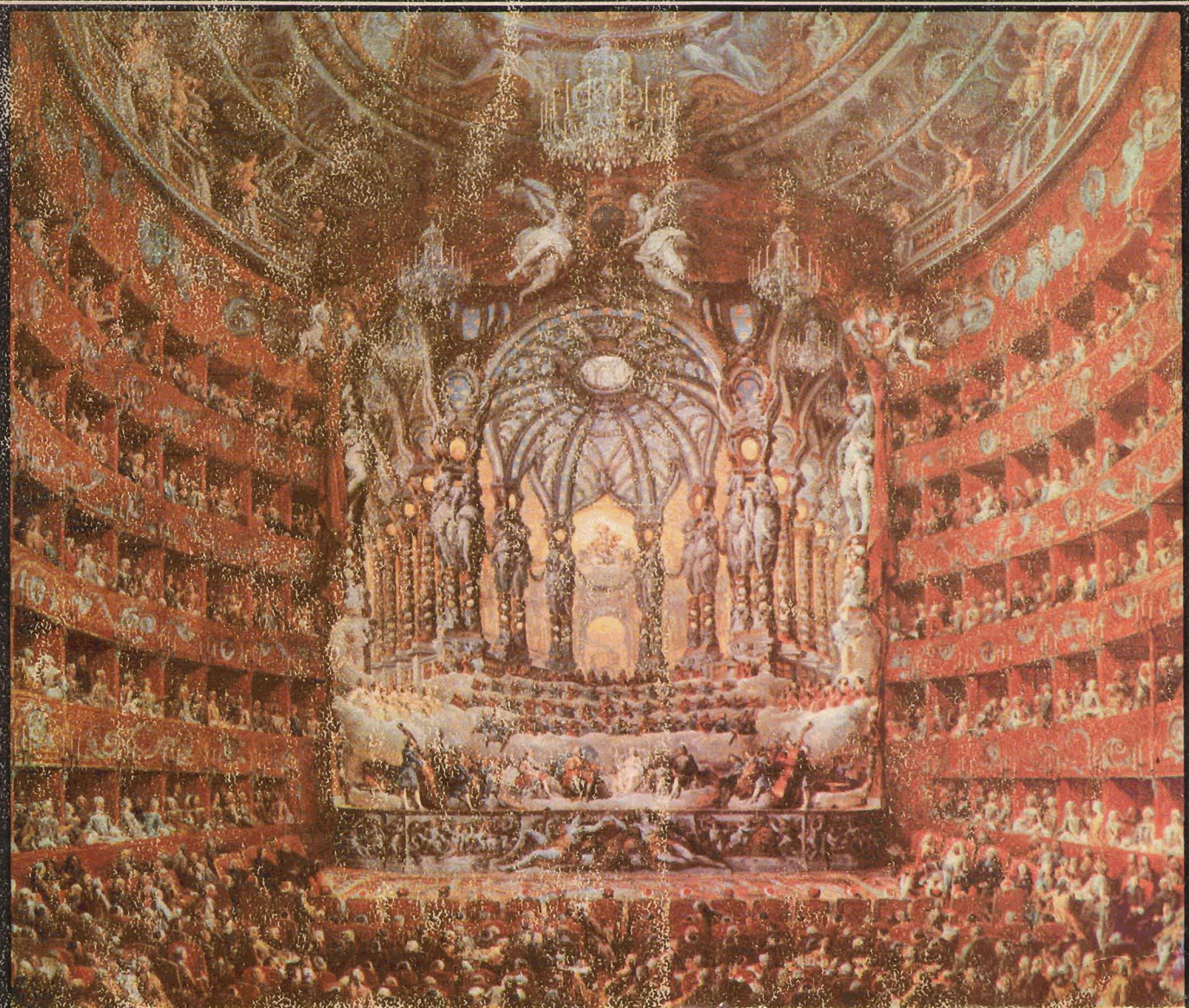
الزمن ونسيج النغم

ثروت عكاشة



د. ثروت عكاشة :

- وزير الثقافة بمصر (٥٨-١٩٦٢) و (٦٦ - ١٩٧٠) .
- عضو المجلس التنفيذى بمنظمة اليونسكو (٦٢ - ١٩٧٠) .
- نائب رئيس اللجنة الدولية لإنقاذ فينيسيا .
- أستاذ زائر بالكوليج ده فرانس ١٩٧٣ .
- زميل مراسل بالأكاديمية البريطانية ١٩٧٥ .

إنتاجه الأدبى :

* تحقيق كتاب **المعارف لابن قتيبة** . طبعة خامسة ١٩٧٩ .

* ترجمة ودراسة أعمال جبران خليل جبران :

- « **النبى** » طبعة خامسة ١٩٨٠ - « حديقة النبى » طبعة خامسة ١٩٨٠ - « عيسى ابن الإنسان » طبعة ثالثة ١٩٨٠ - « **رمل وزبد** » طبعة ثالثة ١٩٨٠ - « **أرباب الأرض** » طبعة ثانية ١٩٨٠ .

* ترجمة ودراسة أعمال الشاعر اللاتينى أوفيد :

- « **مسخ الكائنات** » (ميتا مورفوزس) طبعة ثانية ١٩٨٠ .
- « **فن الهوى** » (آرس أماتوريا) طبعة ثانية ١٩٧٩ .

* ترجمات :

- « **المسرح المصرى القديم** » لإتيين دريوتون ١٩٦٧ - « **مولع بفاجنر** » لبرناردشو ١٩٦٥ - « **العودة إلى الإيمان** » لهنرى لنك . طبعة رابعة ١٩٨٠ - « **مذكرات الماجور طومسون** » لبيير دانينوس ١٩٦٤ - « **سروال القس** » لثورن سميث طبعة ثانية ١٩٧٦ - « **الحرب الميكانيكية** » للجنرال فولر طبعة ثانية ١٩٥٢ - « **قائد البانزر** » للجنرال جوديريان . جزءان ١٩٥٢ .

* دراسات :

- « **الفن المصرى القديم** » ثلاثة أجزاء ١٩٧٦ - « **الفن العراق القديم** » ١٩٧٤ - « **التصوير الإسلامى الدينى والعربى** » ١٩٧٧ - « **التصوير الفارسى والتركى** » ١٩٨٠ - « **الزمن ونسيج النغم** » ١٩٨٠ - « **فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى** » ١٩٧٦ [أثر إسلامى مصور] - « **ريتشارد فاجنر** » ١٩٧٥ - « **إعصار من الشرق** » [جنكيز خان] طبعة رابعة ١٩٧٦ - « **إنسان العصر يتوج رمسيس** » ١٩٧١ .

الزمن ونسيج النغم

تـــاريخ الفـــن العـــين تســـمع والأذنـــ تـــرى

الزمن ونسيج النغم

ثروت عكاشة

دار المعارف

الناشر : دار المعارف – ١١١٩ كورنيش النيل – القاهرة ج . م . ع .

إهـــــداء

إلى زوجتى التى حملت عنى كل همومى بتفان آسر ، وجدلت حياتينا ضفيرة فى نسيج النغم .

شكر وتقدير

أحسّ من واجبى أن أقدم الشكر للدكتور حسين فوزى لقراءته أصول هذا الكتاب والاهتمام بإبداء ما رآه من ملاحظات الأستاذ القدير الذى أعطى للموسيقى – وهو رجل العلم – عناية وجهداً يذكرهما له بالفضل جيل كامل من مستمعى ندواته الموسيقية الجادة فى البرنامج الثانى لإذاعة القاهرة منذ نشأته حتى اليوم .

كما أشكر للدكتور يوسف شوقى أيضاً ملاحظاته القيمة بعد قراءة أصول هذا النص . وهو الموسيقى الذى أبدى مقدرة علمية فى تناول موضوعاتها وأبدع فى مجالاتها العديد من المؤلفات والأبحاث المبتكرة .

ولا يفوتنى أن أنوّه بفضل العون المخلص الذى قدمه لى الأستاذ الفاضل رشاد بدران رحمة الله عليه خلال عملى فى هذا الكتاب . وهو أحد الروّاد الصادقين الذين اقتحموا مجال دراسة تاريخ الفن الموسيقى بمثابرة واقتدار .

مقدمة

ما أجمل الطبيعة وما أروع أن ينطلق الإنسان فى ربوعها ، يملّى عينيه من سحرها ، ويملأ رئتيه من عبيرها ، يناجيها ويسمع إلى همس موسيقاها ، يأنس إليها ، ويستلهمها ، فتلهم عينيه جمال الصورة ، وتزيّن لسمعه حلاوة النغم ، وتهدهد خفقات قلبه بالحب والأمل وصفاء الوجدان . غير أن العصر الحديث ، بما ابتكره العقل الإنسانى من آلات معقدة ، وأجهزة ضخمة عالية الضجيج ، وأسلحة رهيبة وقودها الناس والطبيعة ذاتها ، وما تبع هذا كله من خطو سريع مرهق ، وأنفاس لاهثة ، وعيون مشدودة إلى عقارب الزمن ، قد نحّى عينى الإنسان بعيداً عن مواطن الجمال الحق بل وعما أبدعته يداه من آثار فنية فى نصوص أدبية وتماثيل رخامية ومعزوفات موسيقية ولوحات مصوّرة وصروح معمارية للسكنى والعبادة .

وفى الحق أن الأعمال الفنية تلعب دوراً أساسيًّا فى تنمية إحساس الإنسان بالجمال وتربية ذوقه وفى تهذيب مشاعره والارتقاء به إلى المستوى الإنسانى الأمثل . إذ ليس ثمة شك فى أن قارئ أشعار المتنبى وعمر الخيام وشيلى وكيتس وشكسبير وبودلير يرفض اقتناء الكتابات الهزيلة ، كما أن عاشق برامز وبتهوفن يعرض عن الأغانى والموسيقى الرخيصة ، إعراض عاشق ميكيل أنجلو والواسطى ورامبرانت وبهزاد عن اللوحات والأشكال القميئة .

والحياة تافهة يوم تنحصر متعتها فى الأشياء المباشرة النفع ، كئيبة حين تدور فى فلك الماديات وحدها ، فى حين تكمن مصادر المتعة الحقيقية فى الطبيعة وفى تفتح حسّنا لها حتى لتنبض الفرحة فى القلب لرؤية الغسق والأغصان المحملة بالثمار والأزاهير المتراقصة وسط الأضواء الخافتة . إن الإعجاب بالجمال وعبادته مصدر متعة لا ينضب ، وسلوى لا غناء عنها ، وخاصة حين تقسو ظروف العيش فتجعل نفوسنا المرهقة أحوج ما تكون إلى عزاء .

لقد عاش الإنسان ، خلال سعيه الدائب للظفر بمزيد من متع الحياة ، حريصاً على ترقية حسّه الجمالى وتنمية معارفه الفلسفية التى تعينه على الوصول إلى الحقيقة وعلى إذكاء قواه الروحية وعلى تحصيل العلوم التى تفسّر له قوانين الطبيعة ونظم الكون ، وهم جميعا جوانب ضرورية لتطوير السلوك الإنسانى وإعداد المرء لتحمل مسئوليات الحياة والظفر فى النهاية بالمتعة الخالصة .

على أن دراسة الفن لا تقل شأناً عن أوجه النشاط المختلفة الضرورية لحياة الإنسان ، فقد استطاع خلال العصور التى عاشها

أن ينقل جزءاً لا يستهان به من تجاربه عبر الفن ، وأن يحيل الكثير من الأدوات التى يستخدمها إلى أعمال فنية تتسم بالجمال وتضفى على الوجود سحرا يشدّنا إليه . وما أكثر ما نقل الفنانون إلينا أفكارهم ومشاعرهم وتجاربهم الذاتية عبر فرشاة المصور وقلم الكاتب وإزميل النحات وعجلة تشكيل الفخّار .

وإذ كانت الأعمال الفنية الأصيلة هى التى تبقى فى حين يندثر ما عداها ، فقد حفظ لنا الزمن مجمّوعة من منجزات العصور المختلفة أتاحت لنا دراستها الوقوف على معارف وتجارب لا تقل أهمية عن المعارف التاريخية التى استقيناها من مصادر أخرى ، بل لقد علّمنا بعض الفنانين أشياء أبدع قيمة مما علّمنا بعض الفلاسفة والعلماء .

ولا يعنى الفن فى جوهره مجرد المهارة فى تشكيل أو ابتكار الأدوات البديعة ذات النفع العملى فحسب ، بل يعنى أيضا إبداع آيات الجمال التى قد تكون عارية عن القيمة النفعية العملية ، فعلى حين تشيّد المنجزات المعمارية للسكنى أو للعبادة ، وعلى حين تشكل قطع الأثاث والخزف للاستخدام اليومى ، نجد أن الشعر والموسيقى يعبران عن أشياء ذاتية خاصة بمبدعهما ، كما يعبران عن مشاعر إنسانية عامة تجاه مظاهر الطبيعة وأحداث الحياة ، وسواء كانت الأعمال الفنية ذات نفع عملى مباشر أم لا ، فإن الفن الصادق ينطوى على نوع من المعارف التى تسهم مع المعارف العلمية والفلسفية فى تبصير الإنسان بمكانته فى العالم .

وما أصدق القدماء حين قالوا إن « الفن خالد ، والزمان عابر إلى زوال » قاصدين إلى أن الفن يبقى بعد الإنسان معبراً عنه بأروع مما تعبر عنه منجزاته المادية والاقتصادية والاجتماعية والفلسفية ، وهو ما جعل له قيمته المعنوية الخاصة ، وخلع على مبتكراته الجميلة أهميتها .

« فالفن » نهج بارع فى ابتكار الجمال والتناسق والنظام ، أشبه بلغة خاصة مختلفة عن اللغة التى يتحدث بها الناس ، لغة قادرة على التعبير عن الإحساسات والمشاعر والعواطف العامة ، وعن تجارب الفنان الذاتية والاجتماعية ونقلها إلى الآخرين . والفنان حينما يقوم بإبداع عمله الفنى يحس أنه أسير تجربة عامة تسترعى اهتمام سائر البشر ، ولهذا يحرص أن يحيل عمله سواء كان إنسانى النطاق مثل مأساة أجا ممنون لأيسخولوس أو السيمفونية التاسعة لبتهوفن أو كان ذاتى النطاق إلى عمل ميسور الفهم ، تسبغ عليه موهبته فى النهاية الجمال الآسر وتنفذ به إلى مشاعر الناس .

وقد قدم لنا الفنانون نوعين من الفنون : الفنون التطبيقية ، وهى تلك التى تخدم أغراضاً خارج كيانها الذاتى كفنون النسيج والأثاث ، والفنون الجميلة التى يتدفق فى كيانها الذاتى الذى تتألق خلاله وحده قواها التعبيرية وهى النحت والتصوير والأدب والموسيقى .

وتأتى الموسيقى فى مكان الصدارة بين هذه الفنون جميعاً فهى أشدها قرباً من الإنسان ونفاذاً إلى أعماقه ، إذ تخاطبنا بلغة عالمية لا تتوافر فى فن آخر ، وتستطيع بلغتها المتفرّدة أن تبثّ فينا من الأحاسيس ما تقصر عنه فنون التصوير والأدب والنحت والعمارة ، يقول نيتشه « تنفذ الكلمات إلى الإنسان عن طريق عقله ثم لا تلبث أن تشيع عبر حواسه . غير أن اتساع الشّقة بين العقل والحواس يُعْجزُ الكلمات أحياناً كثيرة عن الإفصاح ، فى حين أن الموسيقى على عكس الكلمة مسرعة الخطى فى النفاذ إلى الوجدان إذ هى

اللغة العالمية الوحيدة التى يدركها الناس جميعاً على اختلاف مشاربهم » فهى تعنى بمشاعرنا دون اقتراب من عالم المبادئ والأفكار ، ومن ثم كانت الموسيقى هى الوسيلة المثالية لنقل تجارب الفنان الشعورية مباشرة إلى حس المستمع المدرَّب الواعى .

والموسيقى أعظم خطراً وأكبر أثراً من التصوير لأنها تشغل الناس محركة أحاسيسهم البدنية والروحية فضلا عن أنها تشغل حيزاً من الزمن نفسه . وما نكاد نستمع إليها حتى نحس بأننا غرق فى خضم حىّ من الأنغام لا مهرب منه ، ولو أنا أفسحنا لها فى نفوسنا مجالاً أكبر لنفذ تأثيرها إلى سلوكنا ولعب دوراً أخطر فى تطوير حياتنا من أثر الفن المرئى علينا . فالموسيقى تتحدث إلى المشاعر الخبيئة أكثر مما تتحدث إلى الشعور الواعى ، لأنها لغة مجردة لا تعبر عن حقائق محددة ، وإنما تثير فى المستمع حالات نفسية مثل السعادة والألم كما تحرك فيه بعض الذكريات ، والموسيقى – من بين جميع الفنون – وبطبيعتها هى التى تتيح للفنان أن يحرر عقله تحريراً كاملاً من الأفكار الدفينة التى يطوى عليها شعوره فتظل طىّ جولنحه نابضة ملحة قادرة على تغيير سلوكه . وهكذا تشى لنا كل قطعة موسيقية بجانب من جوانب شخصية مؤلفها إذا ما تأملناها بطريقة منهجية ، فإن أسلوب التأليف يعكس صورة نابضة لأعماق المؤلف ويكشف عن ذاته ويبرز قسماته النفسية على نحو ما يكشف سلوك الإنسان عن أخلاقه وطباعه ، وقديماً قال چان سباستيان باخ : « الأسلوب الفنى هو قسمات الروح » .

ولم تكن مجرد صدفة أن يكون ألبرت أينشتاين قد هوى العزف على « الڤيولينه » فليس الزمن بوصفه بُعداً رابعاً تجريداً بالنسبة للموسيقى بل إنه على العكس من ذلك استمرار متصل لا نهائى ينبض بالحياة والحركة والتنوع ، يتكثّف تارة ويتخلخل أخرى ، تتفجر فيه الثورة والاندفاع أحياناً ويسرى فيه الهدوء والدعة أحياناً أخرى ، حتى لكأن قوانينه هى نفس قوانين الجاذبية والسرعة التى تحكم ظواهر المكان . ولا عجب فى أن فلاسفة اليونان الأقدمين اكتشفوا الموسيقى فى حركات الأفلاك السماوية ، كما ذهب أحدهم وهو فيثاغورس ، إلى أن العالم مكون من العدد والنغم ، على حين ذهب الفلاسفة العرب القدماء وعلى رأسهم الكندى إلى أبعد من ذلك إذ ربطوا بين الموسيقى والفلك والبروج والكواكب والفصول والشهور والأيام .

ولعل العنصر المادى فى الموسيقى وسط هذا التجريد المطلق هو الإيقاع ، وهو عنصر عميق التأثير لأنه بمثابة القلب النابض الذى يحمل طابع شخصية صاحبه ، نتعرف من خلال نبضاته على خصائص اللحن كما نميز قادماً لا نراه من وقع خطاه ، وكما تعلن الطبيعة عن نفسها فى صوت يصدر عنها أو حركة نعرف مصدرها وإن لم نره . ومن الإيقاع تتألف إمكانيات التأليف الموسيقى الأخرى لتقدم لنا صورة صادقة وأمينة لأعمال المؤلف الموسيقى حين نستمع إليه .

ونستطيع أن ندرك من خلال موسيقى شعب من الشعوب – إذا كانت صادرة عن أصالة وصدق – صورة دقيقة ترسم ملامحه ودرجة رقيه وتقدمه . كذلك تقوم الموسيقى بدور هام فى التقريب بين الشعوب لأنها تنفذ إلى طبائع الجماعات البشرية المختلفة وتستخرج منها مكنونها ، وتكشف للآخرين عن جوهرها . فلم ينجح شىء فى عصرنا الحديث فى التعريف بمزاج الإنسان الإفريقى وطبعه مثلما نجحت موسيقاه حينما تسربت إلى الموسيقى الغربية المعاصرة وألفها العالم كله . وهكذا عجزت أرفع الوسائل الاجتماعية والأساليب الفكرية عن التعريف بما نجحت فى تحقيقه مجموعة من الأنغام والألحان الإفريقية ، وذلك شاهد جديد على أن الموسيقى

تبدأ من حيث تنتهى قدرة الألفاظ على حمل المعانى والأفكار ، فهى الوسيط الذى يأسرنا بدعوتنا إلى بحره الزاخر بالخلق والإبداع ، بحر اللانهاية الذى يتلاقى فيه البشر كتلة بلا شتات .

ويرشدنا فرويد إلى المنهج الذى يتيح لنا تحليل النفس والوسائل التى نتسلل بواسطتها إلى الأعماق – كتفسير الأحلام – لنرفع النقاب عما تجيش به حواشى الشعور من رغبات قد لا يبوح الإنسان بها لنفسه . وما أكثر ما يكون العمل الموسيقى اعترافاً كاملاً وصريحاً كالحلم سواء بسواء ، ومثل ذلك السيمفونية الخيالية لبرليوز التى يتجلى لنا صدقها الكامل حين نتتبع تاريخ حياة المؤلف ، ومثل ذلك أيضاً ما تثيره فينا أعمال ڤاجنر وخاصة أوپرا تريستان وايزولده ، حين تشى لنا بقصة غرام ڤاجنر وماتيلده ڤيزندونك ، حتى يكاد ڤاجنر يبوح لنا باعتراف تفصيلى عما كابده من هوى فى الفصل الثانى من أوپرا « تريستان » والجزء الأخير من الفصل الثالث . وإذا كان الصدق الشفاف فى الموسيقى يضيف شهادة لا تُرد ، فإن الأحلام التى لم تتحقق للعاشق تتراءى واضحة فى موسيقاه كل الوضوح . وكثيراً ما نحسّ حاجة موتسارت الملحّة إلى أن يذوب فى تجربة عشق تنبض بها نوتة مقطوعاته الموسيقية .

ويعترض البعض على هذا اللون من التفسير فى مجال الموسيقى ، إذ يرون فيه غلواً واجتراء على الشعور ، غير أن هذا ليس حظ الموسيقى وحدها ، فما أكثر ما يحدث مع غيرها من الفنون .

ومهما يكن من شأن هذه التفسيرات فقد غدت الموسيقى جزءاً أساسياً من حياتنا اليومية ، وبتنا ندرك تأثيرها السحرى فى لحظات تأملنا الوجدانى ، وإن تكن قد بقيت عند عامة الناس مجرد وسيلة تعينهم على الاسترسال فى القراءة أو العمل أو الاسترخاء ، تتيح لهم تذوق متعة أخرى لا متعتها الذاتية وحدها . فيكتفى أغلب الناس بالاستسلام لسطوتها وتركها تتدفق فى وجدانهم وهم مسترخون فى مقاعدهم ، وقد تجتاحهم نشوة شعورية حين يصغون إليها ، أو تبهرهم حركات قائد الفرقة أو تشدّهم مهارة موسيقى يعزف على البيانو فاصلاً صعب الأداء ، وقد ينتشون بفاصل من الموسيقى يذكّرهم بزحف عسكرى ، أو يوحى لهم بإشراقة يوم من أيام الربيع أو بخفقات نسيم يثير حفيف الأشجار ، أو بخرير جدول ماء ، أو بصخب زحام فى أحد الميادين أو بخيالات تتواثب فى ذاكرتهم ، غير أنهم بصفة عامة لا يهتمون بالموسيقى المتعددة التراكيب ، وإنما يميلون إلى الاستمتاع بالمعزوفات الموسيقية البسيطة الأنغام الواضحة الإيقاع ، فالموسيقى «الممتعة» عندهم هى التى يستطيعون ترديدها بالصفير ، أو الترنّم بألحانها أو الرقص على أوزانها أو استغلالها خلال انشغالهم بأمر آخر من أمور حياتهم اليومية.بل إن بعض من يترددون على الحفلات الموسيقية لا يقصدونها للاستمتاع بقدر ما يقصدونها لمشاهدة نجم عالمى يشترك فى العزف أو الغناء ، وقد يذهب بعضهم لمجرد اعتيادهم حضور الحفلات الكبرى بوصفها مناسبة اجتماعية هامة . غير أن ثمة فئة محدودة من الناس تقصد هذه الحفلات من أجل الإنصات للموسيقى الجادة وحدها لأنها ترى فى الموسيقى أعظم متعة فى حياتها ، وتهتم بمؤلفات كبار الموسيقيين اهتمام المولعين بأعمال كبار الأدباء من أمثال هوميروس ، وأبى العلاء المعرى ، وجوته ، ودانتى ، والفردوسى ، ويجمع بعضهم إلى المعرفة العميقة بالأصول الفنية مراناً طويلاً على الاستماع بحيث يدرك ما لا يدركه المستمعون العاديون .

مثل هذا المستمع يبدأ بتدريب أذنه من خلال الإنصات المتكرر ، محاولاً التعرف على مقاصد المؤلف فى المقطوعات الأثيرة

عنده ، حتى إذا لم يعد هناك ما يضيف جديداً إلى ما اكتشفه منها انتقل إلى مؤلفات أخرى توسّع إدراكه وتقرّب إليه ما كان بالأمس بعيداً . وقد يقتصر فى البداية على الاستماع إلى بعض الرومانتيكيين وتلويناتهم الأوركسترالية الجذابة مثل افتتاحية تشايكوفسكى المعروفة باسم افتتاحية ١٨١٢ ومتتالية بيرجينت لجريج ، ثم يمضى قدماً حتى يصل بعد مران طويل إلى تذوق باسكاليا پاخ ، أو سيمفونية برامز الأولى ، أو أوپرا پارسيفال لڤاجنر ، بعد أن يكون قد استوعب كل ما تنطوى عليه هذه الأعمال الكبرى مدركاً مقاصد مؤلفيها متبيناً نواحى القوة والضعف فيها . وهكذا يتدرج صاعداً يوماً بعد يوم إلى ما هو أفسح مجالاً وأعمق مغزى ، مكتشفاً دوماً جديداً فى أنماط العالم الموسيقى الرحب . غير أن مرانه الطويل هذا وعلمه بالأصول الفنية لن يكشفا له عن كل ما هو جميل فى بنائها ، فستظل هناك عناصر يسترها عنه نقاب من الإبهام تثير فى نفسه محاولة الكشف عن غموضها لذة ما تزال تدفعه إلى مزيد من التأمل والبحث ، مما يرهف ذوقه الفنى ويثرى معارفه ويحيل دأبه إلى متعة مضاعفة .

إن معظم الناس يحبون الموسيقى دون أن يعرفوا لحبها سبباً ، فهم يجدون فيها هواية طبيعية لا تشغلهم عن أعمالهم اليومية ، وينفعلون بشكل تلقائى عند سماعها وفق رصيد كل منهم من التجارب والذكريات الخاصة . ذلك أن الموسيقى تغمرنا بشعور من الراحة الجسدية والنفسية عن طريق التأثير فى جهازنا العصبى المركزى الذى يحكم حركات عضلاتنا ووظائف أعضائنا الداخلية ، إلى جانب الجهاز العصبى الشخصى الذى ينظّم إفرازاتنا الباطنة وهى الأساس المادى لجميع انفعالاتنا الشعورية . فقد أثبتت التجارب أن للصوت تأثيره المباشر على وظائفنا المادية مثل الدورة الدموية والهضم والشعور بالجوع والظمأ ، وعلى الإطار السيكلوجى مثل مشاعر اللذة والألم .

وما أيسر العثور على مقابل موسيقى لكافة الذبذبات الفسيولوجية الصادرة عن أعضائنا خلال أدائها وظائفها – مثل التنفس والنبض والتوتر والاسترخاء – فى الإيقاع الأساسى والإيقاعات المضادة ، وفى ارتفاع الخط اللحنى فى الجملة الموسيقية وانخفاضه وتشابكه مع نسيج مقابل من الألحان يطابقه ويوافقه ، ثم أخيراً فيما يعترى اللحن من توتر وتقلص ومن منّا لا يحسّ تأثيراً عميقاً لا نملك مقاومته أثناء نفاذ تلك الذبذبات إلى ما تحت الشعور [الذى شاعت تسميته بالعقل الباطن] وإلى أعماق اللامحسوس . وقد تناقلت الأساطير اليابانية القديمة قصة صانع آلات موسيقية ما يكاد يفرغ من صبّ ناقوسه الموسيقى البرونزى ويرتاح إلى رنينه حتى يلحّ عليه هاتف باطنى أن يصهر نفسه مع البرونز . وتلك قصة رمزية تكشف عن مدى الارتباط العميق والاندماج القوى بين الإنسان وفنه .

وبناء على هذه الصلة مضى العلماء يفسرون استجاباتنا المادية والشعورية لمختلف الأصوات ، مثل صوت النفير الجاهر ، أو صوت الفيولينة العذب ، ويحلّلون الأثر المادى الخالص لأصوات آلات المجموعة الأوركسترالية الكاملة وهى تعزف كلها ، أو لفرقة الموسيقى العسكرية التى تتصدر كتائب الجيش . فقد تثير فينا بعض هذه الأصوات الشجن أو تحرك فينا الحماسة فى حين تضفى أصوات أخرى على نفوسنا السكينة . هذا الانفعال الطبيعى من جانب أجهزة جسدنا البشرى هو أساس تجربتنا فى عالم الموسيقى .

ثم إن للموسيقى عالماً يتخطى حدود عالم حياتنا اليومية . إنها تتجاوز نطاق الانطباعات الحسية والاستجابات المادية إلى ذاكرتنا

وخيالنا وعواطفنا . إنها تحملنا من زحمة حياتنا العملية المليئة بالهموم إلى عالم لا ينقلنا إليه سواها . فإن مقطوعة مثل « ليلة فوق جبل عار » لموسور سكى تأسرنا بجوها الخيالى . وتبعث الحياة فى أروع ما تختزنه ذاكرتنا من صور ، وتجسّد أمامنا فى اليقظة كائنات شبيهة بتلك التى تصورها لنا أحلامنا خلال النوم . وهى شىء تقصر عنه الفنون الأخرى المحدودة بأدواتها . فالكاتب مفيد بطبيعة الكلمات التى ينبغى استخدامها ، والمصور محدود بالألوان . والمثّال بالحجر أو المادة الوسيطة التى يستخدمها فى تكويناته . فى حين أن المؤلف الموسيقى حر فى مجال المجرد والمطلق بأداته الفريدة التى وهبها الله له من الأثير والنغم .

وتستطيع الموجات الصوتية أن تنفذ بعمق إلى ما تحت الشعور . وأن تؤثر تأثيراً بالغاً على انفعالاتنا أكثر مما يستطيعه أى مؤثر آخر أو أى انطباع من الانطباعات . ويتجلى ذلك بوضوح فى أمثلة عديدة من حياة الإنسان . فهو يحقق من خلال الموسيقى أعلى وثباته فى اقترابه من الله . كما يتحرر بواسطتها من فائض طاقاته وانفعالاته ليغرقها فى أغانى المرح والرقص والشراب . كذلك يزحف الإنسان إلى ساحات المعارك والحروب على دقات الطبول وعلى موسيقى الآلات النحاسية . فى حين ترقّ حاشيته على أنغام الألحان الحانية . وما أكثر ما تحل الموسيقى محل الرفيق والأنيس للراعى فى عزلته . أو تقوم مقام الوسيط بينه وبين من عداه من الرعاة .

ويتساوى جميع الناس مهما اختلفت أعمارهم فى حب الموسيقى تساويهم فى حبهم لممارسة الألعاب التى تكسبهم شعوراً بالحرية والانطلاق والقدرة على الابتكار والاستمتاع باللهو البرئ. والفنون جميعها ألعاب مختلفة . غير أن الموسيقى تتميز من بينها بوصفها اللعبة المثلى للوفاء بهذه الحاجة السيكلوجية . فهى تثير الرغبة فى الرقص وفى الغناء كما تحرك الشّجى والبهجة . وما يلبث مستمعوها أن يقبلوا على الرقص أو الغناء أو مجرد الحركة والاهتزاز تعبيراً عن أنفسهم . وعن حنينهم للماضى ورغبتهم فى الحرية والانطلاق .

إن الإيقاع الموسيقى وتبادل ارتفاع الأداء وخفوته . وتعاقب مختلف ألوان الطابع الصوتى تناجى نفوسنا بلغة العواطف . وتحرك إحساسنا بالمتعة . وقد تأسرنا حتى لنتابع العزف إيقاعاً بأقدامنا . واهتزازاً بأجسادنا خضوعاً وتسليماً لتلويناها الجذاب .

وإذا كان الفن عامة هو تعبير عن انفعال الفنان ببعض تجارب الحياة أو مؤثراتها بطريقةً يمكن نقلها إلى وجدان الآخرين ، فإن أكثر ما يعرض للفنان من تأثيرات إنما ينبع من تجارب عاطفية ينفعل بها جميع البشر .

ولو أنّا نظرنا إلى بتهوفن ذلك الفنان العظيم الذى ذاق مرارة تجربة ذاتية أليمة إثر فقدانه حاسة السمع . لوجدنا أنه قد قام من خلال قدرته كإنسان رقيق الحس وكفنان متمكن ، باستيعاب جوهر هذه التجربة وتضمينها عملاً فنياً ينقلها إلى الآخرين بوصفها تجربة عامة عبر مؤلفات رائعة كسمفونيته الخامسة أو التاسعة « الكورالية » . وإذا كانت الأنغام هى أقرب وسائل التعبير الحسية صلة بالعواطف ، فإن الموسيقى هى الوسيط الأمثل لتعميم تجارب الفنان العاطفية ونقلها إلى الآخرين .

وإذا تذكرنا أن استجابتنا للموسيقى لا تتم إلا من خلال عازف ينقل إلينا عمل المؤلف الموسيقى ، مضيفاً الكثير من ذاته فى الأداء أدركنا شدة اتصال الموسيقى بالمشاعر أكثر من أى فن آخر ، وعرفنا كيف أنها تجمع المؤلف والعازف والمستمع فى نطاق تجربة واحدة .

على أن دراسة الموسيقى كشىء قائم بذاته تلعب دوراً كبيراً فى حبنا لها ، إذ ندرك من خلالها العناصر التى تتألف منها وانتقالاتها من بدايتها حتى بلوغ ذروتها ثم ختامها . ذلك أن القدرة على فهم مختلف الأنماط الفنية ، وعلى تحليل الطرق التى سلكها الفنان

فى إنجاز أعماله ، وعلى تبين العلاقات بين مختلف العناصر التى تشكل وحدة العمل الفنى ، وعلى إدراك الصلة بين مختلف الفنون ، كل هذا يعمّق نظرتنا الباطنة إلى الموسيقى ويؤدى بالتالى إلى مضاعفة عشقنا لها .

ثم إن إشاعة الموسيقى لمناخ تتحقق فيه أحلامنا وأمنياتنا هو أحد أسباب حبنا لها واستمتاعنا بها ، فنحن ميالون إلى أن نحيا الشعور الذى توحى به الموسيقى ساعة يغشانا أثرها ، وقد ننسى البناء الموسيقى نفسه سابحين مع الإيحاءات الخيالية التى نجد فيها متعة خالصة ، غير أن هذه المتعة تبلغ ذروتها حين يدرك المستمع أسرار البناء الموسيقى الذى يحتضن هذه الإيحاءات .

ولو أنا تأملنا سيمفونية بتهوفن الخامسة التى تعد من أهم المؤلفات الموسيقية ، حتى بقيت تتحدى الزمن بعظمتها وبصفتها الموسيقية الخالصة بما تنطوى عليه من قوة إيحائية تلقائية وإنسانية ، لرأينا أنها تأسر أى إنسان حسّاس للموسيقى بما توحى له من مرارة الصراع اليومى . إذ ما نكاد نصغى إليها حتى تتسرب إلى نفوسنا الإيحاءات الرمزية بقسوة الحياة وحتمية الصراع الإنسانى . وأهمية العزاء الذى يشيعه الجمال ، وكمون الأخطار فى الطريق إلى السعادة . وما تزال تتتابع هذه الإيحاءات على خاطرنا حتى نحس وكأن حياتنا كلها ماثلة فى هذه الموسيقى التى تكشف لنا أن أعماقنا هى مصدر سعادتنا وشقائنا معاً . وستظل هذه الإيحاءات تدغدغنا فى رقة وعذوبة ، حتى إذا أدركنا كيف تداخلت فى ثنايا نسيج موسيقى بتهوفن المتوقدة أحسسنا بمتعتها الحقة .

ذلك أثر تحدثه شتى الأنماط الموسيقية سواء كانت تبعث نشوة الفرح ، أو تحرّك العاطفة الدينية أو تثير المشاعر المشبوبة ، وسواء كانت فى صورة المسرحيات الدينية « الأوراتوريو » أم الأوبريت أو السيمفونيات أو مقطوعات البيانو القصيرة ، لأنها تستغل جميعها قدرة الموسيقى على تحقيق أحلام المستمع التى يشتاق الحياة فى ظلها .

غير أن الموسيقى المحترف قد لا يعبأ بالمتعة المنبعثة من هذه الإيحاءات والأخيلة الرمزية ، إذ ما يعنيه هو سلامة المعايير وجمال التراكيب فحسب ، فهو يستمع إليها فى نطاق نوتاتها وألوانها وإيقاعاتها وما إلى ذلك ، وقد يكتم مشاعره هارباً من إيحاءاتها ليفرغ للنقد والتحليل مستعرضاً مكوّنات البناء الموسيقى وأسلوبه ، وهكذا يخفى عنه المعنى الدفين كما يخفى على المستمع المبتدئ الذى لا يعنيه من الموسيقى إلا ما توحى به من صور . أما المستمع النابه فهو الذى يتجنب هذين المنهجين المتطرفين دون أن يغفل قول هنرى برجسون « إن المشاعر تكمن خلف آلاف الأعمال الهيّنة التى تعد بمثابة لفتات كاشفة عن العاطفة ، بل وخلف التعبيرات المفتعلة التى تنم عن حالاتنا الوجدانية وتخفيها فى الوقت نفسه ، وهى المشاعر التى يعنى المؤلفون بنقلها إلينا . فهم يلتقطون من أفراحهم وأتراحهم إيقاعات ونبضات حية معبرة بغير لغة الكلام وقريبة من المشاعر الذاتية الإنسانية . ولو أنا أغفلنا هذه الأوجه المنتزعة من صميم تجربة الإنسان والتى يكشفها لنا المؤلف الموسيقى نفسه لأغفلنا بالتالى المغزى العظيم لموسيقاه » .

وما من شك فى أن استيعاب الموسيقى يجرى وفق درجات ومستويات متفاوتة ، ولهذا يتفاوت الناس فى حب الموسيقى تفاوت استيعابهم لها ، ثم إن المعرفة الموسيقية تعتمد على قدراتنا الفطرية الطبيعية التى تختلف باختلاف الأفراد إلى جانب اعتمادها على التجربة والمران والتحصيل ، وذلك سر الاختلاف فى الرأى وفى الحكم على الأعمال الموسيقية .

وحب الإنسان للموسيقى واستجابته لها أمر طبيعى وليد فطرة تنمو بالمران والتدريب ، ورُبّ كتاب عن التذوق الموسيقى يلعب

دوراً فى مضاعفة إحساسنا بمتعة الاستماع إليها . وثمة عدد قليل من الناس يتهيّبون الموسيقى أو لا يستجيبون لها مُرجعين ذلك إلى عجزهم عن فهم مصطلحاتها الفنية ، وهو تصوّر خاطئ لأن الفن ليس فوق طاقة من يوليه قدره من العناية ، ولما كانت المصطلحات الفنية هى وسيلة الفنان فى التعبير ، فإن الإنصاف الجاد لأعمال الفنانين لا يكتمل تماما إلا بدراسة مصطلحات فنهم التى لا تلبث أن تغدو محببة ميسرة تتيح المشاركة بين الفنان والمتلقّى ، وهى المشاركة التى تعين على التمييز بين الجميل والقبيح وتنتهى بالتذوق الواعى للموسيقى .

ولا شك فى الفائدة التى تعود علينا إذا حاولنا اكتساب القدرة على التذوق الموسيقى بتعلم الغناء أو العزف على إحدى الآلات الموسيقية ، وبهذا النشاط نشارك إيجابياً فى فهم قدرة المؤلف ومستواه . على أن هناك خطراً يتهدد أولئك الذين يهتمون بإنماء قدرتهم على الأداء ، إذ كثيراً ما تشغل مطالب تجويد الأداء اهتمام العازف وانتباه المغنى ، حتى تصرفهما عن تقدير الموسيقى التى يؤديانها حق قدرها .

كذلك يمكن تعلم التذوق الموسيقى بتنمية قدراتنا الحسيّة على الاستماع وعلى التمييز بين صفات « الأصوات » التى تتشكل منها الموسيقى ، وذلك بتعلم الإنصات الواعى الدقيق ، والتمييز بين الطبقات الصوتية المتعددة ، والتعرف على مختلف الصور الإيقاعية والصور الميلودية وهلم جرّا ، وليس هذا بالأمر اليسير ، لأنه يتطلب من المستمع تركيزاً حقيقياً وإرادة لا تكلّ .

حقاً إن هناك مقطوعات موسيقية قد أعدت لكى يستمع المرء إليها خلال قيامه بعمل آخر كالقراءة والرسم وما إلى ذلك ، فهى موسيقى نسمعها دون أن ننصت إليها ، وتنفذ إلينا دون أن نعيرها انتباهنا ، غير أن الاستماع السليم للموسيقى الجادة لا يتم على هذه الصورة أو فى مثل هذه الظروف . ثم إن علينا أن نعتاد تتبّع التركيبات الموسيقية ، لندرك الدلالات الفكرية التى تنطوى عليها من خلال معرفة الأولويات فى البناء الموسيقى ، وكيفية نظم المؤلفين لمختلف الأنغام فى مركبات يستنبط منها الإطار السحرى المسمى بالهارمونية ، وكيفية نسجهم الموسيقى من مختلف الخلايا اللحنية المنفصلة ، وربطهم فيما بين هذه العناصر المتعددة فى عمل واحد متسق البناء. ومع ذلك فنحن ندرك الكثير من هذه المعارف عن طريق السّماع مما يشكّل حصيلة هامة تختزنها الذاكرة ، غير أن الموسيقى تمرق إلى أعماقنا كالسهم لحظة الاستماع ، ومن ثم لا ندرك هذه الأبعاد كلها من أول مرة ، وهنا يأتى دور أجهزة الاستماع التى تتيح لنا استعادة تسجيلاتها مرات عديدة كما هى الحال حين نطيل الوقوف أمام تمثال بديع أو بناء معمارى أخاذ نستمتع بمشاهدة تفاصيله الدقيقة . فلا يكفى الاستماع إلى قطعة موسيقية لكى نتذكر جميع تفاصيلها الدقيقة خاصة إذا كانت تجربتنا محدودة . من هنا يتحتم علينا أن نتحلى بالصبر كى نتيح لأنفسنا فرصة تقوية الذاكرة لاستعادة الألحان ولاستعادة منهج المؤلف فى تشييد بناء موسيقى منطقى المغزى . فليس من المعقول أن يدرك المرء كل ما تقدمه سيمفونية تستغرق خمسين دقيقة قبل الاستماع إليها مرتين أو ثلاث مرات على الاقل .

وأفضل سبيل لتلقى كل ما تشتمل عليه الموسيقى من إبداع هو الإلمام بالقراءة الموسيقية لكراسة الموسيقى ، ومع أنها ليست بالأمر الهيّن فإن المستمع الجاد المبتدئ يستطيع تحصيلها تدريجياً ، إذ هى كسائر الدراسات الجادة يبلغها المرء بالهوادة والأناة .

على أن تعلم كيفية التمييز بين مختلف المشاعر والحالات الوجدانية التى تنطوى عليها الموسيقى وموازنة قيمتها بعناصرها الأخرى هو أمر عظيم الأهمية فى تقدير القيمة الشعورية للموسيقى . لأنه يحول دون التطرف فى تضخيم هذه القيمة إلى حد هستيرى . أو التبلد إلى حد انعدام الإحساس بأى مغزى شعورى للموسيقى ، وبذلك نتجنب المبالغة فى تقدير القيمة الشعورية أو الإسراف فى إغفالها .

ويَعْمُق تذوقنا للموسيقى كلما تزايد إدراكنا للمغزى الخاص الذى تخلعه الموسيقى على الأصوات ، وهو غير مغزاها المتداول فى غير فن الموسيقى ، ونعنى بذلك ربط الموسيقى التى نستمع إليها بما تذكرنا به من تجاربنا الأخرى فى الحياة ، مثال ذلك إدراكنا لما قد تتضمنه الموسيقى من مصطلحات قومية ، أو فهمنا لبعض صفات المناخ الموسيقى العام للقطعة التى نستمع إليها سواء انعكس فى القيمة الجمالية لطابع اللحن أو فى الآثار الهارمونية لها أو ماشابه ذلك . ومن قبيل هذا تتبعنا للسمات القومية فى الأعمال الموسيقية كالقسمات الروسية فى موسيقى بورودين أو ليل سيمفونية « من العالم الجديد » لدفورجاك إلى الطابع التشيكى أكثر من ميلها إلى الطابع الأمريكى ، ومثل السعى وراء الأساليب الفنية كرومانتيكية موسيقى فرانزليست أو انطباعية موسيقى ديبوسى ، فبمثل هذا المنهج نربط بين الموسيقى وبين عالم آخر خارج عن نطاقها وهو عالم التصوير الرومانتيكى والانطباعى . كذلك علينا الربط بين الموسيقى وبين القيم الأخرى فى الحياة ، فمن الضرورى أن ندرك كيف تطورت الموسيقى على مرّ السنين ، وكيف كان تطورها متوازناً مع تطور الفكر الإنسانى ، ثم موقعها الحالى وسط الحياة الفكرية وإمكانياتها فى المستقبل . ولا شك أن هذا الاتجاه التاريخى يتطلب دراسة طويلة تستدعى جهداً كبيراً فى القراءة الجادة والاستماع ، غير أنها دراسة ضرورية لإدراك الصورة الموسيقية الحقيقية من خلال الاستماع إلى الأعمال الموسيقية .

هكذا نرى أن الغوص لاكتشاف خفايا الموسيقى لا يتم إلا بإدراك النواحى المتعددة للبناء الموسيقى الفياض الذى يتألف من عدة عناصر متشابكة ، وكلما جعلناها جزءاً من تجربتنا الفكرية والفنية زاد فهمنا للموسيقى وتضاعفت متعتنا بالاستماع إليها .

على أنه من المنطق أن يتجنب المبتدئ محاولة نقد الموسيقى ، مؤجلاً ذلك إلى وقت يتم فيه نضجه وتكتمل له تجربته فى الاستماع ، كما أنه من المنطق أيضاً أن يتجنب عاشق الموسيقى نقد عمل موسيقى لعدم وفائه بمقاصد أخرى لم يرم إليها مؤلفه ، وإلا كان ذلك شبيهاً بلوم ملاكم خفيف الوزن على هزيمته من الملاكم ثقيل الوزن ، ذلك أن تقييم كل عمل إنما ينبثق من نطاق طبيعته وفى حدود بنائه دون إغفال للعناصر الهامة التى يحاول المؤلف تقديمها فى موسيقاه .

والموسيقى لا تقف عند حد إمتاع المستمع ، بل هى أحد العوامل التى تؤدى دوراً خلّاقا فى تطورنا الاجتماعى والتربوى ، ذلك أن استجابتنا للموسيقى وإن بدأت فى النطاق الحسى فإنها لا تلبث أن تتخطاه وتنفذ إلى أعماقنا الروحية كاشفة لنا عن الحقائق الجليلة التى لا تملك الكلمات قدرة التعبير عنها ، فإن للموسيقى ضوءاً سحرياً يكشف عن الأعماق التى تقصر عن كشفها الأضواء الخافتة للغة الكلام .

ولما كان الفن قادراً على إضفاء جاذبية خاصة على التجارب الذاتية تجعلها يسيرة على الفهم جديرة بالإمتاع ، فإنه يغدو – على

حد قول چون ديوى – عاملاً هاماً فى التعليم : « فلم تصبح أعمال الكتاب والفنانين تراثاً ثقافياً شامخاً إلا بفضل ما وهبتهم الطبيعة من قوى خاصة تجعل تجاربهم التى يكشفون عنها فى أعمالهم قادرة على تعميق فهمنا للحياة الإنسانية وربطنا بالعالم الذى نعيش فيه » . وللموسيقى أهمية تربوية هائلة خلال فترات نمو النشء ، لأن رسالتها تنحصر فى التعبير عن المشاعر والآمال والأخيلة والحقائق الروحية التى تقصر الكلمات واللوحات والتماثيل عن إبرازها . وإذا كانت الموسيقى لم تملك ما يملكه الأدب والتصوير والنحت فى القدرة على التعبير المحدد ، فقد اتسع نطاقها لمغزى أشد رحابة وانفساحاً . كما غدا تعبيرها أقوى من الفنون التى يقتصر تعبيرها على بلورة المشاعر فحسب فيفلت منها الجوهر الأساسى ، على حين تظل الموسيقى وحدها قادرة على الكشف عن اللامحدود الكامن خلف حواجز الزمان ، بل عن وجودنا نفسه .

ولو أنا أخذنا على سبيل المثال المشكلة الإنسانية الأساسية ، مشكلة وجود الإنسان ومصيره : صراعه مع أحداث القدر ، وكفاحه من أجل حياة كريمة وسط عالم ملىء بالعداء والغواية ؛ ثم نهاية حياته وانتقاله إلى العالم الآخر ، لوجدنا أنها إحدى المشاكل المطلقة التى شغلت الإنسان منذ العهود السحيقة والتى ما يزال يناقشها ويعالجها فى فنونه المختلفة ، فقد زخرت بها الكتب المقدسة والملاحم القومية الكبرى كالشاهنامة والإلياذة والأوديسا وأساطير أنشودة النيبيلونج ، كما عالجها فى جرأة كتّاب المسرح ابتداء من أوريپيدس حتى يوجين أونيل ، وتناولها الشعراء من أبى العلاء المعرى حتى چون ملتون ، وكذلك فعل المصورون على اختلاف العصور والاتجاهات الفكرية ، منذ بيتر وديللا فرانشيسكا فى لوحته الشهيرة « البعث » التى صورها فى القرن الخامس عشر ، إلى پول جوجان فى لوحته « إنى أحييك يا مريم » التى صورها فى القرن التاسع عشر .

غير أن الأعمال الموسيقية العظيمة مثل سيمفونية بتهوفن الخامسة وسيمفونية برامز الأولى وسيمفونية تشايكوفسكى الخامسة هى التى تفوقت على غيرها من الفنون بفضل قدرتها الخاصة على التعبير ، فبينما اضطر الكتّاب والمصورون إلى التزام التحديد – برغم صورهم المجازية والرمزية ، وهو ما يحصر خيالنا فى دائرة محدودة حتى فى الأعمال الكبرى مثل إلياذة هوميروس ومسرحية « الملك لير » لشكسبير – بسبب الاضطرار إلى البحث عن معانى الكلمات والرموز ، الأمر الذى يصعب معه تطبيق هذه الأفكار والمبادئ بصورة مطلقة ، نجد أن سيمفونية بتهوفن هى من صميم الفن المطلق الذى يجعلها فى غير حاجة إلى شىء خارج موسيقاها ليفسر مغزاها . ثم إنها تعنى عديداً من الأفكار عند مختلف الناس : فعلى حين يرى البعض أنها تعبر عن تحدى الإنسان للقدر وصراعه بين اليأس والأمل ، يرى البعض الآخر فيها صيحة انتصار الإنسانية ، بينما رأى الجيل المعاصر للحرب العالمية الثانية أنها تمثل انتصار روح الإنسان على قوى الشر واليأس .

وإذا كانت الغاية الرئيسة للفن هى « المتعة » بمعناها الحرفى أى إشباع الحس كما يقول البعض ، فإن ثمة طرقاً مختلفة للاستمتاع بالموسيقى على غرار الطرق العديدة للاستمتاع بالحياة ، فإلى جوار المتعة الحسية التى يعدّها البعض أعظم أهدافها ، هناك أيضاً المتعة الذهنية . وفى الحق أن الموسيقى تملك جاذبية حسّية من خلال إيقاعاتها وميلودياتها وسحر أنغامها ، حتى إن إيقاعات دقات طبول البدائيين تؤثر فى أضعف الناس حساً بالموسيقى ، ثم إننا نستجيب لجاذبية اللحن العاطفى كما نستجيب لنداء النفير القوى

أو لجاذبية أنغام الوتريات بأصواتها المتخفية وراء كاتم الرنين . كذلك تملك الموسيقى قوة جاذبية ذهنية تحقق لنا المتعة من خلال إدراكنا للكيفية التى تم بها بناؤها وكيفية نموها بصورة منطقية حتى بلوغها الذروة عند نهايتها ، وكيفية تنويع أجزائها وربطها فى صورها المتنوعة الموحدة فى آن واحد . وهى متعة شبيهة بمتعة رجل الفكر والتى لا يستشعرها إلا فى عملياته الفكرية وحدها دون إحساساته الجسدية .

وتولد أرقى المنجزات الفنية نتيجة إحساس مؤلفها بمتعة كبرى فجرّتها فى أعماقه فكرة أو انفعالة وجدانية لا يملك مقاومتها ، حتى لتبدو قطعة الموسيقى أو اللوحة الفنية أو القصيدة التى يصوغها الفنان وكأنها شكلت نفسها بنفسها دون جهد شعورى من الفنان ، وكأنما هو أداة تمسك بتلابيبها يد خارجة عنه . وقد يكتمل العمل الفنى خلال هذه الانفعالة كأغانى شوبيرت وسيمفونيات موتسارت ، أو بعد فترة طويلة من الجهد الإبداعى كسيمفونية برامز الأولى وقصيدة فاوست لجوته . وقد تمرّ سنوات بين بداية عمل فنى ونهايته كتشييد الكاتدرائيات القوطية فى العصور الوسطى وتأليف سلسلة الخاتم الموسيقية لرتشارد فاجنر . ومع ذلك تبقى متعة إبداع هذه الأعمال متصلة . وهى المتعة التى ملكت على الفنان مشاعره حتى حفزته إلى الرغبة فى إشراك الأجيال المتعاقبة فى ثمار ملكة الإبداع الخفية ومهارة صياغته . وذلك لأن متعة المشاهدين والمستمعين والقراء للأعمال الفنية إنما تنبثق من مشاركتهم الفنان الخالق فى متعة إبداعه . وفى إحساسهم بانفعال ذهنى ووجدانى شبيه بانفعال الفنان لحظة إبداعه وإن كان أقل درجة . وقد رأى ألدوس هكسلى أن الموسيقى هى أقل الفنون اتصالاً بالعالم الواقعى . وأنها مثل الرياضيات تنتمى إلى عالم الوجدان ، وأن هذا العالم الوجدانى أقدر بالتالى على فهمها واستدرار المتعة منها . وفى الحق أن ألدوس هكسلى لم يأت فى هذا المقام بجديد . فقد سبقه الفلاسفة الإغريق القدماء إلى الربط بين الموسيقى والرياضيات . فكانت إحدى مكونات عناصر « الحكمة الرباعية » التى تقع الموسيقى ثانيتها .ومن ثم ينبغى أن نتعلم كيفية الاستماع إلى الموسيقى لا بآذاننا فحسب بل بوجداننا أيضاً . على حد تعبير الشاعر الإنجليزى ولم بليك إلى جانب دراسة قواعد البناء الموسيقى التى تمثل إحدى الوسائل المعينة على تفهمها عن طريق شعورنا الباطنى . فمن العسير إدراك المعنى التام للموسيقى إلا عن طريق تحليل أجزائها البنائية وتقييمها بوصفها إحدى التجارب الإنسانية .

وهناك جانب آخر تختلف فيه الموسيقى مع ما عداها من الفنون . هو أنها تحتاج لإقامة الصلة بين وجدان المؤلف ووجدان المستمع – كما سبق القول – إلى طرف ثالث يقوم بأدائها وهو العازف أو المغنى أو القائد [المايسترو] ، على حين تقوم الأعمال الفنية الأخرى ذاتها بإقامة الصلة بين فكر المؤلف وفكر القارئ أو المشاهد دون وسيط كالشعر والتماثيل ولوحات التصوير .

والموسيقى تحتاج إلى إعادة خلقها كل مرة عن طريق الأداء حتى تصل إلى المستمع ، وهذا هو ما أضفى أهمية كبرى على من يقوم بأدائها لأن الأداء السيئ يغيّر طابع الموسيقى ويشوّه مقاصد المؤلف ، ثم إن التأثير على المستمع إنما يعود إلى الطريقة التى يفسر العازف بها الموسيقى . وقديما كان الحديث عن الموسيقى دون الاستماع إليها أشبه بالحديث عن مفاتن المرأة وسط صحراء لا تخطر فيها نساء ، أما اليوم فقد أتاح لنا التقدم العلمى عن طريق أجهزة التسجيل التحرر من الصلة المباشرة بشخص العازف ، فلعبت هذه الأجهزة دوراً هاماً فى تدريب الموسيقيين بالمعاهد المتخصصة ، كما أتاحت للكافة رصيداً هائلاً من المقطوعات الموسيقية المسجلة

البالغة الدقة والروعة والنقاء نستمع إليها ونستعيدها فى أى وقت نشاء . وبهذه الوسائل الحديثة لم يعد للمستمع الواعى عذر فى الاستماع السلبى أو السطحى للموسيقى ينتشى بحسه دون أن يعى مغزاها الشعورى العميق .

حقاً إن الاستماع إلى الموسيقى أمر يسير إذا استهدفنا الاستمتاع بها كما نستمتع بقسط من دفء الشمس ، فى حين يصبح الاستماع شاقاً عصيباً حين نستهدف تفهّم مغزاها الروحى ، لأن الاستماع الواعى يتطلب دراية وجهداً كبيرين هما أساس التذوق السليم .

ومع أهمية الأجهزة الآلية ، ودورها الذى تلعبه فى تحويل أصعب الفنون إلى فن قريب المنال ، يحذّر البعض من خطورتها لأنها قد تحدّ من تجاربنا الموسيقية ، فتيسّر لكل إنسان أن يستمع إلى مايريد دون أن تمكنه من أن يصبح موسيقياً . وفى الحق أن الاستماع إلى هذه الأجهزة الآلية مهما كان جاداً لا يعدل الاستماع الحى إلى الفرق الموسيقية ، فالتهيؤ النفسى للمستمع الجالس فى قاعة الكونسير وتجاوبه مع العازف أو المغنى أو القائد أو الأوركستر وإحساسه بالمشاركة فى الأداء ، كل ذلك يقرّب الموسيقى إلى وجدانه أكثر مما تتيحه الأجهزة الآلية ، كما أن التأثر الطبيعى بالأصوات الموسيقية المباشرة الصادرة عن الآلات الموسيقية والتى تنبض بإحساس الموسيقيين وخبرتهم يحمّل اللحن قيمة حسّية إنسانية تفوق كثيراً القيمة الفنية للتسجيل الموسيقى سواء كان شريطاً أو أسطوانة ، هذا فضلاً عن تأثر الموسيقى المسجلة بعوامل شتى أخرى وسيطة بين المؤلف والمستمع ، فنوعية التسجيل تتأثر بنوعية المواد والأجهزة المستعملة ، كما تتوقف على إمكانيات القائمين بالتسجيل الموسيقى ومستوى تذوقهم الفنى للموسيقى .

والموسيقى لا تترك نفس الأثر فى مشاعر المستمعين . فكثير من الناس يتأثرون بالموسيقى من الناحيتين الحسّية والعاطفية إلى حد مشاركة مؤلفها مشاعر التجربة التى عاشها . فإذا استمعوا إلى سيمفونية تشايكوفسكى الحزينة شاركوا المؤلف أمله وفرحته فى البداية ثم يأسه وحزنه فى النهاية من خلال التلوينات الصوتية والجاذبية الجميلة لألحانه . ومن الناس من توقظ الموسيقى لديهم عدة ارتباطات ذهنية بعيدة عن الموسيقى نفسها ، فقد تذكّرهم إحدى الصور الموسيقية أو الإيقاعية بيوم قضوه فى الريف ، أو برحلة قاموا بها على شاطئ البحر ، وقد توقظ فيهم هذه الارتباطات الذهنية بدورها ارتباطات وجدانية خاصة بها ، فتتشابك جميع هذه الصور فى ذهنهم ، وهذه كلها أنماط من المشاعر والتجارب التى تضفى على الموسيقى مغزى إنسانياً فسيحاً . ومن الناس من ينتهجون أسلوباً موضوعياً فى تذوق الموسيقى ، ويعدّونها قيمة ذاتية خالصة لا ترتبط بشىء سواها ، فهم عن قصد يحرمون أنفسهم من الاستجابة الشخصية لها ، ولا يعنون إلا بما يتعلق بمسائل المصطلحات الفنية ، ويقصرون نقدهم للموسيقى على هذا الجانب دون غيره . ومنهم من يستجيب للموسيقى استجابة هيّنة لا تجعلها تنفذ إلى أعماقهم إذ يتذوقونها من خلال التفكير فى طابعها المرح أو الخفيف أو الدارج ، وهؤلاء لا يجنون من الاستماع إلى الموسيقى فائدة كبيرة . وقد يعرض لكل منا أن يصبح واحداً من هؤلاء أو أولئك تبعاً لمزاجه أو لنوع الموسيقى التى يستمع إليها . ولكن كيف نستطيع تبيّن الجمال فى الموسيقى وكيف نقيّمه ؟

انقسم الفلاسفة ورجال الفكر حيال مسألة طبيعة الجمال منذ القدم إلى مدرستين : تُرجع الأولى الجمال إلى تنسيق أجزاء الشىء المرنو إليه وانتظامها وتماثلها ، وترى الجمال كامناً فى الشكل والصورة الخارجية . وقد ربط « كانط » بين التصميم البنائى للصورة وبين الجمال حين قال: إن « الشىء الجميل هو ما ينطوى على تماثل ووحدة فى بناء الصورة ، وكأن العقل هو الذى صممها » ، وتعد

سيمفونية بتهوفن الخامسة عملاً جميلا لإحكام بنائها وتطور تفاعلاتها المتدرج المستمر منذ بدايتها إلى نهايتها ، ولأنها تحمل من الدلائل ما يؤكد أنها صياغة عقل جبار .

وترجع المدرسة الثانية الجمال إلى الانفعالات التى يثيرها فى ذهن المشاهد أو المستمع ، فالجمال عندهم لا يكمن داخل الشىء الجميل نفسه ، بل إن له وجودًا فنيًّا فى إدراك المشاهد أو المستمع . وقد ذهب الفيلسوف سبينوزا إلى أن الجمال والقبح ألفاظ لتقديرات ذاتية تجعلنا نسمى الأشياء وفق نظرة خيالنا بالجميلة أو القبيحة وبالمنتظمة أو المضطربه . ويرى كاريت فى كتابه « ماهو الجمال ؟ » أن الجمال كائن حيث يقوم التعبير عن الشعور ، وحيث ينطوى على تجربة إنسانية يشيع فيها تنسيق الأنغام أو الأشكال أو الألوان بصورة طبيعية غير مصطنعة . ويُعد رجال هذه المدرسة سيمفونية بتهوفن جميلة بسبب قدرتها الطبيعية على الإيحاء للمستمع بقسوة المحنة التى يقف فيها الإنسان عاجزاً يتحدى قدراً يصارعه بلا رحمة .

على أن هناك من المفكرين من نحا منحى آخر فى تفسير طبيعة الجمال ، فقد كان الإغريق مثلاً يعدون « الفاضل » جميلاً ، كما يعدون « النافع » جميلاً أيضاً ، على حين اتفق أصحاب النزعة الشاعرية على أن الجمال مرادف للحقيقة . وعلى حين رأى الناقد الإنجليزى جون راسكين أن الجمال منبثق من الكمال المقدس أو هو انعكاس له . وأنه مرتبط « بالخير » ، ذهب أناطول فرانس إلى أن شعورنا بالجمال هو مرشدنا الأوحد فى محاولتنا لتمييز الجميل عن غيره .

ويرى لانجفيلد فى كتابه « الاتجاه الجمالى » أن الجمال هو علاقة بين عنصرين متغيرين هما « التكوين العضوى للإنسان والموضوع الجمالى » . وهو ماذهب إليه جيلمان الذى ينصح بتطبيق هذه النظرة فى أحكامنا على الموسيقى وبتجنّب الحديث عن الجمال بصورة مطلقة وكأن له صفات مطلقة كاستدارة الكرة أو حدّة سن الإبرة ، ذلك لأن الجمال لا يمكن أن يكون ذاتياً خالصاً أو موضوعياً خالصاً ، أو نتيجة مطلقة للفكر أو للشعور . أو قيمة مطلقة كامنة فى ذات الموضوع الذى يوصف بالجمال ، أو أن له كياناً يعتمد على الشىء الذى هو موضوع التجربة ، أو على الشخص الذى يمارس التجربة .

ولعل أقرب وجهة نظر إلى حسّى هى تلك القائلة بأن الجمال فى الموسيقى هو علاقة بين المستمعين والموسيقى نفسها ، وهى العلاقة التى يمكن أن تكون فيصلاً عند اختلاف الرأى بين محبى الموسيقى ومعارضيها . بين عشاق موسيقى شوبيرت وخصومها ، بين محبى تشايكوفسكى وأنصار موسيقى سترافنسكى . فحينما ينشب خلاف بين اثنين يرى أولهما أن مقدمة ديبوسى « لعصر يوم من أيام جان الغاب » هى أرقى الأعمال الموسيقية لارتباطها بعالم غريب عن عالمنا الواقعى ، على حين يعارض ثانيهما هذا الرأى لأنه يجد نسيجها الموسيقى مهترئاً ، وطريقة بنائها غير المألوفة عارية عن المعنى ، والغموض الذى يكتنف موسيقاها مصطنعاً لستر ضحالة فكرها ، نجد أن من العسير علينا إصدار حكم مطلق مع أى منهما ، فقد نشاطر أولهما رأيه ونصم الآخر بضعف الإحساس حتى بات لا يتذوق إلا جمال النماذج التى اعتادها من برامز وبتهوفن وأمثالهما . وقد نرى ثانيهما محقاً ونصم الأول بالعجز عن إدراك مواطن الضعف فى الموسيقى التى يستمع إليها . غير أنه من المؤكد أنه كلما زادت تجربة المولع بالموسيقى قلّ تحيزه فى الحكم عليها . وما أكثر ما يعرض لمستمع أن تنمحى فى عينيه معالم الجمال فى موسيقى كان يظن أنها ستبقى جميلة فى أعماقه إلى الأبد ، كما يكتشف

الجمال فى موسيقى أخرى كان يظن أنه لن يسبر غورها قط .

وإذا كان من الشطط الاعتقاد بأن رأى الإنسان فى جمال الموسيقى إنما ينبع من ذوقه الخاص وحده ، كما ينبع رأيه فى ألوان الطعام والشراب وأموره الشخصية الأخرى ، فإن هناك صفة مميزة يمكن أن نسترشد بها فى حكمنا على الموسيقى التى نستمع إليها وهى حيوية الموسيقى وقدرتها على نقل نبض الحياة إلينا وتعبيرها عن حيوية الفنان لحظة إبداعه لها . وكلما تأكدت هذه الصور زادت ألفتنا بالموسيقى ، ويقينا أن المؤلفات التى عاشت بعد العصر الذى ابتكرت فيه تتمتع جميعاً بهذه الصفة . فلا شك أن تفاوت حيوية الموسيقى إنما ينبع من تفاوت حيوية مؤلفها لحظة إبداعها .

ومن الموسيقى التى كانت ولا شك تتمتع بحيوية دافقة لحظة إبداعها ما سجله باخ فى موسيقى قداسة من مقام « سى » صغير ، وما كتبه بتهوفن فى سيمفونيته « البطولية »،وما ضمّنه فاجنر أوبرا « تريستان وإيزولده » ، على حين كانت موسيقى برامز هادئة متمهلة عندما كان يضع الخطوط العريضة لسيمفونيته الأولى ، أو عندما كان سيزار فرانك يبتكر أعماله العملاقة للأورغن وخاصة « ألحان الكورال » .

ويرى البعض أن الموسيقى العظيمة هى التى تنبض داخل حدود عنصرها الأساسى وهو النغم ، أما إذا هبطت إلى الجلبة فحسب ، أو اجتذبت الفكر وحده فإنها ماتلبث أن تفقد صفة الفن الشامخ ، مثال ذلك مؤلفات سترافنسكى وغيره من المؤلفين المعاصرين ، فإنك قد تحس عند سماع بعضها أنها تثير جلبة تصف طقوس الإنسان البدائى . أو أنها تهدف إلى اجتذاب الفكر باستعراض القدرة والمهارة كما هى الحال فى موسيقى « طقوس الربيع » مثلاً . وفى كلا الاتجاهين جنوح يخرج بالمادة الموسيقية عن حدودها الطبيعية .

ويرى فريق آخر أن المؤلفين المحدثين قد أفادوا – مع ذلك – التراث الموسيقى كما أثروا التجربة الموسيقية وبخاصة أنهم قدموا فناً حديثاً يرتكز أساسه على القواعد التى أرساها المؤلفون القدماء فى عصر الباروك والعصر الكلاسيكى . فقد وفّق سترافنسكى فى التعبير بهارمونيته المتنافرة عن القرن العشرين ، وهو تعبير صادق عن عصر يعيش فيه ويتأثر به ، ويرفضه فى نفس الوقت لطغيان تقدمه العلمى على علاقة الإنسان بالطبيعة وانسلاخه عنها ، ثم إن الجلبة فى حد ذاتها مسألة نسبية ، فهى ترتبط بعادات الإنسان وتختلف من إنسان لآخر ومن زمن لآخر ، ومن يدرى فقد يألف إنسان الغد ما يعده إنسان اليوم جلبة وتنافراً ! ولم تكن عودة سترافنسكى إلى الإنسان البدائى وتعبيره عنه لحنيًّا وإيقاعيًّا إلا إحساساً بأصالة هذا الإنسان البدائى النفسية ، وبافتقاد هذه الأصالة فى إنسان القرن العشرين . لقد رأى سترافنسكى فى الإنسان البدائى تخلفاً يتشابه بطريقة أو بأخرى مع التخلف الذى يعانى منه إنسان القرن العشرين فى محنة صراعه مع الآلة ، وهو ما تعبر عنه التغييرات الإيقاعية التى لا تتوقف فى موسيقى سترافنسكى .

وبعد فهذا كتاب أردت فيه أن أعرّف بالموسيقى الأوربية نشأة وتطوراً منذ عهد الإغريق حتى عصرنا الذى نعيش فيه ، وهو ثمرة جهد دائب وسط مراجع اتخذت منها رفيقاً فى حلّى وترحالى ، وأنزلتها من نفسى منزلة التقدير القائم على الحب والإعجاب ، وهو ثمرة إنصات متصل وطويل لعدد كبير من المؤلفات الموسيقية ، وشغف بتتبع آثار تراثها القديم وإنتاجها المعاصر .

وأنا لم أبخل بجهد ولم أعبأ بطول رحلة من أجل أن أظفر بسماع قطعة موسيقية من أقدم عصور التاريخ كى أقدم فى النهاية قدر ما وسعنى من طاقة وجهد تسجيلات موسيقية خصبة ومتنوعة وثرية للإنتاج الموسيقى العالمى فى مجموعة الأسطوانات المصاحبة التى حرصت على أن تطبع وتطرح بسعر التكلفة حتى تكون بمنأى عن أى استغلال تجارى .

ولست أنكر فى النهاية أن المراجع التى اخترتها لأستأنس بها فى بحثى ليست وحدها أفضل المراجع ، والفقرات الموسيقية التى جمعتها لا ترجع إلا للذوق الخاص الذى شكلته تجربتى الذاتية خلال قراءاتى واستماعى الطويل . فلم يكن تفضيلى لمؤلف على آخر ولا لقطعة على أخرى إلا عن إعجاب لى وتأثر ، ومن منا لم يتشكل ذوقه الخاص فى المجال الفنى الذى يولع به ويمنحه الكثير من وقته وفكره ؟

ولم أرد لهذه التسجيلات الموسيقية التى تتكون فى الأصل من مكتبتى الموسيقية الخاصة ، ومن القطع النادرة القديمة المحفوظة ببعض دور الإذاعة التى جهدت من أجل تسجيلها على شريط خاص ، ومن المدونات التى لم تكن لها تسجيلات فعملت على أن تُعزف وأن تُسجل ، لم أرد لكل هذه حين يستمع إليها القارئ إلا أن تعطى للحديث النظرى أبعاداً عملية يصبح بها أكثر قدرة على الإقناع والإمتاع ، وتأخذ بيده ليطوف بين ربوع الموسيقى فى ساعات ما تطلب منى سنوات عديدة من البحث والإنصات ، فليس فى الوجود ما هو أروع من أن نقدم للأجيال الجديدة جهد الأجيال القديمة ليواصل الأبناء السير على هدى الآباء فى رحلة التقدم والارتقاء .

وكم كنت حريصاً على أن يخرج هذا الكتاب مزوداً بتلك الأسطوانات أو الأشرطة المسجّلة لكى يجمع القارئ إلى ما هو مقروء ما هو مسموع . غير أن ظروفاً حالت دون ذلك فعذرة إلى القارئ . ولعل تلك الظروف التى قست اليوم تلين غداً فيستمتع القارئ بالشقين معاً . وقد حاولت جهدى أن أضع لنصوص الأغنيات ترجمات فى صياغة شاعرية حتى أسكب فى وجدان القارئ دفقة من عذوبتها الأصلية .

وأخيراً فإنى هنا أملى عن إحساس وذوق واختيار شخصى . لم أحصر نفسى داخل أسوار نظرية واحدة ، إذ كنت حريصاً على أن أتيح للقارئ أن يرتشف من ينابيع عدة . وأن يثرى فكره بقدر ما يثرى وجدانه . ذلك أن هدفى النهائى أن نصل فى استماعنا الموسيقى إلى مرحلة الإدراك العقلى . وذلك كما كررت القول قمة المتعة الفنية .

وليكن لى عند القارئ عذرى بعد أن لقن عنى ما أردت ، فلا يحاسبنى على شطحاتى فليست هذه الشطحات غير خليط من خلجات يتأثر فيها بالسمع والبصر والحس ، فإذا هى تصدر مزيجاً من هذا كله ، فيهارنّة النغم وعذوبة الشعر وملاحة الصورة وسحر الرقص وروعة الملاحم .

القاهرة فى ٨ يونيه ١٩٧٨

ثروت عكاشة

الفصل الأول

موسيقى الإغريق

لم تكن كلمة الموسيقى تعنى عند الإغريق القدماء ذلك الفن المحدد القسمات المتمثل اليوم فى السيمفونيات ومقطوعات موسيقى الحجرة والعزف المصاحب للغناء والرقص والتراتيل الدينية والدراما الغنائية والأوبرا ، بل كانت تعنى كل إبداع فكرى وفنى يندرج تحت رعاية ربات الفنون التسعة : كليوربة التاريخ ، ويوتيربى ربة موسيقى الناى وثاليا ربة الملهاة ، وميلبومينى ربة المأساة ، وإيراتو ربة الشعر الغنائى والأناشيد ، وترپسيخورى ربة الرقص ، وپوليمنيا ربة فن التمثيل ، وكاليوپى ربة الشعر البطولى [الملاحم] ، ويورانيا ربة الفلك . وكما كانت ربات الفن العذارى الخياليات هن بنات الإله « زيوس » و« منيموزين » التى لاتنحدر من صلب الآلهة ، كانت الموسيقى إبداعًا يجمع بين فن الآلهة وفن البشر ، وهى أيضاً ثمرة الإلهام الذى يمثله الإله زيوس والذاكرة التى تمثلها « منيوزين » .

كان الإغريق يربطون بين « الجمال » و « الفضيلة » ويؤمنون بالصلة التى تجمع بينهما أكثر مما يؤمن بها أى شعب من الشعوب المتحضرة القديمة ، وكانوا يسمونها «كالوثا أغاثياس »[١] أى اتحاد « الجميل »[٢] و « الفاضل »[٣] . ويكشف لنا ترتيب شقّى هذا اللفظ اليونانى عن صدارة « الجمال » ومكانته العليا . وعلى هذا النحو بنى الإغريق أخلاقياتهم على أسس جمالية ، ووضعوا الفنون فى هذه المكانة السامية التى أثارت إعجاب جميع الناس بها وحركت فيهم الولع بممارستها .

ونستطيع أن نرى أثر هذه العقيدة فيما تركوه لنا من الأعمال الأدبية والتحف الفنية ، فنحن نشارك اليونانيين القدماء إعجابهم بهومير وس وسوفوكليس بعد أن أصبح فى متناولنا قراءة أعمالهم من خلال الترجمات الحديثة . كما لا يقل إعجابنا اليوم بمبتكرات النحت التى أنجزها فيدياس[٤] وپراكسيتيليس[٥] عن إعجاب الإغريق بها منذ آلاف السنين الطويلة ، غير أنه قلما يفكر حتى أشد الناس إعجاباً بعبقرية الإغريق ، فى موسيقى اليونان برغم أنها كانت فنًّا يشغل مكان الصدارة ، إذ يبدو الإغريق لأكثرنا شعباً موهوباً حافلاً بالشعراء والفلاسفة والمؤرخين والمثالين والمعماريين دون أن يمتد فكرنا إلى أنه كان يضم العديد من الموسيقيين . والعجيب أن اليونانيين أنفسهم قد أولوا فنونهم التشكيلية اهتماماً أقل مما أولوه لمنجزاتهم الموسيقية . فالأدب اليونانى الكلاسيكى يكاد يكون جدباً فى المعلومات التى يقدمها لنا عن النحت والعمارة الإغريقية على حين زخر بالحديث عن الموسيقى اليونانية . ولم يكن للإغريق ربات للفنون التشكيلية ، وإذا ما قصدنا بهو الآلهة باحثين عن صِنْوٍ لـ « أپوللو موزاجيتيس »[٦] أى راعى ربات الفنون فى ميدان الفنون التشكيلية لما وجدنا سوى هيفايستوس[٧] الأعرج إله النار والحدادة وأشغال المعادن والفنون الأخرى التى تستخدم فيها النار ، والذى لم يكن فى الحقيقة إلا صانع الأسلحة لأهل الأوليمپ[٨] دون أن ينجو مع ذلك من سخريتهم .

وكانت حكومات اليونان بكل ما تحمله من تقدير لمكانة الموسيقى تعد قواعد الموسيقى وتنظيمها من مهام الدولة ، وتهب الموسيقيين مكانة مرموقة فى الحياة ، حتى وصف الشخص المثقف الممتاز بأنه رجل موسيقى على حين قيل عن غير المثقف « إنه غير موسيقى » . ولقد مدح الشاعر « پندار » عازف المزمار البارع ميداس الأجريجنتى [٩] بالأسلوب نفسه الذى يمتدح به البطل الفاتح . وكانت الموسيقى تمثل جزءاً هاماً فى الشعر إلى الحد الذى جعل أفلاطون يرى القصص الشعرى هزيلاً إذا قرئ نثراً وجُرِّد من جمال الإطار الموسيقى ، كما يرى أن الميلودية تتألف من ثلاثة عناصر هى الألفاظ والهارمونية والإيقاع . وقد بقى اتحاد الألفاظ بالموسيقى قائماً حتى القرن السادس عشر ، عندما ظهرت موسيقى الآلات التى تُعزف وحدها دون كلمات تصاحبها ، والتى كانت مع ذلك تعزف ألحاناً غنائية قديمة أخذت الآلات فيها تترنم على النحو الذى كانت تتغنى به الأصوات البشرية . وما تزال مراجعنا عن الموسيقى الإغريقية هى المراجع الأدبية والشعرية والدرامية والصور والمقالات التى توضّح أشكال الآلات وطريق العزف عليها وبعض النماذج الموسيقية « كنشيد أپوللو » الذى وضع حوالى عام ٣٠٠ ق . م والذى اكتُشفت أجزاؤه منفصلة بمعبد دلفى وأعيد ربطها وفق منطق السياق خلال عام ١٨٩٣ (فقره ١ من التسجيل الموسيقى) [١٠] .

ويتخذ أداء لحن نشيد أپوللو نمط أسلوب العزف على آلة الأولوس : فالنغمات التى تشدو بها المغنية على الحروف المتحركة

نغمات طويلة ممدودة يحكم طولها المقياس الشعرى دون أى مصاحبة إيقاعية خارج الغناء ذاته . وفى (الفقرة ٢ من التسجيل الموسيقى) نستمع إلى نشيد أپوللو من جديد على آلة الأولوس [الفلوت] دون غناء يصاحبه .

والتسجيل من شطرين : شطر يغنى فيه الفلوت منفرداً فى نغم شجى حزين من الأوكتاف الرخيم ، وشطر يليه يغنى فيه الفلوت من الأوكتاف الصدّاح بمصاحبة آلة الهارب . غير أن المصاحبة على آلة الهارب إن هى إلا إضافة مستحدثة على أصل هذا النشيد ، إذ لم يكن الإغريق فى تلك الأزمنة السحيقة يعرفون هذا النوع المتقدم من التآلفات الهارمونية التى تؤديها الهارب .

ونستطيع القول بأن الموسيقى كانت فناً رفيعاً عند الإغريق القدماء لأنهم كانوا يعدونها جـزءاً من النسيج العاطفى والفكرى والاجتماعى ، وذلك لإيمانهم بارتباط الفن بسعادة الفرد والمجتمع ، وبأن الموسيقى تعكس نوع الحكومة القائمة وفقاً لما قرّره سقراط ، بل وبأن تغير دواوين المقامات الموسيقية يغير كافة الشرائع الأساسية للدولة .

كذلك استخدم الإغريق المصطلحات الموسيقية فى وصف صحة الإنسان وأحواله وحياته ، فالسعيد عندهم « قيثارة متسقة الأنغام » ، والمتوتر الأعصاب « مشدود الأوتار » ، والمعتل « ممزق الأوتار » . وقد استخدم أرسطو كلمة « كاثارسيس » ويعنى بها عملاً فسيولوجياً عنيفاً لاسترداد العافية – للتعبير عن وظيفة الفن فى « تحرير » العواطف والانفعالات عن طريق الموسيقى والدراما .

ولقد خلقت عبقرية اليونان فى عصريها العظيمين الهيلينى والهيلينستى تراثاً موسيقياً كاملاً ظل خلال عدة قرون يشارك فى تثقيف الأجيال التالية بطابعه الشامل وبقوة انتشاره . ويسمى المؤرخون أول هذين العصرين : بعصر « الموسيقى اليونانية القديمة » التى يطلقون عليها ببساطة « الموسيقى الإغريقية » ، ويسمون الثانى عصر « الموسيقى اليونانية فى بواكير القرون الوسطى » أو « عصر الموسيقى البيزنطية » .

وتتجلى أهمية العبقرية اليونانية فى تاريخ الموسيقى بمقارنة إنجازات العصرين : ففى مجال الآداب والفنون نجد أنه يصعب التفرقة بين اليونانية الوثينة واليونانية المسيحية ، بعد أن استوعبت الثانية ثقافة الأولى الواسعة الثراء . ومن الطبيعى ألا تتغير فجأة مظاهر الحياة اليومية وعاداتها المتأصلة منذ أزمنة بعيدة وتتحول بين عشية وضحاها لمجرد ظهور فلسفة جديدة للحياة ، وإنما يتم مثل هذا الأمر خلال فترات طويلة من الزمان . وهكذا مارس المسيحيون اليونانيون الأقدمون نفس الموسيقى التى مارسها أسلافهم الوثنيون . وهو ما أكدته « بردية أوكسيرنخوس [١١] » التى اكتشفت عام ١٩٢٢ لاشتمالها على نشيد مسيحى من القرن الثالث يتبع تدوينه الموسيقى ووزن شعره وميلوديته قواعد الموسيقى اليونانية الكلاسيكية فى عصر ما قبل المسيحية ، كما أن الموسيقى البيزنطية برغم وضوح صفاتها الشخصية التى تدفع إلى الإعتقاد بأنها فن قائم بذاته تتضمن قواعد مشتركة بينها وبين الموسيقى اليونانية القديمة مما يجعل كليهما مرحلتين لموسيقى واحدة هى الموسيقى اليونانية ، فكلاهما يعتمد على الشعر ولا يمكن فصلهما عن قواعد العروض الشعرى . ولهذا كان تاريخ القوالب الموسيقية اليونانية فى جملته هو تاريخ الشعر اليونانى نفسه ، لأن كليهما متصل بالآخر فى وحدة لا تنفصم عراها لم تستمر خلال عصر الكلاسيكية القديمة فحسب ، وإنما امتدت أيضاً إلى القرون الوسطى ، كذلك لم تكن سيطرة الميلودية دون البوليفونية فى كل من الموسيقى اليونانية القديمة والموسيقى البيزنطية مجرد حدث من الأحداث العرضية وإنما كانت صفة أصيلة فى كليهما .

ويشمل العصر الأول للموسيقى اليونانية إثنى عشر قرناً بدأت منذ حضارة ما قبل التاريخ القديمة واستمرت حتى القرن الرابع الميلادى . وهى تقيم أمام المؤرخ صعاباً لا يمكنه تخطيها ، لأنه لا يجد بين يديه إلا القليل من الإنجازات الموسيقية اليونانية التى لا تزيد عن إثنتى عشرة مقطوعة موسيقية مدونة بالتدوين الموسيقى الإغريقى الذى سوف نورد الكلام عنه فيما بعد ، ومعظمها غير كامل ، كما أنها كلها ترجع إلى العهد الأخير [١٢] هذا بينما تتعدد من جهة أخرى المصادر الأدبية التى تسمح لنا بتكوين صورة تقريبية عن الحياة الموسيقية اليونانية .

على أن أهم ما أسهم به الإغريق فى مجال الموسيقى ، هو اكتشافهم الخالد للقيم الرياضية للأبعاد الموسيقية الميلودية التى قام عليها الأساس الحسابى لنظرية الموسيقى ، والذى ربطوا بينه وبين الظواهر الطبيعية والكونية .

ويعود الفضل الأول للفيلسوف الرياضي فيثاغورس (٥٨٢ / ٥٠٧ ق . م) المولود بجزيرة صاموس والذى طاف ببلاد عدة ، وأقام طويلاً بمصر ثم استقر بمدينة يونانية بإيطاليا تدعى الآن « كروتونا » وأسس بها مدرسة هامة للعلوم الرياضية . فقد قام بتجارب فى علم الصوت لاستخلاص صيغ رياضية تُرد إليها جميع العلاقات الفيزيائية . ولعله استخدم مطارق وسنادين مختلفة الأحجام أو آلة ذات وتر واحد مشدود إلى صندوق صوتى . يرتكز الوتر فيها على قنطرة خشبية متحركة تحدد طول الوتر واختلاف درجة رنينه .

ولم تلبث أن ظهرت ثلاثة سلالم موسيقية إغريقية هى :

١ – السلم الدياتونى (المنتظم)[١٣].

٢ – السلم الكروماتى (الملون أو المنزلق) [١٤] .

٣ – السلم المتعادل (الترادفى) [١٥].

ثم أخذ الإغريق فى تنمية هذه السلالم الثلاثة . بحيث يشتمل كل منهما على ثمانية أنغام متعاقبة – إما صعوداً إبتداء من نغم الأساس حتى جوابه ، وإما هبوطاً من الجواب حتى نغم الأساس – كما راعوا تقسيم السلم فى الوقت ذاته إلى قسمين سمى كل منهما « جنس » أو « تيتراكورد » [أى باليونانية : ذو الأربعة أنغام] . ولقد كان التفكير فى النظريات الموسيقية عند اليونان مرتبطاً بتطور آلة الليرا . فالجنس « تيتراكورد » يتكون من أربعة أصوات مثلما تتكون آلة الليرا من أربعة أوتار .

ونجحوا بعد ذلك فى تحديد سبعة دواوين مقامية [مقامات] [١٦] بلغت شهرتها حداً جعل بعض الموسيقيين الغربيين المحدثين يصوغون موسيقاهم منها مثل ديبوسى فى مقطوعة صور « البحر » وريسپيجى فى قصيده الموسيقى « نافورات روما » . وهذه الدواوين أو المقامات هى : الدورى [١٧] ، وما تحت الدورى [١٨] ، والفريجى [١٩] ، وما تحت الفريجى [٢٠] ، والليدى [٢١] ، وما تحت الليدى [٢٢] ، والليدى المختلط [٢٣].

وقد ربط الإغريق بين المقامات الموسيقية وبين الحالات الشعورية على نحو ما نربط نحن اليوم بين السلّمين الكبير والصغير ، وكانوا يعدون المقامين ما تحت الدورى وما تحت الفريجى معبرين عن الحنان ، وما تحت الليدى المنخفض معبّراً عن الحزن ، والدورى معبراً عن السيطرة والروح العسكرية ، والفريجى عن التكاسل ، والليدى عن الأنوثة والنعومة والفرح والثرثرة ، والليدى المختلط عن الحزن العميق والكآبة . وكانوا يؤمنون بأثر الموسيقى الفعال فى شفاء الأمراض ، فضلاً عن أن اليونان كانت أول دولة تفكر فى الموسيقى النظرية .

وكان الاغريق أول من ابتكروا طريقة للتدوين أمكن عن طريقها حل رموز الأمثلة القليلة التى بقيت لنا من مقطوعاتهم الموسيقية . وتقوم هذه الطريقة على أحرف من الأبجدية اليونانية القديمة . فكان كل نغم يدون بحرفين : أحدهما للآلات والآخر للأصوات الغنائية . غير أنه لم يكن لهذه الحروف أى معنى إيقاعى، إذ كانت مقصورة على تحديد النغم دون مدته الزمنية ، وفى (اللوحه ١) تدوين للسلم الدياتونى الكامل [٢٤]

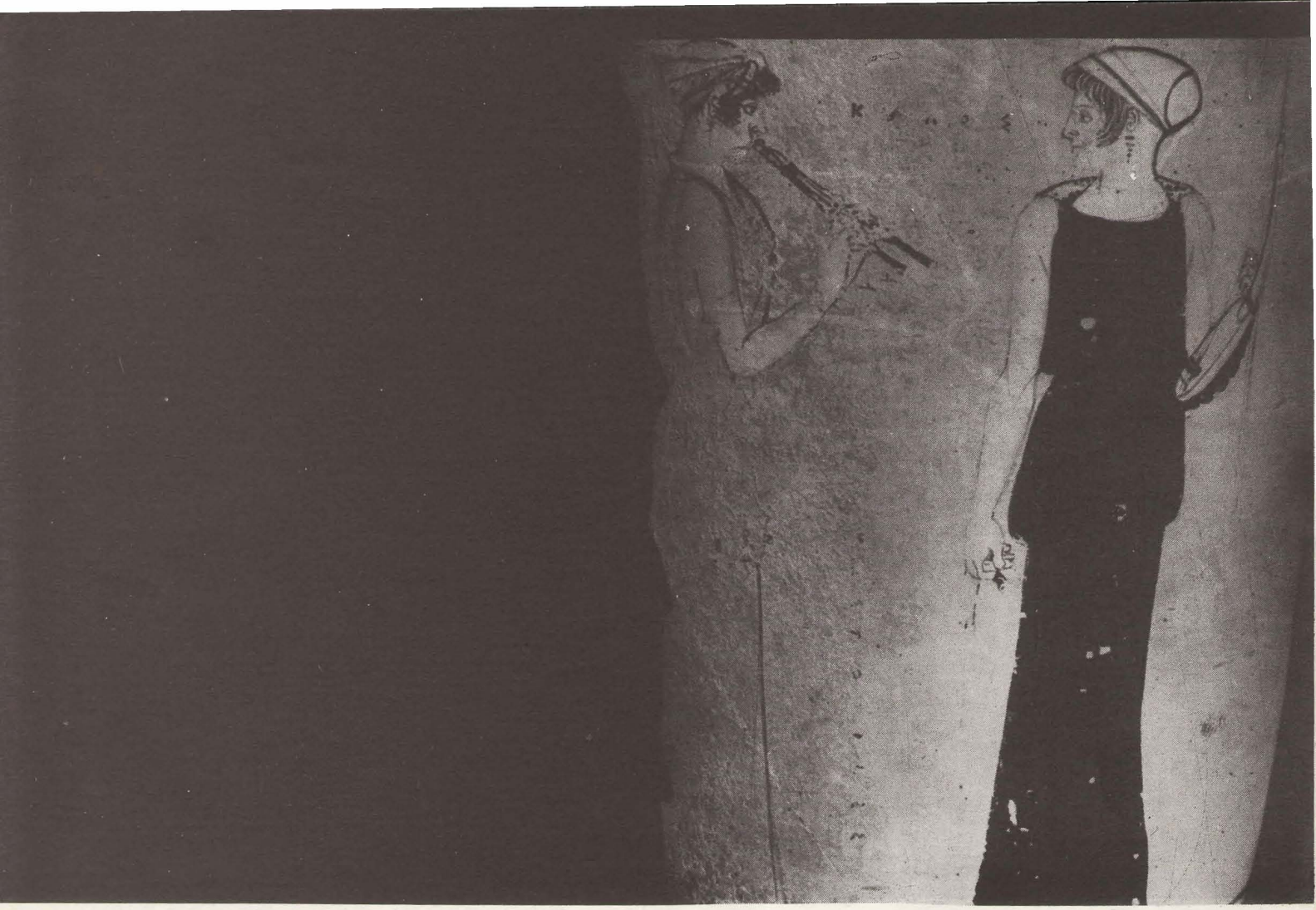
وثمة أناشيد إغريقية ستة مسجلة بالتدوين الموسيقى الحديث على أساس ما ابتكره الإغريق الأوائل من رموز [٢٥] . وتميزت الإيقاعات الموسيقية عند الإغريق بنفس مميزات الشعر كماً وكيفاً ، وتكونت من وحدات تختلف فى الطول والقصر ، وليس فى القوة والخفوت . وتكونت كل وحدة قياسية إيقاعية من عنصرين : أحدهما نبض متجه إلى أعلى ، يسمى آرسيس[٢٦]، والآخر نبض متجه إلى أسفل ، ويسمى ثيسيس[٢٧]، بغض النظر عن عدد النقرات فى أى منهما ، وكانت عادة إما نقرتين أو ثلاث أو خمس نقرات .

وعرف الإغريق أوزاناً إيقاعية عديدة أهمها : الحربى [البيرى أو الفورغوسى] [٢٨] والأيامبى [٢٩] والأناپيست [٣٠] والسپوندى [٣١] والتروخى [٣٢] أى اللولبى والداكتيلى أى الإصبعى [٣٣] والپايون أو الكريتى [٣٤] (لوحة ٢) .

وكان من التقاليد المتبعة تزاوج الأوزان الإيقاعية المألوفة من أجل تكوين أنماط إيقاعية مركبة فى أشكال متعددة ويسمى النمط

لوحه ١ – تدوين السلم الدياتونى الكامل ومقابله بالأحرف اللاتينية المطبقة فى البلاد الأنجلو سكسونية والألمانية وبعض بلاد وسط أوروبا ، ومقابلها بالتدوين عن طريق النوتات الحديثة

لوحه ٢ – الفون « جان الغاب » الراقص المنسوب لبراكستيليس ورمّمه ميكيلانجلو . بإذن من متحف أوفيتزى بفلورنسا .



الذى تتكون صورته من وحدتين زمنيتين [أى نبضتين إيقاعيتين] بالنمط « الثنائى » أو « دايبودى »[٣٥] كما يسمى النمط الذى تتكون صورته من ثلاث وحدات زمنية بالنمط « الثلاثى » أو « ترايبودى »[٣٦]، على أن الوحدات الزمنية التى تتألف منها الأوزان قد تكون طويلة فى مدتها أو قصيرة شأنها شأن الوحدات الزمنية الموسيقية الحديثة التى تحدد المدة الزمنية للنغم .

وقد انتشرت فى اليونان القديمة آلتان رئيسيتان تحزّب لكل منهما أنصار : إحداهما وترية هى « الليرا » ، والثانية مزمار مزدوج ذو ريشة من البوص هو « الأولوس » . وتعد الليرا أقدم كثيراً من الأولوس ، وقد تحدثت عنها الأساطير فى صور شاعرية ، فجعلتها تسقط من أورفيوس فى البحر وتجرفها المياه إلى جزيرة « ليسبوس » . وذكرت كتب الأدب الإغريقية القديمة أن الطفل الإله « هيرميس » قتل سلحفاه وشدّ على محارتها أوتاراً من أمعاء ثيران سرقها من أخيه « أبوللو » وهى القصة التى توصى باستخدام آلة الليرا فى طقوس عقيدة أبوللو (لوحة ٣) .

وتربط بعض المصادر الأدبية الإغريقية القديمة بين آلة « الليرا » وبين الإغريق ، وتزدرى الأولوس بوصفه آلة الطرواديين وحلفائهم الأسيويين ، على حين تتحدث نصوص أدبيّة أخرى عن « الليرا » بوصفها الآلة المصاحبة لإنشاد شعر الملاحم البطولى والشعر الغنائى ، وعن « الأولوس » بوصفها آلة تصاحب إنشاد المرثيات والكوروس المسرحى ، وعن أنماط شعرية أخرى تستعمل فيها الآلتان بالتبادل ، وإن لم تحدثنا عن الميلوديات التى ابتكرت وقتئذ لتصاحب إلقاء الشعر ، حتى بتنا لا نملك أن نجزم بشىء عن طريقة أداء الشعر الهوميرى لأن هوميروس لم يذكر للأسف شيئاً عن مصاحبة الموسيقى للشعر .

ولم تختلف الليرا الإغريقية من حيث شكلها كثيراً عن الليرا الفرعونية ، فهى تتكون من صندوق صوتى يطل منه ذراعان ينحنيان إلى الأمام ، ويصل بينهما قضيب أفقى تعلق عليه الأوتار فى وضع رأسى ، وتمتد على الصندوق فرسة تساعد فى نقل اهتزازات الأوتار إليه (لوحة ٤) .

لوحة ٣ – الأولوس « المزمار المزدوج » واللیرا » القیثارة »
لوحة ٤ – عازفان على القیثارة .
تصویر على کراتیرون « ممزاج النبیذ الناقوسی » .

وكانت الليرا تعزف عند الأداء بالآلة وحدها بأصابع اليدين كالهارب . أما فى حالة المصاحبة الغنائية ، فكانت تعزف بأسلوب غريب يشبه أسلوب عزف الطنبور النوبى فى أعالى النيل ، حيث تعمل أصابع اليد اليسرى على كتم الأوتار واحداً واحداً فى الجهة المقابلة لليد اليمنى التى تغمز أصابعها الأوتار ، وبذلك لا يسمع منها إلاّ صوت وتر واحد فقط على التوالى .

ومن آلة الليرا اشتقت القيثارة الكبيرة بصورها المتنوعة التى تعد الهارب المنحنية إحداها ، والتى تطورت عنها الهارب الحديثة . وما لبثت الليرا أن أصبحت آلة الهواة ، وغدت القيثارة الكبيرة والهارب آلتى المحترفين المهرة .

أما آلة « الأولوس » أو المزمار المزدوج التى ابتكرها هياجنيس ومارسياس الفريجيان ، والتى يعزو المؤرخون الجدد ظهورها إلى آسيا الصغرى فكان أوليمپوس الفريجى يتزعم أنصارها فى مواجهة « أولين » من ليسيا الذى يتزعم أنصار الليرا . وكانت للإغريق آلات نفخ أخرى : مثل آلة السالينكس التى تتألف من أنبوبة مستقيمة من المعدن أو النحاس ينتهى أحد طرفيها ببوق والآخر بمبسم دون أن تكون بها ثقوب أو مكابس على الطريقة العصرية ، ويضم مبسمها ريشة مجوفة تحدث صوتاً مزمارياً ، ومثل مصفار « پان » (٣٧) الذى يتألف من عدة أنابيب من قصبات البوص ذات أطوال مختلفة مضموم بعضها إلى بعض ، وهى الآلة التى كان يستخدمها الرعاة .

وليس من اليسير تحديد كيفية استخدام آلة « الأولوس » فى مصاحبة الأصوات فى الغناء ، غير أن دراسة عدد من الكتابات القديمة تدل على أن آلة الأولوس قد استخدمت فى التصدير (٣٨) وفى الموسيقى الفاصلة (٣٩) والتذييل (٤٠) . كما جاءت مصاحبتها للأصوات الغنائية بعزف نفس الأنغام الغنائية مع المغنّى ومن نفس طبقاتها « يونيزون » (٤١) أو بعزف « إجابات » هذه الأنغام « الأوكتاف » (٤٢) ، أو بعزف نغمات تختلف عنها بالقدر الذى كانت الأذن الإغريقية تستسيغه وقتئذ (٤٣) وذلك فى الحدود الضيقة التى كان يسمح بها الأسلوب المتعدد الإنشاد من أنغام مختلفة ، وكان فى ذلك الوقت ما يزال فى مرحلته الابتدائية عند الإغريق وسمّوه « بالهيتر وفونية » (٤٤) .

وعلى الرغم من قلة شأن آلة الفلوت الأفقى ، إلا أنها كانت مستعملة فى المصاحبة الغنائية . كما يستدل من أحد النقوش البارزة من القرن الثانى قبل الميلاد .

وقد ارتبط فن الرقص عند الإغريق ارتباطاً وثيقاً بفن الشعر وفن الموسيقى إلى الحد الذى لا تكتمل معه صورة الموسيقى الإغريقية دون اعتبار الدور الذى كان يلعبه الرقص . والراجح أن يكون الرقص قد نشأ بوصفه أحد الطقوس السحرية ليرمز إلى سلوك الشياطين أو الغريزة الجنسية . ثم انتقل إلى مجال التعبير الإيقاعى ، كما انتقلت الأغنية من صورة أنغام التعاويذ السحرية إلى صورتها الفنية المستقلة مع احتفاظ الرقص ببعض آثاره الطقسية حتى عصرنا الحالى . وقد ارتبط الرقص ارتباطاً أساسيًّا بالدراما الإغريقية التى تعد أرقى وسائل التعبير فى عقيدة ديونيسوس . فيعكف الكوروس على إنشاد الشعر إلى جانب أداء الرقصات التى لم تقتصر على مجرد التلميح بالإيقاع ، وإنما كانت تعبيراً متطوراً بالإيماءات التى تفسر مضمون الشعر ، كما كانت الدراما تختتم برقصات قليلة تشبه سير المواكب على إيقاع لحن السير « المارش »

ومن الطبيعى أن تكون معرفتنا بتصميم الرقصات اليونانية محدودة لأن الإغريق لم يخلّفوا لنا تدوينات دقيقة لتصميم الرقصات يمكن من خلالها أن نحدد ملامحها ، فقد كان الأساتذة يلقنون تلاميذهم الرقص فى تلك العصور القديمة بطريقة عملية هى تحريك أجسامهم أمام تلاميذهم الذين ينقلونها إلى تلاميذهم حين يكبرون . دون أن تدعمهم نظريات محكمة أو تدوينات لإرشادات ثابتة ، وإنما هى مجرد خواطر عملية يتبادلونها خلال ممارسة الرقص على حين كانت النصوص الغنائية هى المحور الرئيسى الذى تدور حوله بقية الفنون ، خلال عملية إخراج الفن المسرحى الذى كان يقوم على اشتراك عدة فنون معاً .

* * *

ومع أن الموسيقى قد أدت دوراً هامًّا فى الدراما اليونانية إلا أن هذا الدور مازال غامضاً . كانت للكوروس وظيفه غنائية فى التمهيد للمشاهد التمثيلية وفى مصاحبتها ، وكان يتكون فى الأصل فى مسرحيات « التراجيديا » من اثنى عشر فرداً زادوا فيما بعد إلى خمسة عشر ، على حين بلغ فى « الكوميديا » أربعة وعشرين . وكان الممثلون ينفردون بالغناء فى أدوارهم التمثيلية من وقت لآخر على حين يستمر العزف على الأولوس خلال بعض أجزاء التمثيلية مما يضفى على المسرحية مسحة المسرحية الغنائية . وكان مزمار الأولوس هو الآلة المختصة بالأداء الموسيقى المسرحى ، ولم يكن يستخدم منه فى هذا المجال إلا آلة واحدة منفردة ، ولم يستبدل قط بآلة الليرا فى الأداء المسرحى . ومع أن أدوار الكوروس كانت قصيرة إلا أنها كانت تمثل فى مجموعها جزءاً هامًّا من الدراما . وكان إنشادها يستغرق وقتاً أطول من أجزاء تمثيل الحوار الكلامى . ولسنا نبالغ إذا قلنا فى ضوء كافة هذه الحقائق أن هذه المسرحيات التراجيدية كانت تؤثر فى جمهور المشاهدين تأثيراً موسيقيًّا واضحاً. وقد يبدو هذا غريباً على مشاهدى المسرح فى القرن العشرين لانعدام النموذج المسرحى المقابل للتراجيديا اليونانية القديمة التى تستخدم فيها الموسيقى . فالأوبرا لا تشبهها ، لأنها موسيقية خالصة وإن تخللتها بعض الأجزاء الكلامية فى التمثيل ، والدراما الموسيقية الفاجارية بعيدة كل البعد عنها أيضاً . ومع ذلك فقد ابتكرت الحضارة المسيحية فى العصور الوسطى « المسرحيات الدينية »[٤٥] التى كانت تشبه التراجيديا اليونانية إلى حد كبير ، وقد نشأت من العقيدة الدينية ومن الموسيقى أى من المصادر نفسها التى انبثقت منها الدراما اليونانية . ومن ثم فإن هذه المسرحيات الدينية من العصور الوسطى قد تقرب إلى أفهامنا الطبيعة الفنية للتراجيديا القديمة وأثرها ، إذ لا تبدو لنا هذه التراجيديا بإنشادها الكورالى وحوارها الكلامى وغنائها المنفرد وعزف مزمار الأولوس ذات وحدة فنية تربط أواصرها . فما زال كثير ممن يطالعون تراجيديات سوفوكليس وأوريبيديس يمرون مر الكرام على أناشيد الكوروس . لأنها فى تصورهم تعترض تسلسل أحداث الدراما وتهوّن من حدة التوتر الدرامى . ولقد بدأ هذا الإغفال لأجزاء الكوروس منذ عهد بعيد .

حتى لقد ذهب ديون كريزوستوم (٤٦) قرب نهاية العصر الكلاسيكى القديم إلى القول بأن هذه المسرحيات التراجيدية كانت غالباً ما تمثل دون أجزاء الكوروس . غير أن أبسط نماذج الدراما وأقدمها كانت تتجه نحو الموسيقى عند بلوغ ذروة الشعور والإثارة فى الدراما ، لأن الموسيقى وحدها هى القادرة على الاستمرار فى التعبير عن الشعور عندما تبلغ مشاعر الإنسان حداً لا يستطيع معه التعبير عنها بالألفاظ . وإذا كان سوفوكليس مؤلفاً بارعاً للدراما تكمن قوته فى إتقانه حبك عقدة المسرحية (٤٧) والعمل المسرحى ، فإن أيسخولوس كان موسيقياً ومؤلفاً لأغانى الكوروس ، وقد أنجز مسرحيات تتفجر بمزاج منطلق من أعماقه جياش بالإثارة يوضح أفكاره الشاعرية . وكان عليه لكى ينجح فى نقل هذا المزاج إلى المشاهدين أن يلجأ إلى استجابتهم الشعورية عن طريق الموسيقى والشعر الغنائى (٤٨) ، وكانا فى أيام أيسخولوس يكونان وحدة لا تنفصل عراها ، وكان ابتكار الكلمة والنغم والشعر والميلودية يتم فى آن معاً .

وتعد مسرحية « أجا ممنون » لأيسخولوس أروع مثال للتراجيديا ، لأنها تشتمل على العنصرين اللذين تشكّلت منهما التراجيديا : الغناء الكورالى والكلام السردى (٤٩) ، وهما فيها منضمّان أحدهما إلى الآخر ، وتولدت من انضمامهما وحدة فنية كاملة . ويعد موقف « كاساندرا » فى هذه المسرحية أشد الصور الأليمة التى أمكن لشاعر أن يرسمها ، إذ نرى صورة الاغتيال البشع قبل وقوعه ، بل نمارس تجربته الشعورية مع المشاهد . وتظل نفوسنا أسيرة فى قبضة هذه القوة الإيحائية بحيث نحيا فى كابوس من الأحداث البشعة التى ارتكبت فى القصر ولا نثوب إلى أنفسنا حتى نسمع زفرات الموت التى يلفظها « أجاممنون » . ولا يمكن لغير الشاعر الغنائى والموسيقى أن يصل بنا إلى هذا المدى من التأثير ، فما تزال فرائصنا ترتعد رعباً كلما استمعنا إلى حوار هذا المشهد ، ونظل نعجب بقوته القهارة ولو بغير الموسيقى التى تصاحبه . وعلينا أن نذكر أن جميع هذه المشاهد كانت تُغَنّى دون أن تعتمد على مجرد الإلقاء . وليتنا نستطيع اليوم أن نستعيد التأثير السيكولوجى الناجم فى ذاك الوقت عن موسيقى أيسخولوس وغيره .

* * *

لقد تألقت الموسيقى الإغريقية فى الأعمال المسرحية التى كانت تضم الموسيقى إلى الرقص والغناء الفردى والثنائى والجماعى ، بل إن الأوبرا الحديثة لم تكن فى مبدء الأمر إلا محاولة من جماعة « كاميراتا » بفلورنسا عام ١٦٠٠ لإحياء الدراما الإغريقية ، غير أنها آثرت هذا الطابع الذى تتميز به اليوم .

وكان مؤلفو الدراما الأثينيون يقومون بوضع النص والألحان الموسيقية وتدريب المغنين والإخراج المسرحى بل وأداء أحد الأدوار المسرحية . وكانت مسرحياتهم غنائية تلعب الموسيقى الدور الرئيسى بها مثل مسرحية « الضارعات » لأيسخولوس .(٥٠) وحتى المسرحيات التى يحتدم جوهرها الدرامى مثل مسرحية عابدات باكخوس « باكانت » لأوريبيديس فإن المخرج - لكى يزيد من شدة انفعال المشاهدين - يدع الموسيقى تتسلم قياد الموقع على نحو ما يحدث حين يفيض إحساس المرء إلى الحد الذى لا تسعفه الكلمات فيلجأ إلى إصدار الأصوات المبهمة والإيماءات الغامضة المعنى ، وهو ما اقتبسه فاجنر عن الإغريق وطبقه فى دراماته الموسيقية . (٥١).

على أن جماعة الكوروس هى التى كانت تمثل بؤرة التعبير الموسيقى والدرامى التى تنطلق منها العناصر الأخرى ، وقد عدّها نيتشه الشيء الواقعى الوحيد الذى تتولد عنه المرئيات الأخرى والذى يعبر بالرمز من خلال الرقص والأنغام والكلمات (٥٢)

وكانت أناشيد الكوروس متقنة الأوزان بالغة التنوع ، ومن المؤسف انه لم يبق لنا من آثار الموسيقى الإغريقية القديمة غير مقطوعة من الكورال « الثابت » من « أورستيا » لأوريبيديس ، كما لم تصلنا من أوراق التدوين غير بردية وحيدة شوهها الزمن بالثقوب ، فقد كان نساخو العصور الوسطى يتجاهلون صفحات التدوين الموسيقى القديمة لعدم فهمهم لها .

وقد عرفنا من المصادر القديمة اختلاف موسيقى أوريبيديس عن موسيقى سلفه أيسخولوس ومعاصره سوفوكليس ، فقد تلقى « أوريبيديس » الموسيقى على يد « تيموثيوس » الذى كان يمثل المدرسة الحديثة فى الموسيقى الإغريقية ، فى حين تعلم « سوفوكليس » على

يد « لامبروس » الذى كان يمثل المدرسة المحافظة المنافسة للمدرسة الجديدة وكانت أشد زخرفة وتعقيداً ، حيث تُنطق الألفاظ بطريقة مبهمة تُفقد النص قيمته على نحو ما نرى فى كورال الأوبرا اليوم . وقد كتب « أوريبيديس » أناشيد كورالية منقطعة الصلة بالأحداث الدرامية ، واستخدم نصف البعد(٥٣) وربعه فى ألحانها مما جعل أداءها عسيراً لا يستطيعه إلا مهرة المغنين الأكفاء ، وكان يستخدم كذلك المقام الليدى المختلط الذى وصفه أرسطو « بأنه حزين مغلول » (٥٤).

ونشأت الموسيقى الجديدة فى الجزء الشمالى من آسيا الصغرى المعروف باسم « فريجيا » وتميزت بمصطلحاتها ومقاماتها وإيقاعاتها الخاصة وسلمها وبآلة الأولوس التى ابتكرتها . وقد أخذت موسيقى فريجيا الوحشية المثيرة للعواطف والانفعالات والمحركة للنشوة والحماسة تنافس الموسيقى الدُّورية الهادئة المعتدلة المتحفظة . وانقسم سكان أثينا فى تحيّزهم لهذين النوعين من الموسيقى ، ولم يكن ذلك مجرد انقسام فى الذوق أو الرأى فحسب ، بل كان أكثر من ذلك انقساماً فى العقيدة والمثل والآمال ، ظهر أثره فى العديد من التماثيل ولوحات النقش البارز التى صورت الصراع الموسيقى بين أبوللو إله الأوليمب وبين مارسياس الفريجى على النحو الذى رددته الأسطورة التى تحكى أن الربة أثينا كانت تعزف يوما على آلة « الأولوس » التى ابتكرتها وانزعجت حين رأت التعبير المرتسم على وجهها المنعكس على صفحة الماء خلال العزف ، فألقت بالآلة غاضبة والتقطها مارسياس أثناء مروره وسحرته الأنغام المرحة الصادرة منها فقرر أن يتحدى الإله أبوللو بأن يباريه ، غير أن أبوللو فاز فى المباراة بعزفه الهادئ على القيثارة الوقورة ، وعاقب مارسياس على تحديه له بسلخ جلده وهو ما يزال على قيد الحياة .

وقد صور ميرون (القرن الخامس ق . م) الربة أثينا وهى تلقى فى هدوء وأنفة بالآلة التى شوهت ملامحها الرقيقة ومارسياس يتطلع إليها فى دهشة . كذلك أبدع « مانتينيا » (القرن الرابع ق . م) من مدرسة « براكستيليس » نقشاً يصور المباراة حيث أخذ مارسياس ينفخ فى آلة الأولوس فى حماس ظاهر فى طرف ، بينما جلس أبوللو هادئاً فى الطرف الآخر ممسكاً بقيثارته منتظراً دوره ، ووقف الحكم بينهما قابضاً على السكين (لوحة ٥) .

وأغفل فنانو پرجامون المباراة فى لوحاتهم وصوروا أبوللو منتصراً فى جانب اللوحه ومارسياس فى وسطها وقد قُيد معصماه وشُدّ إلى شجرة ، وفى الجانب الآخر عبداً يشحذ سكينه فى ترقب يمزق عواطف المشاهدين (لوحة ٦ ، ٧) .

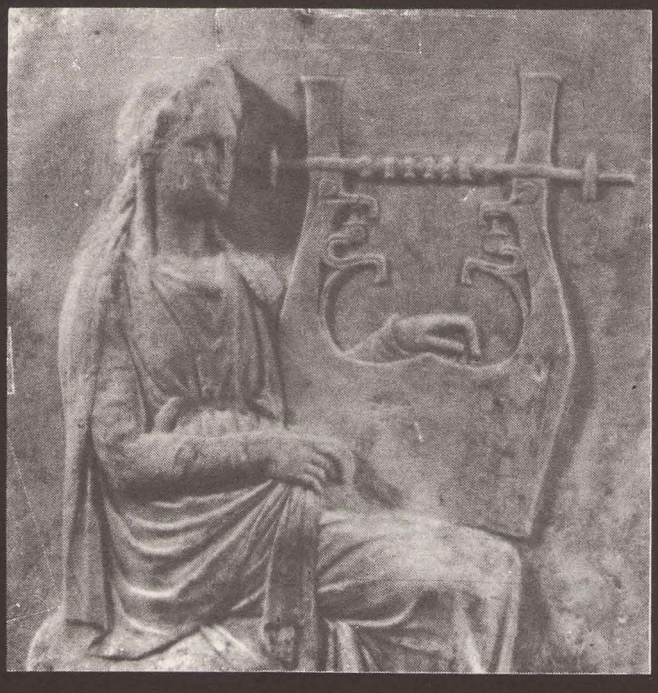
ووقف فلاسفة الإغريق ضد الموسيقى الفريجية ، ورأى أرسطو فى الموسيقى الدورية رجولة ووقاراً وأوصى بها فى تربية النشء . واستبعد أفلاطون من « جمهوريته » صانعى الأولوس وعازفيها ، وإن أبقى استخدام المقام الفريجى فى فترات السلام وسماه « ألحان الحرية » فى حين سمى المقام الدورى « بألحان الضرورة » لأهمية ترديد الجنود لها فى أيام المعارك والحروب . ومع ذلك فقد سادت الموسيقى الفريجية خلال العصر المتأغرق « الهيلينستى » ، وباتت الموسيقى الدورية الوقورة التى دعاها پلوتارخوس بالموسيقى الرفيعة من رواسب العصر الإغريقى الماضى .

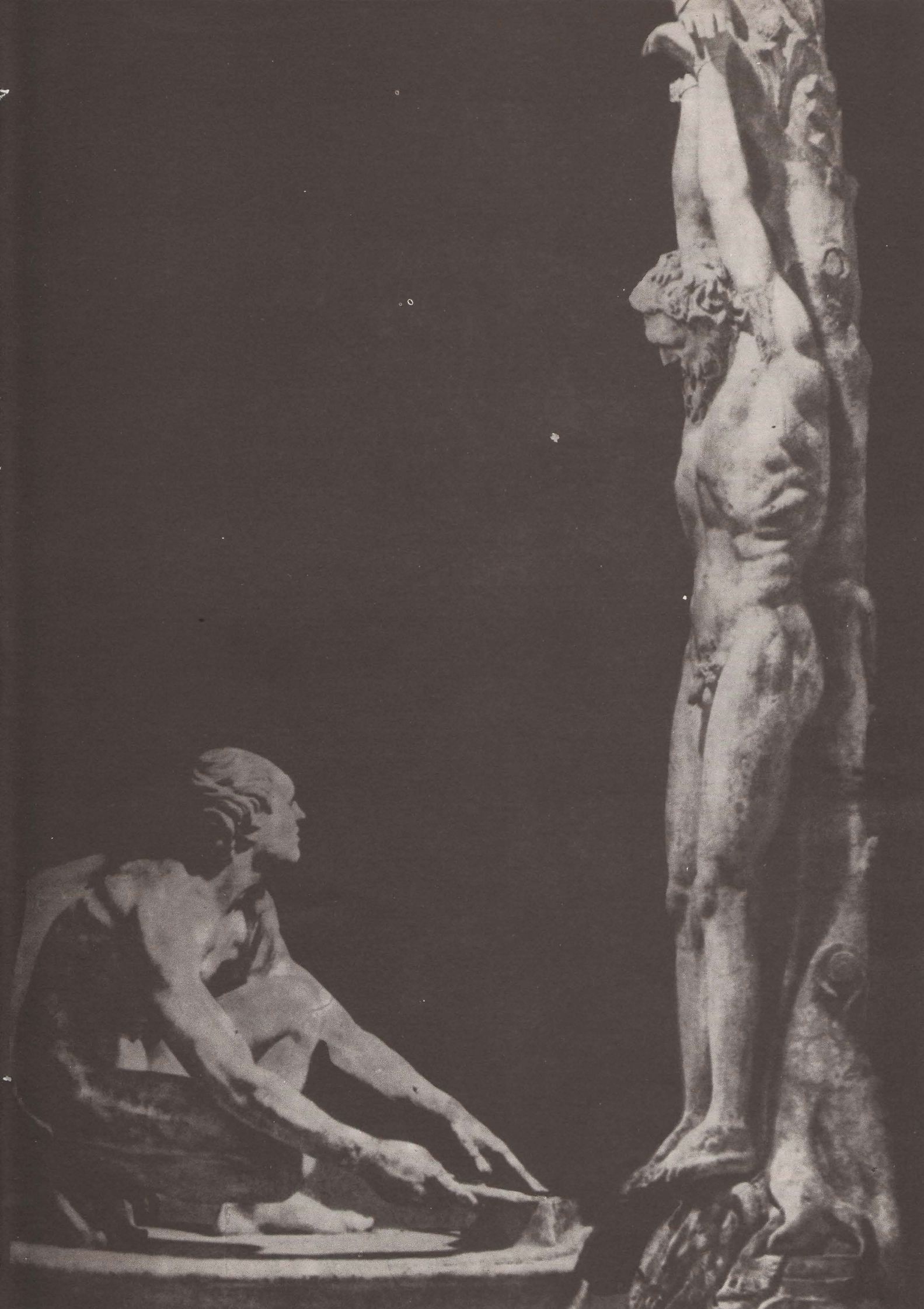
وقد تحول كثير من أوجه النشاط الفنى التى كان يساهم فيها المواطنون بوصفها واجبات عامة فى العصر الهيلينى إلى وظائف مهنية يحترفها إخصائيون يتقاضون مرتبات مقابل القيام بها ، وتكونت جماعات مهنية أشبه بالنقابات تسمى « بالفنيين الديونيسيين » تضم مديرى المسارح والممثلين الإيمائيين والمغنين والراقصين والموسيقيين الذين كانوا يشتركون فى العروض المسرحية ، ويدربون التلاميذ الجدد ، ويظفرون بتشجيع الملوك الهيلينستيين وحمايتهم .

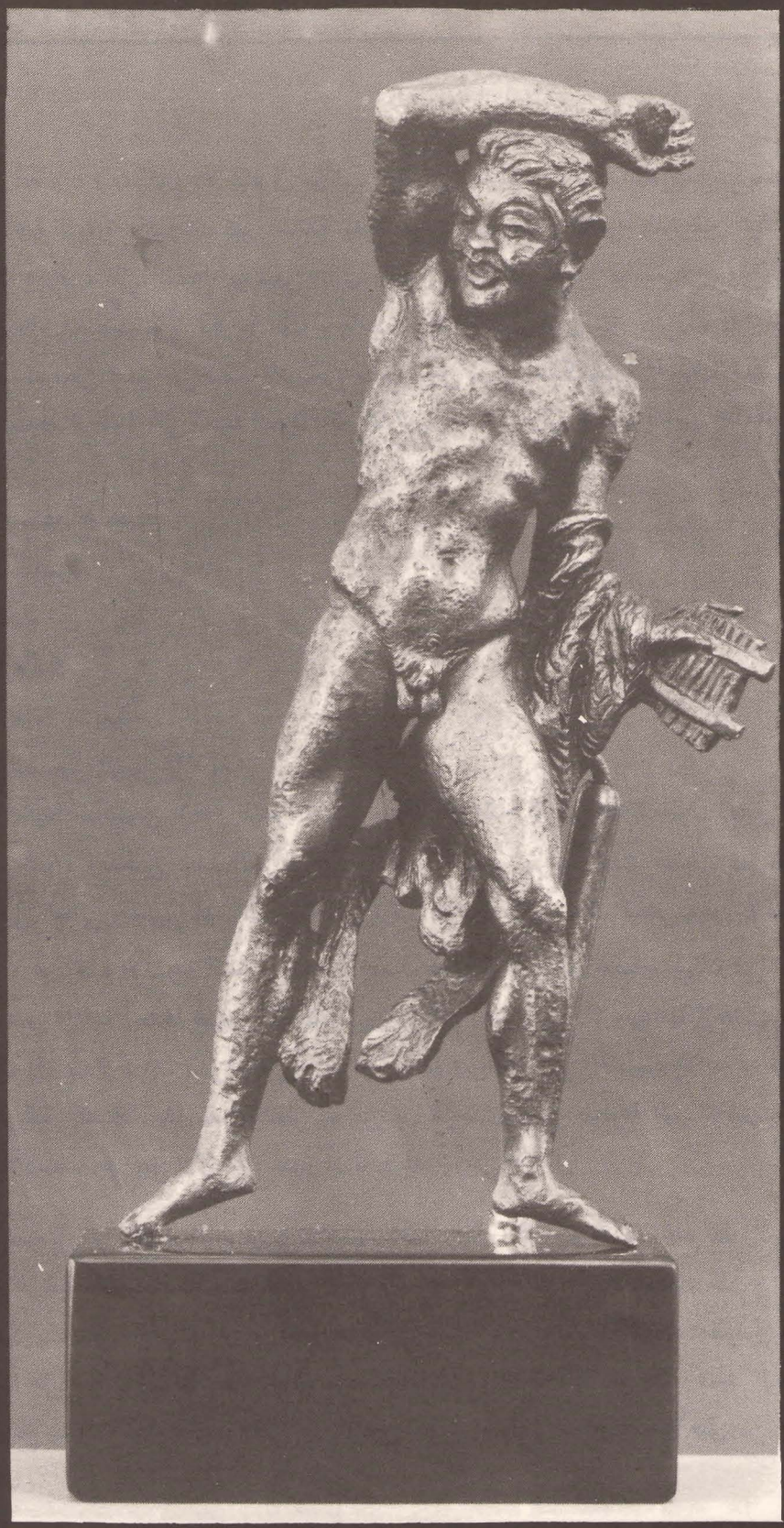
وكانت پرجامون أهم مدن فريجيا المركز الذى تألقت فيه الطقوس الساتيرية التى تصورها النقوش والتماثيل مبينة الساتير ممسكاً بيديه الصنجات المعدنية ، فى حين يدق قدمه آلة طرق شبيهة بالصنجات مثبتة فى قدمه الأخرى وهو يؤدى رقصة متهتكة يتلوى فيها جسده على الإيقاع الديونيسى العربيد (لوحة ٨) .

وقد احتلت الموسيقى فى مدن العالم الهيلينستى « المتأغرق » مكاناً مرموقاً بين الفنون حتى كان النشء من الجنسين يتلقون تعليماً

لوحة ٥ – مباراة أبوللو ومارسياس . نقش بارز .
بإذن من المتحف القومى بأثينا .







لوحة ٦ ، ٧ مارسياس مغلولاً إلى جذع شجرة (نسخة لأصل إغريقى يرجع إلى القرن الثانى ق . م بمتحف الكونسير فاتورى بروما) وشاحذ السكين . بإذن من متحف الأوفيتزى بفلورنسا) .

لوحة ٨ – ساتير يحمل جلد نمر وسيرانكس . برجامون . فن متأغرق حوالى ١٦٠ ق . م من البرونز . بإذن من متحف برلين الشرقية .

موسيقياً فى معاهد العلم ، ويشتركون بالإنشاد فى مواكب الطقوس الدينية . وكان أساتذة المدارس يعلّمون التلاميذ التدوين الموسيقى وإنشاد الشعر بمصاحبة القيثارة ، كما كان كبير أساتذة المدينة يقوم بترتيب ظهور الشعراء والموسيقيين الزائرين .

وكانت مدينة « ترال » التى أنقذها أيومينيس الثانى ملك برجامون من الوقوع فريسة غزو الجالاطيين عام ١٦٨ ق . م تقيم حفلاً رياضياً ومهرجاناً موسيقياً سنوياً تكريماً لملك برجامون ، وقد اكتشفت بين آثار « ترال » (٥٥) خلال القرن التاسع عشر لوحة حجرية تضم كلمات لحن قصير من المقام الفريجى سجله رجل يسمى سيكيلوس (٥٦) فوق مقبرة زوجته يوتيرپى ، ويقدم مثالاً للأغنية الشعبية المعتدلة الرصينة التى تحرك الحزن أكثر مما تثير النشوة ، والتى يتبادل الناس غناءها فى الدور مع تبادل كئوس الشراب :

اضحك ما وسعك الضحك
وجنب نفسك الهموم
نهار الحياة قصير
وليل الموت يترصّدك
ليمضى بك بعيداً . . بعيداً
(فقرة ٣ من التسجيل الموسيقى (٥٧))

ويلتزم أداء أنشودة سيكيلوس بإيقاع الشعر ، فتمتد الحروف المتحركة فى نغمات طوال تفصل فيما بينها نغمات قصار تقابل السواكن من الحروف ، وبعكس النغم الحزين الأثر النفسى للمقام الفريجى الذى صيغت منه الأنشودة . والمثير للدهشة أنى لم أقع على التسجيل الغنائى والموسيقى لهذا اللحن إلا فى طوكيو بمناسبة عرض تمثال ڤينوس ميلو بها معاراً من اللوفر .

ولقد عرفت ، غير هذه الأنشودة الشعبية ، عشرة أعمال موسيقية ترجع إلى حضارة اليونان قبل الميلاد ، ومن بينها ثلاثة أناشيد من تأليف ميزوميدس (٥٨) ، أحدها لهليوس إله الشمس ، والثانى لنميزيس (٥٩) ، وثالثها لإحدى ربات الفن . أما أول الأناشيد البيثوية الذى ينسب إلى پندار (٦٠) ، فبالرغم من أنه قد توالى طبعه فى الكثير من الكتب ، إلا أنه قد ثبت بالبحث أنه نشيد مدسوس على الموسيقى الإغريقية القديمة . ومما يلفت النظر أنه من بين الإحدى عشر مقطوعة التى انحدرت إلينا من الموسيقى الإغريقية ، واحدة منها فقط للآلات ، وهى على الأرجح لا تعدو أن تكون تدريباً على آلة الليرا .

وإذ كان للموسيقى أثر بالغ فى الإغريق وأخلاقياتهم اهتم رجال الحكم بأمرها . ومع تطور التنظيم الاجتماعى والسياسى فى دويلات المدن الإغريقية أخذت الحكومات تضع النظم والقواعد للتربية الموسيقية ، واستفاد مشرّع اسبرطة الشهير « ليكورجوس » من تجربة جزيرة كريت التى أكسبت الموسيقى أهلها تفانياً فى عبادة الآلهة واحتراماً للقانون ، ففرض القوانين التى تجعل من التربية الموسيقية واجباً قومياً على سكان إسبرطة رجالاً ونساء ، صغاراً وكباراً . ووضعت الأغانى التى تمجد الوطن وتحث على النظام والولاء للدولة وتلهب القرائح وتحرك الإلهام ، كما فرض على المؤلفين تفضيل صياغة ألحان هذه الأغانى من المقام الدورى الموحى بالرصانة والبساطة والاعتدال .

ووضع « صولون » مشرّع أثينا نظاماً لتعليم الشباب الموسيقى كان يأمل من ورائه غرس الأخلاق الطيبة والإحساس بالمسئولية فى نفوس المواطنين ، ورأى فى سمو الموسيقى ما يحتم قصر تعليمها على الآثينيين الأحرار ، وتحريم تعليمها على العبيد .

وقد أثبت أفلاطون جميع الأنظمة والنظريات الخاصة بمكانة الموسيقى ضمن مجموعة النظم الاجتماعية فى « جمهوريته » وفى محاوراته : تيماوس وجورجياس وفيلبوس و« كتاب القوانين » ، واعتبر الموسيقى أعلى مراتب الفنون لقوة الشبه بين خلجات

النفس وبين سير الألحان الموسيقية ، مما لا يمكن معه قصر دور الموسيقى فى المجتمع على التطريب ، بل إنه يتعداه إلى بث الكمال والطمأنينة فى أعماق الإنسان .

لقد رأى أن الموسيقى تعبير مباشر عن عالم الحس ، وأنها جسر يصل بين الظواهر الحسية وبين عالم « المُثُل » وأن دورها الأول دور تربوى فى بناء الشخصية وتقويم الخلق ، مما يخرج ممارسة الموسيقى عن الشئون الفردية الخاصة ويجعلها من الشئون العامة للمجتمع . ورأى أن لكل لحن أو إيقاع أو آلة موسيقية أثره الخاص على التكوين الخلقى للفرد وللدولة ، فبينما تشيع الموسيقى الجيدة الاستقامة فى المجتمع تعمل الموسيقى الرديئة على هدمه . ولقد ربط الإغريق بين الموسيقى الجيدة النافعة وبين قواعد السلوك الخلقى حتى استعملوا لفظة « الناموس »[٦١] لـ لالة على كل من قواعد الانسجام الموسيقى المنطقى السليم وقوانين الدولة الخلقية والاجتماعية والسياسية .

وتبدو أهمية دور الموسيقى فى حياة الإغريق السياسية والاجتماعية فى نظريتهم عن الأثر الحسى للمقامات الموسيقية ، وهى التى حددت نظام الموسيقى ودورها فى بناء الشخصية وفى توجيه الإرادة ، فكانوا يرون أن الموسيقى يمكن أن تحفز على العمل وأن تقيم توازناً فكرياً يدعم الوجود أو على العكس من ذلك تقوّضه ، كما يمكن لها أن تسلب إرادة المرء فلا يعى ما يفعله . كذلك كانوا يرون استمرار أثر « السحر » فى الموسيقى وأنها تملك القدرة على شفاء أمراض الإنسان . وهكذا بقى للموسيقى وجه صوفى ووجه خلقى وإن كان وجهها الصوفى مجرد إطار لفكرتها الخلقية .

كذلك ربط أفلاطون بين الموسيقى والألعاب الرياضية بوصفهما عنصرى التربية الأساسية لاعتقاده أن الإنسان يتكون من شيئين أساسيين هما العقل والعاطفة . ومع أنه جعل للموسيقى الهيمنة على الألعاب الرياضية هيمنة العقل على الجسد ، ونظر إلى أن الألعاب الرياضية دون الموسيقى يمكن أن تقود إلى المخاشنة والقسوة ، إلا أنه رأى أن الموسيقى وحدها دون الألعاب الرياضية وسيلة لبعث الخمول والتخاذل فى النفس . وأوصى أفلاطون الأجيال المتعاقبة بممارسة الموسيقى وطالب بتقسيم المواطنين إلى ثلاث مجموعات من منشدى الكوروس : تشتمل أولاها على الغلمان ، والثانية على الشبان حتى سن الثلاثين ، وتجمع الثالثة الرجال من سن الثلاثين إلى سن الستين .

واستنت دولة « أركاديا » قانوناً لاستدعاء جميع المواطنين للتربية الموسيقية الإجبارية حتى سن الثلاثين على غرار ما هو متبع اليوم فى الخدمة العسكرية الإجبارية . وفرضت كل من « إسپرطه » و« طيبة » و« أثينا » على كل مواطن أن يتعلم العزف على الأولوس ، كما جعلت الاشتراك فى جماعات الكوروس واجباً أساسياً للشباب .

وكان الإغريق يتبعون فى دراسة الإنشاد الكورالى نهجاً تاريخياً دقيقاً ، فيبدأون بأقدم أناشيد مدح الآلهة والأبطال حتى يصلوا إلى موسيقاهم المعاصرة . وكان اهتمامهم فى الموسيقى التعليمية ينصب على تلك التى صيغت ميلودياتها من المقام الدورى المعبر عن الصرامة التى كانوا ينظرون إليها على أنها قوة قادرة على بناء شخصية التلاميذ . وأضفى الإغريق معانى شعورية على مقامات الموسيقى على نحو ما فعلوا حين جعلوا لكل آلة من آلاتهم الموسيقية صفات شخصية وقوى خلقية محددة .

وإذ كانوا قد أطلقوا أسماء قبائلهم المختلفة على المقامات الموسيقية فقد كان من الطبيعى أن ينسب إلى كل مقام المزاج النفسى الذى تتميز به القبيلة التى يحمل اسمها . وهكذا اتخذت الموسيقى بمقاماتها طابعاً قومياً ، وانطوى المقام الدورى على سمات القبائل الزاحفة من الشمال المتمسكين بالأخلاقيات المثالية ، فى حين حمل المقام الفريجى ملامح الشعوب الآسيوية النازحة من الجنوب والتى تمثل المستضعفين والمخنثين .

وأقام الإغريق المسابقات الموسيقية والأدبية على غرار مباريات ألعاب القوى وسباق الخيل والمركبات والمسابقات الرياضية التى ولدت فيها الألعاب الأوليمبية . وظهرت فى القرن السادس المباريات الديونيسية التى تنتهى بتقديم العروض الدرامية . ويبدو أن مسابقات « الرابسودية » وإلقاء شعر الملاحم البطولى قد نشأ عند الأيونيين ثم نقلها عنهم الإسپرطيون . وكان الدوريون من جزيرة

كريت أول من أقام المسابقات الموسيقية ومسابقات الإنشاد والرقص فى مهرجانات كبيرة ثم انتشرت بعد ذلك فى أنحاء شبه جزيرة اليونان .

ثم اتخذت المهرجانات الموسيقية ابتداء من القرن الرابع قبل الميلاد شكلين رئيسيين : أولهما حفلات التمثيل الدرامى ، وثانيهما حفلات التمثيل المشتمل على مختلف ألوان الموسيقى والغناء . وتطورت هذه المهرجانات الموسيقية فى العصر الهيلينستى بعد أن تأسست جمعيات خاصة بها مثل اتحاد الفنانين الديونيسيين . وكانت الحكومات هى التى تدفع نفقات هذه المهرجانات والمسابقات وإن اشترك بعض رجال الحكم وكبار المواطنين فى دفع نفقات هذه الحفلات ، وكانت برامج المسابقات تتضمن فقرات من المؤلفات الموسيقية القديمة والحديثة وتنتهى بتكريم المتفوقين بوصفهم أبطالاً على غرار الأبطال المتفوقين فى المباريات الرياضية .

* * *

كذلك استخدم الإغريق الموسيقى فى الحرب جرياً على العادة التى سادت العالم كله منذ ظهور الحرب بين البشر . واختصوا الأولوس بالموسيقى الحربية اختصاص النفير بها فى عصرنا الحالى ، وقد قدم لنا مؤرخو العصور اليونانية وخاصة هيرودوتوس وبلوتارخوس معلومات جلية عن الموسيقى العسكرية الإغريقية .

وروى لنا المؤرخون كيف غزا ملك « ليديا » بلاد الميليزيين ودخلها على أنغام مجموعات الأولوس وبعض الآلات الأخرى ، وكيف كان أهل كريت يشنون المعارك على أنغام الأولوس أيضاً . ونقل أحد حكام إسبرطة إلى بلاده بعض عادات سكان جزيرة كريت ومن بينها عادة استخدام الأولوس فى المعارك الحربية لاستنهاض همّة الجند فى القتال . وهكذا استخدمت آلة الأولوس عند أهل إسبرطة فى النداءات والطوابير العسكرية التى يسير فيهـا الجنـد على إيقاعات لحن السير « المارش » . وكان العازفون يوزعون بين الجند فى مواقع محدّدة تتيح لجميع الجنود سماع عزفهم دون أن يتجمعوا فى المقدمة على نحو ما يجرى اليوم ، فإذا أشرف الجنود على المعركة انطلق الموسيقيون يعزفون نوعاً من التصدير الموسيقى الذى يعبئ الجو بالحماس المناسب ويشحذ همة الجند للهجوم والتصدى والاستماتة فى القتال . (لوحة ٩) .

لوحه ٩ – محارب يرقص رقصة البوريه على أنغام عازف الأولوس . الرسم بتوقيع أريستيديس . القرن ٥ ق . م بإذن من متحف اللوفر .

واتسمت المرحلة الأخيرة للموسيقى اليونانية القديمة بالتجديد الفنى والتحول عن القيم القديمة والمناداة بشعارات جديدة . وأعرب الشاعر الغنائى تيموثيوس[٦٢] (٤٤٦ – ٣٥٧ ق .م .) عن هذا الاتجاه بقوله : « لن أتغنى بعد بقيم هرمة ، فما أحلى الجديد » ، وكانت عقيدة « زيوس » قد احتلت وقتذاك مركز الصدارة ، وانكب على ابتكار الأنماط الجديدة الشعراء الموسيقيون من أمثال « فرينيس » [٦٣] و« تيموثيوس » و« فيلوكسينوس » [٦٤] و« پوليسيدوس » [٦٥] (القرنان الخامس والرابع ق . م) .

وقد طرأ تحول فى ترتيب الآلات الموسيقية حسب أهميتها ، إذ انتزع مزمار الأولوس مكان الصدارة من القيثارة ، كما تصدر اسم عازف الأولوس قائمة أسماء الفنانين المشتركين فى المسرحيات بما فيهم اسم الشاعر ، وهو ما يمثل الاعتراف بالموسيقى بوصفها فناً قائماً بذاته . وشاع تقدير المهارة الفائقة فى العزف على الآلات خلال القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد على نحو ما شاع بعدُ خلال القرن العشرين ، وترتب على ذلك اختفاء الميلوديات الهادئة والبسيطة ، وصدارة الميلوديات المشحونة بالزخارف ، وبدأت عادة تنويع مقامات الميلوديات فى السياق الموسيقى ، وزاد العزف على الآلات كثافة وشدة . ومع أنه قد سبقت ذلك محاولات للتحرر من بساطة الأسلوب الموسيقى القديم كان يزكيها أوريپيديس إلا أن كثرة الكتاب والفلاسفة عادوا التجديد الذى اعتبره « أرستوكسينوس »[٦٦] مظهر انحلال . كما تغيرت طريقة الأداء الموحّد على الآلات التى كانت سائدة فى الماضى ، وأصبح الأداء متشعب الأطراف على غرار ما نشهده فى أداء فرق موسيقى الآلات فى عصرنا الحديث ، وشكلت مجموعات الناى والمزامير والليرات والصاجات والآلات الأخرى مجموعة واحدة تعمل معاً على نسق فرقة الآلات الموسيقية . ومع ازدراء المحافظين لهذا التجديد فقد استهوى جموع الشعب ، وطغت الميلوديات الشعبية الجذابة التى ابتكرها « تيموثيوس » على هيبة الفن القديم المتعالى ، وإن هاجمها الفلاسفة والعلماء النظريون حتى رأى أفلاطون وأرسطو فى موسيقاها إساءةً للفن وخروجاً على قوانينه ، وطالبا الدولة بمنعها ، وانقسم الأدباء بين مؤيد ومعارض . وقد ضمّن أرستوفانيس كوميدياته حملة معادية لهذا التجديد الموسيقى ، كما صور « فيرايكراتس » فى إحدى مسرحياته الكوميدية ربة الموسيقى فى صورة عذراء يغتصبها هذا التجديد الموسيقى . ولم ينجح ذلك كله فى أن يحول بين تيموثيوس وبين تشكيل مدرسة من الشعراء الموسيقيين الذين نهجوا نهجه مثل « ميلانيبدس » و « كريكسوس » و « فرينيس » . وقد كان طبيعياً أن تقوم الأغلبية التى ألفت القديم بالهجوم على الجديد الذى لا يمكن أن نعده مع ذلك إلا نتاجاً للمسيرة التقدمية للموسيقى اليونانية ، وهو الشكل الذى بقى للموسيقى اليونانية حتى القرن الرابع الميلادى ، أى بعد ظهور المسيحية .

الفصل الثانى

موسيقى الرومان

استطاع « فرجيل » أن يحدد فى الإنيادة ملامح الرومان فى أبياته التى تقول :

« دعوا الآخرين يصهرون البرونز
ويصوغون منه أشكالا جذابة
أو يصوّرون الأفلاك السماوية
أشخاصاً تمسك بعصىّ مدببة الأطراف
أو يهللون مرحّبين بالأنجم
ساعة تبزغ فى الآفاق .
أما أنتم أيها الرومان
بكل ما فيكم من رفعة وسمو
فليشغلكم أن تتعلموا . . .
كيف تحكمون شعوب العالم »

* * *

وفى الحق أن العصر الرومانى لم يكن إلاّ محاولة وثّابة لشعب من الفلاحين وأصحاب الأراضى الزراعية لغزو أوربا والسيطرة عليها . وقد بدأ الرومان زحفهم بالخروج من مملكتهم الصغيرة المرتكزة على نهر التيبر عام ٤٠٠ ق . م والاستيلاء على المناطق المجاورة وإخضاع شعب « الإتروسك » – الذى وفد إلى وسط إيطاليا من الشرق والشمال – ثم شعب اليونان وشعوب دجلة والفرات والقرطاجنيين والغال ، مشكّلين تلك الإمبراطورية الضخمة التى امتدت من بريطانيا فى الشمال إلى مصر فى الجنوب ومن بلاد الرافدين فى الشرق إلى أسبانيا فى الغرب . وقد احتاجت هذه الغزوات إلى جيوش جرارة استلزم إعدادها منح طبقة النبلاء وكبار ملاك الأراضى سلطات واسعة ومزايا سياسية يتميزون بها على الطبقة المتوسطة وعلى عامة الشعب ، فأثروا وانتعشت أحوالهم . ومع هذا فلم تحظ الثقافة بتقدم له شأن إذ بقيت العقلية الرومانية عقلية زراعية تهيم بالتنظيم العملى ، فلم يظهر بينهم من الفنانين والأدباء والعلماء مثل ما ظهر عندهم من مهندسى الإنشاءات الضخمة . وقد ساد الإمبراطورية انحلال خلقى كما شاعت المكائد السياسية ، وما لبثت الحماسة للتجارة أن فترت واختفت الحكمة فى تدبير الشئون المالية لهذه الإمبراطورية الواسعة الأرجاء ، وبدأ نجم الإمبراطورية فى الأفول ، ومع ذلك فقد تطورت التشريعات القانونية وظهرت بعض نماذج المعمار اليونانية القديمة ، إلاّ أنها اتخذت طابعاً خاصاً لأن اختيارهم وقع على نماذج عصر انحلال الحضارة الهيلينية ، لميلهم الفطرى إلى الضخامة مجانبين الذوق الفنى الرفيع ، ومن ثم أقاموا الأبنية العامة الضخمة : كقاعات الاجتماعات والمحاكم « البازيليكا » والحمامات والمسارح وحلبات السيرك والاستعراضات وملاعب المسابقات الرياضية والمجتلدات والجسور الضخمة وأقواس النصر العملاقة والقناطر الرائعة لنقل المياه .

واقتصر الرومان فى النحت على النقل الحرفى للسمات الشخصية فى تماثيل نصفية ضخمة لأعضاء مجلس الشيوخ « السناتو » وقادة الجيوش وكبار التجار ، كما برعوا فى تطوير وابتكار الزخارف المعمارية . ومع ضآلة الوهج الفنى فى أعمال النحت والعمارة الرومانية إلاّ أنها تركت أثراً كبيراً فى الفن الأوربى خلال القرن التاسع عشر . وقد حاكى الرومان الطبيعة فى لوحات التصوير مع محاولة لإبراز عمق المناظر بواسطة حيل تقوم على قواعد المنظور فأنجزوا أعمالاً طليعية رائعة .

ولم يحاول الرومان محاكاة الدراما اليونانية ، بل ابتدعوا بدلاً منها التمثيل الهزلى الإيمائى والصامت ، واستعراضات الرقص الإيمائى ، وألعاب السيرك ، والمسابقات الرياضية الفخمة التى استخدمها رجال السياسية فى إثارة الجماهير ، مما أضفى عليها أهمية كبرى فى حياة الرومان .

وبالمثل لم تتطور الموسيقى على أيدى الرومان ، وعلى الرغم من أنهم استعاروا أفكارها وأهدافها من اليونان ، إلا أنهم لم ينشدوا الشعر بمصاحبة الموسيقى كما اعتاد الإغريق ، ولم يشركوا الأوركستر أو الكوروس فى الإخراج المسرحى ، وإن أسندوا بعض أغنيات مسرحية فردية إلى مغنيين يقومون بالإنشاد بمصاحبة آلة الأولوس اليونانية القديمة التى كانت تعزف نفس اللحن الذى ينشده المغنى .

واستخدموا الأبواق والتوبا فى الأغراض العسكرية وخلال المعارك الحربية كما استخدموا الآلات اليونانية : كمصفارپان والليرا والصنجات الكبيرة وشخاليل الساق فى مصاحبة الرقص الإيمائى ، ذلك الرقص الذى أدى إلى انحدار التراجيديا القديمة فزادت شعبيتها بالتدريج مع تزايد الفحش والعربدة فيها ، كما اتجهوا إلى استخدام آلات الصخب المجلجلة من أبواق وتوبا وأرغن الإسكندرية الذى ابتكر عام ١٠٠ ق . م فى حلبات السيرك وملاعب المسابقات الرياضية وكافة العروض الإمبراطورية التى كانت تتضمن كل ما هو وحشىّ مثير ليستولى على مشاعر الجماهير : كسباق المركبات ، ومبارزة المجالدين ، والقتال بين سفن يقودها عبيد فى أحواض فسيحة ، ونفخ البواقين الجماعى ، والأسود الأفريقية تنطلق كى تصيبها سهام الرماة المتخصصين ، ومشاهد إلقاء العبيد المحكوم عليهم بالإعدام إلى الوحوش أمام الجماهير المحتدمة الانفعال . وإنه لأمر مؤسف أن نرى الموسيقى تلعب هذا الدور الزرى فى مصاحبة تلك الحماقات البشعة التى تحاط بمظاهر الأبهة الرومانية المبالغ فيها .

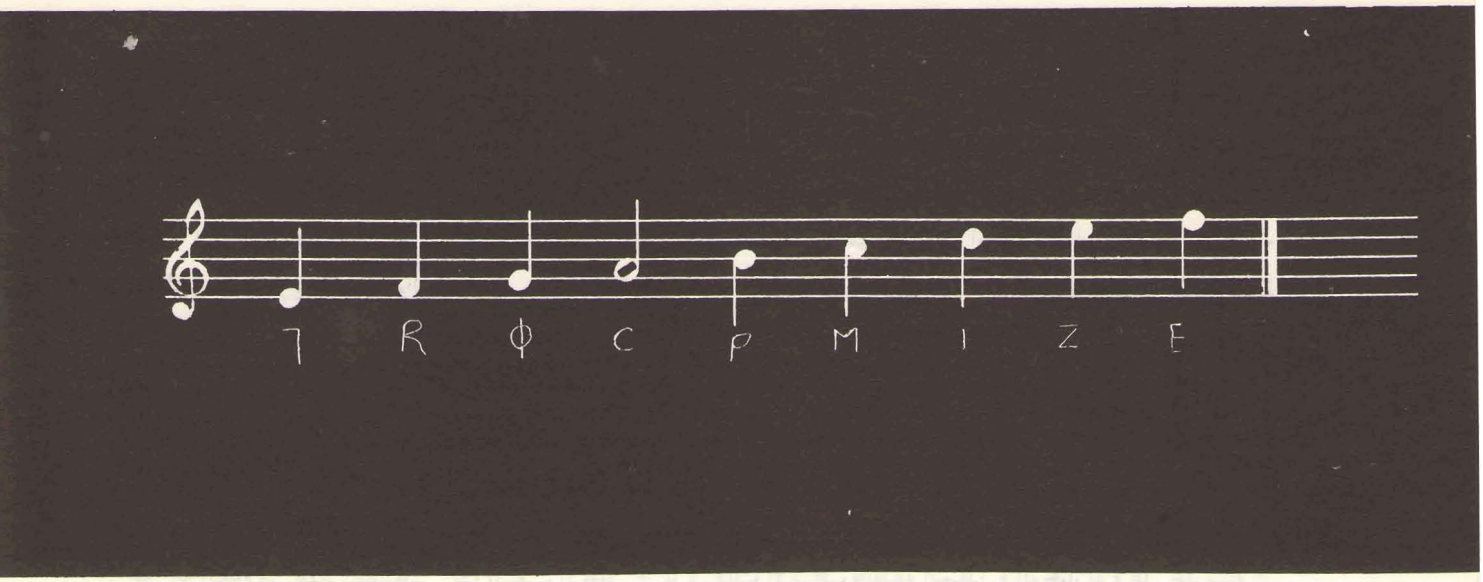
غير أنه ابتداء من عهد أوغسطس بدأ الشعب الرومانى – بما فى ذلك الأشراف والطبقة الوسطى « البرجوازية » على حد سواء – يحاولون تنمية الفن ، وأضحى العلم بالموسيقى والاهتمام بها من اهتمامات المتطلعين إلى الرقى الطبقى . وحوالى القرن الأول الميلادى اختفى من المجتمع الاعتقاد الشائع بانحطاط مكانة الفنانين المحترفين ، وأصبح الأباطرة أنفسهم يعكفون على ممارسة الموسيقى وتطويرها ، بعد أن كانت عملاً مقصوراً على جماعة الرقيق الأسرى الذين انحط هذا الفن على أيديهم بعد أن تحولوا إلى طبقة دنيا ، بل إن نيرون فرض نفسه على الجماهير على أنه « مغنٍّ » يتحمل الصيام لفترات طويلة لا يأكل خلالها سوى ثمار الكمثرى حتى يضفى على صوته الهزيل جمالاً .

ويقول كيرشتاين فى كتابه « الرقص » إن نيرون حرصاً منه على حسن استقبال المستمعين له قد اختار عدداً من شباب الفرسان ونحواً من خمسة آلاف من الفتيان الأقوياء من عامة الشعب دربهم على كافة أساليب التشجيع بأنواع مختلفة من التصفيق كانت تدعى بومى (٦٧) وإمبريسيس (٦٨) وتستاى (٦٩) فينهال تصفيقهم متتابعاً مثل صوت المطر ، ويسفر صفيرهم فى تجاويف أيديهم عن أصوات تشبه طنين النحل ، وما إلى ذلك من حيل الجلبة المنظّمة التى يجذبون بها المستمعين ويشدونهم إلى محاكاتهم . وكانوا يسترعون النظر بجمال شعورهم الغزيرة المرسلة ، وبما يرتدونه من أزياء أنيقة ، وبما يتحلون به من الخواتم فى أصابع أيديهم اليسرى ، وكان قادتهم من أجل إظهار إعجاب زائف لمغن تافه أحمق يظفرون بمرتبات سخية باهظة .

على أن كافة مظاهر الاهتمام بالموسيقى والغناء لم تثمر ثمرتها المرجوة وانحط الفن فى تلك الفترة حتى استحال – كما يقول كيرشتاين فى كتابه « الرقص » – إلى عرض يقود فيه الممثل الجمهور للتصفيق للفن ، بدلاً من أن يقوم الجمهور بتلقائيته للتصفيق لفن الممثل .

ومن طريف ما يذكر فى هذا الشأن ما ترويه الأسطورة عن إشعال نيرون النار فى روما كى يستمتع بجمال هذا الحريق المأساوى بينا يعزف منتشياً على قيثارته ، وهى الأسطورة التى وضعت نهاية لتلك الموهبة الشيطانية وإن أضفت عليها لمسة شاعرية جمالية . . وعلى الرغم من أن هذه الأسطورة لا يدعمها أى سند تاريخى إلا أنها تعكس صورة الهاوية التى تردت إليها الموسيقى والغناء .

وقد أعاد نيرون المسابقات الموسيقية الدورية التى كان يقيمها الإغريق ، وبدأ فى عام ٦٠ ميلادية فى إقامة « الاحتفالات المقدسة » التى احتلت الموسيقى فيها مركزاً هاماً . كما كانت تقام كل أربع سنوات بقاعة « الأوديون » « مسابقات الكابيتولينوس »



لوحه ١٠ – نشيد ميزوميديس .

التى أسسها القيصر دوميتانوس (٨١ – ٩٦ م) حوالى نهاية القرن الأول الميلادى ، حيث يتبارى الشعراء والموسيقيون والمغنّون ومن بينهم فنانون من آسيا وإفريقيا ، ويتسلم الفائزون منهم أكاليل الفوز من الإمبراطور الذى كان يتردد على هذه المسابقات . وكان المغنون من ذوى المهارة الفائقة يؤلفون قصائدهم مثل المغنى تيجيليوس(٧٠) الذى كان فى خدمة الإمبراطور أوغسطس ، ومينيكراتس (٧١) وميزوميديس (٧٢) اللذين عاشا فى بلاط كل من نيرون وهادريانوس .

وفى أحد أناشيد ميزوميديس نستمع فى البداية إلى صوت أساس ، إلا أنه يصعد بنا إلى نغمة « لا » وهى صوت الأساس(٧٣) بالنسبة للمقام الليدى ، ونستمع بعدها إلى نغمات ليدية أخرى فى شخصيتها الصوتية على الرغم من أنها تتضمن فى مجموعها صورة فريدة من أشكال المقامات القديمة . وكان المقام الليدى هو الوحيد من بين المقامات القديمة المستعمل فى كتابة الموسيقى فى ذلك الوقت . وفى (الفقرة رقم ٣ من التسجيل الموسيقى) نستمع إلى هذا الشكل المقامى الفريد كما نستمع أيضاً إلى تقاسيم توضح طابعه (لوحة ١٠) .

وكان الموسيقيون المتميزون (٧٤) يدرسون على أساتذة الغناء من ذوى الشهرة الواسعة ممن سجلت أسماؤهم على النقوش الأثرية ، على حين يتدرب المغنون الرومان يومياً مثل زملائهم فى عصرنا الحديث على تمرينات « الصولفيج » وعلى التدريب الصوتى من جميع المقامات الموسيقية (٧٥) ، كما كانوا يفرضون على أنفسهم حياة صحية منظمة لكى يتمكنوا من تنمية أصواتهم والحفاظ عليها . ويروى لنا المؤرخ كوينتيليانوس (٧٦) كيف كانوا يحافظون على حناجرهم بوضع منديل بالقرب من أفواههم أثناء حديثهم مع الآخرين ، متجنبين التعرض للشمس وللضباب وللرياح ، كما يذكر المؤرخ مارسيالوس (٧٧) أن بعض المغنيين كانوا يفرطون فى إجهاد أنفسهم إلى حد تعريض دورتهم الدموية للأخطار من جراء رفع أصواتهم أثناء الغناء فى المسارح الفسيحة الضخمة والقاعات الكبيرة الرحبة . وكان أعلام المغنين يقومون برحلات منتظمة يحيون خلالها حفلات الغناء ، فتقيم البلاد التى يزورونها التماثيل لهم لتخلد بها نجاحهم الفنى فى تلك الحفلات أو تمنحهم جنسيتها الشرفية تكريماً لهم .

وقد جنى هؤلاء الفنانون ثروات طائلة من وراء غنائهم ، حتى لقد دفع الإمبراطور ڤاسپازيان (٧٨) الشحيح مئات الألوف من الجنيهات إلى الفنانين الذين اشتركوا فى حفل افتتاح ملعب مارسيللوس بعد إعادة بنائه . كذلك كان إعطاء الدروس الخاصة فى الموسيقى من الأعمال المربحة مما أثار غيرة العلماء والأدباء وحسدهم للموسيقيين . ولو قارنا بين أبطال الأوبرات من مغنى القرن التاسع عشر وعظماء العازفين على البيانو وكذلك قادة أوركسترات القرن العشرين وبين كبار الفنانين الرومان لرأينا أن الأخيرين قد ظفروا فى مجتمعهم بمكانة أعلى بكثير . فكانت نساء الأثرياء والنبلاء يضحين بمركزهن الاجتماعى الرفيع من أجل علاقة غرامية بعازف شهير لآلة الأولوس أو آلة القيثارة ، مثل زوجة الإمبراطور پيرتيناكس (٧٩) التى لم تستطع إخفاء عشقها لأحد عازفى القيثارة ، ويروى جوڤينال أن هؤلاء الموسيقيين كانوا يستولون على مبالغ طائلة من عشيقاتهم . وكان لهذا التدليل بطبيعة الحال نتائج سيئة على المستقبل الفنى لهؤلاء العازفين الموهوبين فى كثير من الأحيان . ويسوق هوراس مثلاً على تدليل الفنان جالة المغنى الشهير تريجليوس الذى رفض رجاء الإمبراطور أوغسطس له أن يغنى ، فلم يجرؤ الإمبراطور على إرغامه على الغناء فى حين كان هذا المغنى المدلل لا يكف عن الغناء طوال مآدب العشاء حين يعنّ له ذلك دون أن يجسر أحد على إسكاته ، وقد بلغ الفساد حدًّا جعل الفنانين الذين لا يبلغون مراتب الفوز بقدراتهم الذاتية يلجئون إلى رشوة الحكام للفوز فى المباريات .

وكان « أوڤيد » أصغر شعراء العصر « الأوغسطى » العظيم سنًّا قد نشر أولى مجموعات أشعاره وهو ما يزال فى العشرين من عمره ، وقد انتظمت خمسة فصول تتضمن عدداً من القصائد أسماها « الغزليات » (٨٠) مالبث أن أعمل قلمه فيها حين أعاد نشرها لتظهر فى ثلاثة فصول .

ويتلمس أوڤيد فيها تجاربه الذاتية فى الحب ، وهى تجارب متعددة الجوانب والوجوه ، يرسم فيها صورة مثالية للحب تتحدى فى جرأة وانطلاق صورة الحياة اليومية المجردة من شبوب العاطفة .

ومن أعظم أشعار أوڤيد قصيدته عن « الفجر » التى كان لها أثر جلىّ على الشعراء الذين أتوا بعده باثنى عشر قرناً ، وبالأخص على منشدى أغانى الفجر (٨١) فى بروڤانس ، وأغانى « ألبا » (٨٢) فى فرنسا ، وأغانى الصباح (٨٣) فى ألمانيا .

وتحكى قصيدة « الفجر » عند أوڤيد مرارة اللحظة التى تنتهى فيها نشوة المحبين فى كنف النجوم الساهرة حينما تنبلج خيوط الفجر الأولى ، فتدور عجلة الحياة قاسية تطحن النفوس تحت أشعة شمس النهار الضارية ، بينما يرمز الفجر عند شعراء القرون الوسطى لمرارة الفراق بين المحبين حينما تفضح أشعته حبهما فتكشفه لعين الزوج الغيور وأتباعه المتحفزين للإنتقام .

وتتميز قصيدة « الفجر » عند أوڤيد ببناء درامى فريد ، إذ يتخذ كل من المقطع الأول والأخير فيها أسلوباً قصصيًّا ، فيعلن أولهما بزوغ الفجر (٨٤) فى صحبة النهار ، على حين يصف آخرهما بداية خيوط النهار . أما القسم الأوسط وهو الرئيسى فى القصيدة ، فهو نداء من الشاعر للفجر يستعطفه أن يجنّبه الفراق – وهو قدره المحتوم – ، ويتوسل إليه أن يتريث فلا ينتزع من قلب المحبين نشوة اللقاء . وهو لا يتضرع فى هذا النداء والاستعطاف والتوسل فى جوى حارق مستعر ولكن فى نشوة هادئة ندية مطمئنة . ويصف الشاعر تلك الإغفاءة الحلوة العميقة التى يتمتع بها المحبان فى أحضان هواء الفجر الرطيب قبل أن تتسلل إليهما خيوط الفجر الفاضحة بقوله :

« هذى فرحتى عندما تحتوينى ذراعا حبيبتى .
هى بقربى الآن وإلى الأبد .
هذى اللحظة التى تحلو فيها الاغفاءة العميقة ،
ويَنْدَى فيها الهواء الرطيب ،
وتعذب فيها حناجر الطيور بالتغريد الرخيم »

و« الفجر » عند أوفيد مسئول عن كل ما يصيب الإنسان من مرارة الفراق وسلبه كل معانى الطمأنينة : فالملاح فى زورقه يفقد نجومه الهادية فى السماء ، فيهيم فى بحار الضياع مع خيوط الفجر الأولى ، والجندى المحارب يهيئ نفسه مع أول نسمات الصباح ليلقى حتفه فى المعركة ، والمسافر الجوال يستيقظ من نومه ليستقبل عناء الطريق :

« قبل أن تنبلج أيها الفجر .
يهتدى الملاح بنجومه .
فلا يضل السبيل ، هائماً بين الأمواج ،
عندما تهل أيها الفجر ،
ينهض المسافر من سباته ،
ويشحذ المقاتل سيفه ، فى كفيه الخشنتين » .

ولم يبدأ الرومان دراسة علوم الموسيقى ونظريتها إلا فى عصر ماركوس تيرينتيوس فارو[٨٥] (١٦ ق . م – ٢٧ ق . م) وقد ظهرت فى عصره كتب عديدة أهمها كتاب فارو « فى الموسيقى » [٨٦] وهو المجلد السابع من كتب التنظيمات التسع [٨٧] ، وقد قام كل من سينسورينوس[٨٨] ومارتيانوس كابيلا [٨٩] وبوبثيوس [٩٠] وكاسيودوروس [٩١] وايزودور الأشبيلى [٩٢] بنقل أجزاء من هذا الكتاب الذى بقى مرجعاً ومصدراً من المصادر الهامة بالنسبة لعلماء نظرية الموسيقى لعدة قرون تالية .

وفى عصور الأباطرة غدت الدراسات الموسيقية النظرية من الأمور المألوفة ، فقد كان كل من سويتونيوس[٩٣] وسينيكا[٩٤] لا يكفان عن ذكر التدريب الموسيقى الممتاز الذى تلقاه كل من نيرون وبريتانيكوس . ويؤكد المؤرخ العظيم تاسيتوس[٩٥] بأن من أسباب تعجل نيرون باغتيال أخيه بريتانيكوس مهارته الخارقة فى العزف الموسيقى التى أثارت حفيظة نيرون عليه أكثر من أى سبب آخر

ويذكر الإمبراطور ماركوس أوريليوس[٩٦] بصفة خاصة أن مدرسيه كانوا أكفاء بارزين فى علمى الهندسة والموسيقى ، الأمر الذى يلفتنا إلى ارتباط المادتين إحداهما بالأخرى ، ذلك الارتباط الذى ظل سائداً فى مستوى النظم العلمية خلال القرون الوسطى وعصر النهضة الأوربية

ولم تقتصر ممارسة الموسيقى على الرجال وحدهم بل تعدّتها إلى النساء ، وهو ما يمكن تلمّسه من كتابات لوقيانوس[٩٧] الذى طالما أطرى ممارسة نساء البلاط ونساء العائلات الأرستقراطية للغناء والعزف على القيثارة . كما ازدهرت موسيقى الهواة خلال عصور الإمبراطورية بعد أن انقشع استئثار مزاولة الموسيقى الذى استفحل فى مستهل حكم الرومان ، وغدت الموسيقى نشاطاً مألوفاً بين جميع طبقات المجتمع حتى الأباطرة أنفسهم .

وإذ كان الرومان يعتقدون أن العلم الموسيقى عند الإغريق يفتقر إلى القوة الدافعة ، وأنه لا يعدو تأملات فكرية فحسب ، فقد فشلوا فى محاولاتهم إحياء المدرسة الفيثاغورسية التى تربط بين الصوت والعلاقات الرياضية ، وتردّوا فى متاهات التصوّف والغيبيات والمعانى الغامضة للأرقام والأعداد ، حتى عادوا إلى تعاويذ السحر القديم . ومع ذلك فقد ظهر فى هذه الفترة عدد من المؤلفين فى الفلسفة الفنية للموسيقى من صفوف تلامذة مدرسة الأفلاطونية الحديثة بالإسكندرية وبخاصة أفلوطين [٩٨] آخر الفلاسفة القدماء ، الذى أقام مذهبه فى الجمال على أساس عناصر من مذهبى أفلاطون وأرسطو ، غير أن نسجه من عناصر خلقية وميتافيزيقية وأفكار دينية حال دون تطويره أو تجسيده فى إنجازات فنية . ومضى أصحاب الأفلاطونية الحديثة فى هذا التيار الفلسفى الذى شق طريقه إلى الفلسفة الجمالية للقرون الوسطى ، ولكن ما كاد الابتكار والإبداع الموسيقيان يتوقفان حتى ولّت معهما الفلسفة الجمالية الفنية أيضاً وعادت الفكرة القديمة المرتكزة على موسيقى التعاويذ السحرية إلى الانتعاش من جديد . وبرغم ذلك لم تختف نظرية الإغريق عن المغزى السيكولوجى للمقامات الموسيقية بل ظلّت حيّة بعد أن مرت بمختلف التحوّلات خلال عهد المسيحية .

الفصل
الثالث

الموسيقى البيزنطية

اعتمد المسيحيون الأوائل من أهـــل بيزنطة فى طقوسهم المذهبية على موسيقى الإغريق كما تبنّـــوا نظريتهم فى الموسيقى . ولقد نقل الفيلسوفان « بويثيوس » و « كاسيودوروس » وزيرا الامبراطور « تيودور » القواعد الموسيقية الإغريقية التى سادت فى « راڤينا » عاصمة الإمبراطورية الرومانية الشرقية خلال القرن السادس الميلادى دون أن يضمّنا مؤلفاتهما شيئاً من التراث الموسيقى نفسه [٩٩] . وإليهما يرجع الفضل فى نقل النظريات الموسيقية الإغريقية إلى القرون الوسطى [١٠٠] وهى النظريات التى اعتمد عليها المسيحيون الأوائل فى وضع موسيقى طقوسهم الشعائرية .

وقد تميز « بويثيوس » بقدرة هائلة على ترجمة المؤلفات العلمية والفلسفية من اليونانية إلى اللاتينية ، حتى لقد ترجم ثلاثين كتاباً من مؤلفات أرسطو وحده ، ووضع كتابه « سلوى الفلسفة » حين غضب عليه الإمبراطور وزجّ به فى السجن ، وهو الكتاب الذى ترك أكبر الأثر فى العصور الوسطى حتى قال عنه جيبون « إنه لا يقل قيمة عن مؤلفات أفلاطون وتوللوس » . كما أتاح له فكره الشامل مناقشة الموضوعات جميعها من قواعد الميكانيكا إلى علوم الفلك ، وأضحى كتابه عن الموسيقى أهم مرجع لموسيقى العصور الوسطى ولنظرية الموسيقى اليونانية ، واعتبر حجر الأساس فى قيام التفكير الموسيقى الغربى .

ونظر بويثيوس إلى الموسيقى بوصفها تسلسلاً فكرياً وثيق الصلة بالعلوم الرياضية ، وهى نظرة قديمة تتعارض مع نظرتنا الحديثة إليها باعتبارها وثيقة الصلة بالمحسوسات السمعية . وقد قسم الموسيقى إلى ثلاثة أنواع أولها : الموسيقى الكونية أى الموسيقى غير المسموعة التى تصدر عن حركات الأجرام السماوية ، وثانيها : الموسيقى البشرية التى تعنى عنده التوافق بين حركات العقل وحركات الجسد أى التوافق بين النقيضين ، وثالثها : الموسيقى الغنائية وموسيقى الآلات ، التى كان يعدها أدنى طبقات الموسيقى ، لا يرقى منها إلاّ ما ارتبط بالموضوعات الجديرة باهتمام الإنسان العالِمْ والمثقف [١٠١] . وكان يرى أن الموسيقى الحقيقى هو من توفرت لديه القدرة على التقييم الفكرى للموسيقى والمعرفة النظرية لأفضل دواوين مقاماتها وإيقاعاتها وأنسب طبقات ميلودياتها وأصلح طرق المزج فيما بينها ، إلى جانب القدرة على تقييم النصوص الغنائية .

كذلك شغل كاسيودوروس بالكتابة النظرية عن الموسيقى ، وكتب إلى زميله بويثيوس رسالة يطلب فيها مغنيًّا عازفاً على القيثارة ، فأخذ يفيض فى الحديث عن أهمية الموسيقى التى وصفها بأنها « ملكة الحواس » وضرب مثلاً لسحرها فى علاج الأمراض باستخدام النبى داود لها فى طرد قوى الشر من جسد شاؤل ، ثم تناول بالشرح المقامات والسلالم الموسيقية عند الإغريق ، وسرد تاريخ الفن ووصف آلة « الليرا » بأنها « منسج ربات الفنون » ، ثم أنهى رسالته طالبا منه أن يبعث بمغن عازف يستطيع أن يسلط سحره – مثل أورفيوس – على أفئدة البرابرة الذين يشبهون الوحوش الضارية [١٠٢] .

