

كورت زاكس

تراث الموسيقى العالمية

ترجمة: سمحة الخولي

مراجعة وتقديم: حسين فوزي

تقديم هذه الطبعة: حسام الدين زكريا

ميراث الترجمة



هذا الكتاب هو باكورة الكتب الجادة التي تترجم إلى العربية في تاريخ الموسيقى وبالرغم مما يظهر من حجمه في صيغته العربية فهو لا يعد من المطولات في تاريخ هذا الفن العويص ، لسبب واضح ، وهو أن المؤلف العلامة كورت زاكس جمع فيه تاريخ الموسيقى منذ نشأة الإنسان حتى العصر الحاضر ، فنا وصناعة - سواء في ذلك صناعة التأليف أو صناعة الآلات الموسيقية - وترجمة حياة الموسيقيين واستعراضا لأعمالهم . ويعلو قدح الكتاب ويزداد وزنه في فصوله الخاصة بنشأة الموسيقى بعد انتشار المسيحية في أوروبا وتنظيم شئون الكنيسة الرومانية ، ثم بالتطور الذي عرّكته خلال القرون الوسطى وعصر النهضة ونشأة الأوبرا والكانتاتة والأوراتوريو في الفن البوليفوني ، ثم تحول البوليفونية إلى المونوفونية ، فتزواج الاثنين بعد وفاة عظماء البوليفونية ، باخ ، وهيندل ، على أيدي عظماء فينا .

وهنا تتضح فائدة الكتاب المحققة لدارسي الموسيقى عموما ، ولطالبي التزود بفهم أتم لهذه الموضوعات الأساسية ، ولإدراك الأصول الحضارية التي نشأ فيها جابرة الفن الموسيقى من تولع بالاستماع إلى مصنقاتهم شتى الأمم عندما تبلغ مرتبة معينة من مراتب الحضارة؛ فالكتاب - في الحق - يحيط إحاطة تامة بما يوفى بحاجة من يشد الإلمام الضروري بتاريخ موسيقى الغربيين .

تراث الموسيقى العالمية

المركز القومي للترجمة
تأسس في أكتوبر 2006 تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: رشا إسماعيل

سلسلة ميراث الترجمة
المشرف على السلسلة: مصطفى لبيب

- العدد: 1820
- تراث الموسيقى العالمية
- كورت زاكس
- سمحة الخولي
- حسين فوزي
- حسام الدين زكريا
- اللغة: الإنجليزية
- الطبعة 2014

هذه ترجمة كتاب:

Short History of World Music
By: Curt Sachs

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومي للترجمة
شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة.ت: 27354524 فاكس: 27354554
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

تراث الموسيقى العالمية

تأليف: كورت زاكس

ترجمة: سمحة الخولي

مراجعة وتقديم: حسين فوزي

تقديم هذه الطبعة: حسام الدين زكريا



2014

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

زاكس، كورت
تراث الموسيقى العالمية / تأليف: كورت زاكس، ترجمة: سمحة الخولي،
مراجعة وتقديم: حسين فوزي، تقديم هذه الطبعة: حسام الدين زكريا
القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٤
٦٠٠ ص، ٢٤ سم
١ - الموسيقى - تاريخ ونقد
(أ) الخولي، سمحة (مترجم)
(ب) فوزي، حسين (مراجع ومقدم)
(ج) زكريا، حسام الدين (مقدم)
(د) العنوان

٧٨٠.٩

رقم الإيداع: ٢٠١١/٥٣٢٤
التزقيم الدولي: 4 - 512 - 704 - 977 - 978 - I.S.B.N
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومي للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة
للقارئ العربي وتعريفه بها، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافتهم
ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

مقدمة

بعد صدور هذا الكتاب مترجماً لأول مرة في مصر (١٩٦٤) بفترة وجيزة، أصبح يمثل منذ منتصف الستينيات، مع كتابي "الموسيقى والحضارة" من ترجمة الراحل الدكتور أحمد حمدي محمود | عن ترجمة إنجليزية لكتاب العلامة الألماني هوجو ليختنتريت "The music of Western Nations" | (١٨٧٤-١٩٥٥) بعنوان "The music of Western Nations"، وكتاب "الفيلسوف وفن الموسيقى" من ترجمة الراحل فؤاد زكريا عن الأصل الإنجليزى "The Philosopher and Music"، لجيوليس بورتنوي Julius Portnoy (١٩٩٥)، ركائز أساسية، "وقاعدة بيانات" موثوقة بها لمحيى موسيقى الحضارة، وربما كان هذا الكتاب بالذات، بما أضافه من مصطلحات موسيقية جديدة، نتيجة الفهم الكامل من قبل المترجمة والعائلة الرائدة الدكتورة سمحة الخولى، قد أنار الطريق أمام جيل كامل من هواة الموسيقى دفعهم إلى استكمال المسيرة، ومنهم شخصى المتواضع، من أجل بناء قاعدة عريضة لتذوق ذلك الفن الرفيع - الموسيقى الكلاسيكية. والكتب الثلاثة راجعها رائد التذوق الموسيقى فى مصر والعالم العربى الدكتور حسين فوزى (١٩٨٦-١٩٠٠) والذى أسبغ من روحه الوثابة ورؤيته الطموحة الكثير على الحياة الموسيقية الجادة فى مصر منذ الخمسينيات.

وتتحلى أعظم قيمة لهذا الكتاب، وقد ترجمت الدكتورة سمحة الخولى طبعته الثانية، وعنوانه الأصلى "Our Musical Heritage" للموسيقولوجى الألمانى كورت زاكس Court Sachs (١٨٨١-١٩٥٩) فى ثلاثة محاور رئيسية: أولها أن الكتاب كان

يدعم في وقته نظرية للبحث في تاريخ الموسيقى الغربية كانت جديدة في الأربعينيات بعد الحرب العالمية الثانية، وصارت فيما بعد أهم قواعد البحث في موسيقى الشعوب وهي أن تفسير نشأة الموسيقى لابد أن يتوجه وجهة جديدة، وهي اتباع طريقة البحث الأنثروبولوجي، ففي مستهل الكتاب وهو يستعرض الموسيقى عند البدائيين، ينادى زاكس بأنه على من يريد أن يعرف أصل الموسيقى ونشأتها الأولى أن يقرأها من واقع البقايا المتحجرة في حياة البدائيين في عصرنا هذا، ومن ثم فهو يعطي أهمية في الفصل الأول للبدايات الأولى بعنوان "البدائيون" مما يمكن القارئ، وعلى نحو خاص، القارئ غير المتخصص، من الإمساك بالخيط من أوله. ويعني زاكس بالبدائيين قبائل فطرية أو بدائية تكون قد انسحبت إلى جذر نائية أو أدغال منيعة وتكون قد توقفت عن نموها أو رقيها عند مستوى حضارات العصر الحجري في حالة نقيّة غير محرفة، ومحاولة تتبع تلك الخطوات الوثيدة لنمو الموسيقى وظهورها كفن، ثم تطورها على هذا النحو الشيق في الحضارة الغربية على مدار قرون أربعة منذ عصر النهضة هو ما يجعل طباعة الكتاب أكثر من مرة عملاً ضرورياً للثقافة العربية بوجه عام. وثاني المحاور هو عنايته بتطور الآلات الموسيقية وإبراز الدور الحيوي الذي قامت به في مصاحبة الغناء منذ مطلع العصور الوسطى حتى تبلور دور الأوركسترا في القرن الثامن عشر، واتخذ هيئته المهيبة تلك مع الثورة الصناعية في القرن التاسع عشر عندما تألف في صورته الحديثة كاملاً. ومن المعروف أن لزاكس باعاً كبيراً في بحوثه حول الآلات الموسيقية وما زال التصنيف الذي وضعه للآلات الموسيقية مع زميله الموسيقولوجي النمساوي إريك هورنبوستل Erich Hornbostel (١٨٧٧-١٩٣٥) في كتابه "تاريخ الآلات الموسيقية The History of Musical Instruments (١٩٤٠)، هو دراسة شاملة للآلات الموسيقية حول العالم منذ فجر التاريخ أصبحت مرجعاً مهماً لكل الكتب التي بين أيدينا

اليوم في ذلك المجال مثل الكتاب القيم الذي أصدرته دار بنجوين Penguin (١٩٦١) بعنوان "الآلات الموسيقية عبر التاريخ Musical instruments through the Age لعالم الآلات الموسيقية الإنجليزي أنطوني بينر Anthony Bainer" (١٩١٢-١٩٩٧). أما المخور الثالث فهو أن ترجمة الكتاب كانت حصاد سنوات طويلة من عمر الراحلة الدكتورة سمحة الخولي مع الموسيقى دراسة ونحنا وتثقيفاً موسيقياً، وهي غنية عن التعريف فقد كرست حياتها للموسيقى واحتلت أرفع المناصب، وتوجت مسيرتها على مدار نصف قرن بجائزة مبارك (٢٠٠٣). ولم يكن الأمر مجرد ترجمة حرفية لنص، بل محاولة جادة لتأصيل مفاهيم موسيقية عالمية، لأول مرة باللغة العربية، والتعريف بآبائها في سرد مطرد من بداية الكتاب حتى ختامه، مما يجعل القارئ يشعر وكأنه يطور قدراته الموسيقية بالتدرج وصولاً لجهابذة النغم يتهوفن وشوبرت وبرامز وغيرهم في القرن التاسع عشر. وقد نوه الدكتور حسين فوزي بدقة ترجمة المصطلحات الموسيقية الكثيرة التي وردت فيه، واعتبرها تخطيطاً لوضع أسس المصطلحات الموسيقية باللغة العربية (وقد كان) ونبدأ للترجمة من نحت كلام عربي مؤسس على ترجمة عمياء للجذور اليونانية واللاتينية. وهنا نجد أن سمحة الخولي قد وجدت الشجاعة للإبقاء على المصطلحات التي تشترك فيها لغات الحضارة مع تطوير بسيط يقرها إلى النطق العربية كأن تقول: فوجه، وكاتنتاة، وفيولا، وكروماتي وفانتازيا، وكانزونه، وكانزونته، وموتيت، وأورتوريو ونوكتيرن.... على سبيل المثال لا الحصر وهي ألفاظ اكتسبت شيوعاً كبيراً بين الموسيقيين على اختلاف مشاربهم، وكذا بين محبي الموسيقى الجادة في منطقتنا سواء بسواء.

يضم الكتاب اثنين وعشرين فصلاً أطلق المؤلف على السبعة الأولى منها أسماء العصور، وعلى الخمسة عشر فصلاً الأخيرة أسماء الأعلام، وتبدأ بالبدائيين، حيث

ينادى كورت زاكس بضرورة تطبيق قواعد البحث الأنثروبولوجي الموسيقي أو
الموسيقولوجيا العرقية Ethnomusicology. ويعترف المؤلف بأن محاولة تحديد الخط
الفاصل بين البدائي وغير البدائي في الموسيقى بغرض الحصول على تعريف واقعي محدد
للموسيقى البدائية هو أمر لا يقل صعوبة (إن لم يكن مستحيلًا) عن وضع تعريف لأي
نشاط إنساني مرتبط بالعالم المعنوي غير المادي. ويشير المؤلف إلى أن الموسيقى البدائية
تتركز في طبيعتها الاجتماعية وليس للعنصر الفردي فيها حساب كبير، مما حسم أهمية
التقاليد الراسخة الموروثة من جيل إلى جيل، كما يشير إلى التنوع الهائل للآلات الموسيقية
في العالم البدائي، حيث حول الإنسان كل المواد الخام الملائمة التي قدمتها له الطبيعة إلى
أدوات مولدة للصوت. وعرض للكيفية التي بدأت فيها الموسيقى بالغناء، وكيف عرف
البدائيون تكرار نمودجهم اللحن الضئيل مرارًا. وقد دلت البحوث على أن التسجيلات
المأخوذة لأغاني المناغاة عند الأطفال الأوروبيين في سن الثالثة أو الرابعة، على حقيقة
مذهلة، وهي أن أسلوب غنائهم قريب جدًا من غناء الحضارات البدائية المكون من
صوتين وثلاثة وأربعة. وقد خلص المؤلف إلى أن ما يفرق بين الموسيقى البدائية
والموسيقى الأرقى منها هو طابع التكرار الملح دون نمو، وانعدام التناول العقلي تمامًا
كتدوين أو أي خلفية نظرية مهما كانت صورتها. وفي الفصل الثاني "الشرق" يرى
المؤلف أن هم ما يميز الموسيقى الشرقية هو ذلك الاستقرار والرسوخ والجمود الذي
يدعو للدهشة رغم السرعة الهائلة التي تطورت بها الموسيقى الغربية في الألف سنة الأخيرة
من الأورجانوم البسيط حتى بيتهوفن ثم إلى أساليب شونبيرج Schionberg،
وأول اختلاف يلفت النظر هو انعدام الآلات ذات لوحات المفاتيح في موسيقى الشرق

ولا يرى في ذلك غرابة ، حيث إنها موسيقى مؤسسة على اللحن المفرد المونوفوني Monophonic أما امتياز الشرق فكان في عالم الطبول. وكان الفصل الثالث بعنوان "اليونان والرومان" وأهم ما فيه أن أفلاطون قد أوصى (كما أوصى كونفوشيوس من قبله بمائة عام في الصين) بأن تقام الدولة المثالية على الموسيقى. وقد استقى اليونانيون نظريتهم "الإيثوس Ethos" الموسيقى من الشرق، ورأوا أن هناك ارتباطا بين كواكب معينة وبين نماذج لحنية خاصة، وأن الموسيقى ترتبط بالتأثير الخلقى الذي تضيفه على الإنسان، فهناك علاقة نفسية وفسيولوجية مباشرة بين الموسيقى والشخصية. وقد اعتبرت الموسيقى من أهم فروع التعليم، إلا أنه لم يصلنا من الموسيقى اليونانية القديمة إلا شذرات مبعثرة فلم يكن هناك تدوين. وفي الفصل الرابع بعنوان "مطلع العصور الوسطى" حتى عام ١٠٠٠ ميلادية يذكر زاكس أن الشعب المسيحي الأول قد تكون داخل المعبد اليهودي واحتفظ بالعريف اليهودي في شخص مرتل المزامير في الكنيسة كما اقتبست المسيحية الأولى صلواتها من مزامير العبرانيين. وقد أثبت العلماء أن عددًا لا بأس به من الأخان الكاثوليكية ما زال يعيش حتى اليوم في طقوس اليهود الشرفيين الذين فقدوا الصلة بفسادهم بعد نفهم إلى بابل، ثم عاشوا في بيئة وثنية ثم إسلامية فيما بعد وانقطعت كل صلة لهم بالجماعات المسيحية. وكانت الموسيقى المسيحية القديمة كلها غائية وكان التدوين مبنيًا على الرموز "نيوميس Neumes" من الكلمة اليونانية Neuma بمعنى إشارة. إلا أنه كان عاجزًا عن تدوين الطبقات الصوتية أو القيم الزمنية. وتتميز العصر بظهور الإنشاد الجريجورياني المستمد من مصادر شرقية والصيغة البوليفونية المعروفة بالأورجانوم Organum. وأما الفصل

الخامس "عصر الرومانسك (١٠٠٠-١١٥٠)" فقد اكتملت فيه أجزاء القداس عندما أضيفت الجلوريا Gloria (المجد للرب في الأعلى) والكريدو Credo (قانون الإيمان) وفيه أضاف الفنانون الرهبان ألحانا ظلت باقية حتى اليوم. وفي هذا العصر عرفت أوروبا فن التدوين على يد جويدو الذي أدخل الغناء الصولفائي Solmisatio الشرقى. وفي الفصل السادس "العصر القوطى الأول والوسيط" كانت أغاني التروبادور والتروفير في القرن الحادى عشر هى النقلة الحاسمة للموسيقى الدنيوية فى مواجهة الموسيقى الكنسية، وتلاها ظهور طوائف المينيزجر فى ألمانيا، ثم كانت طوائف المينستريلى من الشعراء المغنيين، وكان الراحل حسين فوزى يسميهم "الأدبائية" وهم عماد حفلات التتويج وأفراح الأمراء والأعياد الكنسية. وفى ذلك الفصل ذكر المؤلف تعدد موسيقى الآلات وبدايات ظهورها كفن مستقل. وعن طريق الأندلس دخل العود إلى الموسيقى الغربية، ورحبت أوروبا بالسنتور المصرى (جد القانون الحالى). وهو ما طوره الغرب ليصبح فيما بعد الهاربسيكود والبيانو. وفى ذلك العصر كان العالم الإسلامى وثيق الاتصال بالغرب عن طريق الحروب الصليبية والفتح الإسلامى لإسبانيا وصقلية ومنه جاءت المزامير. الأوبوا والأبواق (الترومبيت) ويرى المؤلف أن الإسلام هو الذى أهدى إلى العالم المسيحى الطبول الحربية العادية والدف وآلة التمان (طبول القدور) المهمة فى الأوركسترا. أما الآلة الوترية الرئيسية فى ذلك العصر فكانت الفييل Viel أو الفيذل Fiddle (ربابة الإنجليز) ومنها انحدرت الفيولا والفيولينا وسائر أعضاء العائلة الوترية. وقد حدث تطور فى التدوين وفى الموسيقى البوليفونية وتفرغ الأورجانوم إلى الموتيت الذى أصبح أهم الصيغ البوليفونية فى القرن الثالث عشر. وفى الفصل السابع بعنوان

"العصر القوطي المتأخر (١٣٠٠-١٤٠٠)" وفيه أخذت الموسيقى تتحرر بقوة من رتبة الكنيسة وظهر الفرنسي فيليب دي فيتري Philippe de Vitry (١٢٩١-١٣٦١) ليعلن عن ظهور الفن الجديد Ars Nova (أرس نوفا) ويأتى بصيغ دنيوية جديدة. وكان مؤلفو الأرس نوفا الفرنسيون هم الآباء الروحيون للموسيقى الإيطالية الجديدة وهكذا ظهر المادريجال البوليفوني وتنوعت الرقصات، وشهد العصر ابتداء لوحات المفاتيح Keyboards وظهر أفذاذ من أمثال جيوم دي ماشو Guillaume de Machaut (١٣٠٠-١٣٧٧)، وفرانشيسكو لاندينو Francesco Landino (١٣٢٥-١٣٩٧) كما ظهرت آلات الكلافيكورد والهاريسيكورد، وتطور التدوين الذى أصبح أكثر دقة ودخلت القيم الزمنية الصغيرة مع اتساع مجال التعبير الإيقاعى. وكان الفصل الثامن هو عصر جيوم دوفاي Guillaume Dufay (١٤٠٠-١٤٧٤) وهو عصر النهضة فى كل الفنون وفيه ظهرت أغاني خفيفة الطابع بشكل يدعو للدهشة وحدث مزج بين الموسيقى الدينية والدنيوية وظهرت صبغة التنويعات Variation form وأخذت الموسيقى تخرج شيئاً فشيئاً عن القوالب الصارمة، وأصبحت الآلات الموسيقية أكثر تألفاً وتقارباً فى أصواتها، وحدث تحول حاسم فى الانتقال من تدوين العصور الوسطى إلى التدوين الحديث وظهرت طرق التدوين الجدولى Tablature (حروف أبجدية للنوتات)، وقد ظل مستخدماً حتى عصر باخ، وفى عام ١٤٥٧ تعرفت أوروبا على الطبول الكبيرة والتباني (أو الطنبال) التى كان فرسان المماليك فى مصر قد نقلوها من بلادهم (أمير طبلخانة — الأمير الذى كان من حقه أن تعزف بياض الطبول) وقد عرفتها أوروبا عن طريق بولندا. وعنوان الفصل التاسع عصر أوكيجيم

Okeghem (١٤٣٠-١٤٩٥) الذى تتلمذ على دوفاي وبرغ فى وضع مؤلفات دينية كبرى فى أسلوب بوليفونى متدفق جياش العاطفة مع كثافة هارمونية. وتطور الموتيف تطورا كبيرا وأصبح يكتب لأربعة أصوات. وفى ذلك العصر اخترعت لوحة المفاتيح ذات الدواسات **Pedal Keyboard** للأرغن وظهر أول تعديل فى سلام لوحات المفاتيح. وعن طريق الطباعة الموسيقية ودور النشر دخلت الموسيقى مرحلة جديدة تماما من مراحل تطورها. وجاء الفصل العاشر يحمل اسم جوسكان دى بريه **Josquin des Pres** (١٤٥٠-١٥٢١) البلجيكي وتلميذ أوكيجيم، وقد جدد فى البوليفونية بحيث اعتبرت موسيقاه الحد الفاصل بين العصور الوسطى وما تلاها من عصور فى الموسيقى. وكان لوثر المصلح الدينى شديد الإعجاب بجوسكان، وقد حدث اهتمام واضح بالموسيقى الكورالية، وتوالى ابتكار صيغ الموسيقى الآلية المستقلة عن صيغ الموسيقى الغنائية مثل الريتشر كارى **Ricercare** كما تطورت الموسيقى الراقصة ولعب العود دورا متزايدا الأهمية واستقرت عائلة الوترية فى شكل الفيولا دابراتشيو (فيولا الذراع) **Viola da Braccio**، والفيولا داجامبا (فيولا الساق) **Viola da Gamba**، وتقدمت طباعة الموسيقى أيضاً. والفصل الحادى عشر هو عصر جومبير **Gombert** (١٥٠٠ - ١٥٥٥) الهولندى وفيليرت **Villaert** (توفى عام ١٥٦٢) الفلمنكى، وفيه تعدد الكورس وتزايد عدد الأصوات فى المؤلفات البوليفونية، كما تغير أسلوب المادريجال الذى زاد تعقيد كتابته البوليفونية (خمسة أصوات) وبلغت موسيقى الآلات قدرا كبيرا من الأهمية ووضعت الكتب التى توضح أساليب عزفها (الميتود) وشيئا فشيئا أخذ المفهوم الكونترابونطى يفسح المجال للمفهوم الهارمونى وأخذت المقامات

الكنيسة تتوارى أمام المقامين الكبير (الماجير) والصغير (المينور). وأما الفصل الثاني عشر، وهو عصر باليسترينا Palestrina (١٥٢٥ - ١٥٩٤) ولاسو (لاسوس) Lassus (١٥٣٠ - ١٥٩٤) فقد عرض فيه المؤلف لعصر الباروك الذى واکب حياة هذين القطبين الكبيرين، وكيف بدأ الابتعاد عن الأسلوب البوليفوني، وترجع شهرة باليسترينا إلى أسلوبه الغنائى الذى عرف باسمه ومازالت أعماله الغزيرة من قداسات وموتيتات وأوراد ومزامير باقية في تراث الموسيقى الكاثوليكية داخل الكنيسة وخارجها كمثل عليا للصفاء والنقاء وقوة البيان مع البساطة. ويشير المؤلف هنا إلى أن من المتناقضات الغريبة أن أوائل الفنانين الكبار الذين شاركوا في الردة عن الكونترابونت كغاية في حد ذاته كانوا هم أنفسهم أعظم أساطين الكونترابونت (ويعنى هنا باليسترينا ولاسوس) إلا أن فن باليسترينا امتاز بالتألفات الرصينة الأثرية والخطوط اللحنية البسيطة في مظهر جليل، إلى جانب أن مغني باليسترينا قد اشتهروا بمهارتهم في تحويل الخطوط اللحنية البسيطة إلى سيل من الزخارف والحليات اللحنية، أما لاسوس فكان هو الآخر غزير الإنتاج. وفي ذلك العصر امتد التحيز ضد البوليفونية وتعقيدها من الموسيقى الدينية إلى الموسيقى الدنيوية أيضًا، وتبلور ذلك في الموسيقى الإيطالية في صورة ما عرف بالكانزونتا والباليتو والماردنجال المنفرد وغناء الرستيتانيف **Recitative** المونودى (أى التلاوة المنغمة لحظ لحن منفرد) وامتد ذلك إلى الفرنسيين والإنجليز أيضًا، وظهرت مقطوعات أكثر تحررًا مثل "الكابريتشى" (التروات) والفانتازيات، وقد ساهم الإنجليز في ذلك العصر في تطوير موسيقى الآلات (الكونسورت Consort) وموسيقى حقيقية للهاريكورد تحررت من صرامة البوليفونية واستفادت من الإمكانيات العديدة للوحة

المفاتيح. وكان الرستياتيف هو العمل الثورى الحق الذى أتمه ذلك العصر. (فلورنسا وجماعة الكاميراتا مع تبلور فكرة الباص المستمر Thorough bass) مع تطور حثيث فى أساليب التدوين أيضاً. وكان الفصل الثالث عشر هو عصر مونتفردى Montverdi (١٥٦٧ - ١٦٤٣) وشوتس Schutz (١٥٨٥ - ١٦٧٢). وفى ذلك العصر أخذ المسرح الغنائى يتطور على يد مونتفردى الإيطالى الذى تجاهل البوليفونية فى أسلوب عرف بالأسلوب التصويرى Stile Rappresentativo وظهرت أوبرات ذلك الرائد إيداناً بميلاد عصر الأوبرا والدراما الموسيقية، أما على محور موسيقى الآلات، فقد ظهر اصطلاح سوناتا فى النصف الأول من القرن ١٧، وهى الصيغة التى ميزت عصر الباروك. وكان هنريك شوتس أعظم موسيقى أنجبته ألمانيا فى القرن السابع عشر، والذى خلف إنتاجاً هائلاً من الموسيقى. وأطلق زاكس على الفصل الرابع عشر عصر كاريسيى Carissimi (١٦٠٥ - ١٦٧٤) الذى يعود إليه فضل تطوير المسرح الغنائى وصيغة الأوراتوريو كما نعرفها فى العصر الحديث مع تطوير أداء الكورس، وكان أسلوبه غاية فى البساطة ويمتاز بالباص والهارمونيات البدائية. وظهرت الكانتاتا الجديدة كصيغة غنائية صغيرة للأوراتوريو، وقد ارتقى بها كاريسيى ودعم صيغتها، ولكن دون كورس (ظهر ذلك فيما بعد عند باخ). وفى موسيقى الآلات كان الكونشرتو هو الإضافة الكبرى لإيطاليا. وظهرت أسماء كبرى فى التأليف للآلات مثل شامبونير Chambonnières (١٦٠٠ - ١٦٧٠) عازف الهاربسكورد الخاص بلويس الرابع عشر، أما ماثيو لوك M. Locke (١٦٣٠ - ١٦٧٧) فقد عمل فى بلاط الملك شارل الثانى، وقد كتب متابعات رائدة للآلات، وهى مؤلفات موسيقية تتكون من موسيقى

راقصة كالألماند والكورانت والجيج والساراباند. وتحسنت الآلات تحسناً ملموساً ورحبت فرنسا بالقيولينا وتكون أهم أوركسترا في بلاط لويس الرابع عشر (لولي Lully) تحت اسم فيولينات الملك الرابع والعشرين، كما كان العصر عصرًا ذهبيًا للعود في فرنسا (وتحولوا عنه إلى الجيتار فيما بعد) واتخذت المخطوطات والمطبوعات الموسيقية شكل النوتات المألوفة لنا في العصر الحديث (ونفس القيم الزمنية). وفي الفصل الخامس عشر وهو عصر لولي Lully (١٦٥٨ - ١٦٩٥) وبيرسل Percell (١٦٥٨ - ١٦٩٥) ذكر المؤلف أن الجزء الأخير من القرن السابع عشر كان وقفًا على الإيطاليين والفرنسيين والإنجليز، فبدأ الفرنسيون يصدرون عازقي الأوركسترا، وأخذ الإيطاليون يصدرون مؤلفيهم وقوادهم ومغنيهم على كل بلاطات أوروبا تقريبًا. ولم تعد الدراما الموسيقية وقفًا أو احتكارًا للأوبرا البندقية، بل ظهر في نابولي أيضًا أسلوب أوبرالي جديد على يد سكارلاتي Scarlati (١٦٥٨ - ١٧٢٥) الذي لحن ما لا يقل عن مائة وخمسين أوبرا، وأخذ الرستياتيف يفقد طابعه بالتدريج بعد أن كان العمود الفقري للأوبرا في وقت ما، وتحول إلى ما عرف بالرستياتيف الجفاف Reciataivo Secco هو أسلوب سرد كلامي تصاحبه تآلفات روتينية على آلة الهاربسيكورد. وترك الحبل على الغارب للمغنيين الذين فرضوا سطوتهم على قواد الأوركسترا والمؤلفين أنفسهم وقد احتل الإنجليز. بمؤلفهم العظيم بيرسل مؤلف البلاط الملكي وأشهر الموسيقيين جميعًا. أما في فرنسا فلم تكن الأوبرا فيها على نفس المستوى، إلا أن لولي لاقى نجاحًا منقطع النظير بسبب بليهاته وأوبراته، حيث أعاد للأوركسترا مكانته بفضل اهتمامه بموسيقى الآلات. وهكذا استعادت الأوبرا الفرنسية مكانتها وتألفت رقصة المينويت بخطواتها الأنيقة

وأصبحت أهم رقصات ذلك العصر بفضل لوللى وكانت المتابعة (السويت) هى المستودع الرئيسى للرقصات. وفي هذا العصر أيضاً ابتكرت إيطاليا صيغة الكونسرتو جروسو (الكبير)، كما حدثت تطورات مهمة فى الآلات الموسيقية كالفلوت والأربوا والكلارينت وتغيرت أحجام بعض الآلات الوترية وتقدمت رموز التدوين أيضاً. وتتميز

الفصل السادس عشر، عصر باخ Bach (١٦٨٥-١٧٥٠) ورامو Ramau (١٦٨٣-١٧٦٤) بأنه كان ختاماً مجيداً للتقاليد القديمة على يد باخ ومعاصره هيندل Händel (١٦٨٥-١٧٥٩) أما سكارلاتى ورامو فقد تحررا من القيود التى فرضها الماضى ومهدا طريق المستقبل. ويرى المؤلف أن باخ الكبير لم يكن رائداً، ولكنه كان القمة الضخمة التى توجت عدة قرون من الحيوية الموسيقية، فعلى يديه بلغت اللغة البوليفونية ذروتها. وقد تطابقت تلك الذروة مع القمة النهائية للعصر الباروكى فى ألمانيا، وأهم صفات باخ هى ذلك الاستغراق الصوفى فى أشياء تعلو على الإدراك العقلى. وتشير بعض ملامح أسلوبه إلى طريق المستقبل، وقد ملأت مؤلفاته الغزيرة سبعة وأربعين مجلداً، وهى تغطى كل الإنجازات والقوالب التى عرفها عصره. ونوه المؤلف بالآلات التى ورد ذكرها فى مدونات باخ الأوركسترالية، وقد اندثرت الآن. أما معاصره الكبير هيندل فقد كتبت الأوراتوريات الإنجليزية لاسمه الخلود، وأداء تلك الأوراتوريات الضخمة مثل: المسيح (١٧٤٢) وشاؤول (١٧٢٨) ويهوذا المكابى ١٧٤٦ كان من أوائل نماذج الأداء الجماعى الضخم بالمعنى الذى شاع بعد ذلك فى المهرجانات الموسيقية فى القرن التاسع عشر، ويعتبر رامو زعيم الموسيقيين فى فرنسا فى ذلك العصر، وقد ابتعد عن خفة الروكوكو وسبق عصره. ويرى المؤلف أن تأثير رامو الكبير فى الأجيال التالية

إنما يرجع إلى دراسته الشهيرة عن الهارمونية *Traité de l'Harmonie* (وعلى نحو خاص برليوز) وأهم وأخصب اختراع لذلك العصر هو آلة الجرافيشيمبالو، والتي تطورت فيما بعد إلى البيانو، كما أن الأوركسترات بدأت تجديداً ليس له نظير من قبل وهو ذلك التدرج في شدة الصوت، والذي أصبح من المسلمات في القرن ١٩ للإثارة المشاعر، وهو بداية تطوير الأسلوب السيمفوني. والفصل السابع عشر كان عصر هايدن *Haydn* (١٧٣٢-١٨٠٧) وموتسارت *Mozart* (١٧٥٦-١٧٩١)، وفيه يقول المؤلف إن التيارات الجديدة كانت قد بلغت مرحلة النضج في كل ميادين الفن عند وفاة باخ الكبير في عام ١٧٥٠. وفي ذلك العصر ظهر جلوك *Gluck* (١٧١٤-١٧٨٧) مصلح الأوبرا العظيم الذي ابتعد بما عن النموذج النابوليّاني وجعل السيادة للروح الدرامية؛ إذ كان المغنيون يشوهون الألحان في زخرفة فارغة. وقد أثارت أوبراته جدلاً كبيراً وكان لها أنصارها في مواجهة الابتذال هو ما عرف باسم حرب المهرجين *Guerre des Bouffions*، إلا أن الانتصار كان لحليف الدراما الموسيقية في النهاية، وهو ما ظهر بجلاء على يد فاجنر فيما بعد. وفي ذلك العصر أخذت مؤلفات البيانو وغيرها من الصيغ الآلية الأخرى تغزو آفاقاً لم تكن تخطر على البال من قبل، وكانت الصوناتة هي الصيغة الرئيسية التي شملت موسيقى الحجرة والسيمفونية والكونشرتو. وكانت مؤلفات هايدن في مجال موسيقى الآلات، قد وضعت كأبرز عباقرة العصر، وكانت انتقاله إلى فيينا (من المجر) يمثل تغييراً حاسماً في الحياة الموسيقية، حيث كتب سيمفونيات خالدة. أما فولفغانج موتسارت فقد قاد هذا العصر اللامع إلى قمته. ونوه المؤلف بأن موتسارت لم يعط لمؤلفاته أرقاماً متسلسلة *Opus Numbers* أما

ترقيمها السائد الآن، والذي يسبقه حرف K فيشير إلى أرقام الفهرس الذى وضعه العلامة لودفيج كوخل L. Koechel عام ١٨٦٣، والذي يقلب صفحات المجلد الضخم المحتوى على قائمة كوخل ليحد أمامه إنتاجاً مذهلاً لا يعقل أنه أنجز في تلك الحياة القصيرة، ولكن موتسارت كان ظاهرة لم تتكرر في تاريخ النغم كما هو معروف. ثم تلاه الفصل الثامن عشر - عصر بيتهوفن Beethoven (١٧٧٠-١٨٢٧) وشوبرت Schubert (١٧٩٧-١٧٢٨) يضم أشهر الأسماء في تاريخ موسيقى الحضارة الغربية. ويذكر الكتاب أنه بوصول بيتهوفن إلى فيينا عاصمة العالم الموسيقى الجديد ومقر هايدن وموتسارت، بدأت صفحة جديدة في تاريخ الموسيقى برمته، وفتحت له بيوت الأرستقراطيين الرعاة من محبي الموسيقى عندما أدركوا عبقريته. ولم يسبق لمؤلف موسيقى قبل بيتهوفن أن يكتب ما تملئ حليته الضرورة الإبداعية، ولم يسمح لأى مفهوم خارج عن الموسيقى بأن يعوق المنطق الداخلى للموسيقى؛ ولذا اتجه اتجاهات مغايرة لأسلافه متعدداً كل الحدود، ومن ثم فقد كان إماماً للدروماتيكين من بعده. ويرى زاكس أنه من العسير، إن لم يكن مستحيلاً، أن يخص بالذكر أعمالاً معينة يعتبرها أهم وأجمل ما في نتاج ذلك العبقرى الفذ، ويبين لنا كيف أثرت البذور التي غرسها هايدن أنضج وأكمل ثمارها في سيمفونيات بيتهوفن. وقد تطرق الفصل إلى إنجازات فيبر Weber (١٧٨٦-١٨٢٦) مصلح الأوبرا العظيم، والذي مهد الطريق لفاجنر، وأتى على ذكر شوبرت تلك الشعلة الإلهية كما قال عنه بيتهوفن، والتي كانت حياته قصيرة قصراً مفاجئاً رغم ذلك فقد ترك أكثر من ٦٠٠ أغنية من روائع النغم في لغة موسيقية رفيعة إلى جانب تسع سيمفونيات، ومجموعة كبيرة من موسيقى الحجرة. وفي ذلك

العصر تزايد الشغف بالضخامة الصوتية فتم تدعيم الأوركسترا وتطوير البيانو تطويراً كبيراً. وأصبح جهاز الميترونوم زميلاً لا يستغنى عنه المؤلفون والعازفون لضبط السرعة للوحدات الزمنية. والفصل التاسع عشر بعنوان عصر مندلسون Mendelsohn (١٨٠٩ - ١٨٤٧) وشومان Schumann (١٨١٠ - ١٨٥٦) وبرليوز Perlioz (١٨٠٢ - ١٨٦٩) هو قرن الرومانتيكية في الموسيقى بحق، ويرجع الفضل لمندلسون في إحياء فن باخ الكبير. وكان شومان شاعر الرومانتيكية المضطرب الحالم في موسيقاه للبيانو التي اتسمت بطابع عاطفي مكثف. أما برليوز فقد أحدث ثورة في عالم الكتابة للأوركسترا. وهكذا برزت الرومانتيكية على الساحة وكان شوبان Chopin (١٨١٠-١٨٤٩) يعبر عن نفسه من خلال المقطوعات الصغيرة كالليليات، Nocturnes، والفالسات والمازوكات، وفي ذلك العصر تطور الأرغن تطوراً كبيراً وظهر قادة الأوركسترا الأفاضل والعازفين الصناع (الفيرتيوزو Virtuoso)، وظهر فلوت بوم Böhm الذي أصبح عماد الأوركسترا مع آلات الكلارينيت والأوبرا المطورة. وقد أطلق زاكس على الفصل العشرين عصر فاجنر Wagner (١٨١٣-١٨٨٣) وبراهمز Brahms (١٨٣٣-١٨٩٦) وفي ذلك العصر كانت الحركة الرومانتيكية في أوجها، وكان فاجنر هو الرجل الذي قهر الأوبرا القديمة المشطورة إلى وحدات غنائية منفصلة، وبلغ بها الذروة في دراماته الموسيقية التي حول بها دفعة الفن الأوبرالي تماماً، وعند فاجنر كان الأوركسترا جهازاً عملاقاً حاملاً للقوى التعبيرية بصورة لا نظير لها من قبل، لا تقتصر مهمته على مجرد المصاحبة بل أخذ يلعب دوراً درامياً في توكيد الحركة المسرحية وتعميقها وينتقل للمشاهد ما يعجز النص عن قوله، وكان أساس تلك اللغة

الموسيقية الفريدة ما أطلق عليه الدال leitmotiv وهو عبارة عن موتيفة أو لحن مختصر يكون ذا طابع وصفى ومغزى خاص، وهو يتبع المسرحية في حركتها الداخلية والخارجية، كما يتبع الفقرات السردية والانفجارات العاطفية، وعلى حد قول المؤلف كأنها الرسول الذى لا يغفل والحاضر الذى لا يغيب. وكان فرانز ليست Franz Liszt (١٨١١-١٨٨٦) عازف البيانو الأسطوري والمؤلف الموسيقى الشهير أقرب أصدقاء فاجنر (ووالد زوجته الثانية)، كما كان براهمز أقوى نقيض لفاجنر وليست [زبروكنر Bruckner (١٨٢٤-١٩٩٦)]، فقد تجاهل الصيغ الغنائية ووجه اهتمامه لإبداع قمم سيمفونية شاحخة أخضعها للصيغ الكلاسيكية الصارمة مثل بيتهوفن رغم عاطفيته الفياضة، وعموما فقد كان القرن التاسع عصرًا حافلًا بالمتناقضات واستطاع أن يضم أساليب متنافرة وصهرها كلها في بوتقة الرومانتيكية، ومن أهم أحداثه ظهور الحركات القومية في الموسيقى، وبدأت روسيا فيما عرف باسم الخمسة الكبار وهم بلاكيريف، وكوي Cui ، وكورساكوف، وبورودين، وموسورجسكى والآخر كان أكثرهم أصالة وموهبة وهو صاحب الأوبرا الشهيرة بوريjs جودونوف. والفصل الحادى والعشرون بعنوان عصر ديوسى Debussy (١٨٦٢-١٩١٨) وشتراوس Strauss (١٨٦٤-١٩٤٩) وفيه شهد مطلع القرن العشرين تضارب الرومانتيكية المتأخرة مع التيارات الجديدة في الموسيقى كالواقعية، والتأثيرية، والتعبيرية وكان جوستاف مالر Gustav Mahler (١٨٦٠-١٩١١) الممثل الحقيقى للرومانتيكية المتأخرة، وهو ظاهرة فريدة في تاريخ الموسيقى، فقد كان قائدًا فذا للأوركسترا ومؤلفًا طليعيًا ومديرًا ناجحًا وهو صاحب أنشودة الأرض المشهورة إلى جانب تسع

سيمفونيات، أما جان سبيلوس (١٨٦٥-١٩٥٧) فكان يعكس روح فنلندا في سبع سيمفونيات ذات أصالة وعدد من القصائد السيمفونية. وأهم ما جاء به ذلك العصر هو ظهور مذهب التأثرية في الموسيقى وحمل لواءها ديوسى الذى كان شديد الإعجاب بفاجنر إلا أنه آمن بأن الموسيقى — والموسيقى الفرنسية بالذات يجب أن تدير ظهرها يجب أنت تدير ظهرها لفاجنر، لكى تختط لنفسها طريق المستقبل، وقد استخدم ديوسى سلام جديدة لموسيقاه وتأثر بموسيقى الشرق وسلم الساندرو (إندونيسيا)، وتخلص من الوظائف العضوية لدرجات السلم العادى لإحداث الغمام والضباب التأثرية المطلوب ومثل فرنسا موسيقيا في ذلك الأسلوب أيضا موريس رافيل M.Ravel (١٨٧٥-١٩٣٧) إلا أنه كان أميل للزعة الخطية من ديوسى وأقرب للكلاسيكية، وقد امتدت التأثرية إلى إيطاليا أيضا [ريسبيجي Respighi (١٨٧٩-١٩٣٦)]، وفي إسبانيا في موسيقى ومانويل دى فاي Manuel de Falla (١٨٧٦-١٩٤٦)، وفي إنجلترا كان هناك فريدريك ديليوس F.Delius (١٨٦٢-١٩٣٤). أما ريتشارد شتراوس فكان أبرز هؤلاء الفنانين جميعاً، وكانت موسيقاه توليفة ناجحة من الرومانتيكية والتأثرية والتعبيرية، وقد لاقى موجات عاصفة من النقد لأنه أشد مؤلفى عصره نشاطاً وتورية وتخطيطاً للقواعد، وقد ترك تراثاً أوبرالياً غزيراً (حوالى ١٥ أوبرا) ويعتبر من فناني المستقبلية Futurism الرواد. وحمل الفصل الثانى والعشرون والأخير اسمين لثنائى كبير من المؤلفين الطليعيين آثار جديلاً لم تتوقف أصدائهم حتى الآن وهما أرنولد شينبرج A. Schoenberg (١٨٧٤-١٩٥١)، وإيجور سترافنسكى I. Stravinsky (١٨٨١-١٩٧١). تميز هذا العصر كما يدعى المؤلف بوجود هوة بين المؤلف الموسيقى

وجمهور المستمعين، وبين الموسيقى واجتماع. وقد حاول الكثيرون من مؤلفي للموسيقى أن يملأوا الفجوة بين العرض والطلب بخدوهم شعور أليم بأنهم يعملون في فراغ، وقد كانت طريقتهم في ملء تلك الفجوة هي إدخال عناصر مألوفة ذارجة في موسيقاهم، أو على العكس بالملاءمة بين الموسيقى الرفيعة وبين إمكانيات الأطفال وغير المتخصصين، وهناك أمثلة له فيما عرف باسم موسيقى الاستعمال العادى عند هيندميث Hindemith وبروكوفيف Prokofiev. وفي هذا العصر ظهر الفونوغراف الذى حرر الموسيقى تحريراً كاملاً من الإمكانيات المحدودة لضرورة ارتياد قاعة الكونسير لحضور العرض الحى، كما كان له الفضل في تقريب الشقة بين موسيقى العصور الماضية وبين المستمعين للحدثين، وهكذا أصبحت أسطوانة الفونوغراف في صورتها الأخيرة من أهم القوى في ميدان الثقافة والمتعة الموسيقية؛ حيث أمكن انتشار الموسيقى على نطاق لا تحده حدود.

ولم يطرأ في ذلك العصر تحديدات مهمة على الآلات الموسيقية، إلا أن الآلات الإلكترونية ظهرت للمرة الأولى. وبالطبع كان شوينبيرج وسترافسكى هما أكبر عالمين في القرن العشرين وارتبط اسم الأول بالأسلوب الاثنى عشرى، والذى يظل حتى الآن دون القاعدة العريضة من محبى الموسيقى، وكذا سترافسكى الذى لم تكن فيه ذرة من الرومانتيكية قد انشق عن القواعد الهارمونية التى ظلت مستقرة على مدى أربعة قرون وحفلت موسيقاه بتعدد المقامات والإيقاعات والتنافرات. ويقول زاكس في ختام كتابه أنه يلاحظ في شىء من الخدع أن المؤلفين الجدد مختلفون تماماً وأن من العسير تحديد مكانهم في عالم الموسيقى... ويستدرك قائلاً: إن هذا الفن العظيم الحاضر في يومنا

وأمسنا وغدنا، لابد أن تتعرض أهدافه وطبيعته للتغيير طبقاً لصرامة قانون التحول في الإنسان والمجتمع ... سواء أعجبنا مذاهبها المؤسسة على المقامات التقليدية أو اللامقامية ... ويفسر لنا ذلك أن المقياس الحقيقي للموسيقى الجيدة لا يمكن أبداً أن يكون بالتزام مبادئ وذوق الأمس ... والحكم في النهاية هي الشخصية الموهوبة والصنعة الموسيقية الممتازة.

بقيت كلمة واجبة في ذكرى حسين فوزى (١١ يوليو ١٩٠٠ - ٢٠ أغسطس ١٨٨٦) ذلك الأستاذ والمعلم والكاتب والفنان. فقد ترك في حياة مصر الموسيقية بصمة لا تنسى، حيث أثرى بدافع من جهده الشخصي وبروح وثابة تنويرية، حركة التأليف والترجمة للموسيقى الرفيعة في العالم العربي بشكل غير مسبوق، وسوف يذكر التاريخ أنه ألف أول كتاب بالعربية عن الموسيقى السيمفونية (صدر عن دار المعارف عام ١٩٥٠) وكان له فضل إرساء قواعد نخضة شاملة في مجال تذوق الموسيقى الرفيعة، ولعل هذا الكتاب وغيره مما راجعها الراحل الكبير أو أوصى بترجمتها أو تأليفها، تكون نواة لنهضة شاملة في مصرنا العزيزة.

حسام الدين زكريا

المشركون في هذا الكتاب

المؤلف : كورت زاكس

ولد كورت زاكس ببرلين سنة ١٨٨١ وتوفي في نيويورك سنة ١٩٥٩ .
بدأ حياته العلمية دارسا لتاريخ الفن التشكيلي ثم تخصص في الموسيقى ففنا
وصنعة وبحنا تاريخيا ، فهو يعد من كبار علماء الموسيقى الألمان .

عمل أستاذا لتاريخ الموسيقى بجامعة برلين ، ثم غادر ألمانيا إلى فرنسا
ولبث فيها من سنة ١٩٣٩ ، وهاجر منها إلى الولايات المتحدة الأمريكية
وتجنس هناك بالجنسية الأمريكية . وفي فرنسا والولايات المتحدة واصل
البحث وتأليف الكتب . عمل أستاذا بجامعة نيويورك حتى سنة ١٩٥١
وانتقل بعدها إلى جامعة كولومبيا . اشترك مع العلامة الألماني اريك فون
هوربوستل في إصدار « التصنيف العلمي للآلات الموسيقية » .

ومن كتب زاكس المشهورة ، كتابه عن آلات الموسيقى الهندية
والإندونيسية (١٩١٥) و « مصر الفرعونية » (١٩٢٠) وعن علم الآلات
الموسيقية في أوروبا (١٩٢٠) . وقد انصرف في شيخوخته إلى إصدار كتب
الثقافة العامة في الموسيقى ، أهمها كتاباه « كومنولث الفن » و « نشأة الموسيقى
في العالم القديم » .

المترجم : الدكتورة سمحة الخولي

تخرجت في المعهد العالي للتربية الموسيقية سنة ١٩٥١ ثم أوفدت في
بعثة إلى الخارج لدراسة الموسيقى لمدة ثلاث سنوات . حصلت على شهادة
الأكاديمية الملكية للموسيقى بلندن وعلى درجة الدكتوراه من جامعة أدنبره
في تاريخ الموسيقى . اشتغلت بالتدريس بمعهد التربية الموسيقية للمعلمات
ثم بالمعهد القومي العالي للموسيقى (الكونسرفتوار) حيث تعمل الآن أستاذة
مساعدة للتاريخ والتحليل الموسيقي .

انتخبت عضوا بمجلس إدارة الجمعية الدولية للتربية الموسيقية في سنة ١٩٥٨ وهي إحدى جمعيات المجلس الدولي للموسيقى . حصلت على الجائزة الأولى في مسابقة لوزارة التربية والتعليم سنة ١٩٥٨ عن كتاب « التربية الموسيقية » . وقد نشرت لها عدة مقالات ودراسات في التاريخ والنقد والتربية الموسيقية ، كما قدمت لها بعض الأحاديث في الإذاعة . حصلت على جائزة وزارة الثقافة والإرشاد القومي في النقد الموسيقي سنة ١٩٦٢ . قامت بترجمة كتاب عن التحليل الموسيقي .

المراجع وصاحب المقدمة : الدكتور حسين فوزي

كاتب وأديب وموسيقى ، تخرج في كلية الطب وبدأ حياته العملية طبيباً ، كان منذ أوائل نشأته مشغولاً بالموسيقى والأدب فعكف على قراءة ما يصدر في هذا المجال باللغة العربية فضلاً عن الإنجليزية والفرنسية . تعلم الموسيقى على معلمى الموسيقى العرب ، كما تعلم العزف على الفيلولينة على يد معلم إيطالي من عازفي الأوبرا ، ثم على يد عازف مشهور من رجال أوبرا فيينا . أوفد في بعثة إلى فرنسا لدراسة الأحياء المائية فأتم هذه الدراسة بنجاح كما زاد من معلوماته الموسيقية والأدبية . وعند عودته عين مديراً للمعهد الأحياء المائية بالإسكندرية ، وواصل الاهتمام بالموسيقى والأدب . ولما أنشئت جامعة الإسكندرية عين عميداً لكلية العلوم بها ثم وكيلاً لتلك الجامعة .

وقع عليه الاختيار لتولى منصب وكيل وزارة الثقافة والإرشاد عند إنشاء هذه الوزارة في بداية عهد الثورة .

وهو الآن بالمعاش ، ولا يتقطع عن الكتابة في وجوه الأدب والموسيقى والاجتماع في الصحف والمجلات ، كما نشرت له طائفة من الكتب الأدبية والفنية من بينها « الموسيقى السيمفونية » و « السندباد المصري » .

مصمم الغلاف : صلاح الدين محمد فوزي

تخرج في كلية الفنون التطبيقية . يعمل مهندساً بمصنع الخزف والصيني بالإسكندرية .

محتويات الكتاب

صفحة

مقدمة بقلم الدكتور حسين فوزى	١
مقدمة الطبعة الثانية	٧
الفصل الأول : البدائيون	٩
الفصل الثاني : الشرق	٢٠
الفصل الثالث : اليونان والرومان	٤٤
الفصل الرابع : مطلع العصور الوسطى حتى سنة ١٠٠٠ ميلادية	٦٩
الفصل الخامس : عصر الرومانسك ١٠٠٠ - ١١٥٠ م	٩٦
الفصل السادس : العصر القوطى الأول والوسيط ١١٥٠ - ١٣٠٠ م	١١٣
الفصل السابع : العصر القوطى المتأخر ١٣٠٠ - ١٤٠٠ م	١٤٠
الفصل الثامن : عصر دوفاي ١٤٠٠ - ١٤٦٠ م	١٦٣
الفصل التاسع : عصر أوكيجيم ١٤٦٠ - ١٥٠٠ م	١٧٧
الفصل العاشر : عصر چوسكان ١٥٠٠ - ١٥٣٠	٢٠٠
الفصل الحادى عشر : عصر جومبير وفيليرت ١٥٣٠ - ١٥٦٤	٢٢٦
الفصل الثانى عشر : عصر بالسترينا ولاسوس ١٥٦٤ - ١٦٠٠	٢٤٧
الفصل الثالث عشر : عصر مونشردى وشوتز ١٦٠٠ - ١٦٣٠	٢٨٠
الفصل الرابع عشر : عصر كاريسيى ١٦٣٠ - ١٦٧٠	٣٠٤
الفصل الخامس عشر : عصر لوالى وپرسل ١٦٧٠ - ١٧١٠	٣٢٧
الفصل السادس عشر : عصر باخ ورامو ١٧١٠ - ١٧٥٠	٣٥٤
الفصل السابع عشر : عصر هايدن وموتسارت ١٧٥٠ - ١٧٩١	٣٨٦

صفحة

الفصل الثامن عشر : عصر بيتهوفن وشوبرت ١٧٩١ – ١٨٢٨ ...	٤١٦
الفصل التاسع عشر : عصر مندلسون وشومان وبرليوز ١٨٢٨ – ١٨٥٤ ...	٤٤٧
الفصل العشرون : عصر فاجنر وبرامز ١٨٥٤ – ١٨٨٦ ...	٤٧١
الفصل الحادى والعشرون : عصر ديبوسى وشتراوس ١٨٨٦ – ١٩٢٢ ...	٥٠٥
الفصل الثانى والعشرون : عصر شونبيرج وسترافينسكى ١٩٢٢ – ١٩٥٤ ...	٥٣٣
ملحق	٥٥١

مقدمة

بقلم

الدكتور حسين فوزى

الكتاب الذى أقدم له اليوم ، فيما وصل إليه علمى ، هو باكورة الكتب الجادة التى تترجم إلى العربية فى تاريخ الموسيقى : وبالرغم مما يظهر من حجمه فى صيغته العربية ، فهو لا يبعد من المطولات فى تاريخ هذا الفن العويص ، لسبب واضح ، وهو أن المؤلف العلامة كورت زاكس جمع فيه تاريخ الموسيقى منذ نشأة الإنسان حتى العصر الحاضر ، فناً ، وصناعة ، سواء فى ذلك صنعة التأليف ، أو صناعة الآلات الموسيقية ، وترجمة لحياة الموسيقيين ، واستعراضاً لأعمالهم .

فلانتوقن لمثل هذا « الموجز » أن يجيد ويوفق فى كل أبوابه ، وإن ألم بشتى النواحي الموسيقية . وهو إن تمكن وأسهب فى متابعة نشأة الموسيقى الغربية ، فقد اضطر إلى الاختصار كلما اقترب من العصور الحديثة : وفى ظنى أنه اعتمد على أن تاريخ الموسيقى وتطوراتها فى العصور الأخيرة ، وضعت فيه المؤلفات الكثيرة يتداولها القراء ، وهم إلى هذا يعرفون عن هذه الموسيقى غير قليل ، بطريق الاستماع إليها فى قاعات الكونسير ، ودور الأوبرا والإذاعة ، والمسجلات الآلية ، ثم بالاطلاع على تراجم عظمائها ، والتركيز على حقبات منها ، وبخاصة منذ أواخر القرن الثامن عشر ، حيث نشأت فى فيينا ، عاصمة الهابسبورج ، مدرسة الثلاثة الكبار : هايدن ، وموتسارت ، وبيتهوفن ، حتى أوائل القرن الحالى .

فنحن لانحب أن نخدع القارئ فى أمر هذا الكتاب ، ما دام قد

حاول صاحبه أن يجمع في أربعمئة صفحة من الأصل ، كل ما يتعلق بالموسيقى الغربية وأصولها في الشرق والغرب بعد أن حرص على تناول الموضوع منذ نشأة الإنسان الأول ، وأن يتكلم عن موسيقى الشرقيين .

ولا نقصد الانقص من فائدة الكتاب ، وميزته الهامة لدى المطلع العام ، فهو في الحق يحيط إحاطة تامة بما يوفى بحاجة من يشد الإلام الضروري بتاريخ موسيقى الغربيين .

إنما يعلى قدح الكتاب ، ويزداد وزنه في فصوله الخاصة بنشأة الموسيقى بعد انتشار المسيحية في أوروبا وتنظيم شئون الكنيسة الرومانية ، ثم بالنظور الذي عركته خلال القرون الوسطى وعصر النهضة «الرينسانس» ، ونشأة الأوبرا ، والكانتاتة والأوراتوريو في الفن البوليفوني ، ثم تحول البوليفونية إلى المونوفونية ، فتزواج الانثنين بعد وفاة عظماء البوليفونية ، سباستيان باخ ، وفردريك هيندل ، على أيدي عظماء قيينا . وهنا تتضح فائدة الكتاب المحققة لدارسى الموسيقى عموماً ، ولطالبي التزود بفهم أتم لهذه الموضوعات الأساسية ، ولإدراك الأصول الحضارية التي نشأ فيها جبايرة الفن الموسيقى ، ممن تولع بالاستماع إلى مصنفاتهم شتى الأمم ، عندما تبلغ مرتبة معينة من مراتب الحضارة .

وهذا التزود ضرورى في البلاد العربية ؛ إذ يكشف لنا عن السر في بلوغ هذا الفن في الغرب حد الروعة . وقد يكون لنا في ذلك عبرة وإنارة لطريق النهوض بالموسيقى العربية .

ومؤلف هذا الكتاب من كبار علماء الموسيقى^١ الألمان . وقد يدهش القارئ عندما يعرف أن لهذا العالم أنراً في حياتنا الموسيقية بمصر ، حتى قبل أن يجيء ، وزميله العلامة فون هورنبوستل ، ممثلين للرايخ الألماني في مؤتمر

الموسيقى الشرقية الذى انعقد بالقاهرة عام ١٩٣٢ . فقد تتلمذ عليه ثلاثة ممن انتفع المصريون بعلمهم وإدراكهم وتعليمهم ، وهم على التوالى : الدكتور محمود أحمد الحفنى ، رائد التربية الموسيقية فى مصر ، وجهوده فى وزارة المعارف المصرية آتت خير الثرات . والدكتورة بريجيت شيفر التى نشأت جيلا كاملا من بناتنا وأعدته لمهنة تعليم الموسيقى ، بالإضافة إلى ما قامت به من دراسة فولكلورية لموسيقى واحدة سيوة ؛ أسوة بما فعله بيلا بارطوك المجرى فى واحات الجزائر . ثم الدكتور هانس هيكممان ، منشئ جماعة « الموزيكاثيفا » بالقاهرة ، وصاحب الدراسات القيمة لموسيقى مصر الفرعونية ، وقد وفق فى جبهوده بين الحريين العالميتين ، لتهيئة جو جاد لتذوق الموسيقى وحسن الاستماع إليها .

ولد كورت زاكس ببرلين عام ١٨٨١ ، وتوفى فى نيويورك سنة ١٩٥٩ . بدأ حياته العلمية دارساً لتاريخ الفن التشكيلى ، وتحول بعد رسالة له فيه ، إلى التخصص فى الموسيقى فناً ، وصنعة ، وبحثاً تاريخياً ، فهو ، كما أسلف القول ، واحد من كبار العلم الموسيقى الذى يدين به العالم للألمان ، فيما يعرف اليوم بالموسيقولوجيا .

طرق زاكس العلوم الموسيقية بدراسة آلاتها عند بعض الشعوب غير الأوروبية . وعندما عهدت إليه جمهورية فايمار سنة ١٩١٩ برئاسة مجموعة الآلات الموسيقية القديمة ببرلين ، عمل على دراستها ، وتقويمها إلى درجة إعدادها للعزف ، وبذلك تم له وللناس فهم طريقة عملها ثم أخذ فى تبويبها تبويماً علمياً ، أشبه بما قام به العالم السويدى لينبوس فى تصنيف الأحياء . ولكورت زاكس فى هذا الباب مؤلفات جذرية يعتمد عليها الباحثون فى تاريخ الآلات الموسيقية وصلاتها بالحضارات التى نشأت فيها ، سواء فى ذلك الحضارات النامية ، أو مجرد الحياة البدائية .

واشتغل زاكس أستاذاً لتاريخ الموسيقى بجامعة برلين - حيث تتلمذ

عليه الحفنى وشيفر وهيكمان - ثم غادر ألمانيا إلى فرنسا . ولبث فيها حتى ١٩٣٩ ، وهاجر منها إلى الولايات المتحدة الأمريكية ، وتجنس هناك بالجنسية الأمريكية . وفى فرنسا والولايات المتحدة واصل البحث ، وتأليف الكتب ، وأشرف فى فرنسا على إصدار مجموعة من الأسطوانات سجلت عليها نماذج من الموسيقى القديمة ، قام بعزفها المعاصرون فى ظروف أقرب إلى ما كانت عليه فى زمانها ، حسب إرشادات زاكس وزملائه الفرنسيين المتخصصين فى دراسة الموسيقى الأوروبية القديمة .

وفى الولايات المتحدة الأمريكية عين أستاذاً بجامعة نيويورك حتى سنة ١٩٥١ ، وانتقل بعدها إلى جامعة كولومبيا . واشترك مع علامة ألماني يعرفه المشتغلون بتاريخ الموسيقى العربية « اريك فون هوربوستل » ، فى إصدار « التصنيف العلمى للآلات الموسيقية » .

ومن كتب زاكس المشهورة : كتابه عن آلات الموسيقى الهندية والإندونيسية (١٩١٥) ، ومصر الفرعونية (١٩٢٠) ، وعن علم الآلات الموسيقية فى أوروبا (١٩٢٠) .

وانصرف فى شيخوخته إلى إصدار كتب الثقافة العامة فى الموسيقى ، وهى كتب جادة ، رائجة فى العالم (الأنجلوسكسونى) ، أهمها كتابه المسمى « كومولث الفن » ، و « نشأة الموسيقى فى العالم القديم » ، ثم الكتاب الذى تقدم اليوم لترجمته .

وأحب أخيراً أن يدرك القارئ مقدار الجهود والعناء ، وتحرى الدقة ، التى بذلتها المترجمة فى نقل هذا المؤلف إلى العربية . ولا أحسبني أبالغ حين أزعّم أن الدكتوراة سمحة الحولى ، فى ترجمتها هذه ، تخطط للجيل الحاضر فى وضع أسس المصطلحات الموسيقية التى حُشد بها كتاب كورت زاكس . وإذا كنت قد خالفتها فى قليل مما ذهبت إليه ، ترجمة

للمصطلحات ، فما أحبَّ إلى نفسي أن أنوه بروح السهاحة عندها ، وهى تنحاز إلى جانبي في الأحوال النادرة التى شهدت خلافنا ، فكانت بذلك مثالا لما ينبغى أن يكون عليه التعاون بين المترجم والمراجع .

وترجمة الكتب الخاصة ، ومراجعتها ، لا تقف صعوبتها عند تحقيق المعانى ، ونقلها من لغتها الأصلية إلى العربية - وبخاصة عندما يكون المؤلف ألمانياً يكتب الإنجليزية بالروح الجرمانى - بل يتعدى ذلك إلى مطالبة المترجم بإضافة معاني الكلمات والمصطلحات إلى اللغة العربية . ويتضمن ذلك فهمها الكامل قبل اختيار اللفظ المناسب لها . فلا يكفى أبداً أن يرد اللغويون الكلمة إلى أصولها اللاتينية واليونانية ، فيترجم كلمة « فوجة » بكلمة « هروب » ، وكلمة « كروماتى » بكلمة « ملون » . وإذا بنا نقف وجهاً لوجه أمام ترجمة عجيبة لكلمة « فوجة كروماتيك » . . . هى « هروب ملون » فلست أعرف كيف يكون الهروب ملوناً . وإذا ترجمنا « صونات » بكلمة « معزوفة » ، اضطررنا إلى ترجمة « كانتات » بكلمة « أغنية » أو « نشيد » أو ما لا أدري ، « فالكانتات » مؤلف موسيقى مركب ، فيه النشيد ، والكورال ، والآريا ، فهو أى شئ سوى « أغنية » .

يجب أن يجد المترجم في أمثال هذه الحالات ، الشجاعة للمحافظة على الدقة العلمية ، مما يدفعه إلى الحرص على إبقاء المصطلحات التى تشترك فيها لغات الحضارة ، مع تطوير بسيط يقرها إلى النطق العربى . فتقول صونات ، وكانتات ، وفوجة ، وأوركسترا ، وقيولا ، ويسمى سلم أنصاف الأبعاد « السلم الكروماتى » لا « السلم الملون » (؟)

أمثلة نضربها للناس حفاً لهم على نبذ التزمّت من تحت كلام عربى مبين مؤسس على ترجمة عمياء للجذور اليونانية واللاتينية . وقديماً قال العرب في عصر حضارتهم الزاهرة : جغرافيا ، ونوتى ، ومطماطيقى : وموسيقى كما قالوا طراغوديا ، وقوموديا ، للمأساة والمهزلة . معاني ومثبات من

الكلمات « عربوها » ولم « يترجموها » عن الهندية والفارسية والإغريقية .
وختاماً ، أظن من حقى أن أشكر مؤسسة فرانكلين على قيامها بنشر
هذه الترجمة . ولا أزجى الشكر خالصاً ، وإنما لأقترح عليها ترجمة كتاب
أساسى جداً فى ثقافة الرجل المتحضر ، وهو كتاب « العلامة بول لانج »
عن « الموسيقى فى حضارة الغرب » وعندى أن هذا هو كتاب « التنوير »
الذى يجعل من تاريخ تطور الموسيقى فى الغرب تاريخاً لتطور الحضارة الغربية
كلها ، وبذلك يضع الموسيقى فى موضعها الصحيح ، فهى ركن من أركان
تلك الحضارة الشاملة التى تمثلت أغلب الحضارات السابقة علماً ، ويعيش عالم
اليوم فى ضيائها المنير .

مقدمة الطبعة الثانية

إن مؤلف هذا الكتاب ليحرص على تقديم شكره إلى أصدقائه العالمين بقسم الموسيقى في مكتبة نيويورك العامة ، على ما أولوه من معونة صادقة متصلة أثناء إعداد هذه الطبعة الثانية المنقحة (فيما يرجو) من الكتاب ، والتي أدخل عليها شيء من التطويل والتوسع ، وبخاصة في الفصول التي تناول الموسيقى منذ بداية القرن التاسع عشر . ويسره كذلك في هذا المجال أن يسجل شكره الخالص لزوجته على مساعداتها المتفانية ، كما أنه قد استفاد كثيراً من النقد الودى من بعض المدرسين ذوي الخبرة بالموضوع ، وهو قد حاول جاهداً أن يرضيهم جميعاً ، الأمر الذى انضج على مرّ الأجيال استحالته ، فإذا يصنع إذا كان نصف الناقد ينطالب بمزيد من التراجم ، ونصفهم الآخر لا يريد أية تراجم على الإطلاق ؟ وبعضهم يطالب بتناول أيسر وأبسط ، والبعض الآخر ينادى بتناول أكثر تعمقاً وتخصّصاً ، وفريق يثنى على أجزاء معينة من الكتاب ، يراها الآخرون تزيداً غير ضرورى ؟ ولما كان المؤلف حريصاً على ألا تضيق معالم شخصيته من الكتاب فهو لذلك يرجو من قرائه أن يتقبلوا الكتاب كما يقدم إليهم في طبعته الثانية بأن يدرسوا أو يتركوا من صفحاته ما يتفق مع احتياجاتهم وميولهم الفردية ، فليس هناك كتاب يمكنه إرضاء أذواق ومطالب القراء طرّاً ، اللهم إلا إذا كان هناك تطابق تام بين شخصيات القراء جميعاً ، وهو أمر غير مستحب حتى ولو كان ممكناً .

هذا وربما كان في الكتاب اختلاف في بعض الحالات بين تواريخ بعض الأعمال الموسيقية بالمقارنة بالطبعة الأولى من الكتاب أو بغيره من بعض الكتب الأخرى ، وتفسر ذلك أن هناك خمسة تواريخ تتصل بكل عمل فني ، هي : تاريخ بدء العمل ، وتاريخ الانتهاء منه ، وتاريخ الأداء الأول ، وتاريخ النشر ، وتاريخ تسجيل حق التأليف . وقد حرصت على أن أعطي هنا تاريخ إتمام المؤلف كلما أمكن ذلك .

الفصل الأول

البداييون

نظيُّ الأساطير التي تزعم أن الموسيقى هبة رحيمة من آلهة أو أبطال كرام ، وتخطئ كذلك النزعة السطحية التي تريد أن تفهم كل نمو وتفتح بطيء غير محسوس على أنه نتاج جاهز جادت به قريحة مخترع واحد ، فالموسيقى ليست مأثرة خالدة ابتدعها إنسان عبقرى ، وتخطئ أيضاً كل النظريات التي قامت على أسس علمية متفاوتة الدقة ، في تفسير نشأة الموسيقى ، كالنظرية القائلة بأن الإنسان الأول توصل إلى الموسيقى بمحاكاة تغريد الطيور ، أو النظرية القائلة بأنه غنَّى ليدخل السرور على قلب الجنس الآخر ، أو أنه اشتق الغناء من صيحات ممدودة للتنبيه أو النداء ، أو أنه توصل إلى الموسيقى عن طريق العمل الجماعي الذي ينظمه الإيقاع ، إلى غير ذلك من الافتراضات النظرية ، فلو صحت تلك النظريات لكنا نجد اليوم عند بعض الشعوب التي تمثل الجنس البشري في بداوته الأولى نوعاً من الغناء أشبه بتغريد الطيور ، أو أغاني غرامية هدفها اجتذاب الجنس الآخر ، أو ألحاناً شبيهة بصيحات التنبيه ، أو أغاني إيقاعية للعمل الجماعي ، ولكن مثل هذه الأغاني لا وجود لها .

وإن الذين لم يألفوا الطرق الحديثة في بحث ومعرفة أصل الأشياء ليجبرهم أول الأمر الاستشهاد بالجماعات البشرية البدائية التي تعيش اليوم في بعض أنحاء العالم ، وربما فضلوا الاستعانة بالشواهد والأدلة المحسوسة التي لا سبيل إلى رفضها ، كالبراهين التي يمكن أن يقدمها المؤرخون لعصور « ما قبل التاريخ » ممن ينقبون عن مواطن إقامة الأجناس المندثرة

ومقابرها ، غير أن أقدم الحضارات التي خلفت آثارها في بطن الأرض ليست من العرافة في القدم بحيث تكشف النقاب عن سر نشأة الموسيقى ، هذا إلى أن معول المنقبين قلما يعثر على آثار ذات قيمة حقيقية في ميدان الموسيقى ، فقد صممت أغاني إنسان العصر الحجري إلى الأبد ، ويبدو أن آلاته الموسيقية كانت تصنع غالباً من الخشب أو البوص أو من مواد أخرى سريعة الفناء ، فلم تقو على مقاومة عناصر التحلل طيلة عشرات أو مئات الألوف من السنين وهي مدفونة في جوف الأرض .

وهكذا لا مناص لتاريخ الموسيقى عند بحث فترة « ما قبل التاريخ » من الرجوع إلى طريقة البحث الانثروبولوجي ، ألا وهي البحث عن قبائل فطرية أو بدائية تكون قد انسحبت إلى جزر نائية ، أو أدغال منيعة ، وتكون قد توقفت في نموها أو رقيها عند مستوى حضارات العصر الحجري في حالة نقيية غير محرفة .

إلا أن هذه الطريقة نفسها لا تخلو من مخاطر ، فهل نحن واثقون حقاً من أن حالة هذه القبائل تمثل إنسان العصر الحجري ، وأنها بعيدة عن أى تحريف بعد تلك الأحقاب الأزلية القدم وسط عالم دائم التغير ؟ وليس في وسع أحد أن يتجاهل هذا السؤال الخطير ، ولكن الباحث المتمكن من علم الانثروبولوجيا يستطيع أن يتجنب الأحكام المتسرعة في مثل هذه المسائل .

هذه إذن هي الحقيقة التي لا بد من مواجهتها : إن على من يريد أن يعرف أصل الموسيقى ونشأتها الأولى أن يقرأها في البقايا المتحجرة في حباة البدائيين في عصرنا هذا .

ويسمى العلم المختص بجمع ودراسة تلك البقايا الأثرية تسمية غير دقيقة هي : « علم الموسيقى المقارن » ، أو يسمى أيضاً : « إثنولوجيا

الموسيقى « Ethno - musicology » وهى أقرب إلى الصحة . وهو علم يقع في منتصف الطريق بين تاريخ الموسيقى وبين علم الأنثروبولوجيا ، ويختص دارسوه بالتسجيلات الصوتية وتحليلها ، ثم تفسير ظواهر الموسيقى البدائية في صورها المختلفة .

والبرائره هم أفراد القبائل نصف المتحضرة المنتشرة في كل أنحاء العالم ، بل إن كثيرين من الفلاحين والصيادين والرعاة في أوروبا وأمريكا البيضاء يمكن اعتبارهم بدائيين أيضا إلى حد معين ، وعلى العكس من ذلك فإن الطبقات العليا من الحضارات الشرقية الرفيعة في الشرقين الأدنى والوسط ، وفي الهند ، وفي شرق وجنوب شرق آسيا ، ليست بدائية ، وإن محاولة تحديد الخط الفاصل بين البدائي وغير البدائي في الموسيقى - بغرض الحصول على تعريف واقعي محدد للموسيقى البدائية - أمر لا يقل صعوبة (إن لم يكن مستحيلا تماما) عن وضع تعريف لأى نشاط إنسانى مرتبط بالعالم المعنوي غير المادى . . وقد تركز محاولة تحديد خصائص الموسيقى البدائية في خلوها من أى نظم أو قواعد نظرية ، بل ومن أى قوانين أساسية تنظمها ، هذا بغض النظر عن انعدام التدوين فيها ، وتركز في طبيعتها الاجتماعية والجماعية التى ليس للعنصر الفردى فيها حساب كبير ، مما جسم أهمية التقاليد الراسخة الموروثة من جيل إلى جيل ، وجعل لها أهمية كبرى في الموسيقى البدائية . ومن الخصائص المميزة لها كذلك الدور الكبير الذى يلعبه السحر في الموسيقى البدائية ، مما عاقها عن أن تصبح فنا قائما بذاته هدفه الترويح أو التثقيف ، إلا أن من أليف الحياة الموسيقية للبدائيين ليردد كثيرا قبل أن يدمج هذه الخصائص المميزة في تعريف شامل للموسيقى البدائية .

وتتضح الطبيعة الزمنية للموسيقى البدائية في مجال آلاتها بصفة خاصة « انظر صورها في كتاب المؤلف عن : « تاريخ الآلات الموسيقية » (ص ٢٧ - ٤٨) .

وإن تنوع الآلات الموسيقية في العالم البدائي وكثرتها ليثيران الدهشة ، إذ أخذ الإنسان البدائي كل المواد الخام الملائمة التي قدمتها له الطبيعة ، وحوّلها إلى أدوات مولدة للصوت بصورة أو بأخرى ؛ فالعظام تحولت إلى صافير ونعارات للنداء على المواشي ، والغاب إلى قارعات ومزامير ونايات ، والبندق والقرع إلى شخاشيخ ، والقواقع والأغصان الخاوية إلى أبواق ، والأشجار إلى طبول مشدوخة ضخمة ، وحفر الأرض أو جذوع الأشجار وجلود الحيوانات تحولت إلى طبول ، وهكذا تعلمت الإنسانية في مرحلة مبكرة من مراحل حضارتها كيفية توليد الأصوات بالطرق ، والصفق ، والدق ، والاهتزاز ، والحدش ، والاحتكاك ، والنفخ . وقد تم كل هذا قبل اختراع الآواني الفخارية وصهر المعادن بأحقاب لا سبيل إلى حصرها .

على أن الآلات التي توصل إليها الإنسان هذه الوسائل في كل أجزاء العالم - سواء في الشمال أو الجنوب أو الشرق أو الغرب - تخدم أغراضاً سحرية عقيدية أكثر منها موسيقية . ويقدر ما استطاع الرجال والنساء في الأزمنة القديمة أن يصنعوا ويعزفوا على آلاتهم بمهارة وخيال يثيران الإعجاب ، كان اهتمامهم بالمسائل الجمالية ضئيلاً ، فالآلات بكل خصائصها تؤدي أغراضها دون أن تكون جذابة أو جميلة سواء أكانت أصواتها المميزة ناعمة أم صاخبة ، مكتومة أم عالية أم صارخة ، وأشكالها الخارجية مستديرة أم مدببة وألوانها بيضاء أم حمراء ، وحركتها الذاتية طرقية (باليد) أو ضاربة (بالقدم) أو احتكاكية أو كاشطة ، فإنها جميعاً تحيط بالآلات المبكرة ببركة معقدة من مدلولات الشعوذة والتضمينات السحرية السابقة لنشأة الموسيقى مما هو بعيد كل البعد عن فكرة الفن . والآلات الموسيقية بما هي أشياء أو مصادر للصوت تمثل العالم الغيبي للشمس والقمر ، وتمثل مبدأ الذكورة والأنوثة المرتبط بكل خلق ، كما تمثل الخصب والخصاء

والريح ، وهى فى يد الإنسان من أقوى طلاسمه التى يسخرها فى طقوسه السحرية الحيوية ليحمى بها صحته وكيانه ؛ وقد كان أمام الآلات الموسيقية البدائية طريق طويل جداً قبل أن تنمو من مرحلة الطلسم السحري المرعب إلى مرحلة الآلة الموسيقية التى يقضى بها الإنسان وقت فراغه ويدخل بها السرور على نفسه ، أى من الصفافير الصارخة المصنوعة من العظام إلى الناي الشجى اللحن المزود بثقوب للعزف ، ومن الأبواق الضخمة الهادرة إلى النفير النبيل الرزين . ولا يمكننا أن نصف تلك الآلات بأنها « موسيقية » ؛ لأن كلمة موسيقى بمدلولها الحق فى ذلك الزمان البعيد لا تنطبق إلا على الآلات الإيقاعية وحدها ، إذ مهما يكن لها من مضمون سمعى فإنها تسد حاجة الإنسان الفطرية إلى الحركة المنتظمة المسموعة ، وذلك مثل الشخاشيخ ، أو الطارقات بالقدم ، أو الطبول .

والواقع أن هذه الآلات موسيقية فعلاً ، فليس هناك من تأثير ساهر فى النفس يمكن أن يفوق إحساسنا عند مشاهدة زنجى يطرق الطبول أو يعزف « الماريمبا » . وعندما نتابع ذلك الذخر الهائل من نماذج الإيقاعية الغنية ، أو نشاهد مهارته الفائقة فى طرق آلاته .

أما الآلات الوترية فقد ظلت متوقفة عند حالتها البدائية فى شتى أنحاء العالم ، ذلك أن الإنسان البدائى لا يعنيه أن يطور نوعاً من الآلات القديرة على عزف الألحان ، فالتعبير الميلودى بالنسبة له هو ميدان المغنين ، ولا يخطر بباله أن يسمح لآلات كائنة ما كانت أن تتخطى حدود مملكة الغناء ، أو أن تتعدى على اختصاصاتها .

وجدير بالذكر أن الغناء أقدم وأسبق بكثير من الآلات ؛ فالقبائل التى تعيش فى أحط مراتب الحضارة لها أغانيها دائماً دون أن تعرف بالضرورة موسيقى الآلات .

قديماً برأت الموسيقى بالفناء : ولكي ينظم المغنى طريقة غنائه اهتدى إلى وسيلتين متضادتين للتعبير ، أدت أولاهما إلى أسلوب يقوم على ترتيل بسيط للنص ويدع للكلمات المجال لتكون مركز الاهتمام الوحيد ؛ فهو أسلوب نستطيع وصفه بأنه « وليد الكلمة » Logogenic (دون أن يكون سرداً راوياً Recitative أو شبيهاً بالكلام) . أما الأسلوب الآخر الذى يقل بكثير عن سابقه فى الاهتمام بالكلمات فإنه يتكون من انطلاقات عنيفة بالغة القوة والهيّاج والتوتر ؛ أى إنه أسلوب وليد العاطفة pathogenic .

والألحان وليدة الكلمة التى ترجع إلى أقدم العصور - سواء فى باتاجونيا أو سيلان أو فى أى مكان آخر - تراوح بين مجرد صوتين تفضلهما أى مسافة ، وتختلف تلك المسافات من جنس لآخر ومن قبيلة لأخرى . فهى عند البعض مجرد صوت كامل قصير ، وعند البعض الآخر تكون نوعاً من مسافات الثلاث ، أو حتى الأربع فى بعض الحالات الاستثنائية ، ولكنها تظل ثابتة داخل القطعة الواحدة ، بل وفى العادة فى كل أنغام القبيلة الواحدة أيضاً .

وقد نما النطاق الأصلى للموسيقى « وليدة الكلمة » فى تطور طويل يمكن تتبع مراحلها بسهولة . فقد تبلورت الأصوات صوتاً بعد صوت حول نواة قوامها الصوتان الأصليان ، وحدث هذا التسلسل فى المراحل الأولى فى بداية أو نهاية النغمة فقط ، دون أن يمس وسطها حيث ظل التقليد الموروث سائداً يقاوم فى عناد كل تجديد ، ثم ازداد تبلور هذه الأصوات تأكيداً ووضوحاً فى المراحل المتأخرة ، ومع ذلك فإنه يمكن تمييز النواة المكونة من الصوتين الأصليين بوضوح فى عدد كبير من الحالات وحتى فى الأساليب الأكثر نضجاً وتنميّة .

أما الأسلوب « وليد العاطفة » فإن الصوت فيه على العكس يقفز فى

ضمجيج إلى القمة ثم يترنج هاوياً إلى القرار في فورات هائجة مدممة من الصرخات والنواح بدأت تنضح فيها ، أثناء عمليات التنظيم المستمرة ، بعض الأبعاد المحددة التي أصبحت موضع ارتكاز مثل الأوكتاف والخامسات والرابعات وحتى الثلاث .

ثم بدأ ظهور أسلوب جديد انصهر فيه هذان الأسلوبان البدائيان عندما بلغ أسلوب التغنى « القائم على الكلمة » نطاق الرابعة أو تعداها ، وهنا أذعن مستسلماً لحاجة هذا البعد (الرابعة) المتأصلة للهبوط لا الصعود ، ونتجت عن ذلك في كثير من الأحيان صورة من الغناء يتولى الخط اللحنى فيها القيادة كشئء مستقل بذاته بعيد عن الاستسلام المطلق للكلمات ، كما في الأسلوب « وليد الكلمة » ، وبعيد في الوقت نفسه عن جموح العاطفة ، كما في الأسلوب « وليد العاطفة » ، وهكذا ظهر أسلوب جديد « قائم على اللحن » (melogenic) . ومما يجدر ذكره هنا أن حجم الخطوة أو المسافة الأساسية السائدة - سواء أكانت الصوت الكامل أم الثالثة الصغيرة أم الثالثة الكبيرة - يتوقف على نوع القوة الدافعة لدى المغنى ، ويبدو أن القبائل التي ترقص في خطوات وقفزات واسعة تفضل كقاعدة أن تغنى في مسافة ثلاث أو رابعات عن أن تغنى في ثنائيات ، وفي كثير جداً من الأحيان تغنى نساء القبيلة الواحدة في درجات أضيق بكثير من الرجال ، تماماً كما تقصر خطوات رقصهن وإشاراتهم عن خطوات الرجال وإشاراتهم .

وقد دلت بحوث الدكتور هاينس قرنر على التسجيلات المأخوذة لأغاني الهذر والمناغة عند الأطفال الأوروبيين في سن الثالثة والرابعة ، على حقيقة مذهلة ، وهى أن أسلوب غنائهم قريب جداً من غناء الحضارات البدائية المكون من صوتين وثلاثة وأربعة ، ويظهر في غناء الأطفال أيضاً ضمن تيار التطور اتجاه واضح إلى الهبوط بعد أن يصل نطاق الأغنية إلى مسافة الرابعة .

وأطفالنا يكررون نموذجهم اللحني الضئيل مراراً ، كذلك يفعل البدائيون أيضاً ، أما التطور الدراى نحو قة لحنية ، أو إدماج النماذج الصغيرة فى نماذج أكبر ، فإنه لا يدخل حتى يومنا هذا فى الاعتبار ، لا عند الطفل ، ولا عند الإنسان البدائى .

ومع ذلك فقد وجد البدائيون طريقتين للوصول إلى نظام أكثر رقياً داخل حدود هذا التكرار اللانهائى لعبارة رتيبة واحدة ، وهو ما تزال آثاره باقية فى العالم الحديث فى صورة الابتهاال أو الورد « الليطانى » عند الكاثوليك .

وإحدى هاتين الطريقتين هى التبادل المنتظم بين نصفى كورس ، يتبادل أحدهما مع الآخر (وهذه هى الأنثفونية) ، أو بين عريف وكورس يجب عليه . وكلاهما من الطرق الهامة لبث الحيوية فى التكرار المضجر ، وطالما اعتر بها المغنون فى الشرق والغرب منذ أقدم العصور .

أما الطريقة الثانية للوصول إلى نظام أعلى فقد أثرت فى العبارة الموسيقية نفسها ، وقد حدث ذلك التأثير على مستوى حضارى منحط . فإذا اتحدت عبارتان متاليتان لتكوّنا جملة موسيقية مكتملة فإننا نجد فيها ، مثلما نجد فى الأغنية الحديثة ، أن العبارة الأولى تنتهى معلقة عند صوت ما ، فى حين تنتهى العبارة الثانية على الصوت الرئيسى وتختّم به الجملة . وترجمة هذا بالاصطلاح الفنى هو أن الإنسان قد استطاع فى مرحلة مبكرة جدا أن يخلق الصيغة البالغة الأهمية المعروفة « بالسؤال والجواب » ، أو الشرط والنتيجة كسابق ولاحق Antecedent and Consequent ، أو القفلة النصفية والقفلة التامة ، أو كما تعبر عنها لغة العصور الوسطى فى قولك (الفتح والقفل) Overt and Clos .

ولم يكن تعدد الأصوات جوهرياً فى عالم البدائيين ، ولو أنه كان

موجوداً بمعناه المتواضع حيث ظهر في استخدام أصوات تلتقى بالمصادفة ،
أو بمعناه الأهم ، الأجلد بعنايتنا :

فإذا تصادف أن غنى جماعة من الناس نفس الخط اللحني دون أن
يفرض على المغنين ذلك النظام القاسي المميز للموسيقى الحديثة ، فإنه ينتج
عن ذلك نمو ارتجالي عضوي ، مثلما يحدث عندما تشترك جماعة من الناس
نزهة سيراً على الأقدام دون أن يلتزموا وحدة الخطي ، أو يهتموا
بتنسيق حركاتهم بشكل صارم ، ويدعى هذا الأونيسون الزائف بالهتروفونية
Heterophony المأخوذة عن الكلمة الإغريقية Heteres ؛ أى مختلف .

وقد يحدث أيضاً أن يؤدي عدة مغنين نفس اللحن ، ولكن من
طبقات مختلفة ، بحيث نسمع لحنين (أو أكثر) متوازيين بدلا من خط
لحني مفرد واحد ، وهذه المتوازيات موجودة على أبعاد كثيرة تبدأ من
الأوكتاف ، الذي يأتي طبيعياً وبشكل تلقائي غير مقصود عندما يشترك
مغنون من الجنس ، أو من أعمار متفاوتة في الغناء معاً ، وهناك متوازيات
الخماسات والرابعات التي تحدث بنصف وعي ، كما أن هناك الثلاثات
التي تأتي بوعي كامل ، وبمهارة فنية ، بل وهناك متوازيات الثنائيات الحادة .

وهناك أيضاً أصوات ممتدة تدعى نوتات بيدال pedal أو drone
(طنين) تأتي أعلى اللحن أو أسفله ، وتمثل السلف البدائي لما يسمى
نوتات أورغنية organpoints (أونوتات بيدال) في الاصطلاح الحديث .
ثم هناك أخيراً غناء قانوني اتباعي Canon^(١) حقيقي ، توصلت إليه قلة
من القبائل في المناطق المحيطة بخط الاستواء كنتيجة لما يحدث من تشابك

(١) كانون : كلمة معناها الأصل قانون ، أو قاعدة ، وهو اصطلاح يطلق على
نوع من الكونترابنت يلتزم فيه المؤلف القاعدة بكل دقة - وفيه يبدأ صوت ثانٍ (أو سطر
لحني تؤديه إحدى الآلات) بلحن ، ثم يحاكيه بكل دقة صوت أو سطر لحني آخر يبدأ متأخراً
عنه وينتهي بعده ، ويؤدي نفس اللحن بالقيبط (وأحياناً يؤديه مقلوباً أو معكوساً
أو مصغراً) وهذا الأسلوب في الكتابة الكونترابنتية يتطلب مهارة باهرة وخاصة إذا كانت
المحاكاة الكانونية لأكثر من صوتين . (المترجمة)

منشؤه نفاذ الصبر حين تنخرط جماعات في غناء تبادل antiphonal (بين مجموعتين) أو تجاوبي responsorial (بين العريف والكورس) . ولا تنتظر حتى يأتي دورها وإنما تدخل قبل أن ينتهى الصوت الرئيسى . والواقع أن أهالى جزيرة فلورس Flores^(١) يغنون حقاً أكثر أنواع « الكانون » صرامة ، وذلك فوق صوتى « أرضية » أو طنين (drone) مزدوجين على درجة الأساس ودرجة الخامسة كما فى آلة « موسيقى القرب » .

وهكذا نجد الأجناس البدائية من عصور ما قبل التاريخ أو من يعد فى مستواها ، قد غرست البذور التى نبتت منها كل الموسيقى الرفيعة فى الشرق والغرب .

ومرة أخرى نقول إن ما يفرق بين الموسيقى البدائية والموسيقى الأرقى منها إنما هو طابع التكرار الملح ضمن القطعة الفردية دون نمو إلى أى قمة ما ، وكذلك اعتمادها بصفة عامة على التناوب اعتماداً جوهرياً ، وانعدام التناول العقلى تماماً ، سواء أكان ذلك فى شكل تدوين أم أى نظام نظرى مهما تكن صورته .

(١) بلاندينهيا . (المرحمة)

مراجع

Curt Sachs, The Rise of Music in the Ancient World, East and West, New York, 1943 : Section One.

