

تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى

الزمن نسج لتغمر

من نشيد أپوللو إلى تورانجاليا

ثروت عكاشه





Epreuve dédicée

Pour son Excellence
le Docteur Saroit Okahta
Ch. son Lauréat
1965. Marc Chagall

Marc Chagall

الزَّيْتُ ..
وَنَسِجُ النَّخْلِ

تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى

الزَّمَنُ .. وَكُنْسِجُ النَّخَعِ

من نشيد أبوللو إلى تورانجاليللا

ثَرَوَتْ عَكَاشَةٌ
تجربة ذاتية واختيار ..



الهيئة المصرية العامة للكتاب

الجزء الرابع عشر

الزمن والسبج النخمر

من نشيد أبوللوإلى تورانجاليا

دكتور ثروت عكاشة

الطبعة الثانية
م ١٩٩٦

الناشر



الهيئة المصرية العامة للكتاب

الغلاف الأمامي: ماتياس جرونشالد: نشيد الملائكة ١٥١٢.
مذبح أيزنهايم. كولمار.

الغلاف الخلفي: مارك شاجال. دراسة لباليه دافنس وكلوبه.

الإخراج الفني: الفنان محمود القاضى

رقم الإيداع : رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٩٦ / ١٠٧٥٨

الترقيم الدولى : ISBN . 977 - 01 - 4991 - 8

إهداء

إلى زوجتى التى حملت عنى كل همومى بتفانٍ أسر،
وجدلت حياتنا ضفيرةً فى نسيج النغم.

شكر وتقدير

أرى من واجبي أن أسجّل الشكر للدكتور حسين فوزى رحمه الله 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 للمرحوم الدكتور 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 قدّمه لى الأستاذ الفاضل رشاد بدران رحمة الله عليه خلال عملى فى هذا الكتاب ، وهو أحد الروّاد الصادقين الذين اقتحموا مجال دراسة تاريخ الفن الموسيقى بمشابهة واقتدار .

ومن العرفان بالفضل أيضاً أن أتقدم بالشكر إلى المايسترو اللامع يوسف السيسى على ما كان منه من تفسير لنواح كانت غامضة مستعصية فإذا هى على يديه تلين وتنجلي .



(لوحة ١)

جورج براك :

عازف الجيتار ١٩١٧ .

متحف بازل .

كان براك عاشقا للموسيقى ،

حتى لقد عَنُون إحدى

لوحاته المبكرة «أريا لباخ» .

كَلِمَاتٌ أُولَى

ما أجمل الطبيعة وما أروع أن ينطلق الإنسان في ربوعها يغترف بعينيه من سحرها ويملأ رثييه من عبيرها، يناجيها ويسمع همس موسيقاها، يأنس إليها ويستلهمها فتلهم عينيه جمال الصورة وتزيّن لسمعه حلاوة النغم، وتهدهد خفقات قلبه بالحب والأمل وصفاء الوجدان. غير أن عصرنا الحديث، بما ابتكره العقل الإنسانى من آلات معقدة وأجهزة ضخمة عالية الزئير، وأسلحة مرعبة وقودها الناس والطبيعة ذاتها، وما تبع هذا كله من خطوة سريع مرهق وأنفاس لاهثة وعيون مشدودة إلى عقارب الزمن قد نحى حواس الإنسان بعيداً عن مواطن الجمال الحق، بل وعمّا أبدعته يده من آثار فنية فى نصوص أدبية وتمائيل رخامية ومعزوفات موسيقية ولوحات مصورة وصورح معمارية للسكنى والعبادة. فما من شك فى أن المنجزات الفنية تلعب دوراً أساسياً فى تنمية إحساس الإنسان بالجمال وتربية ذوقه وتهذيب مشاعره والارتقاء به إلى المستوى الإنسانى الأمثل، إذ لا نزاع فى أن قارئ أشعار المتنبى وعمر الخيام وشيللى وكيثس وشكسبير وأراجون يرفض اقتناء الكتابات الهزيلة، كما أن عاشق برامس وبتهو فن يُعرض عن الأغانى والموسيقى الرخيصة إعراض عاشق ميكلانجلو والواسطى ورامبرانت وبهزاد عن اللوحات والأشكال القميئة. والحياة تافهة يوم تنحصر متعتها فى الأشياء المباشرة النفع، كثيبة حين تدور فى فلك الماديات وحدها، فى حين تكمن مصادر المتعة الحقيقية فى الطبيعة وفى تفتح حسنا 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 غنى عنها وخاصة حين تقسو ظروف العيش فتجعل نفوسنا المرهقة أحوج ما تكون إلى عزاء.

لقد عاش الإنسان - خلال سعيه الدائب للظفر بالمزيد من متع الحياة - حريصاً على ترقية حسه الجمالى وتنمية معارفه الفلسفية التى تُعينه على الوصول إلى الحقيقة وعلى إذكاء قواه الروحية وعلى تحصيل العلوم التى تفسر له قوانين الطبيعة ونواميس الكون، وهى جميعاً جوانب ضرورية لتطوير السلوك الإنسانى وإعداد المرء لتحمل مسئوليات الحياة والفوز فى النهاية بالمتعة الخالصة. غير أن دراسة الفن لا تقل شأنًا عن أوجه النشاط المختلفة الضرورية لحياة الإنسان، فقد استطاع خلال العصور التى عاشها أن يمنح جزءاً من تجاربه الإبداعية عبر الفن، وأن يُحيل الكثير من الوسائل التى يستخدمها إلى أعمال فنية تتسم بالجمال وتضفى على الوجود سحراً يجذبنا إليه. وما أكثر ما نقل الفنانون إلينا أفكارهم ومشاعرهم وتجاربهم الذاتية عبر فرشاة المصور وقلم الكاتب وإزميل النحات وعجلة تشكيل الفخار. وإذا كانت الأعمال الفنية الأصيلة هى التى تبقى فى حين يندثر ما عداها فقد حفظ لنا الزمن مجموعة من منجزات العصور المختلفة أتاحت لنا دراستها الوقوف على معارف وتجارب لا تقل أهمية عن المعارف التاريخية، بل لقد علّمنا بعض الفنانين دروساً أكثر أهمية مما علّمنا بعض الفلاسفة والعلماء.

ولا يعنى الفن فى جوهره مجرد المهارة فى تشكيل أو ابتكار التحف البديعة ذات النفع العملى فحسب بل يعنى أيضاً إبداع آيات الجمال التى قد تكون عارية من القيمة النفعية العملية، فعلى حين تُشيد المنجزات المعمارية للسكنى أو للعبادة، وعلى حين يُشكّل الأثاث ويصاغ الخزف بهدف الاستخدام العملى اليومى نجد أن الشعر والموسيقى يعبران عن معانٍ ذاتية خاصة بمبدعهما، كما يعبران عن مشاعر إنسانية تجاه مظاهر الطبيعة وأحداث الحياة. وسواء كانت الأعمال الفنية ذات نفع عملى مباشر أم لا، فإن الفن الصادق ينطوى على نوع من المعارف التى تُسهّم مع المعارف العلمية والفلسفية فى تبصير الإنسان بمكانته فى العالم.

وما أصدق القدماء حين قالوا إن «الفن خالد»، ومراحل الزمان عابرة إلى زوال» قاصدين إلى أن الفن يبقى بعد الإنسان معبراً عنه بأروع مما تعبّر عنه منجزاته المادية والاقتصادية والاجتماعية والفلسفية، وهو ما جعل له قيمته المعنوية الخاصة وخلع على مبتكراته الجميلة أهمية استثنائية. «فالفن» نهج لإبداع الجمال والتناسق والنظام أشبه بلغة

(لوحة ٢) فيرمير : فتاة تعزف على الكيترجينال ١٦٧١ .
الناشونال جاليري بلندن .



خاصة مختلفة عن اللغات التي يتحدث بها الناس ، لغة قادرة على التعبير عن الإحساسات والمشاعر والعواطف ، وعن تجارب الفنان الذاتية والاجتماعية ونقلها إلى الآخرين . والفنان حينما يقوم بإبداع عمله الفني 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 لبيتهوفن ، أو كان ذاتى النطاق إلى عمل ميسور الفهم تسبغ عليه موهبته فى النهاية الجمال الأسر وتنفذ به إلى مشاعر الناس مثل السيمفونية السادسة «الحزينة» لتشايكوفسكى .

وقد قدّم لنا الفنانون نوعين من الفنون : التطبيقية ، وهى تلك التى تخدم أغراضاً خارج كيانها الذاتى كفنون النسيج والأثاث ، والجميلة ، التى تتدقّق فى كيانها الذاتى وحده قواها التعبيرية ، وهى النحت والتصوير والأدب والموسيقى .

و حين يستأثر الفن بوجدان إمريّ ويشدّ خطاه إلى ذخائره أو كنوزه العديدة فى المتاحف والمعارض والمكتبات ودور السينما وعروض الموسيقى والأوبرا والمسرح ، ما يلبث أن يفجّر شحنات حبيسة فى صدره ويحمّله إلى دنيا زاخرة بالرؤى والخيالات والأفكار والأحداث حتى يدفعه إلى التساؤل عن طبيعة الفن وسرّ الفنان متخطياً به حدود المتعة والاسترواح والاسترخاء إلى عالم التأمل والبحث والتنقيب . ومع مرور الأيام لا تخفت التساؤلات فى أعماق المولع بالفنون بل تزداد إلحاحاً ولا تنكمش فى زوايا النفس بل تطفو إلى سطح الوجدان ، تدفعه إلى الانغماس فى الدراسات النظرية والتاريخية إلى جانب دراسات التذوق الفنى فتضيف عذاب البحث والتأمل إلى فرحة المتعة لديه . فعالم الفن هو عالم النفس ، عالم الرؤى والأطياف والأوهام ، عالم الوجدان الباطن وخبايا الروح ودفين الذكريات ، عالم التيه الذى يراه المرء حين يغمض عينيه ، عالم النور الغائر فى الأعماق . هذا إلى أنه عالم نلتقى فيه بالطبيعة فى صياغة جديدة تكشف لنا عن زوايا من جمالها تخفى عن أعيننا حين يُشرق نور النهار . هو عالم نلتقى فيه بالواقع بعد إعادة صياغته وفق معايير مثالية تكشف لنا مناحى من الحق والزيف ، من الرقة والقسوة ، من الاتساق والتناقض ، مما لا نلاحظه حين نعيش أحداث الواقع اليومية .

وتأتى الموسيقى فى مكان الصدارة بين هذه الفنون جميعاً ، فهى أشدها تأثيراً فى الإنسان ونفاذاً إلى أعماقه ، يستوى فى هذا الناس جميعاً إذ هى لغة البشر عامة ، وهو ما لا يتوافر لفن آخر . فما أنبل هذه اللغة المتفرّدة بتلك الخصيصة وما أقواها على أن تُجيش فينا

من الأحاسيس ما تقصر عنه فنون التصوير والأدب والنحت والعمارة . وما أوفى وصف
الفيلسوف نيتشه لهذا المعنى حين يقول : «تنفذ الكلمات إلى الإنسان عن طريق عقله ثم لا
تلبث أن تملك عليه حسّه، غير أن اتساع الشقّة بين العقل والحس قد تعجز معه الكلمات
أحياناً عن أن تملك الإفصاح . وعلى العكس من هذا الموسيقى، إذ هي لا واسطة بينها وبين
الحسّ فهي تنفذ إليه مباشرة دون وساطة العقل . فالموسيقى هي لغة العالم الوحيدة التي
يستوى الناس جميعاً في إدراكها مهما اختلفت مشاربهم وأجناسهم وعقائدهم ومبادئهم

(لوحة ٣) جيرارد فان هونفورست : كونسير (١٦٢٤) . متحف اللوفر .



وأفكارهم . ومن هنا كانت الموسيقى هي الوسيلة المثالية التي تنقل تجارب الفنان الشعورية
تو إلى حسّ المستمع .

والموسيقى أعظم شأنًا وأكبر تأثيرًا من التصوير ، لأنها تشغل الناس محرّكة
أحاسيسهم البدنية والروحية ، فضلاً عن أنها تملأ حيناً من الزمن نفسه ، فما نكاد نستمع
إليها حتى نشعر بأننا غرقى في خضمّ حى من الأنغام لا مهرب منه ، ولو أننا أفسحنا لها في
نفوسنا مجالاً أوسع لتنفيذ تأثيرها إلى سلوكنا ولعب دوراً أعظم في تطوير حياتنا من أثر
الفن المرئى علينا . فالموسيقى تخاطب المشاعر الخبيثة أكثر مما تخاطب الشعور الواعى ،



(لوحة ٤)

مغنون ثلاثة .

صورة مطبوعة بطريقة الحفر على
الحجر بألمانيا . من القرن السادس
عشر . بتي پاليه . باريس .

لأنها لغة مجردة لاتعبر عن حقائق محددة وإنما تثير في المستمع حالات نفسية مثل السعادة والشجن كما تحرك فيه بعض الذكريات. والموسيقى - دون جميع الفنون الأخرى - هي التي تتيح للفنان أن يحرر عقله تحريراً كاملاً من الأفكار الدفينة التي تنطوي عليها مشاعره، ومن هنا تكاد كل مقطوعة موسيقية تشي بجانب من جوانب شخصية مؤلفها إذا ما تأملناها بنظره منهجية، فإن أسلوب التأليف يعكس صورة تنبض بأعماق المؤلف ويكشف عن ذاته ويبرز قسامته النفسية على نحو ما يكشف سلوك الإنسان عن أخلاقه وطباعه، وقديماً قال جان سباستيان باخ: «الأسلوب الفني هو قسّمات الروح». ولم تكن مجرد مصادفة أن



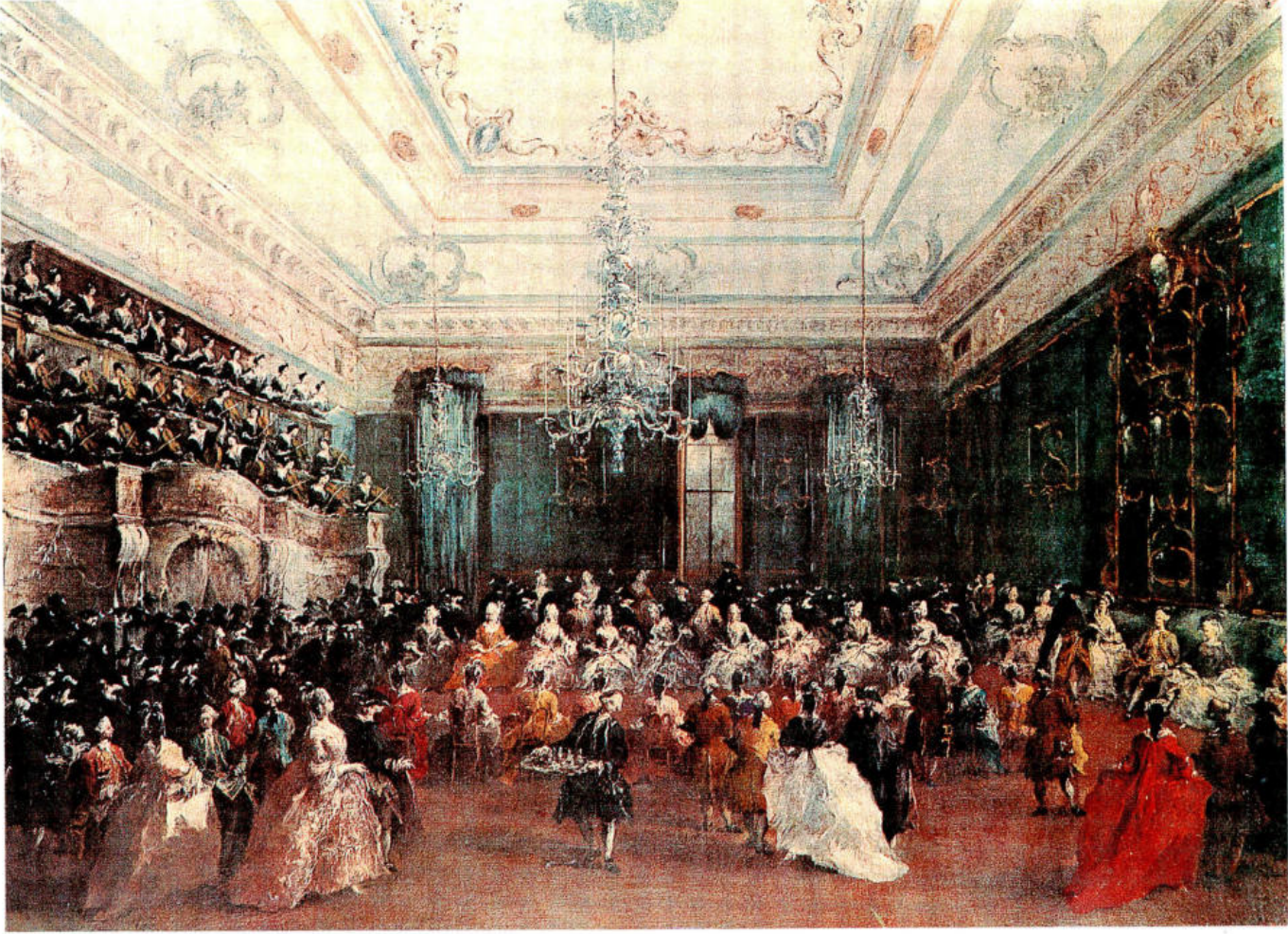
(لوحة ٥)

لارميسان: زى الموسيقى. لوحة مطبوعة بطريقة الحفر على الحجر تصور الأزياء الجروتسكية [الغريبة]. يمسك الموسيقىار بيمناه آلة كمان ضخمة ذات وتر واحد بينما تتدلى على ذراعه اليمنى مدونة موسيقية للترومبيت، ويحمل فوق رأسه طبلية، وعلى كتفه آلة باسون، وعلى ظهره هارب. وجاءت الفيولينه التي يحملها ييسراه على النهج الحديث، أما الآلات الأخرى فهي الآت عتيقة مثل البوق المتحوّى.

يكون ألبرت أينشتاين قد هوى العزف على «الفيولينة» فليس الزمن بوصفه بُعداً رابعاً تجريبياً بالنسبة للموسيقى، بل إنه على العكس من ذلك استمرار متصل لا نهائي ينبض بالحياة والحركة والتنوع يتكثف تارة ويتخلخل أخرى، تتفجر فيه الثورة والاندفاع أحياناً ويسرى فيه الهدوء والدعة أحياناً أخرى حتى لكأن قوانينه هي نفس قوانين الجاذبية والسرعة التي تحكم ظواهر المكان. ولا عجب في أن فلاسفة اليونان الأقدمين اكتشفوا الموسيقى في حركات الأجرام السماوية، كما ذهب أحدهم وهو بيتاجوراس إلى أن العالم مكون من العدد والنغم، على حين ذهب الفلاسفة العرب القدامى وعلى رأسهم الكندي 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 وافداً لا نراه من وقع خطاه، وكما تعلن الطبيعة عن نفسها فى صوت يصدر عنها أو حركة نعرف مصدرها وإن لم نره. ومن الإيقاع تتألف إمكانات التأليف الموسيقى الأخرى لتقدم لنا صورة صادقة وأمينة لأعمال المؤلف الموسيقى حين نستمع إليه. ونستطيع بالمثل أن ندرك من خلال موسيقى شعب من الشعوب - إذا كانت صادرة عن أصالة وصدق - صورة دقيقة ترسم ملامحه ودرجة رقيه وتقدمه، وما أصدق سقراط حين قال: تعكس الموسيقى نوع الحكومة القائمة. كذلك تقوم الموسيقى بدور هام فى التقريب بين الشعوب لأنها تنفذ إلى طبائع الجماعات البشرية المختلفة وتستخرج منها مكنوناتها، وتكشف للآخرين عن جوهرها. فلم ينجح شئ فى عصرنا الحديث فى التعريف بمزاج الإنسان الإفريقى وطبائعه ونوازهه مثلما نجحت موسيقاه حينما تسللت إلى الموسيقى الغربية المعاصرة فألفها العالم كله. وهكذا عجزت أرفع الوسائل الاجتماعية والأساليب الفكرية عن التعريف بما نجحت فى تحقيقه مجموعة من الأنغام والألحان والإيقاعات الإفريقية، وذلك برهان إضافى على أن الموسيقى تبدأ من حيث تنتهى قدرة الألفاظ على حمل المعانى والأفكار، فهى الوسيط الذى يأسرنا بدعوتنا إلى محيطه الزاخر بالخلق والإبداع، محيط اللانهاية الذى يتلاقى فيه البشر كتلة بلاشتات.

وكما يرشدنا فرويد إلى المنهج الذى يتيح لنا تحليل النفس والوسائل التى تُبهر بواسطتها إلى الأعماق - كتفسير الأحلام - لنكشف عما تجيش به حواشى الشعور من رغبات قد لا يبوح الإنسان بها لنفسه أو قد لا يستطيع، فما أكثر ما يكون العمل الموسيقى



(لوحة ٦) فرنسيسكو جواردي: حفل موسيقى «كونسير» (حوالي ١٧٨٢). بيناكوستيك ميونخ.

اعترافاً حراً صريحاً كالحلم سواء بسواء، ومثال ذلك السيمفونية الخيالية لبرليوز التي يتجلى لنا صدقها التام حين نتتبع تاريخ حياة مؤلفها. ومثل ذلك أيضاً ما تثيره فينا أعمال فاجنر وخاصة أوبرا تريستان وإيزولده التي تشي لنا بقصة الغرام المشبوب بين ريتشارد فاجنر وماتيلده فيزندونك حتى يكاد فاجنر يبوح لنا باعتراف مفصّل عما كابده من هوى في الفصل الثاني من أوبرا «تريستان» والجزء الأخير من الفصل الثالث. وإذا كان الصدق الشفاف في الموسيقى يضيف شهادة لا تُردّ فإن الأحلام والأمانى التي لم تتحقق للعاشق تتراءى واضحة في موسيقاه كل الوضوح. وما أكثر ما نحسّ حاجة مواتسارت الملحّة إلى أن يذوب في تجربة عشق تنبض بها مدونات مقطوعاته الموسيقية، وإن اعترض البعض على هذا التفسير في مجال الموسيقى إذ يرون فيه غلواً واجترأ على الشعور، غير أن هذا ليس حظ الموسيقى وحدها فما أكثر ما يحدث لغيرها من الفنون.

هكذا غدت الموسيقى جزءاً لا يتجزأ من الحياة غير المرئية لها أثرها الملحوظ في وجداننا. وهي إن بدت عند البعض مجرد وسيلة تعينهم على الاسترسال في القراءة أو

العمل أو الاسترخاء مستسلمين لسحرها تاركين لها أن تتدفق في وجدانهم ، أو قد تُبهرهم حركات قائد الفرقة الموسيقية وإيماءاته ، أو تشدهم مهارة موسيقى يعزف على البيانو فاصلاً شاقاً عبقرى الأداء ، أو قد يتتشون بمارش يذكرهم بمناسبة عسكرية ، فهي عند البعض الآخر متعة يتمثلونها في إشراقه الربيع وبسمة الزهور ونفحة النسيم وخرير الجداول أو فيما يعتلج في مخيلاتهم من أخيلة شتى . ولكن هذا البعض وذاك قد لا يدرك أن فن الموسيقى له أصوله ومقوماته وأساليبه الخاصة ، فهم يجتزئون منها بالأحان الهيئة الأنغام أو الصاخبة الإيقاع التي يطربون لها ، يرددونها ترنماً و صفيراً ورقصاً وتصفيقاً ، أو يلهون معها في ساعات انشغالهم بأمور حياتهم اليومية تخفيفاً عن أنفسهم . بل إن بعض من يترددون على الحفلات الموسيقية لا يختلفون إليها للاستمتاع بقدر ما يختلفون إليها لمشاهدة نجم عالمي يشارك في العزف أو الغناء ، وقد يقصدها بعضهم لمجرد اعتياده حضور الحفلات الكبرى بوصفها مناسبة اجتماعية مخملية . غير أن ثمة عالماً موسيقياً آخر ينشغل فيه عشاقه انشغالاً جاداً لأنهم يعدّون الموسيقى متعتهم الأولى . وكما يُعنون بها ويتفرغون لها يعنون كذلك بكبار مؤلفيها ، شأنهم في ذلك شأن المعنيين بالأعمال الأدبية الخالدة فيضيفون إلى معرفتهم بالأصول الفنية الدأب المتصل على الاستماع ليبلغوا بهذا مبلغاً لا يرقى إليه المستمع العادى . وما من شك في أن الإدراك الموسيقى يتفاوت من شخص إلى آخر على قدر ما يؤتى الفرد من حسّ موسيقى وقدرة فطرية وتجربة ومران ومداومة على الاستماع ومثابرة عليه بلا انقطاع منذ الصغر ، حتى تنشأ الأذن متذوّقة للنغم قادرة على تبيّن لحن من آخر ، والتمييز بين صوت آلة موسيقية وأخرى ، والموازنة بين الأعمال الموسيقية بثتى ألوانها .

مثل هذا المستمع يبدأ بتدريب أذنه من خلال الإنصات المتكرر محاولاً التعرف على مقاصد المؤلف في المقطوعات الأثيرة عنده ، حتى إذا لم يعد هناك ما يضيف جديداً إلى ما اكتشفه منها ، انتقل إلى مؤلفات أخرى توسّع إدراكه وتقرب إليه ما كان بالأمس بعيداً . وقد يقتصر في البداية على الاستماع إلى بعض الرومانسيين وتلويناتهم الأوركسترالية الجذابة مثل افتتاحية تشايكوفسكى المعروفة باسم افتتاحية ١٨١٢ ، ومتتالية بيرجيت لجريج ، ثم يمضى قُدماً حتى يصل بعد مران طويل إلى تذوق پاسكاليا باخ أو سيمفونية برامز الأولى أو أوبرا باريسثال لثاجنر ، بعد أن يكون قد استوعب كل ما تنطوى عليه هذه الأعمال الخالدة من كماً مقاصد مؤلفيها متبيناً نواحي القوة والضعف فيها . وهكذا يتدرج صاعداً يوماً بعد يوم في معراج سحرى إلى ما هو أفسح مجالاً وأعمق مغزى ، مكتشفاً

(لوحة ٧) إدجار ديغا: عازفو الأوركسترا بدار الأوبرا . متحف أورساي باريس .



دوماً جديداً فى أنماط العالم الموسيقى الرَّحْب . غير أن مرانه الطويل هذا وعلمه بالأصول الفنية لن يكشفها له عن كل ما هو جميل فى بنائها، فستظل هناك عناصر يحجبها 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 .

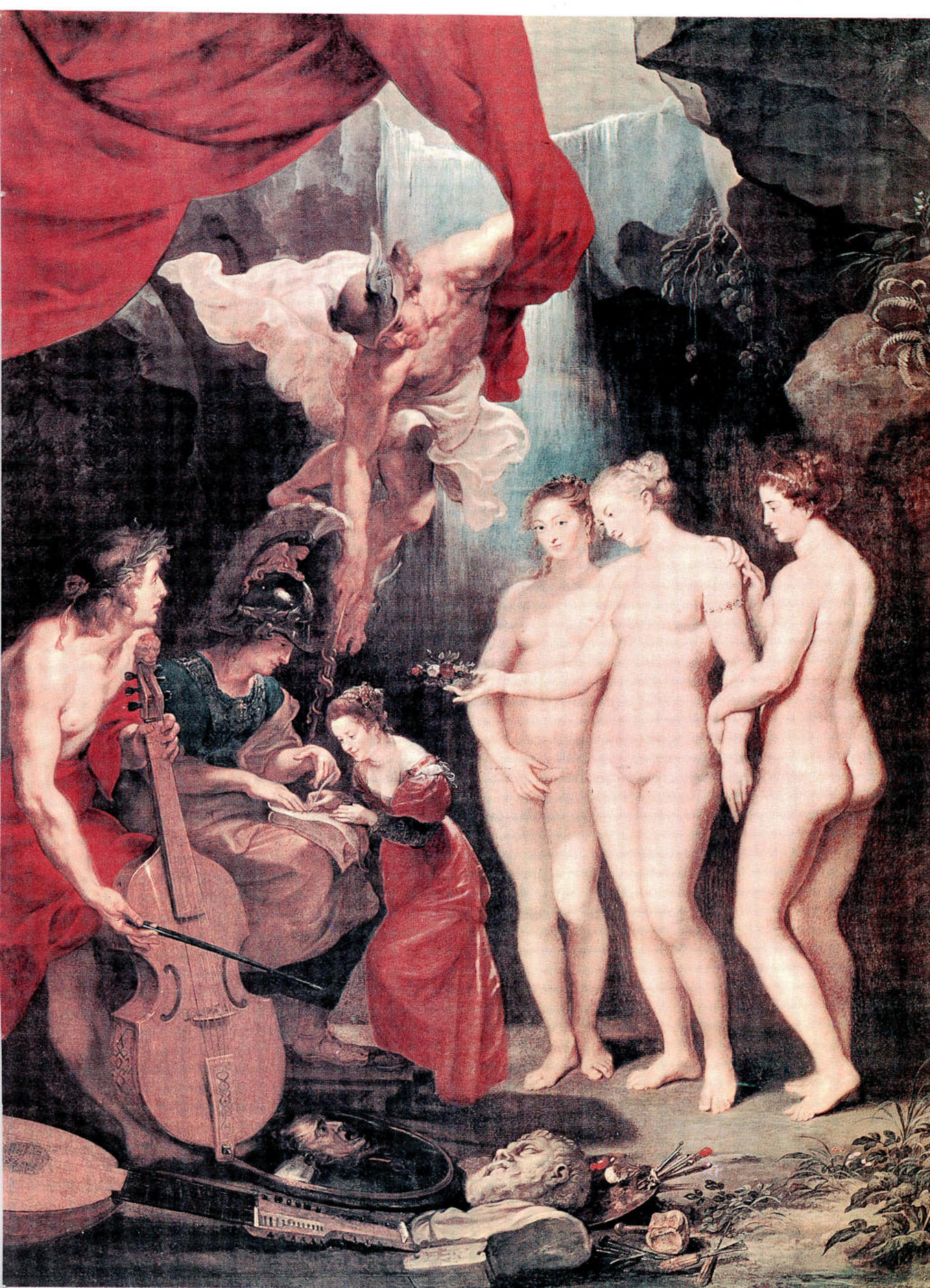
إن الكثيرين من الناس يحبون الموسيقى دون أن يدركوا حبها سبباً، فهم يجدون فيها هواية لا تشغلهم عن أعمالهم اليومية، وينفعلون بشكل عفوى عند سماعها وفق رصيد كل منهم من التجارب والذكريات الخاصة . ذلك أن الموسيقى تغمرنا بشعور من الراحة الجسدية والنفسية عن طريق التأثير فى جهازنا العصبى المركزى الذى يحكم حركات عضلاتنا ووظائف أعضائنا الداخلية، إلى جانب الجهاز العصبى الشخصى الذى ينظم إفرازاتنا الباطنة وهى الأساس المادى لجميع انفعالاتنا الشعورية . فقد أثبتت التجارب أن للصوت تأثيره المباشر لا على وظائفنا العضوية مثل الدورة الدموية والهضم والإحساس بالجوع والظمأ فحسب بل وعلى تركيبنا السيكولوجى مثل مشاعر اللذة والألم .

وما أيسر العثور على مُعادل موسيقى لكافة الذبذبات الفسيولوجية الصادرة عن أعضائنا خلال أدائها وظائفها - مثل التنفس والنبض والتوتر والاسترخاء - فى الإيقاع الأساسى والإيقاعات المقابلة، وكذلك فى الألحان الرئيسية المصاحبة، وفى اتجاهات الخطوط اللحنية صعوداً وهبوطاً وتشابكها مع نسيج مقابل من الألحان يطابقة ويوافقه، ثم أخيراً فيما يعترى اللحن من توتر وتقلص . ومن منا لا يحس تأثيراً عميقاً لا غمك 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 الكلى بين الإنسان وفنه . وبناء على هذه الصلة العضوية مضى العلماء يفسرون استجاباتنا المادية والشعورية لمختلف الأصوات مثل صوت النفير الجاهر أو صوت الفيولينة الرقيق، ويحللون الأثر المادى الخالص لأصوات آلات المجموعة الأوركسترالية الكاملة وهى تعزف كلها، أو لفرقة الموسيقى العسكرية التى تتصدّر كتائب الجيش . فقد تثير فينا بعض هذه الأصوات الشجن أو تحرك فينا الحماسة فى حين تُضفى أصوات أخرى السكينة

على نفوسنا . هذا الانفعال الطبيعي 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 الواقعية المحتشدة بالهموم إلى عالم لا ينقلنا إليه سواها . فإن مقطوعة مثل «ليلة فوق جبل عار» لموسورسكى تأسرنا بمناخها الخيالى وتبعث الحياة فى أروع ما تخترنه ذاكرتنا من صور ، وتجسد أمامنا فى اليقظة كائنات شبيهة بتلك التى تصورنا لنا أحلامنا خلال النوم ، وهى شئ تقصر عنه الفنون الأخرى المحدودة بوسائلها . فالكاتب مقيّد بقدرة الكلمات التى يستخدمها ، والمصور أسير عدد الألوان ، والمثال أسير الحجر أو المادة الوسيطة التى يستخدمها فى تكويناته ، فى حين أن المؤلف الموسيقى حرّ ينطلق فى مجال المجرد والمطلق انطلاقاً لانهائياً بوسيلته الفريدة التى وهبها الله له من الأثير والنغم ، فإذا الموجات الصوتية تنفذ بعمق إلى ما تحت الشعور وتؤثر تأثيراً بالغاً فى انفعالاتنا أكثر مما يستطيعه أى مؤثر آخر . ويتجلى ذلك بوضوح فى أنشطة عديدة من حياة الإنسان فهو يحقق من خلال الموسيقى أعلى وثباته فى اقترابه من الله ، كما يتحررّ بواسطتها من فائض طاقاته وانفعالاته ليغرقها فى أغاني 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 تحلّ 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 تُكسبهم 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 الشجن والابتهاج ، وما يلبث مستمعوها أن يُقبلوا على الرقص أو الغناء أو الحركة والاهتزاز تعبيراً عن أنفسهم وعن حنينهم للماضى وتعطشهم إلى التحرر والانطلاق ، ذلك أن الإيقاع الموسيقى وتبادل ارتفاع الأداء وخفوته وتعاقب مختلف ألوان الطابع الصوتى ، كافة هذه العناصر تناجى نفوسنا بلغة العواطف وتحرك إحساسنا بالمتعة ، وقد تأسرنا حتى لتتابع العزف إيقاعاً بأقدامنا واهتزازاً بأجسادنا خضوعاً وتسليماً لتلويناتها الجذابة .



وإذا كان الفن عامة هو تعبير عن انفعال الفنان ببعض تجارب الحياة أو مؤثراتها بطريقة يمكن نقلها إلى وجدان الآخرين، فإن أكثر ما يعرض للفنان من تأثيرات إنما ينبع من تجارب عاطفية يفعل بها جميع البشر. ولو أننا نظرنا إلى بيتهوفن، ذلك الفنان العملاق الذى ذاق مرارة تجربة ذاتية أليمة إثر فقدانه حاسة السمع، لوجدنا أنه قد قام من خلال قدرته كإنسان رقيق الحس وكفنان محنك باستيعاب جوهر هذه المحنة المأساوية وتضمينها عملاً فنياً ينقلها إلى الآخرين عبر مؤلفات رائعة خالدة 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 الحياة. وإذا تذكرنا أن استجابتنا للموسيقى لا تتم إلا من خلال عازف ينقل إلينا عمل المؤلف الموسيقى مضافاً قبساً من روحه على الأداء، أدركنا شدة اتصال الموسيقى بالمشاعر أكثر من أى فن آخر، وعرفنا كيف أنها تجمع المؤلف والعازف والمستمع فى إطار حالة وجدانية واحدة. على أن دراسة الموسيقى كفن قائم بحد ذاته تلعب دوراً كبيراً فى عشقنا 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 تبيين العلاقات بين مختلف العناصر التى تشكّل وحدة العمل الفنى، وعلى إدراك الصلة بين مختلف الفنون، كل هذا يعمق نظرنا الباطنة إلى الموسيقى ويؤدى بالتالى إلى مضاعفة عشقنا لها.

ثم إن إشاعة الموسيقى لمناخ تتحقق فيه أحلامنا وأمنياتنا هو أحد أسباب عشقنا لها واستمتاعنا بها، فنحن ميالون إلى أن نحيا الشعور الذى توحى به الموسيقى ساعة يغشانا أثرها، وقد ننسى البناء الموسيقى نفسه مسترسلين 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 أننا تأملنا سيمفونية بيتهوفن الخامسة التى تعدّ من أهم المؤلفات الموسيقية حتى بقيت تتحدى الزمن بعظمتها وبسماتها الموسيقية الخالصة بما تنطوى عليه من قوة إيحائية تلقائية وإنسانية، لرأينا أنها تأسر أى مستمع إليها عاشق

► (لوحة ٤) روبنز: تثقيف الملكة ماري ده مديشى. كان تكامل الفنون دعامة الثقافة خلال القرن ١٧. فنون التصوير والنحت والموسيقى

مجسّدة، ومازال العود والقيول فى مكان الصدارة. متحف اللوفر.

للموسيقى بما توحى له من ملحمة الصراع اليومي ، إذ مانكاد نصغى إليها حتى تتسلل الي وجداناتنا الإيحاءات الرمزية بقسوة الحياة وحتمية النضال الإنساني وأهمية العزاء الذي يشيعه الجمال وكمون الأخطار فى الطريق المؤدى إلى السعادة . وماتزال هذه الإيحاءات تتتابع فى خواطرننا حتى نحس وكأن حياتنا كلها ماثلة فى هذه الموسيقى التى تكشف لنا أن أعماقنا هى مصدر سعادتنا وشقائنا معاً . وستظل هذه الإيحاءات تهدهدنا فى رقة وعضوبة ، حتى إذا أدركنا كيف تداخلت فى ثنايا نسيج موسيقى بيتهوفن المتوقدة أحسنا بمتعتها الحقة . ذلك أثر تُحدثه شتى الأنماط الموسيقية سواء كانت تبعث نشوة الفرح أو تحرك 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 يشاق إلى الحياة فى ظلها .

غير أن الموسيقى المحترف قد لا يعبأ بالمتعة المنبعثة من هذه الإيحاءات والأخيلة الرمزية ، إذ أن أهم ما يعنيه هو سلامة المعايير وجمال التراكيب فحسب [كصيغة موسيقية خالصة] ، فهو يستمع إليها فى نطاق نوتاتها وألوانها وإيقاعاتها وما إلى ذلك ، وقد يكتم مشاعره هارباً من إيحاءاتها ليفرغ للنقد والتحليل مستعرضاً مكونات البناء الموسيقى وأسلوبه ، وهكذا قد 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 الهيئة التى تُعدّ بمشابه لفتات كاشفة عن العاطفة ، بل وخلف التعبيرات المفتعلة التى تنم عن حالاتنا الوجدانية وتُخفيها فى الوقت نفسه ، وهى المشاعر التى يعنى المؤلفون بنقلها إلينا ، فهم يلتقطون من أفراحهم وأتراحهم إيقاعات ونبضات حية معبرة بغير لغة الكلام وقرية من المشاعر الذاتية الإنسانية . ولو أنا أغفلنا هذه الأوجه المنتزعة من صميم تجربة الإنسان التى 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 ، وربّ كتاب عن التذوق الموسيقى يلعب دوراً فى مضاعفة إحساسنا بمتعة

الإصغاء إليها. وثمة نفر من الناس يتهيّب الموسيقى أو لا يستجيب إليها مُرجعا ذلك إلى قصوره عن فهم مصطلحاتها الفنية، وهو تصور خاطئ لأن الفن ليس فوق طاقة من يوليه قدره من العناية. ولما كانت المصطلحات الفنية هي وسيلة الفنان في التعبير فإن الانصاف في الحكم على أعمال الموسيقيين لا يكتمل أو يتحقق إلا بدراسة مصطلحات فنهم التي لا تلبث بعد عناء الجهد والتدريب أن تغدو محببة ميسرة تتيح المشاركة بين الفنان والمتلقى، وهي المشاركة التي تعين على التمييز بين الجميل والقبيح وتنتهي بالتذوق الواعي الراقى للموسيقى.

وما من شك في الفائدة التي تعود علينا إذا حاولنا اكتساب القدرة على التذوق الموسيقى بتعلم الغناء أو العزف على إحدى الآلات الموسيقية، فبهذا الجهد تتوفر لنا المشاركة الإيجابية لفهم قدرة المؤلف ومستواه. على أن هناك خطراً يتهدد أولئك الذين يهتمون بإثراء قدرتهم على الأداء، إذ كثيراً ما تشغل مطالب تجويد الأداء اهتمام العازف وانتباه المغنى حتى تصرفهما عن تقدير الموسيقى التي يؤديانها حق قدرها. كذلك يمكن اكتساب القدرة على التذوق الموسيقى بتنمية قدراتنا الحسية على الاستماع، وعلى التمييز بين صفات «الأصوات» التي تتشكل منها الموسيقى، وذلك بتعلم الإنصات الواعي الدقيق، والتمييز بين الطبقات الصوتية المتعددة، والتعرف على مختلف الصور الإيقاعية والصور الميلودية وهلم جراً، وليس هذا بالأمر اليسير لأنه يتطلب من المستمع تركيزاً حقيقياً وإرادة غير كليّة.

ولا نزاع في أن ثمة مقطوعات موسيقية لاهية قد أعدت لكى يستمع المرء إليها خلال قيامه بعمل آخر كالقراءة والكتابة والرسم وما إلى ذلك، فهي موسيقى نسمعها دون أن ننصت إليها وتنفذ إلينا دون أن نعيها اهتمامنا، غير أن الاستماع السليم للموسيقى الجادة لا يتم على هذه الصورة أو في مثل هذه الظروف. إن علينا أن نعتاد تتبّع التركيبات الموسيقية لنذكر الخصائص الفكرية التي تنطوى عليها من خلال معرفة الأولويات في البناء الموسيقى، وكيفية نظم المؤلفين لمختلف الأنغام في مركبات يُستنبط منها الإطار السحري المسمى بالهارمونية، وكيفية نسجهم الموسيقى من مختلف الخلايا اللحنية* المترابطة، وربطهم فيما بين هذه العناصر المتعددة في عمل واحد متسق البناء. ومع ذلك فنحن ندرك الكثير من هذه

* Motif. لحن قصير ذو شخصية إيقاعية قابل للتطوير والنماء [المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية م. م. م. ث] لصاحب هذه الدراسة. الشركة المصرية العالمية للنشر. لوجمان ١٩٩٠].

(لوحة ٩)
المايسترو
هانز كونايرتسبوش
پايرويت ١٩٦٣ .



المعارف من خلال مواصلة الاستماع، وهو ما يشكل حصيلة جوهرية هامة تختزنها الذاكرة. غير أن الموسيقى تمرق إلى أعماقنا كالسهم لحظة الاستماع، ومن ثم لا ندرك هذه الأبعاد كلها لأول وهلة، وهنا يأتي دور أجهزة الاستماع التي تتيح لنا استعادة تسجيلاتها مرة ومرة كما هي الحال حين نطيل الوقوف أمام تمثال بديع أو بناء معماري أخذ نستمتع بتفاصيله الدقيقة، فلا يكفى الاستماع إلى مقطوعة موسيقية لكي نتذكر جميع تفاصيلها الدقيقة خاصة إذا كانت تجربتنا الحياتية محدودة. من هنا لا معدى لنا عن أن نتحلى بالدأب والمثابرة كي نتيح لأنفسنا فرصة تقوية الذاكرة لاستعادة الألحان ولاستعادة منهج المؤلف في تشييد بناء موسيقى رائع المغزى. فليس من المعقول أن يدرك المرء كل ما تقدمه سيمفونية تستغرق خمسين دقيقة قبل الاستماع إليها مرتين أو ثلاث مرات على الأقل. وأفضل سبيل لاستيعاب ما تنطوى عليه

الموسيقى من إبداع هو الإلمام بالقراءة الموسيقية للمدونة الموسيقية ، ومع أن هذه المقدرة ليست بالأمر الهين فإن المستمع الجاد المبتدئ يستطيع تحصيلها تدريجياً ، إذ هي كسائر الدراسات الجادة يبلغها المرء بالهودة والمثابرة والأناة .

وتأتى القدرة على التمييز بين مختلف المشاعر والحالات الوجدانية التى تعبّر عنها الموسيقى وموازنة قيمتها بعناصرها الأخرى فى المرتبة التالية من الأهمية عند تقدير القيمة الشعورية للموسيقى ، لأنها تحول دون التطرف فى تضخيم هذه القيمة إلى حد الهوس أو التبلد إلى حد انعدام الإحساس بأى مغزى شعورى للموسيقى ، وبذلك نتجنب المبالغة فى تقدير القيمة الشعورية أو الإسراف فى إغفالها .

ويعمقُ تذوقنا للموسيقى كلما تزايد إدراكنا للمغزى الخاص الذى تُسبغه الموسيقى على الأصوات ، وهو غير مغزاه المتداول فى غير فن الموسيقى ، وأعنى بذلك ربط

(لوحة ١٠) راؤل دوفى : نحية إلى موزار ، مجموعة خاصة . باريس .



à Pierre Gounthion
Raoul Doly

الموسيقى التي نستمع إليها بما تذكرنا به من تجاربنا الأخرى في الحياة، مثال ذلك إدراكنا لما قد تتضمنه الموسيقى من مصطلحات قومية، أو فهمنا لبعض صفات المناخ الموسيقي العام للمقطوعة التي نستمع إليها سواء انعكس في القيمة الجمالية لطابع اللحن أو في الأثر الهارموني لها أو ماشابه ذلك. ومن قبيل هذا تتبعنا للسمات القومية في الأعمال الموسيقية كالقسمات الروسية في موسيقى بورودين أو لميل سيمفونية «من العالم الجديد» لدفورچاك إلى الطابع التشيكي أكثر من ميلها إلى الطابع الأمريكي، ومثل السعى وراء الأساليب الفنية كرومانسية* موسيقى فرانز ليست، أو انطباعية** موسيقى ديبوسى، فبمثل هذا المنهج نربط بين الموسيقى وعالم آخر خارج عن نطاقها، وهو عالم التصوير الرومانسى والانطباعى. كذلك علينا الربط بين الموسيقى والقيم الأخرى في الحياة، فمن الضروري أن ندرك كيف تطورت الموسيقى على مرّ السنين، وكيف كان تطورها متناسقا مع تطور الفكر الإنسانى، ثم موقعها الحالى وسط الحياة الفكرية وإمكاناتها فى المستقبل. ولاشك أن هذا التوجه التاريخى يتطلب دراسة مستفيضة وجهداً شاقاً فى القراءة الجادة والاستماع المتواصل، غير أنها دراسة لا غنى عنها لإدراك الصورة الموسيقية الحقيقية من خلال الاستماع إلى الأعمال الموسيقية.

* الرومانسية : قامت الحركة الرومانسية فى الموسيقى بثورة على الأوضاع والأنماط المحددة الصارمة التى سادت العصر الكلاسيكى والتى كان من أهمها «السيمفونية» التى تنشأ الأفكار العامة المطلقة. ومضى الموسيقيون الرومانسيون يخاطبون مشاعر الانسان المشتبك مع الحياة فى صراع وجداني. ومن ثم لجئوا إلى ربط موسيقاهم ببرامج شاعرية أو أدبية أو وصفية، فحلّت القصائد السيمفونية مكان السيمفونيات الكلاسيكية. والموسيقى الرومانسية ذات البرامج التى تعكس مشاعر الفنان وأحاسيسه الذاتية أو التى تصوّر أحداثاً خارجة عن البناء الموسيقى ذاته، هى التى يُعنى فيها الموسيقى بما تنطوى عليه الانفعالات من حدة واضطراب. ولكى يزيد الموسيقى الرومانسى من حدة الانفعالات توسّع فى استخدام آلات العزف الأوركسترالى. ومن رواد الموسيقى الرومانسية فرانز ليست وشوبان وبرليوز وجوستاف مالر. [المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية، لكتاب هذه السطور. لونجمان ١٩٩٠ م. م. م. ث.].

** الانطباعية فى الموسيقى هى امتداد لذات الاتجاه الذى أبدعت فيه قرائح الشعراء أمثال فرلين وبودلير، والمصورين أمثال مونيه ومانيه وريينوار وديجا. وقد تجلّى أثر المدرسة الانطباعية فى التصوير على الموسيقى فى نفس الحقبة، فاعتمد كلود ديبوسى فى معظم موسيقاه على الإيجاز الموحى والقصد دون المغالاة، كما يكتنف موسيقاه فى أغلب الأحيان نوع من الغموض، فنرى عناوين معظم مقطوعاته مثل: «خطوات على الثلج» و«سحب» و«روض تحت المطر» و«ضباب»، توحي كلها بالتصوير الذى لا تتضح معه الأشكال إلى جانب الاقتضاب الموحى وتجنّب الوضوح الميلودى وإغفال العنصر الدرامى. على أن ديبوسى لم يدع قط أنه اتخذ الانطباعية مذهباً فنياً له ولا طريقة فى التعبير برغم الوشائج بينها وبين مقومات أسلوبه الفنى، فكان يصف موسيقاه بأنها شئ جديد وتصوير للواقع كما يترأى له. ومضى موريس رافيل على نهج ديبوسى فقدم «حركات المياه» و«انعكاسات على سطح الماء» وغيرها. وظهرت الانطباعية فى الموسيقى الإسبانية على يد مانويل دى فايبا، خاصة فى مقطوعته «ليالى فى حدائق إسبانيا»، وفى الموسيقى الإيطالية على يد أوتورينو ريسبيجى فى أعماله مثل «نافورات روما» و«غابات الصنوبر فى روما» و«أحفال رومانية». [المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية، لكتاب هذه السطور. لونجمان ١٩٩٠ م. م. م. ث.].

(لوحة ١١) مارك شاجال: عازف الفيرليه الأخضر ١٩١٨. متحف جوجنهايم بنيويورك.



هكذا نرى أن الغوص لاكتشاف خفايا الموسيقى لا يتم إلا بإدراك النواحي المتعددة للبناء الموسيقى الفيّاض الذي يتألف من شتى العناصر المتشابكة، وكلما جعلناها جزءاً من تجربتنا الفكرية والفنية زاد وعينا بها وتضاعفت متعتنا بالاستماع إليها. على أنه من المنطقي 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 أمام ملاكم ثقيل الوزن، ذلك أن تقييم كل عمل إنما ينبثق من نطاق طبيعته وفي حدود بنائه دون إغفال للعناصر الهامة التي يحاول المؤلف تقديمها في موسيقاه.

والموسيقى لا تقف عند حد إمتاع المستمع بل هي أحد العوامل التي تؤدي دوراً خلاقاً في تطورنا الاجتماعي والتربوي، ذلك أن استجابتنا للموسيقى وإن بدأت في النطاق الحسي فإنها لا تلبث أن تتخطاه وتنفذ إلى أعماقنا الروحية كاشفة لنا عن الحقائق الغامضة التي لا تملك الكلمات قدرة التعبير عنها، فإن للموسيقى ضوءاً سحرياً يكشف عن الأعماق التي تقصر عن كشفها الأضواء الخافتة للغة الكلام. ولما كان الفن قادراً على إضفاء جاذبية خاصة على التجارب الذاتية تجعلها يسيرة على الفهم جدية بالإنمتاع، فإنه يغدو - على حد قول جون ديوى - عاملاً جوهرياً في التعليم: «فلم تصبح أعمال الكتاب والفنانين تراثاً ثقافياً خالداً إلا بفضل ما وهبتهم الطبيعة من قوى خاصة وملكات سامية تجعل تجاربهم التي يكشفون عنها في أعمالهم قادرة على تعميق إدراكنا للحياة الإنسانية وربطنا بالعالم الذي نعيش فيه». وللموسيقى أهمية تربوية هائلة خلال فترات نمو النشء لأن رسالتها تنحصر في التعبير عن المشاعر والآمال والأخيلة والقيم الروحية والمناقب السامية التي تقصر الكلمات واللوحات والتماثيل عن النهوض بها وإبرازها. وإذا كانت الموسيقى لا تملك ما يملكه الأدب والتصوير والنحت في القدرة على التعبير المحدود، فقد اتسع نطاقها لمغزى أشد رحابة وانفساحاً وأبعد غورا وعمقا، كما غدا تعبيرها أقوى من الفنون التي يقتصر تعبيرها على بلورة المشاعر فحسب فيفلت منها الجوهر الأساسي، على حين تظل الموسيقى وحدها قادرة على الكشف عن اللامحدود الكامن خلف حواجز الزمان، بل عن وجودنا نفسه.

ولو أننا أخذنا على سبيل المثال المشكلة الإنسانية الأساسية، مشكلة وجود الإنسان ومصيره: صراعه مع أحداث القدر، وكفاحه من أجل حياة كريمة وسط عالم مشحون بالعداء والغواية، ثم نهاية حياته وانتقاله إلى العالم الآخر، لوجدنا أنها إحدى المشاكل المطلقة التي شغلت الإنسان منذ العهود السحيقة والتي ما يزال يناقشها ويتناولها في فنونه المختلفة، فقد زخرت بها الكتب المقدسة والملاحم القومية الكبرى كالشاهنامة والإلياذة

والأوديسيا وأساطير أنشودة التيبيلونج، كما عاجلها في جراءة كُتاب المسرح ابتداء من أوربيديس حتى يوجين أونيل، وتناولها الشعراء من أبي العلاء المعري حتى جون ملتون، وكذلك فعل المصورون على اختلاف العصور والاتجاهات الفكرية منذ بييرو ديللا فرانشيسكا في لوحته الشهيرة «البعث» التي صورها في القرن الخامس عشر إلى پول جوجان في لوحته «إنى أحبيك يا مريم» التي صورها في القرن التاسع عشر.

غير أن الأعمال الموسيقية العظيمة مثل سيمفونية بيتهوفن الخامسة و سيمفونية برامس الأولى و سيمفونية تشايكوفسكى الخامسة هي التي تفوقت على غيرها من الفنون بفضل قدرتها المتفردة على التعبير المكين، فبينما اضطر الكُتاب والمصورون إلى التزام التحديد - برغم صورهم المجازية والرمزية، وهو ما يحصر خيالنا في دائرة محدودة حتى في 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 بيتهوفن هي من صميم الفن المطلق الذى يجعلها في غير حاجة إلى شئ خارج موسيقاها ليفسّر 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، فى حين رأى الجيل المعاصر للحرب العالمية الثانية أنها تمثل انتصار روح الإنسان على قوى الشر واليأس.

وإذ كانت الغاية الرئيسية للفن هي «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 إن الموسيقى تملك جاذبية حسية من خلال إيقاعاتها وميلودياتها وسحر أنغامها، فإذا بنا نرى أن إيقاعات دقات طبول البدائيين تؤثر فى أضعف الناس إحساساً بالموسيقى، وإذا بنا نستجيب لجاذبية اللحن العاطفى ولنداء النفير القوى أو لجاذبية أنغام الوترية بأصواتها المتخفية وراء كاتم الرنين. كذلك تملك الموسيقى قوة جذب ذهنية تحقق لنا المتعة من خلال إدراكنا للكيفية التى تم بها بناؤها وكيفية نمّوها بصورة منطقية حتى بلوغها الذروة عند ختامها، وكيفية تنوع أجزائها وربطها فى صورها المتنوعة الموحدة فى آن، وهى متعة شبيهة بمتعة رجل الفكر التى لا يستشعرها إلا فى جولاته الفكرية وحدها دون إحساساته الجسدية.

وقد تبدو المقطوعة الموسيقية أو اللوحة الفنية أو القصيدة الشاعرية التى يصوغها الفنان وكأنها شكّلت نفسها بنفسها دون جهد شعورى من الفنان، فى حين هى فى الحق

نتيجة إحساس مؤلفها بمتعة كبرى فجرتّها في أعماقه فكرة أو انفعالة وجدانية لا يملك مقاومتها هي في الحق منحة ربّانية. وقد يكتمل العمل الفني خلال هذه الانفعالة كأغاني شوبيرت وسيمفونيات موتسارت، أو بعد فترة طويلة من الجهد الإبداعي كسيمفونية برامس الأولى وقصيدة فاوست لجوته، وقد تمرّ سنوات بين بداية عمل فني ونهايته على غرار تشييد الكاتدرائيات القوطية في العصور الوسطى وتأليف سلسلة رباعية الخاتم الموسيقية لرتشارد فاغنر، ومع ذلك تبقى متعة إبداع هذه الأعمال متصلة، وهي المتعة التي ملكت على الفنان مشاعره حتى حفزته إلى الرغبة في إشراك الأجيال المتعاقبة في الاستمتاع بشمار ملكة إبداعه المكنونة ومهارة صياغته، وذلك لأن متعة المشاهدين والمستمعين والقراء للأعمال الفنية إنما تنبثق من مشاركتهم الفنان الخالق في متعة إبداعه، وفي إحساسهم بانفعال ذهني ووجداني شبيه بانفعال الفنان لحظة إبداعه وإن كان أدنى درجة. وإذا كان ألدوس هكسلي قد ذهب إلى أن الموسيقى هي أقلّ الفنون اتصالاً بالعالم الواقعي، وأنها مثل الرياضيات تنتمي إلى عالم الوجدان وأن هذا العالم الوجداني أقدر بالتالي على فهمها واستدرار المتعة منها، فهو في حقيقة الأمر لم يأت في هذا التفسير بجديد فقد سبقه الفلاسفة الإغريق القدماء إلى الربط بين الموسيقى والرياضيات فكانت إحدى مكونات عناصر «الحكمة الرباعية» التي تقع الموسيقى منها في المرتبة الثانية. ومن ثم ينبغي أن نتعلم كيفية الاستماع إلى الموسيقى لا بأذاننا فحسب وببل بوجداننا أيضاً، إلى جانب دراسة قواعد البناء الموسيقي التي تمثل إحدى الوسائل المعينة على تفهّمها عن طريق شعورنا اللاواعي، فمن العسير إدراك المعنى التام للموسيقى إلا عن طريق تحليل أجزائها البنائية وتقييمها بوصفها إحدى التجارب الإنسانية.

وهناك جانب آخر تختلف فيه الموسيقى مع ماعداها من الفنون هو أنها تحتاج إلى إقامة الصلة بين وجدان المؤلف ووجدان المستمع - كما سبق القول - إلى طرف ثالث يقوم بأدائها وهو العازف أو المغنّي أو القائد [المايسترو]، على حين تقوم الأعمال الفنية الأخرى ذاتها بإقامة الصلة بين فكر المؤلف وفكر القارئ أو المشاهد دون وسيط كالشعر والنحت والتصوير. والموسيقى عادة ما 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 التي يفسّر العازف بها الموسيقى. فبعد سنوات عاش العالم فيها على الاستماع إلى الموسيقى على نحو موضوعي مرسوم فرضه المايسترو العالِمى آرتورو توسكانيني، إذا بالأمر تختلف فنعود نسمع الموسيقى بأداء تعبيرى مطلق على يد فلهلم فورتقأنجلر الذي كان أداؤه



(لوحة ١٢) المايسترو كارل إم. بايروت ١٩٦٣.

هو التجسيد الحق للتقاليد الرومانسية الألمانية، فلم يلتزم بنص الكراسة الموسيقية حرفياً بل مضى إلى ما وراء الألحان باحثاً عن جوهرها الخفى الذى يُضفى على الأداء الموسيقى روعة وجلالاً؛ فيحسّ المستمع وكأن عناصر الموسيقى جميعاً نابغة من ذاتها لا طارئة عليها، فلقد وهب فورتقأنجلر قدرة يطوّع بها عصىّ الألحان وأعقدها فتبدو منسقة فى بناء موسيقى تسوده الوحدة الرابطة، وأصبح ما طُبع عليه فورتقأنجلر من حرية صفة لازمة لأسلوبه وإن عدّها البعض من الشطحات. وقديماً 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 تأهيل الموسيقيين بالمعاهد المتخصصة، كما أتاحت للكافة رصيذاً هائلاً من المقطوعات الموسيقية المسجلة البالغة الدقة والروعة والنقاء نستمتع إليها ونستعيدها فى أى وقت نشاء. وبهذه الوسائل الحديثة لم يعد للمستمع الواعى عذر فى

الاستماع السلبي أو السطحي للموسيقى ينتشى بحسه دون أن يعي مغزاها الشعوري العميق .

حقاً إن الاستماع إلى الموسيقى أمر يسير إذا استهدفنا الاستمتاع بها كما نستمتع بقسط من دفء الشمس خلال فصل الشتاء، في حين يصبح الاستماع شاقاً عصياً حين نستهدف تفهّم مغزاها الروحي، لأن الاستماع الواعي يتطلب دراية وجهداً كبيرين هما أساس التذوق السليم. ومع أهمية الأجهزة الإلكترونية الحديثة ودورها الذي تؤديه في تحويل أصعب الفنون وأعسرها إلى فن قريب المنال يحذّر البعض من خطورتها لأنها قد تحدّ من تجاربنا الموسيقية فتيسّر لكل إنسان أن يستمع إلى ما يريد دون أن تمكّنه من أن يصبح موسيقياً. ولا جدال في أن الاستماع إلى هذه الأجهزة مهما بلغت دقتها لا يعدل الاستماع الحى إلى الفرق الموسيقية، فالتهيؤ النفسى للمستمع الجالس فى قاعة الكونسير وتجاوبه مع العازف أو المغنى أو القائد أو الأوركسترا وإحساسه بالمشاركة فى الأداء الحى، كل ذلك يقرب الموسيقى إلى وجدانه أكثر مما تتيحه الأجهزة الإلكترونية، كما أن التأثير الطبيعى بالأصوات الموسيقية الحية المباشرة الصادرة عن الآلات الموسيقية التى تنبض بإحساس الموسيقين وخبرتهم تضيف إلى اللحن قيمة حسية إنسانية تفوق كثيراً القيمة الفنية للتسجيل الموسيقى سواء كان شريطاً أو أسطوانة، هذا فضلاً عن تأثير 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 على حد سواء، فكثيرون من الناس يتأثرون بالموسيقى من الناحيتين الحسية والعاطفية إلى حد مشاركة مؤلفها مشاعر التجربة التى عاشها، فإذا استمعوا إلى سيمفونية تشايكوفسكى الحزينة شاركوا المؤلف أمله وفرحته فى البداية ثم يأسه وقنوطه فى النهاية من خلال التلوينات الصوتية والجازبية الأسرة لألحانه . ومن الناس من توظف 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 توظف فيهم هذه الارتباطات الذهنية بدورها ارتباطات وجدانية خاصة بها فتتشابك جميع هذه الصور فى أذهانهم، وهذه كلها أنماط من المشاعر والتجارب التى تضى على الموسيقى مغزى إنسانياً فسيحاً . ومن الناس من يتنهجون أسلوباً موضوعياً فى تذوق الموسيقى ويعدون لها قيمة ذاتية خالصة لا ترتبط بشئ سواها فهم عن قصد يحرمون أنفسهم من الاستجابة الذاتية لها ولا يُعتنون إلا بما يتصل بالتقنية الفنية ويقصرون نقدهم للموسيقى على هذا الجانب دون غيره . ومنهم من يستجيب للموسيقى استجابة قاصرة 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 ذات بال. وقد يعرض لكل منا أن يصيح واحداً من هؤلاء أو أولئك تبعاً لمزاجه أو لنوع الموسيقى التي يستمع إليها، ولكن كيف نستطيع تبين الجمال في الموسيقى وكيف نقوم به؟

انقسم الفلاسفة ورجال الفكر حيال مسألة طبيعة الجمال منذ القدم إلى مدرستين، تُرجع الأولى الجمال إلى تناسق أجزاء الشيء المرئى إليه وانتظامها وتماثلها، وترى الجمال كامناً في الشكل والصورة الخارجية، فإذا «كانت» يربط بين التصميم البنائي للصورة وبين الجمال ذاهبا إلى: أن «الشيء الجميل هو ما ينطوى على الوحدة والتماثل في بناء الصورة، وكأن العقل هو الذي صمّمها». ومن هنا تعدّ سيمفونية بيتهوفن الخامسة على سبيل المثال عملاً جميلاً لإحكام بنائها وتطور تفاعلاتها المتدرّج المستمر منذ بدايتها إلى نهايتها، ولأنها تحمل من الدلائل ما يؤكد أنها صياغة عقل جبار.

وتُرجع المدرسة الثانية الجمال إلى الانفعالات التي يثيرها في ذهن المشاهد أو المستمع، فالجمال عندهم لا يكمن داخل الشيء الجميل نفسه بل إن له وجوداً فنياً في 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 المضطربة. على حين يذهب كاريت في كتابه «ما هو الجمال؟» إلى أن الجمال قائم حيث يقوم التعبير عن الشعور، وحيث ينطوى على تجربة إنسانية يشيع فيها تنسيق الأنغام أو الأشكال أو الألوان بصورة عفوية غير مصطنعة. ويُعدّ أصحاب هذه المدرسة سيمفونيات بيتهوفن جميلة بسبب قدرتها الطبيعية على الإيحاء للمستمع بقسوة المحنة التي يقف فيها الإنسان عاجزاً يتحدى قدراً يصارعه بلا رحمة.

على أن هناك من المفكرين من نحا منحى آخر في تفسير طبيعة الجمال، فقد كان الإغريق مثلاً يعدّون «الفاضل» جميلاً كما يعدّون «النافع» جميلاً أيضاً، بينما اتفق أصحاب النزعة الشاعرية على أن الجمال مرادف للحقيقة. وعلى حين رأى الناقد الإنجليزي جون راسكين أن الجمال منبثق من الكمال «المقدس» أو هو انعكاس له وأنه مرتبط «بالخير»، ذهب أناتول فرانس إلى أن شعورنا بالجمال هو مرشدنا الأوحى في محاولتنا لتمييز الجميل عن غيره. ويرى لانجفيلد في كتابه «الاتجاه الجمالي» أن الجمال هو علاقة بين عنصرين متغيّرين هما «التكوين العضوي للإنسان والموضوع الجمالي»، وهو ما ذهب إليه أيضاً جيلمان الذي ينصح بتطبيق هذه النظرة في أحكامنا على الموسيقى،

ويتجنب الحديث عن الجمال بصورة مطلقة وكان له صفات مطلقة كتكور الكرة أو حدة سن الإبرة، ذلك لأن الجمال لا يمكن أن يكون ذاتياً خالصاً أو موضوعياً خالصاً أو نتيجة مطلقة للفكر أو للشعور، أو قيمة مطلقة كامنة في ذات الموضوع الذى يوصف بالجمال، أو أن له كياناً يعتمد على الشيء الذى هو موضوع التجربة أو على الشخص الذى يمارس التجربة.

ولعل أقرب وجهة نظر أسيغها هي تلك القائلة بأن الجمال فى الموسيقى هو علاقة بين المستمع والموسيقى نفسها، وهى العلاقة التى يمكن أن تكون فيصلاً عند اختلاف الرأى بين محبى الموسيقى ومعارضيهها، بين عشاق موسيقى شوبيرت وخصومها، بين محبى تشايكوفسكى وأنصار موسيقى سترافنسكى. فحينما ينشب خلاف بين اثنين يرى أولهما أن مقدمة ديوسى «لعصر يوم من أيام جان الغاب» هى أرقى الأعمال الموسيقية لارتباطها بعالم حالم غريب عن عالمنا الواقعى، على حين يعارض ثانيهما هذا الرأى لأنه يجد نسيجها الموسيقى مهترئاً وطريقة بنائها غير المألوفة عارية من المعنى والغموض الذى يكتنف موسيقاها مصطنع لستر ضحالة فكرها، نجد أن من العسير علينا إصدار حكم مطلق مع أى منهما، فقد نشاطر أولهما رأيه ونصمُ الآخر بضعف الإحساس حتى بات لا يتذوق إلا جمال النماذج التى اعتادها من برامس وبيتهوفن وأمثالها. وقد نرى ثانيهما محقاً ونصمُ الأول بالعجز عن إدراك مواطن الضعف فى الموسيقى التى يستمع إليها. غير أنه من المؤكّد أنه كلما زادت تجربة المولع بالموسيقى قلّ تحيزه فى الحكم عليها. وما أكثر ما يعرض لمستمع أن تتمحى 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 على نحو ما 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 إياها. وكلما تأكدت هذه الصور زاد شغفنا بالموسيقى، والثابت 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



Mary Cassatt

بحيوية دافقة لحظة إبداعها ما سجله باخ فى موسيقى قدّاسه من مقام «سى» صغير، وما كتبه بيتهوفن فى سيمفونيته «البطولية»، وما ضمّنه فاجنر أوبرا «تريستان وإيزولده»، على حين جاءت موسيقى برامس هادئة متمهلة عندما كان يضع الخطوط العريضة لسيمفونيته الأولى، وكذا 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 والضجيج فحسب أو اجتذبت الفكر وحده فإنها ما تلبث أن تفقد صفة الفن الشامخ، مثال ذلك بعض مؤلفات سترافنسكى وغيره من المؤلفين المعاصرين، فإنك قد تحسّ عند سماع بعضها أنها تثير جلبه تصف شعائر الإنسان البدائى، أو أنها تهدف إلى اجتذاب الفكر باستعراض القدرة والمهارة كما هى الحال فى موسيقى «طقوس الربيع» مثلاً، وكلا الاتجاهين ينطويان على جنوح يخرج بالمادة الموسيقية عن حدودها الطبيعية. ومع ذلك يذهب فريق آخر إلى أن المؤلفين المحدثين كما أفادوا من التراث الموسيقى فقد أثروا التجربة الموسيقية لاسيما أنهم قدموا فناً حديثاً يرتكز أساسه على القواعد التى أرساها المؤلفون القدماء فى عصر الباروك والعصر الكلاسيكى المحدث. فقد وُقّق سترافنسكى فى التعبير بهارمونيته المتنافرة عن طبيعة 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 يدري فقد يألف إنسان الغد ما يعدّه إنسان اليوم جلبه وتنافراً. ولم تكن عودة سترافنسكى إلى الإنسان البدائى وتعبيره عنه لحنياً وإيقاعياً إلا إحساساً بأصالة هذا الإنسان البدائى النفسية وافتقاده 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 حاولت فيه أن أعرف بالموسيقى الأوربية نشأة وتطوراً منذ عهد الإغريق حتى عصرنا الذى نعيش فيه، وهو ثمرة رحلة عمر وجهد دائب وسط مراجع اتخذت منها رفيقاً فى حلّى وترحالى، وأنزلتها من نفسى منزلة التقدير القائم على الحب



(لوحة ١٤) المايسترو العالمى أرتوروتوسكانينى يقود الأوركسترا أثناء التدريب

والإعجاب، وهو أيضاً 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 مقطوعة 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 الأشرطة المسجلة المصاحبة التى حرصت على أن تُسجّل وتطرح بسعر التكلفة حتى تكون بمنأى عن أى استغلال تجارى.

ولم أشأ لهذه التسجيلات الموسيقية التى تتكون فى الأصل من مكتبتى الموسيقية الخاصة، ومن المقطوعات النادرة القديمة المحفوظة ببعض دور الإذاعة التى جهدت من أجل تسجيلها على أشرطة خاصة، ومن المدونات التى لم تكن لها تسجيلات فعملت على أن تُعزف وأن تُسجّل، لم أشأ لكل هذه حين يستمع إليها القارئ إلا أن تعطى للحديث

النظري أبعاداً عملية يصبح بها أكثر قدرة على الاقتناع والاستمتاع، 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 والإرتقاء. وكنت حريصاً على أن يخرج هذا الكتاب مزوداً بتلك الأشرطة المسجلة لكى يضيف القارئ إلى ما هو مقروء ما هو مسموع، غير أن ظروفأحالت دون ذلك أثناء الطبعة الأولى، وإذا الظروف التى قست بالأمس تلين اليوم، وإذا الهيئة المصرية العامة للكتاب تبادر باستكمال الخدمة الثقافية فى الطبعة الثانية كى يستمتع القارئ بالشقين معاً فلها منى كل التقدير. وقد حاولت جهدى أن أضع لنصوص الأغنيات ترجمات فى صياغة شاعرية حتى أسكب فى وجدان القارئ دفقة من عذوبتها الأصلية.

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

وأخيراً فإنى هنا أملى عن إحساس وذوق واختيار شخصى ولم أحصر نفسى داخل أسوار نظرية واحدة، إذ كنت حريصاً على أن أتيج للقارئ أن ينهل من ينابيع عدة وأن يثرى فكره بقدر ما يثرى وجدانه، ذلك أن هدفى النهائى الوصول فى استماعنا الموسيقى إلى مرحلة الإدراك العقلانى للموسيقى، 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 السمع والبصر والحس فإذا هى تُصدر مزيجاً من هذا كله، فيها رنة النغم وعذوبة الشعر وملاحة الصورة وسحر الرقص وروعة الملاحم.

المعادى فى ٨ يونيه ١٩٩٦

ثروت عكاشة

الفصل الأول

موسيقى الإغريق

لم تكن كلمة الموسيقى تعنى عند الإغريق القدماء ذلك الفن المحدد القسّمات 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 ربّات الفنون التسعة : كليو ربّة التاريخ، ويوتيربى ربّة موسيقى الناي، وثاليا ربّة الملهة، وميلبومينى ربّة المأساة، وإيراتوربّة الشعر الغنائى والأناشيد، وترپسيخورى ربّة الرقص، وهوليمنيا ربّة فن التمثيل، وكاليوبى ربّة الشعر البطولى [الملاحم]، ويورانيا ربّة الفلك . وكما كانت ربّات الفن العذارى الأسطوريات هن بنات الإله «زيوس» و«منيموزين» التى لا تنحدر من صلب الآلهة كانت الموسيقى إبداعاً يجمع بين فن الآلهة وفن البشر، وهى أيضاً ثمرة الإلهام الذى يمثله الإله زيوس والذاكرة التى تمثلها «منيزين» .

كان الإغريق يربطون بين «الجمال» و«الفضيلة»، ويؤمنون بالصلة التى تجمع بينهما أكثر مما يؤمن بها أى شعب من الشعوب المتحضرة القديمة وكانوا يسمونها «كالوكا جاثوس»^(١) أى اتحاد «الجميل»^(٢) و«الفاضل»^(٣)، ويكشف لنا ترتيب شقى هذا اللفظ اليونانى عن صدارة «الجمال» ومكانته الرفيعة . 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 نلمس أثر هذه العقيدة فيما تركوه لنا من الأعمال الأدبية والتحف الفنية، فإذا نحن نشارك اليونانيين القدماء إعجابهم بهوميروس 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، غير أنه قلما يفكر حتى أشد الناس إعجاباً بعبقريّة الإغريق فى موسيقى اليونان برغم أنها كانت فنّاً يشغل مكان الصدارة، إذ يبدو الإغريق لأكثرنا شعباً موهوباً حافلاً بالشعراء والفلاسفة والمؤرخين والمثّالين 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 ، حتى يكاد الأدب اليوناني الكلاسيكي يكون خالياً من المعلومات التي تدور حول النحت والعمارة الإغريقية على حين زخر بالحديث عن الموسيقى اليونانية . ولم يكن للإغريق ربّات للفنون التشكيلية ، فإذا ما قصدنا بهو الآلهة باحثين عن صنو لـ «أبوللو موزاجيتيس»^(٦) أى راعى ربّات الفنون فى ميدان الفنون التشكيلية لما وجدنا سوى هيفايستوس^(٧) الأعرج إله النار والحداة وأشغال المعادن والفنون الأخرى التي تستخدم فيها النار ، والذي لم يكن فى الحقيقة إلا صانع الأسلحة لأهل الأوليمپوس^(٨) دون أن ينجو مع ذلك من سخرتهم .

وكانت حكومات اليونان بكل ما تحمله من تقدير لمكانة الموسيقى تعدّ قواعد الموسيقى وتنظيمها من مهام الدولة ، وتهب الموسيقيين مكانة مرموقة فى مضممار الحياة حتى وُصف الشخص المثقف الممتاز بأنه موسيقى ، على حين قيل عن غير المثقف «إنه غير موسيقى» ، بل لقد امتدح الشاعر «بندار» عازف المزمار البارع ميداس الأجرىجتى^(٩) بالأسلوب نفسه الذى يمتدح به البطل الغازى . وكانت الموسيقى تشغل مكانة هامة فى الشعر إلى الحد الذى جعل أفلاطون يعدّ القصص الشعرى هزياً إذا تلى نثراً وجرد من جمال الإطار الموسيقى ، كما ذهب إلى أن الميلودية تتألف من ثلاثة عناصر ، هى : الألفاظ والهارمونية* والإيقاع** . وقد ظل اتحاد الألفاظ بالموسيقى قائماً حتى القرن السادس عشر عندما ظهرت موسيقى الآلات التي تُعزف وحدها دون كلمات تصاحبها ، والتي كانت مع ذلك تعزف أحياناً غنائية قديمة أخذت الآلات فيها تترنم على النحو الذى كانت تتغنّى به الأصوات البشرية . وما تزال مراجعنا عن الموسيقى الإغريقية هى المراجع الأدبية والشعرية والدرامية والصور والمقالات التي توضح أشكال الآلات وأساليب العزف عليها ، وبعض النماذج الموسيقية «كنشيد أبوللو» الذى وُضع حوالى عام ٣٠٠ ق . م وتم اكتشافه أجزاءه متفرقة بمعبدة دلفى ثم أعيد ربطها وفق السياق المنطقى خلال عام ١٨٩٣ (فقره ١ من التسجيل الموسيقى)^(١٠) .

* Harmony الهارمونية هى تألف الأصوات رأسياً بحيث تُسمع كلها فى طريقة واحدة ، وقد يكون التألف متجانساً أو متجانفاً حسبما يرى المؤلف لإثارة انتباه المستمع واستقطاب متابعته للعمل الموسيقى . وهكذا تتوالى التجمعات الصوتية التي تُعزف فى وقت واحد ، ويكون لهذا التتابع تأثير نفسى يمليه المؤلف ويشكّل به الإحساس الوجدانى للخط اللحنى الذى يلتصق بأذن المستمع ، وهو فى أغلب الأحيان الغطاء النغمى الذى تدعّمه هذه التألفات . [م . م . م . ث]

** Rhythm الكلمة مشتقة أصلاً من اليونانية rhythmos بمعنى الجريان أو التدفق . والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتى الصوت والصمت أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللين أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء أو التواتر والاسترخاء إلخ . فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر ، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفنى أو الأدبى . ويكون ذلك فى قالب متحرك ومنتظم فى الأسلوب الأدبى أو فى الشكل الفنى . والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعاً تبدو واضحة فى الموسيقى والشعر والنثر الفنى والرقص ، كما تبدو أيضاً فى كل الفنون المرئية . فهو إذن بمنزلة القاعدة التي يقوم عليها أى عمل من أعمال الأدب والفن . ويستطيع الفنان أو الأديب أن يعتمد على الإيقاع باتباعه طريقة من ثلاث : التكرار أو التعاقب أو الترابط [معجم مصطلحات الأدب . د . مجدى وهب] .

والإيقاع فى الموسيقى هو تقسيم الزمن بنقرات تتوالى ، فتحدّد شكل النغم [م . م . م . ث] .

ويتخذ أداء لحن نشيد أبوللو نمط أسلوب العزف على آلة الأولوس ، فالنغمات التى تشدو بها المغنية على الحروف المتحركة نغمات طويلة ممدودة يحكم طولها المقياس الشعري دون أية مصاحبة إيقاعية خارج الغناء ذاته . وفى (الفقرة ٢ من التسجيل الموسيقى) نستمع إلى نشيد أبوللو من جديد على آلة الأولوس [الفلوت] دون غناء يصاحبه . والتسجيل من شطرين : شطر يشدو فيه الفلوت منفرداً بنغم شجى حزين من الأوكثاف(*) الرخيم ، وشرط يليه يغنى فيه الفلوت بنغم من الأوكثاف الصداح بمصاحبة آلة الهارپ . أما المصاحبة على آلة الهارپ فهى إضافة مستحدثة على أصل هذا النشيد ، إذ لم يكن الإغريق فى تلك الأزمنة السحيقة يعرفون هذا النوع المتقدم من التآلفات الهارمونية التى تؤديها الهارپ .

ويمكن القول بأن الموسيقى كانت فناً رفيعاً عند الإغريق القدماء لأنهم كانوا يعدونها جزءاً من النسيج العاطفى والفكرى والاجتماعى وذلك لإيمانهم بارتباط الفن بسعادة الفرد والمجتمع ، وبأن الموسيقى تعكس نوع الحكومة القائمة وفقاً لما ذهب إليه 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 «قيشارة متسقة الأنغام» ، والمتوتر الأعصاب «مشدود الأوتار» ، والمعتل «ممزق الأوتار» . وإذا أرسطو يستخدم كلمة «كاتارسيس» مجازياً ويعنى بها عملاً فسيولوجياً عنيفاً لاسترداد العافية أو التطهير بتخليص المشاهد أو المستمع من الانفعالات الضارة بما يؤدى إلى التوازن النفسى عن طريق الموسيقى والدراما .

ولقد خلقت عبقرية اليونان فى عصرها العظيمين الهيلينى والهيلينستى [الإغريقى والمتأغرق] تراثاً موسيقياً متكاملًا ظل خلال قرون عدة يشارك فى تثقيف الأجيال التالية بطابعه الشامل وبقوة انتشاره . ويسمى المؤرخون أول هذين العصرين عصر «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 الوثنية واليونانية المسيحية بعد أن استوعبت الثانية ثقافة الأولى الواسعة الثراء . ومن الطبيعى ألا تتغير فجأة مظاهر الحياة اليومية وعاداتها المتأصلة منذ أزمنة بعيدة بين عشية وضحاها لمجرد ظهور فلسفة جديدة للحياة وإنما يتم مثل هذا الأمر خلال فترات طويلة من الزمان . وهكذا مارس المسيحيون اليونانيون الأقدمون نفس النهج الموسيقى الذى

* الأوكثاف أو الديوان هو مسافة موسيقية يكون أحد حديها جواباً أو قراراً للآخر ، وتخصر بينها عدداً من الدرجات هى السلم الموسيقى [م . م . م . ث] .

مارسه أسلافهم الوثنيون، وهو ما أكدته «بردية أوكسيرنخوس»^(١١) التي اكتشفت عام ١٩٢٢ لاشتمالها على نشيد مسيحي من القرن الثالث يتبع تدوينه الموسيقى ووزن شعره وميلوديته قواعد الموسيقى اليونانية الكلاسيكية في عصر ما قبل المسيحية. كما أن الموسيقى البيزنطية برغم وضوح سماتها الذاتية التي تدفع إلى الاعتقاد بأنها فن قائم بذاته تتضمن قواعد مشتركة بينها وبين الموسيقى اليونانية القديمة مما يجعل كليهما مرحلتين لموسيقى واحدة هي الموسيقى اليونانية، فكلاهما يعتمد على الشعر ولا يمكن فصلهما عن قواعد العروض الشعرى. ولهذا كان تاريخ القوالب الموسيقية اليونانية في جملته هو تاريخ الشعر اليونانى نفسه لأن كليهما متصل بالآخر في وحدة لا تنفصم عراها لم تستمر خلال عصر الكلاسيكية القديمة فحسب وإنما امتدت أيضاً إلى القرون الوسطى. كذلك لم تكن سيطرة الميلودية* دون البوليفونية** في كل من الموسيقى اليونانية القديمة والموسيقى البيزنطية مجرد حدث من الأحداث العرضية وإنما كانت صفة أصيلة في كليهما.

ويطوى العصر الأول للموسيقى اليونانية إثني عشر قرناً بدأت منذ حضارة ما قبل التاريخ القديمة واستمرت حتى القرن الرابع الميلادى. وهى تُقيم أمام المؤرخ صعاباً يشقّ عليه تخطيها لأنه لا يجد بين يديه إلا القليل من الإنجازات الموسيقية اليونانية التي لا تزيد عن إثنتى عشرة مقطوعة موسيقية مسجلة بالتدوين الموسيقى الإغريقى ومعظمها غير مكتمل، كما أنها جميعاً ترجع إلى العهد الأخير^(١٢) فى حين تتعدد من جهة أخرى المصادر الأدبية التي 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 التي قام عليها الأساس الحسابى لنظرية الموسيقى والذي ربطوا بينه وبين الظواهر الطبيعية والكونية. ويعود الفضل الأول فى هذا الشأن إلى الفيلسوف پيشاجوراس (٥٨٢/٥٠٧ ق. م) المولود بجزيرة صاموس والذي طاف ببلاد عدة وأقام بمصر طويلاً، ثم استقر بمدينة يونانية بإيطاليا تدعى الآن «كروتونا» وأسس بها مدرسة هامة للعلوم الرياضية بعد أن قام بتجارب فى علم الصوت لاستخلاص صيغ رياضية تُردّ 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.

* Melody الميلودية أو اللحن هو الخط اللحنى أو نغم العزف أو الغناء سواء أكان وحده أم مصحوباً بأنغام هارمونية. وعناصر الموسيقى الثلاثة هي: اللحن والإيقاع والهارمونية [م. م. م. ث].

** Polyphony هى تعدد الخطوط اللحنية أفقياً وفق طبقات الأصوات بشرية كانت أم آلية مع الاحتفاظ بمسافات محدّدة بين المستويات النغمية المختلفة. وللبوليفونية أنماط تعتمد على إبراز التباين بين تلك الطبقات [م. م. م. ث].

ولم تلبث أن ظهرت ثلاثة سلالم موسيقية إغريقية هي :

١ - السلم الدياتوني (المنتظم)^(١٣).

٢ - السلم الكروماتي (الملون أو المنزلق)^(١٤).

٣ - السلم المتعادل (الترادفي)^(١٥).

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

ووفق الإغريق بعد ذلك في تحديد سبعة دواوين مقامية [مقامات]^(١٦) بلغت شهرتها حداً جعل بعض الموسيقيين الغربيين المحدثين يصوغون موسيقاهم منها مثل ديوسى فى مقطوعة صور «البحر»، وريسبيجي فى قصيده الموسيقى «نافورات روما». وهذه الدواوين أو المقامات هى: الدورى^(١٧)، وما تحت الدورى^(١٨) والفريجي^(١٩)، وما تحت الفريجي^(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 السلمين الكبير والصغير، وكانوا يعدّون المقامين ما تحت الدورى وما تحت الفريجي معبرين عن الحنان، وما تحت الليدى المنخفض معبراً عن الشجن، والدورى معبراً عن السيطرة والروح العسكرية، والفريجي عن التكاسل، والليدى عن الأنوثة والنعومة والفرح والثرثرة، والليدى المختلط عن الحزن العميق والكآبة، كما كانوا يؤمنون بأثر الموسيقى الفعال فى شفاء الأمراض، فضلاً عن أن اليونان كانت أول أمة تخوض ميدان الموسيقى النظرية.

وكان الإغريق أول من ابتكروا طريقة للتدوين أمكن عن طريقها حل رموز النماذج القليلة التى حفظها لنا الزمن من بين مقطوعاتهم الموسيقية. وتقوم هذه الطريقة على أحرف من الأبجدية اليونانية القديمة فكان كل نغم يُدوّن بحرفين: أحدهما للآلات والآخر للأصوات الغنائية، غير أنه لم يكن لهذه الحروف أى معنى إيقاعى إذ كانت مقصورة على تحديد النغم دون مدته الزمنية، وتضم (اللوحة ١٥) تدويناً للسلم الدياتوني 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 خصائص الشعر كما وكيفاً، وتكونت



(لوحة ١٥) تدوين السلم الدياتوني الكامل ومقابله بالأحرف اللاتينية المطبقة في البلاد الأنجلو سكسونية والألمانية وبعض بلاد وسط أوروبا، ومقابلها بالتدوين عن طريق النوتات الحديثة.

من وحدات مختلفة في الطول والقصر لا في القوة والخفوت، وتكونت كل وحدة قياسية إيقاعية من عنصرين أحدهما نبض متجه إلى أعلى يسمى آرسييس^(٢٦) والآخر نبض متجه إلى أسفل يسمى ثيسيس^(٢٧)، بغض النظر عن عدد النقرات في أي منهما وكانت عادة إما نقرتين أو ثلاث أو خمس نقرات. وعرف الإغريق أوزاناً إيقاعية عديدة أهمها: الحربي [البيري أو الفورجوسى]^(٢٨)، والأيامبي^(٢٩) والأنابيست^(٣٠) والسبوندى^(٣١) والتروخي^(٣٢) أي اللولبي والداكتيلي أي الأصبعي^(٣٣) والبايون أو الكريتي^(٣٤).

وكان من بين التقاليد المتبعة تزاوج الأوزان الإيقاعية المألوفة من أجل تكوين أنماط إيقاعية مركبة في أشكال متعددة، ويسمى النمط الذي تتكون صورته من وحدتين زمنييتين [أي نبضتين إيقاعيتين] النمط «الثنائي» أو «دايپودي»^(٣٥)، كما يسمى النمط الذي تتكون صورته من ثلاث وحدات زمنية النمط «الثلاثي» أو «ترايپودي»^(٣٦)، وقد تكون الوحدات الزمنية التي تتألف منها الأوزان طويلة في مدتها أو قصيرة شأنها شأن الوحدات الزمنية الموسيقية الحديثة التي تحدد المدة الزمنية للنغم.

وقد انتشرت في اليونان القديمة آلتان رئيسيتان تحزّب لكل منهما أنصار، إحداهما وترية هي «الليرا» والثانية مزمارة مزدوج ذو ريشة من البوص هو «الأولوس». وتعدّ الليرا أوغل قدما من الأولوس تناولتها الأساطير في صور شاعرية فجعلتها تسقط من يد أورفيوس في البحر وتجرفها المياه إلى جزيرة «ليسبوس»، كما روت كتب الأدب الإغريقية القديمة أن الطفل الإله «هيرميس» ذبح سلحفاة وشدّ على محارثها أوتاراً من أمعاء ثيران سرقها من أخيه «أبوللو»، وهي القصة التي توصى باستخدام آلة الليرا في طقوس عقيدة أبوللو.

وتربط بعض المصادر الأدبية الإغريقية القديمة بين آلة «الليرا» وبين الإغريق مزدرية الأولوس بوصفه آلة الطرواديين وحلفائهم الأسويين، على حين تتحدث نصوص أدبية أخرى عن «الليرا» بوصفها الآلة

(لوحة ١٦) الفون «جان الغاب» الراقص المشوب لبراكتيليس ورّمه ميكلانچلو . متحف أوفيتزى بفلورنسا .



المصاحبة لإنشاد شعر الملاحم البطولي والشعر الغنائي (لوحة ١٦)، وعن «الأولوس» بوصفها آلة تصاحب إنشاد المراثيات والكورس المسرحي (لوحة ١٧)، وعن أنماط شعرية أخرى تُستعمل فيها الألتان بالتبادل، وإن لم تحدثنا عن الميلوديات التي ابتكرت وقتذاك لمصاحبة إلقاء الشعر حتى بتنا لانملك الجزم بشيء عن طريقة أداء الشعر الهومييري لأن هوميروس لم يذكر للأسف لنا شيئاً عن مصاحبة الموسيقى للشعر.

ولم تختلف الليرا الإغريقية من حيث شكلها كثيراً عن الليرا الفرعونية، فهي تتكون من صندوق يطل منه ذراعان ينحنيان إلى الأمام ويصل بينهما قضيب أفقى تُعلّق عليه الأوتار في وضع رأسى على امتداد الصندوق مستندة إلى قنطرة [فِرْسَة] تؤدي دورها في نقل اهتزازات الأوتار إليه (لوحة ١٨). وكانت الليرا تُعزف عند الأداء المنفرد بالآلة بأصابع اليدين كالهarp، أما في حالة المصاحبة الغنائية فكانت تُعزف بأسلوب غريب يشبه أسلوب عزف الطنبور النوبى في أعالي النيل حيث تعمل أصابع اليد اليسرى على كتم الأوتار واحداً واحداً في الجهة المقابلة لليد اليمنى التي تغمز أصابعها الأوتار، وبذلك لا يُسمع منها إلا صوت وتر واحد فقط على التوالي. ومن آلة الليرا اشتقت القيثارة الكبيرة بصورها المتنوعة التي تعدّ الهarp المنحنية إحداها والتي تطورت عنها الهarp الحديثة، وما لبثت الليرا أن أصبحت آلة الهواة كما غدت القيثارة الكبيرة والهarp آلتى المحترفين المهرة.

أما آلة «الأولوس» أو المزمارة المزدوج التي ابتكرها هياجنيس ومارسياس الفريجيّان والتي يعزّو المؤرخون الجدد ظهورها إلى آسيا الصغرى، فقد تزعم أوليمبوس الفريجيّ أنصارها في مواجهة «أولين» من لىسيا الذى تزعم أنصار الليرا. وكانت للإغريق آلات نفخ أخرى مثل آلة السالينكس التي تتألف من أنبوبة مستقيمة من المعدن أو النحاس ينتهى أحد طرفيها ببوق والآخر بمبسم دون أن تكون بها ثقب أو مكابس على الطريقة العصرية ويضم مبسمها ريشة مجوّفة تُحدث صوتاً مزمارياً، ومثل مصفار «پان»^(٣٧) الذى يتألف من عدة أنابيب من قصبات البوص ذات أطوال مختلفة مضموم بعضها إلى بعض وهى الآلة التي كان يستخدمها الرعاة.

ومن العسير تحديد كيفية استخدام آلة «الأولوس» فى مصاحبة الأصوات فى الغناء غير أن دراسة النصوص القديمة تكشف عن أن آلة الأولوس قد استخدمت فى التصديرات الموسيقية^(٣٨) وفى الموسيقى الفاصلة^(٣٩) والتذييل^(٤٠)، وأن مصاحبتها للأصوات الغنائية كانت تقوم على ترديد نفس الأنغام مع المغنى ومن نفس طبقاتها «يونيزون»^(٤١) أو بعزف «إجابات» هذه الأنغام «الأوكتاف»^(٤٢)، أو بعزف نغمات تختلف عنها بالقدر الذى كانت الأذن الإغريقية تستسيغه آنذاك^(٤٣)، وذلك فى الحدود الضيقة



(لوحة ١٧) آنية خزفية إغريقية «كراتيون»: مايناديس ترقص أمام الإله باكخوس على أنغام الناي. متحف تارنتوم.

التي كان يسمح بها الأسلوب المتعدد الإنشاد من أنغام مختلفة، وكان وقتذاك ما يزال في مرحلته الأولية عند الإغريق وسمّوه «بالهيترو فونية»^(٤٤). وعلى الرغم من قلة شأن آلة الفلوت الأفقى فإنها كانت مستعملة في المصاحبة الغنائية كما يُستدل من أحد النقوش البارزة من القرن الثاني قبل الميلاد.

وقد ارتبط فن الرقص عند الإغريق ارتباطاً وثيقاً بفن الشعر وفن الموسيقى إلى الحد الذي لا تكتمل معه صورة الموسيقى الإغريقية دون اعتبار الدور الذي كان يؤديه الرقص. والراجح أن يكون الرقص قد نشأ بوصفه أحد الطقوس السحرية الرامزة إلى غرائز الشياطين أو إلى الغريزة الجنسية، ثم انتقل إلى مجال التعبير الإيقاعي مثلما انتقلت الأغنية من أنغام التعاويذ السحرية إلى صورتها الفنية المستقلة مع احتفاظ الرقص ببعض آثاره الطقسية حتى عصرنا الحالى. وقد ارتبط الرقص ارتباطاً أساسياً بالدراما الإغريقية التي تعدّ أرقى وسائل التعبير فى عقيدة ديونيسوس، حيث يعكف الكوروس على إنشاد الشعر إلى جانب أداء الرقصات التي لم تقتصر على مجرد التلميح بالإيقاع، وإنما كانت تعبيراً متطوراً بإيماءات

(لوحة ١٨) آنية خزفية إغريقية ذات أرضية بيضاء.
ربة الفن تعزف على القيثارة.

تفسّر مضمون الشعر، كما كانت الدراما تُختتم
برقصات مشابهة لمسيرة المواكب وفقاً لإيقاع لحن
السير «المارش» (لوحة ١٨).

ومن الطبيعي أن تكون معرفتنا بتصميم
الرقصات اليونانية محدودة لأن الإغريق لم
يخلفوا لنا تدوينات دقيقة لتصميم الرقصات
يمكن من خلالها أن نحدد ملامحها، فقد كان
الأساتذة يلقنون تلاميذهم الرقص في تلك
العصور القديمة بطريقة عملية هي تأدية حركاتهم
البدنية أمامهم وهؤلاء ينقلونها بدورهم إلى
تلاميذهم حين يشبّون دون الاستناد إلى نظريات
محكمة أو إلى إرشادات كوربوجرافية مدوّنة،
ولمّا هي مجرد خواطر عملية يتبادلونها خلال
ممارسة الرقص، على حين كانت النصوص
الغنائية هي المحور الرئيس الذي تدور حوله بقية
الفنون أثناء الإخراج المسرحي القائم على
اشترك عدة فنون معاً.



ومع أن الموسيقى قد أدت دوراً هاماً في الدراما اليونانية إلا أن هذا الدور مازال غامضاً وإن كان من
المعروف أن الكوروس كانت له وظيفة غنائية في التمهيد للمشاهد المسرحية وفي مصاحبته، وكان
يتكون أصلاً في مسرحيات «التراجيديات» من إثني عشر فرداً زادوا فيما بعد إلى خمسة عشر، على حين
بلغ في «الكوميديا» أربعة وعشرين. وكان الممثلون يقومون بالغناء من وقت لآخر أثناء تأدية أدوارهم
التمثيلية، على حين يستمر العزف على الألووس خلال بعض أجزاء التمثيلية بما يُضفي على الدراما
مسحة المسرحية الغنائية. وكان مزمار الألووس هو الآلة المكلفة بالأداء الموسيقي المسرحي ولم يكن
يستخدم منه في هذا المجال إلا آلة واحدة فقط، ولم يُستبدل قط بألة الليرا في الأداء المسرحي. ومع أن
أدوار الكوروس كانت قصيرة إلا أنها كانت تشكّل في مجموعها عنصراً أساسياً في الدراما، وكان
إنشادها يستغرق وقتاً أطول من أجزاء تمثيل الحوار الكلامي. وفي ضوء هذه الحقائق يتضح لنا تأثير
الموسيقى على جمهور المشاهدين أثناء العروض الدرامية. وقد يبدو هذا غريباً على مشاهدي المسرح في



(لوحة ١٩) مباراة أبوللو ومارسياس . نقش بارز . المتحف القومي بأثينا.



القرن العشرين لغياب النموذج المسرحى المقابل للتراجيديات اليونانية القديمة التى تستخدم فيها الموسيقى ، فالأوبرا لا تشبهها بأى حال لأنها نموذج موسيقى خالص وإن تخللتها بعض الفقرات الكلامية ، والدراما الموسيقية الفاجنرية بعيدة كل البعد عنها أيضاً . ومع ذلك فقد ابتكرت الحضارة المسيحية فى العصور الوسطى عروض «المسرحيات الدينية»^(٤٥) ، التى كانت تشبه التراجيديات اليونانية إلى حد كبير ، إذ نشأت من خلال العقيدة الدينية ومن الموسيقى أى من المصادر نفسها التى انبثقت منها الدراما اليونانية . ومن هنا فإن هذه المسرحيات الدينية قد تُقرب إلى أفهامنا الطبيعة الفنية للتراجيديات القديمة وأثرها ، إذ لا تبدو لنا تلك التراجيديات بإنشادها الكورالى ، وحوارها الكلامى ، وغنائها المنفرد ، وعزف مزمارة الأولوس ، ذات وحدة فنية تربط أواصرها . فما زال الكثيرون ممن يطالعون تراجيديات سوفوكليس وأوريبيديس يرون مرّ الكرام بأناشيد الكوروس لأنها فى تصورهم تعترض تسلسل أحداث الدراما وتهون من حدة التوتر الدرامى . ولقد بدأ هذا الإغفال لأجزاء الكوروس منذ عهد بعيد ، حتى لقد زعم ديون كريسوستوم^(٤٦) قرب نهاية العصر الكلاسيكى القديم أن المسرحيات التراجيدية كثيراً ما كانت تؤدّى دون مداخلات الكوروس ، غير أنه من المؤكد أن أبسط نماذج الدراما وأقدمها كانت تتجه نحو الموسيقى عند بلوغها ذروة الشعور والإثارة فى الدراما ، لأن الموسيقى وحدها هى القادرة على مواصلة التعبير عن الشعور حينما تعجز الألفاظ عن الإفصاح عن مشاعر الإنسان . وإذا كان سوفوكليس مؤلفاً درامياً بارعاً يتقن حيك عقدة المسرحية^(٤٧) والحدث الدرامى ، فإن أيسخولوس كان موسيقياً ومؤلفاً لأغاني الكوروس ، وقد قدم مسرحيات تتفجر بمزاج جياش بالإثارة مضمخ بأفكاره الشاعرية ، وكان عليه لكى يوفق إلى نقل هذا المزاج إلى المشاهدين أن يلجأ إلى الموسيقى والشعر الغنائى^(٤٨) ، وكانا فى أيام أيسخولوس يكونان وحدة لا تنفصل عراها ، ومن هنا كان توظيف الكلمة والنغم والشعر والميلودية يتم فى وقت واحد . وتعدّ مسرحية «أجاممنون» لأيسخولوس أروع مثال للتراجيديات لأنها تنظم العنصرين الأساسيين اللذين شكّلت منهما التراجيديات : الغناء الكورالى والإلقاء السردى^(٤٩) ، انضم أحدهما إلى الآخر وتولدت عنهما وحدة فنية مكتملة .

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 أثرت هذا الطابع الذى تتميز به اليوم . وكان مؤلفو الدراما الأثينيون يضطلعون أيضاً بإعداد النص والألحان الموسيقية وتدريب المغنيين والإخراج المسرحى بل وأداء أحد الأدوار المسرحية . وكانت مسرحياتهم غنائية تلعب الموسيقى الدور الرئيسى بها مثل مسرحية «الضارعات» لأيسخولوس^(٥٠) . وحتى المسرحيات التى يضطرم جوهرها الدرامى مثل مسرحية عابديات باكخوس «باكانت» لأوريبيديس ، كان المخرج - لكى يؤجج انفعال

المشاهدين - يدع الموسيقى تتسلم القيادة على نحو ما يحدث حين يفيض إحساس المرء إلى الحد الذي لا تسعفه معه الكلمات فيلجأ إلى إصدار الأصوات المهمة والإيماءات الغامضة، وهو ما اقتبسه فاجنر عن الإغريق وطبقه في دراماته الموسيقية. (٥١).

وقد ظلت جماعة الكوروس تمثل بؤرة التعبير الموسيقى والدرامى التى تنطلق منها العناصر الأخرى حتى عدّها نيتشه الشئ الواقعى الوحيد الذى تتولد عنه المراثيات الأخرى والذى يعبر بالرمز من خلال الرقص والنغم والكلمات (٥٢). وكانت أناشيد الكوروس متقنة الأوزان بالغة التنوع، ومن المؤسف أنه لم يبق لنا من آثار الموسيقى الإغريقية القديمة غير مقطوعة كورالية واحدة من مأساة «الأوريستيا» لأوريبيديس، كما لم تصلنا من أوراق التدوين غير بردية وحيدة هتكها طول الزمن، فقد كان نسّاخو العصور الوسطى يتجاهلون صفحات التدوين الموسيقى القديمة لعدم فهمهم لطلاسمها.

وقد عرفنا من المصادر القديمة اختلاف موسيقى أوريبيديس عن موسيقى سلفه أيسخولوس ومعاصره سوفوكليس، فعلى حين تعلّم «أوريبيديس» الموسيقى على يد «تيموثيوس» الذى كان يمثل المدرسة الحديثة فى الموسيقى الإغريقية، تعلّمها «سوفوكليس» على يد «لامبروس» الذى كان يمثل المدرسة القديمة المنافسة التى كانت أشدّ ميلاً إلى الزخرفة والتعقيد بما يجعل الألفاظ تُنطق بطريقة مبهمّة تُفقد النص قيمته على نحو ما تلتقطه الأذن بصعوبة فى كورال الأوبرا اليوم. أما «أوريبيديس» فقد ألّف أناشيد كورالية منقطعة الصلة بالأحداث الدرامية مستخدماً نصف البعد (٥٣) وربّعه فى ألقانها مما جعل أداءها عسيراً لا يستطيعه إلا مهرة المغنين، كما استخدم المقام الليدى المختلط الذى وصفه أرسطو «بأنه حزين مغلول» (٥٤).

ونشأت الموسيقى المستحدثة فى الجزء الشمالى من آسيا الصغرى المعروف باسم «فريجيا» وتميزت بسلمها وبمصطلحاتها ومقاماتها وإيقاعاتها الخاصة وبآلة الأولوس التى ابتكرتها. ومضت موسيقى فريجيا البدائية الوحشية المثيرة للانفعالات والمحرّكة للنشوة والحماسة تنافس الموسيقى الدورية الرصينة المعتدلة المتحفظة، وإذا سكان أثينا ينقسمون فى تحيّزهم لهذين النوعين من الموسيقى، ولم يكن ذلك نتيجة تباين فى الذوق أو الرأى فحسب، بل كان فى واقع الأمر انقساماً فى العقيدة والمثل والآمال، ظهر تأثيره فى العديد من التماثيل ولوحات النقش البارز التى صوّرت الصراع الموسيقى بين أبوللو إله الأوليمپوس ومارسياس الفريجى على النحو الذى رددته الأسطورة التى تحكى أن الربّة أثينه كانت تعزف يوماً على آلة «الأولوس» التى ابتكرتها، وحين لاحظت التشويه الذى طرأ على خديها وشديها منعكساً على صفحة الماء خلال العزف ألقّت بالآلة غاضبة فالتقطها مارسياس أثناء مروره فإذا الأنغام الحانية الصادرة عنها تسلب لبه فقرر أن يتحدى الإله أبوللو ويباريه فى العزف، غير أن أبوللو فاز فى المباراة بعزفه الرقيق على القيثارة الوقور وعاقب مارسياس على تحدّيه له بسلخ جلده وهو ما يزال على قيد الحياة.

وقد صورّ المثال ميرون (القرن الخامس ق . م) الربة أثينه وهى تطوّح بأنفةً بالآلة التى شوّهت ملامحها الوسيمة بينما مارسىاس يتطلع إليها فى ذهول . كذلك أبدع أحد تلامذة الفنان «پراكتيليس» (القرن الرابع ق . م) نقشاً يصور المباراة حيث أخذ مارسىاس ينفخ فى آلة الأولوس فى حماسة ظاهرة فى طرف على حين جلس أبوللو هادئاً فى الطرف الآخر ممسكاً بقيثارته منتظراً دوره ووقف الحكم بينهما قابضاً على السكين (لوحة ١٩) . وأغفل فنانون پرجامون موضوع المباراة فى لوحاتهم وصوروا أبوللو منتظراً فى جانب اللوحة ومارسىاس فى وسطها وقد قيّد معصماه وشُدّتا إلى شجرة ، وفى الجانب الآخر عبدٌ يشحذ سكينه فى ترقب يمزّق عواطف المشاهدين (لوحة ٢٠ ، ٢١) .

وقد اتخذ فلاسفة الإغريق من الموسيقى الفريجية موقفاً معادياً ، كما رأى أرسطو فى الموسيقى الدورية رجولة ووقاراً وأوصى بها فى تربية النشء ، واستبعد أفلاطون من «جمهوريته المثالية» صانعى الأولوس وعازفيها وإن أوصى باستخدام المقام الفريجى فى فترات السلام وسمّاه «ألحان الحرية» فى حين سمّى المقام الدورى «ألحان الضرورة» لأهمية ترديد الجنود لها أثناء المعارك والحروب . ومع ذلك فقد شاعت الموسيقى الفريجية خلال العصر المتأغرق «الهيلينستى» ، وباتت الموسيقى الدورية الوقورة التى دعاها پلوتارخوس بالموسيقى الرفيعة من رواسب العصر الإغريقى الغابر .

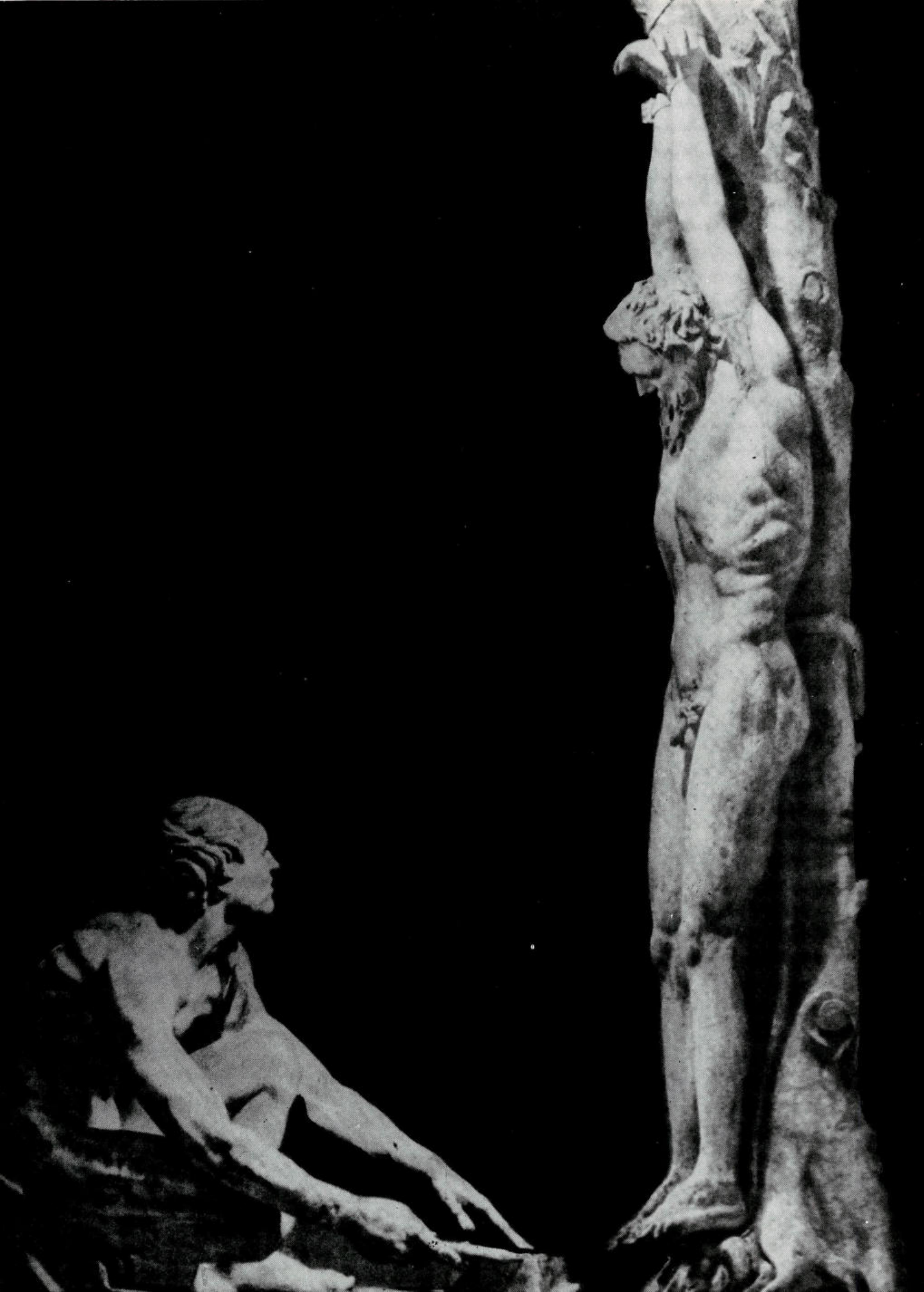
وما لبث الكثير من أوجه النشاط الفنى التى كان يشارك فيها المواطنون دون أجر بوصفها واجبات عامة خلال العصر الإغريقى أن تحوّل إلى وظائف مهنية خلال العصر المتأغرق يحترفها إخصائيون يتقاضون مرتبات مقابل القيام بها ، وتكونت جماعات مهنية أشبه بالنقابات تسمى «بالفنيين الديونيسييين» تضم مديرى المسارح والممثلين الإيمائيين والمغنين والراقصين والموسيقيين المشاركين فى العروض المسرحية ، يدرّبون التلاميذ الجدد ويظفرون بتشجيع الملوك المتأغرقين وحمايتهم .

وكانت پرجامون أهم مدن فريجيا هى المركز الذى تألقت فيه الطقوس الساتيرية التى سجّلتها النقوش والتماثيل مصورةً الساتير ممسكاً بيديه الصنجات المعدنية بينما تدقّ قدمه آلة طرق شبيهة بالصنجات مثبتة فى قدمه الأخرى وهو يؤدى رقصةً مهتكةً يتلوّى فيها جسده على الإيقاع الديونيسى العرييد (لوحة ٢٢) .

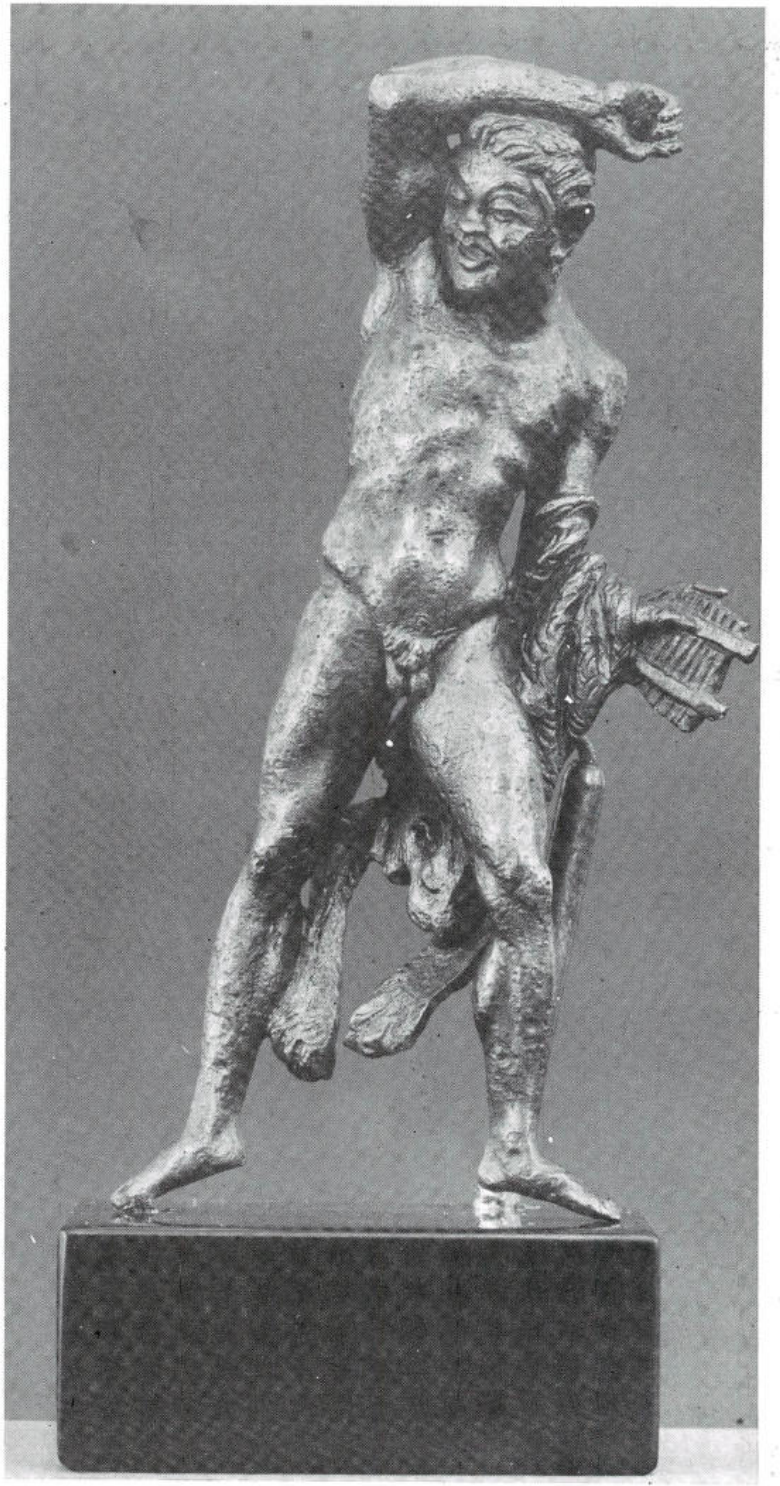
وقد احتلت الموسيقى فى مدن العالم المتأغرق مكاناً مرموقاً بين الفنون حتى غدا النشء من الجنسين يتلقّى تعليماً موسيقياً إجبارياً فى معاهد العلم ، ويشارك بالإنشاد فى مواكب الطقوس الدينية . وكان أساتذة المدارس يعلمون التلاميذ التدوين الموسيقى وإنشاد الشعر بمصاحبة القيثارة ، كما كان كبير أساتذة المدينة يشرف على إعداد مهرجانات الشعراء والموسيقيين الزائرين .

وكانت مدينة «ترال» التى أنقذها أبو مينيس الثانى ملك پرجامون من الوقوع فريسة غزو الجالاطيين عام ١٦٨ ق . م تقيم حفلاً رياضياً ومهرجاناً موسيقياً سنوياً تكريماً لملك پرجامون . وقد اكتشفت بين آثار

(لوحة ٢٠ ، ٢١) مارسىاس مغلولاً إلى جذع شجرة (نسخة لأصل إغريقى يرجع إلى القرن ٢ ق . م) . متحف الكونسيرفاتورى ، وشاحذ السكين . متحف الأوفيتزى .



(لوحة ٢٢) ساتير يحمل جلد ثور
وسيرانكس . بوجامون . فن متأغرق حوالى
١٦٠ ق . م . من البرونز ، متحف برلين .



«ترال»^(٥٥) خلال القرن التاسع عشر لوحة حجرية نُقشت عليها كلمات لحن قصير من المقام الفريجي
سجله رجل يسمى سيكيلوس^(٥٦) فوق ضريح زوجته يوتيربي يُعدّ نموذجاً للأغنية الشعبية الرصينة التي
تثير الشجن أكثر مما تثير النشوة، والتي يتبادل القوم غناءها في الدور مع تبادل أكؤس الشراب (فقرة ٣
من التسجيل الموسيقى^(٥٧)):

اضحك ما وسعك الضحك
وجنب نفسك الهموم
نهار الحياة قصير
وليل الموت يترصدك
ليمضى بك بعيداً . . بعيداً

ويلتزم أداء أنشودة سيكيلوس بالإيقاع الشعري فإذا الحروف المتحركة تمتد في نغمات طوال تفصل فيما بينها نغمات قصار تقابل السواكن من الحروف، ويعكس شجن النغم الأثر النفسى للمقام الفريجي الذى صيغت منه الأنشودة. والمثير للدهشة أنى لم أقع على التسجيل الغنائى والموسيقى لهذا اللحن إلا فى طوكيو عام ١٩٦٤ بمناسبة عرض تمثال فينوس ميلو بها معاراً من متحف اللوفر.

ولم يُعرف بخلاف هذه الأنشودة الشعبية سوى عشرة أعمال موسيقية ترجع إلى حضارة اليونان قبل الميلاد، بينها ثلاثة أناشيد من تأليف ميزوميديس^(٥٨)، أحدها لهليوس إله الشمس والثانى لنميريس^(٥٩) وثالثها لإحدى ربّات الفن. أما أول الأناشيد البيثوية الذى يُنسب إلى بندار^(٦٠) فبالرغم من أنه قد تكرر طبعه فى العديد من الكتب، إلا أنه قد ثبت بالبحث والتدقيق أنه نشيد مدسوس على الموسيقى الإغريقية القديمة. ومما يسترعى الانتباه أنه من بين الإحدى عشر مقطوعة التى انحدرت إلينا من الموسيقى الإغريقية واحدة منها فقط للآلات، وهى على الأرجح لاتعدو أن تكون مقطوعة للمران على آلة الليرا.

وإذ كان للموسيقى تأثير بالغ على سلوك الإغريق وأخلاقياتهم اهتم القائمون على الحكم بأمرها. ومع تطور التنظيم الاجتماعى والسياسى فى دويلات المدن الإغريقية أخذت الحكومات تضع النظم والقواعد للتربية الموسيقية، فإذا «ليكورجوس» مشرّع اسبرطة الشهير يفيد 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. وشاعت الأغانى التى تُعلى من شأن الوطن وتحتّ على النظام والولاء للدولة وتُلهب القرائح وتثير الإلهام، كما فرضت الدولة على المؤلفين صياغة أحيان هذه الأغانى من المقام الدورى الموحى بالرصانة والبساطة والاعتدال. ووضع «صولون» مشرّع أثينا نظاماً لتعليم الشباب الموسيقى كان يأمل من ورائه غرس الأخلاق الفاضلة والإحساس بالمسئولية فى نفوس المواطنين، كما رأى فى سمو الموسيقى ما يحتم قصر تعليمها على الأثنيين الأحرار وتحريم تعليمها على العبيد.

وقد سجّل أفلاطون جميع الأنظمة والنظريات الخاصة بمكانة الموسيقى فى مجموعة النظم الاجتماعية فى «جمهوريته» وفى محاوراته تيمائوس وچورجياس وفيلبوس و«كتاب القوانين»، واعتبر

الموسيقى أعلى مراتب الفنون لقوة الشبه بين خلجات النفس وبين سياق الألحان الموسيقية بما لا يمكن معه قصر دور الموسيقى فى المجتمع على التطريب، بل إنه يتجاوزها إلى بث الطمأنينة فى أعماق الإنسان وحثه على محاولة بلوغ الكمال. فلقد رأى فى الموسيقى تعبيراً عن عالم الحس، وأنها جسر يصل بين الظواهر الحسية وعالم «المثل»، وأن دورها الأول دور تربوى فى بناء الشخصية وتقويم السلوك مما يُخرج ممارسة الموسيقى من حيز مشاغل الفرد الخاصة إلى حيز أرحب هو مشاغل المجتمع العامة. كما ذهب إلى أن لكل لحن أو إيقاع أو آلة موسيقية أثره المميز على التكوين الخلقى للفرد وللدولة، فبينما تُشيع الموسيقى الرفيعة الاستقامة فى المجتمع تعمل الموسيقى الهابطة على هدمه. ولقد ربط الإغريق بين الموسيقى الرفيعة النافعة وقواعد السلوك فإذا هم يستخدمون كلمة «الناموس»^(٦١) للدلالة على كل من قواعد الانسجام الموسيقى المنطقى السليم وقوانين الدولة الخلقية والاجتماعية والسياسية.

وتتجلى أهمية الدور الذى تلعبه الموسيقى فى حياة الإغريق السياسية والاجتماعية فى نظريتهم عن الأثر الحسى للمقامات الموسيقية، وهى التى حدّدت نظام الموسيقى ودورها فى بناء الشخصية وفى تربية الإرادة وتوجيهها، فذهبوا إلى أن الموسيقى حافزٌ على العمل وأنها تقويم توازناً فكرياً يُعلى من شأن النظام أو على النقيض من ذلك قد تقوّضه، كما يمكنها أن تسلب المرء إرادته فلا يعود يعى ما يفعله. كذلك كانوا يعتقدون فى القدرة السحرية للموسيقى على شفاء الأمراض. وهكذا بقى للموسيقى وجه صوفى ووجه خلقى، وإن كان وجهها الصوفى مجرد إطار لوجهها الخلقى.

كذلك ربط أفلاطون بين الموسيقى والألعاب الرياضية بوصفهما عنصرى التربية الأساسية، لاعتقاده أن الإنسان مكونٌ من عنصرين أساسيين هما العقل والعاطفة. ومع أنه جعل للموسيقى الهيمنة على الألعاب الرياضية هيمنة العقل على الجسد ذاهباً 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. وأوصى أفلاطون الأجيال المتعاقبة بممارسة الموسيقى مطالباً بتقسيم المواطنين إلى مجموعات ثلاث من منشدى الكوروس أو لاها من الغلمان، والثانية من الشبان حتى سن الثلاثين، وتضم الثالثة الرجال من سن الثلاثين إلى الستين. واستتت 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 «إسبرطه» و«طبية» و«أثينا» على كل مواطن أن يتعلم العزف على الأولوس كما جعلت الاشتراك فى جماعات الكوروس واجباً أساسياً للشباب.

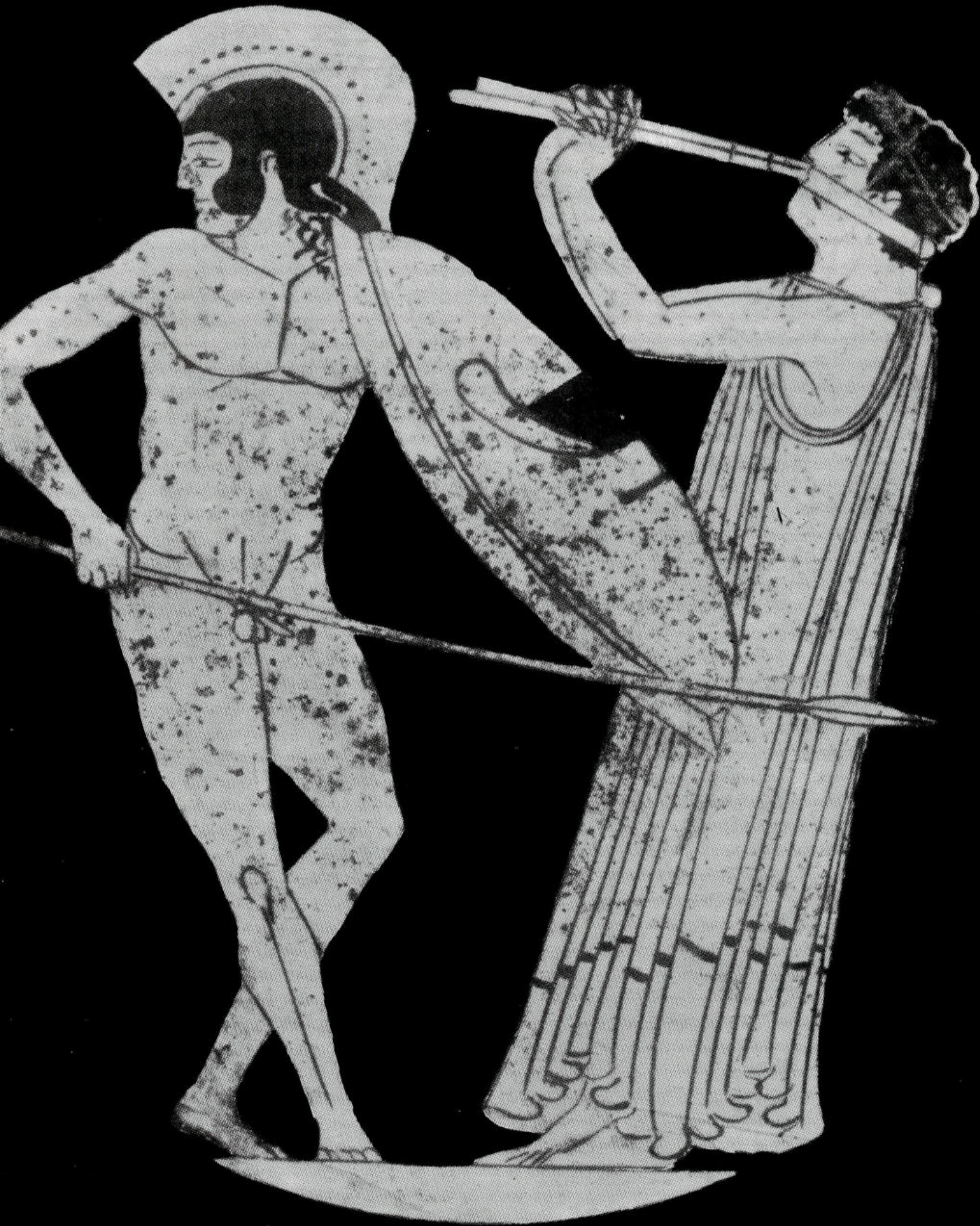
وكان الإغريق يتبعون فى دراسة الإنشاد الكورالى نهجاً تاريخياً دقيقاً، بادئين بأقدم أناشيد تمجيد الآلهة والأبطال ومنتهين بموسيقاهم المعاصرة. وانصب اهتمامهم فى مجالى الموسيقى التربوية على

الألحان التي صيغت ميلودياتها من المقام الدّورى الصارم الذى عدّوه قوة قادرة على بناء شخصية التلاميذ، كما أضفوا معانى شعورية على مقامات الموسيقى على نحو ما فعلوا حين جعلوا لكل آلة من آلاتهم الموسيقية صفات شخصية وقيما خلقية محدّدة.

ولما كانوا قد أطلقوا أسماء قبائلهم المختلفة على المقامات الموسيقية، فقد كان من الطبيعى أن يُنسب إلى كل مقام المزاج النفسى الذى تتميز به القبيلة التى يحمل اسمها. ومن هنا اتخذت الموسيقى بمقاماتها طابعاً قومياً، فانطوى المقام الدّورى على سمات القبائل الزاحفة من الشمال المتمسكة بالأخلاقيات المثالية، فى حين حمل المقام الفريجى ملامح الشعوب الآسيوية النازحة من الجنوب التى تمثل المستضعفين.

وأقام الإغريق المسابقات الموسيقية والأدبية على غرار مباريات ألعاب القوى وسباق الخيل والمركبات والمسابقات الرياضية التى انتعشت معها الألعاب الأولمبية. وظهرت فى القرن السادس ق. م. المباريات الديونيسية التى تُختتم بتقديم العروض الدرامية. والراجح أن مسابقات «الراپسودية» وإلقاء شعر الملاحم البطولى قد نشأ بين الأيونيين ثم نقلها عنهم الإسبرطيون. وكان الدّوريون من جزيرة كريت أول من أقام المسابقات الموسيقية ومسابقات الإنشاد والرقص فى مهرجانات عظمى إلى أن شاعت بعد ذلك فى أنحاء شبه جزيرة اليونان. ثم أخذت المهرجانات الموسيقية ابتداء من القرن الرابع قبل الميلاد شكلين رئيسيين: أولهما حفلات التمثيل الدرامى، وثانيهما حفلات التمثيل المتضمّنة مختلف ألوان الموسيقى والغناء. وتطورت هذه المهرجانات الموسيقية خلال العصر «التأغرق» بعد أن تأسست جمعيات خاصة بها مثل اتحاد الفنانين الديونيسيين. وكانت الحكومات هى التى تنفق على هذه المهرجانات والمسابقات وإن اشترك بعض رجال الحكم وعلية القوم فى الإنفاق على 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 اندلاع الحروب بين البشر. واختصوا الأولوس بالموسيقى الحربية اختصاص النفير بها فى عصرنا الحالى. وقد قدم لنا مؤرخو العصور اليونانية وخاصة هيرودوتوس وپلوتارخوس معلومات مؤكدة عن الموسيقى العسكرية الإغريقية، وروى لنا المؤرخون كيف غزا ملك «ليديا» بلاد الميلييزين واقتحمها على أنغام مجموعات الأولوس وبعض الآلات الأخرى، وكيف كان مواطنو كريت يخوضون المعارك على أنغام الأولوس أيضاً. ونقل أحد حكام إسپرطة إلى بلاده بعض عادات سكان جزيرة كريت ومن بينها عادة استخدام الأولوس أثناء المعارك الحربية لاستنهاض همم الجند فى القتال. وهكذا استخدمت آلة



الأولوس عند أهل إسبيرة في النداءات والطوابير العسكرية التي يسير فيها الجند على إيقاعات لحن السير «المارش». وكان العازفون يوزعون بين الجند في مواقع محددة تتيح لجميع الجنود سماع عزفهم دون أن يتجمعوا في المقدمة على نحو ما يجرى اليوم، فإذا أشرف الجنود على المعركة انطلق الموسيقيون يعزفون نوعاً من التصدير الموسيقى الذي يعبئ الجو بالحماس المناسب ويشحذ همم الجند للهجوم والتصدي والاستماتة في القتال (لوحة ٢٣).

واتسمت المرحلة الأخيرة للموسيقى اليونانية القديمة بالتجديد الفني والتحول عن القيم العتيقة والمناداة بشعارات جديدة. وقد أعرب الشاعر الغنائي تيموثيوس^(٦٢) (٤٤٦ - ٣٥٧ ق. م.) عن هذا الاتجاه بقوله: «لن أتغنى بعد اليوم بقيم هرمة، فما أعذب الجديد» وكانت عقيدة «زيوس» قد احتلت وقتذاك مركز الصدارة فانكب الشعراء الموسيقيون من أمثال «فرينيس»^(٦٣) و«تيموثيوس» و«فيلوكسينوس»^(٦٤) و«بوليسيدوس»^(٦٥) (القرنان الخامس والرابع ق. م.) على ابتكار الأنماط الجديدة.

وقد طرأ تحول في ترتيب الآلات الموسيقية لوفى أهميتها، فإذا مزمار الأولوس ينتزع مكان الصدارة من القيثارة، كما تصدّر اسم عازف الأولوس قائمة أسماء الفنانين المشتركين في المسرحيات بما فيهم اسم الشاعر، وهو ما يمثل اعترافاً بالموسيقى فناً قائماً بذاته. وشاع تقدير المهارة الفائقة في العزف على الآلات خلال القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد على نحو ما شاع بعد ذلك خلال القرن العشرين، وترتب على ذلك اختفاء الميلوديات الهادئة وصدارة الميلوديات المشحونة بالزخارف، وبدأت عادة تنوع مقامات الميلوديات في السياق الموسيقى، وزاد العزف على الآلات كشافاً وشدة. ومع أنه قد سبقت ذلك محاولات للتحرر من بساطة الأسلوب الموسيقى القديم كان يزكها أوربيديس إلا أن كثرة الكتاب والفلاسفة انبروا ينددون بالتجديد الذي اعتبره «أرستوكسينوس»^(٦٦) مظهراً للانحلال. كما تغيرت طريقة الأداء الموحد على الآلات التي سادت في الماضي، وأصبح الأداء متعدد الأطراف على غرار ما نشهده في أداء فرق موسيقى الآلات في عصرنا الحديث، وشكلت مجموعات الناي والمزامير والليرات والصاجات والآلات الأخرى مجموعة واحدة تعمل معاً على غرار فرقة الآلات الموسيقية. ومع ازدياد المحافظين لهذا التجديد فقد استهوى جموع الشعب، وطغت الميلوديات الشعبية الجذابة التي ابتكرها «تيموثيوس» على الفن القديم المتعالي المهيب، وإن شنّ عليها الفلاسفة والعلماء النظريون هجومهم حتى رأى أفلاطون وأرسطو في موسيقاها إساءة للفن وخروجاً على قوانينه وطالبا الدولة بتحريمها، فإذا الأدباء ينقسمون بين مؤيد ومعارض، وإذا أرستوفانيس يُضمّن كوميدياته حملة معادية لهذا التجديد الموسيقى، كما صور «فيرايكراتس» في إحدى مسرحياته الكوميديّة ربّة الموسيقى في 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 «ميلانييدس» و«كريكسوس» و«فرينيس» . وقد كان طبيعياً أن تنبرى الأغلبية التى ألفت القديم للهجوم على التجديد الذى لا يمكن أن نعدّه مع ذلك إلا ثمرة للمسيرة التقدمية للموسيقى اليونانية ، وهو الشكل الذى بقى للموسيقى اليونانية حتى القرن الرابع الميلادى ، أى بعد ظهور المسيحية .

الفصل الثاني

موسيقى الرومان

استطاع «فرجيل» أن يحدّد في الإلياذة ملامح الشعب الرومانى فى أبياته التى تقول:
«دعوا غيركم يصهرون البرونز
ويصوغون منه أشكالاً جذابة
أو يصوّرون الأفلاك السماوية
أشخاصاً تُمسك بعصىّ مدبّية الأطراف
أو يهتلّون مرحّبين بالنجم
ساعة تبرزغ فى الآفاق.
أما أنتم أيها الرومان
بكل ما تحظّون به من رفعة وسمو
فليشغلّكم أن تتعلموا . . .
كيف تحكمون شعوب العالم»

وفى الحق إن العصر الرومانى لم يكن إلا محاولة وثابة لشعب من الفلاحين وأصحاب الأراضى الزراعية لغزو أوروبا والسيطرة عليها. وقد بدأ الرومان زحفهم بالخروج من مملكتهم الصغيرة المرتكزة على نهر التيبير 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 إسبانيا فى الغرب. وقد اقتضت تلك الغزوات حشد جيوش جرارة استلزم إعدادها منح طبقة النبلاء وكبار ملاك الأراضى سلطات واسعة ومزايا سياسية يميزون بها على الطبقة المتوسطة وعلى عامة الشعب فأثروا وانتعشت أحوالهم. ومع هذا فلم تحظ الثقافة بما هى جديرة به

من عناية وشأن، إذ بقيت العقلية الرومانية عقلية زراعية تهيم بالتنظيم العملى، فلم يظهر بين الرومان من الفنانين والأدباء والعلماء مثل ما ظهر عندهم من مهندسى الإنشاءات الضخمة. وما لبث الانحلال الخلقى أن ساد الإمبراطورية كما شاعت المكائد السياسية، فإذا الحماسة للتجارة تفتت وإذا الحكمة فى تدبير الشؤون المالية لهذه الإمبراطورية الواسعة الأرجاء تغيب وبدأ نجم الإمبراطورية فى الأفول، ومع ذلك فقد تطورت التشريعات القانونية وعادت بعض نماذج المعمار اليونانية القديمة إلى الظهور إلا أنها اتخذت طابعاً خاصاً لأن اختيارهم وقع على نماذج عصر انحلال الحضارة اليونانية، ولميلهم الفطرى إلى الضخامة مُجانبين الذوق الفنى الرفيع، ومن ثم أقاموا الأبنية العامة المهيبة كقاعات الاجتماعات والمحاكم «البازيليك» والحمامات والمسارح وحلبات السيرك والاستعراضات وملاعب المسابقات الرياضية والمجتلدات والجسور الضخمة وأقواس النصر العملاقة وقناطر نقل المياه الشامخة.

واقصر الرومان فى مجال 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 إلا أنها مع ذلك خلقت تأثيراً ملموساً فى الفن الأوروبى خلال القرن التاسع عشر. وقد حاكى الرومان الطبيعة فى لوحات التصوير كما حاولوا التعبير عن عمق المناظر الطبيعية من خلال 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 استغلها رجال السياسة لإثارة الجماهير بما أضفى عليها أهمية كبرى فى حياة الرومان.

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

واستخدموا الأبواق والتوبا فى الأغراض العسكرية وخلال المعارك الحربية، كما استخدموا الآلات اليونانية كمصفار بان والليرا والصنجات الضخمة وشخاليل الساق فى مصاحبة الرقص الإيمائى الذى أدى إلى انحدار مستوى التراجيديا القديمة التى ازدادت شعبيتها مع تزايد ما تنطوى عليه من مجون وعربدة، كما اتجهوا إلى استخدام آلات الصخب المجلجلة من أبواق وتوبا وأورغن الإسكندرية الذى ابتكر عام ١٠٠ ق. م فى حلبات السيرك وملاعب المسابقات الرياضية وكافة العروض الإمبراطورية

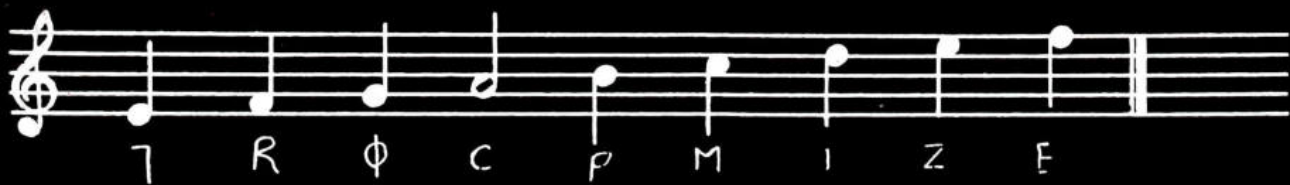
* انظر: الفن الرومانى (مجلدان) سلسلة تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى، لصاحب هذه الدراسة. الجزء العاشر. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣.

التي كانت تتضمن كل ما هو وحشىٌ مثير ليستولى على مشاعر الجماهير كسباق المركبات ونزال المجالدين والمعارك بين سفن يقودها عبيد في أحواض مائية فسيحة ونفخ البواقين الجماعى والأسود الأفريقية تنطلق في ساحات المجالدة كى تصيها سهام الرماة المتخصّصين ومشاهد إلقاء العبيد المحكوم عليهم بالإعدام إلى الوحوش أمام الجماهير المحمومة المشاعر المحتدمة الانفعال . وإنه لأمر مؤسف أن نرى الموسيقى قد لعبت هذا الدور الزرى في مصاحبة تلك الحماقات البشعة التي تُحاط بمظاهر الأبهة الرومانية المبالغ فيها .

غير أنه ابتداء من عهد أوجسطس ، بدأ الشعب الرومانى بما فى ذلك الأشراف والطبقة الوسطى «البرجوازية» على حد سواء يحاولون تنمية الفن ، وأضحى العلم بالموسيقى من بين اهتمامات المتطلعين إلى الرقى الطبقي . وحوالى القرن الأول الميلادى اختفى من المجتمع الاعتقاد الشائع بانحطاط مكانة الفنانين المحترفين ، وإذا الأباطرة أنفسهم يعكفون على ممارسة العزف الموسيقى بعد أن كان نشاطاً مقصوراً على أفراد الرقيق الأسرى الذين انحط هذا الفن على أيديهم بعد أن تحولوا إلى طبقة دنيا ، وإذا نيرون يفرض نفسه على الجماهير بصفته مغنياً ، يتحمل الصيام لفترات طويلة لا يأكل خلالها سوى ثمار الكمثرى كى يُضفى على صوته الهزيل جمالاً . ويقول كيرشتاين فى كتابه «الرقص» إن نيرون حرصاً منه على حُسن استقبال المستمعين له قد اختار عدداً من شباب الفرسان ونحواً من خمسة آلاف من الفتيان الأشداء من عامة الشعب درّبهم على كافة أساليب التشجيع بأنواع مختلفة من التصفيق كانت تدعى بومبى^(٦٧) وإمبريسيس^(٦٨) وتستاى^(٦٩) ، فينهال تصفيقهم متتابعاً مثل صوت هطول المطر ، ويُسفر صفيحهم فى تجاويف أيديهم عن أصوات تشبه طنين النحل ، وما إلى ذلك من حيل الجلبة المنظّمة التي يجذبون بها النظارة والمستمعين ويشدّونهم إلى محاكاتهم . وكان أفراد هذه الطائفة يسترعون النظر بجمال شعورهم الغزيرة المرسله ، وبما يرتدونه من أزياء أنيقة ، وبما يتحلّون به من الخواتم فى أصابع أيديهم اليسرى ، وكان قادتهم يظفرون بمرتبات سخية باهظة نظير إظهار إعجاب زائف لمغن أحرق تافه .

على أن كافة مظاهر الاهتمام بالموسيقى والغناء لم تثمر ثمرتها المرجوة ، فانحط الفن خلال تلك الحقبة حتى استحال - كما يقول كيرشتاين فى كتابه - إلى عرض يقود فيه الممثل الجمهور للتصفيق للفن بدلاً من أن يقوم الجمهور بتلقائيته للتصفيق لفن الممثل . ومن طريف ما يذكر فى فى هذا الشأن ما ترويه الأسطورة عن إشعال نيرون النار فى روما كى يستمتع بجمال الحريق المأساوى بينما يعزف منتشياً على قيثارته ، وهى الأسطورة التي وضعت نهاية لتلك الموهبة الشيطانية وإن أضفت عليها لمسة شاعرية جمالية . وعلى الرغم من أن هذه الأسطورة لا يدعمها أى سند تاريخى فإنها تعكس صورة الهاوية التي تردت إليها الموسيقى والغناء .

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



(لوحة ٢٤) نشيد ميزوميديس .

بقاعة «الأوديون» «مسابقات الكابيتولينوس» التي أسسها القيصر دوميتانوس (٨١-٩٦م) حوالى نهاية القرن الأول الميلادى، حيث يتبارى الشعراء والموسيقيون والمغنون ومن بينهم فنانون من آسيا وإفريقيا ويتسلم الفائزون منهم أكاليل الفوز من الإمبراطور الذى كان دائم الاختلاف إلى هذه المسابقات. وكان المغنون المرموقون يضطلعون بتأليف قصائدهم مثل المغنى تيجيليوس^(٧٠) الذى كان فى خدمة الإمبراطور أوجسطس ومينيكراتس^(٧١) وميزوميديس^(٧٢) اللذين عاشا فى بلاط كل من نيرون وهادريانوس .

وفى أحد أناشيد ميزوميديس نستمع فى البداية إلى صوت أساس ما يلبث أن يصعد بنا إلى نغمة «لا» وهى صوت الأساس^(٧٣) بالنسبة للمقام الليدى، ونستمع بعدها إلى نغمات ليدية أخرى فى دلالتها المقامية الموحية 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 وقتذاك، كما يشتمل النشيد أيضاً على تقاسيم توضّح طابعه (لوحة ٢٤).

وكان الموسيقيون المتميزون^(٧٤) يدرسون على أساتذة الغناء من ذوى الشهرة الواسعة ممن سجّلت أسماءهم على النقوش الأثرية، على حين يتدرّب المغنون الرومان يومياً مثل زملائهم فى عصرنا الحديث على تمرينات «الصولفيج» وعلى التدريب الصوتى من جميع المقامات الموسيقية^(٧٥)، كما كانوا يتبعون فى حياتهم نهجا صحياً صارماً للحفاظ على رخامة أصواتهم . ويروى لنا المؤرخ كوينتيليانوس^(٧٦) كيف كانوا يحمون حناجرهم بوضع منديل بالقرب من أفواههم أثناء حديثهم مع الآخرين متجنّبين التعرض للشمس وللضباب وللرياح، كما يذكر المؤرخ مارسيايوس^(٧٧) أن بعض المغنين كانوا يفرطون فى إجهاد أنفسهم إلى حد تعريض دوراتهم الدموية للخطر عند رفع أصواتهم أثناء الغناء فى المسارح الضخمة الفسيحة والقاعات الكبيرة الرحبة . وكان أعلام المغنين يقومون برحلات منتظمة يحيون خلالها حفلات

الغناء فتقيم الأمصار التي يزورونها التماثيل لهم تخليداً لذكرى نجاحهم الفني فى تلك الحفلات أو قد تمنحهم جنسيتها الشرفية تكريماً لهم .

وقد جنى هؤلاء الفنانون ثروات طائلة من وراء غنائهم حتى لقد دفع الإمبراطور قاسپازيان^(٧٨) المعروف عنه البخل الشديد مبالغ باهظة إلى الفنانين الذين شاركوا فى حفل افتتاح ملعب مارسيللوس بعد إعادة بنائه . كذلك كان إعطاء الدروس الخاصة فى الموسيقى من الأعمال المربحة مما أثار غيرة العلماء والأدباء وحسداهم للموسيقين . ولو قارنا بين أبطال الأوبرات من مغنى القرن التاسع عشر وعمالقة العازفين على البيانو وكذا قادة أوركسترات القرن العشرين ، وكبار الفنانين الرومان لرأينا أن الأخيرين قد ظفروا فى مجتمعهم بمكانة تفوق بكثير مكانة خلفائهم ، فإذا الموسرات من الأثرياء وزوجات الأشراف يضحون 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 لنا جوفينال العديد من القصص عما كان يحصل عليه هؤلاء الموسيقين من مبالغ طائلة من عشيقاتهم ، وكان لهذا التدليل بطبيعة الحال نتائج وخيمة على المستقبل الفنى لهؤلاء العازفين الموهوبين فى أغلب الأحيان . ويسوق هوراس نموذجاً لما كان يتمتع به الفنان من دلال وتدليل حالة المغنى الشهير تريجليوس الذى رفض رجاء الإمبراطور أوجسطس له أن يغنى فلم يجزؤ الإمبراطور على إرغامه على الغناء فى حين كان هذا المغنى المدلل لا يكف عن الغناء طوال الليل فى مادب العشاء الماجنة حين يعن له ذلك دون أن يجسر أحد على إسكاته ، وقد بلغ الفساد حدّاً جعل الفنانين الذين لا يظفرون بقصب السبق بقدراتهم الذاتية يلجئون إلى رشوة الحكام أثناء المباريات والمسابقات .

وكان «أوفيد» أصغر شعراء العصر «الأوجسطى» العظيم سنّاً 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 أوفيد فيها تجاربه الذاتية المتعددة الجوانب فى مجال الحب والهوى . ومن أعظم أشعار أوفيد قصيدته «الفجر» التى كان لها أثر جلى على الشعراء الذين أتوا بعده بإثنى عشر قرناً ، وبالأخص على مُشدى أغانى الفجر^(٨١) فى بروفانس ، وأغانى «ألبا»^(٨٢) فى فرنسا ، وأغانى الصباح^(٨٣) فى ألمانيا . وتحكى قصيدة «الفجر» عند أوفيد 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 اللافحة ، على حين يرمز الفجر عند شعراء القرون الوسطى لمرارة الفراق بين المحبين حينما تفضح أشعته جبهما فتكشفه لعين الزوج الغيور وأتباعه المتحفزين للانتقام .

وتتميز قصيدة «الفجر» الأوفيدية ببناء درامى فريد إذ يتخذ كل من المقطع الأول والأخير فيها أسلوباً قصصياً، فيُعلن أولهما بزوغ الفجر «أورورا»^(٨٤) فى صحبة النهار، على حين يصف آخرهما بداية خيوط النهار. أما القسم الأوسط وهو الرئيسى فى القصيدة فهو نداء من الشاعر للفجر يستجديه كى يجنّبه الفراق - وهو قدره المحتوم -، ويتوسل إليه أن يترث فلا ينتزع من قلب المحيّن نشوة اللقاء. وهو لا يتضرع فى هذا النداء والاستعطاف والتوسّل فى جوى حارق مستعر ولكن فى نشوة هادئة ندية مطمئنة. ويصف الشاعر تلك الإغفاءة الحلوة العميقة التى يتمتع بها العاشقان فى أحضان نسيم الفجر الرطيب قبل أن تتسلل إليهما خيوط الشمس الفاضحة بقوله:

«هذى فرحتى حين تحوينى ذراعاً محبوبتى

هى بقربى الآن وإلى الأبد.

هذى اللحظة التى تحلو فيها الإغفاءة العميقة،

ويُندى فيها الهواء الرطيب،

وتعذب فيها حناجر الطيور بالفرغ الرخيم»

و«الفجر» عند أوفيد هو المسئول عمّا يصيب الإنسان من مرارة الفراق وسلبه كل معانى الطمأنينة: فالملاح فى زورقه يفقد نجومه الهادية فى السماء فيهم فى بحار الضياع مع أشعة الفجر الأولى، والجندي المحارب يهين نفسه مع أول نسيمات الصباح ليلقى حتفه فى المعركة، والمسافر الجوال يستيقظ من نومه ليستقبل عناء الطريق:

«قبل أن تنبلج أيها الفجر،

يهتدى الملاح بنجومه

فلا يضلّ السبيل هائماً بين الأمواج.

عندما تهلّ أيها الفجر،

ينهض المسافر من سباته،

ويشحن المقاتل سيفه فى كفيه الخشتين».

ولم يبدأ الرومان دراسة علوم الموسيقى ونظرياتها إلا فى عصر ماركوس تيرينتيوس فارو^(٨٥) (١٦ ق . م - ٢٧ ق . م) الذى ظهرت فى عصره مؤلفات عديدة أهمها كتاب فارو «فى الموسيقى»^(٨٦) وهو المجلد السابع من كتب التنظيمات التسع^(٨٧)، وقد قام كل من سينسورينوس^(٨٨) ومارتيانوس كاپيلا^(٨٩) وبويثيوس^(٩٠)، وكاسيودوروس^(٩١)، وإيزودور الأشبيلي^(٩٢)، بنقل أجزاء من هذا الكتاب الذى بقى مرجعاً أساسياً ومصدراً من المصادر الهامة بالنسبة لعلماء نظرية الموسيقى لعدة قرون تالية.

وفى عصور الأباطرة غدت الدراسات الموسيقية النظرية أمراً مألوفاً، وما أكثر ما جاء على لسان كل من سويتونيوس^(٩٣) وسينيكا^(٩٤) من ذكر التدريب الموسيقى الممتاز الذى تلقاه كل من نيرون وبريتانيكوس . ويؤكد المؤرخ العظيم تاسيتوس^(٩٥) أن من أسباب تعجيل نيرون باغتيال أخيه بريتانيكوس مهارته الخارقة فى العزف الموسيقى التى أثارت حفيظة نيرون عليه . ويذكر الإمبراطور ماركوس أوريليوس^(٩٦) بصفة خاصة أن مدرّسيه كانوا أكفاء بارزين فى علمى الهندسة والموسيقى الأمر الذى يلفتنا إلى ارتباط المادتين إحداهما بالأخرى ، ذلك الارتباط الذى ظل سائداً فى النظم العلمية خلال القرون الوسطى وعصر النهضة الأوربية .

ولم تقتصر ممارسة الموسيقى على الرجال وحدهم بل تعدتها إلى النساء ، وهو ما يمكن تلمّسه من كتابات لوقيانوس^(٩٧) ، الذى طالما أطرى ممارسة نساء البلاط ونساء العائلات الأروستقراطية للغناء والعزف على القيثارة . كما ازدهرت موسيقى الهواة خلال عصور الإمبراطورية بعد انقشاع تيار ازدهار مزاولة الموسيقى الذى استفحل فى مستهل حكم الرومان ، فغدت الموسيقى نشاطاً مألوفاً بين جميع طبقات المجتمع حتى الأباطرة أنفسهم .

ولما كان الرومان يعتقدون أن العلم الموسيقى عند الإغريق يفتقر إلى القوة الدافعة وأنه لا يعدو تأملات فكرية فحسب ، فقد فشلوا فى محاولاتهم إحياء المدرسة البيثاجورية 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 خلال العصر الرومانى عددٌ من المؤلفين فى مجال الفلسفة الفنية للموسيقى من بين صفوف تلامذة مدرسة الأفلاطونية الحديثة بالإسكندرية وبخاصة أفلوطين^(٩٨) آخر الفلاسفة القدماء الذى أقام مذهبه فى «الجمال» على أساس عناصر مستقاة من مذهبى أفلاطون وأرسطو ، غير أن نسجه إياه من عناصر خلقية وميتافيزيقية وأفكار دينية حال دون تطويره أو تجسيده فى إنجازات فنية . ومضى أصحاب الأفلاطونية الحديثة فى هذا التيار الفلسفى الذى شقّ طريقه إلى الفلسفة الجمالية للقرون الوسطى ، ولكن ما كاد الابتكار والإبداع الموسيقيان يتوقفان حتى ولّت معهما الفلسفة الجمالية الفنية أيضاً وعاد الاتجاه القديم المرتكز على موسيقى التعاويذ السحرية إلى الانتعاش من جديد . وبرغم ذلك لم تختف نظرية الإغريق المرتبطة بالمغزى السيكلوجى للمقامات الموسيقية بل ظلّت حيّة بعد أن مرّت بمختلف التحوّلات خلال العهد المسيحى .

الفصل الثالث

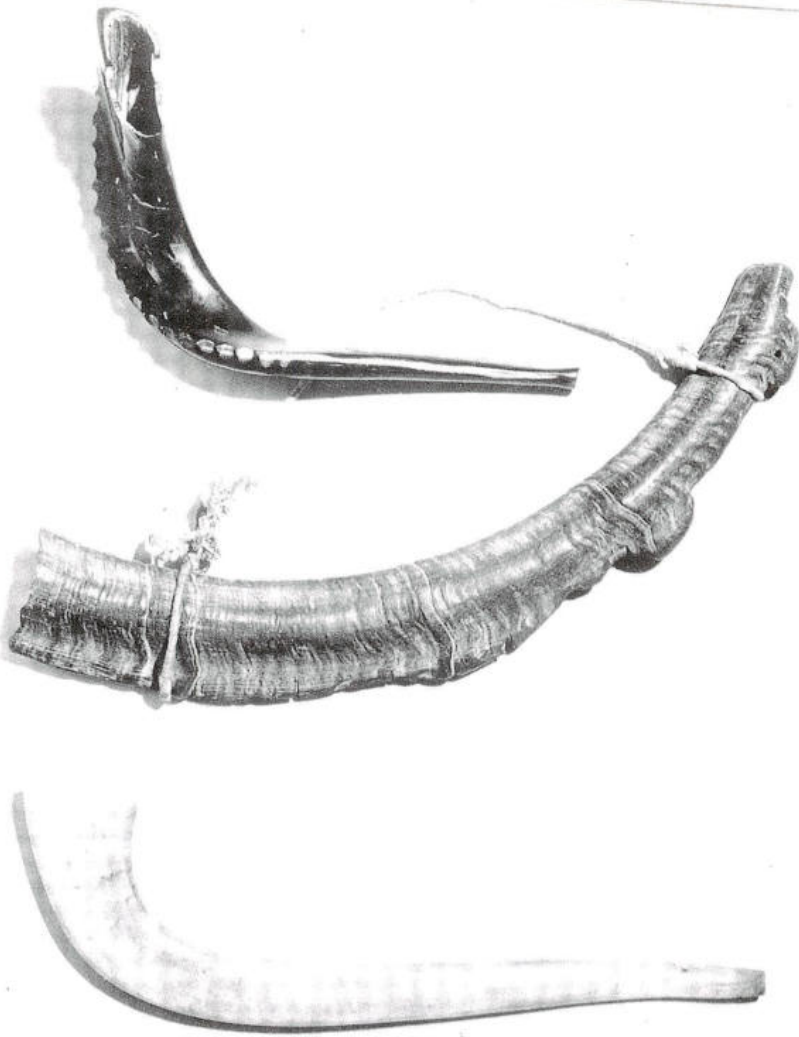
المؤسّس في البيزنطية

اعتمد المسيحيون الأوائل من أهل بيزنطة في طقوسهم المذهبية على موسيقى الإغريق كما تبنا نظريتهم في الموسيقى، فنقل الفيلسوفان «بويثيوس» و«كاسيودوروس» وزير الإمبراطور «تيودور» القواعد الموسيقية الإغريقية التي سادت في «راقينا» عاصمة الإمبراطورية الرومانية الشرقية خلال القرن السادس الميلادي دون أن يضمنا مؤلفاتهما شيئاً من التراث الموسيقى نفسه^(٩٩)، وإليهما يرجع الفضل في انتقال النظريات الموسيقية الإغريقية إلى القرون الوسطى^(١٠٠)، وهي النظريات التي اعتمد عليها المسيحيون الأوائل في وضع موسيقى طقوسهم الشعائرية.

وقد تميز «بويثيوس» بقدرة هائلة على ترجمة المؤلفات العلمية والفلسفية من اليونانية، فإذا هو يترجم ثلاثين كتاباً من مؤلفات أرسطو وحده، وضع كتابه «سلوى الفلسفة» حين غضب عليه الإمبراطور وزجَّ به في السجن، وهو الكتاب الذي ترك أكبر الأثر في العصور الوسطى حتى ذهب المؤرخ إدوارد جيبون في تقييمه إلى «أنه لا يقل قيمة عن مؤلفات أفلاطون وتوللوس». وقد أتاح له فكره الموسوعي الشامل مناقشة شتى الموضوعات من قواعد الميكانيكا إلى علوم الفلك، وأضحى كتابه عن الموسيقى أهم مرجع لموسيقى العصور الوسطى ولنظرية الموسيقى اليونانية حتى عدَّ حجر الأساس في نهضة الفكر الموسيقى الغربي.

وكان بويثيوس يؤمن بأن الموسيقى وثيقة الصلة بالعلوم الرياضية وهي نظرة قديمة تتعارض مع نظرنا الحديثة إليها باعتبارها وثيقة الصلة بالمحسوسات السمعية. وقد قسم الموسيقى إلى ثلاثة أنواع أولها الموسيقى الكونية أي الموسيقى غير المسموعة التي تصدر عن حركات الأجرام السماوية، وثانيها الموسيقى البشرية التي تعنى عنده التوافق بين حركات العقل وحركات الجسد أي التوافق بين النقيضين، وثالثها الموسيقى الغنائية وموسيقى الآلات التي كان يعدّها أدنى طبقات الموسيقى لا يرقى منها إلا ما ارتبط بالموضوعات الجديرة باهتمام الإنسان العالم والمثقف^(١٠١). وكان يرى أن الموسيقى الحقيقي هو من

(لوحة ٢٥) الآلات العبرية
التي عزلتها الكنيسة
البيزنطية.



توفرت لديه القدرة على التقييم الفكري للموسيقى والمعرفة النظرية بأفضل 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، وإذا هو يبعث إلى زميله بويثيوس برسالة يطلب منه فيها مغنياً يجيد العزف على القيثارة، ومضى يفيض في الحديث عن أهمية الموسيقى التي وصفها بأنها «ملكة الحواس» وضرب مثلاً لسحرها في علاج الأمراض باستخدام النبي داود لها في طرد قوى الشر من جسد شاول، ثم تناول بالشرح المقامات والسلالم الموسيقية عند الإغريق وتاريخ الفن كما وصف آلة «الليرا» بأنها «منسج ربّات الفنون»، إلى أن ختم رسالته طالباً منه أن يوفد إليه مغنّ عازف يستطيع أن يسلط سحره - مثل أورفيوس - على أفئدة البرابرة الذين يشبهون الوحوش الضارية (١٠٢).

وقد لعبت الموسيقى دوراً هاماً في طقوس العبادة الكنسية، وشغل رجال الدين أنفسهم بتنقية الموسيقى الكنسية من الشوائب السوقية التي تسللت إليها من الألحان الشعبية ومن العناصر الوثنية التي



(لوحة ٢٦) الملك داود يعزف على الهارپ بحيط به موسيقيون يعزفون على أورغن صغير متنقل وعلى الأجراس والقيولينه والمزامير . لوحة بنسخة من الكتاب المقدس من القرن ١٢ . دار الكتب بديجون .

انتقلت إليها من الموسيقى الرومانية . وقد ذمبت الكنيسة البيزنطية إلى حد إدانة حفلات، الرقص والألعاب البهلوانية والاستعراضية واعتبار العروض الدرامية نفسها عملاً شائناً، وسرت هذه النظرة حتى أن الإمبراطور جوليانوس نفسه حين ارتد إلى الوثنية حرّم على كهنته الوثنيين حضور مثل هذه الحفلات والاختلاط بمقيميها حفاظاً على عقيدته الوثنية من مظاهر الانحلال الخلقى!

ثم ما لبثت الكنيسة أن حظرت التمثيل الإيمائي والألعاب الأولمبية الشهيرة في أنطاكية خلال حكم الإمبراطور كومودوس والإمبراطور

جوستينيان، كما حرّمت العزف على الآلات التي كانت تلعب دوراً أساسياً في الطقوس الوثنية اليونانية والرومانية أو في حفلات الرقص واللهو والعريضة عند اليونانيين والرومان مثل الطبول والكاسات والمصفقات والأبواق والناي . وآثرت الكنيسة البيزنطية ترتيل الأناشيد والمزامير التي نقلتها عن الطقوس اليهودية بعد عزلها عن الآلات التي كانت تصاحبها حتى منتصف القرون الوسطى في معابد اليهود (لوحة ٢٥)، كما هو الحال في المزمور الملحن الثامن «البصلمودية»^(١٠٣) (فقرة ٤ من التسجيل الموسيقى) . وبعد مائتي عام أباح كليمنت الإسكندري للمسيحيين استخدام الميلوديات الصارمة فقط مؤكداً بذلك تحريم الميلوديات الواهنة المخنثة التي تنطوي على أنغام ناعمة .

والفارق بين المزمور الملحن «البصلمودية» والترتيلة الدينية^(١٠٤) [التسبيحة الدينية أو النشيد الغنائي الكنسي] هو أن المزمور يتألف من قسمين : لحن أول ولحن ثان على حين أن الترتيلة الدينية كانت تتكون من ثلاثة أقسام : لحن أول ثم لحن ثان ثم تكرار للحن الأول . وتوّه الترتيلة الدينية بمجد السيد المسيح والعدراء البتول وسائر القديسين ، ولا صلة بكلمات هذه الترتيلات بالتوراة أو الإنجيل فهي تأليف خاص . وتتنظم كتب الترتيلات الدينية العديد من الترتيلات المدوّنة باللغة اللاتينية القديمة ، وما تزال هذه الترتيلات تُرْتَل إلى اليوم سواء بلغتها اللاتينية أو بلغة مترجمة . ويرجع تأليف هذه الترتيلات جميعها

إلى الحقبة التي سبقت ظهور الهارمونية، ثم ما لبثت مع مرور الوقت أن اكتسبت ميلودياتها الخاصة المرسلة الغناء، وهو ما أفادت الكنيسة منه بأن أمدتها بتلك الألحان الكنسية المرسلة الغناء التي شاعت في معظم كتب الترتيلات الدينية بعد أن اتشحت بالهارمونية أو أصبحت مصحوبة بأنغام الأورغن* .