ولعبت الموسيقى دوراً هاماً فى طقوس العبادة الكنسية ، وشغل القساوسة أنفسهم بتنقية الموسيقى الكنسية من الشوائب السوقية التى تسللت إليها من الموسيقى الشعبية ومن العناصر الوثنية التى انتقلت إليها من الموسيقى الرومانية . وقد ذهبت الكنيسة البيزنطية إلى حد إدانة حفلات الرقص والأعمال البهلوانية والاستعراضية واعتبار المسرح نفسه عملاً شائناً . بل إن الإمبراطور چوليانوس نفسه حين ارتد إلى الوثنية حرم على كهنته الوثنيين وأبنائهم حضور مثل هذه الحفلات والاختلاط بمقيميها حفاظاً على عقيدته الوثنية من مظاهر الإنحلال الخلقى .

ثم حرّمت الكنيسة التمثيل الإيمائى والألعاب الأوليمبية الشهيرة فى أنطاكية خلال حكم الإمبراطور كومودوس والإمبراطور چوستينيان ، كما حرّمت العزف على الآلات التى كانت تلعب دوراً أساسيًّا فى الطقوس الوثنية اليونانية والرومانية ، أو فى الرقص واللهو والعربدة عند اليونانيين والرومان مثل الطبول والكاسات والمصفّقات والأبواق والناى . وآثرت الكنيسة البيزنطية ترتيل الأناشيد والمزامير التى نقلتها عن الطقوس اليهودية بعد عزلها عن الآلات التى كانت تصاحبها حتى منتصف القرون الوسطى فى معابد اليهود (لوحة ١١) ، كالمزمور الملحن الثامن « البصلمودية »[١٠٣](فقرة ٤ من التسجيل الموسيقى) . وبعد مائتى عام أباح كليمنت الإسكندرى للمسيحيين

لوحه ١١ – الآلات العبرية التى عزلتها الكنيسة البيزنطية .

استخدام الميلوديات الصارمة مؤكداً بذلك تحريم الميلوديات الواهنة المختثة التى تنطوى على أنغام ناعمة .

والفارق بين المزمور الملّحن « البصلمودية » والنشيد أو المديح(١٠٤)هو أن المزمور يتألف من قسمين : لحن أول ولحن ثان ، على حين أن المديح كان يتكون من ثلاثة أقسام : لحن أول ، ثم لحن ثان ثم تكرار للحن الأول .

وبقيت مزامير التوراة الملحنة « البصلموديات » ترتل بنفس أسلوبها اليهودى الأول الذى يقوم على التنميق أو النقرشة (١٠٥) فى الغناء وخاصة فى المقاطع الساكنة للكلمات المنشدة ، وإن اختفى الأسلوب الخطابى وحل محله أسلوب هادئ يحرك الورع

والخشوع ، نلمسه من نموذج البصلمودية رقم ٨ (فقرة ٥ من التسجيل الموسيقى) ، كما احتفظ النشيد – رغم تغيير المسيحيين لميلوديته – ببنائه المقطعى (١٠٦) وتكرار « المرجّع » (١٠٧) بعد كل مجموعة من الأبيات .

وقد صهرت الكنيسة البيزنطية كثيراً من العناصر الموسيقية المختلفة التى استعارتها من مصادر يهودية وإفريقية ولاتينية – على غرار ما فعلت فى ميادين الثقافة والفنون التشكيلية – ثم أضافت إليها إبداع المسيحيين الأوائل خصوصاً فى التراتيل المشتملة على النقرشة كما فى أغنية «صباح القيامة » (١٠٨) (فقرة ٦ من التسجيل الموسيقى) ، حيث يمضى الإنشاد الذى تؤديه مجموعة من أصوات الرجال من طبقة الباريتون على نهج إيقاع الشعر دون التقيد بمقياس زمنى محدد ينبع من الخط الميلودى ، فتتبع الميلودية المقياس الشعرى دون أن تتحكم فيه ، وبذلك تتكون الميلودية من شطرات نغمية محددة المعالم تقابل كل منها شطرة شعرية . ويتكون الخط الميلودى من نغمات ثمانية لا يتعداها ، تارة فى سرد متوال تتتابع فيه النغمات ، وتارة يتحرك صوت المنشدين فى قفزات نغمية صاعدة أو هابطة فى بساطة . وقد استطاعت الكنائس الشرقية والغربية أن تصوغ من هذا التراث الهائل فنها الموسيقى الخالص الذى اكتسب مع مرور الزمن قوة وأصالة إلى أن وضع البابا جريجوريوس الأكبر تقنينه الرسمى فى أواخر القرن السادس . واستعار آريوس – الذى انشق على العقيدة الأرثوذكسية واعتبر المسيح نبيًّا لا إلهاً – بعض الأغانى الشعبية وأدخلها فى الإنشاد الدينى مشركاً فيه جمهور المصلين على عكس ما كانت تفعل الكنائس البيزنطية التى كانت تتبع أسلوب كنيسة « أيا صوفيا » فى إسناد الإنشاد إلى مجموعة من المغنين المدربين المحترفين . وتبنّى القديس أمبروزو (١٠٩) فكرة إنشاد جمهور المصلين بجانب مجموعة المنشدين بعد القضاء على العقيدة الأريانية ، فقد رأى فى ذلك مقاومة لتأثيرها ، وكان يقول « لا بأس من مقاومة النار بالنار » . ولعل اعتصامه هو وأتباعه فى مبنى إحدى الكنائس حين احتدم الخلاف بينه وبين الإمبراطورة البيزنطية « جوستينا » هو الذى جعله يقرر إشراك جمهور المصلين – الذين اعتصموا معه بكنيسته – فى الإنشاد مع فرقة الكورال مخالفاً بذلك التقاليد الرسمية فى الكنائس البيزنطية . كما كتبت فى عصره نصوص ستة أناشيد دينية أشهرها نشيد « تعال يا مخلّص »(١١٠)(فقرة ٧ من التسجيل الموسيقى) ، وكانت الأوزان بسيطة ليسهل أداؤها على جمهور المصلين ، مكونة من ست نغمات لا تتعداها ، ويلتزم فيها الخط الميلودى بوزن شطرات الشعر لا يخرج عنها أو يحيد ، فى تتابع نغمى سردى ، أو فى فقرات نغمية سهلة يسيرة .

وكان يقسم جمهور المصلين إلى مجموعتين إحداهما تضم الرجال ، على حين تضم الثانية النساء والأطفال ، ويبدأ رئيس المرتلين بالإنشاد ، ثم يردد الجمهور جميعه الإنشاد وراءه ، وهو ما يسمى بأسلوب الترديدات (١١١) ، أوتقوم كل مجموعة بترديد أبيات مختلفة عن الأبيات التى ترددها المجموعة الأخرى بالتناوب ، وهو ما يسمى بأسلوب « المجاوبات » (١١٢) وإن اشتركت المجموعتان فى النهاية فى غناء الحمد « هللويا »(١١٣). وقد انتشر هذا الأسلوب بعد ذلك فى جميع الكنائس الغربية ، فى حين بقيت الكنائس الشرقية تقصر الإنشاد على مجموعة من المحترفين على غرار كنيسة أيا صوفيا بالقسطنطينية التى وضع لها جوستينيان ضمن « مجموعة قوانينه » (١١٤) نظاماً خاصًّا ، إذ ألحق بها مائة مقرئ إنجيل وخمسة وعشرين منشداً نص فى تعيينهم على تحريم الغناء عليهم فى المسارح وفى الاحتفالات العامة .

وقد بلغت الموسيقى الكنيسة بفضل المقرئين الذين يقومون بالترتيل فى الصلاة وبفضل مجموعة المنشدين المدربين درجة عالية من النضج ، كما تألق فيها التأليف الكورالى ، وهو ما لم يحدث فى الكنائس التى تعتمد على إنشاد الجماهير للألحان البسيطة التى يسهل عليهم أداؤها مما جعل الأمر ينتهى بالكنائس الغربية إلى هجر طريقة الإنشاد الجماهيرية والاقتصار على المجموعة المدربة من المنشدين المحترفين واتباع الترتيل الذى ابتكره جريجوريوس الأكبر ضمن تقنيناته العديدة للطقوس وللموسيقى الكنسية فى القرن الثامن الميلادى .

وكان الأداء الموسيقى بكنيسة « سان ڤيتالى » براڤينا مختلفاً عنه فى كنيسة « سان أبوللينارييس الجديدة » براڤينا أيضاً . فعلى حين

كانت الثانية تعتمد على إنشاد جمهور المصلين بأسلوب موسيقى بسيط لا يعين على تقدم الموسيقى ، كانت الأولى تعتمد على نظام كنيسة « أيا صوفيا » وفق ما شرعه لها جوستينيان من أنظمة قفزت بالموسيقى الدينية إلى درجة فنية عالية .

* * *

ارتبطت الموسيقى البيزنطية بالكنيسة ، حتى أصبحت نظاماً وثيق الصلة بمصيرها ، نظاماً لا يخضع فى حد ذاته لتقلّبات الزمان ولا يبقى مقصوراً على عصر معين بالذات ، إلى حدّ أن البناء الشامخ لموسيقى « العصر البيزنطى » بلغ أوج كماله فى القرن التاسع عشر . وقامت الموسيقى فى مستهل « العصر البيزنطى » الذى استمر لمدة ألف وستمائة عام أساساً – كما تقول « بردية أوكسير ينخوس »[١١٥] – على الموسيقى اليونانية القديمة . ثم اتسمت الموسيقى البيزنطة فى خلال الخمسة عشر قرناً – منذ القرن الرابع حتى القرن التاسع عشر – بصرامة الحياة البيزنطية ، وهى الحياة التى كانت تعيشها جميع الشعوب التى اعتنقت مذهب الكنيسة الأورثوذكسية مثل السوريين والأرمن والأحباش والروس والبلغار وغيرهم ممن قبلوا مذهب الكنيسة اليونانية الأورثوذكسية ، فهم جميعاً – على عكس المسيحية الغربية – لا تربطهم لغة شعائرية موحدة مثلها بل كان كل واحد منها يؤدى شعائره بلغة بلاده ، ومع ذلك سادت روح الكنيسة اليونانية جميع شعائرهم ، فثمة ما يبرر القول بأن حياتهم كانت تحكمها إلى حد ما تقاليد وشعائر بيزنطية خلقت قواعد موسيقية ونظاماً موسيقيًّا ذا أسلوب متميز خاص . وما من شك فى أن الطابع الفكرى فى القرون الوسطى يُعدّ مسئولاً عن ذلك التيار العتيق الذى كان يعترض من وقت لآخر اضطراد التطور الفنى لهذه الموسيقى ، غير أنه لحسن الحظ قد اقتصرت هذه النزعة العتيقة على المدوّنات النظرية فحسب . ولقد ألقى ممثلو التدوين الموسيقى البيزنطى سواء سويداس[١١٦](القرن العاشر) أو ميخائيل بسيللوس[١١٧](القرن الحادى عشر) أو برينيوس[١١٨](القرن الثانى عشر) أو باخيمير يس[١١٩](القرن الثالث عشر) لمحات خاطفة على موسيقى عصورهم ، إلا أن نشاطهم الأساسى فى هذا الصدد كان منصبًّا على إعادة اكتشاف النظرية الموسيقية القديمة . وهذا ما يفسّر لنا قصور الموسيقى البيزنطية عن أن تصوغ نظرية موسيقية مستقلة عن النظرية القديمة . وترتب على ذلك كله عبء ثقيل شديد التعقيد يواجهه كل من علماء الموسيقى وعلماء الآثار المعنيين بالفن البيزنطى . وتمثل الكلمات والتدوينات الموسيقية القليلة المشتملة عليها « بردية أوكسير ينخوس » وثيقة عظيمة القيمة فى إثبات الصلة غير المنقطعة بين الحضارة اليونانية القديمة والحضارة اليونانية المسيحية ، كما تثبت أن اليونانيين المسيحيين المستنيرين قد اتبعوا الطريقة الموسيقية التى نقلوها عن أسلافهم وساروا على نهجهم . ومع ذلك فهذه البردية هى الوثيقة الوحيدة الباقية بين أيدينا إلى الآن ، ولو اعتبرناها نموذجاً لاستطعنا أن نتخيّل كيف كان يجرى غناء الأناشيد الدينية فى المجتمعات المسيحية بالمدن المصرية الكبرى . ولا يجوز أن ننسى بأن أصل المسيحية وميراثها كان شرقيًّا ، أو بعبارة أدق كان عبريًّا ، وبالتالى كانت الأناشيد والتراتيل المسيحية الأولى مأخوذة عن الشعائر اليهودية أو كانت محاكاة مباشرة لها ، وكانت تبنى ميلودياتها على أنماط الموسيقى العبرية ، وقد اعترف بهذا كل من القديس بولس وبليتيوس الأصغر . وما دمنا لا نملك حتى اليوم وثائق توضح طبيعة هذا الميراث الشرقى على وجه التحديد فلا مفر من الاستناد إلى مثل هذه الإشارات الأدبية .

على أننا إذا كنا نملك وثيقة من الميراث الكلاسيكى القديم هى بردية أوكسير ينخوس التى أسلفنا ذكرها ، فقد وقع لنا من المصادر الأدبية ما يكشف عن انطواء الحضارة البيزنطية الأولى على الكثير من الموسيقى الدنيوية الخفيفة والماجنة . ولقد قيل عن آريوس ، زعيم أقوى طوائف المنشقين ، بأنه كان يبث آراءه فى نفوس الناس محبّبة عن طريق أغان وألحان مستعارة من المسرح ومن الحانات ومن أغانى البحارة . غير أن أعضاء الكنيسة الأرثوذكسية الشديدى التزمت حينذاك مثل رهبان الصحراء ونسّاكها كانوا يعارضون الموسيقى على وجه الإطلاق .

وقد أسفرت سيطرة نزعة الردّة إلى الآداب العتيقة وقتذاك ، والاهتمام بمسائل الفلسفة الدينية التى أسقطت من حسابها الموضوعات

الدنيوية للحياة اليومية ، عن اختفاء الموسيقى الدنيوية تماماً من كل تسجيل تاريخى ، على حين بقيت موسيقى الكنيسة ومعها فن آخر حديث المولد استحدثه بلاط الأباطرة بعد أن أصبحت القسطنطينية مركزاً ورمزاً للإمبراطورية ، وهو نوع من الموسيقى الوقورة يشبه الموسيقى الدينية ، ويمكن تسميته « بموسيقى البلاط » .

وتعد المقارنة بين الموسيقى اليونانية القديمة وبين الموسيقى البيزنطية فى القرون الوسطى من الأمور الجديرة بالاهتمام والدراسة المتعمقة . فقد كانت كلتاهما ذات طبيعة غنائية بارزة ، غير أن الموسيقى اليونانية القديمة اهتمت بتنمية نوع من موسيقى الآلات منذ نشأتها ، وطوّرت طريقة خاصة من التدوين الموسيقى لكى تسجّل موسيقاها ، على حين لم تشجّع الموسيقى البيزنطية تنمية موسيقى الآلات إطلاقاً . وقد اعتمد الإغريق فى موسيقاهم للآلات على آلتين أساسيتين فحسب هما : الأولوس والقيثارة ، فى حين اقتصر البيزنطيون فى استعمالهم المحدود للآلات على آلة واحدة هى الأورغن ، والتى لم تظهر فى موسيقى الكنيسة وإنما فيما أسميناه « بموسيقى البلاط » وحسب .

ولقد اختفت القيثارة والأولوس اللتان صاحبتا الإنتاج الموسيقى المتأغرق منذ أن حرم مجمع خلقدونيا المسرح والتمثيل الإيمائى والموسيقى التى تبرز المهارة الفائقة فى العزف . ومع أن الأورغن آلة من أصل شرقى مثل آلة الأولوس ، إلا أن لوحات النقش البارز تشهد بأنها كانت معروفة فى الغرب قبل أن يهدى الإمبراطور البيزنطى قسطنطين آلة منها إلى پيپان[١٢٠] ملك الفرنجة فى القـــرن الثامن . وكان الأورغن يصاحب الأغانى التى كانت تنشد فى احتفالات البلاط ، غير أن أهميته لم تكن لترقى وقتئذ إلى مستوى أهمية الأولوس فى عصر ازدهاره .

وكانت الموسيقى البيزنطية أكثر تخصصًا فى الغناء من الموسيقى اليونانية ، كما كانت أوثق اتصالاً بالنصوص المرتلة وأكثر خضوعاً لها . وهناك تشابه بين المكانة الاجتماعية الرفيعة للموسيقى عند اليونانيين القدماء وبين الطابع المهيب للموسيقى البيزنطية التى كانت تعزف فى صلوات الكنيسة واحتفالات البلاط ، التى عرفت موسيقى طقوسها عن طريق «كتاب المراسم » للإمبراطور قسطنطين السابع الملقب بقسطنطين بورفيرو جينيتوس (القرن العاشر)، وعن طريق مشاهدات الرحالة الذين قدموا لنا بكتاباتهم مادة تعين على تخيل ما كانت عليه موسيقى البلاط . وكانت مراسم هذه الاحتفالات تتضمن ظهور مجموعتى كورال تتبادلان الإنشاد وتمثلان فى نفس الوقت الحزبين السياسيين الأساسيين فى البلاد وهما : « حزب الزرق » و « حزب الخضر » . وكانتا تصطفان خلف ستار ، وهى سمة وافدة من الشرق دون شك ، بل إن طريقة الإنشاد كانت هى الأخرى شرقية الطابع ، ذلك أنها لم تكن توزع على أدوار مختلفة الأنغام – كما فى الموسيقى الغربية – بل كانت تنشد – كأى موسيقى شرقية من أنغام موحدة[١٢١]، ولحن واحد . وكان الأورغن[١٢٢] هو الآلة الوحيدة التى تصاحب الإنشاد فى تلك الاحتفالات ، وكان يصنع – حسب ما رواه الرحالة – من ذهب وفضة ، وإن لم ينقل إلينا من المعلومات ما يتيح لنا معرفة طبيعة المصاحبة الموسيقية لآلة الأورغن ، وهو نفس النقص الذى نعانيه بالنسبة لطبيعة المصاحبة الموسيقية لآلة القيثارة اليونانية .

وكان للموسيقى البيزنطية نصيبها الذى شاركت به فى المهرجانات والاجتماعات العائلية والاستقبالات وحفلات الزفاف ، كما كان البيزنطيون شديدى الاهتمام بإعداد حفلات موسيقية رائعة تبهر ضيوفهم البرابرة ، واستطاع صنّاع الآلات الموسيقية البيزنطيون تطوير فنهم إلى درجة عالية اكتسب معها أكبر قدر من التقدير . وكانت حجرة العرش الإمبراطورى تتألق باشتمالها على آلات ذاتية الحركة[١٢٣] تثير إعجاب الضيوف والسفراء البرابرة ، مثل تماثيل الأسود القائمة بالقرب من العرش والتى تحكى آلات دقيقة تصدر أصواتاً تحاكى زئير الأسود . وجدير بالذكر أن آلة الأورغن التى شاع استعمالها فى الموسيقى الدنيوية ببيزنطه قد تغيرت وظيفتها عندما انتقلت إلى البلاد الغربية وأصبح استخدامها مقصوراً على الكنيسة ، ولم تخرج من الكنيسة إلى قاعات الموسيقى إلا فى أزمنة جدّ لاحقة .

وكانت ثمة نماذج متعددة من الأغانى التى تنشد فى القصر الإمبراطورى ، إلا أن أهم نموذج منها ما سموه « بالهتافات »[١٢٤]

أو أغانى تمجيد الإمبراطور ، فقد كان حاكم الإمبراطورية يعتبر « ظل الله على الأرض » ، وكان يحمل اللقب المزدوج : فهو « الملك » (بازيليوس (١٢٥)باليونانية) وهو « الأمير ذو البركة الرسولية » (إسابوستولوس(١٢٦)) فى الوقت ذاته ، وهكذا تطلب مركزه الجليل مراسم وطقوساً يدخل فى صلبها ترتيل صيغ من أغانى « التحيات أو الهتافات » . وكانت كل واحدة من هذه الأغانى عبارة عن مقطوعة قصيرة من الشعر الغنائى التى تنشد فى جميع الاحتفالات التى يحضرها الإمبراطور . وكانت هناك أناشيد التمنى بطول بقاء الإمبراطور (١٢٧)، وأغانى « أطيب التمنيات » (١٢٨)التى تمثل النمط الدينى لأناشيد التمنى بطول البقاء وتنشد فى تمجيد آباء الكنيسة الشرقية . وقد بقيت أغنية من هذه « الهتافات » وأخرى من أناشيد التمنى من عصر متأخر (القرن الرابع عشر) أنشدتا فى مدح الإمبراطور « يوحنا پاليولوجوس » وفى مدح البطرك يوسف .

هكذا كانت التربة الحقيقية التى انبثقت منها الموسيقى البيزنطية ونظريتها هى الموسيقى الكنسية . وبينما وصل إلى أيدينا الكثير عن النظريات والتاريخ الأدبى وبعض أجزاء من نصوص الموسيقى اليونانية القديمة ، لم يبلغنا شىء عن الموسيقى البيزنطية ذاتها . حقيقة أن أقدم عصورها (منذ القرن الرابع حتى القرن الثامن) لم يخلّف لنا آثاراً إلا أن الفترة فيما بين القرن التاسع والقرن الثانى عشر قدمت لنا منجزات قيّمة خصبة ، ثم تزايدت معارفنا عن الموسيقى البيزنطية فى القرن الثالث عشر . ومع ندرة الرسائل النظرية والتاريخية وخلو غالبيتها إلا من معلومات مقتضبة أو تلميحات أدبية أو ملاحظات قصيرة تمهيدية تصدّر لبعض المؤلفات الموسيقية ، إلا أنها تعيننا على تصوّر الموسيقى البيزنطية المبكرة برغم عدم دقتها وعجزها عن إبراز العلاقة بين الموسيقى البيزنطية والموسيقى الغربية المعاصرة لها ، وموسيقى الكنيسة الأورثوذكسية الأحدث منها عهداً .

* * *

وقامت الموسيقى الكنسيّة البيزنطية على أساس شعر دينى نادر فى ثرائه ، يتضمن عناصر نوعى القداس : القداس العادى والقداس الذى يجرى فى المناسبات غير العادية . وما زالت الكنيسة تملك عدداً هائلاً من المؤلفات الشعائرية المشتملة على آثار الشعر والموسيقى التى يرجع تاريخها إلى ألف وخمسمائة عام ، نجد من بينها : كتاب قطماوس (وبه أجزاء الأناجيل التى تتلى كل يوم من أيام السنة) (١٢٩) ، وكتاب مزامير داود مرتبة فى عشرين مجموعة صغيرة (١٣٠) ، وكتاب القداس الخاص بأيام الأحد (١٣١) (ما بين الأحد الأول بعد عيد العنصرة والأحد العاشر قبل عيد القيامة) وهى التى تنظم الشعائر وفق الدواوين الثمانية الكنسية ، وكتاب الخلاجى المقدس(١٣٢)، وكتاب رسائل بولص الرسولية مرتبة للتلاوة كل يوم من أيام السنة(١٣٣)، وكتاب القداس الخاص الذى يسبق عيد القيامة(١٣٤)، ومجموعة الطقوس من بعد عيد الفصح إلى عيد حلول الروح القدس(١٣٥). وإلى جانب هذه الأعمال المتداولة والمقررة ، فهناك عدد لا يحصى من المخطوطات حفظت لنا عدداً هائلاً من الأناشيد التى ما زال البعض منها يرتّل فى الكنائس فى حين بقى لنا البعض الآخر لقيمته الأدبية فحسب . ويوجّه مؤرخو الحضارة البيزنطية اهتمامهم الآن إلى هذه المخطوطات ، ولا ينطوى كتاب قطماوس على أهمية ذات بال لأنه عبارة عن نصوص نثرية لم تتغير مادتها منذ القرون الميلادية الأولى ، كانت ترتل بطريقة بسيطة ورتيبة ، ولا تحتوى على إيقاع شعرى أو أية موسيقى ، وإن كان ينطوى على جانب من الفائدة للمؤرخ لاستخدامه بطريقة ملحوظة علامات الأداء التى كانت توضع أعلا سطور النص النثرى أو أدناه ، وكان يطلق عليها اسم « طريقة التلاوة الحسنة » بصوت عال(١٣٦)، ومن المحتمل أن يكون البيزنطيون قد نقلوها عن مصادر « سامية » . وكانت طريقة « التلاوة الحسنة » – التى كانت تجهل وقتذاك التدوين الموسيقى الحقّ – تنشد استجلاء معانى الكلمات ، وذلك بتقسيمات واضحة المعالم خلال التلاوة بواسطة تسع علامات أساسية تكفينا الإشارة إلى اثنين منها مما عم استخدامه فى جميع اللغات الحديثة وهى : الشَّولة (،) والشرطة (–) .

ويعتبر شعر الأغنية والنشيد من الأمور ذات الأهمية الكبرى لدارسى الموسيقى والشعر . وقد عرفت القرون الأولى للمسيحية أبيات الشعر البسيطة المكوّنة من مقاطع ثنائية مثل « أناشيد الكيروبيم » الشهيرة ضمن القدّاس . ومع القرن الثالث ظهرت أناشيد « تمجيد القديسين »[١٣٧] وكانت يسيرة الأداء حافلة فى حدودها الضخمة ، ابتكرها سوريّان هما .باربديسانس[١٣٨]» والقديس إفرايم . وكان هذا الشعر الجديد للأناشيد إعداداً غنائيًّا ملجمياً دراميًّا لمشاهد من التوراة وسير القدّيسين ، تطور على هيئة نموذج فنى خاص يبدأ بمجموعة أبيات تمهيدية يتلوها عددكبير من الأبيات الطويلة ذات الإيقاع المتشابه والمشتملة على « المرجّع »[١٣٩] المتشابه . وتُبرز الأبيات دقة المعانى كما تحرّك الأشجان ، ولا يفوقها فى ذلك إلا الأقسام الختامية العظيمة من « المرجّع » على حين كان الإيقاع يجرى وفق « بيت نموذجى من الشعر » [إيرموس][١٤٠] يبتكره المؤلف أو يستعيره من غيره . وقد تؤدى مقارنة هذه الأناشيد بأناشيد الكنيسة الغربية إلى شىء من اللّبس ، ذلك أنها شرقية بحتة شبيهة بال « سوجيثاس »[١٤١]السورى ، وينبغى اعتبارها ضرباً من الوعظ الغنائى الذى يقوم بأدائه منشد فردى[١٤٢]فى حين يعكف على إنشاد « المرجّع » جماعة من منشدى الكوروس . ولقد استقرت الأناشيد البسيطة إلى جانب الأناشيد القديمة المركّبة والمستحدثة وكذا « الكانون »[١٤٣] [وهو نشيد أو ترتيلة طويلة ترتل فى المناسبات الكبرى] ورسخت قواعدها الأصيلة وزادت مادتها خصوبة بعد القرن الثامن ، وأضفت بريقاً جديداً على الشعائر الدينية البيزنطية . وسار الشعراء القدامى مؤلفو الأناشيد على منوال الرّواد اليونانيين القدامى فى القيام بتلحين أناشيدهم ، ومن ثم أطلق عليهم اسم « الشعراء الملحنين » على حين اقتصر أحدثهم عهداً على مجرد تأليف النص الشعرى ، وأطلق عليهم اسم « مؤلفى الأناشيد »[١٤٤] . وهناك ثلاثة من كبار الشعراء الملحنين الذين عكفوا على تأليف وتلحين أناشيدهم على هذا النحو ، هم : القديس « رومانوس » والقديس « يوحنا الدمشقى » والبطرك « سيرجيوس » . ويعد نشيد « الترتيل واقفاً »[١٤٥] ، وهو بمثابة شكر للعذراء مريم على حمايتها للقسطنطينية من هجوم قبائل « الأفار »[١٤٦]، ثروة عظيمة خالدة للكنيسة الشرقية شأنه شأن النشيد اللوثرى « إلهى قلعة حصينة »[١٤٧] فما بعد .

وحينما احتدم النزاع خلال القرون السابع والثامن والتاسع بين محطّمى الصور ومؤيديها أدخل على كتب الطقوس الكنسية اليونانية تغيير جديد ، فقد حلت أناشيد المدافعين عن الأيقونات المقدسة محل الأناشيد الشاعرية العظيمة التى ألفها رومانوس . وكان النموذج الجديد الذى ظهر وقتذاك على أنه أرفع صيغة من صيغ التعبير الشاعرى واستمر تداوله هو نموذج « الكانون » ، وهى قصائد بالغة الطول تتألف كل واحدة منها من ثمانية أو تسعة أناشيد ، لكل نشيد منها لحنه الخاص الذى يتكرر فى كل بيت من الشعر . ويمكننا أن نتبين خصائص هذه المؤلفات الكثيرة من « الكانون الأعظم » الشهير الذى كتبه « أندريا الكريتى » فهو يشتمل على مائتين وخمسين بيتاً من الشعر .

وانطفأت بعد القرن الثامن شعلة الابتكار العظيم للموسيقى البيزنطية ، ولم يظهر من المؤلفات حتى القرن الخامس عشر سوى أعمال من المحاكاة التى لا تشتمل على أى قدر من الطرافة .

واستند الشعر خلال فترة تألقه إلى مصاحبة موسيقية تشتمل على « ميلوديات مختصرة بسيطة »[سونتونيون ميلوس][١٤٨]، فى حين كان يستند فى الفترة الأخيرة على أغنيات ذات زخارف ميلودية [آريون ميلوس][١٤٩]وافدة بلا شك من الشرق . ومن العسير تحليل هذه الفترة الأخيرة بسبب النزعات الفنية العتيقة الواضحة فى الفن البيزنطى ، فقد كان كتّاب النظريات خلالها يصرون على الالتزام بالعلم الموسيقى والنظريات الموسيقية اليونانية القديمة ، بالرغم من أن هذه النظريات كانت قد انقرضت وقتئذ من صناعة الموسيقى ، وإن بقيت تدرس فى مدارس الإمبراطورية البيزنطية دراسة جزئية . غير أن الموسيقى فى تطبيقات ممارستها العملية والنظريات المتعلقة بهذه الممارسة كانت تسير فى طريق جديد يختلف عن الموسيقى الكلاسيكية القديمة حتى قبل انتهاء فترة الابتكار الأدنى العظيم (القرن الرابع حتى القرن الثامن) ، وهو ما يؤيده المؤلف الذى ظهر باسم :« المواطن القديس[١٥٠] »، والذى يرجع تاريخه إلى

نهاية هذه الفترة . ولقد أيد هذا أيضاً القديس يوحنا الدمشقى ، حين قام بجمع وتصنيف كتاب إنشاد القداس الخاص بأيام الأحد المعروف باسم : « كتاب الدواوين الكنسية الثمانية[١٥١] » .

وتميز الغناء البيزنطى بإطالة النغم الأخير . وإذ لم تكن علامات التدوين الغربى المساعدة معروفة لمؤلفى هذه الموسيقى ، ولم تكن تقسيمات الموسيقى المألوفة فى التدوين الحديث إلى فواصل موسيقية « مازورات » معروفة لهم كذلك ، فقد كانت الميلوديات تقسّم إلى جمل تتبع مجموعات النصوص وفق معانيها . ولقد سبق أن أشرنا إلى أن الموسيقى اليونانية القديمة كانت من طابع الميلودية العارية من كل مصاحبة هارمونية [أى « مونوديّه »] سواء فى الميلوديات التى تنشد من الغناء المفرد أو من الإنشاد الكورالى . والموسيقى البيزنطية – فى صورتها النقيّة وغير المحرّفة – هى أيضاً موسيقى « مونوديّه » فيما عدا ما كان يبرز من حين لآخر من أداء الكوروس مما قد يستباح تسميته بالموسيقى المصاحبة . وما تزال هذه الطريقة من الغناء سائدة حتى اليوم فى أنحاء الكنائس الشرقية التى لم تصل إليها الموسيقى الغربية .

ولقد تطورت طريقة تدوين الموسيقى البيزنطية مستقلة عن طريقة تدوين الموسيقى اليونانية الكلاسيكية ، وينبغى احتسابها من المنجزات الهامة للحضارة البيزنطية ، فهى تدوين غنائى بحت يشتمل على نوعين : أحدهما يستعمل فى الترتيل الموسيقى لأجزاء الإنجيل والآخر يستعمل فى الغناء البحت . وقد أتاحت هذه الطريقة من التدوين الانفتاح على عالم جديد كل الجدة .

وكان البيزنطيون يستخدمون علامات ذات إشارات تصور تصميم الميلودية وسيرها دون أى توضيح لقيمتها الزمنية ، وذلك بدلاً من التدوين بالأحرف اليونانية التى كانت رموزاً تمنع اللبس بين النغم . وقد عرفت إشارات التدوين البيزنطى (تيما)[١٥٢] فى مجموعات ثلاثة أساسية ترجع إلى القرون الوسطى ، تتفرع عنها مجموعات ثانوية عديدة ومجموعة واحدة أكثر حداثة . وقد اكتمل تطور أقدم طرق التدوين حوالى القرن الحادى عشر أو الثانى عشر ، وهى علامات تشبه علامات « التلاوة الحسنة » ، وما يزال العلم عاجزاً عن تفسيرها بطريقة أكيدة . ثم تغيرت طريقة التدوين البيزنطى خلال الفترة من القرن الثانى عشر حتى القرن الرابع عشر ، وأضافت الطريقة الجديدة إلى العلامات السابقة ، عدداً كبيراً من العلامات الجديدة ، وأمكن عن طريقها تدوين كل الدقائق التى تشتمل عليها هذه الموسيقى والتعبير عنها . ثم كان الإصلاح الثالث الذى أثرى هذه الطريقة وذلك باستحداث رموز التأشير اليدوى التى كان يؤديها قائد المنشدين[١٥٣] ، وبذلك أمكن إثبات التنميقات الزخرفية الصوتية [النقرشة][١٥٤] فى التدوين الموسيقى مما ساعد على معرفة أسلوبهم فى النقرشة بأكثر مما كانت تتيحه طرق التدوين القديمة .

ومع أن الموسيقى البيزنطية لم ترق إلى مستوى الموسيقى العالمية مثل الموسيقى اليونانية الكلاسيكية ، إلا أنها غدت ركيزة لموسيقى « المسيحية الشرقية » ، حتى عُدت على قدم المساواة مع الموسيقى « الجريجورية » . غير أن ثمة صلة وثيقة تربط بين هذين الفرعين من الترتيل « المونودى » [أى بدون المصاحبة الموسيقية أو الهارمونية] ، هى أن أصل الموسيقى الغربية لا يرجع إلى روما وإنما إلى الجزء الشرقى من الإمبراطورية الرومانية ، وكانت اللغة اليونانية هى اللغة الشعائرية للدين الجديد حتى نهاية القرن الثالث الميلادى . ومازال الجزء الأول من القُداس الكاثوليكى يبدأ بعبارة يونانية هى : « كيرى اليصون »[١٥٥] بمعنى « يارب ارحمنا » . واستمر التأثير الذى انبثق من الشرق منتشراً فى الغرب عن طريق بيزنطة تتفاوت فعاليته قوة وضعفاً ، حتى بلغ القمة خلال حكم البابوات المنحدرين من أصل سورى ويونانى [أثناء القرن الثامن] وبقى هذا التأثير ملحوظاً حتى انقسام الكنيسة فى عام ١٠٥٠ .

الفصل الرابع

الترتيل الجريجوري

ظهر فى أواخر القرن السادس بالكنائس الغربية فن جديد من الترتيل ابتكره البابا جريجوريوس الأكبر الذى وضع تقنيناً لطقوس العبادة وأضاف إصلاحات شتى إلى أصول الموسيقى الدينية . ولقد لعب الترتيل الجريجورى دوراً فى توحيد موسيقى الطقوس الكنسية التى كانت تختلف باختلاف البلدان نظراً لانقطاع المواصلات ، واستقلال القساوسة بكنائسهم ، وصعوبة حفظ الألحان وتناقلها فى غيبة التدوين الموسيقى الذى لم يكن قد ظهر بعد .

وسمى الترتيل الجريجورى « بالترتيل المُرْسل »[١٥٦] لعدم تقيده بأوزان إيقاعية سوى أوزان الكلمات نفسها ، ولعدم اعتماده على الزخارف الموسيقية المنّمقة[١٥٧] التى تدور حول الأنغام الأصلية فى الميلودية ، والتى كانت قد أدخلت فى الإنشاد الكنسى البيزنطى كما أسلفنا ذكره .

وقد أسبغ جريجوريوس الأكبر على الطقوس الكنسية المسيحية رسوخاً زادها تدعيماً ، كما احتفظ بأقدمها وهى طقوس الصلوات اليومية [١٥٨] أى ترتيل المزامير « **البصلموديات** » ، والأناشيد ، ثم طقوس القداس . وتقوم طقوس الصلوات التسعة اليومية على ترتيل المزامير الملحنة « البصلموديات » بأسلوب الترجيعات وبأسلوب المجاوبات ، وهو الأسلوب الذى نشأ أصلاً بالأديرة السورية ، والذى بدأ بمجموعتين من مناطق صوتية متعارضة ، يمثل الرجال مجموعة الأصوات الغليظة وتمثل النساء أو الغلمان مجموعة الأصوات الحادة ، وإن انتهى الأمر بتشكيل المجموعتين من بين الرجال .

ومن أمثلة المزامير بطريقة المجاوبات مزمور نور الرؤيا : « والآن يمكنك أن تطلق عبدك يا سيّد »[١٥٩] (فقرة ٨ من التسجيل الموسيقى) . وتقوم مجموعة الرجال وحدها من طبقة الباريتون بإنشاد خط لحنى واحد يشتمل على عدد من النغمات لا تتعدى الأوكتاف ، يكّون الجزء الأول من ترتيل هذا المزمور بطريقة المجاوبات .

ودخل « النشيد » أو المديح [١٦٠] ضمن المجموعة الموسيقية فى طقوس الصلوات اليومية منذ القرن السادس ، غير أن كنيسة روما ظلت تقاومه حتى القرن التاسع ثم ما لبث أن صار مصدراً للابتكار الموسيقى الكنسى طوال العصور الوسطى ، كنشيد « فلتبتهج الأرض ابتهاجاً » [١٦١] (فقرة ٩ من التسجيل الموسيقى) .

القداس

ويتشكل القداس – حسب التقنين الجريجورى – من أجزاء ثابتة لا يطرأ عليها تغيير [١٦٢] ، ومن أجزاء تتغير طبقاً لإقامة القداس فى أحد الأعياد أو المناسبات الدينية [١٦٣] ، أما أجزاؤه الثابتة فهى :

(أ) افتتاح التضرع [١٦٤]:

ويتكون من تسع تضرعات باللغة اليونانية ، وهى لغة الكنيسة الشرقية : ثلاثة منها هى العبارة المستعارة من الطقوس الوثنية التى تعنى « يا رب ارحمنا » [١٦٥]، وثلاثة أخرى هى عبارة « يامسيح ارحمنا » [١٦٦]، وقد أضافها البابا جريجوريوس ، والثلاثة الأخيرة تكرار للثلاثة الأولى . (فقرة ١٠ من التسجيل الموسيقى) .

(ب) تمجيد الرب [١٦٧] :

حيث ينشد القسيس عبارة « المجد لله فى الأعالى » [١٦٨] ، وتستمر جوقة الكورال فى إنشاد عبارة « وعلى الأرض المحبة بين القوم المحبين » [١٦٩] .

(ج) الإيمان[١٧٠]:

ويبدأ باعتراف القسيس بإيمانه بإله واحد[١٧١] وذلك بتلاوة النصوص وإجراء الطقوس المذهبية التى تتميز بها كنيسة روما عن كنائس المذاهب الأخرى .

(د) التقديس [١٧٢]:

وترديد هذه الكلمة التى تعنى « القدوس » تقليد مأخوذ فى الأصل عن التراتيل اليهودية .

(هـ) الختام :

بترديد « يا حمل الرب الذى يحمل خطايا العالمين » ثلاث مرات[١٧٣] ، وقد أضيف هذا الختام فى القرن الثامن .

وأما أجزاء القداس الخاصة التى تتغير طبقاً للمناسبات أو الأعياد الموسمية والتى تسميها الكنيسة القبطية « بالأواشى » الصغيرة فهى :

(أ) فاتحة القداس [١٧٤]:

أو رفع بخور « باكر » الذى يميز القداس الخاص عن القداس العادى بإنشاد فرقة الكورال عند دخول موكب القساوسة للطواف بأسكنة الكنيسة[١٧٥] .

(ب) التمهيد [١٧٦] :

وهو جزء تصويرى موسيقى يسبق تلاوة نصوص الكتاب المقدس ، ويتكون من إنشاد كورالى يليه غناء منفرد ثم إنشاد كورالى يضم فى الكنيسة الغربية مجموعة الأناشيد أو المجاوبات المشتق أغلبها من مزامير داود ، والتى ترتل بعد إلقاء الجزء الخاص من رسائل بولص الرسول فى القسم الثانى من القداس المسمى « بالقسم التعليمى » ، كتمهيد « راعينا[١٧٧] » (الفقرة ١١ من التسجيل الموسيقى) .

(ج) تقديم القربان [١٧٨] :

وهو الجزء الذى تنشده فرقة الكورال خلال تقديم القس للقربان .

(د) التناول [١٧٩] :

وهو إنشاد جمهور المصلين بالاشتراك مع فرقة الكورال . ويضاف إلى القداس الخاص درسان دينيان مناسبان يرتلان على وتيرة واحدة من نغم واحد ، وينتهى الترتيل برفع صوت أو بخفضه بمقدار بُعدٍ كامل عن النغم الأصلى .

ويستطرد مقدم المرتلين فى إنشاء عدد من عبارات « التهليلات » و« الشكر لله »[١٨٠] وعبارة « أمين »[١٨١] أو هللويا [١٨٢] ، وتستبدل التهليلات فى أيام الكفارات والمناسبات الحزينة بلحن الاستطالة الغنائية[١٨٣] وهو شبيه بلحن التمهيد ، غير أنه لا يرتل بطريقة المجاوبة بل بصوت واحد .

وهكذا تضاف فقرات كورالية أخرى واستطالات غنائية من أغان فردية طويلة خلال وقفات القسيس عن متابعة الطقوس ، فتثبّت فى أذهان المصلين ما تلاه عليهم من النصوص ، مثال ذلك استطالة « يا رب لا على حسب خطايانا تعاملنا ولا على حسب آثامنا تكافئنا »[١٨٤] (فقرة ١٢ من التسجيل الموسيقى) .

إصلاحات البابا جريجوريوس الأكبر :

ولقد شهدت فترة الأربعة عشر عاماً التى أمضاها جريجوريوس الأكبر فى كرسى البابوية إصلاحات هامة كان لها أكبر الأثر

فى العصور التالية ، ومن أهم هذه الإصلاحات :

(أ) **جمع الصيغ الموسيقية وتقنينها وإعادة تأسيس مدرسة الغناء** التى كان القديس سلڤستر قد أسسها فى روما عام ٣١٤ م ، وظلت حتى عام ٣٣٥ م ثم أعاد القديس هيلاديوس تأسيسها بعد قرن من الزمن . وقد عهد البابا جريجوريوس إلى هذه المدرسة بحفظ تراث الغناء الدينى وتنميته وفق تقاليده الخاصة ، وإعداد المنشدين الجماعيين والمرتلين الفرديين الـذين تخصصوا فى « الترتيل المرسل » الذى ابتكره جريجوريوس الأكبر نفسه .

وقد انتشرت « المجاوبات الغنائية » فى العالم المسيحى كله ممتدة إلى أيرلندا وأطراف إمبراطورية الفرنجة . وأضفت هـذه المجاوبات [بأسلوبها الذى يقيم التعارض فيما بين مجموعتى الإنشاد] على موسيقى الكنيسة ملامحها طوال العصور الوسطى ، ولم يكن الغناء الكورالى فى عصر البابا جريجوريوس إنشاداً لأدوار موزعة ، بل كان لحناً واحداً تنشده فرقة المغنين معاً ، على حين عُدّ الغناء الفردى خروجاً على التقاليد لاستخدامه الإضافات الزخرفية ، وأُسند الإنشاد الذى كان يؤديه جمهور المصلين إلى طائفة من المغنين المدربين تدريباً خاصاً حتى أصبح لكل كنيسة من كنائس روما فرقة منشدين خاصة بها .

(ب) توحيد لغة الإنشاد الدينى :

وأحل جريجوريوس الأكبر اللغة اللاتينية محل جميع اللهجات المحلية التى سادت فى أغانى الكنائس ، مثل لهجة الغال واللهجات الأسبانية، ولم يبق إلا على بعض أناشيد أمبروزو بلهجة رافينا الدارجة .

(ج) التعقيبات النثرية [١٨٥] :

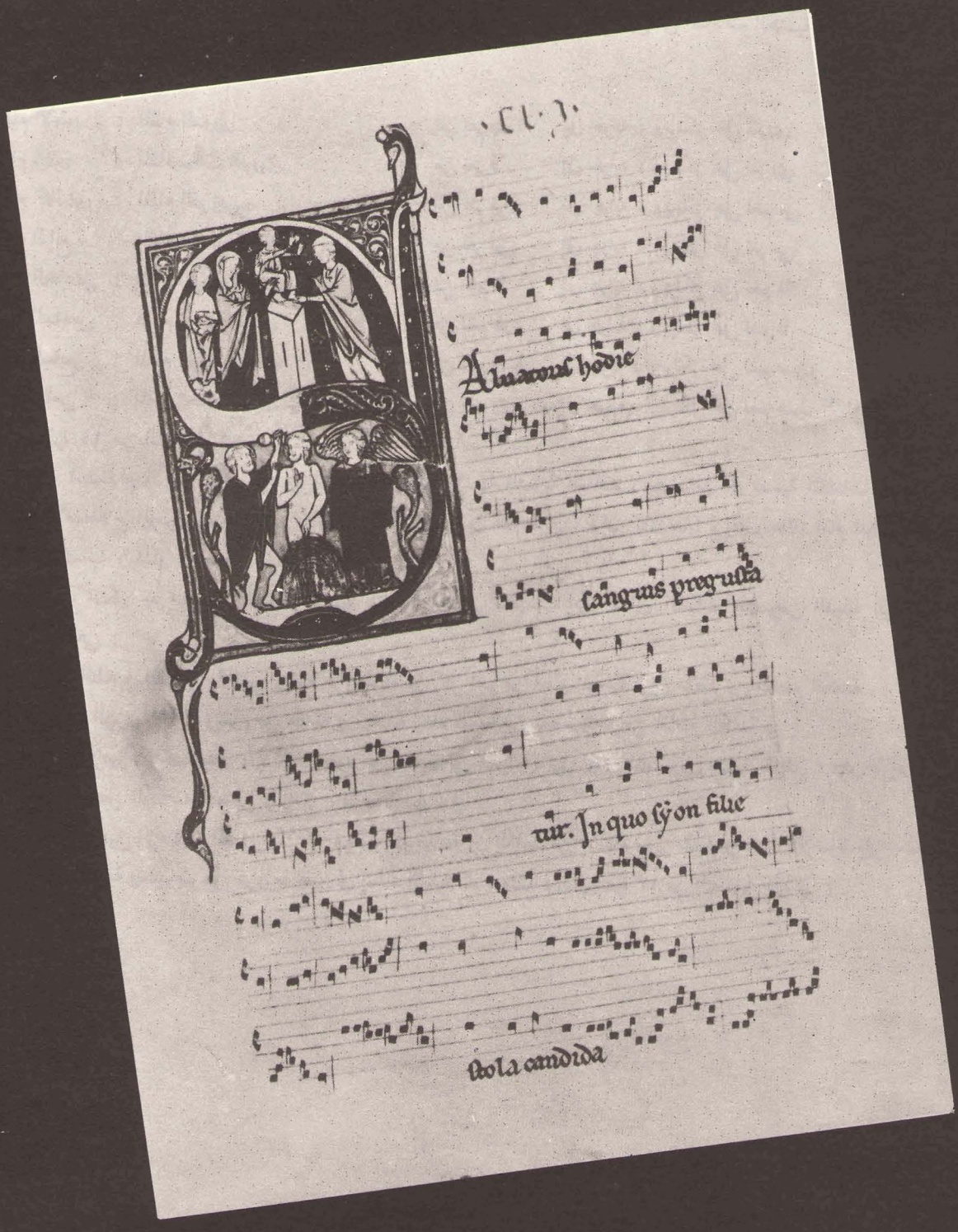
وكان البابا داماسوس قد نقل من كنيسة بيت المقدس إلى الكنيسة الغربية طريقة إنشاد ميلوديات منمّقة (منقرشة) عند الأحرف الساكنة فى نهاية الكلمات على غرار « آهات » الغناء العربى القديم ، وقد استخدمت هذه الطريقة خاصة فى ترتيل التهليلات ، ثم أصبحت أساساً للاستطرادات الغنائية التى كانت تُبَثّ بين أجزاء الترتيل الأساسية . وتناول الإصلاح الجريجورى هذه الاستطرادات وأطلق عليها « التعقيبات النثرية » إذ كانت ميلوديات تعقب النص الدينى ، وكانت فى بادئ الأمر من كلام منثور . وثمة مثال مقتطف من التهليلات بعنوان « هللويا : يا رب بقوتك يفرح الملك وبخلاصك يبتهج » [١٨٦](فقرة ١٣ من التسجيل الموسيقى) .

ويبدأ الإنشاد بكلمة هللويا بصوت منشد منفرد يعقبه ترديد المجموعة لذات الكلمة بنفس اللحن ، يليه تنويع على لحن التهليل تعقيباً على أصل لحن الكلمة . ثم يعود المنشد الفرد مستطرداً فى الإنشاد الدينى على نمط نغمى مماثل لنغم الاستهلال فى حرية وانطلاق .

(د) الترتيل المرسل :

اعتمد الترتيل الجريجورى على إنشاد ميلوديات عارية عن كل هارمونية . وكان أفراد الفرقة الكورالية ينشدون أنغاماً متحدة الصوت ، أى من سطر لحنى واحد دون مصاحبة هارمونية ، وهو من هذه الناحية شبيه بأسلوب الغناء العربى والشرقى القديم فى عدم اعتماده على الهارمونية بل على تعميق الميلودية بشتى صنوف الزخارف والاستطالات .

وقد نظم جريجوريوس الغناء فى ميلوديات تكوّن مجموعة من ثمانية مقامات : أربعة منها تحمل أسماء إغريقية، وهى المقامات الكنسية الأربعة الرئيسية ، ويتكون كل منها من مسافة أوكتاف فوق نغمته الأساسية التى ينتهى عندها الغناء ، وأربعة مقامات مشتقة من الأربعة الرئيسية ، وتتكون من المسافة الخامسة التامة فوق نغمة الأساس والمسافة الرابعة التامة تحتها . ويتخذ كل من هذه المقامات



لوحه ١٢ – التدوين الجريجوري

الأربعة اسم المقام الأساسى المشتق منه ، مضافاً إليه مقطع « تحت »[١٨٧]. وأُعطى كل من المقامات الكنسية رقم يُغْنى عن استعمال اسمه الإغريقى ، أصلياً كان أم مشتقًّا (لوحة ١٢) :

المقام الأول	: المقام الدورى	– من نغم رى	إلى جوابه ، ويرتكز على نغم رى
المقام الثانى	: المقام تحت الدورى	– من نغم لا	إلى جوابه ، ويرتكز على نغم رى
المقام الثالث	: المقام الفريجى	– من نغم مى	إلى جوابه ، ويرتكز على نغم مى
المقام الرابع	: المقام تحت الفريجى	– من نغم سى	إلى جوابه ، ويرتكز على نغم مى
المقام الخامس	: المقام الليدى	– من نغم فا	إلى جوابه ، ويرتكز على نغم فا
المقام السادس	: المقام تحت الليدى	– من نغم دو	إلى جوابه ، ويرتكز على نغم فا
المقام السابع	: المقام الليدى المختلط [١٨٨]	– من نغم صول	إلى جوابه ، ويرتكز على نغم صول
المقام الثامن	: المقام تحت الليدى المختلط	– من نغم رى	إلى جوابه ، ويرتكز على نغم صول [١٨٩]

(فقرة ١٤ من التسجيل الموسيقى) .

وجاء استخدام الأسماء الإغريقية فى تسمية المقامات الكنسية الثمانية مخالفاً لاستخدامها فى تسمية المقامات الإغريقية ، وأصبح الاصطلاح الموسيقى الواحد يعنى مقامين مختلفين فى زمنين متباعدين ، وإن كان هذا لم يقف عائقاً أمام تداول المقامات الكنسية الثمانية وانتشار استعمالها انتشاراً واسعاً .

كذلك ابتكر جريجوريوس أربعة أساليب للتلحين الموسيقى تستهدف إبراز معانى كلمات النصوص الدينية التى ترتل فى الكنيسة ، وهى :

١ – **أسلوب التلحين المقطعى**[١٩٠]: ويقوم على مقابلة بين كل نغم من أنغام الميلودية وبين مقطع من مقاطع الكلمة .

٢ – **الأسلوب الرمزى**[١٩١]: ويقوم على مقابلة بين بضعة أنغام قليلة وبين مقطع واحد من مقاطع الكلمة .

٣ – **أسلوب المزامير « البصلمودى »**[١٩٢]: ويقوم على مقابلة بين صوت بشرى يؤدى نغماً وبين عدة مقاطع ، وهو ما يجرى عليه ترتيل نصوص الكتاب المقدس والمزامير « البصلموديات » .

٤ – **أسلوب التنميق الزخرفى « المنمق »**[١٩٣]: ويقوم على مقابلة بين العديد من الأنغام وبين مقطع واحد ، بالإضافة إلى استطالات زخرفية تنميقية وتعقيبات على غرار ما يجرى فى إنشاد التهليلات ، مثلما ورد (بفقرة ١٣ من التسجيل الموسيقى) .

الفصل
الخامس

العصر الوسيط

موسيقى الأديرة الرومانية النزعة

أطلق مؤرخو الفن اسم العصر الرومانى النزعة « الرومانسك » على الفترة الواقعة بين القرن السادس والقرن الثانى عشر ، والتى قامت موسيقاها الدينية على أساس الترتيل الجريجورى برغم انعدام تأثير روما على مظاهر الحياة خلال هذه الفترة . وجاء ذلك على غرار إطلاق اسم « اللغة الرومانية » على اللغة اللاتينية التى شاعت فى أنحاء الإمبراطورية الرومانية ، فقد كان الفن المسيحى الذى نما خلال هذه الفترة خليطاً من فنون الشمال والشرق الأسيوى أكثر منه وليداً للثقافتين اليونانية والرومانية القديمتين ، وحدث هذا أثر اجتياح البرابرة الزاحفين من شمالى أوربا وانتقال مركز السياسة والحياة الاجتماعية والثقافية من روما إلى القسطنطينية التى ظلت مركز الإشعاع الفكرى والحضارى طوال عشرة قرون عاشتها بقية بلاد أوربا فى ظلام حضارى وبؤس اقتصادى وإفلاس سياسى كانت تصارع خلاله من أجل ميلاد قوة جديدة والظفر بثروة جديدة . وكان من الطبيعى خلال هذه الفترة أن تقع الكنيسة الغربية تحت تأثير حضارة الشرق البيزنطية ، وتقاليد البرابرة الشماليين ، وموسيقاهم القومية الميلودية البارزة الإيقاعات ، كما كان لشارلمان فضل كبير فى مزج الثقافات الرومانية والشرقية والتيوتونية فى أسلوب موسيقى واحد لم يلبث أن بلغ ذروة الكمال . وقد تألق الإنشاد فى عدد من الأديرة التى مالبثت أن أصبحت معاقل هامة لنشر الموسيقى الدينية الرومانية النزعة القائمة على فن الترتيل الجريجورى ولتطوير هذه الموسيقى أيضاً .

ولعب القسيس أودو رئيس رهبان ديركلونى دوراً هاماً هو الآخر فى نشر الأسلوب الرومانى النزعة فى الموسيقى الدينية ، فقد اهتم بتعليم الغناء الكورالى ودون طريقة تعليمه [للغناء الكورالى] فى كتاب تعليمى أصاب نجاحاً كبيراً . وقد بلغت التراتيل التى كانت تؤدى فى ديره يومياً أكثر من مائة ترتيلة من المزامير . وهو الذى نظم الأنغام الموسيقية السبعة المعروفة لنا اليوم على هذا النحو [لا – سى – دو – رى – مى – فا – صول] ورمز إليها على التعاقب بالأحرف اللاتينية (١٩٤) فكان بذلك مبتكر أول تدوين للأنغام على الطريقة الحديثة بالأحرف بعد طريقة التدوين برموز التذكر (١٩٥) التى ابتكرها البابا جريجوريوس الأكبر ، وماتزال البلاد الناطقة بالإنجليزية والألمانية تطبق حتى اليوم تسمية الأنغام بهذه الحروف الأبجدية .

كذلك قام بتحديد درجات الأنغام الموسيقية والأبعاد الموسيقية للمقامات الجريجورية بصورة دقيقة عن طريق إجراء قياسات رياضية على آلة « المونوكورد » (١٩٦) ، وكان تناقل المقامات الجريجورية الثمانية [الأربعة الأصلية (١٩٧) المأخوذة عن الإغريق والأربعة الإضافية (١٩٨) التى ابتكرها البابا جريجوريوس بنفسه] يتم عن طريق الحفظ والسماع من المنشدين خريجى مدارس الغناء الجريجوريانى حتى وضع أودو تدويناته فى كتبه التعليمية فأمكن بفضلها تعليم المغنين فى بضعة أيام القراءة الفورية للنوتات ، وإنشاد الموسيقى مباشرة على أثر قراءة نصوصها الموسيقية المدونة دون الوقوع فى الأخطاء التى كانت تقع نتيجة الاعتماد على الذاكرة برغم التدريب الطويل .

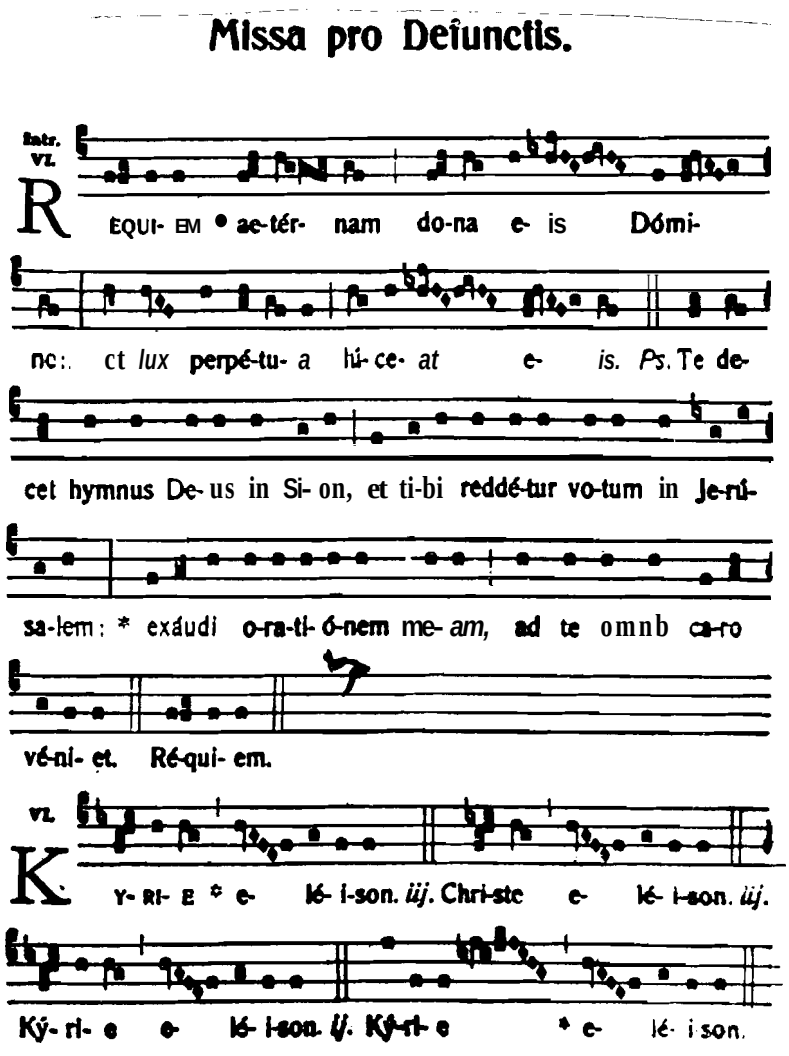
وقد أدخل الراهب « جويدو دارتسو (١٩٩) » فى القرن الحادى عشر تعديلاً على طريقة تدوين الراهب « أودو »، عندما ابتكر أساس التدوين الموسيقى الحديث على المدرّج الموسيقى ذى الخطوط الخمسة الأفقية التى تحصر فيما بينها مسافات أربعة ، ورتب الأصوات بحيث يوضع كل منها فى مكان خاص من الصف مهما تكرر فى الميلودية ، وجعل بعض الأصوات تتخذ مركزها على الخطوط نفسها على حين تقع الأخرى فى المسافات المحصورة بين الخطوط ، وبذلك تكون الأصوات المصفوفة على خط واحد أو التى تقع على مسافة واحدة مطابقة لبعضها (لوحة ١٣) .

واستبدل جويدو بالحروف اللاتينية التى سمى بها أودو الأنغام السبعة حروفاً أخرى هى التى نستعملها اليوم [دو – رى – مى . .] وهى الحروف التى تبدأ بها الأبيات السبعة التى تشكل نشيد القديس يوحنا (٢٠٠) . وقد بقى النغم « أوت » مستخدماً بين الفرنسيين إلى

أن استبدل به فيما بعد لفظ « دو » للتخفيف ، ونلحظ أنه اشتق اسم النغم السابع من الحرف الأول فى كل من الكلمتين « القديس » و« يوحنا » .

وقد نظر كل من أودو وجويدو إلى الموسيقى على أنها فن يستهدف تمجيد الخالق وتحقيق الجمال من خلال الصلاة ، على عكس بويثيوس وزميله كاسيودوروس اللذين نظرا إلى الموسيقى على أنها جزء من علوم الرياضيات يفيد منه الفلاسفة لا الموسيقيون .

لوحة ١٣ – التدوين بالحروف اللاتينية



وإذا كان ديركلونى قد تحول على يد أودو وجويدو إلى مركز لنشر الإصلاحات الموسيقية التى اتجهت نحو تحسين الأداء الموسيقى والغناء الكورالى والترتيل الجريجورى بصفة خاصة ، وصدر عنه الكتابان الهامان اللذان وضعهما « أودو » و« جويد و » [٢٠١] فقد سُجلت قصة تطور الموسيقى فى نقوش بارزة رائعة الجمال على تاجين من تيجان الأعمدة التى تحمل القبة الهائلة لكنيسة « هيو » وهى آية من آيات جمال العمارة والنحت والنقش البارز فى القرن الحادى عشر. ويتكون تاج كل عمود من أربعة أوجه ، وتمثل هذه الأوجه الثمانية لتاجى العمودين الأنغام الثمانية التى ترتل بها المزامير « البصلموديات » المقدسة ، كما أنها ترمز إلى الفضائل الإنسانية ، مما يؤكد مكانة الموسيقى الرفيعة عند رهبان ديركلونى .

ويتضمن الوجه الأول عبارة « هذاهو النغم الأول فى نظام الأنغام الموسيقية » وصورة فتى حزين يعزف على آلة وترية شبيهة بالعود ، لعلها تصور ترتيل كلمات البيت الرابع من المزمور الثالث والأربعين : ولسوف أبتهل عنـدئذ لله وحده فى عليائه ، هو الذى منحنى المرح فى شبابى ، فحمداً لك ياربى على نعمتك ،حمداً يلهج به لسانى على أنغام القيثارة ، وأنت يانفسى لماذا تحزنين ولماذا ترهقينى بالقلق ؟ . . . . ويرمز استخدام الآلة الوترية إلى قدرة الموسيقى على تخليص النفس من عناصر الشرّ وعلى تبديل حزنها إلى مرح . على غرار قصة داود حين استعان بالموسيقى فى طرد عناصر الشر من نفس شاؤل ، وهو الحادث الذى يصوّره الإنجيل على أنه نبوءة بانتصار المسيح على الموت وفوزه على الشيطان (لوحة ١٤) .

ونرى على الوجه الثانى الذى يمثل « النغم الثانى » صورة راقصة تقرع دفًّا صغيراً ، لعلها تشير إلى أحد أبيات الترنيمة الثامنة والستين التى ترتل عادة فى موكب فاتحة قداس « أحد السعف » ، وقد سار المنشدون فى المقدمة يتبعهم عازفو الالآت وبينهم فتيات يقرعن الطبول ، ويلعب الدف هنا دوراً فى إضفاء المرح وتنظيم إيقاع الموكب الذى يسبق إجراء طقوس القداس (لوحة ١٥) .

ويسجل الوجه الثالث عبارة « النغم الثالث رمز قيامة المسيح » إلى جانب صورة آلة وترية من فصيلة « الليرا » بعد أن أضيف إليها صندوق صوتى ، وإن تكن فى الواقع إحدى نماذج آلة السنطير [٢٠٢] الشائعة فى القرن الحادى عشر ، وتمثل الآلة الأسطورية التى كان يعزف عليها داود عند ترتيل « المزامير » ، وقد صوّرت أوتارها رأسية مشدودة على إطارها الخشبى الأفقى فوق صورة الصليب الذى يرمز للمسيح . وتشير هذه الصورة إلى افتتاح التضرع حين يرد ذكر المسيح لأول مرة فى دعاء : « كيرى اليصون – كريستى اليصون » أى ارحمنا ياربّنا ارحمنا يامسيح ، وهوالدعاء الذى يتردد ثلاث مرات رمزاً للثالوث المقدس (لوحة ١٦) .

ويمثل النغم الرابع على الوجه الرابع إحدى أغنيات « النواح » [٢٠٣] الجنائزية فى صورة شاب يقرع مجموعة من الأجراس الصغيرة التى تنشد تلك « البكائيات » بمصاحبتها (لوحة ١٧) .

لوحة ١٤ – « هذا هو النغم الأول » : عازف القيثارة . تاج عمود بكنيسة هيو . تصوير جير ودون .

لوحة ١٥ – « هذا هو النغم الثانى » : الراقصة بالدف . تاج عمود بكنيسة هيو . تصوير جير ودون .

لوحة ١٦ – « هذا هو النغم الثالث رمز قيامة المسيح » : آلة السنطير . تاج عمود بكنيسة هيو . تصوير جير ودون .

لوحة ١٧ – « هذا هو النغم الرابع » أغنيات النواح الجنائزية . شاب يقرع مجموعة الأجراس الصغيرة . تاج عمود من كنيسة هيو . تصوير جير ودون .

HIC IVSSORDIA RMODVIA WINWAMAS
SROORIARTAS

ANNONGVSANNEPOVLEGSCHLVM

ERTIVS SIMPINIA

وقد نقشت الصور التى تمثل الأنغام الأربعة الأخرى على أوجه تاج العمود الثانى غير أنها انطمست بما لم يفصح عن معالم العازفين وآلاتهم

ونتبين فى صور الأنغام مجموعتين من العازفين : مجموعة العازفين الواقفين أو السائرين فى المواكب والذين يستخدمون الدفوف والصنوج والأجراس وبعض أنواع الأبواق ، ومجموعة العازفين الجالسين أو الساكنين الذين يعزفون على آلات وترية ، وهو مايشير إلى وجود نوعين من التراتيل هى : التراتيل الموكبية وكانت ميلودياتها من طبيعة بارزة الإيقاع مثل ميلودية « المارش » ، ثم التراتيل الساكنة الهادئة الإيقاع التى توحى ميلودياتها بعمق التأمل .

ولقد أنارت تعاليم « أودو » الطريق أمام ثقافة موسيقية غنائية رفيعة وأعانت على تطوير فن الإنشاد الكورالى ، وظهور أسلوب توزيع الأدوار الغنائية المختلفة ، وبدء المحاولات الأولى لأسلوب البوليفونية الغنائية الموزعة على عدة أسطر لحنية ، وهو الأسلوب الذى ظهر فى القرن التاسع والعاشر والحادى عشر ، وتطور فى العصر القوطى ثم بلغ الذروة فى عصر النهضة .

كان الغناء الجريجورى يشتمل على الميلودية المفردة العارية عن أى تنسيق هارمونى فلم يك يصاحبها أى غناء تختلف ميلوديته عن الميلودية المرتلة سواء كان ذلك فى الإنشاد من مغن منفرد واحد أم من جماعة من المنشدين الكورالين ، فيرتل المغنى المنفرد الميلودية دون مصاحبة ميلودية أخرى تختلف عن ميلوديته التى ينشدها ، ويغنى المنشدون ميلودية واحدة بالذات فى وحدة نغمية .

وقد أعان ظهور « الأرغن ذى الأنابيب » على تنظيم الأسلوب الموسيقى فى الغناء الفردى والكورالى بمدارس الغناء الملحقة بالأديرة « ذات النزعة الرومانية » ، فقد كان الأرغن يعزف إثنى عشر نغماً منها ستة أنغام أصلية وستة ذات بُعد رابع أدنى من درجات الأنغام الأصلية [٢٠٤] .

ونقل بعض المغنين هذا التنسيق إلى الغناء فوزعوه على صوتين أحدهما الصوت الغنائى الأساسى [٢٠٥] ، والآخر هو الصوت المصاحب المرتجل [٢٠٦] أى الذى يرتجله المغنى المصاحب للمغنى الأصلى بإنشاد الميلودية نفسها منقولة على بُعد رابع أعلى من الصورة الأصلية أو على بُعد خامس أدنى منها ومتوازية معها فى ارتفاع أنغامها أو هبوطها فى سيرها . وتعد عملية التنسيق المبدئى المرتجل المسمى « بالأورجانوم المتوازى » [٢٠٧] – نسبة إلى الآلة التى أوحت بها – أولى بشائر الأسلوب البوليفونى المتعدد الخطوط الميلودية . وأوضح مثال للأورجانوم الحر هو مثال « فليكن مجد الرب » [٢٠٨] (فقرة ١٥ من التسجيل الموسيقى) .

وقد تضاعف بعد ذلك كلُ من الخطين الميلوديين فى إنشاد الطبقات الصوتية الأربعة [سوپرانو – كونترالطو – تنور – باص] ، وذلك بتكرار خط الميلودية الأصلية على بُعد الأوكتاف الأعلى أو الأدنى ، وتكرار خط ميلودية الأورجانوم المرتجل على بُعد الأوكتاف الأعلى أو الأدنى [٢٠٩] (لوحة ١٨) .

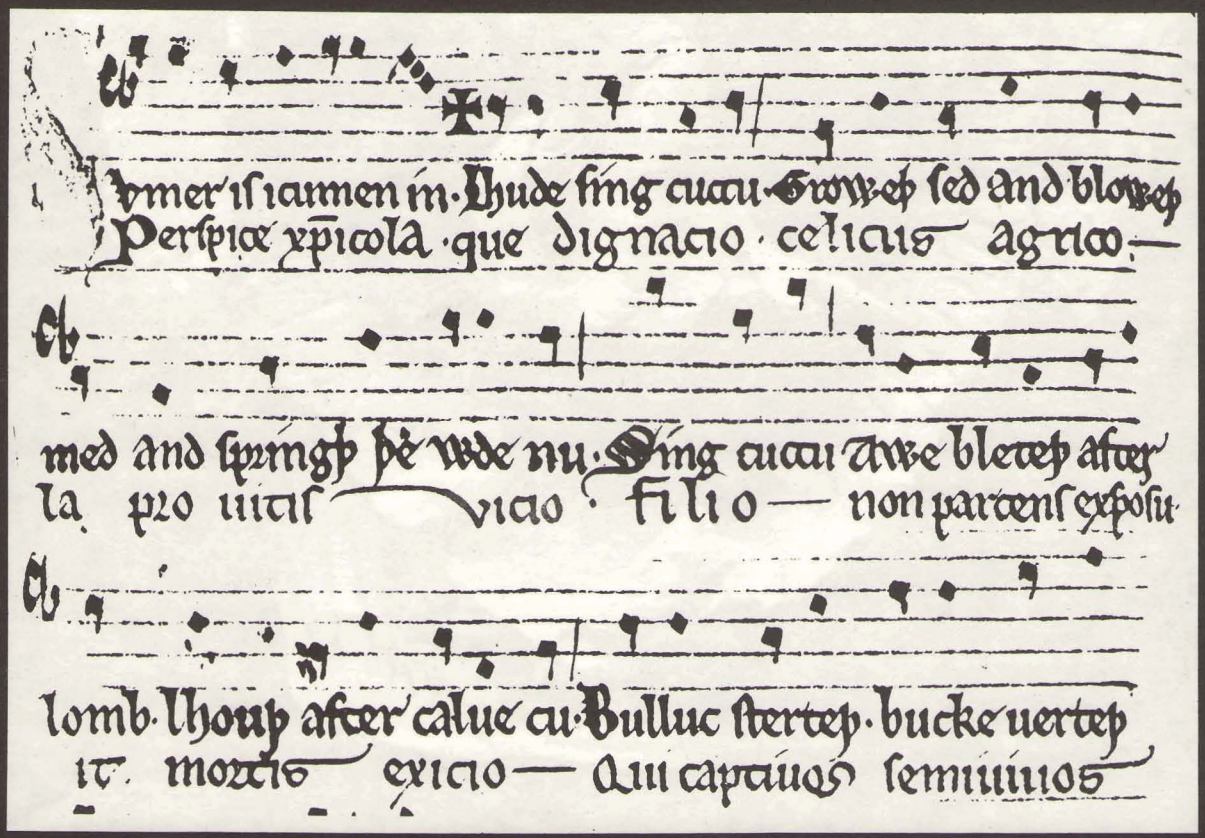
وهكذا يسير الخط الميلودى الأصلى موازياً لخط الأورجانوم الذى جرت العادة أن يكون على بُعد المسافة الرابعة التامة تحت خط الميلودية الأصلية ، ويصاحبهما خطّان متوازيان آخران أحدهما على بُعد الأوكتاف الأعلى من خط الميلودية الأصلية والثانى على بُعد الأوكتاف الأدنى من خط الأورجانوم ، ثم تلتقى الخطوط الأربعة فى النهاية لتنشد معاً نغماً واحداً يمثل « خاتمة الإنشاد » أو القفلة [٢١٠] .

ولم تلبث قاعدة التزام التوازى المطلق بين خطوط الميلودية والختام بنغم واحد أن اهتزت ، فقد أخذ مُنْشد خط الأورجانوم يطيل فى إنشاد النغم الأخير [حتى سمى بالتنور التى تعنى باللاتينية « المُمْسك » وذلك لإمساكه بالنغم وإطالة إنشاده له] فى حين انطلق منشد الميلودية الأصلية يرتجل على هواه خاتمة للميلودية الأصلية ، بل لقد كان هذا التحرر ضرورياً هروباً من المصادمات الصوتية المعيبة [٢١١] التى كانت تنجم أحياناً عن إنشاد ميلودية أصلية من مقامات معينة موازية لخطوط أورجانوم مصاحبة ، مما دفع بعض الموسيقيين إلى كسر قاعدة الالتزام بالتوازى المطلق بين الميلودية الأصلية وخط الأورجانوم على بعد المسافة الرابعة تحت

SIMIA SINE CAVDA
SALINATOR

الأساس ، وذلك باستعمال أبعاد موسيقية أخرى مثل البعد الثانى والثالث والخامس والسادس ، وإن أبقوا على الالتزام فى البدء بنغم متحد بين الخطين والانتهاء بنغم متحد أيضاً أوبالنغم نفسه على بُعد الأوكتاف .

غير أن الخطوة الأولى نحو الكتابة الموسيقية بأسلوب « الأورجانوم الحر » ظلت مقصورة طوال القرن العاشر على حالات الهروب من وقوع المصادمات الصوتية المعيبة ، مثال ذلك نشيدا « هللويا ، فقد قام المسيح »(٢١٢)(فقرة ١٦ من التسجيل الموسيقى) و« المجد لملك الملوك » (٢١٣) (فقرة ١٧ من التسجيل الموسيقى) . ويبدأ الإنشاد بأداء كلمة « هللويا » مرتين فى شكل نغمى مركّب يعتمد على استطالة النغم فى المقطع الثانى من الكلمة « . . . ويا » ، وتستطرد هذه الاستطالة النغمية فى المرة الثانية وكأنها تنمية

لوحه ١٨ – التدوين الموسيقى « الأورجانوم » . غناء متعدد الأصوات من القرن ١٣ أو ١٤ بالتدوين الرومانى .

للشكل النغمى الذى تؤدى به أول مرة ويكون غناء لحن « هلّلوا يا » من خط ميلودى وحيد ، ما إن ينتهى حتى يتداخل معه لحن خط الأورجانوم الذى ترتفع نغماته فوق طبقة الخط الأصلى من طبقة الباريتون . وكلما انتهت شطرة من شطرات الشعر والنغم يلتقى الصوتان فى قفلة من درجة صوتية واحدة .

ومع بداية القرن الحادى عشر قل اهتمام الموسيقيين بأسلوب « الأورجانوم المتوازى » الذى أطلقوا عليه أيضاً اسم « الأورجانوم الصارم » (٢١٤) فقد أحسوا فيه نوعاً من القيد على إبداعهم الفنى وجنحوا إلى ممارسة حريتهم فى اختيار الأبعاد الموسيقية التى يسيرون بها فى مصاحبة الخط الميلودى الأصلى دون الاقتصار على مسافة الرابعة التامة ، فحرروا خط ميلوديتهم الأصلية وخط الأورجانوم ليتلاءما مع إبداعهم الفنى وأهدافهم الموسيقية ، حتى سيطر أسلوب « الأورجانوم الحر » على مجال الموسيقى خلال القرنين الحادى عشر والثانى عشر . ويزداد الأسلوب وضوحاً فى دعاء « ملك الكون العظيم » (٢١٥) من مجموعة مؤلفات الكنيسة الأسبانية خلال القرن الثانى عشر (فقرة ١٨ من التسجيل الموسيقى) ، ذلك أن هذا الأسلوب لم يقتصر على الإنشاد الدينى داخل الأديرة بل لقد خرج إلى عالم الموسيقى العريضة ، وظهرت له نماذج موسيقية رائعة خلال القرن الثالث عشر وخاصة بفرنسا وإنجلترا .

وقد أكدت المجموعات الشاملة للمؤلفات الموسيقية الفرنسية والإنجليزية ، بالإضافة إلى بعض الكتب النظرية الموسيقية أن عصر التأليف الموسيقى بالأسلوب البوليفونى قد بدأ وقتذاك ، وأنه لم يعد مقصوراً على الإنشاد الكورالى وحده بل تعداه إلى الغناء الفردى ، ثم إنه لم يشمل الموسيقى الدينية وحدها بل شمل الموسيقى كلها . ومامن شك فى أن مدارس الغناء الدينى قد لعبت دوراً هاماً فى تطوير أسلوب الأداء الذى أعان بدوره على تطوير الكتابة الموسيقية البوليفونية ، وكانت مقطوعات « التهليلات » هى نقطة البدء فى هذا التطوير الفنى ، فقد كان الموسيقيون الدينيون يختارون المناسبات الهامة لاستخدام أسلوب الأورجانوم الحُرّ فى الإنشاد على أنه مجال تتجلى فيه مواهبهم ومهارتهم الفنية ، وهوما كان يحدث فى كتدرائية شارتر بفرنسا عند إنشاد مقطوعات « التهليلات » فى تراتيل عيد الغطاس [حلول الروح القدس (٢١٦)] وعيد الفصح والأسبوع التالى له وفى عيد صعود العذراء (٢١٧) وفى عيد القديس أوغسطين والقديس مارتن ، وكان الأسقف ألدهلم (٢١٨) (حوالى ٦٤٠ – ٧٠٩ ميلادية) أول من أشار إلى الغناء فى أكثر من خط ميلودى ، على حين ظهر أول وصف تفصيلى للأورجانوم فى مصنف مجهول المؤلف (٢١٩) يرجع إلى القرن التاسع الميلادى أو إلى ما قبل ذلك بقليل . ويأتى ذكر الأورجانوم فى مقال لهوكبالد (٢٢٠) بعنوان « المدرسة الهارمونية » (٢٢١) .

وظهر فى إنجلترا خلال القرن الحادى عشر مخطوطان باسم « التراتيل والأدعية الإضافية فى ونشستر (٢٢٢) يضمان أكثر من مائة وخمسين دعاء بأسلوب « الأورجانوم الحر » ، ومع أن أحداً لم يصل بعد إلى حل رموز تدوينها الموسيقى إلا أنه قد تم الكشف عن أن أسلوبها ينطوى على اختلاف فى حركة سير خطوطها الميلودية وتوزيع أصواتها الغنائية ، وصعود خط ميلودية الأورجانوم عن خط الميلودية الأصلية على عكس ماكان متبعاً من قبل بهبوطه عنه وهومايسمى بتقاطع الأصوات ، الأمر الذى يميز أسلوب هذه الأدعية عن غيرها .

ولم تلبث نهاية القرن الثانى عشر أن شهدت التمهيد لأسلوب الأورجانوم ذى الخطين المساعدين فى مقابل خط الميلودية ، وبداية الكتابة البوليفونية من الأدوار الغنائية الثلاثة المختلفة ، وهو الأسلوب الذى تألق فيما بعد فى نموذج « الموتيت » (٢٢٣) .

موسيقى عهد الاقطاع الرومانى النزعة

اعتاد مغنو فرنسا الجوالون فى العصور الوسطى إنشاد القصائد التى تحكى مآثر الأبطال الحقيقيين أو الأسطوريين[٢٢٤] والتى يتراوح عدد أبيات الواحدة منها بين ثمانية وعشرة آلاف بيت مقسمة إلى فقرات مختلفة الطول يغنونها باللغة المحلية الدارجة – لا باللغة اللاتينية – وبمصاحبة عزف على آلة القبول أو الليراً .

وتبرز من بين القصائد « ملحمة رولان[٢٢٥] » التى تحكى قصة دارت أحداثها خلال عصر شارلمان . والتى يكشف طابعها وروحها عن كتابتها فى القرن الحادى عشر . وإن سجّلها مخطوط من أكسفورد يرجع تاريخه إلى نهاية القرن الثانى عشر .

وتمتاز نصوص هذه الملحمة بعنصر الانتقالات المفاجئة فى أحداثها وأزمانها وبجو المعارك الحربية وتنوع شخصيات الأبطال ، من كبير الأساقفة « تيربان » إلى الملاكين المقرّبين جبريل وميكائيل اللذين وُكل إليهما الهبوط إلى ساحات القتال وحمل أرواح الأبطال القتلى إلى السماء ، وتحكى القصة انتصار النورمانديين فى معركة « هيستنجز » وغزوهم لإنجلترا عام ١٠٦٦ م .

وقد اقتبست هذه القصيدة عن ثلاثة مصادر تاريخية هامة : المصدر الأول هو «وليم وماتيلده » التى كتبها « جى داميان[٢٢٦] أحد رجال بلاط الملك « وليام » الذى توفى بعد معركة هيستنجز بعشر سنوات (١٠٧٦) . وقد قصّ داميان فى قصيدته حكاية « تايفير » الذى كان يتقدم جنود الملك « وليم » ويقذف بسيفه فى الهواء ثم يلتقطه منشداً ملحمة رولان .

والمصدر الثانى كتابات وليم مومزبرى [٢٢٧] بعد خمسين عاماً من المعركة التى أشار فيها إلى إنشاد الملك وليم لملحمة رولان ليستثير حماسة جنده فى المعركة . والمصدر الثالث هو « قصة رو » التى كتبها أحد فقهاء كاتدرائية بايو وقال فيها :

امتطى تايفير المغنى الذائع الشهرة
صهوة فرس فارعة
وخطا به أمام الدوق
متغنياً برولان وشارلمان
بأوليفر والأمراء المُقْطعين
الصرعى فى معركة رونسيفال

وكان تايفير هذا موسيقياً ومغنياً وممثلاً إيمائياً ، يؤدى الملحمة بإلقاء غنائى رائع تزيد روعته تعبيراته التمثيلية الإيمائية .

وروت « ملحمة رولان » بعض أحداث الحرب التى دارت بشمال أسبانيا بين شارلمان وعرب الأندلس طوال سبع سنوات . وكان « رولان » حفيداً للإمبراطور شارلمان ، وأحد الفرسان الإثنى عشر صفوة فرسان ذلك العهد ، وقد تركه الإمبراطور بأسبانيا ليحمى المؤخرة بفرقته خلال عودته بجيشه إلى فرنسا عبر جبال البرانس .

وجرت الملحمة وفق الأسلوب المتبع فى الملاحم ، والذى لا يجعل الهزيمة من نصيب بطل إلا بفعل الغدر والخيانة ، فحدثنا عن خيانة أحد أقارب « رولان » له ، وهو ما أتاح لجيوش العرب مفاجأته هو وجنده بالهجوم وإبادتها لقواته ، وإن نفخ رولان فى بوقه قبل أن تخمد أنفاسه الأخيرة منادياً شارلمان وجيشه من بعيد .

ثم تروى لنا الملحمة فى جزئها الثالث قصة انتقام شارلمان لموت « رولان » من خلال معركة بطولية تلمع فيها السيوف والخوذات وتنطلق فيها الطبول والأبواق وتتجمع الخيول وترفرف الأعلام ، ثم تنهى الملحمة القصة قائلة : « هكذا كانت الأحداث عجيبة والقتال وحشياً » .

وقد لجأ الشاعر فى نصوص الجزء الثالث إلى أسلوب الحشد فى التعبير عن الاستعدادات لمعسكر شارلمان ، فهو يكثّف العتاد والأعداد والمشاعر والمؤتمرات ، ويصف كتائب جيش شارلمان العشرة الواحدة تلو الأخرى ، والفرسان الإثنى عشر الواحد بعد الواحد ، ومجموعة المقاتلين والأسلحة والذخائر والمعدات الحربية فى تركيز يزيد من ضخامة الصورة الذهنية فى خيال المستمع . وحشد كل قوى المسيحية وعقد لواءها بقيادة شارلمان ، فجمع الفرنسيين والنورمانديين والبافاريين والألمان والبريطانيين تحت قيادته ، وأضفى عليهم كل صفات المحاربين الشجعان الذين لايهابون الموت ، يكرّون فوق خيول قوية سريعة كالبرق فى هجومها على العدو .

ثم إذا بنا نواجه فجأة جحافل العرب « محتشدة » فى موجات متتالية تزيد عشر كتائب على جيش شرلمان وتفوقه وحشيةوضراوة وحباً للشر ! مما يثير مخاوف جنود شارلمان ، بل لقد جعل مظهرهم مثيراً للفزع برءوسهم الضخمة وظهورهم التى يغطيها شعر كثيف شائك كشعر رؤوس الخنازير البرية وجلودهم الصلبة كالحديد فلا يحيق بها أذى ، وهو مايجعلهم فى غير حاجة لارتداء الخوذات أوالدروع الواقية فى القتال !

وقد تجنّى الشاعر عند وصفه للعقيدة الإسلامية فأحاطها بالإبهام وبالغ فى رسم صورة مادية لها ، واتهم المسلمين بالإشراك بالله ، ونعتهم بالوثنية ، وهى الأوصاف التى أشاعتها روح التعصب الدينى التى كانت سائدة فى معظم البلاد المسيحية فى ذلك العصر .

ويلتحم الفريقان ويستعرأوار القتال بين شارلمان وجندهوبين العرب بقيادة« باليجانت » (وهواسم عجيب لاينم عن صلة بالعرب) الذى تتمثل فيه كل الصفات الوحشية ! على حين يمثل شارلمان وقار الشيوخ وحكمتهم واتزانهم وورعهم ، وتجمّل شيخوخته لحية ناصعة البياض ، فقد بلغ من العمر ثلاثة قرون ! وهو يصغر كثيراً خصمه العربى الذى عاصر فرجيل وهوميروس ! وينتهى القتال بأن يطرح القائد العربى شارلمان أرضاً ، غير أن جبريل ينزل فى اللحظة التى يوشك أن يجهز فيها عليه فيمسّ جبهة شارلمان المغشى عليه وسرعان مايفيق وتعود إليه قواه فيشبّ على خصمه ويفتك به ويتم له ولجيوشه النصر على العرب .

وقد وصلتنا النصوص الشعرية الكاملة لهذه الملحمة ، دون أن تصلنا أية معلومات عن موسيقاها أو ألحانها ، مع أن المغنيين الجوالين كانوا يحملون على ظهورهم حقيبة جلدية يحفظون فيها التدوينات الموسيقية التى كانوا يعتمدون عليها فى إنشاد أغانيهم برغم حفظهم لها عن ظهر قلب ضماناً لعدم الخلط أو النسيان . ولعل ألحان « ملحمة رولان » لم تدوّن لبساطتها وشهرتها ، فلم تصلنا برغم وصول آلاف أغانى التروبادور والتروفير الفرنسيين ونظرائهم الألمان والإنجليز والتى أمكن نقلها إلى طريقتنا الحديثة فى التدوين الموسيقى وإعادة أدائها .

أغانى الجوليارد

ظهرت بين أواخر القرن العاشر والقرن الثانى عشر جماعة من القساوسة ومن طلبة العلوم الدينية اشتهرت بالمجون والسكر والعربدة والمرح ، ومضت تتجول فى مدن أوربا الغربية وريفها تنظّم الأغانى فى مدح الخمر والمرأة والربيع ، وفى هجاء البابا والكنيسة ورجال الكهنوت ، فحاربتهم الكنيسة بوصفهم طلبة نالوا قسطاً من الثقافة الدينية ثم مالبثوا أن انحرفوا عن الدين خالعين ردا الكهنوت ساعين فى طلب المغامرة والمتعة (٢٢٨) .

وقد أطلق عليهم اسم الـ « جوليارد » (٢٢٩) ، وهى كلمة اختلف فى أصلها الشارحون ، فينسبها البعض إلى « جولياس » الأسقف الأسطورى المغرم بالخمر والنساء ، وينسبها البعض الآخر إلى كلمة « جولا » اللاتينية التى تعنى النهم والشراهة وهو ماكانوا يمارسونه فى حفلات النبلاء أو الفلاحين . على حين ينسبها غيرهم إلى تحريف كلمة « جالوت » العملاق الذى هزمه النبى داود والذى كان موضوعاً للسخرية والهجاء فى الأغانى الشعبية :

وقد تشكلت جماعات الجوليارد كما أسلفت من عدد من القساوسة الذين أفلتوا من إسار الرهبنة ، وشردوا فى مسالك الحياة موصومين بتهمة الهرطقة ، وانضم إليهم الكهنة المطرودون وطلبة العلم المتنقلون بين المراكز العلمية المختلفة . واتخذ هؤلاء وأولئك من الشعر والغناء تجارة يعيشون عليها ، أقرب إلى المتسولين منهم إلى التجار ، وإن كانت ثقافتهم وإجادتهم للغة اللاتينية إلى جانب لغتهم الأصلية قد جعلتهم موضع تقدير الكثيرين من الأثرياء عشاق الموسيقى الرقيقة مما أتاح لهم عصراً من الازدهار . وقد ازداد عدد هؤلاء المنشدين المتغنين بالكأس والقمار والربيع ومتع الحب الجسدى نقيض الحب العذرى السائد بين مثقفى العصر أيامها ، وأخذت السلطات الكنسية تطاردهم وتضعهم فى صفوف المهرجين والممثلين الجوالين ، غير أن فنهم ظل شائعا حتى اندثر تماماً فى القرن الرابع عشر .

وكان الجوليارد ينظمون أغانيهم باللاتينية المتأثرة بأوزان الأغانى الشعبية الفرنسية والألمانية ، ويستعيرون ألحانها مما حفظوه من أغان دينية أيام دراستهم الكهنوتية ويملئونها على نسق أغانى الطلبة الأوربيين بعبارات التورية والنقد اللاذع والفكاهات والعواطف المكشوفة والإباحية والمغامرات والخمريات .

وقد عرفنا أضخم مجموعة من قصائد شعر الجوليارد من مخطوط ضخم عثر عليه عام ١٨٠٣ مصادفة فى دير البندكتين ببورين فى باڤاريا ، كتبت بعض قصائده فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر باللغة الألمانية فى حين كتب جزؤها الأكبر باللغة اللاتينية ، وكانت هذه القصائد من إبداع مواطنين من شعوب مختلفة من الألمان والإنجليز والفرنسيين والإيطاليين ، قام الموسيقى الألمانى المعاصر كارل أورف بتلحينها تلحيناً موفقاً تحت عنوان « كارمينا بورانا » أى أغنيات بورين . غير أنه لم تصل إلينا سوى أغنية واحدة أمكن حل رموز تدوينها القديم وإعادة كتابتها بالتدوين الحديث حتى تسنّى إنشادها وتسجيلها وهى أغنية « ياجمالك الذى بلغت روعته أن عبدتك ڤينوس نفسها ! » (فقرة ١٩ من التسجيل الموسيقى) (٢٣٠) ، وقد استعير لحنها من نشيد دينى هو « ياروما النبيلة » ، وكان الجوليارد ينظمون كلمات أغانيهم على غرار أناشيد دينية متداولة مع قلب مضمونها رأساً على عقب والخروج عن وقارها الدينى إلى التغنّى بمفاتن الحبيبة والشراب والعربدة .

الشعراء المغنون الجائلون

أغانى التروبادور والتروفير (٢٣١)

ونشأت فى فرنسا مجموعات من مبدعى الأغانى الدنيوية يخصّون بها الطبقات العليا من المجتمع المتحضر (٢٣٢) أطلق اسم « التروبادور » على مجموعتهم التى عاشت فى مقاطعة بروڤانس بجنوب فرنسا ، فى حين أطلق اسم التروڤير على المغنيين الذين عاشوا فى الشمال .

وازدهر فن التروبادور بين نهاية القرن الحادى عشر ونهاية القرن الثالث عشر ، وعرف عنهم مائتان وأربعة وستون لحناً وما يقارب ألفين وستمائة مقطوعة شعرية . ومن أهم التروبادور الذين وردت أسماؤهم فى المراجع المعروفة عن هذه الفترة : ماركابودى جاسكونى (٢٣٣) وبرناردى ڤنتادور (٢٣٤) وجيرودى بورنيل (٢٣٥) وجيرودى دى ركييه (٢٣٦) ، وبرتران دى بورن (٢٣٧) .

أما التروڤير فقد ازدهر فنهم فى فترة متأخرة عن فن التروبادور ، وعرف عنهم ما يقرب من ألف وأربعمائة أغنية ، وما يقارب أربعة آلاف مقطوعة شعرية . ومن أهم التروڤير : كين دى بيثون (٢٣٨) وبلونديل دى نيل (٢٣٩) ، وتيبو ملك ناڤار (٢٤٠) ، وآدم دى لاهال الذى اشتهر بالمسرحية الغنائية « روبان وماريون » (٢٤١) . .

وكان التروبادور والتروڤير يمزجون بين الشعر والموسيقى فى وحدة لا تتجزأ ، مستوحين فنهم من موسيقى قدماء المغنين الجائلين (٢٤٢)

المستمدة أصلاً من التمثيل الإيمائى ومن ممثلى (٢٤٣)الإمبراطورية الرومانية ، ومن منشدى المآثر ، كما استلهموا المثل العليا من حرب الأندلس ضد العرب ، ومن الحروب الصليبية . وكانوا يكتبون أغانيهم بلغتهم الفرنسية القديمة ، غير أنهم كانوا ينظمونها فى أوزان وعروض تختلف عن الشعر الأوروبى . وقد فسر البعض ذلك بتأثرهم باللغة العربية والشعر العربى الأندلسى (٢٤٤) .

وقد استعار التروبادور والتروفير قوالب التعقيبات التى تمت بأديرة الرهبان – وخاصة دير كلونى ودير سان مارسيل بمدينة ليموج – لصياغة ألحانهم (٢٤٥)

واشتملت هذه الأغانى على شتى أنواع الحوار والمساجلات ، وهو ما أعان على إبراز عدة قوالب أهمها الأغانى التعقيبية ثم أغانى المساجلات والأغانى القصصية الشعبية والأغانى الراقصة .

وقد اشتقت الأغانى التعقيبية المنفردة (٢٤٦)من التعقيبات الدينية التى تنطوى على سردٍ لقصص الكتاب المقدس والحروب الصليبية والتعليق عليها ، ويتجلى التعليق هنا فى سرد سير البطولة أو قصص الحب المهذب ، فإذا أنشد جزؤها الاستهلالى بواسطة مجموعة كورالية ثم أعيد بعد كل فقرة غناء فردى سُمى بالقصيدة الكورالية التعقيبية « ڤيرليه » (٢٤٧) مثل قصيدة آدم دى لاهال « الحبيبات الرقيقات » (٢٤٨) التى اختتم بها مجموعة « أغانى الروندو » (٢٤٩) (فقرة ٢٠ من التسجيل الموسيقى) .

وتستهل هذه القصيدة بلحن أساسى كورالى يوضّح موضوع القصيدة ، يليه استطراد فى صورة غناء منفرد من صوت الباص ، يتكرر بعده اللحن الكورالى ، ثم يعقبه استطراد آخر من صوت التنور . وخطة بناء الأغنية هى خطة التقسيم البنائى لنموذج الروندو الذى استغل بعد ذلك فى العهد الكلاسيكى ، وبقى حتى اليوم فى كتابة الجزء الأخير من الكونشيرتو للآلة المنفردة والأوركستر .

وقد وزع آدم دى لاهال الآلات الموسيقية المصاحبة لإبراز اللحن المتكرر والأقسام الاستطرادية : فنسمع المجموعة الموسيقية المؤلفة من ناى وآلتى ڤيولينه قديمة هى الفيول تنور [وكانت تتوسط الفيولا الحديثة والڤيولينة الحديثة حجماً وصوتاً] ، ثم آلة فيول الديسكانت التى تعزف خط الأورجانوم الحر مع منشد خط الأورجانوم الحر أو تحل محله كما فى هذه القصيدة . ونجد مجموعة الآلات كلها تشترك فى عزف اللحن المتكرر دائماً على حين تقتصر بعض الآلات على مصاحبة الغناء المنفرد الاستطرادى : وهى الناى والعود مرة والفيول الديسكانت والعود مرة أخرى . ونلاحظ فى هذه المجموعة الأوركسترالية المصغرة ظاهرة إبراز التقابل بين آلات النفخ والوتريات التى تتبادل الإنشاد . ويمثل الناى آلات النفخ على حين تتشكل الوتريات من ثلاثة آلات قوسية بالإضافة إلى العود الذى يؤدى فى المصاحبة الموسيقية لهذه القصيدة الغنائية التعقيبية دوراً يشبه الكونترباص(٢٥٠)إلى حد كبير .

وتتشكل أغانى المساجلات من سلسلة من الأغانى تمثل كل منها فقرة حوارية بالنسبة للأخرى ، وتكتمل من مجموعها قصة أو مسرحية قصيرة ذات موضوع بسيط يسهل استنباطه من خلال الحوار الذى تتبادله الأغانى القصيرة المتعاقبة التى تمثل شخصيتين رئيسيتين وشخصية ثالثة ثانوية . وكتب آدم دى لاهال مسرحية من هذا النوع تعد الأولى من نوعها فى تاريخ الموسيقى سماها « مسرحية روبان وماريون » ووزع أغانيها على ثلاثة أصوات : دور لصوت الكونترالطو ودورين للغناء من صوت تنور ، وقد اقتطفنا أغنيتين شهيرتين من هذه المسرحية هما « روبان يحبنى » (٢٥١) و« إنى أظهر من جديد » (٢٥٢) (فقره ٢١ أ ، ب من التسجيل الموسيقى) .

أما الأغانى الشعبية القصصية « بالاد » فتروى ملاحم الأبطال ، وقد شاعت فيما بعد وانتقل أسلوبها البنائى الحر الذى لا يتقيد بقيود التوازن بين الأقسام المختلفة للأغنية إلى موسيقى الآلات فى عصر الرومانتيكية ، ونجد نموذجاً لهذه الأغانى فى الأغنية الرابعة من مجموعة آدم دى لاهال وهى أغنية « رباه امنح عونك هذا الدار »(٢٥٣)(فقرة ٢٢ من التسجيل الموسيقى) التى تنشد مطلعها المجموعة الكورالية ، والتى يجرى نسيجها الموسيقى من خطين : خط الميلودية الأصلية وخط ميلودية الأورجانوم الحر ، وينشد الميلودية

الأصلية الصوت الغنائى المنفرد بمصاحبة الناى حيناً والفيول حيناً آخر ، وهى التى تؤدى خط الأورجانوم الذى يسير دائماً فى حركة عكسية لحركة الميلودية الأصلية من حيث الارتفاع أو الهبوط فى مسارها .

وقد نظم التروبادور الأغانى الراقصة « استامپيدا »[٢٥٤] من وزن معين يلائم حركة أقدام الراقصين ، فيصاحب الرقص الغناء مقدماً صوراً شبيهة باللوحات الفنية ، ثم تطور قالبها فى صورة المقطوعات الموسيقية للآلات ، مثل أغنية « أول مايو » (فقرة ٢٣ من التسجيل الموسيقى) التى كتبها رامبودى فاكيرا بلهجة أقليم بروفانس جنوبى فرنسا شعرا :

لا معنى لمباهج مايو
لنداوة أشجاره .
لغناء الطير على أغصانه
لتفتح أزهاره
لا فتنة فى كل هذا تأسرنى يا حبى الغالى
إلا إن جاء رسولك
يهمس لى بدليل يكشف عن حبك
إلا حين أرى صدّك لغريمى .
قد أودى بحياته

ومثل أغنية « الاستامپيدا » الرقصات الأربع الملكية[٢٥٥] (فقرة ٢٤ من التسجيل الموسيقى) ، التى كتبت لموسيقى الآلات دون غناء ، ووزعت على الناى وآلتى فيول وعود وطبلة ، وتقوم آلة مفردة بعزف اللحن الذى ترده من بعدها مجموعة الآلات أو تتبادله آلتان مفردتان . .

غير أن علينا كى نسير غور هذه الأغانى الجميلة ونتذوقها أن نعزل أنفسنا عن مفاهيم حياتنا الحديثة ونحيا فى بيئة هؤلاء الفرسان العشاق الذين اختلفت ظروف حياتهم عن واقع حياتنا كل الاختلاف . وقد كان الشعراء التروبادور والتروڤير يسرفون فى الكشف عن عواطفهم الفياضة وتفانيهم وإخلاصهم على غرار رامبودى فاكيرا فى أغنية « أول مايو » حين أدى فى جزئها الثانى يمين الإخلاص والولاء والحب لخليلته والزود عنها وحمايتها بقوله :

ركع العاشق ،
رفع يديه يتوسل ،
يقسم أن يخلص .
حينئذ أقبلت المعشوقة ،
ترفعه من فوق الأرض ،
تمنحه بعد الخاتم قبلة ،
هى رمز الحب .

وقد يبدو لنا اليوم أمراً غريباً أن يتعاهد اثنان على الحب وليسا بزوجين ، بل قد تتزوج الحبيبة من رجل آخر دون أن يؤثر ذلك فى إخلاصها لفارس قلبها الذى لا تجد غضاضة فى أن تستحضر قسّا يشهد على تعاهدهما معاً ثم يبارك هذا العهد ! فقد كان الحب لدى التروبادور ظاهرة صوفية ، يبدأ بنظرة تثير من الوجد فيضاً أثيريا يهز وجدان القلب . وكان من المتعارف عليه أن يمر المحب بأربعة مراحل : تطلع ، ثم توسل ، ثم استسلام ، ثم عشق وتدلّه . فإذا ما بلغ الصّب المرحلة الأخيرة أخذ على نفسه عهداً بالوفاء

تتوجه قبلة . وما أكثر ما كان العاشق يتوجه هو ومحبوبته إلى الكنيسة لتوثيق العهد بالوفاء ، بحيث « يتبادل كل منهما قلبه مع محبوبه » – على حد التعبير المتداول وقتذاك – خلال المراسم المتوارثة عن السحر الوثنى وعن الطقوس القديمة .

وحين دبّ الشقاق ذات يوم بين الشاعر التروادورى پيردى بارجاك وبين محبوبته كتب إليها يقول « فلنقصد القس من جديد ، حتى لا تحلّ اللعنة على من تخلّى منا عن عهده الذى قطعه على نفسه ، ولا يمنى كل رباط جديد بالفشل ، على القس أن يمحو قداسة ميثاق حبنا ، ليعود كل منا حرًّا ، له الحق فى الحب من جديد ، فى أى مكان » .

وكان رامبودى ڤاكيرا أشهر شعراء بروفانس ابن پيير ور أحد فرسان الإقليم الفقراء الذى أشيع عنه أنه مجنون لفرط تحمسه لأفكاره وعواطفه الجياشة . وعمل ابنه رامبو « مرتل أناشيد » وعاش فى ضيافة الأمير وليم أورانج بعد أن برع فى إنشاد المآثر البطولية والأهاجى واكتسب فى كنف الأمير شهرة ومالاً وفيراً ، ثم رحل رامبو إلى مونفيرا وأقام ببلاط المركيزدى بونيفاس حتى توفى بقصره عام ١٢٠٧ . وقد هام رامبو بحب السيدة بياتريس أخت المركيز وزوجة اللورد هنرى دكارت ، وأبدع فى حبها شتى الأغانى الجميلة التى أطلق عليها فيها اسم « الفارسة الشقراء » ، وقد بادلته الحب هى الأخرى وعاهدته على الهوى وفق أسلوب عصرهما فأذاع مجدها وشهرتها فى كل مكان .

وجرت عادة ناشرى مجموعات أغانى التروبادور والتروڤير فى العصور الوسطى على نشر ترجمة لحياة مؤلفيها معها ، ومن هذا المنبع استقينا ترجمة حياة رامبو التى اعتمدنا عليها هنا .

وكان التروبادور يهجون بقصائدهم أعداءهم السياسيين أو الشخصيين ، كما تناولت أغانيهم العديد من الموضوعات ، فعرف من غنائهم : الكانزو[٢٥٦]وهى أغنية الحب العذرى ، والسيرڤنت[٢٥٧]وهى أغنية الهجاء الساخر وتغنى على لحن شائع متداول ، والمرثية[٢٥٨]وتغنى حداداً على شخص نبيل أو فارس زميل اختطفه الموت غيلة ، والريفية[٢٥٩]وهى أغنية ينشدها فارس فى حب فتاة ريفية ترعى الماشية ،والمغزلية[٢٦٠]وهى من الأغانى الخفيفة التى كانت تنشد فى فتيات المغازل ، والفجرية[٢٦١]وهى أغنية ينشدها صديق ساهر يرعى حبيبين من عيون العاذلين ومفاجأتهم ، والصباحية[٢٦٢]وهى أنشودة يغنيها العاشق بعد ليلة قضاها مع معشوقته ، والإنوج[٢٦٣] وهى أغنية ساخرة ، والملهاة[٢٦٤]وهى محاورة بين شخصين أو ثلاثة فى شكل مسابقة تماثل ما أبدعه فاجنر فى أوبراه تانهويزر ، وأنشودة المآثر[٢٦٥]وهى تروى مآثر وأفعال بطل من الأبطال ، والسرينا أو السرينادا [٢٦٦]

وكان لكل نوع من هذه القصائد عروض وأوزان خاصة بها تخالف عروض وأوزان أغانى الكانزونا التى تنظم للهوى العذرى أو للمديح . ولم نحصل للأسف على تسجيلات أغانى الأهاجى ، ولعل مردّ ذلك إلى تعذر حل « رموز التذكر » التى كانت تدوّن بها هذه الأغانى ، وإلى تلف المخطوطات التى تم العثور عليها .

وكان معظم هؤلاء الشعراء الموسيقيين – على عكس رامبو – من الفرسان ذوى الجاه والثراء العريض ، ولكنهم كانوا على اختلاف أصولهم وطبقاتهم يتجهون إلى التعالى فى أسلوبهم ، يعملون على تنمية الشعر والموسيقى من أجل الشعر والموسيقى وتأكيداً لأهداف الفروسية التى تنشد الإخلاص لله وللملك وللحبيبة على النحو الذى كان يردده الجميع فى هذه الأبيات :

لله روحى .
للنساء فؤادى
للملك حياتى
والشرف لى

وكان شعراء التروبادور والتروڤير ينظمون الشعر ويلحنونه ويستعينون بموسيقيين من عامة الشعب من مرتلى الأناشيد والمغنيين الجوالين ، لإنشاد أشعارهم والمساهمة فى تلحينها بما حفظوه من ألحان شعبية . وكانوا يطوفون معهم أنحاء البلاد وينتقلون من قصر

إلى آخر ومن قرية إلى قرية ومن قلعة إلى أخرى واثقين من الترحاب بهم أينما نزلوا ، فقد كان الأشراف يغدقون عليهم الأموال والجواهر والثياب بل يمنحونهم الضياع فى بعض الأحيان .

وكان موسيقيو التروبادور يعهدون بموسيقاهم بعد اكتمالها إلى النساخ الذين يدونون نصوصها وفق طريقة بدائية تعتمد على استخدام رموز للتذكر شبيهة برموز تدوين « الغناء الجريجورى » . ولم تبلغ هذه الطريقة الدقة اللازمة فى تحديد المدة الزمنية للأنغام وإن أبرزت ارتفاعها وهبوطها فى سيرها الميلودى . وأغلب الظن أن العازفين كانوا يرتجلون المصاحبة الموسيقية لهذه الأغانى على آلة الربابة أو الفيول [فيولينه قديمة]بطريقة هارمونية بسيطة برغم تأثر هذه الأغانى بالطابع الكنائسى البوليفونى (لوحة ١٩) .

وقد لاقى مدوّنو هذه الأغانى بطريقتنا العصرية صعاباً كبيرة تغلبوا على معظمها بفضل دراسة المميزات الأسلوبية لميلودية عصرها بالمقارنة بالعصور القريبة منها ، كما اعتمدوا فى إعادة تدوينها على طريقتنا المقامية الحديثة التى اختصرت مقامات الكنيسة القديمة الإثنى عشر إلى مقامين فقط هما المقام الكبير والمقام الصغير اللذان تقوم عليهما جميع السلالم ، وذلك بتصوير نسب أبعاد هذين السلمين على مختلف الدرجات الموسيقية . كما أخضعوا تدوين الأغانى من ناحية الإيقاع إلى طريقتنا الحديثة بوضع الموسيقى داخل إطار الوزن الإيقاعى ، وتقسيم الموسيقى وفقه إلى وحدات إيقاعية تشتمل كل منها على وحدات متساوية متكررة مساوية للوزن الإيقاعى العام « المازورات » ، وإخضاع نص كلمات الأغنية لهذا الوزن وليس العكس ، أى اخضاع إيقاع الموسيقى لاسترسال وزن مقاطع الكلمات . وعندما تم هذا كله خرجت هذه الأغانى فأطربت المستمع الحديث بعد أن أدرجت فى البرامج الموسيقية بمصاحبة آلات قديمة أعيد صنعها أو بمصاحبة آلات حديثة كالبيانو .

وقد ترك الشاعر برنارد دى ڤانتادور (١٢٠١ – ١٢٥٣) مجموعات كبيرة من الأغانى من بينها أغنيته العاطفية « حين أشهد القبّرة تحلّق[٢٦٧] » (فقرة ٢٥ من التسجيل الموسيقى) التى سجلت دون مصاحبة موسيقية بالآلات ، ولعل المغنى كان يعزف على الفيول القديمة أو الليرا خلال غنائه لها ، وهى من الأغانى المقسمة وفق معناها إلى مجموعات من الأبيات تأخذ كل مجموعة منها لحناً مختلفاً عن لحن الأخرى ، وقد كتبت للإنشاد المنفرد بصوت الباريتون .

كما خلّف جراس برولية[٢٦٨] إحدى أغانى الحب الفروسى ، المعروفة باسم « لست أحتمل البعاد عنك طويلاً »[٢٦٩] (فقرة ٢٦ من التسجيل الموسيقى) ، وهى أغنية لصوت منفرد بلا مصاحبة موسيقية صيغت من لحن واحد تتكرر الأبيات كلها وفقه ، ووزنها الإيقاعى العام هو الوزن الثلاثى [٢٧٠] .

واستهوى فن الشعر الغنائى والفروسية المهذبة بعض الملوك فأصبحوا هم أنفسهم من الشعراء المغنين مثل ريتشارد الذى وقع خلاف حول صحة ما نسب إليه من الشعر الغنائى ، ومثل « تيبو » ملك نافار (١٢٠١ – ١٢٥٣) الذى وضع أغنيته الشهيرة « كل ما أصبو إليه . . ؟[٢٧١] » وهى من الأغانى العاطفية المصوغة من لحن واحد والمكتوبة للغناء المنفرد من صوت التنور ، وقد سجلت دون مصاحبة موسيقية أيضاً ، وهى شبيهة بأغانى القصص العاطفية الحديثة [الرومانس] (فقرة ٢٧ من التسجيل الموسيقى) . وخلف الشاعر المغنى « جيو » من مدينة ديجون أغنية مماثلة هى « سأغنى من كل قلبى »[٢٧٢] من النوع القصصى العاطفى ، وضع لها لحناً واحداً بصوت السوبرانو المنفرد يتكرر فى جميع أبياتها (فقرة ٢٨ من التسجيل الموسيقى) .

ومن الأغانى العاطفية المماثلة أغنية « كل من وقع فى حبائل الحب[٢٧٣] » لشاعر مغن مجهول ، غير أنها تميل إلى وضوح الإيقاع وخفة الحركة حتى أسندت مصاحبتها لمجموعة آلات موسيقية هى الناى والفيول والعود والطبلة (فقرة ٢٩ من التسجيل الموسيقى) .

لقد غمر شعراء التروبادور والتروفير القرن الثالث عشر بأغانى الرقص التى كانت تُغنى بمصاحبة موسيقية أو تعزف موسيقاها دون غناء ، ولم تكن نماذجها تقتصر على « الروندو[٢٧٤] » أو الأستامبيدا بل تشمل كذلك « الروتا » أى الدائرة أو الجولة [إشارة إلى جولة الشباب الليلية بالغناء والرقص أمام الدور] ، ويتألف نموذجها من لحن واحد بارز الإيقاع يسير فى حركة تتدرج فى الإسراع

لوحه ١٩ – الرباب والفيولينه القديمة .

حتى النهاية دون أن تشتمل على ذيل للختام أو للعزف الموسيقى وحده .

وكانت مقطوعات الرقص الموسيقية منها تعزف على آلة واحدة كالناى بمساندة الطبلة كما فى الاستامبيدا الملكية السابعة (فقرة ٣٠ من التسجيل الموسيقى) أو على القيول ديسكانت وفيول تنور (فقرة ٣١ من التسجيل الموسيقى) ، أو على آلتين من آلات الناى الوحيد الميسم إحداهما سوبرانو والأخرى ألطو (فقرة ٣٢ من التسجيل الموسيقى) ، أو الناى المفرد السوبرانو (فقرة ٣٣ من التسجيل الموسيقى) . ونجد اشتراك الناى مع الطبلة والوتريات [المتمثلة فى فيول ديسكانت وآلتى ڤيول تنور] بحيث تتقابل آلة النفخ مع الوتريات فى نموذج « الروتا » (فقرة ٣٤ من التسجيل الموسيقى) . كما يشترك أحد الموسيقيين فى أداء الإيقاع بالتشفيق بيديه ، وهو ما أعان على ظهور الفرق الموسيقية والكتابة الموزعة لها فى عصر الباروك ثم فى العصر الكلاسيكى .

موسيقى المغنيين الجائلين[٢٧٥] بإنجلترا ونورماندیا « المينيسترل »

قدم مغنو إنجلترا ونورماندیا الجائلون « المينيسترل » ثلاثة نماذج من الأغانى : الأول نموذج « الدائرة » المعروف والذى يتشكل من لحن واحد تزداد سرعته تدريجياً حتى النهاية بلا خاتمة مثل أغنية « أقبل الصيف [٢٧٦] » الكورالية المصوغة باللغة الأنجلوساكسونية القديمة والموزعة على ستة أصوات غنائية .

والنموذج الثانى هو نموذج « الكارول » [٢٧٧] الذى يشبه نموذج القصائد الغنائية الكورالية التعقيبية « الڤيرليه [٢٧٨] » ، وقد اشتق هذا النموذج من القوالب الكنسية ، وإن تضاربت الآراء بشأن اشتقاق كلمة « كارول » من كلمة « كيرى إليصون » التى تعنى طلب الرحمة .

وأصبحت الـ « كارول » اليوم تعنى أغانى عيد ميلاد السيد المسيح ، ونجد نموذجاً لها فى أغنية « كلمة الآب تتجسد »[٢٧٩] التى كتب نصوصها اللاتينية مؤلف مجهول والتى تنشدها المجموعة الكورالية (فقرة ٣٥ من التسجيل الموسيقى) .

وأخيراً النموذج الراقص الذى نجده فى صورة « اللحن الشعبى الإنجليزى » ، وقد وضع مؤلفون مجهولون ثلاثة ألحان موزعة على آلتين من آلات القيول القوسية وعلى آلة كورنو إنجليزى » [وهو المزمار الذى ينشد أنغامه من طبقة الكونترالطو بالمقارنة بشقيقه الأوبوا الذى ينشد أنغامه من طبقة السوبرانو »] وعلى الطبلة المعروفة فى العصور الوسطى باسم « تابور »[٢٨٠] غير أن هذه الآلات لا تتوزع موسيقاها وفق سطور لحنية مختلفة بل تنشد جميعها لحناً واحداً وأنغاماً واحدة برغم اختلاف طبقاتها ، فقد كتبت بأسلوب الميلودية الواحدة « الهوموفونيه » لا بأسلوب البوليفونية المتعددة الخطوط الميلودية ، مثال ذلك الألحان الإنجليزية الراقصة الثلاث من القرن الثالث عشر (فقرة ٣٦ من التسجيل الموسيقى) .

المينيزينجرز أو الشعراء المغنون بألمانيا

تألقت فى جنوب ألمانيا منذ عام ١١٧٠ حتى عام ١٢٣٠ جماعة من الشعراء المغنيين الذين برعوا فى إنشاد أغانى الغزل والحب المهذب والفروسية أطلق عليها اسم مؤلفى ومنشدى الغزل الرفيع[٢٨١] « مينيزينجرز » .

ويعرفون أيضاً بأنهم فنانو الحب البطولى ، وازدهر فنهم فى ألمانيا خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، امتداداً لحركة التروبادور والتروڤير فى فرنسا ، وتشبه أغانيهم إلى حد كبير أغانى التروبادور والتروڤير فى تركيبها . وطوّر هؤلاء الشعراء أسلوب الفرنسيين ، متأخرين عنهم بما يقرب من القرن ، دون ابتكار نماذج جديدة على نحو ما فعله الإنجليز حين ابتكروا نموذج « الكارول » بتطوير نموذج الڤيرليه الفرنسى ، ونموذج اللحن الشعبى الراقص عن نموذج الأغنية القصصية الفرنسية « الرومانس » .

وكان المينيزينجرز يستخدمون الإيقاع الثنائى [٢٨٢] بجانب الإيقاع الثلاثى [٢٨٣] ، كما استخدموا المقام الأيونى (الكبير) [٢٨٤] بجانب المقامات الكنسية القديمة ، وخاصة المقامين الجادين الدورى والفريجى .

واصطبغت أغانى المينيزينجرز بمسحة دينية تضفى قداسة على عواطفهم الرقيقة ، مشتقين ألحانهم من أصول كنسية . ونجد التأثير الدينى واضحاً فى أغنية « إننى ثابت أبداً فوق العرش[٢٨٥]» (فقرة ٣٧ من التسجيل الموسيقى) التى كتبها فراونلوب[٢٨٦](المتوفى حوالى ١٣١٨) للغناء المنفرد من صوت الباريتون وصاغها فى قالب الرومانس .

ويعتبر ڤالتر فون درڤوجلفيد[٢٨٧](١١٧٠ – ١٢٣٠ تقريباً) وفولفرام فون إشنباخ[٢٨٨]أشهر المينيزينجرز وأهمهم ، وقد كتب الأخير منهما القصتين الغنائيتين بارسيفال[٢٨٩]وتيتوريل[٢٩٠]وكانت قصة بارسيفال هى المصدر الذى استلهم منه فاجنر آخر أعماله بذات العنوان .

ولم يكن جميع المينيزينجرز من دعاة الهوى البطولى العف ، فقد شذّ عنهم نيتارفون روينتال[٢٩١]الذى عاش فى مطلع القرن الثالث عشر ، إذ تحول عن الأغنية الروحية النقية المشوبة بالبطولة إلى الأغنية الجنسية الشبقة التى تتناول حياة التحرر والانطلاق البهيمى ، كما ألف الكثير من الأغانى الخفيفة ذات الطابع الريفى .

وعاشت أغانى « المينى[٢٩٢]» من عصر شپرڤوجيل[٢٩٣](حوالى ١٢٠٠ ميلادية) حتى عصر هوجوفون مونتفورت[٢٩٤](١٣٥٧ – ١٤٢٤) وأوزڤالد فون ڤولكنشتاين [٢٩٥] (١٣٧٧ – ١٤٤٥) ، أى أنها عمّرت بعد انتهاء عصر المينيزينجرز ، وتغلغلت فيما تلاه من عصر أساطين الشعراء المغنيين .

وكانت أغانى المينيزينجرز فى صيغ وقوالب متعددة ، أهمها « الليد »[٢٩٦]و« التاجليد »[٢٩٧]أى أنشودة النهار ، وتشبه أنشودة الفجر الفرنسية ، و« الليش »[٢٩٨]التى تشبه اللاى الفرنسية أيضاً ، والشپروخ[٢٩٩]، أى المثل الشعبى الشائع .

أساطين الشعراء المغنين : مايسترزنجرز[٣٠٠]

ثم نشأت طائفة أخرى بين القرن الرابع عشر والسابع عشر عرفت باسم « أساطين الشعراء المغنين » ما يسترزينجرز » ولم يكن لهم بريق منشدى قصائد الغزل الرفيع غير أنهم كانوا أقدر منهم من الناحية الأكاديمية على صياغة الشعر الغنائى . وكانت تجمعهم هيئات خاصة ذات نظم محددة ينقسمون داخلها إلى فئات تتدرج صعوداً من الناشئين إلى المغنين والشعراء ثم أساطين الشعراء ، ولم يكن أحد منهم يرتقى من فئة إلى أخرى إلا بعد إثبات جدارته فى المباريات الدورية . وكان لأسلوبهم الغنائى قواعد ثابتة ، ويعتمد شعرهم على الرّوىّ البدئى « المطلع القافية »[٣٠١]وإن اقترب من النثر فى بساطته ، وقد تأثر بهم فاجنر فى استغلال هذا النوع من الشعر فيما بعد وتحدث عنه قائلاً : » تحمل الأغنية فى طياتها كل بذور الفن الأساسى للشعر ، هذه البذور التى تكون فى الواقع مبررات الأغنية نفسها . وإن العمل الفنى الذى يستطيع تحقيق هذه المبررات هو أرقى أشكال العمل الفنى الإنسانى ، وأعنى به الدراما الحقة » . فقد رأى فاجنر أن أولى مراحل النطق بالحرف هى الجرْس ، ولكل حرف جرس يتميز به عن غيره ويتفق ومَخْرجه ، والحرف لا يُتصور منطوقاً إلا إذا صحبه حرف من حروف الحركة ، وهذه هى المرحلة الثانية فى النطق عند فاجنر ، وهما معاً – أى هذا الحرف المنطوق مع الحركة – يكوّنان ما يسمى بالمقطع ، ومن تلك المقاطع تتكون الكلمات .

وهذا المقطع الذى يعده فاجنر الجذم أى المقطع الأصيل من الكلمة يشكّل نغمة ذات رنين متميز ، وهذا الجذم هو الذى انبنى عليه الشعر الألمانى القديم ، غير أنه لم يجئ عَجزاً كما هى الحال فى الشعر الألمانى الحديث بل جاء بداية تنبنى عليها الأبيات شأنها فى ذلك شأن القافية تماماً ، وإذ كان هذا الجذم المطلعى تقفى عليه القصيدة لهذا آثرت تسميته « المطلع القافية » .

وتكرار هذا الجذم على صور متقاربة حروفاً متفقة جرساً يشكّل نغمات متشابهة ترتاح لها النفس وتأنس بإيقاعها ، وتكون المعانى معه أيسر تلقيًّا والكلمات أعمق دلالة ، ثم هو أقوى على جمع شتات الموضوع فى الذهن ، إذ أن هذا التشابه فى « المطلع القافية » يحمل فى طياته صورة شاملة للمفردات التى تنطوى تحته وكأنها كلها ذات أثر واحد وقعاً وإحساساً ، وإذا إحساس النفس بها واحد وشعورها بها لا يختلف . ويرى فاجنر أنه حينما جاوز الشعر هذه المرحلة القديمة إلى مرحلته الجديدة خرج عن تلك الوحدة الجامعة إلى نوع من التوزيع ، ولم تعد القصيدة ملتزمة بمسايرة المطلع بل خرجت عن حظيرة هذا الجرس اللفظى إلى قصد المعنى تتخيّر له ألفاظه المختلفة المتباينة ، فإذا الشعر بين يدى صورة أخرى من الكلمات التى يتطلبها المعنى ولا يتطلبها الجرس . ونحن حين نجعل المطلع محورنا غيرنا حين نجعل القافية هدفنا ، فنحن فى الأولى نلتزم اللفظ بجرسه نضم إليه ما يشبهه وقعاً ، ونحن فى الثانية فى حِلّ من هذا القيد همّنا أن ننتهى إلى وقفة مجانسة فحسب .

وكان هذا عند فاجنر خروجاً عن النغمة الرابطة مما أفقد الشعر صلته الموسيقية الموحدة بين أشتاته ، ولم تعد صورته تلك الصورة المقيّدة بل أصبح ذا صورة مطلقة ، وبعد أن كان حديث الوجدان أصبح حديث العقل ، ولم يعد الناس يتلقونه بأحاسيسهم بل أصبحوا يتدارسونه فكراً وغدت موسيقاه على نحو ما عليه موسيقانا اليوم مطلقة لا تجتمع على جرس موحد[٣٠٢]

ويبين اللحن الرافص « إلى أشكوملاك[٣٠٣] » الذى وضعه أوزوالد فون ڤولكنشتاين (١٣٧٧ – ١٤٤٥) (فقرة ٣٨ من التسجيل الموسيقى) أنهم لم يحرزوا تقدماً عن التروبادور والترووفير سواء فى الأسلوب أو التوزيع أو الآلات نفسها ، فقد ظلوا يستعملون الناى الكبير والڤيول والعود حتى القرن الخامس عشر . وهو ما يظهر أيضاً من الاستماع إلى أحد أغانى ڤولكنشتاين نفسه التى كتبها للمجموعة نفسها من الآلات بالإضافة إلى مجموعة كورالية من أصوات للرجال موزعة على ثلاثة خطوط بوليفونية « بهذا القلب السليم النية »[٣٠٤] (فقرة ٣٩ من التجيل الموسيقى) .

ومن أهم أساطين الشعراء المغنين كونراد ناختجال[٣٠٥] وسباستيان ڤيلت[٣٠٦] وآدم بوشمان[٣٠٧] وهانز زاكس[٣٠٨] الذى خلده فاجنر هو ومدرسة أساطين الشعراء المغنين جميعهم فى أوبراه « أساطين الشعراء المغنين فى نورنبرج » .

ويرجع إلى أساطين الشعراء المغنين فضل المحافظة على الأنماط الموسيقية التى كانت شائعة قبلهم ، والعمل على ازدهارها فى بيئتها الجديدة لمدة قرن من الزمان ، بالرغم من أنهم لم يستحدثوا أية قيم موسيقية هامة ، إذ تركزت كل جهودهم فى تجويد الأداء وإرساء تقاليد معينة لهم لا يحيدون عنها فيه .

وشهدت الأيام الأولى لحركة أساطين الشعراء المغنين تكوين أول جمعيات موسيقية مستقلة عن الكنيسة . وفى سنة ١٤٨٢ تكونت « الأكاديمية » فى بولونيا بإيطاليا ، وأخرى فى ميلانو ، وإن كانت معرفتنا بحقيقة طبيعة هذه الجمعيات معرفة غير متكاملة .

نشأت المحاولات الأولى لأسلوب البوليفونية خلال القرن العاشر والقرن الحادى عشر والنصف الأول من القرن الثانى عشر فى الأديرة الرومانية النزعة المتناثرة فى أنحاء القارة الأوربية . ولم تتركز زعامة الموسيقى فى منطقة واحدة إلا فى منتصف القرن الثانى عشر بعد أن تبوأت باريس مكان الصدارة بفضل النهضة العلمية بجامعة باريس وضمها لجهابذة العلماء من أمثال القديس سان برناردە كليرفو (١٠٩٠ – ١١٥٣) وبطرس أبيلار (١٠٧٩ – ١١٤٢) والقديس جون السولسبرى (المتوفى عام ١١٨٠) وبطرس اللومباردى (المتوفى عام ١١٦٣) وضمها كذلك لكاتدرائية باريس التى حققت مدرستها للغناء مستوى فنيًّا عالياً عندما اختير بطرس اللومباردى أسقفاً لها .

وكان نهوض مدرسة للتأليف الموسيقى وفق أسلوب البوليفونية فى كاتدرائية « نوتردام » بباريس عام ١١٦٣ بداية ظهور زعامة الموسيقى الحقة فى القارة الأوربية ، وقد عرف أسلوب الموسيقى الذى ابتكر فى هذه المدرسة « بالفن القديم »[٣٠٩] فى مقابلة مع الفن الذى ظهر بعد ذلك بفرنسا وإيطاليا خلال القرن الرابع عشر وسمى « بالفن الجديد »[٣١٠] .

ويعدّ « الكتاب الأعظم لتراتيل القداس والترجيعات والمجاوبات الأرغنية » الذى كتبه ليونان[٣١١] حوالى عام ١١٦٣ أول صرح فى بناء « الموسيقى القوطية » أى بداية عصر الفن القديم . وقد جمع فيه ليونان مجموعة المؤلفات الموسيقية الدينية للطقوس الكنيسة التى تقام طوال السنة الميلادية من ترجيعات ومجاوبات وتهليلات وتراتيل تمهيدية وأغان انتقالية[٣١٢] بين أجزاء الصلاة وما إليها ، وصاغها كلها من أسلوب الأورجانوم[٣١٣] بأنواعه المعروفة أيامه . فكانت النماذج الأولى من أسلوب الأورجانوم المتوازى حيث يسير خط الأورجانوم فى توازٍ تام مع مسار الميلودية الأصلية فى صعود أنغامها وهبوطها . وصيغت النماذج الأخيرة من عدة خطوط أورجانوم إلى جانب الصوت الرئيسى بدلاً من خط الأورجانوم الواحد إلى جانب الصوت الرئيسى ، وتكرار كل من الخطين على أبعاد الأوكتاف الأعلى أو الأدنى . وهو الأسلوب الذى نما فى منتصف القرن الثانى عشر .

أسلوب الأورجانوم المزدوج (دى الخطين المختلفين)[٣١٤]

كان الترتيل الجريجورى يقوم وفق تقاليد الأديرة الرومانية النزعة على إنشاد أجزاء بالغناء المنفرد يرددها بعده غناء كورالى فى صورة ترجيعات مع إنشاد الميلودية فى وحدة نغمية[٣١٥] دون إدخال خطوط الأورجانوم الموزعة . وبقى الإنشاد الكورالى كذلك خلال العصر القوطى « عصر الفن القديم » ، غير أن أجزاء الغناء المنفرد نالها تغير رئيسى وهو إسنادها إلى مغنيين أو ثلاثة أو أربعة كما حدث فى كاتدرائية نوتردام دى بارى ، ينشد كل منهم ميلودية مختلفة ، وهو ما جعل التعارض بين الغناء المنفرد والغناء الكورالى لا يجرى على صورة تعارض غناء فرد واحد فى مقابلة غناء مجموعة منشدى الكورال وإنما من مجموعة من المغنين المنفردين فى مقابلة فرقة كورالية ضخمة حشدت فيها الأصوات فى مجموعات كبيرة . ومنذ ذلك العهد أصبح الطريق مفتوحاً – بفضل استخدام كبار المغنين المنفردين – أمام تنمية أسلوب البوليفونية المتعددة الخطوط اللحنية .

وهكذا بدأ أسلوب الأورجانوم فى آخر عصر الأديرة الرومانية النزعة [ديركلونى] بالخروج من السير المتوازى المطلق بين خطى الميلودية الأساسية والأورجانوم إلى التحرك الحر لتجنب التصادمات الصوتية التى قد تؤدى إلى ظهور التنافر « النشاز » ، ثم تلى ذلك فى العصر القوطى ابتكار خط أورجانوم ثان إلى جانب الخط الأول وخط « الميلودية الأصلية » التى أطلق عليها فيما بعد « الأساس الثابت » [٣١٦] والتى نقل مكانها لتكون أساساً [أو قراراً] أسفل خطى الأورجانوم وليس أعلاها كما كانت فى أسلوب الأورجانوم المتوازى . وأصبح يراعى عدم التصادم بين الميلودية الأصلية [التى اتخذت صورة قرار يسير فى انتقالات بطيئة على غرار ما نسميه اليوم بالقرار المستمر أو « البدال » [٣١٧] كالقرار الملّح فى « مزمار القرية » الذى يواصل الطنين فى حين يعزل الميلودية من فوقه مزمار آخر] وبين خطى الأورجانوم الذى سمى أعلاهما بالخط الثانى . وهكذا انتقلت التحركات الميلودية الهامة إلى خطى الأورجانوم فى حين اختُصر خط الميلودية الأصلية إلى مجرد صورة القرار الثابت ، وانعكست الآية لأول مرة فى الكتابة البوليفونية الأولى بتحول الميلودية الدينية الأصلية إلى قرار ثابت تنمو من فوقه خطوط بوليفونية [أورجانوم أول وأورجانوم ثان] . وكان اختصار الصوت الأساسى [الميلودية الأساسية] إلى صورة القرار سبباً فى نقل الأهمية إلى خطوط الأورجانوم وخاصة الخط الثانى [٣١٨] الذى ضاعف ليونان من ثرائه بإدخال الأشكال الميلودية فى صورة « الثُّلثيات » [٣١٩] لأول مرة فى الموسيقى الدينية .

وقد ابتكر ليونان ستة أنماط من الأشكال الإيقاعية فى تلحينه للنصوص اللاتينية وغيرها ، تقوم على نظرية تقسيم مقاطع الكلمات فى اللغة اللاتينية إلى مقاطع طويلة ومقاطع قصيرة . كما ابتكر ستة نماذج إيقاعية تستنفد جميع الإمكانيات فى تشكيل نبرات الإيقاع فى « المازورة الواحدة » وفق المقاطع الطويلة والقصيرة للكلمات وفى حدود وزن الإيقاع العام الذى يختاره المؤلف . وقد عرفت

هذه الموسيقى باسم الموسيقى المقيسة [٣٢٠] حيث تخضع الكلمات للوزن العام للموسيقى على عكس الترتيل الجريجورى الذى تخضع فيه الموسيقى لإيقاع الكلمات .

وكان يراعى فى خطى الأورجانوم تراكب الخطوط الميلودية بحيث يكون البعض منها فوق البعض الآخر . كما يراعى فى خط القرار الثابت أن يكون مناسباً على النحو الذى نجده فى مقطوعة ليونان « أرض الميعاد وأورشليم » [٣٢١] (فقرة ٤٠ من التسجيل الموسيقى) ، والتى يمثل عنوانها لحن القرار الثابت الذى اختصرت صورته الميلودية فأصبح القرار الذى بنى من فوقه خطّا الأورجانوم الأول والثانى : فتتردد كلمات العنوان من الجميع أولا ، ثم من منشد « الأساس الثابت » بينما يستطرد الجميع منشداً كلمات خطى الأورجانوم فى آن واحد فى إنشاد بقية النصوص التالية لكلمات الأساس الثابت . ونلحظ اشتراك جميع الخطوط [الأساس الثابت وخطى الأورجانوم] بنغم واحد من بداية المقطوعة حتى أول القفلة [٣٢٢] بها ، فى حين يطفو خط الأورجانوم الثانى فوق الصوتين الآخرين متصدّرا الإنشاد .

وكان صوت التنور الأصلى ينشد الأساس الثابت فى أسلوب كتابة الأورجانوم المزدوج [٣٢٣] [ذى الخط الثانى] ، وكانت ميلوديته المختصرة تنتقل بين أنغامها فى بطء ، وفى بعض الأحيان كان يسند أداؤه إلى مجموعة الكورال فى حين ينشد المغنى المنفرد الأول خط الأورجانوم الثانى ويعاونه فى المرتبة الثانية منشد خط الأورجانوم الأول . ومن أجل ذلك كان خط الأورجانوم الثانى حرًّا فى اتجاهاته وأسرع فى انتقالاته المتوهجة فوق الإنشاد الكورالى . وفى أحيان أخرى كان يسند أداء « الأساس الثابت » إلى العزف على آلة الأورغن التى ثبت تاريخياً استخدامها وقتذاك ، وقد أكدت ذلك الصور واللوحات العديدة التى ترجع إلى ذلك العصر . ويعد الأورغن ذو لوحة المفاتيح أحد المبتكرات القوطية فى القرن الثالث عشر .

وكان من نتائج عزف « خط الأساس الثابت » على الأورغن أن استمر استخدام اصطلاح « قرار الأورغن » [٣٢٤] عند الإشارة إلى الجزء الموسيقى الذى يبقى فيه نغمُ قرار ثابتاً فى تكراره فى حين تتحرك الخطوط الموسيقية الأخرى من فوقه بحرية ميلودية . ولو أنا تتبعنا « الخط الذهبى للنمو والتقدم » – على حد تعبير فيلسوف الجماليات رينيه ويج – لوجدنا أن القرار الثابت بعد اختصاره فى صورة « الوقفة » هو الذى أتاح للمغنى الاستغراق فى تقاسيمه الصوتية لإظهار براعته فى الغناء بمثل ما أتاح للعازف المنفرد أداء تقاسيمه المبتكرة على الآلة المنفردة خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر فى أداء « الكونشرتو » ، وذلك فى الكادنزا التى ترد فى نهاية الحركة الأولى [بصفة أساسية] ويتوقف فيها الأوركستر نهائيًا ليفسح المجال للعازف المنفرد لإبراز براعته من ناحية وإمكانيات الآلة من ناحية أخرى .

وقام « بيروتان الأكبر » [٣٢٥] بالخطوة التالية بعد ليونان فى تطوير أسلوب البوليفونية وفق الفن القوطى القديم فأضاف لخطّى الأورجانوم خطاً ثالثاً [٣٢٦] هو صوت « السوبرانو » الذى يمثل ثلاثة أمثال حدة صوت « القرار » [الباص] . وقد أعانه هذا الخط الثالث على ابتكار خط رابع ، وهو ما طور الكتابة الموسيقية إلى خطوط ميلودية متعددة ، وإن ظل الاقتصار على الخط الثالث من الأمور المستقرة خلال القرن الثالث عشر .

وكان من عادة « بيروتان » اقتطاف أجزاء من ألحان « الترتيل الجريجورى » واستعمالها كأساس ثابت يبنى عليه موسيقاه التى يقدمها لتغنى أو لتعزف فقط على الآلات الموسيقية وحدها دون غناء . وكتب بيروتان مقطوعة من أسلوب الأورجانوم للخط الرابع بعنوان « القواعد الثابتة » [٣٢٧] (فقرة ٤١ من التسجيل الموسيقى) من أحد ألحان الترتيل الجريجورى يقوم بإنشاده خمسة مغنين منفردين هم منشدو خطوط الأورجانوم الأربعة مع منشد القرار الثابت الذى يواصل الإنشاد وحده عدة لحظات قبل أن تنضم إليه خطوط الأورجانوم الأربعة ، ويشطر الغناء كلمة « سيريدونت » [٣٢٨] اللاتينية إلى نصفين ينشد نصفها الأول فى أكثر من دقيقة قبل إنشاد الكلمة كلها ثم الانتقال إلى الكلمة التالية على طريقة الآهات فى الغناء العربى القديم ، ثم تنشد خطوط الأورجانوم الأربعة

الأبيات التالية معاً فى وحدة نغمية مع التزام منشد القرار الثابت الصمت ، وذلك لإراحة المستمع عدة لحظات من عناء الإصغاء لخمسة خطوط ميلودية مختلفة وحتى لا يشرد أو ينال منه السأم ، وهو ما يحرص عليه المؤلفون العصريون الذين يكتبون بأسلوب البوليفونية المتعددة الخطوط . وقد انبثق عن نموذج الأورجانوم [المزدوج ذى الخط الثانى] الذى شاع فى القرن الثالث عشر نموذج آخر يشبهه فى البناء الموسيقى يتألف مثله من ثلاثة خطوط ميلودية أى أساس ثابت بخطين بوليفونيين ، وإن اختلف النموذجان مع ذلك فى أن خطى النموذج الجديد اللذين يجريان فوق القرار الثابت ليسا توأمين مثل خطى الأورجانوم بل مستقلين أحدهما عن الآخر تمام الاستقلال ، وسمى هذا النموذج « بالموتيت » ذات الخطوط اللحنية الثلاثة الموزعة ، ولفظ « الموتيت لفظ فرنسى يعنى « كليمة »[٣٢٩]، وقد أطلق على هذا النموذج لأن نص الخط العلوى فيه يبدو بمثابة الاستطراد لنص الخط الأدنى وهو النص الأصلى .

وتتضح معالم هذا النموذج فى أغنية « إلى جانب المدفأة » [٣٣٠] (فقرة ٤٢ من التسجيل الموسيقى) التى كتبها مؤلف مجهول بعد ثلاثة قرون من بيروتان والتى يبرز خطها العلوى مستقلاً . وقد كتبت لآلتى فيول وآلة باص فيول فى الجزء الأول منها ، فى حين وزعت فى الجزء الثانى على فلوت قائمة [٣٣١] كبيرة ذات مبسم وآلة عود تقوم بأداء الأساس الثابت بدل الباص فيول . ويستطيع المستمع أن يتبين أن الناى فى الجزء الثانى والفيول الديسكانت فى الجزء الأول يعزفان الاستطراد على اللحن الأصلى والذى يعزفه العود فى الجزء الثانى والباص فيول فى الجزء الأول ، وأن الخط العلوى يمثل الموتيت أو الاستطراد على اللحن الأصلى ، فى حين يقوم الخط الثانى الذى تعزفه الفيول فى كلا الجزئين بالمساعدة فى شىء من الترادف أو المناظرة بين الأساس الثابت (الميلودية الأصلية) والاستطراد عليها (الخط العلوى).

واتخذ نموذج الموتيت صيغاً متعددة التركيب : فهى إما متعددة الخطوط اللحنية [٣٣٢] أو متعددة الإيقاعات [٣٣٣] أو متعددة الصيغة الشعرية [٣٣٤] . وبالرغم من هذا التعدد فقد كانت تحمل روحاً واحدة مستمدة من سمات العصر القوطى .

وكان هذا التنوع الميلودى الذى حملته رسالة الفن القوطى القديم ، والتنوع فى حبك النسيج الموسيقى ، جمعاً بين القواعد الفنية المختلفة التى نمت بجهات مختلفة أو بواسطة جماعات يعيش بعضها بمعزل عن البعض فى القارة الأوربية ، وتوحيداً لها جميعاً فى خطة فنية واحدة وشاملة تماماً ، على غرار ما أداه الأسلوب القوطى نحو العمارة الذى نهض هو الآخر على عناصر مختلفة لفنون العمارة كأساليب تقنة لوحات الزجاج الملون المعشق التى نمت فى بلاد مختلفة وبواسطة شعوب مختلفة ، ثم جمعها كلها فى أسلوب شامل عرف باسم طراز العمارة القوطى .

ومن أهم مؤلفى هذه الفترة ، وخاصة أواخر القرن الثالث عشر فرانكو الكولونى [٣٣٥] ، ويمثل پييردى لاكروا [٣٣٦] مرحلة الانتقال بين فن القرنين الثالث عشر والرابع عشر من حيث الأنماط الموسيقية .

وتعتبر مجموعة الموتيت المعروفة باسم موسوعة مونپلييه[٣٣٧]أهم مجموعة من هذا النمط من الغناء .

الفصل السادس

ارهاصات عصر النهضة

الأسلوب الايطالى
فى مستهل عصر النهضة

ظهر خلال القرن الثالث عشر نشيدان يعبران عن التعارض الفكرى الذى ساد إيطاليا خلال تلك الفترة التى سبقت عصر النهضة ، أولهما هو « نشيد ديبس إيراى » أى يوم الغضب [٣٣٨] الذى كتبه باللاتينية « توماسى شيللانو » قبل بضع سنوات من لقائه بالقديس فرنسيس الأسيزى ، ويعكس اتجاه الصرامة والتزمت الفكرى الذى طبقته كنيسة العصور الوسطى ، ويتسم ثانيهما وهو نشيد « مديح الشمس » الذى كتبه القديس فرنسيس الأسيزى نفسه بطابع التحرر والتعاطف والرأفة التى تحلىّ بها مؤسس نحلة الفرنسيسكان .

ويضم نشيد « يوم الغضب » واحداً وخمسين بيتاً تنقسم إلى سبع مجموعات تتألف كل منها من ثلاثة أبيات تجمعها قافية واحدة . ويعرض النشيد صوراً خيالية لفناء العالم والنفخ فى الصور وبعث الموتى من القبور ثم « يوم الحساب » . وتتلاءم هيبة هذه الصور مع قوة الأخيلة الشعرية التى تنتقل فى تعبيرها عن الحالات الوجدانية من الغضب والفزع إلى الفرح والأمل حتى ينتهى النشيد بالتماس طلب الراحة الأبدية .

وتنبعث من إيقاع النشيد ومن الجناس المتعدد الألوان موسيقى ذات طابع خاص ، وترتبط ألحانه بالديوان اليونانى القديم المسمى « بالدورى المختلط » ولعلها من وضع موسيقى آخر غير مؤلفه وإن تكن مع ذلك من إبداع عصره (فقرة ٤٣ من التسجيل الموسيقى) .

وقد ثبت النشيد بلحنه فى الطقوس الكنسية كتعقيب [٣٣٩] يرتل بعد التمهيد وقبل تلاوة الإنجيل حتى صار لا غنى عنه فى القداس الجنائزى الغربى وساد أسلوب إنشاده من جمهور المصلين وفرقة المنشدين معاً خلال هذه الفترة ، وقد أطلق عليه اسم « التعقيبات » لأنه يعقب الجرادوال « التمهيد » والتهليلات [٣٤٠] .

وما أكثر ما استغل مؤلفو الموسيقى السيمفونية لحن « نشيد يوم الغضب » فى أعمالهم غير الدينية للتعبير عن رهبة الموت ، كما فعل سان صانز فى سيمفونيته الثالثة « سيمفونية الأورغن » إذ جعل منه لحناً دورياً يربط بين أجزاء السيمفونية ويوحّد موسيقاها ، وكما فعل برليوز فى سيمفونيته الخيالية فى حركتها الختامية المسماة «حلم ليلة سبت الساحرات » [٣٤١] والتى تصور حلما مخيفاً يطارد العاشق فيه محبوبته فى ثورة غضب وغيرة إلى أن يلقى به فى قبضة الشياطين الذين يسومونه سوء العذاب ، إذ أدخل برليوز لحن « يوم الغضب » كعنصر مفزع معبّر عن رهبة الموت تعكف على أدائه آلتان من آلات النوبا الضخمة بصوتها الغليظ العميق ، ثم تردده بعدهما مجموعة « الأبواق » فى صورة « منوّعة » . كذلك استغله أوتورينو ريسبيجى فى تصوير الفزع من الموت المتمثل فى الأفاعى السامة خلال جزء من قصيدته الموسيقية التصويرية « انطباعات برازيلية » أطلق عليه اسم « بوتانتان » وهو اسم الحديقة البرازيلية القائمة بمدينة سان باولو التى ترتى فيها الأفاعى الضخمة السامة لأغراض طبيه . وتؤكد هذه الأمثلة قوة أثر هذا اللحن البسيط الوقور الذى وضع أصلاً للموسيقى الكنسية فإذا به يتعداها إلى الموسيقى الدنيوية .

أما نشيد « مديح الشمس » فهو نشيد تعبّدى من هذا النسق الذى يُعد أبرز ما أسهم به الآباء الفرنسسكان فى عالم الشعر والموسيقى ، والذى وضع أغانيه [٣٤٢] [التى تقوم على المدح] القديس فرنسيس وأنصاره المحيطون به فأصبح من تقاليدهم الدينية . وقد تطورت هذه الأغانى بعد ذلك حتى صارت أكثر الأنواع الموسيقية الدينية شعبية خلال القرن الرابع عشر ، إذ نشأت جمعيات متخصصة فى إنشاد هذه الأغانى مثل جمعية المدّاحين الإيطالية .

وقد تعلم القديس فرنسيس اللغة الفرنسية بلهجة « البروڤانس » ، وهو الإقليم الذى تنحدر منه أمه من إحدى أسره العريقة ،

كما حفظ أغانى هذا الإقليم الفرنسى . وتروى ترجمة حياته الشهيرة بعنوان « أسطورة الرفاق الثلاثة » ورواية نيكوس كازانتزاكس « فقير الرب »[٣٤٣] أنه كان ينشد أغانى المدح فى صلاته بلهجة إقليم بروفانس بصوت عال واضح . كما تعلم أغانى التروبادور وموسيقاهم وهم الذين نشئوا أيامه بجنوب فرنسا وطاف كثير منهم بإيطاليا ، وانكب على الشعر الإيطالى يقرؤه بلهجاته الدارجة المختلفة ، مما أتاح له أن يلعب دوراً قيادياً فى حركة الشعر الجديدة فى إيطاليا . وقد أطلق على نفسه هو ورفاقه اسم « المدّاحين » فأضفى بذلك على نفسه صفة الموسيقى الشعبى لا الموسيقى الأرستقراطى من مردّدى قصائد الحب والبطولة الأرستقراطية .

ونجح القديس فرنسيس فى أن يجمع فى أغانيه[٣٤٤] بين الموسيقى الدينية وموسيقى القصور والقلاع والموسيقى الشعبية التى يترنم بها الناس فى الطرقات ، كما حمّل كلمات أغانيه أفكاراً دينية تدور أغلبها حول نصوص المزامير والأوراد ، فشكّل أغانيه من كلمات سهلة مفهومة ، ومن ألحان بسيطة مألوفة ، جعلتها تنفذ فى يسر إلى قلوب الناس ، فانتشرت فى الجنوب ونافست الأسلوب القومى السائد فى الشمال والمتمثل فى الأغانى الكورالية الكونترابنطية المعقدة التى لا ينجح فى إنشادها إلا الموسيقيون المحترفون المهرة .

ويعد نشيد « مديح الشمس » الذى وضعه القديس فرنسيس الأسيزى أهم أغانى المدح وأعلاها شأناً وأكثرها طرافة ، وما أكثر ما تردد من أن راهبات دير « القديسة كلير » بأسيزى كن ينتظرن مشوقات أن يسمعن القديس فرنسيس يترنم به وهو يستشفى من مرض ألم به فى كوخ خارج الدير ، وكان للهجة النشيد الدارجة رد فعل تلقائى بين الجماهير يتعارض مع رهبة الأناشيد الكنسية التى كانت تصاغ باللغة اللاتينية الأكاديمية . ومع صياغته من ألحان شعبية بسيطة كألحان أغانى « التروبادور » فإنه يتعارض معها من حيث الموضوع لأنه يعالج أفكاراً دينية عميقة فى حين تعالج تلك الأغانى موضوعات فروسية وتغزّل فى محاسن النساء ، كذلك ينبعث من أبياته شعور إنسانى صادق عميق على حين تعتمد تلك الأغانى على إظهار البراعة اللفظية فى نظمها الشعرى .

وحوى « مخطوط أسيزى » كلمات النشيد كاملة إلى جانب مسافات بيضاء يغلب على الظن أنها كانت مخصصة لتدوين ألحانه التى لم يعثر عليها برغم العثور على ألحان أغان كثيرة من أغانى المدح التى يرجع تاريخها إلى ما بعد عهد القديس فرنسيس بقليل مثل نشيد « الأم الثكلى القائمة »[٣٤٥] الذى كتبه « جاكوبونى داتودى[٣٤٦] » المتوفى عام ١٣٠٦ » والذى فرضت قوة تأثير لحنه وعمق أفكاره دخوله مع « نشيد يوم الغضب » فى مجموعة الطقوس الكنسية الرسمية بعد إصلاحات « مجمع ترنت » فى القرن السادس عشر (فقرة ٤٤ من التسجيل الموسيقى) .

وفى خلال القرن الرابع عشر فقدت الكنيسة سلطتها المركزية بعد الشقاق المذهبى الأعظم (١٣٧٨ – ١٤١٧) وأصبح هناك « بابا » للمسيحيين بمدينة أڤينيون بجنوبى فرنسا إلى جانب « بابا » روما ، مما أدى إلى اقتلاع تقاليد العصور الوسطى من كافة نواحى النشاط الاجتماعى والفكرى والدينى والفنى ، وبدأت كل دولة تنمّى ثقافتها القومية الخاصة وموسيقاها المطبوعة بطابعها المحلّى حتى سمى مؤرخو الموسيقى هذه الفترة بعصر « الفن الجديد » وهى التسمية التى أطلقها « فيليب دڤيترى » ١٢٩١ – ١٣٦٠ » على كتابه الموسيقى التعليمى .

وأخذ « الفن الجديد » فى الانتشار بفرنسا خلال النصف الأول من القرن الرابع عشر ، ثم انتقل إلى إيطاليا وإنجلترا فى النصف الثانى من القرن نفسه . وصاحبت هذا الفن الحديث حركة أدبية مشرقة أقطابها دانتى[٣٤٧] وبوكاشيو[٣٤٨] وشوصر[٣٤٩] ، كما صاحبتها طفرة فى فن التصوير فى مدرسة چوتو[٣٥٠] بفلورنسا .

وكانت أولى مستحدثات « الفن الجديد » فى فرنسا تحديد مناطق الأصوات ، وقد تجلى ذلك فى نموذج « الموتيت » الذى كانت تُبنى خطوطه اللحنية على أساس لحن مستعار من الترتيل الجريجورى يسير فى تنقلات بطيئة وينشده صوت التنور ، كما كانت موسيقاه تزداد حيوية بزخرفة الخطوط الغنائية العليا ، وخاصة الخط الثانى الذى كان يهدف إلى إبراز اللحن الثابت « الكانتوس فيرموس » فى صورة أفضل ، وكأنه استطراد له . وكان الخط الأول المساعد للخط الثانى عديم الجدوى ، وهو ما يعنى أن خط الأساس

الثابت يخدم أحد الخطين العلويين دون الآخر ، مما حفز إلى ابتكار خط أساسى آخر مع الأساس الثابت ليخدم الخط العلوى الأول سمى بخط الأساس الإضافى أو خط التنور الإضافى .

وهكذا تحول نموذج « الموتيت » الذى كان يكتب من أساس ثابت وثلاثة خطوط ، بعد استبدال الخط العلوى الثانى[٣٥١] بخط التنور الإضافى[٣٥٢] ، إلى موتيت من خطى أساس وخطين علويين . وأعيدت التسمية وفق إسنادها للمغنين إلى خطين للصوت النسائى [وهما الخطان العلويان] وخطين لصوت الرجال [وهما خطا التنور] ثم انتظمت الأصوات من أعلى إلى أدنى على هذا النحو :

١ – الخط الثالث[٣٥٣] درجة ألطو [الدرجة العليا] وتقوم بغنائه صوت « الميزوسوبرانو »[٣٥٤]

٢ – الخط الأول[٣٥٥] درجة كونتر الطو [الصوت النسائى الرخيم] .

٣ – خط الأساس الثابت[٣٥٦] [صوت تنور] .

٤ – خط الأساس الإضافى[٣٥٧] وهو الخط الثانى ، أى صوت إضافى بالنسبة للتنور الأصلى ينشد من درجة باريتون أو باص .

ثم اختصرت هذه التسميات وفق وظائفها إلى :

صوت سوبرانو[٣٥٨]

وصوت كونترالطو أى القرار النسائى[٣٥٩] .

وصوت القرار الإضافى [ويطلق عليه فى الآلات الوترية القوسية كونترباص ، فى حين يطلق عليه فى الأدوار الغنائية الباص فقط] ، واختفت منذ ذلك الحين أهمية التنور بين الخطوط الأخرى وفق هذا التقسيم إلى مناطق عليا ومناطق سفلى من حيث حدة الصوت الغنائى وغلظه .

وكان ثانى مستحدثات هذا الفن الجديد فى فرنسا « الإيقاع الموحّد النبرات »[٣٦٠].

وكان إيقاع الموتيت يصاغ من قبل فى واحد أو أكثر من القوالب الستة التى ابتكرها ليونان حسب تقسيم النبرات إلى نبرات طويلة ونبرات قصيرة ، وذلك وفق مقاطع الكلمات اللاتينية . وقد ضاق المؤلفون فى أواخر القرن الثالث عشر بهذه القوالب المحددة حتى جاء أصحاب « الفن الجديد » فاستحدثوا بجانب تقسيم النبرات الطويلة إلى تقسيمات ثلاثية ، تقسيم النبرات القصيرة كذلك إلى تقسيمات ثنائية[٣٦١]، فانفسح أمامهم الطريق للجمع بين التقسيمين فى القطعة الواحدة ، وهما التقسيم الثلاثى[٣٦٢] والثنائى[٣٦٣].

كما أدخل أصحاب الفن الجديد بعض التعديلات على الكتابة الموسيقية للقداس الذى كان قد اكتسب ضخامة تواكب ضخامة الكنائس القوطية ، فجعلوا الموسيقى البوليفونية لكل قسم من أقسام القداس تقوم على أساس ثابت[٣٦٤] من « الترتيل الجريجورى » ثم يتكرر الإنشاد بعد إدخال خطوط لحنية موزعة مثلما نجد فى لحن الرحمة[٣٦٥] الذى يستخدم بعد إنشاده من التنور [كأساس ثابت لموسيقى بوليفونية] لفاتحة القداس ، ثم يوزع على صوتين علويين يسيران من فوق الأساس الثابت للحن الفاتحة الأصلى .

ولعل أكمل موسيقى قداس قدمها « الفن الجديد » هى موسيقى « قداس نوتردام » التى كتبها « جيوم دى ماشو » [٣٦٦] لأربع طبقات صوتية تقابل المناطق الصوتية العليا والسفلى التى تحدثنا عنها . وتستخدم مع الأصوات الغنائية أربع آلات موسيقية تتلائم مع المناطق الصوتية الأربعة ، وهى : الناى الكبير دو المبسم [الفلوته] ، وڤيول ديسكانت [ويمثلان الأصوات العليا] والڤيول التنور والعود [ويمثلان الأصوات الغليظة] . ويؤكد الاستماع إلى هذا القداس انتظام البوليفونية فى سيرها وفق طرق جديدة مبتكرة أكثر حرية وترابطاً بين خطوط الميلوديات الأربعة ، بحيث لا يبرز إحداها عن الآخر ، وكأنها خيوط أربعة مجدولة فى حبل واحد ، ولا يعلو أحدها عند الاستماع إليه إلا كما تعلو إحدى الكرات الأربعة التى تقذف بها على التعاقب كفّ أحد الحواة إلى أعلا ثم يلتقطها بحيث لا نرى منها دائماً إلا كرة واحدة فى الهواء . وعلى هذا النحو تظهر جودة الكتابة البوليفونية فى الترابط بين الأصوات المختلفة التى يطفو أحدها ثم يغوص ليطفو آخر ، وهكذا .

وبقيت الآلات المستخدمة هى الآلات نفسها التى كانت تصاحب أغانى القرون الوسطى خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، ثم طور الفن الجديد صياغة بعض نماذج أغانى القرون الوسطى وجعلها فى أسلوب پوليفونى نام مثل :

١ – نموذج القيرليه [٣٦٧] التى كانت فى الأصل إحدى أغنيات الرقص ثم نما نسيجها الموسيقى حتى فضّل الناس الاستماع إليها بدلاً من الرقص على أنغامها . وكانت بعض هذه الأغانى قصيرة فأطلق عليها اسم « الرعويات القصيرة » [٣٦٨] مثل أغنية « إنى راضية عن كل شىء » [٣٦٩] الموزعة على صوتى السوپرانو ومعها القلوت القديم (فقرة ٤٥ من التسجيل الموسيقى) .

٢ – ونموذج الروندو [٣٧٠] وكذا البالاد [٣٧١] الذى أتاح لأصحاب الفن الجديد فرصة عرض مبتكراتهم الإيقاعية . وكان النسيج الموسيقى معقدًا فى بعض أغانى هذا النوع مثل الأغانى الدينية ، كما كان بعضها الآخر يشتمل على قسم متكرر « المذهب » تقوم الآلات المصاحبة بأدائه وحدها ويُسند اللحن الأساسى فى الصيغة المكتوبة للغناء مع مصاحبة آلتين إلى الغناء من أعلى الطبقات الصوتية ، أى أنه يبرز من فوق الخطوط البوليفونية ، على حين يندمج مع الخطين الآخرين فى حالة الصيغة التى تكتب لثلاث مجموعات من الكورس .

وتعدّ أغنية « جيوم ده ماشو » التى تبدأ بعبارة « ما أيسر علىّ » [٣٧٢] (فقرة ٤٦ من التسجيل الموسيقى) صورة واضحة للموسيقى الموزعة على ثلاثة خطوط پوليفونية ، تنشد أعلاها مغنية من طبقة كونترالطو . فى حين وزع الخطان الآخران على القيول والعود

٣ – نموذج الرومانس [٣٧٣] الذى شاع خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، ونجد مثالاً له فى لحن « شكاية » الذى كتبه « ماشو » وبدأه بعبارة « يضحك فى الصباح من يبكى فى المساء » [٣٧٤] (فقرة ٤٧ من التسجيل الموسيقى) وهو لحن للغناء المنفرد بصوت الكونترالطو دون آلات مصاحبة ، أى من أسلوب المونودية [الميلودية الواحدة] التى لا تدعمها مساندة هارمونية أو بوليفونية . وتتجلى فى هذا اللحن الرائع سمات المسار الميلودى الطويل المتدفق الذى اكتمل فى عصر النهضة بإيطاليا فيما بعد .

وقد أضاف أصحاب « الفن الجديد » بضع نماذج جديدة إلى جانب النماذج القديمة التى طوروها ، وأهمها أغانى الصيد ، وهى نوع من الأغانى الوصفية التى تتناول مشاهد الصيد وعودة الصيادين مع كلابهم واجتماعهم فى المساء لتناول العشاء حول المدفأة ، ثم سهراتهم فى الخلاء أثناء ليالى الصيد . ويقوم أسلوب هذه الأغانى على المحاكاة التى تدور بين صوتين ، ينشد أحدها ميلودية أصلية تحاكى صورتها الصوت الآخر . وتسمى المحاكاة « اتباعاً » حين تكون محاكاة حرفية بقيام الصوت الثانى أو الآلة الأخرى بمتابعة الميلودية مباشرة ، وتسمى المحاكاة الحرفية « كانون » [٣٧٥] وهو أحد النماذج الرائعة فى الكثير من المؤلفات الموسيقية فى مختلف العصور، وتشبه هذه الأغانى قصائد « البالاد » القصصية ، غير أن جزءها المتكرر وهو « المرجع » أقصر منه فى القصائد القصصية .

ومن أهم المؤلفين النظريين فى الموسيقى فى هذا العصر فيليب دى ڤيتري [٣٧٦] الذى اشتهر بمقالة له بعنوان « الفن الجديد » تتناول طرق التدوين المستحدثة باستفاضة . وكان دى ڤيتري – فيما يبدو – مؤلفاً موسيقيًّا مرموقاً وإن لم يبق من موسيقاه شىء .

* * *

« الفن الجديد » إيطاليا

فإذا انتقلنا إلى إيطاليا خلال النصف الأخير من القرن الرابع عشر وجدنا أن أصحاب « الفن الجديد » من الموسيقيين قد استشعروا مثل زملائهم المصورين روح النهضة الأوربية قبل انبثاقها ، والدليل على ذلك أنهم كانوا يعنون بالجمال الحسى للموسيقى فى مقوماتها المادية وأثرها على الأذن أكثر من عنايتهم ببراعة الصنعة الفنية ، حتى كانت الموسيقى أقل الفنون الإيطالية أيامها احتفاظاً ببقايا الاصطناع الفنى المنحدر من القرون السابقة .

وقد نمّى أصحاب « الفن الجديد » الإيطاليون أربعة قوالب على صلة بالقوالب الفرنسية :

أولها أغانى الصيد[٣٧٧] التى تناولناها بالحديث ضمن قوالب الفن الجديد الفرنسى ، غير أن الفرنسيين لم يتركوا أمثلة مسجلة فى حين ترك الإيطاليون الكثير مثل أغنية « نخب الفجر »[٣٧٨] (فقرة ٤٨ من التسجيل الموسيقى) ، وهى تحية الصيادين ليومهم الجديد التى كتبها چيراردييللو الفلورنتينى ، وتوزعت موسيقاها على ثلاثة أصوات من الرجال ، الأولان صوتا تنور والثالث صوت باص ، وتبدو الملاحقة فى إنشادها لجريان تسجيل الموسيقى فى صورة « المحاكاة بالإتباع » .

وثانيها أغانى صيد السمك [٣٧٩]، التى لا تختلف من حيث البناء والنسيج الموسيقى عن أغانى الصيد السابقة ، وهو ما نلحظه فى أغنية فرانشيسكو لاندينو[٣٨٠] الموزعة على ثلاث أصوات : صوتان غنائيان من طبقة التنور يصاحبهما عزف على العود (فقرة ٤٩ من التسجيل الموسيقى) .

وثالثها أغانى المادريجال[٣٨١] التى يشبه طابعها الأصلى طابع أغانى الرعاة ، وقد نما منها نوع يتألف من لحنين ، يصاحب أحدهما الكلمات ويتكرر الثانى عقب كل مجموعة من الأبيات فسمّى لهذا « بالمرجع » ، ويتبعان فى نسيجهما طريقة الملاحقة ، ولهذا تكتب المادريجال لصوتين على الأقل أو لدورين موزعين سواء كتبت للغناء أم للعزف وحده مثل لحن « تنهداتى العذبة [٣٨٢]» الذى ألفه فرانشيسكو لاندينو للعزف على ثلاث آلات : هى العود والفيول التنور وفيولينة صغيرة انقرضت الآن (فقرة ٥٠ من التسجيل الموسيقى).

وليس هناك اتفاق فى الرأى حول الأصل المشتق منه تسمية هذا النوع من الغناء : فقد يكون أصله Mandrilai أى القصيدة الريفية ، أو Matricale أى الأغنية القبلية بلهجة أصحابها الأصليين ، أو Madriale أى الأنشودة فى مدح العذراء مريم .

ورابعتها البالاتا [٣٨٣] ، وتناظر الفيرلية الفرنسية ، ولا صلة لها بأغنية البالاد [٣٨٤]. ويتكون شعر البالاتا من عدد من المقاطع كل منها من ستة أبيات ، ويسبق كل مقطع ويتلوه مرجع يتردد .

ومن أهم موسيقيى الفن الحديث فى إيطاليا فرانشسكو لاندينى (١٣٢٥ - ١٣٩٧ تقريباً) وكان عازفاً ضريراً على الأورغن .

وانتقل تأثير « الفن الجديد » الإيطالى والفرنسى إلى إنجلترا التى بدأ موسيقيوها فى القرن الخامس عشر ، ما يمكن تسميته حقًا « بالفن الجديد » ، وقد استعاروا قوالبهم الموسيقية من أصحاب « الفن الإيطالى الجديد » ، وهو ما تؤكده النظرة الفاحصة إلى أعمال جون دنستابل [٣٨٥] زعيم المدرسة الإنجليزية التى يمكن تصنيفها فى سبعة أنواع :

أولها : الموسيقى الدينية التى يعد أسلوبه فيها امتداداً لأسلوب الموسيقى الدينية عند أصحاب « الفن الجديد » مع نمو بعض التفصيلات التى تتضح فى جزأين من أجزاء القداس هما « التقديس » و « الدعاء » واستمرار بقية موسيقى القداس وفق التقاليد القديمة .

وثانيها : الأغانى القصصية التى اتبعت منهج « الفن الجديد » فى إطلاق الحرية الميلودية للخط العلوى [٣٨٦] ، كما كشفت عن موهبة جون دنستابل فى صياغة الميلودية الشجية الجميلة على النسق الإيطالى .

ثالثها : الأغانى التوائم(٣٨٧)التى تتواكب فيها حركة الخطين العلويين صعوداً وهبوطاً على غرار « أورجانوم » القرن الثانى عشر الذى سبق أن تحدثنا عنه .

رابعها : مؤلفاته التى صيغت فى قالب الموتيت ذى الإيقاع المتساوى النبرات (٣٨٨) .

خامسها : مؤلفاته التى تقوم على استعارة لحن دينى وإسناده إلى خط علوى بعد تجميله بالزخرف الميلودى ، أو تلك التى تقوم الهارمونية فيها على أساس خط « الأورجانوم » الحر الذى ينطلق فى السير الميلودى غير المتوازى ، وكذلك التى تمتد فيها الهارمونية إلى الأبعاد الموسيقية الرابع والخامس والثامن بل إلى البعدين الثالث والسادس أيضاً ، وهى التى سبق تفصيلها فى الحديث عن الأورجانوم المتوازى أو « الصارم » وعن الأورجانوم الحر أو « الديسكانت » وعن الاورجانوم ذى الخط الثالث (٣٨٩) أو ما يسمى بشبيه الباص ، وقد سمى « فوبوردون » بالفرنسية(٣٩٠). واعتمد دنستابل . فى هارمونية هذا النوع الخامس على الفوبوردون ، كما زين الخط العلوى الثالث فيها بشتى أنواع الزخارف الميلودية على نسق مؤلفات دوفاى من المدرسة البورجندية التى سنتحدث عنها فيما بعد .

سادسها : مقطوعات « الموتيت » **الخطابى** (٣٩١) التى تتميز بحرية الابتكار فى جميع خطوطها الغنائية مع العناية الخاصة بالإيقاع الخطابى للكلمات عن طريق إبرازه بالأنغام المتكررة .

سابعها : المؤلفات المزدوجة البناء المعتمد على لحنين أساسيين ، بدلاً من لحن أساسى واحد ، يمثل أولهما خط الأورجانوم ، ويسند الثانى للتنور سواء كان لحناً مبتكراً أم مستعاراً ، وينضم إليهما خط علوى ثالث يبرز ما بينهما من معان . لقد أصبح الازدواج فى البناء الموسيقى قسمة مميزة للتأليف الموسيقى فى القرن الخامس عشر .

