفرس، الهنود، اليونانيين، الرومان ...)

لاشك في أن الموسيقى ظهرت مع الإنسان منذ ظهوره وارتبطت بحياته ونشاطاته وتطورت مع تطوره عبر العصور حتى يومنا هذا...

لقد نهضت الموسيقى في تلك الممالك التي سبق ذكرها على أيدي أناس احترفوها ووضعوا أسساً ونظماً لها بما يتناسب مع حياتهم وحضارتهم وفكرهم فمنهم من استخدمها في الطقوس الدينية والعبادات كما تدلنا آثار الفراعنة ومنهم من استخدمها في العلاج وطرد الأرواح الشريرة كما كانوا يعتقدون ومنهم من استخدمها في الاجتماعات أوفي رحلات الصيد... إلخ.

وتقدمت الموسيقى عند تلك الحضارات والممالك وافتقرت عن موسيقى الجماعات البدائية القبلية البسيطة التي بقيت على حالها ونعرفها اليوم باسم الموسيقى الشعبية.

إن ما يمكننا الاهتداء إليه من موسيقى الأقدمين وممالكهم لمعرفة مستوى ورقي موسيقاهم وحضارتهم يقتصر على ناحيتين وهما:

١- الآلات الموسيقية وتطورها

٢- النقوش والمنحوتات والرسوم الجدارية إضافة إلى رسائل مكتوبة على لوحات إما حجرية أو فخارية تبين علاقة دولة بدولة وما أخذته الواحدة من الأخرى مقل الكتابات التي عثر عليها في حفريات مملكة إيبلا وآثار أوغاريت ورأس شمرا وماري في سورية وتل مجدل في فلسطين وآثار تل العمارنة في مصر ونيوى في العراق...، حيث عثر على رسوم لآلات موسيقية وصور لعازفين عليها وأشكال ورموز تدل على نوع من التدوين الموسيقي.

موسيقى المصريون القدماء

بدأت حضارة المصريون القدماء مع تأسيس الأسرة الفرعونية الأولى حوالي ٣٢٠٠ ق.م

الآلات الموسيقية كانت كثير ومتعددة وبسيطة منها المصفقات والمخشخشات والتي استعملت لطرد الأرواح الشريرة وتطورت الموسيقى من خلال مراحل تطور المملكة المصرية وذلك من خلال:

- **عصر المملكة القديمة:** أثناء فترة حكم الأسرة الثالثة إلى الأسرة العاشرة ٢٧٧٨-٢١٦٠ ق.م، نجد آلة الجنك (الهارب) وآلات أخرى مشابهة لها أصغر حجماً ونايات طويلة أفقية ذات مبسم أو ريشة كما دلت الرسوم على وجود مزمار مزدوج.

- **عصر المملكة الوسيط:** أثناء فترة حكم الأسرة الحادية عشرة حتى السابعة عشرة ٢١٦٠-١٨٥٠ ق.م، ونرى فيه الطبول الكبيرة وهي على هيئة برميل صغير وآلات اللير، كما وجد آلات الناي بأنواع وأحجام مختلفة استخدمت لتغطي مجالاً موسيقياً من درجات منخفضة إلى درجات حادة تتم إحداها الأخرى كما ظهر في نهاية تلك الفترة الزمنية آلة العود الطويل الرقبة.

- **عصر المملكة الحديثة:** منذ فترة حكم الأسرة الثامنة عشرة حتى العشرين ١٨٥٠-١٠٥٨ ق.م، ازدهرت الموسيقى بشكل ملحوظ فقد ظهرت الآلات القديمة بأشكال جديدة مزينة بنقوش وزخارف لها رسوم وجدت على جدران المعابد ومن بينها آلة الجنك (الهارب) القائم بطول قامة الإنسان وآلة المزمار المزدوج ذو ريشة مزدوجة للغم مثل

آلة الأوبوا الحديثة وآلة النفير (البوق النحاسي) التي كانت تستخدم في حالات الحرب.

- الغناء عند المصريين القدماء:

إن الغناء عند قدماء الشعوب لا تعرف له صبغة معلومة اليوم إنما تعرف طرائقه من خلال السلالم الموسيقية التي كانت تؤديها الآلات الموسيقية وتدل الآثار والرسوم على طريقة أدائها في الاحتفالات والمناسبات عند المصريين القدماء.

والآثار تؤكد وجود غناء جوقي جماعي تبادلي بين مجموعات الرجال والنساء كلماته قائمة على مقاطع شعرية بالإضافة إلى طقوس الغناء والعبادة من تراتيل وصلوات واهتم المصريون بالرقص وكانت لهم حركات رائعة وبطيئة وهادئة.

أخيرا نجد أن المصريين القدماء استخدموا الموسيقى في الرقص والحرب والعبادة والحصار ومختلف المناسبات الدينية والدنيوية.. إلخ.

موسيقى بلاد ما بين النهرين وغرب آسيا

قامت بين نهري دجلة والفرات أعرق الحضارات وأقدمها في العالم حيث الأرض الخصبة والمناخ الملائم الذي أدى إلى مطمع القبائل والشعوب وهجرتهم إلى ذلك السهل الخصب ومنها (السومريون، الآشوريون، الكنعانيون، البابليون....).

السومريون

بدأت حضارة سومر في فترة ٣٦٠٠ ق.م موازية لحضارة وادي النيل وكانت فترة ازدهارها في فترة ٣٠٠٠ - ٢٠٠٠ ق.م - **آلاتهم الموسيقية:** إن الآلات الرئيسية التي عثر عليها في حفريات مدينة سومر هي آلة الجنك (الهارب) والليز وهي آلات ذات أشكال وأحجام متعددة لكنها ذات مبدأ صوتي واحد فهي آلات ذات أوتار مشدودة على صندوق رنيني يرتفع منه عمودان يميلان إلى الانفراج قليلاً فوقهما جسر أفقي بحلقات تلف الأوتار عليها وتوصل بصندوق الرنين وقد اشتهرت سومر بقيثارتها.

البابليون

تقع فترة حكمهم بين ٢٠٠٠-١٠٠٠ ق.م وأشهر ملوكهم حمورابي ملك بابل أما أبرز الآلات الموسيقية عندهم أنواع عديدة من الأعواد والنايات والمزامير والطبول التي تعتبر أكثر تطوراً ورقياً من أسلافها.

الآشوريون والكنعانيون (الفن السوري القديم)

استقر الآشوريون في غرب بلاد ما بين النهرين التي تشمل سورية وفلسطين وجزء من الجنوب الشرقي من تركيا أما الكنعانيون فقد قطنوا المناطق الساحلية في سورية وفلسطين وعرف قسم منهم بالفينقيين وهي تسمية يونانية.

إن شعوب تلك المنطقة في ذلك الزمن شعوب واحدة الجذور والأصل متقاربة في اللغة وطريقة الغناء وابتكار الآلات الموسيقية وأشهرها الجنك والكنارة (قيثارة صغيرة) وأنواع عديدة من آلات العود وآلات النفخ من مزامير مفردة ومزدوجة ووجد أيضاً البوق الطويل أما أبرز الآلات فهي آلة السنطور التي مازالت تستعمل حتى اليوم إضافة إلى الآلات الإيقاعية العديدة من دفوف وطبول متنوعة وأجراس.

موسيقى بلاد فارس

إن الموسيقى الفارسية مبنية على مقامات أو صيغ مثل تلك المستعملة في كل البلدان العربية والتركية واليونانية القديمة وتبقى خصائص كل شعب مميزة له في أسلوبه المتوارث الذي يدل على شخصيته الموسيقية.

عقب بلوغ الإسلام لبلاد فارس في منتصف القرن السابع الميلادي أصبح هناك تمازج بين موسيقى العرب والفرس ترك أثره في الجانبين في شكل يصعب ترجيح أحدهما على الآخر وكانت قمة هذا التمازج في العصر العباسي.

- الآلات الموسيقية عند الفرس: لدى الفرس العود الفارسي القديم وهو أصغر حجماً من العود العربي وآلة السيتار الوترية ذات الرقبة الطويلة بأوتار ثلاث أو آلة التار فهي أكبر حجماً من السيتار ودرجاتها الصوتية أكثر انخفاضاً ذات بطن طينيني مزدوج التجويف مغطى بجلد خروف، ويستعمل الفرس آلة السنطور بأوتارها المعدنية الرقيقة وهي ذات أصل يعود إلى حضارة بين النهرين ولديهم آلة العود والقانون لكنها أقل استعمالاً من الآلات السابقة، ومن آلات النفخ تم استعمال آلة الناي القصبي بأحجام مختلفة واختلفت طريقة العزف عليها فالناي الفارسي يثبت على الأسنان عند العزف عليه، ومن آلات الإيقاع وجد الطبل المسمى (تومبارك) والحجم الكبير منه يسمى زارب، وأنواع الغناء عند الفرس تماثلت مع ما هو معروف في البلاد العربية والتركية من أغنية وموال وألحان شعبية ودينية.

الموسيقى الهندية

يمكن تقسيم الموسيقى الهندية إلى أربع حقبة زمنية وهي :

- **الحقبة الأولى:** تعود إلى الألف الرابع قبل الميلاد بينما تعود المعلومات المخطوطة إلى الألف الثاني قبل الميلاد وهي مرحلة (فيدا) أي المعرفة من خلال الكتابات المقدسة.

- **الحقبة الثانية:** تعود إلى بدايات القرن لثاني وهي فترة كلاسيكية نشأت خلالها الأنظمة النظرية وفيها وضعت بدقة وإحكام قوانين مجموعات الأنغام المسماة (راجا) أي المقامات وطرق استعمالها ومناسباتها.

- **الحقبة الثالثة:** بدأت مع دخول الدين الإسلامي لبعض مناطق الهند بين القرنين الحادي عشر والثاني عشر الميلاديين، في تلك الحقبة ظهر التباين بين موسيقى شمال البلاد وجنوبها.

- **الحقبة الرابعة:** كانت مع بدايات القرن الثامن عشر الميلادي والتي تعتبر فترة حديثة توحدت خلالها وتمازجت حضارات الشمال والجنوب وتم تطوير العديد من المقامات الموسيقية وسلاسلها.

يخضع الغناء في الهند لأسس عصر المعرفة القديم (فيدا) المرتبط بالعبادات والقائم على قواعد بالغة الدقة وخاصة غناء المعابد وغناء المناسبات المقدسة سواء في النص أو اللحن.

- **السلام الموسيقية الهندية:** سلام الهند الموسيقية متنوعة النسب وهي مقامات أكثر منها سلام. وينقسم السلم الموسيقي الهندي والمطور من الأصل القديم بدرجاته الخمسة إلى سبع وتأتي ثامنته تكميلاً

لشخصية السلم وهذه الدرجات الثمان تنقسم إلى أبعاد متفاوتة مجموعها ٢٢ بعد ويسمى كل واحد منها (شروتي) ومعناها بالهندية (يسمع).

ودرجات السلم من اليسار إلى اليمين :

سا - ني - دها - يا - ما - جا - ري - سا
دو - سي - لا - صول - فا - مي - ري - دو



الإيقاعات وقوالب التأليف: عالم الإيقاع في الهند متنوع ودقيق كما هو الحال في الموسيقى العربية وتنوع الإيقاع هو الذي يجعل لموسيقى الشرق نسيج مميز عن موسيقى الغرب وقوالب تأليف متعددة أيضاً في الأغاني الهندية مثل (دهروباد) الذي تأثر به الهندوس والهنود المسلمين وكلمة دهروباد هي في الأصل مقطعين الأول (دهرو) وتعني الثابت بحزم والثاني (باد) وتعني النظم الرباعي والتفعيلة وهذا الغناء يظهر المقام دون زخارف حوله وبشكل نقي وواضح بهدوء وبطء معبرين، أي أنه غناء المناسبات والاحتفالات، أما الغناء المسمى (خيال) بالهندية يعني غناء الابتكار والارتجال ويحمل نفس الاسم والمعنى باللغة العربية وهي التخيل، وهو معروف عند طافتي الهندوس والمسلمين، وغناء الغزل عند الهندوس يسمى تهومري أما عند المسلمين فيسمى خيال ويؤدي على نصوص شعرية، وغناء التابا هو غناء غزلي لكن بأسلوب يختلف عن سابقه وأصله إسلامي وهناك أعداد كثيرة من الغناء مثل (الكيترا - البلافي - الشارنا) في جنوب الهند.

- الآلات الموسيقية الهندية:

• الآلات الوترية:

- آلة السيتار: شبيهة بآلة العود إلا أن الرقبة طويلة والحواجز على تلك الرقبة قابلة للتحريك وتتراوح أوتارها حسب نوعها من ٣-٧ أوتار وتحت هذه الأوتار هناك جمع من الأوتار الرقيقة المؤلفة من اثني عشر صفاً يضاعف رنين الأوتار.

- آلة الطنبور: آلة ذات رقبة طويلة دون حواجز مثل العود ذات أربعة أوتار معدنية تعطي أصوات القرار المستمرة لمصاحبة الغناء مثل غناء الدهروباد والخيال.

- آلة الدرلوبا: ويقال لها إسراج ذات رقبة طويلة عليها حواجز منها بثلاثة أوتار ومنها بأربعة وعدد من الأسلاك المعدنية تحت الأوتار ويعزف عليها بالريشة وهناك عدد من الآلات الأخرى مثل السارانجي وهي كمان شعبي - السارود - الفيناز

• آلات النفخ الخشبية: وتصنع من خشب البامبو مثل النايات (مورالي) ذات الأحجام المختلفة والثقوب المتعددة، و(آلة الشاناي) ذات الريشة المزدوجة وهناك بوق خشبي على شكل حرف S يستعمل في الموسيقى الشعبية.

• آلات الإيقاع: آلات الإيقاع كثيرة ومتنوعة في الهند وأبرزها آلة الميودانجا القديمة ذات الصندوقين تستعمل في موسيقى الدهروباد واحتفالاته وآلة الطبل التي تحمل نفس الاسم بالعربية وهناك الأجراس

المتنوعة والصنوج والكرات الخشبية المفرغة والمصفقات
والمخشخشات ولها أشكال عديدة..... .

موسيقى الصين واليابان

الصين

حافظت التقاليد عند الصينيين على أصول الموسيقى من مقاييس دقيقة وإيقاعات متنوعة وآلات مختلفة قديمة، يتألف السلم الصيني من ٥ درجات غير متتالية على الشكل التالي:

على شكل دو ما جور : دو - ري - فا - صول - لا
أو
فا - صول - لا - دو - ري

فالسلم الخماسي في هذه الحالة هو سلم كبير تنقص فيه الدرجتين الثالثة والسابعة، وترتبط هذه النغمات الخمس باعتقادات تتصل بحالات الإنسان النفسية والألوان والجهات الأربعة والكواكب....إلخ.

إن الخير والشر عند الصينيين مرتبط بالموسيقى من إصلاح أو خلل فيها لأنها مقدسة جداً ولا يجوز العبث بها أو بتراكيبها المتوازنة أو بطريقة عزفها وهذه أحد الأسباب الهامة في جمودها طويلاً من وجهة نظر الباحثين.

مراحل التطور: تطورت الموسيقى الصينية عبر مراحل التاريخ خلال حكم الأسر المتعاقبة ويمكن تقسيم المراحل إلى ثلاث:

- المرحلة الأولى من عصور ما قبل التاريخ وحتى ٢٥٠ ق.م
 - المرحلة الثانية من ٢٥٠ ق.م حتى ٩٠٠ م.
 - المرحلة الثالثة من ٩٠٠ م حتى ١٩١١ م نهاية حكم أسرة شينغ.
- اكتشف الباحثون آلات موسيقية تعود إلى فترة ما بين ١٧٠٠ ق.م و ١١٠٠ ق.م وهي أنواع من الأجراس والصفارات، وفي فترة ١١٠٠

ق.م حتى ٢٤٦ ق.م اكتشفوا أنواع من السنطور وفي فترة القرن ٦ ق.م وجدت الأعمال الشعرية والفلسفية والتاريخية والأغاني الشعبية والرقصات والموسيقى العسكرية وموسيقى الصيد.

الآلات الموسيقية: من أبرز آلات الصين القديمة آلة النفخ (شنج) المكونة من مجموعة من القصب المتفاوت الأطوال يتشكل كحزمة أسطوانية، وآلة (الشيئي) وهي يتشبه القانون وآلة (الرباب) بأشكال وحجوم مختلفة ومتنوعة وأشهرها ربابة (هوشين) وآلات الإيقاع المتنوعة ومنها المعدنية الضخمة وهناك مجموعة من الفناجين المصنوعة من الخزف الصيني والتي تملأ بالماء إلى مستويات متفاوتة في كل منها لتعطي رنيناً متدرجاً وفق درجات السلم ويضرب عليها بأعواد خشبية صغيرة.

اليابان

ينحدر اليابانيون والصينيون من عرق واحد وموسيقى اليابان تشابه موسيقى الصين إلى حدّ كبير في سلالتهما وآلاتها مثل الطبول والأجراس وآلات الإيقاع ومن أهم الآلات الوترية في اليابان آلة (الكوتو) التي تعتبر أكثر الآلات ارتباطاً بالدين والفلك والاعتقادات وآلة الكوتو لها نوعان نوع كبير تشتمل على ١٣ وتر ذات طول واحد وسمك واحد وصغيرة تشتمل على ٧ أوتار مماثلة لما سبق.

- لليابان من الآلات الوترية غير آلة الكوتو آلات أخرى تشابه الآلات الصينية مثل (الشيئي) أما آلات النفخ: أهمها آلة (شنج) مكونة من مجموعة من القصب المتفاوتة الأطوال والتي يتراوح عددها بين ١٢

و٢٤ قصبة لكل اثنتين منها طول واحد، كما أن لليابانيين أنواع كثيرة من النايات والمزامير التي ينفخ في جوفها إما من أحد طرفيها أو من ثقب على جانبي أحد الأطراف وتتراوح ثقوبها من ٤ إلى ٧ وتتكون الفرقة اليابانية عادةً من ثلاثة رجال وأربعة نساء يعزفون على الترتيب (الناي - الطبل الكبير - احد أنواع الأجراس - اثنين من المصفقات الخشبية - طبلتين صغيرتين) إن ترتيب الفرقة على الشكل التالي يرينا بشكل واضح غلبة الآلات الإيقاعية إذ ليس فيها سوى الناي آلة يسند إليها اللحن وليس اشتراك السيدات مع الرجال في العزف مقصوراً على الموسيقى الاعتيادية والشعبية بل الموسيقى الدينية أيضاً.