وبقيت مزامير التوراة الملحنة «البصلموديات» تُرتل بنفس أسلوبها اليهودي الأول القائم على التنميق أو النقرشة^(١٠٥) في الغناء وخاصة في المقاطع الساكنة للكلمات المنشدة، وإن اختلف الأسلوب الخطابى وحلّ محله أسلوب رصين يحرك الورع ويدفع إلى الخشوع نلمسه في نموذج البصلمودية رقم ٨ (فقرة ٥ من التسجيل الموسيقى)، كما احتفظ النشيد.. رغم تغيير المسيحيين لميلوديته - ببنائه المقطعي^(١٠٦) وتكرار «المرجع»^(١٠٧) بعد كل مجموعة من الأبيات (لوحة ٢٦).

وقد صهرت الكنيسة البيزنطية في بوتقتها الكثير من العناصر الموسيقية المختلفة التي استعارتها من مصادر يهودية وإفريقية ولاتينية - على غرار ما فعلت في ميادين الثقافة والفنون التشكيلية - ثم أضافت إليها إبداع المسيحيين الأوائل لاسيما التراتيل المطوية على النقرشة كما في أغنية «صباح القيامة»^(١٠٨) (فقرة ٦ من التسجيل الموسيقى)، حيث يمضى الإنشاد الذي تؤديه مجموعة من أصوات الرجال من طبقة الباريتون على نهج إيقاع الشعر دون التقيد بمقياس زمني محدد نابع من الخط الميلودي، فتتبع الميلودية الميزان الشعري دون أن تخرج عليه، وبذلك تتكون الميلودية من شطرات نغمية محددة المعالم تقابل كل منها شطرة شعرية. ويتكون الخط الميلودي من نغمات ثمانية لا يتعداها، تارة في سرد متوال تتتابع فيه النغمات، وتارة يتحرك صوت المنشدين في قفزات نغمية صاعدة أو هابطة. وقد استطاعت الكنائس الشرقية والغربية أن تصوغ من هذا التراث الهائل فنها الموسيقى الخالص الذي اكتسب مع مرور الزمن قوة وأصالة إلى أن وضع البابا جريجوريوس الأكبر تقنيته الرسمي للموسيقى الكنسية في أواخر القرن السادس. واستعار آريوس - الذي انشق على العقيدة الأرثوذكسية واعتبر المسيح نبياً لا إلهاً - بعض الأغاني الشعبية ليزج بها في الإنشاد الديني مُشركاً فيه جمهور المصلين، على عكس ما كان يجري في الكنائس البيزنطية التي كانت تتبع أسلوب كنيسة «أيا صوفيا» في إسناد الإنشاد إلى مجموعة من المغنين المدربين المحترفين. وما لبث القديس أمبروزو^(١٠٩) أن تبنى فكرة إنشاد جمهور المصلين إلى جوار مجموعة المنشدين بعد القضاء على العقيدة الأريانية، فقد رأى في هذه الفكرة القدرة على مقاومة الأريانية مردداً «لا بأس من مقاومة النار بالنار». ولعل اعتصامه هو وأتباعه في مبنى إحدى الكنائس حين احتدم الخلاف بينه وبين الإمبراطورة البيزنطية «جوستينا» هو الذي دفعه إلى إشراك جمهور المصلين - الذين اعتصموا معه بكنيسته - في الإنشاد مع فرقة الكورال مخالفاً بذلك التقاليد الرسمية السائدة في الكنائس البيزنطية. وقد ظهرت في عصره نصوص ستة أناشيد دينية أشهرها نشيد «تعال يا مخلص»^(١١٠) (فقرة ٧ من التسجيل الموسيقى) الذي جاءت أوزانه بسيطة

* بعد ظهور حركة الإصلاح الديني أفرط مارتن لوثر في استخدام الترتيلات الدينية، وكان من نتاج هذا الإفراط ظهور الكتاب اللوثرى الأول للترتيلات الدينية في مدينة فيتنبرج عام ١٥٢٤. وقد حظيت هذه الترتيلات الدينية اللوثرية، وكذا الترنيمات الكنسية الجماعية Chorale بالشيوخ في ألمانيا لاسيما في شمالها البروتستانتى.

ليسهل أداؤها على جمهور المصلين، ويتكون النشيد من ست نغمات لا يتعداها، ويلتزم الخط الميلودي بوزن شطرات الشعر لا يحيد عنها وفي تتابع نغمى سردى أو فى قفزات نغمية سهلة يسيرة.

وكان جمهور المصلين ينقسم إلى مجموعتين إحداهما تضم الرجال والأخرى تضم النساء والأطفال، ويبدأ رئيس المرتلين بالإنشاد ثم يردّد الجمهور جميعه الإنشاد وراءه وهو ما يسمّى بأسلوب الترددات^(١١١)، أو تقوم كل مجموعة بترديد أبيات مختلفة عن الأبيات التي ترددها المجموعة الأخرى بالتناوب وهو ما يسمّى بأسلوب «المجاوبات»^(١١٢)، وإن اشتركت المجموعتان فى النهاية فى غناء الحمد «هللوايا»^(١١٣). وقد انتشر هذا الأسلوب بعد ذلك فى جميع الكنائس الغربية، فى حين بقيت الكنائس الشرقية تقصر الإنشاد على مجموعة من المنشدين المحترفين على غرار كنيسة أيا صوفيا بالقسطنطينية التى وضع لها چوستينيان ضمن «مجموعة قوانينه»^(١١٤) نظاماً خاصاً حين ألحق بها مائة قارئ إنجيل وخمسة وعشرين منشداً نصّ فى قرار تعيينهم على تحريم الغناء عليهم فى المسارح وفى الاحتفالات العامة*.

وقد بلغت الموسيقى الكنسيّة بفضل القراء القائمين بالترتيل فى الصلاة وبفضل مجموعة المنشدين المدرّبين درجة عالية من النضج، كما تألّق فيها التأليف الكورالى وهو ما لم يحدث فى الكنائس التى تعتمد على إنشاد الجماهير للأحان البسيطة التى يسهل عليهم أداؤها، مما جعل الأمر ينتهى بالكنائس الغربية إلى هجر طريقة الإنشاد الجماهيرية والاقترار على المجموعة المدرّبة من المنشدين المحترفين، واتباع الترتيل الذى ابتكره جريجوريوس الأكبر ضمن تقنيناته العديدة للطقوس وللموسيقى الكنسية فى القرن الثامن الميلادى.

وكان الأداء الموسيقى بكنيسة «سان فيتالى» براقينا مختلفاً عنه فى كنيسة «سان أبولليناريس الجديدة» براقينا أيضاً. فعلى حين كانت الثانية تعتمد على إنشاد جمهور المصلين بأسلوب موسيقى بسيط لا يعين على ارتقاء الموسيقى، كانت الأولى تعتمد على نظام كنيسة «أيا صوفيا» وفق ما شرعه لها چوستينيان من أنظمة قفزت بالموسيقى الدينية إلى مرتبة فنية عالية.

ارتباط الموسيقى البيزنطية بالكنيسة

ارتبطت الموسيقى البيزنطية بالكنيسة حتى أصبحت «نظاماً» وثيق الصلة بمصيرها، نظاماً لا يخضع لتقلّبات الزمان ولا يقتصر على عصر معين بذاته، إلى حدّ أن البناء الشامخ لموسيقى «العصر البيزنطى» لم يبلغ أوج كماله إلا خلال القرن التاسع عشر. وقد قامت الموسيقى فى مستهل «العصر البيزنطى» الذى استمر لمدة ألف وستمئة عام أساساً - كما تقول «بردية أوكسيرنخوس»^(١١٥) - على الموسيقى اليونانية القديمة. واتسمت الموسيقى البيزنطية فى خلال الخمسة عشر قرناً - منذ القرن الرابع حتى القرن التاسع

* انظر «الفن البيزنطى». سلسلة تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى. الجزء الحادى عشر لكاتب هذه السطور. دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع ١٩٩٤.

عشر - بكل ما كان يخيم على الحياة البيزنطية من صرامة ، وهى الحياة التى كانت تعيشها جميع الشعوب التى اعتنقت مذهب الكنيسة الأورثوذكسية مثل السوريين والأرمن والأحباش والروس والبلغار وغيرهم ممن ارتضوا مذهب الكنيسة اليونانية الأورثوذكسية ، وكانوا جميعاً - على عكس مذهب الكنيسة الغربية - لا تربطهم لغة شعائرية موحدة مثلها ، بل كان كل شعب منها يؤدي شعائره بلغة بلاده وفقاً لروح الكنيسة اليونانية ، وبمعنى آخر كانت حياتهم تحكمها إلى حد ما تقاليد وشعائر بيزنطية شكّلت قواعد موسيقية ونظاماً موسيقياً ذا أسلوب خاص . وما من شك فى أن طابع القرون الوسطى الفكرى المتزمت هو الذى كان يعترض من وقت لآخر اضطراد التطور الفنى لهذه الموسيقى ، غير أنه لحسن الحظ قد اقتضت هذه النزعة المتزمنة على المدونات النظرية فحسب . ومع أن ممثلى التدوين الموسيقى البيزنطى سواء سويداس^(١١٦) (القرن العاشر) أو ميخائيل پسيللوس^(١١٧) (القرن الحادى عشر) أو برينبوس^(١١٨) (القرن الثانى عشر) أو پاخيميريس^(١١٩) (القرن الثالث عشر) قد كشفوا عن لمحات خاطفة لموسيقى عصورهم إلا أن نشاطهم الأساسى كان منصباً على إعادة اكتشاف النظرية الموسيقية القديمة ، وهو ما يفسّر لنا قصور الموسيقى البيزنطية عن صياغة نظرية موسيقية تحل محل النظرية القديمة ، بما أسفر عن عبء ثقيل شديد التعقيد يواجهه علماء الموسيقى وعلماء الآثار المعنيين بالفن البيزنطى . وتمثل الكلمات والتدوينات الموسيقية القليلة الواردة بـ «بردية أوكسيرينخوس» وثيقة عظيمة القيمة فى إثبات الصلة الوطيدة غير المنقطعة بين الحضارة اليونانية القديمة والحضارة اليونانية المسيحية ، كما تثبت أن اليونانيين المسيحيين المستنيرين قد ساروا على هدى الأساليب الموسيقية التى نقلوها عن أسلافهم . ومع ذلك فهذه البردية هى الوثيقة الوحيدة الباقية التى حفظها لنا الزمن ، ولو اتخذناها نموذجاً لاستطعنا أن نتخيّل كيف كان يجرى غناء الأناشيد الدينية فى المجتمعات المسيحية بالمدن المصرية الكبرى . ولا يجوز أن ننسى أن أصول العقيدة المسيحية كانت شرقية ، أو بعبارة أدق عبرية ، ومن ثم كانت الأناشيد والترانيل المسيحية الأولى مأخوذة عن الشعائر اليهودية أو محاكاة مباشرة لها تبنى ميلودياتها على أنماط الموسيقى العبرية ، وهو ما اعترف به كل من بولس الرسول وپلينيوس الأصغر . وما دمنا لا نملك حتى اليوم من الوثائق ما يكشف عن 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 أوكسيرينخوس ، فقد وقع لنا من المصادر الأدبية أيضاً ما يكشف عن انطواء الحضارة البيزنطية الأولى على العديد من نماذج الموسيقى الدنيوية الخفيفة بل والماجنة . ولقد قيل عن آريوس زعيم أقوى طوائف المنشقين أنه كان يبيّن آراءه وأفكاره فى نفوس الناس محجّبة من خلال أغنيات وألحان مستعارة من المسرح ومن الحانات وأناشيد

البحارة، على حين استمر رجال الكنيسة الأرثوذكسية الشديدي التزمّت مثل رهبان الصحراء والنسّاك يعارضون الموسيقى على وجه الإطلاق.

وقد أسفرت نزعة الردة نحو الآداب العتيقة وقتذاك والاهتمام بمسائل الفلسفة الدينية التي أسقطت من حسابها الموضوعات الدنيوية للحياة اليومية عن خلو التسجيلات التاريخية من أية معلومات عن الموسيقى الدنيوية، على حين تناولت بالذكر والتحليل موسيقى الكنيسة مقرونة بفن آخر حديث المولد استحدثه بلاط الأباطرة بعد أن أصبحت القسطنطينية مركزاً للإمبراطورية ورمزاً لها، وهو لون من الموسيقى الوقورة يشبه الموسيقى الدينية يمكن تسميته «بموسيقى البلاط».

وتعدّ المضاهاة بين الموسيقى اليونانية القديمة وبين الموسيقى البيزنطية خلال القرون الوسطى من الأمور الجديرة بالاهتمام والدراسة المتعمقة فقد كانت كلتاها ذات طبيعة غنائية بارزة، ولكن علي حين عنيت الموسيقى اليونانية القديمة منذ نشأتها بتنمية موسيقى الآلات وابتكرت طريقة خاصة للتدوين الموسيقي لتسجيل موسيقاها، أحجمت الموسيقى البيزنطية تماماً عن تشجيع تنمية موسيقى الآلات. وعلى حين اعتمد الإغريق في موسيقاهم للآلات على آلتين أساسيتين هما: الأولوس والقيثارة، اقتصر البيزنطيون على آلة واحدة فقط هي الأورغن التي لم تستخدم في موسيقى الكنيسة وإنما فيما سُمّي «بموسيقى البلاط».

ولقد اختفت القيثارة والأولوس المصاحبان للإنتاج الموسيقي المتأغرق منذ أن حرّم مجمع خلقدونيا المسرح والتمثيل الإيمائي والموسيقى التي تُبرز المهارة الفائقة في العزف. ومع أن الأورغن آلة تنحدر من أصل شرقي شأنها شأن آلة الأولوس إلا أن لوحات النقش البارز تشهد بأنها كانت معروفة في الغرب قبل أن يهدى الإمبراطور البيزنطي قسطنطين آلة منها إلى بيبان^(١٢٠) ملك الفرنجة في القرن الثامن. وكان الأورغن يصاحب الأغاني التي تُنشد في احتفالات البلاط، غير أن أهميته لم تكن لترقى وقتذاك إلى مستوى أهمية الأولوس في عصر ازدهاره.

الموسيقى الكنسية

كانت الموسيقى البيزنطية أشدّ جنوحاً نحو الغناء من الموسيقى اليونانية، كما كانت أوثق صلة بالنصوص المرتلة وأكثر خضوعاً لها. وثمة تشابه بين المكانة الاجتماعية الرفيعة للموسيقى عند اليونانيين القدماء وبين الطابع المهيب للموسيقى البيزنطية التي كانت تُعزف أثناء صلوات الكنيسة واحتفالات البلاط التي ألمّ المؤرخون بتفاصيلها عن طريق «كتاب المراسم» للإمبراطور قسطنطين السابع الملقب بقسطنطين پورفيروجينيتوس (القرن العاشر)، وكذا عن طريق مشاهدات الرحالة الذين قدّموا لنا بكتاباتهم مادة تعين

على تخيل ما كانت عليه موسيقى البلاط . وكانت مراسم هذه الاحتفالات تتضمن ظهور مجموعتي كورال تتبادلان الإنشاد وتمثّلان في نفس الوقت الحزبين السياسيين الأساسيين في البلاد وهما «حزب الزُّرق» و«حزب الخضر» . وكانتا تصطفان خلف ستار - ولعلها سمة وافدة من الشرق - بل إن طريقة الإنشاد كانت هي الأخرى شرقية الطابع ، إذ لم يكن الإنشاد يوزع على أدوار مختلفة الأنغام - كما هو الحال في الموسيقى الغربية - بل كان يؤدّى - كأى موسيقى شرقية من أنغام موحدة^(١٢١) ولحن واحد . وكان الأورغن^(١٢٢) هو الآلة الوحيدة التي تصاحب الإنشاد في تلك الاحتفالات ، وكان يُصنع - كما يروى الرحالة - من ذهب وفضة ، وإن لم يصل 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 أيضا فى المهرجانات والاجتماعات الأسرية والاستقبالات وحفلات الزفاف ، كما كان البيزنطيون شديدي الاهتمام بإعداد حفلات موسيقية بالغة الروعة يبهرون بها ضيوفهم من البرابرة ، واستطاع صنّاع الآلات الموسيقية البيزنطيون تطوير صنعتهم إلى درجة عالية اكتسبت معها أكبر قدر من التقدير . وكانوا يزدهون باشمال قاعة العرش الإمبراطورى على آلات ذاتية الحركة^(١٢٣) تثير إعجاب الضيوف والسفراء ، مثل تماثيل الأسود القائمة إلى جوار العرش والتي تُخفي آلات دقيقة تصدر عنها أصوات تحاكي زئير الأسود . وجدير بالذكر أن آلة الأورغن التى شاع استعمالها فى الموسيقى الدنيوية ببيزنطه قد تغيرت وظيفتها عندما انتقلت إلى الدول الغربية وأصبح استخدامها مقصوراً على الكنيسة ، ولم تخرج من الكنيسة إلى قاعات الموسيقى إلا فى أزمنة جدّ لاحقة .

وكانت ثمة نماذج متعددة من الأغاني تُنشد فى القصر الإمبراطورى ، أهمّها ما سمّوه «بالهتافات»^(١٢٤) أو أغاني تمجيد الإمبراطور «ظل الله على الأض» . وكان الامبراطور يحمل لقباً مزدوجاً فهو «الملك» (بازيليوس^(١٢٥) باليونانية) ، وهو «الأمير ذو البركة الرسولية» (إساپوستولوس^(١٢٦)) فى الوقت ذاته ، ومن هنا اقتضى مركزه الجليل مراسم وطقوساً تتخللها أغاني «التحيات أو الهتافات» . وهى مقطوعات قصيرة من الشعر الغنائى تُنشد فى جميع الاحتفالات التى يحضرها الإمبراطور ، فضلا عن أناشيد التمنى بطول بقاء الإمبراطور^(١٢٧) وأغاني «أطيب التمنيات»^(١٢٨) وهى المقابل الدينى لأناشيد التمنى بطول البقاء وتُنشد فى تمجيد آباء الكنيسة الشرقية . وقد بقيت لنا أغنية من هذه «الهتافات» أنشدت فى مدح الامبراطور «يوحنا باليولوجوس» ، وأخرى من أناشيد التمنى من عصر متأخر (القرن الرابع عشر) أنشدت فى مدح البطريك يوسف .

هكذا كانت التربة الحقيقية التى انبثقت منها الموسيقى البيزنطية ونظريتها هى الموسيقى الكنسية . وبينما وصلت إلينا معلومات وفيرة عن التاريخ الموسيقى والنظريات الموسيقية وبعض أجزاء من نصوص الموسيقى اليونانية القديمة لم يبلغنا شئ عن الموسيقى البيزنطية ذاتها . ومع أن أقدم عصورها (منذ القرن الرابع حتى القرن الثامن) لم يخلف لنا آثاراً موسيقية إلا أن الفترة فيما بين القرن التاسع والقرن الثاني

عشر قدمت لنا قدرا لا بأس به ، كما تزايدت معارفنا عن الموسيقى البيزنطية في القرن الثالث عشر . وعلى الرغم من ندرة الرسائل النظرية والتاريخية وخلو أغلبها إلا من معلومات مقتضبة أو تلميحات أدبية أو ملاحظات تمهيدية قصيرة تُصدر لبعض المؤلفات الموسيقية ، فإنها تعين المتخصصين على تصوّر سياق الموسيقى البيزنطية المبكرة برغم عدم دقتها وعجزها عن إبراز العلاقة بين الموسيقى البيزنطية والموسيقى الغربية المعاصرة لها وموسيقى الكنيسة الأورثوذكسية الأحدث منها عهداً .

ولقد قامت الموسيقى الكنسيّة البيزنطية على أساس شعر ديني نادر في ثرائه يتضمن عناصر نوعي القداَس : القداَس العادي وقداَس المناسبات غير العادية . وما زالت الكنيسة تمتلك عدداً هائلاً من المؤلفات الشعائرية المشتملة على آثار الشعر والموسيقى التي يرجع تاريخها إلى ألف وخمسمائة عام ، من بينها كتاب قطماوس (وبه أجزاء الأناجيل التي تُتلى كل يوم من أيام السنة)^(١٢٩) ، وكتاب مزامير داود مرتبة في عشرين مجموعة صغيرة^(١٣٠) ، وكتاب القداَس الخاص بأيام الأحد^(١٣١) (ما بين الأحد الأول بعد عيد العنصرة والأحد العاشر قبل عيد القيامة) وهي التي تنظّم الشعائر وفق الدواوين الثمانية الكنسية ، وكتاب الخلاجي المقدس^(١٣٢) ، وكتاب رسائل بولس الرسول مرتبة للتلاوة كل يوم من أيام السنة^(١٣٣) ، وكتاب القداَس الخاص الذي يسبق عيد القيامة^(١٣٤) ، ومجموعة الطقوس من بعد عيد الفصح إلى عيد حلول الروح القدس^(١٣٥) . وإلى جانب هذه الأعمال المتداولة والمقرّرة هناك عدد لا يحصى من المخطوطات حفظت لنا مجموعة وافرة من الأناشيد التي مازال البعض منها يُرتّل في الكنائس إلى اليوم في حين بقي البعض الآخر لقيّمته الأدبية فحسب ، ويوجّه مؤرخو الحضارة البيزنطية اهتماماً متزايداً إلى هذه المخطوطات . ولا ينطوي كتاب قطماوس على أهمية ذات بال فهو عبارة عن نصوص نثرية لم يطرأ على مادتها تغيير منذ القرون الميلادية الأولى لا تحتوي على إيقاع شعري أو أية موسيقى ، وإن كان الكتاب ذا أهمية كبيرة بالنسبة للمؤرخ لاشتماله على علامات الأداء التي كانت توضع أعلا سطور النص النثري أو أدناه ، وكان يُطلق عليها اسم «طريقة التلاوة الحسنة» بصوت عال^(١٣٦) ، وأغلب الظن أن يكون البيزنطيون قد نقلوها عن مصادر «سامية» . وكانت طريقة «التلاوة الحسنة» - التي كانت تجهل وقتذاك التدوين الموسيقي الحقّ - تشد استجلاء معاني الكلمات وذلك بتقسيمات واضحة المعالم أثناء التلاوة من خلال تسع علامات أساسية حسبنا منها الإشارة إلى اثنتين من بينها مما عمّ استخدامه في جميع التدوينات الحديثة وهما : الشوْلة (،) والشرطة (-) .

وتعدّ أشعار الأغاني والأناشيد من الأمور ذات الأهمية الكبرى لدارسي الموسيقى والشعر . وقد عرفت القرون الأولى للمسيحية أبيات الشعر البسيطة المكوّنة من مقاطع ثنائية مثل «أناشيد الكيروبيم» الشهيرة ضمن القداَس . ومع القرن الثالث ظهرت أناشيد «تمجيد القديسين»^(١٣٧) التي ابتكرها سوريّان هما بارديسانس^(١٣٨) والقديس إفرام ، وكانت يسيرة الأداء رغم ما تحفل به من إمكانيات ضخمة . وجاء

هذا الشعر الجديد للأناشيد غنائياً ملحمياً درامياً لمشاهد من التوراة وسير القديسين طراً عليه التطوير ليغدو نموذجاً فنياً خاصاً يبدأ بمجموعة أبيات تمهيدية تتلوها أبيات طويلة ذات إيقاع متشابه^(١٣٩) و«مرجع» متشابه. ولقد استقرت الأناشيد البسيطة إلى جانب الأناشيد القديمة المركبة والمستحدثة، وكذا «الكانون»^(١٤٠) وهو نشيد أو ترتيلة طويلة تُرتل في المناسبات الكبرى، رسخت قواعدها الأصيلة وزادت مادتها خصوبة بعد القرن الثامن فأضفت وهجاً جديداً على الشعائر الدينية البيزنطية. وانتهج الشعراء القدامى مؤلفو الأناشيد نهج الرواد اليونانيين القدامى في القيام بتلحين أناشيدهم ومن ثم أطلق عليهم اسم «الشعراء الملحنين»، على حين اقتصر أحدثهم عهداً على مجرد تأليف النص الشعري وأطلق عليهم اسم «مؤلفي الأناشيد»^(١٤١). وهناك ثلاثة من كبار الشعراء الملحنين الذين عكفوا على تأليف وتلحين أناشيدهم على هذا النحو وهم القديس «رومانوس»^(١٤٢) والقديس «يوحنا الدمشقي» والبطريك «سيرجيوس». ويعدّ نشيد «الترتيل واقفاً»^(١٤٣) - وهو بمثابة شكر للعدراء مريم على حمايتها للقسطنطينية من هجوم قبائل «الأفار»^(١٤٤) - كنزاً خالداً من كنوز الكنيسة الشرقية شأنه شأن النشيد اللوثرى «إلهي قلعة منيعة»^(١٤٥) فيما بعد.

وحينما احتدم النزاع خلال القرون السابع والثامن والتاسع بين محطّمي الصور^(١٤٦) ومؤيديها طراً على كتب الطقوس الكنسية اليونانية تغيير جديد، إذ حلّت أناشيد المدافعين عن الأيقونات^(١٤٧) المقدسة محل الأناشيد الشاعرية العظيمة التي ألّفها رومانوس. وكان النموذج الجديد الذي ظهر وقتذاك باعتباره أرفع صيغة من صيغ التعبير الشعري المتداولة هو نموذج «الكانون»، وهو قصائد بالغة الطول تتألف كل واحدة منها من ثمانية أو تسعة أناشيد، لكل نشيد منها لحنه الخاص الذي يتكرر مع كل بيت من الشعر. ويمكننا أن نتبين خصائص هذه المؤلفات من «الكانون الأعظم» الشهير الذي كتبه «أندريا الكريتي» والذي يشتمل على مائتين وخمسين بيتاً من الشعر. غير أن شعلة الابتكار العظيم للموسيقى البيزنطية ما لبثت أن انطفأت بعد القرن الثامن، ولم يظهر من المؤلفات حتى القرن الخامس عشر سوى أعمال تغلب عليها المحاكاة المجردة من الطرافة.

واستند الشعر خلال فترة ازدهاره إلى مصاحبة موسيقية تشتمل على ميلوديات موجزة بسيطة [سونتونيون ميلوس]^(١٤٨)، بينما استند في الفترة اللاحقة على أغنيات ذات زخارف ميلودية [آريون ميلوس]^(١٤٩) لعلها وافدة من الشرق. ومن العسير تحليل موسيقى تلك الفترة الأخيرة بسبب النزعات الفنية العتيقة المتجلية في الفن البيزنطي، فقد كان واضعو النظريات يصرّون على الالتزام بالعلم الموسيقي والنظريات الموسيقية اليونانية القديمة بالرغم من أن هذه النظريات كانت قد انقرضت وقتذاك من صنعة الموسيقى وإن بقيت تُدرّس في مدارس الإمبراطورية البيزنطية دراسة جزئية. غير أن الممارسة العملية للموسيقى والنظريات المتعلقة بهذه الممارسة كانت تسير في طريق جديد يختلف عن الموسيقى

الكلاسيكية القديمة، حتى قبل انتهاء فترة الابتكار الأدبي العظيم (القرن الرابع حتى القرن الثامن)، وهو ما يؤيده المؤلف الذى ظهر باسم: «المواطن القديس»^(١٥٠) الذى يرجع تاريخه إلى نهاية هذه الفترة. ولقد أيد هذا الاتجاه أيضاً القديس يوحنا الدمشقى حين قام بجمع وتصنيف كتاب إنشاد القديس الخاص بأيام الأحد المعروف باسم: «كتاب الدواوين الكنسية الثمانية»^(١٥١).

وقد تميّز الغناء البيزنطى بإطالة النغم الأخير، وإذ لم تكن علامات التدوين الغربى المساعدة معروفة لمؤلفى هذه الموسيقى وقتذاك، كما لم تكن تقسيمات الموسيقى المألوفة فى التدوين الحديث إلى فواصل موسيقية «مازورات» معروفة لهم بعد، فقد لجأوا إلى توزيع الميلوديات على فقرات النص وفقاً لمعانيها. ولقد سبق أن أشرنا إلى أن الموسيقى اليونانية القديمة كانت من طابع الميلودية العارية من كل مصاحبة هارمونية [أى مونودية] سواء فى الميلوديات التى تُنشد من الغناء المفرد أو من الإنشاد الكورالى. والموسيقى البيزنطية - فى صورتها النقية غير المحرّفة - هى أيضاً موسيقى «مونودية» باستثناء ما كان يتجلى من حين لآخر فى أداء الكوروس مما قد يُستباح تسميته بالموسيقى المصاحبة. وما تزال هذه الطريقة من الغناء سائدة حتى اليوم فى أنحاء الكنائس الشرقية التى لم تصل إليها الموسيقى الغربية.

تدوين الموسيقى البيزنطية

وما من شك فى أن طريقة تدوين الموسيقى البيزنطية قد تطورت مستقلة عن طريقة تدوين الموسيقى اليونانية الكلاسيكية، وينبغى احتسابها ضمن المنجزات الهامة للحضارة البيزنطية، فهى تدوين غنائى بحث يشتمل على نوعين يُستخدم أحدهما فى الترتيل الموسيقى لأجزاء الإنجيل والآخر فى الغناء البحث، فإذا هذه الطريقة من التدوين تتيح لهم الانفتاح على عالم جديد كل الجدة. وكان البيزنطيون يستخدمون علامات ذات إشارات تصوّر الميلودية وسيرها دون أى توضيح لقيمتها الزمنية، وذلك بدلاً من التدوين بالأحرف اليونانية التى كانت رموزاً تمنع اللبس بين النغم. ولم يكتمل تطور أقدم طرق التدوين إلا حوالى القرن الحادى عشر أو الثانى عشر، فتشكّلت إشارات التدوين البيزنطى (نيمًا)^(١٥٢) فى مجموعات ثلاث أساسية ترجع إلى القرون الوسطى، تتفرّع عنها مجموعات ثانوية عديدة ومجموعة واحدة أكثر حداثة، وهى علامات تشبه علامات «التلاوة الحسنة» ما يزال خبراء العلم الموسيقى عاجزين عن تفسيرها بطريقة أكيدة. ولم تلبث طريقة التدوين البيزنطى أن تغيّرت خلال الفترة من القرن الثانى عشر حتى القرن الرابع عشر، وأضافت الطريقة الجديدة إلى العلامات السابقة عدداً وفيراً من العلامات الجديدة أمكن عن طريقها تدوين كل الدقائق التى تشتمل عليها هذه الموسيقى والتعبير عنها. ثم كان الإصلاح الثالث الذى أثرى هذه الطريقة باستحداث رموز التأشير اليدوى التى كان يؤديها قائد المنشدين^(١٥٣)، وبذلك أمكن إدراج التنميقات الزخرفية الصوتية [النقرشة]^(١٥٤) ضمن التدوين الموسيقى بما ساعد على الوقوف على أسلوبهم فى النقرشة بأكثر مما كانت تتيحها طرق التدوين القديمة.

ومع أن الموسيقى البيزنطية لم ترق إلى مستوى الموسيقى العالمية مثل الموسيقى اليونانية الكلاسيكية، فإنها غدت ركيزة لموسيقى «المسيحية الشرقية» حتى عدت على قدم المساواة مع الموسيقى «الجريجورية». غير أن ثمة صلة وثيقة تربط بين هذين الفرعين من الترتيل «المونودي» [أى بدون المصاحبة الموسيقية أو الهارمونية] هي أن أصل الموسيقى الغربية لا يرجع إلى روما وإنما إلى القسم الشرقي من الإمبراطورية الرومانية، وكانت اللغة اليونانية هي اللغة الشعائرية للدين الجديد حتى نهاية القرن الثالث الميلادي. وما زال الجزء الأول من القُداس الكاثوليكي يبدأ بعبارة يونانية هي: «كيرى إيليصون»^(١٥٥) بمعنى «ياربّ ارحمنا». واستمر التأثير المنبثق من الشرق شائعاً في الغرب عن طريق بيزنطة تتفاوت فعاليته قوة وضعفاً حتى بلغ الذروة خلال حكم البابوات المنحدرين من أصل سوري ويوناني [أثناء القرن الثامن] وظلّ هذا التأثير ملحوظاً حتى انقسام الكنيسة في عام ١٠٥٠.

الفصل الرابع

التَّزْيِينُ الْجَوِّيُّ

ظهر بالكنايس الغربية فى أواخر القرن السادس أسلوب جديد للترتيل ابتكره البابا جريجوريوس الأكبر الذى وضع تقنياً لطقوس العبادة وأضاف إصلاحات شتى إلى أصول الموسيقى الدينية، فإذا الترتيل الجريجورى يلعب دوراً جوهرياً فى توحيد موسيقى الطقوس الكنسية التى كانت تختلف باختلاف البلدان نظراً لانقطاع المواصلات واستقلال القساوسة بكنايسهم وصعوبة حفظ الأحن وتناقلها فى غيبة التدوين الموسيقى الذى لم يكن قد ظهر بعد. وسمى الترتيل الجريجورى «بالترتيل المرسل»^(١٥٦) لعدم تقيده بأوزان إيقاعية سوى أوزان الكلمات نفسها، ولعدم اعتماده على الزخارف الموسيقية المنمقة^(١٥٧) التى تدور حول الأنغام الأصلية فى الميلودية التى كانت قد أدخلت ضمن الإنشاد الكنسى البيزنطى كما سبق ذكره.

وبهذا يكون جريجوريوس الأكبر قد أرسى قواعد الطقوس الكنسية المسيحية وزادها تدعيماً، كما احتفظ بأقدمها وهى طقوس الصلوات اليومية^(١٥٨) [وتسمى أيضاً «صلوات السواعى»] وترتيل المزامير «البصلموديات» والأنشيد ثم طقوس القداس. وتقوم طقوس الصلوات التسعة اليومية على ترتيل المزامير الملحنة «البصلموديات» بأسلوبى الترديدات والمجاوبات الذى نشأ أصلاً بالأديرة السورية، والذى بدأ بمجموعتين غنائيتين من مناطق صوتية متعارضة، يمثل الذكور مجموعة الأصوات الخفيضة وتمثل الإناث أو الغلمان مجموعة الأصوات الحادة، وإن انتهى الأمر بتشكيل المجموعتين من الذكور.

ومن نماذج المزامير بطريقة المجاوبات مزمور نور الرؤيا «والآن يمكنك أن تطلق عبدك يا سيد»^(١٥٩) (فقرة ٨ من التسجيل الموسيقى). حيث تقوم مجموعة الذكور من طبقة الباريتون وحدها بإنشاد خط لحنى واحد يشتمل على عدد من النغمات لا تتعدى الأوكتاف، ويُشد الجزء الأول من هذا المزمور بطريقة المجاوبات.

وقد دخل «النشيد» أو المديح^(١٦٠) ضمن المجموعة الموسيقية فى طقوس الصلوات اليومية [صلوات السواعى] منذ القرن السادس غير أن كنيسة روما ظلت تقاومه حتى القرن التاسع، ثم مالبت أن صار مصدرأ للابتكار الموسيقى الكنسى طوال العصور الوسطى، نسوق نمودجا له نشيد «فلتبتهج الأرض ابتهاجاً»^(١٦١) (فقرة ٩ من التسجيل الموسيقى).

القداس

ويتنظم القداس - وفق الترتيل الجريجورى - أجزاء ثابتة لا يطرأ عليها تغيير^(١٦٢)، وأجزاء تتغير وفقاً لمناسبة إقامة القداس سواء فى الأعياد أو الاحتفالات الدينية^(١٦٣). أما أجزاءه الثابتة فهى:

(أ) افتتاح التضرّع^(١٦٤) Kyrie:

ويتكون من تسع تضرّعات باللغة اليونانية التى هى لغة الكنيسة الشرقية: ثلاثة منها هى العبارة المستعارة من الطقوس الوثنية التى تعنى «ياربّ ارحمنا»^(١٦٥) Kyrie eleison، وثلاثة أخرى هى عبارة «يا مسيح ارحمنا»^(١٦٦) Christe eleison، وقد أضافها البابا جريجوريوس، والثلاثة الأخيرة تكرر للثلاثة الأولى (فقرة ١٠ من التسجيل الموسيقى).

(ب) تمجيد الرب^(١٦٧) Gloria:

حيث ينشد الكاهن عبارة «المجد لله فى الأعالي»^(١٦٨) Gloria in excelsis Deo، وتستمر جوقة الكورال فى إنشاد عبارة «وعلى الأرض المحبة بين القوم المحيّن»^(١٦٩).

(ج) الإيمان^(١٧٠) Credo:

ويبدأ باعتراف الكاهن بإيمانه بإله واحد^(١٧١) وذلك بتلاوة النصوص وإجراء الطقوس المذهبية التى تتميز بها كنيسة روما عن كنائس المذاهب الأخرى.

(د) التقديس^(١٧٢) Sanctus:

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

(هـ) الختام :

بترديد عبارة «ياحمّل الرب الذى يحمل خطايا العالمين» ثلاث مرات^(١٧٣) Agnus Dei، وقد أضيف هذا الختام فى القرن الثامن.

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

(أ) فاتحة القداس^(١٧٤) Introitus :

أورفع بخور «باكر» الذى يميّز القداس الخاص عن القداس العادى بإنشاد فرقة الكورال عند دخول موكب الكهنة للطواف بأسكنة الكنيسة^(١٧٥).

(ب) التمهيد^(١٧٦) Graduale :

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

(ج) تقديم القربان^(١٧٨) Offertorium :

وهو الجزء الذى تنشده فرقة الكورال خلال تقديم الكاهن للقربان .

(د) التناول^(١٧٩) Communio :

وهو إنشاد جمهور المصلين بالاشتراك مع فرقة الكورال . ويضاف إلى القداس الخاص درسان دينيان مناسبان يُرتلان على وتيرة واحدة من نغم واحد ، وينتهى الترتيل برفع صوت أو بخفضه بمقدار بُعد كامل عن النغم الأسمى . ويستطرد مُقدّم المرتلين فى إنشاد عدد من عبارات «التهليلات» و«الشكر لله»^(١٨٠) وعبارة «آمين»^(١٨١) أو هَلَلُويا^(١٨٢) Alleluia ، وتستبدل التهليلات فى أيام الكفارات والمناسبات الحزينة بلحن الاستطالة الغنائية^(١٨٣) وهو شبيه بلحن التمهيد غير أنه لا يُرتل بطريقة المجاوبة بل بصوت واحد .

وعلى هذا النحو يمكن إضافة فقرات كورالية أخرى واستطالات غنائية من أغان فردية طويلة خلال وقفات الكاهن عن متابعة الطقوس تثبت فى أذهان المصلين ما تلاه عليهم من النصوص ، مثال ذلك استطالة «يارب لا على حسب خطايانا تعاملنا ولا على حسب آثامنا تكافئنا»^(١٨٤) (فقرة ١٢ من التسجيل الموسيقى).

إصلاحات البابا جريجوريوس الأكبر

وقد شهدت فترة الأربعة عشر عاماً التى أمضاها جريجوريوس الأكبر فى كرسى البابوية إصلاحات مهمة كان لها أكبر الأثر فى العصور التالية ، ومن أهم هذه الإصلاحات :

(أ) **جمع الصيغ الموسيقية وتقنيها وإعادة تأسيس مدرسة الغناء** التي كان القديس سلفستر قد أنشأها في روما عام ٣١٤م وظلت تواصل رسالتها حتى عام ٣٣٥م ثم أعاد القديس هيلاديوس تأسيسها بعد قرن من الزمن. وقد عهد البابا جريجوريوس إلى هذه المدرسة بحفظ تراث الغناء الديني وتنميته وفق تقاليدِه الخاصة، وإعداد المنشدين الجماعيين والمرتلين الفرديين الذين تخصصوا في «الترتيل المُرسَل» الذي ابتكره جريجوريوس الأكبر نفسه.

وقد انتشرت «المجاوبات الغنائية» في العالم المسيحي بأسره وانتقلت إلى أيرلندا وأطراف إمبراطورية الفرنجة. وأضفت هذه المجاوبات [بأسلوبها الذي يقيم التعارض فيما بين مجموعتي الإنشاد] على موسيقى الكنيسة ملامحها طوال العصور الوسطى. ولم يكن الغناء الكورالي في عصر البابا جريجوريوس إنشاداً لأدوار موزعة بل كان لحناً واحداً تنشده فرقة المغنين معاً، على حين عدّ الغناء الفردي خروجاً على التقاليد وذلك لاستخدامه الإضافات الزخرفية، وأُسند الإنشاد الذي 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 الديني :**

وقد أحلّ جريجوريوس الأكبر اللغة اللاتينية محل جميع اللهجات المحلية التي سادت في أغاني الكنائس مثل لهجة الغال واللهجات الإسبانية، ولم يُبق 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 في نهاية الكلمات على غرار «آهات» الغناء العربي القديم، وقد استخدمت هذه الطريقة خاصة في ترتيل التهليلات إلى أن أصبحت أساساً للاستطارات الغنائية التي كانت تُبثّ بين أجزاء الترتيل الأساسية. وتناول الإصلاح الجريجوري هذه الاستطارات جميعاً وأطلق عليها «التعقيبات النثرية»، إذ كانت ميلوديات تتلو النص الديني وكانت في بادئ الأمر من كلام منشور. وثمة نموذج مقتطف من التهليلات بعنوان «هَلُّوليا: يا رب بقوتك يفرح الملك، وبخلاصك يبتهج»^(١٨٦) (فقرة ١٣ من التسجيل الموسيقي). ويبدأ الإنشاد بكلمة هَلُّوليا 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 الإنشاد الديني على نمط نغمي مماثل لنغم الاستهلال بتحرر وانطلاق.



Aluaturus hodie

languis proguilla

tur. In quo syon file

(د) الترتيل المرسل :

وقد اعتمد الترتيل الجريجورى على إنشاد ميلوديات عارية من الهارمونية، فكان 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 الزخارف والاستطالات.

وقد نظم جريجوريوس الغناء فى ميلوديات تكوّن مجموعة من ثمانية مقامات : أربعة منها تحمل أسماء يونانية هى 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 الأربعة اسم المقام الأساسى المشتق منه مضافاً إليه مقطع «تحت»^(١٨٧)، وأعطى المقامات الكنسية أرقاماً تُغنى عن استعمال أسمائها اليونانية، رئيسية كانت أم مشتقة (لوحة ٢٧) :

| | |
|--|--|
| 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 اليونانية فى تسمية المقامات الكنسية الثمانية مخالفاً لاستخدامها فى تسمية المقامات اليونانية، وأصبح الاصطلاح الموسيقى الواحد يعنى مقامين مختلفين فى زمين متباعدين، وإن لم يقف هذا عائقاً أمام تداول المقامات الكنسية الثمانية وانتشار استعمالها انتشاراً واسعاً.

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

- ١ - أسلوب التلحين المقطعي^(١٩٠): ويقوم على مقابلة بين كل نغم من أنغام الميلودية ومقطع من مقاطع الكلمة.
- ٢ - الأسلوب الرمزي^(١٩١): ويقوم على مقابلة بين بضعة أنغام قليلة ومقطع واحد من مقاطع الكلمة.
- ٣ - أسلوب المزامير «البصلمودي»^(١٩٢) Psalmodic: ويقوم على مقابلة بين صوت بشري يؤدي نغماً وعدة مقاطع، وهو ما يجرى عليه ترتيل نصوص الكتاب المقدس والمزامير «البصلموديات».
- ٤ - أسلوب التنميق الزخرفي «المنمق»^(١٩٢) Melismatic: ويقوم على مقابلة بين العديد من الأنغام ومقطع واحد، بالإضافة إلى استطلاات زخرفية تنميقية وتعقيبات على غرار ما يجرى في إنشاد التهليلات مثلما هو وارد بـ (فقرة ١٣ من التسجيل الموسيقى).

الفصل الخامس

العصر الوسيط

موسيقى الأديرة الرومانية النزعة

دير كلوني

أطلق مؤرخو الفن اسم العصر الروماني النزعة «الرومانسك» على الفترة الواقعة بين القرن السادس والقرن الثاني عشر التي قامت موسيقاها الدينية على أساس الترتيل الجريجورى برغم انعدام تأثير روما على مظاهر الحياة خلال هذه الفترة. وجاءت هذه التسمية على غرار إطلاق اسم «اللغة الرومانية» على اللغة اللاتينية التي 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، وذلك فى أعقاب غزو البرابرة الزاحفين من شمالى أوروبا وانتقال مركز السياسة والحياة الاجتماعية والثقافية من روما إلى القسطنطينية التى ظلت مركز الإشعاع الفكرى والحضارى طوال عشرة قرون عاشتها بقية بلاد أوروبا فى ظلام حضارى وبؤس اقتصادى وإفلاس سياسى ظلت تصارع خلاله من أجل استعادة قوتها والظفر بثروات 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 صهر الثقافات الرومانية والشرقية والتبوتونية فى أسلوب موسيقى واحد لم يلبث أن بلغ ذروة الكمال، فإذا الإنشاد يتألق فى عدد من الأديرة التى ما لبثت أن أصبحت معاقل مهمة لنشر الموسيقى الدينية الرومانية النزعة القائمة على فن الترتيل الجريجورى ولتطوير هذه الموسيقى أيضاً.

ولعب الراهب أودو رئيس رهبان دير كلوني دوراً مهماً هو الآخر فى نشر الأسلوب الروماني النزعة فى الموسيقى الدينية، فقد اهتم بتعليم الغناء الكورالى كما دون طريقة تعليمه [للغناء الكورالى]

Missa pro Defunctis.

(لوحة ٢٨) التدوين
بالحروف اللاتينية.

R EQUI-EM * ae-tér- nam do-na e- is Dómi-
 ne: et lux perpé-tu- a lí-ce- at e- is. Ps. Te de-
 cet hymnus De- us in Si- on, et ti- bi reddé- tur vo- tum in Je- ru-
 sa- lem: * exáudi o- ra- tí- ó- nem me- am, ad te omnis cae-
 vé- ni- et. Ré- qui- em.
K

في كتاب تعليمي أصاب نجاحاً كبيراً، وبلغت التراتيل المؤداة في ديره يومياً أكثر من مائة ترتيلة من المزامير. وهو أيضاً الذي نظم الأنغام الموسيقية السبعة المعروفة لنا اليوم على هذا النحو [لا - سي - دو - ري - مي - فا - صول] ورمز إليها على التعاقب بالأحرف اللاتينية^(١٩٤)، فكان بذلك مبتكر أول تدوين للأنغام على الطريقة الحديثة بالأحرف بعد طريقة التدوين برموز التذکر^(١٩٥) التي ابتكرها البابا جريجوريوس الأكبر، وماتزال البلاد الناطقة بالإنجليزية والألمانية تشير إلى الأنغام حتى اليوم بهذه الحروف الأبجدية (لوحة ٢٨). كذلك قام بتحديد درجات الأنغام الموسيقية والأبعاد الموسيقية للمقامات الجريجورية بصورة دقيقة من خلال إجراء قياسات رياضية على آلة «المونوكورد»^(١٩٦). وكان نشر المقامات الجريجورية الثمانية [الأربعة الأصلية^(١٩٧) المأخوذة عن الإغريق والأربعة الإضافية^(١٩٨) التي ابتكرها البابا جريجوريوس بنفسه] يتم عن طريق الحفظ والسماع من المنشدين خريجي مدارس الغناء الجريجورياني إلى أن وضع أودو تدويناته في كتبه التعليمية، فأمكن بفضلها تعليم المغنين في بضعة أيام القراءة الفورية للنوتات وإنشاد الموسيقى مباشرة بمجرد قراءة نصوصها الموسيقية المدونة دون التردى في الأخطاء التي كانت تقع نتيجة الاعتماد على الذاكرة برغم التدريب الطويل.

وقد أدخل الراهب «جويدو دارتسو»^(١٩٩) في القرن الحادى عشر تعديلاً على طريقة الراهب «أودو»، عندما ابتكر أساس التدوين الموسيقى الحديث على المدرج الموسيقى ذى الخطوط الخمسة الأفقية التى تحصر فيما بينها مسافات أربع، 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 غيرها فى المسافات المحصورة بين الخطوط، وبذلك تكون الأصوات المصفوفة على خط واحد أو التى تقع على مسافة واحدة مطابقة لبعضها البعض. واستبدل دارتسو 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 نغم «أوت» مستخدماً بين الفرنسيين إلى أن استبدل به فيما بعد لفظ «دو» تخففاً، ويسترعى انتباهنا أن دارتسو قد اشتق اسم النغم السابع «سى» من الحرف الأول فى كل من الكلمتين «القديس» [سان] و «يوحنا».

وقد نظر كل من أودو وجويدو إلى الموسيقى على أنها فن يستهدف تمجيد الخالق والإعلاء من شأن الجمال الكونى من خلال الصلاة، على عكس بويثيوس وزميله كاسيودوروس اللذين نظرا إلى الموسيقى على أنها جزء من علوم الرياضيات يفيد منه الفلاسفة لا الموسيقيون. وإذا كان دير كلونى قد تحول على يد أودو ودارتسو إلى مركز لنشر الإصلاحات الموسيقية التى اتجهت نحو تحسين الأداء الموسيقى والغناء الكورالى والترتيل الجريجورى بصفة خاصة، وصدر عنه الكتابان المهمان اللذان وضعهما «أودو» و«دارتسو»^(٢٠١)، فقد سجّل الفنانون قصة تطور الموسيقى فى نقوش بارزة رائعة الجمال فوق تاجين من تيجان الأعمدة التى تحمل القبة الهائلة لكنيسة «هيو» هى آية من آيات جمال المعمار 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 ترمز إلى الفضائل الإنسانية، مما يؤكد مكانة الموسيقى الرفيعة لدى رهبان دير كلونى.

ويتضمن الوجه الأول عبارة «هذا هو 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 عندئذ 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 الشجن ولماذا ترهقيني بالقلق؟». ويرمز استخدام الآلة الوترية إلى قدرة الموسيقى على تطهير النفس من عناصر الشر وإضفاء السكينة عليها، على غرار قصة داود حين استعان بالموسيقى فى طرد عناصر الشر من نفس شاول، وهو الحادث الذى يصوره الكتاب المقدس باعتباره نبوءة بانتصار المسيح على الموت وفوزه على الشيطان (لوحه ٢٩).

ونرى على الوجه الثانى الذى يمثل «النغم الثانى» صورة راقصة تفرع دفاً صغيراً لعلها تشير إلى أحد آيات الترنيمة الثامنة والستين التى تُرتل عادة فى موكب فاتحة قداس «أحد السَّعْف»، وقد سار المنشدون فى المقدمة يتبعهم عازفو الآلات وبينهم فتيات يقرعن الطبول، ويلعب الدف فى هذا النقش دوراً فى إضفاء المرح وتنظيم إيقاع الموكب الذى يسبق إجراء طقوس القداس (لوحة ٣٠).

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 الشائعة فى القرن الحادى عشر، كما تمثل الآلة الأسطورية التى كان يعزف عليها داود أثناء ترتيل «المزامير»، وقد صوّرت أوتارها رأسية مشدودة على إطارها الخشبى الأفقى. وتشير هذه الصورة إلى افتتاح التضرع حين يرد ذكر المسيح لأول مرة فى دعاء «كبرى إيصون - كريستى إيصون» أى ارحمنا ياربنا - ارحمنا يامسيح، وهو الدعاء الذى يتردد ثلاث مرات رمزاً للثالوث المقدس (لوحة ٣١).

ويمثل النغم الرابع على الوجه الرابع إحدى أغنيات «التواح»^(٢٠٣) الجنائزية فى صورة شاب يقرع مجموعة من الأجراس الصغيرة التى تُنشد تلك «البكائيات» بمصاحبتها (لوحة ٣٢).

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

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

فن الإنشاد

ولقد أنارت تعاليم «أودو» الطريق أمام ثقافة موسيقية غنائية رفيعة، كما أعانت 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 القرون التاسع والعاشر والحادى عشر ولحقه التطور خلال العصر القوطى إلى أن بلغ الذروة فى عصر النهضة.

(لوحة ٢٩) «هذا هو النغم الأول»: عازف القيثارة. تاج عمود بكنيسة هيو.
تصوير جيرودون.



(لوحة ٣٠) «هذا هو النعم الثاني»: الراقصة بالدف. تاج عمود بكنيسة هيو.
تصوير جيروودون.



(لوحة ٣١) «هذا هو النغم الثالث: رمز قيامة المسيح»: آلة السنطير. تاج
عمود بكنيسة هيو. تصوير جيرودون.



(لوحة ٣٢) هذا هو النغم الرابع: أغنيات التوايح الجنائزية. شاب يقرع
مجموعة الأجراس الصغيرة. تاج عمود من كنيسة هيو. تصوير جيرودون.



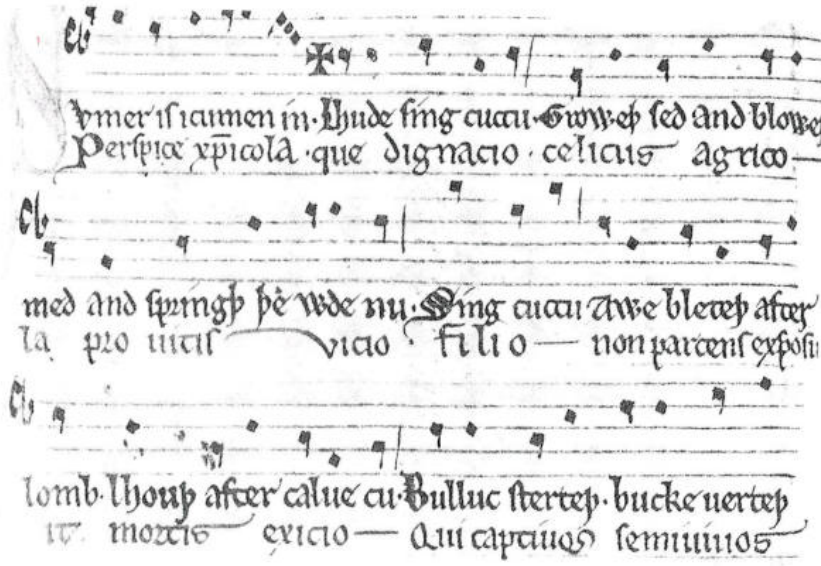
كان الغناء الجريجورى يشتمل على الميلودية المفردة المجردة من أى تنسيق هارمونى، إذ لم يكن يصاحبها أى نسيج غنائى تختلف ميلوديته عن الميلودية المرتلة سواء كان ذلك أثناء الإنشاد من مغن منفرد واحد أم من جماعة من المنشدين الكوراليين، فعلى حين يرتل المغنى المنفرد الميلودية دون مصاحبة، يصاحبه المنشدون بميلودية واحدة بالذات فى «وحدة نغمية».

وقد أعان ظهور «الأورغن ذى الأنابيب» على تنظيم الأسلوب الموسيقى للغناء الفردى والكورالى بمدارس الغناء الملحقة بالأديرة «ذات النزعة الرومانية»، فقد كان الأورغن يعزف إثنى عشر نغماً منها ستة أنغام أصلية وستة ذات بُعد رابع أدنى من درجات الأنغام الأصلية^(٢٠٤). ومن هنا نقل 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 الأصيل بإنشاد الميلودية نفسها منقولة على بُعد رابع أعلى من الصورة الأصلية أو على بُعد خامس أدنى منها ومتوازية معها فى ارتفاع أنغامها أو هبوطها أثناء سيرها. ويعدّ التنسيق المبذون المرتجل المسمى «بالأورجانوم المتوازى»^(٢٠٧) - نسبة إلى الآلة التى أوحى بها - أولى بشائر الأسلوب البوليفونى المتعدد الخطوط الميلودية. وأوضح نموذج للأورجانوم* الحر، هو نشيد «فليكن مجد الرب»^(٢٠٨) (فقرة ١٥ من التسجيل الموسيقى).

ولم يلبث الخطآن الميلوديان المستخدمان فى إنشاد الطبقات الصوتية الأربعة [سوبرانو - كونترالطو - تينور - باص]، أن تضاعفا وذلك بتكرار خط الميلودية الأصلية على بُعد الأوكتاف الأعلى أو الأدنى، وتكرار خط ميلودية الأورجانوم المرتجل على بُعد الأوكتاف^(٢٠٩) الأعلى أو الأدنى (لوحة ٣٣)، فإذا الخط الميلودى الأصيل يسير موازياً لخط الأورجانوم الذى جرت العادة أن يكون على بُعد المسافة الرابعة التامة تحت خط الميلودية الأصلية، يصاحبهما خطآن متوازيان آخران أحدهما على بُعد الأوكتاف الأعلى من خط الميلودية الأصلية والثانى على بُعد الأوكتاف الأدنى من خط الأورجانوم، إلى أن تلتقى الخطوط الأربعة فى النهاية لتتشد معاً نغماً واحداً يمثل «خاتمة الإنشاد» أو القفلة^(٢١٠).

وسرعان ما اهتزت قاعدة التزام التوازى المطلق بين خطوط الميلودية والختام بنغم واحد عندما أخذ مُنشد خط الأورجانوم يُطيل فى إنشاد النغم الأخير [حتى سُمى بالتينور التى تعنى باللاتينية «المُمسك» وذلك

* Organum الأورجانوم هو أقدم مظاهر الهارمونية، بدأ التعرف عليه خلال القرن التاسع الميلادى، ويقوم علي الهارمونات التى تنشأ بشكل تلقائى عن الغناء الجماعى. ويتحدّد وفقاً للطبقات الصوتية [سوبرانو ومتزو سوبرانو وألغو للنساء، وتنور وباص للرجال] حيث تتولد الهارمونية فى هذه الحالة عن الأداء المباشر للأصوات التى تتألف عادة من مسافات هارمونية [رابعة وأوكتاف]. ويعدّ كل ما طرأ على علوم الهارمونية فيما بعد بمثابة التطور العلمى فى مجال الاختيار والانتقاء [م. م. م. ث].



(لوحة ٣٣) التدوين
الموسيقى «الأورجانوم». غناء
متعدد الأصوات من القرنين ١٣
أو ١٤ بالتدوين الروماني.

لاستمسাকে بالنغم وإطالة إنشاده له] في حين انطلق مُنشد الميلودية الأصلية يرتجل على هواه خاتمة للميلودية الأصلية، بل لقد غدا هذا التحرر ضرورياً هروباً من المصادمات الصوتية المعيبة^(٢١١) الناجمة أحياناً عن إنشاد ميلودية أصلية من مقامات معينة موازية لخطوط أورجانوم مصاحبة. وهو ما دفع بعض الموسيقيين إلى كسر قاعدة الالتزام بالتوازي المطلق بين الميلودية الأصلية وخط الأورجانوم على بعد المسافة الرابعة تحت الأساس، وذلك باستخدام أبعاد موسيقية أخرى مثل الأبعاد الثانی والثالث والخامس والسادس، وإن أبقوا على الالتزام في البدء بنغم متّحد بين الخطين والانتهاؤ بنغم متّحد أيضاً أو بالنغم نفسه على بُعد الأوكثاف.

غير أن الخطوة الأولى نحو الكتابة الموسيقية بأسلوب «الأورجانوم الحر»، ظلت مقصورة طوال القرن العاشر على حالات التهرب من وقوع المصادمات الصوتية المعيبة، مثال ذلك نشيدا «هَللُويا...» فقد قام المسيح^(٢١٢) (فقرة ١٦ من التسجيل الموسيقي)، و«المجد للملك الملوك»^(٢١٣) (فقرة ١٧ من التسجيل الموسيقي)، حيث يبدأ الإنشاد بأداء كلمة «هَللُويا» مرتين في شكل نغمي مركّب يعتمد على استطالة النغم في المقطع الثاني من الكلمة «... ويا»، وتُستطرد هذه الاستطالة النغمية في المرة التالية وكأنها تنمية للشكل النغمي الذي تُؤدّى به أول مرة، ويكون غناء لحن «هَللُويا» من خط ميلودي وحيد ما إن ينتهي حتى يتداخل معه لحن خط الأورجانوم الذي ترتفع نغماته فوق طبقة الخط الأصلي من طبقة الباريتون، وكلما انتهت شطرة من شطرات الشعر والنغم يلتقى الصوتان في قفلة من درجة صوتية واحدة.

ومع بداية القرن الحادي عشر قلّ اهتمام الموسيقيين بأسلوب «الأورجانوم المتوازي» الذي أطلقوا عليه أيضاً اسم «الأورجانوم الصارم»^(٢١٤)، بعد أن أحسّوا فيه نوعاً من القيد على إبداعهم الفني،

وجنحوا إلى ممارسة حريتهم في اختيار الأبعاد الموسيقية التي يسبرون بها في مصاحبة الخط الميلودي الأصلي دون الاقتصار على مسافة الرابعة التامة، فحرروا خط ميلوديتهم الأصلية وخط الأورجانوم ليتلاءم مع إبداعهم الفني وأهدافهم الموسيقية، فإذا أسلوب «الأورجانوم الحر» يسيطر على مجال الموسيقى خلال القرنين الحادى عشر والثانى عشر. ويتجلى هذا الأسلوب بوضوح فى دعاء «ملك الكون العظيم»^(٢١٥) من مجموعة مؤلفات الكنيسة الإسبانية خلال القرن الثانى عشر (فقرة ١٨ من التسجيل الموسيقى). ولم يقتصر هذا الأسلوب على الإنشاد الدينى داخل الأديرة بل خرج إلى عالم الموسيقى العريضة وظهرت له نماذج موسيقية رائعة خلال القرن الثالث عشر لاسيما فى فرنسا وإنجلترا.

وتؤكد لنا 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 أداء المغنين المنفردين، ثم إنه لم يقتصر على الموسيقى الدينية وحدها بل شمل الموسيقى كلها. وما من شك فى أن مدارس الغناء الدينى قد لعبت دوراً مهماً 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 المهمة لاستخدام أسلوب الأورجانوم الحرّ فى الإنشاد باعتباره المجال الذى تتجلى فيه مواهبهم ومهارتهم الفنية، وهو ما كان يحدث فى كاتدرائية 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 ألدلم^(٢١٨) (حوالى ٦٤٠ - ٧٠٩ ميلادية) أول من أشار إلى الغناء بأكثر 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، كما يأتى ذكر الأورجانوم فى مقال لهوكبالد^(٢٢٠) بعنوان «المدرسة الهارمونية»^(٢٢١).

وظهر فى إنجلترا خلال القرن الحادى عشر مخطوطان باسم «التراتيل والأدعية الإضافية فى منشستر»^(٢٢٢) يضمّان 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 ما كان متبعاً من قبل بهبوطه عنه وهو ما يسمى 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 للأدوار الغنائية الثلاثة المختلفة، وهو الأسلوب الذى تألق فيما بعد فى نموذج «الموتيت» (٢٢٣).

موسيقى عهد الإقطاع الرومانى النزعة

ملحمة رولان

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 ينشدونها باللغة المحلية الدارجة - لا باللغة اللاتينية - وبمصاحبة عزف على آلة القبول أو الليرا. وتبرز من بين هذه القصائد «ملحمة رولان»^(٢٢٥) التى تحكى قصة دارت أحداثها خلال عصر شارلمان يكشف طابعها وروحها عن تأليفها خلال القرن الحادى عشر وإن سجلها مخطوط من أكسفورد يرجع تاريخه إلى نهاية القرن الثانى عشر. وتتميز نصوص هذه الملحمة بعنصر الانتقالات المفاجئة فى أحداثها وأزمانها، وبجو المعارك الحربية وتنوع شخصيات الأبطال من كبير الأساقفة «تيربان» إلى الملاكين المقربين جبريل وميكائيل اللذين وكل إليهما الهبوط إلى ساحات القتال وحمل أرواح الأبطال القتلى إلى السماء، وتدور القصة حول انتصار النورماندين فى معركة «هيستنجز» وغزوهم لإنجلترا عام ١٠٦٦ م.

وقد اقتبست هذه القصيدة عن ثلاثة مصادر تاريخية مهمة، أولها «وليم وماتيلده» التى كتبها جى داميان^(٢٢٦) أحد رجال بلاط الملك «وليام» الذى توفى بعد معركة هيستنجز بعشر سنوات (١٠٧٦). وقد روى داميان فى قصيدته قصة «تايفير» الذى كان يتقدم جنود الملك «وليم» ويقذف بسيفه فى الهواء ثم يلتقطه منشداً ملحمة رولان. والمصدر الثانى كتابات وليام مومزبرى^(٢٢٧) بعد خمسين عاماً من المعركة التى أشار فيها إلى إنشاد الملك وليام للملحمة رولان ليستثير حماسة جنده فى المعركة، والمصدر الثالث هو «قصة رو» التى كتبها أحد فقهاء كاتدرائية بايو واستهلها قائلاً:

امتطى تايفير المغنى الذائع الشهرة

صهوة فرس فارعة

وخطا به أمام الدوق

متغنياً برولان وشارلمان

بأولير والأمراء المُقطعين

الصرعى فى معركة رونسيو

وكان تايفير هذا موسيقياً ومغنياً وممثلاً إيمائياً يؤدى سرد الملحمة بإلقاء غنائى رائع تزيد روعته تعبيراته التمثيلية الإيمائية. وروت «ملحمة رولان» بعض أحداث الحرب التى دارت رحاها فى شمال

إسبانيا بين شارلمان وعرب الأندلس على مدى سبع سنوات . وكان «رولان» حفيداً للإمبراطور شارلمان وأحد الفرسان الإثنى عشر صفوة محاربي ذلك العهد، وقد تركه الإمبراطور بإسبانيا ليحمى المؤخرة بفرقة 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، فحدثتنا عن خيانة أحد أقارب «رولان» له مما 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 تنتهى القصة بعبارة: «هكذا كانت الأحداث عجيبة والقتال وحشياً» .

وقد لجأ الشاعر فى نصوص الجزء الثالث إلى أسلوب الحشد فى التعبير عن الاستعدادات لمعسكر شارلمان، فإذا هو يكتف العتاد وأعداد الجند والمشاعر والمؤتمرات، ويصف كتائب جيش شارلمان العشر الواحدة تلو الأخرى، والفرسان الإثنى عشر الواحد بعد الآخر، ومجموعة المقاتلين والأسلحة والذخائر والمعدات الحربية فى تركيز يزيد من رهبة الصورة الذهنية فى خيال المستمع . وجيش الشاعر كل قوى المسيحية وعقد لوائها لشارلمان، فجمع الفرنسيين والنورماندين والباقاريين والألمان والبريطانيين تحت قيادته، وأضفى عليهم كل صفات المحاربين الشجعان الذين لا يهابون الموت، يكرّون فوق خيول قوية سريعة كالبرق فى انقضاضها على العدو . ثم إذا بنا نواجه فجأة جحافل العرب محتشدة فى موجات متتالية تزيد عشر كتائب على جيش شارلمان وتفوقه وحشية وضراوة وجباً للشر! مما يثير مخاوف جنود شارلمان، بل لقد صورّ الشاعر مظهرهم مثيراً للفرع برء وسهم الضخمة وظهورهم التى يكسوها شعر كثيف شائك كشعر رءوس الخنازير البرية وجلودهم الصلبة كالحديد فلا يحيق بها أذى وهو ما يجعلهم فى غير حاجة لارتداء الخوذات أو الدروع الواقية أثناء القتال!

وقد تجنّى الشاعر عند وصفه للعقيدة الإسلامية فأحاطها بالإبهام وبالغ فى رسم صورة مادية لها، واتهم المسلمين بالإشراك بالله وبعثهم بالوثنية، وهى الأوصاف التى أشاعتها روح التعصب الدينى التى كانت سائدة فى معظم البلاد المسيحية فى ذلك العصر . ويلتحم الفريقان ويستعر أوار القتال بين شارلمان وجنده وبين العرب بقيادة «باليجانت» (وهو اسم 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 بعد أن بلغ من العمر ثلاثة قرون! وهو يصغر كثيراً خصمه العربى الذى عاصر فرجيل وهو ميروس! وينتهى القتال بأن يطرح القائد العربى شارلمان أرضاً، غير أن جبريل ينزل فى اللحظة التى يوشك أن يُجهز فيها عليه فيمسّ جبهة شارلمان المغشى عليه وسرعان ما يفيق 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 المغنين الجوالين كانوا يحملون على ظهورهم حقيبة جلدية يحفظون فيها التدوينات الموسيقية التي كانوا يعتمدون عليها في إنشاد أغانيهم برغم حفظهم لها عن ظهر قلب، ضمناً لعدم الخلط أو النسيان. ولعل ألحان «ملحمة رولان» لم تدون لبساطتها وشهرتها فلم تصلنا برغم وصول آلاف أغاني التروبادور والتروفير الفرنسيين ونظائرهم الألمان والإنجليز، والتي أمكن نقلها إلى طريقتنا الحديثة في التدوين الموسيقى وإعادة أدائها.

أغاني الجوليارد

ظهرت بين أواخر القرن العاشر والقرن الثاني عشر طائفة من القساوسة ومن طلبة العلوم الدينية اشتهرت بالمجون والسكر والعريضة والمرح، مضت تتجول في مدن أوروبا الغربية وريفها تنظم الأغاني في الإشادة بالخمر والمرأة والربيع، وفي هجاء البابا والكنيسة ورجال الكهنوت، فناصبتهم الكنيسة العداء باعتبارهم طلبة نالوا قسطاً من الثقافة الدينية ثم ما لبثوا أن انحرفوا عن الدين خالعين رداء الكهنوت ساعين في طلب المغامرة والمتعة (٢٢٨). وقد أطلق عليهم اسم الـ«جوليارد» (٢٢٩)، وهي كلمة اختلفت في أصلها الشارحون، فعلى حين ينسبها البعض إلى «جولياس» الأسقف الأسطوري المغرم بالخمر والنساء، ينسبها البعض الآخر إلى كلمة «جولا» اللاتينية التي تعنى النهم والشراسة وهو ما كانوا يمارسونه في حفلات النبلاء أو الفلاحين على السواء، بينما ينسبها غيرهم إلى تحريف كلمة «جالوت» العملاق الذي هزمه النبي داود. والذي كان موضوعاً للسخرية والهجاء في الأغاني الشعبية.

وقد تشكلت جماعات الجوليارد كما أسلفت من عدد من القساوسة الذين أفلتوا من إसार الرهبنة، وشردوا في مسالك الحياة بعد أن وُصموا بتهمة الهرطقة، وانضم إليهم الكهنة المفصولون وطلبة العلم المنتشرون 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 حتى ذاع صيتهم في كل مكان. وقد ازداد عدد هؤلاء المنشدين المتغنين بالكأس والقمار والربيع ومتع الحب الجسدى نقيض الحب العذرى السائد بين مثقفي العصر أيامها، وأخذت السلطات الكنسية تطاردهم وتضعهم في صفوف المهرجين والممثلين الجوالين، غير أن فنهم ظل شائعاً إلى أن اندثر تماماً خلال القرن الرابع عشر. وكان الجوليارد ينظمون أغانيهم باللاتينية المتأثرة بأوزان الأغاني الشعبية الفرنسية والألمانية ويستعبرون ألحانها مما حفظوه من أغان دينية أيام دراستهم الكهنوتية، ويحشدونها على نسق أغاني الطلبة الأوروبيين بعبارات التورية والنقد اللاذع والفكاهات والعواطف المكشوفة والمغامرات الإباحية والخمريات.

وقد عرفنا أضخم مجموعة من قصائد شعر الجوليارد من مخطوط ضخم عشر عليه عام ١٨٠٣ مصادفة في دير البندكتين ببورين في بافاريا كُتبت بعض قصائده في القرنين الثاني عشر والثالث عشر

باللغة الألمانية فى حين كُتِبَ جزؤها الأكبر باللغة اللاتينية . وكانت هذه القصائد من إبداع مواطنين من شعوب مختلفة من الألمان والإنجليز والفرنسيين والإيطاليين ، قام الموسيقى الألماني المعاصر كارل أورف بتلحينها تلحيناً بديعاً 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 تسنى إنشادها وتسجيلها وهى أغنية «ياجمالك الذى بلغت روعته أن عبدتك فينوس 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 قارها الدينى إلى التغنى بمفاتيح الحبيبة والشراب والعريضة .

الشعراء المغنون الجائلون

أغاني التروبادور والتروفيير (٢٣١)

ونشأت فى فرنسا طوائف من مبدعى الأغاني الدنيوية يخصّون بها الطبقات العليا من المجتمع المتحضر (٢٣٢) أطلق اسم «التروبادور» على مجموعتهم التى عاشت فى مقاطعة بروقانس بجنوب فرنسا، فى حين أطلق اسم «التروفيير» على المغنيين الذين عاشوا فى الشمال . وازدهر فن التروبادور بين نهاية القرن الحادى عشر ونهاية القرن الثالث عشر، وعُرف عنهم مائتان وأربعة وستون لحنًا وما يقارب ألفين وستمئة مقطوعة شعرية . ومن أهم شعراء التروبادور الذين وردت أسماؤهم فى المراجع المعروفة عن هذه الفترة ماركابودى جاسكونى (٢٣٣)، وبرناردى فنتادور (٢٣٤) وجيرودى بورنيل (٢٣٥) وچيرودى دى ركييه (٢٣٦)، وبرتران دى بورن (٢٣٧) .

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

وكان التروبادور والتروفيير يمزجون بين الشعر والموسيقى فى وحدة لاتتجزأ 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 معارك حرب الأندلس ضد العرب ومن الحروب الصليبية . وكانوا يكتبون أغانيهم بلغتهم الفرنسية القديمة غير أنهم كانوا ينظمونها فى أوزان وعروض تختلف عن الشعر الأوروبى، وفسّر البعض ذلك بتأثرهم باللغة العربية والشعر العربى الأندلسى (٢٤٤) . وقد استعار التروبادور والتروفيير قوالب التعقيبات التى تُنشد بأديرة الرهبان - وخاصة دير كلونى ودير سان مارسيل بمدينة ليموج - لصياغة ألحانهم (٢٤٥) واشتملت هذه الأغاني على شتى

أنواع الحوار والمساجلات، وهو ما أعان على ابتكار عدة قوالب أهمها الأغاني التعقيبية ثم أغاني المساجلات والأغاني القصصية الشعبية والأغاني الراقصة.

وقد اشتقت الأغاني التعقيبية المنفردة^(٢٤٦) من التعقيبات الدينية التي تنطوى على سرد لقصص الكتاب المقدس والحروب الصليبية والتعليق عليها، وتحشد هذه الأغاني بسير البطولة أو قصص الحب المهذب، فإذا أنشدت المجموعة الكورالية جزءها الاستهلالي ثم أعاد أداءها مغن منفرد بعد كل فقرة سُميت بالقصيدة الكورالية التعقيبية «فيرليه»^(٢٤٧)، مثال ذلك قصيدة آدم دى لاهال «الحبيبات الرقيقات»^(٢٤٨) التي اختتمت بها مجموعة «أغاني الروندو»^(٢٤٩) (فقرة ٢٠ من التسجيل الموسيقى). وتبدأ هذه القصيدة بلحن أساسى كورالى يوضح موضوع القصيدة، يليه استطراد فى صورة غناء منفرد من صوت الباص*، يتكرر بعده اللحن الكورالى، ثم يعقبه استطراد آخر من صوت التينور**. وتقوم خطة بناء الأغنية على التقسيم البنائى لنموذج الروندو الذى استُغل بعد ذلك فى عهد الكلاسيكية المحدثة وظل مستخدماً حتى اليوم فى كتابة الجزء الأخير من الكونشيرتو للآلة المنفردة والأوركسترا.

وقد وزع آدم دى لاهال الآلات الموسيقية المصاحبة بما يساعد على إبراز اللحن المتكرر والأقسام الاستطردادية، فنسمع المجموعة الموسيقية المؤلفة من ناى وألى فيولينه قديمة هى الفيول تينور [وكانت تتوسط الفيولا الحديثة والفيولينه الحديثة حجماً وصوتاً]، ثم آلة فيول الديسكانت التي تعزف خط الأورجانوم الحر مع مُنشد خط الأورجانوم الحر أو تحمل محله كما فى هذه القصيدة. وتبين مجموعة الآلات وهى مشتركة جميعها فى عزف اللحن المتكرر دائماً، على حين تقتصر بعض الآلات على مصاحبة الغناء المنفرد الاستطردادى وهى الناي والعود والفيول الديسكانت. ونلاحظ فى هذه المجموعة الأوركسترالية المصغرة ظاهرة إبراز التقابل بين آلات النفخ والوتريات التي تتبادل الإنشاد. ويمثل الناي آلات النفخ على حين تتشكل الوتريات من ثلاثة آلات قوسية بالإضافة إلى العود الذى يؤدى فى المصاحبة الموسيقية لهذه القصيدة الغنائية التعقيبية دوراً يشبه الكونتراباص^(٢٥٠) إلى حد كبير.

وتتشكل أغاني المساجلات من سلسلة من الأغاني تمثل كل منها فقرة حوارية بالنسبة للأخرى بحيث تكتمل من مجموعها قصة أو مسرحية قصيرة ذات موضوع بسيط يسهل استنباطه من خلال الحوار الذى تتبادله الأغاني القصيرة المتعاقبة التي تمثل شخصيتين رئيسيتين وشخصية ثالثة ثانوية. وكتب آدم دى لاهال مسرحية من هذا النوع تعدّ الأولى من نوعها فى تاريخ الموسيقى أطلق عليها اسم «مسرحية روبان وماريون» ووزع أغانيها على ثلاثة أصوات: دور لصوت الكونترالطو ودورين للغناء من صوت

* Bass الباص أعمق طبقات أصوات الرجال وأشدّها انخفاضاً، وأكثر النغمات انخفاضاً فى التألفات الموسيقية [م. م. م. ث].

** Tenor أعلى طبقات صوت الرجال من حيث الحدة [م. م. م. ث]

تينور، وقد اقتطفت أغنيتين شهيرتين من هذه المسرحية هما «روبان يحبنى»^(٢٥١) و«إنى أظهر من جديد»^(٢٥٢) (فقرة ٢١ أ، ب من التسجيل الموسيقى).

أما الأغاني الشعبية القصصية المعروفة باسم «بالاد» فتروى ملاحم الأبطال، وقد شاعت فيما بعد وانتقل أسلوبها البنائي الحر الذي لا يتقيد بقيود التوازن بين الأقسام المختلفة للأغنية إلى موسيقى الآلات خلال العصر الرومانسى. وبين أيدينا من هذه الأغاني الأغنية الرابعة من مجموعة آدم دى لاهال وهى أغنية «رباه امنح عونك هذه الدار»^(٢٥٣) (فقرة ٢٢ من التسجيل الموسيقى) التى تؤدى مطلعها المجموعة الكورالية، ويجرى نسيجها الموسيقى فى خطين: خط الميلودية الأصلية وخط ميلودية الأورجانوم الحر، وينشد الميلودية الأصلية الصوت الغنائى المنفرد بمصاحبة الناي حيناً والقيول حيناً آخر، وهى التى تؤدى خط الأورجانوم الذى يسير دائماً فى حركة عكسية لحركة الميلودية الأصلية من حيث اتجاه مسارها.

وقد نظم التروبادور الأغاني الراقصة «استامبيدا»^(٢٥٤) فى وزن معين يتواءم مع حركات أقدام الراقصين، فيصاحب الرقصُ الغناءَ مقدِّماً صوراً شبيهة باللوحات الفنية، ثم تطور قلبها إلى صورة المقطوعات الموسيقية للآلات مثل أغنية «أول مايو» (فقرة ٢٣ من التسجيل الموسيقى) التى كتبها رامبودى فاكيراً بلهجة إقليم پروفانس جنوبى فرنسا شعراً:

لامعنى لمباهج مايو لنداوة أشجاره،

أو لشدو الطير على أغصانه،

أو لتفتح أزهاره.

لا فتنة فى كل هذا تأسرنى يا حببى الغالى

إلا إن جاء رسولك

يهمس لى بدليل يكشف عن حبك.

وإلا حين أرى صدك لغريمى

قد أودى بحياته.

وكذا مثل أغنية «الاستامبيدا» المعروفة باسم الرقصات الأربع الملكية^(٢٥٥) (فقرة ٢٤ من التسجيل الموسيقى) التى كتبت لموسيقى الآلات دون غناء، ووُزعت على الناي وألتي قيول وعود وطبلة، وتقوم آلة مفردة بعزف اللحن الذى تردده من بعدها مجموعة الآلات أو تتبادلها آلتان مفردتان.

غير أن علينا كى نسبر غور هذه الأغاني الجميلة ونتذوقها أن نعزل أنفسنا عن مفاهيم حياتنا المعاصرة ونحيا فى بيئة أولئك الفرسان العشاق الذين اختلفت ظروف حياتهم عن واقعنا كل الاختلاف.

وكان الشعراء التروبادور والتروثير يسرفون فى الكشف عن عواطفهم الفياضة وتفانيهم وإخلاصهم على
غرار رامبودى فاكيرافى أغنية «أول مايو» حين أدى فى جزئها الثانى يمين الإخلاص والولاء والحب
لمعشوقته والزود عنها وحمايتها بقوله :

ركع العاشق،

رفع يديه يتوسل،

معاهداً على الإخلاص.

عندها أقبلت المعشوقة

ترفعه من فوق الأرض.

تمنحه بعد الخاتم قبلة،

رمز الحب.

وقد يبدو لنا اليوم أمراً غريباً أن يتعاهد عاشقان على الحب دون زواج، بل قد تتزوج المعشوقة من
رجل آخر دون أن تتخلى عن إخلاصها لفارسها ولا تجد غضاضة فى أن تلجأ إلى قس يبارك توحدهما
معاً! فقد كان الحب لدى التروبادور ظاهرة صوفية، يبدأ بنظرة تثير من الوجد فيضاً أثيراً يهز وجدان
القلب. وكان من المتعارف عليه مرور المحب بأربع مراحل: تطلع، ثم توسل، ثم استسلام، ثم عشق
وهيام. فإذا ما بلغ الصب المرحلة الأخيرة أخذ على نفسه عهداً بالوفاء تتوجه قبلة. وما أكثر ما كان
العاشق يتوجه هو وحبيبته إلى الكنيسة لتوثيق العهد بالوفاء، بحيث «يضع كل منهما قلبه المشبوب
بالعشق بين ضلوع الآخر» - على حد التعبير المتداول وقتذاك - وفقاً للمراسم المتوارثة عن السحر الوثنى
وعن الطقوس القديمة. وحين دب الشقاق بين الشاعر التروبادورى بييردى بارجاك ومحبوبته كتب
إليها: «فلنقصد القس من جديد حتى لا تحل اللعنة على من تخلى منا عن عهده الذى قطعه على نفسه
ولا يمنى كل رباط جديد بالفشل. وعلى القس أن يمحو قداسة ميثاق حبنا ليعود كل منا حراً له الحق فى
حب آخر».

وكان رامبودى فاكيرافى أشهر شعراء بروفانس ابن بييروور 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 ما لبث أن رحل إلى مون فيرا وأقام ببلاط المركيزدى بونيفاس حتى توفى بقصره عام ١٢٠٧.
وقد هام رامبو بحب بياتريس أخت المركيز وزوجة اللورد هنرى دكارت، وأبدع فى التشبيب بها شتى

وأطلق عليها فيها اسم «الفارسة الشقراء»، وإذا هي تبادلته الحب هي الأخرى وتعاوده على الهوى وفق تقاليد عصرهما، فأذاع مجدها وشهرتها في الأرجاء. وجرت عادة ناشري مجموعات أغاني التروبادور والتروثير في العصور الوسطى على نشر ترجمة لحياة مؤلفيها معها، ومن هذا المصدر استقيننا ترجمة حياة رامبو التي اعتمدنا عليها هنا.

وكان التروبادور يهجون بقصائدهم أعداءهم السياسيين أو الشخصيين، كما تناولت أغانيهم العديد من الموضوعات، فعُرف من غنائهم: الكانزو^(٢٥٦) وهي أغنية الحب العذرى، والسيرفت^(٢٥٧) وهي أغنية الهجاء الساخر وتُغنى لوفوق لحن شائع متداول، والمرثية^(٢٥٨) وتُغنى حداداً على شخص نبيل أو فارس يُشدها فارس في زميل اختطفه الموت غيلة، والرلفية^(٢٥٩) وهي أغنية ينشدها فارس في حب فتاة ريفية ترعى الماشية، والمغزلية^(٢٦٠) وهي من الأغاني الخفيفة التي عادة ما كانت تتغزل بصبايا المغازل، والفجرية^(٢٦١) وهي أغنية ينشدها صديق ساهر يرعى حبيبين من عيون العاذلين ومفاجأتهم، والصباحية^(٢٦٢) وهي أنشودة يغنيها العاشق بعد ليلة قضاها مع معشوقته، والإنوج^(٢٦٣) وهي أغنية ساخرة، والمهامة^(٢٦٤) وهي محاورة بين شخصين أو ثلاثة يتبارون تماثل ما أبدعه فاجنر في أوبراه أساطين الشعراء المغنين، وأنشودة المآثر^(٢٦٥) وهي تروى مآثر بطل من الأبطال، والسرينا أو السرينادا^(٢٦٦). وكان لكل نوع من هذه القصائد عروض وأوزان خاصة بها تخالف عروض أغاني الكانزونا التي تُنظم للهوى العذرى أو للمديح. ولم يتسن للأسف الوقوع على تسجيلات أغاني الأهاجي، ولعل مرد ذلك إلى تعذر حل «رموز التذكر» التي كانت تدون بها هذه الأغاني وإلى تلف المخطوطات التي تم العثور عليها.

وكان معظم هؤلاء الشعراء الموسيقيين - على عكس رامبو - من الفرسان ذوي الجاه والثراء العريض، ولكنهم كانوا على اختلاف أصولهم وطبقاتهم يتصف أسلوبهم بالخيلاء، يعملون على تنمية الشعر والموسيقى من أجل الشعر والموسيقى فحسب، وتأكيداً لأهداف الفروسية التي تشد الإخلاص لله وللملك وللمحبة على النحو الذي كان يردده الجميع في هذه الأبيات:

لله روجي.

للنساء فؤادي.

للملك حياتي.

والشرف لى.

وكان شعراء التروبادور والتروثير ينظمون الشعر ويلحنونه، ويستعينون بموسيقيين من عامة الشعب من مرتلى الأناشيد والمغنين الجوالين لإنشاد أشعارهم والمساهمة في تلحينها بما حفظوه من ألحان



(لوحة ٣٤) الرباب والقيولينه القديمة.

شعبية . وكانوا يطوفون معهم أنحاء البلاد ينتقلون 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 في بعض الأحيان .

وكان موسيقيو التروبادور يعهدون بموسيقاهم بعد اكتمالها إلى النُساخ الذين يدونون نصوصها وفق طريقة بدائية تعتمد على استخدام رموز للتذكّر شبيهة برموز تدوين «الغناء الجريجورى» . ولم تبلغ هذه الطريقة الدقة اللازمة في تحديد المدة الزمنية للأغاني وإن أبرزت ارتفاعها وهبوطها في سيرها الميلودي . وأغلب الظن أن العازفين كانوا يرتجلون المصاحبة الموسيقية لهذه الأغاني على آلة الربابة أو القيول [قيولينه قديمة] بمصاحبة هارمونية بسيطة على الرغم من تأثر هذه الأغاني بالطابع الكنائسى البوليفونى (لوحة ٣٤) . وقد لاقى مدوّنو هذه الأغاني بطريقتنا العصرية صعاباً جمة تغلبوا على معظمها بفضل دراسة المميزات الأسلوبية لميلودية عصرها بالمقارنة بالعصور القريبة منها، كما اعتمدوا عند إعادة تدوينها على

طريقتنا المقامية الحديثة التي اختصرت مقامات الكنسية القديمة الإثني عشر إلى مقامين فقط هما المقام الكبير والمقام الصغير اللذين تقوم عليهما جميع السلالم. كما أخضعوا تدوين الأغاني من ناحية الإيقاع إلى طريقتنا الحديثة، بوضع الموسيقى داخل إطار الوزن الإيقاعي، وتقسيم الموسيقى وفقه إلى وحدات إيقاعية تشتمل كل منها على وحدات متساوية متكررة مساوية للوزن الإيقاعي العام «المازورات»، وإخضاع نص كلمات الأغنية لهذا الوزن وليس العكس، أى إخضاع الإيقاع الموسيقى لاسترسال وزن مقاطع الكلمات. وبعد صرف هذه الجهود المضنية طُرحت هذه الأغاني لإمتاع المستمع الحديث بعد إدراجها ضمن البرامج الموسيقية فى حفلات الكونسير، وذلك بمصاحبة آلات قديمة أعيد صنعها أو بمصاحبة آلات حديثة كالبيانو.

وقد ترك الشاعر برنارد دى فانتادور (١٢٠١ - ١٢٥٣) مجموعات شتى من الأغاني من بينها أغنيته العاطفية «حين أشهد القبرة تَحَلَّقُ»^(٢٦٧) (فقرة ٢٥ من التسجيل الموسيقى) التي سُجِّلت دون مصاحبة موسيقية بالآلات ولعل المغنى كان يعزف على الثيول القديمة أو الليرا خلال غنائها لها. وهى من الأغاني المقسمة وفق معناها إلى مجموعات من الأبيات تأخذ كل مجموعة منها لحناً مختلفاً عن لحن الأخرى، وقد كُتبت للإنشاد المنفرد بصوت الباريتون* . كما خَلَّف جراس بروليه^(٢٦٨) إحدى أغاني الحب الفروسى المعروفة باسم «لم أعد 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 الإيقاعي العام هو الوزن الثلاثى^(٢٧٠).

واستهوى فن الشعر الغنائى والفروسية النبيلة بعض الملوك فإذا هم ينخرطون فى زمرة الشعراء المغنين مثل الملك ريتشارد الذى أثير الجدل حول صحة ما نُسب إليه من الشعر الغنائى، ومثل «تیبو» ملك ناغار (١٢٠١ - ١٢٥٣) الذى وضع أغنيته الشهيرة «كل ما أصبو إليه . . .»^(٢٧١) وهى من الأغاني العاطفية المصوغه من لحن واحد والمكتوبة للغناء المنفرد من صوت التينور وقد سُجِّلت دون مصاحبة موسيقية أيضاً، وهى شبيهة بأغاني القصص العاطفية الحديثة [الرومانس] (فقرة ٢٧ من التسجيل الموسيقى). وخَلَّف الشاعر المغنى «جيو» من مدينة ديجون أغنية مماثلة هى «سأغنى من حشاشة قلبى»^(٢٧٢) من النوع القصصى العاطفى، وضع لها لحناً واحداً بصوت السويرانو المنفرد يتكرر فى جميع أبياتها (فقرة ٢٨ من التسجيل الموسيقى). ومن الأغاني العاطفية المماثلة أغنية «كل من وقع فى حبال الحب»^(٢٧٣) لشاعر مغن مجهول غير أنها تجنح إلى إيضاح الإيقاع وخفة اللحن، وقد أُسندت مصاحبته لمجموعة آلات موسيقية هى الناي والثيول والعود والطبلة (فقرة ٢٩ من التسجيل الموسيقى).

لقد غمر شعراء التروبادور والتروفيير القرن الثالث عشر بأغاني الرقص التي كانت تُغنى بمصاحبة موسيقية أو تُعزف موسيقاها دون غناء، ولم تقتصر نماذجها على «الروندو»^(٢٧٤) والاستامبيدا بل شملت كذلك «الروتا» أى الدائرة أو الجولة [إشارة إلى جولة الشباب الليلية للغناء والرقص أمام الدور]، ويتألف نموذجها من لحن واحد بارز الإيقاع يسير فى حركة تتدرج فى الإسراع حتى النهاية دون أن تشتمل على ذيل للختام. وكانت مقطوعات الرقص الموسيقية تُعزف على آلة واحدة كالناى بمساندة الطبلبة كما فى الاستامبيدا الملكية السابعة (فقرة ٣٠ من التسجيل الموسيقى)، أو على الثيول ديسكانت وقيول تينور (فقرة ٣١ من التسجيل الموسيقى)، أو على آلتين من آلات الناي الوحيد المبسم إحداهما سوپرانو* والأخرى ألتو** (فقرة ٣٢ من التسجيل الموسيقى)، أو الناي المفرد السوبرانو (فقرة ٣٣ من التسجيل الموسيقى). وتشترك آلة الناي مع الطبلبة والوترات [المتثلة فى قيول ديسكانت وآلتى قيول تينور] بحيث تتقابل آلة النفخ مع الوترات فى نموذج «الروتا» (فقرة ٣٤ من التسجيل الموسيقى)، كما يشترك أحد الموسيقيين فى أداء الإيقاع بالتصفيق بيديه، وهو ما أعان على ظهور الفرق الموسيقية والكتابة الموزعة لها خلال عصر الباروك ثم فى العصر الكلاسيكى المحدث.

موسيقى المغنين الجائلين^(٢٧٥) بإنجلترا ونورمانديا «المينيسترل»

وقد قدّم مغنّو إنجلترا ونورمانديا الجائلون «المينيسترل» ثلاثة نماذج من الأغاني: الأول نموذج «الدائرة» المعروف والذى يتشكّل من لحن واحد تزداد سرعته تدريجياً حتى النهاية بلا خاتمة مثل أغنية «ما 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 «القيرليه»^(٢٧٨)، وقد اشتقّ 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 أغاني عيد ميلاد السيد المسيح، ونجد نموذجاً لها فى أغنية «كلمة الآب تتجسّد»^(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». وثمة ألحان ثلاثة وضعها مؤلفون مجهولون موزعة على آلتين من آلات الثيول القوسية وعلى آلة كورنو إنجليزى [وهو

* Soprano سوپرانو. أعلي طبقات الصوت النسائي [م. م. م. م. ث]

** Alto ألتو. أكثر طبقات الصوت النسائي انخفاضاً. وهذه الكلمة هي الصورة المختصرة لكلمة كونترالطو [م. م. م. م. ث].

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 تُنشد جميعها لحناً واحداً وأنغاماً واحدة برغم اختلاف طبقاتها، فقد كُتبت بأسلوب الميلودية الواحدة «الهوموفونية»* 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

تألفت فى جنوب ألمانيا منذ عام ١١٧٠ حتى عام ١٢٣٠ جماعة من الشعراء المغنين الذين برعوا فى إنشاد أغاني الغزل والحب المهذب والفروسية أطلق عليها اسم مؤلفى ومنشدى الغزل الرفيع^(٢٨١) «مينيزينجرز» ويُعرفون أيضاً بأنهم فنانون الحب البطولى، وازدهر فنهم فى ألمانيا خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر امتداداً لحركة التروبادور والتروثير فى فرنسا، وتشبه أغانيهم إلى حد كبير أغاني التروبادور والتروثير فى تركيبها. وقد نهض هؤلاء الشعراء بتطوير أسلوب الفرنسيين، متأخرين عنهم بما يقرب من القرن دون ابتكار نماذج جديدة على نحو ما فعله الإنجليز حين ابتكروا نموذج «الكارول» بتطوير نموذج الثيرليه 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 الجادّين الدورى والفريجي.

واصطبغت أغاني المينيزينجرز بمسحة دينية تُضفى القداسة على عواطفهم الرقيقة مقتبسين ألحانهم من أصول كنسية. ونلمس التأثير الدينى واضحاً فى أغنية «إنى 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 فالتر فون در فوجلشيد^(٢٨٧) (١١٧٠ - ١٢٣٠ تقريباً) وقولفرايم فون إشنباخ^(٢٨٨) أشهر المينيزينجرز وأهمهم، وقد كتب الأخير منهما القصتين الغنائيتين باريسيفال^(٢٨٩) وتيتوريل^(٢٩٠)، وكانت قصة باريسيفال هى المصدر الذى استلهم منه فاجنر آخر أعماله بذات العنوان.

ولم يكن جميع المينيزينجرز من دعاة الهوى البطولى العفّ، فقد شدّ عنهم نيتارفون رويتال^(٢٩١) الذى عاش فى مطلع القرن الثالث عشر، إذ تحوّل عن الأغنية الصوفية النقية المضمّخة بالبطولة إلى

الأغنية الجنسية الشبقة التي تتناول حياة التحرر والانطلاق البهيمي، كما أُلّف الكثير من الأغاني الخفيفة ذات الطابع الريفي.

وعاشت أغاني «الميني»^(٢٩٢) من عصر شيرفوجيل^(٢٩٣) (حوالي ١٢٠٠ ميلادية) حتى عصر هوجوفون مونتفورت^(٢٩٤) (١٣٥٧ - ١٤٢٤) وأوزالد فون فولكنشتاين^(٢٩٥) (١٣٧٧ - ١٤٤٥)، أي أنها عمّرت طويلاً بعد انتهاء عصر المينيزينجرز وتغلّغت فيما تلاه من عصر أساطين الشعراء المغنّين.

وجاءت أغاني المينيزينجرز في صيغ وقوالب متعددة، أهمها «الليد»^(٢٩٦) و«التاجليد»^(٢٩٧) أي أنشودة النهار وهي تشبه أنشودة الفجر الفرنسية، و«الليش»^(٢٩٨) التي تشبه اللاي الفرنسية أيضاً، والشپروخ^(٢٩٩) أي المثل الشعبي الشائع.

مايسترزنجرز^(٣٠٠) : أساطين الشعراء المغنّين

ونشأت طائفة أخرى بين القرنين الرابع عشر والسابع عشر عُرفت باسم «أساطين الشعراء المغنّين» [مايسترزنجرز]. ولم يكن لهم بريق منشدي قصائد الغزل الرفيع غير أنهم كانوا أقدر منهم من الناحية الأكاديمية على صياغة الشعر الغنائي. وكانت تجمعهم هيئات خاصة ذات نظم محدّدة ينقسمون داخلها إلى فئات تتدرّج صعوداً من الناشئين إلى المغنّين والشعراء ثم أساطين الشعراء، ولم يكن أحدٌ منهم يرتقى من فئة إلى أخرى إلا بعد إثبات جدارته في المباريات الدورية. وكان لأسلوبهم الغنائي قواعد ثابتة، ويعتمد شعرهم على الروى البدئي «المطلع القافية»^(٣٠١) وإن اقترب من النثر في بساطته. وقد تأثر بهم فاجنر في استغلال هذا النوع من الشعر فيما بعد وكتب عنه قائلاً: «تحمل الأغنية في طياتها كل بذور الفن الأساسي للشعر، تلك البذور التي تكون في الواقع مبررات الأغنية نفسها. ولا شك في أن العمل الفني الذي يستطيع تحقيق هذه المبررات هو أرقى أشكال العمل الفني الإنساني، وأعنى به الدراما الحقة». فقد رأى فاجنر أن أولى مراحل النطق بالحرف هي الجرّس، ولكل حرف جرّس يتميز به عن غيره ويتفق ومخرجه، والحرف لا يتصور «منطوقاً» إلا إذا صحبه حرف من حروف الحركة، وهذه هي المرحلة الثانية في النطق عند فاجنر، وهما معاً - أي هذا الحرف المنطوق مع الحركة - يكونان ما يسمى بالمقطع، ومن تلك المقاطع تتكون الكلمات. وهذا المقطع الذي يعدّه فاجنر الجذم أي المقطع الأصيل من الكلمة يشكّل نعمة ذات رنين متميّز، وهذا الجذم هو الذي انبنى عليه الشعر الألماني القديم غير أنه لم يجيء عَجْزاً كما هي الحال في الشعر الألماني الحديث، بل جاء بدايةً تبنى عليها الأبيات شأنها في ذلك شأن القافية تماماً. وإذ كان هذا الجذم المطلعي تُفنى عليه القصيدة، لهذا أثرتُ تسميته «المطلع القافية».

وتكرار هذا الجذم على صور متقاربة حروفاً متفقة جرّساً يشكّل نغمات متشابهة ترتاح لها النفس وتأنس بإيقاعها، وتكون المعاني معه أيسر تلقياً، 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 وقَعاً وإحساساً، وإذا إحساس النفس بها واحد وشعورها بها لا يختلف. وذهب فاجنر إلى أنه حينما جاوز الشعر هذه المرحلة القديمة إلى مرحلته الجديدة خرج عن تلك الوحدة الجامعة إلى نوع من التوزيع، ولم تعد القصيدة ملتزمة بمسيرة المطلع بل خرجت عن حظيرة هذا الجرس اللفظى إلى قصد المعنى تتخيّر له ألفاظه المختلفة المتباينة، فإذا الشعر بين يدي صورة أخرى من الكلمات التى يتطلبها المعنى ولا يتطلبها الجرس. ونحن حين نجعل المطلع محوراً غيرنا حين نجعل القافية هدفنا، فنحن فى الأولى نلتزم اللفظ بجرسه نضم إليه ما يشبهه وقَعاً، ونحن فى الثانية فى حلّ من هذا القيد، همناً أن ننتهى إلى وقفة مجانسة فحسب. وكان هذا عند فاجنر خروجاً عن النعمة 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 الراقص «أتوجه بشكواى لملاك (٣٠٣)» الذى وضعه أوزوالد فون فولكنشتاين (١٣٧٧ - ١٤٤٥) (فقرة ٣٨ من التسجيل الموسيقى) أنهم لم يحرزوا تقدماً عن التروبادور والتروثير سواء فى الأسلوب أو التوزيع أو نوعية الآلات نفسها، فقد ظلوا يستخدمون الناي الكبير والقيول والعود حتى القرن الخامس عشر، وهو ما يتضح أيضاً من الاستماع إلى أحد أغاني فولكنشتاين نفسه التى كتبها للمجموعة نفسها من الآلات بالإضافة إلى مجموعة كورالية من أصوات للرجال موزعة على ثلاثة خطوط بوليفونية وهى أغنية «بهذا القلب السليم النية» (٣٠٤) (فقرة ٣٩ من التسجيل الموسيقى).

ومن بين أهم أساطين الشعراء المغنين كونراد ناخترجال (٣٠٥)، وسباستيان فيلت (٣٠٦)، وأدم بوشمان (٣٠٧)، وهانز زاكس (٣٠٨) الذى خلّده فاجنر هو ومدرسة أساطين الشعراء المغنين جميعاً 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 ذات شأن، إذ تركّزت كل جهودهم فى تجويد الأداء وإرساء تقاليد معينة لهم لا يحدون عنها فى هذا المجال. وشهدت الأيام الأولى لحركة أساطين الشعراء المغنين تكوين أول جمعيات موسيقية مستقلة عن الكنيسة، كما شهد عام ١٤٨٢ تأسيس «الأكاديمية» فى بولونيا بإيطاليا وأخرى فى ميلانو، وإن كانت معرفتنا بحقيقة طبيعة هذه الجمعيات والأكاديميات معرفة غير دقيقة.

وقد نشأت المحاولات الأولى لأسلوب البوليفونية خلال القرن العاشر والقرن الحادى عشر والنصف الأزل من القرن الثانى عشر فى الأديرة الرومانية النزعة «الرومانسكية» المتناثرة فى أنحاء القارة

الأوربية. ولم تتركز زعامة الموسيقى فى منطقة واحدة إلا فى منتصف القرن الثانى عشر بعد أن تبوّأت باريس مكان الصدارة بفضل النهضة العلمية بجامعة باريس وضمّها لجهابذة العلماء من أمثال القديس سان برناردى كليرفو (١٠٩٠ - ١١٥٣) وبطرس أيلار (١٠٧٩ - ١١٤٢) والقديس چون السولسبرى (المتوفى عام ١١٨٠) وبطرس اللومباردى (المتوفى عام ١١٦٣)، فضلاً عن كاتدرائية نوتردام بباريس التى حققت مدرستها للغناء مستوى فنياً عالياً، عندما اختير بطرس اللومباردى أسقفاً لها.

الفن القديم «آرس أنتيكا»

وكان نهوض مدرسة للتأليف الموسيقى فى مطلع القرن الثانى عشر وفق أسلوب البوليفونية فى كاتدرائية «نوتردام» بباريس عام ١١٦٣، بداية ظهور زعامة الموسيقى الحققة فى القارة الأوروبية، وقد عُرف 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 القديس والترديدات والمجاوبات الأورغنية» 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 الكنسية التى تقام طوال السنة الميلادية، من ترديدات ومجاوبات وتهليلات وتراتيل تمهيدية وأغانٍ انتقالية^(٣١٢) بين أجزاء الصلاة وما إليها، وصاغها كلها من أسلوب الأورجانوم^(٣١٣) بأنواعه المعروفة أيامه، فكانت النماذج الأولى من أسلوب الأورجانوم المتوازي حيث يسير خط الأورجانوم فى تواز 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 (ذى الخطين المختلفين)^(٣١٤) خلال العصر القوطى

وكان الترتيل الجريجورى يقوم وفق تقاليد الأديرة الرومانية النزعة على إنشاد أجزاء بالغناء المنفرد يرددها بعده غناء كورالى فى صورة ترديدات مع إنشاد الميلودية فى وحدة نغمية^(٣١٥) دون استخدام خطوط الأورجانوم الموزعة. وبقي الإنشاد الكورالى على هذا النحو خلال العصر القوطى «عصر الفن القديم»، غير أن أجزاء الغناء المنفرد ما لبثت أن طرأ عليها تغيير رئيسى، وهو إسنادها إلى مغنيين أو ثلاثة أو أربعة كما حدث فى كاتدرائية نوتردام دى پارى 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،

احتشدت فيها الأصوات فى مجموعات كبيرة . ومنذ ذلك العهد أصبح الطريق ممهداً - بفضل استخدام كبار المغنين المنفردين - أمام تنمية أسلوب البوليفونية المتعددة الخطوط اللحنية .

وهكذا بدأ أسلوب الأورجانوم فى نهاية عصر الأديرة الرومانية النزعة - لاسيما دير كلونى - بالانتقال من السير المتوازى المطلق بين خطى الميلودية الأساسية والأورجانوم، إلى التحرك الحر لتجنب التصادمات الصوتية التى قد تؤدى إلى ظهور التنافر «النشاز» . ثم تلا ذلك خلال العصر القوطى ابتكار خط أورجانوم ثان إلى جانب الخط الأول وخط «الميلودية الأصلية» التى أطلق عليها فيما بعد اسم «الأساس الثابت»^(٣١٦)، والذى احتل مكانها لتكون أساساً [أو قراراً] أسفل خطى الأورجانوم وليس أعلاها كما كانت الحال فى أسلوب الأورجانوم المتوازى . والتزم المؤلفون بتجنب التصادم بين الميلودية الأصلية [التي اتخذت صورة قرار يسير فى انتقالات بطيئة على غرار ما نسميه اليوم بالقرار المستمر أو «البيدال»^(٣١٧)، كالقرار الملح فى «مزار القرية» الذى يواصل الطنين فى حين ينسج الميلودية من فوقه مزار آخر]. وهكذا انتقلت التحركات الميلودية المهمة إلى خطى الأورجانوم فى حين اختزلت 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 ولاسيما الخط الثانى^(٣١٨) الذى ضاعف ليونان من ثرائه بإدخال الأشكال الميلودية فى صورة «الثلاثيات»^(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 قصيرة . كما ابتكر ستة نماذج إيقاعية تستنفذ 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 شيد من فوقه خطاً الأورجانوم الأول والثانى :

فتردّد كلمات العنوان من الجميع أولاً، ثم من مُنشد «الأساس الثابت» على حين يستطرد الجميع فى إنشاد كلمات خطّى الأورجانوم فى آن واحد وفى إنشاد بقية النصوص التالية لكلمات الأساس الثابت . ويسترعى انتباهنا اشتراك جميع الخطوط [الأساس الثابت وخطّى الأورجانوم] بنغم واحد من بداية المقطوعة حتى أول القفلة^(٣٢٢)، فى حين يطفو خط الأورجانوم الثانى فوق الصوتين الآخرين متصدراً الإنشاد .

وكان صوت التينور الأسمى يُنشد الأساس الثابت فى أسلوب كتابة الأورجانوم المزدوج^(٣٢٣) [ذى الخط الثانى]، وكانت ميلوديته المختصرة تنتقل بين أنغامها فى ببطء، وفى بعض الأحيان كان يُسند أداؤه إلى مجموعة الكورال فى حين ينشد المغنى المنفرد الأول خط الأورجانوم الثانى، ويعاونه فى المرتبة الثانية منشد خط الأورجانوم الأول . ومن هنا كان خط الأورجانوم الثانى حرّاً فى اتجاهاته وأسرع فى انتقالاته المتوهّجة فوق الإنشاد الكورالى . وفى أحيان أخرى كان يُسند أداء «الأساس الثابت» إلى العزف على آلة الأورغن التى ثبت تاريخياً استخدامها وقتذاك، وهو ما أكّده الصور واللوحات والنقوش العديدة التى ترجع إلى ذلك العصر . ويعدّ 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) أو «البيدال» عند الإشارة إلى الجزء الموسيقى الذى يبقى فيه نغمُ القرار ثابتاً فى تكراره، فى حين تتحرك الخطوط الموسيقية الأخرى من فوقه بانطلاق ميلودى حرّ . ولو أننا تتبعنا مسار «الخط الذهبى للنمو والتقدم» لتبيّن لنا أن القرار الثابت بعد اختصاره فى صورة «الوقف» 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»، على نحو ما فى الكاندزا التى ترد فى نهاية الحركة الأولى [بصفة أساسية] ويتوقف فيها الأوركسترا نهائياً ليفسح المجال للعازف المنفرد ليثبت براعته من ناحية واستثمار إمكانيات الآلة الكامنة من ناحية أخرى .

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

الموتيت

وكان من عادة «بيروتان» اقتطاف أجزاء من ألحان «الترتيل الجريجورى» واستخدامها كأساس ثابت يبنى عليه موسيقاه التى يقدمها لتُغنى أو لتُعزف 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 مغنّين 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 الصمّت لتخفيف معاناة المستمع بضع لحظات من عناء تركيزه لإصغائه 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 بخطّين بوليفونيين، وإن اختلف النموذجان مع ذلك فى أن خطّى النموذج الجديد اللذين يجريان فوق القرار الثابت ليسا توءمين مثل خطّى الأورجانوم بل مستقلّين أحدهما عن الآخر تمام الاستقلال، وسُمّي هذا النموذج «بالموتيت» ذات الخطوط اللحنية الثلاثة الموزعة. ولفظ «الموتيت» لفظ فرنسى يعنى كُليمة^(٣٢٩) وهى تصغير لـ «كلمة»، وتُشير فى الأصل إلى نوع من الترتيل الكنسى الجماعى عباراته لاتينية ترجع الى ابتهالات وضراعات وصلوات ليست مُدرّجة بين الطقوس الدينية المعهودة، كما تشير إلى ما يحاكيها من الأغاني التى توضع لأغراض جادة ولو لم تكن كنسيّة، وهى أيضاً ترنيمة من العصور الوسطى تؤدبها الأصوات البشرية دون مصاحبة من الآلات الموسيقية. وتنتظم «الموتيت» فى مجموعة من الكلمات الملحّنة تتخلّلها كلمات ملحّنة غيرها تتداخل معها بأسلوب الطّباق «كونتراپنت». وتتضح معالم هذا النموذج فى أغنية «إلى جوار المدفأة»^(٣٣٠) (فقرة ٤٢ من التسجيل الموسيقى) التى كتبها مؤلف مجهول بعد ثلاثة قرون من غياب بيروتان والتى يبرز خطها العلوى مستقلّاً. وقد كُتبت لآلتى فيول وآلة باص فيول فى الجزء الأول منها، فى حين وزّعت فى الجزء الثانى على فلوت قائمة^(٣٣١) كبيرة ذات مبسم وآلة عود تقوم بأداء الأساس الثابت بدل الباص فيول. ويستطيع المستمع أن يتبين أن الناي فى الجزء الثانى والثيول الديسكانت فى الجزء الأول يعزفان الاستطراد على اللحن الأصلي الذى يعزفه العود فى الجزء الثانى والباص فيول فى الجزء الأول، وأن الخط العلوى يمثل الموتيت أو الاستطراد على اللحن الأصلي، فى حين يقوم الخط الثانى الذى تعزفه الثيول فى كلا الجزئين بالمساعدة فيما يشبه الترادف أو المناظرة بين الأساس الثابت (الميلودية الأصلية) والاستطراد عليها (الخط العلوى). واتخذ نموذج الموتيت صيغاً متعددة التركيب، فهى إما متعدّدة الخطوط اللحنية^(٣٣٢) أو متعدّدة الإيقاعات^(٣٣٣)

أو متعدّدة 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 حيك النسيج الموسيقى جمعاً بين القواعد الفنية المختلفة التى نمت بجهات مختلفة أو بواسطة جماعات يعيش بعضها بمعزل عن البعض الآخر فى القارة الأوربية وتوحيداً لها جميعاً فى خطة فنية واحدة شاملة، على غرار ما أداه الأسلوب القوطى نحو العمارة الذى نهض هو الآخر على عناصر مختلفة لفنون العمارة مثل تقنية لوحات الزجاج الملون المعشق التى نمت فى بلاد مختلفة وبواسطة شعوب مختلفة فإذا هو يضمّها جميعاً فى أسلوب شامل عُرف باسم طراز العمارة القوطى .

ومن بين أهم مؤلفى هذه الفترة وخاصة أواخر القرن الثالث عشر فرانكو الكولونى^(٣٣٥)، كما يمثل بييردى لاکروا^(٣٣٦) مرحلة الانتقال بين فن القرنين الثالث عشر والرابع عشر من حيث الأنماط الموسيقية . وتعدّ مجموعة الموتيت المعروفة باسم موسوعة مونبلييه^(٣٣٧) أهم مجموعة من هذا النمط من الغناء .

الفصل السادس

إِرْهَاقَاتُ عَيْصِ النَّهْضِيَّةِ

الأسلوب الإيطالي فى مستهل عصر النهضة

نشيد يوم الغضب

ظهر خلال القرن الثالث عشر نشيدان يعبران عن التناقض الفكرى الذى ساد إيطاليا خلال الفترة التى سبقت عصر النهضة ؛ أولهما هو «نشيد ديس إيراي» أى يوم الغضب^(٣٣٨) الذى كتبه باللاتينية «توما دى شيللانو» قبل بضع سنوات من لقائه بالقدّيس فرنسيس الأسيزى ويعكس اتجاه الصرامة والتزمّت الفكرى الذى مارسه كنيسته العصور الوسطى ، ويتسم ثانيهما وهو نشيد «مديح الشمس» الذى نظمّه القدّيس فرنسيس الأسيزى بطابع التحرّر والتعاطف والرأفة والرحمة التى تحلّى 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 ليوم القارعة ، يوم يُنفخ فى الصور فيُبعث الموتى من قبورهم ويُعرضون «يوم الحساب» لا تخفى عنهم خافية . وتواكب هيبّة هذه الصور قوة الأخيلاة الشعرية التى تنتقل فى تعبيرها عن الحالات الوجدانية من الفزع من عذاب جهنم إلى الأمل فى عيشة الجنة الراضية ، إلى أن 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 ظل النشيد مستخدماً مصحوباً بلحنه إلى اليوم ضمن الطقوس الكنسية كتعقيب^(٣٣٩) يُرتل بعد التمهيد وقبل تلاوة الإنجيل حتى صار لاغنى عنه فى القداس الجنائزى الغربى ، وشاع أسلوب إنشاده بواسطة جمهور المصلّين وفرقة المنشدين معا خلال هذه الفترة ، وقد أطلق عليه اسم «التعقيبات» لأنه يعقب «التمهيد» [الجرادوال] والتهليلات^(٣٤٠) .

وما أكثر ما استغل مؤلفو الموسيقى السيمفونية لحن «نشيد يوم الغضب» في أعمالهم غير الدينية للتعبير عن رهبة الموت، مثلما فعل كامي سان صانز في سيمفونيته الثالثة (الشهيرة باسم سيمفونية الأورغن) إذ جعل منه لحناً دورياً يربط بين أجزاء السيمفونية ويوحّد موسيقاها. وكذا فعل هكتور برليوز في سيمفونيته الخيالية في حركتها الختامية المسماة «حلم ليلة سبت الساحرات»^(٣٤١) والتي تصوّر حلماً مخيفاً يطارد العاشق فيه محبوبته في ثورة غضب وغيرة إلى أن يُلْقَى به في قبضة الشياطين الذين يسومونه سوء العذاب، إذ أدخل برليوز لحن «يوم الغضب» كعنصر مفرّج معبّر عن رهبة الموت تعكف على أدائه آلتان من آلات التوبا الضخمة بصوتها الغليظ العميق، ثم تردده بعدهما مجموعة «الأبواق» في صورة «منوعة». كذلك استغله أو توريينو ريسبيجي في تصوير الفزع من شبح الموت الذي تنفثه الأفاعى السامة خلال جزء من قصيدته الموسيقية التصويرية «انطباعات برازيلية». وقد أطلق عليه اسم «بوتانتان»، وهو اسم الحديقة البرازيلية القائمة بمدينة سان باولو التي تُربى فيها الأفاعى الضخمة السامة لأغراض طبية. وتؤكد هذه النماذج جميعاً قوة أثر هذا اللحن البسيط الوقور الذي وُضع أصلاً للموسيقى الكنسية فإذا هو يتجاوزها إلى الموسيقى الدنيوية.

أما نشيد مديح الشمس للقديس فرنسيس الأسيزي فهو نشيد تعبدي يُعدّ أبرز ما أسهم به الآباء الفرنسيون في عالم الشعر والموسيقى، وضع أغانيه^(٣٤٢) القائمة على التسبيح والمديح القديس فرنسيس وأنصاره فإذا النشيد يغدو أحد طقوسهم الدينية. وقد تطورت هذه الأغاني فيما بعد حتى صارت أكثر الأنماط الموسيقية الدينية شعبية خلال القرن الرابع عشر، إذ ما لبثت أن نشأت جمعيات متخصصة في إنشاد هذه الأغاني مثل جمعية المدّاحين الإيطالية.

وكان القديس فرنسيس قد تعلّم اللغة الفرنسية بلهجة «البروفانس»، وهو الإقليم الذي تنحدر منه أمه من إحدى أسره العريقة، كما حفظ عن ظهر قلب أغاني هذا الإقليم الفرنسي. وتروى سيرة حياته الشهيرة بعنوان «أسطورة الرفاق الثلاثة» ورواية نيكوس كازانتراكس «فقير الرب»^(٣٤٣) أنه كان ينشد أغاني المديح في صلاته بلهجة إقليم بروفانس بصوت جهوري واضح، كما تعلم أغاني التروبادور وموسيقاهم وهم الذين نشثوا أيامه بجنوب فرنسا وطاف كثير منهم بأنحاء إيطاليا، وانكبّ على الشعر الإيطالي يقرؤه بلهجاته الدارجة المختلفة مما أتاح له أن يلعب دوراً قيادياً في حركة الشعر الجديدة في إيطاليا، وإذا هو يُطلق على نفسه هو ورفاقه اسم «المدّاحين»، مُضيفاً بذلك على نفسه صفة الموسيقى الشعبي، لا الموسيقى الأرستقراطية من مردّدى قصائد الحب والبطولة الأرستقراطية.

ووفق القديس فرنسيس إلى أن يجمع في أغانيه^(٣٤٤) بين الموسيقى الدينية وموسيقى القصور والقلاع والموسيقى الشعبية التي يترنّم بها الناس في الطرقات، كما حمل كلمات أغانيه أفكاراً دينية تدور أغلبها حول نصوص المزامير والأوراد، وشكّل أغانيه من عبارات سهلة مفهومة ومن ألحان بسيطة مألوفة جعلتها تنفذ في يسر إلى قلوب الناس، فانتشرت في الجنوب ونافست الأسلوب القومي السائد في الشمال المتمثل في الأغاني الكورالية الكونترابنطية المعقدة التي لا يُجيد إنشادها إلا الموسيقيون المحترفون المهرة.

ويعدّ نشيد «مديح الشمس» الذي وضعه القديس فرنسيس الأسيزي أهم أغاني المدح وأعلىها شأنًا وأكثرها طرافة. وما أكثر ما تردّد من أن راهبات دير «القديسة كلير» بأسيزي كن ينتظرن مشوقات أن يسمعن القديس فرنسيس يترنّم به وهو يستشفى من مرض ألمّ به في كوخ خارج الدير. وكان للهجة النشيد الدارجة رد فعل عفوى بين الجماهير يتناقض مع رهبة الأناشيد الكنسية التي كانت تُصاغ باللغة اللاتينية الأكاديمية. ومع صياغته من ألحان شعبية بسيطة كألحان أغاني «التروبادور» إلا أنه يتعارض معها من حيث المضمون لأنه يتناول أفكاراً دينية عميقة في حين تتناول تلك الأغاني موضوعات الفروسية والتشبيب بمفاتن النساء، وعلى حين يتدفق من أبياته شعور إنساني تعتمد تلك الأغاني على البراعة اللفظية في نظمها الشعرى.

وانتظم «مخطوط أسيزي» كلمات النشيد كاملة إلى جانب مسافات بيضاء يغلب على الظن أنها كانت مخصصة لتدوين ألحانه التي لم يُعثر عليها برغم العثور على ألحان أغان كثيرة من أغاني المديح التي يرجع تاريخها إلى ما بعد عهد القديس فرنسيس بقليل، مثل نشيد ستابات ماطر «الأم الثكلى القائمة»^(٣٤٥) الذي كتبه «چاكوبوني داتودي»^(٣٤٦) المتوفى عام ١٣٠٦ والذي فرضت قوته اللحنية وعمق أفكاره اشتراكه مع «نشيد يوم الغضب» في مجموعة الطقوس الكنسية الرسمية بعد إصلاحات «مجمع ترنت» في القرن السادس عشر (فقرة ٤٤ من التسجيل الموسيقى).

الفن الجديد. آرس نوفا

وخلال القرن الرابع عشر فقدت الكنيسة سلطتها المركزية بعد الشقاق المذهبي الأعظم (١٣٧٨ - ١٤١٧)، وأصبح هناك «بابا» للمسيحيين بمدينة أفينيون بجنوبي فرنسا و«بابا» ثان لهم في روما، مما أدى إلى التحرر من تقاليد العصور الوسطى في كافة نواحي النشاط الاجتماعي والفكري والديني والفني، وشروع كل دولة أوروبية في تنمية ثقافتها القومية وموسيقاها المحلية، فإذا مؤرخو الموسيقى يطلقون على هذه الفترة اسم عصر «الفن الجديد»، وهو العنوان نفسه الذي أطلقه «فيليب دثيتري» (١٢٩١ - ١٣٦٠) على بحثه الموسيقى التعليمي كما قدمت. وأخذ «الفن الجديد» في الانتشار بفرنسا خلال النصف الأول من القرن الرابع عشر إلى أن انتقل إلى إيطاليا وإنجلترا في النصف الثاني من القرن نفسه. وصاحبت هذا الفن الجديد نهضة أدبية وفكرية أقطابها دانتى^(٣٤٧) وبوكاشيو^(٣٤٨) وشوهر^(٣٤٩)، كما واكبتها نهضة مماثلة في فن التصوير بظهور الفنان چوتو^(٣٥٠) ومدرسته بفلورنسا.

تحديد مناطق الأصوات

وكانت أولى مستحدثات «الفن الجديد» في مجال الموسيقى بفرنسا تحديد مناطق الأصوات، وهذا ما تجلّى في نموذج «الموتيت» الذي انبثت خطوطه اللحنية على أساس لحن مستعار من الترتيل الجريجورى يتدفق

في تموجات بطيئة ويُشده صوت التينور، كما اضطرت موسيقاه بالحيوية بما طرأ على الخطوط الغنائية العليا من زخارف ولاسيما الخط الثاني الذي كان يهدف إلى إبراز اللحن الثابت «الكانتوس فيرموس» على نحو أفضل وكأنما هو استطراده. وإذ كان الخط الأول المساعد للخط الثاني عديم الجدوى، وهو ما يعني أن خط الأساس الثابت يخدم أحد الخطين العلويين دون الآخر حفز ذلك إلى ابتكار خط أساسي آخر مع الأساس الثابت لخدمة الخط العلوي الأول سُمي بخط الأساس الإضافي أو خط التينور الإضافي.

وهكذا تحوّل نموذج «الموتيت» الذي كان يكتب من أساس ثابت وثلاثة خطوط - بعد استبدال الخط العلوي الثاني^(٣٥١) بخط التينور الإضافي^(٣٥٢) - إلى موتيت من خطي أساس وخطين علويين. وأعيدت التسمية وفق إسنادها للمغنيين إلى خطين للصوت النسائي [وهما الخطان العلويان] وخطين لصوت الرجال [وهما خطا التينور]، ثم انتظمت الأصوات من أعلى إلى أدنى على النحو التالي:

١ - الخط الثالث^(٣٥٣) درجة الطو [الدرجة العليا]، ويقوم بغناؤه صوت «الميزوسوبرانو»^{(٣٥٤)*}

٢ - الخط الأول^(٣٥٥) درجة كونتر الطو [الصوت النسائي الرخيم].

٣ - خط الأساس الثابت^(٣٥٦) [صوت تينور].

٤ - خط الأساس الإضافي^(٣٥٧)، وهو الخط الثاني، أي صوت إضافي بالنسبة للتينور الأصلي يُشَد من درجة باريتون أو باص، ثم اختصرت هذه التسميات وفق وظائفها إلى صوت سوبرانو^(٣٥٨)، وصوت كونتر الطو أي القرار النسائي^(٣٥٩)، وصوت القرار الإضافي [ويطلق عليه في الآلات الوترية القوسية كونتراباص، في حين يطلق عليه في الأدوار الغنائية الباص فقط]، واختفت منذ ذلك الحين أهمية صوت التينور بين الخطوط الأخرى وفق هذا التقسيم إلى مناطق عليا ومناطق سفلى من حيث حدة الصوت الغنائي وغلظه.

الإيقاع الموحد النبرات

أما ثاني مستحدثات هذا الفن الجديد في فرنسا فهو «الإيقاع الموحد النبرات»^(٣٦٠). وكان إيقاع الموتيت يُصاغ من قبل في واحد أو أكثر من القوالب الستة التي ابتكرها ليونان استناداً إلى نظرية تقسيم النبرات إلى نبرات طويلة وأخرى قصيرة ووفقاً للخصائص الصوتية لبعض الكلمات اللاتينية. غير أن المؤلفين مالبثوا أن ضاقوا بهذه القوالب المحددة في أواخر القرن الثالث عشر حتى جاء أصحاب «الفن الجديد» فاستحدثوا إلى جانب تقسيم النبرات الطويلة إلى تقسيمات ثلاثية تقسيم النبرات القصيرة كذلك إلى تقسيمات ثنائية^(٣٦١)، فإذا الطريق ينفسح أمامهم للجمع بين التقسيمين في المقطوعة الواحدة، وهما التقسيم الثلاثي^(٣٦٢) والتقسيم الثنائي^(٣٦٣).

* Mezzo-soprano. معناها الحرفي: نصف السوبرانو، وهي طبقة صوت النساء متوسطة الحدة، وهي طبقة صوتية معتدلة تكون بين السوبرانو والكونترالطو (م.م.م.ث).

كذلك أضاف أصحاب الفن الجديد بعض التعديلات إلى الكتابة الموسيقية للقداس الذي كان قد اكتسب ضخامة تواكب ضخامة الكنائس القوطية ، فجعلوا الموسيقى البوليفونية لكل قسم من أقسام القداس تقوم على أساس ثابت^(٣٦٤) [نغم مضبوط] من «الترتيل الجريجورى» ، ثم يتكرر الإنشاد بعد تطعيمه بخطوط لحنية موزعة مثل ما نلاحظ فى لحن الرحمة^(٣٦٥) الذى يُستخدم بعد إنشاده من صوت التينور [كأساس ثابت لموسيقى بوليفونية] لفاتحة القداس ، ثم يوزع على صوتين علويين يسيران من فوق الأساس الثابت للحن الفاتحة الأصلية .

ولعلّ 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 سبق الحديث عنها . وقد استخدمت مع الأصوات الغنائية أربع آلات موسيقية تتسق مع المناطق الصوتية الأربع وهى الناي الكبير ذو المبسم [الفلوتة] وقيول ديسكانت [ويمثلان الأصوات العليا] والقيول التينور والعود [ويمثلان الأصوات الخفيضة] . ويكشف الاستماع إلى هذا القداس عن انتظام البوليفونية فى انسيابها وفق أساليب جديدة مبتكرة أكثر تحرراً وترابطاً بين خطوط الميلوديات الأربعة ، بحيث لا يبرز أحدها عن الآخر وكأنها خيوط أربعة مجدولة فى حبل واحد ، لا يعلو أحدها عند الاستماع إليه إلا كما تعلو إحدى الكرات الأربعة التى تقذف بها على التعاقب كفّ أحد الحواة إلى أعلى ثم يلتقطها بحيث لا نرى منها دائماً إلا كرة واحدة فى الهواء . وعلى هذا النحو تتجلى براعة الكتابة البوليفونية فى الترابط بين الأصوات المختلفة التى يطفو أحدها ثم يغوص ليطفو آخر ، وهكذا .

تطوير أغاني العصور الوسطى

وقد ظلت الآلات المستخدمة فى هذه المرحلة هى الآلات نفسها التى كانت تصاحب أغاني القرون الوسطى خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، إلى أن طور «الفن الجديد» صياغة بعض نماذج أغاني القرون الوسطى ونسّقها فى أسلوب بوليفونى نامٍ مثل :

١ - نموذج **القيرليه**^(٣٦٧) التى كانت فى الأصل إحدى أغنيات الرقص ثم تطوّر نسيجها الموسيقى حتى أثر الناس الاستماع إليها بدلاً من الرقص على أنغامها . ولما كانت بعض هذه الأغاني قصيرة فقد أطلقوا عليها اسم «الرغويّات القصيرة»^(٣٦٨) مثل أغنية «إنى راضية عن كل شىء»^(٣٦٩) الموزعة على صوتى السوبرانو ومعها الفلوت القديم (فقرة ٤٥ من التسجيل الموسيقى) .

٢ - نموذج **الرونالدو**^(٣٧٠) وكذا البالاد^(٣٧١) الذى أتاح لأصحاب الفن الجديد الفرصة لعرض مبتكراتهم الإيقاعية . وكان النسيج الموسيقى فى بعض أغاني هذا النموذج معقّداً ، كما اشتمل بعضها الآخر على قسم متكرر هو «المذهب أو المرجع» الذى تقوم الآلات المصاحبة وحدها بأدائه . وتعدّ أغنية

«جيوم ده ماشو» التي تبدأ بعبارة «ما أيسر على»^(٣٧٢) (فقرة ٤٦ من التسجيل الموسيقى) نموذجاً للموسيقى الموزعة على ثلاثة خطوط بوليفونية تشد أعلاها مغنية من طبقة كونترالطو، في حين توزع الخطنان الآخران على الثيول والعود.

٣- نموذج الرومانس^(٣٧٣) الذي شاع خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر، كتب له ماشو لحن «شكاية»، وبدأه بعبارة «يضحك في الصباح من يبكى في المساء»^(٣٧٤) (فقرة ٤٧ من التسجيل الموسيقى)، وهو لحن للغناء المنفرد بصوت الكونترالطو دون آلات مصاحبة أي من أسلوب المونودية [الميلودية الواحدة] التي لا تدعمها مساندة هارمونية أو بوليفونية. وتتجلى في هذا اللحن البديع إرهاباته سمات المسار الميلودي الطويل المتدفق الذي سيكتمل فيما بعد خلال عصر النهضة بإيطاليا.

وقد أضاف أصحاب «الفن الجديد» بضع نماذج جديدة إلى جانب النماذج القديمة التي تطورت على أيديهم أهمها **أغاني الصيد**، وهي نوع من الأغاني الوصفية التي تتناول مشاهد الصيد والقتل وعودة الصيادين مع كلابهم واجتماعهم في المساء لتناول العشاء حول المدفأة، ثم سمرهم في الخلاء أثناء ليالي الصيد. ويقوم أسلوب هذه الأغاني على المحاكاة التي تدور بين صوتين، ينشد أحدها ميلودية أصلية تحاكي صورتها الصوت الآخر. وجرى العرف على تسمية المحاكاة الحرفية «كانون»^(١٤٣) وذلك عند قيام الصوت الثاني بمتابعة الميلودية مباشرة مكوتاً بذلك نسيجا بوليفونيا. وهو أحد النماذج الذائعة في الكثير من المؤلفات الموسيقية في مختلف العصور. وتشبه هذه الأغاني قصائد «البلاد» القصصية، غير أن جزءها المتكرر وهو «المرجع»^(٣٧٥) أقصر منه في القصائد القصصية.

ومن أهم المؤلفين النظريين في حقل الموسيقى خلال هذا العصر، فيليب دي فيتري^(٣٧٦) الذي اشتهر ببحث له بعنوان «الفن الجديد» تناول طرق التدوين المستحدثة باستفاضة. وكان دي فيتري - فيما يبدو - مؤلفاً موسيقياً مرموقاً وإن لم يبق من موسيقاه أثر (لوحة ٣٥).

«الفن الجديد» بإيطاليا

وإذا انتقلنا إلى إيطاليا خلال النصف الأخير من القرن الرابع عشر وجدنا أن أصحاب مدرسة «الفن الجديد» من الموسيقيين قد استشعروا مثل زملائهم المصورين روح النهضة الأوربية قبل انبثاقها، ودليل ذلك أنهم كانوا يعنون بالجمال الحسى للموسيقى وأثرها على السمع أكثر من عنايتهم ببراعة الصنعة الفنية، حتى غدت الموسيقى أقل الفنون الإيطالية احتفاظاً ببقايا الاصطناع الفني المنحدر من القرون السابقة. وقد طور أصحاب «الفن الجديد» الإيطاليون أربعة قوالب موسيقية على صلة بالقوالب الفرنسية:

(لوحة ٣٥) أوركسترا كوميدى مشكل من البشر والحيوان يعزفون على آلات موسيقية كلاسيكية، كالطبول والصنوج والأجراس والثيوليينه بينما يرق أحدهم على آنية طهى. منمنمة من قصة فوفيل (القرن ١٤). باريس.



أولها **أغاني الصيد** (٣٧٧) التي سبق الحديث عنها ضمن قوالب الفن الجديد الفرنسي . وعلى حين لم يخلف الفرنسيون وراءهم نماذج مسجلة لهذه الأغاني خلف الإيطاليون منها الكثير مثل أغنية «نخب الفجر» (٣٧٨) (فقرة ٤٨ من التسجيل الموسيقى) التي يستهل بها الصيادون صباح يوم جديد آخر والتي كتبها جيرارديللو الفلورنسي ، وتوزعت موسيقاها على ثلاثة أصوات من الرجال ، الأولان صوتا تينور والثالث صوت باص .

وثانيها **أغاني صيد السمك** (٣٧٩) ، التي لا تختلف من حيث البناء والنسيج الموسيقى عن أغاني الصيد السابقة ، وهو ما نلاحظه في أغنية فرانثيسكو لاندينو (٣٨٠) الموزعة على ثلاثة أصوات : صوتان غنائيان من طبقة التينور يصاحبهما عزف على العود (فقرة ٤٩ من التسجيل الموسيقى) .

وثالثها **أغاني المادريجال** (٣٨١) التي تشبه بطابعها أغاني الرعاة ، وقد انبثق منها نوع يتألف من لحنين يصاحب أحدهما الكلمتان ويتكرر الثاني عقب كل مجموعة من الأبيات ، فسمي لهذا «بالمرجع» . ويتبعان في نسيجهما طريقة الملاحقة ، ولهذا تكتب المادريجال لصوتين على الأقل أو لدورين موزعين سواء كتبت للغناء أم للعزف وحده ، مثل لحن «تنهأتى العذبة» (٣٨٢) الذي ألفه فرانثيسكو لاندينو للعزف على ثلاث آلات هي : العود والقيول التينور وفيلينه صغيرة انقرضت الآن (فقرة ٥٠ من التسجيل الموسيقى) . وليس هناك اتفاق في الرأي 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 أنشودة مدح العذراء مريم .

ورابعها **البالاتا** (٣٨٣) وتناظر الفيرليه الفرنسية ولا صلة لها بأغنية البالاد (٣٨٤) . ويتكون شعر البالاتا من عدة مقاطع ينطوى كل منها على ستة أبيات ، ويسبق كل مقطع ويتلوه مرجع يتردد . ومن أهم موسيقيي الفن الجديد في إيطاليا فرانثيسكو لاندينو (١٣٢٥ - ١٣٩٧ تقريبا) وكان عازفاً ضريراً على الأورغن .

الفن الجديد بانجلترا

جون دنستابل

انتقل تأثير «الفن الجديد» الإيطالي والفرنسي إلى إنجلترا التي بدأ موسيقيوها في القرن الخامس عشر ما يمكن أن ندعوه «بالفن الجديد» بعد أن استعاروا قوالبهم الموسيقية من أصحاب «الفن الإيطالي الجديد» ، وهو ما تؤكدُه النظرة الفاحصة إلى أعمال جون دنستابل (٣٨٥) رائد المدرسة الإنجليزية التي يمكن تصنيفها في أنواع سبعة :

أولها: الموسيقى الدينية التي يُعدّ أسلوبه فيها امتداداً لأسلوب الموسيقى الدينية عند أصحاب «الفن الجديد» وإن طرأ التطوير على بعض التفاصيل التي تتجلى في جزأين من أجزاء القداس هما «التقديس» و«الدعاء».

وثانيها: الأغاني القصصية التي اتبعت منهج «الفن الجديد» في إطلاق الحرية الميلودية للخط العلوى^(٣٨٦) فكشفت عن موهبة چون دنستابل في صياغة الميلودية الشجيرة الجميلة وفق النسق الإيطالي.

ثالثها: الأغاني التوائم^(٣٨٧) التي تتوأكب فيها حركة الخطّين العلويين صعوداً وهبوطاً على غرار «أورجانوم» القرن الثاني عشر الذي سبق الحديث عنه.

رابعها: مؤلفاته التي صيغت في قالب الموتيت ذي الإيقاع المتساوي النبرات^(٣٨٨).

خامسها: مؤلفاته التي تقوم إما على استعارة لحن ديني وإسناده إلى خط علوى بعد تجميّله بالزخارف الميلودية، أو تلك التي تقوم الهارمونية فيها على أساس خط «الأورجانوم» الحر الذي ينطلق في السير الميلودي غير المتوازي، وكذلك التي تمتد فيها الهارمونية إلى الأبعاد الرابع والخامس والثامن بل إلى البعدين الثالث والسادس أيضاً، وهي التي سبق تفصيلها في الحديث عن الأورجانوم المتوازي أو «الصارم»، وعن الأورجانوم الحر أو «الديسكانت»، وعن الأورجانوم ذي الخط الثالث^(٣٨٩) أو مايسمى بشبيهه الباص «فُو بوردون» بالفرنسية^(٣٩٠). واعتمد دنستابل في هارمونية هذا النوع الخامس على «الفُو بوردون»، كما وشّى الخط العلوى الثالث فيها بثتى أنواع الزخارف الميلودية على نسق مؤلفات دوفاي من المدرسة البرجنديّة التي سنتحدث عنها بعد قليل.

سادسها: مقطوعات «الموتيت» الخطابي^(٣٩١) التي تتميز بحرية الابتكار في جميع خطوطها الغنائية مع العناية الخاصة بالإيقاع الخطابي للكلمات عن طريق إبرازه بالأنغام المتكررة.

سابعها: المؤلفات المزدوجة البناء المعتمد على لحنين أساسيين بدلاً من لحن أساسي واحد، يمثل أولهما خط الأورجانوم، ويُسند الثاني للتينور سواء كان لحناً مبتكراً أم مستعاراً، وينضم إليهما خط علوى ثالث يُبرز ما ينطويان عليه من معان. ومن هنا أصبح الازدواج في البناء الموسيقي قسمة مميزة للتأليف الموسيقي في القرن الخامس عشر.

وخالف دنستابل أسلافه الإنجليز في أصول التأليف الكونترابنطي في الأنواع الأول والثالث والخامس والتي تقوم غالباً على اللحن الثابت، فعلى حين كان السابقون عليه يجعلون اللحن الثابت ينتقل بين الخطوط الميلودية جميعاً، وهي الطريقة التي أطلق عليها اسم «اللحن الثابت المتنقل»، نجد دنستابل قد جعل اللحن الثابت يحتل مكانه في الخط السفلي في النوع الأول، وفي الخط المتوسط في النوع الثالث، وفي الخط العلوى في النوع الخامس من قواعد التأليف الكونترابنطي.

ويتضح تأثر دنستابل الكامل بالإيطاليين في نماذج الموتيت ذات النطاق الصوتي المحدود، وكذا في كتابته للميلودية الشَّجِيَّة الجميلة ذات الخط الميلودي الطويل المتدفَّق، وهو ما نلاحظه في موتيت «ياسيدتنا مريم»^(٣٩٢) (فقرة ٥١ من التسجيل الموسيقى) التي وزَّع أدوارها الموسيقية على خطين غنائيين توءمين يتلاحقان خلال الإنشاد على نمط ما يحدث في نماذج «الفوجة»*، إلى جانب ثلاثة خطوط أخرى تقوم بعزفها ثلاث آلات موسيقية هي الناي الكبير ذو المبسم والفيول التينور والعود التي تستهل العزف تمهيدا للإنشاد الذي يؤدِّيه الخطَّان الغنائيان الموزَّعان على مُنشدَّين منفردين أحدهما من طبقة التينور وهو مُنشد الخط العلوى، والآخر من طبقة القرار [الباص]، فيأسرنا جمال الميلودية الذي يفوق ألحان لاندينو حتى لتبدو الموتيت وكأنها من نماذج «بالسترينا».

وثمة نموذج آخر من نماذج الموتيت نبيِّن فيه أسلوب دنستابل في ملاحظة الأصوات بعضها البعض الذي تتميز به الألحان التوائم، وهي الألحان التي يُطلق عليها اليوم «الثنائيات»^(٣٩٣) ثم صارت تُكتب لصوتين غنائيين يُسندان إلى منشدين منفردين يؤدي كل منهما دوراً رئيسياً، وهو موتيت «تحية لك أيتها البتول»^(٣٩٤) (فقرة ٥٢ من التسجيل الموسيقى) الذي وزَّعه الفنان على أصوات غنائية ثلاثة لتيسير الملاحظة بين الخط العلوى المُسند إلى مغنية من طبقة كونترالطو والخط الثانى «التوأم» المُسند إلى مغن من طبقة «تينور أول»، والخط الثالث المُسند إلى مغن من طبقة «تينور ثان». وكانت الملاحظة تدور بين خطين ويبدأ الثالث فور انتهاء أحدهما أو يشترك الثلاثة معاً على غرار الإنشاد الكورالى. وتشتمل الخطوط الغنائية الثلاثة على الميلودية الشَّجِيَّة الساحرة التي تتجلَّى حين نستمع إلى الغناء الانفرادى للجملة الاستهلاكية المحاكية للنسق الإيطالى الذى تصاحبه الآلات الموسيقية.

أسلوب القرن الخامس عشر

نمو البوليفونية فى المدرستين البرجنديَّة والفلامنكية

انعقد لواء الصدارة فى نمو البوليفونية خلال القرن الخامس عشر لمدرستين تأصلت جذورهما فى الأراضى الواطئة من غرب أوروبا، وامتدت آثارهما إلى أساليب البوليفونية فى فرنسا وإيطاليا وألمانيا وإنجلترا بعد ذلك بقرن من الزمان، هما المدرسة البرجنديَّة^(٣٩٥) فى النصف الأول من القرن الخامس عشر والمدرسة الفلامنكية^(٣٩٦) (الأراضى الواطئة) فى النصف الثانى من القرن الخامس عشر. وقد أدت

* Fugue . الفوجة وتقوم على لحن قصير يسهل تذكره خلال الاستماع عندما تتلاحق الأصوات فى مسيرتها مضطردة حتى تبلغ ذروة المعنى الموسيقى . وتُكتب الفوجة عادة لأصوات متعددة غنائية أو آلية لثلاثة أصوات أو أربعة . وأيا كان عدد الأصوات التى تُعزف فى آن واحد فثمة واحد منها فقط يتميز على الآخرين ويشدَّ انتباه المستمع ويطلق عليه اسم «الموضوع» . ويضع المؤلف عادة موضوع الفوجة فى البداية دون أية مصاحبة موسيقية، ويكون عادة قصيراً مؤلفاً من مازورة أو مازورتين أو ثلاث، وله طابع بارز الوضوح لكى يسهل على المستمع التعرف عليه وحفظه وإن تعذر تتبعه على المستمع غير المدرَّب [م.م.م.ث].

المدرسة الأخيرة دوراً بالغ التأثير في موسيقى عصر النهضة بالمراكز الرئيسية للموسيقى في ممالك أوروبا ودوقياتها.

ويمثل القرن الخامس عشر مرحلة الانتقال - فكرياً وسياسياً - من العصور الوسطى إلى عصر النهضة، إذ ينهار الإقطاع خلاله وتنشأ طبقة جديدة وبخاصة في المراكز التجارية الكبرى، وتحتل فرنسا وإنجلترا مكانيهما كقوى ناهضة، ويرعى فيليب الصالح^(٣٩٧) (١٤١٩ - ١٤٦٧) وتشارلز الشجاع^(٣٩٨) (١٤٦٧ - ١٤٧٠) فن الموسيقى والموسيقيين سواء كانت موسيقى دينية أم موسيقى دنيوية. كما تألق في هذا القرن من بين المصورين ليوناردو دافنشي وفان إيك ورافائيل، واخترعت حروف الطباعة وإن لم يكن لها خلال هذا القرن تأثير ملحوظ على الموسيقى إلى أن هلت بداية القرن السادس عشر.

ويختلف أسلوب المدرسة البرجنديّة عن أسلوب المدرسة الفلامنكية في الموسيقى اختلافاً بيناً: فعلى حين تتكون البوليفونية في المدرسة الأولى من ثلاثة خطوط لحنية تتكوّن من أربعة في المدرسة الثانية، كما يتميز الأسلوب الفلامنكي بإضافة جزء أساسي واضح للباص يُضفي على البوليفونية عمقاً وجهارة يفتقدهما الأسلوب البرجندي.

ومن أهم ما أثرت به المدارس الهولندية أساليب عصر النهضة بأوروبا الاهتمام بفن «الطباق»^(٣٩٩) الذي استكمل مقوماته في أسلوب عصر النهضة بروما. كذلك تأصل في المدارس الهولندية استخدام القفلة التامة الأصلية التي تتكون من تألف الدرجة الخامسة من السلم الموسيقي، يليها تألف الدرجة الأولى^(٤٠٠) والقفلة الكنسية (المائلة)^(٤٠١) التي يأخذ فيها تألف الدرجة الرابعة مكان تألف الدرجة الخامسة.

وكان چيل بينشوا^(٤٠٢) (حوالي سنة ١٤٠٠) من المقربين إلى الدوق فيليب الصالح هو أحد اثنين أسّسا المدرسة البرجنديّة، واتّسمت معظم مؤلفاته بالطابع الديني وإن لم تخل من الإشراق الحلوة والرقّة العذبة التي تنم عن تأثيره بالصيغ الدنيوية الشائعة في عصره وأهمها الروندو والأغنية، والأخيرة صيغة فرنسية مستحدثة في عصره. أما أعلى موسيقيّ هذه المدرسة شأناً فهو جيوم دوفاي (١٤٠٠ - ١٤٧٤) الذي امتد تأثيره إلى أوروبا كلها.

وفي النصف الثاني من القرن الخامس عشر ترّبع على عرش المدرسة الفلامنكية يوهان (چان) أوكيجيم^(٤٠٣) (١٤٣٠ - ١٤٩٥) الذي بدأ حياته الموسيقية في طفولته مُنشداً في كاتدرائية أنقرس، وعاش حياته كلها متنقلاً بين المراكز الموسيقية المهمة في أوروبا ينشر فيها مستحدثات فنه، ومات في مدينة تور على نهر اللوار بفرنسا^(٤٠٤). وقد برع أوكيجيم في كتابة القداس والموتيت وأضاف إلى صيغة الأغنية الفرنسية ما أثارها وخلف وراءه أثراً من أهم الآثار الموسيقية في القرن الخامس عشر هو «مراثي إرميا»^(٤٠٥) حوالى سنة ١٤٧٤ التي تمثل أيضاً من الموج النغمي في بوليفونية متدفقة لا تتوقف منذ تبدأ حتى تبلغ نهايتها.

الفصل السابع

عَصْرُ النَّهْضَةِ

كانت الفلسفة «الإنسانية»^(٤٠٦) هي الفلسفة السائدة في عصر النهضة خلال القرن السادس عشر، وهي فلسفة بعيدة كل البعد عن لاهوت القرون الوسطى اتجهت بكل عنفوانها نحو اهتمامات الإنسان بدنيته. وليس ثمة ما يعبرّ بجلاء عن عصر النهضة تعبيراً حسياً وعقلانياً أكثر من فنون هذه الحقبة الإنسانية وآدابها، فإذا دافنشي وميكلانجيلو وتسيانو ودورر وهولباين^(٤٠٧) وغيرهم يفصحون عن فلسفة عصر النهضة في إبداعاتهم التشكيلية، كما أفصح عن ذات الفلسفة الإنسانية في كتاباتهم ماكيافيللي في إيطاليا ورابيه ومونتني ورونسار في فرنسا، وسرفانتيس في إسبانيا، وشكسبير وسبنسر وبيكون في إنجلترا^(٤٠٨). أما في مجال العلوم فقد برز كوبرنيكوس وجاليليو^(٤٠٩) في إيطاليا، كما شهدت هذه الفترة في المجال الديني انتفاضة مارتن لوثر المعروفة باسم «الإصلاح البروتستانتي».

وكان القرن السادس عشر هو البداية الحقيقية لازدهار النهضة الشّماء التي جرى فيها وضع اللمسات الأخيرة لما سبق ابتكاره في عالم الموسيقى خلال القرن الخامس عشر، عصر « النهضة المبكرة ». والتقى في هذا القرن السادس عشر تياران أحدهما أخذ في المدّ والآخر في الانحسار، كان 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 المتمثل في الميل إلى استخدام وسائل الكتابة بالطرق الكنتراپنطية. وكلمة كنتراپنط^(٤١٠) تعنى صوتاً مقابل صوت، أى نسيج من الخطوط اللحنية التي تسير معاً بطريقة أنقىة وتدور حول لحن ثابت «كانتوس فيرموس» رئيسى واحد وفق قواعد كتابة الكنتراپنط. وقد انطوت الكتابة الكنتراپنطية على وسائل فنية رائعة في بناء التناسب وخلق التكامل وإيجاد الوحدة، تلك الوسائل التي بلغت مرتبة النضج في مؤلفات باخ وأفرخت مدرسة هامة في حقل التأليف الموسيقى بوجه عام امتدت إلى يومنا هذا وخاصة فيما يتعلق بتناول الخطوط اللحنية. ويعتمد

الطَّباق [الكنترابنط] على تعدّد الخطوط اللحنية فى أنماط ستة بحيث يكون لكل تركيب نغمى تركيب يقابله ويوازنه وإن لم يشابهه . وأول هذه الوسائل : المحاكاة^(٤١١) وتتأتى بعرض لحن من إنشاد صوت غنائى من طبقة ما تتبعه محاكاة للصورة الميلودية لهذا اللحن من إنشاد صوت غنائى من طبقة أخرى . وثانيها «الكانون»^(٤١٢) وذلك إذا كانت المحاكاة للصورة الميلودية حرفية . وثالثها قلب الصورة الميلودية للحن^(٤١٣) أى قلب المسافات أو الأبعاد الموسيقية اللحنية التى تفصل بين أصوات اللحن ، فتحول كل مسافة صاعدة إلى هابطة والعكس صحيح ، مع المحافظة على إيقاعات اللحن [واللحن عبارة عن نوتات موسيقية مدوّنة بإيقاعات وأزمنة معينة تفصل بينهما أبعاد لحنية ، فإذا تغيرت الأبعاد تغير اللحن بالتالى] وبهذا يتسنى الحصول على لحن آخر له علاقة فنية مترابطة باللحن الأسمى الذى اشتق منه . ورابعها التصغير أو التقليل^(٤١٤) وهو كتابة اللحن مع تقصير القيمة الزمنية لوحداته الإيقاعية بما يُخرج اللحن نفسه فى ضعف سرعة نبره أو ثلاثة أضعاف هذه السرعة وفق نسبة الإقلال من قيمة الأزمنة الموسيقية المبني عليها اللحن . وخامسها التكبير^(٤١٥) أى إطالة القيمة الزمنية للوحدات الإيقاعية للحن ، فيصبح اللحن أبطأ وأعرض منه فى تدوينه الأسمى ، مع الأخذ فى الاعتبار بأن كلا من وسيلتى التكبير والتصغير لا علاقة لهما بالسرعة العامة للمقطوعة الموسيقية ولا بوسائل الأداء الخاصة بزيادتها أو إبطائها^(٤١٦) ، ولكنها وسائل لاستعراض اللحن لإمكانيات التأليف الموسيقى فى سياق المقطوعة الموسيقية . وأخيراً الانعكاس^(٤١٧) أى قراءة اللحن من نهايته إلى بدايته كما لو كانت نغماته تُقرأ من اليمين إلى اليسار مما يسفر عن تتابع نغمى جديد فى مسافات وفى تتابع القيمة الزمنية . وتتجلى براعة المؤلف الموسيقى ومهارته فى قدرته على تكوين بناء هندسى من علاقة هذه التكوينات بعضها ببعض والاحتفاظ بصلة جمالية واضحة بينها نغمياً وإيقاعياً .

وقد فرغ الموسيقيون خلال القرن السادس عشر من وضع النماذج المثالية التى اكتمل بها بناء الصورة الموسيقية التى شاعت فى العصور الوسطى ، فإذا هذه النماذج تتجلى فى مؤلفات القديس الدينى وفى قالب «الموتيت» ، كما اشتد عود التيار الصاعد لتطوير العلاقة بين العناصر الغنائية وعناصر موسيقى الآلات التى تصاحبها ، أى الميلودية الأساسية والخطوط الميلودية الأخرى التى تلازمها .

وكان عام ١٥٣٠ هو الحد الفاصل بين فترة ولّت تميزت بالغناء الذى تصاحبه أصوات غنائية أخرى [كما فى أسلوب الأورجانوم] أو آلات موسيقية ، وبين فترة أخرى جديدة أصبحت الصورة العامة الثابتة للتأليف الغنائى خلالها تحكمها قواعد الكتابة لموسيقى الآلات من حيث مبنائها ، كما تشكلت العناصر الغنائية من وحدات لحنية^(٤١٨) تتبع قوانين الإنشاد وتستلهم الخيال الشعري ، وهو ما هياً للموتيت وللمادريجال صورة جديدة طريفة عززت دور الفكر فى بعث وحدة السياق فى التأليف الفنى ، كما أثبتت أن هذه الوحدة هى وحدة شاعرية وليدة انطلاق الفنان المتحرر وراء خياله الفنى .

ومن هنا استطاع المؤلف الموسيقى أن يتحرر من قيود الميلودية الواحدة التي تحكم عمله الفني كله وأن يبتكر ويشكل على هواه، مستغلا في تأليفه عنصر التعارض بين أسلوبى الهوموفونية والمحاكاة الكونترانطية من جهة، وبين الأدوار الموزعة على أصوات محدودة والأخرى الموزعة على أصوات عديدة من جهة أخرى. كذلك استطاع عن طريق صياغته المتحررة للوحدات اللحنية فى صورة المحاكاة الكونترانطية إضافة أداة دقيقة جديدة من أدوات التعبير الموسيقى، فإذا باخ يجمع فى أسلوبه بين تيار القرن الخامس عشر المتمثل فى العبقرية الذاتية والجهد الفكرى وتيار القرن السادس عشر المتمثل فى تلقائية التعبير الحسى والشاعرى عن الفكرة التى يتناولها المؤلف. وظل نموذج الموتيت خلال القرن السادس عشر موزعا بين الأسلوبين القديم والجديد، بعضه يُصاغ من هذا وبعضه يصاغ من ذلك.

أسلوب عصر النهضة بفلورنسا:

قد يكون من اللافت للنظر أنه بينما كانت هولانده وبرجنديا الفرنسية تخران بكبار المؤلفين، لم تُنجب فلورنسا مؤلفا واحدا من كبار الموسيقيين فى عهد لورينزودى ميديتشى الأديب الشاعر والمفكر نصير الفنون والعلوم وراعى الكتاب والمثاليين والمصورين والموسيقيين. ومع ذلك لم يلبث بلاط أمراء إيطاليا أن اجتذب كبار المؤلفين فتوافدوا من شمالى أوروبا ليعيشوا فى جنوبها، لاسيما أن نزعة القومية لم تكن قد شاعت بعد فى ذلك العصر، كما أن معظم مؤلفى هذا القرن من أمثال دوفاي وأوكيجيم وچاكوب أوبرخت وهاينريش إيزاك وأدريان فليليرت لم يستقروا فى بلد واحد لمدة طويلة.

وكان جيوم دوفاي (لوحة ٣٦) أشهر مؤلفى مدرسة برجنديا الفرنسية ومن أهم الشخصيات الموسيقية فى عصر النهضة قد هاجر إلى فلورنسا، وقد دارت أعظم مؤلفاته فى فلك الموسيقى الدينية، لاسيما أغانيه الدينية وما قدمه من نماذج «الموتيت». وكان نموذج الموتيت فى عصر دوفاي ما يزال نمطا مشتركا بين الموسيقى الدينية والدينية على نحو ما كان خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر مع فارق واحد هو اختفاء النصوص الفرنسية فى القرن الخامس عشر وحلول النصوص اللاتينية محلها. وكان من بين 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.

وقد ظل دوفاي يحتذى نهج مؤلفى «الفن الجديد» الفرنسيين والإيطاليين فى بناء الموتيت دون إضافة جديدة، وهو ما نلمسه فى مقطوعته «زهرة الأزهار»^(٤١٩) (فقرة ٥٣ من التسجيل الموسيقى)، غير

Maistre Guille du Fay et Binchois.



Tapissier / Carmen / Cesaris
Na pas longz tēps sy bien chātēt
Quilz esbahirent tout Paris

أن الطريف أنه أُلّف باللغة المحلية لا باللاتينية أغان ذات نزعة دينية دون أن تقوم على نصوص دينية أو تدرج ضمن الموسيقى الكنسية مثل أغنية «أيتها العذراء الجميلة»^(٤٢٠) (فقرة ٥٤ من التسجيل الموسيقى) التي يمتدح فيها مريم العذراء، فهي ليست من أغاني «المديح» المألوفة السالفة الذكر بل من نمط الكانزونا الإيطالية، ثم هي تشبهها كذلك في تميزها بميلودية اللحن الشعبي المتدفق السلس في انتقالات أنغامه بطريقة الانتقال المتدرج المتواصل وبمسارها الميلودي المتناغم في بدايته والصاعد الهابط في نهايته. ويتشكّل بناء هذه الأغنية من أقسام ثلاثة: لحن أول ثم لحن ثان ثم إعادة اللحن الأول على نحو يوحى في النهاية بالختام. وهي موزّعة على أربعة خطوط غنائية: الأول غناء منفرد لكلماتها من طبقة كونترالطو، والخطوط الثلاثة الباقية موزّعة على العزف بآلات ثلاث إحداها فيول الديسكانت والأخريان من فيول التينور. وتسير هذه الخطوط الثلاثة مترابطة مع الخط الغنائي العلوى، ويتنقل الأداء بين الغناء ومجموعة الآلات التي تتناوب الأداء هي الأخرى فيما بينها، في حين تلتحم الخطوط الأخرى في نسيج الإطار المصاحب، ويكاد يخيل للمستمع إلى هذه الأغنية أنه يصغى إلى إحدى الأغاني الرفيعة «الليدر» في عصرنا الحالى. وكان أسلوب دوفاي أشدّ صقلا من أساليب معاصريه، كما أنه أرسى في مؤلفاته الدينية تقليدا أثار سخط رجال الدين، إذ جرى العرف على أن تُبنى الأعمال البوليفونية على لحن ثابت يُستعار من أحد الترانيم، فإذا هو يستعير ألحانا دنيوية عاطفية استخدمها كلحن ثابت لبعض مؤلفاته الدينية البوليفونية، واستمر هذا التقليد من بعده حتى لقد أسرف بعض المؤلفين في استعماله بشكل أساء إلى الهيئة الدينية.

وظل أوكيجيم يتبع نهج سابقه في كتابة الموسيقى الكنسية غير أن مقطوعات قداسه تكشف عن قدراته الواسعة على عمق التأمل والانفعال بصور اجتماعية وسيكلوجية مغايرة لما كانت تثيره 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 في نسيج موسيقى لا تنفصم خيوطه عن بعضها البعض لإقامة وحدة السياق الموسيقى، وهو ما يثبت اتجاهه نحو صياغة الخطوط المتعددة على طريقة العصر الجديد. كذلك استعار ألحانا دنيوية غير دينية لنصوص دينية، وهو التقليد الذى تمخّص فيما بعد عما سُمى «بالقداس ذى الألحان المستعارة» مثل «قداس صلاة الجنّاز» الذى يعدّ أقدم قداس جنائزى وصل إلينا بعد فقد قداس دوفاي الذى يسبقه زمنًا.

ولم يكتب أوكيجيم من الموسيقى الدينية إلى جانب مقطوعات قداسه غير تسع أغان من أغاني الموتيت تجلّت فيها كل سمات أسلوبه المتطور النامى الملحوظة فى موسيقى قداسه. وقد تأثر أوكيجيم

بأسلوب كتابه الأغنية وفق تقاليد البلاط البرجندي السائدة فى عصره، وكان أغلبها يكتب باللغة الفرنسية التى يتحدث بها هو وأتباعه والى يدين بذوقها الرفيع وبطريقة بنائها إلى ثقافة دوق برجنديا الفرنسية. وحين شدّ أوكيجيم رحاله إلى إيطاليا عجز عن أقلمة موسيقاه مع القوالب المستحدثة مثل قالب «الفروتولا» الخفيفة الطابع بسبب اعتمادها على النصوص الإيطالية الشعبية وعلى مشاعر المواطنين، ومن ثم ظل يؤلف مستخدما قوالب الأغاني المتداولة من عهد «الفن الجديد» وإن خطا خطوات واسعة نحو تطويرها، فإذا هو يكتب أغنية من نوع «الثيرليه» قرّب بين بنائها وبناء أغاني «الروندو» ذات الجزء المتكرر «المرجع» فاستحدث بذلك نمطا جديدا سمّاه «أغاني الرعاة» كان شبيها بأغاني التروبادور الفرنسيين وإن اطرّح الجزء المتكرر الذى يولد الشعور بالملل أحيانا، كما نسق بين خطوطه البوليفونية محاولا استغلالها ضمن نسيج موسيقى شامل فى وحدة متكاملة.

وقد أعرّض دوفاي فى أواخر حياته عن كل الأساليب المشتقة من أسلوب «الفن الجديد» الفرنسى واتخذ أسلوبا بوليفونيا بعيدا كل البعد عن الأسس التقليدية لذلك الفن. ومضى على هديه جيل من شباب الموسيقيين بزعامة أوكيجيم نجحوا فى تحقيق مقاصدهم الموسيقية بأسلوب بوليفونى أكثر تحديدا وخاصة فى أسلوب المحاكاة الكونترانطية الذى سمى بأسلوب «الفن الجديد للقرن الخامس عشر». وقد أفسح هذا الأسلوب الجديد المجال فى نهاية القرن السادس عشر لاطراح البوليفونية فى سبيل الميلودية المفردة ومعها إطارها الهارمونى المصاحب، وطبّق أوكيجيم وأتباعه هذا الأسلوب فى بعض الأغاني الدنيوية فى حين ظل يتبع فى موسيقاه الدينية وفى كثير من أغانيه الدينية أسلوب «الفن الجديد للقرن الرابع عشر» لاسيما عند التجائه إلى المحاكاة الميلودية فى الخطوط البوليفونية والى المحاكاة الحرفية للصورة الميلودية كما فى أغنية «يضحك ثغرى وتبكي أفكارى»^(٤٢١) (فقره ٥٥ من التسجيل الموسيقى) التى تنبض بجمال النغم وحرارته وبسحر رنين الآلات بما فى ذلك تلك الآلات القديمة المحدودة الرنين بالقياس إلى الثيولينه والثيولا والتشيللو التى تقابلها اليوم. وقد كتب أوكيجيم عشرين أغنية قد لا تعدّ من الأعمال الفريدة المتميزة ولكنها تعكس عبقريته المتمثلة فى أسلوبه القائم على التوفيق بين مقاطع الكلمات وبين الألحان الموسيقية. كذلك برع فى حسن استخدامه لطريقة «المحاكاة» الميلودية التى تبلغ ذروة الروعة فى مطلع أغنيته «الفتساء الصغيرة»^(٤٢٢) (فقره ٥٦ من التسجيل الموسيقى).

وقد ترسّم جاكوب أوبرشت^(٤٢٣) خطى أوكيجيم فى الكتابة البوليفونية للأغاني التى وضع طائفة منها باللغة الفلامنكية الهولندية مثل أغنية «العام الجديد» التى يستهل مطلعها بقوله «للسيدات الفاتنات الفاضلات أطيب تمنياتى فى العام الجديد»^(٤٢٤) (فقره ٥٧ من التسجيل الموسيقى). ولم تكن مؤلفات أوبرشت الدينية ذات أهمية كبيرة برغم ضخامتها وإن رأى بعض المؤرخين أنها هى التى مهّدت الطريق

لظهور مؤلفات چوسكان دي، پريه. وقد أحيأ أوبرشت النمط القديم فى كتابة القداس عندما ألف «الكانتوس فيرموس» وفق نمولج الموتيت القوطى لأصوات غنائية ستة تناولت بالغناء ثلاثة نصوص مختلفة فى وقت واحد. وعندما بحث لورينزو العظيم عن خلك لسكوراتشيوالوي^(٤٢٥) بعد وفاته عام ١٤٧٥ وقع اختياره على هاينريش إيزاك^(٤٢٦) الفلامكى الأصل الغزير الإنتاج الذى اتخذ من فلورنسا وطنا ثانيا له واستطاع أن يجمع بين التقاليد الموسيقية المحلية الإيطالية وبين تقاليد الفلامنكية، وكان يقوم بالعزف على الأورغن وقيادة فرقة الكورال فى كل من كاتدرائية فلورنسا وقصر «ميديتشى» الذى كان لورينزو قد جمع فيه نحو من خمس من الآت الأورغن.