Curt Sachs, The History of Musical Instruments, New York, 1940 : First Part.

Curt Sachs, World History of the Dance, New York, 1937 : Part One.

Curt Sachs, The Commonwealth of Art, New York, 1946 : Chapter One.

Curt Sachs, Rhythm and Tempo, New York, 1953.

هناك كتب صغيرة عديدة تتصل بالموسيقى البدائية ، ولذلك لم نورد لها في هذه القائمة المختصرة من المراجع ، وكذلك فإن كل البليوجرافيات (ثبت المراجع) الموجودة ليست مسيرة لأحدث ما كتب في الموضوع نظراً للسرعة الكبيرة التي تزايد بها الكتابات في هذا الموضوع .

الفصل الثانى

الشرق

إنه الموسيقى الشرقية التى تمتد جغرافيا من مراکش - بل ومن بعض مناطق إسبانيا - إلى أرخبيل الملايو ، وتمتد تاريخيا مدى خمسة آلاف عام ، منذ أقدم العصور حتى يومنا هذا ، تلك الموسيقى الشرقية - بالرغم مما بينها من اختلافات فى الوطن والعصر - تتميز بلامح خاصة تختلف اختلافا جوهريا عن سمات الموسيقى البدائية ، كما تختلف عن موسيقى الشعوب الغربية والشمالية فى عصورها الحديثة .

وقد أشرنا فى نهاية الفصل السابق إلى التناول العلمى المنظم للموسيقى فى الحضارات العليا فى الشرق ، وهو ما ينطبق فى أقله على الطبقة العليا من الموسيقيين . وهذا التحفظ يشير كذلك إلى حقيقة هامة ، وهى اعتماد الموسيقى فى الحضارات الشرقية الراقية على موسيقيين محترفين ، أما الموسيقى الجماعية البسيطة للقبيلة فقد استقلت فأصبحت « موسيقى شعبية » .

ويبدو هذا التماثل واضحا تماما فى الوقائع الموسيقية من « العهد القديم » ؛ ففي عصر البداوة الأولى فى الألف سنة الثانية قبل ميلاد المسيح ، كانت كل النساء يغنين ويرقصن ويعزفن الطبول فى مناسبات الاحتفال . وكان الملك شاول نفسه يضطر إلى استدعاء الراعى داود ، كلما أراد أن يستمع إلى ألحان القيثارة المهدئة . أما فى الألف سنة الأولى قبل المسيح ، حيث بالاستقرار ، فقد كان لمعبد بيت المقدس تنظيمه الكامل الدقيق حيث كان يضم فرقة من المذنبين المحترفين المدربين وفرقة موسيقية من « اللاوين » كما كان يتبعه كونسرفتوار أو معهد موسيقى يضم ٢٨٨ طالبا ينظم أربعة وعشرين فصلا .

ونجد في البلاد الشرقية عدة طبقات مختلفة بين الموسيقيين المحترفين لها حيزها وحقوقها وواجباتها ، وكثيراً ما كانت تفصل بينها وبين بعضها عزلة كاملة ، حتى كان لكل منها أسلوبها المختلف في الغناء والعزف ، بل كان لبعضها حق استخدام آلات معينة وضبطها بطرق معينة .

وأهم ما يميز الموسيقى الشرقية - هو ذلك الاستقرار والرسوخ والجمود الذي يدعو للدهشة ، فقد وقفت الموسيقى الشرقية في تطورها بصفة عامة ، ويبدو التغيير الذي طرأ عليها قليل الأهمية جداً إذا قيس بالسرعة الهائلة التي تطورت بها الموسيقى الغربية في الألف سنة الأخيرة من « الأورجانا » البسيطة إلى ينيوفن ، ثم إلى أساليب شونبرج وسترافنسكي .

وتحتفظ الموسيقى الصينية بكثير من ملامح « العصر الكلاسيكي » أي ذلك العصر الذي يرجع إلى ألقى عام مضت ، كما أن آلات الموسيقى الصينية القومية مثل النواقيس والأجراس الحجرية وآلات الزيت (السنطير) ذات الأوتار الحريرية - تلك الآلات ذكرت قديماً قبل الميلاد بما يقرب من ألف عام ، وقد ظلت هذه الموسيقى الصينية وسلامها الحماسية صامدة بالرغم من تدهورها ومن التأثيرات المغولية والهندية والتأثيرات الغربية بكل ما أضافته من مزامير وصاجات وأعواد وكنجات ، فبينما تطورت الموسيقى في أوروبا تطوراً مستمراً من بداية أبسط من مفهوم السلم وتدرجت إلى السلم الدياتوني ، فالكروماتي ، ثم إلى السلم الانثني عشرى ، نرى الصين رازحة تحت ثقل سلامها القائمة على اثني عشر نصف صوت طبيعي (غير معدل) وغير محدد (Lus) ، وهي التي ترجعها بعض الأساطير المشكوك في صحتها إلى ثلاثة آلاف عام قبل الميلاد ، ومنذ ذلك الوقت وهي تسبطن على الموسيقى الصينية دون تغير كبير .

ووضع الهند مشابه لوضع الصين ؛ فنذ أن كتب بهاراتا - منذ أربعة عشر قرناً - رسالته الضخمة باللغة السنسكريتية عن فنون المسرح ، ومن بينها الموسيقى ، في عصره ، منذ ذلك الوقت والهند متمسكة بإخلاص

بنظامها الموسيقى المعقد الذى يحتوى على الأبعاد الصغيرة شرونى srutis التى تتكون منها الأصوات الكاملة وأنصاف الأصوات ، وما زالت متمسكة كذلك بسلاسلها الأساسية المسماة « جراما gramas » وبكل التفاصيل الدقيقة المعقدة « للراجا » و« التالا » وهى النماذج اللحنية والإيقاعية لموسيقاها ، ولم تفلح كل الآلات التى وردت إلى الهند منذ عهد بهاراتا - عبر وادى السند فى الشمال الغربى - لم تنجح كل تلك الآلات ، بما فيها من أعواد وكمنجات ومزامير وطبول ، فى تغيير روح الموسيقى الهندية القديمة .

أما موسيقى الشرق الأدنى - الموسيقى العربية والفارسية والتركية - فما زالت تلزم بالمعرف والنظريات التى كانت سائدة فى القرن العاشر ، وما زالت تستخدم أساساً نفس الآلات التى صورت فى أقدم المراجع الإسلامية ، وهى الربابة ذات الرقبة الطويلة والعود الذى يشبه الكثرى والقانون فى شكل شبه المنحرف ، والنايات الرأسية البسيطة الخالية من مبسم الفم ، والدف ذو الشخايل ، وكذلك لم تتغير موسيقاها الصاخبة التى تعزف فى الخارج أو فى الهواء الطلق بالأرغول والمزمار والنفير والطبول . ومن الحقائق الراسخة فى الموسيقى الشرقية كذلك غلبة الطابع الغنائى ، وقد كانت هناك موسيقى للآلات بلا شك ، ولكن كان غرضها الرئيسى مصاحبة الرقص . والعهد القديم بأكمله لا يحتوى إلا على نموذجين فقط لموسيقى لا يصحبها رقص أو غناء : عند ما دأب داوود الشاب أوتار قيثارته ليروح عن الملك شاول (الإصحاح الأول من صموئيل) ، والثانى عند ما قابل شاول جمعا من الأنبياء هابطا من السموات العلى يتقدمهم صنع (آربا) ودف ومزمار وعود (الإصحاح الأول من صموئيل) ، ولم يحدث لآل الشرق الأوسط ولا فى الهند أن حظيت موسيقى الآلات بأهمية تقارن بما بلغتة فى أوروبا منذ عصر الباروك -- ناهيك بغلبتها فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . ولم تبلغ موسيقى الآلات نوعا من الاستقلال إلا فى الشرق الأقصى ، فى الصين وكوريا واليابان وأرخبيل الملايو ، ومن المؤكد أن

الشرق عرف في الأجزاء الغربية والوسطى منه فرق موسيقى منزلية وأوركسترات ، غير أننا إذا نظرنا إلى الفرق الموسيقية التي صورها مصورو القصور في مصر القديمة على جدران مقابر الملوك ، أو إلى الأوركسترات الضخمة التي تربو على ألف موسيقى والتي وصفها الذين أرخوا لأباطرة الصين ، أو نظرنا إلى الفرقة في « ايلام » القديمة أو في بلاد الفرس ، وهي الموجودة على حفر بارز مشهور في المتحف البريطاني ، فإننا نجد في كل تلك النماذج مغنيين يشاركون الآلات في الأداء .

وبسيطرة الغناء تصبح الميلودية العنصر الأساسي الوحيد في الموسيقى ، صحيح أن أداء عدة أصوات في آن واحد لم يكن غريباً على الموسيقى الشرقية ، فهناك نوتات إبيدال ، وصوت الأرضية (في الزامير المزدوجة وما إليها ، أي الطنين) وهناك النوتات المتألفة والمتنافرة العرضية التي تنتج عن تعدد (الأونيسون) غير المتطابق تماماً ، وهو ما يسمى بالهيتروفونية (Heterofony) ، بل هناك الطريقة المألوفة من مصاحبة النوتات الهامة بثانيتها أو خامستها أو ابعثها ، غير أنها لا تتعارض مع الميلودية ، ولا تتخذ أبداً شكل الهوليفونية الكونترابنت أو الهارمونية ، ولعل هذا هو السر في أن الميلودية (اللحن) قد تطورت في الشرق إلى مرتبة من النقاء والتهذيب لا تعرفها القارات التي تعتمد الميلودية عندها على الهارمونية إلى حد يجعل منها أحياناً مجرد خط يصل بين نآ لفات الهارمونية .

وأغلب الميلوديات الشرقية منظمة في نطاق الرابعة الهابطة التي تناولناها في الفصل السابق ، والميلوديات قد تهبط بتسلسل أبجدي (أي بترتيب النوتات واحدة واحدة) أو بقفزات ، ثم تستقر على صوت الرابعة المنخفضة ، وبذلك تتخذ شكل التراكورد (الجنس) ، أي مجموعة نوتات متضمنة داخل هيكل الرابعة (وكلمة ترا معناها أربعة) ، وكثيراً ما تكون النوتات الأربع نفسها متغيرة وغير محددة حتى داخل اللحن نفسه .

وأي امتداد للميلودية وراء الرابعة يميل نحو الارتكاز في نطاق تراكورد

آخر يكون اتصاله بالأول بإحدى وسيلتين : إما بالانصال conjunction . وإما بالانفصال disjunction . والأجناس المتصلة تشترك في النوتة الأخيرة من الجنس الأول ، والنوتة الأولى من الجنس الثاني ، وينتج عنها « عقد سباعي » heptad أو مجموعة من سبعة أصوات ، هي التنظيم الذي يلي الجنس في مراحل الرقي . والأجناس المنفصلة على العكس يفرق بينها صوت كامل ، وهذه ينتج عنها أوكتاف (أى ثمانية) أو مجموعة من ثمانية أصوات^(١) .

وبالرغم من وجود بعض الاختلافات الثانوية فإننا نستطيع القول بأن أغلب السلام إما دياتونية وإما خماسية .



وإذا كنا نتبع العرف الدارج فنطلق لفظة سلم على المادة الخام لأى ميلودية إلا أن الاصطلاح الدقيق ليطبق على المجموعة الخماسية (بنتا تونية) أو الدياتونية اسم « نوع » genus لاسلم . « فالنوع » يدل على أحجام المسافات أو الخطوات المكونة للميلودية ، ولا يدل على تتابع معين خاص لتلك المسافات ، أما التتابع الخاص لتلك المسافات - مثل صوت ، صوت ، نصف صوت أو صوت ، نصف صوت ، صوت ، - فهذا هو الذى يسمى « المقام mode » . « والمقام » - كما جاء فى كتاب المؤلف نفسه بعنوان « نشأة الموسيقى فى العالم القديم » ص ٦٧ - ينتج من اختيار نغمة من مجموعة الأصوات واعتبارها نقطة بداية (تونيك) وكل المقامات التى تنتمى إلى نوع واحد تشترك فى طريقة تتابع أصواتها ولكنها تختلف فى الصلات النغمية داخل الأوكتاف ، وذلك بسبب الاختلاف فى بداياتها ، ولكل مقام تكوين وجذب خاص به .

(١) كما هو موجود فى الديوان العربى . (المراجع)

« والنوع الديانوتى » أو السباعى « هبتاتونى » المسمى طبقاً للكلمة الإغريقية ديا dia ، ومعناها : كامل أو كلى ، وهبتا hepta ومعناها : سبعة ، هذا النوع يحتوى الأوكتاف فيه على سبع درجات تماثل ترتيب تنابع المفاتيح البيضاء فى آلات البيانو عندنا : أى خمسة أصوات كاملة ونصف صوت ، وبذلك يحتوى كل تراكورد على صوتين كاملين ونصف صوت .

وهناك سلم بارز فى صبغته الشرقية التى تميزه عن كل السلم الأخرى ، ويحتوى التراكورد فيه على صوت كامل زائد (أى صوت ونصف) يحيط به نصفاً صوت مثل : صول ، لا بيمول ، سى ، دو ، وهو شبيه بما يعرف فى الغرب فى السلم الصغيرة الهارمونية ، وهذا السلم شائع الاستعمال فى الشرق الأوسط والهند ، وكذلك فى المؤلفات الغربية التى تحاول أن توحى بلون محلى شرقى .

وعلى عكس ذلك يحتوى « النوع الخماسى pentatonic gender » على خمس درجات فى الأوكتاف فقط ، فلكلمة « pente » معناها خمسة ، وفى أغلب الحالات تكون ثلاثة من تلك الدرجات الخمس أصواتاً كاملة ، واثنان عبارة عن ثالثات صغيرة ترتب ترتيباً خالياً من أنصاف الأصوات مماثلاً لترتيب المفاتيح السوداء فى آلات البيانو .

وفى بعض البلاد ، مثل اليونان قديماً ، واليابان حديثاً توجد سلم خماسية تحتوى على أنصاف أصوات وثالثات كبيرة :

مى دو سى سى صول فاديز (نوع هابط متصل)
مى دو سى لا فا مى (نوع هابط منفصل)

واصطلاح « خماسى » صحيح الاستعمال فى هذه الحالة حتى لو لم يبلغ اللحن نطاق الأوكتاف (أى حتى ولو كان يحتوى فى الواقع على عدد أقل من خمس درجات) ، والتبادل بين الأصوات الكاملة والثالثات الصغيرة ،

أو أنصاف الأصوات والثلاث الكبيرة يبرر التسمية باسم «نخامى» أي ما كان نطاق الميلودية نفسها .

تختلف درجات الموسيقى الشرقية اختلافاً أساسياً عن درجات السلام الغربية المعدلة أو المكيفة well-tempered التى تحتوى على اثني عشر نصف صوت متعادلة ، فدرجات الموسيقى الشرقية متغيرة وغير محددة ، ولذلك فإن تدوينها بالطريقة الغربية المحددة الخطوط والمسافات ليشوه طابعها وأونها ، وهو ما ينطبق على الموسيقى البدائية أيضاً . وقد وقف هذا النقص المؤسف عقبة فى طريق كل جهودنا لوضع الموسيقى غير الأوروبية فى صورة مقروءة ، وظهرت حتى الآن عدة مقترحات حديثة لهذا الصدد ، ومع ذلك فلا توجد حتى اليوم طريقة وافية تماماً لتدوين الموسيقى الشرقية .

غير أن الأسلوب العلمى لا يمكنه أن يسكت عن تجاهل تلك الاختلافات المميزة البالغة الأهمية التى تفرق بين الأبعاد الغربية والأبعاد الشرقية ، ولا بد أنه أن يتوصل لإعطاء فكرة عن أحجام تلك الأبعاد بأى طريقة ، حتى ولو لم يكن ذلك ممكناً بوساطة التدوين .

وقد عرف العلماء السابقون البعد الواقع بين نوتتين بأنه « النسبة » بين عدد ذبذباتهما . فعندما نعرف المسافة بين نوتة عدد ذبذباتها ٤٨١ فى الثانية ، وبين نوتة أخرى عدد ذبذباتها ٤٤١ فى الثانية فإننا نقول إن النسبة بينهما هى $\frac{481}{441}$. وهذا التعريف صحيح ولكنه ليس واضحاً ، فإن ما نريد أن نتحققه هو : إلى أى حد تبعد النوتة الأولى عن الثانية ، أو بتعبير علمى إننا نسأله مهتمين بالفوارق ولكن بالمسافات .

والمشكلة تتلخص فى تحويل عملية القسمة إلى عملية طرح وتحويل حاصل القسمة إلى فرق ، وهذا شئ ممكن بعملية لوغاريتمية بسيطة .

وأكثر الطرق اللوغاريتمية شيوعاً والخاصة بإيجاد المسافات أو الأبعاد الموسيقية ، هى طريقة السنت (الطريقة المثوية) التى نشرها ألكسندر ج . إليس Ellis فى لندن سنة ١٨٨٤ وهذه هى أهم عناصرها :

١ - أوكتاف البيانو المعدل well-tempered هو إطار العمل فى تلك

الطريقة . وكل واحد من أنصاف أبعاده الاثنى عشر المتساوية مقسم إلى
مائة سنت (أو منوية) هكذا :

١٠٠ سنت = نصف صوت	٧٠٠ سنت = خامسة
٢٠٠ » = صوت كامل	٨٠٠ » = سادسة صغيرة
٣٠٠ » = ثالثة صغيرة	٩٠٠ » = سادسة كبيرة
٤٠٠ » = » كبيرة	١٠٠٠ » = سابعة صغيرة
٥٠٠ » = رابعة	١١٠٠ » = سابعة كبيرة
٦٠٠ » = رابعة زائدة	١٢٠٠ » = أوكتاف

والخامسة التامة الطبيعية (غير المعدلة) تساوى ٧٠٢ « سنت » والرابعة
التامة تساوى ٤٩٨ سنتا .

٢ - لوغاريتم السنت هو (٠٠٠٢٥ و) إذ أنه مشتق من ١/١٢ من
الأوكتاف الذى نسبته هو نفسه هي ١ إلى ٢ ، وعلى سبيل التيسير هذا جدول
أرقام السنت واللوغاريتمات المقابلة لها :

سنت	لوغاريتم	سنت	لوغاريتم	سنت	لوغاريتم
١٠٠	ر٠٢٥	١٠	ر٠٠٢٥	١	ر٠٠٠٢٥
٢٠٠	ر٠٥٠	٢٠	ر٠٠٥٠	٢	ر٠٠٠٥٠
٣٠٠	ر٠٧٥	٣٠	ر٠٠٧٥	٣	ر٠٠٠٧٥
٤٠٠	ر١٠٠	٤٠	ر٠١٠٠	٤	ر٠٠١٠٠
٥٠٠	ر١٢٥	٥٠	ر٠١٢٥	٥	ر٠٠١٢٥
٦٠٠	ر١٥١	٦٠	ر٠١٥١	٦	ر٠٠١٥١
٧٠٠	ر١٧٦	٧٠	ر٠١٧٦	٧	ر٠٠١٧٦
٨٠٠	ر٢٠١	٨٠	ر٠٢٠١	٨	ر٠٠٢٠١
٩٠٠	ر٢٢٦	٩٠	ر٠٢٢٦	٩	ر٠٠٢٢٦
١٠٠٠	ر٢٥١				
١١٠٠	ر٢٧٦				
١٢٠٠	ر٣٠١				

٣ - وأسهل طريقة لمعرفة أرقام السنت المعادلة لنسبة معينة هو باستخدام جدول لوغاريتمات هكذا :

(١) ابحث عن لوغاريتمات كل عدد . (ب) اطرحها . (ج) قارن الفرق بالجدول المختصر المذكور آنفاً واحسب المئات والعشرات والآحاد ، وبذلك تحصل على أرقام السنت المطلوبة .

فإذا لم يكن جدول اللوغاريتمات في متناول اليد فيمكنك أن تستعمل رقم ٣٤٧٧ (وهو سهل الحفظ لأن مجموع وحداته $٧ + ٧ + ٧$) واضرب الفرق بين عدد اللذببتين في ٣٤٧٧ واقدم حاصل الضرب على حاصل جمع اللذببتين معا ؛ فمثلا نسبة $\frac{٤٨١}{٤٤١}$ ، تعطى :

$$\begin{aligned} ٤٨١ - ٤٤١ &= ٤٠ \\ ٣٤٧٧ \times ٤٠ &= ١٣٩٠٨٠ \\ ٤٨١ + ٤٤١ &= ٩٢٢ \\ ١٣٩٠٨٠ \div ٩٢٢ &= ١٥١ \end{aligned}$$

وهذه النتيجة دليل على تفوق طريقة السنت ، فنسبة $\frac{٤٨١}{٤٤١}$ لا تعطى أى صورة واضحة عن المسافة بين النوتتين موضع البحث ، أما رقم ١٥١ - وهو عدد السنتات المعادلة لتلك النسبة - فإنه يظهر بوضوح أن المسافة تقع بين ١٠٠ ، ٢٠٠ سنت . وعلى ذلك فهى تقع بين الثانية الصغيرة والكبيرة ، أى إنها تساوى $\frac{٢}{٣}$ صوت .

وبمساعدة تلك الطريقة العملية يصبح من السهل إعطاء صورة إيضاحية سهلة لكل السلام التى تحويها الموسيقى الشرقية .

وبمضى قبل البدء فى شرح سلام الشرق أن نذكر أن الدقة فى تحديد أبعاد كل نوتة ليست مما يهم المغنى ، ولكنها أمر بالغ الأهمية لهؤلاء الذين يختارون فى كيفية ضبط (تصليح) الآلات أو صنعها .

وهناك سلمان — من بين العدد الهائل الموجود بين مراکش وشرق آسيا — كان لهما دور حاسم، بل ومحير أحياناً حتى في تاريخ الموسيقى الغربية وإلى عصرنا هذا، وقد تنهماهما الموسيقيون في كثير من التفاؤل: السلم «الطبيعي» أو «التمام» أو «الصابى».

وأقدم هذين السلمين «الطبيين» يسمى خطأ باسم: «سلم فيثاغورس» — نسبة إلى فيثاغورس الذى كان له دور مشكوك فيه في تطور ذلك السلم. وهذا السلم يعتمد على الإدراك الداخلى لدى الإنسان للخامسات الثامنة والرابعات إدراكاً تاماً مرضياً، وهو تمام ورضاً ربما كانا راجعين إلى النسب البسيطة جداً بين عدد الذبذبات التى تفصل بين أصوات الخامسة وهى ٣ إلى ٢ وأصوات الرابعة وهى ٣ إلى ٤ (انظر الملحق في آخر الكتاب). وحيثما كانت أوتار الآلات مطلقة (أى لا تنفق مثل الآريا والكناة مثلاً) فإن الطريق الطبيعى لضبطها هو البدء من وتر معين (ولنفرض أنه يربط على دو) وضبط الوتر التالى له على بعد خامسة تامة أعلى منه (صول) ثم العودة إلى (رى)، وهى مسافة رابعة أسفله، ثم الصعود إلى (لا) خامسة لأعلى ثم العودة مرة ثانية إلى (مى) أى رابعة لأسفل وهكذا. وعكس ذلك صحيح أيضاً وهو الهبوط بخامسات والصعود برابعات، وفى كلتا الحالتين نسمى تلك الطريقة فى البناء للطريقة الدائرية وتعنى بتعبير دارج طريقة الصعود والهبوط up and down، وهذه الطريقة تعطى خامسات تامة ورابعات تامة ولكنها لا تؤدى أبداً إلى أوكتاف (ثامنة) تام، ومن السهل ملاحظة أن السير فى دوائر خامسات معناه ضرب النسبة $\frac{3}{2}$ فى نفسها، وليس ممكناً أن يتفق حاصل ضرب ٣ مع حاصل ضرب ٢ الذى تتطلبه نسبة الأوكتاف وهى $\frac{2}{1}$ ، وأقرب نوتة من الأوكتاف يمكن أن يؤدى إليها السير فى دوائر الخامسات هى مى وهى أعلى عنه بمقدار $\frac{2}{3}$ سنتاً، أى ثمن ($\frac{1}{8}$) صوت، وهذا الاختلاف الدقيق الذى يساوى $\frac{2}{3}$ سنتاً يسمى شولة أو كوما فيثاغورس (وهى التى تختلف عن شولة أخرى وهى الشولة التقليدية التى سيأتى ذكرها فيما بعد).

والطريقة الثانية أو المتأخرة للسلم الطبيعي تعتمد على تقسيم الوتر ،
 أى إنها طريقة قسمة وقد كانت بابل وسومر وما حولهما من البلاد القديمة
 أول من عرف العيذان ، أو الآلات الوترية ذات الرقبة التى لا تصدر أصواتها
 بالانتقال من وتر لآخر ، بل بالضغط على الوتر (العنق) أى تقصير الوتر
 عند مواضع مختلفة . وقد لاحظ العازفون - أو العلماء الذين يراقبونهم على
 الأصح - عند العنق أن المسافات الثلاثة التامة وهى الأوكتاف والخامسة
 والرابعة كانت تأتى بعنق الوتر عند منتصف طوله أو ثلثه أو رבעه على
 التوالى ، وكذلك وجدوا أن خمس ($\frac{1}{5}$) الوتر يحدث ثلاثة كبيرة ممتازة ،
 وأن سدس ($\frac{1}{6}$) الوتر يحدث ثلاثة صغيرة مرضية تماما .

ومع ذلك ظلت الثلاث والثلاثين مختلفة فى هاتين الطريقتين ؛ ففى
 الطريقة الدائرية يساوى كل صوت كامل (و هو مثل الفرق بين مسافة
 خامسة $\frac{3}{4}$ وبين رابعة $\frac{1}{4}$) $\frac{1}{8}$ أو ٢٠٤ سنتات ، وبناء على ذلك فإن الثالثة
 الكبيرة - وهى تعادل صوتين كاملين - تساوى ضعف $\frac{1}{8}$ أى $\frac{1}{4}$: أما فى
 طريقة القسمة فإن الثالثة الكبيرة التى تحدث من عنق الوتر عند خمس $\frac{1}{5}$ طوله
 فتساوى فقط $\frac{2}{5}$ أو $\frac{1}{2}$ ، هذا والفرق الذى يساوى $\frac{1}{8}$ هو المسمى الشولة
 أو الكوما الديديمية (Didymean Comma) ، على اسم العالم اليونانى
 ديديموس ، وهى تعادل ٢٢ سنتا ، أى حوالى $\frac{1}{4}$ الصوت الكامل .

وحيث إن الثالثة الكبيرة فى طريقة القسمة أصغر قليلا فى حجمها ، فإن
 تلك الطريقة لا يمكن أن تعطى صوتين كاملين كل منهما $\frac{1}{8}$ أو ٢٠٤ سنتات ،
 وعلى ذلك يكون الصوت الكامل الثانى أصغر بقليل من الأول لأننا إذا
 طرحنا قيمة الصوت الأول $\frac{1}{8}$ من الثالثة التى تساوى $\frac{2}{5}$ حصلنا على صوت
 كامل يعادل $\frac{1}{4}$ فقط أى $\frac{1}{2}$ وهذا يساوى ١٨٢ سنتا .

كما أن نصف الصوت الواقع بين الرابعة (الطبيعية) والثالثة
 للكبيرة (الأصغر حجماً) لا بد وأن يكون فى طريقة القسمة أكبر منه فى

الطريقة الدائرية ، وبعملية حسابية بسيطة نجد أن (نصف الصوت المذكور) : يساوى $\frac{1}{8}$ أو ١١٢ سنتاً مقابل $\frac{2}{3}$ ، أى ٩٠ سنتاً . وهذا شكل إيضاحي :

طريقة القسمة		الطريقة الدائرية	
دو - رى	$\frac{1}{8}$ ٢٠٤ سنتات	دو - رى	$\frac{1}{8}$ ٢٠٤ سنتات
»	$\frac{1}{4}$ ١٨٢	»	$\frac{1}{4}$ ٢٠٤
»	$\frac{1}{3}$ ١١٢	»	$\frac{2}{3}$ ١١٢

وهذا الاختلاف الذى لا يقبل التوفيق بين هاتين الطريقتين ظل يرهق الموسيقى فى الغرب ، مثلما أرهق الموسيقى فى الشرق إلى أن قضى السلم المعدل - الذى ينقسم فيه الأوكتاف إلى ١٢ نصف صوت متساوية - فى القرن الثامن عشر أخيراً على تلك الأبعاد الطبيعية المشكوك فيها .

وطريقة التعديل ، أو التكييف أو الحل الوسط فى ضبط الأصوات ليست فى الواقع من صنع الغرب ، ولا هى تجديد حديث ، بل هى موجودة فى كل مكان وكل عصر أحياناً بصورة تلقائية ، وأحياناً فى صورة تعديل مقصود . متعمد للطبيعة . وإن التغير المتعمد ليلبغ حداً لافتاً حقاً فى جنوب شرق آسيا . وفى غرب العالم الإسلامى .

فى جنوب شرق آسيا تجد تغيرات هامة ، بل ومثيرة أحياناً فى أنواع المقامات الخماسية ، فالنوعان الرئيسيان فى موسيقى جاوه وبالى ، وهما « الساندرو » و « بيلوج » كادا يفقدان طابعهما الأصلى تقريباً ، فقد كان « الساندرو » فى وقت من الأوقات يحتوى على ثالثات صغيرة وأصوات كاملة ، غير أن الثالثات انكمشت ، والأصوات الكاملة اتسعت لدرجة أنهما أصبحتا متساويتين تقريباً ، وأصبح السلم عبارة عن مجموعة غير متناسقة من خمسة أبعاد متساوية تسارى كل منها ٢٤٠ سنتاً تقريباً ، أى $\frac{1}{3}$ من الصوت الكامل . والنوع الثانى « بيلوج » كان يحتوى أصلاً على ثالثات كبيرة ، وأنصاف أصوات ، مثل السلم اليابانى ، وهى لم تفقد تماماً ولكنها شوهت . ويبدو أن التغير راجع فى الحالتين إلى إهمال

الفروق الدقيقة بحيث يسمح ذلك التوسط أو الاعتدال (التكييف) بعزف عدة مقامات على نفس الآلة دون إضافة صنوج أخرى ، أو قطع معدنية ، أو ألواح إلى الآلة الموسيقية (بنفس الطريقة التي جعلت صوت مى يضبط أخفض بمقدار ربع صوت على الآلات ذوات لوحات المفاتيح ، وبذلك يمكن عزف كل القطع التي في مقام دو الكبير أو الصغير) ، ومثل هذا التخلص ممكن تماماً لأن الأذن تحمل إلى المخ رسالة يتولى هو حل رموزها وكثيراً ما يتغلب التفسير النفسى على واقع الأشياء — انظر مثلاً قطع السالندرو التي تبدو كأنها بنيت جميعاً على أساس ثالثات وأصوات كاملة ولكن أى تجربة معملية كفيلة بأن تثبت عكس ذلك^(١) .

والثالثة المتوسطة الواقعة بين الثالثة الكبيرة والصغيرة التي ورد ذكرها بين قوسين في الفقرة السابقة — بالإشارة إلى مى في الآلات ذات المفاتيح — قد أمكن تحقيقها في سيام ، إذ أنهم قسموا السلم إلى سبع مسافات متساوية تعادل كل منها $\frac{1}{7}$ الصوت الطبيعى . ومن الواضح أن الدافع إلى ذلك التقسيم هو الرغبة في الحصول على توزيع رئيسى للمفاتيح فى بكل الأغراض ويناسب كل المقامات بأقل عدد ممكن من النوتات . وكل نوتتين من تلك السبع المتساوية تعطيان « ثالثة » متوسطة « تساوى ٣٤٣ سنتاً تقريباً — أى إنها أقل من الثالثة الكبيرة بثمنين $\frac{1}{7}$ أو ربع صوت — وبذلك يستطيع العازف أن يعزف ، سبق فى أى واحد من مقاماته الخماسية بسهولة ، وذلك بتخطى بعض النوتات عندما يحتاج إلى الثالثات .

وموسيقى الشرق الأدنى تدلّ وتباهى بثلاثة أرباع الأصوات فيها ، ويبدو أن الحكمة في وجودها ترجع إلى أن العازفين وجدوا أنفسهم مضطربين إلى العزف طبعاً لطريقة القسمة ، ووجدوا أمامهم صوتين كائناً ما كانا متجاورين نصحبت التفرقة .

(٢) نرجو أن يركز على الموسيقى العربية القتيابهم في دراسة هذه التفرقات الخاصة .

(المراجع)

بينهما فزعا إلى المبالغة في إظهار ذلك الفرق واستوعبوا حجم الصوت الكامل الصغير وأدجوه في حجم نصف الصوت للدرجة أنهم اضطروا مرة أخرى إلى المساواة بين الصوت الكامل الصغير ونصف الصوت حتى يكون كل منهما $\frac{2}{3}$ صوت، وكانت النتيجة بالسنت هي $204 + 147 + 147 = 498$ سنتاً .

وإذا كان السلم ذو ثلاثة أرباع الصوت سلماً حقيقياً فإن تلك السلم المعقدة التي ينقسم الأوكتاف فيها إلى ١٧ بعداً أو ٢٢ بعداً لم توجد أبداً وهي السلم التي نغزوها خطأ إلى العرب والهنود ، وحيث إن تلك السلم لم توجد أبداً فإنه لا يمكن أن نعتبرها أساساً للموسيقى الغربية الحديثة التي تعتمد على أرباع الأصوات .

والواقع أن تلك « السلم » المزعومة هي عبارة عن المادة الخام التي تتكون منها سلم عادية جداً من سبع درجات هي التي تستعمل في اللحن .

والسلم العربي المزعوم ذو السبعة عشر صوتاً يسير كالآتي :

(حرف S الكبير يدل على نصف صوت كبير يساوي ٩٠ سنتاً .
أما حرف s الصغير فيدل على الشولة « الكوما » التي تساوي ٢٤ سنتاً وهي التي تكمل نصف الصوت ليكون صوتاً كاملاً ، ونقرأ الحروف من اليسار إلى اليمين) .

SSs SSs SSs SSs SSs SS

وهذا الطاقم — إذا نظرنا إليه طبقاً للاصطلاحات الغربية — يمكن أن يسمح ببناء سلم كبير مثلاً ، وذلك بتنظيم الأبعاد السبعة عشر دون تغيير ترتيبها بهذه الطريقة .

SSs SSs S SsS SsS SsS S
٢٠٤ ٢٠٤ ٩٠ ٢٠٤ ٢٠٤ ٢٠٤ ٩٠

أي صوت ، صوت ، نصف صوت ، ثم صوت ، صوت ، صوت ، ونصف صوت . أو يمكن كذلك أن نبني على أساسه سلمنا الصغير الصاعد بإعادة تنظيم الأبعاد دون تغييرها هكذا :

SSs	S	SsS	SsS	SsS	SsS	S
٢٠٤	٩٠	٢٠٤	٢٠٤	٢٠٤	٢٠٤	٩٠

أى صوت ، نصف صوت ، ثم أربعة أصوات كاملة؛ وأخيرا نصف صوت.

ويبنى العرب سلام مقاماتهم بطريقة مشابهة : فالعناصر السبعة عشر تسمح بوضع نصفى الصوت حيثما تطلب الأمر ، ونفس الشيء ينطبق على الاثنين وعشرين بعدا Srutis « شروتي » المزدوجة في السلم الهندي ، فهو أكثر تعقيدا ، لأنه يحترم المبدأ التقسيمى الذى يعرف حجمين مختلفين من الأصوات الكاملة .

والسلم يرتبط ارتباطا مباشرا باللحن في الموسيقى الغربية ، فأحدهما هو الصورة المجردة التى لا حياة فيها ، والآخر هو التحقيق الحى لتلك الصورة المجردة ، أما الشرق فإنه يفصل بين الاثنين بمفهوم متوسط هو النموذج .

الأنماذج : (Patterns) : إن الحرية التى تسمح للمؤلف في الغرب - بل وتطالبه - بأن يبتكر ألحانا لكل منها شخصيته المستقلة تماما ، يعادلها في الشرق قانون إجبارى صارم^(١) يفرض على المؤلف أن يتصرف في نطاق بضعة عشر من النماذج التقليدية تسمى راجا (raga وجمعها ragas) عند الهند ، وتسمى مقامات في البلاد العربية . فنموذج الراست مثلا عند الفرس ، أو مالكوس (malkos) عند الهند ، أو نواه في الشرق العربى لا تستمد شخصيتها المميزة من سلم المقام وحده ، بل هناك عوامل أخرى مثل السرعة المعينة (tempo) والاتجاه اللحنى الخاص والجو العاطفى : بل وبعض اللغات اللحنية الخاصة أحيانا ، فحرية المؤلف محدودة بتلك الملامح القليلة التى لا تتعارض مع المميزات الثابتة للنموذج .

والقراء الذين لهم إلمام بطرز العمارة اليونانية الثلاثة سيدركون بسهولة

(١) لعل المؤلف يبالغ في أهمية بعض الاتجاهات اللحنية المرتبطة بكل مقام في الشرق والى تنوارها الأجيال وبراءها بعض المؤلفين التقليديين في الشرق . (الترجمة)

ما تعنيه تلك الحدود والالتزامات ، فالبناء الإغريقي كان مقيداً بالهيكل العام للمعبد ، وكذلك بنسب الأعمدة والأشكال الخاصة للأفاريز ، والعارضات الأفقية بين الأعمدة والكرانيش المعروفة في الطراز الدورباني أو اليوناني (Ionic) أو الكورنثي (Corinthian) ولكنه لم يكن يقلد ، فالمعابد الدوربانية أو اليونانية أو الكورنثية ، وإن بدا كل منها متفتحا مع الآخر لأول وهلة ، فإن لكل منها ملامحه الفردية الخاصة .

والنموذج اللحنى فى الموسيقى الشرقية حيوى لدرجة أنه يحسب حسابه فى الشعر الغنائى حتى قبل أن تلحن الكلمات ، وينشر الشعراء العرب والفرس قصائدهم فى مجوعات تحت اسم النماذج التى ينبغى استعدادها فى تلحينها ، فقصائد «الراست» تأتى أولاً ثم قصائد «المأهور» أو قصائد «الكردان» وكذلك نجد نظير هذا فى عدد يقرب من خمسين من المزامير العبرية مقسمة بعناوين خاصة لكل منها توضح أى نموذج لحنى ينبغى أن يستخدم فيها مثل «شوشانيم» أو «ايدوتوم» أو «محالات» .

وذلك الالتزام بنماذج لحنية يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالطريقة العجيبة المتبعة فى التأليف وهى «تجميع أجزاء اللحن» (وهو المعنى الفعلى الصادق لكلمة com-ponere أى «يضع سوياً») من مجموعة محدودة من الجزئيات اللحنية أو اللغات أو الاتجاهات اللحنية المحفوظة .

وطريقة التأليف هذه ، (وهى تشبه تجميع الحصى فى الترصيع المعروف بالفسيفساء ، «الموزايكة») تتضح أكثر ما تتضح فى الإنشاد الدينى العبرانى قديماً وحديثاً ، فالمنشد يرتل أسفار موسى الخمسة خلال العام بتلحين سهل مناسب هو فى الواقع تجميع بارع معبر لعدد من النغمات المعروفة ، أو هو كالباقية الدائمة التغير المقطوفة من حوض أزهار واحد متواضع ولكنه جميل . ولم يتخل الغرب عن هذا الأسلوب فى التأليف فيما بعد ، بل ترك آثاره

في الإنشاد الجريجورى (الكاثوليكي) وفي الكورال اللوترى (البروتستانتي الألماني) وفي التراتيل الدينية الكالفنية (البروتستانتي الفرنسى والسويسرى) وفي فن أساطين الغناء — Meistersinger حتى في الغناء الفولكلورى عامة ، بل إن المبدأ الفاجنرى القائم على تجميع ميلودية لانهاية لها من « ألحان دالة » لا يتموتيف ، وخاصة في أوبرات « خاتم النيبلونج » Ring des Nibelungen إنما كان من الناحية الحرفية على الأقل ، وإن لم يكن في روحه ، امتدادا لمبدأ الإنشاد العبرانى القديم .

الارتفاع : وحتى الإيقاع قد خضع لنماذج خاصة في الهند وفي الشرق الإسلامى ، فعندما يتكلم إنسان هندى أو عربى عن الإيقاع لا يفكر بأسلوب وحدات الموسيقى الغربية المتساوية في نبرات قوية أو مواضع توكيد على كل رابع أو خامس أو سابع وحدة إيقاعية ، فالإيقاع الشرقى ليس نوعيا ، أى مؤلفا من مواضع ضغط قوية ، وأخرى ضعيفة ، بل هو كمى ، أساسه الامتداد الزمنى ، ما بين إيقاع طويل وإيقاع قصير .

مثال ذلك : إذا أخذنا الوزن « الداكتيلي » فإنه طبقاً للمفهوم الغربى النوعى يساوى : « قوى — ضعيف — ضعيف في زمن ثلاثى » أما حسب المفهوم الشرقى الكمى فإنه يساوى « طويل — قصير — قصير في زمن ثنائى » . ومثل ذلك الإيقاع الكمى يرتب في نماذج (ضروب) ثابتة ، وبخاصة في الهند . وأكثر تلك النماذج معقد ومركب ويصعب فهمه من وجهة نظرنا الغربية : فمثلا النموذج ذو السبع الوحدات يتكون من $3 + 2 + 2$ ، أو نموذج (ضرب) ذو عشر وحدات يتكون من $7 + 1 + 2$ أو نموذج من أربع عشرة وحدة قد يتكون من $5 + 5 + 2 + 2$ ، وتلك الضروب أو النماذج تتكرر بلا انقطاع طول القطعة ، وكثيراً ما تبرزها طبلية أو طبلتان يدق عليهما باليدين ، وتخرجان أصواتا وألوانا رقيقة ومنوعة والضرب الإيقاعى لأى قطعة بعد من الأهمية بحيث يكون جزءا من اسم القطعة ، فكما يقال في الغرب : سوناتة

من مقام فا الكبير يقول الهنود : راجا (مقام) كذا ، تالا (إيقاع) كذا .

التدوين وهو أحد مظاهر المدينيات الراقية ، له في الشرق صور مختلفة ، غير أنه بصفة عامة أقل أهمية بكثير من التدوين الغربي :

١ - التدوين الجماعي (إيكفونتيك) : وهي طريقة في الكتابة يدل فيها أى رمز - قد يكون شكلاً أو حرفاً ، أو فاصلة ، أو أية علامة أخرى - يدل على مجموعة كاملة من النوتات ذات الشخصية المتميزة ، أى جزئى الحنى كما سميناه من قبل ، ومثال ذلك المحسنات البديعية tropes أو التعميم la'amim التى تأتى مع كل مقطع في التوراة . وكذلك شأن التدوين البيزنطى والأنثوينى والهندي (فى تدوين ألحان الفيدا) . ومن المحتمل أن تكون الكتابة السرية للكهنة البابليين من ذلك النوع أيضاً .

٢ - تدوين الرموز « التدوين بالنومس » أو تدوين الإشارات (خير ونومى) وهو التدوين القائم على إشارات تبين خطوات اللحن بعلامات خاصة مثل : أعلى ، أسفل ، أعلى - أعلى ، أسفل - أسفل ، أعلى - أعلى - أسفل ، أسفل - أسفل ، وهكذا دون الدلالة على طبقها الصوتية أو امتداد - أى طول - تلك الخطوات اللحنية . وأفضل أمثلة تلك الطريقة هى تدوين الرموز الأوروبية (أى النومس) في أوائل العصور الوسطى ، وهو الذى سيأتى ذكره في الفصل الرابع ، وقد عرف الشرق القديم طرقاً مشابهة لذلك :

٣ - تدوين الطبقة الصوتية Pitch ، وهذا النوع من التدوين - على عكس الأنواع السابقة - يخصص لكل درجة من درجات السلم علامة خاصة به ، هى في الغالب حرف من الحروف المتبائية ، ولكنه لا يبين خطوات اللحن (أى طول الدرجة في الزمان) في حد ذاتها ، وأغلب طرق التدوين في الهند وفي الشرق الأقصى من هذا النوع .

٤ - التدوين الجداولي ، أى بمواضع « العفق » (نابلاتورا) : وهو

تدوين يبين مواضع العفق بغض النظر عن الطبقات الصوتية المحددة ، وهو يبين الأوتار التي يجب أن تعنفق ، والأصابع التي تقوم بهذا العمل ، وهذه الأنواع من التدوين يستخدمها عازفو « القانون » في الشرق الأقصى .

أما التدوين المدرجى فوق خطوط متوازية ، وهو الذى نشأ في أوروبا حوالى سنة ١٠٠٠ م ، فلم يعرفه الشرق إلا في العصور الأخيرة ؛ حيث نقله عن الغرب .

وليس لدى العالم الشرقى أى تدوين قادر على تحديد القيم الزمنية (وهو الذى حارب موسيقيو أوروبا من أجله ألف سنة ، وأخيراً استطاعوا أن يتوصلوا إليه ، ولكن تحت ضغط بوليفونيتهم غير المعروفة في الشرق) . وهناك علامات إيقاعية في بعض بلاد الشرق ، ولكنها في مرحلة مبدئية وليس لها أهمية حقيقية .

آلات الموسيقى الشرقية : تبدو آلات الموسيقى الشرقية ذات ملامح شديدة الغرابة إذا قارناها بالآلات التي تستعمل في الغرب .

وأول اختلاف يلفت النظر هو انعدام الآلات ذات لوحات المفاتيح التي هي في الواقع شيء لا معنى له في حضارة مؤسسة على اللحن المفرد « المونوفوني » ، والبلاد التي استوردت تلك الآلات في الفترة الأخيرة استعملتها استعمالاً ينافي طبيعتها ، ففي البلاد العربية يعزف البيانو بأوكتافات مفرغة ، في حين يعزف الهنود نوتات مفردة طويلة على المهارمونوم .

والاختلاف الثانى الذى يستوقف النظر هو الحالة الأولية التي ظلت عليها آلات النفخ النحاسية والخشبية ، فالبوقات من نوع (الكورنو) و « الطرمبة » التي لا تستعمل في الموسيقى الشرقية الرفيعة آلات طبيعية ، أى ليس لها مفاتيح ، أو مزدلفات ، أو صمامات ، والعدد الكبير من النايات والمزامير ثوبها مفتوحة تخرج نغمات طبيعية ، لأن الشرق يختلف

عن الغرب الذى يتمسك بدقة الأصوات المتعادلة داخل إطار صارم من السلم المعدل (المكيف) ؛ فالشرق يريد من الآلات مرونة خاصة نجدها ممثلة فى عزف الناي اليابانى ، حيث تزيد المرونة إلى الحد الذى يرفع طبقة كل واحدة من النوتات تقريباً .

ولنفس السبب تترك الآلات الوترية بلا دساتين (مواضع عقق) لكى تستطيع الإصبع أن تنزلق بحرية على رقبة الآلة ، ولهذا الأمر مغزى خاص بالنسبة للعود - وبخاصة العود ذا الرقبة القصيرة الذى نشأ بموطنه فى البلاد العربية بلا دساتين ، ولكن عندما تقبلته أوروبا فى العصور الوسطى زودته فى الحال بدساتين . وحيثما توجد آلات وترية شرقية لها دساتين تكون تلك الدساتين قابلة للتحرريك مثل الدساتين المعدنية التى تثبت فى آلة « الفينا » الهندية (انظر صورتها ص ٢٢٥ من كتاب المؤلف عن تاريخ الآلات الموسيقية) أو مثل الفرسات المنحركة فى آلة « الكوتو » اليابانية . والواقع أننا نجد فى هاتين الآتين المشار إليهما وكثير غيرهما ، أن الأوتار رفيعة وبعيدة عن سطح الآلة بحيث يمكن رفع طبقتها الصوتية بتزيد من الضغط بالإصبع .

والآلات الوترية ذات القوس متخلفة جداً فى مستوى صنعها وعزفها عن الثيولينات الغربية ، أما آلات النبر ، أى التى تغمز أوتارها ، فهى على العكس قد بلغت فى عزفها قدراً من الرقة لا يرقى إليه إلا القلائل من العازفين الأوروبيين .

وللشرق امتياز مطلق فى عالم الطبول والآلات المصوتة بذاتها (الإيديوفون) - وهو اسم علمى معناه آلات تصدر الصوت بطبيعتها أو بذاتها - أى دون حاجة إلى ضغط أو توتر خاص من الخارج . وهذا النوع يضم عدداً مذهلاً من الآلات المصنوعة من الخشب ، أو الخيزران ،

أو الحجارة ، أو الزجاج ، أو الخزف . ومن الأدوات المعدنية التي تصدر الصوت بالقرع أو المذز أو الاحتكاك أو الطرق - وقد استعار الغرب كثيراً من تلك الآلات وأطلق عليها التسمية الخاطئة الشائعة : الآلات الإيقاعية (أو آلات النقر) ، فمنها أجراس الكنائس والصنوج (الجونج) والكاسات النحاسية الكسيلوفون والميتالوفون (وكلها مصورة في ص ١٩٢ من كتاب المؤلف عن « تاريخ الآلات الموسيقية ») وحديثاً أخذ الغرب كذلك « القيقاب » ذا الشقين الجانبين ، وهى الآلة التى يستعملها الصينيون فى معابدهم .

وقد بلغ عزف الطبول بالدين وحدهما مرتبة الكمال من حيث الصنعة والتنوع فى لون الصوت وتعتيد الإيقاع فى الشرق ، وخاصة فى الهند والبلاد العربية ، وهوما عجزت أوروبا وأمريكا بطبوعها - التى تعزف بانعصى البسيطة - عن محاكاته .

التضمينات السحرية : إن النماذج اللحنية والضروب الإيقاعية والأنواع (النصائل) والمقامات والسلام والنغمات المفردة ، بل والآلات الموسيقية نفسها ، لها كلها عند الشرقيين صفات أبعد من مجرد الصفات الجمالية ، فهى تمثل قوة فعالة فى الصلة الدقيقة التى تربط الإنسان بقوى الطبيعة المتحركة فى مصيره ، سواء أكانت تلك القوى تعمل فى صالحه أم كانت معادية له ، فكل تلك الأشياء عند الشرقيين تتضمن قوى سحرية .

ولاصوت أقوى قدرة سحرية يستطيع الإنسان أن ينجها أو يصنعها . فالشئ الملموس المرئى قد يؤثر فى القدر والطبيعة بحكم مادته الخاصة أو لونه ، ومثل هذه التضمينات أو الإشارات السحرية يجب أن تكون معروفة مقدرة ، أما قوة الصوت فهى على التقيض ليست معروفة ، لأن مجازها هو الإحساس وحده فهى تثير مشاعر الطمأنينة أو القلق أو الرعب ، وبناء على ذلك كان دور الموسيقى فى السحر شيئاً هاماً فى معتقدات الشعوب الشرقية دائماً ، فنحن نقرأ

في التوراة أن العبرانيين حطموا أسوار أريحا بصوت سبعة أبواق من قرون الكباش . وفي الأساطير الإغريقية عكس ذلك ، نهى تروى أن كادموس منشئ طيبة بنى أسوار المدينة بصوت « ليرة » أمفيون ، والأقاصيص الهندية والصينية حافلة بقصص المغنين الذين كانت أغانيهم تستحضر الربيع والصيف والخريف والشتاء والنار والماء .

وفي المكسيك كان العبيد يواجهون الموت قديماً وهم يصفرون بناياتهم المصنوعة من العظام ، ويحدثون ضجيجاً بحك العظام أيضاً ، وذلك لكي يضمنوا حياة أخرى ثانية ، وكبير الكهان اليهود كان يلبس في ثيابه أجراساً « وشخايل » أثناء مروره بأعتاب قدس الأقداس وذلك « لكيلا يموت » .

وبناء على تلك المعتقدات فإن الموسيقى ليست مرتبطة بالدين وحده ، بل بعلم الكونيات كذلك ، أى مرتبطة بالصلوات الهامة المتبادلة بين كل جوانب الكون سواء أكانت الجهات الأربع الأصلية ، أم كانت الفصول ، أم الألوان ، أم الاستقصات ، أم الظواهر الطبيعية .

فالطبل في الصين مثلاً مرتبطة — بوساطة جلدها (الرق) — بجهة الشمال ، وفصل الشتاء وعنصر المياه . وصفارات بان (المتقال) مرتبطة — بوساطة الخيزران — بالشرق والربيع والجبال . والقانون مرتبط — عن طريق أوتاره الخيرية — بالجنوب والصيف والنار . والجرس ينتمي — عن طريق المعدن — إلى الغرب والخريف والرطوبة .

وبنفس الطريقة ينتمي كل واحد من أنصاف الأصوات الاثني عشر التي يتكون منها الجمع (الديوان) الصيني إلى ساعة معينة من اليوم ، وإلى شهر من أشهر العام . وقد ترتب على ذلك الوضع الغريب أن الأناشيد الدينية تغنى في اثني عشر سماً مختلفاً خلال العام — بحيث ترتفع نصف صوت كل شهر . وكذلك نجد الأصوات العادية الخمسة للسلم الصيني يمثل الصوت الأول منها :

١ - الشمال وكوكب عطارد والخشب واللون الأسود ٢ - الشرق وكوكب المشتري والمياه واللون البنفسجي . ٣ - جهة الوسط وكوكب زحل والأرض واللون الأصفر . ٤ - الغرب وكوكب الزهرة والمنعدن واللون الأبيض . ٥ - الجنوب وكوكب المريخ والنار واللون الأحمر .

وفي الهند كذلك تتصل المقامات المختلفة (الراجات) بالألوان وأيام الأسبوع والعناصر والسموات والكواكب والفصول والبروج وأصوات الطيور وأعمار الإنسان وملامح الوجه ، والجنسين والطبائع وغير ذلك . وكذلك تخصص المقامات الهندية « الراجات » لفترات معينة من اليوم بحيث لا يصح أن تعزف في غير الأوقات المناسبة لها ، وهو عرف شائع عندهم حتى اليوم وينظر ذلك المقامات العربية وعلاقتها بالبروج ، فهناك مقام ينتمى إلى برج الحمل وإلى شروق الشمس ، ويقال عنه إنه يشفى العين ، وهناك مقام آخر ينتمى إلى برج الجوزاء ويناسب الساعة التاسعة ، ومن خصائصه شفاء خفقان القلب والجنون . ومقام ثالث يرتبط ببرج السمكة ويناسب وقت الصباح ويشفى الصداع . ومقام رابع ينتمى إلى برج الثور ويشفى نزلات البرد . ومقام خامس يرتبط ببرج الأسد ويشفى المغص : ومقام سادس مرتبط ببرج الجدى ويشفى القلب .

ولكن لم يبق في وعى المستمع الحديث من كل تلك التضمينات والإشارات إلا النزر اليسير ، وقد تخلصت الموسيقى الشرقية تماماً من المرحلة السحرية ونصف السحرية إلى المرحلة الجمالية التي تهدف كل الألحان فيها - فيما عدا الألحان الدينية - إلى الطرب فقط ولا شيء غيره ، وقد يكون الطرب الذي تخلفه تلك الموسيقى من نوع أقوى مما توحى به الموسيقى إلى المستمع الغربي عادة ، ويبدو أن القدر الأكبر من الموسيقى الشرقية يهدى النفس ويدخل إليها الطمأنينة .

مراجع

Curt Sachs, The Rise of Music in the Ancient World, East and West, New York, 1943, Sections II, III, IV, VI.

Curt Sachs, The History of Musical Instruments, New York, 1940-Second Part.

Curt Sachs, World History of the Dance, New York, 1937, Chapter 4.

Curt Sachs, The Commonwealth of Art, New York, 1946, Chapter One 2.

Curt Sachs, Rhythm and Tempo. New York. 1953.

تركزت هنا الكتب العديدة عن النظم الموسيقية المستعملة فيما بين شمالي أفريقيا وشرقي وجنوب شرقي آسيا لقراءة أكثر تعمقاً ، ويستطيع القارئ أن يلقى نظرة على الكتب المشار إليها في ثبت المراجع بكتاب المؤلف : Rise of

Music

الفصل الثالث :

اليونان والرومان

لأنه الاغريق يعتقدون أن للموسيقى قوة سحرية ، شأنهم في ذلك شأن العالم الشرقي ، وقد عبروا عن تلك العقيدة تعبيراً رمزياً في أسطورة ارفيوس الجميلة التي تروى كيف خرق ارفيوس بغناؤه الرائع قوانين الطبيعة ، وروّض الأوابد ، وأنقذ زوجته يوريديس من براثن الموت .

أما في الحياة الواقعية فقد تركزت الأفكار السحرية عن الموسيقى حول شفاء الجسد والروح ، فأناشيد التهليل والابتهاج بأبولون كانت أصلاً أغاني للتطبيب تحمل ملامح قوية من الطقوس الشامانية (وهم سحرة أواسط آسيا) وقد امتد أثر هذه الأفكار إلى عصر متأخر حتى إنه آثينا يوس النحوي الذي عاش حوالي القرن الثاني قبل الميلاد ليؤكد لقرائه جداً أن وسيلة التخلص من نوبات مرض النّسا « عرق النسا » هي عرق المزمار في المقام الفريجياني فوق الأجزاء المصابة . أما أرسطو فهو أقرب إلى المنطق ، إذ يروى أن الأشخاص الذين يكونون في حالة انجذاب ديني أو تهيج عصبي يمكن إعادتهم إلى حالتهم الطبيعية بوساطة أنغام تختار بعناية ، وهو في هذا يتفق مع نظريات الطب الحديثة .

تلك المعتقدات هي التي تفسر لماذا ظهر المؤلف الموسيقي الكريتي ثاليتاس إلى جانب ليكورج مشرع اسبرطة في القرن التاسع ، وهي التي تفسر كذلك لماذا نصح عراف دلف للاسبرطيين في فترة القلق التي سادت حوالي سنة ٦٥٠ ق . م . بأن يغينوا « تراباندار » الموسيقى لكي تهدئ ألمانة المدينة ، فالشر والخبر ، والنظام والقوضى كلها كانت تعتمد على الموسيقى في اعتقادهم .

وقد كان التطور المنطقي لكل ذلك في القرن الرابع ق . م حين جاء الفيلسوف الأكبر أفلاطون وأوصى (كما أوصى كونفوشيوس من قبله بمائة عام في الصين) بأن تقام الدولة المثالية على أساس من الموسيقى ، وألا يسمح بأى تغيير في قواعد الموسيقى التقليدية حتى لا يؤدي مثل ذلك الانحراف إلى تغيير خطير في الدولة ذاتها أيضاً .

ولم يكن ذلك مجرد نظرة مثالية خيالية لفيلسوف واحد ، بل إننا نجد امتداد تلك الروح عند الأسبرطيين المحافظين حين قلقوا وانزعجوا عندما عزف الموسيقى المحدث تيموثايسوس الميليطي حوالى سنة ٤١٠ ق . م على « الليرا » بعد إضافة أربعة أوتار إليها ، وبلغ القلق حدّاً أن المحكمة قضت بنزع تلك الأوتار الإضافية .

غير أن العقلية العلمية اليونانية لم تكن لتكتفى بمجرد التقليد والاعتقاد والتجربة العملية ، بل كانت في حاجة إلى نظام أو نظرية مستقرة تفسر التأثيرات النفسية والحسية التى تحدثها الموسيقى في الدولة وفى الإنسان ، أو بعبارتهم التى استخدموها نظرية « الايثوس » الموسيقى ، تلك النظرية التى ينوها على صورة العالم العريقة القدم في بلاد الشرق ، ولقد كان العالم الشرقى يرى من خلال نظريته المركبة إلى العالم ، أن هناك ارتباطاً بين كواكب معينة وبين نماذج لحنية خاصة ، أو حتى بين أصوات (نوتات) مفردة ، وأن تلك النغمات أو الأصوات ترتبط كذلك بالتأثير الخلقى الذى تضيفه على الإنسان ، فكوكب المشترى يعطى العظمة ، والمريخ الرجولة ، والزهرة الأنوثة ، وعطارد سعة الحيلة ، وزحل الحزن .

وقد عرف اليونان تلك المفاهيم في فترة متأخرة بعد العصر الذهبي ، ولكنهم فهموا منها معنى خلقياً أكثر منه سحرياً ، وأسقط اليونان الكواكب كعمل ، وأوجدوا علاقة نفسية وفسولوجية مباشرة بين الموسيقى والشخصية ، ولذلك نجد أرسطو يقول في كتابه عن « السياسة » : « تختلف المقامات

الموسيقية الواحد عن الآخر ، وكذلك يختلف تأثير الناس بها عند سماعها ، فن المقامات ما يحدث شعوراً بالضيق مثل المقام المسمى الميكسوليدى ، وبعضها يضعف العقل مثل المقامات « المتراخية » : ومنها مقامات تحدث حالة نفسية معتدلة مستقرة كما يبدو من تأثير المقام الدوريانى ، على حين يوحى المقام الفريجيانى بالحساسة . غير أنهم اختلفوا فى ذلك ؛ فذكر كتاب آخرون أن المقام الدوريانى مقام مذكر حزين ، وأن المقام « تحت الدوريانى » يوحى بالجلال والاستقرار ، والمقام الميكسوليدى يوحى بالأنين والشكوى ، وأما المقام الفريجيانى فهو مضطرب بنشوة الإله باخوس ، والمقام « تحت الفريجيانى » نشط ، والمقام الليديانى حزين ، والمقام « تحت الليديانى » شهوانى داعر .

ولكن ما هى تلك المقامات الغامضة : الدوريانى والفريجيانى والليديانى والميكسوليدى ؟ هناك رأى شائع يفرض أن لكل من تلك السلالم المقامية شخصيتها وجوها الخاص ، وهى سلالم اختلفت فى ترتيب أبعادها الكاملة وأنصاف أبعادها بنفس الطريقة التى تختلف بها مقامات الكنيسة أو المقام الصغير والكبير عندنا ، ولكن هذا لا يمكن أن يكون حقيقياً أو على الأقل لا يمكن أن يكون كل الحقيقة ، لأن السلالم المقامية لا يمكن أن يكون لها تأثير على الطباع (إيثوس) بمجرد تتابع أبعادها وأنصاف أبعادها تتابعاً خاصاً خلواً من الحياة ، فهى ليست إلا صورة تجريدية ميتة للشئ الوحيد الذى يمكن أن يؤثر فى الروح ، ألا وهو اللحن بكل ما لسياقه من تعبير ومغزى ، ولابد أنه كان هناك ارتباط وثيق ثابت بين السلم المعين وبين كل الألحان التى تتبعه ، أو بعبارة أخرى يبدو أن وجود الايثوس (تأثير الموسيقى فى طباع البشر) إنما يوحى بأن الإغريق عرفوا — مثلما عرف الشرق الأوسط والأدنى — عرفوا ما يسميه الهنود « راجا » ، وما يسميه العرب « المقام » ، أى تلك الوحدة فى

البناء والحو والشخصية لكل الألحان المنتمية إلى سلم معين . ويبدو أن اليونان كانت لديهم نماذج لحنية ، ومنزل هذا الاتجاه في التفكير قد يحل أو يفسر ، ولو تفسيراً جزئياً ، تلك المشكلة القديمة للحلابة ، مشكلة « الإيثوس » الإغريق .

وقد لاه لفكرة الإيثوس أثرها الخاص ؛ إذ اعتبرت الموسيقى - بما فيها عزف الزمار والليرا - من أهم فروع التعليم ؛ بل كثيراً ما كانت تفضل على النحو والحساب ، كما كانت إجبارية في أركاديا حتى سن الثلاثين ، وذلك كله نظراً لما تكسبه ألعانها من صفات خلقية تعين على تكوين الشخصية .

وقد هزجت اليونان كلها ومستعمراتها بالموسيقى ، ولكن قدراً قليلاً منها كان من أداء المحترفين . وأقدم محترف للموسيقى كان « الشاعر » الهوميروى الضريع ، وهو طراز يجمع بين الشعر والغناء والعزف على الليرا في آن واحد . كان يقوم بالترفيه عن الضيوف في مآدب العظماء بالتغنى بأعجاد أسلافهم وبطولاتهم ، غير أن ذلك المنشد المتواضع الموقر تطور تدريجاً إلى فنان صناع مدلل شديد الاعتداد بنفسه يطوف من مدينة إلى أخرى في زى ملوكى تحف به حاشية كبيرة ليستترك في المسابقات القومية وليقدم فنه في حلقات ازدحمّت بالنظارة والسامعين .

وقد ارتبطت الموسيقى كذلك بالدراما ، ويرجح أن الممثلين كانوا يغنون بما يشبه الريستائيف « التلاوة » والألحان المنغمة (الأريوزو) ، وكان « الكورس » يطوف أمام المسرح في نصف دائرة معلقاً على سياق حوادث المسرحية وعلى مصير أبطالها في صورة أداء تجاوب بين مقطع « ستروفة » ومقطع آخر مقابل ومثابه « أنتى ستروفة » ومقطع مخالف epode ، وهى الطريقة التى تشير سلفاً إلى الصيغة المسماة (بار - فورم) « أ ب » التى عرفها التروبادور (الشعراء الصعاليك) والمينيسنجر والميسترسنجر (أساطين

الغناء) فيما بعد : وكانت الموسيقى كذلك شيئاً لا غنى عنه في المواكب الجادة العديدة إلى المعابد ، والغابات المقدسة (انظر شكل ١) ، وكذلك إلى الأقداس والمعابد القومية في دلفي أو أولمبيا ، حيث كانت المدن تنبأ في عدد ونوع منشديها (الكورس) ، وكذلك زينت الموسيقى حياة البيت ، فقد كان المفروض في كل رجل أن يغنى في الحفلات أو المآدب ، وأن يصاحب غناؤه بالعزف على الليرا ، أما السيدات فقد كن يسلمن أنفسهن بالغناء وعزف الليرا ، على حين تعزف الجوارى الشرقيات على الصنج (الآربا) الشرقي .

ولقد عنى الإغريق بالمرحلي الفئائية في كل نواحي نشاطهم ، وطمحوا اهتمامهم بها على موسيقى الآلات ، ولم يكن السبب الوحيد لهذا الوضع هو انتماءهم لشرق البحر المتوسط وللعالم القديم ، فهم كشعب له عقلية الكلاسيكية كانوا يتطلبون من فنونهم طابعاً واضحاً محدداً ليس فيه أى التباس ، وهو ما لم يكن يتوافر في الموسيقى إلا عندما تتحد مع الكلمات ، ومن هنا نجد أفلاطون شيخ الكلاسيكيين يتساءل في كبرياء ! ماذا يمكن أن يعنى اللحن والإيقاع وحدهما إذا لم تكن هناك كلمات معهما ؟ وهذا هو نفس السؤال الشهير الذى رده الفرنسيون : « أينها الصوتانية . ماذا تبغين منى ؟ » وقد كان من قلة اهتمامهم بالموسيقى الآلية أن الآلات الموسيقية - الليرة والمزمار - ظلت في مستوى من البداوة يدعو إلى الدهشة ، وظلت كذلك إلى عصر ما بعد الكلاسيكية ، أى بعد عصر بريكلبس الذهبى ، حيث تحسنت الآلات وشُجِع فن العزف على الآلات باعتباره فناً مستقلاً ، وهذا التدرج مسير لقوانين التطور الطبيعية ، إذ أن موسيقى الآلات - بما فيها من غموض - تبرز عادة بعد انتهاء المرحلة الكلاسيكية .

والموسيقى اليونانية تعتمد أساساً على اللحن والإيقاع ، أى على تتابع منظم للأغنام والقيم الزمنية ، ذلك لأن الهارمونية لم تكن معروفة ،

وكان الكونترا ببط شبيهاً ثانوباً عندهم . وقد كانت مقاطع الشعر ونظامه العروضى تراعى عند الأداء بدقة تامة ، حتى إن المؤلفين الموسيقيين لم يهتموا كثيراً بتبليوين الرموز الدالة على الإيقاع ، وكان تتابع النغمات يسير وفق تنغيمات اللغة الإغريقية .

وإنه لجدير بالذكر أن أوصافنا للألحان اليونانية لا بد وأن تتضمن قدراً من المبالغة فى التبسيط ، فالموسيقى التى تركز أساساً على الغناء لم تعرف تلك السلام المحددة المعدلة التى تتطلبها وتفرضها موسيقى الآلات . والواقع أن العلماء النظريين وجدوا أنفسهم موزعين بين حاجة رجل العلم إلى قاعدة منطقية من جانب ، وبين حرية الأداء عند المغنين من جانب آخر ، ولذلك انتهجوا طريقين متضادين فى التفكير ، فكانت مدرسة أرسطوكسينوس (القرن الرابع ق . م) تجعل الحكم الأخير للأذن ، أما مدرسة بطليموس (القرن الثانى ق . م) فكانت تخضع لقاعدة النسب الرياضية البسيطة .

وقد نتج عن هذا الوضع أن عرف الإغريق ما لا يقل عن ثمانية أنواع (أو أبعاد) مختلفة من الثلاث ، وسبعة (أنواع) مختلفة من الأبعاد الكاملة ، وثلاثة عشر نوعاً من أنصاف الأبعاد ، وتسعة أنواع من أرباع الأصوات أو على الأصح الميكروتونات . وقد جرى العرف على أن يتبع كل عازف ومغن ما يفضلهُ هو ، كذلك كان للموسيقين الإغريق حرية الجمع بين جنسين (تتراتورد) لتكوين عقد سباعى (هبتاد) أو ثمانى (أوكتاف) ، وأن يلونوا كل مجموعة منهما تلويناً يختلف عن الأخرى ، ولم تكن هذه الغزارة المذهلة فى التلوين مقصودة كنوع من الحذقة أو التعقيد ، بل كانت محاولة لتجذب القوضى التامة ، وذلك بتقنين أهم الاتجاهات السائدة فعلاً .

وقد كان لنظريات الموسيقى دور رئيسى ، وكان للفلاسفة ورجال العلم والرياضيين والمؤرخين إضافاتهم الهامة ، وكثيراً ما كانت الموسيقى نفسها — وما يتصل بها من الناحية النفسية والفسولوجية للإحساس الصوتى — موضع

بحث علمى ودراسة ، وكذلك كان علم الصوت ، وهو الجانب الطبيعى للموسيقى ، فاكتشفوا الذبذبات وعرفوا أنها سبب الصوت ، وليس هناك شك الآن حول شخصية مكتشف هذه الحقيقة وهو لاسوس الهرميونى الذى كان أستاذ الشاعر بندار حوالى سنة ٥٠٠ ق . م . وبعد ذلك بمائة عام اكتشف أرخيطوس التارنتى أن السمع يشمل نوعين من الذبذبات : موجات ثابتة داخل الآلات والحنجرة ، وموجات فضائية متحركة فى الهواء المحيط تحملها إلى الأذن . وفى القرن الرابع ق . م توصلوا إلى نظريات كاملة - وإن لم تصاننا كاملة - للحن والإيقاع ، وذلك بفضل توجيه أرسطوكسينوس التارنتى ، تلميذ أرسطو .

وتعتبر هذه النظرية أهم تراث خلفته الموسيقى القديمة ، فقد اندثرت ألحان اليونان ، ولكن كل الرسائل الموسيقية التى تركها الشرق الإسلامى - سواء منها العربية والفارسية والتركية - مبنية على النظريات اليونانية . شأنها فى ذلك شأن الرسائل والدراسات الموسيقية فى الغرب فى العصور الوسطى أيضا . وإن نظرية العصور الوسطى فى حساب نسب الأبعاد وقياسها بوساطة المونوكورد ذى الوتر المقسم ، وكذلك الثمانية المقامات البيزنطية والمقامات الثمانية التى عرفتها الكنيسة الغربية ، ورموز التدوين « نومس » واستخدام الحروف الأبجدية فى تسمية النوتات ، كل هذه المفاهيم وكثير غيرها مأخوذة عن البيزنطيين ، ولولا التراث الهيلينى القديم لما استطاع علماء الرهبان فى أوروبا أن يضعوا أسس نظريات الموسيقى الغربية فى العصور الوسطى .

التراث : لم يصلنا من الموسيقى اليونانية القديمة إلا أحد عشر لحناً ، أو أجزاء من قطع موسيقية محفوظة ، إنما على الحجر وإما على البردى ، وأوضح ما وصلنا منها فى حالة جيدة هو :

نشيدان يوجهان لآبولون يرجعان إلى منتصف القرن الثانى ق . م .

محفوران على خزانة الآتينيين في دلفى . قطعة قصيرة (سكوليون -
أى أغنية للشراب) تتحدث عن تقلب الحياة ، وضعها رجل يدعى
صايكيلوس (ومعناها الصقل) وذلك فى القرن الثانى أو الأول ق . م
ووجدت محفورة على شاهد مقبرة فى ترالس بآسيا الصغرى .

وثلاثة أناشيد جادة لميزوميدس إلى الشمس ، وإلى تميزيس ، إلغات
الغضب ، وإلى الموزى إلغات الفن وترجع إلى القرن الثانى ق . م .
النشيد الهينى الأول لبندار وهو الذى يرد ذكره فى أغلب الكتب
الدراسية ولكنه اليوم يعتبر مزيفاً .

وإنه لمن اللافت للنظر حقاً أن هناك قطعة واحدة للآلات فقط من
بين هذه القطع الإحدى عشرة ، وهذه تتكون من بضع مازونات قصيرة ،
وهى أشبه بدراسة أو تمرين لليرة ، منها إلى قطعة موسيقية حقيقية .
ومن خلال هذه المقطوعات الإحدى عشرة ، ومن بعض الشواهد
النظرية المبعثرة تجمع عناصر التأليف الموسيقى الإغريقى .

اللمن ، والنوع ، والمقام : التتراكورد هو الوحدة التى يبنى عليها
اللحن عند اليونان ، وقد سبق وصف الجنس أو التتراكورد بالتفصيل
فى ص (٢٤) ، وكما فعل الشرق فإن اليونان جمعوا بين جنسين جمعاً
متصلاً فكوتوا بذلك الجمع السباعى « هبتاد » ، أو جمعاً منفصلاً فكوتوا
بذلك الجمع الثمانى أو « الأوكتاف » . وبمرور الزمن استقر مفهوم
الأوكتاف باعتباره النطاق الطبيعى ، ومن هنا أضيفت إلى الجموع السباعية
القديمة نوتة إضافية فى بدايتها أو نهايتها ، وسميت بالمفروضة
« پروسلامبانومنوس » .

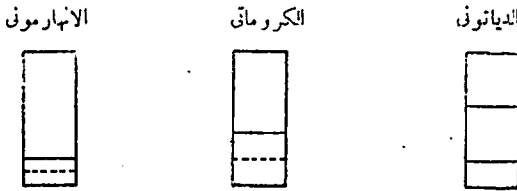
ويتوقف النوع والمقام على طريقة ترتيب الأبعاد داخل الجنس
(التتراكورد) .

فالنوع هو الذى يحدد أبعاد المسافات داخل الجنس بصرف النظر عن تنابعها فى ترتيب معين ، وقد عرف اليونان من الأنواع Genders ما يأتى :

١ - الدياتونى ، أو الهبتاتونى (السباعى) ، وهو نوع يحتوى على بعدين كاملين ونصف بعد (وذلك كما فى النظام الغربى الحديث) .

٢ - النوع الهبتاتونى (الخماسى) المحتوى على ثلاثة صغيرة وبعد كامل ، ثم قسّم البعد الكامل فيما بعد إلى نصفين وتنتج عن ذلك ما سمي بالنوع الكروماتى^(١) .

٣ - النوع الهبتاتونى (الخماسى) المحتوى على ثلاثة صغيرة ونصف بعد ، وكان يسمى النوع الانهارمونى (وهو يختلف كل الاختلاف عن المفهوم الحديث لنفس هذا الاسم) . وقد قسّم نصف البعد فى هذا النوع فيما بعد إلى بعدين صغيرين (ميكروتون) (وهى ليست أرباع أصوات بالتحديد) . والشكل التالى يعطى فكرة أوضح عن هذه الأنواع الثلاثة .



أما المقام فهو الذى يحدد الوضع أو الترتيب الخاص لتلك الأبعاد فى كل واحد من الأنواع ، وبصفة خاصة فى النوع الدياتونى ؛ فالجنس الدوربانى كان نصف البعد يجرى فى (أسفله) ، والجنس الفريجيانى كان يجرى نصف البعد فيه فيما بين البعدين الكاملين ، وأما الليديانى فكان نصف البعد فى أعلاه هكذا :

(١) مفهوم الكروماتى والانهارمونى عند الإغريق غير مرتبط بالمفهوم الموسيقى الحديث لهذا الاصطلاح . (المترجمة)

الجنس الليدياني



الجنس الفريجياني



الجنس الدورياتي



وليس هناك شك كبير في أن النوع الانهارموني — الذي كان له نظائر قريبة جداً في اليابان والهند ومصر — عرف في اليونان أولاً ، ثم أصبح بعد ذلك دياتونيا ودوريانيا عندما ملئت نالته الكبيرة — في عصر غير معروف — بنوتة جديدة ، وهو نفس ما حدث بالضبط في السلم الياباني المماثل حين تطور دياتونيا إلى ما يعرف باسم زوكو — جاكو : ويبدو أن المقامين الدياتونيين : الليدياني والفريجياني تولدا بطريقة مماثلة عن النوع الكروماتي .

وليس تعداد « الأنواع الثلاثة » و « الأجناس الثلاثة » حصراً للعدد الحقيقي للسلام اليونانية ، فإن المعلومات المحدودة التي وصلتنا لتدل على أنها مجموعة مركبة بشكل يدعو إلى الخلط ، فكان بعضها متوتراً والبعض الآخر مسترخياً ، وبعضها متصلاً ، والبعض الآخر منفصلاً ، وبعضها نقياً والبعض الآخر مخلطاً ، وبعضها بلا جاليا (أى مستعاراً) أعلى نوتة فيه هي الخامسة ، وبعضها أصلياً authentic (أى أعلى نوتة فيه هي الرابعة) وكان بعضها يدل على تكوين معين والبعض الآخر على سلام يفترض فيها أن تتابع وفقاً لترتيب دياتوني أحياناً (أى على بعد كامل أو نصف بعد) ، وأحياناً أخرى على أبعاد مكونة من ثلاثة أرباع صوت ، وهذه ليست إلا نماذج قليلة من احتمالات وإمكانات لا نهاية لها .

وأخيراً بسط الموسيقيون الإغريق — في عصر ما بعد الكلاسيكي — كل هذا النمو الهائل وشذبه وقربوه إلى الطبيعي ، فتجاهلوا كل التفاصيل الدقيقة في تكوين المقامات المختلفة وضغطوا سبعة منها في إطار موحد وسموها « الجمع التام perfect system » وهو الذي وصف للمرة الأولى في القرن الرابع ق . م . وهذا هو الشكل الموضح له :

السلم الميكسوليديانى

المقام الميكسوليديانى

السلم الليديانى

المقام الليديانى

السلم الفريجيانى

المقام الفريجيانى

السلم الدورىانى

المقام الدورىانى

السلم تحت الليديانى

المقام تحت الليديانى

السلم تحت الفريجيانى

المقام تحت الفريجيانى

السلم تحت الدورىانى

المقام تحت الدورىانى

ولفهم الجمع التام لا بد من ملاحظة الحقائق التالية :

١ - لم تعد الألحان اليونانية والآلات اليونانية نطاق الأوكتاف إلا نادرا .

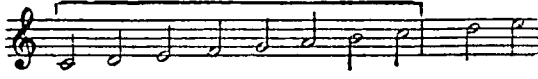
حرف ■ الصنبر فى الشكل يدل على موقع نصف البعد من السلم أو المقام . (المترجمة)

٢ - كان لا بد من توضيح المقام داخل نطاق هذا الأوكتاف ، وذلك إما برفع أو خفض إحدى النوت السبع (وذلك مثل ما نفعله نحن الآن من تغيير دو الكبير إلى دو الصغير بواسطة خفض أصوات : مى ، لا ، سى وجعلها ييمول)

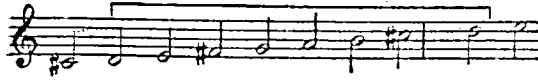
٣ - ولكن اليونانيين لم يكن عندهم إلا سبعة أسماء فقط للنوتات الموجودة داخل الأوكتاف (وذلك مثل الأسماء الصولفائية دو ، رى ، فا عندنا) ولم يكن لديهم وسيلة لتوضيح (الديز) علامة الرفع أو (البيمول) علامة الخفض .

٤ - ترتب على ذلك أن اليونان اضطروا إلى ما اضطررنا نحن إليه في طريقة دو المتحركة (الصولية) في الصولفيج الحديث : أى إنهم حركوا المجموعة الكاملة دو ، رى ، مى ، فا إما إلى أعلى وإما إلى أسفل بحيث تقع المجموعة مى ، فا ، دائماً عند نصف البعد فيما بينهما ، أياً ما كانت الطبقة الصوتية المحددة لذلك النصف ، فقد تكون مثلاً في الواقع فاديز صول ، أو دوديز رى : أو صول ديز لا ، وهذه كلها يعبر عنها بوضع « مى فا » للدلالة عليها .

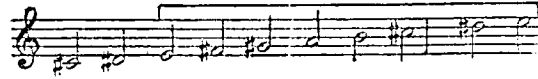
٥ - إن تحريك مى - فا في طريقتنا الحديثة في الصولفيج (الصولية) يترتب عليه ضمنا بالطبع تحريك دو - رى - أيضاً وكذلك باقى أبعاد السلم ، أو بعبارة أخرى فإن من يحول مى - فا من مى (الحقيقية على البيانو) و فا ، إلى فاديز وصول لامناص له كذلك من إطلاق اسم دو على صوت رى (الختبقى على البيانو على اعتبار أنه أساس السلم) . وبناء على ذلك تصبح مى (الحقيقية) هى رى بالنسبة لهذا الوضع . وهكذا ، وهذا الصنيع يصبح أى مقام جديد بنى على أساس مى ، فا (أى تحلديد نصف البعد السابق إيضاحه) كما لو كان جزءاً مأخوذاً من سلم كبير مصور .



ى رى دو قى لا صول فا مى رى دو



رى دو قى لا صول فا مى رى دو قى



دو قى لا صول فا مى رى دو قى لا

٦ - إذا استبدلت أسماؤنا الحديثة دو ، رى ، مى ، فا ، صول ، لا ،
 قى^(١) ، دو بالأسماء اليونانية السبعة (ولكن في ترتيب تنازلي) نيتى ، بارانيتى ،
 تربيتى ، باراميزى ، ميزى ، ليخانوس ، بارهيباتى ، هيباتى ، وهى التى يعبر
 عنها في الشكل القادم باختصار كالاتى (n, pn, t, pm, m, l, ph, h,)
 هذه الأسماء إذا استبدلناها بهذه الأسماء اليونانية يبدو كل واحد من
 المقامات اليونانية وكأنه سلم دوريانى عادى (انظر ص ٥٤) والسلم والمقام
 ليسا إلا جانبيين مختلفين لظاهرة واحدة .

(١) النوتة السابعة في السلم الكبير في الطريقة الحديثة المسماة طريقة دو المتحركة :
 تسمى قى la وليست ai . (المترجمة)

مكسوليداني	A	G	F E	D	C	B \flat A	g	f e
	n	pn	t pm	m	l	ph h		
ليديان	G \sharp	F \sharp	E	D \sharp	C \sharp B	A G \sharp	f \sharp e	
	n	pn	t pm	m	l	ph h		
فريجيان		F \sharp	E	D C \sharp	B	A	G F \sharp	e
		n	pn	t pm	m	l	ph h	
دوريان			E	D	C B	A	G F E	
			n	pn	t pm	m	l	ph h
هيبوليداني			e D \sharp	C \sharp B	A \sharp G \sharp	F \sharp E D \sharp		
			n	pn	t pm	m	l	ph h
هيبو فريجيان			e	d C \sharp	B	A G \sharp	F \sharp E	D C \sharp
				n	pn	t pm	m	l
هيبو دوريان			e	d	c B	A	G F \sharp E	D C B
					n	pn	t pm	m

حرف m = mese (أو الوسيطة)

حرف n = nete

حرف l = lichanos

حرف pn = paranete

حرف ph = parhypate

حرف t = trite

حرف h = hypate

حرف pm = paramese

وأعتقد أن القارئ الذى تتبع شرحنا المعقد هذا سيفهم بسهولة الاختلاف الذى يبدو بين المفهومين المختلفين : « دينامس » الوضع المتحرك و « تيسيس » الوضع الثابت اللذين طالما أزعجا أجيالا من الدارسين ، فالإغريق يقولون إن النوتة تعتبر ميزى mese بالوضع الثابت وليخانوس طبقاً للوضع المتحرك ، فما معنى هذا ؟

وهنا نلجأ مرة ثانية لطرق الصولفيج الحديثة لنساعدنا على إدراك هذا الاسم والمعنى المزدوج ، ففي سلم دو الكبير نوتة C ^(٢) يعبر عنها الاسم

(١) الأحرف الكبيرة تدل على النوتات الواقعة داخل الديوان الأساسى للمقام ، أما الأحرف الصغيرة فهي التى تقع خارج ذلك الديوان . (المترجمة)

(٢) لا بد هنا من استخدام التسمية الهجائية لأصوات السلم هنا لتوضيح الفرق بينها وبين الأسماء الصولفائية للدرجات السبع دو - رى - مى - فا - صول - لا - سي . البغ والتى لا تتغير مهما تكن طبقة السلم والأسماء الهجائية هي A = لا ، B = مى ، C = دو ، D = رى ، E = مى ، F = فا ، G = صول . (المترجمة)

الصولفائي دو ، ونوتة D يعبر عنها باسم رى . ولكن الأمر يختلف إذا ابتعدنا عن دو الكبير ؛ ففي كل السلم الأخرى نجد لكل نوتة تسميتين مختلفتين وهذا يتوقف على أى الطرق نستخدم ، هل نستخدم الاسم طبقاً لطريقة دو الثابتة ؟ أو طريقة دو المتحركة^(١) ؟ ففي سلم رى الكبير تصبح نوتة G هى صول طبقاً لطريقة دو الثابتة ولكنها تسمى فا (الدرجة الرابعة فى السلم) طبقاً لطريقة دو المتحركة . أما الإغريق فإنهم كانوا يعبرون عن هذا بقولهم إن نوتة G هى « صول » طبقاً للوضع الثابت « تيسيس » وهى « فا » طبقاً للوضع المتحرك « ديناميس » وهنا نجد أن السلم الدورى أنى عندهم يمثل سلم دو الكبير عندنا ، حيث تقف نواته ثابتة كالنجوم حول الوسيطة (مىزى) العتيقة التى تشبه مركز الشمس فى فلك الموسيقى ، ولكن نوات جميع السلم الأخرى تقبل التوجه لوجهتين مختلفتين ؛ ففي السلم الفريجيانى مثلاً نجد نوتة A هى الوسيطة mese طبقاً للوضع الثابت ، أى بحكم وضعها الثابت المطلق ، ولكنها تصبح ليخانوس طبقاً للوضع المتحرك ، أى بحكم وضعها النسبى ووظيفتها داخل هذا السلم بالذات .

نعدد النصريت (البوليفونية) : كان موضوع الموسيقى اليونانية وهل عرفت عنصراً آخر غير خط الحنى واحد ، مثار مناقشات ومجادلات أحداً مما يسمح به جو البحث العلمى الهادئ الرزين . والذى لا شك فيه أن اليونان لم تعرف الفوجية^(٢) ، وكذلك لم تعرف الهارمونية بمفهوم التآلفات ذات الأصوات

(١) طريقة دو الثابتة تسمى كل نوتة باسمها الحقيقى على البيانو بصرف النظر عن وضعها بالنسبة لكل سلم حدة . أما طريقة دو المتحركة فهى على التقيض تعتبر كل درجة أولى فى السلم الكبير دو ، وكل درجة ثانية رى وكل درجة ثالثة مى - وهكذا ، وهذه تستخدم لتيسير أداء السلم الكبيرة على اختلافها ، إذ أن اعتبار الدرجة الأولى فى كل منها دو والثانية رى . الخ يجعلها تبدو مجرد نسخ مكررة من نفس الشيء بغض النظر عن تغير الطبقة . (المترجمة)

(٢) تعريب لنوع التأليف البوليفونى : fugue . (المترجمة)

الأربعة مع استعمال تآلفات سادسة وسابعة على أساس باص مرقوم ، فإننا ينبغي ألا نستند في استنتاجاتنا إلى هذه أو غيرها من المفاهيم الساذجة التي لم تعرفها أوروبا الغربية إلا بعد ألى عام أو أكثر من ازدهار الحضارة الهيلينية ، ولكن الأولى بنا أن نتجه إلى ما هو أقرب للموسيقى اليونانية ، أى إلى مفاهيم العالم الشرقى القديم (وهو ما لم يكن معروفاً قط للمؤلفين الذين احتدوا في مناقشة جانبي المسألة) .

إذا كان الغناء اليونانى لم يعرف أبداً تعدد الأصوات (البوليفونية) - إلا في الأصوات المتتابة على بعد الأوكتاف - وهى التى تفرضها طبيعة الاختلاف بين مناطق أصوات الرجال والنساء - إذا كان هذا شأن الغناء فن المحقق اليوم أن المصاحبة الآلية عندهم كانت تعرف بعض أنواع الاستقلال ، مثال ذلك :

١ - اعتبرت الأوكتافات والخامسات والرابعات متآلفة ، فى حين اعتبرت الثلاث والثانبات والسادسات والسابعات متنافرة عندهم .

٢ - ليس من اليسير إثبات وجود الخامسات والرابعات المتوازية غير أنها قريبة الاحتمال .

٣ - ومع ذلك يمكن أن نثبت أن اليونان فضلوا الألحان ذات الصوتين على الألحان المفردة فقط ، وذلك فى عصورهم المتقدمة والمتأخرة على السواء . وقد كتب مؤلف يرجح أنه من القرن الأول الميلادى (وسى خطا لونيغينوس) أن الألحان كانت « تحلى » عادة بالخامسات والرابعات .