وخالف دنستابل أسلافه الإنجليز فى أصول التأليف الكونترابنطى فى الأنواع الأول والثالث والخامس والتى تقوم غالباً على اللحن الثابت ، فبينما كانوا يجعلون اللحن الثابت ينتقل بين الخطوط الميلودية كلها كما فعل « ليونيل بارو » وهى الطريقة التى أطلق عليها اسم « اللحن الثابت المتنقل » ، نجد أن دنستابل قد جعل اللحن الثابت يأخذ مكانه فى الخط السفلى فى النوع الأول ، وفى الخط المتوسط فى النوع الثالث ، وفى الخط العلوى فى النوع الخامس من مؤلفاته .

على أن تأثر دنستابل الكامل بالإيطاليين يبدو فى نماذج الموتيت ذات النطاق الصوتى المحدود ، وكذلك فى كتابته للميلودية الشجية الجميلة ذات الخط الميلودى المتدفق الطويل ، ونتبين ذلك فى موتيت « ياسيدتنا مريم » (٣٩٢) (فقرة ٥١ من التسجيل الموسيقى) التى وزعت أدوارها الموسيقية على خطين غنائيين توأمين يتلاحقان فى الإنشاد على نمط ما يحدث فى نماذج «الفوجة» ، إلى جانب ثلاثة خطوط أخرى تقوم بعزفها ثلاث آلات موسيقية هى على التوالى : الناى الكبير ذو المبسم والفيول التنور والعود وتبدأ هذه الآلات العزف ممهدة للإنشاد الذى يقوم به الخطان الغنائيان الموزعان على منشدين منفردين أحدهما من طبقة التنور وهو منشد الخط العلوى ، والآخر من طبقة القرار [الباص] . ويأسرنا جمال الميلودية الذى يفوق ألحان لاندينو حتى تبدو الموتيت وكأنها من نماذج «باليسترينا» .

ونستطيع أن نتبين فى نموذج آخر من نماذج الموتيت فن ملاحقة الأصوات بعضها البعض ، الذى تتميز به الألحان التوائم ، وهى الألحان التى يطلق عليها اليوم « الثنائيات » (٣٩٣)وأصبحت تكتب لصوتين غنائيين يسندان إلى اثنين من المنشدين المنفردين يؤدى كل منهما دوراً رئيسيًّا ، فى حين كانت تصاغ خلال القرن الخامس عشر بطريقة الملاحقة الميلودية الحرفية أو غير الحرفية على غرار ما نجده فى موتيت دنستابل « تحية لك أيتها البتول » (٣٩٤)(فقرة ٥٢ من التسجيل الموسيقى) ، فقد وزعت على أصوات غنائية ثلاثة ، وهو ما ييسر الملاحقة بين الخط العلوى المسند إلى مغنية من طبقة كونترالطو ، وبين الخط الثانى « التوأم » المسند إلى مغن من طبقة « تنور أول » ، وبين الخط الثالث المسند إلى مغن من طبقة « تنور ثان » . وغالباً ماتدور الملاحقة بين خطين ويبدأ الثالث فور انتهاء أحدهما أو يشترك الثلاثة معًا على غرار الإنشاد الكورالى ، وتشتمل الخطوط الغنائية الثلاثة على الميلودية الشجية الساحرة التى تتضح لنا حين نستمع إلى الغناء الانفرادى المصاحب بالآلات الموسيقية للجملة الاستهلالية التى تجرى على النسق الإيطالى .

أسلوب القرن الخامس عشر
فى برجنديا وفلمنك (الأراضى الواطئة)

انعقد لواء الصدارة فى نمو البوليفونية خلال القرن الخامس عشر لمدرستين تأصلت جذورهما فى الأراضى الواطئة من غرب أوربا وامتدت آثارهما إلى أساليب البوليفونية فى فرنسا وإيطاليا وألمانيا وإنجلترا بعد ذلك بقرن من الزمان : المدرسة البرجندية[٣٩٥] فى النصف الأول من القرن الخامس عشر والمدرسة الفلمنكية[٣٩٦] فى النصف الثانى من القرن الخامس عشر . وكانت هذه المدرسة الأخيرة من العوامل المؤثرة فى موسيقى عصر النهضة بالمراكز الرئيسية للموسيقى فى ممالك أوربا ودوقياتها .

ويمثل القرن الخامس عشر مرحلة الانتقال – فكرياً وسياسياً – بين العصور الوسطى وعصر النهضة : ففيه ينهار الإقطاع وتنشأ طبقة جديدة وبخاصة فى المراكز التجارية الكبرى ، وتأخذ فرنسا وإنجلترا مكانهما كقوى ناهضة ، ويحتضن فيليب الصالح[٣٩٧] (١٤١٩ – ١٤٦٧) وتشارلز الشجاع[٣٩٨] (١٤٦٧ – ١٤٧٧) الموسيقى والموسيقيين ، سواء كانت موسيقى دينية أو موسيقى دنيوية . وفى هذا القرن برز من المصورين ليوناردو دافنشى وفان أيك ورافاييل ، ولم يؤثر اختراع حروف الطباعة فى هذا القرن على الموسيقى تأثيراً كبيراً ، حتى بداية القرن السادس عشر .

ويختلف أسلوب المدرسة البرجندية عن أسلوب المدرسة الفلمنكية فى الموسيقى اختلافاً بيّناً : فى الأولى تتكون البوليفونية من ثلاثة خطوط لحنية بينما هى من أربعة فى المدرسة الثانية ، كما أن الأسلوب الفلمنكى يتميز بإضافة جزء أساسى واضح للباص يضفى على البوليفونية عمقاً وجهارة يفتقدها الأسلوب البرجندى .

ومن أهم ما أثرت به المدارس الهولندية فى أساليب عصر النهضة بأوربا الاهتمام بفن « الطباق » [٣٩٩] الذى استكمل مقوماته فى أسلوب عصر النهضة بروما . كما يتأصل استخدام القفلة التامة الأصلية فى المدارس الهولندية ، تلك التى تتكون من تآلف الدرجة الخامسة من السلم الموسيقى ، يليها تآلف الدرجة الأولى[٤٠٠] والقفلة الكنسية (المائلة)[٤٠١] التى يأخذ فيها تآلف الدرجة الرابعة مكان تآلف الدرجة الخامسة .

وكان جيل بينشوا[٤٠٢] (حوالى سنة ١٤٠٠) من المقربين إلى الدوق فيليب الصالح هو أحد اثنين أسسا المدرسة البرجندية ، واتسمت معظم مؤلفاته بالطابع الدينى ، وإن كانت لا تخلو من الإشراقة الحلوة والرقة التى تنم عن تأثره بالصيغ الدنيوية الشائعة فى عصره . وأهمها الروندو والأغنية ، والأخيرة صيغة فرنسية مستحدثة فى عصره . أما أهم موسيقيى هذه المدرسة فهو جيوم دوفاى (١٤٠٠ – ١٤٧٤) الذى امتد تأثيره إلى أوربا كلها .

وفى النصف الثانى من القرن الخامس عشر تربع على عرش المدرسة الفلمنكية يوهان (أوجان) أوكيجيم[٤٠٣] (١٤٣٠ – ١٤٩٥) الذى بدأ حياته الموسيقية طفلاً منشداً فى كاتدرائية أنفرس ، وعاش حياته كلها متنقلاً بين المراكز الموسيقية الهامة فى أوربا ، ينشر فيها مستحدثات فنه ، ومات فى تور على نهر اللوار بفرنسا[٤٠٤] . وقد برع أوكجيم فى كتابة القداس والموتيت ، وأضاف إلى صيغة الأغنية الفرنسية ما أثراها ، وترك وراءه أثراً من أهم الآثار الموسيقية فى القرن الخامس عشر ، وهو « بكائيات إرميا »[٤٠٥] ، حوالى سنة ١٤٧٤ ، التى تمثل فيضاً من الموج النغمى فى بوليفونية متدفقة لا تتوقف منذ تبدأ حتى تصل إلى نهايتها .

الفصل السابع

عصر النهضة

كانت الفلسفة « الإنسانية »[٤٠٦] هى السائدة فى عصر النهضة خلال القرن السادس عشر ، وهى فلسفة بعيدة كل البعد عن لاهوت القرون الوسطى ، وتتجه بكل عنفوانها نحو اهتمامات الإنسان بدنياه . وليس هناك ما يعبر عن عصر النهضة تعبيراً حسيًّا وعقليًّا جلياً أكثر من فنون هذه الطفرة الإنسانية وآدابها : فقد أفصح دافنشى وميكلانجلو وتتسيانو ودورر وهولبين[٤٠٧] عن فلسفة عصر النهضة فى إبداعاتهم التشكيلية ، كما أفصح عن ذات الفلسفة الإنسانية فى كتاباتهم ماكيافيللى فى إيطاليا ورابليه ومونتانى ورونسار فى فرنسا ، وثرفانتس فى أسبانيا ، وشيكسبير وسبنسر وبيكون فى إنجلترا [٤٠٨] . أما فى مجال العلوم فقد برز كوبر نيكوس وجاليليو [٤٠٩] فى إيطاليا ، وتشهد هذه الفترة فى المجال الدينى انتفاضة مارتن لوثر فى حركته التى تعرف باسم « الإصلاح البروتستانتى » .

وكان القرن السادس عشر هو البداية الحقيقية لعصر النهضة إذ تم فيه وضع اللمسات النهائية لما سبق ابتكاره فى عالم الموسيقى خلال القرن الخامس عشر الذى سمى « بعصر النهضة المبكرة » .

والتقى فى هذا القرن السادس عشر تياران : أحدهما آخذ فى المدّ والآخر فى الانحسار ، وكان بينهما من العلاقات الظاهرة والخفية ما أضفى على موسيقى هذا العصر بريقها الخاص وذلك التعارض المذهل بين طوابعها .

كان التيار المنحسر هو ما تخلف عن القرون الوسطى والمتمثل فى الميل إلى استعمال وسائل الكتابة بالطرق الكنترابنطية . وكلمة كنترابنط[٤١٠] تعنى صوتاً مقابل صوت ، أى نسيج من الخطوط اللحنية التى تسير معاً بطريقة أفقية وتدور حول لحن ثابت « كانتوس فيرموس » رئيسى واحد وفق قواعد كتابة الكنترابنط . وقد تضمنت الكتابة الكنترابنطية وسائل فنية رائعة فى بناء التناسب وخلق التكامل وإيجاد الوحدة ، تلك الوسائل التى بلغت مرتبة النضج فى مؤلفات باخ ، وأصبحت مدرسة هامة لوسائل التأليف الموسيقى بوجه عام حتى يومنا هذا ، وخاصة فيما يتعلق بمعالجة الخطوط اللحنية . وأول هذه الوسائل : المحاكاة[٤١١] وتتأتى بعرض لحن من إنشاد صوت غنائى من طبقة ما ، يتبعه محاكاة للصورة الميلودية لهذا اللحن من إنشاد صوت غنائى من طبقة أخرى . وثانيها إذا كانت المحاكاة للصورة الميلودية حرفية فيطلق عليها اسم الإتباع[٤١٢] . وثالثها قلب الصورة الميلودية للحن[٤١٣] أى قلب المسافات أو الأبعاد الموسيقية اللحنية التى تفصل بين أصوات اللحن ، فكل مسافة صاعدة تتحول إلى هابطة والعكس صحيح ، مع المحافظة على إيقاعات اللحن [واللحن عبارة عن نوت موسيقية مدونة بإيقاعات وأزمنة معينة تفصل بينهما أبعاد لحنية . فإذا تغيرت الأبعاد تغير اللحن بالتالى] وبهذا نحصل على لحن آخر له علاقة فنية مترابطة باللحن الأصلى الذى اشتق منه . ورابعها التصغير أو التقليل[٤١٤] وهو كتابة اللحن مع تقصير القيمة الزمنية لوحداته الإيقاعية بما يخرج اللحن نفسه فى ضعف سرعة نبره أو ثلاثة أضعاف هذه السرعة وفق نسبة الإقلال من قيمة الأزمنة الموسيقية المبنى عليها اللحن . وخامسها التكبير[٤١٥] أو الإضافة ، أى إطالة القيمة الزمنية للوحدات الإيقاعية للحن ، فيصبح اللحن أبطأ وأعرض منه فى تدوينه الأصلى ، مع العلم بأن كلا من وسيلتى التكبير والتصغير لا علاقة لهما بالسرعة العامة للقطعة الموسيقية ، ولا بوسائل الأداء الخاصة بزيادتها أو إبطائها[٤١٦] . ولكنها وسائل لاستعراض اللحن لإمكانيات التأليف الموسيقى فى سياق القطعة الموسيقية . وأخيراً الانعكاس[٤١٧] أى قراءة اللحن من نهايته إلى مبتدئه ، كما لو كانت نغماته تقرأ من اليمين إلى اليسار ، مما يسفر عن تتابع نغمى جديد فى مسافاته وفى تتابع القيمة الزمنية .

وقد تم فى القرن السادس عشر وضع نماذج مثالية اكتمل بها بناء الصورة الموسيقية السائدة فى العصور الوسطى ، وبرزت هذه النماذج فى مؤلفات القداس الدينى وفى قالب « الموتيت » .

أما التيار الصاعد فهو تحول العلاقة بين العناصر الغنائية وعناصر موسيقى الآلات التى تصاحبها ، أى الميلودية الأساسية والخطوط الميلودية الأخرى التى تلازمها .

وكان عام ١٥٣٠ فاصلاً بين فترة انتهت وتميزت بالغناء الذى تصاحبه أصوات غنائية أخرى [كما فى أسلوب الأورجانوم] أو آلات موسيقية وبين فترة أخرى جديدة . وأصبحت الصورة العامة الثابتة للتأليف الغنائى خلالها تحكمها قواعد الكتابة لموسيقى الآلات من حيث مبناها ، كما أصبحت العناصر الغنائية عبارة عن وحدات لحنية(٤١٨) تتبع قوانين الإنشاد وتستلهم الخيال الشعرى ، وهو ما جعل للموتيت وللمادريجال صورة جديدة طريفة أكدت دور الفكر فى بعث وحدة السياق فى التأليف الفنى ، وأن هذه الوحدة هى وحدة شاعرية وليدة حرية الفنان المنطلق وراء خياله الفنى .

وإذن فقد استطاع المؤلف الموسيقى أن يتحرر من نظام الميلودية الواحدة التى تحكم عمله الفنى كله وأن يبتكر ويشكّل على هواه ، مستغلا فى تأليفه عنصر التعارض بين أسلوبى الهوموفونية والمحاكاة الكونتراپنطية من جهة ، وبين الأدوار الموزعة على أصوات مخدودة والأخرى الموزعة على أصوات عديدة من جهة أخرى ، كما تمكن عن طريق صياغته الحرة للوحدات اللحنية فى صورة المحاكاة الكونتراپنطية من أن يكتسب أداة دقيقة جديدة من أدوات التعبير الموسيقى . وقد جمع باخ فى أسلوبه بين تيار القرن الخامس عشر المتمثل فى العبقرية والجهد الفكرى وبين تيار القرن السادس عشر المتمثل فى تلقائية التعبير الحسى والشاعرى عن الفكرة المعالجة . وظل نموذج الموتيت خلال القرن السادس عشر موزعاً بين الأسلوبين القديم والجديد ، بعضه يصاغ من هذا وبعضه يصاغ من ذلك ، وكانت « المزامير » من القوالب التى تصاغ من الأسلوب الجديد .

أسلوب عصر النهضة بفلورنسا

بينما كانت هولاندا وبرجنديا الفرنسية تزخران بكبار المؤلفين ، لم تنجب فلورنسا مؤلفاً واحداً من كبار الموسيقيين فى عهد لورينزودى ميديتشى الشاعر والمفكر نصير الفنون والعلوم وراعى الكتاب والمثالين والمصورين والموسيقيين .ومع ذلك فقد اجتذب بلاط أمراء إيطاليا كبار المؤلفين فوفدوا من شمالى أوربا ليعيشوا فى جنوبها ، خاصة وأن فكرة القومية لم تكن قد شاعت بعد فى ذلك العصر ، كما أن معظم مؤلفى هذا القرن من أمثال دوفاى وأوكيجم وجاكوب أوبرخت وهاينريش إيزاك وأدريان فلليرت لم يستقروا فى بلد واحد مدة طويلة .

وكان جيوم دوفاى أشهر مؤلفى مدرسة برجنديا الفرنسية ومن أهم الشخصيات الموسيقية فى عصر النهضة قد هاجر إلى فلورنسا ، ودارت أعظم مؤلفاته فى فلك الموسيقى الدينية ، خاصة أغانيه الدينية ونماذجه من « الموتيت » ، وكان نموذج الموتيت فى عصر دوفاى ما يزال نموذجاً مشتركاً بين الموسيقى الدينية وغير الدينية كما كان فى القرنين الثالث والرابع عشر مع فارق واحد هو اختفاء النصوص الفرنسية فى القرن الخامس عشر وحلول النصوص اللاتينية محلها . وكان من نماذج الموتيت المكتوبة باللغة اللاتينية ما يصاغ للقداس العادى ، كما كان منها ما يكتب لمناسبات غير دينية كزواج الأمراء والأميرات وإبرام المعاهدات بين الحكومات مثل اتفاق حكومتى فريبورج وبرن على تقديم العون لدوق سافوا (لوحة ٢٠) .

وقد ظل دوفاى يحتذى نسق مؤلفى « الفن الجديد » الفرنسيين والإيطاليين فى بناء الموتيت بنوعيها دون إضافة جديدة ، وهو ما نجده فى مقطوعته « زهرة الأزهار » (٤١٩) (فقرة ٥٣ من التسجيل الموسيقى) .

غير أن الطريف أنه ألف باللغة المحلية لا باللاتينية أغانى ذات نزعة دينية دون أن تقوم على نصوص دينية أو تدخل ضمن الموسيقى الكنسية مثل أغنية « أيتها العذراء الجميلة » (٤٢٠) (فقرة ٥٤ من التسجيل الموسيقى) التى يمتدح فيها مريم العذراء ، فهى ليست من أغانى « المديح » السالفة الذكر بل من نمط الكانزونا الإيطالية ، ثم هى تشبهها كذلك فى أنها تمتاز بميلودية اللحن الشعبى المتدفق السلس فى انتقالات أنغامه بطريقة الانتقال المتدرج المتصل ، وبمسارها الميلودى الطويل المتناسق فى بدايته والصاعد المنحدر فى نهايته .

ويتشكل بناء هذه الأغنية من أقسام ثلاثة : لحن أول ثم لحن ثان ثم إعادة اللحن الأول على نحو يوحى فى النهاية بالختام . وهى موزعة على أربعة خطوط غنائية : الأول غناء منفرد لكلماتها من طبقة كونترالطو ، والخطوط الثلاثة الباقية موزعة على العزف من ثلاث آلات ، إحداها فيول الديسكانت والأخريان من فيول التنور ، وتسير هذه الخطوط الثلاثة مترابطة بالخط الغنائى العلوى . وتنتقل أهمية الأداء بين الغناء ومجموعة الآلات التى تتناوب الأهمية هى الأخرى فيما بينها ، فى حين تلتحم الخطوط الأخرى فى نسيج الإطار المصاحب . ويكاد يخيل للمنصت لهذه الأغنية أنه يستمع لإحدى الأغانى الرفيعة الأسلوب فى عصرنا الحالى . وظل أوكيجيم يتبع نهج سابقيه فى كتابة الموسيقى الكنسية ، غير أن مقطوعات قداسه تكشف عن قدرته على التأمل والانفعال من خلال صور اجتماعية وسيكولوجية مغايرة لما كانت تحركه مقطوعات القداس السابقة ، وهو ما ضمن لموسيقاه الحياة إلى اليوم .

ومع أنه كان يكتب خطوطه البوليفونية مستقلة إحداها عن الأخرى على نهج الأسلوب القوطى ، فقد كان يجمع بينها فى نسيج موسيقى لا تنفصم خيوطه عن بعضها البعض لإقامة وحدة السياق الموسيقى . وهو ما يؤكد أن فكره قد اتجه إلى صياغة الخطوط المتعددة على طريقة العصر الجديد . وكان أوكيجيم يلجأ أحياناً إلى عملية المحاكاة الميلودية ونقل صورتها بين الخطوط بالتساوى وإن لم تجر المحاكاة على نهج ثابت وفق المقتضيات المناسبة .

كذلك استعار ألحانا غير دينية لنصوص دينية ، وهو التقليد الذى أنجب فيما بعد ما سمى « بالقداس ذى الألحان المستعارة » مثل « قداس صلاة الجنازة » الذى يعد أقدم قداس جنائزى وصل إلينا بعد فقد قداس دوفاى الذى يسبقه زمناً .

ولم يكتب أوكيجيم من الموسيقى الدينية إلى جانب مقطوعات قداسه غير تسع أغان من أغانى الموتيت ، برزت فيها كل سمات أسلوبه المتطور النامى الملحوظة فى موسيقى قداسه ، وقد تأثر أوكيجيم بأسلوب كتابة الأغنية وفق تقاليد البلاط البرجندى السائدة فى عصره ، وكانت غالبيتها تكتب باللغة الفرنسية التى كان يتحدث بها هو وأتباعه والتى يدين بذوقها الرفيع وبطريقه بنائها إلى ثقافة دوق برجنديا الفرنسية . وحين شد أوكيجيم رحاله إلى إيطاليا لم يستطع أن يؤقلم موسيقاه مع القوالب الإيطالية المستحدثة مثل قالب « الفروتولا » الخفيفة الطابع بسبب اعتمادها على النصوص الإيطالية الشعبية وعلى الروح والمشاعر الشعبية البعيدة عن وجدان أوكيجيم .

ومن ثم ظل يؤلف مستخدماً قوالب الأغانى المتداولة من عهد « الفن الجديد » ، وإن خطا خطوات واسعة نحو تطويرها ، فقد كتب أغنية من نوع « الفيرليه » وقرّب بين بنائها وبناء أغانى « الروندو » ذات الجزء المتكرر « المرجع » فخلق بذلك نوعاً جديداً سماه « أغانى الرعاة » كان شبيهاً بأغانى التروبادور الفرنسيين وإن لم يشتمل على الجزء المتكرر الذى يولّد الشعور بالملل ، كما نسق بين بين خطوطه البوليفونية محاولاً استغلالها فى نوع من الوحدة المتكاملة ضمن نسيج موسيقى شامل .

وكتب أوكيجيم عشرين أغنية لا تعد من الأعمال الفريدة وإن عكست سمات عبقريته المتمثلة فى طريقته البارعة فى التوفيق بين مقاطع الكلمات وبين الألحان الموسيقية ، كما نرى فى أغنيته الشهيرة التى يقول مطلعها : « يضحك ثغرى وتبكى أفكارى » (٤٢١) تنبض بجمال الأنغام وحرارتها وبسحر رنين الآلات ، حتى تلك الآلات القديمة المحدودة الرنين بالقياس إلى الڤيولينه والڤيولا والتشيللو « ڤيولنسيل » التى تقابلها اليوم .

وكان أسلوب دوفاى أشد صقلاً من معاصريه ، كما أنه أرسى تقليداً فى مؤلفاته الدينية آثار سخط رجال الدين ، إذ جرى العرف على أن تبنى الأعمال البوليفونية على لحن ثابت يستعار من أحد الترانيم ، ولكنه استعار ألحاناً دنيوية عاطفية واستخدمها كلحن ثابت لبعض مؤلفاته الدينية البوليفونية . واستمرت هذه الطريقة من بعده وبالغ بعض المؤلفين فى استعمالها بشكل أساء إلى الهيبة الدينية .

وقد أعرض دوفاى فى أواخر حياته عن كل الأساليب المشتقة من أسلوب « الفن الجديد » الفرنسى واتخذ أسلوباً بوليفونيا بعيداً كل البعد عن الأسس التقليدية لذلك الفن . ومضى على هديه جيل جديد من الشباب الموسيقيين بزعامة أوكيجيم ونجحوا فى تحقيق

لوحه ۲۰ – جیوم دوفای وجیل بینشوا

مقاصدهم الموسيقية بأسلوب بوليفونى أكثر تحديداً . وخاصة فى أسلوب من المحاكاة الكونترابنطية [الإتباع] سمى بأسلوب « الفن الجديد للقرن الخامس عشر » . وقد أفسح هذا الأسلوب الجديد المجال فى نهاية القرن السادس عشر لتجنب البوليفونية من أجل الميلودية المفردة ومعها إطارها الهارمونى المصاحب . وطبق أوكيجم وأتباعه هذا الأسلوب فى بعض الأغانى غير الدينية فى حين ظل يتبع فى موسيقاه الدينية وفى كثير من أعانيه الدينية أسلوب « الفن الجديد للقرن الرابع عشر » وخاصة فى التجائه إلى المحاكاة الميلودية فى الخطوط البوليفونية ، وفى تلك المحاكاة الحرفية للصورة الميلودية المعروفة بعملية الإتباع كما فى أغنية « يضحك ثغرى وتبكى أفكارى » (فقرة ٥٥ من التسجيل الموسيقى) وكذلك فى حسن استخدامه لطريقة « المحاكاة » الميلودية التى تبدو أروع ما تكون فى مطلع أغنيته « الفطساء الصغيرة »[٤٢٢] (فقرة ٥٦ من التسجيل الموسيقى) .

وقد ترسّم جاكوب أوبرشت [٤٢٣] خطى أوكيجيم فى الكتابة البوليفونية للأغانى التى وضع طائفة منها باللغة الفلمنكية الهولندية مثل أغنية « العام الجديد » التى يستهل مطلعها بقوله « للسيدات الفاتنات الفاضلات أطيب تمنياتى فى العام الجديد »[٤٢٤] (فقرة ٥٧ من التسجيل الموسيقى) .

ولم تكن مؤلفات أوبرشت الدينية ذات أهمية برغم ضخامتها ، وإن رأى كثير من المؤرخين أنها تمهد الطريق لظهور مؤلفات جوسكان دى پريه . وقد أحيا أوبرشت النمط القديم فى كتابة القداس عندما كتب « الكانتوس فيرموس » على نموذج الموتيت القوطى لأصوات غنائية ستة تناولت بالغناء ثلاثة نصوص مختلفة فى وقت واحد . وعندما بحث لورينزو عن خلف لسكوراتشيالوبى[٤٢٥] بعد وفاته عام ١٤٧٥ وقع اختياره على هاينريش إيزاك [٤٢٦] الفلمنكى الأصل الغزير الإنتاج ، الذى اتخذ من فلورنسا وطنا ثانياً له ، واستطاع أن يضم المصطلحات المحلية الإيطالية إلى مصطلحاته الأصلية ، وكان يقوم بالعزف على الأورغن وقيادة فرقة كورال فى كل من كاتدرائية فلورنسا وقصر « ميديتشى » الذى كان لورينزو قد جمع فيه نحواً من خمس من آلات الأورغن .

وصرف إيزاك جل نشاطه فى تأليف الموسيقى للاغانى التى كتب أشعارها لورينزو للاحتفالات الشعبية ، فأسهم فى ابتكار أنماط جديدة من الموسيقى الكورالية الشعبية أعانت على خلق أغانى المادريجال المتطورة . وكان لورينزو وإيزاك قد ألفا كذلك أغانى لمركبات الكرنڤال التى كانت تتهادى مزدانة وسط مواكب المشاعل والمحتفلين فى ثيابهم الجميلة الزاهية الألوان ، والتى كان الفنانون يبرزون فيها مواهبهم الرائعة فى فنون الزخرفة والنحت والتصوير ، والتى كان يشير بعضها إلى الأساطير الخرافية كأسطورة فوز باكخوس بآريادنى ، ويشير بعضها الآخر إلى مختلف المهن وطوائف العمال والباعة والمتسولين . كما تتحدث أغانى هذه المواكب عن شخصيات هذه الطوائف مثل الأغنية التى تستهل بعبارة « نحن الحجاج الثلاثة » ، وأغنية « صائدات الأرانب » التى تستهل بعبارة « نحن فتيات نعشق الصيد ولا نرغب فى شىء سواه » ، وهى تتضمن إيحاءات شهوانية فاحشة تدغدغ حواس الناس الذين كانوا أيامها شغوفين بالمتعة والعربدة ، وكانت تشتمل على ست مجموعات من الأبيات تصف طرق الصيد ، وتغرى النساء بالإقدام على صيد الأرانب مثلما كانت تفعل شهيرات النساء . . . وهو إيحاء له مغزاه . وقد ضاعت معظم هذه الأغانى ، وإن بقيت بعض أغانى إيزاك التى حددت أسلوبه والأصول الفنية التى كان يتبعها فى أقلمة موسيقاه مثل أغنية « الاحتفال بيوم مايو » وهى أغنية كورالية للطبقات الصوتية الأربعة .

كما كتب إيزاك أغانى كورالية للمناسبات الدينية إلى جانب موسيقى الطقوس الكنسية وصاغها فى أسلوب بوليفونى مثل « أغنية عيد الفصح »[٤٢٧] التى كتبها بلغة ألمانية بعد رحيله إلى « إنزبروك » وإقامته فى بلاط الإمبراطور مكسمليليان الأول ، وكان يتبع فى كتابته للآلات الموسيقية نفس أسلوب كتابته للأصوات البشرية ، الأمر الذى يتضح من مقطوعة « أبانا والهنا الحبيب »[٤٢٨] (فقرة ٥٨ من التسجيل الموسيقى) .

أسلوب عصر النهضة بروما

تطورت الأغنية الإيطالية « كانزولا (٤٢٩) » « والفروتولا » (٤٣٠) اللتان نشأتا فى القرن الخامس عشر مع أغانى المديح وأغانى الكرنڤال ، بحيث خرجتا عن نطاق دائرة الغناء الدينى .

وكانت الفروتولا أغنية شعبية كورالية نشأت فى شمال إيطاليا تنشد دون مصاحبة موسيقية من الآلات ، وتقوم على نصوص فكاهية وعاطفية وتشبه المادريجال فى اعتمادها على تكرار لحن واحد يسند أداؤه إلى صوت علوى [سوپرانو] . وقد نشر پترو تشى أحد عشر كتاباً جمع فيها أغانى « الفروتولا » بقيت منها حتى اليوم عشرة كتب تضم أكثر من خمسمائة أغنية كتبها شعراء بارزون أهمهم « پترارك » .

واشتملت بعض أغانى « الفروتولا » على التصوير الموسيقى بواسطة الغناء مثل الأغنية الرابعة والأربعين من الكتاب السابع لبترو تشى التى تحاكى صياح الديك ومطلعها : كل صباح قبلما يبزغ الفجر يصيح الديك « كوكو — روكو »(٤٣١).

وظفر نموذج المادريجال بأهم تجارب التجديد ، كما كان النموذج الذى التأمت به جميع إمكانيات التعبير المتداولة فى ذلك العصر . كان « المادريجال » عند مولده فى القرن الخامس عشر يحتذى حذو « الكانزونا » وإن جرى بوسائل غنائية بحتة ، وخاصة عند بدايته الأولى فى الصورة الموزعة على أربعة أصوات غنائية بحتة بمصاحبة المجموعة الكاملة للمغنين أو بمصاحبة الآلات ، وكان المادريجال قبل أن تتطور كتابته وتتضخم ويزداد عدد أصواته بعدّ أهم أنماط موسيقى الحجرة ، خاصة بالنسبة للهواة .

ولقد مرّ نموذج المادريجال فى مراحل ثلاث أخذ خلالها صيغاً بنائية متتالية انتهت به إلى آفاق جديدة من الإبداع ؛ فتميز المادريجال فى مرحلة نموه الأولى فى عصر النهضة (من ١٥٢٥ إلى ١٥٦٠ تقريباً) بنسيج موسيقى مصوغ وفق أسلوب الميلودية الواحدة فى إطارها الهارمونى « الهوموفونية » وإن اتجه طابع هذه المرحلة إلى المحافظة على الشكل البوليفونى الأصلى الذى أغرق فى المحسّنات الزخرفية حتى بلغت حد الإسراف والتعقيد . وكانت الجملة اللحنية الرئيسية تقع فى أعلى التركيب النغمى المكون من ثلاثة أو أربعة أصوات ، ووصلت البوليفونية فى هذه المرحلة من مراحل نمو المادريجال إلى أسلوب يشتمل على أربعة أصوات غنائية فى نسيج كورالى يمتاز بدقة التكوين وثراء اللون وفيض العاطفة ، ويعيد إلى الحس جمال البوليفونية الدينية . وقد تصدر هذه المرحلة أدريان ڤيللبرت(٤٣٢) وجاك أركادلت(٤٣٣) (١٥١٤ – ١٥٧٠ تقريباً) وفيليپ ڤرديلو(٤٣٤) (توفى قبل ١٥٦٧) وكونستانز وفستا(٤٣٥) (توفى ١٥٤٥) . وقد ألف أدريان فيللبرت موسيقاه بأسلوب پوليفونى تبادلت فيه الأجزاء المصوغة بأسلوب الميلودية الواحدة فى إطارها الهارمونى مع الأجزاء البوليفونية الأخرى المصوغة فى أسلوب المحاكاة الميلودية ، كما أجرى فى هذا النسيج توزيعات فرعية داخل الخطوط الكورالية أعانت على إبراز معانى أبيات خاصة فى القصيدة الشعرية ، مثل أغنية « صديقتى الطيبة(٤٣٦) » (فقرة ٥٩ من التسجيل الموسيقى) وهى موزعة على أربعة أصوات غنائية .

وتميزت المرحلة الوسطى من مراحل نمو المادريجال (١٥٦٠ – ١٥٩٠ تقريباً) بالانتماء إلى البوليفونية إلى حد الاستغراق فيها ، وأصبحت تتكون من خمسة أصوات ، وتتخلل النسيج وقفات يتفتت عندها النص الشعرى إلى أجزاء مما يساعد على إبراز دقائق المعنى الذى يحتويه شعر المادريجال . وفى هذه المرحلة رسخت فكرة استخدام اللحن بوصفه رمزاً ، وهو ما أتاح للمؤلف نشدان التعبير الموسيقى الملائم للقصيدة الشعرية التى يختارها ، فلم يعد اللحن مجرد رداء ظاهرى يرتديه النص الشعرى فحسب ، بل أصبح من الضرورى أن يكون واضحاً وضوح الأبيات الشعرية نفسها ، ويترجم عن ذات معانيها ويتواءم مع انفعالاتها . وقد استغرق بعض

المؤلفين فى تصوير التفاصيل الشعرية بالموسيقى حتى أفقدهم ذلك السيطرة على وحدة السياق فى التأليف ، غير أنهم خطوا بذلك خطوة موفقة نحو التعبير الصادق عن معانى الشعر الذى يعالجونه .

ومن أهم مؤلفى هذه المرحلة فى نمو المادريجال شيبر يانودا رور [٤٣٧] (١٥١٦ – ١٥٦٥) وأندريا جابرييلى [٤٣٨] وجيوفانى پييرلويجى پالسترينا [٤٣٩] . ويغلب على الظن أن پالسترينا ولد عام ١٥٢٥ فى المدينة التى يحمل اسمها « پالسترينا » فى ريف إيطاليا ، وقد توفى عام ١٥٩٤ ، ويعد أعظم مؤلفى الموسيقى الكنتراپنطية للكورال بدون مصاحبة آلية ، التى كانت فى غالبها موسيقى دينية ، وإن كان قد وضع إلى جانب الكورال الدينى عدداً كبيراً من مؤلفات المادريجال .

بدأ حياته الموسيقية عازف أورغن بكنيسة بلدته ، ولم تمض تسعة أعوام حتى ارتقى راعى كنيسته كرسى البابوية فاختاره قائداً لكورال كنيسة سانت چوليان بالڤاتيكان . وفى عام ١٥٥٤ نشر كتاباً ضمّنه عدداً من مؤلفاته للقداس وأهداه للبابا ، وسرعان ما حل هذا الكتاب فى قداس الفاتيكان محل مؤلفات موسيقى الفلاندرز البلچيكيين ، ثم تنقّل بالسترينا بعد ذلك بين مراكز موسيقية هامة بمدينة روما ، وعرف حياة الرغد ، وتزاحم حوله الاصدقاء ، واحتضنه فيليپ نيرى مبدع الأوراتوريو الذى عمل پالسترينا معه فترة من الزمن .

وقد بلغ پالسترينا القمة فى تطوير ألحان الكورال من مجرد ألحان تستخدم الأبعاد الهارمونية الخامسة والثامنة « الأوكتاف » المتوازية إلى ألحان ذات مستوى رفيع فى إجادة الغناء الكورالى دون مصاحبة آلات موسيقية ، وهو يشارك كلاً من بيرد وفيتّوريا ولاسوس فى هذا التطوير الهام للكورال الذى أتاح لباخ العظيم أن يسجل أمجاداً بأعماله للكورال بمصاحبة الأوركستر وبأسلوبه الأوركسترالى . كما عاش أسلوب پالسترينا مدرسة للأصوات البشرية ، أخذت عنها الأوبرا الإيطالية أساليب الغناء الجماعى فى الشكل الملائم لوسائل الأداء الصوتى البشرى ، وهو مايتجلى فى كتابات فردى للكورال فى أوبراته العديدة ، فى حين انتقل أسلوب باخ الأوركسترالى إلى ڤاجنر وهو ما يتضح فى ألحانه للمجاميع البشرية (لوحة ٢١) .

ويعد إنجاز پالسترينا تتويجاً لجهد من سبقوه فى الكتابة الكونترابنطية والذين كان همّهم تهذيب أسلوب الموسيقيين الفلاندرز البلجيكيين . وكما كان صاحب عبقرية فريدة ميزّته عن جميع مؤلفى القرن السادس عشر ، كان مبدع تجديدات هامة فى ميدان الغناء الجماعى ، وصاحب أسلوب أصيل يحمل بصماته الشخصية .

وقد نجح فى كتابة الموسيقى الدينية التى يتوقف نجاحها على التعبير عن المناسبة الدينية حتى ترتبط ارتباطاً عضوياً بالطقوس التى تؤديها بوصفها مادتها الأدبية والدينية والدرامية ، وجاء نجاحه وليد موضوعيته التامة التى جعلته ينحى ذاته وأحاسيسه الشخصية المباشرة ويوحّد ألحانه مع نصوص الأغانى الدينية ، مما جعله يعد أعظم مؤلفى الموسيقى الدينية المعروفين .

وتميز پالسترينا فى المرحلة الثانية من حياته بميله إلى البناء اللحنى والوضوح الهارمونى ، وهو ما اتضح فى قداسه للبابا مارشيللو العظيم الذى تمكن فيه من توحيد عناصر الجمال الغنائى مع خصوبة البناء وفق قيود التأليف الكنتراپنطى السائدة فى عصره .

ثم تميز فى المرحلة الثالثة من حياته بتحويل القالب الموسيقى إلى تركيز محدد للأسلوب البوليفونى البالغ البساطة ، مع وضوح التطور فى التعبير اللحنى والهارمونى ، وهو ما خلق أسلوباً جديداً مختلفاً عن أسلوب مدرسة الفلاندرز .

وقد تجنب فى مؤلفاته الأخيرة مقامات الموسيقى القديمة واتجه بوعى متطور ومحدد نحو المقامية الحديثة ، فأبدع كتابة رأسية هارمونية على حساب النسيج المستقل والأفق لكل خط لحنى ، مما أتاح له التركيز على لحن رئيس ممتع تغذّيه خطوط لحنية منبثقة من اللحن الأصلى ومن النص الشعرى ، وهكذا استطاع عالم الموسيقى الاستماع لأول مرة فى وضوح إلى نصوص الألحان الغنائية الجماعية ، خاصة فى مجال الموسيقى الدينية .

على أن أسلوب پالسترينا الذى نال إعجاباً وتمجيداً كبيرين لم يلبث أن تحطم على يد تلامذته وتابعيه الذين بلغوا مرحلة نقل

لوحه ٢١ – بالسترينا .

الموسيقى إلى الهارمونية والقضاء على الكنتراپنطية المقيدة . لقد حقق التطور الجديد الحرية للموسيقى ومنحها مزيداً من الحياة والحماسة والتدفق ، وأصبح أسلوب پالسترينا جزءاً من التراث الذى لا يمكن إنكاره . لقد كان پالسترينا مؤلفاً عظيماً خلق برغم قيود الكتابة الكنتراپنطية المعقدة مدرسة للغناء الدينى ما تزال نموذجاً حيًّا لقمة الإبداع وللملاءمة بين الألحان وإمكانيات الأداء البشرى الجماعى .

ونستطيع أن نستمع من مؤلفات پالسترينا غير الدينية إلى مادريجال « الزهور الرقّافة »[٤٤٠] (الفقرة رقم ٦٠ من التسجيل الموسيقى) ، حيث يتجلى الأسلوب الغنائى النموذجى للصوت البشرى مع إمكانيات الكتابة البوليفونية ممتزجة بالهارمونية غير المتطرفة ، والتى نستمع فيها بوضوح إلى كل خط لحنى غنائى لا يتضاءل معه وضوح النص .

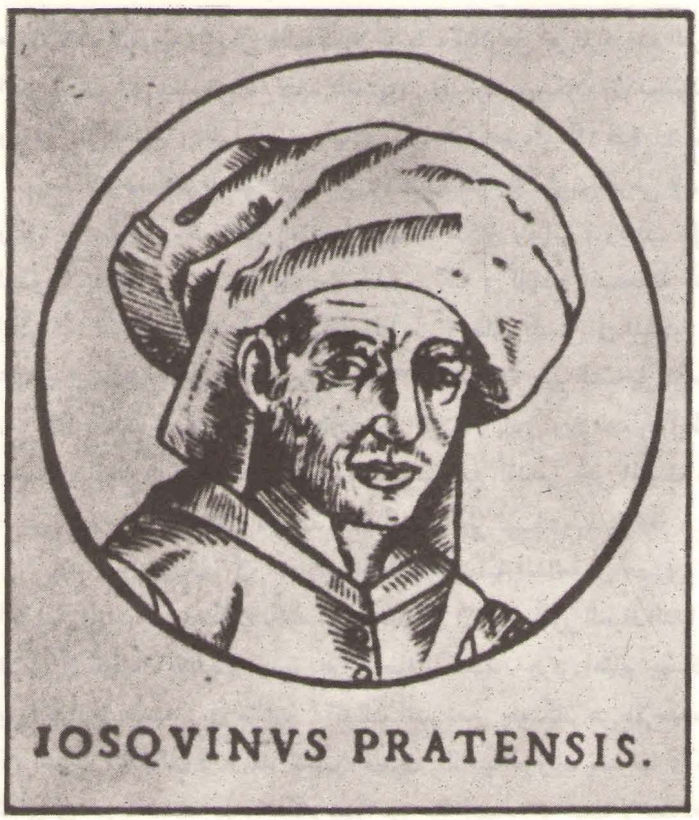
وكانت آخر مراحل نمو المادريجال (١٥٩٠ – ١٦٤٠) الخطوة الحاسمة فى التحول من البوليفونية إلى الهوموفونية والاعتماد على الأصوات الغنائية المنفردة[٤٤١]، وتميزت باستعراض القدرات الموسيقية البارعة فى الأداء الصوتى ، كما شهدت هذة المرحلة اهتماماً كبيراً باستعمال النغمات التى تنتمى إلى المقام الذى يلحن منه المادريجال مما أضفى على النسيج الموسيقى تلويناً يفصح عنه تسمية هذا الاتجاه « باللونية »[٤٤٢].

ومن أهم مؤلفى المادريجال الإيطالية فى مراحل نموها المتأخرة أورازيوفيتشى[٤٤٣] (١٥٥٠ – ١٦٠٥) ودون كارلوچيز والدو[٤٤٤] (١٥٦٠ – ١٦١٤) وكلاوديو مونتڤردى[٤٤٥] (١٥٦٧ – ١٦٤٣) .

واتخذ المادريجال فى نهاية القرن السادس عشر شكلاً مسرحيًّا يحمل بشائر ميلاد فن جديدهو فن الأوپرا الذى ابتكرته جماعة الأصدقاء « كاميراتا » فى فلورنسا عام ١٦٠٠ . وكانت أغانى المادريجال التى كتبها مونتڤردى تشتمل على فقرات حوارية عديدة بجانب الأدوار الغنائية الموزعة توزيعاً متعدد الأصوات . كما شاعت فى إيطاليا « كوميديا المادريجال »[٤٤٦]، التى برع فيها أورازيو ڤيتشى ، ومن أشهر ما كتب كوميديا مادريجالية اسمها الأمفيپارناس[٤٤٧] (١٥٩٤) .

لقد عبر « المادريجال » بتحرره وحيويته عن عصر النهضة ، كما أكد صلته بأرفع الثقافات الاجتماعية بتفرد صورته البنائية ، وقد فاق النماذج الأخرى فى تنوعه وتنميق أسلوبه التعبيرى واستغلاله لجميع الإمكانيات الموسيقية المتداولة . وإذا كان اعتماد « المادريجال » على الغناء الخالص دون مصاحبة آلة موسيقية قد جعله يبدوغريباً مختلفاً اختلافاً جوهريًّا فى تعبيره عن موسيقى العصور التالية فلم تكن الطريقة المقامية المتبعة هى سرغرابته ، ذلك أن الانتقالات الهارمونية بين المقامات المتباعدة كانت قد أخذت تقل فى هذا القرن الذى ساد فيه الميل إلى التعبير بالسلالم الكبيرة والصغيرة ، ولكن الغرابة كانت تكمن فى هذا الفيض من التأثيرات الإيقاعية التى تولدت عن فكرة مؤلفى « المادريجال » التحررية فى كتابة الأدوار الغنائية المختلفة والموزعة على الأصوات المختلفة ، وفى اختلاف ميلهم عن ميل من سبقوهم إلى بناء النموذج الموسيقى أو القالب[٤٤٨]، وإلى إحداث التأثيرات الإيقاعية فى الموسيقى . ولم يكن فن الغناء الجماعى دون مصاحبة موسيقية[٤٤٩] يجهل طرق تجميع العناصر الموسيقية وتقويتها فى الأداء . وخاصة بعد تأليف الأدوار الموزعة لأكثر من أربعة أصوات مع الالتجاء إلى عدة مجموعات من المنشدين ، غير أنه لم تكن قد استوعبت بعد طريقة تقوية الموسيقى بواسطة بناء الأقسام المتعارضة فيها ، أوعن طريق التفاعل اللحنى الذى يتناول أجزاء الألحان بالاستطراد والتنمية والاشتقاق وما إليها ، وكان هدوء حركة المادريجال واتصال المد والجزر فيها وتدفق ميلوديتها سر اجتذابها لاهتمام رجال الكنيسة الكاثوليكية المتحمسين للرومانسية خلال القرن التاسع عشر .

وتجلّت إقامة التعارض بين الألحان فى موسيقى المادريجال ، ومحاولاتها البنائية الأولى ، وتجميع العناصر الموسيقية بمعانيها الحديثة فى نهاية القرن السادس عشر الذى انتقلت فيه زعامة عالم الموسيقى إلى إيطاليا فى روما والبندقية ، بعد أن كانت موسيقى هولنده قد سيطرت على إيطاليا خلال النصف الأول من القرن السادس عشر . وكان استيعاب إيطاليا للنماذج الغنائية الأجنبية ولموسيقى



لوحه ٢٢ – جوسكان ديبريه .

الالات هو الذى مهد لسيطرتها الفنية وابتكارها الأنماط التى نسجت على منوالها ألمانيا وإنجلترا وتأثرت بها فرنسا بعض الشيء مما سنراه عند الحديث عن مدرسة البندقية .

وقد لعب ظهور جوسكان ديبريه (٤٥٠) دوراً كبيراً فى نهضة الموسيقى بإيطاليا وبلوغها المستوى الذى بلغته الفنون التشكيلية على يد ميكلا نجلو ، واعتبر « جلاريانوس » عالم النظريات الموسيقية أعمال جوسكان من الأعمال الفنية الكاملة التى قامت على أسس عصر النهضة فى إحياء التراث الفنى القديم وإعادة اكتشاف ما حجبت العصور الوسطى معالمه الأصيلة .

انضم جوسكان إلى فرقة كورال « مصلى سيستينا » بروما التى كانت تضم مجموعة من الموسيقيين الفلمنك والبرجنديين والفرنسيين الذين اكتمل على أيديهم الأسلوب البوليفونى ذو الخطوط الميلودية المتعددة ، ثم انتشر خلال العالم المسيحى بوصفه النموذج الكامل للكتابة الموسيقية (لوحة ٢٢) .

وفى عهد البابا « سيستوس » الرابع انتقلت الموسيقى الكنسية من مجرد خادم للطقوس إلى مركز الصدارة ، فقد اقتضت فخامة الطقوس الدينية بروما فخامة مماثلة فى الموسيقى ، وأصبح الانضمام إلى فرقة منشدى كورال مصلّ سيستينا حلم كبار المنشدين والموسيقيين الذين أخذوا يتوافدون من المراكز الغنائية فى أنقرس وليبج وكامبراى . وتشكلت الفرقة من ١١ إلى ٢٤ منشداً زاد عددهم إلى ٣٦ فى عهد البابا ليو العاشر ، وانقسموا إلى أربع مجموعات : مجموعة غلمان من طبقة السوپرانو ، ومجموعة غلمان ثانية من طبقة الكونترالطو ، ثم مجموعة رجال من طبقة التنور ، ومجموعة رجال أخرى من طبقة الباص ، وخلت فرقة المنشدين من العنصر النسائى الذى حرم عليه – لفترة معينة – الاشتراك فى الغناء بالكنيسة وكان يستعاض عن النساء بالغلمان . وكان الجميع ينشدون معاً دون مصاحبة

من الآلات الموسيقية ولم يكن ذلك مألوفاً أيامها ، وكان من أهم أفراد هذه الفرقة جيوم دوفاى[٤٥١]الذى كان أول من نظر إلى موسيقى القداس على أنها عمل فنى له كيانه العضوى . وقد ترك چوسكان بين محفوظات هذه الفرقة عدداً من مصنّفات القداس والموتيت والمزامير التى اشتهر من بينها قداسه الجنائزى « رثاء أوكيجيم »[٤٥٢] (فقرة ٦١ من التسجيل الموسيقى) .

ومع أن چوسكان قد تلقى تعليمه وفق الأصول الفنية للأسلوب القوطى فإن ميلوديته تمتاز بانسجام يفوق انسجام الأسلوب القوطى ويقل عنه صرامة ، كما تمتاز إيقاعاته باستقامة أشكالها وأوزانها ، ويغلب على أسلوبه فى التأليف الميل إلى تطبيق المحاكاة الحرفية للصورة الميلودية فى هيئة « الإتباع » . وتجلت براعته فى النماذج المستحدثة خلال عصر النهضة وخاصة نموذج « الموتيت » والأغانى الكورالية الأخرى ، وقد طبعها جميعاً بالطابع الإيطالى المتمثل فى الميلودية الجميلة العذبة . ويمكننا التعرف على مميزات أسلوبه مجتمعة فى مقطوعته المسماه « ألف أسف »[٤٥٣](فقرة ٦٢ من التسجيل الموسيقى) .

ولقد كانت لأسفار چوسكان متردداً بين البلاط البابوى وبلاط ملوك إيطاليا وفرنسا وأمرائهم أثرها الواضح فى موسيقاه ، إذ تناول چوسكان جميع أساليب وقوالب التأليف الموسيقى من القداس حتى الموتيت والأغنية الدارجة ، ولهذا لقب فى عصره بأنه « أمير الموسيقى » ، وخلع عليه ثائر الكنيسة العظيم مارتن لوثر لقب « سيد الأنغام » .

ولقد برع چوسكان فى استعمال الآلات الموسيقية الشائعة فى عصره ، وخاصة الفلوت القائمة[٤٥٤]وڤيولا الساق[٤٥٥]وتميز القداس فى موسيقى چوسكان بكونه عملاً يتجه إلى الاهتمام بأمور الحياة الدنيا أكثر من الآخرة ، وربما كان هذا الاتجاه هو الخطوة الأولى فى انفصال التأليف الموسيقى عن الحياة الكنسية . وتركز اهتمام چوسكان بصفة أساسية حول الموتيت فكانت لها الأسبقية ، بل الغلبة على القداس فى مؤلفاته . كذلك اتسم تعبير چوسكان عن الإحساس البشرى بالموسيقى بالانطلاق والحرية ، ويتجلى هذا فى أسلوب « الكانون » ، فقد كانت خطوطه اللحنية – وكان يصوغها فى دقة متناهية نابضة بشحنة رائعة من الجمال الأخاذ – تتوالى فى حيوية فياضة سريعة تكاد تصل إلى حد التصادم ، حيث لا تصادم بل وفاق وانسجام . ولقد لقيت موسيقى چوسكان فى العقد الثانى من القرن العشرين اهتماماً كبيراً ، وأصبحت بعض أعماله محط اهتمام شديد .

وما لبث تلامذة چوسكان الذى كان رائد الموسيقى فى بداية القرن السادس عشر أن أخذوا عنه منهجه فى نهاية القرن نفسه وطوّروه إلى أبعاد رائعة حتى عُدت موسيقى تلميذه « پاليسترينا »[٤٥٦] أكثر ملاءمة للتعبير الدينى وأعمق غوراً من موسيقاه وإن لم تضارعها فى قوة الابتكار .

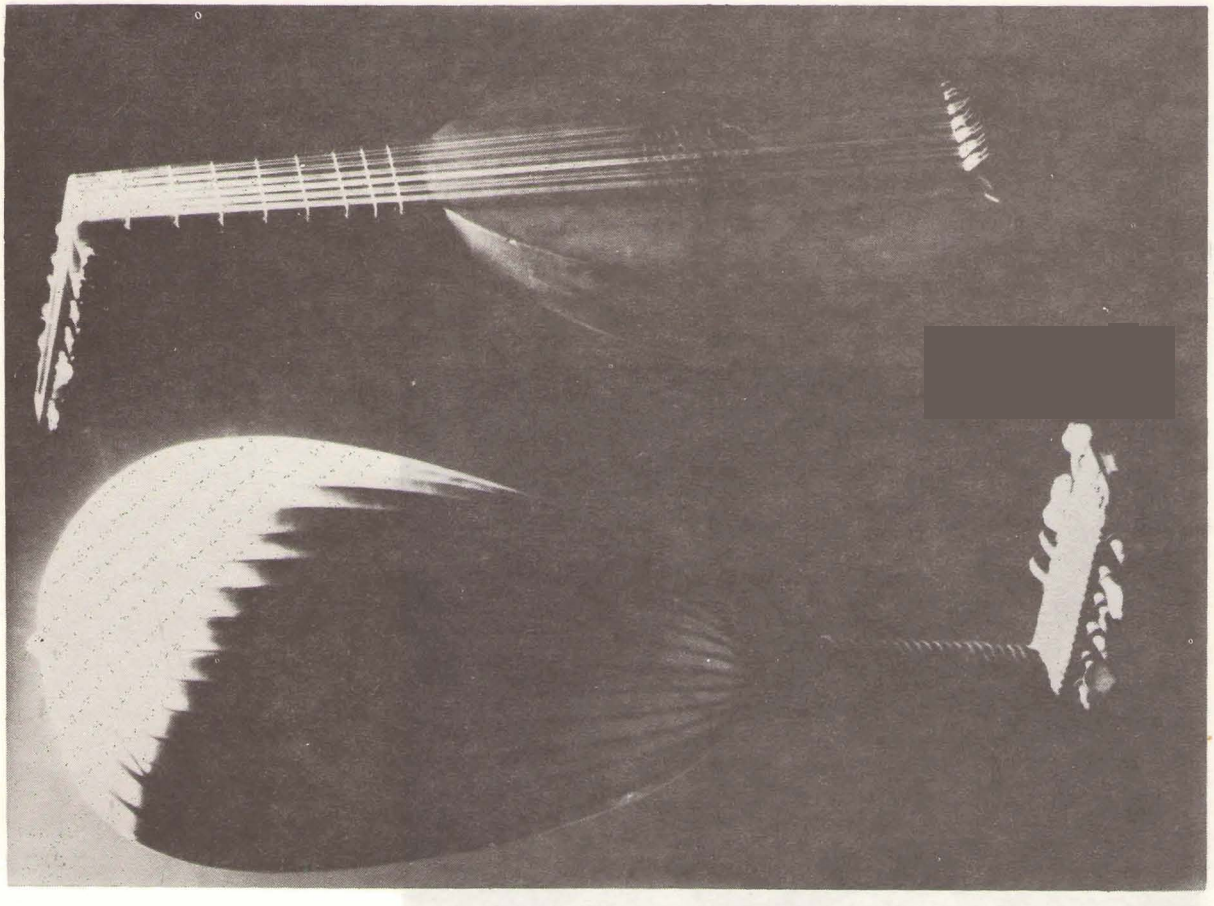
كذلك اتبع ڤيتوريا بأسبانيا ووليم بيرد بإنجلترا وفيليب دمو بفرنسا وأورلاندو لاسو الهولندى بألمانيا أسلوب أستاذهم چوسكان وطوروه إلى نفس الأبعاد التى بلغها بالسترينا من بعده .

موسيقى العود فى إيطاليا إبان عصر النهضة

احتل العود فى أوربا خلال القرن السادس عشر المكانة نفسها التى احتلها البيانو بعد ذلك فى القرن التاسع عشر . فكان آلة العزف المفضلة فى قاعات الموسيقى والدور ، يهيم به كبار الموسيقيين المحترفين والهواة المبتدئون بين العامة . وقد ساعد على ذلك الإقبال التجاء الموسيقيين إلى ابتكار طريقة بسيطة لتدوين موسيقى مقطوعات العود تيسّر عزفها وتجعله فى متناول الجميع . وسميت هذه الطريقة « جدول العفق »[٤٥٧]ويتكون من ستة خطوط أفقية تمثل أوتار العود الستة مرتبة حسب التدرج الصوتى ، من الخط العلوى الذى يمثل أغلظ الأوتار صوتاً إلى الخط السفلى الذى يمثل أحدّها صوتاً . ووضعت أرقام تشير إلى مواضع الأصابع على كل وتر من الأوتار متدرجة من نغم الوتر الخالى المشار إليه بالصفر ثم تبدأ الأرقام بعد ذلك الأول والثانى وهكذا (لوحة ٢٣ ا ، ب) .

وكانت موسيقى العود تغترف فى البداية من حصيلة الأغانى ومقطوعات الرقص الشائعة ، والأغانى الدينية والدنيوية على حد سواء ، وكانت مقطوعات الرقص الإيطالية تتميز بأناقة وبساطة بالغين على نحو ما نجد فى مقطوعة « رقص » المجهولة المؤلف والتى كتبت حوالى عام ١٥٧٠ (فقرة ٦٣ من التسجيل الموسيقى) من ميزان إيقاعى ثلاثى الوحدة بطئ السرعة ، ويتألف بناؤها من ثلاثة أقسام صغيرة : قسم أول (أ) ، يليه قسم ثان (ب) ، وتختتم بإعادة للقسم الأول (أ) .

واشتهر فينشنسيو جاليليو [٤٥٨] (١٥٢٠ – ١٥٩١) بالبراعة فى العزف على العود ، وقد أعد مقطوعات للعود من أشهر الأغانى الإيطالية من « المادريجال » و « الكانزونيتا » . ونتبين من الاستماع إلى إحدى مقطوعاته ارتفاع مستوى الإعداد الهارمونى برغم صعوبة تمييز الخطوط البوليفونية فى آلة وترية لا يستمر اهتزاز أوتارها طويلاً ، كما نلحظ إدخال المحسّنات والزخارف النغمية على الألحان الأصلية بما يساعد على إبراز جمال الأداء على العود وكان ذلك ضرورة أوجدتها آلة العود ، فالزخارف اللحنية تملأ الفراغ الموجود بين كل صوت والصوت الذى يليه فى الخط اللحنى ، ذلك الفراغ الناتج عن تلاشى الصوت بمجرد عزفه تقريباً ، على عكس الآلات



لوحه ٢٣ أ – العود

لوحه ٢٣ ب – ضبط أوتار العود .

الوترية ذات القوس مثل الكمان على سبيل المثال ، والتى يستمر الصمت فيها حتى يعزف الصوت الذى يليه فى الخط اللحنى ، خاصة عند عزف الأصوات المتصلة والمترابطة [٤٥٩] (فقرة ٦٤ من التسجيل الموسيقى) .

وقد بلغ « فرانشيسكو داميلانو » بموسيقى العود فى إيطاليا ذروتها عند منتصف القرن السادس عشر ، حين أخذ يؤلف لها رأساً موسيقى آلات حقيقية دون الاعتماد على صيغ الأغانى المعروفة ، على نحو ما نرى فى مقطوعته التى كتبها عل غرار « التصدير الموسيقى » ، إذ تقوم على أسلوب المحاكاة الكونترابنطية فى صورة الفوجة أو الإتباع [٤٦٠] دون أدنى ارتباط بالأغانى ومقطوعات الرقص المعروفة ، كما أنها لا تهتم بغير استعراض حسن الأداء على العود فحسب (فقرة ٦٥ من التسجيل الموسيقى) .

ويوحى الطابع المنبعث من هذه المقطوعة خاصة والذى نجده بصفة عامة فى مقطوعات العود بإيطاليا خلال القرن السادس عشر بأن هذا العصر كان عصر استقرار ورخاء .

وتخصص فى تأليف موسيقى العود بإيطاليا كل من فرانشسكو سبيناتشينو [٤٦١] وأمبروزيو دالزا [٤٦٢] . وكانت الصيغ الرئيسية التى ألفت بها موسيقى العود هى الفانتازيا والتصدير [بريلود] والتنويعات .

ومن أهم مجموعات تدوين العفق على الطريقة الإيطالية لعزف العود مجموعة بتروتشى [٤٦٣] التى ترجع إلى سنة ١٥٠٧ . أما مؤلفات فرانشسكو داميلانو التى جاءت فى أربعة مجلدات فقد طبعت بين ١٥٣٦ و١٥٦٣ [٤٦٤] (لوحة ٢٤) .

لوحه ٢٤ – فتاة تعزف على العود
بإذن من متحف هانوفر .

أسلوب عصر النهضة بفرنسا وهولندا

بدأت فرنسا خلال القرن الخامس عشر تمحو عن جبينها آثار حروبها الطويلة مع إنجلترا ، كما خلّصها ملكها المستبد لويس الحادى عشر من الإقطاع بكل سماته التى سادت خلال العصور الوسطى ، وقام بعدة إصلاحات إدارية هيأتها لتتبوأ مركز الصدارة . وتزوج شارل الثامن ابن لويس الحادى عشر من آن البريطانية فضم دوقية بريتانى إلى فرنسا . ثم غزا إيطاليا وفتح نابولى دون أن يستقر بها طويلاً . وأعاد غزوها لويس الثانى عشر المسمى « أبا الشعب » متحالفاً مع الأسبان ، ونجح فى الاستيلاء على دولة البندقية بإيطاليا ، غير أن الفرنسيين طُردوا ثانية من إيطاليا عام ١٥١٢ . ثم جاء فرنسوا الأول فحاول استرجاع فتوحات سلفيه بإيطاليا التى ارتبطت بفرنسا خلال عصر النهضة ، وعمل فرنسوا الأول راعى الفنون على نقل الفنانين الإيطاليين إلى فرنسا فاصطحب معه ليوناردو دافينشى الذى توفى بعد قليل ، كما اصطحب أندريا دبلسارتو وآخرين .

وقد تأثرت فرنسا بفنون إيطاليا فتشربت بالمشاعر المسيحية إلى جانب قسماتها القوطية الأصلية ، واتضحت سمات الأسلوب القوطى الموسيقى فى تطور التأليف الموسيقى الضخم والأسلوب المكتمل المتميز بالمهارة الفنية فى حبك النسيج الموسيقى ذى الخطوط الميلودية المتعددة والموزعة على الأصوات المختلفة [البوليفونية] ثم الطابع الدينى للطقوس الكنسية . وما لبثت أن وفدت تأثيرات إيطالية أخرى انتقلت بالموسيقى إلى خارج الكنيسة وأضفت عليها سمة دنيوية خالصة . فقد استبدلت الأصوات الغنائية بالآلات الموسيقية فى جزء أو أكثر من الأجزاء الموزعة فى المقطوعة الموسيقية ، ثم ضُغطت الخطوط الميلودية المصاحبة للغناء فى دور واحد يؤدى على العود . وبهذا أصبحت الأغانى تصاغ فى ميلودية واحدة أساسية بمصاحبة موسيقية من آلة واحدة ، وهو ما أعان على تبسيط النسيج الموسيقى حتى غدت المصاحبة الموسيقية التى تعزف من الآلة الواحدة – العود – أبسط وأيسر فى الاستماع بصورتها ذات التآلفات الهارمونية الرأسية ، عن الخطوط الميلودية المختلفة التى كانت تسير من فوق بعضها البعض أفقياً وفق أسلوب البوليفونية ، والتى غالباً ما كان يصاغ منها النسيج الموسيقى للأغانى وفق الأسلوب القديم .

وكان ثمة قالب موسيقى فريد فى قدرته على التعبير القومى – هو قالب « الأغنية »[٤٦٥]، شبيه بالقالب القومى الإيطالى المسمى « المادريجال » نما بفرنسا فى أواخر العصور الوسطى . وكانت نماذجه الأولى شبيهة فى خفة روحها وطابعها نصف الجدّى وبساطة بنائها بأغنية « الفروتولا » الإيطالية ، غير أنها أصبحت بعد تشرّبها بالأسلوب الإيطالى الغنائى أكثر تطوراً واتقاناً فى صنعتها ، وتضمنت عمليات النسيج الكنترابنطى [المحاكاة الميلودية[٤٦٦]والإتباع[٤٦٧]والمحاكاة الحرفية وزيادة القيم الزمنية للوحدات الإيقاعية للألحان[٤٦٨]أو إنقاصها[٤٦٩]] حتى أصبحت عند منتصف القرن السادس عشر مثقلة بالاصطناع الفنى وتعقيد النسيج الموسيقى . وقد تنوعت نصوصها غير أن كثرتها كانت تدور حول موضوعات غرامية صريحة وإن بقيت فرنسية الطابع خصبة الميلودية خفيفة الروح بارزة الإيقاعات حادة النبرات .

ومما هذا القالب من الأغانى فى تأليفه الذى قام على تقاليد الكتابة البوليفونية من عدة خطوط ميلودية تبلغ أربعة فى معظم الأحيان وتسير معاً فى آن واحد ، كما استند فى أدائه على المهارة الفنية للمغنين الذين كان يسند إلى كل واحد منهم إنشاد خط من جملة الخطوط الميلودية .

ومما يميز الأغنية الفرنسية تناوب نمطين من الإيقاع فى صياغتها : أحدهما يسمى النمط المقنّ[٤٧٠]، ومقياسه الإيقاعى منتظم متساوى النبرات ، والآخر يسمى النمط المقياسى[٤٧١]وفيه تكون القيمة الزمنية للمقطع الشعرى قوى النبر ضعف القيمة الزمنية للمقطع ضعيف النبر ، وجاء هذا النمط الأخير متأخراً عن النمط الأول ، فلم يعرف إلا فى أواخر القرن السادس عشر .

وكان هذا النوع من التأليف مثل بعض أغانى الفروتولا الإيطالية يميل بصفة خاصة إلى التصوير الموسيقى المتطور بالنسبة لامكانيات

ذلك العصر ، والذى يمكن القول بأنه كان أساس التصوير الموسيقى الذى تطور فى القرن التاسع عشر على يد فرانز ليست وفاجنر ، وكان كليمان جانكان[٤٧٢]أهم مؤلفى هذا النوع من الأغانى الفرنسية التى اشتهرت من بينها أغنيتان أولاهما : أغنية « معركة مارينيان »[٤٧٣] التى تتضمن تصويراً موسيقياً غنائياً رائعاً لهزيمة السويسريين أمام جيوش فرانسوا الأول ملك فرنسا عام ١٥١٥ (فقرة ٦٦ من التسجيل الموسيقى) يسير على نفس قواعد التصوير الموسيقى فى مفهومنا الحديث ، فهو يصف شجاعة الفرنسيين فى القتال ، ويسجل بلمسات واقعية بعض ما يدور فى المعركة كنفخ الأبواق التى تستثير المقاتلين ، والتى يحاكيها منشدون من طبقة تنور عن طريق أنغام طويلة عند نطقهم لعبارة « انفخوا فى الأبواق »[٤٧٤]، وهى الطريقة التى يسمونها اليوم « التصوير عن طريق الإيحاء » . وإذا كان الإيحاء بمثل هذه الصور قد أصبح اليوم أكثر يسراً ووضوحاً بعد تطور الآلات الموسيقية تطوراً هائلاً من حيث درجة الرنين والنطاق الصوتى ، وبعد ابتكار الأوركستر السيمفونى لمختلف التوليفات التى تقدم شتى الانطباعات التصويرية ، فقد كانت إمكانيات جانكان محدودة وبسيطة ، لأنه لم يعتمد على غير الصوت الغنائى البشرى فى بعث هذا التصوير الإيحائى فى الموسيقى ، وهو أول من خطا فى هذا المجال وتربّع على عرش الرّيادة فيه . كما نرى لمسة أخرى من التصوير الواقعى الذى يقوم على الإتباع « المحاكاة الحرفية » مع لمسة أخرى من التصوير الإيحائى عند التعبير عن وقع الهزيمة على السويسريين ، وهو ما يظهر فى غنائهم بطريقة كورالية دينية لعبارة موحية بتدينهم هى « قد فعلنا كل شىء بإرادة الرب » وذلك قبل ختام الأغنية بصيحة النصر التى يطلقها الفرنسيون فى حماسة . أما أغنية جانكان « تغريدة الطير »[٤٧٥](فقرة ٦٧ من التسجيل الموسيقى) فيتبع التصوير فيها طريقة المحاكاة الحرفية لأصوات بعض الطيور كزقزقة العصافير وهديل الحمام وشقشقة الكوكو فى نهاية القطعة ، فضلا عن طريقة الإيحاء باللمسات الدقيقة وتجميع العناصر المختلفة التى تنقل جو البهجة الذى تضفيه الطبيعة بجمالها والطيور بتغريدها فوق الأغصان ، ذاهباً بخياله الخصب إلى تصوير مواقف غرامية بين الطيور وسط حفل ساحر يختتم به الأغنية مطبقاً بذلك الأبيقورية القائمة على المتعةوالانتشاءبالحياة ، وهى المشاعر التى تبنّتها حركة النهضة الأوروبية .

غير أن جانكان لم ينس برغم اهتمامه بالتصوير الموسيقى قواعد بناء الموسيقى والأصول الفنية التى ترتكز عليها ، فقد صاغ أغنيتيه فى قالب شبيه بقالب « الروندو » ذى اللحن المتكرر والأجزاء الاستطرادية التى تتخلل أداء اللحن الذى يتكرر فى صورة المحاكاة الميلودية ، والتى تتلاحق فيها الأصوات الكورالية الأربعة التى وزُعت عليها موسيقى كلتا الأغنيتين ، والذى لا يتكرر دائماً بنفس السرعة والوزن الإيقاعى الذى جرى عليه أول مرة فى مستهل كل واحدة من الأغنيتين ، بل يسرع ويبطئ وفق سياق الكلمات ومغزاها ، فى حين أنه يختص الأجزاء الاستطرادية بتضمين لمساته الرائعة للتصوير الموسيقى سواء كان ذلك بطريقة المحاكاة الحرفية [كأحداث الحرب فى أغنية معركة مارينيان ، أو شدو العصافير والحمام فى أغنية تغريدة الطير] أم بطريقة الإيحاء [بالانتشاء بالنصر فى ختام معركة مارينيان وبوقوع الطير فى الغرام فى حفل نهاية أغنية تغريدة الطير] .

كانت هذه القواعد التى قام عليها تصوير جانكان الموسيقى واهتمامه بأسس البناء الموسيقى ومقوماته الرئيسية هى المنارة التى أضاءت طريق التصوير الموسيقى أمام من جاءوا بعده ابتداء من بتهوفن فى سيمفونيته الريفية ، وهايدن فى سيمفونيته للأطفال أو « رباعية البلبل » حتى روائع هذا الفن المتمثلة فى قصائد ليست السيمفونيةودرامات فاجنر الموسيقية وخاصة فى رباعية خاتم النيبلونج الشهيرة .

على أن أغانى جانكان قد تأثرت بحياته الدينية إذ كان منشداً فى الكنيسة الملكية إلى جانب أعماله الموسيقية فى بلاط الملك هنرى الثانى ، ولهذا جاءت أغانيه كلها كورالية . وكانت موزعة على أربع مجموعات للطبقات الصوتية الغنائية الأربعة ، ويقوم بغناء كل مجموعة عدد يتراوح بين الأربعة والستة ، حتى يغدو مجموع المغنين ستة عشر مغنّياً فى أغلب الأحيان ، وإن ارتفع فى أحيان نادرة إلى أربعة وعشرين .

وكانت الأغانى الفرنسية قبل جانكان تسير على غرار أغانى شعراء « التروبادور » الجائلين فى توزيعها على الغناء والآلات معاً ،

لوحة ٢٥ – الكونسير
دون من متحف الناشونال جاليرى بلندن

ثم اختصرت المصاحبة الموسيقية بعد ذلك إلى آلة واحدة هى العود وفق النهج الإيطالى . وتصور إحدى لوحات الناشيونال جاليرى بلندن فرقة موسيقية فى عصر فرنسوا الأول تتكون من ثلاثة أفراد ، تقوم مغنية ومغن فيها بإنشاد الميلودية يصاحبهما عازف على العود (لوحة ٢٥) .

ولقد كان هذا الجمع بين الأجزاء الموزعة على الإنشاد والأجزاء المسندة إلى العزف على الآلات الذى بدأ منذ القرن الثالث عشر [واستقرار العلاقة بين موسيقى الغناء وموسيقى الآلات وضم إحداهما إلى الأخرى] هو بداية تطور كبير فى الأداء الموسيقى وفى كتابة الموسيقى نفسها . وأعان على هذا التطور اختصار أدوار المصاحبة الموسيقية للغناء وإسناد أدائها إلى آلة واحدة هى العود التى استبدلت فيما بعد بالآلات ذات لوحة المفاتيح(٤٧٦) « كالڤيرچينال » والكلافسان ثم البيانو .

وقد طبعت بفرنسا مجموعات عدة من أغانى ذلك العصر نشر أولها پيير أتينيان (٤٧٧) عام ١٥٢٩ وأسماها « مقدمة موجزة وأليفة » وضمّنها عدداً كبيراً من الصيغ المُعّدة للمصاحبة الموسيقية لهذه الأغانى بالعزف على آلة واحدة . وبعد خمسة وعشرين عاماً ظهرت مجموعة ثانية بعنوان « حدائق عرائس الشعر » . ثم قام أدريان ليروا وروبير بللار بطبع مجموعة أغان ثالثة عام ١٥٧١ ، كل هذا فى عصر لم تكن قد انتشرت فيه طباعة الكتب الموسيقية ، وضمت هذه المجموعة أغانى مؤلفين عديدين إلى جانب كليمان چانكان من أمثال جيوم كوستيله الذى كان يؤلف أغانى كورالية دون مصاحبة آلية مثل أغنية « فلنذهب للمرج الأخضر »(٤٧٨)(فقرة ٦٨ من التسجيل الموسيقى) التى صاغها للإنشاد الكورالى البوليفونى من الطبقات الصوتية الأربعة المعروفة [سوبرانو وكونترالطو وتنور وباص] وضمّنها كل حيل الأسلوب البوليفونى من محاكاة ميلودية وإتباع وملاحقة بين إنشاد الصورة الميلودية من الأصوات المختلفة إلى عملية إنقاص أو زيادة القيمة الزمنية للوحدات الإيقاعية فى الميلودية على غرار أغانى جانكان الذى اقتفى أثره أيضاً فى صياغة الإنشاد الكورالى دون مصاحبة من الآلات الموسيقية ، وإن لم تقم أغانى مثل أغانى جانكان على التصوير ، ومن أمثال كلودان دى سيرميسى الذى كان يؤلف بالأسلوبين اللذين نميا فيما بعد وهما : أسلوب الأغنية ذات الميلودية الواحدة ومعها مصاحبة موسيقية من مجموعة من الآلات ، وأسلوب الأغنية ذات الميلودية الواحدة ومعها مصاحبتها الموسيقية المركزة فى آلة واحدة من الآلات المتداولة وهى العود . وتمثل أغنيته « طالما أنعم بالحياة »(٤٧٩)(فقرة ٦٩ من التسجيل الموسيقى) الأسلوب الأول ، وقد صاغها للغناء المنفرد من طبقة

تنور ومعه مصاحبة موسيقية جماعية من ثلاث آلات هى الناى ذى المبسم والڤيول الديسكانت التى كان يطلق عليها أيامها الڤيولينه المفردة بخطها الطويل المتدفق الجميل .

وتمثل أغنيته « أأعيش مهموما أبداً »[٤٨٠] (فقرة ٧٠ من التسجيل الموسيقى) الأسلوب الثانى ويقوم بناؤها على لحنين ، لحن لمجموعة الأبيات الأولى ، ثم لحن ثان للمجموعة الثانية ، ثم استعادة للحن الأول مع المجموعة الأخيرة من الأبيات ، وهو القالب البنائى المسمى (أ ب أ) ، حيث تمثل « أ » اللحن الأول و« ب » اللحن الثانى ، وهما طابع ألحان الأناشيد البعيدة عن رقة الأغانى العاطفية ، كما يتميزان بوضوح الإيقاع برغم بطئهما بعض الشىء. وتركزت المصاحبة فى عزفها على العود ، وهى تسير تارة فى صورة التآلفات الهارمونية التى ترسم النبرات الإيقاعية فى الوقت نفسه ، وتسير تارة أخرى فى صورة متدرجة صعوداً أو هبوطاً ، كما تجرى فى بعض الأحيان فى صور من التنوعات على اللحن الغنائى نفسه .

وقد أعان هذان الأسلوبان الفرنسيان على تربية الأذن الموسيقية وتأصيل عادة الاستماع إلى الأغانى ذات الميلودية الواحدة ومعها مصاحبتها الموسيقية ، بالإضافة إلى ما اعتادت استماعه من الأغانى الكورالية ذات الأسلوب البوليفونى والتى كانت تُنشد بلا مصاحبة موسيقية ، ومضى هذا الأسلوب فى سلسلة تطوره إلى جانب الأسلوب البوليفونى حتى أيامنا هذه .

وقد لعب الصراع الدامى بين الكاثوليك والبروتستانت بفرنسا فى نهاية القرن السادس عشر دوراً فى إحياء الموسيقى الدينية التقليدية التى استطاعت بفضل چان موتون[٤٨١] تلميذ جوسكان دى بريه وفيليب دى مونت الهولندى[٤٨٢] مقاومة معظم الآثار الجديدة التى تسربت إلى الأغنية الفرنسية وأغنية المادريجال . لقد طوّر هذان الموسيقيان أصول الإتقان والمهارة فى الكتابة الموسيقية الدينية وفق تقاليد أسلوب البوليفونية وتقاليد مهارة الإنشاد الكورالى على غرار ما كان يجرى فى مصلّى « سيستينا » على عهد جوسكان دى بريه .

واتضح ذلك فى مؤلفات دى مونت التى يربو عددها على ٣٨ مقطوعة للقداس و٣١٨ مقطوعة من نموذج الموتيت . ويتجلى أسلوب القداس المتطور والقدرة على حبك الخطوط البوليفونية ومهارة الإنشاد الكورالى فى نشيد « مبارك الرب » و« حمل الرب » من قداس « إنه لمبارك »[٤٨٣] (فقرة ٧١ من التسجيل الموسيقى) الذى تعكف على أداء جزئى التقديس والدعاء فيه فرقة كورالية كاملة دون أية مصاحبة من الآلات الموسيقية .

ولمع فى التأليف الموسيقى الدينى إلى جانب التأليف الدنيوى هولندى آخر عاش فى فرنسا وإيطاليا هو « أورلاندودى لاسّو » أو « لاسّوس »[٤٨٤] كما كان يُدعى أحياناً . وكان بارع الأسلوب غزير الإنتاج سريع التأقلم مع مختلف الأساليب القومية . وإذا كانت بعض مؤلفاته الدنيوية قد وصلت إلينا مثل أغنيته « صباح الخير ياقلبى » و« عندما تعود حبيبتى مارى » فإن موسيقاه الدينية لا تضارع مؤلفاته الدنيوية فى تشرب أسلوبها بكل سمات أسلوب عصر النهضة . وقد اتخذ دى لاسو من أسلوبه التقليدى البوليفونى أساساً بنى من فوقه جميع المحسّنات الزخرفية فيما ألفه من أسلوب المادريجال الإيطالى بجانب التلوينات النغمية داخل المقام « الكروماتية » التى أضفت على موسيقاه طابعاً دراميًّا هو وليد اللقاء بين حرارة العاطفة والألوان الزاهية المشرقة التى اقتبسها عن مؤلفى مدرسة البندقية حتى أضحى أسلوبه جذاباً يجمع فى القطعة الواحدة بين أسلوب الخطوط الميلودية المتعددة « البوليفونية » وبين أسلوب الخط الميلودى الواحد الذى تصاحبه تآلفات هارمونية « الهوموفونية » ، إلاّ أن البوليفونية المرنة الجميلة كانت تغلب على مؤلفاته . وقد بلغ حد الإعجاز فى التعبير الذى أسبغ عليه هذه المسحة الصوفية التى لم يدانه فيها أحد من معاصريه سوى پاليسترينا (لوحة ٢٦)

لوحة ٢٦ – أورلاندو دى لاسوس مع الجوقة الموسيقية الخاصة بكنيسة دوق بافاريا الخاصة . بإذن من متحف الدولة ببافاريا .

وضمت مجموعة مؤلفاته العظيمة المسماه « العمل الموسيقى الأعظم » أكثر من خمسمائة قطعة من نموذج « الموتيت » الموزع على صوتين أو ثلاثة أصوات أو أربعة أو ستة أو سبعة أو ثمانية أو عشرة أصوات بل وعلى إثنى عشر صوتاً تُعد من أعظمها « مزامير التكفير » السبعة التى أعدّها من واقع صيغتها الجريجورية التى كانت تنشد فى العصور الوسطى أيام « الصوم الكبير » . وصاغ لاسّو أنغام البصلمودية رقم ١٢٩ من ألحان أو نغمات المزامير ، فى صورة النغمين الطويلين لإيقاع كل ما زورة خلال الموسيقى كلها ، وجعل بيت « المجد للآب » وهو آخر أبياته أطولها نغما . وقد وزع الموسيقى على فرقة كورالية تبدأ « بترتيل جريجورى » لكل أبيات المزمور دون توزيعات بوليفونية ، ثم أعاد إنشادها كلها فى خطوط بوليفونية . وتجرى الموسيقى أحيانا فى صورة المحاكاة الميلودية والإتباع ، كما فى البيتين الثانى والثالث (فقرة ٧٢ من التسجيل الموسيقى) من أبيات المزمور :

أناديك من الأعماق
فلتسمع لندائى ياربى
ولتصغ لصوت توسّلاتى
لو أنك سجّلت معاصينا
من منا يمكن أن يسلم منها
أنت واهب المغفرة
أخضعتُ نفسى لنظامك
ورضيت بكلماتك
وتوكّلت على الرب
فليسلم للرب بنو إسرائيل (٤٨٥)
منذ يضئ الصبح إلى أن يأتى الليل
الله رحيم قادر ومخلّص
سوف يخلّص بنى إسرائيل من كل معاصيهم .
المجد للآب وللابن وللروح والقدس
مثلما كان ببدء الخلق
وكما هو الآن وسوف يكون أبداً أبداً أمين .

ويتجلى إعجاز التعبير الدينى فى غلالته الصوفية فى تعانق نصوص كلمات هذا المزمور مع موسيقاه العظيمة ، ويحس المستمع – حين تنحسر الأصوات الغنائية العديدة المختلفة ، ولا يبقى غير صوت واحد أو صوتين – براحة السارى وسط أحراش غابة كثيفة ، حينما يشرف على بقعة مكشوفة تمنحه متنفسًا من الهواء والضياء .

* * *

أسلوب عصر النهضة بألمانيا

لم تكن ألمانيا فى عصر النهضة سوى مجموعة من الإمارات التى لا يربط بينها إلا الإمبراطور الرومانى المقدس الذى ضنّ ڤولتير عليه بأن يعدّه امبراطوراً أو يخلع عليه أية قداسة ! وكانت حكوماتها المتعددة مستقلة لا يشغل تفكيرها إقامة أى صورة من صور التعاون المثمر فيما بينها . وكانت موسيقاها متخلفة عن موسيقى البلاد الأخرى المجاورة مثل الفلاندر وإيطاليا وأسبانيا وإنجلترا ، إذ كانت تنقصها الحكومة المركزية الغنية القوية القادرة . ومع ذلك لعبت الوحدة الشعوبية للجنس الجرمانى دوراً فى إبداع عدد كبير من الأغانى الألمانية المصوغة فى أسلوب كونترابنطى والتى انتشرت خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر فى جميع دويلات ألمانيا وخاصة فى الجنوب ، وكانت تعبيراً بسيطاً وصريحاً عن المشاعر العميقة للشعوب الألمانية ، واحتوت أول مجموعة معروفة من هذه الأغانى والتى يتضمنها «كتاب أغانى لوخيمر[٤٨٦] على صيغ موزعة على ثلاثة أصوات غنائية ابتكرت جميعها فى منتصف القرن الخامس عشر . وكانت هذه الأغانى الكونترابنطية الأسلوب التى وضعت فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر هى الأساس الحقيقى لسيادة الموسيقى الألمانية فيما تلا ذلك من عصور لأنها تجمع فى موسيقاها بين عمق المشاعر النابعة من روح الشعب الألمانى وبين طريقة تعبيرها القوى التأثير .

كانت الأغنية الألمانية تقوم أصلاً على « لحن ثابت » [كانتوس فيرموس] مستعار غالباً من الألحان الفولكلورية التى ينسج المؤلف حولها أصواتاً مساعدة وفق تقاليد الأسلوب الكونترابنطى ، على حين يقيم التوازن والتناسق فى أسلوبها العام حتى تتلائم مع اللحن الثابت الأصلى ، مع تناولها جميعاً بالاستطراد والتنمية والعناية بإبراز الروح الفولكلورية فى كتابة البوليفونية بدلاً من الاهتمام بتقنيات بناء الصورة الموسيقية التى اتبعها مؤلفو المادريجال الإيطالية .

ومع أن كثرة هذه الأغانى كانت عاطفية مثل الأغانى الإيطالية والفرنسية ، فقد ضمت كذلك أغانى سياسية وخمريات وأخرى تشيد بمتع الحياة .

وظهرت فى عهد الإمبراطور مكسميليان بإنز بروك مدرسة من مؤلفى الأغانى الذين اكتسب بعضهم أهمية كبرى مثل هاينريش إيزاك [المولود فى هولندا حوالى عام ١٤٥٠ والمتوفى عام ١٥١٧] ، ثم لودفيج سينفل[٤٨٧] [المولود ١٤٩٢ والمتوفى ١٥٥٥ تقريباً] . ونستطيع أن نتبين الصفات المميزة لهذه الأغانى التى أعانت على ظهور المؤلفات المماثلة لها من دراسة إحداها مثل أغنية « الوداع »[٤٨٨] (فقرة ٧٣ من التسجيل الموسيقى) التى ألفها هاينريش إيزاك عند رحيله من بلاط إنز بروك والتى بدأها بقوله : « إينز بروك . . . آن أوان رحيلى عنك » ، وجعلها تنبض بالحنين إلى الماضى والشوق إلى استرجاعه ، وقد صاغها بأسلوب النشيد لأربعة أصوات غنائية متراكبة تغنى جميعاً ميلودية واحدة تسير فى صورة مركّبات هارمونية رأسية بدلاً من سيرها فى صورة خطوط ميلودية مختلفة وفق أسلوب البوليفونية ، وتكتسى الموسيقى بطابع الوداع رغم ظهورها فى صورة النشيد . وهى رباعية من أصوات غنائية تنشد دون مصاحبة من الآلات الموسيقية .

ونجد فى أغانى لودفيج سينفل قدرة عجيبة على استغلال أسلوب المحاكاة الميلودية فى الخطوط البوليفونية المتعددة لرفع قيمة الشعور بالجمال المنبعث أصلاً من اللحن الشعبى الألمانى مثل أغنيته التى مطلعها « عندما استيقظ فى الصباح المبكر »[٤٨٩] (فقرة ٧٤ من التسجيل الموسيقى) ، فقد كتبها بأسلوب البوليفونية المحكم الصياغة ووزعها على خمسة أصوات ، يقوم صوت تنور بالغناء فى حين تشدو الأصوات الأربعة الباقية على القيول الديسكانت والڤيولا داجامبا [وهى آله شبيهة بالڤيولا الحديثة لكنها تُسند على الرُّكبة وإن اتخذت أثناء العزف عليها وضعاً مشابهاً لوضع التشللو ، ويشير اسمها على موضعها فى أثناء العزف إذ يعنى « ڤيولا الساق » ، ويعزف عليها بالقوس مثل الأداء على الڤيولنسيل أو [الربابة البلدى] والباص ڤيول « الڤيولنسيل القديم » والعود ، كما يتكرر اللحن

الشعبي الوحيد دائماً على الخطوط البوليفونية الأخرى فى جميع أبيات الأغنية ، وهو ما لجأ إليه برامز فى أغانيه الشعبية فيما بعد .

وفى النصف الأخير من القرن السادس عشر سادت الثقافة الإيطالية ألمانيا ، وتغلغل الفن الإيطالى بواسطة الألمان الذين درسوا بإيطاليا ، والفنانين الأجانب العاملين بألمانيا مثل الموسيقيين العاملين ببلاط الإمارات الألمانية . وحاول الفنانون الألمان محاكاة النماذج الفنية الإيطالية غير أنهم لم يبلغوا مرتبة البراعة فى محاولتهم ، وظلت سماتهم الجرمانية بارزة فى أعمالهم ، وبقيت الأعمال القيمة فى ألمانيا من إبداع الأجانب المقيمين بها من أمثال أورلاندودى لاسو الذى أمضى سنواته الأخيرة موسيقياً ببلاط أمير ميونيخ ، وكذلك سكانديللو الذى عمل رئيساً لمنشدى كنيسة الأمير الناخب – من له حق انتخاب الإمبراطور بدرسدن – . ومع ذلك فقد نجح عدد من الموسيقيين الألمان فى تمثّل النماذج الإيطالية وإبداع أعمال تجمع إلى الكثير من مميزات التفكير الألمانى من العمق والتأمل الذاتى رشاقة الأسلوب الإيطالى وجاذبيته ، مثل ليوهيسلر [٤٩٠] (١٥٦٤ – ١٦١٢) وچاكوب هندل (١٥٥٠ – ١٥٩١) أحد منشدى الكورال بالكنيسة الإمبراطورية الكبرى الذى تأثر بمدرسة البندقية فى الغناء الكورالى وخاصة فى كتابته مؤلفات لمجموعتين من الكورال ، وكان مولعاً بشتى الآثار المتولدة عن صدى الصوت فى مؤلفاته الكورالية ، إلى جانب استغلاله الجرئ للتلوين الكروماتى للأنغام كوسيلة من وسائل التعبير الموسيقى .

وقد خلّف كونراد پاومان[٤٩١] – عازف الأورغن الضرير الذى كان وهج الموسيقى الألمانية وقتئذ – كتاب « قواعد عزف الأرغن »[٤٩٢] الذى يعُد أقدم كتب موسيقى الأورغن ويحوى صيغاً معدّة من ألحان كنسية وأغان وألحان راقصة تعزف على الأورغن أو الكلافشان . وتكشف مقطوعات هذه المجموعة عن ميل الموسيقيين الألمان إلى الزخرفة والتجميل على غرار المعماريين الألمان ، الأمر الذى ترك آثاره السيئة على النمو العضوى للموسيقى وعلى بناء صورهم الموسيقية .

وقام كثير من الموسيقيين بوضع ألحان للكنيسة الكاثوليكية التى كانت تهيمن على ألمانيا برغم المنازعات السياسية الصاخبة ، فوضع هاينرش إيزاك الذى رشف من معين الموسيقى الفلمنكية العديد من مقطوعات القداس ، كما وضع مجموعة من أناشيد الكورال الدائمة التى تستخدم فى جميع الطقوس السنوية ، وتعد من النفائس القليلة المبكرة .

على أن حركة الإصلاح الدينى كانت أهم مظهر من مظاهر روح عصر النهضة بألمانيا ، وكانت ألمانيا حبلى ببذور الثورة على الكنيسة التقليدية وإن لعب مارتن لوثر « لُتَر » دور المحرّك لها حين أعلن فى عام ١٥١٧ ثورته صريحة ، مطلقاً العنان لمشاعر الألمان المكبوتة منذ عهد بعيد . وكان لوثر موسيقياً فأسهم بقسط كبير فى إقامة صرح الموسيقى الألمانية عن طريق ابتكار « ألحان الكورال »[٤٩٣] وهى نمط جديد من أناشيد الكنيسة ، سميت بالكورال لحركتها الرصينة وإيقاعها الوقور القائم على هارمونية رأسية أكثر من قيامه على خطوط پوليفونية ، أى على مجرد إطار هارمونى تتراكب فيه أنغام مفردة ، وهو النمط الذى اتبعه بعض المؤلفين من بعده فى مقطوعاتهم لموسيقى الآلات مثل الحركة البطيئة فى موسيقى بيتهوفن لصوناته البيانو المسماه بصوناتة المشاعر الفياضة [٤٩٤] . وكانت أناشيد لوثر مركّزة وتقوم أساساً على عقيدته التى تنادى بأن يلجأ العبد لربّه مباشرة دون وساطة الأنبياء والرسل ، مستغلاً طبيعة العقلية الألمانية التى تنزع نحو العمق والفكر المطلق . وقد سايره القساوسة والمنشدون ، كما وجد المصلّون فى تلك الأناشيد فرصة التقرب إلى الله دون وساطة الأنبياء والقديسين على العكس من المذهب الكاثوليكى ، مما أدى إلى سرعة انتشارها وظهور عدد غفير من المؤلفين ينسجون على منوال أناشيد لوثر .

وكان لحن الكورال البروتستانتى الذى وضعه لوثر نقطة تحول هامة بقدر ما كان تعبيراً عن المذهب الجديد ، بل كان بداية ظهور الموسيقى الألمانية الحقة .

ولم يكن لوثر نفسه موسيقياً عظيماً فحسب بل كان متعصباً للموسيقى لايرى فناً آخر سواها ، وقد جاب أنحاء إيطاليا قبل قيامه بالدعوة للإصلاح دون أن يتأثر بفن من فنونها التشكيلية الرائعة ، كما كان عازفاً بارعاً على العود والناى متخذاً من چوسكان دى پريه

مثله الأعلى فى الكتابة الموسيقية وفق قواعد البوليفونيه . وقد اختار أناشيده الدينية وخاصة تلك التى يؤديها جمهور المصلين من بين مصادر الترتيل الجريجورى والأغانى الشعبية الدينية والألحان غير الدينية المعاصرة له ، مثلما تحولت أنشودة الوداع التى كتبها هاينريش إيزاك ومطلعها « اينز بروك ، آن أوان رحيلى عنك »[٤٩٥] إلى أغنية كورالية مطلعها « أيتها الدنيا ، آن أوان رحيلى عنك[٤٩٦] » ، كما قام بوضع بعض الألحان غير الدينية ، وكانت براعته فى كتابة الكورال البروتستانتى سبباً فى تأثر مؤلفى الكورال به ، من باخ إلى ڤاجنر[٤٩٧] .

وإذ كان لوثر حصيفاً فقد هداه فكره الصائب إلى أن جمهور المصلين من أصحاب المواهب الموسيقية المحدودة ومن غير المدربين على الغناء يعجزون عن إنشاد الألحان المعقدة فابتكر أناشيد تتضمن فقرات بسيطة يمكن للمصلين إنشادها فى يسر إلى جانب الفقرات الأخرى التى صيغت بأسلوب البوليفونية المعقد ، كما أعد صيغاً للأغانى الألمانية بأسلوب البوليفونية إيماناً بأن ارتقاء الموسيقى الشعبية بعد صقلها بالوسائل الفنية كفيل بإقناع الناس بأن أبسط الألحان يمكن أن تبلغ سمع الله .

وفى عام ١٥٢٤ قام يوهان ڤلْتر[٤٩٨] صديق لوثر ومستشاره الموسيقى بنشر كتاب « كورال الكنيسة » الذى يضم مجموعة ألحان لوثر ، والتى تكشف عن قيام صوت التنور بالميلودية الأساسية فى حين تقوم الأصوات الأخرى بالخطوط البوليفونية المساعدة .

ثم نشر جورج راف عام ١٥٤٤ كتاب « الغناء الدينى الألمانى الجديد » الذى يشتمل على أعمال عدد من مؤلفى مستهل حركة الإصلاح الدينى من أمثال أرنولد بروك الذى أجاد التعبير عن الشعور العميق والإخلاص الفنى المنبعث من الأسلوب البوليفونى لهذه الأناشيد البروتستانتية الألمانية فى اللحن الذى وضعه لكلمات لوثر .

كما نشر بعد ذلك يوهان كروجر (١٥٩٨ – ١٦٢٢) وهو أحد رؤساء المنشدين الدينيين ببرلين مجموعة تكشف عن استغلال باخ للكثير من ألحان الأناشيد اللوثرية بعد أن أسند الميلودية الهامة إلى صوت السوپرانو بدلاً من التنور ونمّاها وطوّرها بما يناسب أسلوب القرن السابع عشر .

ونشر ميشيل سوتسى (١٥٧١ – ١٦٢١) مجموعة كبيرة من ثلاثة مجلدات بين عام ١٦١٥ و١٦١٨ هى « مجمل الموسيقى » التى ضمنها خلاصة المؤلفات والمعارف الموسيقية فى عصره ، كما ضمنها جميع تراث الموسيقى اللوثرية التى يبرز من بينها لحن « كم تبدو نجمة الصباح جميلة فى بريقها »[٤٩٩] « لپريتورياس » (فقرة ٧٥ من التسجيل الموسيقى) ، وهو نشيد دينى لمجموعة صغيرة من المغنين الأوائل تمثل أربعة أصوات : سوپرانو وكونترالطو وتنور وباص ومعها مجموعة كورالية كبيرة تنشد بمصاحبة الأورغن ، وتتميز بحبك الصياغة البوليفونية من الخطوط المتعددة ، والانسجام الصوتى ، والطابع الدينى الوقور ، والتقابل البديع بين المجموعة الصغيرة من المغنين وبين المجموعة الكبيرة من منشدى الكورال بمصاحبة الأورغن ، مما يكشف لنا كم أسهم أتباع مارتن لوثر فى إنارة الطريق نحو نمو أسلوب الموسيقى الدينية أمام يوهان سباستيان باخ فيما بعد .

أسلوب عصر النهضة بإنجلترا : عهد إليزابيث الأولى

تحولت إنجلترا خلال القرن السادس عشر من مجرد حكومة من حكومات القرون الوسطى إلى قوة دولية كبرى . وقد تميزت فترة الأربعة والعشرين عاماً التى حكمها الملك هنرى السابع بالتدابير الاقتصادية الحذرة ، والعمل الدائب لإصلاح الخراب الذى حل بالبلاد خلال القرن السابق ، ولوضع الأسس لمستقبل أفضل . وتعاقب على عرش البلاد من بعده عدد من الملوك عجزوا عن السير بالبلاد نحو المستقبل المشرق الذى كانت تتطلع إليه وإن تميزوا بقوة الشخصية ، ومن هؤلاء هنرى الثامن الذى انطوت شخصيته

على عناصر متناقضة ، فإلى جانب حيويته البهيمية كان يتمتع بالمقدرة الفنية والذكاء الفطرى ، وماري تيودور التعسة التى جرّت بلادها بتفانيها فى الإخلاص للعقيدة الكاثوليكية إلى حد اندلاع الثورة بها حتى تربعت على عرش إنجلترا إليزابيث الأولى ذات الفكر الثاقب ، وكانت شخصية قوية غير هيابة ، استطاعت أن توطد حكمها على البلاد نحو ما يقرب من نصف قرن من الزمان (١٥٥٨ – ١٦٠٣) ، وأن تجمع حولها الأطراف المتناقضة بفضل ماكانت عليه من دهاء ومهارة وقدرة على المراوغة . وتعتبر الأعوام التى حكمتها إليزابيث أهم فترة فى تاريخ إنجلترا ، إذ استطاعت خلالها أن تمد تجارتها إلى أطراف الأرض ، وأن تبسط سيادتها على بحار العالم ، وأن تطور علمها وأدبها وفنها وموسيقاها تطويراً هائلاً .

وبرغم أن إنجلترا قد استفادت فى تلك الفترة من عناصر النهضة الأوروبية وأسلوبها عامة ، واقتبست عنها ما احتاجت إليه ، إلا أنها استطاعت أن تخلق لنفسها فى النهاية أدباً خاصاً وموسيقى خاصة ، بل كنيسة خاصة تعكس مقوماتها الذاتية ، وأدى ذلك كله إلى زيادة الإحساس باستقلال الجزيرة عن العالم ، فتطورت لغتها وتأسس أسطولها الضخم ، وكان لانفصال كنيستها عن كنيسة روما أعظم الأثر فى شعورها بالاعتداد بنفسها وفى إحساسها بالزهو الذى بلغ حد الغرور. كانت لندن عاصمة كبيرة يبلغ تعداد سكانها وقتذاك حوالى ٣٠٠ ,٠٠٠ نسمة ، خططت طرقاتها أحسن تخطيط ، وتضم بورصة لتداول النقد والأوراق المالية ، ومسارح عديدة تعمل طوال العام ، ومدارس تداروفق أفضل الأساليب ، وكانت زاخرة إلى جانب ذلك بالأعمال التجارية الرائجة ، ومختلف ألوان الترفيه . وفى الريف كان نظام الوسايا (٥٠٠) النظام الاقتصادى والاجتماعى السائد ، وهو نظام إقطاعى تتجمع فيه المزارع فى ملكيات كبيرة . وكان الملاّك الإقطاعيون يحيون حياة أرستقراطية ناعمة ، ويتمتعون رجالاً ونساء بحظ وافر من الثقافة التى تجلت فى قراءتهم لقصائد الشعراء اللاتين ، وفى دراسة العلوم والرياضيات ، بل فى الإنشاد وتأليف الموسيقى .

ويصف توماس مورلى فى كتابه الشهير « مقدمة واضحة سهلة للموسيقى » صورة الحياة الثقافية لهؤلاء السادة الملاك بقوله :

« وبعد الانتهاء من العشاء ، جاءوا بكتب الموسيقى إلى المائدة ، وفق ماجرى عليه عرفهم ، وقدمت السيدة المضيفة إلىّ نصاً موسيقياً ترجونى أن أنشده . وعبثاً حاولت الاعتذار ، حتى اضطررت فى النهاية إلى الاعتراف بعجزى عن الغناء . فتعجب الجميع من أمرى فى حين تهامس البعض بعدم تصديقهم ، ووجدتنى أواجه باستنكار شديد ، وتساؤلات عن تربيتى الموسيقية . . . . . وعن نوع المجتمع الذى نشأت فيه ! » .

هكذا كانت لندن مركزاً للثقافة الإنجليزية التى وإن كانت قد نبعت من عناصر النهضة الأوروبية وأسلوبها إلاّ أنها كما أسلفت قد تطورت إلى ثقافة قومية ، فكان رجال البلاط يقرءون شعر فيليب سدنى ، وتوماس ويات (٥٠١) ، وإدموندسينسر ، وكريستوفر مارلو ، وجميعهم من الشعراء الذين صبوا أشعارهم فى قوالب نماذج عصر النهضة فى إيطاليا . ومع ذلك كان شعرهم فى نضارته وتلقائيته وأخيلته يتغنى بإنجلترا ويعبر عنها بقدر مانعبر عنها طبيعتها ومناخها . وبرغم أن مسرحيات شكسبير ومارلو كانت تعالج الأفكار والقضايا الإنسانية الهامة إلا أنها كانت تنبض بحس إنجليزى خالص .

وكذلك الموسيقى قد عبرت – برغم تأثرها بالنماذج المتداولة فى القرن السادس عشر – عن الروح القومية ، وحققت شخصية إنجليزية متميزة فى التعبير الفنى . وظلت « مادريجالات » هذا العصر أعظم ما تملك إنجلترا من التراث الموسيقى حتى اليوم ، وقد ترسمت خطى المادريجال الإيطالية فى صياغة نسيجها الكونتراپنطى ذى الخطوط الميلودية المعقدة ، وفى بساطة أسلوبها الهارمونى .

وكان نيقولا يونج المغنى بفرقة كورال كاتدرائية سان پول بلندن أول من أدخل المادريجال الإيطالية إلى إنجلترا ، وقام بترجمة مجموعة منها ونشرها عام ١٥٨٨ ، ثم أتبعها بمجموعة أخرى منها نشرها عام ١٥٩٧ ، وهو أول من ألف مقطوعات منها بإنجلترا ، مترسماً خطى المؤلف الإيطالى جاستولدى وخاصة فى مقطوعاته بعنوان « مقطوعات الباليه للغناء والعزف والرقص »(٥٠٢)

ولكن مؤلفى المادريجال الإنجليز ، استطاعوا أن يضفوا على مؤلفاتهم نوعاً من القوة والجاذبية والعذوبة والنضارة التى برزت كصفات

مميزة للأسلوب الإنجليزى ، وأشهرهم وليام بيرد[٥٠٣] (١٥٤٣ – ١٦٢٣) وتوماس مورلى[٥٠٤] (حوالى ١٥٥٧ – ١٦٠٣) وجون ويلبى[٥٠٥] (حوالى ١٥٧٤ – ١٦٣٨) ، وتوماس ويلكز[٥٠٦] (حوالى ١٥٧٥ – ١٦٢٣) ، وجون وارد[٥٠٧] (توفى حوالى ١٦٤٠) ، وجونْ بنيت[٥٠٨] (اشتهر بين ١٦٠٠ – ١٦٢٠) ، وتوماس بيتسون[٥٠٩] (حوالى ١٥٧٠ – ١٦٣٠) ، وجون فارمر[٥١٠] (اشتهر بين ١٥٩١ – ١٦٠١) ، وفرانسيس بلكنجتون[٥١١] (توفى ١٦٣٨) .

وتميزت المادريجال الإنجليزية بخصائص أربعة : فخامة الشعر الإنجليزى وجزالته التى رفعت من قدر قيمتها الفنية ، واعتمادها على صوت غنائى منفرد فى أدائها ، وصياغتها من عدد من الخطوط اللحنية يتراوح بين أربعة وستة ، وبنائها من سلالم موسيقية مكونة من أنغام أصلية دون تلوين ، أى سلالم دياتونية .

واشتملت المادريجالات الإنجليزية على جزء يتكرر « المرجع »[٥١٢] وكانت جميعها تُنشد أو تُعزف فى أواخر القرن السادس عشر ومستهل القرن السابع عشر موزعة على خمسة اصوات غنائية فى الغالب . ففى مقطوعات ويلبى وويلكز وتوماس مورلى مجد الأصوات الخمسة التى تتوزع عليها كالآتى : صوتان من طبقة سوبرانو ، وصوتان من طبقة تينور ، وصوت من طبقة القرار [باص] . وتستهل مقطوعة ويلبى ببيت مطلعه « أنت يا من تعيش فى المسرات[٥١٣] » (فقرة ٧٦ من التسجيل الموسيقى) تسير فيها الأصوات الغنائيه على نهج أسلوب الفوجة ، أى تتلاحق بصورة المحاكاة الميلودية ثم لا تلبث أن تتجمع فى جملة تنشدها معاً فى صورة التآلفات الهارمونية . غير أن الأسلوب الغالب على هذه الأغنية هو أسلوب البوليفونية ذات الخطوط الميلودية التى تسير بطلاقة تبز أسلوب العصرين السابقين على عصر النهضة .

وكمقطوعة ويلبى فى إحكام أسلوبها البوليفونى ، جاءت مقطوعة ويلكز التى مطلعها « أيها الهمّ ، ستوردنى مورد التهلكة[٥١٤] » ، (فقرة ٧٧ من التسجيل الموسيقى) ، لكنها أكثر انطلاقاً فى حرية خطوطها الميلودية حتى ليصعب تتبع الوزن العام لإيقاعها .

والمثل الثالث والأخير من مادريجال مورلى التى مطلعها « من أنت ! من الذى يأتى هنا ؟[٥١٥] » (فقرة ٧٨ من التسجيل الموسيقى) تبلغ القمة فى حرية تنقل خطوطها الميلودية ، وتتجلى جودة الإنشاد من جانب مختلف الأصوات الغنائية فى مواضع متعددة .

ويجىء أورلاندو جيبونز[٥١٦] (١٥٨٣ – ١٦٢٥) بعد هؤلاء المؤلفين الثلاثة بسنوات ثم يعيش معاصرا لهم ، وقد كتبت له الخلود واحدة من مادريجالاته بعنوان « البجعة الفضية »[٥١٧] ، ويعدّها كثير من النقاد والمؤرخين أمتع المادريجالات . أما أهم المادريجالات الإنجليزية فهى ، انتصارات أوريانا »[٥١٨] التى نشرت عام ١٦٠١ تكريماً لإليزابيث الأولى ، وقد وزعت على خمسة أو ستة أصوات غنائية . وقام بتأليفها ثلاثة وعشرون مؤلفاً ، وتولى مراجعتها ونشرها توماس مورلى . واتبع المؤلفون والمراجعون معاً فى تنسيقها نفس النظام الذى اتبع من قبل فى مادريجالات إيطالية ظهرت فى البندقية بعنوان « انتصارات دورى سنة ١٥٩٢[٥١٩] وتختتم كل مقطوعة من مقطوعات المجموعة الإنجليزية بتحية إلى الملكة « لتعش أوريانا الجميلة »[٥٢٠] . وأوسع هذه المقطوعات شهرة هى المادريجال التى كتبها ويلكز بعنوان : « بينا كانت ڤيستا تهبط تل لا تموس »[٥٢١] .

الموسيقى الكنسية بإنجلترا

تأثرت الموسيقى الدينية الإنجليزية فى ذلك العصر بتقلبات الميول الدينية لمختلف ملوكها . فعندما إستقلت الكنيسة الإنجليزية عن البابوية تماماً فى عهد هنرى الثامن ، صار لا مفر من اتخاذ منهج عقائدى وطقوس وشعائر خاصة بالكنيسة الجديدة تتلاءم ومقتضيات صبغتها القومية ، فعهد إلى كل من كريستوفر تاى[٥٢٢] (١٥٠٠ – ١٥٧٢) وتوماس تاليس[٥٢٣] (١٥٠٥ – ١٥٨٥) وهما من رواد الموسيقى الدينية بتعديل التراتيل والأناشيد الكنسية وفقاً للطقوس الجديدة .

ثم تغيرت أوضاع الكنيسة فى عهد الملك إدوارد السادس ابن الملك هنرى وتحولت إلى البروتستانتية بطقوسها وأناشيدها . وجاءت من بعده أخته الملكة مارى تيوردور الكاثوليكية وفرضت مذهبها على الكنيسة . فلما خلفتها الملكة إليزابيث الأولى إنتهى بها الأمر إلى أن تتخذ للكنيسة الإنجليزية طريقا وسطا بين الكاثوليكية المعتدلة والبروتستانتية المعتدلة ، أطلقت عليها اسم « الكنيسة الأنجليكانية » .

واستمر « تاليس » طول حكم إدوارد ومارى تيودور وإليزابيت يعمل بالكنيسة الملكية ، ويتقلب فيما يضعه من الألحان الدينية بين البروتستانتية والكاثوليكية ، وأخيراً الإنجليكانية .

ومن مؤلفاته التى تغلب عليها المسحة الكاثوليكية مقطوعته التى تستهل بالكلمات الآتية :

« قبل أن يغيب ضوء النهار ،
نصلّى من أجلك ، ياخالق الكائنات كافة
فلتحرسنا ولتحمنا ولتشملنا برحمتك المعهودة » [٥٢٤] (فقرة ٧٩ من التسجيل الموسيقى) .

وتتألف المقطوعة من ثلاث مجموعات من الأبيات ، يتعاقب إنشاد المجموعة الكورالية لها بين أسلوب الترتيل الجريجورى الخالى من أى توزيع بوليفونى ، وأسلوب الأدوار الموزعة بوليفونيا .

ومن بعد تاليس برز وليم بيرد (١٥٤٣ – ١٦٢٣) بمؤلفاته الدينية العظيمة وأشهرها قداسه الشهير الموزع على خمسة أصوات غنائية كورالية دون مصاحبة الآلات الموسيقية [٥٢٥] ويعتبره النقاد من أعظم ما ظهر من هذا النموذج بإنجلترا ، بل نظيراً لما كتبه عمالقة المؤلفين بالبلاد الأخرى (فقرة ٨٠ من التسجيل الموسيقى) . ونستمع فى التسجيل إلى جزء من « المجد لله فى الأعالى » [٥٢٦] وجزء من « التقديس » [٥٢٧] ثم جزء من « المباركة » [٥٢٨] .

وينبغى الإشادة بالأسلوب الكورالى بإنجلترا خلال القرن السادس عشر ، فقد تميز بصفتين بارزتين : الأولى أن موسيقاه كانت لا تزال تدور حول الطريقة المقامية الكنسية القديمة ، وتتجلى بوضوح فى قداس بيرد ، فضلا عن الميل إلى الانتقال بين المقامات المتعددة وخاصة عند بيرد أيضاً . وقد أصبح لها فيما بعد شأن عظيم عندما انتهى الأمر بالمقامات الكنسية القديمة إلى أن تختصر فى سلّمين فقط هما السلم الكبير والسلم الصغير . وتجلى هذا الميل إلى المقامات الكنسية القديمة فى الموسيقى الإنجليزية غير الدينية فى ذلك العصر إلى جانب المميزات الشخصية لأسلوب كل مؤلف على حدة .

والثانية حرية استرسال الإيقاع ، وعدم التزام الصرامة فى أوزانه . فقد جرت العادة بكتابة نصوص الأدوار الموزعة على سطور موسيقية دون فواصل إيقاعية تقسّم الموسيقى إلى مجموعات من الوحدات المتساوية فى قيمتها الزمنية وفق الوزن الإيقاعى العام [أى إلى ما زورات] ، وإنما تسترسل الأنغام وفق أوزان الكلمات التى تتبعها مثل أسلوب أغانى المادريجال الإنجليزية تماماً . وكانت النصوص توزع على المنشدين فلا يدرى الواحد منهم متى ينخرط فى الإنشاد أو يكفّ عنه . وكان المنشد بالسليقة والمران يؤدى مقطوعة موسيقية مدوّنة ومقسّمة إلى مازورات متساوية فى قيمتها الزمنية وفى ماتحتويه من وحدات إيقاعية ، فهو قادر على الانخراط فى الإنشاد أو التوقف عنه فى يسر وفق المطلوب ، وذلك بقيامه بعدّ المازورات التى ينبغى عليه السكوت فى أثنائها . وكان المنشدون الكورواليون الإنجليز وقتذاك على درجة عالية من المهارة . بحيث لا يتردون فى الخطأ برغم كل هذه الصعاب .

وكانت مثل هذه الصعاب موجودة أيضاً على طريق أداء المادريجال الإنجليزية ، إلا أنه أصبح من اليسير إنشادها بعد إعادة صياغتها وفق مجموعات الوحدات الزمنية المتساوية القيمة [المازورات] .

وإلى جانب بيرد وتاليس كان جون شيبرد [٥٢٩] (١٥٢٠ – ١٥٦٣) الذى تنقل مثلهما فى مناصب الكنيسة الملكية وكذلك فى مذهبه العقائدى بين الكنسية الأنجليكية والكاثوليكية مع ميله مثلهما أيضاً إلى الكاثوليكية . وفى نشيده الدينى الذى يقول مطلعه :

توّج جندك يارب بتاج النصر
خلصنا من أغلال خطايانا
بينما نحن نمجد الشهيد

نجده يبدأ بترتيل جريجورى ثم يتبعه بإنشاد بوليفونى ، وعلى هذا النحو يتعاقب الترتيل والإنشاد خلال المجموعات الخمسة لأبيات النشيد .

وكانت موسيقى الآلات فى عصر النهضة وثيقة الصلة بالموسيقى الكورالية ، وغالباً ما كانت تبدو فى صورة الموسيقى المصاحبة للغناء ، بل كان توزيع الأدوار على الآلات الموسيقية يتم بطريقة تجعله يبدو وكأن كل آلة مخصصة لتصاحب صوتاً غنائيًّا ، أو تحل محله فى غياب من ينشده من المغنين .

ثم بدأت الآلات الموسيقية تدريجيًّا تعيش حياتها المستقلة عن الأصوات الغنائية ، فقام المؤلفون بإعداد صيغ موسيقية للآلات اقتبست من مقطوعات المادريجال ومن الرقصات كتصديرات تعزفها الآلات مباشرة تمهيداً للمقطوعات الغنائية ، وكفواصل (٥٣٠) بين أجزاء المقطوعة الغنائية ، وكختام تعزفه الآلات فى نهايتها ، وذلك بالإضافة إلى مصاحبة الغناء . ويبدو أن « العود » الذى كان منتشراً بالقارة الأوربية فى القرن السادس عشر لم يكن مألوفاً بإنجلترا فى ذلك العصر ، وكان صفوة الإنجليز يفضلون عليه فى اجتماعاتهم الخاصة آلة « القيول » المشتملة على ستة أوتار ، وتختلف طريقة الإمساك بها عن طريقة الإمساك بالفيولا أو القيولينة الحديثة ، فلم تكن تُحمل على الكتف أسفل الذقن ، بل فى الوضع الرأسى كطريقة الإمساك بالفيولنسيل لكنها ترتكز على الركبة لصغر حجمها .

وكانت تصنع من أحجام مختلفة أصغرها الفيولا دى جامبا [كما كانت تسمى بإيطاليا وتعنى فيولا الساق] وأكبرها « الباص دى فيول » وهى أكبر حجماً من الفيولنسيل الحديث وأصغر قليلاً من الكونترباص (لوحة ٢٧ ، ٢٨) .

ولم يكن اختلاف الحجم وليد مقتضيات أداء المجموعة بقدر ما كان وليد مزاج العازفين عليها . وهكذا كانت ثمة أحجام ستة مختلفة منها إثنان من طبقة « تنور » ، واثنان من طبقة « سوبرانو » وجميعها فى أحجام تتناسب وطبقاتها الصوتية .

وسميت الموسيقى التى تعزف بمجموعة أو بعائلة من تلك المجموعات بموسيقى الأقرباء (٥٣١) أما إذا اختلطت عائلة من عائلات الآلات الموسيقية فى الأداء بآلة أو أكثر من عائلة أخرى سميت الموسيقى الموزعة على هذا النحو بموسيقى غير الأقرباء (٥٣٢) ، ومن جهة أخرى يمكن القول بأن هذه الموسيقى فى جوهرها منقولة عن الموسيقى الغنائية ذات الأدوار الموزعة .

وأهم النماذج التى تناولها المؤلفون وقتئذ من موسيقى أسرة « القيول » هو نموذج الفانتازية (٥٣٣) ، وهى نوع من المادريجال الموزعة على آلات بدلاً من الأصوات الغنائية ، تتناوب فيها الآلات الواحدة تلو الأخرى أداء الميلودية الأساسية بحيث يتكون من جملة أدائها جميعاً نسيج بوليفونى متعدد الخطوط الميلودية .

ولم يهتم المؤلفون وقتذاك بإبراز التعارض بين مختلف الطوابع الصوتية (٥٣٤) فى العزف من مختلف الآلات المستعملة ، الأمر الذى روعى فيما بعد فى « المتتاليات » (٥٣٥) ، بل اكتفوا بالمسير بالموسيقى نحو بلوغ ذروة السياق الموسيقى على نحو ما حدث فى القرن التالى عند مؤلفى مقطوعات الفوجه .

ومن أهم الأمثلة على هذا النموذج « الفانتازيه رقم ٣ » (٥٣٦) التى كتبها جيبونز ، وتعد من موسيقى الأقرباء لأنها موزعة على ثلاث آلات من أسرة الفيول (٥٣٧) (فقرة ٨١ من التسجيل الموسيقى) .

أما المتتالية فكانت تقوم على رقصات شعبية ، وتتردد أجزاؤها بين البطء والسرعة ، وكذا بين الخفة والغنائية ، ونلمس ذلك بوضوح » فى المتتاليـــة رقم ٣ » (٥٣٨) لبويرل ، وهى عبـــارة عن رقصـــة شعبيـــة من پادوا بإيطاليـــا ، والمثال هنا مقتطف من مدخل المتتالية (٥٣٩) (فقرة ٨٢ من التسجيل الموسيقى) .

غير أن الإسهام الأكبر الذى قامت به إنجلترا فى تطوير موسيقى الآلات كان فى الموسيقى المؤلفة للآلات ذات لوحة المفاتيح (٥٤٠) وكان أكثرها انتشاراً فى ذلك الوقت الأورغن والهارپسيكورد (٥٤١)، وكانت المفضلة فى بلاط هنرى الثامن الذى كان هو نفسه يجيد العزف على العود وعلى الهارپسيكورد ، كما كان يجيد الغناء الفورى من النصوص الموسيقية .

وفى ذلك العصر كان ثمة نوعان من الآلات الوترية ذات لوحة المفاتيح (الملامس) :

١ – نوع تُضرب أوتاره وهو الكلافيكورد (٥٤٢).

٢ – نوع تغمر أوتاره وهو الهارپسيكورد (ويسمى النوع الصغير منه الشپنت) (٥٤٣)، والڤيرچينال (٥٤٤). وقد ظهر النوعان معاً حتى ليستحيل علينا تحديد أيهما سبق الآخر ، وظلا يستعملان حتى بعد عصر باخ .

وتركّب أوتار الكلافيكورد بترتيب تصاعدى فى الطول من اليمين إلى اليسار ، وتقرع بمطارق ذات رءوس نحاسية تُحَرَّك بالضغط على ملامس مرتّبة فى هيئة لوحة مثل لوحة مفاتيح البيانو ، غير أنه يمكن أن يُقرع الوتر الواحد بعدة رءوس على غرار تقسيم الأوتار بالأصابع فى العزف على الڤيولينة ، ويعتمد تحديد درجة النغم على المكان الذى يقرع منه الوتر . وكان صوت هذه الآلة هزيلا ضعيفا

لوحة ٢٧ – مصنع آلات موسيقية .

لوحة ٢٨ – فيولا دا جامبا .

خافتاً إلى حد ما ، لكنها كانت تستخدم فى أداء نوع من الاهتزازات (٥٤٥) المقبولة فى الاستماع عن طريق ارتعاش الأصبع على المفتاح ، مثلما يحدث فى العزف على الڤيولينة .

أما آلات النوع الثانى « الهاربسيكورد » فيقوم جهازها الآلى أساساً على غمز الأوتار إما عن طريق مجموعة من الريش مثبت كل منها فى مفتاح عن طريق رافعة ، أو مجموعة من الغمازات الجلدية مثبتة إلى مفاتيحها بروافع أيضاً . وهكذا كان للهاربسيكورد لوحتان من المفاتيح ، إحداهما لغمازات الريش والأخرى لغمازات الجلد . وتختص الأولى بالأصوات القوية والثانية بالأصوات الخافتة . كما يشتمل الهاربسيكورد أيضاً على مقسّمات للأوتار من شأنها أن ترفع أنغام الأوتار إلى درجات من الأوكتاف الأعلى ، أو تخفضها إلى درجات الأوكتاف تحت الأنغام الأصلية .

وقد وجد الهاربسيكورد فى صورتين : النوع الرأسى ، والنوع الأفقى الذى يشبه البيانو الحديث ذا الذيل . وكلمة « هاربسيكورد » هى تسمية إنجليزية إذ كان يطلق عليها بالإيطالية « كلافيتشيمبالو(٥٤٦) أو « تشيمبالو » (٥٤٧)وهى نفس التسمية فى اللغة الألمانية ، وبالفرنسية « كلافسان » (٥٤٨). أما الآلة المربعة الشكل منها والتى كانت أوتارها تثبت من اليمين إلى اليسار ، فكان يطلق عليها بإنجلترا « ڤيرچينال » وأحياناً « شپنيت » وكانت التسمية الأولى أكثر شيوعاً (لوحة ٢٩) .

لوحة ٢٩ – المدرسة الإيطالية : كونسير فى الخلاء . القرن ١٦ . رباعى مكون من شپينيت وعود وفلوت وڤيول باص . بإذن من متحف بورج . .

وإذا سرنا فى إثر تيار تطور الآلات ذات لوحة المفاتيح سواء ما تغمز أوتارها أو ما تقرع والتى سادت عصر النهضة نصل إلى البيانو الحديث الذى ابتكره صانع الآلات الإيطالى الفلورنتينى كريستوفورى [٥٤٩] عام ١٧٠٩ بكل ما اشتمل عليه من جهاز معقد للمطارق التى تقرع الأوتار وبدالات تتحرك بالضغط عليها بالقدمين لرفع شدة الصوت وزيادة الرنين ، ولخفضها باستعمال كاتم الرنين الذى يتحرك بالضغط على بدال آخر ، وقد أسماه « الهاربسيكورد » الذى يعزف بخفوت وبشدة ، ومن هنا جاءت التسمية بيانو فورتى التى تختصر إلى بيانو [٥٥٠].

ومن أهم مجموعات المقطوعات الموسيقية لآلة الفيرجينال مجموعتان : كتاب فيتزويليم للفيرجينال : بارثينيا [٥٥١] سنة ١٦١١ ، وكتاب ليدى نيفيلز [٥٥٢] الذى يحتوى على ٤٢ مقطوعة من تأليف وليم بيرد سنة ١٥٩١ .

أما عن موسيقى هذه الآلات فى عصر النهضة الإنجليزى ، فقد جادت قريحة « وليم بيرد » بمؤلفات رائعة فى الموسيقى الدينية وغير الدينية وفى الموسيقى الغنائية . وموسيقى الآلات ، بالغاً القمة فى استخدام إمكانيات الآلات ذات لوحة المفاتيح لأول مرة فى العالم . وبرغم أنه كان يعتمد على النماذج المتداولة فى أوربا فى عصره إلاّ أنه مع ذلك قد أفرغ فيها موسيقى ذات طابع ومميزات إنجليزية خالصة . وتضم متتالية « إيرل أوف سولسبورى » رقصتين من الرقصات التى اشتهرت فى البلاط الإنجليزى وقتذاك ، إحداهما بطيئة الحركة وهادئة فى طابع موسيقاها « پاڤان » [٥٥٣] (فقرة ٨٣ من التسجيل الموسيقى) ، والأخرى نشطة الحركة وطابعها متوقد « جاليارد » [٥٥٤] (فقرة ٨٤ من التسجيل الموسيقى) .

وإلى جانب ذلك كتب كل من بيرد وجون بول [٥٥٥] (١٥٦٢ – ١٦٢٨) مجموعات من الألحان وتنوعاتها تعد من أقدم مقطوعات موسيقى الآلات التى لم تعتمد إطلاقاً فى صياغتها على محاكاة الأسلوب الغنائى البوليفونى .

ويدّعى بعض المؤرخين دعوى جديرة بالتصديق بشأن هذه المقطوعات ، وهى أن هذا النموذج نشأ أصلاً بأسبانيا ، وأنه وفد إلى إنجلترا فى عصر مارى تيودور التى تزوجت فيليب ملك أسبانيا .

وتبدأ هذه التنوعات عادة بلحن أصلى بسيط يعزف كاملاً مرات متكررة ليثبت فى ذهن المستمع ، ويضيف المؤلف إلى صيغة اللحن فى كل إعادة له تعديلات زخرفية طفيفة ، أو يقوم باستطراد موسيقى ينبنى على هذا اللحن ، أو يجرى تبديلات فى طريقة أداء اللحن على الآلة ، أو تغييرات من شأنها أن تدعه يبدو فى صورة على غير ما ينتظره المستمع .

وإذا كان كل من بيرد وبول قد اكتفى بهذا القدر من التنوعات الآلية ، إلا أنهما مع ذلك أشاعا أفكاراً شاعرية أو برنامجاً تصويرياً فى القليل من هذه المقطوعات . فهناك مثلاً مقطوعة لحن « صفير الحوذى » [٥٥٦] بتنوعاته التى كتبها بيرد تنطق بأخيلة الشعر وبالتصوير الموسيقى لما يقوم به الحوذى فى أثناء قيادته لعربته من صفير ، كما تشحذ اهتمامنا بالتنوعات حتى تبلغ الموسيقى ذروتها فى التعبير عن المعنى (فقرة ٨٥ من التسجيل الموسيقى) .

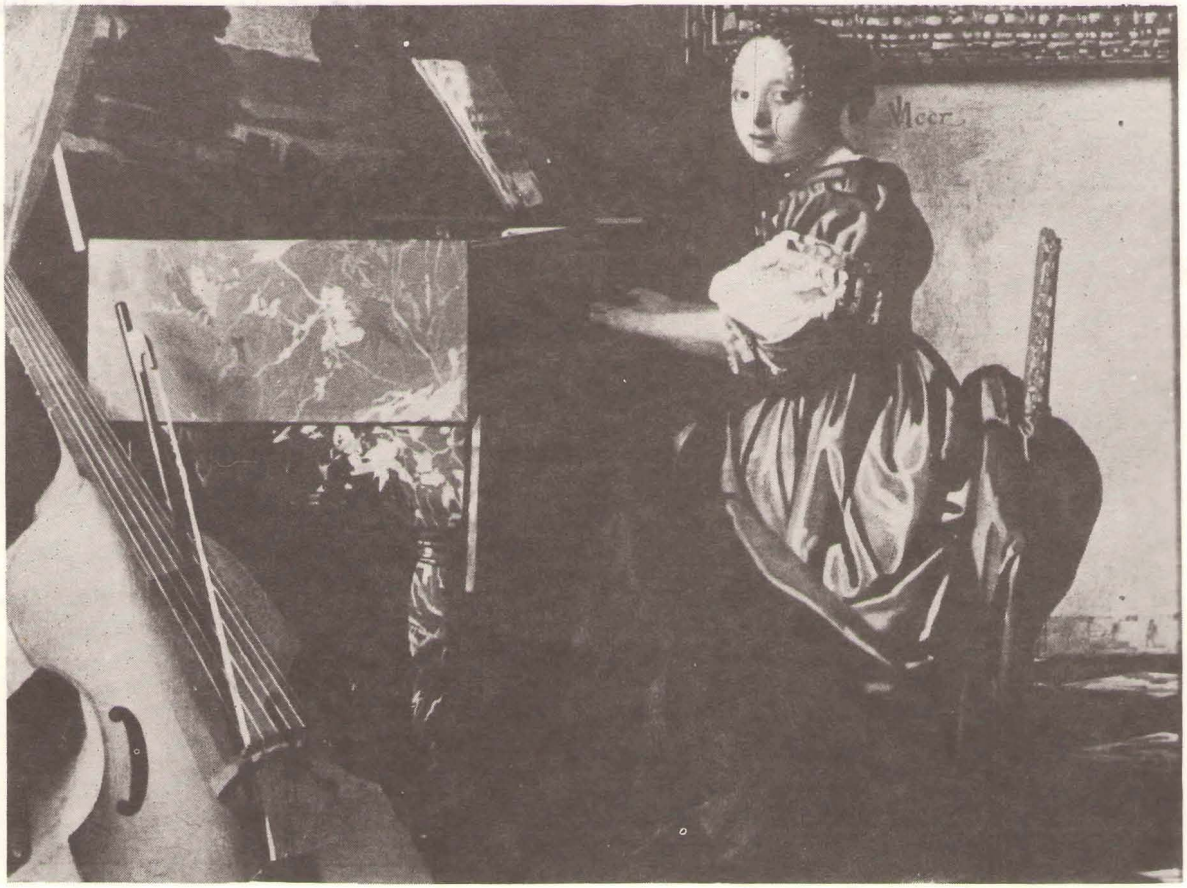
وثمة نوع آخر من هذه المقطوعات ذات التنوعات يختلف عما أوردناه ، حيث يكون اللحن الأصلى فيها بمثابة القرار الملحّ « أوستناتو » وهو شكل إيقاعى يتكرر فى الصوت الأدنى فى حين ينسج المؤلف فوقه شتى التنوعات على نمط الپاسّاكاليا [٥٥٧] التى كتبها يوهان سباستيان باخ للأورغن .

ثم هناك المقطوعات القصيرة كمقطوعة بول « نفسى » [٥٥٨] (فقرة ٨٦ من التسجيل الموسيقى) ، ومقطوعة فارنابى [٥٥٩] « مزاجه » [٥٦٠] (فقرة ٨٧ من التسجيل الموسيقى) ، وكلتاهما توضح محاولات المؤلفين الإنجليز فى التأليف لآلة الڤيرچينال بحثاً عن إمكانيات للتعبير فى حدود الأصول الجديدة التى دأبوا على تنميتها ، وتعد هذه المقطوعات الأصل الأول لقصائد البيانو التى شاعت شهرتها فى عصور متأخرة وألف منها المئات منذ شومان حتى ديبوسى .

وجاءت جميع مقطوعات الڤيرچينال قصيرة وبسيطة ، إذ لم يكن الفكر الموسيقى وقتئذ قد بلغ من النضج ما يسمح له بتنمية

الأفكار فى استطرادات طويلة أو تفاعلات غزيرة . غير أنها تبرز فى تاريخ الموسيقى لأنها نقلت محاولات التصوير الموسيقى من الموسيقى الغنائية التى قام بها جانكان إلى عالم موسيقى الآلات عن طريق آلة القيرجينال . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى لأنها كانت أقدم المحاولات لكتابة نماذج التنوع للآلة[٥٦١]، كما أنها تعد الأصل الأول لنموذج قصائد البيانو والمقدمات التى كتبت له فى العصور المتأخرة .

لوحه ٣٠ – ڤيرمير : سيدة تعزف على الفيرجينال . بإذن من الناشونال جاليرى .



وإذا كان القرن السادس عشر قد بدأ بالاستغراق فى البهجة والتفاؤل اللذين عبرت عنهما الأساليب الفنية فى عصر النهضة ، فقد انتهى بفترة من الشكوك والأوهام التى صاحبها انقسام كبير فى عدد من البلدان الأوربية المتصارعة فى سبيل البقاء . وتميزت هذه الفترة بالخروج على التقاليد والمعتقدات القديمة وإحلال غيرها محلها بعد أن لم تعد تلائم فكر هذه الفترة ومقتضياتها . ومع ميلاد القرن السابع عشر ظهر فى أوربا نشاط فكرى ومادى وفنى لم نر له مثيلاً إلا فى منتصف القرن الثامن عشر الذى شاع فيه هو الآخر النشاط والتفاؤل .

وسميت بداية القرن السابع عشر باسم عصر « الباروك » ، وهو العصر الذى يتوسط فكر العصور الوسطى وفكر العصر الحديث . وهو كذلك عصر الإنجاز الكبير والأمل المشرق والنشاط الجم الذى صارع الإنسان خلاله للخروج من ظلام العصور الوسطى ولغزو عالم الحقائق المجهول ، وأخذ يبتكر المناهج الجديدة لتذليل الصعاب التى تحجب عنه الحقائق ، يحفزه إلى ذلك ما اكتسبه من روح التحرر الفكرى التى سادت خلال عصر النهضة ، وبدأ يؤمن بسلطان العقل مسترشداً به فى جميع مجالات النشاط ، وهو ما أسفر عن المكتشفات الهائلة فى العلوم على أيدى فرنسيس بيكون وإيزاك وهارڤى وپسكال ، كما ظهرت روائع أدبية وشعرية على أيدى ميلتون وكورنى وراسين وموليير وبن جونسون ودرايدان وپوپ ، ولوحات تصوير رونتز ورمبرانت وڤيلاثكويز وڤان ديك ، والمؤلفات الموسيقية الهامة للشقيقين جابرييلى وشوتس وبوهان سابستيان باخ وهيندل التى أضافت أمجاداً عظيمة للموسيقى . (لوحة ٣٠) .

الفصل الثامن

عصر الباروك

أسلوب الباروك

وقد أعان أسلوب التفكير خلال عصر « الباروك » على ابتكار آلات عظيمة مثل « التليسكوب » و « الميكرسكوب » و « البيريسكوب » (٥٦٢) والبارومتر والترمومتر وبندول الساعة ، كما اكتشفت أفكار علمية حديثة مثل قوانين الحركة وقوانين السرعة وقوانين الضوء وبعض القوانين الرياضية . ولم يقتصر الفكر وقتئذ على التسليم الذهنى بوجوب كمال الفرد والمجتمع فحسب بل البشرية بأسرها ، مع محاولة إنجاز هذا الكمال عملياً فى الحياة .

ومع عصر الباروك بدأ ميل الشعوب الأوربية ينصرف من الشئون الدينية إلى الدنيوية بعد أن تخلصت هذه الشعوب من سلطة الكنيسة المركزية فى روما ، وفقدت أسبانيا مركز الصدارة الذى كانت تشغله فى بداية القرن السابع عشر ، كما احتلت فرنسا وإنجلترا المكان الذى كانت تشغله إيطاليا على انها معقل النشاط الدينى والدنيوى والفنى فى عصر النهضة ، وثار الإنجليز على احتكار السلطة فى أيدى فئة تدعى الحق الإلهى فى حكم البلاد ، كما ألغى الفرنسيون هذا الحق فى ثورتهم عام ١٧٩٨ بعد أن كان قد استفحل فى أقوى صوره على عهد لويس الرابع عشر .

وارتبط ظهور الذوق البرجوازى الهولندى الرفيع فى أمور الحياة والفكر بظهور روح المغامرة والخروج للأسفار والكشف عن بلاد جديدة . وتعدّدت الرحلات الاستعمارية التى عادت على جميع الدول الأوربية الكبرى بثمار خيالية .

وحاولت الكنيسة استرداد سلطانها الذى فقدته خلال عصر الإصلاح الدينى بالمبالغة فى الكشف عن ثرائها الدنيوى ، وتصوير أمجاد السماء التى تشدّ إليها القلوب عن طريق تسخير الفنون لخدمتها ، وخاصة فنون التصوير والعمارة التى أصبحت بفضل جماعة اليسوعيين « الجيزويت » القوية النفوذ تشع البهجة فى النفوس . فغمرت الكنائس بالألوان البراقة والزخارف المفرطة . التى تبدو لنا اليوم فى جمال الديكورات المسرحية . وهجرت الكنيسة أسلوب عصر النهضة الذى نادى بتحكيم العقل فى تحديد أثر العمل الفنى ، وآثرت فى عصر الباروك ضخامة الحركة والألوان الصارخة فى العمارة والتصوير مع إبراز التأثيرات القوية للضوء والظلال ، وكأنما أراد هذا الفن بإفراطه المبهر تضليل العقل وإغراقه فى بحار الوهم ، وزحزحته عن الاعتدال والتوازن إلى عالم الهوس المحموم .

وصُمّمت كنيسة « يسوع » بروما بحيث ترمز إلى قدرة الكنيسة ومجدها المتزايد ، فغدت نموذجاً تحتذيه كنائس الباروك المنتشرة فى أنحاء أوربا خلال القرن التالى . وصورت على جدرانها جماعات الملائكة والقديسين المحيطين بالسيد المسيح من جميع الاتجاهات . وبرزت ألوانها الصارخة وحركات شخوصها العنيفة لتثير المشاهد وتتركه تائهاً بين الحقيقة والخيال . وجسّد بللينى فى أحد تماثيله بكنيسة قرب كنيسة يسوع بروما النشوة الصوفية لقديسة القرن السادس عشر الأسبانية « سانت تيريزا » وانجذابها الروحى . فجعل ملاكاً يغرس فى جسدها سهم الانجذاب بينما هى تحلم بنعيم السماء ورضوانها .

وكان عسيراً على هذا العصر الذى أثمر إنجازات فكرية هائلة كآثار بيكون وديكارت وپسكال ونيوتن أن يُعرض تماماً عن النزعة العقلية فى الفن ، واستحال عليه وقد بلغ فيه التفكير العلمى مرتبة السيادة متغلغلاً فى كافة أوجه النشاط الإنسانى فى السياسة والدين والنقد والعلوم الطبيعية وغيرها إلا أن ينتهى به الأمر إلى تحكم العقل فى جميع مبتكراته الفنية ، ولهذا فقد اجتمع فى فن عصر الباروك المذهبان المتناقضان : الحسى (٥٦٣) والعقلى (٥٦٤) . فولّدت النزعة الحسّية تلك البهجة المشوبة التى تثير الإحساس بالتفاؤل كما حولت إنسان عصر النهضة المتطلع إلى الجمال إلى إنسان قوى ذى عواطف عارمة . وولدت النزعة العقلية ، التى تُخضع السلوك البشرى كله للعقل والمنطق ، الصراع المرير الدائم بين نشاط القوى الإبداعية وبين القوى العقلية التى تحد من المبالغات الحسية .

وقد استخدم نقاد فن العمارة لفظ « الباروك » (٥٦٥) لأول مرة فى القرن السابع عشر فى وصف فن العمارة الجديد للدلالة على

أنه فن ممسوخ عابث (٥٦٦) لخروجه على قواعد النسب والتوازن التى سادت عمارة عصر النهضة ، ثم أطلق هذا اللفظ على الفنون الأخرى للعصر للتهوين من شأنها . غير أن اللفظ لم يلبث أن اكتسب معنى جديداً ، هو الفن القوى الجسور الذى ينزع إلى تخطى حدوده الخاصة ، وإلى عدم الالتزام بقواعد التعبير المألوفة كما فعل فن العمارة حين عزف عن الخطوط المستقيمة ، وعن قواعد النسب والتوازن الكلاسيكية ، ولجأ إلى الاستدارات والإفراط فى الزخارف وضخامة الأحجام ، وهو ما نعبر عنه اليوم بفن التفخيم والتنميق الذى يقرب من الديكور المسرحى . ومن هنا أطلق لفظ الباروك على فن القرن السابع عشر .

وقد تبنّت روح الباروك فى الموسيقى نفس الهدف فحاولت تحريك مشاعر المستمع من خلال خصائص التعبير الفنى كلها . واتضح أن أفضل الوسائل للوصول إلى هذا الهدف هو توجيه كل مقومات الموسيقى من ميلودية وهارمونية وإيقاع نحو هذه الغاية ، الأمر الذى يشكل عزوفاً عن أسلوب موسيقى عصر النهضة القائم على جدل ضفائر من خطوط ميلودية متساوية القيمة ، مع التركيز على الميلودية ذات الخط الواحد المعبر تدعمّه مصاحبة موسيقية فرعية .

فى هذا العصر ولدت الأوبرا التى تعد أكثر النماذج تمثيلاً لفن الباروك ، فقد أرضت ذوق أهل الباروك الذين كانوا يتشيعون لإطلاق الحدود فيما بين جميع الفنون ، ولهدم الأسوار التى تفصلها عن بعضها البعض ، إذ يجب أن تتآلف جميعها ضمن العمل الدرامى مكونة وحدة ضخمة . وهى الفكرة نفسها التى نادى بها فاجنر فى القرن التاسع عشر وحققها فى بعض دراماته الموسيقية وخاصة فى رباعية الخاتم (٥٦٧) .

ويتضح تأثير الباروك فى عالم الأدب فى أشعار ميلتون بعظمتها وفداحة تأثيرها على النفوس بفضل طواعية اللغة بين يديه ، وقد أبرز فى أعماله النثرية والشعرية معاً ذلك الصراع بين الحقيقة والخيال ، بين الضخامة وبين الحاجة إلى التجديد فى الصورة الأدبية على غرار فنانى الباروك الآخرين .

هكذا ولدت كلمة الباروك لتطلق على أسلوب معمارى خاص ثم مالبثت أن أطلقت على سائر الفنون التشكيلية والتعبيرية منذ القرن السابع عشر حتى منتصف القرن الثامن عشر .

أسلوب الباروك بأسبانيا

تشرّبت فنون العمارة والنحت والتصوير فى أسبانيا بالأساليب « الرومانية النزعة » والقوطية وأسلوب عصر النهضة ، وإن بدت فى طابع خاص بها يميزها عن أساليب إيطاليا وفرنسا وألمانيا ، ذلك لأن أسبانيا قد اقتبست من الغزاة العرب جذورطابعها المتميز الذى تأثر بذوقهم العربى وعدّل بدوره من أساليب العمارة القوطية وأساليب النهضة فى أسبانيا .

على أن الفن الأسبانى كان متأثراً شأن أى بلد آخر بتاريخه السياسى البادئ عام ١٤٦٩ بزواج فرديناند وإيزابيلا الذى وحد بين مملكتى « قشتالة » « وأراجون » فى دولة واحدة قوية . وبرغم اكتشاف أمريكا فى هذا العصر وما كان ينتظر أسبانيا من موارد الثراء كانت هزيمة العرب وطرد اليهود الذين سحبوا أموالهم منها سبباً فى إضعاف قدرتها المادية . وفى عام ١٥١٦ تولى شارل الخامس – من أسرة هابسبرج – عرش أسبانيا وأصبح إمبراطوراً لها مدة أربعين عاماً تم له خلالها فتح المكسيك وبيرو وشيلى . وعلى حين بقى طراز العمارة فى أسبانيا بصفة عامة قوطياً ، تسللت عناصر أسلوب عصر النهضة الإيطالى إلى بقية الفنون فيها ، فظهر فى البلاد فنانون كبار من أمثال ڤيلاسكويز وثيرڤانتيس وڤتوريا .

وجاءنا أول صوت موسيقى من أسبانيا فى صورة راقصة ، إذ كان الرقص ومايزال أهم وسائل الترفيه فى البلاد ، خاصة وقد جاءهم عن طريق جماعات الچيتان « النّور » الذين أبدع الكاتب الفرنسى ميريميه فى تصوير حياتهم فى روايته كارمن التى خلدها

جورج بيزيه بدوره فى الأوبرا التى ألف موسيقاها .

غير أن العرب أورثوا أسبانيا ثقافة موسيقية أعمق أثراً مما خلفت إيقاعات الرقصات الغجرية . فقد رحّب الأسبان بالموسيقى التى جاءهم بها الفاتحون العرب ، كما درّست نظرية الموسيقى العربية (٥٦٨) فى الجامعات التى أسسها أمراء دولة العرب الأندلسيين بغرناطة ، الأمر الذى خلّف موسيقى عربية فريدة فى صورتها الميلودية تركت آثارها القوية على الموسيقى الشعبية الأسبانية وأشهر الأغانى العربية الأندلسية التى كان لها أثر كبير فى شعراء أسبانيا الجوالين « التروبادور » ، وهى مجموعة عظيمة تزيد على أربعمائة لحن قام بجمعها فى القرن الثامن عشر « ألفونسو » الملقب بالحكيم (٥٦٩) بعنوان « الأغنيات » (٥٧٠) وجميعها تُعزى إلى موسيقى عربى واحد كان يستخدمه « ألفونسو » .

وبذلك لم تقم الموسيقى الأسبانية فى نموها على أساس نظرية الموسيقى الإغريقية كسائر دول أوربا ، وإنما قامت على نظرية الموسيقى العربية فى العصور الوسطى ، وعلى نماذج الموسيقى العربية فى التطبيقات الموسيقية ، وهو ماجعل الموسيقى الأسبانية تتميز بصفتين بارزتين لم تكن لتكتسبهما لو لم تتأثر بالتراث العربى الأندلسى : هما الإيقاع المتنوع البارز والميلودية الجميلة المنمقة ، وقد ظهرت بصمات هذا التراث العربى فى الترتيل الكنسى وفى موسيقى الآلات بالإضافة إلى موسيقى الغناء والرقص الشعبيين .

غير أن أساتذة الموسيقى الأسبان فى القرن السادس عشر لم يغفلوا جهود أسلافهم الأوربيين إلى جانب التراث العربى ، فقد اشتمل كتاب « تعليم الموسيقى » الذى وضعه « فيرناندو استبان » (٥٧١) على مقتطفات من أعمال المؤلفين البارزين من غير الأسبان مثل « فيليب دى فيترى » و« جيوم دى ماشو » و« دنستابل » و« دوفاى » و« أوكيجيم » ، وهكذا أمكن للأسبان أن يدرسوا أساليب هؤلاء الموسيقيين الأوربيين وطرقهم الفنية ، غير أنهم لم يتأثروا بها فى أعمالهم الموسيقية بنفس القدر الذى تأثر به المؤلفون الآخرون فى كل من فرنسا وإيطاليا ، بل إنهم عنوا بالحفاظ على القيمة الشاعرية لنصوصهم الأسبانية فى معالجتهم الموسيقية . واستطاع المؤلفون الأسبان أن يجمعوا فى النموذجين الأسبانيين السائدين فى القرن السادس عشر : وهما نموذج « الرومانس » ونموذج « القيلانشيكو » (٥٧٢) بين أصول الصنعة الفنية لمؤلفى أوربا وبين الطابع الشخصى الذى اكتسبوه من تراث الموسيقى العربية الأسبانية . كما جمعوا فى أسلوبهم الميلودى بين عناصر الميلودية التى كانت مطبقة فى الأغانى الأرستقراطية ، وبين عناصر ميلودية الأغانى الشعبية . وهكذا ظهر فى القرن السادس عشر بعض المؤلفين الموسيقيين الذين يقدرون التقاليد الأوربية ويقدمون أعمالاً غنائية موزعة على ثلاثة أصوات أو أربعة ، ويبتكرون صيغاً للغناء المفرد بمصاحبة نوع من آلة الجيتار الكبير تشبه العود وهى آلة « القيهويلا » (٥٧٣) التى كان يعزف عليها فى المجالات الأرستقراطية والشعبية على حد سواء .

وقد ظهرت مجموعة من أهم مؤلفى الموسيقى غير الدينية هم ميجويل دى فوينيللانا (٥٧٤) وجونزاليس (٥٧٥) وخوان فاثكويز (٥٧٦) كما قام دييجوبيسادور (٥٧٧) بنشر مجموعته لموسيقى الفيهويلا عام ١٥٥٢ ، وبرع أنطونيودى كابيزون (٥٧٨) فى التأليف الموسيقى للكلافسان ، وبرزلويس ميلان (٥٧٩) كعلى أنه أهم مؤلفى موسيقى الآلات ، وقد جمع مؤلفاته فى كتابه بعنوان « كتاب الموسيقى » الذى نشر عام ١٥٣٦ ، وكان من أبرع العازفين على العود ، كما كانت مؤلفاته الأسبانية شبيهة بنافذة مطلة على عالم الموسيقى الأوربية فى عصر النهضة .

وقد اشتهر العود فى أسبانيا خلال القرن السادس عشر ، وكان نموذجه المألوف أيامها هو الشكل المفلطح على هيئة نصف ثمرة الكمثرى ، ويشتمل على ستة أوتار مزدوجة تُضبط على أبعاد موسيقية رابعة فيما بينهما (٥٨٠) . وكانت إمكانياته محدودة بسبب الصعوبة الميكانيكية فى تحريك الأصابع على أوتاره المضبوطة بهذه الطريقة التى كانت لاتسمح بأداء الخطوط الميلودية المتعددة فى آن واحد إلاّ فى أضيق نطاق [أى البوليفونية البسيطة] ، وبعزف المركّبات الهارمونية المنفصلة التى لاتكوّن فيما بينها خطوطاً ميلودية بل تصاحب الغناء ، أى أنه لم يكن يقوى على مسايرة نمو الأسلوب الفنى فى موسيقى الآلات إلا إلى حد محصور فى نطاق ضيق ، غير أنه كان يحقق نجاحاً أكبر فى مجال الموسيقى الشعبية التى لا تحتاج إلى صنعة كبيرة فى الأداء ، فكان يفى بمقتضيات

عزف هذه الموسيقى . وهذا هو السر فى انتقال العود من المجتمعات الأرستقراطية الأسبانية التى نشأ فيها إلى المجالات الشعبية التى حظى فيها بانتشار أوسع . ومع ذلك فقد كتب ميلان بعض مقطوعات من نوع « القانتازيا » للأداء على العود وسماها « رقصات باڤان » تعد من أعظم المؤلفات التى كتبت للعود .

وقامت منذ بداية القرن السادس عشر مجموعة من موسيقى البلاد المختلفة بمحاولات وتجارب فى التأليف بأسلوب الخطوط الميلودية المتعددة لعدة مقطوعات للآلات ذات المفاتيح [الملامس] التى بدأ تداولها على نطاق واسع فى مختلف بلاد أوربا خلال هذا القرن ، غير أن المؤلفين الأسبان هم الذين حققوا نتائج فنية عظيمة فى هذا المجال ، وكان أبرزهم « أنطونيودى كابيزون » الذى قام إبنه من بعده بجمع مؤلفاته فى مجموعة كبيرة سماها « مؤلفات موسيقية » ونشرها عام ١٥٧٨ ، وتحوى أهم المؤلفات التى برغت بأسبانيا فى عصرها الذهبى خلال القرن السادس عشر ، وتشمل عدداً من معزوفات الآله الأسبانية ذات لوحه المفاتيح المسماه « تيكلا » (٥٨١) إلى جانب عدد من معزوفات آلة الهارب وعدد آخر من معزوفات « الڤيهويلا » . وقد صيغت بعض هذه المقطوعات بطريقة تمكّن من أدائها على جميع هذه الآلات دون حاجة إلى تغيير فى الصيغة . كما صيغ بعضها بأسلوب الكونترابنط على أساس من الميلوديات الكنسية بعد إدخال بعض تنويعات عليها أو إبرازها فى صورة مقطوعات اللمسات السريعة الخاطفة « توكاتا » ، وهى المقطوعات التى اقترب فيها كابيزون كثيراً من أستاذ الجيل المتأخر عليه « يوهان سباستيان باخ » فى عمقه واهتمامه بالعلاقات الوجدانية الباطنة فى موسيقاه للكلافسان وفى حذقه ومهارته فى الصياغة بأسلوب الكونترينط بعملياته المتعددة من محاكاة وقلب للصورة الميلودية وإنقاص القيمة الزمنية للوحدات الإيقاعية للأنغام وزيادتها ، ثم فى بساطته المعجزة وتلقائية ابتكاره ورقى تفكيره وجماله .

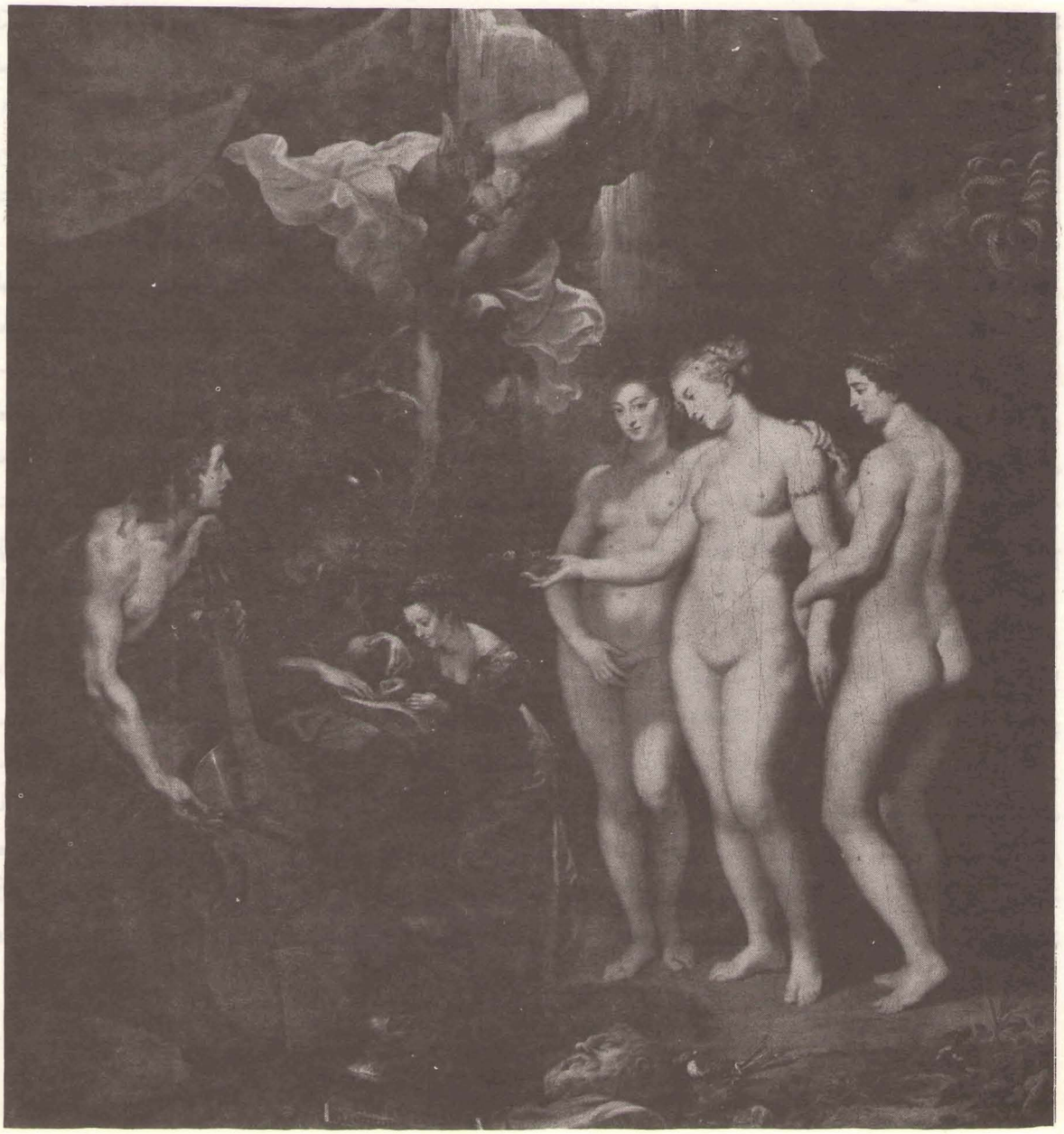
وتألق فى عصر النهضة بأسبانيا كريستوبال مورالیس (٥٨٢) ، وتومازو لودوڤيكو داڤيتوريا (٥٨٣) ، وقد ألفا أفضل مقطوعات الموسيقى الكنسية فى فترة الازدهار الأسبانى . ولا يظهر فى أعمالهما من أثر الأسلوبين العربى والقوطى إلا النذر القليل ، فى حين تتضح فيهما كل مميزات أسلوب عصر النهضة ، دون أن تخلو من بعض المميزات الأسبانية . وقد تأثر كلاهما بالأساليب التى أحاطت بحياتهما ، مثلما تأثر المصوّر اليونانى « الجريكو » الذى عاش بأسبانيا فى عصرهما حتى حملت لوحاته فى جوهرها الطابع الأسبانى . ودرس ثلاثتهم كافة الطرق الفنية الأوربية السابقة عليهم غير أنهم أجادوا التعبير عن روحهم الأسبانية فى إنجازاتهم الفنية (٥٨٤) حتى بات من المستحيل لأى مستمع لمقتطفات من الجزء الأول من موتيت « تأملوا هذه الرؤى » (٥٨٥) (فقرة ٨٨ من التسجيل الموسيقى) أن يخطئ أسلوب فيتوريا أو يخلط بينه وبين معاصريه الإيطاليين فى حرارة عاطفته الدينية التى تتجلى فى مؤلفاته على أنها سمة شخصية مميزة لأسلوبه . وكان فيتوريا يؤمن بوجوب وقف الموسيقى على هدفها الأصلى وهو العكوف على مدح الرب والتسبيح بحمده ، وذلك ماجعله يقتصر فى كتابته على الموسيقى الدينية دون سواها .

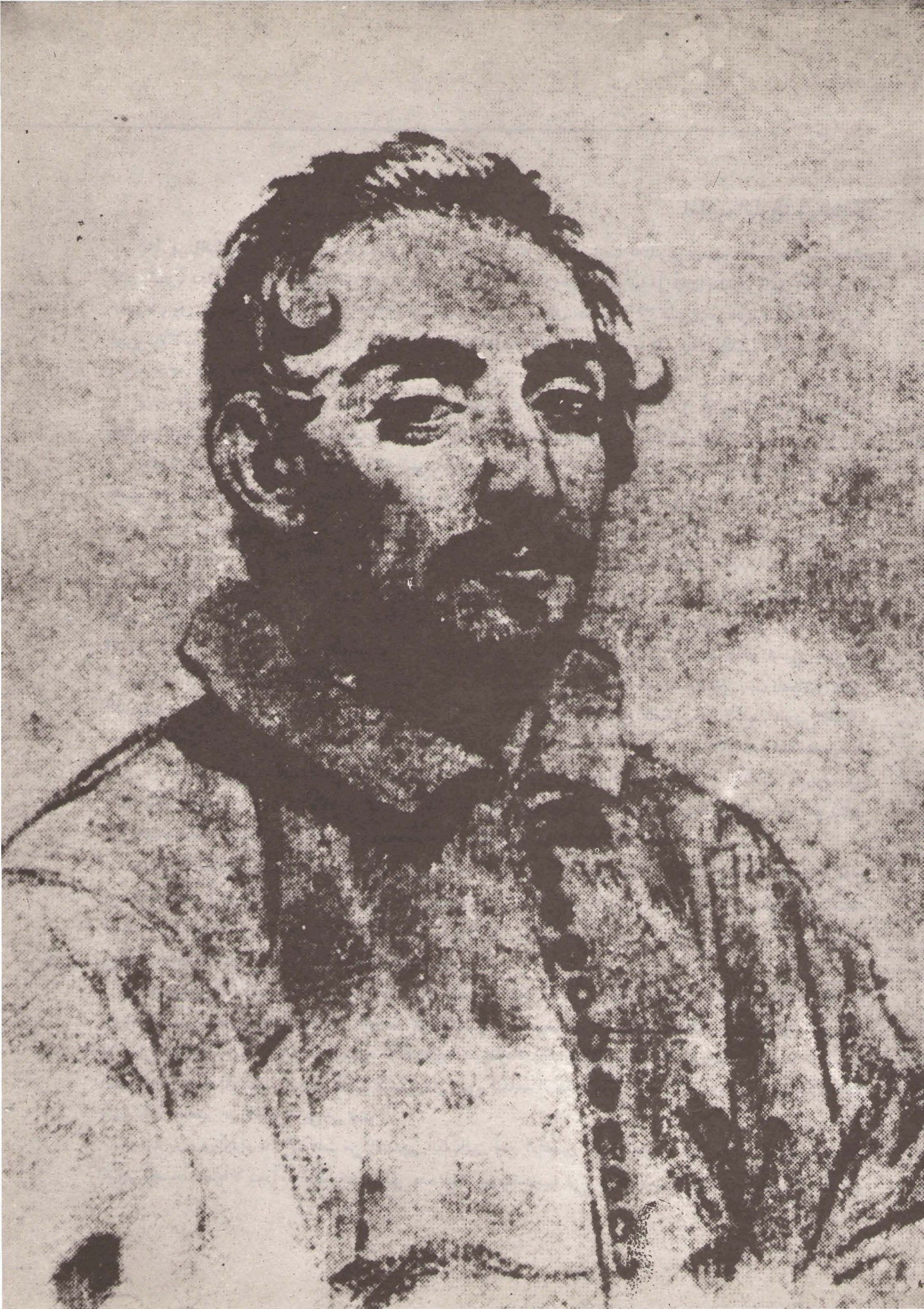
على أن روح عصرى النهضة والباروك لم تتبع فى أسبانيا انطلاقتها الحرة الخالصة من مشاعر العصور السالفة عليهما على نحو ما حدث فى سائر البلاد الأوربية الأخرى . ذلك أن الأسبان قد أحسوا بعد حروبهم الطويلة مع العرب وإخراجهم منها أنهم أقاموا المسيحية ووطدوا أركانها فى بلادهم ، وأن اختيار الله قد وقع عليهم لغرض خفىّ مقدس هو المحافظة على الدين المسيحى . وهو ما جعلهم يتحفظون فى مواجهة الأفكار الجديدة . ولاشك أن إيمانهم كان أقوى منه فى أى بلد أوربى آخر خلال القرن السادس عشر ، الأمر الذى يفسر فيض العاطفة الدينية التى تغمر موسيقى ڤيتوريا ولوحات إلجريكو واحتفاظ الفن الأسبانى الموسيقى والتشكيلى فى عصرى النهضة والباروك بالعقيدة التى سادت العصور الوسطى ، وهى أن الحياة الدنيا ليست سوى معبر إلى حياة أسمى فى العالم الآخر . وقد التزم كل من إلجريكو وڤيتوريا بالتفانى فى خدمة الكنيسة عن إيمان قوى وعاطفة دينية غامرة . وإذ كانت العاطفة الدينية عند الأسبان فى القرن السادس عشر مرادفة للعاطفة القومية ، برزت العاطفة الدينية فى أعمال ڤيتوريا على أنها عاطفة

قومية واكتست موسيقاه بطابع أسبانى بحت مثلما تجلت الروح المتصوفة فى تصوير إلجريكو الذى تحدى القوانين المادية وأضفى على لوحاته جوًّا من التصوف . وقد تزايدت عاطفة فيتوريا الدينية فى عهد الملك فيليب الثانى الذى احتفظ به فى بلاطه ثم خلع عليه منحة أعانته على السفر إلى روما ، وكان فيليب الثانى يرعى الفنون باعتبارها فنوناً دينية . ولو أنا قارنا أعمال فيتوريا بأعمال كبار مؤلفى روما الذين عايشهم فترة طويلة ، لوجدنا أن أعماله تتميز بأسلوبها الدينى التصوفى الذى أصبح صفة شخصية مميزة له ، والذى يمثل العاطفة الدينية بقدر مايمثل العاطفة الأسبانية القوية السائدة خلال القرن السادس عشر ، وكان من نتائج ذلك أن ألف فيتوريا مستخدماً كافة النماذج الموسيقية الدينية « السلام لك يامريم (٥٨٦) » (فقرة ٨٩ من التسجيل الموسيقى) . ويعد فيتوريا وباليسترينا الكوكبين اللامعين فى سماء القرن السادس عشر من هذه الناحية مثلما يعد باخ وهيندل عملاقى القرن الثامن عشر البارزين .

لوحه ٣١ – روبنز : تثقيف مارى دى مديتشى . كان تكامل الفنون دعامة الثقافة خلال القرن السابع عشر : فنون التصوير والنحت والموسيقى مجسدّة ، على حين مازال العود والفيول فى مكان الصدارة

لوحه ٣٢ – جيرلاندو فرسكو بالدى . بإذن من مدرسة الفنون الجميلة بباريس .





أسلوب الباروك فى البندقية

أخذ فن القرن السادس عشر المعروف باسم « الفن الكامل » (٥٨٧) يفقد خصائصه بالتدريج ويصبح مع بداية القرن السابع عشر « أسلوباً عتيقاً » (٥٨٨) إزاء أسلوب القرن السابع عشر « الجديد (٥٨٩) الذى ظهر فى فلورنسا على أيدى فنشنسيو جاليلى (٥٩٠) وجماعة كاميراتا ، وفى روما على يد فريسكوبالدى (٥٩١) ، وفى البندقية على يد چيوڤانى جبرييلى (٥٩٢) الذى تزعم حركة المبتكرات الموسيقية لموسيقى الآلات ، وعلى يد كلوديو منتيڤردى الذى تزعّم حركة الأوبرا الناشئة وحركة كتابة المسرحيات الدينية « الأوراتوريو » . . (لوحة ٣١ ، ٣٢) .

وبدأ الأسلوب الجديد بمحاولة بعث الدراما فى موسيقى « المادريجال » ، وأغانى كاتشينى (٥٩٣) فى أواخر القرن السادس عشر ، والميل إلى الميلودية المفردة مع المصاحبة الموسيقية بدلاً من التشابك البوليفونى للخطوط للميلودية السائدة فى عصر النهضة .

وحاولت جماعة الأصدقاء « كاميراتا » (٥٩٤) الفلورنسيين بزعامة الكونت باردى (٥٩٥) عام ١٦٠٠ إخراج مسرحية تتخللها الموسيقى على غرار ماتصوّروه عن التراچيديات الإغريقية ، فإذا بهم يصلون خلال محاولتهم العفوية إلى خلق نموذج مسرحى جديد أسموه « الأوپرا » وهو القالب الذى قدموا فيه أسطورة « يوريديكى » (٥٩٦) التى كتب موسيقاها چاكوموپيرى والتى احتوت البذور الأولى لجميع عناصر الأوپرا التى تطورت بعد ذلك فى العصور اللاحقة : فهى تقدم عدداً من المواقف الدرامية الطويلة ، بالإضافة إلى نصوصها الحوارية ومشاهدها المسرحية التى تخدم الحدث المسرحى وتشدّ انتباه المشاهد ، وتنتهى بخاتمة سعيدة على عكس النص الأصلى المكتوب ، وهو ماانتهجه أكثر المؤلفين الأوبراليين بعدها . على حين عملت الموسيقى على الارتقاء بالتعبير الدرامى عن طريق تكثيف الشحنة الانفعالية على غرار المنهج الشعرى فى تعبيره عن المشاعر ، كما تحددت وظيفة الموسيقى المسرحية فى « أسلوب الإلقاء » (٥٩٧) وأسلوب التمثيل (٥٩٨) الذى قد يبدو لنا اليوم خشناً وإن يكن قد أعد ليتيح للمغنى بعث الحياة فى الدور الذى يقوم به وإظهار مشاعره الحقة فى صورة أكثر تكثيفاً ، وكان الأسلوب الإلقائى هو الوليد الحقيقى لهذا الأسلوب الموسيقى الجديد .

وقد تكّون أوركستر پيرى الذى صاحب أوبراه من كلافسان وعود [باص] وعود ضخم « تيوربو » (٥٩٩) ومن ثيولا داجامبا مع روج من الفلوت ضماناً لإشاعة تأثيرات ذات طابع مسرحى بحت . وكان الكلافسان مخصصاً لأداء التآلفات الهارمونية التى تسند الإلقاء وتصاحبه ، فى حين اضطلعت الفيولا داجامبا بالمصاحبة المتحركة وذلك بأنغامها التى تساند الإلقاء ، ومن هنا نشأت عادة مصاحبة الكلافسان للإلقاء الملحن التى استمرت بعد ذلك فترة ما . (لوحة ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥) .

واقتصرت الكراسة الموسيقية الشاملة لهذه الأوبرا على الأدوار الغنائية فحسب ، فى حين لم تدون المصاحبة إلا فى صورة لحن من صوت الباص [الصوت الأدنى] وقد وضعت على نوتاته أرقام ترمز إلى التآلفات الهارمونية المطلوب عزفها ، يحلها العازف بنفسه فى أثناء العزف بطريقة فورية ، وهى الطريقة التى أطلق عليها « القرار المرقم » (٦٠٠) والتى استمر تطبيقها حتى أيام موتسارت وبتهوفن ، وتعتبر دراستها أساساً فى دراسة النظريات الموسيقية حتى الآن .

وأسند پيرى إلى الأوركستر المختفى وراء ستائر المناظر المسرحية مهمة أخرى إلى جوار وظيفته الأساسية فى مصاحبة الإلقاء والغناء هى رسم الخلفية للأجواء الدرامية المختلفة للحدث المسرحى ، كرسم صورة ريفية بعزف ثلاثة من آلة الفلوت التى كان الإغريق يستخدمونها فى تصوير الريف باعتبارها الآلة الأثيرة لدى الرعاة . وقد لجأ المؤلفون الأوبراليون وواضعو الموسيقى ذات البرامج التصويرية من بعده إلى الفلوت أو مزمار الأوبوا الإنجليزى فى تصوير المشاهد الريفية الطابع ، وإن أصبحت كتاباتهم أغزر مادة وأشد ثراء فى التعبير عن الطابع الريفى من پيرى .