موسيقى الرومان واليونان

اليونان

كانت الموسيقى عند اليونان مزدهرة فهم الذين ركزوا دعائم القواعد الأساسية لنظريات الموسيقى العالمية، فقد اهتموا بتنظيم التيما (الموضوع) على صورة لحن ميلودي وشكل هارموني، وقد تحقق حلمهم عندما بدؤوا بكتابة النوتة الموسيقية لكي تتمكن الشعوب المتعاقدة من قراءتها...

لقد خلفت عبقرية اليونان في عصرها (الهيليني والهيلنستي) تراثاً موسيقياً متكاملًا ظل عدة قرون يشارك في تثقيف الأجيال المتعاقبة بطابعه الشامل وبقوة انتشاره ويسمي المؤرخون أول العصران بعصر الموسيقى اليونانية القديمة أو الموسيقى الإغريقية والثاني عصر الموسيقى اليونانية في أوائل القرون الوسطى أو عصر الموسيقى البيزنطية.

ويشمل العصر الأول للموسيقى اليونانية ١٢ قرناً بدأت منذ حضارة ما قبل التاريخ القديمة واستمرت حتى القرن الرابع الميلادي لم يتبقى من هذه الفترة إلا القليل من الإنجازات الموسيقية اليونانية التي لا تزيد عن ١٢ مقطوعة موسيقية مكتوبة بالتدوين الموسيقي الإغريقي ومعظمها غير مكتمل.

إن أهم ما أسهم به الإغريق في مجال الموسيقى هو اكتشافهم للقيم الرياضية للأبعاد الموسيقية الميلودية التي قام عليها الحساب لنظرية الموسيقى ويعود الفضل في هذا الشأن للفيلسوف وعالم الرياضيات

فيثاغورث الذي أجرى تجاربه على الأصوات الصادرة عن الأوتار وحسب العلامات بينها، وقد اهتدى إلى المسافات الصوتية بين الدرجات لموسيقية الثمانية، وإلى المسافات بين الأصوات الرابعة والخامسة مما أوجد البعدين الرابع والخامس في تركيب الأوتار في الآلات....

ووفق الإغريق بعد ذلك في تحديد ٧ دواوين مقامية بلغت شهرتها حداً جعل بعض الموسيقيين الأوربيين يصيغون موسيقاهم على أساسها وهذه المقامات هي (أيونيان - دوريان - فريجيان - ليديان - ميكسوليديان - أيوليان - لوكریان) وكان الإغريق أول من ابتكر طريقة للتدوين أمكن عن طريقها حل رموز النماذج القليلة التي حفظها لنا الزمن بين مقطوعاتهم الموسيقية، وتقوم هذه الطريقة على أحرف من الأبجدية اليونانية القديمة، فكانت كل علامة تدون على حرفين أحدهما للآلات والآخر للأصوات على الرغم من أنه لم يكن لتلك الحروف أي معنى إيقاعي أي كانت مقصورة على تحديد النغم دون تحديد فترته الزمنية.

- **الآلات الموسيقية:** انتشرت في اليونان القديمة آلتان رئيسيتان أحدهما وترية (الليلر) والثانية مزمار مزدوج ذو ريشة وهو (الأولوس)، ولم تختلف الليلر الإغريقية من حيث شكلها عن الليلر الفرعونية وعزف عليها عند الأداء المنفرد بالأصابع أما في حالة المصاحبة الغنائية فكانت تعزف بأسلوب غريب حيث تعمل أصابع اليد اليسرى على كتم الأوتار واحداً واحداً من الجهة المقابلة لليد اليمنى التي تضرب أصابعها

الأوتار وبذلك لا يسمع منها إلا صوت وتر واحد فقط على التوالي، ومن اللير اشتقت القيثارة الكبيرة بصورها المتنوعة والتي تطورت عنها الهارب الحديثة، وما لبست اللير أن أصبحت آلة الهواة، كما بدت القيثارة الكبيرة والهارب آلتى المحترفين أما آلة الأولوس فهي مزمار قصب مزدوج ولكن بانفراج غير متلاصق مزود بصفارتين للمبسم، ومن العسير تحديد كيفية استخدام آلة الأولوس في مصاحبة أصوات في الغناء، غير أن الدراسات والبحث في النصوص القديمة للكشف عن آلة الأولوس ذكرت استخدامها في التصديرات أو المقدمات الموسيقية (برليود) وفي الفواصل (أنترليود) وفي الخاتمة (بوستليود) وأن مصاحبتها للأصوات الغنائية كانت تقوم على تقليد نفس الأنغام مع المغني ومن نفس الطبقة (يونيسون) أو بعزف جوابات هذه الأنغام (أوكتاف) أو بعزف نغمات تختلف عنها بالقدر الذي كانت الأذن الإغريقية تستسيغه آنذاك وذلك بالحدود الضيقة التي كان يسمح بها الأسلوب المتعدد الإنشاد من أنغام مختلفة وكان وقت ذاك لا يزال في مرحلته الأولية عند الإغريق وسموه بالهيتروفونية كالنغم الخامس والرابع بالنسبة للنغم الأصلي الذي ينشده المغني ومن آلات النفخ أيضاً آلة نفخ نحاسية بدائية تدعى (سالبنكس) وهي على هيئة أنبوب مستقيم يبدأ بالاتساع تدريجياً وهي من المبسم حتى النهاية دون ثقوب، أما آلات الإيقاع والنقر مثل الصنوج والصاجات فقد كان دورها محدود ومقتصر على الرقصات ذات المناسبات التي أخذها الإغريق عن حضارات شرق المتوسط وبلاد ما بين النهرين.

الرومان

لم تتطور الموسيقى عند الرومان مثل تطورها عند الإغريق، وعلى الرغم من أنهم استعاروا أفكارها وأهدافها من اليونان فإنهم لم ينشدوا الشعر بمصاحبة الموسيقى كما اعتاد الإغريق ولم يشركوا الفرقة أو الكورس في المسرح وإن أسندوا بعض الأغنيات المسرحية الفردية إلى مغنين يقومون بالإنشاد بمصاحبة الأولوس التي كانت تعزف اللحن نفسه الذي كان ينشده المغني، واستخدموا الأبواق في الأغراض العسكرية وفي حلبات السيرك وملاعب المسابقات الرياضية، واستمر الوضع على حاله حتى عهد نيرون الذي أعاد المسابقات الموسيقية الدورية وبدأت في عام ٦٠ م إقامة الاحتفالات المقدسة التي احتلت الموسيقى فيها مركزاً هاماً ولم تقتصر الموسيقى على ممارسة الرجال وحدهم تعدتها إلى النساء، وهو ما يمكن أن تلمسه في كتابات لوقيانوس الذي طالما أطرى ممارسة نساء البلاط ونساء العائلات الأرستقراطية للغناء والعزف على القيثارة

وكما ازدهرت موسيقى الهواة خلال تطور الإمبراطورية بتعد انقشاع تيار ازدهار مزاولة الموسيقى، في بداية علم الرومان فغدت الموسيقى نشاطاً مألوفاً بين جميع طبقات المجتمع وحتى بين الأباطرة أنفسهم.

الموسيقى البيزنطية

اعتمد البيزنطيون الأوائل من أهل بيزنطة في طقوسهم المذهبية على موسيقى الإغريق كما تبنا نظرياتهم الموسيقية، فنقل الفيلسوفان بوثيوس و كاسيودوروس وزيراً الإمبراطور تيودور القواعد الموسيقية الإغريقية التي سادت في رافينا عاصمة الإمبراطورية الرومانية الشرقية خلال القرن السادس الميلادي ويرجع إليهما الفضل في انتقال النظريات الموسيقية الإغريقية إلى القرون الوسطى وهذه النظريات اعتمد عليها الموسيقيون الأوائل في وضع موسيقى طقوسهم الشعائرية ولقد لعبت الموسيقى دوراً هاماً في طقوس العبادة الكنائسية وشغل رجال الدين أنفسهم بتتقية الموسيقى الكنائسية من الموسيقى السوقية التي تسلت إليها من الألحان الشعبية والعناصر الوثنية التي انتقلت إليها من الموسيقى الرومانية، وقد ذهبت الكنيسة البيزنطية إلى إدانة حفلات الرقص والألعاب البهلوانية والأرستقراطية واعتبرت العروض الدرامية نفسها عملاً شائناً، وما لبست الكنيسة أن حظرت التمثيل الإيمائي واللعب الأولمبية كما حرمت العزف على الآلات التي كانت تلعب دوراً أساسياً في الطقوس الوثنية الرومانية مثل الطبول والمصفقات والأبواق وأنواع الناي وآثرت الكنيسة ترتيل الأناشيد والمزامير التي نقلتها عن الطقوس اليهودية بعد عزلها عن الآلات التي كانت تصاحبها.

- ارتباط الموسيقى البيزنطية بالكنيسة: ارتبطت الموسيقى البيزنطية بالكنيسة حتى أصبحت نظاماً وثيق الصلة بمصيرها لا يخضع لتقلبات

الزمن ولا يقتصر على عصر معين بذاته إلى حدّ أن البناء الشامخ لموسيقى العصر البيزنطي لم يبلغ أوج كماله إلا خلال القرن التاسع عشر، وقد قامت الموسيقى في مستهل العصر البيزنطي على أساس الموسيقى اليونانية القديمة وقد اتسمت الموسيقى البيزنطية خلال خمسة عشر قرناً من القرن ٤ م حتى ١٩ م بكل ما كان يخيم على الحياة التي كانت تعيشها جميع الشعوب التي اعتنقت مذهب الكنيسة الأرثوذكسية مثل السوريون والأرمن والأحباش والبلغار والروس وغيرهم التي كانت حياتهم يحكمها إلى حدّ ما تقاليد وشعائر بيزنطية شكلت قواعد موسيقية ونظاماً موسيقياً ذو أسلوب خاص.

- مقارنة بين الموسيقى اليونانية القديمة والموسيقية البيزنطية:

كانت كلاتهما ذات طبيعة غنائية، ولكن في حين عنيت الموسيقى اليونانية القديمة منذ نشأتها بتنمية موسيقا الآلات وابتكرت طريقة خاصة للتدوين الموسيقي لتسجيل موسيقاهم، فقد أحجبت الموسيقى البيزنطية عن تشجيع تنمية موسيقى الآلات، وعلى حين اعتمد الإغريق في موسيقاهم الآلية على آلتين رئيسيتين هما الأولوس والقيثارة، اقتصر البيزنطيون على آلة واحدة فقط هي الأورغن التي لم تستخدم في موسيقى الكنيسة بل استخدمت فيما سمي موسيقى البلاط.

كانت الموسيقى البيزنطية أكثر هجوماً نحو الغناء وثمة تشابه بين المكانة الاجتماعية الرفيعة للموسقيين عند اليونانيين القدماء وبين الطابع المهيب للموسيقى البيزنطية التي كانت تعزف في أثناء الصلوات الكنسية واحتفالات البلاط وكانت مراسم هذا الاحتفال

تتضمن ظهور مجموعتين من الكورال تتبادلان الإنشاد، ولم يكن الإنشاد يوزع على أدوار مخلفة الأنغام بل كان يؤدي على أنغام موحدة ولحن واحد وكان الأورغن هو الآلة الحيدة التي تصاحب الإنشاد في هذه الاحتفالات، والجدير بالذكر أن آلة الأورغن التي شاع استعمالها في موسيقى البلاط في بيزنطة قد تغيرت وظيفتها عندما انتقلت إلى أوربا وأصبح استخدامها مقصوراً على الكنيسة ولم تخرج من الكنيسة إلى قاعات الموسيقى إلا في أزمنة لاحقة وكانت ثمة نماذج متعددة من الأغاني تنشد في القصر الإمبراطوري أهمها (ماسوه بالهتافات والتحيات) وهي مقطوعات قصيرة من الشعر الغنائي كانت تنشد في جميع الاحتفالات التي كان يحضرها الإمبراطور وأغاني التمني بطول بقاء الإمبراطور كانت تسمى أغاني (أطيب الأمنيات) وهكذا كانت التربة الخصبة الحقيقية التي انبثقت منها الموسيقى البيزنطية ونظريتها هي الموسيقى الكنسية، وبينما وصلت إلينا معلومات وفيرة عن التاريخ الموسيقي والنظريات وبعض أجزاء من النصوص الموسيقية اليونانية القديمة ولم يبلغنا شيء عن الموسيقى البيزنطية ذاتها، وعلى الرغم من ندرة الرسائل النظرية والتاريخية وخلو أغلبها إلا من معلومات مقتضية أو تلميحات وملحوظات أدبية قصيرة لبعض المؤلفات الموسيقية، فإنه تعين على المختصين تصور سياق الموسيقى البيزنطية القديمة بالرغم من عدم دقة وعجز هذه المراجع والأبحاث من إبراز العلاقة بين الموسيقى البيزنطية والموسيقى الأوربية المعاصرة لها وموسيقى الكنيسة الأرثوذكسية

الأحدث عهداً لها، وقد قامت الموسيقى الكنسية البيزنطية على أساس شعري ديني يتضمن عناصر نوعي القداس: (القداس العادي - قداس الاحتفال) وتعد أشعار الأغاني والأنشيد من الأمور ذات الأهمية الكبرى لدارس الموسيقى والشعر، وقد عرفت القرون الأولى للمسيحية أبيات الشعر المكونة من مقاطع ثنائية، ومع القرن الثالث الميلادي ظهرت أناشيد تمجيد للقديسين والتي ابتكرها سوريان هما القديس بارديسانس والقديس أفرام وكانت يسرة الأداء رغم مات حفل به من إمكانيات ضخمة وجاء هذا الشعر الجديد للأنشيد ملحمياً درامياً لمشاهد من التوراة والإنجيل وسير القديسين، وطراً عليه التطوير ليبدو نموذجاً فنياً خاصاً يبدأ بمجموعة أبيات تمهيدية تتلوها أبيت طويلة ذات إيقاع متشابه وثم مرجع، وقد استقرت الأنشيد البسيطة إلى جانب الأنشيد القديمة المستحدثة، وتم ترسيخ قواعدها الأساسية وزادت مادتها خصوبة بعد القرن الثامن الميلادي فأضفت وهجاً جديداً للأشعار الدينية البيزنطية، وانتهج القدامى مؤلفوا الأنشيد نهج الرواد اليونانيين القدامى في القيام بتلحين أناشيدهم، ومن ثم أطلق عليهم الشعراء الملحنون، على حين اختصر أحدهم عهداً عن مجرد تأليف النص الشعري وأطلق عليهم اسم مؤلفوا الأنشيد وهناك ثلاثة من كبار الشعراء الملحنين الذين عكفوا على تأليف وتلحين أناشيدهم على هذا النحو وهم (القديس رومانوس - القديس يوحنا الدمشقي - البطريرك سرجيو).

- **التدوين** : لم تكن علامات التدوين المساعدة معروفة لمؤلفي الموسيقى وقت ذاك كما لم تكن تقسيمات الموسيقى المألوفة في التدوين الحديث معروفة أيضاً، فكان هناك فواصل معروفة لهم فقد لجؤوا إلى توزيع الميلوديات إلى فقرات النص وفقاً لمعانيها، وقد سبق وأشرنا إلى أن الموسيقى اليونانية القديمة كانت ذات طابع الميلودية العارية من كل مرافقة هارمونية سواء في الميلوديات التي تنشأ في الغناء المنفرد أو الغناء الكورالي، وكانت أيضاً الموسيقى البيزنطية في صورتها النقية غير المحرفة هي أيضاً موسيقى خالية من المصاحبة الهارمونية باستثناء ما كان يتجلى من حين إلى آخر من أداء الكورس والذي لا يمكن تسميته بالمصاحبة الهارمونية.

- **تدوين الموسيقى البيزنطية:**

تطورت طريقة تدوين الموسيقى البيزنطية مستقلةً عن طريقة تدوين الموسيقى اليونانية القديمة، فهي تدوين غنائي بحت يشمل على نوعين يستخدم أحدهما في الترتيل الموسيقي لأجزاء الإنجيل، والآخر في الغناء البحت وكان البيزنطيون يستخدمون علامات تعطي تصوراً لسير اللحن دون توضيح قيمتها الزمنية، ولم يكتمل تطور أقدم طرق التدوين إلا حوالي القرن ١١م و١٢م وتشكلت إشارات التدوين البيزنطي (التيما) وهي:

(ني - ظو - كه - دي - نما - فو - يا - ني) أما الإشارات المستخدمة حديثاً فهي:

(نو - با - فو - نما - ذي - كه - ظو - ني) ولم تلبس طريقة التدوين البيزنطي أن تغيرت خلال فترة من القرن ١٢ م - ١٤ م مضيئة إلى العلامات السابقة علامات جديدة تتيح تدوين كل الدقائق التي تشتمل عليها هذه الموسيقى والتعبير عنها ثم كان الإصلاح الثالث الذي أغنى هذه الطريقة باستخدام رموز التأشير اليدوي الذي كان يؤديها قائد المنشدين وبذلك أمكن إدراج التلميحات الزخرفية الصوتية (الزركشة) ضمن التدوين الموسيقي بشكل أوضح من طرق التدوين القديمة ومع أن الموسيقى البيزنطية لم ترق إلى مستوى الموسيقى العالمية إلا أنها بدت ركيزة للموسيقى المسيحية الشرقية حتى غدت على قدم المساواة مع الموسيقى الغريغورية.

الفصل الثاني

العصور الوسطى

الترتيل الغريغوري

ظهر بالكنائس في أواخر القرن السادس أسلوب جديد للترتيل ابتكره البابا غريغوريوس الأكبر الذي أضاف إصلاحات شتى إلى أصول الموسيقى الدينية فآخذ بذلك الترتيل الغريغوري يلعب دوراً "جوهرياً" في توحيد موسيقا الطقوس الكنسية التي كانت تختلف باختلاف البلدان، وسمي الترتيل الغريغوري بالترتيل المرسل لعدم تقيدته بأوزان إيقاعية سوى أوزان الكلمات نفسها ولعدم اعتماده على الزخارف الموسيقية المنمقة التي تدور حول الأنغام الأصلية في اللحن الميلودي والتي كانت قد دخلت ضمن الإنشاد البيزنطي.