٤ - هناك نصان تفصلهما خمسة قرون : أحدهما لأفلاطون ، والآخر فى كتابات أثيناىوس ، يشيران إلى نوع من الكونترابنط ذى الصوتين ، وإن كنا بالتأكيد لا نعرف قواعده ، ويقول أفلاطون فى مجال التعريض بمدرسى الموسيقى غير الأكفاء : إن الواحد منهم يعزف مع تلاميذ لا يزيد عمرهم عن اثني عشر عاماً « فيجيب على المسافات القريبة بأخرى أبعد ، وعلى النوتات المنخفضة بأخرى أعلى ، وعلى النوتات السريعة بأخرى أبطأ منها » أما أثيناىوس

فيلفت عازفين اثنين على المزمار إلى ضرورة التمييز بين صوتي مزماريهما حتى لا يختلط الأمر على السامع.

الإيقاع : كان الإيقاع عند اليونان يعتمد أساساً على القياس والكم في الموسيقى كما في الشعر، وكان يبرز التقابل بين الطول والقصر، لا بين القوة والضعف : فالداكتل مثلاً لم يكن ينظر إليه على أنه قوى، ضعيف، ضعيف، بل على أنه طويل، قصير قصير. والآيamb على أنه قصير، طويل.

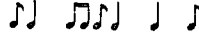
فقد كان لكل تفعيلة شعرية، أو نموذج إيقاعي، ضربتان إيقاعيتان الآرسيس arsis أى النبرة الخفيفة، والـ thesis أى القوية سواء أكانت تنقسم إلى وحدتين زمنيّتين، أم ثلاثة، أم خمسة. وكانت هاتان النبرتان (أو الضربتان) متساويتين في الطول في الآناپست anapaest حيث كان الإيقاعان القصيران يشغلان النبرة (الضغط) الأولى بينما الإيقاع الطويل يجرى على النبر الثاني، وعلى العكس في الآيamb لم تتساو الضربتان فكان الزمن القصير يشغل النبرة الأولى، والزمن الطويل يشغل الثانية. وقد كان الزمن القصير في كل الحالات معادلاً في إيقاعنا الحديث للثمن $\frac{1}{8}$ أى الكروش، وهى التى تعتبر الوحدة الزمنية الأساسية التى لا تقبل التقسيم.

وهذه هى الأوزان المختلفة : (تطالع العلامات من اليسار إلى اليمين)

١ - بيريك	٤ - سوندى
٢ - آيamb	٥ - تروخى
٣ - آناپست	٦ - داکتل
	٧ - بايون

هذه الأوزان البسيطة كان من السهل الجمع بينها لتكوين نموذج إيقاعي أكبر، وكان يسمى الجمع بين وزنين مختلفين dipody (تفعيلاً ثنائياً)، والجمع بين ثلاثة تريبودى (تفعيلاً ثلاثياً) وبين أربعة تترابودى (تفعيلاً رباعياً).

وهذا نموذج لوزن رباعى وُصف بأنه إيقاع مناسب للمواكب : (من اليسار إلى اليمين) .



(وهو أيامب ، بيريك ، أيامب ، تروخى)

وفى الحركة الثانية من سيمفونية بيتهوفن السابعة مثال لوزن ثنائى مكون من داكلت وسبوندى ، فوزنها المستمر يقوم على نموذج يسير هكذا :
طويل - قصير - طويل - طويل - طويل .

الآلات الموسيقية : عرف الإغريق نوعين من الآلات : هما الليرات والمزامير التى عرفها الأتروسكيون والرومان أيضا . وكانت آلات الليرة مختلفة الأشكال لم يكن لها رقبة ، بل كانت تمتاز جميعاً بالشكل الشبيه بالنير ذى الذراعين المتباعدين يعترضهما من أعلى قضيب كانت الأوتار تمتد منه إلى أسفل فيما بين الذراعين ثم على سطح صندوق الرنين . والذراعان الأساسيان هما : القيثارة Kithara والليرة lyra .

وكانت القيثارة آلة المحترفين ، متينة الصنع والتركيب ، وكانت تمسك رأسية أمام الجانب الأيسر لصاحب العازف (انظر شكل ١) . أما الليرة فهى آلة المبتدئين والهواة ، إذ كانت تجمع بسداجة من عدة قضبات وجسم سلحفاة مغطى بالرق تمسك دائماً بميل (ويمكن الرجوع إلى كتاب المؤلف تاريخ الآلات الموسيقية ص ١٢٨) .

ويبدو أن ليرات هوميروس ، الفورمينكس Phorminx ، والكيثارس Kitharis ، كانت مزودة بثلاثة أوتار أو أربعة فقط (وهذه كان من السهل عزف الألحان الانهارمونية القديمة عليها) . أما القيثارة والليرة الكلاسيكيتان فكان لكل منهما عادة خمسة أو سبعة أوتار ، بل إن أوتار القيثارة بلغت فى فترة متأخرة ٩ و ١١ وترأ .

وكانت القيثارة تعزف عند الأداء المنفرد بأصابع اليدين مثل الآربا . أما الغناء فكانت مصاحبته تعزف على كلتا الآلتين بطريقة غريبة حقاً ، وهى طريقة ما زالت باقية حتى اليوم في بلاد النوبة . وتتلخص هذه الطريقة في أن العازف يمد أصابع يده اليسرى من خلف الأوتار ويكتمها جميعاً ما عدا وترّاً واحداً ، بينما كان يمر بيده اليمنى بمضرب أو ريشة ثقيلة على جميع الأوتار في آن واحد وبذلك ، يرن الوتر الوحيد الذى لا تكتمه أصابع اليد اليسرى .

أما الصنج (الآربا) فكان نادراً ، وكان يحمل فوق حِجِر العازف ، ويبدو أنه كان من اختصاص الجوارى الشرقيات وحدهن .

المزامير القديمة pipes : وكانت تسمى أولوس باليونانية وتبلى باللاتينية ، وقد كانت هذه الآلات حادة الصوت مثل الأوبوا وليست هادئة حانية مثل الفلاوتة على خلاف ما انتشر في ترجمة خاطئة للاسم . كانت تصنع مزدوجة دائماً ، وكان العازف يضع المزامير الرفيعين في فمه بينما كانت كل يد من يديه تمسك واحدة وتعزف على إحدى القصبتين ، وكان شكل المزامير المزدوج أشبه بحرف V مقلوباً (اللاوحة ١) ويبدو أن إحداها كانت تعزف اللحن بينما كانت الثانية تعزف صوت بيدال (أرضية أو طنين) متصل (أى إن إحداها كانت تمثل « الرئيس » والأخرى تمثل « النوقى » في الأرغول مثلاً) (أو كما في القرب الاسكتلندية) ، ولعل الشبه يتضح أكثر بذلك الرباط المحكم حول أوداج العازف ، مما يدل على أن الإغريق كانوا مثل العازفين الشرقيين يستخدمون الفم المنتفخ كمخزن للهواء لإمداد المزامير بالهواء المستقل عن التنفس ، وبذلك يمكن المد في عزف النغمة الطويلة إلى أجل غير مسمى .

ولا نعرف على وجه التحديد كيف تعاونت المزامير مع أصوات الغناء ، ولكننا نستطيع أن نستنتج من بعض المصادر المعاصرة أنها كانت

تعرف : ١) المقدمات (الدوايب) والأجزاء الآلية التى تتخلل الغناء (اللازمات) ، والخاتمات الآلية . ٢) بعض الأصوات المنفقة من وقت لآخر مثل الأوكتاف أو الخامسة أو الرابعة ، ولكن ليس الثالثة . ٣) كونترابنط حر لعله يكون من النوع الهيتروفونى (مخالفة النغم) .

أما آلات الفلاوتة بالمعنى الحقيقى للكلمة فقد كانت نادرة وقليلة الأهمية ، ولكن عرف عند الأثرومسيكين على الأقل ، فى القرن الثانى ق . م . فلاوتة جانبية (أى تمسك أفقياً) تشبه النوع الحديث ولكنها لم تظهر إلا فى رسم واحد . أما السيرنكس Syrinx أو (المثقال) (مزامير بان) وهى آلة مكونة من مجموعة من القصبات التى تصدر كل منها صوتاً واحداً ، وكثيراً ما يقال عنها إنها آلة يونانية صميمة ، ولكنها ليست إلا مجرد آلة رعاة ، ويبدو أنها ظهرت متأخرة أيضاً .

ولقد كان دور آلات النقر محدوداً فى الموسيقى التقليدية المحافظة ، وقد كانت الطبول المستديرة والصنوج والصاجات مقصورة على الرقصات الطقوسية المنحدرة من أصل شرقى مثل عبادة الإله ديونيسوس (إله الخمر) ومثل الطقوس الروحية المرتبطة بإلهة الأرض (شكل ١) :

النردوين : عرف الإغريق نوعين عجيبين من التدوين لا نظير لهما عند غيرهم : الأول هو التدوين الغنائى ويتكون من حروف هجائية فى ترتيب تنازلى (أى إن الحروف الأولى لأعلى النغمات) ثم توسعوا فيه فيما بعد فتعدى الألف صعوداً والياء هبوطاً وذلك بإضافة علامات أخرى ، غير أن السلم لم يكن يتبع الترتيب الطبيعى أى ألفاً لأعلى نواته ثم «بيتا» (الحرف الثانى) للنوطة الثانية و«جاما» (الحرف الثالث) للنوطة الثالثة وهكذا ، بل إن علامات التدوين كانت تستعمل فى مجموعات ثلاثية تنتمى كل مجموعة منها إلى أحد أوتار الليرة وهكذا : ألفا ، بيتا ، جاما للوتر الأول - ثم دلتا ، ابسيلون ، زيتا للوتر الثانى الخ (توجد رسوم إيضاحية

لهذه الطريقة على صفحتي ٣٠٤ و ٣٠٥ من كتاب المؤلف : نشأة الموسيقى)
 وكان كل ثالث حرف يدل على وتر من أوتار الليرة مثل « جاما » ، « زيتا »
 وكل ثاني حرف — مثل « بيتا » ، « ابسيلون » — كان يدل على نفس الوتر
 بعد عتقه قرب نهايته العليا بالسبابة مما ينتج عنه رفع صوته المطلق بمقدار
 نصف صوت عادة ، أما الحروف الأولى من كل مجموعة — مثل « ألفا » ،
 « دلتا » فكانت تدل كذلك على نفس الوتر ولكن معنوقا بالإصبع الوسطى
 وهو الذي كان يستعمل عندما تكون السبابة مشغولة في موضع آخر .

أما التدوين الآلى فهو أقدم من الغنائى ، وكان يسير هو الآخر على
 نفس المبدأ الثلاثى ، غير أن السلم كان يسير فيه صعودا كما هو شأن كل
 السالام الآلية ، وكانت حروف هذا التدوين مأخوذة من أحرف سامية قديمة
 وكانت توزع بالتوالى بحيث يدل كل منها على وتر مطلق ، وكانت إذا
 وضعت مستقيمة فى وضع مسطح دلت على عتق إصبع السبابة ، وإذا
 وضعت منكسة دلت على عتق الوسطى .



يعبرون عن نصف الصوت الواقع بين مى ، فا هكذا : مى ، مى ديز ، وعن نصف البعد الواقع بين سى ، دو بنفس الطريقة ، أى سى ، سى ديز ، وهذه الطريقة الهجائية المعقدة تدل على أن آلات الليرة لم تحتو إلا على خمسة أوتار ! وليس سبعة تؤلف الأوكتاف ، وأن أية أوتار إضافية لم تكن لتغيرها إلى سلم سباعى ، بل كانت فى الواقع استمراراً - إما إلى أعلى وإما إلى أسفل - لنفس السلم الخماسى (الپنتاتونى) ، فقد كانت الليرة آلة خماسية الطابع ليس بها مسافات أنصاف أصوات ، وكان العازف يضطر إلى إيجاد هذه المسافات بعفق الوتر عندما يؤدى لحناً سباعى الطابع . فكان يعفق نغمة دو على وتر سى ، ونغمة « فا » على وتر « مى » .

وهنا يبرز سؤال آخر : لماذا إذن استخدموا علامة الوتر المطلق للدلالة على كل من دو و فا ؟ والإجابة عليه أن الليرة كانت تسوى (تصلح) أوتارها بثلاث طرق مختلفة (وكلها خماسية) وذلك تبعاً للمقام الذى تعزف فيه الموسيقى ، فكانت تشد إما : (١) مى ، صول ، لا ، سى ، دو ، وإما (٢) مى صول ، لا ، دو ، رى . وإما (٣) فا ، صول ، لا ، دو ، رى وفى اثنتين من هذه الطرق يحتاج الأمر إلى وتر دو ، والطريقة الثالثة تحتاج إلى وتر فا .

لبس من البشير كتاب تاريخ الموسيقى اليونانية ما لم نتوصل إلى معلومات جديدة ، غير أن لدينا من الحقائق ما يسمح برسم صورة عامة للتغيرات التى تدلنا على أنه لم يكن هناك اتفاق تام فى الذوق أو الأفكار أو صور التعبير ، كما تدلنا كذلك على أن التغيرات فى الموسيقى - على قدر علمنا بها - كانت مسابرة لتغيرات مماثلة فى الفنون الأخرى .

وما أكثر كتاب العالم القديم الذين مجلدوا نبل الموسيقى القديمة وما كانت عليه من بساطة وجلال ، ولكنهم لم يوضحوا لنا بالتحديد أى العصور القديمة يقصدون ، نستطيع ونحن مطمئنون أن نطرح مثل تلك الأحكام العامة

جانبا ، ومن حسن الحظ أن هناك معلومات أوضح من هذه ، فنحن نقرأ أن القرن السابع ق . م - وفي الطليعة من موسيقييه تراباندر وآرشلوكوس - قد عقد الأوزان في اللحن كما في المصاحبة على الليرة ، وفي سنة ٥٩٦ ق . م في الفترة التي اتجه فيها المصورون إلى الوصف والواقعية - نقرأ أن الزمار ساكاداس كسب نصراً لامعاً في الألعاب البيثية بقطعة مذهلة من الموسيقى الوصفية (موسيقى ذات موضوع) تمثل مصارعة أبولون للتين أداهما بمزمارة المزدوج ، وكذلك نقرأ أن الأناشيد الكورالية العنيفة التي كانت تنشد للإله ديونيسوس تغيرت في القرن السادس فتخلت عن كثير من عنفها وأصبحت من الأشياء المعترف بها في الموسيقى ، بل وفرضت في المسابقات الأثينية .

وأما عن العصر الذهبي الذي عاش فيه بريكليس فنحن لا نعلم شيئاً أكثر من أنه من عصر آسخيلوس إلى يوريبيدس ، أي من النصف الأول للقرن الخامس ق . م إلى نصفه الثاني ، أخذت أوزان الإنشاد الكورالي في التراجيديات المسرحية تزايد في التعقيد .

ولكن ثورة صريحة قامت قرب نهاية عصر بريكليس في فترة متأخرة من القرن الخامس ؛ إذ أن الشاعر الأنيكى فريقرط (حوالى ٤٣٠ ق . م) - وهو الذي كانت مسرحياته نقداً للحياة ، والأحداث الجارية - جعل « الموسيقى » تظهر على المسرح في إحدى كوميدياته في صورة امرأة مهلهلة . ذليلة تشكو من أنها كانت يوماً ما موضع التبجيل ، ولكن المؤلفين الحداثين ، الجاهلين بنبل الموسيقى القديمة وجمال اللحن ، قد أساءوا إليها وجلبوا عليها العار .

وقائدا تلك المدرسة الحديثة التي كانت موضع هذا النقد اللاذع إغريقيان غير أوروبيين هما فرونيس الميتلني وتلميذه تيموثا يوس الميليقي ، ولكن

لسوء الحظ ليست هناك آثار تعطينا فكرة كافية عن هاتين الشخصيتين وعن أسلوبهما الثورى .

ولكننا أحسن حظاً فيما يختص بالفترة - حوالى ١٥٠ ق . م - التى حاولت فيها الفنون الجميلة أن تعود إلى الأساليب القديمة ، فن القطع الموسيقية الباقية من هذا العصر قطعتان كبيرتان نوعاً من أناشيد دلفى للإله أبولون تبرزان تلك الرجعة الموسيقية إلى الأسلوب القديم بسلاله السباعية الانهارمونية ذات الثلاث الكبيرة وأنصاف الأبعاد غير المقسومة ، التى كادت تنسى ، وبميزانها الخماسى الذى مضى عهده .

أما الفترة الأخيرة من الموسيقى الهيلينية - وهى التى تسبق التاريخ المسيحى مباشرة - فنكاد تكون مجهولة تماماً ، ولكن يبدو أن تلك الوفرة الأولى فى المقامات بدأت تقل تدريجاً فى عددها وأهميتها عند اليونان ، كما كانت الحال فى كل مكان آخر ، وأخذ النوع الدياتونى يكتسح الميدان - إلا فى حالة تعتمد القدم حيث كان المؤلفون يلجأون إلى إحياء النوع الانهارمونى - كما أن موسيقى الآلات الصرفة أصبح لها مكان أبرز من ذى قبل .

ويبدو أن هذا ينطبق أيضاً على الموسيقى فى روما ، فقد تقبل الرومان الموسيقى اليونانية بوعى منذ العصور السابقة على الميلاد ، وأنشأوا جمعية للمغنين الإغريق ، ولكنهم أخذوا عنهم ما هو أهم ، إذ أخذوا نظريات اليونان بما فى ذلك تطوراتها المتأخرة ، كما أنهم أضافوا بعض الآلات الحربية مثل الصور والبوق أى الكورنو cornu وليتيوس lituus والتوبا tuba . ولكن ليس هذا كل الحقيقة ، فالإمبراطورية الرومانية كانت تنظيمياً أعلى من القومية ، ولذلك فهى مجال تأثر وتبادل مستمر بين الأساليب الموسيقية الأجنبية من شرفى وغربى أوروبا ، ومن آسيا وأفريقيا .

وإن الاتجاهات السلفية فى بعض الأغاني للشعبية ذات الأصل القديم التى

يغنيها الإيطاليون اليوم لتشير إلى تراث إيطالي ، غير إغريقي ، سواء أكان أتروسكانيا أو غير ذلك . وإنشاد الكنيسة الكاثوليكية الذي نشأ في عصر الرومان على أرض إيطالية لا بد أنه يتضمن عناصر إيطالية . ونحن لا نعرف اللغة الموسيقية القديمة لإيطاليا ، ولكن ينبغي ألا نتخذنا الاصطلاحات اليونانية التي شرح بها العلماء الرومان الموسيقى التي كانوا يسمعونها ؛ فشعب إيطاليا ذو المواهب العظيمة قد استخدم الموسيقى اليونانية المنحلة خلال خمسة قرون ، وليس من المعقول أنه لم يضيف إليها شيئاً إيجابياً .

مراجع

(من سوء الحظ أن هذه القائمة مقصورة على كتب المؤلف وحدها)

- The Rise of Music in the Ancient World, New York, 1943.
 World History of the Dance, New York, 1937.
 The Commonwealth of Art, New York, 1946.
 The History of Musical Instruments, New York, 1940.
 Ryihm and Tempo, New York, 1953.

الفصل الرابع

مطلع العصور الوسطى

حتى سنة ١٠٠٠ ميلادية

ترك اليهود للموسيقى المسيحية في عصورها الأولى تراثاً حياً ظهر أثره بوضوح في السنوات الأخيرة بحيث اتجه البحث العلمى إلى أن المتابع الرئيسية للموسيقى الكاثوليكية كامنة في ألحان المعابد اليهودية .

وأهم ثلاث حقائق تدعو إلى الاهتمام هى : أن الشعب المسيحى الأول تكون داخل المعبد اليهودى وأنه احتفظ بالعريف اليهودى في شخص مرتل المزامير فى الكنيسة ، كما اقتبست المسيحية الأولى صاواتها من مزامير العبرانيين . وحولت : « قدوس ، قدوس ، قدوس » العبرية إلى « قدوس » باللاتينية : « سانكتوس ، سانكتوس ، سانكتوس » كما أخذت صلاة البركة أو الشكر من « باروخ عطا أدوناي » أى « تبارك الرب » ، فأصبحت عند المسيحيين « جراسياس أجيموس ، دومينى » أى « نحمدك يا رب » ، وما زال هناك حتى اليوم تشابه كبير جداً بين ما يسمى « أنغام المزامير » فى الكنيسة ، وهى النماذج اللحنية التى تنشد عليها المزامير ، وبين الإنشاد الدينى لليهود الشرقيين .

وقد أثبت ا . إيدلسون أن عدداً لا بأس به من الألحان الكاثوليكية ما زال يعيش حتى اليوم فى طقوس اليهود الشرقيين الذين فقدوا الصلة بفلسطين بعد نفيهم إلى بابل (٥٩٧ ق . م) ، ثم عاشوا بينة وثنية ، ثم إسلامية فيما بعد ، وانقطعت كل صلة لهم بالجماعات المسيحية ، ولا بد أن تلك الألحان عاشت بين اليهود قبل تدمير معبد سليمان .

والموسيقى اليونانية من الأصول التى يمكن تعقبها فى الألحان المسيحية ،

ومن بقاياها لحن مكتوب على بردية عثر عليها في أوكسيرنخوس (البهنسا) بصعيد مصر ، يرجع إلى القرن الثالث الميلادي ، وهو نفسه ترتيل مسيحي . والألحان اليونانية العشرة الأخرى تحول منها عدد ، لا يقل عن ثلاثة ، إلى ألحان كاثوليكية ، مثل أغنية الشراب اللطيفة لصايقيلوس التي تحولت إلى إنشاد تبادل antiphon لأحد الزعماء بعنوان مرحباً يا ابن داود (Hosanna) (filio David) ، وكذلك نشيد الشمس لميزوميديس ، فقد تحول إلى تهليله (هلوليا) ، وكذلك نشيد نميزيس Nemesis إلهة الانتقام – وهو أيضاً من تأليف ميزوميديس – تحول إلى لحن Kyrie rex genitor .

غير أن هذه الدعوى قد تؤدي إلى اللبس ، فإن مجرد الشبه بين عدد لا يقل عن ثلاثة ألحان يونانية باقية ، وبين الألحان المسيحية ، مناقض لكل قوانين الاحتمال ، ومثل هذا التشابه يمكن قبوله في حالة واحدة فقط ، وهي إذا كانت اليونان – وهي التي تفخر على كل حال بالأصل الشرقي للموسيقاها – قد عرفت ذلك المفهوم الشرقي للماذج اللحنية الذي يطلق عليه الهنود اسم « راجا » ويطلق عليه العرب اسم « مقام » (انظر ص ٣٤) فهذا يعنى إذن أنه لم يكن هناك مجرد نشيد شراب Skolion واحد ألفه صايقيلوس ، أو نشيد واحد للشمس ، ألفه ميزوميديس فقط ، بل معنى هذا أنهم عرفوا عدداً من الألحان الماثلة لم يكن للمؤلف فيها إلا فضل محدود يقتصر على بعض التفاصيل الصغيرة دون أن يحس الاتجاه العام للنموذج اللحنى .

والواقع أنه ليس هناك مؤرخ موسيقى محدث يعترف بأن للموسيقى اليونانية تأثيراً قاطعاً في الموسيقى المسيحية .

ومع ذلك فليس هناك شك في أن اليونان أضافت إضافات هامة هي وغيرها من البلاد غير الإسرائيلية ، ولا بد أن الرسائل المسيحية الأولى إلى الوثنيين تركت آثارها في الإنشاد الدينى العبرانى الأصل ، ولا بد أن

الوثنيين الذين اعتنقوا المسيحية في مصر وفلسطين وسوريا وآسيا الصغرى واليونان وإيطاليا استخدموا شيئاً من تماثيلهم المحلية في الغناء ، إن لم يكونوا قد أدخلوا إليها بالفعل ألحاناً من موسيقاهم .

ولا بد أن مثل هذا حدث كذلك في الارتجالات التي كان يقوم بها عرفان الكنائس وكذا بعض من كانت تنزل عليهم موهبة التسبيح في فورات مفاجئة من الإلهام ، ولا شك في أن ارتجالات التسبيح المهمة لم تكن لنخلق أسلوباً موسيقياً مسيحياً جديداً ، بل كانت اقتباساً لتماذج لحنية من البيئة المحيطة ، وإن من شهد الانفصالات القياضة في الأسبوع المقدس في إشبيلية في عصرنا هذا ليتأكد من أن الأناشيد الارتجالية المعروفة باسم بال Saettas التي تنطلق في الشوارع أمام التماثيل المقدسة إنما هي موسيقى أندلسية حقيقية ولا شيء غير ذلك .

ولم يكن اندماج كل تلك الأساليب الغربية في أسلوب كاثوليكي متجانس ممكناً إلا لأن شعوب شرق البحر المتوسط كانت لها لهجات موسيقية تتقارب نسبياً بالرغم مما بينها من اختلافات ، والحق أنا لا نعرف الكثير عن الألحان التي كانت تغنى في يوم ما في كل هذه المنطقة الشاسعة ، ولكن لدينا مقابل ذلك دليل واحد قلما يندفع ، وهو الآلات .

فهناك آلات الزمار المزدوجة ذات الدلالة الخاصة ، وكانت تستعمل من فارس إلى مصر وروما ، وهناك كذلك الليرة وهي الآلة الثانية المشتركة في هذه المنطقة . حيث ما زال النوبيون يعزفونها إلى اليوم بنفس الطريقة الغربية التي عزفها بها الإغريق قبل ذلك بألاف السنين . وأما الموسيقى الغنائية فنحن نعرف عنها حقيقة واحدة ذات أهمية خاصة للموسيقى في مطلع المسيحية ، وهي أن الإنشاد التبادلي antiphonal^(١) بين فريقين من الممثلين

(١) أتيج ل أن أسمع غناء تبادلياً أنتيفونيا تؤديه مجموعتان من المسلمين من سكان الجبل الشرقي بغير أسيرطية . (المراجع) .

كان سائداً طوال المنطقة الواقعة فيما بين العراق وليبيا على الساحل الإفريقي ومن الحقائق الهامة جداً في هذا الصدد حديث المؤرخ اليوناني هيرودوت القرن الخامس الميلادي عن الموسيقى المصرية حيث يقول : « إن لدى المصريين - إلى جانب بعض القطع الموسيقية الغربية - لحناً خاصاً يعنى كذلك في فينيقيا وفي قبرص وغيرها ، ولكن بأسماء تختلف في كل بلد ، وهو مشابه تماماً للحن الذي عرفه الإغريق باسم لينوس Linos ، وإني لأعجب من أين أتوا بأغنية اللينوس ، مثلما أعجب من أشياء كثيرة في مصر ، إذ يبدو لي أن ذلك اللحن كان معروفاً منذ أقدم الأزمنة » .

وإن اللغة الموسيقية المشتركة لشرق البحر المتوسط لتمثل مناطق واسعة أمكن للغناء المسيحي الأول أن يستمد منها خلاصته ، غير أن النمو والتوحيد النهائي لذلك كله لا يمكن تصورهما بدون اللهجة الرومانية الإيطالية لهذه اللغة المشتركة .

لانت الموسيقى المسيحية القديمة كلها غنائية ، فقد قال القديس أكليمانس الإسكندري حوالى سنة ٢٠٠ م : « إننا بحاجة إلى آلة واحدة هي كلمة العبادة الطيبة ، ولسنا بحاجة إلى العידان ولا الطبول ولا المزامير ولا الأبواق » .

وقد تولى كلمة « العبادة الطيبة » هذه إكليروس ومنشدون منفردون أى عرفان ومجموعة منشدین فيما يعرف بالاسكولا ، كما تولاها كذلك شعب المصلين ، وكان يسمح للنساء أول الأمر بالغناء ، ثم منعهن من الإنشاد حوالى ٥٧٨ م إلا في الأديرة الخاصة بهن .

وقد عرف كل الغناء الديني للكنيسة الكاثوليكية بأسماء Chant (إنشاد) و Chorale كورال و Plainsong (الغناء البسيط) أيا ما كانت صيغته وأسلوبه .

وظهر منذ البداية نوعان أساسيان : accentus (أكسنتوس) وهو

الذى يطلق على الترتيل الذى يؤديه القس على وترية واحدة ، والثاني concentus (كونسنتوس) ويطلق بالعكس على لحن الكورال والمغنين. المنفردين ، وهو أكثر حرية من النوع السابق ، وكلا النوعين يمكن أدائهما « مباشرة » أى بالكورس وحده ، أو غناء منفردا فقط : أو يمكن أدائه « بالتبادل » (الانتيفونى) أو « التجاوب » (responsorial) . وفى الأداء التبادلى « الحقيقى » يقسم الكورس إلى قسمين يتبادلان الإنشاد . أما فى التجاوب فيرد كورس يكون عادة من شعب المصلين أنفسهم على نشيد القس العريف ، غير أن ما يسمى فى الشعائر المسيحية الآن بالانتيفون قد فقد كثيراً من صفة الأداء التبادلى ، ومن طابع التناوب ، وأصبح « مباشراً » .

وتتكون الطقوس الموسيقية للكنيسة المسيحية من القداس Mass والصلوات Offices . والقداس محور تلك الطقوس ، هو الاحتفال بالقربان المقدس (الأفخارست أو سر المائدة) .

وقد تمت كلمات القداس خلال عدة قرون ، على حين ظلت موسيقاه تنمو ألف سنة ، إذ أنها لم تكن قد اكتملت بعد فى القرن العاشر ، وسندفها فى الفصل القادم .

وتعقد الصلوات أو المواقيت الكنسية ثمان مرات فى اليوم وتسمى :

- ١ - صلاة الصباح Matins ٢ - صلاة باكر Lauds ٣ - صلاة الساعة الأولى Prime ٤ - صلاة الساعة الثالثة Terce ٥ - صلاة الساعة السادسة Sext ٦ - صلاة الساعة التاسعة None ٧ - صلاة المساء Vespers ٨ - صلاة النوم Compline .

والأنواع الثلاثة التى تغنى فى الصلوات هى المزامير psalmody ، ومدائح العذراء Magnificat ، والتراتيل Hymns .

والمزمور الكامل يسبقه كورال أنتيفونى ثم يرتل القس المزمور نفسه طبقاً لإحدى « نغمات المزامير الثمانية » التى تتفق كل منها مع أحد مقامات

«الكنيسة الثمانية» (التي سنذكرها فيما بعد) . وهذه النغمتان تجعل لكل بيتين من نص المزمور لحناً متشابهاً «أى ابتداء صاعداً ، ثم وسطاً ، ثم نموذجاً لحنياً هابطاً» وكل منهما يحتوى على بضع نوتات قليلة، وفيما بينها يتكرر صوت واحد على وترية واحدة ، ويسمى «التينور» أو «التوبا» ، وعندما ينتهى القس من ترتيل كل أبيات المزمور يعيد الكورس أداء الانتيقون ، ولزيادة الوضوح يهيئ آخر المزمور لإعادة الجزء الكورالى .

ولهذا الغرض وُجد لأغلب نغمت المزامير الثمانية عدد من النماذج الختامية التى يمكن استعمالها بالتبادل ، وتسمى «الاختلافات Differentiae» ، والمعتاد فى كتب الصلوات حذف مزمور القس والاكتفاء بطبع الانتيقون المكمل مرة واحدة فقط ، ولكنها تضيف «الاختلافات» الختامية المناسبة (differentiae) ومعها كلمة euouae ، وهذا الرمز المألوف مأخوذ من الحروف الأولى من ختام نص الإيمان الذى يبدأ بتمجيد الأب والابن (Gloria patri et filio) . . . وينتهى بكلمتى sEcUIOUm AmEn ، وهما اللتان يختمن بهما كل مزمور فى الشعائر الكاثوليكية (انظر شكل ٥) ، وقد أخذت الحروف المكتوبة هنا بالحروف الكبيرة وجمعت فى كلمة euouae .

ومدائح العذراء Magnificat وهى أحد الأناشيد canticles التى تنشدها السيدة مريم تمجيداً للرب عندما تعلم أن المسيح سيولد من رحمها Magnificat ánima méa Dóminum «روحى تمجد الرب» (إنجيل لوقا الإصحاح الأول ، الآيات ٤٦ - ٥٥) ، وهى تغنى فى صلاة المساء Vespers بأسلوب ترتيل المزامير ، ويؤديها فريقان من الماشدين (الكورس) بأداء تبادلى (أنتيقونى) حقيقى .

أما التراتيل التى تمجد الرب فهى على العكس لا تؤخذ من الكتاب

المقدس، بل تبتكر بحرية، وهي تختلف كذلك عن النوعين السابقين في إيقاعاتها المحددة وألحانها السهلة الحفظ، وأغلبها تتبع الوزن المعروف الذى يتكون من أربع أقدام تفاعيل تروخية (trochaic) أو أربعة إيامبية مثل ترتيبة *Crux fidelis inter omnes Deus creator omnium*، وللمها كانت دائماً تغنى على أساس نماذج إيقاعية تسير بوحدات قوية ثم ضعيفة - وليست طويلة ثم قصيرة - ومن أعظم التراتيل كذلك *Te Deum laudamus* . (نحمدك يارب) أو هو يعرف باختصار *Te Deum* ، ويعتقد الكثيرون أنه من وضع القديس أمبروز (٣٣٣ - ٣٩٧ م .) أسقف ميلانو ، مع أنه لم يؤلفه . غير أن من الثابت على أى حال أن الكنيسة مدينة له بإدخال الترتيل *hymn* الشرقى كمعصر جديد تماماً على الشعائر .

ومع أن التراتيل قد بقيت إلا أن ذلك الجزء من الإنشاد الامبروزيانى الذى يستمد نصوصه من الكتاب المقدس لا وجود له اليوم إلا فى كاتدرائية ميلانو . أما فى سائر المناطق الأخرى فقد أدخل أسلوبه الشرقى المنمق الفياض مكانه للغناء الجريجورىانى، وهو أقل شرقية فى طابعه، وقد سمي هذا الترتيل باسم القديس جريجوريوس الأول الكبير، بابا روما فى الفترة بين سنة ٥٩٠، سنة ٦٠٤ م - ولم يعد ينسب إلى جريجوريوس اليوم فضل تأليف ألحان بنفسه، ولكن من المحقق أنه كان المنظم الحقيقى والموحد لكل ألحان الشعائر المسيحية .

وإذا كان الإنشاد الجريجورىانى قد نجح فى السيطرة على أنواع الغناء الدينى الأخرى المنافسة له - كالغناء الامبروزيانى فى ميلانو، والجاليكانى فى فرنسا، والموزارابى فى إسبانيا - فإنه مع ذلك لم يتمكن من المحافظة على تقاليد الخاصة به . ولا نظن تلك الحسارة راجعة إلى البوليفونية الناشئة التى اقتضت الملاءمة المتبادلة بين الأصوات الغنائية المتطابقة

فى نفس الوقت ، مما أدى إلى التضحية بشيء من شخصية الألمان الجريجوريانية . ولكن يبدو أن الحسارة حدثت بفعل أو تأثير مفاهيم إيقاعية خارجة ومختلفة تماماً عن الإنشاد الجريجوريانى نفسه ، ففي فترة مبكرة ترجع إلى القرن الحادى عشر بدأت القلقلة فى التمييز بين المقاطع الطويلة والقصيرة ، ثم أهمل أمر هذا التمييز شيئاً فشيئاً ، وذلك لأن التدوين لم يكن من الدقة بحيث يسمح بالمحافظة على الفارق بين المقاطع الطويلة والقصيرة والإبقاء عليها .

التدوين : كان التدوين فى مطلع العصور الوسطى — ابتداء من القرن التاسع — تدويناً مبنياً أساساً على الرموز (نوميس) وهى مأخوذة من الكلمة اليونانية « نومة » (neuma) ، ومعناها إيماءة أو إشارة . وكان هذا التدوين يوضح بالنقطة والشرطة والفاصلة والحلية أهم الخطوات فى مسار اللحن ، وكذلك مجموعات الخطوات التى تكون اللحن مثل :

punctum	(نقطة) ومعناها	نوتة واحدة
virga	»	نوتة واحدة
pes أو podatus	»	لأعلى
scándicus	»	لأعلى مرتين
clivis	»	لأسفل
climácus	»	لأسفل مرتين
torculus	»	لأعلى ثم لأسفل
porrectus	»	لأسفل ثم لأعلى
scandicus flexus	»	لأعلى مرتين ثم لأسفل
porrectus flexus	»	لأسفل ثم لأعلى ثم لأسفل
torculus resupinus	»	لأعلى ثم لأسفل ثم لأعلى
pes sub punctis	»	لأعلى ثم لأسفل مرتين ... الخ

وكانت هناك رموز (نوميس) لتوضيح « الترميمولو » أى الترميد وغيره من طرق الغناء مثل الترميش الحلقي (quilisma) . وشكل (٢) يوضح الرموز (النوميس) فوق مقاطع كتاب يحتوى على ألحان الكورال فى صلاة الجرايدوال ويرجع إلى القرن الثانى عشر .

ونقطة الضعف فى الكتابة طبقاً لهذه الإشارات هى عجزها عن توضيح الطبقات الصوتية أو القيم الزمنية على السواء . فعلامة سكانديكوس مثلاً تدل على أن الموسيقى يجب أن تسير فى خطوتين صاعدتين (لأعلى) ولكنها لا توضح من أى نوتة ينبغى أن يبدأ المغنى ، وما هو اتساع تلك الخطوات ، وما هو طول تلك النوتات الثلاث ، فالرموز (نوميس) إذن كانت عديمة الفائدة إلا فى الموسيقى الغنائية التى كانت الطبقة الصوتية تضبط فيها طبقاً للعرف ، وكان الإيقاع خطابياً لقائياً ليس له وزن أو إيقاع .

غير أن السرعة ، بل ودرجة الشدة ، كانتا تحددان فى فترة ما بما يسمى الأحرف اللاتينية والتى يظن أنها ترجع إلى القرن الثامن ؛ فمثلاً كان حرف b يدل على كلمة bene أى كثيراً ، وحرف c يدل على celeriter أو بسرعة ، وحرف e يدل على expectare أو تردد ، وحرف f يدل على frangere أو شديد القوة (فور تيسيمو) .

وفى القرن العاشر ، فيما بعد ، كان جنوى أوروبا يضع الرموز (نوميس) على أبعاد متفاوتة ، كما فى الطريقة الحديثة ، أى على ارتفاع مختلف فى التدوين تبعاً لطبقاتها الصوتية ، والواقع أن نهاية ذلك القرن مهدت الطريق للمدرج الموسيقى ، وذلك بإدخال خط أساسى أحمر لنوتة فا ، وكانت النوتات الأخرى تقع على بعد غير محدد ، إما إلى أعلى وإما إلى أسفل ذلك الخط .

وأصبحت المسافات بين النوتات تزداد تحديداً فى المدونات المتأخرة ، حتى حين ظلت القيم الزمنية - الطويلة والقصيرة - محل شك كبير كما كانت من قبل ، ونتيجة ذلك أن إيقاع الألحان الجريجوريانية كان وما زال موضع

جدل حاد ، والأداء الذى انتصر أخيراً وأصبح إجبارياً اليوم فى كل الكنائس. هو أداء رهبان البندكتيين من دير سوليم فى فرنسا، وهو يقوم على مبدأ إعطاء كروش لكل واحدة من الإشارات ، ولكنه يسمح بالمكث عند المقاطع التى يقع عليها ضغط طبيعى ، على أن تمتد النوتات الأخيرة من كل عبارة موسيقية ، وذلك قبل الشرطة الرأسية المسماة *diviso* والتى تؤدى وظيفة الفاصلة (*caesura*) .

مقامات الكنيسة : إن الإنشاد الجريجورى أو « الغناء البسيط » المستمد من ألحان شرقية ومن منطقة البحر المتوسط قائم بالضرورة على نفس الأسس. المقامية المميزة لتلك الموسيقى ، وكل لحن يجب أن يخضع لصيغة خاصة من الأوكتاف – هى مقام كنسى أو دينى – يختلف عن سائر المقامات الكنسية الأخرى فى ترتيب الأبعاد الخمسة الكاملة ونصف البعد . ففى المقام الأول – الذى يوضح بسهولة على أنه الأوكتاف الذى يبدأ من صوت رى على المفاتيح البيضاء للبيانو – يقع نصف البعد (مى – فا) فى المسافة الثانية (أى بين النوتتين الثانية والثالثة) ، وفى المقام الثالث الذى يمثل الأوكتاف من مى على المفاتيح البيضاء للبيانو – يقع نصف البعد فى المسافة الأولى والجدول الآتى فى الصفحة التالية يوضح ذلك .

وأربعة من مقامات الكنيسة الثمانية تسمى « أصيلة » وهى المقامات ذات الأرقام الفردية الأول والثالث والخامس والسابع ، والأربعة الأخرى تسمى « بلاجالية » (أى مستعارة) وهى ذات الأرقام الزوجية : الثانى والرابع والسادس والثامن. والمقامات الأصيلة مثل المقامات الحديثة فهى تركز على النوتة السفلى التى تسمى الختامية وتدور حول الدرجة الخامسة « كوفينا ليس » (قرينة الختامية) والمقام الثالث وحده هو الذى تأتى قرينة الختامية فيه على الدرجة السادسة ، وذلك لتجنب صوت مى الذى كانت طبخته غير واضحة تتأرجح بين الرفع « ديز » والخفض « بيمول » والمقامات البلاجالية (المستعارة) الأربعة ذات بناء عكسى ، فهى أخفض من المقامات الأصيلة المناظرة لها بمسافة رابعة ولكنها تركز على الختامية ، وهى المشتركة بين النوعين .



ولكل مقام بلاجال مع ذلك نوتة قرينة^(١) للختامية ، خاصة به ومستقلة عن .
 قرينة الختامية في المقام الأصبل المناظر له (انظر الجدول السابق) .
 والتفكير في مقامات الكنيسة يكون دائماً على أساس سلام تعزف على .
 المفاتيح البيضاء دون ديز أو بيمول ، غير أن هناك حالتين تحتاجان إلى سى .
 بيمول نظراً لوضعهما الخاص .

والحالة الأولى تأتي في سياق المقام الأول الذى يبدأ على صوت رى .
 حيث يقتضى الغناء الطبيعي بأن يخفض صوت سى في الطريق هبوطاً إلى لا ، .
 فيصبح سى بيمول . وتقول القاعدة اللاتينية في ذلك :

Una nota super la
 Semper est canendum fa

(١) حرف f يدل على النوتة الختامية finalis ، وحرف c يدل على .
 قرينة الختامية confinalis . (المترجمة)

والترجمة التقريرية لها هي :

كل نوتة فوق لا

تغنى دائماً مثل فا

ومقطع فا - كما سيتبين من الفقرة القادمة - يكون دائماً نصف بعد
مع جاره الأسفل ، أيا كان موقعه .

والحالة الثانية تأتي في المقام الخامس الذي يبدأ بنوتة فا ، ففيه تترك
نوتة سي طبيعية في حالة الصعود ، ولكنها تنخفض (يمول) عند الهبوط .

ونوتات الألحان الكنسية - وبالتالي منطقة أصوات تلك الألحان -
نسبية جداً ، ولا تدل على طبقة صوتية ثابتة ، وذلك لأسباب كثيرة :
أولها أن تثبيت الطبقة ليس ضرورياً في الإنشاد الديني ذى الطابع الهوموفوني
(أى الذى يقوم على لحن واحد ويخلو من تعدد الأصوات) . ومنها أيضاً
أن لكل نوع من الأصوات ما يسمى بالإبطالية تسبتورا (أى طاقة
الصوت) ، وتثبيت الطبقة يصبح مستحيلاً عندما يغنى القسس والعرفان
والشمامسة والصبية والرجال والراهبات نظراً لاختلاف الطاقة الصوتية
(تسبتورا) لكل منهم ، والسبب الثالث أن مفهوم الطبقة الصوتية الثابتة
لم يكن معروفاً في العصور الوسطى . وقد كان الراهب الدومنيكانى
هيريونيموس من مورافيا (فى القرن الثالث عشر) يطالب الجميع بأن يغنوا
أساساً من طبقة صوتية متوسطة ، إذ أن شدة الانخفاض تؤدي إلى الولوجة ،
وشدة الارتفاع تؤدي إلى الصراخ . وإلى جانب ذلك نجد أن الشعائر
كانت حتى قبل نهاية القرن العاشر تتطلب في بعض المناسبات طبقة صوتية
أحد مما هو سائد في المناسبات الدينية المعتادة .

بقيت بعد ذلك نقطة أخيرة تحتاج إلى مناقشة ، فنذ القرن العاشر فصاعداً
قارن بعض علماء الرهبان مقامات الكنيسة بالمقامات اليونانية القديمة

وأطلقوا عليها بناء على ذلك الأسماء الآتية التي لا نستعمل كثيراً في الكنيسة ولكنها ما زالت تعيش حتى اليوم في لغة دارسى الكونترابنط وهى :

Dorian	المقام الأول : دوريانى
Hypodorian	المقام الثانى : تحت الدوريانى
Phrygian	المقام الثالث : فريجيانى
Hypophrygian	المقام الرابع : تحت الفريجيانى
Lydian	المقام الخامس : ليديانى
Hypolydian	المقام السادس : تحت الليديانى
Mixolydian	المقام السابع : مكسوليديانى
Hypomixolydian	المقام الثامن : تحت المكسوليديانى

ولسوء الحظ جاءت تلك التسميات فى غير مواضعها ؛ فالمقام الأول الذى يبدأ على رى قريب من المقام الفريجيانى وليس الدوريانى ، والمقام الثالث على العكس قريب من الدوريانى وليس الفريجيانى ، وقد عرف رهبان العصور الوسطى أن أعلى مقام فى النظام الإغريقى هو المكسوليديانى ، وأن أخفض مقام هو تحت الدوريانى . ولكنهم لم يفهموا أن السلام اليونانية كانت أعلى أو أخفض عن طريق تصوير السلام السائدة ، وأن مثل هذا التصوير لا يبدو المقام فيه إلا داخل الأوكتاف الأوسط بدون تصوير . (انظر ص ٥٤) .

وزاد من عدم فهمهم لها أنهم أنفسهم لم يعرفوا علامات رفع (ديز) ، ولم يعرفوا مفهوم السلم . وبناء على هذا التفسير الخاطئ حولوا سلامهم وغاير ترتيبها المقامى فى الوقت نفسه .

الإضافات الانطيقية المعروفة بالسكونسة والترريس Tropes : عندما كانت النصوص الدينية تبثعد عن عظمة آيات انثورة وعن نصوص انشماثر ،

لتقرب بن العبد وربّه ، كان المغنى يخرج عن تزمّت الألحان الجريجوريانية ليتلمس طريقة نحوحرية التعبير الذاتى الملهّم فى اللحن . ومع أن القساوسة كانوا حريصين دائماً على الاحتفاظ بطابع الارتفاع عن المستوى الشخصى فى أداء الشعائر الدينية ، فقيّدوا حرية التصرف لدى الشعراء والمنشدين الدينيين ، إلا أنهم تساهلوا فى فترة واحدة من فترات العبادة - مثلما فعل رجال الدين اليهود من قبل - فالعريف (الكانتور) الذى يؤدى التّهايل (هالوليا) (وهى مأخوذة عن العبرية ومعناها نسبح بحمدك^(١)) كان يسمح له أن يطلق فى التعبير بتنغيمات تندفق حماسة وشعوراً حتى يرتفع برجال الإكليروس أنفسهم وبشعب المصلين إلى حالات من النشوة الدينية وهو ينشد تسليحاته Jubilus .

وكثيراً ما يطلق على هذا الأسلوب المزخرف فى الغناء اسم Neumatic ، وصحة هجائها هى Pneumatic إذ أنها مأخوذة عن كلمة pneuma (أى التنفس) وليس عن neuma (أى إشارة) .

ولقد ثبت أن تلك التّهليلات المزخرفة التى أخذها الإنشاد الجريجورى المبكر عن الشعائر الإسرائيلية تمثل ميراثاً قديماً ، ولكنه فى الوقت نفسه عبء ثقيل ، فالزخارف الصوتية التى لا آخر لها والتى تغنى على حرف المد الختامى (آه) - إنما هى نتاج فن شرقى ناضج ، ولكنه غريب تماماً عن طبيعة أصوات المغنين وعن طبيعة - وفن الغناء عندهم ، بل وغريب عن ذوق أوروبا الوسطى والغربية عامة .

وكانت نتيجة ذلك أن الرهبان فى بلاد « غاليا » والبلاد الجرمانية أخذوا يعدلون فى الألحان التقليدية لكى يخضعوها لقواعدهم فى الغناء ، وهى التى تقضى بتخصيص مقطع واحد من النص لكل نغمة (نوتة) ،

(١) سبحوا بحمد الله ، كبروا « وهالواله » . (المراجع)

وكانت أول وسيلة للتنويع بعد ذلك هى إدخال نصوص إضافية لتغنى بها تلك السلسلة من النغمات التى لا آخر لها . وكانت هذه مجرد بداية خضعت بعدها ألحان التهليلات الجريجورانية لأنغام مربوطة الحدود واضحة الإيقاع طبقا للطابع الغربى ، وكانت تغنىها فى المناسبات الاحتفالية فرق شمامسة من أصوات الصبية . والرجال ، وكثيراً ما كانت تؤدى بتبادل (أنثفونى) وقور ، وكانت تلك القطع تسمى باسم كان يطلق من قبل على التهليل (يوبيلوس) وهو « سكونس » *Sequentia* وكانت تكتب باختصار هكذا *pro sa* ، ومعناها أن الفقرة التالية تغنى *pro sequentia* بدلا من اليوبيلوس ، ويقال إن هذا الاختصار هو المسئول عن إيجاد التسمية الثانية للسكونسة وهى *prosa* ، ولكن هذا الاستنتاج لمصدر تلك التسمية لا يبدو مقنعا تماما .

وأقدم ما نعرف من « السكونسة » (التسلسلات *sequentia*) يرجع إلى القرن التاسع ويبدو أنها توطئت فى أدبرة فرنسية ، ومن هناك انتقلت إلى الكنائس البندكتينية الكبيرة الواقعة على بحيرة كونستانس وحولها فى سان جال ورايخناو ، وينسب إلى الأخ نوتكر (وكنيته المتلعم) - (وهو من كبار رجال سان جال ولد حوالى ٨٣٠ وتوفى ٩١٢) - فضل تلحين مقطوعات السكونسة ، ولكن ليس من الممكن إثبات نسبة أى واحدة من المقطوعات المنسوبة إليه ، وهو نفسه لم يدع أكثر من أنه اشترك إلى حد ما فى كتابة بعض نصوصها ، لا تلحينها .

ويبدو أن صيغة التسلسلات (السكونسة) مستمدة من اللاتى^(١) المعروف فى التراث الكلتى الذى اتفقت معه فى مبدأ تأليفها ، وهو اشتراك كل سطرين متتاليين من النص فى نفس اللحن ، أى أ أ ، ب ب ، ج ج ، د د ، وهكذا . وهذا شىء طبيعى جداً لأن الأدبرة الفرنسية التى نشأت فيها

(١) *lay* تطلق على قصائد قصصية غنائية أو جزء من ملحمة . (المترجمة)

(السكونسة) كانت في أرض الكلتين ، أما أديرة بحيرة كونستانس فقد أنشأها قساوسة إيرلنديون (من أصل كلتي) . وأقدم موسيقى عرف من منطقة سان جال - واسمه مونجال Moengal أو مارسيللوس (حوالى ٨٦٠) - كان هو نفسه من أصل إيرلندى مثل القديس جال . وللدكتور بيتر فاجنر رأى موداه أن السكونسة كانت متصلة بصيغة التراتيل البزنطية ، لأن القساوسة الايرلنديين كانوا هم أنفسهم أهم دعاة الفن والتقاليد البزنطية في الغرب .

وقد وضعت مئات من (السكونسة) وغنيت في القرون التي تلت سنة ١٠٠٠ م ، ولكن مجمع ترينتيو (١٥٤٥ - ١٥٦٣) تدخل ليضع حدًا لما يعده رجال الدين مكروها ، فلم يبق إلا أربعة منها فقط هي :
Dies Irae (يوم الغضب) ألقت في القرن الثالث عشر ضمن قداس الموتى .

Lauda Sion Salvatorem (سبّحى يا صهيون بحمد المخلص) في عيد تجسد المسيح .

Veni sancte spiritus (أقدم أيها الروح القدس) يغنى في عيد العنصرة .

Victimae paschalis laudes (الحمد لشهيد الفصح) تغنى في عيد الفصح .

وفي عام ١٧٢٧ تقرر سكونسة خامسة هي Stabat Mater dolorosa (وقفت الأم المفجوعة) وهى التى تنسب الآن إلى القديس بوناقتورا (١٢٢١ - ١٢٧٤) وليس إلى چاكوبونى التودى ، وتغنى في يوم الجمعة الذى يسبق أحد الزعف ، وفي يوم الأحد الثالث من شهر سبتمبر . وبينما كان موقف مجمع ترينتينو متساهلا بشأن السكونسة ، فإنه قضى

بحزم على المحسنات أو الإضافات (الترويس Tropes) وهي قائمة على نفس مبدأ السكونسة ؛ إذ أنها كلمات ابتكرت لتؤدى في الفقرات الزخرفية الصعبة ، ففي كثير من فقرات الشعائر كان النص قصيراً لدرجة أن اللحن ، على سبيل التعويض ، كان يمتد كل مقطع بطريقة « تقاسيم » ، (melisma) وهذا الموقف غير الموائم لمقاطع الكلمات غالباً ما كان يشكل صعوبات لا يمكن للمغنين الشماليين التغلب عليها ، وقد ترتب على ذلك أنهم حاولوا أن يجعلوا لتلك الفقرات (المليئة بالحليات) ما يقابلها من كلمات ، كمجرد حشو يملأون به زمن الحليات اللحنية . مثال ذلك بعض الصفات المسجعة مثل ألفاظ : *immane et omniopotentis* ، *ineffabilis* ، *et interminabilis* التى أضافوها إلى القسم الاستهلالي في القداس ولذى يحتوى على مقاطع ستة فقط في كبرى الايسون *Kyrie eleison* (يلرب ارحم) . وقد زادت بعض هذه الإضافات اللفظية (Tropes) عن حدها أو هدفها ، فأدت إلى تفكيك النص الدينى ولحنه أيضاً ، وأصبحت من أخطر الثغرات التى تسربت منها اتجاهات الموسيقى الدنيوية وأنغامها إلى الترتيل الجريجوريانى الوقور ، بل ظهر في عصر مبكر رجل يدعى تيوتيلو *Tuotilo* في دير سان جال ، وهو معاصر لتوتكر ، قيل إنه اجترأ على مصاحبة تلك الإضافات (الترويس Tropes) بالعزف على آلة وترية ، ولكن كانت هناك إضافات ، وإن استقلت عن الألفاظ والألحان المعترف بها في الشعائر ، إلا أنها نابعة فعلاً عن الحاجة الحقيقية إلى إضافة شئ جديد إلى الحصيلة الموروثة .

وبعض هذه الإضافات (الترويس) كانت تكتب لمناسبة عيد الميلاد أو عيد الفصح في صيغة سؤال وجواب ، ويؤديها منشدون مختلفون ، وهذه بدورها أدت إلى خلق الدراما الدينية ثم الأوراتوريو فيما بعد . وقد مثلت فعلاً إحدى هذه الترويسات في القرن العاشر في كاتدرائية

ونشتر ، وكانت بمناسبة عيد الفصح ، وهى *Quem quaeritis* « عن تبخثون » واتبعت فى تمثيلها التعليقات الآتية (وهى منقولة من ترجمة لك . تشامبرز للنص اللاتينى ووردت فى كتابه : « المسرح فى العصور الوسطى » : أثناء ترنيل الصلاة الثالثة يقترّب واحد من بين أربعة قس من الضريح ويجلس هناك فى سكون ممسكاً بيده سغفأ « زعفا » . وفى أثناء إنشاد المرد *respond* الثالث يتقدم القس الثلاثة ويمشون فى خطوات خفيفة نحو الضريح كمن يبخثون عن شىء . هذه الحركات تؤدى تقليداً للملاك الجالس فى القبر المفتوح ، والنسوة الثلاث يجئن ومعهن الطبيب لمسحّن به على جسد المسيح . وعندما يلمح الشخص الجالس هؤلاء الثلاثة يقترّبون منه يبدأ بصوت حان متوسط فى غناء « عن تبخثون *Quem quaeritis* » وعندما يغنيها إلى آخرها يجيب الثلاثة بصوت واحد (أونيسون) : « نبحث عن يسوع الناصرى . . » *Ihesu Nazarenum* (وتوجد الفقرة الكاملة المحتوية على النص فى كتاب جوستاف ريز G. Reese بعنوان الموسيقى فى العصور الوسطى ص ١٩٤) .

وقد بلغت تلك المسرحيات الدينية ذروتها بعد ذلك بفترة متأخرة فى روايات آلام المسيح ، حيث كانت القصة المفجعة لما لاقى المسيح من عذاب تمثل خلال أربعة أيام متتالية ، كل يوم طبقاً لواحد من الأناجيل الأربعة ، وكان قسيس خفيض الصوت يمثل المسيح ، وآخر متوسط الصوت يقوم بدور الراوى ، وثالث على الصوت يمثل اليهود . وكان الثلاثة يؤدون أداء تمثيلياً بسيطاً ليس فيه أية مصاحبة على الآلات . ومن هنا كان هذا النوع من الروايات آلام المسيح « باسيون » يسمى كورال *chorale* أو « آلام المسيح » فى نشيد ذى خط لحنى واحد ، وذلك تمييزه عن نوع الباسيون البوليفونى (المؤلف من خطوط ألحان متعددة) والذى ظهر فى عصر متأخر .

الإنشاد البيزنطى : هنا يجب أن نقف قليلا عند الغناء الدينى فى بيزنطة بالقسم الشرقى من البحر المتوسط الذى وحده الإمبراطور قسطنطين الأكبر باسم الإمبراطورية الرومانية الشرقية سنة ٣٣٠ م وجعل عاصمته القسطنطينية (وهى اسطنبول اليوم) . ولذلك الإنشاد أهمية خاصة ، فالموسيقى البيزنطية هى الأصل فى كل الشعائر الموسيقية للكنائس الأرثوذكسية الشرقية بأوروبا وهى : الكنيسة الروسية ، والصربية ، والبلغارية ، والرومانية ، واليونانية . بعد إنشاء القسطنطينية بأقل من أربعين عاما منع جميع لاديقيا (المنعقد سنة ٣٦٧ م) اشتراك الآلات وجمهرة المصلين فى الإنشاد ، فكانت الموسيقى الأرثوذكسية غنائية صرفة^(١) .

والإنشاد البيزنطى مأخوذ أساسا عن نماذج إسرائيلية ، وهو شبيه بترتيل الكنيسة الغربية ، ونماذجه اللحنية تقوم على أساس مقامات خاصة تعرف باسم « الايخوى echoi » (المفرد ايخوس echos) وهى نماذج خنية أقرب إلى « مقامات » العربية ، وليست مجرد سلالم مقامية ، وكانت نصوصه يونانية لا علاقة لها بالمزامير ولا بالنصوص المقدسة الأخرى ، إنما هى قصائد موزونة مثل التراتيل فى الكنيسة الغربية .

والأنواع التى ظهر بها الإنشاد البيزنطى كانت أولا : التروباريا Troparia (جمع مفردة Troparion) ، وهى فقرات تتخلل قراءة المزامير ، وذلك فى القرنين الرابع والخامس . ثم فى القرن السابع ظهرت الكونتاكيا Kontakia (وهى جمع مفردة Kontákion) ، وهى أناشيد طوال تتألف من ديباجة شعرية قصيرة ومن عشرين إلى ثلاثين مقطعاً شعريا يتخللها المذهب للترجيع ، وفى القرن الثامن بطل استعمال النوعين السالفين وحل محلهما ما يسمى الديوان أو القانون Kanon وهو مجموعة من تسعة

(١) يؤيدها العريف والثامسة وحدهم . (المراجع)

تراتيل hymns على لحن واحد هيرموس (heirmós) يكرر في كل مقطع .
غير أن معلوماتنا عن أقدم أنواع الموسيقى الأرثوذكسية ما زالت
محدودة ، وما زالت رموز التدوين البيزنطي وإشاراته لغزا لم يحل ، وأقرب
أقرباء ذلك الإنشاد - (هي تراتيل الكنيسة الأرمنية والقبطية والأنبوية
والسورية التي ترجع إلى ذلك العصر) - لم تخلف لنا تدويننا موسيقيا على
الإطلاق .

ومهما تكن أوجه التشابه أو الاختلاف فإن هناك عاملا سلبيا مشتركا
بينها وهو أنها جميعاً لم تتطور نحو تعدد التصويت مطلقا ، ففن تكديس
أصوات متعددة ، ونسجها إنما هو فن غربي صميم .

والصفة البوليفونية الرهيبة المعروفة في مطلع العصور الوسطى هي
الديافوني ، أي (الغناء المزدوج) واسمه الأكثر شيوعا هو الأورجانوم
Organum (وتنطق بالضغط على المقطع الأول) ، وقد وصف الأورجانوم
للمرة الأولى في القرن التاسع (ولكن لم يكن الفضل في ذلك للراهب هو كبالد
كما هو شائع) ، ويبدو أنه كان يعيش قبل ذلك بوقت طويل في الموسيقى
الشعبية ، وما زال يعيش حتى اليوم في الموسيقى الشعبية في أيسلانده . وهناك
احتمال قوى يرجح أنه كان مستعملا في الكنيسة نفسها في القرن السابع على
الأقل ؛ فقد كان يطلق على مجموعة من الشمامسة لقب Paraphonistae ،
واصطلاح بارافونيا Paraphonia كان يدل على التوافق على مسافة خامسة
أو رابعة .

وكان يؤدى الأورجانات عرفان (العريف هو المنشد الأول رئيس
الشمامسة) بالتناوب مع الكورس الذي يرتل اللحن الجريجورياني ذا السطر الواحد .
وكان هناك نوعان من الأورجانا : نوع مقيد strict ، ونوع حر .
وفي كلا النوعين كان هناك صوت رئيسي Vox Principalis وهو لحن

دينى شديد البطء بصاحبه صوت إضافى Vox organalis منخفض عن :
وأصبح الصوت الرئيسى يسمى فى اصطلاح متأخر تينور tenor أى الصوت
المتصل ، أو يسمى « اللحن الثابت » cantus firmus وهو يؤخذ من
الإنشاد الجريجورى فى ويمثل العمود الفقرى - موسيقيا وروحيا - لكل مؤلف
بوليفونى .

وفى الأورجانوم المقيد كان الصوت الإضافى (أورجاناليس) يسير
طوال القطعة مصاحبا الصوت الأساسى على مسافة رابعات أو خامسات
متوازية فى وقار - وهو ما كان يسمى بارافونيا . وكانت الكاندرانات
والكنائس الكبيرة تعتمد إلى إثراء هذه الأصوات البسيطة فى الاحتفالات
والأعياد ، وذلك بوساطة ازدواج كل من الصوتين ؛ فالصوت المنخفض
يزدوج على بعد أوكتاف لأعلى ، والصوت الحاد يزدوج على بعد أوكتاف
لأسفل ، مما ينتج عنه ثلاثة أصوات متوازية فى أكدها من الأوكتافات
والخامسات والرابعات .

أما الأورجانوم الحر فقد كان يبدأ بغناء الصوتين فى نفس الطبقة
(أونيسون) ، وبعد النوتة الأولى كان الصوت الإضافى المصاحب
(الأورجاناليس) يكرر نفس النوتة مرات إلى أن يصبح الصوت الرئيسى
على بعد مسافة رابعة . ومن هذه النقطة يسير الصوت المصاحب موازيا له
على بعد رابعات متتالية إلى أن يندمج الصوتان عند النهاية فيعودا مرق
ثانية إلى الأونيسون .

وفى كلا النوعين من الأورجانوم كانت نغمات الصوتين تسير بعضها
مع بعض بدقة ، إذ كانت كل نغمة فى أحدهما متناظرة لنغمة مثلها فى
الآخر ، وهو ما يعبر عنه فى الاصطلاح اللاتينى : بنط يقابل بنطا
punctus contra punctum لأن النغمة أو النوتة كانت تصور فى شكل
نقطة أو بنط (ومنها أخذت كلمة كونترا بنط conterpoint المستعملة

الآن ، وإن كان النوع الذى تسير فيه نوتة أمام نوتة ليس اليوم إلا واحداً من عدة أنواع من الكونتربانت .

ومصدر تسمية الأورجانوم ما زال محل بحث ، وكانت هناك فكرة أنه ربما كان متصلاً بآلة الأرغن organ على اعتبار أنها ربما كانت تعزف الصوت الإضافى (أورجاناليس) . غير أن العلماء المحدثين قد رفضوا هذه الفكرة واعتبروها غير قائمة على أساس ، ومع ذلك فإن هذا الرفض جدير بإعادة النظر فيه على أساس حقيقة قاطعة ، وهى أن آلة الأرغن فى العصور الوسطى كانت تعزف أوكتافات وخامسات متوازية فقط .

وأرغن العصور الوسطى هو الذى يسمى طبقاً للاصطلاحات الحديثة « مزجياً » mixture ، فلم يكن كل مفتاح فيه (أو مجرد slider على الأصح) متصلاً بأنبوبة واحدة ، بل كان يتصل إما بأنبوبين وإما بصنف كامل من الأنابيب الأرغنية وإما بمجموعة منها ، وكانت تلك المجموعة تتألف من الصوت المطلوب ومن أوكتافيه الثانى والثالث ، وأحياناً الأوكتاف الرابع أيضاً ، ومن خامسات تتخلل بعض تلك الأوكتافات .

وفى الأرغن الشهير الموجود فى دير ونشستر بإنجلترا ، ويرجع إلى سنة ٩٨٠ م ، نجد كل مفتاح متصلاً بعشر أنابيب وهناك آلات أرغن ترجع إلى فترة متأخرة من العصور الوسطى كان كل مفتاح فيها متصلاً بعدد يصل إلى عشرين أنبوبة ، ولم يكن هناك (زر) يتولى فصل الأوكتاف الثانى أو الثالث ، وكانت كل الآلات الكبيرة تعزف متوازيات مركبة من الخمسات والأوكتافات طوال الوقت ، ولا غرو أن شبهها أهل ذلك العصر بقصف الرعد .

ولكى نعرف إلى أى حد استقر هذا المبدأ يكفى أن نعلم أن مثل تلك الأرغانات المزجية التى لا أضرار لها لفصل الأوكتافات ، ظلت تبنى فى إيطاليا حتى منتصف القرن الخامس عشر .

الكفاح في سبيل التنظيم : عندما لحقت أوروبا بركب تطور الموسيقى كانت أمة بدائية لا تعرف تدويناً وليس لها نظام موسيقي ولا قواعد خاصة . وكان المهرجون و « الأدبائية » والفلاحون والآلاتية يعزفون ويغنون كل حسب هواه ، ولا بأس عليه إن هو أدى الصوت الكامل أو نصف الصوت أقل أو أكبر كثيراً ، ولعله لم يكن يعرف حتى ما هو الصوت الكامل أو نصف الصوت . ولكن عندما بدأ الناس يغنون بأسلوب الكونترابنت ، وعندما أصبح من الضروري ضبط أصوات الأرغن والأجراس والصنوج ، عندئذ تبين أن الذوق الشخصي أو العرف لم يعد كافياً ، وهكذا اضطرت أوروبا - موطن آخر الحضارات الكبرى - إلى أن تفعل ما فعله الشرق قبل ذلك بآلاف السنين ، أى أن توجد لها نظاماً دقيقاً للتدرجات والأبعاد والتوافق والتنافر .

وقد كان من الواضح أنه لا يمكن الاعتماد في تلك المحاولة على حكم الأذن الموسيقية ، بل ولا يمكن اعتبارها حكماً غير متحيز ، فإنسان العصور الوسطى كان يؤمن بالسلطة الرسمية ولا يكتفى بإحساسه ، ولذلك اختفى هنا - كما في غير ذلك من المسائل - وراء سلطة القدماء ، أى اليونان والرومان ، ولكن اليزناني كان لديهم للأسف ما لا يقل عن ثمانية أحجام مختلفات من الثالثات ، وعشرين نوعاً من الثانيات ، فأيهما كانت الصحيحة ؟ وظل ذلك السؤال يتردد كثيراً خلال ثمانمائة أو تسعمائة عام دون الوصول إلى رد شاف ، وبمحت العلماء وحسبوا ، ونقلوا وفرضوا ، ولكن دون جدوى وظلت المشكلة بلا حل .

وأمكن على الأقل صنع عدد محدود من الآلات الموسيقية ذات الطبقة الصوتية القابلة للتثبيت وذلك للمساعدة في وضع أسس عامة وتيسيراً للتدريز الموسيقيين .

وأول تلك الآلات المونوكورد (أى ذو الوتر الواحد) الذى وصفه فى الكتاب العمدة لموسيقى العصور الوسطى ، وهو كتاب De Musica الذى ألفه بوتيوس فى خمسة أجزاء (حوالى سنة ٥١٠ م) وضمنه خلاصة لنظريات الموسيقى القديمة ، وقد كان للمونوكورد صندوق رنين طويل وضيق وله وتر واحد يشد على قنطرة «فرسه» قابلة للحركة فوق مسطرة مدرجة تسمح للمختبر بأن يقرأ فى الحال النسبة الرياضية لكل وضع من أوضاع الفرسة المتحركة فى طول الوتر (انظر شكل ٢٠ على ص ٢٥٦ من كتاب المؤلف نفسه «تاريخ الآلات الموسيقية»).

وكانت الآلة الثانية مجموعة الأجراس المسماة cymbala ، وهى عبارة عن طاقم من الأجراس المضبوطة ، مثبتة على قضيب أفقى تعزف بمضرب أو مضربين . والآلة الثالثة هى الأرغن . إلا أن الوصفات (المواصفات) الساذجة التى استخدمها صاهرو الأجراس فى العصور الوسطى تدل على مدى الحرية التى انتابتهم فى بحث السلام والأبعاد ، فحتى فى القرن الثانى عشر كان أحد صاهرى المعادن يوصى بأخذ أى وزن من المعدن اعتباطاً كنقطة بداية ، ثم تسميته باسم دو ، ثم إضافة ثمن ($\frac{1}{x}$) هذا الوزن لى ينتج صوت رى ، ثم إضافة $\frac{1}{x}$ ذلك الوزن الحديد للحصول على صوت مى - وهكذا دون أن يعلموا أن وزن المعدن ليس وحده العامل المتحكم فى الطبقة الصوتية ، وبمثل تلك الطريقة القاصرة كان بناء الأرغن يقررون أطوال أنابيبهم على أساس النسب الرياضية للأبعاد المطاوعة ، ولكنهم لم يحسبوا حساب قطر الأنبوبة الذى لا يقل أهمية عن الطول . وهكذا كانت الآلات نفسها محل شك . وكاد الأمر يبلغ مأزقاً لا مخرج منه لولا أن تدخل العقل الإنسانى الموسيقى ، فأصلح ولاءم بقدرته القطرية ، تلك الرسالة الصوتية المشكوك فى أمرها والتى تبلغ الأذن ، فالموسيقى قبل كل شئ ظاهرة سيكولوجية أكثر منها فيزيقية . وهى تعتمد على التحليل العقلى أكثر

بما تخضع لأجسام رنانة لا ميزان لها . وهكذا كان لا بد من اجتياز طريق طويل جدا .

الموسيقى الدينية : إن الموسيقى الدينية التي ربما وجدت طريقها إلى الشعائر الدينية عن طريق الحشو والإضافات المعروفة بالسكونسة والتروبس لتشفل بطبيعة الحال حيزا متواضعا في هذا العرض ، فالمصادر المعاصرة التي دونها رجال الدين لاستعمالهم لم تكن حتى بالإشارة إليها . . والموسيقى الشعبية نفسها كانت تعتمد على التواتر الشفوي ، وقلما كانت تعنى بالتدوين ، ولذلك فإن استنتاجاتنا يجب أن تستمد من شواهد غير مباشرة من بضع أغنيات معاصرة تصادف أن حفظها التدوين فيما بعد ، ومن الموسيقى الشعبية للحواة والأدبائية (minstrels)^(١) من العصور التالية للقرن العاشر الميلادي ، ومن الأغاني الشعبية التي تمثل تماسك هذا النوع وثباته أمام عوامل التطور والتحول .

وكل تلك الشواهد تثبت حقيقة واحدة ؛ وهي أن الموسيقى الدينية الأوروبية (في غير بلاد البحر المتوسط) لم تتبع أسلوب الكنيسة القائم على الأجناس (التراكورد) والمقامات (إلا حالات التقليد المتعمد لذلك الأسلوب) ، وكانت أنغامها تسير على أساس ثالثات ، فكان إطارها العام يتكون من ثلاثة أو ثالثتين أو ثلاث أو أربع أو حتى خمس ثالثات ، يتلو بعضها بعضا ، كما نجد اليوم في الموسيقى الشعبية الأيسلندية والسكندنافية . ومثل هذه السلاسل تجمع بين كل ثالثتين متتاليتين لتكوّن منهما خامسة ، ولذلك تسير الثالثات ثالثة كبيرة ، تليها ثالثة صغيرة بتناوب منتظم .

ولم تكن السلاسل الناتجة عن ذلك الإجراء عبارة عن سلام ، ولكنها

(١) المنزكون والأدبائية ، هي الكلمات التي يستعملها الخبزي في وصف ما كان يعرف في زمانه بظاننة « الحردة » ويضم إليهم الحواة والتردائية . . إلخ . (المراجع)

كانت مكونات مخلخلة ، جمعت بعضها مع بعض من عدة عناصر مفردة ، دون الطموح إلى الوصول إلى تنظيم أعلى أو أكبر من الخامسة ، وقد جاء التقدم الحاسم عن طريق الأوكتاف بما له من قدرة على التنظيم . وتدل الشواهد على أن أهل الشمال أخذ إدراكهم لتلك الصفة في الأوكتاف يزداد ، فقد كانت عندهم سلاسل ثلاثية يغنى فيها بعد الثالثة الثالث فوق الصوت الأساسى الذى يقع على بعد السابعة من صوت الأساس (مثل دو - مى ، مى - صول ، صول - سى) ، ولكنه ينجذب إلى أعلى مباشرة (أى إلى الصوت الثامن) فيكون الأوكتاف . وحيثما حدث هذا فقد اكتمل واستقر الهيكل الذى قامت عليه الموسيقى الغربية فيما بعد (وأساسه الأبعاد الثلاثة والخامسة والأوكتاف) ، وحيثما كانت الثالثة الكبيرة ظاهرة كما فى سلسلة فا - لا - دو كانت النتيجة الطبيعية هى المقام الكبير « ماجورا » ، ثم وجد المقام الصغير على أساس سلسلة تظهر فيها الثالثة الصغيرة (مثلما فى رى - فا - لا) .

والهارمونية تعد كذلك إلى حد ما امتداداً لنمو تلك السلاسل الثلاثية ، والمعروف أنه عندما يتطلب أى أسلوب موسيقى نوتات مصاحبة ، فإنه عادة يتخذها من نفس المسافات والخطوات التى يفضلها فى بناء اللحن ، أو بعبارة أخرى إن المسافات التى تستخدم رأسياً (أى هارمونياً) تتفق مع نفس المسافات التى تستخدم فى التتابع الأفقى (أى ميلودياً) ، وهكذا تولدت الهارمونية المبنية على الثالثات من ميلوديات الغرب القديمة القائمة على الثالثات . وإن التناوب المعتاد فى الهارمونية الغربية بين تآلف الأساس وتآلف الدرجة الخامسة ، قد مهد له فى العصور الوسطى باستعمال نفس السلاسل من الثالثات بالتناوب أيضاً ، ولكن فى سياق ميلودى مثل :

« دو - مى - صول » و « صول - سى - رى »

مراجع

- Gustave Reese; Music in the Middle Ages, New York 1940
الأنعام من ٣ - ٩
- Curt Sachs, The History of Musical Instruments, New York 1940
الفصل ١٤
- Curt Sachs, The Rise of Music in the Ancient World, New York
1943 القسم السابع
- Curt Sachs, World History of the Dance, New York, 1937
الصفحات من ٢٤٨ وما يليها .
- Curt Sachs, The Commonwealth of Art, New York, 1946
الفصل الثالث
- Curt Sachs, Rhythm and Tempo, New York, 1953
- Egon Wellesz, A History of Byzantine Music, Oxford, 1949

الفصل الخامس

عصر الرومانسك

من سنة ١٠٠٠ - ١١٥٠ م

اكتملت أجزاء القداس - الذى يمثل أهم احتفال دينى فى الكنيسة الكاثوليكية - فى القرن الحادى عشر عند ما أضيف إليه قسم الجلوريا «المجد للرب فى الأعلى» Gloria والكريدو «أومن» Credo . ومن ذلك الوقت والقداس يسير على هذه الوتيرة : عند ما يتجه القس نحو « المذبح » يبدأ المغنون فى غناء ما يسمى antiphona ad introitum أو باختصار Introit ، أى المدخل ، ويغنى هذا المدخل عادة فى الأيام العادية والأعياد الصغيرة مغن واحد ، ويغنيه فى أيام الآحاد وفى الأعياد الأخرى مغنان ، وفى المناسبات الهامة يغنيه أربعة مغنين كلما أمكن ذلك . وتوجد فى كتب الصلوات علامة خاصة تبين موضع دخول الكورس به .

والقداس نفسه يحتوى على خمسة أقسام تسمى بالكلمة الأولى فى كل منها وهى : كيرى Kyrie ؛ جلوريا Gloria كريدو Credo سانكتوس Sanctus ثم آجنوس Agnus . والقسم الأول ، صلاة الرحمة ، تتكون من تسع ابتهالات باللغة اليونانية = لغة الكنيسة الشرقية - ثلاثة منها Kyrie eleison (يارب ارحم) ثم ثلاثة Christe eleison (يا مسيح ارحم) ، ثم تعود الابتهالات الثلاثة الأولى Kyrie eleison مرة أخرى . وبعد ذلك يتلو القس Gloria in excelsis Deo (المجد للرب فى الأعلى) ويكمل الكورس Et in terra pax hominibus bonae voluntatis (وعلى الأرض السلام وبالناس المسرة) وتتلّى بعد الجلوريا واحدة من أعمال الرسل ، ثم عظة من الأناجيل .

ويستهل القسم الرئيسى الثالث بترتيل من القس لقانون الإيمان :
 Credo in unum Deum (أومن بإله واحد) ثم يدخل الكورس عند :
 Patrem omnipotentem (الأب القادر على كل شيء) وهو يشمل
 « Et incarnatus est » (وقد تجسد) و « Crucifixus » (صُلب)
 وهذان القسمان كثيراً ما يستقلان كحركتين منفصلتين فى التلحينات
 البوليفونية للقداس .

وفى أثناء تحضير القربانة يسمع لحن جمع الصدقات offertory وصلاة
 شكر هى المقدمة (preface) وهذه تقود مباشرة إلى لحن « قدوس ، قدوس ،
 قدوس Sanctus Sanctus Sanctus »

وبأنى بعد ذلك لحن حوسنا Hosanna in excelsis أو
 Benedictus qui venit in nómine Dómini (مبارك ذلك الذى يأتى باسم
 الرب) ثم الأجنوس ثلاث مرات Agnus Dei qui tollis peccata mundi
 (حل الرب الذى يحمل خطايا العالم) وبهذا ينتهى القداس ، فيما عدا
 « التناول » Communion الذى يحىء كخاتمة أثناء تناول القربان .

وأخيراً بصرف القس المصلين بكلمات « انصرفوا » ite missa est
 ينشدها ويرد عليه الكورس : نحمدك يا رب Deo gratias « ويتخذ القداس
 Mass اسمه من كلمة Missa.

وهذا الوصف يبين خطة القداس العادية Ordinary ، أى هيكल القداس
 المتبع فى أغلب المناسبات التى يغنى فيها قداس أو يتلى ، وتتضمن الشعائر
 عدة ألحان منتخبة لكل قسم من أقسامه ؛ أو بعبارة أخرى ليس هناك لحن
 واحد للكبرى أو للجلوريا ؛ بل عدد كبير من الألحان لكل قسم .

وهنا يجب أن يعلم الدارس أن قداسات الكونسير البوليفونية المتأخرة ،
 مثل قداس باخ من مقام سى الصغير أو قداس بيتهوفن الحافل Missa «
 Solemanis ليست ملائمة للطقوس الكنسية لأسباب أهمها :

١ - أنها أطول من اللازم ٢ - أن كلمات النص تتكرر فيها
 ٣ - أنها تسند إلى الكورس والأوركسترا مطالع الجاوريا والكريدو ،
 بينما الشعائر تسند هذين الجزئين إلى القس ليتلوها قبل أن يحىء دور
 الكورس بكلمات Et in terra pax و patrem omnipotentem .

وللقداص قسم يعرف باسم « الخاص Proper » وهو جزء أو أجزاء خاصة
 تضاف أو تستبدل بها أجزاء أخرى لكل يوم ولكل مناسبة خاصة ، وذلك
 على خلاف القداس العادى Ordinary الذى لا يكون ملائماً لكل المناسبات .
 فالمدخل Introit الذى يبدأ به القداس مثلاً قابل للتبادل ، ولكن أهم جزأين
 متغيرين يبحثن فيما بين الموعظة وقراءة واحد من أعمال الرسل وأولها :

هو الجراديوال Gradual - وهو جزء تردى شديداً الزخرفة
 والتنميق ، والثانى « التهليلة » (هلاويا) Alleluia - وهى مدبح يتضمن
 جزءاً تقاسيمياً مزخرفاً طويلاً هو اليوبيل jubilus يغنى على حرف المد
 الأخير : آه . وإذا كانت المناسبة حزينة لا تسمح بالتهليلة (هلاويا) فيؤدى
 بدلاً منها Tract من المقام الثانى أو الثامن (مقام لا ، أو مقام رى) بترتيل
 تحت دون ترجيعات كورالية .

وأشهر تلك القداسات الحزينة - وواحد من أهم ما يجب أن
 يتم به الدارس بالنسبة لما ترتب عليه من المؤلفات البوليفونية المتأخرة
 من أعمال موتسارت وبرليوز وفردى وكثيرين غيرهم - هو قداس الموتى
 Missa pro defunctis .

وهو الذى يجب أن ينشد فى كل صلاة جنازية (انظر ص ٩٩) .

قداس الموتي

R. *Requiem aeternam dona eis Domine: et lux perpetua illis. Ps. Te decet hymnus Deus in Sion, et tibi reddetur votum in Jerusalem. exaudi orationem meam, ad te omnis caro veni et. Requiem.*

K. *Kyrie eleison. Kyrie eleison. Kyrie eleison.*

كلمة *Intr* هي اختصار لاسم مدخل *Introitus* . ورقم *VI* (٦) يدل على استعمال المقام الكنسي السادس أو تحت الأيدي (هيپوليداني) وهيكله يتكون من دو - فا - دو ، والنوطة الختامية فيه هي فا . والمفتاح المرسوم في الشكل يحمل الخط الرابع لنوطة دو ، ويعبر عن المقطع *re* من النص بعلامة ساليكوس *Sàlicus* وعن مقطع *qui* بعلامة بونكتوم (نقطة) *Punctum* ومقطع *em* بونكتوم (وهي المقاطع الثلاثة للكلمة الأولى *Requiem*) والنجمة التالية لذلك على موضع دخول الكورس . ومقطع *Ac* معبر عنه بإشارة ساليكوس بينما يعبر عن مقطع *ter* بمجموعة مركبة من كليفيس *Clivis* وبوركتوس *Porrectus* ، ثم يستعمل لمقطع *nam* علامة كليفيس ، والشرطة الرأسية التي تأتي بعد ذلك تبين تقسيماً صغيراً ، بينما تدل الشرطة الكبيرة الكاملة التي تأتي بعد كلمة *Dómine* على تقسيم كبير . والحرفان *Ps* يستعملان لبيان بداية البيت الشعري في المزمور والذي يؤدبه المغنون المنفردون . والعلامات الشبيهة بالنوطات والموجودة في نهاية خطوط المدرج هي *custodes* أو إرشادات تنبه المغنين إلى النوطة الأولى في المدرج التالي . وعلامة البيمول الموجودة في بداية لحن الكيري *Kyrie* تدل على خفض صوت سي التالي لها ، وهي ايست دليلاً للمقام بالمعنى الحديث . وتشير الرموز *iz* أو *iz* إما إلى الإعادة مرة واحدة أو إلى الإعادة مرتين .

ومرسل قداس الموتى صلاة للراحة الأبدية (هبهم الراحة الأبدية Requiem aeternam dona eis) ومن هنا جاءت تسمية القداس كله باسم ركوبم (Requiem)، وفيه يحذف جزء الجلولوريا وجزء الكريدو أيضا ، وأما التهليلة فتستبدل بسكونسة يوم القيامة Dies irae, dies illa/Solvat saeculum in favilla (يوم القيامة ، يوم الهول ، يحيل تراباً دنيا المعصية) وفى صفحة ٩٩ صورة للصفحة الأولى من النسخة الرسمية لقداس الموتى عند الروم الكاثوليك .

وقد نشرت الكنيسة الكاثوليكية عدة كتب للشعائر للقسس وللعمامة مثل :

(الكيريال Kyrial) ويحتوى على القداس العادى ، والميسال (Missal) والجداد (لوحة ٢) ويحتويان على القداس العادى والخاص .ملخص كتاب الصلوات Breviary والأنتيفونال Antiphonal ، ويحتويان على الصلوات Offices ، كتاب المرات أو الترجيعات Responsorial ويحتوى على شعائر الصلاة الصباحية Matins والتفسيرال وهو خاص بصلاة المساء ، والكتاب الموكبي Processional وهو خاص بالمواكب . والأسقى Pontifical وهو القداس الذى يقوم بالخدمة فيه الأساقفة .

وأهم كتاب لطالب الموسيقى من هذه كلها هو الكتاب المعناد Liber Usualis وهو أحدث من الكتب السابقة وأشمل منها، إذ يجمع بين الجراديوال والأنتيفونال والقداسات والصلوات .

قبل أنه ينتصف القرنه الحادى عشر أهدى ثلاثة من رجال الدين البارزين إلى الشعائر الدينية بعض الألحان المليئة بالجمال والنشوة ، ولذلك احتفظت بها الكنيسة إلى يومنا هذا .

وأبرز هؤلاء الفنانين هيرمان الكسيح المسمى باللاتينية Hermannus Contractus (١٠١٣ - ١٠٥٤) من دير رايخناو على بحيرة كونستانس

وهو الذى عبر أسمى تعبير عن العبادة الحديثة النشأة للعدراء فى ثلاث قطع أنثيفونية تعرف باسم B. M. V. وهو اختصار Beatae Mariae Virginis وهى على التوالى :

Alma redemptoris mater
Ave praeclara maris stella
Salve regina misericordiae.

ويمكن ترجمتها على التوالى بشئ من التوسع هكذا :

يا أم الخالص الملائكية
سلاما يا أنصح نجمة فوق المحيط
إجلالا لك يا ملكة الرحمة

وقد وضعت على أساس تلك الألحان مؤلفات بوايفونية لا حصر لها خلال القرون التالية أثبتت العظمة الباقية لألحان هيريمان .

وثانى هؤلاء المؤلفين هو برونو ، كونت إيمز هايم فى الأكراس ، والذى أصبح فيما بعد (١٠٤٨ - ١٠٥٤) البابا « ليون التاسع » وهو الذى وضع لحننا للجلوريا Gloria in excelsis Deo فياضا بالنشوة (وهو ملحن المقام الثامن « تحت المكسوليديانى ») وقد وضعته الكنيسة رقم ١ فى قائمة الأغاني الحرة cantus ad libitum ويستطيع القارئ أن يجده مدوناً فى صفحة ٨١ من النسخة الأمريكية من الكتاب المعتاد Liber Usualis .

والمؤلف الثالث الذى وضع لحن سكونسة عيد الفصح القوى كالصخر والذى يشبه التراتيل : تجتدوا ضحية الفصح Victimae paschalis laudes . يظن أنه فيبو Wipo من بورجونيا (توفى حوالى سنة ١٠٤٨) وهو رأى كنيسة الإمبراطور الألماني هنرى الثالث .

ومع ذلك فقد طغى على تلك الأسماء الثلاثة العظيمة ما أضافه جبدو الأريزى إلى النظريات الموسيقية في نفس العصر .

الفناء الصولفائي^(١) : كان جبدو الأريزى من مدينة أريزو ، الذى عاش من حوالى ٩٩٥ - ١٠٥٠ م راهباً بندقيتنيا ممتازاً ، وهو لا يمكن أن يكون صاحب كل تلك الابتداعات الموسيقية التى نسبتها إليه القرون المتأخرة ، إلا أنه قد ألف كتاباً هاماً عن الموسيقى هو *Micrologus de disciplina artis musicae* وهو الذى وصل بتدوين المدرج إلى الكمال فى فترة تطوره من الرموز (نوميس) إلى تدوين الألحان الجريجوريانية وهو الذى أدخل الغناء الصولفائي *solmisation* الشرقى القديم .

والغناء الصولفائي أو الصولية هو طريقة لغناء أى لحن من ألحان الكنيسة على ستة مقاطع هى : أوت ut ، رى re ، مى mi ، فا fa ، صول sol ، لا la ، وقد تكون اسمه من المتقنين sol ، mi معا : *solmisation* . وفكرة هذه الطريقة هى أن تعبر المقاطع لا عن نوتات اللحن من حيث الطبقة الصوتية المطلقة بالنسبة للمجال الموسيقى ، ولكن تعبر عن الوضع النسبى لتلك النوتات . وطريقة جويدو الصولفائية مشابهة فى هذا لطريقة « دو » المتحركة الحديثة : فسافة مى - فا تدل دائماً على نصف الصوت ، فالغنى الذى يحفظ لحناً بتلك المقاطع المناسبة لا يكاد يخطئ فيه ، لأن خطوة مى - فا تمثل دائماً نصف صوت ، وبقية الخطوات والمسافات الأخرى إنما هى ثانياً كبيرة .