وجمع پيرى فى أوبراه عدة مجموعات من المنشدين الكوراليين ومن الراقصين الذين امتزجت أناشيدهم ورقصاتهم بالحدث الدرامى وأصبحت جزءاً لا يتجزأ منه ، فقد كتب موسيقى هذه المناظر بطريقة عجيبة تمزج بين المحاولات الأولية المختلفة لاستغلال المركّبات

لوحه ٣٣ – مصنع الآلات الموسيقية القرن السابع عشر.
بإذن من متحف سان جرمان أنلى ...

لوحة ٣٤ – تنتوريتو فرقة الموسيقيات. (١٥١٨ – ١٥٩٤).
بإذن من متحف درسدن.

إليها دون حاجة إلى تدوينها ، واستطاع كافاليرى بفضل خبرته وثقافته الموسيقيه رغم بساطة موسيقاه أن يسبق غيره فى كتابة الأوراتوريو ، فقد كان راقصاً وعازفاً للأرغن وأستاذاً للغناء ، وقد نقل الكثيرمن أفكارپيرى وكاتشينى ومنتفيردى وكأنها « روسميات » (٦٠٤) مميزة لكل واحد منهم ، الأمر الذى ترتب عليه أن هاجم كثير من النقاد أصالة موسيقاه ، وبرغم ذلك كله فهو ممهد الطريق الحقيق إلى الكتابة الأوپرالية بلامنازع .

واستن كافاليرى نهجاً جديداً فى مجال التوزيع الأوركسترالى فى أوراتوريو « الروح والجسد » ، إذ عنى بالمواءمة بين إحساس المغنى ولون صوت الآلة المصاحبة بحيث تختلف من إحساس إلى آخر ، كما عنى باختيار آله موسيقية خاصة لكل شخصية درامية لتعميق الإحساس بالشخصية ، فاختار بشكل عام الأرغن والهارب والكنترباص للتعبير عن الجسد ، فى حين اختار الترومبون وآلات النفخ الخشبية للتعبير عن الروح . ونستطيع أن نلحظ أن الآلات الموسيقية فى أوراتوريو الروح والجسد تصاحب الأصوات البشرية فى اتحاد نغمى وفقاً لطبقاتها الصوتية ، باستثناء آلات الكنترباص والتشيللو التى تعطى إحساساً بالعمق الدرامى .

ونستمع فى (الفقرة الموسيقية رقم ٩٠) إلى قطاع من هذا الأوراتوريو من المنظر السابع حيث نتبين ميزاته فى الكتابة للأصوات المنفردة وللكورال ، مع أسلوبه المميز فى اختيارالآلات الأوركسترالية المصاحبة من نفس طبقة الغناء .

ويمكن القول بأن الأوراتوريو هو أوبرا ذات موضوع دينى تقدم فى الكنيسة بدلاً من المسرح ، فقد انبثقت الأوپرا والأوراتوريو من جذور واحدة ، مثلما انبثقت التمثيليات الدينية « مسرحيات الأسرار أو آلام المسيح » (٦٠٥) والمسرحيات الدنيوية فى الأزمان الغابرة من جذور واحدة .

غير أن الأوراتوريو لم يلبث أن اتخذ شكلاً مغايراً لشكله الأول الذى ظهر به فى تمثيلية كافاليرى ، بعد أن تجرد من العناصر المسرحية من ملابس وتمثيل ومناظر وخشبة المسرح ، يؤدّى وحده بالكنيسة تلاوة وإنشاداً وإلقاء وغناء منفرداً ، بينما تطورت الأوپرا تطوراً رائعاً ، واتسم إخراجها بالفخامة والثراء . وعلى حين كانت الأوپرا متعة الخاصة والأوراتوريو متعة العامة فى الكنيسة ، انعكست الآية وأصبح لايقبل على الأوراتوريو إلا الخاصة فى الكنيسة ، ولايقبل على الأوپرا إلا الجماهير فى البندقية .

وإذا كان نموذج الأوپرا قد نشأ فى فلورنسا على أيدى جماعة كاميراتا ، فقد نشأ جمهور الأوپرا بالبندقية حيث أقيمت أول دار للأوبرا عام ١٦٣٧ ، لم يكن يتردد عليهما فى مبدء الأمر غير السادة وعلية القوم الذين قدموا الأموال الطائلة للإسهام فى بناء دور الأوپرا وفى إخراج الأعمال الأوپرالية . ومن ثم كانوا يمارسون ضغطاً شديداً على مؤلفيها ، فيملون عليهم تأليف الأوپرات الطويلة إشباعاً لنهمهم إلى المتعة النابع من ثرائهم العريض وميلهم إلى البذخ ، الأمر الذى لم يعد يطيقه جمهور الأوپرا اليوم . ثم أخذ عدد جماهير الأوپرا فى التزايد حتى بلغ ذروته فى عصر فاجنر وتلامذته بعده ، كما أصبحت الأوپرا تستهوى جمهوراً كبيراً من عامة الناس وتجتذبهم أكثر مما يجتذبهم أى فن آخر من فنون الموسيقى فى بلاد العالم المتحضرة .

غير أن تذوق أساليب الأوپرا يحتاج إلى توعية وتدريب طويلين ممتدين على فترة زمنية طويلة . ومن ثم لم يعد أهل البندقية يهتمون بالأوپرا كاملة وإنما يعشقون أجزاء منها فحسب . فكان الواحد منهم يهتم بجزء خاص منها كغناء بعض الألحان المسرحية ويوليه اهتمامه وحده دون سائر أجزاء الأوپرا ، ويتضاءل اهتمامه بالأوپرات الطويلة التى لاتحتوى على مثل هذه الألحان المسرحية المفردة (٦٠٦).

وظل العرف يجرى فى ذلك العصر حتى أيام مونتفيردى على كتابة المقطوعات الموسيقية القصيرة ، غير أن انفساح إمكانيات التحرر أمام كتاب الأوپرا أغرى مؤلفى الموسيقى بمحاولة كتابة أكثر طولاً ، وكان لذوق الجماهير تأثيركبير تجلى فى الكثير من معالم الأوپرا ، حتى احتشدت ذاكرة مشاهدى الأوپرا بالعديد من الألحان اليسيرة الحفظ ، فباتوا يترنمّون بها فى الكثير من المناسبات .

ويعد منتيفيردى أول من ألف أوپرا عظيمة تجرى موسيقاها وفق أسلوب الباروك . وذلك لأن الأعمال التى قدمها قبله مؤلفو

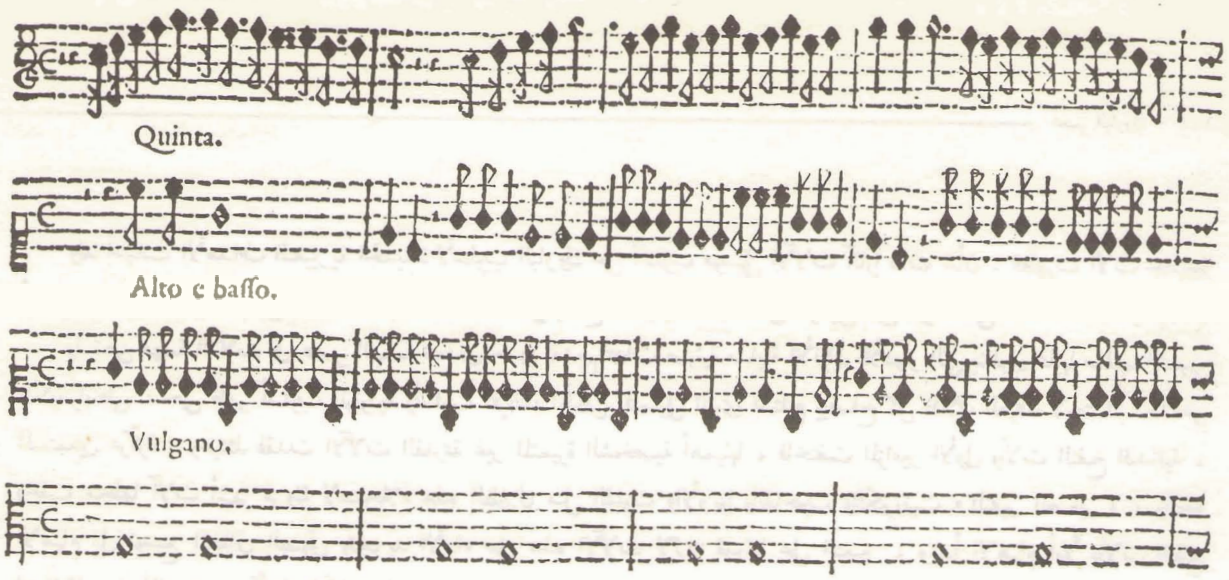
لوحه ٣٥ – اجتماع موسيقى مرح (أو الطفل المعجزة)
متحف كارنافاليه

الهارمونية لرسم الجو المحيط بالموقف الدرامى دون استغلاله لأسلوب اللحن الواحد الغنائى مع مصاحبته الموسيقية ، والذى ظهر بعد ذلك فى مؤلفات الأوبرا التالية فى صورة الألحان المسرحية المنفردة « آريا » .

وكانت جماعة الأصدقاء « كاميراتا » أصحاب نظرية وتطبيق ، وإذا كل منهم يسهم فى العمل الفنى المشترك فى حدود تخصصه ، وإذا كاتشينى (٦٠١) يهتم بتنمية الغناء ، وإذا كاڤالييرى(٦٠٢) يقدم الموسيقى الملائمة للمسرح ، وإذا پيرى ورينوتشينى (٦٠٣) يعملان على استكمال مقومات التعبير الدرامى . وهكذا ولد نموذج الأوبرا من جهودهم التطبيقية المشتركة ، لا من نظرياتهم كما زعم كثير من الكتاب .

وظهر فى عام ١٦٠٠ ذاته نموذج آخر جديد هو نموذج التمثيلية الدينية التى أطلق عليها اسم « الأوراتـوريـو » وهى تمثيلية « الروح والجسد » التى كتبها إ يميليودى كاڤالييرى (١٥٥٠ – ١٦٠٢) وقدم فيها شخصيات تمثل الزمان والحياة والسعادة والعقل والروح والجسد ، واستخدم فيها الرقص والغناء والتمثيل والمشاهد المسرحية ، وجعل سماتها العامة قريبة الشبه من سمات أوبرا پيرى فزوّدها بمجموعات إنشاد كورالى بسيط وبفواصل من موسيقى الآلات .

وقد عمل دى كاڤالييرى فى بلاط أسرة مديتشى بفلورنسا معظم سنى عمره ، وكان أحد أفراد الجماعة الموسيقية التى خلقت فن الأوبرا . وكتب عدداً من المسرحيات الموسيقية ، وختم أعماله بكتابه هذا الأوراتوريو « الروح والجسد » الذى يعد – برغم أنه كان تجربة أولى – نموذجاً استوحاه من جاءوا بعده فى مزج التعبير الدينى مع التعاليم الأخلاقية العامة فى أسلوب موسيقى ناجح ومرهف يبرز فيه النص الأدبى دون المساس بالقيم الموسيقية . والواقع أن أوراتوريو « الروح والجسد » هو أول دراما موسيقية بالأسلوب الجديد الذى استطاع فيه كاڤالييرى أن يحوّل الحوار إلى غناء بجانب بعض أجزاء الكورال والأدوار المنفردة .

ويعد كاڤالييرى أول من نقل الموسيقى إلى خشبة المسرح بصرف النظر عن المستوى الموسيقى الذى بلغه . وهـو أول من حوّل المسرحية إلى ألحان ، ومن هنا كان أوراتوريو الروح والجسد أول عمل مسرحى موسيقى كامل يتم طبعه ليبقى للأجيال القادمة دون تحريف ، وهو كذلك أول عمل مسرحى تضمن القرار المرقّم ، وهو القرار الذى تُبنى فوقه أصوات هارمونية تؤدى وفقاً للأرقام التى ترمز

لوحه ٣٦ – كلوديو مونتفردى باذن من المتحف الأشمولى بأكسفورد .

لوحه ٣٧ – صفحة من كراسة « أورفيو » الموسيقية

البندقية من أمثال ستيفانو لاندى (٦٠٧) (١٥٩٠ – ١٦٥٥) لم تكن ذات أهمية كبيرة ، وإن لعبت أوبراه « القديس أليسيو » (٦٠٨) دوراً هاماً فى تطوير نموذج الأوبرا إلى صورة الأوبرا الهزلية فيما بعد .

وقد ولد مونتيڤيردى فى كريمونا عام ١٥٦٧ واختير رئيساً للموسيقيين فى بلاط جونزاجا (٦٠٩) بمدينة مانتوا ثم أصبح رئيساً لفرقة منشدى كنيسة القديس مرقص بالبندقية ، وأهّله أسلوبه الفنى الرفيع فى التأليف الموسيقى الكونترابنطى ليكون أصلح مؤلفى عصره لبعث الحياة فى النموذج الجديد للأوبرا المطولة المملة ، فقد كان أكثر مؤلفى القرن السادس عشر تقدمية نظراً لأن مؤلفاته البوليڤونية كانت ترهص بالتحولات المقبلة ، كما كان أول موسيقى فى القرن السابع عشر أضفى روحاً من تراث الماضى على المبتكرات الحديثة الجادة ، وهكذا كان فى القرنين السادس والسابع عشر سيداً بلا منازع (لوحة ٣٦) .

وتكشف الكراسة الموسيقية لأوبراه « أورفيوس » (٦١٠) التى أخرجها بمدينة مانتوا عام ١٦٠٧ عن عبقريته الدرامية ، وعن التحول الكبير الذى أحدثه فى أسلوب اللحن الإلقائى الجاف (٦١١) ، ذلك الأسلوب الذى اشتهر به پيرى من قبله فجعل منه وسيطاً دراميًّا قويًّا يوحى بنبرات الكلام المشبوب النابض بالمشاعر ، كما تكشف عن جرأته فى التعبير عن روح مذهب الطبيعيين الشائعة خارج بلاده وقتئذ ، متمثلة فى أغنية أورفيوس حين علم بموت يوريديكى ، وهى الجرأة التى تبدّت أيضاً فى أغنية « المربية » بآخر أوبراته « تتويج بوپيا » (٦١٢) . وقد استخدم فى جميع هذه المواقف « التنافر الهارمونى » (٦١٣) دون تمهيد له ، وضاق معاصروه بالاستماع إلى هذا التنافر حتى هجاه بعض نقاد عصره واتهموه بالقصور لاختياره أنغاماً متباينة لاتترفق بآذان المستمعين .

وقد استخدم فى أوبراته طريقة تكرار لحن معين للإيحاء بإحدى الشخصيات أو بأحد المواقف مما يدل على أنه قد فكر فى طريقة « الألحان الدالة » (٦١٤) ، كما ميز بين لحن السرد المسرحى وبين اللحن المسرحى الغنائى (٦١٥) . وعمد كذلك إلى تطبيق مجموعة من صيغ التنوعات التى يجريها مع قرار ثابت مستمر ، وهى العمليات التى مهدت الطريق لظهور الأعمال الكبرى فيما بعد خلال القرنين التاليين والتى نجدها مجتمعة فى الفصل الرابع من أوبراه « أورفيوس » (٩١ من التسجيل الموسيقى) (لوحة ٣٧) .

وقد مهد منتيڤيردى لأوبراته بتصديرات جلية الطابع تبرز فيها الآلات بخصائصها الشخصية وبآثارها الصوتية ، التى كانت تتجلى بالمثل فى الفواصل الموسيقية التى تتخلل السرد والغناء والتى تربط أجزاء الأوبرا بعضها ببعض .

وإذا كان منتيڤيردى قد بدأ عهداً جديداً فى تطوير الموسيقى المسرحية الحديثة ، فقد بدأ كذلك فى إعداد الأوركستر الحديث ، إذ شكّله من آلتى كلافسان ، وآلتى ڤيول كونترباص ، وعشر آلات ڤيولا ، وآلتى هارب ، وآلتى ڤيولينه فرنسية صغيرة ، وآلتى تيوربو ، وآلتى أورغن ثابت ، وآلتى ڤيولا داجمبا ، وأربعة آلات ترومبون ، وأورغن صغير يُحمل باليد ، وآلة كورنيت [نفير صغير] وآلة فلوت صغيرة ذات مبسم ، ونفير حاد الأصوات ، وثلاث آلات نفير ذات كاتم للرنين . وكان تأثير أوركستر أوبرا أورفيوس فى مستمعيه قويّاً بالغاً حتى سموه يومها بالأوركستر الحديث ، غير أنه فى واقع الأمر لم يكن غير محاولة أولى لتكوين أوركستر للأوپرا .

وقد أسبغت الأهداف التعبيرية الجديدة لأسلوب الباروك على أسلوب موسيقى الآلات آثاراً ذات شأن ، فظهرت آلات جديدة أكثر قدرة على التعبير الموسيقى ، وهذه بدورها ساعدت على إبداع أساليب جديدة من الموسيقى التى تعزف على هذه الآلات الجديدة .

ولم تكن مهمة الآلات فى عصر النهضة تتعدى حدود تقديم سمات صوتية متباينة الألوان للأدوار التى ينطوى عليها صلب النسيج الكونترابنطى ، حتى ظهر أسلوب المونودية وأسلوب الإلقاء الملحن التمثيلى الذى استلزم إيضاح كل ظلال العزف لاجتذاب مشاعر المستمعين مركّزة ، وحينئذ فقدت الآلات القديمة غير المتميزة الشخصية أهميتها ، فاختفت المزامير الأولى وآلات النفخ البدائية ، وحلت محلها آلات أشد مرونة لاستجلاء هذه الظلال مثل الفلوت والأوبوا والفاجوت والكورنيت « النفير الصغير » ، واتجه الاهتمام إلى توسيع النطاق الصوتى وتجويد الأداء على هذه الآلات لإثراء قدرتها على التعبير ، وبدأ الاهتمام أولاً بآلات النفخ ثم انتقل بعد ذلك تدريجياً إلى الآلات الوترية .

وكان لإيطاليا الفضل فى ابتكار إحدى الآلات الوترية القومية التى انبنى عليها النمو الفنى للأداء الموسيقى المعبر فى عصرنا الحديث ، وهى « الفيولينه » . وكذلك فى ابتكار أنماط الموسيقى التى تستعرض صفاتها البارزة فى الأداء .

وتم ابتكار هذه الآلة بعد سلسلة طويلة من التجارب فى صنع الآلات الوترية القومية خلال عدة قرون . ومنذ عام ١٥٠٠ انقسمت هذه الآلات إلى مجموعتين هما مجموعة الفيول التى تحمل على « الذراع أو الكتف »[٦١٦]، ومجموعة الفيول التى « تحمل على الساق » [٦١٧]. وتمت القيولينة من المجموعة الأولى لتسد فراغاً ملموساً فى سلسلة تطور هذه الآلات منذ عصر النهضة . وتتميز القيولينه بحدة أنغامها عن أنغام الفيول ، وكان صغر حجمها سبباً فى تسميتها « ڤيولينه » التى تعنى تصغيراً لكلمة « الڤيول » .

وظهرت القيولينه بفضل أسرة « أماتى » التى كانت أهم صانعى الآلات الوترية القوسية فى مستهل عصر الباروك بشمالى إيطاليا ، وخلفوا آلات مازال يهوى اقتناءها حتى اليوم كبار العازفين والهيئات الموسيقية العالمية . وبلغ أنطونيوس ستراديفاريوس (١٦٤٤ - ١٧٣٧) القمة فى صنع ڤيولينه متقنه ساحرة الرنين . وتتنافس اليوم أربع دول فى إتقان صنع القيولينه ، وهى فرنسا وألمانيا وتشيكوسلوفاكيا وإيطاليا (لوحة ٣٧) .

ومع نشأة الفيولينه وتقدم العزف عليها فى عصر « الباروك » نشأ أيضاً فن التأليف للآلات الوترية التى تتجلى المهارة فى العزف عليها . فابتكر أسلوب « الكونشرتو »[٦١٨]. وكلمة كونشيرتو[٦١٩]مشتقة من اللغة اللاتينية وتعنى « المباراة » فى المهارة لإبراز مفاتن الأداء ، وكان هذا الأسلوب الكونشيرتى يقوم على قاعدة بناء التعارض بين إظهار المهارة الفنية والخفة والرشاقة من ناحية ، وبين عناصر العذوبة الشعرية الهادئة من ناحية أخرى . وهذا هو المقصود من الكونشرتو حتى فى صورته النامية منذ العصر الرومانتيكى حتى عصرنا الحديث ، ذلك أن الآلة المفردة فى الكونشرتو تقوم بكل الأداء الذى يكشف عن المهارة الفائقة للعازف المنفرد فى العزف عليها من ناحية ، وإمكانيات الآلة على التعبير عن شتى الانفعالات والأحاسيس ووسائل الأداء الموسيقى فى يد عازف ماهر من ناحية أخرى ، فى حين يقوم الأوركستر بمصاحبتها وبعزف أجزاء تجلى التعارض والتكامل فى الطابع والحركة .

ونشأ عن فن استعراض مهارة العزف[٦٢٠]واستغلال أنواع الزخارف الموسيقية والحيل الفنية البراقة ، فن استعراض مهارة الإنشاد المزخرف ، وهو الفن الذى ابتدعه الإيطاليون وخاصة مدرسة البندقية فى عصر الباروك وأطلقوا عليه اسم « الغناء الاستعراضى »[٦٢١] وهو الذى أصبح ذا شأن عظيم فى الغناء الأوبرالى فيما بعد .

وقد بلغ استعراض مهارة العزف ذروته فى التأليف خلال مستهل عصر الباروك بمدرسة البندقية على يد جيوفانى جبرييلى (١٥٥٧ - ١٦١٢) ، وفى القرن الثامن عشر أى فى منتصف عصر الباروك على يد أنطونيو فيفالدى[٦٢٢](١٦٧٥ - ١٧٤١) وبنديتو مارتشيللو[٦٢٣](١٦٨٦ - ١٧٣٩) .

كان جيوفانى جبرييلى قد عين مديراً موسيقياً لكنيسة القديس مرقص « سان ماركو » بالبندقية خلفاً لعمه فى هذا المنصب الموسيقى

رفيع . والذى ترجع أهميته إلى أن هذه الكنيسة كانت من أهم مراكز إشعاع الموسيقى الرفيعة ، فضمت مجموعات كبيرة من الأصوات الغنائية الكورالية والأوركسترالية التى تنتشر تحت قبة الكنيسة الفسيحة حتى سميت « بمجموعات الكورال الرحبة »(٦٢٤)

وقد ألف جبريللّ قطعتين من أهم مؤلفاته لأسلوب الكونشرتو هما الأغنية رقم ١(٦٢٥)وصوناته « الخافت والشديد »(٦٢٦)، واقتبست الكانزون الأولى عن أغنية فرنسية قديمة اسمها « چاكيه الصغيرة (٦٢٧)، وأعدت لمجموعتين من الوتريات أطلق عليهما « الأوركستر الوترى المزدوج » . وهى أغنية قوية التعبير مليئة باللمسات التى تؤكد مهارة التأليف بالأساليب الكونترابنطية إلى جانب إبرازها للإيقاع الدقيق والمهارة فى العزف ، ويقوم بناؤها على ستة ألحان مختلفة مقسمة إلى جزءين : يشتمل الجزء الأول على اللحنين الأول والثانى وعلى إعادتهما ، ويشتمل الجزء الثانى على الألحان الثالث والرابع والخامس والسادس وعلى إعادتها . غير أن لموسيقاها الرفيعة الأسلوب بريقاً لا يلائم العزف داخل الكنيسة (فقرة ٩٢ من التسجيل الموسيقى) .

أما صوناته « الخافت والشديد » فهى جزء من السيمفونية المقدسة(٦٢٨)التى تعد أعظم مؤلفات جبريللّ شأناً . وتقوم الصوناتة على براز التعارض بين شدة العزف وخفوته كما يوحى اسمها . وكان المفروض أن تعزف على مجموعتين إحداها من آلات النفخ والأخرى من آلات الفيول ، غير أن عادة ذلك العصر قد جرت على إبدال المجموعات الأصلية بأخرى غيرها(٦٢٩)وهكذاعزفت على مجموعتين من الوتريات تتجاذبان الحوار على هيئة أشكال ميلودية قصيرة يجرى استطرادها فى صور نامية باستغلال كل حيل الأسلوب الكونترابنطى التى كانت مطبقة فى أسلوب « الموتيت »، ويزداد الإيقاع توقداً وحيوية مع تقدم الموسيقى فى سيرها نحو النهاية مبرزاً العمق والثراء الموسيقى فى الأدوار الثمانية الموزعة على المجموعتين (فقرة ٩٣ من التسجيل الموسيقى) .

وتزعم أنطونيو ڤيڤالدى موسيقى الكونشرتو بمدرسة البندقية فى منتصف عصر الباروك ، إذكتب العديد من الكونشرتات للأوركستر الوترى وخاصة للڤيولينه المنفردة التى تضطلع بالدور الرئيسى مع الأوركستر الوترى ، والتى يعد أهمها مجموعة الكونشرتات الأربعة التى تقدم أربع صور عامة توحى بأجواء فصول السنة الأربعة وسماها « الفصول الأربعة »: الربيع والصيف والخريف والشتاء » . وتنحصر مساهمة ڤيڤالدى الكبرى فى هذه الكونشرتات بصفة خاصة ، وفى نموذج الكونشرتو بصفة عامة ، وذلك فى استغلاله لنموذج الروندو ذى القسم المتكرر فى بناء الجزءين السريعى الحركة ، وهما الجزءان الأول والأخير من الكونشرتو ، الأمر الذى أكسب الموسيقى وقتذاك اتساقاً ومرونة (لوحة ٣٨) .

ويتميز هذا النموذج بأنه يتألف من جزء دائم التكرار وأجزاء أخرى استطرادية . وبينما يعزف الأوركستر الجزء المتكرر بكامل آلاته وقوته ، تنفرد الآلة الكونشرتية وهى الڤيولينه هنا بعزف الأجزاء الاستطرادية ذات الصفات البراقة التى تظهر الطلاقة والمهارة فى العزف عليها . على أن الجزء المتكرر نفسه كان يستخدم إلى جانب ذلك كمقدمة أوركسترالية قوية يُستهل بها أداء الكونشيرتو ، على حين اختصرت المصاحبة الموسيقية للأجزاء الاستطرادية التى تعزفها الڤيولينه إلى أقل حد ممكن ، كما كان يستبدل الجزء الأوركسترالى أحياناً بآلة واحدة من الات عزف « قرار المصاحبة » مثل الكلافسان أو التشيللو أو الكونترباص .

وكانت إعادة الجزء المتكرر تجرى دائماً من مقامات مختلفة عن المقام الأصلى باستثناء الختام الذى يظهر مرة أخرى فى المقام الأصلى ، وكان اختلاف المقامات يكسب التكرار نفسه حيوية وجمالاً .

وجعل ڤيڤالدى الجزء الأوسط من كونشرتاته الأربعة بطئ الحركة . واكتفى فيه بكتابة لحن تعزفه الڤيولينه الكونشرتيه بمصاحبة موسيقية خفيفة تضع اللحن فى المقام الأول ، وهو عادة لحن غنائى شجى تميزت به المدرسة الإيطالية فى ذلك العهد وخاصة مدرسة الباروك فى البندقية ، ويشتمل على الخط الميلودى الطويل المتدفق والمتسق فى ارتفاعه وانخفاضه فى أثناء سيره الميلودى . وقد صاغ ڤيڤالدى الجزء الختامى من هذه الكونشرتات كالجزء الأول منها من نموذج الروندو ذى القسم الأوركسترالى المتكرر ، غير أنه جعل إيقاعه أكثر توثباً واندفاعاً فى سرعته عنه فى الجزء الأول .

ولم يقصد فيفالدى من وراء تسميته هذه الكونشرتات « بالفصول الأربعة » تقديم موسيقى تصويرية تحاكى الطبيعة بالتصوير الموسيقى الواقعى ، وإنما كان يسعى إلى تقديم تعليقات موسيقية على الجو العام الذى ينشره كل واحد من الفصول الأربعة ، فكان يدفع بين وقت وآخر بتغريدة طير أو إيحاء بحفل من الحفلات الزراعية الموسمية كحفل حصاد الكروم بإيطاليا فى فصل الخريف . أو بإلماح إلى تساقط نُدف الجليد فى الشتاء ، ومن ثم كانت تعليقات بعيدة عن الأوصاف الواقعية أو الدقيقة الإيحاء التى استخدمها بعده كتاب الموسيقى ذات البرنامج التصويرى الواقعى .

وفى الحق أن قيمة هذه الكونشرتات الحقيقية إنما تنبع من كيانها الموسيقى ، ومن أفكارها الموسيقية ، ومن بنائها المحكم بصرف النظر عما تتضمنه من أوصاف ومقاصد أخرى غير موسيقية (فقرة ٩٤ من التسجيل الموسيقى) .

وبوسعنا تقسيم نماذج الموسيقى التى كتبت للآلات الموسيقية الجديدة فى عصر الباروك [وهى الآلات الوترية وآلات النفخ والآلات ذات لوحة المفاتيح] إلى :

١ - نماذج مشتقة من نماذج غنائية .

٢ - نماذج مأخوذة عن موسيقى الرقص لملاءمتها للأداء على الآلات دون الرقص .

٣ - نماذج مبتكرة على أساس مراعاة المصطلحات والأصول الفنية للعزف على الآلات ، سواء فى صورة الرايسودية أو التقاسيم أو الارتجال الذى يتيح فرص الإبداع فى الأداء .

٤ - نماذج أسلوب الكونشرتو .

واستخدمت عملية الاستطراد فيها جميعاً فى صورة التنوعات التى تجرى على لحن معين ، وصيغ التنوعات التى تلازم اللحن المتكرر فى إصرار « اللحن الملّح » . وقد تطورت هذه الصيغ فيما بعد خلال العصرين الكلاسيكى والرومانتيكى تطوراً واسع النطاق . وما يزال مؤلفو القرن العشرين يستغلونها حتى اليوم . وفى الوقت الذى كان كوريلّى[٦٣٠] وفيفالدى يتزعمان فيه مدرسة البندقية فى عصر الباروك ظهر موسيقى هاو هو « توماز و ألبينونى »[٦٣١](١٦٧٤ - ١٧٤٥) عكف على كتابة الأوبرا حتى بلغ عددها ما يقرب من خمسين أوبرا ، كما وضع عدداً كبيراً من المؤلفات الموسيقية للآلات الأوركسترالية ولموسيقى الحجرة ، وتناول فى تأليفه جميع النماذج الموسيقية الشائعة فى عصره ، غير أن موسيقاه للآلات كانت تنطوى على قدر كبير من « الذاتية » ، بل إن بعضها كان ينطوى على شحنة شعورية تقرّبها من الموسيقى الرومانتيكية ، مثل الجزء البطئ الحركة [أداچيو] من السيمفونية المقدسة .

وقد ظل ألبينونى مجهولاً زهاء قرنين لم يتحدث عنه أحد حتى كتب يوهان سباستيان باخ بعض التنوعات على هيئة الفوجة واستعار ألحانها من ألبينونى فأخرجه بذلك من زوايا النسيان وأثار من جديد الاهتمام به . وصنّف ألبينونى لموسيقى الآلات مؤلفات من نموذج الكونشرتو كان من بينها مقطوعته البطيئة الحركة « أداچيو » التى نبّهت إليه الأذهان فى عصرنا الحالى وجدّدت الاهتمام به . والتى أخذ « ريمو جيازوتو » لحنها الأساسى كما وجده مدّونا بمخطوط بدار كتب مدينة درسدن [قبل فقده خلال الحرب العالمية الثانية] وأعده بعد أن أضاف إليه جزء التفاعل والتوزيع فيما بين الفيولينه المفردة وسائر الأوركستر الوترى والأورغن . وقد عرفت هذه المقطوعة بعد صياغة « جيازوتو » لها باسم « الحركة البطيئة للوتريات والأورغن » ، وتبدو فى صورة اللحن الشجى الجميل الذى تستعرضه الفيولينه المفردة تصاحبها تآلفات هارمونية طويلة ممتدة من أداء الأورغن وتساندها سائر الوتريات بالغمز على الأوتار بالأصبع [پيتزيكاتو][٦٣٢] دون القوس ، وتومض بين الفينة والفينة نهاية اللحن فى صورة زخرفية تبرز مهارة العزف على الفيولينه المفردة ، ثم يتبع ذلك ما يشبه التفاعل ، ويليه تلخيص العرض بنفس صورته الأولى وينتهى بزخارف من الفيولينه المفردة تصاحبها سائر الوتريات والأورغن (فقرة ٩٥ من التسجيل الموسيقى) .

لوحة ٣٨ - أنطونيو فيفالدى .

أسلوب الباروك البرجوازى

ظهر چان پيترزون سويلنك[٦٣٣](١٥٦٢ – ١٦٢١) أعظم موسيقى فى هولندا خلال القرن السابع عشر كأهم ممثلى أسلوب الباروك ، واستطاع تطعيم النماذج الإيطالية الجديدة لموسيقى الآلات التى ابتكرت فى البندقية بالعناصر الأساسية الفنية البراقة التى امتاز بها الموسيقيون الإنجليز فى تأليفهم للآلات ذات لوحة المفاتيح وخاصة آلة الڤرجينال ، وابتكر من هذا الخليط نماذج عملاقة من الفوجة للأورغن نتبينها اليوم خلال مؤلفات يوهان سباستيان باخ العظيم . كما أنه خلق صيغاً من التنوعات على أغانى المزامير الدينية وألحان الكورال الدينية للآلات الوترية ، بادئاً بذلك المسيرة الكبرى الرائعة فى تاريخ الموسيقى . ونستطيع أن نتبين فى أحد تنوعات اللحن الكورالى « آه ياإلهى »[٦٣٤]جميع سمات موسيقى باخ ، وهوما يؤكد أنه أنار له الطريق فى كتابة مقدماته للكورال (فقرة ٩٦ من التسجيل الموسيقى) .

وكان الموسيقى الألمانى هاسلر (١٥٦٤ – ١٦١٢) المعاصر لسويلنك أول مؤلف موسيقى ألمانى أقام حيناً من الزمن بالبندقية فى يطاليا وتتلمذ على جابرييلّى مما يسّر عليه مزج أسلوب الباروك الإيطالى بالمشاعر الألمانية حتى قدم فى « مجموعة المزامير الدينية » أمثلة على تنمية صيغ التنوعات الكورالية على لحن النشيد اللوثرى .

وظهر موسيقى ألمانى آخر برع فى كتابة المقطوعات على نمط أسلوب جابرييلّى هو ميكائيل برينوريوس[٦٣٥](١٥٧١ – ١٦٢١) الذى ألف أغانى دينية تشتمل على الغناء المنفرد والغناء الكورالى والأوركسترالى الباروكى فضلاً عن مؤلفاته الدنيوية ، الأمر الذى نتبينه فى رقصة القربة[٦٣٦](فقرة ٩٧ من التسجيل الموسيقى) . وتألق فى روما جيرولاموفريسكوبالدى[٦٣٧](١٥٨٣ – ١٦٦٣) أعظم عازفى الأورغن فى عصره الذى سار على نهج أسلافه من الإيطاليين والإنجليز فى نماذجهم التقليدية وخاصة نموذج « الرتيشيركارى »[٦٣٨] المقابل للڤانتازية عند مؤلفى الفرجينال الإنجليزى (فقرة ٩٨ من التسجيل الموسيقى) ، وكذلك نموذج اللمسات السريعة وخاصة المؤلف للأورغن مثل مقطوعته « كما تبلغ السمو »[٦٣٩](فقرة ٩٩ من التسجيل الموسيقى) .

وكان لجاكوموكاريسيمى[٦٤٠](١٦٠٥ – ١٦٧٤) أثر كبير على مؤلفى الأوبرا فى عصره دون أن يؤلف أوبرا واحدة ، فقد وجه نشاطه أساساً إلى تنمية نموذج الأوراتوريو ، وزوده بكل عناصر التطور فى أسلوب الهارمونية وخاصة عندما بدأ تطبيق عمليات الكونترابنط على المستحدثات الهارمونية الجديدة فى منتصف القرن السابع عشر ، كما أدخل التغيرات الإيقاعية الجديدة . وكان نمو الخطوط الميلودية أبرز مميزات موسيقى كاريسيمى . ونستمع فى مسرحية الأوراتوريو « يفتاح »[٦٤١]إلى الإنشاد الكورالى الذى يتلوه لحن من الألحان المسرحية الأوبرالية أدخله كاريسيمى فى الأوراتوريو ، وهوالنهج الذى سار عليه من بعده باخ وهيندل وغيرهما ، ونستمع منها إلى بداية الأوراتوريو يغنيها كل من السوبرانو والتنور « يفتاح » فى إلقاء مصاحب ويتبعهما الإنشاد الكورالى (فقرة ١٠٠ من التسجيل الموسيقى) .

وفى هذا العصر أيضاً ظهر أركانجلوكوريللى (١٦٥٣ – ١٧١٣) الذى اشتهر بكتابة مقطوعات خالدة ما يزال كبار عازفى الڤيولينه يعزفونها حتى اليوم ، مثل الصوناتة رقم ١٢ التى كتبها للڤيولينه والكلافسان وعنوانها « لافوليا »[٦٤٢]استمده من عنوان رقصة برتغالية على جانب كبير من الطابع الوحشى بقفزاتها الجريئة[٦٤٣]، ثم أخذ يتجه فى مؤلفاته الأخيرة نحو تنمية « الكونشرتو الكبير »[٦٤٤] الذى يتكامل فيه الأداء ويتقابل بين مجموعة الأوركستر الكاملة من جهة وبين مجموعة صغيرة من الآلات تؤدى معاً الدور الرئيسى المنفرد من جهة أخرى ، ولم تكن تزيد عند كوريللى على ثلاثة آلات ، وسرعان ما نتبين هذا التكامل وتلك المقابلة حين نستمع إلى التصدير ورقصة الجيج[٦٤٥]اللذين يبدأ بهما الكونشرتو الكبير رقم ٩ من مقام لا كبير (فقرة ١٠١ من التسجيل الموسيقى) .

أسلوب الباروك الأرستقراطى

ازدهرت العلوم والآداب والفنون بفرنسا فى عهد لويس الرابع عشر الذى كان حريصاً على تشجيع الإبداع الفنى وخاصة إبداع موسيقى فرنسية جديرة بالأبهة التى يحياها وتتناسب مع أهداف أسلوب الباروك .

وكان چان باتيست لولى[٦٤٦] الموسيقى الإيطالى الأصل قد أقام بفرنسا وأشرف على تكوين أوركستر يضم أربعة وعشرين عازفاً للآلات الوترية إلى جانب عازفى آلات النفخ الخشبية والنحاسية من حرس الملك الذين انضموا إلى الأوركستر ، وطلب الملك إلى لولى أن يقوم بدعوة مؤلف الأوپرا الإيطالى « كافاللى »[٦٤٧] لتقديم بعض أوپراته فى باريس ، وكان المتبع أيامها قيام المؤلف بإخراج أوپراته إذ لم يكن ثمة مخرجون متخصصون بالمعنى الذى نفهمه اليوم (لوحة ٣٩) .

ووفد كافاللى مصطحباً معه المهندس العظيم « توريللى » ومجموعه من صفوة المغنين والفنانين المسرحيين الذين شاركوا فى إخراج أوپراه خشيارشا ، وقام لولى بتصميم عدة رقصات باليه تقدم بين فصول الأوپرا إرضاء لذوق الفرنسيين الذين كانوا لا يحفلون بالأوپرا إلا إذا اشتملت على رقصات الباليه ، وظلوا يتميزون بهذا الذوق الخاص بهم حتى القرن التاسع عشر . وكان الباليه هو أبرز نماذج الحفلات الموسيقية الفرنسية خلال القرن السابع عشر ، بل إن لولى صمم فى مستهل إقامته بفرنسا عدداً من رقصاته خصيصاً للويس الرابع عشر .

على إن إشراك المهندسين فى إخراج مسرحية أوبرالية كان شيئاً طبيعياً فى ذلك العصر الذى كان يستهدف إظهار الفخامة المفرطة وفق أسلوب الباروك . وكان المهندسون يحققون من المعجزات المسرحية فى الإخراج ما قد يثير حسد مخرجى مسرحنا الحديث . وكان تصوير الزلازل والعواصف الرعدية وتحويل خشبة المسرح إلى بحر تظهر فيه جنيات الماء وحورياته ثم تختفى فى غمضة عين من أيسر الأمور .

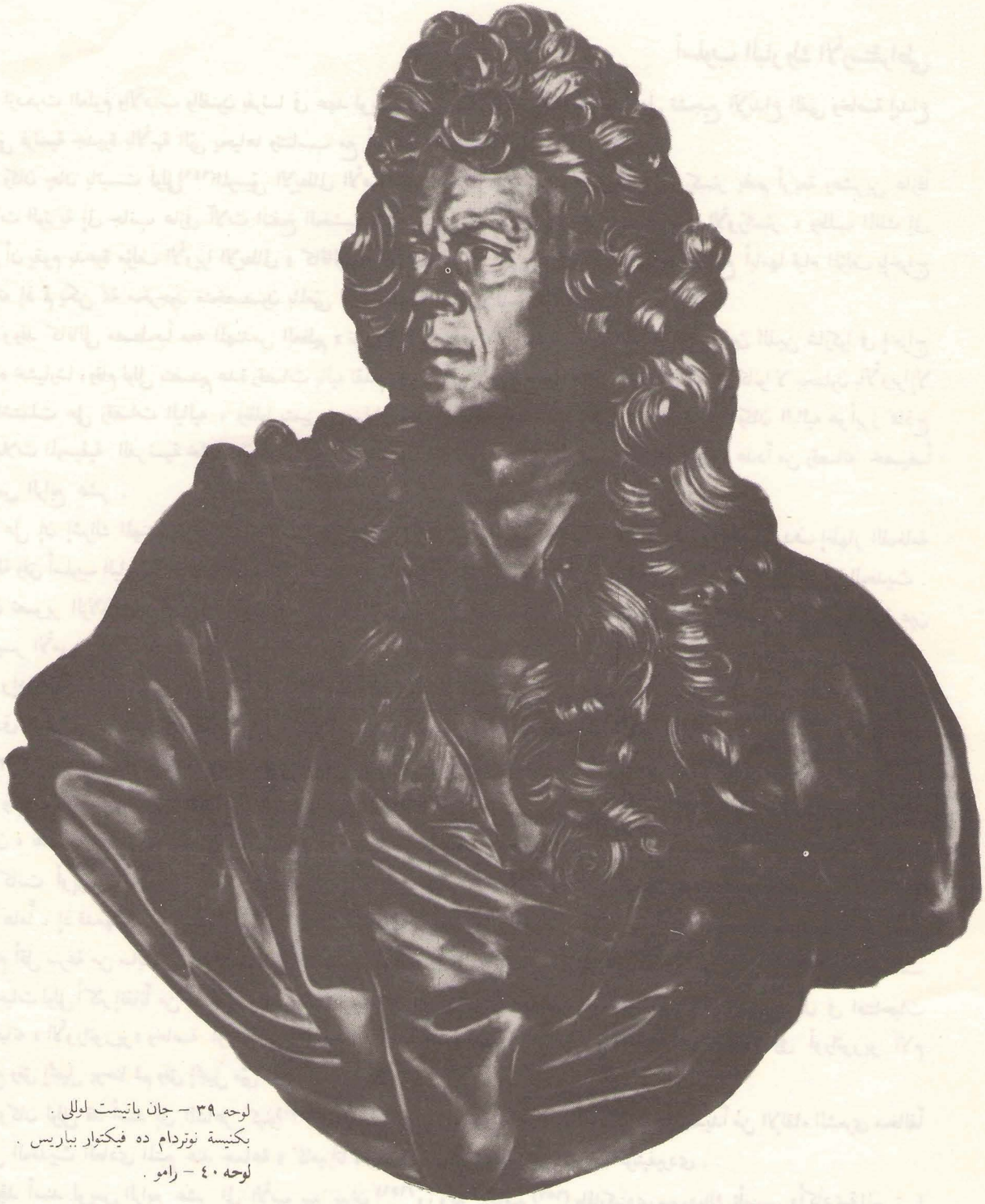
وإذا كان الفرنسيون قد شغفوا بالأوبرات الإيطالية فقد تمنّوا لو أنها كانت تغنّى بلغتهم حتى يزيد فهمهم لها ، ولهذا لم يكد لولى يصادق الكاتب المسرحى الفرنسى موليير حتى بدأ يضع الموسيقى لعدد من مسرحياته مثل مسرحية « البورجوازى النبيل » . وفى عام ١٦٧٣ بدأ لولى يعد نموذج الأوپرا الفرنسى الذى عرف باسم « التراجيديا الغنائية » . وكانت أهم أوپراته الأولى هى « ألكستيس » [٦٤٨]

ومن أواخر أعماله المسرحية الريفية « معبد السلام »[٦٤٩] التى قدمت أمام الملك بقصر فونتنبلو عام ١٦٨٥ قبل وفاة لولى بعامين ، نقتطف منها الافتتاحية لروعتها وابهتها (فقرة ١٠٢ من التسجيل الموسيقى)

كانت أوپراه تبدأ – على عادته فى أوپراته كلها – بتمهيد يلى الافتتاحية التى أدخل على نموذجها الذى يؤديه الأوركستر تغييراً هاماً ، إذ قدمها فى جزئين أو ثلاثة أجزاء منفصلة متعاقبة ، أولها بطئ الحركة ، وثانيها سريع فى صورة الفوجه ، وثالثها وهو ذيل الختام أقل سرعة من سابقه . وعرفت هذه الافتتاحية – سواء كان لها ذيل ختامى أو لم يكن لها – باسم الافتتاحية الفرنسية . وكانت افتتاحيات لولى أكثر إتقاناً من سابقاتها ، حتى لقد تأثر بها مؤلفون غيره من أمثال هنرى پيرسيل وجورج فردريك هيندل فى افتتاحيات مسرحياته « الأوراتوريو » وخاصة أوراتوريو « المسيح » ، وكذلك يوهان سباستيان باخ فى متتالياته للآلات وفى أوراتوريو آلام المسيح وفق إنجيل يوحنا ثم وفق إنجيل متّى .

وكان لولى قد أسند إلى الشاعر كينو[٦٥٠] مهمة صياغة نصوص أوپراته ، كما أدخل نوعاً جديداً من الإلقاء الشعرى مخالفاً لشكل الحديث العادى المتبع عند جماعة « كاميراتا » وللشكل الغنائى المتبع فى أوبرات مونتيفيردى .

وقد أسند لويس الرابع عشر إلى الأب پيير پيران [٦٥١] وروبير كامبير[٦٥٢] والماركيزدى سورديلك تأسيس « أكاديمية الموسيقى » بباريس ، وهو الاسم الذى يطلق حتى اليوم على دار أوبرا باريس التى تم افتتاحها فى ١٩ مارس ١٦٧١ بأوبرا « پومون »[٦٥٣] غير أن



لوحه ٣٩ – جان باتيست لوللى .
بكنيسة نوتردام ده فيكتوار بباريس .
لوحه ٤٠ – رامو .

فشل هذه الأوبرا التى كتب موسيقاها كامبير حعل الملك يسحب امتياز إدارة الأكاديمية من پيران وكامبير والماركيز ويسند الإشراف المطلق عليها إلى لولى الذى أعاد افتتاحها فى ١٥ نوفمبر ١٦٧٢ ، وظل يشغل منصبه هذا حتى وفاته عام ١٦٨٢ .

موسيقى بلاط فرساى

وكان ميشيل ريشارد ديلالاند (١٦٥٧ – ١٧٢٦) أحد كبار المؤلفين الموسيقيين المنتمين إلى مدرسة قصر فرساى بباريس . وقد بدأ اسمه يلمع كعازف أرغن بالكنائس العديدة بالعاصمة الفرنسية فاختاره القصر أستاذاً لبنات لويس الرابع عشر لتعليمهن العزف على الهارپسيكورد . وفى عام ١٦٨٣ عين قائداً مساعداً لموسيقات الكنيسة الملكية ، وتدرج فى عمله حتى تولى منصب المدير والمؤلف الموسيقى بالكنيسة نفسها ، ثم اختير مستشاراً موسيقياً لقصر فرساى وعهد إليه بتأليف موسيقى الحجرة للقصر . وإليه يرجع الفضل فى إرساء أسس نموذج الموتيت الذى يسمى « موتيت فرساى العظيم » الذى كتب منه اثنين وأربعين مقطوعة ، وقد اعتبره كل من باخ وهيندل النموذج لمدرسة فرساى الموسيقية . ويعدّ ديلالاند مثل راسين وموليير وزملائهم من رواد « روح العصر العظيم » بمدرسة الفن الفرنسى فى تلك الحقبه من التاريخ . ومن مؤلفات ديلالاند التى كان يعزفها كل مساء فى أثناء وجبات عشاء لويس الرابع عشر ولويس الخامس عشر نستمع إلى أغنية من موسيقى الباليه (فقرة رقم ١٠٣ من التسجيل الموسيقى) مقتطفة من الجزء الثالث من المتتالية الأوركسترالية الرابعة ، والتى قيل أن الملك رقص على ألحانها .

وفى عام ١٧٣٤ ، لمع نجم « رامو » المؤلف الشهير الذى سماه معاصروه موسيقى الزخارف لأنه أبدع فى استخدام الزخارف والحليات الموسيقية . ولعب رامو دوراً فى تطور السيمفونية التى كان تطورها قد قطع شوطاً ملحوظاً فى تلك الفترة ، كما لعب دوراً أكبر فى تطوير فن التوزيع الأوركسترالى بفرنسا ، وفى (الفقرة ١٠٤ من التسجيل الموسيقى) جزء من مقطوعته المسماه « فانفار »[٦٥٤] ، وهى من متتاليته الأولى للأوركستر الصغير المكون من آلات التروميت والتمپانى والڤيولينه والأوبوا والهارپسيكورد (لوحة ٤٠) .

أسلوب الباروك الألمانى قبل باخ

يُعد ديتريش بوكستهوده[٦٥٥] (١٦٣٧ – ١٧٠٧) وجورج فيليب تليمان[٦٥٦] (١٦٨١ – ١٧٦٧) أهم ممثلين لأسلوب الباروك قبل باخ .

وقد اشتهر بوكستهوده بكتابة « مقدمات الكورال » للأورغن الذى برع فى العزف عليه إلى الحد الذى حفز باخ حين كان ما يزال فى شبابه إلى أن يقطع المسافات الطويلة لكى يستمع إلى عزفه ، بل أننا نلمح تأثره بأسلوبه فى « مقدماته الكورالية » كما توحى بذلك المقدمة التى اقتطفناها بعنوان « الآن نضرع إلى الروح القدس »[٦٥٧] (فقرة ١٠٥ من التسجيل الموسيقى) .

وكتب تليمان عدداً من المؤلفات الموسيقية من جميع النماذج الموسيقية المتداولة فى عصره ، وإن حظيت بالشهرة الواسعة موسيقاه للآلات من نماذج الكونشرتو التى جاءت فى صورة المتتاليات[٦٥٨] والتى كانت تترسم أسلوب لولى حتى سميت « بالافتتاحيات الفرنسية » ، وقد أطلق عليها أحياناً اسم « الكونشرتو » مع أنها من نماذج المتتاليات التى تتألف من أجزاء سريعة الحركة تتلوها أخرى بطيئة الحركة . وله كذلك نماذج أخرى يتجلى فيها الطابع الغنائى فى مقابلة مع غيرها ذات طابع راقص . وقد تنفرد آلة او آلتان بالأداء المنفرد مثل الكونشرتو الذى كتبه للفلوت والأوبوا داموری والڤيولا داموری بمصاحبة الأوركستر الوترى الذى اقتطفنا الجزء الثانى منه (فقرة ١٠٦ من التسجيل الموسيقى) .

الباروك فى إنجلترا

وبعد عودة الملكية إلى إنجلترا عام ١٦٦١ أعاد شارل الثانى فتح المسارح التى أغلقها كروميل ، ورفع من شأن الفنانين والممثلين والموسيقيين الذين كان يعدهم كروميل فئة من المارقين الخارجين على ناموس الأخلاق العامة برغم إبقائه على بعض الأوبرات الأجنبية .

وقد شهد شارل الثانى وحاشيته وكبار الشخصيات حفل الافتتاح الرسمى لمسرح الملك عام ١٦٧٤ . غير أن المسرح لم يعرض مؤلفات إنجليزية بل مسرحيات وأوبرات فرنسية ، وهو ما دفع الشاعر الإنجليزى جون درايدن إلى محاولة إبداع نصوص ملائمة للأوبرا الإنجليزية ، فحاول كتابة مسرحية من نوع المسرحيات المقنّعة « الماسك » التى كانت تعرض فى البلاط الإنجليزى مشتملة على شعر وأغان ورقصات وحوار ومناظر استعراضية فخمة شبيهة باستعراضات باليه البلاط الفرنسى . وقد وضع مسرحيته « ألبيون وألبيانوس »[٦٥٩] متضمنة كل هذه العناصر المسرحية المتباينة بأقساط متساوية ، مهمتها كما قال فى مقدمته « أن يُطرب الأذن أكثر مما يُمتع العقل . . . » وقد أجرى الكلام النثرى على ألسنة الشخصيات الإنسانية بينما خص الآلهة والأبطال بالغناء المنظوم .

واستخدم درايدن آلات ميكانيكية ضخمة فى إخراج أوبراه كى يهبط ثينوس من السماء فى مركبة تجرها اليمامات ، وكى يشطر السحب حتى تظهر « چونو » زوجة چوپيتر داخل مركبتها التى تجرها الطواويس ، ولكى يخرج ثينوس وألبيون من أعماق البحر فى محارة ذات جلال تجرها مجموعة من الدلافين . وعلى الرغم من كافة هذه الحيل المسرحية باءت محاولة درايدن بالإخفاق لافتقار أوبراه إلى الموسيقى الموهوب .

ولم يكن هنرى پيرسيل[٦٦٠] وهو فى السادسة والعشرين من عمره آنذاك قد بلغ بعدُ المستوى الفنى الذى بلغه لولى فى فرنسا ، وكان على الإنجليز أن ينتظروا عشرة أعوام أخرى قبل أن يبلغ پيرسيل هذا المستوى ، وبقى يؤلف خلال هذه الأعوام العشرة موسيقى تدعم المناظر والتمثيل والغناء لبعض مسرحيات شكسبير مثل « الزوبعة » و « ملكة الجان » المقتبسة من « حلم ليلة منتصف الصيف » .

وسنحت لپيرسيل فرصة كتابة أوبرا « ديدو وأينياس »[٦٦١] لإحدى مدارس البنات عام ١٦٨٨ وهو فى الثلاثين من عمره ، وكتب له النص الشعرى الشاعر نيهام تيت ، غير أنه لم يكن فى مستوى الشاعر الفرنسى كينو الذى شارك لولى فى خلق الأوبرا الفرنسية (لوحة ٤١) .

ومع أن الأوبرا قد وزعت فى الأصل على طبقات الصوت النسائى لأنها كتبت خصيصاً من أجل الحفل السنوى لمدرسة البنات ، إلا أن هذا التوزيع قد حُوّر عند إعادة عرضها بالمسارح العامة فأسند دور الأمير الطروادى أينياس إلى مغن من صوت باريتون كما أسند دور البّحار إلى مغن من صوت تنور .

وتستهل الأوبرا بافتتاحية أوركسترالية على نمط الافتتاحيات الفرنسية التى ابتكرها لولى من الأجزاء الثلاثة ، أولها بطئ الحركة ، وثانيها سريع فى صورة الفوجة ، وثالثها الختام الأكثر بطئاً .

وتروى قصة الأوبرا حب « ديدو » ملكة قرطاجنة لأينياس الطروادى الذى التجأ إليها وانضم إلى بلاطها بعد غرق سفينته ، على ما جاء فى « إنيادة » ڤرچيل ، فسميت الأوبرا باسمهما .

وتمتلئ الأوبرا بمكائد السحر ومرح الملاحين ، يزيّن لهم أحدهم النزول إلى الشاطئ يعبّون الخمر مع حوريات الشط ، وتشترك الموسيقى مع غناء الملاّح وإنشاد المجموعة فى رسم صورة دقيقة لأحد الموانئ الإنجليزية . وترسّم پيرسيل خطى مونتيڤردى فى استبدال الإلقاء الملحن الجاف بالغناء المستمر من المجموعة ومن الأفراد على حد سواء ، ويدور الرقص الذى يؤكد تأثر پيرسيل بلولى المولع

لوحه ٤١ – هنرى بيرسل .
بإذن من الناشونال جاليرى بلندن

باستخدام الرقص فى الأوبرا الفرنسية . وتغنى كبيرة الوصيفات غناء منفرداً تساندها فيه الوصيفات الأخريات وهى توجه كلماتها للملكة « بدّدى السحب من فوق جبينك » فى حين تقع ديدو كسائر العاشقات المهجورات فريسة للاكتئاب .

وتزخر الأوبرا كذلك بالأغانى الجماعية الجميلة كأغنية « تركيوبيد الأزهير فى طريقك » والتى تقوم معها الراقصات بنثر الورود أمام الملكة . كما تزدحم بالرقصات الرائعة مثل رقصة الأصداء التى صيغت موسيقاها فى إطار هارمونى يختلف بعض الاختلاف عن الإطار المستعمل مع الحيل الموسيقية الأصلية مما أضفى على الموسيقى مزيداً من الغموض .

ومع أن موضوع أوبرا « ديدو وأينياس » من الموضوعات الكبرى التى يناسبها الإخراج الضخم والديكور الفخم الذى يتميز به أسلوب الباروك فقد وضع پيرسيل فى اعتباره أنه يؤلف أوبراه لمجموعة من طالبات المدارس الداويات . وكيّف الأدوار كلها بحيث تقوم بها طالبات المدرسة عدا دور أينياس الذى اضطر إلى ضغطه وإيجازه وعدم إسناد أى لحن غنائى له . كما أخرجها فى صورة بسيطة تتميز بالألفة التى تتناسب مع المجتمعات الصغيرة للهواة . فكانت أقرب إلى أوبرا « الحجرة »(٦٦٢)، ولم تكن هذه الأوبرا فى النهاية إلا تجربة بدائية فى سلسلة تجارب خلق الأوبرا الإنجليزية الكبيرة .

واستعان پيرسيل ببعض منشدى كنيسة وستمنستر التى كان يعمل بها عازف أورغن لإنشاد أدوار الرجال فى أوبراه التى لم تتخللها أجزاء سردية بل كانت كلها غناء خالصاً .

وتنتهى الأوبرا بتصميم « ديدو » على الانتحار بعد تأكدها من هجر أينياس لها وعدم وفائه ، فتودع الحياة بأغنية من أغانى النواح(٦٦٣)التى تبلغ فيها الموسيقى قمة التأثير الدرامى والغناء ذروة الجمال حين تقول « اذكرنى وانس مصيرى » ، وهى الجملة التى لا تفتأ تتكرر بمصاحبة الموسيقى فى صورة القرار المتكرر فى إصرار رامزاً إلى إصرار القدر على هذه النهاية المأساوية . وهكذا أنهى پيرسيل أوبراه – على غرار ڤرجيل فى الإنيادة – نهاية منطقية ملائمة للحدث الدرامى دون أن يعمد إلى خلق شخصية أسطورية أو افتعال معجزة خارقة تضمن لأوبراه نهاية سعيدة .

وألف پيرسيل بالاشتراك مع درايدن أوبرا « الملك آرثر » (١٦٩١) غير أنها لم تلق نجاحاً يذكر .

وكانت حياة پيرسيل – كموتسارت – حياة قصيرة ولكنها حافلة بالإبداع الموسيقى من أوبرا وموسيقى مصاحبة للأعمال الدرامية وموسيقى لحجرة كالفانتازية والصونـاتة (الفقرة ١٠٧ من التسجيل الموسيقى : صوناته الترمبيت والأوركستر) بجانب عدد كبير من دراسات الهارپسيكورد . ومات پيرسل عن ستة وثلاثين عاماً ودفن تحت أورغن كنيسة وستمنستر حيث كان يعزف منذ سنة ١٦٨٠ ، ولم تكن الأوبرا الإنجليزية الحقة قد ظهرت بعد عند وفاته .

* * *

وقد كتب أليساندرو سكارلاتى(٦٦٤)زعيم مدرسة نابولى نماذج قديمة . غير أنه استغل الكانتاتا فى الموسيقى غير الدينية . وأبدع مقطوعة خالدة من نموذج الكانتاتا بعنوان « على ضفاف نهر التيبر » تقدم تصويراً موسيقياً لضفاف النهر إلى جانب بنائها الموسيقى الرصين (٦٦٥)(فقرة ١٠٨ من التسجيل الموسيقى) .

وسمى دومينكو سكارلاتى (٦٦٦)« سكارلاتى الصغير » لأنه ابن أخ أليساندرو الكبير . ويعتبر دومينيكو نظير كوپران العظيم فى تطوير موسيقى الكلافسان بإيطاليا . وقد طوّرت مبتكراته العظيمة أسلوب الأداء على هذه الآلة بما أضفته موسيقاه من بريق وجمال على عزف الكلافسان . وما زالت صوناتاته القصيرة تتردد إلى اليوم على أنغام البيانو برغم كتابتها أصلاً للكلافسان . حتى لا يكاد يهملها واحد من كبار العازفين (لوحة ٤٢) .

ولم تكن هذه الصوناتات صوناتات بالمعنى المألوف لنا من الوجهة البنائية . أى التى تشتمل على الأقل على جزء يقدم فيه لحنان متقابلا الطابع ويجرى عليهما التفاعل ثم يُعاد استعراضهما بما يوحى بالختام . وإنما كانت أشبه شىء بالمتتاليات الجميلة التى تتعاقب

لوحه ٤٢ – سکارلاتی .

لوحه ٤٣ – تشیاروزا .

فيها المقطوعات البالغة القصر لإبراز التعارض بين بطء حركتها وسرعتها ، كما نجد فى رقصة « الجاڤوت »[٦٦٧] الفرنسية التى تمثل جزءاً من إحدى هذه الصوناتات (فقرة ١٠٩ من التسجيل الموسيقى) .

أما تشيماروزا[٦٦٨] فقد طور نموذج « الكونشرتو » الكبير إلى كونشرتو الآلة المفردة الكونشرتية أو الآلتين المفردتين ، حيث تقوم المجموعة الأوركسترالية بالتمهيد وباستعراض الألحان ، وتقوم الآلة المنفردة أو الآلتان بالتعليق بأنواع الحيل المختلفة التى تبين المهارة الفنية فى أداء استعراض الألحان . وقد نقل تشيماروزا روح المرح التى أشاعها موتسارت فى أوبراته الفكاهية إلى موسيقى الكونشرتو ، وهى الخطوة التى أعانت الرومانتيكيين على تطوير موسيقى الكونشرتو فى القرن التاسع عشر . ويتألق الإحساس بروعة ما استحدثه تشيماروزا فى الحركة الثالثة من الكونشرتو الذى كتبه من مقام صول كبير للأوركستر وآلتى فلوت (فقرة ١١٠ من التسجيل الموسيقى) (لوحة ٤٣) .

وفى عام ١٧١٠ وفد إلى لندن الموسيقى الألمانى العظيم هيندل[٦٦٩] بعد أن قام بزيارة لإيطاليا قابل فيها أئمة الموسيقيين أمثال أليساندرو سكارلاتى وابن أخيه دومنيكو سكارلاتى وأركانجلو كوريللى وأخرج بها أوبرا « أجريبينا »[٦٧٠] بمدينة البندقية فأعجب بها الإيطاليون ، كما درس الأوبرا الإيطالية دراسة مستفيضة .

وكان هيندل قد ضاق ذرعاً ببلاط أمير هانوفر الذى كان يعمل عنده مديراً للموسيقى واجتذبته حياة البذخ فى بلاط أمراء إيطاليا ، فاستأذن أميره فى الارتحال إلى إيطاليا ، غير أن إيطاليا لم تكن إلا وقفة فى طريقه إلى لندن التى أحبها والتى أحس أنه يستطيع أن يؤدى فيها دوراً فى خلق الأوبرا بها بعد المحاولات السابقة الفاشلة . وسرعان ما عكف على كتابة أوبرا « رينالدو » وصاغها فى الأسلوب الإيطالى لمدينة البندقية وفق أسلوب الباروك النامى الذى يقوم على استعراض المفاتن الصوتية والفقرات التى تفاجئ أذن المستمع دون ارتباط بالحدث الدرامى . وقد أخرجها عام ١٧١١ فقابلتها لندن بعاصفة من التهليل قد يكون مرجعه طرافتها التى تمثلت فى إطلاق مئات الطيور فى حديقة مسحورة خلال أحد المشاهد . وقد يكون جمال ألحان هيندل المسرحية ، وقد يكون بسبب الأسلوب البهلوانى فى استعراض المقدرة الفنية على الغناء (لوحة ٤٤) .

وتابع هيندل كتابة الأوبرات الإيطالية الطابع ثلاثين عاماً قل فيها إقبال الناس عليها ، وقد اختفت أعماله الأوبرالية التى وصلت إلى ستة وأربعين عملا ولم يبق منها حتى اليوم غير بعض ألحان مسرحية مثل اللحن البطئ الحركة الشهير المأخوذ من أوبرا خشايارشا[٦٧١] والذى يعرف ضمن برامج حفلات الكونسير الموسيقية (فقرة رقم ١١١ من التسجيل الموسيقى) ، وأهم هذه الأوبرات : يوليوس قيصر فى مصر[٦٧٢] (١٧٢٤) ورودلندا[٦٧٣] (١٧٢٥) .

وأوبرا « يوليوس قيصر بمصر » واحدة من الأوبرات الستة التى كتبها للأكاديمية الملكية للموسيقى فى لندن ، وأخرجها لأول مرة فى العشرين من فبراير عام ١٧٢٤ على المسرح الملكى فى « هاى ماركت » بلندن .

وتحكى قصتها وصول يوليوس قيصر إلى مصر وعلمه بمقتل بومپيوس وانتزاع بطلميوس عدوه اللدود عرش البلاد الذى نحى عنه أخته كليوباترا سالباً حقها فى الحكم . وما يكاد بطلميوس يستولى على العرش حتى يفكر فى الظفر بكورونيليا أرملة بومپيوس التى تصدّه حتى يأخذ ابنها سيستوس فى محاولة الإنتقام لأبيه ، فى حين تلقى كليوباترا شباك فتنتها على قيصر لتستعين به على صد طغيان أخيها بطلميوس وتفوز كليوباترا بقلب يوليوس فيتحرك بطلميوس للقضاء على يوليوس ويكاد يمسك به لولا أنه ألقى بنفسه إلى البحر . وبينما يظن الجميع أن يوليوس قد غرق إذا به يعود فيطرد بطلميوس ، ويعيد الهدوء إلى نفس كورونيليا وابنها سيستوس ثم يتزوج من كليوباترا ويعقد معها حلفاً سياسياً ويعيد لها حقوقها كمليكة للبلاد .

ويقدم هيندل كليوباترا خلال قصة الأوبرا فى صورة رائعة ، ويخلع عليها فى بعض المشاهد قدراً كبيراً من الجاذبية حتى تثير أحاسيس قيصر وكأنها إحدى ربات الفنون على جبل البرناسوس لا مجرد غانية فانية . وهى تشد إليها القلوب حين يمزقها القلق على

لوحه ٤٤ – جورج فردريك هيندل .
بإذن من دار الكتب القومية بباريس

قيصر لحظة انقضاض أعدائه عليه ، وحين تحركها الفجيعة بالغناء حزناً عليه ساعة ظنته مات . ويسود مزاجها المتقلب الأوبرا كلها ، ويعصف كأنه الوهج العاطفي لأحاسيسها الجنسية التي لا تترك أحداً يتوقع أن مثل هذا الحب الجسدي يمكن أن يتلهف على أن تتوج العلاقة بالزواج .

وتفوق الموسيقى الأوركسترالية لهذه الأوبرا موسيقى عصرها ، ومع أن هيندل لا يضمّن أوبراته أي دور لفرق الكورال فإنه قد استخدم مجموعة نجوم هذه الأوبرا مرتين لغرض كورالي مرة في التصدير ومرة في الختام .

وتتجلى روعة الموسيقى الأوركسترالية في الافتتاحية التي تتألف من تصدير بطيء يتلوه جزء سريع مصوغ من نموذج « الريتورنيللو » (فقرة رقم ١١٢ من التسجيل الموسيقي) . وهو اللحن المتكرر التي تتلوه دائماً أجزاء إستطرادية في صورة الفوجة ، ثم يأتي ختام الافتتاحية في صورة « المينويتو » التي تشكل في اللحظة نفسها بداية العمل المسرحي في الأوبرا . وتعد من مبتكرات هيندل المحببة إلى نفسه.

واتجه هيندل في أيامه الأخيرة نحو المسرحيات الغنائية الدينية « الأوراتوريو » . وكان أول تغيير أحدثه هو أنه جعل نصها إنجليزياً بعد انفضاض الناس عن أوبراته الإيطالية الكلمات وإقبالهم على « أوبرا الشحاذين » الشعبية الإنجليزية (٦٧٤).

وحققت مسرحيات هيندل « الأوراتوريو » نجاحاً كبيراً مثل « سيميليه »(٦٧٥) و« أوراتوريو » المسيح » التي ما تزال موسيقاها تحظى بشهرة واسعة حتى اليوم . وقد امتدحه أحد النقاد بعد عرضه الأول في إحدى الحفلات الخيرية بمدينة دبلن عام ١٧٤٢ قائلاً إن كلماته تقصر عن تصوير وقعها العظيم على حشود المستمعين المعجبين بموسيقاها .

وأنجز هيندل كتابة أوراتوريو « المسيح » في ثلاثة أسابيع من سنة ١٧٤٢ مما جعل النقاد يعزون خفة توزيعاته الأوركسترالية إلى هذه السرعة في التأليف في حين لم يكن الأوركستر الذي عزف هذا الأوراتوريو صغيراً بل كان الأوركستر المعروف في القرن الثامن عشر بأوسع حدوده . والذي كانت تنقصه من آلات النفخ الخشبية الكلارينيت . ولا يحظى بالتوسع الكبير في الآلات النحاسية على نحو ما حدث بعد ذلك في القرن التاسع عشر خلال العصر الرومانتيكي .

والواقع أن تلويناته الأوركسترالية ذات جمال أخاذ وتقوم على المقابلة بين الأوركستر الوتري وبين آلات النفخ الخشبية ، كما أن الأدوار التي أسندها هيندل للنفير تدل على فهم رائع لخصائص الطابع الصوتي لهذه الآلة مما قدم عوناً كبيراً لبتهوفن في استخدامها بمهارة في جميع سيمفونياته .

وأعدّ هيندل الأدوار الغنائية المنفردة في أوراتوريو « المسيح » بأسلوب اللحن المسرحي مع مصاحبة خفيفة توضح الميلودية الغنائية الجميلة دون التجاء اللحن إلى استعراض مفاتن الصوت أو بهلوانية الحركات التي تبرز المهارة الفنية المتبعة في أوبراته ، وإنما يتدفق اللحن بالتعبير القوي العميق عن المشاعر التي تتناسب وجلال الكلمات الدينية . وعلى الرغم من ذلك حمل أحد الألحان التي تنشد بصوت الباريتون كثيراً من التنميق والزخارف السائدة في أسلوب الباروك ، وهو لحن مطلعه « عندما يتصارع جميع الناس » إذ أجرى على كلمة « الناس »(٦٧٦) تنميقات تستنفد صفحة كاملة من صفحات الكراسة الموسيقية .

وكان الأوركستر يصمت عند أداء أدوار الغناء المنفرد في حين تقوم آلة التشيللو أو الكلافسان بالمصاحبة الخفيفة المكتوبة في صورة « القرار المرقّم » الذي حل الناشرون أرقامه في الطبعات الحديثة وأصبح يعزف على البيانو أو على الكلافسان إذا وجد ، واتجهت رغبة المخرج إلى عزفه في صورته الأولى . وقد قام موتسارت بإعادة كتابة هذه المصاحبة موزعة على الأوركستر في صورة جميلة لا تهدر الصياغة الأولى التي قصدها هيندل ، وهي الصيغة الأوركسترالية المعدلة التي تعزف اليوم .

وقد اشتمل هذا الأوراتوريو على ثلاثة أقسام كبرى : الأول هو التنبوء بظهور المسيح وميلاده والثاني آلام المسيح والثالث « القيامة » . وإذا كانت موسيقى مسرحيات الأوراتوريو الأخرى التي كتبها هيندل قد تأثرت بشكل ملحوظ بالأسلوب الإيطالي ، فقد كانت موسيقى « أوراتوريو المسيح » تحمل ما يحمله أسلوب الصيغ الألمانية لسيرة آلام المسيح والكانتاتا الدينية من بساطة

وحرارة دينية .

وتبدأ الموسيقى بإفتتاحية طويلة ذات أقسام ثلاثة على غرار الافتتاحيات الفرنسية : قسم استهلالى بطئ الحركة ، يتلوه قسم ثان سريع الحركة [وإن طال هنا عما كان ينبغى] ثم قسم الختام الذى صاغه هيندل فى صورة الفوجة .

وكان طول الأوراتوريو سبباً فى حذف أجزاء كبيرة منه لا يؤدى حذفها إلى المساس بأجزائه الأساسية العامة مثل الافتتاحية بالقسم الأول والتهليلات فى قسمه الثانى (فقرة ١١٣ من التسجيل الموسيقى) .

وعلى الرغم من أن هيندل قد تناول كتابة الأوراتوريو وهو فى شبابه المبكر إلاّ أن أعظم ما كتب من الأوراتوريو أبدعه وهو فى الخمسينات من عمره ، مثل إسرائيل فى مصر[٦٧٧] و« شاؤل »[٦٧٨] (١٧٣٨) ويشوع[٦٧٩] ويفتاح[٦٨٠].

وكتب هيندل قطعة أوركسترالية هامة لموسيقى الآلات عام ١٧١٧ سماها « موسيقى المياه » عزفت للترحيب بالملك جورج الأول فى حفل أقيم على ضفاف نهر التيمز بلندن ، وهى متتالية تشتمل على مجموعة من الرقصات والألحان الجديدة التى ابتكرها خصيصاً لهذه القطعة دون أن يستعيرها من أوبراته ودون أن تكون لها صلة بالموسيقة الغنائية (فقرة ١١٤ من التسجيل الموسيقى) .

وقد أعاد « إلجار » صياغتها فيما بعد وأدخل بعض التعديلات على التوزيعات دون مساس بطابعها الأصلى ، وهى الصيغة التى تعزف اليوم فى الحفلات الموسيقية بإنجلترا فقط .

وكانت الصيغة الأولى التى كتبها هيندل موزعة على فلوت صغيرة واحدة ومجموعة فلوت كبيرة ، ومجموعة الأوبوا ومجموعة الفاجوت ، ومجموعة الأبواق [الكورنو] ومجموعة النفير [الترومبيت] إلى جانب الأوركستر الوترى ، وهو توزيع يلائم الموسيقى التى تعزف فى حفل ليلى على ضفاف نهر . غير أن الصيغة التى عدلها « إلجار » قد أخفت مقاصد هيندل خلف أصوات الآلات النحاسية التى زادت فى توزيع « إلجار » .

كما كتب هيندل فى مستهل حياته الفنية تسع عشرة صوناته[٦٨١] لآلة واحدة أو لآلتين بمصاحبة القرار المرقم الذى كان يؤديه عادة عازف كلافسان . وإن لم يكن من عادة هيندل تحديد الآلة المستخدمة ، حتى كان العازفون يستبدلون الآلات بغيرها على هواهم .

ومع ذلك فقد كتب ست صوناتات للفلوت والكلافسان تعد من أروع ما كتب لهما ، وما تزال هذه الصوناتات تعزف فى الحفلات الموسيقية حتى اليوم . غير أن أبدع ما كتبه هيندل للأوركستر الوترى هو الاثنا عشر كونشرتو الكبيرة [كونشرتوجروسو] من المجموعة رقم ٦ ، وقد أنجز هيندل كتابة هذه المجموعة كلها عام ١٧٦٠ وهو العام الذى تخلص فيه من متاعبه المالية وفرغ فيه للموسيقى الدينية وموسيقى الآلات .

ويتقابل فى « الكونشرتو جروسو » الخامس من المجموعة السادسة ، مجموعة الأوركستر الكاملة[٦٨٢] مع مجموعة الآلات المنفردة والرئيسية [وهى المجموعة التى تميز الكونشيرتو جروسو عن كونشرتو الآلة الواحدة] والتى تقوم بالتعليق على ما يورده المؤلف من ألحان وتسمى أحياناً « الكونشرتينو » ، وتتألف هنا من فيولينتين وفيولنسيل واحد ، وينطلق فى الجزء الأول من هذا الكونشرتو بريق الأداء المنبعث من الوتريات إلى جانب بريق الموسيقى المستمد من حسن اختيار هيندل للمقام الذى كتب فيه الكونشرتو وهو مقام رى كبير (فقرة ١١٥ من التسجيل الموسيقى) .

وإلى جانب نموذج الكونشرتو جروسو كتب هيندل من نموذج كونشرتو الآلة الواحدة التى يمكن أن تحل محل الأوركستر وهى الأورغن ، وكمثال لذلك نسوق الكونشرتو رقم ١ من المجموعة الرابعة من مقام صول صغير للأورغن الذى يبدأ بطئ الحركة يتلوه جزء قصير النبرات (فقرة ١١٦ من التسجيل الموسيقى) .

خاتمة الباروك

ويختم عصر الباروك فى عالم الموسيقى يوهان سباستيان باخ الخالد (١٦٨٥ – ١٧٥٠) الذى يقسم معظم النقاد أعماله إلى قسمين : أعماله الكورالية الدينية الشامخة ، ثم أعماله التى تليها فى المرتبة ، وهى موسيقاه الدنيوية التى ألفها للآلات .

والواقع أن عبقرية باخ الهائلة تبدو أعظم ما تبدو فى موسيقاه الدينية : فى مقطوعاته للكانتاتا وصلوات القداس وموسيقى آلام السيد المسيح وفى موسيقى الآلات التى ترتبط بالموسيقى الدينية مثل مقدمات الكورال التى كتبها للأورغن ومقطوعاته من الفوجة . ومن أهم أعماله قداسه من مقام « سى » الصغير الذى كتبه خلال ست سنوات من عام ١٧٣١ إلى عام ١٧٣٧ (لوحة ٤٥) .

وإذا كان القداس اللوثرى [٦٨٣] قد احتفظ بقسمين فقط (وهما طلب الرحمة وتمجيد الرب) من الأقسام الستة « التقليدية » فى القداس وفق الطقوس الكاثوليكية ، فقد قام باخ بتوسيع نطاق القداس بإضافته الأقسام الأربعة الأخرى وهى الإيمان [٦٨٤] والتقديس [٦٨٥] والمباركة [٦٨٦] والدعاء الختامى « حمل الرب » [٦٨٧] ، وبذا سار فى تواز مع القداس الكاثوليكى من ناحية الشكل فى رأى ماكينى وأندرسون إلا أنه من ناحية المضمون جاء قداساً لوثرياً صحيحاً مما يستحيل معه استخدامه فى الطقوس الكنسية « الكاثوليكية » ، على حين ذهب بول هنرى لانج إلى أن باخ على العكس « إنما كتب هذا القداس للكنيسة الكاثوليكية » .

وأيًّا كان الغرض الذى من أجله قام باخ بكتابته فهو لا يعد اليوم قداساً طقسيًّا لوثريًّا أو كاثوليكياً بل هو فى رأى أصحاب دائرة المعارف الموسيقية الدولية أقرب إلى صورة الأوراتوريو منه إلى القداس .

وتوزع الأدوار الكورالية فى القداس عادة على خمس مجموعات من الأصوات الغنائية : مجموعتان من صوت سوبرانو ، ومجموعة من صوت الكونترالطو ، ومجموعة لصوت التنور ، ومجموعة لصوت القرار [باص] ، غير أن باخ وزع الأدوار فى قداسه على ست مجموعات غنائية وعلى ثمان مجموعات على التوالى فى التقديس « سانكتوس » [٦٨٨] ودعاء الخلاص « خوسانا » [٦٨٩] . وقد ضم الأوركستر ثلاثاً من آلات النفير الشديدة الحدة ، والتى أهملت بعد أن تقدمت صناعة النفير وتغيرت مناطقه الصوتية وحلت محلها آلات أخرى مثل الكلارينيت ، كما ضم آلتى فلوت وآلتى أوبوا وآلتى فاجوت إلى جانب الأوركستر الكامل وطول الطنبالة « التمبانى » مع إسناد جزء هام من الموسيقى إلى الأورغن الكبير .

وقد وضّح باخ جميع الأدوار الأوركسترالية بالمدونة الموسيقية الشاملة [٦٩٠] عدا دور الأورغن الذى كتبه على هيئة قرار المصاحبة المرقم الذى قام الناشرون بإعداده لعازف الأورغن فى الطبعات الحديثة . وكانت الأوبوا المستخدمة أيام باخ هى الأوبوا داموری ، وصوتها أكثر حناناً من الأوبوا الحديثة غير أنه أقل رنيناً وقوة فى أنغامه . كما استخدم باخ بوق صيد (كورنوبدون غمازات) فى مصاحبة غناء منفرد من طبقة باص يهتف فيه المغنى بجلال الله ، تعبيراً عن دفقة الشعور الإنسانى أمام عظمة خالقه . وقد ملأ باخ موسيقاه بمثل هذه النبضات الإنسانية القوية التى برع فى إبرازها وتصويرها ، معبراً عن ورع اللوثريين الذين يدين باخ بمذهبهم كما يكشف عن ولعهم بتكثيف الشعور الدينى .

وتشتمل موسيقى القداس على أربع وعشرين حركة متنوعة السرعة ، وخمسة عشر نشيداً كورالياً ، وستة ألحان مسرحية منفردة : لحن للسوبرانو ، وثان للتنور ، ولحنان للكونترالطو ، ولحنان للباص ، كما تشتمل على ثلاثة « ثنائيات » تدور اثنتان منها بين السوبرانو ، وتدور الثالثة بين السوبرانو والتنور . ولم يكن اللحن المسرحى الغنائى المنفرد الذى يستخدمه باخ فى موسيقى هذا القداس من طراز الألحان الأوبرالية الثنائية التى تقسم عادة إلى ثلاثة أقسام هى الجزء الأول ثم الثانى ثم إعادة آلية للجزء الأول ، فقد رأى باخ أن الإعادة الآلية فى ألحان القداس التى تحمل أفكاراً روحية عميقة تهبط بقدرها ، وهو ما يهبط بأهمية مغزى القداس (فقرة ١١٧ من التسجيل الموسيقى) .

لوحه ٤٥ – يوهان سيباستيان باخ .

ولهذا القداس بالنسبة لأعمال باخ نفس أهمية السيمفونية التاسعة بالنسبة لأعمال بتهوفن وأهمية مسرحيات خاتم النيبيلونج بالنسبة لأعمال فاجنر .

وتلى موسيقى هذا القداس العظيم فى عمق المشاعر ورسوخ التعبير فى أعمال باخ موسيقى « آلام المسيح وفق إنجيل متى[٦٩١] » التى تنطوى على المشاعر المشبوبة العميقة وعلى نبضات الألم الفاجع التى تبدو كأنها قد نسجت من الدموع والدماء واللهيب .

وقد صاغ باخ آلام المسيح وفق أناجيل ثلاثة . فكان هذا أروعها وأكثرها ثراء فى موسيقاه ودراميته وقوة استعراض قصة آلام المسيح . وحقق باخ التوازن الوجدانى الشفاف . فكان يتبع كل موقف متوتر بلحظة من لحظات الراحة النفسية ، ويطلق من أعماق الظلمات نوراً باستعمال بعض العناصر الانتقالية التى تحكم الربط بين المواقف المختلفة فى السرد الموسيقى ، وهى أمور إذا لم يراعها قادة الأوركستر الحديث فى الأداء اختل التوازن الوجدانى وفسد الأداء . وانطفأ جمال أهداف باخ الموسيقية ، فى حين أن فهم القائد لجوهر الموسيقى ومتطلبات أسلوب باخ فى الكتابة الموسيقية يساعد على بلوغ الأداء قمة التعبير عن عمق المشاعر التى تنطوى عليها هذه الموسيقى .

واحتاج إخراج هذا الأوراتوريو أيام باخ إلى مجموعة من المنشدين والمغنين لا تتعدى الأربعين ، كما احتاج إلى أوركستر لا يزيد عازفوه عن ثلاثين عازفاً . فى حين تضاعف اليوم عدد هذه المجموعات إلى الحد الذى يصعب معه على القائد إحكام التوازن الذى قصده باخ خلال الأداء .

وكان النموذج العام « لآلام المسيح » مستخدماً فى الكنيسة الألمانية قبل باخ بأكثر من قرن ، وكان هاينريش شوتز[٦٩٢] أول من طبقه مترسّمًا فيه أسلوب منتفيردى الأوبرالى فى كتابة مقطوعة شبه درامية تؤدى فى الكنيسة ضمن طقوس « الجمعة الحزينة » مستخدماً كلمات قصة « آلام المسيح » المحركة للمشاعر كما جاءت فى الأناجيل الأربعة : أناجيل متى ومرقص ولوقا ويوحنا .

وقدم باخ هذا الأوراتوريو الذى كتبه عن « آلام المسيح » بكنيسة القديس توما بليبزج فحقق نجاحاً كبيراً ، وما تزال موسيقاه البليغة تؤثر فى نفوسنا بنفس القدر الذى أثرت به فى مستمعيها منذ أكثر من قرنين ، وهو التأثير الذى نستشعره عند الاستماع إلى إنشاد الكورال الاستهلالى (فقرة ١١٨ من التسجيل الموسيقى) .

وكتب باخ من « الكانتاتا » عدداً كبيراً قدّره ابنه الثانى فيليب بما يقرب من الثلاثمائة ، وإن لم يبق لنا منها إلا ما يقرب من المائتين . وكتب أكثرها لطقوس صلاة الأحد أيام كان مكلّفاً بإدارة موسيقاها . وجعل لكل كانتاتا فكرة تدور حول إحدى مناسبات طقوس الآحاد الكنسية وإن صاغ قليلاً منها فى كلمات غير دينية مثل « كانتاتا القهوة » .

وصاغ الكانتاتا فى صورة مجموعات من الألحان للغناء المنفرد مثل الكانتاتا رقم ١٨٩ التى يقول مطلعها « إن نفسى تزجى الحمد والشكر » . أو فى صورة ضخمة تشتمل على ثمانى حركات مثل كانتاتا « المسيح على حافة الموت » التى تجمع حركاتها بين المقدمة الأوركسترالية والأناشيد الكورالية والثنائيات وألحان الغناء الفردى . وتمثل كل حركة منها تنويعاً على لحن الكورال اللوثرى الذى تُعَنْون به الكانتاتا .

وتكشف هذه المقطوعات الغنائية عن عمق فهم باخ لنصوص الكتاب المقدس ، وتصوره بالموسيقى بعض مشاهد أحداثه ، غير أن اختلاف هذه المؤلفات عن منهج تفكيرنا العصرى إلى جانب صعوبة أدائها – وخاصة غناء المجموعة – حالا بيننا وبين الإقبال عليها ، وإن بقى من تقاليد فرق الإنشاد ببعض كنائس ليبزج تقديمها من وقت لآخر سواء فى صلوات الكنيسة أو فى الحفلات الموسيقية خارج الكنيسة .

ومقدمات الكورال هى مقطوعات موسيقية لا يتقيد بناؤها الحرّ بأية تقسيمات معينة مثل الصوناتة أو الفوجة ، بل هى تشبه فى تحررها مقطوعات الفانتازيه . والكورال لحن دينى يقوم أساساً على نصوص الأناشيد اللوثرية ، وهو من إبداعات الكنيسة

البروتستانتية ، وليس ما أسماه باخ بمقدمة الكورال سوى ترجمة موسيقية على الأورغن لمعانى نصوص لحن « الكورال » . وقد اعترف شارل فيدور أستاذ الأورغن الشهير برأيه فى ألحان كورال باخ إلى تلميذه ألبرت شڤايتزر بقوله : « ما تزال تفصيلات كثيرة من هذه المؤلفات مستغلقة على فهمى ، كما يبدو لى منطق باخ الموسيقى الواضح المبسّط فى مقطوعات الفوجة غامضاً فى صيغه الموسيقية لألحان الكورال التى تعزف على الأورغن ، وذلك للإسراف الملحوظ فى تعارض المشاعر ، ولعدم ارتباط الأفكار الموسيقية بعمليات الكونترابنط بأية صلة باللحن الأصلى ولا بجوّه العام . وكلما غصت فى دراسة الصيغ الموسيقية لألحان الكورال ازداد عجزى عن فهمها . » غير أن تلميذه ردّ عليه قائلاً : « إن مبعث غموض الكثير من هذه الصيغ عليك، هو عدم فهمك لنصوص ألحانها التى هى فى الحق بمثابة ترجمة لمعانيها » . وما يلبث ڤيدور أن يحدّد المقطوعات التى استغلقت عليه فيعكف تلميذه على ترجمة نصوصها الألمانية إلى الفرنسية ، وسرعان ما ينقشع ماتراءى له من غموض فيقول : « لقد كشفت لى ترجمة شڤايتزر للنصوص المكتوبة عن مقاصد باخ من تلك المقطوعات التى هى أصدق ترجمة موسيقية للمعانى الدينية لنصوص الألحان لا مجرد تكرار لميلودية النشيد . »

وقد ثار جدل كثير بشأن استمرار عزفها على الأورغن أو إبداع صيغ أخرى لها ليؤديها الأوركستر ، وانقسم الرأى بين قائل بأن الصيغ الأوركسترالية لها سوف تمسخها وتنحرف بها عن مقاصد باخ الذى كتبها أصلاً للأورغن على حد تعبير شڤايتزر ، وبين قائل بأن ذلك سيتيح لآلات الأوركستر الحديث الكشف عن تفصيلات كانت خافية فى الصيغ التى أعدت للأورغن ، وهو ما ذهب إليه ليوبولد ستوكوڤسكى الذى يلفت نظرنا إلى أن آلة الأورغن التى عزفت عليها أيام باخ – وهى الأورغن الباروكى الذى كانت أصواته أكثر فردية وأقل شدة من أصوات الأورغن الحديث – أقرب إلى صوت الأوركستر .

وقد أعد ستوكوڤسكى صيغاً أوركسترالية باهرة لمقدمات كورالية تشد المشاعر نسوق منها مقدمة « هلّم أيها الموت العذب »[٦٩٣] (فقرة ١١٩ أمن التسجيل الموسيقى) .

وتميز أسلوب باخ فى جميع مؤلفاته الكورالية باستعماله ألحاناً معينة ترمز إلى أفكار وصور أو مشاعر بذاتها ، حتى ذهب شڤايتزر فى كتابه عن باخ إلى المبالغة فى عدد هذه الألحان الدالة التى استعملها باخ ، غير أنه من العسير تبين هذه الألحان خلال الاستماع دون دراسة سابقة لها ، وهوما جعل ماكينى وأندرسون ينكران وجودها فى موسيقاه فى كتابهما « الموسيقى عبر التاريخ » . كذلك تميز أسلوبه بمعالجته للأصوات الغنائية على نحو شبيه بمعالجته للآلات الموسيقية . ويعزو ماكينى وأندرسون ذلك إلى نشأته فى بلاد لم تشع فيها الأوبرا مثل إيطاليا ، أو إلى شخصيته المستقلة عن التأثر بالمؤلفين الآخرين ، فلم يكن يرسم حدوداً لغناء الصوت البشرى ، كما لم يعن مثل الإيطاليين باستعراض القدرة الفنية على إبراز الأصوات الغنائية ، وكان يكتب الدور الغنائى لتؤديه مغنية من طبقة السوپرانو أومغن من طبقة التنور على حد سواء ، كما كان يكتب أكثر الأدوار فى موسيقى الآلات لتعزف على الڤيولينة أو على التشيللو على حد سواء ، وذلك بعزفها على مسافة أوكتاف هابط عن الطبقة الصوتية المدونة .

وكان المتبع فى ألمانيا ابتداء من القرن الثامن عشر حتى العصر الرومانتيكى كتابة الأدوار الغنائية وخاصة الأغانى الشعبية ليؤديها الصوت العالى أو صوت القرار دون تمييز ، وكذلك الحال فى التأليف للآلات الموسيقية ، فكان المؤلف يكتب صوناته لكى تعزف على آلة الفلوت مثلاً أو الأوبوا ، ولم ينته الموسيقيون إلى التمييز الصحيح بين المناطق الصوتية للآلات الموسيقية ودراسة طوابعها الصوتية[٦٩٤] دراسة دقيقة إلا بعد عصر باخ على يد مدرسة « مانهايم »[٦٩٥] وكبار الكلاسيكيين ، ثم خلال العصر الرومانتيكى .

وتعد مؤلفات باخ للأورغن أقرب مؤلفاته فى موسيقى الآلات إلى مؤلفاته الغنائية الكورالية فى قوة تعبيرها المركّز عن المشاعر ، فقد كان يتناولها بقوة خيال أسلوب الباروك وكثافته وفخامته ، التى نجدها فى موسيقاه للقداس من مقام سى الصغير ، وفى « آلام المسيح وفق إنجيل متى » .

وقد عالج باخ الأفكار الدينية التى ضمّنها مؤلفاته لأناشيد المجموعة بموسيقى تميزت بفخامتها وثرائها ودقة تفصيلاتها وتنوع إيقاعها

وومضات بريق ألوانها فى مقدمات الكورال التى كتبها للأورغن لتكون بمثابة تأملات فى ألحان الأناشيد الدينية ، وهو ما يبدو فى مقطوعته « إلهنا قلعة منيعة» وفى « الپاسّكاليا » من مقام دو الصغير التى قام ستوكوفسكى أيضاً بإعداد صيغه أوركسترالية لها (فقرة ١١٩ ب ،ج من التسجيل الموسيقى) .

وصف إرنست نيومان (٦٩٦)مقدمات الكورال « بأنها نبضات قلب باخ ، وأنها تحمل فى طياتها عالماً كاملاً من التعبير عن المشاعر العميقة ، وأن باخ قد وجد عن طريقها متنفساً لإبداعات خياله الذى تتجلى خصوبته بصفة خاصة عند رسم مشهد أو تصوير حالة وجدانية أو معالجة لحظة درامية ، وهى الأمور التى تحتشد بها مقدمات الكورال التى يعالج معظمها برنامجاً تصويرياً خالصاً وبسيطاً ، فهى أشبه ما تكون بقصائد سيمفونية صغيرة كتبت للأورغن . وقد بتنا اليوم نستطيع أن نتبين فى مقدمات الكورال جرأة فى بعض لحظات السياق الهارمونى (٦٩٧) وفى تكوين بعض التآلفات الهارمونية ، بعد أن اعتادت آذاننا جرأة هارمونية فاجنر وديبوسى ، والتنافرات الهارمونية فى موسيقى شونبرج وأتباعه » .

ويتم أسلوب باخ فى كتابة مقدمات الكورال عن مقدرته ورسوخ قلمه الذى لا يعتريه تردد أو تعسر فى الصياغة ، والذى أبدع آيات أكسبته احترام بيتهوفن وبرامز ومندلسون وفاجنر وسيزار فرانك الذين عكفوا على دراسة مؤلفاته واعتبروه أباهم الروحى (فقرة ١٢٠ أ ، ب من التسجيل الموسيقى) .

وكتب إلى جانب « مقدمات الكورال » عدداً هائلاً من المؤلفات لآلته المفضلة وهى الأورغن ، من بينها عدد من المقدمات التى تتلوها الفوجات التى تعد أشهرها مقطوعته الاستعراضية « التوكاتا والفوجة » من مقام رى الصغير (فقرة ١٢١ من التسجيل الموسيقى) وهى إحدى روائع أسلوب الباروك ، وإن كان البعض الآخر من هذه المؤلفات أكثر انطلاقاً فى أسلوبه وأغزر مادة فى محتواه مثل « الفانتازيه والفوجة من مقام رى الصغير » .

ويلحظ الدارسون لمؤلفات باخ المجموعة فى الطبعة الكاملة لها أن ثلثيها يمثلان موسيقاه الدينية ذات الطابع الواضح المعبر والمغزى المرتبط بأحد الأفكار أو النصوص أو البرامج الشاعرية ، فى حين يعالج ثلثها الباقى موسيقى مطلقة غير مرتبطة بالتعبير عن شىء ، يستنكرها البعض ويجدون فيها رتابة تجعلهم يزهدون فى سماعها مع أن بينها أعمالاً عظيمة مثل المقدمات والفوجات التى تشتمل عليها مجموعته « للكلافيير المعدل » (٦٩٨)والتى تضم ثمانية وأربعين مصنّفا ألفها باخ على مرحلتين : كتب نصفها من جميع السلالم الكبيرة والصغيرة عام ١٧٢٢ ، وكان يومها فى السابعة والعشرين من عمره ، وكتب نصفها الآخر عام ١٧٤٤ لتعزف على الكلافيكورد أو البيانو .

وسجّل باخ على المخطوط الأصلى المحفوظ بمكتبة برلين عبارة : كتبتُ مجموعة الكلافيير المعدّل أو المقدمات والفوجات من جميع المقامات فى السّلم الكبير والسلّم الصغير لتدريب صغار الموسيقيين التواقين لتحصيل المعارف وكتسلية لكبار الموسيقيين . من إعداد يوهان سباستيان باخ رئيس فرقة المنشدين ومدير الموسيقى الخاصة ببلاط أمير « أنهالت – كوتن » (٦٩٩)

وعلى الرغم من هذا التواضع الجم البادى فى تقديمه لها كمقطوعات تعليمية ، فهى تنبض بالفكر العميق والمشاعر الدافقة ، فبينما نجد المقدمة فى البعض منها تتصل بالفوجه تماما من حيث طابعها ومعناها نجدها فى البعض الآخر من طابع يتعارض مع طابع الفوجه . ويمثل « الكونشرتو الإيطالى » أحد الأعمال الكاملة الشاملة لأسلوبه لآلة الكلافيكورد (فقرة ١٢٢ من التسجيل الموسيقى)

وكان باخ يقيم بناء « الفوجة » – وهو نموذج يتعذّر تتبعه للمستمع غير المدّرب – من لحن قصير يسهل تذكّره خلال الاستماع عندما تتلاحق أصوات الفوجة فى مسيرها متسللة حتى تبلغ ذروة المعنى الموسيقى . وتكتب الفوجة عادة لأصوات متعددة ، غنائية أو آلية [ثلاثة أو أربعة أصوات] . وأياً كان عدد الأصوات التى تعزف فى آن واحد ، فثمة واحد منها فقط يتميز على الآخرين ، يشدّ انتباه المستمع ، ويُطلق عليه اسم « الموضوع » . ويضع المؤلفون عادة موضوع الفوجة فى البداية دون أية مصاحبة موسيقية ، ويكون عادة

قصيراً يتألف من مازورتين أو ثلاثة . وله طابع بارز الوضوح مما يسهل على المستمع التعرف عليه وحفظه . وقد وضع باخ كتاباً كاملاً خاصاً بتعليم الفوجة أسماه « فن الفوجة » (٧٠٠) جمع فيه مقطوعات توضح دراسة الفوجة عكف على دراستها كثير من كبار المؤلفين ممن جاءوا بعده ، وما تزال معاهد الموسيقى فى أنحاء العالم تدرسها حتى اليوم .

وترك باخ عدداً آخر من المؤلفات للأوركستر الوترى من صوناتات ومتتاليات إلى جانب خمس مقطوعات « كونشرتو براند نبرج » ، صاغها كلها بأسلوب الباروك الشائع فى عصره ، غير أن موسيقاه الدينية هى التى تبرز شاعريته وعمق فكره ، وهى التى ستبقى على الزمن نابضة بأعمق المشاعر . كما ترك عدداً من مقطوعات الآلات المفردة بمصاحبة الأوركسترا يعد من أشهرها كونشرتو القيولينه من مقام مى كبير الذى قال عنه ألبرت شفايتزر : من العسير تحليل هذا الكونشيرتو لأنك إذا فعلت فكأنك تقوم بتشريح جسد حيّ ، غير أنّا ندرك على الفور أنه ينبض بفرحة الحياة وإشراقها فى كل أجزائه ، ونحس تدفق لحن الانتصار فى جزئيه الأول والأخير . (فقرة رقم ١٢٣ من التسجيل الموسيقى) .

الفصل التاسع

القرن الثامن عشر

الأوبرا خلال القرن الثامن عشر

اتجه مؤلفو القرن الثامن عشر إلى البساطة والتعبير الطبيعى الذى لا تثقله التعقيدات الفنية المصطنعة ، وهو ما ظهر فيما سمى « بإصلاح جلوك للأوبرا » . وقد ولد كريستوف ڤيلليبالد فون جلوك قرب مدينة تيمارت بمقاطعة بافاريا عام ١٧١٤ ، وتلقى دراساته الموسيقية الأولى فى براج . وبعد زيادة لڤيينا أقام فى إيطاليا عشرة أعوام كتب خلالها عدداً من الأوبرات الإيطالية الأسلوب ، وتنقل بين لندن وهامبورج والدنمارك وڤيينا وبراج ، وكان يكتب فى كافة هذه البلاد مؤلفات جديدة تسير دائماً على نهج الأسلوب الإيطالى ، ولذا اقتصر تقدير الناس وقتذاك على أنه موسيقى موهوب من الطراز التقليدى . وقد أتيح له أن يتزوج من سيدة هولندية واسعة الثراء ، وأن يقلده البابا نوط « المهماز الذهبى » ولقب الفارس ، حتى إذا تقلد منصب مدير الموسيقى بالبلاط بدأ يكتب أوبرات مرحة على الطريقة الفرنسية ، كانت انعطافاً نحو الطريق الذى هداه إلى إصلاح الأوبرا . (لوحة ٤٦) .

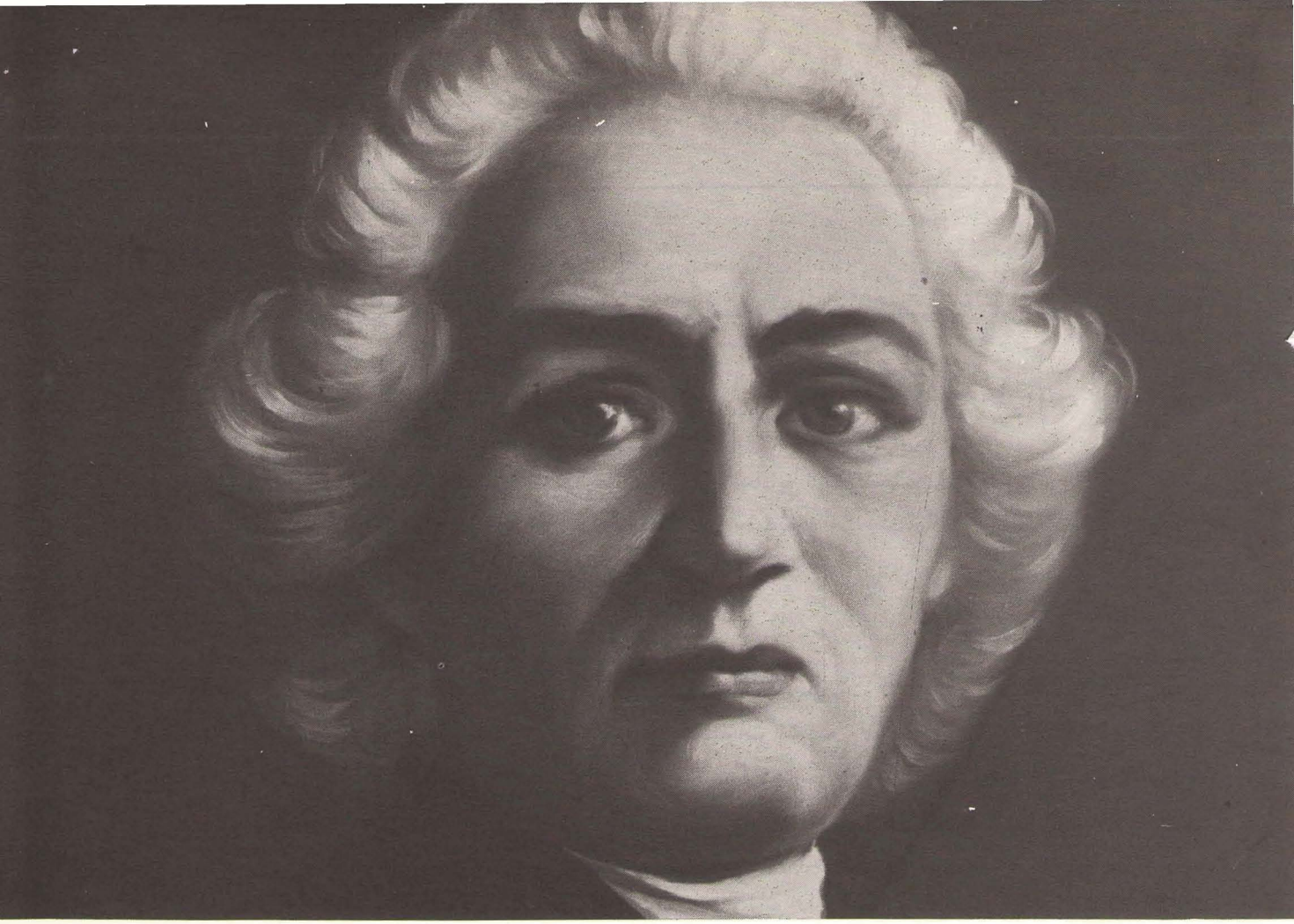
وأعجب جلوك « بأوبرات الباليه » التى ابتكرها رامو فحققت نجاحاً كبيراً ، وكانت تجتذبه بلغتها الفرنسية ، وبأسلوب رامو فى أجزاء « الإلقاء الملحن » وأجزاء الكورال ، وببروز الجانب الدرامى فى الأوبرا ، وبانصهار رقصات الباليه فى الأوبرا كجزء أساسى منها وليس مجرد إضافة طريفة . والتقى برامو الذى كان أيامها طاعناً فى السن ، وما لبث أن عقد النية وخاصة بعد فشل أوبراته الإيطالية فى لندن ، على تطوير نموذج الأوبرا ، وانبرى يجرى محاولات تطوير جادة انتهت بكتابة أوبراه « أورفيوس ويوريديكى » التى أخرجها فى ڤيينا عام ١٧٦٢ . وكانت تقوم على أسطورة أورفيوس القديمة التى كانت ما تزال تجتذب المؤلفين الموسيقيين حتى وُضع لها العديد من الصيغ الموسيقية (٧٠١) .

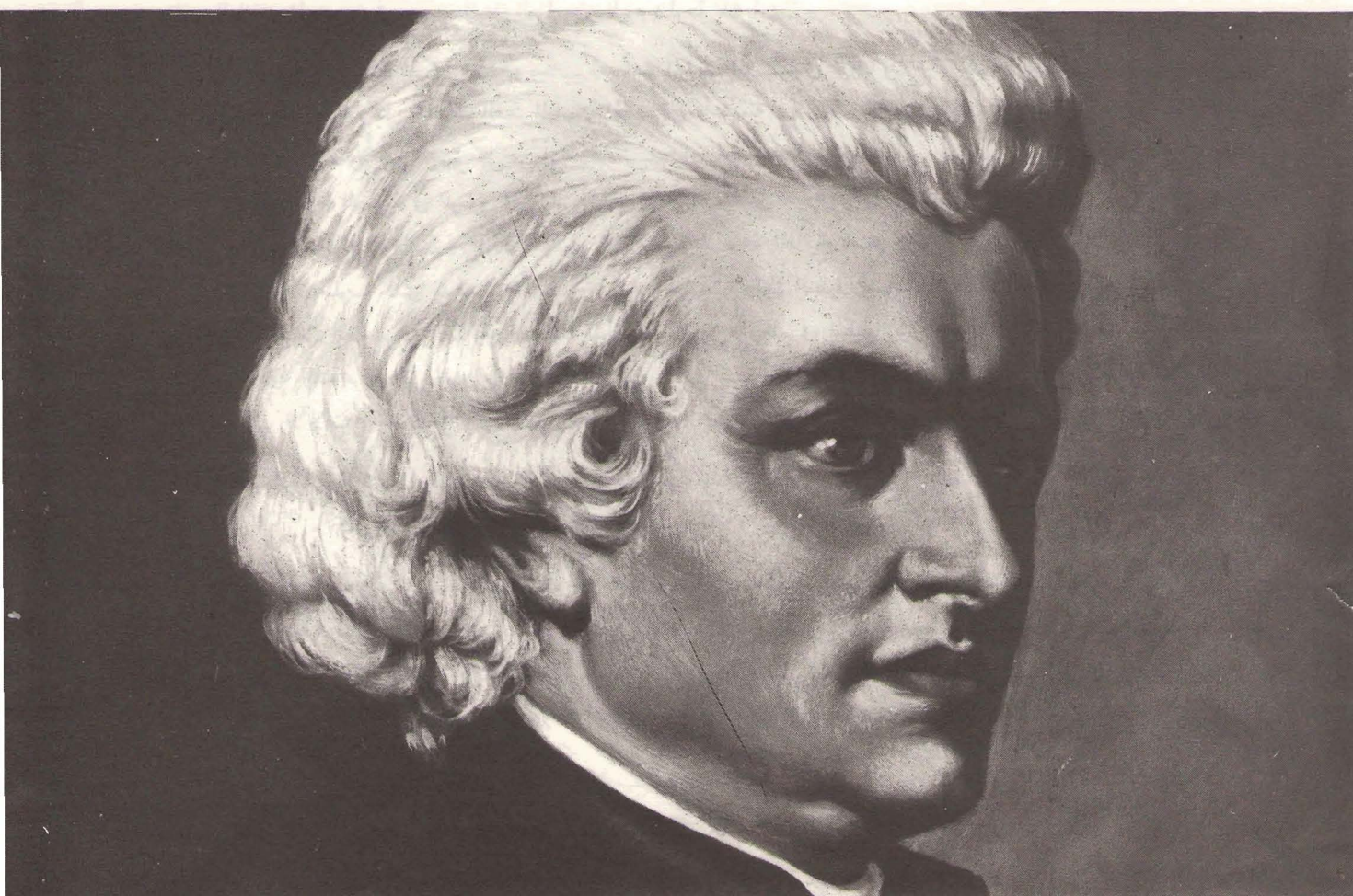
ونستطيع أن نتبين ملامح هذا الأسلوب الإلقائى حين نستمع من موسيقى جلوك إلى هذا المونولوج : « أيتها التلال الموحشة كم يثقلك الحزن فى غيبة يوريديكى » الذى ينشده أورفيوس عند موت يوريديكى ، على حين صيغت المصاحبة الموسيقية بأسلوب التآلفات الهارمونية البسيطة المعبرة عن أسلوب تعدد الخطوط الميلودية الذى ولّت أيامه بانتهاء عصر المادر يجال .

على أن جلوك قد حذف من هذه القصة المواقف التى تتيح لكبار المغنين استعراض قدراتهم مفسحاً المجال أمام الكورال ، وهو ما لم يتقبله نجوم الغناء الذين كانوا يتمتعون بحريات واسعة يتخطون معها حدود النص الموسيقى المكتوب ، فأثاروا العديد من المشاكل مما اضطر جلوك إلى الالتجاء إلى الإمبراطور للتدخل حتى تتسنّى له السيطرة على المغنين أثناء إخراج الأوبرا .

وفى عام ١٧٧٤ أعدّ صيغة معدّلة لأوبراه « أورفيوس » لم تلبث أن حققت له شهرة خالدة ، وما تزال تعد أقدم أوبرا تعرض بانتظام على مسارح العالم ، حتى أدخل الموسيقى الفرنسى هيكتور بيرليوز تعديلاً يتيح لإحدى النساء من طبقة كونترالطو أداء دور أورفيوس الذى أصبح من الصعب على الرجال أداؤه بعد اثنين وسبعين عاماً من وفاة جلوك إذ كان قد كتبه لفئة من الرجال زالت واختفت هى فئة الخصيان ، وكان بيرليوز يضع فى اعتباره مناسبة هذا الدور لصوت المغنية الشهيرة پولين ڤياردو – جراسيا .

لوحة ٤٦ – جلوك
لوحة ١٤٧ – مونسارت





وقد حدد جلوك نفسه مبادئ إصلاحه للأوبرا على هذا النحو فى تصديره المكتوب لأوبراه ألكستيس [٧٠٢]

١ – أن يسبق الجانب الدرامى الجانب الموسيقى فى الأهمية

٢ تجنب وقف الحدث المسرحى من أجل إفساح المجال أمام استعراضات صوتية لاتهدف إلا لإرضاء ذوق جمهور الطبقة الراقية .

٣ – استخدام رقصات الباليه كجزء متمم للحدث المسرحى لامقحم عليه بلا مناسبة معقولة .

٤ – إعداد الافتتاحية الموسيقية للأوبرا بحيث لاتكون مجرد خليط من الألحان بل لتهيئ المستمعين لمتابعة الأوبرا .

تلك هى المبادئ التى لعبت أكبر دور فى إصلاح الأوبرا، والتى من أجلها يحتل اسم جلوك مكاناً بارزاً بين أصحاب الفضل فى تطوير فن الأوبرا .

* * *

وسيطر على الناس خلال القرن الثامن عشر أيضاً فنان عبقرى خالد هو موتسارت [٧٠٣] الذى أعد أثناء السنوات الأخيرة من عمره – حيث استقر فى فيينا – موسيقى الحجرة للعزف فى صالونات المجتمع الأرستقراطى ، وأوبرا صغيرة لقصر شونبرون وعدداً من الأوبرات الفكاهية الألمانية [٧٠٤] للمسارح الموسيقية الشعبية . وبلغ أسلوبه ذروة التعبير الموسيقى على المستوى العالمى فى مؤلفاته لدور الأوبرا العامة ولقاعات الموسيقى التى كان يؤمها النبلاء والعامة معاً ، وهى الدور والقاعات التى هيأت لموسيقاه طريق الشهرة الدولية . فقد تميزت أوبراته بقوة درامية هائلة ، فكانت مواقفها التراجيدية والفكاهية تخلع عليها لمسة إنسانية مؤثرة ، كما تألقت هذه القوة الدرامية فى موسيقاه السيمفونية المطلقة حتى بقيت سيمفونياته الواحدة والأربعون بجانب كونشرتاته لمختلف الآلات تأسر العازفين والمستمعين فى جميع أنحاء العالم حتى اليوم (لوحة ٤٧ أ) .

وقد أدرك أبوه عبقريته المبكرة فصحبه وجاب معه أهم المراكز الموسيقية فى أوربا وأتاح له فرصة اللقاء مع أعظم المؤلفين . وأفاد موتسارت من ذلك كله وتمثل قيادات الفكر الموسيقى المعاصرة ، واستهوته فى لندن مؤلفات يوهان كريستيان باخ ابن باخ العظيم والتى كانت تمثل تحولاً عن موسيقى كل من أبيه يوهان سباستيان باخ وهيندل ، فقد هجر أسلوب الفخامه واستعراض المبتكرات الإيقاعية والضخامة الصوتية فى الموسيقى التى تميز أسلوب الباروك وانطلق معبّراً بنبرات الأسلوب المهذب المنمق ، والتقى فى باريس بأساطين فن « الروكوكو » وخاصة فى نطاق موسيقى الآلات ذات لوحة المفاتيح أمثال رامو . وتعلم من كوپران العظيم الأناقة فى الكتابة وحلاوة الأسلوب الذى يدغدغ الأذن ، وتعلم من أوبرات جلوك النظرة الدرامية العميقة الشاملة وحبك النسيج الدرامى فى الأوبرا واستبعاد العناصر غير الضرورية بالنسبة للحدث الدرامى . وتعلم فى إيطاليا إبراز جمال الصوت الغنائى الإنسانى وجميع عوامل الجاذبية والشاعرية التى تتميز بها السلالة اللاتينية ، ثم استمع إلى أعظم فرق الأوركستر فى أوربا وأسرته مقدرة العازفين على مختلف الآلات ، وهو الأمر الذى أفاده كثيراً فى توزيعاته الأوركسترالية . وأخذ عن هايدن القدرة على التعبير المكين فى نموذج السيمفونية ، واكتشف مصطلحات الأوبرا الجادة لمدرسة نابولى ومصطلحات الأوبرا الهزلية مثل أوبرا « الخادمة – السيدة » [٧٠٥] لپرجوليزى [٧٠٦] ، كما عرف الأوبرا الفكاهية الألمانية .

وتأثر موتسارت بحركة الاستنارة التى قامت أثر مكتشفات نيوتن العالمية ، وظهر تأثره فى ميله إلى الوضوح المنطق والوحدة فى بناء صوره الموسيقية على اختلاف أنواعها . كما تحمس للمذهب الطبيعى الذى نادى به روسو وظهر تحمسه فى خطاباته الشخصية ، واغترف معارفه الأدبية من نشاط حركة العاصفة والقهر [٧٠٧] التى تقوم على سطوة الطبيعة وتسلطها على الإنسان بإرادتها الغامضة ، مناقضة فى ذلك لحركة « الاستنارة العلمية » [٧٠٨] التى تؤمن بإمكان إخضاع قوى الطبيعة وتسخيرها لخدمة الإنسان عن طريق العلم .

وهكذا انصهرت فى بوتقة ذكائه الحاد جميع المذاهب العلمية والأدبية والموسيقية التى ظهرت فى عصره ، ثم مالبثت أن انبثقت من خلال فكره الخلاق فى مبتكراته الموسيقية ، وخاصة فى الأوبرا التى وجد فيها النموذج الجدير بضم جميع الأفكار والمصطلحات والأساليب فى إطار شامخ يجعلها تبدو وكأنها تُرى من خلال « منظار مجسّم » ، وكان موتسارت يعد المسرح الموسيقى الوسيط الطبيعى للتعبير الصادق . وما أشبه مقدرة موتسارت على رسم الشخوص المسرحية بمقدرة شكسبير وإن قامت مسرحياته على عناصر موسيقية ، فكان يبعث الحياة فى شخصياته بالجمل الموسيقية أو بمبتكرات إيقاعية لهذه الجمل ، ويدفع بها خلال المواقف المختلفة ، كما استطاع أن ينمىّ الأحداث المتشابكة عن طريق التحويرات الهارمونية والحيل الكونتراپنطية . وكان مجاله الشعورى فى الأوپرا متسعاً رحباً : فهو ينتقل فى يسر من الموقف البهيج إلى المأساوى ، ومن الموقف الهادئ إلى المضطرب ، ومن الجاد إلى الهازل ، ومن الساكن إلى الثائر ، ومن الفاضل إلى الشرير فى نطاق زمنى جد قصير . ومع ذلك تجرى انتقالاته تبعاً لحساب دقيق ، وداخل حدود مرسومة تكشف عن سيطرته الكاملة على جميع المواقف والتعبيرات (لوحة ٤٧ ب ، ج) .

وتعد أوپرا « زواج فيجارو » التى اقتبسها من مسرحية بومارشيه الشهيرة حقلاً إنسانياً فسيحاً تتلاقى فيه الشخصيات الحية وكأنهم شركاء متساوون فى الرقص على مسرح الحياة ، سواء كانوا سادة أوخدماً أوغاداً أو نبلاء ، فيقدّم المواقف العاطفية فيها بصورة موضوعية وبنظرة سيكلوجية عميقة ، وبفهم حىّ ينطوى على المداعبة الرقيقة ، ابتداء من يقظة حسّ كيروبينو المراهق بالميل إلى الجنس الآخر حتى نضوج حب فيجارو وصيف الكونت وسوزانا وصيفة الكونتيسة ، كما يقدم الكونت فى صورة الزوج الدائب على مغازلة النساء فى حين تعانى زوجته من إهماله لها طوال المسرحية ، متدرجاً بالأحداث من التدلل والمراوغة حتى الخيانة والخطيئة ثم عودة الصفاء والتعاطف وغفران كل لخطايا الآخر .

وإذا كان موتسارت قد تجاهل النقد السياسى القائم فى مسرحية بورماشيه فقد أحسن استغلال جميع اللمحات الإنسانية التى اشتملت عليها المسرحية الأصلية .

دون چيوڤانى

وكتب موتسارت أوبراه « دون چيوڤانى » (٧٠٩) لجمهور پراج حين دُعى إليها وهى يومئذ أحد المراكز العظمى للموسيقى ، وكان موفقاً فى تعاونه مع كاتب النص الشعرى « لورينزو داپونتى » الذى برع فى تكييف المواقف الدرامية وإحكام نسيج القصة ، مدركاً مقاصد موتسارت وخاصة فى وضع اللمسات الأخيرة أثناء الإعداد للاخراج .

ولم يكن موضوع الأوپرا جديداً ، فقد كانت شخصية « دون چوان » شهيرة كشخصية « فاوست » منذ عهد المسرحيات الخلقية فى العصور الوسطى . ولعل النص المسرحى الأسبانى هو أقدم نص أدبى لموضوع « دون چوان » ، الذى ورد بالمسرحيات الدينية بكنائس اليسوعيين تحت إسم « الملحد اللعين » (٧١٠) ، كما قام موليير بإعداد صياغة نثرية لموضوع « دون چوان » غير أنه استبدل حكمتها الخلقية بالنقد اللاذع .

ومن نص موليير أخذ دابونتى الكثير من العناصر الدرامية مثل شخصية دونا إلڤيرا التى اختطفها دون چوان من أحد الأديرة ثم هجرها ، ثم شخصيتى الزوجين الريفيين تزيرلينا ومازيتو ، وإن يكن المصدر المباشر لنص دابونتى هو النص الإيطالى الذى اقتبسه بيرتاتى(٧١١) عن النصوص الإيطالية والفرنسية والألمانية المعروفة التى تناولت هذا الموضوع .

ولو أردنا أن نتلمس المغزى الحقيقى لشخصية دون چيوڤانى لكان علينا أولاً أن ننفض عنها ما علق بها من غبار فلسفة القرن التاسع عشر وأخلاقياته ، وأن نحاول التعرف عليها من جديد ، وأن نبدأ متسائلين عن طبيعة القصة أهى مأساة أم ملهاة ؟ فمازال

المخرجون يتناولونها حتى اليوم فى إحدى هاتين الصورتين بالتناوب . وقد أوحى لنا موتسارت باشتمالها على عنصرى المأساة والملهاة فى آن واحد حين وصفها بأنها « دراما بهجة » (٧١٢) وإن كان قد وصفها من جهة أخرى فى فهرس مصنفاته وفق ألحانها الموسيقية بأنها « أوپرا هزلية من فصلين » . غير أن حرية موتسارت فى معالجة أوپراه وكأنها لغز دقيق ، وروعة موسيقاها التى رفعتها إلى مصاف الأعمال العظمى الفريدة فى نوعها ، وكتابتها فى الأصل لمسرح صغير ، يجعلنا نعدّها واحدة من أعظم كوميديات القرن الثامن عشر التى تنطوى على النقد الاجتماعى (٧١٣) والمحتشدة بالمواقف المثيرة والجامعة بين أسلوبى موليير وأصحاب مذهب « العاصفة والقهر » .

ويجمع الفصل الأول وحده بين مشاهد الاغتصاب والتحدى والمبارزة واختلاط زفرات احتضار أب مُهان معتدى عليه بلعناته يصبها على من يعتدون عليه وهم يولون الفرار ، ثم قَسَم ابنته على الانتقام منهم ، على حين يقف دون چيوڤانى فى جميع هذه المواقف وحده ضد العالم بأسره ، متخطّياً كل حدود القواعد الخلقية المتعارف عليها فى المجتمع المتحضر ، متحدّياً كافة القوانين الاجتماعية ، محطّماً العوائق التى تعترض طريقه . وبينما تدور أحداث « أوپرا » زواج فيجارو » بين كل شخصيتين من أبطالها ، تتحرك شخصيات أوبرا « دون چيوڤانى » خلال تشعّبات الحدث الدرامى فى النطاق الذى يرسمه لها دون جوان ، وكأنه المحور الذى تدور حوله أجزاء العجلة .

ويضم الحدث المسرحى على التعاقب ثلاث نساء فى مواجهة دون جيوفانى : أولاهن إلڤيرا الغاضبة لهجرانه لها بعد إغوائها ، وسخريته منها وإن اختلط غضبها بالرغبة فى الصفح عنه وإنقاذه من الضياع . وقد صور موتسارت شخصيتها فى لحنة الثامن (٧١٤) الذى تقدم فيه « إلڤيرا » النصح إلى صاحبتها « تزيرلينا » حتى لا يدفعها إغراء « دون چوان » إلى السقوط . وصاغ موتسارت اللحن على نمط ألحان هيندل المسرحية التى تقوم على أسلوب الباروك المتقادم وقتذاك . لكى يوحى بأن هذا الوقار المصطنع يتعارض مع الطابع الجديد السائد ، طابع التحرر من القيم الاجتماعية البالية .

والثانية : هى دونّا أنّا « الغاضبة هى وخطيبها على » دون جوان » قاتل أبيها والتى أقسمت أن تنتقم منه ، وهما الشخصيتان الجادتان فى الأوپرا . وبينما يبدو خطيبها « دون أوتّافيو » هين الشأن فى الأوپرا لنشدانه الحب المشروع الذى ينتهى بالزواج ومعاداته للغزل المتحرر ، كما يقوم بغناء لحنين لايرتبطان بالحدث الدرامى الأساسى برغم جمال غنائيتهما وهما اللحن العاشر (ب) والحادى والعشرون ، ترتفع « دونا أنّا » إلى ذروة المأساة فى لحنها العاشر الذى يشتبك فى موسيقاه غضبها على دون چوان وانجذابها لإغرائه وكراهيتها له واشتياقها فى آن معاً .

والثالثة : هى تزيرلينا اللعوب التى تنطوى شخصيتها على شىء من السذاجة والتى يتنازعها ولاؤها لخطيبها الريفى « مازيتو » والاستجابة لغزل دون چوان الجرئ . وقد رسم موتسارت شخصيتها وشخصية دون چوان بدقة فى اللحن السابع ، وهو لحن الثنائية الغنائية الذى عبّرت صيغ التنوع الميلودى فيه عن أحاسيس كل منهما ، فدون جوان أرستقراطى يتعجّل الحصول على صيده برغم كلماته الناعمة الجذابة ، وتزيرلينا الرقيقة متردّدة تشك فى حسن نوايا دون جوان وتغمرها مع ذلك بهجة الإغراء (٧١٥) (فقرة ١٢٤ أ من التسجيل الموسيقى) .

وما من شخصية تنافس شخصية « دون جيوفانى » فى مغامراته العاطفية إلا ظلّه المتجسد فى شخصية خادمه المضحك « ليبوريللو » الذى يلعب بالنسبة لسيده دور « سانشوپانزا » بالنسبة « لدون كيشوت » ، وتتجلى سخريته من خلال ثرثرته فى أغانيه التى تعتمد على مجموعات الأنغام السريعة وعلى تكرار مقاطع الكلمات والأنغام ، ويقدم ليبوريللو نفسه أول مرة عن طريق اللحن الرابع المسمى بلحن « القائمة » إيحاء بقيامه بإحصاء مغامرات سيده الغرامية وتعقيبه الساخر عليها .

وجمع موتسارت شخصيات الأوپرا جميعهم فى ختام كل من الفصلين الأول والثانى ، وهى الطريقة التى استحدثها فى الأوپرا بإنهاء فصولها بختام موسيقى حافل (٧١٦) يشترك فى أدائه جميع الشخصيات (٧١٧) (فقرة ١٢٤ ب ، ج من التسجيل الموسيقى) .

ونلتقى بدون جيوفانى فى حفل عرس تزيرلينا فى ختام الفصل الأول يحاول اختطافها لنفسه ، حيث يتجلى التعارض بين « لحن الشّراب » الذى ينشده دون جيوفانى فى عنفوان فورته وتوقده وبين استسلام مازيتو البائس بعد وقوع عروسه فى حبائل دون چيوڤانى ، ويتألق المشهد حينما تبدأ الموسيقى فى العزف للرقص .

ويعهد موتسارت بالعزف للرقص إلى ثلاث مجموعات فوق خشبة المسرح إلى جانب الأوركستر المحتجب فى حفرة المسرح ، وتقوم كل مجموعة بعزف موسيقى إحدى الرقصات فى حجرة منفصلة على غرار ماكان يحدث فى قاعات الرقص بڤيينا .

وتتألف المجموعة الأوركسترالية الأولى من آلتى أوبوا وآلتى كورنو وعدد من الوتريات ، وتعزف رقصة المينوتو التى يؤديها جماعة من الأرستقراطيين من بينهم « دونا أنّا » و« دون أوتاڤيو » . وتتألف المجموعة الثانية من وتريات تعزف رقصة « الڤالس » التى يرقصها جماعة من الفلاحين فى خطوات ثقيلة شبيهة بالرقصة الريفية النمسوية المعروفة باسم « الليندلر » (٧١٨) ، وتتألف الثالثة من مجموعة وتريات أخرى تعزف الرقص المقابل (٧١٩) الخاص بالمجتمع البرجوازى وهى رقصة المينوتو (٧٢٠) ، ويظهر من بين هذه الجماعة الراقصة دون چيوڤانى وتزيرلينا .

وبهذا يجمع المنظر فى آن واحد بين ثلاث رقصات وثلاث طبقات اجتماعية مختلفة . ويعد هذا المنظر من أروع المناظر فى عالم الأوپرا ، وفيه يبلغ الحدث الدرامى ذروته من التوتر فى اللحظة نفسها التى يبلغ فيها تشابك مختلف أوزان الإيقاع ذروته أيضاً .

ونجد فى منظر الجبانة الذى يسبق ختام الفصل الثانى « دون چيوفانى » هارباً من وجه العدالة مواجهاً بتمثال للقتيل الذى اغتاله فى بداية الأوبرا والذى يُسمع صوته الجهير منطلقاً من أعماق القبر يلومه على فعلته ، ولا يجد دون چيوڤانى مفرّاً من محاولة اكتساب ودّ التمثال بدعوته إلى وليمة عشاء فى منتصف الليل .

ويبدأ المنظر الختامى بالإعداد لهذه الوليمة على أنغام النفير والطبول وهو التقليد الأرستقراطى المتبع فى الولائم . ونشهد فى وليمة دون چيوڤانى فرقة أوركسترالية فى زيها الخاص متأهبة للعزف أثناء تناول العشاء لبعض مقتطفات من الأوپرات الإيطالية التى كتبها مؤلفون منافسون لموتسارت إلى جانب أحد الألحان الشهيرة من أوپراه « زواج فيجارو » .

وتدخل « دونا إلڤيرا » لتلعب ورقتها الرابحة مصرّحة بأنها سوف تلجأ إلى الدير معتزلة العالم لتستريح ، وتصرخ عند وصولها إلى الباب معلنة عن وصول التمثال الذى ينشد لحناً متثاقل الإيقاع صارم الميلودية صرامة الموت مع مصاحبة من أنغام الترمبون ، الذى وقع عليه الاختيار لمصاحبة الموسيقى الكنسية والموسيقى الجنائزية لرصانة أصواته ووقار أنغامه .

وقد ضمّن موتسارت موسيقاه تعارضاً واضحاً بين الموت والحياة عن طريق بطء حركة اللحن الذى ينشده « التمثال » بمصاحبة موسيقية عبارة عن قرار ملّح « أوستناتو » يتباين مع الألحان المختلفة الأخرى لشخصيات الأحياء ، والتى يمثل كل لحن منها طابعاً يختلف حسب اختلاف ردود الفعل التى حدثت لكل منهم على أثر لقائه بالتمثال ، والتى تنّوعت بين طابع الملهاة وطابع المأساة .

ومايكاد دون چيوڤانى يمسك بيد ضيفه الرخامى ليصحبه حتى تنطلق موسيقى الهلع التى استمعنا إليها فى صلب موسيقى الافتتاحية ، وتؤدى الوتريات أنغاماً سريعة صاعدة وهابطة تنتقل بين شدة الصوت وخفوته ، وينطلق قصف الرعد مختلطاً بنشيد كورالى تطلقه الشياطين فى شكل صرخات على حين تعلو ألسنة اللهب ، ويساق دون چيوڤانى إلى مصيره المحتوم غير نادم على ما اقترف من معاصٍ ، وحينئذ تنشد الشخصيات الأخرى لحن كلمات الختام النهائى للأوپرا :

« تريّث أيها المذنب وفكّر قليلا »

« أنظر إلى نهاية دون چوان ! »

« أتراك بعدها تتمنى نعيم الجنة أم عذاب النار؟ » (فقرة ١٢٤ حـ من التسجيل الموسيقى) .

وقد أجمعت الأجيال المتعاقبة على أن أوبرا دون جيوفانى هى النمط النموذجى للأوبرا الرومانتيكية ، حتى لقد أبدى جوته أسفه لعدم تناول موتسارت لقصة فاوست فى عمل موسيقى ، إذ كان يرى أن معالجة شخصية دون جيوفانى تنطوى على الأسس السيكلوجية لشخصية فاوست ذاهبا إلى أن دون چيوڤانى هو مزيج من شخصيتى « ميفيستوفيليس » و« فاوست » بعد أن صُهرتا معاً فى شخصية واحدة .

وتضمن الأسلوب المسرحى لأوبرا دون جيوفانى روح المسرحيات التى صيغت وفق مذهب « العاصفة والقهر » مثل أوبرا فاوست لشبور (٧٢١) وأوبرا جنية الماء (٧٢٢) لهوفمان وأوبرا « القنّاص »(٧٢٣) لڤيبير .

على أن الرومانتكيين قد ذهبوا فى تفسير أوبرا دون چيوڤانى مذاهب شتى ، فرأى أنصار الثورة الفرنسية فى دون چيوڤانى أحد النبلاء الفرنسيين وقد استحال إلى مجرم خطر دائب السعى إلى تقويض الأخلاقيات ، وهو مايجعله أحب الشخصيات الشريرة فى مسرحيات « الميلودراما » (٧٢٤) إلى قلب الجماهير لمعارضته للعرف الاجتماعى . ورأى فيه الفيلسوف كير كجورد تجسيداً للرغبة النهمة التى لا ترتوى أبداً ، وعدّه بعضهم نوعاً من رجل نيتشه الأمثل أو تجسيداً للحيوية فى العقيدة الديونيسية . وقد فسر الكلاسيكيون المتحمسون نهاية غراميات دون جوان العديدة بالفشل أو بوضعه موضع السخرية من غيره ، بأن دون چوان إنسان قد تحدى الآلهة حتى جرّ على نفسه الهلاك ، فكان أحد أبطال التراچيديا الذين انتهوا إلى مثل ما انتهى إليه فاوست ضحية لرغباتهم النهمة الدنيئة .

وقامت فى نابولى حركة للتأليف عنيت بنشر أسلوب الركوكو(٧٢٥) فى جميع نواحى النشاط الموسيقى خلال القرن الثامن عشر. وتألق چيوڤانى پيرجوليزى (٧٢٦) فى الأوپرا الهزلية (٧٢٧) بمسرحية « الخادمة السيدة » (٧٢٨) التى كتبت له الخلود والتى اتبع فيها أسلوباً يشبه إلى حد ما أسلوب موتسارت فى وضع الختام الحافل ، وجعل شخصياتها تنبض بالحياة والتألق . وقد أُخرجت بنابولى عام ١٧٣٣ ثم بعد وفاته فى باريس عامى ١٧٤٦ و١٧٥٢ وأثار موضوعها جدلاً بين الفرنسيين لارتباطه بقصة أعزب ممن تزوج من خادمته ، وأطلق على هذا الجدل اسم « نزاع المهرّجين »، فقد استغل البارون ميليكور إخراج هذه الأوبرا للترويج للأسلوب الإيطالى والتنديد بمؤلفى الأوبرات المصطنعة التقليدية الموضوع . وقد كان لدعايته صدى كبير حفز دار الأوبرا بعد اقتناعها بوجهة نظره على التعاقد مع « فرقة الكوميديا الإيطالية » لتمثيل أوپرا « الخادمة السيدة » على مسرحها لعدة مرات ، فأصابت نجاحاً هائلاً أدى إلى قيام معركة جدلية بين فريقين يؤمن أحدهما بأسلوب أوبرارامو « كاستوروپوللوكس » (٧٢٩) المحتفظ بتقاليد الأسلوب الأرستقراطى المهذب القديم ، ويؤمن الآخر بأسلوب أوپرا پيرجوليزى الإيطالية ، وظلت المساجلات هادئة بين الطرفين باستثناء هجوم چان چاك روسو العنيف الذى لم يتوقعه أحد من رجل أدب واجتماع قليل المعرفة بالموسيقى وقوانينها . وتستمد هذه الأوپرا روعتها من متعة الاستماع إلى لحنها المسرحى الأول « آمل ألا آتى » (٧٣٠) (فقرة ١٢٥ من التسجيل الموسيقى) .

وقد خلّف پيرجوليزى فى مجال الموسيقى الدينية عملاً عظيماً كتب له الخلود هو الآخر وهو الصيغة التى تشبه الكانتاتا التى أعدها حوالى سنة ١٧٣٠ « للأم الثكلى القائمة »(٧٣١) عن نص باللغة اللاتينية (فقرة ١٢٦ من التسجيل الموسيقى) ، والتى تدور ثنائيتها الأولى بين صوت سوپرانو وصوت كونترالطو ، وتعد من أعظم صيغ هذا الموضوع الدينى منذ پاليسترينا ، وتتفوق على صيغة كل من روسينى ودڤور چاك .

أساليب القرن الثامن عشر الكلاسيكية

ظهر خلال النصف الأخير من القرن الثامن عشر والربع الأول من القرن التاسع عشر (١٧٥٠ - ١٨٢٠) أسلوب موسيقى عرف بالأسلوب الكلاسيكى ، استمد أفكاره من الفلسفة اليونانية القديمة ، واتسم بالموضوعية ووضوح القالب والالتزام بمميزات بنائية محددة .

ولا تقتصر الفلسفة الموسيقية الكلاسيكية على النصف الأخير من القرن الثامن عشر والربع الأول من القرن التاسع عشر ، فقد ظهرت بوادرها فى « الفن القديم »(٧٣٢) كما أنها تمتد إلى مشارف القرن العشرين فى بعض مظاهرها ، فضلا عن أنها نهاية انطبع بها عصر الباروك إلى حد ماعند باخ وهيندل .

وليس من اليسير التمييز بين كلاسيكية بدايات القرن الثامن عشر ونهايته ، غير أن كلاسيكية النصف الثانى من القرن الثامن عشر تعرف أحياناً باسم « كلاسيكية ڤيينا » (٧٣٣)، فقد كانت ڤيينا العاصمة الموسيقية لأوروبا وقتذاك .

وتميزت الفترة من سنة ١٧٥٠ إلى سنة ١٨٢٠ بازدهار الطبقتين المتوسطة والدنيا وسط مناخ ديمقراطى أكد ذاته بالثورة الفرنسية . وتتصدر هذه الثورة وحروب نابليون أحداث هذه الفترة التى سادتها حرب السنوات السبع وثورة إعلان الاستقلال الأمريكى . وكان المذهب العقلى هو الفلسفة السائدة فى هذا العصر ، وتجلى فى أعمال كانط (٧٣٤) فى ألمانيا وديدرو (٧٣٥) والموسوعيين (٧٣٦) فى فرنسا . وكان ڤولتير (٧٣٧) وروسو (٧٣٨) أهم الكتاب والفلاسفة ، كما كان جويا (٧٣٩) وداڤيد (٧٤٠) ورينولدز (٧٤١) أئمة التشكيليين .

وقام الأسلوب الكلاسيكى على بساطة النسيج الموسيقى ، وسلاسة المادة الموسيقية ، والحرص على توازن البناء الموسيقى وإتساقه ، وهو ما انتهى بالكلاسيكيين إلى ابتكار النماذج الموسيقية المحددة الأجزاء فى بنائها ، والتى لاتحاكى الطبيعة بل تعمد إلى التعبير الرمزى . وقد صاغوا الجزء الأعظم من موسيقاهم فى نموذج الصوناته والسيمفونية اللتين أصبحتا النموذجين المختارين لمعظم المؤلفات الموسيقية إلى أيامنا الحالية .

واتسع نطاق مفهوم « الصوناته » عند الكلاسيكيين ولم يعد قاصراً على النموذج المحدد الذى كان سائداً من قبل ، بل شمل السيمفونية لأنها صوناته كُتبت للأوركستر ، وكذلك الرباعية الوترية فهى صوناته كتبت لأربع آلات وترية ، والكونشيرتو أيضاً فهو صوناته لآلة منفردة بمصاحبة الأوركستر ، وكتبت معظم « الافتتاحيات » وفق نموذج الحركة الأولى للصوناته . وعلى حين يقتصر إطلاق اسم الصوناته عامة على المؤلفات المكتوبة لآلة منفردة بمصاحبة البيانو الذى ابتكره كريستوفورى حوالى عام ١٧١١ أو بدون مصاحبته ، فإن الصوناته تكتب لآلة واحدة تسمح إمكانياتها بأداء المركّبات الهارمونية الكاملة كالبيانو ، باستثناء الصوناته لآلة منفردة كالڤيولينة التى لاتسمح بأداء المركبات الهارمونية إلا فى حدود معينة . أما فى حالة الآلات الميلودية البحتة ، أى التى تعجز عن عزف أكثر من صوت واحد فى وقت واحد كالفلوت والكلارينت مثلاً ، فإن الصياغة الموسيقية تحتم استخدام البيانو أو أية آلة هارمونية أخرى كالهارب لملء الحيز الهارمونى الذى تعجز أمثال تلك الآلات عن أدائه ، ويكون البيانو فى هذه الحالة آلة مساوية فى الأهمية للآلة المنفردة الأخرى إن لم يفقها فى الأهمية ولا يصبح مجرد آلة مصاحبة .

ويختلف مايسمونه بقالب الصوناته [أو قالب الحركة السريعة للصوناته] عن الصوناته الكاملة ذات الأجزاء الثلاثة أو الأربعة والتى يربط بينها مغزاها السيكلوجى العام . ذلك أن نموذج أوقالب الصوناته الذى يسمى أحياناً نموذج الحركة الأولى « الليجرو » السريعة (٧٤٢) هو صورة بنائية ابتكرها كارل فيليب إيمانويل باخ وجعلها تضم ثلاثة أقسام أولها « العرض » الذى يتقابل فيه لحنان متعارضان ، الأول جاد بارز الإيقاع والثانى غنائى ناعم ، وثانيها قسم « التفاعل » الذى يتناول هذين اللحنين بالاستطراد والاشتقاق

والدراسة والتطوير . وثالثها « إعادة العرض » مع تحويل مقام اللحن الأساسى الثانى إلى مقام اللحن الأول وهو المقام الرئيسى للصوناته لاختتام الحركة فى مقامها الأساسى .

ولم تنبثق السيمفونية من نماذج موسيقى الآلات أو من قاعات الحفلات الموسيقية ، وإنما من « الافتتاحية » التى كانت تعزف فى الأوبرا الإيطالية فى أول عهدها وتسمى « سيمفونيا تتصدر الأوبرا » (٧٤٣) واشتملت هذه السيمفونيا - كما شكلّها أليسّاندرو سكارلاتى - على ثلاث أجزاء سريع - بطئ - سريع . وقد انفصلت هذه الافتتاحية عن الأوبرا ومضت تُعزف وحدها فى الحفلات الموسيقية وسميت السيمفونية ، ثم زيدت حركاتها إلى أربعة . وقدمت أهم فرق الأوركستر السيمفونى فى ذلك العصر فيما بين عام ١٧٤٣ و١٧٧٧ وهى فرقة مدينة « مانهايم » أعمالاً جديدة للمؤلفين الذين سبقوا هايدن وموتسارت (٧٤٤) تتضمن ابتكار عدة عناصر مثل التزايد التدريجى فى شدة العزف « الكريشيندو » والتناقص التدريجى المقابل « الديمينويندو » ، وذلك عن طريق التجربة الجديدة فى إمكانيات التأليف الموسيقى الواعى والتوزيع الأوركسترالى المدروس ، إلى جانب عدة تعديلات تراوحت بين الشدة والاعتدال والضعف عند إخراج الأصوات أثناء أداء الألحان . وقد صاغ هؤلاء النسيج الموسيقى العام فى سيمفونياتهم بأسلوب الميلودية الواحدة ومعها إطارها الهارمونى فكان أقرب إلى أسلوب الأوبرا الغنائى الخفيف منه إلى الأسلوب الكونترابنطى الثقيل. ثم جاء هايدن وموتسارت فأكملا بناء أسلوب السيمفونية بالتدريج على هذا الأساس المبسّط ، على نحو مانرى فى سيمفونية هايدن رقم ٨٨ من مقام صول الكبير التى كتبها عام ١٧٨٧ وبلغ فيها الذروة فى كمال الإبداع . وتستهل هذه السيمفونية بتصدير بطئ يتضمن جملتين تتحول الثانية منهما إلى الموضوع الأساسى فى الجزء السريع الذى يلى التصدير ، وهو مصوغ من لحنين متعارضين فى الطابع يستعرضهما هايدن أولاً ، ثم يتناولهما بالاستطراد والتفاعل ، ثم يوجز استعراضهما مرة ثانية بما يشعرنا بالختام (الفقرة ١٢٧ عن التسجيل الموسيقى) .

ويتشكل الجزء الثانى من السيمفونية من لحن عريض بطئ التدفق . ويستخدم هايدن الميلودية كقاعدة لعديد من التنوعات المتتابعة غير المألوفة ، فهى ليست تنوعات بالمعنى الدقيق بل هى ميلودية ثابتة كأنها مشاهدات من زوايا مختلفة لمنظر واحد تحيط بها تعليقات زخرفيه متغيرة شبيهة بالدانتيللا .

ويُعدّ الجزء الثالث « مينويتو » من أشهر مؤلفات هايدن من هذا النموذج ، ويتألف من قسمين يتكرران ، تتتابع فى القسم الأول دقات طبول خافتة وكأنها دعابة ، ثم تتلو « المينويتو » ثلاثية جميلة تعبر عن فتاة تساوية ترقص خجلة بمصاحبة موسيقى ريفية .

ويأتى ختام السيمفونية سريعاً نشطاً مصوغاً فى نموذج الروندو ومشتملاً على لحن بالغ الخفة والرشاقة يتكرر ثانية بعد أقسام استطرادية ، لا يجرى الاستطراد فيها بألحان جديدة ، بل بمواد من نفس اللحن المتكرر على غرار الاستطراد فى نموذج الصوناته . ويضاعف من سحر اللحن تكرار عنصرى الشدة والخفوت المفاجىء ، ولعل هذا الختام أروع النهايات الموسيقية التى وضعها هايدن. ونستطيع بالمثل أن نلمس مدى إسهام موتسارت فى بناء أسلوب السيمفونية من الحركة البطيئة فى سيمفونية رقم ٤٠ من مقام صول صغير ، التى تعد من الحركات النادرة المصوغة من نموذج « أللیجرو الصوناتة » فهى تنطوى على « عرض » موضوعين متعارضين فى طابعهما، وعلى « تفاعلهما » ثم على « تلخيصهما » بما يوحى بالختام . وقد استغل موتسارت الأسلوب الكونترابنطى فى لمسات فريدة فائقة الجمال (فقرة ١٢٨ من التسجيل الموسيقى) . وأخيراً بلغت السيمفونية قمة تطورها على يد بيتهوفن فقطعت كل صلة بنشأتها من الأوبرا ، واتسع نموذجها كما افسح مجالها الشعورى ، وتألق عزف الأوركستر فى أسلوب جديد لم يعرف من قبل .

ويرجع الفضل الأكبر إلى هايدن (١٧٣٢ - ١٨٠٩) ، ذلك الموسيقى النمسوى العظيم ، فى تشكيل أسلوب السيمفونية وتحديد شكلها فى هذه المرحلة الهامة من التاريخ الموسيقى (لوحة ٤٨) .

بدأ هايدن محاولاته فى التأليف الموسيقى عندما كان فى الثامنة من عمره ، وفى نهاية حياته كان قد كتب أعمالاً فى مختلف أنواع التأليف الموسيقى وبأعداد هائلة ، فضلاً عن قيمتها الفنية والتاريخية العظيمة . ومن هذه الأعمال : ١٦٣ صوناته للبيانو ، و٣٥ ثلاثية للبيانو والڤيولينه والتشيلو ، و٣ ثلاثيات للبيانو والفلوت والتشيلو ، و٣٠ ثلاثية للآلات الوترية ، و١٢ صوناتة للبيانو والڤيولينة ، و١٧٥ قطعة صغيرة للڤيولا داجامبا ، و٧٧ رباعية وترية ، و٢٠ كونشرتو للبيانو والأوركستر ، و٩ كونشرتات للڤيولينة والأوركستر ، و٦ كونشرتات للتشيلو والأوركستر ، و١٢٥ سيمفونية بقى منها ١٠٤ وفقد الباقى ، و٢٤ أوبرا و١٤ قداساً ، وأعمال دينية أخرى منها الأوراتوريو الشهير المسمى « الخليقة »[٧٤٥] (١٧٩٨) والأوراتوريو المسمى « الفصول الأربعة »[٧٤٦] (١٨٠١) والذى يعد من أعظم الوثائق الموسيقية فى هذا المجال من الكتابة الموسيقية . وفى الحق أن ماتركه هايدن للبشرية من تراث تستمتع به الملايين هو الذى أدّى إلى التطوير الموسيقى الذى أحدثه بتهوفن من بعده

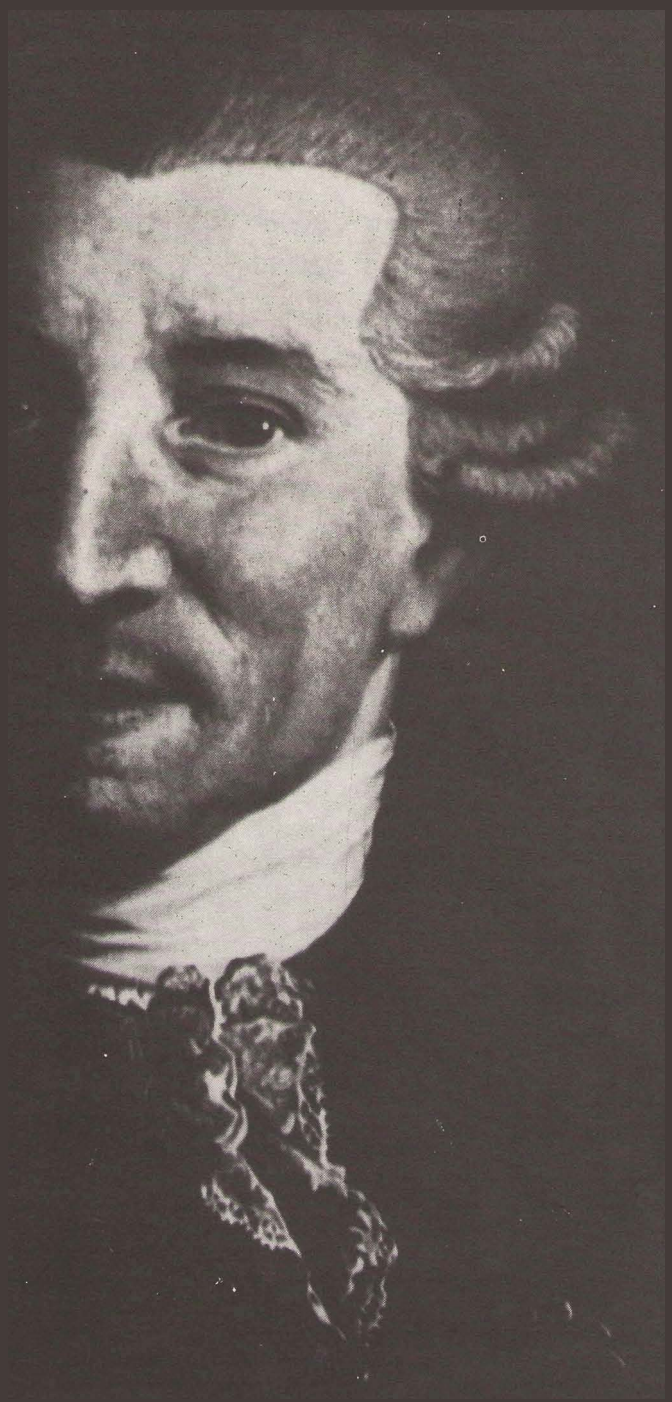
عمل هايدن مدة ثلاثين عاماً قائداً للأوركستر بقصر الأمير أسترهازى بمدينة أيزنشتات بالنمسا بالقرب من حدود المجر فى منطقة زاخرة بجمال الطبيعة ، وارتبط هايدن بالطبيعة التى تركت فى نفسه أثراً انتقل إلى موسيقاه وميزها بالألفة والبساطة والأصالة والمرح . ولقب هايدن « بأبى السيمفونية » وذلك لفضله الأكبر على بلورة قالبها من ناحية ، وعلى تطوير فن التوزيع الأوركسترالى من ناحية أخرى . ولقد نضج قالب الصوناته على يديه . كما أنشأ قالب الرباعية الوترية وكذلك قالب موسيقى الحجرة ، وامتازت موسيقاه الأوركسترالية بوجه عام – فى أسلوبها الحديث وقتذاك – بقرب الشبه بينها وبين موسيقى الحجرة .

وكانت أعمال هايدن هى المدرسة التى تعلم منها موتسارت وبتهوفن وسائر مؤلفى التراث الموسيقى ، فهو الذى بدأ باستخدام « الوحدة اللحنية » المسماة « موتيف » ، والموتيف هو لحن قصير مميز له شخصية إيقاعية بالضرورة ، وهذه الشخصية الإيقاعية وحدها هى التى تمكّن المؤلف من تكوين بناء موسيقى لانهائى بتكبيره أو تصغيره أو قلبه أو عكسه والانتقال به فى مقامات عديدة . . إلى آخر ذلك من أساليب التأليف الموسيقى وإمكانياته . واهتم هايدن بقسم التفاعل فى قالب الصوناته وجعله دراسة جادة وعرضاً لإمكانيات المؤلف ومقياساً لكفاءته . وعندما ارتقى هايدن بالأسلوب السيمفونى الكلاسيكى إلى مرحلة النضج كان قد تقدم فى العمر ، فواصل موتسارت العمل على نهجه وكساه شباباً ومرحاً وتفاؤلاً . وهى الصفات التى حقق بها موتسارت الكمال فى أسلوب الكتابة الكلاسيكى برغم أنه لم يصل إلى مستوى أستاذه هايدن فى دقة البناء وتناسقه ، غير أن هايدن نفسه قد تأثر فى أعماله الأخيرة بموتسارت وما حققته عبقريته النادرة من فلسفة مرحة تتجلى فيها البساطه والبهجة والتكامل .

ومع اكتمال بناء السيمفونية نشأ الأوركستر السيمفونى مختلفاً عن أوركستر عصر الباروك الذى يتميز بالتنوع داخل كل فصيلة من فصيلتى الآلات الموسيقية وهما : فصيلة الأسرة الواحدة وفصيلة الأسر المختلفة ، وكانت كل من أسرة الوتريات وأسرة المزامير المزدوجة الريشة [من فصيلة الأوبوا] تضم مجموعة مختلفة الأحجام والطبقات الصوتية أكبر عدداً مما يضمها الأوركستر الحديث (لوحة ٤٩) .

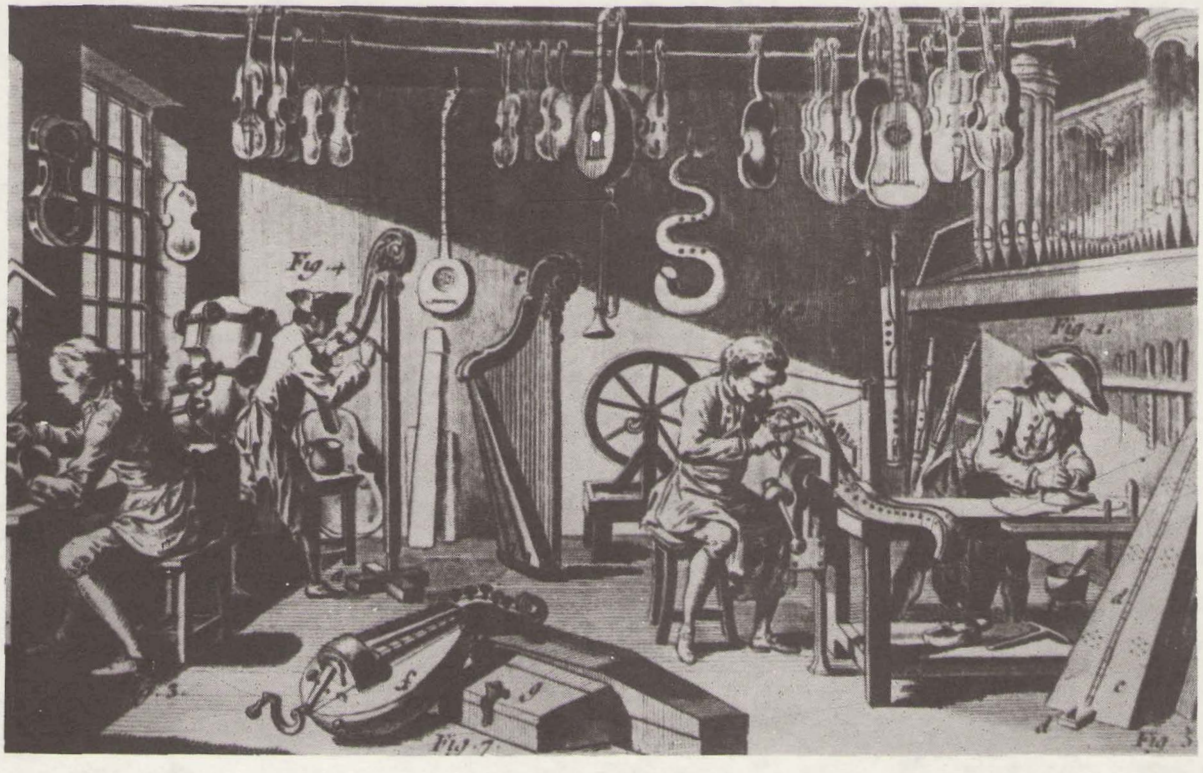
ولم يقصر موتسارت نشاطه على مجال التأليف الأوبرالى فحسب ، بل كان أغزر إنتاجاً فى الكتابة لموسيقى الآلات . فقد كتب عدداً كبيراً من المؤلفات للآلات المفردة ولمجموعات الآلات المختلفة ، كما كتب إحدى وأربعين سيمفونية بقيت كلها نابضة بالحياة حتى اليوم ، كما كتب عدداً من الكونشيرتات للبيانو ، وللڤيولينة ، وللڤيولا والڤيولينة ، وللڤلوت التى لم يستكمل رنينها النضج إلاّ فى القرن العشرين بعد ابتكار « تيودوربيم » للمفاتيح الميكانيكية التى أثرت رنين هذه الآلة ويسّرت إبداع آثارها الصوتية .

لوحه ٤٨ – فرانز جوزيف هايدن .
بإذن من متحف الدولة بڤيرين .



ويفاخر أئمة العزف على الفلوت اليوم بتقديم ثلاث كونشيرتات كتبها موتسارت للفلوت فى عصر كانت فيه الإمكانيات المادية لهذه الآلة محدودة بالقياس إلى الفلوت الحديثة ، ذلك أن هذه الكونشيرتات الثلاثة تشتمل على موسيقى براقة تتألق فى أجزائها سريعة الحركة ، وعلى موسيقى حالمة وشاعرية فى جمالها تنبعث فى ألحانها بطيئة الحركة بالإضافة إلى عمق المشاعر التى تثيرها حبكة صياغتها .

على أننا نستمتع بهذه الصفات جميعها حين نستمع إلى الكونشيرتو الذى كتبه موتسارت للفلوت والهارب من مقام دوكبير بمصاحبة الأوركستر والذى يكشف جزؤه الثانى بطئ الحركة عن قوة الفلوت فى التعبير الموسيقى بأعذب الألحان وعن قدرة الهارب كآلة منفردة قادرة على محاورة الأوركستر فى خلق الجو الشاعرى الساحر . وقد صيغ هذا الجزء من نموذج الأغنية التى تستعرض لحناً ، ثم يتلوه جزء ثان تجرى فيه التفاعلات على هذا اللحن بعد إدخال لحن ثان معه ، ثم استعادة للّحن الأول بما يُشعر بالاختتام ، فضلاً عن التعليقات التى تنساب من الفلوت والهارب ، ثم تستعرض آلة الفلوت الجزء الأعظم من اللحن الأول الذى تنتهى الأغنية باستعادته (فقرة ١٢٩ من التسجيل الموسيقى) .



لوحه ٤٩ – مصنع الآلات الموسيقية
عن الإنسيكلوبيديا الكبرى .

الفصل
العاشر

القرن التاسع عشر

أساليب القرن التاسع عشر

ظفرت الموسيقى باهتمام الحكومات التى تعاقبت فى أعقاب الثورة الفرنسية ، وحلت الدولة محل الطبقة الأرسقراطية المنهارة فى تشجيع المؤلفين الموسيقيين وعازفى الأوركستر ومغنى الأوبرا . وأشرف نابليون بنفسه على جميع شئون الأوبرا حتى خلال وجوده فى جبهات القتال ، وكان يرى « أن الموسيقى تستأثر من بين الفنون الجميلة بسطوتها على المشاعر » وهو مايحفز المشرّع على تشجيعها ، وكان يؤمن بضرورة استغلال الدولة للفنون التى تملك التأثير فى الجماهير ، فكانت فرقته الموسيقية العسكرية الخاصة تعزف فى الاحتفالات الجماهيرية والمناسبات الشعبية ، كما عنى بالأوبرا الإيطالية ، واحتضن كلاً من « پايزيللو » (٧٤٧) الذى كتب له موسيقى « صلاة الشكر » التى أقيمت احتفالاً بإبرام اتفاق الكونكوردا (٧٤٨) مع الڤاتيكان ، وسپونتينى (٧٤٩) الذى وضع أوبرا سادنة المعبد « الڤستاله » (٧٥٠) [والڤستالات هن الكاهنات العذارى الواهبات أنفسهن للربة ديانا] التى أضافت تطوراً هائلاً إلى الإخراج الأوبرالى ، وإن لم تضف شيئاً إلى المقومات الدرامية الموسيقية لنموذج الأوبرا نفسه كإضافات موتسارت البارعة وختاماته الحافلة لكل فصل ومنظر من مناظر الأوبرا وفصولها .

لقد مهّدت أوبرا سپونتينى الطريق أمام مييربير (٧٥١) لأوبرات « الإخراج الحافل » (٧٥٢) التى تعتمد على روعة المظهر الخارجى ، وكانت أوبرا « الغادة الطاهرة » أو سادنة المعبد التى تصور الصراع الداخلى فى أعماق عذراء عفيفة بين رغباتها فى الاستمتاع بحياتها الخاصة ، وبين ولائها للدولة ، رائعة المشاهد محركة لحماسة الجماهير بتمجيدها النصر فى المعارك ، و « مارشاتها » العسكرية التى تدوى فيها الآلات النحاسية وخاصة النفير العسكرى ومجموعاتها الكورالية الهائلة . وقد أخرجت ونابليون فى قمة انتصاراته واستمر عرضها الأول فى باريس مائة ليلة متتابعة (فقرة ١١٣٠ ، ب من التسجيل الموسيقى) .

على أن بتهوڤن الذى تسلّم نموذج السيمفونية بعد أن طوّره هايدن وموتسارت فى الإطار الكلاسيكى وقدم على نمطه سيمفونيته الأولى والثانية بدأ يصب فى هذا القالب البنائى المحدد مادة أصيلة ذات شحنة شعورية مكثفة ، حتى تميزت سيمفونيته الثالثة بقوة التفاعلات والاستطرادات التى وسّعت حدود أقسامها وزادتها عمقاً عن حدود أقسام سيمفونية موتسارت وهايدن الكلاسيكية .

وقد سمّى بتهوڤن سيمفونيته الثالثة ، سيمفونية البطولة وكتبها إعجاباً بشخصية نابليون أيام كان قنصلاً بحكومة الإدارة « الديريكتوار » (٧٥٣) ثم ضرب بعد ذلك بريشته على اسم نابليون حتى كاد أن يمزق الصفحة الأولى ، وكتب بدلاً منه « سيمفونية بطولية كتبت لتمجيد ذكرى رجل عظيم » بعد ما نصب نابليون نفسه إمبراطوراً وفرض على بلاده والبلاد التى فتحها حكماً استبدادياً مطلقاً . غير أن تشابه اللحن الأساسى للموضوع الأول فى الحركة الأولى الذى يستهل به السيمفونية ويرمز إلى البطولة مع لحن افتتاحية موتسارت « باستيان وباستين » الذى يُحتمل أن بتهوفن قد استعاره منه يرجّح أن فكرة البطولة قد راودت بتهوفن بعيداً عن إعجابه بنابليون ، ثم إن فكرته عن البطولة كما نلمسها من موسيقاه ليست هى بطولة المعارك الحربية بل بطولة الإنسان فى صراعه للظفر بحريته ، وهو ما أكده فى محاولاته الأولى فى موسيقاه المسرحية ، إذ صور فى باليه « پروميثيوس » تمثالين أعادت إليهما الحياة « شعلة المعرفة المقدسة وقوة الابتكار البشرية » ، كما أكده فى افتتاحياته المصاحبة للموسيقى التى كانت تدعم التمثيل فى بعض المسرحيات ، ثم انفصلت عنها لتعزف وحدها فى قاعات الاستماع الموسيقى كافتتاحية « كوريولانوس » التى يصور فيها الصراع الوجدانى الذى اعتمل فى نفس كوريولانوس الغاضب على روما لأنها لم تكافئه على انتصاراته بانتخابه فى مجلس الشيوخ فراح يستعدى الڤولسيين على بلاده . وتصوّر الافتتاحية لحظة درامية فى حياة كوريولانوس حين توجهت إليه أمه ڤولومنيا (٧٥٤) على رأس وفد من سيدات روما تحاول أن تثنيه عن عزمه ، وبعد حوار طويل يقتنع بالتضحية بحياته فيلقى بنفسه من أعلا صخرة طارپيا .

(فقرة ١٣١ ا ، ب من التسجيل الموسيقى) . ومرة أخرى يؤكد بتهوڤن فلسفته عن بطولة الإنسان فى افتتاحية « إيجمونت » التى تصور بسالة شعب كافح الظلم وتنتهى بإعدام الكونت إجمونت بطل الوطنية وزعيم المجاهدين ضد حكم دوق ألبا الأسبانى (فقرة ١٣٢ من التسجيل الموسيقى) .

لقد ارتبط بتهوڤن فى موسيقاه بأنبل الأهداف الإنسانية وعبر عن إيمانه بالحرية والإخاء والمساواة فى جميع نماذجه الموسيقية منيراً الطريق أمام الإنسان لينطلق فى ركب التقدم والكمال البشرى . وقد استهجن الحدث الدرامى الدائر حول وقائع غزلية وخيانات زوجية فى أوبرتى موتسارت « زواج فيجارو » و « دون جيوفانى » برغم إعجابه بهما ، إذ رأى فيهما اتجاهاً لا أخلاقياً ، ولهذا جعل أوبراه الوحيدة « ليونورا » تنبض بوفاء « ليونورا » لزوجها فلورستان فتخوض مغامرة جريئة خلّصته من السجن ، وأنقذته من الإعدام .

وقد تألق بتهوڤن حين بعث الروح الكامنة وراء هذه الأهداف فى موسيقاه دون أن يلجأ إلى برامج تصويرية ، فارتفع بموسيقاه دون إضعافها بإخضاعها لمقتضيات تصويرات أو برامج خارجة عن كيانها الموسيقى وأفكارها الموسيقية المطلقة ، وهو ما يسمى « بروح بتهوڤن » التى تجلّت أحسن ما تكون فى سيمفونيته التاسعة والتى أراد فاجنر – كما يقرر إرنست نيومان – نقل روحها إلى الأوبرا فابتكر الدراما الموسيقية (لوحة ٥٠) .

وتجسّد السيمفونية الثالثة البطولية اللحظات المثيرة التى يمرّ بها البشر فى حياتهم . وتعكس صورة الصراع الهائل بين الاتجاهات المتعارضة : بين السلبية والإيجابية ، بين التسليم والتحدى ، كما تمجد انتصار الروح على المادة والإرادة على الانهزامية وانتصار الإنسان على القمع . وتبرز بطولتها فى روحها وطابعها ، فى ألحانها ونسيجها الموسيقى ومعالجة أفكارها الموسيقية . وتتوازن حركاتها مع بعضها البعض بالرغم من استطرادها فيما يفوق طول حركات السيمفونيات السابقة ، كما تتميز التقسيمات الفرعية لكل حركة بالدقة فى توازن بعضها مع بعض ، وبالمضمون الموسيقى المركّز المتسق مع الحدود البنائية ، وهو ما عجز عنه جميع مؤلفى السيمفونيات الرومانتيكيين الذين ترسموا خطاه فى ضخامة الحدود ، وفشلوا فى إقامة التوازن بين الأجزاء . وتختلف أجزاء السيمفونية الأربعة عن نظائرها فى السيمفونيتين السابقتين : فيمتاز الجزء الأول بطابع القلق الذى يتجلّى فى موسيقاه ، وفى ضخامة حدوده البنائية لنموذج الحركة السريعة للصوناته بأقسامه الثلاثة : العرض والتفاعل والتلخيص . وقد اشتمل قسم التفاعل على مائتين وخمسة « مازورات » . وطال ذيل ختامه « الكودا » حتى تحوّل إلى تفاعل ختامى استنفذ مائة وأربعين مازورة ، وهو ما جعل رومان رولان يقول عنه « إنه الجيش الهائل للروح الذى لن يتوقف حتى يطأ بأقدامه جميع أنحاء الأرض » (فقرة ١٣٣ من التسجيل الموسيقى) . ويتضمن الجزء الثانى البطئ الحركة « المارش الجنائزى » فكرة شاعرية عن تأليه البطل ، يُعد إدخالها فى عالم السيمفونية المجرد أمراً فريداً وإن كان شائعاً فى عالم التصوير والنحت والشعر والمسرح والأوبرا (فقرة ١٣٤ من التسجيل الموسيقى) .

على أن هذا التأليه يعد هنا مرثية مشبوبة لبطل الإنسانية الذى يضحى بحياته فى سبيل الأهداف التى كافح من أجلها باعتباره ممثلاً للجماعة ، فهو تعبير جماعى مطلق لا يقتصر على بطل فردى معين رغم ما تنطوى عليه كل حركة تقدمية للبشرية من مآس شخصية . وينبض الإيقاع الرصين وأنغام المارش المكتومة الرنين بآلام الأبطال فى عصر بتهوڤن والعصور السابقة عليه ، وبالعذاب الذى لقيه أمثال سقراط واستشهادهم على أيدى مجتمعاتهم التى عجزت عن فهم أهدافهم ورسالتهم . وتبلغ الموسيقى – فى القسم الأوسط من هذا الجزء – ذروة قوتها لتذكّر المستمع بارتباطها ببطل عظيم صاحب رسالة سامية .