وصرف إيزاك جل نشاطه فى تأليف الموسيقى للأغاني التى كتب أشعارها لورينزو للاحتفالات الشعبية، فأسهم فى ابتكار أنماط جديدة من الموسيقى الكورالية الشعبية التى عجلت بظهور أغاني المادريجال المتطورة. وكان لورينزو وإيزاك قد ألفا سوياً الأغاني المصاحبة لمواكب الكرنفال الذى كانت تتهادى فيه المركبات مزدانة بالزخارف وسط المشاعل والمحتلفين فى أزيائهم الجميلة الزاهية الألوان، والذى كان الفنانون يستعرضون خلاله مواهبهم الرائعة فى فنون الزخرفة والنحت والتصوير التى يرمز بعضها إلى الأساطير اليونانية كأسطورة فوز باكخوس بأريادنى، ويرمز بعضها الآخر إلى مختلف المهن وطوائف العمال والباعة والمتسولين، كما تتغنى أناشيد هذه المواكب بنماذج من شخصيات هذه الطوائف مثل أغنية «نحن الحجاج الثلاثة» وأغنية «صائدات الأرنب» التى تبدأ بعبارة «نحن صبايا نعشق الصيد ولا نرغب فى شىء سواه» التى تنطوى على إحياءات فاحشة تدغدغ حواس الجماهير الشغوفة أيامها بالمتعة والعريضة. وانتظمت هذه الأغنية ست مجموعات من الأبيات تصف طرق الصيد، وتغرى النساء بالإقدام على صيد الأرنب مثلما كانت تفعل شهيرات النساء، وهو إحياء له مغزاه. وقد فُقدت معظم هذه الأغاني وإن بقيت بعض أغاني إيزاك التى حددت أسلوبه والأصول الفنية التى كان يتبعها فى أقلمة موسيقاه مثل أغنية «الاحتفال بيوم مايو» وهى أغنية كورالية تشارك فيها الطبقات الصوتية الأربعة.

كذلك كتب إيزاك أغاني 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 مكسميليان الأول، وكان يتبع فى كتابته للآلات الموسيقية نفس أسلوب كتابته للأصوات البشرية، الأمر الذى يتضح من مقطوعة «أبانا وإلهنا الحبيب»^(٤٢٨) (فقرة ٥٨ من التسجيل الموسيقى).

أسلوب عصر النهضة بروما الفروتولا والمدريجال

ما لبثت الأغنية الإيطالية «كانزولا»^(٤٢٩) و«الفروتولا»^(٤٣٠) اللتان نشأتا خلال القرن الخامس عشر أن نالهما التطور مع أغاني الكرنفال وإذا هما تخرجان عن نطاق دائرة الغناء الدينى . وكانت الفروتولا أغنية شعبية كورالية نشأت فى شمال إيطاليا تُنشد دون مصاحبة موسيقية من الآلات ، وتقوم على نصوص فكاهية وعاطفية وتشبه المدريجال فى اعتمادها على تكرار لحن واحد يُسند أداؤه إلى صوت علوى [سوبرانو] . وقد نشر پتروتشى أحد عشر كتاباً جمع فيها أغاني «الفروتولا» بقيت منها حتى اليوم عشرة كتب تضم أكثر من خمسمائة أغنية كتبها شعراء بارزون يأتى فى طليعتهم «پترارك» . وانطوت بعض أغاني «الفروتولا» على التصوير الموسيقى مثل الأغنية الرابعة والأربعين من الكتاب السابع لپتروتشى التى تحاكي صياح الديك ومطلعها : «كل صباح قبلما يبرز الفجر يصيح الديك «كوكو-روكو»^(٤٣١) .

وظفر نموذج المدريجال فى عصر النهضة بأهم تجارب التجديد كما كان النموذج الذى تضافت فيه جميع إمكانيات التعبير المتداولة وقتذاك . وكان «المدريجال» عند ظهوره فى القرن الخامس عشر يحذو حذو «الكانزونا» وإن اعتمد على وسائل غنائية بحتة ولاسيما مع بدايته الأولى فى النمط الموزع على أربعة أصوات غنائية بمصاحبة المجموعة الكاملة للمغنين أو بمصاحبة الآلات ، كما كان يُعدّ قبل التطور الذى طرأ على تأليفه وازدياد عدد أصواته - أهم أنماط موسيقى الحجره ، وخاصة بالنسبة للهواة .

ولقد مرّ نموذج المدريجال بمراحل ثلاث اتخذ خلالها صيغاً بنائية متتالية انتهت به إلى آفاق جديدة فى مجال الإبداع ؛ فتميز المدريجال فى مرحلة نموه الأولى خلال 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 المفرط فى استخدام المحسنات الزخرفية حتى بلغ حد التعقيد ، وكانت الجملة اللحنية الرئيسية تقع فى أعلى التركيب النغمى المكون من ثلاثة أو أربعة أصوات . وانتهت البوليفونية فى هذه المرحلة من مراحل نمو المدريجال إلى أسلوب يشتمل على أربعة أصوات غنائية ضمن نسيج كورالى يتميز بإحكام التكوين وثراء اللون وفيض العاطفة ويعيد إلى الوجدان الإحساس بجمال البوليفونية الدينية . وقد تصدر هذه المرحلة أدريان فيلليرت^(٤٣٢) وچاك أركادلت^(٤٣٣) (١٥١٤ - ١٥٧٠ تقريباً) وفيليب فرديلو^(٤٣٤) (توفى قبل ١٥٦٧) وكونستانزو فستا^(٤٣٥) (توفى ١٥٤٥) . وآلف أدريان فيلليرت موسيقاه بأسلوب بوليفونى تناوبت فيه الأجزاء المصوغة بأسلوب الميلودية الواحدة فى إطارها الهارمونى مع الأجزاء البوليفونية الأخرى المصوغة بأسلوب المحاكاة

الميلودية، كما أجرى فى هذا النسيج توزيعات فرعية داخل الخطوط الكوالية أعانت على إبراز معانى أبيات بذاتها فى القصيدة الشعرية مثل أغنية «صديقتى الطيبة»^(٤٣٦) (فقرة ٥٩ من التسجيل الموسيقى) الموزعة على أربعة أصوات غنائية.

بالسترينا

تميزت المرحلة الوسطى من مراحل نمو نموذج المادريجال (١٥٦٠ - ١٥٩٠ تقريباً) بالاستغراق فى استخدام الشكل البوليفونى فإذا هو يتكون من خمسة أصوات، وإذا نسيجه تتخلله وقفات يتفتت عندها النص الشعرى إلى جزئيات بما يساعد على إبراز دقائق المعنى الذى يحتويه شعر المادريجال. وفى هذه المرحلة أيضاً رسخت فكرة استخدام اللحن بوصفه رمزاً، وهو ما أتاح للمؤلف القدرة على التعبير



(لوحة ٣٧) بالسترينا.

الموسيقى الملائم للقصيدة الشعرية التي يقع عليها اختياره، فلم يعد اللحن مجرد رداء ظاهري يتلفع به النص الشعري فحسب بل أصبح من الضروري أن يكون واضحاً ووضوح الأبيات الشعرية نفسها يترجم عن ذات معانيها ويتواءم مع انفعالاتها. وقد أسرف بعض المؤلفين في تصوير التفاصيل الشعرية بالموسيقى حتى أفقدهم هذا الإسراف السيطرة على وحدة السياق في التأليف، غير أنهم خطوا بذلك خطوة موفقة نحو التعبير الصادق عن معاني الشعر الذي يتناولونه. ومن بين أهم مؤلفي هذه المرحلة في نمو المادريجال شپريانو دارور^(٤٣٧) (١٥١٦ - ١٥٦٥) وأندريا جابريلى^(٤٣٨) وچيو فاني پيرلويچى پالسترينا^(٤٣٩).

ويغلب على الظن أن پالسترينا (لوحة ٣٧) ولد عام ١٥٢٥ في المدينة التي يحمل اسمها [پالسترينا] في ريف إيطاليا وتوفى عام ١٥٩٤، ويُعدّ أعظم مؤلفي الموسيقى الكونترابنطية للكورال بدون مصاحبة آلية والتي كانت في أغلبها موسيقى دينية، وإن كان قد كتب إلى جانب مؤلفاته الكورالية الدينية عدداً كبيراً من مؤلفات المادريجال. بدأ حياته الموسيقية عازف أورغن بكنيسة بلده، ولم تكد تمضى تسعة أعوام حتى ارتقى راعى كنيسته كرسى البابوية فاختره قائداً لكورال كنيسة سانت چوليان بالثاتيكان. وفي عام ١٥٥٤ نشر كتاباً ضمّنه عدداً من مؤلفاته للقداس أهدها للبابا، وسرعان ما حلّ هذا الكتاب في قداس الثاتيكان محل مؤلفات الموسيقيين الفنلندر البلجيكيين، ثم ما لبث پالسترينا أن تنقل بعد ذلك بين مراكز موسيقية هامة بمدينة روما وعرف حياة الرغد وتزاحم حوله الأصدقاء واحتضنه فيليب نيرى مبدع الأوراتوريو الذي عمل پالسترينا إلى جواره فترة من الزمن.

وقد بلغ پالسترينا القمة في النهوض بألحان الكورال وتطويرها من مجرد ألحان تستخدم الأبعاد الهارمونية الخامسة والثامنة «الأوكتاف» المتوازية إلى ألحان ذات مستوى رفيع ضمن الغناء الكورالى دون مصاحبة آلات موسيقية، وهو يشارك كلاً من بيرد وڤيتوريا ولاسوس في هذا التطوير الهام للكورال الذى أتاح فيما بعد لباخ العظيم أن يسجل أمجاداً خالدة بأعماله للكورال بمصاحبة الأوركسترا وبأسلوبه الأوركستراالى. وقد عاش أسلوب پالسترينا مدرسةً للأصوات البشرية أخذت عنها الأوبرا الإيطالية أساليب الغناء الجماعى بالشكل الملائم لوسائل الأداء الصوتى البشرى، وهو ما يتجلى في كتابات فردى للكورال في أوبراته العديدة، فى حين انتقل أسلوب باخ الأوركستراالى إلى فاجنر وهو ما يتضح فى ألحانه للمجموعات الكورالية.

ويعدّ إنجاز پالسترينا تويجاً لجهده من سبقوه فى الكتابة الكونترابنطية والذين انصرفت جهودهم إلى النهوض بأسلوب الموسيقيين الفنلندر البلجيكيين. وكما كان صاحب عبقرية فريدة ميّزته عن جميع مؤلفي القرن السادس عشر كان مبتكراً لتجديدات هامة فى ميدان الغناء الجماعى وصاحب أسلوب أصيل يحمل بصماته الشخصية. وقد برع فى كتابة الموسيقى الدينية التى يتوقف نجاحها على التعبير الصادق عن المناسبة الدينية حتى ترتبط ارتباطاً عضوياً بالطقوس التى تؤديها بوصفها مادتها الأدبية والدينية والدرامية،

وجاء نجاحه وليد موضوعيته التامة التي جعلته ينحى ذاته وأحاسيسه الشخصية موحدًا ألحانه مع نصوص الأغاني الدينية، مما جعله يتبوأ أعظم مكانة بين مؤلفي الموسيقى الدينية المعروفين.

وتتميز بالسترينا فى المرحلة الثانية من حياته بوضوح اللحن وجمال الأثر المترتب على نسيجه البوليفونى، ولاغرو فقد تميّز أسلوبه باستخدام «الكونترابنط المقيّد»* الذى تطور فيما بعد على يد باخ العظيم إلى أسلوب «الكوانترابنط الحرّ» مُسفرًا عن المدرسة الهارمونية المتطورة، وهو ما تجلّى فى قداسه للبابا مارشيللو الذى تمكن فيه من توحيد عناصر الجمال الغنائى مع خصوبة البناء وفق أصول التأليف الكونترابنطى السائدة فى عصره. وفى المرحلة الثالثة تدفقت عبقرية بالسترينا فى إطار «الكونترابنط المقيّد» فإذا هو يقدم لنا أصواتا غنائية شفافة قد تبدو لنا شديدة البساطة فى ظاهرها بينما هى فى صنعتها الموسيقية مقيّدة بشدّة فى إطار الكونترابنط.

وقد أطرّح بالسترينا فى مؤلفاته الأخيرة مقامات الموسيقى القديمة واتجه بوعى متطور نحو المقامية الحديثة، فإذا هو يبدع كتابة رأسية هارمونية على حساب النسيج المستقل والأفقى لكل خط لحنى، مما أتاح له التركيز على لحن رئيسى تمتع تغذيّه خطوط لحنية منبثقة من اللحن الأصلي ومن النص الشعري، وهكذا استطاع عشاق الموسيقى الاستماع لأول مرة فى وضوح إلى نصوص الألحان الغنائية الجماعية لاسيما فى مجال الموسيقى الدينية.

على أن أسلوب بالسترينا الذى ظفر بالإعجاب الشديد لم يلبث أن اضمحل على أيدي تلامذته وتابعيه الذين أثروا نقل الموسيقى من أسلوبها الغنائى إلى أداء الآلات الموسيقية وما صاحب ذلك من «تنافرات» بدت غريبة على الأذن حينذاك، كما طوّروا «الكونترابنطية المقيّدة» لمواكبة علوم التأليف الجديدة. ولقد حقق التطور الجديد للموسيقى مزيداً من الحرية والحيوية والحماسة والتدفق فغدا أسلوب بالسترينا جزءاً من التراث الخالد الذى لا يمكن إغفاله. لقد كان بالسترينا مؤلفاً عظيماً خلق - برغم قيود الكتابة الكونترابنطية المعقدة - مدرسة راسخة للغناء الدينى ما تزال نموذجاً حياً لروعة الإبداع وللملاءمة بين الألحان وإمكانيات الأداء البشرى الجماعى.

ونسوق من بين مؤلفات بالسترينا غير الدينية مادريجال «الزهور الرقافة»^(٤٤٠) (الفقرة رقم ٦٠ من التسجيل الموسيقى) حيث تتجلّى روعة الأسلوب الغنائى النموذجى للصوت البشرى مع إمكانيات الكتابة البوليفونية ممتزجة بالهارمونية الرصينة غير المتطرفة التى نستمتع فيها بوضوح إلى كل خط لحنى غنائى لا يتضاءل معه جلاء النص.

* Strict Counterpoint الكونترابنط المقيّد: نوع من الكتابة البوليفونية تتضمن مسافات محدّدة شديدة التوافق، وفى إطار أنواع خمسة تضم تنافرات نسبية لكنها تُعالج لتتحول إلى توافقات شفافة مشرقة.

مونتفردى

وكانت آخر مراحل نمو نموذج المادريجال (١٥٩٠ - ١٦٤٠) هي الخطوة الحاسمة في التحول من البوليفونية إلى الهوموفونية والاعتماد على الأصوات الغنائية المنفردة^(٤٤١)، وتميزت هذه المرحلة باستعراض القدرات الموسيقية البارعة من خلال الأداء الصوتى، كما شهدت اهتماماً شديداً باستخدام النغمات التي تنتمى إلى المقام الذى يُلحَن منه المادريجال مما أضفى على النسيج الموسيقى تلويناً يفصح عنه تسمية هذا الاتجاه «باللونية»^(٤٤٢) أو «التلوين». ومن أهم مؤلفى المادريجال الإيطالية فى مراحل نموها اللاحقة أورازيو فيتشى^(٤٤٣) (١٥٥٠ - ١٦٠٥) ودون كارلو چيزوآلدو^(٤٤٤) (١٥٦٠ - ١٦١٤) وكلاوديو مونتفردى^(٤٤٥) (١٥٦٧ - ١٦٤٣).

واتخذ المادريجال فى نهاية القرن السادس عشر شكلاً مسرحياً يرهص بميلاد فن جديد هو فن الأوبرا الذى ابتكرته جماعة الأصدقاء «كاميراتا» فى فلورنسا عام ١٦٠٠. وقد اشتملت أغانى المادريجال التى كتبها مونتفردى على فقرات حوارية عديدة بجانب الأدوار الغنائية الموزعة توزيعاً متعدد الأصوات، كما شاعت فى إيطاليا «كوميديا المادريجال»^(٤٤٦)، التى برع فيها أورازيو فيتشى، ومن أشهر ما كتب فى هذا المجال ملهاة مادريجالية اسمها الأمفيارناس^(٤٤٧) (١٥٩٤).

كان نموذج «المادريجال» بتحرره وحيويته خير تعبير عن عصر النهضة مؤكداً صلته بأرفع الثقافات الاجتماعية بتفرد صورته البنائية، فإذا هو يتفوق على سائر النماذج الأخرى من خلال تنوعه وتنميق أسلوبه التعبيرى واستغلاله لجميع الإمكانيات الموسيقية المتداولة. وإذا كان اعتماد «المادريجال» على الغناء البحت دون مصاحبة آلة موسيقية قد جعله يبدو غريباً ومختلفاً فى تعبيره عن موسيقى العصور التالية فلم تكن الطريقة المقامية المتبعة هى سر غرابته، 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 الاتجاه المتحرر لمؤلفى «المادريجال» فى كتابة الأدوار الغنائية المختلفة والموزعة على الأصوات المختلفة، وفى اختلاف ميولهم عن ميول من سبقوهم إلى بناء النموذج الموسيقى أو القالب^(٤٤٨)، وفى استخدام التأثيرات الإيقاعية فى الموسيقى. ولم يكن فن الغناء الجماعى دون مصاحبة موسيقية^(٤٤٩) يجهل طرق تجميع العناصر الموسيقية وإضفاء القوة على الأداء، وخاصة بعد تأليف الأدوار الموزعة لأكثر من أربعة أصوات مع الالتجاء إلى عدة مجموعات من المنشدين، غير أن طريقة تدعيم الموسيقى بواسطة بناء الأقسام المتعارضة فيها أو عن طريق التفاعل اللحنى الذى يتناول أجزاء الألمان بالاستطراد والتنمية والاشتقاق وما إليها لم تكن قد استوعبت بعد.

چوسكان ديپريه

وتجلّت إقامة التعارض بين الألحان فى موسيقى المادريجال ومحاولاتها البنائية الأولى ، وكذا تجميع العناصر الموسيقية بمعناها الحديث فى نهاية القرن السادس عشر الذى انتقلت فيه زعامة عالم الموسيقى إلى إيطاليا فى كل من روما والبندقية بعد أن كانت موسيقى هولنده قد شاعت فى أنحاء إيطاليا خلال النصف الأول من القرن السادس عشر . وكان استيعاب إيطاليا للنماذج الغنائية الأجنبية ولموسيقى الآلات هو الذى مهد السبيل لسيطرتها الفنية وابتكارها الأنماط التى نسجت على منوالها ألمانيا وإنجلترا وتأثرت بها فرنسا بعض الشيء مما سيأتى ذكره عند الحديث عن مدرسة البندقية .

وقد لعب ظهور چوسكان ديپريه^(٤٥٠) (لوحة ٣٨) دوراً كبيراً فى نهضة الموسيقى بإيطاليا وبلوغها المستوى الذى بلغته الفنون التشكيلية على يد ميكلانچلو ، حتى عدّ «جلاربانوس» عالم النظريات الموسيقية أعمال چوسكان من الأعمدة الفنية المكتملة التى أرسيت فوق أسس عصر النهضة فبعثت التراث الفنى القديم وأعادت اكتشاف ما حجبت العصور الوسطى معالمه الأصيلة .



(لوحة ٣٨) چوسكان ده پريه .
صورة مطبوعة بطريقة الحفر على
الحجر .

انضم چوسكان إلى فرقة كورال «مصلّى سيستينا» بروما التي كانت تضم مجموعة من الموسيقيين الفلامنك والبرجنديين والفرنسيين الذين اكتمل على أيديهم الأسلوب البوليفوني ذو الخطوط الميلودية المتعددة الذي انتشر بين ربوع العالم المسيحي بوصفه النموذج الأكمل للكتابة الموسيقية. وفي عهد البابا «سيستوس» الرابع انتقلت الموسيقى الكنسية من مجرد خادم للطقوس إلى مركز الصدارة بعد أن اقتضت فخامة الطقوس الدينية بروما فخامة تناظرها في الحقل الموسيقى، وأصبح الانضمام إلى فرقة منشدى كورال مصلّى سيستينا حلم كبار المنشدين والموسيقيين الذين أخذوا يتوافدون على روما من المراكز الغنائية في أنقرس ولييج وكامبراي. وتشكّلت الفرقة من ١١ إلى ٢٤ منشداً زاد عددهم إلى ٣٦ في عهد البابا ليو العاشر، انقسموا إلى أربع مجموعات: مجموعة غلمان من طبقة السوبرانو، ومجموعة غلمان ثانية من طبقة الكونترالطو، ثم مجموعة رجال من طبقة التينور، ومجموعة رجال أخرى من طبقة الباص. وخلت فرقة المنشدين من العنصر النسائي الذي حرّم عليه - لفترة محدودة - الاشتراك في الغناء بالكنيسة وكان يُستعاض عن النساء بالغلمان، ينشدون معاً دون مصاحبة من الآلات الموسيقية ولم يكن ذلك مألوفاً أيامها. وكان من أبرز أفراد هذه الفرقة جيوم دوفاي^(٤٥١) الذي كان أول من نظر إلى موسيقى القديس بوصفها عملاً فنياً له كيانه العضوى. وقد ترك چوسكان بين محفوظات هذه الفرقة عدداً من مصنفات القديس والموتيت والمزامير التي اشتهر من بينها قداسه الجنائزى «رثاء أوكيجيم»^(٤٥٢) (فقرة ٦١ من التسجيل الموسيقى).

ومع أن چوسكان قد تلقى تعليمه وفق الأصول الفنية للأسلوب القوطى فقد تميّزت ميلوديته بتناغم يفوق مثيله فى الأسلوب القوطى ويقل عنه صرامة، كما تفرّدت إيقاعاته باستقامة أشكالها وأوزانها، ويغلب على أسلوبه فى التأليف الميل إلى تطبيق المحاكاة الحرفية للصورة الميلودية «الكانون». وتجلّت براعته فى النماذج المستحدثة خلال عصر النهضة وخاصة نموذج «الموتيت» والأغاني الكورالية الأخرى، وقد طبعها جميعاً بالطابع الإيطالى المتمثل فى الميلودية الشّجّية. ويمكننا التعرف على مميزات أسلوبه مجمعة فى مقطوعته المسماه «ألف أسف»^(٤٥٣) (فقرة ٦٢ من التسجيل الموسيقى).

وكانت لأسفار چوسكان العديدة متردداً بين البلاط البابوى وبلاط ملوك إيطاليا وفرنسا وأمرائهم أثرها الواضح فى موسيقاه، إذ تناول چوسكان فى مؤلفاته جميع أساليب التأليف الموسيقى وقوالبه من القديس حتى الموتيت والأغنية الدارجة، ولهذا لُقّب فى عصره بـ «أمير الموسيقى» وخلع عليه نائز الكنيسة العظيم مارتن لوثر لقب «سيد الأنعام».

ولقد برع چوسكان فى استخدام الآلات الموسيقية الشائعة فى عصره وخاصة الفلوت القائمة^(٤٥٤) وقيولا الساق^(٤٥٥) كما تميّز القديس فى موسيقاه بنزوعه إلى الاهتمام بأمور الحياة الدنيا أكثر من الآخرة،

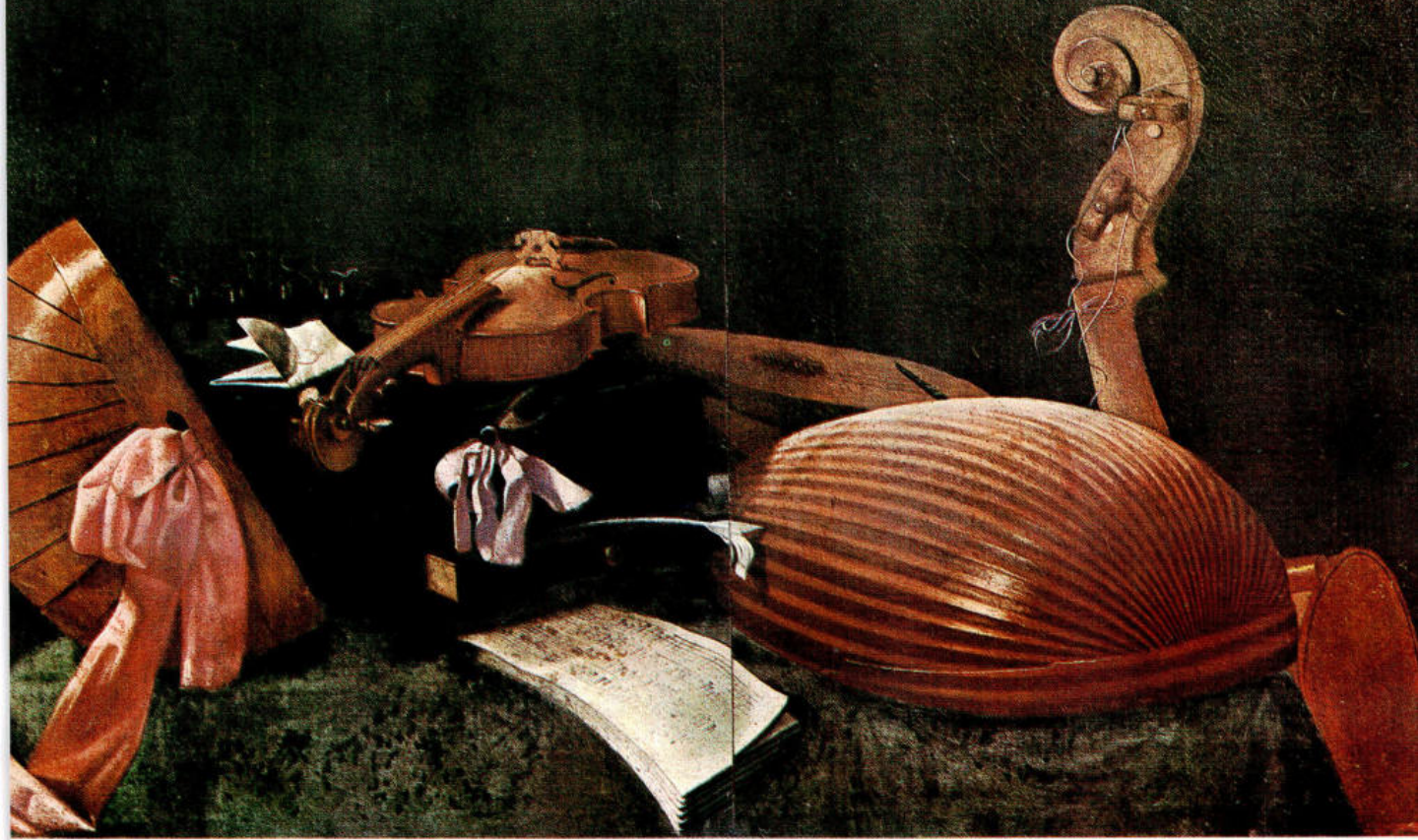


وربما كان هذا التيار هو الخطوة الأولى في الاتجاه إلى انفصال التأليف الموسيقى عن الحياة الكنسية . وتركز اهتمام چوسكان بصفة أساسية حول نموذج الموتيت فكان له الأسبقية بل الغلبة على القداس في مؤلفاته . كذلك اتسم تعبير چوسكان الموسيقى عن الأحاسيس الإنسانية بالانطلاق والحرية ، وهو ما يتجلى في أسلوب «الكانون» ، فإذا خطوطه اللحنية - وكان يصوغها في دقة متناهية نابضة بشحنة رائعة من الجمال الأخاذ- تتوالى في حيوية فياضة متدفقة تكاد تصل إلى حد التصادم ، حيث لا تصادم بل تناغم وانسجام . والجدير بالذكر أن موسيقى چوسكان قد استُقبلت عند عزفها خلال العقد الثاني من قرننا العشرين باهتمام كبير .

وما لبث تلامذة چوسكان الذي كان رائد الموسيقى في بداية القرن السادس عشر أن أخذوا عنه منهجه في نهاية القرن نفسه وطوّروه إلى أبعاد رائعة ، فإذا موسيقى تلميذه «بالسترينا»^(٤٥٦) تغدو أكثر ملاءمة للتعبير الديني وأعمق غوراً من موسيقاه وإن لم تضارعها في روعة الابتكار ، وإذا كلُّ من فيتوريا بإسبانيا ووليم بيرد بإنجلترا وفيليب دمو بفرنسا وأورلاندو لاسو الهولندي بألمانيا يحتذى أسلوب أستاذهم چوسكان ثم يطوّروه إلى نفس الأبعاد التي بلغها بالسترينا من بعده .

موسيقى العود في إيطاليا إبان عصر النهضة

وقد احتل العود في أوروبا خلال القرن السادس عشر المكانة نفسها التي احتلها البيانو بعد ذلك في القرن التاسع عشر فكان آلة العزف المفضّلة في قاعات الموسيقى والدور ، يهيم به كبار الموسيقيين المحترفين وكذا الهواة المبتدئون . وقد ساعد على ذلك الإقبال التجاء الموسيقيين إلى ابتكار طريقة مبسّطة لتدوين موسيقى مقطوعات العود تيسّر عزفها وتجعله في متناول الجميع . وسمّيت هذه الطريقة «جدول العفّق»^(٤٥٧) الذي يتشكّل من ستة خطوط أفقية تمثل أوتار العود الستة مرتّبة حسب التدرّج الصوتي ، من الخط العلوي الذي يمثل أغلظ الأوتار صوتاً إلى الخط السفلي الذي يمثل أهدأ صوتاً . ووُضعت أرقامٌ تشير إلى مواضع الأصابع على كل وتر من الأوتار متدرّجة من نغم الوتر الخالي المشار إليه بالصفّر ثم تبدأ الأرقام بعد ذلك : الأول والثاني وهكذا (لوحة ٣٩) .



(لوحة ٤٠) إيفارستو باسكينيس : طبيعة ساكنة من آلات موسيقية: العود والقيولينه. برجامو.

وقد استمد مؤلفو موسيقى العود ألبانهم في البداية من حصيلة الأغاني ومقطوعات الرقص الشائعة والأغاني الدينية والدينيوية على حد سواء (لوحة ٤٠، ٤١)، وتميزت مقطوعات الرقص الإيطالية بالأناقة والرشاقة والبساطة على نحو ما نلاحظ في مقطوعة «رقص» المجهولة المؤلف والتي كتبت حوالي عام ١٥٧٠ (فقرة ٦٣ من التسجيل الموسيقي) من ميزان إيقاعي ثلاثي الوحدة بطيء السرعة، ويتألف بناؤها من ثلاثة أقسام صغيرة: قسم أول (أ)، يليه قسم ثان (ب)، وتُختتم بإعادة القسم الأول (أ).

واشتهر فينشنسيو جالييليو^(٤٥٨) (١٥٢٠ - ١٥٩١) وقتذاك بالبراعة في العزف على العود كما أعاد مقطوعات للعود من أشهر الأغاني الإيطالية من «المادريجال» و«الكانزونييتا». وتبين من الاستماع إلى مقطوعاته ارتفاع مستوى الإعداد الهارموني برغم صعوبة تمييز الخطوط البوليفونية في آلة وترية لا يستمر اهتزاز أوتارها طويلاً، كما نلاحظ إدخال المحسنات والزخارف النغمية على الألحان الأصلية بما يساعد

(لوحة ٤١) فناة تعزف على العود. متحف هانوفر. ◀



على إبراز جمال الأداء على العود، وكان ذلك ضرورة اقتضتها آلة العود فالزخارف اللحنية تملأ الفراغ بين كل صوت والصوت الذى يليه فى الخط اللحنى، ذلك الفراغ الناتج عن تلاشى الصوت بمجرد عزفه تقريباً، على عكس الآلات الوترية ذات القوس مثل الكمان والتي يمتد الصوت فيها حتى يُعزف الصوت الذى يليه فى الخط اللحنى، لاسيما عند عزف الأصوات المتصلة والمتراطة^(٤٥٩) (فقرة ٦٤ من التسجيل الموسيقى).

وقد بلغ «فرانشيسكو داميلانو» بموسيقى العود فى إيطاليا ذروتها مع 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 على غرار «التصدير الموسيقى»، إذ تقوم على أسلوب المحاكاة الكونترابنطية فى صورة الفوجة أو الإتياع^(٤٦٠) [أى ملاحقة نفس اللحن أو شكله الرئيسى] دون أدنى ارتباط بالأغنى ومقطوعات الرقص المعروفة، ودون أى اهتمام بغير استعراض براعة الأداء على العود فحسب (فقرة ٦٥ من التسجيل الموسيقى). ويوحى الطابع البهيج المنبعث من هذه المقطوعة خاصة والذى نلمسه بصفة عامة فى مقطوعات العود بإيطاليا خلال القرن السادس عشر بأن هذا العصر كان عصر استقرار ورخاء.

وقد تألق أيضاً فى مجال تأليف موسيقى العود بإيطاليا كل من فراشيسكو سبيناتشينو^(٤٦١) وأمبروزيو دالزا^(٤٦٢)، وكانت الصيغ الرئيسية التى تناولها تأليف موسيقى العود هى الفانتازيا والتصدير [پريلود] والتنوعات. ومن أهم مجموعات تدوين العنق على الطريقة الإيطالية لعزف العود مجموعة پتسروتشى^(٤٦٣) التى ترجع إلى سنة ١٥٠٧، أما مؤلفات فرانشيسكو داميلانو التى جاءت فى أربعة مجلدات فقد طبعت بين ١٥٣٦ و ١٥٦٣^(٤٦٤)

أسلوب عصر النهضة بفرنسا وهولندا

بدأت فرنسا خلال القرن الخامس عشر فى التخلص من آثار حروبها الطويلة مع إنجلترا بعد أن حرّرها ملكها المستبد لويس الحادى عشر من قيود الإقطاع التى سادت خلال العصور الوسطى، وقام بعدة إصلاحات إدارية هيأتها لتبوء مركز الصدارة فى أوربا. وتزوج شارل الثامن ابن لويس الحادى عشر من آن البريطانية فضم دوقية بريتانى إلى فرنسا، ثم غزا إيطاليا واستولى على نابولى دون أن يستقر بها طويلاً. وأعاد غزوها لويس الثانى عشر المسمى «أبا الشعب» متحالفاً مع الإسبان، كما استولى على دولة البندقية بإيطاليا، غير أن الفرنسيين مالبثوا أن طردوا ثانية من إيطاليا عام ١٥١٢ إلى أن حاول

فرنسوا الأول استرجاع فتوحات سلفيه بإيطاليا التي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بفرنسا خلال عصر النهضة . وقد شجّع فرنسوا الأول راعى الفنون الفنانين الإيطالين على النزوح إلى فرنسا فاصطحب معه ليوناردو دافنشى الذى توفى بعد قليل ، كما استدعى المصور أندريا ديلسارتو وآخرين .

وقد تأثرت فرنسا بفنون إيطاليا فتشربت روحها إلى جانب قسّماتها القوطية الأصلية ، فإذا سمات الأسلوب القوطى الموسيقى تتجلى فى تطور التأليف الموسيقى الضخم ، وفى الأسلوب المكمّل المتميز بالمهارة الفنية فى حبك النسيج الموسيقى ذى الخطوط الميلودية المتعددة والموزعة على الأصوات المختلفة [الپوليفونية] ، ثم فى الطابع الدينى للطقوس الكنسية . وما لبثت أن وفدت على فرنسا تأثيرات إيطالية أخرى انتقلت بالموسيقى إلى خارج الكنيسة وأضفت عليها سمة دنيوية خالصة ، فإذا هى تستبدل بالأصوات الغنائية الآلات الموسيقية فى جزء أو أكثر من الأجزاء الموزعة فى المقطوعة الموسيقية ، وإذا هى تضغط الخطوط الميلودية المصاحبة للغناء فى دور واحد يؤدّى على العود . وبهذا صيغت الأغانى فى ميلودية واحدة أساسية بمصاحبة موسيقية من آلة واحدة ، وهو ما أعان على تبسيط النسيج الموسيقى حتى غدت المصاحبة الموسيقية التى تُعزف من الآلة الواحدة - العود - أبسط وأيسر عند الاستماع إليها بصورتها ذات التآلفات الهارمونية الرأسية من الخطوط الميلودية المختلفة التى كانت تسير من فوق بعضها البعض أفقياً وفق أسلوب الپوليفونية ، والتى غالباً ما كان يُصاغ منها النسيج الموسيقى للأغانى وفق الأسلوب القديم .

وفى أواخر العصور الوسطى نما بفرنسا قالب موسيقى فريد فى قدرته على التعبير القومى - هو قالب «الأغنية»^(٤٦٥) ، شبيه بالقالب القومى الإيطالى المسمى «المادريجال» . وكانت نماذجه الأولى شبيهة فى خفة روحها وطابعها نصف الجدّى وبساطة بنائها بأغنية «الفروتولا» الإيطالية ، غير أنها أصبحت بعد تشربها بالأسلوب الإيطالى الغنائى أكثر تطوراً وإتقاناً فى صنعها . وما لبثت الأغنية أن تضمنت أساليب النسيج الكنتراپنطى [المحاكاة الميلودية^(٤٦٦) والإتباع^(٤٦٧)] والمحاكاة الحرفية وزيادة القيم الزمنية للوحدات الإيقاعية للألحان^(٤٦٨) أو إنفاصها^(٤٦٩)] حتى أصبحت عند منتصف القرن السادس عشر مثقلة بالاصطناع الفنى وتعقد النسيج الموسيقى . كذلك تنوعت نصوص الأغنية غير أن كثرتها كانت تدور حول موضوعات غرامية صريحة وإن بقيت فرنسية الطابع خصبة الميلودية خفيفة الروح بارزة الإيقاعات حادة النبرات . ونما هذا القالب من الأغانى الذى قام تأليفه على تقاليد الكتابة الپوليفونية من عدة خطوط ميلودية تبلغ أربعة فى معظم الأحيان وتسير معاً فى آن ، كما استند فى أدائه على المهارة الفنية للمغنين الذين كان يُسند إلى كل واحد منهم إنشاد خط من جملة الخطوط الميلودية .

ومما يميز الأغنية الفرنسية تناوب نمطين من الإيقاع فى صياغتها: أحدهما يسمى النمط المفقّى^(٤٧٠) ومقياسه الإيقاعى منتظم متساوى النبرات ، والآخر يسمى النمط المقياسى^(٤٧١) وفيه تكون القيمة الزمنية



(لوحة ٤٢) فتاة تعزف على العود. متحف هانوفر.

للمقطع الشعري قوى النبر ضعف القيمة الزمنية للمقطع ضعيف النبر، وجاء هذا النمط الأخير متأخراً عن النمط الأول فلم يُعرف إلا في أواخر القرن السادس عشر. وكان هذا النوع من التأليف مثل بعض أغاني الفروتولا الإيطالية يميل بصفة خاصة إلى التصوير الموسيقى المتطور بالنسبة لإمكانات ذلك العصر، والذي يمكن القول بأنه كان أساس التصوير الموسيقى الذي ناله التطوير خلال القرن التاسع عشر على يد فرانز ليست وفاجنر. وكان كليمان چانكان^(٤٧٢) أهم مؤلفي هذا النوع من الأغاني الفرنسية التي اشتهرت من بينها أغنيتان أولاهما: أغنية «معركة ماريينان»^(٤٧٣) التي تتضمن تصويراً موسيقياً غنائياً رائعاً لهزيمة السويسريين أمام جيوش فرنسوا الأول ملك فرنسا عام ١٥١٥ (فقرة ٦٦ من التسجيل الموسيقى) يسير على نفس قواعد التصوير الموسيقى في مفهومنا الحديث، فإذا هو يصف شجاعة الفرنسيين في القتال، ويسجل بلمسات واقعية بعض ما يدور في المعركة كنفخ الأبواق التي تستثير المقاتلين، والتي يحاكيها منشدون من طبقة التينور عن طريق أنغام طويلة عند نطقهم لعبارة «انفخوا في الأبواق»^(٤٧٤)، وهي الطريقة التي يُطلق عليها 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 الصوتي، وبعد ابتكار الأوركسترا السيمفوني لمختلف التوليفات التي تصوّر شتى الانطباعات، فقد كانت إمكانات چانكان محدودة وبسيطة لأنه لم يعتمد على غير الصوت الغنائي البشري في بعث هذا التصوير الإيحائي في الموسيقى، وهو أول من خطا في هذا المجال وترجع على عرش الريادة فيه. كما نرى لمسة أخرى من التصوير الواقعي القائم على «المحاكاة الحرفية» مع لمسة أخرى من التصوير الإيحائي عند التعبير عن وقع الهزيمة على السويسريين، وهو ما يتجلى في غنائهم بطريقة كورالية لعبارة موحية بعمق إيمانهم الديني هي «لقد فعلنا كل شيء بإرادة الرب» وذلك قبل اختتام الأغنية بصيحة النصر التي يطلقها الفرنسيون في حماسة. أما أغنية چانكان المعروفة باسم «تغريدة الطير»^(٤٧٥) (فقرة ٦٧ من التسجيل الموسيقى) فيتبع التصوير فيها طريقة المحاكاة الحرفية لأصوات بعض الطيور كزقزقة العصافير وهديل الحمام وشقشقة الكوكو في نهاية المقطوعة، فضلاً عن طريقة الإيحاء باللمسات الدقيقة وتجميع العناصر المختلفة التي تنقل جو البهجة الذي تضيفه الطبيعة بجمالها والطيور بشدوها فوق الأغصان، ذاهباً بخياله الخصب إلى تصوير مواقف غرامية بين الطيور وسط حفل ساحر يختتم به الأغنية مطبقاً بذلك الفلسفة الأبيقورية القائمة على المتعة والانتشاء بالحياة، وهي المشاعر التي تبتتها حركة النهضة الأوروبية.

غير أن چانكان لم ينس برغم اهتمامه بالتصوير الموسيقى قواعد البناء الموسيقى والأصول الفنية التي تركز عليها، فقد صاغ أغنيته في قالب شبيه بقالب «الروندو»* ذي اللحن المتكرر والأجزاء الاستطراذية

* Rondo . نوع من التأليف الموسيقى يتكرر قسم منه بالتناوب مع الأقسام الأخرى . وفي زمن موتسارت تطور الروندو إلى نمط قياسي شديد الذبوع وخاصة في الحركة الأخيرة من الصوتات والكوشيرتو أ. ب. - أ. ج. - أ. الخ [م. م. م. ث.] .

التي تتخلل أداء اللحن الذي يتكرر في صورة المحاكاة الميلودية والتي تتلاحق فيها الأصوات الكورالية الأربعة التي وُزعت عليها موسيقى كلتا الأغنيتين ، ويتكرر اللحن مع تغيير في سرعته وتعبيره وفق سياق الكلمات ومغزاهما ، في حين أنه يختص الأجزاء الاستطراذية بتضمين لمساته الرائعة للتصوير الموسيقى سواء كان ذلك بطريقة المحاكاة الحرفية [كأحداث الحرب في أغنية معركة مارينيان ، أو شدو العصفير والحمام في أغنية تغريدة الطير] أم بطريقة الإيحاء [بالانتشاء بالنصر في ختام معركة مارينيان وبما يدور من غزل بين الطير في حفل نهاية أغنية تغريدة الطير].

كانت هذه القواعد التي قام عليها تصوير چانكان الموسيقى واهتمامه بأسس البناء الموسيقى ومقوماته الرئيسية هي المنارة التي أضاءت طريق التصوير الموسيقى أمام من جاءوا بعده ابتداء من بيتهوفن في سيمفونيته الريفية وهایدن في سيمفونيته للأطفال أو «رباعية البلبل» حتى روائع هذا الفن المتمثلة في قصائد فرانز ليست السيمفونية ودرامات فاجنر الموسيقية وخاصة في رباعية خاتم النيبلونج الشهيرة . على أن أغاني چانكان قد تأثرت في الوقت نفسه بمسيرته الدينية إذ كان منشداً في الكنيسة الملكية إلى جانب أعماله الموسيقية في بلاط الملك هنري الثاني ، ولهذا جاءت أغانيه جميعاً كورالية وموزعة على أربع مجموعات للطبقات الصوتية الأربعة ، ويقوم بغناء كل مجموعة عدد يتراوح بين الأربعة والستة حتى غدا مجموع المغنين ستة عشر مغنياً في أغلب الأحيان ، وإن ارتفع في أحيان نادرة إلى أربعة وعشرين .

وكانت الأغاني الفرنسية قبل چانكان تسير على غرار أغاني شعراء «التروبادور» الجائلين في توزيعها على الغناء والآلات معا ، ثم اختزلت المصاحبة الموسيقية بعد ذلك إلى آلة واحدة هي العود وفق النهج الإيطالي . وتصور إحدى لوحات الناشونال جاليري بلندن فرقة موسيقية في عصر فرانسوا الأول تتكون من ثلاثة أفراد ، تقوم مغنية ومغن فيها بإنشاد الميلودية يصاحبهما عازف على العود (لوحة ٤٣) ، وهي صورة غير عادية حيث عبر المصور عن قدرته على الإيحاء بما يستحيل رؤيته ، وهو «الصوت» .

ولقد كان هذا الجمع بين الأجزاء الموزعة على الإنشاد والأجزاء المُسندة إلى العزف على الآلات الذي بدأ منذ القرن الثالث عشر [واستقرار العلاقة بين موسيقى الغناء وموسيقى الآلات وضم إحداهما إلى الأخرى] هو بداية تطور كبير في الأداء الموسيقى وفي كتابة الموسيقى نفسها . وأعان على هذا التطور اختصار أدوار المصاحبة الموسيقية للغناء وإسناد أدائها إلى آلة واحدة هي العود الذي استبدل فيما بعد بالآلات ذات لوحة المفاتيح^(٤٧٦) «كالفيرچينال» والكلافيسان ثم البيانو .



AVTORES PRINCIPALES ET EXCELLENTI
 Jacobus Bohemius Christophorus Molander Claudio Monteverdi
 Johann Sebastian Bach Nicolaus Paganini Antonio Stradivari
 Johann Stamitz Wolfgang Amadeus Mozart Ludwig van Beethoven
 Franz Joseph Haydn Wolfgang Amadeus Mozart Ludwig van Beethoven
 Johann Sebastian Bach Wolfgang Amadeus Mozart Ludwig van Beethoven
 Leopold A. Johann Sebastian Bach Wolfgang Amadeus Mozart
 Franz Joseph Haydn Wolfgang Amadeus Mozart Ludwig van Beethoven
 Claudio de Lascaris

(لوحة ٤٣) أورلاندو دي لاسوس مع الجوقة الموسيقية الخاصة بكيسة دوق بافاريا الخاصة. متحف الدولة بيافاريا.

LAUDATE DOMINUM OMNES GENTES

ORLANDI DE LASSO,
Illustris Ducis Bauariae, Chori Magistri,
MISSE ALIQVOT
Quinque vocum.
SECVND A PARS.

Illustris Principis D. GVILHELM I Comitis Pala-
tini Rheni, vtriusq; Buarie Ducis, liberalitate
in lucem editum.
Monachij excudebat Adamus Berg.
M. D. LXXIII.



(لوحة ٤٤) دعوة أو برنامج لحفل موسيقى غنائى يقيمته دوق بافاريا يقود فيه العزف والغناء أور لاندى دى لاسوس .

وقد طُبعت بفرنسا مجموعات عدة من أغاني ذلك العصر نشر أولها بيير أتينيان^(٤٧٧) عام ١٥٢٩ عنونها باسم «مقدمة موجزة وأليفة» وضمّتها عدداً كبيراً من الصيغ المُعدّة للمصاحبة الموسيقية لهذه الأغاني بالعزف على آلة واحدة، وبعد خمسة وعشرين عاماً ظهرت مجموعة ثانية بعنوان «حدائق عرائس الشعر»، ثم قام أدريان ليروا وروبير بللار بطبع مجموعة أغانٍ ثالثة عام ١٥٧١. جرى هذا كله في عصر لم تكن طباعة المؤلفات الموسيقية قد انتشرت بعد، وضمّت هذه المجموعة أغاني مؤلفين عديدين إلى جانب كليمان چانكان من أمثال جيوم كوستيله الذي كان يؤلف أغاني كورالية دون مصاحبة آلية مثل أغنية «هيا بنا إلى المرج الأخضر»^(٤٧٨) (فقرة ٦٨ من التسجيل الموسيقى) التي صاغها للإنشاد الكورالي البوليفوني «أكابيللاً» A Capella [الغناء دون مصاحبة من الآلات الموسيقية] من الطبقات الصوتية الأربعة المعروفة [سوبرانو وكونترالطو وتينور وباص] وضمّتها كل حيل الأسلوب البوليفوني من محاكاة ميلودية وإتباع وملاحقة بين إنشاد الصورة الميلودية من الأصوات المختلفة إلى إنقاص أو زيادة القيمة الزمنية للوحدات الإيقاعية في الميلودية على غرار أغاني چانكان الذي اقتفى أثره أيضاً في صياغة الإنشاد الكورالي دون مصاحبة من الآلات الموسيقية، وإن لم تقم أغانيه مثل أغاني چانكان على التصوير. كذلك احتذى نهج كلودان دى سيرميسى الذي كان يؤلف بالأسلوبين اللذين لحقهما التطوير فيما بعد وهما: أسلوب الأغنية ذات الميلودية الواحدة ومعها مصاحبة موسيقية من مجموعة من الآلات، وأسلوب الأغنية ذات الميلودية الواحدة ومعها مصاحبتها الموسيقية المركّزة في آلة واحدة من الآلات المتداولة وهي العود. وتمثل أغنيته «طالما أنعم بالحياة»^(٤٧٩) (فقرة ٦٩ من التسجيل الموسيقى) الأسلوب الأول وقد صاغها للغناء المنفرد من طبقة تينور ومعها مصاحبة موسيقية جماعية من ثلاث آلات هي الناي ذى المبسم والفيول الديسكانت التي كان يطلق عليها أيامها الفيولينه المفردة بخطها الطويل المتدفق الجميل. وتمثل أغنيته «أعيش مهموماً أبداً»^(٤٨٠) (فقرة ٧٠ من التسجيل الموسيقى) الأسلوب الثاني، ويقوم بناؤها على لحنين، لحن لمجموعة الأبيات الأولى، ثم لحن ثانٍ للمجموعة الثانية، ثم استعادة للحن الأول مع المجموعة الأخيرة من الأبيات، وهو القالب البنائي المسمّى (أ ب أ)، حيث يمثل «أ» اللحن الأول و«ب» اللحن الثاني، ولهما طابع ألحان الأناشيد البعيدة عن رقة الأغاني العاطفية كما يتميزان بوضوح الإيقاع برغم بطئهما بعض الشيء. واقتصرت المصاحبة على العزف على العود حيث تمضى المصاحبة تارة في صورة التآلفات الهارمونية التي ترسم النبرات الإيقاعية في الوقت نفسه، وتمضى تارة أخرى في صورة متدرجة صعوداً أو هبوطاً، كما تمضى في بعض الأحيان في صور من التنوعات على اللحن الغنائي نفسه.

وقد أعان هذان الأسلوبان الفرنسيان على تدريب الأذن الموسيقية وتأصيل عادة الاستماع إلى الأغاني ذات الميلودية الواحدة ومعها مصاحبتها الموسيقية، بالإضافة إلى ما اعتادت استماعه من الأغاني

الكورالية ذات الأسلوب البوليفوني والتي 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 هو الآخر دوراً فى إحياء الموسيقى الدينية التقليدية التى استطاعت بفضل جان موتون^(٤٨١) تلميذ چوسكان دى پريه وفيليب دى مونت الهولندى^(٤٨٢) مقاومة معظم التأثيرات المستحدثة التى تسللت إلى الأغنية الفرنسية وأغنية المادريجال . فلقد ارتقى هذان الموسيقيان بأصول الإتقان والمهارة فى الكتابة الموسيقية الدينية وفق تقاليد أسلوب البوليفونية وتقاليد الإنشاد الكورالى الرفيع على غرار ماكان يجرى فى مصلى «سيسيتينا» على عهد چوسكان دى پريه ، وهو ما يتبين فى مؤلفات دى مونت التى يربو عددها على ٣٨ مقطوعة للقداس و٣١٨ مقطوعة من نمودج 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 فيه فرقة كورالية كاملة دون أية مصاحبة من الآلات الموسيقية .

وتألق فى مجال التأليف الموسيقى الدينى إلى جانب التأليف الدينى هولندى آخر عاش فى فرنسا وإيطاليا هو «أورلاندودى لاسو» أو «لاسوس»^(٤٨٤) كما كان يُدعى أحياناً . وكان بارع الأسلوب غزير الإنتاج سريع التأقلم مع مختلف الأساليب القومية . وإذا كانت بعض مؤلفاته الدينية قد وصلت إلينا مثل أغنيته «صباح الخير يا قلبى» و«عندما تعود حببىتى ماري» فإن موسيقاه الدينية لا تضارع مؤلفاته الدينية فى تشرب أسلوبها بكل سمات أسلوب عصر النهضة . وقد اتخذ دى لاسو من أسلوبه التقليدى البوليفونى أساساً بنى من فوته جميع المحسنات الزخرفية فيما ألفه من أسلوب المادريجال الإيطالى بجانب التلوينات النغمية داخل المقام «الكروماتية»* التى أضفت على موسيقاه طابعاً درامياً هو وليد اللقاء بين حرارة العاطفة والألوان الزاهية المشرقة التى اقتبسها عن مؤلفى مدرسة البندقية حتى أضحي أسلوبه شديد الجاذبية يجمع فى المقطوعة الواحدة بين أسلوب الخطوط الميلودية المتعددة «الپوليفونية» وبين أسلوب الخط الميلودى الواحد الذى تصاحبه تألفات هارمونية «الهوموفونية» ، كما غلبت البوليفونية الجميلة المرنة على مؤلفاته . وقد بلغ دى لاسو حد الإعجاز فى القدرة على التعبير الذى أسبغ عليه تلك المسحة الصوفية التى لم يدان فيها أحد من معاصريه سوى بالسترينا .

* Chromatic Chords التلوين أو الكروماتية هو استخدام أنصاف الدرجات المتتالية لتلوين الجملة الموسيقية [م . م . م . ث .] .

وَضُمَّتْ مجموعة مؤلفاته الرائعة المسماة «العمل الموسيقى الأعظم» أكثر من خمسمائة مقطوعة من نموذج «الموتيت» الموزَّع على صوتين أو ثلاثة أصوات أو أربعة أو ستة أو سبعة أو ثمانية أو عشرة أصوات بل وعلى إثني عشر صوتاً تُعدُّ من أعظمها شأنًا «مزامير التكفير» السبعة التي أعدها من واقع صيغتها الجريجورية التي كانت تُنشد في العصور الوسطى أيام «الصوم الكبير». وصاغ لاسو أنغام البصلمودية رقم ١٢٩ من ألحان أو نغمات المزامير في صورة النغمين الطويلين لإيقاع كل مازورة خلال الموسيقى كلها، وجعل بيت «المجد للآب» وهو آخر أبياته أطولها نغماً. وقد وزَّع الموسيقى على فرقة كورالية تبدأ بـ «ترتيل جريجورى» لكل أبيات المزمور دون توزيعات بوليفونية، ثم أعاد إنشادها كلها في خطوط بوليفونية. وتجري الموسيقى أحياناً في صورة المحاكاة الميلودية والإتباع، كما هي الحال في البيتين الثانى والثالث (فقرة ٧٢ من التسجيل الموسيقى) من أبيات المزمور:

رباه... فلتسمع لندائى،
ولتصغ لتوسلاتى.
أناديك من الأعماق.
أتراك سجَّلت معاصينا،
مَنْ مَنَّا يُمْكِنُ أَنْ يَسْلَمَ مِنْهَا؟
أنت واهب المغفرة.
أخضعتُ نفسى لناموسك،
ورضيت بكلماتك،
وتوكَّلت على الرب.
فليسلم للرب بنو إسرائيل (٤٨٥)
منذ يضىُّ الصبح إلى أن يأتى المساء.
الله رحيم قادر ومخلص.
المجد للآب وللابن وللروح والقدس
مثلما كان ببدء الخليقة
وكما هو الآن وسوف يكون أبداً أبداً... آمين

ويتجلى إعجاز التعبير الدينى بغلالته الصوفية فى تعانق نصوص كلمات هذا المزمور مع موسيقاه الرفيعة، فيحسَّ المستمع - حين تنحسر الأصوات الغنائية العديدة المختلفة ولا يبقى غير صوت واحد أو صوتين - براحة الهائم فى غابة كثيفة حينما يشرف على بقعة مكشوفة تمنحه متنفساً من الهواء والضياء (لوحة ٤٣، ٤٤).

أسلوب عصر النهضة بألمانيا

لم تكن ألمانيا في عصر النهضة سوى مجموعة من الإمارات التي لا رابط بينها إلا الإمبراطور الروماني المقدس الذي ضنّ قولتير عليه بأن يدعوها إمبراطوراً أو يخلع عليه أية قداسة . وكانت حكوماتها المتعددة مستقلة لا يشغل تفكيرها إقامة أى صورة من صور الاتحاد أو التعاون المثمر فيما بينها . وكانت موسيقاها متخلفة عن موسيقى الدول الأخرى المجاورة مثل الفلاندر وإيطاليا وإسبانيا وإنجلترا ، إذ كانت تنقصها الحكومة المركزية الغنية القوية القادرة . ومع ذلك لعبت الوحدة الشعبية للجنس الجرمانى دوراً فى إبداع وفرة لا بأس بها من الأغاني الألمانية المصوغة فى أسلوب كونترابنطى والتي انتشرت خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر فى جميع دويلات ألمانيا وخاصة فى الجنوب ، وكانت تعبيراً بسيطاً وصريحاً عن المشاعر العميقة للشعوب الجرمانية . وانطوت أول مجموعة معروفة من هذه الأغاني والتي يتضمنها «كتاب أغاني لوخيمر»^(٤٨٦) على صيغ موزعة على ثلاثة أصوات غنائية ظهرت جميعها فى منتصف القرن الخامس عشر . وكانت هذه الأغاني الكونترابنطية الأسلوب هى الأساس الحقيقى لسيادة الموسيقى الألمانية فيما تلا ذلك من عصور لأنها تجمع فى موسيقاها بين عمق المشاعر النابعة من روح الشعب الألمانى وبين أسلوب تعبيرها القوى التأثير .

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

ومع أن كثرة هذه الأغاني كانت عاطفية مثل الأغاني الإيطالية والفرنسية فقد ضمّت كذلك أغان سياسية وخمريات وأخرى تشيد بمجتمع الحياة . وظهرت فى عهد الإمبراطور مكسميليان باينزبروك مدرسة من مؤلفى الأغاني الذين ظفر بعضهم بشهرة عريضة 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 الأغاني 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 إينزبروك والتي استهلها بقوله : «إينزبروك . . وآسفاه لقد آن أوان رحيلى عنك» ، وجعلها تنبض بالحنين

إلى الماضى والشوق إلى استرجاعه . وهى رباعية من أصوات غنائية تُنشد دون مصاحبة من الآلات الموسيقية ، صاغها بأسلوب النشيد لأربعة أصوات متراكبة تغنى جميعاً ميلودية واحدة تسير فى صورة مركّبات هارمونية رأسية بدلاً من سيرها فى صورة خطوط ميلودية مختلفة وفق أسلوب البوليفونية ، ويطغى على الموسيقى طابع الوداع رغم ظهورها فى صورة النشيد .

ونلمس فى أغانى **لودفيج سينفل** قدرة عجيبة على استغلال أسلوب المحاكاة الميلودية فى الخطوط البوليفونية المتعددة لرفع قيمة الإحساس 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 ووزّعها على خمسة أصوات ، يقوم صوت التينور بالغناء فى حين تشدو الأصوات الأربعة الباقية على القيول الديسكانت والقيولا داجامبا [وهى آلة شبيهة بالثيولا الحديثة لكنها تُسند على الرُّكبة وإن اتخذت أثناء العزف عليها وضعاً مشابهاً لوضع التشللو ، ويشير اسمها إلى موضعها أثناء العزف إذ يعنى «قيولا الساق» ، ويُعزف عليها بالقوس مثل الأداء على القيولنسيل أو الربابة البلدى] والباص قيول «القيولنسيل القديم» والعود . كما يتكرر اللحن الشعبى - الوحيد دوماً - على الخطوط البوليفونية الأخرى فى جميع أبيات الأغنية ، وهو ما لجأ إليه برامس فى أغانيه الشعبية فيما بعد . وفى النصف الأخير من القرن السادس عشر عمّت الثقافة الإيطالية شتى أرجاء ألمانيا ، كما تغلغل الفن الإيطالى عبر الألمان الذين درسوا بإيطاليا والفنانين الأجانب العاملين فيها مثل الموسيقيين الذين كانوا يمارسون نشاطهم فى بلاط الإمارات الألمانية . وحاول الفنانون الألمان محاكاة النماذج الفنية الإيطالية غير أنهم لم يبلغوا مرتبة البراعة فى محاولتهم ، ولبثت سماتهم الجرمانية بارزة فى مؤلفاتهم ، كما ظلت الأعمال الرفيعة فى ألمانيا من إبداع الأجانب المقيمين بها من أمثال أورلاندودى لاسو الذى أمضى سنواته الأخيرة موسيقياً ببلاط أمير ميونيخ ، وسكانديللو 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 بين الكثير من مميزات التفكير الألمانى من عمق وتأمل ذاتى وبين 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 الجرىء للتلوين الكروماتى للألغام كوسيلة من وسائل التعبير الموسيقى .

وقد خلّف كونراد پاومان^(٤٩١) - عازف الأورغن المضرب الذى كان نجم الموسيقى الألمانية وقتذاك - كتاب «قواعد عزف الأورغن»^(٤٩٢) الذى يُعدّ أقدم كتب موسيقى الأورغن ويحوى صيغاً معدة من ألحان كنسية وأغان وألحان راقصة تُعزف على الأورغن أو الكلافسان . وتكشف مقطوعات هذه المجموعة عن

ميل الموسيقيين الألمان إلى الزخرفة والتجميل على غرار المعماريين الألمان، الأمر الذي ترك آثاره السلبية على النمو العضوي للموسيقى وعلى بناء صورهم الموسيقية .

وقامت كثرة من الموسيقيين بوضع ألحان للكنيسة الكاثوليكية المهيمنة على ألمانيا برغم المنازعات السياسية الصاخبة، فوضع هاينرش إيزاك الذي نهل من معين الموسيقى الفلامنكية العديد من مقطوعات القداس، كما ألّف مجموعة من أناشيد الكورال التي تستخدم في الطقوس السنوية والتي تُعدّ من النفائس القليلة المبكرة .

على أن حركة الإصلاح الديني كانت أهم مظهر من مظاهر روح عصر النهضة بألمانيا التي كانت حبلَى ببذور الثورة التحريرية على الكنيسة التقليدية حين لعب مارتن لوتر «لُتر» دور المحرّك لها فأعلن في عام ١٥١٧ ثورته صريحة، مطلقاً العنان لمشاعر الألمان المكبوتة منذ عهد بعيد . وإذ كان لوتر موسيقياً فقد أسهم بقسط وافر في إقامة صرح الموسيقى الألمانية عن طريق ابتكار «ألحان الكورال»^(٤٩٣) وهي نمط جديد من أناشيد الكنيسة سُمّيت بالكورال* لسرعتها المتمهّلة وإيقاعها الوقور القائم على هارمونية رأسية أكثر من قيامه على خطوط بوليفونية، أي مجرد إطار هارموني تتراكب فيه أنغام مفردة، وهو النمط الذي اتبعه بعض المؤلفين فيما بعد في مقطوعاتهم لموسيقى الآلات مثل الحركة البطيئة في موسيقى بيتهوفن لصنواته البيانو المسماة بصنواته المشاعر الفياضة^(٤٩٤) . وجاءت أناشيد لوتر مركّزة معبرة عن عقيدته الداعية إلى لجوء العبد إلى ربه مباشرة دون وساطة الرسل والقديسين والكهنة، مستغلاً طبيعة العقلية الألمانية النزاعة نحو التعمق والفكر المطلق، وإذا القساوسة والمنشدون يناصرونه وإذا المصلّون يجدون في تلك الأناشيد طريقاً أقصر للتقرب إلى الله دون وساطة رجال الدين على العكس من المذهب الكاثوليكي مما أدى إلى سرعة انتشارها وظهور عدد غفير من المؤلفين ينسجون على منوال أناشيد لوتر .

وكان «لحن الكورال» البروتستانتي الذي وضعه لوتر نقطة تحول هامة بقدر ما كان تعبيراً عن المذهب الجديد، بل كان في واقع الأمر بداية ظهور الموسيقى الألمانية الحقة . ولم يكن لوتر نفسه موسيقياً موهوباً فحسب بل كان متعصباً للموسيقى لا يرى 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 والناي متخذاً من چوسكان دي بريه مثله الأعلى في الكتابة الموسيقية وفق قواعد البوليفونية . وقد اختار أناشيده الدينية

* أطلق على جوقة الغناء «الكوروس» فيما بعد اسم الكورال لأنها ارتبطت بأداء هذه الألحان الكورالية، وهو ما تبلور بعد ذلك على يد باخ العظيم .

وخاصة تلك التي يؤديها جمهور المصلّين من بين حصيلة الترتيل الجريجورى والأغاني الشعبية الدينية والألحان غير الدينية المعاصرة له ، مثلما تحولت أنشودة الوداع التي كتبها هاينريش إيزاك ومطلعها «إينز بروك ، آن أوان رحيلى عنك»^(٤٩٥) إلى أغنية كورالية مطلعها «أيتها الدنيا ، آن أوان رحيلى عنك»^(٤٩٦) ، ولم تُثنه مسيرته الطويلة فى كنف الكنيسة عن تأليف بعض الألحان الدنيوية ، وكانت براعته فى كتابة الكورال البروتستانتي سببا فى تأثر مؤلفى الكورال به بدءاً من باخ إلى فاغنر^(٤٩٧) . وإذ كان لوثر بعيد النظر حاد الذكاء فقد هداه فكره الصائب إلى أن جمهور المصلّين من أصحاب المواهب الموسيقية المحدودة ومن غير المدرّبين على الغناء يعجز عن إنشاد الألحان المعقدة فابتكر أناشيد تتضمن فقرات بسيطة يمكن للمصلّين إنشادها فى يسر بدلا من الفقرات المصاغة بأسلوب البوليفونية المعقد ، كما أعدّ فى الوقت نفسه صيغاً للأغاني الشعبية الألمانية بأسلوب البوليفونية إيماناً منه بأن ارتفاع مستوى الموسيقى الشعبية بعد صقلها بالوسائل الفنية كفيل بإقتناع الجماهير بأن أبسط الألحان يمكن أن تبلغ سمع الله .

وفى عام ١٥٢٤ قام يوهان فُلتر^(٤٩٨) صديق لوثر ومستشاره الموسيقى بنشر كتاب «كورال الكنيسة» الذى يضم مجموعة ألحان لوثر التى يضطلع فيها صوت التينور بالميلودية الأساسية فى حين تؤدى الأصوات الأخرى الخطوط البوليفونية المساعدة . ثم ما لبث جورج راف أن نشر ١٥٤٤ كتاب «الغناء الدينى الألمانى الجديد» الذى يشتمل على أعمال عدد من مؤلفى مستهل حركة الإصلاح الدينى من أمثال أرنولد بروك الذى برع فى التعبير عن المشاعر العميقة المنبعثة عن الأسلوب البوليفونى للأناشيد البروتستانتية الألمانية فى اللحن الذى نظم لوثر كلماته . كما نشر بعد ذلك يوهان كروجر (١٥٩٨ - ١٦٢٢) وهو أحد رؤساء المنشدين الدينيين ببرلين مجموعة من الألحان تكشف لنا عن اقتباس باخ للكثير من ألحان الأناشيد اللوثرية بعد أن أسند الميلودية الهامة إلى صوت السوبرانو بدلا من التينور وطوّرها بما يناسب أسلوب القرن السابع عشر . ونشر ميشيل سوتسى (١٥٧١ - ١٦٢١) مجموعة كبيرة من ثلاثة مجلدات بين عام ١٦١٥ و ١٦١٨ بعنوان «مجمّل الموسيقى» ضمّنها خلاصة المؤلفات والمعارف الموسيقية فى عصره ، وكذا تراث الموسيقى اللوثرية التى يتألّق من بينها نشيد «كم تبدو نجمة الصباح متلاثلة»^(٤٩٩) «لپريتورياس» (فقرة ٧٥ من التسجيل الموسيقى) ، وهو نشيد دينى لمجموعة صغيرة من المغنين الأوائل تمثل أربعة أصوات : سوبرانو وكونترالطو وتينور وباص ومعها مجموعة كورالية كبيرة تشد بمصاحبة الأورغن ، ويتميّز بحبك الصياغة البوليفونية من الخطوط المتعددة ، وبالتناغم الصوتى ، وبالطابع الدينى الوقور ، وبالتقابل البديع بين المجموعة الصغيرة من المغنين وبين المجموعة الكبيرة من منشدى الكورال بمصاحبة الأورغن ، مما يكشف لنا عن مدى إسهام أتباع مارتن لوثر فى إنارة الطريق لاضطراد نمو أسلوب الموسيقى الدينية أمام يوهان سبستيان 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 التي تولى الحكم فيها الملك هنرى السابع بالتدابير الاقتصادية الحذرة وبالعامل الدائب لإصلاح الخراب الذى حل بالبلاد خلال القرن السابق، وبإرساء الأسس لمستقبل أفضل. وتعاقب على عرش البلاد من بعده نفر من الملوك عجزوا عن السير بالبلاد نحو المستقبل المنشود وإن تميزوا بقوة الشخصية، ومن هؤلاء هنرى الثامن الذى انطوت شخصيته على عناصر متناقضة، فإلى جانب حيويته البهيمية كان يتمتع بالمقدرة الفنية والذكاء الفطرى، ومارى تيودور التسعة التى جرت بلادها بتفانيها فى الإخلاص للعقيدة الكاثوليكية إلى شفا اندلاع الثورة بها إلى أن تربعت على عرش إنجلترا إليزابيث الأولى ذات الفكر الثاقب والشخصية البارزة، فاستطاعت توطيد حكمها واستقرت على عرشها ما يقرب من نصف قرن من الزمان (١٥٥٨ - ١٦٠٣)، وأن تجمع حولها الأطراف المتنازعة بفضل ما كانت عليه من دهاء الساسة 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 ملحوظاً.

وبرغم أن إنجلترا قد أفادت خلال تلك الفترة من كافة العناصر التى قامت عليها النهضة الأوروبية واقتبست عنها ما كانت فى حاجة إليه، إلا أنها استطاعت أن تخلق لنفسها فى النهاية أدباً خاصاً وموسيقى خاصة بل وكنيسة خاصة تعكس مقوماتها الذاتية، مما أدى إلى زيادة الإحساس بانعزال الجزيرة عن العالم. وكان لانفصال كنيستها عن كنيسة روما أعظم الأثر فى شعورها بالاعتداد بنفسها وفى إحساسها بالزهو الذى بلغ أحياناً حد الغرور. كانت لندن عاصمة كبيرة يبلغ تعداد سكانها وقتذاك حوالى ٣٠٠,٠٠٠ نسمة، خُطّطت طرقاتها أحسن تخطيط، وضمّت بورصة لتداول النقد والأوراق المالية، ومسارح عديدة تعمل على مدار العام، ومدارس تدار وفق أفضل النظم والأساليب، وزخرت إلى جانب ذلك بالأنشطة التجارية الرائجة ومختلف ألوان الترفيه. وكان نظام الوسايا^(٥٠٠) فى الريف هو النظام الاقتصادى والاجتماعى السائد، وهو نظام إقطاعى تتجمع فيه المزارع فى ملكيات كبيرة، وكان الملاك الإقطاعيون يحيون حياة أرستقراطية ناعمة، يتمتعون رجالاً ونساءً بحظ وافر من الثقافة التى تجلت فى مطالعتهم لقصائد الشعراء اللاتين وفى دراسة العلوم والرياضيات، بل وفى الإنشاد وتأليف الموسيقى.

ويصف توماس مورلي في كتابه الشهير «مقدمة واضحة سهلة للموسيقى» صورة الحياة الثقافية لأولئك السادة الملاك بقوله: «وبعد الانتهاء من العشاء جاءوا بكتب الموسيقى إلى المائدة وفق ما جرى عليه عرفهم، وقدمت السيدة المضيغة إلى نصاً موسيقياً ترجوني أن أنشده. وعبثاً حاولت الاعتذار حتى اضطرت في النهاية إلى الاعتراف بعجزى عن الغناء. فتعجب الجميع من أمرى في حين تهامس البعض بعدم تصديقهم، ووجدتني أواجه باستنكار شديد، وبسؤالات عن تربيتى الموسيقية وعن نوع المجتمع الذى نشأت فيه!».

كانت لندن مركزاً للثقافة الإنجليزية التى وإن نبعت من عناصر النهضة الأوروبية وأسلوبها إلا أنها كما أسلفت قد تطورت إلى ثقافة قومية، فكان رجال البلاط يقرأون شعر فيليب سدنى، وتوماس ويات^(٥٠١)، وإدموند سبنسر، وكريستوفر مارلو، وجميعهم من الشعراء الذى صبوا أشعارهم فى قوالب نماذج عصر النهضة بإيطاليا، ومع ذلك كانت أشعارهم تتغنى - بنضارتها وتلقائيتها وأخيلتها - بإجلترا معبرة عن طبيعتها ومناخها. وبرغم أن مسرحيات شكسبير ومارلو كانت تعالج الأفكار والقضايا الإنسانية الهامة إلا أنها كانت تنبض بحس إنجليزى خالص.

كذلك عبّرت الموسيقى - برغم تأثيرها بالنماذج المتداولة فى القرن السادس عشر - عن الروح القومية، وعن شخصية إنجليزية متميزة فى تعبيرها الفنى. وظلت «مادريجالات» هذا العصر أعظم ما تملك إنجلترا من التراث الموسيقى حتى اليوم، وقد ترسّمت خطى المادريجال الإيطالية فى صياغة نسيجها الكونترابنطى 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 ألّف مقطوعات منها بإجلترا مترسماً خطى المؤلف الإيطالى جاستولدى وخاصة مقطوعاته بعنوان «مقطوعات الباليه للغناء والعزف والرقص»^(٥٠٢). وقد استطاع مؤلفو المادريجال الإنجليز أن يضيفوا على مؤلفاتهم القوة والجاذبية والعذوبة والنضارة التى برزت كصفات مميزة للأسلوب الإنجليزى، وأشهرهم وليام بيرد^(٥٠٣) (١٥٤٣ - ١٦٢٣) وتوماس مورلي^(٥٠٤) (حوالى ١٥٥٧ - ١٦٠٣) وچون ويلبى^(٥٠٥) (حوالى ١٥٧٤ - ١٦٣٨)، وتوماس ويكلز^(٥٠٦) (حوالى ١٥٧٥ - ١٦٢٣)، وچون وارد^(٥٠٧) (توفى حوالى ١٦٤٠)، وچون بنيت^(٥٠٨) (اشتهر بين ١٦٠٠ - ١٦٢٠)، وتوماس بيتسون^(٥٠٩) (حوالى ١٥٧٠ - ١٦٣٠)، وچون فارمر^(٥١٠) (اشتهر بين ١٥٩١ - ١٦٠١)، وفرانسيس بلكنجتون^(٥١١) (توفى ١٦٣٨).

وتميزت المادريجال الإنجليزية بخصائص أربعة هى فخامة الشعر الإنجليزى وجزالتها 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 في أواخر القرن السادس عشر ومستهل القرن السابع عشر موزعة على خمسة أصوات غنائية في الغالب. ففي مقطوعات ويلبي وويلكز وتوماس مورلي نجد الأصوات الخمسة التي تتوزع عليها كالاتي: صوتان من طبقة سوپرانو، وصوتان من طبقة تينور، وصوت من طبقة القرار [باص]. وتستهل مقطوعة ويلبي بيت مطلع «أنت يا من تعيش في المسرات»^(٥١٣) (فقرة ٧٦ من التسجيل الموسيقى) تسير فيها الأصوات الغنائية على نهج أسلوب الفوجة، أى تتلاحق بصورة المحاكاة الميلودية ثم لا تلبث أن تتجمع في جملة تنشدها معاً في صورة التآلفات الهارمونية. غير أن الأسلوب الغالب على هذه الأغنية هو أسلوب البوليفونية ذات الخطوط الميلودية التي تسير بطلاقة تتجاوز الأساليب السابقة. وكمقطوعة ويلبي في إحكام أسلوبها البوليفوني جاءت مقطوعة ويلكز التي مطلعها «أيها الهَمّ، ستوردي مورد التهلكة»^(٥١٤)، (فقرة ٧٧ من التسجيل الموسيقى) لكنها أشدّ تحرراً في خطوطها الميلودية حتى ليصعب تتبع الوزن العام لإيقاعها. والنموذج الثالث والأخير من مادريجال مورلي الذي مطلع «مَنْ أنت! مَنْ القادم؟»^(٥١٥) (فقرة ٧٨ من التسجيل الموسيقى) يبلغ القمة في حرية تنقل خطوطه الميلودية، كما تتجلى روعة الإنشاد من جانب مختلف الأصوات الغنائية في مواضع متعددة. ويتألق نجم أورلاندو جيبونز^(٥١٦) (١٥٨٣ - ١٦٢٥) بعد هؤلاء المؤلفين الثلاثة بسنوات ثم يعيش معاصراً لهم، وقد كتبت له الخلود واحدة من مادريجالاته بعنوان «البجعة الفضية»^(٥١٧) التي يعدّها كثرة من النقاد والمؤرخين من بين أروع المادريجالات. أما أهم المادريجالات الإنجليزية فهي «انتصارات أوريانا»^(٥١٨) التي نُشرت عام ١٦٠١ تكريماً لإليزابيث الأولى، وقد وُزعت على خمسة أو ستة أصوات غنائية، ونهض بتأليفها ثلاثة وعشرون مؤلفاً، وتولى مراجعتها توماس مورلي. واتبع المؤلفون والمراجعون معاً في تنسيقها النظام نفسه الذي اتبع من قبل في مادريجالات إيطالية ظهرت في البندقية بعنوان «انتصارات دورى سنة ١٥٩٢»^(٥١٩)، وتُختتم كل مقطوعة من مقطوعات المجموعة الإنجليزية بتحية إلى الملكة: «لِتَعِشْ أوريانا الجميلة»^(٥٢٠)، وأوسع هذه المقطوعات شهرة هي المادريجال التي كتبها ويلكز بعنوان: «بينا كانت فيستا تهبط تل لامتوس»^(٥٢١).

الموسيقى الكنسية بإنجلترا

وقد تأثرت الموسيقى الدينية الإنجليزية في ذلك العصر بتقلبات الميول الدينية لمختلف ملوكها. فعندما استقلت الكنيسة الإنجليزية عن البابوية في عهد هنري الثامن أصبح لا مناص من اتخاذ منهج

عقائدى وطقوس وشعائر خاصة بالكنيسة الجديدة تواكب مقتضيات صبغتها القومية ، فعُهد إلى كل من كرسطوفر تاي^(٥٢٢) (١٥٠٠ - ١٥٧٢) وتوماس تاليس^(٥٢٣) (١٥٠٥ - ١٥٨٥) وهما من رواد الموسيقى الدينية بتعديل التراتيل والأناشيد الكنسية وفقاً للطقوس الجديدة . ثم ما لبثت أوضاع الكنيسة فى عهد الملك إدوارد السادس ابن الملك هنرى أن تغيرت وتحولت إلى البروتستانتية بطقوسها وأناشيدها ، ثم جاءت من بعده أخته الملكة مارى تيودور الكاثوليكية لتفرض مذهبها على الكنيسة . وعندما خلقت لها الملكة إليزابيث الأولى انتهى بها الأمر إلى أن تتخذ للكنيسة الإنجليزية طريقاً وسطاً بين الكاثوليكية المعتدلة والبروتستانتية المعتدلة أطلقت عليها اسم «الكنيسة الأنجليكانية» . واستمر «تاليس» طول حكم إدوارد ومارى تيودور وإليزابيث يعمل بالكنيسة الملكية ، ويتقلب فيما يضعه من الألحان الدينية بين البروتستانتية والكاثوليكية ، وأخيراً الأنجليكانية . 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 ولتشمنا برحمتك المهدودة»^(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 بوليفونياً .

ومن بعد تاليس لمع نجم 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 ، نستمع من بين أعماله إلى نشيد^(٢٥٦) «صلاة مستهل الليل»^(٢٥٧) : أيها المسيح ، يامن أنت النور وضوء النهار»^(٢٥٨) (فقرة ٨٠ من التسجيل الموسيقى).

وينبغى علينا الإشادة بالأسلوب الكورالى بإنجلترا خلال القرن السادس عشر الذى تميز بصفتين بارزتين : الأولى أن موسيقاه كانت لاتزال تدور حول الطريقة المقامية الكنسية القديمة التى تتجلى بوضوح فى قداس بيرد ، فضلاً عن الميل إلى التنقل بين المقامات المتعددة ولاسيما عند بيرد . وقد أصبح لها فيما بعد شأن عظيم عندما انتهى الأمر بالمقامات الكنسية القديمة إلى أن تُختزل إلى سلمين فحسب هما السلم الكبير والسلم الصغير ، ولم تكن يد التغيير والتطوير قد لحقتهما بعد على عهد بيرد . وقد

تجلى هذا الميل إلى المقامات الكنسية القديمة فى الموسيقى الإنجليزية غير الدينية وقتذاك إلى جانب المميزات الشخصية لأسلوب كل مؤلف على حدة. والصفة الثانية هى حرية استرسال الإيقاع وعدم التزام الصرامة فى أوزانه. فقد جرت العادة بكتابة الأنغام وفق أوزان الكلمات التى تتبعها مثل أسلوب أغانى المادريجال الإنجليزية تماماً أى دون وضع الألحان المدوّنة فى إطار [المازورات] الموسيقية. وكانت النصوص توزع على المنشدين دون أن يدرى الواحد منهم متى ينخرط فى الإنشاد أو متى يكفّ عنه، غير أن المنشد كان قادراً على الانخراط فى الإنشاد أو التوقف عنه فى يسر بالسليقة والمران، وكان المنشدون الكوراليون الإنجليز وقتذاك على درجة عالية من المهارة لا يتردّون معها فى الخطأ برغم كل هذه الصعاب. وكانت مثل هذه الصعاب موجودة أيضاً فى طريق أداء المادريجال الإنجليزية، إلا أنه أصبح من اليسير إنشادها بعد إعادة صياغتها مؤخراً وفق مجموعات الوحدات الزمنية المتساوية القيمة [المازورات].

وإلى جانب بيرد وتاليس كان جون شپرد^(٥٢٩) (١٥٢٠-١٥٦٣) الذى تنقل مثلهما فى مناصب الكنيسة الملكية كما تنقل فى مذهبه العقائدى بين الكنيسة الأنجليكية والكاثوليكية مع ميله مثلهما أيضاً إلى الكاثوليكية. وفى نشيده الدينى الذى يقول مطلعُه:

توجّ جندك ياربّ بتاج النصر
خَلصنا من أغلال خطايانا
بينما نحن نمجّد الشهيد

يستهلّه 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 غنائياً أو تحل محله فى غياب من ينشده من المغنين. ثم بدأت الآلات الموسيقية تتلمّس شيئاً فشيئاً استقلالها عن الأصوات الغنائية (لوحه ٤٥)، فانبرى المؤلفون يعدّون صيغاً موسيقية للآلات مقتبسة من مقطوعات المادريجال ومن الرقصات الشائعة سواء كتصديرات تعزفها الآلات تمهيداً للمقطوعات الغنائية أو كفواصل^(٥٣٠) بين أجزاء المقطوعة الغنائية، أو كختام تعزفه الآلات فى نهايتها، وذلك بالإضافة إلى مصاحبة الغناء. ويبدو أن «العود» الذى كان



(لوحة ٤٥) مصنع آلات
موسيقية.

منتشراً بالقارة الأوروبية خلال القرن السادس عشر لم يكن مألوفاً بإنجلترا في ذلك العصر، وكان صنفه الإنجليزي يؤثر عليه في مجالسهم الخاصة آلة «القيول» ذات الأوتار الستة والتي تختلف طريقة الإمساك بها عن طريقة الإمساك بالقيولا أو القبولينه الحديثة، فلم تكن تُحمل على الكتف أسفل الذقن بل تتخذ وضعاً رأسياً [كطريقة الإمساك بالقيولنسيل] مرتكزة على الركبة لصغر حجمها. وكانت تُصنع من أحجام مختلفة أصغرها القبولادى جامبا [كما كانت تسمى بإيطاليا وتعنى قبولادى الساق] وأكبرها «الباص دى قيول» وهي أكبر حجماً من القبولنسيل الحديث وأصغر قليلاً من الكونتر باص (لوحة ٤٧). ولم يكن اختلاف الحجم وليد مقتضيات أداء المجموعة بقدر ما كان وليد مزاج العازفين عليها. وهكذا كانت

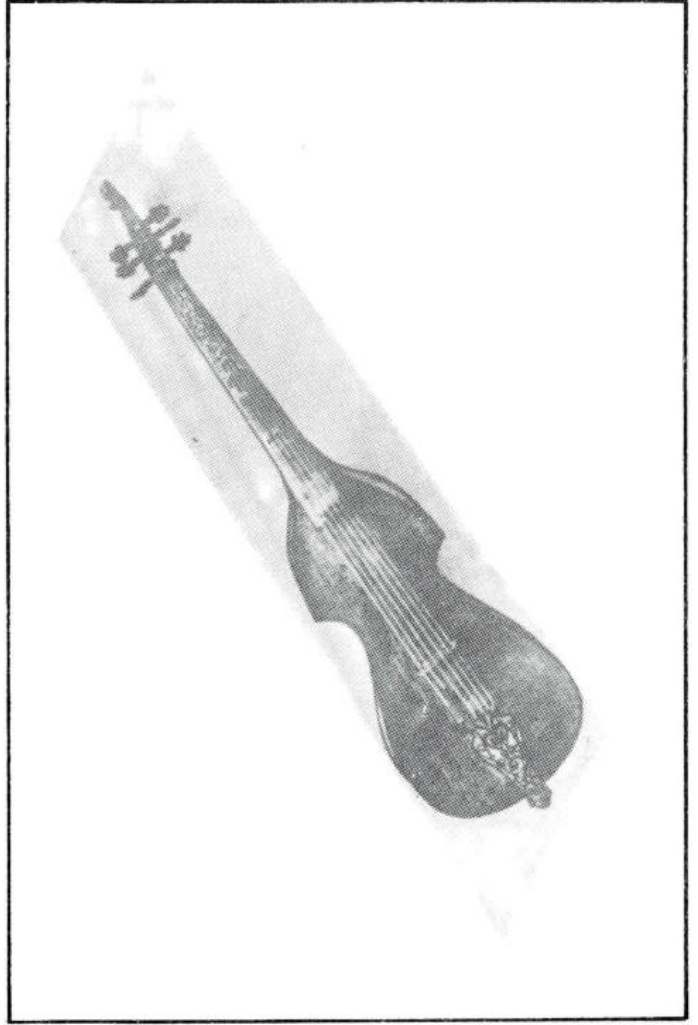
(لوحة ٤٦) قيولا داجامبا.

للقيول أحجام ستة مختلفة منها اثنان من طبقة «تينور» واثنان من طبقة «سوبرانو» وجميعها فى أحجام تتناسب وطبقاتها الصوتية. وأطلق على الموسيقى التى تُعزف بواسطة مجموعة [أو عائلة] من تلك المجموعات موسيقى الأقرباء^(٥٣١) أما إذا اختلطت عائلة من عائلات الآلات الموسيقية فى الأداء بألة أو أكثر من عائلة أخرى أطلق على الموسيقى الموزعة على هذا النحو موسيقى غير الأقرباء^(٥٣٢)، ويمكن القول بأن هذه الموسيقى فى جوهرها منقولة عن الموسيقى الغنائية ذات الأدوار الموزعة.

وأهم النماذج التى تناولها المؤلفون حينذاك من موسيقى أسرة «القيول» هو نموذج «الفانتازيه»^(٥٣٣)، وهى نوع من المادريجال الموزعة على الآلات بدلاً من الأصوات الغنائية،

تتناوب فيها الآلات الواحدة تلو الأخرى أداء الميلودية الأساسية بحيث يتشكّل من جملة أدائها جميعاً نسيج بوليافونى متعدد الخطوط الميلودية. ولم يُعن المؤلفون وقتذاك بإبراز التعارض بين الطوابع الصوتية^(٥٣٤) المختلفة للآلات المستعملة أثناء العزف - الأمر الذى روعى فيما بعد فى «المتاليات»^(٥٣٥) - بل اكتفوا بالسير بالموسيقى نحو بلوغ ذروة السياق الموسيقى على نحو ما حدث خلال القرن التالى مع مؤلفى مقطوعات الفوجّه. ومن أهم الأمثلة على هذا النموذج «الفانتازيه رقم ٣»^(٥٣٦) التى كتبها جيبونز، وتعدّ من موسيقى الأقرباء لأنها موزعة على ثلاث آلات من أسرة القيول^(٥٣٧) (فقرة ٨١ من التسجيل المويقى).

أما «المتالية» فكانت تقوم على رقصات شعبية، وتردد أجزاءها بين البطء والسرعة وكذا بين الخفة والغنائية، وهو ما نلمسه فى «المتالية رقم ٣»^(٥٣٨) لبويرل، وهى عبارة عن رقصة شعبية من بادوا بإيطاليا، والنموذج المقتطف هنا من مدخل المتالية^(٥٣٩) (فقرة ٨٢ من التسجيل الموسيقى).



الآلات الوترية ذات لوحة المفاتيح.

وكان الإسهام الأكبر الذى شاركت به إنجلترا فى تطوير موسيقى الآلات هو مجال الموسيقى المؤلفة للآلات ذات لوحة المفاتيح^(٥٤٠)، وكان أكثرها انتشارا فى ذلك الوقت الأورغن والهاربسيكورد^(٥٤١) المفضلين فى بلاط هنرى الثامن الذى كان هو نفسه عازفا ماهرا على العود وعلى الهارپسيكورد يجيد الغناء الفورى من المدونات الموسيقية.

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

١ - نوع تُضرب أوتاره وهو الكلافيكورد^(٥٤٢).

٢ - نوع تُغمز أوتاره وهو الهارپسيكورد (ويسمى النوع الصغير منه الشپنيت)^(٥٤٣)، والثيبرچينال^(٥٤٤). وقد ظهر النوعان معاً حتى ليستحيل علينا تحديد أيهما قد سبق الآخر، وظلا يستعملان حتى بعد عصر باخ.

وتُرَكَّب أوتار الكلافيكورد بترتيب تصاعدى فى الطول من اليمين إلى اليسار، وتُقرع بمطارق ذات رءوس نحاسية تُحرَّك بالضغط على ملاص مرتبة فى لوحة مائلة للوحة مفاتيح البيانو، غير أنه يمكن للعازف أن يقرع الوتر الواحد بعدة رءوس على غرار تقسيم الأوتار بالأصابع فى العزف على الثيولينه، ويعتمد تحديد درجة النغم على المكان الذى يقرع منه العازف الوتر. وكان صوت هذه الآلة ضعيفا خافتا إلى حد ما لكنها كانت تستخدم لأداء نوع من الاهتزازات^(٥٤٥) عن طريق ارتجاف الأصبع على المفتاح مثلما يحدث أثناء العزف على الثيولينه.

أما النوع الثانى «الهارپسيكورد» فيقوم جهازه الآلى أساساً على غمز الأوتار إما عن طريق مجموعة من الريش مثبتة كل منها فى مفتاح عن طريق رافعة، أو مجموعة من الغمّازات الجلدية مثبتة إلى مفاتيحها بروافع أيضا. وهكذا كان للهارپسيكورد لوحتان من المفاتيح، إحداهما لغمّازات الريش والأخرى لغمّازات الجلد. وتختص الأولى بالأصوات القوية والثانية بالأصوات الخافتة. كذلك يشتمل الهارپسيكورد على مقسمّات للأوتار من شأنها رفع أنغام الأوتار إلى درجات من الأوكتاف الأعلى، أو تخفيضها إلى درجات الأوكتاف تحت الأنغام الأصلية.

وقد ظهر الهارپسيكورد على صورتين: النوع الرأسى والنوع الأفقى الذى يشبه البيانو الحديث ذا الذيل. وكلمة «هارپسيكورد» هى تسمية إنجليزية إذ كان يطلق عليه بالإيطالية «كلافتشيمبالو»^(٥٤٦) أو «تشييمبالو»^(٥٤٧) وهى نفس التسمية فى اللغة الألمانية، وبالفرنسية «كلافسان»^(٥٤٨). أما الآلة المربعة

الشكل منها والتي كانت أوتارها تُثبَّت من اليمين إلى اليسار فكان يطلق عليها بإنجلترا «ثيرجينال» وأحياناً «شبنيت» وكانت التسمية الأولى أكثر شيوعاً (لوحة ٤٨).

وإذا مضينا في إثر تيار تطور الآلات ذات لوحة المفاتيح سواء ما تُغمز أوتارها أو ما تُقرع والتي سادت عصر النهضة نصل إلى البيانو الحديث الذي ابتكره صانع الآلات الإيطالي الفلورنسى كريستوفوري^(٥٤٩) عام ١٧٠٩ بكل ما اشتمل عليه من جهاز معقّد للمطارق التي تقرع الأوتار وبدالات تتحرك بالضغط عليها بالقدمين لرفع شدة الصوت وزيادة الرنين، ولخفضها باستعمال كاتم الرنين الذي يتحرك بالضغط على بدال آخر، وقد أطلق عليه اسم «الهارپسيكورد» الذي يُعزف بخفوت وبشدة، ومن هنا جاءت التسمية بيانو فورتى التي اختصرت إلى بيانو^(٥٥٠).

ومن أهم مجموعات المقطوعات الموسيقية لآلة الثيرجينال مجموعتان: كتاب فيتز وليم للثيرجينال «پارثينيا»^(٥٥١) سنة ١٦١١، وكتاب ليدي نيكيلز^(٥٥٢) الذي يحتوي على ٤٢ مقطوعة من تأليف وليم بيرد سنة ١٥٩١.

أما عن موسيقى هذه الآلات خلال عصر النهضة الإنجليزي، فقد جادت قريحة «وليم بيرد» بمؤلفات رائعة في مجالات الموسيقى الدينية وغير الدينية والموسيقى الغنائية وموسيقى الآلات بالغاً القمة في استخدام إمكانيات الآلات ذات لوحة المفاتيح لأول مرة في التاريخ. وبرغم أنه كان يعتمد على النماذج الأوربية المتداولة في عصره إلا أنه أفرغ فيها موسيقى ذات طابع إنجليزي خالص. وتضم متتالية «إيرل أوف سولسبوري» رقصتين من الرقصات التي اشتهرت في البلاط الإنجليزي وقتذاك، إحداهما بطيئة الحركة هادئة الطابع الموسيقى «پاثان»^(٥٥٣) (فقرة ٨٣ من التسجيل الموسيقى)، والأخرى نشطة الحركة متوقدة الطابع «جاليارد»^(٥٥٤) (فقرة ٨٤ من التسجيل الموسيقى).

وإلى جانب ذلك كتب كلٌّ من بيرد وچون بول^(٥٥٥) (١٥٦٢ - ١٦٢٨) مجموعات من الألحان وتنوعاتها تعدّ من أقدم مقطوعات موسيقى الآلات التي لا تعتمد في صياغتها على محاكاة الأسلوب الغنائي البوليفوني. ويزعم بعض مؤرخي الموسيقى أن هذا النموذج نشأ أصلاً بإسبانيا ووفد إلى إنجلترا في عصر ماري تيودور التي تزوجت فيليب ملك إسبانيا. وتبدأ هذه التنوعات عادة بلحن أصلي بسيط يُعزف كاملاً مرات عدة حتى يثبت في ذهن المستمع، على أن يضيف المؤلف إلى صيغة اللحن في كل إعادة تعديلات زخرفية طفيفة، أو يقوم باستيراد موسيقى يبنى على هذا اللحن، أو يجري تغييرات في طريقه أداء اللحن على الآلة من شأنها أن تجعله يبدو في صورة على غير ما يتوقعه المستمع.



(لوحة ٤٧) المدرسة الإيطالية: كونسير في الحلاء. القرن ١٦. رباعي مكون من شبينيت وعود وفلوت وقيول باص. متحف بروج.

ولم يكتف كل من بيرد وبول بهذا القدر من التنوعات الآلية، بل نراهما قد أضفيا أفكارا شاعرية أو برنامجا تصويريا على بعض هذه المقطوعات، مثل مقطوعة لحن «صفير الحوذى»^(٥٥٦) بتنوعاته التي كتبها بيرد مفعمة بأخيلة شعرية وبتصوير موسيقى لما يؤديه الحوذى أثناء قيادته لمركبته من صفير إلى أن تبلغ الموسيقى ذروتها في التعبير عن المعنى المنشود (فقرة ٨٥ من التسجيل الموسيقي).

وثمة نوع آخر من هذه المقطوعات ذات التنوعات يختلف عما سبق ذكره، حيث يكون اللحن الأصلي فيها بمثابة القرار الملح* «أوستناتو»، وهو شكل إيقاعي يتكرر في الصوت الأدنى على حين ينسج المؤلف فوقه شتى التنوعات على نمط الپاساكاليا^(٥٥٧) التي وضعها يوهان سباستيان باخ للأورغن.

* Ostinato القرار الملح هو تكرر شكل إيقاعي علي نغمات محدّدة بحذافيره عدة مرات، بينما تنطلق كل الأصوات الموسيقية التي تعلوه في حرية، وهو أقدم صور التعدّد اللحني [م.م.م.ث].

ثم هناك المقطوعات القصيرة مثل مقطوعة «نفسى»^(٥٥٨) للموسيقى بول (فقرة ٨٦ من التسجيل الموسيقى) ومقطوعة «مزاجه»^(٥٥٩) لفارنابي (فقرة ٨٧ من التسجيل الموسيقى)، وكلتاهما تكشف عن محاولات المؤلفين الإنجليز فى التأليف لآلة الفيرچينال بحثاً عن إمكانيات للتعبير فى نطاق الأصول الجديدة التى عكفوا على تنميتها. وتعدّ هذه المقطوعات «النموذج الأسمى» لقصائد البيانو والتصديرات الموسيقية* التى شاعت شهرتها فى العصور اللاحقة وظهر منها المئات بدءاً من شومان حتى ديوسى .

وجاءت جميع مقطوعات آلة الفيرچينال قصيرة بسيطة إذ لم يكن الفكر الموسيقى وقتذاك قد بلغ من النضج ما يتيح له تنمية الأفكار فى استطرادات طويلة أو تفاعلات غزيرة. وترجع أهمية هذه المقطوعات فى تاريخ الموسيقى إلى أنها قد نقلت محاولات التصوير الموسيقى من الموسيقى الغنائية التى نهض بها چانكان إلى عالم موسيقى الآلات من خلال آلة الفيرچينال، ثم لأنها كانت أقدم المحاولات لكتابة نماذج التنوع على الآلة الموسيقية^(٥٦١).

وإذا كان القرن السادس عشر قد بدأ بالاستغراق فى البهجة والتفاؤل اللذين عبرت عنهما الأساليب الفنية فى عصر النهضة، فقد انتهى بحقبة مفعمة بالشكوك والأوهام صاحبها انقسام وتشرزم فى عدد من الأقطار الأوربية المتصارعة فى سبيل البقاء، وتميزت هذه الحقبة بالخروج على التقاليد والمعتقدات القديمة وإحلال غيرها محلها بعد أن لم تعد ملائمة للأفكار السائدة. ومع ميلاد القرن السابع عشر ظهر فى أوروبا نشاط فكرى ومادى وفنى لم نر له مثيلاً إلا فى منتصف القرن الثامن عشر الذى شاعت فيه من جديد روح البهجة والتفاؤل.

وقد أطلق على بداية القرن السابع عشر اسم عصر «الباروك»، وهو العصر التالى للنهضة الأوربية التى توسّطت فكر العصور الوسطى وفكر العصر الحديث، وهو أيضاً عصر الإنجازات الكبرى والأمل المشرق والنشاط الجم الذى كافح الإنسان خلاله للتخلص من ظلام العصور الوسطى ولغزو عالم الحقائق المجهول، وانطلق يبتكر المناهج الجديدة لتذليل الصعاب التى تحجب عنه الحقائق، يحفزّه إلى ذلك ما اكتسبه من روح التحرر الفكرى التى سادت خلال عصر النهضة فإذا هو يؤمن بسلطان العقل مسترشداً به فى جميع مجالات النشاط، وهو ما أسفر عن المكتشفات الهائلة فى مجال العلوم على أيدي

* prelude التصدير الموسيقى أو الموسيقى الاستهلالية هى تمهيد لافتتاحية الأوبرا أو تأليف آلى مستقل، وهو نموذج من التأليف الحر شاع خلال القرنين ١٨، ١٩ يضم صوراً شاعرية لانطباعات متعددة [م. م. م. ث].

فرنسيس بيكون وإيزاك وهارثي وپسكال، كما ظهرت روائع أدبية وشعرية بلا نظير على أيدي ميلتون وكورنى وراسين وموليير وبن چونسون ودرايدن وپوپ، ولوحات تصوير خالدة لروبنز ورمبرانت وڤيلاسكيز وڤان دايك، ومؤلفات موسيقية هامة للشقيقين جابرييللى وشوتس ويوهان سيباستيان باخ وهيندل التى أضافت كنوزا بلا مثيل إلى حقل الموسيقى (لوحة ٤٨).

(لوحة ٤٨) جاودنسيو فيراري (١٤٧١-١٥٤٦). تصوير جصّي فوق بطن قبة هيكل كنيسة سانتا ماريا دي ميراكولي بساروئو. إقليم لومبارديا: تنسيق بديع لمجموعة من الملائكة يعزفون على آلات موسيقية جاءت تفاصيل بعضها من محض خيال الفنان. وعلى الرغم من أن بعض هذه الآلات مطابق للواقع إلا أن «المنظور» في عمومها قاصر، إذ سجل المصور هذه التصاوير الجصّية في عصر لم يكن الفن فيه قد توصل بعد إلى إجادة تمثيل الأشياء ذات الأبعاد الثلاثة على سطح ذي بُعدين لتبدو وكأنها تنفذ إلى العمق، كما لا يمتّ عدد ثقوب آلات النفخ وعدد أوتار الآلات القوسية إلى الحقيقة بسبب، فضلا عن أن موضوع القنطرة [الفرسة] تحت أوتار الآلات القوسية مخالف لخصائص السمع من حيث إصدار الصوت وبثّه واستقباله. وما من شك في أن وراء هذا البعد عن الواقعية في تصوير الآلات الموسيقية معنى رمزي خلقى أو اجتماعي أو جمالي. والثابت أن جاودنسيو رغم عشقه للموسيقى لم يكن له إلمام دقيق بالآلات الموسيقية أو بالعزف عليها على العكس من أستاذه ليوناردو دافنشي. ومع ذلك تزهو هذه اللوحة برقة أشكالها ورهافة ألوانها وتوازن مكوناتها وقبل كل شيء الإيحاء بالنغم، وبمعنى آخر تمثل هذه اللوحة حفلا موسيقيا ملائكيا نتذوّقه بعيون محلّقة.

- ١- ملاك يصكّ الصنج.
- ٢- ملائكة يوفون في النفير وآخرون ينشدون مسترشدين بالنوتة الموسيقية.
- ٣- ملائكة يعزفون على آلات نفخ هوائية.
- ٤- ملاك يعزف على مصفار وآخر ينشد وملاك يعزف على آلة قوسية، وآخر يبوب في نفير غريب متحوّي استخدمه الفنان لتجميل اللوحة زخرفيا.
- ٥- ملاك يعزف على آلة الجير وند.
- ٦- ملاك يعزف على القيثولا دي جامبا.
- ٧- ملاك يعزف على آلة السنطور (السنطير).
- ٨- ملاك يعزف على الأورغن المحمول.
- ٩- ملاك يعزف على الأورغن الثابت.
- ١٠- ملاك يعزف على العود.
- ١١- ملاك يعزف على الليرا.
- ١٢- ملاك يعزف على سنطور الغمز.

الفصل الثامن

عَصْرِ الْبَارِئِ

أسلوب الباروك

أعان النهج العقلاني السائد خلال عصر «الباروك» على ابتكار آلات عظيمة النفع مثل «التليسكوب» و«الميكروسكوب» و«الپيريسكوب»^(٥٦٢) والبارومتر والترمومتر وبندول الساعة، كما تمخض الفكر العلمى عن قوانين الحركة والسرعة والضوء وغيرها من القوانين الرياضية. ولم يقتصر الفكر وقتذاك على التسليم بضرورة بلوغ الفرد والمجتمع قمة السعادة وحدهما بل والبشرية بأسرها.

ومع عصر الباروك بدأ ميل الشعوب الأوروبية ينصرف عن القيم الدينية إلى الدنيوية بعد أن تخلصت هذه الشعوب من سلطة الكنيسة المركزية فى روما، وفقدت إسبانيا مركز الصدارة الذى كانت تشغله فى بداية القرن السابع عشر، وإذا فرنسا وإنجلترا تحتلان المكانة التى كانت تشغلها إيطاليا بوصفها معقل النشاط الدينى والفنى خلال عصر النهضة، وثار الإنجليز على احتكار السلطة بين أيدي طبقة تدعى الحق الإلهى فى حكم البلاد، كما ألغى الفرنسيون هذا الحق بثورتهم عام ١٧٩٨ بعد أن كان قد استفحل حتى بلغ أعنف صورته على عهد لويس الرابع عشر. وارتبط ظهور الذوق البرجوازي الهولندى الرفيع فى أمور الحياة والفكر بانطلاق روح المغامرة والخروج للأسفار والكشف عن بلاد جديدة، وتعددت الرحلات الاستعمارية التى عادت على الدول الأوروبية الكبرى بشمار تفوق الخيال.

وحاولت الكنيسة استرداد سلطانها الذى فقدته خلال حركة الإصلاح الدينى بالمبالغة فى الكشف عن ثرائها الدنيوى وتصوير أمجاد السماء التى تشد إليها القلوب عن طريق تسخير الفنون لخدمتها، وخاصة فنون التصوير والعمارة التى أصبحت بفضل جماعة اليسوعيين «الجهيزويت» الواسعة النفوذ تُشعّ البهجة فى النفوس، فغمرت الكنائس بالألوان البراقة والزخارف المفرطة التى تبدو لنا اليوم فى جمال الديكورات المسرحية. واطّرحت الكنيسة أسلوب عصر النهضة المنادى بتحكيم العقل عند تحديد أثر العمل الفنى، وآثرت خلال عصر الباروك ضخامة المباني والألوان الزاهية فى التصوير مع إبراز التأثيرات اتنوية للضوء والظلال، وكأما أراد هذا الفن بإفراطه المبهر تضليل العقل وإغراقه فى دياجير الوهم

وزحزحته عن الاعتدال والتوازن إلى عالم الهوس المحموم . وإذا تصميم كنيسة «يسوع» الجديدة بروما يرمز إلى قدرة الكنيسة وعلو شأنها المتزايد، وإذا هي تغدو نموذجاً تحتذيته كنائس الباروك المنتشرة في أنحاء أوروبا خلال القرن التالي، وإذا حشود الملائكة والقديسين المحيطين بالسيد المسيح من جميع الاتجاهات تغمر جدرانها وسقفها، وإذا ألوانها الصارخة وحركات شخصوها العنيفة تثير جمهور المصلين فتبهره وتركه تائهاً بين الحقيقة والخيال، ونرى المثال برنيني يجسد في أحد تماثله بروما النشوة الصوفية لقديسة القرن السادس عشر الإسبانية «سانت تيريزا» ومجذباها الروحي فصور ملاكاً يغرس في جسدها سهم الانجذاب بينما هي تحلم بنعيم السماء ورضوانها.

وكان عسيراً على هذا العصر الذى تمخض عن إنجازات فكرية هائلة كآثار بيكون وديكارت وپسكال ونيوتن أن يُعرض تماماً عن النزعة العقلانية في مجال الفن، واستحال عليه وقد تغلغل الفكر العلمى فى أوجه النشاط الإنسانى من سياسة ودين ونقد وعلوم طبيعية وغيرها إلا أن ينتهى به الأمر إلى تحكّم العقل فى مبتكراته الفنية أيضاً، وهكذا اجتمع فى فن عصر الباروك المذهبان المتناقضان: الحسى (٥٦٣) والعقلانى (٥٦٤). فعلى حين ولدت النزعة الحسية تلك البهجة المشبوبة التى تثير الإحساس بالتفاؤل كما حولت إنسان عصر النهضة المتطلع إلى الجمال إلى إنسان قوى عارم العاطفة، أسفرت النزعة العقلانية التى تُخضع السلوك البشرى كله للذهن والمنطق عن الصراع المحتوم بين نشاط القوى الإبداعية وبين القوى العقلانية التى تحدّ من المبالغات الحسية.

ولأول مرة استخدم نقاد فن العمارة لفظ «الباروك» (٥٦٥) خلال القرن السابع عشر فى وصف فن العمارة الجديد باعتباره فناً جروتسكياً (٥٦٦) لخروجه على قواعد النسب والتوازن التى سادت عمارة عصر النهضة، ثم ما لبث هذا اللفظ أن أطلق على فنون العصر الأخرى بقصد التهوين من شأنها. غير أن هذا اللفظ سرعان ما اكتسب معنى جديداً باعتباره الفن القوى الجسور المندفع إلى تخطى الحدود وعدم الالتزام بقواعد التعبير المألوفة على نحو ما جرى مع فن العمارة حين عزف عن الخطوط المستقيمة وعن قواعد النسب والتوازن الكلاسيكية لاجئاً 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.

والباروك هو تطور فنى نشأ قرب نهاية القرن السادس عشر (١٥٨٠ - ١٧٢٠) خلال فترة ازدهار النزعة التكلفية* وتداعى عنفوانه بظهور طراز الروكوكو فى القرن الثامن عشر. وأصل الكلمة مشتق من كلمة باروكو البرتغالية ومعناها اللؤلؤة الخام أو الخشنة، وهو ما يشير إلى حد ما إلى ما ينطوى عليه طراز الباروك من عدم انتظام فى الشكل وإن كان مقصوداً لذاته بغية إضفائه طابعاً مسرحياً جليلاً مهيباً على الأثر

* Mannerism هو ما يطرأ على الأسلوب الفنى من تكلف أو ناتق أو غلو. وأهم خواصه المبالغة فى إظهار القوى العضلية أو إطالة أشكال الشخصوس، أو إضفاء التوتر على الحركات والإيماءات، أو ازدحام التكوين الفنى، أو المغالاة فى بعض النسب والمقاييس؛ وما يترتب على ذلك كله من استخدام للألوان الصارخة [م. م. م. ث].

الفنى . وينطبق مصطلح الباروك على كل من فنون العمارة والنحت والتصوير والموسيقى ، كما يتجلى فى أروع صورهِ عند اندماج الفنون الأربعة معاً . ولا يجوز النظر إلى الطراز الباروكى من وجهة النظر الجمالية فحسب ، فهو وثيق الارتباط بالظروف الدينية والاجتماعية والسياسية وخاصة بحركة مناهضة الإصلاح الدينى . ومن هنا كان هدف الطراز الباروكى المسرحى والمثير للوجدان دعائياً خالصاً ، حتى ليمكن القول بأن الطراز الباروكى انسحب بالمثل إلى خدمة الأهداف الدنيوية تعزيزاً لسلطة الملوك والأمراء .

ونتبيّن تأثير الباروك فى عالم الأدب فى أشعار ميلتون بعظمتها وجلالها وفداحة تأثيرها فى النفوس بفضل طواعية اللغة بين يديه بعد أن تجلّت فى أعماله الثرية والشعرية معاً ذلك الصراع المشبوب بين الحقيقة والخيال ، بين الضخامة والحاجة إلى التجديد فى الصورة الأدبية على غرار فنانى الباروك الآخرين .

هكذا انبثقت كلمة الباروك لتُطلق فى بادئ الأمر على أسلوب معمارى خاص ثم ما لبثت أن أُطلقت على سائر الفنون التشكيلية والتعبيرية منذ نهايات القرن السادس عشر حتى منتصف القرن الثامن عشر بما فى ذلك الموسيقى ، فإذا روح الباروك تتبّنى نفس الهدف محاولة استثارة مشاعر المستمع من خلال خصائص التعبير الفنى جميعاً ، واتضح أن أفضل الوسائل لبلوغ هذا الهدف هو توجيه سائر مقومات الموسيقى من ميلودية وهارمونية وإيقاع نحو هذه الغاية ، الأمر الذى شكّل عزوفاً عن أسلوب موسيقى عصر النهضة القائم على جدلّ ضفائر من خطوط ميلودية متساوية القيمة مع التركيز على الميلوديات ذات الخط الواحد المعبرّ تدعّمه مصاحبة موسيقية فرعية . وإذا تذكّرنا أن العقول التى سبقت عام ١٧٠٠ وتلك التى تلتها - التى ندعوها عصر الباروك - هى العقول التى صابت عصر التنوير حين خطا العقل البشرى خطى غير مسبوقه نحو إدراك سرّ النظام الكونى من خلال البحث العقلانى والتقصىّ التجريبيّ فإذا العلوم تكتشف فى الموسيقى نظيراً أو مقابلاً وفقّ إلى شدّ المشاعر الأولية للطبيعة البشرية ثم تطويعها «للكل» والهارمونية والإيقاع ؛ هذا التوازن الديناميكى بين العقل والشعور أو بين الرأس والقلب الذى أتاح لموسيقى الباروك أن تبلغ آفاقاً واسعة فى مجال التعبير .

وعندما بدأت موسيقى الباروك فى نهايات القرن السادس عشر لم يكن يُطلق عليها هذا الاسم وقتذاك بل أطلقه فيما بعد نقاد الموسيقى خلال القرن التاسع عشر قاصدين أن يصموها بالإفراط فى الزخرفة والتنميق . ومن المعروف أن مؤلّفى موسيقى الباروك كانوا يكتبون موسيقاهم على الدوام احتفاءً أو تخليداً لمناسبات معينة بتكليف من بلاطات الملوك والنبلاء نظير أجرزهايد ، فعندما تقلد باخ وظيفة عازف الأورغن بإحدى كنائس مدينة مولهاوزن بألمانيا ارتضى أن يتقاضى مرتباً لا يتجاوز خمسة وثمانين جولدن وثلاثة «مكايل» من الذرة ودعامتين من الخشب وثلاث حزم من الحطب ! كان الملوك والنبلاء هم رعاة الموسيقى منذ عصر التروبادور وظلوا يعهدون إلى المؤلفين الموسيقيين بكتابة موسيقاهم حتى عهد بيتهوفن ، فإذا بنا نرى هيندل على سبيل المثال يؤلف «موسيقى المياه» للترويح عن الملك جورج الأول وهو يجتاز نهر التيمز فوق صندل نهري من وستمنستر إلى شلسى عام ١٧١٧ ، على حين اتخذت

كونشيراتات* براندنبرج هذا الاسم عندما تقدم بها باخ باعتبارها شفيعا ثانويا قد يساعده على الظفر بوظيفة من لودفيج أمير مقاطعة براندنبرج .

وقد شهد عصر الباروك نموا مضطردا وازدهارا ملحوظا فى شتى المجالات الموسيقية كان لها أثر كبير فى الموسيقى بصفة عامة ، فلقد تم وضع نماذج البناء الموسيقى من صيغ وقوالب التى بتنا نُولها قدرا كبيرا من اهتمامنا اليوم خلال المائة والخمسين سنة من عام ١٦٠٠ إلى عام ١٧٥٠ ، سواء منها الكونشيرتو أو الصوناتا أو المتتالية الموسيقية «سويت» أو السيمفونية أو الكانتاتا [الغنائية الكورالية الدينية] أو الأوبرا أو الأوراتوريو** .

ومع ذلك فإن موسيقى الباروك لم تظفر طويلا بإقبال الجمهور حتى خلال أوج ازدهارها ، فلقد كان اختلاف الأذواق وتغيرها من الأسباب التى أسهمت فى التهوين من شأن الأسس الفنية الجمالية لأسلوب الباروك . ففى عام ١٧٤٥ كان فيثالدى الذى ظلت كونشيرتاته تُعزف على نطاق واسع وتلقى إعجابا شديدا فى مطالع القرن الثامن عشر قد قضى نحبه دون أن يأبه أحد لغيابه ، كما عدَّ باخ من مؤلفى الطراز القديم البالى ، وحتى جورج هيندل النصير الأول للأوبرا الإيطالية فى إنجلترا قد تخلى هو الآخر عن قالب الأوبرا واتجه إلى الأوراتوريو الذى كان يلقى من جمهور مُستمعيه إقبالا واسعا . وخلال النصف الثانى من القرن الثامن عشر بدأ طراز الروكوكو والطراز الكلاسيكى المحدث يحتلان مكانة مرموقة وكادت موسيقى الباروك أن تشرف على الاختفاء نهائيا ولم تعد إلى الظهور إلا خلال القرن التاسع عشر عندما عاد الناس إلى ذكر باخ والاهتمام بالماضى ، الأمر الذى كُتب به لموسيقى الباروك التاريخية أن تعود إلى التألُّق من جديد وأن يُكشف الستار عن المؤلفين الموسيقيين القدامى وأعمالهم التى ران عليها النسيان ، ولحسن حظ الإنسانية أن هذا الاهتمام ما يزال قائما إلى اليوم .

* Concerto . كونشيرتو : مع نشأة القيوليه وتقدم العزف عليها فى عصر الباروك نشأ أيضا فن التأليف للآلات الوترية التى تتجلى المهارة فى العزف عليها . وكلمة كونشيرتو مشتقة من اللغة اللاتينية وتعنى «المباراة» فى المهارة لإبراز مفاتن الأداء . ويقوم الأسلوب الكونشيرتوى على قاعدة بناء التعارض بين إظهار المهارة الفنية والخفة والرشاقة فى الكونشيرتو من ناحية وبين عناصر العذوبة الشاعرية الهادئة من جهة أخرى . ذلك أن الآلة المفردة فى الكونشيرتو 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 ، على حين يقوم الأوركسترا بمصاحبتها بعزف أجزاء تُجلى التعارض والتكامل فى الطابع والحركة ، وهكذا يكون الكونشيرتو مصنفاً متعدد الحركات أو وحيد الحركة يُصاغ لآلة منفردة يجرى الحوار بينها وبين الأوركسترا . ومهما اختلفت الآلة المستخدمة لا تختلف صيغة الحركات . والتقليد المتبع فى الكونشيرتو أن يكون من حركات ثلاث أو لاها فى صيغة الصوناتا . [م . م . م . ث] .

* Oratorio لون من التأليف الموسيقى نشأ حوالى عام ١٦٠٠ يتكون من نص دينى مسهب أعدَّ إعدادا دراميا ويشترك فى أدائه المغنون الفرادى والكورال والأوركسترا . ولا يحتاج الأوراتوريو إلى العناصر المسرحية كالثياب والتمثيل والمناظر بل يؤدى بالكنيسة تلاوة وإنشادا وإلقاء وغناء منفردا وجماعيا وموسيقى . وعلى حين كانت الأوبرا متعة الخاصة فى مبدأ الأمر والأوراتوريو متعة العامة انعكست الآية وأصبح لا يُقبلُ على الأوراتوريو إلا الخاصة فى الكنيسة ولا يقبل على الأوبرا إلا الجماهير وبصفة خاصة فى مدينة البندقية [م . م . م . ث]

وفى الحقيقة إن موسيقى الباروك [وأقصد موسيقى الآلات] كان لها وقعها الخاص فى آذان الناس خلال أواخر قرننا المتمدّ العشرين لأسباب ثلاثة أولها أنها تعتمد على خلايا لحنية موسيقية [تيمات] موجزة ما أسرع ماتعيتها الذاكرة فى يسر وعلى إيقاعات نشطة تظل باقية منذ بدء المقطوعة الموسيقية إلى نهايتها. وثانيها بناؤها من «حركات» قصيرة لا تتطلب قدرة كبيرة على التركيز على العكس مما نلمسه فى حركات جوستاف مالر وبروكنر على سبيل المثال. وثالثها اعتمادها على جانب كبير من الموضوعية وانطواؤها على قدر قليل من العاطفية يتفق وطبيعة العصر المجردة من الذاتية.

وقد أقيمت أولى الحفلات الموسيقية العامة «الكونسير» بلندن عام ١٦٧٢، ثم مالبت التجربة أن انتقلت إلى أوروبا خلال القرن الثامن عشر، وكان أشهر بواكير الكونسيرتات فى ألمانيا هى التى أدتها «المجموعة الموسيقية» Collegium Musicum التى أسسها بأحد مقاهى مدينة لبيزج عام ١٧٠٤ جورج فيليب تيليمان الطالب بجامعة لبيزج وقتذاك (لوحة ٥٩). ثم مالبت باخ أن وفد إلى لبيزج عام ١٧٢٣ لقيادة جوقة المرتلين وعزف الأورغن بإحدى كنائسها، وإذا هو يتولى قيادة «الكوليجيوم ميوزيكوم» على مدى سنوات سبع ويؤلف لها كونسيرتاته للآلة ذات المفاتيح التى نسقتها واستعارها من مقطوعات الفيوولينه وآلات النفخ الهوائية التى سبق له تأليفها. والمعروف أن فيثالدى قد كتب العديد من كونسيرتاته الخمسمائة لعزفها أثناء الحفلات الموسيقية التى كان يقودها بالمستوصف الخيرى للعدراء الآسية. وكان واحداً من أربع مؤسسات لرعاية اليتامى واللقطاء بمدينة البندقية - فإذا هى تجتذب الزائرين المولعين بالموسيقى من مختلف أنحاء أوروبا. ومن بين الموسيقيين الآخرين الذين أسهموا فى إثراء الحياة الموسيقية بمدينة البندقية أيضا خلال الحقبة الباروكية ألساندرو مارتشيللو وتومازو ألبينونى.

وفيما يتصل بالموسيقى الكنسية ذات الطراز الباروكى فقد احتفظت الكنيسة بسلطانها وهيمنتها على المجتمع خلال عصر الباروك على الرغم من الجيشان المصاحب لحركة الإصلاح الدينى وانبثاق النزعة الإنسانية. والثابت أن فرنسا قد تفوقت على إيطاليا فيما يتعلق بالموسيقى الكنسية الكاثوليكية إذ انبرى بلاطها الملكى يشجع الموسيقيين على تأليف أعمال دينية مبهرة على نحو ما عهدت إلى مارك أنطوان شارپنتيه بتأليف «تسبحة الشكر» الرائعة Te Deum، على حين لم يعبأ مؤلفو الموسيقى الكنسية بألمانيا اللوثرية بالأبهة والفخامة فى موسيقاهم بقدر عنايتهم بالتعبير الذاتى واهتمامهم بـ «الشكل» دقة ورقة وتنميكا.

وكان ابتكار نموذج الأوبرا عام ١٦٠٠ إرهاصة مؤذنة بموسيقى الباروك فإذا المسرح يوفر تربة خصبة للموسيقى خلال تلك الحقبة، وإذا أهل الشمال الأوروبى يقصدون إيطاليا مهد النموذج الأوبرالى للدراسة والاشتغال بمهنة الأوبرا، ولا يغيب عنا أن هيندل قد بدأ يزاول تأليفه الأوبرالى فى إيطاليا. على أن فن الأوبرا لم يزدهر فى فرنسا بوصفه متعة لهو وترويح فحسب وإنما باعتبارها دليلا على مدى ما يتمتع به العرش الفرنسى من هيبة وجلال، فإذا جان باتيست لؤللى - المهاجر من إيطاليا - يبلغ الذروة فى تقديم لون فرنسى جذاب متأنق من الأوبرا يلائم النسق الإيقاعى المستعصى للغة الفرنسية ويواكب ذوق البلاط الفرنسى فى مجال الرقص، بل إننا نراه يقحم رقصات خاصة تتيح للملك الشمس لويس الرابع عشر - وكان راقصا بارعا - المشاركة فى أداء الرقصات فوق خشبة المسرح.

هكذا ولدت الأوبرا التي تعدّ أكثر النماذج تمثيلاً لفن الباروك في مجال الموسيقى، فقد أرضت ذوق أهل الباروك الذين كانوا يتشيعون لطمس الحدود فيما بين جميع الفنون ولهدم الأسوار التي تفصلها عن بعضها البعض، إذ كان ينبغي - في نظرهم - أن تتألف جميعها ضمن العمل الدرامي مكوّنة وحدة ضخمة متساوقة، وهي الفكرة نفسها التي نادى بها ريتشارد فاغنر خلال القرن التاسع عشر وطبقها في بعض دراماته الموسيقية وخاصة في رباعية خاتم النيبلونج^(٥٦٧).

أسلوب الباروك بإسبانيا

تشرّبت فنون العمارة والنحت والتصوير في إسبانيا بالأساليب «الرومانية النزعة» والقوطية وأسلوب عصر النهضة وإن بدت في طابع خاص بها يميزها عن أساليب إيطاليا وفرنسا وألمانيا، فلا ننسى أن إسبانيا قد اقتبست من الغزاة العرب جذور طابعها المتميز الذي تأثر بالذوق العربي وأدخل الكثير من التطوير على أساليب العمارة القوطية وأساليب النهضة في بلادهم.

على أن الفن الإسباني كان متأثراً شأن أي بلد آخر بتاريخه السياسي الذي بدأ عام ١٤٦٩ بزواج فرديناند وإيزابيلا وتوحيد مملكتي «قشتالة» و«أراجون» في دولة واحدة قوية. وبرغم اكتشاف أمريكا في هذا العصر وما كان ينتظر إسبانيا من موارد الثراء كانت هزيمة العرب وطرد اليهود الذين سحّبوا أموالهم منها سبباً في إضعاف قدرتها المادية في بادئ الأمر. وفي عام ١٥١٦ تولى كارلوس الخامس - من أسرة هابسبرج - عرش إسبانيا وأصبح إمبراطوراً لها على امتداد أربعين عاماً تم له خلالها فتح المكسيك وبيرو وشيلي. وعلى حين بقي طراز العمارة في إسبانيا بصفة عامة قوطياً تسللت عناصر أسلوب عصر النهضة الإيطالي إلى بقية الفنون، فظهر في البلاد فنانون كبار من أمثال المصوّر فيلا سكينز والأديب سيرفانتيس والموسيقي فيتوريا. وبلغنا أول صوت موسيقى من إسبانيا في صورة راقصة، وما يزال الرقص حتى اليوم أهم وسائل الترفيه في البلاد وهو الذي وفد عليهم بواسطة جماعات العجّتان «النور» الذين أبدع الكاتب الفرنسي ميريميه في تصوير حياتهم في روايته «كارمن» التي خلّدها جورج بيزيه بدوره في الأوبرا التي ألف موسيقاها. غير أن العرب أورثوا إسبانيا ثقافة موسيقية أعمق أثراً مما خلّفت إيقاعات الرقصات العجّرية، فقد رحّب الإسبان بالموسيقى التي جاءهم بها الفاتحون العرب كما درّست نظرية الموسيقى العربية^(٥٦٨) في الجامعات التي أسّسها أمراء دولة العرب الأندلسيين بغرناطة، الأمر الذي خلّف موسيقى فريدة في صورتها الميلودية تركت أثارها القوية على الموسيقى الشعبية الإسبانية. وأشهر الأغاني العربية الأندلسية التي كان لها أثر كبير في شعراء إسبانيا الجوالين «التروبادور» هي مجموعة ضخمة تزيد على أربعمئة لحن قام بجمعها في القرن الثامن عشر «ألفونسو» الملقب بالحكيم^(٥٦٩) بعنوان «الأغنيات»^(٥٧٠)، وجميعها تُعزى إلى موسيقى عربي واحد كان في خدمة «ألفونسو».

وبذلك لم يضطر نمو الموسيقى الإسبانية على أساس نظرية الموسيقى الإغريقية كسائر دول أوروبا، وإنما قام على نظرية الموسيقى العربية في العصور الوسطى وعلى نماذج الموسيقى العربية في التطبيقات الموسيقية، وهو ما جعل الموسيقى الإسبانية تتميز بصفتين بارزتين لم تكن لتكتسبهما لو لم تتأثر بالتراث

العربي الأندلسي هما الإيقاع المتنوع البارز والميلودية الجميلة المنمقة . وقد ظهرت بصمات هذا التراث العربي في الترتيل الكنسى وفي موسيقى الآلات بالإضافة إلى موسيقى الغناء والرقص الشعبيين .

غير أن أساتذة الموسيقى الإسپان فى القرن السادس عشر لم يغفلوا جهود أسلافهم الأوربيين إلى جانب التراث العربى ، فإذا كتاب «تعليم الموسيقى» الذى وضعه «فيرناندو استبان»^(٥٧١) يشتمل على مقتطفات من أعمال المؤلفين البارزين من غير الإسپان مثل «فيليب دى فيترى» و«جيوم دى ماشو» و«دنتابل» و«دوفاي» و«أوكيجيم» . وعلى هذا النحو استطاع الإسپان دراسة أساليب هؤلاء الموسيقيين الأوربيين وطرقهم الفنية دون أن يتأثروا بها فى أعمالهم الموسيقية بنفس القدر الذى تأثر به المؤلفون الآخرون فى كل من فرنسا وإيطاليا ، بل إنهم عنوا أشد عناية بالحفاظ على القيمة الشاعرية لنصوصهم الإسپانية فى معالجاتهم الموسيقية . واستطاع المؤلفون الإسپان أن يجمعوا فى النموذجين الإسپانيين السائدين خلال القرن السادس عشر وهما نموذج «الرومانس» ونموذج «الثيلانشيكو»^(٥٧٢) بين أصول الصنعة الفنية لمؤلفى أوربا وبين الطابع الشخصى الذى اكتسبه من تراث الموسيقى العربية الإسپانية . كما جمعوا فى أسلوبهم الميلودى بين عناصر الميلودية التى كانت مطبقة فى الأغانى الأرستقراطية وبين عناصر ميلودية الأغانى الشعبية . ومن هنا أفرز القرن السادس عشر بعض المؤلفين الموسيقيين الذين يقدرّون التقاليد الأوربية حق قدرها ويقدمون أعمالاً غنائية موزعة على ثلاثة أصوات أو أربعة ، ويبتكرون صيغاً للغناء المفرد بمصاحبة نوع من آلة الجيتار الكبير تشبه العود وهى آلة «الثيهويلا»^(٥٧٣) التى كان يُعزف عليها فى المجالات الأرستقراطية والشعبية على حد سواء . وقد تألق من بين أهم مؤلفى الموسيقى غير الدينية ميغويل دى فوينيللانا^(٥٧٤) وجونزاليس^(٥٧٥) وخوان فائكويز^(٥٧٦) كما قام دييجو بيسادور^(٥٧٧) بنشر مجموعته لموسيقى الثيهويلا عام ١٥٥٢ ، وبرع أنطونيو دى كايرون^(٥٧٨) فى التأليف الموسيقى للكلافسان ، وسطع نجم لويس ميلان^(٥٧٩) بوصفه 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 الإسپانية شبيهة بنافذة مطلة على عالم الموسيقى الأوربية فى عصر النهضة .

وقد اشتهر العود فى إسپانيا خلال القرن السادس عشر ، وكان نموذجه المؤلف أيامها هو الشكل المفلطح على هيئة نصف ثمرة الكمثرى ، ويشتمل على ستة أوتار مزدوجة تُضبط على أبعاد موسيقية 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 إلا فى أضيق نطاق [أى البوليفونية البسيطة] ، ويعزف المركبات 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 على الجانب الآخر يحقق نجاحاً مدوياً فى مجال الموسيقى الشعبية التى لاتحتاج إلى موهبة ضخمة فى الأداء ، فكان يفى بمقتضيات عزف هذه الموسيقى . ولعل هذا هو السر فى انتقال العود من المجتمعات الأرستقراطية الإسپانية التى نشأ فيها إلى

المجالات الشعبية التي حظى فيها بانتشار أوسع . ومع ذلك فقد كتب ميلان بعض مقطوعات من نوع «الفانتازيا» للأداء على العود وسماها «رقصات بافان» تعد من أعظم المؤلفات التي كتبت للعود .

ومنذ بداية القرن السادس عشر شرع نفر من الموسيقيين الأوربيين في محاولة تأليف مقطوعات موسيقية بأسلوب الخطوط الميلودية المتعددة للآلات ذات المفاتيح [الملاسن] التي شاعت على نطاق واسع في مختلف أنحاء أوروبا خلال هذا القرن، غير أن المؤلفين الإسبان هم الذين حققوا نتائج فنية عظيمة في هذا المجال وكان أبرزهم «أنطونيودي كابينزون» الذي قام ابنه من بعده بجمع مؤلفاته في مجموعة كبيرة سماها «مؤلفات موسيقية» ونشرها عام ١٥٧٨ ضمت أهم المؤلفات التي ظهرت بإسبانيا في عصرها الذهبي خلال القرن السادس عشر، وتشمل عدداً من معزوفات الآلة ذات لوحة المفاتيح الإسبانية المسماة «تيكلا»^(٥٨١) إلى جانب عدد من معزوفات آلة الهارپ وعدد آخر من معزوفات «القيهيولا» . وقد صيغت بعض هذه المقطوعات بطريقة تتيح أدائها على جميع هذه الآلات دون حاجة إلى تعديل ، فهي تلائم إمكانيات كل هذه الآلات . كما صيغ بعضها بأسلوب الكونترابنت الملائم للألحان الكنسية بعد إدخال بعض تنويعات عليها أو إبرازها في صورة مقطوعات اللمسات السريعة «توكاتا»* ، وهي المقطوعات التي اقترب فيها كابينزون كثيراً من أستاذ الجيل التالي له «يوهان سباستيان باخ» في عمقه واهتمامه بالعلاقات الوجدانية الكامنة في موسيقاه للكلافسان، وفي حذقه ومهارته في الصياغة بأسلوب الكونترپنط بعملياته المتعددة من محاكاة وقلب للصورة الميلودية وإنقاص للقيمة الزمنية للوحدات الإيقاعية للأنغام وزيادتها، ثم في بساطته المعجزة وتلقائية قدراته الابتكارية .

وتألق في عصر النهضة بإسبانيا كريستوبال مورالس^(٥٨٢)، وتومازو لودوفيكو دافيتوريا^(٥٨٣)، وقد ألفا أعظم مقطوعات الموسيقى الكنسية في فترة الازدهار الإسباني . ولا يظهر في أعمالهما من أثر الأسلوبين العربي والقوطي إلا النذر القليل في حين تتضح فيهما كل مميزات أسلوب عصر النهضة دون أن تخلو من بعض الخصائص الإسبانية . وقد تأثر كلاهما بالمناخ الفكري والديني المحيط بهما مثلما تأثر المصور اليوناني «الجرىكو» المعاصر لهما في إسبانيا حتى اصطبغت لوحاته بالطابع الإسباني . وقد درس ثلاثتهم كافة الطرق الفنية الأوربية السابقة عليهم غير أنهم أجادوا التعبير عن الروح الإسبانية في إنجازاتهم الفنية^(٥٨٤) حتى بات من المستحيل لأي مستمع لمقتطفات من نشيد «أيها المسيح»^(٥٨٥) (فقرة ٨٨ من التسجيل الموسيقي) أن يخطئ أسلوب فيتوريا أو يخلط بينه وبين معاصريه الإيطاليين في حرارة عاطفته الدينية التي تتجلى في مؤلفاته بوصفها سمة شخصية مميزة لأسلوبه . وكان فيتوريا يؤمن بوجوب وقف الموسيقى على هدفها الأصلي - في نظره - وهو العكوف على التسبيح بمدح الرب وحمده مما جعله يقتصر في كتابته على الموسيقى الدينية دون سواها .

* Toccata مقطوعة موسيقية آلية لعازف واحد، وتتكون عادة من حركة واحدة سريعة تتيح للعازف استعراض مهارته في لمسائه للآلة (Italian: Toccare = to touch) . وقد وضع باخ بعض نماذج التوكاتا للهارپسيكورد خارجة عن هذا الإطار، وتتكون من عدة

على أن روح عصر النهضة والباروك فى إسبانيا لم تتبع الانطلاقة المتحررة من مشاعر العصور الوسطى السالفة على نحو ما حدث فى سائر البلاد الأوربية الأخرى، فلقد أحسَّ الإسبان بعد حروبهم الطويلة مع العرب وإخراجهم من إسبانيا أن الإرادة الإلهية قد خصّتهم بتشييد صرح المسيحية من جديد وتوطيد أركانها فى بلادهم، وأن اختيارها قد وقع عليهم دون سائر الشعوب للمحافظة 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 غمرت موسيقى فيتوريا ولوحات الجريكو واحتفاظ الفن الإسباني الموسيقى والتشكيلى خلال عصر النهضة والباروك بالحماسة الدينية التى سادت العصور الوسطى، ومؤداها أن الحياة الدنيا ليست سوى معبر إلى الحياة الأسمى فى العالم الآخر، ومن هنا التزم كل من الجريكو وفيتوريا بالتفانى فى خدمة الكنيسة عن إيمان شديد وعاطفة دينية عميقة. وإذ كانت العاطفة الدينية عند الإسبان فى القرن السادس عشر مرادفة للعاطفة القومية تجلّت العاطفة الدينية فى أعمال فيتوريا باعتبارها عاطفة قومية واكتست موسيقاه بطابع إسباني بحت مثلما تجلّت الروح المتصوّفة فى تصاوير الجريكو الذى تحدّى القوانين المادية مُضفياً على لوحاته جواً من التصوف. وقد احتضن الملك فيليب الثانى الذى كان يرفع الفنون باعتبارها أداة دينية مؤثرة فيتوريا وخلع عليه منحة أعانته على السفر إلى روما. ولو أننا ضاهينا أعمال فيتوريا بأعمال كبار مؤلّفى روما الذين عايشهم لوجدناها تتميز بأسلوبها الدينى التصوفى الذى غدا صفة شخصية مميزة له والذى يمثل العاطفة الدينية بقدر ما يمثل العاطفة الإسبانية القومية السائدة خلال القرن السادس عشر، فإذا هو يؤلف - مستخدماً كافة النماذج الموسيقية الدينية ومن بينها الترتيل المرسل - نشيد «السلام لك يا مريم»^(٥٨٦) الذى ينشده مغن منفرد تتلوه جوقة المنشدين وهم يرتلون بقية عبارات النشيد وفق الأسلوب البوليفونى (فقرة ٨٩ من التسجيل الموسيقى). ويعدّ فيتوريا وباليسترينا الكوكبين اللامعين فى سماء القرن السادس عشر من هذه الناحية مثلما يعدّ باخ وهيندل عملاقى القرن الثامن عشر البارزين.

أسلوب الباروك فى البندقية

نشأة الأوبرا بفلورنسا على يد جماعة كاميراتا

أخذ فن القرن السادس عشر المعروف باسم «الفن المُحكّم» [آرس پرفكتا]^(٥٨٧) يفقد خصائصه شيئاً فشيئاً ويصبح مع بداية القرن السابع عشر «أسلوباً عتيقاً»^(٥٨٨) إزاء أسلوب القرن السابع عشر «الجديد»^(٥٨٩) الذى ظهر فى فلورنسا على أيدي فنشيسيو جاليلى^(٥٩٠) وجماعة كاميراتا، وفى روما على يد فريسكوبالدى^(٥٩١) (لوحه ٤٩)، وفى البندقية على يد جيوفانى جبريللى^(٥٩٢) الذى تزعم حركة المبتكرات الموسيقية لموسيقى الآلات، وعلى يد كلوديو مونتفردى الذى تزعم حركة الأوبرا الناشئة وحركة كتابة المسرحيات الدينية «الأوراتوريو» (لوحتا ٥٠، ٥١).

وبدأ الأسلوب الجديد بمحاولة بعث الدراما فى موسيقى «المادريجال»، وأغانى جوليو كاتشيني^(٥٩٣) فى أواخر القرن السادس عشر، والميل إلى الميلودية المفردة مع المصاحبة الموسيقية بدلاً من التشابك



(لوحة ٤٩) جيرلان دو فرسكوبالدى.
مدرسة الفنون الجميلة بباريس.

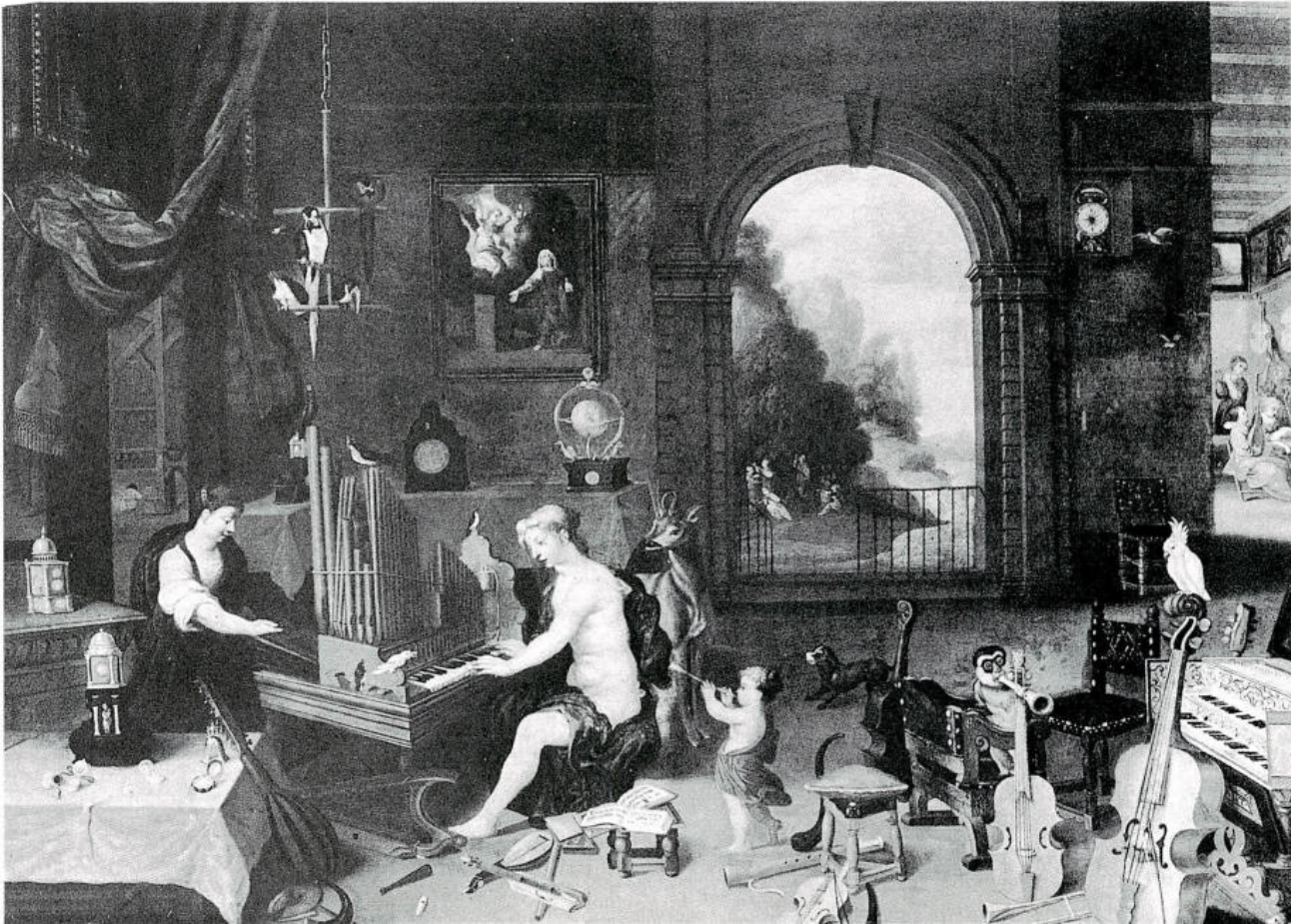
الپوليفونى للخطوط للميلودية السائدة فى عصر النهضة. وحاولت جماعة الأصدقاء الفلورنسيين «كاميراتا»^(٥٩٤) بزعامة الكونت باردى^(٥٩٥) عام ١٦٠٠ إخراج مسرحية تتخللها الموسيقى على غرار ما تصوّروه عن التراجيديات الإغريقية، فإذا بهم يصلون خلال محاولتهم العفوية إلى خلق نموذج مسرحى جديد أسموه «الأوبرا» وهو القالب الذى قدموا فيه أسطورة «يورديكى»^(٥٩٦) التى كتب موسيقاها **چاكوموپيرى** وتضمّنت البذور الأولى لكافة عناصر الأوبرا التى تطورت بعد ذلك فى العصور اللاحقة؛ فهى تقدم عدداً من المواقف الدرامية الطويلة بالإضافة إلى نصوصها الحوارية ومشاهدها المسرحية التى تخدم الحدث الدرامى وتشدّ انتباه المشاهد، وتنتهى بخاتمة سعيدة قد تكون على العكس مما جاء فى النص الأسمى المكتوب، وهو ما انتهجه أكثر المؤلفين الأوبراليين فيما بعد، على حين عملت الموسيقى على الارتقاء بالتعبير الدرامى عن طريق تكثيف الشحنة الانفعالية - على غرار المنهج الشعرى فى تعبيره عن المشاعر - كما تحدت وظيفة الموسيقى المسرحية فى «أسلوب الإلقاء المنعم»^(٥٩٧) والأسلوب التمثيلى^(٥٩٨) الذى قد يبدو لنا اليوم خشناً وإن يكن قد أعدّ ليتيح للمغنى إمكانية بعث الحياة فى الدور الذى يؤديه وإظهار مشاعره الحقة فى صورة أشدّ تكثيفاً، وأصبح أسلوب الإلقاء المنعم هو الوليد الحقيقى لهذا الأسلوب الموسيقى الجديد.

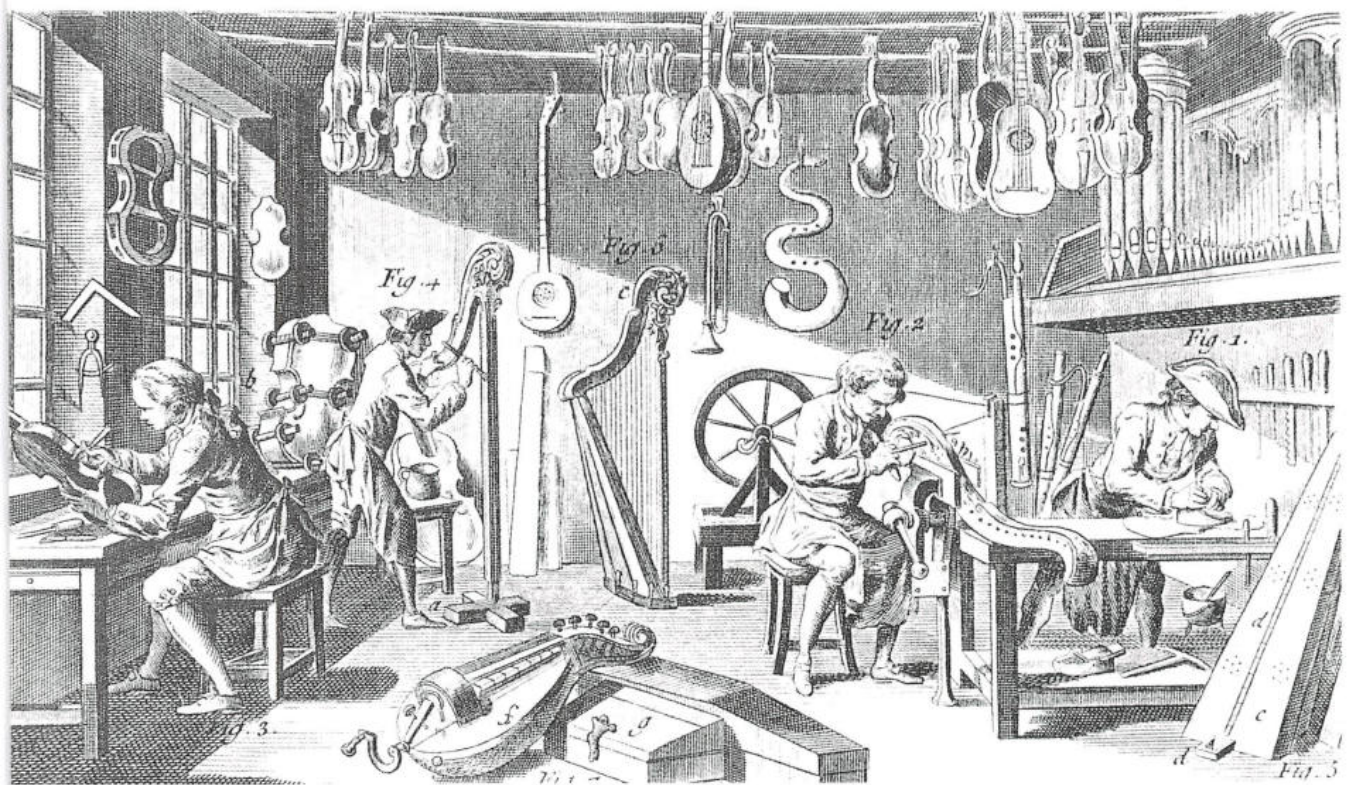
* Recitative الإلقاء المنعم أو الغنائى هو أسلوب من التأليف الغنائى المفرد لا يُلغف فيه إلى نظام الميلودية والإيقاع ووزن الكلمات مع وزن الميلودية، بل يستعاض عن ذلك بمحاكاة تشبه نبرات الكلام العادى. من أجل ذلك يطلق على الأسلوب الإلقائى أحيانا اسم «موسيقى أو إيقاع الكلمات»، ويهدف الى الإسراع بتوضيح وتجسيد الحدث الدرامى الذى عادة ما يتوقف جزئياً أو كلياً أثناء غناء «الآريا». ويستخدم هذا الأسلوب فى كل من الأوبرا والأوراتوريو بصفة عامة، إما فى صورة حوار أو عند رواية أحداث القصة، أو لمجرد التعبير الدرامى، بينما تستخدم الألحان المسرحية الغنائية «آريا» فى المونولوج الطويل أو فى التعبيرات التى تقتضى إنشادا أكثر غنائية. ويصاحب الإلقاء المنعم بين الحين والحين بتألفات هارمونية [م. م. م. ث].

وكان أوركسترا پيرى الذى صاحب أوبراه يتكوّن من كلافسان وعود [باص] وعود ضخّم «تيوربو»^(٥٩٩) ومن فيولا داجامبا مع زوج من الفلوت ضمّانًا لإشاعة تأثيرات درامية متكاملة الألوان . وكان الكلافسان مخصّصًا لأداء التآلفات الهارمونية التى تصاحب الأداء الإلقائي ، فى حين اضطلعت الفيولا داجامبا بالمصاحبة ذات الأصوات الممتدة الغنائية التى تتناسب مع الآلات الوترية ذات القوس المساندة للإلقاء ، ومن هنا نشأت عادة مصاحبة الكلافسان للإلقاء المنعمّ التى استمرت بعد ذلك لفترة طويلة (لوحتا ٥٢ ، ٥٣) .

واقترنت الكراسة الموسيقية الشاملة لهذه الأوبرا على الأدوار الغنائية فحسب دون تدوين للمصاحبة الموسيقية إلا فى صورة لحن من صوت الباص [الصوت الأدنى] ووضعت على نواته أرقام ترمز إلى التآلفات الهارمونية المطلوب عزفها كى يترجمها العازف بنفسه أثناء الأداء بطريقة وهلية ، وهى

(لوحة ٥٠) مصنع الآلات الموسيقية . متحف سان جرمان آن لى .



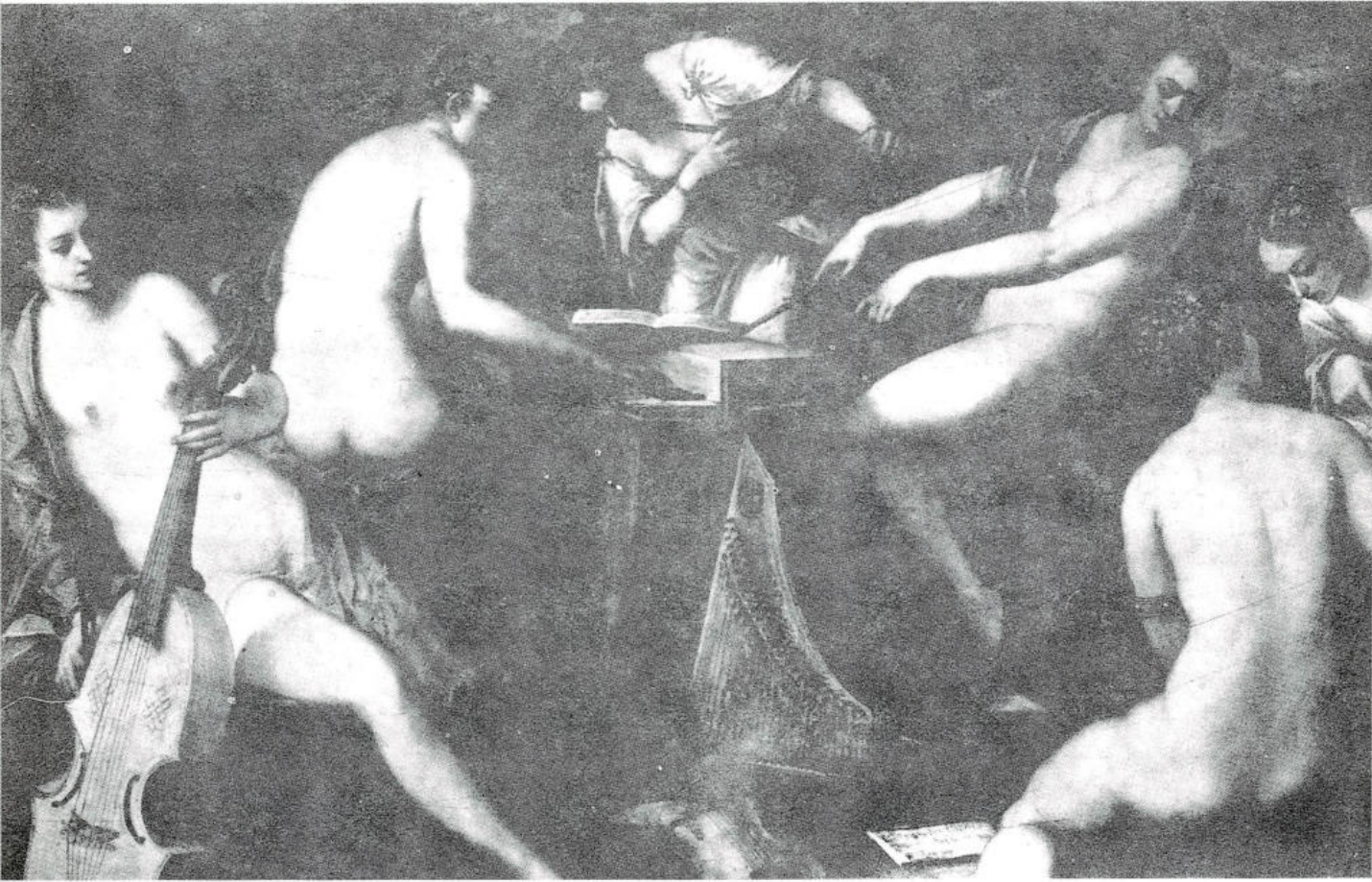


(لوحة ٥١) مصنع الآلات الموسيقية. صورة مطبوعة بطريقة الخفر. عن الإنسكلوبيديا الكبرى.

الطريقة التي أطلق عليها اسم «القرار المرقم» (٦٠٠) واستمر تطبيقها أيام موتسارت وبيتهوفن وتعتبر دراستها أساساً عند دراسة النظريات الموسيقية حتى الآن.

وأسند بيرى إلى الأوركسترا المختفى وراء ستائر المناظر المسرحية مهمة أخرى إلى جوار وظيفته الأساسية في مصاحبة الإلقاء المنغم والغناء وهي رسم الخلفية الموحية بالأجواء الدرامية المختلفة للحدث المسرحي، كرسوم صورة ريفية تؤديها ثلاثة من آلات الفلوت التي كان الإغريق يستخدمونها في تصوير ريفهم باعتبارها الآلة الأثيرة لدى الرعاة. وما أكثر ما لجأ المؤلفون الأوبراليون وواضعو الموسيقى ذات البرامج التصويرية من بعده إلى الفلوت أو البوق الإنجليزي في تصوير المشاهد الريفية الطابع وإن غدت كتاباتهم أغزر مادة وأشد ثراء من بيرى في التعبير عن الطابع الريفي.

وجمع بيرى في أوبراه مجموعات عدة من المنشدين الكوراليين ومن الراقصين الذين امتزجت أناشيدهم ورقصاتهم بالحدث الدرامي وأصبحت جزءاً لا ينفصل عنه، فقد وضع موسيقاه بأسلوب يمزج بين المحاولات الأولية لاستغلال التآلفات الهارمونية لرسم الجو المحيط بالموقف الدرامي دون استغلاله



(لوحة ٥٢) تنويري: فرقة الموسيقىات (١٥١٨-١٥٩٤). متحف درسدن.

لأسلوب اللحن الغنائي المنفرد مع مصاحبته الموسيقية، والذي ظهر بعد ذلك في مؤلفات الأوبرا في صورة الألحان الغنائية المنفردة «الآريا».*.

وكانت جماعة الأصدقاء «كاميراتا» أصحاب نظرية وتطبيق فإذا كلٌ منهم يسهم في العمل الفني المشترك في حدود تخصصه، وإذا كاتشيني^(٦٠١) يهتم بتنمية الغناء، وإذا كافاليري^(٦٠٢) يقدم الموسيقى الملائمة للمسرح، وإذا بيرى ورينوتشيني^(٦٠٣) يعملان على استكمال مقومات التعبير الدرامي. وهكذا وُلد نموذج الأوبرا من جهودهم التطبيقية المشتركة لامن وحي نظرياتهم كما تزعم كثرة من الكتاب.

كافاليري يقدم نموذج الأوراتوريو

وظهر في عام ١٦٠٠ ذاته نموذج آخر جديد هو نموذج التمثيلية الدينية التي أطلق عليها اسم «الأوراتوريو» وهي تمثيلية «الروح والجسد» التي كتبها إيميليو دي كافاليري (١٥٥٠-١٦٠٢)، والتي قدم فيها شخصيات تمثل الزمان والحياة والسعادة والعقل والروح والجسد، واستخدم فيها الرقص والغناء

* Aria آريا أو لحن غنائي منفرد... مقطوعة غنائية رخيمة يؤديها كبار المغنين والمغنيات المنفردين في الأوبرا والأوراتوريو ودون مداخلة من أى عنصر صوتى آخر باستثناء المساندة الأوركسترالية [م.م.م.ث].

والمشاهد المسرحية، وجعل سماتها العامة قريبة الشبه من سمات أوبرا بيرى فزوّدها بمجموعات إنشاد كورالى صغيرة وبفواصل من موسيقى الآلات. وقد عمل دى كافالييرى فى بلاط أسرة مديتشى بفلورنسا معظم سنى عمره كما كان أحد أفراد الجماعة الموسيقية التى خلقت فن الأوبرا، وعكف على إعداد جملة من المسرحيات الموسيقية إلى أن ختم مشواره بكتابة هذا الأوراتوريو «الروح والجسد» الذى يعدّ - برغم أنه كان تجربة أولى - نموذجاً استوحاه من خلفوه فى مزج التعبير الدينى بالتعاليم الأخلاقية السائدة من خلال أسلوب موسيقى موفق بالغ الرهافة يبرز فيه النص الأدبى دون المساس بالقيم الموسيقية. ومن هنا كان أوراتوريو «الروح والجسد» هو أول دراما موسيقية بالأسلوب الجديد الذى استطاع فيه كافالييرى تحويل الحوار إلى غناء جنباً إلى جنب مع الأجزاء الكورالية والأدوار المنفردة.

ويعدّ كافالييرى أول من نقل الموسيقى إلى خشبة المسرح بصرف النظر عن المستوى الفنى الذى بلغه، وأول من حوّل المسرحية إلى ألحان. ومن هنا كان أوراتوريو «الروح والجسد» أول عمل مسرحى موسيقى مكتمل يتم تسجيله طباعة كى يبقى للأجيال القادمة دون تحريف، وهو كذلك أول عمل مسرحى يستخدم القرار المرقّم وهو القرار الذى تُبنى فوقه أصوات هارمونية تؤدّى وفقاً للأرقام التى ترمز إليها دون حاجة إلى تدوينها. واستطاع كافالييرى بفضل خبرته وثقافته الموسيقية رغم بساطة موسيقاه أن

(لوحة ٥٣) اجتماع موسيقى مرح (أو الطفل المعجزة) متحف كارنا فاليه.



يسبق غيره في كتابة الأوراتوريو، فقد كان هو نفسه راقصاً وعازفاً وأستاذاً للغناء تتكامل فيه صفات وملامح الأوبرا، كما أنه اقتبس الكثير من أفكار بيرى وكاتشيني ومونتردى وكأنها «رؤسميات»^(٦٠٤) أو بطاقات مميزة لكل واحد منهم، الأمر الذي دفع كثرة من النقاد إلى التنديد بنهجه ذلك. ومع ذلك فهو بلا منازع ممهّد الطريق الحقيقي إلى الكتابة الأوبرالية.

واستنّ كافاليري نهجاً جديداً في مجال التوزيع الأوركستراي في أوراتوريو «الروح والجسد»، إذ عنى بالمواءمة بين إحساس المغنى ولون صوت الآلة المصاحبة، كما عنى باختيار آلة موسيقية خاصة لكل شخصية درامية لتعميق الإحساس بالشخصية، فاختر بشكل عام الأورغن والهarp والكونتراباص للتعبير عن الجسد، في حين اختار الترومبون وآلات النفخ الخشبية للتعبير عن الروح. ويُلفتنا أن الآلات الموسيقية في أوراتوريو الروح والجسد - باستثناء آلات الكونتراباص والتشيللو التي تُضفي إحساساً بالعمق الدرامي - تصاحب الأصوات البشرية في اتحاد نغمي وفقاً لطبقاتها الصوتية. ونستمع في (الفقرة الموسيقية رقم ٩٠) إلى المدخل الكورالي لهذا الأوراتوريو حيث نتبين ميزاته في الكتابة للأصوات المنفردة وللكورال مع أسلوب مميّز في اختيار الآلات الأوركستراية المصاحبة من نفس طبقة الغناء.

ويمكن القول بأن الأوراتوريو هو أوبرا ذات موضوع ديني تُقدّم في الكنيسة بدلاً من المسرح، فلقد انبثقت الأوبرا والأوراتوريو من جذور واحدة مثلما انبثقت التمثيليات الدينية «مسرحيات الأسرار أو آلام المسيح»^(٦٠٥) والمسرحيات الدنيوية في العصور الوسطى من جذور واحدة. غير أن الأوراتوريو لم يلبث أن اتخذ شكلاً مغايراً لشكله الأول الذي ظهر به في تمثيلية كافاليري بعد أن تجرد من العناصر المسرحية من ثياب وتمثيل ومناظر وخشبة المسرح، فإذا هو يؤدّي وحده بالكنيسة تلاوة وإنشاداً وإلقاء وغناء منفرداً بينما تطورت الأوبرا تطوراً سمته الإبهار واتسم إخراجها بالفخامة والثراء. وعلى حين كانت الأوبرا متعة الخاصة والأوراتوريو متعة العامة في الكنيسة، انعكست الآية وأصبح لا يُقبل على الأوراتوريو إلا الخاصة في الكنيسة ولا يُقبل على الأوبرا إلا جماهير العامة.

وإذا كان نموذج الأوبرا قد نشأ في فلورنسا على أيدي جماعة كاميراتا فقد نشأ جمهور الأوبرا بالبندقية حيث أقيمت أول دار للأوبرا* عام ١٦٣٧، ولم يكن يتردد عليها في مبدء الأمر غير السادة وعلية القوم الذين قدموا الأموال الطائلة للإسهام في بناء دور الأوبرا وفي إخراج الأعمال الأوبرالية، ومن هنا فقد كانوا يمارسون ضغطاً شديداً على مؤلفيها، فيملّون عليهم تأليف الأوبرات الطويلة إشباعاً لنهمهم إلى المتعة النابع من ثرائهم العريض وميلهم إلى البذخ الأمر الذي لم يعد يطيقه جمهور الأوبرا اليوم، ثم أخذ عدد مشاهدي الأوبرا في التزايد حتى بلغ ذروته في عصر فاجنر وتلامذته من بعده حتى

* أوبرا «لافتنشه» [أي طائر العنقاء] التي احترقت عن آخرها - للمرة الثانية في تاريخها - خلال شهر يناير ١٩٩٦.