ولكن كانت هناك مع ذلك صعوبة محيرة ، فعندما يتعدى اللحن نطاق المقاطع الستة تصبح مجموعة المقاطع الصولية غير كافية ، بل وتجبر إلى الخطأ

(١) التعريب الطبيعى الدقيق لكلمة *solmisation* هو « الصولية » ، غير أن كلمة الفناء « الصولفائي » قد انتشرت وعم استعمالها ، ولذلك فضلناها هنا على الكلمة الجديدة وإن لم تكن فى دقتها . (المترجمة)

إذا ما كانت نوتة سى تخفض^{١١} (بيمول) - وهو ما يحدث كثيراً في السياق اللحني « لا ، سى b ، لا » الذي يتطلب بحكم طبيعة الطريقة الصولفائية الغناء بمقطعي « مى - فا » لصوتى لا ، سى b ، تماماً كما تطلبها جزء سابق من اللحن لعناء نوتات مى ، فا الأصلية نفسها ..

ولتيسير إدخال هذه الخطوة « مى فا » الثانية كان على المغنى أن يحتفظ بمجموعات أخرى من المقاطع ، وأن يوفق ويبدل من مجموعة إلى أخرى حسب احتياجات ألحانه .

وهذا التبديل أو التحوّل اللحني كان يحتاج إلى ما يشبه « حوش المناورات » في السكك الحديدية ، وهى التى يمكن فيها نقل اللحن من قضيب أو مسار إلى آخر .

وهذا « الحوش » أو الساحة أمكن إيجادها بنظام عجيب يحتوى على ثلاث مجموعات سداسية « هكساكورد » أى ثلاثة « أطقم » مكون كل منها من ستة أصوات (دياتونية) ، والثلاثة متشابهة في تكوينها ولكنها مختلفة في طبقها ، وتغنى تلك الأصوات الستة - طبقاً للمقام الكبير على مقاطع أوت (أى دو) ، رى ، مى ، فا ، صول ، لا ، وهى تبدأ إما من صوت دو الذى يمثل الهكساكورد الطبيعى ، وإما من صوت فا الذى يمثل الهكساكورد الطرى ، أو من صوت صول G الذى يمثل الهكساكود الجامد .

ويبدو لأول وهلة أن « طاقين » من نفس النوتات الست بنفس الترتيب لا يمكن التفرقة بينهما ووصف أحدهما بالطرى والآخر بالجامد . والواقع أن هاتين التسميتين لم تستمدا من صفات معينة للهكساكورد نفسه ، ولكنهما تشيران إلى شكلين مختلفين لحرف B (الدال على نوتة سى) بميزان كل هكساكورد على حدة ، فالهكساكورد الذى يبدأ بصوت فا F كانت نوتة B وهى رابعة السلم فيه ، لا بد وأن تخفض ، فكانت توضح بحرف مدور وهو المسمى B rotundum . أما الهكساكورد البادئ من صوت صول فقد كانت نوتة B تمثل الثالثة الكبيرة في السلم فيه وكانت طبيعية

(لا هي مخفضة بيمول ، ولا هي مرفوعة ديز) فكانت توضح بحرف B مربع وهو المسمى B quadrum ، فالعلامة الأولى لحرف B كانت طرية ، والعلامة الثانية له أيضا كانت جامدة .

وقد عاشت هاتان علامتان لحرف B حتى اليوم ، فهما تمثلان الرمزين الدوليين المستعملين لعلامة البيمول وعلامة البيكار وتوضعان قبل رأس النوتة مباشرة . وما زال الاسمان اللاتينيان للهكساكورددين « molle » طرى و « durum » خشن أو جامد مستعملين ؛ إذ يطلق الفرنسيون على علامة الخفض اسم bémol والإسبان يطلقون عليها bemol ، والإيطاليون bemolle . وكذلك يستعمل الإسبان كلمة becuadrado (بيكار أى طبيعية) ، أما الجرمان فيسمون المقام الكبير (ماجور) والمقام الصغير (مينور) « dur » و « moll » على التوالى .

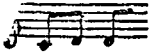
وفى الصفحة التالية صورة « حوش المناورات » وإلى يمينها ويسارها توجد الأسماء الحديثة للعشرين نوتة (العמוד الأول) ، ثم الأسماء الأبجدية القديمة دون تحديد أو كناف معين (أو مركز لها) ، ثم الأسماء الصولفائية المستعملة فى العصور الوسطى المؤلفة من الحروف والمقاطع التى تطلق على كل من الهكساكورد الأول ، والثانى ، والثالث ، التى يمكن أن تنتمى إليها (وذلك فى العמוד الأخير) .

وفى حوش المناورات هذا يمكن نقل النوت إلى حيث يحتاج الأمر ، وذلك ليتمكن الانتقال بنعومة من هكساكورد إلى آخر ، وقد كانت القاعدة المتبعة عادة ، وإن لم يكن دائماً هى الانتقال إلى الهكساكورد الجديد عند صوت رى فيه إذا كان اللحن صاعداً ، أو الانتقال إلى الهكساكورد الجديد عند صوت لا إذا كان اللحن هابطاً . وقد أخذنا مثلاً لذلك المدخل Introit من قداس يوم الأحد الرابع : Rorate coeli

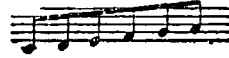
من المقام الأول وهو يمثل حالة استثنائية في انتقاله الأول حيث لا يمكن الوصول إلى الهكساكورد الطبيعي (البادئ بصوت دو) : : : : : : عن طريق صوت رى طبقاً للقاعدة كما هو واضح من التدوين فيما بعد ، ولذلك يُبدأ بالغناء عند صوت مى فيه . وأهم من هذه النقطة الثانوية أن لحناً قصيراً كهذا يستخدم كل واحد من الهكساكوردات الثلاثة ، وذلك بحكم نطاقه المتسع ولأنه يتطلب نوتى سى B مختلفتين .

E e''	لا	لا	E
D d'	لا	صول	D لا صول
C c'	صول	فا	C صول فا
B b'	فا	بىمى	B فا أو سى مى
A a'	لا	مى	A لا مى رى
G g'	صول	رى	G صول رى ut
F f'	فا	ut	F فا ut
E e'	لا	مى	E لا مى
D d'	لا	صول	D لا صول رى
C c'	صول	فا	C صول فا ut
B b	فا	بىمى	B فا أو سى مى
A a	لا	مى	A لا مى رى
G g	صول	رى	G صول رى ut
F f	فا	ut	F فا ut
E e	لا	مى	E لا مى
D d	صول	رى	D صول رى
C c	فا	ut	C صول فا ut
B b	مى		B مى
A A	رى		A رى
G T	ut		Gamma ut

وهنا نتضح لنا حكمة استخدام نظريات العصور الوسطى للهكساكوردات كما هي الحال في مقامات الكنيسة نفسها بدلا من الأوكشافات . ومسوغ وجود الطريقة الصولفائية هو استخدام مقطعي مي - فا كرمز للدلالة على كل نصف صوت أبا كان موضعه ، وعلى ذلك فإن « طقم » المقاطع يصبح عديم الفائدة إذا احتوى على أكثر من نصف صوت واحد ، وأقصى طول لا يحتوى إلا على نصف صوت واحد هو مسافة سادسة ، حتى إن الامتداد صعودا بعد ذلك إلى ما يسمى الآن تي (١) كان سيثير الشك حول: وقة سي (B) وهل تكون نصف صوت مع لا (A) أو مع دو (C) .



ري ري أوت



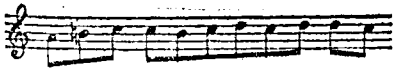
الهكساكورد الطبيعي



ري مي مي صول مي مي فا مي



الهكساكورد الطرى



فا صول صول فا صول فا مي فا مي ري



الهكساكورد الجاند

وهكذا يتضح مرة ثانية أنه كان لا بد أن يكون عدد الهكساكوردات ثلاثة ، حيث إن هناك ثلاثة احتمالات لنصف الصوت هي مي - فا (E-F) لا - سي ييمول (A-Bb) وسي ناتوريل - دو (Bb-C) ؛ وقد ظهرت « يد جويدو » من قبل في نظم مماثلة في الصين والهند ووظيفتها تيسير الغناء الصحيح ، وذلك بإضافة عنصر اللمس إلى الذاكرة

(١) ti هو رمز الصوت السابع في السلم الكبير في طريقة دو المتحركة الحديثة .

(المترجمة)

السمعية ، وقوام تلك الطريقة أن يلمس طرف سبابة اليد اليمنى المواضع المناسبة من راحة اليد اليسرى التي توزع عليها النوتات العشرين المكونة للنطاق الموسيقي بطريقة مربكة نوعاً ، فأخفض نوتة γut موضعها عند طرف الإبهام اليسرى ، ثم يسير السلم هابطاً على الإبهام ومنه إلى مشط اليد ، ثم إلى أعلى الخنصر (الإصبع الصغيرة) ثم إلى أطراف الأصابع ، ثم يرتفع في انحناء تشبه حرف S إلى مكان ما في الهواء يعلو على طرف الإصبع الوسطى . وهذا يمثل أعلى نوتة $E = لا$ حيث لم يبق لها مكان في السلميات « العُمل » التسع عشرة للبد ، وهذه الطريقة وإن تكن مربكة أكثر منها مفيدة - أو هي كذلك من وجهة نظرنا على الأقل - إلا أنها ظلت مستعملة إلى فترة متأخرة في العصور الوسطى كرمز لأقصى ما وصلت إليه طرق تدريس الموسيقى .

ومن قبيل الاهتمام بما وصلت إليه طرق تدريس الموسيقى في القرن الحادى عشر ، نذكر كذلك أنه ظهر فيه من بين الرسائل العديدة كتاب مجهول المؤلف باسم *Vocabularium musicum* (الاصطلاحات الموسيقية) وهو أول معجم للموسيقى .

التدوين والبوليفونية (نعد التصريت) : ما زال « الأورجانوم » هو الصورة البوليفونية المستخدمة في تجميل الشعائر الدينية في المناسبات والأعياد ، غير أن الأورجانوم نفسه كان يتعرض لتغيير شامل في طابعه . ولم نزل نسمع عن « الخطوط المتوازية » وعن « نوتة مقابل نوتة » - بنط كونترابنط - غير أن ذلك النموذج الجاف كان قد بدأ يابن ويتجه نحو « كونترابنط » أكثر حرية ، وهبط اللحن الثابت أو كانتوس فيرموس *cantus firmus* إلى أخفض الأضواء وترك مكانه البارز الصوت

الأعلى للصوت الإضافي (الأورجاناليس) الذى ينسج الكونترابنط الحر بعد أن تحرر من قيود الحركة المتوازية واتجه نحو الرد على الخطوات الصاعدة فى الصوت الرئيسى (البرنسباليس) بخطوات هابطة ، والعكس بالعكس بما يشبه الحركة المضادة تقريباً . ولم يتردد الصوت الإضافي (الأورجاناليس) فى تجاوز خط لحن الصوت الرئيسى ، بل اجتراً كذلك على مقابلة « نوتتين » أو ثلاث لكل « نوتة » واحدة من « نونات » اللحن الثابت (كانتوس فيرموس) . ويعبارة أخرى كان الأورجانوم يتطور بانتظام من الوضع الموازى الخالى من الأناقة إلى ما يسميه مدرسوننا : « النوعان الأول والثانى » من الكونترابنط ، ومما يؤسف له أنه يستحيل علينا إعادة تدوين أى قطعة من المصادر الباقية من هذا الأسلوب نظراً لعدم تحدد التدوين بطريقة الرموز (نوميس) المتبعة عندئذ .

وقد وجد المعاصرون نفس الصعوبة ، ولم يكن فى إمكانهم الوصول إلى الدقة التامة مما جعلهم يطالبون بتدوين أدق ، وقد استجاب « هيريمان الكسيح » المذكور آنفاً ، لتلك الرغبة فأضاف حروفاً صغيرة لتدل على حجم الخطوات مثل حرف e وهو اختصار equisonus أى أونيسون ، وحرف s وهو اختصار semitonus أى نصف صوت ، وحرف t وهو اختصار لكمة tonus أى صوت كامل وحرف ts للدلالة على الثالثة الصغيرة المكونة من صوت كامل + نصف صوت وحرف tt للدلالة على الثالثة الكبيرة المكونة من صوت كامل + صوت كامل .

غير أن التحسين المثير حقاً هو الذى بدا بإضافة خط أحمر للدلالة على « نوتة » فا ، وكان ذلك حوالى سنة ١٠٠٠ م ، وبعد ذلك بقليل أضيف خط ثان أخضر أو أصفر لتكتب عليه نوتة دوا ويعزى إلى جيلو الأريزى - صواباً أو خطأ - أنه هو الذى تطور بتلك البداية

حتى وصل إلى المدرج ذى الأربعة الخطوط تكتب عليها النوتات رى -
 فا - لا - دوا وتكتب على المسافات المحصورة بين الخطوط نوتات
 بى - صول - سى .

وفى نفس الوقت كان نظام المفاتيح جاهزاً ؛ إذ عزفت أربعة مفاتيح
 فكان حرف C يكتب على أحد الخطوط الثلاثة العليا من المدرج عند
 بدايته ليدل على نوتة دو^(١) وما إذا كانت تظل على أعلى خط فى المدرج
 أم تصور transposed على خط أخفض منه ، وذلك حين يكون نطاق
 القطعة أعلى من المعتاد . والمفتاح الرابع وهو يشكل حرف C مسبوقاً بشكل
 يشبه شكل النوتة ، وهذا المفتاح كان يحدد موضع نوتة فا f على الخط
 الثالث ، ومعنى ذلك تصويرها لأعلى من خطها الأصلي بخط واحد .

وهذا المدرج بخطوطه الأربعة ومفاتيحه الأربعة ما زال باقياً فى
 الكنيسة الكاثوليكية حتى اليوم .

وقد أدى استعمال خطوط المدرج إلى تعديل خاص فى التدوين
 (بالنوميس) ؛ إذ انضح عدم كفاية الشرط البسيطة التى كانت تصور
 اتجاه حركة اللحن ، وتحولت النوميس إلى رموز تدل على الطبقة الحقيقية
 وقويت نهاياتها حيث تلتقى بالخطوط أو المسافات فى المدرج بشكل يوضح
 طبقنها وأصبح لها رأس وذنب أى جزءان تتكون منهما كل نوتة بوضوح ،
 وكان هناك شكلان لكتابة رأس النوتة حسب الطريقة السائدة فى إمساك
 القلم فى كل منطقة ، فإما أن يكون الرأس مربعاً (وهذه تسمى الكتابة
 الرومانية) انظر (لوحة ه) أو أن يكون على شكل معين (نقط العشرة
 الطيبة فى الكوتشينة) (وهذه تسمى الكتابة القوطية) . وأصبحت القيمة
 للزمنية المسماة بونكتوم تكتب رأس نوتة بلاذنب ، والفيرجا virga رأس
 له ذنب ، أما الرموز (نوميس) المعقدة الأخرى التى كانت شرطة واحدة

من القلم فيها تدل على خطوة واحدة أو عدة خطوات في مسار اللحن ، هذه الرموز بقيت على هيئة أربطة ligatures من المربعات المنقبضة والخطوط المائلة ، وكانت تستعمل - كما هو شأنها حتى اليوم في كل كتب الصلوات الكاثوليكية - لكي تربط نوتتين أو أكثر يغنى عليهما مقطع واحد من النص .

وقد أعطى للنوتات نفسها أسماء أبجدية منذ نهاية العصور القديمة ، ولم تكن الحروف الأبجدية تكرر من أوكثاف لآخر ، بل كانت تستمر طوال نطاق الموسيقى ، وظلت الحال كذلك إلى أن استقر الوضع الحديث حوالي القرن العاشر ، إن لم يكن قبل ذلك . ولكن كان هناك اختلاف بين طريقتهم وطريقتنا اليوم ، فالنوتة الأولى في الأوكثاف وهي دو في عرفنا الحديث - كانت تسمى تسمية أكثر منطقية هي A (أول حروف الأبجدية) وبناء على ذلك كانت B هي رى اليوم وهكذا ، ولم يحدث ذلك التحول السيئ إلى الأسماء الأبجدية الحديثة إلا على يد أودو راهب دير كلوني ، انذى عاش كذلك في القرن العاشر . وذلك لأنه تجاهل المقام الكبير للموسيقى الدنيوية والذي كان في ذلك الوقت يتشكل بالفعل فأطلق التسميات الأبجدية من A إلى G على المقامات الكنسية التي كانت نوتة لا (A) (بداية المقام الهيودوريانى أو الثانى) هي أخفض نوتة فيها ، ولم تكن نوتة دو (C) . أما أعلى نوتة في تلك المقامات الكنسية فكانت صول (G) وهي أوكثاف المقام المكسوليداني أو السابع ، وقد يبدو مستحيلا ، ولكنه الواقع ، أن عرفنا الحديث ما زال بعد ذلك بألف عام ضحية لقوى كانت رجعية حتى في ذلك العصر .

ولم يكن بوسع الكنيسة ذاتها إلا أن تفتح أبوابها للمقام الكبير ، على الأقل ، حيث تسمح الشعائر للألحان الشعبية أن تختلط بالإنشاد الحريجوريانى مثل (السكونسة) .

وهناك بعض مجموعات من (السكونسة) الفرنسية - الباقية في بعض المخطوطات المعاصرة - مثل *Gaudete vos* و *laetabundus exsultet* ، *fideles*، وهذه كانت جذابة خفيفة تشبه المارش ، كما كانت في المقام الكبير بوضوح ، إذ أنها احتوت على ذلك البعد المميز وهو نصف الصوت ، الحساس ، الواقع تحت نوتة الأساس tonic وهو ما كان بعيداً تماماً عن المبادئ المقامية للكنيسة^(١) .

والنوع الوحيد من الموسيقى الدنيوية الذي نعرف عنه شيئاً هو نوع خاص من الأغنية ازدهرت من نهاية القرن العاشر إلى القرن الثاني عشر ، وقد كان شعراؤها وملحنوها يعرفون باسم الجوليارد *goliards* أو أصحاب النكتة ، وهم من الطلبة ورجال الدين المشاوحين ممن كانوا يتصعلكون في طول أوروبا وعرضها يتغزلون في المرأة ، ويولفون في « الخمریات » ، ومباهج الحياة شعراً لاثنين غريباً يجمع بين الشعبية والتخلق . وما يؤسف له أن القدر الضئيل الباقي من تلك الألحان مكتوب برموز (نوميس) بدون مدرج مما يستحيل معه إعادة تدوينها . غير أن هناك أغنية عاطفية من هذا النوع ترجع إلى القرن العاشر وجدت مكتوبة بالتدوين الأيجدى وهي تنغزل في فينوس إلهة العشق *O admirabile Veneris idolum* وهذا التدوين يوضح على الأقل صيغتها البسيطة المتكررة القائمة على لحن ينتمى بوضوح إلى المقام الكبير ، ولكنه مع ذلك لا ينبئ عن الإيقاع .

(١) التي لم تمارس ولم تترف بنصف الصوت « الحساس » السابق على صوت الأساس ..

مراجع

- Gustave Reese, *Music in the Middle Ages*, New York, 1940.
 Joseph A. Dunney, *The Mass*, New York, 1942.
 Curt Sachs, *The History of Musical Instruments*, New York, 1940 : Chapter 14.
 Curt Sachs, *World History of the Dance*, New York, 1937 : Chapter 7.
 Curt Sachs, *The Commonwealth of Art*, New York, 1946 : Cross-Sections 1050 and 1120.
 Curt Sachs, *Rhythm and Tempo*, New York, 1953.

الفصل السادس

العصر القوطى الأول والوسيط

سنة ١١٥٠ - سنة ١٣٠٠

التروبادور والتروفير : كان ظهور التروبادور فى السنوات الأخيرة من القرن الحادى عشر نقطة تحول حاسمة فى مُثل الفروسية ، فن الاهتمام المطلق بفنون القتال والصيد الحشنة والانغماس فى الحمر بدأت الفروسية ترتفع إلى عبادة العذراء وتبجيل سيدات الأشراف ، وأخذت تتبع قاموساً خلقياً كريماً ، وأسلوباً مؤدباً فى السلوك وتعنى بتذوق فنون الشعر والموسيقى .

ولقد كان الشعر الأرسقراطى ، هو وكنوز ألحانه من صنع وابتكار التروبادور troubadours أو كما يسمونهم بلغتهم البروفنسالية (١) trobadors ، وهم إما فرسان أو من رجال البلاط ، وأحياناً أراء أو هم شعراء مغنون متجولون ينتقلون بين القصور الحصينة ، وأحياناً يجتمعون فى مباريات ، تعرف فى عصرها بال « puys » .

ولم يكن مبتكرو الأشعار دائماً من طبقة الفرسان (أى النبلاء) فلم تكن وضاعة الأصل عقبة فى سبيل رجل تتفق أشعاره مع جو المجتمع المثقف ، فالمراجع تذكر منهم اسم جيوم دى بوانو Guillaume de Poitou الذى كان نبيلاً بالقب كونت ، جنباً إلى جنب مع ماركابرو Marcabru الذى كان لقيطاً ألقى على عتبة منزل أحد الأثرياء . وكذلك تذكر اسم برنار دى فنتادور Bernart de Ventadour الذى كان أبوه وقاداً .

(١) أى المبتكرون . (المترجمة)

وقد حال دون التمسك بالعزلة الطبقية أن التروبادور كانوا كثيراً ما يعيشون في صحبة بعض الشعراء المغنين minstrels المحترفين أو الهواة الذين كان الواحد منهم يعزف الكمان مصاحباً غناء سيده ، وكان أحياناً يتولى كتابة أشعاره (حيث لم تكن الكتابة حتى ذلك الوقت جزءاً إجبارياً من ثقافة الفرسان) وقد يكون له دوره الحيوى في تلحينها أيضاً ، وربما كان لهذا الاتصال المستمر بموسيقى الشعب أثره في حماية ألحان الفرسان من الانزلاق إلى ضعف الهواة أو تحذلق النحاة .

والفقرة التالية تمثل بوضوح ذلك الاتصال .

ففى يوم من الأيام حوالى سنة ١١٩٥ ظهر فى بلاط أمير مونتفرا^١ Montferrat شمالى إيطاليا بالقرب من تورينو عازفان محترفان من فرنسا قاما بالترفيه عن الجمع الراى بألحانهما الراقصة الشعبية ، وأعجب البلاط كله خاصة بلحن جديد هو رقصة استامبي Estampie وقور مناسبة ثلاثية الإيقاع - ما عدا رامبو دى ناكويراس Raimbaut de Vaquieras الفارس والتروبادور البروفنسالى المقيم بحب أخت الأمير فقد ظل منقبضاً صامتاً ، وهنا طلبت إليه الفتاة أن يخرج عن صمته وحزنه وأن يغنى هو الآخر ، فأطاعها وقام فغنى بيتين مرتجلين لتوهما على نفس اللحن الجذاب الذى سمع قبلاً ، وقد حفظت تلك القطعة اللطيفة وسجلت .

وهذا التسجيل وكل أداء صوتى لتلك الموسيقى لا ضابط لحما . فهناك ما يزيد على ثلاثمائة لحن من ألحان التروبادور البروفانس^٢ قد جمعت فى مجموعات جميلة تعرف بإضمامة الأغاني ، ترجع إلى ذلك العصر ، ودونت بتدوين الغناء البسيط الذى لا يحدد القيمة الزمنية لكل نوتة على حدة ، وبذلك لا يوضح إيقاعها . وفى سبيل الخروج من هذا المأزق نادى اثنان من مؤرخى الموسيقى الفرنسيين فى مطلع قرننا هذا بتفسير تلك المدونات على أساس الأوزان ، وهما : بيير أوبرى Pierre Aubry ،

وجان باتست بك Jean-Baptiste Beck : وأساس فكرتهما أنه ما دام الإيقاع لم يدون فلا بد أنه متضمن فى أوزان النص التى لا تختلئ (وذلك بشكل يشبه أغلب الألحان اليونانية) . غير أن تلك الأوزان كانت عادة إما أيامية iambic (قصير - طويل) وإما تروخية trochaic (طويل قصير) ، فتكمّن النتيجة إذن هى إيقاعا ثلانيا أعرج مملا طول الوقت .

وليس من السهل قبول هذه النتيجة من الناحية الموسيقية ، حتى إن لم يكن هناك أى مفتاح آخر غير أشعار النص ، فهل من المحتم أن تلك الأغاني قد اتبعت إيقاعاً إجبارياً محدداً ؟ وإذا كان الأمر كذلك فلماذا لم يستعمل المؤلف أو الناسخ القيم الزمنية التى أوجدها التدوين المحدد mensural (انظر ص ١٢٦ وما بعدها) وهى التى كانت معروفة بالفعل فى القرن الثالث عشر ، ولماذا جرد أهم كاتب موسيقى حوالى سنة ١٣٠٠ - وهو الفرنسى يوهان دو جروشيو Johannes de Grocheo - كل الموسيقى الدنيوية بالذات عن قياس زمنى محدد : "non ita praecisa mensurata est" ويبدو والحالة هذه ، أن تلك الأغاني ربما كانت تغنى بأى إيقاع يفضلها المغنى ، بل وربما لم يكن لها إيقاع مطلقاً ، وحيث إنها كانت فى منطقة البحر المتوسط فمن المحتمل أن ألحانها قد ذابت فى قدر كبير من التقاسيم الغنائية الحرة (الكولوراتورا) .

وقد قسمت أغاني التروبادور البروفنساليين تقسيماً دقيقاً ، فكانت هناك أغاني الصليبيين المسماة sirventes ، وكانت هناك المراثى التى يغنىها الفرسان لذكرى إخوانهم من الفرسان وتسمى planh ، وهناك كذلك ما يسمى tenson وهى أغنية فى أى موضوع محدد تؤدى فى مسابقة puy مثل تلك التى تظهر فى الفصل الثانى من أوبرا تانهويزر لفاجنر ، وهناك أغاني الرعاة المسماة pastoreta وهناك السيرنادة (المسائية) المسماة عندهم serena ، وهناك أغنية صباحية يغنىها الفارس بعد ليلة قضّاها مع الحبيبة وتسمى alba .

وفن التروفير في شمالي فرنسا إنما هو امتداد لفن التروبادور ، شبيه به في نطاقه وجوهره ، وقد بقيت منه ألحان تربو على ١٧٠٠ ، وقد بدأ هذا الفن بأشعار بلوندل دى نيل Blondel de Nesles (حوالى سنة ١١٥٠ - سنة ١٢٠٠) وهو الذى يروى عنه أنه أنقذ الملك ريتشارد قلب الأسد بتجواله من سجن إلى سجن منشداً أغنية يعرفها الاثنان جيداً إلى أن سمعه الملك فرد على أغنيته بالغناء ، وهى قصة غير محققة : وآخر فرسان هذا الفن آدم دى لا هال Adam Pe la Halle (١٢٢٠ - ١٢٨٧) وهو المؤلف الشهير الذى وضع الشعر الموسيقى لرواية ريفية هى لعبة روبان وماريون Le Jeu de Robin et de Marion وترجع إلى سنة ١٢٧٥ أو سنة ١٢٨٥ ، وهكذا امتد عصر التروفير إلى ما لا يزيد على مائة عام تقريباً .

وبصفة عامة كان التروفير يفضلون صيغاً أكثر تماسكاً مما كانت عليه أغاني التروبادور الجنوبيين ، وفى دواوين التروفير توجد تقسيمات واضحة لصيغ الأغاني الدنيوية والأغاني نصف الدنيوية ، مما سنناقشه فى القسم التالى .

تنقسم الصيغ الموسيقية للأغاني الدنيوية فى فرنسا إلى أربعة أنواع رئيسية :

١ - النشيد أو stanza ، ويتمثل فى صيغتي vers ، والكائنزو canzo وهو يمتاز بلحن واحد متصل طوال الدور stanza ويعاد نفس اللحن فى كل دور (stanza) :

وأما فى صيغة vers فقد كان اللحن مستمراً ولكن بمعنى أضيق ؛ إذ يستمر طوال الدور دون تكرار العبارات . أما الستانزا (أو الدور) فى صيغة الكائنزو فهى على العكس كانت تسير هكذا « أ ب » أى عبارة أولى يبنى بها سطران ، ثم تكرر فى سطرين آخرين ، ثم تبنى عبارة لحنية جديدة

للسطرين الأخيرين ، وفى حالة وجود سطر سابع كان يغنى بلحن الجزء الثانى من العبارة الأولى أ بصورة أشبه بالكودا .

٢ - Litany (ورد) وهو نوع يغنى كل سطر فيه بنفس اللحن القصير .

وقد كان هناك النوع العادى كما فى الملاحم أو « أغانى البطولة » chansons de gestes حيث كانت تغنى كل سطور القسم الواحد «laisse» - التى قد تبلغ الخمسين أحياناً - تغنى كلها بنفس اللحن الذى يكرر دائماً فيما عدا السطر الأخير الذى ينطلق فى نغمة ختامية مختلفة : وكان هناك أيضاً نوع : rotrouenge وفيه كان يغنى الكورس البيت الأخير بلحن مخالف .

٣ - السكونس وهو الذى يخص كل سطرين منه لحن خاص هكذا أ ، ب ب ، ج ج ، د د الخ .

وأبسط صيغ السكونس هذه ما يعرف باسم « لاي lai » ، وإن كان قد اتجه فى فترة متأخرة إلى تخصيص لحن واحد لكل ثلاثة أو أربعة أسطر فى مجموعات مختلفة .

والاستامبي ؛ كما ذكرنا ، قطعة آلية راقصة مناسبة فى أناقة زمانها ٤ × ٣ ولم تكن العبارات الموسيقية أو البونكتوم punctum كما كانت تسمى فى موسيقى الرقص - تتكرر فيها بالتحديد ، بل كانت أسطرها الزوجية تسير هكذا : السطر الأول منها ينتهى مفتوحاً ، أى بقفلة نصفية وتسمى overt ، ويرد عليه السطر الثانى الذى ينتهى مقفلاً ، أى بقفلة تامة وتسمى clos .

٤ - الرقصة الدائرية وتسمى carole وهى من نوع المذهب refrain وكان يتولى القيادة فيها شخص يغنى الأدوار stanzas ويرد عليه كورس

الراقصين بالمذهب . وقد عرف من هذا النوع ثلاث صيغ ، هي الروندوه :
rondeau ، والفيرليه virelai ، والبالاد ballade .

والروندوه الفرنسى فى أقدم صوره (التى ترجع إلى القرنين الثانى عشر والثالث عشر) عبارة عن أغنية يؤديها المشتركون فى رقصة دائرية ، فيقوم القائد بدور المغنى المنفرد ويحيب كورس الراقصين بتريد نفس لحنه ، وقد كان هذا يؤدى بطريقة غريبة ؛ فاللحن البسيط الذى يغنى عليه المذهب كله stanza كان يتألف من عبارتين متعادلتى الطول أو غير متعادلتين (وسنسميهما أ ، ب) ، فكان المغنى المنفرد يغنى أ أولا فيحيب عليه الكورس مباشرة بنفس العبارة ، ثم يغنى المغنى المنفرد اللحن كله بعباريته أ ، ب . ومرة ثانية يحيب الكورس بنفس اللحن كله هكذا :

المغنى المنفرد : أ ب

الكورس : أ ب

ومنذ القرن الثالث عشر فصاعدا كان « المذهب » الأخير يسبق لأول مرة عند البداية هكذا :

المغنى المنفرد : أ ب

الكورس : أ ب

أما الفيرليه والبالاد فتختلفان عن الروندوه ، إذ كان لهما مذهبان . غير لحن المغنى المنفرد . والفيرليه مستمدة من الفعل الفرنسى القديم virer ومعناه يدور ؛ ومن كلمة lai ومعناها قصيدة ، وهى بهذا تشير إلى الدوران المنتظم فى الرقصات الدائرية ، وقد كان لهذا النوع عبارة لحنية خاصة بكل سطر من أسطوره مهما يبلغ عددها ، إلا السطر الأخير الذى كان يستبق لحن المذهب هكذا :

مذهب : أ

دور : ب ب ب ب . . . أ

ونفس تلك الصيغة تستخدم كذلك فى الأناشيد الإسبانية cantigas
(كانتيجاس) لتمجيد العذراء ، وهى التى كتب منها ما يزيد على أربعمئة
لحن للملك ألفونسو Alfonso el Sabio وما زالت محفوظة فى مخطوطات
رائعة الصور ترجع إلى أواخر القرن الثالث عشر .

وأما البلاد عند الروفر فلا يجوز الخلط بينها وبين مفهوم البالاتا
ballata الإيطالية التى ترجع إلى القرن الرابع عشر ، أو أحياناً بمفهوم
البلاد الملحمى الذى ساد فى القرنين الأخيرين فقط . والبلاد عند الروفر
لم تحتفظ بأسلوب « المذهب » refrain ولكنها سارت وفق صيغة الكانزو
البروفنسالى : أ أ ب وزادت على ذلك أن أنهت « المذهب » بلحن
جديد يختتم الدور كله بعبارة لحنية خاصة هكذا :

دور (stanza) : أ أ ب

مذهب (refrain) : ج

والأوصاف السابقة لم تذكر التناوب بين المغنى المنفرد والكورس فى
أداء الأدوار والمذاهب لأن صيغ الرقصات الدائرية الثلاث (الوندوه ،
والثيرليه ، والبلاد) كانت قد بدأت بالفعل تستقل عن الرقص الصرف
وأصبحت نماذج موسيقية بحتا (مثلما نجده فى رقصات شوبان من نوع
الفالس والمازوركا والبولونيز فيما بعد) ، يتولى أداء المذهب والدور فيها
نفس المغنى المنفرد .

المبنى زنجير Minnesinger أو Minesänger : (وهى مشتقة من
كلمة minne ومعناها : حب) والمبنى زنجير فى ألمانيا هو نظير التروبادور
أو هو على الأصح يقابل التروفر بالذات ، فهو وفته يستمدان نموذجهما
من فرنسا التى كانت مصدر كل ثقافة أرستقراطية فى أواخر العصور
الوسطى ، بل أخذ الألمان فى أول الأمر ألحانا فرنسية أصيلة ووضعوا
لها كلمات ألمانية .

ومع ذلك فقد كان للميني زنجير ملامحه الخاصة به ، فقد كانت نصوص أغانيه أكثر ميلا إلى الجانب الدينى ، كما كانت ألحانه أقل شعبية وأقل شبيهاً بموسيقى الرقص ، وأقرب إلى أسلوب الكنيسة ؛ ففيها سادت مقامات القساوسة الوقورة مثل الدورباني والفريجياني وليس المقام الكبير (ماجور) المرح الذى انتشر فى موسيقى الأدبانية . وكذلك نجد أهم صيغ الموسيقى الميني زنجير مأخوذة عن فرنسا مثل : البار Bar أو الستانزا ، وهى مكونة من شطرين Stollen على نفس اللحن ، يعقبهما إيبود epode ختامى ، ويسمى Abgesang ، وهو يغنى على لحن مختلف مستمد من الكانزو المشهور فى موسيقى التروبادور . وأغنية الجائزة Preistied من أوبرا أساطين الغناء (Die Meistersinger) لتاجير تتبع تلك الصيغة الخاصة أ أ ب .

وأشهر « الميني زنجير » هما فالتر فون دير فوجلثايد Walter von der Vogelweide (حوالى ١١٧٠ ، ١٢٣٠) صاحب الغناء العاطفى الفياض ، وفولفرام فون إيشنباخ Wolfram von Eschenbach الذى وضع أشعار ملاحم بارتسيفال parzival وتيتوريل Tituril التى اتخذها قاجير لعمله الأخير : « أوبرا بارسيفال » ، ولم يصل إلينا أى شئ من ألحان فولفرام ، ولكننا نعرف بعض ألحان فالتر التى أصبحت إحداها نشيد كورال بروتستانتى ، وما زالت تعيش حتى اليوم ضمن المجموعة المسماة « المائة القديمة » .

وإلى جانب هؤلاء الشعراء الأرستقراط ظهر نبتهارت فون روينثال Neithart von Reuenthal (فى بداية القرن الثالث عشر) بزعمه الطبيعية فانتقل من جو الفروسية الروحاني العاطفى السامى إلى الموضوعات الجنسية المكشوفة التى يغمس فيها الفلاحون ، ولكنه مع ذلك نفخ روحاً جديدة

فى غناء « المبني زنجير » تمثلت فى النغمات البسيطة النشطة المأخوذة من حياة الريف .

وقد عاش غناء « المبني زنجير » العاطفى منذ عصر شيرفوجل Spervogel (حوالى ١٢٠٠) إلى أيام هيوغو فون مونفور Hugo von Montfort (١٣٥٧ - ١٤٢٣) وكذلك « المبني زنجير » التيرولى أوزفالد فون فراكنشتاين (١٣٧٧ - ١٤٤٥) ، أى إنه تأخر بعد فرسان فرنسا المغنين بما يقرب من مائة عام .

ومرة أخرى نوكد أنه لم يكن هناك تقريباً أى فارق بين أغاني الفرسان وأغاني العامة ، بل على النقيض نجد يوهان دى جروشيو الذى عاش فى نهاية القرن الثالث عشر يوصى بصفة خاصة بأن تؤدى « أغاني البطولة » أمام المسنين والعاملين والحرافيش عندما يرتاحون من غناء عملهم لكنى تنسبهم شقاءهم - عندما يسمعون فيها عن بؤس الآخرين - وتجعلهم أقدر على تحمل إملاقهم ، ولكى يعودوا إلى أعمالهم وهم أكثر تفاؤلاً ومرحاً ، ومن هنا كانت أهمية هذا النوع من الأغاني فى صيانة الدولة : وهو ما يذكرنا ، ولو بصورة متواضعة ، بنظريات كونفوشيوس وأفلاطون الموسيقية - السياسية .

ومثل هذا الاتجاه النفعى الساذج ، نجد الشباب مطالباً بغناء الكانتيليناس cantilenas « لكيلا تفسده البطالة » وكان أحد أنواع تلك الكانتيلينات وهو الستانتيس stantipes من الصعوبة حتى إنه كان : « يشغل عقول الشبان والشابات وينأى بهم عن مسابرة التخيلات الفاسدة » . وكان هناك نوع آخر من الكانتيلينا أشهر بالسرعة والخفة هو الدوكتيا ductia كل ميزته أنه : « يحمى قلوب البنين والبنات من الغرور ، ويحميهم من تلك العاطفة الجاحشة التى يسمونها العشق » .

وقد انفصل الرقص عن الغناء في القرن الثالث عشر ، وأصبحت
البلاد والرونودو مجرد صيغ غنائية بحت منفصلة عن الرقص ، بينما
كانت موسيقى الآلات تصاحب الرقص .

للمحرفة Jugglers و « الأدبائية » Minstrels — وهم الشعراء المغنون
الذين يتولون عزف موسيقى الآلات في مصاحبة الرقص — خليطاً غربياً ،
فكان بعضهم ينحدر من بقايا الصعاليك المتخلفين من أنقاض الإمبراطورية
الرومانية المنحلة ، وبعضهم من الكهّان الكلتيين ، أو الشعراء الشماليين ،
أو من شعراء أوروبا المغنين ، وانضم إليهم الرهبان الآبقون وغيرهم من
الحرافيش من كل حثالات المجتمع . ولم يكن هناك حد فاصل بين الموسيقى
واللاعب الماهر الذي كان يسلي النبلاء والعامة على السواء بكراته وسكاكينه
ورقصه ومشيه على الحبل ، بيد أن الحواة الموسيقيين كانوا يمارسون عدة
ألعاب وحرف ، فكان يطلب منهم — على حد قول واحد من التروبادور —
ممارسة العزف على تسع آلات مختلفة على الأقل .

وقد كان الحواة لازمة من لوازم الحياة ، يقابلون بالترحاب كعناصر
تسلية ، وبخاصة في زمان لم يكن من اليسر فيه الانتقال من مكان لآخر ،
إلا أنهم مع ذلك كانوا من المنبوذين الأنجاس ، لأن أهل الطبقة المتوسطة
— وهي في طور تكوينها — كانوا يعتزون بدورهم وحرفهم فينظرون شزراً إلى
أولئك الصعاليك الذين يعيشون في العراء ويتجولون من بلد إلى بلد بلا مأوى ،
ولا تربطهم الروابط الاجتماعية المبنية على الرسوخ والاستمرار وليس لهم حثية
البورجوازية ، وكانت الكنيسة مستاءة من كثرة عدد القسوس الآبقين بين
طوائف « الحردة » هذه ، ومما انتشر بين ظهرانيها من نزعات الإساءة إلى
رجال الدين .

وقد كان رد الحواة على ذلك أن حاولوا تنظيم صفوفهم على غرار
سما هو متبع في النقابات المهنية ، وكانت لهم لوائح مهنية صارمة : وفي

سنة ١٣٢١ أنشأ الحواة فى باريس رابطة باسم " طائفة « أدبانية » باريس ونقابتها " يرأسها شيخ يعرف باسم « ملك الأدبانية (المنيستيريل) » ، كما تكونت هيئات مماثلة فى بلاد أخرى .

غير أن هذا التطلع إلى الحثيثة لم ينفذ كثيراً ، فقد كانت الكنيسة ترفض أن تمنحهم بركاتها حتى فى الزواج ، وحتى القانون المدنى لم يكن يحميهم ، فإذا أودى أحدهم كان يسمح له بأن يضرب خيال من آذاه فتمتط ، حيث إنه هو نفسه لم يكن له إلا ظل من الشرف ، ونجد بلدية مدينة بال فى عصر متأخر سنة ١٤٠٦ تحرم على الحواة لبس السراويل ! وقد كانت السلطات الدينية والمدنية عتيفة فى شرايتهم .

ورغم ذلك كان الحاوى من أهم عناصر التمدن فى العصور الوسطى ؛ فقد كان شيعره ولحنه جزءاً هاماً من الحياة العامة والخاصة ، وهو الذى عبر عما عجزت أو رفضت الكنيسة أن تعبر عنه بعزلتها ، بل إن الكنيسة نفسها قد سمحت له بالدخول من الباب الخلفى ليشترك فى الطقوس ، معاونة على ملء الفجوة بين الأرض والسماء .

فقد كانت حفلات التتويج وأفراح الأمراء وأعياد الكنيسة ومجالسها هى المناسبات الكبرى لفن هؤلاء اللاعبين المتجولين . ويحلو لشعراء القصور من ذلك العصر أن يعددوا كل الآلات التى كانت تعزف معا ، فيذكر شاعر ألماني أن ٢٥ آلة عزفت معا ، ويذكر شاعر إسباني ٢٩ آلة . أما الفرنسى جيوم دى ماشو Guillaume de Machaut — وروايته محل ثقة خاصة إذ كان هو نفسه موسيقياً — فيذكر ٣٦ نوعاً من الآلات كان بعضها يعزفها عدد من الرجال يؤدون نفس اللحن ، ويؤمن المؤرخون على تلك الأعداد ، فى بلاط متتوا عزف فى سنة ١٣٤٠ أربعائة عازف ، وعزف أربعائة وخمسون فى اجتماع البرلمان (رايخستاج) فى فرانكفورت

سنة ١٣٩٧ ، ويقال إن مجامع الكنيسة كان كل منها يجتذب ما يزيد على ألف عازف. ومن الواضح أن هؤلاء الرجال كانوا يعزفون منفردين أو في مجموعات صغيرة في أغلب الحالات ، غير أن الروايات والصور الزيتية المعاصرة لا تترك شكاً كبيراً في أن الآلاتية كانوا يعزفون كذلك في مجموعات ضخمة بلحن هائل « وجلبة عظيمة » .

نعد موسيقى الآلات كفن مستقل ، من صنع الحواة بلا شك ، وحتى الآن مازلنا نجد أول مظاهرها في القرن الثالث عشر . وبعض مقطوعات الموتيت motets التي دونت بلا كلمات لأى صوت من أصواتها المختلفة كانت موضوعة خصيصاً لعازفي الكمان :

ونجد شعراء ذلك العصر يتحدثون عن الأنغام الراقصة التي كان يؤديها عازفو الوترية videlaers والزمارةون pipers ، بل كانوا يتحدثوننا عن أوركسترات بها آلات وترية وأبواق وطبول ، وذلك على خلاف أسلافهم من الشعراء الذين لا يتحدثون إلا عن رقصات يغنى فيها الراقصون .

وقد كانت الآلات نفسها متنوعة ، فإلى جانب الربابات والآربا التي استقرت منذ وقت طويل ظهرت بعض العيذان والآلات المشابهة التي كانت قد أتت بالفعل عن طريق الأندلس الإسلامي وإن لم تكن قد انتشرت بعد في الموسيقى الغربية ، ولكن أوروبا رحبت بالآتين وتريتين شرقيتين ترحيباً خاصاً هما السنطور المصري الذي يعزف بالغمز ، والسنطور الفارسي الذي يعزف بالطرق . وقد كان مقدراً للآتين أن تعيشا بعد إضافة لوحات مفاتيح إليهما وأصبحتا فيما بعد الهاربسكورد والبيانو . وقد كان العالم الإسلامي وثيق الاتصال بالغرب عن طريق الحروب الصليبية والغزو الإسلامي لإسبانيا وصقلية ، ومنه جاءت المزمار (أوبوا) oboes والأبواق (طروميت) trumpets والفاربات . والواقع أن الإسلام هو

الذى أهدى إلى العالم المسيحي الطبول الجريبة العادية والدف اللذين لم يكن لهما مكان من قبل في الموسيقى الأوروبية القديمة .

وتدل المراجع الأدبية والتصويرية لذلك العصر على أن الآلة التي احتلت مركز الصدارة في الحياة الموسيقية حينئذ كانت تسمى « فييل viele أو فيي vielle » عند الفرنسيين (وعنها أخذت الفيولا viola فيما بعد) ، أو فيدل fiddle عند الإنجليز ، وسيجد القارئ صورها في شكل ١٤ وشكل ١٧ من كتاب المؤلف نفسه بعنوان « تاريخ الآلات الموسيقية » (صفحتي ١٤٠ ، ١٨٨) :

وقد كانت الفييل viele تصنع عادة في حجم الفيولا الحديثة ، وكانت تشبه آلة الجيتار . وكان وضع مفاتيحها مختلفاً عن مفاتيح الفيولينة (إذ كانت أمامية لا جانبية) وكان لها عادة خمسة أوتار ، بل إننا نعرف كيف كان العازفون يضبطونها ؛ إذ يقول جيروم المورائي ، وهو راهب دومينيكانى عاش في باريس حوالى سنة ١٢٥٠ ، إنهم كانوا يصلحون الأوتار بثلاث طرق :

رى	صول كبيرة	صول	رى	رى
رى	صول كبيرة	صول	رى	صول ^١
	صول كبيرة	دو	صول	رى

وقد كان صوت رى في الطريقتين الأوليين لإصلاح الأوتار صوت أرضية (طنيناً) مطلقاً . وكان يغمز بالإبهام ، بينما كانت الأوتار الأخرى تعزف بالقوس ، وصوت الأرضية (الطنيني) هذا أثر من آثار الشرق في تلك الآلة . أما صوتا رى في طريقة التصليح الأولى فهما بلا شك يدلان على وجود وتر واحد مزدوج ، ولعل مثل هذا ينطبق أيضاً على مجموعة صول الكبيرة وصول في الطريقتين الأوليين ، وبذلك يمكننا تلخيص تلك الإصلاحات الثلاثة بصورة مبسطة هكذا :

صول	رى	
صول	رى	صول ١
صول (كبيرة)	دو	صول رى

التدريب المحدد والوزن : قبل أن نمضى إلى موضوع البوليفونية يجب أن نوضح أن مسابقة عدة أصوات لبعضها بعضاً - سواء أكانت اثنين أم ثلاثة أم أكثر - ليس ممكناً إلا بنوع من التنظيم الدقيق . ففي الأورجانوم الذى يرجع إلى فترة سابقة كان الصوت الرئيسى (فوكس برنسباليس) يغنى لإحدى النوتات باستمرار إلى أن ينتهى الصوت الإضافى (فوكس أورجاناليس) من تقاسيمه وتلويحاته (الكولوراتورا) ويعنى التلاعب فى اللحن لإبرازاً للمهارة ، ثم يمضى إلى النوتة التى تليها ، ولكن الأسلوب الجديد فى البوليفونية - وهو الذى سيناقش فى موضع آخر - كان يتطلب مزيداً من التماسك العضوى فى مسار الخطوط اللحنية (الأصوات) ، وقد وجد ذلك التماسك فى مفهوم الوزن الشعرى حيث كانت المقاطع الطويلة والقصيرة ، ترتب فى نماذج متشابهة مستمرة التكرار ، أو تفاعيل بينها موضع للتنفس فى نهاية كل سطر .

وكانت السطور اللحنية فى بوليفونية القرن الثالث عشر تسير بهذه الطريقة بالضبط ؛ فقد كانت النوتات القصيرة والطويلة تؤلف نماذج متشابهة قد تكون تروخية trochaic أو أيامية iambic أو داكيلية dactylic أو آناپستية anapaestic أو سبوندية spondaic أو تربراخية tribrachic وكانت تلك النماذج تتكرر دون توقف (كما فى الموسيقى الشرقية) إلى أن تأتى سكتة لتبين نهاية قسم ما ، وكان عدد مرات التكرار داخل كل قسم يحدد primus ordo للنموذج الوحيد الذى لا يتكرر secundus ordo : لتكرار واحد و tertius ordo لتكرارين وهكذا .

غير أن الظروف الموسيقية خلقت متاعب لم تكن معروفة للشعراء ، فالهوليفية التي خلقت من أجلها تلك النماذج لم تكن تجمع بين سطور لحنية مختلفة فقط ، بل أحياناً بين نماذج مختلفة من الأوزان لتظهر استقلال الأصوات بعضها عن بعض بصورة أوضح ، غير أنه لم يكن من الممكن حينئذ الجمع بين وزنين مختلفين مثل التروخي أو الآيامبي من جانب والداكتيلي أو الأنابستي من جانب آخر . لأن الوزنين الأول والثاني يحتوى كل منهما على نوتة طويلة long وبريق (قصيرة breve) أى إن وحدتهما الزمنية ثلاثية ، والوزنان الأخيران يحتوى كل منهما على نوتة طويلة long واثنين من القصار ، أى إن وحدتهما الزمنية رباعية ، ولحل هذه المشكلة كانوا يضاعفون زمن وزن الداكتيل والأنابست ويمطونه بما يساوى 3×2 بحيث تصبح وحدته الزمنية سداسية ، ثلاثة من تلك الأزمنة للمقطع الطويل ، والثلاثة الأخرى للمقطع القصير بنفس طريقة وزن الآيامب بالضبط ، وبذلك يكون المقطع القصير الثانى ضعف حجم المقطع القصير الأول .

ونتجت عن ذلك ستة ضروب إيقاعية modi معترف بها أمكن وضع كل الأوزان فيها على أساس وحدة زمنية ثلاثية بحيث يمكن الجمع بينها بسهولة تامة .

الطريقة الأولى	modus 1	(تررخية)	♩
الطريقة الثانية	2	(آيامبية)	♩ ♩
الطريقة الثالثة	3	(داكيلية)	♩ ♩ ♩
الطريقة الرابعة	4	(أنابستية)	♩ ♩ ♩ ♩
الطريقة الخامسة	5	(سبوندية)	♩ ♩ ♩ ♩ ♩
الطريقة السادسة	6	(تربراخية)	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

غير أن هذا التوقيع (rhythmization) الدقيق لم يطبق مع ذلك إلا على الموسيقى الهوليفية ، أى على الأورجانات والكوندكتات conducts .

الموتينات ، ولم يطبق على الموسيقى المونوفونية ، ولا على الغناء الجريجوريانى .
ولا على ألحان التروبادور ، بل لم يطبق بصنفة عامة على أى موسيقى قبل
سنة ١١٥٠ أو بعد سنة ١٣٠٠ م .

وقد كان تدوين الغناء الجريجوريانى قاصراً عن تحديد القيم الزمنية
ومع ذلك ظل يستعمل فى تدوين الألحان المونوفونية ، أما بوليفونية
الكنيسة المركبة ذات السطور اللحنية الثلاثة أو الأربعة فقد كانت بحاجة
إلى تدوين يقيس زمن كل نوتة بالنسبة لقرينتها لضمان المطابقة اللازمة بين
المغنين فيها .

وقد تطور التدوين القياسى المحدد حوالى سنة ١٢٢٥ عن تدوين الغناء
الجريجوريانى وذلك بالتمييز بين اللونجا والبريفيس بجعل اللونجا (longa)
علامة مربعة لها ذيل وجعل البريفيس (brevis) علامة مربعة بدون
ذيل : وكانت سكتاتهما عبارة عن شرطة رأسية تملأ مسافتين على المدرج
لسكتة اللونجا ، أما البريفيس فقد كانت سكتتها عبارة عن شرطة رأسية
أقصر من الأولى وتكتب بين خطين من المدرج . ولقد كان فى ذلك التدوين
صورتان مختلفتان لإيضاح القيم شبه المحدودة لكل من المقطع الطويل والمقطع
القصر فى الإنشاد ، وهاتان الصورتان كانتا تعادلان مايساوى النوار
والكروش فى التدوين الحديث ، وما زالت إحدهما اليوم مستعملة رمزاً
لأطول الأزمنة وهو ♩ . وظلت هاتان علامتان - اللونجا والبريفيس -
كافيتين ما دامت الموسيقى البوليفونية مقصورة على الطريقتين الإيقاعيتين
الأولى والثانية (التروخية والآيمنية) . ولكن وجد المؤلفون أنفسهم
أمام مشكلة أخرى عند استعمال الطريقتين الثالثة والرابعة ؛ إذ أصبح
لديهم مقاسان مختلفان لعلامة اللونجا : أحدهما يتكون من وحدة ثنائية ،
والآخر وحدته ثلاثية . وواجهوا المشكلة نفسها بالنسبة للعلامة القصيرة
البريفيس التى أصبح لها هى الأخرى مقاسان مختلفان : أحدهما ثنائى والآخر

أحادي (أى إنه يساوى وحدة واحدة فقط) : وهكذا أصبح لديهم ما مجموعه أربع قيم زمنية مختلفة ، وليس لديهم إلا اسمان للتعبير عنها ، وزاد الأمر تعقيداً أن اللونجا الصغيرة أصبحت مساوية فعلاً للبريثيس الكبيرة ، وهذا وضع يبدو لأول وهلة غير مفهوم ، فلماذا لا يتخذون أربعة أسماء وأربع علامات مختلفات ، أو قد يكون الأفضل اتخاذ ثلاثة أسماء بعدد القيم الموجودة فعلاً ؟ وتفسير هذا هو الإغراء الذى لا يقاوم للأوزان الشعرية التى بدأ على أساسها وزن الموسيقى أو عروضها ، وقد تحكم هذا المفهوم الشعرى للمقاطع - وهو الذى يحددها بطويل وقصير فقط - لفترة طويلة بعد ذلك ، وظل عتبة فى سبيل التطور المنطقي نحو إيجاد تدوين وتسميات واضحة ومستمدة من الوحدات الزمنية .

ولذا الغموض واللبس نجد التدوين القياسى المحدد فى صورته الأولى ، غير قابل للقراءة بسهولة ، ولا سبيل إلى فهمه إلا بعد فحص القطعة كلها كوحدة ، ومعرفة فى أى الضروب الإيقاعية هى : ومثل هذا الغموض الذى يبدو غير مفهوم من وجهة نظرنا الحديثة لا بد أنه كان مقبولا فى عصر سعى إلى المعانى المزدوجة وإلى التعمية والإلغاز ، وإلى الأسرار الغيبية فى كل الفنون .

وقد تحقق شئ من التقدم حوالى سنة ١٢٥٠ بإدخال علامة ثالثة هى السيمبيريثيس semibrevis (نصف قصيرة) التى يكتب رأسها على شكل معين وسكنتها مثل سكتة الروند الحديثة ، وفى نفس الوقت حدث تحول هام فى القيم الزمنية للعلامتين القديمتين فاقتربت النوتة الطويلة (اللونجا) من البلانش الحديثة ، وأصبحت النوتة القصيرة (البريثيس) معادلة تقريبا للنوار الحالية ، وأصبحت نصف القصيرة (سيمبيريثيس) قريبة من الكروش الحديثة .

وقد أصبحت القراءة أيسر في النصف الثاني من ذلك القرن بعد أن كتب فرانكو الكولوني رسالته الهامة : *Ars cantus mensurabilis* عن « فن الغناء المحدد القياس » ، وفيها جعل لكل صورة من صور الأربطة *ligatures* التقليدية قيم زمنية ثابتة (نسبية) ، فمثلا قصير ثم طويل أو طويل ثم قصير ، أو طويل ثم طويل ثم قصير . وكان معنى هذا التحرر من طغيان الضروب الإيقاعية *modi* المشار إليها آنفا (أنظر ص ١٢٧) كذلك .

وعند نهاية القرن كانت نوتة السيمبرييف (نصف القصيرة) نفسها قد أصبحت غير كافية للدلالة على القيم الصغرى التي احتاج إليها المؤلفون ، وكذلك قسم الفرنسى بيير دى لاكروا (أو بالصيغة اللاتينية بىروس دى كروتشى) (بطرس الصايب) علامة البريقي القصيرة إلى أربعة أقسام ، ثم قسمها بعد ذلك إلى اثني عشرة علامة نصف قصيرة (سيمبرييف) وهى التى لم تكن تعنى حينئذ التخلل عن اسم أو شكل السيمبرييف ، ولكنها كانت تعنى المضى إلى ما بعد أصغر وحدة ، كما كانت تمهيداً للاعتراف بوحدة أصغر أيضاً هى المينما *minima* (الصغرى) .

وقد تطور التدوين المحدد القياس بعد ذلك تطوراً بطيئاً أدى بعد ذلك إلى إيجاد التدوين الحديث ، وسدناقش ذلك التطور فيما بعد .

وقد كانت الأجزاء الغنائية البوليفونية ترتب في التدوين ترتيباً شبيهاً بالترتيب الرأسى المستعمل في المدونات الآن ، وكانت الأجزاء يطابق بعضها بعضاً تماماً بحيث يكون الواحد فوق الآخر ، ولكن طرحت طريقة المدونة هذه خلال القرن الثالث عشر وحل محلها ترتيب «كراسة الكورال» الذى ظل مستعملاً حتى عصور متأخرة ، فكانت الأجزاء الغنائية فيه تكتب الواحد بعد الآخر على صفحتين متعاقبتين من الكراسة ، ويكون الجزءان العلويان عادة في أعلى الصفحتين اليمنى واليسرى ، ويكتب الجزء أو الجزءان

السفليان (من الأصوات الغنائية) فى أسنابل الصفحتين بحيث يستطيع كل المغنين أن يقرأوا أجزاءهم من نفس الكتاب :

٢	١	٢	١
٤	٣	أو	٣

غير أن كلمة « كراسة الكورال » كلمة خادعة فى حد ذاتها ، لأن الصيغ البوليفونية ، أو على الأقل الأورجانوم والموتيت ، لم تكن موضوعة للكورال ، بل لمغنين منفردين . وكان المفروض فى جماعة الكورال أن تغنى من الذاكرة ، لا من كراسة .

وفى الموسيقى الإيرلندية أخذ تحكم التحديد القياسى للضروب الإيقاعية (modi) يتزايد : بل إن القرن الثالث عشر استنبط لكل الصيغ البوليفونية القابلة لذلك التحديد القياسى اسماً خاصاً . وهو دسكانتوس . discantus .

وقد حدث الانتقال من البوليفونية الحرة إلى البوليفونية المحددة القياس فيما يعرف « بالفن العتيق » Ars antiqua ، وقد أطلق هذا الاسم فى أواخر العصور الوسطى على الأساليب الموسيقية السائدة قبل سنة ١٣٠٠ م ، وليس هناك اتفاق عام حول إطلاق هذه التسمية ، وإلى أى مدى من التقدم يمكن إطلاق اسم « الفن العتيق » ، ومع ذلك فقد أصبح من المقرر اليوم إطلاق تلك التسمية على فن النصف الثانى من القرن الثانى عشر ، وهو بذلك يكون مسابراً للعصر القوطى الأول والوسيط ، ومسابراً للحركة الإسكولاستية فى الفلسفة .

وفى مركز الصدارة من « الفن العتيق » توجد الموسيقى التى ارتبطت بكاتدرائية نوتردام فى باريس ، وأهم آثارها « كتاب الأورجانوم الكبير » ، Magnus Liber Organi ، وهو يتضمن مجموعة كبيرة من الأورجانانات تبلغ التسعين ، وكان أول أساتذة تلك الموسيقى ليونينوس Leoninus الذى كان يسميه معاصروه — كما أخبرنا رحالة إنجلىزى

معاصر — optimus organista أى أكبر أستاذ فى الأورجانوم (وليس الأرغن) .

وقد كانت الأصوات الإضافية (الأورجانا) الليونينية (نسبة إلى ليونينوس) تغنى فى القداسات الاحتفالية ، وكذلك فى الصلوات ، بدلا من « الغناء الجريجوريانى » الذى يغنيه المغنى المنفرد فى الجرايدوال والتهليلات alleluias وغير ذلك من الأجزاء الترديدية responsorial . أما سائر العبارات الكورالية لتلك الأقسام فقد ظل الكورال يؤديها بأسلوب الغناء الجريجوريانى ومن طبقة واحدة (أونيسون) .

وقد كان الصوت العلوى بين الأصوات الإضافية — ويسمى دوپلوم duplum — من نصيب مغن منفرد ، وكان الصوت السفلى — ويسمى تينور tenor — يؤديه كذلك مغن منفرد أو آلة موسيقية ، وهذا أكثر شيوعا ، وقد يؤديها أحيانا الأرغن المزجى . ولم يكن أورجانوم ليونينوس مختلفاً فى ذلك عن الأورجانات المعروفة قبلا ، إلا أن النسب تضخمت ، فكان الدوپلوم (الصوت العلوى من الأصوات الإضافية) ينساب فى حرية متزايدة ناسجا نماذج تلوينية تقاسيمية (كولورا تورا) ، بينما كان التينور (وهو الصوت السفلى) يمتد فى أصوات بيدالية طويلة وقورة تظل ترن كصوت الأرضية (الطنين drone) لما يقرب من اثنتى عشرة مازورة (حسب تسميتنا الحديثة) ، وكانت النتيجة أن تبتد كل إحساس أو إدراك لسياقه الميلودى (انظر لوحة ٣) .

على أن الاتجاه المتزايد نحو «التحديد القياسى» الصارم طغى حتى على أورجانوم ليونينوس الحر ، فقد كان هو نفسه يعترض انسياب الأورجانوم المطلق من وقت لآخر بفقرة clausula «كلاوزولا» مكتوبة بأسلوب «الدسكانتوس» وفى مثل تلك الفقرات كان الدوپلوم يتبع لإحدى الطرائق للإيقاعية كالآيامبية أو التروخية أو أى طريقة منها — وحتى صوت التينور

كان يستفحق من غنوته ويلحق بالدوبلوم في خطوات أقصر وأنظم ، وكل خطوة منها تضابق تفعيلة شعرية معينة .

وقد وجد ليونينوس خليفة كفوا في شخص المعلم بيروتينوس الذي كان يسميه معاصروه المعجبون به بيروتينوس العظيم ، ومن العجيب أن الرحالة الإنجليزي الخبيل نفسه وصفه بوصف يختلف عن وصفه لسلفه ليونينوس ، إذ قال عنه : *optimus discantista* أى أستاذ الدسكانتوس الكبير ، هو وصف يدل على انتصار الروح الصارمة التي بدت في فقرات الدسكانتوس عند ليونينوس ، وقد قال عنه كذلك : « إنه أظهر وفة وغزارة في التلوين والجمال » وإنه استبدل فقرات الكلاوزولا الدسكانتية عند ليونينوس بأخرى أغنى وأجمل منها .

وإذا ابتعدنا عن الكلاوزولا إلى الأورجانوم نفسه فإننا نجد الفنان الأحداث بيروتينوس قد أخضع الدربلوم لوزن شديد مستمر (لوحة ٣) ، وكثيراً ما كان يضيف جزءاً ثالثاً - تربلوم - بل جزءاً رابعاً - كوادربلوم - وبذلك زاد عدد الخطوط الميلودية ، وجعل الجزء الثالث ، أو الثالث والرابع تتحد قواعداً مع الصوت الثانى (الدوبلوم) في مقابلة التينور .

والأورجانوم الثلاثى الأصوات (تربلوم) أو الرباعى (كوادربلوم) عند بيروتينوس يبدأ بتألف طويل ممدود ، وبينما يظل التينور يمدده نجد الصوتين أو الثلاثة العليا تسير في عبارات واضحة محددة القياس بدلاً من التلوينات (الكولوراتورا) القديمة الحرة ، كما أنها تسير وفق وزن إيقاعى متسق مثل الأيامبى أو التروخى أو الداكتيلى ، مع تطابقها جميعاً فيما عدا بعض النوتات المروية *passing-notes* ، غير أن تلك الأصوات تسير من الناحية الميلودية كل وفق اتجاهه الخاص حتى إننا نجد باستثناء القفلات المتوافقة بدقة - أنواعها مختلفة من التنافر تجيء في سياق تلك الأصوات ، ومع ذلك فقد كانت هناك بدايات للتنسيق والاتصال

والانسجام الميلودي . وإذا استثنينا « الكانون » (الإيتباع) الذى عرفته القبائل البدائية ، فإننا نجد فى أورجانات بيروتينوس أقدم أنواع « المحاكاة » Imitation أى ترديد عبارة لحنية جاءت فى خط ميلودى بوساطة أجزاء أو خطوط ميلودية أخرى ، وهى الطريقة التى أدت بعد أربعة قرون إلى الفوجّة :

إلا أن التينور لم يشترك فى تنميق الأصوات العليا إلا فى حالات الكلاوزولا فقط ، أما فى الأجزاء الأورجانية الصرفة فقد كان التينور أكثر امتدادا حتى ٤٠ كان عليه فى الأورجانات عند ليونينوس ، وكان يحدث أحيانا أن يظل صوت التينور يؤدى نوتة واحدة باستمرار طوال أربعين مازورة أو أكثر ، ولذلك يحتمل أن تكون هناك معاونة من آلة موسيقية لأداء صوت التينور بطوله غير الطبيعى ، وهذا أرجح من احتمال أدائها بصوت إنسانى ، وفى هذه الحالة نجد أن الأرغن هو الآلة الوحيدة الملائمة والمواتية لهذا الغرض ، وهو كما نذكر أرغن مزجى ليس به أزرار انفرادية ، ولعل البديل الوحيد لذلك الاحتمال هو مد المغنى للنوتات بقدر استطاعته ثم الانتظار ببساطة إلى أن يجيء دور النوتة التالية .

الموتيت والكومركت : تفرع عن الأورجانوم نوع جديد هو الموتيت الذى أصبح أهم الصيغ البوليفونية فى القرن الثالث عشر ، وقد نشأ عندما كان الصوت ، أو الأصوات ، التى تغنى أنغاماً مضادة (Counterpointing) فى الكلاوزولا تتخلى عن النص الذى يغنيه التينور ، وهو الموت mot (ومعناها النص^(١)) . وتغنى بدلا منه « موتيت » (صيغة التصغير فى اللاتينية) - أو نص صغير خاص بها . وعندما انفصلت الصيغة الجديدة عن القديمة واكتمل تكوينها انتقل اسم « موتيت » من النص الذى يغنيه الصوت المضاد وأصبح يطلق على الصيغة الموسيقية بأكملها .

(١) نقلت إلى اللغة الفرنسية فى mot ومعناها الكلمة . (المترجمة)

وكان الجزء الخاص بالتينور في الموتيت يترك إما لآلة موسيقية أو لصوت غنائى وفي هذه الحالة لم يكن له نص خاص إلا ما يعرف باسم *incipit* وهو اللفظ أو الألفاظ الأولى من ذلك الجزء من الشعائر الذى أخذ منه اللحن ، ومن الغريب أن ذلك اللحن كان ينقسم إلى مجموعات ثلاثية منتظمة ، تتكون كل منها من ثلاث وحدات تليها سكتة في موضع الوحدة الرابعة .

وكان اللحن أحيانا طويلا لدرجة أنه كان - بمجموعاته الرباعية الوحدات - يغطى الموتيت كله من أوله إلى آخره ، وأحيانا أخرى كان اللحن يمتد إلى منتصف الموتيت أو إلى ثلثه ، حتى إنه من الضروري إعادته مرة أو مرتين ، وفي أحيان أخرى كان القسم المأخوذ من ألحان الشعائر قصيرا لدرجة أنه كان مجرد أرضية تتكرر طوال التقطعة أو ما يعرف بالإصرار *ostinato* .

وكان للأصوات الثنائية العليا في الموتيت - وهى في العادة صوتان فقط - كان لها أصلا نص واحد له وزن واحد ، ولكن بمرور الزمن أصبحت ذا نصوص وأوزان مختلفة ، فإذا احتوى الموتيت على نصين مختلفين سمى مزدوجاً ، وإذا احتوى على ثلاثة نصوص مختلفة سمى ثلاثياً . غير أن النصوص المختلفة كانت تعبر عن أفكار ومعان متشابهة أو متقاربة ، فإذا كان الصورت الأول يغنى *Ave virgo regia mater clementiae* (سلام عليك يا عذراء يا أم الرحمة) غنى الصوت الثانى *Ave gloriosa mater Salvatoris* (سلام عليك يا أم المخلص) ، ولم تكن النصوص دائماً دينية ، فقد كان كثير من مقطوعات الموتيت يغنى بنصوص دنيوية بمصاحبة اللحن الدينى الذى يغنيه صوت التينور ، بل لقد حدث أن كانت النصوص المختلفة تغنى بلغات محاية مختلفة مثل الفرنسية والألمانية والإنجليزية . وبذلك يمكن للموتيت أن يكون بوليفونيا أى متعدد الخطوط اللحنية ، ومتعدد الإيقاع (بوليرتمى) ، ومتعدد النصوص (*polytextual*) ، ومتعدد

اللغات . وهى طريقة تعبر تماماً عن الروح القوطية ؛ فهى اتحاد فى الروح لا المظهر ، ولم يتكون للتينور فيها أبداً لحن مكتمل الاستدارة ، بل كان بناءً صلباً مؤلفاً من كتل متساوية موزعاً توزيعاً منتظماً ، وظيفتها مساندة النسيج الخفيف للأصوات الغنائية العليا .

أما « الكوندكتوس » فقد ذكر للمرة الأولى حوالى سنة ١١٤٠ ، وهو نوع ثالث من الأنواع البوليفونية التى ظهرت فى بداية القرن الثالث عشر ، وقد كان يتألف من ثلاثة أو أربعة أسطر غنائية (أصوات) كان أسفلها يغنى نصاً لاتينياً يؤديه على لحن حرّ مبتكر غير دينى ، وكانت السطور اللحنية الأخرى - وربما كانت الآلات - تصاحبها بنفس الإيقاع الواحد أى بتألفات مطابقة تماماً لإيقاع نونات اللحن . ومعنى كلمة كوندكتوس ليس واضحاً تماماً ، والتفسير الشائع يرجع تسميته إلى فعل القيادة ، أى قيادة القسس فى المواكب .

والمخلص : أن بوليفونية القرن الثالث عشر تبلورت فى أنواع ثلاثة من التأليف الموسيقى هى :

الكوندكتوس (conductus) وهو نص واحد ووزن واحد :

الأورجانوم وله نص واحد وأوزان مختلفة .

الموتيت وله عدة نصوص مختلفة وأوزان مختلفة كذلك .

وأغلب تلك الصبغ البوليفونية تختلف عن البوليفونية الحديثة فى نقطة رئيسية هى : أن أجزاءها الغنائية أو سطورها اللحنية ليس المقصود بها أن تمثل طبقات الأصوات الإنسانية من السوبرانو إلى الباص ، ولكنها غالباً ما تتحرك فى نطاق متشابه ، فتلك الأصوات إذن مماثلة أى *aequales* حسب التعبير المعروف فى مقطوعات بينهوفن لآلات الطرومبون ذات الحجم الواحد ، ونتيجة ذلك أن تأثيرها أخف كثيراً من البوليفونية الحديثة ولا توحى مثلها

بالعمق فى الفضاء (spatial) ، وقد تأثرت الهوليفونية فى القرن الثانى عشر تأثراً عميقاً بالنوع الإنجليزى المعروف باسم جيميل gymel أو كانترس جيميللوس cantus gemellus أى الأغاني التوأم . وهو يمتاز بأن اللحن فيه كانت تصاحبه فى شبه محاذاة تامة ثالثات وسادسات إما صغيرة وإما كبيرة ، وقد بلغت الثلاث والسادسات مرحلة الاعتراف الرسمى بها حوالى سنة ١٢٠٠ حيث اعتبرت من كبريات المتآلفات optima concordantiae وسرعان ما وجدت طريقها إلى الصيغ الهوليفونية الأوروبية ، ومع ذلك ظلت تستعمل بخذر لفترة طويلة بعد ذلك .

وقد استعمل هذان البعدان الحديدان المتآلفان بصورة أخرى ، إذ تكونت منهما تآلفات ثلاثية استخدمت فى الدسكانت الإنجليزى الذى كان يقوم على لحن جريجورىانى تصاحبه ثالثات وسادسات متوازية بأعلى اللحن وتكون معه مجموعة ثلاثية ، فكان المغنون الثلاثة الذين يشتركون فى أداء ما يسمى discantus supra librum أى الكونترابنط من الكتاب — يغنون من نفس التدوين المكتوب على مدرج واحد ، فيغنى الأول اللحن كما هو مدون ، ويغنيه الثانى أعلى مما هو مدون ببعد ثلاثة ، ويغنيه الثالث أعلى مما هو مدون ببعد سادسة ، ولكن كان هناك استثناء واحد هو النوتة الأولى والأخيرة من القطعة ، فهذه كانت تصاحب فى الغناء ببعد خامسة ، وبعد أوكتاف لكى تكون البداية والنهاية متآلفتين تآلفاً تاماً .

ولكن ينبغى ألا يختلط الأمر بين ذلك النوع من الغناء وبين الكونترابنط الحر المعروف باسم الدسكانت الفرنسى (انظر ص ١٣١) أو بينه وبين القوبوردون « الضنين المزيف fauxbourdon » الذى عرف فى القرن الخامس عشر ، وسنوضحه فيما بعد .

ويبدو أنه الصراع فى سبيل ثلاثة متآلفة قد تسبب فى تحقيق تغييرات حاسمة فى السلم الموسيقى فى القرون الوسطى وما بعدها فحتى ذلك الوقت كانت

العصور الوسطى تتبع نظام دوائر الخامسة والرابعة التامة ، وكانت الثالثة فيه تنتج من صعود خامستين لأعلى ، وهبوط رابعتين لأسفل بالتناوب ، أى من دو إلى صول صعوداً ، ثم إلى رى هبوطاً ، ثم إلى لا صعوداً ، ثم إلى مى هبوطاً . أو حسابياً $\frac{3}{4} \times \frac{3}{4} \times \frac{3}{4} = \frac{27}{64}$.

أما طريقة القسمة فهى أبسط وأكثر اتفاقاً ، فالثالثة فيها عبارة عن $\frac{3}{4}$ أو ٨١ : ٦٤ ، إلا أن التغير من الطريقة الدائرية إلى طريقة القسمة لم يكن سهلاً التحقيق ، فعليه الذى لا يحدث فى الموسيقى البوليفونية أنه يفرض على العازف والسامع معاً حجمين من الأصوات الكاملة .

فمثلاً الصوت دو - رى بنسبة ٩ : ٨ (أو ٢٠٤ سنتات) والصوت رى - مى بنسبة ١٠ : ٩ (أو ١٨٢ سنتات) .

والرسالة الهامة التى كتبها الإنجليزى والتر أودنجتون Odington (حوالى ١٣٠٠) بعنوان *Speculatio musicae* تدل على أن القرن الثالث عشر حقق أقدم نوع من أنواع السلم المعدل ليخرج من هذه المشكلة عن طريق التغير التحكمى فى السلم الذى نعرفه فى العالم الغربى ، وطبقاً لذلك النظام ، بقيت ثالثة طريقة القسمة ٥ : ٤ ولكنها شقت إلى نصفين متساويين ، والقارئ المحب للأرقام يستطيع أن يفهم بسهولة أن نصيب الصوت هو ٣٨٠ سنتاً مقسومة على اثنين (تقريباً) ، أى إنه أصبح يساوى ١٩٣ سنتاً مقابل ٢٠٤ و ١٨٢ فى طريقة القسمة المحافظة .

وهذه هى بدايات السلم المعدل ، على أساس المتوسط ، وهو الذى ظهر قبل السلم المعدل الأخير ، وعاش إلى جانبه فترة متأخرة حتى القرن التاسع عشر .

مراجع

- Oustave Reese : Music in the Middle Ages, New York, 1940
- Curt Sachs : The History of Musical Instruments, New York, 1940 فصل ١٤
- » : World History of the Dance, New York, 1937 الفصل السابع .
- » : The Commonwealth of Art, New York, 1946 أقسام متداخلة من ١١٤٠ - ١٢٦٥
- » : Rhythm and Tempo, New York, 1953
- Willi Apel : The Notation of Polyphonic Music, 900 - 1600 Cambridge, Mass, 1945 الطبعة الثالثة
- Heinrich Husmann: Die drei- und -viestimmigen Notre-Dame-Organa, Leipzig, 1940

الفصل السابع

العصر القوطى المتأخر

١٣٠٠ م - ١٤٠٠ م

حدث فى أوروبا تغيير هام فى مطلع القرن الرابع عشر ؛ إذ ضعفت سلطة الكنيسة وكذلك سلطة الإمبراطورية الرومانية المقدسة ، وأخذت المدن وسكانها من البورجوازيين والعامة مكان الصدارة ، واتجهت الفنون لإظهار حقائق الحياة الدنيا إلى جانب الأساطير السماوية ، وكان الكاتب الفرنسى يوهان دى جروشيرو Grocheo أول من جرؤ - حوالى سنة ١٣٠٠ - على بحث الموسيقى العامة *musica vulgaris* فى باريس ، بأغانيها ورقصاتنا جنباً إلى جنب مع الإنشاد الكنسى الوقور ، وهكذا انهار الحاجز القديم الذى كان يفصل بين الموسيقى الشعبية والموسيقى العالية .

غير أن الكنيسة مع الأسف كرهت هذا الوضع ، وأصدر البابا يوحنا الثانى عشر قراراً شهيراً سنة ١٣٢٤ أعلن فيه اتهام الأوزان المصطنعة والألحان الجديدة وطريقة التدوين والأزمة السريعة والزخارف والسكتات والبوليفونية ، وكذلك الأنغام الدنيوية التى أوجدتها المدرسة « الحديثة » ، وحملها مسئولية تشتيت انتباه المتعبدين ؛ وتعريضهم لتأثيرات ضارة خطيرة .

ولكن ليس من الواضح تماماً ما هو أو من هم هؤلاء المحدثون الذين تعترض عليهم الكنيسة ؛ « فالجديد » و « الحديث » قد كانا دائماً أهدافاً ضعيفة لكل المهاجمين والمدافعين على السواء ، فهل كان البابا يقصد بذلك مقطوعات المونيت لبيروس دى كروتشه De Cruce الذى تحرر من طغيان الطرائق الإيقاعية *modi* فكتبتها فى مستهل القرن بأسلوب بوليفونى بكاد

يكون رابيسوديا ؟ أم هل كان يقصد معاصره القرنسى فيليب دى فيترى الذى كان أكثر صرامة فى أسلوبه : حتى إنه رجع إلى قواعد الفن العتيق « Ars Antiqua » ؟ .

على كل حال كان فيليب دى فيترى (حوالى سنة ١٣٥٢) أهم مؤلف فى أوائل القرن الرابع عشر ، وهو الذى أطلق عليه پترارك اسم « أعظم شاعر ، بل الشاعر الوحيد فى عصره » وقد كان فيليب دى فيترى مجدداً بصنعة خاصة فى عدم أكثرائه بمقامات الكنيسة النقية البعيدة عن التحريف ، وقد كان يقول إن « الموسيقى المزيفة musica ficta هى الموسيقى الحقيقية musica vera » وكذلك كان مجدداً فى استعماله للثالثات والسادسات التقدمية التى كان يوهان دى جروسشيو بالرغم من تجددده يرى أنها قاسية على الأذان .

ومن الظواهر المثقلة لتمازب الأسلوبين الدينى والدينوى أن البوليفونية غزت كل مجالات الموسيقى ، الدينى منها والدينوى على السواء ، وإن كان من المؤكد أن بدايات انتشار هذا الأسلوب ترجع إلى القرن الثالث عشر ، وكان لبعض الرقصات فى ذلك العصر بالفعل صوت ثان أو حتى ثالث مكتوب ، ولكن القاعدة أن مثل ذلك الاصطحاب كان يؤدى عادة دون تدوين ، وكثيراً ما يؤدى جزافاً . أما القرن الرابع عشر فهو على النقيض إذ كان ينظر إلى البوليفونية نظرة جدية ، حتى إن السطور اللحنية للصيغ الدينوية كانت محل عناية لا تقل عن القداسات ومقتبلوعات المريت والكورنكت .

ومن تلك الصيغ الدينوية الشعبية صيغة عرفها دى جروسشيو بأنها : « تلتف حول نفسها كالدائرة » ، تلك هى صيغة الروتوندالوس rotundellus أو الروتا rota أو الروندالوس rondellus ، وهى نوع من القطع المألوفة مثل أغنية Row, row, row, your boat الشائعة اليوم ، أو هى تكام

تكون مثل أغنية Brother John المشهورة ، أو الدائرة التي نسميها رسمياً « كانون » (قانون Canon ، أى اتباع) وتسميتها الدارجة في الإنجليزية هي « الراوند » أى الدوارة ويمكن توضيح تركيبها بالشكل التالى :

الصوت الأول : ٠٠٠٤٣٢١٤٣٢١

الصوت الثانى : ٠٠٠٤٣٢١٤٣٢١

الصوت الثالث : ٠٠٠٤٣٢١٤٣٢١

الصوت الرابع : ٠٠٠٤٣٢١٤٣٢١

وتظل الأصوات الأربعة تغنى نفس اللحن القصير المكون من أربع مازورات فيدخل كل صوت متأخراً عما قبله بمازورة - وهو أمر ممكن إذا كانت المازورات الأربع التى يتألف منها اللحن موضوعة بحيث تكون متفتحة هارمونياً وكونتراپنطياً - وعلى سبيل التنوع يمكن أن تبدأ الأصوات الأربعة معاً كل بالمازورة التى تخصه بحيث تتحول المداخل ، دون أن تتأخر هكذا :

الصوت الأول : ٠٠٠٤٣٢١٤٣٢١

الصوت الثانى : ٠٠٠٣٢١٤٣٢١٤

الصوت الثالث : ٠٠٠٢١٤٣٢١٤٣

الصوت الرابع : ٠٠٠١٤٣٢١٤٣٢

وقد كانت مقطوعات « الكانون » الشعبية تدون فى القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، وبذلك كان يعترف بها رسمياً فى ألمانيا وإسبانيا وإنجلترا ، وهناك قطعة ألمانية من هذا النوع تعرف باسم radel (ومعناها اللغوى عجلة) كانت تحكى عن وزه القديس مارتن ، ومقطوعات إسبانية تسمى « كاتشا » caças (ومعناها جمع صيد) وضعت للحجاج الذين يسعون إلى مونسيرات بقطالونيا ، وهناك قطعة أخرى من إنجلترا سميت بكلمات من نفس نصها وهى Sumer is icumen in, Lhude sing cucu (ومعناها

ها قد أقبل الصيف ، فغنّ عالياً أيها البلبل) وهو لحن راقص يعلق بالذاكرة لأربعة أصوات ، موضوع على ما يسمى pes (أى قدم أو ركيزة) ويتألف من صوتين إضافيين يتحركان فى صيغة لحن أرضية ground أو (إصرار) « أوستيناتو » ، وقد قام الدكتور بوكوفزر بتصحيح تدوينها الموسيقى على ضوء دراسة حديثة للأصل .

ومن هذا « الكانون » الشعبى خلق الفرنسيون واحدة من أغرب الصيغ الفنية فى القرن الرابع عشر هى « الشاس » ، رتبهم الإيطاليون بصيغة مماثلة هى الكاتشا Caccia .

« والشاس » chace الفرنسية هى فى الواقع « كانون » طويل من لحن واحد - أونيسون - أى إن الأصوات تتبع بعضها بعضاً من نفس الطبقة ونفس السلم ، وكان الصوتان يدخلان على بعد أربع مازورات على الأقل بينهما ، ويستمران مباشرة . فى الغناء إلى النهاية ، دون أى تكرار ، ودون أن يلتغا حول نفسيهما « مثل الدائرة » كما قال جروشيو .

والكاتشا الإيطالية - ومعناها يدل على الصيد أيضاً - كانت مماثلة فى تكوينها ، غير أن ركيزتها (pes) كانت مكونة من نوتات طويلة تعزفها الآلات وتؤدى وظيفة الباص المساند للتمطعة .

وقد كانت نصوص مقطوعات « الكانون » المباشرة هذه وألحانها مناسبة للاتجاه الطبيعى (naturalistic) لذوق العصر ، فقد كانت تصف بحرح وحيوية رياضات الصيد^(١) وصيد السمك فى كل تفاصيلها ، وكذلك أصوات الإنذار بالحرائق ، ومناظر السوق بما فيها من مساومة ، والنداءات الخاصة المميزة للباعة الجوالين .

(١) يرى المراجع أن المعنى الذى تتجه إليه كلمة « الصيد » لا تنبئ أنها ألحان للعديد ، وإنما المعنى مشتق من مطاردة اللحن لشبيهه فى أسلوب الإتياع « Canon » .

والكانثشا التي وضعها الفنان الفلورنسى زكاريس ، ابتعد فيها الشاعر عن التابع المألوف المكون من أحد عشر مقطعاً ، واستخدم النثر وحده : ففي هذه أغنية يجرد الصياد نفسه فجأة في معمعان السوق : « كابوريا الكابوريا الصابحة ! إديني كابوريا لاتنين ! لازم تقشرها ! أنا عاوز خمسة ! - روى يا أختي قشريها ! - مش عاوزة حاجة : لمون بنزهير - إوعى يكون بايت ؟ بكام ؟ بنكلة ! ! » وهنا يعلن حلاق صحى عن خفة يده فى خلع الضرس . والموسيقى هنا سهلة ، تتبع المقاطع بأمانة ويقفز الحديث والحوار بين صوت وآخر دون لحن تقليدى واضح المعالم ، وكثيراً ما تجيء بنغمة واحدة فى أسلوب شبيه بأسلوب الحديث ، أو الرغى : وهذا أقدم نموذج لتصوير الأسواق فى الموسيقى ، وهو سابق للنماذج المتأخرة مثل Cris de Paris (أصوات الباعة فى باريس) فى القرن السادس عشر من تأليف جانكان Janequin « وأصوات الباعة فى لندن Cries of London لرتشارد دبرنج Deering فى القرن السابع عشر ، وأوبرا « لوبز » لجوستاف شاربنتييه (١٩٠٠) وسيمفونية لندن لـ رالف فون ويليامز (١٩١٤) : ونستطيع أن نستنتج أن مثل مقطوعات الكانون الطويلة هذه لا بدّ كانت مصدر سرور لمعاصريها ، مثلما نحس نحن عندما يعالج موضوع مألوف بأقصى ما يكون من الاقتصاد فى الوسائل وبضربة معلم ، فى مرح وفكاهة :

وكان الحديث والرد عليه والسؤال والجواب تتطلب قفراً من صوت إلى صوت آخر ، وهو ما كان يسمى اصطلاحاً hoquetus أو hocket (ومعناها الحرفى فواق) وهو نوع من الكتابة الحرة يأتى فيه طرف من اللحن فى أحد الأصوات فى وقت يكون فيه الصوت الآخر ساكناً ، وهكذا يتناوبان بسرعة . ومن المحتمل أن أسلوب الهوكيت هذا نابع عن نفس الدافع إلى إذابة المكعبات والأسطح المتماسكة ، وهو الدافع الذى

حددا بعمارى^(١) العصر القوطى المتأخر إلى تحليل حوائطهم وأبراجهم إلى زخارف مفتوحة تشبه «الدانتلا» ٥

والكاشا تمثل بأمانة التغيرات الثورية المميزة لأواخر العصور الوسطى ، فإلى جانب تحرر الفن الدينى والشعبى ، نشهد تحرير الإيقاع من أغلال الطرائق الإيقاعية modi ونشهد تطوره السريع إلى حرية جديدة ونوة مميزة ، بل نستطيع أن نقول ، تطوره إلى دقة وتنقل فى مراكز الضنط الإيقاعى (سنكوب) مسرفة فى التجديد ultra - modern ، وهو ما تباهى فيليب دى فيترى بتسميته « الفن الجديد » « آرزنوبا » . وقد كان ذلك مسيراً لتحرر الروح الإيطالية من قيود العقلية القوطية ٥

وقد ظلت إيطاليا لبضع مئات من السنين تتلقى المؤثرات الخارجية أكثر من أن تؤثر فى الفن تأثيراً إيجابياً ، ولكن حوالى سنة ١٣٠٠ بدأت تنافس مع فرنسا ، وفى أقل من مائة عام انتصرت انتصاراً ساحقاً ، حتى إن الفن الفرنسى المنتمى للقرن الرابع عشر ليس معروفاً اليوم إلا للمؤرخين وحدهم - باستثناءات قليلة - أما ما حققته إيطاليا فما زال جزءاً من حياتنا اليومية ، سواء فكرنا فى عمل دانتى الضخم « الكوميديا الإلهية » ، أو أقاصيص بوكاتشيو الجريئة عن الحياة اليومية ، أو لوحات الفريسكو الجلييلة لحيوتو ، أو عذارى سيمونى مارتينى الجميلات .

وقد كان للموسيقى دور هام فى ذلك التحول ، ومع أن مؤلفى الآرزنوبا (الفن الجديد) الفرنسيين كانوا الآباء الروحيين للموسيقى الإيطالية الجديدة ، إلا أن الأجيال الإيطالية الناشئة سلكت طريقها الخاص ، ولم يكن بينها وبين الثقافة الباريسية روابط وثيقة ، ولا هى اتصلت بالاسكرولاستية والانعزال القوطى ، فكانت أغانى مؤلفى هذه الأجيال مثل

(١) هذا رأى عجيب فى أصول العبارة القوطية يتحمل المؤلف وحده مسئولية .