ويحمل الجزء الثالث من السيمفونية اسم « سكيرتسو » [أى الدعابة أو المزاح] تعبيراً عن نموذج الموسيقى الخفيفة النشطة الذى ابتكره بتهوڤن وأدخله فى صوناتته الأولى للبيانو ، وموسيقاه للحجرة ، والذى يُعدّ استخدامه له بدلاً من المينويتو التقليدى عملاً ثورياً فى عصره . وقد اكتشف بيرليوز فى إيقاعات هذا الجزء النشطة إشارات مسرحية توحى باحتفالات المحاربين حول

لوحه ٥٠ – بيتهوفن .

أضرحة زعمائهم الواردة « بالإلياذة » . وقد استبدل بتهوڤن المنيويتو بالسكيرتسو لأن المنيويتو رقصة النبلاء والأمراء كانت ذات سرعة معتدلة تسمح لأفراد الطبقة الراقية بالحركة وتمكنهم من الرقص على إيقاعاتها . أما السكيرتسو فهو وإن كان يشبه المنيويتو تماماً فى بنائه إلا أنه يختلف عنه فى طابعه وسرعته ، إذ تبلغ سرعته ما يقرب من ثلاثة أضعاف سرعة المنيويتو ، وهى سرعة لا يستطيع معها النبلاء الرقص بأجسامهم البدينة المترهلة ، ومن ثم أصبح السكيرتسو الذى يرمز معناه إلى حياة الفلاحين البسطاء من دعابة ومرح ومزاح أمراً مفروضاً على أفراد الطبقة الراقية كفنٍ موسيقى مستقل ، لا كفن يستجيب لرغباتهم ويخضع لأهوائهم .

ويشمخ بناء الجزء الختامى كقوس نصر هائل تمر من تحته البشرية جمعاء متحررة منتشية بانتصارها ، وقد أخذ لحنه من آخر رقصات موسيقى الباليه التى كتبها لمسرحية « پروميثيوس » ، وهو اللحن الذى صاغه فى مجموعة تنوعات للبيانو وفى صورة رقص ريفى بسيط لشدة ارتباطه بفكر بتهوڤن وتعبيره عن التفاؤل المرتبط بشخصية « پروميثيوس » مثال الكمال الخلقى والفكرى والأهداف النبيلة ، ولا غرو فقد صورته الأسطورة على أنه أول من تحدى الآلهة وانتزع قبساً من الشعلة المقدسة بموقد الأوليمپ لينير به أذهان البشر ويحررّهم من آثار الجهل فعوقب أقسى عقوبة ، ومن ثم صار رمزاً للقوى الخلاقة .

ويبدأ جزء الختام بجملة استهلالية ذات طابع ملتهب كتمهيد قوى للهيكل البنائى المشتق من قرار لحن باليه پروميثيوس ، والذى يحدد المركز المقامى لجزء الختام الذى تدور من حوله التحويرات المقامية فى الموسيقى . وهو يبدو أول الأمر فى صورة خالية من الهارمونية ، ولا يلبث أن ينضم إليه صوت ثان فثالث ثم رابع مع تزايد الوحدات الإيقاعية داخل المازورة الواحدة ، وتستمر الموسيقى على هذا المنوال ستاً وسبعين مازورة ، يعود بها اللحن البروميثى الأول إلى البروز من جديد ، وينطوى الختام على أسلوب دورى (٧٥٥) لمجموعة من التنوعات المتفاوتة فى الطول والمتعارضة مع بعضها البعض ، ويمسك بتهوڤن باللحن البسيط ولا يفتأ يجرى عليه التجمع والتكتل التدريجى بطريقته المعهودة وبقدرته الفذة حتى يصل إلى ذروة الانتصار النهائى للبطولة الإنسانية .

ومع أن ختام هذه السيمفونية لايرقى – برغم طوله وضخامته – إلى الكمال الذى حققه بتهوڤن فى ختام السيمفونيتين الخامسة والتاسعة إلاّ أن هذه الأجزاء الختامية الثلاثة هى أعظم ما كتبه بتهوڤن من نموذج الختام السيمفونى ، متطوراً من ختام السيمفونية الثالثة إلى الخامسة ثم التاسعة . وكما تشترك ثلاثتها فى وحدة المضمون وهى انبثاق الإنسانية الحرة القوية ، فهى تبدأ جميعها بما يشبه الألحان الشعبية المألوفة : فيبدأ ختام سيمفونية البطولة بلحن متواضع من ألحان الرقص الريفى ، ويبدأ ختام الخامسة بلحن المارش البسيط ، ويبدأ ختام التاسعة فى صورة نشيد سلس نابض . ولقدتجاوزت هذه السيمفونيات الثلاثة حدود الحماسة فى بنائها ، وعمدت إلى تغيير أسلوبها بالالتجاء إلى التنوعات العديدة ، والانحراف المؤقت عن صورتها الأصلية ، والانتقالات الهارمونية بين مختلف المقامات الواسعة المدى ، وتعدد التلوينات الأوركسترالية ، حتى عبّرت عن الجماعة الإنسانية كلها ، ورسمت بمختلف المستويات الموسيقية صورة عامة للحياة الإنسانية بأسرها ، وهو ما تؤكده حركات الختام فى السيمفونيات الثلاثة (فقرة ١٣٥ وفقرة ١٣٦ من التسجيل الموسيقى) . هذابرغم أن ختام السيمفونية التاسعة (فقرة ١٣٧ من التسجيل الموسيقى) يطالعنا بتنافر ملموس ، تليه عاصفة مدوية لموسيقى جد سريعة فى حركاتها ، غير أنها لاتمكث غير زمن وجيز . وهنا يبدو بيتهوڤن وكأنه – بعد أن استنفد قدرته على الابتكار فى الأجزاء الثلاثة الأولى من السيمفونية – لا يزال غير مطمئن إلى ما حققه ، وأن عليه أن يمضى فى رحلته المقدسة طارحاً جانباً ما يساوره من هم وحزن ليستلهم فى تعبيراته أحاسيس البهجة والغبطة ، فيوجز لنا ما سبق أن عرضه علينا فى كل جزء من الأجزاء الثلاثة السالفة فى بضع عبارات ، ثم يسوق فى إثر هذا التعبير الموجز عن كل جزء جملة موسيقية فى أسلوب خطابى إلقائى تعكف على أدائها مجموعتا التشيللو والكونترباص . وتمثل هذه الجملة الموسيقية مقابلاً يعارض به الجمل الثلاثة الموجزة ، فيبدأ بخشونة تعارض الجملتين الأوليين ثم يميل إلى النعومة فى معارضته للجملة الثالثة فى حركة موجزة وبطيئة . ويبدأ الإنشاد بصوت مغنٍ من طبقة الباص منفرداً بقصيدة شيللر ، نشيد الفرحة :

إيه أيتها الفرحة .
يا سليلة إليزيوم .
منك كان النور المقدس .
وبنارك القدسية تطهّرنا .
وإلى محرابك مسعانا .
بك اجتمع البشرُ على إخاء .
بعد أن فرّقتهم الأهواء .
التى ورثوها شروراً عن الآباء .
وغداً الناس إخواناً .
يظلهم جناحاك الوادعان .
للملايين من البشر تتسع صدورنا .
وإليكم – إخواننا – فى العالم كله .
نهدى قبلاتنا .
إن وراء قبة النجوم .
أباً يحمل الحب لنا جميعاً .

* * *

ألا فليشاركنا فرحتنا .
من أصفى للناس كلَّهم قلبه .
واصطفى له من العذارى حبيبته .
ثم من كان ذا قلب .
ينفسح للعالم كله .
وليبق بعيداً عن مشاركتنا تلك الفرحة .
ذاك العاجز عن أن يفعل من هذا شيئاً .
وإن ما فى الوجود أجمع
من ودّ وتراحم
لكفيل بأن يعبّد الطريق إلى النجوم ،
إلى المغيب الذى لا نعلمه .
حيث ملكوت رب الأرباب .
والخلق أنى كانوا يرشفون الفرحة
خيرهم وشرهم ،
من أثداء الطبيعة أمهم

عند موطئ قدميها يقفون ،
تضمهم جميعاً بحب ،
حب لا يعرف غاية ،
وتشملهم جميعاً بفرحة ،
فرحة لا يحرم منها حتى الدُّود .
وجه الإله لا يراه غير ملاك .
فأيتها الملايين من البشر
اركعوا واسجدوا
بين يدى الخالق
فيما وراء النجوم عرشه
تطلعوا إليه فى عُلاه
قانتين عابدين

* * *

إيه أيتها الفرحة
بك مسار الكون
منذ كان ذلك الكون .
فمن أحضان الطبيعة الأبدية ،
كانت انطلاقة الربيع ،
ومن البراعم تفتّحت الزهور .
وهذه الشمس
من عليائها
ترسل خيوط أشعتها
متألقة بالبِشْر والنصر
وهى تشقّ دروب الفضاء .
فلتختاروا دروباً مثل دروبها تشقّونها
إذا أردتم أن تكونوا أبطالاً
سعداء بالنصر الذى تحرزون .

لوحه ٥١ – شوبيرت .
من دار شوبيرت بفيينا

* * *

ويعد فرانز شوبيرت من رسل الرومانتيكية اللامعين ،وقد ألف جميع أنواع الموسيقى : ألف السيمفونيات التى خلدت جميعها ، وألف الرباعيات الوترية وبقى حيًّا منها اثنتان أو ثلاثة ، وحاول كتابة الأوبرات والموسيقى التى تواكب التمثيل فلم يبق منها سوى « روزاموندە » ، لكنه كتب « أغانى رفيعة »(٧٥٦) بقيت منها ٦٠٣ أغنيات . وابتكر شوبيرت هذا النوع من الأغانى الذى يطلق عليه

اليوم النقاد اسم الأغنية الفنية أو الرفيعة ، وهى فى بنائها الموسيقى لا تتبع قواعد ثابتة فى صورة نموذج معين ، وإنما يتبع فيها اللحن والموسيقى المصاحبة قصائد الشعر فى معانيها الظاهرة والباطنة على حد سواء ، أما المصاحبة فهى مشاركة إيجابية لتوضيح المعنى ولهذا كانت الصلة بين الموسيقى وبين الشعر وثيقة إلى حد أنها تخلق بينهما نوعاً من الألفة الخاصة ، وعندها تقوم بينهما وحدة سيكولوجية ، وهذا ما يجعل لكل أغنية شخصيتها الموسيقية المختلفة عن الأخرى ، وإن اشتركت جميعاً فى بعض الصفات المميزة لأسلوب شوبيرت ، وهى الجاذبية وثراء الميلودية والإيقاع البسيط الذى يشبه إيقاع الأغانى الشعبية إلى جانب الهارمونية السليمة السَّلسة التى يبدو أنه كان يعدّها بالسليقة دون جهد أو اصطناع . وترتبط هذه الصفات بروح عاطفية فتيّة زاخرة بالحياة كما تتجلى كلها فى جميع أغانيه (لوحة ٥١) .

ومن هذه الأغانى قصيدة « ملك ،الحور »[٧٥٧]– وهو ملك الموت فى بلاد الشمال – للشاعر جوته ، وقد صاغها شوبيرت فى روعة تهز المشاعر وتشدّ الوجدان (فقرة ١٣٨ من التسجيل الموسيقى) :

مَنْ الفارس فى هزيع الليل الأخير وسط الريح .
أبٌ وطفله الصغير بين ذراعيه فى أمان
يشدّه إليه ، يغمره بالدفء .
– أى بنّى . . .
لماذا تُخفى وجهك فزعاً ؟
– ابى . . .
ألا ترى ملك الحور بتاجه وردائه . . . . ؟
– بنّى ، إنها سحابة ملونة . . .
« أيها الغلام الرقيق ، هلا صحبتنى ، نتبارى فى ألعاب شيقة ؟
هناك الزهور اليانعة ، ولك عند أمى رداء من ذهب »
– أى أبى ، أبى ،
ألا تسمع حديث ملك الموت معى . . . ؟
– لا شىء هناك يا بنى سوى حفيف الريح فى الأوراق الجافة .
« تعال أيها الرقيق ، وسوف تسهر أميرات فاتنات على راحتك .
سيلعبن معك ، ويراقصنك ، ويغنّين لك » .
– أبى ، أبى ، ألا ترى بنات ملك الموت . . ؟
– لا شىء يا بنىّ هناك ، سوى شجرات مسنّة جافة .
« أريدك أنت أيها الصبى ،
فإذا رغبت عنى فسألجأ إلى قوتى . . . »
– أبى ، أبى ، إنه يمسك بى . . . أغثنى . . . أغثنى . . .
واهتز جسد الأب ، والحصان يركض كالريح ،
والطفل الشاحب ينهنه بين يديه . . .
وأمام الباب توقّف الأب

لوحة ٥٢ – شومان .

لاهثاً ينضح بالعرق
ولكن الطفل بين ذراعيه . . .
كان قد مات . . . . . .

* * *

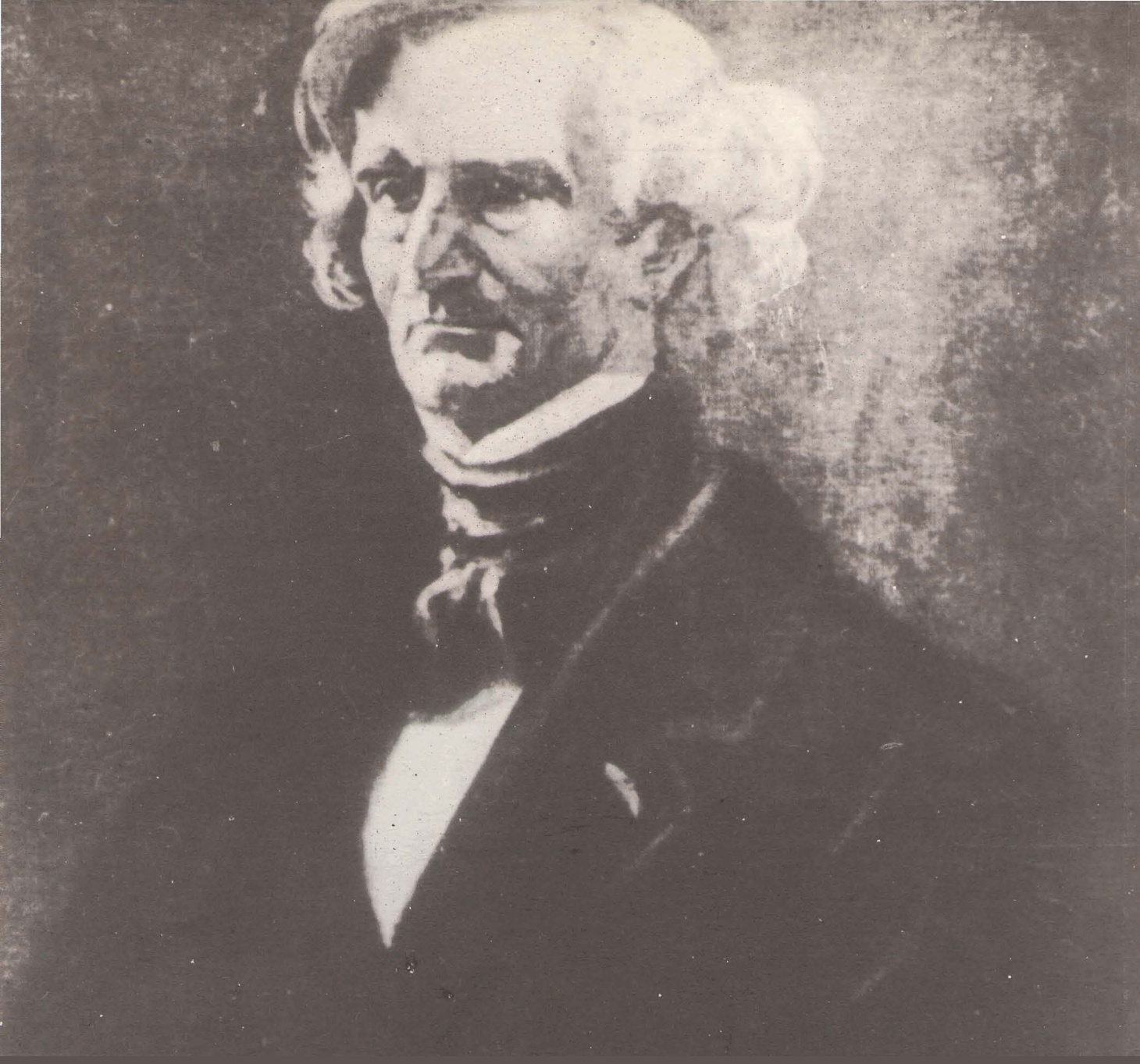
وعلى حين اتبع شومان نهج شوبرت فى الأغانى الرفيعة ، اختلف عنه فى السيمفونيات ، إذ لم يلتزم بالسيمفونية الكلاسيكية كإطار بنائى يحتوى المضمون الموسيقى الرومانتيكى ، بل تشبه السيمفونية عنده القصة الخيالية فى طابعها الموسيقى وخيالها . ومن هذه الناحية تعد من القصص الرومانتيكية ، شأنها شأن قصص هوفمان التى تزخر بالأساطير والينابيع المسحورة ، وذكريات أحلام الشباب ، والألحان الدينية التى تنشد فى الكنائس « ألحان الكورال » وخيالات الحب وأغنياته – كما فى سيمفونية الراين « رقم ٣ » بصفة خاصة – وذلك فى صورها الواقعية المحسوسة إلى جانب تصوير المناظر الطبيعية للغابات والمراعى والبساتين والأزهار حين يداعبها نسيم الربيع العليل . ولا تشتمل سيمفونيات شومان من جهة أخرى – على حد قول ماكس جراف – على جزء بطىء الحركة فى عظمة ما كان يكتبه بتهوفن ، الذى نجد به الخط الميلودى الطويل المتدفق من أول القطعة لآخرها مشحوناً بقوة تعبير بالغة التركيز عن المشاعر كما فى السيمفونية التاسعة ، بل هو يصوغها فى هيئة مقطوعات قصيرة ، تشبه الموسيقى الفاصلة « إنترميدزو » (٧٥٨) ، ولقد أطلق هو نفسه هذه التسمية على الجزء البطىء الحركة فى سيمفونيته الرابعة ، وذلك لاشتماله على طابع يصور لحظة عابرة من لحظات الخيال (فقرة رقم ١٣٩ التسجيل الموسيقى) (لوحة ٥٢) .

وكانت لشومان أهمية أخرى فى عالم الموسيقى لا تقل عن أهميته كمؤلف ، فقد كان يعمل بالصحافة ويرأس تحرير مجلة موسيقية تعتبر مرجعاً للحياة الموسيقية المعاصرة له . ومن خلال نفوذه فى هذا المجال أدى خدمات جليلة للكثير من الموسيقيين المبتدئين ، وكان له الفضل فى تقديمهم للعالم الموسيقى ، ومن بين هؤلاء الموسيقيين شوپان وبرامز ومندلسون الأشقاء الثلاثة الذين تربط بينهم سمات الموسيقى الرومانتيكية المتحضرة .

* * *

ازدحمت صالونات باريس فى منتصف القرن التاسع عشر بالشعراء وكتاب المسرح ، والصحفيين والنقاد ، والمهندسين والمعماريين ، والمصورين والمثالين والموسيقيين ، والمفكرين الاجتماعيين والسياسيين ، وجمعت بين الشاعر الألمانى هاينريش هاينى والموسيقى البولندى شوپان والموسيقى المجرى ليست ، وبين فنانى فرنسا ومفكريها من أمثال ڤيكتور هيجو وتيوفيل جوتييه ولامرتين ، وشاتوبريان وألفريد دى موسيه وألكسندر ديما ، وجورج صاند ولا منيه وسوللىّ يرودوم ، وأوجست كونت وسان سيمون ، واصطبغت المناقشات الفنية الدائرة بالصبغة السياسية . على أن ظهور هيكتور برليوز (٧٥٩) وسط هذه الصالونات المشحونة بالجدل الفكرى والسياسى كان داوياً ، فقد كان شاباً محتدم العواطف ، يملك صفات المؤلف الموسيقى العظيم ، وقائد الأوركستر الفريد ، والصحفى اللامع ، وكاتب المذكرات الشخصية العالمى ، استمد نبضاته الشعورية من عالمى الأدب والموسيقى من مؤلفات جوته التى ألهمته مسرحيته « لعنة فاوست » (٧٦٠) ، ومن شعر بايرون الذى ألهمه سيمفونيته للڤيولا والأوركستر « هارولد بإيطاليا » (١٨٣٤) ، ومن كوميديا دانتى الإلهية التى رفع من شأنها فى « قداسه للموتى » (٧٦١) ، ومن المنجزات الموسيقية لكل من جلوك وفيبير وبتهوفن .

وعاش برليوز تجربة حب نادرة اختلط فيها الحلم بالواقع حين وقع فى غرام الممثلة الأيرلندية هنريتا سميثسون (٧٦٢) التى كانت تلعب الأدوار النسائية الرئيسية فى مسرحيات شكسبير بإحدى الفرق الهامة التى زارت باريس عام ١٨٢٧ ، وعاش أسير حب هذه المرأة التى كان يرى فيها أنثى نادرة تجمع بين ملامح « چولييت » و « أوفيليا » ، وأوشك أن ينتحر فى لحظات يأسه من الزواج بها ، غير أنه سرعان ما اكتشف فيها بعد اقترانه بها نموذجاً عادياً بعيداً عن الصورة الشاعرية التى رسمها خياله المشبوب ، ومع ذلك فقد



لوحة ٥٢ – برليوز

ألهمته هذه التجربة « سيمفونيته الخيالية » التى عزفت أول مرة فى عام ١٨٣٠ (لوحة ٥٣ ، ٥٤) .

وقد ضمّن سيمفونيته عدّة أفكار اقتبسها من البيئة الموسيقية الأدبية التى عاش بينها فى باريس ، إذ استمد فكرة الانتحار بالأفيون – كما أشار فى البرنامج التصويرى الذى نشره مع سيمفونيته – من كتاب دى كوينسى « اعترافات مدمن أفيون إنجليزى » فى ترجمته الفرنسية التى قام بها ألفريد دى موسيه ، ويُعد أسلوب موسيقى جزئها الأول السريع المضطرب الفياض بمقدمته البطيئة الحركة استمراراً لأسلوب بيتهوفن .

على أنه قد استعمل لحناً يرمز « لفكرة ثابتة » يذكّر بمحبوبته كلما أراد الإشارة إليها فى السياق الموسيقى ، كما أشاع الوحدة بين أجزاء السيمفونية كلها بتكراره ، وعبّر عن التسلسل الدرامى للأحداث كما يبدو فى برنامج السيمفونية التصويرى بتغيّر صور هذا اللحن ومشتقاته فى كل مرة يظهر فيها ، وتقديمه المضمون اللازم لرسم صورة الشخصية الدرامية وسط الظروف المحيطة بها من خلال إيحاءات موسيقية .

لوحه ٥٤ – صورة ساخرة للموسيقى القائد الصحفى هكتور برليوز سجّل فيها المصور كل صفات الفنان وجوانب شخصيته المتعددة .

ويبدأ جزء السيمفونية الثانى « الحفل الراقص » برسم صورة سريعة لجو الحفل والصخب عن طريق أنغام مرتعشة من الوتريات توحى بتزاحم المدعوين ، وتؤكد الصورة أنغام آلتى هارب تتبعها موسيقى رقصة « الفالس » الشهيرة وقتذاك وتؤديها مجموعة من الوتريات وآلتا فلوت وفلوت صغيرة تصاحبها آلتا هارب ، ثم يتوقف العزف فجأة ليبدأ لحن الفكرة الثابتة الذى يوحى بحضور « محبوبته » الحفل الراقص ، ويغلب الطابع الأثيرى على الموسيقى إيحاءً بجو الخيال الذى يتصوره المؤلف .

ويرسم الجزء الثالث « المشهد الريفى » صورة خيالية لأمسية صيفية فى الريف ينصت فيها إلى مزمارى راعيين ، وإلى حفيف أوراق شجر يداعبه النسيم ، فتغمره السعادة والطمأنينة وينطلق خياله حتى تظهر محبوبته فيهتز قلبه فى عنف . وتنقل لنا الموسيقى كآبة خفيفة تستولى عليه فيتساءل إن كانت حبيبته قد خانته فى غيبته . ويختتم أحد الراعيين هذا الجزء عازفاً على مزمار الكورنو الإنجليزى لحنه الريفى الهادئ ، فى حين تميل الشمس نحو المغيب وسط قصف الرعد الذى يأتى من بعيد موحياً بالعاصفة التى تعتمل فى قلب الفنان المؤلف ، ثم تخفت الموسيقى محركة الوحشة والوحدة حتى يخيم الهدوء مع آخر نغمة من أنغام الوتريات الخافتة .

ويمثـــل الجزء الرابع « السير نحو القصاص » ، وهو مارش ذو طابع داكن تخيل فيه المؤلف أنه قتل حبيبته بعد أن اكتشف خيانتها ، وأنهم يقودونه إلى المقصلة . ولعل برليوز قد استعاد فى ذهنه وهو يكتب هذا المارش صورة الشاعر الفرنسى الشهير أندريه شينيه الذى أعدم بالمقصلة فى أثناء حكم روبسبيير الإرهابى خلال الثورة الفرنسية . ويظهر لحن الفكرة الثابتة الذى يشير إلى الحبيبة فى صورة ساخرة ترسمها الكلارينت الصغيرة الحادة الصوت ، ثم يتوقف اللحن فجأة ونستمع إلى ما يوحى بسقطة رأس الشهيد التى فصلتها المقصلة وسط دمدمة الطبول وجلبة الأوركستر وصخب الجماهير المتعطشة للدم فرحة مهللة بإعدام القاتل .

ولا يختتم برليوز موسيقى هذا الجزء فى صورة هارمونية متآلفة بل فى صورة التنافر والتوتر الذين يفرضهما منطق السياق التصويرى حتى إذا انتقل برليوز إلى الجزء الختامى لم يعن بإعادة الهدوء والصحو والطمأنينة بعد عصف الزوابع بل يهتم بمنطق السياق مقدماً الختام فى صورة كابوس بشع سماه هو نفسه « ليلة مع السحرة والشياطين » ، حاصرته فيها صرخات المخلوقات المخيفة وضحكاتها ، وتبدّت له محبوبته فى صورة قبيحة بعد أن انضمت إلى جماعة الشياطين والمعربدين وانطلقت بعدها دقات الأجراس الجنائزية ، واتخذ لحن نشيد « يوم الغضب » الجنائزى صورة هازلة يرقص على إيقاعه السحرة والشياطين .

وتنقسم موسيقى هذا الجزء الختامى إلى ثلاثة أقسام واضحة : القسم الأول تصوير يتمثل فى أنغام صارخة من الفلوت الصغير والفلوت والأوبوا تصاحبها دقات متواصلة من طبول التّنباله تُعزف مرتين ، وتتغير حركة الموسيقى بعدها من البطء إلى السرعة حيث نسمع لحن « الفكرة الثابتة » وسط جلبة السحرة والشياطين ، ولعله أراد تصوير محبوبته هنا فى صورة الشيطانة الساحرة أو لعله أراد إبراز هول سحرها ، وقد بعث ظهورها على هذه الصورة الرعب فى نفسه فارتفعت صرخاته المحمومة التى عبرت عنها أنغام الفلوت الصغيرة والفلوت والأوبوا الصارخة .

ويبدأ القسم الثانى – الذى كتب عليه برليوز فى الكراسة الموسيقية « من بعيد » – بدقات الأجراس الجنائزية الممهدة لنشيد « يوم الغضب » فى صورته الهازلة التى تؤديها آلتا توبا [أضخم الأبواق وأغلظها صوتاً] . وصوّر برليوز هذا النشيد الجنائزى الوقور الذى تتضمنه طقوس الكنيسة الكاثوليكية فى صورة ساخرة بما أحاطه به من صخب وعربدة شيطانية . وانتزع برليوز هذه الصورة الساخرة من ميلودية النشيد الأصلية وأضافها هنا لإضفاء جو الحزن والانقباض وتحريك الإحساس بالموت .

وقد أثار هذا التشطير الموسيقى للنشيد الدينى كثيراً من الجدل والتعليق أيامها ، فوصفه شوبان بأنه أسلوب من أساليب تهكم الفنانين الرومانتيكيين الذين ينظرون إلى الحياة بنفس النظرة الجادة التى ينظرون بها إلى الموت ، ولعل فى تسمية دانتى لجحيمه البشع بالكوميديا الإلهية ما يجيز لبرليوز أن يضمّن كابوسه الشيطانى « نشيد يوم الغضب » الدينى ، كما فعل جوته من قبله حين جعل شيطانه ميفيستوفيليس عالماً بالطقوس الدينية حتى همس بنشيد « يوم الغضب » فى أذن مرجريت وهى تنصت إلى إنشاد المرتلين

فى الكنيسة ، وهو المنظر الذى سجّله دلاكروا فى لوحته الليتوجرافية(٧٦٣)الشهيرة .

ويحمل القسم الثالث من الجزء الختامى من السيمفونية اسم « دائرة رقص السحرة » الذى أطلقه فيكتور هيجو على قصيدته التى تعالج الموضوع نفسه ويبدأ بجملة راقصة عُرضت فى القسم السابق ثم اكتملت هنا فى صورة رقصة « الدائرة » ، وتتألف من أربع ما زورات يتخذها بيرليوز موضوعاً لفوجه تتلاحق خطوطها من أداء توليفات مختلفة من الآلات تبدأ بمجموعتى تشيللو وكونترا باص ثم بمجموعة قيولا ، تتلوها مجموعتا قيولينه وفاجوت ، وتنتهى بمجموعة آلات نفخ خشبيه وكورنو. وقد خرج بيرليوز بهذا عما هو مألوف فى كتابة الفوجة من مجموعات متجانسة من الآلات بإدخال عنصر التلوين الأوركسترالى المتعدد الطوابع على استعراض الفوجة الذى كان يسير من قبل على نظام صارم القسمات ، كما ضم بيرليوز تكوينات أخرى من الطوابع الصوتية مع تنوعات ميلودية وكروماتية [ملونة] استطرادية للحن الذى اتخذه موضوعاً للفوجة .

وقد أثار بيرليوز الإعجاب بعظمة هذا الجزء من السيمفونية الذى كتبه وفق القواعد البنائية المحددة ، ونسجه من لحن الرقص الحزين دون أن يؤثر ذلك على مقومات التعبير الموسيقى العام فى السيمفونية أو مقاصد المؤلف وبرنامجه التصويرى .

على أن لحن نشيد « يوم الغضب » يعود إلى الظهور ثانية ، بعد أن تبلغ موسيقى الفوجة ذروتها بدخول الوتريات بأسرها فى الأداء وينخرط فى نسيج الرقص الحزين وهو موضوع الفوجة حتى نهاية السيمفونية .

وقد اتخذ المؤلفون الموسيقيون من نشيد يوم الغضب بعد استخدامه فى هذه السيمفونية رمزاً لما يحرك الانقباض أو يوحى برهبة الموت كما مرّ بنا ، فاستخدمه ليست فى مقطوعته للبيانو والأوركستر « رقصة الموت » ، كما استخدمه مالرفى سيمفونياته ، وراخمانينوف فى إحدى التنوعات على لحن من پاجانينى للبيانو والأوركستر ، وأوتو رينوريسپيجى فى الجزء الثانى من متتالية إنطباعات برازيلية الذى يصور حديقة « بوتانتان » التى تربى فيها الأفاعى لأغراض طبية .

كانت السيمفونية الخيالية تحولاً بارزاً فى نموذج السيمفونية ، لأنها وثّقت الرابطة بين أجزاء السيمفونية ، ودعمتها عن طريق برنامج تصويرى يتمثل فى تكرار ظهور لحن معين أطلق عليه بيرليوز اسم لحن « الفكرة الثابتة » ، ثم سماه بعد ذلك كل من ليست وفرانك باللحن الدورى (فقرة ١٤٠ من التسجيل الموسيقى) .

* * *

التطويبات لسيزار فرانك

لقد تعرضت السيمفونية منذ منتصف القرن التاسع عشر لخطر فقدان مركز الصدارة الذى احتلته فى عصر بتهوفن ، ونظر إليها المؤلفون الجدد من أمثال بيرليوز وليست وفاجنر نظرتهم إلى ما هو بال عتيق ، ولم يهتموا إلا بالسيمفونية التى تتضمن أفكاراً وصفية أو تلك التى تأخذ شكل الدراما الموسيقية ، على حين تصدّى للدفاع عنها المؤلفون المحافظون من أمثال برامز وبروكنر وتشايكوفسكى ، وإذا كان الأولان قد استطاعا حصر مشاعرهما الرومانتيكية الفياضة فى نطاق البناء الكلاسيكى الصارم فقد خرج عنه تشايكوفسكى فى سيمفونيته السادسة الحزينة .

على أن التجديد الهام الذى أدخل على نموذج السيمفونية خلال هذه الفترة هو النموذج الدورى الذى شغف به سيزار فرانك خاصة ، والذى يربط بين أجزاء السيمفونية كلها بتوحيد ألحانها الأساسية ، متمثلاً فى انطلاق لحن غير متوقع فى مواضع مختلفة

من أجزاء السيمفونية ليؤكد ارتباط أجزاء السيمفونية وتوحدها ، أو فى اشتقاق موضوعات السيمفونية الأساسية من ألحان قصيرة تتغير صورها مع تقدم سير الموسيقى حتى يتحول اللحن التمهيدى البسيط فى الجزء الأول إلى ميلودية أساسية فى جزء الاسكيرتسو وفى كل من الجزء البطىء والختام . وفى (الفقرة ١٤١ من التسجيل الموسيقى) مثال للون آخر من مؤلفات سيزار فرانك يجمع فيه بين المغنى المنفرد والكورال والأوركستر بمقدرة مذهلة ، وذلك فى عمله الضخم المسمى « التطويبات » أو الغبطيات[٧٦٤] وهو أقرب ما يكون إلى الأوراتوريو (لوحة ٥٥) .

وتتخذ هذه « التطويبات » من كلمات الإنجيل النواة الجليلة التى تنبنى عليها ، بيد أن نصوصها قصُرت عن الارتقاء إلى مستوى النص الإنجيلى وأهدرت ما ينطوى عليه من قيمة كبرى إهداراً يتخطى جميع حدود التصور . وقد تناول كلود ديبوسى النصوص اللفظية بالنقد اللاذع ووصفها بأنها صور عادية قد تثبط همة أشد الناس حماسة للمسيحية . وكان من الضرورى أن يتناول هذه التطويبات عبقرى ورع مثل سيزار فرانك حتى يشيع فيها – برغم هبوط قيمتها الأدبية – بسمة من البسمات المشرقة التى تخلقها موسيقاه . على أن سيزار فرانك لم ينج من بعض النقد الذى وُجّه إلى السيدة « كولومب » مؤلفة نص قصيدة التطويبات ، ذلك أنه أنطق الشيطان والكفرة بالغناء فى الأوراتوريو بأسلوب أوبرا الإخراج الحافل[٧٦٥]. وإن كانت تغفر له تلك السقطة الأجزاء الملائكية من الأوراتوريو التى لا يملك الإنسان حيالها إلاّ الإعجاب والتقدير .

ويشتمل الأوراتوريو على تصدير وثمان تطويبات ، ويبدأ التصدير بوحدة لحنية « موتيف » ذات إيقاع مؤجل[٧٦٦] تعكف على أدائها مجموعتا الفاجوت والتشيللو معاً ، ويُستشف من خلال الموسيقى أنها ترمز للمسيح ، ويلى ذلك إنشاد مغن من طبقة التنور يستعيد هول الشرور التى أضنت البشرية فى عصر المسيح ، وسرعان ما ينطلق على الفيولينات لحن مضاد[٧٦٧] يساند الوحدة اللحنية الرامزة للمسيح ويدعم كوروس الملائكة حين ينشد « بارك الله فيمن يحيى الأمل » ، فيتألق فى هذا اللحن ذلك الصوت السماوى الذى يعزى البشرية عن هذه الشرور ، والذى يأخذ المرتل بعد قليل فى الإعلان عن قرب هبوطه من السماء .

وتدور « التطويبات » حول عظات الجبل ، حيث يقدم قسمها الأول موعظة المسيح : « طوبى لمن صفت أرواحهم » ممجداً السعادة السماوية القائمة على تعاطف الإنسان مع أخيه الإنسان ، منددأً بالسعادة الزائفة القائمة على المتع المادية .

ويشيع فى القسم الثانى الأسى على بعد السماء وظلمة الأرض ، وتيه القلوب وسط الرياح المتقلبة ، ثم تبدّده كلمات المسيح : « طوبى لمن لا يبيتون أسرى ما يملكون » .

ويمجّد القسم الثالث « الألم » المتمثل فى اليتم والفراق والعبودية وقصور الفكر عن إدراك الحقيقة ، حيث نستمع إلى صوت المسيح معزيًا « طوبى لمن يبكون » .

ويتدفق القسم الرابع فى صورة مقطوعة سيمفونية يصاحبها مغن ينشد العدل والحقيقة فى عالم تزاحمت فيه الشرور . وتعزّينا كلمات المسيح : « طوبى لمن يتضورون جوعاً ، وهم ينشدون الحق والجمال ، فسيكون لهم من جوعهم الخبز الذى يأكلون ، ومن ظمئهم الماء القراح الذى يشربون » .

ويثور المظلومون على ظالميهم فى القسم الخامس ، ويتدخل المسيح ليحول بينهم وبين الانتقام قائلاً : « الضعفاء وحدهم هم الذين يقتصون لأنفسهم ، والقوى النفس يعفو ويصفح ، وإنه لشرف لمن أوذى أن يصفح » ، وهو ما يمثل الصدى للعظة القائلة : « طوبى للرحماء ، فإن الرحمة ستكون من نصيبهم » .

ويمدح القسم السادس الطفولة والبراءة والطهر والصفاء ، ويسخر من الزيف والرياء مردداً كلمات المسيح : « طوبى لمن طهرت قلوبهم لأنهم سيكونون غير بعيد من الله » .

ويغنى الشيطان وأعوانه فى القسم السابع ممجّدين الشر ، ولكن أصوات الخير تعلو مع صوت المسيح وهو يردد : « طوبى لمن ينشدون السلم » .

وفى القسم الثامن يبرز الشيطان من جديد رافضاً الاستسلام لقوى الخير ، لكن قوى الخير تنتصر مرددة العظة القائلة : طوبى لمن يقعون فريسة لغيرهم ، فسوف يؤتون خفة الخطو ، وسوف يرزقون أجنحة .

ويختتم الملائكة والقديسون الأوراتوريو مرددّة أناشيد النصر .

* * *

وكان شوپان كسائر مهرة العازفين على البيانو فى عصره قد كرس ما جادت به قريحته من نفحات الابتكار الموسيقى لهذه الآلة ، لكنه امتاز عنهم بفتحه آفاقاً جديدة واسعة المدى ، وابتكاره لغة فنية جديدة للبيانو أبرز فيها إمكانيات لا حصر لها فى التعبير الموسيقى بهذه الآلة .

ولا تتقيد أغلب مؤلفاته بخطة بنائية محددة بل تميل إلى المرونة والحرية فى بنائها ، ويخضع الإطار البنائى فيها فى غالبه للمضمون الموسيقى حتى يطلق شوبان العنان للإمكانيات الموسيقية لإيضاح المعانى التى يقصدها . وإذ كان هذا الأمر يسير التحقيق فى الصور الموسيقية القصيرة فقد جاءت معظم مؤلفاته للبيانو قصيرة ، ولم يكتب غير عدد قليل من المؤلفات ذات الحدود البنائية الضخمة . .

وتطغى على جميع مقطوعاته سماته الأسلوبية العامة وهى الميلودية الناعمة المشتملة على الزخارف على نحو يماثل الغناء الأوبرالى الاستعراضى الإيطالى (٧٦٨) ، لكنها مع ذلك زخارف تدخل فى جذور الميلودية بحيث تتم معناها وليست لمجرد الاستعراض الفنى الذى يتيح لعازف البيانو أن يبرز مهارته الفنية فى الأداء فحسب على غرار الغناء الاستعراضى الأوبرالى الإيطالى ، كما تبلغ مبتكراته الهارمونية من المرونة درجة تناسب أدق ظلال التعبير الموسيقى (لوحة ٥٦) .

ومن أبرع مبتكراته من المقطوعات القصيرة « ليلياته » (٧٦٩) فهى بمثابة سبحات خياله وحيداً مع أشجانه فى حجرته مما يجعل طابع الحزن الهادئ والخيال الشاعرى يغلب عليها جميعاً . ومن العبث أن نحاول تلمس تصويرات أو أوصاف معينة لأى منها ، فهى جميعاً ذات طابع عام يعكس تهويماته الشاعرية ، وتستوى فى ذلك أشجانه الغرامية أو شعوره برهبة الموت أو حنينه إلى وطنه . فلا يستطيع أحد أن يتكهن بأن ليلية معينة من مجموعة معينة تصور أساه من تدهور صحته وتوقعه قرب نهايته أو أنها تصور أساه لافتراقه عن محبوبته أو حنينه إلى وطنه . . . لهذا ينبغى أن ننظر إلى الليليات على أنها خواطر سانحة وردت على قريحة مؤلف فى لحظات متفرقة واستولت عليه أثناء إبداعه (فقرة ١٤٢ من التسجيل الموسيقى) .

* * *

أما پاجانينى (١٧٨٢ – ١٨٤٠) فلم يكن من المؤلفين الذين أحدثت مؤلفاتهم ثورة فى التأليف الموسيقى بما حملته من مبتكرات ميلودية أو هارمونية أو مستحدثات فى الأوزان الإيقاعية أو التوزيعات الأوركسترالية أو ممن كشفوا آفاقاً جديدة فى ابتكار النماذج البنائية الموسيقية ، بل لقد انحصرت ابتكاراته الفذة فى الناحية الموسيقية العملية ، فى ناحية الأداء الموسيقى وبخاصة فى تجديد أساليب العزف على الفيولينه (لوحة ٥٧) .

ولقد أعرض باجانينى عن كل الأساليب المتبعة فى العزف على الفيولينه حتى أيامه – والتى كان قد أتم وضع أصولها تارتينى(٧٧٠) وڤيوتى (٧٧١) – وسلك طرقاً أخرى وعرة محفوفة بشتى الصعاب الفنية ، العصيّة على العازفين فى عصره حتى سموه « بشيطان الفيولينه » . وفى الحق أنه ابتدع طرقاً وحركات تبدو خيالية فى بهلوانيتها وفى الأصوات العجيبة الصادرة عنها . وكان من الطبيعى أن ينعكس أثر كافة هذه المبتكرات على طريقة العزف على جميع الآلات الوترية القوسية ، وأن يستغل هذه الآثار بعض كبار المؤلفين للأوركستر

ممن اهتموا بابتداع الطوابع الصوتية لتدعم ميلهم إلى التلوين الأوركسترالى المتعدد الوحدات مثل بيرليوز الذى تأثر بأساليب پاجانينى إلى حد كبير خصوصاً فى مقطوعته السيمفونية الشهيرة « هارولد بإيطاليا » . ولقد قام بتنمية العزف على أكثر من وتر واحد فى آن معاً ، فاستطاع بذلك أن يقوم فى الوقت نفسه بعزف اللحن ومعه لحنه المضاد على الڤيولينة المنفردة . كما تمكن أيضاً من الإيحاء بالهارمونية الكاملة للمقطوعات التى ابتكرها لتعزف على الڤيولينه المنفردة دون الاحتياج إلى عزفها من آلة من آلات المصاحبة كما هو الحال فى المقطوعات بعنوان « النزوات » (٧٧٢) الأربع والعشرين التى كتبها لهذه الآلة المنفردة .

والواقع أن هذه المقطوعات وحدها هى التى أقامت شهرته وأثرت فى عازفى الڤيولينه من وقته حتى عصرنا الحالى ، كما أثرت أيضاً فى بعض كبار المؤلفين مثل ليست وشومان وبرامس وراخما نينوف ، وهى من المؤلفات القليلة التى نشرت فى حياته . وبسبب استحالة أدائها من عازفى الڤيولينه فى عصره اعتقد هؤلاء بأن مؤلفها قد مسه الجان وأنها من المؤلفات الشيطانية ، إلاّ أن كبار العازفين فى أيامنا قضوا على تلك الخرافة بعد أن ارتقى تدريس العزف الموسيقى عامة والعزف على الڤيولينه خاصة .

وتعد أهم مقطوعات « الكاپرشيو » المقطوعة الأخيرة من تلك السلسلة رقم ٢٤ من مقام « لا » صغير ، وهى التى أثار لحنها إعجاب كل من شومان وبرامس وراخما نينوف . فبعد عرض اللحن الأصلى فيها بجزئية نجد باجانينى يقيم عليه إحدى عشرة صيغة من التنوعات تتناول كل ما يدور بخلد الفنان من تنوع على هذا اللحن فى حدود الطاقة الاستعراضية للعزف على الڤيولينة المنفردة ، كما يستعرض فيها شتى أنواع الحركات البهلوانية فى العزف . وكافة مقطوعات « الكاپرشيو » ذات بناء طليق لا يتقيد بصورة نمطية محددة بل ينساب متدفقاً كالڤانتازية والبادرة (٧٧٣) والمقدمة (٧٧٤) (فقرة رقم ١٤٣ من التسجيل الموسيقى) .

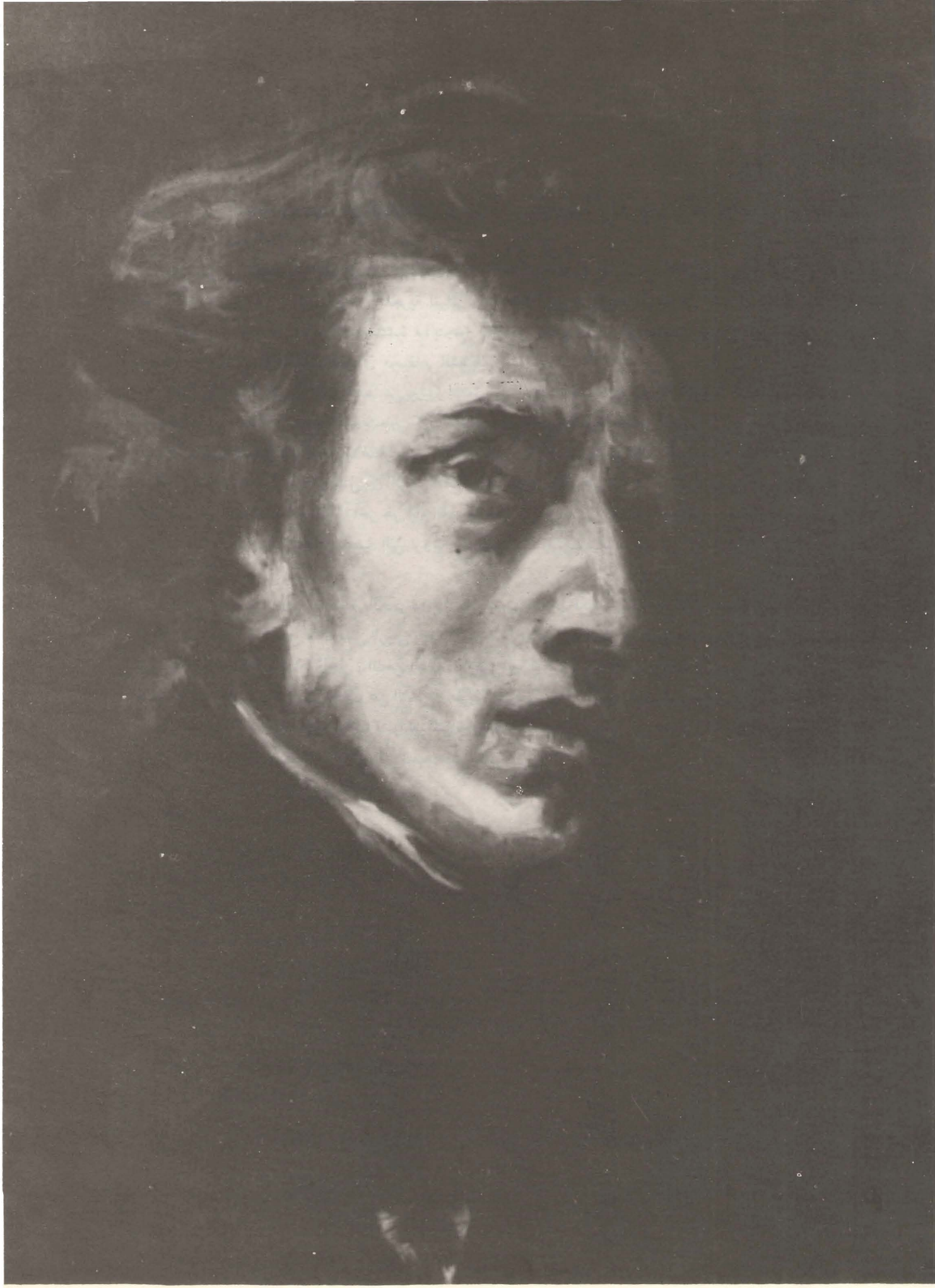
وتقابل « مقدمات » ديبوسى على البيانو نزوات باجانينى فى حرية البناء ، وإن يكن الفارق بين مضمون كل منهما كبيراً : فمقدمات ديبوسى صور شاعرية لانطباعات متعددة ، فى حين تقف « نزوات » باجانينى أساساً عند حد استعراض المهارة الفائقة فى آلية العزف على الڤيولينه ، على أن « النزوات » مع اعتبارها نقطة تحول هائل فى فن العزف على الڤيولينه تتضمن ألحاناً ساحرة رغم عدم اتسامها بالعمق . (والفقرة رقم ١٤٤ من التسجيل الموسيقى) قطاع من الحركة الأولى من كونشرتو الكمان رقم ١ لپاجانينى حيث نلمس كل إمكانيات هذا المؤلف فى الكتابة للڤيولينة بمصاحبة الأوكستر .

* * *

قامت الحركة « الرومانتيكية » فى الموسيقى بثورة على الأوضاع والأنماط المحددة الصارمة التى سادت العصر الكلاسيكى والتى كان من أهمها السيمفونية التى تنشد الأفكار العامة المطلقة (٧٧٥)، ومضى الموسيقيون الرومانتيكيون يخاطبون مشاعر الإنسان المشتبك مع الحياة فى صراع وجدانى ، ومن ثم لجئوا إلى ربط موسيقاهم ببرامج شاعرية أو أدبية أو وصفية .

وهكذا حلت القصائد السيمفونية مكان السيمفونيات الكلاسيكية ، بل إن السيمفونيات القليلة التى كتبها الرومانتيكيون قد ارتكزت فى مضمونها على مثل هذه البرامج الوصفية والشاعرية ، وبمعنى آخر فإن المقارنة بين الموسيقى الرومانتيكية وبين الموسيقى الكلاسيكية هى المقارنة بين الموسيقى الرومانتيكية ذات البرامج التى تعكس مشاعر الفنان وأحاسيسه الذاتية ، أو التى تصور أحداثاً خارجة عن البناء الموسيقى ذاته ويكون تصويرها من خلال المؤلف ذاته ، وبين الموسيقى المجردة الموضوعية التى ينبع جمالها من دقة التناسق وروعة البناء وترابط أجزائها وتوافقها مع القواعد المعترف بها للتأليف الموسيقى والتى تخدم العمل الموسيقى ذاته .

وإلى جانب مهارة فرانز ليست الفائقة فى العزف على البيانو واستحداثه طرقاً فنية رائعة فى العزف عليه حتى أصبح يُعتبر بحق



مؤسس المدرسة الحديثة فى العزف على البيانو فإنه كان مؤلفاً موسيقياً عظيماً تركت مؤلفاته أكبر الأثر فيمن عاصروه أو جاءوا من بعده . (لوحة ٥٨) .

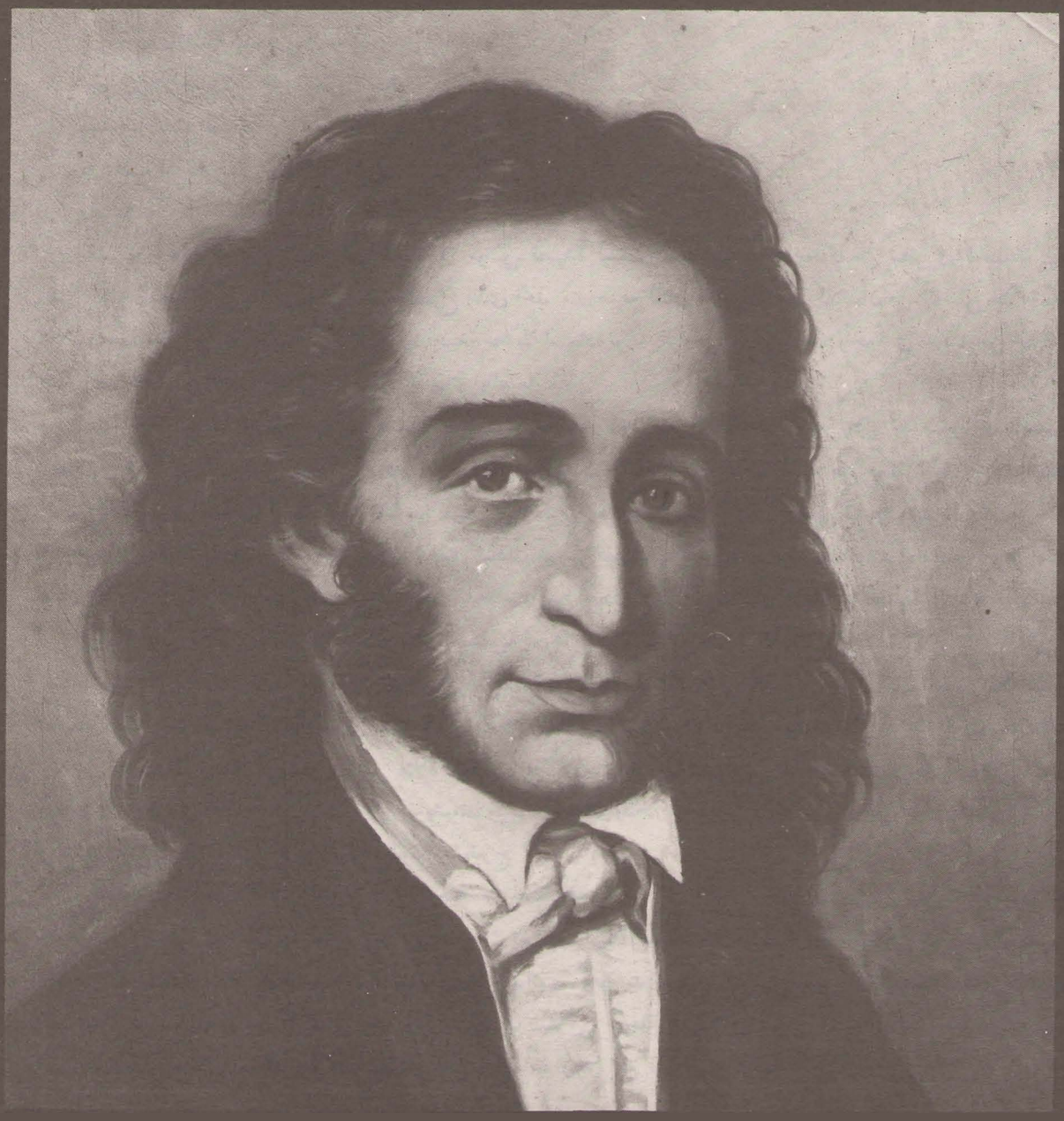
ولفنه الموسيقى وجهان : الأول الرومانتيكية المجرية ، والآخر الرومانتيكية الفرنسية . ولا تتمثل الرومانتيكية المجرية فقط فى مجرد تأليفه عشرين من « الراپسوديات » المجرية للبيانو كما يعتقد كثير من النقاد ، وإنما هى أيضاً فى محاولته ابتكار أسلوب مجرى للموسيقى . ونجد آثار هذه المحاولة منتشرة فيما يتجاوز المائة من مؤلفاته للبيانو التى استعمل فيها الأسلوب المقامى الذى يتبعه جماعة « التزيجان » أو الغجر بالمجر فى موسيقاهم الشعبية .

وأما الرومانتيكية الفرنسية فقد أخذها عن بيرليوز عندما اتبع أسلوب القصيدة السيمفونية – بديلاً للسيمفونية الكلاسيكية عند الرومانتكيين – ، ذلك النموذج الذى يتجاوب كل التجاوب مع المقاصد الأدبية والمشاعر المتدفقة التى لا يمكن أن تخضع لإطار البناء السيمفونى المحدد لأنها تدخل الاضطراب على هذا الإطار ، مما يجرده تماماً من المعنى الذى يضفيه عليه اسمه . وأخذ عنه أيضاً « اللحن الدورى » المتكرر الذى يصل بين أطراف القصيدة السيمفونية ويدل على فكرة أو حدث أو شخصية فى البرنامج التصويرى للموسيقى . غير أن ليست قدم ابتكاراً آخر هو قيام القصيدة على لحن واحد يتكرر فى عدة صيغ دائمة التحوّل فى صورتها ومقاماتها ، ليعبر بذلك عن الأطراف المختلفة للقصة التى ترويها القصيدة أو الأوصاف المتعددة التى ترد بها ، ولذلك فهو يسميه « باللحن المتحول » (٧٧٦) .

والواقع أنه يصعب علينا أن نقطع بالحكم فيما إذا كان ليست قد أخذ فكرته حقيقة عن اللحن المتحول من بيرليوز أم فاجنر ، أم أنه سبقهما إليه ، إذ ليس هناك دليل تاريخى يحدد السبق الزمنى لأى منهم ، فلربما كانت فكرة مشتركة خطرت لثلاثتهم فسماها بيرليوز « الفكرة الثابتة » وسماها فاجنر « اللحن الدال » وأطلق عليها ليست اسم « اللحن المتحول » . وفى الحق أنها ثلاث تسميات لمدلول واحد ، ولو أن كلاً منهم يختلف عن الآخر فى طريقة تطبيقها . ولقد كتب ليست اثنتى عشرة قصيدة سيمفونية تمثل الجزء الأكبر من مؤلفاته الأوركسترالية وأهمها قصيدته المسماة « بالمقدمات » التى توضح كل سمات أسلوبه ، وهى ترسم خطى بعض أبيات اختارها من إحدى قصائد لامارتين التى تحمل نفس العنوان .

أليست حياتنا غير سلسلة من المقدمات
لذلك النشيد المجهول
الذى يوقع الموت أولى نبراته المهيبة ؟
الحب هو إشراقة الفجر فى كل حياة .
ولكن ألا ترى معى ،
أنه بعد نشوة السعادة الأولى
يستحيل إلى عواصف نذرو أوهامه الجميلة .
دعنى أسألك
أين تلك النفس التى تخرج من إحدى هذه العواصف مثقلة بالجراح
ثم لا تنزع إلى الريف تنشد فى سكينته السلوان ؟
على أن الإنسان ما يكاد يغفو

لوحه ٥٧ – باجانينى



فى أحضان هدوء تمنحه الطبيعة إياه
حتى يهرع آخر الأمر إلى مواطن الخطر
مستجيباً لنداء الحرب
وفى قلب المعركة يسترد وعيه الكامل
ويستجمع كل طاقاته من جديد

لقد بعث هذا البرنامج التصويرى الحياة فى موسيقى قصيدة ليست السيمفونية ، بما يحركه من نبض فى لحظات الحب الذى يمثل غايته الكبرى ، ثم فى لحظات الصراع الذى اتخذ منه هدفه المثالى والذى لا مفر للإنسان من أن يلقى خلاله بعض الهزائم ، وما يعقبها من لحظات ينزع فيها إلى الطبيعة محاولاً استعادة توازنه الروحى فى وحدته ، وأخيراً فى عودته من جديد إلى حلبة الصراع ليحقق النصر النهائى منحّيا كل العوائق والصعاب .

ولقد نجح ليست فى جعل موسيقى قصيدته السيمفونية مطابقة للحالات الشعورية الأربعة التى تضمنهابرنامجه التصويرى (فقرة رقم ١٤٥ من التسجيل الموسيقى) . على أن قصيدة « المقدمات » تنطوى إلى جانب ذلك على صفة جلّية هى أنها تعكس الجانبين المتقابلين فى شخصية ليست التى أعاننا هو نفسه على أن نتبين أبعادها حين قال . إنه : موسيقى فيلسوف وُلد بالپارناسوس (٧٧٧) وأنه وفد من بلاد الشك ليقيم على أرض اليقين . فقد كشفت موسيقى قصيدة « المقدمات » عن اعتداد ليست بنفسه ، وهو الشعور الذى رافقه أيام شبابه حين كان وسيماً يسحر النساء بلحظة ، وعن أفكاره الفلسفية الناضجة ومشاعره العميقة فى سنواته الأخيرة .

وتنشئ « مقدمات » ليست نموذجاً للقصيدة السيمفونية ، بما تحتشد به من صور – بدلاً من الأفكار – تثير الكثير من المشاعر ، وقد كتبها فى وقت لم يعد فيه الناس يخجلون من الإفاضة فى التعبير عن مشاعرهم الدفينة ، بعد أن كان المؤلفون الكلاسيكيون يُخْضِعون مشاعرهم الذاتية لإقامة التوازن اللازم لإبراز الفكرة المطلقة فى صورتها العامة غير مهتمين إلا بالمشاعر الموضوعية المطلقة .

على أنه يجب أن نستثنى « بتهوفن » من هؤلاء المؤلفين ، إذ كان بمثابة نقطة تحول بين الكلاسيكية والرومانتيكية التى مالت طوفانها أن تدفق فى أعقابه على أيدى شوبيرت وشومان وليست وشوبان وفاجنر وشتراوس وبرامس بل على أيدى بعض المعاصرين فى بداية حياتهم الفنية مثل فريدريك ديليوس وشونبرج .

وبالقصيد السيمفونى تكون الموسيقى الرومانتيكية قد بلغت أقصى درجات النضج . فعلى يد بتهوفن تحوّلت الموسيقى تحولاً جوهرياً ، لا بتطور بناء هيكلها فحسب بل بأن أصبحت تعى مسئوليتها الأبدية شكلا ومضمونا وأصبحت هى التى تشكل جمهورها بدلاً من أن تشكلها أذواق طبقة معينة من المستمعين وفق أهوائهم . وعلى يد شوبيرت انتقلت الموسيقى إلى القصيدة الشعرية بفلسفتها كما عرفنا من ألحان شوبيرت لأشعار جوته وغيره ، وكانت تلك هى المرحلة الغنائية فى الموسيقى الرومانتيكية . أما على يد ليست فقد أصبحت الموسيقى ذاتها قصيدة موسيقية تغنى عن الكلمات وتعبر عن قمة الرومانتيكية .

لوحه ٥٨ – فرانزليست

الباليه : النغم المنظور

« إذا جاز لنا أن نشبّه فنون الرقص بالأدب ، فإن جميع أنواع الرقص بما فيها الرقص التعبيرى هى النثر الأدبى ، فى حين يمثل الباليه وحده شِعْر الحركة »

إيزادورا دنكان

من بين فنون الرقص العديدة يستحوذ فن الباليه على أكبر قسط من القدرة على التعبير عن العواطف والانفعالات والأحداث بواسطة حركة الجسد الإنسانى وحدها . وقد ولد الباليه ضمن فنون الرقص منذ أقدم العصور ، حتى أنا نجده فى بعض لوحات التصوير فى عصور مصر القديمة . ولكنه ظل يقدم مرتبطاً بالفنون الأخرى حتى القرن السابع عشر حين انفصل عن عروض الأوپرا وأصبح يقدم على حدة فى عرض مستقل كامل ، وبدأت المدارس الخاصة بتشكيل راقصى الباليه تخرج إلى الوجود ، كما أقبل كبار الموسيقيين على كتابة مصنفات موسيقية خاصة لتدعم حركات الرقص التى بدأت تخضع لأحداث قصة تُكتب بدورها للباليه .

ولعب الفرنسيون أهم الأدوار فى صياغة فن الباليه الكلاسيكى ، وفى خلق المدرستين الإيطالية والروسية اللذين تألق نجمهما طويلاً .

فكان جان جورج نوڤير الراقص ومصمم الرقص الفرنسى الذى ولد فى باريس عام ١٧٢٧ صاحب الفضل فى تحديد معالم الباليه ووضع أسسه التى بقيت مع الزمن ناموساً ثابتاً ، وإن كانت قد عُدّت فى عصره ثورة وخروجاً على المألوف مما اضطره إلى الهجرة لتحقيق أفكاره فى النمسا وإيطاليا وألمانيا حيث قدم باليهات رائعة ظفرت بالتقدير والنجاح .

وقد نشأ فن الباليه من الإيماء وهو فن استخدام الوجه والأطراف والبدن للتعبير عن الانفعال والحدث الدرامى ، فالإشارة وسيلة طبيعية للتعبير وتستعمل لتؤكد الكلمة المنطوقة وتكملها . وقد قدّم الإيماء إلى الرقص إضافة جعلت منه لغة مسرحية مفهومة ووسيلة قادرة على التعبير . وحاول نوڤير خلع مضمون درامى محدد على فن الرقص المسرحى عن طريق استخدام حركات إيمائية مستمدة من الإشارات الطبيعية ، غير أن بعض مصممى الباليه أساء فهم آراء نوڤير وأضاف مشاهد إيمائية بين الرقصات اقتبست عن مصطلحات لغة الصم والبكم التى وضعها الأب دوليبيه (١٧١٢ – ١٧٨٩) والتى لا يفهمها إلاّ من يعرف هذه اللغة ، وينطوى باليه « چيزيل » وباليه « بحيرة البجع » على بعض هذه المشاهد الإيمائية .

وحوّل نوڤير فن الباليه من حركات نمطية متتابعة فى رقصات اصطلاحية خالية من المعنى ، تنسق على نغمات متباينة تستهدف إظهار مهارة الراقصة الأولى ، إلى عمل فنى متكامل يشدّه نسيج واحد تتتابع أحداث قصته تتابعا منطقياً ، وتترابط أجزاؤه لا على أنها فقرات مستقلة ، بل على أنها كلٌ متكامل . ولهذا رفض نوڤير الحشو وإقحام فقرات لا يفرضها تسلسل الموضوع ، كما نادى باتساق الحركة مع إيقاع الموسيقى وخطوطها اللحنية واستهجن الخطوات المعقدة متجهاً إلى الطبيعة لاستلهامها وسائل تعبير يستطيع المشاهدين فهمها فلا يقتصر تذوّقها على الصفوة المختارة وحدها . وأدخـل تعديلات هامة فى زى الراقصين حين رفض الأقنعة والشعور الطويلة المستعارة والثياب المثقلة الأطراف بالحواشى ، وتبنّى الثياب الخفيفة التى تكشف عن رشاقة الأجساد والتى تتناسب مع أداء الأدوار الراقصة .

ويُعد نوڤير أب الباليه الحديث لأن تعاليمه التى سجلها عام ١٧٦٠ فى كتابه « رسائل عن الرقص » بقيت هادياً لمصممى الباليه بعده وعلى رأسهم فوكين الروسى ودوبير فال الإيطالى الذى ساهم فى إحياء الباليه فى إيطاليا ، ومن بعده تلميذه العبقرى فيجانو الذى ولد فى نابولى عام ١٧٦٩ وكان موسيقياً ومصمم باليه فى الوقت نفسه ، وتأسست بفضله مدرسة الباليه فى ميلانو باسم الأكاديمية الملكية للرقص عام ١٨١٢ وكانت مدة الدراسة بها عشر سنوات .

وفى عام ١٨٤٧ يقصد سان بطرسبرج [لننجراد حالياً] راقص ومصمم رقص فرنسى هو ماريوس پيتيپا الذى يصبح مديراً

لمدرسة الباليه وأغزر مصممى الباليه إنتاجاً فى روسيا . لقد حمل بيتيبا إلى روسيا تأثيرات المدرسة الفرنسية والإيطالية معاً ، ومهّد لنهضة فن الباليه فى روسيا لتحل محل إيطاليا فى زعامة فن الباليه وتصبح أكبر مركز إشعاع أوروبى لهذا الفن تحتذيه البلاد الأوروبية الأخرى ، بعد أن كانت مركزاً متواضعاً يعتمد على استقدام الأساتذة الفرنسيين .

وكانت أغلب باليهات بيتيبا رومانتيكية الموضوع عديدة الفصول على النهج السائد وقتئذ لإحيـاء سهرة كاملة ، وكان يشكل باليهاته من رقصات تمثيلية ونوعية ، ورقصة جماعية ، ورقصة ثنائية ، ثم رقصة فردية للراقصة الأولى « الباليرينا » ، ورقصة مفردة للراقص الأول « الباليرينو » مع أداء جماعى فى خلفية الرقصات المنفردة .

وقد نجح بيتيبا فى خلق نمط جديد جمع فيه بين بطء الرقص الفرنسى ومرح الرقص الإيطالى ، وسخّر فيه جميع إمكانيات الحرفية الكلاسيكية ، وبذلك يكون الخالق الحقيقى للراقص الروسى . ويعود الفضل فى شهرة فرقة ديا جيليف العالمية إلى بيتيبا . فقد تخرج راقصوها من المدرسة الإمبراطورية التى ظل يديرها نصف قرن من الزمان .

وكان من أهم عوامل ازدهار الباليه الروسى شاب اسمه ديا جيليف اجتذبته للباليه صداقته للأمير فولكونسكى مدير المسرح الإمبراطورى الذى اكتشف فيه ناقداً رائعاً للباليه . وما لبث ديا جيليف أن هجر دراسة الحقوق بعد أن كلفه الأمير فولكونسكى بإخراج باليه « سيلفيا » عام ١٩٠٠ . ولم يكن ديا جيليف عبقرياً فى تصميم رقصات الباليه فحسب بل كان فوق ذلك عبقرياً نادراً فى إدارته لفرقة الباليه . وكانت لقدرته المذهلة فى إدارة الفرقة فضل نشر الباليه فى فرنسا وإنجلترا وأسبانيا : ذلك أنه استقال من المسرح القيصرى عام ١٩٠٩ وقام برحلة إلى غرب أوربا حيث قدمت فرقته بمسرح الشاتليه بباريس حفلتها الأولى التى كانت بمثابة النهاية نهضة فن الباليه بغرب أوربا ، فقد عصف دياجيليف بالتقاليد التافهة التى كانت تخنق الباليه بتقديم فصول عديدة تتسم بالطول والكآبة ، واختفت الثياب المثقلة بالحلى والراقصات المتنكرات المصاحبات للراقصة الأولى ، والأحذية المدببة الأطراف القرمزية اللون ، والديكور الواقعى وفقرات الموسيقى المبتذلة التى كانت تستهوى المصممين . وظهرت باليهات من فصل واحد ، تتعانق فيها حركات الرقص والموسيقى ومشاهد الديكور والإضاءة والثياب مشكّلة نسيجاً دراميًّا متماسكاً ، وتتابعت عروض فرقة دياجليف يصحبها فوكين مصمماً للرقصات التى يقوم بأدائها أنا باڤلوڤا وتمارا كارسافينا ونيجينسكى ، وأخذت باريس تألف الموسيقى الروسية ، وتشهد باليهات : لى سلفيد ، وكليوباترة وشهر زاد ، وكرنفال ، وپتروشكا ، وطائر النار أول عمل عظيم لإيجور ستراڤنسكى الذى لم يكن قد اشتهر بعد .

وشهد عام ١٩١١ انقطاع الوشائج بين روسيا وبين فرقة باليه ديا جيليف التى اعتزمت العمل فى الغرب ، وما لبث أن استقال فوكين عام ١٩١٢ على أثر تقديم باليه « أمسية جنّى الغاب » لديبوسى ، واضطر ديا جيليف بعد أن شتتت الحرب بعض أفراد فرقته إلى تكوين فرقة جديدة ما لبثت أن أصبحت ذات طابع عالمى تتميز بحسن الاختيار والتنسيق ، فقد وفقت الفرقة الجديدة بعد البحث والتجريب الطويلين إلى نمط جديد تأثر بأعمال بيكاسو وماتيس وماري لورنسان وما اتسمت به من ألوان هادئة صافية واتجاهات بنائية وتكعيبية ، كما ارتبطت بموسيقى پولانك وإريك ساتى المتسمة بالدقة والروعة ، وضمت الفرقة ماسين خلفاً لفوكين.

وأحدثت وفاة دياجيليف فى ڤينيسيا فى أغسطس ١٩٢٩ هزة فى أوساط الباليه التى أخذت تتساءل عن مصيرها بعده ، إذ كان أصحاب هذا الفن ينظرون إليه على أنه شخصية أسطورية ذو فطرة نفاذة قادرة على اكتشاف المواهب المبكرة وتعهدها بالرعاية والصقل حتى تثبت جدارتها ، كما تميز ديا جيليف باستعداد غريزى لتقبل النزعات والأفكار الجديدة ، والتنسيق بينها وبين أمجاد التراث الذى لم يفرط فيه طوال حياته .

ويعود الفضل كذلك إلى ديا جيليف فى ابتكار وضعة جديدة للرقص ، إذ كانت حركات الرقص تدور منذ ثلاثمائة عام حول اتخاذ الراقص وقفة رأسية يُدخل عليها التنويعات ، ولم تخرج الوضعات الكلاسيكية عن مجموعة أشكال يتخذها الراقص واقفاً على

قدميه يلوح بذراعيه تلويحات جمالية نمطية متواضع عليها ، وكان من الجائز للراقص أن يبدل في حركة قدميه ، إلاّ أن وضعة الجسم لم تكن تتغير كثيراً عنها في وقفته على قدميه ، حتى ابتدع دياجيليف الوضعة المسمّاة بوضعة « الأرابيسك » ، وفيها يقف الراقص على إحدى ساقيه منتصبة ، على حين تمتد إحدى ذراعيه إلى الأمام والأخرى إلى الوراء مع ميل الجسم كله إلى الأمام ، بحيث يبدو الجذع امتداداً لخط مائل يبدأ من أنامل إحدى اليدين وينتهي عند أنامل اليد الأخرى . وأطلق على هذا التغيير في وضعات الراقص مع الاحتفاظ بالوضعة الرأسية للساق المنتصبة على الأرض اسم « النزعة الكلاسيكية المحدثة » ، وما تزال مدرسة دياجيليف هي المسيطرة على نظريات الباليه في الاتحاد السوفيتي حتى اليوم .

والحديث عن دياجيليف يقتضي الحديث عن ميشيل فوكين ، مصمم الرقص الذي أسهم بعون راسخ ضمن فريق دياجليف بفرنسا . وقد انتزع الإعجاب منذ التحق صغيراً بمسرح مارينسكي [كيروف حاليا] حيث عمل راقصاً منفرداً ، غير أنه ما لبث أن دان له المجد منذ انضم إلى ديا جليف عام ١٩٠٩ ليصمم باليهات الفرقة ، فترك في فن الباليه أثراً شبيهاً بأثر نوفير . ومع أن فوكين بدأ بتطبيق الأفكار التي نادى بها نوفير قبل مائة عام ، إلا أن فوكين قد فاقه بابتكار مرحلة جديدة لفن الباليه . وقد أجمل آراءه في خمسة مبادئ :

أولها : الإقلاع عن خطوات الرقص النمطية ، وابتكار صيغ جديدة تناسب كل موضوع ، وتجيد التعبير عن قصة الباليه ، زمانها ومكانها وبيئتها .

ثانيها : تجنب استخدام الحركات الإيمائية في الباليه للتزويق أو الترفيه ، واللجوء إليها إذا ما ارتبطت بخطة الباليه العامة .

ثالثها : استبدال حركات الأيدي بحركات يشترك فيها الجسم كله .

رابعها : الانتقال من تعبيرية الوجه إلى تعبيرات الجسم كله ، ومن تعبيرات الجسم الواحد إلى تعبيرية مجموعة الأجسام ليتسق رقص الفرد مع رقص المجموعة .

خامسها : عدم خضوع الباليه للموسيقى وللديكور المسرحي ، ووجوب تلاقي الفنون كلها معاً ، وإفساح الحرية أمام مهندس الديكور ومؤلف الموسيقى ومصمم الملابس لعرض قدراتهم الخلاقة .

ولعل أهم ما قدمه فوكين لفن تصميم رقصات الباليه هو طريقته في اختيار موضوع الباليه حتى يغدو وسيطاً للتعبير عن أكثر الانفعالات الإنسانية تعقيداً ، محرّراً بذلك الباليه من التصاقه بالقصص التافهة والخيالية . ومهد فوكين – بباليه « لي سلفيد » – وهو ترجمة راقصة خالصة لموسيقى شوبان – الطريق للباليهات السيمفونية التي أبدعها بعده ماسين وخلفاؤه .

وبرز من بين الراقصين الروس الذين عملوا في فرقة دياجليف شاب روسي من أصل بولندي هو فاسلاف نيجينسكي ، الذي امتاز بقدرته على التحليق . ولا شك أن هذا الراقص كان معجزة في زمانه ، فقد قال عنه أحد النقاد من معاصريه : « الوثبة العظمى كانت ذروة فنه حين يقفز عالياً ، حيث تراه وقد ثبت في الهواء لفترة تتجاوز بضع ثوان ، موحياً بسمات وجهه وقسمات جسده أنه على وشك أن يواصل صعوده ، ليمارس لعبة الحبل الهندي ، بل إنه هو نفسه الحبل الهندي ، يندفع في الفضاء خلال سقف وهمي يختفي من خلاله . وبعد تلك القفزة الفريدة في الهواء يهبط أبطأ مما صعد ، كظبي يجتاز سياجاً في خفة ليهبط خلفه على الجليد الهش بسيقان تغوص على مهل فيه »(٧٧٨) .

وقد تطور رقص الباليه في عصرنا الحالي مشكلاً مجموعة متنوعة من الأنماط الحديثة التي تخطت الإطار الضيق لوضعات الباليه الكلاسيكي . وأضاف مصمم الرقص الفرنسي المعاصر سيرج ليفار تجديداً بارعاً بتحريك وضعة الأرابيسك الكلاسيكية المحدثة التي أضافها دياجيليف ، إذ احتفظ ليفار بالخط المائل الممتد من أنامل إحدى اليدين إلى الأنامل الأخرى ، ولكنه جعل الخط الرأسي للساق المنتصبة يميل أيضاً ، وهو ما يفرض على الراقص تبديل ساقيه تبديلاً سريعاً يزيد من تنوع حركته لحفظ توازن جسده

ويُكسب رقصه ثراء لم يحظ به من قبل .

وقد تميز من بين أنماط الباليه نمط أطلق عليه اسم الباليه الحديث ، وهو من إبداع الراقصة الأمريكية ، إيزادورا دنكان ، انتشر مؤيدوه فى أمريكا وألمانيا حتى سمّى رقص أوربا الوسطى ، وتمثل الولايات المتحدة الأمريكية المعقل الحقيقى لفن الباليه الحديث الذى أصبح ركناً هاماً فى الحياة الفنية بأمريكا . ويرتكز مذهب إيزادورا دنكان فى الباليه على دعائم ثلاثة : إيمانها بضرورة تحرير الباليه من كل ما يتصل بالوضعات التقليدية أو المصطنعة ، واستخدام الجسم فى التعبير عن روائع الأعمال الموسيقية وتفسيرها تفسيراً منظوراً ، وعدم الالتزام بالصيغ المتواترة من تكوينات أو تركيبات تشكيلية ، وذلك بالاعتماد على تلقائية الابتكار والإبداع المرتجل . وقد اقتفى فوكين أثر « المذهب التعبيرى » الذى انتصرت له إيزادورا دنكان ، وظهر هذا واضحاً فى تصميمه لرقصات باليه دافنيس وكلوويه .

وفى سبيل تحقيق مذهبها الفنى قامت إيزادورا بزيارة عدد كبير من المتاحف لدراسة أصول الرقص الإغريقى على رسوم الأوانى ولوحات النقش البارز ، وكان للرقص الإغريقى أثر عميق فى تصميم كثير من الأعمال الراقصة التى قدمتها إيزادورا على أنغام العديد من الأعمال الموسيقية التى كتبت أصلاً للأوركستر .

ويرتكز الرقص الحديث على استخدام الحركات الطبيعية التى تمثل انعكاساً للتفكير المنطقى ، وقد عرّف ليفنسون هذا الرقص بميله نحو التعبير عن الانفعال الذى يلعب دوراً أساسياً فى تحديد الحركة التى قد تكون تلقائية عند بعض الراقصين ومصطنعة عند البعض الآخر ، وهكذا إما أن تكون حركة الراقص صادقة مقنعة أو تكون مجرد التواء باهت أو التفاف ساذج .

وقد اتهم البعض إيزادورا دنكان بانحصار مقدرتها فى محاولة تدريب الجسد على إتقان التعبير عن الروائع الموسيقية ، بل وبرتابة الوضعات والخطوات التى كانت تستخدمها وإن برعت فى إثارة مشاعر المشاهدين . وهكذا جرّدها هذا البعض من السعى الجاد إلى الإرتقاء بفن الرقص ومن تقديم ما يمكن أن يعدّ إضافة قيّمة له . ويتخذ هذا الفريق فى النهاية من عجزها عن هدم المدرسة الأكاديمية للرقص دليلاً على حيوية هذه المدرسة وقدرتها على البقاء .

نهاية القرن التاسع عشر

كان فاجنر (٧٧٩) (لوحة ٥٩) أول من تحمس للصفات الدرامية فى الموسيقى بعد إعجابه بتاسعة بتهوفن ، إلا أنه نقل الدراما الموسيقية إلى عالم الأوبرا ، فكانت دراماه الموسيقية نوعاً جديداً من الفن يضم مختلف الفنون شعراً ومسرحاً وموسيقى ، ويحل محل الأوبرا التقليدية وسماه « فن المستقبل » بعد أن ابتكر العديد من الأساليب المسرحية والموسيقية التى خرجت على جميع القواعد الأوبرالية السابقة . وقد اختلفت دراماه الموسيقية عن الأوبرا فى ثلاثة أمور :

أولها : إحلال التدفق الموسيقى المتصل من بداية الفصل إلى نهايته على غرار أسلوب بتهوفن السيمفونى محل التقسيمات الموسيقية والأغانى الفردية والثنائية والجماعية المنفصلة بعضها عن بعض والتى تتخللها أجزاء من الإلقاء الملحن .

ثانيها : إدخاله: اللحن الدال » (٧٨٠) الذى يربط بين لحن خاص مميز وبين إحدى شخصيات الدراما أو أفكارها الموسيقية محققاً بذلك اتساقاً أعظم .

ثالثها : إسناد دور أكبر إلى الأوركستر يشدّ المستمع إليه بما لا يشدّه الأوركستر فى أية أوبرا سابقة على فاجنر ، ويجعله لا يكاد يدرك أنه يرى مسرحية تدعمها فرقة موسيقية بل يحس أنه يستمع إلى إحدى فرق الأوركستر السيمفونى التى لا تصرف اهتمامه

فى الوقت نفسه عما يدور على المسرح من غناء أو أداء ، لأنه جعل من المسرح والأوركستر وحدة درامية واحدة ، وجعل دور المغنى كدور آلة موسيقية تتكامل مع آلات الأوركستر. ومن دور الأوركستر دوراً منكاملا مع الشخوص التى تظهر على المسرح ، وذلك بدلاً من أن يكون الأوركستر مجرد تابع للغناء ومصاحب له .

ويرجع إلى ڤاجنر الفضل فى ترسيخ ظاهرة فنية فى فن الأوپرا عندما حقق انصهار الموسيقى والشعر وحرفية المسرح انصهاراً خَلْقِيًّا بحيث أصبحت دراماه الموسيقية نمطا يستحيل الفصل فيه بين هذه المقومات الفكرية الثلاثة . ولقد ساعد ڤاجنر على تحقيق التزاوج الكامل بين الموسيقى والشعر وحرفية المسرح كونه هو نفسه شاعراً مجيداً فجاء شعره قرين موسيقاه وتوأمها .

وتعد رباعية « خاتم النيبلونج[٧٨١] » التى استغرقت كتابتها حوالى العشرين عاماً والتى تضم أوپرات « ذهب الراين » [٧٨٢] و « الفالكيرات » [٧٨٣] و « سيجفريد » [٧٨٤] و « غروب الآلهة » [٧٨٥] أهم نماذج الدراما الموسيقية التى كتبها ڤاجنر وصب فيها خلاصة ما وصل إليه لتحقيق هدفه الفنى .

ويمكننا أن نحس التحام موسيقى الأوركستر والغناء فى الحدث الدرامى عندما نستمع فى أوپرا الفالكيرات إلى تصدير « العاصفة » التى ألفت بسيجموند فى كوخ خصمه « هوندنج » . فهو لا يمهد للجو الملائم للاستماع المعهود فى الأوبرات التقليدية بل إنه يلعب دوراً أساسيًّا فى الحدث المسرحى ذاته (فقرة ١٤٦ من التسجيل الموسيقى) . كما نحس الروعة فى لحظات وداع الإله ڤوتان لابنته برونهيلده ، واستسلامها للنوم السحرى حتى يقدم البطل سيجفريد الجرئ على اقتحام النيران المحيطة بها ويوقظها ، حيث نستمع إلى لحن النوم السحرى يتعانق مع لحن ڤوتان تعانقاً رائعاً (فقرة ١٤٧ من التسجيل الموسيقى) .

ولقد أدرك ڤاجنر استحالة العثور على مسرح يقبل تقديم عمل مثل رباعية « خاتم النيبلونج » يمتد عرضه أربع ليال متعاقبة حتى يتم ، على ما فيه من جرأة غير مألوفة فى لغتيه الشعرية والموسيقية . ولذلك فقد توقف عن كتابته للرباعية سنة ١٨٥٧ ليؤلف اثنين من أوپراته على نسق مختلف هما « تريستان وايزولده » و « أساطين الشعراء المغنين بنورنبرج » .

ومن الأمثلة الرائعة على التحام موسيقى الأوركستر والغناء فى الحدث الدرامى ختام أوپرا « تريستان » الذى يصور ذروة الدراما بموت إيزولده على أنه النتيجة المنطقية لنهاية العمل الدرامى . فى المشهد الأخير [المنظر الثالث من الفصل الثالث] تصل سفينة تحمل الملك مارك ، وكانت برانجينى وصيفة إيزولدا قد روت له قصة « إكسير الحب » الذى أدى إلى عشق تريستان وإيزولده . ولهذا جاء الملك كى يعفو عن العاشقين ، غير أن تريستان كان قد مات ووقفت إيزولده إلى جوار جثته تنعيه غير حافلة بوجود خطيبها الملك مارك بذلك الإنشاد المشبوب الذى تغنيه قبيل موتها وهى ترنو إلى تريستان فى نشوة عارمة (فقرة ١٤٨ من التسجيل الموسيقى) :

على شفتيه الباسمتين .
ترفّ أرق عذوبة ،
وغرام جياش
يسبح فى عينيه ،
أترون معى ؟
أم خفى عليكم يا صحاب ؟
إشراق يتجلى ،
يتلألأ ،

يلمع تحت بريق النجم ،
ويحلّق أعلا . . أعلا . .
أترون معى ؟
خفقان قلبه يعلو ببسالة ،
بجلال يتسامى ،
يطفو فوق الصدر . . ؟
والغبطة ناعمة ،
تنحدر من شفتيه :
أنفاساً عذبة
تخفق حانية
يا صحابى ألقوا نظرة . . .
ألا ترون ؟ ألا تحسّون ؟
أم وحدى أسمع ؟
هذا اللحن
ما أعجب !
ما أحنى ما فيه من الغبطة وهى تئن !
وتبوح بكل الأسرار !
وتوائم فى رقة ،
تطفو من جسده ،
لتغوص إلى أعمق أعماق ،
ولتسمو عالية ،
فى أصداء غرام ،
رنان حولى ،
وتعود تدوّى ،
حولى سابحة .
أتراه أمواجاً ؟
أم نسمات من ريح عذبة ؟
أم غيماً
من عطر آسر ،
ينتشر ويعلو ،
ويد مدم حولى ؟
أترانى أستنشق ؟

أترانى أصغى ؟
أترانى أرشف ؟
أم أغرق نفسى
فى الشذى الجذاب ،
أتنسم آخر أنفاسى
وسط الجيشان الصاخب ،
فى رجع الصوت ،
فى الرحب الممتد الشامل :
أنفاس الكون .
فلأغرق
فلأهوى حتى الأعماق ،
بلا وعى ،
فى نشوة الوصال الباهرة . . . .

لقد أصبحت الموسيقى عند فاجنر غاية الأوبرا مع أنها فى الأصل وسيلتها ، كما أصبحت الدراما وسيلة الأوبرا وهى فى الأصل غايتها . ولو نظرنا إلى أوبراته نظرة أشد عمقاً لوجدنا أنها نوع من الاحتفاء بالموسيقى ، حتى قال عنها آرون كوپلاند : أن المستمع الذى يشاهد دراما موسيقية لفاجنر يخرج منها بأثر موسيقى وليس درامياً . ولو أنا تصورنا مسرحياته وقد كتبت لها موسيقى أخرى فإن أحداً لن يأبه لها » . وقد يأبى فاجنر مثل هذا التفسير لنظرياته وتطبيقاته ، غير أن هذا هو التقييم الواقعى فى نظر الكثرة من عشاقه . ولا شك أن مردّ ذلك هو غلبة الموسيقى لديه على كافة الفنون المشتركة معها فى الأوبرا حتى غدا فاجنر « الموسيقى » هو الطاغية المسيطر ، يستبعد من الأوبرا كل ما لا يمت للموسيقى بصلة ، وهو ماجعله يفخر بحق بأوبراه «تريستان وإيزولده» التى لاترسم نصوصها أحداث الأسطورة بقدر ما تصور لنا الخلجات المنتزعة من أعماق النفس البشرية ، وذلك بمقارنتها بأى عمل آخر من أعمال فاجنر ، إذ يمكن أن نعدّها بحق قصيداً سيمفونياً ، لأنه يستعمل الشعر فيها استعمال القوائم « الصقّالات » التى تعين على عملية البناء .

على أن انقضاء عشرين عاماً فى كتابة رباعية الخاتم أدّى إلى أن يطرأ على الدراما الرابعة بعض التغير والانحراف فى الأفكار الأساسية إلى حد احتوائها على بعض التقاليد السائدة حينذاك فى الأوبرات الفرنسية والإيطالية مما كان فاجنر يندّد به ، مثل تضحية برونهيلده التى تلقى بنفسها من فوق جوادها على جثة سيجفريد أثناء حرق رفاته ، فما أشبه ذلك بانتحار بطلة أوپرا أوبير « ڤينيلا[٧٨٦] » بإلقائها نفسها فى فوهة بركان ڤيزوف ، وبانتحار بطلة أوبرا « اليهودية » لهاليڤى[٧٨٧] بأن ألقت بنفسها فى الزيت المغلى ، وكذلك فإن انهيار قلعة الآلهة « الڤالهالا » واحتراقها فى ختام غروب الآلهة ، آخر درامات الرباعية يذكرنا بمشهد مماثل فى أوبرا تشيروبينى « لود يسكا »[٧٨٨] التى شاهدها فاجنر فى شبابه بألمانيا (لوحة ٦٠) ، كما أن إلقاء هاجن بنفسه فى نهر الراين يذكرنا بإلقاء توسكا بنفسها من فوق قلعة السجن بعد تنفيذ حكم الإعدام فى حبيبها ماريوكافارا دوّسى فى المنظر الختامى للأوبرا .[٧٨٩]

ومن الغريب أن فاجنر هجر الإنشاد الكورالى فى رباعيته بعد أن أحسن استغلاله فى أوبراته السابقة وخاصة فى إنشاد الحجاج بأوبرا « تانهويزر » النابض بالجمال والقوة الموسيقية ، وإن يكن فاجنر قد عاد إلى استخدام الأناشيد فى الأوپرتين التاليتين : « أساطين الشعراء المغنين بنورنبرج » و« پارسيڤال » ، غير أنه لم يقيد الأناشيد ضمن نطاق الدور الذى كانت تخصها به الأوپرات الإيطالية والفرنسية دون أن تشارك فى الحدث المسرحى ، وإنما أسند إليها دوراً هاماً فى الدراما الموسيقية مرتبطاً أوثق الارتباط بالحدث المسرحى ،

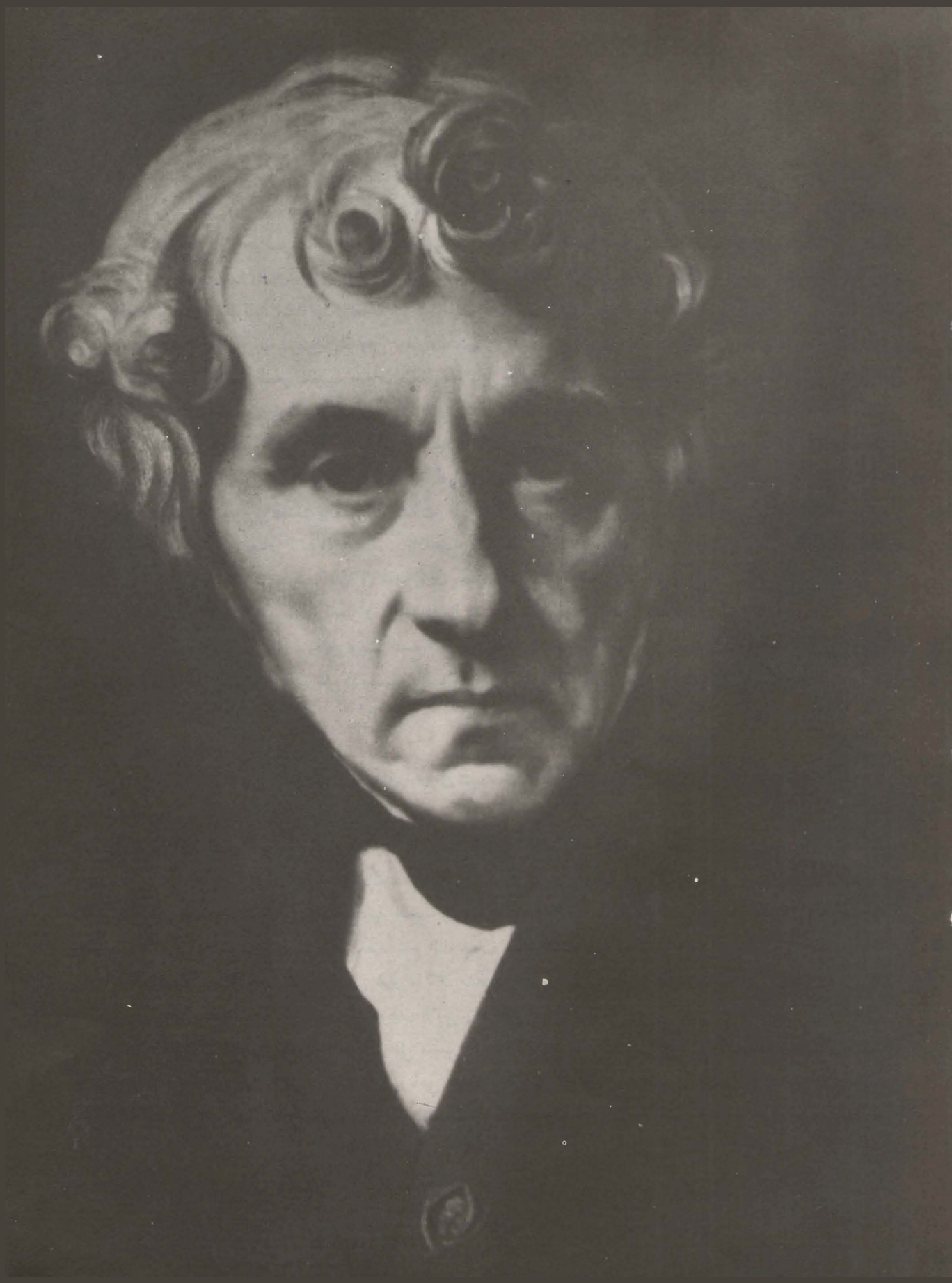
وكان ڤاجنر مشغولا بالدراما الموسيقية وبارتباط الشعر بالمسرح وبالموسيقى إلى حد جعله لا يهتم بالكتابة المنفصلة للأوركستر، فهو لم يخلف غير سيمفونية واحدة هزيلة قصد بها عملاً سيمفونياً مستقلاً، ولا تعزف له بقاعات الكونسير سوى افتتاحياته وبعض المقدمات والفواصل الموسيقية المأخوذة من دراماته الموسيقية. وإلى جانب ذلك نجده حينما كان يحس برغبة فى التأليف للأوركستر المستقل عن المسرح يعد ألحاناً من أوبراته، ويجمعها وقد يعيد توزيعها خصيصاً للأوركستر، ففى مقطوعته الشهيرة «سيجفريد أيديل» أى «رعوية سيجفريد» نجده قد أعد موسيقاها من ألحان الفصلين الثانى والثالث من أوبرا سيجفريد وأعاد توزيعها لأوركستر صغير كى تعزف تحت نافذة زوجته كوزيما تهنئة لها بعيد ميلادها وبمولودهما سيجفريد. وفى (الفقرة ١٤٩ من التسجيل الموسيقى) بداية موسيقى «الجمعة الحزينة» التى أعدها ڤاجنر أيضاً من ألحان الفصل الثالث من أوبرا پارسيڤال، حين يتساءل البطل بارسيفال فى المنظر قبل الأخير من الأوبرا وقد استبدت به الدهشة: «كيف تتألق الطبيعة وسط مآسى يوم «الجمعة الحزينة»؟ ويقدم له الكاهن جور نيمانز تفسيراً يخفف من دهشته: إنما تتألق الطبيعة تعبيراً عن تجدّدها الذى يرمز إلى خلاص العالم بشكل حاسم، وهو الخلاص الذى حقّقته تضحية السيد المسيح. وتصاحب كلمات هذا الحوار الغنائى موسيقى سيمفونية رائعة هى التى تعزف اليوم بقاعات الموسيقى فى حفلات الكونسير دون الكلمات. ولعل أحدث اكتشاف وأكثرها إثارة من بين كل ما أبدعته عبقرية ڤاجنر من أوبرات هو اكتشاف كراسة آخر أوبرات ڤاجنر «وأشرق صباح» [٧٩٠] عام ١٩٥١ والتى عثر عليها منزوية فى إهمال بحجرة نوم متواضعة بأحد الفنادق الرخيصة بمدينة البندقية حيث كانت تقيم إحدى صديقات ڤاجنر. ويبدو أن الفنان العبقرى كان يكتب أوبراه الأخيرة فى سرية تامة، وقد أضمر فى نفسه أن تكون مفاجأة لزوجته، أو ربما... هدية لآخر صديقاته

ولقد أثبت فحص كراسة أوبرا «وأشرق صباح» أصالة العمل ونسبته الأكيدة إلى ڤاجنر، وأنه امتداد لرباعية «الخاتم» ونهاية لها. فكثيراً ما كان يسود الشعور بأن هناك الكثير من الأحداث خلّفها ڤاجنر فى حالة غير مستقرة فى نهاية «غروب الآلهة»، غير أن اكتشاف أوبرا «وأشرق صباح» يبدد هذا الشعور، إذ تدلل حبكة هذه الأوبرا الأخيرة على أن «غروب الآلهة» لم تكن الكلمة الأخيرة فى رباعية «الخاتم»، وأن ڤاجنر كان قد انتوى أن ينهى «الخاتم» فى أوبرا خامسة تحسم ما بقى من مواقف معلّقة.

ويحتفظ ڤاجنر فى آخر أوبراته «وأشرق صباح» بحيويته الموسيقية التى عرفت عنه فى الكتابة للأوركستر الكبير وقدرته المذهلة فى حبكة النسيج الموسيقى الذى تتداخل فيه الألحان الدالة فى براعة وحذق. ولم تتأثر هذه الأوبرا إلا قليلا بأوبرا «پارسيڤال» التى سبقتها كما تأثرت «غروب الآلهة» بدورها بأسلوب «أساطين الشعراء المغنين» قبلها. ولعل مما يؤكد للقارئ هذا الرأى أن يستمع إلى (الفقرة ١٥٠ من التسجيل الموسيقى) التى سجلتها معزوفة لأول مرة عن الكراسة الموسيقية، حيث لم يسبق عزفها قط.

ولقد كان من الطبيعى أن أختلف إلى دور الأوبرا فى العواصم الأوربية التى عملت فيها منذ قرابة ربع قرن. فسعدت بأن شاهدت جملة من مسرحيات ڤاجنر الموسيقية وكنت من المولعين بڤاجنر منذ وقت غير قصير، فإذا هذا الولع قد أخذ علىّ نفسى فأحسست الرغبة فى أن أترجم كتاباً لبرنارد شو هو «مولع بڤاجنر»[٧٩١]، وما أن فرغت من ترجمة الكتاب حتى أحسست رغبة شديدة فى زيارة بايرويت حيث أقام ڤاجنر مسرحه الشهير كى أفيد مزيداً من متعة وعلم ودراسة، ولكى أستلهم من هذا الأثر الخالد ذكريات الماضى وأستشف مما ضم بين جنباته روح صاحبه وبانيه، غير أن ظروف عملى لم تسمح لى طوال هذه السنوات بأن أقصد بايرويت حتى صيف عام ١٩٦٣ حيث ذهبت ألتمس مقعدى عصر يوم وصولى لأشاهد مسرحية ذهب الراين، فإذا

لوحه ٦٠ – تشيروبينى



الظلام يخيم وإذا ألحان ال « مى بيمول » التى تفتتح بها مسرحيات الخاتم تنبعث خافتة وكأنها الهمس ، حتى أننى لم أستطع أن أتبين متى انتهى السكون ومتى بدأ الصوت ، ورأيت الأنغام تتدافع إلىّ من كل ركن ، وإذا أنا مشدوه قد اختلط علىّ مأتاها ، فلم أعرف أصاعدة هى من جوانب القاعة ، أم هى آتية إلينا من خلفنا ، أم هابطة علينا من السقف . وعندها آمنت أن كل ما فى بايرويت شامل شمول هذا الظلام ، وشمول تلك الأصوات ، وشمول تلك الأنغام . وأخذ الأوركستر يعزف عزفاً خافتاً لا تكاد تحسّ جرسه ، ثم بدأ يعلو شيئاً فشيئاً فإذا القاعة صاخبة بموسيقى مياه نهر الراين . وحين أخذ الستار ينزاح بدا المسرح وكأنه البحر تغمر مياهه أمواج تشيع فيها الخضرة والزرقة وهى تعلو وتستوى فى اتساق وتوافق مع نغمات الموسيقى . وبدت حوريات الراين وضيئات رشيقات فى ثياب البحر الذهبية وأخذن يتمايلن مع تمايل الأمواج وكأنهن فى خضمها ، يترنّحن مع الموسيقى وكأنهن من نفحها إلى أن أهلّت الحورية ڤوجلينده بصيحاتها المألوفة . . ڤيا . . ڤاجا . ومع هذا الإخراج الجديد نرى المسرح لا يعتد بالمناظر ولا يجعلها أساسه بل يستعيض عنها بالأضواء وبأشرطة سينمائية ذات رسوم تجريدية . وبقيت فى مقعدى مأخوذاً لا أملك فكاكاً إلى أن آذن العرض بالانتهاء . وعندها أدركت معنى هذه العبارة : « مسرح ريتشارد فاجنر الشامل » ، وأحسست التواؤم المذهل بين الموسيقى والغناء والأمواج والصوت والضوء وقد اتسقت كلها فى نسق بارع . حقاً لقد هيأ حفيدا ڤاجنر : ڤيلاند وڤولفجانج عصراً من الازدهار لعمل جدّهما وبعثاه ثانية إلى الحياة . .وإذا صح أن باخ كان يستطيع أن يلقى فى روعك السكينة والطمأنينة بمعماره الموسيقى « الجرانيتى » ، وأن موتسارت كان فى مقدوره أن يحلق بك عالياً فى السموات ، وأن بيتهوفن كان بوسعه أن يهزّك هزّاً بوجدانه المعذب ، فلقد كان من طبيعة فاجنر أن يأسرك على الرغم منك بعواطفه الفياضة وأحاسيسه الغزيرة .

تلك كانت انفعالات أولى ليالى بايرويت التسع التى نعمت خلالها بغبطة لا نهاية لها ، ما زلت أستعيد ذكرى أنغامهـــا ومشاهدها وذراها حتى بات من العسير علىّ الاستمتاع بأعمال فاجنر فى غير هذا المكان الجليل ، وتمنيت لو أتيح لعشاق النغم كلهم الحج إلى هذا المكان .

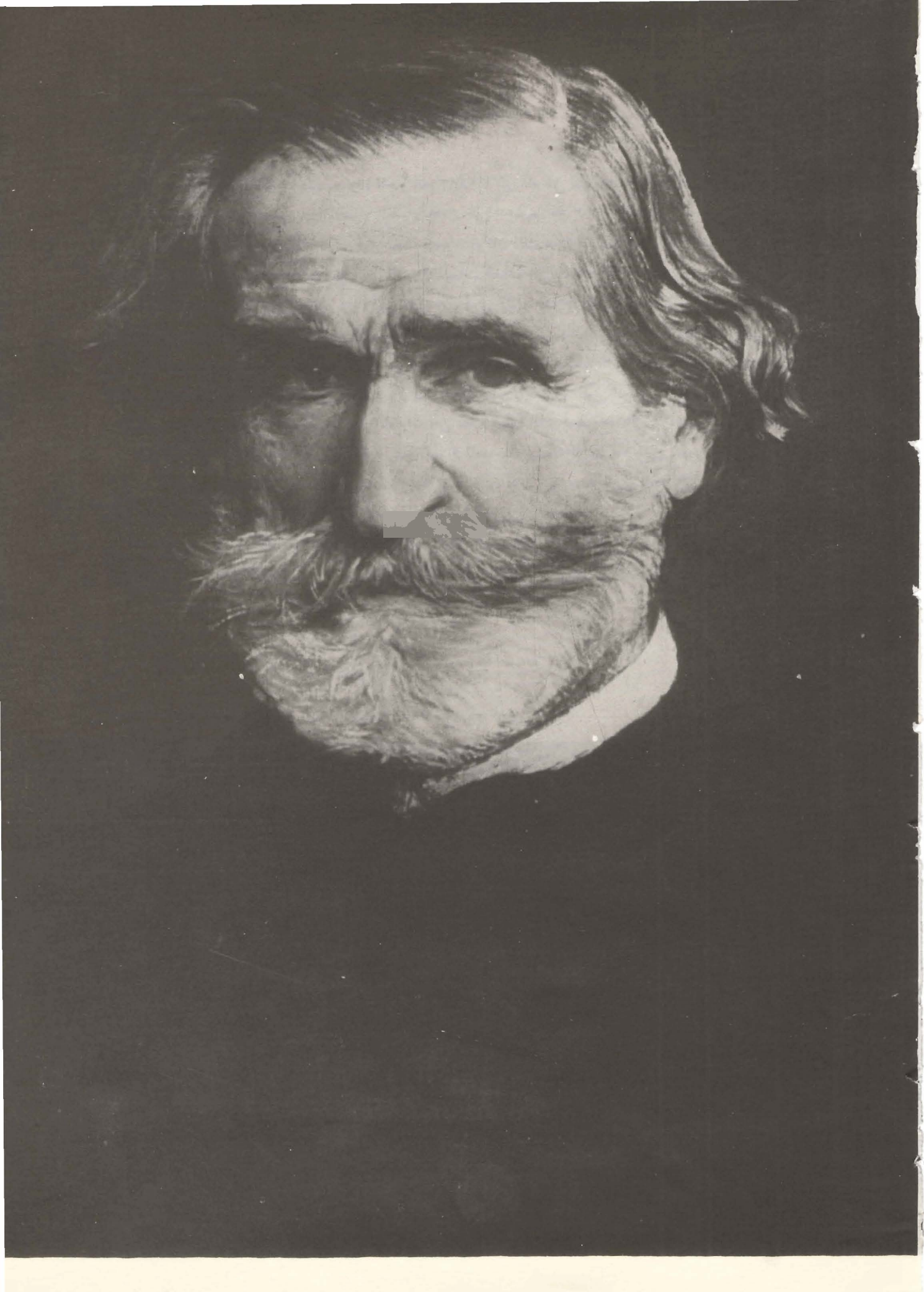
* * *

وقد ظهر إلى جانب ڤاجنر موسيقى إيطالى عملاق أبدع فى تثبيت الأثر الدرامى واستغلاله بأفضل الأساليب وهو ڤردى (١٨١٣ – ١٩٠١) (لوحة ٦١) .

وكانت أوبرا « عايدة »[٧٩٢] هى قمة إبداع ڤردى ، وتبدو جاذبيتها المسرحية فى فخامة مشاهدها وثرائها ، وتقوم جاذبيتها الموسيقية على الغناء ، فهى غنية بالألحان المسرحية والإلقاء الملحن ومقطوعات الأوركستر والرقص التى تمتزج جميعها فى وحدة موسيقية متآلفة تخلب لب المستمع المبهور بالمشاهد الفرعونية الفخمة والملابس الزاهية الألوان ومواكب النصر وطقوس الكهنة ، وتصطبغ بعض الألحان بطابع شرقى كنشيد إحدى كاهنات معبد بتاح أثناء صلاة وداع القائد المصرى المرتحل إلى أثيوبيا[٧٩٣] فى الفصل الأول ، ويعزف الهارب المصرى المصاحبة الموسيقية على غرار ما كان متبعاً فى مصر القديمة كما تؤكده نقوش الآثار المصرية ، وإن بقيت الموسيقى برغم ذلك إيطالية خالصة فى معظم أجزاء هذه الأوبرا (فقرة ١٥١ من التسجيل الموسيقى) .

ويغلب الإيجاز فى التعبير والحيوية المتدفقة على موسيقى « عايدة » وعلى أحداثها المسرحية حتى لا يجد المرء حشواً أو مبالغة فى أى لحن مسرحى أو أى حوار ثنائى أو ثلاثى أو رباعى أو غنائى كورالى أو مقطوعات موسيقية خالصة أو إحدى المقدمات التى تصدّر فصولها الأربعة تمهيداً لأحداثها المسرحية ، وتتألق براعة هذا الإيجاز فى مقدمة الفصل الأول (فقرة ١٥٢ من التسجيل الموسيقى) .

لوحه ٦١ – ڤردى



لقد ساد ڤردى عالم الأوپرا وحده بعد وفاة ڤاجنر عام ١٨٨٣ ، غير أنه ظل ستة عشر عاماً لم يؤلف فيها شيئاً بعد إنجاز أوپرا « عايدة » ، وظن الناس أن موهبته قد أصابها العقم والخمود حتى أدهشهم عام ١٨٨٧ بإنجاز أوپرا « عطيل »[٧٩٤] النابضة بالقوة والحيوية والتى يظن بعض النقاد أنه حاكى فيها أسلوب فاجنر ، وكان ذلك عجزاً من هؤلاء عن فهم التغيير الذى طرأ على أسلوب فردى فى الكتابة الأوبرالية . وإذا كان فردى قد ألغى التقسيمات الغنائية التى يتخللها الإلقاء الملحن ، وجعل الموسيقى والغناء متصلين من بداية كل فصل حتى نهايته ، فإنه فى غالب الأمر لم يحذ فى ذلك حذو فاجنر بقدر ماكان حريصاً على إلغاء الوقفات التى تعقب غناء الألحان المسرحية حتى لا يقاطع المشاهدون التمثيل والموسيقى بتصفيقهم المألوف فى أوپراته السابقة على عطيل .

ولا شك أن فردى قد أفاد كثيراً من الطرق التى ابتكرها فاجنر فى معالجة الكتابة الأوركسترالية ، غير أن ڤردى قد استطاع هو الآخر إضافة بعض الآثار الطيبة . ولا جدال فى أن صاحب الفضل الأكبر فى تطوير الموسيقى الأوركسترالية هو بتهوڤن الذى نقل عنه ڤاجنر هذا الإهتمام بالأوركستر إلى عالم الأوپرا ، ومن بعده ڤردى الذى أعطى هو الآخر دوراً أكبر للأوركستر فى أوپرا « عطيل »[٧٩٥] وضمّن موسيقاه آثاراً درامية قوية تفوق صورة المصاحبة البسيطة للأغانى ، ويظهر دور الأوركستر جلياً فى المنظر الإستهلالى للزوبعة التى هددت سفينة عطيل لحظة دخولها ميناء بجزيرة قبرص حين صور ڤردى الفزع والقلق اللذين سيطرا على الناس وهم يرقبون السفينة تتقاذفها الأمواج (فقرة رقم ١٥٣ من التسجيل الموسيقى) .

حقاً قد اهتم ڤردى بالأوركستر وارتفع بموسيقاه فى « عطيل » و « فالستاف » (١٨٩٣) عن مستوى الفصول الثلاثة من أوپراه « تروڤاتورى » [الشاعر المتجول] ، غير أنه مع ذلك كان يعطى الغناء المكانة الأولى تاركاً ما عداه يحتل المكانة الثانية ، على حين

لوحه ٦٢ – هربرت فون كارايان يقود اوبرا عطيل فى مهرجان سالزبورج الموسيقى .

لوحه ٦٣ – عطيل وديدمونه فى مهرجان سالزبورج الموسيقى .

كان ڤاجنر يعطى المكانة الأولى للأوركستر ويضع الغناء والتمثيل فى المرتبة الثانية ، بل إن معالجة ڤاجنر للغناء اتخذت شكل معالجته لأصوات الآلات الموسيقية فلم يهتم بإبراز ألحان غنائية جميلة بقدر ما اهتم بالألحان الدالة القصيرة التى تدخل فى النسيج الموسيقى بالأدوار الموزعة على المغنين وآلات الأوركستر معاً ، ولعل السبب فى ذلك هو ارتباط ڤاجنر بالخط الحضارى للموسيقى الألمانية ، ولا غرو فهو وريث باخ الذى يتميز بالأسلوب الآلى حتى فى معاملته للصوت البشرى . أما ڤردى فهو وريث بالسترينا الذى يتميز بدقة إحساسه بالصوت البشرى والذى كتب ألحاناً غنائية تعتبر أنماطا نموذجية للكتابة للأصوات البشرية .

وقد أسعدنى الحظ بأن أشهد مهرجان سالزبورج الموسيقى فى أغسطس ١٩٧١ حيث كانت أوبرا عطيل هى مركز جذب الجمهور إلى حفلات المهرجان. وعلى الرغم من أن هذه الأوبرا لا تنتمى مباشرة إلى الهدف الذى يرمى إليه هذا المهرجان العالمى السنوى ، وعلى الرغم من أن المسرح الضخم لمبنى حفلات المهرجان لا يناسب تقديم هذه الأوبرا التى تحتاج إلى دقة بالغة فى شرح الشخصيات من الناحية الدرامية ، وفى التفسير الإنسانى للإنفعالات النفسية لكل شخصية من شخصياتها ، إلا أن جودة الإمكانيات الصوتية ، وثراءها وقيادة هربرت فون كارايان لهذه الأوبرا بموهبة موسيقية رائعة ، وإتقانه تقديم الموسيقى برشاقته ودقته فى رسم التفاصيل الموسيقية وتلوين الأوبرا أوركستراليًّا بحكمة وبراعة سواء فى بنائها أم فى شكلها أم فى رومانتيكيتها المسرحية التى أبدعها ڤردى ، ثم تجاوب أوركستر فيينا الفيلهارمونى مع المايسترو الفذ فى وحدة جمالية مثالية ، كل ذلك كان له أثره الواضح على الجمهور الذى انفعل فى حماس بالغ حتى كانت العبارة التى تتردد على الألسنة بعد خروجنا من القاعة مبهورين مترنحين من النشوة والتأثر : « لا . . . . . لن نستطيع أن نشهد عطيل بعد الآن فى إخراج آخر حتى لا نخدش الذكرى التى احتفظنا بها فى وجداننا ، بعد التفسير الرائع الذى قدمه كارايان قائداً ومخرجاً » (لوحة ٦٢ ، ٦٣) .

أما النقاد فكان شأنهم عجباً ، حين خرجوا بحملة صحفية قاسية على كارايان بوصفه مخرجاً ، متهمين إياه بالعجز عن

تحريك مجموعات الكورال ، ساخرين من محاكاته لمدرسة التصوير الفلمنكية التى تحشد عديداً من الشخصيات يشكّلون خلفية اللوحة كجزء من الديكور ، وناسبين إليه عجزه عن صقل الشخصيات وتحديد ملامحها الفردية التى تبرزها الألحان بحيث لم تصل إلى قلوب المتفرجين .

طالعت وصحابى هذا النقد المجحف بعد ثمانية وأربعين ساعة من ليلة الإفتتاح كنا نستعيد خلالها المواقف المحكمة التى رسمها كارايان قائداً ومخرجاً وكنا مازلنا مبهورين معجبين ، ولذلك فقد تساءلنا هل توضع الأوبرات ويتم إخراجها وتفسيرها على المسرح لتساير أمزجة النقاد وحدهم ؟ أم لأولئك الذين تجشموا المشاق لينعموا بساعة من النشوة الروحية ، ولم نجد جواباً على تساؤلنا سوى أن الجماهير التى ادعى النقاد أن الألحان لم تصل إلى قلوبهم ، عاشوا لحظات فى أجواء سماوية يدينون بها لفردى وكارايان ، كانت قلوبهم تخفق خلالها بالنشوة والسعادة وعقولهم تستوعب عن اقتناع .

* * *

وتعد أوبرا « كارمن » التى كتبها جورج بيزيه[٧٩٦] الفرنسى عام ١٨٧٥ نقطة تحول بارزة فى تاريخ تطور الأوبرا ، وهى الأوبرا الوحيدة التى حظيت دون أوبرات بيزيه بالاهتمام الكبير والتى ما تزال دور الأوبرا فى جميع أنحاء العالم تحرص على تقديمها حتى اليوم .

وقد صيغت « كارمن » فى أسلوب واقعى لم يلبث أن أصبح أحد أنماط الأوبرا ، وهو الأسلوب الذى يعتمد على تقديم صور من الحياة تقترب من الحقيقة الواقعة ، وينبذ القصص الأسطورية وبطولات الأزمنة الغابرة ، ويستهجن الطريقة التى كانت تقدم بها وهى تستعين بخصلات الشعر المستعار والمساحيق الثقيلة والثياب القديمة والدروع والحراب ، ويهجر نماذج الشخصيات التى لا تعرف إلا الشجاعة والحب والتضحية ، ليلتقط من الحياة المعاصرة صور الأشخاص العاديين بملابسهم العصرية وبكل ما يعتمل فى نفوسهم من عوامل الخير والشر .

وتقدم كارمن صورة للمجتمع الأسبانى المعاصر ، حيث يختال مصارع الثيران والفرسان فى ثيابهم الحمراء و « دون خوزيه » والمهربون والغجر ، وحيث تظهر إلى جانب كل هذا « كارمن » الفتاة الغجرية [النورية] العاملة بأحد مصانع الدخان بأشبيليه ، تخطر فى جاذبية لا تقاوم ، وفى جرأة مذهلة تضع بين شفتيها وردة وترقص وتغنى حتى إذا ألقى القبض عليها على إثر إصابتها إحدى زميلاتها التى تعاركت معها ، أخذت فى إغراء رئيس الشرطة « دون خوزيه » بالرقص والغناء فينفذ سحرها إلى أعماقه ويتركها تمضى بعد أن يتواعدا على اللقاء فى التلال القائمة خارج المدينة .

وكانت أوبرا « كارمن » تشتمل على حوار تمثيلى يتخلل أجزاءها الغنائية ، غير أنه استبدل بعد وفاة بيزيه[٧٩٦] وقبل تقديم الأوبرا لأول مرة بإلقاء غنائى أعدّه المؤلف إرنست چيرو .

وقد قصد بيزيه أن يكون لحن « الحب طائر متمرد » الذى تغنيه كارمن – كسائر ألحان الأوبرا – محاكياً للألحان الأسبانية ، فصاغه على إيقاع رقصة « الهابانيرا » الأسبانية الشائعة فى هافانا عاصمة كوبا حتى يزداد اقتراباً من الواقع ، وإن يكن الموسيقيون الأسبان لا يرون أى سمات أسبانية فى ألحان أوبرا « كارمن » كلها ، فهى فى رأيهم فرنسية خالصة . ومهما يكن طابع هذا اللحن فإنه يتميز بجمال وجاذبية تجعلانه يعلق بذاكرة المستمع بالسهولة التى يتذكر بها ألحان « فردى » ، ولعل هذه الميزة التى تشيع فى ألحان الأوبرا كلها هى أحد أسباب بقاء هذه الأوبرا حية حتى اليوم (فقرة ١٥٤ من التسجيل الموسيقى) .

* * *

وفى عام ١٨٦٢ جاء برامس [٧٩٧] إلى ڤيينا من الشمال ، وفد من هامبورج ذات الجو القاتم والعواصف التى تجتاح شوارعها وهى تهب عليها من المحيط ، واستهوته ڤيينا بدفئها وحسنها ومرحها وأناقتها وثقافتها ، وفوق هذا كله مكانتها المثالية الخاصة عنده ،

لوحه ٦٤ – برامز فى مقتبل العمر ١٨٥٣ .

لوحه ٦٥ – برامز فى شيخوخته .

إذ تمثلت له مهد الكلاسيكية الخالصة ومدينة هايدن وموتسارت وبتهوڤن وشوبرت ، بل الراجح أنها كانت فى نظره مدينة بتهوڤن وحده وهو رمز الكلاسيكية عنده ، فلا عجب أن أقام بها طوال حياته وألف أهم أعماله بها (لوحة ٦٤ ، ٦٥) .

وكان برامس قبل وصوله إلى ڤيينا قد تحول عن الرومانتيكية وتيارها العاصف وموسيقاها الخيالية إلى صرامة الكلاسيكية فى بناء الصورة الموسيقية كما يتضح من سيمفونياته ، إذ عنى فيها بإخفاء مشاعره الذاتية وحصرها فى الإطار البنائى الكلاسيكى ، ومع ذلك فقد أفلت الزمام منه فى أكثر من موضع ولم يستطع أن يخفى رومانتيكيته المتأثرة بالجو القاتم الذى نشأ فيه بهامبورج ، لهذا نجده يخلق فى سيمفونيته الرابعة جو الخريف بجماله وسحره ، حيث يوحى الجزء الأول منها بتساقط أوراق الشجر وبالظلام وبالبقاع الموحشة (فقرة ١٥٥ من التسجيل الموسيقى) .

* * *

وبعد ست سنوات من وصول برامس إلى ڤيينا جاءها بروكنر(٧٩٨) عام ١٨٦٨ ليقوم بالتدريس بمعهد الكونسرفاتوار ، ومنذ ذلك الحين أصبح يؤلف موسيقاه لڤيينا أيضاً لأنها مدينة بتهوڤن . وإذا كان برامس قد نقل عن بتهوڤن بناء الصورة الكلاسيكية ، فقد استهدف بروكنر كذلك فى التعبير عن أشجانه تعبيرات بتهوڤن . وفى أواخر حياته بلغ فى كتابة الأجزاء البطيئة الحركة لسيمفونياته على نسق بتهوڤن حداً لم يستطع أحد أن يجاريه فيه خصوصاً فى قوتها الغنائية المتدفقة ، إذ نجد الألحان تتدفق منها طوال الوقت ، وتشبه خطوطها الميلودية وهى تصعد نحو بلوغ الذروة الموسيقية الصعود نحو قمم الجبال ، مثلما يفصح عنه الجزء بطى الحركة من السيمفونية الرابعة المعروفة بالسيمفونية الرومانتيكية (فقرة رقم ١٥٦ من التسجيل الموسيقى) .

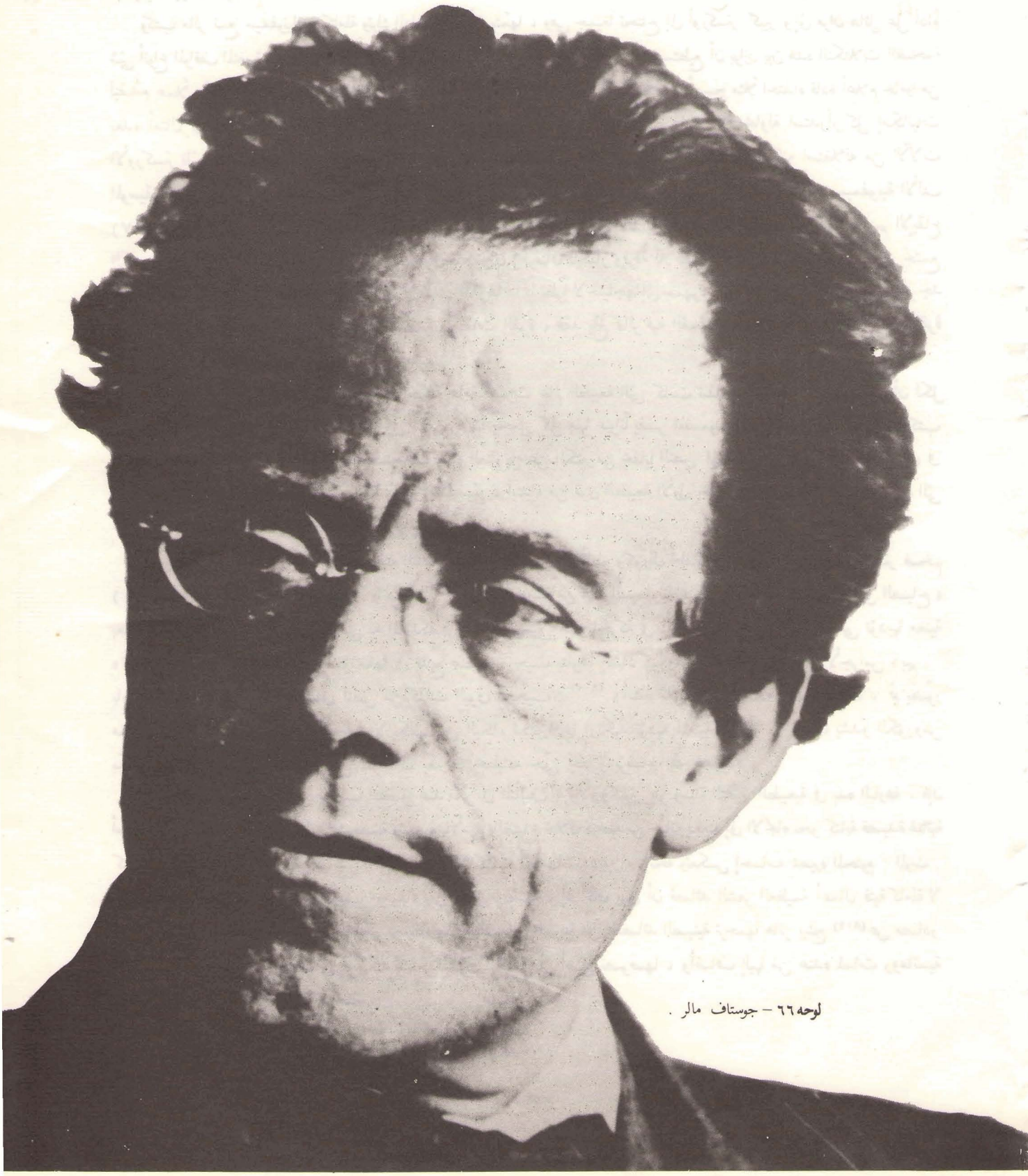
وكما كانت رومانتيكية برامس المقيدة فى القوالب الكلاسيكية المتزمتة سبباً فى تسميته « الكلاسيكى الرومانتيكى » أطلقت التسمية نفسها على بروكنر أيضاً برغم أن بروكنر كان أكثر انطلاقاً فى رومانتيكيته ، وكان على النقيض من برامس كثير التشبه بڤاجنر الرومانتيكى المتطرف ، وذلك بإدخاله عناصر الدراما فى تعبيراته السيمفونية مما ألّب عليه نقاد الموسيقى النمسويين .

كان برامس يعدّ نقيض ڤاجنر : فهو غنائى فى ألحانه ، كلاسيكى فى قالبه ، على حين كان ڤاجنر دراميًّا عاطفيًّا متطرفاً . كذلك كان برامس يتجنب القصيد السيمفونى وموسيقى البرنامج وربط التعبير الموسيقى بأية عوامل خارجية لا ترتبط بتكوين الموسيقى ذاتها ، ولا يرضى لموسيقاه إلا أن تعبر عن جمال مضمونها ذاته ، فى حين ارتبطت موسيقى ڤاجنر بالشعر وبالدراما أوثق ارتباط . هذا برغم أن كلاً منهما كان امتداداً لبتهوڤن وللمدرسة الألمانية بوجه عام ، إلا أن أحدهما كان يعبر عن ذاته على المسرح ، على حين كانت موسيقى الآخر تعبيراً عن أحاسيسه فى قاعة الكونسير .

* * *

وكان جوستاف مالر (١٨٦٠ – ١٩١١) عملاقاً من عمالقة السيمفونية الرومانسية يبنيها بمقاييس شامخة بالغة الضخامة . وكان منشأ هذا الفيض المشاعر الرومانسية التى ترد على قريحته الخصبة ، فتحيلها إلى موسيقى رائعة دون التقيد بتحديدات بناء السيمفونية الكلاسيكية التى كانت تضيق من غير شك بمثل هذا المضمون الموسيقى الضخم (لوحة ٦٦) .

وقد أولى مالر أغانيه عناية خاصة حتى جعلها جزءاً فى خطة سيمفونياته ، ومع أنه كتب مقطوعات قليلة من موسيقى الحجرة أيام شبابه إلاّ أنه سرعان ما أهملها ، ثم هجرها تماماً ، فكان الأوركستر السيمفونى الكبير وسيطه الموسيقى المفضل . وقد فسر مالر سرّ ذلك فى إحدى رسائله قائلاً : « إننا – نحن الموسيقيين المحدثين – فى حاجة إلى جهاز ضخم يتولى التعبير عن أفكارنا الكبيرة والصغيرة على السواء . ذلك لأننا أولاً مضطرون إلى وقاية أنفسنا من التفسيرات الخاطئة ، بنشر العديد من ألوان الطيف على لوح الألوان ، ولأننا ثانياً فى حاجة إلى تعلّم رؤية عدد متزايد من ألوان الطيف ، وإلى الاعتياد على التحويرات المقامية(٧٩٩) الدقيقة المتزايدة ، ثم لأننا



لوحه٦٦ – جوستاف مالر .

ثالثاً فى حاجة إلى استخدام أصوات أضخم كى تحمل موسيقانا إلى آذان المستمعين فى قاعات الموسيقى الجديدة الفسيحة وفى المسارح الصيفية غير المسقوفة » .

وكتب مالر تسع سيمفونيات كاملة وترك العاشرة دون أن يتمّها ، وهى جميعاً تحتاج إلى أوركستر كبير وإلى مران هائل على أداء شتى أنواع المواقف المتغيرة والمتحولة داخل الجزء الواحد من السيمفونية ، وإلى قائد محنك يستطيع أن يوازن بين هذه التكتلات الضخمة ليقدّم عملاً متكاملاً فى ضخامته . وكان مالر قائداً من أمهر قادة الأوركستر فى عصره ، وأصبح مثلاً احتذاه قادة أعلام جاءوا من بعده أمثال برونو قالتر ومنجلبرج [٨٠٠] وكليمبرر [٨٠١] وغيرهم . ومن أجل ذلك دأب على محاولة استدرار كل إمكانيات الأوركستر التى كانت دائماً طوع بنانه فى التعبير عما يخالجه . وكذلك حشد فى الأوركستر كل ما أمكنه استغلاله من الآلات الموسيقية حتى « الماندولين » الرقيقة الصوت التى نجدها فى رفقة آلات الأوركستر فى سيمفونيته الثامنة المعروفة « بسيمفونية الألف (١٩٠٧) » . والتى ضاعف فيها عدد الوتريات وزاد آلات النفخ فيها إلى ٤٧ بالإضافة إلى الأورغن والبيانو وقسم الإيقاع الكبير . وفضلاً عن ذلك فقد حشد بها ثلاث فرق للكورال [فرقتان للكبار وفرقة للأطفال] وثمانى منشدين منفردين . تجتمع كلها وتتساند فى ختام السيمفونية الثامنة التى لا يتيسر أداؤها دائماً نظراً لاحتياجها إلى جمهرة كبيرة من مهرة العازفين وهو أمر جد عسير ، ويتجلى فى هذا الختام كل معانى العظمة وصفات القوة . فقد بلغ مالر فيه القمة فى تأليف القالب السيمفونى (فقرة رقم ١٥٧ من التسجيل الموسيقى) .

وكتب مالر السيمفونية الثالثة التى تجسد بصفة عامة أصوات عالم الطبيعة التى كانت تنفذ إلى وجدانه ، فذهب إلى أن لكل شىء صوته الخاص به . وتتألف السيمفونية من ستة حركات يحمل كل منها عنواناً يفسر المضمون الذى تدور حوله الموسيقى . وكتب مالر فى إحدى رسائله عنها قائلاً « سوف تفصح لك هذه العناوين عن الكثير من خفايا النص الموسيقى ، وتكشف لك عن فكرى فى التصوير التدريجى للمضمون الشعورى الذى تبرزه الموسيقى ، ابتداء من قوى الطبيعة الأولى حتى أدق انعطافات قلب الإنسان التى تشير بدورها إلى ما هو أبعد من نطاق هذا العالم [إلى الله] » .

وفى بداية الحركة الخامسة من سيمفونيته الثالثة نستمع أيضاً إلى مغنية ألطو وكورال أطفال وإلى كورال نسائى وأوركستر ضخم (فقرة رقم ١٥٨ من التسجيل الموسيقى) . واختار مالر للحركة الخامسة من هذه السيمفونية عنوان : « ما تحدّثنى به أجراس الصباح » بعد أن كان فى مبدء الأمر « ما تحدّثنى به الملائكة » . وتبدأ موسيقى هذه الحركة فى إثر آخر عبارة من الأغنية التى تؤديها مغنية « الألطو » فى الحركة السابقة . وتسير معها فى تتابع منطقى . حيث يتلوها إنشاد كوروس أطفال يصور قرع الأجراس « بيم . . بام » . يتبعه إنشاد كوروس نسائى لنص من كلمات البوق العجيب : [٨٠٢] « أنشد ثلاثة من الملائكة أغنية عذبة » . ثم يصوّر مغفرة المسيح للقديس بطرس فى لحن لا يكف عن البكاء تكفيراً عما ارتكبه تؤديه المغنية الألطو . إلى أن يشدو الكوروس بتهاليل الطفولة البريئة مردداً « كفى المرء أن يعترف بخطيئته حتى يحظى برضاء الله وعفوه » .

ولئن كانت السيمفونية هى القالب المفضل عند مالر فى التأليف ، والأوركستر هو وسيلة التعبير الطبيعية فى يده البارعة ، فإن أسباباً ذاتية نابعة من ظروف حياته الشخصية وشعوره بالأسى والضياع خلال مرحلة من حياته دفعته إلى الاتجاه نحو كتابة قصيدة غنائية كبيرة فى صيغة مستحدثة ، هى « أنشودة الأرض » [٨٠٣] كانت أنغامها تتردد بين جوانحه وتعكس إحساسه بمصيره المحتوم : الموت .

ولم يكن مالر يؤمن بضرورة تأليف موسيقاه وفق أشعار عظيمة ، إذ كان يرى أن قصائد الشعر العظيمة أعمال فنية كاملة لا تحتاج إلى إضافة . ومن ثم استقى شعر موسيقاه من ديوان يضم مجموعة من القصائد الصينية ترجمها هانز بيثج [٨٠٤] عن مصادر فرنسية أو إنجليزية واحتفظ فى ترجمته بسحر الشرق الكامن فى أصل نصوصها ، وأضاف إليها من عنده لمسات رومانسية رقيقة لا تصدر إلا عن قريحة فياضة .

ويؤكد مالر هدفه من صياغة سيمفونيته الغنائية « أنشودة الأرض » بقوله « لم أكتب فى حياتى شيئاً أشد ذاتية من هذا العمل » .

واختط مالر لنفسه أسلوباً موسيقياً ثابتاً فى حركات « أنشودة الأرض » الستة ، فالتزم باستعمال خلية لحنية وحيدة فى كل حركة من حركات أنشودة الأرض ، لا يحيد عنها ولا يستطرد فى أية ارتجالات حرة قد يدفعه إليها السياق الشعرى ولا تكون ذات صلة مباشرة بالخلية اللحنية التى يستخدمها .

ويبرع مالر فى الاحتفاظ بأسلوب غنائى شجىّ فى « أنشودة الأرض » ، غير متأثر بأسلوب بيتهوفن أو فاجنر الذى يعتمد على ديناميكية أوركسترالية بارزة ، ويلح مالر بذات الخلية اللحنية يكررها فى ألوان آلية متعددة ، مع احتفاظه بقيمتها الغنائية الرخيمة حتى عندما يستخدم الآلات النحاسية أو الإيقاعية .

وبقدر ما استمدت سيمفونيات مالر الأولى والثانية والثالثة من المواد اللحنية لقصائده الغنائية التى سبقتها ألحاناً مفردة أو حركات كاملة ، جاءت « أنشودة الأرض » متفردة فى تكوينها : فهى سيمفونية مكتملة البناء مستقلة عن غيرها من الأعمال الغنائية التى سبقتها من حيث الشكل والمضمون ، وإن كانت أصداء بعض تلك الأعمال تتردد فى استحياء بين جنباتها ، وخاصة فى الأنشودة الثانية .

وقد وضع كنيث ماكميلان تصميماً لرقصات باليه لموسيقى مالر « أنشودة الأرض » ، بعد أن تمثّلَ جميع الأحاسيس التى تزخر بها الموسيقى التى تكتسى روحها بالأسى بعد البهجة ، دون أن يُخفت الإحساس بالموت الذى يلح طوال الموسيقى ، أو يضعف الحلم الهادئ الذى يلوح فى النهاية مبشراً بتجدّد الربيع رغم انقضاء عمر الإنسان ، ولهذا فقد حرك خلال الرقصات صوراً تعكس فناء الحياة وتجدّدها فى نفس الوقت ، وأبدى قدرة على التحليق فى آفاق رحيبة ، وموهبة فى تطويع الرقص الكلاسيكى جعله يحيل أنشودة الأرض إلى مرثية رقيقة تخلّد عذوبة الحياة وحتمية الموت ، وتشيع التشاؤم وتجرف المستمع فى دوامة الأنغام التى تنبض خلال نسيجها الموسيقى خلايا شرقية .

واستهل ماكميلان الباليه براقصة واحدة ترسم خطى الموسيقى ، وتستوحى النص برقة ، ثم يتوافد الراقصون فى رداء التدريب البسيط ، تمتد وراءهم خلفية غير محددة تضفى على المشهد جوّاً من البساطة والإيجابية أيضاً . وتتنوع الرقصات برغم ثبات طابعها الواضح فى حركات بطيئة لا يثقلها الترنح ، وتتخللها انتفاضات عنيفة مفاجئة يتزاوج فيها الرقص الحديث والكلاسيكى ببراعة من خلال لمحات شرقية ، فقد حرص المصمم على استبعاد الحركات الإيمائية وتعبيرات التمزق والصراع ، وعلى الاحتفاظ بالروح الصينية الحقيقية المتسمة بالتحفظ ، والتى تومض بين الفينة والفينة فى ارتماء الراقصة بخفة العصفور فى أحضان راقص يمثل الموت ، وفى شرود مجموعة من الراقصين وسط الأخيلة التى تثيرها الخمر فى الرءوس . وفى هرب الراقص الذىَ يجسّم الموت مصطحباً معه الراقص الأول ورافضاً إعادته إلى محبوبته إلا بعد ارتدائه قناع الطقوس الجنائزية الأبيض . كل ذلك يمضى مع تنويع يثير الإعجاب ببراعة التعبير عن أكثر الأحاسيس انغلاقاً وخموداً ، وعن أشدها انطلاقاً وانفعالاً يجعل الراقص أسير احتدام عارم يدور به فى حركات لولبية أثيرية سريعة ، يتطلب أداؤها دقة وحذق ومرونة .

وإذا كان ماكميلان قد نجح فى تقديم تعليق راقص رائع على الموسيقى ، تشرّب فيه روحها الأصلية وجعل منه تعبيراً مرئياً عنها ، فقد أحسست بعد مشاهدة هذا العمل الخلاق بمسرح الكوفنت جاردن بلندن عام ١٩٦٦ أن ماكميلان قد نجح فى خلق عمل فنى جديد اكتسب أهمية تفوق ما أراد التعبير عنه ، كما شدّنى إلى المزيد من التعلق بهذه القصيدة الغنائية ، إذ بتُّ أسمع بين كلماتها إيقاع خطى مذهلة السرعة والبراعة وحفيف أجنحة تداعب الكلمات ، وأشهد رؤى حيّة تجعلنى أتبيّن فى الإيقاع روح الرقص وروح الموسيقى وروح الشعر تتوحّد على طريق النبع الذى تتعانق فيه جميع الفنون الإيقاعية .

وتستهل « أنشودة الأرض » بحركة أولى تتعالى فيها انفعالات الحياة فى حفل شراب حتى الثمالة ، دواءً أبدياً للحياة ، وخلاصاً للإنسان من بؤسه وعذابه .

١ – خمرية شقاء الأرض

فى الكأس الذهبية تدعونا الراح
لا تشرب حتى أشدو بنشيد الحزن .
سيجدّد روحَك كالضحك سواء
فالحزن إذا مّس الروحَ يخلّف روضتها قاحلة ،
يُذبل بهجتها ويُميتُ الغنوة .
العيش قتام والموت كذلك قاتم

* * *

ياربَّ البيت . قباؤك ملأى بنبيذ ذهبى تخفيه
عندك أدعو هذا العُود « بعُودى »
صِنْوان حبيبان يسيران معاً :
عزفٌ بالعود وشرب الراح
كأس مترعة بنبيذ تأتى فى موعدها
خير من كل ثراء فى عالمنا .
العيش قتام والموت كذلك قاتم

* * *

. . .
ستظل قباب العالم أبداً زرقاء
وستبقى الأرض طويلاً تزدهر وتحلو فى كل ربيع
أما أنت يا إنسان . . فإلى أى مدى يمكن أن تحيا
حتى إن عشت مائة عام
لتعجزنّ عن أن تسعد نفسك
ببقايا الأرض العفنة

* * *

اخفض بصرك وانظر
فى ضوء القمر هناك . . قبورٌ
يربض فيها شبح وحشى
قردٌ ،
انصت
وستسمع كيف يصوغ عواءه ،
كنشاز يختلط بعطر حياة الناس .
والآن ارفع رأسك .
. . . ياندمائى حان الوقت

فلنفرغ هذا الكأس
حتى آخر قطرة
العيش قتام . . . والموت كذلك قاتم

وتتكون هذه الأنشودة من عدة فواصل موسيقية ، تبدأ بصوت تنور من طبقة عالية يشيع فيها جوًّا من التوتر الأليم يوحى – قرب نهاية الأنشودة – بعواء قرد بشع قبيح فوق القبور فى حالك الظلام .

ثم تأتى الأنشودة الثانية ، تأملاً شاعريًّا صاغه تشانج – تى . ليوّشيه مالر بموسيقى كنترابنطية مكونة من خطين لحنيين ثم من ثلاثة خطوط ذات طابع حزين مستعار من قصيدته الغنائية الشهيرة « فى رثاء طفل » .

٢ – وحيد فى الخريف

غيمُ الخريفِ أزرقٌ محلّقٌ فوق البحيرة .
والصقيع قد كسا عشب الشاطئ ،
حتى ترى كأن كفَّ فنانٍ حَوَت ،
مسحوق جوهر اليشب النفيس ،
تنثره على البراعم الدقيقة .

* * *

الزهور قد تلاشى عطرها الجميل ،
وسرى ريح بارد فى سيقانها .
ما أسرع الذبول
يدبّ فى أوراق اللوتس الذهب . . .

* * *

تطوف فوق الماء
قلبى منهك ،
ونور مشكاتى الضئيل قد ذهب ،
يئنّ فى خفوت ،
يوحى إلىّ أن أنام .
إليك أنقل الخطى
يامثوى راحتى الحبيب .
أجل . . . هبنى السكينة
فيا للهفتى إلى بعث جديد
فى الوحدة طال بكائى ،
ياطول خريف جثم على قلبى .
ياشمس الحب :

أمن جديد ستشرقين
وفى رفق تمحين دموعى ،
مع أن الدمع مرير . . . !

ويتردد اللحن الأساسى فى موسيقى هذه الأنشودة مرات عدة . ويشكّل محاورة عاطفية بين آلات النفخ الخشبية والصوت البشرى تتطلب مهارة فائقة فى الغناء الذى يبدأ من نغمة شديدة الحدة ، ومع ذلك تؤدّى فى خفوت شديد يشبه الهمس (لوحة ٦٧) .

وتتألق فى الأنشودة لحظة من الدفء تستوحى شمس الحب ، غير أنها تقف قاصرة عن أن تجفف دموع الشاعر وتخفف لوعته ، إذ هى لمحة خاطفة فى جو مشحون بالوحدة والظلام يستعيده مالر بتكرار لحن مطلع الأنشودة .

أما الأنشودة الثالثة فهى عن قصيدة لى – تاى – بو « الناى الصينى » ، وتحمل الملامح الإيقاعية للرقصة الشعبية الخفيفة « الإسكرتسو » تصاحبها الخصائص اللحنية للسلم الموسيقى الصينى المكون من خمس نغمات [بدلاً من النغمات السبعة] فى الأوكتاف ، تعزفه آلات النفخ الخشبية . غير أن أسلوب الصياغة الموسيقية يعكس روح الطبيعة التى عشقها مالر فى وطنه أكثر مما يحمل الطابع الصينى ، وإن كان الطابعان يتزاوجان برشاقة فى أغلب مقاطع الأنشودة (لوحة ٦٨ ، ٦٩) .

٣ – عن الشباب

وسط البحيرة الصغيرة
مقصورة خضراء بيضاء من خزف
والجسر الذى ينتهى إليها
فوق قناطر اليشب
ينحنى كأنه ظهر نمر

* * *

فى المنزل الصغير حيث يجلس الصحاب
يرتدون أجمل الحلل
يشربون ، يسمرون
وبعضهم يؤلف الأشعار

* * *

أكمامهم من الحرير
تنحسر للوراء
وقبعاتهم حرير
تميل للوراء فى مرح

* * *

ثم تأتى الأنشودة الرابعة صورة تشيع فيها روح الشباب وصخبه فى رقصة هزلية ، ترجم شعرها بيثج عن قصيدة لى – تاى – بو بعنوان « على الشاطئ » واخترت لها عنوان « عن الجمال » (لوحات ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٤) .

وكل شئ بالتمام ينعكس
على سكون صفحة البحيرة
فى لوحة مثيرة

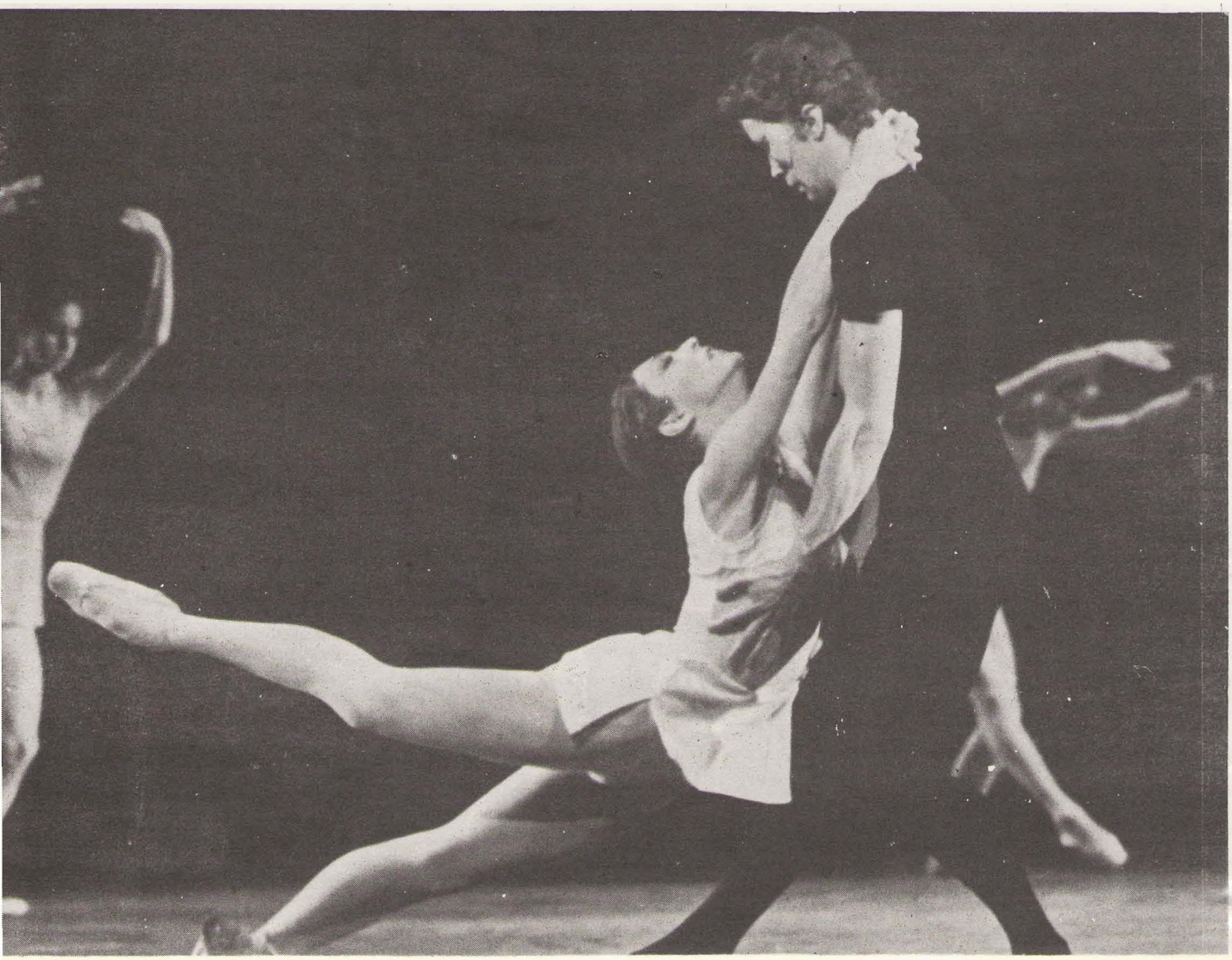
* * *

كلهم على رءوسهم يقف
فى المقصورة الخضراء والبيضاء من خزف

* * *

والجسر كالهلال
قنطرة مقلوبة
والصحاب يرتدون أجمل الحلل
يشربون يسمرون

لوحه ٦٧ – الباليه الملكى البريطانى : أنشودة الأرض لجوستاف مالر ، وحيد فى الخريف مونيكا ماسون وأنطونى دويل .



٤ – عن الجمال

الفتيات يلتقطن الزهور
يجمعن براعم اللوتس على ضفاف النهر
يجلسن بين الشجيرات والأوراق المتساقطة
ويجمعن الزهور فى حجورهن
ويتنادين بدعابة ومرح

* * *

شعاع الشمس الذهبي يتراقص على نمط أجسامهن
ويعكس صورهنّ فى الماء الصافى ،
وظل أطرافهن النحيلة
وعيونهن الدعجاء .
ويهدهد النسيم فى رقة
نسيج أكمامهن ،
ويشيع سحر عطرهن الفوّاح خلال الهواء

* * *

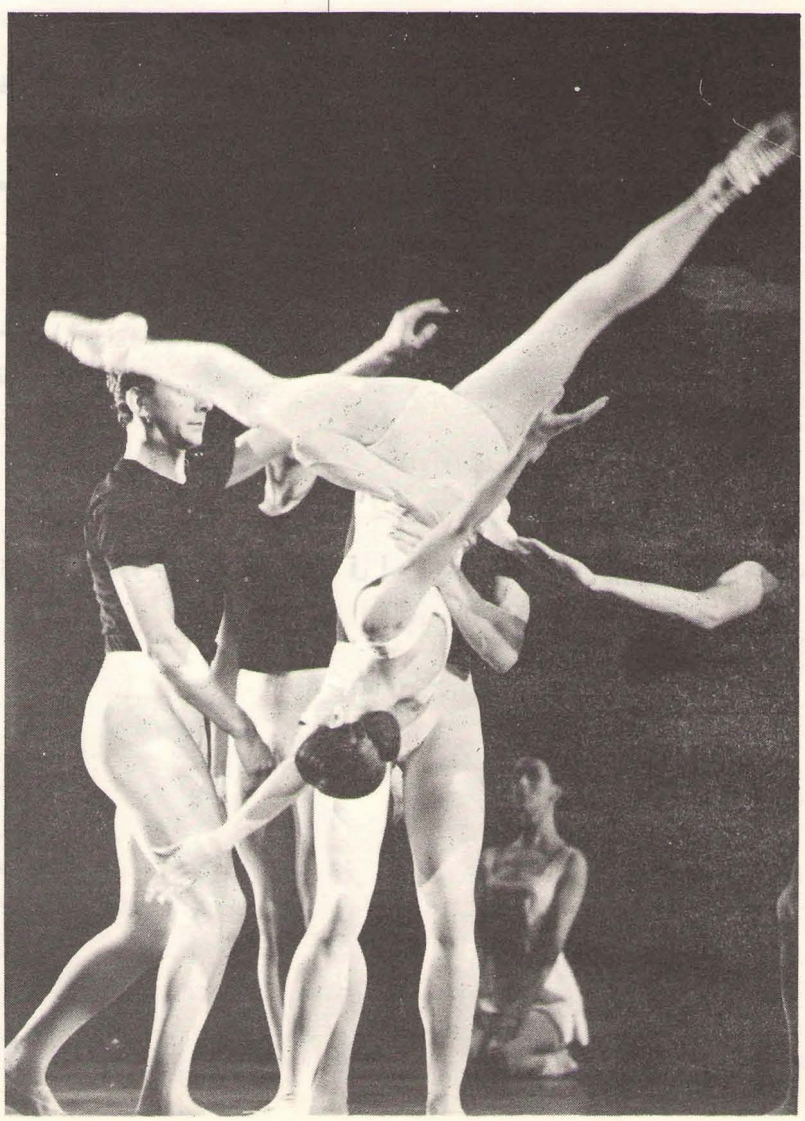
تأملوا ، مَنْ هؤلاء الفتيان الوجهاء ممتطين جيادهم القوية ،
تدبّ فوق الأرض على ضفة النهر ؟
ها هم يعدون بجيادهم
ينضحون فتّوة عن بعد كأنهم أشعة الشمس
تسرى خلال غصون الصفصاف الخضراء .
إن أحد الجياد يصهل فرحاً .
وينطلق فوق الحشائش .
يطؤها بحوافره ،
ويعقب رقصة الشباب المرحة المعربدة فى براءة شدوٌ رخيم من القيثولينات فى لحن أنثوى لدن تفوح من أردانه رائحة الطرب

لوحه ٦٨ – الباليه الملكى البريطانى : أنشودة الأرض لجوستاف مالر عن الشباب . جنيفر بنى .
لوحه ٦٩ – الباليه الملكى البريطانى : أنشودة الأرض لجوستاف مالر . عن الشباب . جنيفر بنى

ويسحق الزهور الساقطة فى عاصفة عدوه .
آه ما أكثر ما تتموج أعراف الخيل
وخياشيمها من شدة حرارتها كأنها تنفث البخار
إن ضوء الشمس الذهبى يتراقص على نمط أجسامها
ويعكس صورتها فى الماء الصافى

* * *

وأجمل الفتيات ترسل نحوه نظرات هائمة تطول
وليس كبرياء جمالها إلاّ تظاهراً
وفى إشراقة عينيها النجلاوين
وظلمة نظراتها الملتهبة
ترفرف صائحة ثورة قلبها



لوحه ٧٠ – الباليه الملكى البريطانى : أنشودة الأرض لجوستاف مالر . عن الشباب جنيفر بنى .
لوحه ٧١ – الباليه الملكى البريطاني : أنشودة الأرض لجوستاف مالر . عن الشباب جنيفرينى .

لوحه ٧٢ – الباليه الملكى البريطانى . أنشودة الأرض
لجوستاف مالر . عن الجمال
لوحه ٧٣ – الباليه الملكى البريطانى . أنشودة الأرض
لجوستاف مالر . عن الجمال .
لوحه ٧٤ – الباليه الملكى ابريطانى . أنشودة الأرض
لجوستاف مالر . عن الجمال .
كينث ماسون وجورجينا باركنسون .

والسعادة ، ثم يُستعاد مطلع الأنشودة فى تذييل لامع مبتهج مترع بالشاعرية والشفافية .

وتتلوها الأنشودة الخامسة صورة كاريكاتورية مرحة من شعر لى – تاى – بو أيضاً ، الخمر فيها شراب النسيان ، وإن كان الشعور بالألم لا يزال يلح بإصرار فى أرجائها .

٥ – السكير فى الربيع

لو أن الحياة مجرد حلم
فلماذا نألم ونئن
سأشرب حتى أعجز عن المزيد
طوال اليوم الجميل

* * *

وحين أعجز عن رشف المزيد
حين يمتلئ الجسم والروح معاً ،
سأترنح حتى أصل إلى بابى
وأروح فى نوم هنئ

* * *

وماذا أسمع حين أفيق من النوم ؟
صمتاً !
ها هوذا طائر يغرد فوق الشجرة
أسأله هل حان وقت الربيع ؟
فكل شئ يبدو كالحلم .

* * *

الطائر يترنّم بالإيجاب !
نعم ، حل الربيع
بين العشية والضحى .
وأصيخ السمع
وأنا أتأمل مرتقباً
فيغنى الطائر يضحك طرباً

* * *

أملأ كأسى ثانية
أكرعها حتى آخر قطرة ،
وأغنى حتى يطل البدر

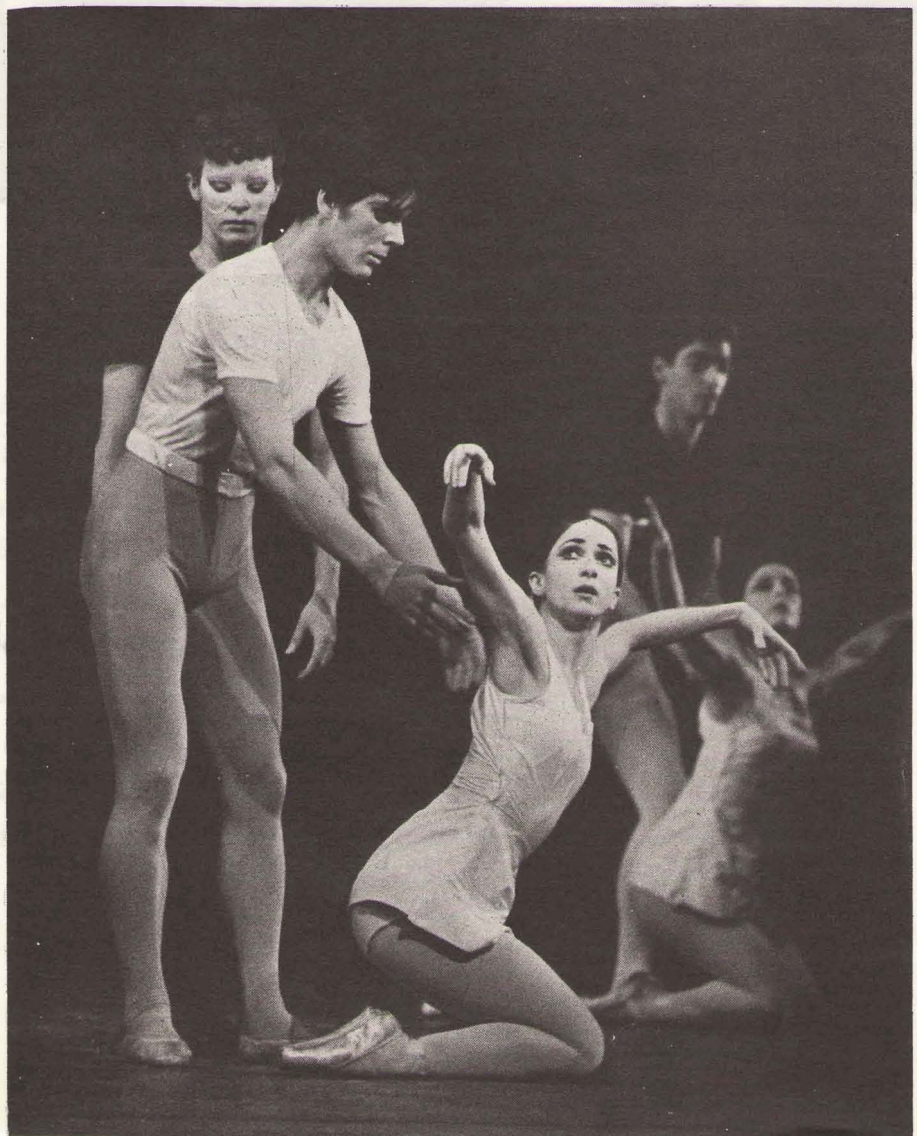
فى القبة السوداء

* • * • *

وحين أعجز عن المزيد من الغناء ،
سأعود إلى نومى .
فماذا يعنى الربيع لى ؟
فلأسكر حتى أفقد وعيى

وتوحى النغمات الحادة الصارخة والفـورات الصوتية المتوالية بالفواق الذى يصيب السكير ، فتصدر عنه تلك الأحداث المتقطعة التى ترسم المرح المصاحب لجو العربدة والثمل . ويشدو طير الربيع فى نشوة خاطفة فى منتصف الأنشودة التى تُختتم بتذييل سريع محتدم لامع قصير يستعيد مطلع القصيدة .

أما الأنشودة السادسة ، فهى من قصيدتين : « انتظار الصديق » و « الوداع » ، وهى أهم حركات السيمفونية وأطولها ، وتعرف باسم القصيدة الثانية . ويعبر مالر عن فلسفته الذاتية التى تواكب السيمفونية كلها فى بيتين : « إن قلبى هادئ البال ينتظر أوانه » و « الأرض الحبيبة تونع وتنمو خضراء من جديد » ، وتلك هى حقيقة الرسالة التى تنطوى عليها « أنشودة الآرض » عندما ترتفع نغمات مالر رويداً رويداً لتستقر فى نشوة من التأمل والسكينة ، فتعبر عن كل ما يجيش فى داخل ذاته المضطربة (لوحة ٧٥ ، ٧٦)



لوحه ٧٥ – الباليه الملكى البريطانى . أنشودة الأرض لجوستاف مالر . الوداع . مارشيا هيدى ودونالد ماكلبرى وأنطونى دويل

لوحه ٧٦ – الباليه الملكى البريطانى . أنشودة الأرض لجوستاف مالر . الوداع . دونالد ماكليرى ومارشيا هيدى وأنطونى دويل .

٦ – الوداع

الشمس تغرب خلف الجبال
والمساء يهبط فى الأودية
بظلاله المفعمة بالرطوبة .
أنظر . . . ها هوذا القمر يطفو
كزورق فضّى على بحيرة السموات الزرقاء .
إنى أستشعر نسمات الريح الرخية .
تهب من وراء أشجار التنّوب الداكنة .
الجدول يترنم وسط الظلمة بالألحان العذبة .
وتشحب الزهور فى ضبوء الشفق .

أنسام الأرض تفيض بمشاعر الراحة والنوم .
كل أحاسيس الحنين تهفو الساعة إلى الأحلام .
الرجال يعودون مجهدين .
ليجدوا فى طيات النوم سعادتهم .
سعادة كانت قد غابت فى طىّ النسيان ،
وليتعلموا كيف يعودون شباباً .
الطيور تقبع ساكنة فى أفنانها ،
والعالم فى طريقه إلى هجوع .

* * *

فى ظلال أشجار التنّوب أتنسم الهواء رطباً عليلاً ،
وهنا أقف فى انتظار صديقى .
إنى أنتظره .
لأودعه الوداع الأخير .
بجوارك يا صديقى .
أتوق إلى أن أستمتع بجمال هذا المساء .
أين أنت ؟
طال انتظارى وحيداً !
أهيم بصحبة عُودى ،
على ممرات معشبة
أيها الجمال
أيها العالم الذى يسكر أبداً بالحب والحياة !

* * *

نزل عن الجواد ومنحه شراب الوداع .
وسأله إن كان سيرحل .
ولماذا كُتب عليه الرحيل
فأجاب وكأن صوته من وراء نقاب .
« يا صديقى سوف أقول لك » :
فى هذه الدنيا .
ما كان الحظ معى كريماً .
إلى أين مسعاى ؟ سأذهب ، سأهيم بين الجبال .
أتلمس راحة قلبى الموحش .
أسير إلى دارى ، مأواى .

ولن أطوّف بعيداً .
فقلبى هادئ البال ينتظر أوانه .
فى كل مكان ، فى الربيع .
تونع الأرض الحبيبة ، تنمو خضراء من جديد .
فى كل مكان . . . وإلى الأبد
يبدو الأفق أزرق متألقاً
إلى الأبد . . . إلى الأبد

وليس من اليسير الفصل بين هذه الأنشودة من حيث النمط البنائى أو التعبيرية أو البريق الصوتى ، وبين ماكان يتردد فى نفس مالر من انفعالات . فآلة الأوبوا تبكى وتعول فى مرثية نغمية قصيرة تتردد بإلحاح خلال الأنشودة كلها ، يصاحبها قرار نغمى داكن أكثر إلحاحاً من آلة الكنترباص ، وتتخللها ردود من آلات الكلارينيت والكورنو . تتخفّف كلها فى النهاية فى آهة لحنية حارة ، وإن كانت آهة حانية (فقرة ١٥٩ من التسجيل الموسيقى) .

ولعل أهم ما تتميز به سيمفونية « أنشودة الأرض » جدّتها التقنية وتواتر ملامح التجريد والتنويع فى استلهام مالر للطبيعة المحيطة به ، ومن هنا كانت المصاحبة الآلية للغناء مصاحبة مفرطة فى اللحنية الرخيمة . وتبدو البوليفونية الأفقية فى ألحان السيمفونية رحلة جميلة تتأرجح بين الأرض والسماء ، وتبشّر بمولد « اللحنية الكاملة » التى ميزت أعمال شونبرج فيما بعد . وهذا فى حد ذاته حل رائع جديدة لإحدى المشاكل الرئيسية فى التأليف الموسيقى ، وأعنى بها مشكلة تحقيق التنوع اللحنى مع الاحتفاظ بخلية لحنية واحدة فى البناء . وقد توصل مالر إلى حل هذه المشكلة بكتابة ألحان ذات سيولة ميلودية تنبثق من وحدات لحنية قليلة العدد غنية المضمون ، وذلك بدلاً من التورط فى إبداع لحن محدد المعالم ثابت الهيئة فيكون أقل طواعية واستجابة لتقنيات التأليف . فما أيسر على المستمع أن يتعرف على خلية لحنية وحيدة فى كل لحن من ألحان « أنشودة الأرض » ، والخلية من مشتقات السلم الموسيقى الخماسى الصينى (أى المكون من خمس نغمات فى الأوكتاف كما أسلفت) . وتتردد هذه الخلية طوال المصنف فى أسلوب متجدد وفى أشكال كنترابنطية تكونّ نسيجاً قوياً مترابطاً متنوعاً .

وعلى خلاف أعمال مالر الأخرى ، فإن سيمفونية « أنشودة الأرض » لا تحتاج إلاّ إلى أوركستر عادى التكوين ، يزداد ثراء بإضافة عدد من الآلات التى تضفى عليها طابعاً شرقياً : آلتان من الهارب ، وعود صينى ، وماندولين ، ودف ذو صنوج ، وكاسات نحاسية ، وجلوكنشبيل ، وطبول .

الموسيقى القومية فى القرن التاسع عشر

وفى أوج رومانتيكية القرن القرن التاسع عشر الثائرة على التقاليد والقواعد المرعية فى الأدب والموسيقى ، منطلقة بهما نحو آفاق حرة من كافة القيود نشأت اتجاهات جديدة فى الدول التى رزحت طويلاً تحت الحكم الأجنبى أو انعزلت عن العالم الأوربى مثل روسيا القيصرية ، فظلت عاجزة عن مجاراة إيطاليا وفرنسا وألمانيا زعامتها للحركة الموسيقية العالمية خلال القرن التاسع عشر . واتجهت هذه الدول وعلى رأسها روسيا وتشيكوسلوفاكيا وأسبانيا إلى تمجيد تراثها القومى وابتكار موسيقى قومية خاصة بها تقوم على هذا التراث من الأساطير الشعبية وتستمد مصادر جديدة لموسيقاها من أحداثها القومية ومن نضالها ومن ألحانها الشعبية .