أصبحت الأوبرا تستهوى جمهوراً كبيراً من عامة الناس وتجتذبهم أكثر مما يجتذبهم أى فن آخر من فنون الموسيقى فى بلاد العالم المتحضرة .

مونتقردى

ولما كان تذوق أساليب الأوبرا يقتضى توعيةً وتدريباً جادين ممتدين فترة طويلة لم يعد أهل البندقية يهتمون بالأوبرا ككل وإنما كانوا يولون بعض أجزائها اهتمامهم الشديد، أى أن الواحد منهم كان يركز اهتمامه بجزء خاص منها أو آخر كغناء بعض الألحان المسرحية المنفردة «أريا» دون سائر أجزاء الأوبرا الأخرى ويتضاءل اهتمامه بالأوبرات الطويلة التى لا تنطوى على مثل هذه الألحان الغنائية المفردة (٦٠٦) . واستجاب الموسيقيون وقتذاك إلى تلك الرغبة فانكبوا حتى أيام مونتقردى (لوحة ٥٤) على كتابة المقطوعات الموسيقية القصيرة، غير أن التحرر الذى أتيح لكاتب الأوبرا أغرى مؤلفى الموسيقى بمحاولة كتابة أكثر إسهاباً . ومع ذلك ظل لذوق الجماهير تأثير كبير تجلّى فى الكثير من معالم الأوبرا حتى



(لوحة ٥٤) كلوديو مونتقردى
- المتحف الأشمولى بأكسفورد .

Clarino.

Quinta.

Alto e baflo.

Vulgano.

Baflo.

(لوحة ٥٥) صفحة من كراسة أوبرا «أورفيوس» الموسيقية.

احتشدت ذاكرة مشاهدى الأوبرا بالعديد من الألحان اليسيرة الحفظ فباتوا يترنمون بها فى الكثير من المناسبات .

ويعدّ مونتيردى أول من ألف أوبرا عظيمة تجرى موسيقاها وفق أسلوب الباروك، فلم تكن الأعمال التى قدمها مؤلفو البندقية السابقين عليه من أمثال ستيفانو لاندى^(٦٠٧) - (١٥٩ - ١٦٥٥) ذات أهمية كبيرة وإن لعبت أوبراه «القديس أليسيو»^(٦٠٨) دوراً هاماً فى تطوير نموذج الأوبرا إلى صورة الأوبرا الهزلية فيما بعد .

وقد ولد مونتيردى فى كريمونا عام ١٥٦٧ واختير رئيساً للموسيقيين فى بلاط الأمير جونزاجا^(٦٠٩) بمدينة مانتوا إلى أن أصبح رئيساً لفرقة منشدى كنيسة القديس مرقص بالبندقية، وأهله أسلوبه الفنى الرفيع فى التأليف الموسيقى الكونترابنطى كى يكون أصلح مؤلفى عصره لبعث الحياة فى النموذج القديم للأوبرا المطولة المملة، إذ كان بمؤلفاته البوليفونية المرهضة بالتحولات المستقبلية أكثر مؤلفى القرن السادس عشر تقدمية، كما كان أول موسيقى فى القرن السابع عشر يُطعم المبتكرات الحديثة الجادة بوهج التراث، ومن هنا تُوجّج فى القرنين السادس عشر والسابع عشر سيّداً بلا منازع .

وتكشف الكراسة الموسيقية لأوبراه «أورفيوس»^(٦١٠) التى أخرجها بمدينة مانتوا عام ١٦٠٧ عن عبقريته الدرامية (لوحة ٥٥)، وعن التحول الهام الذى أضافه إلى أسلوب اللحن الإلقائى الجاف^(٦١١)، ذلك الأسلوب الذى اشتهر به بيرى من قبل فإذا هو يجعل منه وسيطاً درامياً قويا يوحى بنبرات الكلمات النابضة بالتعبير الإنسانى، كما تكشف عن جرأته فى التعبير عن روح مذهب الطبيعيين

الشائعة خارج بلاده وقتذاك متمثلة فى أغنية أورفيوس حين تلقى نبأ موت يورديكى ، وهى الجراءة التى تبدت أيضاً فى أغنية «المربية» بأخر أوبراته «تتويج پوپيا»^(٦١٢) . وفى جميع هذه المواقف استخدم مونتفردى «التنافر الهارمونى»^(٦١٣) دون تمهيد له حتى ضاق معاصروه بالاستماع إلى هذا التنافر فهجاه بعض نقاد عصره متهمين إياه بالقصور لاختياره أنغاماً متباينة لا تترقق بأذان المستمعين وقتذاك .

وقد استخدم مونتفردى فى أوبراته طريقة تكرر لحن معين للإيحاء بإحدى الشخصيات أو بأحد المواقف مما يدل على أن أسلوب «الألحان الدالة»^(٦١٤) قد خطر بباله ، كما ميز بين لحن السرد المسرحى وبين اللحن المسرحى الغنائى^(٦١٥) . وعمد كذلك إلى تطبيق مجموعة من صيغ التنوعات التى يجربها بصحبة قرار ثابت فى شكل ايقاعى يتكرر كثيراً بإلحاح ، وهى إحدى العمليات التى مهدت الطريق لظهور الأعمال الكبرى فيما بعد خلال القرنين التالين والتى تتجلى جميعاً فى الفصل الرابع من أوبراه «أورفيوس» (فقرة ٩١ من التسجيل الموسيقى) . وقد مهد مونتفردى لأوبراته بتصديرات أوركسترالية معبرة تبرز فيها الآلات بخصائصها الذاتية وبتأثيراتها السمعية التى نبتينها بالمثل فى الفواصل الموسيقية التى تتخلل السرد والغناء والتى تربط أجزاء الأوبرا بعضها ببعض .

وإذا كان مونتفردى قد بدأ عهداً جديداً فى تطوير الموسيقى المسرحية الحديثة ، فقد كان له أيضاً قصب السبق فى إعداد الأوركسترا الحديث إذ شكّله من آلتى كلافسان وآلتى فيول كونتراباص وعشر آلات فيولا وآلتى هارپ وآلتى فيولينه فرنسية صغيرة وآلتى تيوربو وآلتى أورغن ثابت وآلتى فيولا 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 أوركسترا أوبرا أورفيوس فى مستمعيه قوياً بالغاً حتى أطلق عليه وقتذاك اسم الأوركسترا الحديث ، غير أنه فى واقع الأمر لم يكن غير محاولة أولى لتكوين أوركسترا للأوبرا .

لقد أسبغت الأهداف التعبيرية الجديدة لأسلوب الباروك على أسلوب موسيقى الآلات آثاراً هامة ، فظهرت آلات جديدة أكثر قدرة على التعبير الموسيقى ، وهذه بدورها أغرت المؤلفين بإبداع أساليب جديدة من الموسيقى كى تُعزف على هذه الآلات الجديدة . ولم تكن مهمة الآلات خلال عصر النهضة تتعدى حدود تقديم سمات صوتية متباينة الألوان للأدوار التى ينطوى عليها صلب النسيج الكوتراپنطى حتى ظهر أسلوب المونودية وأسلوب الإلقاء المنغم التمثيلى الذى استلزم إيضاح كل ظلال العزف لاجتذاب مشاعر المستمعين وتركيزهم ، وعندها فقدت الآلات القديمة غير المتميزة الشخصية أهميتها فاخفت الزامير الأولى وآلات النفخ البدائية وحلت محلها آلات أشد مرونة لاستجلاء هذه الظلال مثل الفلوت والأوبوا والفاجوت والكورنيت «النفير الصغير» ، كما اتجه الاهتمام إلى توسيع

النطاق الصوتي وتجويد الأداء على هذه الآلات لإثراء قدرتها على التعبير، وقد بدأ الاهتمام في بادئ الأمر بآلات النفخ ثم انتقل بعد ذلك تدريجياً إلى الآلات الوترية.

ابتكار الثيولينه

كان لإيطاليا الفضل في ابتكار إحدى الآلات الوترية القومية التي ارتكز عليها النمو الفني للأداء الموسيقي المعبر في عصرنا الحديث وهي «الثيولينه»، فضلاً عن ابتكار أنماط الموسيقى التي تستعرض ميزات الأداء البارزة على هذه الآلة. وتم ابتكار هذه الآلة بعد سلسلة طويلة من التجارب في صنع الآلات الوترية القومية عبر القرون، فمنذ عام ١٥٠٠ انقسمت هذه الآلات إلى مجموعتين هما مجموعة الثيول التي «تُحْمَل على الذراع أو الكتف»^(٦١٦) ومجموعة الثيول التي «تُحْمَل على الساق»^(٦١٧). ونمت الثيولينه من المجموعة الأولى لتسد فراغاً ملموساً في سلسلة تطور هذه الآلات منذ عصر النهضة. وتتميز الثيولينه بحدّة أنغامها عن أنغام الثيول، وكان صغر حجمها سبباً في تسميتها «ثيولينه» التي تعني تصغيراً لكلمة «ثيول». وظهرت الثيولينه بفضل أسرة «أماتي» التي كانت أهم صانعي الآلات الوترية القوسية في مستهل عصر الباروك بشمال إيطاليا، وخلف أفرادها آلات مازال يهوى اقتناءها حتى اليوم كبار العازفين والهيئات الموسيقية العالمية. وقد بلغ أنطونيو ستراديفاريوس (١٦٤٤-١٧٣٧) القمة في صنع الثيولينه المتقنة الساحرة الرنين. وتنافس اليوم أربع دول في صناعة الثيولينه الشديدة الإتقان وهي فرنسا وألمانيا وتشيكوسلوفاكيا وإيطاليا.

ومع نشأة الثيولينه واضطراد تقدم العزف عليها في عصر «الباروك» نشأ أيضاً فن التأليف للآلات الوترية لإظهار المهارة في العزف عليها فابتكر أسلوب «الكونشرتو»^(٦١٨)، وكلمة كونشيرتو^(٦١٩) مشتقة من اللغة اللاتينية وهي تعني «المباراة» في المهارة لإبراز مفاتن الأداء. وكان هذا الأسلوب الكونشيرتو يقوم على قاعدة بناء التعارض بين إظهار المهارة الفنية والخفة والرشاقة من ناحية، وبين عناصر العذوبة الشعاعية الناعمة من ناحية أخرى. وهذا هو المقصود من الكونشرتو حتى في صورته التي أخذت تتفاعل وتتطور منذ العصر الرومانسي حتى عصرنا الحديث، ذلك أن الآلة المفردة في الكونشرتو تقوم بكل الأداء الذي يكشف عن المهارة الفائقة للعازف المنفرد في العزف عليها من ناحية وإمكانيات الآلة على التعبير عن شتى الانفعالات والأحاسيس ووسائل الأداء الموسيقي في يد عازف ماهر من ناحية أخرى بينما يقوم الأوركسترا بمصاحبتها وبعزف أجزاء يتجلى فيها التعارض والتكامل في الطابع والحركة.

ونشأ عن فن استعراض مهارة العزف^(٦٢٠) واستغلال أنواع الزخارف الموسيقية والحيل الفنية البراقة فن استعراض مهارة الإنشاد المزخرف، وهو الفن الذي ابتدعه الإيطاليون وخاصة مدرسة البندقية في عصر الباروك وأطلقوا عليه اسم «الغناء الرخيم» [بل كانتو]^(٦١٨) وهو الذي أصبح ذا شأن عظيم في الغناء الأوبرالي فيما بعد.

جبريلى

بلغ التأليف الموسيقى ذروته فى مستهل عصر الباروك بمدرسة البندقية على يد چيوفانى جبريلى (١٥٥٧ - ١٦١٢)، ثم على يد أنطونيو فيثالدى (١٦٢٢)، (١٦٧٥ - ١٧٤١) وبنديتو مارتشيللو (١٦٢٣) (١٦٨٦ - ١٧٣٩) فى مطالع القرن الثامن عشر .

وكان چيوفانى جبريلى قد عين مديراً موسيقياً لكنيسة القديس مرقص «سان ماركو» بالبندقية خلفاً لعمه فى هذا المنصب الموسيقى الرفيع الذى ترجع أهميته إلى أن هذه الكنيسة كانت من أهم مراكز إشعاع الموسيقى الراقية، فضمّت مجموعات كبيرة من الأصوات الغنائية الكورالية والأوركستراية التى تناثرت تحت قبة الكنيسة الفسيحة حتى سمّيت «بمجموعات الكورال المبعثرة» (١٦٢٤).

وقد ألف جبريلى مقطوعتين من أهم مؤلفاته لأسلوب الكونشرتو هما الأغنية رقم ١ (١٦٢٥) وصوناتة «الخافت والشديد» (١٦٢٦)، واقتبس المقطوعة الأولى عن أغنية فرنسية قديمة اسمها «چاكيه الصغيرة» (١٦٢٧)، وأعدّها لمجموعتين من الوترية أطلق عليهما «الأوركسترا الوترية المزدوج». وهى أغنية فصيحة التعبير مترعة بعبقرية التأليف بالأساليب الكونترابنطية إلى جانب إبرازها الإيقاع الدقيق ومهارة العزف. ويقوم بناؤها على ستة ألحان مختلفة مقسّمة إلى جزئين: 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 ألقاً غير مناسب للعزف تحت قبة الكنيسة (فقرة ٩٢ من التسجيل الموسيقى).

أما صوناتة «الخافت والشديد» فهى جزء من السيمفونية المقدّسة (١٦٢٨) التى تُعدّ أعظم مؤلفات جبريلى شأنًا. وتقوم الصوناتة على إبراز التعارض بين شدة العزف وخفوته كما يوحى اسمها. وكان المؤلف قد أشر على نواتها بأدائها بواسطة مجموعتين إحداهما من آلات النفخ والأخرى من آلات القيول، غير أن عادة ذلك العصر جرت على استبدال المجموعات الأصلية بأخرى غيرها (١٦٢٩)، فإذا هى تُعزف بواسطة مجموعتين من الوترية تتجاذبان الحوار على هيئة ميلوديات قصيرة يجرى استطرادها فى صور نامية باستغلال كل حيل الأسلوب الكونترابنطى التى كانت مُعتمّدة وقتذاك، ويزداد الإيقاع جيشانا وتوقداً مع مضى الموسيقى نحو نهايتها، حريصاً على جلاء العمق الموسيقى وثرائه فى الأدوار الثمانية الموزعة على المجموعتين (فقرة ٩٣ من التسجيل الموسيقى).

فيثالدى

وقد تزعم أنطونيو فيثالدى موسيقى الكونشرتو بمدرسة البندقية فى منتصف عصر الباروك، إذ كتب العديد من الكونشترات للأوركسترا الوترية وخاصة للثيوليه المنفردة التى تضطلع بالدور الرئيسى

(لوحة ٥٦) أنطونيو
فيثالدى .



مع الأوركسترا الوترى ، والتي يعد أهمها مجموعة الكونشرتات الأربعة التي تقدم أربع صور عامة توحى بأجواء فصول السنة الأربعة وسماها «الفصول الأربعة» : الربيع والصيف والخريف والشتاء» .
ويتركز إسهام فيثالدى الأكبر فى هذه الكونشرتات بصفة خاصة وفى نموذج الكونشرتو بصفة عامة فى استغلاله لنموذج الروندو ذى القسم المتكرر فى بناء الجزئين السريعى الحركة ، وهما الجزءان الأول والأخير من الكونشرتو ، الأمر الذى أكسب الموسيقى وقتذاك اتساقاً ومرونة بلا حدود (لوحة ٥٦) .

ويتألف هذا النموذج من جزء دائم التكرار وأجزاء أخرى استطراذية . وبينما يعزف الأوركسترا الجزء المتكرر بآلاته كلها وبقوتها القصوى ، تنفرد الآلة الكونشترية وهى الثيولينه بعزف الأجزاء الاستطراذية المتوهجة التى تكشف عن مهارة العزف . واعتاد فيثالدى على استخدام الجزء المتكرر نفسه

إلى جانب ذلك كمقدمة أوركسترالية قوية يُستهل بها أداء الكونشيرتو، على حين اختصرت المصاحبة الموسيقية للأجزاء الاستطرازية التي تعزفها الفيلولينة إلى أقل حد ممكن، كما كان يستبدل بالجزء الأوركسترالى أحياناً آلة واحدة من آلات عزف «قرار المصاحبة» مثل الكلافسان أو التشيللو أو الكونتراباص. وكانت إعادة الجزء المتكرر تودى من مقامات مختلفة عن المقام الأصلي باستثناء الختام الذى يؤدى من خلال المقام الأصلي، وكان اختلاف المقامات يُكسب التكرار نفسه حيوية وجمالاً. وجعل فيثالدى الجزء الأوسط من كونشيراتاه الأربعة بطيء الحركة، مكتفياً بلحن تعزفه الفيلولينة الكونشيرية 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 أثناء سيره الميلودى. وكان فيثالدى يصوغ الجزء الختامى من هذه الكونشيرات على غرار الجزء الأول من نموذج الروندو الذى القسم الأوركسترالى المتكرر إلا أنه جعل إيقاعه أكثر توتباً واندفاعاً فى سرعته عنه فى الجزء الأول.

ولم يقصد فيثالدى من وراء تسميته هذه الكونشيرات «بالفصول الأربعة» تقديم موسيقى تصويرية تحاكي الطبيعة بالتصوير الموسيقى الواقعى، وإنما كان يرمى إلى تقديم انطباعات موسيقية عن الجو الذى ينفرد به كل فصل من الفصول الأربعة، فكان يدفع بين وقت وآخر بتغريدة طير أو إبحاء باحتفال من احتفالات الفلاحة الموسمية كاحتفال جنى الكروم بإيطاليا فى فصل الخريف، أو بتلميح إلى تساقط نُدْف الثلج فى الشتاء، ومن ثم كانت تعليقات بعيدة عن الأوصاف الواقعية أو الدقيقة الإيحاء التى استخدمها بعده مؤلفو الموسيقى ذات البرنامج التصويرى الواقعى. والواقع أن قيمة هذه الكونشيرات الحقيقية إنما تنبع من قوامها الموسيقى ومن أفكارها الموسيقية ومن بنائها المحكم بصرف النظر عما تتضمنه من أوصاف ومقاصد أخرى غير موسيقية (فقرة ٩٤ من التسجيل الموسيقى).

ألبينونى

بوسعنا تقسيم نماذج الموسيقى التى كُتبت 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 مع مراعاة الأصول الفنية للعزف على الآلات سواء فى صورة الراقص الراقص أو التقاسيم أو الارتجال الذى يتيح فرص الإبداع أثناء الأداء.
- ٤- نماذج أسلوب الكونشيرتو.

وقد استخدم الاستطراد فيها جميعاً في صورة التنوعات التي تجرى إما على لحن معين أو الملازمة للحن المتكرر في إصرار «اللحن الملح». وقد تطورت هذه الصيغ فيما بعد خلال العصرين الكلاسيكي والرومانسى تطوراً واسع النطاق ومايزال مؤلفو القرن العشرين يستغلونها حتى اليوم. وفي الوقت الذي كان كوريللى^(٦٣٠) وبيثالدي يتزعمان فيه مدرسة البندقية في عصر الباروك ظهر موسيقى هاو هو «تومازو ألبينوني»^(٦٣١) (١٦٧٤ - ١٧٤٥) عكف على كتابة الأوبرا حتى بلغ عدد ما ألفه منها ما يقرب من خمسين أوبرا، كما وضع عدداً كبيراً من المؤلفات الموسيقية للآلات الأوركسترالية ولموسيقى الحجرة وتناول في تأليفه جميع النماذج الموسيقية الشائعة في عصره، غير أن موسيقاه للآلات كانت تنطوي على قدر كبير من «الذاتية»، بل إن بعضها كان ينطوي على شحنة شعورية تفوح منها إرهاصات الموسيقى الرومانسية، مثل الجزء البطيء الحركة [أداچيو] من السيمفونية المقدسة.

وقد ظل ألبينوني مجهولاً زهاء قرنين حتى صاغ يوهان سباستيان باخ بعض التنوعات على هيئة الفوجة مستعيراً ألحانها من ألبينوني فانتشله بذلك من زوايا النسيان وأثار الاهتمام به من جديد. وصنّف ألبينوني لموسيقى الآلات مؤلفات من نمودج الكونشرتو كان من بينها مقطوعته البطيئة الحركة «أداچيو» التي نبّهت إليه الأذهان في عصرنا الحالي وجمّدت الاهتمام به، والتي أخذ «ريمو جيازوتو» لحنها الأساسى كما وجده مدوناً بمخطوط بدار كتب مدينة درسدن [قبل فقدته خلال الحرب العالمية الثانية] وأعدّه بعد أن أضاف إليه جزء التفاعل ووزّعه فيما بين الثيولينه المفردة وسائر الأوركسترا الوترى والأورغن. وقد عُرّفت هذه المقطوعة بعد صياغة «جيازوتو» لها باسم «الحركة البطيئة للوترى والأورغن»، وتبدو في صورة اللحن الشجى الجميل الذى تستعرضه الثيولينه المفردة تصاحبها تآلفات هارمونية ممتدة من أداء الأورغن تساندها سائر الوترى بالغمز على الأوتار بالأصبع [بيتزيكاتو]^(٦٣٢) دون القوس، وتومض بين الفينة والأخرى نهاية اللحن في صورة زخرفية تبرز مهارة العزف على الثيولينه المفردة، ثم يلى ذلك ما يشبه التفاعل، يعقبه تلخيص العرض بنفس صورته الأولى منتهياً بزخارف من الثيولينه المفردة تصاحبها سائر الوترى والأورغن (فقرة ٩٥ من التسجيل الموسيقى).

أسلوب الباروك البورجوازى

ظهر جان پيتر زون سويلنك^(٦٣٣) (١٥٦٢ - ١٦٢١) أعظم موسيقى فى هولندا خلال القرن السابع عشر كأهم ممثلى أسلوب الباروك، واستطاع تطعيم النماذج الإيطالية الجديدة لموسيقى الآلات التي ابتكرت فى البندقية بالعناصر الفنية البراقة التي انفرد بها الموسيقيون الإنجليز فى مؤلفاتهم للآلات ذات لوحة المفاتيح وخاصة آلة الثرچينال، وابتكر من هذا الخليط نماذج بارزة من الفوجة لآلة الأورغن نتبينها

اليوم من خلال مؤلفات يوهان سباستيان باخ العظيم . كما أبدع صيغاً من التنوعات على أغاني المزامير الدينية وألحان الكورال الدينية للآلات الوترية ، بادئاً بذلك المسيرة الكبرى الرائعة فى تاريخ الموسيقى . ونستطيع أن نتبين من أحد تنوعات اللحن الكورالى «آه يا إلهى»^(٦٣٤) إرهاصة بكافة سمات موسيقى باخ ، وهو ما يؤكد أنه هو الذى أنار له الطريق فى كتابة مقدماته الكورالية (فقرة ٩٦ من التسجيل الموسيقى).

وكان الموسيقى الألمانى هاسلر (١٥٦٤ - ١٦١٢) المعاصر لسويلنك أول مؤلف موسيقى ألمانى أقام حيناً من الزمن بالبندقية فى إيطاليا وتلمذ على جبريللى فإذا هو يمزج أسلوب الباروك الإيطالى بالروح الجرمانية فى «مجموعة المزامير الدينية» التى قدم فيها نماذج عدة لتنمية صيغ التنوعات الكورالية على لحن النشيد اللوثرى .

وظهر موسيقى ألمانى آخر برع فى كتابة مقطوعات على نمط أسلوب جبريللى هو ميكائيل پريتوريوس^(٦٣٥) (١٥٧١ - ١٦٢١) الذى ألف أغانى دينية تشتمل على الغناء المنفرد والغناء الكورالى والأوركستراالى الباروكى فضلاً عن مؤلفاته الدنيوية ، الأمر الذى تبينه فى «رقصة من القرية»^(٦٣٦) (فقرة ٩٧ من التسجيل الموسيقى) . وتآلق فى روما **جيرولامو فريسكوبالدى**^(٦٣٧) (١٥٨٣ - ١٦٦٣) أعظم عازف للأورغن فى عصره الذى سار على نهج أسلافه من الإيطاليين والإنجليز فى نماذجهم التقليدية وخاصة نموذج «الرتيشيركارى»^(٦٣٨) المقابل للفانتازيه عند مؤلفى الثرجينال الإنجليز ، وكذلك نموذج اللمسات السريعة وخاصة المؤلف للأورغن أو الهارپسيكورد مثل مقطوعته «... حتى نسمو»^(٦٣٩) (فقرة ٩٨ من التسجيل الموسيقى) .

وكان لچاكومو كاريسىمى^(٦٤٠) (١٦٠٥ - ١٦٧٤) تأثير عظيم على مؤلفى الأوبرا فى عصره دون أن يؤلف أوبرا واحدة ، فقد وجه نشاطه أساساً إلى تنمية نموذج الأوراتوريو وزوده بكل العناصر المتطورة فى أسلوب الهارمونية وخاصة عندما بدأ تطبيق عمليات الكونترابنت على المستحدثات الهارمونية الجديدة فى منتصف القرن السابع عشر ، وكذا استخدام التغيرات الإيقاعية الجديدة . وكانت الخطوط الميلودية النامية أبرز مميزات موسيقى كاريسىمى .

وفى هذا العصر أيضاً ظهر أركانچلو كوريللى^(٦٤١) (١٦٥٣ - ١٧١٣) الذى اشتهر بكتابة مقطوعات خالدة مايزال كبار عازفى القيولينه يعزفونها إلى اليوم . وإذا كان فى الأصل عازف قيولينه ذا شأن كبير فلقد غدا فى مقدمة مؤلفى الكونشيرتو الكبير^(٦٤٢) ، وإذا هو يبلغ بألة الكمان ذروة إبداعه فى تنوعاته المعروفة باسم «لا فوليا»^(٦٤٢) الذى استمده من عنوان رقصة برتغالية ذات طابع وحشى بما تنطوى

عليه من قفزات جريئة^(٦٤٤) . واتجه كوريللى فى مؤلفاته الأخيرة نحو تنمية «الكونشيرتو الكبير» الذى يتكامل فيه الأداء ويتقابل بين مجموعة الأوركسترا من جهة وبين مجموعة صغيرة من الآلات تؤدى الدور الرئيسى المنفرد من جهة أخرى ، ولم تزد هذه المجموعة الصغيرة عند كوريللى عن ثلاث آلات . وتبين هذا التكامل وتلك المقابلة حين نستمع إلى التصدير ورقصة الجيج^(٦٤٥) اللذين يبدأ بهما الكونشيرتو الكبير رقم ٩ من مقام لا كبير (فقرة ٩٩ من التسجيل الموسيقى) .

أسلوب الباروك الأرسقراطى

موسيقى بلاط فرساي

ازدهرت العلوم والآداب والفنون بفرنسا فى عهد لويس الرابع عشر الذى كان حريصاً على تشجيع الإبداع الفنى وخاصة ابتكار موسيقى فرنسية جديدة بالأبهة التى يحياها وتتناسب مع أهداف أسلوب الباروك . وكان جان باتيست لؤللى^(٦٤٦) الموسيقى الإيطالى الأصل يقيم آنذاك بفرنسا فأشرف على تكوين أوركسترا يضم أربعة وعشرين عازفاً للآلات الوترية إلى جانب عازفى آلات النفخ الخشبية والنحاسية من حرس الملك الذين انضموا إلى الأوركسترا . وطلب الملك إلى لؤللى أن يدعو مؤلف الأوبرا الإيطالى «كافاللى»^(٦٤٧) لتقديم بعض أوبراته فى باريس . وكان المتبع أيامها قيام المؤلف بإخراج



(لوحة ٥٧) جان باتيست لؤللى .

أوبراته إذ لم يكن ثمة مخرجون متخصصون بالمعنى الذى نعرفه اليوم (لوحة ٣٤). ووفد كاثاللى مصطحباً معه المهندس المرموق «توريللى» ومجموعة من صفوة المغنين والفنانين المسرحيين الذين شاركوا فى إخراج أوبراه «خشيارشا»، وقام لوللى بتصميم عدة رقصات باليه تُقدّم بين فصول الأوبرا إرضاء لذوق الفرنسيين الذين كانوا لا يحفلون بالأوبرا 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 لوللى صمّم فى مستهل إقامته بفرنسا عدداً من رقصاته خصيصاً للويس الرابع عشر. وكان إشراك المهندسين فى إخراج مسرحية أوبرالية شيئاً طبيعياً فى ذلك العصر الذى كان يستهدف استعراض الفخامة المفرطة وفق أسلوب الباروك. وكان المهندسون يحققون من المعجزات المسرحية فى الإخراج ما قد يثير حسد مخرجى مسرحنا الحديث، فمثلوا الزلازل والعواصف الرعدية وحوّلوا خشبة المسرح إلى بحر تطلّ فيه جنّيات الماء وحوارياته ثم يختفين فى غمضة عين.

وإذا كان الفرنسيون قد شُغفوا بالأوبرات الإيطالية فقد تمّنوا لو أنها كانت تُغنى بلغتهم حتى يتمكنوا من استيعابها، ولهذا لم يكد لوللى يصادق الكاتب المسرحى الفرنسى موليير حتى بدأ يضع الموسيقى لعدد من مسرحياته مثل مسرحية «البورجوازي النبيل». وفى عام ١٦٧٣ بدأ لوللى يعدّ نموذج الأوبرا الفرنسى الذى عُرف باسم «التراجيديا الغنائية»، وكانت أهم أوبراته الأولى هى «ألكستيس» (٦٤٨). ومن بين أهم أعماله نشيد «يوم الغضب» (٦٤٩) (وهو فى حقيقته موتيت تؤديه جوقنا إنشاد وأوركسترا) (فقرة ١٠٠ من التسجيل الموسيقى)، وكذا العديد من موسيقى «الفانفار»* (فقرة ١٠١ من التسجيل الموسيقى).

وكانت أوبراه تبدأ على عادته فى أوبراته كلها- بتمهيد يلى الافتتاحية التى أدخل على نموذجها الذى يؤديه الأوركسترا تغييراً هاماً، إذ قدّمها فى جزئين أو ثلاثة أجزاء منفصلة متعاقبة، أولها بطئ الحركة وثانيها سريع فى صورة الفوجة وثالثها وهو ذيل الختام أقل سرعة من سابقه. وعُرفت هذه الافتتاحية- سواء كان لها ذيل ختامى أو لم يكن لها- باسم الافتتاحية الفرنسية. وكانت افتتاحيات لوللى أكثر إتقاناً من سابقتها حتى لقد تأثر بها غيره من المؤلفين أمثال هنرى بيرسيل وچورچ فردريك هيندل الذى استخدمها فى افتتاحيات مسرحياته «الأوراتوريو» وخاصة أوراتوريو «المسيح»، وكذلك يوهان سباستيان باخ الذى استخدمها هو الآخر فى متالياته للآلات وفى أوراتوريو آلام المسيح وفق إنجيل يوحنا ثم وفق إنجيل متى. وكان لوللى قد أسند إلى الشاعر كينو (٦٥٠) مهمة صياغة نصوص أوبراته، كما ابتكر نوعاً جديداً من الإلقاء الشعرى مخالفاً لشكل الحديث العادى الذى اتبعته جماعة «كاميراتا» وللشكل الغنائى المتبع فى أوبرات مونتيردى.

* يذهب هنرى چورچ فارمر فى كتابه (The Arabian Influence on Musical Theory (In Metathesis) سنة ١٩٢٥ صفحة ٥) إلى أن كلمة «فانفار» Fanfare أصلها جمع كلمة «نغير على أنفاز ثم تحوّرت.

وقد أسند لويس الرابع عشر إلى الأب پير پيران^(٦٥١) وروبير كامبير^(٦٥٢) والماركيزدى سوردياك تأسيس «أكاديمية الموسيقى» بباريس، وهو الاسم الذى يُطلق إلى اليوم على دار أوبرا باريس التى تم افتتاحها فى ١٩ مارس ١٦٧١ بأوبرا «پومونا»^(٦٥٣) غير أن فشل هذه الأوبرا التى كتب موسيقاها كامبير دفع الملك إلى سحب امتياز إدارة الأكاديمية من پيران وكامبير والمركيزدى سوردياك وإسناد الإشراف المطلق عليها إلى لوللى الذى أعاد افتتاحها فى ١٥ نوفمبر ١٦٧٢، وظل يشغل منصبه هذا حتى وفاته عام ١٦٨٢.

ويصنّف مؤرخو الفن موسيقى لوللى ضمن موسيقى المناسبات المفعمة بالفخامة والأبهة. ومع التزامها بالتقاليد المتعارف عليها إلا أنها تحمل لونا من الرتبة المملّة والافتقار إلى التنوّع وذلك لكثرة استخدامه للصيغ المتشابهة، ومن هنا بات لا يُنظر إلى أعماله بوصفها فناعاطفيا رقيقا. والواقع أن لوللى لم يحفل بهذا الجانب ولم يلجأ إليه إلا فى ظروف بعينها إذ كان لوللى فى حقيقته رجل مسرح أكثر منه موسيقيا. وعلى الرغم من ذلك فمن خلال نقاء لغته الموسيقية وإدراكه العميق لخصائص الأوركسترا وابتكاراته الشخصية وقبل كل شىء تأثيره الطاغى فى أنحاء أوروبا حتى ظهور باخ فى ساحة الموسيقى، تُعدّ موسيقاه بحدّ ذاتها جديرة بالتقدير وإن افتقرت إلى الطابع الدرامى. ولقد تجلّت براعة لوللى فى المقطوعات الموسيقية التصويرية التى تسلّل من خلالها بعض التنوّع إلى موسيقاه، على حين جاءت رقصاته أقلّ شأنًا. ويمكن تحديد المشاهد التى عُنى بتصويرها موسيقيا فى أنواع ثلاث وإن بدت فى قوالب جدّ متماثلة؛ وهى المشاهد الريفية والرعية التى تصاحبها آلات الفلوت والأبوا، والمشاهد الحربية التى تصاحبها آلات الترومبيت والتيمپانى، ومشاهد النواح والرؤى الحزينة التى كان يسندها إلى الثيولينات. ولا نزاع فى أن لوللى كان بدايةً لأسلوب موسيقى جديد متميّز شاع فى كافة أرجاء القارة الأوروبية من خلال شهرته المتألّقة وعلى أيدي تلامذته.

وكان ميشيل ريشارد ديلا لاند (١٦٥٧-١٧٢٦) أحد كبار المؤلفين الموسيقيين المنتمين إلى مدرسة قصر فرساي بباريس. وعندما بدأ اسمه يتألّق كعازف أورغن بارع فى العديد من كنائس العاصمة الفرنسية وقع عليه اختيار القصر أستاذًا لبنات لويس الرابع عشر لتعليمهن العزف على الهارپسيكورد. وفى عام ١٦٨٣ عين قائداً مساعداً للموسيقات الكنيسة الملكية إلى أن تولى منصب المدير والمؤلف الموسيقى بالكنيسة نفسها، ثم اختير مستشاراً موسيقياً لقصر فرساي وعُهد إليه بتأليف موسيقى الحجره للقصر. وإليه يرجع الفضل فى إرساء أسس نموذج الموتيت المسمّى «موتيت فرساي العظيم» الذى ألّف منه اثنين وأربعين مقطوعة، وقد اعتبره كل من باخ وهيندل النمط النموذجى لمدرسة فرساي الموسيقية. ويعدّ ديلا لاند مثل راسين ومولير وأضربهما أحد رواد «العصر العظيم» بمدرسة الفن الفرنسى خلال تلك

الحقبة من التاريخ . ومن مؤلفات ديبلاند التي كان يعزفها كل مساء أثناء وجبات لويس الرابع عشر ولويس الخامس عشر نستمع إلى جزء من إحدى السيمفونيات المصاحبة لعشاء الملك (فقرة رقم ١٠٢ من التسجيل الموسيقي) مقتطفة من الجزء الثالث من المتتالية الأوركسترالية الرابعة والتي قيل إن الملك رقص على ألحانها .

رامو

وفي عام ١٧٣٤ ، لمع نجم المؤلف الشهير «رامو» الذي أطلق عليه معاصروه اسم «موسيقى الزخارف» لبراعته في استخدام الزخارف والحليات الموسيقية . وكما لعب رامو دوراً في تطوير السيمفونية لعب دوراً أكبر في تطوير فن التوزيع الأوركسترالي بفرنسا .

وقد ولد جان فيليب رامو (لوحة ٥٨) بمدينة ديجون بفرنسا عام ١٦٨٣ وظهرت عليه ملامح النبوغ الموسيقي منذ حداثة فأوفده أبوه في سن السادسة عشرة إلى إيطاليا لاستكمال دراسته الموسيقية بعد أن فرغ من دراسة الآلات ذات المفاتيح والتأليف الموسيقي . وبعد عودته إلى فرنسا استقر فترة قصيرة بأفنيون عازفاً على الأورغن ومدرّساً للموسيقى ، ثم شغل بعدها مناصب موسيقية في العديد من الكنائس الفرنسية . وفي عام ١٧٢٢ استقر به المقام في باريس حيث واثاه الحظ حين نشر كتابه المشهور «بحث في الهارمونية»* الذي اجتذب اهتمام القراء المعنّين بنظرية الموسيقى حتى غدا في عام ١٧٢٦ أحد أساتذة تدريس الموسيقى المرموقين بالعاصمة الفرنسية ، ولم يلبث أربعة أعوام حتى ضمّه لوريش ده لاپولينيير أحد أعظم رعاة الفن الثراء إلى خدمته . وكانت هذه النقطة هي نقطة التحول في حياته مؤلفاً موسيقياً ، إذ وضع لاپولينيير بين يديه كل ما كان يحتاج إليه كي يغدو مؤلفاً أوبرالياً بعد أن اقتصر إنتاجه السابق على بعض مقطوعات الموتيت والكانتاتا والآلات ذات المفاتيح ، وإذا هو يصبح على صلة وثيقة بأوبرا باريس وبقصر فرساي ، وإذا راتبه يهيب له ما كان يهفو إليه من حياة رغدة ، كما أتاحت له فسحة كافية من الوقت كي يتفرغ للتأليف الموسيقي لاسيما وقد أصبح تحت تصرفه أوركستراه الخاص . اغتنم رامو الفرصة السانحة وانطلق يبدع خلال الربع قرن التالي سيلاً منهمراً من التراجميات الموسيقية والمسرحيات الرعوية والأوبرات والباليهات .

وكان من بين الواجبات المسندة إل رامو في خدمة لاپولينيير إعداد حفلات الترفيه الموسيقية مرتين أو ثلاث مرات أسبوعياً . وكان قد ظهر خلال العقود الأولى من القرن الثامن عشر نمط جديد من الأوبرا شد إليه جمهور النظارة في باريس أطلق عليه اسم «الأوبرا-باليه» ، يتشكّل أساساً من عرض مسرحي حافل ومشاهد راقصة ، فإذا رامو يطوّر هذا النمط الحديث في قوالب متعدّدة مميّزا بين كل قالب وآخر بما

◀ (لوحة ٥٨) رامو .



يطلقه عليه من أسماء مثل الباليه البطولي* والملهاة الراقصة** والفواصل المسلية*** والمسرحيات الرعوية**** والباليه الرمزي***** إلى غير ذلك من أسماء ومسميات، وإذا هذه «الأوبرا-باليه» تهيء مجالاً فسيحاً للموسيقى الراقصة الوصفية الانطباعية، وهو المجال الذي برع فيه رامو وبلغ به الذروة.

وقد انتظمت أوبراه الحافلة المسماة «غراميات فى الهند»^(٦٥٤) تسع متتاليات راقصة. وإذا كان قد ظهر بعض الانتقادات ضد هذا النمط الجديد من الأوبرا إلا أن الحماسة المتصاعدة التى قوبل بها أسلوب رامو الجديد اكتسحت تلك الانتقادات الطارئة. وكما استعان رامو بمجموعة من آلات الأوركسترا تتيح له توظيفه توظيفاً عبقرياً مبهراً فوق خشبة المسرح استعان أيضاً بنفر من المغنين الإيطاليين، ولجأ إلى استخدام الديكورات البالغة الفخامة. فقد كانت عروضه الحافلة تقوم على الإبهار من خلال أحجام المناظر الضخمة والمشاهد الخيالية، حتى عدت نموذجا يحتذى لهذا النمط من «الأوبرا-باليه». وإذا كانت فرنسا وإيطاليا وإسبانيا وپولنده منشغلين حينذاك بالحروب هنا وهناك ارتأى «هيبى» ساقى الإله زيوس-وفقاً لنص الأوبرا- ضرورة أن ينتقل ميدان الغرام والحب إلى بلاد يسودها السلام والأمان. وكانت أولى محطات المغامرات الغرامية هى تركيا حيث يقع عثمان باشا فى حب إميلي إحدى الأسيرات المسيحيات المختطفات والتي كانت مخطوبة إلى فالير. ويشاء الحظ أن تدفع العواصف سفينة فالير نحو ساحل تركيا ليقع هو الآخر فى الأسر ويُقاد إلى قصر عثمان باشا حيث يلتقى بإميلي. وما يلبث الباشا أن يتعرف على فالير الذى كان له عليه فضل سابق فى الماضى فإذا هو يبارك هذا اللقاء ويهيئ لهما الزواج بعد أن يقدم إليهما هدية الزواج بضعة زوارق.

وتقع المغامرة التالية فى پيرو حيث يغزو الضابط الإسبانى دون كارلوس قلب پانى إحدى أميرات الإنكا، غير أن الكاهن الهندى الأكبر أواسكار يستنكر هذه العلاقة ويعمل على فصمها فيتسبب بثورة بركان كى يأتى عليهما، ويوفق دون كارلوس إلى إنقاذ پانى بينما يحترق الكاهن بحمم البركان.

وتقع المحطة الثالثة لهذه المغامرات الغرامية فى فارس حيث يجد كل من على وتاكماس سعادتهما فى إحدى الحدائق فيحتفلان فيها بعيد الربيع حيث تفوح المحظيات الشرقيات المفعمات بالحسية كل بأريج زهرة.

وفى أمريكا الجنوبية يأتى المحاربون من الهنود الحمر بقيادة أداريو لتقديم فروض الطاعة للضباط الإسبان والفرنسيين، وإذا الضابطان دامون الفرنسى ودون ألثا الإسبانى يقعان فى حب زيمبا إحدى أميرات الهنود الحمر غير أنها تفضل أداريو، فيشارك الضابطان فى حفل الزفاف.

Ballet - Héroïque*

Comédie - Ballet**

Divertissement***

Pastorale **** وتجمع المسرحية الرعوية بين الملهاة والمأساة وشخصياتها كلها من الرعاة.

Ballet - Allégorique*****

وما من شك في أن مثل هذه المواقف الغرامية قد أتاحت لرامو تقديم أشكال متنوعة من الفنون تنطوي على استخدامات الألوان الزاهية. غير أن رامو لم ينس قط وهو يشير إلى الصبغة المحلية في كل محطة أنه مواطن فرنسي من فرساي حيث لا مناص من أن ينتمى كل ما يتفتق عنه يراعه إلى النظام والجمال والفخامة. وتعدّ الألحان الموسيقية المصاحبة لهذه الأوبرا -باليه من أنجح الأعمال الموسيقية ولاسيما الافتتاحية ولحن المحاربين والمحاربات (فقرة ١٠٣ أ من التسجيل الموسيقي)، ولحن عيد الزهور (فقرة ١٠٣ ب من التسجيل الموسيقي) ولحن الإنكا (فقرة ١٠٣ ج من التسجيل الموسيقي) المتسم بغنائية بالغة الروعة، وقد استعان رامو بالكلافسان في مصاحبة الإلقاء المنغم.

ولا نزاع في أن هذا اللون من التأليف الموسيقي كان خطوة إلى الأمام في منهج الكتابة الهارمونية التقليدية خلال القرن الثامن عشر، كما بدت بعض إيقاعاته ثورية خارجه عما كان متعارفا عليه وقتذاك، ومن هنا فتحت هذه الموسيقى الجريئة الباب على مصراعيه لمؤلفات القرن التاسع عشر الغنائية العظمى. وقد أعاد الموسيقار پول دوكا كتابة النص الموسيقي لمخطوطة رامو - التي كانت تحتوى على فرص تتيح الإعادة بإبداع - لإتاحة عزفها على البيانو فبعث فيها الحياة من جديد. وفي الثاني من شهر يونية عام ١٩٥٢ أعاد الموسيقار الفرنسي هنرى بوسيه* التوزيع الأوركسترا ليهذه الأوبرا حيث قدمتها أوبرا باريس من جديد بعد ما ينوف على قرنين منذ تقديمها لأول مرة في ٢٢ أغسطس ١٧٣٥، وقد أسعدنى الحظ بمشاهدتها بأوبرا باريس عام ١٩٥٤. وقد قوبل إحياء هذه الأوبرا فى مطالع الخمسينات بأوبرا باريس بحماسة متأججة فإذا هى تلقى نجاحا وإقبالا بلا حدود. وما من شك فى أن الإخراج الخيالى الباذخ قد أسهم بدوره فى هذا النجاح غير أن جمهور النظارة قد فُتت افتتاناً شديداً بموسيقى رامو النضرة المفعمة بالحوية الأسرة التى ما لبثت أن ترنمت بألحانها الشفاه فى كل مكان.

وفى مجال الموسيقى برز اسم **فرانسوا كوبران** (١٦٦٨ - ١٧٣٣) وهو أحد تسعة من أفراد أسرته يحملون اسم كوبران كان لهم شأن عظيم فى آفاق الموسيقى الفرنسية وكان فرانسوا أرفعهم مكانة حتى أطلق عليه اسم «كوپران العظيم Couperin le grand». وقد بدأ حياته الموسيقية عازفا على الأورغن فى سن الخامسة والعشرين فى مصلى الملك لويس الرابع عشر بفرساي. وتقوم شهرته حتى اليوم على مؤلفاته الوفيرة الرقيقة المؤثرة سهلة الإدراك لآلة الهارپسيكورد التى يحمل الكثير منها عناوين مبهمة غامضة غريبة والتى تعدّ إرھاصا بما ندعوه اليوم «الموسيقى ذات البرنامج».

أسلوب الباروك الألمانى قبل باخ

يُعدّ **ديتريش بوكستهوده** (١٦٣٧ - ١٧٠٧) و**جورج فيليب تليمان** (١٦٥٦) (لوحة ٥٩) (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 مايزال فى شبابه - إلى أن يجتاز المسافات الطويلة

(لوحة ٥٩) تليمان.



كى يصغى إلى عزفه، بل إننا نلمس تأثره الواضح بأسلوبه فى «مقدماته الكورالية». وأسوق فى هذا المجال إحدى مقدماته بعنوان «أيها المؤمنون، هلموا نمجّد الله»^(٦٥٧) (فقرة ١٠٤ 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)، التى كانت تترسم أسلوب لؤلئى حتى سُميت «بالافتتاحيات الفرنسية» وإن أطلق عليها أحياناً اسم «الكونشرتو» مع أنها من نماذج المتتاليات التى تتألف من أجزاء سريعة الحركة تتلوها أخرى بطيئة. وله كذلك نماذج أخرى يتجلى فيها الطابع الغنائى فى مقابلة مع نماذج ذات طابع راقص، كما قد تنفرد آلة أو آتان بالأداء المنفرد مثل الكونشرتو الذى كتبه للترومبيت وآلتى أوبوا بمصاحبة الأوركسترا الوترى الذى نقتطف منه جزءه الثانى (فقرة ١٠٥ من التسجيل الموسيقى).

أسلوب الباروك فى إنجلترا

أعاد شارل الثانى فتح المسارح التى أغلقها كرومويل بعد عودة الملكية إلى إنجلترا عام ١٦٦١، كما رفع من شأن الفنانين والممثلين والموسيقيين الذين صنّفهم كرومويل ضمن فئة المارقين الخارجين على

(لوحة ٦٠) هنرى پيرسل .
الناشونال جاليرى للپورتريهات .



ناموس الأخلاق العامة برغم سماحه بعرض بعض الأوبرات الأجنبية . ومع أن شارل الثانى وحاشيته وكبار الشخصيات قد شهدوا حفل الافتتاح الرسمى لمسرح الملك عام ١٦٧٤ إلا أن المسرح لم يعرض مؤلفات إنجليزية بل مسرحيات وأوبرات فرنسية ، وهو ما دفع الشاعر الإنجليزي جون درايدن إلى محاولة تأليف نصوص مناسبة للأوبرا الإنجليزية ، فإذا هو يضع مسرحية من نوع المسرحيات المقنّعة «الماسك»* التى كانت تُعرض فى البلاط الإنجليزي مشتملة على شعر وأغان ورقصات وحوار ومناظر استعراضية فخمة شبيهة باستعراضات باليه البلاط الفرنسى ، أطلق عليها اسم «ألبون وأليانوس» (٦٥٩) ضمّنها كافة هذه العناصر المسرحية المتباينة بأقساط متساوية ، مهمتها كما قال فى مقدمته «أن تُطرب الأذن أكثر مما تُمتع العقل» . وعلى حين أجرى درايدن الكلام المنشور على السنة الشخصيات الإنسانية خصّ الآلهة والأبطال بالغناء المنظوم ، واستخدم وسائل ميكانيكية ضخمة فى إخراج أوبراه كى يهبط بثينوس من السماء فى مركبة تجرّها اليمامات ، وكى يشطر السحب حتى تظهر الإلهة «چونو» زوجة

چوييتر فوق مركبتها التي تجرها الطواويس ، وكى يُخرج فينوس وألبيون من أعماق البحر في محارة هائلة تجرّها الدلافين . وعلى الرغم من كافة هذه الحيل المسرحية باءت محاولة درايدن بالإخفاق لافتقار أوبراه إلى الموسيقى الموهوب .

بيرسيل

ولم يكن هنرى بيرسيل^(٦٦٠) (لوحة ٦٠) وهو فى السادسة والعشرين من عمره قد بلغ بعدُ المستوى الفنى الذى بلغه لوللى فى فرنسا ، وكان على الإنجليز أن ينتظروا عشرة أعوام أخرى قبل أن يبلغ بيرسيل المستوى المنشود ، واستمر يؤلف خلال هذه الأعوام العشرة موسيقى تساند المناظر والتمثيل والغناء لبعض مسرحيات شكسبير مثل « الزوبعة » و « الملك آرثر » و « ملكة الجان » المقتبسة من « حلم ليلة منتصف الصيف » . وسنحت لبيرسيل فرصة كتابة أوبرا « ديدو وأينياس »^(٦٦١) لإحدى مدارس البنات عام ١٦٨٨ وهو فى الثلاثين من عمره ، نظم نصّها الشاعر نيهام تيت غير أنه لم يرق إلى مستوى الشاعر الفرنسى كينو الذى شارك لوللى فى خلق الأوبرا الفرنسية . ومع أن الأوبرا قد وُزعت فى الأصل على طبقات الصوت النسائي لأنها كُتبت خصيصاً من أجل الحفل السنوى لمدرسة البنات ، إلا أن هذا التوزيع قد ناله التحوير عند إعادة عرضها بالمسارح العامة فأسند دور الأمير الطروادى أينياس إلى مغن من صوت الباريتون كما أسند دور البحار إلى مغن من صوت التينور .

وتبدأ الأوبرا بافتتاحية أوركستراية على نمط الافتتاحيات الفرنسية التى ابتكرها لوللى من أجزاء ثلاثة ، أولها بطى الحركة وثانيها سريع فى صورة الفوجة وثالثها الختام الأشد بطئاً . وتروى الأوبرا قصة غرام « ديدو » ملكة قرطاجة بأينياس الطروادى الذى لجأ إليها وانضم إلى بلاطها بعد غرق سفينته على نحو ما جاء فى « إنيادة » فرجيل ، فسُميت الأوبرا بإسميهما .

وتحتشد الأوبرا بمكائد السحر ومرح الملاحين الذين يزيّن لهم أحدهم النزول إلى الشاطئ يعبّون الخمر مع الحوريات ، فتشارك الموسيقى مع غناء الملاح وإنشاد المجموعة فى رسم صورة دقيقة لأحد الثغور الإنجليزية . وقد ترسّم بيرسيل خطى مونثردى فى استبدال الغناء المستمر من المجموعة ومن الأفراد على حد سواء بالإلقاء المنغم الجافى ، ويدور الرقص الذى يوحى بتأثر بيرسيل بلوللى المولع بتوظيف الرقص فى الأوبرا الفرنسية ، وتنفرد كبيرة الوصيفات بالغناء تساندها الوصيفات الأخريات وهى توجّه النصح إلى الملكة مُشدة « أزيحى السّحب من فوق جبينك » عندما تقع ديدو كسائر العاشقات المهجورات فريسة للاكتئاب . وتزخر الأوبرا بالأغاني الجماعية الجميلة كأغنية « نثركيويد الأزاهير فى طريقك » التى تقوم معها الراقصات بنثر الورود أمام الملكة ، كما تحتشد بالرقصات الرائعة مثل « رقصة الأصداء » التى صيغت موسيقاها فى إطار هارمونى يختلف بعض الاختلاف عن الإطار المستخدم فى باقى الأوبرا .

ومع أن موضوع أوبرا «ديدو وأينياس» من الموضوعات الملحمية الأثيرة التي يناسبها الإخراج الضخم والديكور الفخم الذى يتميز به أسلوب الباروك فقد وضع بيرسيل فى اعتباره أنه يؤلف أوبراه لمجموعة من طالبات المدارس الهاويات، فإذا هو يطوِّع 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 المناسبة مع مجتمع الهواة الصغير فجاءت أقرب إلى أوبرا «الحجرة»^(٦٦٢) منها إلى الأوبرا الحافلة، ولم تكن هذه الأوبرا فى النهاية إلا تجربة أولية فى سلسلة تجارب خلق الأوبرا الإنجليزية المكتملة. واستعان بيرسيل ببعض منشدى كنيسة وستمنستر التى كان يعمل بها عازف أورغن لإنشاد أدوار الرجال فى أوبراه التى لم تتخللها أية فقرات سردية بل كانت كلها غناء خالصاً. وتنتهى الأوبرا بعزم «ديدو» على الانتحار بعد أن تأكدت من هجر أينياس لها وعدم وفائه، فتودِّع الحياة بأغنية من أغاني النواح^(٦٦٣) التى تبلغ فيها الموسيقى قمة التأثير الدرامى والغناء ذروة الجمال حين تُنشد: «اذكرنى وانس مصيرى»، وهى الجملة التى لا تفتأ تتكرر بمصاحبة الموسيقى فى صورة القرار المتكرر فى إصرار ملِّح رامتاً إلى إصرار القدر على هذه النهاية المأساوية. وهكذا ختم بيرسيل أوبراه - على غرار فرجيل فى الإنيادة - بخاتمة منطقية مناسبة للحدث الدرامى دون أن يعتمد على خلق شخصية أسطورية أو افتعال معجزة - خارقة تضمن لأوبراه نهاية سعيدة (فقرة ١٠٦ من التسجيل الموسيقى). وقد ألف بيرسيل أيضاً بالاشتراك مع درايدن أوبرا «الملك آرثر» (١٦٩١) غير أنها لم تلق نجاحاً يذكر.

وكانت حياة بيرسيل - كموتسارت - قصيرة لكنها حافلة بالإبداع، من موسيقى الحجرة كالفانتازية والصوناتة إلى الأوبرا والموسيقى المصاحبة للأعمال الدرامية مثل موسيقى «رقصة البحار» المصاحبة لمسرحية «الملك آرثر» (فقرة ١٠٧ من التسجيل الموسيقى) والتى مزج فيها بيرسيل بين قالب المتتالية الموسيقية التقليدى وبين الرقصات الشعبية الإنجليزية، فضلاً عن عدد كبير من دراسات الهارپسيكورد. ومات بيرسل عن ستة وثلاثين عاماً ودُفن تحت أورغن كنيسة وستمنستر حيث كان يعزف منذ سنة ١٦٨٠ ولم تكن الأوبرا الإنجليزية الحقة قد ظهرت بعد عند وفاته.

أسلوب الباروك فى نابولى

كتب أليساندور سكارلاتى^(٦٦٤) زعيم مدرسة نابولى موسيقاه بأسلوب النماذج القديمة، إلا أنه استغل قالب «الكانتاتا» فى موسيقاه غير الدينية، فأبدع مقطوعة خالدة من نموذج الكانتاتا بعنوان «على ضفاف نهر التير» قدم فيها إلى جانب بنائها الموسيقى الرصين^(٦٦٥) تصويراً موسيقياً بديعاً لضفاف النهر (فقرة ١٠٨ من التسجيل الموسيقى).

(لوحة ٦١) سكارلاتى.



(لوحة ٦٢) تشيماروزا. ◀

وسمى **دومينكو سكارلاتى** (٦٦٦) «سكارلاتى الصغير» (لوحة ٦١) لكونه ابن أخ أليساندرو الكبير، ويعتبر دومينكو نظير كوبران العظيم فى تطوير موسيقى الكلافسان بإيطاليا، فإذا مبتكراته العظمى تطوّر أسلوب الأداء على هذه الآلة بما أضفته موسيقاه من بريق وجمال على عزف الكلافسان. ومازالت صوناتاته القصيرة تتردد إلى اليوم على أنغام البيانو برغم كتابتها أصلاً للكلافسان حتى لا يكاد يهملها واحد من كبار العازفين. ولم يكن سكارلاتى يصوغ هذه الصوناتات بالطريقة المتعارف عليها من الوجهة البنائية، أى الصوناتة المشتمة على جزء ينطوى على لحنين متقابلى الطابع يجرى عليهما التفاعل ثم يُعاد استعراضهما بما يوحى بالختام، وإنما كانت أشبه شىء بالمتاليات الرشيقة التى تتعاقب فيها المقطوعات القصيرة للكشف عن التعارض بين ببطء حركتها وسرعتها، على نحو ما نستمع إليه فى رقصة «الجافوت» الفرنسية التى تمثل جزءاً من إحدى هذه الصوناتات (فقرة ١٠٩ من التسجيل الموسيقى).

أما **تشيماروزا** (٦٦٨) (لوحة ٦٢) فهو الذى اضطلع بتطوير نموذج «الكونشرتو» الكبير إلى نموذج كونشرتو الآلة المفردة الكونشرتية أو الآلتين المفردتين، حيث تقوم المجموعة الأوركسترالية بعزف التمهيد وباستعراض الألحان على حين تضطلع الآلة المفردة أو الآلتان بالتعليق بشتى الحيل الموسيقية التى تكشف عن المهارة الفنية فى الأداء الاستعراضى للألحان. وقد نقل تشيماروزا روح المرح التى أشاعها موتسارت فى أوبراته الفكاهية إلى موسيقى الكونشرتو، وهى الخطوة التى أعانت الرومانسيين على تطوير موسيقى الكونشرتو خلال القرن



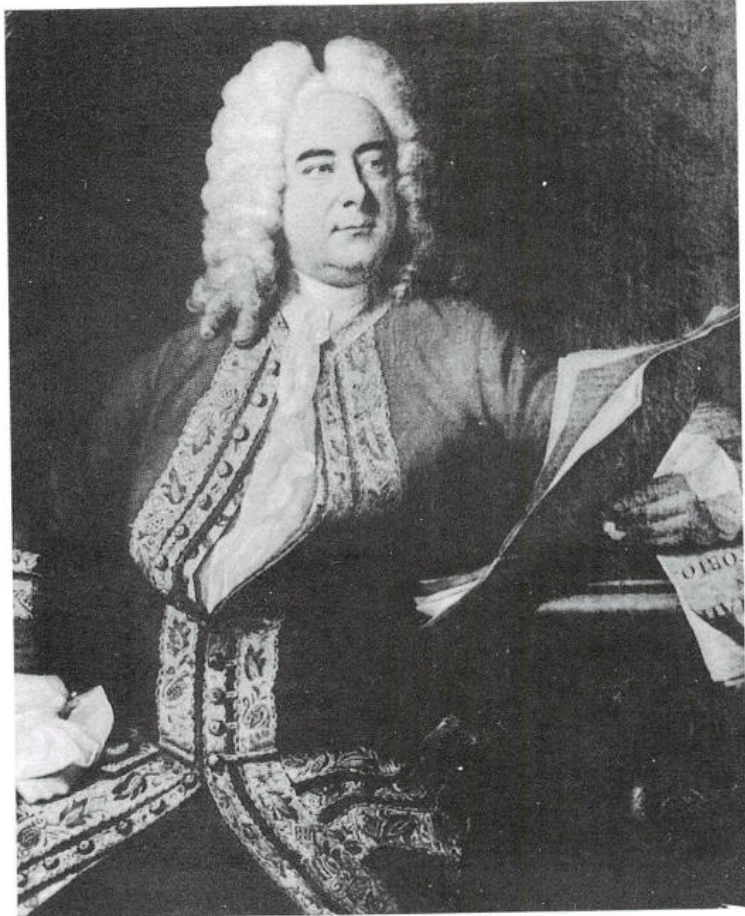
التاسع عشر . ويتجلى الإحساس بروعة ما استحدثه تشيما روزا في هذا المجال في الحركة الثالثة من الكونشرتو الذي كتبه من مقام صول كبير للأوركسترا والتي فلوت (فقرة ١١٠ من التسجيل الموسيقى).

هيندل

وفي عام ١٧١٠ وفد إلى لندن الموسيقى الألماني العظيم هيندل^(٦٦٩) (لوحة ٦٣) بعد زيارته لإيطاليا حيث التقى أئمة الموسيقيين أمثال أليساندرو سكارلاتي وابن أخيه دومنيكو سكارلاتي وأركانچلو كوريللي، ودرس الأوبرا الإيطالية دراسة مستفيضة، كما قام بإخراج أوبرا «أجريبينا»^(٦٧٠) بمدينة البندقية فأعجب بها النظارة الإيطاليون .

وكان هيندل قد ضاق ذرعاً ببلاط أمير هانوفر الذي كان يعمل عنده مديراً موسيقياً واجتذبه حياة البذخ في بلاط أمراء إيطاليا فاستأذن أميره في الانتقال إلى إيطاليا، غير أن إيطاليا لم تكن إلا وقفة قصيرة في طريقه إلى لندن التي عشقها والتي أحسن أنه يستطيع أن يؤدي فيها دوراً في خلق الأوبرا التي يطمح إليها بعد المحاولات السابقة القاصرة . وما لبث أن عكف على كتابة أوبرا «رينالدو» وصاغها في الأسلوب الإيطالي المؤلف في مدينة البندقية وفق أسلوب الباروك القائم على استعراض المفاتن الصوتية

(لوحة ٦٣) جورج فردريك هيندل .
دار الكتب القومية بباريس .



والفقرات التي تباغت أذن المستمع دون ارتباط بالحدث الدرامي . وعندما قدمها عام ١٧١١ استقبلتها لندن بترحيب دافىء قد يكون مرجعه إلى طرفتها التي تمثل بإطلاق مئات الطيور من حديقة مسجورة خلال أحد المشاهد، كما قد يكون جمال ألحان هيندل المسرحية، أو بسبب أسلوبه البهلواني في استعراض المقدرة الفنية على الغناء . وتابع هيندل كتابة الأوبرات الإيطالية الطابع ثلاثين عاماً تضاءل خلالها إقبال الناس عليها . وقد اختفت معظم أعماله الأوبرالية التي بلغت ستة وأربعين عملاً ولم يبق منها إلى اليوم غير بعض ألحان مسرحية مثل اللحن البطيء الحركة الشهير المأخوذ من أوبرا خشايارشا^(٦٧١) والذي يُعزف ضمن برامج حفلات الكونسيرت الموسيقية (فقرة رقم ١١١ من التسجيل الموسيقي)، وأهم هذه الأوبرات هي **يوليوس قيصر في مصر**^(٦٧٢) (١٧٢٤) و**رودلندا**^(٦٧٣) (١٧٢٥).

وأوبرا «يوليوس قيصر بمصر» واحدة من الأوبرات الستة التي كتبها للأكاديمية الملكية للموسيقى في لندن، وأخرجها لأول مرة في العشرين من فبراير عام ١٧٢٤ فوق خشبة المسرح الملكي في «هاى ماركت» بلندن . وتحكى قصتها وصول يوليوس قيصر إلى مصر ومعرفته بمقتل پومپيوس وانتزاع بطلميوس خصمه اللدود عرش مصر الذى أطاح عنه أخته كليوباترا مغتصباً حقها فى الحكم . وما يكاد بطلميوس يستولى على العرش حتى يفكر فى الظفر بكورونيليا أرملة پومپيوس التى تراوغه حتى يتمكن ابنها سيستوس من الانتقام لأبيه ، فى حين تُلقى كليوباترا شباك فتنتها على قيصر لتستعين به على مواجهة أخيها بطلميوس . وتظفر كليوباترا بقلب يوليوس فينبرى بطلميوس للقضاء عليه ويكاد يظفر به لولا أنه سارع إلى إلقاء نفسه فى البحر . وبينما يظن الجميع أن يوليوس ابتلعه اليم إذا به يعود فيطرده بطلميوس ويعيد الهدوء إلى روع كورونيليا وابنها سيستوس ثم يبنى بكليوباترا بعد أن يعقد معها حلفاً سياسياً ويرد لها حقها ملكة على مصر .

ويقدم هيندل كليوباترا خلال قصة الأوبرا فى صورة رائعة، فيخلع عليها قدراً كبيراً من الجاذبية كى تثير أحاسيس قيصر وكأنها إحدى ربات الفنون فى جبل البرناسوس لا مجرد غانية فانية، وإذا هى تشدّ إليها القلوب حين يمزقها القلق على مصير قيصر لحظة انقضاء أعدائه عليه، وحين تثيرها الفاجعة فتشدهو حزناً عليه ساعة ظنته قد لقي حتفه . ويسود مزاجها المتقلب الأوبرا كلها ويعصف بوجدان المشاهدين كأنه الوهج العاطفى لأحاسيسها التى لا تترك أحداً يتوقع أن مثل هذا الحب الجسدى يمكن أن يصبو إلى أن تُتوجَّ العلاقة بالزواج .

وتتفوق الموسيقى الأوركسترالية لهذه الأوبرا على موسيقى عصرها . ومع أن هيندل لم يضمن أوبراته أى دور لفريق الكورال فإنه يستخدم نجوم هذه الأوبرا مرتين فى إنشاد كورالى مرة فى التصدير ومرة فى الختام . وتتجلى روعة الموسيقى الأوركسترالية فى الافتتاحية التى تتألف من تصدير بطيء يتلوه جزء سريع مصوغ من نموذج «الريتورنيللو» (فقرة رقم ١١٢ من التسجيل الموسيقي) وهو اللحن المتكرر

التي تتلوه دائماً أجزاء استطردية في صورة الفوجة، ثم يأتي ختام الافتتاحية في صورة «المينويت»* الذي يُعدّ من مبتكرات هيندل الأثيرة إلى نفسه.

واتجه هيندل في أيامه الأخيرة نحو المسرحيات الغنائية الدينية «الأوراتوريو»، وكان أول ما أدخله عليها أنه جعل نصها بالإنجليزية بعد ما لمسه من انفضاض الناس عن أوبراته ذوات النصوص المعدة بالإيطالية وإقبالهم على «أوبرا الشحاذ» الشعبية الإنجليزية^(٦٧٤). وحققت مسرحيات هيندل في صيغة «الأوراتوريو» نجاحاً كبيراً مثل «سيميليه»^(٦٧٥) وأوراتوريو يهوذا المكابى (فقرة ١١٣ من التسجيل الموسيقى) وأوراتوريو «المسيح» الذي مازال موسيقاه تحظى بشهرة واسعة إلى اليوم.

وقد فرغ هيندل من كتابة أوراتوريو «المسيح» في ثلاثة أسابيع من سنة ١٧٤٢ مما جعل النقاد يعزّون خفة توزيعاته الأوركسترالية إلى سرعة تأليفها. ولم يكن الأوركسترا الذي أُنيط به عزف هذا الأوراتوريو صغيراً بل كان الأوركسترا المعروف في القرن الثامن عشر بأوسع حدوده وإن كانت تنقصه من بين آلات النفخ الخشبية الكلارينيت ولا يحظى بالتوسع الكبير في استخدام الآلات النحاسية على نحو ما حدث بعد ذلك في القرن التاسع عشر خلال العصر الرومانسى. وجاءت تلويناته الأوركسترالية جذابة أسرة تقوم على المقابلة بين الأوركسترا الوترى وآلات النفخ الخشبية، كما تدل الأدوار التي أسندها هيندل للنفير على إدراك عميق لخصائص الطابع الصوتي لهذه الآلة.

وأعدّ هيندل الأدوار الغنائية المنفردة لأوراتوريو «المسيح» بأسلوب اللحن المسرحي مع مصاحبة خفيفة تُثري الملوودية الغنائية الجميلة دون التجاء اللحن إلى استعراض مفاتن الصوت أو بهلوانية الحركات التي تكشف عن المهارة الفنية في أوبراته، وإنما يتدفق اللحن بالتعبير القوي العميق عن المشاعر التي توأكب جلال العبارات الدينية. وعلى الرغم من ذلك حمل أحد الألحان التي ينشدها صوت الباريتون الكثير من التتميق والزخارف المألوفة في أسلوب الباروك، وهو لحن مطلع «حين يتصارع الناس» إذ أجرى على كلمة «الناس»^(٦٧٦) تنميقات تستنفذ صفحة كاملة من صفحات الكراسة الموسيقية. وكان الأوركسترا يلتزم الصمت عند أداء أدوار الغناء المنفرد في حين تقوم آلة التشيللو أو الكلافيسان بالمصاحبة الخفيفة المكتوبة في صورة «القرار المرقم» الذي حلّ الناشر أرقامه في الطبعات الحديثة وأصبح يُعزف على البيانو أو على الكلافيسان إذا وُجد. وقد قام موتسارت بإعادة كتابة هذه المصاحبة موزعة على الأوركسترا في صورة جذابة جميلة لا تهدر الصياغة الأولى التي قصدها هيندل، وهي الصيغة الأوركسترالية المعدلة التي تُعزف اليوم.

* Minuet . رقصة فرنسية ذات إيقاع ثلاثى نشأت ريفية الأصل وارتقت لتصبح من رقصات البلاط، ثم شاعت أثناء القرن الثامن عشر [م. م. م. م. ث].

واشتمل هذا الأوراتوريو على ثلاثة أقسام كبرى: الأول هو التنبؤ بمولد المسيح والثاني آلام المسيح والثالث «يوم الحساب». وإذا كانت موسيقى مسرحيات الأوراتوريو السابقة التي كتبها هيندل قد تأثرت بشكل ملحوظ بالأسلوب الإيطالي، فقد حملت موسيقى «أوراتوريو المسيح» ما يحمله أسلوب الصيغ الألمانية لسيرة آلام المسيح والكائنات الدينية من بساطة وحرارة دينية. وتبدأ الموسيقى بإفتاحية طويلة ذات أقسام ثلاثة على غرار الافتتاحيات الفرنسية: قسم استهلالي بطيء الحركة يتلوه قسم ثان سريع الحركة [وإن طال عما ينبغي] ثم قسم الختام الذي صاغه هيندل في صورة الفوجة.

وكان طول الأوراتوريو سبباً في حذف أجزاء كبيرة منه لا يؤدي حذفها إلى المساس بأجزائه الأساسية العامة مثل الافتتاحية بالقسم الأول والتهليلات في قسمه الثاني (فقرة ١١٤ من التسجيل الموسيقي). وعلى الرغم من أن هيندل قد تناول كتابة الأوراتوريو وهو ما يزال في شبابه المبكر إلا أن أعظم ما كتب من صيغ الأوراتوريو أبدعه وهو في الخمسينات من عمره، مثل أوراتوريو إسرائيل في مصر (٦٧٧) و«شاؤل» (٦٧٨) (١٧٣٨) ويشوع (٦٧٩) ويفتاح (٦٨٠).

وكتب هيندل مقطوعة أوركستريالية هامة لموسيقى الآلات عام ١٧١٧ أطلق عليها اسم «موسيقى المياه» عُزفت للتلويح عن الملك جورج الأول وهو فوق صندل نهري يمتد به مياه نهر التيمز بلندن، وهي متتالية تشتمل على مجموعة من الرقصات والأحان الجديدة التي ابتكرها خصيصاً لهذه المقطوعة دون أن يستعيرها من أوبراته ودون أن تكون لها صلة بالموسيقى الغنائية (فقرة ١١٥ من التسجيل الموسيقي). وقد أعاد الموسيقار «إلجار» صياغتها فيما بعد وأدخل بعض التعديلات على توزيعاتها دون مساس بطابعها الأصلي، وهي الصيغة التي تُعزف اليوم في الحفلات الموسيقية بإنجلترا فقط. وكانت الصيغة الأولى التي كتبها هيندل موزعة على فلوت صغيرة واحدة ومجموعة فلوت كبيرة، ومجموعة الأوبوا ومجموعة الفاجوت، ومجموعة الأبواق [الكورنو] ومجموعة النفير [الترومبيت] إلى جانب الأوركسترا الوتري، وهو توزيع يلائم الموسيقى التي تُعزف في حفل فوق صفحة النهر. ومن الإنصاف الاعتراف بأن الصيغة التي أعدها «إلجار» قد حجبت مقاصد هيندل بما انطوت عليه أصوات الآلات النحاسية من جلبة لا مبرر لها.

وقد كتب هيندل في مستهل حياته الفنية تسع عشرة صوناتة (٦٨١) لآلة واحدة أو لآلتين بمصاحبة القرار المرقم الذي كان يؤديه عادة عازف الكلافيسان، وإن لم يكن من عادة هيندل تحديد الآلة المستخدمة، حتى اعتاد العازفون استبدال الآلات بغيرها على هواهم. ومع ذلك فقد كتب ست صوناتات للفلوت والكلافيسان تعد من أروع ما كتب لهما، وماتزال هذه الصوناتات تُعزف في الحفلات الموسيقية حتى اليوم. غير أن أبدع ما كتبه هيندل للأوركسترا الوتري هو الإثنا عشر **كونشرتو الكبيرة [كونشرتو جروسو]** من المجموعة رقم ٦ التي أنجزها جميعاً عام ١٧٦٠ وهو العام الذي تخلص فيه من متاعبه المالية وفرغ فيه للموسيقى الدينية وموسيقى الآلات.

وتتقابل في «الكونشرتو جروسو» الخامس من المجموعة السادسة، مجموعة الأوركسترا الكاملة^(٦٨٢) مع مجموعة الآلات المنفردة والرئيسية [وهي المجموعة التي تميز الكونشرتو جروسو عن كونشرتو الآلة الواحدة] والتي تقوم بالتعليق على ما أورده المؤلف من ألحان وتسمى أحياناً «الكونشرتينو»، وتتألف في هذا الكونشرتو من فيولنتين وفيولنسيل واحد. وينطلق في الجزء الأول من هذا الكونشرتو الأداء المتوهج من الوترية إلى جانب تألق الموسيقى المستمد من حسن اختيار هيندل للمقام الذي كتب به الكونشرتو وهو مقام ري كبير (فقرة ١١٦ من التسجيل الموسيقى).

وإلى جانب نموذج الكونشرتو جروسو كتب هيندل نموذج كونشرتو الآلة الواحدة التي يمكن أن تحل محل الأوركسترا وهي الأورغن، أسوق مثالا له الكونشرتو رقم ١ من المجموعة الرابعة من مقام صول صغير للأورغن الذي يبدأ بطى الحركة يتلوه جزء قصير النبرات (فقرة ١١٧ من التسجيل الموسيقى).

خاتمة الباروك

باخ

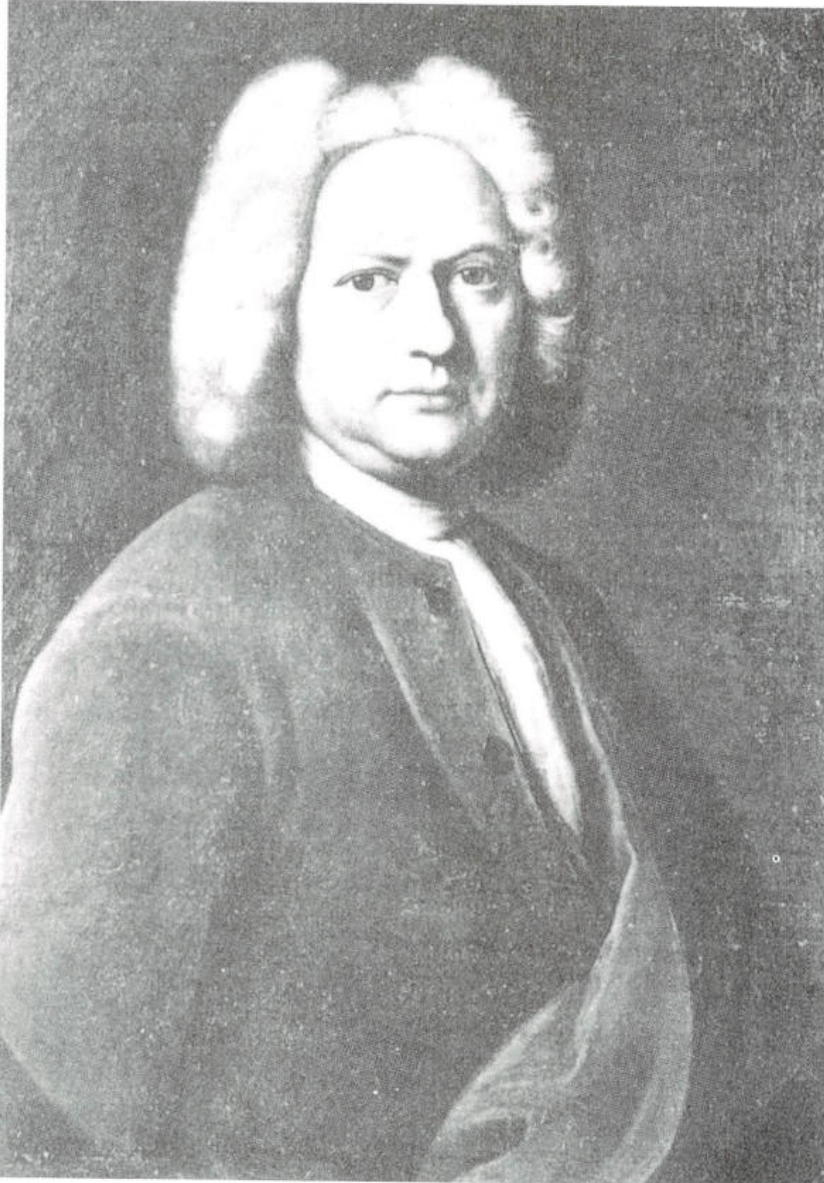
ويختتم عصر الباروك في عالم الموسيقى يوهان سباستيان باخ الخالد (١٦٨٥ - ١٧٥٠) (لوحة ٦٤) الذي يصنّف معظم النقاد أعماله في قسمين: أعماله الكورالية الدينية السامقة، ثم موسيقاه الدينية المؤلفة للآلات التي تليها في المرتبة. والواقع أن عبقرية باخ تبدو أعظم ما تبدو في موسيقاه الدينية، في مقطوعاته للكانتاتا وصلوات القداس وموسيقى آلام السيد المسيح وموسيقى الآلات المرتبطة بالموسيقى الدينية مثل مقدمات الكورال التي كتبها للأورغن ومقطوعاته من صيغة الفوجة. ومن أهم أعماله قداسه من مقام «سى» الصغير الذي كتبه خلال ست سنوات من عام ١٧٣١ إلى عام ١٧٣٧.

وإذا كان القداس اللوثري^(٦٨٣) قد احتفظ بقسمين فقط [وهما طلب الرحمة وتمجيد الرب] من الأقسام الستة «التقليدية» في القداس وفق الطقوس الكاثوليكية، فقد قام باخ بتوسيع نطاق القداس بإضافته الأقسام الأربعة الأخرى وهي الإيمان^(٦٨٤) والتقدیس^(٦٨٥) والمباركة^(٦٨٦) والدعاء الختامي «حمل الرب»^(٦٨٧)، وبذا سار قداسه في تواز مع القداس الكاثوليكي من ناحية الشكل - في رأى ماكينى وأندرسون - إلا أنه من ناحية المضمون جاء قداساً لوثيرياً صحيحاً مما يستحيل معه استخدامه في الطقوس الكنسية «الكاثوليكية»، على حين ذهب پول هنرى لانج إلى أن باخ قد كتب هذا القداس للكنيسة الكاثوليكية. وأياً كان الغرض الذي من أجله قام باخ بكتابه فهو لا يعدّ اليوم قداساً طقسياً لوثيرياً أو كاثوليكياً بل هو في رأى أصحاب دائرة المعارف الموسيقية الدولية أقرب إلى صورة الأوراتوريو منه إلى القداس.

وقد جرت العادة بتوزيع الأدوار الكورالية في القداس على خمس مجموعات من الأصوات الغنائية: مجموعتان من صوت السوبرانو، ومجموعة من صوت الكونترالطو، ومجموعة لصوت

التيّنور، ومجموعة لصوت القرار [باص]، إلا أن باخ وزّع الأدوار في قداسه على ست مجموعات غنائية وعلى ثمان مجموعات على التوالي في التقديس «سانكتوس» (٦٨٨) ودعاء الخلاص «خوسانا» (٦٨٩). وقد ضم الأوركسترا ثلاثاً من آلات النفير الشديدة الحدة والتي تم الاستغناء عنها بعد أن تقدمت صناعة النفير وتغيرت مناطقه الصوتية وحلت محلّه آلات أخرى مثل الكلارينيت، كما ضم آلتى فلوت وآلتى أوبوا وآلتى فاجوت إلى جانب الأوركسترا الكامل وطبول الطنبالة «التمپانى» مع إسناد جزء هام من الموسيقى إلى الأورغن الكبير.

وقد سجّل باخ جميع الأدوار الأوركسترالية بالمدوّنة الموسيقية الشاملة (٦٩٠) عدا دور الأورغن الذى كتبه على هيئة قرار المصاحبة المرقّم الذى قام الناشرون بإعداده لعازف الأورغن فى الطبقات الحديثة.



(لوحة ٦٤) يوهان سباستيان
باخ فى الخامسة والثلاثين من
عمره. متحف باخ.

وكانت الأوبوا المستخدمة أيام باخ هي الأوبوا دامورى، وصوتها أشد حناناً من الأوبوا الحديثة غير أنه أضعف رينياً وأقل قوة فى أنغامه. كما استخدم باخ بوق صيد (كورنو بدون غمازات) فى مصاحبة غناء منفرد من طبقة باص يترنم فيه المغنى بالجلال الإلهى تعبيراً عن دفقة الشعور الإنسانى أمام عظمة الخالق. وقد حشد باخ موسيقاه بمثل هذه النبضات الإنسانية القوية التى برع فى إبرازها وتصويرها تعبيراً عن ورع اللوثريين الذين يدين باخ بمذهبهم كما تكشف عن ولعه بتكثيف جرعة الشعور الدينى.

وتشتمل موسيقى القداس على أربع وعشرين حركة متنوعة السرعة، وخمسة عشر نشيداً كورالياً، وستة ألحان مسرحية منفردة: لحن للسوبرانو، وثن للتينور، ولحان للكوتنترالطو، ولحان للباس، كما تشتمل على ثلاثة «ثنائيات» تدور اثنتان منها بين السوبرانو، وتدور الثالثة بين السوبرانو والتينور. ولم يكن للحن المسرحى الغنائى المنفرد الذى يستخدمه باخ فى موسيقى هذا القداس من طراز الألحان الأوبرالية الثنائية التى تُقسّم عادة إلى ثلاثة أقسام هى الجزء الأول ثم الثانى ثم إعادة آلية للجزء الأول، فقد كان من رأى باخ أن إعادة الآلية فى ألحان القداس التى تحمل دفقات روحانية تقلل من قدرها، وهو ما يخدش المغزى المقصود من القداس (فقرة ١١٨ من التسجيل الموسيقى). ولهذا القداس بالنسبة لأعمال باخ نفس أهمية السيمفونية التاسعة بالنسبة لأعمال بيتهوفن وأهمية مسرحيات خاتم النييلونج بالنسبة لأعمال فاغنر.

وتلى موسيقى هذا القداس العظيم فى عمق المشاعر ورسوخ التعبير بين أعمال باخ موسيقى «آلام المسيح وفق إنجيل متى (٦٩١)» المشحونة بشتى المشاعر المشبوبة ونبضات الألم الفاجع التى تبدو كأنها قد نُسجت من الدموع والدماء واللهيب. وقد صاغ باخ آلام المسيح وفق أناجيل ثلاثة، فكان هذا القداس أروعها وأغناها ثراء فى موسيقاه ودراميته وجلال استعراض قصة آلام المسيح، حقق فيه باخ التوازن الوجدانى الشفاف، وأتبع كل موقف متوتر بلحظة من لحظات الراحة النفسية، مطلقاً الأضواء من أعماق الظلمات باستخدام بعض العناصر الانتقالية التى تُحكم الربط بين المواقف المختلفة أثناء السرد الموسيقى، وهى أمور إذا لم يراعها قادة الأوركسترا الحديث خلال الأداء اختل معه التوازن الوجدانى وانفرطت وحدة الأداء، وانظفأ وهج جمال أهداف باخ الموسيقية، فإن استيعاب قائد الأوركسترا الواعى لجوهر الموسيقى ومتطلبات أسلوب باخ فى الكتابة الموسيقية شرط لبلوغ الأداء قمة التعبير عن عمق المشاعر التى تنطوى عليها هذه الموسيقى. وفى حين احتاج إخراج هذا الأوراتوريو أيام باخ إلى مجموعة من المنشدين والمغنين لا تتعدى الأربعين، كما احتاج إلى أوركسترا لا يزيد عدد عازفيه عن ثلاثين عازفاً، تضخم اليوم عدد هذه المجموعات إلى الحد الذى يصعب معه على المايسترو إحكام التوازن الذى قصده باخ خلال الأداء.

ولقد استخدم نموذج «آلام المسيح» فى الكنيسة الألمانية قبل باخ بأكثر من قرن، وكان هاينريش شوتز (٦٩٢) أول من استخدمه مترسماً فيه أسلوب مونتشردى الأوبرالى فى تأليف مقطوعة شبه درامية

تؤدَّى تحت قبة الكنيسة ضمن طقوس «الجمعة الحزينة» مستخدماً نص قصة «آلام المسيح» المؤثرة في المشاعر كما جاءت في الأناجيل الأربعة: أنجيل متى ومرقص ولوقا ويوحنا.

وقدم باخ هذا الأوراتوريو الذي كتبه عن «آلام المسيح» بكنيسة القديس توما بليپزج فحقق نجاحاً عظيماً، وما تزال موسيقاه البليغة تؤثر في نفوسنا حتى اليوم بنفس القدر الذي أثرت به في نفوس مستمعيها منذ أكثر من قرنين، وهو التأثير الشفيف الذي نستشعره عند الاستماع إلى إنشاد الكورال الاستهلالى (فقرة ١١٩ من التسجيل الموسيقى).

وكتب باخ من نموذج «الكانتاتا»* عدداً كبيراً قدره ابنه الثانى فيليب بما يقرب من الثلاثمائة وإن لم يبق لنا منها إلا ما يقرب من المائتين، كتب أكثرها لطقوس صلاة الأحد أيام كان مكلفاً بإدارة موسيقاها، وخص كل كانتاتا بفكرة تدور حول إحدى مناسبات طقوس الأحاد الكنسية وإن صاغ قليلاً منها فى عبارات 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 صور ضخمة تشتمل على ثمانى حركات مثل كانتاتا «المسيح على حافة الموت» التى تجمع حركاتها بين المقدمة الأوركسترالية والأناشيد الكورالية والثنائيات وألحان الغناء الفردى، تمثل كل حركة منها تنوعاً على لحن الكورال اللوثرى المعنونة به الكانتاتا. وتكشف هذه المقطوعات الغنائية عن عمق إدراك باخ لنصوص الكتاب المقدس، كما تصور بالموسيقى بعض مشاهد أحداثه.

ومقدمات الكورال** هى مقطوعات موسيقية لا يتقيد بناؤها المتحرر بأية تقسيمات معينة مثل الصوناتة أو الفوجة، بل هى تشبه فى تحررها مقطوعات الفانتازيه. وتؤدَّى مقدمات الكورال عادة تمهيداً لإنشاد التريمة الكنسية الجماعية «الكورال»، والكورال لحن دينى يقوم أساساً على نصوص الأناشيد اللوثرية وهو من إبداعات الكنيسة البروتستانتية.

وعلى الرغم من أن الألمان يطلقون كلمة «التريمة الدينية»*** ويعتون بها كلمة «كورال» فالكلمة ترجع فى الأصل إلى ما كان يُرتل فى الكنيسة الكاثوليكية قبل حركة الإصلاح الدينى، وكانت تعنى

* Cantata غنائية كورالية دينية - وأحياناً غير دينية - تنتظم غناء فردياً أو يُتبادل فيها الإنشاد بين صوت مفرد وجوقة المنشدين، وهى فى العادة مصحوبة بالأوركسترا. وهذه هى الدلالة المعروفة لهذا المصطلح، غير أنها أحياناً - كما هى الحال مع باخ - قد تعنى صوتاً أو أصواتاً غنائية متفردة دون أن يصحبها الكورال [م. م. م. ث].

*** Choral Preludes

*** Hymn

الغناء المُرسَل الذي يؤديه أكثر من فرد. وثمة العديد من ألحان هذا الغناء المُرسَل اعتمدته الكنيسة البروتستانتية، وما يطلق عليه اليوم اسم «كورال» ليس في الحقيقة غير تلك الألحان وقد أُضيفت إليها الهارمونية لِنَشْدِهَا أصوات أربعة. وإذ لم يكن جمهور المصلّين يشارك في الموسيقى الكنسية قبل حركة الإصلاح الديني، لهذا كان إعداد ترتيبات وأنشيد دينية ينهض جمهور المصلّين بأدائها من أهم التجديدات التي أدخلها مارتن لوتر لتحل محل الغناء المُرسَل الذي كانت تؤديه جوقة المنشدين في كنيسة ما قبل حركة الإصلاح الديني، وكان من البدهي أن يطلق عليها اسم «الكورال». ويمكن القول بأن حصيلة الألحان الكورالية الألمانية قد بلغت ذروتها على يد باخ الذي أعدّ منها ثلاثين لحناً وأعاد كتابة الهارمونية لأربعمئة لحن من الألحان السابقة عليه. وقد جرت العادة أن ينشد جمهور المصلّين ألحان الكورال في توحّد صوتي متساوق النغمات*، كما يسبق الكورال عزف تمهيدي على الأورغن هو ما يُطلق عليه «مقدمة الكورال».

ومن هنا يكون ما أسماه باخ بمقدمة الكورال ليس إلا ترجمة موسيقية على الأورغن لمعاني نصوص لحن «الكورال». وقد اعترف شارل فيدور أستاذ الأورغن الشهير برأيه في ألحان كورال باخ إلى تلميذه الطبيب الأشهر وعازف الأورغن المرموق ألبرت شفايتزر بقوله: «ما تزال تفصيلات عديدة من هذه المؤلّفات مستغلقة على فهمي، كما يبدو لي منطلق باخ الموسيقى الواضح المبسّط في مقطوعات الفوجّة غامضاً معقداً في صيغته الموسيقية لألحان الكورال التي تُعزف على الأورغن. ولعل مردّد ذلك إلى الإسراف الملحوظ في تعارض المشاعر، وإلى عدم ارتباط العمليات الموسيقية الكونترابنطية باللحن الأصلي أو بجوّه العام. وكلمّا غُصتُ في دراسة الصيغ الموسيقية لألحان الكورال ازداد عجزى عن فهمها». وإذا تلميذه الجليل يجيبه قائلاً: «إن مبعث غموض الكثير من هذه الصيغ الموسيقية عليك هو عجزك عن فهم نصوصها المنظومة التي هي في الحق بمثابة ترجمة لمعانيها». وعندما حدّد فيدور المقطوعات التي استغلقت عليه انبرى تلميذه يترجم نصوصها الألمانية المنظومة إلى الفرنسية، وسرعان ما انقشع ما تراءى لثيدور من غموض فإذا هو يعترف قائلاً: «لقد كشفت لي ترجمة شفايتزر للنصوص المكتوبة عن مقاصد باخ من تأليف تلك المقطوعات التي هي أصدق ترجمة موسيقية للمعاني الدينية الألحان لا مجرد تكرار لميلودية النشيد». وكم ثار الجدل بشأن استمرار عزفها على الأورغن أو إبداع صيغ أخرى لها يؤديها الأوركسترا، وانقسم الرأي بين قائل بأن الصيغ الأوركسترالية سوف تمسخها وتنحرف بها عن مقاصد باخ الذي كتبها أصلاً للأورغن على حدّ تعبير شفايتزر، وبين قائل بأن ذلك سيبيح لآلات الأوركسترا الحديث الكشف عن تفصيلات ظلت خافية في الصيغ التي أعدت للأورغن، وهو ما ذهب إليه قائد الأوركسترا العملاق ليوبولد ستوكوفسكى الذي يلفت نظرنا إلى أن آلة الأورغن

* Unison نغم أحادي: هو اتفاق النغمة مع نغمة مثلها أو على مسافة أوكتاف منها. ويتكون من أصوات بشرية مختلفة أو من آلات من فصائل مختلفة [م. م. م. ث].

التي عُزفت عليها هذه المقدمات الكورالية أيام باخ - وهي الأورغن الباروكي الذي كانت أصواته ذات طابع متفردٍ يختلف عن أصوات الأورغن الحديث - أقرب إلى صوت الأوركسترا . ولكي يدلّل ستوكوفسكى على صحة رأيه أعدّ صيغاً أوركسترالية بالغة الروعة والجلال لمقدمات كورالية تشدّ المشاعر نسوق منها مقدمة «هلم أيها الموت العذب»^(٦٩٣) (فقرة ١٢٠ أ من التسجيل الموسيقي)، وهي مقدمة كورالية ذات جمال أسر يتجلّى في نعومتها ورقتها وما تمور به من شجن .

وتميز أسلوب باخ في جميع مؤلفاته الكورالية باستخدامه ألحاناً معينة ترمز إلى أفكار وصور أو مشاعر بذاتها . وقد ذهب شقايتزر في سفره العظيم عن باخ إلى المبالغة في عدد «الألحان الدالة» التي استخدمها باخ ، غير أنه من العسير تبين هذه الألحان الدالة من خلال الاستماع دون دراسة سابقة لها، وهو ما جعل ماكينى وأندرسون ينكران وجودها في موسيقاه في كتابهما القيم «الموسيقى عبر التاريخ» . كذلك تميز أسلوب باخ بمعالجته للأصوات الغنائية على نحو شبيه بمعالجته للآلات الموسيقية، ويعزو ماكينى وأندرسون ذلك إلى نشأته في بلاد لم تنتشر فيها الأوبرا مثل إيطاليا، أو إلى شخصيته المستقلة العصية على التأثير بالمؤلفين الآخرين ، فلم يكن باخ يرسم حدوداً لغناء الصوت البشري كما لم يُعن مثل الإيطاليين باستعراض القدرة الفنية على إبراز الأصوات الغنائية فكان يكتب الدور الغنائي كي تؤديه مغنية من طبقة السوبرانو أو مغن من طبقة التينور على حد سواء، كما كان يكتب الأدوار الموسيقي الآلات كي تُعزف سواء على الثيولينه أو على التشيللو .

وكان المتبع في ألمانيا ابتداء من القرن الثامن عشر حتى العصر الرومانسى كتابة الأدوار الغنائية وخاصة الأغاني الشعبية ليؤديها الصوت العالي أو صوت القرار دون تمييز، وكذلك الحال في التأليف للآلات الموسيقية فكان المؤلف يكتب الصوناته لكي تُعزف على آلة الفلوت مثلاً أو الأوبوا، ولم يتته الموسيقيون إلى التمييز الدقيق بين المناطق الصوتية للآلات الموسيقية ودراسة طابعها الصوتية^(٦٩٤) دراسة وافية إلا بعد عصر باخ على يد مدرسة «مانهايم»^(٦٩٥) وكبار الكلاسيكيين، ثم خلال العصر الرومانسى .

وتعدّ مؤلفات باخ للأورغن أقرب مؤلفاته في مجال موسيقى الآلات إلى مؤلفاته الغنائية الكورالية في القدرة على التعبير المركز عن المشاعر فخامة وثراء وكثافةً وخيالاً وتنوعاً في إيقاعها وألوانها، على النحو الذي نلمسه في موسيقاه للقداس من مقام سى الصغير، وفي أوراتوريو «آلام المسيح وفق إنجيل متى» .

وتكاد مقدمات الكورال التي كتبها باخ للأورغن تكون بمثابة تأملات صافية في ألحان أناشيده الدينية وهو ما يتجلّى في مقطوعته «إلهنا قلعة منيعة» التي كتبها باخ بمناسبة عيد الإصلاح الدينى عام ١٧١٦ وعُزفت لأول مرة بقايمار . ولا تنتمى هذه المقدمة إلى أقوى ما تمخّضت عنه عبقرية باخ فحسب بل هي تعانٍ من أعظم ما جادت به قريحته (فقرة ١٢٠ ب من التسجيل الموسيقي) . ومن هذا المنهل

الفياض استقى باخ «الپاسكاليا»* من مقام دو الصغير التي قام ستوكوفسكى أيضاً بإعداد صيغة أوركسترالية لها (فقرة ١٢١ من التسجيل الموسيقي).

وصف الناقد الموسيقي الشهير إرنست نيومان^(٦٩٦) مقدمات الكورال «بأنها نبضات قلب باخ تحمل في طياتها عالماً كاملاً من التعبير عن المشاعر العميقة، وأن باخ قد وجد عن طريقها متنفساً لإبداعات خياله الذي تتجلى خصوصته بصفة خاصة عند رسم مشهد أو تصوير حالة وجدانية أو معالجة لحظة درامية، وهي الأمور التي تحتشد بها مقدمات الكورال التي يتناول معظمها برنامجاً تصويرياً بحثاً وبسيطاً، فهي أشبه ما تكون بقصائد سيمفونية صغيرة كُتبت للأورغن. وقد بتنا اليوم - بعد أن اعتادت أذاننا جرأة هارمونية فاجنر وديبوسى وكذا التنابرات الهارمونية في موسيقى شونبرج وأتباعه - نستطيع أن نتبين في مقدمات الكورال جرأة في بعض لحظات السياق الهارموني^(٦٩٧) وفي تكوين بعض التآلفات الهارمونية». وينم أسلوب باخ في كتابة مقدمات الكورال عن نبوغه الفياض وتمكّنه المحكم الذي أبدع آيات أكسبته احترام بيتهوفن وبرامز ومندلسون وفاجنر وسيزار فرانك، أولئك العباقرة الذين عكفوا خاشعين على دراسة مؤلفاته واعتبروه أباهم الروحي (فقرة ١٢٢، ب، ج من التسجيل الموسيقي).

وكتب باخ إلى جانب «مقدمات الكورال» عدداً وفيراً من المؤلفات لآلته المفضلة وهي الأورغن، من بينها المقدمات التي تتلوها الفوجات والتي تعدّ أشهرها مقطوعته الاستعراضية «التوكاتا والفوجة» من مقام ري الصغير (فقرة ١٢٣ من التسجيل الموسيقي) وهي إحدى روائع أسلوب الباروك، وإن كان البعض الآخر من هذه المؤلفات أشدّ انطلاقاً في أسلوبه وأغزر مادة في محتواه مثل «الفانتازية والفوجة من مقام ري الصغير».

ويصف المايسترو الشهير ليوبولد ستوكوفسكى مقطوعة «التوكاتا والفوجة» بأنها «من بين سائر أعمال باخ هي أكثر مقطوعاته تحرراً من حيث طابعها وتعبيرها وهارمونيها الجريئة الرائدة ذات الصدى العاصف فلتكوينها قوة غلابة وجلال كوني، كما تتميز ميلوديتها بالتححرر والانطلاق والطواعية على حين جاء بناؤها الموسيقي ونسقها النغمي على غير المؤلف غير متمائل الأجزاء. أما روحها فهي إنسانية عالمية بكل المقاييس، حتى إنها ستظل إلى الأبد موسيقى معاصرة تنقل رسالتها إلى البشر في أرجاء الكون كله.

ويلحظ الدارسون لمؤلفات باخ المجموعة في الطبعة الكاملة أن ثلثيها يمثلان موسيقاه الدينية ذات الطابع الواضح المعبر والمغزى المرتبط بأحد الأفكار أو النصوص أو البرامج الشعرية، في حين يتناول

* Passacaglia مقطوعة موسيقية موضوعة للرقص أصلاً، تكرر فكرتها الموسيقية Theme دون توقف [م. م. م. ث.].

ثلثها الباقي موسيقى «مطلقة» غير مرتبطة بالتعبير عن شيء، يستنكرها البعض ويجدون فيها رتابة تجعلهم يزهدون في سماعها مع أن من بينها أعمالاً عظيمة مثل المقدمات والفوجات التي تشتمل عليها مجموعته «للكلافيير المعدل» (٦٩٨) والتي تضم ثمانية وأربعين مصنفًا ألفها باخ على مرحلتين: كتب نصفها من جميع السلالم الكبيرة والصغيرة عام ١٧٢٢ وكان يومها في السابعة والعشرين من عمره، وكتب نصفها الآخر عام ١٧٤٤ لتُعزف على الكلافيكورد أو البيانو. وسجّل باخ على المخطوط الأصلي المحفوظ بمكتبة برلين عبارة: «وضعتُ مجموعة الكلافيير المعدل أو المقدمات والفوجات من جميع المقامات في السلم الكبير والسلم الصغير لتدريب صغار الموسيقيين التواقين لتحصيل المعارف وترويحاً عن كبار الموسيقيين. من إعداد يوهان سباستيان باخ رئيس فرقة المنشدين ومدير الموسيقى الخاصة ببلاط أمير أنهالت - كوتن» (٦٩٩). وعلى الرغم من هذا التواضع الجمل البادى في تقديمه لها كمقطوعات تعليمية فهي تنبض بالفكر العميق والمشاعر الدافقة، فبينما نجد المقدمة في البعض منها تتصل بالفوجة تماماً من حيث طابعها ومعناها نجدها في البعض الآخر من طابع يتعارض مع طابع الفوجة. ويعدّ كونشيرتو الفلوت والثيولينه والكلافسان الذى أعده لبلاط أمير أنهالت كوتن أطول كونشيرتاته (فقرة ١٢٤ من التسجيل الموسيقى).

وكان باخ يقيم بناء «الفوجة» - وهو نموذج يتعدّد تتبعه على المستمع غير المدرب - من لحن قصير يسهل تذكره خلال الاستماع عندما تتلاحق أصوات الفوجة في مسيرها متسلّلة حتى تبلغ ذروة المعنى الموسيقى المنشود. وتُكتب الفوجة عادة لأصوات متعددة، غنائية أو آلية [ثلاثة أو أربعة أصوات]، وأياً كان عدد الأصوات التي تُعزف في آن واحد، فثمة واحد منها فقط يتميز على الآخرين يشدّ انتباه المستمع يُطلق عليه اسم «الموضوع». ويضع المؤلفون عادة موضوع الفوجة في البداية دون أية مصاحبة موسيقية ويكون عادة قصيراً يتألف من مازورتين أو ثلاثة، وله طابع بارز الواضح 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 عدد غفير من كبار المؤلفين ممن جاءوا بعده ما تزال معاهد الموسيقى في أنحاء العالم تدرسها حتى اليوم (لوحه ٦٥).

وترك باخ عدداً آخر من المؤلفات للأوركسترا الوترى من صوناتات ومنتاليات إلى جانب خمس مقطوعات تُعرف باسم «كونشرتو براند نبرج» صاغها جميعاً بأسلوب الباروك الشائع في عصره، ومع هذا فإن موسيقاه الدينية هي التي تعبّر عن شاعريته وعمق فكره وهي التي ستبقى على الزمن نابضة بأعمق المشاعر. كما ترك عدداً من مقطوعات الآلات المفردة بمصاحبة الأوركسترا يعدّ من أشهرها كونشرتو الثيولينه من مقام مى كبير الذى وصفه ألبرت شفايتزر بقوله: من العسير تحليل هذا الكونشرتو

لأنك إذا فعلت فكأنك تقوم بتشريح جسد حي، غير إننا ندرك على الفور أنه ينبض بفرحة الحياة وإشراقها في كل أجزائه ونحس تدفق لحن الانتصار في جزئيه الأول والأخير (فقرة رقم ١٢٥ من التسجيل الموسيقى).

(لوحة ٦٥) السَّمْعُ أحد الحواس الخمس. خمسة هواة ينشدون بمصاحبة العود والثبول باص. صورة مطبوعة بطريقة الحفر على الحجر لأبراهام بوس.



الفصل التاسع

القرن الثامن عشر

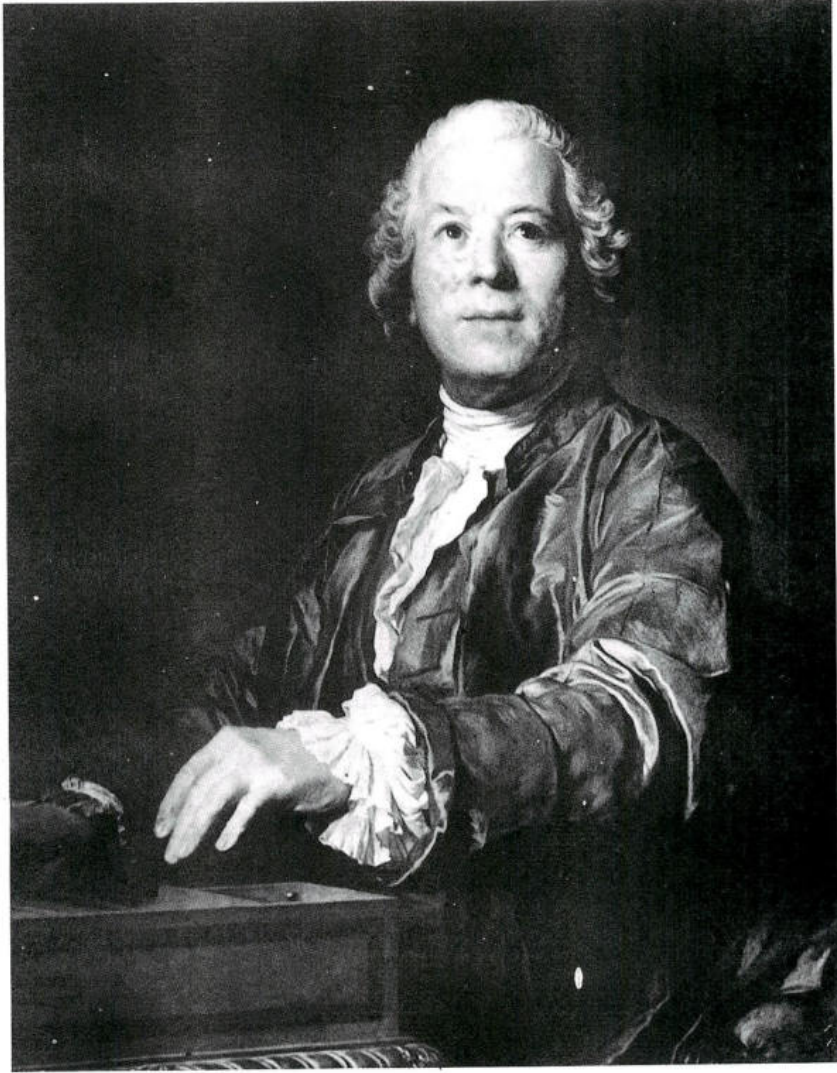
الأوبرا خلال القرن الثامن عشر

جلوك

اتجه مؤلفو الموسيقى فى القرن الثامن عشر إلى البساطة والتعبير الطبيعى الذى لا تثقله التعقيدات الفنية المصطنعة، وهو ما تجلّى فيما سُمى «بإصلاح جلوك للأوبرا». وقد ولد كريستوف فيليبالد فون جلوك قرب مدينة تيمارت بمقاطعة بافاريا عام ١٧١٤ وتلقى دراساته الموسيقية الأولى فى براج. وبعد زيارة لقيينا أقام فى إيطاليا عشرة أعوام كتب خلالها عدداً من الأوبرات الإيطالية الأسلوب، وتنقل بين لندن وهامبورج والدنمارك وقيينا وبراج، وكان يكتب فى كافة هذه العواصم مؤلفات جديدة تحتذى دائماً نهج الأسلوب الإيطالى، ولذا اقتصر تقدير الناس له وقتذاك على أنه موسيقى موهوب من الطراز التقليدى. وقد أتيح له أن يتزوج من سيده هولندية واسعة الثراء وأن يقلده البابا نوط «المهماز الذهبى» ويمنحه لقب الفارس، حتى إذا تقلد منصب مدير الموسيقى بالبلاط بدأ يكتب أوبرات بهجة مرحة وفق النهج الفرنسى كانت انعطافاً نحو الطريق الذى هداه إلى إصلاح الأوبرا (لوحة ٦٦).

وكان جلوك شديد الإعجاب «بأوبرات الباليه» التى ابتكرها رامو وحققت نجاحاً كبيراً فإذا هى تجتذبه بلغتها الفرنسية وبأسلوب رامو فى أجزاء «الإلقاء المنغم» وأجزاء الكورال وبشيوخ الجانب الدرامى فى الأوبرا وبانصهار رقصات الباليه فى نسيج الأوبرا كجزء أساسى منها وليس بوصفها إضافة طريفة فحسب. والتقى برامو الذى كان أيامها طاعناً فى السن، وما لبث أن عقد النية - وخاصة بعد فشل أوبراته الإيطالية فى لندن - على تطوير نموذج الأوبرا، فانبرى يُجرى محاولاته وتجاربه الجادة التى انتهت بكتابة أوبراه «أورفيوس ويورديكى» التى أخرجها بقيينا عام ١٧٦٢. وكانت تقوم على أسطورة أورفيوس اليونانية التى كانت ما تزال تجتذب المؤلفين الموسيقيين فوضعوا لها العديد من المؤلفات

(لوحة ٦٦) كريستوف
جلوك . متحف تاريخ الفنون
بفينا .



الموسيقية^(٧٠١) . ونستطيع أن نتبين ملامح أسلوبه الإلقائي حين نستمع من موسيقى جلوك إلى مونولوج : « أيتها التلال الموحشة كم يُثقلك الحزن في غيبة يورديكي » الذي ينشده أورفيوس عند موت يورديكي ، على حين صيغت المصاحبة الموسيقية بأسلوب التآلفات الهارمونية البسيطة التي تلت المدرسة البوليفونية ذات الخطوط المتعددة الواضحة . (فقرة ١٢٦ من التسجيل الموسيقي) .

على أن جلوك قد حذف من هذه الأسطورة المواقف التي تتيح لكبار المغنين استعراض قدراتهم الغنائية مُفسحاً المجال أمام الكورال ، وهو ما لم يتقبله بالرضاء نجوم الغناء الذين كانوا يتمتعون بحريات واسعة يتخطون معها أحيانا حدود النص الموسيقي المكتوب ، فأثاروا العديد من المشاكل والعقبات مما اضطر جلوك إلى الالتجاء إلى الإمبراطور للتدخل حتى تتسنى له السيطرة على المغنين أثناء إخراج الأوبرا . وفي عام ١٧٧٤ أعدّ صيغة معدّلة لأوبرا « أورفيوس » لم تلبث أن حققت له شهرة خالدة

وماتزال تعدّ أقدم أوبرا تُعرض بانتظام على مسارح العالم، إلى أن أدخل الموسيقى الفرنسى هيكاتور بيرليوز تعديلاً على هذه الأوبرا يتيح لإحدى النساء من طبقة كونترالطو أداء دور أورفيوس الذى أصبح من العسير على الرجال أدائه بعد اثنين وسبعين عاماً من وفاة جلوك، إذ كان قد كتبه لفئة من الذكور زالت من الوجود واختلفت هي فئة الخصيان، وكان بيرليوز يضع فى اعتباره مناسبة هذا الدور لصوت المغنية الشهيرة بولين فياردو - جراسيا .

وقد حدّد جلوك نفسه مبادئ إصلاحه للأوبرا فى تصديره المدوّن لأوبراه ألكستيس^(٧٠٢) على النحو التالى :

- ١ - أن يسبق الجانب الدرامى الجانب الموسيقى فى الأهمية .
 - ٢ - تحاشى إيقاف الحدث المسرحى من أجل إفساح المجال أمام استعراضات صوتية لا تهدف إلا لإرضاء ذوق جمهور الطبقة الراقية .
 - ٣ - استخدام رقصات الباليه كجزء متمم للحدث المسرحى لا مُقحماً عليه .
 - ٤ - إعداد الافتتاحية الموسيقية للأوبرا بحيث لا تكون مجرد خليط من الألحان بل لتهيئة المستمعين لمتابعة الأوبرا .
- تلك هى المبادئ التى لعبت أكبر دور فى إصلاح الأوبرا، والتى من أجلها يحتل اسم جلوك مكانا بارزا بين أصحاب الفضل فى تطوير فن الأوبرا .

موتسارت

سيطر على قلوب الناس خلال القرن الثامن عشر أيضا فنان عبقرى خالد هو موتسارت^(٧٠٣) الذى أعدّ أثناء السنوات الأخيرة من عمره - حيث استقر فى فيينا - موسيقى الحجرة للعزف فى صالونات المجتمع الأرستقراطى، وأوبرا صغيرة لقصر شونبرون الإمبراطورى 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 يؤمّها النبلاء والعامة معاً حيث تلامس مناكب الأرستقراطيين مناكب البورجوازيين، وهى الدور والقاعات التى هيأت لموسيقاه طريق الشهرة الدولية . فقد تميزت أوبراته بطاقة درامية جيّاشة فإذا مواقفها التراجيدية والفكاهية تضى عليها لمسة إنسانية مؤثرة، كما تسلّلت هذه الطاقة الدرامية إلى موسيقاه السيمفونية المطلقة فإذا سيمفونياته الإحدى والأربعون بجانب كونشرتاته لمختلف الآلات تأسر العازفين والمستمعين فى جميع أنحاء العالم حتى اليوم (لوحات ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠) .

و حين اكتشف أبوه عبقريته المبكرة حرص على أن يجوب معه أهم المراكز الموسيقية بأوروبا وأتاح له فرصة اللقاء مع أعظم المؤلفين . وأفاد موتسارت من ذلك كله فتمثل قيادات الفكر الموسيقي المعاصرة ، واستهوته في لندن مؤلفات يوهان كريستان باخ ابن باخ العظيم والتي كانت تمثل تحولاً عن موسيقى كل من أبيه يوهان سباستيان باخ وهيندل ، فإذا موتسارت يهجر أسلوب الفخامة واستعراض المبتكرات الإيقاعية والضخامة الصوتية في الموسيقى التي تميز أسلوب الباروك لينطلق معبراً بنبرات أسلوب



(لوحة ٦٧) موتسارت في صباه .

الروكوكو الرشيق المنمق بعد أن التقى في باريس بأساطين فن «الروكوكو» وخاصة في نطاق موسيقى الآلات ذات لوحة المفاتيح أمثال رامو، وتعلّم من كوبران العظيم الأناقة في الكتابة وعذوبة الأسلوب الذي يدغدغ الأذن، ولقن عن أوبرات جلوك النظرية الدرامية العميقة الشاملة وحبك النسيج الدرامي في الأوبرا واستبعاد العناصر قليلة الأهمية بالنسبة للحدث الدرامي، واستهواه في إيطاليا الإعلاء من شأن جمال الصوت الغنائي الآدمي وجميع عناصر الجاذبية والشاعرية التي تتميز بها الشعوب اللاتينية، ثم استمع إلى أعظم فرق الأوركسترا بأوروبا وأسرته مقدرة العازفين على مختلف الآلات، وهو الأمر الذي أفاد منه كثيراً في توزيعاته الأوركسترالية، كما أخذ عن هايدن القدرة على التعبير المكين في نموذج السيمفونية، واكتشف أسرار الأوبرا الجادة لمدرسة نابولي وأسرار الأوبرا الهزلية مثل أوبرا «الخادمة- السيدة»^(٧٠٥) لبرجوليزي^(٧٠٦)، كما عرف الأوبرا الفكاهية الألمانية. لقد بلغ موتسارت الذروة بأسلوب الروكوكو المتميز بالهارمونيات البسيطة والزخارف اللحنية الرائعة القائمة على ارتجالات ذات ألحان بسيطة، وكان هذا التطور على يديه بمثابة رد فعل للتعقيد الذي بلغه أسلوب الباروك ذو الخطوط اللحنية المتعددة والتي بلغت أحيانا ستة عشر خطا لحنيا مما يشقّ على المستمع تتبعه وإدراكه.

وما من شك في أن موتسارت قد تأثر بحركة التنوير التي قامت إثر مكتشفات نيوتن العلمية، وتجلّى تأثيره بها في ميله إلى الوضوح المنطقي والوحدة في بناء صوره الموسيقية على اختلاف أنواعها. كما تحمس للمذهب الطبيعي الذي نادى به روسو وهو ما عبّر عنه في رسائله الشخصية العديدة، واغترف معارفه الأدبية من نشاط حركة العاصفة والاندفاع*^(٧٠٧) التي نادت بسطوة الطبيعة وتسلسلها على الإنسان بإرادتها الغامضة، مناقضة في ذلك حركة «التنوير العلمية**»^(٧٠٨) التي تؤمن بإمكان إخضاع قوى الطبيعة وتسخيرها لخدمة الإنسان عن طريق العلم.

وهكذا انصهرت في بوتقة ذكائه الحاد جميع المذاهب العلمية والأدبية والموسيقية التي ظهرت في عصره، ثم ما لبثت أن انبثقت من خلال فكره الخلاق في مبتكراته الموسيقية، فإذا هو يعكف على تطوير

* Storm and Stress . حركة أدبية نشأت في ألمانيا (١٧٦٠-١٧٨٥) على أيدي شبان من الطبقة المتوسطة كانوا على حظ من الدراية والثقافة تستملي من الوجدان الغامر. وكانت ثورتهم تلك على ما رأوه من جمود في «حركة التنوير» التي كانت تغلب العقل على العاطفة، وكرّد فعل على تعشق الجمال في طراز الروكوكو. وقد أخذت هذه الحركة بمباديء جان جاك روسو وجعلت منها رائداً لها، فقد كانوا يرون رأيه في أن الطبيعة بجوهرها خير من زيف الحضارة، وأن ما تمليه العاطفة خير مما يمليه العقل [م.م.م.ث.].

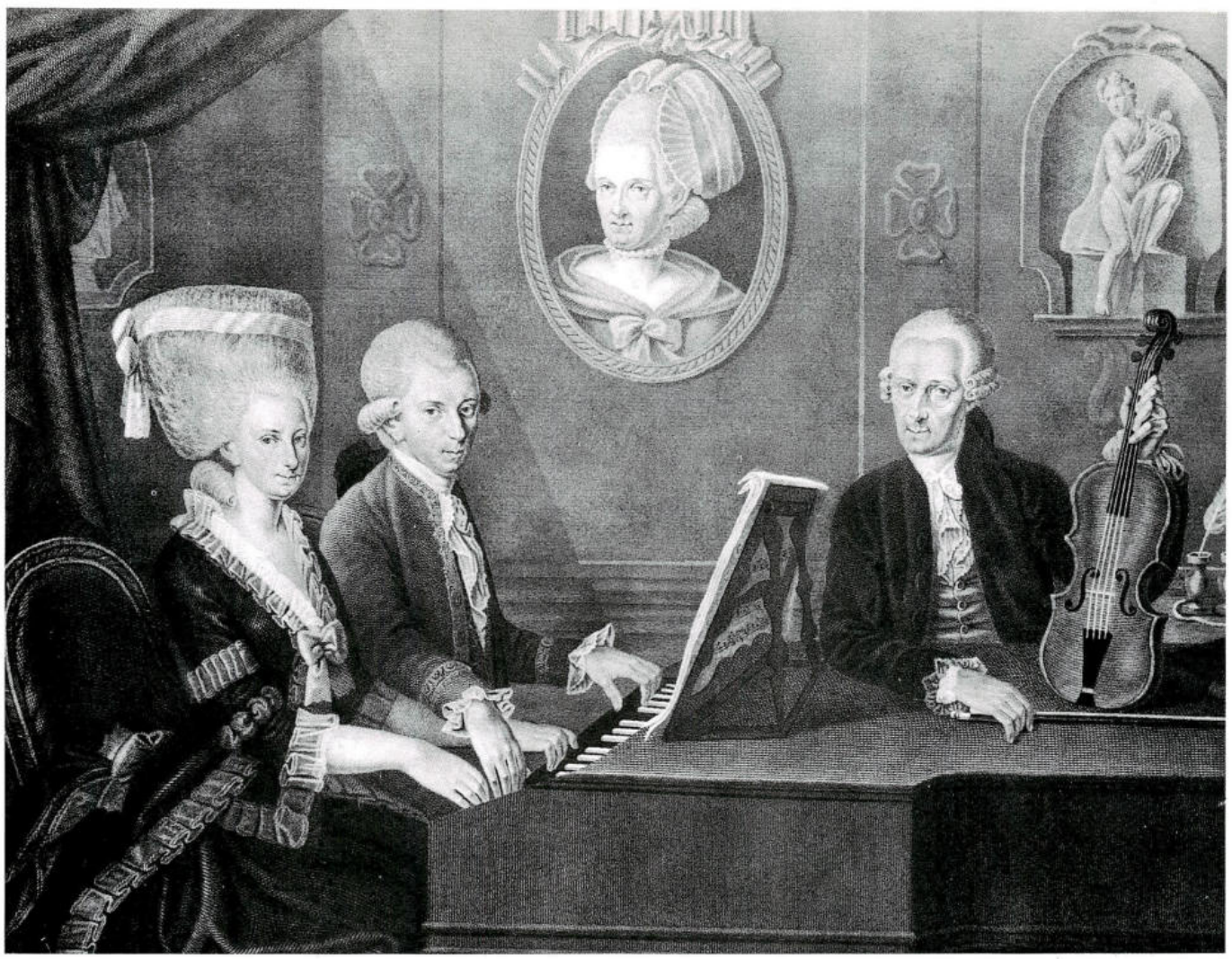
** Enlightenment . عصر الحركة الفلسفية والأدبية في غرب أوروبا بين ١٦٩٠ و١٧٧٠ تقريبا، وكانت التسمية تنصب في الأصل على الحركة الفلسفية في ألمانيا التي قادها جوتولد لسنج ومندلسون في سبيل التربية والثقافة والتحرر من جمود التقاليد الذهنية ومن الانصراف عن العلوم ومنطقها. وتطلق في إنجلترا على النهضة الفلسفية والعلمية التي قادها لوك ونيوتن، كما تطلق في فرنسا على مدرسة فولتير وديدرو. وتتميز كل هذه الحركات الفلسفية بالتشكيك في القيم التقليدية ومعتقداتها، وبالميل نحو الفردية المطلقة، وبإبراز فكرة التقدم البشري العام، وبالمناهج التجريبية للعلوم، وبتحكيك العقل في كل شيء [معجم المصطلحات الأدبية. د. مجدى وهبة].

أسلوب الروكوكو إلى كلاسيكية رصينة، وإذا هو يلتفت بكل كيانه إلى الأوبرا التي وجد فيها النموذج الجدير بضمّ جميع الأفكار والمصطلحات والأساليب في إطار شامخ تبدو معه وكأنها تُرى من خلال «منظار مجسّم»، إذ كان موتسارت يعدّ المسرح الموسيقي الوسيط الطبيعي الذي يتجلى من خلاله التعبير الصادق. وما أشبه مقدرة موتسارت على رسم الشخصيات المسرحية بمقدرة شكسبير وإن قامت مسرحياته على عناصر موسيقية، فكان يبعث الحياة في شخصياته باستخدام الجمل الموسيقية المبتكرة الإيقاع* ويدفع بها خلال المواقف المختلفة، كما استطاع أن ينمّي الأحداث المتشابهة عن طريق التحويرات الهارمونية والحيل الكونتراپنطية. وكان مجاله الشعوري في الأوبرا متسعاً رحباً، فهو يتنقل في يسر من الموقف البهيج إلى المأساوي، ومن الموقف الهادئ إلى المضطرب، ومن الجاد إلى الهازل، ومن الساكن إلى الثائر، ومن الفاضل إلى الشرير في نطاق زمني قصير. ومع ذلك تجرى انتقالاته تبعاً لحساب دقيق وداخل حدود مرسومة تكشف عن سيطرته الكاملة على جميع المواقف والتعبيرات.

وتعدّ أوبرا «زواج فيجارو» التي اقتبسها عن مسرحية بومارشيه الشهيرة حقلاً إنسانياً فسيحاً تتلاقى فيه الشخصيات الحيّة وكانهم شركاء متساوون في الرقص على مسرح الحياة، سواء كانوا سادة أو خدماً، أو غاداً أو نبلاء، فإذا هو يقدم المواقف العاطفية فيها بصورة موضوعية وبنظرة سيكلوجية عميقة وبفهم حيّ ينطوي على المداعبة الرقيقة، ابتداءً من يقظة حسّ كير وبينو المراهق بالميل إلى الجنس الآخر حتى نضوج حب فيجارو وصيف الكونت وسوزانا وصيفة الكونتيسة، كما يقدم الكونت في صورة الزوج الدائب على مغازلة النساء في حين تعاني زوجته من إهماله لها طوال المسرحية، متدرّجاً بالأحداث من التدلّل والمراوغة حتى الخيانة والخطيئة ثم عودة الصفاء والتعاطف وغفران كل لخطايا الآخر. وإذا كان موتسارت قد تجاهل النقد السياسي الشائع في مسرحية بومارشيه إلا أنه أجاد استثمار جميع اللمسات الإنسانية التي انطوت عليها المسرحية الأصلية.

وكتب موتسارت أوبرا «دون جيوفاني»^(٧٠٩) لجمهور براج حين دُعي إليها وهي يومذاك أحد المراكز العظيمة للموسيقى، وكان موقفاً في تعاونه مع كاتب النص الشعري «لورينزو داپونتي» الذي برع في تهيئة المواقف الدرامية وإحكام نسيج القصة مدركاً مقاصد موتسارت وخاصة عند وضع اللمسات الأخيرة أثناء الإعداد للإخراج. ولم يكن موضوع الأوبرا جديداً عليه فقد كانت شخصية «دون چوان» شهيرة كشخصية «فاوست» منذ عصر المسرحيات الخلقية أثناء العصور الوسطى. ولعل النص المسرحي الإسباني هو أقدم نص أدبي لموضوع «دون چوان» الذي ورد بالمسرحيات الدينية بكنائس اليسوعيين تحت اسم «الملحد اللعين»^(٧١٠)، كما قام موليير بإعداد صياغة نثرية لموضوع «دون چوان» غير أنه استبدل النقد اللاذع بحكمتها الأخلاقية. ومن نص موليير استعار داپونتي الكثير من العناصر الدرامية مثل شخصية

* استخدم موتسارت على سبيل المثال الإيقاع المستخدم في إيقاعات الماسونية في أوبرا «الناي السحري» مُفسّياً بذلك أحد أسرارها مما عجل بموته مسموماً - كما يقال - على يد طائفة الماسونية.



(لوحة ٦٨) موتسارت بين أمه وأبيه. لوحة مطبوعة بطريقة الحفر على الحجر ١٧٨٠.

دونا إلفيرا التي اختطفها دون چوان من أحد الأديرة ثم ما لبث أن هجرها، ثم شخصيتي الزوجين الريفيين تزيلينا ومازيتو، وإن يكن المصدر المباشر لنص دابونتي هو النص الإيطالي الذي اقتبسه بيرتاتي^(٧١١) عن النصوص الإيطالية والفرنسية والألمانية المعروفة التي تناولت هذا الموضوع.

ولو شئنا أن نتلمس المغزى الحقيقي لشخصية دون چيوقاني 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 أمأسة هي أم ملهاة؟ فما زال المخرجون يتناولونها حتى اليوم في إحدى هاتين الصورتين بالتناوب. وقد أوحى لنا موتسارت باشمالها على عنصرى المأساة والملهاة في آن حين وصفها بأنها «دراما بهجة»^(٧١٢) وإن كان قد وصفها من جهة أخرى في فهرس مصنفاته وفق ألحانها الموسيقية بأنها «أوبرا هزلية من فصلين». غير أن حرية موتسارت في تناول أوبراه وكأنها لغز دقيق، وروعة موسيقاها التي رفعتها إلى مصاف الأعمال العظمى الفريدة في نوعها، وكتابتها في الأصل لمسرح

صغير، يجعلنا نعدّها واحدة من أعظم كوميديات القرن الثامن عشر التي تنطوى على النقد الاجتماعي^(٧١٣) والمحتشدة بالمواقف المثيرة والجامعة بين أسلوبى موليير وأصحاب مذهب «العاصفة والاندفاع».

ويجمع الفصل الأول وحده بين مشاهد الاغتصاب والتحدى والمبارزة واختلاط زفرات احتضار أب مْهان مُعتدىّ عليه بلعناته يصبّها على من اعتدوا عليه وهم يولون الفرار، ثم قَسَم ابنته على الانتقام منهم، على حين يقف دون چيوثانى فى جميع هذه المواقف وحده ضد العالم بأسره متخطياً حدود القواعد الخلقية المتعارف عليها فى المجتمع المتحضر، متحدياً كافة القوانين الاجتماعية، محطماً العوائق التى تعترض طريقه. وبينما تدور أحداث أوبرا «زواج فيجارو» بين كل شخصيتين من أبطالها، تتحرك شخصيات أوبرا «دون چيوثانى» خلال تشعبات الحدث الدرامى فى النطاق الذى يرسمه لها دون چوان وكأنه المحور الذى تدور العجلة فى فلكه.

ويضم الحدث المسرحى على التعاقب ثلاث نساء فى مواجهة دون چيوثانى: أولاهن إثيرا الغاضبة لهجرانه لها بعد إغوائها، وسخريته منها وإن اختلط غضبها بالرغبة فى الصفع عنه وإنقاذه من الضياع. وقد صورّ موتسارت شخصيتها فى لحنه الثامن^(٧١٤) الذى تُقدّم فيه «إثيرا» النصح إلى صاحببتها «تزيلينا» حتى لا يدفعها إغراء «دون چوان» إلى السقوط. وصاغ موتسارت اللحن على نمط ألحان هيندل المسرحية التى تقوم على أسلوب الباروك المتقادم للإيحاء بأن هذا الوقار المفتعل يتعارض مع التحرر من القيم الأخلاقية السائدة فى المجتمع الجديد.

وثانيتهن: هى دونّا أنا الغاضبة هى وخطيها على دون چوان قاتل أبيها والتى أقسمت على الانتقام منه، وهما الشخصيتان الجادتان فى الأوبرا كلها. وبينما يبدو خطيها «دون أوتافيو» قليل الشأن فى الأوبرا لنشدانه الحب المشروع الذى ينتهى بالزواج واستنكاره للغزل المتحرر كما يقوم بغناء لحنين لا صلة لهما بالحدث الدرامى الأساسى برغم انطوائهما على غنائية طريفة وهما اللحن العاشر (ب) والحادى والعشرون، ترتفع «دونا أنا» إلى ذروة المأساة فى لحنها العاشر الذى يختلط فى موسيقاه غضبها على دون چوان وانجذابها لإغرائه وكراهيتها له واشتياقها فى آن.

والثالثة: هى تزيلينا اللعوب التى تنطوى شخصيتها على قسط من السذاجة والتى يتنازعها ولاؤها لخطيها الريفى «مازيتو» والاستجابة لغزل دون چوان الجرى. 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 چوان أرسنقراطى يتعجّل الحصول على صيده مستخدماً معسول الكلام

وناعمه، وتزيريلينا الرقيقة مترددة تشك في حسن نوايا دون چوان وتغمرها مع ذلك بهجة الإغراء^(٧١٥) (فقرة ١٢٧ أ من التسجيل الموسيقى).

وما من شخصية تنافس شخصية «دون چيوڤانى» في مغامراته العاطفية إلا ظلّه المتجسّد في شخصية خادمه الخفيف الظل «لييوريللو» الذى يلعب بالنسبة لسيدة دور «سانشوپانزا» بالنسبة «لدون كيشوت». وتتجلى سخريته من خلال ثرثرته فى أغانيه التى تعتمد على الألحان السريعة وعلى استعادة فقرات «دالة» شبيهة بالخلايا اللحنية تشير إلى بعض الألحان الرئيسية. ويقدم لييوريللو نفسه أول مرة عن طريق اللحن الرابع المسمّى بلحن «قائمة العشيقات»، الذى يقوم فيه بإحصاء مغامرات سيده الغرامية وتعقيبه الساخر عليها.

وجمع موتسارت شخصيات الأوبرا جميعا فى ختام كل من الفصلين الأول والثانى، وهى الطريقة التى استحدثتها فى الأوبرا بإنهاء فصولها بختام موسيقى حافل^(٧١٦) يشترك فى أدائه جميع الشخصيات^(٧١٧) المشاركة (فقرة ١٢٧ ب من التسجيل الموسيقى). وولتقى بدون چيوڤانى فى حفل عرس تزيريلينا فى ختام الفصل الأول محاولا الاستئثار بها لنفسه، حيث يتجلى التعارض بين «لحن الشّراب» الذى ينشده دون چيوڤانى، فى عنفوان فورته وتوقّده واستسلام مازيتو البائس بعد وقوع عروسه فى حبال دون چيوڤانى، ثم ما يلبث المشاهد أن يأخذ فى الزخم حينما تبدأ الموسيقى فى العزف عند بدء الرقص الذى يعهد فيه موتسارت إلى ثلاث مجموعات موسيقية فوق خشبة المسرح إلى جانب الأوركسترا المحتجب فى حفرة المسرح، وتقوم كل مجموعة بعزف موسيقى إحدى الرقصات فى حجرة منفصلة على غرار ما كان يحدث فى قاعات الرقص بڤينا. وتتألف المجموعة الأوركسترالية الأولى من آلتى أوبوا وآلتى كورنو وعدد من الوترية عزف رقصة المينوتو التى تؤديها جماعة من الأرستقراطيين من بينهم «دونا أنا» و«دون أوتافيو». وتتألف المجموعة الثانية من وترية عزف رقصة «الفالس» التى تؤديها مجموعة من الفلاحين فى خطوات ثقيلة شبيهة بالرقصة الريفية النمساوية المعروفة باسم «الليندler»^(٧١٨). وتتألف الثالثة من مجموعة وترية أخرى عزف الرقص المضاد^(٧١٩) الخاص بالمجتمع البرجوازي وهى رقصة المينوتو^(٧٢٠)، ويظهر من بين هذه الجماعة الراقصة دون چيوڤانى وتزيريلينا، وبهذا يجمع المنظر فى آن بين ثلاث رقصات وثلاث طبقات اجتماعية مختلفة. ويعدّ هذا المنظر من أروع المشاهد فى عالم الأوبرا حيث يبلغ الحدث الدرامى ذروته فى اللحظة نفسها التى يبلغ فيها تشابك مختلف أوزان الإيقاع ذروته أيضا بين الفرق الموسيقية الثلاث ذوات الألحان الثلاثة المختلفة التى شكّل منها موتسارت بعبقريته الفذّة لحنا واحدا بالغ الروعة والتكامل. ولقد كان هذا النموذج المبتكر الذى قدّمه موتسارت مثلا احتذاه من بعده كبار المؤلفين، نذكر من بينهم بوتشيني فى أوبرا «البوهيمية» حيث تدخل فى نهاية الفصل الثانى فرقة موسيقية إلى خشبة المسرح لتعزف «مارشا» شعبيا فى الوقت نفسه

الذى يتابع فيه الأوركسترا أداءه الموسيقى الرائع للأوبرا. والجدير بالتنويه فى هذا الموقف أنه على حين كان المارش يُعزف بإيقاع ثنائي يمضى الأوركسترا فى الأداء بإيقاع ثلاثى .

ونرى فى منظر الجبانة الذى يسبق ختام الفصل الثانى «دون چيوفانى» هاربا من وجه العدالة مواجهاً بتمثال للقتيل الذى اغتاله فى بداية الأوبرا والذى يسمع صوته الجهير منطلقاً من أعماق القبر يلومه على جريمته، فلا يجد دون چيوفانى مفرأ من محاولة اكتساب ودّ التمثال بدعوته إلى وليمة عشاء فى منتصف الليل. ويبدأ المنظر الختامى بالإعداد لهذه الوليمة على أنغام النفير والطبول وهو التقليد الأرسقراطى المتبع فى ولائم ذلك الزمان. ونشهد فى وليمة دون چيوفانى فرقة أوركسترا لية فى زيها الخاص متأهبة للعزف أثناء تناول العشاء لبعض مقتطفات من الأوبرات الإيطالية التى كتبها مؤلفون منافسون لموتسارت إلى جانب أحد الألمان الشهيرة من أوبراه «زواج فيجارو» .

وتدخل «دونا إلفيرا» لتستخدم ورقتها الرابعة مصرحة بأنها سوف تلجأ إلى الدير معتزلة العالم لتخلد إلى السكينة، وتصرخ عند وصولها إلى الباب معلنة عن وصول التمثال الذى ينشد لنا متناقل الإيقاع صارم الميلودية صرامة الموت مع مصاحبة من أنغام الترمبون الذى وقع عليه اختيار موتسارت لمصاحبة الموسيقى الكنسية والموسيقى الجنائزية لرصانة أصواته ووقار أنغامه .

وقد ضمن موتسارت موسيقاه تعارضا واضحا بين الموت والحياة عن طريق بطء حركة اللحن الذى ينشده «التمثال» بمصاحبة موسيقية هى فى واقع الأمر قرار ملح «أوستناتو» يتباين مع الألحان المختلفة الأخرى لشخصيات الأحياء، والتى يمثل كل لحن منها طابعا يختلف باختلاف ردود الفعل التى انتابت كلا منهم إثر لقاءه بالتمثال والتى تنوعت بين طابع الملهاة وطابع المأساة .

ومايكاد دون چيوفانى يمسك بيد ضيفه الرخامى ليصحبه حتى تنطلق موسيقى الهلع التى استمعنا إليها فى صلب موسيقى الافتتاحية، وتؤدى التريات أنغاما سريعة صاعدة وهابطة تنتقل بين شدة الصوت وخفوته، وينطلق قصف الرعد ممتزجا بنشيد كورالى تجأ به الشياطين صارخة على حين تعلو السنة اللهب، ويساق دون چيوفانى إلى مصيره المحتوم غير نادم على ما اقترف من معاص، وعندها تنشد الشخصيات الأخرى لحن كلمات الختام النهائى للأوبرا (فقرة ٢٧ ج من التسجيل الموسيقى) .

«تريث أيها المذنب وفكر قليلا

وتأمل مصير دون چوان!

أتراك بعدها تتطلع إلى نعيم الجنة أم عذاب النار؟» .

وقد أجمعت الأجيال المتتالية على أن أوبرا دون چيوفانى هى النمط النموذجى للأوبرا الرومانسية، حتى لقد أبدى جوته أسفه لعدم تناول موتسارت لقصة فاوست فى عمل موسيقى، إذ كان يرى أن



(لوحة ٦٩) موتسارت :



(لوحة ٧٠) موتسارت

معالجة شخصية دون چيوثانى تنطوى على الأسس السيكلوجية لشخصية فاوست ، ذاهبا إلى أن دون چيوثانى هو مزيج من شخصيتى «ميفيستوفيليس» و«فاوست» بعد أن صُهرتا معا فى شخصية واحدة .

لقد تضمن الأسلوب المسرحى لأوبرا دون چيوثانى روح المسرحيات المصاغة وفق مذهب «العاصفة والاندفاع» مثل أوبرا فاوست لشپور^(٧٢١) وأوبرا جنّية الماء^(٧٢٢) لهوفمان وأوبرا «القنّاص»^(٧٢٣) لثيبر . وعلى حين ذهب الرومانسيون فى تفسير أوبرا دون چيوثانى مذاهب شتى ، رأى أنصار الثورة الفرنسية فى دون چيوثانى أحد النبلاء الفرنسيين وقد تحوّل إلى مجرم أشرساع إلى تفويض القيم الأخلاقية ، وهو ما يجعله أحب الشخصيات الشريرة فى مسرحيات المشجاة «الميلودراما»^(٧٢٤) إلى قلوب الجماهير لتمرده على التقاليد الإجتماعية . ورأى فيه الفيلسوف كيركجورد تجسيدا للرجبة الشبّقة النهضة التى لا تنتهى إلى ارتواء ، كما عدّه البعض نمطاً من أنماط إنسان نيتشه الأمثل أو تجسيدا للحوية فى العقيدة الديونيسية . وفسر الكلاسيكيون المتحمسون انتهاء غراميات دون چوان العديدة إلى الفشل بأن دون چوان آدمى تحدّى الآلهة فكان مصيره الهلاك ، فإذا هو يغدو أحد أبطال التراچيديا الذين انتهوا إلى مثل ما انتهى إليه فاوست ضحية لرغباتهم الدنيوية الدنيئة .

ولم يقصر موتسارت نشاطه على مجال التأليف الأوبرالى فحسب بل كان أغزر إنتاجا فى الكتابة لموسيقى الآلات ، فقد وضع عددا وفيرا من المؤلفات للآلات المفردة ولمجموعات الآلات المختلفة ، كما ألف إحدى وأربعين سيمفونية بقيت كلها نابضة بالحياة حتى اليوم . وكتب كذلك عددا من الكونشيرتات للبيانو وللقيولينه وللفلوت التى لم يستكمل رنينها النضج إلا فى القرن العشرين بعد ابتكار «تيودور بيم» للمفاتيح الميكانيكية التى أثرت رنين هذه الآلة ويسرت إمكانيات أدائها .

ويزهو 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 متوهّجة تبلغ ذروة التألق فى أجزائها سريعة الحركة وعلى موسيقى شاعرية حاملة تنبعث فى ألحانها بطيئة الحركة فضلا عن عمق المشاعر التى تثيرها حبكة صياغتها . ونحن نستمتع بهذه السمات جميعا حين نصغى إلى الكونشيرتو الذى كتبه موتسارت للفلوت والهارپ من مقام دو كبير بمصاحبة الأوركسترا الذى يكشف جزؤه الثانى بطىء الحركة عن قدرة الفلوت على التعبير الموسيقى بأعذب الألحان وعن قدرة الهارپ كآلة منفردة قادرة على محاورة الأوركسترا لخلق المناخ الشاعرى الأسر . وقد صيغ هذا الجزء من نموذج الأغنية التى تستعرض لحنا ، ثم يتلوه جزء ثان تجرى فيه التفاعلات

على هذا اللحن بعد إدخال لحن ثانٍ معه، ثم استعادة للحن الأول بما يُشعر بالاختتام، فضلاً عن التعليقات التي تنساب من الفلوت والهارپ، ثم تستعرض آلة الفلوت الجزء الأكبر من اللحن الأول الذي تنتهي الأغنية باستعادته (فقرة ١٢٨ من التسجيل الموسيقي).

بيرجوليزى

نشأت فى نابولى حركة للتأليف عنيت بنشر أسلوب الروكوكو^(٧٢٥) فى جميع نواحي النشاط الموسيقي خلال القرن الثامن عشر، تألق من بين رعاتها چيوفانى بيرجوليزى^(٧٢٦) فى مجال الأوبرا الهزلية^(٧٢٧) بمسرحية «الخادمة السيدة»^(٧٢٨) التى كتبت له الخلود التى اتبع فيها أسلوباً يشبه إلى حد ما أسلوب موتسارت فى وضع الختام الحافل، وجعل شخصياتها تفور بالحوية، وقد أُخرجت بناپولى عام ١٧٣٣ ثم عُرضت بعد وفاته فى باريس عامى ١٧٤٦ و١٧٥٢ فأثار موضوعها جدلاً بين الفرنسيين لارتباطه بقصة أعزب مُسن تزوج من خادمتها، وأُطلق على هذا الجدل اسم «نزاع المهرجيين»، فقد استغل البارون ميليكور إخراج هذه الأوبرا للترويج للأسلوب الإيطالى والتنديد بمؤلفى الأوبرات الفرنسية المصطنعة التقليدية الموضوع. وكان لدعايته صدى كبير حفز دار الأوبرا بعد اقتناعها بوجهة نظره إلى التعاقد مع «فرقة الكوميديا الإيطالية» لتقديم أوبرا «الخادمة السيدة» على مسرحها أكثر من مرة، فأصابت نجاحاً هائلاً أدى إلى قيام معركة جدلية بين فريقين يؤمن أحدهما بأسلوب أوبرا رامو «كياستور وپولوكس»^(٧٢٩) المحتفظ بتقاليد الأسلوب الأرستقراطى الأنيق القديم، على حين يؤمن الفريق الآخر بأسلوب أوبرا بيرجوليزى الإيطالية. ومضت المساجلات على هدوئها بين الطرفين باستثناء تهجم چان چاك روسو العنيف الذى لم يتوقعه أحد من رجل أدب واجتماع قليل المعرفة بالموسيقى وقواعدها. وتستمد هذه الأوبرا روحها من متعة الاستماع إلى لحنها المسرحى الأول «توقعى ألا أجىء»^(٧٣٠) (فقرة ١٢٩ من التسجيل الموسيقي).

وقد خلّف بيرجوليزى فى مجال الموسيقى الدينية عملاً عظيماً كتب له الخلود هو الآخر وهو الصيغة الشبيهة بالكانتاتا التى أعدها حوالى سنة ١٧٣٠ «للأم الثكلى القائمة»^(٧٣١) عن نص باللغة اللاتينية (فقرة ١٣٠ من التسجيل الموسيقي)، والتى تدور ثنائيتها الأولى بين صوت سوبرانو وصوت كونترالطو، وتعدّ من أعظم صيغ هذا الموضوع الدينى المؤثر منذ پالسترينا بل هى تتفوق على مؤلّف كل من روسينى ودفورچاك اللذين يحملان نفس الاسم.

أساليب القرن الثامن عشر الكلاسيكية

وخلال النصف الأخير من القرن الثامن عشر والرابع الأول من القرن التاسع عشر (١٧٥٠ - ١٨٢٠) ظهر أسلوب موسيقى عُرف بالأسلوب الكلاسيكي، استمد أفكاره من الفلسفة اليونانية القديمة، واتسم بالموضوعية ووضوح القوالب والالتزام بخصائص بنائية محددة. ولا تقتصر الفلسفة الموسيقية الكلاسيكية على النصف الأخير من القرن الثامن عشر والرابع الأول من القرن التاسع عشر فحسب، فلقد ظهرت بواكيرها وبوادرها في أسلوب «الفن القديم»^(٧٣٢) كما امتدت بعض مظاهرها إلى مشارف القرن العشرين. ومن الصعوبة بمكان التمييز بين كلاسيكية بدايات القرن الثامن عشر ونهايته، وإن عُرفت كلاسيكية النصف الثاني من القرن الثامن عشر أحيانا باسم «كلاسيكية فيينا»^(٧٣٣) حيث كانت فيينا هي العاصمة الموسيقية لأوروبا وقتذاك.

وتميزت الفترة من سنة ١٧٥٠ إلى سنة ١٨٢٠ بازدهار الطبقتين المتوسطة والدنيا في ظل مناخ ديمقراطي أكد ذاته بنشوب الثورة الفرنسية، فإذا هذه الثورة وحروب نابليون تتصدّران أحداث هذه الحقبة. وكان المذهب العقلاني هو الفلسفة السائدة في هذا العصر، تجلّى في مؤلفات كانط^(٧٣٤) في ألمانيا وديدرود^(٧٣٥) والموسوعيين^(٧٣٦) في فرنسا. وكان فولتير^(٧٣٧) وروسو^(٧٣٨) أهم الكتاب والفلاسفة، كما كان جويبا^(٧٣٩) ودافيد^(٧٤٠) ورينولدز^(٧٤١) أئمة الفنانين التشكيليين.

وقام الأسلوب الكلاسيكي على بساطة النسيج الموسيقي وسلاسة المادة الموسيقية والحرص على توازن البناء الموسيقي واتساقه، وهو ما انتهى بالكلاسيكيين إلى ابتكار النماذج الموسيقية المحددة الأجزاء في بنائها والتي لا تحاكي الطبيعة بل تعتمد على التعبير الرمزي، فصاغوا الجانب الأعظم من موسيقاهم في نموذج الصوناتة والسيمفونية اللتين أصبحتا النموذجين السائدين في معظم المؤلفات الموسيقية إلى عصرنا الحالي.

واتسع نطاق مفهوم «الصوناتة» عند الكلاسيكيين بعد أن لم يعد قاصرا على النموذج المحدد الذي كان سائدا من قبل بل شمل السيمفونية باعتبارها صوناتة كُتبت للأوركسترا، وكذلك الرباعية الوترية باعتبارها صوناتة كُتبت لأربع آلات وترية، والكونشيرتو أيضا باعتباره صوناتة لآلة منفردة بمصاحبة الأوركسترا، كما صيغت معظم «الافتتاحيات» وفق نموذج الحركة الأولى للصوناتة. وعلى حين اقتصر إطلاق اسم الصوناتة بصفة عامة على المؤلفات المكتوبة لآلة منفردة بمصاحبة البيانو الذي ابتكره كريستوفوري حوالى عام ١٧١١ أو بدون مصاحبته، غدت الصوناتة تُكتب لآلة واحدة تسمح إمكانياتها

بأداء المركبات الهارمونية الكاملة كالبيانو، باستثناء الصوناتة لآلة منفردة كالفيولينه التي لا تسمح بأداء المركبات الهارمونية إلا في حدود معينة. أما في حالة الآلات الميلودية البحتة أي التي تعجز عن عزف أكثر من صوت واحد في وقت واحد كالفلوت والكلارينيت مثلا، فإن صياغتها الموسيقية تقتضى استخدام البيانو أو أية آلة هارمونية أخرى كالهarp لملء الخيز الهارموني الذي تعجز أمثال تلك الآلات عن أدائه، ويكون للبيانو في هذه الحالة دور متكافئ في الأهمية مع الآلة المنفردة الأخرى إن لم يفقها في الأهمية ولا يُعد مجرد آلة مصاحبة.

والصوناتا هي التكوين الدرامي في مجال الموسيقى. وقد تكون الصوناتا مؤلفا مستقلا من ثلاث إلى أربع حركات يضمها جميعا مقام واحد، وإن استقلت كل حركة بذاتها من حيث البناء Structure والسرعة Tempo والإيقاع Rhythm والطابع الوجداني Mood، أو قد تكون الصوناتا الحركة الأولى فقط من السيمفونية أو الكونشيرتو، إذ يصاغ كلاهما في قالب الصوناتا. وتتكون الصوناتا عادة من موضوعين موسيقيين مختلفي المضمون، يتفاعلان ويتداخلان ليُعاد عرضهما في تلخيص يُعيد أصل الموضوع إلى وجدان المستمع. ويُطلق اسم الصوناتا على الأعمال الموسيقية التي تُكتب للبيانو المنفرد أو آلة النفخ المنفردة أو الآلات الوترية، والتي تعزف عادة بمصاحبة إحدى الآلات ذات لوحات المفاتيح. والواقع أن جميع المؤلفات للآلات الموسيقية التي تنتهج قالب الصوناتا سواء أكانت موسيقى للحجرة أو سيمفونية أو كونشيرتو هي في حقيقة الأمر صوناتات وإن سُميت بأسماء مختلفة تكون رهن ما تضمه من عدد آلات مجموعات العزف، فتسمى مرة ثلاثية Trio ومرة رباعية Quartet أو خماسية Quintet أو أوركسترا سيمفونية. وكان هايدن وموتسارت هما أول من ابتكر الصوناتا الكلاسيكية خلال القرن الثامن عشر إلى أن أدخل عليها بيتهوفن في القرن التالي تعديلاته فصاغ ما يُعرف «بالحركة الموسيقية في قالب الصوناتا» التي تتكون من ثلاثة أقسام: العرض Exposition والتنمية أو التطوير Development ثم الإعادة Recapitulation يليها أحيانا قسم رابع يسمى المقطع الختامي أو التقفيلة Coda.

وفي البداية أطلقت كلمة «السيمفونية» على افتتاحية الأوبرا الإيطالية في القرن الثامن عشر التي كانت تتشكل من ثلاث حركات: سريعة وبطيئة وسريعة، ثم أطلقت بعد ذلك على المقطوعة الموسيقية التي تُعزف تمهيدا لعمل غنائي أو التي تجيء في ثنايا الإنشاد الشعري. ومنذ عهد هايدن الذي يقال له «أبو السيمفونية» أصبح هذا اللفظ يعني عملا أوركستراليا ضخما قائما بذاته مكونا من عدة «حركات» - Move-ments هو في حقيقة أمره صوناتا للأوركسترا. وأخيرا أصبح يطلق على ما نعرفه اليوم باسم السيمفونية التي هي قمة التأليف الدرامي في مجال الموسيقى. وما من شك في أن هايدن هو صاحب الفضل في بلورة قالب السيمفونية من ناحية، وفي تطوير فن التوزيع الأوركسترالي من ناحية أخرى. وكانت أعماله

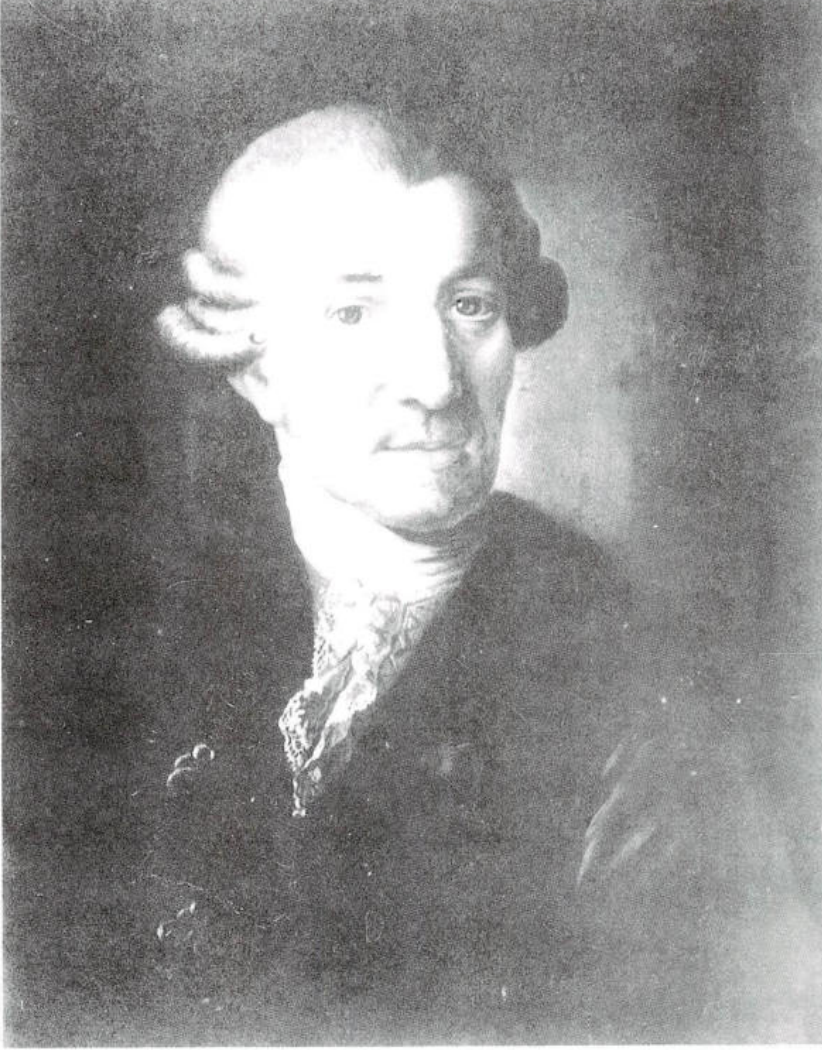
هي المدرسة التي لقن عنها موتسارت وبيتهوفن وسائر مؤلفي التراث الموسيقى، فهو البادئ باستخدام «الوحدة أو الخلية اللحنية» Motif، وهي لحن قصير مميّز له شخصية إيقاعية هي وحدها التي تتيح للمؤلف تشييد بناء موسيقى لا نهائي بتكبيره أو تصغيره أو قلبه أو عكسه والانتقال به في مقامات عديدة إلى غير ذلك من أساليب التأليف الموسيقى وإمكاناته. وحين ارتقى هايدن بالأسلوب السيمفوني الكلاسيكي إلى ذروة الكمال كان عمره قد قارب ذروته، وإذا موتسارت يواصل العمل على نهجه ويُثريه شبابا ومرحا وتفاؤلا. وما لبث بيتهوفن أن تسلّم نموذج السيمفونية بعد أن طوره هايدن وموتسارت وفق الإطار الكلاسيكي، وقدم على نمطه سيمفونيته الأولى والثانية، ثم إذا هو يصّب في هذا قالب البنائي المحدد مادة أصيلة ذات شحنة شعورية مكثفة حتى تميزت سيمفونيته الثالثة بقوة التفاعلات والاستطرادات التي أضافت إلى إمكانات قالب «السيمفونية» أبعادا جديدة لم يصل إليها هايدن الأستاذ الأعظم للكلاسيكية الذي كان يكبر موتسارت سنًا إلا أنه مات بعده بعد أن لقن عنه البساطة والرشاقة والأسلوب الكلاسيكي المتألق المتأنق، وهو ما اعترف به هايدن نفسه بكل تواضع رغم فحولته.

وتتنظم معظم السيمفونيات حركات أربع - وأحيانا خمس وهذا في القليل النادر - أو حركة واحدة تتمازج فيها وتتداخل حركات عدة. وتعدّ الحركة الأولى هي الحركة الأساسية وتكون عادة أشد الحركات عمقا من ناحية الفكر الموسيقى، وهي التي تُضفي طابعها على السيمفونية كلها. وقد يتقدمها تمهيد بطيء أو لا يتقدمها، ثم ما تلبث الحركة أن تتخذ طابعها السريع Allegro والذي عادة ما يكون في قالب الصوناتا أو ما أصبح يسمّى «قالب الحركة الأولى». وتكون الحركة الثانية ذات طابع غنائي هادئ متباطئ، وقد تكون الحركة الثالثة من نوع «المينويت» أو السكرتسو*. وعادة ما تكون الحركة الرابعة مثل الأولى ذات طول ملحوظ وإنما أشد خفة منها وفي صيغة الروندو أو قالب الصوناتا أو أى طابع آخر يتفق ومقطوعة موسيقية طويلة.

وقد تُسمّى السيمفونية باسم ما كما هي الحال في السيمفونية الريفية [السادسة] لبيتهوفن والسيمفونية الشّاجية [السادسة] لتشايكوفسكى وسيمفونية جبال الألب لريتشارد شتراوس، كما قد تتضمن مقاطع غنائية فردية أو جماعية كما هي الحال في السيمفونية التاسعة لبيتهوفن ومعظم سيمفونيات جوستاف، مالر. وأحيانا يُقصد بالسيمفونية التعبير عن فكرة أدبية أو درامية أو تصويرية كما هي الحال في السيمفونية الخيالية لهكتور برليوز التي تحمل عنوانا «مراحل من حياة فنان»، وهي نموذج للموسيقى ذات البرنامج التي يُعدّ فيها «القصيد السيمفوني» وليد السيمفونية.

* Scherzo . حركة ذات حيوية تطورت على أيدي هايدن وبيتهوفن بصفة خاصة من حركة «المينويت» التي كانت مستخدمة في الحركة الثالثة من السيمفونية وفي الرباعي الوترى . الخ . وتزيد سرعة السكرتسو على سرعة المينويت مرات ثلاثا، وكلتاها ثلاثية الإيقاع . ومعنى كلمة سكرتسو ملحة أو دعابة، غير أنه ليس من الضروري أن ينطبق المعنى الحرفي لهذه الكلمة على حركة السكرتسو الموسيقية التي ينبغي أن تكون شدة السرعة هي أساسها بالإضافة إلى وجوب تجنبها إثارة العواطف [م.م.م.ث.].

(لوحة ٧١) هايدن .



هايدن

هكذا لم تنبثق السيمفونية من نماذج موسيقى الآلات أو من قاعات الحفلات الموسيقية وإنما من «الافتتاحية» التي كانت تُعزف في الأوبرا الإيطالية في أول عهدها وتسمى «سيمفونيا تتصدر الأوبرا»^(٧٤٣) . واشتملت هذه السيمفونيا - كما شكلها أليساندرو سكارلاتي - على ثلاث أجزاء سريع - بطيء - سريع . وما لبثت هذه الافتتاحية أن انفصلت عن الأوبرا وأصبحت تُعزف وحدها في الحفلات الموسيقية وسُميت السيمفونية ، ثم زادت حركاتها إلى أربع كما سبق القول ، فإذا أهم فرق الأوركسترا السيمفوني في ذلك العصر فيما بين عام ١٧٤٣ و ١٧٧٧ - وهي فرقة مدينة «مانهايم» - تقدم أعمالا جديدة للمؤلفين الذين سبقوا هايدن وموتسارت^(٧٤٤) تتضمن عناصر مبتكرة مثل التصعيد التدريجي أو

التزايد المضطرد* فى شدة العزف «الكريشينو» والتخافت التدريجى المقابل «الديمينونيدو»، وذلك من خلال التجارب الجديدة فى إمكانيات التأليف الموسيقى الواعى والتوزيع الأوركسترالى المدروس، إلى جانب تعديلات تراوحت بين الشدة والاعتدال والضعف عند صدور الأصوات أثناء أداء الألمان. وقد صاغ هؤلاء المؤلفون النسيج الموسيقى العام فى سيمفونياتهم بأسلوب الميلودية الواحدة بصحبة إطارها الهارمونى، فكان أقرب إلى أسلوب الأوبرا الغنائى الخفيف منه إلى الأسلوب الكونترابنطى الثقيل. ثم جاء هايدن وموتسارت فأتما بناء أسلوب السيمفونية بالتدرج وفق هذا الأساس المبسط، على نحو ما نرى فى سيمفونية هايدن رقم ٨٨ من مقام صول الكبير التى كتبها عام ١٧٨٧ وبلغ فيها الذروة فى كمال الإبداع (لوحة ٧١). وتستهل هذه السيمفونية بتصدير بطى يتضمن جملتين تتحول الثانية منهما إلى الموضوع الأساسى فى الجزء السريع الذى يلى التصدير، وهو مصوغ من لحنين متعارضين فى الطابع يستعرضهما هايدن ويتناولهما بالاستطراد والتفاعل، ثم يوجز استعراضهما مرة ثانية بما يُشعرنا بالختام (الفقرة ١٣١ من التسجيل الموسيقى). ويتشكل الجزء الثانى من السيمفونية من لحن عريض بطى التدفق يستخدم فيه هايدن الميلودية كقاعدة لعدد من التنوعات المتابعة غير المألوفة، إذ هى ليست تنوعات بالمعنى الدقيق بل هى ميلودية ثابتة لكأنها مشاهدات من زوايا مختلفة لمنظر واحد توشىها تعليقات زخرفية متغيرة شبيهة بالدانتيللا. ويُعد الجزء الثالث «مينويتو» من أشهر مؤلفات هايدن من هذا النموذج، ويتألف من قسمين يتكرران، تتابع فى القسم الأول دقات طبول خافتة وكأنها دعابة، ثم تتلو «المينويتو» ثلاثية جميلة تعبر عن فتاة نساوية ترقص خجلة بمصاحبة موسيقى ريفية. ويأتى ختام السيمفونية سريعا نشطا مصوغا فى نموذج الروندو ومشملا 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 الصوتاته. ويضاعف من سحر اللحن تكرار عنصرى الشدة والخفوت المفاجئ، ولعل هذا الختام هو أروع النهايات الموسيقية التى وضعها هايدن. ونستطيع بالمثل أن نلمس مدى إسهام موتسارت فى بناء أسلوب السيمفونية من الحركة البطيئة فى سيمفونيته رقم ٤٠ من مقام صول صغير التى تعدّ من الحركات النادرة المصوغة من نموذج «أليجرو الصوتاته» فهى تنطوى على «عرض» موضوعين متعارضين فى طابعهما وعلى «تفاعلهما» ثم على «تلخيصهما» بما يوحى بالختام، وقد استغل موتسارت فيها الأسلوب الكونترابنطى بلمسات فريدة فائقة الجمال (فقرة ١٣٢ من التسجيل الموسيقى). وأخيراً بلغت السيمفونية قمة تطورها على يد بيتهوفن فإذا هى تقطع كل صلة بنشأتها من الأوبرا، واتسع

* Crescendo . التزايد المضطرد فى شدة العزف من خلال إمكانيات التأليف الموسيقى والتوزيع الأوركسترالى وعكسه التخافت Diminuendo [م.م.م.ث].

ثمّودجها كما انفسح مجالها الشعوري، وتألقت عزف الأوركسترا في أسلوب جديد غير مسبوق. وما من شك في أن الفضل الأكبر يرجع إلى هايدن (١٧٣٢-١٨٠٩) في تشكيل أسلوب السيمفونية وتحديد شكلها في هذه المرحلة الهامة من التاريخ الموسيقى.