(المراجع)

(١٠ - موسيقى)

لوحاتهم في واقعيتها ، وكانوا يتناولون الطبيعة والحياة بشغف ، بينما انصرفوا عن مجال الدين بقدر ما فشل القرن السابق في الإحساس بمطالب الدنيا .
ولكن أهم ما صنعه الإيطاليون أنهم نفروا من البوليفونية الأفقية الخاصة بالعصر القوطي ، وبالتالي عدلوا عن التينور أو اللحن الثابت « الكانتوس فيرموس » فكان الصوت أو الصوتان المصاحبان يقصد بهما مجرد المساندة الهارمونية ، بل كانا في الواقع أصوات باص بالمعنى الحديث .

وأهم صيغتين للموسيقى الإيطالية ، إلى جانب الكانتا ، هما « البالاتا » و « المادريجال » : أما « البالاتا والرونوده » فقد تركتا للفرنسيين . واسم مادريجال madrigale ليس معروف الاشتقاق حتى الآن ؛ فالشعر المادريجالى كان شعرا يتغنى بالحب وبجمال الريف والشراب ، حافلا بالتأملات .

وتتكون صيغة المادريجال عادة من دورين stanzas أو ثلاثة بكل منها ثلاثة أسطر لها نفس اللحن ، وكان المادريجال كله ينفتم بما يسمى ritornello (مرجع) وهو شيء آخر غير المذهب refrain ، أقرب إلى ما يسمى عند الألمان Abgesang (انظر ص ١١٩) إذ كان له لحنه الجديد المختلف الإيقاع هكذا :

١	لحن	١	دور
		١	سطر
		٢	»
		٣	»
١	لحن	٢	دور
		٤	سطر
		٥	»
		٦	»

ريتورنلو (مرجع)

لحن ٢

سطر ٧

٨ »

وقد كانت الموسيقى المادريجالية - التى تكتب لصوتين أو لثلاثة أصوات أحياناً - حافلة بزخارف (كولوراتورا) جريئة فى الصوت العلوى ، بينما كان الصوت أو الصوتان المصاحبان يعزفان على الآلات بروح تكاد تكون هارمونية ، أساسها التآلفات .

ولا ينبغي الخلط بين المادريجال القديم وبين سمها الشديد الاختلاف والذي ظهر فى القرن السادس عشر .

أما البالاتا الإيطالية فهى على عكس البلاد الفرنسية ، إذ هى أقرب إلى الفيرليه ، فهى مؤلفة من مجموعة من الأدوار تتخللها المذاهب قبلها وبينها وبعدها ، وقد كان لها قسمان لحنيان : أحدهما للمذهب أو الريبريزا ripresa (ومعناها عود على بدء) ، والثانى لكل من الزوجين الأولين من السطور فى بداية الدور (الستانزا) ، بينما يتقاسم الزوج الثالث من السطور لحن المذهب التالى هكذا :

دور (ستانزا) ب ب أ

مذهب أ أ

وكل تلك الصيغ إنما هى موسيقى منزلية أرستقراطية وضعت لكى بغنيها ويعزفها هواة مثقفون ، ويبدو أن بعض تلك القطع نالت ذبوعاً كبيراً كما يظهر من نسخها الباقية حتى الآن ، وهناك مثلاً بلاد لبيير دى مولان Pierre de Molins حفظت فيما لا يقل عن ستة مخطوطات من ذلك العصر ، كما أنها حفظت على سجادة تصويرها بين يدي سيد أنيق بغنيها بمصاحبة آربا صغيرة الحجم .

ولم تلعب الموسيقى الكنسية دوراً هاماً بين الإيطاليين في القرن الرابع عشر، فلم تجد الروحانيات تعبيرها الموسيقى في الطقوس بقدر ما وجدته في الصيغ الشعبية الخارجة عن الطقوس في تراتيل الرهبان بإيطاليا ، المعروفة بالمدايح Laude - التي كانت تصاغ في قالب شديد الشبه بالبالاتا - أو في أناشيد الرهبان الألمان المعروفين بالفلاجلانتين ، أى الذين يعذبون أجسادهم بضرب السياط .

ويبرز من مجموع مؤلفي ذلك العصر رجلان عظيمان هما : جيوم دى ماشو de Machault القرنى ، وفرانشيسكو لاندينو Landino الإيطالى :

وجيوم دى ماشو - الذى عاش من ١٣٠٠ إلى حوالى ١٣٧٧ ، وكان معاصراً لبترايك - يعتبر ولا شك أعظم موسيقى أنجبه القرن الرابع عشر ، بل واحداً من أكبر عباقرة ذلك القرن في أى ميدان ، وقد كان متعدد الجوانب ، فهو رجل إكليروس ورجل بلاط وشاعر ومؤلف موسيقى خدم ثلاثة حكام هم : ملك بوهيميا (يوحنا اللوكسمبورجى) ، ويوحنا النورماندى ، وملك فرنسا شارل الخامس ، وقد رسم كاهناً ، وكتب عدداً من الملاحم الممتازة ، وكان الرائد الموسيقى للعصر « القوطى المشتعل » (١) .

وقد ترك ماشو عدداً كبيراً من مقطوعات الموسيقى المنزلية الأرستقراطية مثل : البالاد ، والرونودوه ، والأغاني التي تحكى قصة أو الفيرليه ، مكتوبة بأسلوب مسرف في الخدلة ينهى عن ختام عصر أكثر مما ينهى عن بداية جديدة . وقد كانت مقطوعات البالاد والرونودوه التي ألفها موضوعة لصوتين أو ثلاثة ، وأحياناً أربعة ، بينما كانت أغلب

(١) من اسم أسلوب في العمارة القوطية ، تنتهى زخارفه الكثيرة بما يشبه لبيب المشاعل .

(المراجع)

مقطوعات الفيرليه عبارة عن ألحان غنائية دون آلات مصاحبة ، ونعلم من خطاب كتب إلى ماشو أنه يمكن عزف اثنتين منها معاً بما يسمى الفيرليه المزدوجة .

وفى مجال الموسيقى الدينية يحتل ماشو مكاناً فريداً ، فقد كتب عدداً من الموتيت وقداساً عظيماً غير معروف التاريخ بالتحديد ، كتبه بأسلوب عتيق متساوى الإيقاع isorhythmic يشبه أسلوب الموتيت (انظر ص ١٥٩) وهذا القداس هو أقدم قداس كامل من تلحين مؤلف واحد .

أما فرانسيسكو لاندينو ، أو لاندينى Landini ، فقد ولد فى فيزولي بالقرب من فلورنسه سنة ١٣٢٥ ، وفقد بصره فى طفولته ، ولكنه تعلم التأليف كما تعلم عزف عدة آلات ، ومن بينها كان يفضل الأرغن (المتنقل) ، وقد توجّ بإكليل الغار الذى يتوج به الشعراء poeta laureatus . وقد لقي من الإعجاب والتكريم ما لم يلقه إلا موسيقيون قلائل من قبله ، وتوفى فى فلورنسه سنة ١٣٩٧ .

وقد ارتبط اسم لاندينو بنوع خاص من القفلات ، أى نموذج خاص فى انتهاء الجمل الموسيقية ، وتمتاز تلك القفلة بأن صوت الحساس leading-note^(١) لا يسبق نوتة القرار الأخيرة مباشرة ، مثل سى - دو بل كان يسبقها بشكل غير مباشر ، وذلك عن طريق الدرجة السادسة مثل س - لا - دو ، ولم يكن لاندينو أول من استعمل تلك القفلة ، وربما أمكن إرجاع ذلك النموذج الخاص إلى سلسلة الثلاث الموروثة عن أهل الشمال ، وهى الموضحة فى ص ٩٣ .

أما موسيقى الآلات فقد اقتصررت تقريباً على ألحان الرقص : فالاستامبي estampie رقصة وقور أنيقة مناسبة زمنها $\frac{1}{8}$ ، وتتألف من أربع

(١) الصوت السابع فى السلم الموسيقى (الكبير والصغير) . * (المراجع)

أو خمس جمل مختلفة أو puncti ، كانت كل واحدة منها تعزف مرتين :
المرّة الأولى تنتهى بنصف قفلة ، والمرّة الثانية بقفلة تامة .

والسالتاريلو saltarello رقصة سريعة الخطوات ، زمانها إما ثلاثى (كما فى
إيطاليا) ، أو ثنائى (كما فى ألمانيا) ، وقد تبدأ أولاً تبدأ بنبرة ضعيفة .

والتروتو trotto نوع من البالاتا فى زمن غير كامل ، أى زمن ثنائى .

وابتداع لوحات المفاتيح هو أبرز ما يبدو فيه التحول الحاد الصريح
الذى ميز موسيقى القرن الرابع عشر بابتعادها عن البوليفونية الأفقية التى
سادت فى أوائل العصور الوسطى ، واتجاهها نحو مفهوم هارمونى رأسى
فى الموسيقى ، فالمفاتيح أو الملامس تخلقها وتبررها الحاجة إلى عزف نوتتين
على الأقل أو صوتين فى وقت واحد ، حتى لو لم تكن هناك تنوينات
صوتية تميز أحدهما عن الآخر ، ومثل ذلك العزف الذى أنتج بطبيعة
الحال تآلفات رأسية - أو بعبارة أخرى أنتج تمازجاً واثناً بين نوتات
المفروض فيها أن تسمع فى آن واحد - ومثل ذلك العزف لم يكن ممكناً إلا
فى عصر تقبل ذلك المفهوم الحديد ، إن لم يكن قد فضله بالفعل .

وقد زود الأرغن بمفاتيح بدلا من زلاقاته القديمة المتعبة ، وكان ذلك
مبكراً ، أى منذ القرن الثالث عشر .

وبعد ذلك بقليل جاءت الآلات الوترية ذات لوحات المفاتيح - وهى
البشائر الأولى لآلة البيانو الحديثة - إذ ظهرت على الأقل فى بداية القرن
الرابع عشر ، فى كتاب Musica speculativa الذى يقال إن الفرنسى
جان دى موريس de Muris وضعه حوالى سنة ١٣٢٣ ، يرد ذكر تلك
الآلات ، وهو لم يذكر منها واحدة فحسب ، بل ذكر عدة أنواع من بينها
الكلافيكورد ذو الأوتار التسعة عشر ، وآلة أخرى وترية يبدو أنها تعزف
بغمز أوتارها آلياً وهى فى صندوق كبير ، أى آلة هارپسكورد .

والكلافيكورد (انظر لوحة ١٤) إنما هو مونوكورد ذو مفاتيح ، وقد كانت له أوتار معدنية مشدودة من اليمين إلى اليسار داخل صندوق مفلطح صغير مستطيل الشكل طوله ثلاث أقدام وعمقه قدم واحدة ، وكان لكل مفتاح عند طرفه داخل الصندوق ريشة معدنية رأسية كانت تلمس الوتر بلفظ إذا ضغط على المفتاح فتحدث بذلك صوتاً ضعيفاً ، ولكنه جميل وكان مما يمكن أن يزيد طبيعته الحساسة وضوحاً نوع من التماوج vibrato الذى يشبه صوت الفيولينة ، سماه الألمان فيما بعد Bebung (بمعنى التذبذب أو التماوج) ، وكان يأتى بلمس المفتاح لمسة مهتزة تنتج تغيراً سريعاً فى ضغط الوتر .

أما الهارپسكورد وأقرانه فكان على العكس يغمز بشوكات صغيرة مقطوعة من ساق ريشة الطير ومثبتة فى روافع أو قوافز خشبية مرفوعة عند نهاية المفاتيح بداخل الصندوق ، يحركها ضغط المفتاح فى اتجاه جانبي نحو الوتر (انظر صورتها على ص ٣٣٤ من كتاب المؤلف نفسه عن « تاريخ الآلات الموسيقية ») وقد كان هناك ثلاثة أنواع من الآلات الوترية ذات المفاتيح تعزف بالغمز وهى :

- ١ - آلة رأسية ذات صندوق صوتى رأسى مواجه للمستمعين .
- ٢ - آلة أفقية وهى « الجرانند أو الكبيرة » وكانت الأوتار فيها مشدودة من الأمام إلى الخلف ، وهى التى سميت فيما بعد بالإنجليزية هارپسكورد Harpsichord وبالإيطالية كلافيشمالو clavicémbalo أو اختصاراً شمبالو cémbalo فقط ، وبالفرنسية كلافسان clavecin (انظر شكل ٢١ ، ٢٤ من الكتاب المشار إليه آنفاً) .

٣ - الآلة المربعة الشكل وهى التى تمتد فيها الأوتار من اليمين إلى اليسار (كما فى الكلافيكورد) والى سميت فيما بعد فرجينال virginal

أو سبينت spinet بالإنجليزية ، وسبينتا spinetta بالإيطالية ، واسبينتا espineta بالإسبانية وإيبينت épinette بالفرنسية .

غير أن كلمة هاريسكورد لم تظهر قبل القرن السابع عشر ، وكانت كلمة فرجينال (وهى ليست مشتقة من اسم الملكة العذراء اليزابيث) - تطلق فى عصر أسرة التيودور (عصر هنرى الثامن واليزابيث) على الآلتين المربعة والأفقية « الجرانند » ، وكانت التسمية الرسمية هى فرجينالز virginals بالجمع ، بل كان يقال زوج من الفرجينالز pair of virginals : وكلمة زوج هنا لا تعنى اثنين ، بل تطلق على أى مجموعة (طاقم) من الأجزاء ، إذ كانت الآلة تفهم فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر على أنها مكونة من مجموعة من وحدات إصدار الصوت المستقلة ، فمثلا مفتاح الصوت دو يحرك أكثر من وتر فى صوت دو ، ومفتاح رى يحرك أكثر من وتر مشدود فى صوت رى وهكذا ، وأكثر من هذا كانت الفرجينالز توصف فى هذين القرنين بأنها إما « مفردة » وإما « مزدوجة » وتلك الصفات الغامضة لم يكن المقصود بها الدلالة على آلات ذات لوحة مفاتيح واحدة أو لوحتين للمفاتيح ، بل كانت تدل على نطاق أصوات الآلة ، فقد كان التدوين الإنجليزى يبين الأوكتاف أسفل نوتة صول مثلا (أى الواقعة على الخط الأسفل فى مفتاح فا) بأحرف مزدوجة مثل : FF, DD, EE وهكذا ، فالفرجينال المفردة لم تكن تصل فى طبقتها السفلى إلى الأوكتاف الخفيض المدونة نواته بأحرف مزدوجة ؛ أما المزدوجة فتبلغ ذلك الأوكتاف الخفيض .

وبنفس الطريقة كان الإيطاليون يفرقون بين الكلافيشمبالو والجرافيشمبالو . فالأخير يصل إلى النوتات التى كانت تسمى حتى فى ذلك الوقت بالنوتات المنخفضة graves وهى من لا الكبيرة A إلى لا a^(١) :

(١) راجع الجدول بمقدمة المترجمة .

وفى نفس العام تقريباً ، أى سنة ١٣٢٣ الذى ذكر فيه جان دى موريس Muris الآلات الوترية ذات لوحات المفاتيح فى كتابه (موزيكا سبكيولاتيكا) ، لأول مرة ، سجل فى مخطوط محفوظ بالمتحف البريطانى (مخطوط كوديكس روبرتسبريدج حوالى سنة ١٣٢٥) أقدم أنواع الجداول أو التدوين الجدولى (انظر ص ٣٨) للآلات ذات لوحات المفاتيح لمقطوعات الموتيت والإستامبي . ومن المؤكد أن العازف هو الذى كان يتخير الآلة التى تعزف عليها ، إما الكلافيكورد أو الفرجينالز أو الأرغن .

ولقد ظل الأرغن فى بلاد الشمال يشارك الآلات الوترية ذات لوحات المفاتيح فى موسيقاها طوال أربعة قرون تقريباً حتى عصر باخ ، ولم يكن ذلك ممكناً إلا للأرغن الذى أصبح فى القرن الرابع عشر (وهذه أخطر فترة فى تاريخ تلك الآلة) يضارع الفرجينال والكلافيكورد فى سرعة العزف ، بل سرعان ما فاقهما فى مقدرته على التلوين اللحنى ، وقرب نهاية القرن كانت هناك آلات أرغن لها لوحتا مفاتيح بالإضافة إلى دواسات للعزف بالقدم (بيدال) ، وكذلك لأول مرة وجدت أزرار لعزف أصوات منفردة تشبه صوت الفلوت والطرومبيت ، وتقابل جماع الأصوات ذات الرنين المعدنى التى تعرف فى الأرغن باسم « الأصوات المزجية » ، وهكذا كان يحق لجيوم دى ماشو أن يسمى الأرغن (الشمالى) فى عصره « ملك الآلات الموسيقية كلها » .

وبدل اختراع الدواسات على العناية الخاصة التى أولاها المؤلفون لمناطق الأصوات السفلى فى الموسيقى ، وهو شأن كل عصور الحركة والتطور ، ونجد نفس الاهتمام كذلك فى آلات السلامة المنخفضة bass shawms (وتشبه آلات الأوبوا الباريتون) الحديثة إلى حد ما ، وهى التى جاء ذكرها سنة ١٣٧٦ على أنها شىء طريف .

التدوين : كانت اللغة الموسيقية لهذا العصر فوق مستوى وسائل
التدوين القرائنكونى القديم والمبادئ المقامية التى سادت فى القرن الثالث
عشر . ولقد نشأت عن انطلاق الموسيقى الدنيوية وأهميتها الجديدة - وعن
وقوف الإيقاع الثنائى جنباً إلى جنب مع الإيقاع الثلاثى المعترف به وحده
فى العصر السالف - نشأت فى التدوين المحدد القياسى ثورة ، جعلت واحداً
من أهم دعائمه - هو فيليب دى فيترى - يسميه بنمحر « الفن الجديد »
(آرزونفا) (انظر لوحة ٤) .

وخور « الفن الجديد » ابتكاران هاهنا هما : إدخال القيم الزمنية
الصغيرة (أصغر مما عرف قبلاً) واتساع مجال التعبير الإيقاعى . والقيم
الزمنية الجديدة هى : نصف المينيم والفوزة ونصف الفوزة .

وإن مجرد وجودهما ليدل على تحول عام فى القيم الزمنية ، إذ أصبحت
الوحدات القديمة أبطأ من ذى قبل ، فالنوتة الطويلة (long) أصبحت تمتد
إلى طول الروند الحديثة طبقاً لسرعة معتدلة ، والبريى breve أصبحت
مثل البلاش الحديثة ، ونصف البريى semibreve أصبحت تعادل النوار ،
والمينيم minim تعادل الكروش : والسرعة المترونومية المتوسطة لنصف
البريى (المعادلة للنوار) هى ٦٠ دقة فى الدقيقة 50 MM (١) .

وقد ظهرت الدقة المتزايدة فى التعبير الإيقاعى بتلوين نوتات معينة
بالألوان الحمراء والسوداء (فيما بعد) مما يسمح بتوضيح تقسيمها إلى
تربولييه triplet ، ومثل ذلك من التغيرات فى الأوزان ، غير أن أهم مدلول
جديد هو احتمال تقسيم كل وحدة زمنية داخلياً ، إما إلى قسمين صغيرين ،
وإما إلى ثلاثة أقسام صغيرة ، وهذا النظام يمكن توضيحه بسهولة فى ستة
أسطر هكذا :

(١) ترجمة ذلك أن نصف البريى تستغرق ثانية . (المراجع)

modus perfectus (الطريقة التامة) : « اللونج » النوتة الطويلة تعادل ثلاث نوتات قصار .

modus imperfectus (الطريقة الناقصة) : « اللونج » النوتة الطويلة تعادل نوتتين قصيرتين .

tempus perfectum (الزمن التام) : « البريقي » القصيرة تعادل ثلاثة من نصف البريقي (semibreves) .

tempus imperfectum (الزمن الناقص) : البريقي تعادل اثنتين من نصف البريقي .

prolatio major (التقسيم الكبير) : نصف البريقي تعادل ثلاثة من المينيم .

prolatio minor (التقسيم الصغير) : نصف البريقي تعادل اثنتين من المينيم .

وقد كان لكل واحد من هذه الأنواع الثلاثة (الطريقة "modus" والزمن "tempus" والتقسيم "prolatio" ميزانه الخاص signature :

فالطريقة التامة كان يدل عليها عدد 3 وقبله دائرة أو نصف دائرة . والطريقة الناقصة كان يدل عليها عدد 2 (وكان يحدف عادة) .

وأما الزمن التام فكانت تدل عليه دائرة كاملة ، والزمن الناقص تدل عليه نصف دائرة .

وأما (التقسيم) (prolatio) الكبير فكانت تدل عليه دائرة بداخلها نقطة .

بينما كانت علامة (التقسيم) prolatio الصغير هي دائرة فارغة وهذا هو ملخص تلك الموازين :

الموازين

C 3 : تدل على الطريقة التامة ، والزمن الناقص ، والتقسيم الصغير ،
أو بتعبيرنا الحديث إيقاع $\frac{3}{2}$.

O 2 : وهو يدل على الطريقة الناقصة ، والزمن الكامل ، والتقسيم
الصغير :

أو بتعبيرنا إيقاع $\frac{6}{4}$ ()

C 2 : ويدل على الطريقة الناقصة ، والزمن الناقص والتقسيم الصغير :
أو بتعبيرنا إيقاع $\frac{4}{4}$ ()

⊙ : وتدل على الطريقة التامة ، والتقسيم الكبير أى إيقاع $\frac{9}{8}$ ()

O : « » « » « » ، والتقسيم الصغير أى إيقاع $\frac{3}{4}$ ()

G : « » « » الناقصة ، الكبير أى « » $\frac{6}{8}$ ()

C : « » « » الصغير « » $\frac{2}{4}$ ()

وقد بقيت العلامة الأخيرة وهى نصف دائرة فارغ أو C حتى اليوم
فى تدويننا الحديث .

ومن أغرب ملامح تدوين العصور الوسطى عدم ثبات الدليل داخل
نفس القطعة البوليفونية ، فكثيراً ما كان السطر (أو السطور) الميلودى
العالى يترك بدون دليل ، فى حين كان السطر (أو السطور) السفلى
يحمل علامة بيمول ، وليس هناك تفسير نهائى لذلك حتى الآن ، ومع ذلك
فإن تلك العادة الغربية لتبدو منطقية فى عصر ليس معتاداً أو راعياً فى
التفكير فى نطاق الهارمونية والسلام المشتركة أو حتى مقامات كنسية مشتركة .
وعلىنا ألا ننسى أن موسيقى العصور الوسطى كانوا يعتبرون أن أى مؤلف
كوثرابنتى إنما هو نسج عدة خطوط لحنية مستقلة فى وقت واحد . وحتى
فى عصر متأخر (سنة ١٥٤٧) نجد جلاريانوس يعرف المقامات الكنسية
لكل واحد من تلك الخطوط الميلودية كل على حدة ولا يعرف مقام القطعة

الپوليفونية كوحدة كاملة ، وفى مثل هذه المؤلفات البوليفونية نجد عادة مفتاحين على بعد خامسة (مثل مفتاحى المتروسوبرانو والتينور) هما يوحى بسهولة باستعمال هكساكورددين اثنين (وقد كانت لا تزال تستعمل حتى ذلك الوقت) بينهما مسافة خامسة مثل الهكساكورد الطبيعى Hexachordum naturale والهكساكورد الناعم Molle ، فالأول فى استمراره الصاعد قد يحتاج إلى درجة سى ناتوريل ، بينما تكون سى فى الهكساكورد الآخر « بيمول » .

أفانين المدرسة الفلمنكية : ما زال التاريخ للموسيقى السطحية الدارج حتى اليوم يستخف بالعصور الوسطى المتأخرة لأنها خفت روح الموسيقى بما أدخلت عليها من الحبل والأفانين الكرنترابنتية : وهذا حكم جائر متحيز يمثل روح العصور الرومانتيكية التى كانت تتطلب من كل الأعمال الفنية أن تهدف إلى التعبير الوجداني وحده ، أما أية عناية خاصة بالبناء ، فقد كانت فى عرفهم دليلاً على السطحية ، بل جريمة لا تغتفر .

والواقع أن فن العصور الوسطى المتأخرة قد نبع عن أصول مختلفة ، وذلك لا يمكن فهمه أو الحكم عليه طبقاً للمقاييس الجمالية الرومانتيكية ، فقد كانت الموسيقى القوطية مبنية بحساب كأصدق ما تعنيه كلمتا البناء والحساب ، وهى فى ذلك تشبه الكاتدرائيات القوطية التى كانت نصمم وتبنى بحيث يظهر تركيبها بوضوح من قاعدتها إلى أعلى قمة فى أبراجها - وهو ما كان متمشياً مع العبقرية والإلهام ، حتى ولو لم تكن هاتان الكلمتان شائعتى الاستعمال فى ذلك العصر .

وهكذا كان يحدث أحياناً أن يكتب جزء بأكمله من القداس بأسلوب الإيتباع (الكانون) الصارم للحن ، مع نفسه فى طبقة واحدة « أونيسون » حيث تدخل الأصوات فى تنابع متقارب أو متلاحق Stetto أى على مسافات صغيرة دون أن تنتظر انتهاء الصوت السابق من أداء اللحن (كما فى

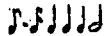
Gloria ad modum tubae من قداس دوفاي (Dafay) وحتى هذه كانت من الأناوين البسيطة بالنسبة لذلك العصر، إذ كثيراً ما كان المؤلفون يكتبون « الكانون » بطريقة السير إلى الخلف فيما يعرف « بكانون السرطان » وفيه يغنى الصوت الثانى لحن الصوت الأول من الآخر إلى الأول ، وكان هناك « الكانون » بطريقة « المرأة » وفيه تقاب الصفحة بالعكس بحيث يقرأ اللحن خلفياً ومقلوباً *inverted* في الوقت نفسه^(١) (فثلاً إذا كانت النوتة الأخيرة في أعلى سطر من المدرج هي فاءاً فإنها تتحول بهذه الطريقة إلى مى^١ على أسفل سطر من المدرج) أو يمكن مثلاً أن يغنى الصوت الثانى نفس نوتات الصوت الأول بالضبط ، ولكن ممطوطة بحيث يصل زمنها إلى الضعف ، أو على العكس يمكن أن تختزل إلى نصف قيمتها الزمنية ، أو أن يغنى كل واحد من الأصوات الأربعة نفس النوتات ، ولكن بإيقاعات مختلفة . وقد كتب جيوم دى ماشو « روندوه » كان الصوت الثانى فيه يقرأ لحن الصوت الأول خلفياً، بينما كان لحن التينور مكتوباً إلى منتصف القطعة فقط ، وكان مغنى التينور يكمل القطعة بقراءة النصف الأول من الآخر للأول *backward* .

وإلى جانب ذلك كانت طريقة الأداء الصحيح من تدوين بدائى تعتبر من الأسرار التى تحاط بالكتمان والغموض ، فقد كان ماشو يدون روندوه بأكملة في سطر واحد قصير ، وكان يتوقع من المغنين الأربعة أن يحلوا رموز خطوطهم اللحنية ، وكان يعطى كلمة السر في مثل قوله :

« نهائى هي بدائى ، وبدائى هي نهائى : : » وفي موضع آخر يجد المغنون الكلمات الآتية « فجأة أداروا ظهورهم لى » ، أو « أنا مفكك . إلا إذا أعدت تركيبى » ، وفي الحالات الثلاث السالفة كانوا يعرفون أن حل اللغز هو « كانون » القهقرى — أى كانون سرطاني .

(١) كان الذى يقرأ هو صورته في المرأة . (المراجع)

ولم يكن المقصود بتلك الخيل أو بطرق إخفاءها الغرابة والطرافة ، كما لا ينبغي النظر إليها جميعاً على أنها طرق سطحية وغير فنية ، فقد كانت الدقائق الفنية الكونترابنطية أكمل نتاج للعنلية المعمارية الإنشائية التى سيطرت فى أواخر العصور الوسطى ، وكان إخفاؤها هو التعبير الموسيقى عن اتجاه العصر القوطى المتأخر إلى إكساب الأعمال الفنية معنى خفياً وراء معناها أو مظهرها الخارجى المحسوس . وبذلك تظل أسرار هذا الضرب من الماسونية وفقاً على العارفين وحدهم .

ومن تلك الأنماطين نوع لاصلة له بالألغاز ، ولكنه يدل أيضاً على ناحية هامة فى البناء حتى ولو لم يكن للحواس دخل فيه ، وذلك هو الإيقاع المتساوى isorythm وهو مستمد من « ordines » التى ترجع إلى القرن الثالث عشر (أنظر ص ١٢٤) وهو فى أبسط صورة يتلخص فى استعمال نموذج مميز ثابت يستمر خلال كل أقسام القطعة دون أى تغيير ويتكون من نوتات قصيرة أو طويلة ، ويمكن فهم هذه الفكرة بسهولة إذا تذكرنا ترتيب الأوزان الشعرية فى السلام الوطنى للولايات المتحدة مثلاً ، فهو فى الحقيقة نموذج إيقاعى بالمعنى الصحيح ، فرض على اللحن كله من عبارة إلى أخرى ، وهذا هو إيقاعه 

وكان هناك كذلك نوع آخر من الإيقاع المتساوى أكثر تعقيداً عما ذكر ، فقد يكون هناك لحن يتكرر فى مقطوعات شعرية متساوية (أدرار أو مقاطع) فى حين يكون نمودجه الإيقاعى أقصر أو أطول من اللحن نفسه ، وبذلك لا يتطابق اللحن مع النمودج الإيقاعى فى كل مرة من مرات دخوله عند التكرار ، فإذا كان النمودج الإيقاعى أطول من اللحن بنوتة واحدة مثلاً فيبدأ اللحن عند تكراره أول مرة على النوتة الأخيرة للنمودج الإيقاعى الذى لم يكرر بعد ، بينما تأخذ النوتة الثانية من اللحن القيمة الزمنية للنوتة الأولى من النمودج الإيقاعى فى تكراره الأول ، ويترتب على

ذلك زحزحة الوزن الإيقاعى للحن كله بما يعادل نوتة واحدة ؛ وعند تكرار اللحن للمرة الثانية تبدأ نوته الأولى مطابقة للنوتة قبل الأخيرة للنموذج الإيقاعى ، وذلك يزحزح الوزن الإيقاعى لنوتات اللحن بما يعادل نوتتين هذه المرة ، وتظل كل مرات تكرار اللحن محتفظة بنفس تتابع النغمات ولكنها تختلف كل مرة فى القيم الزمنية لتلك النغمات ، وهذه دون نظر لا مكان إدراك ذلك حسياً .

الموسيقى « الوهمية أو المزيفة » Musica Ficta or Falsa : كانت من نتيجة الالتزامات البوليفونية من جانب ، وتزايد ضغط الموسيقى الدينية من جانب آخر ، أن تعرضت الموسيقى الكنسية ومقاماتها (الممثلة على المفاتيح البيضاء للبيانو) لتيار من التحلل . والواقع إن ما يعرف بالموسيقى الوهمية أو المزيفة ! قد ظهرت آثاره داخل الكنيسة نفسها . والمقصود بهذين الاصطلاحين هو إدخال أصوات جديدة غريبة عن مقامات الكنيسة (علامات ديز أو بيمول) — إما « لأسباب جمالية » وإما « لأسباب قهرية » وكانت بوادر ذلك التحويل لإدخال سى بيمول على المقامين الأول والخامس قبل صوت لا A (انظر ص ٧٩) .

ويرجع هذان الاصطلاحان إلى القرن الثالث عشر ، وكذلك يرجع تاريخ الاعتراف الرسمى بصوتى سى (بيمول) ومى (بيمول) وكذلك فا (ديز) ودو (ديز) إلى العصر نفسه حيث كان استعمالها إجبارياً حتى يمكن تجنب « التريتون » (وهى المسافة المحتوية على ثلاثة أبعاد كاملة ومتتابة مثل المسافة من فا إلى مى) ، ولكن رجال القرن الثالث عشر كانوا قد بدأوا يرفعون صوت الحساس وهو الدرجة السابعة السابقة للأساس (التونيك) ، وذلك تحت تأثير بوادر ظهور المقام الكبير والمقام الصغير .

أما فى القرن الرابع عشر فقد أصبحت الموسيقى « المزيفة » هى

«الموسيقى الحقيقية» بل والضرورية، كما أكد فيليب دى فيتري :
ولقد كان ذلك هو المبدأ المتحكم فى السياق الكونترابنطى والهارمونى
دون منازع، وإن لم يكن له نفس تلك القوة فيما يتصل بالحركة الميلودية،
وهذه أهم تلك القواعد :

(١) الخماسات والاوكتافات وأبعاد الثانية عشرة (١٢) الناقصة التى
قد تعترض مسار أحد الأصوات لا بد أن تحول إلى أبعاد تامة :

(٢) الثالثات التى تنتقل إلى خامسات، والسادسات التى تنتقل
إلى أوكتافات يجب أن تكون من النوع الكبير (major)؛
(٣) الثالثات التى تنكمش إلى أونيسون يجب أن تكون من النوع الصغير
(minor).

ولما كانت تلك القواعد الطبيعية البسيطة واضحة ومعروفة فى أواخر
العصور الوسطى، لذلك لم يهتم المؤلفون فى أغلب الحالات بتوضيحها
بصفة خاصة بوضع علامات ديز أو بيمول. وكثيرون من المراجعين
المحدثين لموسيقى العصور الوسطى يغفلون إضافة تلك العلامات الضرورية
لأنهم يريدون أن يحافظوا على ما يعتقدون أنه النص الأصيل، وبذلك الإهمال
يبدعون صورة ذات عتاقة رومانتيكية، ولكنها صورة خاطئة ينبغى أن يتنبه
القراء إلى قصورها.

وإن قواعد الموسيقى «الوهمية» وإن كانت تدل على إدراك هارمونى
إلا أن هناك بعض نماذج للقفلات ترجع إلى نفس العصور تنفى هذا الإدراك،
وأهم تلك العناصر المخالفة لقواعد الهارمونية ازدواج النغمة الحساسة،
فلم يكن الأوكتاف الختامى وحده هو الذى يسبقه نصف صوت، بل كانت
الدرجة الخامسة كذلك توثى عن طريق حساسها، أى نصف الصوت
المنخفض السابق لها، وبذلك كان السطران اللحنى أن يكونان معاً رابعات
متوازية صارمة، وهى طريقة تذكر بانسياب التماثل القوطية المعاصرة

والتي كان ردفاها يتقوسان إلى الداخل والخارج في حركة متوازية (انظر ص ٨٥ من كتاب المؤلف نفسه بعنوان : (Commonwealth of Art):

مراجع

- Gustave Reese : Music in the Middle Ages, New York, 1940
 Curt Sachs : World History of the Dance, 1937 (الفصل السابع)
 » » : The History of Musical Instruments, 1940
 (الفصل ١٤)
 » » : Commonwealth of Art, New York 1946
 (أنام متداخلة من سنة ١٣٠٠ - ١٤٠٠)
 » » : Rhythm and Tempo, New York, 1953 (الفصل التاسع)
 Willi Apel : French Secular Music of the Late 14th Century,
 Cambridge Mass., 1950.

الفصل الثامن

عصر دوفاي

سنة ١٤٠٠ م - ١٤٦٠ م

ظهر في بريطانيا - في الفترة الفاصلة بين القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، وبين أواسط العصور الوسطى ونهايتها الفاصلة بين عالمي ماشو Macault ودوفاي Dufay - ظهر مؤلف موسيقي وفلكي كبير هو جون دانستابل Dunstable (المتوفى في ٢٤ من ديسمبر سنة ١٤٥٣) وعلى يديه بلغت الموسيقى القوطية ذروة نهائية رفيعة . وكانت قد أسستها ومؤلفاته من نوع الموتيت والأنتيقون ، تنساب في ألحان ممتدة متأججة العاطفة ميزها طابع إنجليزي بحت تمثل في تفضيل تألف الثلاث والسادسات ، كما ميزتها تلك الهارمونيات الخافلة التي أضفت عليها كثافة ودسامة غريبة على الجو الأوروبي مثل غرابة كاتدرائيات بلاده الضخمة ، ومع ذلك فإن دنستابل لم يكن قوطياً صرفاً ، ولا بريطانيا صرفاً ، إذ تعرف في السنوات التي يحتمل أنه قضاها في فرنسا على أحدث الوسائل الفنية الأوروبية المعاصرة مثل الإيقاع الموحد isorhythm ، والألحان الثابتة (Cantus firmi) المزخرفة في الأصوات العليا ، وقد نالت الكثير من مؤلفاته شهرة في أوروبا ، ومنها الموتيت ذو الإيقاع الموحد Veni Creator Spiritus ، وأغنية « أيتها الوردة الجميلة O rosa bella .

وقد بدأ عصر النهضة - بأضيق معاني الكلمة - في مستهل القرن الخامس عشر بالنسبة للموسيقى وغيرها من الفنون ، ولكي ندرك مدى خطورة هذا العصر وعمق إحساس أهله بأن عصرأ جديداً قد طلع فجره ، يكفي

أن نرجع إلى عبارة جريئة وردت في كتاب «الفنون الكونترابنطية» Liber de arte Contrapuncti للمؤلف والموسيقى الفلمنكى يوهانس تنكتوريس Tinctoris (سنة ١٤٧٧) إذ يقول «لم تكن هناك موسيقى تستحق أن تسمع إلا في الأربعين السنة الأخيرة» .

وكلمة النهضة «Renaissance» توحى بمفهوم رجعى retrospective ، فمعناها ميلاد جديد للعصور القديمة الكلاسيكية روحاً وتكويناً ، إلا أن دراسة مؤلفات اليونان والرومان وفنونهم وآثارهم المعمارية لم تكن في حد ذاتها إلا عاملاً مساعداً في حركة كبيرة تستهدف إعادة توجيه الحياة . وقد كانت كلمة «rinascimento» توحى في الواقع بمعنى بعث الروح الإيطالية بعد قرون من التفكير «القوطى» «الهمجى» ، وكان هدفها الأكبر التحرر من أغلال العصور الوسطى ، وقد وطدت بجرأة حق المحسوس إزاء المعنوى ، وحق التجربة والحكم الشخصى إزاء السلطة والتحكم ، وبالتالي أكدت حق الفرد ضد العقليّة الجماعية .

ولما كانت هذه الثورة على روح العصور الوسطى تمثل في الوقت نفسه ثورة الإيطاليين وشعوب البحر المتوسط ضد روح الشعوب الشمالية الجرمانية والكلتية ، فقد كان مظهرها في عالم الفن انتصاراً للمثل الكلاسيكية التي تقوم على التوازن والوضوح والبساطة ودقة البناء .

وقد حدث ذلك التحول في فنون العمارة والنحت والتصوير كما حدث في الموسيقى . غير أن وضعها في الموسيقى كان غريباً نوعاً ، لأن إيطاليا ركزت اهتمامها على الفنون البصرية بمزينة وهمة ، لدرجة أنها لم تنجب موسيقياً واحداً ذا شهرة عالمية لمدة قرن ونصف قرن ، فلم يظهر فيها موسيقى عالمي فيما بين لاتدينو وبالسرينا .

وقد ملئت تلك الفجوة التاريخية بترديد مطرد في الأساندة الذين استدعوا

إلى إيطاليا من بروجونيا ومن بلاد الأراضى الواطنة حصلوا بكنائس
الأمراء في مدن إيطاليا ، مثل روما أو البندقية أو فلورنسة . وكانوا في الوقت
نفسه يلائمون بين أساليبهم القوطية الوطنية وبين ذوق عصر النهضة في إيطاليا .
وهنا تجدر ملاحظة أن أغلب المغنين في كنائس الأمراء في ذلك العصر
كانوا مؤلفين هم نشرهم ممن يتمتعون بثقافة موسيقية شاملة . وكذلك تنبغي
ملاحظة أن عدد الأعضاء الموسيقيين في تلك الكنائس كان صغيراً .
فكنيسة البابا في روما كان فيها إبان عصر البرجنديين سنة ١٤٣٦ م
مالا يزيد على تسعة مغنين ، ولكنهم زادوا قرب نهاية القرن نفسه فبلغوا
أربعة وعشرين .

وأهم أثر موسيقى أقيم في ذلك العصر هو المجموعة الضخمة المعروفة
باسم مخطوطات (كوديكسات) ترنتينو التي نشر بعضها في بعض أجزاء
كتاب "Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich" « آثار الفن
الموسيقى في النمسا » (وهي المجموعة الرسمية لأهم المؤلفات الموسيقية القديمة
في النمسا) وقد نشرت في الأجزاء السابع والثامن عشر (11i) والثاسع عشر
(19i) والسابع والعشرين (27i) والواحد والثلاثين ، والأربعين . والمجموعة
تحتوى على سبعة مجلدات خطية دونت قبل سنة ١٥٠٠ . بوقت قصير لأسقف
شغوت بالموسيقى ، وتتضمن ما يقرب من ألفي (٢٠٠٠) قطعة موسيقية
لحوالى سبعين مؤلفا من القرن الخامس عشر ، وأهم جزء فيها هو مؤلفات
جيل من الموسيقيين البرجنديين . بل من بلاده إلى إيطاليا فنحها فنه ،
وتشرب مقابل ذلك روح عصر النهضة .

له بنشوا Binchois دررفاى هما زعيمى الموسيقيين البرجنديين .
ولد جيل بنشوا حوالى سنة ١٤٠٠ في مقاطعة هينو (بيلجيكا حاليا) ،
وكان أول الأمر جنديا ولم يصبح مغنيا إلا فيما بعد حيث غنى في كنيسة الدوق

« فيليب الطيب » دوق بورجونيا ولكنه توفي خارج بلده ، في « ليل » بفرنسا .
وقليل من أعماله مؤلفات دينية وأغلبها مؤلفات باسمه لطيفة الألحان موضوعة
في الصيغ الدنيوية التقليدية مثل « الروندود » و « البالاد » والشانسون
(الأغنية) .

أما جيوم دوفاي فقد ولد حوالى سنة ١٤٠٠ على الحدود الفرنسية
الفللمنكية وبدأ حياته شماسا في كورال كاتدرائية كامبرى في شمال غرب
فرنسا ، وهى الكنيسة التى نقرأ عنها في خطاب يرجع إلى ذلك العصر أنها
فاقت سائر كنائس العالم في جمال غناء منشديها ، وتوفي سنة ١٤٧٤ وهو عضو
أكليروس تلك الكاتدرائية ، ولكنه قضى في منتصف حياته تسع سنوات
(من سنة ١٤٢٨ إلى ١٤٣٧) بالغة الأهمية عمل أثناءها مغنيا في المصلى
البابوية بروما - لكن بانقطاع لمدة عامين - وهناك لاعم بين أسلوبه الشمالى
القوطى : وبين روح النهضة الإيطالية ، فإيطاليا هى التى علمته كيف
يخفى هيكل الموسيقى مثلما علمت المعاريين البناء بدون الأكثاف والعوائق
الخارجية ، وإيطاليا هى التى ألانت خطوط ألحانه المتعرجة في « زيج -
زاج » وهى التى أظهرت له جمال الصيغ المناسبة في نعومة ووضوح ،
وجمال التآلفات الثلاثية والسادسية الهادئة الواسعة (والتآلف الثلاثى في وضعه
الأساسى يكون فيه صوت الأساس هو الأسفل ، مثل دو - مى - صول .
أما التآلف السداسى فهو الانقلاب الأول له مى - صول - دو) . وهناك
مثل جميل على ذلك هو قداسه : Se la face ai pale (ومعناه إذا كان
وجهى شاحبا) .

ولقد كانت أغلب القداسات في القرنين الخامس عشر والسادس عشر
تسمى بأسماء خاصة مأخوذة من لحن فيها - دينيا كان أو دنيويا - كان
يؤدبه صوت النينور بنغمة طويلة ممتدة تسند سائر أقسام القداس كما لو كانت
عموده الفقرى ، وفي مثل تلك الحالات يسمى « قداس اللحن الثابت

Cantus firmus Mass « أو » قداس تينور Tenor Mass »

ولكن نفهم تلك الطريقة الغربية يجب علينا أن نرجع إلى موتيت القرن الثالث عشر ، بل وإلى الأورجانوم الأقدم نفسه ، فقد بدأت بوليفونية العصور الوسطى على أساس ألحان دينية جريجوريانية من الشعائر كانت تضاف إليها أصوات غنائية مضادة تقوم بتزويقها ، وقد كانت الألحان الشعائرية — لا الأصوات الزخرفية المضادة — هي العنصر الرئيسي في البوليفونية الدينية . وهذا الازدواج الأساسى هو الذى حكم طرق الكتابة البوليفونية خلال العصور الوسطى . إلا أن الوضع تغير فكان الصوت المضاد — الكونترابنت — يغلب موسيقياً على صوت التينور ، إذ كان أكثر حيوية ومرونة وأشد تنميماً ، ومع ذلك فقد كان محتاجاً إلى الهيكل الداخلى للحن الكنسى بمئاته ورزائنه ورسوخه ، بل إنه كان بحاجة إلى سلطته التى لا تنازع ، ووجوده الذى له دلالة الروحية ، وهو الأمر الذى يستقيم مع حقيقة روح العصور الوسطى .

وقد ظل نفس الازدواج قهرياً كذلك فى القرن الخامس عشر ، وظل الأساتذة البزجنديون ، رغم تأثرهم بالهضة الإيطالية ، جزءاً من التقاليد الأرسخ للشعوب الشمالية فى العصور الوسطى ، ولكن فكرة السلطة التى لا تنازع كانت قد انتهت ولم يبق بعدها إلا وجود النحن الكنسى بدلالته الروحية الخاصة ، وكذلك متعة التلاعب بنسج « موتيقات » أى نماذج موسيقية صغيرة موجودة من قبل ولكنها تخلق خلفاً جديداً وهى بهجة المؤلف والجديد فى آن واحد ، وما يقدم هدية ما يكتسب ، وهى متعة احتفظت بها الموسيقى منذ ذلك الحين فى صيغة التنوعات Variation form .

وفى عمرة هذا الانحلال كان من الطبيعى أن تستسلم « الألحان الثابتة » Cantus firmi الدينية للألحان الدنيوية الأكثر شعبية ، أى ألحان « الأغاني

Chansons : وخاصة أن القرن الخامس عشر كان مشغولاً بالمزج بين الدنيا والدين ، فكان مؤلفوه لا يترددون في بناء قداساتهم ومقطوعاتهم من نوع الموتيت على أساس ألحان دينوية ، كما استبدل المصورون في ذلك القرن شخصية العذراء ملكة السماء التي لا يرق إليها شيء في عليائها ، بشخصية العذراء الأم الحانية على طفلها .

ومع ذلك بقيت على عهد دوفاي صيغة واحدة من صيغ القداس البوليفوني تتجنب استعمال لحن واحد مشترك في كل أقسام القداس ، وبنت كل قسم منه على لحن جريجورياني خاص به ؛ فمثلاً قسم « الكبرى » يقوم على لحن « كبرى » ، وقسم « الكريديو » يقوم على لحن « كريديو » ، وقسم « السانكتوس » على لحن « سانكتوس » ، وهكذا . وتلك الصيغة هي التي تعرف « بالقداس الكورالي Missa choralis أو « قداس الغناء الجريجورياني » .

وفي كل تلك المؤلفات البوليفونية انتهى عهد المساواة بين طبقات الأصوات المختلفة ونطاقها - وكان هذا هو المبدأ السائد في العصور الوسطى - وأخذت الأصوات تتوزع وينفصح المجال بينها حسب طبيعتها ، ما بين الغليظ والحاد ، بشكل يكاد يشبه ما هو متبع حديثاً ؛ وقد نتج عن ذلك اكتشاف آفاق جديدة في مناطق الأصوات المنخفضة لم تكن معروفة قبلاً ، ويعزو المعاصرون إلى دوفاي أنه أول من وصل بأخفض الأصوات من صوت صول كبيرة G (وهو « جاما » طبقاً لنظام جيدو) إلى صوت رى الواقع تحت المدرج في مفتاح فا :

أما صانعو الأرغن فكانوا يتبعون نظمهم الخاصة ، على الأقل بين أهل الشمال ، حيث نسمع بعد سنة ١٤٣٠ عن أنابيب أرغن طولها ثلاثون قدماً . وهذه لابد قد بلغت طبقة أخفض مما يبلغه البيانو الحديث .

أما في إيطاليا فلم نسمع عن شيء من هذا القبيل ؛ فبدلاً من مشاركة الشماليين في التطور بلوحات المفاتيح العديدة ، والدواسات ، والأزرار ، التي تعطي أصوات آلات منفردة ، وأصوات الباص الهادرة الشديدة الانخفاض ، نجد آلات الأرغن الإيطالية ما زالت تتكون من أصوات مزجية رقيقة تبرز الأوكتاف ، والأوكتاف الثاني ، والثالث ، وخامسة بأعلاه ، والأوكتاف الرابع وخامسة بأعلاه ، ثم الأوكتاف الخامس ، هكذا :

دو (كبيرة) دو (صغيرة) دو^١ صول^١ دو^٢ صول^٢ دو^٣
وكانت في بعض الأحيان لا تحتوى على أزرار للفصل بين تلك الأصوات كلها^(١) .

أما الموسيقى الغنائية فقد كانت خفيفة الطابع بشكل يدعو للدهشة ، ففى جميع المدونات الغنائية الباقية بين أيدينا حتى اليوم لم تكن هناك أصوات باص حقيقية إلا فيما يقرب من ٦ ٪ ، وكانت جميع أصوات الرجال تغنى من طبقات عالية علوا غير عادى .

وقد كانت أغلبية مؤلفات عصر بنشوا ودوفاي مكتوبة لثلاثة أصوات فقط هى : الصوت العلوى الحاد (الكانتوس) أو الدسكانتوس discantus بألحانه المنغمة ، ثم صوت التينور ، وهو الآخر لحن منغم ، وفيما بينهما كان يوجد صوت الكونترتينور ، أو كما كان يسمى اختصاراً كونترا Contra (المضاد) وهو صوت يغنى سطراً غير منغم مطلقاً في بعض الأحيان ، إذ كثيراً ما كان يقفز إلى أسفل وإلى أعلى لكي يكون تآلفات هارمونية ثلاثية مع الصوتين الخارجيين ، أى أن يقفز إلى حيث توجد

(١) أى إن العازف لا يملك إلا أن يضع يده على مفتاح نوتة ما ، فتنتطلق الأصوات المزجية كلها . أما أهل الشمال فقد صنعوا أزراراً تسمح بعزف أصوات منفردة Solo ، وبذلك يتمكن العزف من التلوين والمفارقة contrast بين الألحان . (المراجع)

النوتة الضرورية لتكوين تلك التآلفات ، وقد يهبط إلى ما تحت صوت التينور^(١) .

وكان الآلات الموسيقية دور حيوى بالنسبة لهذا الأسلوب وذلك رغم أن المؤلفين لم يهتموا بتحديداتها في تدوينهم لمؤلفاتهم ، وكانت الآلات عادة تحمل محل الصوت الغنائى العلوى (الكانتوس) أو تسابره موازية له ، وكذلك بالنسبة لصوت التينور ، أما الصوت الأوسط (الكونترا) فقد كانت الآلات مسئولة عنه مسئولة كاملة ، لأنه ، بقفزاته غير المنغمة ، لم يكن ملائماً للغناء . وكان ذوق العصر يفضل الألوان الزاهية الخلطة في الموسيقى كما كان يفضلها في التصوير . وليس بين المراجع الأدبية المعاصرة ما يدلنا على نوع الآلات المستعملة في مصاحبة الغناء ، غير أن اللوحات التي تصور مناظر موسيقية من ذلك العصر كانت ترينا آلات مختلطة تنتمى إلى فصائل متباينة ، وذلك لكى تظل أصواتها متباعدة . ومن المجموعات الشائعة الاستعمال تلك المؤلفة من آريا متوسطة الحجم وكمان ذات قوس وخمسة أوتار ، وأرغن يحمل معلقاً (بسير) على الكتف ويعزف باليد اليمنى ، بينما تقوم اليد اليسرى بتشغيل المنفاخ (انظر شكل ١٦ ص ٢٢٢ من كتاب تاريخ الآلات الموسيقية للمؤلف) .

وأما في موسيقى الرقص فقد كانت الآلات الموسيقية أكثر تآلفاً وتقارباً في أصواتها ، وذلك لأنها لم توجه لخدمة أغراض بوليفونية صميحة ، وكان العازفون يؤدون رقصات « الباص دانس » والسالتارللو والبيفا على سلاميتين أو زوج من الأوبوا - وطرمبيطة (ترومبيت) يبدو أنها كانت ذات مبسم ورقبة طويلة ينزلق بعضها داخل بعض ، مثلما يحدث في زلاقة

(١) فيما يعرف اصطلاحاً في الهارمونية والكونتراپت بعبور الأسطر اللحنية (rossing of parts) ويمكن أن يترجم هذا الاصطلاح بالتصليب وهو مسموح به في تقليده ، مكروه بل محظور في كثيره . (المراجع)

الطرمبونة وذلك ليتمكن العازف من إضافة بعض النوتات اللحنية (المصطنعة) ليزيد بها عدد الأصوات الأولية التي يمكن الحصول عليها من اشتداد النفخ (انظر لوحة ٧ وكذلك الملحق في نهاية الكتاب) .

ومما يتسق مع الاتجاهات الهارمونية القوية السائدة في عصر النهضة أن الآلات الموسيقية كثيراً ما كانت تترك الأسلوب الكونترابنطى وتستبدله بما يسمى الفوبوردون fauxbourdon أى الطنين المزيف ، أو كما يسميه الإنجليز faburden ، (ولا شك أن ذلك كان يحدث في موسيقى الرقص أيضاً) . وهذا الأسلوب عبارة عن غناء أو عزف ثالثات أو سادسات متوازية ، وهو يشبه الدسكانت الإنجليزى السائد في القرنين الثاني عشر والثالث عشر ، ولكنه يختلف عنه في وضع اللحن الرئيسى في الصوت العلوى بحيث يصاحبه الصوت الأوسط على بعد رابعة تحتية ، أما الصوت الأسفل فيصاحبه على بعد سادسة تحتية ، وأقدم الوثائق المعروفة حالياً للفوبوردون الإيطالية وترجع إلى حوالى سنة ١٤٣٠ ويبدو أنه لم يصل إلى إنجلترا إلا بعد سنة ١٤٦٠ .

وفيما عدا ذلك فإن الصيغ التقليدية للموسيقى الدنيوية لم تتغير كثيراً ، فقد ظلت « البلاد » والشانسون (الأغنية) « الرونودو » والفيرليه ، بصفة عامة على ما كانت عليه في القرنين الثالث عشر والرابع عشر .

وحق الموتيت التي كانت تستعمل أساساً في المناسبات الهامة ، دنيوية كانت أو دينية ، فقد ظلت متمسكة بمفهومها السائد في القرنين الثالث عشر والرابع عشر . وأهم موتيت رسمية ألّفها دوفاي - وربما كان ذلك يتكليف من مدينة فلورنسه سنة ١٤٣٦ - كانت تحتفظ بصوت تينور للآلات مأخوذ عن لحن ديني ، كما كان لها صوتان علويان (كانتوس) لكل منهما نص مختلف ، وإن كانا متقاربين ، أحدهما Salve flos Tuscae

والآخر Vos nunc Etrusca . غير أن دوفاي أضاف صوتاً (كونترا) .
تبعاً لأسلوب العصر ليكمل به تآلفات ثلاثية ، إنما قد وضع هذا الصوت
الثالث (المكمل لأجزاء التآلف الثلاثي) أسفل صوت التينور – لا وسطاً
بينه وبين الكانتوس – وبذلك أصبح التينور أوسط الأصوات لأخفضها ،
أى إنه اتخذ وضعه الحالي ، فهو الصوت العلوى بين صوتي الرجال .
أما موتينات دوفاي المبكرة التى ألقت قبل تأثره بالفن الإيطالى فقد
احتفظت حتى بالمبدأ القوطى فيما يختص بالإيقاع الموحد (أبزوريم) على
نهج ماشو (انظر ص ١٦٠) .

ولقد تقدم في التدوين في بداية القرن الخامس عشر ، سواء في ذلك
التدوين المحدد القياس أو التدوين الجدولى للآلات .

ويتمثل التحول الحاسم من تدوين العصور الوسطى إلى التدوين الحديث
في التحول من التدوين « الأسود » إلى التدوين « الأبيض » وقد قل استعمال
الوصلات أو العصابات (ligatures) أما العلامات الأكبر – أى الطويلة والقصيرة
(بريقى) ونصف البريقي والمينيم – وهى التى كانت سوداء قبلاً فقد أصبحت
رؤوسها تترك مفرغة (غير مسودة) ، فكان ذلك تمهيداً للروند والبلائش
في التدوين الحديث .

ولم تزل « اللونجا » في ذلك العصر تعادل الروند الحديثة ، والبريقي تعادل
البلائش ، ونصف البريقي تعادل النوار .

وقد مرت مائة عام على ما يبدو أنه المحاولة الأولى ، في إنجلترا ، لتدوين
جدولى لآلة ذات لوحة مفاتيح (انظر ص ١٥٤) ظهرت بعدها في ألمانيا
طريقة مشابهة سنة ١٤٣٢ وظلت تستعمل هناك حتى عام ١٦٢٤ ، ولم تكن
قد اندثرت تماماً في عصر يوحنا سباستيان باخ ، حتى إنه هو نفسه كان
يستخدمها أحياناً .

وكان ذلك التدوين الجدولى المسمى بالتدوين الألمانى يتكون من حروف أبجدية للنوتات مثل A.B.C. الخ ، وفوقها رموز إيقاعية مأخوذة عن بعض أشكال التدوين المحدد القياس مثل الشرطة الرأسية الدالة على « نصف البريق » والشرطة ذات الراية الواحدة وهى علامة « المينيم » أما ذات الرايتين فهى علامة « نصف المينيم » ، وذات الرايات الثلاث ، فهى علامة ربع المينيم (فوزة fusa) . أما النوتات المرفوعة (الديز) فكان يكتب بنهاية الحرف الدال عليها ذيل يشبه الأنشودة هو نفس الاختصار الشائع فى كتابة العصور الوسطى لحرفى (is) وهى نهاية كثيرة الاستعمال فى الكلمات اللاتينية ، وقد كانت الاصطلاحات الألمانية ، وما زالت ، تسمى الأصوات المرفوعة نصف درجة cis (دوديز) ، dis (رى ديز) ، fis (فاديز) ، gis (صول ديز) ، ais (لاديز) .

وقد ظهر فى ألمانيا سنة ١٤٤٨ تدوين جدولى له أهمية خاصة ، لأنه أول تدوين يحتوى على الخطوط الرأسية التى تحدد المازورات ، والتى لم يعم استعمالها إلا فى القرن السابع عشر . وبعد ذلك بأربعة أعوام كتب كونراد باومان Paumann أشهر تدوين جدولى للأرغن بعنوان Fundamentum organisandi وهى مجموعة منظمة من الدراسات الكونترابنتية (أورجانات) تعازى الأرغن .

الآلات الموسيقية اهتمت بلاد الشمال بالآلات ذات لوحات المفاتيح اهتمما كبيرا لم تنعكس آثاره فى التدوين الجدولى لها فقط ، بل وفى الصور الزيتية والرسومات المنقولة عن حفر الخشب ، ولوحات الحفر البارز وغيرها من الأعمال الفنية ، كما أكدته كذلك الاهتمام البالغ بتصميم تلك الآلات وصنعها . وأقوى شاهد على ذلك الرسالة المصورة المحفوظة فى دار الكتب القومية

باريس ، وهى التى وضعها الفلمنكى هنرى أرناوط Arnaut حوالى سنة ١٤٤٠ وقد صورت وطبعت منها أخيراً نسخ طبق الأصل .

ويبدو أن أغلب آلات الكلافيكورد والفرجينال فى ذلك العصر لم تكن تحتوى إلا على ثلاثة أنصاف أصوات فى الأوكتاف هى : سى بيمول وهى النوتة المتغيرة فى مقامى رى (D) فا (F) (انظر ص ٨٠ una nota super la) وفاديز وهى صوت الحساس فى مقام صول (G) فى طريقه إلى المقام الكبير (ماجور) ، ثم دوديز وهى صوت الحساس فى مقام رى (D) فى طريقه إلى المقام الصغير (مينور) ، وعلى النقيض من ذلك نجد عدداً كبيراً من آلات الأرغن يصنع بلوحة المفاتيح الكاملة المعروفة اليوم .

والدليل على ذلك أرغن القديسة سيسيليا كما يظهر فى صورة فان آيك المشهورة (تربتيك المذبح) بمدينة جنت Ghent (انظر شكل ١٦ ص ٢٧٢ من كتاب المؤلف عن تاريخ الآلات الموسيقية) .

وسواء أكانت لوحات المفاتيح كاملة أم لا فإن المفاتيح أو الأصابع السوداء - التى لم تكند تستعمل غالباً إلا كنوتات متغيرة أو أصوات الحساس - كانت تضبط على نغمة تربطها بالأصوات المجاورة لها مباشرة قرابة مقبولة ، وليس بالأصوات الأخرى . فقد كانت تلك المفاتيح السوداء تعتبر مجرد أدوات تكميلية ليس لها أهمية الأصوات الأصلية وهو ما يوحى به اسمها المألوف Semitonia ، وحجمها الأصغر ، وكذلك وضعها فى المؤخرة . وحتى المفاتيح البيضاء نفسها لم تكن تخضع لأى قاعدة عامة فى طريقة ضبط أصواتها . -

ويجاء بنا أن نذكر - فى معرض الحديث عن الآلات - أن أوروبا الغربية عرفت للمرة الأولى سنة ١٤٥٧ الطبول الكبيرة وهى التبانى (أو الطنبال) - حيث كان يدقها فرسان راكبون فى حاشية بعثة سياسية.

بولندية ، وقد أثرت في المستمعين إلى حد أنها أصبحت فيما بعد جزءاً من الآلات الغربية تصاحب أبواق الأمراء^(١) ولكن يبدو أنها لم تكن موضع إعجاب الجميع ، فقد قال عنها سباستيان فردونج Virdung في « كتاب الموسيقى مترجمة للألمان » Musica getutscht سنة ١٥١١ « إن تلك البراميل الضخمة المدوية تضايق الناس المسنين الطيبين والمرضى والصالح في صوامعهم يقرأون ويتعبدون . وفي ظني أن إبليس الاعمى هو الذي سواها وصنعها » .

(١) يبدو أن الممالك بمصر قد نقلوا عن بلادهم الأصلية عادة تكريم الأمراء بضرب الطبل ، وكان الملوك أول ما يرقى في درجات القيادة يعرف بأمر عشرة ، وبعدها بأمر طبلخانة . - أو طبلخانة - وهو الأمير الذي كان من حقه أن تغزف ببابه فرقة من الطبول ، وتسمى الطبلخانة ، وبعده أمير مائة . الخ . (المراجع)

مراجع

Gustave Reese, Music in the Middle Ages, New York, 1940.
Music in the Renaissance, New York, 1954.

Curt Sachs, World History of the Dance, New York, 1937,

الفصل السابع .

The History of Musical Instruments, New York 1940 : Chapter 15.

The Commonwealth of Art, New York, 1946 : Cross Section 1430.

الفصلين العاشر والحادي عشر .

Rhythm and Tempo, New York, 1953 :

Charles van den Borren, Guillaume Dufay, Bruxelles, 1926,

Instruments de Musique du XVe Siècle. Les Traités D'Henri-
Arnaut de Zwolle et de divers Anonymes, ed. Le Cerf et
Labande, Paris, 1932.

الفصل التاسع

عصر أوكيجيم

١٤٦٠ - ١٥٠٠

اعترض قانون المد والجزر^(١) - الذى يتمثل فى الانقلابات الجمالية من عصر لآخر (وهو ما وضعه المؤلف فى كتابه The common wealth of Art) - اعترض التيارات الكلاسيكية لعصر النهضة حوالى سنة ١٤٦٠ إذ رجعت الفنون مرة ثانية إلى الولوع بالطرافة والسرعة ، واهتمت بالإحساس والحركة ، ورجعت الموسيقى هى الأخرى معها نتيجة للانقلابات التى تحل بالحركات الفنية من عصر لآخر - حسبما أوضحه المؤلف فى كتابه وما عرفه هناك بقانون « المد والجزر » - وحدث تحول كبير عن التيارات الكلاسيكية فى عصر النهضة وارتدت الفنون إلى الولع بالطرافة والعجلة وتوكيد الإحساس والاهتمام بالحركة .

ولم يشارك المؤلفون البرجنديون ، ممن كان فى يدهم القياد قبل سنة ١٤٦٠ فى تلك الرجعة بل جاء أبطالها الجدد من بلاد إلى الشمال من بورجونيا وهى البلاد الواطئة أى الفلاندر (بلاد الفلمنك) وهولندا .

وكان زعيم الفلمنكيين والهولنديين يوحنا أوكيجيم Johannes Ockeghem (وأحيانا كان اسمه يكتب هكذا Okeghem) وقد ولد حوالى سنة ١٤٣٠ فى المدينة الفلمنكية التى أخذ عنها اسمه ، وعمل وهو صبي فى كورال كاتدرائية أنفرس عامى ١٤٤٣ ، ١٤٤٤ ، ودرس على جيوم دوفاي

(١) لاندري ١٠ : قانون المد والجزر هذا فى علم الجبال . وما أسهل أن توضع القوانين جرانافا فى هذه الحالة . (المراجع)

وربما كان ذلك في كامبرى . وبعد ١٤٥٣ قضى جل سنى حياته في فرنسا حيث كان رئيس منشدى الملك وتوفى « أمير الموسيقيين » ، كما جاء في نعيه ، عام ١٤٩٥ بمدينة تور على نهر اللوار .

ولقد برع أوكيجيم في تأليف القداسات والموتيت والكانون (الإبتاع) و« الشانسون » (الأغاني الفرنسية) ، وهو أول من لحن مرأى إرميا تلحيناً بوليفونيا (سنة ١٤٧٤) . ومهما يكن من جمال مقطوعات أوكيجيم الدنيوية الصغيرة إلا أن أعظم أعماله هى المؤلفات الدينية الكبرى التى نبذ فيها عبارات البرجنديين الموسيقية القصيرة ، وقفلاتهم المحددة التى تعقب كل بضع مازورات ، أما هو فكان أسلوبه انسيايا بوليفونيا حقيقيا يتدفق بلا توقف .

وأعظم موسيقار معاصر لأوكيجيم هو أوبريخت الهولندى وسط جمع الفلمنك . وقد عاش يعقوب أوبريخت حياة الموسيقى النيدرلاندى المعتادة في عصر النهضة ، إذ غنى وقاد الفرق في كبريات كنائس بلده ، والتحق بإحدى الكنائس الأميرية في إيطاليا ، ثم عاد إلى بلاده . غير أن الفصل الأخير في حياته لم يكن عاديا ؛ فبعد أن خدم دوق هرقل من أسطة بمدينة فيرارا عاد إلى موطنه في أوترخت حيث تتلمذ عليه إيرازموس ، فيلسوف الإنسانيات الشهير ، كما أسندت إليه مناصب رئيسية في كامبرى وبروج Bruges وأنقرس ، ولكنه بعد ثلاثين عاماً من رحلته الأولى إلى إيطاليا لم يستطع أن يقاوم دعوة ثانية ، فعاد إلى بلاط أسطة بفيرارا حيث لقي حتفه في الطاعون الذى اجتاحتها بعد ذلك بعام واحد سنة ١٥٠٥ .

ومن بين أعمال أوبريخت عدد من القداسات والموتيت والتراتيل hymns والشانسون ، وقد أحيا في أحد قداساته — وهو المسمى طبقاً للحنه الثابت Sub tuum praesidium — أحيا أسلوب الموتيت القوطى العتيق فكانت الأصوات الستة تغنى بثلاثة نصوص مختلفة في آن واحد (وهو ما صنعه المؤلف الألماني آدم التولداوى في العصر نفسه) .

لكن أغلب مؤلفات أوبريخت تدل على تغلب المفهوم الهارموني (الرأسي) الحديث على المفهوم الكونترابنطي (الأفقي) القديم . وأقوى تعبير عن تلك الغلبة هو « القفلة » أو التآلفات الاختتامية التي ظهرت في أعمال أوكيجيم وأوبريخت للمرة الأولى في صورتها المعروفة اليوم ، إذ كان الأساتذة السابقون - بتفكيرهم الكونترابنطي - يمهّدون لتآلف الأوكتاف الختامي (مثل دو^١ - دو^٢ مثلاً) بسادسة كبيرة (رى^١ - سى^١) بحيث ينتهي كل من الصوتين الخارجيين بحركة نحو مسافة ثانية - فالصوت العلوى يعلو من سى^١ إلى دو^١، والصوت السفلى ينخفض من رى^١ إلى دو^١ . ومنذ نهاية القرن الخامس عشر استبدلت تلك الطريقة بالتفلة الهارمونية الصحيحة عن طريق الدرجة الخامسة ، (وهذه تسمى قفلة حقيقية authentic مثل سى^١ / صول^١ < دو^٢ / دو^١) أو عن طريق الدرجة الرابعة (وهذه تسمى بلاجالية) مثل لا^١ / فا^١ < دو^٢ / دو^١) .

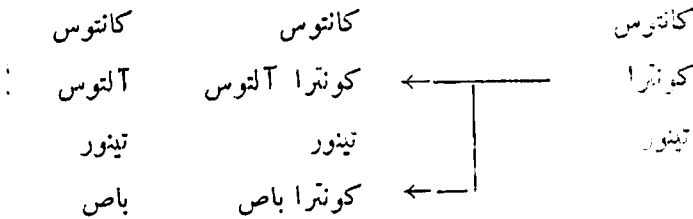
وكان أوبريخت مشغولاً بالقوة والكثافة الهارمونية فكان يعطى لتفلاته تآلفات ثلاثية كاملة في النهاية بدلاً من قفلات العصور الوسطى ذات الخماسات والأوكتافات الحاوية .

وقد كان أوبريخت طويل النفس في ألحانه المليئة بالحياة ، أما التكوينات القصيرة المرتبة ذات الحدود الواضحة ، التي ميزت مؤلفات البرجشتيين من قبله فقد طرحت جانباً ، وكذلك اختفى صفاء موسيقاهم وهدوؤها بالبسم الرقيق إذ كانت ألحان أوكيجيم وأوبريخت القوية الجياشة الماطفة تنتشر في موجات طويلة دافقة ، وبلغت الأصوات عندهم - ارتفاعاً وانخفاضاً - مناطق لم تكن تعرف من قبل وكان نسيجهما الموسيقي محبوكاً ومحكما .

أما أسلوب الغناء الثلاثي القديم (بصوته العلوى الكانتوس والأوسط

الكونترا (أو الخفيض التينور) فلم يكن محل إجماع حتى على عهد دوفاي ، وأهميل أمره في سبريج على اعتبار أنه أسلوب فارغ وفاتر وأصبحت القاعدة هي الكتابة الحديثة لأربعة أصوات ، بل إن بعض المؤلفات الاستثنائية قد مضت إلى أبعد من ذلك : فهناك قداس لحنه هنرى فينك Finck لأحد عشر صوتا ، وكتب الفلمنكى أنطون برومبل Brumel الذى كان يعمل فى إيطاليا « موتيت » لاثني عشر صوتا . كما كتب چوسكان دى پريه des Prés « موتيت » لأربعة وعشرين صوتا ، وألف أوكيجيم نفسه قطعة « كانون » ضخمة لعدد من الأصوات لا يقل عن ستة وثلاثين .

وقد كان التحول من الكتابة ذات الثلاثة الأصوات إلى الكتابة ذات الأربعة الأصوات أمراً هاماً ، لا من وجهة نظر الهارمونية والكونترابنط فحسب ، بل وبالنسبة للاصطلاحات أيضاً ، إذ قسم صوت الكونتراتينور إلى قسمين لكى يسد فراغ الصوت الرابع الجديد ، فأصبح أحد هذين القسمين يعرف باسم كونترا التوس (Contra altus) أى صوت الكونترا العالى (كونترالتو) ، وكان يمتد تقريباً فيما بين صوتى الكانتوس (العالى) والتينور ، أما القسم الثانى فأصبح كونترا باصوص Conra Bassus أى صوت الكونترا الخفيض (كونتراباص) وكان نطاقه بصفة عامة أخفض من صوت التينور ، وهذا رسم إيضاحى للأصوات :



وفى ذلك الوقت بدأت كلمة تينور تتحول عن معناها الأصلى وهو

« لحن ثابت ممتد » وتتخذ بالتدريج معنى جديداً فأصبحت تدل على نطاق صوتي خاص ، ولون معين من الأصوات الغنائية للرجال . ومع ذلك فما زلنا نجد تلك التسمية حتى عام ١٥٥٧ في الكنيسة الإمبراطورية في بروكسل حيث كانت ما زالت تسمى مغنيها الرجال الستة : كونترا الطور hault contres ، و tailles أو تينور ، و bassecontres كونترا باص ، وبذلك احتفظت بصفة « كونترا » لصوتى الأطلو والباص . وفي العام التالي سنة ١٥٥٨ وضح تسارلينو Zarlino بالتفصيل ، كيف كان بعض الناس يسمون الصوت الذى يعلو التينور : كونترا تينور ، وبعضهم يسميه : كونترا الطور contralto والبعض الآخر يسميه الطور alto . وقد احتفظ الفرنسيون لعدة قرون بكلمة hautecontre ترجمة لكلمة آلتوس — وما زالوا هم والإيطاليون والإسبان حتى اليوم يسمون صوت الأطلو الإنسانى كونترا الطور ، أما الإنجليز فقد تمسكوا طويلا بالتسمية الأقدم لصوت الأطلو وهى كونترا تينور .

أما « اللحن الثابت » (كانتوس فيرموس) نفسه فلم يبطل استعماله إطلاقاً بل كان يظهر فى صوت الكانتوس العلوى كما كان يؤديه صوت التينور ، وكثيراً ما كان اللحن الثابت يؤخذ ببساطة — كما كانت الحال فيما مضى — من الموسيقى الدينية ، بل ومن أغان غرامية مثل الشانسون chansons كأغنية « الحلوة قاعدة » (la belle se siet) أو « إدينى بوسه » Baisez moi . ولأسباب غير معروفة استعملت أغنية « الرجل المسلح » L'homme armé أكثر من ثلاثين مرة نصوت التينور فى قداسات فرنسية وألمانية ونيديرلاندية واسبانية وإيطالية ، وذلك فى خلال قرنين منذ عصر بونوا Busnois إلى عصر كاريسيى Carissimi وحتى بالسترينا اشترك هو الآخر فى هذا .

وإلى جانب « قداسات اللحن الثابت » تلك التى كان صوت التينور فيها لحنأ أجنبياً ، نجد فى ذلك العصر ما يسمى « ميسا پاروديا » أو « قداساً

«مستعار اللحن» وكذلك قداسات مبتكرة حرة . أما «الميساباروديا» أو القداس المستعار فكان يأخذ لحن أغنية شانسون أو موتيت كاملا غير منقوص ، أو كان يأخذ منه بعض الأجزاء وينأوبها في حرية وتصرف مع أجزاء أخرى مبتكرة ، ولم يكن يكفي بمجرد اللحن المأخوذ بل كان يأخذ كذلك النسيج البوليفوني كله للأغنية أو الموتيت . والصيغة الثالثة في ذلك العصر للقداس هي القداس الحر التأليف ، وتكون مادته كلها - في ألقانها ونسجها - من ابتكار المؤلف نفسه . وهاك ملخص تلك الأنواع :

قداس التينور وفيه يكون « اللحن الثابت » خارجياً .

القداس المستعار اللحن (الباروديا) : ويحتوى على ألقان وأنسجة بوليفونية خارجية .

قداس حر وهو مبتكر في كل أجزائه .

قداس الغناء الجريجوريانى (وقد ذكر قبلا) وكان يستمد مادته اللحنية من الأقسام المناظرة في الشعائر الجريجوريانية .

وقد تحولت الموتيت نفسها إلى المثل الفنية الجديدة الخاصة بنهاية القرن الخامس عشر ، فلم تكتف بأن تركت جانبا النصوص العديدة واللغات الخلية والموضوعات الدنيوية ، بل إنها قضت على الفروق بين الأجزاء الغنائية المختلفة ، شأنها في ذلك شأن سائر المؤلفات البوليفونية وأصبحت الأصوات أو الأسطر اللحنية المختلفة تتقارب وتتساوى تدريجيا في أهميتها واحتفظ اللحن الثابت بمركزه بعض الوقت .

ولذلك تعريف ذلك النوع الجديد من الموتيت : مؤلف بوليفونى كورالى لأربعة أصوات أو سطور لحنية أو أكثر تكون كلمات النص فيه لائنية منقولة عن التوراة :

وقد وضعت الموتيت يدها على إصحاح من التوراة لم يمض من قبل

وأضفت عليه أسلوبها ، وذلك هو الإصحاح الذى يقص عذاب المسيح وآلامه فى الأسبوع الأخير من حياته على الأرض ، أو ما يعرف بالباسيون Passion ، وبذلك حل هذا الباسيون البوليفونى محل التلاوة الجريجورانية المجردة لآلام المسيح وموته ، وهى التى كانت تنلى فى درس أسبوع الفصح . وأقدم نماذج الباسيون البوليفونية التى وردت فى مخطوطات إيطالية وإنجليزية بين عامى سنة ١٤٨٠ ، سنة ١٤٩٠ مجهولة المؤلف ، ولكننا نجد - حوالى سنة ١٥٠٠ اسم مؤلف مقترنا بعمل من ذلك النوع ، إذ يعزى إلى يعقوب أوبريخت أنه لحن « آلام المسيح » على النسخة اللاتينية للإنجيل متى ، لأربعة أصوات بأسلوب الموتيت المؤلفون دون تمييز بين رواية الإنجيل أو كلمات المسيح أو نداءات الناس .

استطاعت ألمانيا أنه تقدم للموسيقى - وللمرة الأولى فى العصور المتأخرة - فنانا قديرا هو هنرى فينك Finck ولد سنة ١٤٤٥ فى كراكوفا عاصمة بولنده ودرس بها ، وليس لدينا معلومات وفيرة عن شبابه فيما عدا أنه عمل ، وبلغ الأوج والشهرة ، فى بلاطات بولندا ، وفورتمبرج وسالزبورج ، وعندما قارب الثمانين دخل سنة ١٥٢٤ ديرا فى فيينا وفيه توفى سنة ١٥٢٧ . وتدل أعماله القليلة التى بقيت على الأيام على أسلوبين مختلفين بعض الشيء ، فهناك عدد من الأغانى البوليفونية التى يبرز فيها اللحن وأهارمونية وهذه مرتبطة بكتب الأغانى (Liederbücher) الألمانية المبكرة . أما مؤلفات الموتيت البوليفونية التى كتبها على « لحن ثابت » فهى تساير أحدث أسلوب فلمنكى .

والنموزج الرائع للبوليفونية الفلمنكية المكتوبة بالأسلوب الذى يسميه ابن أخيه وناسر مؤلفاته هرمان فينك « الأسلوب القديم الجاف hard » - هو كورال الفصح Christ ist erstanden « لقد قام المسيح » وفيه

تتخرج أربعة أصوات بأسلوب قوطى حول لحن « سكونسة الفصح المتين »
الذى وضعه فييو وهو المسمى Victimae paschalis laudes

ويبدو من المجموعات الهامة التى كتبت حوالى سنة ١٤٦٠ (وهى
Ológauer و Lôchamer ، وكتاب أغاني ميونخ Münchner Liederbuch)
أن « الليد » أو الأغنية كانت محوراهاهم الموسيقى الألمانية . ويحتوى
الكتابان الأخيران منها بالإضافة إلى مجموعات الأغاني ، على عدد من
الحنان الرقص ذات العناوين الغريبة مثل Der Rattenschwanz (ذيل الفأر)
و(ذنب الفلاح) Der Bauernschwanz ، وتنفخ غرابة تلك التسميات إذا
عرفنا أن كلمة Schwanz لم يكن لها نفس المعنى الحديث وهو « ذيل »
بل كانت مشتقة من الفعل القديم Swansen أى (يتأرجح أو يقفز) وعلى
هذا فعنى تلك الأسماء ببساطة هو رقصة الفأر ورقصة الفلاح .

ونظهر أهمية الغناء كذلك - واو فى صور وصنع أخرى - فى الفن
الخاص بالمياستر زنجير (أساطين الغناء) الألمان .

لله المايستر زنجير (أى أساطين الغناء ، أو على الأصح « أسطوانات
الحرف والغناء ») رمزاً للتحويل السريع للحياة الروحية من الفروسية المنحلة
إلى أرباب الحرف فى المدن والعواصم ، فقد مات الميئى زنجير أوزفالد فون
فولكنشتاين سنة ١٤٤٥ وبعد ذلك بسنوات قليلة كان ميخائيل بهاييم
Behaim السوابى (من شوابيا بألمانيا - ولد سنة ١٤١٦ وقتل سنة ١٤٧٤)
يمثل الانتقال من النبلاء المغنين إلى الأهالى (أى البرجوازية) المغنين ، مع
أنه لم يكن يعد من طبقة أصحاب الحرف المستقرين القاعدين .

وبالرغم من تغير الظروف والملابسات فإن المايستر زنجير لم يخلقوا
أسلوبا جديدا تماما ، فهم ليسوا رواداً ولا هم ثوار .

وفضلهم الحقيقى هو أنهم أنقلوا فناً أشرف عوده على الجفاف وذلك
بنقله إلى تربة أخرى بعثت فيه الحياة ومنحته ازدهارا ثانياً استمر خلال

قرن ونصف من الزمان ، وقد استطاعت شخصية عظيمة مثل شخصية صانع الأحذية هانس زاكس من نورمبرج (١٤٩٤ - ١٥٧٦) وبطل أوبرا فاجنر - أن تسمو بفن المايستر زنجير إلى مستوى أرفع وربما كان ذلك بتأثير أحداث سياسية وتأثير حركة الإصلاح الديني ، ومع ذلك فإن أعمال زاكس نفسها لتدل على المجال المحدود لموسيقى هؤلاء الأسطوانات الذين لم يثقوا بالخيال الحر القادر على الابتكار ، واكتفوا بالترقيع مادام ينطبق عن قواعدهم الضيقة في التأليف الموسيقي ، وكان كل خروج على تلك القواعد يسجل بلا رحمة بطباشير العريف Merker الذي كان عليه - أثناء الاجتماعات الأسبوعية الغنائية للأساطين في إحدى الكنائس - واجب السهر على سلامة قواعدهم تلك بغض النظر عن الجلال أو القوة والخيال .

ويصف أحد المؤرخين المعاصرين اجتماعاتهم بقوله : عندما يجلس المغني في الكرسي الخاص به وينتظر قليلا ، فإذا بأول العرفان يناديه قائلا : ابدأ ! فيبدأ المغني وعندما ينتهي من دور (ستانزا) ينتظر إلى أن ينادى عليه العريف مرة ثانية « استمر ! » وبعد أن ينتهي المغني يقوم من مقعده ويترك مكانه لمغن آخر . والعرفان هم عادة الأربعة الذين يتولون رئاسة الجماعة أو النقابة ويجلسون في جوسق خاص مغطى بالستائر وأمامهم منضدة ومنبر ضخم وتوجد أمام أكبرهم سنا نسخة الكتاب المقدس في ترجمة لوثر ، فيفتحه على الصفحة التي أخذ منها النص الذي يغنيه المغني ويرقب الأداء بدقة ليتأكد من مطابقتها للقصة ولكلمات لوثر . ويجلس العريف الثاني في مقابلة الأول ، وعليه هو أن يراقب مطابقة الأغنية للقوانين الموضوعية في التدوين الجداولي ، فإذا اكتشف خطأ دون على المنبر الغرامة التي توقع ، أما العريف الثالث فيكتب القوافي ويسجل أي خطأ فيها ، ويهتم الرابع باللحن وما إذا كان صحيحا في صيغته وهل تتطابق مقاطعه وخواتيمه تمام المطابقة ؟ .

وكانت الستانزا (الدور) تتألف من مقطعين متماثلين ومن خاتمة أي

تتألف أجزاءها بهذا الترتيب : أ ب . وهكذا نرى أن مبدأ تركيب أو صياغة غناء المايستر زنجر أخذ بحذافيره دون أى تعديل عن فن المينى زنجر . وكان المقطع الأول يغنى بصوت معتدل الشدة (مزوفورتى — Mezzoforte) والثانى يغنى بصوت لين Piano ، والثالث (الخاتمة) بقوة forte .

ونحن نسمع للمرة الأولى فى بداية عهد المايستر زنجر — عن جمعيات إيطالية للحفلات الموسيقية ، مستقلة عن الكنائس والقصور ، فى سنة ١٤٨٢ أنشئت فى بولونيا أكاديمية ، وفى سنة ١٤٨٤ أنشئت أخرى فى ميلانو ، غير أننا لا نعرف بالتحديد حقيقة طبيعتهما .

دفل الاتجاه إلى الانخفاض بصوت الباص — وهو الاتجاه الذى بدأه دوفاي بداية متواضعة — مرحلة حاسمة فى نهاية القرن الخامس عشر ، إذ نجد بعض المدونات من عصر أوكيجيم تمتد انخفاضاً إلى أقصى ما يمكن أن تؤديه الأصوات حتى وصل الباص فى إحداها إلى صوت دو ، واتضح الاتجاه نفسه كذلك فى آلات جديدة تنخفض منطقة أصوات الباص فيها كثيراً عن ذى قبل . ويذكر موسيقيون إسبان سنة ١٤٩٣ فى دهشة أنهم رأوا فى إيطاليا بعض آلات الثبول التى يبلغ طول الواحد منها قامه الإنسان — ومن الواضح أنهم يقصدون الكونتراباص — وقد صور مصور إيطالى هو ماتيو دى چيوفانى ، المتوفى سنة ١٤٩٥ ، أول آلة طربوبون فى صورتها الحديثة إلا باختلاف بسيط ، إذ كان صوانها أقل اتساعاً (ومن هنا كان صوت الآلة أنسب لجو الموسيقى المنزلية) — وتوجد تلك الصورة بالناشيونال جالارى بلندن (انظر كذلك لوحة ١٥) وبعد ذلك بوقت قصير بدأت تظهر كتب صغيرة متخصصة لكل آلة موسيقية على حدة ، وأخذت تزايد بعد عام ١٥٠٠ وتسجل تلك الكتب وجود عائلات بأكملها من آلات النفخ والآلات الوترية ذات القوس ، ومن آلات الفلوت والسلاميات والرباب والثبول وتتألف كل عائلة منها من ثلاثة أو أربعة أحجام متعادلة المتدرج كالآتى : سوبرانو ، والطو ، وتينور ، وباص .

وكذلك كان لابد لآلات لوحات المفاتيح من أن تنسج كثيراً إلى أسفل ، غير أن ذلك التوسع كان يتطلب نفقات متزايدة في صناعتها وخاصة بالنسبة للأرغن حيث كانت إضافة أى مفتاح لأرغن واحد تعنى إضافة عدد بل صف من الأنابيب (انظر ص ٩٠) بما يتبع ذلك من تجهيزتها المتعددة ، وبخاصة أن أنابيب الأصوات المنخفضة أكبر حجماً وأعلى ثمناً ، ومن هنا كان البائعون والمشترون حريصين على ألا يضاف من الأنابيب إلا ما هو ضرورى جداً مع حذف أنصاف الأصوات Semitonia التى لا ينتظر استعمالها في منطقة أصوات الباص (المنخفضة) مثل دوديز وري ديز وفا ديز وصول ديز ، حيث إنها لم تكن تستعمل إلا كأصوات حساسة في سياق اللحن فقط .

وقد نتج عن هذا الحذف أن طبق ما يسمى بترتيب « الديوان القصير » Short octave على الجزء الأسفل من لوحة مفاتيح الأرغن ، ولكن مع الاحتفاظ بالترتيب المألوف للأصابع السوداء والبيضاء حتى يبدو للناظر أن النوتات تسير في الانخفاض بانتظام تام حتى صوت مى الكبيرة ، ولكن الواقع أن مفاتيح أنصاف الأصوات كانت تعزف أصواتاً أخرى غير تلك التى يدل عليها موضعها وهذا هو الترتيب المألوف عندئذ .



وفيه كان مفتاح مى الكبيرة (E) يصدر فعلاً صوت C ، ومفتاح فا ديز يصدر صوت رى (D) ، وصول ديز صوت مى (E) أما باقى المفاتيح فتعزف الأصوات فى تتابعها المألوف هكذا فا ، صول ، لا ، سى b ، سى q . ومع أن الآلات الوترية ذات لوحات المفاتيح لم تتأثر بمشكلة غلاء تكاليف الأنابيب الإضافية ، إلا أنها سارت على نفس ترتيب المفاتيح (الأوكتاف القصير) وذلك لأنها كانت تشترك في صناعتها وعازفها

وموسيقاها مع الأرغن . ولم يعمم التقسيم الكروماتى على الأوكتاف إلا بعد .
فى الأرغن إلا فى القرن الثامن عشر .

ولقد ظل التباين بين الشمال والجنوب باقياً فى الأرغن نفسه ، فما زال
الأرغن المزجى الإيطالى ذو اللوحة الواحدة للمفاتيح مستعملاً . وقليلون من
صانعى الأرغن هم الذين قبلوا إدخال زر يقلد صوت القلوت المنفرد .
وإن كان قليل التباين مع الأصوات المزجية . أما بلاد الشمال فقد طوّرت
الأرغن القوطى الملون بأزراره التى تتحكم فى أصوات منفردة متباينة .
وبلوحات مفاتيحه العديدة الملائمة لعزف الموسيقى الكونترابنطية . وقد
أضاف صانعوه شيئاً جديداً هو «الرَّيش» reeds ، وهى عبارة عن أطقم
من الأنابيب المعدنية الحادة المزودة بريش معدنية لا تختلف كثيراً عن
ريش الكلارنيت والساكسوفون .