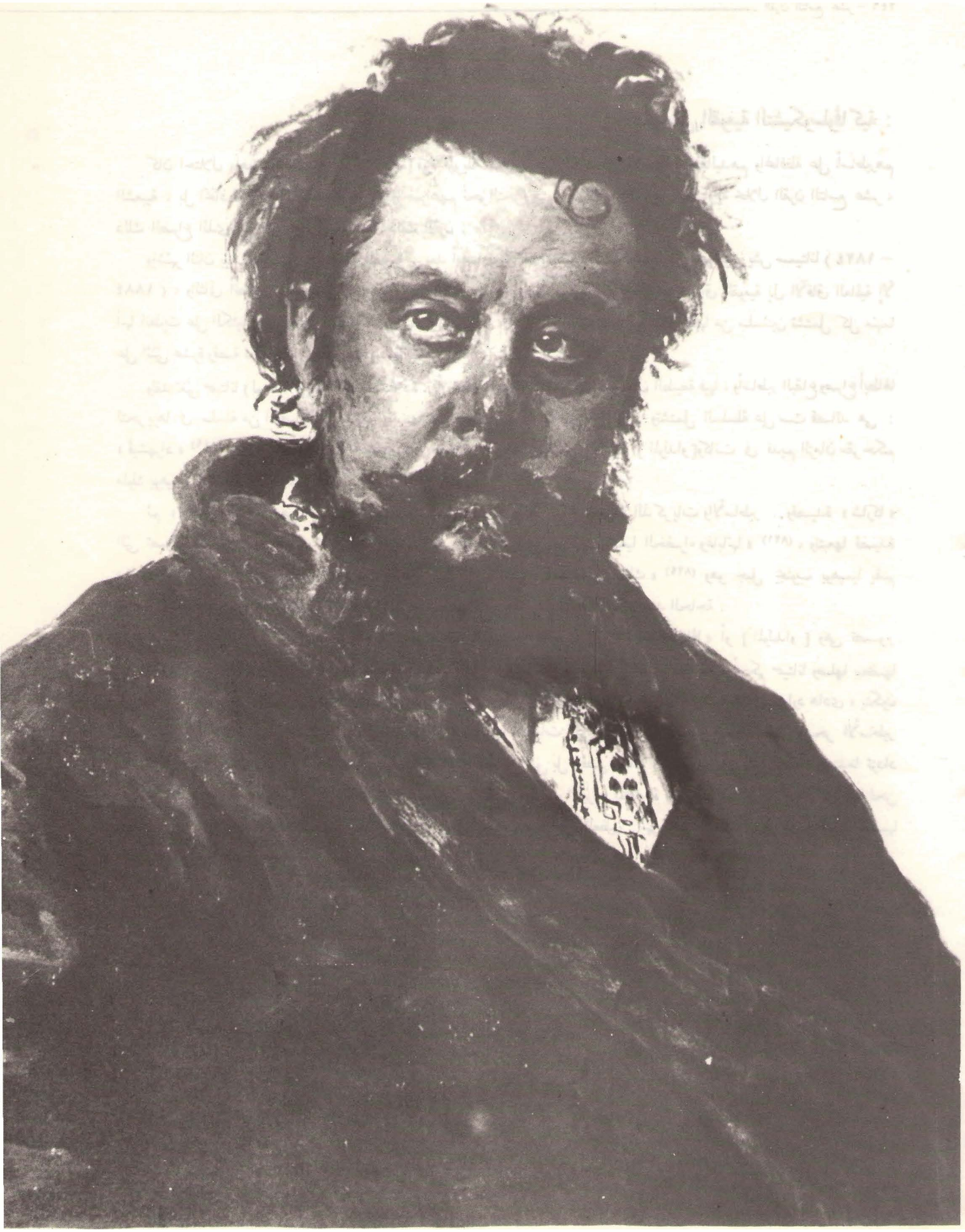
الموسيقى القومية الروسية

وقد شارك الموسيقى جلينكا (٨٠٥) (لوحة ٧٧) الذى كان صديقاً للشاعر بوشكين فى الحركة التى تدعو إلى الأسلوب الموسيقى القومى فى روسيا على غرار ما قام به بعض كتابهم فى القصة والشعر أمثال دوستويفسكى وتولستوى وتشيخوف وبوشكين ، إذ تعمد جلينكا أن يؤلف موسيقى روسية يستوعبها الروس ، وألف أوبراه الشهيرة « حياة من أجل القيصر » (٨٠٦) أو كما يطلق عليها اليوم إيڤان سوسانين (٨٠٧) .

ففى الحق أن روسيا بسبب امتدادها فى آسيا وعزلتها طوال حكم القياصرة عن البلاد الأوربية لم تتأثر بالحركات الثقافية الكبرى مثل حركة الإصلاح الدينى ، أو حركة إحياء العلوم والفنون فى عصر النهضة ، أو بالثورة الفرنسية فى أواخر القرن الثامن عشر . وعلى العكس من ذلك تأثرت فى ثقافتها إلى حد كبير بالأفكار والأساطير والمثل العليا الشرقية لاحتكاكها الدائم بالأتراك والفرس والصينيين . وسار على نهج جلينكا ووفق ما قصده من أهداف جماعة من المؤلفين كانوا يطلقون على أنفسهم أول الأمر الحفنة « كوتشكا » (٨٠٨) وسماهم الفرنسيون والإنجليز وغيرهم من الأوربيين فيما بعد بمدرسة الخمسة وهم : بالاكيريف (٨٠٩) وسيزاركوى (٨١٠) وبورودين (٨١١) وريمسكى كورساكوف (٨١٢) ومسورسكى (٨١٣) ، ولم يقصد أى منهم أن يصبح موسيقياً فى مستهل حياته باستثناء ريمسكى كورساكوف . ولكنهم اتحدوا بزعامة بالاكيريف وارتبطوا برباط قومى هو الرغبة القوية فى خلق الفن الروسى الحق . وقد نجح هؤلاء العباقرة وقدموا أعمالاً خلدتهم إلى اليوم ، كما فتحت للموسيقى الروسية أبواب العالم بأسره . وكان ريمسكى كورساكوف من أعظمهم قدرة على تأليف الموسيقى ذات البرنامج التصويرى والقصصى ، وقد اتجه بدوره إلى الشرق فى معظم مبتكراته يستمد منه مصادر برامجه التصويرية ، فاستلهم كتاب ألف ليلة وليلة الذى كتب له موسيقى متتالية تصور مقتطفات من حكاياته ومن أشهرها شهر زاد .

وامتاز مسورسكى بخصب الخيال وبعثه القوة الدرامية فى الموسيقى بما يحرك المشاعر بأقل اللمسات التى يضفيها على الموقف الموسيقى . فلا عجب أن بلغت أوبراه « بوريس جود ونوف » القمة ضمن البرامج الأوبرالية فى العالم . ولقد كتب قصيدة سيمفونية تعد من بين مؤلفاته من أروع ما يُستمع إليه اليوم فى برامج الحفلات السيمفونية وهى « ليلة فوق جبل عار » . وعكف مسورسكى منذ شبابه فى عام ١٨٦٠ على كتابة المسودات الأولى لهذه القصيدة ، ثم أعاد صياغتها فى عام ١٨٦٧ . وفى عام ١٨٧٢ أدخلها فى سياق أوبراه « ملادا (٨١٤) » وتناولها مرة أخرى قبيل وفاته بعام فى أوبرا أخرى من أوبراته وهى « سوق سوروكنتسى (٨١٥) » . وبعد وفاته قام صديقه ريمسكى كورساكوف بإدخال بعض التعديلات على توزيعاتها الأوركسترالية ، كما أضاف إليها ختاماً هادئاً بطى الحركة ، وهى الصيغة التى تعزف بها اليوم فى الحفلات الموسيقية . ويبدأ البرنامج التصويرى الذى تتبعه القصيدة السيمفونية وفق ما حدده مسورسكى نفسه بتصدير موسيقى يصور اجتماع السحرة بالجبل العارى وثرثرتهم ، ثم رحلة الشيطان فى موكب تحف به جماعة من أتباعة . يلى ذلك الحفل الذى يقيمه السحرة تمجيداً للشيطان ، وهو ما يشير إليه مسورسكى بخطابه لريمسكى كورساكوف فى ٥ يوليه من عام ١٨٦٧ بقوله عنه بأنه قداس أسود ، تتميز موسيقاه بطابع وحشى وشرير ممتزجة بألحان أخرى ذات طابع دينى . وأخيراً طقوس السحرة (٨١٦) التى يأتى فى أعقابها الختام الهادئ الذى أضافه كورساكوف والذى يُستهل بقرعات من الجونج ، تعقبها أجراس الكنيسة تعلن بزوغ الفجر فيدفع صوتها السحرة إلى الفرار وإنهاء ليلتهم على الجبل العارى (٨١٧) (فقرة رقم ١٦٠ من التسجيل الموسيقى) (لوحة ٧٨) .

لوحه ۷۷ – جلینکا .
لوحه ۷۸ – مسورسکی



الموسيقى القومية التشيكوسلوفاكية :

كان احتلال بوهيميا [تشيكوسلوفاكيا الآن] فترة طويلة حافزاً لأهل البلاد على الاحتفاظ بتقاليدهم والمحافظة على أساطيرهم الشعبية ، بل اتخاذ ثقافتهم الشعبية سلاحاً يؤجج صراعهم نحوالتحررمن حكم الإمبراطورية النمساوية خلال القرن التاسع عشر ، ذلك الصراع الذى بلغ أشده حوالى منتصف ذلك القرن .

واشتهر اثنان ببعث الموسيقى البوهيمية القومية ، يعد أولهما بحق أبا الموسيقى التشيكوسلوفاكية وهو بيدريش سميتانا (١٨٢٤ – ١٨٨٤) ، والثانى أنطونين دفورچاك (١٨٤١ – ١٩٠٤) . وقد خرجت موسيقى دفورچاك عن نطاق القومية إلى الآفاق العالمية إلاّ أنها انطوت على الكثير من الأغانى والرقصات الشعبية البوهيمية ، مثل الرقصات السلافية التى كتبها من سلسلتين تشتمل كل منهما على اثنتى عشرة رقصة تغطى كل بقاع تشيكوسلوفاكيا .

ولقد تغنّى سميتانا (لوحة ٧٩) فى موسيقاه ببلاده ، بأرضها ومراعيها وجبالها وأنهارها وجمال الطبيعة فيها ، وأساطير البقاع وصراع أبطالها لتحريرها فى سلسلة من القصائد السيمفونية يضمها عنوان واحد هو « بلادى » (٨١٨) . وتشتمل السلسلة على ست قصائد هى : « ڤيشهراد » (٨١٩) [أى القلعة العالية] وتقوم فوق صخرة على ضفاف نهر الڤولتاڤا [المولداو]وكانت فى قديم الزمان مقرحكم ملوك بوهيميا قبل الغزو الأجنبى . .

ثم « ڤولتاڤا » (٨٢٠) وهى قصيدة تصف نهراً يشق طريقه وسط بقاع تغمرها الذكريات والأساطير . وقصيدة « شاركا » التى تصور قصة إحدى زعيمات المحاربات البوهيميات ، وقصيدة « من مراعى بوهيميا الخضراء وغاباتها » (٨٢١) ، وتتبعها قصيدة « تابور » (٨٢٢) معقل الزعيم الضرير لفرسان « الهوسيين (٨٢٣) ، وتنتهى بقصيدة « بلانك » (٨٢٤) وهو جبل بجنوب بوهيميا يضم رفات الفرسان الهوسيين الذين تقول الأسطورة أنهم سوف يهبون من مقابرهم لنجدة البلاد عند الحاجة .

وأشهر القصائد الستة فى برامج الحفلات الموسيقية القصيدة الثانية بعنوان « نهر الڤولتاڤا » أو [المولداو] وهى تصور هذا النهر العظيم الذى يخترق بوهيما وكذا عاصمتها الجميلة براج . وتتكون موسيقاها من أقسام مختلفة ، أحكم سميتانا وصلها ببعضها البعض مصوراً المظاهر المتعددة لمجرى هذا النهر منذ منبعه من رافدين صغيرين أحدهما « دافئ جارف » والثانى « بارد هادى » يتكون منهما النهر الكبير حتى يلتقى بنهر الألب فتختفى معالمه فيه ، ماراً بالغابات التى ينبعث منها ضجيج الصيد بالنهار وسحر الأساطير فى الليل ، وبالسهول والمراعى الخضراء التى يعمها الغناء والرقص الريفى بل رقص الجان الأسطورى فى الليل أيضاً . وعندما تزداد الموسيقى شدة وسرعة يكون النهر قد اقترب من صخور مدينة براج ذات الأبراج المتعددة . ويربط فيما بين الأقسام الموسيقية لحن جذاب ذو ميلودية ساحرة وإيقاع ينم عن السير مشيراً إلى انسياب مياه النهر العظيم : نهر الڤولتاڤا الذى يرمز إلى بوهيميا بخصبها وثقافتها وأساطيرها الشعبية (فقرة رقم ١٦١ من التسجيل الموسيقى) .

لوحه ٧٩ – سميتانا .

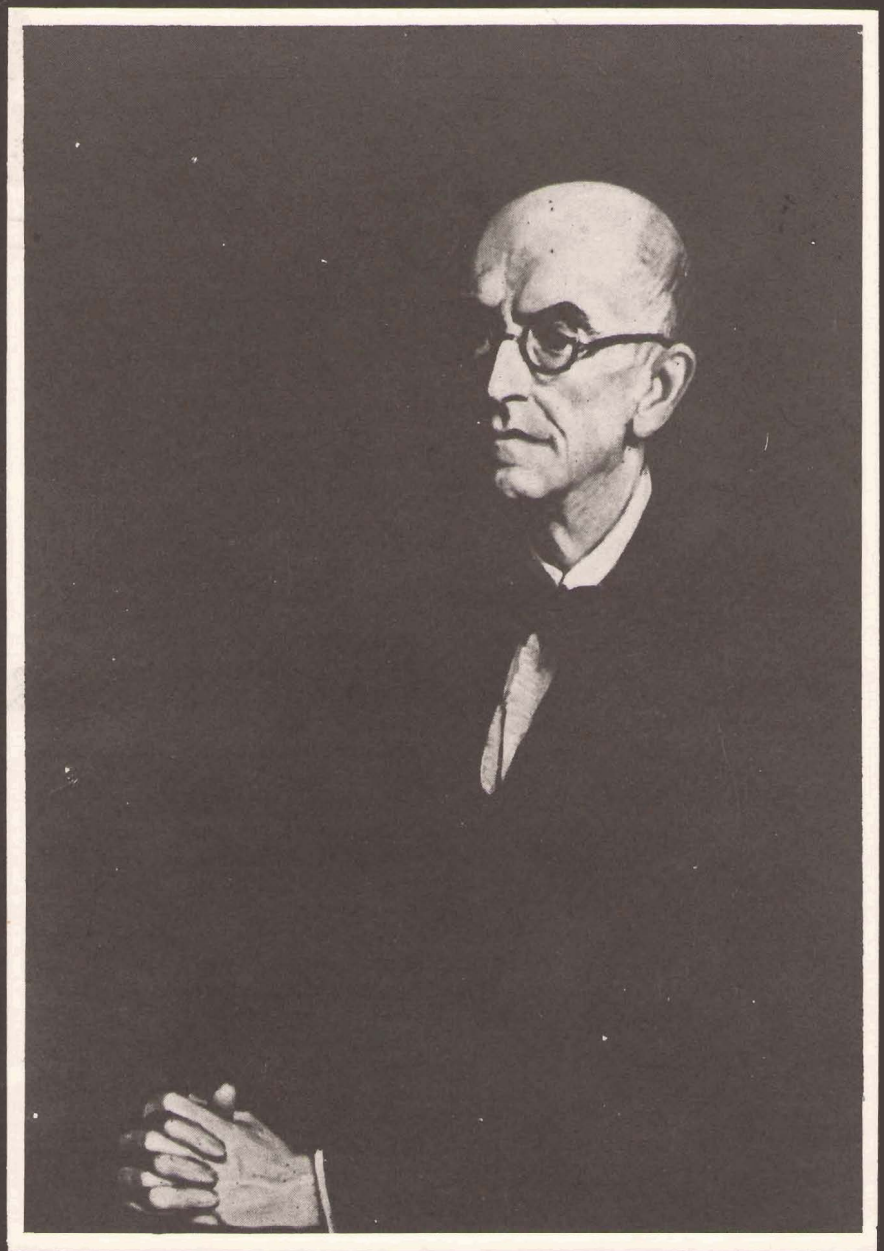
الموسيقى القومية الأسبانية :

ولم تكن أسبانيا منعزلة عن العالم الأوربى انعزال روسيا القيصرية ، أو رازحة تحت نير الاحتلال الغاصب الأجنبى مثلما كانت بوهيميا ، وإنما على العكس كانت خلال عصر النهضة الأوروبية من أعظم البلاد ازدهاراً فى ميدان المبتكرات الموسيقية ، غير أنها انحدرت من بعد ذلك واجتاحتها موسيقى فرنسا وإيطاليا وأزاحتها عن مكانتها العالمية التى بلغتها فى عصر النهضة خصوصاً بمبتكراتها لموسيقى العود والموسيقى الدينية . وخلال القرن التاسع عشر شعر بعض الموسيقيين الأسبان بضرورة العودة إلى تراثهم القومى من الأغانى والرقصات الشعبية الأسپانية التى ظلت حية طوال هذه السنين . وهكذا عاد كل من إيزاك ألبنيث [٨٢٥] (١٨٦٠ – ١٩٠٩) وإنريكو جرانادوس (١٨٦٧ – ١٩١٦) إلى التراث القومى كمصدر تقوم عليه مبتكراتهما الموسيقية . ويعتبر ألبينيث فى أسپانيا نظير شوبان فى بولنده من حيث مبتكراته لآلة البيانو بأسلوبه الخاص ، ومن حيث نزعته القومية وحبه لوطنه [٨٢٦].

أما جرانادوس فيشتهر برقصاته الأسپانية للبيانو وبسلسلتيه من المقطوعات للبيانو التى قام فيها بتسجيل بعض الصور التى رسمها مصور أسبانيا العظيم جويا (١٧٤٦ – ١٨٢٨) ومن أجملها تصويره الموسيقى لصورة بعنوان « الأفعى والعصفور » . والأفعى هنا ترمز إلى دوقة أشتهرت بمغامراتها العديدة ، والعصفور هو فريستها الذى تلقى عليه شباكها ، وكان جويا قد رسم لهذه الدوقة لوحتين أصبحتا من أشهر لوحاته . ويطلق جرانادوس عنوان « الجويات » [٨٢٧] [نسبة للمصور العظيم] على هاتين السلسلتين ، وقد استخدم مادة « الجويات » الموسيقية فى كتابة أوبرا تحمل ذات العنوان ، عرضت فى نيويورك سنة ١٩١٦ . ولقى جرانادوس مصرعه وهو فى طريق عودته من العرض الأول لأوبراه عندما أصيبت سفينته فى القنال الإنجليزى بطوربيد ألمانى أغرقها .

أما إيمانويل دى فايا (١٨٧٦ – ١٩٤٦) فهو برغم اتجاهه نحو العصرية العالمية السائدة فى القرن العشرين [٨٢٨] إلا أنه فى موسيقى الباليه التى كتبها لفرقة الباليه الروسى « دياجيليف » بعنوان « القبعة مثلثة الاركان » [٨٢٩] ينحو فى ابتكارها أساساً منحى الموسيقى الشعبية الأسپانية . ويمكن اعتبار دى فايا من أتباع المدرسة الانطباعية التى أسسها ديبوسى بفرنسا ، مثله فى ذلك مثل ريسپيجى فى إيطاليا مع فارق واحد هو أن هذه الانطباعية قامت فوق مسرح أسبانى (لوحة ٨٠) .

غير أن العمل العظيم الذى بعث الحياة فى الأسلوب الأسبانى القومى هو ما قام به ألبنيث فى مقطوعة « أيبريا » [٨٣٠] التى تنقسم إلى لوحات إثنتى عشرة للبيانو تقوم على الأغانى والرقصات الشعبية الأسبانية ، أشهرها : إيحاء والاحتفال الدينى بأشبيليه وتريانا [ضاحية أشبيليه] والميناء وإل أبايسين [٨٣١]. وهى جميعاً صور أسبانية تصور الحياة بها بنفس الألوان الزاهية والدفء الذى تتميز به الحياة الأسپانية ، وكلها مستعارة من حياة المدينة والضاحية ومن الاحتفالات الشعبية ومن حركة العمل فى الميناء . وهى ليست تصويراً مباشراً وإنما هى انطباعات مستوحاة من الحياة الأسپانية صاغها مؤلف أسپانى يشعر فى أعماقة بنزوع إلى الفن القومى . والقطعة الأولى بعنوان « إيحاء » بمثابة إزاحة الستار عن لوحة حية عنوانها « أيبريا » ، وكأنها غرة بصدر كتاب يحمل نفس العنوان ، تستطرد إلى رقصة من منطقة الباسك المتاخمة لفرنسا هى رقصة « الفاندا نجويلا » [٨٣٢] التى تبدو موسيقاها كحلم شاعرى يلفّه شعور مفعم بالحنين . وكانت سهولة أدائها من بين المقطوعات الإثنتى عشرة التى تنتظمها هذه السلسلة سبباً فى انتشار عزفها . وقد صيغت موسيقاها فى قالب الصوناته القائم على اللحنين المتعارضين والمشتمل عادة على ثلاثة أقسام : العرض والتفاعل والتلخيص ، غير أن قسم التفاعل هنا يستبدل بانتقال ميلودى من اللحن الأول إلى اللحن الثانى الذى يعزف على البيانو فى المنطقة الجهيرة التى تشبه صوت التشيللو ، فى حين يستعاد هذا اللحن فى قسم التلخيص فى منطقة الأصوات الحادة من البيانو ، وتصل موسيقى ذيل الختام إلى حد كبير من الشاعرية ، تتعارض فيه الأنغام البعيدة والقريبة فى حوار بديع يختتم هذه اللوحة التى تمثل فاتحة الكتاب [٨٣٣](فقرة ١٦٢ من التسجيل الموسيقى) .



لوحة ٨٠ دى فايا

الفصل الحادى عشر

القرن العشرين

أساليب القرن العشرين

أحرز النصف الأول من القرن العشرين تقدماً علمياً وصناعياً خلف آثاراً عميقة فى سياق الحياة الإنسانية ، وسادت الروح العصرية فى مجالى الآداب والفنون متمثلة فى الاتجاهات الموضوعية والواقعية والتعبيرية والوظيفية التى عبرت عنها منجزات هذا العصر ، سواء فى ذلك أعمال بيكاسو فى التصوير والنحت ، أم أعمال فرانك لويد رايت فى العمارة ، أم أعمال غيرهما فى عالم الشعر والأدب ، وظهرت فى الموسيقى أساليب ثورية يمكن مقارنتها بالثورة التى أحدثها أسلوب « الفن الجديد » (٨٣٤) الذى ظهر فى القرن الرابع عشر ، والثورة التى أحدثها أسلوب « الموسيقى الجديدة » (٨٣٥) التى ظهرت فى القرن السابع عشر .

وأطلقت تسمية « الروح العصرية » على الأعمال المعاصرة ابتداء من تلك التى ظهرت خلال العشرين عاماً الأخيرة من القرن التاسع عشر (١٨٨٠ – ١٩٠٠) . وقد حملت هذه الأعمال بعض علامات الخروج على الأساليب العامة التى ظلت مسيطرة خلال القرن التاسع عشر كله . واتضح الخروج على التقاليد الرومانتيكية الألمانية السائدة من اتجاهات ثلاثة :

الاتجاه الأول : هو النزوع إلى القومية فى الموسيقى فى كل من روسيا وتشيكوسلوفاكيا وأسبانيا ، مع بقاء الأسلوب والأسس الفنية الموسيقية امتداداً للرومانتيكية الفاجنرية ، ومن هنا أطلق عليه « الرومانتيكية الجديدة » ، وقد ظهر فى موسيقى المؤلفين الروس ، وفى موسيقى سميتانا ودفورچاك رائدى الموسيقى فى تشيكوسلوفاكيا ، وفى موسيقى كل من مالر وبروكنر وريتشارد شتراوس وسبيليوس فى ألمانيا وبلاد الشمال .

والاتجاه الثانى : هو التطورات التى أدخلها المدارس الفرنسية ، وخاصة المدرسة التأثرية أو الانطباعية (٨٣٦) فى الموسيقى بزعامة ديبوسى (٨٣٧) . وهى امتداد لذات الاتجاه الذى أبدعت فيه قرائح الشعراء أمثال ڤرلين (٨٣٨) وبودلير (٨٣٩) والمصورين أمثال مانيه (٨٤٠) ومونيه (٨٤١) وديجا (٨٤٢) ورينوار (٨٤٣) .

والاتجاه الثالث : النزوع إلى التعبيرية (٨٤٤) عن دخائل النفس وما تحت الشعور ، وهو اتجاه مضاد للانطباعية التى تعبر عن البصمات الحسية المستمدة من العوامل الخارجية . وكان لأساليب التعبيرية المتعددة كالتجريد (٨٤٥) وما فوق الواقعية (٨٤٦) فى التصوير ما يواكبها فى التأليف الموسيقى .

وإذ كانت أعمال فاجنر هى الذروة التى بلغتها الرومانتيكية عبر أعمال ڤيبير وشوبرت وشومان وليست وبرليوز فقد انتظر الناس ظهور نبىّ جديد للموسيقى وتساءلوا عما يكون عليه أسلوبه . وكان ظهور كلود ديبوسى هو الإجابة على هذا التساؤل والانتظار . فقد ارتبط اسم ديبوسى بالأسلوب الانطباعى فى التصوير الذى اشتق اسمه من كلمة « انطباع » . وكان المصور الفرنسى كلود مونيه قد جعلها عنوانا للوحة تصور كنيسة ويستمنستر المطلة على شاطئ نهر التيمز بلندن وسط ضباب لا تتضح معه التفاصيل . وقد عرضت هذه اللوحة لأول مرة عام ١٨٧٤ . وبعدها أطلق اسم الانطباعية على أسلوب مونيه ومانيه ورينوار وديجا ثم انتقل إلى موسيقى ديبوسى .

ويعد إغفال ديبوسى للتعبير الصريح المباشر عن المشاعر وفق نهج الرومانتيكيين ، واعتماده على الإيجاز الموحى ، والقصد دون المغالاة ، أحد مقومات أسلوبه الموسيقى ، ويكتنف موسيقاه فى أغلب الأحيان نوع من الغموض شأنه شأن ما يكتنف كنيسة ويستمنستر من ضباب فى لوحة مونيه .

غير أن ديبوسى فى واقع الأمر لم يتخذ الانطباعية مذهباً فنياً ، ولا طريقة فى التعبير ، برغم الوشائج بينها وبين مقومات أسلوبه الفنى . وقد كتب إلى ديران ناشر موسيقاه يقول : « إنما أحاول تقديم شىء جديد ، هو تصوير الواقع كما يتراءى لى ، وما أبله الذين يصفونه بالانطباعية ! » (لوحة ٨١) .

لوحه ۸۱ – دیبوسی

ولم يقصر ديبوسى تذوقه للتصوير على أعمال المصورين الانطباعيين ، بل كان مولعاً أيضاً بأسلوب المصورين اليابانيين ، أمثال هوكوزاى وأتباعه ، وخاصة تصويرهم للحركة فى لوحاتهم ، حتى يخيل لمن يتطلع إلى صورة طائر فى الفضاء من أعمال برانكوزى[٨٤٧] أنه يحلق فعلاً ، محققين ذلك بأبسط الوسائل وأقل التفاصيل ، مختارين وضعاً يضفون عليه كل معالم الحياة .

ومن يدرى لعل السر فى نسبة موسيقى ديبوسى إلى الانطباعية ما توحى به عناوين مقطوعاتها من أمثال : « خطوات على الثلج » و« سحب » و« روض تحت المطر » و« كاتدرائية غارقة » و« ضباب » و« انعكاسات على الماء » ، وكلها توحى بالتصوير الذى لا تتضح معه الأشكال ، هذا إلى جانب نهجه فى الاقتضاب الموحى ، وتجنب الوضوح الميلودى ، وعدم إبراز العنصر الدرامى . غير أنا لا يمكن أن نسمى ديبوسى انطباعياً فى كل أعماله ، ذلك أنه كتب كثيراً من المقطوعات البعيدة عن الأسلوب التصويرى ، كأغانيه التى كتبها لنصوص بعض الشعراء الرمزيين ، من أمثال مالا رميه وڤيرلين ورامبو ومترلنك الذين تتميز قصائدهم بضبابية وغموض يتسق مع نهجه فى الإيجاز والإيحاء .

وقد أضفت طريقته فى الإيحاء والإيجاز والبعد عن التعبير الصريح جواً من الغموض على أوبراه الوحيدة« پلياس وميليزاند »[٨٤٨] فى حين أن الغموض لا يتناسب مع المسرحية العادية أو الغنائية ، فقد عاش المسرح منذ الإغريق إلى اليوم بمثابة نافذة كبيرة نطل منها على ما يدور فى الحياة .

وقد اتبع ديبوسى فى أوپراه نهج مونتڤردى الأوپرا الى حين جعل الموسيقى مصاحبة للكلمات تدعمّها وتضاعف شاعرية هذه المسرحية الرمزية التى صاغها مترلنك صياغة رائعة .

وتقف أوپرا ديبوسى موقف النقيض من الدرامـــا الڤاجنرية فى طريقتها ومشاعرها فقلما نستمع فيها إلى أجزاء تعزف فى شدة عنيفة ، بل نجد الأوپرا بأسرها تسبح فى جو من الغموض والحزن . وشتان ما بين لحظة مصارحة العاشقين أحدهما الآخر بحبه فى كل من أوپرا « پلياس وميليزاند » و « تريستان وإيزولده » ، حيث يعبر ديبوسى بالصمت عن الحب ، فى حين تتدفق موسيقى ڤاجنر فى صراحة وقوة بالعواطف الجياشة (فقرة ١٦٣ ، ١٦٤ من التسجيل الموسيقى) .

أمسية جنّى الغاب

وقد خلت أعمال ديبوسى المبكرة من هذا الإيجاز الموحى الذى جعل النقاد يسمونه « بالانطباعى » حين يبدع لوحة موسيقية تصويرية ، و « بالرمزى » حين لا يتناول مثل هذا التصوير الموسيقى فى أغنياته ، وجاءت موسيقى « مقدمة عصر يوم من أيام جنى الغاب[٨٤٩] » بمثابة لوحات من الديكور الذى تتحرك خلاله رغبات جنى الغاب وأحلامه أثناء قيظ الظهيرة ، وجنح ديبوسى فيها إلى الارتجال الرائع ، حتى استهوت المستمعين برغم عصرية لغتها الموسيقية . ووضع « ديبوسى » هذه الموسيقى وفق نص من أروع نماذج الشعر الرمزى وهو قصيدة الشاعر مالارميه (١٨٤٢ – ١٨٦٨) الشهيرة بعنوان « قصيدة رعوية »[٨٥٠] . وكان مالارميه نفسه قد استلهم موضوع قصيدته من لوحة لنفس الموضوع للمصور بوشيه[٨٥١] من القرن الثامن عشر محفوظة بمتحف الناشيونال جالرى بلندن تبين بأسلوب واقعى الوجه الماجن « للساتير » العربيد . والواقع أن الفارق بين جنّى الغاب[٨٥٢] الأسطورى والساتير غير محدد ، فكلا الاسمين يخلعان على مخلوقين خرافيين فى صورة البشر . لكل منهما ذيل تيس وقرناه وحوافره وقدماه ، وآذان طويلة مدببة يكسوها شعر كثيف . ومن ثم فهى مخلوقات تجمع خصائص البشر والحيوان على حد سواء . وفى لوحة بوشيه يطارد جنى الغاب فتاتين ، ويتعقبهما من خلال سيقان البوص الممتدة على طول شاطئ أحد الأنهار (لوحة ٨٢) .

وقد تأثر مالارميه بموضوع اللوحة فكتب يصور انطباعاته فى قصيدته بأسلوب يشيع فيه الإبهام والغموض والتأثر ، وما لبث أن تبعه ديبوسى فى هذا الاتجاه .

لوحه ٨٢ – بوشيه : حوريتان وجان الغاب
بإذن من الناشونال جاليرى بلندن

صَورت القصيدة يقظة جنى الغاب ساعة انبلاج الفجر . وهو يحاول أن يستجمع شتات فكره لكى يتذكر تجربة عاشها عصر اليوم السابق ، والتقى خلالها بحوريتين شقراوين تلمع شعورهما الذهبية . وأخذ يسائل نفسه هل كان اللقاء واقعيًّا أم أضغاث أحلام استولت عليه . وما لبثت أن زالت كقطرات المطر أو أنغام الناى الذى يعزف عليه ؟ لا يدرى حقا . . . غير أنه يلمح ومبض حيوان أبيض يلمع وسط الماء بعيداً بين سيقان البوص ، ويتساءل أبجعتان أم تراهما حوريتان تسبحان فى المياه ؟

ومن خلال هذا الغموض تنمو صورة الانطباعة الحلوة التى أحسّها جنّى الغاب عندما استيقظ من نومه ، حتى أنه آثر أن يهجر ذاته من أجل هذه التجربة الحلوة . ألم يعش هذه التجربة وسط حديقة تملؤها زهور السوسن البيضاء والذهبية وتطل من خلفها مجموعات الورود الحمراء ؟ إنه يعتصر ذهنه وهو يفكر فى تبين حقيقة هذه الرؤيا . . . لعله يختار زهرة من زهور السوسن ليرشف من كأسها ما يعينه على تذكر هذه الرؤيا . لقد كان يود عندما التقط حبات من العنب أن يلتقط معها هذه الذكرى من بين الأغصان . . . ولكن هيهات فمازالت صورة النشوة الجميلة تزحف وتتردد فى ضبابية الإبهام ، ومازال يتساءل عن كنهها ، أحقيقة كانت أم حلم لطيف ؟ وهو لن يعرف الحقيقة . . وتشتد حرارة الشمس وتلتهب حشائش الغابة ، فينتحى مكاناً فى دغل ويتكور فيه ليستسلم للنوم لعله يستعيد معه هذه النشوة الجميلة . . .

تلكما الحوريتان
أحبُ لهما الخلود
إن بشرتيهما الورديتين الوضائتين
تشعّان فى الجو الثقيل الأجفان
إثر نوم مضطرب محموم .
تُرى هل تعلقتُ بحلم ؟

* * *

شكىّ ظلام يتواكب منذ سالف الزمن
تمتد له أغصان كثيرة وادعة
تلك الأغصان تحتل مكانها فى الغاب
الغابة الحقة التى تؤكد وا أسفاه .
أننى وحدى أهب نفسى
فداء لخطيئة الورود المفتراه
فلنتدبر الأمر . . . .
لعل هاتين اللتين أتحدث عنهما
تصوران أمنية « حواسى » المكذوبة

* * *

يا جنّى الغاب
إن أوهام الصّبا لدى أطهرهما
تنهمر هاربة من عينيها الزرقاوين الباردتين
كينبوع متفجر بالدموع .

أما الأخرى . . .
أو تقول إنها على النقيض
لا تنفك تتنهّد
كأنها لفحة هواء النهار الساخنة تصفع جزّتك
لا . . . فإن الصباح الندىّ
وهو يغالب القيظ الخانق
يشدو على خرير المياه التى تتدفق من مزمارى
فى الخميلة الريّا بالأنغام المؤتلفة
والأنفاس تنساب لاهثة من ثقبى المزمار .
قبل أن يتبدّد الصوت رذاذاً لا يروى .
فوق الأفق الساهم المنبسط .
وإلى السماء تصعد ثانية تلك النفثة الموحية
تلك النفثة المرثية الوادعة

* * *

أيتها الضفاف المعشوشبة حول المستنقع الساكن
يا من دفعنى زهو خيلائى إلى السطو عليها
تحت عين الشمس
التى راحت تغبطنى
وتبعث بزهور الشرر المتقدة
ارو . . . عنى
أنى كنت هنا أجتث القصب المجوّف
وأسوّيه كما أهوى
حين استرخى الجسد الأبيض
مَاسَ كغصنٍ يتموج
فوق الأرض الخضراء الذهبية
عن بُعد
تهدى للنبع كروما .

* * *

وحينما تنطلق النغمات الهادئة الأولى من المزامير
تطير البجعتان .
لا . بل ! تهرب الحوريتان
أو تغوصان فى الماء . . .

وأقف جامداً ، وكل شيء فى القيظ يحترق
دون أن يستطيع أن يتبين أية مهارة تلك التى حُبِيتُها
هذا هو كل الغرام الذى ينشده من كان يطلب النغم .
هل استيقظ حينئذ منتصباً فريداً
كزهرة الزنبق فى روعتها .
تحت سيل من ضوء النهار العتيق
وأصبح واحداً منكم . . مخدوعاً ساذجاً ؟
وأين القبلة الخافتة التى يعد بها المخادع
من تلك التى تتناغم بها الشفاه .
وإن صدرى العذرى ليحسّ لدغة قاسية
من ناب خفى تنغرس فيه
ولكن حسبى فهاهو ذا قلب اختار لنجواه رفيقاً
تلك القصبة السوية التى يلهو بها تحت قبة السماء ،
والتى استأثرت لنفسها بحُمرة هاتين الوجنتين الخجلتين
واسترسلت فى أنشودة فريدة متصلة
كنت وإياها نأسر بها الغانيات الساذجات فى المروج المحيطة .
فنبعث فيهن خجلاً زائفاً عفيفاً .
وعندما تعلو نغمات الحب الرتيبة العابثة
منبعثة منك أيها الناى
تقطع علىّ الحلم الصافى
تعلقت به عيناى المطبقتان
يملأ علىّ جوانحى
فلتجتهد إذن أيّها المزمار الماكر
يامن دفعت الحوريات إلى الهرب
أن تزدهر من جديد
على ضفاف البحيرة
التى سوف ألقاك عندها !
أما أنا فسأفصح عما تكّنه نفسى لهذه المعبودات
وأتحدث إليها طويلاً . .
إلى صورها تلك
المفرطة فى الإغراء .
وسوف أنزع عنها حجبها ،

وهكذا
بعد أن استصفيت الكرم البللورى
وشربت عصارته
ولأبعد عنى أشباح الندم
أرفع فى ضوء الصيف
أشلاء العنقود الناضب
أضحك ، أتحرّق للخمرة ، للنشوة
أنفخ فى قشوره المضيئة
ومن خلاله أنظر
أتطلّع حتى يرخى الليل سدوله
أيتها الحوريتان . تعاليا نتمثّل ذكرياتنا
فعيناى تنفذان من خلال القصب
تحدجان كل غادة
من غادات الخلود وهُنّ يُغرقن فى اليمّ لهبهنّ
مرسلات من سماء الغابة صرخات غضبى
والماء يغمر شعرهن المتموج
فيتلألأ ويضطرب كأنه الجواهر .
وغدوت أجرى
فإذا بى أرى هاتين الحوريتين وقد تعانقتا
بأذرع مسترخية
هامدة
من أثر هذا الإثم الذى يحسه اثنان حين يختليان ،
فاختطفتهما دون أن أفض هذا العناق ،
وعدوت بهما
إلى خميلة من الورد
قد جفت بعد أن ارتشفت عبيرها كله
الشمس التى بينها وبين الظلال الطائشة عداء ،
حيث يغنينا دفء مضاجعنا عن دفء النهار الذى مال للزوال .
أنا مولّه بغضب العذارى .
حين يبدين هذا النفور الحلو .
آه لهذا المحمول العارى المقدس
الذى يحاول أن يخلص

من بين شفتّى المحمومتين
والذى يرعد كالبرق رعدة الجسد حين يسرّ خوفاً
من أطراف قدمى تلك الحورية العابثة
إلى أعماق قلب تلك الحورية الخجلة
والتى عزّ عليها طُهرها
فبلّلت جفنيها بدمع غزير
أو وقعت فى اضطراب ليس أقل كآبة ،
وليست خطيئتى غير أننى – نشوان بانتصارى على هذا الخوف المخادع –
قد سّويت بقبلاتى ذلك الشعر المختلط المشعث
الذى تحرص الآلهة على أن يظل متشابكاً .
وما كدت أخفى ضحكة ملتهبة
تحت الطيّات البهيجة لإحداهما .
ممسكاً فى هوادة بيد تلك الحورية الصغيرة الساذجة
التى ذهبت عنها حُمرة الخجل
وأخذت براءة الصبا الوادعة تتلّون
وتستجيب لنشوة أختها التى دّبت فيها الحياة
وحين اضطربت ذراعاى فى تلك الهجعة الغافية
تخلّصت هذه الفريسة منى تحمل لى الجحود إلى الأبد
دون أن تشفق على لواعجى
التى كنت لا أزال أعانى نشوتها .
تُرى ما أنا صانع – فها هّن حوريات أخريات يغرينى بالمتعة
وقد عقدن شعرهن بقرنى جبهتى .
فصبابتى كما تعلم قد تلّونت ونضجت
وأصبحت كرمّانة تشققّت ومن حولها النحلات ترسل طنينها .
ودمائى الظمأى إلى اعتصار كل حورية
تتدفّق فى كل موكب من مواكب الشهوة الباقية .
وحين يضفى الغلس على الغابة ألوانه الرمادية الذهبية
وحين تظلّل الأغصان الأرض بعتمتها .
يضّج ضجيج الحفل .
يا بركان إتنه !
يا من زارتك المعبودة ڤينوس
ومسّت بقدميها الرقيقتين حِمَمك

حينما يغشاك نوم حزين
أو حينما تخمد ثورتك
إنى قد قهرت الملكة !
أيها الجزاء المحتوم . .
لا . لكنه الضمير
لم يجد ما يقول ،
وها هو ذا الجسم المُثقل
يستسلم أخيراً إلى صمت الظهيرة الملتهبة .
لم يبق لك إلا أن تنسى إثم ما فعلت
وتسترخى على تلك الرمال الظامئة ،
وما أعظم شوقى
إلى أن أفتح فمى لشعاع الراح ذات الأثر الفعال
ألا وداعاً أيتها الحوريتان . .
وإلى لقاء مع طيفيكما تظهران لى فيهما من جديد

هذا الشِّعر الجميل الذى كتبه مالارميه قريب الصلة بصفات الموسيقى لأنه يحاول التعبير عن المشاعر دون الأفكار ، لهذا فلا غرو إذا وجدنا موسيقيًّا دقيق الحس مثل ديبوسى قد اتخذ من أسلوب الرمزيين وأفكارهم هدفاً له فى التأليف الموسيقى . لكن ديبوسى بدوره من أجل أسلوبه فى التعبير الموسيقى ومن أجل وسائله الفنية فى هذا الأسلوب قد اتجه نحو ثورة أخرى على الفن التقليدى الذى كان سائداً فى منتصف القرن التاسع عشر والذى كانت له قواعده الصارمة وتقاليده المحددة . وكانت الانطباعية قد بدأت حوالى عام ١٨٦٩ على أيدى جماعة من المصورين الشبان الذين تأثروا بواقعية كوربيه الرومانتيكى الواقعى فثاروا على الفن الأكاديمى لكبار المصورين . ويعدّ إدوار مانيه (١٨٣٢ – ١٨٨٨) بشير الإنطباعية وإن لم يبلغ مرتبة النضج فى هذا الأسلوب ، فهو أول من حاول إثبات أن الضوء واللون هما الوحيدان اللذان لهما قوة إبراز الشكل والتكوين فى التصوير . أما الرائد الحقيقى للتصوير الانطباعى فهو كلود مونيه (١٨٤٠ – ١٩٢٦) الذى استطاع بمعاونة كل من رينوار وسيزلى وبيسارو أن يرسى قواعد الانطباعية ويبتكر طرقها الفنية . وكان هؤلاء المصورون يعملون فى الهواء الطلق تارة بالشواطئ النورماندية ، وتارة أخرى بمنتجعات الاستحمام والمطاعم المكشوفة على ضفاف نهر السين ، وقد استهوتهم موجات الضوء المنعكسة على المرئيات المتحركة فى الحياة اليومية المنسابة ، وعلى المياه وأشعة الشمس الساطعة فوق سطحها المتدفق ، وحركة شراع المركب عبر البحر وخفقة أوراق الشجر مع الرياح ، ولاحظوا من هذا كله كيف أن هذه المرئيات تبدو دائمة التحول تبعاً لتغير الضياء فى مختلف الأوقات فى اليوم الواحد ، وكيف تتغير تبعاً لتغير الطقس ، وكانت غايتهم هى اقتناص كل انطباعة من بين هذه « اللحظات الملّونة » المتحولة . ولهذا حاولوا تحليل موجات الضوء والهواء إلى عناصرها التى تتكون منها مستندين فى ذلك إلى النظريات العلمية الحديثة لتدعم ملاحظاتهم المرئية . ولكى ينقلوا هذه الإحساسات إلى لوحاتهم أسسوا فكرتهم فى توزيع الظلال والمساحات اللونية على تجاربهم الشخصية ، تلك الطريقة التى كان ديلاكروا أول من طبّقها قبلهم . وكانوا يضعون هذه المساحات اللونية متجاورة بحيث تختلط مع بعضها البعض عند النظر إليها ، وبذا تقدم للمشاهد حسًّا بالضوء والهواء والألوان لم يألفه من قبل فن التصوير . ولم تقتصر منجزات الانطباعية على فكرتهم الجديدة عن الفراغ والزمان فحسب وإنما أيضاً على ابتداعهم الجديد لتصوير الضوء والحركة . ولقد تجنبوا الموضوعات التى كانت مألوفة إلى وقتهم ، وهى

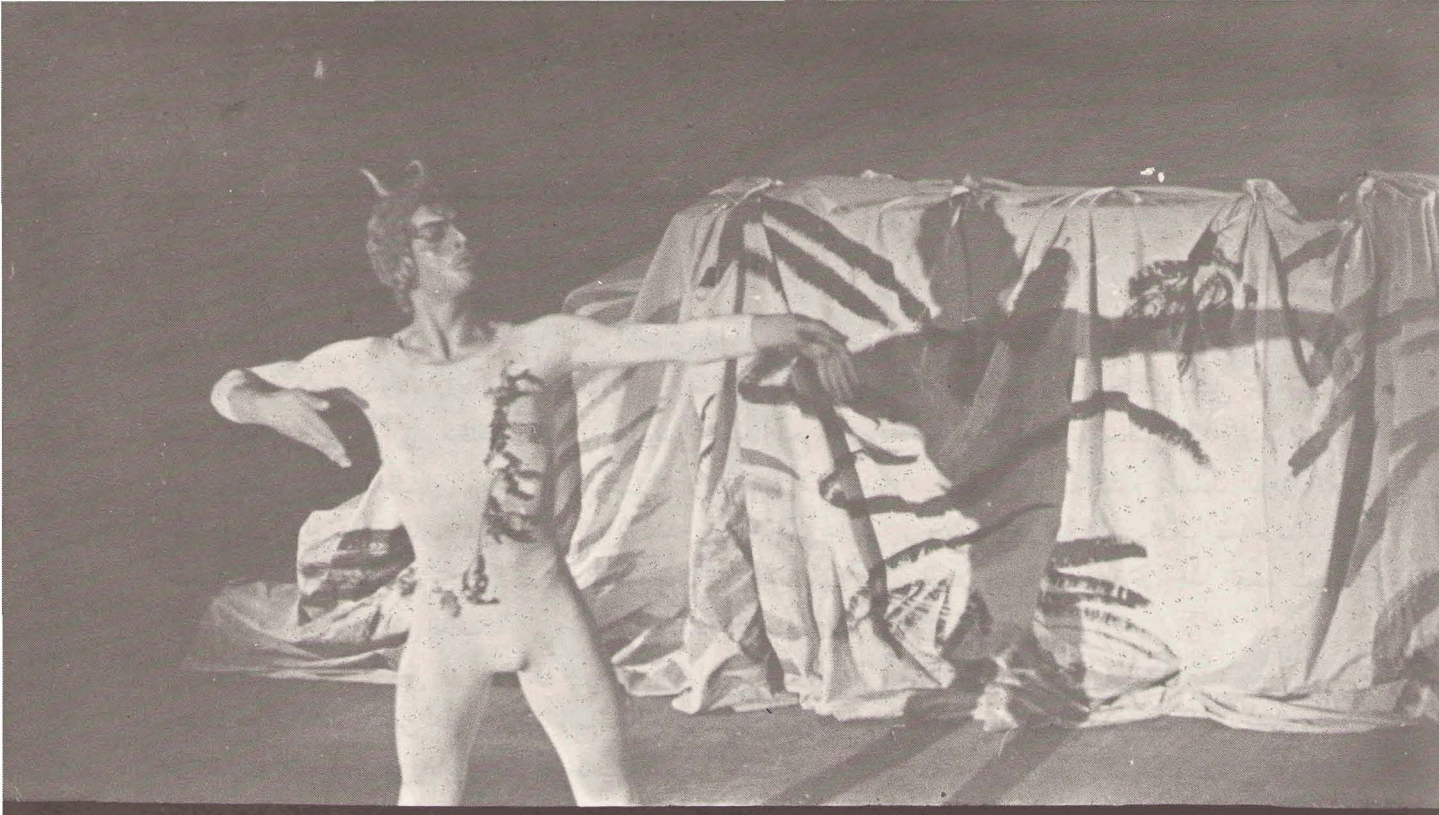
موضوعات التصوير الحسى الدرامى والأفكار الأدبية والموضوعات الكلاسيكية وكذا المصطنعات التقليدية بشأن التوازن فى الشكل . فكانوا يحاولون عن طريق انعكاسات الضوء والحركة خلق عالم كأنه « الموسيقى المصورة » ، ولهذا خلت لوحاتهم من أية فكرة عن البناء المنظم أو التصميم المحسوب على نمط تصميمات التصويرات الإيطالية من عصر النهضة مثلاً . إنما تحل بدلاً من ذلك انطباعة عن المنظر فى اللحظة التى يراه خلالها الفنان وهو ينبض بالآثار الحية للضوء والأثير .

ولقد أحسّ ديبوسى بهذه الموسيقى المصورة ، وتبين له أنها يمكن أن تقدم خدمة جليلة فى صياغة طرق جديدة للتعبير فى فنه الموسيقى . وكان ديبوسى يحلم أن يصبح مصوراً إذ كان صبياً . وحين بلغ مرتبة النضج بباريس التقى بالشعراء الرمزيين والمصورين الانطباعيين مما هيأه لتقبل نظرياتهم .

وبوجه عام يمكن القول بأن ديبوسى كان يستهدف أن توحى موسيقاه بالشعور دون تحديد فى الميلودية أو فى بناء النموذج الموسيقى تماماً مثلما حاول المصورون الانطباعيون أن يوحوا بالإحساسات المرئية للمشاهد دون تحديد فى الخطوط أو فى الأشكال والأوضاع . وكما كان هؤلاء المصورون يعنون بالعناصر المكونة للضوء وبالإيحاء بها فى تصويراتهم ، وجه ديبوسى اهتمامه إلى العناصر التى تتركب منها التآلفات النغمية فكان يضمّها فى مجموعات خارجة عن المألوف ويُكثر من استعمال التنافرات ولا يعطى إلاّ القليل من عنايته إلى القواعد التقليدية لصلات التآلفات الهارمونية ببعضها البعض ، بل يتبع منها ما كان يمليه عليه حسّه الفطرى الدقيق ، ويلجأ إلى معظم ما كان محرّماً فى قواعد الهارمونية التقليدية لإشاعة التأثير الغامض . وذلك بعدم التقيد بقواعد التحوير المقامى على طريقة الرومانسيين .

وتتضمن موسيقى « مقدمة عصر يوم من أيام جنّى الغاب » جميع هذه الآثار فى أجلى صورها . وقد كتبها ديبوسى عندما بلغت عبقريته قمة ازدهارها بين عام ١٨٩٢ – ١٨٩٤ ، وظلت موسيقاها لعدة سنين بعد أدائها الأول تعد غاية فى الجرأة فى خروجها عن الموسيقى المألوفة . وهى موسيقى ذات برنامج تصويرى تنقل إيحاءات شعورية عن منظر فى الخلاء بدلاً من محاولة تصوير المنظر عن طريق الموسيقى مباشرة . ولكى تكون هذه الموسيقى حساسة وشاعرية وعظيمة الأثر لم تتبع صيغة معينة وثابتة بل اتبعت ببساطة الشعر الذى تحاول التعبير عنه . فهى تركيب عجيب ينتمى إلى عالم آخر لا يمكن الانتقال إليه عن طريق الشعر وحده أو الموسيقى وحدها .

ومن أول نغم من ذلك اللحن الساحر العجيب الذى تعكف على أدائه الفلوت بمستهل الموسيقى ينتقل ديبوسى وهو يطوى السنين مرتداً إلى الماضى . . إلى عالم الإغريق بسفوح جبال اليونان الوثنية . . فهذه موسيقى مليئة بطابع الجمال القديم : جنى من جان الغاب ذو طبيعة صبيانية فى زى رجل له قرنان وحوافر حيوان يرقد نائما بعيدا عن حرارة القيظ ساعة القيلولة[٨٥٣] (لوحات ٨٣ ، ٨٤) .



لوحة ٨٣ – فرقة باليه أوبرا القاهرة ١٩٧٠ : «مقدمة عصر يوم من أيام جنى الغاب» لكلود ديبوسى ، إخراج سيرج ليفار . رقص فريد .
تصوير د . ناجى يسى

لوحه ٨٤ – باليه أمسية جنى الغاب لديبوسى . تصوير الفنان ليون باكست صار استنساخها بإذن من دار أوبرا باريس لفريق باليه أوبرا القاهرة .
تصوير د . ناجى يسى

وتقدم الفلوت – دون أية مصاحبة – اللحن الأساسى للموسيقى ، وهومزيج من الحنان والأسى ، وتستجيب إليه آلات الأوبوا [المزمار] والكلارينيت والأبواق بتآلفاتها المتماسكة القوية مؤيدة ذلك اللحن مردّدة له ومدعّمة للانطباعة التى تستهل بها الموسيقى . ثم يتأرجح الإيقاع بين أوزان مختلفة ويشتد نداء الموسيقى بهذا اللحن ، ويزداد طابعه إصراراً ، ثم تنحسر تلك الشدّة لتفسح المجال للفلوت لتنشد أغنيتها . وتدخل الكلارينيت فتنفرد بإنشاد قسم جديد من الموسيقى قريب الشبه بمضمون اللحن الأول تصاحبه فى أجزاء منه آلة الهارب ، وتعقبها آلة الأوبوا لتقدم قسماً آخر جديداً يشبه فى خطوطه العريضة اللحن الأول أيضاً ، ثم تنشط الموسيقى حيث تصل إلى قسم ثالث يعكف على أدائه الفلوت والأوبوا والكورآنجليه والكلارينيت . . ويوحى هذا القسم بتحقيق الرغبة التى كان يريدها جنّى الغاب ، والتى كان يحملها لحن الفلوت فى مستهل الموسيقى .

وسرعان ما تصل الموسيقى إلى ذروتها فى تدرج ، ويعود لحن البداية فى بطء وأسى أعمق ، تردّده من بعد الأوبوا ، ومعها تآلفات جديدة مع انزلاقات[٨٥٤]من الهارب توحى بالسرعة الخاطفة لتلك الرؤيا العابرة . . وأخيراً يعود اللحن الأساسى بواسطة تشيللو واحد مع الفلوت يعقبه ترديد من الأبواق بعد أن حجبت أصواتها بكاتم الرنين[٨٥٥]إلى أن يتلاشى اللحن تدريجيًّا (فقرة رقم ١٦٥ من التسجيل الموسيقى) .

وكان اتخاذ ديبوسى لأسلوب القصيد دون المغالاة فى إظهار المشاعر والميل إلى التجريد سلوكاً مناقضاً للرومانتيكية ، وهكذا سار على نقيض الفاجنرية دون أن يناصبها العداء مثلما فعل بعض مؤلفى القرن التاسع عشر .

ولم يبرز ديبوسى خطوطه الميلودية كما كان يفعل الرومانتيكيون بل إنه يكاد يخفيها ويغرقها فى بحار الهارمونية ، وما تكاد تتجلى لحظة حتى تختفى من جديد فى الإطار الهارمونى ، وكأنما يقف مستمع موسيقاه على شاطئ بحر تغوص فيه وتطفو مصابيح قوارب صيد منتشرة فى الليل ، تعلو وتهبط على حركة الامواج المتصلة ، وقد أصبحت هذه الطريقة هى الصفة الغالبة لأسلوبه الميلودى التى تتضح فى اللوحات الثلاثية التى يصور فيها « البحر » .

ولقد تأثرت توزيعات ديبوسى الأوركسترالية بأسلوبه الانطباعى ، فلم يوزع آلات الأوركستر على الطريقة الرومانتيكية بطريقة تكتل القوى وتدعيم الآلات لبعضها البعض لإبراز قوة التعبير والإفاضة فيه ، وإنما وزعها عن طريق تقسيم هذه القوى ، بإجراء تقسيمات فرعية داخل مجموعات الوتريات كى يبدو النسيج الصوتى « أثيريًا » ، وإلى حد ما متوازياً غير براق . ومن ثم يصبح بمثابة الديكور الموحى بالجو الغامض الملائم ، ومع ذلك فهو ديكور حالم يأسر المستمع بأصواته ويحفزه إلى إطلاق العنان لخياله ، بدلاً من أن يستولى على مشاعره ، كما هى الحال فى التوزيعات الرومانتيكية . فضلاً عن أن ديبوسى كان يستخدم هارمونيات شاذة غير مألوفة لتأكيد الإحساس بالغموض والضبابية وهى من مميزات الانطباعية . كذلك تأثر ديبوسى بالنزعات الغريبة الوافدة من آسيا وأفريقيا والمجتمعات البدائية ، وهى الاستعارات التى عمّ انتشارها فى مستهل القرن العشرين وسمى استخدامها بالمذهب البدائى . وإذ كان ستراڤنسكى قد اتجه إلى البدائية فى « طقوس الربيع » (١٩١٣) بالعودة إلى طقوس عهود الوثنية الغابرة فى تقديس الأرض التى تهب الإنسان ثمار زرعها والمتمثلة فى تقديم قربان لها فى صورة أضحية ، فقد نحى ديبوسى هذا المنحى أيضاً فى مقطوعته الأوركسترالية الأخيرة « صور »[٨٥٦]. ومع أن ديبوسى قد خرج على أساليب القرن التاسع عشر فى لغته الموسيقية وأسلوبه فى الكتابة إلا أنه لم يضف جديداً إلى نماذج من سبقوه ، فألف صوناتة الڤيولينة والپيانو وفق القواعد البنائية الكلاسيكية كما ألف رباعية للوتريات وصوناته للفلوت والفيولا والهارب وكتب « المقدمات [٨٥٧] » وهى النماذج التى كانت شائعة فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، غير أنه أفرغ فيها مواد جديدة أوعالجها بصورة متحررة تماماً تظهر فى مقدماته للپيانو . وقد سبقه باخ فى كتابة المقدمات وبلوغ القمة فيها إلا أن ديبوسى هو صاحب الفضل خلال القرن الحالى فى الخروج بالنماذج المعروفة إلى شكل متحرّر جديد . وقد ألف أربعاً وعشرين « مقدمة » للپيانو نجح فى إعطاء كل منها طابعها الخاص . وبهذا كانت كل واحدة فيها نمطاً

موسيقيًّا جديداً ، وهو ما جعلهُ مُقلاًّ فى إنتاجه الموسيقى .

وكان ديبوسى يلجأ فى بعض الأحيان – على غرار باخ – إلى استخدام أحد الأشكال أو العناصر الموسيقية البسيطة ليستعين على بناء القطعة بأسرها ، وقد احتفظ طوال مقدمته للبيانو « خطوات على الثلج » بعنصر بسيط جعله إطاراً لها ، وهو شكل إيقاعى واحد يتحرك دائماً من الوجهة الميلودية فى مساره بخطوة واحدة إلى أعلا . وقد كتب ديبوسى معلقاً : « يجب أن تكون لهذا الإيقاع القيمة الموسيقية لإطار يضم منظر فضاء موحش يكسوه الثلج » . ومن فوق هذا الكل الإيقاعى الذى يوحى بالغموض تُسمع ميلودية تظهر عناصرها المتقطعة رويداً رويداً وكأنها ألوان الطيف ، وهى ميلودية لا تتكرر او إنما تبدو وهى تنمو من داخل نفسها تدريجيًا فى سيرها الذى يشوبه التردد حتى يكتمل معناها بصورة مؤكدة . ولا شك فى قيام الوحدة بين أجزاء هذه القطعة ، غير أن طريقة وصل بعضها ببعض تختلف عن الطريقة التى كان يستخدمها من سبقوا ديبوسى . وقد أخذت النماذج الموسيقية المألوفة منذ عهد ديبوسى تُعالج فى حرية متزايدة ترهق المستمع العادى اليوم ، ذلك أن هناك شيئين ييسران الاستماع للموسيقى هما : الميلودية ذات المسار السلس وعملية التكرار المتصل فى الموسيقى بألوان وصور مختلفة ، غير أن كثرة الموسيقى الحديثة منذ ديبوسى حتى ستراڤنسكى – والمعاصرين – غالباً ما تفتقر إلى السلاسة لتحاشيها التكرار ولاشتمالها على ميلوديات معقدة تنتج عن انتقالات قفزية غير متصلة .

* * *

وقد مضى موريس رافيل[٨٥٨] الفرنسى على نهج ديبوسى ، وإن فاقه فى الميل – برغم وصفه بالانطباعية أيضاً – إلى الوضوح والبساطة والصراحة فى التعبير والجنوح للكلاسيكية متضمنة عهد الباروك ، عهد كوپران ورامو ، وبينما كانت لغته عصرية مثل ديبوسى ، جاءت ميلوديته أكثر استقامة وتكراراً من ديبوسى . ويتجلى ذلك فى قطعته الشهيرة « بوليرو » التى تتكون من لحن بسيط يتكرر مرات عديدة بألوان أوركسترالية مختلفة (لوحة ٨٥) .

وشقّ رافيل طريقه فى التأليف الموسيقى جاداً طموحاً إلى أن هزّت مقطوعته الشهيرة للبيانو « حركات المياه[٨٥٩] » عالم الموسيقى ، وأعجب بعض النقاد بطرافة أسلوبها المتميز فى العزف على البيانو فى حين أعرض عنها آخرون . وإذا كانت « حركات المياه » ما تزال تبهر مستمعيها ، فليس ذلك لاحتوائها على الهارمونية المتنافرة الغريبة التعبير فحسب ، بل كذلك لما تقدمه ألوان أطيافها الدقيقة من متعة . وانفرد أسلوب رافيل بهذه الصفة فى مستهل حياته الفنية ولم يقطع صلته بها حتى بعد تطور أسلوبه . وقد أعاد فى « جنية الماء » تنفيذ الفكرة التى راودته فى « حركة المياه » من زاوية أخرى جديدة ، جاءت فى روعة « على شاطى الجدول » التى كتبها فرانز ليست و « انعكاسات على الماء » التى كتبها كلود ديبوسى . وتشترك هذه المقطوعة مع المقطوعتين التاليتين لها والتى تمثل أجزاء من متتالية « جاسپار الليل »[٨٦٠] فى الاتجاه نحو دقة تصويرها لخيال شاعرى عجيب ، فهى ترسم شخصيات على نسق تلك التى ابتكرها « لوى برتران » فى شعره الذى ألهم رافيل موسيقى هذه المتتالية ، وخاصة فى تصويره لفكرة الشر الكامن وراء المظاهر الخلابة ، فنشعر بعذوبة الألحان التى تنشدها « جنية الماء » وهى تستهوى الشباب وتغويهم فيندفعون نحوها مسحورين حيث تبتلعهم المياه . ويتبدّى لنا جمال الأجمة البديعة وسكونها الشاعرى فى الوقت الذى تضم فيه أشجار البلوط الضخمة التى تتدلى من فروعها الجثث المعلقة . كما ترتسم فى موسيقاها صورة الشبح الخيالى المفزع الشبيه بأشباح الكوابيس التى تبددها اليقظة ، وقد صوره رافيل بلمسات قريبة من الواقعية بعيدة عن الانطباعية التى غالباً ما التصقت بأسلوبه . ومع خيالية التصوير أولى رافيل عناية فائقة بجمال الصورة الموسيقية وبإتقان مفرداتها وتوازن بنائها ، وهو ما يبدو واضحاً فى مؤلفاته الكبيرة والصغيرة على حد سواء ، فى تلك التى يتبع فى بنائها خطة دقيقة محددة أو تلك التى تتميز خطتها بالانطلاق اللامتناهى كما هى الحال فى مقطوعاته القاتمة الحزينة « كالرابسودية الأسپانية » (فقرة ١٦٦ من التسجيل الموسيقى) التى يتأجج فيها العزف الأوركسترالى ، أو فى ملهاته الموسيقية « الساعة

الأسبانية »[٨٦١] والثلاثية الكبيرة التى كتبها للبيانو والفيولينه والتشيلو ، وفى جميع أغانيه الطويلة والقصيرة .

وتكشف موسيقى رافيل عن فنان موهوب متقد الوجدان واضح الهدف ، فهى لا تدور حول فكرة واحدة بعينها ، ولا تضم جملة تنم عن إهمال أو تراخ فى الصياغة ، ولا تحوى حشواً زائداً قد يضرّ بهدف الموسيقى ، ومن ثم اتسمت بدلائل الإعجاز فى فن الكتابة الموسيقية . وعاش رافيل راسخ القدم مستقلاً بفنه وبأسلوبه الذاتى برغم ظهوره بعد عصر تعددت فيه الأذواق وتقلبت ، بل إنه مع معاصرته لديبوسى لم يحاكه أو ينقل عنه ، وإنما اختار بفضل ذوقه السليم وحسّه المرهف أفضل الوسائل التى انتهجتها موسيقى ديبوسى ، كما فعل مع سابقيه من أمثال « فوريه » و « شابرييه » و « إريك ساتى » . وإذا كان قد تأثر بعض الشىء بتوزيعات ريمسكى كورساكوف فقد فاقه فى سلامة الذوق أثناء التلوين الأوركسترالى . وظلت موسيقى « رافيل » – برغم عصرية أسلوبها ولغتها – كلاسيكية الجوهر ، فرنسية الطابع من حيث أسس تشكيل الصور الموسيقية وسلامة الذوق والاتزان والاقتصاد فى وسائل الكتابة .

دافنيس وكلوويه

وتتجلى هذه العصرية فى موسيقى « دافنيس وكلوويه » فى صور أوركسترالية تنبض فيها همهمة كورال بشرى يتغنّى بلا كلمات ، كأنه أحد مجموعات الآلات الأوركسترالية ، فى حين تنطوى فى جوهرها على روح الموسيقى الفرنسية التى شاعت خلال القرنين السابع والثامن عشر ، حتى يخيّل إلينا أنها صدى موسيقى الباليه ومسرحيات الأقنعة التى كانت تعزف ببلاط ملوك فرنسا (فقرة ١٦٧ من التسجيل الموسيقى) . ومن هنا كانت عصرية رافيل من حيث الأصول الفنية والأسلوب الموسيقى مع بقاء ارتباط مشاعره بتقاليد أسلافه الموروثة ، سبباً فى وصف نقاد القرن العشرين له بأنه من دعاة « الكلاسيكية الجديدة » .

كتب رافيل موسيقى « دافنيس وكلوويه » للباليه الذى وضع تصميمات رقصاته ميشيل فوكين وعرض لأول مرة عام ١٩١٢ ، غير أنها تحولت بعد ذلك إلى متتاليتين ، احتلت ثانيتها مكاناً دائماً فى قاعات الكونسير .

وتحتوى المتتالية الأولى التى تمثل القسمين الأول والثانى من الباليه على ثلاثة أجزاء : « ليلية »[٨٦٢] و « فاصلة » [٨٦٣] و « رقصة حربية »[٨٦٤] على حين تشتمل المتتالية الثانية التى تمثل القسم الثالث من الباليه الكامل على ثلاثة أجزاء : « مطلع النهار »[٨٦٥] ، و « رقص إيمائى » [٨٦٦] و « رقص عام » [٨٦٧].

لوحه ٨٥ – رافيل

لوحه ٨٦ – دافنيس وكلويه لراڤيل . المشهد الأول باليه أوپرا باريس . تصوير برنار .

وتبدأ المتتاليـــة الأولى باجتماع يعقده الرعاة بأحد الكهوف المشرفة على البحر ، فترسل الموسيقى همسـات متلألئة من الوتريات التى تعزف أنغامها من خلال كاتم الرّنين ، وانزلاقات على الهارب ، ثم ينبثق خليط من الأصوات الكورالية الناعمة ، يصحبه أداء منفرد من الفلوت وترديد له من الكورنويرسمان معاً لحناً مميزاً حانياً دافئ الأنغام ، يرمز للعاشقين ويوحى بهما كلما تردد وإن تشكّل فى عدة صور . وتدخل الفتيات بسلال الفاكهة المنتقاة من أجمل البساتين وبدنان النبيذ المتخذ من أشهى الكروم والزهور المقتطفة من أنضر الحقول ، يقدّمنها قرابين لمحراب الإله پان[٨٦٨] وهن يخطرن بخطوات بطيئة يشاركهن فتيان الرعاة فى أداء الطقوس المتمثلة فى رقص دينى رشيق بطىء الحركة ، يدعمه الكوروس بإنتشاد الهمهمات الصوتية المنبعثة دون كلمات (لوحة ٨٦) .

فإذا انتهت الطقوس انفرط الشمل وتحوّل إلى جماعات صغيرة ، يظهر بينها دافنيس الراعى الوسيم وكلوويه الراعية الحسناء ، وهما عاشقان متحابّان منذ نعومة أظفارهما . ويرقص دافنيس بين الفتيات فيسحر لُبهنّ حتى يؤدين حوله رقصات مثيرة الإيقاع . وما تلبث الغيرة أن تتحرك فى قلب كلوويه التى ترقص بدورها متنقلة بين الفتيان مسترعية انتباه « دوركون » الراعى الفظ الطباع الذى كان يعمل على اجتذاب الانتباه إلى قوته البدنية الخارقة ، والذى يحاول أن يختطف منها قبلة يمنعه منها دافنيس متدخلاً فى اللحظة الحاسمة . ويتبارى المتنافسان على كلوويه فى الرقص ، وعلى حين يستقبل الفتيات والفتيان رقص دوركون بالسخرية ، يثير دافنيس إعجاب الرعاة برقصه الرشيق محركاً عصاه التى يرعى بها ماشيته ، فيتبدد غضب كلوويه وتنسى غيرتها من دافنيس فتطبع قبلة على جبينه (لوحات ٨٧ ، ٨٨) .

ويخرج الجميع عدا دافنيس الذى يضطجع للاسترواح بعد الرقص ، لكن ليسيون الفاتنة تدلف إليه وتحاول إغراءه فيصدّها ويصرفها عنه . وفجأة تضطرب الموسيقى ، وتعلو جلبة ووقع أقدام وقعقعة سيوف وهرولة نساء يهربن أمام قراصنة غلاظ نزلوا إلى البر . وتعبر الموسيقى عن اقترابهـم بمـا توحى به من تزايد متدرج فى الشدة من أداء الأوركستر والكـورال ، ونرى كلـوويـه وهى تـلوذ بالفرار نحو الأجمة المقدسة . وتصـور الموسيقى كل هذا القلق والتوتر والضجيـج وصيحـات القراصنة عن طريق الإيحاء به . ويلمح أحد القراصنة كلوويه فيختطفها أمام أنظار دافنيس الذى جمد فى مكانه ، بعد أن أذهلته سرعة المفاجأة التى لم تترك له وقتاً كى يخف لتخليص حبيبته من يد القرصان الهارب بها . ويسقط دافنيس على الأرض ، ويرخى الليل سدوله ، وتظهر ثلاث حوريات يرقصن متضرعات للإله بان لكى يقدم عونه لتخليص كلوويه .

ويعود صخب الموسيقى ، ويصل القراصنة إلى جزيرتهم حاملين غنائمهم وقد ساقوا معهم كلوويه . ويؤدون الرقصة الحربية فيمسكون بأقواسهم وبرماحهم قافزين ، مشكّلين دوائر فى رقصاتهم متشاجرين متصارعين حتى توقفهم إشارة من رئيسهم فيخلدون فجأة إلى السكون . ويقطب الزعيم جبينه ويومئ إلى كلوويه فترفض المثول أمامه ويجرّونها إليه عنوة ، فيمسك بها فى قسوة محاولاً اغتصابها . وما يلبث ظل غريب مفاجئ أن يقع على الصخور فيرتجف منه القراصنة وترتعد فرائصهم من رؤياه ، ويقترب الظل من القراصنة فيلقون بأسيرتهم ويلوذون بالفرار بعد أن تملكهم الرعب ، وتخر كلوويه راكعة شكراً للإله بان الذى خلصها[٨٦٩] .

ثم تبدأ المتتالية الثانية بظهور دافنيس وهو مستلق شفّه الحزن على فراق كلوويه . وبينما يشدو الكوروس بهمهمة لا نستبين معها كلمات ، تشرق الشمس رويداً رويداً حتى تغمر المسرح كله بالضياء ، فيقبل الصيادون وفى صحبتهم كلوويه .وتتألق صورة هذا الشروق الموسيقية بأروع تلوين موح لشروق الشمس .

لوحة ٨٧ دافنيس وكلويه لرافيل . أداجيو . رقصة ثنائية . باليه أوپرا باريس . تصوير برنار .

لوحة ٨٨ دافنيس وكلويه ، أداجيو . رقصة ثنائية باليه أوپرا باريس . تصوير برنار .

لوحه ٨٩ – دافنيس وكلويه . الختام . الإله الشمسى . باليه أوبرا باريس تصوير برنار

وسرعان ما يتعانق العاشقان ثم يرقصان معاً رقصة تسرد أحداث أسطورة الإله « پان » والحورية « سيرينكس » التى فزعت منه وفرّت هاربة فتبعها وكاد يلحق بها ، لو لم تتوسل إلى إخواتها الحوريات أن ينقذنها منه ، فلما عانقها پان اكتشف أنه يحتضن حزمة من القصبات ، وإذ تنهد حزناً سمع القصبات ترسل صوتاً موسيقياً حزيناً ، فصفّ قصبات متفاوتة الطول ضمّها إلى بعضها البعض وشكّلها ناياً هو مصفار پان ، الذى ترمز إليه موسيقى راقيل بتلك التقاسيم الشهيرة التى يشدو بها الفلوت المنفرد . وترقص كلوويه على أنغام الناى الذى يمسك به دافنيس ، وينتهى الرقص الإيمائى بتقديم قربان على مذبح الإله « پان » ، وتخفف رقة موسيقى هذا الرقص الإيمائى التوتر الذى ساد موسيقى الجزء السابق . ويتلوه « رقص عام » سريع نابض ، يتميز بإيقاعات جارفة تبلغ بالراقصين درجة النشوة العارمة ، حتى يغرقنا هذا الختام الصاخب من الموسيقى والرقص وإنشاد الكورس فى لجة عميقة من المتعة والسحر(٨٧٠) (لوحة ٨٩) .

وقد أبدع مارك شاجال لباليه دافنيس وكلوويه أربع لوحات مصورة تتصدّر الفصول وخامسة تنسدل بين الفصول الأربعة ، تعد فى رأيى إضافة جديدة لهذه الموسيقى . ولقد أحسست افتتاناً عميقاً بهذا العمل الفنى المتكامل إلى الحدّ الذى لا ينفك معه يحرك فى نفسى أثراً لا يكاد ينسى على مرّ الزمن حيث تشيع موسيقاه جواً روحانياً جياشاً ، تتناوب فيه فترات الانطلاق السريع مع لحظات السكون ، ثم ترتد إلى الحماس العنيف فى تموجات لا تخمد . فموسيقى راڤيل مع ما تنطوى عليه من رقة الإيحاءات ورجفة الانطباعات عالم موسيقى متكامل يغترف منه كل مستمع رؤيته الخاصة ، وهو ما يمثل تحدّياً لأى فنان يحاول أن يجسّد لها تفسيراً تشكيلياً . وإذا كان من العسير على الفنان المصور أن يشكّل لوحة تصويرية تعكس الموضوع الموسيقى دون أن يلتزم بعناصر النص الموسيقى ، فإن مارك شاجال قد رفض أن يخضع لأى قيد من قيود الموسيقى فى محاولته لبناء المناظر المسرحية المصاحبة لأنه يضع فى اعتباره الأول إقامة هيكل متماسك مكتفٍ بذاته عن كل ما عداه . ثم أنه يحرص كله على أن يضفى على الألوان حياة رفافة تضيف بُعداً جديداً يعمّق من استقلال المناظر ويوحّد بناءها . ومما لا شك فيه أن شاجال قد نجح فى تحقيق مأربه حتى أن المُشاهد ما تكاد عيناه تقعان على المنظر الأول حتى يستشف الموضوع كله ويلمّ بكل أطرافه مع النظرة الأولى ، وكأن تصميم الرقصات قد نبع من المنظر المصوّر . وقد يكون هناك إفراط فى الثراء التصويرى حقاً . غير أن الأمر المؤكد أن المشاهد يقع أسير المنظر الذى يغمر كيانه كله حتى لا يملك أن يحوّل عينيه عنه ، ويحاصره العالم المرئى بنفس النبض السحرى الذى تدفّقه فى روحه الأصوات والأنغام .

لقد أبدع شاجال فى ستائر مناظره الفسيحة لونا من التصوير البالغ الرقة والرهافة يؤجج حياة المؤثرات الضوئية ، حتى ليخيل للمرء انبعاث الضوء من ثنايا دفينة فى أعماق اللوحات يمنحها القدرة على التألق فى الظلام الدامس بما يحتشد فيها من شخوص نورانية وثابة تتراءى من اللوحات مشاركة ألوانها فى إضفاء الحياة على المناظر المتوهجة .

كذلك أثرى شاجال تصميم اللوحات الخمسة بتصميم ملابس الراقصين والراقصات ، فأضاف بذلك بُعداً آخر إلى عمله الإبداعى . وقد انطلق فى تصميم الثياب من معرفة دقيقة بحركات الراقصين وانثناءات النسيج على أجسادهم ، ومن فهم رائع لشخصيات القصة وطبائعهم ، مع حرصه على صبغ الراقصين بصبغة ترقى بهم من الصفة المحلية لتكتسى بطابع كونى تجعلهم يتحركون كالأطياف الدائبة التغيّر دون أن ينفصلوا مع ذلك عن المنظر الطبيعى الذى يحتضنهم وكأنهم جزء لا يتجزأ منه مما يشيع جواً من التأثير والتأثر المتبادلين بين جميع عناصر العرض الموسيقى المسرحى التصويرى الراقص . وبهذا يرتفع شاجال بالثياب من مجرد نسيج خامد لا ينبض بغير حركات الراقص إلى عنصر إيجابى فعال ينبثق من المشهد فيمنحه حياة ويستمد منه حيوية دافقة . وهو ما حققه الفنان بشحن الثياب بطاقات تضمن تجدّدها وتنوّع أشكالها بشكل متصل الحلقات ، فى حين أن الثياب لا تلعب فى حقيقتها دوراً وظيفياً أكثر مما تلعبه الأشجار والزهور والغابات التى تتعانق ألوانها وتتشابك مع عناصر المشهد الأخرى فى تنويعات

متلاعبة تواكب ذبذبات الموسيقى وتُضاعفها وسط عالم أسطورى كل ما فيه نابض بالسحر والشاعرية والجمال .

ومع اللوحة التمهيدية « الافتتاحية الرعوية » يجد المرء نفسه وسط الزرقة الرائعة الفسيحة التى تصل الأفق بالبحر لتشكل منهما بساطاً ناعماً لحياة الرعاة التى ينبثق فيها الخصب ، ترعاه الأغنام هنا وهناك ، ويولد فيه الحب الوادع فى ظلال أشجارالسرو والحقول اليانعة والمرصعة بالأحجار المتناثرة التى يحلّق فوقها « الساتير» الأخضر ينفخ فى مزماره أشجى الألحان للحبيبين المتخاصرين فى جو حالم . ويتألق الحب المتأجّج الخلاّق الذى يشكّل من جسد الحبيبين وحدة متصلة تشمخ إلى السماء ، حتى تمس الجزيرة الحمراء التى تنبت شجراً خياليًّا أصفر متجهاً بقيمته إلى الأرض متوازناً مع الجزيرة ، ومشيعاً خصوبة جديدة تنعم بها قطعان أخرى . ويسكب القمر لونه الفضى فوق معبد إغريقى يجسّد الحضارة والفكر والفن والعمران (لوحة ٩٠ ملونة) .

ومع لوحة المشهد الأول « الرعى فى ظلال الحب » تتفتح الطبيعة المبتهجة وتتعانق الألوان الخضراء والحمراء والصفراء فى أرجاء اللوحة كلها تعانق العشاق فى كل مكان ، وسط خضرة الحقول ، أو فوق أجنحة الخيال المحلقة فى أجواز الفضاء ، حيث الموسيقى تُشيع مع فرحة العشاق ألحاناً عذبة الإيقاعات من مزمار ساتير هائم فى الآفاق . وتتحرك خطى الرعاة فى عزم وتفاؤل ، ليعتصروا من كدح النهار زاداً لمتع المساء حيث يجد العشاق المرهقون كل خيرات الطبيعة ذلولة ، من أسماك البحار إلى ثمار الأشجار ، وحيث يولد العمران فى محراب المعرفة والفن : معبد التأمل والحضارة ، ليزيد إشراقة الحياة توهجاً (لوحة ٩١ ملونة) .

ومع لوحة المشهد الثانى « مغارة القرصان » نتأمل الزرقة المعتمة تشيع فى الكون ، وتسكب الأحزان ظلالها خلال الزرقة ، وتستحيل الجزيرة بمعابدها ودورها سمكة مذعورة ، تطفو فوق بحر محزون ، ويجف الشجر ، وتلوذ الأغنام بالسحب ، ويكتسى

لوحة ٩٠ – مارك شاجال : اللوحة التمهيدية لباليه دافنيس وكلويه : تحية لراڤيل « الإفتتاحية الرعوية »

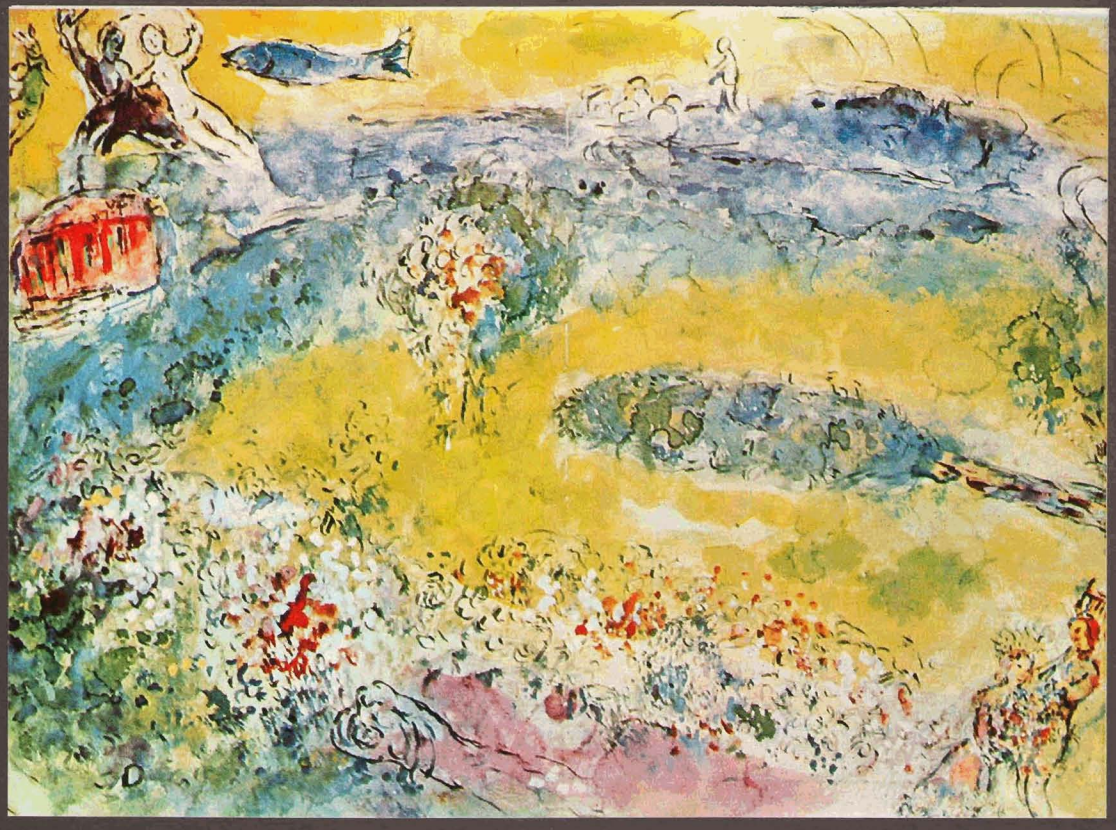
القمر بحمرة الألم ، والقرصان ممسك بكلوويه . يحاول اغتصابها بعد اختطافها فى مغارته الصخرية المعتمة ، المندسة فى الأعماق التى يهزّها زلزال الربة لسيون الغاضبة [أو غضبة الإله يان على جريمة القرصان المغتصب] ، والذى أثارته لتبعث الرعب فى كيان القرصان ، ولتكتب النجاة للراعية كلوية الطاهرة البريئة (لوحة ٩٢ ملونة) .

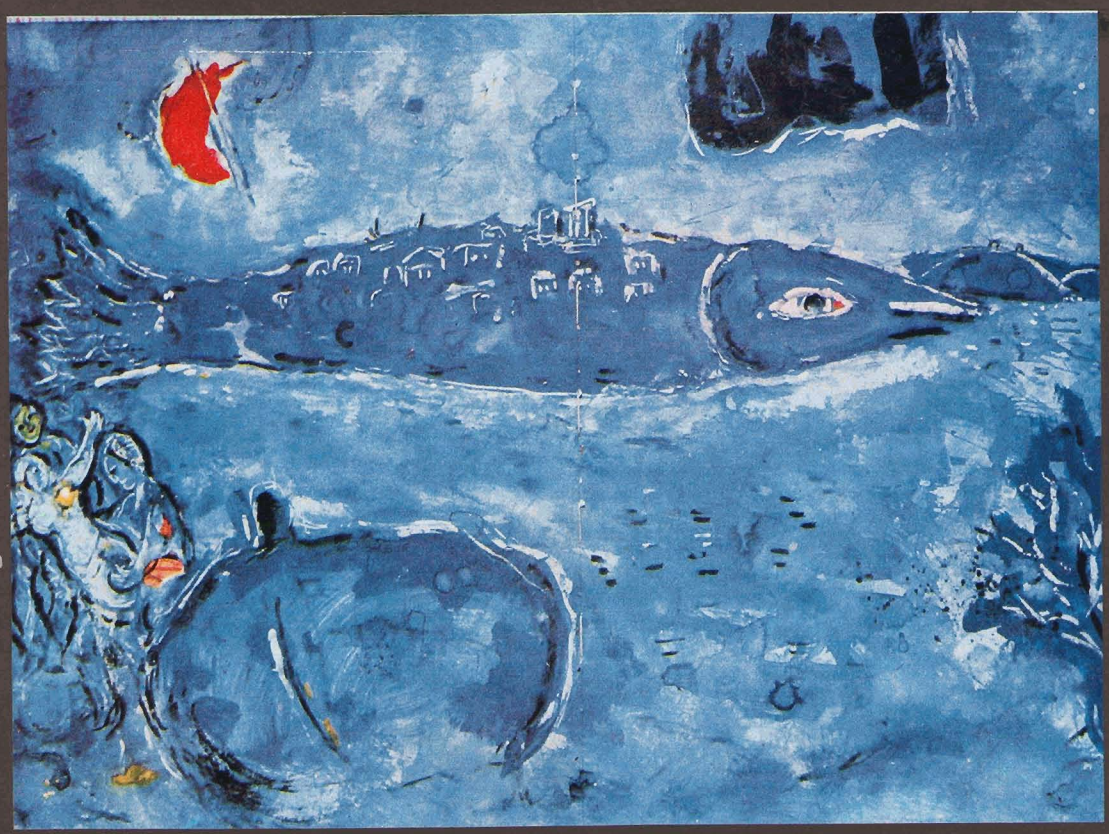
ومع لوحة المشهد الثالث « الحب » تنشر الشمس المرحة أشعة دافئة صفراء نقية ، تخلع على الأرض والمعبد والدور والحقول والبشر والحيوان جمالا فريدا يستعيد معه كل شىء تألقه الماضى وينتشى بوميض . وتمدّ السحب شجرة تبسط ناحية الأرض أغصانها لتحتضن العاشقين المتعانقين ، بعد أن التقيا من جديد فى رحم الطبيعة ، ليخصبا بحبهما الحياة فى ظلال الموسيقى التى تنساب من مزمار العنزة حانية عذبة ، متموجة على إيقاع الحب (لوحة ٩٣ ملونة) .

لوحه ٩١ – مارك شاجال : باليه دافنيس وكلويه . المشهد الأول
« الرعى فى ظلال الحب »

لوحه ٩٢ – مارك شاجال . باليه دافنيس وكلويه . المشهد الثانى
« مغارة القرصان »

لوحه ٩٣ – مارك شاجال . باليه دافنيس وكلويه . المشهد الثالث
« الحب »

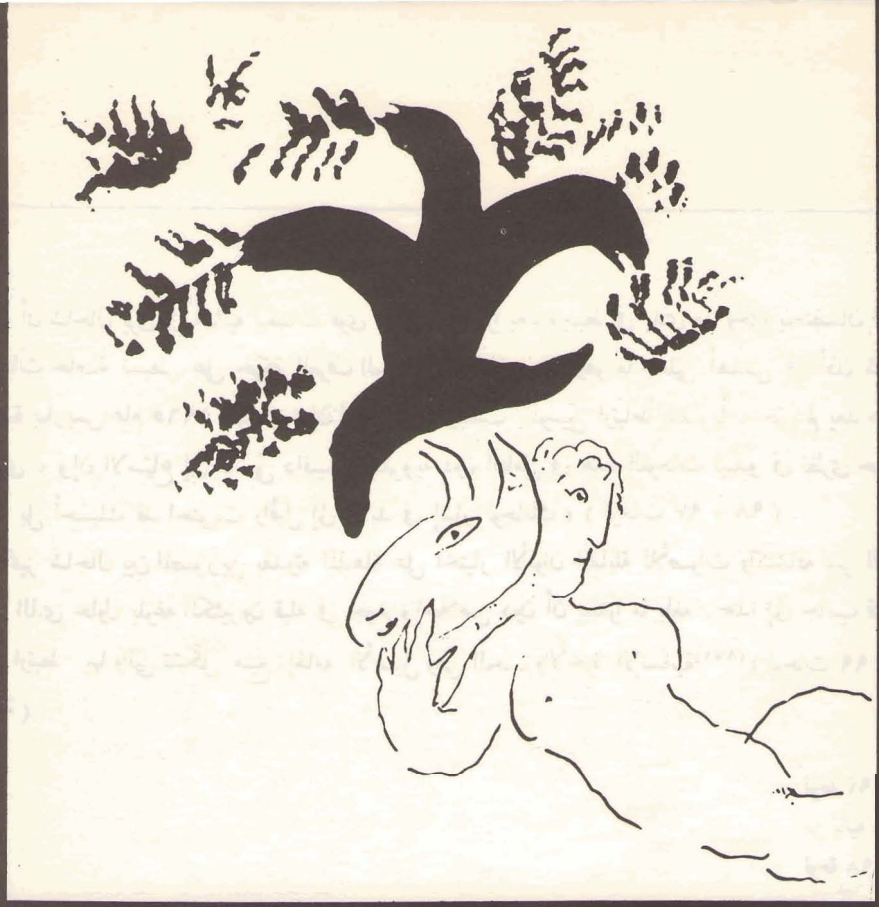




ومع لوحة المشهد الأخير « عربدة الفرحة » نشهد زفاف العاشقين الصاخب تتوسطه الشمس متخذة شكل زهرة عبّاد الشمس ، وقد استحال قلبها الذى يستمتع به الرعاة والمزارعون إلى وجه إنسان باسم ، وكأنما أصبح الإنسان مصدر متعة هذا الكون ، وتشيع بتلات زهرة عباد الشمس حمرة الفرح ، وسط الطبيعة السعيدة المزدانة بالخضرة والخصب ، الوادعة فى ظلال السلام الذى تبثه فى النفوس حمامة مطلة على العالم . وتشمخ الدور المنتشرة على شكل معابد تتألق فيها الحضارة ، ويعزف الساتير موسيقاه تحية للعاشقين اللذين غمرتهما صفرة الشمس الباسمة (لوحة ٩٤ ملونة) .

وتكشف النظرة المتأملة فى النهج الذى يتبعه مارك شاجال فى هذه اللوحات عن رغبة محتدمة فى صبغها بجو من النضارة والشباب المتألق ، بما ينشره خلالها من لمسات حالمة مرحة ، وومضات غموض سحرى ، ونقاء سماء إغريقية ، تتعانق كلها مع لمسات بوليفونية الموسيقى . لقد صوّر المعبد الإغريقى بعيداً عن شكله القديم ذى الخطوط المستقيمة ، وخلع عليه شفافية جعلته يبدو كتاج يزيّن مِفْرق اللوحات التى تنتشر فى رُبَاها العالية أشجار خيالية ، تملأ السماء الصافية بالنضرة والحياة ، وقد أجرى فى قلب لوحاته بحراً داخليّا يحدّه شاطئ متعرج الخطوط تعلوه تلال ممزقة تكسو المشهد كله بمسحة من الحنين إلى الماضى البعيد (لوحات ٩٥ ، ٩٦) .

لوحه ٩٤ – مارك شاجال . باليه دافنيس وكلويه . مشهد الختام « عربدة الفرحة » .
لوحه ٩٥ – مارك شاجال . رسم تفصيلى من باليه دافنيس وكلويه
لوحه ٩٦ – مارك شاجال . رسم تفصيلى من باليه دافنيس وكلويه



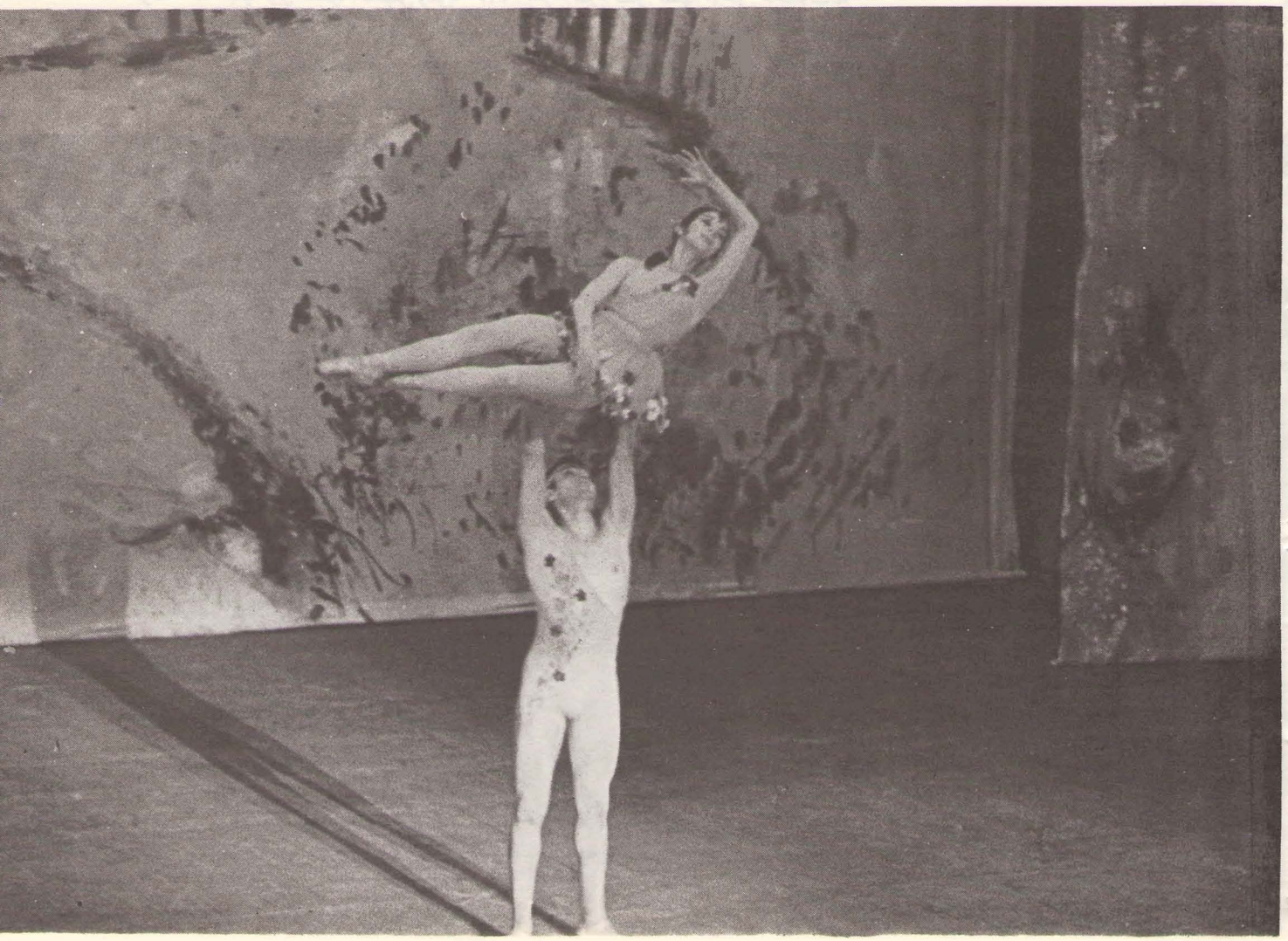
ذلك أن شاجال يرى فى الباليه نبضات قوى متحركة وبحراً يعلو ويهبط فى يدى مد وجزر يحتضنان الراقصين . وقد استطاع أن يبدع تلوينات خاصة تسيطر على حركة العزف السيمفونى والميلودى ، وهو ما جعلنى أهمس فى أذن شاجال خلال حديث معه حول المائدة بباريس عام ١٩٦٥ بقولى : « إن لوحاتك قدارتبطت بالموسيقى ارتباطاً عضوياً ، حتى لم يعد من الممكن فصل إحداهما عن الأخرى ، وإن الاستماع إلى موسيقى دافنيس وكلوويه دون التأمل فى هذه اللوحات ليبدو فى نظرى حرماناً لها من أحد عناصرها الرئيسية ، بل أحسبك قد احتويت راقيل إلى الأبد فى إسار لوحاتك » (لوحات ٩٧ ، ٩٨) .

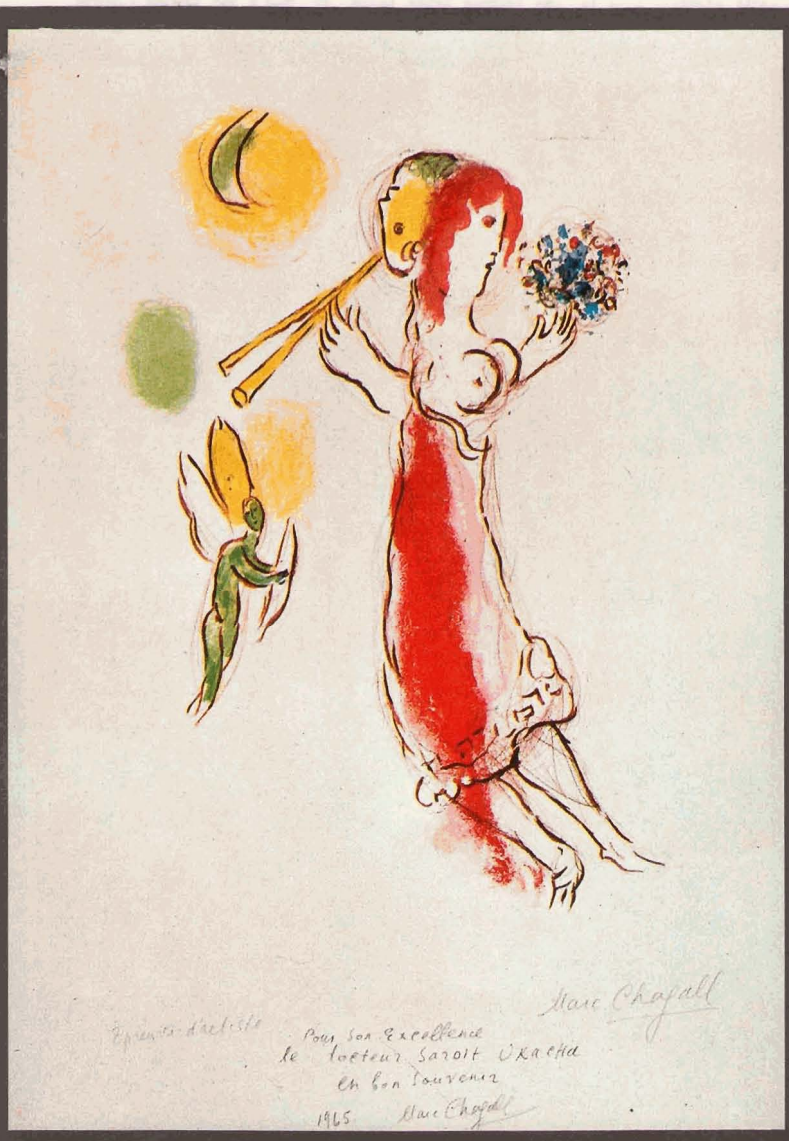
لقد تميز شاجال بين المصورين بقدرته المذهلة على اختيار الألوان المقابلة للأصوات واكتشافه سر العلاقة بين النغم واللون ، وهو السر الذى حاول بلوغه الكثيرون قبله فى جهد وإخلاص دون أن يبلغوا ما بلغه . هذا إلى جانب قدرته الفائقة على إبراز مثله العليا التى ارتبط بها والتى تشكّل منبع إلهامه الأصيل وهى الحب والأخوة الإنسانية[٨٧١] (لوحات ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٣ ملونة) .

لوحه ٩٧ – مارك شاجال . رسم تفصيلى من باليه دافنيس وكلوبه .
لوحة ٩٨ – مارك شاجال . رسم تفصيلى من باليه دافنيس وكلوبه .
لوحه ٩٩ – باليه أوبرا القاهرة . دافنيس وكلويه ١٩٧٠ إخراج سيرج ليفار . المشهد الثالث . ماجده صالح وعبدالمنعم كامل . ديكور مارك شاجال .
تصوير د. ناجى يسّى

لوحه ١٠٠ – باليه أوبرا القاهرة . دافنيس وكلويه ١٩٧٠ . إخراج سيرج ليفار . المشهد الأخير . ماجده صالح وعبد المنعم كامل . ديكور مارك شاجال . تصوير د. ناجى يسى

لوحة ١٠١ – باليه أوبرا القاهرة . دافنيس وكلويه ١٩٧٠ . إخراج سبرج ليفار . المشهد الأخير . ماجدة صالح وعبد المنعم كامل . ديكور مارك شاجال . تصوير د. ناجى يسّى .





لوحة ١٠٢ – باليه أوبرا القاهرة . دافنيس وكلويه . إخراج سيرج ليفار . المشهد الأخير . ماجده صالح وعبد المنعم كامل وفريق باليه أوبرا القاهرة . ديكور مارك شاجال .
تصوير د. ناجى سليمان

لوحة ١٠٣ – مارك شاجال : دراسة لباليه دافنيس وكلويه .

التطورات الموسيقية بعد ديبوسى وراڤيل
النمسا : شونبرج وتلامذته

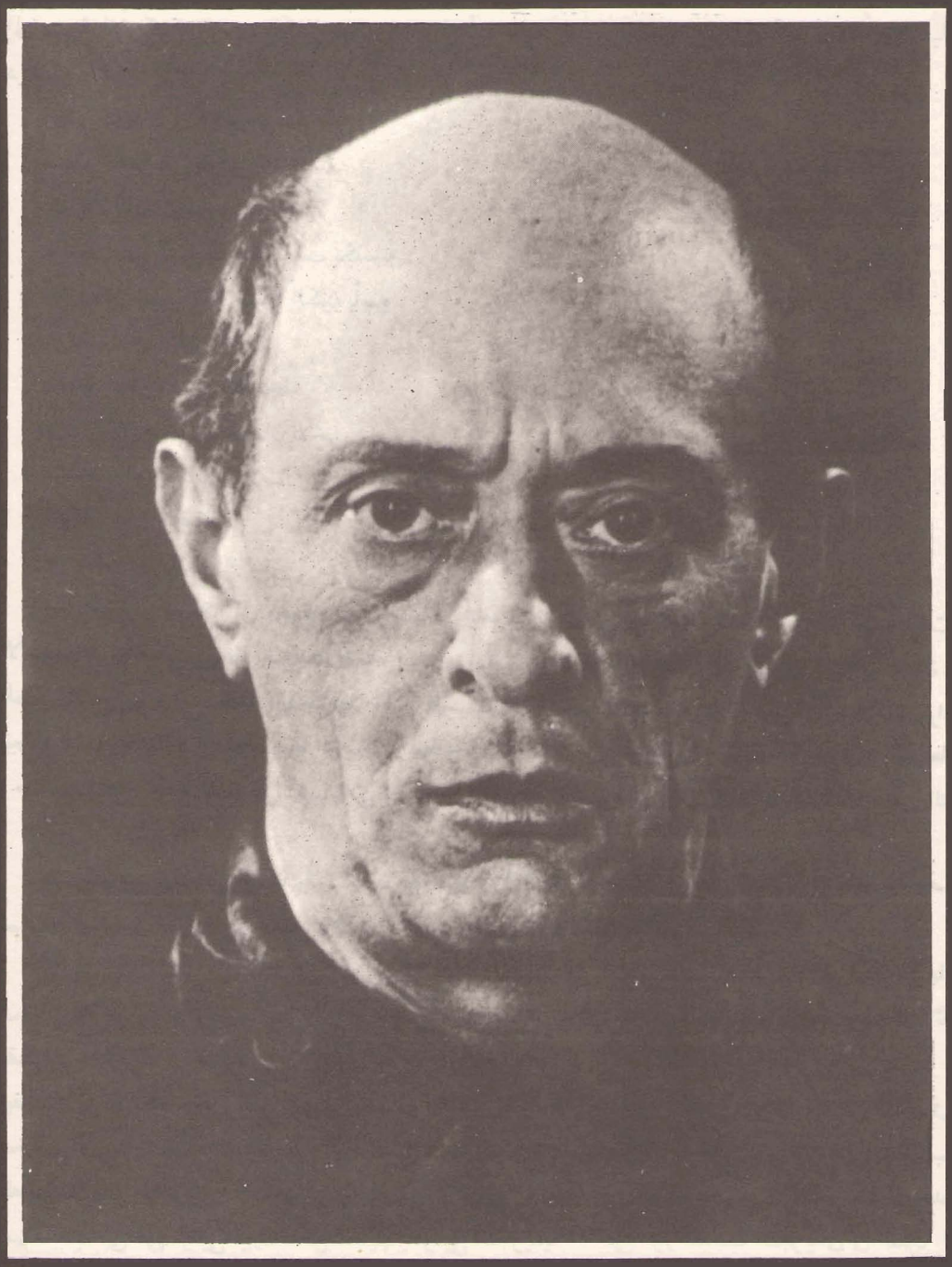
وإذا كان ديبوسى قد أفلت فى مستهل القرن العشرين من إسار المقامات المألوفة المتداولة منذ تعديل السلم الموسيقى فى عام ١٧٢٢ ، والانطلاق فى صياغته ميلودياته وفق سلم الأبعاد الكاملة[٨٧٢] فقد خلق الموسيقى النمساوى أرنولد شونبرج (١٨٧٤ – ١٩٥١) نظاماً ثورياً أشد انطلاقا للمقامات وأطلق عليه « المنهج المقامى »[٨٧٣]، وهو مالا يلتزم فيه بالمقام مثل الكلاسيكيين والرومانتيكيين أو حتى الانطباعيين والعصريين الذين يلتزمون بشىء من المقامية الواضحة المعالم . وهذا يعنى أنه كان عليه لكى يتحلل من « المقامية » أن يجعل خطوطه اللحنية تسير عبر مسافات غير متوافقة وغير مألوفة وأن يصوغ مركبات هارمونية دائمة التنافر ، بعيدة عن الهارمونية التقليدية كل البعد (لوحة ١٠٤) .

على أن هذه اللامقامية تختلف عن المناهج الأخرى القريبة من المناهج المألوفة كالمنهج المتعدد المقامات[٨٧٤] حيث تتضمن القطعة الموسيقية مقامات متعددة فى نفس الوقت ، كاحتوائها على ثلاثة خطوط بوليفونية يتبع كل منها مقاماً مستقلاً أو على خطين لحنيين يعزفان معاً ويتبع كل منهما مقاماً مختلفاً وهو ما يسمى بالمقام المزدوج[٨٧٥] .وقد انتشر المنهج المتعدد المقامات فى المرحلة الرومانتيكية المتأخرة وإن كان قد استمد جذوره من المدارس القديمة منذ باخ .

وتطرف شونبرج فى منهجه الذى يقوم على نبذ المقامات المتعارف عليها عند الرومانتيكيين والتى سبق أن كتب منها مقطوعتين للأوركستر يشبه أسلوبه فيهما أسلوب ڤاجنر ، وابتدع قواعد تعرف بالسلسلة النغمية تقوم على اختيار بضعة أنغام معينة يستعملها أحياناً فى صورة صاعدة وأحياناً فى مقلوب صورتها لتبدو هابطة ، وأحياناً يختار بعضاً منها ليبدأ سلسلة أخرى جديدة معتقداً أنه يستغنى عن الميلودية فى الموسيقى ، الأمر الذى يترتب عليه ألا تبقى له سوى آثار صوتية مقتضبة بلا سياق منطقى أو تكوين سوىّ . ومن ثم أصبحت موسيقاه عسيرة على الفهم ومغايرة لأية موسيقى عصرية أخرى .

وإذا كان أغلب ما تشتمل عليه الموسيقى الحديثة بوجه عام هو الميلوديات المستحدثة وغير المألوفة وتجنب التكرار ، فإن شونبرج استحدث اتجاهاً آخر على نقيض الميلودية الكلاسيكية والرومانتيكية ذات المسار المستقيم التى تسّهل استساغة الموسيقى للمستمع ، وإن ظهر ميله إلى الإيجاز والتكثيف فى الميلودية كما فى مقطوعاته للبيانو التى وضعها برقم ١٩ ضمن مجموعة مؤلفاته ، والتى تعد من مؤلفات المرحلة المتوسطة من أعماله . وقد زاد شونبرج من تعقيد أسلوبه بمبالغته فى استخدام الوسائل الكونترابنطية بصورة مكثفة كما فعل بمقطوعته للغناء المفرد والكورال والأوركستر « بطرس المتقلب »[٨٧٦] (١٩١٢) والتى وضع لجزئها الثـــامن المسمى « بالليل » اسماً ثانياً يحدد به صورته البنائية هو « الپاسكاليا » ، وهو نموذج للحن تسير تنوعاته من فوقه ، ويكون عادة على صورة القرار الملحّ ولا يشكّل اللحن الذى اختاره أية ميلودية يسهل استماعها وتتبعها مع التنوعات ، ثم إنه يكررها بعد نقل مقامها عن المقام الأصلى ، أو بعد قلب صورتها الميلودية وبعد إنقاص وحداتها الزمنية ثم مضاعفة النقص المألوف ، الأمر الذى يزيد من صعوبة فهم الموسيقى ، فيعجز المستمع عن تمييز اللحن الأصلى وتنوعاته ، برغم الدقة التى تكتب بها هذه الموسيقى على الورق . وهكذا كانت ثورة شونبرج الموسيقية ثورة نظرية أكثر منها ثورة جمالية حتى لجأ الذين طبقوا نظرياته وأسلوبه إلى التخفيف من مبالغاته فى التطبيق ، بل لقد أعرض بعضهم عن طريقته تماماً مثل ألويس هابا التشيكوسلوڤاكى الذى بدأ يترسم خطى شونبرج وانتهى به الأمر إلى الاقتراب من كلاسيكية راڤيل الجديدة ، بل إنه تجاوز ذلك بعودته إلى الهارمونية التقليدية التى تقوم على التوافق النغمى وتبتعد عن التنافر ، كما فى رباعيته السابعة [مصنف رقم ٧٣ للوتريات الذى كتبه بين عامى ١٩٥٠ و ١٩٥١] .

غير أن مؤلفات شونبرج الأولى التى كتبها قبل أن ينسلخ من التأثير الڤاجنرى ويرتبط بالسلسلة النغمية كانت رائعة شبيهة



لوحه ١٠٤ – شونبرج

بقصائد شتراوس الموسيقية وخاصة عملية الأساسيين أوراتويو « أغانى قلعةجورّيه »[٨٧٧] الذى يجمع بين الغناء والإلقاء المنغم (١٩٠٠) والقصيدة السيمفونية « ليلة التجلى »[٨٧٨] التى صاغها أولاً (١٨٩٩) فى صورة السداسية الوترية ثم أحالها فيما بعد إلى صيغة للأوركستر الوترى الكامل (١٩١١) لملائمته لهذه الموسيقى التصويرية التى تمثل وصفاً موسيقيًّا لقصيدة لريتشارد ديهميل . تقول كلماتها :

يمضى عاشقان فى أجمة موحشة
يسطع القمر على بلوطها الباسق .
وتعترف الفتاة لفتاها بخيانتها
فيخفف عن ضميرها وطأة الذنب بكلماته :
أنظرى إلى القمر يلف ضياؤه الكون بأسره .
ويمضيان عبر المياه الباردة
تدفئهما حرارة قلبهما المتوهجة
ويرتمى كل منهما فى أحضان الآخر
وتتشابك أنفاسهما فى قبلات
وهكذا يمضى الرفيقان
فى ضوء القمر الساحر .

ولعل شونبرج قد نظر إلى موسيقاه هذه فى أواخر أيامه نظرته إلى موسيقى عتيقة الأسلوب ، غير أنها ما زالت تبدو قمة من قمم الأسلوب الرومانتيكى بروعة تجسيدها لضياء القمر وإبراز حوارها الموسيقى للأثر الدرامى فى لحظات معبرة وخاصة فى لحظات النبض الشعورى . ومع طولها وازدحامها بالمواد الموسيقية فإنها تأسر المستمع ببساطة موسيقاها وبلاغتها وثراء تلويناتها الهارمونية ونبراتها الشعورية وتتابع أجواء صورها الواضحة والمنطقية (فقرة ١٦٨ من التسجيل الموسيقى) . ويبدو فى « التنويعات الأوركسترالية » [مصنف ٣١] نموذج للسلسلة النغمية التى تظهر جلياً أسلوب الإثنى عشر بُعداً كاملاً (الفقرة ١٦٩ من التسجيل الموسيقى) .

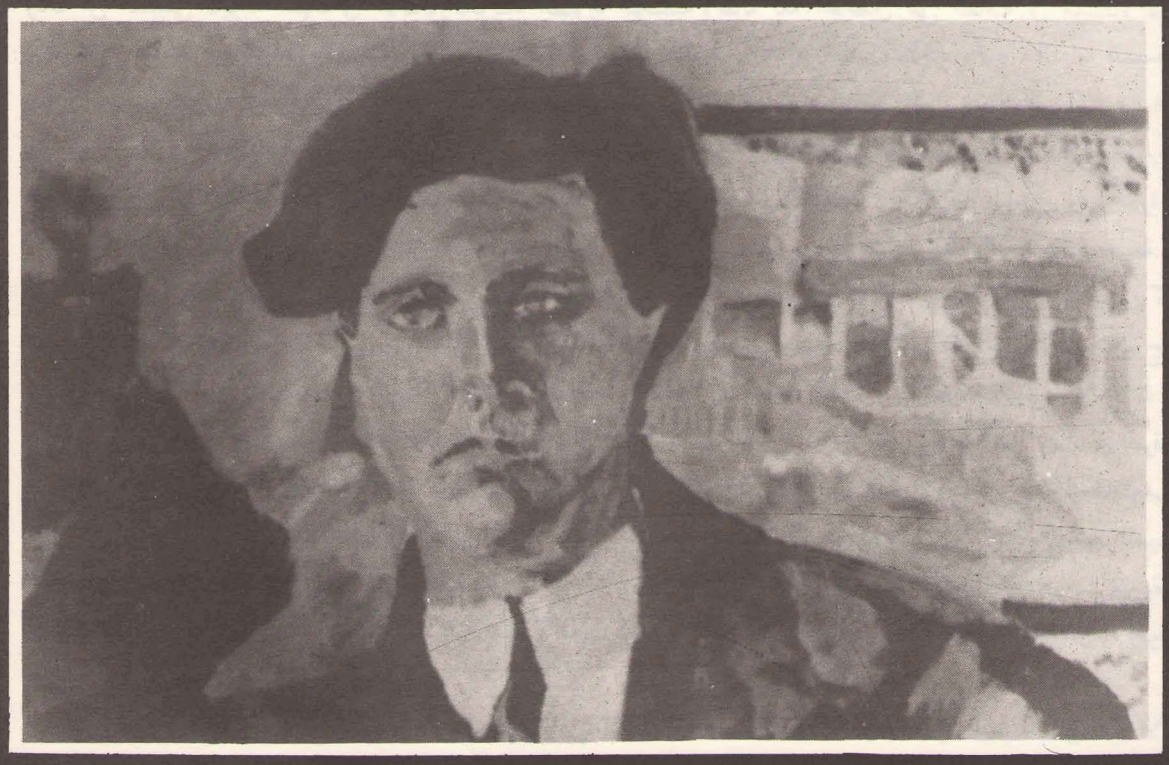
* * *

وقدترسّم موسيقيان من النمسا وهما أنطون ڤون ڤيبرن[٨٧٩]وألبان بيرج[٨٨٠]. خُطى شونبرج فى الهارمونية وأصبحا ألمع تلاميذه ، ثم فاقاه فى تطبيق نظريته حتى بات إنتاجهما أشد قرباً من المنطق وأنصع جمالاً .

ولا يستغرق الاستماع إلى كافة المؤلفات التى أبدعها ڤيبرن أكثر من ثلاث ساعات فقط ، ذلك أنها تتميز بالإيجاز الشديد حتى أن مقطوعته الشهيرة بـ « ست تُرهات[٨٨١] » لرباعى الوتريات لا تتعدى ثلاث دقائق . كما أن مقطوعاته الثلاثة « للتشيللو » تفوق مقطوعات التّرهات فى قصرها ، إذ تتراوح مدة عزف الواحدة فيها بين بضع ثوان ودقيقة واحدة . وأبرز عناصر موسيقى ڤيبرن نبرات إيقاعها التى ما تكاد تظهر حتى تذوب فى طيات الموسيقى ، وألحانها المتناهية القصر ، وميلوديتها التى تشترك فى تشكيلها أنغام من مختلف الآلات ، والمركّبات الهارمونية التى تشكّل مفرداتها طوابع صوتية مختلفة ، فكل نغم من مفردات المركّب الهارمونى يُسند إلى آله تختلف عن الأخرى فى الطابع الصوتى ، غير أن الصفة الغالبة على هذه الموسيقى هى « التجريد » إلى حد أنه إذا رُئى إطلاق اسم مذهب فنى على موسيقى فيبرن أمكن تسميتها بالموسيقى التجريدية[٨٨٢]على غرار المذهب التجريدى فى الفنون التشكيلية والمسرح .

* * *

وينتمى ألبان بيرج – رغم تلمذته على شونبرجَ إلى مجموعة المؤلفين الذين كتبوا خليطاً من أسلوب الماضى القديم والحاضر



لوحه ١٠٥ – ألبان بيرج

الجديد من أمثال مارتينو (لوحة ١٠٥) وفون وليامز وأرتور هونيجير وميرجيه يروكوفييف . وقد جاءت أعماله مختلفة عن أعمال أستاذه شونبرج وصديقه قيرن كاختلاف بروكوفييف عن سترافنسكى وراڤيل عن ديبوسى ، إذ قامت موسيقاه على الميلودية المستقيمة المبنية على أساس السلم الموسيقى الدياتونى [الطبيعى غير الملون] المتبع فى الموسيقى الكلاسيكية والرومانتيكية ، كما احتفظ فى هارمونيته بالمركّبات الثلاثية المشتركة [أى قريبة الصلة فيما بينها] وأقام منها مثل الكلاسيكيين إطارات قوية متينة استخدم معها أحياناً الطريقة الكروماتية (٨٨٣) « الملونة » على غرار فاجنر . كما أنه أخذ من باخ ومن الأغانى الشعبية وخاصة فى كونشيرتو الفيوليه الذى كتبه عام ١٩٣٥ (٨٨٤) ، كما طبق عناصر موسيقى الچاز على نطاق واسع فى أوبراه « لولو » التى بدأها عام ١٩٢٧ ولم يتمها . وهكذا تميز بيرج عن شونبرج وڤيرن بهذا الإختلاف الواضح فى الأصول الفنية لأسلوب الكتابة ، وبتباين شخصيته عنهما ، وكان من الطبيعى أن يوجه اهتمامه فى الابتكار نحو بناء الصورة الموسيقية لإبقائه لغة المحافظين على المقامية فى موسيقاه ، وقد سخّر كل حصيلته من العناصر الموسيقية القديمة والجديدة فى خدمة النموذج الدرامى الذى ابتكره وسماه « الدراما السيمفونية » وهو ما نتبينه فى أوبراه (ڤوتسيك (٨٨٥) » التى أعدّها أهم – ولا أقول أجمل – أوبرات القرن العشرين ، والتى تستدعى الانتباه باختيارها لنص مسرحية واحد من أهم كتاب المسرح وهو « جورج بوخنر » . وتروى الأوبرا فى ستة وعشرين مشهداً قصيراً قصة جندى فقير من أدنى الطبقات الاجتماعية عاش عيشة الضنك دون سبب جناه ، ولم يخلف وراءه إلا آثار البؤس . وهى فكرة واقعية تختلف عن واقعية شونبرج ، فهى واقعية رفيعة يدعونها أحياناً « الواقعية التعبيرية » . وتقضى مشاهد هذه القصة مركزة سريعة بعضها فى إثر بعض ، ويصور كل منها لحظة أساسية من اللحظات الدرامية ، وتتعانق جميعاً فى أسلوب تعبيرى قوى . وقد ضمّن كراستها الموسيقية نصوصاً تؤدَّى بأسلوب غريب من الغناء يجمع بين الإنشاد نصف الغنائى ونصف الكلامى على نهج أستاذه شونبرج .

ويتضح ميل بيرج إلى استخدام الوسائل القديمة والحديثة فى جمعه بين أوركستر ڤاجنر وريتشارد شتراوس وبين آلات النفخ العسكرية التى يضعها خلف المسرح أو فوقه ، بل إنه يضع الكلارينيت والهارمونيكا والأكورديون والجيتار فى أيدى الفرقة التى تعزف فى منظر « الحانة » (فقرة ١٧٠ من التسجيل الموسيقى) . واستطاع الأوركستر فى هذه الأوبرا أن يقدم لحظات من دقة الأداء الرفيع التى تفوق كل الحدود فى قوة التعبير الموسيقى . وقد خطر لبيرج أن يضمّن أوبراه هذه بعض نماذج الموسيقى السيمفونية الخالصة التى تعزف عادة فى الحفلات الموسيقية مثل « الروندو » و « الباسكاليا » ولم يقصد بها أن تكون مجرد فواصل موسيقية بل أن تكون وثيقة الصلة بالسياق الموسيقى للأوبرا التى تفرض نفسها كجميع نماذج الأوبرا على المسرح بفضل قوتها الدرامية وموسيقاها التى تدعم هذه القوة .

وتصور دراما « فوتسيك » جندياً جاهلاً مسلوب الإرادة فريسة للعنف ، خادماً لضابطه ، ولعبة فى يد طبيب الكتيبة غير الأمين . وقد وقع ڤوتسيك فى عشق ماريا وأنجب منها طفلاً وظل يقدم لها كل قرش يجنيه ، غير أنها سئمت حدة طباعه ووقعت فى غرام لاعب العصا [الدبوس] الطويل المزّوق الذى يتصدر الفرقة الموسيقية العسكرية عندما رأته يتخايل به ، وأثاره هذا التحول فذهب إلى غريمه لينتقم منه ، ولكن غريمه كان أقوى منه فضربه حتى أفقده الوعى ، وقد حرك هذا الموقف سخرية ماريا فى البداية لكنها مالبثت أن ندمت على سلوكها معه ، غير أن الفرصة كانت قد أفلتت . فلا يكاد يراها ڤوتسيك فى مكان موحش على مقربة من البحيرة حتى يذبحها ، ثم يصيبه الذهول فيهذى ويتحدث إلى شبحها الذى يتراءى له ، وينتهى بالموت غرقاً بعد أن يلقى بنفسه فى البحيرة . ثم يظهر ابنه من ماريا فى المنظر الختامى يلعب بحصانه الخشبى ولا يعبأ بالصبية الذين يحدثونه عن وفاة أمه بعد رؤيتهم جثتها . وقد قصد بيرج بتقديم هذر الصبى الذى يمثل دور الجاهل الذى يسخر منه الآخرون أن يخرج عن الأحداث الدرامية فى المسرحية وأن يتوجه – كما قال فى إحدى محاضراته – إلى الجمهور الذى يخاطب فيه الجنس البشرى بأسره . وأكد بيرج هذا المعنى بإعادة عرض جميع الألحان المرتبطة بشخصية ڤوتسيك الجاهل بعد صياغتها فى جمل من مقام رى الصغير ، ثم تنميّها

من خلال التحويرات المقامية القوية حتى تبلغ ذروة معناها الموسيقى كنوع من التلخيص الختامى ، وهو النهج الذى استحقت من أجله موسيقى « ڤوتسيك » اسم « الدراما الموسيقية » .

ولقد أتيح لى مشاهدة عرض أوپرا ڤوتسيك فى مهرجان سالزبورج وقد أخرجها جوستاف زيلتر فى أسلوب حديث نابع من مقومات الثورة الصناعية ومرتبط بها أوثق ارتباط ، فيقدم ڤوتسيك فى إطار حضرى حائر مابين مميزات مجتمع القرن الثامن عشر حين كتب جورج بوخنر قصة الأوبرا (١٧٣٠) وخصائص القرن العشرين حين صاغ ألبان بيرج موسيقاها (١٩٢٥) . فى هذا الإخراج العصرى يتجسد ڤوتسيك جندياً معاصراً يعيش فى ظل مداخن المصانع والأبنية الحديثة الشاهقة التى تحجب السماء وتشيع القتامة الثقيلة ، تؤكدها الرسوم المتجانسة دون تميّز فى شخصيتها بحيث تتعذر نسبتها إلى مكان بعينه ، فالمصانع هى المصانع سواء أكانت فى الشرق أم فى الغرب ، كذلك الثكنات بدت دون شخصية مميزة فى الديكورات ذات اللون الرمادى المتجانس الذى لا تقطعه سوى فتحات ضيقة على شكل العين ترمز إلى النوافذ .

لقد نجح المخرج فى تقديم ڤوتسيك فى شخصية إنسان عادى شبيه بالآلاف من الذين يطحنهم مايحيط بهم من مؤثرات رمز إليها باللون الرمادى المتجانس ، فالمبانى كلها عيون ترقبه حيث يروح ويغدو فى حياته اليومية العادية ، والتمثال القائم فى الميدان رمز للسلطة يمدّ ذراعه مبسوطة وكأنه على أهبة الاستعداد لاختطاف ڤوتسيك من عنقه إذا انحرف أو حاد عن السبيل . وتمتد شواهد التلوث الحضرى إلى الحقول حيث يحطّب ڤوتسيك فيبدو الحقل عقيماً مجدباً جافاً . مثل هذه البيئة القاسية الخشنة لاتتيح للشخصية أن تزدهر أو تتفتح حتى لو أراد صاحبها ذلك . ومن هنا لا يكون أمام ڤوتسيك إلا أن يضيع فى حب ماريا ، ويقطع بين ذراعيها ومع طفلهما كل صلة بالعالم الخارجى ساعة أو بعض ساعة . وما إن تتكاتف الظروف الخارجية لتحرمه من هذه المتعة الموقوتة بدورها حتى يفقد ڤوتسيك عقله ورشده وينقلب مجنوناً ثائراً كاسراً ، فالغيرة تنهش قلبه ، ولا يبقى له بعد ما يعيش من أجله ، فهو جندى قد أهينت رجولته .

ولقد كان أداء دور ڤوتسيك رائعاً ولعب المغنى بصوته ويديه دوراً كبيراً فى دعم نظرة المخرج لهذه الشخصية التى تظلّ شخصية بسيطة فاضلة إلى أن يتهيأ لها من الشبهات ما يجعل منها القاضى والجلاد فى آن ، فينفذ شرعته التى ارتضاها لموقفه ، وهو فى ذلك – تضامناً مع المخرج – يتجاهل ما أكده بيرج وتطلبه فى تنفيذ أوبراه عندما قرر أنه يجب ألا ينشغل أى شخص فى هذه الأوبرا بأى شىء غير الأوبرا ذاتها ، فهى تتطلع إلى أبعاد تتجاوز الأبعاد الشخصية أو مصير الفرد ذاته . غير أنه – وللحق – هناك الكثير الذى يمكن أن يقال إنصافاً للفرد فى اوپرا ڤوتسيك وتغليباً له على الرمز الكامن فى ذهن بيرج عن هذه الشخصية . ولقد تميز عرض أوبرا ڤوتسيك فى مهرجان سالزبورج بالغناء البديع الذى علّق عليه بيرج عندما شهد عرض الأوبرا فى لينتجراد قائلاً : إن الأوبرا العصرية بحاجة إلى هذا النوع من الغناء مثلما تحتاجه أوبرا الترڤاتور مثلاً » . وقاد الأوبرا فى مهرجان سالزبورج القائد كارل بيم الذى أضفى على النص الموسيقى روحاً رومانتيكية فياضه ، ولم يتخلل العرض سوى استراحة واحدة بعد الفصل الثانى جرياً على التقليد الذى نشأ عند عرضها الأول فى برلين بقيادة كيپر ثم فى باريس بقيادة پيير بولیز .

روسيا فى القرن العشرين

يعد ستراڤنسكى (٨٨٦) أهم موسيقى ظهر فى القرن العشرين ، وقد شق طريقه فى اتجاه عصرى مخالف لاتجاه ديبوسى ، واستمر حتى وفاته فى سن التاسعة والثمانين يقدم كل عام عملاً يثير دهشة أصدقائه وخصومه على السواء . ومنذ ظهرت أعماله الثلاثة من موسيقى الباليه « طائر النار » (١٩١٠) « وپتروشكا » (١٩١١) « وطقوس الربيع » (١٩١٣) وهى تنافس أشهر السيمفونيات

الكلاسيكية فى الحفلات الموسيقية رغم ثوريتها بالنسبة لموسيقى القرن الماضى .

ومع تنوع أسلوبه الموسيقى وتقلب اتجاهاته فإنه يعكس مع ذلك مهارة فائقة وخبرة واسعة بأصول الصنعة . وإذكان من المتعذر تتبع خطوات نموه وتطوره منذ البداية حتى بلغ القمة فإن أسلم الطرق لدراسة مؤلفاته العديدة هو تلمس بعض أوجه الشبه فى إنتاجه خلال فترة زمنية معينة من فترات حياته الفنية التى يمكن حصرها فى ثلاث مراحل :

المرحلة الأولى : من بداية حياته الفنية حتى عام ١٩٢٣ .

المرحلة الثانية : من بداية عام ١٩٢٤ حتى تأليف « نهوض الماجن » (٨٨٧) عام ١٩٥١

المرحلة الثالثة : منذ عام ١٩٥٢ حتى عام ١٩٧١ .

ولا ينبغى أن نغفل مع هذا التقسيم أنه كان كثير التقلب والتردد بين مختلف الاتجاهات حتى أنه عاد فى المرحلتين الأخيرتين إلى الكلاسيكية الجديدة ، ثم رجع إلى عهده الثورى الأول ، ثم ارتد عنه ، وهكذا .

وتشمل المرحلة الأولى من تاريخ ستراڤنسكى الفنى أهم مؤلفاته التى أقامت مجد الباليه الروسى فى أوربا وأبرزت أسلوبه الثورى وخاصة فى إيقاعه المركّب من صور إيقاعية مختلفة النبرات متحرّرة من جميع القواعد التى كانت تدرس وتطبق فى الموسيقى قبله .

وقد أثارت موسيقى « طقوس الربيع » ضجة كبرى منذ بدأ الإعداد لتقديم فرقة الباليه الروسى « دياجيليف » لها فى باريس عام ١٩١٣ ، وزعم البعض أنها شديدة التعقيد ، وذلك لحاجتها إلى مجموعة من العازفين والراقصين المهرة ، وإلى تدريب طويل متواصل نظراً لخروج المؤلف على جميع الأشكال المألوفة ، خاصة فى التغير الدائم فى أوزانها فى الوقت الذى كانت تنبنى فيه كل قطعة من موسيقى الماضى على ميزان واحد لا يتغير إلا فى النادر . ومع هذا فقد تزايد الحماس لها ، وانتقلت من حفلات الباليه إلى حفلات الموسيقى الخالصة ، وأصبح تقديم أى أوركستر سيمفونى لها بمثابة شهادة بتفوقه الفنى فى الأداء .

وما من شك فى أن أنصارها وأعداءها قد بالغوا على السواء ، ذلك أنها تتضمن أجزاء بدائية تصيب المستمع بالدّوار ، إلى جانب أجزاء تعد من صفحات الجمال الرائع الفريد الذى يندر وجوده فى عمل فنى آخر . ومع أنها تمثل تطوراً منطقياً لأسلوب ستراڤنسكى فى « طائر النار » و « بتروشكا » فإنها نابعة منهما مباشرة ، بل إنها تتضمن جزءاً يكاد يكون منقولاً بطريقة حرفية من موسيقى الساحر كاستشى فى « طائر النار » .

وقد لجأ ستراڤنسكى فيها إلى الوسائل الكونترابنطية إلى جانب الصور الإيقاعية التى تبدو فى قوتها وكأنها صدمة عنيفة وثورة غضب عارم ، تجلى فيها أثر التكثيف الشامل . ولا شك أنه وضع موسيقاها التى تتمتع بكيان ذاتى فى دقة مستفيضة مدركا طاقات الأوركستر الكبير التى لا حدود لها . وقد أكد ستراڤنسكى نفسه فى مناسبات عدة أن « طقوس الربيع » ليست مجرد موسيقى لمصاحبة الباليه ، بل إن الباليه ذاته مصاحبة توضيحية للموسيقى أو نوع من الإخراج المسرحى لها حيث يقوم الرقص بوصف المضمون العام لكراستها الموسيقية (لوحات ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٨) .

ويبدأ المشهد الأول برقص الفتيات والفتيان فى فصل الربيع ، يتلوه نوع من طقوس التعاويذ البدائية بإيقاع رقص فطرى يعتمد على الدبيب القوى على الأرض ، ويلى اختطاف إحدى الفتيات رقصات الربيع الدائرية ، وعروض المباريات بين المدن المتنافسة تنتهى بسجود شيخ من المحتفلين على الأرض وتقبيلها .

ويبدأ المشهد الثانى – بعد تصدير موسيقى بعنوان « الليلة الوثنية » – بالإعداد لتقديم ضحية من البشر قرباناً للربيع وفق التقليد الوثنى القديم ، فيجرى اختيار الضحية التى تتلقى طقوس التكريم ويعلو الابتهال إلى الأسلاف ، ثم تتقدم الفتاة المختارة لترقص حتى تهوى صريعة من فرط الإجهاد .

وسواء صيغت موسيقى طقوس الربيع أولاً ثم صممت لها رقصات الباليه أو صيغت بعدها فهى قبل كل شىء موسيقى تصويرية

لوحه ۱۰۶ – سترافنسکی

تتبع برنامجاً محدداً كما أوضح ستراڤنسكى نفسه بكراستها الموسيقية ، فهى ليست عملاً من صميم الموسيقى المطلقة مثل كونشيرتوباخ من مقام صول صغير الذى كتب فى الأصل للبيانو والأوركستر الوترى ثم قام أحد مصممى رقصات الباليه بوضع رقصات له . بل إن « طقوس الربيع » قصيد سيمفونى كبير يصور برنامجاً شغل ذهن ستراڤنسكى من قبل ، وقد أشار هو نفسه إلى أنه قد راودته فكرة اللحن الأساسى الذى يمثل نسيج موسيقى طقوس الربيع بوصفه أحد الألحان الروسية فى عهد الوثنية السحيق .

وليس هناك شك فى السمة الروسية الخالصة لجميع ألحان ستراڤنسكى ، وهى السمة الملحوظة فى ألحان مسورسكى وبورودين وريمسكى كورساكوف مؤسسى الاتجاه القومى فى الموسيقى الروسية وأمثالهم من المؤلفين الموهوبين ، بل إن أصالته بلغت من القوة الحد الذى لم ينجح معه فى كبح جماح ألحانه الروسية من التدفق حين أراد تجربة الكتابة بأسلوب شونبرج الهارمونى فى السنوات الأخيرة . وقد برزت هذه السمة الروسية فى التنوعات التى أجراها على لحن مستعار من بيرجوليزى الإيطالى بعنوان « پولتشنيلا » (٨٨٨) (١٩٢٠)

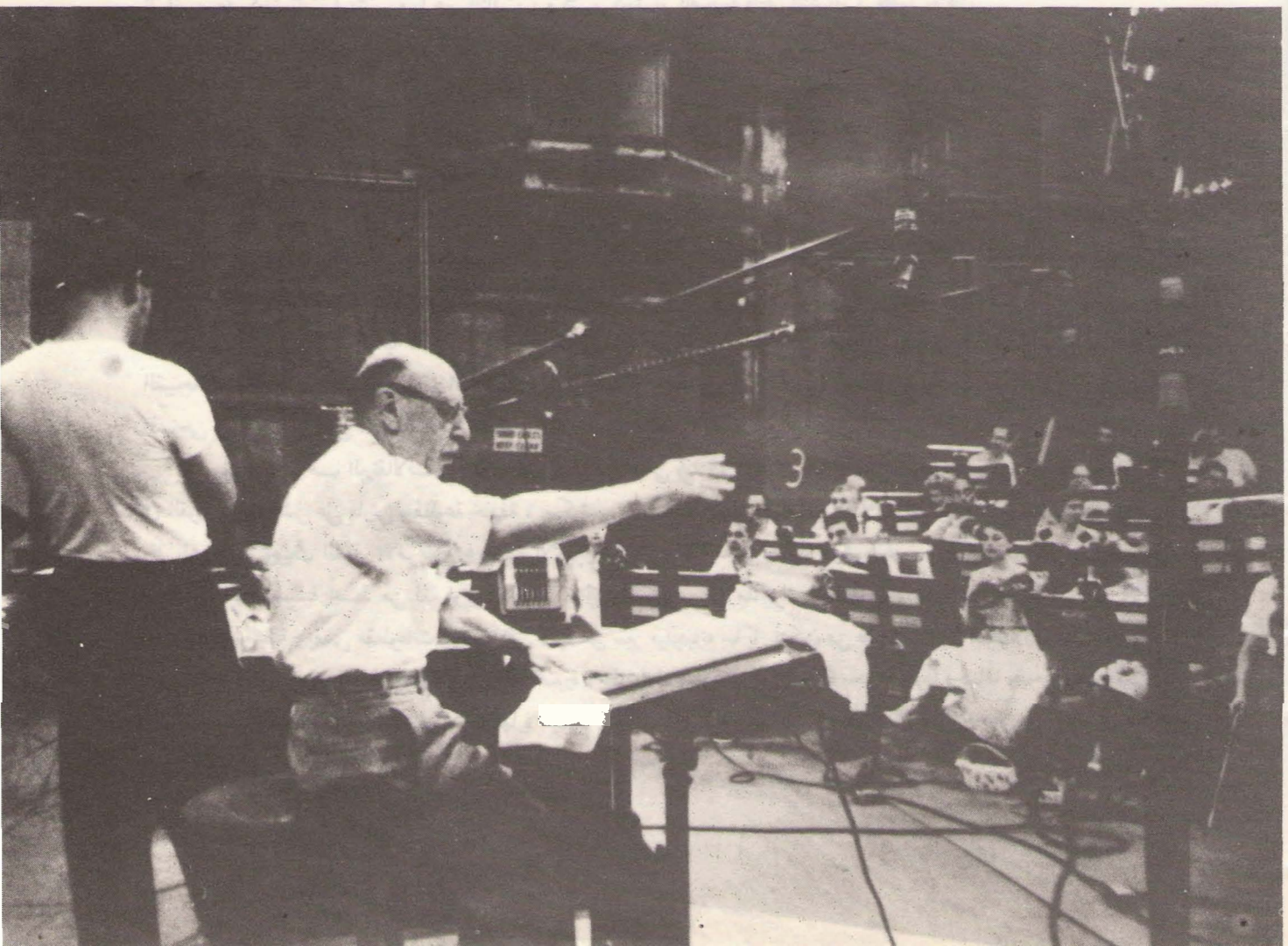
وفى الألحان المساعدة التى يرسلها خلال نسيج الموسيقى فى صورة التنوعات على هذا اللحن الإيطالى . وما أشبهه فى هذا بريمسكى كورساكوف عندما ألف موسيقى أسبانية فى متتاليته الأوركسترالية التى سماها « النزوات الأسپانية » إذ بدت اللكنة الروسية واضحة فى موسيقاه الأسبانية ، وهو ما يدفع إلى التسليم بصفته الروسية سواء استهوت موسيقاه الأذواق أم عزفت عنها .

وأخيراً فإن موسيقى « طقوس الربيع » قد ظفرت بمكانتها البارزة لا بين موسيقى ستراڤنسكى وحدها بل بين الأعمال الموسيقية العصرية كلها ، بفضل طاقتها الجبارة التى لم يسبقها ولم يلحق بها نظير لها ، فلم يحدث أن قدم الأوركستر موسيقى بمثل هذا الشموخ الرنان الهائل وتلك القوة الإيقاعية الجبارة التى قدمها أوركستر ستراڤنسكى فى « طقوس الربيع » (فقرة ١٧١ من التسجيل الموسيقى) .

* * *

لوحه ١٠٧ – ستراڤنسكى بريشة بيكاسو

لوحه ١٠٨ – ستراڤنسكى المؤلف القائد



ويتألق بعد ستراڤنسكى من الموسيقيين الروس الذين تخطت أعمالهم حدود روسيا وطافت العالم بأسره خلال القرن العشرين اسم سيرجيه پروكوفييڤ (لوحة ١٠٩) (١٨٩١ – ١٩٥٣) الذى يعد أفضل مؤلف فى القرن العشرين حافظ على تقاليد السمفونية والكونشرتو ، وقد ساهم فى ذلك بقدر أكبر وأهم من ستراڤنسكى الذى تفوقت مؤلفاته للباليه على مؤلفاته الأخرى .

وليس معنى محافظة بروكوفييف على تقاليد السيمفونية الكلاسيكية أنه كان كلاسيكياً خالصاً ، فقد كانت له لمحات أسلوبية فى بناء الهارمونية على جانب كبير من الطرافة فى سيمفونيته الأولى التى سماها « السيمفونية الكلاسيكية » والتى كتبها وهو فى الخامسة والعشرين من عمره بين عام ١٩١٥ ، ١٩١٧ حين ظهرت موسيقى الجلبة فى روما بفضل انتشار مذهب « الدادية » و « المستقبلية » وقام الشاعر فلاديمير مايكوڤسكى بمحاولة للجمع بين المستقبلية والماركسية ، فتعمّد پروكوفييف أن يسخر من أصحاب هذين المذهبين ومن شايعوهم بكتابة السيمفونية الكلاسيكية للرد على دعاة موسيقى الجلبة دون الميلودية ، مثل قصيدة أرتورهونيجر السيمفونية « پاسيفيك ٢٣١ » (٨٨٩) التى تحاكى صوت قاطرة بخارية اشتهرت بسرعتها عام ١٩١٥ (٨٩٠) ومثل قصيدة « مصنع الحديد » لموسولوف .

وتظهر فى سيمفونية پروكوفييف الكلاسيكية كل قسمات أسلوبه فى الميلودية المعتمدة على البساطة القريبة من الفطرة ، ثم التجائه إلى الهارمونية المتنافرة فى بعض المواضع وبروز الإيقاع حتى لا تكاد تخلو موسيقاه منه . تلك هى الملامح التى نتبينها فى رقصة « الجافوت » وهى الجزء الثالث من سيمفونية الكلاسيكية (فقرة ١٧٢ من التسجيل الموسيقى) .

وقد كتب پروكوفييف سبع سيمفونيات لم تشتهر منها غير الأولى والخامسة وإن عزفت السابعة فى بعض الأحيان ، كما كتب للبيانو سبعة كونشرتات لم يشتهر منها غير الثالث ، وكتب كونشرتو للڤيولينه وآخر للتشيللو ، وقلما يعزفان .

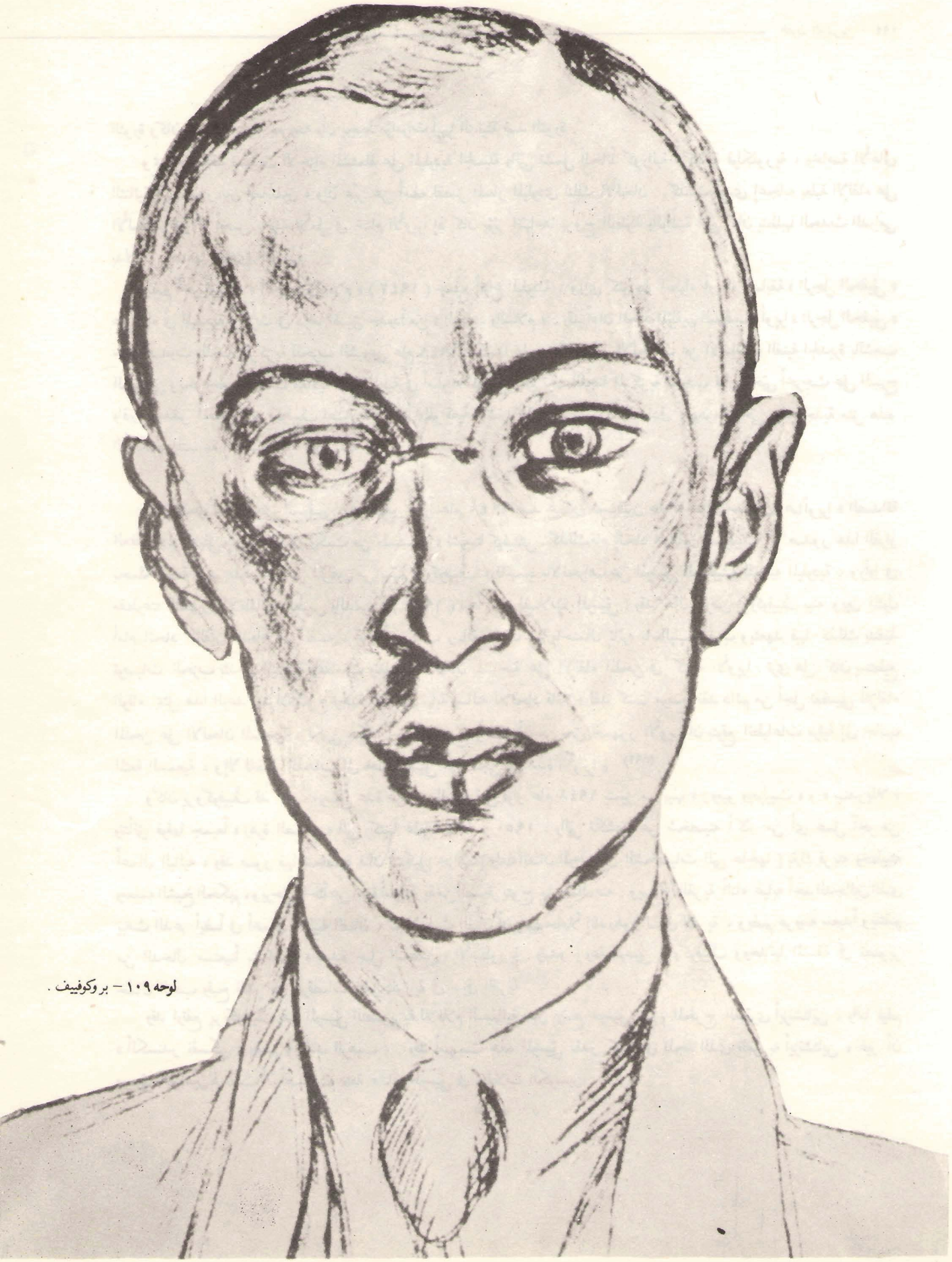
وقد كشف الناقد الروسى نستييڤ عن وجود ملامح أسلوب پروكوفييف فى أبسط ألحانه الأولى فاقتطف من أوپراه غير المشهورة « المارد » (١٩٠٠) لحناً مسرحياً يسير من فوق قرار متكرر فى شكل المصاحبة لصورة المارش ليبين أنه ينطوى – رغم سذاجة طابعه – على لمحات من أسلوب پروكوفييف فى مؤلفاته الأخيرة ، تتمثل فى قوة الآثار التعبيرية المنبعثة منه ، وفى التعارض الحاد فى مبناه ، وفى محاكاة الأصوات الطبيعية ، بل إن إيقاع المارش نفسه هو أحد مميزات ميلوديات پروكوفييف السائدة فى مؤلفاته الموسيقية .

وقد خلت أوبراه « ماداليتا » (١٩١١ – ١٩١٣) من الألحان المسرحية حتى بدت جافة بقيامها أساساً على الإلقاء المنغم ، ولم تشتمل إلا على سمة ميلودية وحيدة تتمثل فى إنشاد كورالى من ملاحى الجندول خلف الكواليس . وتكاد أوپرا « المقامر » هى الأخرى تقوم على الحوار الكلامى المنثور ، ولا تشتمل على لحن مسرحى واحد أو إنشاد كورالى أو غناء لمجموعة صغيرة من المغنين . وكان من العسير وضع كلمات غنائية لها لتعقد إطارها الهارمونى المتنافر الأنغام – والذى يستخدمه پروكوفييف فى تصويره للشخصيات القبيحة – وقد أعدت كلمات الجدّة الحكيمة من جزئيات مقتطفة من ألحان شعبية روسية . وبهذا اعتمدت الأوپرا على الحوار المسرحى العادى أكثر من اعتمادها على الغناء ، وكانت اللحظات النادرة التى لجأ فيها پروكوفييف إلى الميلودية بالغة الاقتضاب .

وتشمل أوبرا « حُب البرتقالات الثلاثة » التى كتبها بين عامى (١٩١٧ – ١٩١٩) وفق نصوص كوميديا أعدها جوتسى (٨٩١) فى القرن الثامن عشر على مارش ومقطوعة خفيفة « سكرتسو » أصبحت شهيرة فى برامج حفلات الموسيقى السيمفونية .

وقد راعى پروكوفييف الذوق الأمريكى فى هذه الأوپرا التى أخرجتها « مارى جاردن » بشيكاغو حيث صادف كثيراً من المخاطر ، واختار لها لغة موسيقية أبسط من لغة أوپراه « المقامر » كما ذكر هو فى مذكراته الشخصية ، عدا الجزئين اللذين يعزفان الآن فى الحفلات الموسيقية وبعض مقطوعات الرقص التى لا يتدفق سير ميلودياته بها بل تتكون من فقرات قصيرة متوالية تتخللها فواصل .

وجاءت أولى أوپراته السوفييتية سنة ١٩٣٩ فى صورة « ميلودراما » واقعية تعرض الحياة بحلوها ومرّها وجمالها وقبحها وسموها وحقارتها على نهج پوتشينى وماسكانى وليونكڤاللو . وبطلها « سيمون كوتكو » هو شخصية الجندى الأوكرانى الذى عاد من القتال فى صفوف



لوحه ١٠٩ – بروكوفييف .

الثورة وكان عليه أن يفوز بعروسه وأن يحبط مؤامرات أبيها الدنيئة ضد الثورة .

ويمتدح الناقد نستييف الأجزاء المشتملة على الميلودية الجميلة والتى تشمل ألحاناً كورالية أوكرانية فولكلورية ، وخاصة الأغانى الثنائية التى تدور بين العاشقين ، وإن عبّر عن أسفه لقصر المسار الميلودى لتلك الألحان . كذلك أبدى إعجابه بغلبة الإلقاء على الألحان ، غير أنه أحس بخيبه الأمل فى ختام الأوبرا إذ كان يؤثر انتهاءها بروح البطولة والوطنية التى كان يتطلبها الحدث الدرامى بدلاً من ختامها الهادئ الغريب .

وتضم آخر أوبراته « الحرب والسلام » (١٩٤٢) جميع أنواع الميلودية ، ورأى كثيرون انطواء أوبراه السابقة « الرجل الحقيقى » على ثراء فى الميلودية تركزت فى دراما أضيق حدوداً من « الحرب والسلام » . وقد أدان اتحاد المؤلفين السوفييت أوبرا « الرجل الحقيقى » حين أصدرت اللجنة المركزية للحزب الشيوعى عام ١٩٤٨ حكمها على بروكوفييف بالانحراف عن الأساليب الفنية الجديرة بالشعب السوفييتى وبخروجه باتجاهات معادية للديمقراطية فى أسلوبه الموسيقى . ولم تكد اللجنة المركزية تسحب قرارها حتى أخرجت على المسرح واقترح بعض المعجبين ببروكوفييف اعتبارها نموذجاً «للواقعية الاشتراكية» فى مفهومها الصدوق ، وهو ما يوحى بعدم جدية مثل هذه الأحكام المتسرعة البعيدة عن الموضوعية .

* * *

وكان الحزب الشيوعى السوفييتى قد أصدر قراراً عام ١٩٤٨ ضد عملين موسيقيين عدّهما ستالين معاديين ، هما أوبرا « الصداقة العظمى » لموراديللى وأوبرا « ليدى مكبث من متسنسك » لشوستاكوفيتش . كذلك قام إتحاد المؤلفين السوفييت إثر صدور هذا القرار بحملة واسعة ضد عدد آخر من المؤلفين من بينهم بروكوفييف ، فاتهموه بالانحراف عن الموسيقى السوفييتية لتجنبه الميلودية ، ورأوا فى مقطوعته الشهيرة للأطفال « بطرس والذئب » (١٩٣٦) نوعاً من فضلات الموسيقى . وقد حال مرض بروكوفييف بينه وبين المثول أمام اتحاد المؤلفين للدفاع عن نفسه ، غير أنه كتب رسالة يعترف فيها باحتمال تأثره بأساليب الغرب ويتعهد فيها كذلك بتنفيذ توصيات الحزب بتدعيم الميلودية والمقامات وتغليب الألحان المسرحية على الإلقاء الملحن فى كتابة الأوبرا . ترى هل كان يستطيع الوفاء بمثل هذا الوعد بعد أن شرح وجهة نظره فى نهاية رسالته للاتحاد قائلاً « لقد كنت موضع نقد دائم من أجل تفضيلى للإلقاء الملحن على الألحان المسرحية ، لكننى هكذا أحب المسرح وأعتقد أن من حق جمهور الأوبرا أن يتوقع انطباعات مرئية إلى جانب المتعة السمعية ، وإلا لفضل الذهاب إلى حفل موسيقى على المجئ لمشاهدة الأوبرا » (٨٩٢) .

وكان بروكوفييف قد كتب موسيقى عدة عروض للباليه قبل قرار عام ١٩٤٨ يتميز من بينها « روميو وجولييت » و « سندريللا » وتتألق فوقها جميعاً « زهرة الصخر » التى كتبها عام ١٩٤٨ — ١٩٥٠ ، والتى تكشف عن شخصيته أكثر من أى عمل آخر من أعمال الباليه ، وقد صور فيها شخصية فنان تشكيلى خزاف [ولعله الفنان الوحيد فى الشخصيات التى عالجها] يترك قريته وخطيبته ومعلمه الشيخ الحكيم ، ويرحل باحثاً عن زهرة أسطورية من الصخر يتوج بها جمال فنه . ويروع القرية أثناء غيابه أحد الدجالين الذى يبعث الذعر أيضاً فى أعماق خطيبة الفنان . ثم لا يلبث الفنان أن يعود حاملاً إناء زهور لسوق القرية ، ويضم عروسه سعيداً وينتقم من الدجال مستعيناً بشخصية « سيدة جبل النحاس » الأسطورية . وتبدو روعة موسيقى بروكوفييف ووحدتها المتسقة فى تصوير جمال الحب وقبح الشر وفى الرقصات الفولكلورية فى سوق القرية .

وقد ارتفع بروكوفييف بفن الموسيقى التصويرية للأفلام السينمائية حين وضع موسيقى درّتى المخرج العبقرى أيزنشتاين ، وهما فيلم « ألكسندر نفسكى » وفيلم « إيفان الرهيب » . وقد أسهمت هذه الموسيقى بقدر كبير فى المجد الذى ظفر به أيزنشتاين ، غير أن موسيقى الفيلمين لم تلبث أن أصبحت متعة عشاق الموسيقى فى حفلات الكونسير .

* * *

وقد أثبتت التقاليد الموسيقية فى الاتحاد السوفييتى قدرتها على البقاء والتطور رغم التغيرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية الهائلة التى طرأت عليه والتى لم يسبق لها مثيل فى العالم كله . وحاول بعض الموسيقيين فى العشرينات تصفية تقاليد السيمفونية وموسيقى الحجرة بوصفها من مخلفات الثقافة البرجوازية ، واقترحوا استحداث تقاليد بروليتارية تقوم على الأغانى الشعبية فى حين حاول غيرهم إبداع نوع من التأليف الموسيقى المتحرر من سالف القواعد القديمة وخاصة الالتزام بالمقامات والسلالم التقليدية التى توصف باصطلاح « التونالية » أى الالتزام بأساس السلم وقواعد الانتقال منه وإليه ، والاتجاه إلى عدة تجارب مثل تجارب كسور الأبعاد الموسيقية الدقيقة (٨٩٣) التى تشتمل على ربع المقام وثمنه لـ « هابا » التشيكى ، ومثل تجارب العزف على الآلات الموسيقية الإلكترونية . ومع هذا فقد سادت المحافظة على التقاليد الكلاسيكية بصفة عامة ، ولعل الفضل فى ذلك يرجع لتعشق لينين لموسيقى بتهوفن حتى أكد كثير من الكتاب السوفييت أن التقاليد الكلاسيكية ليست إلا تراثاً للبشرية بأسرها ، وأن واجب الفنانين فى المجتمع الشيوعى هو المحافظة عليه وإثرائه . وقد انحرف الاتحاد السوفييتى عن هذا الاتجاه خلال عهد ستالين الذى كان يحمل تعصباً قومياً دفع الموسيقيين السوفييت إلى المغالاة فى تمجيد المؤلفين أمثال جلينكا وتشايكوفسكى وريمسكى كورساكوف وإن وضعوهم فى المرتبة التالية لمرتبة بتهوفن ، غير أنهم أولوهم اهتماماً أكبر مما أولوه فاجنر وبرامز وديبوسى ومعاصريهم من موسيقى البلاد غير الاشتراكية ، وقد أعان ذلك كله على استمرار تقاليد القرن التاسع عشر الموسيقية وخمود اتجاهات القرن العشرين .

ونشأ نيكولاى مياسكوفسكى (١٨٨١ – ١٩٥٠) وسط هذا الجو فقدم أعمالاً موسيقية تقوم على التقاليد الأكاديمية الكلاسيكية التى ورثها عن ريمسكى – كورساكوف وليادوف (٨٩٤) وجلازونوف ، ولكنها تضم بالإضافة إلى ذلك عناصر تقدمية وأغانى فولكلورية ولم يبغ بهـذا أن يدخل فى عداد المعتدلين الذين يقفون فى منتصف الطريق بين التقليدية والتقدمية ، وإنما كان صادقاً فى بحثه عن إيجاد مقابل موسيقى فى القرن العشرين لسيمفونيات بتهوفن ، فكتب سبعة وعشرين سيمفونية فى محاولته البحث عن هذا المقابل ، وتعد السيمفونية الحادية والعشرين (١٩٤٠) أفضلها جميعاً ، كما كتب ثلاث عشرة رباعية وترية وتسع صوناتات للبيانو وبعض أعمال أخرى صغيرة .

* * *

وقد تتلمذ عليه جيل من المؤلفين مثل خاتشاتوريان (١٩٠٣ –) والذى أخذ عنه الاعتماد على الألحان الفولكلورية وإن بقى أسيراً لإطار الفولكلورية الأرمنية ، وقد اشتهرت له خارج روسيا أربعة مؤلفات فقط هى كونشيرتو البيانو والأوركسترا ، وكونشيرتو الفيولينه والأوركسترا ، وموسيقى باليه جايانيه (فقرة ١٧٣ من التسجيل الموسيقى) و « سپارتاكوس » . وهو مثل شوستاكوفيتش قد هجر نهج أستاذه مياسكوفسكى متجهاً إلى التقدمية العصرية ، وقد اكتسب شهرته العالمية عن طريق الأعمال القليلة التى نشرت له خارج بلاده .

وتدور قصة باليه « جايانيه » بإحدى المزارع الجماعية فى « أرمينيا » مستعرضة حياة أهل هذه المزرعة وهمومهم وأحلامهم . ويجتذبنا الباليه بموسيقاه ذات التلوينات الأوركسترالية البديعة ، والمقسمة إلى مجموعة من الرقصات المتتالية الرائعة ، التى تجمع بين الرقصات البطيئة الحركة القائمة على ألحان شرقية جميلة مثل رقصة « جنى القطن » ورقصة « عائشة » وأغنية « المهد » ورقصة « العجائز » وبين رقصة كردية ذات حركة مندفعة حازمة يؤديها فرسان أكراد شاهرو السيوف ، وتبرز الطبول إيقاع الحركة السريع المتقطع التى تسير معه ميلودية فى صورة النداء . وإن تكررت أنغامها على هيئة النقط المتصلة التى تشكل خطاً واحداً ، كما هى الحال فى معظم ألحان خاتشا توريان . وتقوم آلات الترومبون بمجاوبة هذا النداء ، وهى رقصة نحسّ من موسيقاها أنها رقصة حرب يؤديها الفرسان الأكراد وهم يتأهبون للانطلاق إلى ساحة القتال .

سپارتاكوس

وتشيع فى اسم « سپارتاكوس » نغمة من السحر تنفذ إلى أعماق الوجدان ، وتحرك فيه الأحاسيس والانفعالات أروع ما يمكن أن يحركه فى نفوسنا تاريخ الإنسان بمعاركه المتتالية من أجل انتصار المعانى النبيلة ، ومن أجل إرساء الأخوة الإنسانية الحقيقة التى لا تفصل بينهما حواجز اختلافات اللون أو الجنس أو العقيدة الدينية أو الفكرية .

فما يكاد اسم سپارتاكوس يسمع حتى تستيقظ فى النفس لوحة من لوحات التاريخ ، تصور لنا ثورة عبيد روما فى القصور القديمة ضد العبودية وامتهان كرامة الإنسان ومصادرة حقوقه . وتشرق هذه اللوحة فى أعيننا كما لو كانت راية تتصدر صفوف الشعوب التى تخوض اليوم معارك ضارية لتحرير بلادها من الاستعمار والتبعية ، وهكذا يمزج اسم سپارتاكوس الماضى بكل قسوته بالحاضر بكل حيويته وواقعيته ، ويجمع بينهما على الطريق الذى اشتقته البشرية منذ عصورها الأولى : طريق التقدم والازدهار .

وكان من روائع الإنجاز الإنسانى فى القرن العشرين أن يتقدم خاتشاتوريان إلى موضوع سپارتاكوس ليخلق منه عملاً مسرحياً موسيقياً فذاً .

ولم يكن اختيار خاتشاتوريان لسپارتاكوس اختياراً عفوياً بل كان اختياراً مقصوداً ، فقد شاء هذا الفنان الأرمنى الجنس أن يعبر عن موقفه من قضية التحرر والاستقلال التى تخوضها اليوم الشعوب الصغيرة ، من خلال تعبيره عن إعجاب شخصى واحترام عميق يكنهما لقائد ثورة خاضها عبيد روما سنة ٧٣ ق . م دفاعاً عن حـــرية الإنسان فى فجر التاريخ البشرى .

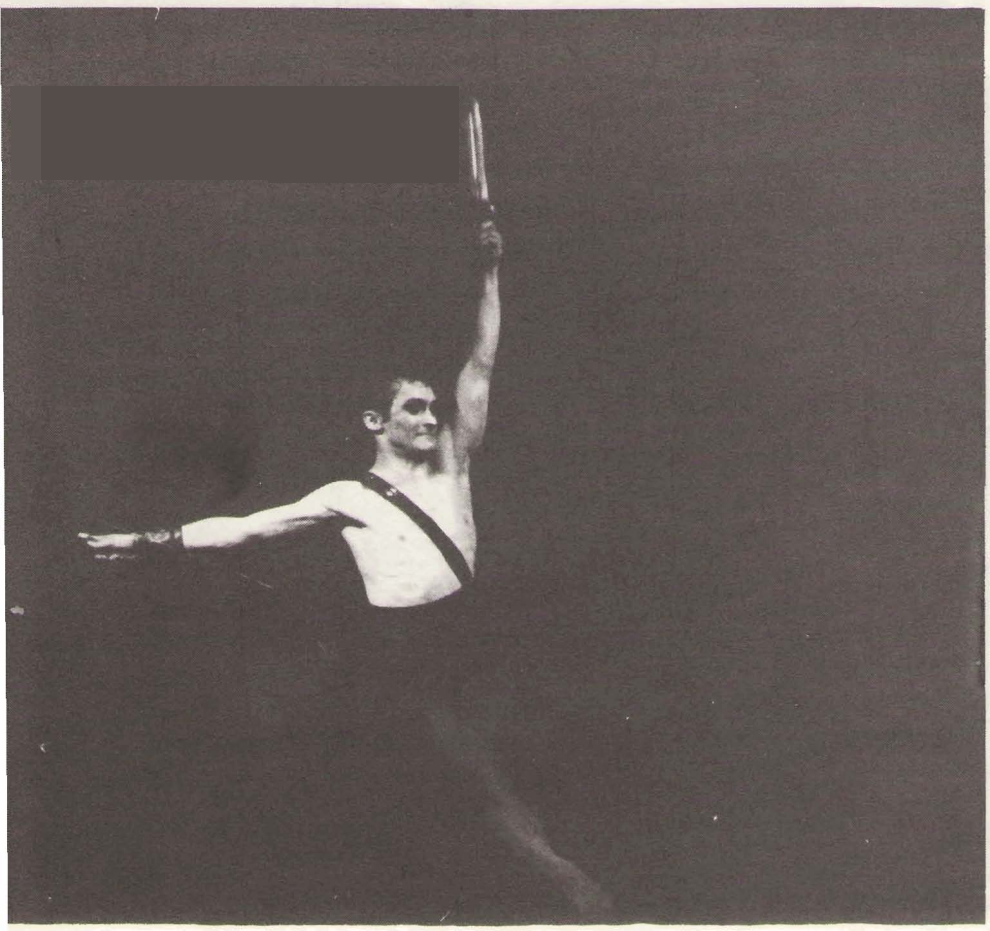
ولهذا تناول خاتشاتوريان موضوع سپارتاكوس بالكثير من التقدير ، فرغم أنه تطلع إلى الأحداث التاريخية من خلال بصيرته الفنية وتكوينه الفكرى ، إلا أنه احتفظ لهذه الأحداث بأصالتها ودفئها الأوليين ، حتى نكاد نلمح فى أجزاء موسيقى باليه سپارتاكوس حرارة الأنفاس البشرية التى يفجرها الإيمان بقضية عادلة (لوحات ١١٠ ، ١١١)

فالفصل الأول يتكون من ثلاثة مشاهد (٨٩٥)، يبدأ بجيوش الإمبراطورية الرومانية المندفعة تحت قيادة شخصية بغيضة عارية عن المثل الإنسانية تترك حيثما حلّت الخراب والحرائق ، وتحيل الفلاحين الوادعين إلى أسرى يُقتادون فى الأغلال ليُباعوا لأثرياء روما . ويتميز من بين الحشد الهائل من الأسرى سپارتاكوس الذى يرفض العبودية ويصر على أن يحيا حرًّا كما ولد حراً ، فى حين تقف فريجيا عاشقة سپارتاكوس معلنة تعلقها وتقديرها لسپارتاكوس الذى لن تقلل وصمة العبودية التى ألحقوها به من قيمته الإنسانية ، كما لن توهن غيبته من حرارة حبها . ويدهش الرومان من روح سپارتاكوس العالية وقوته البدنية الخارقة ، وعندما يتحرك العبيد يكون سپارتاكوس فى سلاسل العبودية – وليس القائد الرومانى كراسّوس بإكليله الذهبى – هو بطل المسيرة المظفّر فى ذلك اليـوم البغيض (لوحة ١١٢) .

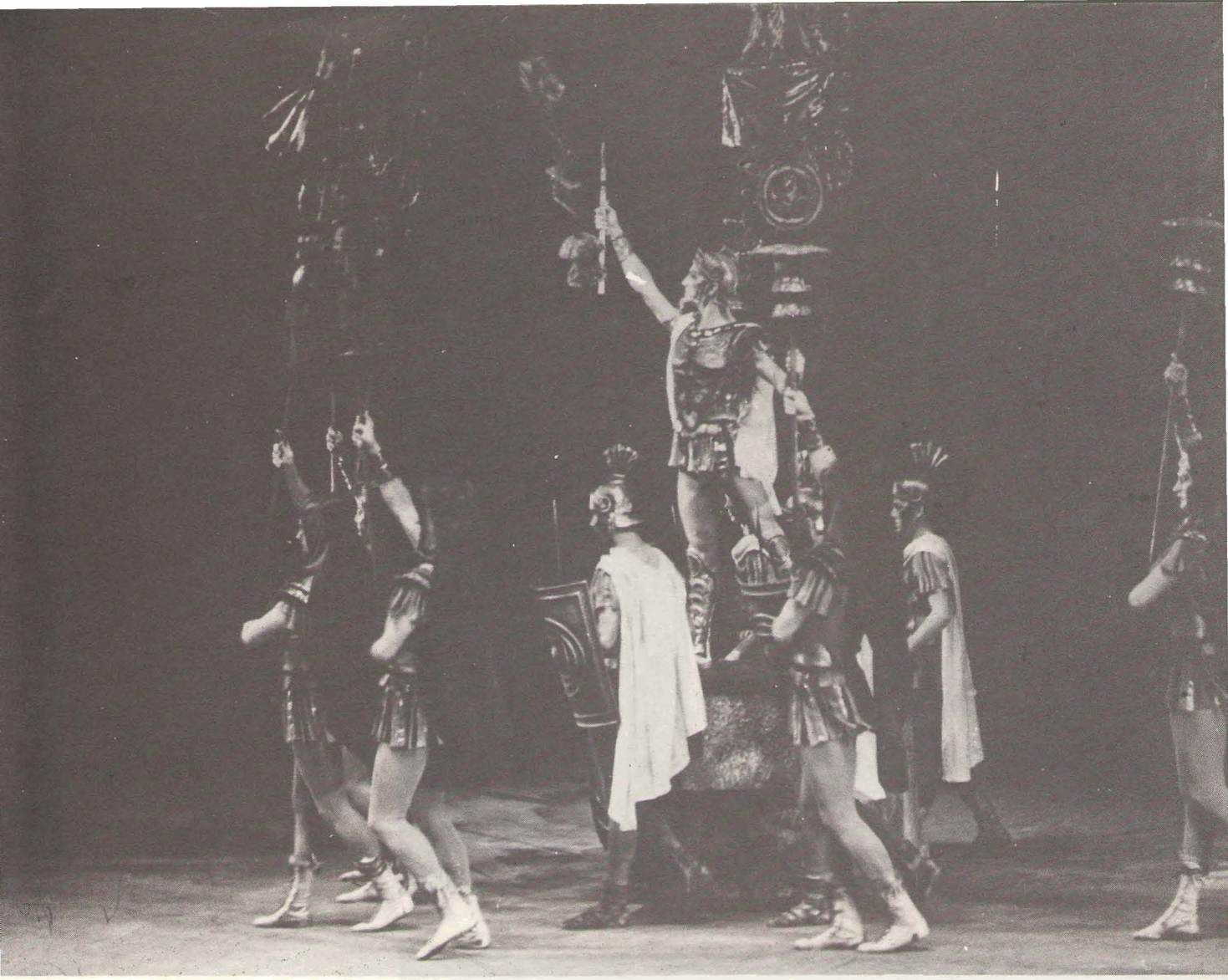
ويجتمع قادة الجيش الظافر يحتفلون بانتصارهم بالتهام الطعام وتناول الخمور ، وتساق فريجيا إلى كراسوس قائد الجيش بعد أن اشتراها ، وتتحرك الغيرة فى قلب إيجينا المغرمة بالثراء والسلطة ، وبالخمور والدماء ، ويدخل أسيران فى الحلبة يتصارعان معصوبى الأعين حتى الموت لأن واحداً من بينهما هو الذى يعيش (لوحة ١١٣) . وترفع العصابة فإذا بالمنتصر هو سپارتاكوس الذى يتلوى ألماً لأنهم أحالوه إلى قاتل سفك دم أسير مثله ، ويتساءل عن المصير الجديد الذى سيدفعونه إليه ، حتى إذا عاد إلى زملائه فى معسكرهم أخذ فى تحريضهم على رفض العبودية حتى يعودوا إلى أوطانهم ينعمون بالحرية والحياة وسط أسرهم وديارهم ، فيجتمعون حوله مقسمين على التخلص من العبودية .