- **القداس البيزنطي:** ينتظم القداس وفق الترتيل الغريغوري لأجزاء لا يطرأ عليها تغيير، وفق مناسبة إقامة القداس في الأعياد أو الاحتفالات الدينية.

١. افتتاح التضرع (Kyrie): ويتكون من تسع تضمرعات باللغة اليونانية ثلاثة منها هي العبادات المستعارة من الطقوس الوثنية التي هي يارب ارحمنا Kyrie Elision وثلاثة أخرى هي يا مسيح ارحمنا Christe

Elisions والتي أضافها غريغوريوس والثلاثة الأخيرة تكرار للثلاثة الأولى.

٢. تمجيد الرب غلو ريا Gloria: حيث ينشد الكاهن المجد لله في الأعالي وترد الجوقة وعلى الأرض السلام

٣. الإيمان Credo كر يدو: ويبدأ باعتراف الكاهن بإيمانه بالله واحد.

٤. التقديس Sanctus سانكتوس: والتي تعني قدوس.

٥. الختام Agnus dei أغنوس دي: تعني حمد لله والتي تردد ثلاث مرات وأضيفت في القرن الثامن.

أما أجزاء القداس الخاصة التي تتغير وفقا للمناسبات والأعياد فهي:

١. فاتحة القداس Introits انترويتيس: وهي رفع البخور عند دخول موكب الكهنة.

٢. التمهيد Gradual غرادوول: هو جزء تصويري يسبق تلاوة نصوص الكتاب المقدس ويتكون من إنشاد كورالي يليه غناء منفرد ثم إنشاد كورالي.

٣. تقديم القربان Off Ertorium أوفيرتوريوم.

٤. تناول Communion كوما نيون.

شهدت فترة الأربع عشر عاما التي أمضاها غريغوريوس في كرسي البابوية إصلاحات مهمة كان لها أكبر أثر في العصور التالية ومن أهم هذه الإصلاحات:

١. جمع الصيغ الموسيقية وإعادة تأسيس مدرسة الغناء:

لقد عهد البابا غريغوريوس لهذه المدرسة بحفظ تراث الغناء الديني وتميمته وفق تقاليده الخاصة وإعداد المنشدين الجماعيين والمرتلين الفرديين الذين تخصصوا في الترتيل المرسل، وقد انتشرت المجاوبات الغنائية في العالم المسيحي بأسره وأضفت بأسلوبها الذي يقيم التعارض فيما بين مجموعتي الغناء على الموسيقى الكنسية ملامحها طوال العصور الوسطى، ولم يكن الغناء الكورالي في عهد البابا غريغوريوس إنشاد لأدوار موزعة بل كان لحنًا واحدًا فرقة المغنين معا" على حين عد الغناء الفردي خروجًا" على التقاليد وذلك لاستخدامهم الإضافات الزخرفية والإنشاد الذي كان يؤديه جمهور المصلين أسند إلى طائفة من المغنين المدربين تدريبًا خاصًا" حتى أصبح لكل كنيسة من كنائس روما فرقة كورال خاصة بها.

٢. توحيد لغة الإنشاد الديني:

أحل غريغوريوس الأكبر اللغة اللاتينية محل جميع اللهجات المحلية التي سادت في ترنتيل الكنائس مثل لهجة الغال والإسبانية.

٣. التعقيبات النثرية:

كان البابا داما سوس قد نقل عن كنيسة بيت المقدس إلى الكنيسة الغربية طريقة إنشاد ميلوديات منمقة عند الأحرف الساكنة في نهاية الكلمات على غرار آهات الغناء العربي القديم، وقد استخدمت هذه الطريقة في ترتيل التهليلات إلى أن أصبحت أساساً للاستطرادات الغنائية التي كانت تبث بين أجزاء الترتيل الأساسية، وتناول الإصلاح الغريغوري هذه الطريقة وأطلق عليها اسم التعقيبات النثرية.

٤. الترتيل المرسل:

اعتمد الترتيل الغريغوري على إنشاد ميلوديات خالية من الهارمونية، فكان أفراد الفرقة الكورالية ينشدون أنغاماً "متحدة الصوت أي من سطر لحني واحد دون مصاحبة هارمونية وهو من هذه الناحية شبيه بالأسلوب الغنائي العربي الشرقي القديم في عدم اعتماده على الهارمونية بل على تعميق الميلودية.

وقد نظم غريغوريوس الغناء في ميلوديات تكون مجموعة من ثمانية مقامات، أربعة منها تحمل أسماء يونانية هي المقامات الكنسية الأربع الرئيسية، ويتكون كل منها من مسافة أو كتاف فوق نغمته الأساسية التي ينتهي عندها الغناء، والأربعة الباقية مشتقة من الأربعة الرئيسية وتتكون من المسافة الخامسة التامة فوق نغمة الأساس والمسافة الرابعة تحتها، ويتخذ كل من هذه المقامات الأربعة اسم المقام الأساسي المشتق منه

مضافاً" إليه مقطع (Hypo) ويعني تحت، وأعطى المقامات الكنسية

أرقاماً" تغني عن استخدام أسمائها باليونانية وهذه المقامات هي:

- ١- المقام الدوري من نغم (ري) إلى جوابه ويرتكز على النغم (ري).
- ٢- المقام تحت الدوري من النغم (لا) إلى جوابه ويرتكز على النغم (ري).

- ٣- المقام الفريجي من النغم (مي) إلى جوابه ويرتكز على النغم (مي).
- ٤- المقام تحت الفريجي من النغم (سي) إلى جوابه ويرتكز على النغم (مي).

- ٥- المقام الليدي من النغم (فا) إلى جوابه ويرتكز على النغم (فا).
- ٦- المقام تحت الليدي من النغم (دو) إلى جوابه ويرتكز على النغم (فا).
- ٧- المقام الليدي المختلط من النغم (صول) إلى جوابه ويرتكز على النغم (صول).

- ٨- Hypo ليدي تحت الليدي المختلط من نغم (ري) ويرتكز على النغم (صول).

وكذلك ابتكر غريغوريوس أربعة أساليب للتلحين الموسيقي تستهدف إبراز معاني كلمات النصوص الدينية وهي:

- ١- أسلوب التلحين المقطعي : ويقوم بمقابلة كل نغم من أنغام الميلودية بمقطع من مقاطع الكلمة.
- ٢- الأسلوب الرمزي: ويقوم بمقابلة بضعة أنغام قليلة ومقطع من مقاطع الكلمة.

٣- أسلوب المزامير Psal Modic: ويقوم على مقابلة صوت بشري يؤدي نغما"وعدة مقاطع.

٤- أسلوب التتميق الزخرفي Melismatic: ويقوم على المقابلة بين العديد من الأنغام ومقطع واحد بالإضافة إلى استطلاات تنميقية وتعقيبات على ما كان يجري في التهليلات.

موسيقى الأديرة الرومانية النزعة

أطلق مؤرخوس الفن اسم العصر الروماني النزعة على الفترة الواقعة بين القرن ٦ إلى القرن ١٢ التي قامت موسيقاها الدينية على أساس الترتيل الغريغوري، ولعب الراهب (أودو) وهو رئيس رهبان (دير كلوني) دوراً مهماً في نشر الأسلوب الروماني النزعة في الموسيقى الدينية، فقد اهتم بتعليم الغناء الكورالي، كما دون طريقة تعليمية للغناء الكورالي في كتاب تعليمي أصبح مرجعاً لتعليم المغنين القراءة الفورية للنوطات وإنشاد الموسيقى مباشرة بمجرد قراءة نصوصها الموسيقية بدلاً من الوقوع في الأخطاء التي كانت تحدث نتيجة الاعتماد على الذاكرة، والتي اعتمد عليها في نشر المقامات الغريغورية الثمانية والتي كانت تتم عن طريق الحفظ والسمع من المنشدين وخريجي مدارس الغناء الغريغوري.

لقد أنارت تعاليم (أودو) الطريق أمام ثقافة موسيقية غنائية رفيعة، كما أعانت تطوير فن الإنشاد الكورالي وظهر أسلوب توزيع الأدوار الغنائية المختلفة وبدأت المحاولات الأولى لأسلوب البوليفونية الغنائية الموزعة على عدة أسطر لحنية وهو الأسلوب الذي ظهر في القرون ٩-١٠-١١ ولحقه التطور خلال العصر القوطي إلى أن بلغ ذروته في عصر النهضة.

- وقد أدخل الإيطالي (جو يديو دار تسو) في القرن ١١ تعديلاً على طريقة الراهب (أودو) عندما ابتكر أساس التدوين الموسيقي الحديث

على المدرج الموسيقي للخطوط الخمسة الأفقية التي تحصر فيما بينها أربع فراغات، ورتب الأصوات بحيث يوضع كل منها في مكان خاص من الصف مهما تكرر في الميلودية، وجعل بعض الأصوات تتخذ مركزها على الخطوط نفسها على حين تقع غيرها في المسافات المحصورة بين الخطوط، واستبدل دار تسو بالحروف اللاتينية التي سمى بها الأنغام السبعة حروفاً أخرى هي التي نستعملها اليوم، وهي الحروف التي تبدأها الأبيات الستة التي تشكل نشيد القديس يوحنا وقد بقي نغم (أوت) مستخدماً بين الفرنسيين إلي أن استبدل فيما بعد إلى (دو) أما النغم السابع (سي) فقد اشتق دار تسو اسمه من الحروف الأولى لكلمتي (سانت يوحنا [القديس يوحنا]).

١. وقد أعان ظهور الأرغن ذو الأنابيب على تنظيم الأسلوب الفردي والكورالي بمدارس الغناء الملحقة بالأديرة ذات النزعة الرومانية وقد كان الأرغن يعزف اثني عشر نغماً منها ست أنغام أصلية وستة ذات بعد رابع أدنى من الدرجات الأصلية، ومن هنا نقل بعض المغنين هذا التنسيق إلى الغناء فوزعوه على صوتين أحدهما الصوت الغنائي الأساسي والآخر هو الصوت المصاحب المرتجل الذي يرتجله المغني المصاحب للمغني الأصلي بإنشاد الميلودية نفسها منقولة على بعد رابع أدنى من الصورة الأصلية ومتوازنة معها في الارتفاع والانخفاض أثناء سيرها، وسمي هذا التنسيق المبدئي المرتجل (بالأورغانوم المتوازي) نسبة إلى الآلة التي أوحى بها، ويعد هذا الأسلوب من أولى بشائر الأسلوب البوليفوني المتعدد الخطوط الميلودية.

٢. ولم يلبث الخطان الميلوديان المستخدمان في إنشاد الطبقات الصوتية أن تضاعفا وذلك بتكرار خط الميلودية الأصلية على بعد أوكتاف للأعلى أو للأدنى، وتكرار خط الميلودية الأورغانوم المرتجل على بعد أوكتاف للأدنى، فإذا بالخط الميلودي الأصلي يسير موازيا" للأورغانوم المرتجل والذي جرت العادة على أن يكون على بعد المسافة الرابعة التامة تحت خط الميلودي يصاحبهما خطان متوازيان آخران أحدهما أعلى من خط الميلودية والثاني أخفض من خط الأورغانوم إلى أن تلتقي الخطوط الأربعة في النهاية فتتشد معا" نغما" واحدا" بمثل خاتمة الإنشاد أو القفلة، ومع بداية القرن ١١م قل اهتمام الموسيقيين بأسلوب الأورغانوم المتوازي الذي أطلقوا عليه أسلوب (الأورغانوم الصارم) بعد أن أحسوا فيه نوعا" من القيد على إبداعهم الفني وجنحوا إلى ممارسة حريتهم في اختيار الأبعاد الموسيقية التي يسبغونها بها في مصاحبة الخط الميلودي الأصلي دون الاقتصار على المسافة الرابعة التامة فكان أسلوب (الأورغانوم الحر) الذي اخذ يسيطر على مجال الموسيقى في القرنين ١١-١٢م، ولم يقتصر هذا الأسلوب على الإنشاد الديني داخل الأديرة بل خرج عنها ولم يلبث القرن ١٢م أن شهد أسلوب الأورغانوم ذي الخططين المساعدين في مقابل خط الميلودية الذي ظهر في منتصف القرن ١٢م، كل هذه المحاولات انبثقت عنها الأداء الموسيقي المعروف بالكونتربوان (الألحان المختلفة المنسجمة).

الشعراء والمغنون الجوالون

- أغاني التروبادور والتروفيير: نشأت في فرنسا طوائف من مبدعي الأغاني الدنيوية يخصصون فيها الطبقات العليا في المجتمع المتحضر أطلق عليهم اسم التروبادور والذين عاشوا في مقاطعة (بروفانس) جنوب فرنسا في حين أطلق اسم التروفيير على المغنيين الذين عاشوا في الشمال، وازدهر فن التروبادور بين نهاية القرن ١١م ونهاية القرن ١٣، أما التروفيير فقد ازدهر فنهم في فترة متأخرة عن فن التروبادور، وكان التروبادور والتروفيير يمزجون بين الشعر والموسيقى في وحدة لا تتجزأ مستوحين فنهم من موسيقا قدماء المغنيين الجوالين المستمدة أصلاً من التمثيل الإيمائي ومن ممثلي الإمبراطورية الرومانية، وكانوا ينظمون الشعر ويلحنونه ويستعينون بموسيقين من عامة الشعب من مرتلي الأناشيد والمغنيين الجوالين لإنشاد أشعارهم، وكانوا يطوفون معهم أنحاء البلاد وينتقلون من بلد لآخر ومن قرية لأخرى.

لقد عني شعراء التروبادور والتروفيير في القرن ١٣م بأغاني الرقص التي كانت تغنى بمصاحبة موسيقية أو تعزف موسيقاها دون غناء ويتألف نموذجها من لحن واحد بارز الإيقاع يسير في حركة تتدرج في السرعة حتى النهاية دون أن تشتمل على ذيل للختام، وكانت مقطوعات الرقص الموسيقية تعزف على آلة واحدة كالناي بمساندة الطبل أو على آلي ناي (أحدهما سوبرانو والأخرى آلتو)، وقد تشترك الناي مع الطبل مع آلة وترية وقد يشترك أحد الموسيقيين بأداء الإيقاع بالتصفيق بيديه.

موسيقى المغنيين الجوالين في إنكلترا نورمانديا(المينسترل): قدم مغنو

إنكلترا ونورمانديا الجوالين المينسترل ثلاث نماذج من الأغاني وهي:

• النموذج الأول (نموذج الدائرة): والذي يتشكل من لحن تزداد سرعته تدريجيا" حتى النهاية بلا خاتمة.

• النموذج الثاني (نموذج كارول): وقد اشتق هذا النموذج من القوالب الكنسية وان تضاربت الآراء بشأن اشتقاق كلمة كارول من كلمة (كيري أليسون) وتعني طلب الرحمة.

• النموذج الثالث (النموذج الراقص): الذي نجده في صورة اللحن الشعبي الإنكليزي.

- **الشعراء المغنون الجوالون في ألمانيا(الميني زينجرز):** تألفت في

جنوب ألمانيا من عام ١١٧٠ حتى عام ١٢٣٠ جماعة من المغنيين الذين برعوا في إنشاد أغاني الغزل والحب المذهب والفروسية أطلق عليها اسم مؤلفي ومنشدي (الغزل الرفيع) أي (الميني زينجرز) وازدهر فنهم في ألمانيا بين القرنين ١٢-١٣م امتدادا" إلى حركة التروبادور والتروفيير في فرنسا، وقد نهض هؤلاء الشعراء بتطوير أسلوب الفرنسيين دون ابتكار نماذج جديدة على نحو ما فعله الإنكليز عندما ابتكروا نموذج الكارول، وكانوا يستخدمون الإيقاع الثنائي والثلاثي واستخدموا المقام (الايوني) إلى جانب المقامات الكنسية القديمة وخاصة المقامين الجادين (دوريان،فرجيان) واصطبغت أغاني الميني زينجرز بمسحة دينية تضيء القداسة على عواطفهم الرقيقة مقتبسين ألحانهم من أصول كنسية.

عصر الفن القديم Arc Antica

كان نهوض مدرسة التأليف الموسيقي في نهاية القرن ١٢م وفق أسلوب البوليفونية في (كاتدرائية نوتيردام) في باريس عام ١١٦٣م بداية ظهور زعامة الموسيقى الحقيقية في القارة الأوروبية، وقد عرف أسلوب الموسيقى الذي ابتكر في هذه المدرسة بالفن القديم بالمقارنة مع الفن الذي ظهر بعد ذلك بفرنسا وإيطاليا خلال القرن ١٤م والذي سمي بالفن الحديث (Arc Nova) ومن أهم مؤلفي العصر القديم:

(ليونان): وهو موسيقي كنيسة نوتيردام عاش في أواخر القرن ١٣ م وهو من أهم مؤلفي الكورال البوليفوني في تلك الفترة.
(بيروتان): كان يحمل لقب ماجستير والذي كان يطلق في ذلك الوقت على أعظم الموسيقيين بوصفهم أساتذة كبار في مدرسة الغناء القديم.
(فرانكو الكولوني): عاش حوالي عام ١٦٢٠ ولعب دورا "هاما" في تطوير التدوين الموسيقي، وهو أول من أضاف علامات تحديد الموازير.

(فيليب دوفارتي): ولد عام ١٢٩١ في مدينة فارتي في فرنسا، كان موسيقيا "وشاعرا" وعالم رياضيات، والموسيقى تدين له بالكثير حيث طور التدوين المحدد للموازير، وهو التدوين الذي حدد النسب الإيقاعية للأصوات الموسيقية بشكل دقيق ومتوازن.