وقد اخترعت لوحة المفاتيح ذات الدواسات Pedal Keyboard قبل
ذلك بوقت قصير (انظر ص ١٥٣) وأصبح لها أهميتها ، فهى تتولى أداء
أحد الأصوات مما يزيد الإمكانات الكونترابنطية للأرغن ، وإن تدوين
الأرغن الجدولى الألمانى الذى يرجع إلى سنة ١٤٤٨ والمشار إليه فى الفصل
السابق ليدل على استعمال دواسة مزدوجة double pedal يعزف بها أى
واحدة من القدمين صوتاً (أى سطرأً لحنيًا) خاصاً به ، بدلاً من اشتراك
القدمين فى التعاون على أداء سطر لحنى واحد (بل ويذكر شليك Schlick :
فى كتابه « مرآة صانع الأرغن Spiegel der Orgelmacher » سنة ١٥١١
عزفاً من ثلاثة أسطر لحنية بواسطة الدواسات) .

ومن الملامح اللافتة فى الأرغن كذلك « الرعاش » الذى ظهر لأول
مرة فى أرغن Hagenau فى الألزاس سنة ١٤٩١ وهو عبارة عن
تركيبية تحدث ذبذبات حانية بطيئة فينقطع الصوت بطريقة مرتعشة عند
توصيل تلك التركيبية بأحد أزرار الأرغن ، ومن هذا نرى أنه حتى الأرغن
الحامد ذاته قد تقبل الاتجاهات العاطفية السائدة فى ذلك العصر .

وتتضح أهمية تلك التغيرات إذا ما عرفنا أن الاهتمام بعزف آلة الأرغن أخذ يتزايد خلال الجزء الأخير من القرن الخامس عشر في الكنائس وفي الموسيقى المنزلية كما يبدو من المجموعات العديدة من موسيقى الأرغن التي صدرت في ذلك الوقت والتي نذكر منها مثلاً كتاب بوكسهايم للأرغن ويرجع إلى حوالي سنة ١٤٧٠ .

تعديل السلم Temperament : وما يتفق مع الأهمية المتزايدة للأرغن أن فرانكينو جافوري Gafori ذكر في كتابه Practica musicae سنة ١٤٩٦ أول تعديل كامل للوحات مفاتيح الأرغن وذلك بتصغير حجم الخماسات .

وبعد ذلك بقليل وصف آرنولد شليك - في كتابه «مرآة صانع الأرغن» سنة ١٥١١ - تلك الطريقة في التعديل التي يبدو أنها كانت قد شاعت حينئذ ، وهي تقوم على أساس من بدايات العصور الوسطى (انظر ص ١٣٨) فإن طريقة التعديل المسماة « بالصوت المتوسط Mean-tone temperament » كانت الثالثة فيها حسب الطريقة التقسيمية تساوى نسبة ٥ : ٤ أو ٣٨٦ سنتا (انظر ص ٢٦) ، وهذه كانت تقسم بدورها إلى صوتين متعادلين متوسطين . والواقع أنها كانت حلاً وسطاً - بين الطريقة التقسيمية والطريقة الدائرية بسلسلة خامساتها - يسهل ضبط لوحة المفاتيح .

وتفصيل هذا الحل الوسط كالآتي : سلسلة الخماسات تعطى ثلاثة تزيد على ثلاثة الطريقة التقسيمية بمقدار كوما ديديديمية أو ٢٢ سنتا ، فإذا أنقصنا ما يوازي ربع تلك الكوما ، أو ٥١ سنت ، من الخماسات الأربعة التي توصلنا إلى صوت الثالثة ، فإننا نحصل على خامسات وأوكتافات مرضية وكذلك ثالثات تقسيمية قيمتها ٣٨٦ سنتا (وذلك دون تضحية كبيرة لأن هذا الفرق لا تكاد الأذن تحسه) .

دو ١/٢ ٦٩٦ صول ١/٢ ٦٩٦ رى ١/٢ ٦٩٦ لا ١/٢ ٦٩٦ مى

والمسافة من دو إلى مى (كما هو موضح أعلاه) هى ٢٧٨٦ سنتا ، ولكن صوت مى هذا أعلى من اللازم بأوكتافين لأنه فى الحقيقة يأتى من أوكتافين + ثالثة ، وعلى ذلك فعلينا أن نطرح عدد السنتات المساوية للأوكتافين وهو ٢٤٠٠ من الرقم السابق ، وبذلك نصل إلى ٣٨٦ وهو عدد سنتات الثالثة الحقيقية :

وقد كان التعديل طبقاً لطريقة « البعد المتوسط » Mean-tone حلاً ممتازاً سواء من الناحية الميلودية أو الهارمونية متى اقتصر الأمر على استعمال المفاتيح البيضاء ، غير أنه لم ينجح بالنسبة للمفاتيح السوداء ، فالثبوت الواقعة بين صوتى صول (G) ، لا (A) مثلاً قد تكون إما صول ديز وإما لا ييمول ، فإذا كانت صول ديز فإنها تقع أعلى من دو (C) بمقدار الثلثين كبيرتين أى دو - مى - مى - صول ديز ، أى ٣٨٦ + ٣٨٦ = ٧٧٢ سنتا . أما إذا كانت لا ييمول فإنها تقع أسفل هذه الدو بمقدار ثلاثة كبيرة أو ١٢٠٠ - ٣٨٦ = ٨١٤ سنتاً ، وعلى هذا يبلغ الفرق بين الصوتين صول ديز ولا ييمول ٤٢ سنتا وهو يعادل ربع صوت تقريباً .

ولم يحل تلك المشكلات حلاً حاسماً إلا « التعديل المتساوى » وهو ما سيرد وصفه تفصيلاً فى الفصل الخامس عشر .

اعتمدت الموسيقى الآلية إلى حد كبير على الارتجال . وأهم أمثلة ذلك موسيقى الرقص ، فالقطع التى تصاحب أهم رقصات البلاط - وهى رقصة الباص دانس basse danse أو bassa danza تتألف من مدرج موسيقى واحد عليه نوتات قصيرة « بريفى » متجانسة ومدونة لمفتاح التينور ، كما أنها متألدة من بداية القطعة إلى نهايتها ، ومثل ذلك الهيكل من النوتات

المرصوفة التي لا حياة فيها لا يمكن أن يمثل حقيقة الموسيقى التي كانت تصاحب الرقص ، وما يزيد الأمر صعوبة أن الصور المعاصرة لحفلات الأمراء الراقصة ترينا فرقاً مؤلفة من ثلاث آلات : سلاميتين Shawms أو آلاتي أوبوا حادتين ، وطرمبيطة ذات زلاقة Slide لا تختلف كثيراً عن الطرومبون (انظر لوحة ٧) ومن المرجح أن آلة الطرومبيطة — وهي أخفض الآلات الثلاث (تينور) — كانت تعزف تلك النوتات المدونة على مفتاح التينور ، ولكن لا بد أنها كانت تجعل منها المادة الخام للحن فيه حياة ، كان على العازف أن يجارى به التكوينات المتغيرة لخطوات كل رقصة على حدة .

أما السلاميتان فيحتمل أنهما كانتا ترتجلان صوتين يوازيان التينور الأعلى — بطريقة الدسكانت الإنجليزية أو غيرها — أو كانتا ترتجلان صوت كونترابنط بما يسمى alla mente (من الذاكرة) أى دون تدوين .

وما يجدر ذكره أن اللوحات المعاصرة التي تصور عزفاً موسيقياً كانت تبين المغنين وهم مسكونون بالنوتة ، أما العازفون فكانوا يعزفون فيها بدون نوتة .

الزمن والسرعة Time and Tempo : ابتعد التدوين بسرعة متزايدة عن ملامح تدوين العصور الوسطى المحدود تحديداً غير أكيد .

وقد ظلت الطويلة (اللونجا) تعادل الروند عندنا ، والقصيرة (البريقي) تعادل البلانث ونصف القصيرة (سيمبيريف) النوار .

ويبدو أن فرانكينو جافورى كان أول من بيّن سنة ١٤٩٦ أن نصف القصيرة تعادل في سرعتها نبض رجل هادئ النفس ، أى ما يعبر عنه طبقة لمتروتوم ملتر 80 — 60 MM (أى ٦٠ ٨٠ دقة في الدقيقة) ٥

وقد يكون من المفيد أن نراجع ما سبق وهذا شكل يوضح القيم الزمنية للنوتات المحدودة توضيحاً تقريبياً على أساس سرعة النوار من ٦٠ إلى ٨٠ دقة في الدقيقة :

٩	□	◊	♩	♪	♫
♩	♩				
♩	♩	♩			
♩	♩	♩	♩	♩	
♩	♩	♩	♩	♩	
♩	♩	♩	♩	♩	

حوالى ١٢٢٥

حوالى ١٢٥٠

القرنان الرابع عشر والخامس عشر

القرن السادس عشر

القرن السابع عشر

وكثيراً ما يجد القارئ نفسه متحيراً أمام بعض الطبوعات التي تنشر الموسيقى بطيئة بطوفاً مبالغاً فيه بحيث يتعذر على القارئ فهمه . وهناك حالتان تفسران هذا :

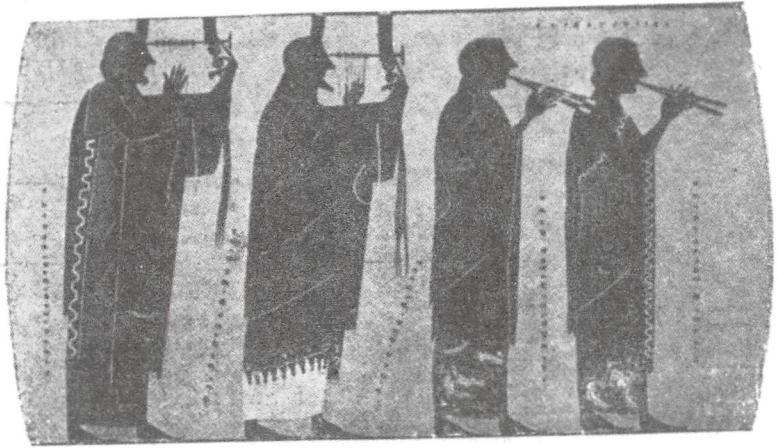
١ - أحياناً يجد الناشر أن أشكال رموز التدوين المحدود القياس القديم لا تزال على حالها في التدوين الحديث فيحتفظ بها إبقاء على الهيئة الأصلية بقدر الإمكان .

والناشر الذى يفعل هذا يجهل حقيقة هامة ، وهى أن القيم الزمنية لتلك الرموز قد تغيرت تغيراً ملحوظاً . فالقصيرة ، البريقي ، في القرن الثالث عشر تشبه في شكلها الروند المزدوجة في عصرنا ، ولكن سرعتها مضاعفة عنها ست عشرة مرة ، فهى لم تكن تماثل الروند المزدوجة عندنا ، بل تماثل الكروش . فالناشر عندما يحتفظ بالشكل نفسه لعلامة البريقي يكون قد ضحى المفهوم الموسيقى السمعى في سبيل الشكل المرئى الخالى من المعنى .

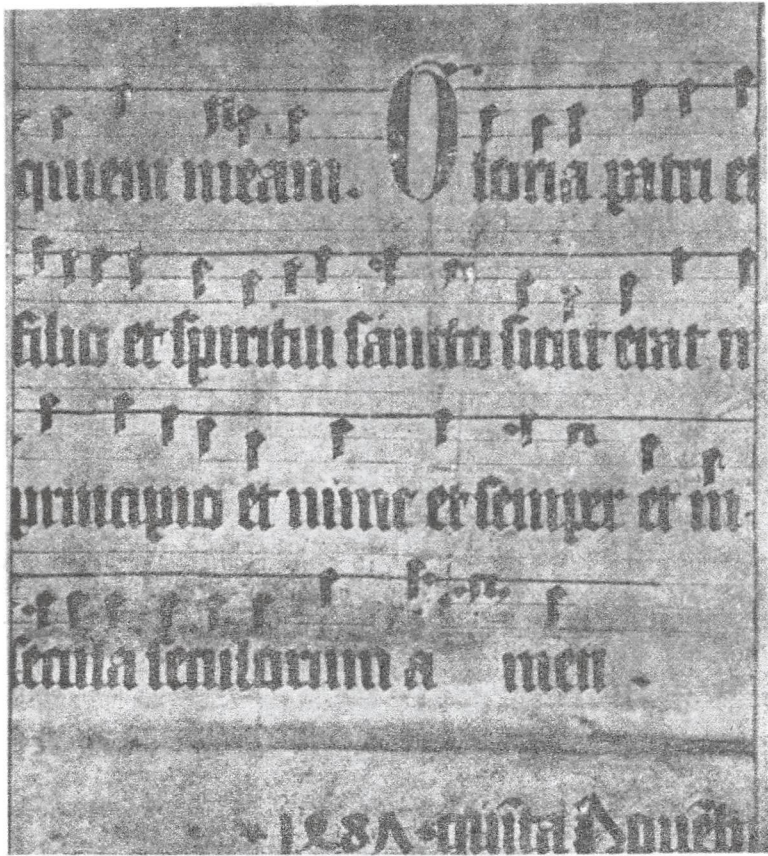
٢ - وهناك ناشرون كثيرون على وعى بهذا التشويه ، ولذلك يتخلون عن أشكال الرموز القديمة ، ولكنهم لا يجرؤون على المضي في طريق واحد



راقص إغريقي ومعه مصنفات ، من رسم على إناء محفوظ بكامبريدج .

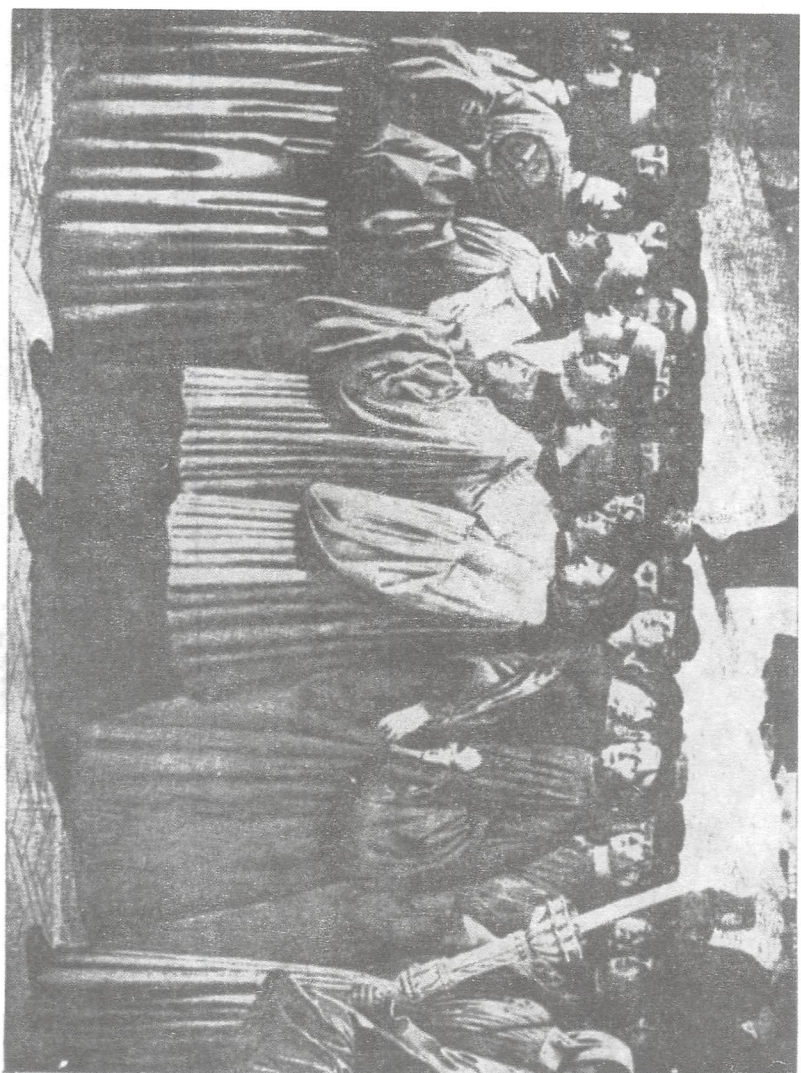


عازفان على القيثارة وعازفان بالمزامير المزدوجة في موكب إغريقي
من رسم على إناء محفوظ ببرلين .



ترتيل « جلوريا باتري » مدون بالتدوين القوطي للتراثيل البسيطة وترجع إلى ١٤٨٧
 مأخوذ عن مخطوط بمكتبة نيويورك العامة .

لوحة (٥)



• صورة مصلاة (كاملة) القديس مرقس في البندقيّة حوالي سنة ١٤٩٦ هـ عن لوحة المصوّر جيوفاني بليتي .



فرقة موسيقى الرقصات المأخوذة عن « دنيج بنو حنا الممندان » لما ارتق سيز بنجر و ترجع إلى عام ١٥٠٠ تقريباً

لوحة (٧)



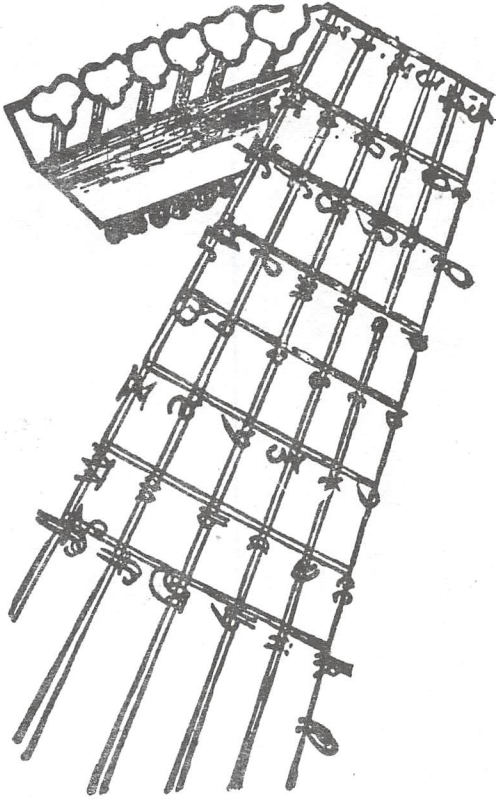
التديسة سيـليا ، لوحة الفنان رافائيل عام ١٥١٥ تقريبا .
« المتحف الأهلـى ببولونيا »

لوحة (٨)



ملك يعزف العود ، من لوحة السيدة العذراء (مادونا) لفيثوري .
كارباتشيو . حوالى سنة ١٥١٠ « البندقية »

لوحة (٩)



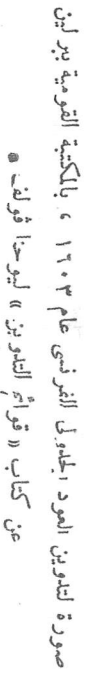
رقبة عود ، عليها رموز التدوين الجدولي الألماني ، عن كتاب
« الموسيقى للقارئ الألماني » لسيباستيان فيردونج ١٥١١ .

لوحة (١٠)

Musica getütscht

De Nachtreuzer.

intyldde



(۱۱) مؤلف

Esta penana es a n
porcio de tres sem
bucos cōp. rua por
los fmlas dla pava
la passada y todos
os bucos q ballas
reys solos valgan
igora vii compas.

See que agora se sigue es el otavo quaderno de musica para cantar y
tañer que en la tabla del presente libro os dice q ballariades. En el que
ballareys villancicos y tonadas en castellano y en portugues; y en gra
llano las cifras coloradas es la voz que se ha de cantar pomeys prime
ro el villanco: assi como esta en la vibuela; y sabido bñ de tañer; seguitreys las cifras
coloradas mirando q cuerdas dela vibuela tocan y aquella cantareys.

تدوين العود الجدولى الإسباني : عن كتاب « الأستاذ » (المايسترو)
للموسيقى الأسباني « لويس ميلان » فلنسية سنة ١٥٣٦ .



ثلاث سيدات يمزغن مقطوعة شازفون عن لوحة الفنان فرنسي ترجع إلى سنة ١٥٣٠ تقريباً
« محفوظة بمتحف هاراخ بشيننا »

لوحة (١٣)



سيدة تعزف « الكلافيكورد » للفنان فيرمين . « عن متحف هامبورج »

لوحة (١٤)



ثلاثة من عازفي الطرومبيت . صورة مأخوذة عن مجموعة
« راقصي الأفراح » لآلد جريفر . عام ١٥٣٨

لوحة (١٥)



صورة فرانسكرى ماريا فيرانسينى (١٦٨٥ - ١٧٥٠)
التي رسمها له فرانسكرى فرديناندى ريشتر

لوحة (١٦)

متسق فيتخذون موقفاً وسطاً حين يتمصون ، كارهين ، قيمة الطويلة (اللونجا) ويجعلونها نصف قصيرة (سيميريتي) أى روند ، وهو منطق غير سليم لأن قيمتها الحقيقية بتدويننا إنما هى نوار فقط ، وبذلك لا ينجح مثل هؤلاء الناشرين لا فى حفظ الصورة ولا المعنى :

والطريقة الوحيدة المقبولة هى تحويل تلك النوتات بما يتفق ومعناها مع العناية بمتطلبات الدرس العلمى ، وذلك بإيضاح بسيط فى بداية القطعة يبين القيمة الأصلية وما يعادلها فى التدوين الحديث مثال $\square = \text{♩}$

وما دامت تلك الطريقة للأسف غير متبعة ؛ فالقارئ يضطر إلى أن يحول بنفسه ما لم ينجح الناشر فى تحويله .

أما إلى أى حد خضعت العلامات الإيقاعية عند القدماء أنفسهم لمفهوم وحدة إجبارية بتقييدون بها فى سرعة الأداء - مثل النوار العادية عندنا على اعتبار أنها مقياس الخطوة الطبيعية فى المشى - فهذا يظهر من انتشار استعمال ما يسمى tactus .

وكلمة تاكتوس هى الاسم الرسمى الذى ظل يطلق لبضعة قرون على العد المنتظم شبه المترونومى لسرعة الأداء tempo ، كما يعده قائد الفرقة بإشارات يده الرتبية إلى أعلى وأسفل ، وما زالت الكلمة تعيش حتى اليوم فى الاصطلاحات الألمانية : Takt Schlagen وكلمة taktieren وهما تعبران عن دق الزمن (عد وحدات المازورة) :

وحوالى سنة ١٥٠٠ كان التاكتوس الطبيعى يساوى علامة القصيرة (بريثي) وكل واحدة من إشارتيه الاثنتين تساوى نصف قصيرة (سيميريفيس) وتجمة هذا باصطلاحاتنا الحديثة نوار عدها بإشارة لأسفل ونوار بإشارة لأعلى ، وحيث إن جافورى قد ساوى ضربة نبض رجل.

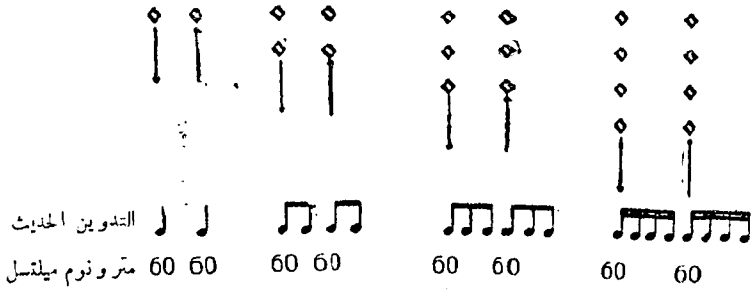
هادئ التنفس بعلامة « نصف القصيرة » فعلى هذا لا بد وأن « التاكتوس » كان يساوى زمن $\frac{1}{2}$ سريع (الليجرو) بسرعة 80 - 60 M M أى بسرعة ٦٠ إلى ٨٠ دقة مترونوم فى الدقيقة .

ومن المؤكد أن الأمر لم يقتصر على تمبو واحد (سرعة الأداء) ثابت غير أن الاختلافات فى السرعة كانت بعيدة جداً عن التحكيمات الشخصية كما فى الأداء الموسيقى الحديث عندنا : حيث يمكن للنوار أن تتخذ أى سرعة ابتداء من البطيء جداً - آداجيو مولتو *adagio molto* ، إلى شديد السرعة برستيسيمو *Prestissimo* ، ولكن أى اختلاف فى السرعة عن المؤلف - وهو الزمن الصحيح *tempo giusto* كما كان يسمى فى عصر هايدن - كان يشتق من المقياس السائد (Standard) عن طريق مضاعفة دقيقة للوحدة الزمنية ، وكانت هذه المضاعفة تتحقق بما يسمى النسب *proportions* كما بأتى :

النسبة المزدوجة *proportio dupla* : ومعناها ضعف التبو ، أى إن الضربة الواحدة (beat) تساوى اثنين من نصف القصيرة (سيمبيريثس) لا واحدة .

النسبة الثلاثية *proportio tripla* : ومعناها ضعف التبو أو السرعة ثلاث مرات . وعلى ذلك تساوى الضربة الواحدة ثلاثة « من نصف القصيرة » .

النسبة الرباعية *proportio quadrupla* : ومعناها ضعف السرعة أربع مرات ، وعلى ذلك تساوى الضربة الواحدة أربعة « من نصف القصيرة » .



وكان ميزان الزمن الذى يدون فى بداية قطعة موسيقية أو بداية قسم منها يدل على النسبة بكسر حسابى هكذا :

$\frac{1}{2}$ أو $\frac{2}{4}$ ، $\frac{1}{3}$ أو $\frac{3}{4}$ ، $\frac{1}{4}$ أو $\frac{4}{4}$ ، وهذا شئ آخر لا يصح الخلط بينه وبين الزمن الحديث المكون من (٢ روند) أو ثلاثة أو أربعة فى المازورة ، وهو يختلف كذلك عن العلامات الأقدم وهى الخاصة بالطريقة التامة (مودوس برفكتوس *modus perfectus*) والطريقة غير التامة أو الناقصة *modus imperfectus* ولكن يدل بسط الكسر فى هذه الطريقة على مجرد عدد الوحدات الزمنية التى يجب أن تأخذ زمن الوحدة الأصلية فقط .

وكثيراً ما كانت « النسبة المزدوجة » - وهى تنفرد بهذا الوضع - تستغنى عن الرمز العددي (الكسر) وكانت تستخدم بدلاً منه شرطة رأسية تمر فى وسط نصف الدائرة المشابهة لحرف C والذى كان يستعمل للدلالة على الإيقاع الرباعى الطبيعى ، وما زالت تلك العلامة مستعملة اليوم للدلالة على تغيير معين فى التنبؤ (السرعة) هو الذى يعبر عنه بنفس الاسم القديم المتصل بالتدوين المحدود وهو زمن « آلابرىق *alla breve* » ، ومعناه عزف القطعة بضعف السرعة الطبيعية ، أى إن الضربة الواحدة تستغرق بلاش بدلاً من أن تأخذ نوار كالمعتاد طبقاً للزمن العادى المسمى « *alla semibreve* » .

أما كسر $\frac{3}{2}$ عندما يدون في بداية قطعة أو قسم ، فكان له وضع أكثر تعقيدا من السابق ، فهنا أيضاً لم يكن هذا الميزان يدل على وجود ثلاثة بلانشات في المازورة كما هو الشأن في عصور أحدث في الموسيقى ، ولكن كان المقصود به ضغط ثلاث نوتات في الزمن المخصص لاثنتين ، أو بعبارة أخرى كانت السرعة في تلك الحالة تزيد بمقدار النصف ، وكان لهذه الزيادة في سرعة وقراءة الزمن الثلاثي اسم خاص *proportio sesquialtera* وهو اسم مركب معناه نسبة بسطها ٢ - ومقامها يزيد عليه بواحد ، أى ثلاثة .

وعند الألمان رقصة سريعة نوعا اسمها « *Nach Tanz* » كانوا يسمونها *Proporz* ، وهى تسمية تفسرها تلك النسبة ، وقد كانت تلك الرقصة الختامية عادة تستخدم نفس اللحن الهادئ للرقصة الأولى *Vortanz* ، ولكن في نسبة $\frac{3}{4}$ أى كانت وحدات لحنها ثلاثية (تريولية) بدلا من الوحدات الثنائية في لحن الرقصة الأولى .

وتحديراً للقارئ نذكر أن الألمان كانوا يسمون الرقصة الختامية في القرن السابع عشر « *tripla* » ، ولذلك كان ميزانها (٣) ، ولكن كان المقصود بذلك الميزان هو النسبة القديمة *sesquialtera* التى كان اسمها قد اندثر كما اندثرت نفس فكرة النسب . إذ أصبحت بلا معنى في عصر التهبو الحر .

أما عن شكل النوتات نفسها فإن الرؤوس التى كانت يوما مربعة أصبحت في كثير من الأحيان مثلثة ، وأحيانا بيضاوية ، وذيوها التى كانت قبلا تكتب دائما متجهة إلى أعلى أيا ما كان موضعها ، أصبحت تكتب إلى أسفل عندما تكون النوتات مكتوبة على الخطوط الثلاثة العليا في المدرج وذلك لكيلا تلمس ذيوها خطوط المدرج في السطر السابق .

طباعة الموسيقى : منذ بدأت الموسيقى تستفيد من اختراع الطباعة زاد الاهتمام بالوضوح والبساطة في تدوينها .

وفي السنوات الأولى للطباعة كانت الكتب النظرية وأوائل المطبوعات الشعائرية تترك فراغا للنماذج الموسيقية لتتألف بكتابتها باليد ، وفي الستينيات من القرن الخامس عشر أخذ بعض الطبابعين يجيب مطالب القراء جزئيا بطبع خطوط المدرج الحمراء ، وبذلك يبقى إضافة النوتات عليها فقط .

وأولى محاولات طباعة الموسيقى كانت في مطابع إيطالية حيث طبع كتاب القداس Missal (المحتوى على صلوات للعام كله) سنة ١٤٧٦ ، وكانت تتبع فيها طريقة معقدة من الطباعة المزدوجة ؛ إذ كانت خطوط المدرج تطبع أولا ثم تعالج مرة ثانية لإضافة النوتات إليها وهي طريقة كانت تسمح باستعمال لوني الأحمر والأسود في طبع النوتات ، وهو ما كان يستعمل غالبا في ذلك الوقت وقد بلغت هذه الطريقة حد الكمال بسرعة كبيرة حتى إنها بلغت ذروتها بعد ربع قرن بالضبط ، في المجموعة الشهيرة المسماة Odhecaton أى « الأغاني المائة » ، وهي مجموعة جميلة تتضمن ٩٦ قطعة من القطع المحبوبة في ذلك الوقت طبعها الناشر أوتافيانو دى بتروتشى Petrucci في البندقية سنة ١٥٠١

ولقد كانت رجعة إلى الوراء - بعد المحاولات الأولى في الطباعة بالطريقة المزدوجة - أن يدخل طباع إيطالي سنة ١٤٨٧ طريقة للطباعة على دفعة واحدة من كتل خشبية تخفر فيها الصفحة كاملة (كليشية) بالطريقة نفسها المتبعة في طبع الكتب المصورة قديما ، ولما كان حفر الخشب لا يعرف الدقة ، فإن نتائج الطبع به كانت أقل في مستواها بشكل ملحوظ من طريقة الطباعة المزدوجة .

وكانت الطريقة المتبعة في القطع البوليفونية هي نفس كراسة الكورال القديم : حيث كانت تدون الأصوات كتابة باليد ، أو تطبع متقابلة على صفتين متعاقبتين (verso & recto وجه وظهر)^(١) من المجلد الضخم وتوضع على منبر أمام الكورس . أما طريقة المدونة بمعناها الحديث حيث تكتب فيها الأصوات الواحد تحت الآخر بالضبط ، فهو ما لم يكن موضع تفكير بعد .

ولقد كانت البندقية موطن الطباعة والنشر الموسيقى ، وكان أساطينها في هذا أوتافيو سكوتو Scotto ابتداء من سنة ١٤٨١ وأوتافيانو دى بروتشي الذي حصل على « امتياز في طبع الموسيقى » سنة ١٤٩٨ .

وعن طريق الطباعة الموسيقية ودور النشر الموسيقى دخلت الموسيقى مرحلة جديدة تماما من مراحل تطورها ، إذ لم تعد تعتمد على بضع نسخ خطية مرهونة بالمصادفة ، وبذلك أمكن للموسيقى أن تتخطى حواجز المكان والزمان وتتغلب على الحواجز الاقتصادية والاجتماعية .

(١) يقصد المؤلف هنا أن الأصوات تكتب على صفتين متقابلتين من المجلد الضخم : من اليسار إلى اليمين بدءاً بظهر الورقة ، ثم انتقلا إلى وجه الورقة التالية . فتكون كتابة الأسطر اللحنية على صفحة ٢ من ورقة ثم على صفحة ٣ من الورقة التالية . (المراجع)

مراجع

- Gustave Reese, Music in the Renaissance, New York, 1954.
Curt Sachs, World History of the Dance, New York, 1937.
The History of Music Instruments, New York, 1940.
The Commonwealth of Art, New York, 1946.
Rhythm and Tempo, New York, 1953.
Otto J. Gombosi, Jacob Obrecht, Leipzig, 1925.
Otto Kinkeldey, "Music and Music Printing in Incunabula,"
Reprint from the Papers of the Bibliographical Society of
America, Vol. XXVI, 1932.

الفصل العاشر

عصر چوسكان

١٥٣٠ - ١٥٠٠

كان لعصر النهضة المتأخر أيضا «رحلتان» : الأولى بين ١٥٠٠ و ١٥٣٠ على وجه التقريب ، والأخرى من ١٥٣٠ إلى ١٥٦٥ ؛ وكما كانت الحال أيضاً في مطلع عصر النهضة كانت المرحلة الأولى هادئة متحفظة ، والثانية مضطربة درامية متحررة : وقد سارت الموسيقى في الأولى ، وهي موضوع هذا الفصل ، في طريق رافائيل - طريق الدقة والوضوح في البناء ، والرزانة الوقور ، والانفعال المتزن ، فقد ولت أيام أوكيجيم بتدفقها الذي لا يعرف حداً ، وأذعنت الموسيقى كلّية لقوانين البساطة والنظام . وقد كان أعلام هذا العصر چوسكان دى پريه Josquin des Prés وهنرى إسحاق (إيزاك) .

واسم چوسكان دى پريه يعكس حب مواطنيه له أكثر مما يعكس احترامهم إيّاه . فهو النطق الفرنسى لاسم التديل القلمنكى يوسكين Joskin المعادل لاسم «جو» في الولايات المتحدة . أما اسمه الثانى - وهو الذى كثيراً ما يكتب خطأ هكذا Prés - فعناه البرارى أو المراعى ، مثل الاسم الثانى لمواطنه الذى يكبره سنّاً المصور روجير فان درفايدن . ومع ذلك فقد كان چوسكان نفسه يفضل الهجاء القديم لاسمه وهو : Préz .

ولا بد أن هذا الفنان قد ولد في هينو Hainaut ببلجيكا حوالى ١٤٥٠ . وأصبح تلميذ جان أوكيجيم في باريس ، ثم قضى ثلاثين عاماً على الأقل في كنائس إيطالية في ميلانو وروما وفي مودينا وفيرارا وذلك باستثناء فترة إقامته في كامبريه Cambrai بين ١٢٩٥ و ١٤٩٩ ، ثم عاش

مرة أخرى في باريس ومات وهو رئيس (provost) إكاتدرائية كونديه Condé في وطنه الأصلي في ٢٧ من أغسطس ١٥٢١ عقب وفاة رافائيل بأشهر معدودة .

وتضم أعماله بعض الأغاني chansons باللغة الفرنسية ، ولكن أغلبها مزامير psalms وموتيتات motets وقداصات ، ومن أشهرها تلك المسماة : Ave maris stella Pange Lingua Hercules (هرقل) .

والعمل الأخير غريب جدا في تكوينه الميلودي ، واللحن الأساسي ليس وليد أى تصور إبداعى ، أو إلهام ، أو حتى اعتبارات فنية تتعلق بالمرونة الكونترابنتية ، وإنما هو « soggetto cavato » أى « موضوع مستخلص » يتوصل إليه بعملية بسيطة ، آلية في مظهرها — تلخص في أن يحل مكان كل مقطع في اسم هرقل دوق فيرارا — الذى كان جوسكان يعمل عنده — النوتة (أو إحدى النوتتين) التى يشترك اسمها مع هذا المقطع في نفس الحرف المتحرك .

Her—	cu—	les	dux	Fer	ra—	ri—	e
re	ut	re	ut	re	fa	mi	re
رى	دو	رى	دو	رى	فا	مى	رى

وقد سار چوسكان على نفس هذا المبدأ بالضبط فى مؤلفه البوليفونى الغريب للآلات النحاسية Vive le roy أى « يعيش الملك » الذى تتحوّل الحروف المتحركة في « لحنه الثابت cantus firmus (u=v) i u e e o i » إلى هذه النوتات ut mi ut re re sol mi

أى دو مى دو رى رى صول مى :

لم تكن روح التصرف التى سادت في العصور الوسطى القوطية قد اختفت بعد ، فالمضمون الباطن المستتر كان لا يزال يفضل الجمال السطحي الحسى ،

حتى ولو جاء هذا التماسك الروحي العظيم الشأن عن طريق مجرد مظهر سطحي حسي رغم ما في ذلك من التناقض .

ونحن لا نعلم - وقد لا نعلم أبدا - إلى أى مدى انحل هذا الأسلوب القوطى فى ذهن جوسكان حتى أصبح لعبة للتسلية ، ومهما يكن فإن هذا الفنان كان قد استولى على روح العصور الوسطى فى كل ما عدا ذلك . فقد كان معاصروه يكرمونه « كأمير الموسيقى » واعتبره جيلان على الأقل من الأجيال التالية له « أباً محبوباً » لهم ، وكان فى سنى نضجه الفنى يعتبر الممثل الأكبر لآخر عصر النهضة جنبا إلى جنب مع برامانتى Bramante وليوناردو ورافائيل . وقد أقام جوسكان سدا أمام سيل النشرة الإلهية الذى عرفناه فى أسلوب أوكيجيم ، وصاغ ألحانه الهادئة من الانسياب الطيعى للكلمات . وكما فعل دوفاي من قبل فقد كان يحلو له هو أيضا أن يصوغ سلاسل من التآلفات الثامة الهادئة ، كما صاغ أفكاره فى قوالب شفافة متناسقة التكوين Symmetrical . وكثيرا ما كان يكرر عبارة من الصوتين العلويين فى الصوتين السفليين بقصد تأكيد هذا التناسق ، وفى هذا نوع من السبق إلى طريقة الأداء التجاوبى بين مجموعتى كورس ، وهى التى صارت فيما بعد من أحب الوسائل الفنية فى عصر الباروك .

والواقع أنه فى حين كان البورجنديون والفلمنك المبكرون المتأثرون بأفكار العصور الوسطى ، يخصصون لكل واحد من الأصوات المكونة للمصنف مهمة مختلفة مثل أداء « اللحن الثابت cantus firmus » فى صوت أو أداء كونترا بيط حر فى صوت آخر ، أو ملء الشاغر فى أجزاء الهارمونية ، نجد فناني الأراضي المنخفضة بدأوا يجانسون بين هذه الأصوات جميعاً بوحى من روح التوازن التى سادت عصر النهضة ، وتوسعوا فى ذلك حتى أصبحت الأصوات جميعا شركاء متساوين فى الحقوق والواجبات .

وقد بلغت عملية التجانس هذه في آخر القرن الخامس عشر حدًا أصبحت معه الأصوات تأخذ في الظهور بأسلوب الفوجة في مداخل متتابعة بنفس اللحن الاستهلالي في كل واحد من أقسام المصنف ، ولو أنها كانت حرة في الاستمرار فيها بعد كل صوت في طريقه الخاص .

وينسب هوجوريمان Hugo Riemann هذا الأسلوب المستحدث في نسج الأصوات بالأسلوب المفوّج fugato إلى أوكيجيم . ولكن الجليل الحاضر من المؤرخين يميل إلى نسبة الفضل فيه إلى چوسكان . وقد اشتق ريمان لهذا الأسلوب تسمية خاصة Durchimitierender Stil وترجمته الحرفية : « محاكاة مستمرة » وليس له مرادف دقيق في اللغة الإنجليزية (أو العربية) .

وأسلوب المحاكاة هذا هو في حد ذاته جزء من تجديد أكبر — بل هو في الواقع أعظم التجديدات أهمية — تجديد حدث في مفهوم البوليفونية ويمكن أن يعتبر بحق الحد الفاصل بين العصور الوسطى وما تلاها من عصور في الموسيقى . فبينما كان أساتذة الكونترا بيط في العصور الوسطى يؤلفون السطور اللحنية المكونة للمصنف ، الواحد تلو الآخر — فيكتبون أولاً لحن التينور tenor ، ثم لحن الصوت العالي الكانتوس ، ثم أخيراً لحن الكونترا أو الصوت الوسيط contra — دون ما إدراك لوحدة تماسكة محسوسة ، نرى جيل سنة ١٥٠٠ وقد بدأ بخلق مؤلفات بوليفونية بالمعنى الحديث ، أى على أن كل قطعة منها متكاملة ، تعتبر الأصوات المكونة لها عناصر ليس لها معنى مستقل أو حياة خاصة بها . وقد ظهرت أول دلائل هذا في كتابات بييترو آرون Pietro Aron في مؤلفه عن قوانين الهارمونية De Institutione Harmonica عام ١٥١٦ ، Thoscanelló de la Musica عام ١٥٢٣ . فبعد أن وصف الطريقة القديمة في الكتابة المتتابعة للأصوات ، قال إن المؤلفين ابتداء من چوسكان وأوبرخت Obrecht وإيزاك Isaac وأجر كولا Agricoia

أفصاعدا ، كانوا يفكرون في جميع الأصوات المكونة للقطعة معا . ولكنه أضاف : « ولكن ذلك أمر شاق للغاية ويحتاج إلى دراية ومراعاة طويلتين » .

وتحت تأثير هذا المثل الأعلى الجديد في التوازن ، وكذلك تحت تأثير الموقف الصارم الذى ساد منذ مطلع القرن الجديد ، حدث عزوف — على الأقل من حيث المبدأ — عن الطريقة القديمة المرححة الزاخرة بالألوان في المزج بين الأصوات والآلات في نفس المؤلف ، وحل محلها دافع إلى الكتابة البوليفونية الصوتية البحت *a capella* ، تؤدىها الأصوات البشرية الخالصة دون أى مصاحبة أخرى . وهكذا نجد هذا العصر وقد أحسن بعض ما أحسن به القديس أكليما نص السكندري منذ نيف وثلاثة عشر قرنا حين قال : « نحن بحاجة إلى آلة واحدة هى كلمة العبادة الهادئة ، لا إلى صنوج أو طبول أو زمر أو نفير » .

وقد خلف رافائيل المصور الأول لذلك العصر رمزا مصورا لهذا التحول لا ينسى في لوحته « القديسة سيسليا » بمتحف بولونيا (انظر لوحة ٨) فيها آلات فلأوته ومثلث وكاسات وطبول مبعثرة على الأرض في إهمال تام ، والقبول بها شقوق وجلد الطبلية الكبيرة مقطوع ، وحتى الأرغن اليدوى نراه يسقط من يد القديسة الطاهرة ونهاوى منه أنابيبه . ولكنها لا تغير ذلك انتباها ، بل تنصت منشية إلى الأصوات الأنتى القادمة من أعلى من السحب حيث ينحنى أربعة من الملائكة — وقد تحرروا من دنيوية الآلات — فوق كتاب الترائيل وهم يغنون بأصواتهم البحت (*a capella*) .

يعتبر هندريك أو هنرى إسمى Hendrik or Henry Isaac أقرب الفنانين لحوسكان ، ولد في الفلاندر قبيل عام ١٤٥٠ ، وذهب إلى إيطاليا حيث خدم تارة في بلاط دوق فيرارا وتارة عند لورنزو العظيم أمير ميديتشى في فلورنسا ، ثم عاش مرة أخرى في انسبروك في بلاط الإمبراطور

مكسمليان الأول ، وعاد بعد ذلك إلى فلورنسا ، ثم إلى ألمانيا مرة ثانية حيث عمل في أوجسبورج وفيينا ، وتوفي في فلورنسة في سنة ١٥١٧ .

هذه الحياة التي بدأت في الأراضي المنخفضة ثم تقلبت بعد ذلك بين جنوب ألمانيا وإيطاليا لا تنعكس في أعماله على صورة مزج بين الأساليب المختلفة ، وإنما في صورة تعايش لكل تلك الأساليب ، فقد كان يعبر عن نفسه في الموسيقى الفلمنكية كالفلمنكيين ، وفي الموسيقى الإيطالية كالإيطاليين ، وفي الموسيقى الألمانية كالألمان ، بل إنه ألف أيضا أغاني فرنسية (شانسون) وإلى جانب أغانيه باللغات اللاتينية والفرنسية والإيطالية والألمانية ، كتب عدة قداسات وموتيتات وقطعا الآلات أيضا . وأكثر مؤلفاته انتشارا على الإطلاق هي الأغنية (الليد) الألمانية Innsbruck ich muss dich lassen (أنسبروك ، قد حان رحيل عنك) التي يحتمل أنه كتبها حين انتهى أجل إقامته في عاصمة التيرول ، وقد حاز لحن هذه الأغنية الدنيوية ، النابع عن إحساس صادق ، قبولاً كبيراً في الطقوس اللوثرية فظهر فيها ككورال « عنوانه Nun ruhen alle wälder فوق الآجام جميعاً » ، وقد أصبح هذا فيما بعد نشيداً أنجليكانياً بعنوان : O Lord how happy should we be (أيها الرب كم نسعد) ، وأيضاً نشيداً أسقفياً (أبسكوباليا) بهذه الكلمات Come see the place where Jeus lay (تعال وانظر المكان الذي رقد فيه المسيح) .

وثمة تلميذ باهر آخر لأوكيجيم لم تدع شهرته بيننا حتى الآن ، هو لوازيه كومبير Loyest Compere ، وهو من أصل فرنسي - فلمنكي (توفي ١٥١٨) وقد خصصت له مجموعة المقطوعات المائة المختارة (Odhécaton) ما لا يقل عن ٢٢ من مقطوعاتها الست والتسعين .

أهم صيغة إيطالية في ذلك العصر هي الفروتولا fröttola وهي أغنية شاعرية lyrical يوجد فيها اللحن عامة في الصوت العلوى ، يصاحبه صوتان أو ثلاثة أصوات تقع تحته وتنبه في تألفات هارمونية أكثر منها في ألحان كونترابنطية ، وتؤدي إما على آلة واحدة وإما بعدة آلات ، أو قد تغنى . وبالطبع كان المغنون جميعاً منفردين « عولو » إذ لم يكن الأداء الكورالى موضع تفكير فيها .

وكان بناؤها يتكون - كما في البالاتا ballata - (ص ١٤٦) من عدد من المقاطع أو الأدوار stanzas يسبقها ويفصلها ويعقبها مرجع riprese ، أو مذهب refrain ، وقد كان لكل دور لحن من قسمين نستطيع أن نسميهما أ و ب ، وقد كان المرجع (ربريزا) يستعمل اللحن كله بتسميه أ و ب ، وفي الدور (الستانزا) كان سطران يتبعان لحن أ ، ثم يليهما سطران من لحن أ مرة ثانية ، وأخيراً سطران بلحن ب على هذه الصورة :

(ربريزا) مرجع أو مذهب : أ ب أ ب أ ب
دور (ستانزا) : أ ب أ ب

وينتهي المرجع (المذهب) الأخير بكودة (تذييل) إضافية مأخوذة من النصف الأول من لحن أ .

وقد قام الناشر البندقى أوتافيانو بروتشى بطبع ما لا يقل عن تسع مجموعات من أغاني الفروتولا في الأربع السنوات ما بين ١٥٠٤ و ١٥٠٨ ثم مجموعة تحمل رقم ١١ سنة ١٥١٤ ، ولكن المجموعة العاشرة فقدت . ولقد كان الإقبال والطلب عليها شديداً فعلا ، وخاصة في دوائر بلاطات مانتوا وغيرها من دويلات شمال إيطاليا ، وقد وضع قادة الفن من أمثال ماركو كارا Marco Cara ، وبارتلوميو ترومبونشينو Bartolommeo Tromboncino من الإيطاليين ، وهنرى إسحاق وجوسكان دى بريه من الفلمنك - فنههم في خدمة هذه الصيغة المنتشرة .

ولهذا الأمر دلالة وأهميته : فإنه يظهر لنا كيف كانت البساطة والفتنة وانتظام البناء من الملامح العادية لآ في الموسيقى الشعبية وموسيقى العادة فحسب ، بل في موسيقى الخاصة المهذبة كذلك ، كما كانت من السمات المميزة للعقلية الكلاسيكية التي سادت عند الجليل الأول في القرن السادس عشر :

ونمة صيغة أخرى محبة لهذا العصر وهي اللادة lauda (الجمع laude) ، وهي قرية الصلة بالفروتولا ومدينة خا بكيانها - إلا في نصّها الذي يختص بالعبادة - وفي لحنها البسيط في الصوت العلوى وكتابتها لأربعة أصوات أو سطور لحنية . ولا ينبغي أن نخلط بينها وبين الصيغة السائدة في أواخر القرون الوسطى بهذه التسمية (ارجع إلى ص ١٤٨) أو باللاودة الشعبية التي ترد ضمن الصلاة في الكنيسة والتي نظمها فيليبو نيري في مصلاته بعد عام ١٥٥٠ .

ونمة صيغة ثالثة يغلب فيها استخدام الأصوات البشرية هي الأود (النشيد Ode) الكلاسيكي ، ويرجع الفضل في إحيائه إلى الاتجاهات الإنسانية اللاتينية التي سادت في ذلك القرن ، وكان هذا الاسم يدل في بعض الأحيان - كما في مجموعات الفروتولا التي نشرها برونشي سنة ١٥٠٤ - على أغان ذات إيقاع آيامي Iambic وترتيب غريب للتأقية) AAAB/BBBC / CCCD/DDDE الخ ولكن هذا الاسم كان يدل بصفة رئيسية على أود (نشيد) لاتيني من شعر هوراس ، أو شاعر آخر من نفس الطراز وضعت له الموسيقى في وزن « كمى » quantitative ، ويدل هذا الاصطلاح ، التي سبقت مناقشته على إعطاء كل مقطع قصير نوتة قصيرة ، وكل مقطع طويل نوتة طويلة قيمتها ضعف القصيرة بينما تتابعها الأصوات الغنائية المصاحبة نوتة مقابل نوتة وهو ما يسمونه Stilefamigliare ، وكان أول من اقترح مثل هذه القطع الخالية من الضغوط الإيقاعية المفكر الإنساني الألماني كونراد كلتس .

Conrad Celtes قبيل سنة ١٥٠٠ ، ثم استمرت كتابتها طيلة جيلين بعد ذلك . ونجد من بين المؤلفين الذين ألفوا بذلك الإيقاع الكمي المؤلف الألماني تريتونينوس Tritonius (سنة ١٥٠٧) ، وپاول هوفهايمر عازف الأرغن الشهير في البلاط الإمبراطوري (١٥٣٩)، وأكبر المؤلفين السويسريين لودفيج سنفل Senfl (سنة ١٥٣٢)، ثم انضمت فرنسا إليهم بعد بضع عشرات من السنين بما ابتدعته من أبيات موزونة Vers mesurés (ارجع إلى ص ٣٠) .

ثم هناك أخيراً صيغة ذاعت في هذا العصر شبيهة بموسيقى السوق هي السترامبوتو Stambotto ، وكانت تتكون من أدوار من ثمانية سطور ، كل منها من خمس وحدات آيامية . وترتيب القافية بها على الوجه الغريب الآتي : أ ب أب ج ج أي قافيتان تتناوبان خلال الأسطر الستة الأولى ، ثم قافية جديدة للسطرين الأخيرين . وكان الإيطاليون يسمون هذا الترتيب « بالقافية الثمانية » .

أما اللحن وهو في الصوت الأعلى فكان يشمل سطرين فقط في كلا قسميه أ و ب ويتحم غناؤه أربع مرات . وهذا رسم إيضاحي له :

السطر	القافية	العبارة اللحنية
١	- ardenti	أ
٢	- serra	ب
٣	accenti	أ
٤	guerra	ب
٥	tormenti	أ
٦	terra	ب
٧	core	أ
٨	honore	ب

لأنه الكورال البروتستانتي نتيجة طبيعية لإصلاح في الكنيسة جعل لشعب المصلين كمجموعة دوراً إيجابياً في طقوس العبادة ، وكان لا بد للكورال وهو غناء لجماعة المصلين أن يكون بسيطاً وعظيماً ، قوياً ومتسامياً عن النزعة الشخصية :

وقد كان الكورال البروتستانتي ، بما هو غناء ألماني ، في حاجة أيضاً إلى تناوب منتظم لوحداث ذات ضغط إيقاعي مع أخرى خالية من الضغط ، سواء كان ذلك في كلماته أو في لحنه ، وعادة ما يحتوي على ثلاثة أو أربعة أماكن للضغط في وزن آيامي مثلما في كورال Christ lág in Tôdesbanden (رقد المسيح في أكفانه) :

ويعد الكورال قريب الصلة بالأغنية الشعبية الألمانية ، من حيث استخدامه لهذا التناوب الإيقاعي المنتظم ، ولم تتردد حلقة الموسيقيين المحيطة باوثر في الإفادة من هذا الكنز ، فكانوا يحتفظون بلحن الأغنية الشعبية ويحولون محل الكلمات الدنيوية شعراً دينياً ، وهي عملة كان يسميها القدماء استعارة اللحن contrafact أو parody .

على أن هذا التناوب المنتظم الآيامي أو التروخائي trochaic بين وحدات قوية الضغط وأخرى ضعيفة ، وانحجب إلى الأغاني الألمانية ، كان كذلك نفس المبدأ الوزني الذي يقوم عليه الترتيل hymn الكاثوليكي . وقد أدى هذا إلى أن عدداً منها غير قليل بقي في الكنيسة اللوثرية فأصبح ترتيل Nun Komm der Heiden هو كورال Veni redemptor gentium : ترتيل Heiland (هلم يا منقذ الكفار) ، وأعطى للترتيل Veni creator spiritus النص الجديد : Komm Gott schöpfer heiliger Geist (إلينا أيها الرب الخالق والروح القدس) .

على أن الحصيلة القديمة المتوارثة لم تكن كافية — لا في عددها ولا في

روحها - وقد أدى ازدهار الشعر الدينى الجديد إلى ازدهار فى التأليف الموسيقى . ومن المعترف به أن الألحان التى نجدها فى كتب الكورال المبكرة لم تكن كلها دينية الطابع ، فكثير منها كان مرقعا بلفترات لحنية نجدها هنا وهناك فى الأغانى الشعبية وألحان الكنيسة .

وثمة شك حول نشاط لوثر الشخصى فى التأليف ، أو فى تصنيف الألحان ، وحتى أغنية الحرب للكنيسة الإنجيلية *Ein feste Burg ist unser Gott* (الله حصننا المنيع) لا يمكن تقصى نسبتها إليه بأى قدر من الاحتمال .

وقد نشرت فى عام ١٥٢٤ - أى بعد سبع سنوات فقط من إعلان لوثر لأفكاره الدينية - ما لا يقل عن أربعة كتب كورال تضم ألحاناً بدون مصاحبة ، وذلك فى فتنبرج Wittenberg وارفورت Erfurt وستراسبورج . على أن شغف ذلك العصر - ولوثر نفسه (الذى كان عظيم الإعجاب بجوسكان دى برىد) بالنسيج المعقد للبوليفونية الفلمنكية لم يسمح للكورال ، رغم كل بساطته الجوهرية ، أن يتجنب الإعداد المنمق بأسلوب اللحن الثابت والمحاكاة (Imitative) ، وهكذا نرى يوهان فالتر Walter من فتنبرج - وهو المستشار الموسيقى للمصلح الدينى (لوثر) - وقد نشر عام ١٥٢٤ طبعة جديدة من « كتيب الأغانى الدينية *Geystliches gesangk Buchleyn* » وهو يحتوى على ٣٨ نشيد كورال لثلاثة وأربعة وخمسة وستة أصوات بوليفونية ، أسند اللحن فيها لصوت التينور . وكانت ذروة هذه البوليفونية الاوثرية المبكرة عندما نشر الطابع جورج راو Georg Rhaw من فتنبرج أيضاً ، فى عام ١٥٤٤ *Neue Deudsche geistliche Gesenge* أى « أغانى دينية ألمانية جديدة » أسهم فيها كبار الفنانين من أمثال لودفيج زنفل Senfl السويسرى ، وتوماس شتولتسر Stoltzer ، وأرنولد فون بك Von Bruck الذى يبدو أنه كان سويسرياً أيضاً .

وقد أدت الصعوبات الناشئة عن هذه الصياغة المركبة إلى استبعاد

تأدية شعب المصلين لها ، فلم يكن يقوى عليها غير فرق الكورال الجيدة التدريب . وقد أدت هذه الضرورة إلى تأسيس نوعين مهمين من التنظيمات هي الكانتوريات Kantoreien (مجموعات المرتلين) والـ Gymnasialchöre (فرق كورال المدارس الثانوية) :

والكانتوريات - وهى نواد للغناء الدينى - ترجع أصولها إلى الجمعيات العلمانية لما قبل الإصلاح الدينى ، وكثير منها تحول فيما بعد إلى العقيدة الجديدة . وبعد ما أسس يوهان فالتر الكانتورية البروتستانتية الأولى - وإن لم يكن لذلك صفة رسمية - فى تورجاو Torgau على نهر الألب عام ١٥٢٩ ، سرعان ما انتشرت نوادى الترتيل فى جميع أنحاء البلاد تغنى بقصد تهذيب نفوس أفرادها ، كما تساعد فى الكنيسة أيام السبت والأحد :

وقد كان للموسيقى إلى جانب ذلك مكان مفضل فى المدرسة الثانوية Gymnasium (وهى دار التعليم الثانوى فى ألمانيا وكانت الدراسات اللاتينية عمودها الفقرى) وكان يخصص للموسيقى فيها ست حصص فى الأسبوع ، كما كان الكانتور Cantor أو أستاذ الغناء ، يلى ناظر المدرسة مباشرة ، على أنه كان يطلب من باقى المدرسين أيضاً أن يكونوا ملمين بالموسيقى ، فقد قال لوثر «على المدرس أن يغنى ، وإلا فلن أنظر فى وجهه » . وكانت فصول الغناء تعد برامج الموسيقى الدينية فى كنيسة الأبرشية ، وليس مجرد الشعائر ، فقد كانوا يحرصون على أن يعدوا لكل يوم من أيام الآحاد ، وفى كثير من الحالات أيام السبت بعد الظهر أيضاً ، عداً من الصياغات Settings الموسيقية الحديثة ، مثل موتيت أو - كما حدث فيما بعد - كانتاتا سواء أكانت من تأليف الكانتور نفسه - كما نعلم جيداً من حياة باخ - أم مأخوذة من تراث الأساتذة القدامى . وكانت تعاليم المدرسة توصى بصفة خاصة بأعمال جوسكان ، ثم فيما بعد بأعمال أورلندوس لاسوس Lassus .

ولقد كانت الحياة الموسيقية في ألمانيا مدينة في ازدهارها لطبقة البورجوازية ، فقد كانت مشاركة الأمراء والنبلاء لهذه الطبقة ، وهي المشاركة التي سادت في الدول الأخرى ، غير موجودة في ألمانيا بصفة عامة . وقد كتب نيكولاس وتون مبعوث هنرى الثامن ملك إنجلترا قبيل زواج الأخير بأنا فون كليفس في سنة ١٥٤٠ - التقرير الآتي إليه : لا الفرنسية ولا اللاتينية ولا أى لغة أخرى تعرفها ، كما أنها لا تستطيع أن تغنى ولا أن تعزف أى آلة ؛ إذ ينتقدون هنا في ألمانيا أن تكرر أكابر السيدات متعلات أو يعرفن شيئاً من الموسيقى ، ويعتبرونه مظهراً للطيش .

نوالى ابتكار صيغ الموسيقى الآلية - المستقلة عن صيغ الموسيقى الغنائية - في سرعة متزايدة .

فكان الريتشركار ricercar أوريشركارى ricercare (وجمعها ricercari) اسماً أكثر منه صيغة محددة . وأقدم الريتشركارى المعروفة لنا كانت قطعاً مؤلفة للعود طبعها بروتشى في سنة ١٥٠٧ . وكانت تتكون من مجموعات من التآلفات والفقرات التي تتناوب بعضها مع بعض ، وهي شديدة الشبه بما كان في ذلك الوقت يسمى بريلود prelude ، ثم أصبحت تسمى فيما بعد توكاتا toccata (لمسات) وهناك نوع مماثل هي الريتشركارى القديمة للأرغن (أول قطعة منها ترجع إلى ١٥٢٣) وللفيول Viol (يحتمل أن أول ظهور لها كان في كتاب Ganassi المسمى Regola Rubertina من عام ١٥٤٢) .

وبما أن هذا الاسم كان يطلق طوال عشرات من السنين على صيغ خالية من المحاكاة ومن الكتابة البوليفونية ، فإنه من غير الممكن أن يكون معنى هذه التسمية - كما يظن الكثيرون - بأنها « معاودة البحث » (ri-cercare) عن الفكرة الموسيقية (theme) في كل من الأصوات المكونة للقطعة . والأرجح

أنها كانت تدل - كما لا تزال تدل عليه في الإبطالية الحديثة - على التقديم
preluding ، أو اللمسات السريعة ، وهو أيضاً معنى toccata أو قطعة
« اللمس » القريبة الصلة بها .

ولم يحدث أن دلت هذه التسمية على قطع بوليفونية محاكية ، للعازفين
الصولو أو لمجموعات الآلات قبل عام ١٥٤٢ ، وهذه أدت بدورها على
مرّ الزمن إلى الفوجة . على أن هذه القطع كانت تختلف عن الفوجة من
حيث إنها لم تكن وحدة متماسكة تنمو نحو ذروة ختامية ، بل كانت في
العادة تكتب في أقسام منفصلة لكل منها فكرته المختلفة وتحاكي هذه بالتالي
في كل من الأصوات المكونة للقطعة ثم تترك نهائياً . وهكذا فإن هذه
الريتشركارى كانت في حقيقة الأمر صوراً آلية من الموتيت الغنائية
العادية ، وكان يقابل الريتشركارى الـ tientos الإسبانية والـ tentos البرتغالية .
وكان يطلق على الـ rice-car الأقل دقة وصنعة عن المستوى المعتاد اسم فانتازيا
وسميت فيما بعد في إنجلترا « نزوة Fancy » .

وإلى جانب الصبغ المختلفة من الريتشركارى نجد أن الموسيقى الآلية
أفسحت مكاناً هاماً للألحان الراقصة .

وكان على رأسها البافان pavan التي كانت تتمشى مع التحفظ والجلال
الذى كان يحرص عليه جيل سنة ١٥٠٠ . وبالرغم من طابعها الرسمي
الاحتفالي فقد كانت - بعامه - أبسط وأهدأ الرقصات التي كانت تؤدي :
إذ كان الراقصان يؤديان نموذجاً من الخطوات يعود بانتظام ويشمل مازورتين
من ميزان $\frac{1}{4}$ بسرعة حوالى ٦٠ نواراً في الدقيقة حسب مبرونوم ميلنسل
MM 60 ، وذلك في خطوات متأنة متقنة القياس ، تارة تضم القدم إلى
الأخرى ، وتارة تمر بها عبر الأخرى .

ظهرت أقدم رقصات البافان في التدوين الجدولى للعود ، نشرها الطابع

بِتروتشى فى البندقية عام ١٥٠٨ ، ولكن يبدو أن الهافان سرعان ما اختفت من « صالات » الرقص بالقصور حوالى منتصف القرن . على أنها استمرت بعد ذلك كصيغة لموسيقى الآلات من نوع أ ب ب ج ج ، أى سلسلة من الحمل المركبة periods مختلفة ، يتكون كل منها من عبارة متكررة طولها أربع مازورات . ومن أروع الأمثلة عليها مقطوعات الهافان الجميلة للمؤلف الإسباني لويس ميلان والتي كتبها للفيهويلا vihuela (آلة جيتار كبيرة فى إسبانيا) وقد طبعت فى سنة ١٥٣٦ (انظر لوحة ١٢) .

ومما يجدر ذكره أن القطعة المسماة El Maestro (الأستاذ) والتي نشرها ميلان ، بها علامتان a priesa أى بسرعة ، و a espazio بتمهل . وكانت بذلك أول مؤلف يحدد تغييرا فى الزمن ضمن القطعة الواحدة . وكانت هذه الطريقة غير مأثوفة فى القرن السادس عشر ، ولم تستعمل حتى عند ميلان إلا فى الموسيقى الآلية فقط .

ومن المؤكد أنه كانت هناك رقصات أكثر حيوية من الهافان الرسمية الطابع ، ولكنها كانت تلعب دورا تكميليا . فلم تظهر الجايار gaillard مطبوعة قبل عام ١٥٢٩ ، أما الرقصة الدائرية اللعوب المسماة برانل branles فى الفرنسية و bawl فى الإنجليزية فكانت أدنى بكثير من وقار العصر ، حتى إن المهذبين من الناس كانوا لا يرقصونها فى مكان عام إلا مقنعين . وكان عازفو العود هم أشهر من يعزفون الموسيقى الراقصة .

رذر لعب العود — تلك الآلة الغنية الموارد السهلة الحمل — دورا متزايد الأهمية فى وقت كان الاتجاه فيه إلى التعبير رأسيا (هارمونيا) أكثر منه أفقيا (بوليفونيا) .

قدم العود — بشكله المميز الرقيق الشبيه باللوزة وصندوقه ذى الضلوع

الريقة - من بلاد الفرس في نهاية الألف السنة الأولى بعد الميلاد ، واقتصرت في أول الأمر على مناطق البربر والعرب في شبه الجزيرة الإسبانية ثم انتشرت تدريجيا في كل القارة الأوروبية ، وكان الأوروبيون في العصور الوسطى يعزفونه على الطريقة الشرقية باستعمال ريشة ، ويؤدون عليه صوتا واحدا فقط إما ضمن قطعة بوليفونية ، وإما يلازمون ويصاحبون صوت المغنى بملازمته من نفس الطبقة (في الأونيسون) .

ولم تظهر موسيقى للعود تستعمل عفقات مزدوجة في آن واحد إلاحوالى سنة ١٥١٠ ، وذلك على نسق النماذج الموسيقية التي تؤدى على الآلات ذوات المفاتيح . على أنه لم يكن لها بعد قيمة فنية واضحة ، وكانت تلك الموسيقى تتكون - أساسا - إلى جانب البادرات *impromptues* - من قطع بوليفونية وهارمونية أعيدت كتابتها للعود ، مع حذف كل الأصوات والنوتات التي لم يكن من السهل عفقتها .

وكانت هناك صعوبة أخرى ، فإن العود لم يكن ثابت التسوية بل كان يغير طبقته الصوتية وفقا لمنطقة صوت المغنى الذي يصاحبه العود ، أو وفقا لحجم العود نفسه ، أو لقوة أوتاره ، وينصح توماس رينصون في كتابه « مدرسة الموسيقى » *The schoole of musicke* « الذي نشر سنة ١٦٠٣ بهذه الإرشادات المحيرة : « ابدأ بضبط أعلى الأصوات *treble* إلى الحد الذي تجازف فيه بانقطاع الوتر » .

وقد ترتب على هذا ، أن أصبحت القراءة من التدوين العادى من الصعوبة بمكان ، فكان عزف نفس النوتات يتطلب وضعا مختلفا للأصابع لكل عود ولكل مغن ، فضلا عن أنه كان من المستحيل العزف من الكراسات *part-books* التي يدون أو يطبع فيها على حدة كل من الأصوات أو السطور اللحنية المكونة للموسيقى البوليفونية في ذلك العصر .

ولكى يتخلص عازفو العود من هذه المشكلة اخترعوا تدويناً جديداً يسمح للعازف بأن يترك الطبقة الصوتية المحددة pitch ، وأن يدون القطع الموسيقية بشكل مقبول . وككل تدوين جدولي سابق أو لاحق كان تدوين العود الجدولي لا يدل على ما يسمعه المستمع فعلاً ؛ ولكنه يوضح مواضع عفق الأوتار على رقبة الآلة ، وكانت خطوط مدرجه تمثل أوتار العود ، وأرقامه أو حروفه تدل على الدساتين أو مواضع العفق .

وفي « التدوين الجدولي الألماني » (لوحة ١٠) ستة خطوط (كانت أصلاً خمسة) تمثل الأوتار المفردة أو المزدوجة أو المجارى (courses) كما تظهر للعازف حين يكون العود أمامه ومفاتيح أوتاره (أى الرقبة) إلى يساره والفرسة إلى يمينه ، وعلى ذلك كان الخط السفلى يمثل أخفض الأوتار ، وكانت الأرقام المكتوبة على الخطوط تمثل الأوتار المطلقة (بدون عفق) كالآتي : رقم (١) يمثل أسفل وتر (من الأوتار التى كانت أصلاً خمسة) ورقم (٥) يدل على أعلى وتر ، وكانت العلامات الأخرى تدل على مواضع العفق المختلفة ، فكانت الحروف الأبجدية تستعمل أولاً ، وبعد أن تستنفد بالوصول إلى حرف Z كانت تستعمل بعض العلامات الخاصة ثم تُستعملُ حروف أبجدية عليها علامات التشكيل (apostrophes) للدلالة على أعلى الدساتين ، وهكذا كان حرف a يستعمل لأول موضع للعفق على الوتر (الذى كان أصلاً أسفل الأوتار) ، وحرف b لأول موضع عفق على الوتر المجاور له ، وحرف c أول موضع عفق على الوتر الثالث وحرف e موضع العفق الأول على الوتر الأعلى ، ثم حرف f وكان يستعمل الثانى موضع على الوتر الأسفل ، وحرف g لموضع العفق المجاور لحرف b وكان حرف k يستعمل للموضع الثانى على أعلى الأوتار ، وهكذا تتدرج من موضع (دستان) إلى التالى له من أسفل وتر على الرقبة إلى أعلى وتر ، وكانت نتيجة هذا أن العلامات التى تكتب على أخفض وتر كانت تدل على

ما يأتي : رقم 1 للوتر المطلق أيا ما كانت تسويته أو شدة ، حرف a لنصف الصوت الذي يعلو صوت الوتر المطلق ، حرف f للصوت الكامل ، حرف a للثالثة الصغيرة ، وحرف q للثالثة الكبيرة ، وحرف x للرابعة ، وحرف a للرابعة الزائدة ، وبناء على ذلك كان الوتر السادس المزدوج (أخفض الأوتار) يوضح بعلامة + وكانت دساتينه تكتب بأحرف كبار capital .

أما القيم الزمنية فكانت توضح أعلى المدرج بكتابة ذبول (بلا رؤوس) للعلامات الزمنية طبقاً للتدوين القياسي ، فكانت الروند تكتب نقطة dot (لأن علامة نصف القصيرة سيمبريث - الروند المناظرة لها كانت بلا ذيل) والبلانش كانت عبارة عن مجرد ذيل فقط - ، والنوار يكتب لها ذيل له سن واحدة ، والكروش يكتب لها ذيل بسنين ، والدوبل كروش ذيل بثلاث أسنان (أى إنه كانت هناك سن زائدة عن طريقة تدويننا الحديثة) وحيث تكون حروف التدوين بلا علامات زمنية فإن معنى ذلك تكرار زمن النوتة السابقة .

وأول تدوين جدولى ألماني يرجع حتماً إلى سنة ١٥١١ (وليس ١٥١٢ كما يقال) ، ولكن التدوين نفسه لا بد أنه كان أقدم من ذلك بكثير ؛ فالأوتار الخمسة التي عمل على أساسها ، تدل على مرحلة من تطور العود كانت قد انقضت منذ زمن طويل .

وقد احتفظ التدوين الجدولى المتأخر - تدوين عازفي العود الفرنسيين والإيطاليين والإسبان - بالخطوط الدالة على الأوتار ، ولكنه اختلف في توضيح مواضع العفق .

ولم يستعمل التدوين الجدولى الفرنسى - الذى نشر لأول مرة سنة ١٥٢٩ - أرقاماً للأوتار المطلقة ، بل كان يبدأ الحروف الأبجدية على كل خط بحيث كان حرف a على كل خط يدل على الوتر المطلق ،

وحرف b دستان نصف الصوت الذى يعلو المطلق ، وحرف c دستان الصوت الكامل ، وحرف d الثالثة الصغيرة ، وحرف e الثالثة الكبيرة وحرف f الرابعة ، وهكذا . وقد كانت هذه الطريقة أسهل وأبسط من جميع النواحي لدرجة أن التدوين الجدولى الفرنسى انتصر على الألمانى حتى داخل ألمانيا ، (انظر لوحة ١١) ولكننا نجد أن الفرنسيين قد بدأوا يتحولون بدورهم إلى التدوين الجدولى الإيطالى بعد سنة ١٥٨٤ .

وقد كان التدوين الجدولى الإيطالى - وهو الذى نشر لأول مرة سنة ١٥٠٧ أى قبل أول نسخة موجودة من التدوين الألمانى بأربعة أعوام - كان يعكس وضع المدرج ؛ لأن الآلة عند العزف - يكون أخفض أوتارها هو الأعلى . وكانت مواضع العفق فيه توضّح بطريقة شبيهة بما اتبعه الفرنسيون ، ولكن استبدلت الحروف بأرقام فمثلا : رقم ١ للوتر المطلق ، ورقم ٢ لنصف الصوت ، ورقم ٣ للصوت الكامل ، ورقم ٤ للثالثة الصغيرة ، ورقم ٥ للثالثة الكبيرة وهكذا إلخ .

أما الإسبان فقد استخدموا التدوين الجدولى الإيطالى ، ولكن مع وضع أعلى الأوتار لأعلى (انظر لوحة ١٢) .

ونستطيع أن نلخص ما سبق فنذكر أن الطرق الثلاث تكونت مما بأتى :

أحرف أبجدية

موزعة على التوالى من وتر إلى آخر : الطريقة الألمانية
موزعة على التوالى على كل وتر على حدة : الطريقة الفرنسية

أرقام

أخفض الأوتار لأعلى : الطريقة الإيطالية
أعلى الأوتار لأعلى : الطريقة الإسبانية

الأرغن : استمر تطور الأرغن بسرعة هائلة ، وفي عام ١٥١١ كتب عازف أرغن ألماني ، هو أرنولد شليك ، أقدم كتاب عنه بعنوان : Spiegel der Orgelmacher und organisten (مرآة صناع الأرغن وعازفيه) ، وفيه حطم قيود العصور الوسطى نهائياً ؛ إذ وصف عدداً كبيراً من الأضرار المنفردة solo stops وأوصى بالجمع في حرية بين اثنين أو أكثر من تلك الأضرار التي تعطي أصوات آلات منفردة ، وذلك لإعطاء تلوينات صوتية جديدة ومثيرة ، وكان هذا ابتكاراً جديداً تماماً لم يكتب عنه من قبل .

وقد تحقق ذلك التقدم في شمالي القارة الأوروبية لا في جنوبها ؛ إذ تأخرت إيطاليا وإسبانيا وجنوب فرنسا وانجلترا عن ملاحقة هذا التقدم وتمسكوا بالمفاتيح manuals والأنايب ، والأصوات المزجية mixtures وكان استعمالهم للأضرار الانفرادية والدواسات استثنائياً فقط .

غير أن ترتيب الأعم انعكس فيما يختص بإيجاد تدوين حديث للأرغن والآلات ذوات المفاتيح الأخرى . فبذ سنة ١٥٢٣ طبع الإيطاليون أقدم مدونات للآلات ذات المفاتيح ، مطبوعة بصورة حديثة فيها مدرج الليد اليمنى وآخر لليد اليسرى ، بكل منهما خمسة أسطر مع استعمال خطوط المازورات ، وسرعان ما قلدهم الفرنسيون ، ولكن الإنجليز هم الذين لم يلحقوا بهم ، وأما ألمانيا فلم تلحق بهم إلا بعد قرن من الزمان (١٦٢٤) ولم تتخل عن الأشكال القديمة في التدوين لمدة قرن آخر .

كانت الآلات الوترية ذات القوس الموروثة من العصور الوسطى في حالة فوضى حوالى سنة ١٥٠٠ ، ولكنها بدأت حوالى سنة ١٥١٠ تستقر في أسرتين رئيسيتين عاشتا في العصور التالية وهما :

القيولا دابراتشيو (فيولا الذراع) ^(١)Viola da braccio
والقيولا داجامبا (فيولا الساق) Viola da gamba

(١) Viola جمع مفردة Viola .

وقد أخذت أسرة فيولا الذراع - وهى التى تعادل عندنا الفيولينة والفيولا والتشيللو - صورة حديثة فيما عدا وترها الأعلى الذى أضيف إليها فى النصف الثانى من القرن السادس عشر . ونجد فى صورة حائطية (فريسكو) بقية كاتدرائية سارونو بشمال إيطاليا نقش حوالى سنة ١٥٣٥ - نجد ثلاثيا وتريا كاملا يضم آلة فيولينة وفيولا وفيولينة تينور (ولعلها كانت أخفض من الفيولينة بمقدار أوكتاف) ولكن كان لكل آلة منها ثلاثة أوتار فقط .

وفى « الدرس الثانى فى عزف الفيولينة » "Lettione seconda.. di sonare il Violone" لسلفسترو جاناسى Ganassi نجده يذكر سنة ١٥٤٣ التوج (الفيبراتو) فى العزف ونغمز الأوتار بطرف الإصبع (أى البتسكاتو) pizzicato وهى طريقة فى العزف يبدو أنها قديمة ومحبوبة فى بلاد الجيتار والماندولين أما الفيبراتو فيبدو أن عازفين بولنديين هم الذين أدخلوه :

« فى توج أناملهم العاقفة

يحدثون نغما أحلى مما تحدثه

الكمنجات الأخرى »

عن كتاب الموسيقى الألمانية الآلات

لمارتن آخريكولا طبعة سنة ١٥٤٥

أما الفيولا داجامبا (مفرداها viola وجمعها viole) فيسمونها الآن بالإنجليزية أحيانا gambas ، وأحيانا أخرى فيول violas (لا فيولا violas) . وقد كانت تشبه أسرة الفيولينة أو فيولا الذراع ، إلا فى بعض الملامح الهامة وهى :

١ - كان جسمها أعمق ، وكانت تتصل رقبة الآلة بأكتاف منحدره ، كما كان ظهرها مسطحا :

٢ - كانت الرقبة تحمل دساتين عبارة عن أربطة من الأوتار المصنوعة من الأمعاء تبين موضع نوتات السلم .

٣ - ومن الأعضاء الثلاثة الأساسيين في تلك الأسرة كانت الفيولا العالية treble ، ذات نطاق يشبه تقريبا نطاق أصوات الفيولا الحديثة ، والفيولا المتوسطة التينور tenor ، ونطاقها يشبه نطاق فيولينة التينور التي اندثرت الآن ، (وهو أخفض من الفيولينة العادية بأوكتاف) ، والفيولينة المنخفضة الباص ، وكان نطاقها مثل آلة التشيللو ، وإلى جانب الآلات الثلاث كانت هناك آلة كونتراباص (هي أخفضها جميعاً) ؟

٤ - كانت أوتارها الستة أو السبعة أرفع من أوتار فيولا الذراع ، وكانت تسوى بطريقة العود تقريبا ، أى رابعات بينها ثلاثة كبيرة :

الفيولا العالية Treble رى صول دو^١ مى^١ لا^١ رى^٢
الفيولا المتوسطة Tenor لا (كبيرة) رى صول سى^١ مى^١ لا^١
الفيولا المنخفضة Bass رى (كبيرة) صول (كبيرة) دو^١ مى^١ لا^١ رى^١

٥ - كانت الفيولا المنخفضة تمسك بين الساقين ، مثل التشيللو ، أما الأحجام الأصغر فكانت تمسك رأسيا ، مستندة إلى الساقين كالرباب ومن هنا سميت « داجامبا » نسبة إلى الساق .

٦ - كان القوس يمسك وكف اليد إلى أعلى ويدفع إلى الأمام عند الذبذبات القوية ذات الضغط ، ويحز إلى الخلف في الذبذبات الخالية من الضغط .

٧ - كان صوت آلات تلك الأسرة أرق من أسرة الفيولينة ، كما كان صوتها كرنين الفضة رقيقا هادئا ؟

رأبزمظهر لعصر الآلات الموسيقية هو طبع عدد من تمارين الأصابع والكتب التعليمية للغزف وكتب دراسة الآلات المختلفة ؟

وقد كان بعض الألمان من أوائل من بدأوا في هذا المجال ، إذ نشر آرنولد شليك سنة ١٥١١ كتابا دراسيا عن بناء الأرغن وعزفه ، وهو الكتاب المذكور في الفصل السابق ، وفي نفس العام نشر سباستيان فردونج Virdung - وهو قس بافاريا كان زميل شليك في كنيسة بلاط هايدلبرج ، نشر رسالة عامة عن آلات عصره بعنوان « الموسيقى بالألمانية أو المجرمة "Musica getutscht" (انظر لوحة ١٠) وقد كتبها بطريقة المحاوراة بين أستاذ وتلميذ متحمس ، وهي الطريقة الشائعة في ذلك الوقت ، ووضحها بكثير من الصور ، وقد أعاد روبرت آيتنر Eirtner طبع هذين الكتابين .

وبعد ذلك بقليل نشر عازف العود هانس يودنكونيج Judenkunig « مقدمة مفيدة وشاملة في العود والقبول » نشرها في البندقية سنة ١٥١٦ ،

وقد أعطى لكتابه عنوانا محترما باللاتينية وهو : Utilis et compendiosa introductio ولكنه اضطر تحت العنوان إلى وضع تحفظ خاص في توضيحه لموضوعه ، إذ كتب « مقدمة عن الأعواد وما يسمى بالعامية الكمنجة "Lutinae et quod vulgo Geygen nominant" » .

وهذا يبين لنا بأن اللغة اللاتينية الفصحى لم تكن تتفق تماما مع كتب دراسة الآلات ، وبعد ذلك بسبعة أعوام نشر فردونج سنة ١٥٢٣ نسخة ألمانية منه بعنوان « إرشادات فنية وجميلة "Aine schöne kunstliche underweisung" .

وقد امتاز كتاب فردونج بشموله وبكثرة صورته ، ولا عجب أن شابا أصغر منه هو مارتن أجريكولا (١٤٨٦ - ١٥٥٦) رئيس المنشدين في ماجدبورج بساكسونيا - أخذ فكرة فردونج العامة واستفاد بصوره في كتاب كتبه بلغة شعبية وبالزجل وأسماء « الموسيقى الآلية باللغة الألمانية Musica instrumentalis deudsch » (وظهرت منه عدة طبعات بين عامي ١٥٢٩ - ١٥٤٥) وأوضح فيه « طريقة تعلم العزف على آلات نفخ مختلفة

على أساس فن الغناء ، وكذلك كيفية العزف على الأرغن والآرپا والعود والقيول وكل الآلات والوتريات طبقاً للتدوين الجدولى الصحيح » .

ويترك القارئ تلك المحاولات المخلصة البسيطة فى كتب الآلات والعزف ليتجه إلى الرسائل المنفردة التى تبحث فى الموسيقى العامة ، وهى تعكس الحرب العنيفة - فى أقذع صورها - بين أساتذة الموزيكولوجيا فى جامعات شمال إيطاليا ، وخاصة بين الجماعة التقدمية التى يمثلها بارتولوميو راميس دى باريجا Ramis de Pareja (الإسباني المولد) فى بولونيا وبين جماعة فرانكينو جافورى Gafori المحافظة فى ميلانو ، فبينما تمسك جافورى بتقاليد جيدو الممتية للعصور الوسطى ، كان راميس سابقاً لعصره بمائتى عام حين نادى بإلغاء الهكساكورد المندثر (هكساكورد جيدو) والاعتراف بالأوكتاف الكامل الذى يسمح للتلاميذ والأساتذة بالتحرك بسهولة بعيداً عن مهاوى التصوير (الانتقال mutation) .

وأعظم فضل للرجلين أنهما لفتا انتباه الموسيقيين المعاصرين للتعديل المتساوى الذى يحتوى فيه التراكورد على خمسة أنصاف أصوات متساوية تماماً ، وهو ما أوصى به ارستوكسينوس ، وبهذا مهدا الطريق للتعديل المتساوى equal temperament ، أى السلم المكيف .

كانت طباعة الموسيقى : تمارس أول الأمر بإحدى الطريقتين اللتين وصفنا فى الفصل السابق وهما الطباعة المزدوجة مثلاً اتبع فى مجموعة بروتشى « Odhécaton » وطريقة الطباعة على دفعة واحدة من حفر على الخشب وهى أقل إتقاناً من الأولى - وقد استبدل الإيطاليون منذ سنة ١٥١٦ بالحفر على الخشب صفائح معدنية تحفر باليد ، وهى التى ما زالت تستعمل حتى اليوم . وتبعهم الإنجليز بعد ذلك بمائة عام حيث نشرنا

مجموعة Fantazies of three parts لآلات القبول من تأليف أورلاندو جيبونز حوالى سنة ١٦٠٩ .

وقد ابتدعت طريقة جديدة تماماً لطبع الموسيقى ، وهى استعمال حروف متحركة اكل نوتة تركب فى مكانها الملائم من المدرج الموسيقى الذى كان يحفر بعناية على يمين ويسار النوتة ، بحيث تتقابل الأجزاء المحيطة بالنوتة بأقصى ما يمكن من الدقة ، ومن المؤكد أن موضع اتصال النوتات بالمدرج ليس من الممكن إتقانه بحيث يبدو المدرج متصلاً بلا تقطع . وهكذا كان القارئ يجد أمامه قطعة مهزوزة من الموزايكو (الفسيفساء) ، كما أن الحروف المتحركة كانت تمثل صعوبة أخرى فى موسيقى آلات لوحات المفاتيح بتألفاتها وبوليفونيتها . ولم يكن استعمالها مقبولا إلا حيث تكون هناك نوتات كل منها على حدة ، ولذلك كانت كراسات الكورال بترتيبها القديم تطبع بتلك الطريقة أعمالا بوليفونية ترتب فيها الأصوات كلها على صفحتين مفتوحتين ، وكذلك استعملت فى الترتيب الجديد الذى طبع به بروتشى لأول مرة مقطوعات موبت سنة ١٥٠٤ ، وهو الترتيب الذى يجعل لكل صوت من أصوات الكورال كتاباً مستقلاً ، أحدها لصوت الكانتوس ، وآخر للآلتوس ، وهكذا .

وأهم ناشر وطابع بتلك الطريقة كان بيير آتنيان Attaignant فى باريس شارع الآربا rue de la Harpe ، وهو الذى أصدر من عام ١٥٢٧ إلى سنة ١٥٤٩ عدداً كبيراً من المجموعات من الأغاني الفرنسية chansons ، والموتيت ، والپافان ، والجايار gaillards وغيرها من المؤلفات الموسيقية ■

مراجع

- John B. Trend, Luis Milan and the Vihuelistas, London, 1925.
 Lionel de la Laurencie, Les Luthistes, Paris, 1928.
 Carl Böhm, Das deutsche evangelische Kirchenlied, Hildburghausen, 1927.
 Knud Jeppesen, Die mehrstimmige italienische Laude um 1500 Leipzig, 1935.
 Curt Sachs, World History of the Dance, New York, 1937 : Chapter 7.
 Curt Sachs, The History of Musical Instruments, New York, 1940 Chapter 15
 Gerald R. Hayes, Musical Instruments and their Music 1500 - 1750, Vol. II, The Viols, and other Bowed Instruments, London, 1930.
 Walter H. Rubsamen, Literary Sources of Secular Music in Italy (c. 1500), Berkeley, 1943.
 Willi Apel, The Notation of polyphonic Music 900 - 1600, Cambridge, Mass., 1942, 3rd ed., 1945.
 Curt Sachs, The Commonwealth of Art, New York, 1946 : Cross Section 1500.
 Curt Sachs, Rhythm and Tempo, New York, 1953.
 Gustave Reese, Music in the Renaissance, New York, 1954.
 Sebastian Virdung, Musica getutscht and aussgezogen, 1511, ed. Robert Eitner, Berlin, 1882
 Martin Agricola, Musica instrumentalis deutsch, 1st and 4th prints, Wittenberg, 1528 and 1545, ed Robert Eitner, Leipzig, 1896.
 Arnold Schlik, Spiegel der Orgelmacher und Organisten, ed. Ernst Flade, Mainz, 1932 (older edition by Robert Eitner in Monatshefte für Musikgeschichte I, 1869) Josquin des Pres, Werken, ed. A. Smijers, 21 Vol., Leipzig, 1924 - 1942.
 Harmonice Musices Odhecaton, ed. Helen Hewitt, Cambridge, Mass., 1942.
 (۱۰ - موسیق)

الفصل الحادى عشر

عصر جومبير وڤيليرت

١٥٣٠ - ١٥٦٤

كان التحفظ والصرامة والهندوء التى سادت عصر جوسكان ورافائيل قد انتهت تقريباً حوالى سنة ١٥٣٠ ، وكان الجيل الجديد - جيل ميكيلانجلو - يتطلع مرة ثانية إلى الانفعال والتدفق والحياة فى بهرج شبه باروكى . أما فيما يختص بالصيغ التقليدية للموسيقى الكنسية فقد كانت الشخصية البارزة فى الاتجاهات الجديدة شخصية جومبير Gombert « الإلهى the divine » .

وتاريخ حياة نيكولاس جومبير غير محقق بالمرّة ، إذ ولد فى الفلاندر قبل سنة ١٥٠٠ ، ويقال إنه درس على جوسكان دى برية ، وكان أول الأمر مغنياً ، ثم أصبح عريف المصلاة الإمبراطورية فى بروكسل ، ثم فى سنة ١٥٣٤ عين قسيساً ، وبعد ذلك عين كاهناً canon فى تورنيه . ويبدو أنه ذهب بعد ذلك إلى مدريد سنة ١٥٣٧ والتحق بخدمة إمبراطوره هناك (حيث كانت بلاد الأراضى المنخفضة وأسبانيا أجزاء من الإمبراطورية الألمانية تحت حكم شارل الخامس) وتوفى بعد سنة ١٥٥٥ ، وربما كان ذلك فى تورنيه .