ولئن كان من غير المألوف أن ينتهى تأثير مشهد من مشاهد الباليه باستدرار دمع المشاهدين ، فقد انهمرت دمعة شاردة من عينى انفعالاً واستجابة لمعالم الألم التى عمت خشبة مسرح البولشوى فى هذا المشهد الإنسانى العظيم .

وفى الفصل الثانى المشتمل على ثلاثة مشاهد (٨٩٦) ينضم الرعاة والمصارعون إلى سپارتاكوس ويعلنونه قائداً عليهم (لوحة ١١٤) . ،



لوحه ۱۱۰ – باليه سپارتاكوس – ليبيا
فى دور كراسوس. مسرح البولشوى بموسكو
لوحه ۱۱۱ – باليه سپارتاكوس .
لافروفسكى فى دور سپارتاكوس .
مسرح البولشوى بموسكو .

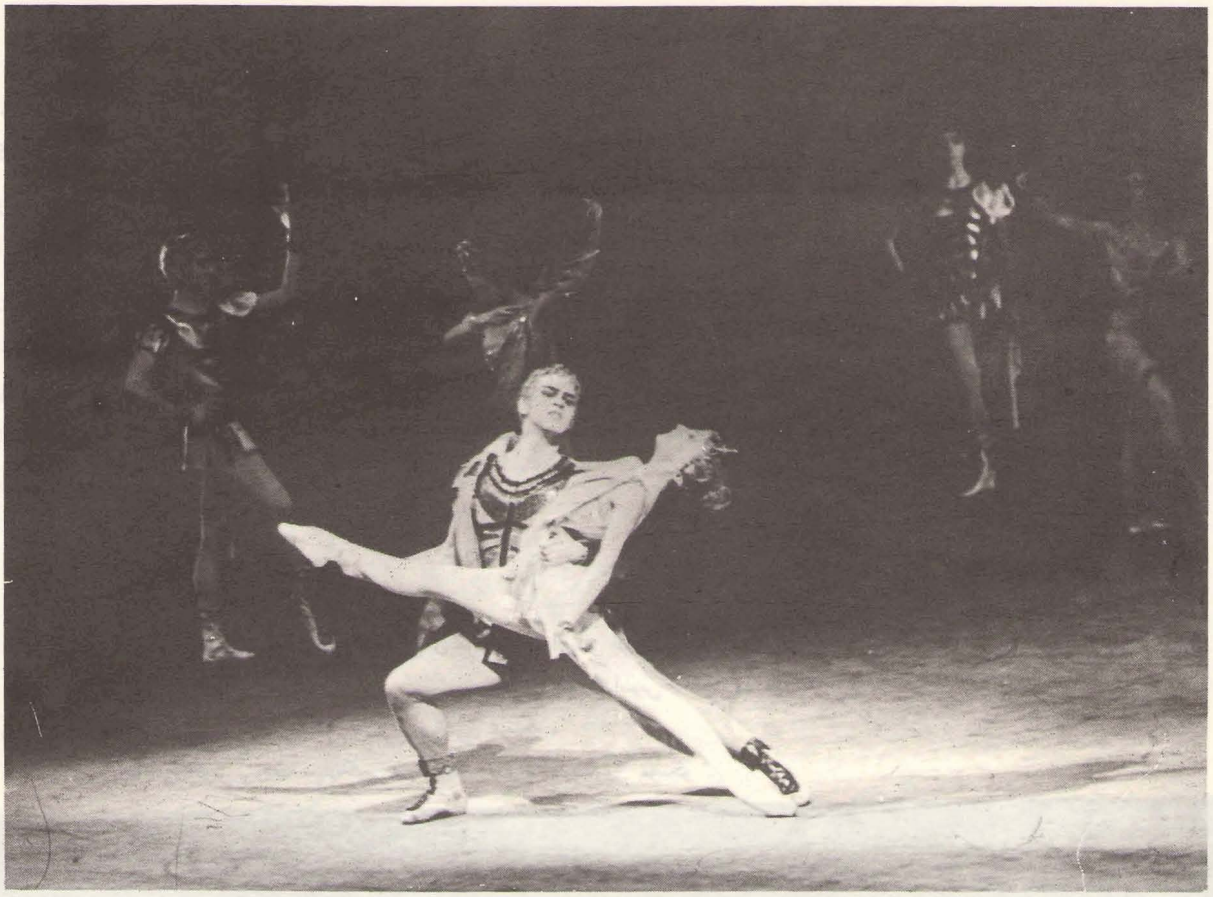


ويحس سپارتاكوس ضخامة المسئولية الملقاة على عاتقه من أجل تحرير آلاف العبيد ، ويقرر البدء بتحرير فريچيا . ويزحف على قصر كراسوس هو وفريقه فيخطف فريچيا ، وتطغى فرحة اللقاء لحظات (لوحة ١١٥) ، ثم ينسحب الفريق ليعبر موكب الأشراف المدعوين لوليمة بقصر كراسوس ، حيث يدور صراع خفى بين كراسوس الذى يتوق إلى إخضاع العالم بالقوة وبين إيجينا التى تريد إخضاع كراسوس بالخداع والغدر . لكن مباهج الحفل تختنق فجأة ، ويهرب المدعوون طلباً للنجاة بعد أن طوّق فريق سپارتاكوس قصر كراسوس . ويزداد سپارتاكوس إيماناً بالنصر وهو يرى قادة روما يفرون مذعورين أمام الثوار ، ويثق أن قدرتهم لا تحقق لهم النصر إلا مع المستضعفين ، ويأتى جنود سپارتاكوس بالقائد الرومانى كراسوس معتزمين قتله ، ولكنه يبعده عن سيوفهم ويقترح عليه افتداء نفسه بالطريقة التى يفرضها على الأسرى ، أى بالمبارزة حتى يقتل أحدهما الآخر . ويتواجه قائد الثوار مع قائد الغزاة دون عصابات على العيون ، ويتمكن سپارتاكوس من كراسوس لكنه لا يغمد فيه سيفه ، مستجيبا لتوسلاته الذليلة ، وينحيّه جانباً بعد أن أفقده أمام الجميع زهوه وسخر من تطاوله وصلفه .

لوحه ١١٢ – باليه سپارتاكوس . ليبيا فى دور كراسوس فى موكبه تحفّة الفيالق الرومانية . مسرح البولشوى بموسكو .

لوحة ١١٣ – باليه سپارتاكوس : صراع الأسيرين معصوبى الأعين أمام كراسوس . ليبيا فى دور كراسوس وڤاسيلييڤ فى دور سپارتاكوس وياجودين فى دور المجالد الآخر . مسرح البولشوى بموسكو .

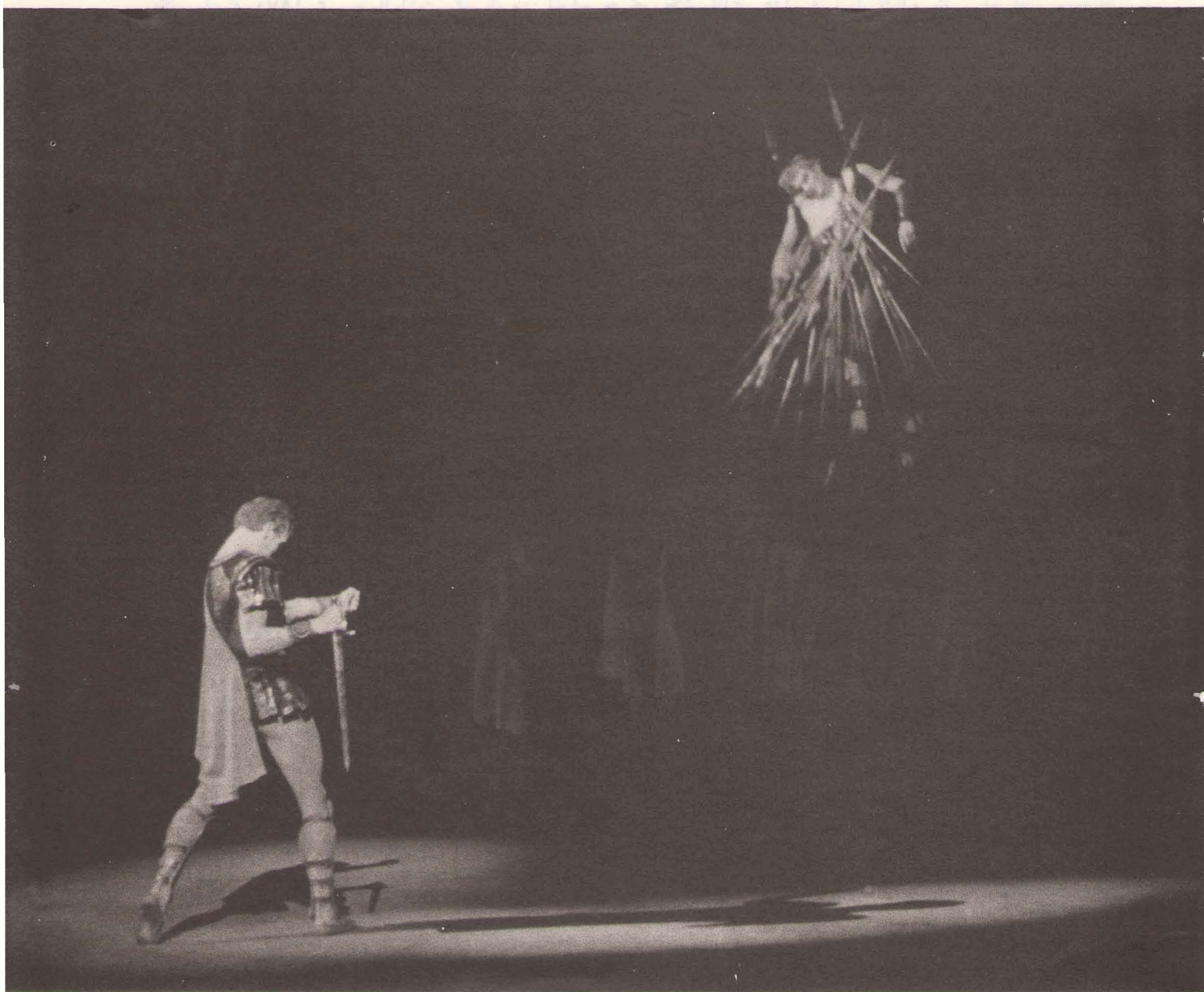
لوحة ١١٤ – باليه سپارتاكوس . رقصة سپارتاكوس مع أعوانه مسرح البولشوى بموسكو .



وفى الفصل الثالث المكون من مشهدين (٨٩٧) نرى عودة الغزاة إلى التآمر والغدر ومحاولة الضرب فى الظلام : كراسوس يجمع الصفوف وإيجينا تؤجج الحقد فى القلوب ممزقة بين مشاعرها المتناقضة بين الرغبة فى النصر والخوف على حبيبها من القتل بأيدى الثوار . ويجتمع سپارتاكوس مع قواده ليناقش معهم خطة توقف سير فيالق « روما » المتحركة نحوهم ، ويختلف مع الجبناء من قواده ويخشى الهزيمة ، لأنها تحيق حين يقع الشقاق بين القواد ويتخاذل بعضهم ، ولكنه لا يتراجع مؤمناً أن الموت فى المعركة أشرف من حياة العبودية . وفى الفصل الرابع ، الذى هو فى الحقيقة آخر مشاهد الباليه (٨٩٨) يسقط الجبناء فى شركالخيانة الذى نصبته إيجينا لتستعيد حب كراسوس . ويتقدم كراسوس ليقتل سپارتاكوس الذى أهداه الحياة فى المبارزة منذ ساعات فحسب . وتطوق فيالق كراسوس بمجموعة سپارتاكوس الصغيرة ، وتبدأ معركة غير متكافئة يقتل فيها سپارتاكوس لتبكى فيه البشرية أول بطل ثار فى وجه العبودية ، وسقط دفاعاً عن حرية الإنسان .

ويخلو شاطئ البحر ، حيث قتل سپارتاكوس ، وتغطى سحابة داكنة وجه القمر فتخنق شعاعه الفضى ، وتعثر فريجيا الحزينة على جسد سپارتاكوس لتغطيه بإزارها ، وتبكيه فى مرثية إيقاعية رائعة ، وينضم إليها فريق من الباكيات الراقصات فى قداس صلاة راقص . ويرفع أعداء الحرية جسد سپارتاكوس عالياً على رءوس حرابهم ، وتنحسر السحابة عن وجه القمر ليشرق أمل الحرية وكرامة الإنسان من جديد (لوحة ١١٦)

لوحه ١١٥ – باليه سپارتاكوس . فاسيلييڤ فى دور سپارتاكوس وماكسيموفا فى دور فريجيا . مسرح البولشوى بموسكو .
لوحه ١١٦ – باليه سپارتاكوس . فاسيلييڤ فى دور سپارتاكوس وقد رفعته حراب الجند الرومان مقتولاً . الفصل الثالث . مسرح البولشوى بموسكو .



لقد وفّق خاتشاتوريان فى صياغة موضوع سپارتاكوس صياغية فنية حولته إلى عمل مسرحى موسيقى ملتهب متنوع النبرات ، تتعانق فيه الرومانتيكية مع الملامح الواقعية ، وتتلاقى فيه أنماط درامية عديدة . وصاغ خاتشاتوريان موسيقى باليه « سپارتاكوس » صياغة عصرية تماماً تعبر عن فهم عميق لمشاكل الأنماط المسرحية الموسيقية المعاصرة ، جعل لشخصيات الباليه الرئيسية صفاتها الموسيقية الخاصة ، غير أنه صاغ إلى جانب ذلك صوراً موسيقية ذات صفة عامة مثل تصويره عبيد روما المستضعفين ، معبراً بذلك عن قدرة وكفاءة هوجدير بهما .

وإذا كنا نحس اللغة العصرية فى موسيقى الباليه فإننا نستشف من ورائها جميع ملامح الشخصيات الرومانية التى تضمنتها دون أن تنطوى على أية عناصر موسيقية إيطالية ، ونحن نقره على مسلكه ، ذلك أن الموسيقى المعروفة الآن منبتة الصلة بموسيقى العصور الرومانية القديمة التى لم يصلنا منها أى أثر كان يمكن أن يستفيد منه خاتشاتوريان لو أنه قد عثر عليه . لقد نجح خاتشاتوريان فى أن يضيف إلى التراث الموسيقى العالمى عملاً خالداً يعبر بلغة عصرية قوية التأثير عن موضوع ينبض برغم انبثاقه من أعماق التاريخ بدفء يجعلنا نحسه وكأنه من الأحداث اليومية المعاصرة (لوحة ١١٧) .

غير أننى ، وقد شهدت باليه سپارتاكوس مرتين ، أولاهما سنة ١٩٦٠ من إخراج مويسيف بمسرح كيروف فى لننجراد ، وثانيتهما سنة ١٩٧٠ بمسرح البولشوى بموسكو من إخراج جريجوروڤتش الذى عدّل فى ليبرتّو الباليه وتقسيم فصوله ، وبعد أن أضاف خاتشاتوريان بضع تجديدات على موسيقاه فى إيقاعات حديثة أو مستحدثة فى رقصة الباكانال المعربدة ، قد أفضيت إلى المؤلف الكبير بتخوفى من مثل هذا الاتجاه العصرى الذى ينبض بشخصية الموزيكهول فينبو على أصالة ما تفيض به موسيقى الباليه فى أصل تلوينها ، وما دفعنى إلى هذا إلاّ مدى الإعزاز الذى أكنّه لباليه سپارتاكوس ، وما ينطوى عليه من رسالة إنسانية نبيلة .

وقد حرص مصمم الرقصات جريجوروڤيتش [٨٩٩] على إبراز المعنى العصرى للأحداث التاريخية ليصل بها إلى الأعماق الإنسانية محركاً مشاعرها تجاه هذه القضية التى تمثل أخطر القضايا البشرية ، قضية الحرية . ولهذا لم ينهج جريجوروڤتش نهجاً واقعياً فى عرض هذه الأحداث ، متخطياً الشكل الخارجى لوقائع التاريخ نافذاً إلى جوهرها ، مبرزاً هدفها الإنسانى ، فجاء هذا الباليه تجسيداً فنياً للأفكار الإنسانية التى دارت حولها أحداث التاريخ تستهدف العصف بالطغيان وبالاستبداد و بالروح العسكرية والعمل على إسعاد الشعوب ورخائها والارتقاء بالإنسان إلى مستوى الإنسانية الحقيقية . وقد حدا هذا المفهوم بجريجوروڤيتش إلى استحداث مبادئ جديده فى فن تصميم الراقصات ، وإلى تعديل مبادئه القديمة ، فخلق بذلك معادلاً رائعاً لموسيقى خاتشاتوريان التى تتميز بنوعية فريدة فى مؤثراتها الانفعالية ، وارتفاع أنغامها الرومانتيكية ، وانفساحها الغنائى ، وتآلف أنغامها والتناسق الموسيقى لألوانها ، إذ تتعاقب الأحداث المرحة والحزينة فى موسيقى الباليه ، وتتصارع الأنماط التاريخية والدرامية ، وتأخذ الأفكار والعواطف السامية شكل الملاحم الكبرى ، وتأسر الموسيقى المتألقة خيال المستمعين وتتوغل خلال مشاعرهم وأفكارهم . وتتطلب هذه الموسيقى من قادة الأوركستر إبراز لوحة ألوان خاتشاتوريان الواسعة الثراء ، والواقع الدرامى الداخلى والتوتر الانفعالى ، بالإضافة إلى تأكيد الجمال الزخرفى فى الأداء الموسيقى .

ويقوم الأوركستر ببلاغة وطلاقة بالتعبير الموسيقى عن الصراعات العميقة القوية ، ورهبة روما ، وبطولة المصارعين ووحشية كراسوس ، ونبل سپارتاكوس الشجاع ، وتباطؤ حركة كراسوس وإنجينا ، وشاعرية سپارتاكوس وفريجيا . وتتدفق حيوية الباليه خلال هذا التناقض الذى يحمل أكبر قدر من عمق الصراع الدامى ، إذ عمدت موسيقى خاتشاتوريان إلى إشاعة الانفعال الدرامى فى السيمفونية كلها ، وأكسبت وقائع التاريخ عمقاً داخلياً ، وبذلك أثرى خاتشاتوريان الأشكال السيمفونية ووجد منفذاً موفقاً للخروج على الأساليب النمطية المطروقة .

وقد أتاح التزام خاتشاتوريان بقوانين الإيقاع التى يفرضها رقص الباليه الفرصة أمام جريجوروڤتش لإبداع هذا العرض والمطابقة بين أحداثه المتباينة ، وتجديد تصميمات رقصاته ، واستخدام وسائل الرقص الكلاسيكى فى اشتقاق حركات تمليها ضرورة الرقص ، لا يعنيه أن تكون طبيعية أو تقليدية بقدر ما يعنيه التعبير عن مقصده الفنى ، مؤكداً بذلك مبدأ أن الحركة الطبيعية ليست بالحتم هى الحركة الصحيحة .

ويجرى العرض فى تكوينه الدرامى الراقص على منطق دقيق فى فصوله الموسيقية الثلاثة التى يشتمل كل منها على أربع لوحات وثلاث مناجيات فردية ، تلعب كل مناجاة فيه دور الربط بين المشهد السابق والذى يليه على ذات النهج الدرامى الذى اتبعه خاتشاتوريان فى تكوينه الموسيقى .

لوحه ١١٧ – باليه سپارتاكوس . تفصيل من رقصة سپارتاكوس مسرح البولشوى بموسكو .

فى الفصل الأول يخصص المشهدان الأول والثالث لكراسوس (لوحة ١١٨) ، على حين يخصص المشهدان الثانى والرابع لسپارتاكوس . ويعرض المشهد الأول الغزاة فى زهو النصر ، أما فى المشهد الثالث فهم سكارى أفقدتهم الخمر اتزانهم وكبرياءهم ، وبينما العبيد فى المشهد الثانى متهالكون كالمرضى إذا هم فى المشهد الرابع يمتلئون قوة ويستعدون لدخول معركة ضارية ، وعلى هذا النحو تتوالى المشاهد المتعارضة .

وقد أخرج جريجوروڤيتش موكب كراسوس قائد الجيوش الرومانية [الذى يستهل به الباليه] فى صورة عامة لا يبدو فيها كموكب من المواكب وإنما يرمز إلى فكرة الغزو . فكراسوس وجنوده لا يتخذون صورة المحاربين العائدين من المعركة منتصرين ، بل هم فى صورة الغزاة يسحقون الدول ، ويقمعون حركات التحرر التى تطلقها الشعوب صريعة الاضطهاد . ويتخذ الرقص معنى عاماً ورمزياً : فتندّد الرقصة فى طلاقة بوحشية الاستبداد العسكرى عامة . وتثير المشاعر ضد الطغيان ، فى حين تتلاقى معانى مشهد سوق الرقيق ومشاهد الحياة اليومية عند جماهير الناس فى شكل رقصات متنوعة مسلية ، وتتأكد هذه المعانى فى مشهد استعباد الرجال والنساء الذى يرتفع بالعرض إلى مستوى التراجيديا الإنسانية .

لقد أسس جريجوروڤيتش جميع مشاهد عرضه على هذا المبدأ ، فهو لا يقدم رقصة وسط حفل فى معسكر للجنود مثلاً ، بل على العكس من ذلك يعرض حفل المعسكر ذاته داخل الرقصة نفسها . وهو يغير الرقصات الحربية تغييراً جذرياً ، مما يجعله أول مخرج يفتح الطريق فى باليه سپارتاكوس أمام لون جديد فى الرقص هو فى واقع الأمر ثورة فى فن الرقص . ولم يقتصر تجديد جريجوروڤيتش على الوسائل الظاهرية للعرض أو الفقرات الإيمائية المسرحية بل تعداه إلى هيكل الرقص الكلاسيكى نفسه فى أرفع أشكاله وأسمى مستوياته ، وكان أهم ما يشغله فى إخراجه هو أن تشكّل حركات الرقص من أجساد الراقصين سيوفاً تتبارز وتتلاحم .

وقد أطلق جريجوروڤيتش على إخراج إحدى تجاربه « عرض للراقصين المنفردين مع مجموعة الباليه » وهى تسمية تكشف عن نظرته للباليه بوصفه سيمفونية موسيقية حين صاغ اسم الباليه على غرار التسميات الموسيقية للسيمفونيات والكونشيرتات ، مثل كونشيرتو للپيانو والأوركستر ، أو كونشيرتو لآلتى كمان وللأوركستر . ولئن كان من الطبيعى أن نتوقع هذا التشبيه إلا أن هذه الصياغة الصريحة تكشف فى وضوح عن فكرة أستاذ الباليه عن فن الرقص . وقد جعل الصراع بين سپارتاكوس وكراسوس تجسيداً لاصطدام عالمين متكاملين متعارضين هما عالما فريجيا وإيجينا . وهكذا يرقص كل من البطلين منفرداً ومع المجموعة ، كذلك لا يمكن الفصل بين الطابع التشكيلى لكل منهما وبين مجموعته ، فرقص الجنود والنبلاء الرومان يكمل صورة كراسوس الفنية ، كما تنبثق صورة سپارتاكوس من رقص المصارعين العبيد والرعاة ، فى حين تقوم الغانيات بتدعيم صورة إيجينا والإماء بتدعيم صورة فريجيا .

وتضفى مشاهد المناجاة الفردية معانى جوهرية على صور الأبطال ، كما ينطوى كل مشهد منها على فكرة بذاتها : الضيق بالعبودية واشتياق الحرية فى الفصل الأول ، وانخراط القائد فى التفكير والتأمل وظفره بالنصر فى الفصل الثانى ، وتوقع المأساة فى الفصل الثالث .

ويظهر سپارتاكوس فى مشاهد التجمعات بمظهر القائد البطل وهو يصدر أوامره العسكرية السديدة لجنودة متألقاً بالسمات الإنسانية الرفيعة حين يعرب لفريجيا عن عواطفة وشوقه ، على حين يمثل كراسوس نقيض سپارتاكوس ، فبينما تتجلى عزة النفس فى رقصة سپارتاكوس الحربية العنيفة ذات الوثبات المتدفقة وكذلك فى رقصته الهادئة أو الثائرة ، يظهر كراسوس فى دور طاغية منحل لا يقف طموحه عند حد .

وتتجلى فى صفات إيجينا الغانية الغادرة وفريجيا العاشقة الحانية أبعاد متناقضة فى أسلوب كل منهما وفى الصراع القائم بينهما من الوجهة التشكيلية المرتبطة بالتعبير الجسدى فى تصميم الرقصات .

وقد عبّر جريجوروڤيتش عن عمق فكرة ثورة المجالدين العبيد بإعطاء الرقصات التى يؤديها الرجال أهمية وفعالية لم تسنح لرقصات

الرجال فى أى باليه سابق . وإذا كانت الرقصات التى تؤديها النساء قد لعبت الدور الأكبر فى باليهات العصور الماضية وخاصة الباليه الرومانتيكى ، فقد سوّى الباليه السوفييتى الواقعى بين الدور الذى تؤديه رقصات الرجال والدور الذى تؤديه رقصات النساء ، وشهدت السنوات الأخيرة تزايداً فى الرقصات التى يؤديها الرجال ، وهو الأمر الذى تأكد بصورة أشد وضوحاً فى باليه سپارتاكوس حيث تلعب الرقصة التى يؤديها الرجال دوراً دراميًّا عميقاً .

وليس فى الديكور الذى شاهدته بمسرح البولشوى غير البساطة الأخاذة بجانب الخشونة التى تهيئ المناخ الوجدانى للفصل : قوسان من حجارة رمادية يوحيان بالبلى ، يشغلان جزءاً كبيراً من خشبة المسرح ، ويسهمان فى إضفاء مسحة من الجمال على كل مشهد من المشاهد ، كما يفسحان المجال لتغيير المشاهد المتتالية ، وتسدل الستار بينا يبقيان ليمثلا الخلفية التى يؤدى الراقصون المنفردون مناجاتهم أمامها . وتعتمد اللوحات المصورة على التعبير الرمزى ، وعلى ألوان رئيسية ثلاثة هى الأبيض والأسود والرمادى ،

لوحه ١١٨ – باليه سبارتاكوس . أكيموف فى دور كراسوس . مسرح البولشوى بموسكو .

وعلى لونين فرعيين هما الأصفر والأحمر للإيحاء بتلاحم الذهب البرّاق المنبثق من استبداد الطغاة مع حرارة الدماء التى تنزفها الشعوب الثائرة . كما جاءت ثياب الشخصيات الرئيسية خليطاً من الألوان نفسها المستخدمة فى الديكور ، لتكون بمثابة لوحة متحركة تنبض حيوية وتتأرجح على أنغام الموسيقى مشاركة الديكور دوره فى إشاعة التأثير العام .

ومن الطبيعى أن ينشأ بعض التناقض بين العناصر الأساسية اللازمة للتعبير عن بعض المعانى وبين الإيحاء بالعصر الذى وقعت فيه الأحداث ، مما جعل المخرج لا يعنى باختيار الثياب وجزئيات الديكور لتحدد عصر الأحداث ومكان وقوعها ، إذ كان مواجَهاً بضرورة ملاءمة الثياب لمقتضيات الرقص إبرازاً لحركات الراقصين . فأظهر الرومان فى مشهد قصر كراسوس [المشهد الثالث من الفصل الثانى] فى ملابس مسرحية غير تاريخية تتميز باللونين الذهبى والرمادى وتؤجج البريق الخاطف لأصحاب النفوذ والجاه وزهو الطغاة .

لقد أثبت جريجوروڤيتش بذلك الإنجاز الباهر سبقه الآخرين فى القدرة على تناول روح موسيقى خاتشاتوريان وتفهم جوهرها ، وكان اتصاله بتطورات مفاهيم عروض الباليه وتطبيقه لمبادئ جديدة فى الرقص وإدراكه العميق لرسالة مصمم الباليه ، حافزاً له على اقتحام مجال الموسيقى وتغيير بعض الإيقاعات الموسيقية وتجزئ بعض فقراتها . وإذا كان قد أجرى هذه التغيرات بموافقة خاتشاتوريان ، فإنه أعاد تأليف بعض الأجزاء الموسيقية بدون موافقته ، وهى جرأة تحمل معنى عميقاً ، إذ أن هذه التغيرات جميعاً لم تخدش جمال إبداع خاتشاتوريان ، بل إنها على العكس من ذلك أكسبت مقاصده الأساسية أعماقاً جديدة .

ولا شك فى أن مثل هذا العمل الفنى المشترك قد تطلّب تطبيق ما نادى به سيرج ليفار من ضرورة تنازل كل من الفنانين المشتركين فى عمل واحد لقدر من الحرية لزملائه فى تعديل ما يرون فيه مصلحة العمل الإبداعى ككل .

* * *

وقد فاز شوستاكوڤتش عام ١٩٢٣ فى مسابقة الكونسيرفاتوار بأدائه صوناتة بتهوڤن للپيانو [عمل رقم ١٠٦] . وبعد عامين تخرج من الكونسيرفاتوار مؤلفاً موسيقياً ، ولم تكد تعزف له سيمفونيته الأولى [عمل رقم ١٠] حتى أثارت اهتمام العالم أجمع ، وقام توسكانينى أشهر قادة الأوركستر فى العالم وقتها بعزفها أول مرة خارج روسيا ، وقد هيأ هذا النجاح لشوستاكوڤتش أن يمضى فى تجربته بإدخال اللغة العصرية فى الموسيقى الروسية (لوحة ١١٩) .

وكتب نستييف مقالاً بمجلة « الموسيقى السوڤييتية » عام ١٩٥٦ كشف فيه بداية ظهور السمات الهامة لأسلوبه فى أعماله الأولى خلال دراسته ، حتى يصعب على المرء أن يصدق أن صبياً فى الخامسة عشرة من عمره هو الذى خط « المتتالية » التى كتبها لآلتى پيانو وأهداها لوالده – وكان قد توفى حديثاً – تضمنت أجزاء فخمة وحزينة تشبه أسلوب باخ فى تحريكه للأشجان بموسيقاه للأورغن إلى جانب ميله للآثار الهارمونية الغريبة غير المألوفة . كما أثبت أن الصياغة التى قام بها لقصة كريلوف الخرافية (مصنف رقم ٤ عام ١٩٢٤) قد كشفت عن موهبته فى التصوير الموسيقى وعن مرونته فى صياغة أجزاء الإلقاء وفى إبراز بعض السمات المسرحية التى يدعمها فكر حاد وسخرية لاذعة .

ولم تكن سيمفونية شوستاكوڤيتش الأولى إلا ثمرة محاولات وأبحاث موسيقية مضنية استمرت خمسة أعوام واحتشدت بالصراع لإثبات أصالته وعدم نقله عن الآخرين كما هو مألوف عند المؤلفين الشبان . على أن هذه السيمفونية لم تتضمن بالنسبة لزمانها إلا قدراً هيناً من المبتكرات العصرية . ذلك أن شونبرج كان قد كتب موسيقى « بطرس المتقلب » عام ١٩١٢ ، كما كتب سترافنسكى « حكاية الجندى » عام ١٩١٨ ، وكانت مقطوعة بروكوڤييف « سخرية » قد بلغت من العمر عشر سنوات . وكان هندميت قد كتب مصنفه الأربعين ، على حين كانت شهرة ألبان بيرج قد طوفت بغرب أوروبا وأمريكا . وكان « ألويس هابا » ينادى باستعمال ربع وخمس وسدس البُعد الموسيقى . كما كانت « اللامقامية » قد توقفت عن أن تكون الأسلوب العصرى السائد . ومن هنا فلم

لوحه ۱۱۹ – شوستاکوویتش

تحتو سيمفونية شوستاكوڤتش على أية مبتكرات جديدة فى أسلوبها تجعل منها خطوة إلى الأمام أكثر مما كانت عليه هذه المؤلفات جميعها . كما لم يتعد خيال مؤلفها أولئك المؤلفين جميعهم ، فجاءت سيمفونيته على شاكلة أعمالهم ، وليس أكثر منها تقدماً أو عصرية . وقد اشتملت على ملامح موسيقى الماضى القريب فى روسيا وغرب أور وبا الزاخرة بالصور المنتزعة من المسرحيات الإيطالية الهزلية ذات الخطة المسرحية المكتوبة والشخصيات التى ترتجل الحوار (٩٠٠) والمهرجين الذين ظهروا فى باليات فوكين وستراڤنسكى ، كما أن حدة ميلوديتها تقطع مساراتها وهى تتزاحم فى تواكب بديع رائع حتى إن بدت متناقضة ، خاصة موسيقى الحركة الثانية وعلى وجه التحديد فى الجزء الراقص العاصف ، حيث يبدو اللحن الذى يعزفه البيانو أول الأمر ثم الفاجوت بعده بارزاً بدورانه حول نفسه طوال الوقت متعانقاً مع لحن روسى جميل الخط الغنائى (فقرة ١٧٤ ا من التسجيل الموسيقى) . .

وتتفجر روح الشباب المرحة العابثة الساخرة فى الحركة الثالثة من الموسيقى وتشيع فيها أنفاس المأساة (فقرة ١٧٤ ب من التسجيل الموسيقى) حتى تتركز فى حركة السيمفونية الختامية . ومن جهة أخرى تلمع بها نبضات ديناميكية براقة توحى بالنزوع إلى الخاتمة السعيدة (فقرة ١٧٤ ج من التسجيل الموسيقى) . قال شوستاكوڤيتش عن هذه السيمفونية : « إنها محاولة لتقديم مضمون موسيقى عميق ، وإذا لم تكن هذه السيمفونية عملاً ناضجاً ، فهى تكتسب قيمتها من حيث كونها تفسر رغبتى الصادقة فى الكشف عن صورة الحياة الواقعية » (٩٠١) .

وأنجز شوستاكوڤيتش بين عام ١٩٣٠ و ١٩٣١ أوبراه الثانية « ليدى ماكبث من متسنسك » التى تعد بالقياس إلى أوبراه الأولى « الأنف » عملاً مسرحياً متشعباً من حيث موسيقاها التراجيدية ، إلا أنها أصابت نجاحاً كبيراً حين أخرجت لأول مرة بلينينجراد فى يناير ١٩٣٤ حيث استمرت تعرض عامين كاملين ، كما أنها عرضت فى نيويورك وكليفلاند بأمريكا ولندن وبراج وزيورخ وغيرها من بلاد أوربا . وقد أخذ شوستاكوڤيتش نصوصها عن القصة نفسها التى كتبها نيكولاى ليسكوف والتى تروى مصير كاترينا الفتاة الفقيرة التى تزوجت من تاجر ثرى بالريف واستسلمت لرتابة الحياة التى تعيشها حبيسة منزل زوجها دون أن تنعم حتى بالأمومة ، ثم وقعت فى غرام أحد كتبة متجر زوجها ، وتدفعها رغبتها الجارفة فى الخلاص من حياتها التعسة إلى ارتكاب سلسلة من الجرائم البشعة فتبدأ بدّس السم لوالد زوجها ، ثم تقتل زوجها وترث أمواله الطائلة وتعيش مع عشيقها سيرجيه ، غير أنه سرعان ما يأتى اليوم الذى تتكشف فيه معالم جرائمها حيث تحاكم ويقضى عليها وعلى عشيقها بالنفى إلى سيبيريا مدى الحياة . وخلال الطريق الطويل إلى سيبيريا ينصرف سيرجيه عن كاترينا ويأخذ فى مغازلة سجينة أخرى هى سونيا العاهرة ، فيتملك اليأس كاترينا وتنتهز فترة عبور النهر لتلقى بغريمتها فى الماء ثم تقذف بنفسها وراءها ، وكانت هذه أول مرة يعالج فيها شوستاكوڤيتش مأساة من صميم الحياة الروسية .

وبعد عامين كاملين من عرضها المتصل هاجمتها صحيفة « براڤدا » الناطقة بلسان الحكومة ، فوصفتها بأنها خليط مشوش ، ولا تتضمن موسيقى ذات كيان أصيل ، فأوقف عرضها ، وقدم شوستاكوڤيتش اعتذاره متقبلاً النقد برحابة صدر وواعداً بتصحيح أسلوبه .

وقد ذهب رابينوڤيتش المؤرخ السوفييتى إلى أن هذا المقال النقدى الذى نشر بصحيفة البراڤدا قد لعب دوراً كبيراً لا فى تحديد طريق تطور أسلوب شوستا كوڤيتش وحده وإنما فى طريق تطور الموسيقى السوڤييتية بأسرها أيضاً .

وكان النقد موجهاً إلى شوستاكوڤيتش لاتباعه لغة عصرية تسير على نهج أسلوب الموسيقى فى الدول البرجوازية . وإذا كان شوستاكوڤيتش قد تقبل النقد ووعد بتصحيح أسلوبه فإنه فى واقع الأمر لم يتجنب العصرية فى سيمفونياته الخامسة والسابعة حتى الثالثة عشرة الأخيرة عام (١٩٦٢) ، بل إن قرار عام ١٩٤٨ الذى وجه إليه اللوم لإخفاقه فى تصحيح أسلوبه لم يغير من الأمر شيئاً ، فمثل شوستا كوڤيتش الاتحاد السوڤييتى فى مؤتمر السلام العالمى بنيويورك عام ١٩٤٩ ، وبقيت اللغة العصرية أبرز سمات

أسلوبه فى جميع مؤلفاته .

وفى عام ١٩٦٢ عزفت سيمفونيته الرابعة التى كان قد سحبها مع أوبرا « ليدى ماكبث » على أثر مقال البراڤدا أيضاً ، ثم أعيد عرض أوبراه « ليدى ماكبث » بعد تغيير اسمها إلى اسم بطلتها « كاترينا إسماعيلوفا » ، وذلك بعد صدور قرار اللجنة المركزية للحزب الشيوعى فى ٢٨ مايو ١٩٥٨ بإعادة تفسير قرار عام ١٩٤٨ على النحو الذى أعاد تقييم أعمال شوستاكوڤيتش وردّ اعتبارها ، وقد حققت ثلاثة من سيمفونياته شهرة عالمية واسعة وهى الأولى والخامسة والسابعة .

وتعالج السيمفونية الخامسة تحول المثقف الروسى من تقاليد الفكر القديم الذى نشأ فيه إلى الفكر السوڤييتى الجديد ، ومن الرومانتيكية فى عالم الموسيقى إلى الواقعية ، وتصور حدة الصراع الدائر فى وجدان المثقف خلال عملية التحوّل . ولعل شوستاكوڤيتش قد استوحى فكرة هذه السيمفونية من المعركة الدائرة فى وجدانه الذاتى .

أما سيمفونيته السابعة فقد تفجرت فى أعماقه خلال وجوده بلينينجراد حين حاصرها الألمان أثناء الحرب العالمية الثانية ، وما لبث أن سماها « سيمفونية لينينجراد » فجاءت ذات برنامج تصويرى ونبضات حماسية دفعت الروس إلى مقارنتها بنشيد المارسيّيز الفرنسى الذى تم تأليفه فى ظروف مشابهة .

وتمثل السيمفونية من ناحية البرنامج التصويرى عالمين : عالم السلام الذى كان ينعم الروس بالحياة الوادعة فى ظله قبل الهجوم الغادر الذى شنّته عليهم فجأة جحافل النازى ، وعالم الحرب وما جرته عليهم من ويلات ودمار ، وتنتهى السيمفونية بتمجيد الانتصار . لهذا فإن الحركة الأولى منها تستهل بمقدمة هادئة تصور الحياة اليومية الهانئة التى كان ينعم بها أهل لينينجراد ، يتلوها مارش يبدأ من الفلوت المفردة ومعها الطبلة العسكرية بأداء خافت مع إيقاع متكرر الصورة من الطبلة ، يصوّر زحف جحافل النازى من بعيد صوب مدينة لينينجراد . ومع اقترابهم يزداد العزف شدة وصخباً بدخول آلات أخرى رويداً رويداً . ويستمر الإيقاع فى خطوات المارش ، وتدخل مع الطبلة العسكرية طبول أخرى تبلغ ذروة الشدة والعنف تصويراً لمحاولة النازى اقتحام المدينة المنيعة ، ونحس ذلك فى المصادمات الهارمونية العنيفة . ومن بعدها تنحسر شدة الموسيقى وتتنحى الآلات رويداً رويداً حتى تعود إلى لحن الفلوت كما هى الحال فى البداية ، وذلك إيذاناً بانحسار الهجوم النازى وفشله (فقرة ١٧٥ من التسجيل الموسيقى) .

ألمانيا فى القرن العشرين

مضى ريتشارد شتراوس – بعد ليست وبرليوز – فى تطوير نموذج القصيدة السيمفونية وتوسيع رقعة الأوركستر القاجنرى . وقد كتب عدة قصائد تعد أشهرها « هكذا تحدث زرادشت » (١٨٩٦) و« من إيطاليا » (١٨٨٧) و« دون كيشوت » (١٨٩٧) و « الموت والتجلّى (١٨٨٩) و « تيل المهزار » (١٨٩٥) والسيمفونية المنزلية « (١٩٠٣) و« سيمفونية الألب « (١٩١٥) و « دون چوان » (١٨٨٨) و « حياة بطل » كتبها جميعاً قبل الحرب العالمية الثانية . وفى عام ١٩٤٤ عندما أوشكت الحرب على الانتهاء كتب قصيدة « التحوّل » التى تنبأ فيها بنهاية الرايخ الثالث (لوحة ١٢٠)

كذلك كتب بعض الأوبرات التى اشتهر من بينها « سالومى » (١٩٠٥) و « فارس الوردة » (١٩١١) والتى تنبض موسيقاها بالرومانتيكية القاجنرية برغم ما قيل عن واقعية مقاصدها المسرحية .

وإلى جانب نشاطه الكبير كمؤلف موسيقى كان قائداً بارزاً للأوركستر ، وصاحب مدرسة فى هذا المجال ، شأنه فى ذلك شأن جوستاف مالر ، وهو ما ساعده على الكتابة الأوركسترالية لا نظرياً فحسب بل عملياً ومن وجهة نظر قائد الأوركستر المجرّب .

على أن براعته الشخصية قد برزت فى كتابته الأوركسترالية وخاصة فى قصيدة « حياة بطل » (١٨٩٨) التى مجّد فيها نفسه وخلع صفة البطولة على أعماله السابقة وسخر من نقاده فى قسم منها سماه « الخصوم » . وبلغ تصويره الموسيقى فيها حدود الروعة ،

لوحه ۱۲۰ – ریتشارد شتراوس

لوحه ۱۲۱ – هندیمیت

وتحدث فيها الأوركستر فى شاعرية خلابة بفضل التقابل بين الوتريات وآلات النفخ الذى يأخذ بألباب المستمعين .

وتستهل موسيقى القصيدة بلحن قوى يؤديه ثمانية عازفين على الكورنو مع مجموعة التشيللو يمثل البطولة ويوحى بالقوة الجبارة ، ويعد نموذجاً لبراعة الاستهلال الموسيقى . وتؤدى مختلف مجموعات الأوركستر بالتناوب هذا اللحن الذى لا يلبث أن ينضم إليه لحن آخر يصور البطل وهو يختال بقوته (فقرة ١١٧٦ من التسجيل الموسيقى) . ويتشكل من اللحنين قسم موسيقى كامل ، يتلوه القسم الثانى « خصوم البطل » الذين يبدون فى صورة مجموعة شريرة تمثلهم أنغام صارخة من آلات الفلوت والفلوت الصغيرة متنافرة مع السياق الموسيقى صورة ومغزى ، وقريبة الشبه فى صورتها المادية من صور شياطين برليوز وسحرته فى سيمفونيته الخيالية ، وإن اختلفت الصورتان بالنسبة لسياق كل منهما . فبينما تبدو صورة سحرة برليوز كالحلم الذى يظهر ضمن السياق ظهور الرؤى فى وجدان النائم ، تقطع صورة شياطين شتراوس – وهم النقاد الذين سخر منهم وحقّرهم – سياق الموسيقى البطولية بجزء هزلى يطلّ فجأة دون تمهيد سابق .

ويمثل الجزء الذى تعزفه الفيولينه المنفردة « غرام البطل » الذى شاء أن يصور فيه جمال محبوبته فأفرط فى تجميلها بالمساحيق والأصباغ حتى بدت فجّة الذوق . وذلك أن الڤيولينه المنفردة تعزف ما يشبه « كادينسا » الكونشيرتو – التى تبرز المهارة الفنية فحسب – دون لحن يصور العواطف الجياشة إلاّ لحظات قليلة نادرة ، ومع ذلك لا تخلو الموسيقى من الغنائية التى يؤديها الأوركستر فيما بعد .

ثم تأتى موسيقى « المعركة » تصور حياة البطل الفنية وأعماله وقت السلم ، حيث يستعرض فى مهارة وإيجاز قصائده الموسيقية « دون چوان » و« دون كيشوت » وأغنية « حلم ساعة الغروب » ، ويبرع شتراوس فى حبكها فى موسيقى « حياة بطل » . ويقيم منها تفاعلات غريبة فى صورة معركة حربية تتصارع فيها الألحان فتبرز ثم تتفتت وتزول فى زحمة الضجة الكبرى التى يثيرها الأوركستر بأبواقه وطبوله ووتريات وآلاته الخشبية الهوائية . ثم يلى المعركة أجمل قسم فى القصيد السيمفونى الذى يشتمل على التأملات العميقة والتوزيعات البراقة الغنائية التى تستولى على المشاعر . ويتألق فى قسم التلخيص الختامى جمال الحوار بين الڤيولينة المنفردة والكورنو المنفرد فى حديث غنائى بديع يدور بينهما يختم به القصيد السيمفونى (فقرة ١٧٦ ب من التسجيل الموسيقى) .

* * *

ومع احتشاد الربع الأول من القرن العشرين بالتجارب الجديدة بحثاً عن أسلوب عصرى أو تطويراً للأساليب القديمة ، ومع ازدحام هذه الفترة بعمالقة التجديد العصرى من أمثال ديبوسى وشونبرج وبارتوك وستراڤنسكى ، فقد رأى الموسيقيان الألمانيان پول هنديميت وكارل أورف أن الوقت قد حان للتوقف عن التجارب المثيرة فى عالم الموسيقى والاكتفاء بتطوير النتائج التى حققتها هذه التجارب التى استمرت ربع قرن ، وهكذا شرعا يدعمان موسيقاهما العصرية بإدخال ألحان قديمة فى نسيجيهما الموسيقى . وقد اتجه هنديميت نحو أسلوب عصر النهضة وأسلوب الباروك يستوحى منهما العناية بالأساليب الكونترابنطية ، فى حين اتجه أورف إلى العصور الوسطى يستوحى منها مصادر أغنياته ومؤلفاته الأوركسترالية .

ويتضح من كتاب هنديميت[٩٠٢] الشهير « عالم المؤلف الموسيقى » [٩٠٣](١٩٥٢) ومن أوبراه « المصوّر ماتياس » (١٩٣٤) التى أحالها إلى سيمفونية بنفس العنوان أنه قد استنّ لنفسه أسلوباً موسيقياً يمتاز بالعصرية فى لغته الميلودية والهارمونية ، لكنه يعنى من جهة أخرى بالكتابة الكونترابنطية على نهج أسلوب عصر النهضة وعصر الباروك ، مع الالتزام بالقواعد البنائية الكلاسيكية فيما يتعلق بنماذجه الموسيقية (لوحة ١٢١) .

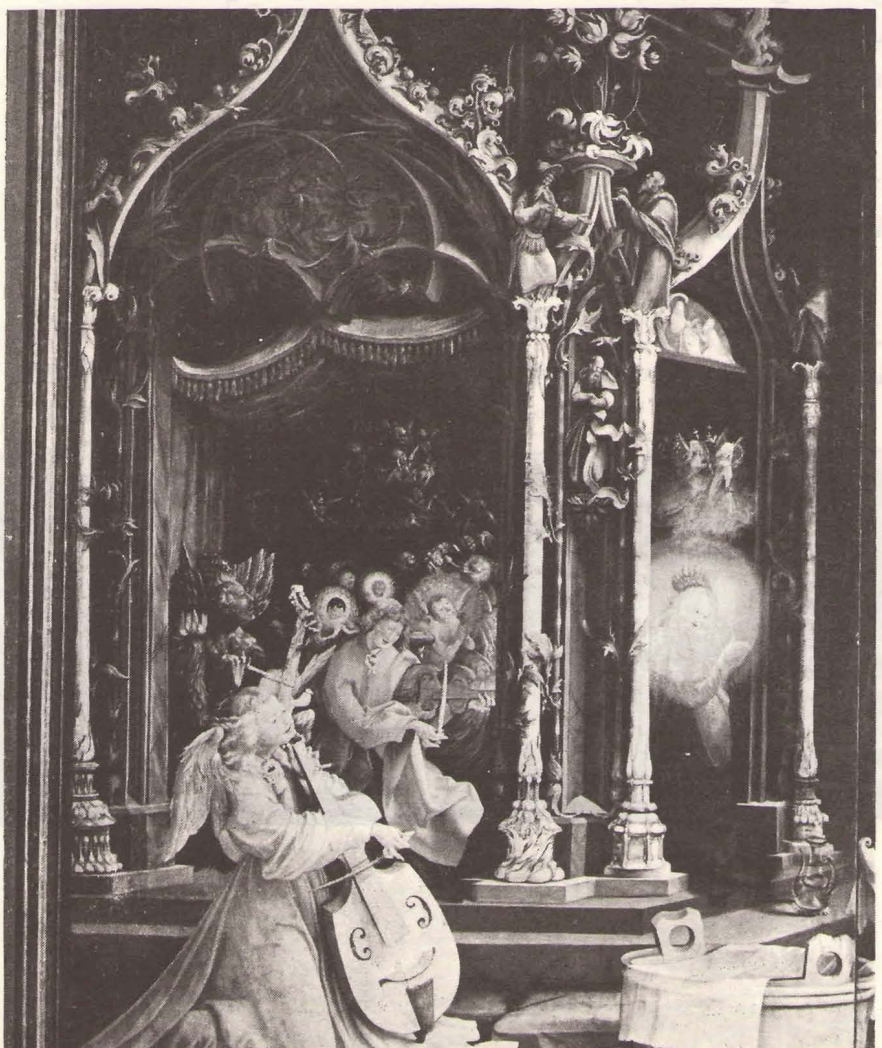
وتتألف سيمفونية « المصور ماتياس » من ثلاثة أجزاء بنائية على النهج الكلاسيكى : الحركة الأولى سريعة – بطيئة – سريعة ، وإن بدأت بتصوير بطئ يمهد للحركة السريعة المصوغة من قالب الصوناته والمسماة « حفل موسيقى للملائكة » ، والذى استوحاه

هنديميت من لوحة المصور الشهير ماتياس جرونيڤالد ثلاثية الطيّات على مذبح كنيسة « أيزينهايم » ، واستعمل فى موسيقاه لحناً شعبياً قديماً مطلعه « يحكى أن ملائكة ثلاثا كانوا يغنون » (لوحة ١٢٢ ا) ، وقد جعل مجموعة الترومبون تعزفه فى صورة أداء وقور رصين تتميز به هذه الآلة التى اختيرت لذلك فى مبدء الأمر لعزف موسيقى الأوراتوريو فى الكنيسة [٩٠٤] (فقرة ١٧٧أ من التسجيل الموسيقى) .

وتصور الحركة الثانية البطيئة المسماة « العذراء الآسية » [٩٠٥] ، وهى الطيّة الثانية من اللوحة شجن العذراء على موت المسيح كما تخيله ماتياس (فقرة ١٧٧ ب من التسجيل الموسيقى) (لوحة ١٢٢ ب) .

وتصور الحركة الختامية صمود القديس أنطوان أمام الغواية وتغلبه عليها . وقد قصد ماتياس بها أن يمثل دأبه وتفانيه فى فنه أمام مغريات الحياة الزائفة (فقرة ١٧٧ ج من التسجيل الموسيقى) (لوحة ١٢٢ ج) .

وإلى جانب نشاطه كمؤلف كان هنديميت أيضاً قائداً للأوركستر ، وإن لم يبرع فى هـذا المجال ، وكان أيضاً مـن علماء الموسيقى ، فضلاً عن شهرته كعازف ڤيولا . وفى الفترة التى كان يشرف فيها على التعليم الموسيقى بجامعة ييل بأمريكا (١٩٤٠ – ١٩٥٣) كان يهتم – مثل ستراڤنسكى أحياناً – بالموسيقى الكلاسيكية والرومانتيكية إلى جانب عصريته . وانعكس هذا على بعض مؤلفاته ، فى عام ١٩٤٣ كتب مقطوعة تحولات سيمفونية « لألحان مأخوذة عن كارل ماريا ڤون ڤيبير » وهى من أربعة حركات ، استعار من



لوحة ١٢٢ – (ا) ماتيـاس جرونيڤالد : العذراء والملائكة مذبح أيزنهايم ١٥١٢ م بكولمار

ألحان ڤيبير الحركات الأولى والثالثة والرابعة ، أما الحركة الثانية فهى أهمها فى المعالجة ، وهى لحن صينى أصيل أخذه أيضاً عن فيبير الذى كان قد عثر عليه فى قاموس چان چاك روسو للموسيقى ، ثم استغله فى موسيقى تصويرية بعنوان « توراندو » ولهذا السبب نجد هذا اللحن وارداً بموسيقى هنديميت بهذا العنوان ، وهو يجرى عليه تحولات ذات صنعة موسيقية بديعة ، فيبدأ بعرض اللحن فى جو صينى مناسب ، ويسند هذا العرض إلى آلة الفلوت ومعها آلات إيقاعية توحى بالإطار الصينى هى الأجراس ثم الطبل والكاسات . وينمو هذا اللون من الموسيقى وتجرى عليه التحولات بمختلف الصيغ حتى يصل فى منتصف هذا الجزء إلى ما يشبه موسيقى الجاز من أداء آلات الترمبون والنفير ، وذلك على غرار مهارة رافيل فى التوزيعات الأوركسترالية على نمط الچاز ، ولعله بذلك أراد أن يجزى أسماع تلاميذه الأمريكيين بالإيقاع المؤجل النبر (٩٠٦) الذى قامت عليه معظم موسيقى الچاز ، ثم يعود فيختتم الموسيقى باللحن مثلما استعرضه فى البداية بالجو الصينى الأصيل (فقرة ١٧٨ من التسجيل الموسيقى) .

* * *

ويتعارض أسلوب كارل أورف فى بساطته مع تشعب أساليب فاچنر وريتشارد شتراوس وشونبرج وهنديميت المعاصر له ، فهو يتميز بميله للأغانى الشعبية وإلى بعض أغانى القرن التاسع عشر ، وإلى أغلب العناصر الأساسية لأسلوب الباروك وعصر النهضة فضلاً عن موسيقى العصور الوسطى . وتقوم مقطوعته الشهيرة «كارمينا بورانا» أساساً على مجموعة قصائد غنائية دنيوية من أغانى الجوليارد عثر عليها بدير رهبان البندكتين البافاريين وترجع إلى القرن الثالث عشر . وقد اكتسبت تقدير العالم من المستمعين والنقاد على حد سواء وإن هاجمها بعض « نقاد الطليعة » . ويتجلى فى أسلوبه سماتها البسيطة باعتماده أساساً على الإيقاع كوسيلة فعالة فى التعبير الموسيقى ، ومن هنا تتكرر الكلمات وفق الصورة الإيقاعية فيما يسمى فى الموسيقى بالقرار الملّح فى إصرار « أوستيناتو » . وفى الوقت نفسه يقسّم وحدات الإيقاع إلى أصغر حدودها دون الإخلال بالوزن العام مما يضفى على موسيقاه جاذبية ساحرة . وفى الحق أن هذه الوحدات الإيقاعية المتكررة التى تضفى على الإنشاد صورة تشبه إلقاء عوذات السحر تبرز فى جميع أغانى «كارمينا بورانا» مع نهاية كل عبارة . كما أصبحت أيضاً تقليداً أسلوبياً لأورف فى مؤلفات أخرى مثل مجموعة أغان للأطفال بعنوان « الموسيقى الشاعرية »(٩٠٧) وهو تقليد لا يتكرر فى الأغانى فحسب وإنما أيضاً فى نهايات المقطوعات التى كتبها للآلات ومعظمها آلات إيقاعية .

وقد شغلت أوپراه « سرقة القمر » (١٩٣٨) المسرح الأوپرالى فى جميع أنحاء ألمانيا أكثر من أية أوپرا أخرى منذ إخراج أوپرا « فارس الوردة » لشتراوس ، غير أن الدراسة التفصيلية لكارمينا بورانا توضح أن أسلوب أورف بالرغم من جاذبيته وحسن إعداده لايتصف إطلاقاً بالابتكار البحت ، بل يشترك فى عناصره مع كثير من الأساليب الأخرى كأسلوب ديبوسى وستراڤنسكى وبارتوك وشتراوس وفرانزليهار ، ومع ذلك فليس هناك عمل لكارل أورف قد حقق مثل النجاح الكبير الذى حققته كارمينا بورانا (لوحة ١٢٣) .

لوحة ١٢٢ – (ا) ماتياس جرونيفالد . العذراء الآسية .
لوحة ١٢٢ – (ب) ماتياس جرونيفالد . صمود القديس أنطون أمام الغواية .
لوحة ١٢٣ –

فهو لم يكد يقرأ الأغانى البورانية التى نشرت لأول مرة عام ١٨٤٧ حتى فجّرت فيه منابع الإلهام ، وقرر أن يسبغ عليها من فنه ما يعيد إليها قوة التأثير التى كانت تحظى بها لدى جماهير المستمعين خلال القرن الثانى عشر ، ومضى يضع لهذه الأغانى ألحاناً تكشف عن أسلوبه المبتكر فى التأليف الموسيقى النابع من دراسته لموسيقى مونتفردى الأوبرالية وموسيقى ستراڤنسكى الكلاسيكية الحديثة ، وارتقى أورف بالإيقاع إلى أرفع المراتب فى تأليفه الموسيقى على أنه الوسيط الأمثل بين الغريزة والفكر ، وجعل اللحن مساعداً للإيقاع مخالفاً بذلك النهج الفاجنرى الذى يجعله مساعداً للهارمونية . وقد اجترأ أورف الهارمونية فى أبسط مظاهرها ، فكتب الأدوار الغنائية فى كارمينا بورانا موزعة للإنشاد فى نغم واحد ، وتجنب الخطوط الميلودية والكونترابنطية المواكبة للخطوط اللحنية ، وعزّز أورف مجموعة آلات الإيقاع بالأوركستر على نهج بارتوك والتطور الموسيقى الحديث ، وجعلها مساوية للمجموعتين الوترية وآلات النفخ.

وكتب أورف قصائد كارمينا بورانا كأول عمل له فى الموسيقى المسرحية (١٩٣٥ – ١٩٣٦) على أوزان الأناشيد الكاثوليكية برغم نضوحها بالوثنية الدافقة ، وكان هذا حافزاً دفعه إلى صياغة ألحانه على غرار ألحان « الترتيل الحر » مع تجريدها من الوقار شأنها شأن القصائد الشعرية البورانية نفسها . وكان هذا هو نهج شعراء « الجوليارد » يحاكون الأناشيد الكنسية فى صياغتها وأوزانها مع تضمينها سخرية لاذعة من الكنيسة وطقوسها كما سبق القول . وهكذا ينشد أحد المخمورين أغنية « أنا رئيس الدير » بأسلوب ترتيلى مزهوًّا فى حين تقاطع إنشاده صرخات من الآلات النحاسية وآلات الإيقاع ، ثم يتلوه السكارى مرتلين وكأنهم جمهور المصلين بينما ينبض إنشادهم بالتهكم والمرح .

وعلى حين يذهب أورف إلى اقتباس كورال كنسى شهير كما فى أغنية « وجه الربيع الباسم » ، يلجأ أحياناً إلى الألحان الشعبية

لوحة ١٢٣ – المؤلف الموسيقى كارل أورف يبدو مع أوركسترا القاهرة السيمفونى وفرقة كورال أوبرا القاهرة يتلقى تهانى الجمهور بعد عزف كارمينابورانا – بدعوة من كاتب هذه السطور – بدار أوبرا القاهرة لأول مرة فى أكتوبر عام ١٩٦٦ بقيادة أوتوكار تربليك تصوير د . ناجى يسّى .

السائدة فى إقليم باڤاريا حيث يعيش كما فعل فى أغنية « أيها البائع الجائل أعطنى الأصباغ الحمراء » .

وفى الحق أن ألحان أورف نتاج مجموعة من التأثرات العديدة حيث يتجلى تأثره بسترافنسكى وبرقصات العصور الوسطى الإيطالية والفرنسية وبإيقاعات الفلامنكو الأسبانية وبأوبريتات القرن التاسع عشر . وهو حريص على إبراز المضمون الفكرى للنصوص التى يختارها . والذى يتبلور فى كارمينا بورانا فى الشغف بالحياة ومباهجها وتنحية ما يتعرض له الجسد من آلام . وهو فى سبيل إيضاح هدفه لا يتردد فى استخدام أية وسيلة موسيقية ملائمة لشعره . لا يعنيه إن كانت محدثة أو قديمة . ترضى شعراء القرن الثانى عشر أو الثالث عشر أو لا ترضيهم .

وتشتمل « الأغانى البورانية التى أطلق عليها أورف ساخرا اسم « كانتاتا دنيوية » على أجزاء ثلاث يحتويها إطار الضراعة إلى ربّة الحظ . وتبدأ بلقاء الإنسان بالطبيعة خلال موسم « الربيع » ، ثم مباهج الخمر فى « الحانة » . وتنتهى بما يدور فى « ساحات الحب » . وقد ترددت نصوصها باللغتين اللاتينية والألمانية القديمة الدارجة ، وصيغت أشعار المقدمة الاستهلالية التى يجرى تكرارها بعينها كخاتمة باللاتينية الدارجة بعنوان « إيه يا ربة الحظ [٩٠٨] (فقرة ١٧٩ من التسجيل الموسيقى » ، وهى بلا ريب من أجمل ما أعدّ من صيغ لمجموعة الكورال .

وقد شئت أن أقدم ترجمة لقصائد كارمينا بورانا إيماناً منى بأنه لا غناء لمن يستمع إلى موسيقاها من أن يلمّ بالنص الشعرى الذى فجّر فى أعماق المؤلف هذه الألحان . إذ يندر أن نجد موسيقى درامية أخرى قد عبرت عن معانيها بهذا القدر من القوة والوضوح والروعة الذى نجده هنا .

ومع أنى أقدم فى التسجيل الموسيقى المقطوعة الأولى منها وحدها إلا أننى آثرت أن أضع ترجمتها كاملة لمن يسعده الحظ بالاستماع إلى موسيقاها كاملة (لوحة ١٢٤ ا) .

*** فورتونا مليكة الدنيا .**

إيه ياربّة الحظ

« إيه ياربة الحظ . ما أشبهك بالقمر فى تشكّله . لا يكاد يكتمل بدراً حتى يصغر ثم يدركه المحاق . وقلما يَلْقى الأريبُ الحياةَ باسمة . وما أكثر ما يلقاها وهى عابسة . وما أشد سخريتها منه حين تبسم له . وأعنفها به حين تعبس فى وجهه . ثم ما أشبهك بالثلج يذوب فى ذَوْب مائه الفقر والغنى معاً » .

« إيه ياربة الأقدار المتعالية فى جبروتها . إنك مثل العجلة الدّوارة تأتين فى دورتك على ما النفس عنه صادفة توجس منه خِيفة ، كما تأتين على ما تنعقد عليه الآمال وليس غير سراب . وتبدين خِفْية لتنالى منى أنا الآخر . وما أوْلاَنى إذ غدوت هدفاً لنزواتك أن أكشف عن ظهرى لسياطك » .

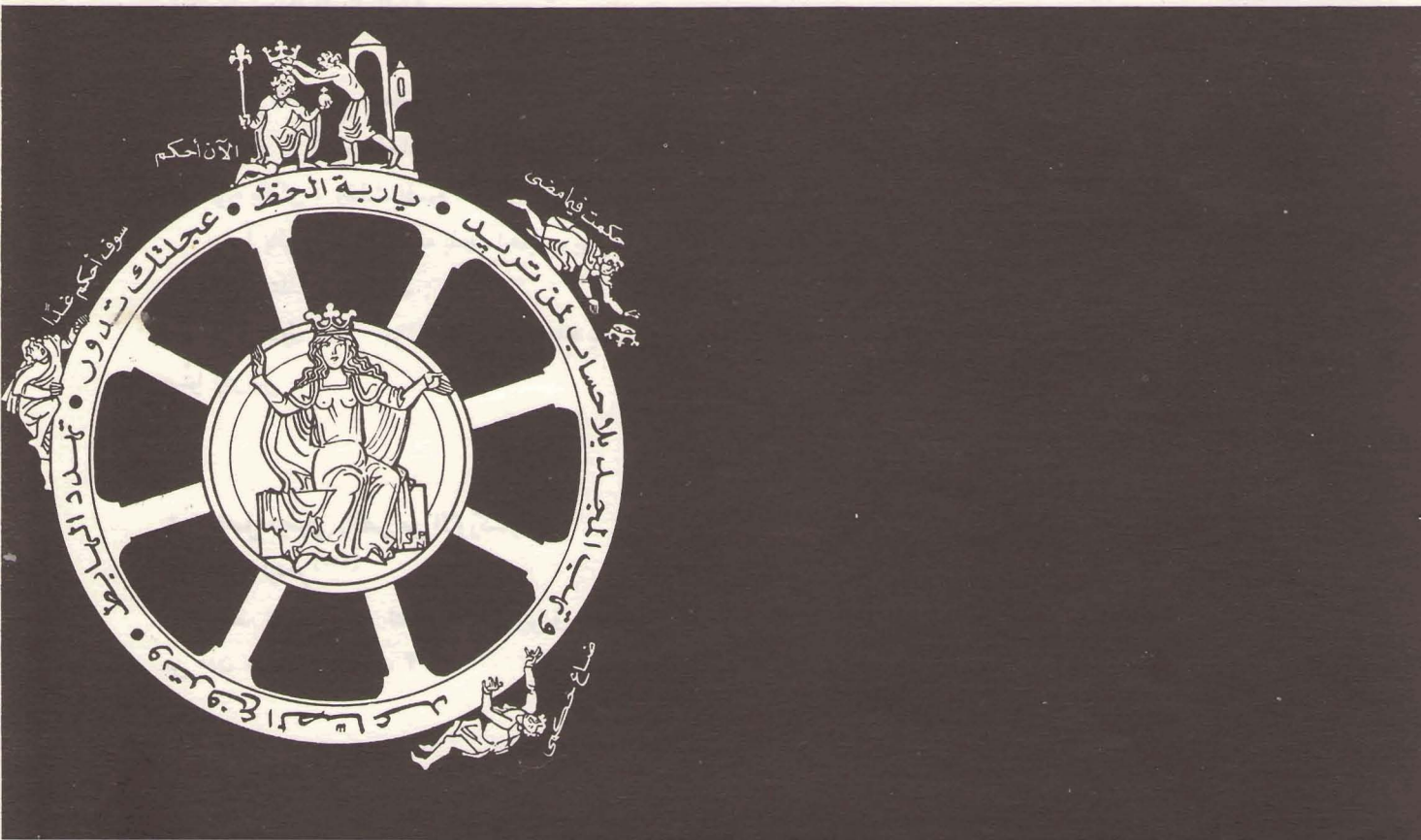
« وأراك ياربة الأقدار يا من بيدك العافية والقوة . تشنّين علىّ حربك . وأنا الضعيف الذى لاحول له ولا قوة . ألا فلتترك الجميع دون إبطاء يهيئون أوتارهم . نعم . دعيهم معى جميعاً يبكون هذا الرجل المقدام الذى حطّمه القدر » (لوحة ١٢٤ ب) .

أبكى ضربات فورتونا .

من ضربات فورتونا أجهش بالبكاء . وأذرف الدمع لأنها تقسو فى انتزاع أناوتها منى . حقاً إنها تمنحنا أحياناً محصولاً وفيراً ، لكن ما أكثر ما تزودّنا بتافه الحصاد .

يوماً ما تربّعت على عرش الحظ فى شموخ ، وأخذت أرفل فى حلل الرخاء وأنعم بالسعادة والغبطة ، غير أنى الآن قد هويت من علیائى سليب المجد والنعيم .

لوحة ١٢٤ (ا) – كارل أورف يراجع النص الموسيقى لكارمينا بورانا بدار أوبرا القاهرة فى أكتوبر ١٩٦٦ .
تصوير د . ناجى يسىّ .



لوحه ١٢٤ ب – ربة الحظ « فورتونا »

وبينما تدور عجلة الحظ فأسقط أنا إلى الهوّة . يرقى غيرى إلى الأعالى . فإذا تربّع على قمة عجلة الحظ أحد الملوك فحذّره من ويلات الحظ . فعلى محور عجلة الحظ نقرأ أيضاً اسم الملكة هيكيوبا . (٩٠٩)

فى مستهل الربيع

٣ - وجه الربيع الباسم (٩١٠)

بوجه الربيع الباسم . يظفر العالم بعد هزيمة الشتاء العبوس الصارم . وتسود « فلورا » ربة الزهور متألقة فى ثيابها البهيجة الألوان وتهرع الغابات إلى تكريمها بأشجى الألحان .

ويرقد فويبوس [أپوللو] ثانية فى حِجْر فلورا مرح الضحكات . تحيط به الأزاهير المتعددة الألوان . ويستاف « النسيم » عبير الزهور . ألا فلنسرع نحو الحب ، ولنتبار للفوز بجائزته .

ويصدح البلبل الرخيم الصوت بالأغاريد . فترسم المروج بسماتها على شفاه الزهور . وتمرق الطيور خلال الغابات الممتعة . وتطلق الراقصات العذارى البهجة تغمر نفوس الألوف المؤلفة .

٤ - الشمس تكسو بالرقة كل الأشياء (٩١١)

الشمس الساطعة القوية الضياء تكسو بالرقة كل الأشياء . ويكشف أبريل عن وجهه للعالم . فتهرع القلوب إلى رياض الحب حيث يحكم رب الهوى الصبى بين العشاق . ويدعونا هذا التجدد العظيم بكل مرح الربيع إلى أن نغترف من المتعة . ويعيد إلينا الربيع أساليبه الأليفة . فخير لك وأوفى أن تطوّق محبوبتك بعناق حار .

امنحينى حبك الصادق . وتطلعى إلى إخلاص قلبى وعقلى معاً . أنا معك حتى لو تناءى جسدى عنك . ومن يحب هذا الحب يذوق على عجلة الحظ العذاب .

٥ - ها هو ذا الربيع الحانى (٩١٢)

ها هو ذا الربيع الحانى الذى نشتاقه ونتشوّف إليه . يعيد إلى عالمنا الفرحة . فتبرق المروج بالأزهار الأرجة والشمس تكسو كل شىء بالألق . وتفلت الهموم هاربة . ويُقبل الصيف . وينسحب الشتاء القارص مرتداً على عقبيه .

مرحباً بالربيع . على قدميه يذوب الجليد ويهرب منه الشتاء . ويرضع الربيع من ثدى الصيف . ما أتعسه من لا ينعم بمتع الحياة . وبملذات الصيف .

ومن يحاول الظفر بجوائز كيوپيد وبمجده ينعم برحيق الهناء وحلاوته . وإذن فلننعم بما تأمر به ڤينوس القبرصية كى نكون صِنْواً لپاريس . . .

فى المروج

٦ - فاصل موسيقى راقص من الأوركستر

٧ - الغابة تزدهر (٩١٣)

وسط الغابة النبيلة تتفتّح الأزهار وتورق الأشجار . أين ذلك الذى كان حبيبى ؟ على ظهر جواده ولّى . . واحسرتاه ! من إذن سيغمرنى بالحب ؟

الأزهار تتفتح فى كل ركن من أركان الغابة وأنا مشوق إلى حبيبى . والخضرة تحتضن الغابة . لكن . أين حبيبى الآن ؟ على ظهر جواده ولّى واحسرتاه ! من إذن سيغمرنى بالحب ؟

٨ - **أيها البائع الجائل أعطنى الأصباغ الحمراء** (٩١٤)

أيها البائع الجائل أعطنى الأصباغ الحمراء تبعث فى وجنتى النضرة . فأستطيع دعوة الشبان إلى أحضان الحب .
تطلعوا إلىّ أيها الشباب . ودعونى أغمركم بالفرحة . .
وأنتم أيها الرجال الغزلون المهذبون اعشقوا حسان النساء !
فالحب يسمو بأرواحكم ويضفى عليكم أطيب الصفات
تطلعوا إلىّ أيها الشباب . ودعونى أدخل عليكم البهجة
سلاماً عليك يادنيا . ما أعظم ثراءك بالمباهج !
لسوف أظل دوماً من رعاياك عبر حبى لك !
تطلعوا إلىّ أيها الشباب ودعونى أغمركم بالفرحة

٩ - **مقطوعة راقصة من الأوركستر**

ماذا يحدث هنا ؟ (٩١٥)

العذارى فى حلقة ينسجن شباكهن فى الصيف حول رجل
تعال . . . تعال . . . ياحبيبى . أتوسل إليك . أتوسل إليك . . . . . .
تعال . . . تعال ياحبيبى (٩١٦)
اقترب منى أيها الفم الوردى . واجمع شتات جسدى المتناثر . تعال واجمع شتات جسدى المتناثر أيها الفم الوردى .
العذارى فى حلقة ينسجن شباكهن فى الصيف حول رجل

١٠ - **لو كان العالم كله ملك يدى** (٩١٧)

لو كان العالم ملك يدى ، من البحر حتى نهر الراين لقدمته كله لقاء عناق احتضن فيه ملكة انجلترا بين ذراعى .

فى الحانة

١١ - **غليان داخلى** (٩١٨)

غليان يفور داخل صدرى الغاضب ، وتشتعل فى نفسى مناجاة مريرة . ما أشبهنى بورقة شجر صيغت من رماد عناصر الكون تتقاذفها الرياح .

الحكيم يحفر فى الصخر ليركز أساس داره ، أما أنا الأحمق فكالنهر الجارى لايستقر بمجرى واحد . فى سيرى أتخبط كالسفينة المبحرة بلا رّبان ، أو كالطائر الذى يمرق على غير هدى خلال مدارج الهواء . لا قيود تكبلنى ولا مغاليق تسجننى . ما أكثر ما سعيت إلى نظرائى فلم ألق غير الأشرار . هموم القلب بغيضة ، والمرح أحلى مذاقاً من أقراص العسل . كل ما تأمر به ڤينوس عذب . لكنه لا يعرف الطريق إلى القلوب المحرومة من العواطف . أنا أضرب فى الأرض كما يضرب الشباب منغمساً فى المجون متناسياً الفضيلة . أهيم بالملذات أكثر مما أهيم بفعل الخير . أنا ميت الروح لا أستجيب إلا لنداء الجسد .

١٢ – كنت أعيش فى البحيرة (٩١٩)

أنشدت البجعة المشوية تقول : فى الماضى كنت أعيش فى البحيرة ، وكنت أيامها بجعة جميلة . ويلتاه ! واكرباه ! صار لحمى الآن مشوياً أسود ! يقلّبنى الطاهى على الجمر وتلتهم النار جسدى ، والخادم يعدّنى للآكلين ياويلى ، صار لحمى مشوياً أسود .

وأنا الآن قعيدة فوق المائدة عاجزة عن التحليق . وأرى الأسنان تنفرج وتطبق مقبلة نحوى . ياويلى ! ياويلى . صار لحمى مشوياً أسود .

١٣ – أنا رئيس الدير (٩٢٠).

أنا رئيس دير كوكانى وصحابى مدمنو خمر ، وأدين بعقيدة آل ديكيوس (٩٢١) من يأتى الحانة فى الصبح ليلاعبنى النرد يغادرنى فى المساء عارياً من كل ثيابه ، ولسوف يصيح : صهٍ صهٍ ! ماذا صنعت بى أيها الحظ الجائر؟ لقد سلبتنى كل مباهج الحياة ! صه صه .

١٤ – عندما نكون بالحانة (٩٢٢).

وعندما نكون بالحانة لا يشرد فكرنا نحو قبور الموتى ، بل نندفع إلى مناضد القمار وحولها يتصبّب منا العرق . وإن شئت معرفة ما يجرى فى الحانة التى تتحول فيها النقود إلى خمور ، فاصغ إلى ما أقول :

البعض يقامرون والبعض يشربون ، والبعض الآخر يكتفون بالمشاركة الخاملة ، ومن الذين ينغمسون فى القمار من يخسرون حتى ثيابهم التى يربحها آخرون ، فيغطون أجسادهم برقع من الخيش ، غير أن أحدهم لا يخشى الموت . وباسم باكخوس يلقون بالنرد : فى مبدأ الأمر على ثمن كأس المجون الأول ، ثم يشربون الكأس الثانية نخب السجناء ، ثم الكأس الثالثة نخب الأحياء ، وتأتى الكأس الرابعة نخب جميع المسيحيين ، وتتبعها الخامسة نخب المؤمنين الراحلين ، ويكرعون السادسة فى صحة الراهبات المزهوات ، والسابعة فى صحة حارسى الغابة ، والثامنة للرهبان الآثمين ، والتاسعة للرهبان الشاردين ، والعاشرة لراكبى أمواج البحار ، والحادية عشرة للملتحمين فى عراك ، والثانية عشرة للتائبين ، والثالثة عشرة للمسافرين وبلا تحفظ يتوالى قرع الكئوس سواء كان ذلك فى صحة البابا أم فى صحة الملك .

السيدة تشرب والسيد يشرب ، والجندى يشرب والراهب يشرب . وهذا الرجل يشرب وتلك المرأة تشرب . الخادم يشرب مع الخادمة ، والنشيط يشرب مع الكسول ، والأبيض يشرب مع الأسود ، والمستقر يشرب مع المرتحل ، والجاهل يشرب مع العالم .

الفقير والمريض يشربان ، والمجهول والمنفى يشربان ، والصبى والكهل يشربان ، والقائد يشرب والشّماس . والشيخ يشرب والأم . وهذه المرأة وذاك الرجل . المئات بل الألوف يشربون يشربون يشربون .

وستمائة قطعة من النقود سرعان ما تذوب حين يبدءون يشربون جميعاً بلا حساب أوحدود ، وحتى بعد ما تمتلئ بالسعادة القلوب ، لذلك نفقد النقود واحترام الآخرين . دع من يستهينون بنا يتخبّطون ، ولا تُكتب أسماؤهم فى الآخرة مع الخيرين . إيو (٩٢٣).

ساحة الحب

١٥ – الحب يحلق فى كل مكان (٩٢٤).

الحب يحلق فى كل مكان مدفوعاً بالشهوة ، وتضم يداه الفتيان إلى الفتيات ، ياويل الفتاة التى تحيا دون فتى . تفتقد السعادة ويطول عليها الليل يوثق قلبها بالإغلال . ما أقسى ذلك وأشد مرارته .

١٦ – الليل والنهار وكل شيء (٩٢٥)

يناصبنى الليل والنهار وكل شيء العداء ، وصوت الفتيات يهيج بعينى الدمع ، و يطلق من أعماق الزفرات ويحرك فى نفسى الحوف أيها الصحاب اغترفوا من نبع المرح . وأنتم يامن تعرفونه حدّثونى عنه . ولا تدعوا الحزن يعذبنى .

ما أثقل أساى . إنى أناشدك بشرفك أن تتريثى قليلاً . فوجهك صبوح . وقلبى يسكب من عينى ألوفاً من قطرات الدمع . ولقد تشفينى قبلة واحدة منك . وتعيد إلى نفسى بهجة الحياة .

١٧ – وقفت هناك فتاة (٩٢٦)

وقفت هناك فتاة تتشح بثوب أرجوانى لو لمسه أحد لسمع حفيف نسيجه . إيا !

١٨ – من قلبى (٩٢٧)

من قلبى تتصاعد آلاف الزفرات وأحس بوخز الحزن أمام روعة حُسنك (٩٢٨)

وحبيبتى لا تطلّ

عيناك تسطعان لضياء الشمس وتلمعان كالبرق المتوهج بالنور وسط الظلام .

وحبيبتى لا تطلّ

ألا فلتبارك الآلهة إرادتى . فقد عقدتْ العزم على فض نسيج بكارتها .

وحبيبتى لا تطلّ

١٩ – عندما يخلو فتى إلى فتاة (٩٢٩)

عندما يخلو فتى إلى فتاة فى حنايا حجرة صغيرة تجمعهما سعدة الوصال ، و يتفجر بينهما الحب وتتساقط بينهما حُجُب التحفظ . وتغمر أطرافهما لذة فريدة لا تلبث أن تسرى إلى ذراعيهما وشفتيهما .

٢٠ – أقبلى ، أقبلى ، أقبلى (٩٣٠)

أقبلى ، أقبلى ، أقبلى لا تتركينى أموت شوقاً

إلى جمال وجهك . . . ونظرة عينيك . وخصلات شعرك

كم أنت رائعة الفتنة !

أنت أروع حمرة من الورد ! وأنصع بياضاً من الزنبق ! وأجمل من كل ما فى الكون ! بك أتغنى لا أتوقف أبداً .

٢١ – فى الميزان (٩٣١)

فى ميزان فكرى تتأرجح أكثر التيارات تعارضاً : الحب الماجن والعفة . لكنى أختار منهما ما أبغى . وأُسْلِم عنقى إلى المِقْود ، المِقْود الجميل فى استسلام ملهوف . أُسْلِم عنقى .

٢٢ – الموسم بهيج (٩٣٢)

الموسم بهيج أيتها العذارى . فانعمن معاً فى صحبة الفتيان (٩٣٣)

أوه . أوه . أوه . جسدى يونع كله . وبأعماقى تتأجج نارحب . حب جديد . . . جديد . يدفع بى إلى حتى[٩٣٤]
الإذعان للرغبة يريحنى . والصدود يوردنى موارد الهلاك .
أوه . أوه . أوه . ! جسدى يونع كله . وبأعماقى تتأرجح نارحب جديد . . . جديد . يدفع بى إلى حتى [٩٣٥] .
فى الشتاء يخمل الرجل . ويوقظ الربيع رغباته[٩٣٦]
أوه . أوه . أوه . ! جسدى يونع كله . وبأعماقى تتأجج نارحب . إنه حب جديد . . . جديد . يدفع بى إلى حتى [٩٣٧]
عذريتى تعذبنى . وبراءتى تخذلنى .
أوه . أوه . أوه ! جسدى يونع كله . وبأعماقى تتأجج نارحب . . حب جديد . جديد . يدفع بى إلى حتى[٩٣٨]
أقبلى نشوى يا مُهجة قلبى . أقبلى . أقبلى يا حسنائى . فأنا أذوب شوقاً إليك أوه . أوه . أوه ! جسدى يونع كله . وبأعماقى تتأجج نارحب . حب جديد . جديد . يدفع بى إلى حتى .

٢٣ - يا أرق الفتية[٩٣٩].

يا أرق الفتية أفرش لك جسدى كلّه

بلا نزيفلور وهيلينا

٢٤ - سلاماً يا أجمل الجميلات [٩٤٠].

سلاماً يا أجمل الجميلات . وأنفس الدرر
سلاماً يا فخر العذارى . وأروع الفتيات
سلاماً يا نور الدنيا . وزهرة الكون
سلاماً إلى بلانزيفلور وهيلينا ، سلاماً إلى ڤينوس النبيلة .

٢٥ - إيه يا ربة الحظ[٩٤١].

« إيه يا ربة الحظ . ما أشبهك بالقمر فى تشكّله . لا يكاد يكتمل بدراً حتى يَصغُر ثم يدركه المحاق . وقلما يلقى الأريب الحياة باسمة وما أكثر ما يلقاها وهى عابسة . وما أشد سخريتها منه حين تبسم له . وأعنفها به حين تعبس فى وجهه ثم ما أشبهك بالثلج يذوب فى ذوب مائه الفقر والغنى معاً » .

« إيه يا ربة القدر المتعالية فى جبروتها . إنك مثل العجلة الدوّارة تأتين فى دورتك على ما النفس عنه صادفة توجس منه خيفة ، كما تأتين على ما تنعقد عليه الآمال وليس غير سراب . وتبدين فى خِفْية لتنالى منى أنا الآخر . وما أولانى إذ غدوت هدفاً لنزواتك أن أكشف عن ظهرى لسياطك » .

« وأراك يا ربة الأقدار يا من بيدك العافية والقوة . تشنّين علىّ حرابك . وأنا الضعيف الذى لا حول له ولا قوة . ألا فلنترك الجميع دون إبطاء يهيئون أوتارهم . نعم . دعيهم معى جميعاً يبكون هذا الرجل المقدام الذى حطمه القدر »[٩٤٢]

على أن أورف قد اكتسب شهرة كبيرة بفضل مجموعته لموسيقى الأطفال (١٩٣٠ - ١٩٣٥) التى أعد صياغتها فى أعوام (١٩٥٠ - ١٩٥٤) وأخرجها بعنوان « الموسيقى الشاعرية » وهى مقطوعات من الموسيقى الغنائية والإلقائية وموسيقى الآلات التى يمكن استخدامها

فى تعليم الأطفال الموسيقى . وتبدأ بإلقاء الكلام موزوناً بالتصفيق . وتنتقل عبر أغانى الأطفال من أبسط الأبعاد الموسيقية لانغام الألحان حتى الميلودية النامية التى تشبه ألحانه فى موسيقاه لغير الأطفال . ويستخدم فى مجموعته هذه أبسط المواد الموسيقية وأسهل النماذج ، ولكنه يستعرضها فى جمال خلاب ومهارة فائقة عن طريق آلات موسيقية خاصة مثل مجموعة الإكسيلوفون والميتالوفون والجلوكنشبيل [الأجراس الصغيرة] من مختلف الأحجام .

وتشتمل هذه المقطوعات على أجزاء يمكن حذفها أو الإبقاء عليها حسب قدرة التلاميذ . وذلك بما يسمح بالتوسع التدريجى فى الأغانى ابتداء من الميلودية التى تتألف من ثلاثة أنغام والمصاحبة فى صورة القرار الملّح « أوستيناتو » البسيط إلى الميلودية التى تقوم على السلم الخامس(٩٤٣) فالسلم الدياتونى [ذو الأنغام السبعة العادى] حتى السلم الملون [الكروماتى] المشتمل على الأنغام وأنصاف الأبعاد بينها . ويستخدم مع تلك الآلات الأساسية مختلف أنواع الطبول والكاسات والآلات الإيقاعية الإضافية الأخرى [ولكن ليست مما يدخل ضمن لعب الأطفال] فضلاً عن الأجراس الزجاجية المضبوطة المصنوعة على شكل أكواب . والجيتار التى تُغمز أوتارها لضبط الإيقاع فقط دون عزف ميلوديات عليها . والڤيولا داجمبا ذات الرنين الممتلئ السهلة فى أدائها عن التشيللو خاصة فى حجمها الأصغر الذى يناسب عزف الناشئين والصغار . وحيث يمكن الحصول منها على الأنغام المتألقة والقاتمة على حد سواء . ويضيف من وقت لآخر الفلوت ذات المبسم والثقوب . وهى أسهل أنواع الفلوت فى العزف خاصة عند الانضمام إلى أصوات المنشدين وإحلالها محلهم فى الأداء .

ومع اختيار أورف للآلات التى يسهل عزفها للأطفال الهواة كانت الموسيقى فى نفس جمال موسيقاه التى كتبها لغير الأطفال . وقد سجل مجموعته بأداء الأطفال والناشئين حتى سن الشباب فى عشرة أسطوانات تتميز بوضوح الأصوات وجمال الموسيقى التلقائية ، وقام بإعداد أمثلة على أساس ألحان استعارها من أنحاء العالم مما يُنشد فى القاعات أو الطرقات من الفولكلور أو من الموسيقى المؤلفة من الغرب والشرق . ومن أمثلة مقطوعاته « أغنية الشارع » (٩٤٤) : وهى عبارة عن صيغ من التنوعات التى أعدها أورف على قطعة موسيقية كان قد كتبها للعود هانز نيڤسيدلر (٩٤٥) (١٥٣٦) بحيث تبدو فى صورة أغنية من الأغانى التى يترنم بها عامة الناس فى الشارع . وتأسر الجاذبية فى توزيع آلاتها الصغار والكبار على حد سواء بأصوات الفلوت ذات المبسم والإكسليفون والكاستانيت والدفوف . وتتوالى فصائل الآلات فى الأداء الموسيقى الواحدة منها تلو الأخرى إلى أن تصبح فى صورة الفرقة الموسيقية الكاملة . ثم تتغير نبرات الإيقاع بشتى الصور الإيقاعية – الذى أصبح أسلوباً خاصاً لأورف – وهو مايتضح بجلاء فى هذه المقطوعة (فقرة رقم ١٨٠ من التسجيل الموسيقى) . وفى مقطوعة « موسيقى لمسرحية للعرائس » وهى صورة صوتية لمنظر من مسرحيات العرائس تقوم على لحن من « جاوه » وتنبض بالآثار الصوتية الجميلة التى تنبعث من الإكسيلوفون والجونج والمثلث المعدنى والأجراس الصغيرة التى تُستهل فى المقطوعة باستعراض اللحن والتدرج فى دخول الآلات ثم بالصور الإيقاعية المتنوعة والجذابة التى تجرى على الوزن الأصلى . ثم بتبادل تأكيد نبرات الإيقاع بين مختلف الآلات (فقرة ١٨١ من التسجيل الموسيقى) .

ويغلب التجانس (٩٤٦) على الهارمونية المستعملة فى « الموسيقى الشاعرية » . وإن كان قد استخدم التنافر فى لحظات قليلة . غير أنه لم يتجل بوضوح كما كان يحدث أحياناً فى موسيقى القرون الوسطى التى استغل أورف بعض ألحانها مثل مقطوعة رقصة الروندو الصغيرة « الدائرة الصغيرة » التى يرجع تاريخ كلماتها ولحنها إلى القرن السابع عشر . وتنشدها فرقة كورال مكونة من الأطفال والرجال وحلاوتها مستمدة من مزج أصوات الغناء مع مختلف الآلات المستعملة . ومن تدرج شدة الصوت صعوداً وهبوطاً بما يشبه المد والجزر فى شدة حركة الصوت . وكذلك من إيقاع المارش الواضح الذى يعين المستمع على تصور اقتراب فرقة موسيقية ثم ابتعادها . ويصاحب هذه الرقصة دائماً راقصون ثبتت أجراس صغيرة إلى معاصمهم وحول كواحلهم . وتشتمل هذه المقطوعة على إكسيلوفونات وآلات جيتار وطبلة عسكرية وأجراس صغيرة « جلاجل » وتنباله وتشيللو وكنترباص (فقرة ١٨٢ من التسجيل الموسيقى) .

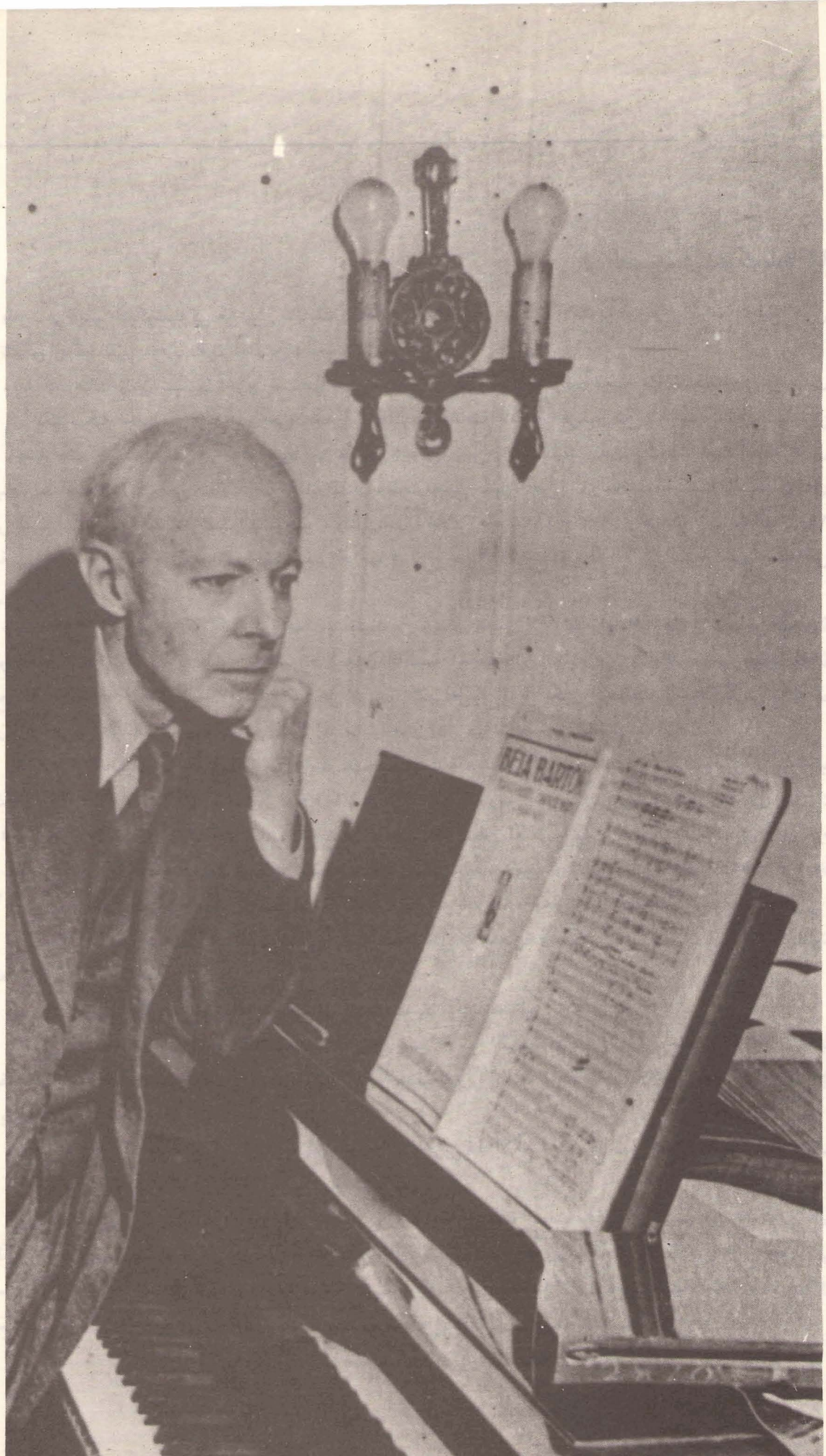
الموسيقى العصرية بالمجر

ظفر اسم الموسيقى المجرى بيلابارتوك (١٨٨١ – ١٩٤٥) بمكانة مرموقة بين أسماء عمالقة الموسيقى العصرية فى القرن العشرين إلى جانب ديبوسى وشونبرج وستراڤنسكى . وقد نادى هو الآخر بالانطلاق المقامى والمتحرر فى التعبير الموسيقى . لكنه لم يقع مثل شونبرج أسير كتابة الموسيقى العارية عن الميلودية الشجية والمتحذلقة فى الهارمونية . وإنما اكتفى بهجر طريقة الكلاسيكيين والرومانتيكيين فى التزام المقام الأصلى الواحد وما يتعلق به من مقامات قريبة . فأكثر من الكتابة بأسلوب « مزدوج المقام » ومتعدد المقامات فضلاً عن استخدامه المقامات الكنسية القديمة إلى جانب السلالم الكبيرة والصغيرة ومقامات أخرى قريبة من العربية . ومع ذلك فقد كان موهوباً فيما ابتكره من ميلوديات وما استعاره من ألحان شعبية مجرية فى موسيقاه . وكتب مؤلفات متنوعة : لموسيقى الحجرة « الرباعيات الستة الوترية » التى تعتبر الرباعية الأخيرة منها نموذجاً أكاديمياً لإمكانيات التأليف الموسيقى ومعالجة الألحان بكافة الوسائل الكلاسيكية . وأساليب كتابة الفوجة . وكتب أيضاً موسيقى للبيانو . كما ألف للأوركستر « كونشرتو الأوركستر » وللأوپرا « ذو اللحية الزرقاء » وللباليه « الماندرين العجيب » و « الأمير الخشبى » على هذا الأساس الميلودى والهارمونى . وتعد « موسيقى للوتريات والآلات الإيقاعية والسليستا » (١٩٣٦) و « صوناته لآلتى بيانو والآلات الإيقاعية » (١٩٣٧) أهم مقطوعتين تستهويان كبار العازفين لطرافتهما وقدرتهما الفائقة فى الكشف عن أسلوبه فى التحرر من المقامية [٩٤٧] (لوحة ١٢٥) .

والطريف فى تشكيل هاتين المجموعتين من الآلات . هو استعمال الآلات الإيقاعية ضمن المجموعة الصغيرة من الآلات . وهو استخدام عصرى يمثل خروجاً عما كان مألوفاً قبل القرن العشرين حين كان استعمال الآلات الإيقاعية مقتصراً على الفرق الكبيرة العدد كالأوركستر السيمفونى . وحتى فى الأوركستر السيمفونى لم تستعمل الآلات الإيقاعية فى أغلب الأحوال إلا فى رفقة آلات النفخ . على حين كتب بارتوك للوتريات دون آلات نفخ . وربما كانت السيرينادة رقم ٦ لموتسارت للوتريات والتمپالة [التمپانى] هى النموذج الوحيد الذى استخدمت فيه آلة إيقاعية واحدة مع الوتريات . فقد شاء بارتوك تنمية ميلوديته بالطريقة المألوفة فى رباعية الوتريات مع إضفاء نقرات برّاقة . فاستعمل الطبول والإكسيلوفون ووشّاها بالصنوج وبالأصوات الناقوسية الرقيقة لآلة السيليستا أو آلتى البيانو فى الصوناتة الخاصة (فقرة ١٨٣ من التسجيل الموسيقى) . وقسّم أدوار الوتريات فى صوناته آلة البيانو والوتريات والآلات الإيقاعية إلى مجموعتين متقابلتين على نسق مجموعتى منشدى « المجاوبات الكنسية » . كما جعل أداء كل آلة من آلتى البيانو يتقابل مع أداء الأخرى . وهو تقسيم باروكى يعدّ الالتجاء إليه تجديداً فى القرن العشرين . خاصة وأنها كانت من صلب الأسلوب الكنسى للإنشاد فنقلها بارتوك إلى موسيقى الحجرة .

ومن الأعمال الجليلة التى كتبها بارتوك مجموعة من الأغانى الفولكلورية المجرية والسلافية المعدة بمصاحبة البيانو للأطفال (١٩٠٨ – ١٩٠٩) . فهى عمل متكامل ناضج ومتنوع فى نسيجه الموسيقى وفى إيقاعاته . يقوم على الهارمونية العصرية الجريئة إلى جانب الهارمونية الأساسية التقليدية . ولم يكن الثراء الذى أسبغه بارتوك على هذه الأغانى البسيطة منصباً على خطوطها الميلودية كما هو العرف المألوف فقد أبقاها بسيطة ليسهل إنشادها على الأطفال ولكنه أثرى مصاحبتها بآلة البيانو . حتى أوضحت هذه المصاحبة مغزى الكلمات والميلوديات ودعّمتها مع تنوع الصور الإيقاعية والآثار الصوتية المترتبة على عدد من العمليات الكونترابنطية التى تتحرك فى بطء .

لوحه ١٢٥ – بيلا بارتوك


BELA BARTÓK

أثر العصرية فى تشيكوسلوفاكيا

وقد ساهم موسيقى تشيكوسلوفاكى هو ليوش يناتشيك (١٨٥٤ – ١٩٢٨) بمبتكراته الأسلوبية فى تلوين التراث الموسيقى العالمى بلون تشيكوسلوفاكيا القومى خلال القرن العشرين (لوحة ١٢٦) .

وإذا كان هناك مؤلفون تشيكيون آخرون قد ترسموا خطى شونبرج فى بداية القرن فإنهم قد أعرضوا عنها بعد ذلك مثل هابا الذى اتجه إلى الكلاسيكية الجديدة . كما ترسّم آخرون خطى الرومانتيكية وخاصة المدرسة الفرنسية مثل « مارتينو » الذى تتلمذ على ألبير روسيل واتبع طريقته . وهى فى الواقع خليط من طريقتى ديبوسى وراڤيل . أما يناتشيك الذى لم تتحقق شهرته العالمية إلا فى الستينات بعد اهتمام عدد كبير من النقاد بدراسة مؤلفاته فيمتاز بأسلوب موسيقى جديد خاص به . والعجيب أنه كتب مؤلفات كثيرة فى أواخر القرن التاسع عشر دون أن يلتفت إليها مواطنوه . وكتب أوبراته خلال أعوام ١٨٩٨ – ١٩٠٣ وأخرجت لأول مرة عام ١٩٠٤ بمدينة برنو عاصمة مقاطعة موراڤيا . ثم راجعها وأعاد إخراجها فى براج عام ١٩١٦ متميزة بمعالم الطريق الطويل الذى سلكه حتى حقق أسلوبه الذاتى .

وتتألف الميلودية الأصلية فى كل عمل من أعمال يناتشيك من وحدتين لحنيتين[٩٤٨] تقدم إحداهما الجزء الأعظم من المصاحبة للميلودية فوق اشتراكها فى تكوين الميلودية . غير أنه لايُجرى أية تنمية إيقاعية لهاتين الخليتين برغم ممارسته لتجارب موسيقى القرن التاسع عشر . كما أنه لا يشتق جملاً موسيقية تقوم على أساسهما مثلما فعل باخ ، بل يكرر الوحدات اللحنية كما هى ثم يعدل صورتها عن طريق تجديدات هارمونية هامة . ثم يكررها مرات أخرى تبدو فيها المبالغة حتى تعتاد الأذن الإنصات إليها .

وقد استنبط يناتشيك طريقته الميلودية من دراسته للهجات المختلفة ، بما فى ذلك لهجة الفلاحين بمقاطعة موراڤيا وسلوڤاكيا حيث قام بإحصاء الأغانى الفولكلورية مستغلاً تنوع لهجاتها فى مؤلفاته الموسيقية وبنوع خاص فى أوبراته ، وكتب فى إحدى رسائله :

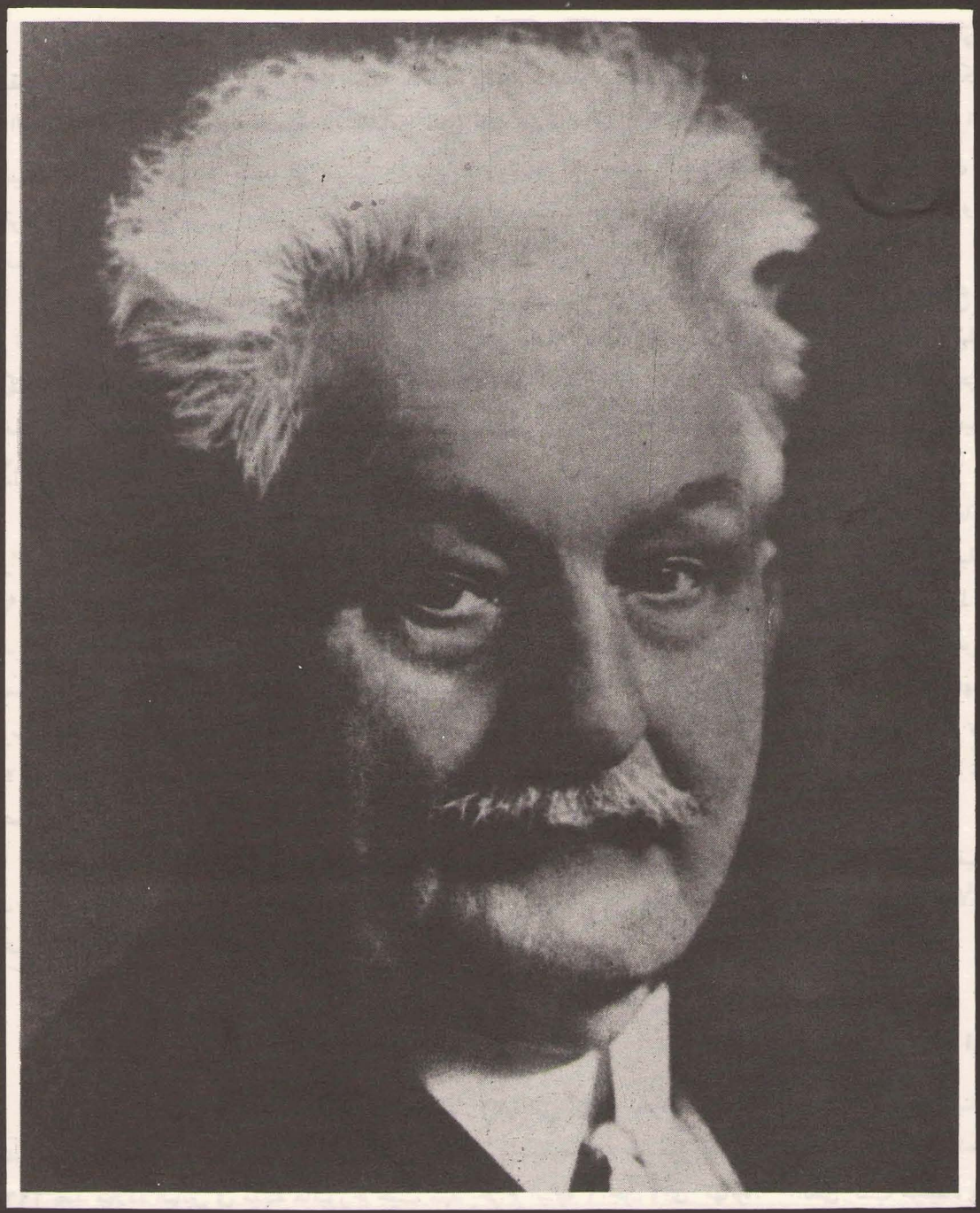
« ما المنحنيات الميلودية [أى النبرات] للصوت البشرى إلا تعبير عن النظام الكامل لجميع مراحل النشاط الفكرى الذى تقوم عليه ، وهى تكشف عن ذكاء المتحدث أو غبائه ، يقظته أو غلبة النعاس عليه ، خموده أو نشاطه ، وتبين لنا إن كان طفلاً أو شيخاً هرماً ، وإن كان الوقت صباحاً أم مساء ، صَحْوًا أو معتماً مثقلاً بالحرارة أو بالبرودة ، وتجلو وحدة المتحدث أو وجوده مع الآخرين . وإن فن التأليف المسرحى لينحصر فى تأليف المنحنى الميلودى الذى يمثل قوة سحرية فى الكشف عن الإنسان فى إحدى لحظات حياته[٩٤٩] . »

وقد زاد يناتشيك نظريته إيضاحاً فى خطاب آخر إلى صديقه يان ميكوتا يقول فيه :

« لقد ثبت لى بعد الدراسة الموسيقية للغة الحديثة أنه ينبغى تفسير الأسرار الميلودية الإيقاعية للموسيقى عامة من الأوجه الميلودية والإيقاعية لنبرات الكلام . فمن المتعذر أن يغدو الإنسان مؤلفاً موسيقياً للأوپرا إلا بعد دراسة نبرات الكلام المباشر ، وكم أود أن تكون نظريتى هذه واضحة للجميع كل الوضوح » .

ومع قيام نظريته هذه على فكرة كانت مثار اهتمام مسورسكى وآخرين قبله إلا أنه لم يستعرها عنهم كما لم يستعرها عن أى مؤلف آخر ، وإنما توصل إليها من خلال دراساته الشخصية للهجات بلاده .

وتميز أسلوب يناتشيك كذلك بالحرية فى كتابة الأدوار الموزعة على عدة أصوات بوليفونية ، اكتسبها من دراسته للأغانى الفولكلورية الموراڤية ، وقد استغل فى هارمونيته – مثل ديبوسى – السلم ذا الأبعاد الموسيقية الكاملة لكنه كان يبدأ موسيقاه – على عكس ديبوسى – بالسلم الدياتونى العادى ، منتقلاً ببراعة حسب السياق الموسيقى إلى السلم ذى الأبعاد الموسيقية الكاملة ، ثم يعود فى ختام الموسيقى إلى السلم العادى ، وذلك كله فى يسر لا يستشعره المستمع إلا إذا دقق فى مركباته الهارمونية وحللها ، .



لوحة ١٢٦ – يانانشيك

ولعل ياناتشيك هو الوحيد بين مؤلفى القرن العشرين الذى ابتكر أنماطاً حرة فى بناء القوالب الموسيقية مختلفة عن تلك التى مارسها سابقوه ومعاصروه ولاحقوه حتى اليوم (٩٥٠) . ولهذا جاءت نماذجه متنوعة منطلقة متحررة فى بنائها من قواعد البناء الكلاسيكى أو الأكاديمى ، وحتى فى أعماله الدينية جاء القداس الذى كتبه بعنوان « القداس الجلاجولى »(٩٥١) متحرراً من الألحان الشعائرية المسيحية (٩٥٢) وأكثر ميلاً فى طابعه إلى الموسيقى الدنيوية ، ويشتمل على جميع النبضات التى تنبعث من موسيقاه فى رباعياته الوترية وغيرها من الموسيقى الأوركسترالية كما ينبعث الطابع المحلى منها ، فهى ليست موسيقى تشيكوسلوفاكية فحسب وإنما تشير بوضوح إلى طابع موسيقى الفولكلور بمقاطعة موراڤيا التشيكية حيثُ ولد وعاش حياته الطويلة بها .

وقد استعمل ياناتشيك بدلاً من النصوص اللاتينية للقداس نصوصاً من عدة لهجات كرواتية وجلاجولية وموضوع القداس هو تقديس الحب والإخاء بين الشعوب السلافية ، وهكذا لم يكن موضوعه دينياً وإنما من صميم فلسفة الأخلاق ، وقد استهله بمقدمة أوركسترالية تنشر هذا المناخ الوجدانى وتتصل مباشرة بالجزء الأول من القداس (فقرة ١٨٤أ من التسجيل الموسيقى) . وبعد جزء الدعاء الجميل فى ختام القداس (٩٥٣)(فقرة ١٨٤ ب من التسجيل الموسيقى) تنشر الخاتمة الأوركسترالية البهجة والسعادة فى تمجيد الحب والإخاء (فقرة ١٨٤ ج من التسجيل الموسيقى) .

وقد أخضع كل شىء فى أوبراته للعنصر الدرامى ، وزخرت أوبراته بأجزاء موسيقية متباينة الطابع ، وذلك للتعارض بين المواقف الدرامية بل وبين الأسلوب الدرامى والنموذج الدرامى فى بعض الأحيان ، وتشدّ أوبراه «كاتيا كبانوڤا (١٩١٩ –١٩٢١) المستمع من بدايتها إلى نهايتها مثلما تشده أوپرا فاجنر « تريستان وايز ولده » ، مع أن أهم لحن يربط أجزاءها ليس إلا ميلودية تتألف من ثمانية أنغام تدقها طبلة « التمبالة » ، فى حين تعد أوبراه « الثعلبة الصغيرة الماكرة » صورة موجزة حية لمجموعة من الرقصات الشعبية المتتالية التى تضفى عليها روح الدعابة اللطيفة مزيداً من البهجة والإشراق ومع ذلك فهى تنتهى بموت البطلة المرحة ميتة سخيفة ، وذلك تعارض واضح فى المواقف الدرامية . وتمثل أوبراه « بيت الموتى » (١٩٢٧ – ١٩٢٨) التى تقوم على قصة دوستويڤسكى الشهيرة سلسلة غير متصلة من حلقات الحياة القائمة ، وقد عرضها بطريقة تبين عدم اتصال أجزائها مع التركيز على تكثيف صورة البؤس التى رسمها دوستويڤسكى فى قصته .

وقد عالج ياناتشيك الكتابة للآلات الموسيقية بطريقة جزلة بعيدة عن الافتعال ، وكتب للپيانو بطريقة فريدة تخالف نهج الموسقيين القدماء من أمثال بتهوڤن وليست وشوپان والمحدثين جميعاً ، فهو يميل للطبقات الصوتية الحادة فى الپيانو ، كما يميل لآلات النفخ فى كتابته الأوركسترالية حتى أنه جمعها فى تآلفات هارمونية خلابة وفى خطوط كونترابنطية رائعة .

مؤلفو العصر وما قد يسفر عنه المستقبل

وحتى وفاة ستراڤنسكى فى التاسعة والثمانين ، ورغم قلة الإثارة التى كانت تحركها مبتكراته فى بداية القرن ، طلع علينا بمؤلفات جديدة تكشف عن تقلّب عصريته بين عدة اتجاهات وكأنه حتى نهاية حياته لم يقل بعد كلمته الأخيرة فى الموسيقى . وقد احتفل عام ١٩٦٢ بعيد ميلاده الثمانين فى مدينة هامبورج حيث شهد إخراج الباليه « أجون » أى مهاترة(٩٥٤)الذى كتب موسيقاه بين عامى ١٩٥٤ و١٩٥٧ ، وزار بعد ذلك موسكو ولينينجراد للمرة الأولى منذ الثورة الروسية ، حتى إذا عاد من رحلاته بدأ يكتب « كانتاتا » لنصوص عبرية باسم « إبراهيم وإسحاق » ، فى الوقت الذى أنجز فيه شوستاكوڤيتش سيمفونيته الرابعة عشرة وإن لم تضف جديداً أهم مما ورد بسيمفونياته الأولى والخامسة والسابعة .

وفى بريطانيا يلفت أحد مؤلفيها من وقت لآخر أنظار العالم بمؤلفاته الموسيقية وهو بنچامين بريتين (١٩١٣ – ١٩٧٦) والذى

لوحه ۱۲۷ – بنجامین بریتن

يحتل اليوم فى الموسيقى الإنجليزية المكانة التى كان يحتلها پيرسيل فى عصره . ويتجلى فى نسيج موسيقاه نفس ثراء نسيج موسيقى پيرسيل ، وفى توزيعاته الأوركسترالية صفاء توزيعات ستراڤنسكى ووضوحه إلا أنها أكثر جاذبية (لوحة ١٢٧).

ولم يأخذ بريتين من سابقيه شيئاً مما يطلق عليه « التضمين » خلال أعماله الموسيقية كما فعل ستراڤنسكى حين أخذ عن پيرجوليزى مقطوعته « پولتشينيلا »[٩٥٥] ، وحين استعار ألحاناً من تشايكوڤسكى وأدخلها فى نسيج موسيقاه لباليه « قبلة الجنية »[٩٥٦] وإن يكن بريتين قد كتب من نموذج الپاسكاليا على غرار پيرسيل . وحتى حين استعار لحناً من پيرسيل لموسيقاه « مرشد الشباب إلى الأوركستر »[٩٥٧] لم يدخله فى نسيج موسيقاه وإنما بنى عليه تنوعات صاغها بلغته العصرية وتوزيعاته الأوركسترالية الدقيقة .

وما أكثر ما كتب بريتين للآلات المفردة لإبراز المهارة الفنية مثل الصوناتة التى كتبها للتشيللو والپيانو وأهداها إلى العازف الروسى البارع « روستروپوڤتش » ، فهى تشتمل على كل معالم المهارة الفائقة فى العزف على التشيللو . كما أن « سيمفونيته الجنائزية »[٩٥٨] و« سيمفونيته البسيطة » تكشفان عن براعة العزف الأوركسترالى وعن مهارته فى الكتاب البوليفونية وعن لغته العصرية التى لا تخفى عذوبة الميلودية . وقد حققت له أوبراه الأولى « پيتر جرايمز » (١٩٤٥)[٩٥٩] شهرته الواسعة بعد فترة قصيرة من أدائها الأول الذى لاقت خلاله نجاحاً عالمياً مدوياً . وهى تصور مجتمع الصيادين الإنجليز الذى يلعب البحر فيه دوراً هائلاً لا بوصفه إطاراً فحسب بل لأنه يمثل عنده – كما كان يمثل عند ديبوسى فى « صور البحر » وعند إدوار لالو فى أوپراه « ملك إيس » – منبع الحياة بأسرها ، فضلاً عن كيانه شبه الأسطورى ، وكان بريتين يرى فى البحر مرادفاً للغابة عند الموسيقيين والشعراء الألمان فى القرن التاسع عشر من أمثال ڤيبير وشومان وڤاجنر ومالر وبروكنر ، ولهذا فقد جمع فى أوپراه « پيتر جرايمز » أربع مقطوعات عن البحر .

وكتب عام ١٩٦٢ « قداس موتى الحرب » لعدد من المغنيين القرويين ولمجموعة الكورال والأوركستر لتمجيد ضحايا الحرب العالمية الثانية ، وعُزف فى كافة البلاد الأوربية . ويكشف عن أسلوبه العصرى فى الكتابة للإنشاد الكورالى الذى برع فيه بريتين وإن لم يأت فيه بالجديد المثير الذى أتى به فى كتابته للآلات (فقرة ١٨٥ من التسجيل الموسيقى) . ولا تشتمل واحدة من أوپراته « پيتر جرايمز » و « اغتصاب لوكريشيا » (١٩٤٦)[٩٦٠] و « ألبرت هيرنج » (١٩٤٧) و « لفّة البريمة » (١٩٥٤)[٩٦١] و « جلوريانا » (١٩٥٣) التى ألفها بمناسبة تتويج الملكة اليزابيث الثانية على أية فقرة من الإنشاد الكورال .

على أن « العصرية » لم تتناول فى الحق غير الأسلوب الموسيقى ، إذ لاتعد التجديدات التى أضافها القرن العشرين جوهرية فى البناء الموسيقى ، سواء كانت موسيقى آلات أو موسيقى غنائية ، بل إن عالم الأوپرا ما يزال يعيش على تراث القرن التاسع عشر . وتنصب معظم التجديدات على المعدات المسرحية المتطورة والوسائل الميكانيكية الحديثة فى إخراج أوپرات القرن الماضى .

ولم يكشف الأفق بعد عن معالم مستقبل الموسيقى . وإن كان ثمة لفيف من المؤلفين يقومون بتجارب موسيقية على غرار التجارب المعملية من أمثال أوليڤييه ميسيان الفرنسى[٩٦٢] (لوحة ١٢٨) الذى يستخدم فى موسيقاه وسيطاً إلكترونياً إلى جانب الآلات التقليدية وعدة آلات إيقاعية ولقد دأب ميسيان على تقديم أعماله للجماهير مشفوعة بشرح وتحليل يبين فيهما ما تتضمنه من أفكار جديدة وأساليب مستحدثة . ومن هذه الأعمال سيمفونيته الشامخة « تورانجاليلا » التى يصفها بقوله :

« كتبت هذه السيمفونية استجابة لرغبة سيرچيه كوسيڤيتسكى الذى أوصانى بكتابتها من أجل أوركستر بوسطن السيمفونى ، وقد أخذ تأليفها منى مدة عامين تمتد بين ١٧ يوليو ١٩٤٦ إلى نوفمبر ١٩٤٨ ، وقام بعزفها الأوركستر لأول مرة فى ٢ ديسمبر ١٩٤٩ بمدينة بوسطن بقيادة ليندر بيرنستين ، وقامت إيڤون ليورد بالعزف المنفرد على البيانو ، الذى كررته لأكثر من أربعين مرة عبر بلاد عديدة تحت قيادة عدد غفير من قادة الأوركستر .

وتنطوى كلمة « تورنجاليلا » السنسكريتية على ثراء عريض فى معانيها وإيحاءاتها ، إذ تتركب من لفظين « تورانجا » و « ليلا » . « وتعنى » تورانجا » الزمن الراكض ركض الجواد الجامح ، المنساب كالرمال ، ومن ثم فهى تعنى حركة الحياة . أما كلمة « ليلا »

فتعنى الحدث المثير أو « المسرحية » . والمقصود بها العمل الإبداعى وأثره على العالم ، أى مسرحية الخلق . . . مسرحية الفناء وإعادة البناء . مسرحية الموت والحياة . كما تعنى « الحب » أيضاً . وهكذا تعنى « تورانجاليلا » كل ما ينبض فى الزمن من حب وفرح وحركة وإيقاع وموت وحياة .

وتشمل هذه السيمفونية – إلى جانب الألحان العديدة التى يتضمنها كل جزء من أجزائها العشرة – ألحاناً دورية أربعة تتكرر خلال أجزاء السيمفونية ، ولهذه الألحان أسماء رمزية قصد بها ميسيان تيسير تذكّرها وإدراك مضمونها .

ونظراً لما يتسم به اللحن الدورى الأول من الثقل والرهبة اللذين تشيعهما الآثار المكسيكية القديمة فقد أطلق عليه اسما يرمز إليها وهو : « لحن التمثال » .

ويتشكل اللحن الدورى الثانى من صوتين متراكبين أشبه ما يكونان بنظرة عينين وادعتين فيهما حنان زهرة « الأوركيد » وجمال زهرة « الفوشيا » ونبل زهرة « الجلاديولاس » الحمراء أو رقة زهرة « السوسن » ، لذا أسماه « لحن الزهرة » ، كما أطلق اسم « لحن الحب » على اللحن الدورى الثالث الذى يعد أهمها وأشجاها جميعاً .

أما اللحن الرابع وهو أبسطها فلا يزيد عن تتابع مركّبات هارمونية ، ولا يُؤَدَّى على أنه لحن فحسب بل إن أداءه يمثل تعلّة لبيان مختلف التكتلات الصوتية سواء التقت فى مجموعة من آلات الأوركستر مثل الكونترباص على صورة قوية وداكنة أم توزعت فى سرعة وخفة على صورة مركّبات هارمونية متعاقبة المفردات النغمية .

هكذا نجد أن « تورانجاليلا » هى أغنية الحب وأنشودة السعادة ، غير أنها لا تعنى الحب والسعادة الوادعين المستسلمين اللذين تنعم بهما الماشية والأبقار – وفق تعبير الروائى إريك ماريا ريماك – ، بل ذلك الحب والسعادة اللذين يسموان عن كل ماعدا هما فى نبضهما المتدفق بلا حدود على غرار ذلك الحب الأبدى الذى ابتعثه إكسير الحب فى قصة تريستان وإيزولده . . . وهى فى الوقت نفسه لوحة كونتراپنطية فسيحة الأرجاء .

وتتضمن هذه السيمفونية توزيعاً أوركسترالياً ضخماً بالغ التنوع(٩٦٣)، وقد أطلق ميسيان الآلات النحاسية لتؤدى فى تؤدة ألحاناً سريعة سرعة الآلات الخشبية ، بالإضافة إلى الألحان الهادرة أو الهادئة ذات الأصوات الطويلة التى تؤديها الآلات النحاسية عادة. وتقوم الوتريات (٩٦٤) – كما هى الحال فى جميع مؤلفات ميسيان – بالعزف المنفرد ، هذا إلى اشتراكها فى العزف ، مثل الجزء التاسع من السيمفونية الذى تقوم فيه ثلاثة عشر آله وترية بعزف ثلاثة عشر دوراً فردياً دون أصوات الآلات الأخرى فى الأوركستر .

كذلك استخدم ميسيان الآلات ذات لوحة المفاتيح مثل الجلوكنشبيل والسيلستا والڤبرافون التى تؤلف مع البيانو وآلات الإيقاع المعدنية أوركستر صغيراً فى إطار الأوركستر الكبير (٩٦٥)، وبهذا تضفى آلات الإيقاع على دورها الأساسى طابعاً مميزاً للموسيقى ، إلى جانب أداء صور إيقاعية كونتراپنطية .

وتبقى آلات العزف المنفرد وهى « البيانو » و « موجات مارتينو » الإلكترونية . ويتميز البيانو من بينها تميزاً ملحوظاً حتى قيل إن سيمفونية تورانجا ليلا ليست سوى كونشرتو للبيانو والأوركستر ، حيث يشارك البيانو بكل إمكانياته كآلة منفردة وآلة مصاحبة . وتؤدى « موجات مارتينو » إلى جانب ذلك دوراً آخر شديد الأهمية يتجلى أشد ما يتجلى حين يرقى صوتها الحاد المعبر بالأداء إلى ذورة النشوة . ويتألق دورها فى إنشاد الألحان العذبة وإبراز التعرجات الصوتية وتصوير أصداء الألحان ، مستغلة صفاتها المعدنية ، التى تتعدد بتعدد أصواتها ، وهو ما يضفى على النغم هالة من الجزئيات الصوتية العديدة التى تزيد النغم ثراء ، بما تنطوى عليه من غرابة وعذوبة .

ولا يجارى ميسيان العرف المألوف فى كتابة السيمفونية حتى عند المحدثين ، فهو يخرج على قالب الصوناته فى أى جزء من أجزاء

السيمفونية ، كما يجعل سيمفونيته من عشرة أجزاء بدلاً من أربعة أو خمسة مما يخلع عليها صفة « المتتالية » ، وهذا ما جعلها تبدو أكثر ملاءمة لموسيقى الباليه ، وتتتابع أجزاؤها على النحو التالى :

أولاً : المقدمة .

يتصدر المقدمة اللحنان الدوريان الأولان : « لحن التمثال » الذى تعزفه مجموعة الترومبون فى منتهى الشدة ، ثم « لحن الزهرة » الذى تعزفه مجموعة الكلارينيت فى منتهى الخفوت ، ويأخذ البيانو فى عزف بعض التقاسيم ثم يشرق فى إثرها القسم الأساسى الذى يمثل الكيان الموسيقى لهذه المقدمة [٩٦٦] (لوحة ١٢٩) .

ثانياً : أغنية الحب الأولى .

وتشتمل على مرجّع « مذهب » وجزئين وقسم استطرادى . ويتلاقى فى المرجّع عنصران متعارضان فى سرعة الإيقاع وفى الظلال بل وفى الإحساس : أولهما لحن سريع قوى مشبوب لآلات النفير ، وثانيهما لحن بطئ عذب حنون تعزفه موجات مارتينو والوتريات . ويتبادل العزف فى الجزء الأول الآلات ذات الطابع الصوتى الداكن الذى يبدو كأنه صادر عن الأنف[٩٦٧] (لوحة ١٣٠) .

لوحه ١٢٨ – أوليفييه ميسيان

لوحه ١٢٩ – ميسيان : باليه تورا نجاليلا . تمهيد . عصر معدن الركاز .

ثالثاً : تورّانجا ليلا الأولى .

ويتبادل عزف اللحن الأول كل من الكلارينيت « والموجات » التى تصور صدى اللحن بصوتها المعدنى ، وتقوم الأجراس بترقيم الجمل الموسيقية ، وتشترك معها أصوات القبرافون على حين تهتز أوتار الكونترباص بغمز الأصابع دون الأقواس .

وتؤدى اللحن الثانى آلات الترومبون من المنطقة الصوتية الغليظة يشاركها الأوركستر الإيقاعى المؤلف من السيلستا والجلوكنشبيل والقبرافون والپيانو .

ويؤدى اللحن الثالث – وهو أشدّ مرونة وحدّة فى تعاريج خطه الميلودى – آلتا الأوبوا والفلوت ، حيث تتشكل صور من الاتباع الإيقاعى ترجع كل واحدة منها إلى ما قبلها .

ثم ينضم اللحنان الأول والثانى تعزفهما الآلات النحاسية بمنتهى الشدة .

ويجئ ذيل الختام عذباً كما لو كانت أنغامه مطلّة من البعيد تلمع فيه ومضات عابرة من الألحان السابقة .

ويشرق فى النهاية لحن رابع إيقاعى خالص متصل دون توقف[٩٦٨] (لوحة ١٣١)

رابعاً : أغنية الحب الثانية .

ينقسم هذا الجزء إلى تسعة أقسام :

١ – سكيرتسو من أداء الفلوت الصغيرة والفاجوت مع شكل إيقاعى تؤديه الكتلة الخشبية .

٢ – قسم انتقالى .

٣ – مرجّع وثلاثية أولى تؤديها الآلات الخشبية .

٤ – ثلاثة ثانية .

٥ – تراكب الثلاثيتين مع تعليقات فى صورة تغاريد طيور يعزفها الپيانو .

٦ – قسم انتقالى .

٧ – إعادة السكيرتسو مع تراكب الثلاثيتين ، ولحن التمثال . وتعزف هذه العناصر جميعاً معاً ، وهو ما يخلق نوعاً من التعقيد الذى ينشأ من تراكب أداء عشرة أدوار موسيقية فى آن واحد .

٨ – تقاسيم من الپيانو .

٩ – ذيل الختام ويجمع بين لحن الزهرة الذى يُعزف بمنتهى الخفوت ، ولحن « التمثال » الذى يُعزف بمنتهى الشدة ، والمرجّع الذى تردّده « الموجات » مع القيولينات المنفردة ، ويرسل الختام نفحة من الأنغام الحانية لقيام القبرافون والپيانو بالعزف فوق ذلك القرار الهادئ الذى تعكف على أدائه مجموعة الترومبون بمنتهى الخفوت (لوحة ١٣٢ ، ١٣٣) :

خامساً : فرحة النجوم وهذيانها .

رقصه طويلة صاخبة جذلانة ، غير أنها تتسم بالمبالغة التى شاعت فى أحاسيس مشاهير العشاق الذين تصوروا فى فرحتهم فرحة العالم بأسره ، على غرار فرحة أندريه بريتون حين اكتشف عناصر الطبيعة من جديد من خلال محبوبته فقال : « فى عينى زوجتى صفاء الماء والهواء والأرض والنار » ، وعلى نهج ما أجراه شكسبير على لسان جولييت فقالت : « إن جمالى كالبحر فسيح بلا شطآن » ، ومثلما همس تريستان لإيزولده قائلاً : « لو أقبل العالم بأسره هنا معنا لما رأيت منه سواك . . . » .

ويتشكل هذا الجزء من لحن واحد هو صيغة منّوعة للحن التمثال[٩٦٩] .

سادساً : بستان غفوة الحب .

جملة واحدة طويلة من لحن الحب تتخلل ثنايا هذا الجزء كله ، تعكف « الموجات » على إنشادها طول الوقت تشاركها الوتريات التى يوارى كاتم الرنين أصواتها ، فى حين يعزف البيانو تغاريد البلابل والعصافير فى صور بالغة الجمال والمثالية . وتعزف الكتلتان الصينيتان سلسلتين من الإيقاعات المتعاقبة التى تختلف أزمنتها ، تسيران إحداهما من الطويل إلى الأكثر طولاً متجهة من الحاضر إلى المستقبل ، وتأخذ الأخرى الاتجاه العكسى منطلقة من الأكثر طولاً إلى الأقل طولاً ، ومن المستقبل إلى الماضى . وتمثل السلسلتان كلتاهما تدفق الزمان وحركته الدائبة .

على أن هذا الجزء يتعارض مع الجزء السابق ، ذلك أن العاشقين هنا أسيران لإغفاءة حب لا يلتفتان معها إلى مشاهد الطبيعة المحيطة بهما ، ولا إلى ذلك البستان الذى تحتشد فيه الأضواء والظلال والنباتات والزهور والطيور المغردة الرائعة الألوان الوافدة من جميع الكواكب ، ويتسلل الزمن ويفلت بين ثنايا النسيان ، والعاشقان مستسلمان لغفوتهما خارج إطار الزمن . . فلندعهما غارقين فى النعاس (لوحة ١٣٤)

سابعاً : تورانجا ليلا الثانية .

يتميز هذا الجزء بتأثيرين من التأثيرات الأوركسترالية الجديرة بالتنويه :

أولهما : يتصارع فيه صوت الموجات الذى يهبط حانياً معبراً إلى الأعماق مع أصوات ثلاث آلات ترومبون وآلة توبا ، وقد انحصرت أصوات الترومبون الكثيفة اللزجة فى الطبقات الغليظة وأخذت تسير فى بطء كأنها دناصير ضخمة .

ثانيهما : إيقاع رهيب يستخدم لحن « المركّبات الهارمونية » والآلات الإيقاعية المعدنية ، ويشيع إحساساً مزدوجاً بالإنفراج والانقباض ، بالعمق والارتفاع ، وينهى كل مرحلة من مراحله بضربة عاصفة من الجونج تثير الهلع الذى يحركه « الخنجر المعلق المتأرجح والمسدّد إلى قلب السجين الملقى به فى حفرة العذاب » التى وصفها إدجار آلان پو فى روايته « الحفرة والبندول » ، والتى تضغط فيها جدران الحديد المحمى بالنار على السجين الذى تحاصره (لوحة ١٣٥) .

ثامناً : تأجج الحب :

كما يبلغ العشق مرحلة التوهج عبر سلسلة طويلة من المناجيات ، فقد جاءت الأجزاء السابقة فى هذه السيمفونية تمهيداً لهذا الجزء الذى يتأجج بالتفاعل الموسيقى الكبير . ونستطيع أن نتبين فى تفاعلاته الكبيرة كلا من لحن المركب الهارمونى ولحن الزهرة وثلاثة توهّجات للحن الحب ، ونستمع إلى لحن المركّب الهارمونى فى كل من المقدمة وذيل الختام وكأنه يحتضن التفاعل . ومع ذلك كله يمسك البيانو بزمام الإيقاع منتشراً بين مختلف الطوابع الصوتية لآلات الأوركستر ، بينما تعكف الأجراس ، وبعدها مجموعتا الترمبون والترومبيت [النفير] على أداء لحن « التمثال » فى رفقة ثلاث صور إيقاعية فى شكل « الاتباع » والإيقاعات العصية التحوير

وبينما تثير توهجات « لحن الحب » فينا ذكرى تريستان وإيزولده ، تظل تتصاعد محتدمة حتى تبلغ السيمفونية ذورتها ، وحتى تهز آخر ضربة من الجونج أصداء كهوف الهاتف الإلهى ، أصداء لغات لاترقى إليها مداركنا ، فيأخذ لحن التمثال فى التردّى إلى قاع الهاوية (لوحات ١٣٦ ، ١٣٧) .

تاسعاً : تورانجا ليلا الثالثة :

تجتمع فى هذا الجزء الغريب ، إلى جانب جملة ميلودية أُجريت عليها تنوعات عديدة من البيانو والأوركستر الإيقاعى الصغير والموجات والآلات الخشبية ، أشكال إيقاعية من سبع عشرة نسبة زمنية ينفرد كل منها أحياناً أو تلتقى خمسة منها معاً ، كما تجتمع خمسة طوابع إيقاعية مختلفة هى : كتلة الخشب ، والكأس المعلق ، ودف الماركاس ودف البروڤانس والجونج .

ويتألق كل زمن إيقاعى وكل طابع صوتى بواسطة مركّب هارمونى يعزفه ثلاثة عشر عازفاً منفرداً من بين الأقسام الخمسة للوتريات . وتعتمد الهارمونية اعتماداً كلياً على الإيقاع . (لوحة ١٣٨ ، ١٣٩) .

عاشراً : ختام :

وتؤدى مجموعتا الترومبيت [النفير] والكورنو اللحن الأول للختام .

ويمثل اللحن الثانى انفجاراً أخيراً للحن الحب عن طريق أداء المجموعة الأوركسترالية الكاملة له بمنتهى الشدة .

ثم يتلو ذلك ذيل الختام بطابعه المعبر عن الانتصار (لوحات ١٤٠ ، ١٤١)

* * *

وبعد ، فليس أروع من تورا نجاليلا مثلاً لسيطرة فكرٍ واحد على مختلف الوسائل المتاحة والمستحدثة للتعبير الموسيقى . فبجانب عناصر الأوركستر التقليدى من وتريات وآلات نفخ خشبى ونحاسى وآلات إيقاعية فقد نجح ميسيان فى أن يضيف ما يثرى أنغامه من آلات البيانو ، وموجات مارتينو ، والجلوكنشبيل ، والڤبرافون ، وهذه وحدها قادرة على القيام بدور أوركستر صغير منفصل وإن كان ميسيان يوفق إلى تذويب أصواتها فى سبيكة نغمية مبتكرة لم يجاره أحد فيها من قبل . ولعل أكثر ما يلفت النظر براعة ميسيان فى استخدام آلتى الترومبون والتوبا ، وهى آلات ذات صوت عميق أجشّ يستقطب به انتباه المستمع ، ويخرجه عنوة من غيبوبة النغم الحالم الذى يشيع فى كثير من أجزاء سيمفونية العشاق . (والفقرة رقم ١٨٦ من التسجيل الموسيقى) هى ختام الجزء الأخير من السيمفونية ، متمثلاً فى اللحن الثانى لهذا الجزء العاشر . ولم يكن غير فورة أخيرة للحن الحب تشترك فى أدائه عناصر الأوركستر كاملة . ويليه ذيل الختام بطابعه المعبر عن الانتصار الذى تضيف إليه « موجات مارتينو » أطيافاً موسيقية جميلة عذبة تجعل الختام زاخراً بالنشوة .

ولقد قدمت أوبرا باريس هذه السيمفونية خلال عام ١٩٦٨ فى صورة باليه من تصميم رولان پيتى . وقد أتيح لى مشاهدة حفل الافتتاح الذى كان حادثاً فريداً فى تاريخ هذه الدار . فلأول مرة تدخلها موسيقى أوليڤييه ميسيان لتندمج فى عرض راقص . ولأول مرة يقوم المصور العظيم ماكس إرنست بتصميم المناظر لعمل مسرحى .

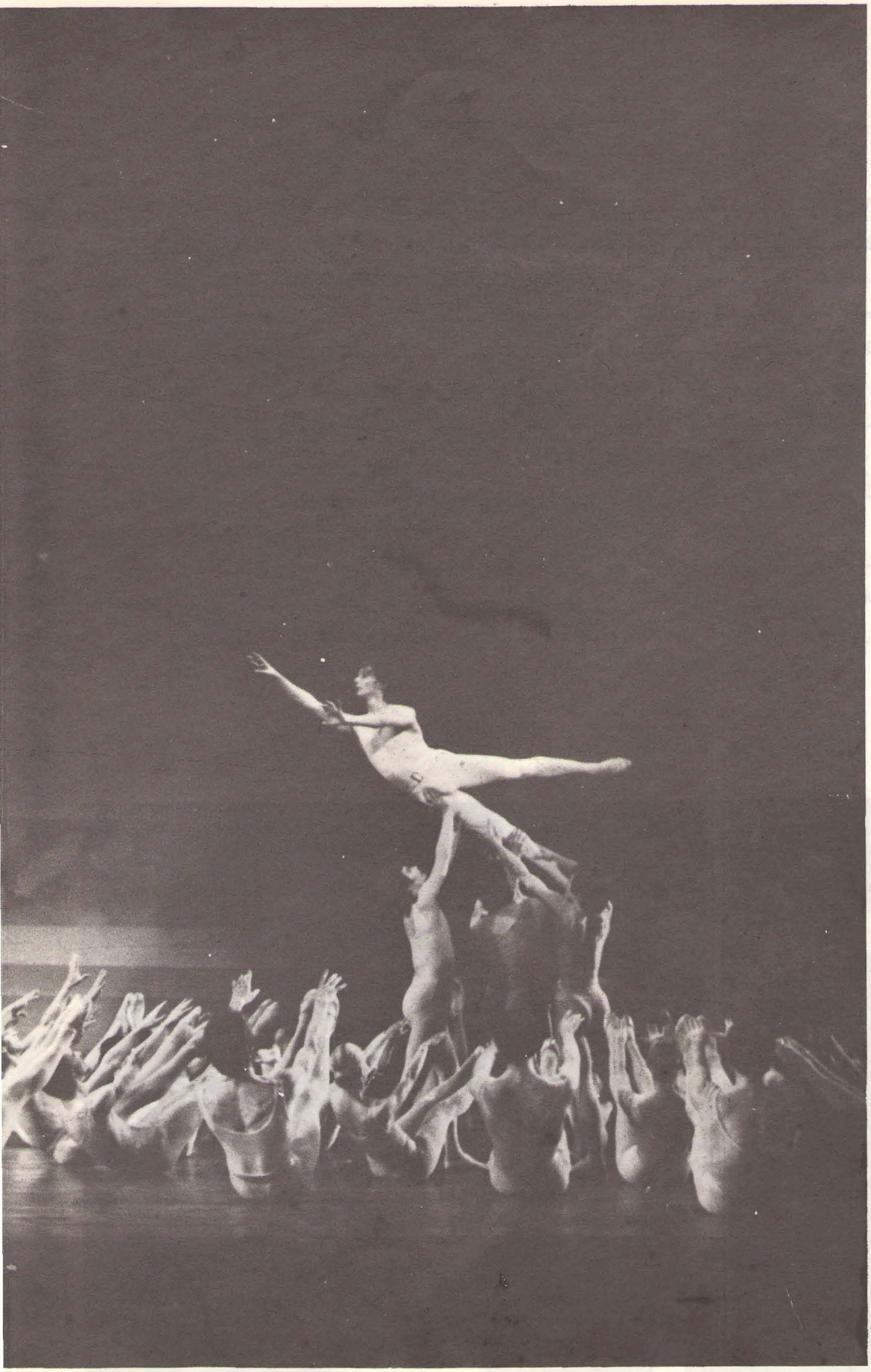
لقد تصدّى رولان پيتى لإحدى المحاولات الشاقة فى حياته العملية إن لم تكن أخطر محاولاته على الإطلاق . بروح خلاقة لاتعرف الكلل . وهو وإن لم يقدم أسلوباً مبتكراً تماماً إلا أنه لم يخضع للأنماط الشائعة المستعارة من غيره . الأمر الذى قل أن يحدث فى عصرنا . بل لقد اهتدى إلى ذلك الأسلوب الذى كان يتطلبه هذا العمل الفنى بالذات . فقد أبدع فى تقديم صورة من صور الحب الصاعد إلى مستوى تريستان وإيزولده الذى توخّاه المؤلف . وفى إشاعة جو من الفرح الدافق الذى تهفو إليه البشرية . احتوته قصيدة تشكيلية ليس لها سند من الحقيقة ، يمتزج فيها الحس والانفعال مكونين أجزاء السيمفونية العشرة . هذه الأجزاء التى تتجمع على خشبة المسرح لتغدو : مولد البطل ، وألوان الإغراء ، وتوافد العناصر ، وامرأة المثالية ، وحفلات الزفاف ، والنوم ، وقوى الشر ، وموت العاشقين ، والباكيات المنتحبات ، إلى أن تنتهى بالبعث .

إن هذا الباليه العظيم الذى أختتم به هذا الكتاب والذى يعرض طقوساً شبه دينية فى شكل موسيقى ، يمتاز فى مفهومه وفى

إخراجه بآراء وأفكار شرقية لاسيما الهندية منها ، مستخدما أسلوب الرقص الأفقى لا الأسلوب التقليدى المبنى على الارتفاع والتصعيد ، فهو يجعل الراقصين والراقصات كالأرواح . . . كائنات غير حقيقية لها قدرة تفوق قدرة البشر ، تتحرك هَوْناً كما يتحرك رجل الفضاء أو الغائص تحت سطح الماء . . متتالية جياشة تتتابع فيها النداءات والزفرات ، وثبات الخلق وطرقات الهدم ، هدير النبضات وخمود السكنات . تتثنّى أذرع الراقصات وتستدير فى مرونة حلقات السّحاب كأنما تهمس بحديث نافذ ، وتنزلق أقدام الراقصات الدقيقة المنثنية على طرف الإبهام انزلاق السهم وكأنها رياش تكتب على صفحات الأوراق . وتتماوج سيقان الراقصات المتوهجة فتنة وجاذبية وكأنما تثير أجسادهن سحراً تشربه الأعين . بالدقة هذه الأطياف فى استخدام مرونتها فى حركات سريعة وأخرى بطيئة يتتابعان تتابع الإيقاع واللحن والدفء والبرودة وتقلّص العضلات وارتخائها . بينا تشب أجساد الراقصين وثبات اللّهب بل وكأنها شُهب ملتهبة تطيح بواقع الأشياء وتذرو الساحة التى تتراقص فوقها وتغوص إلى أغوار اللانهاية ، ثم تعود فتنبثق وتعلو فى الأفق ومضات مجنحةً ندية مرحة . ساعتها انداحت كل همومى وغابت ، وكأن لم توجد بعدُ مشكلة تشغل بالى بعدما استسلمت فى غبطة لسحر الحركة المتدفّقة أمامى فى تلك الصور الحيّة .

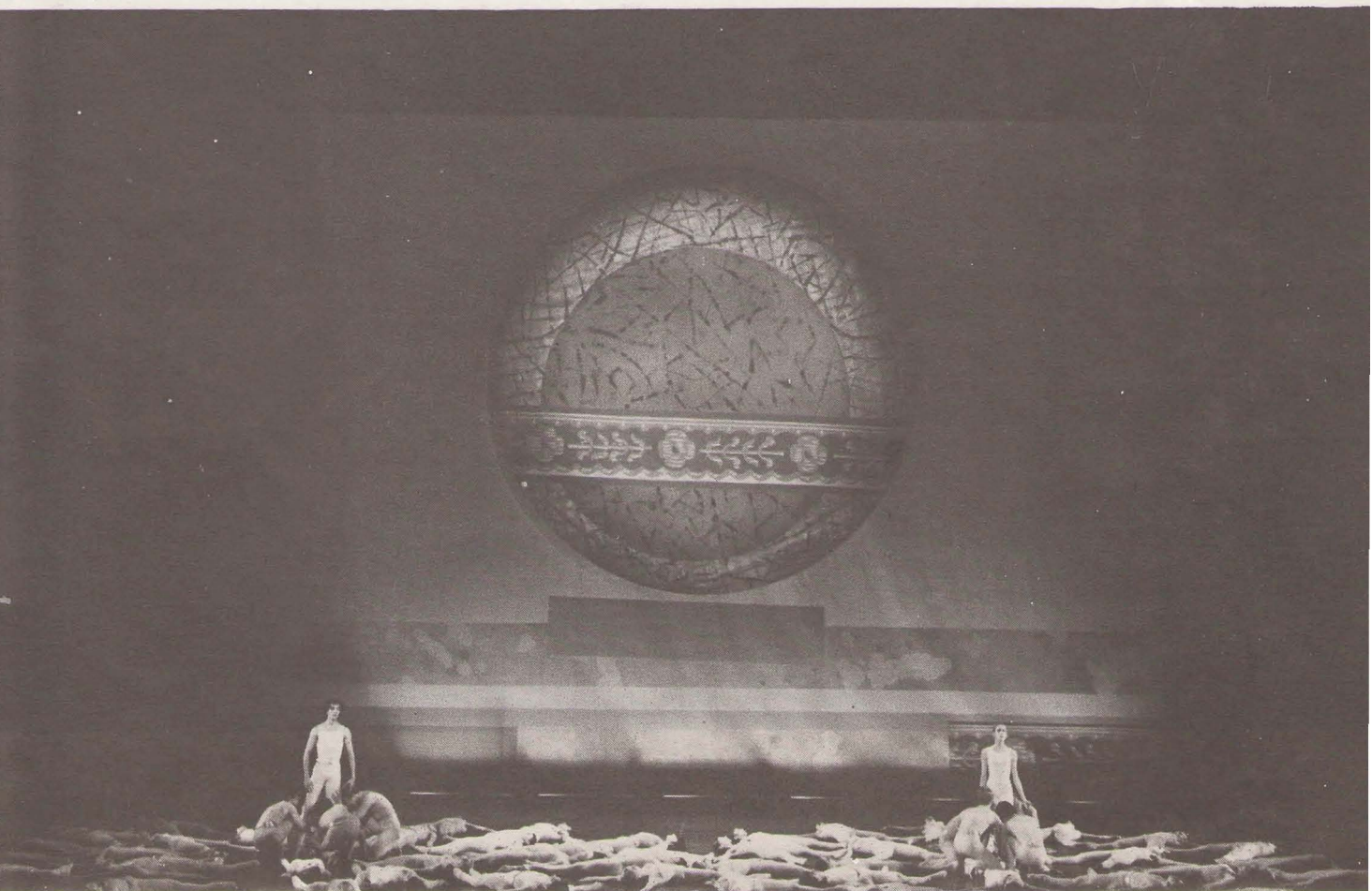
إن تكامل الفنون ليتجلّى بأروع صورة فى هذا العمل الفنى الجيّاش « تورانجاليلا » : موسيقى ميسيان ورقصات رولان بيتى ومناظر ماكس إرنست ، حيث تتآزر الفنون جميعاً وتتآلف وتجسّد حلم نوفير رائد الباليه الحديث ، فى تشكيل أسرة فنية تربط بينها أنبل الحوافز ، تتوثّب فى نفوسهم الحماسة ويتبادلون العون كفريق متكاتف ، ويتسابقون مدفوعين بإحساس عميق بجلال القيم التى يقدمونها للناس .

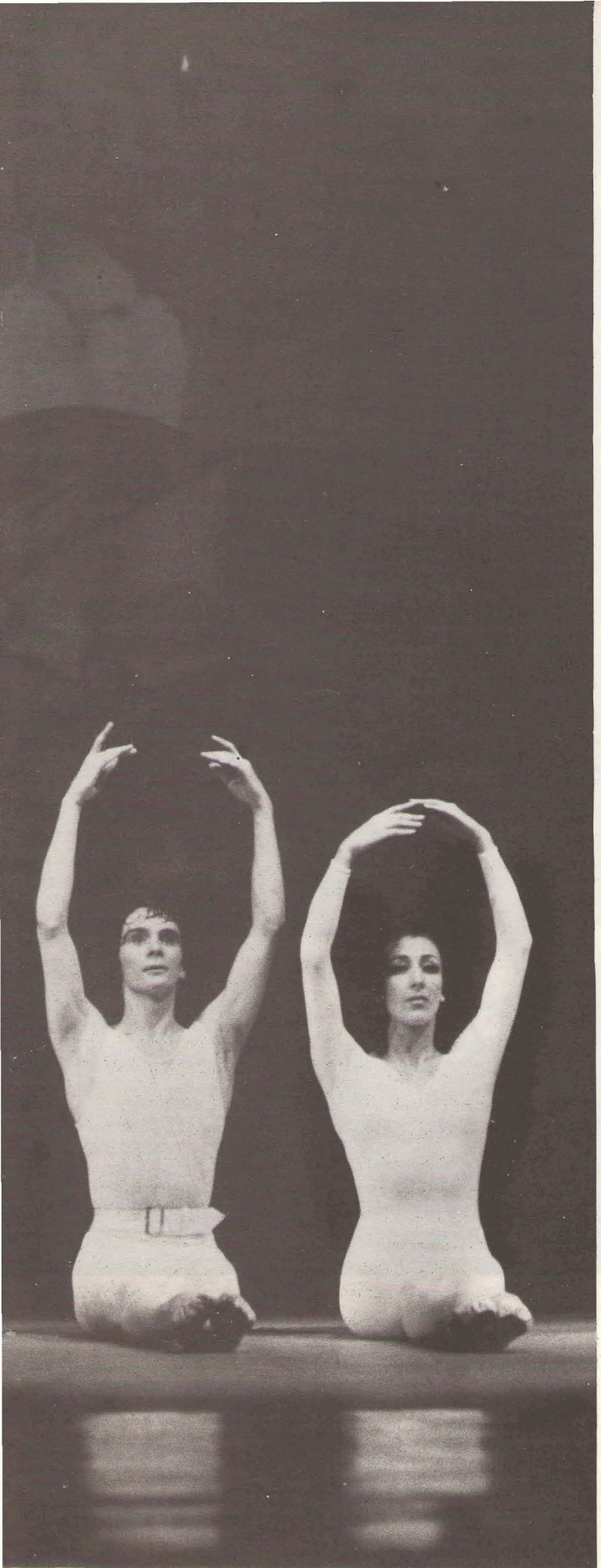
لوحه ١٣٠ – ميسيان : تورانجاليلا لقاء العشق . رقص ثنائى
فرقة باليه رولان بيتى بأوبرا باريس . تصوير برنار .



لوحة ١٣١

نورانجاليلا . نهاية الزواج مشهد الكرة الأرضية تعبر عن بهجة الحياة لماكس إرنست . فرقة باليه ولان بيتى أوبرا باريس تصوير برنار





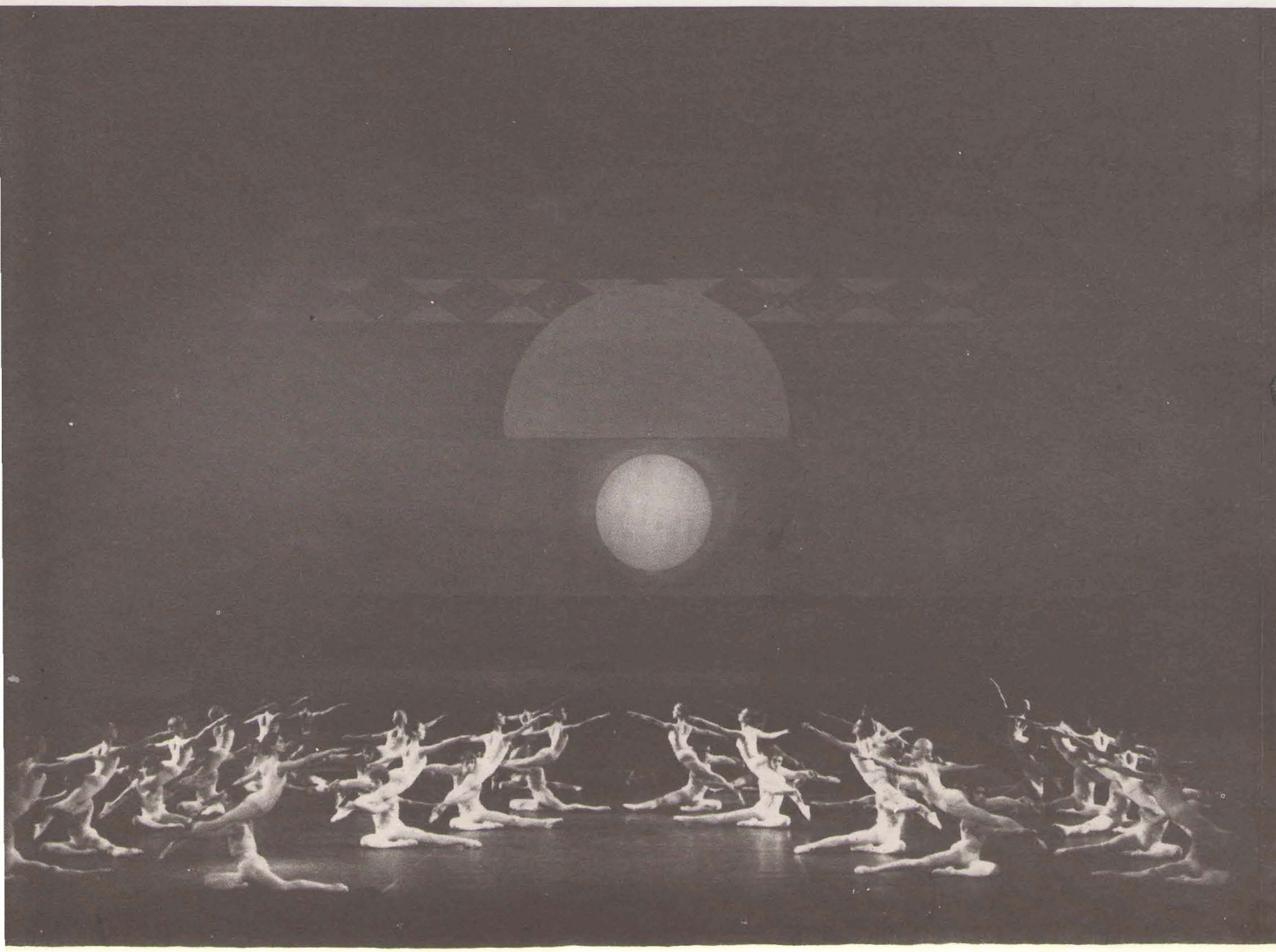
لوحه ١٣٢ – ميسيان : تورانجاليلا . نهاية الفصل الأول . الزواج . أوپرا باريس . تصوير برنار .

لوحه ١٣٣ – ميسيان : تورانجاليلا . نهاية الفصل الأول . الزواج . فرقة باليه رولان بيتى الديكور : السعادة ولقاء العشق وبهجة الدنيا لماكس إرنست . تصوير برنار .

لوحه ١٣٤ – ميسيان : تورانجاليلا . رقصة ثنائية ليلة الزفاف . فرقة باليه رولان بيتى بأوپرا باريس . تصوير برنار .

لوحة ١٣٥ – ميسيان : تورانجاليلا . عذاب « الرجل » وهو يكافح الألم والموت . فرقة باليه رولان بيتى بأوپرا باريس تصوير برنار .

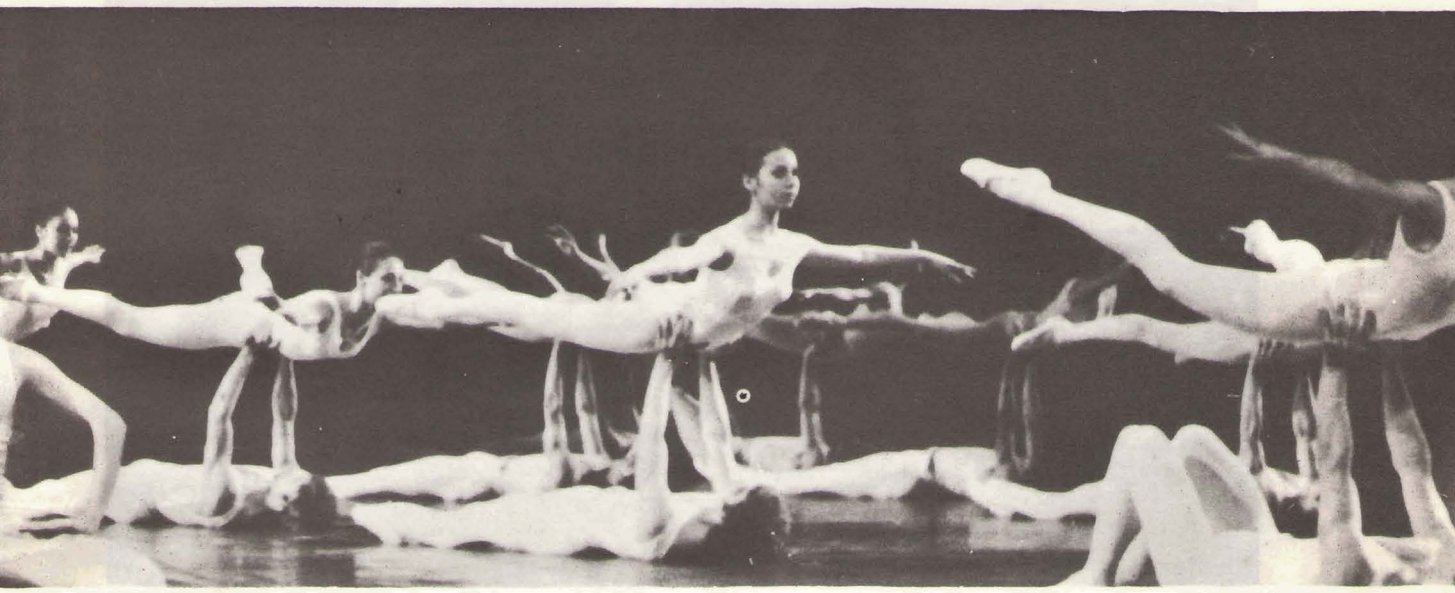
لوحة ١٣٦ – ميسيان : تورانجاليلا . الخاتمة . وصول « الرجل » عبر المجموعة ساجداً (جورج بيليتا) . فرقة باليه رولان بيتى بأوپرا باريس . تصوير برنار .



لوحه ١٣٧ – (ا) ميسيان : تورانجاليلا . الرقصة الختامية .
فرقة باليه رولان بيتى بأوپرا باريس . تصوير برنار
لوحه ١٣٧ – (ب) تفصيل

لوحة ١٣٨ – (ا) ميسيان : تورا نجاليلا . الخاتمة . الفردوس والتجلى . الديكور : شمس التجلى لماكس إرنست . فرقة باليه رولان بيتى بأوبرا باريس . تصوير برنار .

لوحة ١٣٨ – (ب) تفصيل .



لوحة ١٣٩ – ميسيان : تورانجا ليلا . الخاتمة . « الرجل » تحيط به النساء الأربع : تمثل الأولى (جاكلين رانى) لقاء الرجل بالمرأة ، وتمثل الثانية (كريستيان قلاسى) الزفاف ، وتمثل الثالثة (كلير موت) ليلة العشق ، وتمثل الرابعة (نانوتيين) الموت . فرقة باليه رولان بيتى باوبرا باريس . تصوير برنار .

لوحه ١٤٠ – ميسيان : تورانجاليلا . الخاتمة . الرقصة قبل الأخيرة . فرقة باليه رولان بيتى بأوپرا باريس . تصوير برنار

لوحه ١٤١ – منسيان : تورا نجاليلا . المخاتمة . فرقة باليه رولان بيتى بأوپرا باريس . تصوير برنار .

الفهارس

- ثبت الحواشي
- ثبت الفقرات الموسيقية
- ثبت الأعلام
- ثبت المراجع
- ثبت الموضوعات

(١) Kalokagathia

(٢) Kalos

(٣) Agathos

(٤) Phidias

(٥) Praxiteles

(٦) Apollo Musagetes

(٧) Hephaestus Olympicus

(٨) Olympe

(٩) Midas of Agrigentum

(١٠) انظر التدوين الموسيقى لهذا النشيد فى :

Apel. W. And A.T. Davidson Anthology of Music (No. 7 a)-Two Vols. 1947-50

وانظر أيضاً فى المرجع نفسه تدوين .

Hymn to the Sun No 7 b:

(١١) Oxyrthynchus

(١٢) انظر تدوينات بعض هذه الأناشيد فى

1 Schering. A Geschichte der Musik in Beispielen Breitkopf & Hartel. Leipzig (1931) Reprinted: Bronde Bros. (1950)

2 Davidson : Historical Anthology of Music

(١٣) Diatonic

(١٤) Chromatic

(١٥) Enharmonic

(١٦) Modes

(١٧) Dorian

(١٨) Hypodorian

(١٩) **Phrygian**

(٢٠) Hypophrygian

(٢١) Lydian

(٢٢) Hypolydian

(٢٣) Mixolydian

(٢٤) أما السلم الكروماتى فكان الحرف فيه يتخذ وضعاً غير وضعه الدياتونى العادى : فمثلا كان الحرف ح وهو الذى يدل على النغم الحالى « لا » يكتب هكذا ♭ وفى حالة زيادته بالرفع بنصف مقام ملون كان يكتب ن .

(٢٥) Miller : «History of Music»

1. **Delphic Hymns to Abollo**
2. **Short Hymns to Musa**
3. **Hymn to Nemesis**
4. **Epitaph of Seikilos**

(٢٦) Arsis

(٢٧) Thesis

(٢٨) Pyrrhic

(٢٩) Iamb

(٣٠) Anapaest

(٣١) Spondee

(٣٢) Trochee

(٣٣) Dactyl

(٣٤) Cretic Paion

(٣٥) Dipody

(٣٦) Tripody

(٣٧) Syrinx

(٣٨) التصدير الموسيقى الذى يتقدم الغناء : Prelude

(٣٩) الموسيقى الفاصلة بين الجمل الغنائية : Interlude

(٤٠) الخاتمة الموسيقية بعد انتهاء الغناء : Postlude

(٤١) إنشاد نغم واحد بعينه من أكثر من صوت واحد : Unison

(٤٢) هو جواب النغم الأصلى . ولكونه على بعد موسيقى ثامن من النغم الأصلى سمى Octave أى الثامن

(٤٣) أى الأنغام المختلفة .

(٤٤) كالنغم الخامس أو الرابع بالنسبة للنغم الأصلى الذى ينشده المغنون Heterophony

(٤٥) Mystery-plays

(٤٦) Dion Chrysostom

(٤٧) Plot

(٤٨) Lyrico-musical nature

(٤٩) Narrative speech

(٥٠) Paul Henry Lang: Music in Western Civilization .

(٥١) Ernest Newman: Wagner, Man and Artist

(٥٢) Nietzsche: The Birth of Tragedy from the Spirit of Music

(٥٣) المقصود **بالبعد** هو البعد الكامل الذى يفصل بين درجات المقامات الموسيقية . وهو ما يسمى أيضاً نصف التون وربعه .

(٥٤) William Fleming: Arts and Ideas

(٥٥) Tralles

(٥٦) فى آسيا الصغرى . ومعناها الصقلى . نسبة إلى جزيرة صقلية Seikilos

(٥٧) انظر تدوين هذا النشيد الذى يسميه ألفريد أينتشتاين « مرثية » Elege فى كتاب Alfred Einstein: A Short History of Music أو فى كتاب شيرنج **Schering** Geschichte der Music in Beispielen

(٥٨) Mesomedes

(٥٩) Nemesis

(٦٠) Pindar first Pythian Ode

(٦١) Nomos

(٦٢) Timotheus

(٦٣) Phrynis

(٦٤) Philoxenus

(٦٥) Polyeedus

(٦٦) Aristoxenus

(٦٧) Bombe وهى كلمة مشتقة من طنين النحل وتعنى طنيناً مشوشاً يصدر عن التصفيق بالأيدى .

(٦٨) Imprices ومعناها هطول المطر والصقيع على السقوف .

(٦٩) Testae ومعناها تهشم الأوانى الفخارية .

(٧٠) Tigellius

(٧١) Menecrates

(٧٢) Mesomedes

(٧٣) صوت الأساس أو الركوز هو الدرجة الرئيسية التى يبنى عليها أى مقام أو سلّم وتشعر فيها الأذن براحة واستقرار .

(٧٤) Virtuosi

(٧٥) Vocaliques

(٧٦) Quintilian

(٧٧) Martial

(٧٨) Vaspasian

(٧٩) Pertinax

(٨٠) Amores

(٨١) Aubade

(٨٢) Alba

(٨٣) Tagliet

(٨٤) ربة الفجر Aurora

(٨٥) Marcus Terentius Varro

(٨٦) De Musica

(٨٧) Disciplinarum libri IX

(٨٨) Censorinus

(٨٩) Martianus Capella

(٩٠) Boethius

(٩١) Cassiodorus

(٩٢) Isidore of Seville

(٩٣) Suetonius

(٩٤) Seneca

(٩٥) Tacitus

(٩٦) Marcus Aurelius

(٩٧) Lucian

(٩٨) Plotinus

(٩٩) يعكف العلماء المتخصصون فى السنوات الأخيرة على سبر غور الموسيقى البيزنطية وتدويناتها المعقدة . والكل يترقب بلهفة شديدة ظهور الموسوعتين المخصصتين لموضوعى موسيقى الكنيسة الشرقية .

Monumenta Musicae Byzantinae Copenhagen

Trésor de Musique Byzantin (Paris)

(١٠٠) ومن المصادر المعاونة لنقل نظريات الإغريق إلى القرون الوسطى ما ترجمه جيراردو الكريمونى Gerardo di Crimona وقسطنطين الأفريقى Constantine the African وحنا الأشبيلى Jean of Seville وأفلاطون التريفولى Plato of Trivoli إلى اللاتينية من المصادر العربية المترجمة أصلا من الإغريقية .

انظر (أ)

H.G. Farmer: The Arabian Influence on Musical Theory. Journal of the Royal Asiatic Society. 1925 P II.

(ب) ألدوميلى Aldo Mieli العلم عند العرب وأثره فى تطور العلم العالمى : نشرته جامعة الدول العربية .

(١٠١) Oliver Strunk (Editor): Source Reading in Music History. New York 1950 P. 86.

(١٠٢) The Letters of Cassiodorius : Translated into English by Thomas Hodgkin. London 1886 p. 194.

(١٠٣) Psalmody

(١٠٤) Hymn

(١٠٥) Melisma هى حليات صغيرة تضاف إلى غناء الميلودية ويبدو معها الصوت الغنائى وكأنه يرتعش . وهى موجودة أيضا فى الغناء العربى

(١٠٦) Strophic

« البناء المقطعى للشعر » أى بناء القصيدة من عدة مجموعات يربطها معنى واحد وقافية واحدة . »

(١٠٧) Refrain « المرجع » وهو الجزء الذى يتكرر إنشاده فى الأغنية . وعادة تنشده المجموعة التى تساند المغنى المفرد . وهو ما يطلق عليه كلمة « المذهب »

(١٠٨) Anastaseos imera

(١٠٩) Ambroso

(١١٠) Veni Redemptor

(١١١) Responsorial Singing

(١١٢) Antiphonal Singing

(١١٣) «Alleluia» الصيغة اللاتينية للفظة « هاللوياه » بمعنى « الحمد لله » وهى تمثل الجزء الثالث من القداس . جزء التحميدات .

(١١٤) Justinian «Corpus Juris»

(١١٥) Oxyrhynchus papyrus

(١١٦) Suidas

(١١٧) Michael Psellus

(١١٨) Bryennitus

(١١٩) Pachymeres

(١٢٠) Pepin

(١٢١) Unison

(١٢٢) بمكتبة المتحف البريطانى وبمكتبة مسجد أيا صوفيا باستنبول مخطوط مترجم إلى العربية من أصل يونانى عنوانه « رسالة صنعة الأرجانون الزمرى » ومترجمه مجهول ، وينسب الأصل اليونانى إلى موريسطوس Moristos .

ويذكر كتاب الفهرست ثلاثة أنواع مختلفة من الأرجانون . يوصف اثنان منها فى كتاب يسمى « كتاب فى الآلة المصوتة المسماة . بالأرجانون البوقى والأرجانون الزمرى . على حين توصف آلة ثالثة فى كتاب آلة مصوتة تسمع على ستين ميلا » .

(انظر : Farmer, HG: The Sources of Arabic Music, 1940:

(١٢٣) Automatons

(١٢٤) Acclamations

(١٢٥) Basileus

(١٢٦) Esapostolos

(١٢٧) Polychronismos

(١٢٨) Euphemesis

(١٢٩) Evangeliary

(١٣٠) Psalterion

(١٣١) Octoechus

(١٣٢) Euchologion

(١٣٣) Apostolos

(١٣٤) Triodion

(١٣٥) Pentecost

(١٣٦) Ecphonesis

(١٣٧) The Simple troparions

(١٣٨) Bardesanes

(١٣٩) Refeain ويعرف أيضاً باسم المذهب .