- ويعد الكتاب الأعظم لترانيل القديس والترديدات والمجاوبات الأورغانية الذي كتبه ليونان أول صرح في بناء الموسيقى القوطية أي بداية فن العصر القديم وقد جمع ليونان فيه مجموعة المؤلفات الموسيقية

الدينية لطقوس الكنيسة التي تقام طوال السنة الميلادية من تهليلات وترديدات وتراتيل تمهيدية وَاغانِي انتقالية بين أجزاء الصلاة وصاغها كلها من أسلوب الأورغانوم بأنواعه المعروفة بأيامها، فكانت النماذج الأولى من أسلوب الأورغانوم المتوازي وصيغت النماذج الأخيرة من عدة خطوط أورغانوم إلى جانب الصوت الرئيسي بارتفاعه وانخفاضه بدلا من خط الأورغانوم الوحيد الذي كان يسير بالتوازي مع الخط الرئيسي وتكرار كل من هذين الخطين على بعد الأوكتاف الأعلى والأدنى وهو الأسلوب الذي نما في منتصف القرن ١٢م.

- أسلوب الأورغانوم المزدوج ذو الخطين المساعدين خلال العصر القوطي:

بدأ أسلوب الأورغانوم في نهاية عصر الأديرة الرومانية النزعة حوالي منتصف القرن ١٢م بالانتقال من السير المتوازن المطلق بين خطي الميلودية الأساسية و الأورغانوم إلى التحرك الحر، ثم تلا ذلك خلال العصر القوطي ابتكار خط أورغانوم ثانٍ إلى جانب الخط الأول، وخط الميلودية الذي أطلق عليه فيما بعد اسم الأساس الثابت والذي احتل مكانا " ليكون أساسا" أو قرارا" أسفل خط الأورغانوم وليس أعلاها كما في الأورغانوم المتوازي، أدى هذا الأسلوب الجديد إلى فقدان الصوت السفلي لطابعه كصوت واضح فاتخذ صورة قرار يسير في انتقال بطيء على غرار ما نسميه اليوم بالقرار المستمر (البيدال) وهكذا انتقلت التحركات الميلودية المهمة إلى خطي الأورغانوم في حين اختزل خط الميلودية الأصلية إلى مجرد صورة القرار الثابت، وكان صوت

التينور ينشد صوت الأساس الثابت في أسلوب كتابة الاورغانوم المزدوج وفي بعض الأحيان كان يسند أدائه إلى مجموعة الكورال في حين ينشد المغني المنفرد الأول خط الاورغانوم الثاني حرا" في اتجاهاته ويعاونه في المرتبة الثانية خط الاورغانوم الأول، ومن هنا كان خط الاورغانوم الثاني حرا" في اتجاهاته وأسرع في انتقالاته المتوهجة فوق الإنشاد الكورالي وفي أحيان أخرى كان يسند الأساس الثابت إلى العزف على آلة الأرغن، وقد قام بيروتان بالخطوة التالية بعد ليونان في تطوير الأسلوب البوليفوني وفق الفن القديم فأضاف لخطي الاورغانوم خطأ" ثالثا" ومن ثم خطأ" رابعا" وكل ذلك أدى إلى تطوير الكتابة الموسيقية إلى خطوط متعددة.

الموتيت (Motet)

انبثق عن أسلوب الاورغانوم المزدوج الذي شاع في القرن ١٣م نموذج آخر يشبهه في البناء الموسيقي، يتألف مثله من ثلاثة خطوط لحنية ميلودية أحيانا" أربعة، يختلف كل صوت عن الآخر ليس بالكلمات فقط بل باللحن أيضا"، وسمي هذا النموذج الموتيت ولفظة موتيت تعني (كلمة) وتشير بالأصل إلى نوع من الترتيل الكنسي الجماعي عباراته لاتينية ترجع الى ابتهالات وصلوات ليست مدرجة بين الطقوس الدينية المعهودة، كما تشير الى الأغاني التي توضع لأغراض جادة ولو لم تكن كنسية، تنتظم الموتيت في مجموعة من الكلمات الملحنة تتخللها مجموعة من كلمات ملحنة غيرها تتداخل معها.

الفن الجديد (Arc Nova)

خلال القرن ١٤م فقدت الكنيسة سلطتها المركزية وأصبح هناك بابا للمسيحيين في مدينة أفنيوم في جنوب فرنسا، وبابا آخر في روما مما أدى إلى التحرر من تقاليد العصور الوسطى في كافة نواحي النشاط الفكري والاجتماعي و الديني والفني وشروع كل دولة أوربية بتتمة ثقافتها القومية وموسيقاها المحلية على حدى، فأطلق مؤرخو الموسيقى على تلك الفترة اسم (عصر الفن الجديد) وأخذ الفن الجديد بالانتشار خلال النصف الأول من القرن ١٤م إلى أن انتقل إلى إيطاليا وإنكلترا في النصف الثاني من القرن نفسه.

وكانت أولى مستحدثات الفن الجديد في مجال الموسيقى تحديد مناطق الأصوات، وهذا ما تجلى في نموذج الموتيت الذي انبت خطوطه اللحنية على أساس لحن مستعار من الترتيل الغريغوري يتدفق بتموجات بطيئة، ينشده صوت التينور في حين كانت خطوط الغناء العليا تسير بحيوية مملوءة بالزخارف ولاسيما الخط الثاني وإن يكن الخط الأول المساعد للخط الثاني لايسيران بنفس الحيوية وهو ما يعني أن خط الأساس الثالث كان يخدم أحد الخطين العلويين دون الآخر مما حفز على ابتكار خط أساس آخر مع الأساس الثابت لخدمة الخط العلوي الأول سمي بخط الأساس الإضافي أوخط التينور الإضافي وهكذا تحول نموذج الموتيت الذي كان يكتب من أساس ثابت وخطين فوقه إلى موتيت من خطي أساس وخطين علويين، وأعيدت التسمية

وفق إسنادها للمغنين إلى خطين للصوت النسائي هما خطان علويان
وخطان للرجال هما الخطان السفليان ثم انتظمت الأصوات من أعلى
إلى أدنى على النحو التالي :

١- الخط الثاني (ميتسو سوبرانو) أو سوبرانو.

٢- الخط الأول اسم آلتو اوكونتر آلتو.

٣- خط الأساس الثابت تينور.

٤- خط الأساس الإضافي اسمه (باص أوباريتون).

واختلفت منذ ذلك الحين أهمية صوت التينور بين الخطوط الأخرى وفق
هذا التقسيم إلى مناطق عليا ومناطق سفلى من حيث حدة الصوت
الغنائي وغلظه.

الفصل الثالث

عصر النهضة

كان القرن ١٦م هو البداية الحقيقية لازدهار عصر النهضة الذي جرى فيه وضع اللمسات الأخيرة لما سبق ابتكاره في عالم الموسيقى خلال القرن ١٥م، وقد فرغ الموسيقيين خلال القرن ١٦م من وضع النماذج المثالية التي اكتمل بها بناء الصورة الموسيقية التي شاعت في القرون الوسطى، فإذا بهذه النماذج تتجلى في مؤلفات القديس الديني وفي قالب الموتيت، كما اشتد عود التيار الصاعد لتطوير العلاقة بين العناصر الغنائية وعناصر موسيقا الآلات التي تصاحبها، أي الميلودية الأساسية والخطوط الميلودية التي تلازمها، من هنا نستطيع القول أن القرن ١٥م كان بداية عصر النهضة أما القرن ١٦م فهو قمة عصر النهضة الذي كان فيه الحد الفاصل بين فترة ولدت تميزت بالغناء الذي تصاحبه أصوات غنائية أخرى كما في أسلوب الأورغانوم وبين فترة جديدة أصبحت الصورة العامة الثابتة للتأليف الغنائي خلالها تحكمها قواعد الكتابة لموسيقا الآلات من حيث بنائها، فأخذ بذلك أسلوب الكونتربوان بالتطور حتى وصل إلى الذروة في عهد باخ، كل ذلك هياً للقوالب الموسيقية التي كان يكتب بها في تلك الفترة كالموتيت والمادريغال لأن تظهر بصورة جديدة متماشية مع هذا التطور.

أغاني المادريغال:

نوع من التأليف الموسيقي يتألف من لحنين يصاحب أحدهما الآخر ويتكرر الثاني عقب مجموعة من الأبيات ولذلك سمي بالمرجع، وهو مؤلف بوليفوني دنيوي ممكن أن يكون ذو أصوات غنائية دون مرافقة آلات، وليس هناك اتفاق بالرأي حول الاسم المشتق منه هذا النوع من الغناء، قد يكون أصله (Mand Rilai) أي القصيدة الريفية، أو يكون (Matricale) أي الأغنية القبلية.

أسلوب عصر النهضة في إيطاليا

كان يوجد فيها مدرستان هما فلورنسا وروما:

- أولا: أسلوب عصر النهضة في فلورنسا :

في نهاية القرن ١٥م كانت المدرسة الهولندية تزخر بكبار المؤلفين في حين خلت إيطاليا منهم لذلك حاول الملوك والأمراء اجتذاب الموسيقيين والمؤلفين إليها فتوافدوا من شمال أوربا ليعيشوا في جنوبها وكان منهم (جيو دوفاي) (يوهانغ أو كجيم) (جاكوب أوبر يخت) (هانيريش ايزاك) كلهم عملوا منتقلين في أنحاء إيطاليا.

جيون دوفاي:

من أهم الشخصيات الموسيقية في عصر النهضة، دارت معظم أعماله في فلك الموسيقى الدينية ولاسيما الأغاني الدينية، وما قدم من نماذج الموتيت الذي كان في عصر دوفاي ما يزال نمطا "مشاركا" بين الموسيقى الدينية والدنيوية الجادة، وكان دوفاي يكتب باللغة المحلية لا باللغة اللاتينية أغاني ذات نزعة دينية تقوم على نصوص دينية أو تتدرج ضمن الموسيقى الكنسية، ويتشكل بناء هذه الأغنية من ثلاثة أقسام: (لحن أول - لحن ثان - إعادة للحن الأول) على نحو يوحي بالنهاية للختام.

كانت إبداعات دوفاي مصدر إزعاج لرجال الدين لأنه أخذ يبتعد عن الألحان الدينية إذ جرى العرف في ذلك الوقت على أن تبني الألحان

البوليفونية على لحن ثابت يستعار من أحد الترانيم، فإذا به يستعير
ألحانا" دنيوية عاطفية استخدمها كلحن ثابت لبعض مؤلفاته الدينية
البوليفية.

يوهانغ أو كجيم:

ظل أو كجيم يتبع نهج سابقه في كتابة الموسيقى الكنسية مثل دوفاي،
فاستعار ألحانا" دنيوية غير دينية من اجل نصوص دينية وهو الأسلوب
الذي تمخض فيما بعد، كما سمي (بالقداس ذي الألحان المستعارة) مثل
قداس صلاة الجناز الذي يعد اقدم قداس جنازي يصل إلينا بعد فقدان
قداس دوفاي الذي يسبقه زمنا"، ولم يكتب أو كجيم من الموسيقى الدينية
إلى جانب مقطوعات قداسية غير ٩ أغاني من أغاني الموتيت تجلت
فيها كل سمات أسلوبه المتطور النامي في موسيقى قداسه، وقد كتب أو
كجيم ٢٠ أغنية لا تعد من الأعمال الفريدة ولكنها تعكس عبقريته
التمثلة في أسلوبه القائم على التوفيق بين مقاطع الكلمات والألحان
الموسيقية.

جاكوب أوبر يخت :

نهج خطأ أو كجيم بالكتابة البوليفية في الأغاني، ولم تكن مؤلفاته
الدينية ذات أهمية كبيرة برغم ضخامتها، وان رأى بعض المؤرخين
إلى أنها مهدت الطريق لمؤلفات (جوسكال دييري).

هاتيريش ايزاك:

صرف جل اهتمامه في تأليف موسيقى للأغاني التي كتب أشعارها
(لورينزو) للاحتفالات الشعبية فأسهم في ابتكار أنماط جديدة من
الموسيقى الكورالية الشعبية عجلت بتطور أغاني المادريغال، كذلك
كتب ايزاك أغاني كورالية للمناسبات الدينية إلى جانب الطقوس الكنسية
وصاغها في أسلوب بوليفوني.

- ثانياً : أسلوب عصر النهضة في روما:

تطور الفورتولا والمادريغال :

نشأت الفورتولا في شمال إيطاليا وهي أغنية شعبية تشهد دون مصاحبة موسيقية من الآلات، وتقوم على نصوص فكاهية وعاطفية وتشبه المادريغال في اعتمادها على تكرار لحن واحد يسند أدائه إلى صوت علوي سوبرانو، وظفر نموذج المادريغال بأهم تجارب التجديد في عصر النهضة كما كان النموذج الذي تظافت فيه جميع إمكانيات التعبير المتداولة وقت ذاك فوصل هذا النموذج في القرن ١٦م إلى ذروته وكان بمثابة رد الفعل على نوعين من الموسيقى:

١- الموسيقى الدينية : حيث كان المادريغال جديد الطابع لكن دون نص ديني.

٢- الأغاني الشعبية مثل الفورتولا.

وقد مرت المادريغال بثلاث مراحل اتخذت خلالها صيغاً "بنائية متتالية انتهت به إلى آفاق جديدة في مجال الإبداع:

أ- مرحلة أولى: من ١٥٢٥-١٥٦٠ تميزت فيها المادريغال بنسيج موسيقي صيغ وفق أسلوب الميلودية الواحدة في إطارها الهارموني وهي عادةً مكونة من ثلاث أو أربع أسطر.

ب- مرحلة ثانية: ١٥٦٠-١٥٩٠ كانت هذه المرحلة بوليفونية الطابع إلي حد كبير، وأصبح المادريغال يتكون من خمس أصوات ومن هذه الأصوات ظهرت أهمية اللحن وأصبح مهماً كالنص ومن أهم مؤلفي هذه الفترة (أنريه كابريللي - جيوفاني - بيروجيه - فالسترينا).

ج- مرحلة الثالثة: كانت هذه المرحلة الأخيرة في تطور المادريغال فكان الاعتماد على الأصوات الغنائية المنفردة تسمى (صولو)، وتميزت هذه المرحلة باستعراض القدرات الموسيقية البارعة ون خلال الأداء الصوتي ومن مؤلفي هذه الفترة (كلاوديو مونتفيردي -جو سكان دوبريه).

فالسرينا: كان من أهم وأشهر مؤلفي المدرسة الإيطالية في القرن ١٦م وأعظم مؤلفي الكونتربوان دون آلات، ولد عام ١٥٢٥-١٥٩٤ في قرية قرب روما تدعى (فالسرين) حياته كلها كانت متصلة بمدينة روما، فعندما كان غلاماً " كان يغني في الكنيسة ثم تحول للعزف على الأرغن وكان هنا بداية حياته الموسيقية، ولم يمض وقت طويل حتى عين قائداً للكورال في كنيسة في الفاتيكان وحلت مؤلفاته في الكنيسة محل المؤلفات الهولندية فنال شهرة واسعة، ومن آثاره كان تطور ألحان الكورال من مجرد الحان هارمونية جامدة إلى الحان ذات مستوى رفيع دون مصاحبة آلات موسيقية.

هذا التطور ساعد باخ فيما بعد في أعماله الكورالية مع الأوركسترا، وقد أنشأ أسلوب فالسترينا مدرسة للأصوات البشرية أخذت عنها الأوبرا الإيطالية أساليب الغناء الجماعي بشكل ملائم لوسائل أداء الصوت البشري، وهو ما تجلّى في كتابات فيردي للكورال في أوبراته العديدة.

تميز أسلوب فالسترينا بالغناء اللحني البوليفوني ووضوح الهارموني
وفق قيود التأليف الكونتربواني وفي نهاية حياته تجنب المقامات القديمة
القوطية واتجه نحو المقامية الحديثة وهذا أدى للحصول على لحن
ممتع رئيسي تغذيه خطوط لحنية منبثقة من اللحن الأصلي ومن النص
الشعري.

أسلوب عصر النهضة في فرنسا

إن النهضة الفرنسية كانت شديدة القاربة إلى النهضة الإيطالية تهدف إلى نفس المثل، فقد تأثرت فرنسا بفنون إيطالية، فتشربت روحها فإذا بسمات الأسلوب الإيطالي تتجلى في تطور الأسلوب الموسيقي وفي الأسلوب المكتمل المتميز بالمهارة الفنية في حبك النسيج الموسيقي بالخطوط الميلودية المتعددة ون توزيع على الأصوات المختلفة ثم في الطابع الديني للطقوس الكنسية، وما لبثت أن وفدت إلى فرنسا تأثيرات إيطالية أخرى انتقلت بالموسيقا إلى خارج الكنيسة وأضفت عليها سمة دينوية، فإذا بها تستبدل بالأصوات الغنائية للآلات الموسيقية في جزء أو أكثر من الأجزاء الموزعة للمقطوعة الموسيقية، وإذا هي تضغط على الخطوط اللحنية الميلودية المصاحبة للغناء في دور واحد تؤديه آلة موسيقية مثل (اللوت) وبهذا صيغت الأغاني في ميلودية واحدة أساسية بمصاحبة موسيقية من آلة واحدة وهو ما أعان تبسيط النسيج الموسيقي حتى غدت الموسيقى التي تعزف من آلة واحدة وهي اللوت أبسط وأيسر عند الاستماع إليها، وفي أواخر العصور الوسطى نما في فرنسا قالب موسيقي فريد بقدرته على التعبير وهو قالب (الأغنية)، شبيه بالقالب الإيطالي (المادريغال) وكانت نماذجه الأولى شبيهة في خفة روحها وطابعها النصف جدي وبساطة غنائها بأغنية (الفورتولا) الإيطالية، ولقالب الأغنية الفرنسية أنواع :

١- **الأغنية الشعبية:** في فترة تكون القومية الفرنسية غنى الشعب الأغاني التي تمجد الوطن، والتي تتحدث عن جمال فرنسا وواجب الفرنسيين نحو وطنهم ومازلنا نسمعها حتى اليوم، أما الألحان الراقصة وصلت إلينا بصورة متطورة لأنها خضعت للتحويلات، هذه الأغاني كانت محضرة ل(اللوت) أو (الفيولا) وأخذت اسم السويتات الراقصة.