وقد بدأ هايدن محاولاته في التأليف الموسيقى عندما كان في الثامنة من عمره، وفي نهاية حياته كان قد خلّف منجزات ضخمة في مختلف أنواع التأليف الموسيقى تميّزت بقيمتها الفنية والتاريخية العظيمة. ومن هذه الأعمال: ١٦٣ صوناتة للبيانو، و٣٥ ثلاثية للبيانو والقيولينه والتشيلو، و٣ ثلاثيات للبيانو والفلوت والتشيلو، و٣٠ ثلاثية للآلات الوترية، و١٢ صوناتة للبيانو والقيولينه، و١٧٥ مقطوعة صغيرة للقيولا داجامبا، و٧٧ رباعية وترية، و٢٠ كونشرتو للبيانو والأوركسترا، و٩ كونشرتات للقيولينه والأوركسترا، و٦ كونشرتات للتشيلو والأوركسترا، و١٢٥ سيمفونية بقي منها ١٠٤ وفُقد الباقي، و٢٤ أوبرا و١٤ قداساً، وأعمال دينية أخرى منها الأوراتوريو الشهير المسمّى «الخليقة» (٧٤٥) (١٧٩٨) والأوراتوريو المسمّى «الفصول الأربعة» (٧٤٦) (١٨٠١) الذي يعدّ من أعظم الوثائق الموسيقية في هذا المجال من التأليف الموسيقى. وفي الحق إن ما تركه هايدن للبشرية من تراث موسيقى خالد تستمتع به الملايين هو الذي أدى إلى التطوير الموسيقى الذي قام على أكتاف بيتهوفن من بعده.

عمل هايدن مدة ثلاثين عاما قائدا للأوركسترا بقصر الأمير أسترهازي بمدينة أيزنشتات بالنمسا بالقرب من حدود المجر في منطقة زاخرة بجمال الطبيعة، فإذا هو يرتبط بالطبيعة التي تركت في نفسه أثرا بالغاً انتقل إلى موسيقاه وإذا هو يوشّيهها بالألفة والبساطة والأصالة والمرح. وكُنّي هايدن «بأبي السيمفونية» كما سبق القول وذلك لفضله الأكبر على بلورة قالبها من ناحية، وعلى تطوير فن التوزيع الأوركستراي من ناحية أخرى. كذلك نضج على يديه قالب الصوناتة وقالب الرباعية الوترية وقالب موسيقى الحجر، وامتازت موسيقاه الأوركسترالية بوجه عام - بأسلوبها المتطور وقتذاك - بقرب الشبه بينها وبين موسيقى الحجر.

ومع اكتمال بناء السيمفونية نشأ الأوركسترا السيمفوني مختلفاً عن أوركسترا عصر الباروك، إذ بات يتميز بالتنوع داخل كل فصيلة من فصيلتي الآلات الموسيقية وهما: فصيلة الأسرة الواحدة وفصيلة الأسر المختلفة، وكانت كلٌّ من أسرة الوترية وأسرة المزامير المزوجة الريشة [من فصيلة الأوبوا] تضم مجموعة مختلفة الأحجام والطبقات الصوتية أكبر عدداً مما يضمّها الأوركسترا الحديث.

الفصل العاشر

الفصل التاسع عشر

أساليب القرن التاسع عشر

سبوننتيني

ظفرت الموسيقى باهتمام الحكومات التي تعاقبت في أعقاب الثورة الفرنسية في سائر أنحاء أوروبا بعد أن حلت الدولة محل الطبقة الأرستقراطية المنهارة في تشجيع المؤلفين الموسيقيين وعازفي الأوركسترا ومغني الأوبرا، وإذا نابليون يشرف بنفسه على جميع شئون الأوبرا حتى أثناء وجوده في جبهات القتال إذ كان يرى أن الموسيقى تستأثر من بين الفنون الجميلة بسطوتها على المشاعر وهو ما يحفز الحاكم والمشرع على تشجيعها، كما كان يؤمن في الوقت نفسه بضرورة استغلال الدولة للفنون التي تملك التأثير على الجماهير فدفع بفرقة الموسيقى العسكرية الخاصة للعزف في الاحتفالات التي تؤمها الجماهير والمناسبات الشعبية، كما عني بالأوبرا الإيطالية فاحتضن كلاً من «بايزيللو»^(٧٤٧) الذي كتب له موسيقى «صلاة الشكر»* التي أقيمت احتفالاً بإبرام اتفاق الكونكوردا^(٧٤٨) مع الشاتيكان، وسبوننتيني^(٧٤٩) الذي وضع أوبرا ساذنة المعبد «القسّالة»^(٧٥٠) [والقسّالات هن الكاهنات العذارى الواهبات أنفسهن للربة ديانا] التي أضافت مزيداً من الابتكار في مجال الإخراج الأوبرالي، وإن لم تضيف شيئاً إلى المقومات الدرامية الموسيقية لنموذج الأوبرا نفسه مثل إضافات موتسارت البارعة وختاماته الحافلة لكل فصل ومشهد من فصول الأوبرا ومشاهدها. وإذا أوبرا سبوننتيني تمهّد الطريق أمام ميير بير^(٧٥١) لتقديم أوبرات «الإخراج الحافل»^(٧٥٢) التي تعتمد على روعة المظهر الخارجى المبهّر. وكانت أوبرا «الغادة الطاهرة» أو ساذنة المعبد التي تصور الصراع الدفين في أعماق عذراء عفيفة بين

* Te Deum . صلاة الشكر أو تسبحة الشكر في القداس الدينى . ويُعزف نشيد الحمد أو الشكر فى الكاتدرائيات والكنائس والاحتفالات، وقاعات الكونسير، ويشترك فيه المغنون المنفردون والكورال والأوركسترا على غرار الأوراتوريو [م. م. م. ث.].

(لوحة ٧٢) بيتهوفن .



رغبتها فى الاستمتاع بحياتها الخاصة وبين ولائها للدولة ، تنطوى على مشاهد رائعة محرّكة لحماسة الجماهير وإعلاء لشأن النصر فى المعارك ، و«مارشات» عسكرية تدوى فيها الآلات النحاسية ولاسيما النفير العسكرى ، ومجموعات كورالية ضخمة . وقد جرى عرضها وناپليون فى قمة انتصاراته واستمر عرضها الأول فى باريس مائة ليلة متتابعة (فقرة ١٣٣ ، ب من التسجيل الموسيقى) .

بيتهوفن

شرع بيتهوفن (لوحة ٧٢) الذى تسلّم نموذج السيمفونية بعد أن طوّره هايدن وموتسارت ضمن الإطار الكلاسيكى بأن قدّم على نمطه سيمفونيته الأولى والثانية ، فإذا هو يصبّ فى هذا قالب البنائى المحدد مادة أصيلة ذات شحنة شعورية مكثّفة حتى تميزت سيمفونيته الثالثة بقوة التفاعلات والاستطرادات التى وسّعت حدود أقسامها وزادتها عمقاً عن حدود أقسام سيمفونيات موتسارت وهايدن الكلاسيكية .

وقد أطلق بيتهوفن على سيمفونيته الثالثة اسم سيمفونية «البطولة» ، وهى التى كتبها إعجاباً بشخصية ناپليون أيام كان قنصلاً بحكومة الإدارة «الدير يكتوار»^(٧٥٣) ثم ما لبث أن ضرب بعد ذلك بريشته على اسم ناپليون حتى كاد أن يمزق الصفحة الأولى وكتب بديلاً عن اسمه «سيمفونية بطولية كُتبت لتمجيد ذكرى رجل عظيم» بعد ما نصب ناپليون نفسه إمبراطوراً وفرض على وطنه والدول التى

غزاها 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 بيتهوفن قد استعاره منه يرجح أن فكرة البطولة قد راودت بيتهوفن بعيداً عن إعجابه بناپليون. ثم إن مفهومه عن البطولة كما نلمسها من موسيقاه ليست هى بطولة المعارك الحربية بل بطولة الإنسان فى صراعه النبيل للظفر بحريته، وهو ما تجلّى فى محاولته الأولى فى مجال الموسيقى المسرحية إذ صورّ فى بابه «پروميثيوس» تمثالين بعثت فيهما الحياة «شعلة المعرفة المقدسة وقدرة الإنسان على الابتكار». كما عاد إلى تأكيد هذا المعنى فى افتتاحياته الموسيقية لبعض المسرحيات التى انفصلت عنها فيما بعد لتُعرف مستقلة فى قاعات الاستماع الموسيقى كافتتاحية «كورولانوس» التى يصورّ فيها الصراع الوجدانى الذى اعتمل فى نفس كورولانوس الحانق على روما لأنها لم تكافئه على انتصاراته بانتخابه عضواً فى مجلس الشيوخ فانطلق يستعدى الفولسيين على بلاده. وتصورّ الافتتاحية لحظة درامية فى حياة كورولانوس حين توجّهت إليه أمّه فولومنيا^(٧٥٤) على رأس وفد من سيدات روما تحاول أن تشيه عن عزمه. وبعد حوار طويل يقتنع بضرورة التضحية بحياته فيلقى بنفسه من أعلا صخرة طاريا (فقرة ١٣٤ أ من التسجيل الموسيقى). ومرة أخرى يؤكد بيتهوفن فلسفته التى تدور حول بطولة الإنسان فى افتتاحية «إيجمونت» التى تصورّ بسالة شعب كافح فى سبيل رفع الظلم عن كاهله، وتنتهى بإعدام الكونت إيجمونت بطل الوطنية وزعيم المجاهدين ضد حكم دوق ألبا الإسباني (فقرة ١٣٤ ب من التسجيل الموسيقى).

لقد ارتبط بيتهوفن فى موسيقاه بأسمى الأهداف الإنسانية معبراً عن إيمانه بالحرية والإخاء والمساواة فى جميع نماذجه الموسيقية، مضيئاً الطريق أمام الإنسان للانطلاق فى ركب التقدم والارتقاء. على أنه قد استهجن الأحداث الدرامية الدائرة حول الوقائع الغزلية والحيات الزوجية فى أوبرتى موتسارت «زواج فيجارو» و«دون جيوفانى» برغم إعجابه بهما، إذ رأى فيهما اتجاهاً معيياً من الناحية الأخلاقية، ولهذا جعل أوبراه الوحيدة «فيديليو» تنبض بوفاء «ليونورا» لزوجها فلورستان، فإذا هى تخوض مغامرة جريئة تخلصه من السجن وتنقذه من الإعدام. وكم تألقت بيتهوفن حين بعث الروح الكامنة وراء هذه الأهداف فى موسيقاه دون أن يلجأ إلى برامج تصويرية، فارتفع بموسيقاه دون إضعافها بإخضاعها لمقتضيات مشاهد تصويرية أو برامج خارجة عن سياقها الموسيقى وأفكارها الموسيقية المطلقة، وهو المنحى الذى يدعوه النقاد «روح بيتهوفن» التى تجلّت بكل عنفوانها فى سيمفونيته التاسعة والتى ابتغى فاجنر. كما يذهب إرنست نيومان - نقل روحها إلى الأوبرا فإذا هو يبتكر «الدراما الموسيقية».

وتُجسد السيمفونية الثالثة البطولية اللحظات المثيرة التى يمرّ بها البشر فى حياتهم، وتعكس صورة الصراع المرير بين الاتجاهات المتعارضة، بين السلبية والإيجابية، بين الاستسلام والتحدى، كما تُعلى من شأن انتصار الروح على المادة، والإرادة على الانهزامية، وانتصار الإنسان على القهر والقمع. ويتجلّى معنى البطولة فى روحها وطابعها وفى ألقانها ونسيجها الموسيقى ومعالجة أفكارها الموسيقية.

كما تتوازن حركاتها مع بعضها البعض بالرغم من استطرادها بما يجاوز طول حركات السيمفونيتين السابقتين . وتتميز التقسيمات الفرعية لكل حركة بدقة التوازن بين بعضها البعض ، وبالمضمون الموسيقى المكثف المتسق مع الحدود البنائية ، وهو ما عجز عنه جميع مؤلفي السيمفونيات الرومانسيين الذين ترسموا خطاه في ضخامة الحدود وفشلوا في إقامة التوازن بين حركات السيمفونية . وتختلف حركات السيمفونية الأربع عن نظائرها في السيمفونيتين السابقتين ، إذ تتميز الحركة الأولى بطابع القلق الذي يتجلى في موسيقاها وبضخامة حدودها البنائية لنموذج الحركة السريعة للصوناتة بأقسامه الثلاثة : العرض والتفاعل والتلخيص ، فإذا قسم التفاعل يشتمل على مائتين وخمسة «مازورات» ، كما طال ذيل ختامه* حتى تحوّل إلى تفاعل ختامى استنفذ مائة وأربعين مازورة ، وهو ما دفع الأديب الفرنسى رومان رولان إلى وصفه بـ: «الجيش الهائل للروح الذى لن يتوقف حتى تطأ أقدامه شتى أنحاء الأرض» (فقرة ١٣٥ من التسجيل الموسيقى). وتتضمن الحركة الثانية البطيئة «المارش الجنائزى» فكرة تمجيد البطولة ، التى يُعدّ إدخالها فى عالم السيمفونية المجرّد أمراً فريداً وإن كان شائعاً فى عالم التصوير والنحت والشعر والمسرح والأوبرا (فقرة ١٣٦ من التسجيل الموسيقى). على أن هذا التمجيد يعدّ هنا مرثية مشبوبة لبطل الإنسانية الذى يضحي بحياته فى سبيل الأهداف السامية التى كافح فى سبيلها باعتباره ممثلاً للجماعة البشرية ، فهو تعبير جماعى مطلق لا يقتصر على بطل فردى معين رغم ما تنطوى عليه كل خطوة تقدمية للبشرية من مأس فردية أو جماعية . وينبض الإيقاع الرصين فى هذه الحركة وأنغام المارش المكتومة بما كانت البطولة تكابده فى عصر بيتهوفن والعصور السابقة عليه ، وبالعذاب الذى عاناه سقراط وأضرابه واستشهادهم بأيدي مجتمعاتهم التى عجزت عن إدراك أهدافهم ورسالتهم ، فإذا الموسيقى تبلغ فى القسم الأوسط من هذه الحركة ذروة عنفوانها لتذكّر المستمع بارتباطها بالبطولة الإنسانية .

ويحمل الجزء الثالث من السيمفونية اسم «سكيرتسو» [أى الملحة أو الدعابة] تعبيراً عن نموذج الموسيقى الخفيفة النشطة الذى ابتكره بيتهوفن وأدخله على صوناتته الأولى للبيانو وموسيقاه للحجرة ، والذى يُعدّ استخدامه له بدلاً من المينويتو التقليدى إجراءً ثورياً فى عصره . وقد اكتشف بيرليوز فى إيقاعات هذا الجزء النشطة إشارات مسرحية توحى باحتفالات المحاربين الإغريق حول أضرحة زعمائهم وقادتهم على نحو ما جاء «بالإلياذة» . وقد استبدل بيتهوفن السكيرتسو بالمينويتو ، لأن المينويتو -رقصة النبلاء والأمرء - كانت ذات سرعة معتدلة تسمح لأفراد الطبقة الراقية بالحركة وتتيح لهم الرقص على إيقاعاتها . أما السكيرتسو فهو وإن كان يشبه المينويتو تماماً فى بنائه إلا أنه يختلف عنه فى طابعه وسرعته ، إذ تبلغ سرعته ما يقرب من ثلاثة أضعاف سرعة المينويتو وهى سرعة لا يستطيع معها النبلاء الرقص بأجسادهم البدينة المترهلة ، ومن ثم أصبح السكيرتسو الذى يرمز معناه إلى حياة الفلاحين البسطاء من

* Coda . هى فقرة ختامية متميزة بمعالمها الواضحة عن البناء الموسيقى الأساسى تُضاف إلى نهاية العمل الموسيقى أو الحركة الموسيقية [م . م . م . ث].

دعابة ومرح ومزاح أمراً مفروضاً على أفراد الطبقة الراقية كفنٍ موسيقى مستقل لا كفنٍ وظيفته الاستجابة لرغباتهم والخضوع لأهوائهم .

ويشمخ بناء الجزء الختامي وكأنه قوس نصر منيف تمرّ من تحته البشرية جمعاء متحررة منتشية بانتصارها . وقد استعار بيتهوفن لحنه من آخر رقصات موسيقى الباليه التي كتبها لمسرحية «پروميثيوس» وهو اللحن الذي صاغه في صورة تنوعات للبيانو تمثل رقصة ريفية بسيطة لشدة ارتباطه بفكر بيتهوفن وتعبيره عن التفاؤل المرتبط بشخصية «پروميثيوس» نموذج الكمال الخلقى والفكرى والأهداف النبيلة، ولا غرو فقد صورته الأسطورة على أنه أول من تحدّى الآلهة فانزع قبساً من الشعلة المقدسة بموقد الأوليمپوس ليُنير به أذهان البشر ويحرّرهم من آثار الجهل فأنزلت به الآلهة أشد العقاب وأقساه، ومن ثم صار پروميثيوس رمزاً للطاقة الخلاقة . ويبدأ جزء الختام بجملته استهلالية ذات طابع ملتهب كتمهيد قوى للهيكل البنائي المستعار من قرار لحن باليه پروميثيوس ، والذي يحدد المركز المقامى لجزء الختام الذي تدور من حوله التحويرات المقامية فى الموسيقى . وهو يبدو أول الأمر فى صورة تكاد تخلو 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 الهارمونيوسى الأول ليطفو من جديد . وينطوى الختام على الصيغة الدائرية^(٧٥٥) لمجموعة من التنوعات المتفاوتة فى الطول والمعارضة مع بعضها البعض ، فيمسك بيتهوفن بهذا اللحن البسيط ولا يفتأ يجرى عليه تحولات ديناميكية تتراوح بين الخفوت والشدّة كى يكشف عن أبعاد هذا اللحن الرائع بطريقته المعهودة وبقدرته الفذة حتى يصل إلى ذروة الانتصار النهائى للبطولة الإنسانية (فقرة ١٣٧ من التسجيل الموسيقى) .

ومع أن ختام هذه السيمفونية لا يرقى - برغم طوله وضخامته - إلى الكمال الذى حققه بيتهوفن فى ختام السيمفونيتين الخامسة والتاسعة إلا أن هذه الأجزاء الختامية الثلاثة هى أعظم ما كتبه بيتهوفن من نموذج الختام السيمفونى ، متطوراً من ختام السيمفونية الثالثة إلى الخامسة ثم التاسعة . وكما تشترك ثلاثتها فى وحدة المضمون وهى انبعاث روح التحرر الإنسانى ، فهى تبدأ جميعها بما يشبه الألبان الشعبية المألوفة ، فيبدأ ختام سيمفونية البطولة بلحن شائع من ألبان الرقص الريفى ، ويبدأ ختام الخامسة بلحن المارش البسيط ، ويبدأ ختام التاسعة بصورة نشيد سلس مترع بالحوية . ولقد بلغت هذه السيمفونيات الثلاث ذروة درجات الحماسة فى بنائها ، وعمدت إلى تغيير أسلوبها بالالتجاء إلى التنوعات العديدة ، والإنسلاخ المؤقت عن صورتها الأصلية ، والانتقالات الهارمونية بين مختلف المقامات الواسعة المدى ، وتعدد التلوينات الأوركسترالية ، فإذا هى تعبّر عن الجماعة البشرية كلها ، وترسم بمختلف المستويات الموسيقية صورة عامة للحياة الإنسانية بأسرها ، وهو ما تؤكده حركات الختام فى السيمفونيات الثلاث (فقرة ١٣٧ ، وفقرة ١٣٨ من التسجيل الموسيقى) . وعلى الرغم من هذا فإن ختام السيمفونية التاسعة

(فقرة ١٣٩ من التسجيل الموسيقى) يطالنا بعاصفة مدوية لموسيقى جد سريعة غير أنها لا تتلبث غير زمن وجيز . وهنا يبدو بيتهوثن وكأنه - بعد أن استنفذ قدرته على الابتكار في الأجزاء الثلاثة الأولى من السيمفونية - لا يزال غير مطمئن إلى ما حققه ، وبات عليه أن يمضى فى رحلته المقدسة طارحاً جانباً ما يساوره من همّ وحزن ليستلهم فى تعبيراته أحاسيس البهجة والغبطة فيوجز لنا ما سبق أن عرضه علينا فى كل جزء من الأجزاء الثلاثة السالفة فى بضع عبارات موسيقية ، ثم يسوق فى إثر هذا التعبير الموجز عن كل جزء جملة موسيقية فى أسلوب خطابى إلقائى تعكف على أدائها مجموعتا التشيللو والكونتراباص . وتمثل هذه الجملة الموسيقية مقابلاً يعارض به الجمل الثلاثة الموجزة ، فيبدأ بخشونة تعارض الجملتين الأوليين ثم يجنح إلى النعومة فى معارضته للجملة الثالثة فى حركة موجزة وبطيئة . ويبدأ الإنشاد بصوت مغن من طبقة الباص منفرداً بقصيدة شيللر ، «نشيد الفرح»* :

«إيه أيها الفرح.

يا سليل إيزيوم.

منك كان النور المقدس.

وبنارك القدسية تطهرنا.

وإلى محرابك مسعانا.

بك اجتمع البشر على إخاء،

بعد أن فرقتهم الأهواء

التي ورثوها شروراً عن الآباء.

وغداً الناس إخواناً

يُظلمهم جناحك الوادعان.

للملايين من البشر تتسع صدورنا.

وإليكم - إخواننا - فى العالم بأسره.

نهدى قبلاتنا.

إن وراء قبة النجوم

أباً يحمل الحب لنا جميعاً.

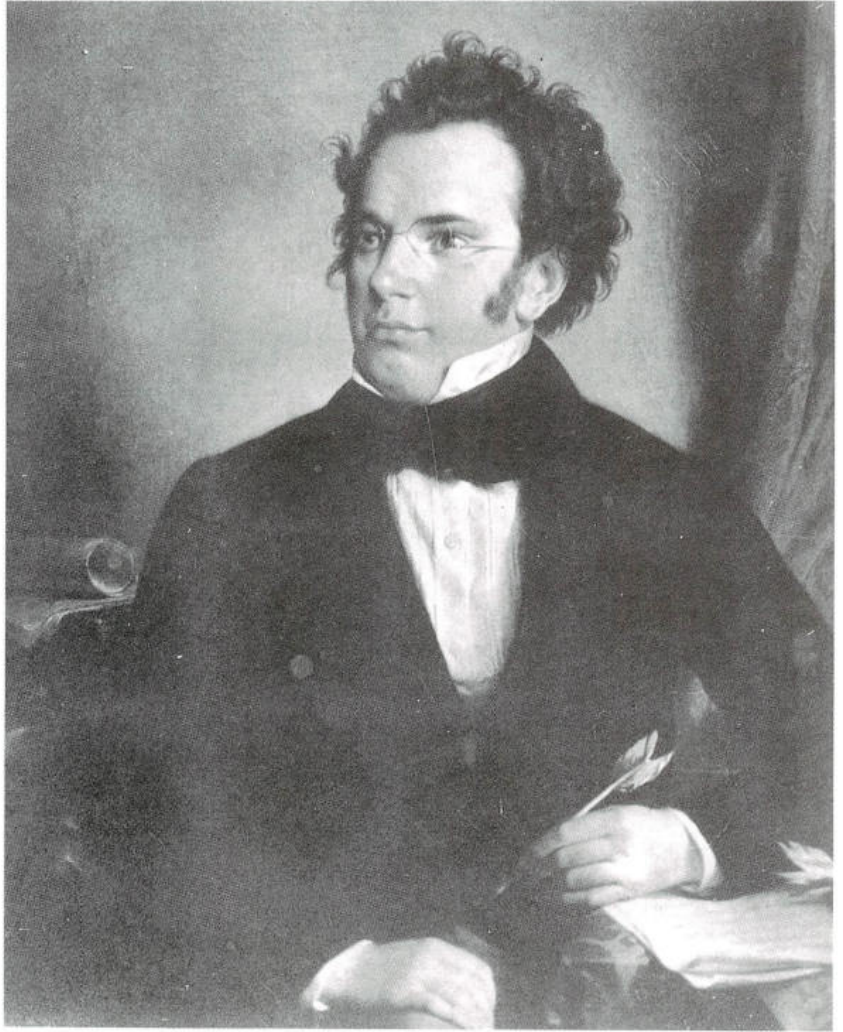
ألا فليشاركتنا فرحتنا.
من أصغى للناس جميعاً قلبه،
واصطفى له من الصبأيا محبوبه.
ثم من كان ذا قلب يفسح للعالم كله.
وليق بعيداً عن مشاركتنا تلك الفرحة
ذاك القاصر عن مشاركتنا هذا كله.
إن ما فى الوجود أجمع من ودّ وتراحم
لكفيل بأن يعبد الطريق إلى النجوم،
إلى الغيب المجهول،
حيث ملكوت ربّ الأرباب.
والخلق أتى كانوا يرشفون الفرحة،
- خيارهم وأشرارهم -
من أداء الطبيعة أمهم.
عند موطن قدميها يقفون،
تضمهم جميعاً بمحبة،
محبة لا تصبو إلى ضاية.
وتشملهم جميعاً بفرح،
فرح لا يحرم منه حتى الدود.
وجه الربّ لا يبصره غير ملاك.
فيا ملايين البشر
اركعوا واسجدوا
بين يدي الخالق.
فيما وراء النجوم عرشه
تطلّعوا إليه فى علاه
قانتين عابدين.

إيه أيها الفرح،
 بك مسار الكون،
 منذ كان.
 فمن أحضان الطبيعة الأبدية،
 كانت انطلاقة الربيع.
 ومن البراعم تفتّحت الزهور.
 و الشمس من عليائها
 تُرسل سنابل أشعتها
 متوهّجة بالبشرّ والفوز
 وهى تشقّ دروب الفضاء.
 فلتختاروا دروباً مثل دروبها تشقونها
 إذا شئتم أن تكونوا أبطالاً
 سعداء بالفوز الذى تُحرزون».

شوبيرت

يعدّ فرانز شوبيرت من رسل الرومانسية اللامعين، وقد ألّف جميع أنواع الموسيقى؛ ألّف السيمفونيات التى خلّدت جميعاً، وألّف الرباعيات الوترية وبقى حياً منها اثنتان أو ثلاثة، وحاول كتابة الأوبرات والموسيقى المصاحبة للتمثيل المسرحى فلم يبق منها سوى «روزامونده»، لكنه كتب «الأغاني الرفيعة»^(٧٥٦) التى بقيت منها ٦٠٣ أغنية. وابتكر شوبيرت هذا النوع من الأغاني الذى يُطلق 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 بعيد حتى خلقت بينهما نوعاً من الألفة الخاصة، كما أقامت 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 الأغاني الشعبية إلى جانب الهارمونية السوية السلسة التى يبدو أنه كان يُعدّها بالسليقة دون جهد أو اصطناع، وتطغى على هذه الصفات روح عاطفية فتيّة زاخرة بالحياة تتجلى فى جميع أغانيه (لوحة ٧٣).

(لوحة ٧٣) شوبيرت .



ومن هذه الأغاني الرفيعة قصيدة «ملك، الحور»*(٧٥٧)؛ وهو ملك الموت في بلاد الشمال- للشاعر جوته، وقد صاغها شوبيرت في روعة تهزّ المشاعر وتشدّ الوجدان (فقرة ١٤٠ من التسجيل الموسيقى):

مَنْ الفارس في هزيع الليل الأخير وسط الريح؟

أبٌ وطفله الصغير بين ذراعيه في أمان

يشده إليه، يغمره بالدفء.

أى بنى...

لماذا تُخفى وجهك فزعاً؟

أبتاه...

ألا ترى ملك الحور بتاجه وردائه...؟

بنتى، إنها سحابة ملونة...

أيها الغلام الرقيق، هل أنتبارى بالعباب شقيقة؟

هنالك الزهور اليانعة، ولك عند أمى رداء من ذهب

أبتاه... أبتاه

ألا تتبين حضور ملك الموت...؟

لا شىء هناك يابنى سوى أوراق الشجر الذابلة ترتجف فى مهبّ الريح.

تعال أيها الطفل الرقيق، وسوف تسهر أميرات فانتات على راحتك.

سيلهون معك، ويراقصنك، ويغتنين لك.

أبتاه، أبتاه، ألا تتبين بنات ملك الموت...؟

لا شىء يابنى هناك سوى شجرات هرمة يابسة.

أبتاه، أبتاه، إنه يمسك بى... أغثنى... أغثنى...

اهتز جسد الأب، والجواد يركض كالريح،

والطفل الشاحب يُنهنه بين يديه...

وأمام الباب توقّف الأب

لاهثاً ينضح بالعرق

لكن الطفل بين ذراعيه...

كان قد مات.....

شومان

وعلى حين اتبع شومان (لوحة ٧٤) نهج شوبيرت فى الأغانى الرفيعة اختلف عنه فى مجال السيمفونية، إذ لم يلتزم بالسيمفونية الكلاسيكية كإطار بنائى يحتوى المضمون الموسيقى الرومانسى بل إن السيمفونية عنده تشبه القصة الخيالية فى طابعها الموسيقى وإيحاءاتها الخيالية. ومن هذه الناحية تعدّ من القصص الرومانسية، شأنها شأن قصص هوفمان الزاخرة بالأساطير والينابيع المسحورة وذكريات أحلام الشباب، و«ألحان الكورال» الدينية التى تُنشد فى الكنائس، و«خيالات الحب وأغنياته» كما فى سيمفونية الراين «رقم ٣» بصفة خاصة. وذلك فى صورها الواقعية المحسوسة إلى جانب تصوير المناظر

(لوحة ٧٤) شومان .



الطبيعية للغابات والمراعى والبساتين والأزهار حين يداعبها نسيم الربيع العليل . ولا تشتمل سيمفونيات شومان من جهة أخرى - على حد قول ماكس جراف - على جزء بطيء الحركة فى عظمة ما كان يكتبه بيتهوفن الذى نجد به الخط الميلودى الطويل المتدفق من أول المقطوعة لآخرها مشحوناً بقوة تعبيرية بالغة التركيز عن المشاعر كما فى سيمفونيته التاسعة ، بل هو يصوغها فى هيئة مقطوعات قصيرة تشبه الموسيقى البينية «إنترميدزو»* (٧٥٨) ، ولقد أطلق هو نفسه هذه التسمية على الجزء البطيء الحركة فى سيمفونيته الرابعة ، وذلك لانطوائه على طابع يصور لحظة عابرة من خطرات الخيال (فقرة رقم ١٤١ التسجيل الموسيقى) .

وكانت لشومان أهمية أخرى فى عالم الموسيقى لا تقل عن أهميته كمؤلف ، فقد كان يعمل بالصحافة ويرأس تحرير مجلة موسيقية تُعدّ مرجعاً للحياة الموسيقية المعاصرة له . ومن خلال نفوذه فى

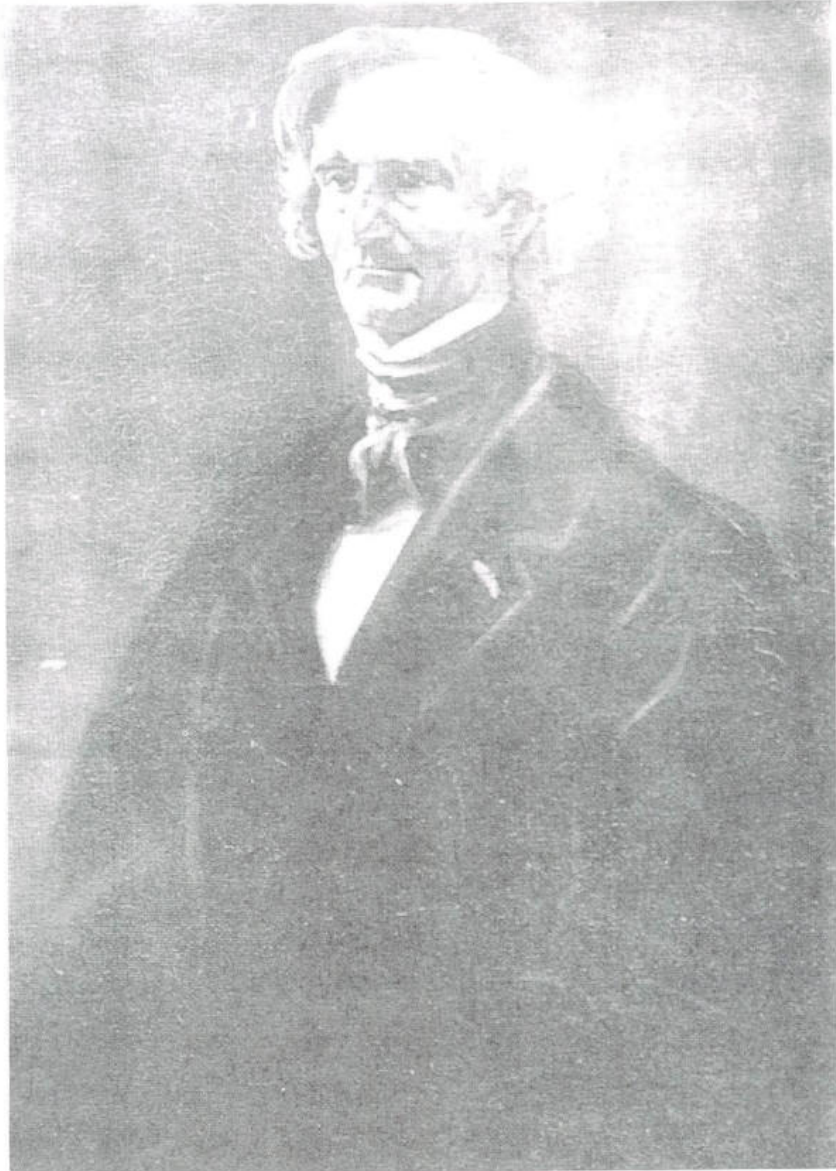
* الموسيقى البينية هى مقطوعة موسيقية تتوسط الأوبرا حيث يكون المسرح عندها لا أفراد فيه ، أو هى مقطوعة موسيقية قصيرة للغزف فى الكونسير [م.م.م.ث.] .

هذا المجال أدى خدمات جليلة للعديد من الموسيقيين المبتدئين، وكان له الفضل في تقديمهم للعالم الموسيقى، ومن بين هؤلاء الموسيقيين شوبان وبرامز ومندلسون الأشقاء الثلاثة الذين تربط بينهم سمات الموسيقى الرومانسية.

هكتور برليوز

ازدهمت صالونات باريس في منتصف القرن التاسع عشر بالشعراء وكتاب المسرح والصحفيين والنقاد والمهندسين والمعماريين والمصورين والمثاليين والموسيقيين والمفكرين الاجتماعيين والسياسيين، فإذا هي تجمع بين الشاعر الألماني هاينريش هايني والموسيقى البولندية شوبان والموسيقى المجرى ليست،

(لوحة ٧٥) برليوز.



وبين فناني فرنسا ومفكرها من أمثال فيكتور هيجو وتيوفيل جوتيه ولامرتين وشاتوبريان وألفريد دي موسيه وألكسندر ديما وجورج صاند وسوللى پرودوم وأوجست كونت وسان سيمون، واصطبغت المناقشات الفنية الدائرة بينهم بالخوض فى الشؤون 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 الأوركسترا الفريد والصحفى اللامع وكاتب المذكرات الشخصية العالمى، استمد نبضاته الشعورية من عالمى الأدب والموسيقى لاسيما من مؤلفات جوته التى ألهمته مسرحيته «لعنة فاوست» (٧٦٠)، ومن شعر بايرون الذى ألهمه سيمفونيته للثيولا والأوركسترا «هارولد بايطاليا» (١٨٣٤)، ومن كوميديا دانتي الإلهية التى رفع من شأنها فى «قداسه للموتى» (٧٦١)، ومن المنجزات الموسيقية لكل من جلوك وبيبير وبيتهوفن. 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 أنى نادرة الوجود تجمع بين ملامح شخصيتى «چوليت» و«أوفيليا»، وأوشك على الانتحار فى لحظات يأسه من الزواج بها، غير أنه ما لبث أن اكتشف فيها بعد اقترانه بها نموذجاً عادياً بعيداً عن الصورة الشعرية التى رسمها خياله المشوب، ومع ذلك فقد ألهمته هذه التجربة «سيمفونيته الخيالية» التى عزفت أول مرة فى عام ١٨٣٠ (لوحة ٧٥).

وقد ضمن سيمفونيته عدة أفكار اقتبسها من البيئة الموسيقية الأدبية التى عاش بينها فى باريس، إذ استمد فكرة الانتحار بتعاطى الأفيون. كما أشار فى البرنامج التصويرى الذى نشره مع سيمفونيته - من كتاب دى كوينسى «اعترافات مدمن أفيون إنجليزى» فى ترجمته الفرنسية التى نهض بها ألفريد دي موسيه. ويُعد أسلوب موسيقى جزئها الأول السريع المضطرب الفياض بمقدمته البطيئة الحركة استمراراً لأسلوب بيتهوفن (فقرة ١٤٢ من التسجيل الموسيقى). وقد استخدم لحناً يرمز إلى «فكرة ثابتة» يذكر بمحبوبته كلما أراد الإشارة إليها فى السياق الموسيقى، كما أشاع الوحده بين أجزاء السيمفونية كلها بتكراره، وعبر عن التسلسل الدرامى للأحداث كما يبدو فى برنامج السيمفونية التصويرى بتغيير صور هذا اللحن ومشتقاته فى كل مرة يظهر فيها، وتقديمه المضمون المناسب لرسم صورة الشخصية الدرامية وسط الظروف المحيطة بها من خلال إحياءات موسيقية.

ويبدأ الجزء الثانى من السيمفونية «الحفل الراقص» برسم صورة سريعة لجو الحفل وما يدور فيه من صخب وضجيج من خلال أنغام راعشة من الوترية توحى بتزاحم المدعويين، بينما تؤكد الصورة أنغام آلتى هارپ تليها موسيقى رقصة «الفالس» الشهيرة وقتذاك وتؤديها مجموعة من الوترية وألتا فلوت وفلوت صغيرة تصاحبها آلتا هارپ، ثم يتوقف العزف فجأة ليبدأ «لحن الفكرة الثابتة» الذى يوحى بحضور «محبوبته» الحفل الراقص، ويغلب على الموسيقى طابع أثيرى إحياء بالجو الخيالى الذى يعيشه المؤلف.

ويرسم الجزء الثالث «المشهد الريفي» صورة خيالية لأمنية صيفية في الريف ينصت فيها الفنان إلى مزماري راعيين وإلى حفيف أوراق شجر يداعبه النسيم، فتغمره السعادة والطمأنينة وينطلق خياله حتى تظهر محبوبته فيرفرف فؤاده ابتهاجا ويهتز قلبه في عنف. وتنقل لنا الموسيقى كآبة خفيفة تستولى عليه فيتساءل إن كانت حبيبته قد خانته في غيبته. ويختتم أحد الراعيين هذا الجزء عازفاً على مزمار الكورنو الإنجليزي لحنه الريفي الهادئ، في حين تميل الشمس نحو المغيب وسط قصف الرعد الذي يأتي من بعيد موحياً بالعاصفة التي تعتمل في قلب الفنان المؤلف، ثم تخفت الموسيقى محرّكة وحشة العزلة والتوحد إلى أن يخيم الهدوء مع آخر نغمة من أنغام الوترية الخافتة.

ويمثل الجزء الرابع «المسيرة نحو القصاص»، وهو مارش ذو طابع داكن تخيل فيه المؤلف أنه قتل حبيبته بعد أن اكتشف خيانتها وأنهم يقودونه إلى المقصلة. ويقال إن برليوز قد استعاد في ذهنه وهو يكتب هذا المارش صورة الشاعر الفرنسي الشهير أندريه شينيه الذي أُعدم بالمقصلة أثناء فترة الحكم الإرهابي على يد روبرسبير خلال الثورة الفرنسية. ويطفو لحن الفكرة الثابتة الذي يشير إلى المحبوبة في صورة ساخرة ترسمها الكلارينيت الصغيرة الحادة الصوت، ثم يتوقف اللحن فجأة ونستمع إلى ما يوحى بسقوط رأس القاتل التي فصلتها المقصلة وسط دمدمة الطبول وجلبة الأوركسترا وصخب الجماهير المتعطشة للدماء فرحة مهللة بإعدام القاتل.

ولا يختتم برليوز موسيقى هذا الجزء في صورة هارمونية متألفة بل في صورة التنافر والتوتر اللذين يفرضهما منطق السياق التصويري، حتى إذا انتقل إلى الجزء الختامي لم يُعن بإعادة الهدوء والصحو والطمأنينة بعد عصف الزوابع بل عُنى بمنطق السياق فإذا هو يقدم الختام في صورة كابوس مرعب أطلق عليه هو نفسه اسم «ليلة مع السحرة والشياطين» حاصرته فيها صرخات المخلوقات المرعبة وضحكاتنا الناشزة، وتبدت له محبوبته في صورة بشعة قبيحة بعد أن انضمت إلى زمرة الشياطين والمعرّبين، وانطلقت بعدها دقات الأجراس الجنائزية، واتخذ لحن نشيد «يوم الغضب» الجنائزي صورة هازلة يرقص على إيقاعه السحرة والشياطين. وتنقسم موسيقى هذا الجزء الختامي إلى ثلاثة أقسام واضحة: يتمثل القسم الأول في أنغام زاعقة من الفلوت الصغير والفلوت والأوبوا تصاحبها دقات متواصلة من طبول التنبال تُعزف مرتين، وتنتقل حركة الموسيقى بعدها من البطء إلى السرعة حيث نسمع لحن «الفكرة الثابتة» وسط جلبة السحرة والشياطين، ولعله أراد تصوير محبوبته هنا في صورة الشيطان الساحر أو لعله أراد إبراز هول سحرها، وقد بعث ظهورها على هذه الصورة الرعب في نفسه فارتفعت صرخاته المحمومة التي عبّرت عنها أنغام الفلوت الصغيرة والفلوت والأوبوا الصارخة. ويبدأ القسم الثاني - الذي دونّ عليه برليوز في الكراسة الموسيقية عبارة «من بعيد» - بدقات الأجراس الجنائزية الممهدة لنشيد «يوم الغضب» في صورته الهازلة التي تؤدبها ألتا توبا [أضخم الأبواق وأغلظها صوتاً]. وصور برليوز هذا

النشيد الجنائزى الوقور الذى تتضمنه طقوس الكنيسة الكاثوليكية فى صورة ساخرة بما أحاطه به من جلبة وعريضة شيطانية . وانتزع برليوز هذه الصورة الساخرة من ميلودية النشيد الأصلية وأضافها هنا لإضفاء جو الحزن والأسى والاكتئاب وتحريك الإحساس بالموت .

وكم أثار هذا التشطير الموسيقى للنشيد الدينى الكثير من الجدل والتعليق أيامها ، فوصفه شويان بأنه أحد الأساليب الساخرة التى لجأ إليها الفنانون الرومانسيون الذين ينظرون إلى الحياة بنفس النظرة الجادة التى ينظرون بها إلى الموت ، ولعل فى تسمية دانتي 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 فإذا هو يترنّم هامسا بنشيد «يوم الغضب» فى أذن مرجريت وهى تنصت إلى إنشاد المرتلين فى الكنيسة ، وهو المنظر الخالد الذى سجّله ديلاكروا فى لوحته الشهيرة المطبوعة على الحجر (٧٦٣) .

ويحمل القسم الثالث من الجزء الختامى للسيمفونية اسم «دائرة رقص السحرة» وهو الاسم الذى أطلقه فيكتور هيجو على قصيدته التى تناول الموضوع نفسه . ويبدأ بجملته راقصة وردت فى القسم السابق ثم اكتملت هنا فى صورة رقصة «دائرية» ، وتتألف من أربع مازورات يتخذها برليوز موضوعاً لفوجة تتلاحق خطوطها بأداء توليفات مختلفة من الآلات تبدأ بمجموعتى تشيللو وكوترا باص ثم بمجموعة فيولا ، تلوها مجموعة فيولينه وفاجوت ، وتنتهى بمجموعة آلات نفخ خشبية وكورنو . وقد خرج برليوز بهذه التوليفات عما هو مألوف فى كتابة الفوجة من مجموعات آلات متجانسة ، وذلك بإدخال عنصر التلوين الأوركستراالى المتعدد الطوابع على استعراض الفوجة الذى كان يُصاغ من قبل وفق نظام صارم ، كما أضاف برليوز تكوينات أخرى من الطوابع الصوتية مع تنوعات ميلودية وكروماتية [ملونة] استطراذية للحن الذى اتخذه موضوعاً للفوجة .

وقد أثار برليوز إعجاب عشاق الموسيقى بعظمة هذا الجزء من السيمفونية الذى كتبه وفق القواعد البنائية المحددة ، ونسجه من لحن الرقص الشجى الشجن دون أن يؤثر ذلك على مقومات التعبير الموسيقى العام فى السيمفونية أو مقاصد المؤلف وبرنامجه التصويرى . غير أن لحن نشيد «يوم الغضب» ما يلبث أن يعود إلى الظهور ثانية بعد أن تبلغ موسيقى الفوجة ذروتها بدخول الوترية بأسرها فى الأداء فينخرط 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 ، فإذا ليستُ يستخدمه فى مقطوعته للبيانو والأوركسترا «رقصة الموت» ، وإذا ما لم يستخدمه فى سيمفونياته ، وراخمانينوف فى إحدى التنوعات

على لحن لپاجانینی للپیانو والأوركسترا، وأوتورینو ریسپیچی فی الجزء الثانی من متتالیة انطباعات برازیلیة الذی یصور حدیقة «بوتانتان» التی تُربى فیها الأفاعی لأغراض طبیة .

كانت السیمفونیة الخیالیة تحولاً بارزاً فی نموذج السیمفونیة لأنها وثقت الرابطة بین أجزاء السیمفونیة ودعمتها عن طریق برنامج تصویری یتمثل فی تکرار ظهور لحن معین أطلق علیه برلیوز اسم لحن «الفكرة الثابتة» ، ثم سماه بعد ذلك كل من لیست و سیزار فرانك «اللحن الدورى» (لوحة ٧٦) .

(لوحة ٧٦) صورة ساخرة للموسیقی القائد الصحفى هكتور برلیوز سجل فیها المصور كل صفات الفنان وجوانب شخصيته المتعددة .





سيزار فرانك

تعرضت السيمفونية منذ منتصف القرن التاسع عشر لخطر فقدان مركز الصدارة الذي احتلته في عصر بيتهوفن، ونظر إليها المؤلفون الجدد من أمثال برليوز وليست وقاجنر نظرتهم إلى ما هو بالعتيق، ولم يهتموا إلا بالسيمفونية التي تنطوي على أفكار وصفية أو تلك التي تأخذ شكل الدراما الموسيقية، على حين تصدّى للدفاع عنها المؤلفون المحافظون من أمثال برامز وبروكنر وتشايكوفسكى، وإذا كان الأولان قد استطاعا حصر مشاعرهما الرومانسية الفياضة في نطاق البناء الكلاسيكي الصارم فقد خرج عنه تشايكوفسكى في سيمفونيته السادسة الحزينة. على أن التجديد الهام الذي طرأ على نموذج السيمفونية خلال هذه الفترة هو نموذج «الصيغة الدائرية» الذي شغف به سيزار فرانك خاصة (لوحة ٧٧) والذي يربط بين أجزاء السيمفونية كلها بتوحيد ألحانها الأساسية، بانطلاق لحن غير متوقع في مواضع مختلفة من أجزاء السيمفونية ليؤكد ارتباط أجزاء السيمفونية وتوحيدها، أو في اشتقاق

موضوعات السيمفونية الأساسية من ألحان قصيرة تتغير صورها مع تقدم سير الموسيقى حتى يتحول اللحن التمهيدي البسيط في الجزء الأول إلى ميلودية أساسية في جزء «السكرتسو» وفي كل من الجزء البطيء والختام. وفي (الفقرة ١٤٣ من التسجيل الموسيقى) مثال للون آخر من مؤلفات سيزار فرانك يجمع فيه بين المغنى المنفرد والكورال والأوركسترا بمقدرة مذهلة، وذلك في عمله الضخم المسمى «التطويبات»^(٧٦٤)، والذي هو أقرب ما يكون إلى الأوراتوريو.

وتتخذ هذه «التطويبات» من عبارات الإنجيل النواة التي تبنى عليها، بيد أن نصوصها قصرت عن الارتقاء إلى مستوى النص الإنجيلي وأهدرت ما ينطوي عليه من قيمة كبرى إهداراً يتخطى جميع حدود التصور، فإذا كلود ديبوسى يتناول النصوص اللفظية بالنقد اللاذع فيصفها بأنها صور تافهة قد تثبط همّة أشد الناس حماسة للمسيحية. وكان من الضروري أن يتناول هذه التطويبات عبقرى ورع مثل سيزار فرانك حتى يشيع فيها - برغم هبوط قيمتها الأدبية - بسمة من البسمات المشرقة التي ترسمها 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 الأنغام الملائكية التي تتخلل الأوراتوريو والتي لا يملك المستمع حيالها إلا الاندماج المتعاطف الذى يُذكى فيه التطهر النفسى.

ويشتمل الأوراتوريو على تصدير وثمان تطويبات، ويبدأ التصدير بخليّة لحنية «موتيف» ذات إيقاع مؤجّل^(٧٦٦) تعكف على أدائها مجموعتا الفاجوت والتشيللو معاً ويُستشف من سياق الموسيقى أنها ترمز للمسيح، ويلى ذلك إنشاد مغن من طبقة التينور يستعيد هول الشرور التي أضنت البشرية فى عصر المسيح، وسرعان ما ينطلق فى مواجهة الثيوليينات لحن مضاد^(٧٦٧) يساند الوحدة اللحنية الرامزة للمسيح كما يدغم كوروس الملائكة حين ينشد «بارك الله فيمن يُحى الأمل»، فيتألق فى هذا اللحن صوت السماء المنوط به عزاء البشرية عوضاً عن هذه الشرور، والذي سيأخذ المرتل بعد قليل فى الإعلان عن قرب انبلاجه.

وتدور «التطويبات» حول موعظة الجبل، وهو الاسم الذى يُطلق على الحكّم التي ألقاها السيد المسيح حين صعد الجبل وتقدم إليه تلاميذه فإذا هو يشرع بوعظه إياهم، حيث تبدأ كل حكمة بكلمة «طوبى ل...». «Beati». ويقدم القسم الأول من التطويبات موعظة المسيح: «طوبى لمن صفت أرواحهم» معلّياً من شأن الغبطة الروحانية والمحبة الكلية، مندداً بزيف السعادة النابعة من المتع المادية.

ويشيع فى القسم الثانى الأسى من استحالة بلوغ السماء ومن شرور الأرض وحيرة الأفئدة وتقلّب الرياح إلى أن تبدده كلمات المسيح: «طوبى لمن لا يبيتون أسرى ما يملكون».

ويمجد القسم الثالث «الألم» الممثل فى اليتم والفراق والعبودية وقصور الفكر عن إدراك الحقيقة، حيث نستمع إلى صوت المسيح معزياً «طوبى لمن يبكون» (فقرة ١٤٣ من التسجيل الموسيقى).

ويتدفق القسم الرابع فى صورة مقطوعة سيمفونية يصاحبها مغن ينشد العدل والحقيقة فى عالم تراكمت فيه الشرور، فتعزينا 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 ظالمهم فى القسم الخامس، ويتدخل المسيح ليحول بينهم وبين الانتقام قائلاً: «الضعفاء وحدهم هم الذين يقتصون لأنفسهم، والقوى النفس يعفو ويصفح، وإنه لشرف لمن أودى أن يصفح» وهو ما يمثل الصدى للعظة القائلة: «طوبى للرحماء، فإن الرحمة ستكون من نصيبهم».

ويمتدح 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 نشيدا فى تمجيد الشر، غير أن أصوات الخير تملأ مع صوت المسيح وهو يردد: «طوبى لمن ينشدون السلم».

وفى القسم الثامن يظل 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 الأوراثوريو مرددين أناشيد النصر.

فردريك شوبان

كان شوبان كسائر مهرة العازفين على البيانو فى عصره قد كرس ما جادت به قريحته من نفحات الابتكار الموسيقى لهذه الآلة، لكنه تميز عنهم بفتحه آفاقاً جديدة واسعة المدى وابتكاره لغة فنية جديدة للبيانو أثراها بإمكانيات لا حصر لها فى التعبير الموسيقى بهذه الآلة. ولا تتقيد أغلب مؤلفاته بخطة بنائية محددة بل تجنح نحو المرونة والحرية فى بنائها، ويخضع الإطار البنائى فيها فى أغلبه للمضمون الموسيقى حتى يطلق شوبان العنان للإمكانيات الموسيقى لإيضاح المعانى التى يقصدها. وإذ كان هذا الأمر يسير التحقيق فى الصور الموسيقى 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 الرخيم الإيطالى (٧٦٨)، لكنها مع ذلك زخارف تسرى فى جذور الميلودية كى تستكمل معناها وليست لمجرد الاستعراض الفنى الذى يتيح لعازف البيانو أن يكشف عن مهارته الفنية فى الأداء فحسب على غرار الغناء الأوبرالى الرخيم الإيطالى، كما تبلغ مبتكراته الهارمونية من المرونة درجة تناسب أدق ظلال التعبير الموسيقى (لوحة ٧٨).



ومن أبرع مبتكراته من المقطوعات القصيرة «ليلياته»^(٧٦٩) فهي بمثابة سباحات خياله وحيداً مع أشجانه في حجرته بما يجعل طابع الرومانسية الحزين والخيال الشاعرى يغلب عليها جميعاً. ومن العيب أن نحاول تلمس تصورات أو أوصاف معينة لأى منها فهي جميعاً ذات طابع عام يعكس تهويماته الشاعرية، تستوى في ذلك أشجانه الغرامية أو شعوره برهبة الموت أو حنينه إلى وطنه. فلا يستطيع أحد أن يتكهن بأن «ليلة» معينة تصور أساه أمام تدهور صحته وتوقعه قرب نهايته أو أنها تصور أساه لافتراقه عن محبوبته أو حنينه إلى وطنه. لهذا ينبغي أن ننظر إلى الليليات على أنها خواطر سانحة وردت على قريحة مؤلف في لحظات متفرقة واستولت عليه أثناء إبداعه (فقرة ١٤٤ من التسجيل الموسيقى).

پاجانینی

أما پاجانینی (١٧٨٢ - ١٨٤٠) فلم يكن من المؤلفين الذين أحدثت مؤلفاتهم ثورة في التأليف الموسيقى بما حملته من مبتكرات ميلودية أو هارمونية أو مستحدثات في الأوزان الإيقاعية أو التوزيعات الأوركسترالية أو ممن اكتشفوا آفاقاً جديدة في ابتكار النماذج البنائية الموسيقية، بل لقد انحصرت ابتكاراته الفذة في إطار الموسيقى العملية، أعنى الأداء الموسيقى وبخاصة في تجديد أساليب العزف على القيولينه (لوحه ٧٩). ولقد أعرض پاجانینی عن كل الأساليب المتبعة في العزف على القيولينه حتى أيامه - والتي كان قد فرغ من وضع أصولها تارینتی^(٧٧٠) وقيوتی^(٧٧١) - وإذا هو يسلك طرقاً أخرى وعرة محفوفة بشتى الصعاب الفنية العصبية على العازفين في عصره حتى دعوه «شیطان القيولينه» بعد أن ابتدع طرقاً وحركات تبدو خيالية في بهلوانيتها وفي الأصوات العجيبة الصادرة عنها. وكان من الطبيعي أن ينعكس أثر كافة هذه المبتكرات على طريقة العزف على جميع الآلات الوترية القوسية، وأن يستغل هذه الآثار بعض كبار المؤلفين للأوركسترا ممن اهتموا بابتداع الطوابع الصوتية لتدعيم ميلهم إلى التلوين الأوركستراالى المتعدد الوحدات مثل برليوز الذى تأثر بأساليب پاجانینی إلى حد كبير لاسيما في مقطوعته السيمفونية الشهيرة «هارولد في إيطاليا». ولقد نهض پاجانینی بتنمية العزف على أكثر من وتر واحد في آن معاً، فاستطاع بذلك أن يقوم في الوقت نفسه بعزف اللحن ومعه لحنه المضاد على القيولينه المنفردة، كما تمكن أيضاً من الإحياء بالهارمونية الكاملة للمقطوعات التى ابتكرها لتُعزف على القيولينه المنفردة دون الاحتياج إلى عزفها من إحدى آلات المصاحبة كما هو الحال في مقطوعاته بعنوان «النزوات»^(٧٧٢) الأربع والعشرين التى كتبها لهذه الآلة المنفردة. والواقع أن هذه المقطوعات بصفة خاصة هى التى أذاعت شهرته وأثرت في عازفى القيولينه من وقته حتى عصرنا الحالى، كما أثرت أيضاً في بعض كبار المؤلفين مثل فرانز ليست وشومان وبرامس وراخمانينوف، وهى من المؤلفات القليلة التى

► (لوحه ٧٨) شوبان.



(لوحة ٧٩) باجانی.

٢٩٢

Guarneri Del.

Roma 1819.

نُشرت إبان حياته . وبسبب استحالة أدائها من عازف في الثيولينه في عصره اعتقد هؤلاء بأن مؤلفها قد مسّه الجان وأنها من المؤلفات الشيطانية ، إلا أن كبار العازفين في أيامنا قضاوا على تلك الخرافة بعد أن ارتقى تدريس العزف الموسيقى عامة والعزف على الثيولينه خاصة .

وتعدّ أهم مقطوعات النزوات «الكأرشيو» المقطوعة الأخيرة من السلسلة رقم ٢٤ من مقام «لا» صغير، وهى التى أثار لحنها إعجاب كل من شومان وبرامس وراخما نينوف . فبعد عرض اللحن الأصلي فيها بجزئيه 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 الثيولينه المنفردة، كما يستعرض فيها شتى أنواع الحركات البهلوانية فى العزف . وكافة مقطوعات «الكأرشيو» ذات بناء طليق لا يتقيد بصورة نمطية محددة بل ينساب متدفقاً كالفانتازية والبادرة (٧٧٣) والتصدير الموسيقى (٧٧٤) (فقرة رقم ١٤٥ من التسجيل الموسيقى) . وتقابل «نزوات» باجانينى تصديرات «پريلود» ديوسى على البيانو فى حرية البناء، وإن يكن الفارق بين مضمون كل منهما كبيرا، فعلى حين أن تصديرات ديوسى صور شاعرية لانطباعات متعددة، تقف «نزوات» باجانينى أساساً عند حد استعراض المهارة الفائقة فى آلية العزف على الثيولينه . ومع ذلك فإن «النزوات» مع اعتبارها نقطة تحول هائل فى فن العزف على الثيولينه إلا أنها تتضمن ألحاناً ساحرة رغم عدم اتسامها بالعمق . وتمثل (الفقرة رقم ١٤٦ من التسجيل الموسيقى) قطاعاً من الحركة الأولى من كونشرتو الكمان رقم ١ لپاجانينى نلمس فيها كل إمكانيات هذا المؤلف فى الكتابة للثيولينه بمصاحبة الأوركسترا .

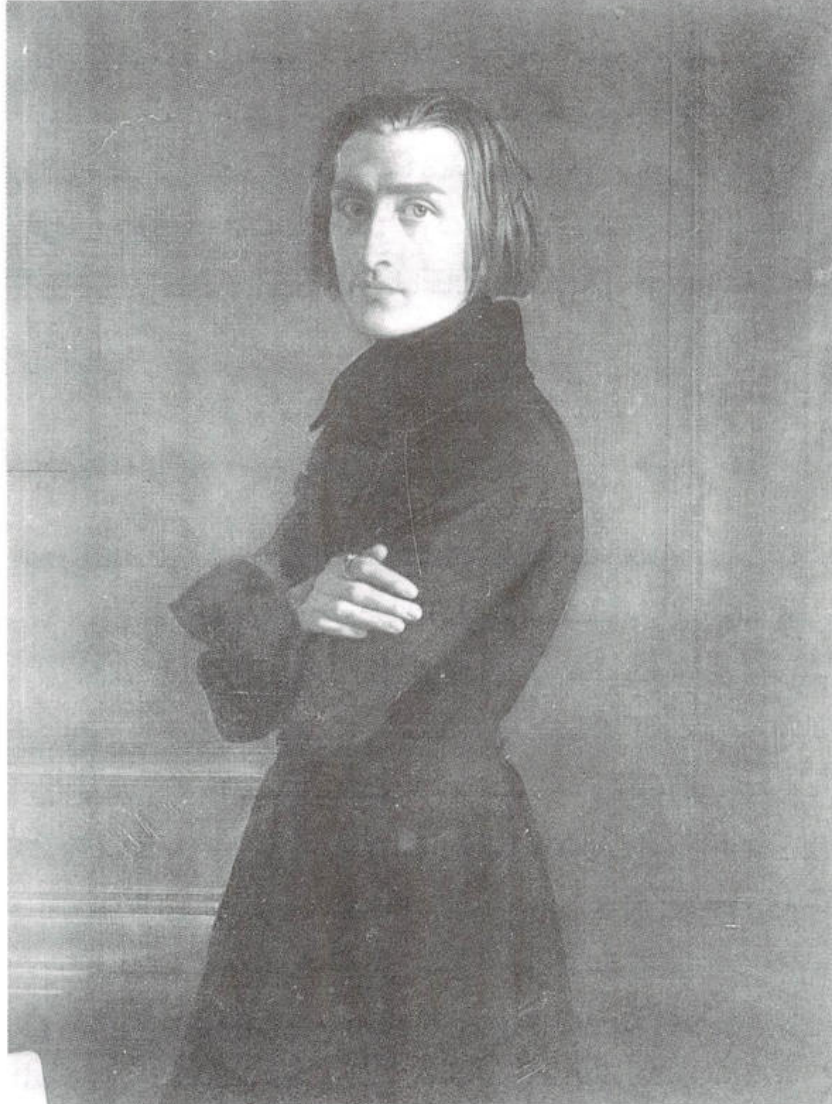
فرانز ليست

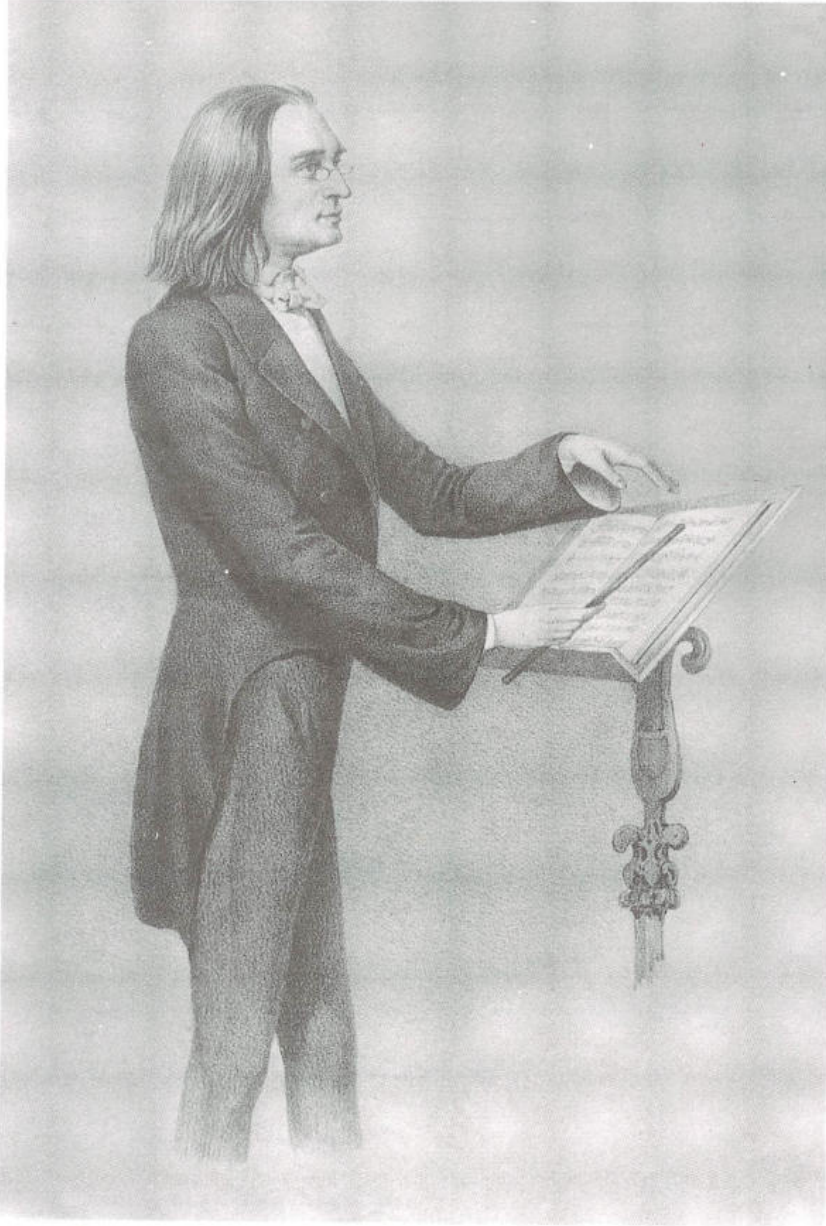
قامت الحركة «الرومانسية» فى الموسيقى بثورة على الأوضاع والأنماط المحددة الصارمة التى سادت العصر الكلاسيكى والتى كان من أهمها السيمفونية التى تنشأ الأفكار العامة المطلقة (٧٧٥)، ومضى الموسيقيون الرومانسيون يخاطبون مشاعر الإنسان أسيرة صراعها الوجدانى مع تصاريف الحياة، ومن ثم لجأوا إلى ربط موسيقاهم ببرامج شاعرية أو أدبية أو وصفية . وهكذا حلت القصائد السيمفونية مكان السيمفونيات الكلاسيكية، بل إن السيمفونيات القليلة التى كتبها الرومانسيون قد ارتكزت فى مضمونها على مثل هذه البرامج الوصفية والشاعرية . وبمعنى آخر فإن المقارنة بين الموسيقى الرومانسية وبين الموسيقى الكلاسيكية هى مقارنة بين الموسيقى الرومانسية 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 الفاتحة في العزف على البيانو واستحدثاته أساليب فنية بارعة في العزف عليه حتى أصبح يُعدّ بحق مؤسس المدرسة الحديثة في العزف على البيانو فقد كان مؤلفاً موسيقياً عظيماً تركت مؤلفاته أكبر الأثر فيمن عاصروه أو جاءوا من بعده (لوحات ٨٠، ٨١، ٨٢).

ولفنه الموسيقى وجهان: الأول الرومانسية المجرية والآخر الرومانسية الفرنسية. ولا تتمثل الرومانسية المجرية فقط في مجرد تأليفه عشرين من «الراپسوديات» المجرية للبيانو، وإنما هي أيضاً في محاولته ابتكار أسلوب مجرى للموسيقى. ونجد آثار هذه المحاولة منتشرة فيما يتجاوز المائة من مؤلفاته للبيانو التي استخدم فيها الأسلوب المقامي الذي يتبعه جماعة «التزيجان» أو العجر بالمجر في موسيقاهم الشعبية. وأما الرومانسية الفرنسية فقد أخذها عن برليوز عندما اتبع أسلوب القصيدة السمفونية - بدلاً للسمفونية الكلاسيكية عند الرومانسيين -، ذلك النموذج الذي يتجاوز كل التجاوب مع المقاصد

(لوحة ٨٠) فرانز ليست.





الأدبية والمشاعر المتدفقة التي لا يمكن أن تخضع لإطار البناء السيمفوني المحدد لأنها تثير الاضطراب في مثل هذا الإطار مما يجرده تماماً من المعنى الذي يضيفه عليه اسمه . وأخذ عنه أيضاً «اللحن الدائري» المتكرر الذي يصل بين أطراف القصيدة السيمفونية ويدل على فكرة أو حدث أو شخصية في البرنامج التصويري للموسيقى . غير أن ليست قدّم ابتكاراً آخر هو قيام القصيدة على لحن واحد يتكرر في عدة صيغ دائمة التحوّل في صورتها ومقاماتها ليعبر بذلك عن الأطراف المختلفة للقصة التي ترويها القصيدة أو الأوصاف المتعددة التي تردُّ بها ، ولذلك أطلق عليه اسم «اللحن المتحوّل»^(٧٧٦) .

والواقع أنه يصعب علينا أن نقطع بالحكم فيما إذا كان ليست قد اقتبس فكرته حقيقة عن لحن «الفكرة الثابتة أو المستحوّذة» من برليوز أم فاجنر أم أنه سبقهما إليه ، إذ ليس هناك دليل تاريخي يحدد

السبق الزمنى لأى منهم، فلربما كانت فكرة مشتركة خطرت لثلاثتهم فسمّاها برليوز «الفكرة الثابتة أو المستحوذة» ودعاها فاجنر «اللحن الدال» وأطلق عليها ليست اسم «اللحن المتحول». وفى الحق إنها ثلاث مسمّيات لمدلول واحد ولو أن كلاً منهم يختلف عن الآخر فى طريقة تطبيقها. ولقد كتب ليست إثنى عشرة قصيدة سيمفونية تمثل الجزء الأكبر من مؤلفاته الأوركسترالية وأهمها قصيدته المسماة بـ «التصديرات أو المقدمات» التى تكشف عن كل سمات أسلوبه، وهى تترسّم خطى بعض أبيات اختارها من إحدى قصائد لامارتين التى تحمل نفس العنوان.

أليست حياتنا إلا سلسلة من المقدمات

لذلك النشيد المجهول

الذى يمهر الموت أولى نبراته المهيبة؟

الحب هو إشراقة الفجر فى كل حياة.

لكن ألا ترى معى،

أنه بعد نشوة السعادة الأولى

يتحول إلى عواصف تذرو أوهامه الجميلة.

دعنى أسألك،

أين تلك الروح التى تخرج من إحدى هذه العواصف مثقلة بالجراح،

ثم لا تنزع إلى الريف تنشد فى سكينته السلوان؟

على أن الإنسان ما يكاد يغفو

فى أحضان هدوء تمنحه الطبيعة إياه،

حين 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 ينبض به من مشاعر جياشة فى لحظات الحب الذى يمثل غايته الكبرى، ثم فى لحظات الصراع الذى اتخذ منه هدفه المثالى والذى لا مفر للإنسان من أن يصادف خلاله بعض الهزائم، وما يعقبها من لحظات ينزع فيها المرء

* ترجمة بتصرف لصاحب هذه الدراسة.



(لوحة ٨٢) دانهاوزر: فرانز ليست يعزف على البيانو، بينما تفتش الأرض عند قدميه ماري داجولت وتجلس جورج صاند في زي الرجال على مقعد وراءه، وبالقرب منها ألكسندر دوما، ومن ورائهم فيكتور هوجو وباجانيني وروسيني. فيينا ١٨٤٠.

إلى الطبيعة محاولاً استعادة توازنه الروحي في وحدته، وأخيراً في عودته من جديد إلى حلبة الصراع ليحقق النصر النهائي منحياً كل العوائق والصعاب.

لقد وفق ليست إلى جعل موسيقى قصيدته السيمفونية مطابقة للحالات الشعورية الأربع التي تضمنها برنامجه التصويري (فقرة ١٤٧ من التسجيل الموسيقي). على أن قصيدة «المقدمات» تنطوي إلى جانب ذلك على صفة جلية هي أنها تعكس الجانبين المتقابلين في شخصية ليست التي أعاننا هو نفسه على أن نتبين أبعادها حين قال عن نفسه، إنه موسيقى فيلسوف وكلد بالپارناسوس (٧٧٧) وأنه وفد من بلاد الشك ليقيم على أرض اليقين. فقد كشفت موسيقى قصيدة «المقدمات» عن اعتداد ليست بنفسه، وهو الشعور الذي رافقه أيام شبابه حين كان وسيماً يسحر النساء بلحظه، وعن أفكاره الفلسفية الناضجة ومشاعره العميقة في سنيه الأخيرة.

وتُنشئ «مقدّمات» ليست نموذجاً للقصيدة السيمفونية بما تحتشد به من صور - بدلاً من الأفكار - تثير العديد من المشاعر، وقد كتبها فى وقت لم يعد فيه الناس يخلجون من الإفاضة فى التعبير عن مشاعرهم الدفينة بعد أن كان المؤلفون الكلاسيكيون يكتبون مشاعرهم الذاتية لإقامة التوازن اللازم لإبراز الفكرة المطلقة فى صورتها العامة غير معيّنين إلا بالمشاعر الموضوعية المطلقة. على أنه يجب أن نستثنى «بيتهوفن» من هؤلاء المؤلفين إذ كان بمثابة نقطة تحول بين الكلاسيكية والرومانسية التى ما لبث طوفانها أن تدفق فى أعقابه على أيدي شوبيرت وشومان وليست وشوبان وفاجنر وشتراوس وبرامس، بل على أيدي بعض المعاصرين فى بداية حياتهم الفنية مثل فريدريك ديلبوس وشونبرج.

وبالقصيد السيمفونى تكون الموسيقى الرومانسية قد بلغت أقصى درجات النضج. فعلى يد بيتهوفن تحولت الموسيقى تحولاً جوهرياً، لا بتطور بناء هيكلها فحسب بل بأن أصبحت تعنى مسئوليتها الأبدية شكلاً ومضموناً، وأصبحت هى التى تشكّل جمهورها بدلاً من أن تشكّلها أذواق طبقة معينة من المستمعين وفق أهوائهم. وعلى يد شوبيرت انتقلت الموسيقى إلى القصيدة الشعريّة بفلسفتها كما اتضح لنا من ألحان شوبيرت لأشعار جوته وغيره، وكانت تلك هى المرحلة الغنائية فى الموسيقى الرومانسية. أما على يد ليست فقد أصبحت الموسيقى ذاتها قصيدة موسيقية تُغنى عن الكلمات وتعبّر عن قمة الرومانسية.

الباليه : النغم المنظور

«إذا جاز لنا أن نشبّه فنون الرقص بالأدب، فإن جميع أنواع الرقص بما فيها الرقص التعبيريّ هى النثر الأدبي، فى حين يمثل الباليه وحده شعر الحركة».

إيزادورا دنكان

الرقص حديثٌ بلا كلمات ومنتعة للجسد وتشكيل للفراغ بلغة حركية فطرية وعميقة، تلقائية ومباشرة، ووسيلة للتواصل يؤديها الجسد فتهزّ المشاعر. ومن بين فنون الرقص العديدة يستحوذ فن الباليه على أكبر قسط من القدرة على التعبير عن العواطف والانفعالات والأحداث بواسطة حركة الجسد الإنسانى وحدها. وقد ظهر الباليه ضمن فنون الرقص منذ أقدم العصور حتى إننا نجد فى بعض لوحات التصوير والنقوش البارزة فى عصور مصر القديمة. وظل يُقدّم مرتبطاً بالفنون الأخرى حتى القرن السابع عشر حين انفصل عن عروض الأوبرا وأصبح يُقدّم على حدة فى عرض كامل مستقل، وبدأت المدارس الخاصة بإعداد راقصى الباليه تخرج إلى الوجود، كما أقبل كبار الموسيقيين على كتابة مصنفات موسيقية خاصة تدعم حركات الرقص التى بدأت تخضع لأحداث قصة تؤلّف بدورها للباليه.

ولعب الفرنسيون أهم الأدوار فى صياغة فن الباليه الكلاسيكي وفى خلق المدرستين الإيطالية والروسية اللذين تألقت نجمهما طويلاً. فكان **جان جورج نوفيير** (١٧٢٧-١٨٠٩) الراقص ومصمم الرقص الفرنسى الذى وُكِّد فى باريس صاحب الفضل فى تحديد معالم الباليه ووضع أسسه التى بقيت مع الزمن ناموساً ثابتاً، وإن كانت قد عدت فى عصره ثورة وخروجاً على المؤلف مما اضطره إلى الهجرة لتحقيق أفكاره فى النمسا وإيطاليا وألمانيا حيث قدم باليهات رائعة مبهرة ظفرت بالتقدير والنجاح. وقد نشأ فن الباليه من الإيماء، وهو فن استخدام الوجه والأطراف والبدن للتعبير عن الانفعالات والحدث الدرامي، فالإشارة وسيلة طبيعية للتعبير تستعمل لتأكيد الكلمة المنطوقة، وقد قدم الإيماء إلى الرقص إضافة جعلت منه لغة مسرحية مفهومة ووسيلة قادرة على التعبير. وكان نوفيير أول من حاول إدخال المضمون الدرامى المحدد فى فن الرقص المسرحى بالالتجاء إلى حركات إيمائية تقوم على نمط الإشارات الطبيعية، فمن أFDح الأخطاء فى رأيه النظر إلى رقص الباليه باعتباره حركات للساقين والذراعين فقط، فالوجه أيضاً أداة من أدوات الراقص أو الراقصة شأنه شأن الساقين والذراعين، والراقص البارع هو القادر على التعبير عن فنه من الرأس حتى القدم. غير أن بعض مصممي الباليه أساء فهم آراء نوفيير وأضاف مشاهد إيمائية بين الرقصات مقتبسة عن مصطلحات لغة الصم والبكم التى وضعها الأب دوليبييه (١٧١٢-١٧٨٩) والتى لا يفهمها إلا من يعرف هذه اللغة، فإذا باليه «جيزيل» وباليه «بحيرة البجع» ينطويان على بعض هذه المشاهد الإيمائية. وحول نوفيير فن الباليه من حركات نمطية متتابعة فى رقصات اصطلاحية خالية من المعنى يجرى تنسيقها وفق نغمات متباينة تستهدف إظهار مهارة الراقصة الأولى، إلى عمل فنى متكامل. ولهذا أطرح نوفيير الحشو وإقحام فقرات لا يفرضها سياق الموضوع وتسلسله، كما نادى باتساق الحركة مع إيقاع الموسيقى وخطوطها اللحنية، واستهجن الخطوات المعقدة متجهاً إلى الطبيعة لاستلهاها وسائل تعبير يستطيع المشاهدون فهمها فلا يقتصر تذوقها على الصفوة المختارة وحدها، وأدخل تعديلات هامة على أزياء الراقصين والراقصات حين رفض الأفعنة والشعور الطويلة المستعارة والأزياء المثقلة الأطراف بالحواشي، وتبنى الثياب الخفيفة التى تكشف عن رشاقة الأجساد التى تتناسب مع أداء الأدوار الراقصة.

ويُعد نوفيير أباً للباليه الحديث لأن تعاليمه التى سجلها عام ١٧٦٠ فى كتابه «رسائل عن الرقص» بقيت هادياً لمصممي الباليه بعده وعلى رأسهم فوكين الروسى ودويرفال الإيطالى الذى أسهم فى حركة إحياء الباليه بإيطاليا، ومن بعده تلميذه العبرى فيجانو الذى وُكِّد 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 راقص ومصمم رقص فرنسى هو **ماريوس بيتيپا** الذى لم يلبث أن أصبح مديراً لمدرسة الباليه وأغزر مصممي الباليه إنتاجاً فى روسيا ومؤسس الباليه الروسى

التقليدي العظيم . وثمة من يفسر كلمة «تقليدي» خطأ بأنه تراث الأسلاف الذي غدا رمادا بطول العهد، بينما «التقليدي» هو الحفاظ على الأصالة من أن تندثر . فالتقليد كالنهر ينبغي لكي يستمر جريانه ألا يتوقف تياره أو ينضب، فكما كان بيتيا تقليديا فى روسيا خلال القرن الماضي كان سيرج ليفار تقليديا فى فرنسا خلال القرن الحالي، وكذا بالانشين فى أمريكا وكينيث ماكميلان فى بريطانيا . لقد حمل بيتيا إلى روسيا تقاليد المدرسة الفرنسية والإيطالية معاً، ومهدّ 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 بيتيا رومانسية الموضوع عديدة الفصول على النهج السائد وقتذاك لإحياء سهرة كاملة . وكان يشكّل 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 وفق بيتيا إلى ابتكار نمط جديد جمع فيه بين بطء الرقص الفرنسى ومرح الرقص الإيطالى، وسخر فيه جميع إمكانيات الحرفية الكلاسيكية، وبذلك يكون هو الخالق الحقيقى للراقص الروسى . ويعود الفضل فى شهرة دياجيليف العالمية إلى بيتيا إذ تخرج راقصوها من المدرسة الإمبراطورية التى ظل يديرها نصف قرن من الزمان .

وكان من أهم عوامل ازدهار الباليه الروسى ظهور دياجيليف الذى اجتذبه للباليه صداقته للأمير فولكونسكى مدير المسرح الإمبراطورى الذى اكتشف فيه ناقداً حاذقاً للباليه . وما لبث دياجيليف (١٨٧٢ - ١٩٢٩) أن هجر دراسة الحقوق بعد أن أسند إليه الأمير فولكونسكى إخراج باليه «سيلفيا» عام

* Pas de deux الرقصة الثنائية فى الباليه الكلاسيكى تعنى رقصة لاثنين تقوم بها راقصة فى صحبة راقص تظهر فيها عادة براعتهما الفائقة فى تقنية الرقص المزدوج . وتبدأ عادة بالجزء الشديد البطء adagio الذى يشتركان فيه معاً، ثم تتلوه رقصة مفردة لكل منهما لإبداء ما يميزان به من مهارة، ثم تختتم بخاتمة يشتركان فيها معاً، وتضم عادة حركات وخطوات فردية تبهر النظارة تتفق والخاتمة Coda . [م.م.ث.] .

* Ballerina لفظة مشتقة من الكلمة الإيطالية Ballare والفرنسية Ballet ومعناها يرقص، وهى كنية تكتنى بها الراقصة التى تؤدى الأدوار الكلاسيكية الرئيسية فى فريق الباليه . والصفة الأساسية التى ينبغى أن تتحلّى بها الباليرينا هى قوة الشخصية، فهى تظل تتعلم من فنها حتى تحوز هذه الصفة، وعندها تبدأ فى إضافة جديد إلى الفن . . وينبغى أن تتوفر فى الباليرينا سمات خاصة . والسمة الأولى ألا يتجاوز طولها خمسة أقدام وست بوصات، ذلك أن الراقصة تبدو فوق خشبة المسرح أطول مما هى فى الحقيقة . والسمة الثانية هى خلو وجهها وجسدها من العيوب الخلقية كالحوك ولُغد العنق، ذلك أن جمال الوجه فى حد ذاته ليس شرطاً ضرورياً حتى إن الأنف الأفتس لا يعدّ عيباً فى الوجه . ولا يجوز أن يبدأ تدريب الراقصة قبل سن العاشرة، فإن الوقوف فوق أطراف القدمين Pointes قبل ذلك يعرض الفتاة لتشوهات وآلام يتعذر علاجها ويقف حائلاً دون بلوغ أمتيتها . وعلى الباليرينا الاستجابة لتوجيهات مصمم الرقصات استجابتها للمؤلف الموسيقى على غرار ما تخضع للإيقاع والزمن الموسيقيين . وعليها أيضاً أن تتحلّى بالصلابة والثابرة اللتين تتيحان لها القدرة على الصمود أمام الانضباط الصارم لفن الباليه الكلاسيكى ولكن دون أن يحيلها تقديسها للانضباط أسيرة له فتفقد إحساسها بذاتها، وذلك حتى تظل دائماً متلقية ومبدعة فى آن معاً . وحين استخدم مصطلح بريما باليرينا Prima Ballerina فى القرن التاسع عشر أصبح مصطلح «باليرينا» علماً لكل راقصة باليه . [م.م.ث.] .

١٩٠٠ . ولم يكن ديا جيليف عبقرياً فى تصميم رقصات الباليه فحسب بل كان فوق ذلك عبقرياً فى إدارته لفرقة الباليه . وكانت لقدرته المذهلة فى إدارة الفرقة فضل ذبوع الباليه بفرنسا وإنجلترا وإسبانيا ، ذلك أنه استقال من المسرح القيصرى عام ١٩٠٩ مرتحلاً إلى غرب أوروبا حيث قدمت فرقته بمسرح الشاتليه بباريس حفلتها الأولى التى كانت بمثابة التماعه نهضة فن الباليه بغرب أوروبا ، فقد عصف دياجيليف بالتقاليد الباليه التى كانت تخنق الباليه بتقديم فصول عديدة تتسم بالطول وتبعث على الملل ، واختفت الثياب المثقلة بالحللى والراقصات المقتنعات المصاحبات للراقصة الأولى والأحذية المدببة الأطراف القرمزية اللون والديكور الواقعى وفقرات الموسيقى المبتذلة التى كانت تستهوى المصممين وقتذاك . وظهرت باليهات من فصل واحد تتعاقب فيها حركات الرقص والموسيقى ومشاهد الديكور والإضاءة والأزياء مشكّلة نسيجاً درامياً متماسكاً ، وتتابع عروض فرقة دياجيليف التى قام فوكين بتصميم رقصاتها والتى تولّى أداءها مشاهير الراقصات والراقصين أمثال أنا باقلوفا وتمارا كارسافينا ونيجينسكى ، وأخذت باريس تأنس بالموسيقى الروسية وتقبل بنهم على باليهات ليه سلفيد ، وكليوباتره ، وشهرزاد ، وكرنفال ، وپتروشكا ، وطائر النار أول الأعمال الخالدة لإيجور سترافنسكى الذى لم يكن قد اشتهر بعد .

وشهد عام ١٩١١ انقطاع الوشائج بين روسيا وبين فرقة باليه ديا جيليف التى استقرت فى الغرب ، وما لبث فوكين أن استقال عام ١٩١٢ على أثر تقديم باليه «أمسية جنى الغاب» لديوسى ، واضطر دياجيليف بعد أن شتت الحرب بعض أفراد فرقته إلى تكوين فرقة جديدة ذات طابع عالمى تتميز بحسن الاختيار والتنسيق ، فقد وقّت الفرقة الجديدة بعد البحث والتجريب الطويلين إلى نمط جديد تأثر بأعمال بيكاسو التشكيلية وماتيس ومارى لورنسان وما اتسمت به من ألوان هادئة مشرقة واتجاهات بنائية وتكعبية ، كما ارتبطت بموسيقى بولانك وإريك ساتى المتسمة بالدقة والروعة ، وضمت الفرقة ماسين خلفاً لفوكين . غير أن وفاة ديا جيليف فى البندقية فى أغسطس ١٩٢٩ أسفرت عن هزة شديدة فى أوساط الباليه التى مضت 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 تُثبت جدارتها ، كما تميز ديا جيليف باستعداد فطرى 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 يُضفى عليها التنوعات المختلفة ، ولم تخرج الوضعات الكلاسيكية عن مجموعة أشكال يتخذها الراقص واقفاً على قدميه ملوحاً بذارعيه تلويحات جمالية مغطيه متواضع عليها . وكان من الجائز للراقص أن يبدل فى حركة قدميه إلا أن وضعة الجسم لم تكن تتغير كثيراً عنها فى وقفته على قدميه حتى ابتدع ديا جيليف الوضعة المسماة بوضعة «الأرابيسك» ، وفيها تتحمل إحدى الساقين ثقل الجسم كله على حين تمتد الساق الأخرى خلفاً مرفوعة عن الأرض

ومشدودة تماماً عند مفصل الركبة، وتمتد إحدى الذراعين أماماً والأخرى جانباً مع ميل الجذع قليلاً للأمام إذ تشقّ عليه مقاومة حركة الساق، بحيث يبدو الجذع امتداداً لخط مائل يبدأ من أنامل إحدى اليدين وينتهي عند أنامل اليد الأخرى. وأطلق على هذا التغيير في وضعات الراقص أو الراقصة مع الاحتفاظ بالوضعة الرأسية للساق المنتصبة على الأرض اسم «الترعة الكلاسيكية المحدثه»، وما تزال مدرسة دياجيليف هي المسيطرة على نظريات الباليه في روسيا حتى اليوم.

والحديث عن دياجيليف يقتضى الحديث عن **ميشيل فوكين** مصمّم الرقص الذى أسهم بعون راسخ ضمن فريق دياجيليف بفرنسا. وقد انتزع الاعجاب منذ التحق صغيراً بمسرح مارينسكى [كيروف حالياً] حيث عمل راقصاً غير أنه ما لبث أن دان له المجد منذ انضم إلى دياجيليف عام ١٩٠٩ ليصمم باليهات الفرقة فترك فى فن الباليه أثراً شبيهاً بأثر نوفيير. ومع أن فوكين بدأ بتطبيق الأفكار التى نادى بها نوفيير قبل مائة عام إلا أن فوكين تفوّق عليه بابتكار مرحلة جديدة لفن الباليه أجمل آراءه حولها فى خمسة مبادئ:

أولها: الإقلاع عن خطوات الرقص النمطية، وابتكار صيغ جديدة تناسب كل موضوع، وتجديد التعبير عن قصة الباليه زماناً ومكاناً وبيئةً.

ثانيها: تجنّب استخدام الحركات الإيمائية فى الباليه لمجرد التزييق أو الترفيه، وعدم اللجوء إليها إلا إذا ارتبطت بخطة الباليه العامة.

ثالثها: استبدال حركات يشترك فيها الجسم كله بحركات الأيدي.

رابعها: الانتقال من تعبيرات الوجه إلى تعبيرات الجسم كله، ومن تعبيرات الجسم الواحد إلى تعبيرات مجموعة الأجسام ليتسق رقص الفرد مع رقص المجموعة.

خامسها: عدم خضوع الباليه للموسيقى وللدكتور المسرحى فقط، وضرورة التقاء الفنون كلها معاً، وإفساح المجال أمام مهندس الديكور ومؤلف الموسيقى ومصمم الملابس لعرض قدراتهم الخلاقة.

ولعل أهم ما قدمه فوكين لفن تصميم رقصات الباليه هو منهجه فى اختيار موضوع الباليه حتى يغدو وسيطاً للتعبير عن أشدّ الانفعالات الإنسانية تعقيداً، محرراً بذلك الباليه من التصاقه بالقصص التافهة والخيالية. وقد مهدّ فوكين - بباليه «ليه سلفيد» - وهو ترجمة راقصة حرفية لموسيقى شوپان - الطريق للباليهات السيمفونية التى أبدعها بعده ماسين وغيره.

وبرز من بين الراقصين الروس الذين عملوا فى فرقة دياجيليف شاب روسى من أصل بولندى هو **فاسلاف نيچينسكى** الذى تميّز بقدرته على التحليق فغداً معجزة زمانه حتى قال عنه أحد النقاد من معاصريه: «كانت الوثبة العظمى حين يقفز عالياً ذروة فنه، حيث تراه وقد ثبت فى 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 وهمى يختفى من خلاله. وبعد تلك القفزة الفريدة في الهواء يهبط أبطأ مما صعد، كظبي يجتاز سياجاً في خفة ليهبط وراءه على الجليد الهش بسيقان تغوص فيه على مهل» (٧٧٨). وقد تألق نيچينسكى على رأس الراقصين في فرقة دياجيليف.

الباليه الكلاسيكى

تبنى الحركة فى الباليه الكلاسيكى على التقنية التقليدية وليدة البلاط الفرنسى فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ومدارس الرقص الإيطالية فى القرن التاسع عشر والأكاديمية الامبراطورية للرقص بسان بطرسبرج وموسكو. ومن ثم ينصرف هذا التعبير فى الأغلب إلى الباليهات التى ظهرت قبل القرن العشرين، مثال ذلك باليهات بحيرة البجع لتشايكوفسكى وريموندا لجلازونوف. وقد ينطوى الباليه الكلاسيكى على أسلوب رومانسى وفقاً لعصره ومضمونه مثل باليه چيزيل لأدولف آدم وليه سلفيد لشوپان، وإن عُدَّت بعض الباليهات التى ظهرت بعد ذلك ضمن الباليهات الكلاسيكية. والباليه الكلاسيكى لا تشوب كلاسكته أية عناصر نوعية؛ مثال ذلك الدور الذى تؤديه الأميرة أورورا فى باليه «الجمال النائم» لتشايكوفسكى حيث تتحول الرقصة الثنائية إلى نص درامى يتميز بالقدرة على التحكم فى الانفعالات من ناحية وعلى التحكم فى القوى العضلية من جهة أخرى، الأمر الذى يثير الانبهار ويشكّل إحدى مآثر النجاح المسرحى الراقص.

وقد قدم فن الباليه منذ نهايات القرن السابع عشر حتى أواخر القرن التاسع عشر عدداً غفيراً من الراقصين والراقصات ومصمّمي الرقصات يأتى على رأسهم مارى كامارجو ١٧١٠-١٧٧٠ وچان جورج نوفيير ١٧٢٧-١٨٠٩ وأوجست فستريس ١٧٦٠-١٨٤٢ وكارلوتا جريزى ١٨٢١-١٨٩٩ وماريوس بيتيپا ١٨٢٢-١٩١٠ ومارى تاليونى ١٨٠٤-١٨٨٤ وفانى إلسلر ١٨١٠-١٨٨٤. وعلى الرغم من ضياع الكثير من نصوص الموسيقى التى رقصوا على أنغامها إلا أن بعض نصوص كبار المؤلفين الموسيقيين فى القرن الثامن عشر ومستهل التاسع عشر لاتزال موجودة مثل موسيقى باليه دون چوان ١٧٦١ لجلوك وموسيقى باليه «مخلوقات بروميثيوس» ١٨٠١ لبيتهوفن.

وقد نشأت مدارس مختلفة فى فن الباليه تستخدم أساليب متباينة فى سبيل بلوغ أهداف متعددة فى شتى أنحاء أوروبا وبصفة خاصة فى إيطاليا وفرنسا وروسيا والدانمارك. وخلال القرن التاسع عشر كانت موسيقى الباليه من نصيب بعض مؤلفى الموسيقى غير الأفذاذ، ولم ينقذها من هذه الوهدة إلا ليو ديلىب فى باليه كويليا ١٨٧٠ وباليه سيلفيا ١٨٧٦ وبيتر تشايكوفسكى فى باليهات بحيرة البجع ١٨٧٦ والجمال النائم ١٨٨٩ وكسّارة البندق ١٨٩٢.

ولم يقتصر تأثير فريق الباليه الروسى Ballet Russes على يد سيرج دياجيليف فى غرب أوروبا عام ١٩٠٩ على فن الباليه فحسب، بل تعدّاه إلى الموسيقى والتصوير والمناظر المسرحية وحتى على الأدب. وفى لندن اندمجت فرق الباليه المتعددة فى فريق سادلرز ولز Sadler's Wells الشهير الذى أطلق عليه فيما بعد اسم الباليه الملكى Royal Ballet. وفى نيويورك ذاعت شهرة باليه مدينة نيويورك New York City Ballet. ومنذ شرع المؤلف الموسيقى سترافنسكى فى تأليف موسيقى باليه «طائر النار» ١٩١٠ تلبية لرغبة دياجيليف كان جانب كبير من أعظم الأعمال الموسيقية فى القرن العشرين من نصيب رقص الباليه.

وقد تطور الباليه فى عصرنا الحالى مشكّلاً مجموعة متنوعة من الأنماط الحديثة التى تخطت الإطار الضيق لوضعات الباليه الكلاسيكى. وأضاف مصمم الرقص الفرنسى المعاصر سيرج ليفار تجديداً بارعاً بتحريك وضعه الأرابيسك الكلاسيكية المحدثة التى أضافها دياجيليف، إذ احتفظ ليفار بالخط المائل الممتد من أنامل إحدى اليدين إلى الأنامل الأخرى، ولكنه جعل الخط الرأسى للساق المنتصبه يميل أيضاً، وهو ما يفرض على الراقص تبديل ساقيه تبديلاً سريعاً يزيد من تنوع حركته لحفظ توازن جسده، ويكسب رقصه ثراء لم يحط 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 سُمى «رقص أوروبا 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. ومن المرجح أن فوكين قد احتذى حذو «المذهب التعبيرى» الذى انتصرت له إيزادورا دنكان، وإذا هذا التأثير يتجلى فى تصميمه لرقصات باليه «دافنيس وكلويه».

وفى سبيل تحقيق مذهبها الفنى قامت إيزادورا بزيارة العديد من المتاحف لدراسة أصول الرقص الإغريقى وذلك بتأمل رسوم الأوانى الخزفية ولوحات النقش البارز، وكان للرقص الإغريقى أثر عميق فى تصميم كثير من الأعمال الراقصة التى قدمتها إيزادورا على أنغام العديد من الأعمال الموسيقية التى كُتبت أصلاً للأوركسترا.

ويرتكز الرقص الحديث على استخدام الحركات الطبيعية التى تمثل انعكاساً للتفكير المنطقى. وقد عرف ليثنسون هذا الرقص بجنوحه 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 التي كانت تستخدمها وإن برعت في 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 في النهاية من عجزها عن القضاء على المدرسة الأكاديمية للرقص دليلاً على حيوية هذه المدرسة وقدرتها على البقاء .

نهاية القرن التاسع عشر

ريتشارد فاغنر

كان فاغنر (٧٧٩) (لوحة ٨٣) أول من تحمس للعناصر الدرامية في الموسيقى بعد افتتاحه بتاسعة بيتهوفن فإذا هو ينقل الدراما الموسيقية إلى عالم الأوبرا . فكانت دراماه الموسيقية بناءً جديداً يضم مختلف الفنون شعراً ومسرحاً وموسيقى ، ويحل محل الأوبرا التقليدية أطلق عليه اسم «فن المستقبل» بعد أن ابتكر العديد من الأساليب المسرحية والموسيقية التي خرجت على جميع القواعد الأوبرالية السابقة . وقد اختلفت دراماه الموسيقية عن الأوبرا في ثلاثة أمور :

أولها : إحلال التدفق الموسيقى المتصل من بداية الفصل إلى نهايته - على غرار أسلوب بيتهوفن السيمفوني - محل التقسيمات الموسيقية والأغاني الفردية والثنائية والجماعية المنفصلة بعضها عن بعض والتي تتخللها أجزاء من الإلقاء الملحن .

ثانيها : إدخال «اللحن الدال» (٧٨٠) الذي يربط بين لحن خاص مميز وبين إحدى شخصيات الدراما أو أفكارها الموسيقية محققاً بذلك اتساقاً أعظم .

ثالثها : إسناد دور أكبر إلى الأوركسترا الذي يشدّ المستمع إليه بما لا يشده الأوركسترا في أية أوبرا سابقة على فاغنر ، ويجعله لا يكاد يدرك أنه يرى مسرحية تدعمها فرقة موسيقية بل يحس أنه يستمع إلى إحدى فرق الأوركسترا السيمفوني التي لا تصرف اهتمامه في الوقت نفسه عما يدور على المسرح من غناء أو أداء ، لأنه جعل من المسرح والأوركسترا وحدة درامية واحدة ، وجعل دور المغنى كدور آلة موسيقية تتكامل مع آلات الأوركسترا ، ومن دور الأوركسترا دوراً متكاملًا مع الشخصوس التي تظهر على المسرح ، وذلك بدلاً من أن يكون الأوركسترا مجرد تابع للغناء ومصاحب له .

ويرجع إلى فاغنر الفضل في ترسيخ ظاهرة فنية في فن الأوبرا بصهره الموسيقى والشعر وحرفية المسرح بحيث أصبحت دراماه الموسيقية غمطاً يستحيل الفصل فيه بين هذه المقومات الفكرية الثلاث . ولقد

ساعد فاجنر على تحقيق التزاوج الكامل بين الموسيقى والشعر وحرفية المسرح كونه هو نفسه شاعراً مجيداً فجاء شعره قرين موسيقاه وتوأماها* .

وتعد رباعية «خاتم النيبلونج»^(٧٨١) التي استغرقت كتابتها حوالي العشرين عاماً والتي تضم أوبرات «ذهب الراين»^(٧٨٢) و «الفالكيرات»^(٧٨٣) و «زيغفريد»^(٧٨٤) و «غروب الآلهة»^(٧٨٥) أهم نماذج الدراما الموسيقية التي كتبها فاجنر وصبّ فيها خلاصة ما وصل إليه لتحقيق هدفه الفنى .

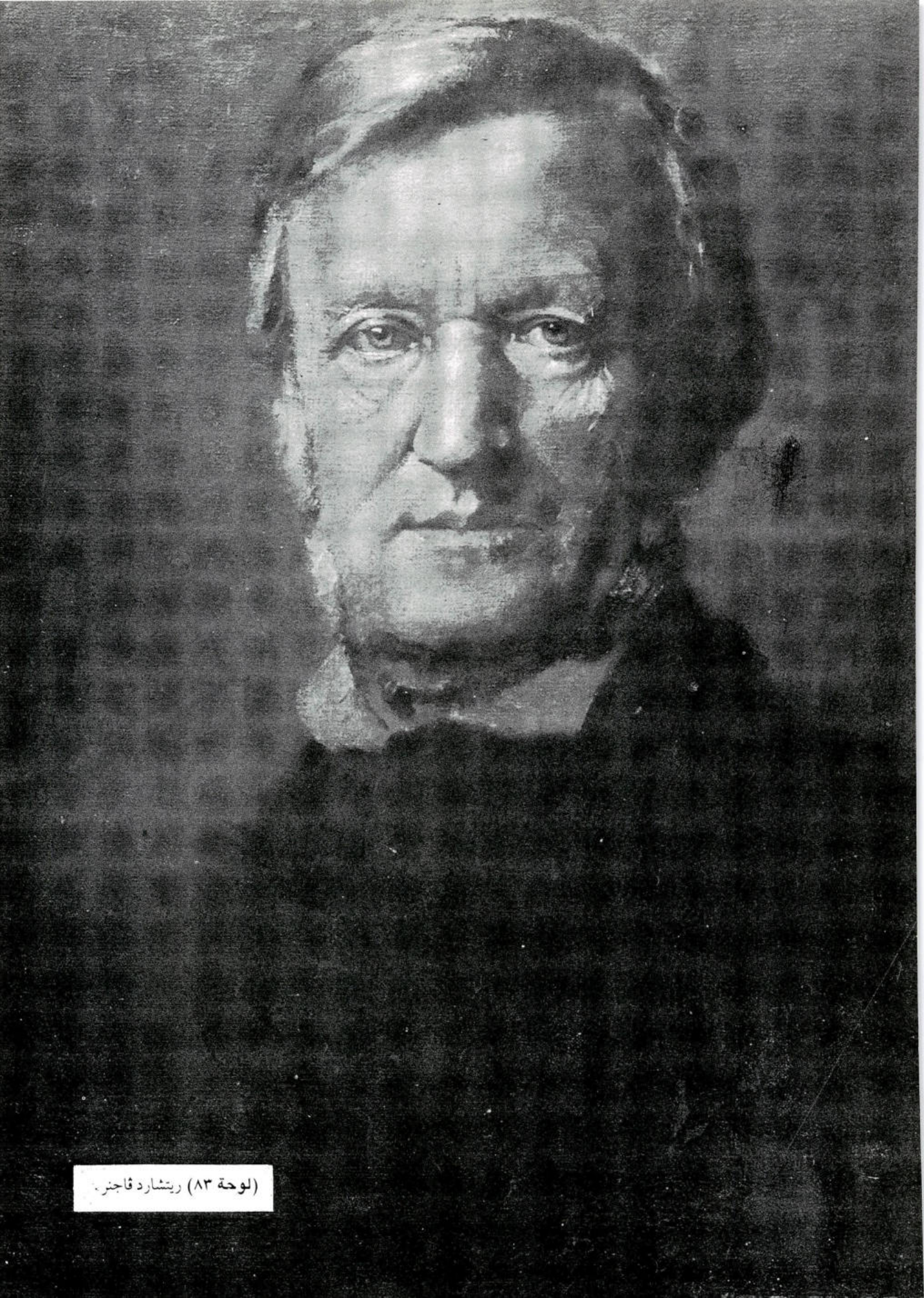
ويمكننا أن نحسّ التحام موسيقى الأوركسترا والغناء فى الحدث الدرامى عندما نستمع فى أوبرا «الفالكيرات» إلى تصدير «العاصفة» التي دفعت بزيجموند إلى كوخ خصمه «هوندنج»، إذ هو لا يؤدي دور التمهيد المعهود فى الأوبرات التقليدية بل يلعب دوراً أساسياً فى الحدث المسرحى ذاته (فقرة ١٤٨ من التسجيل الموسيقى)، كما نحس الروعة والجلال فى لحظات وداع الإله فوثان لابنته برونهيلده واستسلامها للنوم السحرى إلى أن يصل البطل زيغفريد الشجاع فيقتحم النيران المحيطة بها ويوقظها من سباتها، حيث نستمع إلى لحن النوم السحرى يتعانق مع لحن الإله فوثان تعانقاً رائعاً مهيباً (فقرة ١٤٩ من التسجيل الموسيقى)**

ولقد أدرك فاجنر صعوبة الانفاق مع مسرح يقبل تقديم عمل ضخم مثل رباعية «خاتم النيبلونج» يمتد عرضه أربع ليال متعاقبة، مع ما فيه من جرأة غير مألوفة فى لغتيه الشعرية والموسيقية . لذلك توقف عن كتابته للرباعية سنة ١٨٥٧ ليؤلف اثنين من أوبراته على نسق مختلف هما «تريستان وإيزولده» و «أساطين الشعراء المغنين بنورنبرج» .

ومن النماذج الرائعة على التحام موسيقى الأوركسترا والغناء فى الحدث الدرامى ختام أوبرا تريستان وإيزولده المتمثل فى لحن «الموت حباً» Leibstod الذى يصور ذروة الدراما بموت إيزولده على أنه النتيجة المنطقية لنهاية العمل الدرامى . ففى المشهد الأخير [المنظر الثالث من الفصل الثالث] تصل سفينة تحمل الملك مارك، وكانت برانجيني وصيفة إيزولده قد روت له قصة «إكسير الحب» الذى أدى إلى عشق تريستان وإيزولده، ومن ثم جاء الملك مهرولاً ليغفر للعاشقين، غير أن تريستان كان قد لفظ آخر أنفاسه ووقفت إيزولده إلى جوار جثته تنعيه غير حافلة بوجود خطيبتها الملك مارك تنشد لحنها المشبوب قبيل موتها وهى ترنو إلى تريستان فى نشوة عارمة (فقرة ١٥٠ من التسجيل الموسيقى):

* انظر «مولع حذر بقاجنر» . دراسة نقدية لصاحب هذه الدراسة . الطبعة الثانية . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ .

** انظر «مولع بقاجنر» لبرنارد شو . ترجمة صاحب هذه الدراسة . الطبعة الثانية . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢ .



(لوحة ٨٣) ريتشارد فاغنر.

على شفثيه الباسمتين
ترف أرقّ عذوبة.
غرام جياش
يسبح فى عينيه.
أترونّ معى؟
أم حَفَى عليكم يا أصحاب؟
إشراق يتجلّى،
يتلألا،
يلمع تحت بريق النجم،
ويحلّق أعلى... أعلى.
أترونّ معى؟
خفقان قلبه يعلو فى مهابة.
بجلال يتسامى،
يطفو فوق الصدر...؟
والغبطة وادعة
تنحدر من شفثيه:
أنفاساً عذبة
تخفق حانية.
يا أصحابى القوا نظرة...
ألا ترونّ؟ ألا تحسون؟
أم وحدى أسمع
هذا اللحن؟
ما أعجب!
ما أحنى ما فيه من الغبطة وهى تنن،
وتبوح بكل الأسرار،
وتوائم فى رقة،

تطفو من جسده،
لتفوص إلى أعماق أعماقي،
ولتسمو عالية،
في أصداء غرام،
ريان حولي،
وتعود تُدوي،
حولي سباحة،
أتراها أمواجًا،
أم نسيمات من ريح عذبة؟
أم غيمًا من عطر أسر،
ينتشر ويعلو،
ويدمدم حولي؟
أتراني أستنشق؟
أتراني أصفى؟
أتراني أرشف؟
أم أغرقُ نفسي
في الشذى الجذاب،
أتنسّم آخر أنفاسي
وسط الجيشان الصاحب،
في رجّع الصوت،
في الرحب الممتد الشامل:
أنفاس الكون
فلاغرقُ
فلاهو حتى الأعماق،
بلا وعي،
في نشوة الوصال الباهرة...*

وإذا كان البعض لا يعدّ نظم كلمات هذا اللحن شعراً فهو في الحق النص المثالي الذي يتطلع إليه مؤلف الموسيقى السيمفونية، فهو لا يعوق خدمة الموسيقى بل يخدمها أجلّ خدمة، لأنه في هذا المجال أكثر مرونة من الشعر الحق ولا يغلّب يد المؤلف الأوركسترا إلى سواء من الناحية الميلودية أو الإيقاعية. وكم أسرّنتى تلك الخلية اللحنية بما تنطوى عليه من تدفّق واسترسال ينقل المستمع من عالم الواقع إلى عالم الخيال. ومن هنا كان اللحن متجدّداً بالرغم من تكراره ما ينيف على ثلاثين مرة، فقد تناوبته تفاعلات جمعت بين شتى ضروب الصنعة الموسيقية من علوّ وهبوط ومن انفصال والتحام ومن تصعيد وتخافت ثم من تصارع وتعاقد، وكأنيّ بفاجنر قد تمثّل مقولة سقراط بأن الأشياء التي لها أضداد تتولّد من أضدادها. فتارة يكون اللحن على العكس من اتجاهه ثم ملحقاً باللحن نفسه في طبقة أخرى وعلى طابع آخر، وتارة يُساق اللحن مصغّراً، وتارة أخرى يساق مكبّراً، ويتجاذب اللحن أخذ وردّ، فقفلاته هي بدايات في الوقت نفسه وخاتمته ضبابية مبهمة موحية بالنهاية... ولكنها نهاية تحتوى المضمون الدرامي كله مع الشعور بالروعة والسكينة والجمال بما يجعل الإحساس مرهفاً مشدوداً بالأسطورة وبالمأساة حين يستخدم فاجنر آلة الهارپ للإيحاء بالتاريخ والأسطورة والغموض، والآلات الوترية للتعبير عن التوتر والشجن والعواطف الجياشة، والآلات النحاسية فيما يؤيد الأسطورة ويبرز البطولة، مازجا بين مضمون الفاجعة بأصدائها المختلفة سمعية ومرئية وبين كل من الشخصيتين الرئيسيتين والموقف الدرامي، وجامعاً بين اللحن والحدث، تتخلل ذلك لحظات من الصفاء النفسي تجددّ النشوة والمتعة وتُذكّي «التطهير»، أو ما يدعوه أرسطو «الكاثاريسيس» قاصداً التخلّص من الانفعالات الضّارة، وإزاحة ما نعانیه من توجّس وقلق، وتأجيج قدرتنا على التسامى والاستشراق.

لقد أصبحت الموسيقى عند فاجنر غاية الأوبرا مع أنها في الأصل وسيلتها، كما أصبحت الدراما وسيلة الأوبرا وهي في الأصل غايتها. ولو نظرنا إلى أوبراته نظرة أشد عمقاً لوجدنا أنها نوع من الاحتفاء بالموسيقى، حتى قال عنها آرون كوپلاند: «إن المستمع الذي يشاهد دراما موسيقية لفاجنر يخرج منها بأثر موسيقى لا بأثر درامي. ولو أنا تصورنا مسرحياته وتطبيقاته، غير أن هذا هو التقييم الواقعي أحداً لن يابه لها». وقد يأبى فاجنر مثل هذا التفسير لنظرياته وتطبيقاته، غير أن هذا هو التقييم الواقعي في نظر الكثرة من عشاقه. ولا شك أن مردّد ذلك هو غلبة الموسيقى لديه على كافة الفنون المشتركة معها في الأوبرا حتى غدا فاجنر «الموسيقى» هو المجتاح المسيطر، يستبعد من الأوبرا كل ما لا يمتّ للموسيقى بصلة، وهو ما جعله يفاخر عن حق بأوبراه «تريستان وإيزولده» التي لا ترسم نصوصها أحداث الأسطورة بقدر ما تصور لنا الخلجات المنتزعة من أعماق النفس البشرية، وذلك بمقارنتها بأى عمل آخر من أعمال فاجنر، إذ يمكن أن نُعدّها بحق قصيداً سيمفونياً لأنه يستخدم الشعر فيها استخدام القوائم «السقالات» التي تعين على عملية البناء.

على أن انقضاء عشرين عاماً في كتابة رباعية الخاتم أدّى إلى أن يطرأ على الدراما الرابعة «غروب الآلهة» بعض التغيير والانحراف في الأفكار الأساسية إلى حد احتوائها بعض تقاليد الأوبرات الفرنسية والإيطالية الشائعة حينذاك والتي ما انفك فاجنر يندّد بها، مثال ذلك «تضحية برونهيلده» التي تهوى بجسدها من فوق جوادها فوق جثة زيجفريد أثناء حرق رفاته، فما أشبه ذلك بانتحار بطلّة أوبرا أويبر «فينيلا»^(٧٨٦) بإلقائها نفسها في فُوّهة بركان فيزوف، و بانتحار بطلّة أوبرا «اليهودية» لهاليفي^(٧٨٧) حين ألقت بنفسها في الزيت المغلي. كذلك يذكّرنا انهيار قلعة الآلهة «القالهالا» واحتراقها في ختام «غروب الآلهة» آخر درامات الرباعية بمشهد ماثل في أوبرا كيرويني «لوديسكا»^(٧٨٨) التي شاهدها فاجنر في شبابه بألمانيا، كما أن إلقاء هاجن بنفسه في نهر الراين يذكّرنا بإلقاء «توسكا» بنفسها من فوق سجن قلعة سانت آنجلو بعد تنفيذ حكم الإعدام في حبسها ماريو كافارا دوسّي في المنظر الختامي للأوبرا^(٧٨٩).

ومن الغريب أن فاجنر هجر الإنشاد الكورالي في رباعيته بعد أن أجاد استثماره في أوبراته السابقة وخاصة في إنشاد الحجاج بأوبرا «تانهويزر» النابض بالجمال والبراعة الموسيقية، وإن يكن فاجنر قد عاد إلى استخدام الأناشيد في الأوبرتين التاليتين: «أساطين الشعراء المغنين بنورنبرج» و«پارسيفال»، غير أنه لم يقيد الأناشيد ضمن نطاق الدور الذي كانت تخصصها به الأوبرات الإيطالية والفرنسية دون أن تشارك في الحدث المسرحي، وإنما أسند إليها دوراً هاماً في الدراما الموسيقية مرتبطاً أوثق الارتباط بالحدث المسرحي. وكان فاجنر مشغولاً بالدراما الموسيقية وبارتباط الشعر بالمسرح وبالموسيقى إلى حد جعله لا يعنى بالكتابة المنفصلة للأوركسترا فلم يخلف غير سيمفونية واحدة هزيلة، ومن هنا لا تُعزف له بقاعات الكونسير سوى افتتاحياته وبعض المقدمات والفواصل الموسيقية المأخوذة من دراماته الموسيقية. وحينما كان يحس برغبة في التأليف للأوركسترا المستقل عن المسرح نجده يستعير أحياناً من أوبراته يعيد توزيعها خصيصاً للأوركسترا، ففي مقطوعته الشهيرة «زيجفريد أيديل» [أي «رعوية زيجفريد»] نراه قد أعدّ موسيقاها من ألحان الفصلين الثاني والثالث من أوبرا زيجفريد وأعاد توزيعها لأوركسترا صغير كي تُعزف تحت نافذة زوجته كوزيما [وفي رواية أخرى على الدّرج المؤدى إلى حجرة نومها بداره في تريشين المطلّة على بحيرة لوسيرن بسويسرا] تهنئة لها بعيد ميلادها وبمولودهما زيجفريد. وفي (الفقرة ١٥١ من التسجيل الموسيقي) نستمع إلى بداية موسيقى «الجمعة الحزينة» التي أعدّها فاجنر أيضاً من ألحان الفصل الثالث من أوبرا پارسيفال، حين يتساءل البطل پارسيفال في المنظر قبل الأخير من الأوبرا وقد استبدت به الدهشة: «كيف تتألق الطبيعة وسط مآسى يوم «الجمعة الحزينة؟» ويقدم له الكاهن جورنيمانز تفسيراً يخفّف من دهشته: إنما تتألق الطبيعة تعبيراً عن تجدّدها الذي يرمز إلى «خلاص» العالم، وهو الخلاص الذي حقّقه تضحية السيد المسيح. وتصاحب كلمات هذا الحوار الغنائي موسيقى سيمفونية أسرة هي التي تُعزف اليوم بقاعات الموسيقى في حفلات الكونسير دون الكلمات.

ولعل أحدث الاكتشافات وأكثرها إثارة من بين كل ما أبدعته عبقرية فاجنر من أوبرات هو اكتشاف كراسه آخر أوبرات فاجنر «وأشرق صباح» (٧٩٠) عام ١٩٥١ التي عُثر عليها مهملة في زاوية من حجرة بحجرة نوم متواضعة في أحد الفنادق الرخيصة بمدينة البندقية حيث كانت تقيم إحدى صديقات فاجنر. ويبدو أن الفنان العبقرى كان يكتب أوبراه الأخيرة في سرية تامة وقد أضمر في نفسه أن تكون مفاجأة لزوجته، وربما... هدية لصديقتة الأخيرة. ولقد أثبت فحص كراسه أوبرا «وأشرق صباح» أصالة العمل ونسبته الأكيدة إلى فاجنر، وأنه امتداد لرباعية «الخاتم» ونهاية لها. فكثيراً ما كان يسود الشعور بأن هناك الكثير من الأحداث خلّفها فاجنر غامضة مضطربة في نهاية «غروب الآلهة»، إلا أن اكتشاف أوبرا «وأشرق صباح»؟ بدّد هذا الشعور، إذ تدلّ حبكة هذه الأوبرا الأخيرة على أن «غروب الآلهة» لم تكن الكلمة الأخيرة في رباعية «الخاتم»، وأن فاجنر كان قد انتوى أن يُنهي «الخاتم» في أوبرا خامسة تحسم ما بقى من مواقف معلقة.

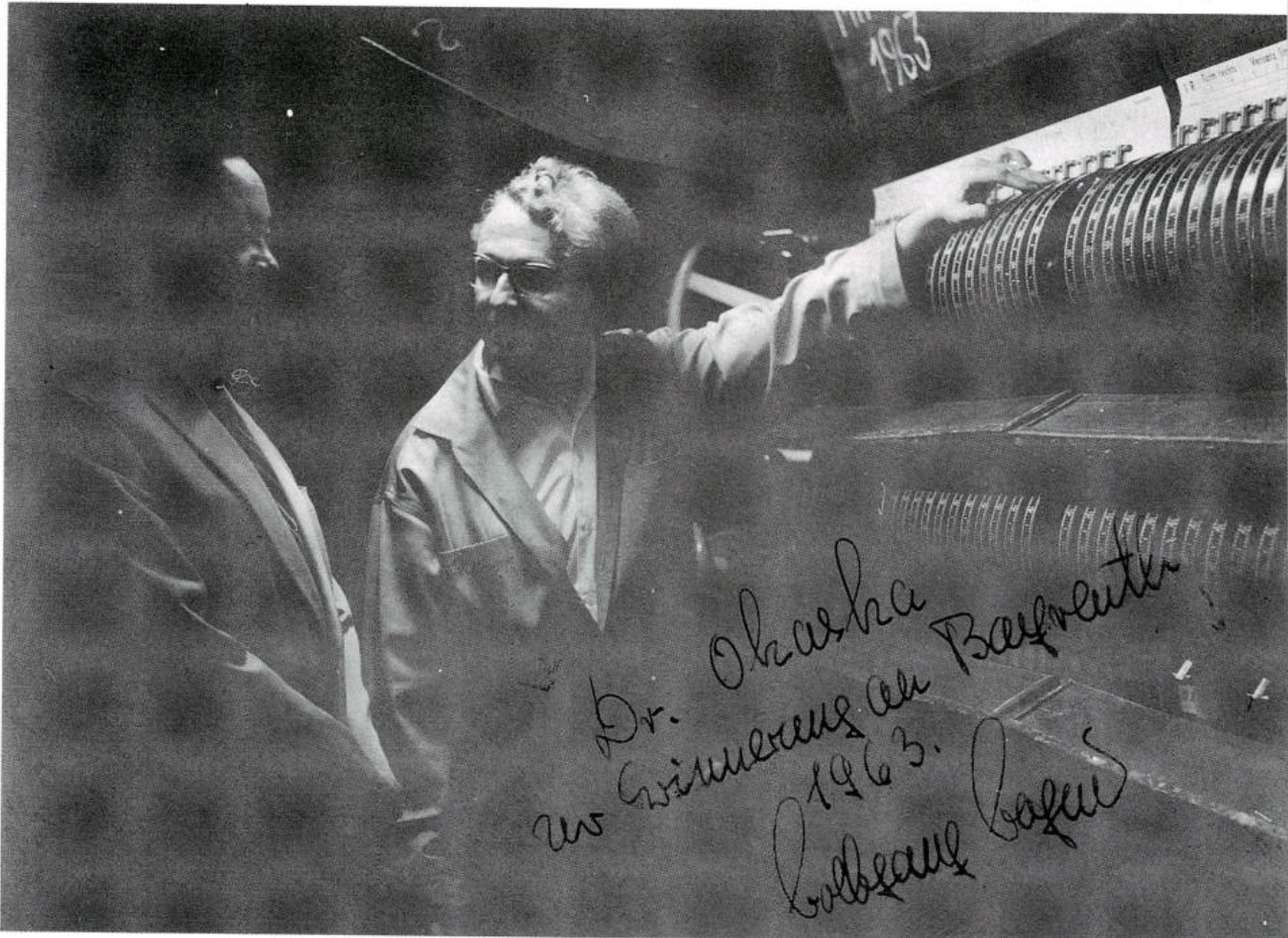
ويحتفظ فاجنر في آخر أوبراته «وأشرق صباح» بحيويته الموسيقية التي عُرفت عنه في الكتابة للأوركسترا الكبير وقدرته المذهلة على حيك النسيج الموسيقى الذي تتداخل فيه الألحان الدالة في براعة وحذق. ولم تتأثر هذه الأوبرا إلا قليلاً بأوبرا «پارسيفال» التي سبقتها مثلما تأثرت «غروب الآلهة» بدورها بأسلوب «أساطين الشعراء المغنين» قبلها. ولعل مما يؤكد للقارىء هذا الرأى أن يستمع إلى (الفقرة ١٥٢ من التسجيل الموسيقى) التي سجّلتها معزوفة على البيانو لأول مرة عن الكراسه الموسيقية على يد أستاذ البيانو د. سمير عزيز.

ولقد كان من الطبيعي أن اختلف إلى دور الأوبرا في العواصم الأوربية التي عملت فيها منذ قرابة أربعين عاماً، فسعدت بأن شاهدت جملة من مسرحيات فاجنر الموسيقية وكنت من المولعين بفاجنر منذ زمن بعيد، فإذا هذا الولع قد أخذ علىّ نفسي فأحسست الرغبة في أن أترجم كتاباً لبرنارد شو هو «مولع بفاجنر» (٧٩١)، إذ كان الكتاب الوحيد من كتب شو الذى لم يُترجم إلى العربية. وعنوان الكتاب يحمل الإيمان العميق بموسيقى فاجنر إيماناً لا يزعرعه شك. وقد تناول المؤلف في كتابه أربعاً من درامات فاجنر الموسيقية التي تضمّها «رباعية خاتم النبيلونج» شرحاً وتفسيراً. ومضيت أسعى بكل ما وسعنى الجهد والولع إلى النهل من كل ما وقعت عليه من مراجع ودراسات واستماع، وحين أحسست أنى قد ألمتُ بمعظم ما لفاجنر وأعماله إلاما يملؤنى ثقة وجدتنى مسوقاً إلى قَصْد معقل الفاجنرية العتيد في مدينة بايروت بألمانيا حيث شيّد مسرحه الشهير كى أفيد مزيداً من علم ودراسة ومتعة، ولكى أستلهم من هذا الأثر الخالد ذكريات الماضى العبق وأستشفّ مما ضمّ بين جنباته روح صاحبه وبانيه، مؤتسيا في هذا بالأديب الفرنسى إدوار شوريه حين قال: «الحج إلى بايروت ضرورة على كل مولع بفاجنر ولو سعيا على القدمين»، فقضيت تسع ليال نعمت فيها بمشاهدة سبع من أوبرات فاجنر التسعة قادها اثنان من أئمة العزف الفاجنرى هما كارل بيم وهانز كناپرتسبوش. وحظيت إلى جانب ذلك بلقاء ودّي بحفيدي فاجنر

فولفجانج وفيلاند فاجنر حيث امتد بيننا الحديث إلى موضوعات أفدت كثيرا من طرحها ومناقشتها معهما، وهو ما حفزنى إلى تسجيلها فى كتابى «مولع حذر بفاجنر» عن الفنان وأعماله بين النظرية والتطبيق، تلك الأعمال التى ستبقى خالدة ذات أثر عميق فى عشاق موسيقاه على امتداد العالم الفسيح (لوحات ٨٤، ٨٥، ٨٦).

ولم تكن ظروف عملى بوزارة الثقافة تسمح لى بمثل هذا الترف فأقصد بايروت على هواى إلى أن تحللت من هذه المسئولية فقصدتها فى صيف عام ١٩٦٣. وقد بلغت المدينة عصر يوم مطير من أيام شهر أغسطس كانت السحب فيه متكاثفة والرياح عاصفة والجو مكفهرًا وماء السماء منهمرا. وكان بينى وبين بدء الحفل ما لا يبلغ الساعة، وما تتسع الساعة لمسافر أمضى الوقت الطويل فى رحلة متصلة بالقطار من ميونخ إلى بايروت كى ينال قسطا من راحة، وكى يهيبء ما بين يديه من متاع ثم يعدّ العدة لحضور

(لوحة ٨٤) فولفجانج فاجنر وكاتب هذه السطور. بايروت ١٩٦٣.





(لوحة ٨٥) حديث بين فيلاند فاجنر وكاتب هذه السطور بمسرح بايروت ١٩٦٣.

العرض . غير أنى ما كدت أدخلو إلى نفسى فى حجرتى من الفندق حتى نسيت أنى تعب وأنى فى حاجة إلى راحة ، وسرعان ما أخذت فى ارتداء زى السهرة الذى يقتضيه دخول هذا المسرح . وانتهيت إلى مبنى على طراز غريب قد شيد من الآجر والخشب ، وإذا هو المسرح الذى أقامه فاجنر منذ ما يربو على قرن ليجعل منه دارا لمسرحياته الموسيقية . ذهبت ألتمس مقعدى بين مقاعد من خشب وخيزران وليس ثمة متكأ فيها لذراعين ، وهى إلى هذا تضيق عن أن تتسع لجلوس ولا أن توقر الراحة بظهرها المنخفض . ولعل فاجنر حين فعل ذلك كان يقصد أن يصرف النظارة عن الاستمتاع بما عليه يجلسون إلى الاستمتاع بما يشاهدون ويسمعون . وإذا الظلام يخيم وأن لنا أن ننصت ، إذ قد حان موعدنا مع مسرحية «ذهب الراين» من إخراج فولفجانج فاجنر ، وإذا ألحان «مى بيمول» التى تفتتح بها مسرحيات الخاتم تنبعث خافتة وكأنها الهمس ، حتى أننى لم أستطع أن أتبين متى انتهى السكون ومتى بدأ الصوت ، وسعت الأنغام تندفع إلى من كل ركن ، وإذا أنا مشدوه قد اختلط على مآناها ، فلم أعرف أصاعده هى من جوانب القاعة أم هى آتية إلينا من خلفنا ، أم هابطة علينا من السقف . وعندها آمنت أن كل ما فى بايروت شامل شمول هذا الظلام وشمول تلك الأصوات وشمول تلك الأنغام . وأخذ الأوركسترا يعزف عزفاً خافتاً لا



(لوحة ٨٦) فولقجاج فاجنر مع صاحب هذه الدراسة في بايروت ١٩٦٣ .

تكد تحسّ جرسه، ثم بدأ يعلو شيئاً فشيئاً فإذا القاعة صاحبة بموسيقى مياه نهر الراين . وحين أخذت الستارة تنزاح بدا المسرح وكأنه البحر تغمر مياهه أمواجٌ تشيع فيها الخُضرة والزُرقة وهي تعلو وتستوى في اتساق وتوافق مع نغمات الموسيقى . وبدت حوريات الراين وضيئات رشيقات في ثياب البحر الذهبية، يتميلن مع تمايل الأمواج وكأنهن في خضمّها، ويترنّحن مع الموسيقى وكأنهن من نفحها إلى أن أهلت الحورية فوجلينده بصيحاتها المألوفة . . فيا . . فاجا .

ومع هذا الإخراج الجديد لم يعتدّ المسرح بالمناظر ولم يجعلها أساسه بل استعاض عنها بالأضواء وبأشرطة سينمائية ذات رسوم تجريدية . وبقيتُ في مقعدى مأخوذا لا أملك فكاكا إلى أن أذن العرض

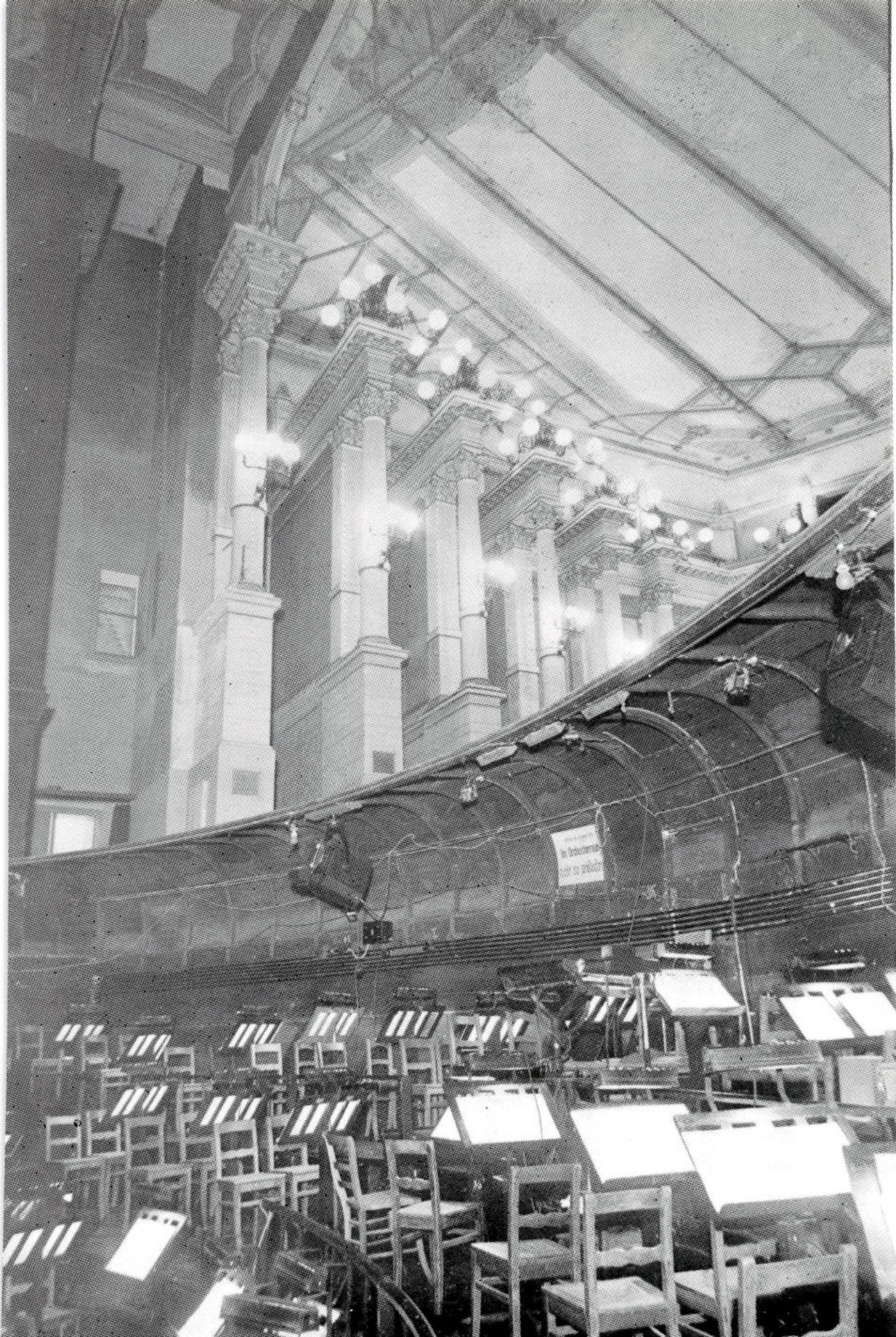
بالانتهاء حين خطا الإله ثوتان يقود بقية الآلهة إلى مثواها الجديد «القالهالا» الذي بدا وكأنه قلعة زرقاء بديعة بين طيَّات السماء . عندها أدركت إدراكا أكثر عمقا معنى عبارة «مسرح ريتشارد فاغنر الشامل» . أحسست التوافق المذهل بين الموسيقى والغناء والأمواج والصوت والضوء وقد اتَّسقت كلها في نسق بارع ، وبدت فصائل العازفين بالأوركسترا متكاملة كل التكامل ، شاملة كل الشمول ، هذا إذا استثنينا فصيلة الآلات النحاسية التي غالبا ما تَقْصُرُ عن أن تندمج في غيرها كما هي الحال في أكثر المعزوفات الفاجنرية . ولقد كان ما رأيت خير دليل على أن الحفل تسوده الواقعية وتملأ جوّه الأدمية بما تنطوي عليه من مزايا وشوائب ، وأنه لم يكن حفلا يصوّر المثالية بما فيها من فتور أحيانا وبعُد عن الواقع ، فشعرت كيف هيّا حفيدا فاغنر عصرا جديدا لعمل جدّهما وبعثاه ثانية إلى الحياة (لوحة ٨٧ ، ٨٨) .

(لوحة ٨٧) حفل افتتاح دار الأوبرا الفاجنرية ببيرويت .



لقد عاشت قاعة مسرح بايروت ما يقرب من نصف قرن ترعى تقاليد فاجنر المقدسة لوفق ما وضعها، فإذا هي بهذا التزمت والمحافظه تتحول لحدا كاد يطوى شهرة فاجنر نفسه. ومن هنا فزع فيلاند وشقيقه قولفجانج عندما أصبح زمام المهرجان فى أيديهما عام ١٩٥٠، بيد أن ما كانا يتصفان به من جرأة جعلهما يصرحان بأن إخراج مسرحيات فاجنر على نحو ما كانت تُخرج عليه عام ١٨٣٠ بات أمرا مستحيلا، كما أن الجمود عند عدم التغيير قد يحيل الوفاء الذى هو فضيلة إلى جمود مرذول قد يُفضى إلى الاندثار. لذا كان لابد للوفاء للقديم من أن يمسه التغيير فى الإخراج، فلو أن ريتشارد فاجنر بيننا اليوم لكان أسرع من غيره إلى الإفادة من وسائل عصره التقنية. لقد شيّد مسرحه عام ١٨٧٦ بمنطق ثورى وبطريقة ديمقراطية لا تسمح بالفوارق، فلم يخصص أمكنة متميزة للرؤية أو للسمع. والمشاهد إذا تحرك متنقلا بين مقاعد البهو والردهة على الدّرج الجانبى لن يجد مكانا تفلت فيه نغمة تُسمع أو لفظة تُرى، كما يسود المسرح أسلوب جديد لحمل النغم استنه مبدعه الذى حسب لكل شىء حسابه وأعد له عدته. ولم ينس فترات الاستراحة، فإذا هو يجعل كلا منها ساعة كاملة كى يتذاكر المشاهدون ما استمعوا إليه من ألحان ساحرة، وكى يستمتعوا بالطبيعة تجوّالاً فى غابات أشجار الصنوبر التى تحيط بالمسرح. وما تغير اليوم شىء من هذا ولن يتغير، لا شكل المسرح الذى يغمره الجلال، ولا لحظة رفع الستار التى تسخر من لا يحترمها، ولا الأبواق التى تُعلن من فوق شرفة الدار بداية كل فصل مرات ثلاثا. فليس ثمة أجراس تُعلن نهاية فترات الاستراحة بين الفصول، إذ أن التقاليد التى استنتها فاجنر ولا تزال تقضى بخروج فريق من عازفى الترومبيت والترومبون فى اللحظة المناسبة معلنة على التوالى فى كافة الاتجاهات الأصلية بدء الفصل التالى. وكان فاجنر شأنه فى كل أمر من الأمور قد كتب بنفسه الخلايا اللحنية لهذه النداءات المستقاة بطبيعة الحال من العمل الدرامى الجارى تأديته فى نفس الأمسية، عاده ما تكون إحدى الخلايا اللحنية الهامة للفصل التالى. والحق إن الإفاضة فى مناقشة شعائر العروض الفاجنرية وطقوسها تستوعب صفحات عديدة قد نعيًا بتفاصيلها ونقف منها مشدوهين، ولكن الشىء الذى لا سبيل إلى إنكاره هو تجانسها وتناسقها، فما زالت إنجازاته الفنية نابضة بالحياة.

لقد زخر قرن كامل بالحديث عن معانى الفن الفاجنرى ومضمونه الأخلاقى وحجج الدفاع عنه، ولم تعد هناك اليوم مشكلة تشور حول الظاهرة الفاجنرية، ولم يعد من الممكن أن يُثار الآن مثل هذا الجدل العنيف الذى بلغ أحيانا حد الخصومة والذى أثير حولها فى الماضى، فلقد دخل فاجنر العبقري التاريخ من أوسع أبوابه. وسواء أحببناه أو أعرضنا عنه، وسواء هاجمناه أو دافعنا عنه فقد أصبح جزءا من تراث الحضارة الإنسانية، وإن كنت لا أعنى أن فاجنر غدا شيئا أثريا مكانه المتحف أو أن عمله لم يعد مناسباً لعصرنا، بل على العكس فإن إبداعات فاجنر تبدو اليوم من الناحية الموسيقية البحتة أقرب إلى حسن الحديث وأقرب إلى عصرنا فى بنائه الفنى منه فى فترة ما بين الحربين العالميتين، لاسيما وأن



(الوحدة ٨٨) حفرة الأوركسترا ريتشارد فاغنر: بايرويت.

موسيقاه تكشف عن أوجه جديدة للتطور الموسيقى . ومن هنا كان عصر فاجنر الموسيقى عصرًا حديثًا على نحو مذهل لأنه عصر «مطلق»، إذ أطرح الأسس والأساليب المتداولة ووطّد دعائم بنائه الموسيقى فوق صرح البناء الدرامى . وبهذا يكون فاجنر أول من وضع موسيقى متدفقة الأنغام تتخللها «الألحان الدالة» التى تتراءى كالكواكب والنجوم العابرة فى آفاق الدراما الموسيقية ، لا يتمثلها المستمع إلا إذا كان متجاوبًا معها واقعًا فى إساها مدركًا مغزاها ، وهو ما لا يحدث إلا لمستمع مرهف الحسّ قادر على أن يربط فيما بينها بجسور عبر وجدانه يظل مندمجًا معها حتى النغم الأخير .

لقد كانت زيارة «بايروت» عندى تجربة عاطفية أكثر منها تجربة موسيقية أو درامية ، فقد كان واضحا أن كل فرد من أفراد الفريق البايرويتى يحاول أن يضيف على عمله ما يجاوز به المؤلف ، تلك الظاهرة التى يعرف معظم عشاق الأوبرا أنها تشكّل الحدّ الفاصل بين الأداء الرفيع والأداء الردى . ولا أعتقد أن المولع عن عمق بالمسرح الموسيقى يمكن أن يخلف بايروت دون أن يقع تحت تأثير أسلوبها الحديث ، لأنه وإن لم يرض عن هذا الأسلوب كل الرضا فليس بوسعه أن يتجاهله . وحسب بايروت أنها لا تتورط فى الجمود الرتيب كما لا تهبط إلى السوقية المبتذلة . وإذا صح أن باخ كان يستطيع أن يلقي فى روعك السكينة والطمأنينة بمعمارها الموسيقى «الجرانيتى» ، وأن موتسارت كان فى مقدوره أن يحلّق بك عاليًا فى السموات ، وأن بيتهوثن كان بوسعه أن يهزك هزًا بوجدانه المعذب ، فلقد كان من طبيعة فاجنر أن بأسرك بعواطفه الفياضة وأحاسيسه الدافقة .

تلك كانت انطباعات ليالى بايروت التسع التى نعمت خلالها بغبطة لا نهاية لها ، مازلت أستعيد ذكرى أنغامها ومشاهدها حتى بات من العسير على الاستمتاع بأعمال فاجنر فى غير هذا المكان الجليل ، وتمنيت لو أتيح لعشاق النغم كلهم الحج إلى هذا المكان* .

فردى

ظهر إلى جانب فاجنر موسيقى إيطالى عملاق أبدع فى ترسيخ الأثر الدرامى واستغلاله بأفضل الأساليب وهو فردى (١٨١٣ - ١٩٠١) (لوحه ٨٩) . وكانت أوبرا «عايدة»^(٧٩٢) هى قمة إبداع فردى ، وتبدو جاذبيتها المسرحية فى فخامة مشاهدها وثرائها ، وتقوم جاذبيتها الموسيقية على الغناء ، فهى مترعة بالألحان المسرحية والإلقاء الملحن ومقطوعات الأوركسترا والرقص التى تمتزج جميعها فى وحدة موسيقية متألّفة تخلب لب المستمع المبهور بالمشاهد الفرعونية الفخمة والأزياء الزاهية الألوان ومواكب النصر وطقوس الكهنة ، كما تصطبغ بعض الألحان بطابع شرقى كنشيد إحدى كاهنات معبد پتاح أثناء إقامة

George G. Allen
1858



(لوحة ۸۹) فردی.

طقوس الصلاة لوداع القائد المصرى المرتحل إلى إثيوبيا^(٧٩٣) فى الفصل الأول، ويؤدى الهارب المصرى دور المصاحبة الموسيقية على غرار ما كان متبعاً فى مصر القديمة وتؤكدته نقوش الآثار المصرية، وإن بقيت الموسيقى برغم ذلك إيطالية بحتة فى معظم أجزاء هذه الأوبرا (فقرة ١٥٣ من التسجيل الموسيقى).

ويغلب على موسيقى «عايدة» وعلى أحداثها المسرحية الإيجاز فى التعبير والحوية المتدفقة حتى أن المشاهد لا يجد حشواً أو مبالغة فى أى لحن مسرحى أو أى حوار ثنائى أو ثلاثى أو رباعى أو غنائى كورالى أو أية مقطوعات موسيقية أو إحدى المقدمات التى تتصدر فصولها الأربعة تمهيداً لأحداثها المسرحية، وتتجلى براعة هذا الإيجاز فى مقدمة الفصل الأول (فقرة ١٥٤ من التسجيل الموسيقى).

لقد تربّع فردى على قمة عالم الأوبرا وحده بعد وفاة فاجنر عام ١٨٨٣، غير أنه ظل ستة عشر عاماً متوقفاً عن التأليف بعد إنجاز أوبرا «عايدة»، وظن الناس أن موهبته قد خمدت حتى فاجأهم عام ١٨٨٧ بتقديم أوبرا «عطيل»^(٧٩٤) النابضة بالقوة والحوية 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 ما كان حريصاً على إلغاء الوقفات التى تلى إنشاد الألمان المسرحية حتى لا يقاطع المشاهدون التمثيل والموسيقى بتصفيقهم المؤلف خلال أوبراته السابقة على عطيل.

ولا شك أن فردى قد أفاد كثيراً من الوسائل التى ابتكرها فاجنر فى تناول الكتابة الأوركسترالية، غير أن فردى استطاع هو الآخر إضافة بعض الوسائل الهامة. ولا جدال فى أن صاحب الفضل الأكبر فى تطوير الموسيقى الأوركسترالية هو بيتهوفن الذى نقل عنه فاجنر هذا الاهتمام بالأوركسترا إلى عالم الأوبرا، ومن بعده فردى الذى أعطى هو الآخر دوراً أكبر للأوركسترا فى أوبرا «عطيل»^(٧٩٥) وضمّن موسيقاه آثاراً درامية قوية تفوق صورة المصاحبة البسيطة للأغاني. ويظهر دور الأوركسترا جلياً فى المنظر الاستهلالى للعاصفة التى هدّدت سفينة عطيل لحظة دخولها إحدى موانئ جزيرة قبرص حين صور فردى الفزع والقلق المسيطرين على الناس وهم يرقبون السفينة تتقاذفها الأمواج (فقرة رقم ١١٥ من التسجيل الموسيقى).

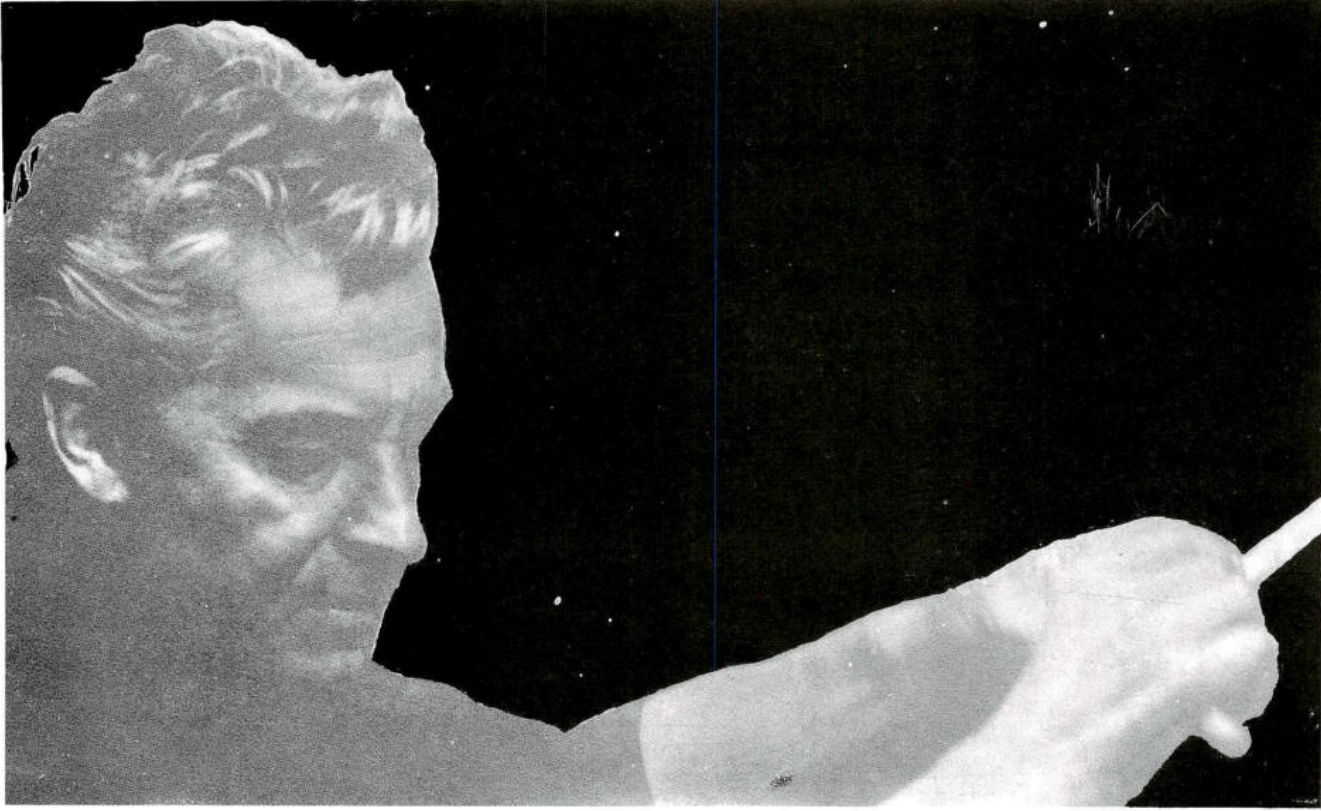
وإذا كان فردى قد اهتم بالأوركسترا وارتفع بموسيقاه فى أوبرتى «عطيل» و«فالستاف» (١٨٩٣) عن مستوى الفصول الثلاثة من أوبراه «تروفاتورى» [الشاعر المتجول]، إلا أنه مع ذلك كان يعطى الغناء المكانة الأولى تاركاً ما عدها يحتل المرتبة الثانية، على حين كان فاجنر يعطى المكانة الأولى للأوركسترا ويضع الغناء والتمثيل فى المرتبة الثانية، بل إن تناول فاجنر للغناء اتخذ شكل تناوله لأصوات الآلات الموسيقية، فلم يُعنِّ بإبراز ألحان غنائية جميلة بقدر ما عُنى بالألحان الدالة القصيرة التى تدخل ضمن النسيج الموسيقى للأدوار الموزعة على المغنين وآلات الأوركسترا معاً. ولعل مرد ذلك إلى ارتباط فاجنر بالخط الحضارى للموسيقى الألمانية، ولا غرو فهو وريث باخ الذى تميّز بأسلوبه الخاص فى استخدام

الآلات الموسيقية حتى فى تناوله للصوت الادمى . أما فردى فهو وريث بالسترينا الذى تميّز بدقة حسّه بالصوت الادمى وهو الذى كتب ألقاناً غنائية تعتبر أنماطاً 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 تشريح الشخصيات وتحليلها من الناحية الدرامية ، وفى التفسير الإنسانى للانفعالات النفسية لكل أبطالها ، إلا أن ارتفاع مستوى الإمكانيات الصوتية وجودتها ، وثناءها وقيادة هريبرت فون كاريان لهذه الأوبرا بموهبة موسيقية لا تضاهى ، وإتقانه تقديم الموسيقى برشاقتة ودقته فى رسم التفاصيل الموسيقية وتلوين الأوبرا أوركسترياً بحكمة وبراعة سواء فى بنائها أم فى شكلها أم فى رومانيتها المسرحية التى أبدعها فردى ، ثم التجاوب المثالى بين أوركسترا فيينا الفيلهارموني والمايسترو الفذ ، كل ذلك كان له أثره الواضح على الجمهور الذى انفعل فى حماسة



(لوحة ٩٠) عطيل وديدمونة فى مهرجان سالزبورج الموسيقى .



(لوحة ٩١) هيرت فون كارايان يقود أوبرا عطيل في مهرجان سالزبورج الموسيقى .

بالغة حتى كانت العبارة التي تتردد على الألسنة بعد خروجنا من القاعة مبهورين مترنحين من النشوة والتأثر: «لا . . . لن نستطيع أن نشهد عطيل بعد الآن في إخراج آخر حتى لا نخدش الذكرى التي احتفظنا بها في وجداننا بعد التفسير الرائع الذي قدمه كارايان قائداً ومخرجاً» (لوحة ٩٠، ٩١).

أما النقد فكان شأن بعضهم عجباً حين خرج علينا بحملة صحفية قاسية على كارايان بوصفه مخرجاً، متهما إياه بالعجز عن تحريك مجموعات الكورال، ساخرا من محاكاته لمدرسة التصوير الفلامنكية التي عادة ما تحشد العديد من الشخصيات لتشكيل خلفية اللوحة كجزء من الديكور، وناسباً إليه عجزه عن صقل الشخصيات وتحديد ملامحها الفردية التي تعبر عنها الألحان كي تصل إلى قلوب المتفرجين . طالعت ورفاقي هذا النقد المجحف بعد ثمانية وأربعين ساعة من ليلة الافتتاح كنا نستعيد خلالها المواقف المحكمة التي رسمها كارايان قائداً ومخرجاً وكنا مازلنا مبهورين مفتونين، وإذا بنا نتساءل هل توضع الأوبرات ويتم إخراجها وتفسيرها على المسرح لمسيرة أمزجة النقد وحدهم، أم لأولئك الذين تجشّموا المشاق لينعموا بساعة أو اثنتين من النشوة الروحية؟ ولم نجد جواباً على تساؤلنا سوى أن الجماهير التي ادعى النقاد أن الألحان لم تصل إلى قلوبها عاشت ساعات هائلة في حالة من الغبطة الوجدانية اللانهائية تدين بها لفردي وكارايان، كانت أفئدتهم تخفق خلالها بالنشوة والسعادة والرضا وعقولهم تستوعب عن إدراك واقتناع .

جورج بيزيه

تعدّ أوبرا «كارمن» التي كتبها جورج بيزيه (٧٩٦) الفرنسي عام ١٨٧٥ نقطة تحول بارزة في تاريخ تطور الأوبرا، وهى الأوبرا الوحيدة التي حظيت دون أوبرات بيزيه باهتمام كبير والتي 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 الواقعية، مطّرحا القصص الأسطورية وبطولات الأزمنة الغابرة، مستهجنا الطريقة التي كانت تُقدّم بها مستعينة بخصلات الشعر المستعار والمساحيق الثقيلة والأزياء القديمة والدروع والحرايب، ويهجر نماذج الشخصيات التي لا تمثل إلا الشجاعة والحب والتضحية ليلتقط من الحياة المعاصرة صور الأشخاص العاديين بثيابهم العصرية وبكل ما يعتمل فى نفوسهم من عوامل الخير والشر.

وتقدم كارمن صورة للمجتمع الإسبانى المعاصر، حيث يختال مصارع الثيران والفرسان فى ثيابهم الحمراء ورئيس الشرطة «دون خوزيه» والمهربون والعجبر، وحيث تظهر إلى جوارهم «كارمن» الفتاة العجبرية [النورية] العاملة بأحد مصانع التبغ بأشبيلية تخطر فى جاذبية لا تقاوم، وفى جراءة مذهلة تضع بين شفيتها وردة بينا هى ترقص وتغنى حتى إذا ألقى القبض عليها إثر شجارها مع إحدى زميلاتهما فأصابتها، أخذت فى إغراء «دون خوزيه» بالرقص والغناء والدلال فإذا سحرها ينفذ إلى أعماقه فيتركها تمضى بعد أن يتواعدا على اللقاء فى الربى القائمة فى أطراف المدينة.

وكانت أوبرا «كارمن» تنطوى فى الأصل على حوار تمثيلى يتخلل أجزاءها الغنائية، غير أن المؤلف إرنست چيرو استبدلها بعد وفاة بيزيه (٧٩٦) وقبل تقديم الأوبرا لأول مرة بالقاء غنائى. وقد قصد بيزيه أن يكون لحن «الحب طائر متمرّد» الذى تغنيه كارمن - كسائر ألحان الأوبرا - محاكياً للألحان الإسبانية فصاغه على إيقاع رقصة «الهابانيرا» الإسبانية الشائعة فى هاثانا عاصمة كوبا حتى يزداد اقتراباً من الواقع، وإن يكن الموسيقيون الإسبان لا يرون أية سمات إسبانية فى ألحان أوبرا «كارمن» كلها، إذ هى فى أنظارتهم فرنسية خالصة. ومهما يكن طابع هذا اللحن فإنه يتميز بجمال وجاذبية تجعلانه يعلق بذاكرة المستمع بالسهولة التي يتذكر بها ألحان «فردى»، ولعل هذه الميزة التي تشيع فى ألحان الأوبرا كلها هى أحد أسباب بقاء هذه الأوبرا حيّة إلى اليوم (فقرة ١٥٦ من التسجيل الموسيقى).

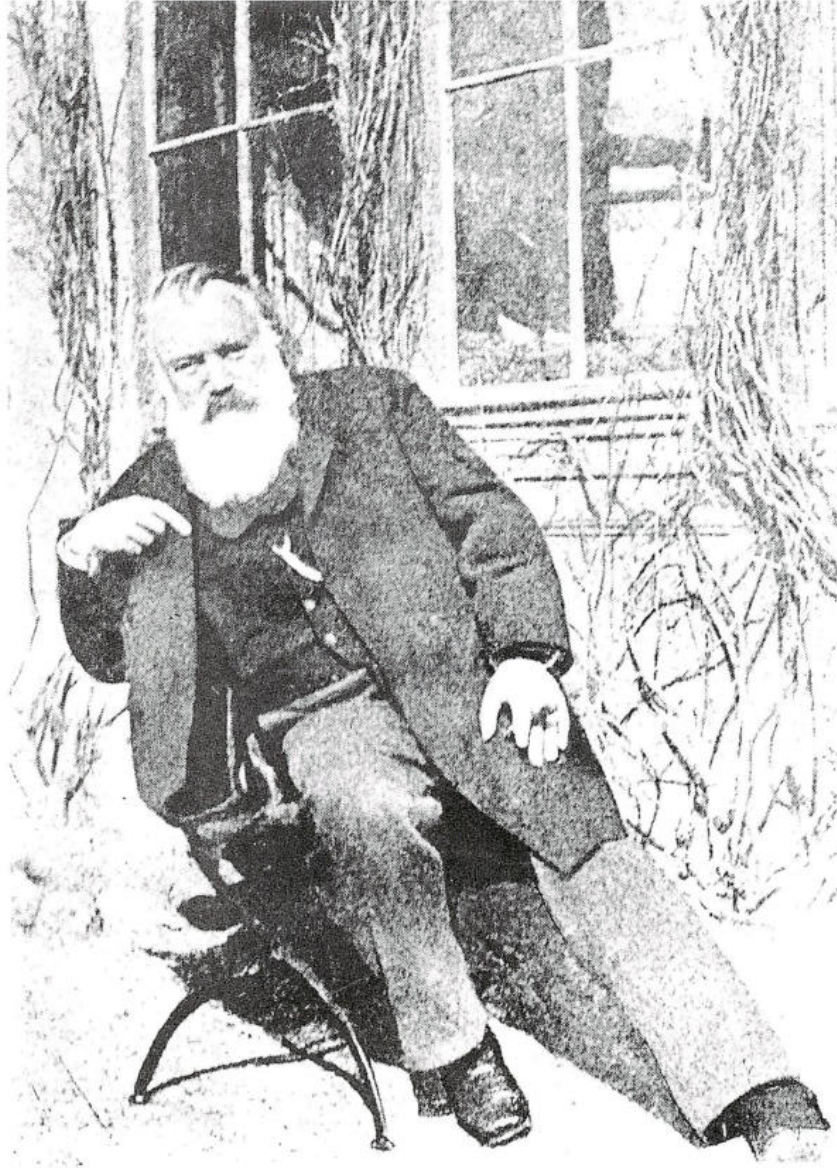


برامس

وفى عام ١٨٦٢ وفد برامس^(٧٩٧) إلى فيينا من هامبورج ذات الجو القاتم والعواصف التى تجتاح طرقاتها هابة عليها من المحيط ، واستهوته فيينا بدفئتها وجمالها ومرحها وأناقتها وثقافتها ، وفوق هذا كله مكانتها المثالية الخاصة عنده ، إذ تمثلت له مهد الكلاسيكية الخالصة ومدينة هايدن وموتسارت وبيتهوفن وشوبرت ، بل الراجح أنها كانت فى نظره مدينة بيتهوفن وحده وهو رمز الكلاسيكية عنده ، فلا عجب أن أقام بها طوال حياته وألف أهم أعماله بها (لوحة ٩٢ ، ٩٣) .

وكان برامس قبل وصوله إلى فيينا قد تحول عن الرومانسية 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 رومانسيته المتأثرة بالجو القاتم الذى نشأ فيه بهامبورج ، لهذا نجده يخلق فى سيمفونيته

(لوحة ٩٣) برامس فى
شيخوته .



الرابعة جو الخريف بجماله وسحره، حيث يوحى الجزء الأول منها بتساقط أوراق الشجر وبالظلام المخيم
وبالبقاع الموحشة (فقرة ١٥٧ من التسجيل الموسيقى).

وعلى حين كان برامس نقيض فاجنر، فهو شاعرى فى ألحانه كلاسيكى فى قوالبه، كان فاجنر
درامياً متأجج العواطف. وقد تجنّب برامس القصيد السيمفونى والموسيقى ذات البرنامج وربط التعبير
الموسيقى بأية عوامل خارجية لا ترتبط بتكوين الموسيقى ذاتها، كما لم يرتض لموسيقاه إلا أن تعبر عن
جمال مضمونها ذاته، فى حين ارتبطت موسيقى فاجنر بالشعر وبالدراما أوثق ارتباط. وعلى الرغم من
أن كلاّ منهما كان امتداداً لبيتهوفن وللمدرسة الألمانية بوجه عام، إلا أن أحدهما كان يعبر عن ذاته فوق
خشبة المسرح، على حين كانت موسيقى الآخر تعبيراً عن أحاسيسه فى قاعة الكونسير.

بروكنر

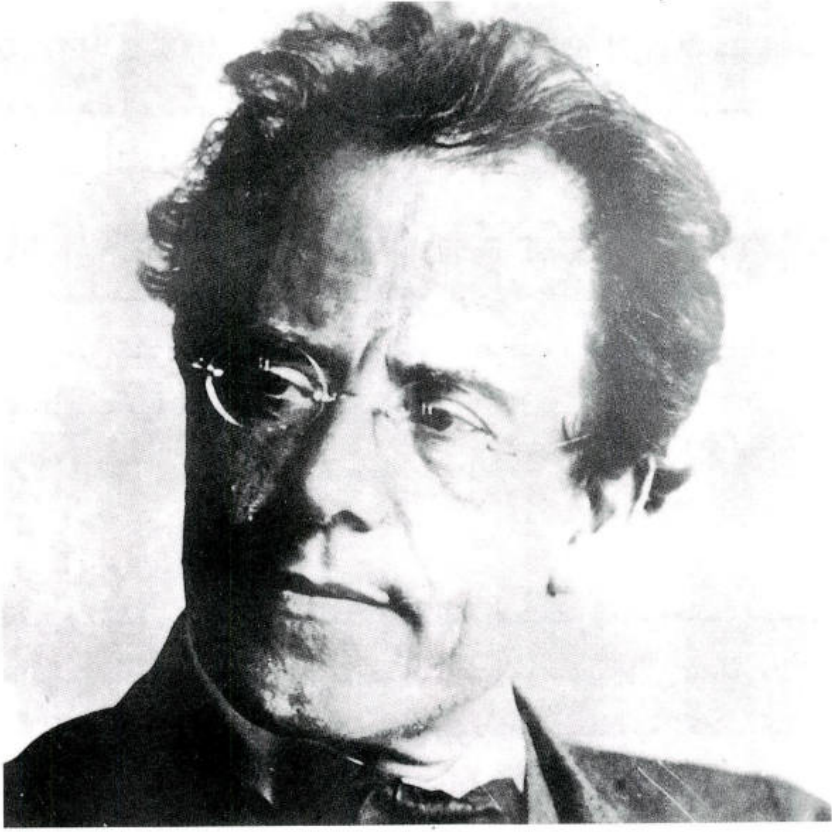
وبعد ست سنوات من وصول برامس إلى فيينا نزل بها بروكنر (٧٩٨) عام ١٨٦٨ ليتولى التدريس بمعهد الكونسرفتوار، ومنذ ذلك الحين أصبح يؤلف موسيقاه لفيينا مثل برامس لكونها مدينة بيتهوفن. وإذا كان برامس قد نقل عن بيتهوفن بناء الصورة الكلاسيكية، فقد اقتبس بروكنر أسلوب بيتهوفن في التعبير عن أشجانه. وفي أواخر حياته بلغ في كتابة الأجزاء البطيئة الحركة لسيمفونياته على نسق بيتهوفن شأوا لم يستطع موسيقى آخر مجاراته فيه لاسيما في حيويتها الغنائية المتدفقة، فإذا الألمان العذبة تتدفق منها في يسر وسلاسة، وإذا خطوطها الميلودية تشبه في صعودها نحو بلوغ الذروة الموسيقية الصعود نحو قمم الجبال، مثلما يفصح عنه الجزء بطيء الحركة من السيمفونية الرابعة المعروفة بالسيمفونية الرومانسية (فقرة رقم ١٥٨ من التسجيل الموسيقي).

وكما كانت رومانسية برامس المقيّدة في القوالب الكلاسيكية المتزمتة سبباً في تسميته «الكلاسيكي الرومانسي» أطلقت التسمية نفسها على بروكنر أيضاً برغم أن بروكنر كان أشد اندفاعاً في رومانسيته، وكان على النقيض من برامس كثير التشبه بقاجنر الرومانسي المتطرف، وذلك باستخدامه عناصر الدراما في تعبيراته السيمفونية مما ألب عليه نقاد الموسيقى النمساويين.

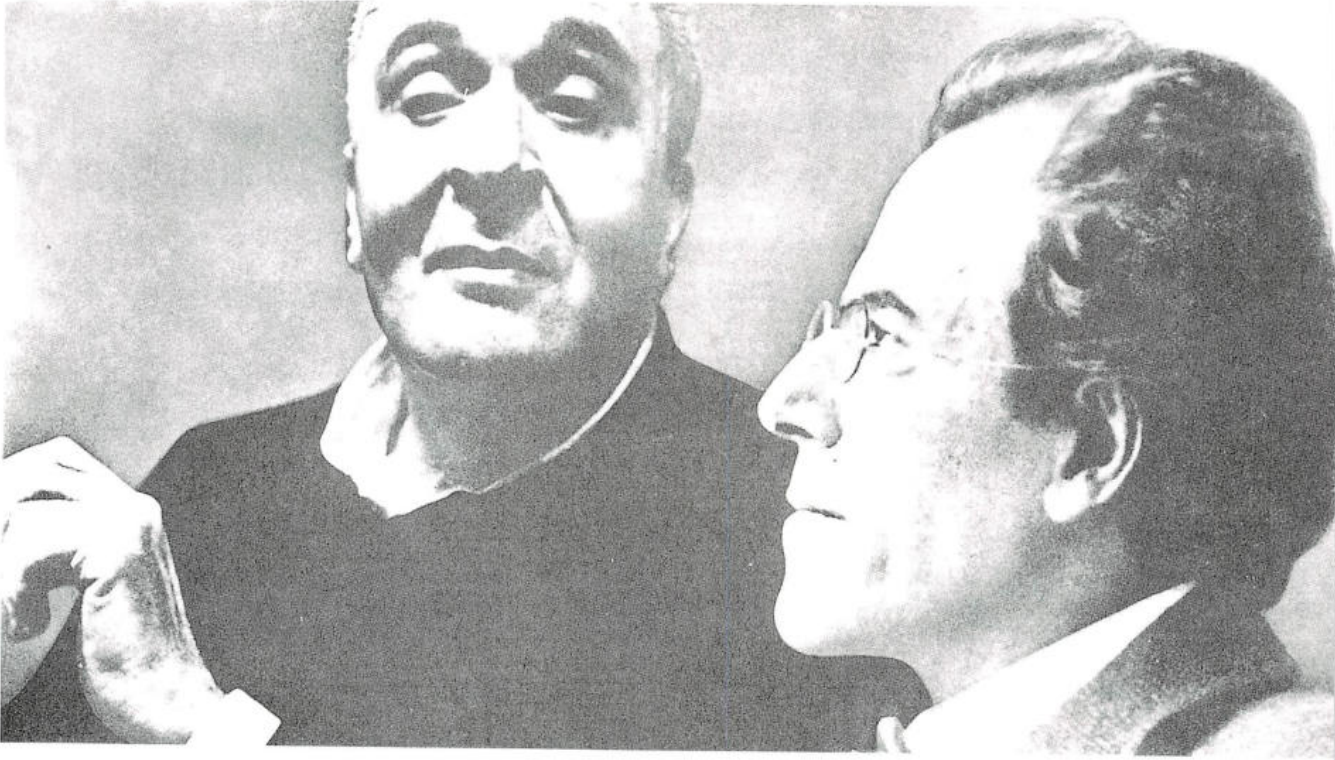
جوستاف مالر

كان جوستاف مالر (١٨٦٠ - ١٩١١) عملاقاً من عمالقة السيمفونية الرومانسية بينها بمقاييس شامخة بالغة الضخامة. وكان منشأ هذا الفيض زخم المشاعر الرومانسية التي تتدفق بلا توقف على قريحته الخصب، فتحيلها إلى موسيقى رائعة متحررة من قيود بناء السيمفونية الكلاسيكية التي كانت تضيق من غير شك بمثل هذا المضمون الموسيقي الضخم (لوحات ٩٤، ٩٥، ٩٦).