(١٤٠) Heirmos

(١٤١) Sugithas

(١٤٢) Soloist

(١٤٣) Canon الكلمة من أصل سامى ، وهى عصاة مجوفة تستعمل فى قياس المسافات المستقيمة . وقد استعملها هوميروس فى هذا المعنى . كما استعملها أريستوفانس فى شعره فى ذات المعنى ، واستعملها بطليموس فى دراساته الفلكية ، ثم استعملها بوليكليتوس فى مقال عن النسب بين أجزاء الجسم البشرى فى فن النحت :

انظر Canons فى :

a. The Great Hellenic Encyclopedia

b. Webster's International Dictionary : Unabridged

(١٤٤) Hymnographos

(١٤٥) Acathistus-hymn

(١٤٦) Avares

(١٤٧) «Ein» Feste Burg»

(١٤٨) Sontonion melos

(١٤٩) Arion melos

(١٥٠) Hagiopolites

(١٥١) Octoechus

(١٥٢) Neuma

(١٥٣) Precentor

(١٥٤) Melisma

(١٥٥) «Kyrie eleison»

(١٥٦) Plain chant

(١٥٧) Melisma النقرشة

(١٥٨) The Hours وهى مواقيت الصلوات على مدار الأربع والعشرين ساعة فى اليوم الواحد كالآتى :

١ – صلوات ليلية Matins وهى ثلاث أثناء الليل

٢ – صلوات الفجر Lauds عند صياح الديك فى الفجر .

٣ – الصلوات الأولى بالنهار Terde حوالى الساعة السادسة صباحاً .

٤ – صلاة ثلث النهار Prime حوالى الساعة التاسعة صباحاً .

٥ – صلاة القداس Mass حوالى الساعة العاشرة صباحاً .

وأحيانا بعد صلاة الظهر أو بعد صلاة العصر

٦ – صلاة الظهر Sext الساعة ١٢ ظهراً .

٧ – صلاة العصر None ساعة الثالثة بعد الظهر .

٨ – صلاة المغرب Vespers الساعة السادسة مساء .

٩ – صلاة مستهل الليل Compline عندما يهبط الليل .

ومن الظواهر التى تثير الاهتمام أن الأنماط النغمية فى الهند ، وتعرف باسم الراجات ومفردها راجا ، ترتبط ارتباطاً عميقاً بالساعات المختلفة لليل والنهار . ومن المحرم أداء أى منها فى غير الوقت الذى تنتسب إليه منذ أقدم عصور التاريخ .

(١٥٩) Lumen ad nevelationem. Nunc demittis hymn

(١٦٠) Hymn

(١٦١) Exueltet orbis gadis

(١٦٢) Ordinary

(١٦٣) Proper

(١٦٤) Kyric

(١٦٥) Kyric eleison

(١٦٦) Chsiste eleison

(١٦٧) Gloria

(١٦٨) Gloria in excellis Deo

(١٦٩) ET in terra pax honinibus bonae voluntates

(١٧٠) Credo

(١٧١) Credo in unum Deum

(١٧٢) Sanctus Sanctus Sanctus

(١٧٣) Agnus Dei qui tollis peccata mundi وتشير بعض المصادر إلى أن هذا الختام ينوه بوداعة المصلى الوزع الشبية بوداعة الحمل .

(١٧٤) Introitus

(١٧٥) Procession

(١٧٦) Graduale

(١٧٧) Protector Noster

(١٧٨) Offertorium

(١٧٩) Communio

(١٨٠) Deo gratias

(١٨١) Amen

(١٨٢) Alleluia

(١٨٣) Tract

(١٨٤) Domine non Secundum

(١٨٥) Prosa Sequentia

(١٨٦) Domine in virtute

(١٨٧) Hypo أى الأدنى من . . .

(١٨٨) ديوان كان يستعمله أهل ليديا مع تعديل وقد عليهم من الخارج . وفى رأيى أن تعديل الليدى المختلط أقل إيهاماً من تعبير « نصف الليدى » .

(١٨٩) جاء هنرى جلاريانوس Henry of Glarianus بعد جريجوريوس بستّة وخمسون عاماً بنظرية أضاف بها أربعة مقامات أخرى هى :

المقام التاسع – الديوان الأيونى من نغم لا إلى لا (جواب)

المقام العاشر – الديوان تحت الأيونى من نغم مى إلى مى (جواب)

المقام الحادى عشر الديوان الأيونى – من نغم دو إلى دو (جواب)

المقام الثانى عشر الديوان تحت الأيونى – من نغم صول إلى صول (جواب)

وقد تجنب جلاريانوس بناء مقام على درجة « سى » لأن هذا المقام يتضمن المسافة الخامسة الناقصة بين درجتين الأولى والخامسة . وهى المسافة المسماة بشيطان الموسيقى أو المصادمات المعيبة فى الموسيقى Diabolus in Musica

(١٩٠) Syllabic

(١٩١) Neumatic

(١٩٢) Psalmodic

(١٩٣) Melismatic

(١٩٤) A.B.C.D.E.F.G.

(١٩٥) Neums

(١٩٦) المونوكورد آلة معملية ذات وتر واحد يقسم إلى أجزاء بواسطة قنطرة متحركة تحته . ويقاس تردد كل جزء وحده .

(١٩٧) Authentic

(١٩٨) Plagal

(١٩٩) Guido d'Arrezzo

(٢٠٠) Resonnare fibris Ut queant laxis

Mira gestorum Famuli tuorum

Solive polluti Labu reatum Sancte Ionnes

(٢٠١) كتب أودو « محاورات فى الموسيقى » Dialogus in musica وكتب جويدو دارتسو « القواعد الدقيقة » Micrologus

(٢٠٢) Psaltry

(٢٠٣) Planetus

(٢٠٤) البُعد الموسيقى Interval هو المسافة التى يمكن تمييزها بالسمع بين نغمتين أحدهما يتخذ أساسا . ويقع الآخر فوقه أو تحته فى الحدة .

(٢٠٥) Vox principalis

(٢٠٦) Vox organalis

(٢٠٧) Parallel Organum

(٢٠٨) Sit Gloria Domini

(٢٠٩) بُعد الأوكتاف Octave يعنى المسافة الموسيقية التى يكون أحد طرفيها الصوت الثانى من نغمة الأساس . أى أنه البُعد بين أى صوت وجوابه أو قراره . والأوكتاف الأعلى يكون أكثر حدة من الصوت الأساسى لأنه يصدر عن ضعف عدد الذبذبات التى يصدر عنها صوت الأساس .

(٢١٠) Clausula

(٢١١) Diabolus in Musica

(٢١٢) Alleluia surrexit Christus

(٢١٣) Regi Regum Gloriose

(٢١٤) Strict Organum

(٢١٥) Rex irumense

(٢١٦) Epiphany

(٢١٧) Assumption

(٢١٨) Bishop Aldhelm

(٢١٩) Musica Enchiriadis

(٢٢٠) Huckbald

(٢٢١) De Harmonica Institutione

(٢٢٢) The Winchester Tropers

(٢٢٣) Motet

(٢٢٤) أنشودة المآثر **Gesta (Lat) Deeds (Eng.) Chanson de geste (Fr)**

(٢٢٥) Chanson de Roland

(٢٢٦) Guy d'Amiens

(٢٢٧) William of Malmesbery

(٢٢٨) Albert Seay. Music in the Medieval World Prentice Hall. N.Y. 1955. P 61

(٢٢٩) Goliards

(٢٣٠) O admirabile Veneris idolum ويرجع كورت زاكس تاريخ هذه الأغنية إلى القرن العاشر.

(٢٣١) Trobadours and Trouveres

(٢٣٢) لم يقصر كورت زاكس فنانى التروبادور على طبقة النبلاء وحدهم ، إذ يقرر أن ماركابو Marcabu كان لقيطاً تركته أمه على باب قصر أحد النبلاء وكان برنار الفنتادورى **Bernard de Ventadour** ابن أحد الوقادين.

(٢٣٣) Marcabu of Gascony

(٢٣٤) Bernard de Ventadour

(٢٣٥) Girault de Bornelh

(٢٣٦) Girault de Riquier

(٢٣٧) **Bertrand de Born**

(٢٣٨) **Quesne de Bethune**

(٢٣٩) Blondel de Nesle

(٢٤٠) Thibaut, King of Navarre

(٢٤١) **Robin et Marion**

(٢٤٢) Minstrels

(٢٤٣) Histrions

(٢٤٤) كان لدوق أكويتانيا ولد يدعى جيوم. ولقد عاصر هذا الصبى عودة أبيه من غزواته فى الأندلس مصحوباً بالأسرى والسبايا. وكان يتأثر أشد التأثير بروعة ثيابهن وانهمار دموعهن تحت أقنعتهن ولون السبايا الأسمر. لذا واظب على حضور مجالس أبيه مستمعاً إلى ما يدور فيها من حديث وأغان وأشعار بالعربية تركت به أثراً بالغاً.

وحدث أن سمع مرة أحد الحاضرين يسأل والده عن سر حديث الشاعر المنشد الجائل « المنسترل » فى حاشيته بالعربية. فأجاب الدوق بأن آذان هؤلاء الموسيقيين تلتقط بسهولة لهجة أبناء الإقليم الذى يعيشون فيه لفترة ما. وأنه على الرغم من الحجاب الذى كانت تعيش فيه المرأة العربية. إلا أن ذلك لم يمنع العرب من الحديث فى أصول العشق والغرام. وهكذا كان لموسيقى العرب وغنائهم أثر كبير على الطفل جيوم. ففضلها على أشعار المآثر البطولية الأوربية. غير أن والده أصر على تعليمه هذه وتلك. وضرب لذلك مثلا بأندريه الشاعر المنشد فى حاشيته والذى حفظ الكثير من أشعار وألحان العرب والبربر وتفهم شعر أوربا وموسيقاها.

وعندما توفى دوق أكويتانيا كان جيوم فى الخامسة عشرة واشترك فى الحملات الصليبية فى الأندلس والشرق كما انطلق ينظم الشعر والأغانى وامتدح الحب والغزل فى قصائد وأناشيد طويلة. وكان بذلك أول شعراء التروبادور.

وبرغم ذلك فلم يكن جيوم أفلاطونيًا فى حبه. أو عذريًا فى عشقه لمحاسن محبوبته. بل امتلأت حياته بالعواطف الغرامية حتى أن الكنيسة أصدرت ضده قرارا بالحرمان لأنه فضل إحدى خيلاته على زوجته.

(٢٤٥) كان هناك فارق واحد بين أغانى التروبادور وأغانى التروفير. هو إنشاد الأولى بلغة « أوك » وهى لغة فرنسا جنوبى نهر اللوار. وإنشاد الثانية بلغة « أويل » وهى لغة فرنسا شمالى اللوار. وبدأ هذا الفن أصلا بقصائد دينية ثم تحول شيئاً فشيئاً إلى الموضوعات التى تدغدغ حواس النبلاء وتداعب خيالاتهم الفروسية. كالحب المهذب والنبل ورثاء موتى النبلاء وكذلك الموضوعات المحلية.

(٢٤٦) Lai (Fr.) Lay (Eng.) قصيدة غنائية قصيرة مقسمة إلى فقرات تلتزم أبيات كل فقرة منها بقافيتين مهما كان عدد الأبيات. ولكن بشرط أن تتكرر إحدى هاتين القافيتين أكثر من الأخرى وتسمى بالقافية الأساسية. ويتم تبادل القافيتين وفق رغبة الشاعر. على أن تكون القافية الأساسية فى كل فقرة من نوع قافية آخر بيت فى الفقرة السابقة.

(٢٤٧) Verelai

(٢٤٨) Fines Amourettes

(٢٤٩) Rondeaux

(٢٥٠) **دور القرار**

(٢٥١) Robin m'aime

(٢٥٢) Je me reparie

(٢٥٣) Ballade: Dieus soit en cheste maison

(٢٥٤) Estampie لحن راقص شاع فى جنوب اوربا بين القرنين الثانى عشر والخامس عشر نادراً ما تؤلف له كلمات. ويعرف فى لهجة أهل بروفانس باسم ستاميدا.

(٢٥٥) Les Quatre Estampies Reale

(٢٥٦) Canso

(٢٥٧) Serventes

(٢٥٨) Planh

(٢٥٩) Pastoreta, Pastourell

(٢٦٠) Chanson de Toile

(٢٦١) Aube

(٢٦٢) Alba

(٢٦٣) Enueg

(٢٦٤) Tenson, Tenso-Jeu partie

(٢٦٥) Chanson de geste

(٢٦٦) Serena

(٢٦٧) Quant vei l'aloete mover

(٢٦٨) Grace Brulé

(٢٦٩) Je ne puis pas si loing fuir

(٢٧٠) كانت المقاييس الإيقاعية لأغانى التروبادور والترونير تحمل أسماء إغريقية ، وكلها من الوزن الثلاثى :

– اللولبى Trochaeus

– الإيامبى Iambus

– الأصبعى Dactylus

– الأنابيستى Anapaest

– السبوندى Spondeus

– الثلاثى الأفرع Tribrachys

(انظر فى هذا الشأن صحيفة٢٨ فى الفصل الخاص بالموسيقى الإغريقية)

(٢٧١) Tuit mi desir

(٢٧٢) Chanterai por mon coraige

(٢٧٣) Tuit ci qui sunt enamourat

(٢٧٤) يشير اسم هذه الرقصة الفرنسية إلى أن الراقصين كانوا يتحركون فى دائرة ، ويتخذ المنشد الرئيسى موضعاً مركزياً من الدائرة فى حين يردد كوروس الراقصين ذات المقطع الذى يغنيه المنشد من ورائه .

(٢٧٥) Minstrels

(٢٧٦) Sumer is icumen in

(٢٧٧) Carol

(٢٧٨) Virelay

(٢٧٩) Verbum Patris humantur

(٢٨٠) Tabor

(٢٨١) Minnesingers

(٢٨٢) Duple meter

(٢٨٣) Triple meter

(٢٨٤) Ionian mode (major)

(٢٨٥) Ey ich sach indem Trone

(٢٨٦) Heinrich von Muglin Frauenlob

(٢٨٧) Walter von der vogeleveide

(٢٨٨) Wolfram von Eschenbach

(٢٨٩) Parzival

(٢٩٠) Titurel

(٢٩١) Neithart von Reuenthal

(٢٩٢) Minne

(٢٩٣) Spervogel

(٢٩٤) Hugo von Montfort

(٢٩٥) Oswald von Wolkenstein

(٢٩٦) Leid

(٢٩٧) Tagleid = aube

(٢٩٨) Leich = Lai

(٢٩٩) Spruch

(٣٠٠) Meistersingers

(٣٠١) Stabreim

(٣٠٢) عن كتاب « ريتشارد فاجنر : دراسة نقدية » د . ثروت عكاشة . دار الوطن العربى . بيروت ١٩٧٥ .

(٣٠٣) Ich Klag ein Engel

(٣٠٤) Mit Gunstlischem herzen

(٣٠٥) Conrad Nachtigall

(٣٠٦) Sebastian Welde

(٣٠٧) Adam Puschmann

(٣٠٨) Hans Sachs

(٣٠٩) Ars Antiqua

(٣١٠) Ars nova

(٣١١) Léonin

(٣١٢) conductus لحن كورالى ينشد عند انتقال الواعظ إلى منبر الكنيسة ثم عند عودته منه ، ثم أطلق بعد ذلك على لحن يحمل موعظة فسمى « لحن الوعظ »

(٣١٣) Organum

(٣١٤) Organum duplum

(٣١٥) Unison

(٣١٦) Cantus firmus

(٣١٧) Drone Bass

(٣١٨) Duplum

(٣١٩) الثلثية Triolet هى نوع من الزخرف النغمى تركب كل

ثلاثة أنغام منه على دقة واحدة من دقات الإيقاع ويكون لها زمن مساو لزمنين فقط

(٣٢٠) Mensural Music

(٣٢١) Judae and Jerusalem

(٣٢٢) Cadence

(٣٢٣) Organum duplum

(٣٢٤) Point d'orgue = Pedal point

(٣٢٥) Pérotin

(٣٢٦) Triplum

(٣٢٧) Seredunt

(٣٢٨) Seredunt principes

(٣٢٩) Motet تصغير لفظ mot أى كلمة وتسمى أيضاً الموتيت الباريسية Paris Motet تمييزاً لها عن نموذج موتيت عصر النهضة Renaissance Motet التى ذاعت فيما بعد .

(٣٣٠) A la Cheminée

(٣٣١) Tenor-recorder

(٣٣٢) Polyphonic

(٣٣٣) Polyrythmic

(٣٣٤) Polytextual

(٣٣٥) Franco of Cologne

(٣٣٦) Pierre de la Croix

(٣٣٧) Montpellier Codex

(٣٣٨) "Dies irae" Dies irae. dies illa. Solvet saeclum in fairlla Testa David cum Sibyilla

سيكون ذلك يوم الغضب . واليوم الذى يحترق فيه العالم حتى يصير رماداً وهو ما يشهد به داود والسبلة (الهاتفة الإلهية عند الرومان الوثنين)

وهى مطلع ترنيمة تنشد فى قداس الجنائز . ويقال إنها من تأليف توماسى شيلانو الراهب الفرنسسكانى المتوفى عام ١٢٦٠ .

(٣٣٩) لحن يرتل أحيانا بين « التمهيد » وتلاوة الإنجيل فى القداس الغربى . وقد تطور معنى هذه الكلمة حتى أطلقت على مجموعة الكلمات والأنغام التى تكون ترتيلا أو نشيداً مستقلا فأصبحت بعد العصور الوسطى ترادف كلمة نشيد Hymn graduale

(٣٤٠) مجموعة أناشيد القداس أو المجاوبات المشتقة غالباً من مزامير داود . والتى ترتل بعد إلقاء الجزء الخاص من رسائل بولس الرسول فى القسم الثانى من القداس المسمى « التعليمى » .

(٣٤١) Songe d'une nuit de Sabbat

(٣٤٢) Laude

(٣٤٣) Litanies

(٣٤٤) God's Pauper

(٣٤٥) Stabat Mater

(٣٤٦) Jacoponi da Todi

(٣٤٧) Dante

(٣٤٨) Boccacio

(٣٤٩) Chaucer

(٣٥٠) Giotto

(٣٥١) Duplum

(٣٥٢) Contra—tenor

(٣٥٣) Treble or Organum triplum

(٣٥٤) **Mezzo — soprano**

(٣٥٥) **Organum**

(٣٥٦) **Cantus firmus**

(٣٥٧) Contra

(٣٥٨) Treble Soprano

(٣٥٩) Contralto

(٣٦٠) "Isorythme"

(٣٦١) أطلق على التقسيمات الثنائية اسم الزمن غير التام Tempus imperfectum تمييزاً لها عن التقسيمات الثلاثية التى كانت تسمى الزمن التام Tempus perfectum

(٣٦٢) Triplex

(٣٦٣) Duplex

(٣٦٤) Cantus firmus هو الميلودية الأصلية المعينة التى تنسج فوقها خطوط لحنية مساعدة . وهى تشبه هنا القرار الثابت فى صوره الأولى إلا أنها أصبحت بعد ذلك ميلودية نامية . وأصبح فى الإمكان وضعها لا أدنى الخطوط البوليفونية المساعدة بل وسطها وأحياناً نادرة فوقها . ولهذا تعد تسميته « بالغناء الثابت » أنسب من تسميته « بالقرار الثابت » . ومعنى الثابت هنا « المحدد » المراد إقامة النسيج البوليفونى معه . و—هذا واضح من التسمية الفرنسية Chant donné أى الغناء المعين .

(٣٦٥) Kyrie

(٣٦٦) Guillaume de Machaut (حوالى ١٣٠٠ – ١٣٧٧) وكان شخصية فذة متعددة المواهب والقدرات : فكان شاعراً وراهباً

وموسيقيًا . كما كان من رجال البلاط . خدم ملوكاً ثلاثة : جان ملك لكسمبورج وجان ملك نورماندیا وشارل الخامس ملك فرنسا . وذلك قبل أن ينخرط فى سلك الرهبنة .

(٣٦٧) Virelai

(٣٦٨) Pastourelles

(٣٦٩) De tout sui si confortée

(٣٧٠) لم تكن « الرونـــد » الفرنسية Rondeau فى عصر « الفن الجديد » بفرنسا من نماذج الرقص كما سوف تغدو فى عصر كوبران (القرن السابع عشر) . بل كانت أغنية دنيوية يقوم بتأليفها مؤلفو نموذج الموتيت . ولذا كانت مصوغة من لحن يصحبه خطان من خطوط البوليفونية . وكانت الميلودية الأساسية تكتب أحياناً لصوت غنائى ينشد كلماتها وتصاحبه آلتان تعزفان الخطين البوليفونيين . وأحياناً أخرى تكتب لثلاث خطوط بوليفونية تنشدها ثلاث مجموعات من مجموعات الكورال . وكان يطلق أحياناً على هذا النموذج من الروندو « روندیل » أى الدويرة تصغيرا للدائرة التى يشير التركيب الموسيقى إليها .

(٣٧١) وكان أسلوب أغنية البالاد **Ballade** يتكون من ثلاث خطوط بوليفونية على نمط الموتيت . عكف على تأليفها ملحنو الموتيت بفرنسا من رواد الفن الجديد . وهى أغنية تشتمل على ثلاث مجموعات من أبيات الشعر . وتحتوى كل واحدة منها سبعة أو ثمانية أبيات يكون الآخرين منها عادة هما مرجع الأغنية . واشتهر بتأليفها على هذا النحو كل من آدم دى لاهال وجيوم دماشو .

(٣٧٢) Je puis trop bien

(٣٧٣) Romance

(٣٧٤) Tel rit au matin qui au soir pleure

(٣٧٥) Canon

(٣٧٦) Philippe de Vitri

(٣٧٧) Caccia

(٣٧٨) **Caccia : "Tosto che l'alba"**

(٣٧٩) Pescha:Cosi pensose

(٣٨٠) Francesco Landini

(٣٨١) Mandrilai Matricale Madriale. Madrigale

(٣٨٢) El mio dolce sospir

(٣٨٣) Ballate

(٣٨٤) Ballade

(٣٨٥) Dunstable

(٣٨٦) Treble

(٣٨٧) Gymel

(٣٨٨) Isorythmic

(٣٨٩) Organum triplum

(٣٩٠) Faux bourdon

(٣٩١) The New Oxford History of Music. Vol III chapter VI p. 186.

(٣٩٢) Santa Maria non est

(٣٩٣) Duos

(٣٩٤) Saneta dei Genitrix

(٣٩٥) Burgundian School

(٣٩٦) Flemish School

(٣٩٧) Philip the good

(٣٩٨) Charles the Bold

(٣٩٩) Counterpoint

(٤٠٠) Authentic cadence

(٤٠١) Plagal cadence

(٤٠٢) Gilles Binchois

(٤٠٣) Ian Ockeghem

(٤٠٤) Tours on the Loire

(٤٠٥) Lamentations of Jeremiah

(٤٠٦) Humanism

(٤٠٧) **Da Vinci. Michaelangelo. Titian. Durer. Holbein**

(٤٠٨) **Machiavelli. Rabelais. Montaigne. Ronsard**

Cervantes. Shakespeare. Spencer. Bacon

(٤٠٩) Copernicum and Galileo

(٤١٠) Counterpoint

(٤١١) Imitation

(٤١٢) Canon

(٤١٣) **Inversion**

(٤١٤) Diminution

(٤١٥) Augmentation

(٤١٦) Rallentendo and Accelerando

(٤١٧) Retrogradation

(٤١٨) Motifs

(٤١٩) O Flos floreum

(٤٢٠) Vergina Bella

(٤٢١) Ma bouche rit et ma pensée pleure

(٤٢٢) Petite Camusette

(٤٢٣) Jacob Obrecht توفى حوالى سنة ١٥٠٥

(٤٢٤) Chanson de Nouvel An

(٤٢٥) Squarcialupi كان يتمتع بشهرته كعازف ماهر على الأورغن وعلى العود . غير أن شهرته كمؤلف موسيقى تتواضع أمام مؤلفى الشمال

(٤٢٦) Heinrich Isaac

(٤٢٧) Chant de Pâques

(٤٢٨) "Susse Vater. Herre Gott"

(٤٢٩) Canzola

(٤٣٠) Frottola

(٤٣١) Coco-roco

(٤٣٢) Adrian Willaert

(٤٣٣) Jacques Arcadelt

(٤٣٤) Philippe Verdelot

(٤٣٥) Constanzo Festa

(٤٣٦) O bene mio

(٤٣٧) Cipriano da Rore

(٤٣٨) Andrea Gabrieli

(٤٣٩) Giovanni Pierluigi da Palestrina

(٤٤٠) I voghi fiori

(٤٤١) Solo

(٤٤٢) Chromaticism

(٤٤٣) Orazio Vechhi

(٤٤٤) Don Carlo Gesualdo

(٤٤٥) Claudio Monteverdi

(٤٤٦) Madrigal Comedy

(٤٤٧) L'Amfiparnasso

(٤٤٨) Form

(٤٤٩) A Capella

(٤٥٠) ولد فى بلجيكا حوالى ١٤٥٠ . وجاب أوربا كلها : روما وباريس وكوندليه . وغيرها من المراكز الموسيقية الهامة فحمل معه أينما حل تأثير المدرسة الفلمنكية التى نشأت فى الأراضى الواطئة

Josquin Desprez (Desprès)

(٤٥١) Guillaume Dufay

(٤٥٢) "Requiem Aeternam-La deploration de John Okeghem"

(٤٥٣) Mille regrets

(٤٥٤) Recorder

(٤٥٥) Viola de gamba

(٤٥٦) Palestrina

(٤٥٧) Tablature طبع أول تدوين لجدول العفق على الطريقة الإيطالية سنة ١٥٠٧ قبل طباعة أول جدول عفق للعود على الطريقة الألمانية بأربع سنوات .

(٤٥٨) أبو الفلكى المشهور . وواضع أول صيغة لأوبرا «يوريديكى وأورفيو» .

(٤٥٩) Legato

(٥٦٠) Canon

(٤٦١) Francesco Spinaccino

(٤٦٢) Ambrosio Dalza

(٤٦٣) Petrucci

(٤٦٤) كانت أوتار العود الستة تضبط على ما يعرف بالضبطة القوطية . حيث يحصر كل وترين فيما بينهما مسافة رابعة تامة . فيما عدا الوترين الثالث والرابع . فالمسافة بينهما ثالثة كبيرة . وعلى ذلك تسمى أوتار العود على الضبطة القوطية فى إيطاليا . من أغلظها إلى أحدّها . بالنغمات : صول دو - فا - لا - رى - صول .

(٤٦٥) Chanson

(٤٦٦) Imitation

(٤٦٧) Canon

(٤٦٨) Augmentation

(٤٦٩) Diminution

(٤٧٠) Chanson rimée

(٤٧١) Chanson mesuré

(٤٧٢) Clement Jannequin

(٤٧٣) La guerre: la Bataille de Marignan

(٤٧٤) Sonnez clairons

(٤٧٥) Le Chant des Oiseaux

(٤٧٦) Keyboard instruments وتسمى أيضاً الآلات ذات الملامس .

(٤٧٧) Pierre Attaignant

(٤٧٨) Allons au vert bocage

(٤٧٩) Tant que vivray

(٤٨٠) Vivray-je toujours en soucy?

(٤٨١) Jean Mouton

(٤٨٢) Philippe de Monte

(٤٨٣) Benedicta es

(٤٨٤) Orlando di Lassus (Roland de Lassus)

(٤٨٥) المقصود بنى يعقوب حفيد إبراهيم الخليل وأبناؤه وهم بنو ورد ذكرهم فى الأسفار . ودورهم محصور فى حاران (حران حالياً) حيث وطنهم الأصلى الذى ولدوا ونشئوا فيه ، وكانت فلسطين أرض غربتهم . وقد وجدوا فى القرن السابع عشر قبل الميلاد وهو نفس عهد إبراهيم الخليل . انظر د . أحمد سوسة : العرب واليهود فى التاريخ . وزارة الإعلام العراقية ١٩٧٢ .

(٤٨٦) Lockeimer Liedbuck

(٤٨٧) Ludwig Senfl وقد اشتهر بنوع من الأغانى الخفيفة المرحة المكونة من أجزاء مختلفة من الأغانى الشعبية ، وتعرف باسم كودليبتش Quodlibets وشاع هذا النوع من الأغانى فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر .

(٤٨٨) Chant d'adieu

(٤٨٩) Wenn ich des morgens fruh aufsteh

(٤٩٠) Hans Leo Hassler

(٤٩١) Conrad Paumann (١٤١٠ – ١٤٧٣ تقريبية)

(٤٩٢) Fundamentum organisandi

(٤٩٣) Chorale

(٤٩٤) Apassionata

(٤٩٥) Innsbruk, ich muss dich lessen

(٤٩٦) O Welt, ich muss dich lessen

(٤٩٧) مثل لحن الكورال الذى يستعمله فاجنر للحجاج فى أوبرا «تانهويزر» ، الذى صيغ على غرار كورال لوثر فى وقاره ورصانته ، إلى جانب كثير من ألحان الكورال فى بعض صونات البيانولبتهوفن ، وكونشرتو البيانو الشهير باسم « الإمبراطور » فى جزئه الثانى البطىء الحركة .

(٤٩٨) Johann Walter

(٤٩٩) Wie schon leuchtet der Morgenstem

(٥٠٠) Manor system

(٥٠١) Sir Thomas Wyatt (١٥٠٣ – ١٥٤٢) من الشعراء الغنائيين فى عصر اليزابيث ، عمل قبل عهدها فى بلاط هنرى الثامن ويقال إنه كان عشيقاً لآن بولين ، ومن أجل ذلك سجن ببرج لندن .

(٥٠٢) Balleti per cantare, sonare e ballare

(٥٠٣) William Byrd

(٥٠٤) Thomas Morley

(٥٠٥) John wilbye

(٥٠٦) Thomas Weekles

(٥٠٧) John Ward

(٥٠٨) John Bennet

(٥٠٩) Thomas Bateson

(٥١٠) John Farmer

(٥١١) Francis Pilkington

(٥١٢) Refrain

(٥١٣) Ye that do live in pleasures

(٥١٤) "O Care, thou wilt despatch me"

(٥١٥) "Ho: Who comes here?"

(٥١٦) Orlando Gibbons

(٥١٧) The silver swan

(٥١٨) The triumphs of Oriana

(٥١٩) Il trionfo di Dori 1592

(٥٢٠) "Long live fair Oriana"

(٥٢١) As Vesta Was from latmos Hill descending

(٥٢٢) Tye

(٥٢٣) Tallis

(٥٢٤) Te Lucis ante terminum

(٥٢٥) Mass a Capella for five voices

(٥٢٦) Gloria in excelsis

(٥٢٧) Sanctus

(٥٢٨) Benedictus

(٥٢٩) Shepherd

(٥٣٠) Interludes

(٥٣١) Consort Music

(٥٣٢) Broken Consort Music

(٥٣٣) Fantasy

(٥٣٤) Timbres

(٥٣٥) Suites

(٥٣٦) Theree part Fantasia No 3

(٥٣٧) ومن هذه الأسرة بجانب فيولا الساق ، نوع يعرف باسم (فيولا دابراشيو) Viola da braccio أى فيولا الذراع لأنها تحمل على الكتف ومنها تطورت عائلة الفيولينة .

(٥٣٨) Suite No 3

(٥٣٩) Intrada

(٥٤٠) Keyboard

(٥٤١) Harpsichord

(٥٤٢) Clavichord

(٥٤٣) Spinet

(٥٤٤) Virginal

(٥٤٥) Vibrato

(٥٤٦) Clavicembalo

(٥٤٧) Cembalo

(٥٤٨) Clavecin

(٥٤٩) Cristofori

(٥٥٠) لم يكن البيانو الذى ابتكره الإيطالى كريستوفورى هو المحاولة الوحيدة لإبداع آلة قادرة على تلوين الأداء قوة وضعفاً بين أجزاء الجملة الموسيقية الواحدة ، فقد عاصرتها محاولات أخرى : فهناك الراهب الإنجليزى الأب وود Father Wood الذى صنع فى روما آلة مشابهة لبيانو كريستوفورى سنة ١٧١١ . وربما كان ذلك بعد ان سمع بتلك الآلة ، والفرنسى ماريوس Marius فى باريس الذى قام بمحاولة مشابهة سنة ١٧١٦ . والألمانى كريستوف جوتليب Cristoph Gottleib Schroeter فى ساكسونيا سنة ١٧١٧ . وكانت نتائج هذه المحاولات جميعها تختلف عن بيانو كريستوفرى فى التركيب وإن اتحدت معه فى الهدف من صناعتها .

(٥٥١) Fitz william Virginal Book: Parthenia

(٥٥٢) My Ledye Nevelles Booke

(٥٥٣) Pavan

(٥٥٤) Galliard

(٥٥٥) John Bull

(٥٥٦) The carman whistle

(٥٥٧) الباسكاليا : ومعناها الحرفى أغنية الطريق ، وهى رقصة دخلت المؤلفات الخاصة بالبيانو فى القرن السابع عشر ، ولم يميز المؤلفون بينها وبين الشاكون Chacone فكل منهما فى ميزان ثلاثى ومكونة من جملتين موسيقيتين تحتوى كل منهما على مازورتين أو أربع أو ثمانى مازورات ، وتنتهى كل جملة بقفلة تامة . ومن أنواع الباسكاليا المتأخرة ماهو فى ميزان ثنائى وخاصة فى موسيقى هيندل للهاربسيكورد . أما الفرنسيون فقد صاغوا الباسكاليا فى هيئة دائرية .

(٥٥٨) My selfe

(٥٥٩) Farnaby

(٥٦٠) His Humour

(٥٦١) Variations

(٥٦٢) منظار الخنادق المستخدم اليوم فى الغواصات .

(٥٦٣) Sensualism

(٥٦٤) Rationalism ويشار إليه أيضاً باصطلاح « البرشيدى » أو العقلانى

(٥٦٥) Baroque

(٥٦٦) Absurd and Grotesque

(٥٦٧) ثبت أخيراً أنها خماسية بعد اكتشاف أوبرا «وأشرق سنفصل فيها بعد

(٥٦٨) انظر رسالة الفارابى فى « نظرية الموسيقى » (صورة بالمكتبة العامة لجامعة القاهرة نقلت بالتصوير عام ١٩٣٠) عن مخطوط أصله قديم محفوظ بمكتبة الأسكوريال بإسبانيا وقد حققت هذه الرسالة بعنوان « الموسيقى الجديدة » (مجموعة تراثنا . دار الكاتب العربى)

(٥٦٩) King Alfonso el Sabio

(٥٧٠) Las Cantigas

(٥٧١) Fernando Istban

(٥٧٢) Villancico وهو نموذج المادريجال بإسبانيا فى القرن السادس عشر ، كما أصبح يطلق من بعد على « الكانتانا » ، ويشبه شعره فى الأصل شعر الموشحات العربى (انظر قاموس جروف المجلد الثامن)

(٥٧٣) Vihuela

(٥٧٤) Miguel de Fuenllana

(٥٧٥) Gonzales

(٥٧٦) Juan Vàsquez

(٥٧٧) Diego Pisador

(٥٧٨) Antonio de Cabezon

(٥٧٩) Luis Milan

(٥٨٠) باستثناء الوترين الثالث والرابع ، وكانت الأوتار الستة تضبط على نغمات : صول – دو – فا – لا – رى – صول

(٥٨١) Tecla آلة شبيهة بالأورغن

(٥٨٢) Cristobal Morales ولد بأشبيلية حوالى عام ١٥٢١ .

(٥٨٣) Tomas Ludvico Vittoria (١٥٤٠ - ١٦١١)

(٥٨٤) Mckinney and Anderson Music in History. p. 228

(٥٨٥) Vidi speciosam

(٥٨٦) Ave Maria

(٥٨٧) Ars Perfecta

(٥٨٨) Stile Antico

(٥٨٩) Stile Moderno

(٥٩٠) Vincenzo Galilei وهو والد العالم الفلكى العظيم جاليليو (١٥٨٣ - ١٦٤٣).

(٥٩١) Girolmo Frescobaldi

(٥٩٢) Giovanni Gabrieli

(٥٩٣) Giulio Caccini (١٥٤٦ - ١٦١٨) واشتهر بكتابه المسمى « الموسيقى الجديدة » Nouve Musiche الذى يحتوى على عدد من الأغانى لصوت منفرد ومصاحبة آلية . واتخذت حركة « الموسيقى الجديدة » اسمها منه . وقد انضم كاتشينى فيما بعد لجماعة كاميراتا بفلورنسا .

(٥٩٤) Camerata

(٥٩٥) Count Giovanni Bardi

(٥٩٦) Euridice غير أن هناك أوبرا كتبها بيرى بالاشتراك مع رينوتشينى Rinuccini هى أوبرا دافنى Daphne وقد فقدت مخطوطتها

(٥٩٧) Stilo recitativo

(٥٩٨) Stilo Representativo

(٥٩٩) Archlute أى العود الكبير . وهى أكبر نماذج العود حجماً . وله رأسان : إحداهما تحمل مفاتيح الأوتار المنغمة التى تعلق بالأصابع على الوجه الأمامى لرقبة العود . والرأس الأخرى تحمل مفتاح عدد أقل من الأوتار الغليظة التى لا تعلق . بل تنقر بأصبع الإبهام ليصدر عن كل منها صوت واحد يشبه صوت الكنترباص . وعند عزف التيوربو يستقر على الأرض أمام العازف . وليس على رجله كالعود العادى ، وذلك لكبر حجمه .

(٦٠٠) Figured bass

(٦٠١) Caccini

(٦٠٢) Cavalieri

(٦٠٣) Rinuccini

(٦٠٤) كنيشهات

(٦٠٥) Mystery or Passion Plays

(٦٠٦) Arias

(٦٠٧) Steffano Landi

(٦٠٨) Il Santo Alessio

(٦٠٩) Gonzaga

(٦١٠) Orfeo

(٦١١) Recitatvo secco

(٦١٢) L'incoronazione di Poppea (١٦٤٢) . وقد كتب قبلها عدد من الأوبرات الهامة : أورفيو Orfeo (١٦٠٧) وأريان Arianna (١٦٠٨) والمعركة بين تانكريدى وكلورينده Il Combattimento di Tancredi e Clorinda

(٦١٣) Dissonance

(٦١٤) Leitmotif

(٦١٥) Aria

(٦١٦) Viola da braccio

(٦١٧) Viola da gamba

(٦١٨) Stilo concertante

(٦١٩) Concerto

(٦٢٠) يطلق على مهارة العزف بالفرنسية Virtuosité وبالإيطالية Bravura

(٦٢١) Bel Canto

(٦٢٢) Antonio Vivaldi و يذهب ميللر فى كتابه History of Music إلى أنه عاش بين عامى ١٦٨٠ و ١٧٤٣ (ص ٣٦٢) .

(٦٢٣) Benedetto Marcello

(٦٢٤) Cori spezzati

(٦٢٥) Canson No I

(٦٢٦) Sonata Piane forete

(٦٢٧) Petit Jacquet

(٦٢٨) Symphoniae Sacrae

(٦٢٩) لم تكن الآلات الموسيقية قد تطورت وتمت إمكانياتها بعد . ومن ثم لم تكن الكتابة لها قد درست بالتفصيل وخاصة آلات النفخ . فكثيرا ما كان المؤلف يكتب أدوارا ويؤشر على نوتاتها بأنها للعزف إما على الفلوت مثلا أو **الأوبوا** . واستمر الحال على هذا المنوال حتى أواخر القرن الثامن عشر (العصر الكلاسيكى) عندما تطورت صناعة الآلات وتقدم العزف عليها بمدرسة « مانهايم » بألمانيا وبدأ الأوركستر السيمفونى فى التألق .

(٦٣٠) Arcangelo Corelli

(٦٣١) Tommaso Albinoni

(٦٣٢) Pizzicato

(٦٣٣) Jan Pieterszoon Sweelink

(٦٣٤) Ach Gott

(٦٣٥) Michael Praetorius

(٦٣٦) Bransle de Village وكلمة برانل أو برانسل Branle أو Bransle رقصة ريفية أصلا انتقلت بفرنسا إلى بلاط لويس الرابع عشر . وهي ذات إيقاع ثنائي وتشبه رقصة الجافوت . وقد أدى تشارلز في النصف الثاني من القرن السابع عشر إلى ابتكار رقصة سيسويت ثلاثية الإيقاع من باب التنوع في ألوان الرقص .

(٦٣٦) Frescobaldi

(٦٣٧) Ricercari

(٦٣٩) Tocatta Cromatica per l'Elevatione وتعرف أيضا باسم توكاتا الكروماتية لرفع الكأس المقدس » .

(٦٤٠) Giacomo Carissimi

(٦٤١) Jephta

(٦٤٢) La Folia

(٦٤٣) Concise Oxford Dictionary of Music

(٦٤٤) Concerto Grosso

(٦٤٥) Giga

(٦٤٦) Jean Lully (١٦٣٢ – ١٦٨٧)

(٦٤٧) Cavalli (١٦٠٢ – ١٦٧٦)

(٦٤٨) Alceste

(٦٤٩) وكانت أهم أوبرات لولي : كادموس وهيرميونيه (١٦٧٣) Cadmus et Hermione وثيسيوس Thésée (١٦٧٥) وأتيس Atys (١٦٧٦) وإيزيس Isis (١٦٧٧) وبللوروفون (١٦٧٩) Bellorphon وبيرسيوس Persée (١٦٨٢) وفايتون Phaéton (١٦٨٣) وأكيس وجالاطيا Acis et Galathé (١٦٨٦) ومن أعماله المسرحية الأخيرة المسرحية الريفية :

Idylle de Sceaux ou Temple de la Paix

(٦٥٠) Quinault

(٦٥١) Abbé Pierre Perrin وكان شاعراً

(٦٥٢) Robert Cambert

(٦٥٣) Pomone وتعرف أيضا باسم Pastorale وقد ألفت سنة ١٦٥٩ .

(٦٥٤) يقول هنري جورج فارمر في كتابه The Arabian Influence on Musical theory (in metathesis) (سنة ١٩٢٥ – ص ٥) أن كلمة Fanfare أصلها جمع كلمة «نفير» على «أنفار» ثم تحورت .

(٦٥٥) Dietrich Buxtehude

(٦٥٦) Georg Philipp Telemann

(٦٥٧) Num bitenn wir den Heiligen Geist

(٦٥٨) Suite

(٦٥٩) Albion and Albianus

(٦٦٠) Henry Purcell

(٦٦١) Dido and Aeneas

(٦٦٢) Chamber Opera

(٦٦٣) Lament

(٦٦٤) Alessandro Scarlatti

(٦٦٥) Su le sponde del Tebro

(٦٦٦) Domenico Scarlatti

(٦٦٧) Gavotte

(٦٦٨) Domenico Cimarosa

(٦٦٩) George Frederick Handel

(٦٧٠) Agrippina

(٦٧١) Xerxes

(٦٧٢) Giulio Cesare in Egitto

(٦٧٣) Rodelinda

(٦٧٤) وهي أوبرا يدور الحوار فيها بين شحاذ وممثل . ويتناول ألواناً من النقد الاجتماعي والسياسي المعاصر (القرن الثامن عشر) يقوم على ألحان شعبية معروفة بإخنترا وقتئذ ، وأعد موسيقاها بيبوش Pepusch وحوارها الشاعر جاي Gay وقد أعاد بنجامين بريتن صياغتها أخيرا في القرن العشرين (١٩٤٨) .

(٦٧٥) Semele هي ابنة كادموس وهارمونيا فازت بحب جوبيتر متنكرا في هيئة بشرية وأنجبت له باكخوس (ديونيسوس) .

(٦٧٦) People

(٦٧٧) Israel in Egypt

(٦٧٨) Saul

(٦٧٩) Joshua

(٦٨٠) Jephta

(٦٨١) المقصود بالصوناتة هنا القطعة التي تعزف على الآلات في مقابلة

الكانتاتا وهى القطعة التى تغنى . وليس المقصود هو نموذج الصوناته الذى عزف بعد ذلك ابتداء من كارل فيليب إما نويل باخ .

(٦٨٢) Tutti

(٦٨٣) Missa Brevis

(٦٨٤) Credo

(٦٨٥) Sanctus

(٦٨٦) Benedictus

(٦٨٧) Agnus Dei

(٦٨٨) Sanctus

(٦٨٩) Hosanna

(٦٩٠) Score

(٦٩١) St Mattew's Passion

(٦٩٢) Heinrich Schutz

(٦٩٣) Come Sweet Death

(٦٩٤) Timbres, tone color

(٦٩٥) من أهم المدارس الموسيقية فى العصر الكلاسيكى . وكان نشاطها متمركزا حول أوركستر بلاط مدينة مانهايم وتميزت بثراء التعبير عن القوة والضعف فى أداء أجزاء الجملة عند العزف أو الغناء . وقد أسهمت مدرسة مانهايم كثيراً فى تطور العزف على الآلات الموسيقية وفى تكوين الأوركستر السيمفونى الكلاسيكى لعصر ما قبل بتهوفن مباشرة .

(٦٩٦) انظر حديثه عن الفن الوصفى بموسيقى فاجنر فى كتابه

Wagner. Man & Artist

(٦٩٧) Harmonic Progression

(٦٩٨) Well-tempered Clavier وتسمى هذه المجموعة

Das wohltemperiste Clavier

(٦٩٩) Anhalt-Cothen

(٧٠٠) Die Kunst der Fuge

(٧٠١) Irenc Gass and Herbert Wien stock. Through An Opera Glass

(٧٠٢) Alceste

(٧٠٣) Wolfgang Amadeus Mozart

(٧٠٤) Singspiele

(٧٠٥) La Serva Padrona

(٧٠٦) Giovanni Battista Pergolesi

(٧٠٧) Sturm und Drang

(٧٠٨) Enlightenment

(٧٠٩) ويعرف أيضاً باسم « دون جوان » . ويستعمل الاسمان استعمالا ترادفيًّا فى اللغات المختلفة .

(٧١٠) Atheisto Fulminato

(٧١١) Bertati

(٧١٢) Drama giacosa

(٧١٣) Comedy of Manners

(٧١٤) يشير الرقم ٨ كسائر الأرقام الوارد ذكرها فى هذه الأوبرا إلى الالحان وفق ورودها بكراسة الموسيقى الخاصة بها والتى قام بنشرها

Edwardj. Dent : Edit : Edwin F. Kalmus. New-York.

(٧١٥) Duetto. Act I No. 7

(٧١٦) Concerted Finale

(٧١٧) Finale Act land II

(٧١٨) Landler

(٧١٩) Contre-dance

(٧٢٠) Menuetto

(٧٢١) Spohr

(٧٢٢) Undine

(٧٢٣) Der Freischutz

(٧٢٤) مسرحية منظومة أو منثورة أقرب إلى أذواق عامة الناس ، تهدف إلى إثارة شعور الجمهور عن طريق المبالغة فى رسم الشخصيات وتصوير الأحداث مع التضحية بالمعقولية فى سبيل الإثارة .

(٧٢٥) روكوكو : يرى بعض اللغويين أن هذه الكلمة ترجع إلى أصل إيطالى أهمل استعماله ، ومعناها فيما يبدو الشكل الحلزونى المستوحى من المحارة ولعل ثمة صلة بين هذا الأصل الإيطالى المهجور وبين الكلمة الفرنسية Rocaille التى تعنى الأكمات والمغاور وما أشبهها من أشكال كانت تبنى فى الحدائق وتغطى جدرانها بالمحارات لتكون أشبه شيئاً بالأشكال الطبيعية . والمعروف أن المحارات غنية بخطوطها الحلزونية ، وما أسرع ما اتخذت تلك الأشكال ذات المحارات بخطوطها الحلزونية فى زخارف صناعة الأثاث فى منتصف القرن الثامن عشر فى فرنسا . وبعد أن دخلت هذه الكلمة فن الأثاث ما لبثت أن اقتحمت عالم الموسيقى ، وأريد بها فى الموسيقى المعنى نفسه الذى استخدمت فيه فى فن الأثاث فى منتصف القرن ، فأطلقت على فن الموسيقى الأنيقة التى لا تعبر عن وجدان عميق ، وأكثر ما كانت تطلق على موسيقى الحجرة تمييزاً لها عن موسيقى المغالاة فى التعبير العاطفى .

(٧٢٦) Giovanni Battista Pergolesi

(٧٢٧) Opera Buffa (١٧١٠ – ١٧٣٧)

(٧٢٨) La Serva Padrona (١٧٣٧ - ١٧١٠)

(٧٢٩) Castor et Pollux (١٧٣٣)

(٧٣٠) Aspettare a non Venire (١٧٣٧)

(٧٣١) Stabat Mater

(٧٣٢) Ars Antiqua

(٧٣٣) Viennese Classical period

(٧٣٤) Kant

(٧٣٥) Diderot

(٧٣٦) Encyclopedists

(٧٣٧) Voltaire

(٧٣٨) Rousseau

(٧٣٩) Goya

(٧٤٠) David

(٧٤١) Reynolds

(٧٤٢) First Movement form = Sonata form

(٧٤٣) Sinfonia avante l'opera

(٧٤٤) أولهم وأهمهم فيليب إمانويل باخ مبتكر نموذج الحركة السريعة للسوناتة .

(٧٤٥) Creation

(٧٤٦) Seasons

(٧٤٧) Giovanni Paiselle

(٧٤٨) Concordat (١٨١٦ - ١٧٤٠)

(٧٤٩) Caspero Spontini (١٧٧٤ - ١٨٥١) وهو من تلاميذ جلوك وتابعيه فى فن الأوبرا .

(٧٥٠) Vestale

(٧٥١) Giacomo Meyerbeer (١٧٩١ - ١٨٦٤) وأهم أوبرات مييربير أربعة : روبير الشيطان Robert le Daible (١٨٣١) والهوجونوت Huguenots (٨٣٦) والنبى Prophète (١٨٤٩) والأفريكانى L'Africaine (١٨٦٠) .

(٧٥٢) Grand Opera

(٧٥٣) «الديريكتوار» يعنى إسناد رئاسة الدولة لمجموعة من الأشخاص (وكأنهم مجلس إدارة) على أن نابليون لم ينتقل من حكومة الدير بكتوار إلى حكومة الإمبراطورية مباشرة . فقد سبق ذلك تحول الدير يكتوار إلى حكومة القناصل وكان فيها بونابرت القنصل الأول . بل القنصل الفرد . وفى عامى ١٨٠٤ ، و ١٨٠٥ حدث التغيير الكبير الذى توج بمقتضاه نابليون إمبراطور الفرنسيين .

(٧٥٤) Volumnia

(٧٥٥) Cyclic

(٧٥٦) Lieder

(٧٥٧) King of Elves عفريت قزم يعيش فى الغابة السوداء بألمانيا . وترجع هذه التسمية إلى هردر ١٧٧٨ . وهى ترجمة ألمانية خاطئة للعبارة الدانمركية Ellerkonge أى ملك الأقزام العفريت وقد شاعت تسمية هردر برغم اكتشاف الخطأ حتى أن الفرنسيين ترجموها كذلك Le Roi des Aulnes .

(٧٥٨) Intermezzo

(٧٥٩) Hector Berlioz

(٧٦٠) Damnation of Faust

(٧٦١) (Grande messe des Morts) = Requiem Mass

(٧٦٢) Henrietta Smithson وقد تزوج بعد انفصاله عنها من المغنية مارى ريشيو Marie Recio سنة ١٨٤٢ .

(٧٦٣) الليتوجراف Lithograph هو الطبع بالحجر . وهو من فنون العصر الكلاسيكى فى الطباعة .

(٧٦٤) Beatitudes

(٧٦٥) Grand Opera

(٧٦٦) Syncopated أى ينقلب النبر فيقع النبر الثقيل فى غير موضعه الطبيعى من الإيقاع .

(٧٦٧) Counter melody

(٧٦٨) Bel Canto

(٧٦٩) Nocturnes

(٧٧٠) Giuseppe Tartini (١٧٧٠ - ١٦٩٢) إيطالى أسس أهم مدارس تعليم الفيولينة فى أوروبا ، ومن تلاميذ ناريدينى وباجانينى ، وهو مؤلف موسوعة علمية فى أصول عزف الفيولينة وأخرى فى أصول علم الصوتيات acoustics وعلاقتها بتقنيات عزف الفيولينة ، وخاصة عند عفق الأوتار عفقا مزدوجاً Double stopping

(٧٧١) Giovanni Batista Viotti (١٨٢٤ - ١٧٥٣) إيطالى آخر اشتهر فى ألمانيا وبولندا وفرنسا وإنجلترا لبراعته فى العزف على الفيولينه وامتدت شهرته فى أرجاء أوربا عازفاً ومعلماً ومؤلفاً . وقد ألف ٢٩ كونشرتو للفيولينه لم تعمر إلى القرن العشرين .

(٧٧٢) Capricci

(٧٧٣) Impromptu

(٧٧٤) Prelude

(٧٧٥) Absolute Music

(٧٧٦) Transformation theme

(٧٧٧) قمة جبل ربات الفن عند الإغريق وموطن الآلهة .

(٧٧٨) Richard Backle: Nijinsky, Weidenfeld and Nicolson London 1961

(٧٧٩) ١٨١٣ - ١٨٨٣ .

(٧٨٠) Leitmotive

(٧٨١) Der Ring des Nibelungen

(٧٨٢) Das Reingold (١٨٥٤)

(٧٨٣) Die Valkure (١٨٥٦)

(٧٨٤) Siegfried (١٨٦٥)

(٧٨٥) Die Gotterdammerung (١٨٧٤)

(٧٨٦) Fenella (١٧٨٢ - ١٨٧١)

(٧٨٧) Halevy: La juive

(٧٨٨) Loduiska

(٧٨٩) Ernest Newmann: Wagner The Man and the Artist

وجميع هذه الأوبرات التى يشير إليها نيومان لم تعد تظهر على مسارح الأوبرا بل انتهت بانتهاء القرن التاسع عشر .

(٧٩٠) Der Nachmorgen وقد سماها الناقد الموسيقى الإنجليزى جفرى ديفسون باسم The morning After . واخترت أن اسميها «وأشرق صباح» تفضيلاً على الترجمة الحرفية «الصباح التالى» .

(٧٩١) Bernard Shaw: The Perfect Wagnerite ترجمة كاتب هذه السطور . دار المعارف ١٩٦٥ .

(٧٩٢) وقد سبقتها ما يقرب من ثلاثين أوبرا أهمها «ريجولتو» (١٨٥١ - ١) «والترو فاتورى» (١٨٥٣) و «لاترافياتا» (١٨٥٣) ؛ و «قوة القدر» (١٨٦٢) ، ثم «عايدة» (١٨٧١) .

(٧٩٣) الاسم الذى كان يطلقه الإغريق والرومان على بلاد النوبة .

(٧٩٤) Othello

(٧٩٥) هى مأساة تصور الكوارث التى نبعت من الغيرة العمياء التى غرسها «ياجو» فى قلب عطيل قائد أسطول البندقية . وكان عطيل يهيم بزوجته «ديدمونة» حباً ويثق فيها ثقة لا حد لها ، غير أن تابعه «ياجو» رمز الشر لا يهدأ له بال حتى يسعى بالوقيعة بينهما ، يزرع الشك فى نفس عطيل ، ويرعاه لتنمو شجرة من الشوك الجارح تدمى قلب عطيل وتعمى عينيه عن الحقيقة وتصم أذنيه عن قول ديدمونة البريئة . ويسعى ياجو إلى ديدمونة متوسلا فى أن تتوسط لدى زوجها ليصفح عن كاسيو الذى كان قد تشاجر مع رود ريجو بتدبير من ياجو أيضا . إذ أن رود ريجو كان يحب ديدمونة . فصور له ياجو أن كاسيو يناقشه فى حبها . وسعى فى الوقت نفسه إلى عطيل ناقلا أقوال رود ريجو مما جعل عطيل يستشيط غضبا لوساطة زوجته كى يصفح عن كاسيو . وبدأ شكه فى إخلاصها له ينمو . وكان عطيل قد أهدى منديلا إلى زوجته سقط منها سهوا . وتعثر إيميليا زوجة ياجو على منديل ديدمونة . فيأخذه منها ياجو ويعطيه إلى كاسيو الذى حضر إلى القصر وقابل «ديدمونة» مصادفة وينبه ياجو عطيل إلى منديل ديدمونة الذى يحمله كاسيو فيزداد شكه وتنمو الغيرة فى قلبه . ويظل ياجو يدعى كذباً على ديدمونة لدى عطيل . ويسعى إليه بالنميمة . ويصور له الوقائع عكس حقيقتها . حتى يفقد عطيل رشده ويخنق ديدمونة وهى نائمة فى فراشها . ولكن . وبعد أن سبق السيف العزل ، يكتشف أن زوجته بريئة مما اتهمها به ياجو ضمير الشر . فينتحر عطيل ويلقى بنفسه على جثتها وهكذا تنتهى مأساة بطل يغزو بحار العالم ، ثم ينتحر نتيجة ضعف إثارة الشك فى قلبه وسيطر على عقله الكبير .

(٧٩٦) اسمه أصلا الكسندر سيزاد ليوبولد بيزيه Alexandre Cesar Leopold Bizet (١٨٣٨ - ١٨٧٥) .

(٧٩٧) Johannes Brahms (١٨٣٣ - ١٨٩٧) .

(٧٩٨) Anton Bruckner (١٨٢٤ - ١٨٩٦)

(٧٩٩) Modulations أى تحول النغم ذاته من مقام إلى آخر .

(٨٠٠) Josef Mengelberg

(٨٠١) Otto Klemperer

(٨٠٢) Magic Horn

(٨٠٣) Das Leid der Erde أو مرثية الأرض

(٨٠٤) Hans Bethge

(٨٠٥) Michael Ivanovich Glinka

(٨٠٦) Zhin za Tsara

(٨٠٧) Ivan Soussanin

(٨٠٨) Kuttchka

(٨٠٩) Alexeievitch Balakire

(٨١٠) Ceasar Antonovich Cui

(٨١١) Alexander Bordin

(٨١٢) Nicolas Andreievich Rimsky-Korsakov

(٨١٣) Modest Petrovich Moussorgsky

(٨١٤) Mlada

(٨١٥) Sorochinsty

(٨١٦) Sabbat

(٨١٧) CALVOCRESSI: MUSSORGSKY. The Master Musicians Dent. London. 1946. PP. 175- 177

(٨١٨) Ma Vlast

(٨١٩) Vyzehrad

(٨٢٠) Molau Vltava لنهر بالتشيكية وكان اسمه بالألمانية وقت احتلال تشيكوسلوفاكيا

(٨٢١) Zceskych Lahù a Haju

(٨٢٢) Tabor

(٨٢٣) Hussites

(٨٢٤) Blanik

(٨٢٥) Albeniz

(٨٢٦) Theodore. M FINNEY: A History of Music. George G. Harrap and Co. Ltd. London. 1948 p 527

Jean Chantavoine: Petit Guide. Plon. Paris. 1947. P. 1

(٨٢٧) Les goyescas

(٨٢٨) Manuel de Falla (١٨٧٦ - ١٩٤٦)

(٨٢٩) El Sombrero del tres picos

(٨٣٠) Iberia وأيبريا هو الاسم القديم لإسبانيا ، وقام أربوس Arbos بإعادة كتابة منتخبات منها للأوركستر .

(٨٣١) El Abaicin

(٨٣٢) Fondanguilla

(٨٣٣) Claude Rostand: Petit Gvide de Piano Plon. Paris. 1950 P. 202

(٨٣٤) Ars Nova

(٨٣٥) Nuove Musiche

(٨٣٦) Impressionism

(٨٣٧) Debussy (Claude) 1862-1918

(٨٣٨) Verlaine (Paul)

(٨٣٩) Baudelaire (Charles)

(٨٤٠) Manet (Edouard)

(٨٤١) Monet (Claude)

(٨٤٢) Degas (Edgard)

(٨٤٣) Renoir (Auguste)

(٨٤٤) Expressionism

(٨٤٥) Abstraction

(٨٤٦) Surréalisme

(٨٤٧) Brancusi

(٨٤٨) Pelléas et Mélisande

(٨٤٩) prélude à l'Après-midi d'un Faune

(٨٥٠) Eclogue

(٨٥١) Boucher

(٨٥٢) Faune et Satyr

(٨٥٣) قدم باليه أوبرا القاهرة بالاشتراك مع أوركستر القاهرة السيمفونى باليه « أمسية جنى الغاب » على مسرح أوبرا القاهرة فى شهر مايو ١٩٧٠ وقام بالإخراج وتصميم الرقصة الفنان الفرنسى العالمى سيرج ليفار .

(٨٥٤) Glissandi

(٨٥٥) Muted

(٨٥٦) Images

(٨٥٧) Préludes

(٨٥٨) Maurice Ravel (1875-1937)

(٨٥٩) Jeux d'eau (1901)

(٨٦٠) Gaspard de la Nuit

(٨٦١) L'Heure Espagnole(١٩١٧) : وهى واحدة من اثنتين من الأوبرات التى كتبها رافيل .

(٨٦٢) Nocturne

(٨٦٣) Interlude

(٨٦٤) Danse guerriére

(٨٦٥) Lever du jour

(٧٦٦) Pantomime

(٨٦٧) Danse Générale

(٨٦٨) أو الربة ليسون وفق الإخراج الحديث لأوبرا باريس .

(٨٦٩) تظهر الربة ليسون مكان بان فى الإخراج الحديث لأوبرا باريس . حيث يجعلها تزلزل الأرض تحت أقدام القراصنة الذين يتساقطون ويفرون رعباً تاركين كلوويه تعود إلى حبيبها .

(٨٧٠) قدم باليه أوبرا القاهرة بالاشتراك مع أوركسترا القاهرة السيمفونى فى شهر مايو ١٩٧٠ باليه دافنش وكلوويه على مسرح الأوبرا

بالقاهرة بإشراف وإخراج الفنان سيرج ليفار .

(٨٧١) تفضل الفنان مارك شاجال مشكوراً فأذن لدار أوبرا القاهرة باستنساخ لوحات باليه دافنس وكلوويه التى أعدها لأوبرا باريس . وقد تم استنحاجها فى القاهرة بنجاح .

(٨٧٢) Whole-tone Scale

(٨٧٣) Atonality

(٨٧٤) Polytonality

(٨٧٥) Bitonality

(٨٧٦) Pierrot lunaire

(٨٧٧) Gurre lieder

(٨٧٨) Verklarte Nacht

(٨٧٩) Anton von Webern

(٨٨٠) Alban Berg

(٨٨١) Six BAgatelles

(٨٨٢) triads

(٨٨٣) Chromaticism

(٨٨٤) To the Memory of an Angel

(٨٨٥) Wozzeck

(٨٨٦) Igor Stravinsky

(٨٨٧) The Rake's Progress

(٨٨٨) pulcinella

(٨٨٩) Pacific 231

(٨٩٠) كان هونيجر وقتذاك متأثراً بنزعة أصحاب « موسيقى الجلبة »

(٨٩١) Gozzi

(٨٩٢) William W. Ausin- „Musie in the 20 th Century" W.W. Norton and Co. N.Y., 1966. p. 460.

(٨٩٣) Microtones

(٨٩٤) Liadov مؤلف متتالية موسيقية جميلة للأطفال اسمها Baba-yaga أى الغول .

(٨٩٥) المشهد الأول : انتصار روما

المشهد الثانى : سوق العبيد

المشهد الثالث : حلبة السيرك

(٩٨٦)المشهد الأول : معقل الثوّار

المشهد الثانى : طريق الحرية

المشهد الثالث : فى قصر كراسوس

(٨٩٧) المشهد الأول : معسكر سبارتاكوس

المشهد الثانى : معسكر كراسوس .

(٨٩٨) يقدم هذا المشهد – فى بعض الأحيان – كمشهد أخير فى الفصل الثالث . وهو موت سبارتاكوس » .

(٨٩٩) كنت قد دعوت الفنان الراحل خاتشاثوريان لزيارة مصر لقيادة أوركسترّ القاهرة السيمفونى . ولبّى الدعوة عام ١٩٦٢ وقاد الأوركسترّ فى حفلين متتاليين . كذلك وجهت الدعوة إلى الفنان جريجور وفتش لزيارة القاهرة عام ١٩٧٠ أثناء لقائى به بأوبرا البولشوى بموسكو ليشهد فريق باليه أوبرا القاهرة ويشرف على إخراج باليه سبارتاكوس بمصر غير أن الظروف حالت دون تحقيق هذه الأمنية

(٩٠٠) Commedia del 'Arte

(٩٠١) William W. Austin: Musie of the 20 th Century p: 433

(٩٠٢) Paul Hindemith

(٩٠٣) Paul Hindemith: A Composer's World Cambridge, Massachuts, 1932 p. 52

(٩٠٤) Charles KOECHLIN : Les Instruments a Vent. Presse Universitaire de France, paris, 1948, pp. 94-95

(٩٠٥) Pieta

(٩٠٦) Syncope

(٩٠٧) Musica Poetica

(٩٠٨) إنشاد المجموعة .

(٩٠٩) إنشاد من المجموعة الصغيرة .

(٩١٠) غناء منفرد من الباريتون .

(٩١١) إنشاد المجموعة .

(٩١٢) إنشاد من المجموعة .

(٩١٣) غناء منفرد من السوبرانو مع المجموعة .

(٩١٤) إنشاد المجموعة الشاملة والمجموعة الصغيرة .

(٩١٥) إنشاد المجموعة الشاملة .

(٩١٦) إنشاد المجموعة الشاملة .

(٩١٧) غناء المجموعة الشاملة .

(٩١٨) غناء منفرد من الباريتون .

(٩١٩) غناء منفرد للتنور مع إنشاد مجموعة الرجال والمجموعة الصغيرة .

(٩٢٠) غناء منفرد من الباريتون مع إنشاد من المجموعة الكبيرة .

(٩٢١) من وهبوا حياتهم من أجل الإمبراطورية الرومانية .

(٩٢٢) إنشاد مجموعة الرجال .

(٩٢٣) صيحة تهليل لإله الخمر .

(٩٢٤) غناء منفرد من السوبرانو مع إنشاد مجموعة الغلمان .

(٩٢٥) غناء منفرد للباريتون .

(٩٢٦) غناء منفرد من السوبرانو .

(٩٢٧) غناء من الباريتون مع المجموعة .

(٩٢٨) جاء بالنص عبارة « ماندالیت » کی یحدث الناظم مقابلة بين إيقاع هذا اللفظ وبين نهاية الشطرة فى النص الألمانى .

(٩٢٩) إنشاد ٢ تنور و٣ باص وباريتون .

(٩٣٠) إنشاد كورال مزدوج .

(٩٣١) غناء منفرد من السوبرانو .

(٩٣٢) إنشاد منفرد من السوبرانو والباريتون بالاشتراك مع الكورال ومجموعة الغلمان .

(٩٣٣) مجموعة الكورال .

(٩٣٤) إنشاد الباريتون .

(٩٣٥) إنشاد الفتيات .

(٩٣٦) غناء منفرد .

(٩٣٧) إنشاد الفتيات .

(٩٣٨) إنشاد الكورال .

٩٣٩) غناء منفرد من السوبرانو .

(٩٤٠) إنشاد الكورال .

(٩٤١) إنشاد المجموعة

(٩٤٢) تفضل الأستاذ الدكتور مجدى وهبه مشكوراً بمقابلة ترجمتى على الأصل اللاتينى .

(٩٤٣) Pentationic Scale

(٩٤٤) Street Song

(٩٤٥) Nevsiedler

(٩٤٦) Consonance

(٩٤٧) Atonality

(٩٤٨) Motifs

(٩٤٩) William W. Austin: Music of the 20 th Century, W.W. Norton and Co N.Y., 1966. p 80

(٩٥٠) William Austin: op cit p 80

(٩٥١) Glagolitic Mass

(٩٥٢) Liturgy

(٩٥٣) Agnus Dei-Agnece Bozji

(٩٥٤) Agon

(٩٥٥) Pulcinella

(٩٥٦) Le Baiser de la Fée

(٩٥٧) Young Person's Guide to the Orchestra

(٩٥٨) Sinfonia da Requiem

(٩٥٩) **Peter Grimes**

(٩٦٠) **The Rape of Lucretia**

(٩٦١) **The Turn of the Screw**

(٩٦٢) **Olivier Messian**

(٩٦٣) تشمل كل واحدة من المجموعات الخشبية الأربع ثلاث آلات : المجموعة الأولى فلوت صغيرة وآلتا فلوت ، والثانية آلتا أوبوا وكورنو إنجليزى . والثالثة آلتا كلارينيت وباص كلارينيت ، والرابعة ثلاثة آلات فاجوت .

وتقوم هذه المجموعات بعزف أدوار عديدة عزفاً انفرادياً وبنسج خطوط كونترابنطية مختلفة ونغمات تغريدية ، على حين تؤدى بعض المجموعات إطارات هارمونية مع انفرادها بعزف أنغام من الطبقات العليا حيناً ومن الطبقات الغليظة المنخفضة حيناً آخر . وتضم المجموعات النحاسية عدداً من آلات النفير « الترومبيت » تتكون من ترومبيت صغير ، وثلاثة من الترومبيت العادى ، وكورنيت واحد ، وثمانية آلات كورنو وثلاثة ترمبون ، وآلة توبا .

(٩٦٤) لتوفير التوازن مع المجموعات الأخرى ضاعف ميسيان عدد الوتريات فأصبحت ست عشرة فيولينة أولى ، وست عشرة فيولينة ثانية ، وأربعة عشرة فيولا ، واثنى عشرة تشيللو ، وعشر كونترباص ، ويمثل هذا العدد الحد الأدنى اللازم لأداء هذه السيمفونية .

(٩٦٥) تنقسم آلات الإيقاع إلى قسمين : آلات ذات طابع خشبى ، وتتكون من ثلاث كتل خشبية تسمى بالكتل الصينية ، ومن كتلة خشبية عادية ، وآلات إيقاع ذات طابع معدنى ، تتباين أصواتها بين الحاد والغليظ ، وتتشكل من مثلث معدنى ، وصنج من الصنوج التركية ، وصفاقة من الصفاقات الكبيرة المعلقة ، وصفاقتين تصفقان معاً وصفاقة صينية وآلة الجونج . وتغطى المنطقة الصوتية الوسطى طبلة « الباسك » ودف الماركاس (من أمريكا الجنوبية) ويسمى أحياناً بالدف الكوبى ، والطبلة الصغيرة « الترومبيطة » ودف البروفانس . وتتدرج الطبول متدرجة حجماً إلى الطبلة الأوركسترالية الكبيرة « التمبالة » التبانى . هذا بجانب أجراس متنوعة على هيئة أنابيب تقرع بالمطرقة الخشبية .

(٩٦٦) ويشتمل على تراكب شكلين إيقاعيين على هيئة القرار المتكرر

تعزفه آلات النفخ الخشبية والوتريات ، وبعد عزف من الأوركستر الإيقاعى يأتى الجزء الرابع من المقدمة ، وفيه تتبادل الآلات النحاسية العزف مع البيانو الذى يقوم بأداء مركبات هارمونية على هيئة تجاوب متصل بينهما .

(٩٦٧) وهى الأوبوا والكورنو الإنجليزى والكلارينيت المعدة فى المنطقة الغليظة والوتريات التى تغمر أوتارها بالأصابع لا باستخدام الأقواس ويختلط بهذا العزف طرقات خشب الأقواس على أوتار الفيوليتات وأداء البيانو الإيقاعى مع الأجراس .

(٩٦٨) أسندت فيه ثلاث شخصيات إيقاعية لثلاث آلات إيقاعية : هى دف الماركاس والكتلة الخشبية والطبلة الكبيرة ، وتنبعث الشخللة المعدنية من شخاليل الرصاص الصغيرة لدف الماركاس ، كما يجتمع طابع الصوت النباتى الصادر عن كتلة الخشب مع الطابع الحيوانى الصادر عن جلد الطبلة الكبيرة ويتركز دور هذه الشخصيات الثلاثة فى تزايد دوى الطبلة الكبيرة وتناقص دقات الماركاس وبقاء طقطقة الكتلة الخشبية ثابتة دون تغير .

(٩٦٩) يتميز منها ذلك الجزء الأوسط الاستطرادى الكبير ، وتقوم مجموعتا الترمبون والكورنو بمعالجة لحن التمثال بأسلوب الشخصيات الإيقاعية التى نجد ثلاثة منها يتزايد أولها ويتناقص الثانى فى حين لا يحرك الثالث ساكناً .

ثم ماتلبث مجموعة النفير أن تنضم إلى المجموعتين فتأخذ دور الشخصيات الإيقاعية الثلاثة وتدعهم يتحركون على خط مستقيم فى حين تقوم مجموعتا الترمبون والكورنو بقلب الأزمنة الإيقاعية فتتناقص الشخصية الأولى ، وتتزايد الشخصية الثانية وتبقى الثالثة على عادتها بلا حراك ، وتظهر نتيجة لذلك صور من الاتباع الإيقاعى تشكلها ست شخصيات إيقاعية ، تقوم الثلاثة الغليظة من بينها بقلب حركة الثلاثة العليا ، ويتقدم البيانو بعد هذا الأداء الجماعى المختلط بتقاسيم أجريت على لحن التمثال يعزفها بمنتهى السرعة ، وهو ما يبعث الهذيان فى الفرحة . ثم يأتى الختام مبنيا على لحن التمثال تستعرضه الآلات النحاسية بمنتهى الشدة والبطء .

فقرة رقم ١ : (الإغريق القدماء)
« نشيد أبوللو » غناء آردا ماندیكيان

فقرة رقم ٢ : (الإغريق القدماء)
« نشيد أبوللو »
هارب : السيدة كوياشيما
فلوت : كوبيدى

فقرة رقم ٣ : (الإغريق القدماء)
« أنشودة سيكيلوس » غناء آردا ماندیكيان

فقرة رقم ٤ : (موسيقى عبرية)
« المزمور الملحن الثامن » غناء جاكوب جولدشتاين

فقرة رقم ٥ : (موسيقى عبرية)
« البصلمودية رقم ١٣٧ » غناء جاكوب جولدشتاين

فقرة رقم ٦ : (موسيقى بيزنطية)
« صباح القيامة »
كورال بروميتون أوراتورى – بقيادة هنرى واشنطن

فقرة رقم ٧ : (أناشيد بيزنطية وجريجورية)
« تعال يا مخلّص »
كورال بروميتون أوراتورى بقيادة هنرى واشنطن

فقرة رقم ٨ : (موسيقى جريجورية)
« والآن يمكنك أن تطلق عبدك يا سيد »
كورال بروميتون أوراتورى – بقيادة هنرى واشنطن

فقرة رقم ٩ : (موسيقى جريجورية)
« فلتبتهج الأرض ابتهاجاً »
كورال بروميتون أوراتورى

فقرة رقم ١٠ : (موسيقى جريجورية)
« يارب ارحمنا » افتتاح التضرع
كورال بروميتون أوراتورى – بقيادة هنرى واشنطن

فقرة رقم ١١ : (موسيقى جريجورية)
« راعينا » غناء دوم دافيد مورجان
بمصاحبة كورال كنيسة ناشدوم – بقيادة دوم أنسليم هيوز

فقرة رقم ١٢ : (موسيقى جريجورية)
« يارب لا على حسب خطايانا تعاملنا »
كورال كنيسة ناشدوم بقيادة دوم انسليم هيوز

فقرة رقم ١٣ : (موسيقى جريجورية)
« هللويا : يارب بقوتك يفرح الملك وبخلاصك يبتهج »
غناء دوم دافيد مورجان
بمصاحبة كورال كنيسة ناشدوم – بقيادة دوم أنسليم هيوز

فقرة رقم ١٤ : ((موسيقى جريجورية)
المقامات الكنسية

١ – دورى	٧ – الليدى المختلط
٢ – تحت دورى	٨ – تحت الليدى المختلط
٣ – فريجى	٩ – أيولى

٤ – تحت فريجى ١٠ – تحت أيولى
٥ – ليدى ١١ – أيونى
٦ – تحت ليدى ١٢ – تحت أيونى
صولو أرغن : يوزيف كون
على أورغن قاعة سيد درويش للموسيقى بالقاهرة

فقرة رقم ١٥ : (بداية البوليفونية – القرنان العاشر والحادى عشر »
« فليكن مجد الرب »
كورال برومبتون أوراتورى بقيادة : هنرى واشنطن

فقرة رقم ١٦ : (بداية البوليفونية - القرنان العاشر والحادى عشر)
هللويا . فقد قام المسيح
كورال **برومبتون** أوراتورى بقيادة : هنرى واشنطن

فقرة رقم ١٧ : (بداية البوليفونية – القرنان العاشر والحادى عشر)
« المجد للملك الملوك »
كورال برومبتون أوراتورى بقيادة : هنرى واشنطن

فقرة رقم ١٨ : (البوليفونية الإسبانية – القرنان الثانى عشر)
« ملك الكون العظيم »
منشدو بودلى بقيادة برنارد روز

فقرة رقم ١٩ : « يالجمالك الذى بلغت روعته أن عبدتك فينوس نفسها »
غناء : فريدريك فوللر – **باريتون**

فقرة رقم ٢٠ : (فيرليه)« الحبيبات الرقيقات » لآدم دى لاهال .
أداء مجموعة بروميوزيكا أنتيكا بقيادة : سافورد كيب

فقرة رقم ٢١ : (أ) « روبان يحبنى »
(ب) إنى أظهر من جديد
لآدام دى لاهال
أداء مجموعة بروميوزيكا أنتيكا **بقيادة** : سافورد كيب

فقرة رقم ٢٢ : (بالاد)
« رباه امنح عونك هذا الدار » لآدم **دى لا هال**
أداء مجموعة بروميوزيكا أنتيكا بقيادة : سافورد كيب

فقرة رقم ٢٣ : (استامبيدا)
« أول مايو »
أداء مجموعة بروميوزيكا أنتيكا بقيادة : **سافورد** كيب

فقرة رقم ٢٤ : (**استامبيدا**)
« الرقصات الأربع الملكية »
أداء مجموعة بروميوزيكا أنتيكا بقيادة : سافورد كيب

فقرة رقم ٢٥ :

« حين أشهد **القبّرة** تحلق » لبرنار دى فنتادور
غناء : فريدريك فوللر – باريتون

فقرة رقم ٢٦ :
« لست أحتمل البعاد عنك طويلا » لجريس بروليه
غناء : فريدريك فوللر – باريتون

فقرة رقم ٢٧ :
« كل ما أصبو إليه » لثيبو دى نافار
أداء مجموعة بروميوزيكا أنتيكا بقيادة : سافورد كيب

فقرة رقم ٢٨ :
« سأغنى من كل قلبى » **لجيوم** دى ديجون
أداء مجموعة بروميوزيكا أنتيكا
غناء : أندريه أرتى – راهير – فرانز ميرتنز
بقيادة : سافورد كيب

فقرة رقم ٢٩ :
« كل من وقع فى حبائل الحب »
لجيوه دى ديجون
أداء مجموعة بروميوزيكا أنتيكا
غناء : أندريه أرتى – راهير – **فرانز** ميرتنز
بقيادة : سافورد كيب

فقرة رقم ٣٠ :
« الأستامبيدا **الملكية** السابعة »
أداء مجموعة بروميوزيكا أنتيكا بقيادة : سافورد كيب

فقرة رقم ٣١ :
« رقصة رقم ١ »
أداء مجموعة بروميوزيكا أنتيكا بقيادة : سافورد كيب

فقرة رقم ٣٢ :
« الليل »
أداء مجموعة بروميوزيكا أنتيكا بقيادة : سافورد كيب

فقرة رقم ٣٣ :
« رقصة »
أداء مجموعة بروميوزيكا أنتيكا بقيادة : سافورد كيب

فقرة رقم ٣٤ :
« الروتا »
أداء مجموعة بروميوزيكا أنتيكا بقيادة : سافورد كيب

فقرة رقم ٣٥ :
« كلمة الآب تتجسد »
أداء منشدى بودلى بقيادة : برنارد روز

فقرة رقم ٣٦ :
رقصات إنجليزية ثلاث من القرن الثالث عشر
كارل دولمتش : ركوردر وفيول
ناتالى دولمتش : فيول
دونالد بردجر : كور انجليه
آلان تابور : تابور (طبل)

فقرة رقم ٣٧ :
« إننى ثابت أبدا فوق العرش » لفراونلوب
غناء : فريدريك فوللر – باريتون

فقرة رقم ٣٨ :
« إنى أشكو لملاك »لأوزوالد فالكنشتاين
لوتى فولف – ماتيوس : فيولا
برنارد **ميشاليس** : تنور
فرديناند كونراد : **فلوت** كبير
الزابريكس – مايرت : كمان ألطو
يوهانس كوخ : كمان ألطوكورنو
فالترجيرفج : عود
هيرمان ديك : عود
كونراد فلاجل : ليرا (هارب)

فقرة رقم ٣٩ :
« بهذا القلب السليم النية » لأوزوالد فالكنشتاين
لوتى فولف – ماتيوس : فيولا
برنارد ميشاليس : تنور
فرديناند كونراد : **فلوت** كبير
الزابر يكس – مايرت : كمان ألتو
يوهانس كوخ : كمان ألتو وكورنو
فالترجيرفج : عود
هيرمان ديك : عود
كونراد فلاجل : ليرا (هارب)

فقرة رقم ٤٠ : (الفن القديم)
« أرض المبعاد وأورشليم »
تأليف ليوناياس
أداء مجموعة بروميوزيكا أنتيكا بقيادة : سافورد كيب

فقرة رقم ٤١ : (الفن القديم)
« القواعد الثابتة »
تأليف : بيروتان
أداء مجموعة بروميوزيكا أنتيكا بقيادة : سافورد كيب

فقرة رقم ٤٢ : (موتيت)
« إلى جانب **المدفأة** »
أداء مجموعة بروميوزيكا أنتيكا بقيادة : **سافورد كيب**

فقرة رقم ٤٣ :
« يوم الغضب »
أداء مجموعة كورال مصرية صغيرة
بمصاحبة يوزيف كون – أرغن
على أرغن قاعة سيد درويش للموسيقى بالقاهرة

فقرة رقم ٤٤ :
« **الأم الثكلى القائمة** » لجاكوبون **داتودى**
أداء مجموعة كورال مصرية صغيرة بمصاحبة يوزيف كون – **أرغن .**
على أرغن قاعة سيد درويش **للموسيقى بالقاهرة**

فقرة رقم ٤٥ : (فيرليه)
« إنى راضية عن كل شىء »لجيوم دى ماشو
أداء مجموعة بروميوزيكا أنتيكا – بروكسل بقيادة : سافورد كيب

فقرة رقم ٤٦ : (بالاد)
« ما أيسر **علىّ** » لجيوم دى ماشو
أداء مجموعة بروميوزيكا أنتيكا – بروكسل بقيادة : سافورد كيب

فقرة رقم ٤٧ : (شكاية)
« يضحك فى الصباح من يبكى فى المساء » لجيوم دى ماشو
أداء مجموعة بروميوزيكا أنتيكا – بروكسل بقيادة : سافورد كيب

فقرة رقم ٤٨ : (كاشيا)
« نخب الفجر » لجيرار ديللو
أداء مجموعة بروميوزيكا أنتيكا بقيادة : سافورد كيب

فقرة رقم ٤٩ :
« صيد السمك »
تأليف لانديني
أداء مجموعة بروميوزيكا أنتيكا بقيادة : سافورد كيب

فقرة رقم ٥٠ :
« تنهداتى العذبة »
تأليف لانديني
أداء مجموعة بروميوزيكا أنتيكا بقيادة : سافورد كيب

فقرة رقم ٥١ :
« يا سيدتنا مريم » لجون دنستابل
أداء مجموعة بروميوزيكا أنتيكا بقيادة : سافورد كيب

فقرة رقم ٥٢ :
« تحية لك أيتها البتول » لدنستابل
أداء مجموعة بروميوزيكا أنتيكا

فقرة رقم ٥٣ :
(عصر النهضة بفلورنسا)
« زهرة الأزهار »
موتيت لدوفاى

فقرة رقم ٥٤ : (عصر النهضة بفلورنسا)
« أيتها العذراء الجميلة » لدوفاى

فقرة رقم ٥٥ : (عصر النهضة بفلورنسا)
« يضحك ثغرى وتبكى أفكارى » لأوكجم

فقرة رقم ٥٦ : (عصر النهضة بفلورنسا)
« الفطساء الصغيرة » لأوكيجيم

فقرة رقم ٥٧ : (عصر النهضة بفلورنسا)
« أغنية العام الجديد » لجاكوب أوبرشت

فقرة رقم ٥٨ : (عصر النهضة بفلورنسا)
« أبانا وإلهنا الحبيب »
أغنية كورالية لإيزاك

فقرة رقم ٥٩ : (عصر النهضة فى روما)
« صديقتى الطيبة » لأدريان فيليرت

فقرة رقم ٦٠ : (عصر النهضة فى روما)
« الزهور الرفافة »
مادريجال لبالسترينا

فقرة رقم ٦١ : (عصر النهضة فى روما »
« رثاء أوكيجيم »
قداس جنائزى لجوسكان دى بريه

فقرة رقم ٦٢ : (عصر النهضة فى روما)
« ألف أسف »
موتيت لجوسكان دى بريه

فقرة رقم ٦٣ : (عصر النهضة)
من موسيقى العود
« مقطوعة رقص »
لمؤلف مجهول
عزف على العود المنفرد : فالتر جيرفيج

فقرة رقم ٦٤ : (عصر النهضة)
من موسيقى العود لفنشسيو جاليلى
عزف على العود المنفرد : فالترجير فيج

فقرة رقم ٦٥ : (عصر النهضة)
من موسيقى العود (ريتشير كارى) لفرانشكسودا ميلانو
عزف على العود المنفرد : فالترجيرفيج

فقرة رقم ٦٦ : (عصر النهضة)
– من أغانى الحرب
« معركة مارينيان » لكلمان جانكان
فرقة مسرح الشانزيليزيه الغنائية بقيادة : كريدز

فقرة رقم ٦٧ : (عصر النهضة)
« أغنية تغريدة الطير » لكلمان جانكان
فرقة مسرح الشانزيليزيه الغنائية بقيادة : كريدز

فقرة رقم ٦٨ : (عصر النهضة)
أغنية « فلنذهب للبرج الأخضر » لكوستيليه
فرقة أنصار الموسيقى القديمة بقيادة : سافورد كيب

فقرة رقم ٦٩ : (عصر النهضة)
أغنية « طالما أنعم بالحياة » لكلودان دى سير ميزى
فرقة أنصار الموسيقى القديم بقيادة : سافورد كيب

فقرة رقم ٧٠ : (عصر النهضة)
أغنية « أأعيش مهموماً » لكلودان دى سير ميزى بمصاحبة العود

فقرة رقم ٧١ : (عصر النهضة)
« التبريك » و « حمل الرب »
من قداس « إنه لمبارك » لاى مونت
فرقة كورال كنيسة برومبتون بقيادة . هنرى واشنطن

فقرة رقم ٧٢ : (عصر النهضة)
من مزامير التكفير
دى لاسوس
فرقة كورال دير الكارمليت بقيادة : جون مكارثى

فقرة رقم ٧٣ : (عصر النهضة)
من أغانى الوداع
« إنزبروك واسفاه لقد آن أوان الرحيل » لإيزاك
غناء الرباعى :
فونداتريس أكى – كنترالطو .
كوبى فرانكندال – سوبرانو .
فرانس ميللر – تينور .
إيميل لنش – باص .

فقرة رقم ٧٤ : (عصر النهضة)
أغنية « عندما أستيقظ فى الصباح المبكر » للود فيج سنفل
يوهانس فاير آبند تنور
الزا بركس مايزت : فيولا صغيرة (سوبرانو) .
روزمارى لارز : جامبا صغيرة (سوبرانو) .
يوهانس كوخ : جامبا كبيرة (باص) .
فالترجير فيج : عود
فيرديناند كونراد : فلوت تنور وباص

فقرة رقم ٧٥ : (عصر النهضة) لحن لوثرى
« كم تبدو نجمة الصباح جميلة فى بريقها » لبريتور ياس
أوركستر لندن للحجرة وفرقة الغناء التابعة لها بقيادة : أنتونى برنارد

فقرة رقم ٧٦ : (مادريجال إنجليزى)
« أنت يا من تعيش فى المسرات » لجون ويلبى
مارجريت فيلدهايد – سوبرانو .
أيلين مكلولن – سوبرانو .
ألفريد ديللر – تينور ثان
رينيه سومز – تينور .
جوردون كلنتون – باص

فقرة رقم ٧٧ : (مادريجال إنجليزى)
« أيها الهمّ . . ستوردنى مورد التهلكة » لوينكر .
الأداء : مماثل لما هو فى فقرة ٧٥ .

فقرة رقم ٧٨ : (مادريجال إنجليزى)
« من أنت ! من الذى يأتى هنا » . لمورلى
الأداء : مماثل لما هو فى الفقرة ٧٥

فقرة رقم ٧٩ : (موسيقى دينيه إنجليزية)
« قبل أن يغيب ضوء النهار » لتاللیس .
فرقة كورال دير الكارمليت بقيادة جون مكارثى
فقرة رقم ٨٠ : (موسيقى دينية إنجليزية)
من « قداس لخمسة أصوات »
(١) المجد لله فى الأعالى .
(٢) التقديس .
(٣) مبارك الرب (التبريك) .
فرقة كورال فليت سنّريت بقيادة : ت . ب . لورانس .

فقرة رقم ٨١ : (مادريجال إنجليزى)
« فانتازيا رقم ٣ لثلاثة آلات موسيقية » (فيول) . لجيبونز
مجموعة موسيقى الآلات .

فقرة رقم ٨٢ : (مادريجال إنجليزى)
« مدخل » رقصة شعبية من المتتالية رقم ٣ لبويرل
مجموعة موسيقى الآلات .

فقرة رقم ٨٣ :
« بافان » من متتالية ايرل أوف سولز بورى **لوليام** بيرد
مجموعة موسيقى الآلات **باذاعة روما**

فقرة رقم ٨٤ :
« جاليارد » من متتالية إيرل أوف سولزبورى لوليام بيرد
مجموعة موسيقى الآلات باذاعة روما

فقرة رقم ٨٥ : (تنوعات إنجليزية ذات برنامج تصويرى)
« صفير الحوذى » لبيرد
مجموعة موسيقى الآلات باذاعة روما .

فقرة رقم ٨٦ : (تنوعات إنجليزية على نمط الباسكاليا)
« نفسى » لبول
تعزف على الفيرجينال : مارجريت هدسون

فقرة رقم ٨٧ : (قصيدة إنجليزية على الفيرجينال)
« مزاجه » لفارنابى
تعزف على الفيرجينال : مارجريت هدسون

فقرة رقم ٨٨ : (الباروك الإسبانى)
« تأملوا هذه الرؤى » لفتوريا
فرقة كورال كاتدرائية آخينز بقيادة : تيودور ب . ريمان .

فقرة رقم ٨٩ : (الباروك الإسبانى)
« السلام لك يا مريم » لفتوريا
فرقة كورال دير الكارميليت بقيادة : جون مكارثى

فقرة رقم ٩٠ : الباروك فى البندقية « **أوراتوريو الروح والجسد** »
لكافالييرى
كورال فيينا للحجرة وكابيلا أكاديمية فيينا بقيادة تشارلى ماكيراس

فقرة رقم ٩١ : (الباروك فى البندقية)
مشهد من أوبرا أورفيوس لمونتفردى
أوركسترّ وكورال بقيادة : وسترّوب

فقرة رقم ٩٢ : (الباروك فى البندقية)
أغنية رقم ١ للأوركسترّ الوترى المزدوج لجيوفانى **جبر يللى**
أوركسترّ الحجرة بشتوتجارت بقيادة : كارل مينشنجر

فقرة رقم ٩٣ : (الباروك فى البندقية)
صوناته الخافت والشديد لجيوفانى **جبرييللى**
أوركسترّ الحجرة بشتوتجارت بقيادة : كارل مينشنجر

فقرة رقم ٩٤ : (الباروك فى البندقية)
« الفصول الأربعة » لأنطونيو فيفالدى
(١) الجزء الأول السريع من الكونشرتو الأول .
(٢) الجزء الثانى والبطىء من الكونشرتو الثانى
(٣) الجزء الثالث السريع من الكونشرتو الثالث
(٤) الجزء الثانى السريع من الكونشرتو الرابع .
كمان منفرد : فيرنز كروتسنجر
أوركسترّ الحجرة بشتوتجارت بقيادة : كارل منشنجر

فقرة رقم ٩٥ : (الباروك فى البندقية)
« حركة بطيئة (أداجيو) للوتريات والأرغن » لألبينونى
أرغن منفرد : ماريا تريزا جاراتى
مع فرقة « جماعة موسيقى روما »

فقرة رقم ٩٦ : (الباروك البورجوازى) من موسيقى الأرغن
تنوعات كورالية
« آه يا إلهى » لسويلنك
أرغن منفرد : سوزى جانس

فقرة رقم ٩٧ : (الباروك البورجوازى)
« رقصة من القرية » لبريتوريوس
مجموعة فرانزينتا الموسيقية

فقرة رقم ٩٨ : (الباروك فى روما)
« ريتشركارى » لفرسكو بالدى
أرغن منفرد : إدوارد ميللر

فقرة رقم ٩٩ : (الباروك فى روما)
« توكاتا كروماتية **لرفع** الكأس المقدس » :
كيما تبلغ السمو لفرسكو بالدى
أرغن منفرد : إدوارد ميللر .

فقرة رقم ١٠٠ : (الباروك فى روما)
جزء الافتتاح من « أوراتوريو يفتاح » لجاكومو كار يسيمى
يفتاح (تنور) : يوهانس فايز آبند .
الابنة (سوبرانو) : ليزا شفار سيللر
مجموعة المغنين والعازفين لشمال ألمانيا بقيادة : جوتفريد فولترز .

فقرة رقم ١٠١ : (الباروك فى روما)
(الكونشرتو الكبير رقم ٩ سلم لا الكبير »
(التصدير بطىء) رقصة جيج (سريع) لكوريللى .
مجموعة بنيديتو مارشيللو الموسيقية

فقرة رقم ١٠٢ : (الباروك الأرستقراطى)
افتتاحية الأوبرا – باليه « معبد السلام » للوللى .
مجموعة أوركسترالية بقيادة : لويس فرومان

فقرة رقم ١٠٣ :
أغنية من موسيقى الباليه
ديلالاند

فقرة رقم ١٠٤ :
« فانفار » لرامو
أوركستر الحجرة لكونسير لاموريه قيادة لوى فرومان

فقرة رقم ١٠٥ : (الباروك الألمانى قبل باخ)
مقدمة كورالية
« الآن نضرع إلى الروح القدس »
لبوكستهوده
أرغن منفرد : فن فيديرو

فقرة رقم ١٠٦ : (الباروك الألمانى قبل باخ)
« كونشرتو الفلوت والأوبوا داموري والفيولا داموري مع الأوركستر الوترى »
الجزاء الثانى : سريع . لجورج فيليب تليمان
فلوت : هلموت هاميج
أوبوادا موري : مينج
فيولا داموري : إبرل
مجموعة موسيقى الحجرة بقيادة : إميل سيلز

فقرة رقم ١٠٧ : (الباروك فى إنجلترا)
« صوناته الترومبيت والأوركستر سلم رى الكبير »
(ا) الجزء الثانى بطىء (أداجيو)
(ب) الجزء الثالث سريع نجيوية (الليجرو فيفاتشى) هنرى بيرسيل .
ترومبيت منفرد : روجى فوزان
أوركستر يونيكورن بقيادة : هارى اليس ديكسون

فقرة رقم ١٠٨ : (الركوكو بإيطاليا)
كانتاتا « على ضفاف نهر التيبر » – الأغنية الأولى – لألساندو سكارلاتى
سوبرانو : تيريزه شتيخ – راندال
ترومبيت : هلموت فوبيش
أوركستر كاميراتا أكاديميكا (أوركستر الحجرة الأكاديمى) بقيادة : برنارد بومجارتنر

فقرة رقم ١٠٩ : (الركوكو بإيطاليا)
رقصة « جافوت » لدومينكو سكارلاتى
هاربسيكورد منفرد : إلزاهانش

فقرة رقم ١١٠ : (الركوكو بإيطاليا)
« كونشرتو من مقام صول كبير لآلتى فلوت والأوركستر » الحركة الثالثة سريع . بدون مبالغة. لتشيماروزا .
عازفا الفلوت : جان بيير راميال . .
روبيرت هيريتشى . .
أوركستر كونسير لاموريه . . بقيادة : بيير كولومبو .

فقرة رقم ١١١ :
اللحن البطىء من أوبرا خشا يارشا
هيندل

فقرة رقم ١١٢ :
مينويتو من أوبرا كليوباترا
هيندل

فقرة رقم ١١٣ : (الباروك الوافد من الخارج) .
من « أوراتورابو المسيح » لهيندل
(ا) الافتتاحية (ب) هللويا .
الأوركستر والكورال الملكى الفلهارمونى بقيادة : سير توماس بيتشام .

فقرة رقم ١١٤ : (الباروك الوافد من الخارج)
« موسيقى المياه » لهيندل
أوركستر لندن السيمفونى بقيادة : جورج تسل

فقرة رقم ١١٥ : (الباروك الوافد من الخارج)
« الكونشرتو الكبير الخامس من المجموعة السادسة ـ سلم صول الصغير »
لهيندل
(الجزء الثالث) – لارجيتو . .
أوركستر بامبرجر السيمفونى . . بقيادة : فريتز ليمان .

فقرة رقم ١١٦ : (الباروك الوافد من الخارج)
« كونشرتو الأرغن والأوركستر (١) من المجموعة الرابعة » – الحركة الأولى (لارجيتو) بطىء ومتقطع . لهيندل .
أرغن منفرد : كارل ريختر مع أوركستر الحجرة الخاصة به

فقرة رقم ١١٧ : (خاتمة الباروك)
« القداس من مقام سى الصغير »
باخ
الإنشاد الجماعى الأخير من جزء « حمل الرب » فرقة الكورال والأوركسترّ لمدينة ميونيخ بقيادة : كارك ريختر .

فقرة رقم ١١٨ : (خاتمة الباروك)
« أوراتوريو آلام المسيح وفق إنجيل متى » لباخ .
منتخبات من الإنشاد الخاص بالجزء الأول . .
فرقة كورال باخ مع أوركسترّ جاك . . بقيادة : دكتور ريجينالد جاك .

فقرة رقم ١١٩ : (خاتمة الباروك)
– مقدمات كورال لباخ – أعدها للأوركسترّ ليوبولدستوكوفسكى)
(ا) « هلم أيها الموت العذب »
(ب) « إلهنا قلعة منيعة » .
(جـ) « باسا كاليا وفوجة من مقام دو الصغير »
ليوبولدستوكوفسكى يقود أوركسترّاه . .

فقرة رقم ١٢٠ : (خاتمة الباروك)
مقدمات كورال لباخ
(ا) « أيها الإنسان . . فلتأسف على إثمك »
(ب) « لقد هلّ اليوم العظيم »
أرغن منفرد : ألبرت شفيتسر

فقرة رقم ١٢١ : (خاتمة الباروك)
« توكاته وفوجه من مقام رى الصغير » لباخ
أرغن منفرد : كارل ريختر . .

فقرة رقم ١٢٢ : (خاتمة الباروك)
« الكونشرتو الإيطالى » لباخ
– الحركة الثانية (متمهل) أندانتى
هاربسيكورد منفرد : إديت بخت

فقرة رقم ١٢٣ : (خاتمة الباروك)
« كونشرتو الفيولينه رقم (٢) من مقام سى الكبير » لباخ
– الحركة الثانية (أداجيو) بطىء . فيولينه منفردة : ولفجانج شنيدرهان أوركسترّ مهرجان لوسرن الوترى .
رائد الأوركسترّ : رودلف بومجارتنر .

فقرة رقم ١٢٤ : (القرن الثامن عشر)
أوبرا « دون جيوفانى » لموتسارت
(ا) ثنائية غنائية من الفصل الأول رقم (٧)
(ب) ختام الفصل الأول .
(جـ) ختام الفصل الثانى
باريتون : ابرهارد فيختر
سوبرانو : جراسيلا شوتى
أوركسترّ الفلهارمونية بقيادة : كارلو ماريا جيوليني

فقرة رقم ١٢٥ : (الروكوكو فى إيطاليا)
أوبرا « الخادمة السيدة » .
– أغنية « آمل ألا آتى » لبير جوليزى
أوركسترّ فيرتمبرج لمدينة شتوتجارت بقيادة : فرديناند ليتنر

فقرة رقم ١٢٦ : (الروكوكو بإيطاليا) .
« الأم الثكلى القائمة » لبير جوليزى
– منتخبات من الثنائية الأولى .
سوبرانو : تيريزه شنخ راندال
مترو سوبرانو اليزابيت هينجن
فرقة كورال أكاديمية فيينا
أوركسترّ أوبرا فيينا بقيادة : ماريو روشى

فقرة رقم ١٢٧ : (الأسلوب الكلاسيكى)
الحركة الأولى من السيمفونية رقم ٨٨ من مقام صول الكبير لهايدن
أوركسترّ لندن السيمفونى
بقيادة : رويالتون كيش

فقرة رقم ١٢٨ : (الأسلوب الكلاسيكى)
الحركة البطيئة – « أداجيو »
من السيمفونية رقم ٤٠ من مقال صول الصغير لموتسارت
أوركسترّ إذاعة بافاريا السيمفونى بقيادة : يوجين يوخوم

فقرة رقم ١٢٩ : (القرن الثامن عشر)
« كونشرتو الفلوت والهارب من مقام دو الكبير » لموتسارت
(الحركة الثانية : بطىء – « أداجيو »
فلوت منفرد : فرنر تريب .
هارب منفرد : هوبرت يلينيك
أوركسترّ فينا الفلهارمونى بقيادة : كارل منشنجر

فقرة رقم ١٣٠ : (الأسلوب الكلاسيكى)
من أوبرا « سادنة المعبد » لسبونتينى
١ - مارش النصر (من الفصل الأول) .
٢ - مارش جنائزى (من الفصل الثالث) .
أوركسترّ وكورال إذاعةروما بقيادة : ف . بريفيتالى .

فقرة رقم ١٣١ : (الأسلوب الكلاسيكى)
افتتاحية « كوريولان » منتخبات لبيتهوفن
أوركسترّ فيينا الفيلهارمونى بقيادة : كارل منشنجر

فقرة رقم ١٣٢ : (الأسلوب الكلاسيكى)
افتتاحية « إيجمونت » لبيتهوفن
أوركسترّ فيينا الفيلهارمونى بقيادة . كارل منشنجر

فقرة رقم ١٣٣: (الأسلوب الكلاسيكى)
السيمفونية الثالثة (البطولة) عمل رقم ٥٥ لبيتهوفن « الجزء الأول »
أوركسترّ نيويورك السيمفونى بقيادة : إيجور ماركيفتش

فقرة رقم ١٣٤ :
السيمفونية الثالثة (البطولة) عمل رقم ٥٥ « الجزء الثانى »
أوركسترّ نيويورك السيمفونى بقيادة : إيجور ماركيفتش

فقرة رقم ١٣٥ :
(ا) « ختام » السيمفونية الثالثة لبيتهوفن
أوركسترّ نيويورك السيمفونى بقيادة : إيجور ماركيفتش

فقرة رقم ١٣٦ :
(ب) « ختام » السيمفونية الخامسة عمل رقم ٦٧ لبيتهوفن .
- أوركسترّ سويس روماند بقيادة : إرنست أنسرميه

فقرة رقم ١٣٧ :
« الجزء الرابع » من السيمفونية التاسعة - عمل رقم ١٢٥ - لبيتهوفن
سوبرانو : أرمجارد سيفريد .
كنترالطو : ماورين فورسترّ
تينور : إرنست هيفليجر .
باريتون : ديترّيش فيشرديكاو
أوركسترّ برلين الفيلهارمونى
فرقة كورال كاتدرائية القديس هدفيج بقيادة : فيرنس فريتشاى

فقرة رقم ١٣٨ :
أغنية « ملك الحور » لشوبيرت
مغنى باريتون : جيرار سوزاى
بيانو : دالتون بولدوين

فقرة رقم ١٣٩ :
السيمفونية رقم ٤ من مقام رى الصغير لشومان « الجزء الثانى »
أوركسترّ برلين الفيلهارمونى بقيادة : فيلهيلم فيرتفينجلر

فقرة رقم ١٤٠ : (منتصف القرن التاسع عشر)
السيمفونية الخيالية لبرليوز
(ا) الجزء الأول
(ب) الجزء الثانى
(جـ) الجزء الثالث .
أوركسترّ نيويورك الفيلهارمونى بقيادة : ديمترى متروبولوس

فقرة رقم ١٤١ :
« التطويبات » : المقدمة . لسيزار فرانك
تنور : مارسيل ويلبروك
فرقة كورال إليزابيت براسير
وفرقة شايو لكورال الأطفال
مع أوركسترّ باريس الأكاديمى السيمفونى بقيادة : جان ألان

فقرة رقم ١٤٢ :
« ليليه رقم ٧ » لشوبان .
بيانو : سامسون فرانسوا .

فقرة رقم ١٤٣ :
كابريشيو رقم ٢٤ من مقام لا صغير
باجانينى
عزف دينى إرليه

فقرة رقم ١٤٤ :
كونشرتو رقم ١ - الجزء الأول (سريع فى جلال) .
لباجانينى . فيولينه منفردة : يهودى منوين
- الأوركسترّ الملكى الفيلهارمونى
بقيادة : ألبرتو أريدى

فقرة رقم ١٤٥ :
« المقدمات » لليست

أوركسترّ بامبرجر السيمفونى بقيادة : هينريش هولريزر

فقرة رقم ١٤٦ :
رباعية الخاتم
« الفالكيرى » – تصوير العاصفة – لفاجنر
أوركسترّ برلين الفيلهارمونى بقيادة : هربرت فون كارايان

فقرة رقم ١٤٧ :
« رباعية الخاتم » لفاجنر
« الفالكيرى » – وداع فوتان –
فوتان : توماس ستيورات
أوركسترّ برلين الفيلهارمونى بقيادة : هربرت فون كارايان .

فقرة رقم ١٤٨ :
« تريستان وايزولده » لفاجنر
إيزولده : بريجيت نلسون
أوركسترّ مهرجان بايرويت بقيادة : كارل بهم

فقرة رقم ١٤٩ :
من أوبرا « بارسيفال » – لفاجنر
– موسيقى الجمعة الحزينة –
أوركسترّ هوستون السيمفونى بقيادة : ليوبولد ستوكوفسكى

فقرة رقم ١٥٠ :
من أوبرا « وأشرق صباح » فاجنر
عزف سمير عزيز على البيانو بأوبرا القاهرة .

فقرة رقم ١٥١ :
أوبرا « عايدة »
– بداية المنظر الثانى من الفصل الأول – **لفردى . الكاهنة** :راتى .
فرقة كورال جماعة أصدقاء الموسيقى بفيينا
أوركسترّ فيينا الفيلهارمونى بقيادة : هربرت فون كاريان

فقرة رقم ١٥٢ :
أوبرا « عايدة »
– مقدمة الفصل الأول –
أوركسترا فيينا الفيلهارمونى بقيادة : هربرت فون كاريان

فقرة رقم ١٥٣ :
أوبرا « عطيل » لفردى
استهلال المنظر الأول من الفصل الأول

فرقة كورال أوبرا فيينا
أوركسترفيينا الفيلهارمونى بقيادة : هربرت فون كارايان

فقرة رقم ١٥٤ :
أوبرا « كارمن » **لبيزيه**
أغنية « الحب طائر متمرد »
كارمن : ماريا كالاس
أوركسترّ أوبرا باريس بقيادة : جورج بريّر .

فقرة رقم ١٥٥ :
السيمفونية الرابعة لبرامز
« الحركة الأولى (سريع بدون مغالاة) أوركسترّ كولومبيا السيمفونى بقيادة : برونوفالتر . .

فقرة رقم ١٥٦ :
السيمفونية الرابعة « الرومانسية) لبروكنر .
« الحركة الثانية (بتمهل) »
الأوركسترّ الفيلهارمونى التشيكى بقيادة : فرانز كونفتشى

فقرة رقم ١٥٧ :
السيمفونية الثامنة لجوستاف مالر
الجزء الختامى
أوركسترا روتردام الفلهارمونى بقيادة إدوارد فلبس

فقرة رقم ١٥٨ :
السيمفونية الثالثة لجوستاف مالر
– « الجزء الخامس » –
ألطو : مورين فوريستر .
(فرقة كورال نسائى وكورال الغلمان أوركسترّ أمستردام «كونسرت خباو» بقيادة : برنارد هايتنك . .

فقرة رقم ١٥٩ :
« الوداع » من أنشودة الأرض لجوستاف مالر . غناء كريستا لودفيج وفريتز فوندرليخ .
أوركسترّ الفلهارمونيا بقيادة أوتو كلمبرر .

فقرة رقم ١٦٠ :
« ليلة فوق جبل عار » لموسورسكى
الأوركسترّ الفيلهارمونى التشيكى بقيادة زدينيك شالا بالا .

فقرة رقم ١٦١ :
نهر الفولتافا (المولداو) لسمبتانا
الأوركستر الفيلهارموني التشيكي بقيادة كارل أنسرل .

فقرة رقم ١٦٢ :
من (أيبريا) . . لألبينيث
الموجة الأولى : إيحاء
أوركستر سويس روماند بقيادة : إرنست أنسرميه

فقرة رقم ١٦٣ : (القرن العشرين)
أوبرا « بلياس وميليزانده »
(لحظة مصارحة العاشقين) لديبوسي
ميليزانده (سوبرانو) : فيكتوريادي لوس أنجيلوس .
بيلياس (تنور) : جاك جانش .
الأوركستر الأهلي للراديو والتلفزيون الفرنسي بقيادة : أندريه كليتان

فقرة رقم ١٦٤ :
أوبرا « تريستان وايزولده »
– لحظة مصارحة العاشقين – لفاجنر
إيزولده : بريجيت نلسون
تريستان : **فلفجانج فندجاسن** .أوركستر مهرجان بايرويت بقيادة : كارل بهم

فقرة رقم ١٦٥ :
مقدمة « أمسية جني الغاب » لديبوسي
الأوركستر الفيلهارموني التشيكي بقيادة : أنطونيو بيدروتي

فقرة رقم ١٦٦ :
الرابسودية الإسبانية الجزء الثاني – مالاجوينا – لرافيل .
أوركستر أمستردام « كونسرت خباو » بقيادة : برنارد هايتنك

فقرة رقم ١٦٧ : (القرن العشرون)
« دافنيس وكلويه » لرافيل
الأوركستر الفيلهارموني التشيكي بقيادة : أنطونيو بيدروتي . .

فقرة رقم ١٦٨ :
– قصيدة سيمفونية « ليلة التجلي » لشونبرج
أوركستر جيفاند هاوس بقيادة : جورج سباستيان

فقرة رقم ١٦٩ :
« تنوعات للأوركستر عمل رقم ٣١ » لشونبرج
أوركستر كولومبيا السيمفوني بقيادة : روبرت كرافت .

فقرة رقم ١٧٠ :
أوبرا « فوتسيك » – أغنية الصناع – فوتسيك : ديتريش فيشر ديسكاو .
ماري : إيفيلين لير .
أوركسترا وكورال أوبرا برلين بقيادة : كارل بهم

فقرة رقم ١٧١ :
« طقوس الربيع » لسترافنسكي
الأوركستر الفيلهارموني التشيكي بقيادة كارل أنسرل

فقرة رقم ١٧٢ :
« السيمفونية الكلاسيكية » لبروكوفييف
– الجزء الثالث (الجافوت) .
أوركستر الفيلهارمونيا بقيادة : إفريم كورتس

فقرة رقم ١٧٣ :
موسيقى باليه « جايانه »
« رقصة السيف » **لآرام** خاتشاتوريان
أوركستر هوليوودبول **السيمفوني** بقيادة ألفرد نيومان . .

فقرة رقم ١٧٤ :
« **السيمفونيه الأولى** » لشوستاكوفيتش
(ا) الجزء الثاني
(ب) الجزء الثالث .
(جـ) الجزء الرابع .
أوركستر الفيلهارمونيا بقيادة : إفريم كورتس

فقرة رقم ١٧٥ :
« السيمفونية السابعة » لشوستاكوفيتش
– الجزء الأول –
الأوركستر الفيلهارموني التشيكي بقيادة كارل أنسرل

فقرة رقم ١٧٦ :
« حياة بطل » لريتشارد شتراوس
(ا) المقدمة .
(ب) الختام .
أوركستر لندن السيمفوني بقيادة : ليوبولد لودفيج

فقرة رقم ١٧٧ :

« المصور ماتياس » لهيندميت

(ا) حفل موسيقى للملائكة .

(ب) إبداع الحمّان

(جـ) مقاومة القديس أنطوان للغواية

أوركسترّ زغرب الفيلهارمونى بقيادة : ميلان هورفات .

فقرة رقم ١٧٨ :

« تحولات سيمفونية لألحان من كارل ماريا فون فيبر » لهيندميت

الجزء الثانى : (توراندو) .

أوركسترّ موسكو الفيلهارمونى بقيادة : كندراشين

فقرة رقم ١٧٩ :

من « كارمينا بورانا » لكارل أورف

– (فورتونا) أى (أيها الحظ) .

أوركسترّ الفيلهارمونيا بقيادة : أوجين أورماندى

فقرة رقم ١٨٠ :

من « الموسيقى الشاعرية » لكارل أورف

– (أغنية الشارع) –

فرقة كورال تولزر للأطفال بقيادة : جيرهارد شميت

فرقة كورال الحجرة لمدرسة الموسيقى

العليا بميونيخ بقيادة : فريتز شيرى . مع مجموعة من العازفين

القيادة الموسيقية : كارل أورف

فقرة رقم ١٨١ :

من « الموسيقى الشاعرية » لكارل أورف

– (موسيقى لمسرحية عرائس) .

الأداء : – مماثل لما جاء بالفقرة السابقة .

فقرة رقم ١٨٢ :

من « الموسيقى الشاعرية » لكارل أورف

(روندو الصغير)

الأداء – مماثل لما جاء بالفقرتين السابقتين .

فقرة رقم ١٨٣ :

« موسيقى للوتريات والآلات الإيقاعية والسيليستا » لبارتوك

– (الجزء الرابع (سريع جدًّا) –

أوركسترّ برلين الفيلهارمونى بقيادة : هربرت فون كاريان

فقرة رقم ١٨٤ :

« القداس الجلاجولى » لياناتشيك

(ا) الجزء الأول (مقدمة)

(ب) حمل الرب .

(جـ) ختام . .

الأوركسترّ والكورال الفيلهارمونى التشيكى بقيادة : كارل أنسيرل

فقرة رقم ١٨٥ :

« قداس موتى الحرب »

لبريتّن

– (حمل الرب)

سوبرانو : جالينا فيشنفسكايا

تنور : بيترّ بيرز

فرقة كورال أوركسترّ لندن السيمفونى بقيادة : دافيد ويلكوكس

أوركسترّ لندن السيمفونى بقيادة : بنيامين بريتّن .

فقرة رقم ١٨٦ :

« تورانجاليلا »

لأوليفييه ميسيان

ختام الجزء الأخير من السمفونية : فورة أخيرة للحن الحب

أوركسترّا تورونتو السيمفونى بقيادة سيجى أوزاوا .

(ا)

إبراهيم ٣٣٠
أبوللو موزاجيتيس ٢٦ - ٣٠ - ٣٤ - ٣٥ .
أبى العلاء المعرى ١٣ - ١٩
أثينا ٣٤
أجاممنون ١١
أجون ٣٣٠
إدجار آلان بو ٣٣٧
أدريان فلليرت ١٠١ - ١٠٥
أدريان ليروا ١١٥
آدم بوشمان ٨٦
آدم دى لاهال ٧٨ - ٧٩
إدموند سبنسر ١٢٢
إدوار لالو ٣٣٢
إدوار مانيه ٢٦١
إدوار السادس ١٢٤
أرتور هونيجير ٢٨٦ - ٢٩٢
أرستوفانيس ٤٢
أرستوكسينوس ٤٢
أرسطو ٢٧ - ٣٤ - ٤٢ - ٤٨ - ٥٠
أركانجلو كوريللى ١٤٨ - ١٥٨
إرنست جيرو ٢٢٢
إرنست نيومان ١٦٦ - ١٨٦
أرنولد بروك ١٢١
أرنولد شونبرج ٢٨٢ - ٢٨٣ - ٢٨٤ - ٢٨٦
آرون كوبلاند ٢١٥
أريستيديس ٤٠
إريك ساتى ٢٠٩ - ٢٦٧
إريك ماريماريمارك ٣٣٣
آريوس ٥٢ - ٥٣
استرهازى ١٨٠
إسحاق ٣٣٠
إفرايم (القديس) ٥٦
أفلاطون ٢٦ - ٣٤ - ٣٨ - ٣٩ - ٤٢ - ٥٠
أفلوطين ٤٨
أكيموف ٣٠٥
ألبان بيرج ٢٨٤ - ٢٨٥ - ٢٨٧ - ٣٠٦
ألبرت أينشتاين ١٢
ألبرت شفايتزر ١٦٥ - ١٦٧
ألبرت هيرنج ٣٣٢
ألبير روسيل ٣٢٨
ألبيون ١٥٣
إلجار ١٦١
إلجريكو ١٣٥ - ١٣٦
الدهلم (الأسقف) ٧٥
ألدوس هكسلى ٢٠

ألفريد دى موسيه ١٩٤ – ١٩٦
ألفونسو ١٣٤
ألكسندر ديما ١٩٤
ألكسندر نفسكى ٢٩٤
ألكسيتس ١٧٢
الكندى ١٢
المتنبى ١٠
الواسطى ١٠
ألويس هابا ٢٨٢ – ٣٠٦
إليزابيث الأولى ١٢١ – ١٢٢ – ١٢٣ – ١٢٤
أليساندو سكارلاتى ١٥٥ – ١٥٦ – ١٥٨ – ١٧٩
أمانى ١٤٤
أمبروزو (القديس) ٥٢
أمبروزيو دالزا ١١٢
أنا بافلوفا ٢٥٩
أناطول فرانس ٢٢
آن البريطانية ١١٣
أندرسون ١٦٢ – ١٦٥
أندريا الكريتى ٥٦
أندريا جابرييلى ١٠٦
أندريا ديلسارتو ١١٣
أندريه بريتون ٣٣٦
أندريه شينيه ١٩٧
إنريكو جرانادوس ٢٤٨
إنزبروك ١١٩
أنطوان (القديس) ٣١٣ – ٣١٥
أنطون فون فيبرن ٢٨٤
أنطونى دويل ٢٣١ – ٢٣٩ – ٢٤٠
أنطونين دفورجاك ٢٤٦
أنطونيودى كابيزون ١٣٤ – ١٣٥
أنطونيوس ستراديفاريوس ١٤٤
أنطونيو فيفالدى ١٤٤ – ١٤٥ – ١٤٦
أوجست كونت ١٩٤
أودو ٦٦ – ٦٧ – ٦٨ – ٧٢
أورازيوفيتشى ١٠٨
أورف (كارل) ٣١٥ – ٣١٨ – ٣١٩ – ٣٢٤ – ٣٢٥
أورفيوس ٣٠ – ١٤٣ – ٥٠ – ١٧٠
أورلاندو جيبونز ١٢٣
أورلاندو لاسو (لاسوس) ١١٠ ١١٦ – ١١٨ – ١٢٠
أوريبيديس ١٩ – ٣٢ – ٣٣ – ٣٤ – ٤٢
أوزفالدفون فولكنشتاين ٨٥ – ٨٦
أوغسطس ٤٥ – ٤٦ – ٤٧
أوغسطين (القديس) ٧٥
أوفيد ٤٧ – ٤٨
أوفيليا ١٩٤
أوكيجيم ١٠١ – ١٠٢ – ١٣٤
أوليفر ٧٦
أوليمبوس ٣١
أوليفييه ميسيان ٣٣٢ – ٣٣٣ – ٣٣٥ – ٣٣٨ – ٣٣٩ – ٣٤٣ – ٣٤٤ – ٣٤٦
أولين من ليسيا ٣١
ايجمونت (الكونت) ١٨٦
إيجور ستراڤنسكى ٢٠٩
ايجينا ٣٠٢ – ٢٩٩ – ٢٩٦ – ٣٠٠
إيراتو ٢٦
إيرل أوف سولسبورى ١٢٦
إيزابيلا ١٣٣
إيزادورا دانكان ٢٠٨ – ٢١٠ – ٢١١
إيزاك ألبينث ٢٤٨
إيزاك نيوتن ١٣٠
أيزنشتاين ٢٩٤
أيزنهايم ٣١٣
إيزودور الأشبيلى ٤٨ .
إيزولده ٢١٢ – ٢١٥ – ٢٥٤ – ٣٣٠ – ٣٣٣ – ٣٣٦ – ٣٣٧ – ٣٣٨
أيسخولوس ١١ – ٣٣
إيفان سوسانين ٢٤٣
إيفان الرهيب ٢٩٤

إيفون ليورد ٣٣٢
إيمانويل دى فايا ٢٤٨ – ٢٤٩
إيميليودى كافاليرى ١٤٠
أينياس ١٥٣ – ١٥٥
أيومينيس ٣٨

(ب)

باجانينى ١٩٨ – ٢٠١ – ٢٠٢ – ٢٠٤
باجودين ٢٩٩
باخ (يوهان سبستيان) ١٢ – ١٤ – ٢٣ – ١٠٠ – ١٠١ – ١٠٦ – ١٢١ – ١٢٦ – ١٣٦ – ١٥٢ – ١٦٥ – ١٦٦ – ١٦٧ – ١٧٢ – ١٧٨ – ٢١٨ – ٢٢١ – ٢٦٤ – ٢٦٦ – ٢٨٢ – ٢٨٦ – ٢٩٠ – ٣٠٦ – ٣٢٨
باخيميريس ٥٣
بارتوك ٣١٢ – ٣١٤ – ٣١٥
باردى (الكونت) ١٣٨
باريسانس ٥٦
بارسيفال ٢١٥ – ٢١٦
باستيان ١٨٥
باستين ١٨٥
باكخوس ١٠٤ – ٣٢٢
بالاكيريف ٢٤٣
باليجانت ٧٧
باليسترينا ١١٠ – ١١٦ – ١٣٦ – ١٧٧ – ٢٢١
بان ٣١ – ٢٧٠ – ٢٧٢
بان ميكوتا ٣٢٨
بايرون ١٩٤
بايزيللو ١٨٥
بترارك ١٠٥
بتهوفن ١٠ – ١١ – ١٥ – ١٦ – ١٩ – ٢٢ – ٢٣ – ١١٤ – ١٣٨ – ١٦٠ – ١٦٤ – ١٦٦ – ١٧٩ – ١٨٠ – ١٨٥ – ١٨٦ – ١٨٧ – ١٨٨ – ١٩٤ – ١٩٦ – ١٩٨ – ٢٠٦ – ٢١١ – ٢١٨ – ٢٢٠ – ٢٢٤ – ٢٢٧ – ٢٩٥ – ٣٠٦ – ٣٣٠
بتروشكا ٢٠٩ – ٢٨٧
بتروتشى ١٠٥
برانجينى ٢١٢
براكسيتيليس ٢٦ – ٢٩ – ٣٤
برامز (أو برامس) ١٠ – ١٤ – ١٩ – ٢١ – ٢٣ – ١٦٦ – ١٩٤ – ١٩٨ – ٢٠٢ – ٢٠٦ – ٢٢٢ – ٢٢٣ – ٢٢٤ – ٢٩٥
برانكوزى ٢٥٤
برتران دى بورن ٧٨
برليوز ١٣ – ٩٢ – ٢٥٢ – ٣٠٩ – ٣١٢
برونهيلده ٢١٥
برنار المصور الفوتوغرافى ٢٦٧ – ٢٧٠ – ٣٣٩ – ٣٤٠ – ٣٤٣ – ٣٤٤ – ٣٤٦ – ٣٤٨ – ٣٤٩ – ٣٥٠
برناردى فنتادور ٧٨ – ٨٢
برنارد شو ٢١٦
برنارده كليرفو (القديس) ٨٦
بروكنر ١٩٨ – ٢٢٤ – ٢٥٢ – ٣٣٢
بروكوفييف ٢٩٣ – ٢٩٤ – ٣٠٦
بروميثيوس ١٨٥ – ١٨٨
برونو فالتر ٢٢٦
بريتانيكوس ٤٨
بريتيوس ٥٣
بسكال ١٣٠ – ١٣٢
بطرس (القديس) ٢٢٦ – ٢٨٢ – ٢٩٤
بطرس أبيلار ٨٦
بطرس اللومباردى ٨٦
بطلميوس ١٥٨
بلانزيفلور ٣٢٤
بللينى ١٣٢
بلوتارخوس ٤٠ – ٣٤
بلوندبل دى نيل ٧٨
بلياس ٢٥٤
بلينيوس الأصغر ٥٣

بنجامين بريتين ٣٣٠ – ٣٣١ – ٣٣٢
بن جونسون ١٣٠
بندار ٢٦
بنديتو مارتشيللو ١٤٤
بهزاد ١٠
بوب ١٣٠
بوتشيني ٢٩٢
بودلير ١٠٠ – ٢٥٢
بورودين ١٨ – ٢٤٣ – ٢٩٠
بوريس جودونوف ٢٤٣
بوشكين ٢٤٣
بوشيه ٢٥٤ – ٢٥٥
بوكاشيو ٩٣
بولانك ٢٠٩
بولتشيلا ٢٩٠ – ٣٣٢
بول جوجان ١٩
بولس (القديس) ٥٣ – ٦١
بوللوكس ١٧٧
بول هنري لانج ١٦٢
بوليمنيا ٢٦
بوليسيدوس ٤٢
بومارشيه ١٧٤
بومبيوس ١٥٨
بوشيوس ٦٧ – ٥٠ – ٤٨
بولين فياردو – جراسيا ١٧٠
بياتريس ٨١
بيباذ ٥٤
بيتر جرايمز ٣٣٢
بيتروديناللا فرانشيسكا ١٩٠
بيتيبا ٢٠٩
بيزاذ ١٥٢
بيرتاتي ١٧٤
بيرتيناكس ٤٧
بيرج ٢٨٦
بيرجوليزي ١٧٢ – ٢٩٠ – ٣٣٢
بيرد ١٠٦ – ١٢٨
بيرسيل ٣٣٢
بيرليوز ١٨٦ – ١٩٨ – ٢٠٢ – ٢٠٤
بيروتان الأكبر ٨٨ – ٨٩
بيري ١٤٠ – ١٤١ – ١٤٣
بيسارو ٢٦١
بيكاسو ٢٠٩ – ٢٥٢ – ٢٩١
بيكون ١٠٠ – ١٣٢
بيلا بارتوك ٣٢٦
بيير أتينيان ١١٥
بيير بوليز ٢٨٧ ؟
بيير بيران ١٤٩
بيير دي بارجاك ٨١
بيير دي لاكروا ٨٩

(ت)

تارتيني ٢٠١
تاسيتوس ٤٨
تاليس ١٢٤
تانهويزر ٢١٥
تايفير ٧٦
تتسيانو ١٠٠
ترخليوس ٤٧
تريستان ٢١٢ – ٢١٥ – ٣٣٠ – ٣٣٣ – ٣٣٦ – ٣٣٧ – ٣٣٨ – ٢٥٤
تربسيخوري ٢٦
تزيرلينا ١٧٤ ١٧٥
تشارلز الشجاع ٩٨
تشانج – تي ٢٢٩
تشايكوفسكي ١٤ – ١٩ – ٢١ – ٢٢ – ١٩٨ – ٢٩٥ – ٣٣٢
تشيخوف ٢٤٣
تشيروبيني ٢١٥ – ٢١٦

تشيماروزا ١٥٦ – ١٥٨
تماراكارسافينا ٢٠٩
تنتوريتو ١٣٩
توريللى ١٤٩
توسكا ٢١٥
توسكانينى ٣٠٦
تولستوى ٢٤٣
توللوس ٥٠
تومادى شيلـلانو ٩٢
تومازو ألبينونى ١٤٦
تومازو لودوفيكو دافيتوريا ١٠٦ – ١١٠ – ١٣٥ – ١٣٦
توماس بيتسون ١٢٣
توماس تاللليس ١٢٣
توماس مورلى ١٢٢ – ١٢٣
توماس ويات ١٢٢
توماس ويكلز ١٢٣
تيبو (ملك نافار) ٧٨ – ٨٢
تيجيليوس ٤٦
تيربان (كبير الأساقفة) ٧٦
تيماوس ٣٨
تيموثيوس ٣٣ – ٤٢
تيودور ٥٠
تيوفيل جوتييه ١٩٤

(ث)

ثاليا ٢٦
ثرفانتيس ١٠٠ – ١٣٣

(ج)

جابرييلى ١٣٠ – ١٤٥ – ١٤٨
جاستولدى ١٢٢
جاك أركادلت ١٠٥
جاكلين رابى ٣٤٩
جاكوب أوبرخت ١٠١ – ١٠٤
جاكوب هندل ١٢٠
جاكوبونى داتودى ٩٣
جاكومو بيرى ١٣٨
جالوت ٧٧
جاليليو ١٠٠ – ١٣٠
جان باتيست لولى ١٤٩ – ١٥٠
جان بيترزون سويلنك ١٤٨
جان جاك روسو ١٧٢ – ١٧٧ – ٣١٤
جان جورج نوفير ٢٠٨
جان موتون ١١٦
جايانيه ٢٩٥
جبريل ٧٦ – ٧٧
جراس برولييه ٨٢
جريج ١٤
جريجوروفتش ٣٠٢ – ٣٠٣ – ٣٠٤ – ٣٠٦
جريجوريوس الأكبر (البابا) ٥٢ – ٦٠ – ٦١ – ٦٢ – ٦٤ – ٦٦
جلازونوف ٢٩٥
جلوريانا ٣٣٢
جلوك ١٩٤
جلينكا ٢٤٣ – ٢٤٤ – ٢٩٥
جنى الغاب ٢٩ – ٢٥٤ – ٢٥٥ – ٢٥٦ – ٢٦٢ – ٢٦٣ – ٢٦٤
جنيفربينى ٢٣٤
جوبيتير ١٥٣
جوتسى ٢٩٢
جوتة ١٣ – ٢٠ – ١٩٢ – ١٩٤ – ١٩٧ – ٢٠٦
جوتو ٩٣
جورنيمانز ٢١٦
جورج الأول ١٦١
جورج بوخنر ٢٨٦ – ٢٨٧
جورج بيزيه ١٣٤ – ٢٢٢
جورج بيليتا ٣٤٤
جورج راف ١٢١

جورج صاند ١٩٤
جورج فردريك هيندل ١٤٩ - ١٥٨ - ١٥٩ - ١٦٠ - ١٦١
جورج فيليب تليمان ١٥٢
جورجياس ٣٨
جورجينا باركسون ٢٣٦
جوستاف زيليتر ٢٨٧
جوستاف مالر ١٩٨ - ٢٢٦ - ٢٢٧ - ٢٢٤ - ٢٣٠ - ٢٣١ - ٢٣٤ - ٢٣٦ - ٢٣٩ - ٢٤٠ - ٢٤٢ - ٢٥٢ - ٣٠٩ - ٣٣٢
جوستينا ٥٢
جوستينيان ٥٠ - ٥٢ - ٥٣
جوسكان دى بريه ١٠٤ - ١٠٩ - ١١٠ - ١١٦ - ١٢٠
جوفينال ٤٧
جوليانوس ٥٠
جولييت ١٩٤ - ٢٩٤ - ٣٣٦
جون السولسبرى (القديس) ٨٦
جون بنيت ١٢٣
جون بول ١٢٨
جون درايدن ١٥٣
جون دنستابل ٩٦ - ٩٧
جون ديوى ١٩
جون راسكين ٢٢
جون شيبرد ١٢٤
جون فارمر ١٢٣
جون ملتون ١٩
جون وارد ١٢٣
جون ويلبى ١٢٣
جونزاليس ١٣٤
جونو ١٥٣
جويا ١٧٨ - ٢٤٨
جويدو دارتسو ٦٦ - ٦٧ - ٦٨
جى داميان ٧٦
جيبون ٥٠
جيبونز ١٢٥
جيراردياللو الفلورنتينى ٩٦
جيرلاندو فرسكوبالدى ١٣٦
جيرودون ٦٨
جيرودى بورنيل ٧٨
جيرودى دى ركييه ٧٨
جيرولامو فريسكو بالدى ١٤٨
جيزيل ٢٠٨
جيل بينشوا ١٠٣
جيلمان ٢٢
جيو المغنى ٨٢
جيوفانى بيرجوليزى ١٧٧
جيوفانى بيير لويجى بالسترينا ١٠٦ - ١٠٧ - ١٠٨
جيوفانى جبرييلى ١٣٨ - ١٤٤
جيوم دوفاى ١٠١ - ١٠٢ - ١٠٣ - ١١٠
جيوم دى ماشو ٩٤ - ٩٥ - ١٣٤
جيوم كوستيله ١١٥

(خ)

خاتشاتوريان ٢٩٥ - ٢٩٦ - ٣٠٢ - ٣٠٣ - ٣٠٤ - ٣٠٦
خوان فائكويز ١٣٤.

(د)

دانتى ١٣ - ٩٣ - ١٩٤ - ١٩٧
دافنيس ٢١١ - ٢٦٧ - ٢٧٠ - ٢٧٢ - ٢٧٣ - ٢٧٤ - ٢٧٦ - ٢٨٠ - ٢٨١
دافيد ١٧٨
داماسوس (البابا) ٦٢
داود (النبى) ٥٠ - ٦٨ - ٧٧ - ٦١
داريدن : ١٣٠ - ١٥٥
دفور جاك ١٨ - ١٧٧ - ٢٥٢
دلاكروا ١٩٨
دنستابل ١٣٤
دوبيرفال ٢٠٨

دورر ١٠٠
دور كون ٢٧٠
دستويفسكى ٢٤٣ – ٣٣٠
دوفاى ١٣٤
دوق ألبا الإسبانى ١٨٦
دوليبيه ٢٠٨
دوميتانوس ٤٦
دومينكو سكارلاتى ١٥٥ – ١٥٨
دون أوتافيو ١٧٥ – ١٧٦
دون خوزيه ٢٢٢
دون جوان [دون جيوفانى] ١٧٤ – ١٧٥ – ١٧٦ – ١٧٧ – ١٨٦ – ٣٠٩ – ٣١٢
دون كارلو جيزوالدو ١٠٨
دون كيشوت ١٧٥ – ٣٠٩ – ٣١٢
دونا إلفيرا ١٧٤ – ١٧٥ – ١٧٦
دونا أنا ١٧٥ – ١٧٦
دونالد ماكليرى الراقص ٢٣٩ – ٢٤٠
دى بونيفاس (المركيز) ٨١
دى سورديلك (المركيز) ١٤٩ – ١٥٢
دى كوينسى ١٩٦
دياجيليف ٢٠٩ – ٢١٠
ديانا ١٨٥
ديبوسى ١٨ – ٢٢ – ٢٨ – ١٢٨ – ١٦٦ – ٢٠٢ – ٢٠٩ – ٢٤٨ – ٢٥٢ – ٢٥٣ – ٢٥٤ – ٢٦٧ – ٢٨٢ – ٢٨٦ – ٢٨٧ – ٢٩٥ – ٣١٢ – ٣١٤ – ٣٢٦ – ٣٢٨ – ٣٣٢
ديتريش بوكستهوده ١٥٢
ديجا ٢٥٢
ديدرو ١٧٨
ديدمونة ٢٢١
ديدو ١٥٣ – ١٥٥
ديران ٢٥٢
ديكارت ١٣٢
ديلا كروا ٢٦١
ديون كريز وستوم ٣٣
ديونيسوس ٣٢
دييجو بيسادور ١٣٤

(ر)

رابليه ١٠٠
رابينوفيتش ٣٠٨
راخما نينوف ١٩٨ – ٢٠٢
راسين ١٣٠ – ١٥٢
رافاييل ٩٨ – ٢٦٥ – ٢٦٦ – ٢٦٧ – ٢٧٠ – ٢٧٢ – ٢٧٣ – ٢٧٨ – ٢٨٢ – ٢٨٦ – ٣١٤ – ٣٢٨
رامبو ٨١ – ٢٥٤
رامبودى فاكيرا ٨٠ – ٨١
رامو ١٥٠ – ١٥٢ – ١٧٠ – ١٧٢ – ١٧٧ – ٢٦٦
رمبرانت ١٠ – ١٣٠
روبان ٧٨
روبسبيير ١٩٧
روبنز ١٣٠ – ١٣٦
روبير بلىلار ١١٥
روبير كامبير ١٤٩
روستروبوفتش ٣٣٢
روسيى ١٧٧
روزامونده ١٩٠
رولان ٧٦
رولان بيتى ٣٣٨ – ٣٣٩ – ٣٤٠ – ٣٤٣ – ٣٤٤ – ٣٤٦ – ٣٤٨ – ٣٤٩ – ٣٥٠
رومان رولان ١٨٦
رومانوس (القديس) ٥٦
روميو ٢٩٤
رونسار ١٠٠
ريتشارد ديهميل ٢٨٤
ريتشارد شتراوس ٢٥٢ – ٢٨٦ – ٣٠٩ – ٣١٠ – ٣١٢ – ٣١٤
ريتشارد فاجنر ٢٠ – ٢١٢ – ٢١٥ – ٢٢١ – ٢١٨

ريسبيجى (أوتورينو) ٩٢ - ١٩٨ ٢٤٨ - ٢٨٠
ريمسكى كورساكوف ٢٤٣ - ٢٦٧ - ٢٩٠ - ٢٩١ - ٢٩٥
ريمو جيازوتو ١٤٦
رينوار ٢٥٢ ٢٦١
ريتوتشينى ١٤٠
رينولدز ١٧٨
رينيه ويج ٨٨

(ز)

زرادشت ٣٠٩

(س)

زيوس ٢٦ ٤٢
ساتير ٣٧ ٢٥٤ - ٢٧٣ - ٢٧٦
سالومى ٣٠٩
سان سيمون ١٩٤
سان صانز ٩٢
سانت تيريزا ١٣٢
سانشو بانزا ١٧٥
سبارتاكوس ٢٩٥ - ٢٩٦ - ٢٩٧ - ٢٩٩ - ٣٠٠ - ٣٠١ - ٣٠٢ - ٣٠٣ - ٣٠٤ - ٣٠٥
سباستيان فيلت ٨٦
سبنسر ١٠٠
سبونتينى ١٨٥
سيبيليوس ٢٥٢
سبينوزا ٢٢
ستالين ٢٩٤ - ٢٩٥
سترافنسكى ٢٢ - ٢٣ - ٢٦٤ - ٢٦٦ - ٢٨٦ - ٢٨٧ - ٢٨٨ - ٢٨٩ - ٢٩٠ - ٢٩١ - ٢٩٢ - ٣٠٦ - ٣٠٨ - ٣١٢ - ٣١٣ - ٣١٤ - ٣١٥ - ٣١٨ - ٣٢٦ - ٣٣٠ - ٣٣٢
ستوكوفسكى ١٦٦
ستيفانولاندى ١٤٣
سقراط ٢٧ - ١٨٦
سكانديللو ١٢٠
سكواراتشالوبى ١٠٤
سلفستر (القديس) ٦٢
سميتانا ٢٥٢
سندريللا ٢٩٤
سوزانا ١٧٤
سوللى برودوم ١٩٤
سوفوكليس ٢٦ - ٣٢ - ٣٣
شونبرج ١٦٦
سويتونيوس ٤٨
سويداس ٥٣
سيجفريد ٢١٢ - ٢١٥ - ٢١٦
سيجموند ٢١٢
سميتانا ٢٤٦
سيرج ليفار ٢١٠ - ٢٦٣ - ٢٧٨ - ٢٨٠ - ٢٨١ - ٣٠٦
سيرجيه بروكوفييف ٢٨٦ - ٢٩٢ - ٣٢٢
سيرجيوس (البطرك) ٥٦
سيزار فرانك ٢٣ - ١٦٦ - ١٩٨ - ٢٠٠
سيزار كوى ٢٤٣
سيزلى ٢٦١
سيستوس الرابع (البابا) ١٠٩
سيستوس بن كورنيليا ١٥٨
سيكيلوس ٣٨
سيمون كوتكو ٢٩٢
سينسورينوس ٤٨
سينيكا ٤٨

(ش)

شاؤل ٥٠ - ٦٨
شابرييه ٢٦٧
شاتوبريان ١٩٤
شاركا ٢٤٦
شارل الثانى ١٥٣

شارل الخامس ١٣٣
شارل فيدور ١٦٥
شارلمان ٦٦ – ٧٦ – ٧٧
شبور ١٧٧
شتراوس ٢٠٦ – ٢٨٤ – ٣١٢
شكسبير ١٠ – ١٩ – ١٠٠ – ١٥٣ – ١٧٤ – ١٩٤ – ٣٣٦
شهرزاد ٢٠٩ – ٢٤٣
شوبان ٢٠١ – ٢٠٢ – ٢٠٦ – ٢١٠ – ٢٤٨ – ٣٣٠
شوبيرت ٢٠ – ٢٢ – ٢٠٦ – ٢٢٤ – ٢٥٢
شوتس ١٣٠
شوستاكوفيتش ٢٩٤ – ٢٩٥ – ٣٠٦ – ٣٠٧ – ٣٠٨ – ٣٠٩ – ٣٣٠ – ٣٣١
شوصر ٩٣
شومان ١٢٨ – ١٩٢ – ١٩٤ – ١٩٧ – ٢٠٢ – ٢٠٦ – ٢٥٢ – ٣٣٢
شونبرج ٢٠٦ – ٢٤٢ – ٢٩٠ ٣٠٦ – ٣١٢ – ٣١٤ – ٣٢٦ – ٣٢٨
شير فوجيل ٨٥
شيبريانو دارور ١٠٦
شيلي ١٠
شيلر ١٨٨

(ص)

صولون ٣٨

(ع)

عائشة ٢٩٥
عايدة ٢٢٠ – ٢١٨
عبد المنعم كامل ٢٨٧ – ٢٨٠ – ٢٨١
العذراء ٣١٣ – ٩٦
عطيل ٢٢٠ – ٢٢١
عمر الخيام ١٠

(ف)

فاجنر ١٣ – ١٤ – ٢٣ – ٣٣ – ٨١ – ٨٥ – ٨٦ – ١٠٦ – ١١٤ – ١٢١ – ١٣٣ – ١٤١ – ١٦٤ – ١٦٦ – ١٨٦ – ١٩٨ – ٢٠٤ – ٢٠٦ – ٢١١ – ٢١٦ – ٢٢٠ – ٢٢٧ – ٢٥٢ – ٢٥٤ – ٢٨٢ – ٢٨٦ – ٢٩٥ – ٣١٤ – ٣٣٠ – ٣٣٢
فارنابي ١٢٨
فاسبازيان ٤٧
فاسلاف نيجينسكي ٢١٠
فاسيلييف ٢٩٩ – ٣٠١
فالترفون درفوجفيد ٨٥
فالستاف ٢٢٠
فان أيك ٩٨
فان ديك ١٣٠
فاوست ١٧٤ – ١٧٧ – ١٩٤
فتوريا ١٩٣
فاطالا ٢١٥
فرانز جوزيف هايدن ١٧٩ – ١٨٠
فرانز شوبيرت ١٩٠ – ١٩٢ – ١٩٤
فرانزليست ١٨ – ١١٤ – ٢٦٦
فرانز ليهار ٣١٤
فرانسيس بلكنجتون ١٢٣
فرانشيسكو داميلانو ١١٢
فرانشيسكو لانديني ٩٦
فرانشيسكو سبينانتشينو ١١٢
فرانك لويدرايت ٢٥٢
فرانكو الكوليني ٦٩
فراونلوب ٨٥
فرجيل ٤٤ – ٧٧ – ١٥٣ – ١٥٥
فردي ١٠٦ – ٢١٨ – ٢٢٠ – ٢٢١ – ٢٢٢
فردينانند ١٣٣
فيرلين ٢٥٢
فرنسوا الأول ١١٣ – ١١٤ – ١١٥

فرنسيس الأسيزى (القديس) ٩٢ - ٩٣
فرنسيس بيكون ١٣٠
فرويد ١٣
فريجيا ٣٠٠ - ٣٠١ - ٣٠٢ - ٣٠٣ - ٢٩٦ - ٢٩٩
فريدريك ديليوس ٢٠٦
فريسكو بالدى ١٣٨
فرينيس ٤٢
فلادمير مايكوفسكى ٢٩٢
فلورا ٣٢٠
فلورستان ١٨٦
فنشنسيو جاليلى ١٣٨
فوتان ٢١٢
فوتسيك ٢٨٦ - ٢٨٧
فوجلينده ٢١٨
فورتونا ٣١٨ - ٣١٩
فوريه ٢٦٧
فوكين ٢٠٨ - ٢٠٩ - ٣٠٨
فولتير ١١٩ - ١٧٨
فولفرام فون إشنباخ ٨٥
فولفجانج فاجنر ٢١٨
فولكونسكى ٢٠٩
فولومنيا ١٨٥
فون وليامز ٢٨٦
فويبوس (أبوللو) ٣٢٠
فيبير ١٧٧ - ١٩٤ - ٢٥٢ - ٣١٤ - ٣٣٢
فيبرن ٢٨٦
فيتز ويليم ١٢٨
فيثاغورس ١٢ - ٢٨
فيجارو ١٧٤ - ١٧٥ - ١٧٦ - ١٨٦
فيجانو ٢٠٨
فيدياس ٢٦
فيرايكراتس ٤٢
فيرلين ٢٥٤
فيرمير ١٢٩
فرناندو استبان ١٣٤
فيكتور هيجو ١٩٤ - ١٩٨
فيليب ملك إسبانيا ١٢٨
فيليب الثانى ١٣٦
فيليب الصالح ٩٨
فيليب باخ ١٦٤
فيليب دمو ١١٠
فيليب دى فيترى ٩٣ - ٩٥ - ١٣٤ ٩٥٩٣
فيليب دى مونت الهولندى ١١٦
فيليب سيدنى ١٢٢
فيليب نيرى ١٠٦
فيليب فرديلو ١٠٥
فيلائكويز ١٣٠ - ١٣٣
فيلبوس ٣٨
فيلاند فاجنر ٢١٨
فيلو كسينوس ٤٢
فينشنسيو جاليليو ١١١
فينوس ٧٨ - ١٥٣ - ٢٦٠ - ٣٢٠ - ٣٢٤
فينيلا ٢١٥
فيوتى ٢٠١

(ق)

قسطنطين (الإمبراطور) الملقب بقسطنطين بوفير وجنيتوس : ٥٤

(ك)

كاترينا ٣٠٨
كاترينا إسماعيلوفا ٣٠٩
كاتشينى ١٣٨ - ١٤٠ - ١٤١
كاتيا كاينوفا ٣٣٠
كارل أورف ٧٨ - ٣١٢ - ٣١٤
كارل ماريا فون فيبير ٣١٣
كارل بيم ٢٨٧
كارل فيليب إيمانويل ١٧٨

كارمن ٢٢٢
كارمينا بورانا ٣١٤–٣١٥– ٣١٨ – ٣١٩
كاستثنى ٢٨٨
كاستور ١٧٧
كاسيودوروس ٤٨ – ٦٧
كافاللى ١٤٩
كافالييرى ١٤٠ – ١٤١
كاليوبى ٢٦
١٥٢
٢٢ – ١٧٨
كراسوس ٢٩٦ – ٢٩٧ – ٢٩٩ – ٣٠٤ – ٣٠٥ – ٣٠٦
كريلوف ٣٠٦
كروموبل ١٥٣
كريستوبال موراليس ١٣٥
كريستوف فيلليبالدفون جلوك ١٧٠
كريستوفر تاى ١٢٣
كريستوفر مارلو ١٢٢
كريستوفورى ١٢٨ – ١٧٨
كريستيان فلاسى ٣٤٩
كريكسوس ٤٢
كلاوديو مونتفردى ١٠٨
كليمان جانكان ١١٥
كلود ديبوسى ٢٠٠ – ٢٥٢ – ٢٦١ – ٢٦٢ – ٢٦٣ –
٢٦٤ – ٢٦٦
كلود مونيه ٢٥٢ – ٢٦١
كلودان دى سيرميس ١١٥
كلوديو منتيفردى ١٣٨ – ١٤٣

(ل)

لاسوس ١٠٦
لافروفسكى ٢٩٧
لامرتين ١٩٤ – ٢٠٤
لامبروس ٣٤
لامنيه ١٩٤
لانجفيلد ٢٢
لاندينو ٩٧
جاكومو كاريسيمى ١٤٨
لسيون (الربة) ٢٧٤
لودفيج سينفل ١١٩
لوديسكا ٢١٥
لورينزودى ميديتشى ١٠١ – ١٠٤
لورينزو دابونتى ١٧٤
لوقا ١٦٤
لوقيانوس ٤٨
لوكريشيا ٣٣٢
لولى ١٥٣
لولو ٢٨٦
لويس ميلان ١٣٤
لويس الثانى عشر ١١٣
لويس الحادى عشر ١١٣
لويس الخامس عشر ١٥٢
لويس الرابع عشر ١٣٢ – ١٤٩ – ١٥٢
لوى برتران ٢٦٦
لى – تاى – بو ٢٣٠ – ٢٣٣ – ٢٣٨
ليادوف ٢٩٥
ليبوريللو ١٧٥
ليدى مكبث ٢٩٤ – ٣٠٨ – ٣٠٩
ليست ١٩٤ – ١٩٨ – ٢٠٢ – ٢٠٤ – ٢٠٦ – ٢٥٢ –
٣٠٩ – ٣٣٠
ليسيون ٢٧٠
ليفنسون ٢١١
ليكورجوس ٣٨
لينرد بيرنستين ٣٣٢
لينين ٢٩٥
ليو العاشر (البابا) ١٠٩
ليونورا ١٨٦
ليوهيسلر ١٢٠
ليوبولد ستوكوفسكى ١٦٥

ليوش لياتشيك ٣٢٨
ليون باكست ٢٦٣
ليونان ٨٧ - ٨٨ - ٩٤
ليوناردو دافنشي ٩٨ - ١٠٠ - ١١٣
ليونكفاللو ٢٩٢
ليونيل بارو ٩٧
ليبيا ٢٩٧ - ٢٩٩

(ك)

كلوويه ٢١١ – ٢٦٧ - ٢٧٢ – ٢٧٣ – ٢٧٤ – ٢٧٦ -
٢٧٨ - ٢٧٠ – ٢٨٠ – ٢٨١
كليرموت ٣٤٩
كليمان جانكان ١١٤
كليمبرر ٢٢٦
كليمنت الإسكندري ٥٠
كليو ٢٦
كليوباترا ١٥٨ – ٢٠٩
كوبران ١٥٥ – ١٧٢ - ٢٦٦
كوبرنيكوس ١٠٠
كوربيه ٢٦١
كورني ١٣٠
كورونيليا ١٥٨
كوريلي ١٤٦
كوريولانوس ١٨٥
كوزيما ٢١٦
كولمار ٣١٣
كولومب (السيدة) ٢٠٠
كومودوس ٥٠
كونراد باومان ١٢٠
كونراد ناختجال ٨٦
كونستا نزوفستا ١٠٥
كوينيتليانوس ٤٦
كيبر ٢٨٧
كيتس ١٠
كيرشتاين ٤٤
كيركجورد ١٧٧
كيروبيني ١٧٤
كين دي بيثون ٧٨
كينيث ماكميلان ٢٢٧
كينث ماسون ٢٣٦
كينو ١٤٩ – ١٥٣
كيوبيد ٣٢٠

(م)

ماتياس جرونيفالد ٣١٢ - ٣١٣ – ٣١٥
ماتيس ٢٠٩
ماتيلدة فيزندونك ١٣
ماجدة صالح ٢٧٨ - ٢٨٠ – ٢٨١
مادالينا ٢٩٢
مارتن (القديس) ٧٥
مارتن لوثر ١٠٠ – ١١٠ – ١٢٠ - ١٢١
مارتيانوس ٤٨
مارتينو ٢٨٦ – ٣٢٨
مارسياس الفريجي ٣٤ – ٣١ – ٣٥ – ٣٧
مارسيالوس ٤٦
مارشياهيدي ٢٣٩ – ٢٤٠
مارشيللو العظيم (الباب) ١٠٦
مارك (الملك) ٢١٢
ماركابودي جاسكوني ٧٨
مارك شاجال ٢٧٢ – ٢٧٣ – ٢٧٤ – ٢٧٦ – ٢٧٨ –
٢٨٠ – ٢٨١
ماركوس أوريليوس ٤٨
ماركوس تيرينتيوس فارو ٤٨
ماري تيودور ١٢٢ – ١٢٤ - ١٢٨
ماري جاردن ٢٩٢
ماري دي مديتشي ١٣٦
ماري لورنسان ٢٠٩

ماريوس بيتيبا ٢٠٨
ماريو كافارا دوسى ٢١٥
ماريون ٧٨
مازيتو ١٧٤ – ١٧٥ – ١٧٦
ماسكانى ٢٩٢
ماسين ٢٠٩ – ٢١٠
ماكس إرنست ٣٣٨ – ٣٣٩ – ٣٤٠ – ٣٤٣ – ٣٤٨
ماكس جراف ١٩٤
ماكسيموفا ٣٠١
ماكيبى ١٦٢ – ١٦٥
مالارميه ٢٥٤ – ٢٦١
مانتينيا ٣٤
مانيه ٢٥٢
مترلنك ٢٥٤
متى ١٤٩ – ١٦٤ – ١٦٥
مرجريت ١٩٧
مرقص ١٦٤
المسيح ٦٨ – ١٣٢ – ١٤٩ – ٢٠٠ – ٢٠١ – ٢١٦ – ٢٢٦ – ٣١٣
مكسمينيان الأول (الأمبراطور) ١٠٤
ملادا ٢٤٣
موتسارت ١٣ – ٢٠ – ١٣٨ – ١٥٥ – ١٥٨ – ١٦٠ – ١٧٠ – ١٧٢ – ١٧٤ – ١٧٥ – ١٧٦ – ١٧٩ – ١٨٠ – ١٨٦ – ٢٢٤ – ٣٢٦
موراديللى ٢٩٤
موسورسكى ١٥ – ٢٤٣ – ٢٤٤ – ٢٩٠ – ٣٢٨
موسولوف ٢٩٢
موليير ١٣٠ – ١٤٩ – ١٥٢ – ١٧٤
منتفيردى ١٦٤
منجلبرج ٢٢٦
مندلسون ١٦٦ – ١٩٤
منيموزين ٢٦
مونتيفردى ١٤٣ – ١٤٩ – ١٥٣ – ٢٥٤ – ٣١٥
مونيكاماسون ٢٣١
مونيه ٢٥٢
مويسيف ٣٠٢
ميجويل دى فوينيالانا ١٣٤
ميخائيل بسيللوس ٥٣
ميداس الأجريجنتى ٢٦
ميرون ٣٤
ميرتيه ١٣٣
ميزوميدس ٣٨ – ٤٦
ميسيان ٣٤٨ ٣٤٩ – ٣٥٠
ميشيل ريشارد ديلالاند ١٥٢
ميشيل سوتس ١٢١
ميشيل فوكين ٢١٠ – ٢١١ – ٢٦٧
ميفيستوفيليس ١٧٧ – ١٩٧
ميكائيل ٧٦
ميكائيل بريتوريوس ١٤٨
ميكلانجلو ١٠ – ٢٩ – ١٠٠
ميلان ١٣٥
ميلانيبدس ٤٢
ميلتون ١٣٣ – ١٣٠
ميليزاند ٢٥٤
ميليكور ١٧٧
ميلبوميى ٢٦
مينيكراتس ٤٦
ميربير ١٨٥

(هـ)

هابا ٢٩٥ – ٣٢٨
هاينريش هاينى ١٩٤
هاجن ٢١٥
هادريانوس ٤٦
هارفن ١٣٠
هاسلر ١٤٨
هالبى ٢١٥
هاتربينج ٢٢٦

هانز بينج
هانز زاكس ٨٦
هانزنيفسيدلر ٣٢٥
هايدن ١٧٢ – ١٨٥ – ٢٢٤
هاينريش إيزاك ١٠١ – ١٠٤ – ١١٩ – ١٢١ – ١٢٠
هاينريش شوتز ١٦٤
هربرت فون كارايان ٢٢٠ – ٢٢١ – ٢٢٢
هليوس ٣٨
هنديميت ٣٠٦ – ٣١٠ – ٣١٢ – ٣١٣ – ٣١٤
هنرى (الملك) ١٢٤
هنرى الثامن ١٢١ – ١٢٣ – ١٢٦
هنرى الثانى ١١٤
هنرى السابع ١٢١
هنرى برجسون ١٦
هنرى بيرسيل ١٤٩ – ١٥٣ – ١٥٤ – ١٥٥
هنرى دكارت ٨١
هنريتيا سميثسمون ١٩٤
هوجوفون مونتفورت ٨٥
هوراس ٤٧
هوفمان ١٧٧ – ١٩٤
هوكبالد ٧٥
هوكوزاى ٢٥٤
هولبين ١٠٠
هوميروس ١٣ – ١٩ – ٢٦ – ٣٠ – ٧٧
هوند نج ٢١٢
هياجنيس ٣١
هيرميس ٣٠
هيرودوتوس ٤٠
هيفايستوس ٢٦
هيكتور بيرليوز ١٧٠ – ١٩٤
هيكيوبا ٣٢٠
هيلاديوس (القديس) ٦٢
هيلينا ٣٢٤
هيندل ١٣٦ – ١٤٦ – ١٥٢ – ١٧٢ – ١٧٨

(ن)

ناجى يسّى ٢٦٣ – ٢٧٨ – ٢٨٠ – ٢٨١ – ٣١٩
نابليون ١٧٨ – ١٨٥
نستييف ٢٩٢ – ٢٩٤ – ٣٠١
نميزيس ٣٨
توفير ٢١٠ – ٣٣٩
نيتشة ١١ – ٣٣ – ١٧٧
نيتارفون روينتال ٨٥
نيجينسكى ٢٠٩
نيرون ٤٤ – ٤٦ – ٤٨
نيفيلز ١٢٨
نيقولايونج ١٢٢
نيكوس كازانتزاكس ٩٣
نيكولاى ليسكوف ٣٨
نيكولاى مياسكوفسكى ٢٩٥
نيهام تيت ١٥٣
نيوتن ١٣٢ – ١٧٢
هكتور برليوز ١٩٥ – ١٩٦ – ١٩٧

(و)

وليم أورانج ٨١
وليم بليك ٢٠
وليم بيرد ١١٠ – ١٢٣ – ١٢٤ – ١٢٨
وليم مومزبرى ٧٦

(ى)

ياناتشيك ٣٢٩ – ٣٣٠
يوتيرى ٢٦ – ٣٨
يوجين أونيل ١٩
يوحنا (القديس) ٦٦ – ١٤٩ – ١٦٤
يوحنا الدمشقى (القديس) ٥٦ – ٥٧
يوحنا باليولوجوس ٥٥

يورانيا ٢٦
يوريديكي ١٧٠ - ١٤٣
يوسف (البطرك) ٥٥
يوليوس قيصر ١٥٨
يوهان سباستيان باخ ١٢١ - ١٢٨ - ١٣٠ - ١٣٥ -
١٤٦ - ١٤٨ - ١٤٩ - ١٦٢ - ١٦٣ - ١٦٤
يوهان فلتر ١٢١
يوهان كروجر ١٢١
يوهان كريستيان باخ ١٧٢

p 1 4– 1

* Aldous Huxley : On Art and Artists. Harper. 1960.
* Alfred Einstein : A short History of Music. Alfred Knopf.
* Alfred Einstein : Music in the Romantic era New York. Norton 1947.
* Albert Seay : Music in the Medieval world. Prentice Hall, 1955
* Alen Perceval : History of Music. The English University Press London 1961
* A. Salazar : Music in our time. New York, Norton 1946
* Buck : Psychology for musicians. Oxford University Press. 1957
* Curt Sachs : History of World Music. New-York.
* Curt Sachs : The History of musical instruments. New-York Norton 1940
* Cassidorius : The Letters of Cassidorius. Translated into English by Thomas Hodgkin. Henry Frowde London
* Charles Kaechlin : Les instruments à vent. Presse Universitaire de France Paris 1948
* Chastellux : Essay sur l'union de la Poésie et de la musique. Paris 1765
* C. Forsyth : Music and Nationalism. New York 1911.
* C. Sharp and A. Oppe : The Dance An historical survey of dancing in Europe. New York 1924.
* Ernst Neuman : Wagner as man and artist. New York 1924.
* Gustave Reese : Music in the Renaissance. New York Norton 1954.
* Gerald Abraham : Eight Soviet composers. New York Oxford 1943.
* G. Grove : Beethoven and his nine symphonies. London. 1906.
* Gustave Reese : Music in the Middle ages. New York Norton 1940.
* Herbert Reed : Arts and Society. Macmillan. London.
* Hamilton : The Great age of Greek Literature. Norton
* Homer : Odyssey Vll, 80 – 81
English Translation by Samuel H Butcher and Andrew Lang in the complete works of Homer, New York, Modern History, 1935

* Iredell Jenkins : Arts and the Human Enterprise. Havard University Press
* Israel Nestyev : Sergie Prokofiev. New York, Knopf, 1946.
* Jacques Lassaigne : Marc Chagall, Dessins, et aqaurelles Pour Le Ballet, Paris 1969.
* J Mursell : Psychology of Music New York 1937
* J Noverre : Letters on dancing and ballets. Translated C Beaumont, London 1930
* Leonard Bernstein : The Joy of Music Simon and Schuster
* Mckinney and Anderson : Discovering Music, American Book Company 1954
* Mckinney and Anderson : Music in History, The evolution of an art. American Book Company 1957
* Miller : The Science of musical Sounds New York 1924.
* M F Bukofzer : Music in the Baroque era New York Norton 1947.
* Marion Baur : Twentieth Ceutury Music. New York Putnam 1947.
* Slonimsky : Music since 1900. New York, Coleman Ross 1949.
* Nina Ipton : Love with the French. The World Publishing Company 1959
* Olivier Strunk (Editor) : Source Reading in Music History, Norton New York
* Paul Hindmith : A composer's world. Cambridge, Massachuts 1932
* Paul Henry Lang : Music in Western Civilisation. Dent 1963
* Richard Strauss : Recollections and Reflections. London Boosey and Hawkes 1953
* Romain Rolland : Essays on Music. New-york Crown 1948
* T Reinach : La musique Grèque. Paris 1926
* Theodore Finney : A History of Music. Harap
* William Fleming : Arts and Ideas. Holt Rinehartand Winston, New York 1961.
* William Austin : Music in the Twentieth Century. Norton, New York 1966.
* Wylie Sypher : Four stages of Renaissance style. New York, Anchor 1955.
* Yehudi Menuhin : The arts and Mas, Music and the nature of its contribution to Humanity. Unesco.

ثروت عكاشة : برنارد شو : مولع بفاجنر . ترجمة د . ثروت عكاشة . دار المعارف ١٩٦٥

وريتشارد فاجنر (دراسة نقدية) . دار الوطن العربى بيروت ١٩٧٥ .

مقدمة	٨	
الفصل الأول	:	موسيقى الإغريق ٢٥
الفصل الثانى	:	موسيقى الرومان ٤٣
الفصل الثالث	:	الموسيقى البيزنطية ٤٩
الفصل الرابع	:	الترتيل الجريجورى ٥٩
الفصل الخامس	:	العصر الوسيط ٦٥
الفصل السادس	:	إرهاصات عصر النضة ٩١
الفصل السابع	:	عصر النضة ٩٩
الفصل الثامن	:	عصر الباروك ١٣١
الفصل التاسع	:	القرن الثامن عشر ١٦١
الفصل العاشر	:	القرن التاسع عشر ١٨٣
الفصل الحادى عشر	:	القرن العشرين ٢٥١
الفهارس	٣٥٣	

كتب للمؤلف

١ - الحرب الميكانيكية : جبران فولر	ترجمة	طبعة أولى	١٩٤٢
		طبعة ثانية	١٩٥٢
٢ - تربية الطفل من الوجهة النفسية	ترجمة (بالمشاركة)	طبعة أولى	١٩٤٤
٣ - علم النفس فى خدمتك	ترجمة (بالمشاركة)	طبعة أولى	١٩٤٥
٤ السيد آدم : بات فرانك	ترجمة	طبعة أولى	١٩٤٨
		طبعة ثانية	١٩٦٥
٥ حرب التحرير	تأليف (بالمشاركة)	طبعة أولى	١٩٥١
٦ - سروال القس : ثورن سميث	ترجمة	طبعة أولى	١٩٥٢
		طبعة ثانية	١٩٧٦
٧ - إعصار من الشرق «جنكيزخان»	تأليف	طبعة أولى	١٩٥٢
		طبعة ثانية	١٩٥٧
		طبعة ثالثة	١٩٦٢
		طبعة رابعة	١٩٧٦
٨ - العودة إلى الإيمان : هنرى لنك	ترجمة	طبعة أولى	١٩٤٩
		طبعة ثانية	١٩٥٩
		طبعة ثالثة	١٩٦٤
		طبعة ربعة	١٩٨٠
٩ النبى : جبران خليل جبران	ترجمة	طبعة أولى	١٩٥٩
		طبعة ثانية	١٩٦٦
		طبعة ثالثة	١٩٧٤
		طبعة رابعة	١٩٧٩
		طبعة خامسة	١٩٨٠
١٠- حديقة النبى : جبران خليل جبران	ترجمة	طبعة أولى	١٩٦٠
		طبعة ثانية	١٩٧٢
		طبعة ثالثة	١٩٧٤
		طبعة رابعة	١٩٧٩
		طبعة خامسة	١٩٨٠
١١- عيسى ابن الإنسان : جبران خليل جبران	ترجمة	طبعة أولى	١٩٦٢

طبعة ثانية ١٩٧٤
طبعة ثالثة ١٩٨٠

١٢- رمل وزبد : جبران خليل جبران ترجمة طبعة أولى ١٩٦٣
طبعة ثانية ١٩٧٤
طبعة ثالثة ١٩٨٠

١٣- أرباب الأرض : جبران خليل جبران ترجمة طبعة أولى ١٩٦٥
طبعة ثانية ١٩٨٠

١٤- كتاب « المعارف » لابن قتيبة تحقيق طبعة أولى ١٩٦٠
طبعة ثانية ١٩٦٩
طبعة ثالثة ١٩٧٦
طبعة رابعة ١٩٧٧
طبعة خامسة ١٩٧٩

١٥- قائد البانزر : جنرال جوديريان ترجمة (بالمشاركة) طبعة أولى ١٩٦٠
(جزءان)

١٦- مذكرات الرائد طومسون : پيير دانينوس ترجمة طبعة أولى ١٩٦٤

١٧- مولع بفاجنر : برنارد شو ترجمة طبعة أولى ١٩٦٥

١٨- المسرح المصرى القديم : إيتيين دريوتون ترجمة طبعة أولى ١٩٦٧

١٩- إنسان العصر يتوّج رمسيس تأليف طبعة أولى ١٩٧١

٢٠- مسخ الكائنات «ميتامورفوزس» : أوفيد ترجمة طبعة أولى ١٩٧١
طبعة ثانية ١٩٨٠

٢١- فن الهوى «آرس أماتوريا» : أوفيد ترجمة طبعة أولى ١٩٧٣
طبعة ثانية ١٩٧٩

٢٢ - فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى تأليف طبعة أولى ١٩٧٤
(أثر إسلامى مصور)

٢٣ - ريتشارد فاجنر [دراسة نقدية] طبعة أولى ١٩٧٥

٢٤ - الزمن ونسيج النغم تأليف طبعة أولى ١٩٨٠
[من نشيد أپوللو إلى أوليڤييه ميسيان]

٢٥- ميكلانجلو تأليف طبعة أولى ١٩٨٠

٢٦- الفن المصرى القديم : ثلاثة أجزاء تأليف طبعة أولى ١٩٧٢

٢٧- الفن العراق القديم تأليف طبعة أولى ١٩٧٤

٢٨- التصوير الإسلامى الدينى والعربى تأليف طبعة أولى ١٩٧٧

٢٩- التصوير الفارسى والتركى تأليف طبعة أولى ١٩٨٠

٣٠- القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية تأليف طبعة أولى ١٩٨٠

بالفرنسية

٣١	Ramses Re - couronné "Hommage vivant au Pharaon mort." (U. N. E. S. C. O.)	تأليف	طبعة أولى	١٩٧٤

بالإنجليزية

٣٢	In the Minds of men. *Protection and Development of Mankind's cultural heritage* (UNESCO).	تأليف	طبعة أولى	١٩٧٢
٣٣	The Muslim Painter and the Divine. Persian Impact of Religious Islamic Painting. Rainbird Publishing Group. London.		طبعة أولى	١٩٨٠

أبحاث

* *	المشاكل المعاصرة للفنون العربية (لمنظمة اليونسكو)	١٩٧٤
* *	حرية الفنان (مجلة عالم الفكر)	١٩٧٤

تحت الطبع

* الفن الفارسى القديم
* الفن اليونانى
* الفن الرومانى
* الأعمال الكاملة لجبران خليل جبران [النبى . رمل وزبد . عيسى ابن الإنسان . حديقة النبى . أرباب الأرض] .
* معراج نامة [أثر إسلامى مصور] .
* القاهرة ١٨٠٠ : فى عيون الرحالة والفنانين .

رقم الإيداع	١٩٨٠ ٢٥٦٧
الترقيم الدولي	ISBN ٩٧٧ – ٢٤٧ – ٩٩٦ – ٦

١٠٧٦ ٨٨

طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)

هذا الكتاب

يتناول قصة الزمن مع فن الإبداع الموسيقى ؛ كيف بدأ به نغما مهموسا فى أعماق الحسّ الإنسانى . ثم وهو يتحول إلى نغم مسموع لا يلبث أن ينتظم إيقاعه على إيقاع آلات مستحدثة لإعطائه أبعادا أكثر انفساحا . ثم وهو يصبح بعد ذلك فنا شاملا متكاملا رفيع المستوى يحتضن الغناء والرقص والتمثيل والإخراج المسرحى والفن التشكيلى وفن تصميم الثياب .

ويضم الكتاب إلى دراسة تطور الموسيقى دراسة الفكر الذى نبتت فى أحضانه منذ عهد الإغريق حتى عصرنا الحديث مرورا بالعصر الرومانى والعصر البيزنطى والعصر الوسيط وعصر النهضة ثم بمرحلة الباروك والروكوكو وإبداعات القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ثم القرن العشرين .

وقد كان من الطبيعى أن يفرد الكتاب مكانا لفنى الأوبرا والباليه بوصفهما قمة الفن النغمى الذى تكتمل فيه وحدة الفنون . وهكذا يجتمع فيه المسموع والمنظور فى نسيج متجانس يشكلان معا لحمته وسداه .

على أن موضوعية البحث العلمى فى هذا الكتاب قد صاحبها منهج خاص هو وليد تجربة المؤلف فى تذوقه لهذا الفن الذى شدّه إلى هذا البحث بولع العاشق ونهم الفنان .

١٩٤٢٧/٠١

لوحة الغلاف : ج بانينى
الكونسير يؤدى أوبرا كونتيسة نومى
للموسيقار ليوناردو داڤنشى [١٧٢٩] .
أشهر مؤلفى الأوبرا النابوليتانية .
بإذن من متحف اللوفر .