٢- **الأغنية المتعددة الأصوات Chanson:** تطورت الأغنية المتعددة الأصوات عن سابقتها وأصبحت بعد تشربها بالأسلوب الإيطالي الغنائي أكثر تطوراً في صنعتها، وما لبثت أن تضمنت أساليب النسيج الكونتربواني حتى أصبحت عند منتصف القرن ١٦م مثقلة بالاستماع الفني وتعقد النسيج الموسيقي، وتتنوع كذلك نصوص الأغنية غير أن كثرتها كانت تدور حول مقطوعات غرامية وان بقيت فرنسية الطابع خصة الميلودية خفيفة الروح بارزة الإيقاعات حادة النبرات، ونما هذا الطابع من الأغاني الذي قام تأليفه على تقاليد الكتابة البوليفونية على عدة خطوط ميلودية تبلغ أربعة في كثير من الأحيان وتسير معاً في آن واحد، كما استنفذ في أدائه على المهارة الفنية للمغنين الذين كان يسند إلى كل واحد منهم خط من جملة الخطوط الميلودية، ومن أهم مؤلفي هذا النوع من الأغاني الفرنسية (كليمان جانكان) وتألق آخر وهو (أورلاندي ديسلاسو) الذي عاش بين فرنسا وإيطاليا.

كليمان جانكان ١٤٨٥-١٥٥٨: واحد من المؤلفين الفرنسيين في عصر النهضة وهو من أهم مؤلفي الأغاني الفرنسية في تلك الفترة، بالرغم من اهتمامه بالتصوير الموسيقي، لم ينس قواعده الغناء

الموسيقي والأصول الفنية التي تركز عليها، فقد صاغ أغنية شبيهة بقالب الروندو ذي اللحن المتكرر والأجزاء التي تتخل أجزاء اللحن الذي يتكرر في صورة المحاكاة الميلودية، والتي تتلاحق فيها الأصوات الكورالية الأربعة.

كانت هذه القواعد التي قلم عليها تصور جانكان الموسيقي واهتمامه بتأسيس البناء الموسيقي ومقوماته الرئيسية وهي المنارة التي أضاءت طريقة التصوير الموسيقي لمن جاء بعده، ابتداءً من بيتهوفن في سيمفونيته السادسة الريفية وهايدن في بعض سيمفونيته، وفرانز ليست في قصائده السمفونية.

تأثرت أغاني جانكان بمسيرته الدينية، إذ كان مستشاراً في الكنيسة الدينية إلى جانب أعماله الموسيقية في بلاط الملك هنري الثاني، ولهذا جاءت أغانيه جميعها كورالية وموزعة على أربع مجموعات من المغنين للطبقات الصوتية الأربعة يقوم بغناء كل مجموعة بما يتراوح من ٤-٦ مغنين حتى غدى مجموع المغنين ١٦ مغنياً في أغلب الأحيان وإن ارتفع في أحيان نادرة إلى ٢٤ مغنياً. ألف الكثير من الأغاني الغزلية كما ألف حوالي ٢٥٠ أغنية لثلاث أو أربعة أصوات.

أورلاندو ديسلاسو ١٥٣٢-١٥٩٤ : هولندي الأصل عاش حياته متنقلاً بين فرنسا وإيطاليا وإنجلترا، كان موسيقياً "عبقرياً" وأحد عمالقة عصر النهضة، كان شاملاً يكتب بعدة أساليب، فقد كتب الأغنية

الفرنسية والمادريغال الإيطالي، وهذا ما أعطى موسيقاه صفة التعداد، عبقريته نجدها معروضة سهلة غير معقدة كما نجدها معبرا " عنها في أعمال دينية بوليفونية في غاية التعقيد، وقد ساهمت شخصيته ذاته في إعطاء مؤلفاته صورة شخصية ذاتية شاعرية ورقيقة، امتزجت دائما" لإتقانه للفن البوليفوني القاسي والصعب.

أعماله :

٥٣ قداس لأربع أو ٥ أو ٦ أو ٨ أصوات، أكثر من ٥٠ مقطوعة من قالب الموتيت، أكثر من ١٥٠ أغنية فرنسية (Chanson).

أسلوب عصر النهضة في ألمانيا

لم تكن ألمانيا في عصر النهضة سوى مجموعة من الإمارات التي لا ربط بينها سوى الإمبراطور الروماني المقدس، وكانت حكوماتها المتعددة مستقلة لا يشغل تفكيرها أي صورة من صور الاتحاد المثمر فيما بينها وكانت موسيقاها متخلفة عن موسيقا الدول المجاورة لها، إذ كانت تنقصها الحكومة المركزية القوية القادرة، ومع ذلك فقد لعبت الوحدة الشعبية للجنس الجرمانى دور في إبداع وفرة لا بأس بها من الأغاني الألمانية المصوغة من أسلوب الكونتربوان والتي انتشرت خلال القرن ١٥-١٦م في جميع دويلات ألمانيا وخاصة في الجنوب، وكانت تعبيراً "صريحاً وبسيطاً" عن المشاعر العميقة للشعوب الجرمانية، وانطوت أول مجموعة معروفة من هذه الأغاني على صيغ موزعة على ثلاثة أصوات غنائية، ظهرت جميعها في منتصف القرن ١٥ م وكانت هذه الأغاني الكونتربوانية الأسلوب هي الأساس الحقيقي لسيادة الموسيقى الألمانية في ما تلا ذلك من عصور لأنها تجمع في موسيقاها بين عمق المشاعر النابعة من روح الشعب الألماني وبين أسلوب تعبيرها اقوي التأثير.

كانت الأغنية الألمانية تقوم على لحن ثابت مستعار غالباً من الألحان الفلكلورية التي ينسج المؤلف حولها أصواتاً مساعدة وفق تقاليد الأسلوب الكونتربواني، على حين يقيم التوازن والتناسق في أسلوبها العام ولكي تتألف مع اللحن الثابت الأصلي مع تناولها جميعاً بعناية

فائقة لإبراز الروح الفلكلورية في كتابة البوليفونية بدلا" من الاهتمام بتقنيات الصورة الموسيقية التي اتبعها مؤلفو المادريغال الإيطالي.

الكورال البروتستانتي :

كانت حركة الإصلاح الديني من أهم مظاهر روح عصر النهضة في ألمانيا، حيث لعب الراهب (مارتن لوتر) دور المحرك لها، فأعلن عام ١٥١٧ ثورة صريحة مطلقا" العنان لمشاعر الأمان المكبوتة منذ عهد بعيد، وقد كان على معرفة جيدة بالموسيقى فقد أسهم بقسط وافر في إقامة صرح الموسيقى الألمانية عن طريق ابتكار ألحان الكورال وهي نمط جديد من أناشيد الكنيسة تتميز بسرعتها وإيقاعها الوقور القائم على هارمونية رأسية أو عمودية أكثر من قيامها على خطوط بوليفونية، وجاءت أناشيد لوتر مركزة ومعبرة عن عقيدته الداعية إلى لجوء العبد إلى ربه مباشرة" دون اللجوء إلى وساطة الرسل والقديسين والكهنة، مما أدى إلى سرعة انتشارها وظهور عدد غفير من المؤلفين ينسجون على نمط لوتر، وكان لحن الكورال البروتستانتي الذي وضعه لوتر نقطة تحول هامة فقد تم بذلك ظهور الموسيقى الألمانية الحقة.

كان لوتر بعيد النظر حاد الذكاء، فقد هداه فكره الصائب إلى أن جمهور المصلين من أصحاب المواهب الموسيقية المحدودة غير المدربين على الغناء يعجزون عن إنشاد الألحان المعقدة، وغي عام ١٥٢٤ قام (يوهان بيلتر) صديق لوتر ومستشاره الموسيقي بنشر كتاب كورال الكنيسة الذي يتضمن مجموعة ألحان لوتر والتي تأخذ صوت التينور الميلودية الأساسية فيما تؤدي الأصوات الأخرى

الخطوط البوليفونية المساعدة، كما نشر يوهاغ فروجاك ١٦٥١-١٧٣٥
مجموعة من الألحان تكشف لنا عن اقتباس باخ من ألحان الأناشيد
اللوثرية بعد إسناد الميلودية الهامة إلى صوت السوبرنو وطورها مع
ما يتناسب مع أسلوب القرن ١٧.

أسلوب عصر النهضة في إنكلترا

تحولت إنكلترا خلال القرن ١٦م من مجرد حكومة من حكومات القرون الوسطى إلى قوة دولية كبرى، وبالرغم أن إنكلترا قد استفادت من خلال تلك الفترة من كافة العناصر التي قامت عليها النهضة الأوروبية واقتبست عنها ما كانت في حاجة إليها إلا أنها استطاعت أن تخلق لنفسها في النهاية أدبا "خاصا" وموسيقا خاصة بل وكنيسة خاصة تعكس مقوماتها الذاتية مما أدى إلى زيادة الإحساس بانعزال الجزيرة عن العالم.

الموسيقى الدنيوية:

عبرت الموسيقى برغم تأثرها بالنماذج المتداولة في القرن ١٦ عن الروح القومية وعن شخصية إنكليزية متميزة في تعبيرها الفني وظلت مادريغالات هذا العصر أعظم ما تملك إنكلترا من التراث الموسيقي حتى اليوم، وقد ترسمت خطى المادريغال الإيطالية في صياغة نسيجها الكونتربواني ذو الخطوط الميلودية المتعددة وأسلوبها الهارموني، وكان (نيقولا يونغ) المغني في فرقة كاتدرائية (سام بول) أول من أدخل المادريغال الإيطالية إلى إنكلترا وهو أول من ألف مقطوعات منها لإنكلترا، وقد استطاع مؤلفو المادريغال الإنكليز أن يضيفوا على مؤلفاتهم القوة والجاذبية والعذوبة التي برزت كصفات مميزة للأسلوب الإنكليزي وكان أشهرهم (وليم بيرد ١٥٤٣-١٦٢٣) (توماس مورلي ١٥٥٧-١٦٠٣) (جون وييلي ١٥٧٤-١٦٩٣٨).

وتميزت المادريغال الإنكليزية بخصائص أربعة وهي:

- ١- فخامة الشعر الإنكليزي وجزا لته التي رفعت من قدر قيمتها الفنية.
- ٢- اعتمادها على صوت غنائي منفرد في أدائها أي مغني واحد.
- ٣- صياغتها من عدد من الخطوط اللحنية يتراوح بين ٤-٦.
- ٤- بناؤها من سلالم موسيقية من أنغام أصلية دون تلوين أي السلالم الدياتونية، واشتملت المادريغالات الإنكليزية على جزء يتكرر (مرجع)، وكانت جميعها تتشد أو تعزف في أواخر القرن ١٦م أو مستهل القرن ١٧ موزعة على ٥ أصوات غنائية غالبا"ففي مقطوعات (مورلي وييلي (نجد الأصوات موزعة على النحو التالي: صوتان من طبقة سوبرانو -اثنان تينور -١ قرار (الباص).

الموسيقى الدينية في إنكلترا:

تأثرت الموسيقى الدينية الإنكليزية في ذلك العصر بتقلبات الميول الدينية لمختلف ملوكها، فقد عهد إلى كل من (كريستوفر تاي (١٥٠٠-١٥٧٢ و(توماس تاليس (١٥٢٥-١٥٨٥ وهما من رواد الموسيقى الدينية بتعديل التراتيل والأنشيد الكنسية وفقا" للطقوس الجديدة، وجاء بعدهما (وليم بيرد) بمؤلفاته الدينية العظيمة وأشهرها قداسه الشهير الموزع على خمسة أصوات غنائية كورالية دمن مصاحبة الآلات الموسيقية، ويعتبره النقاد أعظم ما ظهر من هذا

النموذج في إنكلترا في تلك الفترة، وقد تميز الأسلوب الكورالي في إنكلترا خلال القرن ١٦م:

١- أن موسيقاه كانت لا تزال تدور حول الطريقة المقامية الكنسية القديمة والتي تتجلى بوضوح في قداس بيرد فضلا "عن الميل إلى التنقل بين المقامات المتعددة هذه المقامات التي انتهت الأمر بها إلى أن تختزل إلى سلمين فقط السلم الكبير ما جور والسلم الصغير مينور

٢- حرية التزام الإيقاع وعدم التزام الصرامة في أوزانه، وقد جرت العادة بكتابة الأنغام وفق أوزان الكلمات التي تتبعها أي دون وضع الألحان المدونة ضمن المازورات الموسيقية، وكانت النصوص توزع على المنشدين دون أن يكتب عليها متى يبدأ المنشدون بالغناء ومتى يتوقفون، غير أن المنشد كان قادرا " على الانخراط في الإنشاد أو التوقف عنه بيسر وسهولة بالسليقة والميران وكان المنشدون الكوراليون الإنكليز وقت ذاك على درجة عالية من المهارة لا يقعون في الخطأ بالرغم من كل هذه الصعاب، وهذه الصعاب في طريقة الأداء كانت موجودة حتى أصبح من اليسر إنشادها فيما بعد بعد صياغتها وفق مجموعات الوحدات المتساوية القيمة (المازورة).

موسيقى الآلات :

كانت موسيقى الآلات في عصر النهضة الإنكليزية وثيقة الصلة بالموسيقى الكورالية وغالبا " ما كانت تبدو في صورة الموسيقى المصاحبة للغناء بل كان توزيع الأدوار على الآلات الموسيقية يتم

بطريقة تجعله وكأن كل آلة مخصصة لتصاحب صوتاً غنائياً" أو تحل محله في غياب من ينشده من المغنين.

ثم بدأت الآلات الموسيقية تتلمس شيئاً فشيئاً استقلالها عن الأصوات الغنائية فأخذ المؤلفون يعدون صيغاً موسيقية للآلات مقتبسة عن مقطوعات المادريغال ومن الرقصات الشائعة سواء كتصديرات موسيقية تعزفها الآلات تمهيداً للمقطوعات الغنائية (بر ليود) أو فواصل بين المقطوعات الغنائية (أنترليود) أو لختام تعزفه الآلات في النهاية.

أخيراً" نستطيع القول أن عصر النهضة كان حقبة تميزت بالخروج عن التقاليد والمعتقدات القديمة وإحلال غيرها محلها بعد أن أصبحت غير ملائمة للأفكار السائدة والمنتشرة ومع ميلاد القرن ١٧م ظهر في أوروبا نشاط فكري وفني جديد أطلق عليه عصر الباروك.

أسلوب عصر النهضة في اسبانيا

بدأت اسبانيا كدولة أوروبية ذات سيادة وقوة وبلغت أوج حضارتها في عهد العرب المسلمين عبر سبع قرون من الازدهار وأعطت العالم الكثير من النور وبعد انتهاء حكم العرب في الأندلس عام ٩٤٢ م مع سقوط غرناطة بيد الاسبان عاشت اسبانيا فترات مضطربة من الحكم، وبدأت ملامح الازدهار والقوة تدخل على الاسبان مع الاكتشافات التي قام بها كولومبوس للعالم الجديد وتدفق الذهب والثروات منه إلى البلاد الاسبانية وغدت اسبانيا من أكثر الدول الأوروبية اتساعاً وقوةً وبدأ الملوك يشيدون الأديرة والكنائس والقصور وازداد حكم الكنيسة قوةً في اسبانيا حتى غدت الكنيسة الراعي الوحيد للأدب والفن.

بدأت معالم النهضة الإيطالية تدخل إلى اسبانيا شيئاً فشيئاً مع بقاء الطابع العربي الإسلامي سائداً وانتشرت طرائق النظم الإيطالي وأوزانه حيث كانت القصائد الإسبانية الغنائية عبارة عن أناشيد فروسية عاطفة إيطالية الأسلوب مصبوغة بالطابع العربي.

في حين كانت البوليفونية سمة موسيقا الغرب كانت اسبانيا بعيدة عن البوليفونية غارقة في أسلوب الميلودية العربية مع انتشار آلة العود المرافقة لكل الأغاني والقصائد وتسربت البوليفونية إلى اسبانيا شيئاً فشيئاً في الكنائس والكاتدرائيات وكانت قصور الأمراء والنبلاء المترفة مرتعاً للموسيقيين والفنانين الذين جاؤوا من أوربا ليقدموا أسلوبهم وألحانهم، وبدأ الاسبان بإبداع الموتيتات والقداسات التي كانت متأثرة

بالفورتولا الإيطالية وشاعت آلة شعبية موسيقية كانت ترافق الأغاني عرفت باسم الفيهولا وهي نوع من أنواع العود وهذه الآلة ارتبطت بنوع من الأغاني الشعبية الإسبانية اسمها الفيلانشيوخوس، وشاعت قبلها أغاني كانشيونيروس و(كانتارشيلوس) وهي أغاني غزلية على طريقة الجوالين التروبادور.

من أهم الموسيقيين الأسبان الذين اتبعوا أسلوب البوليفوني هو راموس دارا ماخا الذي قدم التآلفات الهارمونية ونشر نظريات عن الفن البوليفوني، وظهر أيضاً خوان دل إنسينا الذي كتب الشعر وصاغ ألحان شعره متبعاً الأسلوب البوليفوني ويعتمد على آلة العود في مرافقة ألقانه.

بلغت البوليفونية في إسبانيا ذروتها الفنية مع ظهور موراليس الذي ساهم في إدخال الأورغن إلى الكنيسة حيث زار روما البابوية وعاد إلى إشبيلية ليبدع القداسات في أسلوب بوليفوني راسخ بطابع إسباني صوفي، وظهر أيضاً أنطونيو كابيزون الذي كان على الرغم من كونه مكفوفاً عازفاً على الأورغن في مطلع القرن السادس عشر حيث كتب مقطوعات صرفة للأورغن متأثراً بالروح العربية ضمن قالب البرليود والفانتازيا وغيرها..... .