وقد أولى مالر أغانيه عناية خاصة حتى جعلها جزءاً جوهرياً في خطة سيمفونيته، ومع أنه كتب مقطوعات قليلة من موسيقى الحجر في مرحلة شبابه إلا أنه سرعان ما أهملها ثم هجرها تماماً، فكان الأوركسترا السيمفوني الكبير وسيطه الموسيقي المفضل. وقد فسّر مالر سر ذلك في إحدى رسائله قائلاً: «إننا نحن الموسيقيين المحدثين - في حاجة إلى جهاز ضخم يتولى التعبير عن أفكارنا الكبيرة والصغيرة على السواء. ذلك لأننا أولاً مضطرون إلى اتقاء التفسيرات الخاطئة بنشر العديد من ألوان الطيف على لوح الألوان، ولأننا ثانياً في حاجة إلى التدريب على رؤية المزيد من ألوان الطيف، وإلى الاعتياد على التحويرات المقامية (٧٩٩) الدقيقة المتزايدة، ثم لأننا ثالثاً في حاجة إلى استخدام أصوات أشد ضخامة كي تحمل موسيقانا إلى أذان المستمعين في قاعات الموسيقى الجديدة الفسيحة وفي المسارح الصيفية غير المسقوفة».



(لوحة ٩٤) جوستاف مالر.



(لوحة ٩٥) مالر مع المايسترو برووفالتر.



(لوحة ٩٦) تمثال برونزي لجوستاف مالر.

وألف مالر تسع سيمفونيات كاملة وخلف الحياة دون أن يُتمّ العاشرة . وهى جميعا تحتاج أوركسترا كبيراً يواكب جهوده المتواصلة لتطوير أساليب التأليف الموسيقى والأداء الأوركستراالى معا، فلقد عاش مالر الحقبة التى شهدت التطلع إلى كل ما هو جديد بعد أن استنفذ عباقرة القرن التاسع عشر كافة وسائل التعبير . ولقد قامت شهرة مالر على عنصرين هامين ، إذ كان أعظم مؤلف موسيقى شهدته التاريخ يجمع إلى جانب إمكانياته الخارقة للعادة كمؤلف موسيقى كفاءة المهولة كقائد أوركسترا محنك كان له فضل كبير على فن القيادة فى التاريخ الموسيقى وقدرة على أداء شتى المواقف المتغيرة والمتحوّلة داخل أى جزء من أجزاء السيمفونية ، والموازنة بين المجموعات الضخمة المشاركة فى العمل الموسيقى ، فإذا هو يغدو نموذجاً احتذاه قادة أعلام جاءوا من بعده أمثال برونو فالتز ومنجلبرج (٨٠٠) وكليمپرر (٨٠١) وكارايان وچورج زولتى وغيرهم . وفى سبيل ذلك ذأب على محاولة استدرار كل إمكانيات الأوركسترا التى كانت دائماً طوع بنانه فى التعبير عما يخالجه ، وحشد فى الأوركسترا كل ما تَسنى له استغلاله من الآلات الموسيقية حتى «الماندولين» ذات الصوت الرقيق التى نتبى أنغامها برفقة آلات الأوركسترا فى سيمفونيته الثامنة المعروفة «بسيمفونية الألف» (١٩٠٧) التى ضاعف فيها عدد الوترية ورفع عدد آلات النفخ إلى سبع وأربعين آلة ، بالإضافة إلى الأورغن والبيانو وقسم الإيقاع الكبير . وفضلا عن ذلك فقد حشد بها ثلاث فرق للكورال (فرقتان للكبار وفرقة للأطفال) وثمانية منشدين منفردين ، تجتمع كلها وتساند فى ختام السيمفونية الثامنة التى يصعب أداؤها على الوجه الأكمل إلا إذا توفرت لها كوكبة كبيرة من مهرة العازفين والمغنين ، وهو أمر جدّ عسير . ويتجلى فى هذا الختام كل معانى المهابة والجلال والاستشراق ، فلقد تسنّم مالر به القمة فى مجال تأليف القالب السيمفونى (فقرة رقم ١٥٩ من التسجيل الموسيقى) . لقد لجأ مالر إلى استخدام كافة الوسائل السمعية للتعبير الموسيقى مضيفا الصوت البشرى إلى السيمفونية بهدف إضافة تفسير لغوى وأداء بشرى لنفس المضمون حتى غدا مالر بالنسبة للسيمفونية أشبه بقاجنر فى مجال الدراما الموسيقية . ولم يقتصر اهتمامه على استخدام الأوركسترا الكبير والاستعانة بالأصوات البشرية المنفردة والجماعية فحسب ، بل نراه أحيانا يضيف أوركسترا آخر للعزف وراء المسرح .

وكتب مالر السيمفونية الثالثة التى تجسّد بصفة عامة أصوات عالم الطبيعة التى كانت تنفذ إلى وجدانه حتى ذهب إلى أن لكل شىء فى الوجود صوته الخاص به . وتتألف السيمفونية من ست حركات لكل منها عنوان يفسّر المضمون الذى تدور حوله الموسيقى . وقد علّق مالر عليها فى رسالة إلى أحد أصدقائه قائلاً : «سوف تُفصح لك هذه العناوين عن الكثير من خفايا النص الموسيقى ، وتجلبو لك نهجى فى الكشف عن المضمون الشعورى للموسيقى بشكل تدريجى ، ابتداء من قوى الطبيعة الأولى إلى 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 إلى مغنية من طبقة أَلطو وكورال أطفال وإلى كورال نسائى وأوركسترا ضخمة (فقرة رقم ١٦٠ من التسجيل الموسيقى) . واختار مالر للحركة الخامسة

من هذه السيمفونية عنوان: «ما تهمس به إلى أجراس الصباح» بعد أن كان في مبدء الأمر «ما تهمس به إلى الملائكة». وتبدأ موسيقى هذه الحركة في إثر آخر عبارة من الأغنية التي تؤديها مغنية «الألطان»، حيث يتلوها إنشاد كوروس أطفال للإيحاء بالبراءة يصور قرع الأجراس «بببب . . . بام»، يليه إنشاد كوروس نسائي لنص من كلمات «البوق العجيب»: (٨٠٢) «أنشد ثلاثة من الملائكة أغنية عذبة»، ثم يصور غفران المسيح لبطرس الرسول في لحن يفصح عما أراقه بطرس من دموع الندم تؤديه المغنية الأملو، إلى أن يشدو الكوروس بتهايل الطفولة البريئة مردداً «كفى المرء اعترافه بخطيئته حتى يحظى برضاء الله ومغفرته».

باليه أنشودة الأرض

ولئن كانت السيمفونية هي القالب المفضل عند مالر في التأليف، والأوركسترا هو وسيلة التعبير الطبيعية بين أنامله الحاذقة البارعة، فإن أسباباً ذاتية نابعة من ظروف حياته الشخصية وشعوره بالأسى والضيق خلال مرحلة معينة من حياته دفعته إلى الاتجاه نحو كتابة قصيدة غنائية طويلة في صيغة مستحدثة، هي «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 قائمة بحد ذاتها في غير حاجة إلى إضافة من فن آخر. ومن ثم استقى شعر موسيقاه من ديوان يضم مجموعة من القصائد الصينية ترجمها هانز بيثج (٨٠٤) عن مصادر فرنسية أو إنجليزية واحتفظ في ترجمته بسحر الشرق الكامن في أصل نصوصها، كما أضاف إليها من عنده لمسات رومانسية رقيقة لا تصدر إلا عن قريحة فياضة.

ويحدد مالر هدفه من صياغة سيمفونيته الغنائية «أنشودة الأرض» بقوله «لم أكتب في حياتي شيئاً أشد ذاتية من هذا العمل». واختط مالر لنفسه أسلوباً موسيقياً ثابتاً في حركات «أنشودة الأرض» الستة، فإذا هو يلتزم باستخدام خلية لحنية وحيدة في كل حركة من حركات أنشودة الأرض لا يحدد عنها ولا يستطرد في أية ارتجالات حرة قد يدفعه إليها السياق الشعري ولا تكون ذات صلة مباشرة بالخلية اللحنية التي يستخدمها. ويبرع مالر في الاحتفاظ بأسلوب غنائي شجي في «أنشودة الأرض» غير متأثر بأسلوب بيتهوثن أو فاجنر الذي يعتمد على الديناميكية الأوركسترالية البارزة، وإذا هو يلجّ بذات الخلية اللحنية يكررها بألوان «آلاتية» متعددة مع احتفاظه بقيمتها الغنائية الرخيمة حتى عندما يستخدم الآلات النحاسية أو الإيقاعية. ويقدر ما استمدت سيمفونيات مالر الأولى والثانية والثالثة من المواد اللحنية لقصائده الغنائية التي سبقتها ألحاناً مفردة أو حركات كاملة، جاءت «أنشودة الأرض» متفردة في تكوينها؛ فهي سيمفونية مكتملة البناء مستقلة عن غيرها من الأعمال الغنائية التي سبقتها من حيث الشكل والمضمون، وإن كانت أصداء بعض تلك الأعمال تتردد في استحياء بين جنباتها، وخاصة في الأنشودة الثانية.

وقد وضع كنيث ماكميلان تصميماً رائعاً لرقصات باليه وفقاً لموسيقى مالر «أنشودة الأرض» بعد أن تمثّل جميع الأحاسيس التي تزخر بها الموسيقى المترعة روحها بالأسى بعد البهجة دون خفوت الإحساس بالموت الذي يلحّ طوال العزف الموسيقى، أو ببلبله الحلم الهادئ الذي يلوح في النهاية مبشراً بتجدّد الربيع رغم انقضاء عمر الإنسان، فإذا هو يحرك خلال الرقصات صوراً توحى بفناء الحياة وتجددّها في الوقت نفسه، ويُبدي قدرة على التحليق في آفاق رحيبة، وموهبة في تطويع الرقص الكلاسيكي أحال به أنشودة الأرض إلى مرثية رقيقة تخلّد عذوبة الحياة وحمية الموت، وتشيع التشاؤم كما تجرف المستمع في دوامة الأنغام التي تنبض خلال نسيجها الموسيقي خلايا لحنية وافدة من الشرق الأقصى.

واستهل ماكميلان الباليه براقصة واحدة ترسم خطى الموسيقى وتستوحى النص برقة، ثم يتوافد الراقصون في رداء التدريب البسيط، تمتد وراءهم خلفية غير محدّدة تُضفي على المشهد جواً من البساطة والإيجابية معاً. وتتنوع الرقصات برغم ثبات طابعها الجليّ في حركات بطيئة لا يثقلها الترنج، تتخللها انتفاضات عنيفة مفاجئة يتزاوج فيها الرقص الحديث والكلاسيكي ببراعة من خلال ومضات شرقية، فقد حرص المصمم على استبعاد الحركات الإيمائية وتعبيرات التمزق والصراع، وعلى الاحتفاظ بالروح الصينية الحقيقية المتسمة بالتحفظ، والتي تومض بين الفينة والفينة في ارتماء الراقصة بخفة العصفور في أحضان راقص يمثل الموت، وفي شرود مجموعة من الراقصين وسط الأخيلة التي تثيرها الخمر في الرءوس، وفي هرب الراقص الذي يجسّم الموت مصطحباً معه الراقص الأول ورافضاً إعادته إلى محبوبته إلا بعد ارتدائه قناع الطقوس الجنائزية الأبيض. يمضي ذلك كله مع تنوع يثير الإعجاب ببراعة التعبير عن أكثر الأحاسيس انغلاقاً وخموداً، وعن أشدها انطلاقاً وانفعالاً بما يجعل الراقص أسير احتدام عارم يدور به في حركات لولبية أثيرية سريعة يتطلب أداؤها دقة وحذق ومرونة. وإذا كان ماكميلان قد وفق كل التوفيق في تقديم تعليق راقص رائع على الموسيقى، تشرب فيه روحها الأصلية وجعل منه تعبيراً مرثياً عنها، فقد أحسستُ بعد مشاهدة هذا العمل الخلاق بمسرح الكوئنت جاردن بلندن عام ١٩٦٦ أن ماكميلان قد نجح في خلق عمل فني جديد اكتسب أهمية تفوق ما ابتغى التعبير عنه كما شدّني إلى المزيد من التعلق بهذه القصيدة الغنائية، إذ بتُّ أسمع بين كلماتها إيقاع خطى مذهلة السرعة والبراعة وحفيف أجنحة تداعب الكلمات، وأشهد رؤية حيّة تجعلني أتبين في الإيقاع روح الرقص وروح الموسيقى وروح الشعر تتوحّد جميعاً على طريق النبع الذي تتعانق فيه شتى الفنون الإيقاعية.

وتُستهل «أنشودة الأرض» بحركة أولى تتعالى فيها انفعالات الحياة في حفل شراب حتى الشمال، دواءً أبدأً للحياة وخلصاً للإنسان من بؤسه وشقائه وعذابه.

١ - خميرية شقاء الأرض

فى الكأس الذهبية تدعوننا الراح.
لا تشرب حتى أشدو بنشيد الحزن.
سيجدد روحك كالضحك سواء
فالخزن إذا مسّ الروح يخلف روضتها قاحلة،
يذبل بهجتها ويميت العنوة.
العيش قنام والموت كذلك قاتم.

يا رب البيت، قباؤك ملأى بنبيذ ذهبى تخفيه.
عندك أدعو هذا العود... عودى.
صنوان حبيبان يمضيان معاً:
عزف بالعود واحتساء الراح.
كأس مترعة بنبيذ تأتى فى موعدها
خير من كل ثراء فى دنيانا.
العيش قنام والموت كذلك قاتم

ستظل قباب العالم أبدأ زرقاء،
وستبقى الأرض طويلاً تزدهر وتحلو فى كل ربيع.
أما أنت يا أيها الإنسان.. إلى أى مدى يمكن أن تحيا،
حتى إن عشت مائة عام؟
لتعجزن عن أن تسعد نفسك
ببقايا الأرض العفنة.

اخفض بصرك وانظر....
فى ضوء القمر هناك..... قبور،



(لوحة ٩٧) الباليه الملكى البريطانى : أنشودة الأرض لجوستاف مالر : وحيد فى الخريف . مونيكا ماسون وأنطونى دويل .

يجثم فيها شبح وحشى،

قردٌ.

انصت

وستسمع كيف يصوغ ضحكاته،

كنشاز يختلط بعطر حياة الناس.

والآن ارفع رأسك.

... يا ندمائى أزف الوقت

فلنفرغ هذا الكأس حتى آخر قطرة

العيش قتام..

والموت كذلك قاتم.

وتتكون هذه الأنشودة من عدة فواصل موسيقية، تبدأ بصوت تينور من طبقة عالية يُشيع فيها جواً من التوتر الأليم يوحى - قرب نهاية الأنشودة - بضحكات قرد بشع قبيح فوق القبور فى حالك الظلام.

ثم تأتى الأنشودة الثانية تأملاً شاعرياً صاغه تشانج - تى ، ليوشيه مالر بموسيقى كونتراپنطية مكونة من ثلاثة خطوط ذات طابع حزين يذكرنا بقصيدته الغنائية الشهيرة «فى رثاء طفل» *.

٢ - وحيداً فى الخريف (لوحة ٩٧)

غيمُ الخريفُ أزرقُ محوّمٌ فوق البحيرة.

والصقيعُ كسا عشبَ الشاطئ،

حتى ترى كأن كَفَّ فنان حَوّت

مسحوقِ جوهر اليُشبِ النفيس،

تنثره على البراعم الدقيقة.

الزهور قد تلاشى عطرها الجميل،

وسرى ريح بارد فى سيقانها.

ما أسرع الذبول

يدبّ فى أوراق اللوتس الذهب...

تطفو فوق الماء.

قلبي منهك،

ونور مشكاتى الضئيل قد ولى،

يثرّ فى خفوت،

يوحى إلى أن أنام.

إليك أنقل الخطى

يا مثوى راحتى الحبيب.

أجل . . هَبْنِي السَكِينَةَ ،
فِيَا لِلْهَفْتَى إِلَى بَعْثٍ جَدِيدٍ .
فِي وَحْدَتِي طَالَ بَكَائِي ،
يَا طَوْلَ خَرِيفٍ جَثَمَ عَلَى قَلْبِي .
يَا شَمْسَ الْحَبِّ :
أَمِنْ جَدِيدٍ سَتُشْرِقِينَ ؟
وَفِي رَفْقٍ تَمْحِينِ دَمَوْعِي ،
فَالدَّمْعُ مَرِيرٌ . . !

ويتردد اللحن الأساسي في موسيقى هذه الأنشودة مرات عدة مشكلاً محاوراً عاطفية بين آلات النفخ الخشبية والصوت الآدمي تتطلب مهارة فائقة في الغناء الذي يبدأ من نغمة شديدة الحدة، ومع ذلك

(لوحة ٩٨) الباليه الملكي البريطاني: أنشودة الأرض لجوستاف مالر: عن الشباب. جنيفر بنى.





(نوحه ٩٩) البانيه الملكى البريطانى : أنشودة الأرض لجوستاف مالر : عن الشباب . چنيفر پنى .

تؤدّى فى خفوت شديد شبيه بالهمس . وتتألق فى الأنشودة لحظة من الدفء تستوحى شمس الحب ، غير أنها تقف قاصرة عن أن تجفّف دموع الشاعر وتخفّف لوعته ، إذ هى لمحة خاطفة فى جو مشحون بالوحدة والظلام يستعيده مالر بتكرار لحن مطلع الأنشودة .

أما الأنشودة الثالثة فهى عن قصيدة لى - تاي - بو « الناي الصينى » ، وتحمل الملامح الإيقاعية للرقصة الشعبية الخفيفة « السكرتسو » تصاحبها الخصائص اللحنية للسلم الموسيقى الصينى المكون من خمس نغمات [بدلاً من النغمات السبعة] فى الأوكتاف تعزفه آلات النفخ الخشبية . بيد أن أسلوب الصياغة الموسيقية يعكس روح الطبيعة التى عشقها مالر فى وطنه الأوروبى أكثر مما يحمل الطابع الصينى ، وإن كان الطابعان يتلاحمان فى أغلب مقاطع الأنشودة .

٣- عن الشباب (لوحات ٩٨، ٩٩، ١٠٠، ١٠١)

وسط البحيرة الصغيرة

مقصورة خضراء بيضاء من خزف.

والجسر الذي ينتهي إليها

فوق قناطر اليشب

ينحني كأنه ظهر نمر

في المنزل الصغير حيث يجلس الصحاب

يرتدون أجمل الحلل

يشربون، يسمرون

وبعضهم يؤلف الأشعار



(لوحة ١٠٠) الباليه الملكى

البريطانى . أنشودة الأرض لجوستاف

مالر : عن الشباب . چنيفر بنى .

(لوحة ١٠١) الباليه البريطانى : أنشودة الأرض لجوستاف مالر : عن الشباب . جيفرينى .





(لوحة ١٠٢) الباليه الملكى البريطانى: أنشودة الأض لجوستاف مالر: عن الجمال.

أكمامهم من حرير

تنحسر للوراء.

قلنسواتهم حرير

تميل للوراء فى استرخاء

وكل شىء بالتمام ينعكس

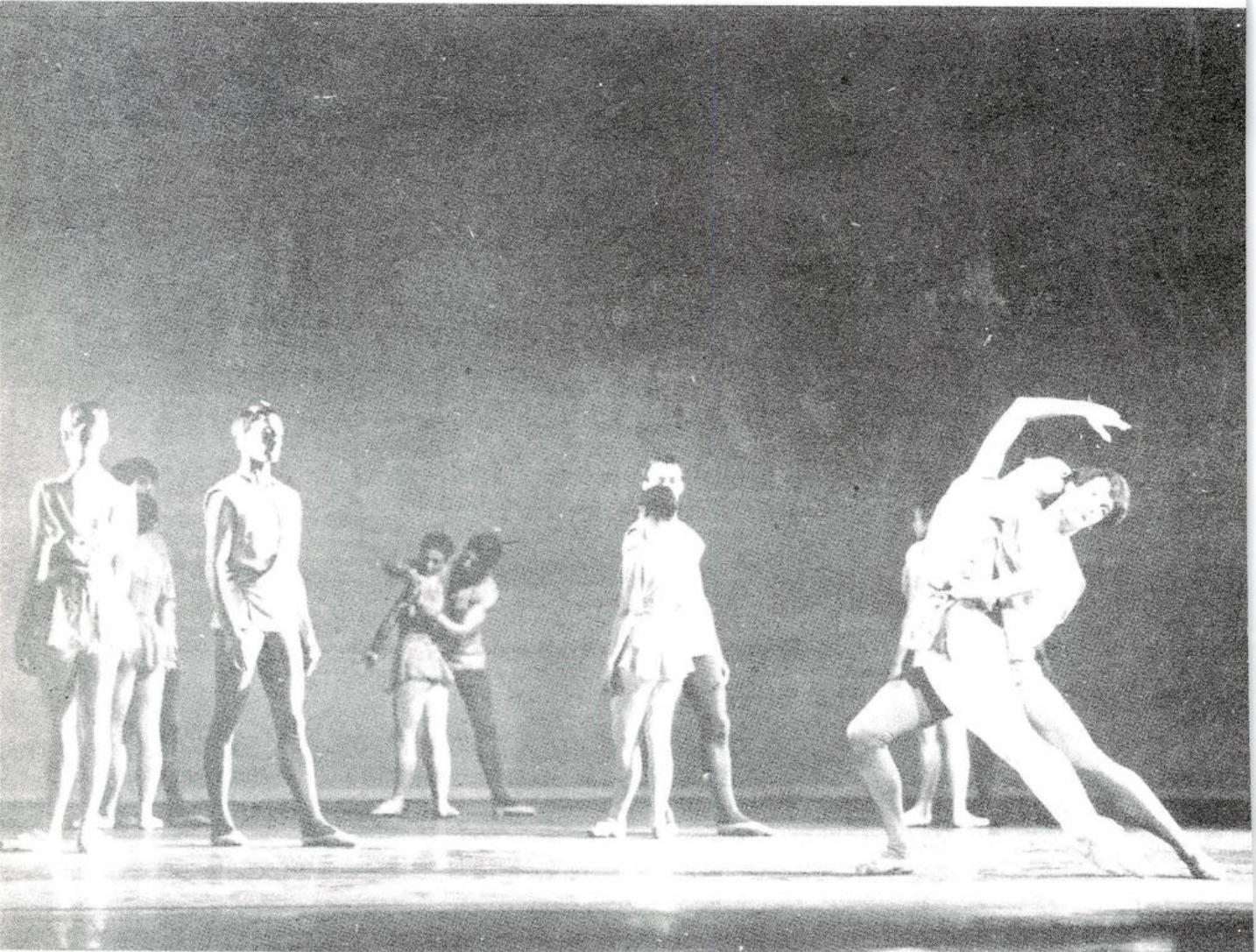
على سكون صفحة البحيرة

فى لوحة مشيرة

كلهم على رءوسهم يقف
فى المقصورة الخضراء والبيضاء من خزف.

والجسر كالهلال
قنطرة مقلوبة.
والصحاب يرتدون أجمل الحلل،
يشربون... يسمرون.

(لوحة ١٠٣) الباليه الملكى البريطانى: أنشودة الأرض لجوستاف مالر. عن الجمال.





(لوحة ١٠٤) الباليه الملكى البريطانى : أنشودة الأرض لجوستاف مالر : عن الجمال . كنيث ماسون وجورجينا پاركنسون .

ثم تأتى الأنشودة الرابعة صورة تشيع فيها روح الشباب وصخبه فى رقصة هزلية ، ترجم شعرها
بيشج عن قصيدة لى - تاى - بو بعنوان «على الشاطئ» واخترت لها عنوان «عن الجمال» (لوحات ١٠٢ ،
١٠٣ ، ١٠٤) .

٤ - عن الجمال

الصبايا يقظن الزهور

يجمعن براعم اللوتس على ضفاف النهر

يجلسن بين الشجيرات والأوراق المتساقطة

ويحتضن الزهور فى حجورهن

ويتنادين بدعابة ومرح

شعاع الشمس الذهبى يتراقص على نمط أجسادهن

ويعكس صورهن على صفحة الماء الصافى ،

وظل أطرافهن النحيلة

وعيونهن الدَّعَج.
ويهدهد النسيم أكامهن برفق،
ويُشيع سحر عطرهن الفوَّاح في الفضاء.

تأملن..... منْ هؤلاء الفتیان الوجهاء ممتطين جيادهم متينة البنيان،
تدبّ حوافرها فوق ضفة النهر؟
ها هم يعدُّون بجيادهم
ينضحون فتوةً عن بُعد كأنهم أشعة الشمس
تسللّ خلال غصون الصفصاف الخضراء.
جوادٌ يصهل متعشا
منطلقا فوق العشب
يطؤها بحوافره،

ويعقب رقصة الشباب المرححة المعربرة في براءة شدِّوٍ رخيم من الثيولينات في لحن أنشوى لدن يفوح
من أردانه أريج الطرب

يسحق الأزهار المتساقطة في عاصفة عدّوه.
آه.... ما أكثر ما تتموج أعراف الخيل
وخياشيمها من شدة حرارتها كأنها تنفث البخار.
ضوء الشمس الذهبي يتراقص على غمط أجسادها
ويعكس صورتها على صفحة الماء الصافي

أجمل الصبايا تسدّد نحوه نظرات وكلّهي تطول
وليس شموخ جمالها إلا تظاهرا.
وفى إشراقة عينها النجلالين
وظلمة نظراتها المنتهبة
ترفر فر صائحة ثورة قلبها.

وتأتى الأنشودة الخامسة صورة كاريكاتورية مرحة من شعر لى - تاي بو أيضا، «الخمير فيها شراب
النسيان»، وإن كان الإحساس بالألم لا يزال يلح بإصرار في أرجائها.

٥ - السكير فى الربيع

لو أن الحياة مجرد حلم
فلماذا نألم ونثن؟
سأشرب طوال اليوم الجميل
حتى أعجز عن المزيد

وحين أعجز عن رشف المزيد
حين يتشبع الجسد والروح معاً،
سأترنح حتى أصل إلى بابى
وأروح فى نوم هنئ

ماذا أسمع حين أفيق؟
صمتاً!
هاهو ذا طائر يغرّد فوق الشجرة
أسأله هل حان موسم الربيع؟
فكل شيء يبدو كالحلم.

الطائر يغرّد بالإيجاب!
نعم، حلّ الربيع
بين العشيّة والضحى.
وأصيحُ السمع
وأنا أتأمل مرتقباً
فيغنى الطائر.... يضحك طرباً

أملأ كأسى ثانية
أكرعها حتى آخر قطرة،
وأغنى حتى يطلّ البدر
من القبة السوداء

وحين أعجز عن المزيد من الغناء،

سأعود إلى نومي.

فماذا يعني الربيع لي؟

فلأسكر حتى أفقد وعيي.

وتوحى النغمات الحادة الصارخة والفورات الصوتية المتوالية بالفواق الذي يصيب السكر، فتصدر عنه تلك المواقف التي ترسم المرح المصاحب لجو العريضة والثَّمَل . ويشدو طير الربيع في نشوة خاطفة في منتصف الأنشودة التي تُختتم بتذييل سريع محتدم لامع قصير يستعيد مطلع القصيدة.



(لوحة ١٠٥) الباليه الملكي
البريطاني: أنشودة الأرض
لجوستاف مالر: الوداع.
مارشياهيدي ودونالد ماكليري
وأنطوني دويل.

أما الأنشودة السادسة فهي من قصيدتين : «انتظار الصديق» و«الوداع»، وهي أهم حركات
السيمفونية وأطولها، وتُعرف باسم القصيدة الثانية. ويعبر مالر عن فلسفته الذاتية التي تواكب السيمفونية
كلها بيتين: «إن قلبى هادئ البال ينتظر أوانه» و«الأرض الحبيبة تونع وتنمو خضراء من جديد»، وتلك
هي حقيقة الرسالة التي تنطوى عليها «أنشودة الأرض» عندما ترتفع نغمات مالر رويداً رويداً لتستقر في
نشوة التأمل والسكينة معبرة عن كل ما يجيش داخل ذاته المضطربة (لوحة ١٠٥، ١٠٦).

٦- الوداع

الشمس تغرب خلف الجبال
والمساء يهبط في الأودية
بظلاله المضممة بالوَمَد.
انظر.. ها هو ذا القمر يطفو
كزورق فضي على بحيرة السموات الزرقاء.
إنى أستشعر نسيمات الريح الرخية
تهب من وراء أشجار التنوب الداكنة.
الجدول يترنم وسط الظلمة بألحان عذاب
وتشحب الزهور في ضوء الشفق.
أنسام الأرض تُغرى بالاسترخاء والنوم.
كل أحاسيس الحنين تهفو الساعة إلى الأحلام.
الرجال يعودون مُجهدين.
ليجدوا في طيات النوم سعادتهم.
سعادة كانت قد غابت في طي النسيان،
وليتعلموا كيف يعودون شباباً.
الطيور تقبع ساكنة في أفنانها،
والعالم في طريقه إلى هجوع.

في ظلال أشجار التنوب أنتسّمُ الهواء رطباً عليلاً،
وهنا أقف في انتظار صديقي.
إنى أنتظره.

لأودعه الوداع الأخير.
بجوارك يا صديقي.
أتوق إلى أن أستمتع بجمال هذا المساء.
أين أنت؟
طال انتظاري وحيداً!
أهيم بصحبة عودي،
على ممرات معشبة
أيها الجمال
أيها العالم الذي يسكر أبدأ بالحب والحياة!

* * *

ترجّل عن الجواد ومنحه شراب الوداع.
وسألت صديقي إن كان سيرحل،
ولماذا كُتب عليه الرحيل؟
فأجاب وكان صوته من وراء نقاب
يا صديقي سوف أقول لك:
في هذه الدنيا
ما كان الحظ معي كريماً.
إلى أين مسعاه؟ سأرحل..... سأهيم بين الجبال.
أتلتمس راحة قلبي الموحش.
أسير إلى داري..... مأواي.
ولن أطوف بعيداً.
فقلبي هاديّ البال ينتظر أوانه.
في كل مكان.... في الربيع
تونع الأرض الحبيبة، تنمو خضراء من جديد.
في كل مكان.. وإلى الأبد
يدو الأفق أزرق متألّقاً
إلى الأبد..... إلى الأبد.



(لوحة ١٠٦) الباليه الملكى البريطانى : أنشودة الأرض لجوستاف مالر : الوداع . دونالد ماكليرى ومارشياهيدي وأنطونى دويل .

وليس من اليسير الفصل بين هذه الأنشودة من حيث النمط البنائى أو الاقتدار التعبيرى أو التوهج الصوتى وما كان 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 الكنترا باص، وتتخللها ردود من آلات الكلارينيت والكورنو، تتخفّف كلها فى النهاية فى أهة لحنية حارة وإن كانت أهة حانية (فقرة ١٦١ من التسجيل الموسيقى).

ولعل أهم ما تتميز به سيمفونية «أنشودة الأرض» جدّتها التقنية وتواتر ملامح التجريد والتنوع فى استلها 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،

وتبشر بمولد «اللحنية الكاملة» التي ميّزت أعمال شونبرج فيما بعد. وهذا في حد ذاته حل رائع جديد لإحدى المشاكل الرئيسية في التأليف الموسيقي، وأعنى بها مشكلة تحقيق التنوع اللحني مع الاحتفاظ بخلية لحنية واحدة في 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 في إبداع لحن محدد المعالم ثابت الهيئة فيكون أقل طواعية واستجابة لتقنيات التأليف. فما أسسر على المستمع أن يتعرف على خلية لحنية وحيدة في كل لحن من ألحان «أنشودة الأرض»، والخلية من مشتقات السلم الموسيقي الخماسي الصيني (أي المكون من خمس نغمات في الأوكتاف كما أسلفت). وتتردد هذه الخلية طوال المصنّف في أسلوب متجدّد وفي أشكال كترانظنية تكوّن نسيجاً قوياً مترابطاً متنوعاً. وعلى خلاف أعمال مالر الأخرى، فإن سيمفونية «أنشودة الأرض» لا تحتاج إلا إلى أوركسترا عادي التكوين، يزداد ثراءً بإضافة عدد من الآلات التي تُضفي عليها طابعاً شرقياً: ألتا هارپ، وعود صيني، وماندولين، ودفّ ذو صنوج، وكاسات نحاسية، وجلوكنشيل، وطبول.

الموسيقى القومية في القرن التاسع عشر

نشأت في أوج رومانسية القرن التاسع عشر الشائرة على التقاليد والقواعد المرعية في الأدب والموسيقى اتجاهات جديدة في الدول التي رزحت طويلاً تحت الحكم الأجنبي أو انعزلت عن العالم الأوربي انطلقت بها نحو آفاق متحررة من كافة القيود، بيد أنها ظلت عاجزة عن مجاراة إيطاليا وفرنسا وألمانيا زعامتها للحركة الموسيقية العالمية خلال القرن التاسع عشر. وقد اتجهت هذه الدول وعلى رأسها روسيا القيصرية وتشيكوسلوفاكيا وإسبانيا إلى إعلاء شأن تراثها القومي 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

جلينكا

وقد شارك الموسيقى جلينكا^(٨٠٥) (لوحة ١٠٧) الذي كان صديقاً للشاعر بوشكين في الحركة الداعية إلى الأسلوب الموسيقي القومي في روسيا على غرار ما قام به بعض كتابهم في مجال القصة والشعر أمثال دوستويفسكي وتولستوي وتشيوخوف وبوشكين، فإذا جلينكا يؤلف موسيقى روسية يستوعبها الروس، تأتي على رأسها أوبراه الشهيرة «حياة من أجل القيصر»^(٨٠٦) أو كما يطلق عليها اليوم «إيشان سوسانين»^(٨٠٧). وكانت روسيا بسبب امتداد رفعتها في آسيا تعيش بمعزل طوال حكم القيصرية عن البلاد

(لوحة ١٠٧) جليнка.



▶ (لوحة ١٠٨) ريمسكى كورساكوف.

الأوربية، فلم تتأثر بالحركات الثقافية الكبرى مثل حركة الإصلاح الدينى أو حركة إحياء العلوم والفنون فى عصر النهضة أو بالثورة الفرنسية فى أواخر القرن الثامن عشر. ومن هنا تأثرت فى ثقافتها إلى حد بعيد بالأفكار والأساطير والمثل العليا الشرقية لاحتكاكها المستمر بالأتراك والفرس والصينيين. وقد سار على درب جليнка ووفق ما يهدف إليه نفر من المؤلفين أطلقوا على أنفسهم أول الأمر اسم الحفنة «كوتشكا»^(٨٠٨) وسماهم الفرنسيون والإنجليز وغيرهم من الأوربيين فيما بعد «بمدرسة الخمسة» وهم: بالالكيريف^(٨٠٩) وسيزار كُويه^(٨١٠) وبورودين^(٨١١) وريمسكى كورساكوف^(٨١٢) وموسورسكى^(٨١٣). اتخذوا بزعامة بالاكيريف وقد ربطت بينهم رغبة عارمة فى خلق الفن الروسى القومى. وقد نجح هؤلاء العباقرة فى تقديم أعمال خلدتهم إلى اليوم، كما فتحت للموسيقى الروسية أبواب العالم بأسره. وكان ريمسكى كورساكوف (لوحة ١٠٨) أعظمهم قدرة على تأليف الموسيقى ذات البرنامج التصويرى والقصى، فاتجه إلى الشرق فى معظم مبتكراته يستمد منه مصادر برامج التصويرية، مستلهما كتاب ألف ليلة وليلة الذى كتب له موسيقى متتالية تصور مقتطفات من حكاياته ومن أشهرها «شهر زاد».



وامتاز موسّورسكى (لوحة ١٠٩) بخصب الخيال وتلقيحه الموسيقى بطاقة درامية تحرك المشاعر بأقل اللمسات التي يضيفها على الموقف الموسيقى . فلا عجب أن بلغت أوبراه «بوريس جودونوف» القمة ضمن البرامج الأوبرالية في العالم بأسره، كما كتب قصيدة سيمفونية تعدّ من أروع ما يُسمع إليه اليوم في برامج الحفلات السيمفونية وهي «ليلة فوق جبل عار» . وقد عكف موسّورسكى منذ شبابه في عام ١٨٦٠ على كتابة المسودات الأولى لهذه القصيدة، ثم أعاد صياغتها في عام ١٨٦٧ . وفي عام ١٨٧١ أدخلها في سياق أوبراه «ملادا»^(٨١٤) وتناولها مرة أخرى قبيل وفاته بعام في أوبرا أخرى من أوبراته وهي «سوق سوروكنتسى»^(٨١٥) . وبعد وفاته قام صديقه ريمسكى كورسكوف بإدخال بعض التعديلات على توزيعاتها الأوركسترالية، كما أضاف إليها ختاماً هادئاً بطيء الحركة، وهي الصيغة التي تُعزف بها اليوم في الحفلات الموسيقية . ويبدأ البرنامج التصويرى للقصيد السيمفونى وفق ما حدده موسّورسكى نفسه بتصدير موسيقى يصور اجتماع السحرة بالجلب الأجرد وما يدور فيه من ثرثرة، ثم رحلة الشيطان في



موكب تحفّ به ثلّة من أتباعه . يلي ذلك الحفل الذى يقيمه السحرة احتفاءً بالشيطان ، وهو ما يشير إليه موسُورسكى بخطابه لريمسكى كورساكوف فى ٥ يوليه من عام ١٨٦٧ بأنه : «قداس أسود تتميز موسيقاه بطابع وحشى وشرير ممتزجة بألحان أخرى ذات طابع دينى» . وينتهى القصيد بطقوس السحرة^(٨١٦) التى يأتى فى أعقابها الختام الهادئ الذى أضافه كورساكوف والذى يُستهل بقرعات من الجونج تعقبها أجراس الكنيسة معلنة بزوغ الفجر فيدفع صوتها السحرة إلى الفرار واختتام ليلتهم فوق الجبل الأجرد^(٨١٧) (فقرة رقم ١٦٢ من التسجيل الموسيقى) .

الموسيقى القومية التشيكية

ولقد كان احتلال النمسا لبوهيميا فترة طويلة حافزاً لأهل البلاد على الاحتفاظ بتقاليدهم والمحافظة على أساطيرهم الشعبية ، بل اتخذوا ثقافتهم الشعبية سلاحاً يؤجج صراعهم فى سبيل التحرر من حكم الإمبراطورية النمساوية خلال القرن التاسع عشر ، ذلك الصراع الذى بلغ أشده حوالى منتصف ذلك القرن . واشتهر اثنان ببعث الموسيقى البوهيمية القومية ، يعدّ أولهما بحق أباً للموسيقى التشيكوسلوفاكية



(لوحة ١١٠) سميتانا.

وهو بيدريش سميتانا (١٨٢٤ - ١٨٨٤)، والثانى أنطونين دوفورچاك (١٨٤١ - ١٩٠٤). ومع أن موسيقى دوفورچاك قد خرجت عن نطاق القومية إلى الآفاق العالمية إلا أنها انطوت على الكثير من الأغاني والرقصات الشعبية البوهيمية، مثل الرقصات السلافية التى كتبها من سلسلتين تشتمل كل منهما على اثنتى عشرة رقصة تمثل كل البقاع التشيكية.

ولقد تغنى سميتانا (لوحة ١١٠) فى موسيقاه ببلاده، بأرضها ومراعيها وجبالها وأنهارها وأساطيرها وجمال الطبيعة فيها، وبصراع أبطالها فى سبيل تحريرها فى سلسلة من القصائد السيمفونية يضمها عنوان واحد هو «بلادى»^(٨١٨). وتشتمل السلسلة على ست قصائد هى: «قيشهراد»^(٨١٩) [أى القلعة العالية] التى تقوم فوق صخرة عالية على ضفاف نهر الفولتافا [المولداو] وكانت فى قديم الزمان مقر حكم ملوك بوهيميا قبل الغزو الأجنبى. ثم «قولتافا»^(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 وغاباتنا»^(٨٢١)، تليها قصيدة «تابور»^(٨٢٢) معقل الزعيم الضريع لفرسان «الهوسيين»^(٨٢٣)، وتنتهى بقصيدة «بلانك»^(٨٢٤) وهو جبل بجنوب بوهيميا يضم رفات الفرسان الهوسيين الذين تقول الأسطورة أنهم سوف يهْبُون أحياء من مقابرهم لنجدة البلاد عند الحاجة.

وأشهر القصائد الستة فى برامج الحفلات الموسيقية هى القصيدة الثانية بعنوان «نهر الفولتافا» أو [المولداو] التى تصور هذا النهر الجميل الذى يخترق بوهيميا وكذا عاصمتها الجميلة پراج. وتتكون موسيقاها من أقسام مختلفة، أحكم سميتانا حبكها مصوراً الأحوال المتعددة لمجرى هذا النهر من منبعه من رافدين صغيرين أحدهما «دافى جارف» والثانى «بارد هادى» ينبع منهما النهر الكبير حتى يلتقى بنهر الألب فتختفى معالمه فيه، مخترقاً الغابات التى ينبعث منها ضجيج الصيد بالنهار وسحر الأساطير فى الليل، والسهول والمراعى الخضراء التى يسود فيها الغناء والرقص الريفى بل ورقص الجان الأسطورى خلال الليل أيضاً. وعندما تزداد الموسيقى شدة وسرعة يكون النهر قد اقترب من صخور مدينة پراج ذات الأبراج العديدة. ويربط فيما بين الأقسام الموسيقية لحن جذاب ذو ميلودية ساحرة وإيقاع متدفق مشيراً إلى انسياب مياه نهر الفولتافا الرامز إلى بوهيميا بخصبها وثقافتها وأساطيرها الشعبية (فقرة رقم ١٦٣ من التسجيل الموسيقى).

الموسيقى القومية الإسبانية:

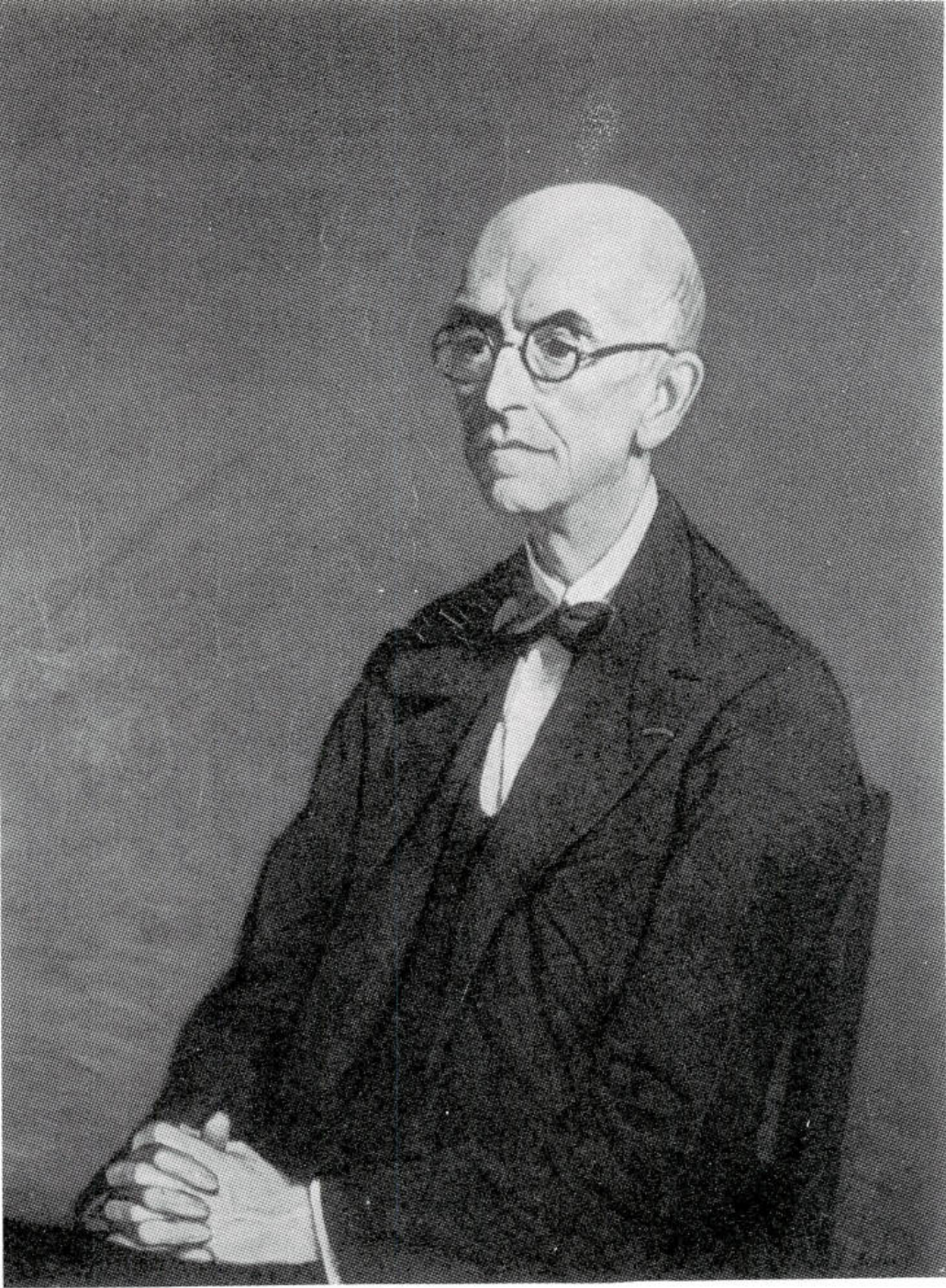
ولم تكن إسبانيا منعزلة عن العالم الأوروبى انعزال روسيا القيصرية أو رازحة تحت نير الاحتلال الغاصب الأجنبى مثلما كانت بوهيميا، وإنما على العكس كانت خلال عصر النهضة الأوروبية من أعظم الدول الأوروبية ازدهاراً فى مجال المبتكرات الموسيقية، غير أنها ما لبثت أن انحدرت بعد ذلك واجتاحتها موسيقى فرنسا وإيطاليا فأزاحتها عن مكانتها العالمية التى بلغت خلال عصر النهضة لاسيما بمبتكراتها

لموسيقى العود والموسيقى الدينية الصوفية . وخلال القرن التاسع عشر أحسّ بعض الموسيقيين الإسبان بضرورة العودة إلى تراثهم القومي من الأغاني والرقصات الشعبية الإسبانية التي ظلت حية على مرّ الزمن . وهكذا عاد كل من إيزاك ألبنيث^(٨٢٥) (١٨٦٠ - ١٩٠٩) وإنريكو جرانادوس (١٨٦٧ - ١٩١٦) إلى التراث القومي كمصدر تقوم عليه مبتكراتهما الموسيقية . ويعدّ ألبنيث في إسبانيا نظير شوبان في بولنده من حيث مبتكراته لآلة البيانو بأسلوبه المتميز الخاص ، ومن حيث نزعته القومية وعشقه لوطنه^(٨٢٦) .

أما جرانادوس فيشتهر برقصاته الإسبانية للبيانو وبسلسلتيه من المقطوعات للبيانو التي قام فيها بتسجيل بعض الصور التي رسمها مصوّر إسبانيا العظيم جويا (١٧٤٦ - ١٨٢٨) ومن أجملها تصويره الموسيقي للوحة بعنوان «الأفعى والعصفور» . والأفعى هنا ترمز إلى دوقة اشتهرت بمغامراتها العديدة ، والعصفور هو فريستها الذي تلقى عليه شباكها ، وكان جويا قد رسم لهذه الدوقة لوحين أصبحتا من أشهر لوحاته . ويطلق جرانادوس عنوان «الجويات»^(٨٢٧) [نسبة للمصوّر العظيم] على هاتين السلسلتين ، وقد استخدم مادة «الجويات» الموسيقية في كتابة أوبرا تحمل ذات العنوان عُرضت في نيويورك سنة ١٩١٦ . ولقى جرانادوس مصرعه وهو في طريق عودته من العرض الأول لأوبراه عندما أصيبت سفينته في القنال الإنجليزي بطوربيد ألماني أغرقها .

أما إيمانويل دى فايا (١٨٧٦ - ١٩٤٦) فهو برغم اتجاهه نحو العصرية العالمية السائدة في القرن العشرين^(٨٢٨) إلا أنه نحا في موسيقى الباليه التي كتبها لفرقة الباليه الروسي «دياجيليف» بعنوان «القبعة مثلثة الأركان»^(٨٢٩) منحى الموسيقى الشعبية الإسبانية . ويمكن تصنيف دى فايا ضمن فريق المدرسة الانطباعية التي أسسها ديوسى بفرنسا ، مثله في ذلك مثل ريسبيجي في إيطاليا مع فارق واحد هو أن هذه الانطباعية قامت فوق مسرح إسباني (لوحة ١١١) .

على أن العمل الأكبر الذي بعث الحياة في الأسلوب الإسباني القومي هو ما قام به ألبنيث في مقطوعة «أبيريا»^(٨٣٠) التي تنقسم إلى لوحات اثني عشرة للبيانو تقوم على الأغاني والرقصات الشعبية الإسبانية أشهرها : إيحاء والاحتفال الديني بأشبيلية وتريانا [صاحبة أشبيلية] والميناء وإل أبيسين^(٨٣١) . وهي جميعاً صور إسبانية تصور الحياة بها بنفس الألوان الزاهية والدفع الذي تتميز به الحياة الإسبانية ، وكلها مستعارة من حياة المدينة وضاحيتها ومن الاحتفالات الشعبية ومن حركة العمل في الميناء . وهي ليست تصويراً مباشراً وإنما هي انطباعات مستوحاة من الحياة الإسبانية صاغها مؤلف إسباني يشعر في أعماقه بنزوع جارف نحو الفن القومي . والمقطوعة الأولى بعنوان «إيحاء» بمثابة إزاحة الستار عن لوحة حية عنوانها «أبيريا» وكأنها غرة بصدر كتاب يحمل نفس العنوان ، تستطرد إلى رقصة من منطقة الباسك المتاخمة لفرنسا هي رقصة «الفاندا نجويلا»^(٨٣٢) التي تبدو موسيقاها كحلم شاعري يلفّه شعور مفعم بالشوق والحنين . وكانت سهولة أدائها من بين المقطوعات الإثنتي عشرة التي تنتظمها هذه السلسلة سبباً في ذبوع عزفها . وقد صيغت موسيقاها في قالب الصوناتة القائم على اللحنين المتعارضين والمشمول



(لوحة ١١١) إيمانويل دي فايا.

عادة على ثلاثة أقسام: العرض والتفاعل والتلخيص، غير أن قسم التفاعل هنا يُستبدل بانتقال ميلودي من اللحن الأول إلى اللحن الثاني الذي يُعزف على البيانو في المنطقة الجهيرة التي تشبه صوت التشيللو، في حين يُستعاد هذا اللحن في قسم التلخيص في منطقة الأصوات الحادة من البيانو. وتبلغ موسيقى ذيل الختام حداً كبيراً من الشاعرية، تتعارض فيه الأنغام البعيدة والقريبة في حوار بديع يختتم هذه اللوحة التي تمثل فاتحة الكتاب (٨٣٣) (فقرة ١٦٤ من التسجيل الموسيقي).

الفصل الحادي عشر

القرن العشريون

أساليب القرن العشرين

أحرز النصف الأول من القرن العشرين تقدماً علمياً وصناعياً خلف آثاراً عميقة في سياق الحياة الإنسانية، كما سادت الروح العصرية في مجالى « الآداب والفنون متمثلة في الاتجاهات الموضوعية والواقعية والتعبيرية والوظيفية التي عبّرت عنها منجزات هذا العصر، سواء في أعمال بيكاسو في التصوير والنحت، أم أعمال فرانك لويد رايت في العمارة، أم أعمال غيرهما في عالم الشعر والأدب. وكذا ظهرت في الموسيقى أساليب ثورية يمكن مضاهاتها بالثورة التي فجّرها أسلوب «الفن الجديد»^(٨٣٤) الذي ظهر خلال القرن الرابع عشر، والثورة التي فجّرها أسلوب «الموسيقى الجديدة»^(٨٣٥) التي ظهرت خلال القرن السابع عشر.

وقد أطلق على الأعمال المعاصرة ابتداءً من تلك التي ظهرت خلال العشرين عاماً الأخيرة من القرن التاسع عشر (١٨٨٠ - ١٩٠٠) اسم «الروح العصرية». وحملت هذه الأعمال بعض سمات الخروج على الأساليب العامة التي ظلت مسيطرة خلال القرن التاسع عشر كله. وتجلّى الخروج على التقاليد الرومانسية الألمانية السائدة في اتجاهات ثلاثة:

الاتجاه الأول: هو النزوع إلى القومية في الموسيقى في كل من روسيا وتشيكوسلوفاكيا السابقة وإسبانيا، مع استمرار الأسلوب والأسس الفنية الموسيقية امتداداً للرومانسية الفاجنرية، ومن هنا أطلق على هذا الاتجاه «الرومانسية الجديدة»، وقد ظهر في موسيقى المؤلفين الروس مثل تشايكوفسكى (لوحة ١١٢)، وفي موسيقى سميتانا ودفورچاك رائدى الموسيقى فى تشيكوسلوفاكيا، وفى موسيقى كل من مالر وبروكنر وريتشارد شتراوس وسبيلوس فى ألمانيا وبلاد الشمال.

(لوحة ١١٢) تشايكوفسكى .



والاتجاه الثانى : هو التطورات التى أدخلتها المدارس الفرنسية، وخاصة المدرسة التأثرية* أو الانطباعية^(٨٣٦) فى الموسيقى بزعامة دييوسى^(٨٣٧). وهو امتداد لذات الاتجاه الذى أبدعت فيه قرائح الشعراء أمثال فرلين^(٨٣٨) وبودليس^(٨٣٩) والمصورين أمثال مانيه^(٨٤٠) ومونيه^(٨٤١) وديجا^(٨٤٢) ورينوار^(٨٤٣).

والاتجاه الثالث : هو النزوع إلى التعبيرية^(٨٤٤) المقصود بها الكشف عن دخائل النفس وما تحت الشعور، وهو اتجاه مناقض للانطباعية التى تعبر عن البصمات الحسية التى تخلفها العوامل الخارجية. وكان لأساليب التعبيرية المتعددة كالتجريد^(٨٤٥) وما وراء الواقعية^(٨٤٦) فى التصوير ما يواكبها فى التأليف الموسيقى.

* Impressionism مدرسة فى التصوير ظهرت فى أواخر القرن ١٩ بفرنسا أشاعت موجة من التحرر فى الفن، هجر أصحابها المراسم مؤثرين تسجيل الإنطباعات المرئية المتغيرة ونقلها عن الطبيعة مباشرة فى الخلاء والبراح فتألقوا فى إظهار أثر الضوء. وفى الموسيقى هى امتداد لذات الاتجاه، فاعتمد كلود دييوسى على الإيجاز الموحى والقصد دون المغالاة كما يكتنف موسيقاه فى بعض الأحيان نوع من الغموض. ومضى موريس رافيل على نهج دييوسى، وظهرت الانطباعية الإسبانية على يد مانويل دى فايلا، وفى الموسيقى الإيطالية على يد أوتورينو ريسبيجى. [م. م. م. ث].



(لوحة ١١٣) ديوسى .

ديوسى

وإذ كانت أعمال فاجنر هي الذروة التي بلغتها الرومانسية عبر أعمال فيبير وشوبرت وشومان وليست وبرليوز فقد انتظر الناس ظهور نبى جديد للموسيقى متسائلين عما قد يكون عليه أسلوبه ، وكان ظهور كلود ديوسى هو الإجابة على هذا التساؤل . فقد ارتبط اسم ديوسى بالأسلوب الانطباعى فى

التصوير الذى اشتق اسمه من كلمة «انطباع»، وكان المصور الفرنسى كلود مونييه قد أطلق هذا الاسم عنواناً للوحة تصوّر كنيسة ويستمنستر المطلّة على نهر التيمز وسط ضباب لا تتضح معه التفاصيل. وقد عُرضت هذه اللوحة لأول مرة عام ١٨٧٤، فما لبث اسم الانطباعية أن أطلق بعدها على أسلوب مونييه ومانيه ورينوار وديجا، ثم انتقل إلى موسيقى ديوسى.

ويعدّ إغفال ديوسى للتعبير الصريح المباشر عن المشاعر وفق نهج الرومانسيين واعتماده على الإيجاز الموحى والتكثيف دون مغالاة، أحد مقومات أسلوبه الموسيقى الذى يكتنفه فى أغلب الأحيان نوع من الغموض شأنه شأن ما يكتنف كنيسة ويستمنستر من ضباب فى لوحة مونييه. غير أن ديوسى فى واقع الأمر لم يتخذ الانطباعية مذهباً وطريقة وحيدة للتعبير برغم الوشائج الوثيقة بينها وبين مقومات أسلوبه الفنى، إذ نراه يكتب إلى ديران ناشر موسيقاه قائلاً: «إنما أحاول تقديم أسلوب جديد هو تصوير الواقع كما أراه أنا، وما أبله الذين يصفونه بالانطباعية!» (لوحة ١١٣).

ولم يُقصر ديوسى تذوّقه لفن التصوير على أعمال المصوّرّين الانطباعيين فحسب، بل كان مولعاً أيضاً بأسلوب المصوّرّين اليابانيين أمثال هو كوزاى وأتباعه لاسيما تصويرهم للحركة فى لوحاتهم، حتى يخيل لمن يتطلع إلى صورة طائر فى الفضاء من أعمال برانكوزى^(٨٤٧) أنه يحلّق بالفعل، محقّقين ذلك بأبسط الوسائل وأقل التفاصيل، مختارين أوضاعاً يصفون عليها نبض الحياة. ولعل السر فى نسبة موسيقى ديوسى إلى الانطباعية هو ما توحى به عناوين مقطوعاته مثل: «خطوات على الثلج» و«سحب» و«روض تحت المطر» و«كاتدرائية غارقة» و«ضباب» و«انعكاسات على الماء»، وجميعها يوحى بالتصوير الذى لا تتضح معه حدود الأشكال، هذا إلى جانب نهجه فى الاقتضاب الموحى، وتجنّب التوضيح الميلودى، وعدم إبراز العنصر الدرامى. غير أننا لا نستطيع أن ندعو ديوسى انطباعياً فى كافة أعماله، فلقد كتب الكثير من المقطوعات البعيدة عن الأسلوب الانطباعى، كأغانيه التى كتبها لنصوص بعض الشعراء الرمزيين من أمثال مالارميه وفيرلين ورامبو ومترلنك الذين تتميز قصائدهم بضبابية وغموض يتسقان مع نهجه فى الإيجاز والإيحاء. وقد أضفت طريقته فى الإيحاء والإيجاز والابتعاد عن التعبير الصريح جواً من الغموض على أوپراه الوحيدة «بلياس وميليزاند»^(٨٤٨) فى حين لا يتناسب الغموض مع المسرحية العادية أو الغنائية، فقد عاش المسرح منذ الإغريق إلى اليوم بمثابة نافذة كبيرة نطلّ منها على ما يدور فى الحياة. وقد اتبع ديوسى فى أوپراه نهج مونتفردى الأوبرالى حين جعل الموسيقى مصاحبة للكلمات تدعّمها وتضاعف شاعرية هذه المسرحية الرمزية التى صاغها مترلنك صياغة رائعة. وتقف أوپرا ديوسى موقف النقيض من الدراما الفاجنرية فى أسلوبها وما تنطوى عليه من زخم

المشاعر، فقلما نستمع فيها إلى أجزاء تُعزف بشدّة وعنّف، بل نجد الأوبرا بأسرها سابعة في جو من الغموض والشجن. وشتان ما بين لحظة مصارحة العاشقين أحدهما الآخر بحبه في كل من أوبرا «بلياس وميليزاند» و«تريستان وإيزولده»، حيث يعبر ديبوسى عن الحب بالسكون، في حين تندفق موسيقى فاجنر في صراحة مترعة بالعواطف الجياشة (فقرة ١٦٥، ١٦٦ من التسجيل الموسيقى).

وقد خلت أعمال ديبوسى المبكرة من هذا الإيجاز الموحى الذى جعل النقاد يصفونه تارة بـ «الانطباعى» حين يُبدع لوحة موسيقية تصويرية، وتارة أخرى «بالرمزى»* حين لا يتناول مثل هذا التصوير الموسيقى فى أغنياته. وجاءت موسيقى «مقدمة عصر يوم من أيام جنّى الغاب»^(٨٤٩) بمثابة لوحات ديكور تتجلى خلاله رغبات جنّى الغاب وأحلامه أثناء قيظ الظهيرة، وجنح ديبوسى فيها إلى الارتجال الأسر حتى استهوت المستمعين برغم عصريّة لغتها الموسيقية. وكان ديبوسى قد وضع هذه الموسيقى وفق نص من أروع نماذج الشعر الرمزي وهو قصيدة الشاعر مالارميه (١٨٤٢ - ١٨٦٨) الشهيرة بعنوان «قصيدة رعوية»^(٨٥٠). وكان مالارميه نفسه قد استلهم موضوع قصيدته من لوحة لنفس الموضوع للمصور بوشيه^(٥٨١) من القرن الثامن عشر محفوظة بالناشيونال جالري بلندن تجلو بأسلوب واقعى الوجه الماجن «للساتير» العرييد. والفارق بين جنّى الغاب^(٨٥٢) الأسطوري والساتير غير محدد، فكلا الاسمين يُخلعان على مخلوقين خرافيين فى صورة البشر، لكل منهما ذيل تيس وقرناه وحوافره وقدماه، وأذنان طويلتان مدبّتان يكسوهما شعر كثيف، ومن هنا فهى مخلوقات تجمع خصائص البشر والحيوان على حد سواء. وفى لوحة بوشيه يطارد جنّى الغاب صبيّتين، ويتعقبهما من خلال سيقان القصب الممتدة على ضفاف أحد الأنهار (لوحة ١١٤). وقد تأثر مالارميه بموضوع اللوحة فسجّل انطباعاته فى قصيدته بأسلوب يشيع فيه الإيهام والغموض ما لبث ديبوسى أن اقتفى أثره فى نفس الاتجاه.

صوّرت القصيدة يقظة جنّى الغاب لحظة انبلاج الفجر وهو يحاول استجماع شتات فكره كى يتذكر تجربة مرّت به عصر اليوم السابق التقى خلالها بحوريتين يتوهج شعرهما بلون الذهب، فمضى يسائل نفسه هل كان اللقاء حقيقيا أم أضغاث أحلام استوت عليه ما لبثت أن انساحت كقطرات المطر أو كأنغام الناي الذى يعزف عليه؟ لا يدري حقّا. . غير أنه يتبيّن وهج مخلوقين أبيضين يتألق وسط الماء بعيداً بين سيقان القصب فيتساءل أبجعتان أم تراهما حوريتان تسبحان؟

* Symbolic Movement حركة أدبية نشأت فى فرنسا عام ١٨٨٥ كردّ فعل للحركة الواقعية وللحركة الإنطباعية تزعمها ستيفان مالارميه وشارل بودليير وبول فرلين، وامتدت إلى التصوير فإذا بجوستاف مورو وبير بوفيس ده شافان وجميس إنسور يقدمون خيالات غنائية حاملة ذات مضمون رمزي غامض أحيانا [م. م. م. ث.].



(لوحة ١١٤) بوشيه: حوريتان وجان الغاب. الناثيونال جاليري بلندن.

ومن خلال هذا الغموض تنمو صورة الانطباعة اللذيذة التي أحسّها جنّي الغاب عندما استيقظ من نومه، حتى أثر أن يهجر ذاته في سبيل هذه التجربة العذبة، ألم يعيش هذه التجربة وسط حديقة مفعمة بزهور السوسن البيضاء والذهبية تطل من ورائها الورود الحمراء؟ إنه يعتصر ذهنه مفكراً التبين حقيقة هذه الرؤيا. . لعله يختار زهرة سوسن ليرشف من كأسها ما يُعينه على تذكر هذه الرؤيا. كم كان يود عندما التقط حبّات العنب أن يلتقط معها هذه الذكرى من نفس الكرمة. ولكن هيهات، فما زال طعم النشوة الجميلة يمس في ضبابية الإبهام ومازال يتساءل عن كهنه، أحقيقة كان أم حلماً رهيفاً؟ لكنه ظل حائراً أبداً. وتشتد حرارة الشمس وتلتهب حشائش الغابة، فينتحى مكاناً في دغل يتكوّر فيه مستسلماً للنوم لعله يستعيد معه تلك النشوة اللذيذة:

تلكما الحوريتان

أتمنى لهما الخلود

بشرتا هما الورديتان الوضأتان

تنوهجان في الجو المرتخي الأجفان

إثر غفوة مضطربة محمومة.

أترانى قد خلب لبيّ حلم؟

شكىّ ظلامٌ يتراكم منذ الأزل

تمتد منه أغصان كثيرة وادعة

أغصان تأخذ موقعها في الغاب،

الغابة التي تؤكد وا أسفاه

أننى وحيد

أهب نفسى فداء لخطيئة الورود المفتراة.

فلنتدبر الأمر..

لعل هاتين اللتين أعنيهما

تعبيران عن رغبات حواسى المكذوبة.

يا جنّى الغاب

إن أوهام الصبّا لدى أطهرهما

تنهمر مُنسربة من عينيها الزرقاوين

كينبوع متفجّر بالدموع.

أما الأخرى..

أو تقول إنها على النقيض

لا تنفك تتنهّد

كأنها لفحة هواء النهار الساخنة تصفع جزتك
لا...

فإن الصباح النديان وهو يغالب القيظ الخائق
يشدو على خرير المياه التي تتدفق من مزمارى
فى الخميلة الريانة بالأنغام المؤتلفة.
والأنفاس تنساب لاهثة من ثقبى المزمار
قبل أن يتبدد الصوت رذاذاً لا يروى.

فوق الأفق الساهم المنبسط
وإلى السماء تصعد ثانية
تلك النفثة الموحية
تلك النفثة المرئية الوادعة

أيتها الضفاف المعشوشبة حول المستنقع الساكن.
يا من دفعنى زهو خيلائى إلى السطو عليها
تحت عين الشمس التى راحت تغار منى
وتبعث بزهور الشرر المتقدة.
ارو... عنى

أننى كنت هنا أجتثُ سيقان القصب المجوّفة،
وأسويها كما أهوى،
حين استرخى الجسد الأبيض،
مأس كغصن يتموج

فوق الأرض السندسية الذهبية،

من بعدُ

تهدى للنبع كروما.

وحينما تنطلق النجمات الوادعة الأولى من مزمارى

تطير البجعتان.

لا. بل! تنفر الحوريتان

أو تغوصان فى الماء...

وأقف جامداً، وكل شىء فى القيظ يحترق

دون أن أستطيع تبين أية مهارة تلك التى حُببْتُها.

هذا هو كل العشق الذى ينشده من كان يشتهى النغم.

هل استيقظ عندها منتصباً

كزهرة الزنبق فى روعتها

تحت غمْرٍ من ضوء النهار العتيق

وأغدو واحداً منكم.. مخدوعاً ساذجاً؟

أين هى القبلة الباهتة التى يَعدُّ بها المخادع

من تلك التى تتناغم بها الشفاه؟

إن صدرى العُذرى ليحسّ لدغة قاسية

من ناب خفى تنغرس فيه.

ولكن حسبى، فهاهو ذا قلبٌ اختار لنجواه رفيقاً

تلك القصبية السوية التى يلهو بها تحت قبة السماء،

والتي استأثرت لنفسها بحمرة هاتين الوجنتين الخجلتين،

واسترسلت فى أنشودة فريدة متصلة،

كنت وإياها نأسر بها الصبايا الساذجات فى المروج المحيطة،

فتبعث فيهن خجل التعقّف الزائف .

وحين تعلقو نغمات الحب الرتيبة العابثة،

منبعثة منك أيها الناي،

- تُجهض حلمى الراق -

تعلّقت به عيناى المغمضتان.

يملا علىّ جوانحى

فلتجتهد إذن أيها المزمار الماكر

يامن دفعت الحوريات إلى الهرب

أن تنتعش من جديد

على ضفاف البحيرة

التي سوف ألقاك عندها!

أما أنا فسأفصحُ عما تكّنه نفسى لهذه المعبودات

وأنا جيها طويلاً..

وأناجى صورها تلك المفرطة فى الإغراء.

سوف أنزع عنها حُجبها،

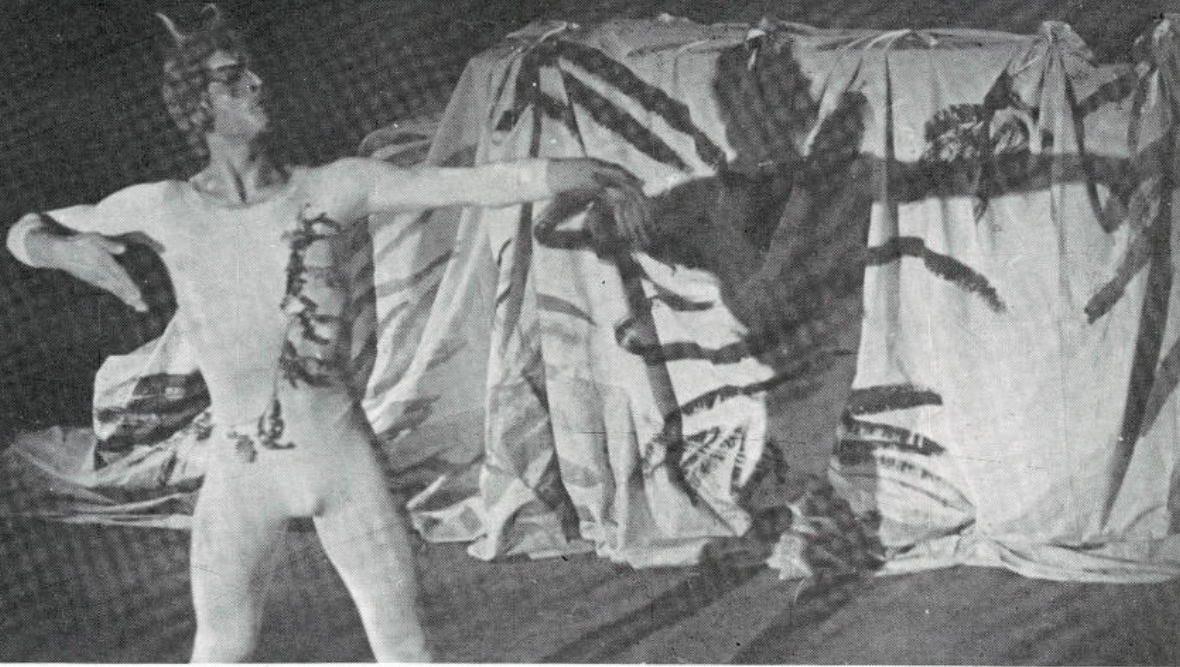
وهكذا.... بعد أن استصفيت الكرم البللورى

وشربت عصارته،

ولأبعد عنى أشباح الندم

أرفع فى ضوء الصيف

أشلاء! العنقود الناضب.



(لوحة ١١٥) فرقة باليه أوبرا القاهرة ١٩٧٠: «مقدمة عصر يوم من أيام جنى الغاب» لكلود دييوسى، إخراج سيرج ليفنار. رقص فريد. تصوير د. ناجى يسى.

أضحك،

أتحرّق للخمرة،

للنشوة

أنفخ فى قشوره المضيفة،

ومن خلاله أنظر،

أتطلّع حتى يرخى الليل سدوله

أيتها الحوريتان.... تعاليا نتمثل ذكرياتنا

فعيناي تنفذان من خلال القصبات

تحدجان كل غادة

من غادات الخلود وهنَّ يُغرِقن في اليمِّ لهيهنَّ

مُرسلات من سماء الغابة صرخات غضبي

والماء يغمر شعورهن المتموجة

فتلألاً وتضطرب كأنها الجواهر.

وانطلقت أعدو،

فإذا بي أرى هاتين الحوريتين وقد تعانقتا

بأذرع مسترخية

هامدة

من أثر ذاك الإثم الذي يحسه اثنان حين يختليان،

فاختطفتهما

دون أن أفضَّ هذا العناق،

وعدوتُ بهما

إلى خميلة الورد

وقد جفَّت بعد أن ارتشفت الشمس عبيرها كله

الشمسُ التي بينها وبين الظلال الطائشة عداء،

حيث يفينا دفاء مضجعنا عن دفاء النهار الذي مال للزوال.

كم أنا موله بغضب العذارى.

حين يبدين هذا الدلال العذب.

آه من هذا المحمول العارى المقدس

الذي يحاول أن يتملَّص

من بين شفَّتى المحمومتين

والذي يرعد كالبرق رعدة الجسد حين يسرَّ خوفه

من أطراف قدمي تلك الحورية العابثة

إلى أعماق قلب تلك الحورية الخجلى

التي عزّ عليها طهرها

فابتلّ جفناها بدمع غزير

وانتابها اضطراب مضمخ بالندم،

وليست خطيتي إلا أنى

— نشوان بانتصاري على هذا الخوف المخادع —

قد سوّيت بقبلاتي ذلك الشعر المختلط المُشعّت

الذى تحرص الحوريات على أن يظل مضموما.

وما كدت أخفى ضحكة ملتهبة

تحت الطيّات المثيرة لإحداهما،

ممسكا برفق أصابع الحورية الغريرة،

التي ذهب عنها حمرة الخجل

وأخذت براءة الصبا الوادعة تتلونّ

وتستجيب لنشوة رفيقتها التي أيقظت فيها الحياة

وحين اضطربت ذراعى فى تلك الهجعة الغافية

تخلّصت الفريسة منى

تُضمّر لى الجحود إلى الأبد

دون أن تشفق على لواعجى

التي كنت لا أزال أعانى نشوتها.

تُرى ما أنا صانع ؟

فها هنّ حوريات أخريات يُغرّبننى بالمتعة

وقد عقدن شعورهن بقرنى جبهتى.

فصبايتى كما تعلم قد استعرت ونضجت

وأصبحت كرمانة تشققت

ومن حولها النحللات ترسل طنينها.

ودمائي الظمأى إلى اعتصار كل حورية

تندفق فى كل موكب من مواكب الشهوة الكامنة.

وحين يضى الغلس على الغابة ألوانه الرمادية الذهبية

وحين تظلل الأغصان الأرض بعتمتها.

يضج ضجيج الحفل.

يا بركان إته!

يا من زارتك المعبودة ينوس

ومست بقدميها الرقيقتين حممك

عندما يغشاك نوم حزين

أو حينما تخمد ثورتك.

وها هو ذا الجسم المثقل

يستسلم أخيراً إلى صمت الظهرية الملتهبة.

لم يبق لك إلا أن تنسى إثم ما فعلت

وتسترخى فوق تلك الرمال الضامنة،

ما أشد لهفتى

إلى أن أحتسى الراح المشعشعة.

ألا وداعاً أيتها الحوريتان..

وإلى لقاء مع طيفيكما تعودان إلى فيهما من جديد*.



(لوحة ١١٦) باليه أمسية جنّي الغاب لديبوسى . مشهد مصوّر للفنان ليون باكست ، مستنسخ عن الأصل فى دار أوبرا باريس لفريق باليه أوبرا القاهرة . تصوير : د . ناجى يسى .

هذه الرائعة الشعرية التى نظمها ملارميه قريبة الصلة بصفات الموسيقى لأنه يحاول التعبير عن المشاعر دون الأفكار ، فلا غرو إذا وجدنا موسيقياً رفيف المشاعر مثل ديبوسى قد اتخذ من أسلوب الرمزيين وأفكارهم أسلوبه فى التأليف الموسيقى . لكن ديبوسى بدوره فى سبيل أسلوبه التعبيري الموسيقى وفى سبيل وسائله الفنية المستخدمة فى هذا الأسلوب اتجه نحو ثورة أخرى على الفن التقليدى الذى كان سائداً فى منتصف القرن التاسع عشر الذى كانت له قواعد الصارمة وتقاليده المحددة . وكانت الانطباعية قد بدأت حوالى عام ١٨٦٩ على أيدى نفر من المصورين الشبان المتأثرين بواقعية كوربيه الرومانسى الواقعى والمتمردين على الفن الأكاديمى الذى كان يزاوله كبار المصورين . وبعد إدوار مانيه (١٨٣٢ - ١٨٨٨) بشير النزعة الإنطباعية وإن لم يبلغ بهذا الأسلوب مرتبة النضج ، فهو أول من حاول

إثبات أن الضوء واللون هما العنصران الوحيدان القادران على إيضاح الشكل والتكوين في التصوير . أما الرائد الحقيقي للتصوير الانطباعى فهو كلود مونييه (١٨٤٠ - ١٩٢٦) الذى استطاع بالتعاون مع كل من رينوار وسيزلى وبيسارو أن يُرسى قواعد الانطباعية ويبتكر وسائلها الفنية . وكان هؤلاء المصورون يعملون فى الهواء الطلق تارة بالشواطىء النورماندية وتارة أخرى بمتجعات الاستحمام والمطاعم المكشوفة على ضفاف نهر السين ، وقد استهوتهم موجات الضوء المنعكسة على المرئيات المتحركة خلال الحياة اليومية ، وعلى المياه وقد تألفت على مرآيا صفحاتها المختلجة أشعة الشمس الساطعة ، وحركة أشرعة المراكب عبر البحر ، وخفقات أوراق الشجر مع الريح . واسترعى انتباههم كيف تبدو هذه المرئيات دائمة التحول تبعاً لتغير الضوء فى مختلف أوقات اليوم الواحد وتبعاً لتغير الطقس ، وإذا غايتهم تبلور فى اقتناص كل انطباع من بين هذه «اللحظات الملونة» المتحوّلة . ولهذا عكفوا على تحليل موجات الضوء والهواء إلى عناصرها التى تتشكّل منها مستندين فى ذلك إلى النظريات العلمية الحديثة فى تدعيم ملاحظاتهم المرئية . ولكى ينقلوا هذه الإحساسات إلى لوحاتهم أسسوا نظريتهم فى توزيع الظلال والمساحات اللونية طبقاً لتجاربهم الشخصية ، فإذا هم يضعون هذه المساحات اللونية متجاورة بحيث تختلط مع بعضها البعض عند النظر إليها ، وبذا تقدم للمشاهد حساً بالضوء والهواء والألوان لم يألفه فن التصوير من قبل . ولم تقتصر منجزات الانطباعية على أفكارهم الجديدة عن الفراغ والزمان فحسب وإنما أيضا على أساليبهم المبتكرة فى تصوير الضوء والحركة ، مطّرحين الموضوعات المألوفة كالتصوير الحسى الدرامى والأفكار الأدبية والموضوعات الكلاسيكية ، وكذا هجروا القواعد الفنية التقليدية مثل الالتزام بالأشكال المتوازنة فى التشكيل الفنى على سبيل المثال ، فإذا هم يحاولون عن طريق انعكاسات الضوء والحركة خلق عالم شبيه بـ «الموسيقى المصورة» فهم يرسمون وكأنهم يعزفون بالفرشاة والألوان ، ولهذا خلت لوحاتهم من النماذج التصويرية التى عهدناها فى عصر النهضة وغيره ، وحلت بدلا منها مجرد انطباع عن المشهد فى اللحظة التى يراه خلالها الفنان مفعمة بالأثر الحى للضوء والأثير .

ولقد أحسّ ديبوسى بهذه الموسيقى المصورة وتبين له أنها يمكن أن تؤدى خدمة عظيمة فى صياغة أساليب جديدة للتعبير الموسيقى . وكان ديبوسى يحلم فى صباه أن يغدو مصورا ، وحين بلغ مرتبة النضج بباريس التقى بالشعراء الرمزيين والمصورين الانطباعيين الأمر الذى هبّاه لتقبل نظرياتهم . ويمكن القول بوجه عام أن ديبوسى كان يستهدف بموسيقاه الإحياء بالشعور دون تقييد سواء فى ميلوديته أو فى بناء نموذج الموسيقى ، مثلما حاول المصورون الانطباعيون الإحياء للمشاهد بالإحساسات المرئية دون تحديد الخطوط أو الأشكال والأوضاع . وكما كان هؤلاء المصورون يعنون بالعناصر المكونة للضوء وبالإحياء بها فى تصاويرهم ، ركّز ديبوسى اهتمامه فى العناصر التى تتركب منها التآلفات النغمية فإذا

هو يضمّمها في مجموعات خارجة عن المؤلف، مفرطاً في استعمال التنافرات دون أن يُعنى كثيراً بالقواعد التقليدية لارتباط التآلفات الهارمونية ببعضها البعض بل ينتقى منها ما كان يوحى به إليه حسّه وغريزته الحسيّة، لاجئاً إلى الكثير من محظورات قواعد الهارمونية التقليدية حتى تتسنى له إشاعة التأثير الغامض المنشود، غير متقيد بقواعد التحوير المقامى على طريقة الرومانسيين.

وتنطوى موسيقى «مقدمة عصر يوم من أيام جنّى الغاب» على جميع هذه المبتكرات بأجلى صورها. وقد كتبها ديبوسى عندما بلغت عبقريته قمة نضجها بين عام ١٨٩٢ - ١٨٩٤، وظلت موسيقاها لعدة سنين بعد أدائها الأول تعد جرأة شديدة في خروجها على الموسيقى المألوفة. وهى موسيقى ذات برنامج تصويرى تنقل إحياءات شعورية تدور حول منظر فى الخلاء بدلا من محاولة تصوير المنظر عن طريق الموسيقى مباشرة. ولكى تكون هذه الموسيقى شاعرية وعظيمة التأثير لم تتبع صيغة معينة ثابتة بل سايرت ببساطة الشعر الذى تحاول التعبير عنه. ومن هنا كانت تركيباً نغمياً جديداً عجيباً ينتمى إلى عالم آخر لا يمكن بلوغه عن طريق الشعر وحده أو الموسيقى وحدها. ومنذ النغم الأول من ذلك اللحن الساحر العجيب الذى تعكف على أدائه الفلوت فى مطلع الموسيقى يرتدّ ديبوسى وهو يطوى السنين إلى الماضى إلى عالم الإغريق بسفوح جبال اليونان الوثنية. فهى موسيقى مترعة بطابع الجمال الكلاسيكى القديم: جنّى من جان الغاب ذو طبيعة صيبانية فى زى رجل له قرنان وحوافر حيوان يرقد نائماً بعيداً عن حرارة القيلولة^(٨٥٣) (لوحات ١١٥، ١١٦).

وتقدم الفلوت - دون أية مصاحبة - اللحن الأساسى للموسيقى وهو لحن يمتزج فيه الحنين بالشجن، وإذا آلات الأوبوا [المزمار] والكلارينيت والأبواق تستجيب إليه بتآلفاتها القوية المتماسكة مؤيدة ذلك اللحن مردّدة له ومدعمة للانطباعة التى تُستهل بها الموسيقى. ثم ما يلبث الإيقاع أن يتأرجح بين أوزان مختلفة ويشتد نداء الموسيقى بهذا اللحن ويزداد طابعه تصميمياً وإصراراً إلى أن تنحسر تلك الشدة لتفسح المجال للفلوت كى تشدو بأغنياتها. وتدخل الكلارينيت لتنفرد بإنشاد قسم جديد من الموسيقى قريب الشبه فى خطوطه العريضة بمضمون اللحن الأول تصاحبه فى بعض أجزائه آلة الهارپ تليها آلة الأوبوا، ثم تنشط الموسيقى حتى تصل إلى قسم ثالث يعكف على أدائه الفلوت والأوبوا والكورأنجليه والكلارينيت. ويوحى هذا القسم بتحقيق الرغبة التى كان جنّى الغاب يتوق إليها والتى حملها لحن الفلوت فى مستهل المقطوعة. وما تلبث الموسيقى أن تصل شيئاً فشيئاً إلى ذروتها، ويعود لحن البداية أشدّ بطناً وأعمق شجناً تردّده الأوبوا بصحبة تآلفات جديدة مع انزلاقات^(٨٥٤) من الهارپ توحى بالسرعة الخاطفة لتلك الرؤيا العابرة. وأخيراً يعود اللحن الأساسى بواسطة تشيللو واحد مع الفلوت

يعقبه ترديد من الأبواق بعد حجب أصواتها بكاتم الرنين^(٨٥٥) إلى أن يتلاشى اللحن تدريجياً (فقرة رقم ١٦٧ من التسجيل الموسيقى).

وكان اتخاذ ديوسى لأسلوب القصيد دون مغالاة في إظهار المشاعر وكذا جنوحه إلى التجريد مسلكا مخالفا للرومانسية كما قدمت، وهكذا سار على نقيض الفاجنرية دون أن يناصبها العداة مثلما فعل بعض مؤلفى القرن التاسع عشر، فلم يُبرز خطوطه الميلودية على نحو ما كان يفعل الرومانسيون بل كاد يحجبها ويُغرقها في بحار الهارمونية، وما تكاد الميلودية تطفو لحظة حتى تختفى من جديد في الإطار الهارموني، وكأنما يقف المستمع إلى موسيقاه على شاطئ بحر تغوص فيه وتطفو مصابيح قوارب صيد منتشرة في الليل تعلقو وتهبط مع حركة الأمواج المتصلة. وما لبثت هذه الطريقة أن غدت هى الصفة الغالبة على أسلوبه الميلودى والتي تتضح فى اللوحات الموسيقية الثلاث التى يصور فيها «البحر» La Mer.

ولقد تأثرت توزيعات ديوسى الأوركسترالية بأسلوبه الانطباعى، فلم يوزع موسيقاه على آلات الأوركسترا وفقا للنهج الرومانسى بأسلوب تكثيف القوى وتدعيم الآلات لبعضها البعض لإبراز قوة التعبير، وإنما وزعها باستخدامه مجموعات الآلات الوترية وآلات النفخ الخشبية مما أسفر عن نسيج موسيقى جديد لا تهيمن عليه آلة بعينها أو لحن بذاته، وكذا بإجراء تقسيمات فرعية داخل مجموعات الوترية فإذا النسيج الصوتى يبدو «أثريا» وإلى حد ما «متوازيا» غير متوهج. وبهذا تغدو الموسيقى - كما سبق القول - بمثابة الديكور الحالم الموحى بالغموض المنشود، يأسر المستمع بأنغامه ويحفزه إلى إطلاق العنان لخياله بدلا من الاستيلاء على مشاعره كما هى الحال فى التوزيعات الرومانسية، فضلا عن أن ديوسى كان يلجأ أحيانا إلى استخدام هارمونيات شاذة غير مألوفة لتأكيد الإحساس بالضبابية والغموض وكلاهما من سمات «الانطباعية». كذلك تأثر ديوسى بالنزعات «الإكزوتية»* الغربية الوافدة من آسيا وأفريقيا والمجتمعات البدائية وغيرها من الاستعارات التى عمّ انتشارها فى مستهل القرن العشرين. وكما اتجه سترافسكى إلى البدائية فى «طقوس الربيع» (١٩١٣) بالعودة إلى شعائر عهود الوثنية الغابرة من حيث تقديس الأرض التى تهب الإنسان ثمار زرعها والمتمثلة فى تقديم القرابين إليها، نحا ديوسى هذا المنحى أيضا بلغته الهارمونية الخاصة فى مقطوعته الأوركسترالية الأخيرة «صوّر»^(٨٥٦). ومع أن ديوسى قد خرج على أساليب القرن التاسع عشر من حيث لغته الموسيقية وأسلوبه فى الكتابة إلا أنه لم يضيف جديدا من حيث القوالب الموسيقية إلى نماذج من سبقوه، فألف صوناتة الفيلوليه والبيانو وفق القواعد البنائية الكلاسيكية، كما ألف رباعية للوترات وصوناتة للفلوت والفيلوليه والهارپ

* Exotic الإكزوتية أو الإغراب: هى الشغف بكل غريب غير مألوف وافد من بلد ناء، وذلك لما يحمله من كل عجيب مجهول تنجذب إليه النفوس، أو هو التعلق بكل ما يمت للخيال الرومانسى المستجلب بسبب [. م . م . ث].

وكتب «المقدمات»^(٨٥٧) وهي النماذج التي كانت شائعة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، غير أنه لقمّحها بعناصر جديدة أو تناولها بصورة متحررة تتجلى في مقدماته [أو تصديراته] للبيانو. ومع أن باخ قد سبقه في كتابة المقدمات وبلوغ القمة فيها إلا أن ديوسى هو صاحب الفضل خلال القرن الحالى فى الخروج بالنماذج المعروفة إلى شكل متحرر جديد، فإذا هو يؤلف منها أربعاً وعشرين «مقدمة» للبيانو برع فى إضفاء طابع خاص على كل منها، وبهذا شكّلت كل مقدمة منها غمطاً موسيقياً جديداً من حيث لغتها الهارمونية.

وكان ديوسى يلجأ أحياناً - على غرار باخ - إلى استخدام أحد الأشكال أو العناصر الموسيقية البسيطة للاستعانة بها فى بناء المقطوعة بأسرها، فنراه قد احتفظ طوال مقدمته للبيانو المعروفة باسم «خطوات على الثلج» بعنصر ميلودى بسيط إيقاعى جعل منه إطاراً لها، كما سجل على كراستها الموسيقية عبارة «يراعى أن تكون لهذا الإيقاع القيمة الموسيقية لإطار ينطوى على مشهد موحش فى الخلاء يكسوه الثلج». ومن خلال هذا الإيقاع الموحى بالغموض تنمو ميلودية تتشكل عناصرها المفككة رويداً رويداً وكأنها ألوان الطيف، وهى ميلودية لا تتكرر وإنما تتصاعد أثناء مسارها من داخل ذاتها تدريجياً إلى أن يكتمل معناها المنشود. وما من شك فى أن ثمة وحدة تضم أجزاء هذه المقطوعة غير أن وسيلة الربط بين هذه الأجزاء تختلف عن تلك التى اعتاد السابقون على ديوسى استخدامها، فإذا المؤلفون العصريون منذ عهد ديوسى يتناولون النماذج الموسيقية المألوفة بمزيد من التحرر الذى قد يرهق المستمع العادى إذا أخذنا فى الاعتبار أن ثمة عاملين يحيلان الاستماع إلى الموسيقى متعة بلا حدود هما الميلودية ذات المسار السلس ثم التكرار المتواصل بألوان وصور مختلفة. غير أن الكثرة من المنجزات الموسيقية العصرية منذ ديوسى حتى سترافنسكى وغيرهما من المعاصرين غالباً ما تتحاشى التكرار وتنطوى على ميلوديات معقدة.

موريس رافيل

مضى موريس رافيل^(٨٥٨) الفرنسى على النهج نفسه الذى اتبعه ديوسى، إلا أنه تميّز عنه - برغم ارتباطه بالانطباعية أيضاً - بالوضوح والبساطة والصراحة فى التعبير وكذا بالجنوح نحو كلاسيكية عهد الباروك، عهد كوبران ورامو (لوحه ١١٧، ١١٨). وعلى حين كانت لغته عصرية مثل ديوسى إلا أن ميلوديته أرقّ عذوبة وأكثر تكراراً من ديوسى، وهو ما يتجلى فى مقطوعته الشهيرة «بوليرو» التى تتكون من لحن بسيط يتكرر مرات عديدة بألوان أوركسترالية مختلفة. وشقّ رافيل طريقه فى التأليف الموسيقى بجديّة وطموح إلى أن هزّت مقطوعته الشهيرة للبيانو «حركات المياه»^(٨٥٩) عالم الموسيقى، وأعجب



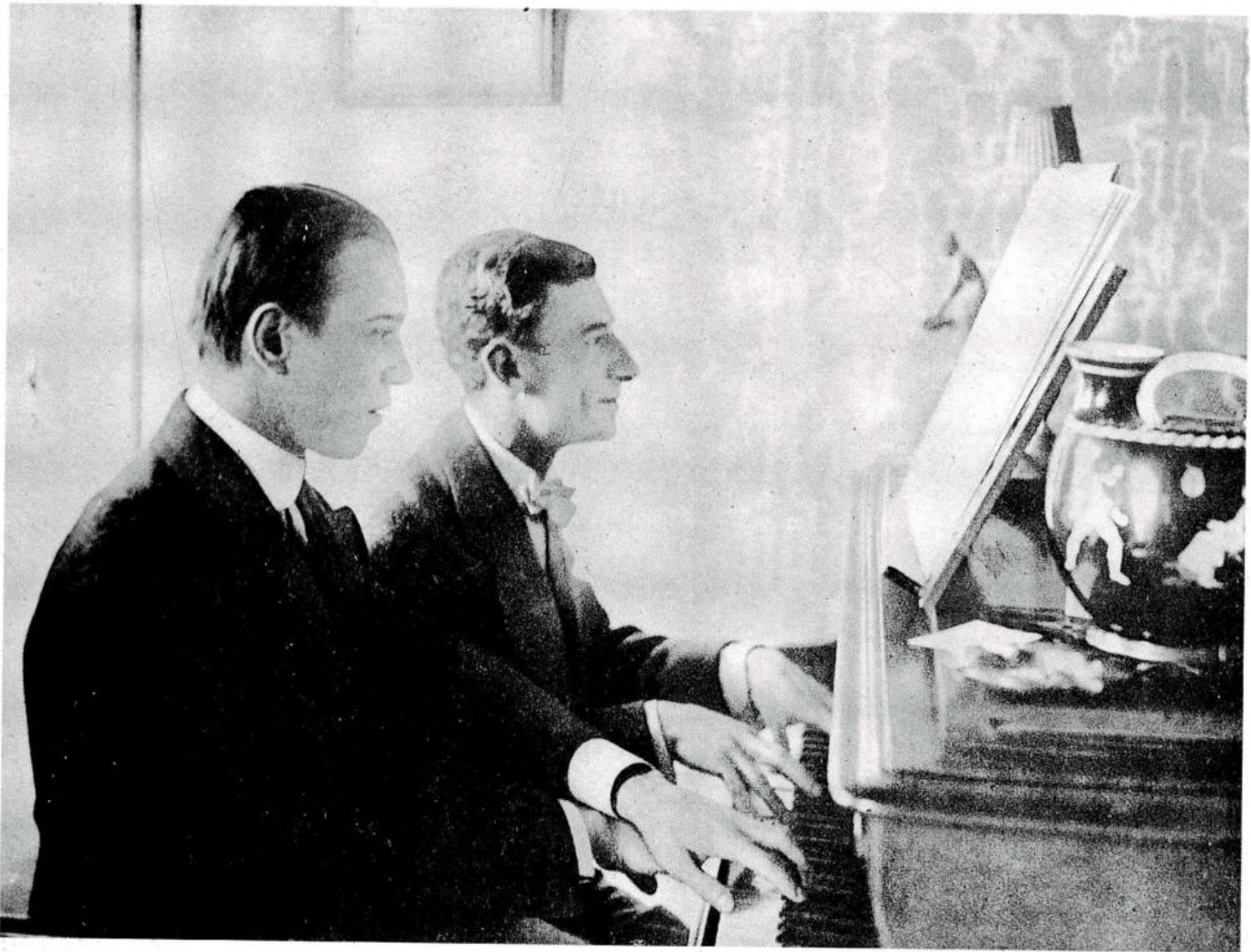
(لوحة ١١٧) موريس رافيل .

بعض النقاد بطرافة أسلوبها المتميّز في العزف على البيانو في حين أعرض عنها آخرون . وإذا كانت «حركات المياه» ما تزال تُبهر مستمعيها فليس ذلك لانطوائها على الهارمونية المتنافرة الغربية التعبير فحسب ، بل كذلك لما تقدمه ألوان أطيافها من متعة شائقة . وانفرد أسلوب رافيل بهذه السمة منذ بداية حياته الفنية ولم يقطع صلته بها حتى في أعقاب ما طرأ على أسلوبه من تطور . وقد أعاد في مقطوعة «جنّية الماء» تنفيذ الفكرة التي راودته في «حركات المياه» من زاوية أخرى جديدة فجاءت في روعة «على شاطئ الجدول» التي كتبها فرانز ليست و «انعكاسات على الماء» التي كتبها كلود ديبوسى . وتشارك هذه المقطوعة مع متتالية «جاسپار الليل»^(٨٦٠) التي تلتها في الاتجاه نحو دقة تصوير الخيال الشعري ، إذ هي ترسم شخصيات على نسق تلك التي ابتكرها «لوى برتران» في أشعاره التي ألهمت رافيل موسيقى هذه المتتالية ، وخاصة في تصويره لفكرة الشر الكامن تحت المظاهر الخادعة الخلافة ، فنحسّ عذوبة الألحان التي تنسدها «جنّية الماء» وهي تغوى الشباب فيندفعوا نحوها مسحورين فإذا مياه البحر تبتلعهم في جوفها . ويتبدّى لنا جمال الأجمة البديعة وسكونها الشعري في الوقت نفسه الذي تتدلّى فيه الجثث المعلقة من فروع أشجار البلوط الضخمة ، كما يرسم في موسيقاها طيف الشبح الخيالي المفزع الشبيه

بأشباح الكوابيس التي تبددها اليقظة ، وقد صورّه رافيل بلمسات قريبة من الواقعية بعيدة عن الانطباعية التي غالباً ما التصقت بأسلوبه . ومع ما في تصويره من تخيل أولى رافيل عناية فائقة لجمال الصورة الموسيقية ولإتقان مفرداتها وتوازن بنائها ، وهو ما يبدو واضحاً في مؤلفاته الكبيرة والصغيرة معا ، سواء في تلك التي اتبع في بنائها خطة دقيقة محددة أو تلك التي تميّزت بخطتها بالانطلاق والتحرر كما هي الحال في «الرايسودية الإسبانية» (فقرة ١٦٨ من التسجيل الموسيقي) التي يتوهج فيها العزف الأوركسترالي ، أو في ملهاته الموسيقية «الساعة الإسبانية»^(٨٦١) أو في الثلاثية الفارهة التي كتبها للبيانو والثيولينه والتشيلو ، وكذا كافة أغانيه الطويلة والقصيرة .

وتكشف موسيقى رافيل عن فنان موهوب متقد الوجدان واضح الهدف ؛ فهي لا تدور حول فكرة واحدة بعينها ، ولا تضم جملة رخوة الصياغة ، ولا تحوى حشواً قد يجرح الهدف الموسيقي المنشود ،

(لوحة ١١٨) رافيل .



ومن ثم اتسمت بدلائل الإعجاز في فن الكتابة الموسيقية. وعاش رافيل راسخ القدم منفردا بروعة فنه وبأسلوبه الذاتي برغم ظهوره بعد عصر تعددت فيه الأذواق وتقلبت، بل إنه مع معاصرته لديبوسى لم يحاكه أو ينقل عنه وإنما اختار بفضل ذوقه السليم وحسّه المرفه أفضل الوسائل التي انتهجتها موسيقى ديبوسى مثلما فعل مع سابقه من أمثال «فوريه» و«شابرييه» و«إريك ساتى». وإذا كان قد تأثر بعض التأثير بتوزيعات ريمسكى كورساكوف الأوركسترالية فقد فاقه برفعة ذوق التلوين الأوركسترالى. وظلت موسيقى «رافيل» - برغم عصرية أسلوبها ولغتها - كلاسيكية الجوهر، فرنسية الطابع من حيث أسس تشكيل الصور الموسيقية وسلامة الذوق والاتزان والإيجاز.

وتجلى هذه العصرية في موسيقى باليه «دافنيس وكلويه» بصوره الأوركسترالية النابضة بهمهمات الكورال الذي يتغنى بلا كلمات كأنه أحد مجموعات الآلات الأوركسترالية، في حين تنطوى في جوهرها على روح الموسيقى الفرنسية التي شاعت خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، حتى يخيل إلينا أنها صدق موسيقى الباليه وتمثيلات الأقنعة* التي كانت تُعزف ببلاط ملوك فرنسا (فقرة ١٦٩ من التسجيل الموسيقى). ومن هنا كانت عصرية رافيل من حيث الأصول الفنية والأسلوب الموسيقى مع استمرار ارتباط مشاعره بتقاليد أسلافه الموروثة سبباً في وصف نقاد القرن العشرين له بأنه أحد دعاة «الكلاسيكية المحدثه».

ألّف رافيل موسيقى «دافنيس وكلويه» للباليه الذي وضع تصميمات رقصاته الفنان العالمى ميشيل فوكين وعُرض لأول مرة عام ١٩١٢، غير أنها تحوّلت فيما بعد إلى متالتيتين احتلت ثانيتهما مكاناً ثابتاً في قاعات الكونسير. وتحتوى المتتالية الأولى التي تمثل القسمين الأول والثانى من الباليه على ثلاثة أجزاء: «ليلية» (٨٦٢) و«فاصلة» (٨٦٣) و«رقصة حربية» (٨٦٤)، على حين تشتمل المتتالية الثانية التي تمثل القسم الثالث من الباليه الكامل على ثلاثة أجزاء: «مطلع النهار» (٨٦٥)، و«رقص إيمائى» (٨٦٦) و«رقص عام» (٨٦٧).

وتبدأ المتتالية الأولى باجتماع يعقده الرعاة بأحد الكهوف المطلّة على البحر، فتبعث الموسيقى همسات مشعشعة من الوترية التي تُعزف أنغامها من خلال كاتم الرنين، وانزلاقات** على الهارپ، ثم يتسلّل خليط من الأصوات الكورالية الناعمة يصحبه أداء منفرد من الفلوت وترديد له من الكورونو يرسمان معاً لحناً مميزاً حانياً دافئاً الأنغام يرمز للعاشقين موحياً بهما وإن تشكّل في صور عدة. وتدخل الصبايا يحملن سلال الفاكهة المصطفاة من أجمل البساتين ودنان النبيذ المتخذ من أشهى الكروم وبالزهور المقتطفة من

* Masque تمثيلية الأقنعة هي لون من ألوان الترويح في البلاط الملكى الإنجليزي، طالعنا بها النصف الأول من القرن ١٧، ولم تكن أصيلة في إنجلترا بل كانت مما وفد إليها وكُتب لها الازدهار في أخريات أيام الملكة إليزابيث. وهى مزيج من التلاوة الشعرية والتمثيل الراقص تشترك فيها الشخصيات المقنعة والمنكرة وتتخللها المواكب الرمزية والأغاني والمحطبات الأدبية ومسرحيات الجان Feerie، هذا إلى ما كانت تتسم به من بذخ في الثياب والمناظر الخلابه، حيث تتقدم الشخصيات المقنعة بمصاحبة حَمَلَة المشاعل لأداء رقصات مرحة، تُقدّم بعدها تمثيلية غنائية قصيرة ثم تنتهى جانباً تاركة مكانها لممثلين محترفين يؤدون مسرحية لا تكاد تنتهى حتى تترد الشخصيات المقنعة إلى مكانها لتلقى أنشودة الوداع [م.م.م.ث].

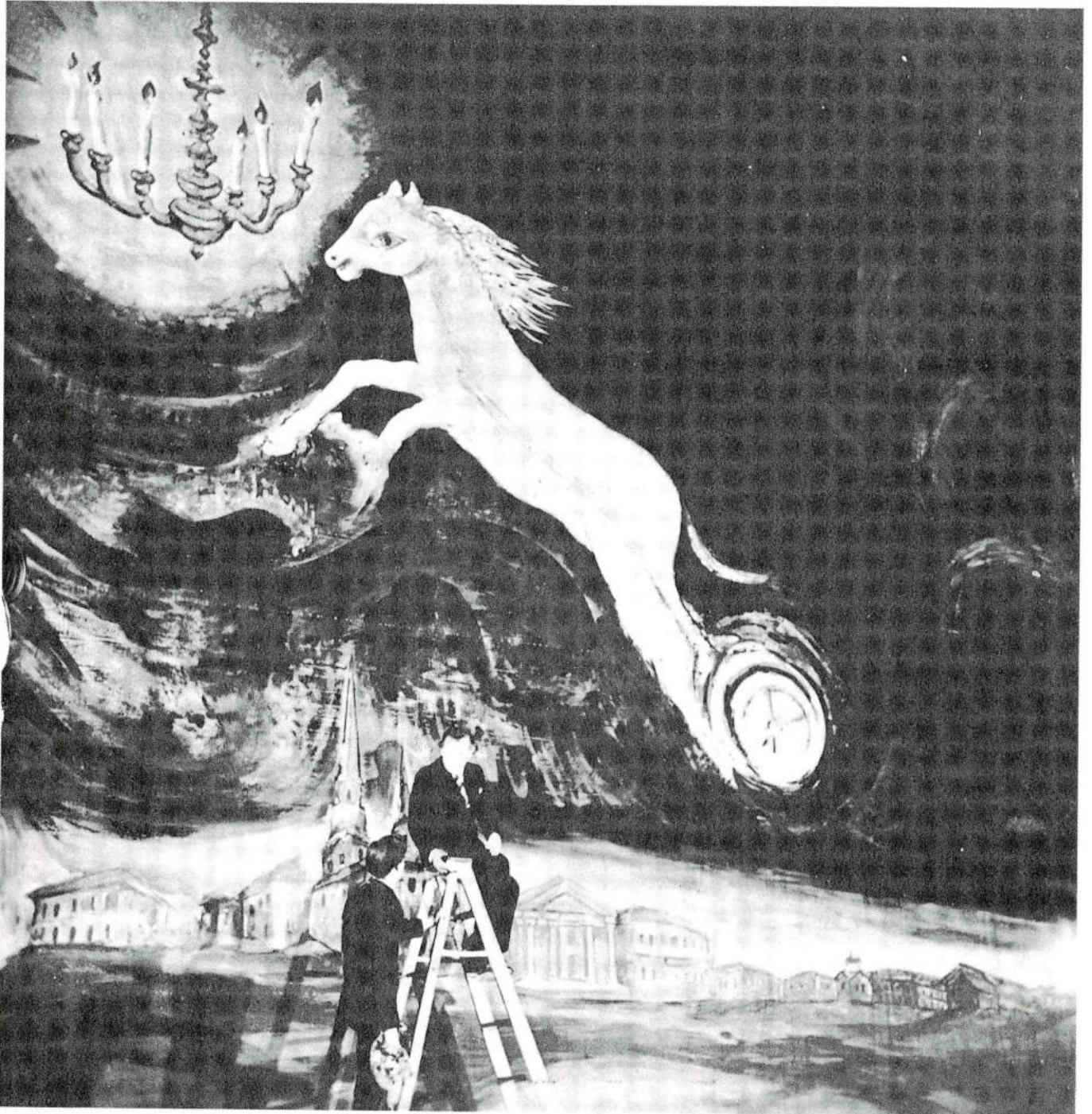
** Glissando انزلاق أو تزلزلق الأصبع بسرعة شديدة على الأوتار.

أنضر الحقول، يقدمنها قرابين إلى محراب الإله بان^(٨٦٨) وهن يخطرُن بخطوات متباطئة يشاركهن فتيان
الرعاة في أداء طقوس رقصة دينية رشيقة بطيئة الحركة، يدعمها الكوروس بإنشاد الهمهمات الصوتية
دون كلمات (لوحة ١١٩، ١٢٠).

(لوحة ١٢٠) دافنيس وكلويه لرافيل . المشهد الأول .

باليه أوبرا باريس . تصوير برنار .

(لوحة ١١٩)







فإذا انتهت الطقوس انفرط عقد الشمل وتحول أفرادها إلى جماعات صغيرة يظهر بينها دافنيس الراعى وكلويه الراعية الحسنة العاشقان المتحابان منذ نعومة أظفارهما. ويرقص دافنيس وسط الفتيات فيأسر ألبابهن وإذا هُنَّ ينخرطن معه فى رقصات مثيرة الإيقاع. وما تلبث الغيرة أن تستعر فى قلب كلويه التى ترقص بدورها متنقلة بين الفتيان مسترعية انتباه «دوركون» الراعى الفظ الذى يحاول اجتذاب انتباهها باستعراض قوته البدنية الخارقة محاولا اقتناص قبلة من كلويه فيحول دافنيس بينه وبينها فى اللحظة الأخيرة، ويتبارى المتنافسان على كلويه رقصا. وعلى حين يستقبل الفتيات والفتيان رقص دوركون بالسخرية، ينال دافنيس إعجاب الرعاة برشاقة رقصه ملوِّحا بعصاه التى يرمى بها ماشيته، فيتبدد غضب كلويه وتنسى غيرتها من دافنيس فتطبع على جبينه قبلة (لوحات ١٢١).

ويغادر الجميع المسرح عدا دافنيس الذى يضطجع للاسترواح بعد الرقص وإذا الحسنة ليسيون تدلف إليه محاولة إغراءه فيصدّها ويصرفها عنه. وفجأة تضطرب الموسيقى وتعلو جلبة وضجيج ووقع أقدام وقعقة سيوف وهرولة نساء يهربن أمام قراصنة غلاظ نزلوا إلى البر. وتوحى الموسيقى باقترابهم بتزايد متدرج فى شدة أداء الأوركسترا والكورال، فتلوذ كلويه بالفرار نحو الأجمة المقدسة. وتأخذ الموسيقى فى تصوير هذا القلق والتوتر والضجيج وصيحات القراصنة، ويلمح أحدهم كلويه فيختطفها أمام نظر دافنيس الذى جمّد فى مكانه بعد أن أذهلته سرعة المفاجأة التى لم تترك له وقتاً كى يخفّ لإنقاذ محبوبته من يد القرصان الهارب بها. ويسقط دافنيس أرضاً بينما يرخى الليل سدوله، وتظهر حوريات ثلاث يرقصن متضرعات للإله بان لكى يقدم عوناً لتخليص كلويه من الأسر.

ويعود ضجيج الموسيقى من جديد حين يصل القراصنة إلى جزيرتهم حاملين غنائمهم وقد حملوا معهم كلويه، ويؤدون رقصة حربية ملوِّحين بأقواسهم ورماحهم، مشكّلين دوائر برقصاتهم المعبرة عن العراك والمنازلة إلى أن توقفهم إشارة من رئيسهم فيخلدون بغتة إلى السكون. ويقطب الزعيم جبينه ويومئ إلى كلويه التى تأبى المشول بين يديه فيجرّها القراصنة إليه عنوة ليمسك بها بقسوة محاولاً اغتصابها. وما يلبث ظلّ غريب مفاجئ أن يغشى الرّبى فيرتجف القراصنة وترتعد فرائصهم فى مواجهته، وحين يقترب الظل من القراصنة يلقون بأسيرتهم أرضاً لاثنين بالفرار بعد أن تملكهم الرعب، وتخرّ كلويه راكعة شكراً للإله بان الذى حرّرها (٨٦٩).

وتبدأ المتتالية الثانية بظهور دافنيس وهو مضطجع قد شقّه الحزن على فراق كلويه. وبينما يشدو الكوروس بهممة لا نستبين معها كلاماً تشرق الشمس رويداً رويداً حتى تغمر المسرح كله بضياؤها، فيقبل الصيادون تصحبهم كلويه، وتتألق صورة هذا الشروق الموسيقية بأروع تلوين موحٍ بإشراق الشمس.

وسرعان ما يتعانق العاشقان ثم يرقصان معاً رقصة تروى أسطورة الإله «بان» مع الحورية «سيرينكس» التى فزعت منه وفرت هاربة فتبعها وكاد يدرکها لو لم تتوسل إلى أخواتها الحوريات أن

(لوحة ١٢١) دافنيس وكلويه. رقصة
ثنائية. الإله الشمس. باليه أوبرا باريس.
تصوير برنار.



ينقذنها منه ، فلما عانقها بان اكتشف أنه يحتضن حزمة من سيقان القصب . وإذ تنهد حزناً سمع
القصبات تُرسل صوتاً موسيقياً شجناً فصفّ قصبات متفاوتة الطول ضمّها إلى بعضها البعض وشكّلها
ناياً هو مصفار بان الذي ترمز إليه موسيقى رافيل بتلك التقاسيم الشهيرة التي يشدو بها الفلوت المنفرد .
وترقص كلويه على أنغام الناي الذي يُمسك به دافنيس ، وينتهي الرقص الإيمائي بتقديم قربان على
مذبح الإله «بان» ، وتخفف رقة موسيقى هذا الرقص الإيمائي التوتر الذي ساد موسيقى الجزء السابق .
ويتلوه «رقص جماعي» سريع نابض يتميز بإيقاعات مجتاحة تبلغ بالراقصين درجة النشوة العارمة إلى أن
يغرقنا هذا الختام الصاخب من الموسيقى والرقص وإنشاد الكورس في لجة عميقة من المتعة الساحرة^(٨٧٠)
(لوحة ١٢٢ ، ١٢٣).

وقد أبدع مارك شاجال لباليه دافنيس وكلويه أربع لوحات مصورة تتصدّر الفصول وخامسة تسدل
بين الفصول الأربعة تعدّ في رأبي إضافة جديدة لهذه الموسيقى . لقد فُتنتُ بهذا العمل الفني المتكامل إلى
الحدّ الذي لا ينفك معه يحرك في نفسي أثراً لا يكاد يُنسى على مرّ الزمن حيث تُشيع موسيقاه جواً
روحانياً جياشاً ، تتناوب فيه فترات الانطلاق السريع مع لحظات السكون ثم ترتد إلى عنفوان الحماسة في
تموجات لا تخمد . فموسيقى رافيل مع ما تنطوي عليه من رقة الإيحاءات وارتعاشات الانطباعات عالمٌ

موسيقى متكامل يغترف منه كل مستمع رؤاه الخاصة، وهو ما يمثل تحدياً لأي فنان يحاول أن يجسد لها تفسيراً تشكيمياً. وإذا كان من العسير على الفنان المصور أن يشكل لوحة تصويرية تعكس الموضوع الموسيقى دون أن يلتزم بعناصر النص الموسيقى، فقد أبى مارك شاجال الخضوع لأي قيد من قيود الموسيقى في محاولته تشكيل المناظر المسرحية المصاحبة، إذ كان يضع في اعتباره الأول إقامة هيكل تشكيلي متماسك مكثف بذاته عن كل ما عداه، كما كان شديد الحرص على أن يضيف على الألوان حيوية رفاقة تضيف بعداً جديداً يعمق استقلالية المناظر ويوحد بناءها. ولا نزاع في أن شاجال قد نجح في تحقيق مأربه، فما تكاد عينا المشاهد تقعان على المنظر الأول حتى يستشف الموضوع كله ويلم بأطرافه مع النظرة الأولى لكان تصميم الرقصات قد نبع من المنظر المصور. وقد يكون ثمة إفراط في الثراء التصويري غير أن الأمر المؤكد أن المشاهد يقع أسير المنظر الذي يغمر كيانه كله حتى لا يملك أن يحول عينيه عنه، ويحاصره العالم المرئي المرنو إليه بنفس النبض السحري الذي يدقّه في كيانه الصوت والنغم. لقد أبدع شاجال في ستائر مناظره الفسيحة لونا من التصوير بالغ الرقة والرهافة يؤجج فعالية المؤثرات الضوئية

(لوحة ١٢٢) دافنيس
وكلويه. أداچيو. رقصة
ثنائية. باليه أوبرا باريس.
تصوير برنار.





(لوحة ١٢٣) دافنيس وكلويه . الختام . الإله الشمس . باليه أوبرا باريس . تصوير برنار .

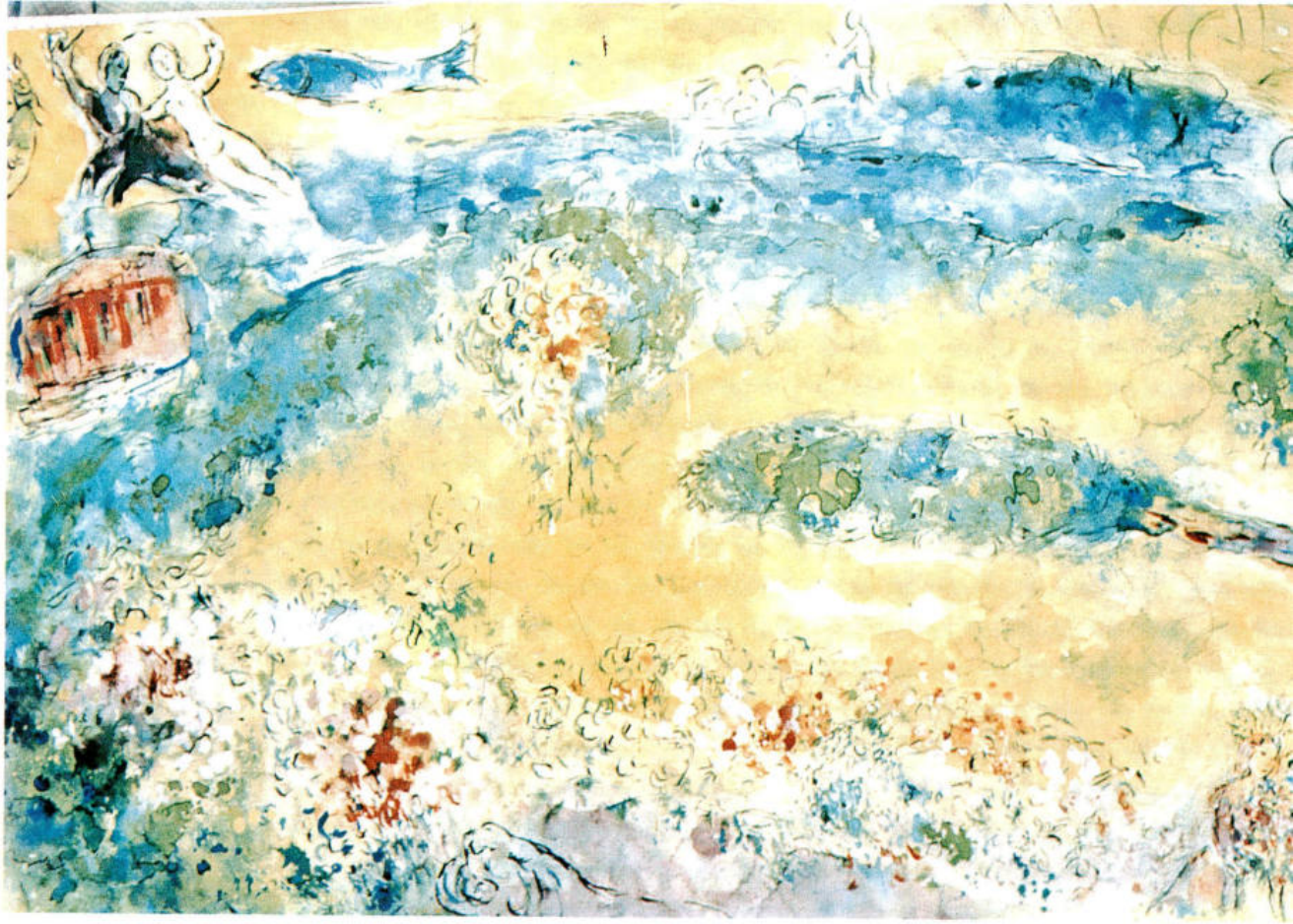
حتى ليخيل للمشاهد انبعث الضوء من ثنايا دفينه في أعماق اللوحات يمنحها القدرة على التألق في الظلام الدامس بما يحتشد فيها من شخوص نورانية وثابة تتراءى على سطح اللوحات مشاركة ألوانها في إضفاء الحيوية على المناظر المتوهجة .

كذلك أثرى شاجال تصميم اللوحات الخمس بتصميم أزياء الراقصين والراقصات مضيفاً بذلك بعداً آخر إلى عمله الإبداعي . وقد انطلق في تصميم الثياب من معرفة دقيقة بحركات الراقصين وانشاءات النسيج فوق أجسادهم ، ومن إدراك عميق لشخصيات القصة وطبائعها ، مع حرصه على صبغ الراقصين بصبغة ترقى بهم من الطابع المحلي لتكتسى بطابع كوني فإذا هم يتحركون كالأطياف الدائبة التغير دون أن ينفصلوا مع ذلك عن المنظر الطبيعي الذي يحتضنهم وكأنهم جزء منه لا يتجزأ ، مما يُشيع

جواً من التأثير والتأثر المتبادلين بين جميع عناصر العرض الموسيقي المسرحي التصويرى الراقص . وبهذا يرتفع شاجال بالثياب من مجرد نسيج خامد لا ينبض بغير حركات الراقص إلى عنصر إيجابي فعال ينبثق من المشهد فيمنحه النبض ويستمد منه حيوية دافقة . وهو ما حققه الفنان بشحن الثياب بطاقات تضمن تجددتها وتنوع أشكالها بشكل متواصل ، على حين أن الثياب لا تؤدي في الحق دوراً وظيفياً أكثر مما تؤديه الأشجار والزهور والغابات التي تتعاقب ألوانها وتشابك مع عناصر المشهد الأخرى في تنوعات متلاعبة تواكب ذبذبات الموسيقى وتضاعفها وسط عالم أسطوري ينبض كل ما فيه بالسحر والشاعرية والجمال .

ومع اللوحة التمهيدية «الافتتاحية الرعوية» (لوحة ١٢٤) يجد المرء نفسه غارقاً وسط الزرقة الفسيحة الرائعة التي تصل الأفق بالبحر لتشكّل منهما بساطاً ناعماً لحياة الرعاة التي ينبثق فيها الخصب ترعاه الأغنام هنا وهناك ، ويولد فيه الحب الوداع في ظلال أشجار السرو والحقول اليانعة المرصعة (لوحة ١٢٤) مارك شاجال : اللوحة التمهيدية لباليه دافنيس وكلويه : تحية لرافيل «الافتتاحية الرعوية» .





(لوحة ١٢٥) مارك شاجال: باليه دافنيس وكلويه. المشهد الأول «الرعى فى ظلال الحب».

بالأحجار المتناثرة التى يخلق فوقها «الساتير» الأخضر ينفخ فى مزماره أشجى الألحان للعاشقين المتخاصرين فى جو حالم . ويتألق الحب المتأجج الخلاق الذى يشكل من جسد العاشقين وحدة متصلة تشمخ إلى السماء حتى تمس الجزيرة الحمراء ذت الشجر الخيالى الأصفر المتجه بقممه إلى الأرض متوازناً مع الجزيرة، ومُشيعاً خصوبة جديدة تنعم بها قطعان أخرى . ويسكب القمر لونه الفضى فوق معبد إغريقى يجسد الحضارة والفكر والفن والعمران .

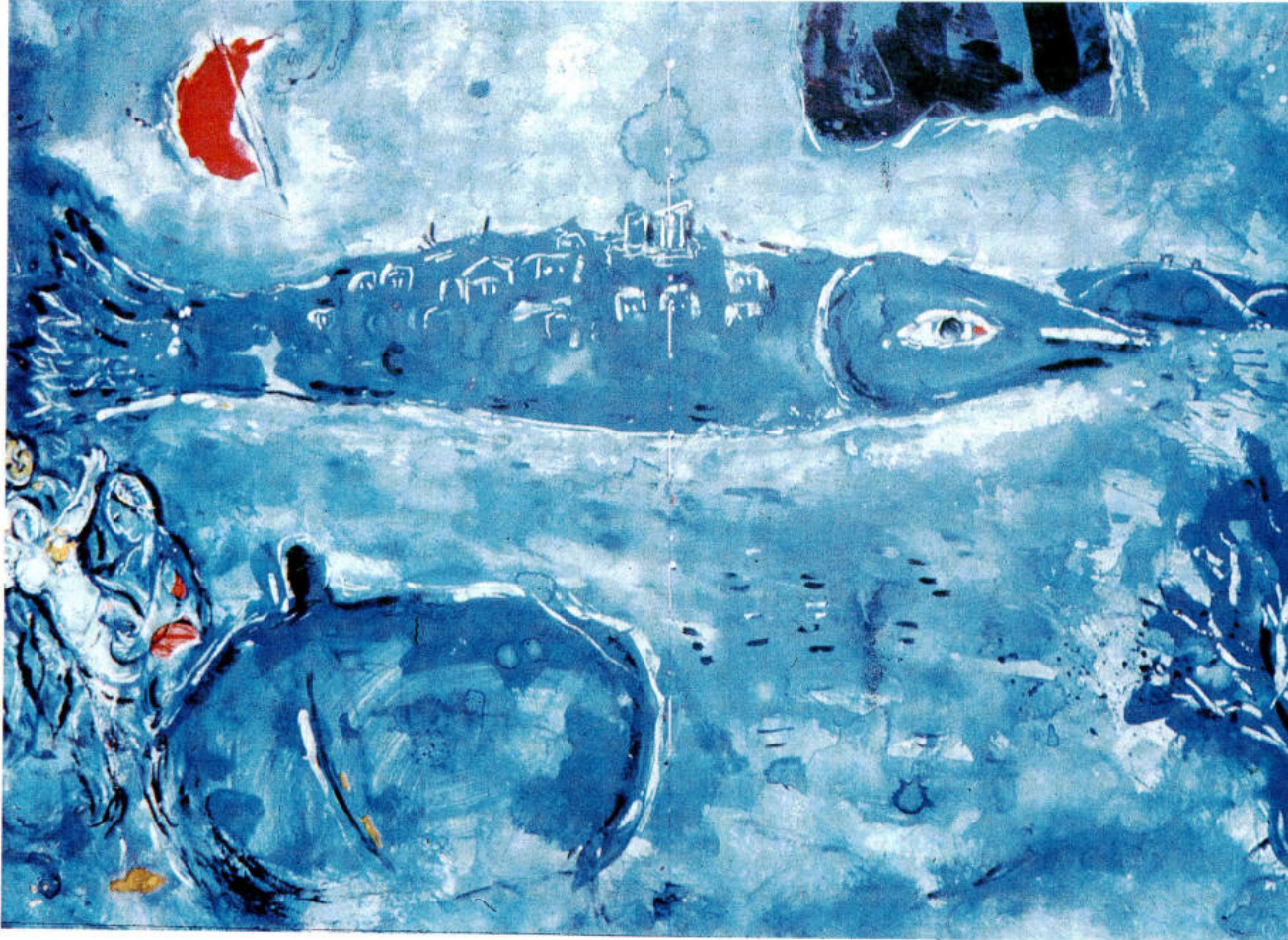
ومع لوحة المشهد الأول «الرعى فى ظلال الحب» (لوحة ١٢٥) تفتتح الطبيعة المبهجة وتتعانق الألوان الخضراء والحمراء والصفراء فى أرجاء اللوحة كلها تعانق العشاق فى كل مكان وسط خضرة الحقول أو فوق أجنحة الخيال المحلقة فى أجواز الفضاء، حيث الموسيقى تُشيع مع فرحة العشاق ألحاناً عذبة الإيقاعات من مزمار ساتير هائم فى الآفاق . وتمضى خطى الرعاة فى عزم وتفاؤل ليعتصروا من كدح النهار زاد أمتع المساء حيث يجد العشاق المرهقون كل خيرات الطبيعة ذلوله، من أسماك البحار إلى

ثمار الأشجار، وحيث يولد العمران في محراب المعرفة والفن، معبد التأمل والحضارة ليزيد إشراق الحياة توهجاً.

ومع لوحة المشهد الثاني «مغارة القرصان» (لوحة ١٢٦) نتأمل الزرقة المعتمة تشيع في الكون وتسكب الأحزان ظلالها من خلال الزرقة، وتتحول الجزيرة بمعايها ودورها سمكة مذعورة تطفو فوق بحر محزون، ويجفّ الشجر وتلوذ الأغنام بالسحب ويكتسى القمر بحُمرة الألم، وزعيم القرصان يجاول اغتصاب كلويه بعد اختطافها في مغارته الصخرية المعتمة الغائرة في أعماق الجبل والتي هزّها زلزلة الربة لسيون الغاضبة [أو غضبة الإله بان على جريمة القرصان المغتصب] باعثة المرعب والهلع في صفوف القرصان ولتكتب النجاة للرعاية كلويه العذراء الطاهرة.

ومع لوحة المشهد الثالث «الحب» تنشر الشمس أشعة دافئة صفراء نقية تخلع على الأرض والمعبد والدور والحقول والبشر والحيوان جمالا فريدا يستعيد معه كل ما في الكون تألقه الماضي. وتمتدّ السحب (لوحة ١٢٦) مارك شاجال: باليه دافيس وكلويه. المشهد الثاني «مغارة القرصان».





(لوحة ١٢٧) مارك شاجال : باليه دافنيس وكلوبه . المشهد الثالث «الحب» .

شجرة تبسط ناحية الأرض أغصانها لتحتضن العاشقين المتعانقين بعد أن التقيا من جديد في رحم الطبيعة، ليخصبا بحبهما الحياة في ظلال الموسيقى التي تنساب من مزمار العنزة حانية عذبة متموجة على إيقاع الحب (لوحة ١٢٧).

ومع لوحة المشهد الأخير «عريدة الفرحة» (لوحة ١٢٨) نشهد زفاف العاشقين الصاحب تتوسطه الشمس وهي في شكل قرص زهرة عباد الشمس، وقد تحول قلبها الذي يستمتع به الرعاة والمزارعون إلى وجه إنسان باسم، وكأنما أصبح الإنسان مصدر متعة الكون. وتُشيع بتلات زهرة عباد الشمس حُمرة الفرح وسط الطبيعة المنتشية المزداة بالخضرة الوداعة في ظلال السلام الذي تبثه في النفوس حمامة مطلّة على العالم، وتشمخ الدور المنتشرة على شكل معابد تتألق فيها رموز الحضارة، ويعزف الساتير موسيقاه تحية للعاشقين وقد غمرتهما صُفرة أشعة الشمس الباسمة.



(لوحة ١٢٨) مارك شاجال: باليه دافنيس وكلوبه . مشهد الختام «عريدة الفرحة».

وتكشف النظرة التأملية في النهج الذي اتبعه مارك شاجال في هذه اللوحات عن رغبة محترمة في صبغها بجو من النضارة والشباب المتألق بما نشره خلالهما من لمسات حاملة مرحلة، وومضات غموض سحري، ونقاء سماء إغريقية، تتعاقب كلها مع لمسات البوليفونية الموسيقية. لقد صورَّ المعبد الإغريقي بعيداً عن شكله القديم ذي الخطوط المستقيمة وخلع عليه شفافية جعلته يبدو كتاج يزين مفرق اللوحات التي تنتشر في ربّاهما العالية أشجار خيالية تغمر السماء الصافية بالنضرة والحياة، كما صورَّ في السويداء من قلب لوحاته بحراً داخلياً يحده ساحل متعرج الخطوط تعلوه تلال مبعثرة تكسو المشهد كله بمسحة من الحنين إلى الماضي البعيد.

كان شاجال يرى في الباليه نبضات قوى متحركة وبحراً يعلو ويهبط في مد وجزر يحتضنان الراقصين، واستطاع بدوره أن يبدع تلوينات خاصة تهيمن على حركة العزف السيمفوني والميلودي، وهو ما جعلني أهتمس في أذن شاجال خلال حوار معه حول مائة عشاء في باريس عام ١٩٦٥ بقولي: «لقد ارتبطت لوحاتك بالموسيقى ارتباطاً عضويّاً حتى لم يعد من الممكن فصل إحداهما عن الأخرى،

(لوحة ١٢٩) مارك شاجال.
رسم تفصيلي من باليه دافنيس
وكلويه.



(لوحة ١٣٠) مارك شاجال.
رسم تفصيلي من باليه دافنيس
وكلويه.



(لوحة ١٣١) مارك شاجال.
رسم تفصيلي من باليه دافنيس
وكلويه.



وبات الاستماع إلى موسيقى دافنيس وكلويه دون التأمل بهذه اللوحات يبدو في نظري تجريداً لها من أحد عناصرها الرئيسية، بل أحسبك قد احتويت راقيل إلى الأبد في إسامار لوحاتك» (لوحات ١٢٩، ١٣٠، ١٣١، ١٣٢). لقد انفرد شاجال بين المصورين بقدرته المذهلة على اختيار الألوان المقابلة للأصوات واكتشافه سر العلاقة بين النغم واللون، وهو السر الذي حاول بلوغه الكثيرون قبله في جهد ودأب دون أن يبلغوا ما بلغه. هذا إلى جانب قدرته الفائقة على إبراز مثله العليا التي ارتبط بها والتي تشكل منبع إلهامه الأصيل وهي الحب والأخوة الإنسانية^(٨٧١).

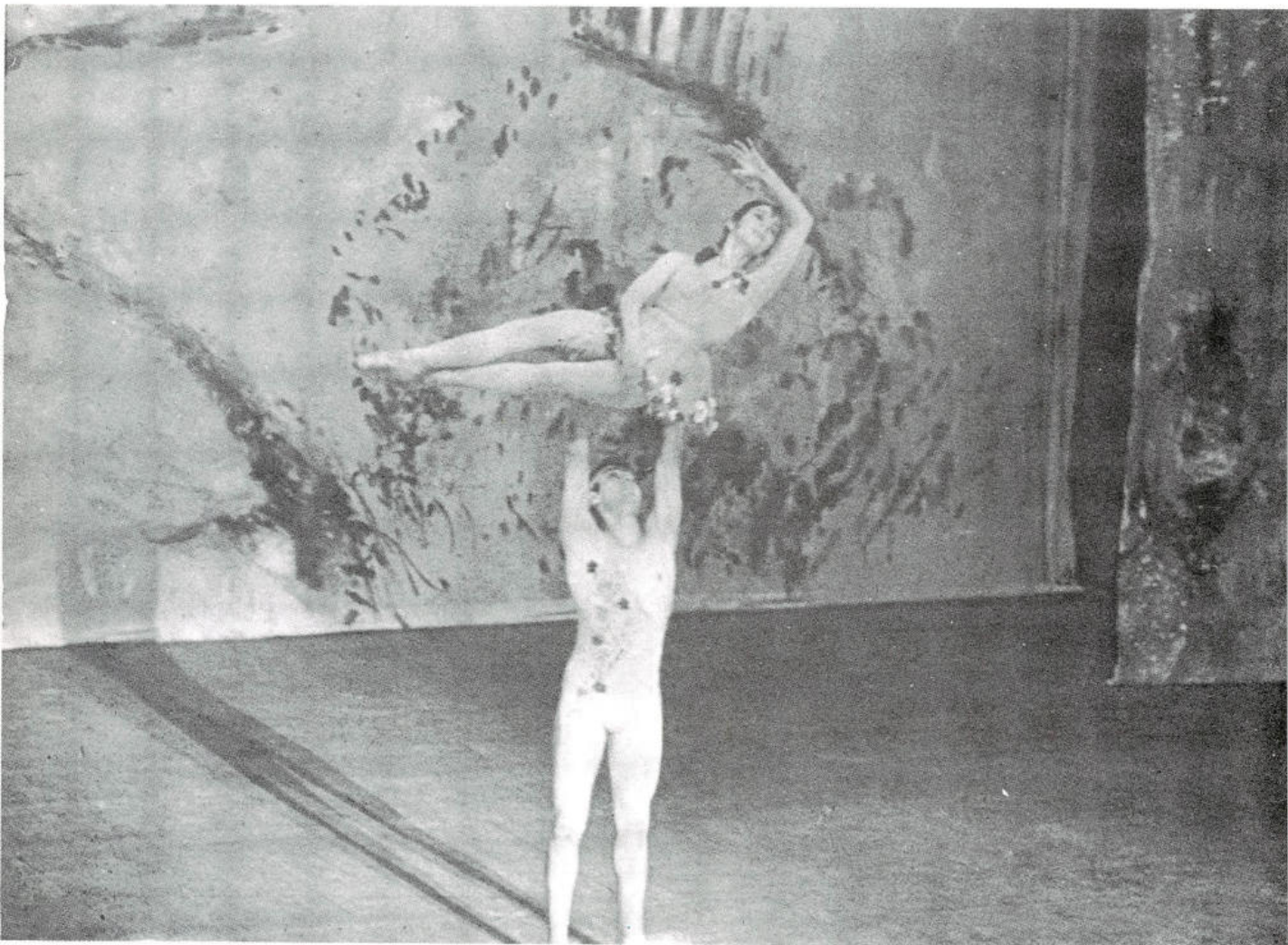
أذكر أنني خلال الموسم المسرحي عام ١٩٦٩ حصلت على موافقة وزير الثقافة الفرنسي الأديب أندريه مالرو بإيفاد المخرج والراقص العالمي سيرج ليفار من دار أوبرا باريس لإخراج باليه «دافنيس

(لوحة ١٢٦)
مارك شاجال.
رسم تفصيلي من
باليه دافنيس
وكلويه.



وكلويه» لراثيل و«مقدمة عصر يوم من أيام جنى الغاب» لديوسى على مسرح أوبرا القاهرة بأداء من فريق الباليه المصرى، كما ظفرت بإذن خاص من الفنان مارك شاجال باستنساخ لوحات الديكور التى أبدعها لباليه دافنيس وكلويه، وكانت تعدّ ذخراً فنياً ثميناً إلى أن التهمتھا النيران فى حريق الأوبرا فى أكتوبر ١٩٧١. وقاد أوركسترا القاهرة السيمفونى وفريق كورال أوبرا القاهرة جان لوى چوبير قائد الأوركسترا السيعفونى بمدينة ليون الفرنسية. وقد حقق العرض نجاحاً باهراً رغم ما كان يعترضه من صراعات شخصية من فينة إلى أخرى بين مجموعة الخبراء الروس [السوفييت] الذين كانوا يعدّون أنفسهم - وعن حق - أصحاب الفضل فى تكوين هذا الفريق وتدريبه وبين المخرج الفرنسى سيرج ليفار الذى كان يضيق بتدخل الخبراء الروس فى عمله خشية أن يكون فى ذلك تخريباً لجهوده. ورغم ذلك ظهر العرض بصورة جدّ مشرّفة. ولعل الخبراء الروس كانوا أكثر الناس بعدا عن توقّع قدرة المخرج الفرنسى على تحقيق هذا النجاح، ومع ذلك فقد بلغ بهم عمق فرحتهم فى نهاية العرض أن عانقوا الرجل بحماسة وحرارة صادقتين لا تستخفى وراءهما أية حساسيات قومية أو أيديولوجية، فأمام الفن الرفيع الجيد يشفّ وجدان الإنسان ولا يعود يرى غير الجمال وحده (لوحات ١٣٣ إلى ١٤٢).





(لوحة ١٣٤) باليه أوبرا القاهرة. دافنيس وكلويه ١٩٧٠. إخراج سيرج ليفار. المشهد الثالث. ماجدة صالح وعبد المنعم كامل. ديكور مارك شاجال تصوير د. ناجي يسي.

► (لوحة ١٣٣) باليه أوبرا القاهرة. دافنيس وكلويه ١٩٧٠. إخراج سيرج ليفار. عبد المنعم كامل وماجدة صالح. ديكور مارك شاجال. تصوير د. ناجي يسي.



► (لوحة ١٣٥، ١٣٦) باليه أوبرا القاهرة. دافنيس وكلويه ١٩٧٠. إخراج سيرج ليفار. المشهد الأخير. ماجدة صالح وعبدالمنعم كامل. ديكور مارك شاجال. تصوير د. ناجى يسى.

(لوحة ١٣٧) باليه أوبرا القاهرة. دافنيس وكلويه. إخراج سيرج ليفار. المشهد الأخير. ماجدة صالح وعبدالمنعم كامل وفريق أوبرا القاهرة. ديكور مارك شاجال. تصوير د. ناجى يسى.





► (لوحة ١٣٨) باليه أوبرا القاهرة دافنيس وكلويه ١٩٧٠. إخراج سيرج ليفار. ديكور مارك شاجال عبدالمنعم كامل وماجدة صالح. تصوير د. ناجي يسي.

(لوحة ١٣٩) مارك شاجال.
دراسة لأحد مناظر باليه دافنيس
وكلويه.

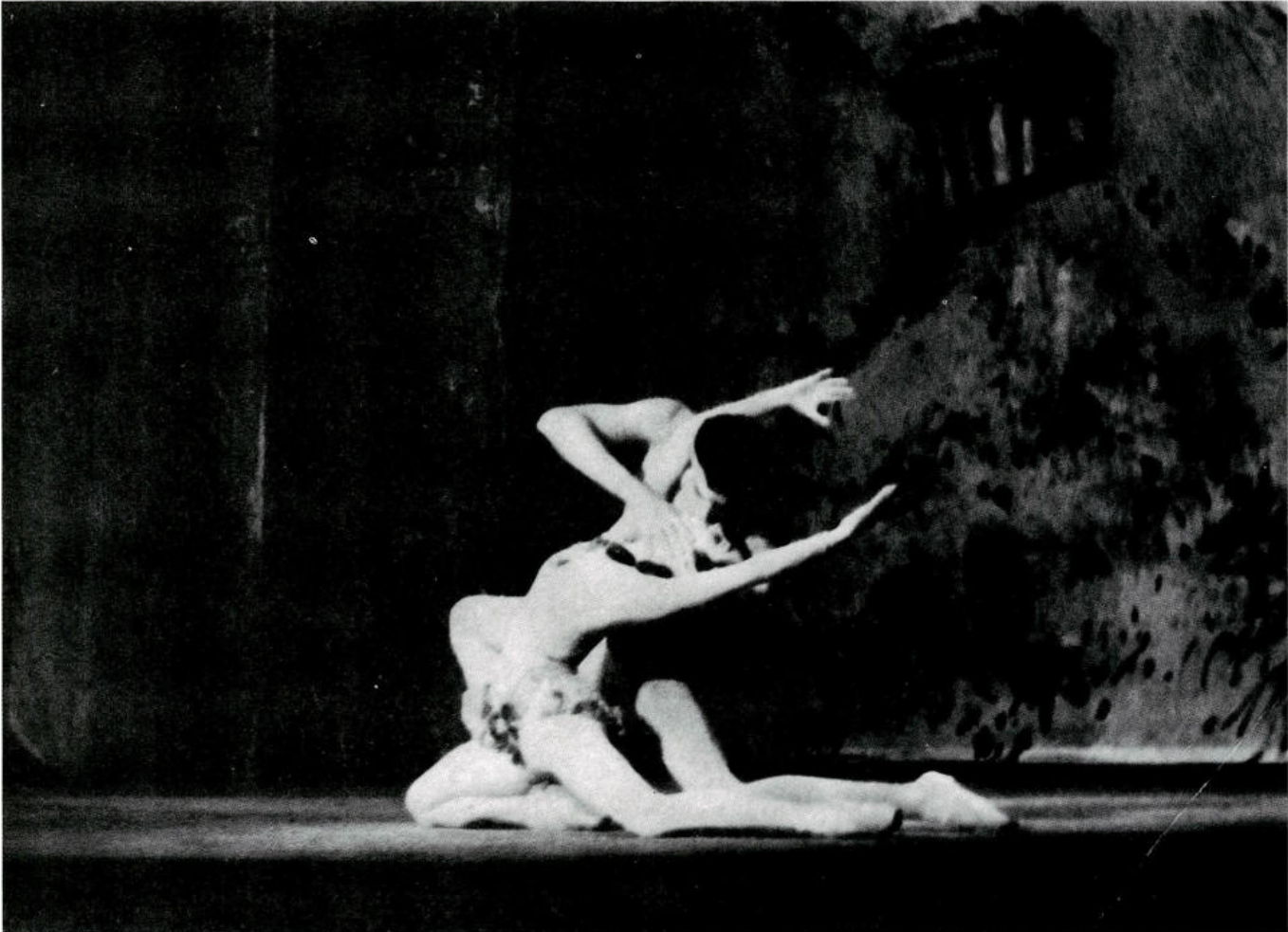


1970
The Egyptian Opera House
Cairo
by Marc Chagall



► (لوحة ١٤٠، ١٤١) سيرة حب. دافنيس وكلويه. ماجدة صالح وعبدالمعتم كامل. فرقة أوبرا باريس. موسم ألفية
القاهرة ١٩٦٩.

(لوحة ١٤٢) دافنيس وكلويه. عبدالمعتم كامل وماجدة صالح.



التطورات الموسيقية بعد ديوسى ورافيل

شونبرج وتلامذته

النمسا

إذا كان ديوسى قد أفلت في مستهل القرن العشرين من إسهام المقامات المألوفة المتداولة منذ تعديل السلم الموسيقى فى عام ١٧٢٢ وانطلق فى صياغة ميلودياته وفق سلم الأبعاد الكاملة^(٨٧٢)، فقد ابتكر الموسيقى النمساوى أرنولد شونبرج (١٨٧٤ - ١٩٥١) نظاماً ثورياً أشد انطلاقة للمقامات أطلق عليه اسم «اللامقيامية أو التحرر من المقامية»^(٨٧٣)، وهو ما لا يلتزم فيه بالمقام كما يلتزم الكلاسيكيون والرومانسيون أو حتى الانطباعيون والعصريون الذين يلتزمون بنظام المقامية واضحة المعالم. وكان عليه لكى يتحلل من «المقامية» أن يجعل خطوطه اللحنية تسير عبر مسافات غير متوافقة وغير مألوفة، وأن يصوغ مركبات هارمونية متنافرة، بعيدة كل البعد عن الهارمونية التقليدية (لوحه ١٤٣). على أن هذه اللامقامية تختلف عن المناهج الأخرى القريبة من المناهج المألوفة مثل المنهج المتعدد المقامات^(٨٧٤) حيث تنطوى المقطوعة الموسيقية على مقامات متعددة فى الوقت نفسه، كاحتوائها على ثلاثة خطوط بوليفونية يتبع كل منها مقاماً مستقلاً أو على خطين لحنيين يُعزفان معاً ويتبع كل منهما مقاماً مختلفاً وهو ما يسمى بالمقام المزدوج^(٨٧٥). وكان المنهج المتعدد المقامات قد شاع خلال المرحلة الرومانسية اللاحقة وإن كان قد استقى جذوره من المدارس القديمة منذ باخ.

وتطرف شونبرج فى منهجه الذى يقوم على أطراح المقامات المتعارف عليها عند الرومانسيين والتي سبق أن كتب منها مقطوعتين للأوركسترا يشبه أسلوبه فيهما أسلوب فاجنر، وابتدع قواعد تُعرف «بالسلسلة النغمية» تقوم على اختيار بضعة أنغام معينة يستخدمها أحياناً فى صورة صاعدة وأحياناً فى مقلوب صورتها لتبدو هابطة، وأحياناً يختار بعضاً منها ليبدأ بها سلسلة أخرى جديدة ظاناً أنه يستطيع بهذا الإجراء الاستغناء عن الميلودية فى الموسيقى، الأمر الذى يُحيل موسيقاه إلى مجرد آثار صوتية بلا سياق منطقي أو تكوين سوى. ومن هنا غدت موسيقاه عسيرة الفهم مغايرة لأية موسيقى عصرية أخرى.

وإذا كان أغلب ما تنطوى عليه الموسيقى العصرية بوجه عام هو الميلوديات المستحدثة غير المألوفة وتجنب التكرار، فقد استحدث شونبرج اتجاهاً آخر على نقيض الميلودية الكلاسيكية والرومانسية ذات المسار المستقيم التى تتيح للمستمع استساغة الموسيقى وإن مال إلى الإيجاز وتكثيف الميلودية كما هو الحال فى مقطوعاته للبيانو التى وضعها برقم ١٩ ضمن مجموعة مؤلفاته التى تعدّ من مؤلفات المرحلة المتوسطة من أعماله. وقد زاد شونبرج من تعقيد أسلوبه بمبالغته فى استخدام الوسائل الكونترانطية



بصورة مكثفة كما فعل بمقطوعته للغناء المفرد والكورال والأوركسترا «بطرس المتقلب»^(٨٧٦) (١٩١٢) والتي وضع لجزئها الثامن المسمى «الليل» عنوانا يحدّد به صورته البنائية هو «الپاسكاليا»، وهو لحن تسير تنوعاته من فوقه ويكون عادة على صورة القرار الملحّ، ولا يشكّل اللحن الذي اختاره أية ميلودية تستسيغها الأذن أو يمكنها تتبّعها مع ما يصاحبها من تنوّعات، ثم هو يكررها بعد تغيير مقامها عن المقام الأصلي أو بعد قلب صورتها الميلودية أو بعد إنقاص عدد وحداتها الزمنية ثم مضاعفتها، الأمر الذي يُربك القدرة على استيعاب الموسيقى فإذا المستمع عاجز عن تمييز اللحن الأصلي وتنوعاته برغم الدقة التي دوّن بها المؤلف هذه الموسيقى . ومن هنا كانت ثورة شونبرج الموسيقية ثورة نظرية أكثر منها ثورة جمالية حتى اضطر بعض من حاولوا تطبيق نظرياته وأسلوبه إلى التخفيف من مبالغاته، بل لقد أعرض بعضهم عن طريقته إعراضا تاما مثل ألويس هابا التشيكوسلوفاكي الذي كان قد بدأ بترسم خطى

شونبرج ثم انتهى به الأمر إلى الاقتراب من كلاسيكية رافيل المحدثه ، بل إنه تجاوز ذلك بعودته إلى الهارمونية التقليدية القائمة على التوافق النغمي والبعيدة عن التنافر ، كما هو الحال في رباعيته السابعة [مصنف رقم ٧٣ للوتريات الذي كتبه بين عامي ١٩٥٠ و ١٩٥١].

غير أن مؤلفات شونبرج المبكرة التي كتبها قبل أن ينسلخ عن التأثير الفاجنري كانت بالغة الروعة شبيهة بقصائد ريتشارد شتراوس الموسيقية لاسيما عمليه الأساسيين أوراتوريو «أغاني قلعة جوريه»^(٨٧٧) الذي يجمع بين الغناء والإلقاء المنغم (١٩٠٠) والقصيدة السيمفونية «ليلة التجلي»^(٨٧٨) التي صاغها أولاً (١٨٩٩) في صورة السداسية الوترية ثم حولها فيما بعد إلى صيغة للأوركسترا الوتري الكامل (١٩١١) لتوافقه مع مثل هذا النوع من الموسيقى التصويرية التي تمثل وصفاً موسيقياً لإحدى قصائد ريتشارد ديهميل (فقرة ١٧٠ من التسجيل الموسيقى)* :

يمضى عاشقان صوب أجمة موحشة

يسطع القمر على بلوطها الباسق.

وتعترف الصبية لعاشقها بخيانتها إياه

فيخفّف عن ضميرها وطأة الشعور بالذنب قائلاً :

انظري إلى القمر..... يغمر بضيائه الكون بأسره.

يخوضان المياه الضحلة الباردة

تدفعهما حرارة قلبيهما المتوهجين.

يرتمي كل منهما في حوض الآخر،

وتختلط أنفاسهما في قبلة.

وهكذا يغمر ضوء القمر السحري العاشقين

وقد امتد تأليف أرنولد شونبرج لأغاني «قلعة جوريه» الرفيعة من عام ١٩٠١ إلى عام ١٩١١ ، أى قرابة العقد الذي ظهرت فيه سيمفونية جوستاف مالر الرابعة وأوبرا توسكا لپوتشيني ، والذي انتهى بظهور سيمفونية الألف [الثامنة] لمالر وطائر النار وپتروشكا لسترافنسكى ودافنس وكلويه لموريس رافيل وفارس الورد لريتشارد شتراوس . ومع ذلك لم يحمل النص الموسيقى للأغنية الجورية الرفيعة أى أثر

* نقلها إلى العربية بتصرف صاحب هذه الدراسة .

من آثار ذلك العَقْد باستثناء صدى واه للموسيقى شتراوس . وما من شك في أن موسيقى هذه الأغاني الرفيعة تنحدر من موسيقى «تريستان وإيزولده» لريتشارد فاغنر ، فهي موسيقى معبرة عن نهايات العصر الرومانسي ، غير أن شونبرج ما لبث أن انقلب إلى النقيض فتوصل من خلال «اللامقامية»* إلى اكتشاف أسلوب الإثني عشر بُعداً كاملاً الذي أصبح الطريق الفسيح أمام جيل المؤلفين الموسيقيين الذين خلّفوا شونبرج في كافة أنحاء العالم كما قدمت .

ولقد استخدم شونبرج جبروت الموسيقى القوية التي اقتضتها موسيقى الأغاني الجورية (فقرة ١٧١ من التسجيل الموسيقي) لسرد قصة حب مشوب في إطار قالب شبيه بالأوراتوريو- ولعل هذا هو السبب في نُدرَة عزفها في الحفلات الموسيقية- تدور بين فالدمار ملك الدنمرك والحسنة الشابة توفيه . فيمتطي فالدمار صهوة جواده ليلا للقاء توفيه في قلعة جُورِيه حيث يكرعان نشوة الحب بنهم ، وإذا توفيه تناجي فالدمار منشدة :

تلتقي عيناك بعيني في شعاع حب

تسدل بعدها الأجفان ..

وما تلبث كفاي أن تذوبا في كفيك

حُضنك الآن دافئ...

كأنما تحوّل قبلة تُضرم الرغبة

أكفنا المتلاحمة لصيقة بشفتي

شقّ على التنهد،

وكأنما أنا على شفا موتٍ عذبٍ وشيك

وميضُ عينيك المُشعّ

سعير القبلة اللاهبة

ضوء النجوم الساطع يغمر الآفاق.

انظر...

هاهوذا يخبو مع تابشير بزوغ الفجر

وما يلبث حين يسجعو الليل ثانية

أن يتجدد

* Atonality التحرر من المقامية . نظام ثوري ابتكره أرنولد شونبرج لا يلتزم فيه بالمقام مثل الكلاسيكيين والرومانسيين أو حتى الانطباعيين والعصرين الذين يلتزمون بشيء من المقامية الواضحة المعالم . ولكي يتحلل من المقامية جعل خطوطه اللحنية تسير عبر مسافات غير متوافقة وغير مألوفة ، وصاغ مركبات هارمونية كثيرة التنافر بعيدة كل البعد عن الهارمونية التقليدية [م . م . م . ث] .

فينير الكون بأسره.
ما أقصر زمن مواتنا
لكأنه غفوةً بارقةً مفعمةٌ بالأنفاس الواهنة
من الغسق إلى الغسق.
فيذا حان الصحو
تلاقت عيناك بعيني عروسك المليحة،
رافلةً في جمال انتزعته من كف الموت.
ألا فلتصبن النيذ ذهبي الزبد،
ولتعب الكاس
نخب الموت الجليل
الباسم الباسل...
نحو القبر نمضي بنظرات جسورة مستبشرة.
أفليس موتنا نشوة؟
قُبلة!
ويجيها فالدمار منشداً:
يا أسرّتي... ما أروعك!
كم أثريتني وملأتني عزة وشموخا.
أنا في هوان في غير رحابك.
خلاً من الهمّ قلبي.
روحي تحررت من أصفادها
سكينةً تغشى جوانحي.
استرخي لبي.
ما أغرب هدأته.
تطوف على شفّتي همسات توشك أن تملو،
ثم ما تلبث أن تعود إلى قاع السكون.
وكأنما لا ينبض في صدري

سوى قلبك أنت الأثير .
وكأنما أنفاسى أنا تتردد فى صدرك أنت .
فكرى وفكرُك
يحلّقان ...
يجولان سويًا
إخالهما السُّحبُ
ما تكاد تلتقى حتى تتمازج ..
تتوحد ،
خالقة رؤى باهرة .
روحي تعبق بالسكينة .
أغوص بكيانى فى عينيك
حسبى ..
لا كلمة ...
لا نأمة ...

ويدهشنا أن هذه العواطف المحمومة كانت تختلط بشوق عارم إلى الموت ، وإذا توفيه تلقى مصرعها بإيعاز من الملكة الغيور . وهنا يتناول فالدمار على الآلهة متهما إياها بالظلم والقسوة . وعقابا له على تجديفه ترغمه الآلهة بعد موته على الركوض بجواده مع أتباعه فى الليل البهيم فيجفل الفلاحون . ثم ما تلبث ريح الصيف العاصفة أن تدفع بهؤلاء الفرسان الأشباح إلى قبورهم ، وتدعو الإنسان والحيوان والأرض والبحار إلى التنعم بالحياة ودفء الشمس .

وتنشد جوقات الكورال مجتمعة أغنية الختام :

تطلّعوا إلى إشراقة الشمس
تتلاّأ فى السماء بخيوط الذهب .
تضىء المشرق بأحلام الصباح ،
وتمرج باسمّة فوق أمواج الليل .
أعلا .. فأعلا
تزین جبينها المتألّق
خصلات الألق ،
ذهبية مُرسلة ...

وهذه القصة وإن بدت بدائية فمرّد ذلك إلى أن جنز بيتر چاكوبسن أول شعراء الدنمرك المحدثين قد كتبها حوالي عام ١٨٧٠ فاختلط الكثير من عناصرها مع بعضها البعض: تشوّف شاعر متيمّ إلى الموت، وحساسية شاب حالم، وتمردّ على الآلهة، وامتنال إنسان متشائم للأقدار.

وقد ضم الأوركسترا الضخم الذي قام بعزف هذه الأغاني الرفيعة أربعة آلات فلوت وأربعة آلات بيكولو وخمسة آلات أوبوا وسبعة آلات كلارينيت وثلاثة آلات باسون وخمسة آلات كونترا باسون وعشرة آلات نغير وسبعة آلات ترومبيت وسبعة آلات ترومبون وأربعة آلات هارپ وأحد عشر آلة طرقية وسيلبستا وعددا كبيرا من الآلات الوترية وخمسة مغنين منفردين وراو وثلاث مجموعات كورالية من الذكور وبضع مجموعات كورالية مختلطة. ولا ننكر أن ثمة مواضع في النص الموسيقي اعتمدت أكثر ما اعتمدت على ضخامة هذا الحشد الهائل من الآلات والأصوات الأدمية، ولكنها مواضع قليلة بالمقارنة بالأجزاء التي استُخدم فيها الأوركسترا الضخم للتعبير الرقيق الحاذق عن الألوان النغمية كما هي الحال في موسيقى مالر وريتشارد شتراوس وديبوسى. أما حضور فاجنر فنلمسه في تقنية اللحن الدال «لايتموتيف» الذي استخدمه شونبرج في بنائه الموسيقي خاصة أثناء الفواصل الموسيقية*، وقبل ذلك في «الهارمونية» وفي الكروماتية** الشبيهة بكروماتية أوبرا تريستان وإيزولده. ولقد أدّى ثراء الانتقالات المقامية*** في هذه الأغاني الرفيعة دورا هاما في تغيير المزاج الصوتي لسريان اللحن مما أضفى إحساسا طاغيا بالشوق العارم.

ولعل شونبرج قد نظر إلى موسيقاه هذه في أواخر أيامه بوصفها موسيقى عتيقة الأسلوب، غير أنها ماتزال تبدو لنا قمة من قمم الأسلوب الرومانسى بروعة تجسيدها لضياء القمر وإبراز حوارها الموسيقي للتأثير الدرامى. ومع طولها وازدحامها بالمواد الموسيقية فإنها تأسر المستمع ببساطة موسيقاها وبلاغتها وثراء تلويناتها الهارمونية واختلاجاتها الشعورية ووضوح منطقية صورها المتتابعة.

أنطوان فيبرن

وقد ترسّم موسيقيان من النمسا هما أنطون فون فيبرن^(٨٧٩) وألبان بيرج^(٨٨٠) خطى شونبرج في مجال الهارمونية وغدوا ألمع تلاميذه، ثم تجاوزاه في تطبيق نظريته حتى بات إنتاجهما أشد قرباً من

* Interludes الفواصل الموسيقية الأوركسترالية بين الأقسام الغنائية [م.م.م.ث.].

** Chromatic Chords التلوين باستخدام أنصاف الدرجات المتتالية لتلوين الجملة الموسيقية [م.م.م.ث.].

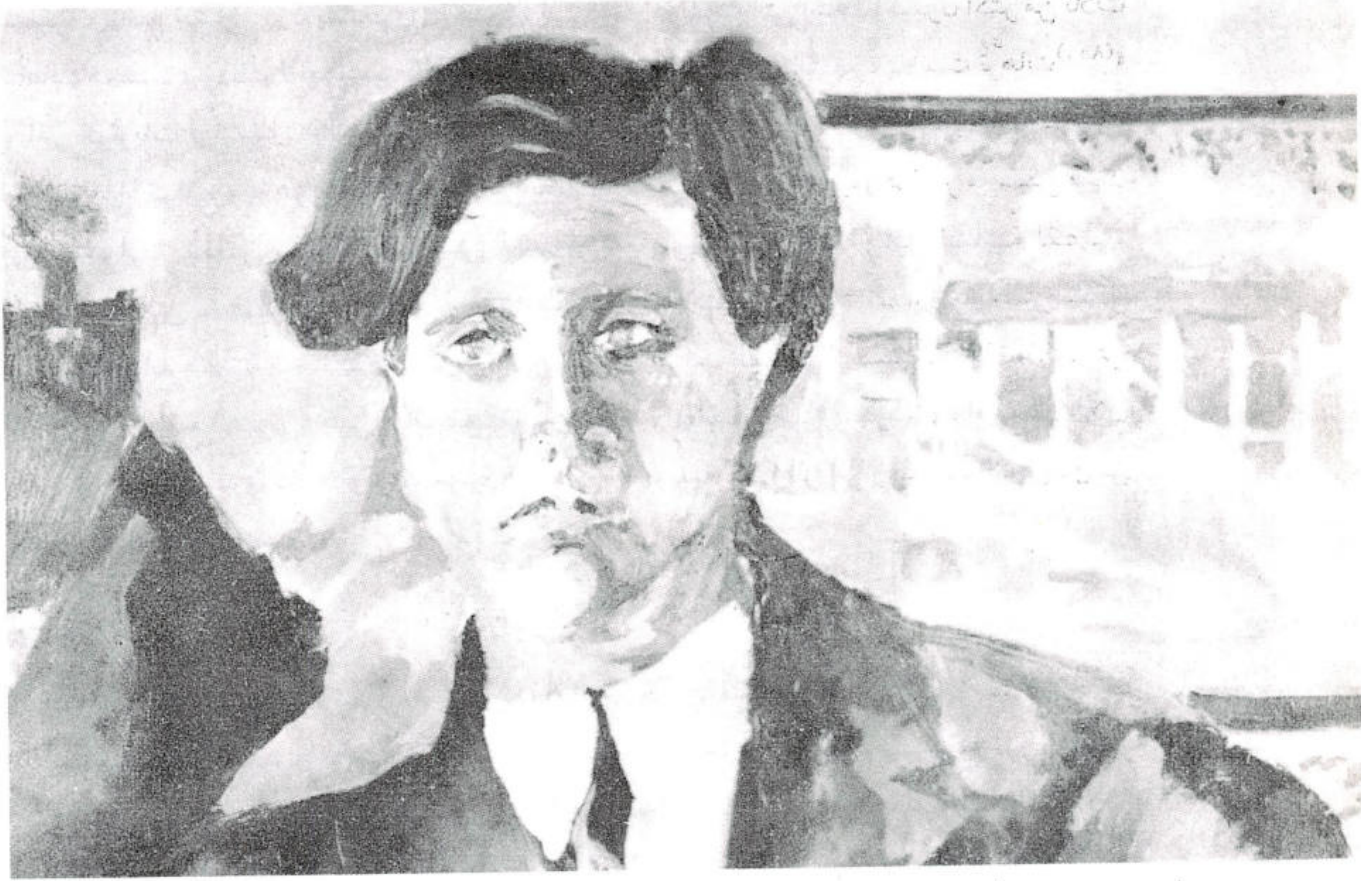
*** Modulation الانتقال بين مقامات موسيقي لنشر العديد من ألوان الطيف علي لوح المؤلف الموسيقي في نظام هندسي تفرضه

العلاقة بين بدايات المقامات المختلفة [م.م.م.ث.].