وقد كانت أغلب مؤلفاته قداميات وموتيتات : وإضافته الوحيدة إلى الموسيقى الدينية هى كتاب من الأغانى الفرنسية (شانسون) التى كانت ، مثل مؤلفاته الدينية ، لأكثر من أربعة أصوات (سطورلحنية) ، فالپوليڤونية المعتادة عند جومبير كانت تكتب لخمسة أصوات على الأقل وقد تكون لسته .

وهذا العدد غير المؤلف من الأصوات يشهد بذوق يميل للكتابة

المحبوكة المركزة ، وهو ما أكدته أحد معاصريه حين أثنى عليه لأنه قضى على السكتات الكثيرة التي كان مؤلفو الجيل السابق يسرفون في استعمالها . وقد تحول جومير عن اللغة الموسيقية التي كانت سائدة قبله مباشرة في عدة نواح أخرى أيضاً ، وذلك مثلما تحول أوكيجيم عن مبادئ دوفاي قبل ذلك بجيلين ، فلم يكن جومير يهتم بالتناسق التقابلي أو بالتناسق المنظم إلى أقسام ، وكثيراً ما كان يخفي الفواصل بين الأقسام في ألحانه الكونترابنطية لكي يحصل على تدفق مستمر متنسق وحدثه النوار ، كما أنه تخلى عن نزعات جوسكان الهارمونية ، وعن سلاسل التآلفات المتناسقة ، إذ كان جومير في نسيجه البوليفوني للأصوات أو السطور يجد لذة في انتهاك حقوق السمع ومخالفة العرف السائد دون هوادة وذلك في تآلفات متنافرة .

ولم يكن يفعل ذلك عندما يصور كلمة عويصة في النص ، فوقفه من الكلام الذي يلحنه موقف فيه إخلاص إنساني حقاً واحترام كامل للمنطق الصحيح السليم لمقاطع كل كلمة على حدة وكذلك كل جملة ، ولكنه ابتعد بعناية عن تصوير معاني الكلمات بالموسيقى كما ابتعد عن الموضوعات أو النماذج الموسيقية المستخلصة *soggetti cavati* ، وغير ذلك من الأساليب والحيل .

وقد كان شغف جومير بالكثافة والضخامة والنفق من الملامح الشائعة في ذلك العصر ، وهي التي أدت في إيطاليا عند منتصف القرن إلى المجموعات الكورالية المركبة من أكثر من كورال واحد (*polychoral*) .

ويدل ذلك الاصطلاح على تجميع فرقتين أو أكثر ومقابلتهما بعضهما ببعض . وقد تكون الفرق المتقابلة ، بعضها غنائى ، والبعض الآخر للآلات ، كما كانت تلك الفرق تتباين في المناطق الصوتية والتلوين وتوضع في جوانب مختلفة من القاعة ، وتارة تغنى معاً في كتلة صلبة ، وتارة أخرى

تغز في تقابل وتضاد بذكرنا بالضياء والظلال المعروفة بالـ « كياروسكورو » عند المصورين . وقد خلقت تلك الفرق الكورالية المنقسمة cori spezzati قوة لم تعرف من قبل ، وأوجدت العمق ذا الأبعاد الثلاثة الذى أولع به جميع فناني عصر الباروك .

وإذا كنا نسند نشأة الموسيقى المتعددة الكورال إلى القرن الخامس عشر فإن الفضل فيها يرجع إلى إدريان فيلبرت Willaert (المتوفى سنة ١٥٦٢) والقائد (تشابل ماستر) الفلمنكى لكنيسة سان مارك بالبندقية ، فهو الذى كتب مجموعة من المزامير لصلوات المساء يغنيها « كورس » مؤلف من قسمين كل قسم منهما يقف على إحدى منصتي الأرغن المتقابلتين فى الكاتدرائية . ولكى نتجنب أى لبس فى تصورنا نذكر أنه لم يكن بكنيسته سان مارك على عهد فيلبرت غير سبعة عشر شماسا مرتلا فقط .

وقد كان تعدد « الكورس » منسقا مع ذوق العصر الباروكى لدرجة أنه استمر لمدة تزيد على مائتى عام حتى أدرك موتسارت أيامه بسالزبورج ، وهو ما سنعود إليه مرة ثانية .

أما إنجلترا فى حكم ملوك التيودور فعلى الرغم من إهمال شأن الموسيقى فيها فى ذلك العصر فقد كان لديها ثلاثة فنانين عظماء ، هم : تافررر Taverner ، وتاى Tye ، وتاليس Tallis ، تخصص ثلاثهم فى الموسيقى الدينية . كما أنهم من معالم الفترة المرتبكة التى شهدت تحول الكنيسة الإنجليزية عن الكاثوليكية .

وكان جون تافررر ، من مقاطعة لنكولن (توفى سنة ١٥٤٥) ، عازف الأرغن فى أكسفورد بين عام ١٥٢٦ و ١٥٣٠ وقد سُجن تافررر لنحوه إلى البروتستانتية ، ولكن أطلق سراحه فيما بعد لأنه « لم يكن إلا مجرد موسيقى » ، ولقد أدخل البوليفونية الفرنسية الفلمنكية

Franco-Flemish إلى إنجلترا وأنقنها مثلما أنقنها أى مؤلف أوروبى ، ولم يكتف بإدخالها فى القداسات والموتيت ، بل أدخلها على موسيقى الآلات فى صيغة غريبة ذاعت وظلت منتشرة من أيامه حتى عصر برسل Purcell وهى المسماة innomine ، ومعناها « باسمه (أى الرب) » ، وهى مؤلف بوليفونى كان يكتب إما لإله الفرجينال وإما لمجموعة أو « طاقم » consort من القبول . وكان لها لحن ثابت (كانتوس فيرموس) لا يتغير ، مأخوذ من آنتيفون كاثوليكي معين هو Gloria tibi Trinitas وهو فى المقام الأول أو الدوريانى .

أما كرسطوفر تاى (١٥٧٢ - ١٥٠٠) فكان مرتبطاً أساساً بكامبردج ولإيل وأكسفورد ، ومنحته كل من أكسفورد وكامبردج درجة الدكتوراه فى الموسيقى . وقد كتب « أعمال الرسل شعراً » ولحنها لأربعة أصوات فى أسلوب شعبي (سنة ١٥٥٣) ، ويبدو أنه بذلك أوجد أقدم الأناشيد الدينية الإنجليزية المسماة anthems .

والنشيد الأنثم anthem كلمة مشتقة من اللغة الإنجليزية القديمة antefn عن اليونانية antiphonon وهو موتيت أنجليكاني (متصل بالكنيسة الإنجليزية) وكان يختلف عن الموتيت الكاثوليكي فى القرن السادس عشر فى نصه الإنجليزي ونطقه المقطعى وإيقاعه الرتيب (المربع) square وأسلوبه الذى يميل إلى الهارمونية أكثر من البوليفونية .

أما توماس تاليس فقد ولد حوالى سنة ١٥٠٥ ، وتوفى سنة ١٥٨٥ ، وعمل عازف أرغن فى كنيسة دير والثام Waltham Abbey بمقاطعة اسكس ، ثم عين بعد ذلك عضواً فى الكنيسة الملكية Gentleman of the Chapel Royal وقد سمي تاليس منشئ « الموسيقى الكاثيدرالية الإنجليزية » ، وكان بلا شك من أعظم فنانيها ، وهناك من بين مؤلفاته من نوع النشيد (الأنثم) الإنجليزي وقداساته اللاتينية والموتيت عمل هام

يدل بوضوح على الصلات بين الأسلوبين الإيطالي والإنجليزى ، ذلك هو موتيت كاثوليكي "Spem in alium numquam habui" وهو مكتوب لأربعين صوتاً أو سطرًا لا أقل ، وثمانية فرق كورس . وقد كتب هذا المؤلف حوالى نفس الوقت الذى كتب فيه آلساندرو ستريديجو Striggio الإيطالى موتيت Ecce beatam lucem لنفس ذلك العدد من الأصوات ، وقد نشر موتيت تاليس الضخم فى كتاب « الموسيقى الكنسية فى عصر أسرة التيودور » الذى نشر سنة ١٩٢٨ ، ولكنه لم ينشر أثناء حياته .

وفى مبراهه الموسيقى الربيرية تعتبر الشانسون - التى ذكرت فى سياق الفقرة الخاصة بجومير - أفضل ما أضافته فرنسا إلى الموسيقى ، فهى برشاقها وتأنقها وخفها ، وبتدفقها الميلودى الذى لا يتوقف ، كانت تتبع بدقة نصاً غرامياً - فى غير حياء غالباً - وكانت تضى على الكلمات جاذبية وسحراً يندر أن نجد لهما مثيلاً فى الصيغ الموسيقية . ومن ملاحظتها المميزة أن تبدأ فى وزن داكطيل - طويل قصير قصير - على نوتة واحدة مكررة . وقد كانت أصواتها أوسطورها الأربعة - فى فترة ازدهارها فيما بين سنة ١٥٣٠ - ١٥٦٠ بوليفونية باعتدال وبأسلوب غير مدرسى ، كما كانت هارمونية أيضاً فى كثير من الأحيان .

وتُغنى الشانسون عادة فى عصرنا فرق كورس ، لكن هذا خطأ تاريخى وفنى ، فإن أغلب تلك الأغاني خفيف الحركة وشفاف بحيث لا يوفىها حقها إلا أداء من أربعة مغنين منفردين ، بل ربما كان الأفضل أدائها بواسطة مغن واحد وآلة واحدة أو أكثر .

واللاوحة ١٣ تبين الأداء المعتاد للشانسون بدقة تصويرية يمكن الوثوق بها ، فالنوتة الموضوعية على المنضدة (وهى مكبرة ومقلوبة فى الرسم تحت

الصورة الكبيرة) هي لأغنية كلودان دى سرميزى Claudin de Sermisy المسماة "Jouissance vous donneray" التى طبعها بيير آنيان سنة ١٥٣١ فى مجموعته : « ٣٧ أغنية » ، والفلاوثة الأفقية تعزف الصوت العلوى بينما تغنى المغنية صوتاً آخر وتعزف عازفة العود الصوتين أو السطرين الآخرين (دون أن يكتبها فى كتاب خاص بالعود) .

وقد كان جانكان - إلى جانب سرميزى - أبرز مؤلفي الشانسون :

أما كليمان جانكان Clement Janequin فمن المحتمل أنه جاء من أقصى شمال شرق فرنسا كما يدل اسمه ، وقد جاء إلى كنيسة أونفير Unverre التى لا تبعد كثيراً عن شارة جنوب غربى باريس ، وعمل بها قساً على الأقل سنة ١٥٥٦ . وبعد ذلك بثلاثة أعوام قال عن نفسه « إنه يعيش فقيراً فى شيخوخته » . وهو ما يعطينا مفتاحاً للوصول إلى تاريخ مولده الذى يرجح أنه كان فى أواخر القرن الخامس عشر :

وعندما نشر الطباع أدريان لوروا Le Roy بباريس مؤلفات جانكان سنة ١٥٥٩ قدم المجموعة بقصيدة من نظم الشاعر الشهير أنطوان دى باييف تكريماً لجانكان ، وكانت تلك القصيدة تنتهى بأبيات نوردها فى ترجمة تقريبية :

« إنه إلهى غير فان ، الموسيقى جانكان .

عندما يؤلف الموتيت بكلماته الحسان ..

وكلمة قلند فى أغانيه ثرثرة النسوان ،

أو حاكى فيها تغريد الطيور على الأفنان

وفى كل ما حاول تصويره بالألحان

المعلم جانكان ! » .

والأبيات تلخص أهم أعماله وهى الموتيت والشانسون ذات الطابع

الوصفي التي صور فيها — من بين ما صور — معركة مارينيان Marignan (في أغنية « الحرب La Guerre) ، وثرثرة النساء (في أغنية Le Caquet des Femmes) والطيور المغردة (في أغنية Le Chant des Oyseaux) وغير ذلك من الموضوعات التي صورها بذوق وبمهارة لا تجارى .

وفي ذلك الوقت كانت الشعوب كلها تشارك في الاستمتاع بالموسيقى الوصفية ، إذ كتب لورنزو المين قطعة « تغريد الهزار » سنة ١٥٤٠ ، وكتب هانس نوبسيدرل Neusidler قطعة معركة بافيا سنة ١٥٤٤ وكتب لودفيج زنفل Senfl (المتوفى سنة ١٥٥٥) قطعة (أجراس شبابر) .. وكتب جومبير في نفس العام سنة ١٥٤٤ أغنية (تغريد الطيور) Chant des Oyseux ، وكتب ماسيمو ترويانو Trojano كذلك (معركة القط والغراب) وكتب آدريانو بانكييري Banchieri قطعة Contrappunto bestiale alla merle صور فيها كلبا وهزارا وبومة ، ومن هذا الضرب في التلحين الكثير الذي يمكن إضافته إلى هذه القائمة .

والمادريجال Madrigal عند الإيطاليين يعادل الشانسون (الأغنية) عند الفرنسيين وهو لا يشبه سمي (المادريجال) الذي يرجع إلى القرن الرابع عشر إلا في نصوصه وطابعه المرسل ، ولم يكن للمادريجال أدوار (ستانزا) أو مذاهب منظمة لأنه كان يتناول جمال الطبيعة والطيور والحب . وكان هدفه من الناحية الموسيقية أن يكون نوعا مهذبا من الموسيقى المنزلية الغنائية لا لمغنين منفردين باصطحاب آلات ، ولكن لثلاثة أو أربعة مغنين من الهواة زادوا بعد ذلك إلى خمسة أو أكثر يجتمعون حول منضدة وأمامهم مدونات الألحان التي يؤديها كل منهم ، وقد كانت الأسطر اللحنية متعادلة تماما دون تمييز في الأهمية بين لحن وآخر ، ودون أن يكون بينها لحن أساسي أو « لحن ثابت » (كانتوس فيرموس) أو مصاحبة آلات ، ومع ذلك فقد كانت

مستقلة بعضها عن البعض لدرجة تسترعى انتباه كل واحد من المغنيين المشتركين في الأداء على حدة .

وقد نشر طباع من روما سنة ١٥٣٣ أول مقطوعات المادريجال التي كتبها فيليب فيرديلو Verdelot وياكوب آرКАДلت Arcadelt الفلمنكيين ، وكذلك بعض المؤلفين الإيطاليين . وتدل تلك النماذج الأولى - بغلبة النسيج الهوموفوني عليها ويتحفظها العاطفي على وجود بعض الصلة بينها وبين الصيغة القديمة : المسماه « الفُرتولا frottola » وهي التي استعملها الجليل السابق لهؤلاء لنفس الغرض أى للترفيه الموسيقى الاجتماعى الملهذب :

وقد تغير أسلوب المادريجال بمرور عام ١٥٤٠ تحت قيادة الفلمنكيين المقيمين في البندقية : فيليب دي مونتى Monte ، وأدريان فيليرت ، وشيريانو دي رورى De Rore ، وكانت مادريجالاتهم تكتب لخمسة أصوات أو سطور لحنية في المتوسط ، كما اقتربت في تكوينها البوليفوني إلى الموتيت وتزايد فيها الاتجاه العاطفي .

وفي ذلك الاتجاه العاطفي بلغ كلا الأستاذين « فيليرت » و « رورى » حدا في الكروماتية الجريئة لم يعرف من قبل (والكروماتية chromaticism هي استعمال أكثر من سبع نوتات في الأوكتاف ، إلا إذا كانت النوتات الإضافية تخدم في التحول من مقام لآخر أو كانت معبرا منطقيا إلى سلم سباعى آخر) ، وقد ابتكر الفنانان ألحانا كروماتية تسير بأبعاد أنصاف الأصوات خلال الأوكتاف وهارمونيات كروماتية في تآلفات ينفصل بها اللحن من مقام إلى آخر في تحول غريب .

ولا ننظر من قبيل المصادفة أن المؤلف والعالم الموسيقى نيكولا فيشنتينو Vicentino الذى عاش في البندقية حوالى سنة ١٥٦٠ كتلميذ لفيليرت . صمم لوحة مفاتيح معقدة لأرغن كبير (arciorgano) أو هاربسكورد .

كبير (arcicembalo) تحتوى على واحد وثلاثين مفصاحا داخل الأوكتاف وله ستة لوحات مفاتيح لكى يعزف كل الأنواع أو الفصائل « الدياتونية » و « الكروماتية » و الانهارمونية لليونان الذين كانوا للمرة الثانية مصدراً للتطورات الحديثة (وقد شرحت الأنواع والفصائل اليونانية فى الفصل الثالث من الكتاب) .

وبنغى تحذير القارئ من أن اصطلاح المادريجال الكروماتى madrigale cromatico كان غالبا ما يعنى فى القرن السادس عشر مجرد مادريجال مكتوب بنوتات مسودة أى أنها تعزف فى « تمبو » (سرعة) أسرع .

ويجب على قادة الكورال فى عصرنا أن يذكروا أن المادريجال لم يكن إلا موسيقى منزلية لمغنين منفردين ، وأنه لا يصح أن يؤديه الكورس ، شأنه فى ذلك شأن الشانسون الفرنسية ، فهل نحتمل مثلا أن تعزف رباعيات بيتهوفن الوترية عزفا أوركسترايا^(١) ؟

وإلى جانب المادريجال أوجد الإيطاليون فى الثلث الثانى من القرن نوعا معارضا للمادريجال هو ما سموه الفيلانيللا villanella والفيلوتا villota :

واسم كانزونا فيلانلا أوفيلانسكا villanesca ظهر منذ سنة ١٥٤١ عنوانا لنوع من الغناء الشعبي شبيه بالغناء النابوليتانى Neapolitan وهو اسم لا يمكن ترجمته بأنه أغنية ريفية ، بل ربما كان وصفيها بأنها أغنية حوشية أو سوقية أقرب لمعناها الحقيقى ، إذ لم تكن الفيلانلا ريفية ، وكانت حتى فى طبعها تطبع بشكل خشن غير مهذب وكأنها رد فعل ساخر متعمد ضد

(١) احتمل ذلك فعلا فى عزف حركة الرباعية المعروفة بالـ grosse Fuge ، بل لم يكن من سبيل إلى إخضاع هذا المؤلف للاداء الحديث إلا فى صورة أوركستراية . ومع ذلك فالمؤلف على حق فيما يقوله عند ما يشير إلى هذه الرباعيات ، فيما عدا « الفوجة العظيمة » . (المراجع)

حذلقه المادريجال وتعنيده . وبصفة عامة كانت الفيلانلا تنم عن احتقار تام للقواعد المارمرنية والكونترابنط حتى إن أصواتها الثلاثة كثيراً ما كانت تسير في تآلفات ثلاثية متوازية (وهو ما حدث بعد ذلك ببضعة قرون في مؤلفات فنانون إيطالي آخر عاصرنا هو بوتشيني) ، وأبلغ ما قيل فيها هو ما جاء في مقدمة « Introduction » توماس مورلي سنة ١٥٩٧ : « كانت هذه الأغاني الريفية country songs تصنع من أجل الأنشودة أو النغم for the ditties sake فهي ألحان ماجنة لكلام ماجن » وقد أدت الفيلانلا بعد ذلك ببضعة أعوام إلى إيجاد أغنية الشراب الألمانية .

أما « الثيلونا » التي نشرت منذ عام ١٥٣٥ فصاعدا فقد كانت على العكس أغنية شعبية راقصة حقيقية تنتمي إلى مقاطعات إيطالية مختلفة ، وفيها عاد اللحن مرة ثانية إلى الصوت العلوى بينما تبعته الأصوات الثلاثة الأخرى بتآلفات هارمونية فقط .

ويبدو أن آخر مقطوعات الفروتولا هي التي نشرت سنة ١٥٣١ .

ولا ينبغي الخلط بين الاصطلاح الأسباني فيلانتيكو villancico وبين الأسماء الإيطالية المشابهة له ، فهو يطلق على أغنية مؤلفة من عدة أدوار (ستانزا) ، أو كوپلا coplas بالإسبانية ، تأتي فيما بين المذابح أو estribillos بنفس صيغة الفيرليه virelai الفرنسية بالضبط (انظر ١١٨) وقد كانت الفيلانتيكو في أول الأمر تكتب لثلاثة أو أربعة أصوات بأسلوب شبيه بأسلوب الكوندكت conduct نوتة مقابل نوتة ، غير أن فناني منتصف القرن السادس عشر - مثل ميچويل دى فوينلانا Fuenllana وجوان فاسكيث Vasquez ودييجو بيزادور Pisador ولويس ميلان Milan الموسيقي ببلات نائب الملك في فلنسية - حولوا ذلك الأسلوب الصارم إلى شيء قريب الشبه بالألحان الغنائية مع مصاحبة من الفهويلا vihuela (الجيتار الكبير) .

وتنفرد تلك الأغاني الأسبانية بأنها تمازج رائع بين الروح الأرستقراطية والشعبية ، وهي التي تفسر لنا كيف أن الشعب الذي انتشر فيه مثل ذلك الفن على نطاق شعبي بمعنى الكلمة ، لم يكن لديه متسع للأغاني الفرنسية (شانسون) أو للمادريجاللات الإيطالية .

الموسيقى المتحفظة : Musica Reservata : طرأت على الموسيقى الغنائية تغيرات جوهرية في العلاقة بين النص واللحن . فظرة سريعة إلى المؤلفات القديمة كالفداسات مثلا تدل على أن الاهتمام الأساسي كان منصبا على كتابة مؤلف كونتراپتى جيد وليس على العناية بالتعبير عن روح النص في الموسيقى . فالمؤلفون لم يكونوا يهتمون بمعاني الكلمات المقدسة ولا بنبراتها وإنما كانوا يتطلبون من المغنين أن يقوموا هم بتوزيع مقاطعها المعروفة جيدا بالشكل الذي يروونه ملائماً .

ولكن ذلك الموقف تغير على يدى جوسكان دى پريه في فترة نضج عصر النهضة ، ومع انتشار الفلسفة الإنسانية . فقد ولت الفكرة السائدة في العصور الوسطى والمبنية على أن مجرد وجود نص ديني مقدس يجعل للأصوات المكونة للعمل مغزى خاصاً ، وحلت محلها فكرة جديدة أساسها أن وجود النص الديني لا بد وأن يرضى الأذن . وفي عام ١٥٥٢ حين نشر الفلمنكى أدریان بيتيه كوكلييكوس A. Petit Coclicus كتابه الذى كثيراً ما يقتبس عنه : وهو كتاب « الموسيقى المتحفظة Musica Reservata » كان قد تقرر أنه من الأساسيات الهامة للكتابة الموسيقية الجيدة العناية بوضع النص في موضعه المناسب ؛ وتجنب تلحين المقطع القصير بنوثة طويلة أو العكس « لأن الموسيقى تشترك مع الشعر في أشياء كثيرة » .

ولقد عبر ويليام بيرد Byrd عن الفكرة نفسها تعبيراً أكثر مرونة . جاء في مجموعته التى نشرها سنة ١٦١١ من المزامير والأغاني والقصائد

” Psalms Songs and Sonnets “ حيث قال « إنها مشكلة وفق حياة الكامات » .

وقبل ذلك بتليل أعاد توماس مورلى الإنجليزى صقل تيار تفكير الموسيقى المتحفظة (موزيكا ريزرفاتا) حيث قال فى كتابه الشهير « مقدمة سهلة وبسيطة للموسيقى العملية » “ A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke ” سنة ١٥٩٧ : « إذا كان الموضوع خفيفاً فى طابعه فعليك أن تجعل موسيقتك تسير فى حركات تنبىء عن الخفة والسرعة مثل أزمنة البلاننش “minimes” والنوار والكروش . وإذا كان الموضوع حزيناً باكياً فعلى النغم أن يسير فى هدوء وثقل مثل أزمنة الروند semibriefs أو روند مزدوجة briefs وما إليها » . ثم يضى بعد ذلك قائلا : « وينبغى لك كذلك أن تلاحظ عندما تعبر كلماتك عن الصعود إلى السماء العالية وما إلى ذلك أن تجعل موسيقتك تصعد وبالعكس إذا كانت كلمات أنشودتك تعبر عن الهبوط والانخفاض والعمق والجحيم وما إليها فعليك أن تجعل موسيقتك تهبط كذلك . فلا شك أنه من الغريب أن تتحدث عن السماء بينما أنت تشير لأسفل إلى الأرض ، وبالمثل يعتبر من غير المناسب مطلقاً أن يجعل المؤلف موسيقاه تهبط عند كلمات. وصعد إلى السماء » مثلاً . وفى مكان آخر قال أيضا :

« وعلينا أيضاً أن نعتنى بمطابقة النونات للكلمات حتى لا تقع فى أخطاء حوشية فى الغناء : فمثلاً علينا ألا نعبر عن المقطع القصير بطبيعته بعدة نونات أو نونة واحدة طويلة ، وألا نعبر عن مقطع طويل بنونة قصيرة وهكذا » .

ومن هذا الموقف الجديد الذى ينطوى على احترام الكلمة – كما عبر عنه كركليكوس ومورلى – انفتح طريقان : أحدهما أدى إلى الأبيات الموزونة vers mesuré عند الفرنسيين وإلى الشعارات المضادة للبوليفونية

والتي أطاعتها مجمع ترنتينو الديني وإلى الأسلوب الإلقائي *stile recitativo* ، أما الطريق الآخر فهو طريق التقيد بتصوير الكلمات والتسك بمعنى كل كلمة منها على حدة في مصانعة وتظاهر بالعلم ، وهو الطريق الذي أذهل مؤلّي العصر الباروكي وقاد الموسيقى من الموتيت والمادريجال في نهاية القرن السادس عشر ، إلى تلك النظرية العقيمة المسماة « نظرية الانفعالات Affektenlehre » في القرن الثامن عشر ، وهي تقوم على التعبير عن مفاهيم الصعود والهبوط في النص بمجموعات صاعدة أو هابطة من النونات ، وعن كلمة صليب بخطوتين أو مسافتين موسيقيتين متداخلتين .

موسيقى الآلات : تفوق أدريان فيلبرت في قداساته وفي الموتيت والشانسون والمادريجال ، كما لعب دوراً قيادياً في تشكيل صيغة آلية جديدة وهي الريشركار *ricercar* المشابهة للموتيت والغناء على المحاكاة ، وقد وصفناها في الفصل السابق ، ولما كانت المقطوعات الريشركارية تلك تنشر في كتيبات منفصلة تحتوي على الأسطر اللحنية المفردة فلا بد أنها كانت مكتوبة لعدة آلات من أى نوع (١) .

وإلى جانب الريشركار البوليفوني الدقيق أوجد أساتذة الأرغن — وعلى رأسهم الفنان الكبير أندريا جابرييلي عازف الأرغن الثاني في كنيسة سان مارك بالبندقية (ولد حوالي ١٥١٠ وتوفي ١٥٨٦) — أوجدوا التوكاتة *toccata* وهي صيغة هموفونية (أى تعتمد على الميلودية والتآلفات لا على الكونترابنط تبادل فيها التآلفات الكامامة مع فقرات مباودية سريعة) ولقد أدمج الفنان كلاوديو ميرولو Merulo (١٥٣٣ — ١٦٠٤) —

(١) يجدر بنا أن نوضح للقارئ ما يعنيه المؤلف هنا : لقراءة مدونة لعدد محدود من المعنيين يمكن لطول الاجتماع حول مدونة واحدة فيها الأسطر اللحنية لكل واحد منهم . وهذا غير ممكن غالباً في موسيقى الآلات لأكثر من اثنين وبذلك يشير المؤلف إلى هذا الاستنتاج . (المراجع)

عازف الأرغن الأول بكنيسة سان مارك - أدمغ الصيغتين معا ، وذلك بأن أدخل على التوكاتا فقرات محاكية (أى فى أسلوب الفوجه) . ومع ذلك فلم تبلغ موسيقى الآلات ذات المفاتيح ، وكذلك موسيقى العود ، ذروتها إلا فى صيغة تختص بها الآلات هى صيغة التنويعات . وليس هناك شك فى أن التنويع على لحن معين كان شيئا مألوفاً دائماً بين العازفين قبل أن تظهر صيغة التنويعات مطبوعة أو مخطوطة بوقت طويل ، وعلى كل حال فالتنويع هو الوسيلة الوحيدة التى تمكن بها الموسيقيون المهرة من تحمل التكرار المتعاقب لأدوار (ستانزا) إحدى الأغاني ، وكذلك تعاقب دخول أزواج الراقصين حسب مقتضيات الرقص .

ولقد ظهرت فى وقت ما من القرن الرابع عشر مجموعة « وحيدة » من التنويعات ليس لها سابقة ولم يقلدها أحد فى زمانها ، وهو التنويعات على لحن أغنية « طواحين باريس » ، وهذه التنويعات بتفرد لها هذا فى ذلك التاريخ المبكر تثبت بوضوح أن التنويعات عرفت قبل أن تصبح صيغة مكتوبة بوقت طويل ، ولم يدخل القرن السادس عشر عليها تجديدات أساسية ولكنه عمم مبدأ تنويعات « طواحين باريس » ، وهو مبدأ التخطيط المحكم للتنويعات ، بدلا من الارتجال .

وقد عرف القرن السادس عشر من التنويعات النوعين الرئيسين وهما : « باص الأرضية ، والبارافراز paraphrase » أى التبسط والشرح .

وباص الأرضية ، أو الباصو أوستيناتو basso ostinato - ومعناها اصطحاب اللحن بقرار هارمونى - فيه تكرار وإصرار وهو الذى اشتهر فيما بعد فى مقطوعات « الباسا كاليا Passacaglia » ^(١) هو عبارة عن موتيف أو نموذج لحنى قصير يتكرر باستمرار فى الباص دون تغيير فى الطبقة ، على حين تقوم الأصوات الأخرى بنسج ألحان كونترابنطية فوقه تتفاوت

(١) موتيف كلمة معناها نموذج لحنى ميز رأينا الاحتفاظ بها هنا إذ شاع استعمالها بين الدارسين باللغة العربية (المترجمة)

في مقدار تحررها ، ولقد ظهر شيء من ذلك في موتيت القرن الثالث عشر .
 واقدم نموذج منه في القرن السادس عشر قطعة للقرجينال ألنها قسّ إنجليزي
 اسمه هيو آستون أو آشتون Ashton (توفى ١٥٢٢) بعنوان : "Mylady
 Carey's Dompe" وهو لحن مرثية إيرلندية هجاؤها الصحيح Dumpe) .
 أما « البارافراز » كما سنسميه هنا ، فهو مجموعة من الأقسام الموسيقية
 يسمع فيها لحن أغنية أو رقصة شعبية في صورته البسيطة أول الأمر ،
 ثم يستخفى بعد ذلك في صورة شروح أو معالجات جديدة لنفس النص
 بأسلوب حرّ دائم التغير (بارافراز) ، وينسب النوع الناضج من هذا
 الصنف من التنوعات إلى الإسبان وكانوا يسمونه جلوزا glosa (أى
 حواش) أو تنويعاً diferencia ، وقد كتب لويس دى نارفيث Narvaez
 (١٥٣٨) هذا النوع للعود وكتبه ديجو أورتيز Ortiz (١٥٥٣) للقيول
 وكتبه انطونيو كابيتون Cabezon (١٥١٠ - ١٥٦٦) للأرغن الذى تطور
 بإسبانيا في إمكاناته وتلوينه تطورا فاق نظيره في إيطاليا بما يشبه ما حدث له
 في البلاد الشمالية .

وطبعي أن الأغاني والرقصات كانت تعزف أحيانا كثيرة بدون
 تنوعات ، وتوجد مجموعات مطبوعة عديدة من المؤلفات للعود أو آلات
 لوحات المفاتيح حافلة بأغاني « ليدر » Lieder ورقصات وأغاني فرنسية
 (شانسون) مدونه هارمونية بسيطة فقط بدون تنوعات .

وقد كانت الشانسون في أول الأمر توضع للعود بصورة لا تختلف كثيراً
 عن الصورة الأصلية ، ولكن القدر كان يهين لها مستقبلا أكثر
 خطورة وأهمية ، إذ أخذت ابتداء من سنة ١٥٤٢ تنتقل إلى نوع خاص
 من مؤلفات آلات المفاتيح : وتشترك مع نموذجها الغنائى الأصل
 (الشانسون) في الخفة والوضوح وفي مطلعها المفتوح (أى بأسلوب الفوج)
 الذى يقوم على نموذج إيقاعى داكيتيل (طويل - قصير - قصير) مع

استطالة أكثر مما في الصيغة الغنائية ، وسميت الصيغة للآلات الجديدة في إيطاليا أغنية فرنسية "canzone francesca" كانزوني فرانشيزا : أو أغنية للعزف "canzona da sonare" كانزوني داسوناري :

وكان الإيطاليون في القرن السادس عشر يستعملون لاسم الجمع هجاءين مختلفين : الأول canzone جمع canzona ، والثاني canzoni جمع canzone .

تطورت موسيقى الرقص تطورات حاسمة ونزعت إلى المرح والقوة والنشاط ، فرقصة البافان الوقورة اتخذت صورة أخف هي رقصة «الباسامتزو» Passamezzo أو باسومتزو passomezzo (أى خطوة ونصف خطوة) ، وهي التي ترد كثيراً في مجموعات ألخان العود منذ سنة ١٥٣٦ ، وقبل ذلك بسبعة أعوام ظهرت رقصة « الجاليارد (أو جايار) galliard اللعوب الجريئة أيضاً ، وهي مؤلفة من مجموعة من القفزات ودفعات الأرجل في زمن $\frac{3}{4}$ بسرعة ٩٠ دقة مترونوم في الدقيقة تقريباً $M M 90 = \text{ل.}$ ، وقد قال عنها أحد النظارة حينئذ إنها أشبه بهراش الديكة ، وظهرت معها أيضاً رقصة الكورانت courante (رقصة الجرى أو العدو) النشطة المتعرجة بزمنها الثلاثي ، وهي التي سماها الملك هنري الخامس في مسرحية شكسبير بنفس الاسم "swift corantos" وظهرت في منتصف القرن عام ١٥٥٠ كذلك رقصتان عاصفتان الأولى رقصة «الضرب بالقدم» tap-dance اسمها «كاناري canaries» ، وهي رقصة مبنية على حركات سريعة من الكعب ومشط القدم في إيقاع منقوط (أى نوتة تتلوها نصف نوتة وهكذا) . وقد ذكرت لأول مرة في مرجع إسباني من سنة ١٥٥٢ ، وفي عام ١٥٥٦ دخلت القصور الملكية في باريس رقصة بروفنسالية اسمها القولتا "volta" وهي (١٦ - موسيقى)

رقصة عنيفة فيها طابع الخيلاء وكان الرجل فيها يدور ثم يقذف بزميلته في الهواء .

وإلى جانب هذه التشكيلة من الرقصات الزوجية ظهرت مرة ثانية الرقصات الدائرية المسماة « برانل branles » وهي رقصات مرحة بانثوميمية كانت ممنوعة في الجيل السابق ، ويقال إن الموسيقيين كانوا يعزفونها في متابعات كل واحدة منها أخف وأسرع من سابقتها فيبدأون رقصة برانل مزدوجة branle double « هادئة لكبار السن ، تليها برانل بسيطة branle simple نشطة للأزواج الشباب ، ثم تأتي بعد ذلك « برانل مرحة branle gay » شديدة السرعة وهذه يرقصها الشباب الناشئ من غير المتزوجين ، وهكذا تستمر السرعة في التزايد إلى أن يصلوا إلى « برانل باروا العليا branle de Haut Barrois » (وسميت على اسم إحدى المقاطعات) « وهي التي يكون رقصها مستحجاً في الشتاء لأنها تدنى ، ثم يرقصون رقصة الجفافوت السريعة النظاطة ، وهذا الترتيب يقوم على السرعة المتزايدة وهو عكس ترتيب المتابعات الكلاسيكي الذي يقوم على المناوبة والتقابل بين السرعة والبطء . وفي تلك الفترة تقريباً انشق نوع من الرقص وأخذ طريقاً مستقلاً وذلك هو المارش march وقد درج عازفو الصفافير على رأس المجموعات العسكرية وزمارو البلدية الذين يعزفون للعروض المدنية والمواكب ، على استخدام الرقصات ذات الإيقاع المنتظم والأغاني التي تعلق بالذاكرة ؛ ويدلنا كتاب توانو آربو Arbeau القيم عن الرقص في عصره بعنوان Orchésographie (١٥٨٨) : « أن البافان pavan كانت تستعمل عندما تذهب عروس من أسرة طيبة إلى الكنيسة ، أو عندما يسير الإكليروس أو أعضاء ورؤساء النقابات الهامة في مواكب جليلة » ، ويربط آربو بين الرقص والمارش ربطاً وثيقاً ، حتى إنه لم يكتب بكتابه مقدمة طويلة عن فقرات طبول الجيش وإيقاعاتها فحسب ، بل ذكر كذلك أوزان الطبول المناسبة لكل نوع من الرقص ، سواء أكان داكيتيليا أم غيره .

وأول المارشات التي ظهرت بتلك الصيغة نشرت في كتاب My Ladye Nevells Booke للهاريشكورد سنة ١٥٩١ وهي : مارش قبل المعركة ، ومارش المشاة ، ومارش الخيالة ، ومارش الإيرلندي ، ومارش الحرب .

ولقد بلغ من أهمية موسيقى الآلات أن وضعت «مبتودات»^(١) لعزف كل نوع منها ، فقد كتب هانس جيرله Gerle العازف وصانع الآلات في نورمبرج كتاباً بعنوان "Musica Teusch" سنة ١٥٣٢ (ومعناه «الموسيقى مشروحة باللغة الألمانية») لعازفي القبول والعود ، ثم تحول الاهتمام ، من بعده ، إلى جنوب أوروبا حيث كتب سافسترو جاناسي Ganassi الإيطالي ، من فونتيجو بالقرب من البندقية سنة ١٥٣٥ ، كتاباً بعنوان La Fontegara وبه طريقة عزف (ميتود) للصفارة الركورد (وهي الصفارة الرأسية) ، وكانت حينذاك تفوق الفلاوطة الجانابية أهمية ثم كتب في عامي ١٥٤٢ و١٥٤٣ كتاب Regola Rubertina للقبول ، ثم ظهر الإسبان في الميدان بعد ذلك فنشر الراهب خوان برمودو Bermudo كتاباً دراسياً شاملاً بعنوان declaracion de instrumentos نشر في ثلاث طبعات بين عامي ١٥٤٩ ، ١٥٥٥ ، ثم طبع ديبيجو أورتيث Ortiz ، رئيس موسيقى نائب الملك في نابولي ، كتاباً في طريقة عزف القبول سنة ١٥٥٣ باسم Tractado de glosas ، ثم خرج توماس دى سانتا ماريا Sancta Maria سنة ١٥٦٥ بكتاب كامل في طريقة عزف الآلات ذات المفاتيح وغيرها بعنوان Arte de taner fantasia. ، ولقد بلغت نظرية الدراسات الموسيقية العامة (بصرف النظر عن الآلات) - أوجها في ذلك

(١) جمع methode وهي كلمة فرنسية انتشرت في مصر معناها الكتاب الدراسي المحتوى على تمارين متدرجة في العزف على إحدى الآلات . (المترجمة)

العصر في أعمال شخصيتين أصبحتا رمزاً لعصرهما وهما : جلاريانوس وتسارلينو .

جموباريس ونسارلينر : وصلت الموسيقى إلى نقطة تحول أخذ فيها المفهوم الكونترابنطى يفسح الطريق للمفهوم الهارموني ، وأخذت مقامات الكنيسة تتوارى أمام المقامين : الكبير (ماجير) ، والصغير (مينير) الحديثين ، ولقد ظهرت بوادر ذلك في مؤلفين نظريين شهيرين .

أولها هو « دوديكا كوردون Dodekâchordon للمؤلف السويسري هنريكوس جلاريانوس Glareanus (١٥٤٧) ، وهو عالم في الإنسانيات شرح تحت ذلك العنوان العويص نظاماً يقوم على اثني عشر مقاما وذلك بإضافة أربعة مقامات أخرى إلى المقامات الكنسية الثمانية العريقة في القدم ، وهذه المقامات الأربعة هي المقام الأيولي Aeolian على نغمة لا A ، والمقام الإيوني Ionian على نغمة دو C ، ومع كل منهما نظيره القريب منه hypo أى هيبوايولي Hypoaeolian على نغمة مي E ، وهيبوايوني Hypoionian على نغمة صول G . وتعتبر هذه المحاولة الأخيرة لإضافة المقامات التي لم تتقبلها الكنيسة أبداً ، مجرد محاولة إنسانية للاعتراف بوجود المقامين الكبير والصغير فعلاً .

ولكى نعلم إلى أي مدى تغلب المقام الكبير على مقامات الكنيسة يكفي أن نقرأ ما قرره جلاريانوس حين ذكر أن المقام الأيوني هو أكثر المقامات شيوعاً على الإطلاق .

والمؤلف الثاني وهو أهم من الأول وأكثر جرأة هو ذلك المجلد التاريخي الهام المسمى « المدونة الهارمونية » Le Institutione harmoniche (١٥٥٨) للمؤلف الكبير جوزيفو تسارلينو (١٥١٧ - ١٥٩٠) خليفة شيربانودي زوروي . قيادة فرقة كنيسة سان مارك بالبندقية ، فقد قرر هذا المؤلف

۱-۲	۲-۳	۳-۴	۴-۵	
دو	صول	(فا)	می	دو
۱-۶	۲-۶	۳-۶	۴-۶	۵-۶
	دو	صول	می b	دو

وبالرغم من أن الثالثة الصغيرة نالت احتراماً على يد تسارلينو إلا أن ذلك البعد لم يكن يعتبر متألفاً بالقدر الكافي الذي يسمح باستعماله في التأليف الختامى لقطعة ما . وقد ظلت كل القطع المؤلفة في المقام الصغير حتى عصر باخ تختتم إما بخامسة مفتوحة (خالية) وإما بتألف ثلاثى يحتوى على ثالثة كبيرة مما يؤكد فعلاً ختاميتها ، حتى من وجهة نظرنا الحديثة ، وقد سميت الثالثة البيكارديّة (نسبة إلى إقليم بيكارديا بفرنسا) وهى تسمية لا يعرف سببها ، ولقد كان يوهان كرسطيان باخ حتى عام ١٧٥٧ ثائراً ضد هذه القاعدة ، إذ كتب إلى أستاذه المسن الأب مارتيني يقول : « لماذا يفرض على المرء أن يختتم قطعة في المقام الصغير بتألف (هارمونى) كبير (ماجر) ؟ » :

مراجع

- Gustave Reese, *Music in the Renaissance*, New York, 1954.
- Curt Sachs, *The Commonwealth of Art*, New York, 1946 :
Cross Section 1530.
- Joseph Schmidt-Görg, Nicolas Gombert, Bonn, 1938.
- Erich Hertzmann, *Adrian Willaert in der weltlichen Vokalmusik seiner Zeit, ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der niederländisch - französischen und italienischen Liedformen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Leipzig, 1931.
- Ernst H. Meyer, *English Chamber Music, the History of a Great Art From the Middle Ages to Purcell*, London, 1946.
- Alfred Einstein *The Italian madrigal*, Princeton, 1949.
- Marcus von Crevel, *Adrianus Petit Coclico; Leben und Beziehungen eines nach Deutschland ausgewanderten Josquinschülers*, Haag, 1940.
- Edward E. Lowinsky, *Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet*, New York, 1946.
- Curt Sachs, *World History of Dance*, New York, 1937, Chapter 7.
- Thoinaut Arbeau, *Orchésographie*, English transl., London, 1925.
- Curt Sachs, *The History of Musical Instruments*, New York, 1940, Chapter 15.
- Curt Sachs, *Rhythm and Tempo*, New York, 1953.
- Silvestro Ganassi, *Regola Rubertina*, ed. Max Schneider, Leipzig, 1924.
- Diego Ortiz, *Tratado de glosas*, Roma, 1553; ed. Max Schneider (Berlin, 1913.) Cassel, 1936.
- Henricus Glareanus, *Dodekachordon*, German translation by Peter Bohn, Leipzig, 1888.

الفصل الثاني عشر

عصر بالسترينا ولاسوس

١٥٦٤ - ١٦٠٠

هناك شواهد كثيرة تدل على بداية عصر جديد هو الذى يطلق عليه بوجه عام «عصر الباروك» ؛ فهناك تأسيس الأكاديمية الكلاسيكية للشعر والموسيقى فى باريس ، ثم الحركة الكلاسيكية للمصور الفلورنسى آنجيلو برونزينو Bronzino ، وللشاعر تركواتو تاسو Tasso مؤلف «تحرير أورشليم» ، ثم التزام قواعد فتروفوس الكلاسيكية^(١) فى فن العمارة الإيطالية والفرنسية وخاصة فى أعمال بالاديو Palladio ، ويمكن الاطلاع على تفاصيل هذا التطور فى كتاب المؤلف «Commonwealth of Art» ص ١٢٥ وما يليها .

وتهدف كل حركة كلاسيكية ، وبالتالى كل حركة نيوكلاسيكية (كلاسيكية حديثة) ، إلى الوضوح ، وهذا الهدف هو الذى هيا الرباط الموحد بين اتجاهات الموسيقى التى تبدو متباينة فى الثلث الأخير من القرن السادس عشر - من قداسات بالسترينا الرصينة السماوية الهادئة فى روحانياتها إلى مؤلفات الباليه balletti الدنيوية لجاستولدى Gastoldi ، ومرافى جاليلى Galilei الحزينة ، وبداية أسلوب الريستائيف ، أى التلاوة المنغمة .

وكان الكونترابنط هو الضحية المشتركة التى قدمتها كل جماعات المؤلفين «المحدثين» قرباناً فى سبيل الوضوح ، وما ضُحى على الأصح هو ماكان سائداً من احتكار وإساءة استعمال للأسلوب البوليفونى ؛ فقد كان المؤلفون ينظرون إلى الكونترابنط كصنعة معقدة تمارس لذاتها ، وشطارة

(١) نسبة إلى M. Vitruvius وهو مهندس يعتبر عمدة فى فن العمارة وكاتب رومانى من عصر أغسطس وصلنا عنه وصف لمبانى روما والإغريق القديمة . (الترجمة)

ومهارة على حساب التعبير ، وتشويش وخلط على حساب الوضوح ،
ولهذه الأسباب كلها نبذوا الأسلوب البوليفوني.

ومن المتناقضات الغريبة أن أول الفنانين الكبار الذين شاركوا في الردّة
عن الكونترابنت كغاية في حد ذاته ، كانوا هم أنفسهم أعظم أساطين
الكونترابنت ، والمرجع الذي يسترشد به مدرسو هذا العصر ويستمدون
منه النصيح والقدوة ، مثل بيرولولويجي دالاسترينا Peirluigi da Palestrina

ومن السهل سرد قصة حياة الاسترينا ، فقد ولد على الأرجح عام ١٥٢٥
في بلدة بالسترينا جنوب شرقي روما ، ثم أرسل في ١٥٣٤ إلى الكنيسة
البابوية «سانتا ماريا ماجيوري» في روما ، ليعمل شماساً في كورال
الصبية ، ثم صار بعد انقضاء فترة على بلوغه (١٥٣٩) عريفاً على
الصبية puerorum ليدرب الأولاد في مصلاة جوليا Capella Giulia
بكاتدرائية القديس بطرس . ثم قضى سنوات كعازف ورئيس الموسيقى
الكنسية «مايسترو دي كابلا» في كاتدرائية بلده ومسقط رأسه . ثم بدأ
الجزء اللامع من حياته ، حين أصبح رئيساً للمنشدين في كاتدرائية القديس
بطرس بروما في ١٥٥١ ، وبعد أربع سنوات صار واحداً من المغنين الأربع
والعشرين في كنيسة السسطينا البابوية ، وهي أرفع ما يسمو إليه موسيقار
في روما : وبعد بضعة أشهر تولى البابا بولس الرابع كرسي البابوية وكان
متزماً ، فلم يرض به ضمن منشديه الأربع والعشرين لأنه كان علمانياً
ومتزوجاً إلى جانب ذلك ، ثم عاد بعد بضعة أشهر أخرى فعيّنه رئيس
الموسيقى بكنيسة اللاطران ، وفي سنة ١٥٦٠ استقال من هذه الوظيفة ،
وهكذا ظلت حياته تسير في هذا النطاق القلق الغريب : وفي سنة ١٥٦١ عين
رئيساً للموسيقى في كنيسة سانتا ماريا ماجيوري ولكنه لم يلبث أن اعتزل
ذلك العمل في سنة ١٥٦٧ . ويعد أن قضى أربعة أعوام بعيداً عن الكنيسة

عاد إليها في سنة ١٥٧١ رئيساً للموسيقين بكاتدرائية القديس بطرس . مع لقب الشرف (الأستاذ المؤلف = مايسترو كومپوزيتورى) وكان . هذا آخر محطة له في المدار الضيق لحياته القصيرة .

وتوفيت زوجته في سنة ١٥٨٠ بعد أن مات عدد من أولادها ، وفي غمرة حزنه قدم طلباً للانضمام إلى رجال الكهنوت وأجيب إلى طلبه ، على أنه لم يلبث بعد مضى عام واحد أن تخلى عن طيلسانه وزناره وتزوج أرملة بائع فراء موسر ، وسرعان ما نجد أعظم مؤلف للموسيقى الدينية في العالم المسيحي غارقاً ، لبضعة أعوام ، في تجارة الجلود والفراء الثمينة ، وهي مهنة شريفة إلا أنها أبعد ما تكون عن شئون الدين . ويقتضينا الإنصاف أن نشير إلى أنه ألف بعضاً من أعمق أعماله خلال حقبة البيع والشراء هذه .

وقد وافته المنية في الثاني من فبراير سنة ١٥٩٤ .

وتقوم شهرة بالسترينا التي طبقت الآفاق على حصيلته تتألف من ١٠٥ قدامس و ٢٨٠ موتيت و ٦٨ أوفيرتوريا (ضرب من الصلوات) و ٤٥ ترتيلة Hymns و ٣٥ ماجنيفكات magnificat (صلوات للعدراء) وعدد كبير من المراتى والأوراد (جمع ورد) أى « الليطانيات » ، والمزامير والمادريجال ، وكثير منها لا تزال باقية في تراث الموسيقى الكاثوليكية داخل الكنيسة وخارجها كمثل عليا للصفاء والثناء وقوة البيان مع البساطة . وقد أعيد نشر هذا التراث الجبار في طبعة حديثة تتألف من ثلاثة وثلاثين مجلداً من القطع الكبير نشرت في أربعين عاماً (١٨٦٢ — ١٩٠٣) .

على أن صيت بالسترينا الذائع يقوم على أسطورة تزعم أنه خلص . موسيقى الكنيسة من تزميت المتعصبين وهي الأسطورة التي طال ترديدها —

بل واستخدمت حديثاً كموضوع لأوبرا ألمانية لحنها نفسه Plitzner واسمها « بالسترينا » (١٩١٧) - وقد ربطت تلك الأسطورة أعمال الفنان الكبير بمداولات الألحان الكنسية في مجمع ترنتينو المناهض للبروتستانتية (١٥٤٥ - ١٥٦٣)^(١) .

والحقيقة أن جميع أعضاء اللجنة كانوا ينشدون تنقية ألحان القديس من كل الشوائب . وقد كان المتطرفون على استعداد لأن يضحوا بالبوليفونية في أى صورة من صورها في سبيل الاحتفاظ بالخط المياودى الواحد الرزين للغناء الجريجوريانى ، في حين اكتفى معارضوهم المعتدلون بتجريد الموسيقى البوليفونية من « الألحان الثابتة » (كانتوس فيرموس) التى كانت تستعار من الأهازيج الشعبية ، وتحليصها من « الأفانين المؤدية للبلبله والاضطراب » . ولما لم تصل اللجنة إلى قرار عين البابا في سنة ١٥٦٤ [✠]محفلاً خاصاً من ثمانية كرادلة وثمانية منشدین من المصلاة البابوية (الكابلاستينا) لحسم تلك المشكلة الخطيرة .

وليس صحيحاً أن بالسترينا بمفرده حال دون انتصار الجناح الرجعى بأن شرع بتأليف بضع قداسات في أسلوب معتدل ، ومن بينها قداس البابا مارسيلاوس الشهير ، وأثبت عملياً أن البوليفونية الرصينة لا تخالف أصول الدين .

وقد أخفت هذه الأسطورة - بل والمداولات الأصلية - المشكلة الحقيقية ، ألا وهى أن الوقت قد حان لعودة النضال الأزلى مرة ثانية بين الروح الشمالية المضادة للكلاسيكية ، أو للصراع بين صفاء الجنوبيين ، أهل البلاد المناخه للبحر المتوسط ، وبساطتهم ، وبين تعقيد أهل الشمال وعموضهم

(١) لهذا المجمع شهرة تاريخية ، لما نادى به من طرائق تقويم اعوجاج الكنيسة الكاثوليكية ، بعد أن انشق عنها بروتستانت مارتن لوثر . (المراجع)

القوطى . وكان من بين المنشدين الثمانية فى المحفل خمسة إيطاليين ، واثنان من الإسبان ، وواحد فقط من الأراضى المنخفضة . وليس أدل على أقول نجم السيط ، الشمالية فى الموسيقى الإيطالية من ذلك .

وكان أحد الإسبانين فى المصلاة البابوية هو خالد الذكر توماس لويس دى فيكتوريا (حوالى ١٥٤٠ - ١٦١٣) الذى نفخ روح التصوف الإسباني الأسلوب الجليل لكنيسة روما .

ومعظم الذين يفكرون أو يتحدثون عما يزعمونه أسلوب بالسترينا واقعون فى لبس شنيع ، فن الأسف حقاً أن التألفات الرصينة الأثرية ، والخطوط اللحنية البسيطة فى مظهرها الجليل كما تبدو فى مدوناتها لم تكن تسمع أبداً على هذه الصورة الوقورة . فقد كان منشدو كنيسة روما يعتمدون على فن « التصغير » الميلودى ، melodic diminution ، مما يخالف ما نعتبره خليقاً بألحان المقر البابوى .

فقد اشتهر مغنو السستينا بمهارتهم فى تحويل الخطوط اللحنية البسيطة فى مدوناتهم إلى سيل من الزخارف والحليات اللحنية .

ولو أقمنا نظرة على قليل من المقطوعات الموتيت لبالسترينا والى دونها بعض الفنانين المعاصرين له بالشكل الذى كانت تؤدى به لأصابتنا خيبة أمل شديدة تعادل خيبة أمل آبائنا حين أدركوا أن معابد وتمائيل الإغريق لم تكن بيضاء ناصعة^(١) .

فارتجال الحليات والزخارف اللحنية فن أولع به الشرق ، وسكان حوض البحر المتوسط من قديم ، وقد انتقل إلى شمال أوروبا مع الغناء الجريجورى واستقر فيها مدى ألف عام ، ولم يكن التدوين حتى سنة ١٨٠٠

(١) إشارة إلى أن الممرر البانتيل الذى كان يصنع منه الإغريق تماثيلهم ويبنون به معابدهم ، يميل إلى صفرة تنفى عنها البرود عند من يتخيلها من الممرر الناصع البياض .
(المراجع)

إلا مجرد هيكل عظمى يكتسى باللحم ويجرى فيه ماء الحياة عندما يتناوله المغنى أو العازف : وكان أهل غرب أوروبا يشعرون حينذاك بشعور الهندوس فى قوهم :

« الموسيقى بلا زخارف كالمرأة القراء » . وقد عبر آدريان بى كوكليكوس Còclicus أحد تلاميذ جوسكان عن هذه الفكرة تعبيراً طريفاً حين قال فى كتابه « Musica Reservata » عام ١٥٥٢ : « إن لحن المؤلف دائماً بسيط ما لم يجعله المغنى رشيقاً ، شأنه شأن اللحوم وهى تنبل بالملح والفلفل » (المؤلف يضيف هنا كلمة الخردل) .

من مفارقات الطبيعة أن يتعارض فى عصر واحد قطبان من أقطاب الفن ، والقطب المضاد لبالسترينا كان رولان دى لاسوس ، أو أولراندو دى لاسو كما ينطق الإيطاليون اسمه . كان بالسترينا الرجل المنطوى على تأملاته ، الذى لم يمارس الأسفار قط ، والذى لم يجاوز بصره مقاعد المنشدين فى كنائس الكتلكة ، والذى لم يجد ألبته لا عن لاتينية الطقوس ، ولا عن صيغ الموسيقى الدينية ، وكان أولارندو رجل دنيا ، تفيض قريحته المتدفقة بكل ما عرفت الموسيقى من صيغ وأشكال ، وبأى واحدة من اللغات الأربع الرئيسية .

ومن بين مؤلفات لاسوس — التى تزيد على الألفين — هناك ما لا يقل عن ستين وخمسمائة موتيت من مجموعة تزيد على الألف ، ضممتها المجلدات الستة من : « Magnum Opus Musicum » (العمدة فى فن الموسيقى) ، وبعض تلك الموتيتات تروءك جزالة بوليفونيته المكونة من ستة أو ثمانية خطوط لحنية . ومن أعماله كذلك مزامير التوبة السبعة Seven Penitential Psalms سنة ١٥٦٥ التى أمر دوق غليوم البافارى بنسخها فى مخطوط خاص من أقيم المخطوطات المزخرفة فى القرن السادس عشر ، وله كذلك

قداسات بُنى عدد كبير منها على أغاني (شانسون) دنيوية ، رغم أن مجمع الكنيسة المنعقد في ترنتينو كان قد حرم صيغة الباروديا (أو الاستعارة) (انظر ص ٢٠١) . وله كذلك مائة تالحين لصلاة العذراء « ماجنفيكات » ، وهناك أيضاً أغانيه (الشانسون) التي شملت كل المشاعر من المرأة إلى التقارب الحاني .

ولد رولان Roland دى لاسوس ، في مونس بإقليم هينو حوالى سنة ١٥٢٣ ، في تاريخ قريب من تاريخ مولد بالسترينا . ويقال إن جمال صوته الخلاب وهو غلام أدى إلى اختطافه ثلاث مرات متعاقبة . وعندما بلغ الثانية عشرة غادر وطنه وبدأ الترحال ضمن حاشية الآباء الروحانيين ، وزار ميلانو وصقلية و نابولي ، وعمل لمدة ما مدير الموسيقى بكنيسة اللاتران بروما ، ثم عاد إلى الشمال رئيساً للموسيقى في بلاط دوق بافاريا ومكث في ميونيخ حتى وفاته عام ١٥٩٤ ، وهى نفس السنة التي توفي فيها بالسترينا . وقد رحم الموت أورلاندو دى لاسو فخلصه من الحزن الكظيم الذى سيطر على آخر حياته .

وقد لقي لاسوس من التكريم ما لم يلقه كثير غيره من الموسيقيين ؛ إذ رفعه الإمبراطور ماكسيميليان الثانى إلى طبقة النبلاء وقلده البابا وسام المهماز الذهبى .

كتاب مزامير البروجنوت Huguenot Psalter : إذا كانت الحركة المناهضة للبروتستانتية في الكنيسة الكاثوليكية قد تميزت بالعزوف الصارم عن البوليفونية وعن الدنيويات ، فإن شعائر المصلحين الدينيين السويسريين - سقنجلي Zwingli وكالفان Calvin - كانت أشد منها عزوفا عن « البوليفونية وعن الدنيويات » .

وحتى قبل أن تتخذ الكنيسة الكالفنية من مزامير داود التعبير الشعري

والموسيقى الوحيد لها ، ترجم كليمان مارو Marot - الذى كان لعهد قريب من أكثر الشعراء مجونا - مزامير داود إلى اللغة الفرنسية وأهدى ترجمته إلى « الغادات » مستودع السر الإلهى ، « نسين ألحان الرب ورحن يهزجن بألحان الدنيا الفانية » .

وقد عبر الشعراء الكالفينيون الإنجليز عن نفس المعنى كما يقول كبير الأساقفة باركر فى كتاب مزاميره الذى نشر سنة ١٥٦٧ أو سنة ١٥٦٨ ، وإن كان قد تم تأليفه سنة ١٥٥٧ : « اغربى عنا أيتها الألحان الشهوانية بعيدانك وصنوجك ، لتفسحى الطريق لألحان المزامير الفاضلة » .

وقد نبذ الموسيقيون كل موسيقى ترتبط بكلمات مبتذلة وعبروا عن ذلك تعبيراً لا يقل تحمسا عن تعبير هؤلاء الشعراء أنفسهم ، وعندما نشر كلود جوديميل أقدم تلحين فرنسى للمزامير التى ترجمها الشاعر كليمان مارو ، عنى بأن يؤكد فى مقدمة مؤلفه قدسية الموسيقى ، « وإن كنا نراها اليوم ، وقد دنستها تلك الأغاني البذيئة الفاسقة » ؛ وقد نشر كتاب مزامير جوديميل هذا بعد أن نشر الهولنديون كتابهم « أغاني المزامير Souterliedekens » . بفترة قصيرة .

ولا بد أن هذه النسخة الأولى من « كتاب المزامير » ترجع إلى تاريخ أقدم من تاريخ اعتناق جوديميل لمذهب كالفان ؛ إذ أنه استمر ينشر قداسات كاثوليكية حتى عام ١٥٥٨ . ومهما يكن فإنه من المستبعد أن تلك النسخة أصبحت مقبولة ومعتمدة كجزء من الشعائر الأساسية فى ظل الإصلاح الدينى ، فإن مذهب كالفان بصرامته وزهده كان يحرم الموسيقى كما كان يحرم الصورة المرسومة أو المجسمة ، حيث يعتقد أن كلمات الله لا ينبغى أن تكون مجالا للحدلقة الموسيقية ، ولذلك فإن كثيراً من الكنائس التى اعتنقت ذلك المذهب لم يكن بها فرق كورال مدربة ، بل كان الشعب

نفسه بغنى بصوت واحد (أونيسون) ألحان المزامير التى لفقها له بعض المؤلفين المجهولين من شتات ألحان الأغاني الشائعة هنا وهناك .

أما الغناء المنزلى فقد سمح بالصيغ المعقدة بل وكانت موضع تشجيع الكالفنيين فكان غناء المزامير على مائدة العشاء شيئاً مأوفاً لكى « تبعده الأذهان عن الشواغل الدنيوية التافهة » ، ولم يكن غناؤها فى تلك المناسبات المنزلية خلواً من البوليفونية بسحرها الذى تحمله إلى نفس المستمعين والمغنين على السواء . وقد كان لتلك الموسيقى المنزلية الدينية الفضل فى إتاحة الفرصة أمام كبار الموسيقيين لكى يشاركوا فى جهود المصلحين الدينيين . وكانت مشاركتهم فى اتجاهين مستقلين ، أولهما التلحين البسيط السهل للمزامير ، تلحيناً مقطوعاً يؤدى فيه التينور الميلودية بمصاحبة تألفات هارمونية ، والاتجاه الثانى بتلحينها تلحيناً بوليفونيا دسماً حراً لكى يؤدبها مغنون مدربون تدريباً جيداً .

كان كلود جوديميل هو أكبر الفنانين الذين أعادوا تلحين المزامير المائة والخمسين عدة مرات . ولد فى بيزانسون حوالى سنة ١٥٠٥ ، وقضى حياته على ما يبدو دون أن يكون على صلة لا ببلات باريس ولا بأية كنيسة ، ثم قتل سنة ١٥٧٢ بعد مذبحه عيد القديس بارتولوميو فدفن حياته ثمناً لعقيدته . أما الفنان الأصغر منه سناً فهو كلود لوجون — آخر البوليفونيين ، أو « عنقاء الموسيقى » كما كان يسميه الفرنسيون . ولد فى فالنسين بالقرب من الأراضى الواطئة حوالى سنة ١٥٢٨ وعين مؤلفاً موسيقياً خاصاً للملك فى أخريات أيامه وتوفى فى باريس سنة ١٦٠٠ .

ولقد كانت حركة الإصلاح الدينى ذاتها تمثل امتداداً لتحول فرنسى عام يشبه نفس الرجعة التى صاحبت مقاومة الكاثوليكية للبروتستانتية فى كل مبادىء الفن والفكر فى إيطاليا ، ولم يكن الهوجنوت وحدهم هم الساخطين على « النماذج السيئة » و « الألحان القذرة » التى كانت سائدة.

في الماضي الثريب ، بل شاركهم الكاثوليك في معارضة تلك الاتجاهات أيضاً . وفي عام ١٥٦٠ اشترك الشاعر جان أنطوان باييف Baïf والمؤلفون الموسيقيون : تيبو دى كورفيل ، وجوديميل ، في إحياء المؤلفات الموسيقية الموزونة التي أبدعها رجال عصر النهضة حوالى سنة ١٥٠٠ ، فكان المقطع الطويل يلحن بنوثة طويلة والمقطع القصير بنوثة قصيرة ، مع اشتراك جميع الأصوات في غناء كل المقاطع في نفس الوقت بالضبط . ويبدو أن كلود لوجون ختم تلك السلسلة من المؤلفين حين لحن مجموعة مزاميره التي نشرت بعد وفاته وأغاني « الشانسون » العديدة له وكذلك مجموعة « الربيع » التي نشرت أيضاً بعد وفاته ، أى إنه كان آخر من استعمل تسمية « الأبيات الموزونة vers mesurés » وإن كان تقطيع الكلمات في موسيقى لوللى Lully فيما بعد قد ظل متأثراً كذلك بالتحديد القياسى « المضبوط » .

ولم تكن تلك « الأبيات الموزونة » مجرد تحية من عصر النهضة إلى اليونان والرومان الأقدمين ، بوحى من نفس الروح التي دفعت جماعة الكاميراتا بفلورنسة فحسب (وهو ما سيجيء ذكره فيما بعد) ، بل كانت في الوقت نفسه جزءاً من المعركة القائمة ضد البوليفونية ، وهى التي انحاز فيها رجال الكاميراتا إلى جانب المجمع الدينى فى ترنتينو ، والواقع أن المؤلفات المعروفة « بالأبيات الموزونة » تمثل اتجاهات أتباع الفلسفة الأفلاطونية في كل مكان ، أولئك الذين يطالبون بفرض رقابة على كل أنواع الموسيقى من أجل مصلحة المجتمع ، حيث إن الموسيقى غير المنظمة تهبط بخلق الإنسان بينما تقوم الموسيقى المنظمة وتسمو به .

وقد أفاد الإنجليز كذلك من هذا الأسلوب في تراتيلهم الأنجليكانية التي تمكنت بفضل تاليس Tallis وبرد ومورلى ، من أن تنظم ألحان المزامير الكاثوليكية في إطار من الهارمونية البسيطة ذات الأصوات الأربعة ، كما أن «ويليام برد نجح في تغيير وتحويل المفهوم الاصلى للنشيد anthem (انظر

ص ٢٢٩) إلى ما عرف باسم verse anthem وهو الذى تتناوب فيه الأقسام الكورالية مع أقسام انفرادية .

ولقد اقتصر هذا التحيز ضد البوليفونية وتعقيدها في مبدأ الأمر على الموسيقى الدينية بصفة أساسية ، اللهم إلا في بعض « الأبيات الموزونة » القليلة في أغاني الشانسون الفرنسية . ولكن ظهر فيما بعد رد فعل مماثل في مجال الموسيقى الدنيوية وهو الذى تبلور في المفاهيم الإيطالية إلى ما يعرف بالكانزونتا والباليتو والماريجال المنفرد وغناء الريبيناتييف المونودى (التلاوة المنغمة لخط لحنى واحد) .

كانت الأنازينا منفذاً مناسباً لهؤلاء الذين كانوا ينشدون في الموسيقى المنزلية غناء جيداً وأن تتخلص تلك الموسيقى من التعقيد والإفراط في التعالم الممجوج والتأنق والحذقة التي ميزت المادريجال في عهده المتأخر ، وقد طبعت أول الكانزونيتات في الربع الأخير من القرن السادس عشر (ثم نبذت في العشرينات من القرن السابع عشر) وكانت الكانزونيتا تلحيناً بسيطاً لشعر بسيط يوضع لثلاثة أو أربعة أصوات ، وكانت الأصوات أحياناً تدخل متتابعة بنفس النموذج اللحني (الموتييف) طبقاً للأسلوب المروج (فوجاتو) ، ولكن الغالب أن يسير لحنها السريع المتقطع (ستاكاتو staccato) بل والمترثر ، وتصاحبه الأصوات الأخرى نوتة بنوتة بالضبط .

ثم جاءت الخطوة التالية في مؤلفات جياكومو جاستولدى Gastoldi المسماه « Balletti Per cantare, sonare, e ballare » (باليتات للغناء والعزف والرقص) التي نشرت لأول مرة سنة ١٥٩١ ، ثم ظلت تطبع بعد ذلك مرات حتى القرن الثامن عشر كما قلدها كثيرون من المتحمسين في كل أنحاء أوروبا وكان أول من قلدها في إنجلترا توماس مورلي في مجموعته المسماة Balletts to 5 voyces (باليتات لخمسة أصوات) التي نشرت سنة ١٥٩٥ ، كما نشرت كذلك باللغتين الإيطالية والألمانية . وكانت « الباليينات »

تلك تغنى حسب المزاج (adlibitum) أو تعزف على الآلات ، أو حتى تستخدم للرقص على أنغامها . وكانت شبيهة بالكانزوناتا في أسلوبها السلس ولكنها اختلفت عنها في مذاهبها (أى ترجيعاتها) الطروب التى تغنى على المقاطع اللعوب فالأولى فى ختام كل دور (ستانزا) .

وقد استجابت فرنسا لحركة الكانزوناتا والباليتو بما يعرف باسم أغنية البلاط « air de cour » التى لم تكن فى الواقع أغنية راقية ، بل على العكس كانت أغنية سوقية يغنيها أحد مغنى القودفيل المنفردين بمصاحبة العود ، كما سابت إنجلترا نفس الاتجاه بمقطوعات باسم ayre (ومعناها الحرفى : لحن غنائى) تفوق فيها جون دولاند Dowland (١٥٦٢ - ١٦٢٦) بصفة خاصة ، وفى ذلك قال توماس مورلى فى مقدمته سنة ١٥٩٧ : « إن الكانزوناتا النابوليتانية والفيلانلات والباليتات تسمى كلها باسم عام هو ayres » .

وفى نفس الوقت كانت إنجلترا تسعى إلى نقل وتحويل المادريجال ذاته ، إذ كان ويليام بيرد قد قلده النموذج الإيطالى له بالفعل على مسئوليته الخاصة ثم تشجع أحد الناشرين الإنجليز فطبع سنة ١٥٨٨ مجموعة من المادريجال الإيطالى مترجمة إلى اللغة الإنجليزية تحت عنوان « موسيقى من وراء جبال الألب » Musica Transalpina . وقد خلق هذان الاتجاهان المادريجال القومى الإنجليزى بفضل كل من بيرد ومورلى ، وبالرغم من أن المادريجال الإنجليزى مستمد من أصل أجنبى فقد كان له طابعه البريطانى الحق الذى يرجع إلى خصائص اللغة الإنجليزية ، وكذلك إلى ما امتاز به من مزيد الاهتمام بالعنصر العاطفى ، وكانت الاستجابة العامة للمادريجال فى إنجلترا غير عادية . وقد امتدح مورلى الطبقة الراقية لأنها كانت تطالع المادريجاللات الصعبة غناء من أول قراءة « وكانوا يعتبرون ذلك من أنبل الوسائل للتسلية

وقضاء الوقت » . وقد ارتبط ذلك الازدهار بألمع الشخصيات الموسيقية الإنجليزية في عصر ملوك أسرة التيودور واستمر إلى حوالى سنة ١٦٣٠ .

بينما كان ذلك اللون من الغناء البوليفونى يحقق أول انتصاراته فى إنجلترا كان المصدر الأصيل له - وهو المادريجال الإيطالى - يدخل فى دوره الأخير الذى بلغ ذروة الإتقان حوالى سنة ١٥٨٠ فى مؤلفات لوكا مارنزىو Marenzio (حوالى ١٥٥٠ - ١٥٩٩) ثم تفرع عنه تيار جانبى جديد - لعله كان إرهاباً بمقدم الأوبرا - هو الكوميديا المادريجالية التى بلغت ذروتها فى مؤلف أوراتسيو فيكى Vecchi (١٥٩٤ - ١٥٩٧) « آمفيپارناسو » "L'Amfiparnasso" الذى وصفه بأنه كوميديا هارمونية "comedia harmonica"

وكانت الكوميديا المادريجالية تتكون من استهلالات ومن عدد من المادريجالات المكتوبة - لخمسة أصوات - بشكل يوحى ببعض التطور الدرامى ولكن دون تمثيل على مسرح .

ومن آن لآخر كان المادريجال يتحول إلى لحن منفرد تصحبه الآلات ولعل التفسير الظاهرى لهذا التحول - وهو تفسير قليل الأهمية - هو احتياج المادريجال إلى خمسة أو ستة مغنين مدربين تدريباً جيداً ، وتتفق أصواتهم مع النطاق المطلوب لها . أما الحصول على مغن واحد وعود أو هاريسكورد واحد فهذا ميسور دائماً ، إلا أن العلة الحقيقية لذلك التحول تكمن فى الاتجاه المطرد نحو المونودية (اللحن الواحد تصطحبه تأليفات هارمونية) « فإن اللحن الواحد البسيط الذى يؤديه مغن واحد مع مصاحبة آلة أو آلات موسيقية يمس القلب أكثر مما يؤثر فيه مجموعة أصوات أو سطور لحنية بوليفونية » كما شرح يوسف تسارلينو فى كتابه المعروف « المدونة » Istituzioni سنة ١٥٥٨ . ولم يكن المادريجال المنفرد فى الواقع إلا تمهيداً ومطلعاً ، فى حين يظل التلحين بوليفونيا تتساوى فيه

أهمية الأصوات المختلفة ، وتتداخل وتشابك بمهارة تفرض على المغنى المنفرد المزعموم أن يسكت بعد بضع مازورات مفسحاً الطريق لصوت آخر يبرز ويؤدى دوره فى غناء الخط المبلودى ، وقد ترتب على ذلك : أن لم يعد الغناء « المنفرد » شيئاً محققاً فى هذا النوع بسبب هذا التوقف والمقاطعة مما أفقده حلاوة اللحن واكتماله ، كما بين لودوفيكو فيادانا Viadana فى مجموعته المسماة «مائة كونسير كنسى Cento Concerti Ecclesiastici سنة ١٦٠٢ .

ظلت مجموع الآلات فى جوهرها مجرد أداء منقول عن ألحان غنائية مثال ذلك المجموعة الغنائية التى صورها المصور فيرونيزى Veronese بدقة شبه فوتوغرافية فى لوحته بمتحف اللوفر المسماة « عرس قانا » . والواقع أن مجموعة « الشانسون » الموسيقية chansons musicales التى أصدرتها مطبعة الفرنسى بيير آتينيان سنة ١٥٣٣ كان من بينها بعض المقطوعات الأكثر ملاءمة للآلات ، وهى تلك التى أعدت خصيصاً للفلاوتات الجانبية cross - flutes مع الصفارة (ريكوردر) ، وكذلك أعد نقولا جومبير فى عامى ١٥٣٩ ، ١٥٤١ مقطوعات من نوع الموتيت للقيول والآلات النفخ . وبعد ذلك بوقت غير طويل ظهرت مجموعات عدة من القطع المناسبة للآلات وعلى صفحاتها الأولى ما يوضح « أنها يمكن أن تعزف ، أو أن تغنى » da cantare ò sonare وأكثر من ذلك أن ماسيمو ترويانو Trojano - وهو موسيقى إيطالى كان يعمل فى أركسترا البلاط البافارى تحت قيادة أورلاندوس لاسوس Lassus - ترك لنا وصفاً طيباً لحفل زواج واحد من الأمراء (الدوقات) بميونخ سنة ١٥٦٨ جاء فيه : أن خمسة نوافير Zinken أو كورنيت (وهى زماير قصيرة من الخشب ذات ثقوب) وآلتي طرومبون كانت تعزف جميعاً أحد موتيتات بالستربنا أثناء الطعام ، وأن مجموعة من ٢٤ آلة - منها ثمانية من القيول وثمان فيوليينات :

وثمان آلات نفخ - اشتركت جميعاً في أداء قطعة بوليفونية أخرى للبنفس المؤلف ، وربما كانت موتيت أيضاً .

ولكن ذلك العصر استطاع أن يخرج من تلك الأساليب الشائعة فيه بصيغة أصيلة للموسيقى الآلات فقد سجل ترويانو نفسه عدة مرات أداء ما سمي « كانزوني فرانشيزي Canzone francesi » (أغان فرنسية) التي انتقلت في عصره من على العيذان والآلات ذات المفاتيح إلى مجموعات للموسيقى المنزلية . وقد عرف ذلك الجيل كذلك مقطوعات « ريشركارى ricercari » مكتوبة بأسلوب أكثر تحملاً ، وكانت تسمى « كابرتشى » نزوات ، وفانتازيات .

ولعل تلك الصيغ الموسيقية هي التي شكلت برامج فرق الموسيقى بفيرارا ، وهي التي ذكرت ختام حوار هرقل بوتريجارى Bottrigari بعنوان il Desiderio overo « شتى الآلات الموسيقية التي تعزف مجتمعة » de, concerti di varij strumenti musicali الصادر في فينسيا سنة ١٥٩٤ ، فهو يكتب فيه عن المكتبة الموسيقية القيمة التي كانت تحت تصرف العازفين هناك وعن عدد الآلات الموسيقية التي كانت كلها : « دائماً ، مصلحة (مضبوطة) وجاهزة للعزف وعلى أتم استعداد لأن يلتقطها العازف ويلعب عليها . التو واللحظة .

وفي نفس الوقت كانت بفيرارا فرقة موسيقية من الراهبات في واحد من أديرتها ، اشتهرت بمسئولها الرفيع ، وقد كتب عنها بوتريجارى قائلاً : « ليتك تراهن - وهن يتجهن في صف ينتظم الواحدة تلو الأخرى نحو منضدة طويلة وضع على أحد طرفيها هاريسكورد كبير (لأن الهاريسكورد الإيطالي كان يمكن نزعه من قطره) ، يدخلن ساكنات وكل منهن تحمل الآلة الموسيقية الخاصة بها ، إن وترية أو هوائية ليت الجميع حول منضدة دون أقل جلبة فيجلس بعضهن ويقف البعض الآخر تبعاً

لطريقة العزف ، وأخيراً تقف قائدة الفرقة على رأس المنضدة ، وبعد أن تتأكد من أن الراهبات جميعاً على استعداد تعطين في سكون إشارة البدء بعضاً طويلة ورفيعة وجيدة الصقل . . . » .

وقد شهدت إنجلترا تطوراً مماثلاً في موسيقاها ومجموعاتها التي كانت تسمى كونسورت consort واسم كونسورت هذا تحريف في هجاء كلمة كونسبرت concert (بمعنى الاشتراك في العزف سوياً) وقد ظهر لأول مرة في كتاب المؤلف الموسيقى والناشر توماس مورلي الصادر سنة ١٥٩٩ بعنوان : The First booke of Consort Lessons, made by divers — exquisite Authors , for sixe Instruments أى « الكتاب الأول من الدروس » للكونسورت » من عمل مؤلفين مختلفين ممتازين ، لست آلات » والآلات الست هي فيول وأربع آلات وترية تعزف بالغمز ، وكان يطلق على مثل هذه المجموعة من الآلات المختلفة اسم كونسورت مختلط أو كونسورت ناقص ، أما « الكونسورت الكامل » فهو على العكس لا يطلق إلا على مجموعة آلات من نفس الأسرة هي غالباً آلات فيول وكانت عندئذ تحفظ في صندوق (chest) مجموعة متجانسة أو طاقم (set) .

« والفانسي » وجمعها fancies هي الصيغة الموسيقية التي وضعت خصيصاً لمجموعة الآلات أو الكونسورت ، وكانت تكتب بأسلوب مفوّج (فوجاتو) أكثر حرية من أسلوب الريشركارى المستعمل في الفانتازيات الإيطالية ، وفي هذا يقول مورلي سنة ١٥٩٧ : « يأخذ المؤلف نوتة يختارها ويظل يحاور ويداور فيها فيصنع منها شيئاً كبيراً أو صغيراً طبقاً لما تملّيه عليه » قريحته » .

لم تقتصر مساهمة الإنجليز في ميدان موسيقى الآلات على التطور بمجموعة آلات الكونسورت ، بل شاركوا مشاركة أكثر أهمية في خلق

موسيقى حقيقية للهاربسكورد ، موسيقى تحررت من صرامة البوليفونية في تلحينها المنظم . للأصوات أو السطور اللحنية ، تحرراً أتاح لها فرصة الاستفادة الكاملة من الإمكانيات العديدة للوحة المفاتيح في أداء التآلفات الهارمونية والفقرات الميلودية . ولقد وصل إلينا ما يزيد على خمسمائة قطعة من وضع مؤلفي الفرجينال من عصر الملكة الزايبث محفوظة في مجموعات مكتوبة خطياً أو مطبوعة ، وتمثل أهم إنتاج الفترة من سنة ١٥٧٥ إلى ١٦٢٥ تقريباً ، وأقدمها جميعاً هي النسخة المحتوية على المقطوعات الاثنتين والأربعين لويليام بيرد Byrd ، وهى التى نشرت في كتاب « الليدى نيثيل » My Ladye Nevells Booke سنة ١٥٩١ ، ولكن أهمها جميعاً المخطوط الشهير الذى اشتهر باسم « كتاب فيتزويليام للفرجينال Fitzwilliam's Virginal Book » المحفوظ بمتحف فيتزويليام بكامبردج بانجلترا ، وهو يحتوى على ما يزيد على ثلاثمائة قطعة لا يمكن أن تكون قد نسخت قبل عام ١٦٢١ . وأول كتاب طبع من المؤلفات للفرجينال على الإطلاق هو : Parthenia or the Maydenhead الصادر سنة ١٦١١ ، وعنوانه هذا يدل عليه ، لأن الكلمتين تعنيان « العذرية » ، كما أن كلمة فرجينال تحتوى أيضاً على كلمة بمعنى العذرية ٥

وهناك جيلان من الرواد الأوائل يرجع إليهما الفضل في إيجاد أهم صيغ موسيقى الهاربسكورد في عصر الملكة الزايبث ، أولها الجيل الذى يمثلته هيو آستون في إنجلترا ، وثانيهما الجيل الذى يمثلته أنطونيو كابينون في أسبانيا ، وقد شاركهما كذلك عدد طيب من المؤلفين الإيطاليين . وأهم تلك الصيغ هى : أرضية « الأوستيناتو ostinato » « والتنويع المزخرف » (coloratura) على ألحان الأغاني الشائعة في ذلك العصر . وعندما جاء بيرد وتناول تلك الصيغ أضفى عليها إجادة وقوة وسحرأ شاعرياً لم يبلغه الأساتذة السابقون ، كما أنه

أضاف إليها شيئا جديداً وذلك بأن تحول بها بعض الشيء من عالم الموسيقى البحتة إلى الموسيقى التصويرية في أبسط صورها .

وقد حذا حذو بيرد جماعة من مواطنيه الشبان منهم عازف الأرغن توماس مورلى (١٥٥٧ - ١٦٠٣) ، وچايلز فارنابى Farnaby المولود حوالى سنة ١٥٦٠ وحامل بكالوريوس الموسيقى ، والرجل الطيب الدكتور جون بل Bull (١٥٦٢ - تقريبا - ١٦٢٨) وجدير بالذكر أنه لم يؤلف القطعة الموسيقية المسماة « الصيد الملكى » كما اشتهر عنه ، ولكنه صور نفسه فى مقطوعة عجيبة حشر فيها بعض النوتات التى توفى إلى ما قد يفهم منه السخرية بنفسه ، وليست هذه هى الصورة الوحيدة التى صورها موسيقى لنفسه فى العصر الازاييى ، إذ رسم أنطونى هولبورن Holborne - صانع العيذان وأحد رجال البلاط - صورة لنفسه تحت عنوان « My selfe » كتبها : للقيولات والقيولينات أو غيرها من آلات النفخ » ونشرها عام ١٥٩٩ .

وقد بلغ مؤلفو الفرجينال البريطانيين الذروة والنهاية على يدى فان أصغر من هؤلاء سنا هو أورلاندو جيبونز Gibbons من كامبردج (١٥٨٣ - ١٦٢٥) والذى منحه جامعة أوكسفورد لقب دكتور فى الموسيقى ، وأنا لمدينون لهذا الرجل الفذ بوحدة من أجمل ما كتب فى الموسيقى من مقطوعات البافان على إيقاع رقصة باسم « ايرل سلسبرى » :

وينبغى ألا تنسينا هذه الأسماء رائدا مغمورا واسع الخيال هو نقولا كارلتون الذى كتب ما يبدو أنه أول ثنائى لآلة ذات لوحة مفاتيح « الكى يعزفه عازفان على فرجينال واحد أو أرغن واحد » ، كما كتب قطعة أخرى للفرجينال استعمل لها دليلا يحتوى على أربع ديزات وهو ما لم يسبقه إليه أحد .

ويقال إن عازفي القرن السادس عشر كانوا يهملون إصبع الإبهام بل والإصبعين الرابع والخامس أيضا في العزف ، وهذا قول لا يمكن أن نقطع بصحته ، نعم إن في الصفحة الأولى من كتاب Parthenia المشار إليه آنفا صورة عازف يبدو أنه يستغنى عن الإصبعين الأخيرين في عزفه . ولكن يحتمل أن هذه الطريقة القائمة على السبابة والوسطى قد اقتصررت على الآلات ذات المفاتيح القصيرة التي كان العازف يلمسها عند أطرافها الأمامية بأطراف أطول أصابعه مما يتحتم معه ترك الأصابع الأخرى ، ومع ذلك فهناك رسومات ترجع إلى عصور أقدم من عصر « البارثينيا » تمثل عازفين يستخدمون أصابعهم كلها (انظر لوحة ١٤) .

وقد ذكر كارل فيليب إيمانويل باخ أن والده سمع في شبابه عازفين كباراً لا يستخدمون الإبهام في عزفهم إلا حيث كان استعماله ضروريا في الأبعاد الواسعة ، ولكن باخ الكبير على حد قوله « هو الذي أنقذ الإبهام من تعطله السابق وجعله أهم الأصابع » (مقتبسة عن ترجمة هانست . دافيد وآرثر مندل الإنجليزية لكتاب Bach Reader ص ٢٥٤) .

إنه الريسيتاتيف recitative (الإلقاء المنغم) هو العمل الثوري الحق الذي أتمه ذلك العصر ، ولما كان الريسيتاتيف يبتعد في إيقاعه وصيغته عن الشكل الميلودي المألوف ، ويعطى ، بصفة عامة ، نوتة واحدة لكل مقطع من كلمات النص ، ويحاكي الإيقاع والنبرات الطبيعية للحديث العادي ، فإنه كان يؤدي الجملة كوحدة متكاملة ، ويتعجل أداء الكلمات الثانوية الأهمية وبذلك أصبح (الريسيتاتيف) الأسلوب المثالي لأداء الفقرات الملحمية والدرامية البهتة ، والتي لم يكن يسمح طابعها الانتقالي العابر ، وكذلك التغيير السريع في جوها بالتدفق الغنائى للميلودية بمعناها الصحيح .

غير أن معنى الريتسيتاتيفو *recitativo* حينئذ كان أوسع من معناه المتأخر عن ذلك الوقت بمائة عام ، والذي جرى استعماله في الأوبرا والأوراتوريو والكانتاتة . وقد وصفه أستاذ الآداب القديمة (اليونانية واللاتينية) جيوفاني باتستا دوني *Doni* — ذلك الرجل الماكر الثافه المتبجح الذى كان من الدعاة للريتسيتاتيف — « بأنه أى لحن منفرد لطيف يسمح بفهم الكلمات بسهولة ، سواء على المسرح أو فى الكنيسة أو فى المصلى أو فى البيت أو فى أى مكان آخر ، ويمكن زخرفته بنوتات إضافية قد لا تعبر عن انفعال ، ولكنها تسر أناساً محدودي الذوق كما ترضى المغنين الحريصين على استعراض فنهم وعلمهم » .

وقد كانت هناك تمهيدات سابقة للريتسيتاتيف ترجع إلى سنة ١٥٥٤ فى رواية الفونسو ديلا فيولا *della viola* الريفية المسماة « التضحية *Il Sacrificio* » وكذلك فى أحد نماذج الماسك *masque* وفى « باليه الملكة » الذى وضع موسيقاه بالتازار بوجوايه *Beaujoyeux* ، وهو الباليه الذى رقصه بلاط باريس سنة ١٥٨١ فى حفلة زفاف أحد الدوقات ، وهو أقدم باليه بقيت موسيقاه حتى اليوم ، غير أن تلك المحاولات الأولية الجاهلة غير المتقنة من الريتسيتاتيف كانت بعيدة تماماً عن ذلك الريتسيتاتيف السهل المنساب الذى كتبه الفنانون الإيطاليون بعد ذلك بعشرين عاماً .

وقد ولد ذلك الأسلوب الجديد فى فلورنسه فى ظروف غير مألوفة فى تاريخ الفنون ؛ فقد فكرت فيه أولاً جماعة من الفنانين والفقهاء عرفت بجماعة الكاميراتا ، كانت تجتمع فى دار أحد نبلاء فلورنسه ، الكونت باردى *Bardi* ، لتناقش مشاكل العلم والشعر والفنون ، وكان من أعضائها البارزين فنشيزو والد جاليلى الفلكى المشهور ، وأوتافيانو رينوتشيني *Rinuccini* الشاعر الشهير ، وياكومو بيرى المؤلف الموسيقى ، وقد اعترف جوليو كاتشيني *Caccini* بأنه استفاد من مناقشاتهم العلمية فى

فهمه للموسيقى ، أكثر مما استفاد من كل دروس الكونتربانط التي تلقاها .
وهؤلاء الذين يؤمنون بالبداية أكثر من إيمانهم بالذكاء سيشق عليهم
تقبل المناقشات الفقهية النظرية كمنع أو مصدر للثورات الفنية الخلاقة ،
ولكن عليهم أن يدركوا أن نشأة أسلوب جديد قد تهبها وتعين عليها
عملية عقلية صرفة تتولى إزالة المحرمات ، ومناقشة الآراء المتعصبة ،
وتركيز المعالم الغائمة لتيار جديد ، وعليهم كذلك أن يفهموا أن « الكاميراتا »
وحدها لم تخلف ذلك الأسلوب الجديد ، ولكنها كانت مجرد جهاز
صغير ضمن ذلك التنظيم المعقد الذي أنهى عصر النهضة ، ومهد لعصر
الباروك في سائر ميادين النشاط الإنساني .