الفصل الرابع

عصر الباروك

- **الباروك** : هو تطور فني نشأ قرب نهاية القرن ١٦م وأصل الكلمة مشتق من كلمة (باروكو) البرتغالية وتعني اللؤلؤة الخام الغير مستوية الشكل أو مصنعة، هذه الكلمة انبثقت لتطلق في بادئ الأمر على أسلوب معماري خاص ثم ما لبثت أن أطلقت على سائر الفنون التشكيلية والتعبيرية منذ نهايات القرن ١٦م وحتى منتصف القرن ١٨م، وعندما بدأت موسيقى الباروك في نهايات القرن ١٦م لم يطلق عليها هذا الاسم وقت ذاك بل أطلقه فيما بعد نقاد الموسيقى خلال القرنين ١٨-١٩م لأنهم وجدوا أن فن هذه الحقبة يتميز الضخامة والزخرفة المبالغ فيها، ومن المعروف أن مؤلفي الباروك كانوا يكتبون موسيقاهم على الدوام احتفاء " أو تخليدا " لمناسبات معينة في بلاطات الملوك والنبلاء حيث كان الملوك والنبلاء هم رعاة الموسيقى وظلوا يعهدوا إلى المؤلفين الموسيقيين بكتابة موسيقاهم حتى عهد (بيتهوفن) فإذا بنا نرى هاندل على سبيل المثال يؤلف موسيقى المياه للترويح عن الملك (جورج الأول) وهو يجتاز نهر التايمز فوق مركب نهري، على حين اتخذت كونشيرتات (برا ندن بورغ) كهدية عندما قدمها باخ لأمير مقاطعة (برا ندن بورغ) (كريستيان لو دفيك).

• السمات والأجواء العامة التي تميز عصر الباروك :

- ١- شهد عصر الباروك تطورا " علميا" واكتشافات تميزه عن العصور السابقة في مجالات العلوم المختلفة ومنها علم الفلك والنجوم، وسبب اختراع التلسكوب حصول اكتشافات هامة جدا" في مجال النظام الكوني وكان من أشهر علماء هذا العصر نيوتن - ديكارت.
- ٢- ظهور أفكار جديدة تؤثر في الشعب، تدعو إلى تحول الفكر من ديني إلى دنيوي، وبهذا بدأ الشعب يبتعد أكثر عن الكنيسة وعن الدين.
- ٣- تحول دول المركز والقوة من إيطاليا وإسبانيا إلى فرنسا وإنجلترا.
- ٤- اجتماع المنهجين الحسي والعقلاني مما سبب تأثيرا " واضحا" على الفن.

٥- خروج نمط الباروك عن الأنظمة والرواتب المعروفة سابقا".

• موسيقى الباروك:

- يعتبر البعض أن العام ١٥٨٠ والبعض يعتبر العام ١٦٠٠ هو بداية عصر الباروك، ولكن الجميع متفق على أن العام ١٧٥٠ هو نهاية عصر الباروك أي العام الذي توفي فيه باخ
- اختلفت موسيقى هذا العصر عن موسيقى العصور السابقة كما باقي العلوم والفنون، حيث بدأ التحين ضمن أساليب جديدة خارجة عن الأساليب في الموسيقى الدينية، وبدأت تتشأ قوالب موسيقية جديدة (كونشيرتو - سوناتا - سويت - آريا - كانتاتا - أوراتوريو - أوبرا.....الخ)

- إن موسيقى الباروك كانت تكتب من قبل الملحنين بناءً على رغبة الأثرياء أي بما هو معروف (بالتواصي) وذلك مقابل أجر وليس بالكثير.

- إن موسيقى الباروك لم تلقى شعبية كبيرة في الفترة الزمنية التي يمتد فيها العصر (يحكى أن فيفالدي ولم يرافقه أحد في الجنازة، بينما باخ لقب بالبالي والعتيق.....) بينما يعتبر القرن ١٩م هو الفترة الذهبية لعصر الباروك إذ تم فيها العودة إلى الوراء في الزمن ودراسة موسيقى هذا العصر وتقدير أعلامها.

- أكثر ما يميز الموسيقى الآلية في عصر الباروك هو :

- ١- المواضيع الموسيقية القصيرة والسهلة.
 - ٢- الإيقاع النشط والثابت.
 - ٣- الحركات القصيرة.
 - ٤- القلة في العواطف والمشاعر.
- أبرز أعلام هذا العصر هم (فيفالدي - سكارلاتي - مونتيفردي - هاندل - باخ....)
- رغم الابتعاد الشعبي عن الكنائس إلا أن هذا لم يلغي الدور الفني الكبير للموسيقى الدينية ولم يستطع إيقاف المؤلفين عن تأليف موسيقى دينية جديدة وفخمة.
- يعتبر إنشاء دور الأوبرا في العواصم الأوروبية الكبيرة من أهم العوامل التي ساهمت في انتشار الموسيقى على وجه العموم وساعدت على انتشارها خارج إطار الكنيسة وقصور الأمراء والأغنياء.

• سمات موسيقى عصر الباروك :

١- الباص المتواصل هو عبارة عن صوت عريض يعزف من قبل آلة أحادية وعريضة الصوت مثل (الكونترباص) أو آلة هارمونية لملئ الفراغات الهارمونية مثل (اللوت والكلافيسان).

٢- الغناء الافرادي :

يتم محاولة تلحين النصوص بشكل يتيح المجال للغناء المنفرد بمرافقة الباص المتواصل.

٣- النظام الإيقاعي : وجد في هذه الفترة أسلوب لضبط العلامات في وحدة إيقاعية، حيث بدأ استخدام الميزور الذي يضم علامات مختلفة الأزمنة ولكن متساوية في المجموع.

٤- بناء موسيقي معتمد على السلالم : أب بناء موسيقي لحني وهارموني معتمد على سلالم الماجور والمينور وهذا بعكس العصور السابقة.

٦- استقلالية الأصوات: حيث اعتبر الصوت الخارجي اللحني وصوت الباص في درجة أولى من الأهمية ومن ثم تأتي الأصوات الداخلية والتي كانت تغيب في معظم الأحيان.

القوالب الموسيقية التي ظهرت في عصر الباروك :

- الكونشيرتو:

كلمة مشتقة من اللاتينية وتعني المباراة، ويقال أن مصطلح كونشيرتو سمع لأول مرة في عصر الباروك المبكر ومعناه (أعزف مع) صوت أو آلات أو (أعزف ضد)، وهو تأليف آلي قد يكتب لآلة واحدة وتقوم

الأوركسترا بمرافقتها ويسمى (كونشيرتو صولو) أو لآلتين أو أكثر حيث يكون لدينا كتلة الآلات المنفردة الصولو وكتلة الآلات الأكثر (الأوركسترا)، هذا النوع من الكونشيرتات يسمى كونشيرتو (غرو سو) ونلاحظ وجوده في مؤلفات باخ.

ويتكون الكونشيرتو من حركات متعددة أو من حركة واحدة ومهما اختلفت الآلة التي تؤدي العزف المنفرد لا تختلف صيغة الحركات والتقليد المتبع في الكونشيرتو وعادة يكون من ثلاثة حركات تكتب من قالب السوناتا وخاصة الحركة الأولى.

وتطور الكونشيرتو لاحقا في القرن ١٧م وتنسب الأعمال الأولى الى ألبيونى وكوريللى، ولكن في القرن ١٨م سيطرت شخصية فيفالدي الذي بلور شكل الكونشيرتو بشكل كبير وعله ضمن ثلاث حركات (سريع - بطئ - سريع) ولعب دور الآلة المفردة غالبا الكمان والعديد من الآلات (فلوت - أوبوا - تر ومبيت....) أما باخ تطور عنده الكونشيرتو غرو سو وكونشيرتو صولو، وكان يكتب الآلة منفردة غالبا (الكمان) أو (الكلافيسان) واتسم عنده الكونشيرتو بالبساطة ويظهر حس المعالجة الموسيقية، أما هايدن فقد اهتم بالكونشيرتو للآلة الكنسية.

- السوناتا :

يجب التمييز بين عبارتين هما السوناتا وقالب السوناتا، فقالب السوناتا هو عبارة عن مجموعة من الأسس والقواعد التي تستخدم في صياغة الشكل الداخلي لإحدى حركات السوناتا أو السيمفونية أو الكونشيرتو،

ويتكون قالب السوناتا من الأقسام التالية : (١- العرض ٢- التفاعل ٣- إعادة العرض مع بعض التغييرات ٤- الكودا أو النهاية)، أما السوناتا فقد جاء هذا المصطلح من اصطلاح (سو ناري) Sonare أي العزف وهو تأليف موسيقي مكتوب لآلة منفردة كالبيانو أو لآلتين معا" كالكمان أو الفلوت أو أية آلة أخرى مع البيانو الذي يقوم بدور المصاحبة.

- الكانتاتا :

جاء من كلمة (كانتاري) أي الغناء وهي تأليف موسيقي غنائي يؤديه مجموعة من مغني الصولو المنفردين ومنشدي الكورال وتقوم بمرافقتهم أوركسترا حجرة أي مجموعة من الآلات أو الأوركسترا، وتكون نصوص الكانتاتا إما دينية أو دنيوية وهي غالبا" ذات محتوى جاد وتقدم في الكنائس أو في الصالات الموسيقية.

- الأوبرا :

هي عبارة عن مسرحية شعرية تؤدي أدوار شخصياتها عن طريق الغناء مع الأوركسترا ويرافق الغناء حركات تمثيلية يقوم بها المغنون بالإضافة الى الكادر التمثيلي ولها عنوان :

١- الأوبرا الهزلية (بوبا).

٢- الأوبرا الجادة (سيريا).

٣- الأوبرا الخفيفة (سيمي سيريا).

- الأوراتوريو :

نوع من التأليف الموسيقي نشأ عام ١٦٠٠ يتكون من نص ديني عد إعدادا " دراميا"، يشترك في أدائه المغنون الافراديون والكورال والأوركسترا ولا يحتاج الأوراتوريو الى العناصر المسرحية كالثياب والتمثيل والديكور، بل يؤدي في الكنيسة غناء " منفردا " وجماعيا" ويختلف عن الكانتاتا الدينية بمحتواه الملحمي الواسع.

الموسيقى الغنائية في القرن السابع عشر

- نشأة الأوراتوريو والأوبرا:

أخذ فن القرن ١٦م المعروف باسم (الفن المحكم آرس بريفيكتا) يفقد خصائصه شيئاً فشيئاً، و مع بداية القرن ١٧م أصبح أسلوبه قديماً" إزاء القرن ١٧ الجديد الذي ظهر في فلورنسا على يد جماعة (كاميراتا) وفي روما على يد (فريسكو بالدي) وفي البندقية على يد (جيوفاني كابريلي) الذي تزعم حركة المبتكرات الموسيقية لموسيقى الآلات، وعلى يد (كلاوديو مونتيفيردي) الذي تزعم حركة الأوبرا الناشئة وحركة كتابة المسرحيات الدينية الناشئة (الأوراتوريو)، وبدأ الأسلوب الجديد بمحاولة بعث الدراما في الموسيقى والميل الى الميلودية المفردة مع المصاحبة الموسيقية بدلا" من التشابك البوليفوني للخطوط الميلودية السائدة في عصر النهضة، وبدأت جماعة الأصدقاء الفلورنسيين الذين أطلقوا على أنفسهم (الكاميراتا) وأصل الكلمة مشتق من (كاميرا أي غرفة) نسبة الى اجتماعهم في الغرف والصالونات بدلا" من اجتماعهم في الكنائس، بدأوا بزعامة الكونت (باردي) عام ١٦٠٠م باخراج مسرحيات تتخللها الموسيقى على غرار ما تصوره من (التراجيديات الإغريقية) فإذا بهم يصلون خلال محاولاتهم هذه الى خلق نموذج مسرحي جديد أسموه (الأوبرا) والتي تضمنت البذور الأولى لكافة عناصر الأوبرا التي تطورت فيما بعد في العصور اللاحقة.

وكانت جماعة الأصدقاء (كاميراتا) أصحاب نظرية وتطبيق، فقد كان كل منهم يسهم في العمل الفني المشترك في حدود اختصاصه، فقد كان

(كاتشيني) يهتم بتنمية الغناء وكان (كافلييري) يقدم الموسيقى الملائمة للمسرح، وكان (كييري-رينو تشيني) يعملان على استكمال مقومات التعبير الدرامي، وهكذا ولد نموذج الأوبرا من جهودهم التطبيقية. وظهر في عام ١٦٠٠ أيضا" نموذج آخر جديد هو نموذج التمثيلية الدينية وسميت (الأوراتوريو) وكان أول من كتب هذا النموذج (كافلييري) عندما ألف تمثيلية (الروح والجسد) والتي مات قبل أن ينهيها وقدم فيها شخصيات تمثل الزمان والحياة والروح والجسد واستخدم فيها الغناء والمشاهد المسرحية، غير أن الأوراتوريو لم يلبث أن اتخذ شكلا" مغايرا" لشكله الأول، والذي ظهر في تمثيلية الروح والجسد بعد أن تجرد من العناصر المسرحية من ثياب وتمثيل ومناظر وخشبة مسرح، وإذا به يؤدي وحده وإنشادا " جماعيا" وغناء" مفردا" في الكنيسة، ويمكن القول أن الأوراتوريو أنه أوبرا ذات موضوع ديني تقدم في الكنيسة بدلا" من المسرح.

أسلوب الباروك في إيطاليا

أسلوب الباروك في البندقية :

بما أن التدوق لأساليب الأوبرا يقتضي توعية "وتدريباً" جادين ممتدين لفترة طويلة، لم يعد أهل البندقية يهتمون بالأوبرا بكل مقاطعها، وإنما كانوا يولون الاهتمام لبعض أجزائها، أي أن الواحد منهم كان يركز اهتمامه بجزء خاص منها أو آخر كغناء بعض الألحان المسرحية المنفردة (الآريا) دون سائر أجزاء الأوبرا الأخرى، وكان اهتمامهم يتضاءل بالأوبرات الطويلة التي لا تحتوي على مثل هذه الألحان المنفردة.

الآريا:

لحن غنائي منفرد وهي مقطوعة غنائية رخيمة يؤديها المغنون والمغنيات المنفردين في الأوبرا والأوراتوريو دون مداخلة أي عنصر صوتي آخر باستثناء المصاحبة الأوركسترالية، وكان نتيجة ذلك أن استجاب الموسيقيين وقت ذاك الى تلك الرغبة فانكبوا حتى أيام مونتيفيردي على كتابة المقطوعات الموسيقية القصيرة، وقد ظل لذوق الجماهير تأثيراً كبيراً" تجلى في الكثير من معالم الأوبرا.

كلاوديو مونتيفيردي: ١٥٦٧-١٦٤٣ :

ولد في مدينة كريمونا الإيطالية عام ١٥٦٧ وألف أول أوبرا ته عام ١٦٠٧ وهب أوبرا (اورفيوس) التي كانت تتكون من ٥ فصول ترافقها أوركسترا مؤلفة من أكثر من ٣٠ عازف، وانتقل عام ١٦١٣

الى البندقية ليكون قائدا" للأوركسترا في كنيسة القديس مارك حتى توفي عام ١٦٤٣.

تغطي حياته قرابة ٧٠ عام بدأت بأغاني المادريكال واختتمت بأوبرا (تتويج البابا) ومن أبرز أوبرا ته (آريانا) (أورفيوس) والتي تظهر من خلالها أهمية الوترية ضمن الأوركسترا وأهمية الكورال الرجالي والنسائي وفكرة الآريا والأغنية المطولة ضمن أحداث الأوبرا، ويعد مونتيفيردي أول من ألف أوبرا عظيمة تجري موسيقاها وفق أسلوب الباروك.

تطور الآلات خلال القرن السابع عشر:

لق أضفت الأهداف التعبيرية الجديدة لأسلوب الباروك على أسلوب موسيقى الآلات آثارا" هامة، وظهرت آلات جديدة أكثر قدرة على التعبير الموسيقي، هذه بدورها أغرت المؤلفين بإبداع أساليب جديدة كي تعزف على هذه الآلات فقد فقدت الآلات القديمة أهميتها واختفت المزامير الأولى وآلات النفخ البدائية وحلت محلها آلات أشد مرونة مثل الفلوت والأوبوا والفاغوت و الكورنيت، كما اتجه الاهتمام الى توسيع النطاق الصوتي وتجويد الأداء على هذه الآلات لاغناء قدرتها على التعبير، وقد بدأ الاهتمام في بادئ الأمر بآلات النفخ ثم انتقل تدريجيا " الى الآلات الوترية.

ابتكار الكمان :

كان لإيطالية الفضل في ابتكار إحدى الآلات الوترية التي ارتكز عليها النمو الفني للأداء الموسيقي في العصر الحديث وهي الكمان، هذه الآلة

التي كانت تطورا" لآلة (الفيل) القديمة التي انقرضت مع بداية القرن السابع عشر والتي تطورت من الربابة حتى وصلت الى الفيولا ومعناها (الوتر)، وكانت تحمل على الذراع ولها شكلان فيولا الذراع viola dabracchio، والثاني فيولا الركبة viola dagama حيث يضعها العازف بين ركبتيه كما في آلة التشيللو، تابعت هذه الآلات تطورها واختصرت أوتارها الى ٤ حيث صنعت آلة أصغر من الفيولا ذات ٤ أوتار سميت (فيولن بالفرنسية، وفيولين بالإنكليزية وفيولينو بالإيطالية) وكل هذه التسميات تدل على مصغر فيولا وتلك الآلة هي الكمان التي تطورت على يد أمهر الصناع في أوروبا، حيث ظهرت عدة مدارس وعائلات لصناعة الآلات كان من أهمها البرشانية ومؤسسها هو (جاسبارو بيرتولينتي) الملقب بسالو المولود في شمال إيطاليا الذي ساهم مع طلابه بإيصال الكمان الى مرحلة عالية من الدقة والكمال وتحسين صوتها، ومهدوا الطريق لظهور المدرسة الكرومونية التي أسسها الصانع الشهير (أندريه أماتي) وتلميذه (انطونيو ستراديفاريوس) اللذان أوصلا عائلة آلات الكمان الى شكلها الحالي، ونذكر أيضا" (جوست كوارنبيير ١٦٨٧).

هذه العائلات والمدارس بلغت القمة في صناعة الكمان المتقنة والساحرة الرنين وذات الصوت الرخيم الرائع، ومع نشأة الكمان وتقدم العزف عليها ابتكر أسلوب الكونشيرتو، وكان الأسلوب الكونشيرتي يقوم على قاعدة بناء التعارض بين إظهار المهارة الفنية والخفة والرشاقة من ناحية، وبين عناصر الهذوبة الشاعرية من جهة أخرى، ذلك أن الآلة

في المنفردة في الكونشيرتو تقوم بكل الأداء الذي يكشف عن المهارة الفائقة للعاازف المنفرد عليها من ناحية، وامكانية الآلة عن التعبير لشتى حالات الانفعالات والأحاسيس ووسائل الأداء الموسيقي في يد عازف ماهر من ناحية أخرى، بينما تقوم الأوركسترا بمصاحبتها وبعزف أجزاء يتجلى فيها التعارض والتكامل في الطابع والحركة.