المنطقية وأنصع جمالاً. ولا يستغرق الاستماع إلى كافة المؤلفات التي أبدعها فيبرن أكثر من ثلاث ساعات فحسب، وذلك لأنها تتميز بالإيجاز الشديد حتى أن مقطوعته الشهيرة بـ «ست تُرّهات» (٨٨١) لرباعي الوترية لا تتعدى دقائق ثلاثاً، كما أن مقطوعاته الثلاث «للتشيللو» تفوق مقطوعات الترهات في قصرها إذ تتراوح مدة عزف الواحدة منها بين بضع ثوان ودقيقة واحدة. وأبرز عناصر موسيقى فيبرن هي نبرات إيقاعها التي ما تكاد تظهر حتى تذوب في ثنانيا الموسيقى، وكذا ألحانها المتناهية القصر، وميلوديتها التي تشترك في تشكيلها أنغامٌ من مختلف الآلات، والمركبات الهارمونية التي تشكل مفرداتها طابع صوتية مختلفة فإذا كل نغم من مفردات المركب الهارموني يُسند إلى آلة تختلف عن الأخرى في الطابع الصوتي، غير أن الصفة الغالبة على هذه الموسيقى هي «التجريد». وإذا شئنا إطلاق اسم على موسيقى فيبرن كان الأوفق تسميتها بالموسيقى التجريدية (٨٨٣) على غرار المذهب التجريدي في الفنون التشكيلية والمسرحية.

ألبان بيرج

وينتمي ألبان بيرج - رغم تلمذه على شونبرج - إلى مجموعة المؤلفين الذين كتبوا موسيقاهم خليطاً من أسلوب الماضي القديم والحاضر الجديد من أمثال مارتينو (لوحة ١٤٤) وفون وليامز وأرتور هونيجير وسيرجيه بروكوفيتش. وقد جاءت أعماله مختلفة عن أعمال أستاذه شونبرج وصديقه فيبرن كاختلاف بروكوفيتش عن سترافنسكي ورافيل عن ديوسى، إذ قامت موسيقاه على الميلودية المبنية على أساس السلم الموسيقى الدياتوني [الطبيعي غير الملون] المتبع في الموسيقى الكلاسيكية والرومانسية، كما احتفظ في هارمونيته بالمركبات الثلاثية المشتركة (أي قريبة الصلة فيما بينها) وشيّد منها مثل الكلاسيكيين إطارات قوية متينة استخدم معها أحياناً الطريقة الكروماتية* (٨٨٣) على غرار فاجنر. كما أنه أخذ الكثير عن باخ وعن الأغاني الشعبية وخاصة في كونشيرتو الفيولينه الذي كتبه عام ١٩٣٥ (٨٨٤)، واستخدم عناصر موسيقى الجاز على نطاق واسع في أوبراه «لولو» التي بدأ تأليفها عام ١٩٢٧ ولم يتمه. وهكذا تميز بيرج عن شونبرج وفيبرن بهذا الاختلاف الواضح في الأصول الفنية لأسلوب الكتابة، وبتباين شخصيته عنهما. وكان من الطبيعي أن يوظف قدراته الإبداعية لبناء الصورة الموسيقية وهو المحافظ على المقامية في موسيقاه. وقد سخر كل حصيلته من العناصر الموسيقية القديمة والجديدة في خدمة النموذج الدرامي الذي ابتكره وسماه «الدراما السيمفونية» وهو ما نتبينه في أوبراه «فوتسيك» (٨٨٥) التي أعدها أهمّ - ولا أقول أجمل - أوبرات القرن العشرين، والتي تسترعى الانتباه باختيارها لنص مسرحية أحد أبرز كتّاب المسرح وهو «جورج بوخنر». وتروى الأوبرا في ستة وعشرين مشهداً قصيراً قصة جندي فقير من أدنى الطبقات الاجتماعية عاش عيشة الضنك، ولم يخلف وراءه إلا الشقاء والبؤس. وهي فكرة واقعية تختلف عن واقعية شونبرج إذ هي واقعية راقية يدعونها أحياناً «الواقعية التعبيرية». وتتوالى مشاهد هذه



(لوحة ١٤٤) ألبان بيرج .

القصة مركزة سريعة بعضها إثر بعض ، يصور كل منها لحظة أساسية من اللحظات الدرامية إلى أن تتعاقب جميعاً في أسلوب تعبيرى محكم . وقد ضمّن كراستها الموسيقية نصوصاً تؤدّى بأسلوب غنائي غريب يجمع بين الإنشاد نصف الغنائي ونصف الكلامى على نهج أستاذه شونبرج .

ويتضح ميل بيرج إلى استخدام الوسائل القديمة والحديثة فى جمعه بين أوركسترا فاجنر وريتشارد شتراوس وبين آلات النفخ العسكرية التى يضعها وراء المسرح أو أعلاه ، بل إنه يضع الكلارينيت والهارمونيكما والأكورديون والجيتار فى أيدي الفرقة الموسيقية التى تعزف فى منظر «الحانة» (فقرة ١٧٢ من التسجيل الموسيقى) . واستطاع الأوركسترا 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 عادة ما تُعزف فى الحفلات الموسيقية مثل «الروندو» و«الپاسكاليا» ، دون أن يقصد بها أن تكون فواصل موسيقية بل أن تكون وثيقة الصلة بالسياق الموسيقى للأوبرا التى تفرض نفسها كجميع نماذج الأوبرا بفضل قوتها الدرامية وموسيقاها التى تدعم هذه القوة الدرامية وتساندها .

وتصور دراما «فوتسيك» جنديا جاهلاً مسلوب الإرادة خادماً لضابطه، ولُعبة فى يد طبيب الكتيبة غير الأمين. وقد وقع فوتسيك فى عشق ماريا وأنجب منها طفلاً وظل يقدم لها كل ما يجنيه، غير أنها ما لبثت أن سئمت حدة طباعه ووقعت فى غرام لاعب العصا [الدبوس] الطويل المزوّق الذى يتصدر الفرقة الموسيقية العسكرية حين رأته يسير مختالاً به، وهو ما أثار فوتسيك، فانطلق إلى غريمه ليثأر منه، غير أن غريمه كان يفوقه قوة فانهاه عليه ضرباً حتى أفقده الوعي. وقد أثار هذا الموقف سخرية ماريا فى البداية لكنها ما لبثت أن ندمت على سلوكها، لكن الفرصة كانت قد أفلتت. فلا يكاد يراها فوتسيك فى مكان ناء على مقربة من البحيرة حتى يذبحها ثم يصيبه الدهول فيهدى ويناجى شبحها الذى يترأى له، وينتهى بالموت غرقاً بعد أن يلقي بنفسه فى البحيرة. ثم يظهر ابنه من ماريا فى المنظر الختامى يلهو بحصانه الخشبي غير عابئ بالصبيبة الذين يحدثونه عن وفاة أمه بعد رؤيتهم جثتها. وقد قصد بيرج بتقديم هذا الصبى الذى يمثل دور الساذج الذى يسخر منه الآخرون أن يخرج عن الأحداث الدرامية فى المسرحية ويتوجه - كما قال فى إحدى محاضراته - إلى الجمهور الذى يخاطب فيه البشرية بأسرها. وأكد بيرج هذا المعنى بإعادة عرض جميع الألحان المرتبطة بشخصية فوتسيك بعد صياغتها فى جمل من مقام رى الصغير، ثم تنميتها من خلال التحويرات المقامية المحكمة حتى تبلغ ذروة مغزاها الموسيقى كلون من التلخيص الختامى، وهو النهج الذى استحقت من أجله موسيقى «فوتسيك» اسم «الدراما الموسيقية».

ولقد أتيح لى مشاهدة عرض أوبرا فوتسيك فى مهرجان سالزبورج عام ١٩٧١ وقد أخرجها جوستاف زيلتر بأسلوب حديث نابع من مقومات الثورة الصناعية ومرتبط بها أوثق ارتباط، فيقدم فوتسيك فى إطار حضرى حائر ما بين سمات مجتمع القرن الثامن عشر حين كتب جورج بوخز قصة الأوبرا (١٧٣٠) وسمات القرن العشرين حين صاغ ألبان بيرج موسيقاها (١٩٢٥). وفى هذا الإخراج العصرى يتجسد فوتسيك جندياً معاصراً يعيش فى ظل مداخن المصانع والأبنية الحديثة الشاهقة التى تحجب السماء وتشيع القتامة والاكنتاب فالمصانع هى المصانع فى كل مكان وزمان. كذلك الثكنات بدت دون شخصية مميزة بديكوراتها ذات اللون الرمادى المتجانس الذى لا تتخلله سوى فتحات ضيقة بشكل عيون مراقبة راصدة.

لقد نجح المخرج فى تقديم فوتسيك فى شخصية إنسان عادى شبيه بملايين البشر الذين يطحنهم ما يحيط بهم من مؤثرات رمز إليها باللون الرمادى المتجانس، فالمباني كلها عيون ترقبه حيثما يروح ويغدو أثناء حياته اليومية العادية، والتمثال القائم فى الميدان رمز للسلطة يمدّ ذراعه مبسوطه وكأنه عل أهبة الاستعداد لخلق فوتسيك إذا انحرف أو حاد عن السبيل. وتمتد شواهد التلوث الحضرى إلى الحقول

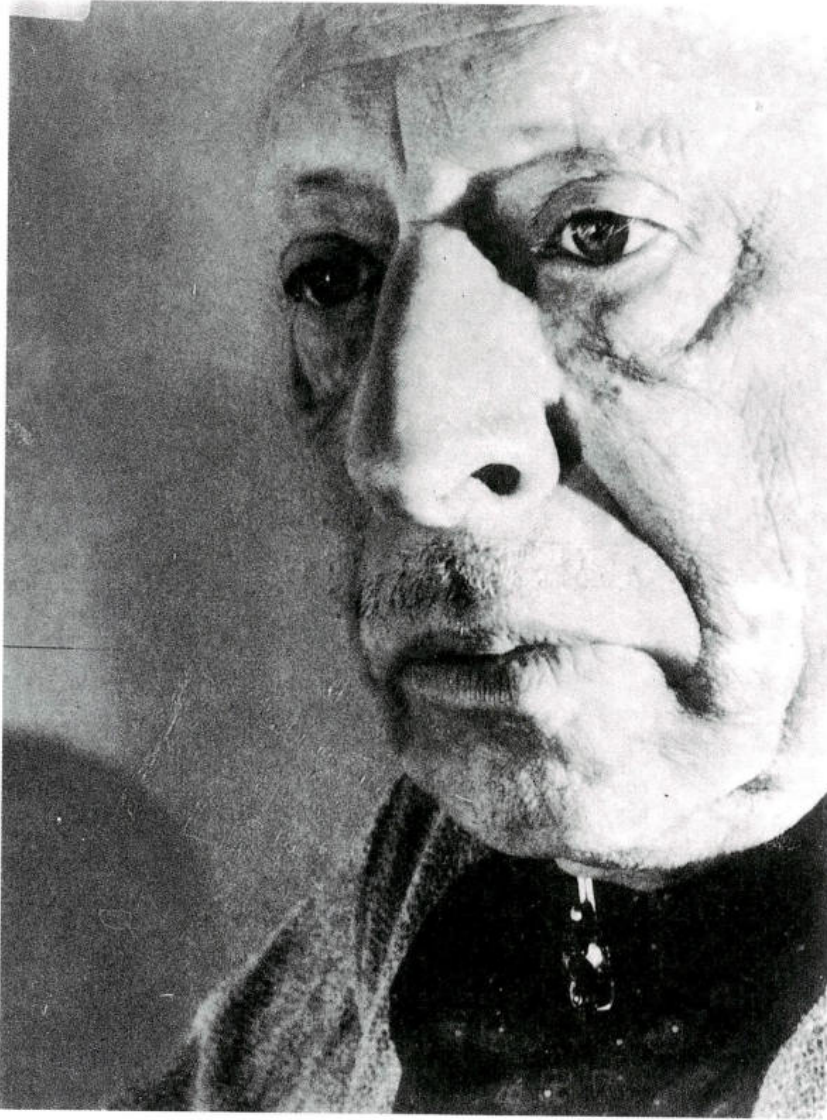
حيث يحطّب فوتسيك فيبدو الحقل عقيماً مجدباً. مثل هذه البيئة القاسية الخشنة لا يمكن أن تتيح للشخصية الازدهار أو النهوض. ومن هنا لا يكون أمام فوتسيك إلا الضياع في حب ماريا وابنه قاطعا كل صلة بالعالم الخارجى ساعة أو بعض ساعة. وما إن تتكاتف الظروف الخارجية لحرمانه من هذه المتعة الموقوتة حتى يفقد فوتسيك رشده وينقلب مجنوناً ثائراً كاسراً بعد أن تنهش الغيرة قلبه ولا يبقى له بعد ما يعيش من أجله، فهو جندي هُتكت كرامته.

لقد كان أداء دور فوتسيك رائعاً وأدى المغنى بصوته وإيماءاته دوراً جوهرياً في دعم نظرة المخرج لهذه الشخصية التى تظلّ شخصية بسيطة فاضلة إلى أن يتهياً لها من الشبهات ما يجعل منها القاضى والجلاد فى آن، فينفذ شرعته التى ارتضاها. وهو فى ذلك - تضامناً مع المخرج - يتجاهل ما طالب به بيرج عند تنفيذ أوبراه بالأى ينشغل أى فرد فى هذه الأوبرا بأى شىء غير الأوبرا ذاتها التى تتطلع إلى أبعاد تتجاوز الأبعاد الشخصية أو مصير الفرد ذاته. غير أنه - والحق يقال - هناك الكثير الذى يمكن أن يقال إنصافاً للفرد فى أوبرا فوتسيك وتغليباً له على الرمز الكامن فى ذهن بيرج عن هذا الشخصية. ولقد تميز عرض أوبرا فوتسيك فى مهرجان سالزبورج بالغناء الراقى الرائع، وقاد الأوبرا فى مهرجان سالزبورج المايسترو العالمى كارل بيم الذى أضفى على النص الموسيقى روحاً رومانسية فياضة، 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 بيير بوليز.

روسيا فى القرن العشرين

سترافنسكى

يعدّ سترافنسكى^(٨٨٦) أهم موسيقى ظهر فى القرن العشرين شق طريقه فى اتجاه عصرى مخالف لاتجاه ديبوسى، واستمر حتى وفاته فى سن التاسعة والثمانين يقدم كل عام عملاً موسيقياً يثير دهشة أصدقائه وخصومه على السواء. ومنذ ظهرت أعماله الموسيقية الثلاثة لباليهات «طائر النار» (١٩١٠) «وبتروشكا» (١٩١١) «وطقوس الربيع» (١٩١٣) وهى تنافس أشهر السيمفونيات الكلاسيكية فى الحفلات الموسيقية رغم ثورتها بالنسبة لموسيقى القرن الماضى. ومع تنوع أسلوبه الموسيقى وتقلّب نزعاته فإنه يعكس مع ذلك مهارة فائقة وخبرة واسعة بأصول الصنعة. وإذ كان من المتعذر تتبع خطوات نموه وتطوره منذ البداية حتى بلوغه القمة فإن أسلم وسيلة لدراسة مؤلفاته العديدة هو استشعار 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 «مسيرة الماجن» (٨٨٧) عام ١٩٥١ .

المرحلة الثالثة : منذ عام ١٩٥٢ حتى عام ١٩٧١ .

ولا يجوز أن نُغفل مع هذا التقسيم أنه كان كثير التقلب والتردد بين مختلف الاتجاهات حتى لنراه يعود خلال المرحتين الأخيرتين إلى الكلاسيكية المحدثة، ثم يرجع إلى عهده الثورى الأول، ثم يرتد عنه، وهكذا .

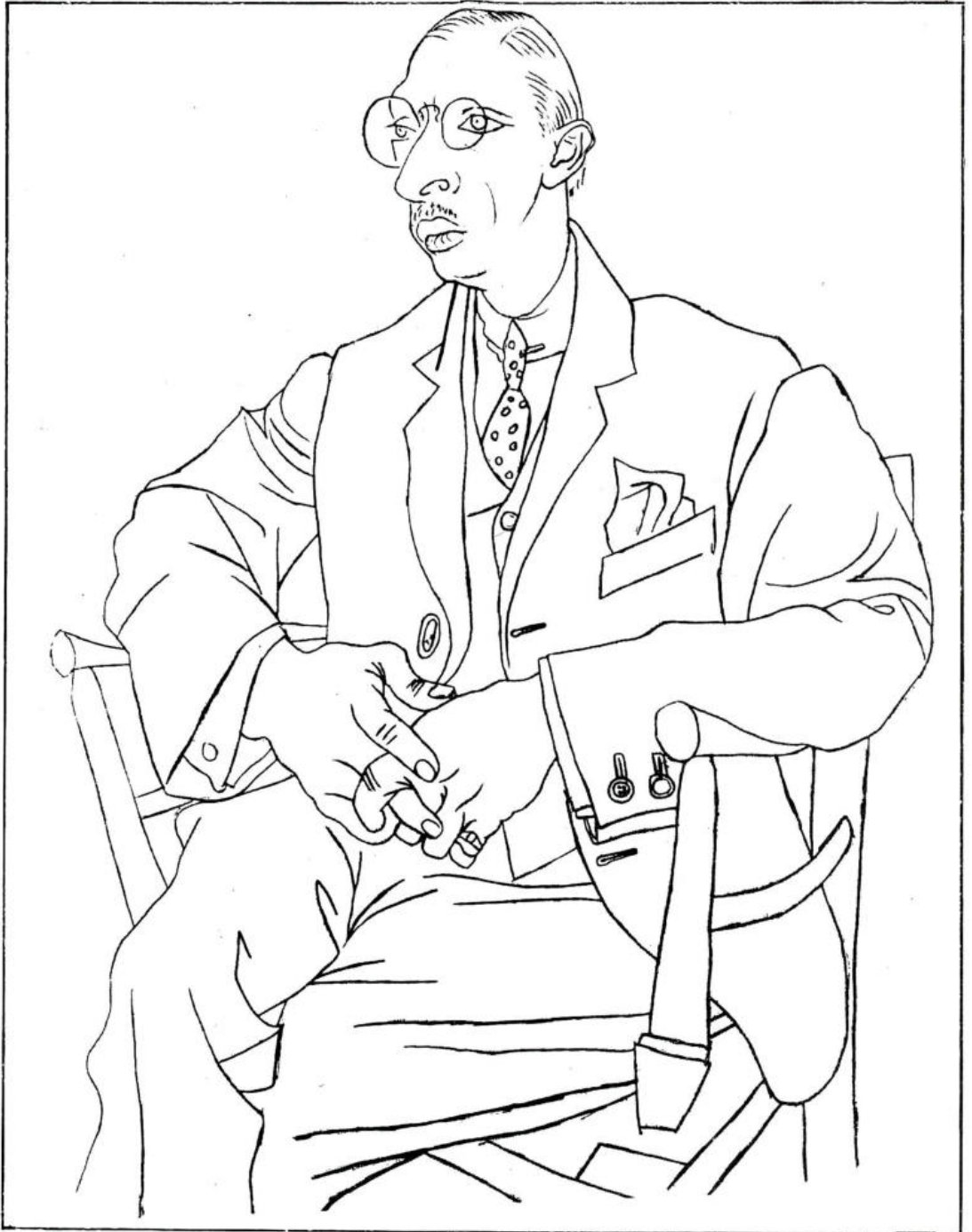
وتشمل المرحلة الأولى من تاريخ سترافنسكى الفنى أهم مؤلفاته التى أقامت مجد الباليه الروسى فى أوربا وأعلت من شأن أسلوبه الثورى وخاصة إيقاعه المركّب من صور إيقاعية مختلفة النبرات متحرّرة

من جميع القواعد التي كانت موضع الدراسة والتطبيق في حقل الموسيقى قبله . فلقد أثارت موسيقى «طقوس الربيع» ضجة كبرى منذ بدأ الإعداد لتقديم فرقة الباليه الروسى التي كان يديرها «دياجيليف» في باريس عام ١٩١٣ ، وادّعى البعض أنها شديدة التعقيد، وذلك لحاجتها إلى مجموعة من العازفين والراقصين المهرة، وإلى تدريب طويل متواصل نظراً لخروج المؤلف على جميع الأشكال المألوفة، لاسيما التغيير الدائم في أوزانها في الوقت الذي كانت تنبنى فيه موسيقى الماضى على ميزان واحد لا يتغير إلا في النادر . ومع هذا فقد تزايدت حماسة المشاهدين، وإذا هي تنتقل من حفلات الباليه إلى حفلات الكونسير، وأصبح تقديم أى أوركسترا سيمفونى لها بمثابة شهادة بتفوقه الفنى في الأداء . وما من شك في أن أنصارها وأعداءها قد غالوا على السواء، ذلك أنها تتضمن أجزاء بدائية قد تصيب المستمع

(لوحة ١٤٦)
سترافنسكى .



بالدّوار، إلى جوار أجزاء تعدّ آية من آيات الجمال الرائع الفريد. ومع أنها تمثل تطوراً منطقيّاً لأسلوب سترافنسكى منذ «طائر النار» و«پتروشكا» فإنها نابعة منهما مباشرة، بل هي تتضمن جزءاً يكاد يكون منقولاً حرفياً من موسيقى الساحر كاستشى فى «طائر النار». وقد لجأ سترافنسكى فيها إلى الوسائل الكونترابنطية إلى جانب الصور الإيقاعية الجبارة التى تبدو وكأنها صدمات مباغته أو ثورة غضب عارمة يتجلّى فيها أثر التكتيف. ولا شك أنه وضع موسيقاها التى تنفرد بكيان ذاتى فى دقة مستفيضة مدركاً



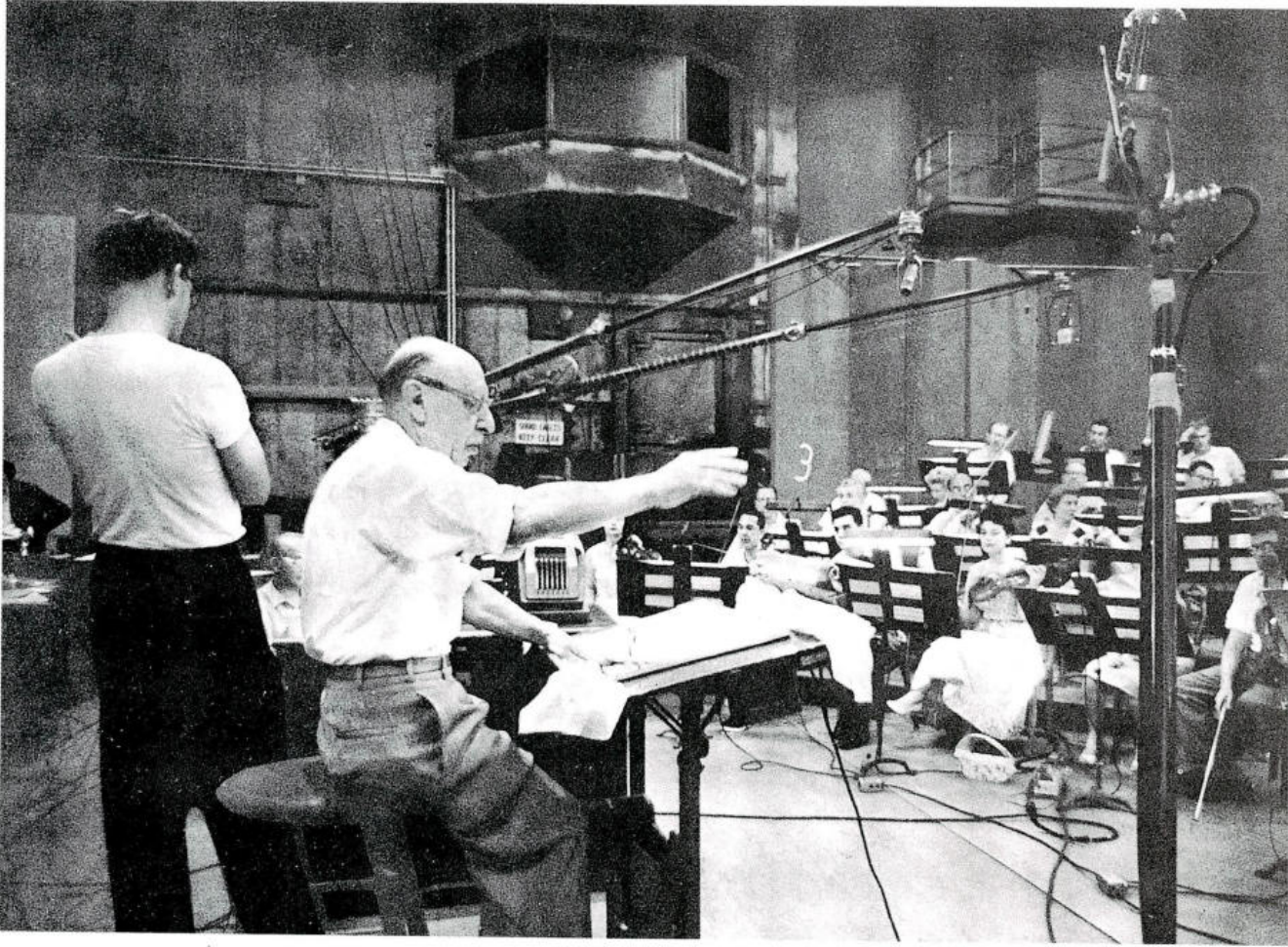
الطاقات الضخمة للأوركسترا الكبير . وكم أكد ستراافنسكى نفسه فى مناسبات عدة أن «طقوس الربيع» ليست مجرد موسيقى لمصاحبة الباليه، بل إن الباليه ذاته هو مصاحبة توضيحية للموسيقى أو نوع من الإخراج المسرحى لها حيث يقوم الرقص بوصف المضمون العام لكراستها الموسيقية (لوحات ١٤٥، ١٤٦، ١٤٧، ١٤٨).

ويبدأ المشهد الأول برقص الفتيان والفتيات خلال فصل الربيع، يتلوه أحد الطقوس البدائية بإيقاع رقص فطرى يعتمد على ديبب قوى . ويلى اختطاف إحدى الفتيات رقصات الربيع الدائرية وعروض المباريات بين المدن المتنافسة التى تنتهى بسجود أحد الشيوخ المشاركين فى الحفل على الأرض وتقبيلها .

ويبدأ المشهد الثانى - بعد تصدير موسيقى بعنوان «الليلة الوثنية» - بالتمهيد لتقديم ضحية بشرية قرباناً للربيع وفق التقليد الوثنى القديم، فيجرى اختيار الضحية التى تتلقى طقوس التكريم المألوفة فتعلو صيحات الابتهاج إلى الأسلاف حتى تتقدم الفتاة المصطفاة لترقص إلى أن تهوى صريعة من فرط الإعياء .

وسواء صيغت موسيقى طقوس الربيع أولاً ثم صُمّمت لها رقصات الباليه أو صيغت بعدها فهى قبل كل شىء موسيقى تصويرية تتبع برنامجاً محدداً كما أوضح ستراافنسكى نفسه بكراستها الموسيقية، فهى ليست عملاً من صميم الموسيقى المطلقة مثل كونشيرتو باخ من مقام صول صغير الذى كتُب فى الأصل للبيانو والأوركسترا الوترى ثم قام أحد مصمّمى رقصات الباليه بوضع رقصات له، بل إن «طقوس الربيع» هى قصيد سيمفونى كبير يصور برنامجاً شغل ذهن ستراافنسكى طويلاً، وقد اعترف هو نفسه إلى أنه قد راودته من قبل 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 ستراافنسكى، وهى السمة الملحوظة أيضاً فى ألحان موسورسكى وبورودين وريمسكى كورسكوف مؤسس الاتجاه القومى فى الموسيقى الروسية وأضرابهم من المؤلفين الموهوبين، بل إن أصالته بلغت حداً لم ينجح معه فى كبح جماح ألحانه الروسية من التدفق حين أراد تجربة الكتابة بأسلوب شونبرج الهارمونى فى سنيه الأخيرة . كذلك برزت هذه السمة الروسية فى التنوعات التى أجراها ستراافنسكى على لحن مستعار من بيرجوليزى الإيطالى بعنوان «پولتشنيللا»^(٨٨٨) (١٩٢٠) . وما أشبههه فى هذا بريمسكى كورسكوف عندما ألف موسيقى إسبانية فى متتاليته الأوركسترالية المسماة سماها «النزوات الإسبانية» فإذا اللكنة الروسية تتجلى فى موسيقاه الإسبانية .



(لوحة ١٤٨) سترافنسكى المؤلف القائد.

لقد ظفرت موسيقى «طقوس الربيع» بمكانتها البارزة لا بين أعمال سترافنسكى الموسيقية وحسب بل بين الأعمال الموسيقية العصرية كلها بفضل طاقتها الهائلة التى لم يسبقها ولم يلحق بها نظير، فلم يحدث أن قدم الأوركسترا موسيقى يمثل هذا الشموخ الرنان الهائل وهذه القوة الإيقاعية الجبارة التى قدمها أوركسترا سترافنسكى فى «طقوس الربيع» (فقرة ١٧٣ من التسجيل الموسيقى).

وحتى وفاة سترافنسكى فى التاسعة والثمانين، ورغم قلة الإثارة التى كانت تثيرها مبتكراته فى بداية القرن، طلع علينا بمؤلفات جديدة تكشف عن تقلب عصريته بين عدة اتجاهات وكأنه حتى قرب 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 مباراة أو اصطراع أو محاجة^(٩٥٤) الذى كتب موسيقاه بين عامى ١٩٥٤ و١٩٥٧، وزار بعد ذلك موسكو وليننجراد للمرة الأولى منذ الثورة الروسية، حتى إذا عاد من رحلاته بدأ يكتب «كانتاتا» لنصوص عبرية باسم «إبراهيم وإسحاق»، فى الوقت الذى أنجز فيه شوستاكوفتش سيمفونيته الرابعة عشرة وإن لم تضاف جديداً يبرز ما ورد بسيمفونياته الأولى والخامسة والسابعة.

بروكوفيف

ويتألق بعد ستراافنسكى من الموسيقين الروس الذين تخطت أعمالهم حدود روسيا وطافت العالم بأسره خلال القرن العشرين اسم سيرجيه بروكوفيف (لوحة ١٤٩) (١٨٩١-١٩٥٣) الذى يعدّ أفضل مؤلف فى القرن العشرين حافظ على تقاليد السيمفونية والكونشرتو، وكان إسهامه فى هذا المجال أكبر وأهم من ستراافنسكى الذى تفوقت مؤلفاته للباليه على مؤلفاته الأخرى. وليس معنى محافظة بروكوفيف على تقاليد السيمفونية الكلاسيكية أنه كان كلاسيكياً بحتاً 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

(لوحة ١٤٩)
بروكوفيف.



روما بفضل انتشار مذهب «الدادية» و«المستقبلية» وقام الشاعر فلاديمير مايكوفسكى بمحاولة للجمع بين المستقبلية والماركسية، فتعمد بروكوفيف السخرية من أصحاب هذين المذهبين ومن شايعوهم بكتابة السيمفونية الكلاسيكية للرد على دعاة موسيقى الجلبة دون الميلودية مثل قصيدة أرتور هونيجر السيمفونية «پاسيفيك ٢٣١» (٨٨٩) التي تحاكي صوت قاطرة بخارية اشتهرت بسرعتها عام ١٩١٥ (٨٩٠) ومثل قصيدة «مصنع الحديد» لموسولوف. وتتجلى فى سيمفونية بروكوفيف الكلاسيكية كل سمات أسلوبه فى الميلودية البسيطة القريبة من الفطرة، ثم التجائه إلى الهارمونية المتنافرة فى بعض المواضع والإعلاء من شأن الإيقاع حتى لا تكاد تخلو موسيقاه منه. تلك هى الملامح التى تبينها فى الجزء الثالث من سيمفونيته الكلاسيكية المعروف باسم «رقصة الجاقوت» (فقرة ١٧٤ من التسجيل الموسيقى).

وكتب بروكوفيف سبع سيمفونيات لم تشتهر منها غير الأولى والخامسة وإن عُرِفَت السابعة بين الفينة والأخرى، كما كتب للبيانو سبعة كونشرتات لم يشتهر منها غير الثالث، وكتب كونشرتو للثيولينه وآخر للتشيللو قَلَّمَا يُعزفان. وقد أثبت الناقد الروسى نستيف وجود ملامح أسلوب بروكوفيف حتى فى أبسط ألحانه الأولى، فإذا هو يقتطف من أوبراه غير المشهورة «المارد» (١٩٠٠) لحناً مسرحياً يسير من فوق قرار متكرر فى شكل المصاحبة لصورة المارش ليدلّل على أنه ينطوى - رغم سذاجة طابعه - على لمحات من أسلوب بروكوفيف، 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 بروكوفيف الشائعة فى مؤلفاته الموسيقية.

أما أوبراه «مادالينا» (١٩١١ - ١٩١٣) فقد خلت من الألحان المسرحية حتى بدت جافة عقيمة لقيامها أساساً على الإلقاء المنغم، كما لم تشتمل إلا على ميلودية وحيدة تتمثل فى إنشاد كورالى من ملاحى الجندول خلف الكواليس. وتكاد أوبرا «المقامر» هى الأخرى تقوم على الحوار الكلامى المنشور دون أن تشتمل على لحن مسرحى واحد أو إنشاد كورالى أو حتى غناء لمجموعة صغيرة من المغنين. وقد كان من العسير وضع كلمات غنائية لها لتعقد إطارها الهارمونى المتنافر الأنغام - الذى استخدمه بروكوفيف فى تصوير الشخصيات الشريرة. وبهذا اعتمدت الأوبرا على الحوار المسرحى العادى أكثر من اعتمادها على الغناء، كما كانت اللحظات النادرة التى لجأ فيها بروكوفيف إلى الميلودية بالغة الاقتضاب.

وتشتمل أوبرا «حُب البرتقالات الثلاثة» التى كتبها بين عامى (١٩١٧ - ١٩١٩) وفق نصوص ملهاة أعدّها جوتسى (٨٩١) فى القرن الثامن عشر على مارش ومقطوعة خفيفة «سكرتسو» نالت شهرة واسعة

فى برامج حفلات الموسيقى السيمفونية . وقد راعى بروكوفيفث الذوق الأمريكى فى هذه الأوبرا التى أخرجتها «مارى جاردن» بشيكاغو ، واختار لها لغة موسيقية أبسط من لغة أوبراه «المقارم» - حسبما ذكر هو فى مذكراته الشخصية - باستثناء الجزئين اللذين يُعزفان الآن فى الحفلات الموسيقية وبعض مقطوعات الرقص ذات الميلوديات غير المتدفقة والمكونة من فقرات قصيرة متتالية تتخللها فواصل .

وجاءت أولى أوبراته السوفيتية سنة ١٩٣٩ فى صورة مشجاة «ميلودراما» واقعية تعرض الحياة بحلوها ومرّها وجمالها وقبحها وسموها وحقارتها عل نهج أوبرات بوتشيني وماسكانى وليونكفاللو ، وبطلها «سيمون كوتكو» هو شخصية الجندى الأوكرابىنى الذى عاد من ساحة القتال إلى صفوف الثورة ، وكان عليه أن يفوز بعروسه وأن يحبط فى الوقت نفسه مؤامرات أبيها ضد الثورة . ويمتدح الناقد نستيف الأجزاء المنطوية على الميلوديات الجميلة التى تشمل ألحاناً كورالية أوكرانية فولكلورية وخاصة الأغانى الثنائية التى تدور بين العاشقين وإن انتقد المسار الميلودى لتلك الألحان . كذلك أبدى إعجاباه بغلبة الإلقاء المنعم على الألحان ، غير أن أملة خاب مع ختام الأوبرا إذ كان يؤثر انتهاءها بما يوحى بالبطولة والوطنية اللتين كان يقتضيهما الحدث الدرامى بدلاً من ختامها الفاتر .

وتضم آخر أوبراته «الحرب والسلام» (١٩٤٢) جميع أنواع الميلودية ، بينما يرى العديد من النقاد انطواء أوبراه السابقة «الرجل الحقيقى» على ثراء فى الميلودية تركزت فى دراما أضيق حدوداً من أوبرا «الحرب والسلام» . وقد أدان اتحاد المؤلفين السوفيت أوبرا «الرجل الحقيقى» حين أصدرت اللجنة المركزية للحزب الشيوعى عام ١٩٤٨ حكمها على بروكوفيفث متهمه إياه بالانحراف عن الأساليب الفنية الجديرة بالشعب السوفيتى وبخروجه باتجاهات معادية للديمقراطية فى أسلوبه الموسيقى ! غير أن اللجنة المركزية عادت فسحبت قرارها وسمحت بإخراجها ، واقترح بعض المعجبين ببروكوفيفث اعتبارها نموذجاً «للواقعية الاشتراكية» ، وهو ما يثبت عدم جدية مثل هذه الأحكام السلطوية المتسرعة البعيدة عن الموضوعية .

وكان الحزب الشيوعى السوفيتى قد أصدر قراراً عام ١٩٤٨ بإدانة عمليين موسيقيين عدّهما ستالين معادين للثورة هما أوبرا «الصدّاقة العظمى» لموراديللى وأوبرا «ليدى مكبث من متسنسك» لشوستاكوفيتش . ثم كان أن قام اتحاد المؤلفين السوفيتى إثر صدور هذا القرار بحملة واسعة ضد عدد آخر من المؤلفين من بينهم بروكوفيفث الذى اتهموه بالانحراف عن الموسيقى السوفيتية لتجنّبه الميلودية ، ورأوا فى مقطوعته الشهيرة للأطفال «بطرس والذئب» (١٩٣٦) «نوعاً من فضلات الموسيقى» ! وقد حال مرض بروكوفيفث بينه وبين المثول أمام اتحاد المؤلفين للدفاع عن نفسه غير أنه اضطر إلى كتابة رسالة يعترف فيها باحتمال تأثره بأساليب الغرب متعهدا بتنفيذ توصيات الحزب بإثراء الميلوديات والمقامات وتغليب الألحان المسرحية على الإلقاء المنعم فى كتابة الأوبرا . أتراه كان بوسعه الوفاء بمثل هذا الوعد بعد

أن شرح وجهة نظره في نهاية رسالته للاتحاد قائلاً «لقد كنت موضع نقد مستديم لتفضيلي الإلقاء المنغم على الألحان المسرحية، لكنني هكذا أحب المسرح، وأعتقد أن من حق جمهور الأوبرا أن يتوقع انطباعات مرئية إلى جانب المتعة السمعية، وإلا لآثر الاختلاف إلى حفل موسيقى على المجئ لمشاهدة الأوبرا» (١٩٢٠).

وكان بروكوفيف قد كتب الموسيقى لبعض عروضه للباليه قبل قرار عام ١٩٤٨ يتميز من بينها باليه «روميو وجولييت» و«سندريللا» وتألقت منها جميعاً باليه «زهرة من حجر» الذي كتبه عام ١٩٤٨ - ١٩٥٠، وهو يفصح عن مقومات شخصيته أكثر من أي باليه آخر من أعماله الباليه، وقد صور فيه شخصية فنان تشكيلي خزاف [ولعله الفنان الوحيد بين الشخصيات التي تناولها] يهجر قريته وخطيبته ومعلمه الشيخ الحكيم، ويرحل باحثاً عن زهرة أسطورية من حجر يتوج بها جمال فنه. ويروغ القرية أثناء غيابها دجال يثير الذعر في نفس خطيبة الفنان الذي سرعان ما يعود حاملاً إناء زهور إلى سوق القرية، ويلتقى بعروسه سعيداً ثم ينتقم من الدجال مستعيناً بـ «سيدة جبل النحاس» الأسطورية. وتبدو روعة موسيقى بروكوفيف ووحدها المتسقة في تصوير جمال الحب وقبح الشر وفي الرقصات الفولكلورية في سوق القرية.

كذلك ارتفع بروكوفيف بفن الموسيقى التصويرية للأفلام السينمائية حين وضع موسيقى دُرّتي المخرج العبقرى أيزنشتاين، وهما فيلم «ألكسندر نكسكى» وفيلم «إيثان الرهيب» فإذا هذه الموسيقى تسهم بقدر كبير في المجد الذي ظفر به أيزنشتاين، كما غدت موسيقى الفيلمين متعة عشاق الموسيقى في حفلات الكونسير.

وقد أثبتت التقاليد الموسيقية في الاتحاد السوفيتي السابق قدرتها على البقاء والتطور رغم التغيرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية الهائلة التي طرأت عليه والتي لم يسبق لها مثيل في العالم كله. وقد حاول بعض الموسيقيين في العشرينات تنحية تقاليد السيمفونية وموسيقى الحجرة بوصفها من مخلفات الثقافة البرجوازية، مقترحين استحداث تقاليد بروتيتارية تقوم على الأغاني الشعبية، في حين حاول غيرهم إبداع نوع من التأليف الموسيقي المتحرر من القواعد القديمة لاسيما المقامات والسلالم التقليدية أي الالتزام بأساس السلم وقواعد الانتقال منه وإليه، والاتجاه إلى تجارب مثل تجارب كسور الأبعاد الموسيقية الدقيقة (١٩٣٠) التي تشتمل على ربع المقام وتُمنه التي نادى بها «هابا» التشيكي، ومثل تجارب العزف على الآلات الموسيقية الإلكترونية. ومع هذا فقد سادت المحافظة على التقاليد الكلاسيكية بصفة عامة، ولعل الفضل في ذلك يرجع لولع لينين بموسيقى بيتهوفن حتى اعترف بعض الكتاب السوفييت بأن التقاليد الكلاسيكية ليست إلتراثاً للبشرية بأسرها وأن واجب الفنانين في المجتمع الشيوعي هو المحافظة عليه وإثرائه. غير أن الاتحاد السوفيتي ما لبث أن انحرف عن هذا الاتجاه خلال عهد ستالين

الذى اشتهر بتعصبه القومي مما دفع الموسيقيين السوفييت إلى المغالاة فى إعلاء شأن المؤلفين الروس أمثال جلينكا وتشايكوفسكى وريمسكى كورساكوف وإن وضعوهم فى المرتبة التالية لمرتبة بيتهوفن إلا أنهم أولوهم اهتماماً أكبر مما أولوه فاجنر وبرامز وديبوسى ومعاصريهم من موسيقيى البلاد غير الاشتراكية، وقد ساعد ذلك كله على استمرارىة تقاليد القرن التاسع عشر الموسيقية وانطفاء جذوة اتجاهات القرن العشرين .

مياسكوفسكى

ونشأ نيكولاى مياسكوفسكى (١٨٨١-١٩٥٠) وسط هذا المناخ فإذا هو يقدم 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 يغب بهذا الدخول فى عداد المعتدلين الذين يقفون فى مفترق الطرق بين التقليدي والتقدمية، وإنما كان صادقاً فى سعيه إلى إيجاد المقابل الموسيقى العصرى لسيمفونيات بيتهوفن، 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 .

خاتشاتوريان

وقد تتلمذ على مياسكوفسكى جيل من المؤلفين مثل خاتشاتوريان (١٩٠٣-) الذى أخذ عنه الاعتماد على الألحان الفولكلورية وإن بقى أسيراً لإطار الفولكلورية الأرمنية، واشتهرت له خارج روسيا أربعة مؤلفات هى كونشيرتو البيانو والأوركسترا، وكونشيرتو الشبولينه والأوركسترا، وموسيقى باليه جايانيه (فقرة ١٧٥ من التسجيل الموسيقى) وباليه «سپارتاكوس» . وعلى غرار زميله شوستاكوفيتش هجر نهج أستاذه مياسكوفسكى متجهاً إلى التقدمية العصرية .

وتدور قصة باليه «جايانيه» بإحدى المزارع الجماعية فى «أرمينيا» مستعرضة شجون أهل المزرعة وهمومهم وأحلامهم . ويجتذبنا الباليه بموسيقاه ذات التلوينات الأوركسترالية البديعة، كما ينطوى على مجموعة من الرقصات الرائعة المتتالية التى تجمع بين رقصات بطيئة الحركة تقوم على ألحان شرقية شجية مثل رقصات «جنى القطن» و«عائشة» و«المهد» و«العجائز» وبين رقصه حربية كردية ذات حركات نزقة ملحاحه يؤدها الفرسان الأكراد شاهر و السيوف وهم يتحفزون للانطلاق إلى ساحة القتال . وتبرز الطبول إيقاع الحركة السريع المتقطع الذى تتواكب معه ميلودية فى صورة النداء، وإن تكررت أنغامها كما هى الحال فى معظم ألحان خاتشاتوريان، بينما تقوم آلات الترومبون بالتجاوب مع هذا النداء .



(لوحة ١٥٠) باليه سبارتاكوس. ليبيا في دور كراسوس. مسرح البولشوى. موسكو.

وتشيع في اسم «سپارتاكوس» نغمة ساحرة تنفذ إلى أعماق الوجدان محرّكة فيه الأحاسيس والانفعالات أروع ما يمكن أن يحركه في نفوسنا تاريخ الإنسان بنضاله المتصل من أجل نصرة المعاني النبيلة، ومن أجل إرساء الأخوة الإنسانية الحقيقية التي لا تفصل بينهما حواجز اختلافات اللون والجنس والعقيدة الدينية والفكرية والقرمية. فما يكاد اسم سبارتاكوس يتردد حتى تستيقظ في النفس لوحة من لوحات التاريخ تصور لنا ثورة العبيد في روما ضد العبودية وامتهان كرامة الإنسان ومصادرة حقوقه. وتُشرق هذه اللوحة أمام أعيننا كما لو كانت راية تُظلل الشعوب التي تخوض معارك ضارية لتحرير بلادها من الاستعمار والتبعية. وهكذا يمزج اسم سبارتاكوس الماضي بكل قسوته بالحاضر بكل حيويته وواقعيته، ويجمع بينهما على الطريق الذي سلكته البشرية منذ العصور القديمة، طريق التقدم والازدهار.



(لوحة ١٥١) باليه سبارتاكوس لافروفسكى فى دور سبارتاكوس . مسرح البولشوى بموسكو .

ويُعدّ اختيار خاتشاتوريان لموضوع سبارتاكوس كى يحوِّله إلى عمل مسرحى راقص أحد الإنجازات الموسيقية الخالدة فى القرن العشرين . ولم يكن هذا الاختيار عفويًا بل مقصوداً، فقد شاء هذا الفنان الأرمنى التعبير عن موقفه من قضية التحرر والاستقلال التى كانت تخوضها الشعوب النامية آنذاك من خلال تعبيره عن إعجابه الشخصى العميق لقائد الثورة التى خاضها عبيد روما سنة ٧٣ ق . م دفاعاً عن حرية الإنسان فى فجر المجتمعات البشرية . ورغم أنه تناول الأحداث التاريخية من خلال بصيرته الفنية وتكوينه الفكرى إلا أنه احتفظ لهذه الأحداث بأصالتها ودفئها حتى نكاد نلمح فى أجزاء موسيقى باليه سبارتاكوس حرارة أنفاس الجموع البشرية التى يفجّر بها الإيمان بقضية عادلة (لوحة ١٥٠ ، ١٥١) .

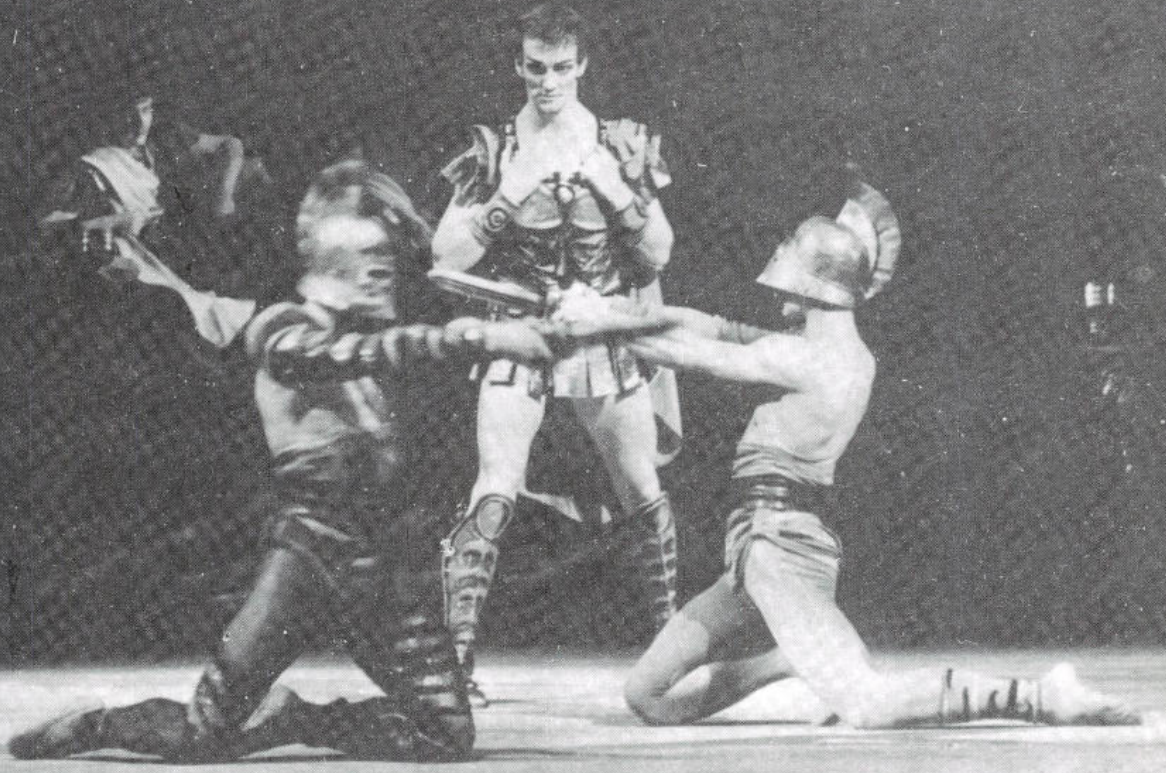
ويبدأ الفصل الأول المكوّن من مشاهد (٨٩٥) ثلاثة ، بموكب جيوش الإمبراطورية الرومانية المندفعة فى طريق عودتها ظافرة فى حربها ضد «طراقيا» تحت قيادة شخصية بغيضة مجردة من القيم الإنسانية لا تخلف حيثما حلّت إلا الخراب والدمار ، فتسوق المزارعين الوادعين أسرى مصقّدين بالأغلال لبيعهم لأثرياء روما . ويتميز من بين الحشد الهائل من الأسرى سبارتاكوس الذى يرفض العبودية مُصرّاً على أن



(لوحة ١٥٢) باليه سبارتاكوس . ليبيا فى دور كراسوس فى موكبه تحفّه الفيالق الرومانية . مسرح البولشوى بموسكو .

يحيا حرّاً كما وُكِّد، فى حين تُعرب فريچيا عن تعلقها بزوجها سبارتاكوس الذى لن تقلل وصمة العبودية التى ألحقها به الرومان من قيمته الإنسانية، كما لن تنقص غيبته من دفء حبه (فقرة ١٧٦ من التسجيل الموسيقى). ويذهل الرومان من روح سبارتاكوس المتوّبة وقوته البدنية الخارقة. وعندما يمضى موكب العبيد يكون سبارتاكوس وهو مقيد بأغلال العبودية - وليس القائد الرومانى كراسوس بإكليله الذهبى الذى يتوّج رأسه - هو بطل المسيرة المظفر فى ذلك اليوم البغيض (لوحة ١٥٢).

ويصطف الأسرى حذو سور روما انتظاراً لبيعهم، وتظهر إيجينا عشيقة كراسوس ساخرة من فريچيا ومن مشاعرها الفياضة تجاه سبارتاكوس. ويجتمع قادة الجيش الرومانى للاحتفال بانتصارهم بالتهام الطعام واحتساء الخمر، وتساق فريچيا إلى كراسوس قائد الجيش بعد أن اشتراها، وتتحرك الغيرة فى قلب إيجينا المغرمة بالثراء والسلطة والخمر والولوغ فى الدماء. ومن بين عناصر الترفيه فى الحفل يدخل



(لوحة ١٥٣) باليه سبارتاكوس: صراع الأسيرين معصوبى الأعين أمام كراسوس . ليبيا فى دور كراسوس وفاسيليف فى دور سبارتاكوس وياجودين فى دور المجالد الآخر .

أسيران يتصارعان معصوبى الأعين حتى الموت لأن واحداً منهما سيبقى حياً والآخر سينتهى إلى مصرعه (لوحة ١٥٣) . وترُفع العصاة فإذا المنتصر هو سبارتاكوس الذى يتحرق لوعة وأسى بعد أن جعلوا منه قاتلا سفك دم أسير مثله ، ويتساءل عن المصير الذى سيساق إليه ، حتى إذا عاد إلى زملائه فى معسكرهم انطلق يحرضهم على التمرد ورفض العبودية إلى أن يعودوا إلى أوطانهم ينعمون بالحرية والحياة فى ديارهم وسط أسرهم ، فيتحلّقون حوله مُقسّمين يمين الولاء على التخلص من العبودية . ولئن كان من غير المألوف أن ينتهى تأثير مشهد من مشاهد الباليه باستدرار دمع المشاهدين ، فقد سالت دموعهم انفعالاً وتأثراً بمشاعر النبل التى خيّمَت على خشبة مسرح البولشوى فى هذا المشهد الإنسانى العظيم .

وفى الفصل الثانى المشتمل على مشاهد (٨٩٦) ثلاثة أيضاً ينضم الرعاة والمجالدون إلى سبارتاكوس وينادون به قائداً عليهم (لوحة ١٥٤) . ويحس سبارتاكوس عظم المسئولية الملقاة على عاتقه من أجل تحرير ألوف العبيد ويقرر البدء بإنقاذ فريچيا فيزحف على رأس فريق من أنصاره إلى قصر كراسوس



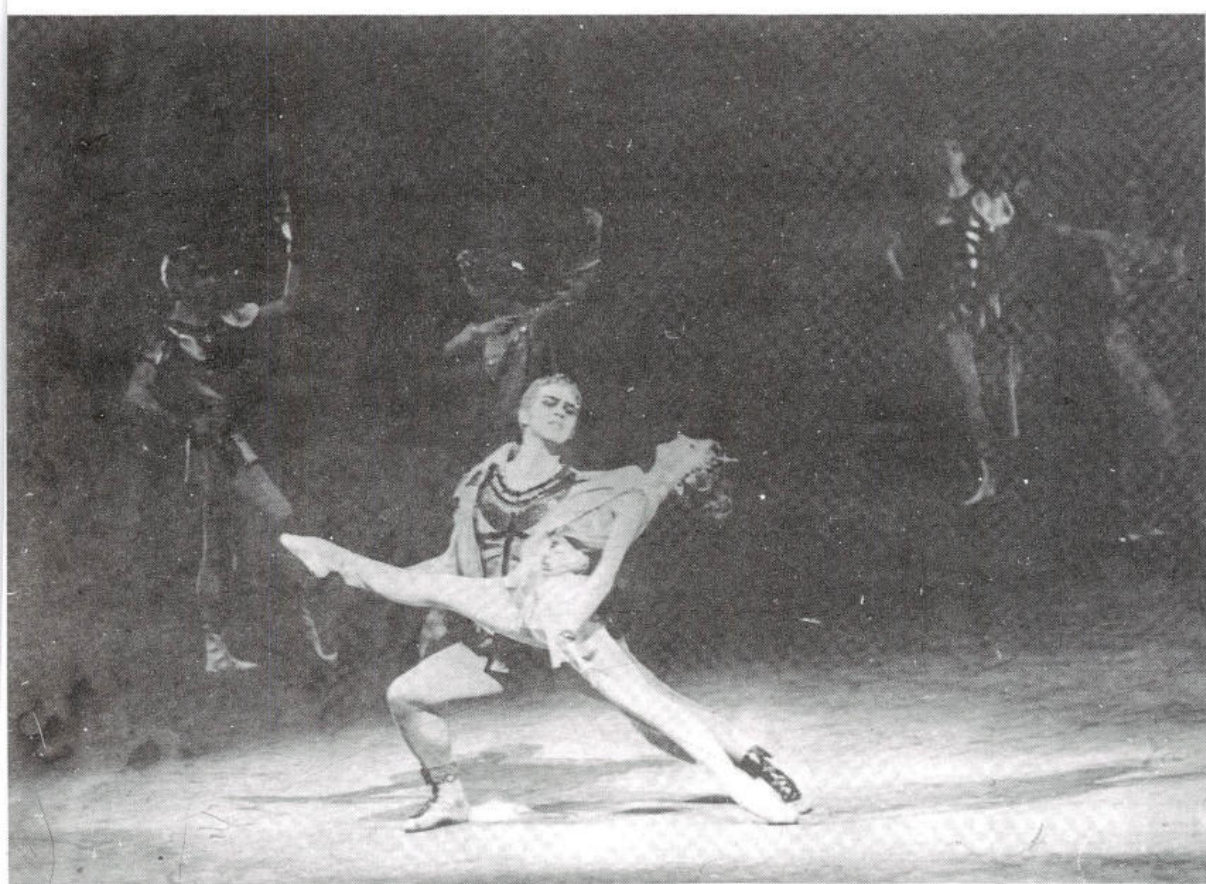
(لوحة ١٥٤) باليه سبارتاكوس . رقصة سبارتاكوس مع أعوانه . مسرح البولشوى بموسكو .

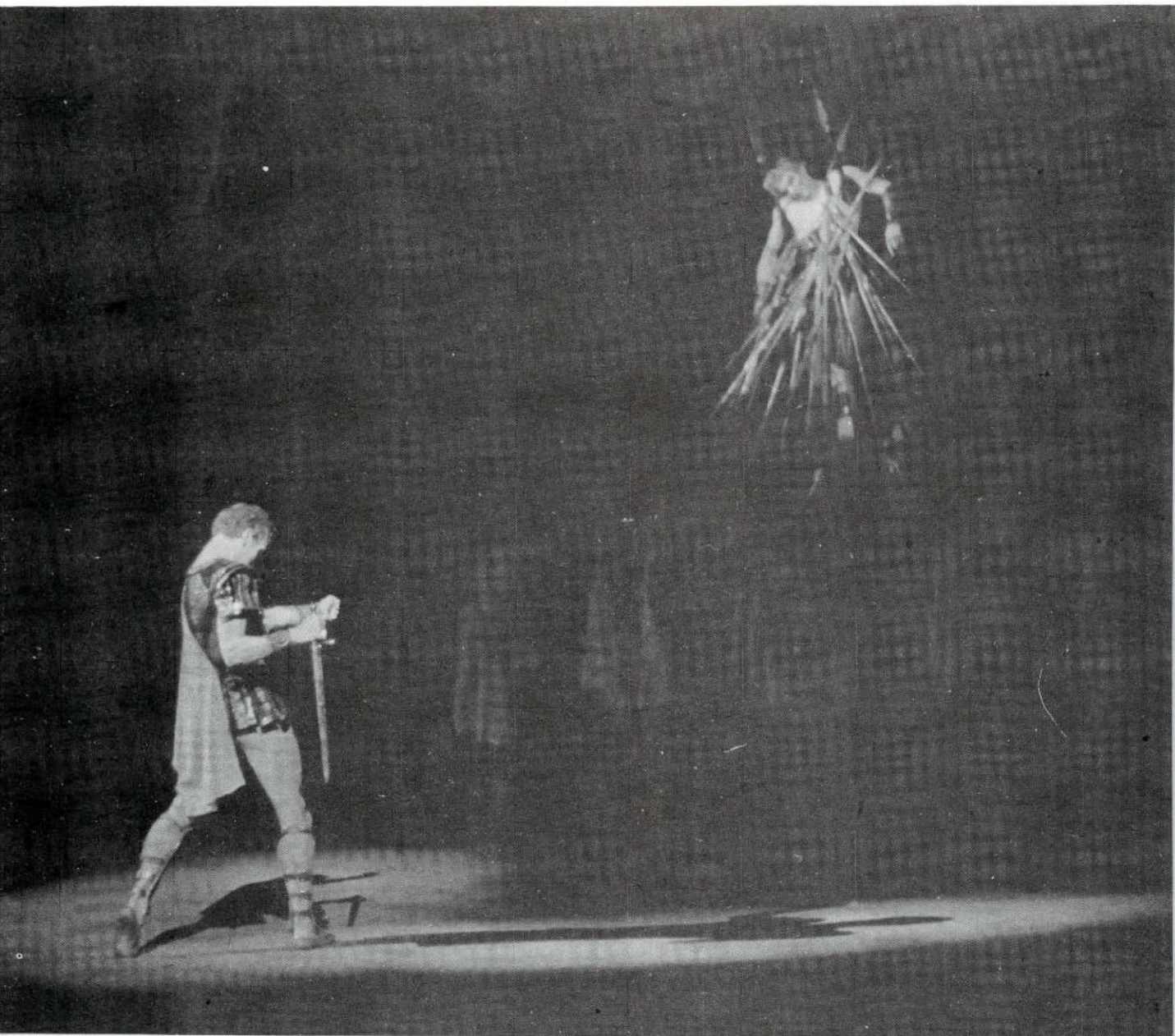
فيخطف فريچيا، وتطغى فرحة اللقاء لحظات (لوحة ١٥٥). ثم ينسحب فريق العبيد من خشبة المسرح ليحلّ محلّه موكب الأشراف المدعويين إلى الوليمة في قصر كراسوس حيث يدور صراع خفى بين كراسوس الذى يطمح إلى إخضاع العالم بالقوة وبين إيجينا التى تحاول إخضاع كراسوس بالخداع والغدر، لكن مباحج الحفل تتوقف فجأة ويلوذ المدعوون بالفرار طلباً للنجاة بعد أن طوّق جنود سبارتاكوس قصر كراسوس . ويزداد سبارتاكوس إيماناً بحتمية النصر وهو يرى قادة روما يفرون مذعورين أمام الثوار، مؤمناً أن قدراتهم القتالية لا تتجلى إلا مع المستضعفين . ويقبض جنود سبارتاكوس على القائد الرومانى كراسوس معتزمين قتله، لكن سبارتاكوس ينحّيه عن نصلات سيوفهم مقترحا عليه افتداء نفسه بالأسلوب نفسه الذى كان يفرضه على الأسرى أى بالمبارزة حتى يقضى أحدهما على الآخر . ويتواجه قائد الثوار مع قائد الغزاة دون عصابات على العيون فإذا سبارتاكوس يتمكن من كراسوس، لكنه يستنكف أن يعمد فيه سيفه إزاء توسلاته الذليلة فيدفعه جانباً بعد أن أفقده أمام الجميع خيلاءه مستهزئاً بصلفه .

وفى الفصل الثالث المكون من مشهدين^(٨٩٧) يعود الغزاة إلى التأمّر والغدر ومحاولة الضرب فى الظلام إذ يجمع كراسوس الصفوف وتؤجج إيجينا الحقد فى القلوب وقد مزقتها مشاعرها المتباينة بين

الرغبة فى النصر والخوف على عشيقها من القتل بأيدى الثوار . ويلتقى سبارتاكوس أعوانه لوضع خطة اعتراض زحف الفيالق الرومانية نحوهم ، ويختلف رأيه مع البعض ، فإذا الهواجس تساوره حين يلمس تردد بعض ضعاف النفوس ويتراءى له شبح الهزيمة مع الشقاق لكنه لا يتراجع مؤمناً أن الاستشهاد فى ساحة القتال أشرف من حياة العبودية . وفى الفصل الرابع الأخير (٨٩٨) يسقط ضعاف النفوس فى شرك الغدر والغواية الذى نصبته لهم إيجينا لتستعيد حب كراسوس فتبدو وبصحبها الغانيات وكؤوس الشراب . ويتقدم كراسوس لاغتيال سبارتاكوس الذى أهدها الحياة فى المبارزة منذ ساعات فحسب . وتطوق فيالق كراسوس فلول سبارتاكوس القليلة ، وتبدأ معركة غير متكافئة يُقتل فيها سبارتاكوس لتبكى فيه البشرية أول بطل فى تاريخها ثار فى وجه العبودية وسقط دفاعاً عن حرية الإنسان بأيدى أعداء الحرية الذين يرفعون جسد سبارتاكوس عالياً فوق أسنة الرماح فى مشهد لا مثيل له فى تاريخ فن الباليه .

ويخلو شاطئ البحر حيث قُتل سبارتاكوس وتغطى سحابة داكنة وجه القمر فتخفق شعاعه الفضى ، وتعثر فريجيا الحزينة على جسد سبارتاكوس لتغطيه بردائها الحريرى ، وتبكيه فى مرثية إيقاعية (لوحة ١٥٥) باليه سبارتاكوس . لقاء العاشقين فاسيلييف فى دور سبارتاكوس وماكسيموفا فى دور فريجيا . مسرح البولشوى بموسكو .





(لوحة ١٥٦) باليه سبارتاكوس . فاسيلييف في دور سبارتاكوس وقد رفعته حراب الجند الرومان مقتولا . الفصل الثالث . مسرح البولشوى بموسكو .

رائعة ، وينضم إليها فريق من الراقصات الباقيات في قداس صلاة ، وتنحسر السحابة عن وجه القمر ليُشرق أمل الحرية وكرامة الإنسان من جديد (لوحة ١٥٦) .

لقد وفق خاتشاتوريان في صياغة موضوع سبارتاكوس صياغة فنية حولته إلى عمل مسرحى موسيقى ملتهب متنوع النبرات تتعاقب فيه الواقعية مع أنماط درامية عديدة . وصاغ خاتشاتوريان موسيقى باليه «سبارتاكوس» صياغة عصرية تعبّر عن فهم عميق للأنماط المسرحية الموسيقية المعاصرة ، وكما أضفى على كل شخصية من شخصيات الباليه الرئيسية سماتها الموسيقية الخاصة المعبرة عنها صاغ إلى جانب

ذلك صوراً موسيقية ذات صفة جماعية عامة، مثل تصويره عبيد روما الأرقاء بإجادة منقطعة النظير. ومع أننا نلمس اللغة العصرية في موسيقى الباليه فإننا نستشعر بين ثناياها ملامح الشخصيات الرومانية التي تضمنتها دون أن تنطوي على أية عناصر موسيقية إيطالية، ذلك أن الموسيقى المعروفة الآن منبثّة الصلة بموسيقى العصور الرومانية القديمة التي لم يصلنا منها أى أثر كان يمكن لخاتشاتوريان أن يُفيد منه. لقد أضاف خاتشاتوريان إلى التراث الموسيقى العالمي عملاً خالداً يعبر بلغة عصرية قوية التأثير عن موضوع ينبض برغم انبثاقه من أعماق التاريخ بدفء يجعلنا نحسّ وكأنه من الأحداث اليومية المعاصرة (لوحة ١٥٧).

(لوحة ١٥٧) باليه سبارتاكوس. تفصيل من رقصة سبارتاكوس. مسرح البولشوى بموسكو.



غير أننى وقد شهدت باليه سبارتاكوس مرتين، أولاهما سنة ١٩٦٠ من إخراج مويستيف بمسرح كيروف فى لسنجراد وثانيتهما سنة ١٩٧٠ بمسرح البولشوى بموسكو من إخراج جريجوروفتش الذى نهض بتعديل ليبرتو الباليه وتقسيم فصوله، فضلا عما أدخله خاتشاتوريان من تجديدات إيقاعية عصرية على رقصة الباكاتال المعريدة، فقد أفصحت فى حديثى مع المؤلف الكبير خاتشاتوريان عن تخوفى من مثل هذا الاتجاه العصرى المطعم بلامح الموزيكهول والذى قد يخلّ فى نظرى بأصالة ما تفيض به موسيقى هذا الباليه، وما دفعنى إلى هذا إلا الإعزاز الذى أكنّه لباليه سبارتاكوس رقصاً وموسيقى، وما تهدف إليه من رسالة إنسانية نبيلة.

وقد حرص مصمّم الرقصات الفنان جريجوروفتش^(٨٩٩) على إبراز المعانى العصرية للأحداث التاريخية كى يصل بها إلى الأعماق الإنسانية محرّكاً مشاعر النظارة تجاه قضية تمثل أخطر القضايا البشرية. ولهذا لم ينهج جريجوروفتش نهجاً واقعياً فى عرض هذه الأحداث، متخطياً الشكل الخارجى لوقائع التاريخ نافذاً إلى جوهرها مبرزاً هدفها الإنسانى، فجاء هذا الباليه تجسداً فنياً للقيم الإنسانية التى دارت حولها أحداث التاريخ مستهدفة العصف بالطغيان والقهر والاستبداد. وقد دفع هذا المفهوم بجريجوروفتش إلى استحداث مبادئ جديدة فى فن تصميم الرقصات وتطوير قواعده القديمة خالفاً بذلك معادلاً رائعاً لموسيقى خاتشاتوريان المتميزة بغنائيتها السلسة ورفعة ألحانها الرومانسية العذبة وتألف أنغامها ولوحة ألوانها الثرية حيث تتعاقب الأحداث المرحية والحزينة وتتصارع الأنماط التاريخية والدرامية وتأخذ القيم الرفيعة شكل الملاحم الكبرى، وتأسر الموسيقى الساحرة خيال المستمعين متوغلة فى وجدانهم ومشاعرهم. وما من شك فى أن هذه السمات كلها تتطلب من قادة الأوركسترا القدرة على التعبير عن الواقع الدرامى وعن التوتر الانفعالى وعن الصراعات العميقة وعن رهبة روما وعن بطولة المجالدين وعن وحشية كراسوس وعن نبيل سبارتاكوس الشجاع وعن انحطاط دوافع كراسوس وإيجينا وعن شاعرية الرابطة بين سبارتاكوس وفريچيا. ذلك أن حيوية هذا الباليه تتدفق من خلال هذا التباين الذى يحمل أكبر قدر من عمق الصراع الدرامى، ومن خلال ما تشيعه موسيقى خاتشاتوريان من تعاطف وجدانى مع قوى الخير ونبيل العواطف والبطولة، ومن نفور من قوى الشر والخسة والعدوان.

ولقد أتاح التزام خاتشاتوريان بقوانين الإيقاع التى يفرضها رقص الباليه الفرصة أمام جريجوروفتش للتعبير عن أحداث هذا العرض المتباينة، وتجديد تصميمات رقصاته، واستخدام وسائل الرقص الكلاسيكى باشتقاق حركات تملّحها ضرورات الرقص لا يعنيه أن تكون طبيعية أو تقليدية بقدر ما يعنيه التعبير عن مقصده الفنى، مؤكداً بذلك الاتجاه المنادى بأن الحركة الطبيعية ليست هى حتماً الحركة الصحيحة. وينبنى العرض الدرامى الراقص فى هذا الباليه على منطق دقيق فى فصوله الموسيقية الثلاثة



(لوحة ١٥٨) باليه سبارتاكوس . أكيموف فى دور كراسوس . مسرح البولشوى بموسكو .

التي يشتمل كل منها على أربع لوحات وثلاث مناجيات فردية، تؤدي كل مناجاة دور الربط بين المشهد وما يليه وفقا للنهج الدرامى نفسه الذى اتبعه خاتشاتوريان فى بنائه الموسيقى .

وعلى حين خُصّص المشهدان الأول والثالث من الفصل الأول لكراسوس (لوحة ١٥٨)، خُصّص المشهدان الثانى والرابع لسپارتاكوس . وبينما يصوّر المشهد الأول الغزاة الرومان فى نشوة الزهو بالنصر، يصوّرهم المشهد الثالث سكارى ثملين أفقدتهم الخمر اتزانهم وكبرياءهم . وفى حين يبدو الأسرى فى المشهد الثانى منهكين متهاكين إذا هم فى المشهد الرابع يتفجرون قوة واعتدادا بالنفس استعدادا لخوض معركة التحرير الضارية، وعلى هذا النحو تتوالى المشاهد فى تباين ملحوظ . وقد أخرج جريجوروفيتش موكب كراسوس قائد الجيوش الرومانية [الذى يُستهل به الباليه] فى صورة عامة ترمز بوضوح إلى فكرة الغزو . فلا يتخذ كراسوس وجنوده صورة المحاربين العائدين من المعركة منتصرين، بل صورة الغزاة الذين يجتاحون الأوطان ويقمعون حركات التحرر التي تنهض بها الشعوب المقهورة . كما يتخذ الرقص

معنى عاماً ورمزياً فى آن ، فإذا هو يندد بطلاقة بوحشية الاستبداد العسكرى عامة ويثير المشاعر ضد الطغيان ، فى حين تأخذ مشاهد سوق الرقيق ومشاهد الحياة اليومية شكل رقصات متنوعة ترويحوية .

وقد صمّم جريجوروفيتش جميع مشاهد عرضه وفقاً لهذا المبدأ ، فهو لا يقدم على سبيل المثال رقصة وسط حفل فى معسكر للجنود ، بل هو يعرض حفل المعسكر ذاته داخل الرقصة نفسها . كما طور الرقصات الحربية تطويراً جذرياً الأمر الذى جعله أول مخرج يمهد الطريق من خلال باليه سبارتاكوس أمام لون جديد من الرقص يعدّ ثورة فى هذا الميدان . ولم يقتصر تجديد جريجوروفيتش على الوسائل الظاهرية للعرض أو الفقرات الإيمائية المسرحية بل تعداه إلى المسبّ بهيكل الرقص الكلاسيكى ذاته فى أرفع أشكاله وأسمى مستوياته ، فإذا هو يجعل من حركات أجساد الراقصين سيوفاً تتبارز وتتلاحم ، وإذا هو يطلق على إحدى تجاربه «عرض للراقصين المنفردين مع مجموعة الباليه» وهو عنوان يكشف عن نظرته للباليه بوصفه سيمفونية موسيقية حين صاغ عنوان الباليه على غرار العناوين الموسيقية للسيمفونيات والكونشيرتات ، مثل كونشيرتو للبيانو والأوركسترا أو كونشيرتو لآلتى كمان وللأوركسترا . وتكشف هذه الصياغة الصريحة بوضوح عن مفهوم أستاذ الباليه لفن الرقص ، فإذا هو يجعل الصراع بين سبارتاكوس وكراسوس تجسيداً للصدام بين عالمين متكاملين متعارضين هما عالماً فريجيا وإيجينا ، فيرقص كلٌّ من البطلين منفرداً ومع المجموعة . كذلك لا يمكن الفصل بين الطابع التشكيلى لكل من البطلين وبين فريقه ، فصورة كراسوس الفنية لا تكتمل إلا برقص القادة والجنود الرومان ، كما أن صورة سبارتاكوس تنبثق من رقص المصارعين الأرقاء والرعاة ، فى حين تقوم الغايات بتدعيم صورة إيجينا والإماء بتدعيم صورة فريجيا . وتضفى مشاهد المناجاة الفردية معانى جوهرية على صور الأبطال كما ينطوى كل مشهد منها على فكرة بذاتها كالضيق بالعبودية والتوق إلى الحرية فى الفصل الأول ، وانخراط القائد فى التفكير والتأمل وثم ظفره بالنصر فى الفصل الثانى ، وتوقع المأساة فى الفصل الثالث . ويظهر سبارتاكوس فى مشاهد التجمعات بمظهر القائد الجسور وهو يصدر أوامره العسكرية السديدة لجنوده ، متحلّياً بالسلمات الإنسانية الرفيعة حين يعرب لفريجيا عن عواطفه وأشواقه ، على حين يمثل كراسوس نقيض سبارتاكوس ، فبينما يتجلى الاعتداد بالنفس فى رقصات سبارتاكوس الحربية العنيفة ذات الوثبات المتدفقة وكذلك فى رقصاته الهادئة أو الشائرة ، يظهر كراسوس فى دور الطاغية المنحلّ الذى لا يقف طموحه عند حد . وتتجلى فى صفات إيجينا الغانية الغادرة وفريجيا العاشقة الحانية أبعاداً متباينة فى أسلوب كل منهما وكذا فى الصراع الناشب بينهما من الوجهة التشكيلية المرتبطة بالتعبير الجسدى فى تصميم الرقصات . وقد عبّر جريجوروفيتش بعمق جلىّ عن ثورة المجالدين

الأرقاء بإسباغ أهمية وفاعلية على رقصات الرجال لم تسنح لهم فى أى باليه سابق . وإذا كانت الرقصات التى تؤديها النساء قد لعبت الدور الأكبر فى باليهات العصور الماضية وخاصة فى الباليه الرومانسى ، فقد ساوى الباليه الروسى الواقعى بين الأدوار التى تؤديها رقصات الرجال والأدوار التى تؤديها الراقصات ، فإذا السنوات الأخيرة تشهد تزايداً فى الرقصات التى يؤديها الرجال ، وهو الأمر الذى تأكد بصورة أشد وضوحاً فى باليه سبارتاكوس حيث تلعب الرقصات التى يؤديها الرجال دوراً درامياً ملحوظاً .

ويُسم الديكور الذى شاهده بمسرح البولشوى بالبساطة الشديدة إلى جانب الخشونة التى تهيم المناخ الوجدانى للفصل : قوسانٌ من حجارة رمادية يوحيان بالبلى يَشْعَلان جانباً كبيراً من خشبة المسرح ، ويُسهمان فى إضفاء مسحة جمالية على كل مشهد من المشاهد ، كما يفسحان المجال لتغيير المشاهد المتتالية ، وحين تنسدل الستار يظلان باقيين ليمثلا الخلفية التى يظهر أمامها راقصان يتناجيان . وتعتمد اللوحات المصورة على رمزية التعبير فتقوم على ألوان رئيسية ثلاثة هى الأبيض والأسود والرمادى ، وعلى لونين فرعيين هما الأصفر والأحمر للإيحاء بتلاحم الذهب البراق الرامز لاستبداد الطغاة مع حرارة الدماء التى تنزفها الشعوب الثائرة . كما جاءت ثياب الشخصيات الرئيسية خليطاً من الألوان نفسها المستخدمة فى الديكور لتكون بمثابة لوحات متحركة تنبض حيوية وتتأرجح على أنغام الموسيقى مشاركة الديكور دوره فى إشاعة التأثير العام . ومن الطبيعى أن ينشأ بعض التعارض بين العناصر الأساسية اللازمة للتعبير عن بعض المعانى وبين الإيحاء بالعصر الذى وقعت فيه الأحداث ، مما جعل المخرج لا يعنى باختيار الأزياء وجزئيات الديكور بحيث تحدد عصر الأحداث وأمكنة وقوعها ، إذ كانت تواجهه ضرورة ملاءمة الثياب لمقتضيات الرقص إبرازاً لحركات الراقصين ، فإذا هو يعرض الرومان فى مشهد قصر كراسوس [المشهد الثالث من الفصل الثانى] بأزياء مسرحية لا تمت إلى التاريخ بصله تميّزت باللونين الذهبى والرمادى ذوى البريق الخاطف لأصحاب النفوذ والجاه وزهو الطغاة .

لقد حقق جريجوروفتش بهذا الإنجاز الباهر سبقاً على غيره من المخرجين فى القدرة على تفسير روح موسيقى خاتشاتوريان وإدراك كنهها وجوهرها . وإذا كان قد أدخل العديد من التعديل مثل تغيير بعض الايقاعات الموسيقية وتجزئة بعض فقراتها بموافقة خاتشاتوريان ، فإنه أعاد صياغة بعض الأجزاء الموسيقية بجسارة بالغة دون موافقته ودون أن تتخدش جمال إبداع خاتشاتوريان ، بل هى على العكس قد أكسبت مقاصده الأساسية أبعاداً جديدة . والحق إن ظهور هذا العمل الفنى المشترك على النحو الذى جاء عليه ظهر به إنما هو تحقيق للمبدأ الذى طالما نادى به الفنان سيرج ليفار ؛ وهو ضرورة تنازل كل فنان من الفنانين المشاركين فى عمل فنى واحد عن قسط من الحرية لملائته لتعديل ما يرون فيه مصلحة العمل الإبداعى ككل .

شوستاكوفتش

فاز شوستاكوفتش عام ١٩٢٣ فى مسابقة الكونسيرفاتوار لأدائه صوناتة بيتهوفن للبيانو [عمل رقم ١٠٦]، وبعد عامين تخرّج فى الكونسيرفاتوار مؤلفاً موسيقياً. ولم تكذ تُعزف له سيمفونيته الأولى [عمل رقم ١٠] حتى أثار اهتمام العالم أجمع، وقام توسكانيني أشهر قادة الأوركسترا وقتها بعزفها أول مرة خارج روسيا. وقد هيا هذا النجاح لشوستاكوفتش أن يمضى فى تجربته بإدخال اللغة العصرية فى الموسيقى الروسية (لوحة ١٥٩).

وكتب نستيف مقالاً بمجلة «الموسيقى السوفيتية» عام ١٩٥٦ حدّد فيه السمات الرئيسية لأسلوب أعماله المبكرة أثناء سنى دراسته، حتى يصعب على المرء أن يصدق أن صبيّاً فى الخامسة عشرة من عمره هو الذى ألف «المتالية» التى كتبها لآلتى بيانو وأهداها لأبيه. وكان قد توفى لتوه. تضمنت أجزاء فخمة حزينة تشبه أسلوب باخ فى تحريكه للأشجان بموسيقاه للأورغن إلى جانب ميله للتأثيرات الهارمونية غير المألوفة. كما أثبت أن صياغة شوستاكوفتش لقصة كريلوف الخرافية (مصنّف رقم ٤ عام ١٩٢٤) تكشف عن موهبته فى التصوير الموسيقى وعمّا يتمتع به من مرونة فى صياغة أجزاء الإلقاء وفى إبراز بعض السمات المسرحية المدعومة يفكر حاد وسخرية لاذعة.

ولم تكن سيمفونية شوستاكوفتش الأولى إلا ثمرة محاولات وأبحاث موسيقية مضمّنة استغرقت خمسة أعوام احتشدت بتصميمه على إثبات أصالته وعدم نقله عن الآخرين كما هو مألوف بالنسبة (لوحة ١٥٩) شوستاكوفتش.



للمؤلفين الشباب . على أن هذه السيمفونية لم تتضمن بالنسبة لزمانها إلا قدراً هيناً من الابتكارات العصرية، ذلك أن شونبرج كان قد كتب موسيقى «بطرس المتقلب» عام ١٩١٢، كما كتب سترافنسكى «حكاية الجندي» عام ١٩١٨، وكانت قد مضت عشر سنوات على ظهور مقطوعة بروكوفيتش «سخرية» كما كان هنديت قد ألّف مصنّفه الأربعين، على حين كانت شهرة ألبان بيرج قد طوّفت بغرب أوروبا وأمريكا، وكان «ألويس هابا» ينادى باستخدام رُبْع البُعد الموسيقى وخُمسه وسُدسه، كما كانت «اللامقامية» قد توقفت عن أن تكون الأسلوب العصرى السائد . ومن هنا لم تنظر سيمفونية شوستاكوفيتش على أية مبتكرات جديدة فى أسلوبها تجعل منها خطوة إلى الأمام أكثر مما كانت عليه هذه المؤلفات كلها . كما لم يتعد خيال مؤلفها أولئك المؤلفين جميعاً، فجاءت سيمفونيته على شاكلة أعمالهم وليس أكثر منها تقدماً أو عصرية؛ وقد اشتملت على ملامح موسيقى الماضى القريب فى روسيا وغرب أوروبا الزاخرة بالصور المنتزعة من المسرحيات الإيطالية الهزلية ذات الخطة المسرحية المكتوبة وشخصيات الملهة المرتجلة* (٩٠٠) والمهرّجين الذين ظهروا فى باليات فوكين وسترافنسكى، كما تقطع حدة ميلوديتها مساراتها وهى تتزاحم فى تواكب بديع حتى إن بدت متناقضة، لاسيما موسيقى الحركة الثانية وعلى وجه التحديد فى الجزء الراقص العاصف حيث يبرز اللحن الذى يعزفه البيانو أول الأمر ثم الفاجوت من بعده بدورانه حول نفسه طوال الوقت متعانقاً مع لحن روسى ذى خط غنائى جميل (فقرة ١٧٧ أ من التسجيل الموسيقى).

وتتفجر روح الشباب المرححة العابثة الساخرة فى الحركة الثالثة من الموسيقى وتشيع فيها أنفاس المأساة (فقرة ١٧٧ ب من التسجيل الموسيقى)، ومن جهة أخرى تومض بها نبضات متألفة توحى بالاقتراب من الخاتمة السعيدة (فقرة ١٧٧ ج من التسجيل الموسيقى). يقول شوستاكوفيتش عن هذه السيمفونية: «إنها محاولة لتقديم مضمون موسيقى عميق، وإذا لم تُصنّف هذه السيمفونية ضمن أعمالى الناضجة، فإن قيمتها تنحصر فى كونها تفسر رغبتى الصادقة فى الكشف عن صورة الحياة الواقعية» (٩٠١).

وقدّم شوستاكوفيتش بين عام ١٩٣٠ و ١٩٣١ أوبراه الثانية «ليدى ما كبث من متسنسك» التى تعدّ بالقياس إلى أوبراه الأولى «الأنف» عملاً مسرحياً متشعباً من حيث موسيقاها التراجيدية، وقد أصابت نجاحاً كبيراً حين أخرجت لأول مرة بليتنجراد فى يناير ١٩٣٤ حيث استمرت تُعرض على مدى عامين كاملين، ثم ما لبثت أن عرضت فى نيويورك وكليفلاند بأمريكا ولندن وپراج وزيورخ وغيرها من بلاد أوروبا. وقد أخذ شوستاكوفيتش نصوصها عن قصة كتبها نيكولاى ليسكوف تروى قصة كاترينا الفتاة

* Commedia delle' arte عمادها هو الارتجال أثناء التمثيل لا النص المدوّن، وكان كل ممثل يكرّس حياته لإجادة تمثيل إحدى الشخصيات النمطية التى يؤديها على الدوام . وهى تمثل فى مجموعها قطاعاً من المجتمع المعاصر وتذكّ فتلقى الضوء على العديد من ألوان الضعف البشرى والتناقضات الصارخة فى حياة الإنسان [م . م . م . ث].

الفقيرة التي تزوجت من تاجر ثرى بالريف واستسلمت لرتابة الحياة التي تعيشها حبيسة منزل زوجها دون أن تنعم حتى بالأمومة، إلى أن وقعت فى غرام أحد كتبة متجر زوجها، وتدفعها رغبتها الجارفة فى الخلاص من حياتها التعسة إلى ارتكاب سلسلة من الجرائم البشعة، بادئة بدس السم لحميها، ثم قتل زوجها ووراثه أمواله الطائلة لتعيش بقية حياتها مع عشيقها سيرجيه، غير أنه سرعان ما يأتى اليوم الذى تتكشف فيه معالم جرائمها فتقضى المحكمة بنفيها هى وعشيقها إلى سيبيريا مدى الحياة. وخلال الطريق الطويل إلى سيبيريا ينصرف سيرجيه عن كاترينا ويأخذ فى مغازلة سجينه أخرى هى سونيا العاهرة، فيتملك اليأس كاترينا وتنتهز فترة عبور النهر لتقذف بغريمها فى الماء ثم تلقى بنفسها وراءها، وكانت هذه أول مرة يتناول فيها شوستاكوفيتش مأساة من صميم الحياة الروسية. وبعد عامين كاملين من عرضها المتصل شنت عليها صحيفة «برافدا» الناطقة بلسان الحكومة هجوماً عاصفاً واصفة إياها بأنها خليط مشوش لا يتضمن موسيقى ذات كيان أصيل فأوقف عرضها، وقدم شوستاكوفيتش اعتذاره متقبلاً النقد برحابة صدر وواعداً بتصحيح أسلوبه. وقد ذهب المؤرخ السوفيتى رابينوفيتش إلى أن هذا المقال النقدى الذى نُشر بصحيفة البرافدا قد لعب دوراً كبيراً لا فى تحديد طريق تطور أسلوب شوستاكوفيتش وحده وإنما فى طريق تطور الموسيقى السوفيتية بأسرها أيضاً. وقد انصبّ النقد الموجّه إلى شوستاكوفيتش على انتهاجه لغة عصرية تسير على نهج الأسلوب الموسيقى فى الدول البرجوازية. وإذا كان شوستاكوفيتش قد تقبل النقد ووعده 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 وجّه إليه اللوم لإخفاقه فى تصحيح أسلوبه لم يغير من الأمر شيئاً، فمثّل شوستاكوفيتش الاتحاد السوفيتى فى مؤتمر السلام العالمى بنيويورك عام ١٩٤٩، وبقيت اللغة العصرية أبرز سمات أسلوبه فى جميع مؤلفاته.

وفى عام ١٩٦٢ عُرِفَت سيمفونيته الرابعة التى كان قد سحبها مع أوبرا «ليدى ماكبث» على أثر مقال صحيفة البرافدا أيضاً، ثم أعيد عرض أوبرا «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 يعيد تقييم أعمال شوستاكوفيتش ويردّ اعتبارها. والجدير بالذكر أن ثلاثة من سيمفونياته قد حققت شهرة عالمية واسعة وهى الأولى والخامسة والسابعة.

وتتناول السيمفونية الخامسة تحول المثقف الروسى عن تقاليد الفكر القديم الذى نشأ فيه إلى الفكر السوفيتى الجديد، ومن الرومانسية فى عالم الموسيقى إلى الواقعية، كما تصوّر السيمفونية حدّة الصراع الدائر فى وجدان المثقف خلال عملية التحول. ولعل شوستاكوفيتش قد استوحى فكرة هذه السيمفونية من المعركة الدائرة فى وجدانه هو الذاتى.

أما سيمفونيته السابعة فقد تفجّرت فى أعماقه خلال تواجده بمدينة ليننجراد أثناء حصار الألمان لها فى الحرب العالمية الثانية، وما لبث أن سماها «سيمفونية ليننجراد» فجاءت ذات برنامج تصويرى ونبضات حماسية دفعت الروس إلى مقارنتها بنشد المارشيز الفرنسى الذى تم تأليفه فى ظروف مشابهة. وتمثل السيمفونية من ناحية البرنامج التصويرى عاملين: عالم السلام الذى كان الروس ينعمون فى ظلّه بالحياة الوداعة قبل الهجوم الغادر الذى شتته عليهم فجأة جحافل النازى، وعالم الحرب وما جرّه عليهم من ويلات ودمار، وتنتهى السيمفونية بإعلاء شأن النصر. وتبدأ الحركة الأولى بمقدمة هادئة تصور الحياة اليومية الهائثة التى كان ينعم بها أهل ليننجراد، يتلوها مارش يبدأ بالفلوت المفردة تصحبها الطبلبة العسكرية فى أداء خافت مع إيقاع متكرر الصورة من الطبلبة يصوّر زحف جحافل الألمان صوب مدينة ليننجراد. ومع اقترابهم يزداد العزف شدة وصخباً بدخول آلات أخرى رويداً رويداً. ويستمر الإيقاع مصاحباً خطوات المارش، وتنضم إلى الطبلبة العسكرية طبول أخرى تبلغ ذروة الشدة والعنف تصويراً لمحاولة النازى اقتحام المدينة المنيعه، وهو ما تعبّر عنه الموسيقى من خلال المصادمات الهارمونية العنيفة. ومن بعدها تنحسر شدّة الموسيقى كما تنتحى الآلات الواحدة بعد الأخرى حتى تعود إلى لحن الفلوت كما هى الحال فى البداية، وذلك إيذاناً بانحسار الهجوم النازى وفشله (فقرة ١٧٨ من التسجيل الموسيقى).

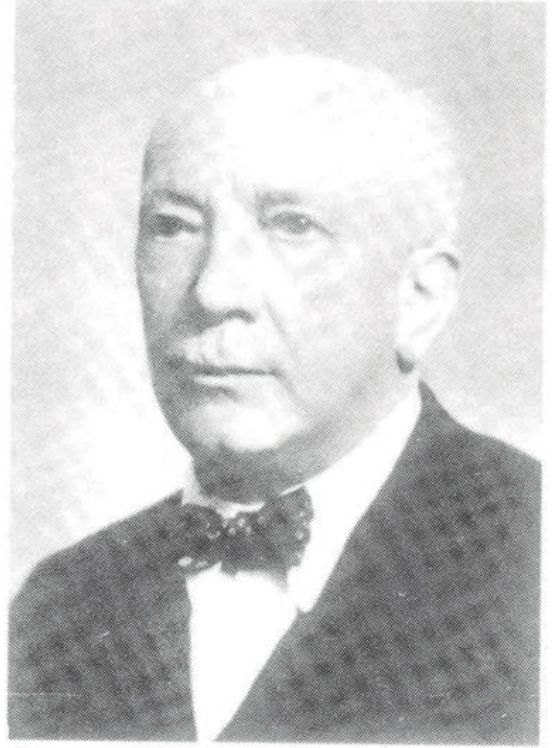
ألمانيا فى القرن العشرين

ريتشارد شتراوس

مضى ريتشارد شتراوس - بعد ليست وبرليوز - فى تطوير نموذج القصيدة السيمفونية وتوسيع رقعة الأوركسترا الفاجنرى. وقد كتب عدة قصائد أشهرها «هكذا تحدث زرادشت» (١٨٩٦) و«من إيطاليا» (١٨٨٧) و«دون كيشوت» (١٨٩٧) و«الموت والتجلى» (١٨٨٩) و«تيل المهزار» (١٨٩٥) و«السيمفونية المنزلية» (١٩٠٣) و«سيمفونية الألب» (١٩١٥) و«دون جوان» (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 ١٦٠). كذلك كتب بعض الأوبرات التى اشتهر من بينها «سالومى» (١٩٠٥) و«فارس الورد» (١٩١١) والتى تنبض موسيقاها بالرومانسية الفاجنرية برغم ما قيل عن واقعية مقاصدها المسرحية.

وإلى جانب نشاطه الكبير كمؤلف موسيقى كان قائداً بارزاً للأوركسترا 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 الأوركسترا المحنك. عل أن براعته الشخصية قد تجلّت فى كتابته

(لوحة ١٦٠) ريتشارد شتراوس .



الأوركستراالية وخاصة فى قصيدة «حياة بطل» (١٨٩٨) التى أعلى فيها من شأن ذاته وخلع صفة البطولة على أعماله السابقة ساخرا من نقاده فى قسم منها سماه «الخصوم». وبلغ تصويره الموسيقى فيها حدود الروعة، وأوحى فيها الأوركسترا بشاعرية أسرة بفضل التقابل بين التريبات وآلات النفخ الذى يأخذ بألباب المستمعين .

وتستهل موسيقى القصيدة بلحن قوى يمثل البطولة يؤديه ثمانية عازفين على الكورنو مع مجموعة التشيللو، ويعد نموذجا لبراعة الاستهلال

الموسيقى، وتؤدى مختلف مجموعات الأوركسترا بالتناوب هذا اللحن الذى لا يلبث أن ينضم إليه لحن آخر يصور البطل مختالا بقوته (فقرة ١٧٩ من التسجيل الموسيقى). ويتشكل من اللحنين قسم موسيقى كامل، يتلوه القسم الثانى «خصوم البطل» الذين يبدون فى صورة زمرة شريرة تمثلهم أنغام صارخة من آلات الفلوت والفلوت الصغيرة متنافرة مع السياق الموسيقى صورة مغزى وقريبة الشبه فى صورتها المادية من صور شياطين برليوز وسحرته فى سيمفونيته الخيالية، وإن اختلفت الصورتان باختلاف سياق 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 وحقرهم - سياق الموسيقى البطولية بجزء هزلى يطل فجأة دون تمهيد سابق .

ويمثل الجزء الذى تعزفه القيولينه المنفردة «غرام البطل» الذى شاء أن يصور فيه جمال محبوبته فإذا هو يفرط فى تجميلها بالمساحيق والأصباغ حتى بدت فجأة الذوق، حيث تعزف القيولينه المنفردة ما يشبه «كادينسا»* الكونشيرتو - التى تُبرز المهارة الفنية فحسب - دون لحن يصور العواطف الجياشة إلا فى لحظات قليلة نادرة، ومع ذلك لا تخلو الموسيقى من الغنائية التى يؤديها الأوركسترا فيما بعد .

* Cadenza . مقطوعة موسيقية فردية غنائية أو آلية قد يكون لها طابع التقاسيم improvisation، كما قد يكون لها طابع الإيحاء بتوالد الدفقات الموسيقية، وبخاصة فى كونشرتو الآلة المنفردة والأوركسترا. وقد يضع هذه التقاسيم المؤلف الموسيقى، كما قد يضعها العازف نفسه [م.م.م.ث].

ثم تبدأ موسيقى «المعركة» تصور حياة البطل الفنية وأعماله وقت السلم، حيث يستعرض بمهارة وإيجاز قصائده الموسيقية «دون جوان» و«دون كيشوت» وأغنية «حلم ساعة الغروب»، وتتجلى براعة شتراوس فى حياكتها ضمن موسيقى «حياة بطل»، ثم فى إقامة تفاعلات غريبة منها فى صورة معركة حربية تتصارع فيها الألحان فتبرز ثم تتفتت وتتبدد فى زحمة الضجة الصاخبة التى يثيرها الأوركسترا بأبواقه وطبوله ووترياته وآلاته الخشبية الهوائية. ويلى المعركة أجمل قسم فى القصيد السيمفونى الذى ينطوى على التأملات العميقة والتوزيعات الغنائية البراقة التى تستولى على المشاعر. ويتألق فى قسم التلخيص الختامى جمال الحوار بين الفيولينه المنفردة والكورنو المنفرد فى حديث غنائي بديع يختم به القصيد السيمفونى (فقرة ١٧٩ ب من التسجيل الموسيقى).

بول هنديميت

ومع احتشاد الربع الأول من القرن العشرين بالتجارب الجديدة بحثاً عن أسلوب عصري أو تطويراً للأساليب القديمة، ومع ازدهام هذه الفترة بعمالقة التجديد العصري من أمثال ديوسى وشونبرج

(لوحة ١٦١) هنديميت.



(لوحة ١٦٢) ماتياس
جرونيشالد: العذراء والملائكة
مذبح أيزنهيلم، ١٥١م
بكولمار.



وبارتوك وسترافنسكى ، فقد رأى الموسيقيان الألمانيان پول هندمييت وكارل أورف أن الوقت قد حان للتوقف عن التجارب المثيرة فى عالم الموسيقى والاكتفاء بتطوير النتائج التى حققتها هذه التجارب التى استمرت ما ينوف على ربع قرن ، وهكذا شرعا يدعمان موسيقاهما العصرية بإدخال ألحان قديمة فى نسيجهما الموسيقى . وقد اتجه هندمييت 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 هندمييت (٩٠٢) الشهير «عالم المؤلف الموسيقى» (٩٠٣) (١٩٥٢) ومن أوبراه «المصور ماتياس» (١٩٣٤) التى أحالها إلى سيمفونية بنفس العنوان أنه قد استنّ لنفسه أسلوباً موسيقياً ينفرد 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 ١٦١) .

وتألف سيمفونية «المصور ماتياس» من ثلاثة أجزاء بنائية وفق النهج الكلاسيكى : الحركة الأولى سريعة - بطيئة - سريعة ، وإن بدأت بتصوير بطى يمهّد للحركة السريعة المصوغة من قالب الصوناتة والمسماة «حفل موسيقى للملائكة» ، والذى استوحاه هندمييت من لوحة المصور الألماني الشهير ماتياس جرونيقالد ثلاثية الطيات بهيكل كنيسة «أيزينهايم» ، مستخدماً فى موسيقاه لحناً شعبياً قديماً مطلعاً «يحكى أن ملائكة ثلاثاً كانوا يغنون» (لوحة ١٦٢) ، وقد جعل مجموعة الترومبون تعزفه فى صورة أداء رصين وقور تتميز به هذه الآلة التى اختيرت لذلك فى مبدء الأمر لعزف موسيقى الأوراتوريو فى الكنيسة (٩٠٤) (فقرة ١٨٠ من التسجيل الموسيقى) . وتصور الحركة الثانية البطيئة المسماة «العذراء الآسية» (٩٠٥) ، وهى الطية الثانية من اللوحة شجن العذراء على موت المسيح كما تخيله ماتياس (فقرة ١٨٠ ب من التسجيل الموسيقى) . وتصور الحركة الختامية صمود القديس أنطون أمام الغواية والمغريات وتمكّنه من التغلب عليها (فقرة ١٨٠ ج من التسجيل الموسيقى) .

وإلى جانب نشاطه كمؤلف موسيقى كان هندمييت أيضاً قائداً للأوركسترا وإن لم يبرع فى هذا المجال ، وكان أيضاً من علماء الموسيقى فضلاً عن شهرته كعازف فيولا . وفى الفترة التى كان يشرف فيها على التعليم الموسيقى بجامعة ييل بأمریکا (١٩٤٠ - ١٩٥٣) كان قد صرف جانباً من اهتمامه - مثل سترافنسكى أحياناً - بالموسيقى الكلاسيكية إلى جانب عصريته . وقد انعكس هذا الاهتمام على بعض مؤلفاته ، ففى عام ١٩٤٣ كتب مقطوعة تحولات سيمفونية «لألحان مأخوذة عن كارل ماريافون فيبير»

(لوحة ١٦٣) ماتياس جرونيقالد . صمود القديس أنطون أمام الغواية . ◀



وهي من أربعة حركات استعار من ألحان فيبير الحركات الأولى والثالثة والرابعة، أما الحركة الثانية - وهي أهمها - فهي لحن صيني أصيل أخذه أيضاً عن فيبير الذي كان قد عثر عليه في قاموس چان چاك روسو للموسيقى، ثم استغله في موسيقى تصويرية بعنوان «تورانكو». ولهذا السبب نجد هذا اللحن وارداً بموسيقى هندية بهذا العنوان، وقد أجرى عليه تحولات بارعة الصنعة الموسيقية، فيبدأ بعرض اللحن في جو صيني مناسب، ويسند هذا العرض إلى آلة الفلوت بصحبة آلات إيقاعية توحى بالإطار الصيني هي الأجراس ثم الطبل والكاسات. ويأخذ هذا اللون الموسيقي في النمو بعد أن يُجرى عليه المؤلف التحولات بمختلف الصيغ حتى يصل في منتصف هذا الجزء إلى ما يُشبه موسيقى الجاز من أداء آلات الترمبون والنفير، وذلك على غرار التوزيعات الأوركسترالية البارعة لرافيل المحاكية لنمط الجاز، ولعله أراد بذلك أن يشنّف أذان تلاميذه الأمريكيين بالإيقاع المؤجل النبر^(٩٠٦) الذي قامت عليه معظم موسيقى الجاز، ثم يعود فيختتم الموسيقى باللحن مثلما استعرضه في البداية بالجو الصيني الأصيل (فقرة ١٨١ من التسجيل الموسيقي).

كارل أورف

أما أسلوب كارل أورف فيتعارض ببساطته مع تشعب أساليب فاجنر وريتشارد شتراوس وشونبرج وهندمييت المعاصر له، إذ هو ينفرد بميله للأغاني الشعبية وإلى بعض أغاني 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 أغاني الجوليارد عُثِرَ عليها بدير رهبان البندكتين البافاريين وترجع إلى القرن الثالث عشر. وقد ظفرت بتقدير العالم من المستمعين والنقاد على حد سواء وإن تناول عليها بعض «نقاد الطليعة». ويتجلى في أسلوبه سماته البسيطة باعتماده أساساً على الإيقاع كوسيلة ناجعة في التعبير الموسيقي، ومن هنا تتكرر الكلمات وفق الصورة الإيقاعية فيما يسمى بالقرار الملحّ في إصرار «أوستيناتو». وفي الوقت نفسه يقسم وحدات الإيقاع إلى أصغر حدودها دون الإخلال بالوزن العام مما يضيف على موسيقاه جاذبية ساحرة. وفي الحق إن هذه الوحدات الإيقاعية المتكررة التي تضيف على الإنشاد صورة تشبه إلقاء تعويذات السحر تبرز في جميع أغاني «كارمينا بورانا» مع نهاية كل عبارة. كما أصبحت أيضاً تقليداً أسلوبياً لأورف في مؤلفات أخرى مثل مجموعة أغانٍ للأطفال بعنوان «الموسيقى الشعرية»^(٩٠٧) وهو تقليد لا يتكرر في الأغاني فحسب وإنما أيضاً في نهايات المقطوعات التي كتبها للآلات ومعظمها آلات إيقاعية.

وقد شغلت أوبراه «سرقة القمر» (١٩٣٨) المسرح الأوبرالي في جميع أنحاء ألمانيا أكثر من أية أوبرا أخرى منذ إخراج أوبرا «فارس الورد» لشتراوس، غير أن الدراسة التفصيلية لكارمينا بورانا تكشف عن أن أسلوب أورف بالرغم من جاذبيته وحسن إعداده لا يتصف على الإطلاق بالابتكار البحت، بل يشترك بعناصره مع كثير من الأساليب الأخرى كأسلوب ديوسى وسترافنسكى وبارتوك وشتراوس

(لوحة ١٦٤) كارل أورف.



وفرانز ليهار، ومع ذلك فليس ثمة عمل لكارل أورف قد حقق مثل النجاح الكبير الذي حققته كارمينا بورانا (لوحة ١٦٣). فهو لم يكد يقرأ الأغاني البورانية التي نشرت لأول مرة عام ١٨٤٧ حتى فجرت فيه منابع الإلهام، فعقد العزم على أن يسبغ عليها من فنه ما يعيد إليها قوة التأثير التي كانت تحظى بها لدى جماهير المستمعين خلال القرن الثاني عشر، ومضى يضع لهذه الأغاني ألقاناً تكشف عن أسلوبه المبتكر في التأليف الموسيقى النابع من دراسته لموسيقى مونثردى الأوبرالية وموسيقى سترافنسكى الكلاسيكية الحديثة. وارتقى أورف بالإيقاع إلى أرفع المراتب في تأليفه الموسيقى بوصفه الوسيط الأمثل بين الغريزة والفكر، وجعل اللحن مساعداً للإيقاع مخالفاً بذلك النهج الفاجنرى الذي يجعله مساعداً للهارمونية. وقد اجتزأ أورف الهارمونية في أبسط مظاهرها، فكتب الأدوار الغنائية في كارمينا بورانا موزعة للإنشاد في نغم واحد، وتجنّب الخطوط الميلودية والكونترابنطية المواكبة للخطوط اللحنية، وعزز مجموعة آلات الإيقاع بالأوركسترا على نهج بارتوك وما لحق الموسيقى الحديثة من تطور، 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 حافراً 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، فإذا أحد المخمورين ينشد أغنية «أنا رئيس الدير» بأسلوب ترتيلي فى حين تقاطع إنشاده صرخات من الآلات النحاسية وآلات الإيقاع، ثم يتلوها السكارى مرتلين وكأنهم جمهور المصلين بينما ينبض إنشادهم بالتهكم والمرح والمجون. وعلى حين يذهب أورف إلى اقتباس كورال كنسى شهير كما فى أغنية «وجه الربيع الباسم»، يلجأ أحياناً إلى الألحان الشعبية السائدة فى إقليم بافاريا حيث كان يعيش كما فعل فى أغنية «أيها البائع الجائل أعطني الأصبغ الحمراء».

وفى الحق إن ألحان أورف هى نتاج سلسلة من التأثيرات العديدة حيث يتجلى تأثره بسترافنسكى وبرقصات العصور الوسطى الإيطالية والفرنسية وبياقعات الفلامنكو الإسبانية وبأوبريتات القرن التاسع عشر. وهو حريص على إبراز المضمون الفكرى للنصوص التى يختارها، والذى يتبلور فى كارمينا بورانا فى الشغف بالحياة ومباهجها وتجنّب الجسد ما يتعرض له من آلام. وهو فى سبيل إيضاح هدفه لا يتردد فى استخدام أية وسيلة موسيقية ملائمة لشعره، لا يعنيه إن كانت محدثة أو قديمة.

وتشتمل «الأغاني البورانية التى أطلق عليها أورف ساخرا اسم «كانتاتا دنيوية» على أجزاء ثلاث يحتويها إطار الزراعة إلى ربة الحظ. وتبدأ باللقاء بين الإنسان والطبيعة 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 الاستهلاكية التى يجرى تكرارها بعينها كخاتمة للمقطوعة باللاتينية الدارجة بعنوان «إيه ياربة الحظ»^(٩٠٨) (فقرة ١٨٢ من التسجيل الموسيقى) وهى بلا ريب من أجمل ما أعدّ من صيغ لمجموعة الكورال.

وقد قصدت أن أقدم ترجمة لقصائد كارمينا بورانا إيماناً منى بأنه لا غناء لمن يستمع إلى موسيقاها من أن يلمّ بالنص الشعرى الذى فجر 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 أنقلها إلى العربية كاملة لمن يسعده الحظ بالاستماع إلى موسيقاها كاملة (لوحة ١٢٤ أ).

* فورتونا مليكة الدنيا.

إيه ياربة الحظ

«إيه ياربة الحظ، ما أشبهك بالقمر فى تشكّله،
لا يكاد يكتمل بدرأ حتى يصغر ثم يدركه المحاق .
وقلما يلقي الأريب الحياة باسمه، وما أكثر ما يلقاها وهى عابسة .
وما أشدّ سخريتها منه حين تبسم له، وأعنفها به حين تعبس فى وجهه .
ثم ما أشبهك بالثلج يذوب فى دُوب مائه الفقر والغنى معا .
«إيه ياربة الأقدار المتعالية فى جبروتها،
إنك مثل العجلة الدوّارة تأتين فى دورتك على ما النفس عنه صادفة توجس منه خيفة،
كما تأتين على ما تتعقد عليه الآمال وليس غير سراب،
وتبدلين خفية لتتالى منى أنا الآخر .
وما أولانى إذ غدوتُ هدفاً لنزواتك أن أكشف عن ظهري لسياطك .
وأراك ياربة الأقدار يا من بيدك العافية والقوة، تسدّدين نحوى حراكك، وأنا الضعيف الذى لا حول له ولا قوة .
ألا فلنترك الجميع دون إبطاء يهتّون أوتارهم .
نعم، دعيهم معى جميعاً ليكون هذا المخلوق المقدام الذى حطّمه القدر» (لوحة ١٦٤) .

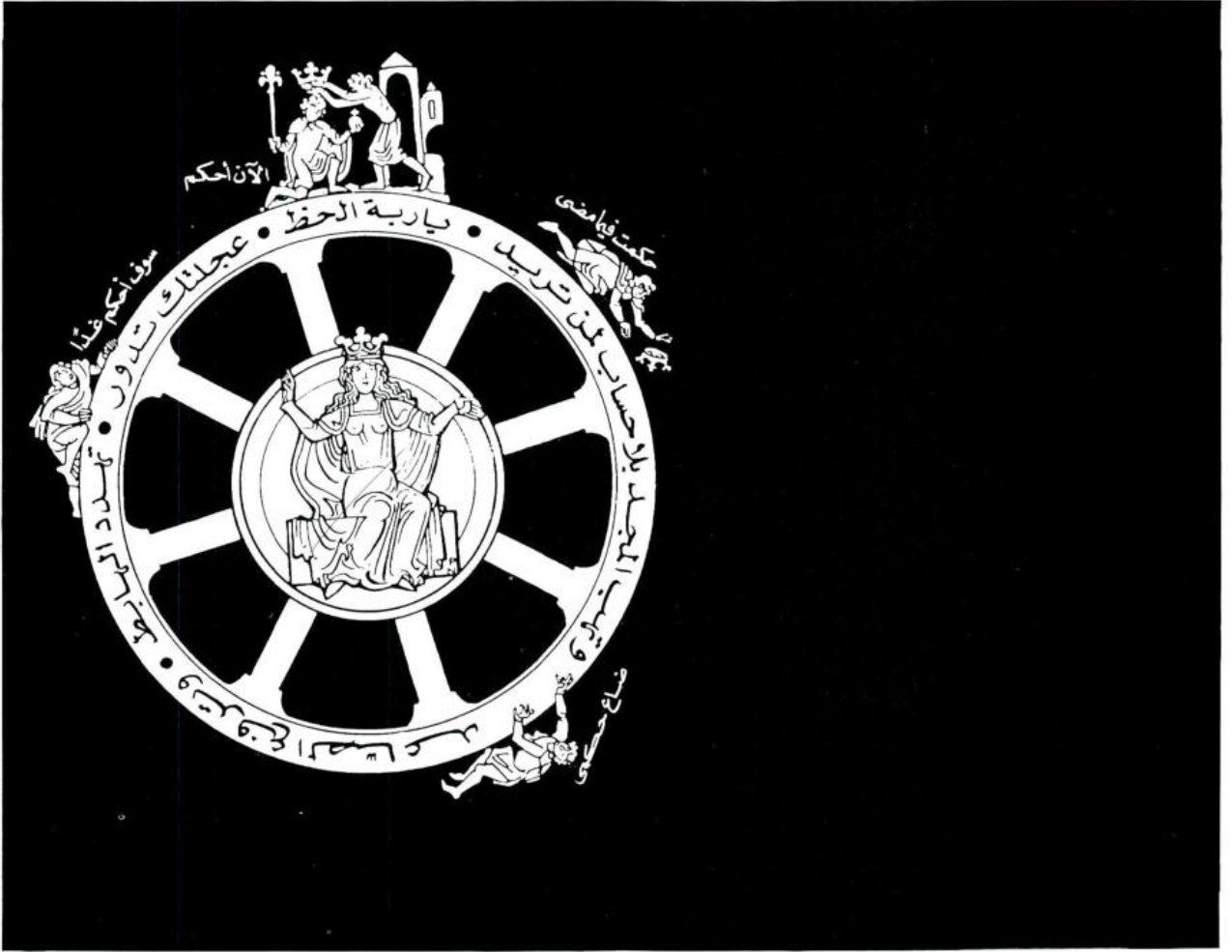
أبكى ضربات فورتونا.

من ضربات فورتونا أجهدش بالبكاء، وأذرف الدمع لأنها تقسو فى انتزاع أتاوتها منى .
حقاً إنها تمنحنا أحياناً محصولاً وفيراً، لكن ما أكثر ما تزودنا بتافه الحصاد .
يوماً ما تربعتُ على عرش الحظ فى شموخ، وأخذتُ أرفل فى حُلل الرخاء وأنعم بالسعادة والغبطة، غير أنى ما
لبثت أن هويت من عليائى سليب المجد والنعيم .
وبينما تدور عجلة الحظ فأسقط أنا إلى الهوة يرقى غيرى إلى الأعلى .
فإذا تربّع على قمة عجلة الحظ أحد الملوك فحذّره من ويلات الحظ،
فعلى محور عجلة الحظ نقرأ أيضاً اسم الملكة هيكوبا* . (٩٠٩) .

فى مستهل الربيع

٣ - وجه الربيع الباسم (٩١٠) .

بوجه الربيع الباسم يظفر العالم بعد هزيمة الشتاء العبوس الصارم ،
وتسود «فلورا» ربة الزهور متألفة فى ثيابها البهيجة الألوان وتهرع الغابات إلى تكريمها بأشجى الألحان .
ويرقد فويبوس [أبوللو] ثانية فى حجر فلورا مَرَح الضحكات ،



(لوحة ١٦٥) ربة الحفظ «تورتونا» .

تحيط به الأزاهير المتعددة الألوان، ويستاف «النسيم» عبير الزهور .
ألا فلنُسرع نحو الحب، ولنتبار للفوز بجائزته .
ويصدح البلبل الرخيم الصوت بالأغاريد، فترسم المروج بسماحتها على شفاه الزهور،
وتمرق الطيور خلال الغابات الممتعة،
وتُطلق الراقصات العذارى البهجةً تغمرُ نفوس الألوفا المؤلفّة .

٤ - الشمس تكسو بالبرقة كل الأشياء (٩١١) .

الشمس الساطعة القوية الضياء تكسو بالبرقة كل الأشياء .
ويكشف أبريل عن وجهه للعالم،
فتهرع القلوب إلى رياض الحب حيث يحكم الصبى رب الهوى بين العشاق .
ويدعوننا هذا التجدد العظيم بكل مرح الربيع إلى الاغتراف من المتعة،
ويعيد إلينا الربيع أساليبه الأليفة،
فخير لك وأوفى أن تطوّق محبوبتك بعناق حار .
امنحيني حبك الصادق،
وتطلعي إلى إخلاص قلبي وعقلي معاً .
أنا معك حتى لو تناءى جسدى عنك .
ومن يحب مثل هذا الحب يذوق على عجلة الحظ العذاب .

٥ - ها هو ذا الربيع الحانى (٩١٢) .

ها هو ذا الربيع الحانى الذى نشأه وتنشأه وتتشوّف إليه يعيد إلى عالمنا الفرحة،
فتتألق المروج بالأزهار الأرجة والشمس تكسو كل شىء بالألق، وتفلت الهموم هاربة .
ويقبل الصيف، وينسحب الشتاء القارس مرتداً على عقبه .
مرحباً بالربيع،
على قدميه يذوب الجليد ويهرب منه الشتاء ويرضع الربيع من ثدى الصيف .
ما أتعه من لا ينعم بمتع الحياة وبملاذات الصيف .
ومن يحاول الظفر بجوائز كيوييد وبمجده ينعم برحيق الهناء وحلاوته .
إذن فلننعم بما تأمر به فينوس القبرصية كى نكون صنواً لپاريس* .

* عشيق هيلينا الإسرطية الذى فرّ بها إلى طرواده .

فى المروج

٦ - فاصل موسيقى راقص من الأوركسترا

٧ - الغابة تزدهر (٩١٣) .

وسط الغابة النبيلة تفتّح الأزهار وتورق الأشجار ،

أين ذلك الذى كان حبيبي؟

على ظهر جواده ولى . .

واحسرتاه! من إذن سيغمرنى بالحب؟

الأزهار تفتّح فى كل ركن من أركان الغابة وأنا مشوق إلى حبيبي .

والخضرة تحضن الغابة .

لكن أين حبيبي الآن؟

على ظهر جواده ولى . واحسرتاه! من إذن سيغمرنى بالحب؟

٨ - أيها البائع الجائل أعطني الأصباغ الحمراء (٩١٤) .

أيها البائع الجائل أعطني الأصباغ الحمراء تبعث فى وجتى النُصرة، فأملك دعوة الشبان إلى أحضان الحب .

تطلعوا إلى أيها الفتیان، ودعوني أغمركم بالفرحة،

وأنتم أيها الرجال المغازلون المهذبون فلتعشقوا حسان النساء!

فالحب يسمو بأرواحكم ويضفى عليكم أطيب الصفات .

تطلعوا إلى أيها الفتیان، كى أغمركم بالبهجة

سلاماً عليك يادنيا،

ما أعظم ثرائك بالمباهج!

لسوف أظل دوماً من رعاياك عبر حبي لك!

تطلعوا إلى أيها الفتیان، كى أغمركم بالفرحة

٩ - مقطوعة راقصة من الأوركسترا

* ما الذى يحدث هنا؟ (٩١٥) .

العذارى فى حلقة ينسجن شباكهن فى الصيف حول رجل

تعال تعال يا حبيبي .

أتوسل إليك . أتوسل إليك

تعال . . . تعال يا حبيبي (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 يدي (٩١٧)

لو كان العالم ملك يدي ،

من البحر حتى نهر الراين

لقدمته كله لقاء عناق احتضن فيه ملكة الإنجليز بين ذراعى .

فى الحانة

١١ - غليان داخلى (٩١٨)

غليان يفور داخل صدرى الغاضب بينما تشتعل 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 لا يستقر بمجردى واحد .

فى سيرى أتخبط كالسفينة المبحرة بلا ربان ،

أو كالتائر 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 بغیضة ، والمرح أحلى مذاقاً من أقراص العسل .

كل ما تأمر به فينوس 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 مشويًا أسود!

يقلبنى الطاهى على الجمر وتلتهم النار جسدى ،

والخادم يعدنى للاكلين .

يا ويلى ، صار لحمى مشويًا أسود .

وأنا الآن قعيدة فوق المائدة عاجزة عن التحليق .

وأرى الأسنان تنفرج وتطبق مُقبلة نحوى .

يا ويلى! يا ويلى . صار لحمى مشويًا أسود .

١٣ - أنا رئيس الدير (٩٢٠) .

أنا رئيس دير كوكانى وصحابى معاقرو خمر ، وأدين بعقيدة آل ديكيوس (٩٢١) .

من يأتى الحانة فى الصباح ليلاعبنى النرد يغادرنى فى المساء عارياً من كل ثيابه ،

ولسوف يصيح : صه صه! ماذا صنعت بى أيها الحظ الجائر؟ لقد سلبتنى كل مباحج الحياة! صه صه .

١٤ - عندما نكون بالحانة (٩٢٢) .

عندما نكون بالحانة لا يشرد فكرنا نحو قبور الموتى ،

بل نندفع إلى مناضد القمار وحولها يتصبب 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 ،

فيغظون 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 عراق ،
والثانية عشرة للتائبين ،
والثالثة عشرة للمسافرين .
وبلا تحفظ يتوالى قرع الكنوس سواء كان ذلك فى صحة البابا أم فى صحة الملك .
السيدة تشرب والسيد يشرب ،
والجندي يشرب والراهب يشرب .
وهذا الرجل يشرب وتلك المرأة تشرب .
الخدام يشرب مع الخادمة ،
والنشاط يشرب مع الكسول ،
والأبيض يشرب مع الأسود ،
والمستقر يشرب مع المرتحل ،
والجاهل يشرب مع العالم .
الفقير والمريض يشربان ،
والمجهول والمنفى يشربان ،
والصبي والكهل يشربان ،

والقائد يشرب والشماس .

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 أو حدود،

وحتى بعد ما تمتلئ بالسعادة القلوب .

لذلك نفقد النقود واحترام الآخرين .

دع من يستهينون بنا يتخبّطون، ولا تُكتب أسماؤهم في الآخرة مع الخيرين . إيو (٩٢٣) .

ساحة الحب

١٥ - الحب يحلّق في كل مكان (٩٢٤) .

الحب يحلّق في كل مكان مدفوعاً بالشهوة، وتضم يداه الفتیان إلى الفتیات،

يا ويل الفتاة التي تحيا دون فتى .

تفتقد السعادة ويطول عليها الليل يوثق قلبها بالأغلال .

ما أقسى ذلك وأشد مرارته .

١٦ - الليل والنهار وكل شيء (٩٢٥) .

يناصريني الليل والنهار وكل شيء العدا،

وصوت الفتيات يهيج بعيني الدمع،

ويطلق من أعماقي الزفرات ويحرك في نفسي الخوف .

أيها الصحاب اغترفوا من نبع المرح،

وأنتم يا من تعرفونه حدّثوني عنه ولا تدعوا الحزن يعدّيني .

ما أثقل أساى،

ناشدتك بشرفك أن تترىني قليلاً،

فوجهك صبح، وقلبي يسكب من عيني ألوفاً من قطرات الدمع،

ولقد تشفيني قبلة واحدة منك وتعيد إلى نفسي بهجة الحياة .

١٧ - وقفت هناك فتاة (٩٢١) .

وقفت هناك فتاة تشح بثوب أرجواني لو لمسه أحد لسمع حفيف نسيجه . إيا!

١٨ - من قلبي (٩٢٧) .

من قلبي تتصاعد آلاف الزفرات وأحسّ بوخز الحزن أمام روعة حُسنك (٩٢٨) .

وحبيبتى لا تطلّ

عينك تسطعان لضياء الشمس وتلمعان كوميض البرق المتوهج بالنور وسط الظلام .

وحبيبتى لا تطلّ

ألا فلتُبارك الآلهة إرادتى ، فقد عقدتُ 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 سعادة الوصال ،

ويتفجر 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 حُمره من الورد!

وأنصح بياضاً من الزنبق!

وأجمل من كل ما فى الكون!

بك أتغنّى دون توقف .

٢١ - فى الميزان (٩٣١) .

فى ميزان فكرى تتأرجح أكثر التيارات تعارضاً: الحب الماجن والعفة .

لكنى أختار منهما ما أبغى ،
وأسلم عنقى إلى المقود ،
المقود الجميل فى استسلامٍ ملهوف .
أسلم عنقى .

٢٢ - الموسم بهيج (٩٣٢) .

الموسم بهيج أيتها العذارى ،
فانعمن معاً فى صحبة الفتیان (٩٣٣) .
أوه . أوه . أوه . جسدى يונع كله ،
وبأعماقى تتأجج نار حب . حب جديد . . . جديد .
يدفع بى إلى حتفى (٩٣٤)

الإذعان للرغبة يريحنى ،
والصدود يوردنى موارد الهلاك .
أوه . أوه . أوه . ! جسدى يונع كله ،
وبأعماقى تتأجج نار حب جديد . . . جديد ،
يدفع بى إلى حتفى (٩٣٥)

فى الشتاء يخمل الرجل .
ويوقظ الربيع رغباته (٩٣٦) .
أوه . أوه . أوه . ! جسدى يונع كله ،
وبأعماقى تتأجج نار حب . إنه حب جديد جديد ،
يدفع بى إلى حتفى (٩٣٧) .

عذريتى تعذبنى ، وبراءتى تخذلنى .
أوه . أوه . أوه . ! جسدى يונع كله ،
وبأعماقى تتأجج نار حب . . حب جديد ، جديد ،

يدفع بي إلى حتفى (٩٣٨) .

أقبلى نشوى يا مُهجة قلبى .

أقبلى يا حسناى، فأنا أذوب شوقاً إليك .

أوه . أوه . أوه! جسدى يونع كله، وبأعماقى تتأجج نار حب . حب جديد، جديد،

يدفع بي إلى حتفى .

٢٣ - يا أرقّ الفتية (٩٣٩) .

يا أرقّ الفتية أفرش لك جسدى كله

بلانزيفلور 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 فينوس النبيلة .

٢٥ - إيه يا ربة الحظ (٩٤١) .

«إيه يا ربة الحظ، ما أشبهك بالقمر فى تشكّله، لا يكاد يكتمل بداراً حتى يصغر ثم يدركه المحاق،

وقلما يلقي الأريب الحياة باسمه 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 تأتى فى دورتك على ما النفس عنه صادقة توجس منه خيفة،

كما تأتى على ما تنعقد عليه الآمال وليس غير سراب،

وتبدين فى خفية لتنالى منى أنا الآخر،

وما أولانى إذ غدوت هدفاً لنزواتك أن أكشف عن ظهري لسياطك» .

«وأراك يا ربة الأقدار يا من بيدك العافية والقوة، تسدّين نحوى حراك،

وأنا الضعيف الذى لا حول له ولا قوة .

ألا فلنترك الجميع دون إبطاء يهَيِّتون أوتارهم .

نعم ، دعيمهم معى جميعاً ليكون هذا المخلوق المقدام الذى حطمه القدر» (٩٤٢) .

وقد اكتسب أورف شهرة كبيرة أيضاً بفضل مجموعته لموسيقى الأطفال (١٩٣٠ - ١٩٣٥) التى أعد صياغتها فى أعوام (١٩٥٠ - ١٩٥٤) وقدمها 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 أغاني الأطفال من أبسط الأبعاد الموسيقية لأنغام الألمان حتى الميلودية النامية التى تشبه ألمانة فى موسيقاه لغير الأطفال . ويستخدم فى مجموعته هذه أبسط المواد الموسيقية وأسهل النماذج ، ولكنه يستعرضها فى جمال خللاب 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 لوفى قدرة التلاميذ ، وذلك بما يسمح بالتوسع التدريجى فى الأغاني ابتداء من الميلودية التى تتألف من ثلاثة أنغام والمصاحبة بالقرار الملحّ «أوستيناتو» البسيط إلى الميلودية التى تقوم على السلم الخامس (٩٤٣) فالسلم الدياتونى [الأنغام السبعة العادى] حتى السلم المثلون [الكروماتى] المشتمل على الأنغام وأنصاف الأبعاد بينها . ويستخدم أورف مع تلك الآلات الأساسية مختلف أنواع الطبول والكاسات والآلات الإيقاعية الإضافية الأخرى [لكنها ليست مما يُصنّف ضمن لعب الأطفال] فضلاً عن الأجراس الزجاجية المصنوعة على شكل أكواب ، والجيتار الذى تُغمز أوتاره لضبط الإيقاع فقط دون عزف ميلوديات عليه ، والثيولا داجمبا ذات الرنين الثرى بحجمها الصغير الذى يناسب عزف الناشئين والصغار ، ويضيف من وقت لآخر الفلوت ذات المبسم والثقوب ، وهى أسهل أنواع الفلوت فى العزف لاسيما عند الانضمام إلى أصوات المنشدين وإحلالها محلهم فى الأداء .

ومع اختيار أورف للآلات التى يسهل على الأطفال الهواة عزفها جاءت 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 نماذج على أساس ألحان استعارها من شتى أنحاء العالم مما يُنشد فى القاعات أو الطرقات من الفولكلور أو من الموسيقى المؤلفة من الغرب والشرق . ومن بين نماذج مقطوعاته «أغنية الشارع» (٩٤٤) وهى صيغٌ من التنوعات التى

أعدّها أورف على غرار مقطوعة موسيقية كان قد كتبها للعود هانز نيفسيدلر^(٩٤٥) (١٥٣٦) بحيث تبدو في صورة أغنية مما يترنّم به عامة الناس في الشارع . وتأسر جاذبية توزيع آلاتها الصغار والكبار على حد سواء بأصوات الفلوت ذات المبسم والإكسيليفون والكاستانيت والدفوف ، وتتوالى فصائل الآلات في الأداء الموسيقى الواحدة منها تلو الأخرى إلى أن تندمج جميعاً في الفرقة الموسيقية الكاملة ، إلى أن تتغير نبرات الإيقاع بثتى الصور الإيقاعية - الذى أصبح أسلوباً خاصاً لأورف - وهو ما يتضح بجلاء في هذه المقطوعة (فقرة رقم ١٨٣ من التسجيل الموسيقى) وفي 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 تبدأ بها المقطوعة مستعرضة للحن مع تدرّج دخول الآلات ثم تأتى الصور الإيقاعية المتنوعة الجذابة التى تجرى وفقاً للوزن الأسمى إلى أن تتبادل مختلف الآلات تأكيد نبرات الإيقاع (فقرة ١٨٤ من التسجيل الموسيقى).

ويغلب التجانس^(٩٤٦) على الهارمونية المستخدمة فى «الموسيقى الشاعرية» وإذا كان أورف قد لجأ إلى التنافر فى لحظات قليلة إلا أنه لم يتجل بوضوح كما كان يحدث أحياناً فى موسيقى القرون الوسطى التى استغل أورف بعض ألحانها مثل مقطوعة رقصه الروندو الصغيرة «الدائرة الصغيرة» التى يرجع تاريخ كلماتها ولحنها إلى القرن السابع عشر وتنشدها فرقة كورال مكونة من الأطفال والرجال ، تستمد عذوبتها من امتزاج 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 موسيقى ثم ابتعادها . ويصاحب هذه الرقصة دائماً راقصون نُبتت أجراس صغيرة حول معاصمهم ورُسُغهم . ويشارك فى هذه المقطوعة إكسيلوفونات وآلات جيتار وطبلة عسكرية وأجراس صغيرة «جلاجل» وتنباله وتشيللو وكنتراباص (فقرة ١٨٥ من التسجيل الموسيقى).

الموسيقى العصرية بالمجر

بيلا بارتوك

ظفر اسم الموسيقى المجرى بيلا بارتوك (١٨٨١ - ١٩٤٥) بمكانة مرموقة بين أسماء عمالقة الموسيقى العصرية فى القرن العشرين إلى جانب ديوسى وشونبرج وسترافنسكى . وقد نادى هو الآخر بالانطلاق المسمى والمتحرر فى التعبير الموسيقى ، لكنه لم يقع مثل شونبرج أسير كتابة الموسيقى العارية عن الميلودية

الشجيرة والحذلقة الهارمونية، وإنما اكتفى بطراح طريقة الكلاسيكيين والرومانسيين في التزام المقام الأصلي الواحد وما يتصل به من مقامات قريبة، فعلى في الكتابة بأسلوب «مزدوج المقام» متعدد المقامات فضلاً عن استخدامه المقامات الكنسية القديمة إلى جانب السلالم الكبيرة والصغيرة ومقامات أخرى قريبة من المقامات العربية. ومع ذلك فقد كان عبقرياً فيما ابتكره من ميلوديات وما استعاره في



(لوحة ١٦٦) بيلا بارتوك.

موسيقاه من ألحان شعبية مجرية، كما كتب مؤلفات متنوعة لموسيقى الحجرة مثل «الرباعيات الستة الوترية» التي تُعتبر الرباعية الأخيرة منها نموذجاً أكاديمياً لإمكانيات التأليف الموسيقي وتناول الألحان بكافة الوسائل الكلاسيكية وأساليب كتابة الفوج. وكتب أيضاً موسيقى للبيانو، كما ألف للأوركسترا «كونشرتو الأوركسترا» وللأوبرا «ذو اللحية الزرقاء» وللبلابيه «الماندران العجيب» و«الأمير الخشبي» وفقاً لهذا الأساس الميلودي والهارموني. وتعدّ «موسيقى للوترات والآلات الإيقاعية والسليستا» (١٩٣٦) و«صناته لآلتي بيانو والآلات الإيقاعية» (١٩٣٧) أهم مقطوعتين تستهويان كبار العازفين لظرافتهما وقدرتهما الفائقة في الكشف عن أسلوبه في التحرر من المقامية^(٩٤٧) (لوحة ١٦٦).

والطريف في تشكيل هاتين المجموعتين من الآلات هو استعمال الآلات الإيقاعية ضمن المجموعات الصغيرة للآلات، وهو استخدام عصري يمثل خروجاً عما كان مألوفاً قبل القرن العشرين حين كان استعمال الآلات الإيقاعية مقصوراً على الفرق الكبيرة العدد كالأوركسترا السيمفوني، وحتى في الأوركسترا السيمفوني لم تكن الآلات الإيقاعية تستخدم في أغلب الأحوال إلا في رفقة آلات النفخ. ومع ذلك كتب بارتوك موسيقى للوترات دون آلات نفخ، وربما كانت السيرينادة رقم ٦ لموتسارت للوترات والتمباله [التمباني] هي النموذج الوحيد الذي استخدمت فيه آلة إيقاعية واحدة مع الوترية، فقد شاء بارتوك تنمية ميلوديته بالطريقة المألوفة في رباعية الوترية مع إضفاء نقرات برّاقة، فإذا هو يستعمل الطبول والإكسيلوفون يوشيهها بالصنوج وبالأصوات الناقوسية الرقيقة لآلة السيلستا أو آلتى البيانو في الصنونات الخاصة (فقرة ١٨٦ من التسجيل الموسيقي). وقسم أدوار الوترية في صنوته آلة البيانو والوترية والآلات الإيقاعية إلى مجموعتين متقابلتين على نسق مجموعتي منشدى «المجاوبات الكنسية»، كما جعل أداء كل آلة من آلتى البيانو متقابلاً مع أداء الأخرى، وهو تقسيم باروكي تُعدّ العودة إليه تجديداً ملحوظاً في القرن العشرين، خاصة وأنها كانت من عمُد الأسلوب الكنسي للإنشاد فإذا بارتوك ينقلها إلى موسيقى الحجرة.

ومن بين الأعمال الرفيعة التي كتبها بارتوك مجموعة من الأغاني الفولكلورية المجرية والسلافية المعدّة بمصاحبة البيانو للأطفال (١٩٠٨-١٩٠٩)، وهى عمل ناضج متكامل ومتنوع فى نسيجه الموسيقي وفى إيقاعاته يقوم على الهارمونية العصرية الجرئية إلى جانب الهارمونية الأساسية التقليدية. ولم يكتب بارتوك بتبسيط الخطوط الميلودية لهذه الأغاني كى يسهل على الأطفال إنشادها، بل أثارها بمصاحبة آلة البيانو لها فجلّت مغزى كلماتها وزادت ميلودياتها وضوحاً ونوعت ما انطوت عليه من صور إيقاعية وأثار صوتية.

أثر العصرية فى التشيك

ياناتشيك

وقد أسهم موسيقى تشيكى هو ليوش ياناتشيك (١٨٥٤ - ١٩٢٨) بمبتكراته الأسلوبية فى صبغ التراث الموسيقى العالمى باللون التشيكى القومى خلال القرن العشرين (لوحة ١٢٦). وإذا كان هناك مؤلفون تشيكيون آخرون قد ترسموا خطى شونبرج فى بداية القرن فإنهم ما لبثوا أن أعرضوا عنها بعد ذلك مثل «هابا» الذى اتجه إلى الكلاسيكية المحدثة، كما ترسم آخرون خطى الرومانسية وخاصة المدرسة الفرنسية مثل «مارتينو» الذى تتلمذ على ألبير روسيل ونهج نهجه الذى هو فى الواقع خليط من أسلوبى ديوسى وراثيل. أما ياناتشيك الذى لم تتحقق شهرته العالمية إلا فى الستينيات بعد اهتمام عدد كبير من النقاد بدراسة مؤلفاته فينفرد بأسلوب موسيقى جديد خاص به. والعجيب أنه كتب مؤلفات كثيرة فى أواخر القرن التاسع عشر دون أن يلتفت إليها مواطنوه، وألف أوبراته ما بين عامى ١٨٩٨ و ١٩٠٣ التى عرضت لأول مرة عام ١٩٠٤ بمدينة برنو عاصمة مقاطعة مورافيا، ثم راجعها وأعاد إخراجها فى براج عام ١٩١٦ بعد أن تميّزت بمعالم الطريق الطويل الذى سلكه حتى حقق أسلوبه الذاتى.

وتألف الميلودية الأصلية فى كل عمل من أعمال ياناتشيك من خليتين لختين^(٩٤٨) تقدم إحداهما النصيب الأعظم من المصاحبة للميلودية فوق اشتراكها فى تكوين الميلودية. غير أنه لا يُجرى 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 يعدّل صورتها عن طريق تجديدات هارمونية هامة، ويكررها مرات أخرى بإلحاح حتى تعادها الأذن.

وقد استنبط ياناتشيك طريقته الميلودية من دراسته للهجات المختلفة بما فى ذلك لهجة الفلاحين بمقاطعة مورافيا التشيكية ومقاطعة سلوفاكيا [السلوفاكية حالياً] حيث قام بمسح شامل للأغاني الفولكلورية مستغلاً تنوع لهجاتها فى مؤلفاته الموسيقية وبنوع خاص فى أوبراته، وإذا هو يكتب فى إحدى رسائله: «ما المنحنيات الميلودية [أى التّبرات] للصوت البشرى إلا تعبيراً عن شتى ضروب النشاط الفكرى للإنسان، فهى التى تكشف عن ذكاء المتحدث أو غبائه، يقظته أو غلبة النعاس عليه، خموده أو نشاطه، كما تبين لنا إن كان طفلاً أو شيخاً هرمًا، وإن كان الوقت صباحاً أم مساءً، صَحْواً أو معتماً، مثقلاً بالحرارة أو بالبرودة، كما تكشف عن عزلة المتحدث أو انخراطه مع الآخرين. ومن هنا ينحصر فن التأليف المسرحى فى تأليف المنحنى الميلودى الذى يمثل قوة سحرية فى الكشف عن الإنسان فى إحدى لحظات حياته^(٩٤٩).» ثم زاد ياناتشيك نظريته إيضاحاً فى خطاب آخر إلى أحد أصدقائه يقول فيه: «لقد

ثبت لى بعد الدراسة الموسيقية للغة العصرية أنه يمكن تفسير الأسرار الميلودية الإيقاعية للموسيقى عامة من خلال المنحنيات الميلودية والإيقاعية لنبرات الكلام، فمن المتعذر أن يصبح الإنسان مؤلفاً موسيقياً للأوبرا إلا بعد دراسة نبرات الكلام المباشر، وكم أود أن تكون نظرتى هذه واضحة للجميع كل الوضوح». ومع قيام نظريته هذه على فكرة كانت مثار اهتمام موسورسكى وآخرين قبله إلا أنه لم يستعرها منهم أو من أى مؤلف آخر، وإنما توصل إليها من خلال دراساته الشخصية للهجات بلاده.

وتميز أسلوب ياناتشيك كذلك بالتححرر الذى اكتسبه من دراسته للأغاني الفولكلورية الموراثية فى كتابة الأدوار الموزعة على عدة أصوات بوليفونية. وقد استغل فى هارمونيته - مثل ديبوسى - السلم ذا الأبعاد الموسيقية الكاملة، وإن كان يبدأ موسيقاه - على عكس ديبوسى - بالسلم الدياتونى العادى، منتقلاً ببراعة وفق السياق الموسيقى إلى السلم ذى الأبعاد الموسيقية الكاملة، ثم يعود فى ختام الموسيقى إلى السلم العادى. ويمضى ذلك كله فى يسر وسلاسة دون أن يستشعره المستمع إلا إذا انكب على مركباته الهارمونية مدققاً محللاً.

ولعل ياناتشيك هو الوحيد بين مؤلفى القرن العشرين الذى ابتكر أنماطاً حرة فى بناء القوالب الموسيقية تختلف عن تلك التى مارسها سابقوه ومعاصروه ولاحقوه حتى اليوم^(٩٥٠). ولهذا جاءت نماذجه متنوعة منطلقة متحررة فى بنائها من قواعد البناء الكلاسيكى أو الأكاديمى، بما فى ذلك أعماله الدينية فإذا القداس الذى كتبه بعنوان «القداس الجلاجولى»^(٩٥١) يجيئ متحرراً من الألحان الشعائرية المسيحية^(٩٥٢) وأكثر جنوحاً فى طابعه إلى الموسيقى الدنيوية فضلاً عما ينبعث عنه من طابع محلى، فليست موسيقاه تشيكية فحسب وإنما هى انعكاس واضح للموسيقى الفولكلورية بمقاطعة موراثيا التشيكية حيث ولد وعاش حياته الطويلة بها.

وقد استخدم ياناتشيك بدلاً من النصوص اللاتينية المألوفة فى القداس نصوصاً من عدة لهجات كرواتية وجلاجولية، كما انطوى موضوع القداس على الإعلاء من شأن المحبة والإخاء بين الشعوب السلافية، وهكذا لم يكن موضوعه دينياً وإنما من صميم فلسفة الأخلاق. وقد استهله بمقدمة أوركسترالية تكرر هذا المناخ الوجدانى وتتصل مباشرة بالجزء الأول من القداس (فقرة ١٨٧ أ من التسجيل الموسيقى). وبعد جزء الدعاء الرائع فى ختام القداس^(٩٥٣) (فقرة ١٨٧ ب من التسجيل الموسيقى) تُشيع الخاتمة الأوركسترالية البهجة والسعادة تمجيداً للمحبة والإخاء (فقرة ١٨٧ ج من التسجيل الموسيقى).

وقد أخضع ياناتشيك كل شيء في أوبراته للعنصر الدرامي ، ومن هنا زحرت أوبراته بأجزاء موسيقية متباينة الطابع ، وذلك لما بين المواقف الدرامية أحيانا من تعارض . وتشدّ أوبراه «كاتباً كبانوفا (١٩١٩ - ١٩٢١) المستمع من بدايتها إلى نهايتها مثلما تشدّه أوبرا فاجنر «تريستان وإيزولده» مع أن أهم لحن يربط بين أجزائها ليس إلا ميلودية تتألف من ثمانية أنغام تُقرع على طبول «التمپانى» ، فى حين تعد أوبراه «الثعلبة الصغيرة الماكرة» صورة حيّة موجزة لمجموعة من الرقصات الشعبية المتعاقبة التى تضىف عليها روح الدعابة اللطيفة مزيداً من البهجة والإشراق ، ومع ذلك فإن الأوبرا تنتهى بموت البطلة المرحمة ميتة سخيقة ، وهو ما يشكّل تعارضاً واضحاً فى المواقف الدرامية . وتمثل أوبراه «بيت الموتى» (١٩٢٧ - ١٩٢٨) التى تقوم على قصة دوستويفسكى الشهيرة التى تحمل نفس الاسم سلسلة غير متصلة من حلقات الحياة الإنسانية عرضها كما هى مع التركيز على تكثيف صور البؤس التى رسمها دوستويفسكى فى قصته .

وقد تناول ياناتشيك الكتابة للآلات الموسيقية بطريقة سلسة بعيدة عن الافتعال ، كما كتب للبيانو بطريقة فريدة تخالف نهج الموسيقيين القدامى أمثال بيتهوفن وليست وشوبان وكذا المحدثين جميعاً ، إذ كان يميل إلى الطبقات الصوتية الحادة فى البيانو وإلى آلات النفخ فى كتابته الأوركسترالية حتى بات يجمعها فى تألفات هارمونية خلاقة وفى خطوط كونتراپنطية رائعة .

مؤلفو العصر وما قد يسفر عنه المستقبل

بنجامين بريتين

وفى بريطانيا يُلفت بنجامين بريتين أنظار العالم بمؤلفاته الموسيقية (١٩١٣ - ١٩٧٦) حتى احتل اليوم فى الموسيقى الإنجليزية المكانة التى كان يحتلها بيرسيل فى عصره ، فإذا نسيح موسيقاه يزخر بنفس ثراء نسيح موسيقى بيرسيل كما يتجلّى فى توزيعاته الأوركسترالية نفس صفاء توزيعات سترافنسكى ووضوحه إلا أنها أشدّ جاذبية (لوحه ١٦٧) .

ولم يأخذ بريتين عن سابقه شيئاً مما كان يُطلق عليه «التضمين» فى أعماله الموسيقية مثلما فعل سترافنسكى حين أخذ عن بيرجوليزى مقطوعته «پولتشيئلا»^(٩٥٥) وحين استعار أحياناً من تشايكوفسكى وأدخلها فى نسيح موسيقاه لباليه «قُبلة الجنّة»^(٩٥٦) وإن يكن بريتين قد كتب من نموذج الپاسكاليا على غرار بيرسيل . وحتى حين استعار لحناً من بيرسيل لموسيقاه «مرشد الشباب إلى الأوركسترا»^(٩٥٧) لم يقحمه على نسيح موسيقاه وإنما بنى عليه تنوعات صاغها بلغته العصرية وتوزيعاته الأوركسترالية الدقيقة .

وما أكثر ما كتب بريتن للآلات المفردة لإبراز مهارة الأداء الفنى مثل الصوناتة التى كتبها للتشيللو والبيانو وأهداها إلى العازف الروسى الشهير «روستروپوڤتش»، إذ هى تشتمل على كافة معالم المهارة التى يمكن أن يؤديها عازف بارع على التشيللو. كما أن «سيمفونيته» الجنازية^(٩٥٨) و«سيمفونيته البسيطة» تكشفان عن براعة العزف الأوركسترالى وعن مهارته فى الكتابة البوليفونية وعن لغته العصرية التى لا تتخلى عن عذوبة الميلودية. وقد حققت له أوبراه الأولى «بيتر جرايمز» (١٩٤٥)^(٩٥٩) شهرة واسعة بعد فترة قصيرة من أدائها الأول الذى لاقت خلاله نجاحاً عالمياً مدوياً. وهى تصور مجتمع



(لوحة ١٦٧) بنجامين بريتن.

الصيادين الإنجليز الذى يلعب البحر فيه دوراً رئيسياً لا بوصفه إطاراً فحسب بل لأنه يمثل عنده - كما كان يمثل عند ديوسى فى «صور البحر» وعند إدوار لالو فى أوبراه «ملك إيس» - منبع الحياة بأسرها فضلاً عن كيانه شبه الأسطورى، وكان بريتين يرى فى البحر مرادفاً للغابة عند الموسيقيين والشعراء الألمان خلال القرن التاسع عشر من أمثال فيبير وشومان وفاجنر ومالر وبروكنر، ومن هنا جمع فى أوبراه «بيتر جرايمز» أربع مقطوعات عن البحر.

وكتب بريتين عام ١٩٦٢ «قداس موتى الحرب» لعدد من المغنين القرويين ولمجموعة الكورال والأوركسترا لتمجيد ضحايا الحرب العالمية الثانية عُزف فى كافة البلاد الأوربية، ويكشف القداس عن أسلوبه العصرى فى الكتابة للإنشاد الكورالى الذى برع فيه بريتين وإن لم يأت فيه بالجديد المثير الذى أتى به فى كتابته للآلات (فقرة ١٨٨ من التسجيل الموسيقى). ولا تشتمل واحدة من أوبراته «بيتر جرايمز» و«اغتصاب لوكريشيا» (١٩٤٦) (٩٦٠) و«ألبرت هيرنج» (١٩٤٧) و«لقة البريمة» (١٩٥٤) (٩٦١) و«جلوريانا» (١٩٥٣) التى ألفتها بمناسبة تتويج الملكة إليزابيث الثانية على أية فقرة من الإنشاد الكورالى.

صمويل باربر

ولا يجوز أن نغضى فى هذه الجولة بين مؤلفى الموسيقى فى القرن العشرين دون أن نعرض على واحد من أرقّ الموسيقيين المعاصرين وهو صمويل باربر (١٩١٠ -) الذى يعدّ فى طليعة المؤلفين الموسيقيين الأمريكيين المعاصرين، وقد تميزت موسيقاه بالغنائية السلسة الشائقة والتعبير القوى النافذ إلى القلوب. ولا يفوتنا بصفة خاصة الإشارة إلى مقطوعته الشهيرة «أداچيو للوترات» (فقرة رقم ١٨٩ من التسجيل الموسيقى) التى هى فى الأصل الحركة البطيئة لرباعيته للوترات التى ألفتها عام ١٩٣٦. فبعد أن قام بتعديل صياغة أجزائها لتناسب إمكانات الأوركسترا الوترى ما لبثت أن غدت أكثر أعمال باربر شهرة وشيوعاً، فهى تجلو بحق الإبداعات الميلودية للأوركسترا الوترى المتجانس من فيولينات وفيولات إلى آلات التشيللو [والكونتراباص بأخرة] فى وقار وثناء وصفاء ورنين جهورى تمتد ببقى دوماً راسخاً فى الشعور.

أوليڤييه ميسان

والثابت أن الروح «العصرية» لم تتناول غير الأسلوب الموسيقى وحده وحده، إذ لا تعدّ التجديدات التى أضافها القرن العشرين ذات أثر جوهرى فى البناء الموسيقى نفسه، سواء كانت موسيقى آلات أو موسيقى غنائية، بل إن عالم الأوبرا مايزال يعيش على تراث القرن التاسع عشر، بينما تنحصر معظم التجديدات التى طرأت عليه فى المعدات المسرحية المتطورة والوسائل الميكانيكية الحديثة فى إخراج أوبرات القرن الماضى. ولم يكشف الأفق بعد عن معالم مستقبل الموسيقى، وإن انبرى لفيف من المؤلفين

(لوحة ١٦٨) أوليقييه
ميسان.



للقيام بتجارب موسيقية على غرار التجارب العملية من أمثال أوليقييه ميسان الفرنسي (٩٦٢) (لوحة ١٦٨) الذي استخدم في موسيقاه وسيطاً إلكترونياً إلى جانب الآلات التقليدية وبضع آلات إيقاعية. ولقد دأب ميسان - شأن الأستاذ المعلم - على تقديم أعماله للجماهير مشفوعة بتحليل شارح يوضح فيه ما تتضمنه من أفكار جديدة وأساليب مستحدثة. ومن هذه الأعمال سيمفونيته الشامخة «تورنجاليللا» التي يصفها بقوله: «كتبتُ هذه السيمفونية استجابة لرغبة المايسترو سيرجيه كوسيفيتسكى الذى أوصانى بكتابتها خصيصاً من أجل أوركسترا بوسطن السيمفونى، وقد استغرق تأليفها منى مدة عامين تمتد بين ١٧ يوليو ١٩٤٦ إلى نوفمبر ١٩٤٨، وقام بعزفها الأوركسترا لأول مرة فى ٢ ديسمبر ١٩٤٩ بمدينة بوسطن بقيادة لند برنستين، وقامت إيثون ليورد بالعزف المنفرد على البيانو الذى كررته لأكثر من أربعين مرة فى شتى العواصم والبلدان تحت قيادة عدد غفير من قادة الأوركسترا».

وتنطوى كلمة «تورنجاليللا» السنسكريتية على ثراء عريض فى معانيها وإيحاءاتها، إذ تتركب من لفظين «تورنجا» و«ليلا». «وتعنى» تورنجا» الزمن الراكض ركض الجواد الجامح المنساب كالرمال، ومن ثم فهى تعنى حركية الحياة. أما كلمة «ليلا» فتعنى الحدث المثير أو «المسرحية»، والمقصود بها العمل الإبداعي وأثره على العالم، أى مسرحية الخلق... مسرحية الفناء وإعادة البناء، مسرحية الموت

والحياة، كما تعنى «الحب» أيضاً. وهكذا تعنى «تورانجاليليا» كل ما ينبض فى الزمن من حب وفرح وحركة وإيقاع وحياة وموت. 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 تسهيل تذكرها وإدراك مضمونها.

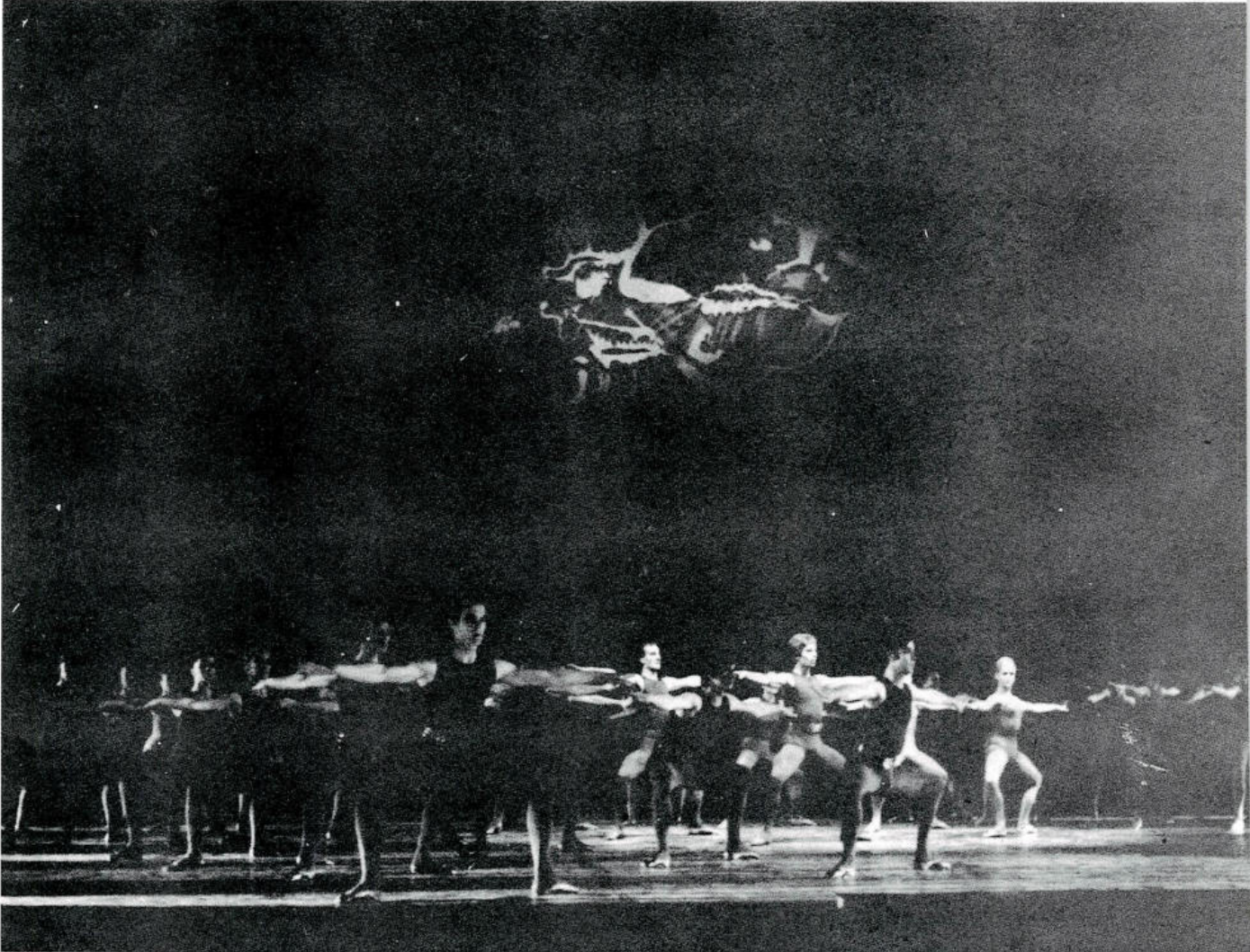
ونظراً لما يتسم به اللحن الدورى الأول من الثقل والرهبه اللذين تُشيعهما الآثار المكسيكية القديمة فقد أطلق عليه اسماً يرمز إليها وهو: «لحن التمثال». ويتشكّل اللحن الدورى الثانى من صوتين متراكبين أشبه ما يكونان بنظرة عينين وادعتين فيهما حنان زهرة «الأوركيد» وجمال زهرة «الفوشيا» ونبل زهرة «الجلاديولاس» الحمراء أو رقّة زهرة «السوسن»، لذا أسماه «لحن الزهرة». وأطلق ميسيان اسم «لحن الحب» على اللحن الدورى الثالث الذى يعدّ أهمها وأشجها جميعاً. أما اللحن الرابع وهو أبسطها فلا يتجاوز بضع مركّبات هارمونية متتابعة، ولا يُؤدّى باعتباره لحناً فحسب بل جاء أداة تعلّة للكشف عن مختلف التكتلات الصوتية سواء التقت فى مجموعة من آلات الأوركسترا مثل الكونتراباص على صورة قوية داكنة أم توزعت فى سرعة وخفة على صورة مركّبات هارمونية متعاقبة المفردات النغمية. وهكذا تترأى لنا «تورانجاليليا» أغنية حب وأنشودة سعادة، غير أنها لا تعنى الحب والسعادة الوداعين المستسلمين اللذين تنعم بهما الماشية والأبقار- وفق تعبير الروائي إريك ماريارىيمارك-، بل الحب والسعادة اللذين يسموان عن كل ماعدهما بنبضهما المتدفق بلا حدود على غرار ذلك الحب الأبدى الذى ابتعثه إكسبير الحب فى قصة تريستان وإيزولده... وهى فى الوقت نفسه لوحة كونترابنطية فسيحة الأرجاء.

وتتضمن هذه السيمفونية توزيعاً أوركسترياً ضخماً بالغ التنوع^(٩٦٣) أطلق فيه ميسيان الآلات النحاسية لتؤدى فى تودة ألحاناً سريعة سرعة الآلات الخشبية بالإضافة إلى الألحان الهادئة والهادئة ذات الأصوات الممتدة التى تؤدها الآلات النحاسية عادة. وتقوم الوترية^(٩٦٤)- كما هى الحال فى جميع مؤلفات ميسيان- بالعزف المنفرد، فضلاً عن اشتراكها فى العزف مثل الجزء التاسع من هذه السيمفونية الذى تقوم فيه ثلاثة عشر آلة وترية بعزف ثلاثة عشر دوراً منفرداً بدون أصوات الآلات الأخرى فى الأوركسترا. كذلك استخدم ميسيان الآلات ذات لوحة المفاتيح مثل الجلوكنشيل والسيلستا والثيرافون التى تؤلف مع البيانو وآلات الإيقاع المعدنية أوركسترا صغيراً فى إطار الأوركسترا الكبير^(٩٦٥)، وبهذا تضيف آلات الإيقاع على دورها الأساسى طابعاً مميّزاً للموسيقى إلى جانب أدائها صوراً إيقاعية كونترابنطية. وتبقى آلات العزف المنفرد وهى «البيانو» و«موجات مارتينو» الإلكترونية التى يتميز البيانو من بينها تميزاً ملحوظاً حتى قيل إن سيمفونية تورانجاليليا ليست سوى كونشرتو للبيانو والأوركسترا، حيث يشارك البيانو بكل إمكانياته كآلة منفردة وكآلة مصاحبة. وتؤدى «موجات مارتينو» إلى جانب ذلك دوراً آخر شديد الأهمية يتجلّى أشد ما يتجلّى حين يرقى صوتها الحاد المعبر بالأداء إلى ذروة النشوة، ويتألق دورها فى إنشاد الألحان العذبة وإبراز التعرّجات الصوتية وتصوير أصداء الألحان مستغلة سماتها المعدنية التى تتعدّد بتعدد أصواتها، وهو ما يضيف على النغم هالة تزيد النغم ثراء بما تنطوى عليه من غرابة وعذوبة.

ولا يجارى ميسيان العُرف المألوف فى كتابة السيمفونية حتى عند المحدثين؛ فهو يخرج على قالب الصوناتة فى أى جزء من أجزاء السيمفونية، كما يجعل سيمفونيته من عشرة أجزاء بدلاً من أربعة أو خمسة مما يخلع عليها صفة «المتتالية»، وهو ما جعلها تبدو أكثر ملاءمة لموسيقى الباليه. وتتتابع أجزاء السيمفونية على النحو التالى على لسان ميسيان:

أولاً: المقدمة.

يتصدّر المقدمة اللحنان الدّوريان الأوّلان: «لحن التمثال» الذى تعزفه مجموعة الترومبون فى منتهى الشدّة، ثم «لحن الزهرة» الذى تعزفه مجموعة الكلارينيت فى منتهى الخفوت، ويأخذ البيانو فى عزف بعض التقاسيم إلى أن يُشرق فى إثرها القسم الأساسى الذى يمثّل الكيان الموسيقى لهذه المقدمة (٩٦٦) (لوحة ١٦٩).



لوحة (١٦٩) ميسان: باليه تورا نجاليللا. تمهيد. عصر معدن الركاز.

ثانياً: أغنية الحب الأولى.

وتشتمل على مرجع [مذهب] وجزئين وقسم استطرادى . ويتعاقق فى المرجع عنصران متعارضان فى سرعة الإيقاع وفى الظلال بل وفى الإحساس : أولهما لحن سريع قوى مشبوب تؤديه آلات النفير ، وثانيهما لحن بطيء عذب حنون تعزفه موجات مارتينو والوتريات . ويتبادل العزف فى الجزء الأول الآلات ذات الطابع الصوتى الداكن الذى يبدو كأنه صادر عن الأنف (٩٦٧) .

ثالثاً: تورانجا ليلا الأولى.

ويتبادل عزف اللحن الأول كل من الكلارينيت و«موجات مارتينو» التى تصور صدى اللحن بصوتها المعدنى ، على حين تقوم الأجراس بترقيم الجمل الموسيقية وتشارك معها أصوات القبرافون بينما تهتز أوتار الكونتراباص بغمز الأصابع دون الأقواس . وتؤدى اللحن الثانى آلات الترومبون من المنطقة الصوتية الحادة يشاركها الأوركسترا الإيقاعى المؤلف من السيلستا والجلوكنشيبيل والقبرافون والبيانو . ويؤدى اللحن الثالث - وهو أشد مرونة وحدة فى تعاريج خطه الميلودى - آلتا الأوبوا والفلوت ، حيث تتشكل صور من الإتياع الإيقاعى ترجع كل واحدة منها إلى ما قبلها . ثم يلتحم اللحنان الأول والثانى معا تعزفهما الآلات النحاسية بمنتهى الشدة . ويجىء ذيل الختام عذباً كما لو كانت أنغامه تطل علينا من بُعد تتوهج فيه ومضات عابرة من الألحان السابقة إلى أن يشرق فى النهاية لحن رابع إيقاعى خالص متصل دون توقف (٩٦٨) (لوحة ١٧٠) .

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 - مرجع وثلاثية أولى تؤديها الآلات الخشبية .
- ٤ - ثلاثية ثانية .
- ٥ - ثم تراكب الثلاثيتين مع تعليقات فى صورة تغاريد طيور يعزفها البيانو .
- ٦ - قسم انتقالى .
- ٧ - إعادة السكيرتسو مع تراكب الثلاثيتين ولحن التمثال . وتُعزف هذه العناصر معاً جميعاً ، وهو ما يخلق نوعاً من التعقيد الذى ينشأ من تراكب أداء عشرة أدوار موسيقية فى آن واحد .

(لوحة ١٧٠) ميسان: تورانجاليلاء لقاء العشق. رقص ثنائي فرقة باليه رولان بيتى بأوبرا باريس. تصوير برنار.



٨. تقاسيم من البيانو.

٩. ذيل الختام ويجمع بين لحن الزهرة الذى يُعزف بمنتهى الخفوت، ولحن «التمثال» الذى يُعزف بمنتهى الشدة، والمرجع الذى تردده «الموجات» مع الشيولينات المنفردة. ويرسل الختام نفحة من الأنغام الحانية لقيام القبرافون والبيانو بالعزف فوق قرار هادئ تعكف على أدائه مجموعة الترومبون بمنتهى الخفوت (لوحة ١٧١، ١٧٢).

خامساً: فرحة النجوم وهذيانها.

رقصه طويلة صاخبة جذلانة تتسم بالمبالغة التى شاعت فى أحاسيس مشاهير العشاق الذين تصوروا فى فرحتهم فرحة العالم بأسره، على غرار فرحة أندريه بریتون حين اكتشف عناصر الطبيعة من جديد من



(لوحة ١٧١) ميسان: تورانجاليا. نهاية الفصل الأول. الزواج. أوبرا باريس. تصوير برنار...

خلال محبوبته فقال: «في عيني زوجتي صفاء الماء والهواء والأرض والنار»، وعلى نهج ما أجراه شكسبير على لسان جوليت فقالت: «إن جمالي كالبحر فسيح بلا شطآن»، ومثلما همس تريستان لإيزولده قائلاً: «لو احتشد الكون بأسره معنا هنا لما رأيت منه سواك...». ويتشكل هذا الجزء من لحن واحد هو صيغة منوعة للحن التمثال (٩٦٩).

سادساً: بستان غفوة الحب.