ونشأ عن فن استعراض مهارة العزف واستغلال أنواع الزخارف الموسيقية والحيل الفنية البراقة فن استعراض الإنشاد المزخرف، وهو الفن الذي ابتعه الإيطاليون وخاصة مدرسة البندقية في عصر الباروك وأطلقوا عليه اسم (الغناء الرخيم) أي (بيل كانتو) وهو الذي أصبح ذا شأن عظيم في الغناء الأوبرالي فيما بعد.

آرك أنجيلو كوريلي ١٦٥٣-١٧١٣:

ولد في ١٧ شباط عام ١٦٥٣ في مدينة كورينيانا في مقاطعة رافنا في أسرة من أغنى الأسر الإيطالية، ودرس في بولونيا، وفي عام ١٦٧٥ ذهب لمدينة (ريم) ودرس عند (سيما نويل) عازف الأرغن والمؤلف الموسيقي.

عمل كوريللي بالكنيسة كعاازف كمان بمجموعات الحجرة واشتهر بالعزف على الكمان وأول مؤلف له هو تريو سوناتا أو السوناتا الكنسية التي ألفها عام ١٦٨١، وكان في مقدمة مؤلفي الكونشيرتو الكبير (غرو سو) حيث اتجه في مؤلفاته الى تنمية هذا النوع من الكونشيرتو الذي يتكامل فيه الأداء ويتقابل بين مجموعة الأوركسترا من جهة وبين مجموعة صغيرة من الآلات تؤدي الدور الرئيسي المنفرد، ولم تزد

عنده عن ٣ آلات كانت في معظم الأحيان آلتى كمان وفولنسيل، وكان أحد أعلام السوناتا وأحد مؤسسي مدرسة الكمان الإيطالية، حيث يعتبر أول عازف كمان درّس بمدرسة محترفة فكان عازفاً موهوباً وأستاذاً كبيراً".

كتب كوريللي الكثير من المؤلفات لآلة الكمان، وله الكثير من المصنفات ل(تريو سوناتا وسوناتا الكمان)، توفي عام ١٧١٣.

أنطونيو فيفالدي ١٦٧٨-١٧٤١ :

ولد في الرابع من آذار عام ١٦٧٨ وأبوه يدعى (جيوفاني باتيستا فيفالدي وكان عازفاً) للكمّان في كنيسة القديس (مرقص) ويقال أن أباه أستاذه الأول في الكمان، وفيما بعد تتلمذ على يد (ليكرينزي) الذي كان قائداً للجوقة في كنيسة القديس (مرقص)، أحب أن يصبح كاهناً لأسباب صحية فصار عام ١٧٠٣، وبقي معروفاً في المجتمع باسم (الكاهن الأحمر) وذلك بسبب لون شعر لحيته الحمراء.

كان أستاذاً مهماً على صعيد آلة الكمان وتعليمها وفي شرح دروس في التأليف الموسيقي، كما استلم قيادة الجوقة والفرقة الموسيقية في مدرسة الأيتام وكانت ذات شهرة واسعة على الساحة الموسيقية، وقام بعدة رحلات لتقديم عروض أوبرا وعروض موسيقية وسافر إلى روما لتقديم حفلات بحضور البابا، وفي عام ١٧٤٠ قرر مغادرة إيطاليا إلى فيينا حيث توفي هناك واستطلع أن يقدم نفيه في فيينا كعازف كمان مميز بأسلوب استعراضي ممتع غير مألوف على مسارح فيينا، وعاش

معظم فترات حياته معروفًا" وذو شعبية كبيرة، ومات فقيرًا" في آخر حياته ونسوه الناس ويعود ذلك الى انه كان مبذرا" جدا".

أعماله :

يقال عنه أنه كان يؤلف كونشيرتو جديد في زمن أسرع من شخص يقوم بنسخ أو إعادة كتابة كونشيرتو قديم، مع أنه ألف حوالي ٤٠ أوبرا والعديد من الكانتاتات والأورتوريات والموتيتات إلا أنه بقي معروفًا اليوم بأعماله الآلية وتزعم موسيقا الكونشيرتو في مدرسة البندقية في منتصف عصر الباروك، إذ كتب العديد من الكونشيرتات والسوناتات لآلات مختلفة وأكثرها للأوركسترا الوترية مع آلة منفردة وخاصة الكمان التي كانت تقوم بالدور الرئيسي مع الأوركسترا الوترية، وأهم هذه الكونشيرتات مجموعة الكونشيرتات الأربعة، التي تقدم صور عامة توحى بأجزاء فصول السنة والتي سماها الفصول الأربعة، ويتركز إسهام فيفالدي الأكبر في هذه الكونشيرتات بصفة خاصة وفي نموذج الكونشيرتو بصفة عامة في استغلاله لنموذج الروندو ذي القسم المتكرر في الجزأين السريعين الحركة (الأول - الأخير) الأمر الذي أكسب موسيقاه مرونة وإشراقًا بلا حدود، وجعل الجزء الأوسط من كونشيرتاته بطيء الحكة مكتفيا" بلحن يعزفه الكمان بمصاحبة موسيقية خفيفة تضع اللحن في المقام الأول وهو عادة لحن غنائي شجي تميزت به المدرسة الإيطالية في ذلك العهد وخاصة الباروك في البندقية، وبذلك قام بتثبيت نمط التأليف الثلاثي المقاطع للكونشيرتو (سريع - بطيء - سريع)، وألف ٢٣٥ كونشيرتو كمان منفرد وحوالي

٦٠ كونشيرتو لتراكيب مختلفة و ٢٣ كونشيرتو للفلوت و ٣٩ كونشيرتو
باصون وأعمال أخرى متعددة.

أسلوب الباروك في نابولي :

أليساندرو سكارلاتي:

ولد في (بارما) في ١٦٦٠/٥/٢ وانتقل عام ١٦٨٣ الى نابولي حيث استقر فيها وشغل منصب قائد فرقة كنيسة البلاط. كان سكارلاتي الأستاذ الأول الذي أعطى لمدرسة نابولي ولفن الغناء الأوبرا لي الوجه الذي عرفته فيما بعد في القرن ١٨ وكان أول من ألف الافتتاحية الأوركسترالية التي عرفت فيما بعد بالافتتاحية الإيطالية وتتألف من ثلاث حركات (سريع - بطيء - سريع) والتي انحدر منها فيما بعد قالب السيمفوني، واستغل سكارلاتي قالب الكانتاتا في موسيقاه غير الدينية حيث كتب أكثر من ٥٠٠ كانتاتا، كما ألف ١١٥ أوبرا معظمها جدية وصلنا منها ٧٠ أوبرا كاملة فقط، أما بقية الأوبرات فهي أعمال ناقصة لم يتبقى منها سوى بعض الأغاني المتفرقة، كما كتب أيضا " نحو ٣٠ أوراتوريو بالإضافة الى أعمال آلية للفلوت والكلافيسان وسوناتات لفلوت واحد أو ٢ أو ٣، وأعمال أخرى مختلفة.

دومونيكو سكارلاتي ١٦٨٥-١٧٥٧:

ولد في نابولي في ٢٦ تشرين الأول عام ١٦٨٥ وقد قام والده أليساندرو بتلقيه دروس الموسيقى الأولى، وعمل في البداية عازفا " للأرغن في كنيسة البلاط الملكي في نابولي حيث كان والده يعمل قائدا " أولا " للمرتلين.

لم يهتم كثيرا " بالموسيقى الدينية، وترك اهتمامه على التأليف لموسيقى الآلات وكان المؤسس الأول لفن العزف على الكلافيسان من خلال عدد من السوناتات التي كتبها لهذه الآلة.

تميز أسلوبه بالجرأة والوضوح، وله أوبرات عديدة و ١٢ قداس لأربعة أصوات و ٥٠ كانتات و ٥٥٠ سوناتا مختلفة.

أسلوب الباروك في فرنسا

الباروك الأرستقراطي :

موسيقى بلاط فيرساي :

ازدهرت العلوم والآداب والفنون في فرنسا في عهد لويس الرابع عشر الذي كان حريصاً على تشجيع الإبداع الفني وخاصة موسيقى فرنسية جديدة مليئة بالأبهة التي يعيشها وتتناسب مع أسلوب الباروك، وكان (جون باتيستا لوللي) ١٦٣٢-١٦٨٧ الموسيقي الإيطالي الأصل يقيم في فرنسا آنذاك فأشرف على تكوين أوركسترا تضم ٢٤ عازفاً للآلات الوترية الى جانب عازفي آلات النفخ الخشبية والنحاسية من حرس الملك الذين انضموا الى الأوركسترا، وقام لوللي بتصميم عدة رقصات باليه تقدم بين فصول الأوبرا إرضاءً لذوق الفرنسيين الذين كانوا لا يحفلون بالأوبرات إلا إذا اشتملت على رقصات باليه، وكان الباليه هو أحد أبرز نماذج الحفلات الموسيقية خلال القرن ١٧ م، وكان إشراك المهندسين في إخراج مسرحية أوبرالية شيء طبيعي في ذلك العصر الذي كان يهدف الى استعراض الفخامة المفرطة وفق أسلوب الباروك. وكان المهندسون يحققون من المعجزات المسرحية للإخراج ما قد يثير حسد مخرجي مسرحنا الحديث، فقد مثلوا الزلازل والعواصف الرعدية وحولوا خشبة المسرح الى بحر تطل فيه حوريات الماء ثم يختفين في غمضة عين، وكان الفرنسيين قد شغفوا بالأوبرات الإيطالية فقد تمنوا لو أنها كانت تغنى بلغتهم حتى يتمكنوا من استيعابها ولهذا لم يكد لوللي يصادق الكاتب المسرحي (موليير) حتى بدأ يضع الموسيقى لعدد من

مسرحياته مثل مسرحية (البرجوازي النبيل)، وفي عام ١٦٧٣ بدأ لوللي يعد نموذج الأوبرا الفرنسي الذي عرف باسم (التراجيديا الغنائية) وكانت أوبرا ته تبدأ بافتتاحية تسبق الدراما تتألف من لحن استهلالي بطيء يتبعه لحن سريع كقالب (الفوغ) ثم لحن صغير أقل سرعة من الفصل الأول من الدراما وعرفت هذه الافتتاحية بالافتتاحية الفرنسية والتي ساهمت في المستقبل في بناء السيمفوني.

يمكن تقسيم مؤلفات لوللي الى فترتين :

الأولى عام ١٦٥٣ وحتى ١٦٧٢ وقدم فيها الباليهات التي ألفها من أجل حفلات البلاط ومجموعها ٣٢ باليه للبلاط و ١٢ كوميديا باليه ألف معظمها بالتعاون مع موليير.

أما الثانية تمتد بين عامي ١٦٧٣-١٦٨٧ قدم فيها ١٤ أوبرا وتراويل دينية متعددة وأعمال متعددة للآلات.

جان فيليب رامو ١٦٨٣-١٧٦٤ :

ولد جان فيليب رامو في فرنسا في مدينة (ديجون) عام ١٦٨٣، ويعتبر رامو الذي أطلق عليه معاصروه اسم موسيقي الزخارف لبراعته في استخدام الزخارف الموسيقية، ويعتبر أحد أكبر أساتذة الموسيقى الفرنسية في النصف الأول من القرن ١٨، ظهرت عليه ملامح النبوغ الموسيقي منذ حدثته فأوفده أبوه الذي كان يعمل عازفاً للأرغن في كنيسة نوتردام والذي قام بتلقيه دروس الموسيقى الأولى، وأوفده الى إيطاليا في القرن ١٨ لاستكمال دراسته الموسيقية عام ١٧٠١ ولكنه وجد في رفقة جماعة من المسرحيين والكوميديين ما يجذبه وما يشده

أكثر من دراسة النظريات الموسيقية والعلوم الأكاديمية، فعاد معهم الى فرنسا في عام ١٧٠٢ ليستقر في مدينة (أفنيون) ويعمل فيها عازفاً للأرغن ومدرسا للموسيقى، ثم انتقل بعد ذلك الى باريس في عام ١٧٠٥ حيث نشر في تلك الفترة أول أعماله الأكاديمية تحت عنوان (الكتاب الأول من مقاطع الكلافيسان)، ولكنه لم ينتشر كما أراد له فغادر باريس عائداً الى (ديجون) حيث تولى عام ١٧٠٨ مركز عازف الأرغن في كنيسة نوتردام خلفاً لوالده، وفي عام ١٧٢٢ عاد الى باريس وهو يأمل أن ينال الشهرة التي لم يحققها في المرة السابقة فنشر كتابه (مقالات في الهارموني) الذي اجتذب اهتمام القراء المعنيين بنظريات الموسيقى وأتبعه عام ١٧٢٤ (بالكتاب الثاني من مقاطع الكلافيسان حتى غدى عام ١٧٢٦ أحد أكبر أساتذة الموسيقى المرموقين في العاصمة الفرنسية، وبعد ذلك بفترة قصيرة بدأت مرحلة أخرى من حياة رامو بعد بلوغه ٥٠ من العمر، حيث تعرف إليه أحد كبار الثروة والنفوذ من المولعين بالفنون الجميلة وهو (لابوبلينبير) حيث منح رامو حرية التصرف ووضع بين يديه كل ما كان يحتاج إليه كي يغدو مؤلفاً أوبراً لياً بعد أن اقتصر إنتاجه السابق على مقطوعات الموتيت والكانتات والمقطوعات للآلات ذات المفاتيح، فأصبح وثيق الصلة بأوبرا باريس وبقصر فيرساي، فاعتتم الفرصة السانحة وانطلق يبدع خلال الربع القرن التالي سيلاً منهمراً من التراجيديات الموسيقية والمسرحيات والأوبرات والباليهات، وكان قد ظهر خلال العقود الأولى من القرن ١٨ نمط جديد من الأوبرا شد إليه جمهور المشاهدين في

باريس أطلق عليه اسم (الأوبرا باليه) وتشكل أساساً من عرض مسرحي حافل ومشاهد راقصة فإذا برامو يطور هذا النمط الحديث الذي برع فيه وبلغ الذروة في تأليفه، وعلى الرغم من أن رامو يبدو بالنسبة للكثيرين أقل أهمية وشعبية من معاصريه باخ وهاندل وأساتذة المدرسة الإيطالية (فيفالدي وأليساندرو....) فان ما قدمه لفن الموسيقى خاصة على الصعيد النظري وفي مجال فن الهارموني ليس بالقليل، أما على الصعيد العملي فان أوبرا ته وبالذات الجديدة منها والتي قدمها في الفترة الواقعة بين ١٧٣٣-١٧٤٠ تمثل ذروة المسرح الغنائي الفرنسي في النصف الأول من القرن ١٨.

ألف ٣٢ أوبرا مختلفة، ٥ تراتيل للكورال والأوركسترا والأصوات المنفردة، ٧ كانتات بالإضافة الى ٥ مجموعات من المصنفات المخصصة للكلافيسان والعديد من الأعمال النظرية في العلوم الموسيقية وأعمال أخرى مختلفة.

فرانسوا كوبيران ١٦٦٨-١٧٣٣ :

هو واحد من ٩ من أفراد أسرته يحملون اسم كوبيران كان لهم شأن عظيم في الموسيقى الفرنسية وكان فرانسوا أرفعهم مكانة، كان أحد أكبر عازفي الكلافيسان في التاريخ، تلقى علومه الموسيقية الأولى على يد والده ثم عمه ثم صديق العائلة عازف الوردغن (جاك توميلن) و نشر في ٢٢ من عمره أول أعماله الكبيرة والتي ألفها للوردغن والتي كانت تتضمن قداسين، الأول للأعياد الاحتفالية والثاني للأديرة ونتيجة

لذلك استدعاه لويس الرابع عشر وعينه عازفاً "لأرغن الكنيسة الملكية ثم أستاذاً" لأطفال الملك وأستاذاً "مشرفاً" على الموسيقى في البلاط. في عام ١٧١٤-١٧١٥ في حفلات الأحد الموسيقية قدم الكونشيرتات الملكية والتي بقيت أفضل ما ألفه في حياته وسماه معاصروه على أثرها ب(كوبيران الكبير)، وحظي في الوقت نفسه بتقدير أساتذة المدرسة الإيطالية، كما دفعته الكتب الأربعة التي ألفها في الفترة الواقعة بين عام ١٧١٣-١٧٣٠ تحت عنوان (مقاطع للكلافيسان) الى الذروة والتي تتضمن رقصات سهلة ومقاطع وألحان أخرى مأخوذة عن الموسيقى الشعبية الفرنسية وموسيقى جديدة ، تنتمي هذه المؤلفات الى مدرسة الكلافيسان الفرنسية بكل ما فيها من أصالة وهي المؤلفات الوحيدة التي لم يستعر لها أي لحن من المدرسة الإيطالية.

- ألف العديد من الأعمال التي أخذها عن المدرسة الإيطالية وطبعها بطابع فرنسي مثل السوناتا لثلاث آلات، واستفاد من أعمال الأساتذة الإيطاليين وخاصة (كوريللي)، وكتب أعماله بعد دراسة وبحث كبيرين مثل الكونشيرتات الملكية المؤلفة من ١٤ كونشيرتو للآلات والتي حملت كل مجموعة منها عنواناً يدل على فكرتها الرئيسية وأول واحدة من المجموعة (الأمم - الأنواق المتحدة - تمجيد لوللي - تمجيد كوريللي)، ألف ٢٣٣ مقطوعة للكلافيسان منشورة في الفترة بين ١٧١٣-١٧٣٠، كما ألف أعمالاً "لأرغن" تتضمن مقطوعات متعددة بالإضافة الى قداسين الأول للأعياد الاحتفالية والثاني للأديرة،

سوناتا متعددة لآلات، موسيقى غنائية ودينية، ٦ أعمال تحت عنوان
الصعود ١٤ كونشيرتو تحت اسم الكونشيرتات الملكية.
وكان لكوبيران دور هام في تمهيد السبل الى الكلاسيكية التي أعطبت
عصر الباروك، ويعتبر به الفرنسيين لقدرته على الربط بين القديم
والجديد.

أسلوب الباروك في إنكلترا

- هنري بور سيل ١٦٥٨-١٦٩٥:

ولد في لندن عام ١٦٥٨ في عائلة كان معظمها من الموسيقيين. فقد كان والده رئيس جوقة المرتلين في (ويست مينستر) وعمه كان يشغل مركز مؤلف البلاط الملكي.

تولى في عام ١٦٧٩ مركز عازف الأرغن في كنيسة (ويست مينستر) وسمي في العام ١٦٨٢ عازف الأرغن في الكنيسة الملكية التابعة للقصر الملكي وعين عام ١٦٨٣ مؤلفاً أولاً للبلاط الملكي.

ألف بور سيل خلال حياته أعمالاً موسيقية عديدة منها المؤلفات الدينية والأنشيد وموسيقا وأعمال درامية (الأوبرا) ومؤلفات للآلات وكانت أول أوبرا له (دايدو إينياس) ١٦٨٨ أسماها (إيني إيدا) للشاعر فيرميلي وهي أفضل أوبرا بنهاية القرن ١٧ في إنكلترا.

وهذه الأوبرا لا تحتوي على حوار كلامي فالحوار كله بمرافقة الموسيقى (الحوار كله غنائي) وتبدأ الأوبرا بافتتاحية أوركسترالية من نمط الافتتاحيات الفرنسية التي ابتكرها كور يللي ثلاثة أجزاء أولها بطيء الحركة وثانيها سريع والثالثة أشد بطيء.

كما ألف بور سيل ٥ أعمال أخرى هي شبه أوبرات.

- وألف أيضاً موسيقا للجوقات نحو ٢٥ نشيد لمناسبات مختلفة كما ألف كانتاتات مختلفة وألف موسيقا للآلات والعديد من السوناتات لآلتي كمان مع مرافقة وأعمال متعددة للكلا فيسان ومؤلفات مختلفة للأرغن.

- كانت حياته قصيرة كموتسارت لكنها حافلة بالإبداع توفي بعمر ٣٦
عام ودفن تحت أرغن كنيسة (ويست مينيستر)

أسلوب الباروك في ألمانيا

جورج فردريك هاندل ١٦٨٥-١٧٥٩:

واحد من كبار المؤلفين الألمان في عصر الباروك.

ولد هاندل في ٢٣ شباط ١٦٥٨ في مدينة (هال) في مقاطعة سكسونيا في ألمانيا وظهرت مواهبه الموسيقية في سن مبكرة حيث كان أستاذه الأول (فر يدريك زاخاو) الذي كان أحد أفضل أساتذة الموسيقى في مدينة هال.

وتعرف هاندل على الأسلوب البوليفوني الألماني لآلة الأرغن كما تعلم العزف على الكلافيسان والعزف في الأوركسترا وتعرف أيضاً على أساتذة المدرسة الإيطالية وخاصة كوريللي.

وفي سن السابعة عزف هاندل على الأرغن أمام الدوق ساكسون الذي ذهل بموهبته وفي سن التاسعة كتب عمله الأول وهوست مقطوعاً تريو لآلتي أوبرا وباص، وفي سن الثانية عشرة قام هاندل بأول رحلة لإقامة حفلات في برلين ولاقت هذه الحفلات نجاحاً كبيراً وعرض عليه أن يعمل في القصر الملكي هناك إلا أن أباه رفض ذلك لأنه كان معارضاً أن يصبح ابنه موسيقياً وبسبب ذلك التحق هاندل بالجامعة في كلية الحقوق عام، ١٦٩٤ وفي عام ١٦٧٩ توفي والده ولم يعد هناك من يمنعه من العمل في مجال الموسيقى ولكنه في الوقت نفسه لم يترك دراسته في الجامعة وفي نفس العام حصل على عمل لصفة عازف الأرغن في الكنيسة وفي الفترة ذاتها ألف هاندل أعمال كثيرة كالكانتاتات والكوراليات والأعمال الدينية.

ولكن هذه الأعمال فقدت ولم تصل إلينا
وفي عام ١٧٠٣ انتقل هاندل إلى مدينة هامبورغ وتعرف على جورج
فيليب تيليمان أحد أكبر أساتذة موسيقا الآلات في عصره وتعرف على
رينهارد كايزر) وعلى الموسيقي والمؤلف ماتيزون.
وبدأ عمله كمؤلف حيث في عام ١٧٠٤ ألف الأوراتوريو الأول له
(الأم السيد المسيح حسب يوحنا) وفي عام ١٧٠٥ ألف أوبرا الأولى
(الميراونيرون).

لقد كانت الأوبرا الألمانية في زمن هاندل خاصته إلى حد بعيد لتأثير
الأسلوب الإيطالي حيث كان على كل مؤلف موسيقي عاجلاً أم آجلاً
يزور إيطاليا التي كان مؤلفوها (كانالي - سكارلاتي - كوريللي) دائبين
على رفع مستوى الأوبرا.

كان ذلك شجع هاندل على زيارة إيطاليا مثل (فلورنسا و روما ونابولي
وفينيسا) لاقت موسيقا هاندل وعزفه نجاحاً فورياً حيث أصبح مقرباً من
أعظم الأسر وجاهة وفي فلورنسا حصدت أوبرا (رودريغو) التي ألفها
عام ١٧٠٧ نجاحاً باهراً أما في روما حيث حضر البابا تمثيل الأوبرات
فقد وضع هاندل موسيقا كنسية لقيت استحساناً كبيراً.

عاد هاندل إلى ألمانيا عام ١٧١٠ ليتولى مركز قائد أوركسترا البلاط
عند أمير (الهانوفر) ولكن لم يبق في وظيفته الجديدة فترة طويلة إذ
سرعان ما انتقل بعد في نفس العام إلى لندن ليستقر هناك.

وفي لندن لقي ترحيباً بالغاً في منازل الأرستقراطية واستقبلته الملكة (آن) استقبالا "حاراً" حتى أصبح في سن ٣٠ أوسع الموسيقيين شهرة في إنكلترا وقد جمع ثروة مكنته من شراء منزل خاص في روما. كان هاندل في تلك الفترة لا يزال يشغل رسمياً وظيفة قائد أوركسترا البلاط عند أمير (هانوفر) لكن نجاحه المستمر في إنكلترا حمله إلى تأجيل عودته إلى هناك وبعد وفاة الملكة (آن) وارتقاء أميرها نوفر جورج الأول عرش إنكلترا.

أبدى هذا الأخير استياءه من غياب هاندل عنه لكنه ما لبث أن تصالح معه وصفح عنه عندما تذكر أن الدم الألماني يجمعهما وكتب هاندل عرفاناً للملك موسيقاً الماء وهي عبارة عن متتالية أو سويت يشتمل على مجموعة من الرقصات والألحان التي تكررت خصيصاً لهذه المقطوعة دون أن يستعير من أوبرا ته أو أن تكون لها صلة بالموسيقا الغنائية.

عمل هاندل لفترة طويلة في خدمة الملك جورج الأول ملك إنكلترا ولحن للقصر أعمالاً متعددة بين عامي ١٧١٢-١٧٥٩ وهو العام الذي توفي فيه هاندل.

نجد حياة هاندل تنقسم إلى فترتين:

الأولى: تنتهي عام ١٧٤٠ حيث لحن خلالها أعمال الأوبرا والأعمال الغنائية المختلفة ومنها الكانتاتا والأوراتوريو وأهمها أوراتوريو المسيح.

الثانية: بعد ١٧٤٠ حيث اهتم هاندل بالموسيقا الآلية حيث لحن أعمالاً آلية مختلفة منها ١٤ كونشيرتو غرو سو تعتبر من أهم الأعمال في هذا المضمار لحنها جميعاً بعد أن تعرف شخصياً على كوريللي الذي يعتبر من مؤسسي فكرة الكونشيرتو غرو سو ومن الأعمال التي تتبعها في أواخر حياته الموسيقية فموسيقا الأسهم النارية كتبها لمهرجان أقيم في حدائق فوكس هول لعرض الأسهم النارية.

ألف هاندل ٤١ أوبرا- ٢٤ أوراتوريو - أناشيد متعددة أهمها نشيد كتبه في عيد الملكة (أن) - ١٠٠ كانتاتا أعمال لموسيقا الآلات: ١٢ كونشيرتو غرو سو- ٢٠ كونشيرتو أرغن - ٤٠ سوناتا لتشكيلات مختلفة- أعمال متعددة للكلافيسان- سويتات للأوركسترا - موسيقا الماء موسيقا الألعاب النارية وأعمال أخرى غنائية وآلية لمختلف الآلات.

يوهان سبستيان باخ ١٦٨٥-١٧٥٠:

ولد في (أيزنخ في ألمانيا) عام ١٦٨٥ من عائلة ذات تاريخ موسيقي طويل.

درب منذ طفولته لكي يكون موسيقي محترف
فقد كان والده يلقنه دروس الموسيقا عقب خروجه من المدرسة حتى ساعة متأخرة من الليل.

توفي والده وهو طفل. لم يكن قد تجاوز العاشرة من العمر.

فأقام مع أخيه الأكبر يوهانغ كريستوف باخ لم يكن بعداً عن الموسيقى فقد هذا الأخير قد شغل وظيفة عازف الأرغن في بلدة أورد وف التي تبعد مسافة ٣٠ ميل عن أيزنخ وهكذا استطاع سبستيان باخ متابعة دروسه الموسيقية ودخل مدرسة أورد وف ولمع فيها وبمرور الزمن ازداد شغف باخ الصغير في صنع الموسيقى.

ففي مدرسة أورد وف كان ينفق كل وقته في نسخ مؤلفات كبار الموسيقيين وكثيراً ما يعيد تنسيق الموسيقى التي نسخها ويعدها لآلات أخرى غير الآلات التي كتبت لها وحين بلغ ١٥ عشر من عمره رأى من الضروري أن يفكر بأمر ممارسة معاشه فترك منزل أخيه وذهب بصحبته أحد أصدقاءه إلى (لونبورغ) التي تبعد نحو ٢٠٠ ميل عن (أورد وف) وهناك شغل وظيفة مرتل في جوقة القديس (ميخائيل) فأتاح له أن يتم ثقافته في الموسيقى الكنائسية ويستمتع إلى كبار عازفي الأورغن في عصره.

وفي سن ١٨ من عمره تسلم باخ أول عمل مهم له في مدينة (أرم ستاخ) إذ أصبح عازف أرغن مدير جوقة في كنيسة حديقة الغناء وكان عليه أن يقوم بتدريس المرتلين والعزف في الصلوات وأيام الأحد والاحتفالات.

وكانت الموسيقى تسيل من ريشته بسهولة ويسر.

فقام بوضع ترانيم من صنف الكانتاتا ومما كتبه في ذلك الحين (كانتاتا الفصح) في عام ١٧٠٤ التلاميذه في أرم ستاخ، وفي سنة ١٧٠٧ حين بلغ ٢٢ من عمره أسندت إليه وظيفة عازف الأورغن في كنيسة القديس

(لاسيوس) في (مولها زن) حيث بقي هناك سنة واحدة فقط تزوج خلالها (ماريا بار بارا باخ) ابنة عمه.

هكذا غادر باخ مولها زن في عام ١٧٠٨ متوجها إلى (فايمر) حيث تسلم منصب عازف الأورغن وقائد أوركسترا بلاط الدوق فليهنغ أر نست الذي كان مؤلفا بالموسيقى.

كان باخ عدا قيامه في وظيفة عازف الأورغن في بلاط الدوق كان يعمل بالعز على الكمان في الأوركسترا الدوق التي ضمت ٢٢ عازفا. وحين أسندت إليه وظيفة قائد الأوركسترا كان عليه أن يكتب كانتاتا كل شهر قطعا موسيقية للأوركسترا والمناسبات الخاصة هذه الأعمال أكسبته شهرة عظيمة كما أن حفلات الأورغن التي قدمها في المد المجاورة زادته شهرة وشعبية وحين أصبح منصب وظيفة رئيس عام موسيقى البلاط شاغراً كان يأمل أن يفوز بها لكنه أصيب بخيبة أمل.

ولم تمضي سنة حتى عرض عليه الأمير (ليو بولد) أمير (كوتين) وظيفة مماثلة فقبل بها وذهب إلى (كوتين) وقاد أوركسترا تضم خيرة عازفين أوربا في تلك الفترة وهناك في كوتين بدأت أعماله الأوركسترالية حيث كتب الكونشيرتات والمنتاليات المختلفة وعاش حياة سعيدة في خدمة الأميرة ولكن سعادته لم تكتمل فقد توفيت زوجته تاركة له أربعة أطفال بحاجة إلى رعاية وكان لابد له أن يبحث مربية لرعاية أطفاله فتزوج بعد سنة ونصف من (أنا ما جدولينا) ورزق منها ب ١٣ ولد ومن هنا لحن باخ مقطوعات صغيرة للبيانو المعروفة باسم كتاب أنا ماجد ولينا ولحن لها السويتات المسماة المنتاليات الفرنسية

والإنكليزية وفي عام ١٧٢٣ انتقل إلى (ليد زيك) حيث بقي منها حتى آخر حياته بعد أن عمل فيها رئيساً لقسم الموسيقى في الكنيسة. كانت السنوات الأخيرة من حياة باخ مختلفة عن السنوات التي عاشها في فايمر وكوتين.

وكل الروايات تتحدث عن حياة فقيرة عاشها. وأصيب بفقدان نظره في آخر حياته ومع ذلك لم يتوقف عن العمل بل استمر في التلحين والتأليف توفي في تموز عام ١٧٥٠ في موكب خال من الأبهة التي تقام للرجال العظام. أعماله:

لحن باخ في كافة الأشكال الموسيقية المعروفة ماعدا الأوبرا ولم يضع أي أسلوب جديد في الموسيقى وإنما أخذ القديم ووضع فيه من روحه وعظمته ولم يترك في عالم الموسيقى البوليفونية واستنفذ كافة إمكاناته لدرجة جعل من المستحيل على من أتى بعده من الملحنين بعده لإضافة شيء.

أعماله متعددة أهمها الأعمال الدينية الغنائية - قداس فينا- قداس يوحنا- قداس سي مينور..

هذه القداسات ليست بالمعنى الديني الضيق للكلمة بل هي أكبر من ذلك حيث لحننا لهدف فني أكبر من هدف الغناء الكنسي.

أوراتوريو عيد الميلاد- أوراتوريو الفصح- أوراتوريو الصعود... كما ألف حوالي ٣٠٠ كانتاتا بقي منها ٢١٦ منها ١٦ غير دينية-أعمال الأورغن ٦ سوناتات ٦ كونشيرتات مقدمات وتوكاتات وفوكا متعددة

وفوكا ري مينور أعمال الكلافيسان مصنفة تحت عنوان (الكلافيسان المعدل جيداً) تتضمن ٢٤ مقدمة وفوغ.

أعمال موسيقا الآلات:

افتتاحيات ٦ كونشيرتات (برا ندن بورغ) وموزعة لعدد مختلف من الآلات نستطيع اعتبارها كأعمال (كوريللي)

لكونشيرتو غرو سو، كونشيرتات متعددة لكمان واحد أو كمانين ٦ سويتات للفيولنسيل المنفرد - سويتات متعددة للفلوت والكلافيسان والكمان و الكلافيسان.

وكان آخر عمل لحنه هو عمل طويل يدعى فن الفوغ وهو أحد أكبر الأعمال التي ألفها في حياته والتي وقع باخ أسمه في نهاية العمل.

المراجع

المراجع العربية

- ١- الحفني، محمود أحمد. (1987)، علم الآلات الموسيقية، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- ٢- المحاسب، صبحي. (2000)، قصة الموسيقى والحضارة في الغرب، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية.
- ٣- حلو، سليم. الموسيقى الشرقية، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان.
- ٤- عكاشه، ثروت. (1996)، الزمن ونسيج النغم، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- ٥- نيكيفوروف، فيكتور إيفانوفيتش. (1993)، أستاذ تصنيع الآلات الوترية في المعهد العالي للموسيقى في دمشق، بحث في مجال تصنيع الآلات الوترية، مجلة الحياة الموسيقية، العدد ٣-٤ دمشق.

المراجع الأجنبية

- 1- Reade, Charles.(1873), **Alost Art Revived**. CREMONA, Alexander Broude, INC. 120 west 57th Str.
- 2- H.R. Hawies. (1963). **Old Vilolins**, London, William Reeves, 83 charing cross road.

الفهرس

الفصل الأول

موسيقى الحضارات القديمة	ص ٣
موسيقى المصريون القدماء	ص ٥
موسيقى بلاد ما بين النهرين وغرب آسيا	ص ٧
موسيقى بلاد فارس	ص ٩
الموسيقى الهندية	ص ١٠
موسيقى الصين واليابان	ص ١٤
موسيقى الرومان واليونان	ص ١٧
الموسيقى البيزنطية	ص ٢١

الفصل الثاني

العصور الوسطى الترتيل الغريغوري	ص ٢٧
موسيقى الأديرة الرومانية النزعة	ص ٣٣
الشعراء والمغنون الجوالون	ص ٣٦
عصر الفن القديم (Arc Antica)	ص ٣٨
الموتيت (Motet)	ص ٤١
الفن الجديد (Arc Nova)	ص ٤٢

الفصل الثالث

عصر النهضة	ص ٤٤
أسلوب عصر النهضة في إيطاليا	ص ٤٦
أسلوب عصر النهضة في فرنسا	ص ٥٢
أسلوب عصر النهضة في ألمانيا	ص ٥٦
أسلوب عصر النهضة في إنكلترا	ص ٥٩
أسلوب عصر النهضة في اسبانيا	ص ٦٣

الفصل الرابع

عصر الباروك	ص ٦٥
الموسيقى الغنائية في القرن السابع عشر	ص ٧٢
أسلوب الباروك في إيطاليا	ص ٧٤
أسلوب الباروك في فرنسا	ص ٨٣
أسلوب الباروك في إنكلترا	ص ٨٩
أسلوب الباروك في ألمانيا	ص ٩١
المراجع	ص ٩٩