جملة واحدة طويلة من لحن الحب تتخلل ثانياً هذا الجزء كله تعكف «الموجات» على إنشادها طوال الوقت تشاركها الوترية التي يوارى كاتم الرنين أصواتها، في حين يعزف البيانو تغاريد البلابل وسقسقة

العصافير فى صور بالغه الجمال . وتعزف الكتلتان الصينيتان سلسلتين من الإيقاعات المتعاقبة التى تختلف أزمعتها، تسير إحداهما من الطويل إلى الأكثر طولاً متجهة من الحاضر إلى المستقبل فى امتداد غنائى، وتأخذ الأخرى الاتجاه العكسى منطلقه من الأكثر طولاً إلى الأقل طولاً متجهة من المستقبل إلى الماضى فى امتداد غنائى أيضاً . وتمثل السلسلتان كلتاهما تدفق الزمان وحركته الدائبة، غير 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 والعصافير المغردة رائعة الألوان الوافدة من جميع الكواكب . ويتسلل الزمن مُفلتا من ثنايا النسيان، والعاشقان مستسلمان لغفوتهما خارج إطار الزمن . . . فلندعهما غارقين فى خدر النعاس (لوحة ١٧٣).

(لوحة ١٧٢) ميسيان: تورانجاليا . نهاية الفصل الأول . الزواج . فرقة باليه رولان بيتى الديكور: السعادة ولقاء العشق وبهجة الدنيا لماكس إرنست . تصوير برنار . .





(لوحة ١٧٣)

ميسيان: تورانجاليللا. رقصة
ثنائية. ليلة الزفاف. فرقة باليه
رولان بيستي بأوبرا باريس.
تصوير برنار.

سابعاً: تورانجاليليا الثانية.

يتميز هذا الجزء بتأثيرين من التأثيرات الأوركسترالية الجديرة بالتنويه، يتصارع في أولهما صوت الموجات الذي يهبط حانياً معبراً إلى الأعماق مع أصوات ثلاث آلات ترومبون وآلة توبا، وقد انحصرت أصوات الترومبون الكثيفة اللزجة في الطبقات الحادة متهادية في ببطء كأنها دناصير ضخمة.

وثانيهما إيقاع رهيب يستخدم لحن «المرکبات الهارمونية» والآلات الإيقاعية المعدنية، ويُشيع إحساساً مزدوجاً بالانفراج والانقباض، بالعمق والارتفاع، وينهى كل مرحلة من مراحلها بضربة عاصفة من الجونج تشير الهلع الذي يحركه «الخنجر المعلق المتأرجح والمسدد إلى قلب السجين الملقى به في حفرة العذاب» التي وصفها إدجار آلان پو في روايته «الحفرة والبندول»، والتي تضغط فيها جدران الحديد المحمي بالنار على السجين الذي تحاصره (لوحة ١٧٣).

ثامناً: تاجج الحب:

يبلغ العشق مرحلة التوهج عبر سلسلة طويلة من المناجيات، بعد أن جاءت الأجزاء السابقة في هذه السيمفونية تمهيداً لهذا الجزء الذي يتأجج بالفاعل الموسيقي الضخم. ونستطع أن نتبين في تفاعلاته الضخمة كلا من لحن المركب الهارموني ولحن الزهرة وثلاثة توهجات للحن الحب، كما نستمع إلى لحن المركب الهارموني في كل من المقدمة وذيل الختام وكأنه يحتضن التفاعل. ومع ذلك كله يمسك البيانو بزمام الإيقاع منتشرأبين مختلف الطوابع الصوتية لآلات الأوركسترا بينما تعكف الأجراس، وبعدها مجموعتا الترومبون والترومبيت [النفير] على أداء لحن «التمثال» في رفقة ثلاث صور إيقاعية في صيغة «الإتباع». وبينما تشير توهجات «لحن الحب» فينا ذكرى تريستان وإيزولده تظل تتصاعد محتدمة، حتى تبلغ السيمفونية ذروتها وحتى تهز آخر ضربة من الجونج أصداء كهوف الهاتف الإلهي، أصداء لغات لا ترقى إليها مداركنا، فيأخذ لحن التمثال في التردّي إلى قاع الهاوية (لوحات ١٧٤، ١٧٥، ١٧٦، ١٧٧).

تاسعاً: تورانجاليليا الثالثة:

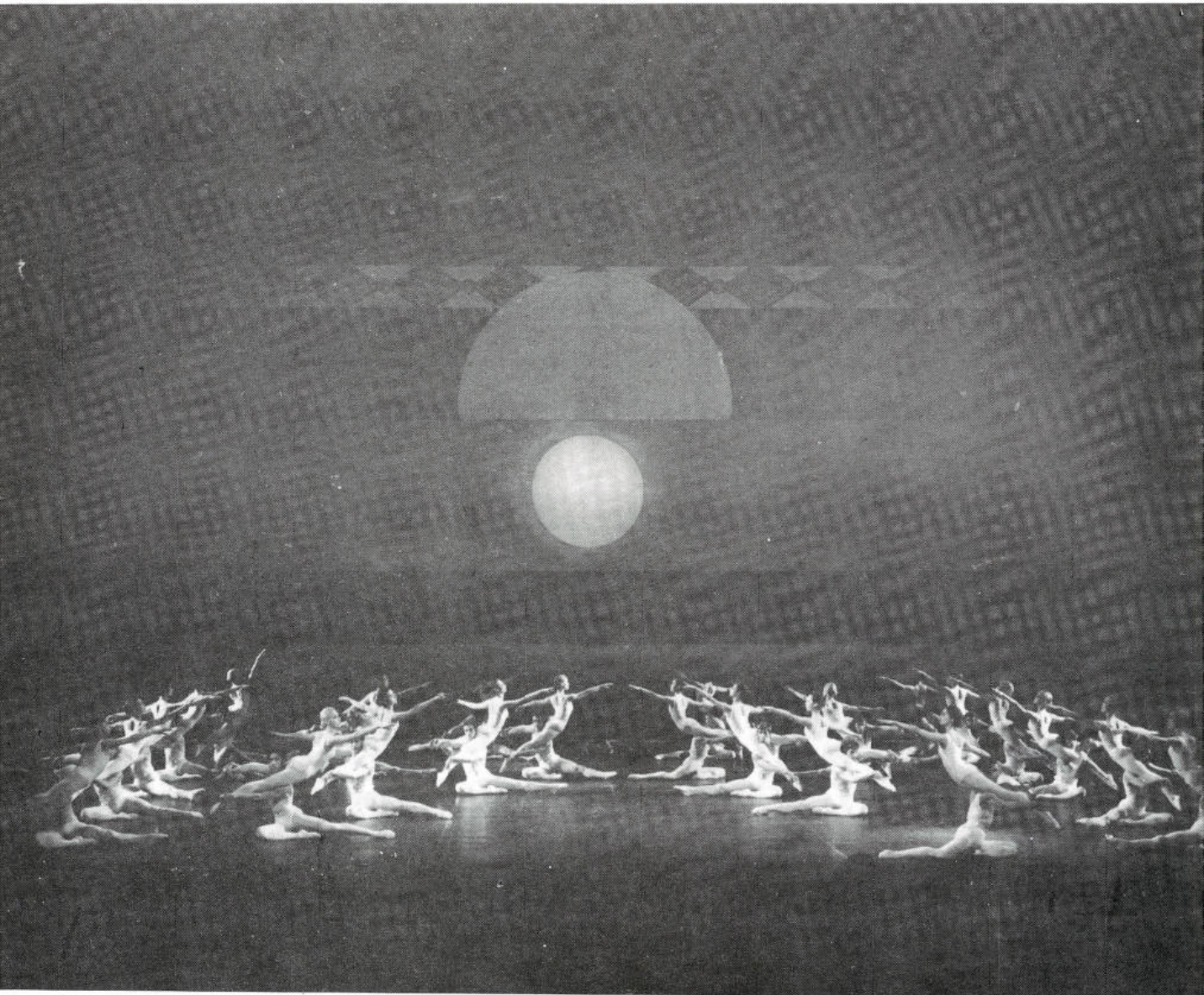
تجتمع في هذا الجزء الغريب - إلى جانب جملة ميلودية أجريت عليها تنوعات عديدة من البيانو والأوركسترا الإيقاعى الصغير والموجات والآلات الخشبية - أشكال إيقاعية من سبع عشرة نسبة زمنية ينفرد كل منها أحياناً أو تلتقى خمسة منها معاً، كما تجتمع خمسة طوابع إيقاعية مختلفة هي كتلة الخشب والكأس المعلق ودف الماركاس ودف البروقانس والجونج. ويتألق كل زمن إيقاعى وكل طابع صوتى من خلال مركب هارموني يعزفه ثلاثة عشر عازفاً منفرداً من بين الأقسام الخمسة للوترات، وتعتمد الهارمونية اعتماداً كلياً على الإيقاع.

(نوحه ١٧٤) ميسان: تورانجاليليا. عذاب «الرجل» وهو يكافح الألم والموت. فرقة باليه رولان بيتي بأوبرا باريس. تصوير برنار.



عاشراً: ختام:

تؤدي مجموعتنا الترومبيت [النفير] والكورنو اللحن الأول للختام. ويمثل اللحن الثاني انفجاراً أخيراً للحن الحب عن طريق أداء المجموعة الأوركسترالية الكاملة له بمنتهى الشدة. ثم يتلو ذلك ذيل الختام بطابعه المعبر عن الانتصار (لوحات ١٧٨، ١٧٩، ١٨٠).



(لوحة ١٧٥) ميسان: تورانجيليلا. الخاتمة.. وصول «الرجل» عبر المجموعة ساجداً (جورج بيليتا). فرقة باليه رولان بيتي بأوبرا باريس. تصوير برنار.

وبعد، فليس أروع من تورانجيليلا نموذجاً لهيمنة فكر واحد على مختلف الوسائل المتاحة والمستحدثة للتعبير الموسيقى. فإلى جانب عناصر الأوركسترا التقليدي من وتريات وآلات نفخ خشبي ونحاسي وآلات إيقاعية أضاف ميسان ما يُثري أنغامه من آلات البيانو وموجات مارتينو والجلوكنشپيل والشبرافون، وهذه الآلات وحدها قادرة على القيام بدور أوركسترا صغير مستقل وإن كان ميسان قد هفق إلى صهر أصواتها في سبيكة نغمية مبتكرة لم يجاره أحد فيها من قبل. ولعل أكثر ما يلفت النظر هو براعة ميسان في استخدام ألتى الترومبون والتوبا، وهي آلات ذات صوت عميق أجش يستقطب به انتباه المستمع ويُخرجه عنوة من غيبوبة النغم الحالم الذي يشيع في كثير من أجزاء سيمفونية العشاق. و(الفقرة

رقم ١٩٠ من التسجيل الموسيقى) هي ختام الجزء الأخير من السيمفونية متمثلاً في اللحن الثاني لهذا الجزء العاشر. وهو فورة أخيرة للحن الحب تشترك في أدائه عناصر الأوركسترا كاملة يليه الختام بطابعه المعبر عن الانتصار الذي تضيف إليه «موجات مارتينو» أطيافاً موسيقية جميلة عذبة حققت النظارة بذروة النشوة.

ولقد قدمت أوبرا باريس هذه السيمفونية خلال عام ١٩٦٨ في صورة باليه من تصميم رولان بيتي، وأتيح لي مشاهدة حفل الافتتاح الذي كان حدثاً فريداً في تاريخ هذه الدار، فلأول مرة تدخلها موسيقى أوليغيبه ميسان لتندمج في عرض راقص، ولأول مرة يقوم المصور الشهير ماكس إرنست بتصميم المناظر لعمل مسرحي.

(لوحة ١٧٦) ميسان: تورانجاليللا. الرقصة الختامية. فرقة باليه رولان بيتي بأوبرا باريس. تصوير برنار.



(لوحة ١٧٧) ميسان: تورانجاليللا . تفصيل من الرقصة الختامية . فرقة رولان بيتي بأوبرا باريس .



لقد تصدّى رولان بيتى إلى إحدى التجارب الشاقة فى حياته الفنية إن لم تكن أخطر تجاربه على الإطلاق بروح خلاقة لا تعرف الكلل . وهو وإن لم يقدم أسلوباً مبتكراً تماماً إلا أنه لم يخضع للأغماط الشائعة المستعارة من غيره، فاهتدى إلى الأسلوب المناسب لهذا العمل الفنى بالذات، وإذا هو يقدم صورة بديعة من صور الحب الصاعد إلى مستوى تريستان وإيزولده الذى توخاه المؤلف، وإذا هو يُشيع جو الفرحه الدافقة التى تهفو إليها البشرية، احتضنته قصيدة تشكيلية ليس لها سند من الواقعية، يمتزج فيها الحس بالانفعال ليكوّن أجزاء السيمفونية العشرة المتعاقبة موحية بمولد البطل، وألوان الإغراء، وتوافد العناصر، والمرأة المثالية، وحفلات الزفاف، والنوم، وقوى الشر، وموت العاشقين، والباقيات النائحات، إلى أن تنتهى بالبعث .

إن هذا الباليه الرائع الذى أختتم به هذا الكتاب والذى يعرض طقوساً شبه دينية، يتميز فى جوهره وإخراجه بآراء وأفكار شرقية لاسيما الهندية منها، مستخدماً أسلوب الرقص الأفقى لا الأسلوب التقليدى المبنى على الارتفاع والتصعيد، فهو يجعل الراقصين والراقصات كالأرواح . . . كائنات غير حقيقية لها قدرة فوق قدرة البشر، تتحرك هَوْناً كما يتحرك رجل الفضاء أو الغائص فى الماء . . صور حيّة متتالية جياشة تتتابع فيها النداءات والزفرات، وتُبات الحلق وطرقات الهدم، هدير النبضات وخمود السكنات . تتثنى أذرع الراقصات وتستدير فى مرونة حلقات السحاب كأنما تهمس بحديث نافذ، وتنزلق أقدام الراقصات الرقيقة المنثنية على طرف الإبهام انزلاق السهم وكأنها ريش يخاطر على صفحات الأوراق . وترتعش سيقان الراقصات المتوهجة فتنة وجاذبية وكأن أجسادهن تثير سحراً تشربّه الأعين .

(لوحة ١٧٨) ميسان: تورانجاليللا . تفصيل من الخاتمة . الفردوس والتجلى . الديكور: شمس التجلى لماكس إرنست . فرقة باليه رولان بيتى بأوبرا باريس .





(لوحة ١٧٩) ميسان: تورانجاليا. الخاتمة. الرقصة قبل الأخيرة. فرقة باليه رولان بيف بأوبرا باريس. تصوير برنار.

يا لركة هذه الأطياف فى استخدام مرونتها فى حركات سريعة وأخرى بطيئة يتتابعان تتابع الإيقاع واللحن والدفء والبرودة وتقلص العضلات واسترخائها، بينما تثب أجسادُ الراقصين وثبات اللهب، بل كأنها رذاذ شهب تطيح بواقع الأشياء وتذرو الساحة التى تتراقص فوقها وتغوص فى أغوار اللانهاية، ثم تعود فتنبثق وتعلو فى الأفق ومضات مجنحة نديّة مرحة. عندها انداحت كل همومى وغابت وكأن لم توجد بعد مشكلة تشغل بالى بعدما استسلمت فى غبطة لسحر الحركة المتدفقة فى تلك الصور الحية.

إن تكامل الفنون ليتجلى بأروع صورته فى هذا العمل الفنى الجياش «تورانجاليا»، موسيقى ميسان ورقصات رولان بيتى ومناظر ماكس إرنست، حيث تتأزر الفنون جميعاً وتتآلف وتجدّد حلم نوفيير رائد

الباليه الحديث فى تشكيل أسرة فنية تربط بينها أنبلُ الحوافز، وتتوَّجَّب فى نفوسهم الحماسة ويتبادلون العون كفريق متأزر، ويتسابقون مدفوعين بإحساس عميق بجلال القيم الرفيعة التى يهدونها للنظارة.

(لوحة ١٨٠) ميسيان: تورانجاليللا. الخاتمة. فرقة باليه رولان بيتى بأوبرا باريس. تصوير برنار.



الفهارس

- ثبت الحواشي ● ثبت الفقرات الموسيقية ● ثبت
- الاعلام ● ثبت المراجع ● ثبت الموضوعات

عصر الموسيقى المقامية حلّت محلها الموسيقى
السُّلمية التي تعتمد على الاكتفاء بمقامين من
المقامات القديمة في شكل سلّمين رئيسيين أحدهما
سلّم كبير major والآخر سلّم صغير minor ،
ويشتمل كل منهما على سبع درجات نغمية تتكرر
في طبقات مختلفة . [م . م . م . ث] .

Dorian (١٧)

Hypodorian (١٨)

Phrygian (١٩)

Hypophrygian (٢٠)

Lydian (٢١)

Hypolydian (٢٢)

Mixolydian (٢٣)

(٢٤) كان الحرف في السلّم الكروماتي يتخذ وضعاً غير
وضعه الدياتوني العادي : فمثلاً كان الحرف C
وهو الذي يدل على النغم الحالى «لا» يكتب هكذا
C وفي حالة زادته بالرفع بنصف مقام ملون كان
يكتب هكذا C.

Miller: «History of Music»: (٢٥)

1. Delphic Hymns to Apollo
2. Short Hymns to Musa.
3. Hymn to Nemesis.
4. Epitaph of Seikilos.

Arsis (٢٦)

Thesis (٢٧)

Kalokagathos (١)

Kalos (٢)

Agathos (٣)

Phidias (٤)

Praxiteles (٥)

Apollo Musagetes (٦)

Hephaestus Olympicus (٧)

Olympe (٨)

Midas of Agrigentum (٩)

(١٠) انظر التدوين الموسيقى لهذا النشيد في :

Apel. W. And A. T. Davidson Anthology of
Music (No. 7 a) - Two Vols. 1947-50
وانظر أيضاً في المرجع نفسه تدوين
Hymn to the Sun No 7 b.

Oxyrthynchus (١١)

(١٢) انظر تدوينات بعض هذه الأناشيد في :

1. Schering. A Geschichte der Musik in
Beispielen Breithopf & Hartel, Leipzig (1931)
Reprinted: Bronde Bros, (1950).
2. Davidson: Historical Anthology of Music.

Diatonic (١٣)

Chromatic (١٤)

Enharmonic (١٥)

Modes (١٦) تكوين نغمي متسلسل يحدّد شكل النغم
ودرجة بدايته ودرجة الارتكاز عليه . وبعد انتهاء

(٥٣) المقصود بالبعد هو البعد الكامل الذى يفصل بين درجات المقامات الموسيقية، وهو ما يسمى أيضا نصف التون وربعه .

William Fleming: Arts and Ideas (٥٤)

Tralles (٥٥)

(٥٦) فى آسيا الصغرى . ومعناها الصقلى ، نسبة إلى

جزيرة صقلية Seikilos

(٥٧) انظر تدوين هذا النشيد الذى يسميه ألفريد أينشتين

«مرثية» Elegy فى كتاب Alfred Einstein: A Short

History of Music

Mesomedes (٥٨)

Nemesis (٥٩)

Pindar first Pythian Ode (٦٠)

Nomos (٦١)

Timotheus (٦٢)

Phrynis (٦٣)

Philoxenus (٦٤)

Polyeetus (٦٥)

Aristoxenus (٦٦)

(٦٧) Bombe وهى كلمة مشتقة من طنين النحل وتعنى

طنينا مشوشا يصدر عن التصفيق بالأيدى .

(٦٨) Imprices ومعناها هطول المطر والصقيع على

السقوف .

(٦٩) Testae ومعناها تهشم الأوانى الفخارية .

Tigellius (٧٠)

Menecrates (٧١)

Mesomedes (٧٢)

(٧٣) صوت الأساس هو الدرجة الرئيسية التى يُبنى

عليها أى مقام أو سلم وتشعر فيها الأذن براحة

واستقرار .

Virtuosi (٧٤)

Vocaliques (٧٥)

Quintilian (٧٦)

Martial (٧٧)

Vaspasian (٧٨)

Pertinax (٧٩)

Amores (٨٠)

Aubade (٨١)

Pyrrhic (٢٨)

Iamb (٢٩)

Anapaest (٣٠)

Spondee (٣١)

Trochee (٣٢)

Dactyl (٣٣)

Cretic - Paion (٣٤)

Dipody (٣٥)

Tripody (٣٦)

Syrinx (٣٧)

(٣٨) Prelude . تصدير موسيقى . موسيقى استهلالية .

تمهيد لافتتاح الأوبرا . كما أن ثمة تأليفا أليا مستقلا

يطلق عليه هذا المصطلح ، وهو نموذج موسيقى من

التأليف الحر شاع فى القرنين ١٨ ، ١٩ يضم صورا

شاعرية لانطباعات متعددة [م . م . م . ث] .

(٣٩) Interlude نقلة موسيقية أو فاصلة موسيقية بين

مكونات مؤلف موسيقى من فقرات أو مراحل ،

تمثل النقلة الموسيقية بين المشاهد المختلفة فى الأوبرا

[م . م . م . ث] .

(٤٠) الخاتمة الموسيقية بعد انتهاء الغناء : Postlude

(٤١) Unison . التوحد الصوتى . تساوق النغمات .

النغم الأحادى . هو اتفاق النغمة مع نغمة مثلها أو

على مسافة أوكتاف منها ، وتكون من أصوات

بشرية مختلفة الفصيلة أو من آلات من فصائل

مختلفة [م . م . م . ث] .

Octave (٤٢)

(٤٣) أى الأنغام المختلفة .

(٤٤) Heterophony كالنغم الخامس أو الرابع بالنسبة

للنغم الأصلى الذى ينشده المغنون .

Mystery-plays (٤٥)

Dion Chrysostom (٤٦)

Plot (٤٧)

Lyrico-musical nature (٤٨)

Narrative speech (٤٩)

Paul Henry Lang: Music in Western (٥٠)

Civilization.

Ernest Newman: Wagner, Man and Artist (٥١)

Nietzsche: The Birth of Tragedy from the Spirit (٥٢)

of Music.

Oliver Strunk (Editor): Source Reading in (١٠١)

Music History. New York 1950 P. 86.

The Letters of Cassiodorus: Translated into (١٠٢)

English by Thomas Hodgkin. London 1886 p.

194.

Psalmody (١٠٣): ترتيلة دينية. تسيحة دينية. أنشودة

غنائية كنسية. وهي تنويه بمجد السيد المسيح
والعذراء البتول وسائر القديسين. [م. م. م. ث]

Hymn (١٠٤)

Melisma (١٠٥) النقرشة أو التميميق وهي حليات صغيرة

تضاف إلى غناء الميلودية يبدو معها الصوت
الغنائى كأنه يرتجف. وهي موجودة في الغناء
العربى، ولها إشارات تدوين خاصة تبين اتجاه
النقرشة صعودا وهبوطا [م. م. م. ث].

Strophic (١٠٦) البناء المقطعى للشعر أى بناء القصيدة

من عدة مجموعات يربطها معنى واحد وقافية
واحدة.

Refrain (١٠٧) «المرجع» وهو الجزء الذى يتكرر إنشاده

فى الأغنية، وعادة تنشده المجموعة التى تساند
المغنى المفرد، وهو ما يطلق عليه كلمة «المذهب»،
وقديما كان يسمى «القرار».

Anastaseos imera (١٠٨)

Ambroso (١٠٩)

Veni Redemptor (١١٠)

Responsorial Singing (١١١)

Antiphonal Singing (١١٢)

«Alleluia» الصيغة اللاتينية للفظه «هالولوايه»

بمعنى «الحمد لله»، وهى تمثل الجزء الثالث من
القداس، جزء التحميدات.

Justinian «Corpus Juris» (١١٤)

Oxyrhynchus papyrus (١١٥)

Suidas (١١٦)

Michael Psellus (١١٧)

Bryennitus (١١٨)

Pachymeres (١١٩)

Pepin (١٢٠)

Unison (١٢١)

Alba (٨٢)

Tagliet (٨٣)

Aurora ربة الفجر (٨٤)

Marcus Terentius Varro (٨٥)

De Musica (٨٦)

Disciplinarum libri IX (٨٧)

Censorinus (٨٨)

Martianus Capella (٨٩)

Boethius (٩٠)

Cassiodorus (٩١)

Isidore of Seville (٩٢)

Suetonius (٩٣)

Seneca (٩٤)

Tacitus (٩٥)

Marcus Aurelius (٩٦)

Lucian (٩٧)

Potinus (٩٨)

(٩٩) يعكف العلماء المتخصصون فى السنوات الأخيرة

على سبر غور الموسيقى البيزنطية وتدويناتها
المعقدة. والكل يترقب بلهفة شديدة ظهور
الموسوعتين المخصمتين لموضوعى موسيقى
الكنيسة الشرقية.

a. Monumenta Musicae Byzantinae Copenhagen

b. Trésor de Musique Byzantin (Paris)

(١٠٠) من بين المصادر المعاونة لنقل نظريات الإغريق

إلى القرون الوسطى ما ترجمه جيراردو الكريمنى

Gerardo di Crimona وقسطنطين الأفريقى

Constantine the Afriean وحنا الأشبيللى Jean of

Seville وأفلاطون التريشولى 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 P11.

(ب) ألدوميبيللى Aldo Mieli العلم عند العرب

وأثره فى تطور العلم العالمى: نشرته جامعة الدول
العربية.

أجزاء الجسم البشري في فن النحت . والكانون إحدى وسائل الكتابة الكونترابنطية . وينطوى العمل الموسيقى الذى ينتظم نط «الكانون» على لحن بصوت مفرد يدخل عليه قبل أن ينتهى صوت آخر أو أكثر محاكيا الصورة الميلودية للحن الأول محاكاة حرفية فينشأ عن هذا لون من الطباق أو التراكب . وبعبارة أخرى هو نسيج بوليفونى ذو مذاق خاص لأنه يتشكّل من نفس الخط اللحنى وملاحقاته على أبعاد موسيقية مختلفة . وقد ظهر قالب «الكانون» مع الأصوات البشرية خلال الغناء الكنسى ، ويعدّ نمطا فريدا لأنه نشأ فى الأصل من خط لحنى واحد تردّده الأصوات البشرية من طبقات مختلفة بشكل متلاحق على أبعاد موسيقية متعدّدة هى نفس الأبعاد التى تفصل بين الأصوات البشرية فى الغناء الكنسى . وإذا كان «الكانون» يتشكّل من صوتين أو أكثر إلا أنه كان فى الأصل ولا يزال فى أغلب استعمالاته يتكوّن من أربعة أصوات هى الصوت النسائي العالى «سوبرانو» والصوت النسائي الخفيض «ألّطو» والصوت الرجالى الحاد «تينور» والصوت الرجالى الخفيض «باص» [م . م . م . ث] .

Hymnographos (١٤١)

Romanos (١٤٢)

Acathistus-hymn (١٤٣)

Avares (١٤٤)

«Ein Feste Burg» (١٤٥)

Iconoclast (١٤٦)

Icon (١٤٧)

Sontionion melos (١٤٨)

Arion melos (١٤٩)

Hagiopolites (١٥٠)

Octoechus (١٥١)

Neuma (١٥٢)

Precentor (١٥٣)

Melisma (١٥٤)

Kyrie eleison (١٥٥)

Plain Song / Plain Chant (١٥٦)

Melisma النقرشة (١٥٧)

(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 منهما 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

Automatons (١٢٣)

Acclamations (١٢٤)

Basileus (١٢٥)

Esapostolos (١٢٦)

Polychronismos (١٢٧)

Euphemesia (١٢٨)

Evangelinary (١٢٩)

Psalterion (١٣٠)

Octoechus (١٣١)

Euchologion (١٣٢)

Apostolos (١٣٣)

Triodion (١٣٤)

Pentecost (١٣٥)

Ecphonesis (١٣٦)

The Simple troparions (١٣٧)

Bardesanes (١٣٨)

(١٣٩) Refrain ويعرف أيضا باسم المذهب وهو الجزء الذى يتكرر إنشاده فى الأغنية ، وعادة تنشده المجموعة التى تساند المغنى المفرد ، وقدما كان يسمى القرار [م . م . م . ث] .

(١٤٠) 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 بظليموس فى دراساته الفلكية ، ثم استعملها بوليكليتوس فى مقال عن النسب بين

المصلى الورع الشبيهة بوداعة الحمل .

Introitus (١٧٤)

Procession (١٧٥)

Graduale (١٧٦)

Protector Noster (١٧٧)

Offertorium (١٧٨)

Communio (١٧٩)

Deo gratias (١٨٠)

Amen (١٨١)

Alleluia (١٨٢)

Tract (١٨٣)

Domine non Secundum (١٨٤)

Prosa Sequentia (١٨٥)

Domine in virtute (١٨٦)

Hypo (١٨٧) أى الأدنى من . . .

(١٨٨) ديوان كان يستعمله أهل ليديا مع تعديل وفد عليهم من الخارج .

(١٨٩) جاء هنرى جلاريانوس Henry of Garianus بعد

جريجوريوس بستمائة وخمسون عاما بنظرية
أضاف بها أربعة مقامات أخرى هي :

المقام التاسع - الديوان الأيولى - من نغم لا إلى لا
(جواب)

المقام العاشر - الديوان تحت الأيولى - من نغم مى
إلى مى (جواب)

دو (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

Syllabic (١٩٠)

Neumatic (١٩١)

Psalmodic (١٩٢)

Melismatic (١٩٣)

A. B. C, D, E. F. G. (١٩٤)

(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 صباحا .

٤ - صلاة ثلث النهار Prime حوالى الساعة التاسعة
صباحا .

٥ - صلاة القداس Mass حوالى الساعة العاشرة
صباحا . وأحيانا بعد صلاة الظهر أو بعد صلاة
العصر .

٦ - صلاة الظهر Sext الساعة ١٢ ظهرا .

٧ - صلاح العصر None الساعة 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 هى الأخرى ارتباطا وثيقا بالساعات
المختلفة لليل والنهار، ومن المحرّم أداء أى منها فى
غير الوقت الذى تتسبب إليه منذ أقدم عصور
التاريخ .

Lumen ad nevelationem. Nunc demittis hymn (١٥٩)

Hymn (١٦٠)

Exueltet orbis gadis (١٦١)

Ordinary (١٦٢)

Proper (١٦٣)

Kyrie (١٦٤)

Kyrie eleison (١٦٥)

Christe eleison (١٦٦)

Goria (١٦٧)

Gloria in excellis Deo (١٦٨)

Et in terra pax honinibus bonae voluntates (١٦٩)

Credo (١٧٠)

Credo in unum Deum (١٧١)

Sanctus Sanctus Sanctus (١٧٢)

Agnus Dei qui tollis peccata mundi وتشير

بعض المصادر إلى أن هذا الختام ينوّه بوداعة

- The Winchester Troopers (٢٢٢)
- Motet (٢٢٣)
- Gesta (Lat.) Deeds (Eng.) Chanson المآثر أنشودة المآثر (٢٢٤)
de geste (Fr.)
- Chanson de Roland (٢٢٥)
- Guy d'Amiens (٢٢٦)
- William of Malmesbery (٢٢٧)
- Albert Seay. Music in the Medieval World. (٢٢٨)
Prentice Hall, N. Y. 1955. P 61.
- Goliards (٢٢٩)
- O admirabile Veneris idolum ويرجع كورت (٢٣٠)
زاكس تاريخ هذه الأغنية إلى القرن العاشر .
- Trobadours and Trouveres (٢٣١)
- لم يقصر كورت راكس فناني التروبادور على (٢٣٢)
طبقة النبلاء، وخدمهم، إذ يذهب إلى أن ماركابو
Marcabu كان لقيطاً تركته أمه على باب قصر أحد
النبلاء وكان برنار الفنتادورى Bernard de
Ventadour ابن أحد الوقادين .
- Marcabu of Gascony (٢٣٣)
- Bernard de Ventadour (٢٣٤)
- Girault de Bornelh (٢٣٥)
- Girault de Riquier (٢٣٦)
- Bertrand de Born (٢٣٧)
- Quesne de Bethune (٢٣٨)
- Blondel de Nesle (٢٣٩)
- Thibaut, King of Navarre (٢٤٠)
- Robin et Marion (٢٤١)
- Minstrels (٢٤٢)
- Histrions (٢٤٣)
- كان لدوق أكويتانيا ولد يدعى جيوم . ولقد (٢٤٤)
عاصر هذا الصبي عودة أبيه من غزواته في
الأندلس مصحوباً بالأسرى والسبايا، وكان يتأثر
أشد التأثير بروعة أزيائهن وانهمار دموعهن تحت
أفئعتهن 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» في
- Neums (١٩٥)
- المونوكورد آلة معملية ذات وتر واحد يقسم إلى (١٩٦)
أجزاء بواسطة قطرة متحركة تحته، ويقاس تردد
كل جزء وحده .
- Authentic (١٩٧)
- Plagal (١٩٨)
- Guido d'Arrezzo (١٩٩)
- Ut queant laxis Resonnare fibris (٢٠٠)
- Mira gestorum Famuli tuorum
- Solive polluti Labu reatum Sancte Ionnes
- Dialogus in «محاورات فى الموسيقى» (٢٠١)
musica، وكتب جويدو دارتسو «القواعد الدقيقة»
Micrologus
- Psaltry (٢٠٢)
- Planctus (٢٠٣)
- Interval البعد الموسيقى أو انسافة الموسيقى، وهو (٢٠٤)
الفرق بين تردد نغمتين متتاليتين أو غير متتاليتين
فرقاً تدركه الأذن ويدخل فى تركيب سلم من
السلالم الموسيقية [م . م . م . ث] .
- Vox principalis (٢٠٥)
- Vox organalis (٢٠٦)
- Parallel Organum (٢٠٧)
- Sit Gloria Domini (٢٠٨)
- Octave الأوكتاف هو مسافة موسيقية يكون أحد (٢٠٩)
حدّيها جواباً أو قراراً للآخر، وتخصر بينها عدداً
من الدرجات، هى السلم الموسيقى .
- Clausula (٢١٠)
- Diabolus in Musica (٢١١)
- Alleluia surrexit Christus (٢١٢)
- Regi Regum Gloriose (٢١٣)
- Strict Organum (٢١٤)
- Rex irumense (٢١٥)
- Epiphany (٢١٦)
- Assumption (٢١٧)
- Bishop Aldhelm (٢١٨)
- Musica Enchiriadis (٢١٩)
- Huckbald (٢٢٠)
- De Harmonica Institutione (٢٢١)

- (٢٥٠) دور القرار
 (٢٥١) Robin m'aime
 (٢٥٢) Je me reparie
 (٢٥٣) Ballade: Dieus soit en cheste maison
 (٢٥٤) Estampie لحن راقص شاع في جنوب أوروبا بين القرنين الثاني عشر والخامس عشر نادرا ما تؤلف له كلمات، ويعرف في لهجة أهل بروفانس باسم ستاميدا.
 (٢٥٥) Les Quatre Estampies Reale
 (٢٥٦) Canso
 (٢٥٧) Serventes
 (٢٥٨) Planh
 (٢٥٩) Pastoreta. Pastourell
 (٢٦٠) Chanson dee 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 لأغاني التروبادور والتروفير تحمل أسماء إغريقية، وكلها من الوزن الثلاثي:
 - اللولبي Trochaus
 - الإيامبي Iambus
 - الأصبعي Dactylus
 - الأنابستي Anapaest
 - السبوندي Spondeus
 - الثلاثي الأفرع Tribrachys
 (انظر في هذا الشأن 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 في دائرة، ويتخذ المنشد الرئيسي

حاشيته بالعربية، فأجاب الدوق بأن أذان هؤلاء الموسيقيين تلتقط بسهولة لهجة أبناء الإقليم الذي يعيشون فيه لفترة ما، وأنه على الرغم من الحجاب الذي كانت تعيش به المرأة العربية، إلا أن ذلك لم يمنع العرب من الحديث في أصول العشق والغرام. وهكذا كان لموسيقى العرب وغنائهم أثر كبير على الطفل جيوم، ففضلها على أشعار المآثر البطولية الأوروبية، غير أن والده أصر على تعليمه هذه وتلك، وضرب لذلك مثلا بأندرية الشاعر المنشد في حاشيته والذي حفظ الكثير من أشعار وألحان العرب والبربر وتفهم شعر أوروبا وموسيقاها.
 وعندما توفي دوق أكويتانيا كان جيوم في الخامسة عشرة واشترك في الحملات الصليبية في الأندلس والشرق كما انطلق ينظم الشعر والأغاني وامتدح الحب والغزل في قصائد وأناشيد طويلة، وكان بذلك أول شعراء التروبادور. وبرغم ذلك فلم يكن جيوم أفلاطونيا في حبه، أو عذريا في عشقه لمحاسن محبوبته، بل امتلأت حياته بالمغامرات الغرامية حتى أن الكنيسة أصدرت ضده قرارا بالحرمان لأنه أثر إحدى خليلاته على زوجته
 (٢٤٥) كان ثمة فارق واحد بين أغاني التروبادور وأغاني التروفير، هو إنشاد الأولى بلغة «أوك» وهي لغة فرنسا جنوبى نهر اللوار، وإنشاد الثانية بلغة «أوى» وهي لغة فرنسا شمال اللوار. وبدأ هذا الفن أصلا بقصائد دينية ثم تحول شيئا فشيئا إلى الموضوعات التي تدغدغ حواس النبلاء وتداعب خيالاتهم الفروسية، كالحب المهذب والنبيل ورتاء موتى النبلاء فضلا عن 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 في كل فقرة من نوع قافية آخر بيت في الفقرة السابقة.

Verelai (٢٤٧)

Fines Amourettes (٢٤٨)

Rondeaux (٢٤٩)

Léonin (٣١١)
 Conductus (٣١٢) لحن كورالي ينشد عند انتقال الواعظ
 إلى منبر الكنيسة ثم عند عودته منه، ثم أطلق بعد
 ذلك على لحن يحمل موعظة فسمى «الحن
 الوعظ».
 Organum (٣١٣)
 Organum duplum (٣١٤)
 Unison (٣١٥)
 Cantus firmus (٣١٦)
 Drone Bass (٣١٧)
 Duplum (٣١٨)
 Triolet (٣١٩) الثلاثية هي نوع من الزخرف النغمي
 تركيب كل ثلاثة أنغام منه على دقة واحدة من
 دقات الإيقاع ويكون لها زمن مساو لزمنين فقط.
 Mensural Music (٣٢٠)
 Judae and Jerusalem (٣٢١)
 Cadence (٣٢٢)
 Organum duplum (٣٢٣)
 Point d'orgue = Pedal point (٣٢٤)
 Pérotin (٣٢٥)
 Triplum (٣٢٦)
 Seeredunt (٣٢٧)
 Seredunt principes (٣٢٨)
 Motet (٣٢٩)
 A la Cheminée (٣٣٠)
 Tenor-recorder (٣٣١)
 Polyphonic (٣٣٢)
 Polyrythmic (٣٣٣)
 Polytextual (٣٣٤)
 Franco of Cologne (٣٣٥)
 Pierre de la Croix (٣٣٦)
 Montpellier Codeex (٣٣٧)
 «Dies irae» Dies irae. dies illa. Solvet saeculum (٣٣٨)
 in fairlla Testa David cum Sibylla
 سيكون ذلك «يوم الغضب»، واليوم الذي يحترق
 فيه العالم حتى يصير رمادا، وهو ما يشهد به داود
 والسبلة (الهاتفه الإلهية عند الرومان الوثنيين).
 وهي مطلع ترنيمة تنشد في قداس الجنائز. ويقال
 إنها من تأليف تومادي شيلانو الراهب
 الفرنسيسكاني المتوفى عام ١٢٦٠.

موضعا مركزيا من الدائرة في حين يردد كوروس
 الراقصين ذات المقطع الذي يغنيه المنشد من ورائه.
 Minstrels (٢٧٥)
 Sumer is icumen in (٢٧٦)
 Carol (٢٧٧)
 Virelay (٢٧٨)
 Verbum Patris humantur (٢٧٩)
 Tabor (٢٨٠)
 Minnesingers (٢٨١)
 Duple meter (٢٨٢)
 Triple meter (٢٨٣)
 Ionian mode (major) (٢٨٤)
 Ey ich sach indem Trone (٢٨٥)
 Heinrich von Muglin Frauenlob (٢٨٦)
 Walter von der vogelevaide (٢٨٧)
 Wolfram von Eschenbach (٢٨٨)
 Parsival (٢٨٩)
 Titurel (٢٩٠)
 Neithart von Reuenthal (٢٩١)
 Minne (٢٩٢)
 Spervogel (٢٩٣)
 Hugo von Montfort (٢٩٤)
 Oswald von Wolkenstein (٢٩٥)
 Leid (٢٩٦)
 Tagleid = aube (٢٩٧)
 Leich = Lai (٢٩٨)
 Spruch (٢٩٩)
 Meistersingers (٣٠٠)
 Stabreim (٣٠١)
 «٣٠٢» عن كتاب «مولع حذر بقاجنر: دراسة نقدية» د.
 ثروت عكاشة. الهيئة المصرية العامة للكتاب.
 Ich Klag ein Engel (٣٠٣)
 Mit Gunstlichem Herzen (٣٠٤)
 Conrad Nachtigall (٣٠٥)
 Sebastian Welde (٣٠٦)
 Adam Puschmann (٣٠٧)
 Hans Sachs (٣٠٨)
 Ars Antiqua (٣٠٩)
 Ars nova (٣١٠)

أساس الغناء، يتجول المغنون من طبقات أعلى بحرية في إبداعات نغمية من فوقها. وهو الأساس الشابت الذي يحدّد شكل الغناء وشكل النغم. والأغلب أن يكون هذا الغناء المضبوط من طبقة خفيفة تسمى القرار [م. م. م. م. ث].

Kyrie (٣٦٥)

(٣٦٦) Guillaume de Machaut (حوالي ١٣٠٠ - ١٣٧٧) وكان شخصية فذة متعددة المواهب والقدرات: فكان شاعرا وراهبا وموسيقيا، كما كان من رجال البلاط، خدم ملوكا ثلاثة: جان ملك لكسمبورج وجان ملك نورماندي وشارل الخامس ملك فرنسا، وذلك قبل أن ينخرط في سلك الرهبنة.

Virelai (٣٦٧)

Pastourelles (٣٦٨)

De tout sui si confortée (٣٦٩)

(٣٧٠) لم تكن «الرونديو» الفرنسية Rondeau في عصر «الفن الجديد» بفرنسا من نماذج الرقص كما سوف تغدو في عصر كوبران (القرن السابع عشر)، بل كانت أغنية دنيوية يقوم بتأليفها مؤلفو نموذج الموتيت. ولذا كانت مصوغة من لحن يصحبه خيطان من خطوط البوليفونية. وكانت الميلودية الأساسية تكتب أحيانا لصوت غنائي ينشد كلماتها وتصاحبه ألتان تعزفان الخطين البوليفونيين، وأحيانا أخرى تكتب لثلاث خطوط بوليفونية تنشدها ثلاث مجموعات من مجموعات الكورال. وكان يطلق أحيانا على هذا النموذج من الروندو «رونديل» أي الدويرة تصغيرا للدائرة التي يشير التركيب الموسيقي إليها.

(٣٧١) كان أسلوب أغنية البالاد Ballade يتكون من ثلاث خطوط بوليفونية على نمط الموتيت، عكف على تأليفها ملحنو الموتيت بفرنسا من رواد الفن الجديد. وهي أغنية تشتمل على ثلاث مجموعات من أبيات الشعر، وتحتوي كل واحدة منها سبعة أو ثمانية أبيات يكون الآخرين منها عادة هما مرجع الأغنية، واشتهر بتأليفها على هذا النحو كل من آدم دي لاهال وجيوم ده ماشو.

Je puis trop bien (٣٧٢)

Romance (٣٧٣)

(٣٣٩) لحن يرتل أحيانا بين «التمهيد» وتلاوة الإنجيل في القداس الغربي. وقد تطور معنى هذه الكلمة حتى أطلقت على مجموعة الكلمات والأنغام التي تشكّل ترتيلا أو نشيدا مستقلا فأصبحت بعد العصور الوسطى ترادف كلمة نشيد Hymn .
graduale

(٣٤٠) مجموعة أناشيد القداس أو المجاوبات المشتقة غالبا من مزامير داود، والتي ترتل بعد إلقاء الجزء الخاص من رسائل بولس الرسول في القسم الثاني من القداس المسمى «التعليمي».

Songe d'une nuit de Sabbat (٣٤١)

Laude (٣٤٢)

Litanies (٣٤٣)

God's Pauper (٣٤٤)

Stabat Mater (٣٤٥)

Jacoconi da Todi (٣٤٦)

Dante (٣٤٧)

Boccaccio (٣٤٨)

Chaucer (٣٤٩)

Giotto (٣٥٠)

Duplum (٣٥١)

Contra-tenor (٣٥٢)

Treble or Organum triplum (٣٥٣)

Mezzo - soprano (٣٥٤)

Organum (٣٥٥)

Cantus firmus (٣٥٦)

Contra (٣٥٧)

Treble Soprano (٣٥٨)

Contralto (٣٥٩)

Isorythme (٣٦٠)

(٣٦١) أطلق على التقسيمات الثنائية اسم الزمن غير التام Tempus imperfectum تميزا لها عن التقسيمات الثلاثية التي كانت تسمى الزمن التام .
Tempus perfectum

Triplex (٣٦٢)

Duplex (٣٦٣)

(٣٦٤) Cantus Firmus الغناء المضبوط أو الأساس الشابت. وهو جملة موسيقية محددة المعالم تعدّ

- Counterpoint (٤١٠)
 Imitation (٤١١)
 Canon (٤١٢)
 Inversion (٤١٣)
 Diminution (٤١٤)
 Augmentation (٤١٥)
 Rallentando and Accelerando (٤١٦)
 Retrogradation (٤١٧)
 Motifs (٤١٨)
 O Flos florem (٤١٩)
 Vergina Bella (٤٢٠)
 Ma bouche rit et ma pensée pleure (٤٢١)
 Petite Camusette (٤٢٢)
 Jacob Obrecht توفي حوالى سنة ١٥٠٥ (٤٢٣)
 Chanson de Nouvel An (٤٢٤)
 Squarcialupi كان يتمتع بشهرته كعازف ماهر
 على الأورغن وعلى العود، غير أن شهرته
 كمؤلف موسيقى تتوضع أمام مؤلفى الشمال.
 Heinrich Isaac (٤٢٦)
 Chant de Pâques (٤٢٧)
 «Susse Vater, Herre Gott» (٤٢٨)
 Canzola (٤٢٩)
 Frottola (٤٣٠)
 Coco-roco (٤٣١)
 Adrian Willaert (٤٣٢)
 Jacques Arcadelt (٤٣٣)
 Philippe Verdelot (٤٣٤)
 Constanzo Festa (٤٣٥)
 O bene mio (٤٣٦)
 Cipriano da Rore (٤٣٧)
 Andrea Gabrieli (٤٣٨)
 Giovanni Pierluigi da Palestrina (٤٣٩)
 I voghi fiori (٤٤٠)
 Solo (٤٤١)
 Chromaticism (٤٤٢)
 Orazio Vecchi (٤٤٣)
 Don Carlo Gesualdo (٤٤٤)
 Claudio Monteverdi (٤٤٥)
 Madrigal Comedy (٤٤٦)
 Tel rit au matin qui au soir pleure (٣٧٤)
 Refrain (٣٧٥)
 Philippe de Vitri (٣٧٦)
 Caccia (٣٧٧)
 Caccia: «Tosto che l'alba» (٣٧٨)
 Pescha: Così pensose (٣٧٩)
 Francesco Landini (٣٨٠)
 Mandrilai Matricale Madriale. Madrigale (٣٨١)
 El mio dolce sospir (٣٨٢)
 Ballate (٣٨٣)
 Ballade (٣٨٤)
 Dunstable (٣٨٥)
 Treble (٣٨٦)
 Gymel (٣٨٧)
 Isorhythmic (٣٨٨)
 Organum triplum (٣٨٩)
 Faux bourdon (٣٩٠)
 The New Oxford History of Music, Vol III (٣٩١)
 chapter VI p. 196.
 Santa Maria non est (٣٩٢)
 Duos (٣٩٣)
 Sancta dei Genitrix (٣٩٤)
 Burgundian School (٣٩٥)
 Flemish School (٣٩٦)
 Philip the Good (٣٩٧)
 Charles the Bold (٣٩٨)
 Counterpoint (٣٩٩)
 Authentic cadence (٤٠٠)
 Plagal cadence (٤٠١)
 Gilles Binchois (٤٠٢)
 Ian Ockeghem (٤٠٣)
 Tours on the Loire (٤٠٤)
 Lamentations of Jeremiah (٤٠٥)
 Humanism (٤٠٦)
 Da Vinci. Michaelangelo. Titian. Durer. Holbein (٤٠٧)
 Machiavelli. Rabelais. Montaigne. Ronsard. (٤٠٨)
 Cervantes. Shakespeare. Spencer. Bacon
 Copernicus and Galileo (٤٠٩)

- Chanson ri.née (٤٧٠)
- Chanson mesuré (٤٧١)
- Clement Jannequin (٤٧٢)
- La guerre: la Bataille de Marignan (٤٧٣)
- Sonnez clairons (٤٧٤)
- Le Chant des Oiseaux (٤٧٥)
- Keyboard instruments (٤٧٦) وتسمى أيضا الآلات ذات الملامس .
- Pierre Attaignant (٤٧٧)
- Allons au vert bocage (٤٧٨)
- Tant que vivray (٤٧٩)
- Vivray-je toujours en soucy? (٤٨٠)
- Jean Mouton (٤٨١)
- Philippe de Monte (٤٨٢)
- Orlando di Lassus (Roland de Lassus) (٤٨٤)
- (٤٨٥) المقصود بنى يعقوب حفيد إبراهيم الخليل وأبناؤه وهم بنو إسرائيل الذين ورد ذكرهم في الأسفار . ودورهم محصور في منطقة حاران (حاران حالياً) حيث وطنهم الأصلي الذي ولدوا ونشئوا فيه، وكانت فلسطين أرض غربتهم . وقد وجدوا في القرن السابع عشر قبل الميلاد وهو نفس عهد إبراهيم الخليل . انظر د. أحمد سوسة : العرب واليهود في التاريخ . وزارة الإعلام العراقية ١٩٧٢ .
- Lockeimer Liedbuck (٤٨٦)
- Ludwing Senfl (٤٨٧) وقد اشتهر بنوع من الأغاني الخفيفة المرححة المكونة من أجزاء مختلفة من الأغاني الشعبية ، وتعرف باسم كودليبس Quodlibets وشاع هذا النوع من الأغاني في القرنين الخامس عشر والسادس عشر .
- Chant d'adieu (٤٨٨)
- Wenn ich des morgens fruh aufsteh (٤٨٩)
- Hans Leo Hassler (٤٩٠)
- Conrad Paumann (٤٩١) (١٤١٠-١٤٧٣) (تقريبية)
- Fundamentum organisandi (٤٩٢)
- Chorale (٤٩٣)
- Apassionata (٤٩٤)
- L'Amfiparnasso (٤٤٧)
- Form (٤٤٨)
- A Capella (٤٤٩)
- Josquin Desprez (Després) (٤٥٠) ولد في بلجيكا حوالي ١٤٥٠ ، وجاب أوروبا كلها: روما وباريس وكونديه، وغيرها من المراكز الموسيقية الهامة فحمل معه أينما حل تأثير المدرسة الفلمنكية التي نشأت في الأراضي الواطئة .
- Guillaume Dufay (٤٥١)
- «Requiem Aeternam-la deploration De John Okeghem» (٤٥٢)
- Mille regrets (٤٥٣)
- Recorder (٤٥٤)
- Viola de gamba (٤٥٥)
- Palestrina (٤٥٦)
- Tablature (٤٥٧) طبع أول تدوين لجدول العفق على الطريقة الإيطالية سنة ١٥٠٧ قبل طباعة أول جدول عفق للعود على الطريقة الألمانية بأربع سنوات .
- (٤٥٨) أبو الفلكي المشهور، وواضع أول صيغة لأوبرا «يوريديكي وأورفيو» .
- Legato (٤٥٩)
- Canon (٤٦٠)
- Francesco Spinaccino (٤٦١)
- Ambrosio Dalza (٤٦٢)
- Petrucchi (٤٦٣)
- (٤٦٤) كانت أوتار العود الستة تضبط على ما يعرف بالضبط 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 الضبط القوطية في إيطاليا، من أغلظها إلى أحدها بالنغمات: صول دو-فا-لا-رى-صول .
- Chanson (٤٦٥)
- Imitation (٤٦٦)
- Canon (٤٦٧)
- Augmentation (٤٦٨)
- Diminution (٤٦٩)

- Hymn (٥٢٦) Innsbruk. ich muss dich lessen (٤٩٥)
 Compline (٥٢٧) O Welt, ich muss dich lessen (٤٩٦)
 Christe qui Lux es et dies (٥٢٨) (٤٩٧) مثل لحن الكورال الذى استخدمه فاجنر للحجاج
 Shepherd (٥٢٩) فى أوبرا «تانهويزر»، الذى صيغ على غرار كورال
 Interludes (٥٣٠) لوثر فى وقاره ورسانته ، إلى جانب كثير من
 Consort Music (٥٣١) ألحان الكورال فى بعض صوناتات البيانو
 Broken Consort Music (٥٣٢) لبيتهوڤن، وكونشرتو البيانو الشهير باسم
 Fantasy (٥٣٣) «الإمبراطور» فى جزئه الثانى البطيء الحركة.
 Timbres (٥٣٤) Johann Walter (٤٩٨)
 Suites (٥٣٥) Wie schon der Morgenstern (٤٩٩)
 Three part Fantasia No. 3 (٥٣٦) Manor system (٥٠٠)
 (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.
 Suite No. 3 (٥٣٨) Balleti per cantare, sonare e ballare (٥٠٢)
 Intrada (٥٣٩) William Byrd (٥٠٣)
 Keyboard (٥٤٠) Thomas Morely (٥٠٤)
 Harpsichord (٥٤١) John Wilbye (٥٠٥)
 Clavichord (٥٤٢) Thomas Morely (٥٠٦)
 Spinet (٥٤٣) John Ward (٥٠٧)
 Virginal (٥٤٤) John Bennet (٥٠٨)
 Vibrato (٥٤٥) Thomas Bateson (٥٠٩)
 Clavicembalo (٥٤٦) John Farmer (٥١٠)
 Cembalo (٥٤٧) Francis Pilkington (٥١١)
 Clavecin (٥٤٨) Refrain (٥١٢)
 Cristofori (٥٤٩) Ye that do live in pleasures (٥١٣)
 (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 أن
 سمع بتلك الآلة، والفرنسى ماريوس Marius فى
 باريس الذى قام بمحاولة مشابهة سنة ١٧١٦،
 والألماني كريستوف جوتليب شرويتير Cristoph
 Gottlieb Schroeter فى ساكسونيا سنة ١٧١٧.
- Sir Thomas Wyatt (٥٠١) (١٥٤٢-١٥٠٣) مــــن
 الشعراء الغنائيين فى عصر إليزابيث ، عمل قبل
 عهدها فى بلاط هنرى الثامن ويقال إنه كان عشيقاً
 لأن بولين، ومن أجل ذلك سجن بيرج لندن.
 (٥١٢) «O Care thou wilt despatch me» (٥١٤)
 «Ho: Who comes here?» (٥١٥)
 Orlando Gibbons (٥١٦)
 The silver swan (٥١٧)
 The triumphs of Oriana (٥١٨)
 Il trionfo di Dori 1592 (٥١٩)
 «Long live fair Oriana» (٥٢٠)
 As Vesta was from latmos Hill descending (٥٢١)
 Tye (٥٢٢)
 Tallis (٥٢٣)
 Te Lucis ante terminum (٥٢٤)
 Mass a Capella for five voices (٥٢٥)

وكانت نتائج هذه المحاولات جميعها تختلف عن بيانو كريستوفري فى التركيب وإن اتحدت معه فى الهدف من صناعتها.

Fitz william Virginal Book: Parthenia (٥٥١)

My Ledye Neveles Booke (٥٥٢)

Pavan (٥٥٣)

Galliard (٥٥٤)

John Bull (٥٥٥)

The Carman whistle (٥٥٦)

Passacaglia (٥٥٧) الباسكاليا: ومعناها الحرفى أغنية

الطريق، وهى رقصة دخلت المؤلفات الخاصة

بالبانات فى القرن السابع عشر، ولم يميز المؤلفون

بينها وبين الشاكونى 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. وهى مقطوعة

موسيقية موضوعة للرقص أصلا وتكرر فكرتها

الموسيقية دون توقّف. وليس من الضرورى أن

تكون من طبقة الباص مثل الشاكونى.

My selfe (٥٥٨)

Farnaby (٥٥٩)

His Humour (٥٦٠)

Variations (٥٦١)

(٥٦٢) منظار الخنادق المستخدم اليوم فى الغواصات

Sensualism (٥٦٣)

Rationalism (٥٦٤) ويشار إليه أيضا باصطلاح

«الترشيدى» أو العقلانى

Baroque (٥٦٥)

Pavan (٥٥٣)

Grotesque (٥٦٦) أسلوب تصويرى وُجد منقوشا على

جدران الكهوف الطبيعية وفى أطلال المباني

الرومانية القديمة. ومن أجل هذا غلب عليه اسم

grotesque المشتق من كلمة الإيطالية grotta التى

تعنى الكهف. وهو فن زخرفى نحتا وتصويرا

وعمارا يتميز بتصاوير أو منحوتات خيالية غريبة

للإنسان أو الحيوان أو لكائنات خرافية لا تمت إلى

الواقع بسبب. وهى وإن كانت مستساغة فنيا غير

أن فيها غلوا فى التشويه أو مجاوزة الحد فيما هو

طبيعى أو فيما يخالف الواقع مما يخرج به إلى العبث المازح أو القبح المثير للسخرية والإزدراء أو البشاعة المثيرة للهول والفرع أو الكاريكاتير الذى يحرك فى النفس الفكاهة والتندر لسخفه وغرابته، وهو مع ذلك على جانب كبير من الحبكة الفنية [م. م. م. ث].

(٥٦٧) ثبت أخيرا أنها حماسية بعد اكتشاف أوبرا

«وأشرق صباح» كما سنفصل فيما بعد.

(٥٦٨) انظر رسالة الفارابى فى «نظرية الموسيقى» (صورة

بالمكتبة العامة لجامعة القاهرة نقلت بالتصوير عام

١٩٣٠) عن مخطوط أصله قديم محفوظ بمكتبة

الإسكوريال بإسبانيا، وقد حققت هذه الرسالة

بعنوان «الموسيقى الجديدة» (مجموعة تراثا. دار

الكاتب العربى).

King Alfonso el Sabio (٥٦٩)

Las Cantigas (٥٧٠)

Fernando Istban (٥٧١)

Villancico (٥٧٢) وهو نموذج المادريجال بإسبانيا فى

القرن السادس عشر، كما أصبح يطلق من بعد

على «الكاتانا»، ويشبه شعره فى الأصل شعر

الموشحات العربى (انظر قاموس جروف المجلد

الثامن).

Vihucla (٥٧٣)

Miguel de Fuenlana (٥٧٤)

Gonzales (٥٧٥)

Juan Vâsquez (٥٧٦)

Diego Pisador (٥٧٧)

Antonio de Cabezon (٥٧٨)

Luis Mian (٥٧٩)

(٥٨٠) باستثناء اللوترين الثالث والرابع، وكانت الأوتار

الستة تضبط على نغمات: صول-دو-فا-لا-رى-

صول

Tecla (٥٨١) آلة شبيهة بالأورغن إلى حد كبير

Cristobal Morales (٥٨٢) ولد بأشبيلية حوالى عام

١٥٢١.

(٥٨٣) Tomas Ludvico Vittoria (١٥٤٠ - ١٦١١).

Mckinney and Anderson: Music in History. P. (٥٨٤)

التي عاناها السيد المسيح منذ إلقاء القبض عليه ومحاكمته وسجنه وصعوده إلى تل الجلجثة ثم صلبه وقيامته من بين الأموات . وكانت هذه المسرحية في مبدأ الأمر عبارة عن تلاوة من الإنجيل تتخللها مقطوعات شاعرية مكتملة تدور حول آلام المسيح وما يتصل بها من موضوعات . وفى هذه المرحلة المبكرة كانت التلاوة تجرى باللاتينية . غير أن استخدام اللغة المحلية فى النصوص الشاعرية التكميلية أفضى إلى ظهور تمثيلات محلية أقدم ما بقى منها باللغة الألمانية . وأشهر العروض الباقية حتى الآن هى ما تقدمه أوبرا مرجاوى فى الألب البافارية مرة كل عشر سنوات بصفة مستمرة منذ عام ١٦٣٤ لم تتوقف إلا مرات ثلاث بسبب الحرب [م . م . م . ث].

Arias (٦٠٦)

Steffano Landi (٦٠٧)

Il Santo Alessio (٦٠٨)

Gonzaga (٦٠٩)

Orfeo (٦١٠)

Recitativo seceo (٦١١) وهو إلقاء يعتمد على المقامية وإيقاع الكلمة بدون مصاحبة الأوركسترا ويكتفى بمصاحبة هارمونية من عازف الهارپسيكورد [م . م . م . ث].

L'incoronazione di Poppea (٦١٢) (١٦٤٢). وقد

كتب قبلها عددا من الأوبرات الهامة : أورفيو

Orfeo (١٦٠٧) وأريانا Arianna (١٦٠٨) والمعركة

بين تانكريدى وكلوريندا Il Combattimento di

Tancredi e Clorinda

(٦١٣) Dissonance أو Discord هو التنافر فى علاقة

الأنغام التى يتألف منها المركب الهارموني ، ولا

ترتاح الأذن إلى الاستماع إليها ، بل قد يخلق

التنافر جوا عصبيا يلجأ إليه المؤلفون عادة فى بعض

التعبيرات الموسيقية المناسبة ، و من ثم فهو علاقة

نايبة بين شيئين متقابلين عن قصد أو عن غير قصد ،

ولكنه يتحول إلى توافق فتكون العلاقة بين التوافق

والتنافر كتعاقب الليل والنهار أو الصراع بين الخير

والشر [م . م . م . ث].

Leitmotif (٦١٤) اللحن الدال أو المميز هو استعادة

الجملة الموسيقية للإيحاء بإحدى الشخصيات من

Domini Jesu (٥٨٥)

Ave Maria (685)

Ars Perfecta (٥٨٧)

Stile Antico (٥٨٨)

Stile Moderno (٥٨٩)

Vincenzo Galilei (٥٩٠) وهو والد العالم الفلكي

العظيم جاليليو (١٥٨٣ - ١٦٤٣).

Girolamo Frescobaldi (٥٩١)

Giovanni Gabrieli (٥٩٢)

Giulio Caccini (١٥٤٦ - ١٦١٨) واشهر بكتابه

المسمى «الموسيقى الجديدة» Nouve Musiche الذى

يحتوى على عدد من الأغاني لصوت منفرد

ومصاحبة آلية ، واتخذت حركة «الموسيقى

الجديدة» اسمها منه . وقد انضم كاتشيني فيما بعد

لجماعة كاميراتا بفلورنسا .

Camerata (٥٩٤)

Count Giovanni Bardi (٥٩٥)

Euridice (٥٩٦) غير أن هناك أوبرا كتبها پيرى

بالاشتراك مع رينوتشيني Rinuccini هـى

أوبرادافنى Daphne وقد فقدت مخطوطتها

Stilo recitativo (٥٩٧)

Stilo Representativo (٥٩٨)

Thiorbo-Archlute (٥٩٩) أى العود الكبير . وهى أكبر

نماذج العود حجما ، وله رأسان : إحداهما تحمل

مفاتيح الأوتار المنغمة التى تُعفق بالأصابع على

الوجه الأمامى لرقبة العود . والرأس الأخرى

تحمل مفتاح عدد أقل من الأوتار الغليظة التى لا

تُعفق ، بل تُنقر بأصبع الإبهام ليصدر عن كل منها

صوت واحد يشبه صوت الكنتراباص . وعند

عزف التيوبوبو يستقر على الأرض أمام العازف ،

وليس على رجله كالعود العادى ، وذلك لكبر

حجمه .

Figured bass (٦٠٠)

Caccini (٦٠١)

Cavalieri (٦٠٢)

Rinuccini (٦٠٣)

كليشيات (٦٠٤)

Mystery or Passion Plays (٦٠٥) درامادينية نشأت فى

أوربا خلال العصور الوسطى تقدم قصة الآلام

أوتاره فيصدر عن الوتر صوت جاف متقطع [م. م. م. ث.]
 Jan Pieterszoon Sweelink (٦٣٣)
 Ach Gott (٦٣٤)
 Michael Praetorius (٦٣٥)
 Bransle de Village (٦٣٦) وكلمة برانل أو برانسل
 Brank أو Bransle هي رقصة ريفية أصلا انتقلت
 بفرنسا إلى بلاط لويس الرابع عشر، وهي ذات
 إيقاع ثنائي وتشبه رقصة الجافوت. وقد أدى
 انتشارها في النصف الثاني من القرن السابع عشر
 إلى ابتكار رقصة المينيوت الثلاثية الإيقاع من باب
 التنوع في ألوان الرقص.
 Frescobaldi (٦٣٦)
 Ricercari (٦٣٧)
 Tocatta Cromatica per l'Eleuatione (٦٣٩) وتعرف
 أيضا باسم «التوكاتا الكروماتية لرفع الكأس
 المقدس».
 Giacomo Carissimi (٦٤٠)
 Jephta (٦٤١)
 La Folia (٦٤٢)
 Concise Oxford Dictionary of Music (٦٤٣)
 Concerto Grosso (٦٤٤)
 Giga (٦٤٥)
 Jean Lully (٦٤٦) (١٦٣٢-١٦٨٧)
 Cavalli (٦٤٧) (١٦٠٢-١٦٧٦)
 Alceste (٦٤٨)
 أهم أوبرات لوللي: كادموس وهيرميونيه
 Cadmus et Hermione (١٦٧٣) وثيسوس
 Atys (١٦٧٥) وإيزيس Isis (١٦٧٧) وبللوروفون
 Persée (١٦٨٢) وفايثون Phaéton (١٦٨٣)
 وأكيس وجالاطيا Acis et Galathé (١٦٨٦).
 ومن أعماله المسرحية الأخيرة المسرحية
 الريفية: معبد السلام Idylle de Sceaux ou
 Temple de la Paix
 Quinault (٦٥٠)
 Abbé Pierre Perrin (٦٥١) وكان شاعرا
 Robert Cambert (٦٥٢)

خلال الاشتقاق أو التفريخ. واللحن الدال ينبغي
 أن يكون سهل التمييز ليتفق مع المهمة الموكولة إليه
 ومن ثم واضح الإيقاع، وأن يسند أداؤه في أغلب
 الأحيان إلى نفس الآلة الموسيقية [م. م. م. ث.]
 Aria (٦١٥)
 Viola da braccio (٦١٦)
 Viola da gamba (٦١٧)
 Stilo concertante (٦١٨)
 Concerto (٦١٩)
 Virtuosité (٦٢٠) يطلق على مهارة العزف بالفرنسية
 وبالإيطالية Bravura
 Bell Canto (٦٢١) نوع من الغناء اشتهرت به المدرسة
 الإيطالية، يتميز أداؤه بالشجن ويهدف إلى التأثير
 العاطفي بعيدا عن الدرامية [م. م. م. ث.]
 Antonio Vivaldi (٦٢٢) ويذهب ميلر في كتابه
 History of Music إلى أنه عاش بين عامي ١٦٨٠ و١٧٤٣
 (ص ٣٦٢).
 Benedetto Marcello (٦٢٣)
 Cori spezzati (٦٢٤)
 Canson No. 1 (٦٢٥)
 Sonata Piane forte (٦٢٦)
 Petit Jacquet (٦٢٧)
 Symphoniae Sacrae (٦٢٨)
 (٦٢٩) لم تكن الآلات الموسيقية قد تطورت ونمت
 إمكانياتها بعد، ومن ثم لم تكن الكتابة لها قد
 درست بالتفصيل وخاصة آلات النفخ. فكثيرا ما
 كان المؤلف يكتب أدوارا ويؤشر على نواتها بأنها
 للعزف إما على الفلوت مثلا أو الأوبوا. واستمر
 الحال على هذا المنوال حتى أواخر القرن الثامن
 عشر (العصر الكلاسيكي) عندما تطورت صناعة
 الآلات وتقدم العزف عليها بمدرسة «مانهايم»
 بألمانيا وبدأ الأوركسترا السيمفوني في التآلق
 والازدهار.
 Arcangelo Corelli (٦٣٠)
 Tommaso Albinoni (٦٣١)
 Pizzicato (٦٣٢) الغمز أو التبر بالأصبع هو أسلوب من
 أساليب العزف على الـترتريات بمس الأوتار
 بالأصابع بدلا من القوس، كما تمس ريشة العود

تغنى، وليس المقصود هو نموذج الصوناتة الذى عزف بعد ذلك ابتداء من كارل فيليب إيمانويل باخ.

- Tutti (٦٨٢)
Missa Brevis (٦٨٣)
Credo (٦٨٤)
Sanctus (٦٨٥)
Benedictus (٦٨٦)
Agnus Dei (٦٨٧)
Sanctus (٦٨٨)
Hosanna (٦٨٩)
Score (٦٩٠)
St. Matthew's Passion (٦٩١)
Heinrich Schutz (٦٩٢)
Come Sweet Death (٦٩٣)
Timbres, tone color (٦٩٤)
(٦٩٥) من أهم المدارس الموسيقية فى العصر الكلاسيكى، وكان نشاطها متمركزا حول أوركسترا بلاط مدينة مانهايم، وتميزت بثناء التعبير عن القوة والضعف فى أداء أجزاء الجملة عند العزف أو الغناء. وقد أسهمت مدرسة مانهايم كثيرا فى تطور العزف على الآلات الموسيقية وفى تكوين الأوركسترا السيمفونى الكلاسيكى لعصر ما قبل بيتهوفن مباشرة.
(٦٩٦) انظر حديثه عن الفن الوصفى بموسيقى فاغنر فى كتابه: Wagner. Man & Artist
Harmonic Progression (٦٩٧)
Well-tempered Clavier وتسمى هذه المجموعة Das wohltemperiste Clavier
Anhalt-Cothen (٦٩٩)
Die Kunst der Fuge (٧٠٠)
Irene Glass and Herbert Wien stock: Through (٧٠١)
An Opera Glass
Alceste (٧٠٢)
Wolfgang Amadeus Mozart (٧٠٣)
Singspiele (٧٠٤)
La Serva Padrona (٧٠٥)
Giovanni Battista Pergolesi (٧٠٦)

Pomone وتعرف أيضا باسم Pastorale وقد ألقت سنة ١٦٥٩.

- Les Indes Gallantes (٦٥٤)
Dietrich Buxtehude (٦٥٥)
Georg Philipp Telemann (٦٥٦)
Christians, Let us praise the Lord (٦٥٧)
Suite (٦٥٨)
Albion and Albionus (٦٥٩)
Henry Purcell (٦٦٠)
Dido and Aeneas (٦٦١)
Chamber Opera (٦٦٢)
Lament (٦٦٣)
Alessandro Scarlatti (٦٦٤)
Su le sponde del Tebro (٦٦٥)
Domenico Scarlatti (٦٦٦)
Gavotte (٦٦٧)
Domenico Cimarosa (٦٦٨)
George Frederick Handel (٦٦٩)
Agrippina (٦٧٠)
Xerxes (٦٧١)
Giulio Cesare in Egitto (٦٧٢)
RodelinJa (٦٧٣)
(٦٧٤) وهى أوبرا تتناول ألوانا من النقد الاجتماعى والسياسى المعاصر (القرن الثامن عشر) يقوم على ألحان شعبية معروفة بإنجلترا وقتئذ، وأعد موسيقاها بيپوش Pepusch وحوارها الشاعر جاي Gay، وقد أعاد بنجامين بريتن صياغتها أخيرا فى القرن العشرين (١٩٤٨).
(٦٧٥) Semele هى ابنة كادموس وهارمونيا ظفرت بحب جويتر متكررا فى هيئة بشرية وأنجبت له باكخوس (ديونيسوس).
People (٦٧٦)
Israel in Egypt (٦٧٧)
Saul (٦٧٨)
Joshua (٦٧٩)
Jephta (٦٨٠)
(٦٨١) المقصود بالصوناتة هنا المقطوعة التى تعزف على الآلات فى مقابلة الكانتاتا وهى المقطوعة التى

أن اقتحمت عالم الموسيقى، وأريد بها في
الموسيقى المعنى نفسه الذي استخدمت فيه من قبل
فأطلقت على فن الموسيقى الأنيقة التي لا تعبر عن
وجدان عميق [م . م . م . ث].

Giovanni Battista Pergolesi (٧٢٦)
Opera Buffa (٧٢٧)
(١٧٣٧-١٧١٠) La Serva Padrona (٧٢٨)
(١٧٣٣) Castor et Pollux (٧٢٩)
(١٧٣٧) Aspettare a non Venire (٧٣٠)
Stabat Mater (٧٣١)
Ars Antiqua (٧٣٢)
Viennese Classical period (٧٣٣)
Kant (٧٣٤)
Diderot (٧٣٥)
Encycopedists (٧٣٦)
Voltaire (٧٣٧)
Rousseau (٧٣٨)
Goya (٧٣٩)
David (٧٤٠)
Reynolds (٧٤١)
Sinfonia avante l'opera (٧٤٣)
(٧٤٤) أولهم وأهمهم فيلب إمانويل باخ مبتكر نموذج
الحركة السريعة للصوناتة .
Creation (٧٤٥)
Seasons (٧٤٦)
Giovanni Paiselle (٧٤٧)
(١٧٤٠-١٨١٦) Concordat (٧٤٨)
(١٧٧٤-١٨٥١) Caspero Spontini (٧٤٩)
تلاميذ جلوك وتابعيه في فن الأوبرا .
Vestale (٧٥٠)
(١٧٩١-١٨٦٤) Giacomo Meyerbeer (٧٥١)
أوبرات مييربير أربعة: روبرت الشيطان Robert le
Huguenots (١٨٣١) والهوجونوت والأفريقية
(٨٣٦) والنبي Prophète (١٨٤٩) وL'Africaine (١٨٦٠) .
Grand Opera (٧٥٢)
(٧٥٣) «الدير يكتوار» يعنى إسناد رئاسة الدولة لمجموعة
من الأشخاص (وكانهم مجلس إدارة). على أن

Sturm und Drang (٧٠٧)
Enlightenment (٧٠٨)
(٧٠٩) ويعرف أيضا باسم «دون جوان»، ويستعمل
الاسمان استعمالا مترادفيا في اللغات المختلفة .
Atheisto Fulminato (٧١٠)
Bertati (٧١١)
Drama giacosa (٧١٢)
Comedy of Manners (٧١٣)
(٧١٤) يشير الرقم ٨ كسائر الأرقام الوارد ذكرها في هذه
الأوبرا إلى الألحان وفق ورودها بكراسة الموسيقى
الخاصة بها والتي قام بنشرها Edward, Dent: Edit:
Edwin F. Kalmus. New-York.
Duetto. Act I No. 7. (٧١٥)
Concerted Finale (٧١٦)
Finale Act I and II (٧١٧)
Landler (٧١٨)
Contre-dance (٧١٩)
Menuetto (٧٢٠)
Spohr (٧٢١)
Undine (٧٢٢)
Der Freischutz (٧٢٣)
(٧٢٤) Melodrama للمشجاة معنيان أحدهما هو
الأصل، والمقصود به تمثيلية أو قصيدة شعرية
تصاحب كلامها المنطوق خلفية موسيقية . ولقد
ظهرت خلال عصر النهضة محاولات لإحياء
المسرحيات الإغريقية بمصاحبة النغم للكلام
المنطوق . وثمة معنى آخر شديد الشبوع للمشجاة
هو المسرحية التي تعتمد في تأثيرها على المواقف
العاطفية الحادة أكثر مما تعتمد على بناء
الشخصيات وتطويرها [م . م . م . ث].
(٧٢٥) Rococo اتجاه فني شاع في أوروبا خلال الفترة من
حوالي ١٧٣٠ إلى حوالي ١٧٨٠ يتميز بالزخارف
ذات الخطوط اللولبية المنحنية والمحاكية لأشكال
القواقع أو الموحية بأشكال الكهوف والمغارات
خاصة في إنجاز الأثاث والزخرفة المنزلية
الداخلية . وهو فن أرسنقراطي فيه إفراط في
الشغف بالأناقة أسلوبا وموضوعا . وبعد أن
دخلت هذه الكلمة فنون الأثاث والتصوير ما لبثت

على الحجر بعد تحبيره والضغط عليه انطبعت الصورة عليه بشكل عكسي بنفس الدقة التي رُسمت بها بالشمع على الحجر. [م. م. م. ث.]

Beatitudes (٧٦٤)

Grand Opera (٧٦٥)

Syncopated (٧٦٦) أى ينقلب النبر فيقع النبر الثقيل في غير موضعه الطبيعي من الإيقاع.

Counter melody (٧٦٧)

Bel Canto (٧٦٨)

Nocturnes (٧٦٩)

Giuseppe Tartini (١٦٩٢ - ١٧٧٠) إيطالى

أسس أهم مدارس تعليم الفيولينه فى أوروبا، ومن تلاميذ ناريدنى وياجانينى، وهو مؤلف موسوعة علمية فى أصول عزف الفيولينه وأخرى فى أصول علم الصوتيات acoustics وعلاقتها بتقنيات عزف الفيولينه، وخاصة عند عقق الأوتار عققاً مزدوجاً Double stopping

Giovanni Batista Viotti (١٧٤٣ - ١٨٢٤) (٧٧١)

إيطالى آخر اشتهر فى ألمانيا وبولندا وفرنسا وإنجلترا لبراعته فى العزف على الفيولينه وامتدت شهرته فى أرجاء أوروبا عازفاً ومعلماً ومؤلّفاً. وقد ألف ٢٩ كونشرتو للفيولينه لم تعمّر إلى القرن العشرين.

Capricci (٧٧٢)

Impromptu (٧٧٣) البادرة مقطوعة موسيقية قصيرة

تؤلف عادة للبيانو، ونشأت فى الأصل ارتجالاً وهلياً للحن من الألحان علق بذاكرة مؤلفه حتى يدوته بوصفه أحد مصنفاته مثل بادرات شويبر وشومان [م. م. م. م. ث.]

Prelude (٧٧٤)

Absolute Music (٧٧٥)

Transformation theme (٧٧٦)

(٧٧٧) قمة جبل ربات الفن عند الإغريق وموطن الآلهة.

Richard Backle: Nijinsky. Weidenfeld and (٧٧٨)

Nicolson London 1961.

(٧٧٩) ١٨١٣ - ١٨٨٣.

نابليون لم ينتقل من حكومة الدير يكتوار إلى حكومة الإمبراطورية مباشرة، فقد سبق ذلك تحول الدير يكتوار إلى حكومة القناصل وكان فيها بونايرت القنصل الأول، بل القنصل الفرد. وفى عامى ١٨٠٤، و ١٨٠٥ حدث التغيير الكبير الذى توجّ بمقتضاه نابليون إمبراطور الفرنسيين.

Volumnia (٧٥٤)

Cyclic (٧٥٥) الصيغة الدائرية هى الصيغة الموسيقية التى يظهر فيها للحن الواحد فى أكثر من حركة واحدة، ويكون عادة فى صورة متجددة [م. م. م. ث.]

Lieder (٧٥٦)

King of Elves (٧٥٧) عفریت قزم يعيش فى الغابة السوداء بألمانيا، وترجع هذه التسمية إلى هررد ١٧٧٨، وهى ترجمة ألمانية خاطئة للعبارة الدانمركية Ellerkinge أى ملك الأقزام العفریت. وقد شاعت تسمية هررد برغم اكتشاف الخطأ حتى إن الفرنسيين ترجموها كذلك Le Roi des Aulnes

Intermezzo (٧٥٨) الموسيقى البينية هى مقطوعة موسيقية تتوسط الأوبرا حيث يكون المسرح عندها لآفراد فيه، أو هى مقطوعة موسيقية قصيرة للعزف فى الكونسير [م. م. م. م. ث.]

Hector Berlioz (٧٥٩)

Damnation of Faust (٧٦٠)

(Grande Messe des Morts) - Requiem Mass (٧٦١)

Henrietta Smithson (٧٦٢) وقد تزوج بعد انفصاله عنها من المغنية ماري ريشيو Marie Recio سنة ١٨٤٢.

Litography (٧٦٣) الطباعة بواسطة الحجر هى استنساخ اللوحات بعد رسمها بقلم شمعى أسود على سطح الحجر الجيرى الأملس الدقيق الذرات والمسام، ثم يغمر الحجر فى الماء حتى يتشبع به، مع ملاحظة أن السطح المغطى بالشمع يطرد الماء على حين تمتص المسام الحجرية العارية عن الشمع الماء، فإذا دارت الأسطوانة المشبعة بالحبر على سطح الحجر استقر الحبر على الأسطح المغطاة بالطبقة الشمعية التى مرّ عليها القلم، على حين لا يلتصق الحبر بالأجزاء المبلّلة حتى إذا تم بسط الورق

كاسيو الذى كان قد تشاجر مع رودريجو بتدبير من ياجو أيضا، إذ أن رودريجو كان يحب ديدمونه، فصور له ياجو أن كاسيو ينافسه فى حبها. وسعى فى الوقت نفسه إلى عطيل ناقلا أقوال رودريجو 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 ديدمونه، فبأخذها منها ياجو ويعطيه إلى كاسيو الذى جاء إلى القصر وقابل «ديدمونه» مصادفة. ويلفت ياجو نظر عطيل إلى منديل ديدمونه الذى يحمله كاسيو فيزداد شكه وتنمو الغيرة فى قلبه. ويظل ياجو يدعى كذبا على ديدمونه لدى عطيل، ويسعى إليه بالنميمة، ويصور له الوقائع عكس حقيقتها حتى يفقد عطيل رشده ويخون ديدمونه وهى نائمة فى فراشها. ولكن، وبعد أن سبق السيف العزل، يكتشف أن زوجته بريئة مما اتهمها به ياجو ضمير الشر، فيتحرر عطيل ويلقى بنفسه على جثتها وهكذا تنتهى مأساة بطل غاز، ثم يتحرر نتيجة الشك الذى سيطر على عقله.

(٧٩٦) اسمه أصلا ألكسندر سيزار ليوبولد بيزيه Alexandre César 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 Balakirev

Leitmotive (٧٨٠)

Der Ring des Nibelungen (٧٨١)

(١٨٥٤) Das Reingold (٧٨٢)

(١٨٥٦) Die Valkure (٧٨٣)

(١٨٦٥) Siegfried (٧٨٤)

(١٨٧٤) Die Gotterdammerung (٧٨٥)

(١٨٧١ - ١٧٨٢) Fenella (٧٨٦)

Halévy: La juive (٧٨٧)

Loduiska (٧٨٨)

Ernest Newmann: Wagner The Man and the (٧٨٩)

Artist

وجميع هذه الأوبرات التى يشير إليها نيومان لم تعد تظهر على مسارح الأوبرا بل انتهت بانتهاى القرن التاسع عشر.

Der Nachmorgen (٧٩٠) وقد سماها الناقد الموسيقى الإنجليزي جفرى ديفسون باسم The morning After، واخترت أن أسميها «وأشرق صباح» تفضيلا على الترجمة الحرفية «الصباح التالى».

(٧٩١) Bernard Shaw: The Pertect Wagnerite ترجمة صاحب هذه الدراسة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. الطبعة الثانية ١٩٩٢.

(٧٩٢) وقد سبقتها ما يقرب من ثلاثين أوبرا أهمها «ريجولتو» (٨٥١ - ١) «والتروفاتورى» (١٨٥٣) و«لاترافياتا» (١٨٥٣)، و«قوة القدر» (١٨٦٢)، ثم «عايدة» (١٨٧١).

(٧٩٣) الاسم الذى كان يطلقه الإغريق والرومان على بلاد النوبة.

Othello (٧٩٤)

(٧٩٥) هى مأساة تصور الكوارث التى نبتت من الغيرة العمياء التى غرسها «ياجو» فى قلب عطيل قائد أسطول البندقية. وكان عطيل يهيم بزوجته «ديدمونه» حبا ويثق فيها ثقة لا حد لها، غير أن تابعه «ياجو» رمز الشر لا يهدأ له بال حتى يسعى بالوقية بينهما، يزرع الشك فى نفس عطيل، ويرعاه لتنمو شجرة من الشوك الجارح تدمى قلب عطيل وتعمى عينيه عن الحقيقة وتصم أذنيه عما تقول ديدمونه البريئة، ويسعى ياجو إلى ديدمونه متوسلا فى أن تتوسط لدى زوجها ليصفح عن

Manet (Edouard) (٨٤٠)
 Monet (Claude) (٨٤١)
 Degas (Edgard) (٨٤٢)
 Renoir (Auguste) (٨٤٣)
 Expressionism (٨٤٤) التعبيرية مصطلح يطلق على اتجاه فنى تهيمن فيه انفعالات الفنان فيحكى مشاعره الذاتية معبراً عن خلجات نفسه ووجدانه دون محاكاته للواقع، ولذلك تنزع تكويناته الفنية وأشكاله التعبيرية نحو التهويل والمبالغة كما نرى فى فن المصور إلجريكو، ثم كاندنسكى وفان جوخ وجوجان. ومن بين أول الإنجازات التعبيرية الهامة فى حقل الموسيقى أوبرا «سالومى» ١٩٠٥ لسان سانص وأوبرا «إلكترا» ١٩٠٩ لريتشارد شتراوس حيث اتخذ هذا المؤلف الموسيقى من الأوبرا وسيلة للكشف عن العلل الشاذة نفسياً، وواصل هذا الاتجاه مسيرته على يد أرنولد شونبرج ثم ألبان برج [م.م.م.ث].

Abstract Expressionism (٨٤٥) التعبيرية المجردة هى تعبير مرتجل غير ذى وحدة أو موضوع عما يخلج فى النفس أو يعتمل فى الفؤاد، يجمع ما يتوفر للفنان من عناصر تشكيلية تجريدية دون التزام بشئ ما، ومراعى فيه ما يكون له من أثر فى المشاهد، ومن رواه فاسيلى كاندينسكى. وعن هذا التعبير المجرد كان التصوير الحركى الأرتجالي Action Painting [م.م.م.ث].

Surrealism (٨٤٦) بدأت الزمرة التى تبنت اسم السورالية عام ١٩٢٤ وهى السنة التى صدر فيها بيان السوراليين الذى كتبه الفيلسوف أندريه برتون والذى جاء فيه «أنها حركة آلية نفسية بحته يستطيع المرء من خلالها أن يعبر شفويّاً أو تحريراً أو بالتشكيل أو بأية وسيلة أخرى عن اختلاجات الفكر الإنسانى دون خضوع للمنطق أو التزام بالقيم الجمالية أو الخلقية المتعارف عليها». وقد استخدمت السورالية أول ما استخدمت فى الحقل الأدبى ومنه انتقلت إلى الفن التشكيلى وأصبحت تعنى إسباغ رؤى العقل الباطن والأحلام والأخيلة المسرفة على العمل الفنى، متحللة من قيود العقل الواعى والتقاليد الشكلية المألوفة. ومن بين الفنانين السوراليين المعاصرين كليه وبكاسو

Cesar Antonovich Cui (٨١٠)
 Alexander Borodin (٨١١)
 Nicolas Andreievich Rimsky-Korsakov (٨١٢)
 Modest Petrovich Moussorgsky (٨١٣)
 Mlada (٨١٤)
 Sorochinsty (٨١٥)
 Sabbat (٨١٦)
 Calvocressi: Mussorgsky. The Master (٨١٧)
 Musicians. Dent. London. 1946, pp. 174-177.
 Ma Vlast (٨١٨)
 Vyzehrad (٨١٩)
 Moldau أو Vltava (٨٢٠)
 Zceskyh Lahû a Haju (٨٢١)
 Tabor (٨٢٢)
 Hussites (٨٢٣)
 Blanik (٨٢٤)
 Albeniz (٨٢٥)
 Theodore, M FINNEY: A History of Music. (٨٢٦)
 George G. Harrap and Co. Ltd, London, 1948 p. 527.
 Jean Chantavoine: Petit Guide, Plon, Paris, 1947, P. 1
 Les goyescas (٨٢٧)
 Manuel de Falla (٨٢٨) (١٩٤٦-١٨٧٦)
 El Sombrero del tres picos (٨٢٩)
 Iberia (٨٣٠) وأيبيريا هو الاسم القديم لإسبانيا، وقام أربوس Arbos بإعادة كتابة متخبات منها للأوركسترا.
 El Abaicin (٨٣١)
 Fondanguilla (٨٣٢)
 Claude Rostand: Petit Guide de Piano Plon, (٨٣٣)
 Paris, 1950 p. 202
 Ars Nova (٨٣٤)
 Nuove Musiche (٨٣٥)
 Impressionism (٨٣٦)
 Debussy (Claude) 1862-1918 (٨٣٧)
 Verlaine (Paul) (٨٣٨)
 Baudelaire (Charles) (٨٣٩)

دافنس وكلويه على مسرح الأوبرا بالقاهرة
بإشراف وإخراج الفنان سيرج ليفار .
(٨٧١) تفضل الفنان مارك شاجال مشكوراً فأذن لدار
أوبرا القاهرة باستنساخ لوحات باليه دافنس
وكلويه التي أعدها لأوبرا باريس، وقد تم
استنساخها في القاهرة بنجاح .

Whole-tone Scale (٨٧٢)

Atonality (٨٧٣)

Polytonality (٨٧٤)

Bitonality (٨٧٥)

Pierrot lunaire (٨٧٦)

Gurre lieder (٨٧٧)

Verklarte Nacht (٨٧٨)

Anton von Webern (٨٧٩)

Alban Berg (٨٨٠)

Six bagatelles (٨٨١)

triads (٨٨٢)

Chromaticism (٨٨٣)

To the Memory of an Angel (٨٨٤)

Wozzeck (٨٨٥)

Igor Stravinsky (٨٨٦)

The Rake's Progress (٨٨٧)

pulcinella (٨٨٨)

Pacific 231 (٨٨٩)

(٨٩٠) كان هونيغر وقتذاك متأثراً بنزعة أصحاب

«موسيقى الجلبة»

Gozzi (٨٩١)

William W. Ausin: «Music in the 20 th, (٨٩٢)

Century» W. W. Norton and Co, N. Y., 1966. P.

460

Microtones (٨٩٣)

Liadov (٨٩٤) مؤلف متتالية موسيقية جميلة للأطفال

اسمها Baba-yaga أى الغول .

(٨٩٥) المشهد الأول: انتصار روما

المشهد الثاني: سوق العبيد

المشهد الثالث: حلبة السيرك

(٨٩٦) المشهد الأول: معقل الثوار

المشهد الثاني: طريق الحرية

وشاجال وماكس إرنست وكيريكو وإيف تانجى
وخوان ميرو وسلفادور دالى، على حين نجد
الاتجاهات السوربالية نظيرها الموسيقى فى بعض
أعمال إريك ساتى وپروكو فييف وبيلا بارتوك
[م. م. م. ث.] .

Brancusi (٨٤٧)

Pelléas et Mélisande (٨٤٨)

Prélude à l'Après-midi d'un Faune (٨٤٩)

Eclogue (٨٥٠)

Boucher (٨٥١)

Faune et Satyr (٨٥٢)

(٨٥٣) قدم باليه أوبرا القاهرة بالاشتراك مع أوركسترا

القاهرة السيمفونى باليه «أمسية جنى الغاب» على

مسرح أوبرا القاهرة فى شهر مايو ١٩٧٠ وقام

بالإخراج وتصميم الرقصة الفنان الفرنسى العالمى

سيرج ليفار .

Glissandi (٨٥٤)

Muted (٨٥٥)

Images (٨٥٦)

Préludes (٨٥٧)

Maurice Ravel (1876-1937) (٨٥٨)

Jeux d'eau (1901) (٨٥٩)

Gaspard de la Nuit (٨٦٠)

(٨٦١) L'Heure Espagnole (١٩١٧): وهى واحدة من

اثنين من الأوبرات التى كتبها رافيل .

Nocturne (٨٦٢)

Interlude (٨٦٣)

Danse guerrière (٨٦٤)

Lever du jour (٨٦٥)

Pantomime (٨٦٦)

Danse Générale (٨٦٧)

(٨٦٨) أو الربة لسيون وفق الإخراج الحديث لأوبرا

باريس .

(٨٦٩) تظهر الربة لسيون مكان بان فى الإخراج الحديث

لأوبرا باريس، حيث يجعلها تزلزل الأرض تحت

أقدام القراصنة الذين يتساقطون ويفرون رعباً

تاركين كلويه تعود إلى حبيبها .

(٨٧٠) قدم باليه أوبرا القاهرة بالاشتراك مع أوركسترا

القاهرة السيمفونى فى شهر مايو ١٩٧٠ باليه

- (٩١٩) غناء منفرد للتينور 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 الحمر.
- (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 «مانداليت» كى يحدث الناظم مقابلة بين إيقاع هذا اللفظ وبين نهاية الشطرة فى النص الألماني.
- (٩٢٩) إنشاد ٢ تينور 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 المرحوم الأستاذ الدكتور مجدى وهبه مشكوراً بمقابلة ترجمتى على الأصل اللاتينى.
- Pentatonic Scale (٩٤٣)
- Street Song (٩٤٤)
- Nevsiedler (٩٤٥)
- Consonance (٩٤٦)
- Atonality (٩٤٧)
- Motifs (٩٤٨)
- William W. Austin: Music of the 20 th (٩٤٩)
- Century. W. W. Norton and Co. N. Y., 1966, p. 80.

- المشهد الثالث: فى قصر كراسوس
(٨٩٧) المشهد الأول: معسكر سيارتاكوس
المشهد الثانى: معسكر كراسوس.
(٨٩٨) يقدم هذا المشهد- فى بعض الأحيان- كمشهد أخير فى الفصل الثالث، وهو موت سيارتاكوس».
- (٨٩٩) كنت قد دعوت الفنان الراحل خاتشاتوريان لزيارة مصر لقيادة أوركسترا القاهرة السيمفونى، ولبى الدعوة عام ١٩٦٢ وقاد الأوركسترا 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 سيارتاكوس بمصر غير أن الظروف حالت دون تحقيق هذه الأمنية.
- Commedia del'Arte (٩٠٠)
- William W. Austin: Music of the 20 th (٩٠١)
Century. p. 433
- Paul Hindemith (٩٠٢)
- Paul Hindemith: A Composer's World. (٩٠٣)
Cambridge, Massachus. 1932 p. 52
- Charles Koechlin: Les Instruments a Vent. (٩٠٤)
Presse Universitaire de France, Paris, 1948. pp.
94-95.
- Pieta (٩٠٥)
- Syncope (٩٠٦)
- Musica Poetica (٩٠٧)
- (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.

وصنج من الصنوج التركية، وصفاقة من الصفاقات الكبيرة المعلقة، وصفاقتين تصفقان معا وصفاقة صينية وآلة الجونج. وتغطي المنطقة الصوتية الوسطى طبله «الباسك» ودف الماركاس (من أمريكا الجنوبية) ويسمى أحيانا بالدف الكوبي، والطبله الصغيرة «الترومبيطة» ودف البروفانس. وتدرج الطبول متدرجة حجما إلى الطبله الأوركسترالية الكبيرة «التمباله» التيماني. هذا بجانب أجراس متنوعة على هيئة أنابيب نقرع بالمطرقة الخشبية.

William Austin: op cit p. 80 (٩٥٠)

Glagolitic Mass (٩٥١)

Liturgy (٩٥٢)

Agnus Dei-Agnece Bozji (٩٥٣)

Agon (٩٥٤)

Pulcinella (٩٥٥)

Le Baiser de la Fée (٩٥٦)

Young Person's Guide to the Orchestra (٩٥٧)

Sinfonia da Requiem (٩٥٨)

Peter Grimes (٩٥٩)

The Rape of Lucretia (٩٦٠)

The Turn of the Screw (٩٦١)

Olivier Messian (٩٦٢)

(٩٦٦) ويشتمل على تراكب شكلين إيقاعيين على هيئة القرار المتكرر تعزفه آلات النفخ الخشبية والوتريات، وبعد عزف من الأوركسترا الإيقاعي يأتي الجزء الرابع من المقدمة، وفيه تبادل الآلات النحاسية العزف مع البيانو الذي يقوم بأداء مركبات هارمونية على هيئة تجاوب متصل بينهما. (٩٦٧) وهي الأوبوا والكورنو الإنجليزي والكلارينيت المعدّة في المنطقة الغليظة والوتريات التي تعمز أوتارها بالأصابع لا باستخدام الأقواس. ويختلط بهذا العزف طرقات خشب الأقواس على أوتار القيولينات وأداء البيانو الإيقاعي مع الأجراس.

(٩٦٣) تشمل كل واحدة من المجموعات الخشبية الأربع ثلاث آلات: المجموعة الأول فلوت صغيرة وآلتا فلوت، والثانية آلتا أوبوا وكورنو إنجليزي. والثالثة آلتا كلارينيت وباص كلارينيت، والرابعة ثلاثة آلات فاجوت.

(٩٦٨) أسندت فيه ثلاث شخصيات إيقاعية لثلاث آلات إيقاعية: هي دف الماركاس والكتلة الخشبية والطبله الكبيرة، وتنبعث الشخلة المعدنية من شخايل الرصاص الصغيرة لدف الماركاس، كما يجتمع طابع الصوت النباتي الصادر عن كتلة الخشب مع الطابع الحيواني الصادر عن جلد الطبله الكبيرة. ويتركز دور هذه الشخصيات الثلاثة في تزايد دوى الطبله الكبيرة وتناقص دقات الماركاس وبقاء طقطقة الكتلة الخشبية ثابتة دون تغير.

وتقوم هذه المجموعات بعزف أدوار عديدة عزفا انفراديا وبنسج خطوط كونترابنطية مختلفة ونغمات تغريدية، على حين تؤدي 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 العادي، وكورنيت واحد، وثمانية آلات كورنو وثلاثة ترمبون، وآلة توبا.

(٩٦٩) يتميز منها ذلك الجزء الأوسط الاستطراذي الكبير، وتقوم مجموعتا الترمبون والكورنو بتناول لحن التمثال بأسلوب الشخصيات الإيقاعية التي نجد ثلاثة منها يتزايد أولهما ويتناقص الثاني في حين لا يحرك الثالث ساكناً. ثم ما تلبث مجموعة النفير أن تنضم إلى المجموعتين فتأخذ دور الشخصيات الإيقاعية الثلاثة وتدعهم يتحركون على خط مستقيم في حين تقوم مجموعتا الترمبون والكورنو بقلب الأزمنة الإيقاعية فتتناقص

(٩٦٤) لتوفير التوازن مع المجموعات الأخرى ضاعف ميسيان عدد الوتريات فأصبحت ست عشرة فيولينه أولى، وست عشرة فيولينه ثانية، وأربعة عشرة فيولا، واثنى عشرة تشيللو، وعشر كونتراباص، ويمثل هذا العدد الحد الأدنى اللازم لأداء هذه السيمفونية.

(٩٦٥) تنقسم آلات الإيقاع إلى قسمين: آلات ذات طابع خشبي، وتتكون من ثلاث كتل خشبية تسمى بالكتل الصينية، ومن كتلة خشبية عادية، وآلات إيقاع ذات طابع معدني، تتباين أصواتها بين الحاد والغليظ، وتشكل من مثلث معدني،

الشخصية الأولى، وتزايد الشخصية الثانية وتبقى الثالثة على عاداتها بلا حراك، وتظهر نتيجة لذلك صور من الإتياع الإيقاعي تشكّلها ست شخصيات إيقاعية، تقوم الثلاثة الغليظة من بينها بقلب حركة الثلاثة العليا. ويتقدم البيانو بعد هذا الأداء

الجماعي المختلط بتقاسيم أجريت على لحن التمثال يعزفها بمتهى السرعة، وهو ما يبعث الهذيان فى الفرحة. ثم يأتى الختام مبنيا على لحن التمثال تستعرضه الآلات النحاسية بمتهى الشدة والبطء.

ثبت الفقرات الموسيقية

فقرة رقم ١

موسيقى الإغريق
نشيد أبوللو . غناء آردا مانديكيان

فقرة رقم ٢

موسيقى الإغريق
نشيد أبوللو
هارب : السيدة كويا شيما
فلوت : كوبيدي

فقرة رقم ٣

موسيقى الإغريق
أنشودة سيكيلوس
غناء آردا مانديكيان

فقرة رقم ٤

موسيقى عبرية
المزمور الملحن الثامن
غناء چاكوب جولدشتاين

فقرة رقم ٥

موسيقى عبرية
المزمور رقم ١٣٧
غناء چاكوب جولدشتاين

فقرة رقم ٦

موسيقى بيزنطية
«صباح القيامة»

كورال برومبتون أوراتورى بقيادة هنرى واشنطن

فقرة رقم ٧

أناشيد بيزنطية وأمبروزيانية
«تعال يا مخلص»
كورال برومبتون أوراتورى بقيادة هنرى واشنطن

فقرة رقم ٨

موسيقى جريجوريانية
«والآن يمكنك أن تطلق عبدك يا سيد»
كورال برومبتون أوراتورى بقيادة هنرى واشنطن

فقرة رقم ٩

موسيقى جريجوريانية
«فلتبتهج الأرض ابتهاجا»
كورال برومبتون أوراتورى بقيادة هنرى واشنطن

فقرة رقم ١٠

موسيقى جريجوريانية
افتتاح التضرع : «يا ربّ أرحمنا»
كورال برومبتون أوراتورى بقيادة هنرى واشنطن

فقرة رقم ١١

موسيقى جريجوريانية
«راعينا»
غناء داويد مورجان
بمصحبة كورال كنيسة ناشدوم بقيادة دوم أنسليم هيوز

فقرة رقم ١٢

موسيقى جريجوريانية
«ياربّ لا على حسب خطايانا تُحاسبنا»
كورال كنيسة ناشدوم بقيادة دوم أنسليم هيوز

فقرة رقم ١٣

موسيقى جريجوريانية
هَلِّلُوا يَا . . . ياربَّ بقوتك وفرحُ الملك وبخلاصك
«يبتهج»
غناء دافيد مورجان بمصاحبة كورال كنيسة ناشدوم
بقيادة دوم أنسلم هيوز

فقرة رقم ١٤

موسيقى جريجوريانية
المقامات الكنسية
١- دورى
٢- تحت دورى
٣- فريجي
٤- تحت فريجي
٥- ليدى
٦- تحت ليدى
٧- ليدى مختلط
٨- تحت الليدى المختلط
٩- أبولى
١٠- تحت أبولى
١١- أيونى
١٢- تحت أيونى

مسجّل على أورغن قاعة سيد درويش للاستماع
الموسيقى بالقاهرة. عزف منفرد. يوزيف كون

فقرة رقم ١٥

بواكير البوليفونية. القرنان ١٠، ١١
أسلوب الأورجانوم
«فليكن مجد الرب»
كورال برومبتون أوراتورى بقيادة هنرى واشنطن

فقرة رقم ١٦

بواكير البوليفونية. القرنان ١٠، ١١
أسلوب الأورجانوم
«هَلِّلُوا يَا . . . فقد قام المسيح»
كورال برومبتون أوراتورى بقيادة هنرى واشنطن

فقرة رقم ١٧

بواكير البوليفونية. القرنان ١٠، ١١
أسلوب الأورجانوم
«المجد لملك الملوك»
كورال برومبتون أوراتورى بقيادة هنرى واشنطن

فقرة رقم ١٨

البوليفونية الإسبانية. القرن ١٢
أسلوب الأورجانوم
«ملك الكون العظيم»
منشدو بودلى بقيادة برنارد روز

فقرة رقم ١٩

أغاني الجوليارد
«يا لجمالك الذى بلغت روعته أن عبدتك فينوس
نفسها»
غناء فردريك فولر (باريتون)

فقرة رقم ٢٠

أغاني التروبادور والتروفير
فيرليه: «الحبيبات الرقيقات» لأدام دى لاهال
أداء مجموعة بروميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيب

فقرة رقم ٢١

مسرحية «روبان وماريون» لأدام ده لاهال
أ- أغنية «روبان يُحبني»
ب- أغنية «إنى أبدو من جديد»
أداء مجموعة بروميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيب

فقرة رقم ٢٢

بالاد «ربّاه امنح عونك هذا الدار» لأدام دى لاهال.
أداء مجموعة بروميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيب.

فقرة رقم ٢٣

استامبيدا: أغنية 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

أغنية «حين أشهد القبرة تخلق» لبرنارد دي فتادور
غناء فردريك فولر (باريتون)

فقرة رقم ٢٦

أغنية «لم أعد أحمّل البعاد عنك طويلا» لجريس
بروليه . غناء فردريك فولر (باريتون)

فقرة رقم ٢٧

أغنية «كل ما أصبو إليه» لتيبو دي نافار
أداء مجموعة بروموزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيپ

فقرة رقم ٢٨

أغنية «سأغنى من حشاشة قلبي» لجيوم دي ديچون
غناء أندريه آرتي . راهير . فرانز ميرتنز .
أداء مجموعة بروموزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيپ

فقرة رقم ٢٩

أغنية «كل من وقع في حبائل الحب» لجيوم دي ديچون
غناء أندريه آرتي . راهير . فرانز ميرتنز
أداء مجموعة بروموزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيپ

فقرة رقم ٣٠

مقطوعة راقصة . الاستامبيدا الملكية السابعة .
أداء مجموعة بروموزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيپ

فقرة رقم ٣١

مقطوعة راقصة : رقصة رقم ١
أداء مجموعة بروموزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيپ

فقرة رقم ٣٢

مقطوعة راقصة : «الليل»
أداء مجموعة بروموزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيپ

فقرة رقم ٣٣

مقطوعة راقصة : رقصة
أداء مجموعة بروموزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيپ

فقرة رقم ٣٥

«كلمة الأب تتجسد»
أداء منشدى بودلى بقيادة برنارد روز

فقرة رقم ٣٦

ثلاث رقصات إنجليزية من القرن ١٣
كارل دولمتش : ريكوردر و فيول
ناتال دولمتش : فيول
دونالد بر دچر : كور أنجليه
آلان تابور : تابور (طبل)

فقرة رقم ٣٧

غناء منفرد : «إننى ثابت أبدا فوق العرش»
لفراونلوپ
غناء فردريك فولر (باريتون)

فقرة رقم ٣٨

«إنى اشكو ملاك» لأوزوالد فالكنشتاين
لوتى فولف ماتيس : فيولا
برنارد ميشاليس : تينور
فرديناند كونراد : فلوت كبير
إلزا بريكس ماينرت : كمان ألتو
يوهانس كوخ : كمان ألتو وكورنو
فالتر جيرفج : عود
كونراد فلاجل : ليرا (هارپ)

فقرة رقم ٣٩

«بهذا القلب السليم النية» لأوزوالد فالكنشتاين
لوتى فولف ماتيس : فيولا
برنارد ميشاليس : تينور
فرديناند كونراد : فلوت كبير
إلزا بريكس ماينرت : كمان ألتو
يوهانس كوخ : كمان ألتو وكورنو
فالتر جيرفج : عود
هيرمان ديك : عود
كونراد فلاجل : ليرا (هارپ)

فقرة رقم ٤٠

الفن القديم . آرس أنتيكا
«أرض الميعاد وأورشليم» . تأليف ليوناناس
أداء مجموعة بروموزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيپ

فقرة رقم ٤١

الفن القديم . آرس أنتيكا
أسلوب الأورجانوم للخط الرابع
«القواعد الثابتة» تأليف بيروتان
أداء مجموعة بروموزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيپ

فقرة رقم ٤٢

موتيت «إلى جوار المدفأة» لمؤلف مجهول
أداء مجموعة بروموزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيپ

فقرة رقم ٤٣

نشيد «يوم الغضب». ديسس إيراي
أداء مجموعة كورال مصرية صغيرة
بمصاحبة يوزيف كون على أورغن قاعة سيد درويش
للاستماع الموسيقى بالقاهرة

فقرة رقم ٤٤

«الأم الثكلى القائمة» [ستابات ماتر]. لچاكوبون
داتودى
أداء مجموعة كورال مصرية صغيرة بمصاحبة يوزيف
كون على أورغن قاعة سيد درويش للاستماع الموسيقى
بالقاهرة

فقرة رقم ٤٥

أغنية ثرليه «إنى راضية عن كل شىء» لجيوم دى
ماشو
أداء مجموعة بروموزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيپ

فقرة رقم ٤٦

أغنية «بالاد»: «ما أيسر علىّ» لجيوم دى ماشو.
أداء مجموعة بروموزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيپ

فقرة رقم ٤٧

أغنية من نموذج «الرومانس»
شكايّة: «يضحك فى الصباح من يبكى فى المساء»
لجيوم دى ماشو
أداء مجموعة بروموزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيپ

فقرة رقم ٤٨

الفن الجديد. آرس نوفا
أغنية صيد [كاشيا]: «نخب الفجر» لچيرار ديللو
أداء مجموعة بروموزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيپ

فقرة رقم ٤٩

أغنية «صيد السمك» تأليف لاندينو
أداء مجموعة بروموزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيپ

فقرة رقم ٥٠

مادريجال: «تتهّداتى العذبة» تأليف لاندينو
أداء مجموعة بروموزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيپ

فقرة رقم ٥١

موتيت: «يا سيدتنا مريم» لچون دنستابل
أداء مجموعة بروموزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيپ

فقرة رقم ٥٢

موتيت: «تحية لك أيتها البتول» لدنستابل
أداء مجموعة بروموزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيپ

فقرة رقم ٥٣

عصر النهضة بفلورنسا
موتيت «زهرة الأزهار» لدوفاي

فقرة رقم ٥٤

عصر النهضة بفلورنسا
أغنية دينية: «أيتها العذراء الجميلة» لدوفاي

فقرة رقم ٥٥

عصر النهضة بفلورنسا
أغنية: «يضحك ثغرى وتبكى أفكارى» لأوكيجيم

فقرة رقم ٥٦

عصر النهضة بفلورنسا
أغنية «الفتساء الصغيرة» لأوكيجيم

فقرة رقم ٥٧

عصر النهضة بفلورنسا
«أغنية العام الجديد» لچاكوب أوبرشت

فقرة رقم ٥٨

عصر النهضة بفلورنسا
أغنية كورالية: «أبانا وإلهنا الحبيب» لإيزاك

فقرة رقم ٥٩

عصر النهضة فى روما
أغنية «صديقتى الطيبة» لأدريان فيلرت

فقرة رقم ٦٠

عصر النهضة فى روما
مادريجال: «الزهور الرقافة» لپالسترينا

فقرة رقم ٦١

عصر النهضة فى روما
«رثاء أوكيجيم»
قداس جنائزى لچوسكان ده پريه

فقرة رقم ٦٢

عصر النهضة فى روما .
موتيت «ألف أسف» لچوسكان ده پريه

فقرة رقم ٦٣

عصر النهضة فى إيطاليا
من موسيقى العود: مقطوعة رقص . لمؤلف مجهول
عزف على العود المنفرد: فالتر جيرفج

فقرة رقم ٦٤

عصر النهضة فى إيطاليا
من موسيقى العود لفنشنزيو جاليلى
عزف على العود المنفرد: فالتر جيرفج

فقرة رقم ٦٥

عصر النهضة فى إيطاليا
من موسيقى العود (ريتشير كارى) لفرانشسكو دا ميلانو
عزف على العود المنفرد: فالتر جيرفج

فقرة رقم ٦٦

عصر النهضة بفرنسا وهولندا
معركة مارينيان: من أغانى الحرب . لكليمان
چانكان
أداء فرقة مسرح الشانزليزيه الغنائية بقيادة كريدز

فقرة رقم ٦٧

عصر النهضة بفرنسا وهولندا
أغنية «تغريدة الطير» لكليمان چانكان
أداء فرقة مسرح الشانزليزيه الغنائية بقيادة كريدز

فقرة رقم ٦٨

عصر النهضة بفرنسا
أغنية: «هيا بنا إلى المرح الأخضر» لكوستيليه
أداء مجموعة پروموزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيب

فقرة رقم ٦٩

عصر النهضة بفرنسا
أغنية: «طالما أنعم بالحياة» لكلودان دى سيرميرى
أداء مجموعة پروموزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيب

فقرة رقم ٧٠

عصر النهضة بفرنسا
أغنية: «أأ عيش مهموما» لكلودان دى سيرميرى
بمصاحبة العود

فقرة رقم ٧١

عصر النهضة بهولندا
«التبريك» و«حمل الرب»
من قداس «إنه مبارك» لديمونت
كورال كنيسة برومبتون بقيادة هنرى واشنطن

فقرة رقم ٧٢

عصر النهضة بهولندا
من مزامير التكفير: أناديك من الأعماق، فلتسمع
ندائي ياربي»، لدى لاسوس
فرقة كورال دير الكارمىليت بقيادة چون مكارثى

فقرة رقم ٧٣

عصر النهضة بألمانيا
من أغانى الوداع: «إنزبروك وأسفاه لقد أن أوان
الرحيل» لإيزاك

غناء رباعى: فونداتريس أكى: كونترالطو

كوبى فرانكندال: سوپرانو

فرانسيس ميلر: تينور

إيميل لنش: باص

فقرة رقم ٧٤

عصر النهضة بألمانيا
أعنية «عندما أستيقظ في الصباح المبكر» للودفيج سنفل
يوهانس فاير أبند: تينور
إلزا بريكس ماينرت: فيولا صغيرة (سوبرانو)
روزماري لارز: جامبا صغيرة (سوبرانو)
يوهانس كوخ: جامبا كبيرة (باص)
فالتر جيرفج: عود
فرديناند كونراد: فلوت تينور وباص

فقرة رقم ٧٥

عصر النهضة بألمانيا. لحن لوثرى
نشيده ديني: «كم تبدو نجمة الصباح متألثة في
تألقها» لپريتورياس
أوركسترا لندن للحجرة وفرقة الغناء التابعة له بقيادة
أنطوني برنارد

فقرة رقم ٧٦

عصر النهضة با إنجلترا
مادريجال: «أنت يا مَنْ تعيش في المسرات» لجون ويلبي
مارجريت فيلدهايد: سوبرانو
أيلين مكلولن: سوبرانو
ألفريد ديلر: تينور ثان
رينيه سومز: تينور
جوردون كلنتون: باص

فقرة رقم ٧٧

عصر النهضة با إنجلترا
مادريجال: «أيها الهَمّ ستوردني مورد التهلكة»
لويلكز
الأداء مماثل لما هو في فقرة رقم ٧٥

فقرة رقم ٧٨

عصر النهضة با إنجلترا
مادريجال: مَنْ أنت؟ مَنْ القادم؟ لمورلي
الأداء مماثل لما هو في فقرة رقم ٧٥

فقرة رقم ٧٩

موسيقى دينية إنجليزية
«قبل أن يغيب ضوء النهار نصلّي من أجلك يا خالق
الكائنات أجمع» لتاليس
فرقة كورال الكارمليت بقيادة جون مكارثي

فقرة رقم ٨٠

موسيقى دينية إنجليزية
من «قداس لخمسة أصوات»
١ - المجد لله في الأعلى
٢ - التقديس
٣ - مبارك الرب [التبريك]
فرقة كورال فليت سترت بقيادة ت. ت. لورانس

فقرة رقم ٨١

عصر النهضة با إنجلترا
مادريجال: «فانتازيا رقم ٣ لثلاثة آلات موسيقية من
أسرة الثيوبل» لجييونز
أداء مجموعة موسيقى الآلات [سكولا كانتورام
بازيلينسس]

فقرة رقم ٨٢

عصر النهضة با إنجلترا
مادريجال: مدخل رقصة شعبية من المتتالية رقم ٣ لپويرل
أداء مجموعة موسيقى الآلات [سكولا كانتورام
بازيلينسس]

فقرة رقم ٨٣

عصر النهضة با إنجلترا
پافان من متتالية إيرل أوف سولزبوري لوليام بيرد
مجموعة موسيقى الآلات بإذاعة روما

فقرة رقم ٨٤

عصر النهضة با إنجلترا
«جاليارد» من متتالية إيرل أوف سولزبوري لوليام
بيرد. أداء مجموعة موسيقى الآلات بإذاعة روما

فقرة رقم ٨٥

عصر النهضة بإنجلترا
تنوعات إنجليزية ذات برنامج تصويري
لحن «الوذي» لوليام بيرد
مجموعة موسيقى الآلات بإذاعة روما

فقرة رقم ٨٦

عصر النهضة بإنجلترا
تنوعات إنجليزية على نمط الپاساكاليا
«نفسى» لچون بول
تعزف على الفيرچينال مارجریت هدسون

فقرة رقم ٨٧

عصر النهضة بإنجلترا
قصيدة إنجليزية: «مزاجه» لفارناى
تعزف على الفيرچينال مارجریت هدسون

فقرة رقم ٨٨

الباروك الإسباني
«تأملوا هذه الرؤى» لقيتوريا
فرقة كورال كاتدرائية آخينز بقيادة تيودور ريمان

فقرة رقم ٨٩

الباروك الإسباني
«السلام لك يا مريم» لقيتوريا
فرقة كورال دير الكارمليت بقيادة جون مكارثى

فقرة رقم ٩٠

الباروك فى البندقية
أوراتوريو «الروح والجسد» لكافاليرى
المدخل الكورالى
كورال فيينا للحجرة وكايبلا أكاديمية فيينا بقيادة
تشارلى ماكيراس

فقرة رقم ٩١

الباروك فى البندقية
أوبرا أورفيوس لمونتردى
مشهد من الفصل الرابع
أوركسترا وكورال بقيادة وستروپ

فقرة رقم ٩٢

الباروك فى البندقية
صوناتة رقم ١ للأوركسترا الوترى المزدوج لچيوفانى
جبريللى . أوركسترا الحجرة بشتوتجارت بقيادة كارل
مينشنجر

فقرة رقم ٩٣

الباروك فى البندقية
صوناتة الخافت والشديد، لچيوفانى جبريللى
أوركسترا الحجرة بشتوتجارت بقيادة كارل مينشنجر

فقرة رقم ٩٤

الباروك فى البندقية
«الفصول الأربعة» لأنطونيو فيثالدى
١- الحركة الأولى السريعة من الكونشيرتو الأول
٢- الحركة الثانية البطيئة من الكونشيرتو الثانى
٣- الحركة الثالثة السريعة من الكونشيرتو الثالث
٤- الحركة الثانية السريعة من الكونشيرتو الرابع
أوركسترا الكونسير الإنجليزى بقيادة تريشور بينوك

فقرة رقم ٩٥

الباروك فى البندقية
حركة بطيئة «أداچيو» للوترات والأورغن
لألبيونى .
أورغن منفرد . داويد بل
أوركسترا برلين الفيلهارمونى بقيادة هربرت فون
كارايان

فقرة رقم ٩٦

الباروك البورجوازى فى هولنده
تنوعات كورالية: «آه يا إلهى» لسويلنك
أورغن منفرد: سوزى جانس

فقرة رقم ٩٧

الباروك البورجوازى فى هولنده
«رقصة من القرية» لپريتوريوس
مجموعة فرانزينتا الموسيقية

فقرة رقم ٩٨

الباروك فى روما
توكاتا كروماتية لرفع الكأس المقدسة .
أغنية «حتى نسمو» لفريسكو بالدى
أورغن منفرد: چان چيلو

فقرة رقم ١٠٤

الباروك الألمانى قبيل باخ
مقدمة كورالية لبوكستوده
«هلموا أيها المؤمنون نمجد الله»
أورغن منفرد: رينيه ساورچين

فقرة رقم ٩٩

الباروك فى روما
الكونشيرتو الكبير رقم ٩ سلم لا الكبير لأركانچلو
كوريللى
التصدير بطيء الحركة ورقصة جيح السريعة
أوركسترا مديتشى .

فقرة رقم ١٠٥

الباروك الألمانى قبيل باخ
كونشيرتو للترومبيت والأوبوا مع الأوركسترا
الوترى لچورچ فيليب تيليمان
الحركة الأولى: بطيء مهيب (لارجو)
ترومبيت: ألبير كالفراك
أوبوا: پير پيرلو
أوركسترا تولوز للحجرة بقيادة لوى أورياكوم

فقرة رقم ١٠٠

الباروك الأرسقراطى بفرنسا
نشيد «يوم الغضب» لچان باتيست لوللى
موتيت تؤديه جوقتا إنشاد مع أوركسترا كونسير
لاموريه بقيادة مارسيل كورو

فقرة رقم ١٠٦

الباروك فى إنجلترا
أوبرا ديدو وأنياس . لهنرى پيرسيل
«الافتتاحية»
أوركسترا الحجرة الألمانى بقيادة شارلى ماكيراس

فقرة رقم ١٠١

الباروك الأرسقراطى بفرنسا
«فانفار» لچان باتيست لوللى
عزف أوركسترا الحجرة بقيادة چان لوى پيتى

فقرة رقم ١٠٧

الباروك فى إنجلترا
«رقصة البحار» لهنرى پيرسيل
ليوپولد ستوكوفسكى يقود أوركستراه

فقرة رقم ١٠٢

الباروك الأرسقراطى بفرنسا
إحدى السيمفونيات المصاحبة لعشاء الملك بقصر
فرساي لميشيل ريشارد ديلا لاند

فقرة رقم ١٠٨

الباروك بناپلى
كانتاتا: على ضفاف نهر التيبر
الأغنية الأولى لألساندور سكارلاتى
تيريزا شتيخ راندال: سوپرانو
هلموت فويش: ترومبيت
أوركسترا كاميراتا أكاديميكا [أوركسترا الحجرة
الأكاديمي] بقيادة برنارد بومجارتنر

فقرة رقم ١٠٣

الباروك الأرسقراطى بفرنسا
أوبرا باليه «غراميات فى الهند» لچان فيليب رامو
١- مقدمة ومينويت المحاررين والمحاربات
٢- لحن عيد الزهور

فقرة رقم ١٠٩

الباروك بناپلى
رقصة جاقوت لدومينيكو سكارلاتى
إلزاهانش: هارپسيكورد منفرد

٣- لحن الإنكا
أوركسترا الحجرة لكونسير لاموريه بقيادة لوى ده

فرومان

فقرة رقم ١١٠

الباروك بناپلى
كونشيرتو من مقام صول كبير لآلتى فلوت
والأوركسترا لنشيماروزا
الحركة الثالثة : سريع بدون مبالغة
عازفا الفلوت : چان پير رامبال وروبرت هيرتشى
أوركسترا كونسير لاموريه بقيادة پيتر كولومبو

فقرة رقم ١١٧

الباروك الألماني الوافد من الخارج
كونشيرتو الأورغن والأوركسترا من المجموعة
الرابعة لهيندل
الحركة الأولى «لارجيتو» بطيء ومتقطع
أورغن منفرد . كارل ريختر مع أوركسترا الحجره
الخاص به

فقرة رقم ١١١

الباروك الألماني الوافد من الخارج
اللحن البطيء المهيب من أوبرا خشايارشا لهيندل
أوركسترا ميونخ للحجره «پرو آرت» بقيادة كورت
ريدل

فقرة رقم ١١٨

خاتمة الباروك
القداس من مقام سى «الصغير» . باخ
الإنشاد الجماعى الأخير من جزء «حمل الرب»
فرقة كورال وأوركسترا مدينة ميونخ بقيادة كارل
ريختر

فقرة رقم ١١٢

الباروك الألماني الوافد من الخارج
أوبرا يوليوس قيصر لهيندل
الافتتاحية
أوركسترا وكورال باخ بميونخ بقيادة كارل ريختر

فقرة رقم ١١٩

خاتمة الباروك
«أوراتوريو آلام المسيح وفق إنجيل متى «لباخ»
منتخبات من الإنشاد الخاص بالجزء الأول
فرقة كورال باخ مع أوركسترا چاك بقيادة ريچينالد
چاك

فقرة رقم ١١٣

الباروك الألماني الوافد من الخارج
نشيد من أوراتوريو «يهوذا المكابى» . لهيندل
أوركسترا ميونخ للحجره بقيادة كورت ريدل

فقرة رقم ١٢٠

خاتمة الباروك
مقدمات كورالية لباخ أعدّها للأوركسترا ليوبولد
ستوكوفسكى
أ . هلم أيها الموت العذب
ب . إلهنا قلعة منيعة
ليوبولد ستوكوفسكى يقود أوركستراه

فقرة رقم ١١٤

الباروك الألماني الوافد من الخارج
من أوراتوريو المسيح لهيندل
أ- الافتتاحية
ب- هللوا يا .
أوركسترا ميونخ للحجره بقيادة كورت ريدل

فقرة رقم ١٢١

خاتمة الباروك
پاساكاليا وفوجه من مقام دو الصغير
ليوبولد ستوكوفسكى يقود أوركستراه

فقرة رقم ١١٥

الباروك الألماني الوافد من الخارج
«موسيقى المياه» لهيندل
أوركسترا الكونسير الإنجليزي بقيادة تريشور بينوك

فقرة رقم ١٢٢

خاتمة الباروك
مقدمات كورالية لباخ
أ . أيها الإنسان فلتحسّر على خطيئتك الكبرى
ب . عندما نعانى أشد أنواع الكروب
ج . أيها المسيح هلا تذكرتنا
عزف على أورغن سلبرمان فى إيبيرسمونستر

فقرة رقم ١١٦

الباروك الألماني الوافد من الخارج
الكونشيرتو الكبير الخامس لهيندل
أوركسترا بامبرج السيمفونى بقيادة فريتز ليتمان

فقرة رقم ١٢٣

خاتمة الباروك
توكاتا وفوجه من مقام رى الصغير لباخ
ليوبولد ستوكوفسكى يقود أوركستراه

فقرة رقم ١٢٤

خاتمة الباروك
كونشيرتو الفلوت والفيولينه والكلافسان
والأوركسترا. باخ
أداء مجموعة I Musici

فقرة رقم ١٢٥

خاتمة الباروك
كونشيرتو الفيولينه رقم ٢ من مقام سى الكبير لباخ
الحركة الثانية. أداچيو بطيء
فيولينه منفردة: فيليكس آيو
أداء مجموعة I Musici

فقرة رقم ١٢٦

الأوبرا خلال القرن ١٨
أوبرا أورفيوس. جلوك
مونولوج «أيتها التلال المحوشة كم يثقلك الحزن فى
غنية يوريدىكى»
أوركسترا فيينا الفيلهارموني بقيادة هربرت فون
كارايان

فقرة رقم ١٢٧

الأوبرا خلال القرن ١٩
أوبرا دون چيوفانى لموتسارت
أ. ثنائية غنائية من الفصل الأول رقم ٧
ب. ختام الفصل الأول
ج. ختام الفصل الثانى
چوان سذرلاند: سوبرانو
إبرهارد فيختر: باريتون

فقرة رقم ١٢٨

موسيقى القرن ١٨
كونشيرتو الفلوت والهارپ من مقام دو الكبير. لموتسارت
الحركة الثانية: بطيء «أداچيو».
فلوت: فولفجانج شولتز
هارپ. نيكانور زاباليتا
أوركسترا فيينا الفيلهارموني بقيادة كارل بم

فقرة رقم ١٢٩

الروكوكو فى إيطاليا
أوبرا «الخادمة السيدة» لبيرجوليزى
أغنية: توفعى ألا أجيء»
أوركسترا فيرتمبرج لمدينة شتوتجارت بقيادة فرديناند
ليتر.

فقرة رقم ١٣٠

الروكوكو بإيطاليا
الأم الثكلى قائمة «ستابات ماتر» لبيرجوليزى
سوبرانو: تيريزه شنخ راندال
مترو سوبرانو: إليزابيث هينجن
فرقة كورال أكاديمية فيينا
أوركسترا أوبرا فيينا بقيادة ماريو روسى

فقرة رقم ١٣١

الأسلوب الكلاسيكى
السيمفونية رقم ٨٨ من مقام صول الكبير لها يدن
الحركة الأولى.
أوركسترا برلين الفيلهارموني بقيادة يوجين يوخوم

فقرة رقم ١٣٢

الأسلوب الكلاسيكى
السيمفونية رقم ٤٠ من مقام صول الصغير لموتسارت
الحركة البطيئة «أداچيو»
أوركسترا إذاعة بافاريا السيمفونى بقيادة يوجين
يوخوم

فقرة رقم ١٣٣

الأسلوب الكلاسيكى
أوبرا «سادنة المعبد» لسپونتيني
١. مارش النصر (من الفصل الأول)
٢. مارش جناتزى (من الفصل الثالث)
أوركسترا وكورال إذاعة روما بقيادة ف. بريفيتالى

فقرة رقم ١٣٤

الأسلوب الكلاسيكى
أ. افتتاحية كوربولان لبيتهوفن
ب. افتتاحية إيجمونت لبيتهوفن
أوركسترا برلين الفيلهارموني بقيادة هربرت فون
كارايان

فقرة رقم ١٣٥

الأسلوب الكلاسيكي
السيمفونية الثالثة (البطولة) لبيتهوفن
الحركة الأولى
أوركسترا برلين الفيلهارموني بقيادة هربرت فون
كارايان

فقرة رقم ١٤١

السيمفونية رقم ٤ من مقام ري الصغير لشومان
الحركة الثانية
أوركسترا برلين الفيلهارموني بقيادة فيلهلم
فورتشاجلر

فقرة رقم ١٣٦

الأسلوب الكلاسيكي
السيمفونية الثالثة (البطولة) لبيتهوفن
الحركة الثانية
أوركسترا برلين الفيلهارموني بقيادة هربرت فون
كارايان

فقرة رقم ١٤٢

منتصف القرن ١٩
السيمفونية الخيالية لهكتور برليوز . مقتطفات :
١ . الحركة الأولى
٢ . الحركة الثانية
٣ . الحركة الثالثة
أوركسترا شيكاغو السيمفوني بقيادة كلوديو أبادو

فقرة رقم ١٣٧

الأسلوب الكلاسيكي
ختام السيمفونية الثالثة لبيتهوفن
أوركسترا برلين الفيلهارموني بقيادة هربرت فون
كارايان

فقرة رقم ١٤٣

التطويبات لسيزار فرانك
الطوبى الثالثة : طوبى للحزاني لأنهم يتعزّون
إنجيل متى ٥ : ٤

فقرة رقم ١٣٨

الأسلوب الكلاسيكي
ختام السيمفونية الخامسة لبيتهوفن
أوركسترا برلين الفيلهارموني بقيادة هربرت فون
كارايان

سوبرانو : لويز لوبران
مترو سوبرانو : جين برييه
ألطي : ناتالي ستوتزمان
تينور : دافيد ريندال وبيتر جيفس
باريتون : مارسيل فانو
باص : فرانسوا لو ودانييل أو تشير
كورال الإذاعة الفرنسية والأوركسترا الفيلهارموني
الجلديد بقيادة أرمان چوردان

فقرة رقم ١٣٩

الأسلوب الكلاسيكي
السيمفونية التاسعة لبيتهوفن
الحركة الرابعة
سوبرانو : چانيت پيري
كونتراطو : أجنس بالتا
تينور : فينسون كول
بريتون : ديتريش فيشر ديسكاو وچوزيه فان دام
أوركسترا وكورال برلين الفيلهارموني بقيادة هربرت
فون كارايان

فقرة رقم ١٤٤

ليلية رقم ٧ لفردريك شوبان
بيانو : فلادو لمووتر

فقرة رقم ١٤٥

كارپيشيو رقم ٢٤ من مقام لا صغير لپاجانينى
عزف ديشى إرليه

فقرة رقم ١٤٦

كونشيرتو الكمان والأوركسترا رقم ١ لپاجانينى
الحركة الأولى
فيولينه منفردة : سلفاتورى أكاردو
أوركسترا لندن الفيلهارموني بقيادة شارل دوتوا

فقرة رقم ١٤٠

«أغنية ملك الحور» لشوبيرت
باريتون : چيرار سوزاى
بيانو : دالتون بولدوين

فقرة رقم ١٤٧

«المقدمات» لفرانز ليست
أوركسترا بامبرج السيمفوني بقيادة هاينريش هولريزر

فقرة رقم ١٤٨

رباعية الخاتم «الفالكيري» لريتشارد فاغنر
العاصفة
أوركسترا برلين الفيلهارموني بقيادة هربرت فون
كارايان

فقرة رقم ١٤٩

رباعية الخاتم «الفالكيري» لريتشارد فاغنر
وداع فوتان
فوتان : توماس ستيوارت
أوركسترا برلين الفيلهارموني بقيادة هربرت فون
كارايان

فقرة رقم ١٥٠

«ترستان وإيزولده» لريتشارد فاغنر
لحن «الموتُ حُبًّا»
إيزولده : جيسى نورمان
أوركسترا برلين الفيلهارموني بقيادة هربرت فون
كارايان

فقرة رقم ١٥١

أوبرا باريسفال لريتشارد فاغنر
الفصل الثالث . موسيقى الجمعة الحزينة
أوركسترا هيوستون السيمفوني بقيادة ليوبولد
ستوكوفسكي

فقرة رقم ١٥٢

أوبرا «وأشرق صباح» لريتشارد فاغنر
عزف د . سمير عزيز على البيانو

فقرة رقم ١٥٣

زوبرا عايدة لفردي
بداية المشهد الثاني من الفصل الأول
فرقة كورال جماعة أصدقاء الموسيقى بثيينا
أوركسترا فيينا الفيلهارموني بقيادة هربرت فون
كارايان

فقرة رقم ١٥٤

أوبرا عايدة لفردي
تصدير الفصل الأول
أوركسترا فيينا الفيلهارموني بقيادة هربرت فون
كارايان

فقرة رقم ١٥٥

أوبرا عطيل لفردي
استهلال المشهد الأول من الفصل الأول
فرقة كورال أوبرا فيينا وأوركسترا فيينا الفيلهارموني
بقيادة هربرت فون كارايان

فقرة رقم ١٥٦

أوبرا «كارمن» لجورج بيزيه
أغنية «الحب طائر متمرّد . . .»
غناء : ماريا كالاس
أوركسترا أوبرا باريس بقيادة جورج بريتز .

فقرة رقم ١٥٧

السيمفونية الرابعة لبرامس
الحركة الأولى : سريع دون مغالاة
أوركسترا كولومبيا السيمفوني بقيادة برونو فالتر .

فقرة رقم ١٥٨

السيمفونية الرابعة «الرومانسية» لبروكنر
الحركة الثانية : بتمهل
أوركسترا برلين الفيلهارموني بقيادة هربرت فون
كارايان

فقرة رقم ١٥٩

السيمفونية الثامنة لجوستاف مالر
الجزء الختامي
أوركسترا بوسطن السيمفوني وكورال مهرجان
تاجللوود بقيادة سيجي أوزاوا

فقرة رقم ١٦٠

السيمفونية الثالثة لجوستاف مالر
الحركة الخامسة .
ألطي : مورين فورستر . جيسى نورمان
كورال غلمان فيينا . أوركسترا فيينا الفيلهارموني
بقيادة كلوديو أبادو

فقرة رقم ١٦١

«أنشودة الأرض» لجوستاف مالر

أغنية «الوداع»

كونترا الطو: كاثلين فيرييه

تينور: چوليوس پاتزك

أوركسترا فيينا الفيلهارموني بقيادة برونو فالتر

فقرة رقم ١٦٨

«الراپسودية الإسبانية» لموريس راثيل «مالاجوينا»

أوركسترا أمستردام بقيادة برنارد هايتنك

فقرة رقم ١٦٩

«دافنيس وكلويه» لموريس راثيل

أوركسترا وكورال أوبرا باريس بقيادة مانويل روزنتال

فقرة رقم ١٧٠

قصيد سيمفوني «ليلة التجلي» لأرنولد شونبرج

أوركسترا الحجره الإنجليزي بقيادة فلاديمير أشكنازي

فقرة رقم ١٧١

أغنية «جوريه» لأرنولد شونبرج

افتتاحية

أوركسترا وكورال بايروت السيمفوني بقيادة رافائيل

كوبيليك

فقرة رقم ١٧٢

أوبرا «فوتسيك» لألبان بيرج

أغنية الصنّاع

فوتسيك: ديتريتش فيشر ديسكاو

ماري: إيفيلين لير

أوركسترا وكورال أوبرا برلين بقيادة كارل بم

فقرة رقم ١٧٣

«طقوس الربيع» لإيجور سترافنسكي

أوركسترا ديترويت السيمفوني بقيادة أناتول

دوراتي .

فقرة رقم ١٧٤

السيمفونية الكلاسيكية لپروكوفيف

الحركة الثالثة . جافوت

أوركسترا الفيلهارموني بقيادة إفريم كورتس

فقرة رقم ١٧٥

باليه «جايانيه» لآرام خاتشاتوريان

رقصة السيف

أوركسترا لندن السيمفوني بقيادة ستانلي بلاك

فقرة رقم ١٦٢

ليلة فوق جبل عار لموسورسكي

ليوبولد ستوكوفسكي يقود أوركستراه

فقرة رقم ١٦٣

نهر الشولتافا (المولداو) لسميتانا

أوركسترا فيينا الفيلهارموني بقيادة رافائيل كوبيليك

فقرة رقم ١٦٤

«أبيريا» لألبينث

اللوحه الأولى «إيحاء»

پيانو: چان فرانسوا هيسير

فقرة رقم ١٦٥

القرن العشرون

أوبرا «پلياس وميليزانده» لديبوسى : لحظة مصارحة

العاشقين .

ميليزانده: سوپرانو: فيكتوريا دي لوس أنجيليس

پلياس: تينور: چاك جانس

الأوركسترا القومى للراديو والتلفزيون الفرنسى

بقيادة أندريه كليتان

فقرة رقم ١٦٦

أوبرا «تريستان وإيزولده» لريتشارد فاچتر

لحظة مصارحة العاشقين

إيزولده: بريجيت نلسن

تريستان . فلفجانج فندجاسن

أوركسترا مهر جان بايروت بقيادة كارل بم

فقرة رقم ١٦٧

مقدمة أمسية «جنى الغاب» لكلود ديوسى

الأوركسترا الفيلهارموني التشيكي بقيادة أنطونيو

بيدروتى

فقرة رقم ١٧٦

باليه «سپارتاكوس» لأرام خاتشاتوريان
أداچيو سپارتاكوس وفريچيا
أوركسترا لندن السيمفونى بقيادة ستانلى بلاك

فقرة رقم ١٧٧

السيمفونية الأولى لشوستاكوفتش
أ- الحركة الثانية
ب- الحركة الثالثة
ج- الحركة الرابعة
أوركسترا الفيلهارمونى بقيادة إفريم كورتس

فقرة رقم ١٧٨

السيمفونية السابعة «لنجراد» لشوستاكوفتش
الحركة الأولى .
أوركسترا لندن الفيلهارمونى بقيادة برنارد هايتنك

فقرة رقم ١٧٩

«حياة بطل» لريتشارد شتراوس
أ- المقدمة
ب- الختام
أوركسترا برلين الفيلهارمونى بقيادة هربرت فون
كارايان

فقرة رقم ١٨٠

«المصور ماتياس جرونڤالد» لهيندميت
أ- حفل موسيقى للملائكة
ب- إيداع جثمان المسيح
ج- صمود القديس أنطوان أمام الغواية
أوركسترا زغرب الفيلهارمونى بقيادة ميلان هورفات

فقرة رقم ١٨١

«تحولات سيمفونية لألحان من كارل ماريا فون فيبير»
لهيندميت
الجزء الثانى : توراندو
أوركسترا موسكو الفيلهارمونى بقيادة كندراشين

فقرة رقم ١٨٢

«كارمينا بورانا» لكارل أورف
فورتونا: أيتها الحظ
الأوركسترا الفيلهارمونى الملكى بقيادة أناتول
دوراتى

فقرة رقم ١٨٣

«من الموسيقى الشاعرية» لكارل أورف
أغنية الشارع
فرقة كورال تولزر للأطفال بقيادة جير هارد شميت
فرقة كورال الحجره لمدرسة الموسيقى العليا بميونخ بقيادة
فريتز شيرى مع مجموعة من العازفين .
القيادة الموسيقية : كارل أورف

فقرة رقم ١٨٤

«من الموسيقى الشاعرية» لكارل أورف
موسيقى لمسرحية العرائس
الأداء مماثل لما جاء بفقرة رقم ١٨٣

فقرة رقم ١٨٥

«من الموسيقى الشاعرية» لكارل أورف
رونندو الصغير
الأداء مماثل لما جاء بالفقرة رقم ١٨٣

فقرة رقم ١٨٦

«موسيقى للوترات والآلات الإيقاعية والسيلستا»
لبيللا بارتوك
الجزء الرابع (سريع جدا)
أوركسترا برلين الفيلهارمونى بقيادة هربرت فون
كارايان

فقرة رقم ١٨٧

«القداس الجلاجولى» ليانا تشيك
أ- الجزء الأول . مقدمة
ب- حمل الرب
ج- ختام
الأوركسترا والكورال الفيلهارمونى التشيكى بقيادة
كارل أنسرل

فقرة رقم ١٨٨

«قداس موتى الحرب» لبنجامين بريتين
«حمل الرب»
سوبرانو : جالينا فيشنفسكايا
تينور : پتر ميرز
فرقة كورال أوركسترا لندن السيمفونى بقيادة دافيد
ويلكوكس
أوركسترا لندن السيمفونى بقيادة بنجامين بريتين

فقرة رقم ١٨٩

«أداچيو للوتريات» لضمویل باربر

أوركسترا الحجره للمجموعه الأوربيه بقيادة أبشند

آدلاند

فقرة رقم ١٩٠

«تورانجاليللا» لأليشييه ميسان

ختام الجزء الأخير من السيمفونية : فورة أخيرة للحن

الجب

أوركسترا فيلهارمونيا بقيادة إيزا بيكا سالونين

ثبت المراجع

- * 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. Sarazar : **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 Kacchlin : **Les instruments à vent.** Presse Universitaire de France Paris 1948.
- * Chastellux : **Essai 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. 1970.
- * Homer : **Odyssey VII, 80-81**
English Translation by Samuel H Butcher and Andrew Lang in the complete works of Homer, New York, Modern History, 1935.
- * Honegger, Marc : **Dictionnaire de la Musique. les Hommes et leurs oeuvres.** Bordas 1970. 2 volumes.
- * Iredell Jenkins : **Arts and the Human Enterprise.** Havard University Press.
- * Israel Nestyev : **Sergie Prokofiev.** New York, Knopf, 1946.
- * Jacques Lassaigne : **Marc Chagall, Dessins, et aquarelles pour Le Ballet,** Paris 1969.
- * J. Mursell : **Psychology of Music** New York 1937.
- * J. Noverre : **Letters on dancing and ballets,** Translated by 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 Century 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, Massachus 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 Rinehart and 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 Man, Music and the nature of its contribution to Humanity.** Unesco.

برنارد شو: مولع بفاجنر. ترجمة د. ثروت عكاشة. الطبعة الثانية ١٩٩٢. الهيئة المصرية العامة للكتاب.
 ثروت عكاشة: مولع حذر بفاجنر. دراسة نقدية. الطبعة الثانية ١٩٩٣. الهيئة المصرية العامة للكتاب.
 ثروت عكاشة: المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية. لوتنجان ١٩٩٠.

ثبت بيليو جرافى لصاحب هذه الدراسة

● موسوعة تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى*.

- | | | |
|--------|-----------------|---|
| دراسة | طبعة أولى ١٩٧١ | ١ - الفن المصرى: العمارة |
| | طبعة ثالثة ١٩٩٦ | |
| دراسة | طبعة أولى ١٩٧٢ | ٢ - الفن المصرى: النحت والتصوير |
| | طبعة ثانية ١٩٩٧ | |
| دراسة | طبعة أولى ١٩٧٦ | ٣ - الفن المصرى القديم: الفن السكندرى والقبطى |
| | طبعة ثالثة ١٩٩٧ | |
| دراسة | طبعة أولى ١٩٧٤ | ٤ - الفن العراقى القديم |
| دراسة | طبعة أولى ١٩٧٨ | ٥ - التصوير الإسلامى الدينى والعربى |
| دراسة | طبعة أولى ١٩٨٣ | ٦ - التصوير الإسلامى الفارسى والتركى |
| دراسة | طبعة أولى ١٩٨١ | ٧ - الفن الإغريقى |
| | طبعة ثانية ١٩٩٨ | |
| دراسة | طبعة أولى ١٩٨٩ | ٨ - الفن الفارسى القديم |
| دراسة | طبعة أولى ١٩٨٨ | ٩ - فنون عصر النهضة [الرينيسانس والباروك والروكوكو] |
| | طبعة ثانية ١٩٩٦ | |
| دراسة | طبعة أولى ١٩٩١ | ١٠ - الفن الرومانى |
| دراسة | طبعة أولى ١٩٩٢ | ١١ - الفن البيزنطى |
| دراسة | طبعة أولى ١٩٩٢ | ١٢ - فنون العصور الوسطى |
| دراسة | طبعة أولى ١٩٩١ | ١٣ - التصوير المغولى الإسلامى فى الهند |
| دراسة | طبعة أولى ١٩٨٠ | ١٤ - الزمن ونسيج النغم (من نشيد أبوللو إلى تورانجاليللا) |
| | طبعة ثانية ١٩٩٦ | |
| دراسة | طبعة أولى ١٩٨١ | ١٥ - القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية |
| | طبعة ثانية ١٩٩١ | |
| دراسة | طبعة أولى ١٩٧٨ | ١٦ - الإغريق بين الأسطورة والإبداع |
| | طبعة ثانية ١٩٩٢ | |
| دراسة | طبعة أولى ١٩٨٠ | ١٧ - ميكلائجلو |
| دراسة | طبعة أولى ١٩٧٤ | ١٨ - فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى [أثر إسلامى مصورا] |
| وتحقيق | طبعة ثانية ١٩٩٢ | |
| دراسة | طبعة أولى ١٩٨٧ | ١٩ - معراج نامه [أثر إسلامى مصورا] |
| وتحقيق | | |

● أعمال الشاعر أوفيد

٢٠ - ميتامور فوزيس [مسخ الكائنات]

٢١ - آرس أماتوريا [فن الهوى]

● أعمال جبران خليل جبران

٢٢ - النبي: لجبران خليل جبران

٢٣ - حديقة النبي: لجبران خليل جبران

٢٤ - عيسى ابن الإنسان: لجبران خليل جبران

٢٥ - رمل وزيد: لجبران خليل جبران

٢٦ - أرباب الأرض: لجبران خليل جبران

٢٧ - روائع جبران خليل جبران، الأعمال المتكاملة

٢٨ - كتاب المعارف لابن قتيبة

٢٩ - مولع بفاجنر: لبرنارد شو

٣٠ - مولع حذر بفاجنر

٣١ - المسرح المصري القديم: لإثنين دريوتون

٣٢ - إنسان العصر يتوج رمسيس

٣٣ - فرنسا والفرنسيون على لسان الراحل طومسون لبييردانيوس

٣٤ - إعصار من الشرق أو جنكيز خان

٣٥ - العودة إلى الإيمان: لهنري لنك

٣٦ - السيد آدم: لبات فرانك

٣٧ - سروال القس: لثورن سميث

٣٨ - الحرب الميكانيكية: للجنرال فولر

٣٩ - قائد الهانز: للجنرال جوديريان

٤٠ - حرب التحرير

ترجمة طبعة أولى ١٩٧١

طبعة رابعة ١٩٩٦

ترجمة طبعة أولى ١٩٧٣

طبعة رابعة ١٩٩٧

ترجمة طبعة أولى ١٩٥٩

طبعة تاسعة ١٩٩٧

ترجمة طبعة أولى ١٩٦٠

طبعة ثامنة ١٩٩٧

ترجمة طبعة أولى ١٩٦٢

طبعة خامسة ١٩٩٧

ترجمة طبعة أولى ١٩٦٣

طبعة خامسة ١٩٩٧

ترجمة طبعة أولى ١٩٦٥

طبعة رابعة ١٩٩٧

ترجمة طبعة أولى ١٩٨٠

طبعة ثانية ١٩٩٠

تحقيق طبعة أولى ١٩٦٠

طبعة سادسة ١٩٩٢

ترجمة طبعة أولى ١٩٦٥

طبعة ثانية ١٩٩٢

دراسة طبعة أولى ١٩٧٥

نقدية طبعة ثانية ١٩٩٣

ترجمة طبعة أولى ١٩٦٧

طبعة ثانية ١٩٨٩

تأليف طبعة أولى ١٩٧١

ترجمة طبعة أولى ١٩٦٤

طبعة ثانية ١٩٨٩

تأليف طبعة أولى ١٩٥٢

طبعة خامسة ١٩٩٢

ترجمة طبعة أولى ١٩٥٠

طبعة رابعة ١٩٩٦

ترجمة طبعة أولى ١٩٤٨

طبعة ثانية ١٩٦٥

ترجمة طبعة أولى ١٩٥٢

طبعة ثانية ١٩٧٦

ترجمة طبعة أولى ١٩٤٢

طبعة ثانية ١٩٥٢

ترجمة طبعة أولى ١٩٥٢

تأليف طبعة أولى ١٩٥١

بالمشاركة طبعة ثانية ١٩٦٧

- ٤١ - تربية الطفل من الوجهة النفسية
ترجمة
بالمشاركة
طبعة أولى ١٩٤٤
- ٤٢ - علم النفس فى خدمتك
ترجمة
بالمشاركة
طبعة أولى ١٩٤٥
- ٤٣ - مصر فى عيون الغرباء من الرحالة والفنانين والأدباء (١٨٠٠-١٩٠٠)
دراسة
طبعة أولى ١٩٨٤
طبعة ثانية ١٩٩٧
- ٤٤ - مذكراتى فى السياسة والثقافية
تأليف
طبعة أولى ١٩٨٨
طبعة ثالثة ١٩٩٧
- ٤٥ - المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية [إنجليزية - فرنسى - عربى]
إعداد
وتحرير
طبعة أولى ١٩٩٠

بالفرنسية

- ٤٦ - Ramsès Re-Couronné: Hommage Vivant au Pharaon Mort, «UNESCO»1974.
- ٤٧ - In The Minds of Men. Protection and Development of Mankind's Cultural Heritage «UNESCO» 1972.
- ٤٨ - The Muslim Painter and the Divine. The Persian Impact on Islamic Religious Painting. Rainbird Publishing Group, Park Lane Publishing Press. London 1981.
- ٤٩ - The Miraj-Mameh: A Masterpiece of Islamic Painting. Pyramid Studies and other Essays presented to. I. E. S. Edwards. The Egypt Exploration Society. London 1988.

أبحاث

- * The Portrayal of the Prophet. The Times Literary Supplement December 1976.
- * Problématique de la Figuration dans l'art Islamique.- La Figuration Sacrée. - La Figuration Profane. - Plastique et Musique dans l'Art pharaonique. - Wagner entre la théorie et l'application.
- سلسلة محاضرات ألقىت بالكوليج ده فرانس بباريس خلال شهرى يناير ومارس ١٩٧٣ .
Annuaire du Collège de France 73e Année Paris, 11, Place Marcelin-Berthelot 1973.
- * المشاكل المعاصرة للفنون العربية. مؤتمر منظمة اليونسكو المنعقد بمدينة الحمامات. تونس ١٩٧٤ .
- * حرية الفنان. نشر بمجلة عالم الفكر. المجلد الرابع يناير ١٩٧٤ . الكويت.
- * رعاية الدولة للثقافة والفنون. محاضرة ألقىت بنادى الجسرة الثقافى بالدوحة (دولة قطر) فبراير ١٩٨٩ .
- * إطلالة على التصوير الإسلامى: العربى والفارسى والمغولى والتركى. محاضرة ألقىت بالمجمع الثقافى. أبو ظبى. أبريل ١٩٩١ .
- * سبيل إلى تعميم مدن التكنولوجيا «تكنوبوليس» فى العالم العربى. بحث مقدّم إلى «ندوة العالم العربى أمام التحدى العلمى والتكنولوجى». معهد العالم العربى بباريس. يونية ١٩٩٠ .
- * الدولة والثقافة. وجهة نظر من خلال التجربة. محاضرة ألقىت بندوة الثقافة والعلوم بدبى. نوفمبر ١٩٩٣ .
- * التصوير الإسلامى بين الإباحة والتحریم.. بحث ألقى فى الدورة العاشرة لمؤتمر المجمع الملكى لبحوث الحضارة الإسلامىة بعمّان. الأردن فى المدة من ٥ إلى ٧ يولية ١٩٩٥ .
- * تساؤلات حول هوية التصاوير الجدارية فى بايستوم. بحث ألقى فى مؤتمر «مصر فى إيطاليا منذ القدم حتى العصور الوسطى» المنعقد بروما فى المدة من ١٣ إلى ١٩ نوفمبر ١٩٩٥ .
- * الفن والحياة. محاضرة ألقىت بههو قاعة الاحتفالات الكبرى بجامعة القاهرة فى ٦ مارس ١٩٩٦ . الموسم الثقافى - الفن.
- * نظرية الفن. محاضرة ألقىت بالمجمع الثقافى. أبو ظبى. أبريل ١٩٩٦ .

تحت الطبع

- * موسوعة التصوير الإسلامى (مكتبة لبنان. بيروت. لوجمان).
- * فنون عصر النهضة : الرينسانس - الباروك - الروكوكو. (دار السويدى للنشر. أبو ظبى)

فهرست

| | |
|-----|--|
| ١١ | كلمة أول |
| ٤٥ | الفصل الأول : موسيقى الإغريق |
| ٦٩ | الفصل الثاني : موسيقى الرومان |
| ٧٩ | الفصل الثالث : الموسيقى البيزنطية |
| ٨١ | بويثيوس |
| ٨٢ | كاسيودوروس |
| ٨٧ | الموسيقى الكنسية |
| ٩١ | تدوين الموسيقى البيزنطية |
| ٩٣ | الفصل الرابع : الترتيل الجريجورى |
| ٩٦ | القداس |
| ٩٧ | إصلاحات البابا جريجوريوس الأكبر |
| ١٠٣ | الفصل الخامس : العصر الوسيط |
| ١٠٥ | موسيقى الأديرة الرومانية النزعة |
| ١٠٥ | دير كلونى |
| ١٠٥ | أودو |
| ١٠٧ | جويدو دارتسو |
| ١٠٨ | فن الإنشاد الكورالى |
| ١١٦ | موسيقى عهد الإقطاع الرومانى النزعة |
| ١١٦ | ملحمة رولان |
| ١١٨ | أغاني الجوليارد |
| ١١٩ | الشعراء المغنّون الجائلون |
| ١١٩ | أغاني التروبادور والتروثير |
| ١٢٧ | المبنيز نجرز أو الشعراء المغنون بألمانيا |
| ١٢٨ | مايستر زنجرز أو أساطين الشعراء المغنين |
| ١٣٠ | أسلوب الأورجانوم المزدوج |
| ١٣٥ | الفصل السادس : إرهاصات عصر النهضة |
| ١٣٧ | الأسلوب الإيطالى فى مستهل عصر النهضة : |
| ١٣٧ | نشيد يوم الغضب |
| ١٣٨ | نشيد مديح الشمس للقدّيس فرنسيس الأسيزى |
| ١٣٩ | الفن الجديد : |
| ١٣٩ | تحديد مناطق الأصوات |
| ١٤٠ | الإيقاع الموحد النبرات |

| | |
|-----|--|
| ١٤١ | تطوير أغاني القرون الوسطى |
| ١٤١ | أ - الفيرليه |
| ١٤١ | ب - الروندو (جيوم ده ماشو) |
| ١٤٢ | ج - الرومانس (جيوم ده ماشو) |
| ١٤٢ | د - أغاني الصيد |
| ١٤٢ | هـ - الإنباع |
| ١٤٢ | الفن الجديد بإيطاليا : |
| ١٤٤ | أغاني الصيد |
| ١٤٤ | أغاني صيد السمك |
| ١٤٤ | أغاني المادريجال |
| ١٤٤ | الفن الجديد بالمجلترا : |
| ١٤٤ | تصنيف أعمال جون دنستابل |
| ١٤٦ | أسلوب القرن الخامس عشر في برجنديا وفلامنك (الأراضى الواطئة) : |
| | نمو البوليفونية : |
| ١٤٦ | المدرسة البرجنديّة : جيل بينشوا، جيوم دوفاي |
| ١٤٦ | المدرسة الفلامنكية : يوهان أوكجيم |
| ١٤٩ | الفصل السابع : عصر النهضة : |
| ١٥٣ | أسلوب عصر النهضة بفلورنسا : جيوم دوفاي |
| ١٥٥ | أوكبجيم |
| ١٥٦ | چاكوب أوبرشت |
| ١٥٧ | هاينريش إيزاك |
| ١٥٨ | أسلوب عصر النهضة بروما : الفروتولا والمادريجال |
| ١٥٨ | أدريان فيلرت |
| ١٥٩ | بالسترينا |
| ١٦٢ | كلاوديو مونتقري |
| ١٦٣ | چوسكان دبيريه |
| ١٦٥ | موسيقى العود فى إيطاليا : |
| ١٦٦ | فينشيزيو جاليلى |
| ١٦٨ | فرنسكو داميلانو |
| ١٦٨ | فرنسكو سپينا تشينو |
| ١٦٨ | أمبروزيو دالزا |
| ١٦٨ | أسلوب عصر النهضة بفرنسا وهولندا : |
| ١٧١ | كليمان چانكان |
| ١٧٥ | كلودان دى سيرميسى |
| ١٧٦ | چان موتون |
| ١٧٦ | فيليب دى مونت |
| ١٧٦ | أورلاندو دى لاسو |

| | |
|-----|--|
| ١٧٨ | أسلوب عصر النهضة بألمانيا |
| ١٧٨ | هاينريش إيزاك |
| ١٧٨ | لودفيج سينفل |
| ١٧٩ | ليو هيسلر |
| ١٧٩ | جاكوب هندل |
| ١٨٠ | مارتن لوثر |
| ١٨٢ | أسلوب عصر النهضة بإجلترا: عهد إليزابيث الأولى . وليام بيرد |
| ١٨٣ | جون ويلبي |
| ١٨٣ | توماس مورلي |
| ١٨٣ | توماس ويكلز |
| ١٨٤ | أورلاندو جيبونز |
| ١٨٤ | الموسيقى الكنسية: |
| ١٨٥ | توماس تالليس |
| ١٨٥ | وليام بيرد |
| ١٨٦ | جون شپرد |
| ١٨٩ | الآلات الوترية ذات لوحة المفاتيح . الكلافيكورد |
| ١٨٩ | الهارپسيكورد [كلافيتشمبالو] |
| ١٨٩ | الفيرچينال |
| ١٨٩ | الشبنت |

الفصل الثامن : عصر الباروك

| | |
|-----|---|
| ١٩٥ | توطئة |
| ٢٠٢ | أسلوب البروك بإسبانيا |
| ٢٠٤ | كريستوبال موراليس |
| ٢٠٤ | تومازو لودوفيكودا فيتوريا |
| ٢٠٥ | أسلوب البروك فى البندقية |
| ٢٠٥ | نشأة الأوبرا بفلورنسا على يد جماعة كاميراتا |
| ٢٠٦ | چاكومو پيرى |
| ٢٠٩ | كاتشيني |
| ٢٠٩ | كافاليرى : أوراتوريو الروح والجسد |
| ٢٠٩ | رينوتشيني |
| ٢١١ | نشأة جمهور الأوبرا بالبندقية |
| ٢١٢ | مونتشردى |
| ٢١٥ | ابتكار القيولينه على يد أسرة أماتي |
| ٢١٦ | جيوفانى جبريللى |
| ٢١٦ | أنطونيو فيقالدى |
| ٢١٨ | تومازو ألبيونى |
| ٢١٩ | أسلوب الباروك البورجوازى |

| | | |
|-----|-------|--|
| ٢١٩ | | چان پترزون سويلنك |
| ٢٢٠ | | ميكايل پريتوريوس |
| ٢٢٠ | | چيرولامو فريسكو بالدى |
| ٢٢٠ | | چاكومو كاريسيى |
| ٢٢١ | | أركانچلو كوريللى |
| ٢٢١ | | أسلوب الباروك الأرسقراطى |
| ٢٢١ | | چان باتيست لوللى |
| ٢٢٣ | | موسيقى بلاط فرساي |
| ٢٢٣ | | ريشار ديلا لاند |
| ٢٢٤ | | رامو |
| ٢٢٧ | | أسلوب الباروك الألماني قبل باخ |
| ٢٢٧ | | ديتريش بوكستهوده |
| ٢٢٧ | | چورچ فيليب تليمان |
| ٢٢٨ | | أسلوب الباروك فى إنجلترا |
| ٢٣٠ | | هنرى پيرسيل |
| ٢٣١ | | أسلوب الباروك فى نابولى |
| ٢٣١ | | أليساندرو سكارلاتى |
| ٢٣٢ | | دومينيكو سكارلاتى |
| ٢٣٢ | | دومينيكو تشيما روزا |
| ٢٣٤ | | هيندل |
| ٢٣٥ | | أوبرا يوليوس قيصر بمصر |
| ٢٣٦ | | أوراتوريو المسيح |
| ٢٣٧ | | موسيقى المياه |
| ٢٣٧ | | الكونشيرتو الكبير |
| ٢٣٨ | | باخ . خاتمة الباروك |
| ٢٣٨ | | القداس من سلم سى صغير |
| ٢٤١ | | أوراتوريو آلام المسيح وفق الأناجيل الأربعة |
| ٢٤١ | | الكانتاتا |
| ٢٤١ | | المقدمات الكورالية |
| ٢٤٤ | | التوكاتا والفوجة |
| ٢٤٥ | | كونشيرتو براندنبرج |

| | | |
|-----|-------|---|
| ٢٤٧ | | الفصل التاسع : القرن الثامن عشر |
| ٢٤٩ | | الأوبرا خلال القرن الثامن عشر |
| ٢٤٩ | | كريستوف فون جلوك : أورفيوس ويوريدىكى |
| ٢٥١ | | أماديو مونتسارت : دون چيوفانى |
| ٢٦٢ | | پيرجوليزى : الخادمة - السيدة . الأم التكللى واقفة |
| ٢٦٣ | | أساليب القرن الثامن عشر الكلاسيكية |

| | |
|-----|---------------------------------------|
| ٢٦٩ | الفصل العاشر : القرن التاسع عشر |
| ٢٧١ | أساليب القرن التاسع عشر |
| ٢٧١ | سبوتيني |
| ٢٧٢ | بيتهوفن |
| ٢٧٨ | شوبيرت |
| ٢٨٠ | شومان |
| ٢٨٢ | بيرليوز |
| ٢٨٧ | سيزار فرانك |
| ٢٨٩ | شوبان |
| ٢٩١ | باجانينى |
| ٢٩٣ | فرانز ليست |
| ٢٩٨ | الباليه : النغم المنظور |
| ٢٩٩ | جورج نوفيير |
| ٢٩٩ | ماريوس بيتييا |
| ٣٠٠ | ديا جليليف |
| ٣٠٢ | فوكين |
| ٣٠٣ | الباليه الكلاسيكى |
| ٣٠٤ | سيرج ليفار |
| ٣٠٤ | إيزادورا دنكان |
| ٣٠٥ | نهاية القرن التاسع عشر : |
| ٣٠٥ | ريتشارد فاغنر |
| ٣١٩ | فردى |
| ٣٢٤ | جورج بيزيه |
| ٣٢٥ | برامس |
| ٣٢٧ | بروكنر |
| ٣٢٧ | جوستاف مالر |
| ٣٣١ | باليه أنشوده الأرض |
| ٣٤٩ | الموسيقى الروسية القومية |
| ٣٤٩ | جليнка |
| ٣٥٠ | مدرسة الخمسة «كوتشكا» |
| ٣٥٠ | ريمسكى كورسكوف |
| ٣٥٠ | موسورسكى |
| ٣٥٢ | الموسيقى البوهيمية القومية |
| ٣٥٤ | سميتانا |
| ٣٥٤ | دفورچاك |
| ٣٥٤ | الموسيقى الإسبانية القومية |
| ٣٥٥ | ألبينيث |

| | |
|-----|--|
| ٣٥٥ | جرانادوس |
| ٣٥٥ | دى فايا |
| ٣٥٧ | الفصل الحادى . موسيقى القرن العشرين |
| ٣٦١ | كلود ديپوسى |
| ٣٧٧ | موريس رافيل |
| ٤٠٤ | التطورات الموسيقية بعد ديپوسى ورافيل |
| ٤٠٤ | شونبرج وتلامذته |
| ٤١٠ | أنطون فيبرن |
| ٤١١ | ألبان بيرج |
| ٤١٤ | روسيا فى القرن العشرين |
| ٤١٤ | سترافنسكى |
| ٤٢٠ | پروكو فييف |
| ٤٢٤ | نيكولاى مياسكوفسكى |
| ٤٢٤ | آرام خاتشاتوريان |
| ٤٣٧ | شوستاكوفتش |
| ٤٤٠ | ألمانيا فى القرن العشرين |
| ٤٤٠ | ريتشارد شتراوس |
| ٤٤٢ | پول هيندميت |
| ٤٤٦ | كارل أورف |
| ٤٦١ | الموسيقى المعاصرة بالمجر |
| ٤٦١ | بيلا بارتوك |
| ٤٦٤ | أثر المعاصرة فى تشيكوسلوفاكيا |
| ٤٦٤ | ليون ياناتشيك |
| ٤٦٦ | مؤلفو العصر وماقد يسفر عنه المستقبل |
| ٤٦٦ | بنجامين بريتين |
| ٤٦٨ | صمويل باربر |
| ٤٦٨ | أوليڤيه ميسان |
| ٤٨٥ | ثبت الحواشى |
| ٥١١ | ثبت الفقرات الموسيقية المسجلة |
| ٥٢٧ | ثبت المراجع |
| ٥٢٩ | ثبت بيلوجرافى لصاحب هذه الدراسة |
| ١٣٣ | ثبت الموضوعات |