ذلك لأن رد فعل جماعة الكاميراتا لم يعد جزءاً منتمياً لعصر النهضة
ورجوع الجماعة إلى مثل « أفلاطون وأرسطو » شيء طبيعي مألوف في وسط
متقف ، فقد اعتقدت كل العصور اعتقاداً راسخاً بأنها واجدة في الحضارة
اليونانية الرومانية القديمة الصورة الجسمة لأحلامها ، فهذا جلوك ، وفاجنر
من بعده بمائة عام ، يتساويان مع بيرى وكاتشيني ، في اعتقادهم جميعاً أنهم
يبعثون التراجيديا اليونانية القديمة إلى الحياة . وليس في التاريخ اتجاه أو تيار
لايستطيع الإنسانون « وهم المؤمنون بالدور الإنساني العظيم للحضارة اليونانية
والرومانية » أن يفهموه ويرجعوه إلى أصول كلاسيكية من العصور القديمة ،
كما أنه ليس هناك اتجاه فكري لا يجد له الوعاظ آية من التوراة
يستشهدون بها في تأييده .

والطريق الذي شقته الكاميراتا بعيداً عن عصر النهضة ، طريق أدى
إلى الانفعال والعاطفية والفردية والإيهام ، وأدى إلى تحلل الموسيقى كهدف
في حد ذاتها ، كما أنه تخلص من المثل البوليفونية .

وقد جاء في كتاب فنشزرو جاليلي بعنوان Dialogo della Musica anticae della moderna (حوار الموسيقى القديمة والحديثة) الصادر

سنة ١٥٨١ بمثابة المنشور الرسمي الذي أعانت فيه الآراء المضادة للكونتريابنط.
وللموسيقى «الحديثة» بصفة عامة ، وفيه عبّر المؤلف عن سخريته من هؤلاء
المؤلفين الأغبياء الأجلاف الذين لا يؤمنون بميزات الموسيقى اليونانية فيقيسون
هذا الفن الممتاز الراقى بمقاييس جهلهم وخطيئهم وقال : « إن طريقتهم في
« تصوير » كلمات النص طريقة مضحكة لا معنى لها ، فهم يفعلون كما
يفعل الأطفال فيضعون نوتات منقوطة وسنكوب Syncopation
(والسنكوب هو تغيير مواضع الضغط الطبيعية في الإيقاع) بنغم كأن اللحن
مصاب بالفواق (الزغطة) ، وذلك ليصوروا كلمات في النص تصف ثوراً
يعرج ، ثم هم يقلدون الطبول والنوافير تقليداً ببغائياً وإذا جاء في النص
مثلاً « أن إله الجحيم » أفلوطن » انحدر إلى عالمه السفلى ، زأر المغنون
كما لو كان غرضهم إفزاع الصغار ، وإذا جاءت في النص كلمات مثل :
« وذهب إلى عنان السماء صعداً » جأر المغنون وكان بهم مغصاً ، بل إن
لديهم رموزاً جاهزة للتعبير عن البكاء والضحك والغناء والصراخ
والضجيج والخديعة والسلاسل الثقيلة ، والقيود القاسية ، والجبل الأجرد
والسفع المنحدر ، والجمال الكاسر : ولو كان إيزوكراتيس أو غيره من
أعلام الخطابة فعل هذا ، وضغط على كلمة معينة بمثل هذه الطريقة
لقاطعه المستمعون الغاضبون وأوقفوه عند حده هزأً وسخرية .

ولقد اندثرت موسيقى جاليلي التي كانت حينئذ أول مظهر حتى
للمستقبل ، غير أننا نعرف أسماء مؤلفاته ، ومنها نستطيع أن نعرف ما الذي
أراد أن يعبر عنه ، فقد لحن أولاً من النشيد الثالث والثلاثين في جيم
دانتى مونولوج الكونت أوجوليني التاعس الذي ألقى وأبناؤه في غيابات
برج پيزا ليموتوا جوعاً . ولحن جاليلسى بعد ذلك المراثية الترديدية
responsorial lamentation لأسبوع الفصح ، كما لحن مراثى أرميا أيضاً .

تأتى إن المؤلفات الثلاثة كانت مرآى لم تخرج عن نطاق العديد . ولقد ظل طابع الأسى والحزن غالباً على الموسيقى لأكثر من ثلاثة أجيال . ولم يكن السبب في ذلك الاستمتاع بالحزن والألم ، ولكن كان العامل الرئيسى المحرك للفن الباروكى هو : خلق فن تصويرى معبر « Stile rappresentativo » كما سماه الموسيقيون ، وخلق انفعال وتأثير يتيح النفاذ إلى أعماق الإحساس الإنسانى ، وقد قال مرسين Mersenne فى هذا :

« يجب أن تنفذ الموسيقى إلى روح المستمع وتستولى على مشاعره وتقودها حيث يريد المؤلف » . ولم يكن ذلك كلاماً أجوف ؛ فقد اتجهت الموسيقى إلى طريق السيطرة الروحية فى أقوى صورها فى القرن السابع عشر ، حين حاولت الكنيسة الكاثوليكية فى عصر الحركة المناهضة للبروتستانتية أن تستحوذ على أرواح الناس ، مستغلة فى ذلك كل وسائلها وأساليبها ؛ من ذلك أساليب اليسوعيين فى البروباغندا وصلواتها وشعائرها المنوعة ، والطرز المعمارية الأخاذة ، بل ومحاكم التفتيش الرهيبة تنزل المذنبين أفواجاً إلى المحرقة . واتجهت الموسيقى مع سائر فنون العصر نحو النزعة الطبيعية ، بل وإلى ضروب الخداع والإيهام ، وكان لها كذلك نصيبها فى السيطرة على روح البشر بالإثارة والملق والهياج والنشوة . وقد كان الطريق إلى الغدد الدمعية أقصر وأقرب طريق ، فالانفعالات الأليمة تجد طريقها إلى القلب أسرع من الانفعالات المرحية .

وهكذا نقرأ فى تقرير دبلوماسى يرجع إلى عام ١٦٠٨ :

« عندما قدمت أوبرا مونتفردى المسماه أريانا Arianna فى بلاط دوق مانتوا وسمعوا فيها نواح البطلة وقد هجرها حبيبها تيزيوس ، انفجر أغلب النظارة بالبكاء » .

وتكررت نفس الانفجارات العاطفية فى روما حوالى سنة ١٦٣٠ عندما

غنى الطواشى لوريتو فيتورى لحن مازوكى فى رثاء مريم المجدلية للسيد- المسيح ، وهذا شىء لم نكن نسمع بمثله من قبل .

وحتى قبل جاليلى ألف رولاند دى لاسوس وكذلك ليونارد ليختر Lechner الألمانى ، أكثر المراثى ندباً وندماً ، وهى مزامير التوبة السبعة- Penitential Psalms وكذلك كتب ويليام بيرد « مزامير وأناشيد وأغاني الحزن والتقوى Psalmes Sonets and songs of sadnes and pietie » ووضعها لخمسة أصوات سنة ١٥٨٨ ، وفى عام ١٦٠٥ كتب چون دولاند عازف العود « دموع » أو سبع عبارات مصورة فى سبع « يافانات » جيشة العاطفة « للعود والقيول والقيوليات ، ثم أعد كل من بيرد وفارنابى نسخاً منها للمرجينال . وفى سنة ١٦١٣ نشر رجل يدعى أنجليو باتى Patti رثاء غنائياً للسيدة مريم على رأس المسيح المسجى وفى سنة ١٦١٣ نشر عازف القبوليتيه بيادجيو مارينى Marini « دموع هرمينيا » وفى سنة ١٦٥٥ وضع نفس الفنان « عبارات داود » .

وابتداء من سنة ١٦٤٠ ، إن لم يكن قبل ذلك ، بدأت المراثى تلحن فى شكل تأبين موسيقى على روح المتوفين من العظام ، وكانوا يطلقون غالباً عليها الاسم الفرنسى tombeau ، أى « قبر » وهو تقليد يبدو أن عازف- العود الكبير دينيس جوتيه Gauthier هو الذى بدأه عندما كتب مقطوعة بهذا الاسم سنة ١٦٤٠ تحية لعازف الأرغن راكت Raquette ، وأغلب تلك القطع تخضع لصيغة رقصة وقورة مثل البافانة - كما فعل دولاند ، أو الرقصة الألمانية « الماند » .

الباص المنصر Thoroughbass : كان لازماً على الثورة الموسيقية - التى بدت مظاهرها فى نشأة الغناء المنفرد وفى الريستاتيف وفى الأسلوب المونودى . (القائم على لحن واحد تصاحبه هارمونيات) - كان لازماً عليها أن تخلق الباص المستمر كدعامة أساسية داخلية للتركيب والبناء الموسيقى ؛

ولقد كان الباص في الأسلوب البوليفوني صوتاً من بين عدة أصوات. في الأسطر اللحنية ، يلتزم عادة نطاقاً أخفض من الأصوات الأخرى ، ولكنه كان يعلو على الصوت المجاور الذي يعلوه مباشرة ويتخطى حدود التينور في بعض الحالات التي يضطره فيها سياقه الطبيعي إلى مثل هذا التخطي . وعند نهاية العبارات كان صوت الباص يستريح لبضعة مازورات ويسمح لأحد الأصوات الأخرى بأن يصبح أخفضها .

وعلى عكس هذا المبدأ البوليفوني أخذت فكرة الباص المستمر - القائمة أساساً على مبدأ هارموني - أخذت تتشكل وتبلور . وكان طبيعياً أن يبدأ هذا الاتجاه مرتبطاً بآلات المفاتيح التي يصعب فيها ملاحظة تقاطع الأسطر اللحنية^(١) (البوليفونية) أو سكوتها مؤقتاً ، بل إن مثل هذا التقاطع أو السكون المؤقت لا معنى له في الموسيقى التي تعزف بهذه الآلات ، فترتب على ذلك أن المبدأ القديم - الذي يعتبر صوت الباص سطرأً لحنياً متميزاً له نفس أهمية السطور الأخرى - أخذ يختفي ، وبدأت تحمل محله بالتدريج الفكرة الجديدة التي تعتبر الباص مجرد خط لحني يتولى إيصال أخفض الأصوات في الموسيقى بعضها ببعض ، سواء أكانت تنتمي إلى نفس الصوت أم لا ، فلم يعد الباص إذن صوتاً أساسياً من الأصوات المكونة للنسيج الموسيقي ، بل سناداً للمجموعة كلها ويعرف بالباص المتصل « basso continuo » أو الباص المستمر ، ومثل ذلك الموقف المضاد للبوليفونية لم يكن ممكناً بالطبع إلا بعد أن ضعف المفهوم البوليفوني الصرف ، القائم على نسج أسطر لحنية كنتيجة لتزايد انتشار عادة السماع الرأسمي لعدة أصوات في نفس الوقت .

(١) معنى هذا في الموسيقى البوليفونية - متعددة الأصوات - أن صوتاً من هذه ينخفض أو يعلو على الصوت المجاور له وبذلك تتقاطع الأسطر اللحنية كما تتقاطع أنثرطة السكك الحديدية . (المراجع)

وتحت التأثير عينه نجد النسيج البوليفوني نفسه يخضع شيئا فشيئا لنمو منطقي للتوافق والتناظر الذى يتكون بين الأصوات التى تعزف وتسمع سويا ، أى فى نفس الوقت . ومما يؤكد ذلك التطور أن العازفين الذين يؤدون المصاحبة اتجهوا - سواء عن عجز أو عن قصد - إلى عدم التقييد بأداء النسيج البوليفوني بدقة ، وإنما كانوا يعزفونه وكأنه انتقال من تآلف هارمونى إلى تآلف هارمونى آخر ، ولذلك اقتصروا على عزف تلك التآلفات المتضمنة (أى التى تحدث طبيعياً من عزف الأصوات سويا) بدلا من أداء النسيج البوليفونى كله .

ولم يكن العازفون يهتمون بكتابة الهارمونيات بالتفصيل ، وكذلك لم يكتبها المؤلفون أنفسهم ، لأن نطاق التآلفات وكثافة أصواتها ، كانت تتوقف على طبيعة الآلة التى تعزفها ، وكذلك تتوقف على طبيعة حالة انتشار الصوت فى الحجرة أو القاعة التى تعزف فيها الموسيقى . ولذلك كان العازفون المصاحبون يحققون التآلفات المطلوبة بمجرد قراءة « الباص المتصل » ، وكان يرقم بأرقام فوق النوتات أو تحتها ليرتجل العازف على أساسها التآلفات المطلوبة - فرقم ٣ (3) يدل على الثالثة ، ٤ (4) للرابعة ، وهكذا ، ولم تكن ٥ ، ٨ تستعملان غالبا .

وبهذه الصورة كان « الباص المستمر » - الذى يؤدى على أرغن أو هارپسكورد أو عود - عنصرا لا غنى عنه فى كل الموسيقى حتى سنة ١٧٦٠ تقريبا سواء أكانت غناء أو للآلات ، منفردة ، أو موسيقى منزلية أو سمفونية ، وكانت تلك المصاحبة من الأهمية لدرجة أن « الأستاذ الجالس إلى الشمالو » (وهو الهارپسكورد) maestro al cémbalo كان يقوم بدور قائد الفرقة [فى كل موسيقى أوركسترالية . إلا أن العود الذى كان يستعمل فى اصطحابات القرار هذه لم يكن نفس العود العادى ، إذ كان عود « الباص المستمر » (أو المتصل) يتطلب مجموعة من الأوتار الأطول لأداء صوت الباص

نفسه وذلك إلى جانب أوتاره المألوفة ، ولما كان من المتعذر ترتيب وضع تلك الأوتار الإضافية على رقبة العود ، لأن هذا يحمل اليد اليسرى للعاظف فوق طاقتها ، لذلك أضيفت إلى رقبة العود مجموعة مفاتيح أخرى أعلى من الأولى وكانت الأوتار تشد من تلك المفاتيح إلى الفرسة فتتمر إلى جانب موضع العنق في الرقبة ، وتؤدي وظيفة أصوات الأرضية المطلقة (أى التى لا تعفق) وأهم نموذجين لذلك العود هما :

(١) الكيتارونى Chittarone وهو عود فى حجم الإنسان ، كانت رقبته تمتد إلى ما بعد مجرة المفاتيح الأصلية وتنتهى أعلاها بمجرة مفاتيح ثانية .

(٢) الطيورب Theorboe وهو عود له مجرة مفاتيح ثانية أعلى من الأولى بقليل وأقرب منها إلى ناحية الباص وتتصل الاثنتان بقطعة من الرقبة تشبه حرف s مسطح .

وقد عرفت انجلترا إلى جانب الأعواد ، ثلاث آلات خاصة كثيراً ما كان يرد ذكرها فى عناوين المدونات المطبوعة وهى :

(٣) السيترن Cittern وهى آلة مسطحة الظهر وجسمها يشبه شكل الكثرى ولها تسعة أوتار معدنية فى خمس مجموعات .

(٤) البندورة pandora أو bandora ، وهى آلة مسطحة الظهر وجسمها الخارجى على شكل نوع من المحار وكان لها عادة سبعة أوتار مزدوجة أو ثلاثية .

(٥) « الأرْفاريون Orpharion » أو الأورْفوريون Orpheorion وهى الأخرى آلة ذات ظهر مسطح وشكل جسمها الخارجى متموج والعارضة الأمامية التى تثبت فيها الأوتار مائلة ولها ثمانية أوتار مزدوجة .

وتوجد صور تلك الآلات الخمس وكذلك آلة العود العادية في ص ٣٤٦ ، ٣٧١ ، ٣٧٣ من كتاب المؤلف عن « الآلات الموسيقية » .

لم يكن التدريب قد وصل إلى المرحلة الحديثة بعد سواء في الكتابة الخطية أو في الطباعة ، وكانت فواصل المازورات نادرة حتى ذلك الوقت ، وكانت رؤوس النوتات تحتفظ بصفة عامة بالشكل المربع والمعين الذي ارتبط بالتدوين المحدد ، ومن آن لآخر قد يحار القارئ في مطالعة مجموعة غريبة مكونة من نوتة معينة الشكل بدون ذيل وأخرى بذيل ، وهو ما لا نظير له في التدوين الحديث ، وكانت هذه المجموعة تدل على روند منقوطة تلها بلانثس .

ومن العقبات الهامة التي تعترض قراءة المدونات للمحدثين ما سمي فيما بعد باسم « كيافيتي » Chiavette أو المفاتيح الصغيرة ، وهي وإن كانت محيرة من وجهة نظرنا الحديثة إلا أنها في الواقع طريقة سهلة ومنطقية للكتابة على ضوء العرف القديم . وفيما يلي تفسير معناها وشكلها :

(١) عندما كان نطاق الصوت الواحد لا يكاد يتعدى مسافة العاشرة - وبذلك كان يمكن كتابته بسهولة على مدرج ذي خمسة خطوط - كان استعمال الخطوط الإضافية خارج المدرج شيئاً نادراً ، بل غير مستحب باعتباره وسيلة مربكة وغير طبيعية .

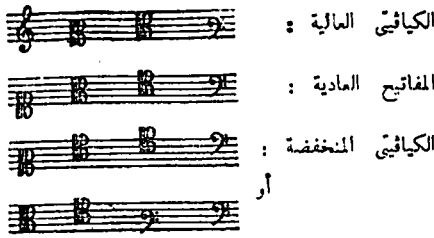
(٢) عندما كان أحد الأصوات أعلى أو أخفض قليلاً من المعتاد وبذلك لم يكن بطابق المدرج بل يحتاج إلى خطوط إضافية ، ووجدوا أن أفضل طريقة هي كتابة نوتة هذا الصوت على المدرج وتغيير الطبقة الصوتية المعتادة بزحزحة المفتاح تبعاً لذلك ، إما إلى أعلى وإما إلى أسفل حسبما تقتضيه طبقة الصوت ، بنفس الطريقة التي نبعها الآن عندما ننتقل من نطاق

السوبرانو إلى نطاق الباص أو العكس في مدونات البيانو ، أو الجزء الخاص بآلة الكورنو ، وأول من مهد الطريق لذلك كان الغناء الجريجورياني :

(٣) حيث إن ارتفاع أو انخفاض كل واحد من الأصوات على حدة كان يسبب بطبيعة الحال ارتفاع أو انخفاض كل واحد من الأصوات الأخرى التي تتكون منها إحدى القطع البوليفونية ، لذلك أوجد العرف الموسيقى في العصر البوليفوني ثلاث مجموعات رئيسية أو « أطقم » من المفاتيح لتساعد على حفظ جميع الأصوات داخل نطاق المدرج كما هو موضح في الشكل المنشور في (ص ٢٧٦) .

وقد أكد توماس مورلي هذا التفسير ووضحه في كتابه المسمى « مقدمة سهلة وواضحة للموسيقى العملية » الصادر سنة ١٥٩٧ ، إذ قال : « إن كل الأغاني إما أن تكون في المفتاح العالي أو المفتاح المنخفض . . ولكن يجب أن تفهم أن تلك الأغاني المصنوعة للمفتاح العالي أكثر حياة ، وأن تلك الموضوعات في المفتاح المنخفض أكثر وقارا واتزاناً . ويطلق مورلي اسم المفتاح المنخفض على « *chiave naturale* » « المفتاح الطبيعي » ، وأما المفاتيح المنخفضة *chiavette* فهو يقول إنها كانت تستعمل لمجموعات أصوات الرجال فقط .

وقد اختلط التصوير *transposition* من مفتاح لآخر بشيء آخر مختلف تماماً هو تغيير المقام *Change of key* ، وهو الذي يختلف كل الاختلاف عن معنى المفتاح « العالي » والمفتاح « المنخفض » المذكور قبلاً . فإلى جانب الكيفياتي (المفاتيح الصغيرة) المكتوبة ، والتي تسمح بالاستغناء كلياً أو جزئياً عن الخطوط الإضافية كانت توجد كذلك كيفياتنا (مفتاح صغير) متخيل (لا يكتب فعلاً) - وظيفته تمكين العازف من تصوير (*transpose*) أى قطعة إلى طبقة أعلى أو أسفل ، دون تغيير صورتها



المفاتيح العالية ١ - السوبرانو

٢ - مترو سوبرانو

٣ - آ لطر

٤ - باريون

المفاتيح الطبيعية ١ - السوبرانو

٢ - الآ لطر

٣ - التينور

٤ - الباص

المفاتيح المنخفضة ١ - مترو سوبرانو

٢ - تينور

٣ - باريون

٤ - كونتراباص

(وقد تحدث بعض التعديلات الطفيفة)

أو نسختها المكتوبة . فلنفرض أن من المرغوب غناء قطعة معينة أخفض مما كتبها المؤلف بثلاثة صغيرة ، فإن من يؤدي صوت الألطو مثلاً يستطيع أن يستعمل نفس التدوين الأصلي للقطعة إذا تخيل أن مفتاح الألطو أصبح مفتاح تينور - أى مفتاح دو الذى يكتب على الخط الرابع بدلاً من الثالث من خطوط المدرج ، ولكن يتحتم عليه أن يغير دليل القطعة أيضاً ، وإلا فإن الجملة الموسيقية التى كانت فى مقام دو الكبير مثلاً تتحول بهذا التغيير إلى مقام لا الصغير بدلاً من لا الكبير . وقد كان العازفون أو المغنون ينجحون عادة فى عمل تلك التغييرات لأول وهلة ، ولكننا نسمع كذلك عن وسيلة رخيصة هى أن يلصق بالشمع قصاصة من الورق تحتوى على الدليل الجديد فوق الدليل القديم .

وقد شهدت نهاية القرن السادس عشر آخر تحول فى القيم الزمنية فى الموسيقى ، فظلت العلامة الطويلة مستعملة ، ولكنها أصبحت تعادل علامتين من الروند الحديثة تقريباً ، والقصيرة (breve) أصبحت تعادل الروند ، ونصف القصيرة (semibreve) تعادل البلانش ، والصغرى (minim) تعادل النوار ، ونصف الصغرى تعادل الكروش ، وعلامة القوزا (fusa) تعادل اللوبل كروش وهكذا .

ولم تفتأ الموسيقى البوليفونية تكتب وتطبع فى كراسات مستقلة خاصة بالأصوات المختلفة ، ولكن حدث فى سنة ١٥٧٧ أمر جديد لا سابقة له إذ نشر الطابع آنجلو جاردانو Gardano فى البندقية مجموعة من مادريجالات دى رورى « مقسمة spartiti » ، أى نشرها بشكل الموننة Score (أى كل الأسطر اللحنية تحت بعضها فى صفحة واحدة) وأضاف إليها الخطوط الرأسية التى تفصل بين المازورات :

غير أن خطوط المازورات لم تكن تعنى فى القرنين السادس عشر

والسابع عشر ما تعنيه بالنسبة للموسيقى الحديثة ، بل إنها كثيراً ما تضلل العازف الحديث تضليلاً خطراً ، فهي لم تكن تبين ما نسميه اليوم مازورة - تبدأ بضغط قوى وتنتهى قبل الضغط القوى التالى مباشرة - بل كانت تدل على الحركة المترنومية الصارمة صعوداً وهبوطاً والدالة على إشارة الوحدة الزمنية (tactus) ، وهى التى كانت قواعد القيادة حينئذ تعبر عنها بالوحدات الزمنية المنتظمة ، سواء كان على العازف ترتيب تلك الوحدات فى مجموعات ثنائية أو ثلاثية أو رباعية ، سواء فى إيقاع يبدأ من الضغط القوى (فى أول المازورة) ، أو يبدأ من الضغط الضعيف (انظر ص ١٩٣) . وهكذا نجد أن الزمن الذى يبدو فى التدوين القديم ثنائياً طبقاً لوضع خطوط المازورة ، قد يكون فى حقيقته زمناً ثلاثياً هكذا مثلاً :

التدوين القديم
التدوين الجديد
أو هكذا

وهناك ملاحظة أخيرة عن التدين الجدولى الإسباني للأرغن وهو الذى انتشر من خلال مؤلفات كايثون ، وهو مختلف تماماً عن التدين الجدولى الألمانى لآلات المفاتيح ، فقد يبدو ذلك التدين لأول وهلة مشابهاً لتدين العود ، إلا أن خطوط مدرجه تدل على أصوات أو أسطر لحنية ، قد تكون اثنين أو ثلاثة وأكثر ، بينما تدل الأرقام من ١ - ٧ - وهى التى تكتب على الخطوط فى الموضع الخاص بها فى النسيج التآلفى (الهارمونى) أو الهوليفونى للقطعة - على أصوات سلم فا (F) المحتوى على سى ييمول أو سى بيكار طبقاً للدليل المعتاد .

مراجع

- Oustave Reese, *Music in the Renaissance*, New York, 1954.
- Curt Sachs, *The History of Musical Instruments*, New York, 1940 : chapter 15.
- Curt Sachs, *The Commonwealth of Art*, New York, 1946 : Cross Section 1567.
- Curt Sachs, *Rhythm and Tempo*, New York, 1953 : Chapters 10 : 11.
- Henry Coates, *Palestrina*, London, 1938.
- Charles van den Borren, *Orlande de Lassus*, Paris, 1920.
- Thomas Morley, *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, London, 1597 ; facs. edition by the Shakespeare Association, London, 1937 ; ed. Harman, London 1952.
- Morrison C. Boyd, *Elizabethan Music and Musical Criticism*, Philadelphia, 1940.
- Charles van den Borren, *The Sources of Keyboard Music in England*, London 1914.
- Margaret H. Glyn, *About Elizabethan Virginal Music and its Composers*, London, 1924.
- Walter L. Woodfill, *Musicians in English Society from Elizabeth to Charles I*, Princeton, 1953.
- Edmund H. Fellowes, *William Byrd*, London 1948.
- Edmund H. Fellowes, *Orlando Gibbons*, New York, 1952.

الفصل الثالث عشر

عصر مونتفردى وشوتز

١٦٠٠ - ١٦٣٠

الأسلوب التصوري Stile Rappresentativo : تطور الريستائيف حوالى سنة ١٦٠٠ - بدافع من نزعة قوية نحو الطبيعية - إلى أداء للكلام بصفة عامة ، بل ولكل الانفعالات والأجواء والشخصيات التى يعبر عنها الحديث ، ولقد اتبعت المونودية الجديدة - فى ابتعادها المقصود عن الميلودية بمعناها الحق - نفس نبرات الحديث الطبيعية ، وذلك لكي ينسى الجمهور تقريباً أن المغنين يغنون فعلاً ، ولا شك أن النزعة الإنسانية قد أكدت أهمية الكلمات فى المائة عام السابقة ، ولكن الأسلوب البوليفونى لبداية عصر الإنسانيات - بالرغم من احترامه للنطق السليم لكلمات النص - كان يطمس المقاطع أو يضغطها من أجل الكونترا بنط ، وبذلك قضى على الكلمات والوزن « كما جاء فى كلمات جوليو كاتشيني Caccini نفسه ، وبالتخلص من البوليفونية حوالى سنة ١٦٠٠ أصبح المؤلف الموسيقى أخيراً فى وضع يسمح له بالاستجابة لمطالب المذهب الإنسانى دون قيد ، وقد قال جيوفانى باتستا دونى Doni فى هذا المعنى : « إن المتعة الحقيقية عند سماع مغن يغنى لترجع إلى الفهم الواضح للنص » وقد ذهب الأب ماران ميرسن Mersenne الفرنسى لأبعد من ذلك حين قال : « يجب أن يكون أداء المغنى شبيهاً بخطبة بليغة » . وكذلك قال مونتفردى Monteverdi : « يجب أن تكون الكلمات سيدة الموسيقى لا خادمتها » . أما كاتشيني - الذى تعود فى جماعة الكاميراتا للفلورنسية على الاستشهاد بأراء اليونان - فقد أشار إلى عقيدة أفلاطون

الرئيسية « أن الموسيقى هي أولاً كلمات ، ثم إيقاع ، ثم أخيراً نغمة » ولذلك أعلن فى مقدمة كتابه « موسيقات جديدة Nuove Musiche » الصادر سنة ١٦٠٢ أنه أصبح يكن للميلودية احتقاراً أشم .

ولم تعد النوتات الزخرفية الحرة تُترك للمغنى ، بل كان المؤلف يحدددها فى مكانها الملائم دون أن يخل بشخصية الدور .

وكان من نتيجة تلك الأفكار أن اقترح جيوفانى بانستا دونى أن يتخذ المؤلفون نماذج مونودياتهم من أسلوب الممثلين المجددين ، وأن يتعلموا منهم أين ترتفع الطبقة الصوتية وأين تهبط أو تنخفض ، وأين تبطن السرعة (tempo) ، وأين تسرع ، وأى الكلمات يجب تأكيدها بالضغط عليها ، ويستطيع الممثلون أن يبينوا لهم كيف يخاطب الأمير تابعه أو من يلتمس عنده مطلباً ، وكيف يختلف حديث امرأة كهلة عن حديث شابة صغيرة ، أو عن حديث شاب بسيط أو امرأة بغى .

ولا حاجة بنا إلى تأكيد أن مثل ذلك الريستاتيف الطبيعى الحصب ليختلف كل الاختلاف عن أسلوب الريستاتيف الجاف المتعجل الشبيه بالكلام « بارلاندو Parlando » ، الذى عرف بعد ذلك بمائة عام ، ولما كان الريستاتيف تصويرياً ومعبراً ، فقد كان لحنياً فى طابعه ومرونته للدرجة تطلبت فن مغنين مجيدين ، بل واستحوذت على انتباههم حتى أن المؤلف نفسه قد انساق بعيداً عن التحفظ ، فلم يعد يكتفى فى مصاحبته ببضعة تآلفات بسيطة ، بل توسع فيها إلى مصاحبة منمقة شبه ميلودية .

الأوبرا : إن طبيعية الأسلوب التصويرى وعاطفيته وتوتره كان من شأنها أن تؤدى حتماً إلى قالب الدراما بالموسيقى *dramma per musica* ، ولقد فُقدت مدونة أول أوبرا دافنى Dafne لياكوبو (يعقوب) .

پيرى Peri ، وكانت تلحيناً لنص كتبه أوتافيو رينوتشيني Rinuccini .
وقدمت في كرنفال سنة ١٥٩٧ في قصر ياكوبو كورسى Corsi ، على نهر
الارنو في فلورنسه ، بحضور أرشودوق توسكانيا فرناندو ، فكانت أهم
حدث محلي واجتماعي في ذلك الكرنفال .

ولكن عام ١٦٠٠ قد خلف لنا ما لا يقل عن ثلاث مدونات كاملة
لأعمال بالغة الأهمية ، اثنتين منها من فلورنسه - وهي أوبرات بالمعنى المحدد
الخاص للكلمة ، إحداهما من وضع پيرى والثانية لجوليو كانشيني ، وكلتاهما
تلحين لنص واحد هو شعر رينوتشيني لقصة أورفيوس ، بعنوان يوريديتشى
Euridice ، وقد كلف پيرى بكتابة مؤلفه هذا بمناسبة أهم حدث في تاريخ
أسرة مديتشي ، سياسياً واجتماعياً ، ذلك هو زواج ماريا مديتشي من
هنري الرابع ملك فرنسا ، وكان مؤلف كانشيني منافساً للآخر ، وفي
خلال الأعوام الأربعين التالية ظلت كل الأوبرات تهباً لتقدم مرة أو بضع
مرات في احتفالات القصور ثم تطرح جانباً إلى غير رجعة .

وفي نفس العام ١٦٠٠ أدت جمعية الرهينة الرومانية سانتاماريا في فاليسلا
(وهي التي كان القديس فيلبودى نيرى قد أنشأها) ، أدت دراما دينية
بعنوان الروح والجسد La rappresentazione di anima e di corpo .
وكانت كلماتها من وضع لورا جويدتشيني Guidiccioni وموسيقاها
لاميلودى كافاليرى Cavalieri (المتوفى سنة ١٦٠٢) ، وقد كانت
شخصياتها المسرحية مفاهيم مجردة أو رمزية مثل : الزمن والعالم ،
والحياة ، والعقل والجسد ، كما كان شأن الروايات الوعظية في القرنين
الرابع عشر والخامس عشر - وكان طابعها وعظياً وتعليمياً أكثر منه درامياً ،
ومع ذلك فقد سارت موسيقاها بنفس الأسلوب الدرامي الخفيف ، أسلوب
التلاوة التصويرى (أو التعبيرى) .

وقد كانت تلك المدونات الثلاثة وما جاء بعدها فى الثلث الأول من ذلك القرن وكذلك المدونة المفقودة لأوبرا دافنى (وترجع إلى سنة ١٥٩٧) تتألف كلها ، من لحن ريستانيفى متصل ، يستمر فوق لحن « باص متصل » وتقاطعه من آن لآخر بضع أغان ميلودية وأغان للكورس وتنتهى بباليه قصير. وكان الأوركسترا - المصطف فوق المسرح وراء الكواليس (لألم يكن يجلس تحت خشبة المسرح فى المكان المعروف اليوم باسم الجورة) - كان ذلك الأوركسترا ينفذ الباص المرقوم . ونجبرنا أحد مؤلفى ذلك العصر - وهو أجوستينو آجاتسارى Agazzari (سنة ١٦٠٧) بأن المفروض فى كل عضو فى أوركسترا أوبرائى أن يتقن الكونترابنط بحيث يستطيع أن يرتحل بحرية على الباص المرقوم ، أى إن العزف فى ذلك العصر لم يكن أبداً هزيبلاً أو مفككاً كما يبدو من مدوناته التى تقتصر على مدرجين اثنين فقط . وقد لحن آجاتسارى نفسه أول أوبرا بعد عام ١٦٠٠ ، وهى الأوبرا المدرسية إيوميلو Eumelio (سنة ١٦٠٦) .

ولكن كان أهم منها الثلاثين الثانى لأوبرا دافنى لرينوتشيني وهو الذى لحنه لبلاط مانتوا ، ماركو دا جاليانو O. gliano رئيس موسيقى كنيسة سان لورنزو بفلورنسه، وأخرج سنة ١٦٠٨ . وتدل المقدمة الطويلة لتلك الأوبرا على مدى التقارب بين أوبرات ذلك الزمان وبين المثل الفنية لجلوك وفاجنر، حيث يقول جاليانو إن الأوبرا تجمع بين أنبل الصفات فى صعيد واحد فهى تضم : الابتكار الشعرى والفكر والدراما ، والأسلوب وحلاوة الجرس والفن الموسيقى مع اجتماع الأصوات والآلات ، وفيها كذلك غناء بديع ورقص وحركات رشيمة ، بل حتى التصوير له دور فى المناظر وفى الملابس على السواء » ومثل هذا التصور أو الإدراك ليس فى الحقيقة إلا المثل الفاجنرى الأعلى « للعمل الفنى الشامل » ، أى عمل يشمل كل الفنون . وكذلك يهيب جاليانو ، فى مقدمة تلك الأوبرا ، بالمعنى أن يطابق

بين الخطوات والإشارات والوحدات الموسيقية الزمنية مطابقة دقيقة ، كما يعطيه تعليمات لأدق تفاصيل الأداء ، تماماً مثلما فعل فاجنر في عام ١٨٥٢ في كتيب له عن إخراج أوبرا « الهولندي الطائر » .

سهرت مانتوا - وهي موطن أوبرا دافنى بلجليانو - شهدت قبل ذلك بقليل مولد اثنين من الأوبرات بلغت فيهما أوبرا البلاط المبكرة [ذروتها ، وهما أوبرا أورفيو Orfeo سنة ١٦٠٧ ، وأوبرا آريانا Arianna سنة ١٦٠٨ لمونتفردى ، وقد كتبت كل منهما بمجهود يكاد يفوق طاقة البشر ، إذ كتبهما مؤلفهما في أحلك ساعات حياته ، وكتبهما وهو يفيض إحساساً وانفعالا بهما ، وبعد ذلك بسنوات عدة رفض الفنان نفسه بضع موضوعات أسطورية أخرى اقترحوها عليه قائلاً في كلمات عميقة المغزى : إن غولا أو ريجاً لا يمكن أن يحرك العواطف ، أما آريانا فتبكي ، وأورفيوس يجعلنى أصلى ، ولكن ماذا يكون وضع الموسيقى في مثل تلك الموضوعات (يقصد قصص السعال والأرياح) ؟

ويمكن ترجمة حياة كلاوديو مونتفردى في كلمات قصار ، إذ عمّد في ١٥ من مايو سنة ١٥٦٧ بمدينة كريمونا بلومبارديا ، وأصبح مغنياً وعازف فيول سنة ١٥٩٠ ، وقائداً سنة ١٦٠١ في قصر دوقات مانتوا ، ثم ذهب إلى البندقية سنة ١٦١٣ رئيساً للموسيقى في كنيسة سان مارك وتوفى هناك بعد ثلاثين عاماً ، أى توفى في ٢٩ من نوفمبر سنة ١٦٤٣ .

وإذا تركنا جانباً الأعمال الموسيقية التي نشرت بعد وفاته ، فلنجد موسيقاه المطبوعة - حياته تغطي ما لا يقل عن ستين عاماً من عمره الذي امتد إلى ٧٧ عاماً . وتبدأ تلك المؤلفات المنشورة بالماديرجال الدينى سنة ١٥٨٣ ، وتختتم بأوبرا « تتويج بوبيا » سنة ١٦٤٢ L'Incoronazione di Poppea ، وأبرز أوبراته العديدة : أورفيو (سنة ١٦٠٧) -

وآريانا » (سنة ١٦٠٨) التى فقدت كلها فيما عدا المئوية الشهيرة ، وعودة أوليس إلى الوطن (وترجع غالباً إلى سنة ١٦٣٠ غير أنها روجعت فى صياغة ثانية سنة ١٦٤١) ، ثم الأوبرا الأخيرة المذكورة قبلاً وهى تتويج يوبيا (سنة ١٦٤٢) ، وكتب مونتفردى أيضاً سبع كراسات من المادريجال ، كما كتب كانزونات ، وباليه يسمى Ballo delle ingrates (سنة ١٦٠٨) وعداداً من الأنترميدي (intermedi) وتسمى كذلك انترمتسى intermezzi ، وهى فواصل أو مقطوعات موسيقية تعزف بين فصول التمثيليات التى لا تغنى . وكتب إلى جانب ذلك قداسات وموتينات ، ومزامير وأوراد (ليطانيات) ، ونوعاً من الأوراتوريو هو « صراع تانكريد وكلورنדה وافتبس موضوعه من قصيدة (تحرير أورشلیم) للشاعر ناسو (١٦٢٤) ويعزى إلى ذلك المصنف خطأ أنه كان أقدم عمل استعملت فيه تريولوا الفيولينة^(١).

وقد أعيد طبع عدد كبير من تلك المقطوعات فى السنوات الأخيرة ، إما كاملة وإما مختصرة . ومن بينها أوبرا « أورفيو » التى نشرت بضع مرات . وقد حاول فرانسيكو مالبيريو Malipiero (المؤلف الإيطالى المعاصر) أن يحقق طبعة كاملة لمؤلفات مونتفردى كلها .

ومكانة مونتفردى فى التاريخ ليست موضع جدل فهو واحد من أعظم العباقرة فى كل العصور ، لا ينضب معينه فى المبلودية والإيقاع والهارمونية . وفى التصرف الأوركسترالى ، كما أنه كان متفتحاً واسع الأفق للدرجة جعلته يتبع ، بل يقود التيارات الفنية المتغيرة خلال ثلاثة أجيال متعاقبة :

وقد ظل عمله مقتصرأ على تأليف الكانزونات والمادريجال حتى سن

(١) التريولو طريقة فى عزف اثنتو الواحدة مكررة تكراراً سريعاً جداً ، يلعب القوس فوقها ريحة وجبة . برعنة من اليد اليمنى . (المراجع)

الأربعين ، أى إنه عاش فى نطاق الموسيقى المنزلية الأرستقراطية بجانبيها البارزين فى نهاية القرن السادس عشر ، إذ استمر بطور المادريجال فى تعقيد- زائد ، أدى بالضرورة إلى الابتعاد بتلك الصيغة عن جو الترفيه العائلى للهواة المثقفين ، فأصبحت أقرب إلى صيغة يؤديها المحترفون المجيدون فى الحفلات الموسيقية . ومن الناحية الأخرى كان له نصيبه فى الهجوم المضاد الذى ظهر ضد المادريجالات المعقدة ، فكتب أغاني « كانزونات » خفيفة ذات طابع شعبي ، ملحنة نلحيناً بسيطاً بترجيحات جذابة وكلمات بسيطة- غير عاطفية .

وفى سن الأربعين اشترك مونترفردى بكل جوارحه فى الحركة الثورية لعصر الباروك الناشئ ، وهى التى غضت النظر عن الموسيقى المنزلية بجوها العائلى ، وجعلت المسرح محور اهتمامها ، وكانت الأوبرا قد نشأت قبل ذلك بعشرة أعوام ونشأ معها « الأسلوب التصويرى » الذى تجاهل البوليفونية ، وأصبح يشكّل الميلودية تبعاً للنبرات الطبيعية للحديث ، وأضفى عليها قوة تمكنت من تحريك مشاعر الجماهير بطريقة لم تفكر فيها العصور السالفة ، إلا أن مونترفردى بز هؤلاء الرواد ، فحينما تاه ببرى وكاتشيني وغرقا فى بحر من الريستاتيف الجاف الممل نجده هو - فنان المادريجال الأول - وقد نجح فى أن يعطى تلك الموسيقى قوة وجالا ، وأن يعبر عن الانفعالات بانتقالات هارمونية جريئة ونادرة ، وعرف أيضا - وهو ابن شمال شرق إيطاليا المغمم بالألوان ، والذى أنجب الفنانين : چورچيوني ، وتيشيان Titian وفبرونيزى Veronese - عرف كيف يخلق أجواء عاطفية بمزج الألوان الصوتية للآلات المختلفة بمهارة ، ولقد كانت أوبرات ببرى وكاتشيني الأولى مجرد بشائر ، وليس لها الآن غير أهميتها التاريخية ، أما أوبرا « أورفيو » لمونترفردى فإن الزمان لا يبلى جدتها .

لم تستطع حتى ولا عبقرية مونتقردي أن تعطى الدراما الموسيقية أهمية دولية ، تعلو فوق الحواجز القومية ، إذ ابتكرت إسبانيا نوعاً من أوبرات القصور خاصاً بها سمي ثارثويلا zarzuela ، نسبة إلى مكان ريفي قرب مدريد كان ممتراً للملك ، ولكن ذلك النوع من الأوبرا لم يستورد الريستائيث بل كان يحتوي على حوار عادي ، أما ألمانيا أو فرنسا أو إنجلترا فلم تظهر اهتماماً كبيراً بتلك الصورة الجديدة للترفيه الموسيقي الدرامي .

أما الإنجليز فقد عزفوا عن الأوبرا الحقة ، وعزفوا بصفة خاصة عن أسلوب الريستائيث ، الذي لم يكن ملائماً للغنم بكلماتها ذات المقطع الواحد ، وحروف العلة المستترة فيها ولكنهم تطوروا بالماسك Masque (أو Mask) القديم عندهم حتى بلغ الذرى ، والماسك رواية فخمة ذات طابع أسطوري . أو رمزي ، ولها أقسام من الحوار العادي وأقسام غنائية ، وأخرى لموسيقى الآلات كما كان يحتوي على تمثيل ورقص مثل النماذج الإيطالية والفرنسية التي تأثر بها « الماسك » ، وأكثر الصيغ شيوعاً في الماسك هي الأغاني : ayres والبالييتي Balletti ، وأكثر الشعراء الإنجليز ارتباطاً بالماسك — في عصر جيمس الأول وشارل الأول — بن جونسون Ben Jonson (المتوفى سنة ١٦٣٧) ، حيث احتكر كتابة روايات الماسك للبلاط الملكي لمدة ستة وعشرين سنة ، ومن بين المؤلفين الموسيقيين نجد ألفونسو فيرابوسكو Ferrabosco أكثر اتصالاً بالماسك ، أما الفنانون المسئولون عن الإخراج وميكانيكية المسرح والملابس والمناظر فأشهرهم المهندس المعماري إينيغو جونز Jones (١٥٧٢ — ١٦٥١) ، وكان يؤدي روايات الماسك هذه هواة من الطبقة الأرستقراطية .

لله انفعال العصر نحو التأثير العاطفي « وهو ما يتضح تماماً في الأسلوب . (التصويري) بمونوديته ، هو الذي أعاد تشكيل المادريجال القديم فوصل .

به إلى مستوى من الخدلة والتعقيد الفني ، بعد أن كان في بداية ظهوره مجرد فن ترفيهي للصالونات ، سواء في إيطاليا أو إنجلترا ، وقد ذكرنا في الفصل السابق أن الفضل في بداية ذلك التطور يرجع إلى لوكا مارنزيو ، وفي عام ١٥٨٨ ظهرت في موسيقى ويليام بيرد البوادر الأولى لتألف السابعة على النغمة المسيطرة أو المتسلطة (أى الدرجة الخامسة) dominant seventh بدون تحضير^(١) . وكان في ذلك سابقاً لمونتفردى الذى يعزى إليه عادة هذا التجديد . ولكن مونتفردى واصل عمل مارنزيو حتى بلغ أوج المادريجال . أما توماس ويكس Weelkes (المتوفى سنة ١٦٢٣) فقد كان — مثل جزوالدو Gesualdo — مولعا بالمصادمات والتغيرات الهارمونية كما في مجموعات المادريجال الخمسة من تأليفه ، أما جزوالدو نفسه فهو لم يختم فترة المادريجال المغرق في التأنيق فحسب ، بل اختتم عصر تأليف المادريجال كله .

وقد ولد كارلو جزوالدو ، أمير فينوزا ، في جنوب إيطاليا ، حوالى سنة ١٥٦٠ ، وكان في شبابه مولعا بالموسيقى ولع المتعصبين لعقيدتهم . وقد ألف حوله كوكبة من الفنانين وأعلام الأدب ، إلا أن المأساة الدمية التى أنزلها بأسرته وضعت حداً للفترة الهادئة في حياته سنة ١٥٩٠ — وهو ما لا يستغرب في ذلك العصر المتسم بالعنف — فقد اقتصر أعنف القصاص من زوجته الحسنة وعشيقتها وطفلها ظناً بأنه ولد سفاحاً ، ثم هرب إلى بلاط أمراء فيرارا ، ووافته المنية سنة ١٦١٤ في نابولى .

ومع أن جزوالدو كان عازفاً ممتازاً على عود القرار (المسمى كيتاروفى)

(١) التحضير preparation أو التمهيد في الهارمونية طريقة تتبع لتخفيف وقع التألفات —

المتنافرة : والتألف المشار إليه يتكون من نغمة المسيطرة (أى الدرجة الخامسة) وفوقها ثلاث أصوات على أبداً ثلاثة ، وكان في أول ابتداعه يعد من المتنافرات التى تقضى القاعدة بالتمهيد أو التحضير لها حتى تغلبها الأذن . (المراجع)

أو طيورب) وغيره من الآلات إلا أنه لم ينشر إلا مادريجالات فقط ، وكانت مادريجالاته تتبع أحدث أسلوب لمارنزيو ومونتفردى ، ولكنه كان أكثر تقدمية وجراًة فى تجديداته منها ، وصحيح أن بوليفونيته المناسبة الأنيقة كانت تسير التقاليد السائدة ، ولكنها مع ذلك تخلفت عن مكانتها فى الصدارة ، وتقدم عليها أسلوب هارمونى تتنافس فيه التآلفات الثلاثية البسيطة مع انقلابات غير مألوفة لتآلفات سابغات محولة (altered) وتغيرات وانتقالات جريئة بين المقامات ، ونوتات ممتدة (آپوجياتورا) ، ومبادلات فى صلب الهارمونية ، وقفلات ومداخل متنافرة ، وانتقالات كروماتية من تآلف إلى ما يليه ، كانت كلها مثيرة أخاذاً بجبالها الفنان .

وقد أعجب معاصروه بتلك المادريجالات واعتبروها انماماً عبقرى ، على حين رفضها نقاد القرن التاسع عشر ، واعتبروها تجارب ومحاولات لفارس هاوٍ تعثر فى متاهة الانتقالات اللاهنية ، أما اليوم فنحن نعلم أن جزوالدو كان أعظم الفنانين ، وواحداً من أكثر الرواد جرأة وسعة أفق .

وقد تكون انتقالاته غير منطقية حقاً إذا حكمنا عليها من وجهة نظر قواعد الهارمونية التى وضعها راموفيا بعد ، ولكنها لا تبدو بعيدة عن المنطق إذا نظرنا إليها كهارمونيات مناسبة دون قرار (باص) متصل يسندها . وقد يكون صحيحاً أن جزوالدو لم يقصر استعمال هارمونياته فى المواضيع من أغانيه التى تتكرر فيها كلمات io more (أى إني أموت) بكثرة أو على غيرها من التعميمات الانفعالية الأخرى ، فلا شك أنه بالغ فى استعمال الكروماتية بدافع من مجرد الابتهاج بالشىء الغريب غير المألوف ، ولكنه بهذا الابتهاج نفسه يمثل عصر الباروك خير تمثيل ، أو على الأقل ما تواضع الناس على وصفه بالباروك .

أما كيف كانت تلك المادريجالات المتأخرة تؤدى فى القرن السابع عشر

فهذا ما لا نعرفه بالضبط ، ولكننا نعرف شيئاً واحداً على وجه التحقيق وهو حرية « التهو » فيها وشاهدنا على ذلك جيرولامو فرسكوبالدى Frescobaldi أشهر عازفي الأرغن في عصره وهو الذي كان عشرات الألوف من المستمعين المتحمسين يستمعون إلى عزفه بكنيسة القديس بطرس في روما ؛ ففي عام ١٦١٤ - وهي السنة التي توفي فيها جيزوالدو - صدرت لفرسكوبالدى مجموعة من قطع « التوكاته » و « الباريتا » Toccatte Partite للهاريسكورد كتب في مقدمتها إرشادات للعازف بالألا يتقيد بسرعة (تمهو) واحدة في الأداء ، بل على العكس أن يغير التهو داخل القطعة الواحدة تبعاً لتغير طابع الموسيقى ، وأضاف إنه يجب أن يشعر العازفون بأن لهم من الحرية مثل ما للمغنين الذين يؤدون المادريجاللات الحديثة .

وقبل ذلك بثلاثة أعوام كان أديريانو بانكييري قد حدد في الطبعة الثانية من مصنفاته للأرغن بعنوان L'organo suonarino ستة إرشادات مختلفة لاسرعة هي آداجيو adagio (بطيء) ، آليجرو allegro (سريع) ، فيلوتشي veloce (سريع نشط) ، پرستو presto (سريع جداً) ، بيو پرستو piu presto (أشد سرعة) ، پرستيسيمو prestissimo (أقصى سرعة) .

وقد أدت النزعة التصويرية للأسلوب الحديث إلى التطور في اتجاهين جديدين ، وهنا نتساءل أولاً : هل ابتعد جيل سنة ١٦٠٠ عن العرف السابق والذي يقضى بأداء قطعة موسيقية بنفس الشدة من أولها لآخرها ؟ ويتباهى الكتاب المعاصرون بأن المغنين في جيلهم - على خلاف سابقيهم الذين كانوا يجهلون الأداء القوى (Forte) واللين (piano) - لم يكتفوا بتضخيم وترقيق الصوت في نفس النوتة الواحدة ، (وهو ما لم يطبقوه على مجموعات النوتات أو على العبارات الموسيقية الكاملة بالتأكيد) ، بل كانوا يناوبون بين البيانو (الأداء اللين الرقيق) والفورتي (الأداء الشديد القوى) .

ومنذ عصر لاسوس والموسيقبون والمستمعون على السواء يتجهون من آن لآخر للتأثيرات التى تحاكي الصدى حيث تردد عبارة كاملة أو نهاية عبارة فى لبن بعد شدة ، وإذا كانت فكرة الصدى نفسها قد ظلت باقية فى الموسيقى إلى عصر موتسارت إلا أن القرن السادس عشر تطور بالمناوبة بين اللين والشدة على نطاق أوسع . ولقد ألف جيوفانى جابرييل Gabrieli سنة ١٥٩٧ صوناتة « بيانو وفورتي Sonata pian e forte » لمجموعتين من الآلات ، استغل فيها الإيجاء بالانتقال من الظلام إلى النور ، أو العكس فى مداولة مستمرة بين العزف اللين والشديد ، وحدد مواضعهما بما لا يقبل الشك .

ولكن تلك الصوناتة لمجموعتين من الآلات توجه النظر إلى أمر جديد ، وهو أن التوزيع الأوركستراى ، بمعناه الحديث وإن كان قد عرف قبل ذلك إلا أن اختيار الآلات لم يكن يتوقف فى كثير أو قليل على الطابع العاطفى للمصنف ، وعندما كانت المقطوعات المتتابعة فى البرنامج تسند إلى مجموعات مختلفة من الآلات كانت الفكرة الأساسية فى ذلك هى مجرد المقارفة والتنويع اللطيف أكثر منها لآى مغزى خاص فى التوزيع الأوركستراى . وحتى عام ١٦٠٠ نجد أميلبودى كافاليرى وقد كتب موسيقى « قصة الروح والجسد » دون أى تعاليمات خاصة ، بل ترك للقائد مهمة انتقاء مجموعة مناسبة من الآلات وتوزيع الموسيقى لها توزيعاً مناسباً ، بنفس الطريقة المتبعة الآن فى أغلب مؤلفات الأرغن ، حيث يترك للعازف مهمة اختيار الأزرار المناسبة للتلوين الموسيقى بما لا يتعارض مع الظروف والملازمات الخاصة بالآلة التى يعزف عليها ، وأرجاء الكنيسة التى يعمل بها .

وحدد جابرييل فى صوناتته المشار إليها آلة كورنيت وثلاث طرمبونات فى الكورس الأول ، ثم وثيولا مع ثلاث طرمبونات فى الكورس الثانى ، حيث ينقبض جو الموسيقى ، فدل بذلك على روح جديد تماماً ، يمكن اعتباره الخطوة الأولى فى فن التوزيع الأوركستراى .

الآلات : ارتبطت نشأة التوزيع الأوركسترا إلى ارتباطاً وثيقاً بتغيير شامل في الآلات الموسيقية :

كان هدف الآلات الموسيقية في القرن السادس عشر تقديم مجموعة من الألوان الصوتية الشديدة التباين ، ولكن النطاق الصوتي المحدود للأصوات الغنائية في المؤلفات البوليفونية ، والنطاق العاطفي المحدود فيها أيضاً كان من شأنهما إتاحة الفرصة أمام أسرة آلات النفخ الخشبية لهذا التلوين مع أنها كانت عاجزة عن النفخ الشديد للصعود إلى الأوكتافات العالية ، بسبب استعمال مباسم تغطي ألسنة العزف (الريش) وكانت عاجزة كذلك عن أداء أية ظلال من الانفعال الشخصي للعازف .

إلا أن « الأسلوب التصويرى » في المونودية الجليدية كان على العكس محتاجاً إلى آلات متسعة النطاق وإلى قدرة تعبيرية من المغنين . ولذلك اختفت السلميات بأنواعها من زمامير السوردوني والدوبيوني والرانكت والكرومورني والباصانيللى والسكريارى وما إليها من الآلات القديمة – وإن ظلت مستعملة بعد ذلك بوضع عشرات من السنين في الفرق الألمانية – وأخلت مكانها في مستهل القرن السابع عشر لآلات نفخ أكثر مرونة مثل الفلاوتة والأوبوا والفاجوطة ، والكورنت Cornetti أو الزنكن Zinken .

وكما هو الشأن في عصور اليقظة والتطور اتجه الاهتمام إلى الآلات المنخفضة النطاق ، فصنع الموسيقى هانس شرايبر من برلين طرمبونه منخفضة جداً أى باص طرمبونه ، وفاجوطة منخفضة وهى الكونترافاجوطة (double - bassoon) .

وتحول الاهتمام بصنعة عامة في القرن السابع عشر – وفي إيطاليا بصنعة خاصة – من آلات النفخ إلى الآلات الوترية ، وكان ذلك المصير أول العصور العظيمة بالنسبة لصناعة الفيولينات الإيطالية ، حيث كان جاسبارو

دا سالو da Salo وپاولو مادچينى Maggini يصنعانها فى بريشيا بإقليم لومبارديا ، وكذلك أنشأ آندريا آماتى Amati المدرسة الكبيرة لصناعة الفيولينات فى كريمونا بالقرب من بريشيا . ولم تسهم البلاد الأخرى حتى ذلك الوقت فى صناعة الفيولينة .

موسيقى الآلات : على أثر النصر الحاسم الذى أحرزته المونودية الغنائية ، بدأت موسيقى الآلات ، تتخذ « الأسلوب التصويرى » بعد ذلك بسنوات قليلة ، وتمثلت الحركة الأولى فى هذا الاتجاه فى كتاب « السيمفونيات والجايارد Sinfonie et Gaillarde سنة ١٦٠٧ من تأليف سالومونى روسى إبريو » الملقب بالعبرى Ebreo « (١٥٧٢ - ١٦٣٠) ، وهو عازف فيولينه ومؤلف كان يعمل فى خدمة دوق جونزاجا فى مانتوا وهو الذى لحن مزامير داود ، و « نشيد الإنشاد » لسليمان فى إطار بوليفونى .

وظهر اصطلاح صوناتة sonata فى كراسة « روسى » الثالثة الصادرة سنة ١٦٢٣ وكان يقصد به صوناتة التريو (أى صوناتة لثلاث آلات) ، وهى صوناتات كانت تكتب لآلتين من ذوات اللحن الواحد بمصاحبة آلة ثالثة ، تؤدى « الباص المتصل » ، وقد ترك ذلك المؤلف فى كتابه الأول حرية الاختيار بين الفيولينات أو الكورنيت للأسطر اللحنية من تلك الصوناتات ، ولكن الكراسات التالية كانت بالتأكيد موضوعة للفيولينات فقط دون غيرها . وكان الباص المرقوم يُعزف على هارپسكورد أو كيتارونى مع مساعدة من آلة وترية ذات قوس إذا تيسر ذلك - أى آلة بين التشلاوبين الكونتر باص ، ولكنها ليست فيولا داجامبا (فيولا الساق) ، وكانت تلك الصوناتات الثلاثية عبارة عن ألحان مونودية قوية التعبير فى أسلوب غنائى . وبالرغم مما كان فيها من قدر كبير من المحاكاة

الكونترابنطية فإن سطرى الصوناتة كانا كثيراً ما يداولان الألحان بينهما في فقرات متباعدة وكأنهما لحنان متعاقبان .

ولقد بلغت هذه الصيغة - وهى التى ميزت عصر الباروك حتى عصر باخ وهيندل - ذروتها الأولى فى صوناتات الفيوينة التى كتبها عازف الفيوينة بياجيو مارينى Marini من بريشيا (١٦٠٠ - ١٦٥٥ تقريباً) وكان عنوان مؤلفه الأول منها ، الصادر سنة ١٦١٧ « Affetti musicali » ومعناه التقريبى « انفعالات موسيقية » وهو عنوان ملائم تماماً ، وكان ذلك المؤلف يحتوى على عدد من الصوناتات لفيولينتين ، وكذلك على صوناتة هى أقدم صوناتة وضعت لفيوليننة منفردة مع مصاحبة .

وهذه المناسبة أطلق على أول مؤلف نشر للمارينى اسم المصنف رقم ١ (Opus 1) ، ويرجع تاريخ ترقيم المؤلفات الموسيقية إلى ذلك الجيل ، وإن لم يعم انتشاره فى القرنين السابع عشر والثامن عشر .

وقد سيطرت على فنون الباروك نزعة إعطاء العمل الفنى وحدة وتماسكاً لا يجاريان . وقد أدت تلك النزعة فى مونوديات « روسى » للآلات ، ومونوديات مونثردى الغنائية ، إلى تأكيد ملحوظ « للتنوع » بصيغتيه المعروفتين : الحمل اللحنية المختلفة على لحن أرضية (ground) أو أوستيناتو ostinato ، أو إجراء تنوعات وامتدادات على نموذج لحنى واحد paraphrase ، وبالرغم من البلبلة فى استعمال المصطلحات فإن النوع الأول من التنوع على لحن « أوستيناتو » أصبح يسمى عادة پاسكاليا ، أما النوع الثانى - وهو يُنشأ على نتائج متصل من التآلفات - فهو ما يعرف بالشاكونة ، ويشترك النوعان فى زمنهما الثلاثى ، ويلاحظ أن القرن السابع عشر لم يكن يفرق بين معنى الاصطلاحين ، بل كان يستعملهما دون تمييز واضح بينهما . وننبه القارئ إلى أن المؤلفين

الفرنسيين في ذلك العصر كانوا يطلقون تلك التسمية على صيغ أخرى تختلف تماماً عنها :

وبينما كان عازفو القبولينة يتطورون بمونوديات الآلات ، كان عازفو الأرغن متمسكين بصيغ موروثه عن القرن السابق ، فكان جيرولامو فرسكوبالدى ، المشار إليه آنفاً يكتب مقطوعات (بارتيتة) Partite بمعناها الأصلية الذى يدل على تنوعات ، وكذلك مقطوعات توكاته كان يكتبها بأسلوب غريب استبعدت منه الفقرات البوليفونية ، وكذلك الأجزاء التى يستعرض فيها العازف براعته .

وصيغة الريشركارى هى الصيغة الثالثة الملائمة للأرغن ، وقد تحدثنا عنها في الفصول السابقة ، وقد بلغت في مسهل ذلك القرن تماسكاً ووحدة جعلها تقترب كثيراً من الفوجة ، والفنان الذى يرجع إليه الفضل في هذا التطور هو جيو فاني جابرييلي - ابن أخى أندريا - (١٥٥٧ - ١٦١٢) الذى عمل أول الأمر ببلاط ميونيخ تحت قيادة لاسوس ، ثم خلف كلاوديو ميرولو Merulo في عزف الأرغن الأول بكنيسة سان مارك بالبندقية (سنة ١٥٨٦) . ويرجع بعض شهرته إلى الذخر المتعدد الجوانب الذى خلفه من الموسيقى الدينية والدنيوية للأرغن ، وللمجموعات الأوركسترالية وللأصوات ، والبعض الآخر من شهرته يرجع إلى نشاطه التربوى - حيث تعلم عليه وعلى عمه أندريا جيلان من الموسيقيين ، ودانوا له بولاء التلميذ لأستاذه ، مثل هاسلر وسفيلنك Sweelinck وهاينريخ شوتس Schütz .

تلميذ هانس ليوهاسلر Hassler (١٥٦٤ - ١٦١٢) على أندريا جابرييلي في البندقية وكان أساساً عازف الأرغن ، ولكنه كان قد قضى أغلب حياته جنوب ألمانيا ، وقد ذاع صيته بشكل غير عادى انتهى بأن جملة الإمبراطور رودولف الثانى من النبلاء . وقد مزج في كثير من مؤلفاته بين الأسلوب الفينسيانى وبين التقاليد الألمانية ، وقطعة Mein Lieb' will mit Mir Kriegen

تمثل ذلك المزيج غير المتنع ، فهى تاحين لنص مادريجال عاطفى بسيط بالأسلوب الفينسيانى الذخ الذى تلحن به الموتيت الرسمية فى البندقية للكورس المزدوج . ولعل أصدق منها تلك المؤلفات ذات الطابع الألمانى الأصيل مثل « الكورال - موتيت » choral - motets و « الأغاني » Lieder مثل أغنية « فتاة رقيقة سلبت عقلى » ، وهى التى أصبحت فيما بعد من أعظم الكورالات اللوثرية مع تغيير كلماتها بكلمات : « عندما أفارق الحياة » وفى نص آخر : « أيتها الرأس الملىء بالخروج والدماء » .

بالرغم من أنه ميخائيل برينوبرس Michael Praetorius (١٥٧١-١٦٢١) لم يكن تلميذاً مباشراً لآل جابريلى إلا أنه ينتمى مع ذلك لنفس المجموعة ، إذ كان هذا الفنان الكبير - ومدير الموسيقى فى برونشفيج (Brunswick) - يمزج بين الأسلوب الفينسيانى الجديد ، وبين التراث الألمانى مثلما فعل هاسلر . وكثير من مؤلفاته العديدة موضوعة لعدة فرق كورالية تغنىها فى وقت واحد ، وفيها كذلك تغيير مناجئ مثير فى التهو (السرعة) والإيقاع ، وتناوب لا يفتقر بين الكورس والمغنين المنفردين والآلات ، وهى كلها من الأشياء التى كان جيوفانى جابريلى يألفها كثيراً .

ولكن شهرته الحقيقية فى العصر الحديث ترجع إلى أنه صاحب أهم وأشمل مرجع موسيقى كتب عن الموسيقى فى عصره وهو : Syntagma musicum الذى نشر من ١٦١٥ إلى ١٦٢٠ فى ثلاثة مجلدات ، يسهل الرجوع إلى المجلدين الثانى والثالث منها فى طبعات حديثة ، ويتناول الجزء الأول نظريات الموسيقى وخاصة الكونترابنط ، ويتناول المجلد الثانى كل آلات العصر ومناطق أصواتها وأشكالها مصورة بدقة مع المحافظة على نسب أجزائها بمقياس الرسم ، أما الثالث فيحتوى على وصف تفصيلي للجانب العملى فى الموسيقى ولكل صيغ الأداء الكورالى لكورس واحد ، أو لفرق كورس متعددة .

والأداء الأوركستراى أيضاً ، واسم پريتوريوس مألوف للموسيقين فى عصرنا ، لأن عدداً من صانعى الأرغن المعاصرين قد أحبوا الأرغن الألمانى الذى يرجع إلى القرن السابع عشر - كما سنوضحه فى الفصل الأخير من كتابنا هذا - وهو الذى وصفه پريتوريوس وحلله بالتفصيل فى الجزء الثانى من كتابه المذكور : ويمتاز ذلك الأرغن بالتلوينات الصوتية التماسكة مع تفضيل المزامير الحادة والأنابيب الأرغنية ذات الأقدام الأربع طولاً (انظر ص. ٣١٩) مما يجعل الصوت أخف ، ويضفى عليه لوناً احتفالياً بهجاً يختلف عن لون صوت الأرغن الذى ساد استعماله فيما بعد .

ومن أهم تلاميذ أندريا جابريلى الهولنديين يان پيترسون سفيلنك Sweelinck (١٥٦٢ - ١٦٢١) ، عازف الأرغن فى الكنيسة القديمة بأمستردام .

وقد كتب سفيلنك أغانى « شانسون » ومزامير للكنيسة البروتستانتية وأناشيد دينية cantiones sacrae (أى موتيت وله موتيت لعيد الميلاد "Hodie hodie" تنمى كل فرق الكورال فى أوروبا وأمريكا) ولكن تركز عظمته التى لا تدانى على الفوجات العظيمة التى كتبها للأرغن ، وهى أقدم ما كُتب من فوجات بالمعنى الصحيح ، وتعد إلى جانب فوجات باخ ، قمة تلك الصيغة . وقد رحل إلى أمستردام جيل كامل من عازفى الأرغن الألمان ليتعلموا عليه ، ومن بينهم صمويل شايت Scheidt من ساكسونيا - وهو الذى سيرد ذكره فيما بعد .

نستطيع ساكسونيا أن تحتفظ لنفسها بمكان خاص فى هذا العرض القصير ، فأغلب المؤلفين الألمان من كل العصور ينتمون إلى تلك البلاد الواقعة على الحدود الألمانية السلافية ، وقرب نهاية القرن السادس عشر

أنجبت ساكسونيا ، خلال عامين اثنين ، ثلاثة مؤلفين كان يسميهم معاصروهم المشغوفون بهم « الشينات الثلاث الكرام » إشارة إلى أن أسماءهم تبدأ بالحرف ش ، وأعظمهم جميعاً هانريش شوتز Schütz ، وهو في الوقت ذاته أعظم موسيقي أنجبته ألمانيا في القرن السابع عشر . ولد في ١٨ من أكتوبر سنة ١٥٨٥ ، أى قبل باخ وهيندل بمائة عام ، وقد ظل أعواماً طويلة دون أن يقرر هل سيصبح محامياً أو موسيقياً ، شأنه في ذلك شأن رجال كثيرين ممن سيرد ذكرهم في هذا الكتاب ، وحتى عندما ساق إليه حسن حظه منحة للدراسة الفن الموسيقى على جيوفاني جابرييلي لم يتخذ قراراً ، وأخيراً عينه راعيه ومشجعه أمير « هيسه - كاسل » في وظيفة عازف أرغن للبلاط ، وكان عمره ثمانية وعشرين عاماً ، وبذلك دفعه أخيراً إلى تفضيل الموسيقى ، وسرعان ما أعجب به حاكم ساكسونيا - وكان أوسع نفوذاً من أمير كاسل - فاستعاره لكي يعمل رئيس موسيقى البلاط في درسدن التي كانت عاصمة الموسيقى في ألمانيا حينئذ . وبالرغم من أن حرب الثلاثين عاماً قطعت إقامته أكثر من مرة ، إلا أنه ظل يشغل مركزه الكبير هذا إلى أن توفي في ٦ من نوفمبر ١٦٧٢ عن ثمانية وسبعين عاماً .

وقد خلف شوتز إنتاجاً هائلاً من الموسيقى ، والمجموعة الكاملة لأعماله ، التي صدرت حوالى ١٨٩٠ ، تستغرق ستة عشر مجلداً كبيراً ، ويبحث القارئ فيها عبثاً عن موسيقى الآلات ، إذ أن شوتز لم يكتب مقطوعات لآلات المفاتيح ، ولا موسيقى منزلية ، ولا رقصات ، فيما عدا باليه للبلاط بعنوان أرفيوس ويوريديسى (١٦٣٨) ، وإن كان قد فقد ، كما فقدت أول أوبرا ألمانية وهي دافنى Daphne (١٦٢٧) التي كتبها شوتز تلحيناً لنص للشاعر الإيطالى رينوتشيني مترجماً للغة الألمانية . وحتى سيمفونياته الدينية (Symphoniae sacrae) والكونسرات الروحية (Geistliche Concerte) فكانت ، بالرغم من عناوينها الخادعة ، مكتوبة للأصوات بمصاحبة آلية .

وهكذا تقدم أعماله الكاملة مؤلفات غنائية كنسية من أمثال «الباسيون» أى آلام المسيح ، والأورانوريو ، وامزامير والموتيتات ملحنة كلها بأقصى ما يمكن من التركيز ، وبقدرة تعبيرية لا نظير لها ، وليس لأسلوبه وحدة متماسكة ، وما كان يمكن أن يكون كذلك لأن رسالة شوتز — كما كان هدف باخ بعد ذلك بمائة عام — كانت المزاجية بين التقاليد الألمانية وبين أحدث الأساليب الإيطالية ، ولقد احتفظ باللغة البوليفونية المنتمية للقرن السادس عشر وسلك طريقه عودة إلى أسلوب قديم صارم .

وعندما لحن هذا الفنان في سن الثمانين (١٦٦٥ - ١٦٦٦) آلام المسيح «الباسيون» عن الترجمة الألمانية لأناجيل يوحنا ومثى ولوقا ، استغنى تماماً عن الآلات الموسيقية ، وجعل بعض فرق المنشدين تمثل الشعب والحواريين ، ولكنه عاد في الحوار ، وفي كلمات المسيح وغيرها من الأجزاء الانفرادية ، إلى أسلوب الترتيل المعروف في الإنشاد الجريجوريانى ، وكثيراً ما كان ينسج الأسلوب الاحتفالى الفينيسيانى القوى بفرق كورالية متعددة فوق هيكل رزين من الكونترابنت الألمانى التقليدى . غير أن الأسلوب الريستاتيفى التصويرى الإيطالى ، عندما تجرد من روحه المسرحية أصبح في يده أقوى وسيلة لتأكيد معنى وعظمة وعمق كلمات الرب بروح دينى صادق ، في إطار المذهب البروتستانتي .

ويعتبر يوهان هرمان شاين Schein (١٥٨٦ - ١٦٣٠) — وهو أحد أسلاف باخ في وظيفة رئيس فرقة المنشدين (كمانوز = العريف) في كنيسة سان توماس في لبيزيج — يعتبر مكملاً إلى حد كبير لشخصية شوتز ، فجاله في التأليف هو الموسيقى الدنيوية ، وبخاصة الأغاني البوليفونية والمتابعات ذات الحركات على إيقاعات الرقص ، وكانت عناوين مجموعاتها متكلفة متأقنة ، مما لا يلائم ذوق عصرنا هذا ، فقد كان عنوان

أول مجموعة له من الأغاني الدنيوية « باقة أغاني فينوس الصغيرة مزينة ومغلقة بأزاهير جميلة متنوعة » ، وكان عنوان مجموعة أخرى ظهرت بعد ذلك (سنة ١٦٢١) « أغاني الغابة الصغيرة » وآخر تلك المجموعات من الأغاني الدنيوية له صدرت سنة ١٦٢٦ بعنوان « وليمة للطلاب » مكتوبة الخمسة أصوات ، وهي دليل على الدور الذى لعبه طلاب الجامعات فى تاريخ الأغنية الألمانية Lied .

وأخر الثلاثة العطاء الذين يبدأ اسمهم بحرف ش هو صمويل شايدت Scheidt (١٥٨٧ - ١٦٥٤) تلميذ سقيلنك وعازف الأرغن بكنيسة سان موريتز فى مدينة هالة بساكسونيا ، وقد كتب هو أيضاً أغاني بوليفونية بالأسلوب القديم السابق للمونودية ؛ وللأسلوب الإيطالى ، وكتب فى أحد خطباته (١٦٥١) يقول : « إني لمدهش من الموسيقى التافهة التى تكتب فى هذه الأيام ، إنها مزيفة وخاطئة ، فلا أحد اليوم يلقى بالا لما كتبه أساتذتنا العطاء المحبوبون عن التأليف الموسيقى . أما أنا فقيم على إخلاصى للتأليف القديم النقى وعلى قواعده الخالصة » (وهذا الخطاب مأخوذ عن ص ١٧ من كتاب « خطابات المؤلفين الموسيقيين » لنورمان وشريفت طبع نيويورك ١٩٤٦) .

وأهم عمل لشايدت هو مجموعة « Tabulatura Nova » الصادرة سنة ١٦٢٤ والتى كان لها تأثير واسع فى عصره ، وهى تتضمن مجموعة من المقطوعات للأرغن دعمت لأول مرة فى الاسترسال (التتويج paraphrase) الكونترابنطى على الأرغن لأناشيد الكورال Chorale البروتستانتية ، وكانت أقدم موسيقى ظهر فيها هذا الفن الذى ازدهر على يد المؤلف النورمبرجى يوهان باشلبل Pachélbel (١٦٥٣ - ١٧٠٦) ، وكذلك الفنان الألمانى (من أهالى تورنجيا) جورج بيم Böhm (١٦٦١ - ١٧٣٣) ؛ ثم بلغ ذلك

الفن قته بعد ذلك بمائة عام في مؤلفات الكورال — بريلود Chorale-prelude
ليوحنا سباستيان باخ .

لا يمكن تمثيل ربا شوتز وشايدت وشاين بدون الفرق (الباندا) الألمانية
والتيديرلاندية الصرفة ؛ فهي سليله « الأدبانية » المتجولين من معنى العصور
الوسطى الذين استقروا بعد ذلك واندجوا في البورجوازية ، وكان المجلس
البلدى يعين تلك الفرق ويجرى عليها مراتب ضئيلة ويدرجها في النطاق
الاجتماعى الصارم للتقابات المهنية في العصور الوسطى ، وكان الرئيس
أو زمار المدينة stadtpfeifer ، وهو الفنان الثابت فيها ، يعاونه مساعدون
gesellen قلما زادوا على أربعة ، ومعهم عدد من طلاب المهنة (الصبيان) .
وقد كانت الفرقة الصغيرة عادة ، بدون الصبيان ، تعزف في كل احتفالات
البلدية والتقابات والجمعيات ، وكذلك احتفالات الأسر الميسورة ، وكانت
تعزف على أية آلات تتطلبها المناسبة ، فمن آلات وترية إلى آلات نفخ
خشبية ونحاسية (انظر لوحة ١٥) ، وتعزف داخل المنازل أو في الهواء
الطلق ، في شرفة الزمارين بقاعة البلدية ، أو من أعلى البرج في ميدان السوق ،
أو في المواكب وحفلات الرقص أو الأفراح والمآتم .

وكان رئيس الفرقة يعزف ألحان الكورال الكنسية ثلاث مرات يومياً
من فوق البرج ، وكذلك الأغاني الشعبية والرقصات التي كانت أهم ما تعزفه
تلك الفرقة ؛ فكانت تعزف منها ما هو وقور وما هو مرح (انظر لوحة
١٥) . وكانت تلك الرقصات تعزف واحدة بواحدة ، ولكن أهم من
هذا — من الناحيتين الفنية والتاريخية — أن رئيس الفرقة كان يأخذ بالنمط
القديم الذى يقضى بجمع عدد من تلك الرقصات في ترتيب خاص ، وبذلك
جعل من تلك المتتابعات suites — كما كانوا يسمونها — محور موسيقى
الآلات . وسمفونياتنا وريثة تلك المتتابعات ، وما زال بها أثر باق منها
في حركة المونيتو ، أو ما حل محلها مما يعرف بحركة السكرتسو .

ولقد لعب شاين وشايدت دوراً هاماً في تاريخ السويت « المتابعة » .
ففي عام ١٦١٧ نشر شاين متابعات مؤلفة من رقصات بافان وجالبارد ،
وكورانت ، وألاند ، وترپلاس أى « رقصات ختامية » ثلاثية الزمن ،
وكان عنوان تلك المتابعات « وليمة موسيقية » ، وكانت الرقصات الخمس
في كل واحدة من تلك المتابعات تشترك في نفس المقام ، وكذلك في نفس
اللحن أو النغمة . وأصدر شايدت سنة ١٦٢١ مجموعات مماثلة من
المتابعات أيضاً .

مراجع

- Manfred Bukofzer, Music in the Baroque, New York, 1947.
 Donald J. Grout, A Short History of Opera, New York, 1947.
 Curt Sachs, The History of Musical Instruments, New York 1940,
 The Commonwealth of Art, New York, 1946.
 Rhythm and Tempo, New York, 1953.
 Leo Schrade; Monteverdi, New York 1950.
 Michael Praetorius Syntagma Musicum, Vol; II, ed. Eitner,
 Berlin, 1884 : facs. Kassel, 1929; tr. Blumenfeld, St. Louis
 1949.
 Charles van den Borren, Les Origines de la Musique de Clavier
 dans les Pays-Bas jusque vers 1630, Bruxelles, 1914.
 Hans Joachim Moser, Heinrich Schütz, Kassel, 1936.

الفصل الرابع عشر

عصر كاريسمي

١٦٣٠ - ١٦٧٠

الأوبرا : مرت إيطاليا - موطن الصنغ والقوالب الفنية - بعد العقد الثاني من القرن السابع عشر برجة كلاسيكية معتدلة ظهرت في العمارة والتصوير ، ومست الموسيقى أيضاً ؛ ففي عام ١٦٢٦ تحدث دومينيكو مازوكي Mazzocchi في المقدمة التي كتبها لأوبرا « سلسلة أدونيس » ، تحدث عن ملال الريستاتيف ، إذ أن التحمس الذي استقبلت به تلك اللغة الموسيقية الجديدة من قبل كان قد تبخر .

وسرعان ما ظهرت آثار هذا الموقف المتغير في المدونات الموسيقية ؛ فالصفات اللحنية للريستاتيف لا يمكن إبرازها دون الإخلال بصفاته القرية من الحديث العادي ، ولذلك كان المنفذ الوحيد هو تقسيمه إلى شتين أو صيغتين متقابلتين . فأخذ أسلوب الغناء اللحنى يدعم صيغة الآريا المتكاملة ، واتجه غناء الريستاتيف إلى تقليد الكلام « البارلاندو parlando » . وأصبح أسرع من ذي قبل وتخلّى عن مطامعه الميلودية .

وعندما أدى ستيفانو لاندى Landi - وهو مغن بابوي - عمله المسمى Sant' Alessio عام ١٦٣٤ ، كان الفصل الأول من تاريخ تطور الأوبرا قد ولى بلا رجعة . وعمله هذا أوبرا نصف دينية ترفعت عن الموضوعات الأسطورية السائدة في أوبرات فلورنسة ومانتوا ، وابتعدت كذلك عن الرمزية الشاحبة التي ميزت الأعمال المسرحية الدينية الأولى . وتروى تلك الأوبرا مصير رجل من روما حوالى سنة ٤٠٠ م هجر منزل والده الباذخ ، وبعد سنوات عديدة قضاها في الحجيج إلى المزارات المسيحية عاد مجهولاً

ليعيش تحت أعتاب قصر والده شحاذاً متواضعاً . وتمتاز موسيقاها بملامح جديدة تماماً ، إذ احتوت على أغان من نوع « الآريا دا كاپو » منغمة ، كان الجزء الأول فيها يعاد مرة ثانية من البداية (داكاپو) بعد الجزء الوسيط المتباين - وكانت لها افتتاحيتان قبل الفصلين الأول والثاني في الصيغة المستحدثة للافتتاحية ، وهي التي تتغير فيها الإيقاعات والسرعات (tempi) بين حركاتها العديدة ، وكان يغنى صوت السوبرانو النسائي فيها محبوب « طواشى » فيؤديه بالرنين القوي الذي يستطيع أن يخرج صدر رجل احتفظ بصوت غلام ، وبذلك كان يضيف إلى المتعة الحسية الصوتية وإن كان ذلك ينتقص بلا شك من حقيقة الشخصية النسائية على المسرح ، وكذلك احتوت تلك الأوبرا على عدد من المشاهد والشخصيات الهزلية على سبيل التنويع أو المفارقة - التي شغفت بها العصور الكلاسيكية - وذلك إلى جانب الموضوع الجاد الرفيع للدراما نفسها .

ومرة ثانية تلتقى بكلاوديو مونتفردى في المعسكر الحديث ، إذ أدار هو الآخر ظهره لسيل الريستاتييف الذي لا ينتهى ، وابتعد عن السياق الصارم للدراما ذات المسلك الواحد ، وهو السياق الذي لا يتخذ أى فقرات اعتراضية تسمح بإدخال عنصر التباين ، وتخلى مونتفردى أيضاً عن إبهام الموضوعات الخرافية أو الأسطورية ، وكان يناهض الوضع السابق الذى سيطرت فيه الدراما على الموسيقى .

لقد كانت الأوبرا الأخيرة لمونتفردى ، « تنويج بوبيا » (١٦٤٢) وأعيد طبعها سنة ١٩٣١ فى المجلد الثالث عشر من طبعة مالبييرو (Malipiero) ريستاتييفية قبل كل شىء ، ولكنها رغم ذلك تخلت عن النمط الخرافى لأوبرا « أورفيو » ، فكان موضوعها مأخوذاً عن التاريخ الرومانى باعتبارها المجال المتميز للأوبرا الكلاسيكية ، وكان فيها خادمان مضحكمان يقدمان عنصر التنويع أو التباين المألوف ، وأما الموسيقى فكثيراً ما كانت تنطلق فى صيغ متينة مثل

« الآريوزى » ariosi ، والحوار الغنائى بين اثنين (ثنائى) بل بين ثلاثة أحياناً « ثلاثى » ، وكانت الهارمونية بسيطة للغاية ، أما الميلوديات فكانت على التقيض من كروماتية السنوات المبكرة فى إنتاج مونتفردى ؛ إذ غلب عليها الطابع الدياتونى فى اللحن بل واتجه والابتكار فيها نحو روح التآلفات الهارمونية الثلاثية triadic وهكذا نجد مونتفردى وقد رد للموسيقى اعتبارها فى الأوبرا . ومونتفردى الذى قاد ثلاثة أجيال إنما هو رمز لصحوة الموسيقى الإيطالية بعد عصر النهضة الذى كانت السيادة فيه للبيدرلاندبين (أهل الأراضى الواطئة من هولنديين وفلمنكيين) ، ولكنه كان كذلك أعظم من مجرد معلمة من معالم الطريق ، لقد كان فناناً من أعظم الفنانين فى كل العصور على الإطلاق . وهو يبدو فى نظرنا اليوم « أحدث » المؤلفين فى العصور السابقة لباخ .

وقبل أوبرا « تويج بوبيا » بخمسة أعوام كان هناك حدث بالغ الأهمية فى تاريخ الأوبرا ؛ ففي عام ١٦٣٧ افتتح أول مسرح عام للأوبرا فى أبرشية سان كاسيانو فى البندقية ، فلم تعد الأوبرا منذ ذلك التاريخ ملكاً خاصاً للقصور التى كانت تقدم بضع أوبرات لأى احتفال يخص الأسرة الحاكمة مرة واحدة ثم تنبذها إلى الأبد ، بل أصبحت الأوبرا مفتوحة لكل من يستطيع أن يدفع ثمن تذكرة الدخول ، وأصبحت الأوبرات تقدم وتعاد ما دام هناك إقبال عليها .

ومن تلك السنة الحاسمة نوّرخ الأوبرا الفينيسانية التى بلغت أوجها — بعد أعمال مونتفردى الأخيرة — فى مؤلفات كافالى Cavalli وتشستى Cesti . كان فرنشسكو كافالى (١٦٠٢ — ١٦٧٦) مغنياً وعازف أرغن ، ورئيس الموسيقى فى كنيسة سان مارك فى البندقية ، على التوالى . وقد ألف إلى جانب الموسيقى الدينية عدداً من الأوبرات لا يقل عن اثنين وأربعين ، أهله لأن يكون جديراً بخلافة مونتفردى ، ومن بينها الأوبرا الناجحة

جازوني Giasone (١٦٤٩) التي أعاد روبرت آيتنر Eitner طبع جزء منها في القرن التاسع عشر .

ومارك أنطونيو تشسني يصغره بنصف جيل ؛ فقد ولد في أريزو سنة ١٦١٨ وكانت حياته نموذجاً لحياة قائد الموسيقى في القرن السابع عشر ، عمل رئيساً للموسيقى في كنيسة بفلورنسة سنة ١٦٤٦ ، ثم مغنياً في الكنيسة البابوية من سنة ١٦٥٩ إلى ١٦٦٢ ، وأخيراً شغل منصب مساعد مدير الموسيقى في البلاط الإمبراطوري بفيينا من سنة ١٦٦٦ إلى وفاته في سنة ١٦٦٩ . وقد كتب كل أعماله الدرامية وهو في الحلقة السابعة من العمر ، وذلك باستثناء أوبرا واحدة مبكرة ، وقد أعيد طبع إحدى أوبراته - وهي « التفاحة الذهبية » التي ألفها سنة ١٦٦٧ للبلاط في فيينا في مجموعة « آثار الفن الموسيقى في النمسا » .

والأوبرا الفينيسانية أكثر كلاسيكية من نواح كثيرة عن الأوبرا المبكرة في فلورنسة ومانتوا وروما ، وقد دفع الاتجاه الكلاسيكي - الذي يسعى وراء صيغ شديدة الوضوح والتحديد - دفع إلى إيجاد تفرقة وتميز ظاهرين تماماً بين الريستاتيف والأغاني (الآريا) ، وإلى استعمال أغان شعبية واضحة السياق ، وإلى إيقاظ المتعة الإيطالية في الولع بالغناء الجميل ، ولكن نفس الاتجاه انحدر إلى الإخراج المنق والمفارقات الكثيرة بين شخصيات محترمة وأخرى سوقية ، وبين فقرات جادة وأخرى هزلية ، وبين عقد مسرحية تعارضها عقد أخرى ، مما هدد الأوبرا الفينيسانية بالاختناق ، وأغرقها في تعقد لاختلاص منه .

ومما أضاف إلى ذلك التعقيد تلك العادة التي أخذت تتأصل بالتدريج وهي عادة إدخال أوبرا هزلية comic أو إنترمتسو intermezzo فيما بين فصول الأوبرا الأصلية الجادة فصلاً فصلاً ، ومع أن تلك العادة المحيرة ظلت

مستمرة إلى القرن الثامن عشر إلا أن البندقية أنجبت سنة ١٦٣٩ أول « أوبرا بوبا opera buffa » أو أوبرا هزلية مستقلة ، وهى أوبرا « من العذاب إلى الأمل » تلحين ماراتسولى Marazzoli .

اللاتان والأورانوربر : خلق الإيطاليون فى عصر أوج الأوبرا الفينيسانية - وكعامل تعادل يوازن دنيويتها - خلقوا الأورانوريو الدينى شبه الدرامى الذى كان يهتم عموما بالجانب الملحمى الغنائى للحوادث ، ويسند للكورس دوراً بالغ الأهمية - بينما الأوبرا فى البندقية لم تكن توجه إليه العناية الكافية ، كما أنه حذف الحوار حذفاً أو كاد . ويمكن إرجاع جذور الأورانوريو إلى المحسنات (الترويس) والطقوس والتمثيلات الدينية فى العصور الوسطى ، ولكن سلفه المباشر هو الصلاة الشعبية popular service فى أورانوريو أو مصلى بسان جيرو لامو ، (جيروم) بروما ، وكان القديس فيليبو دى نيرى قد أقامها فى ذلك الأورانوريو منذ عهد غير بعيد لكى « يجتذب المؤمنين ويرفه عنهم ترفيها يفيد أرواحهم فى ساعات الليل التى تصبح أخطر ما يكون على الشباب عندما يحل الخريف والشتاء » وذلك نقلاً عن أحد المعاصرين للقديس فيليبو .

وفى عام ١٦٣٩ حضر غلظف القبول الفرنسى أندريه موجار Maugars أداء أورانوريو بكنيسة مجمع الصليب المقدس فى روما ووصفه بأنه « كان يضم أرقى سادة روما ممن يملكون أغلى ما فى إيطاليا ، والواقع أن أبرز الموسيقيين لهمهم أن يجتمعوا هناك ، وإن المؤلفين الموسيقيين ليعتبرون فخراً أن تؤدى أجود أعمالهم هناك » .

وهذه الكنيسة أصغر من « السانت شابيل » فى باريس ، ولها فى النهاية منصة وأرغن متوسط الحجم ملائم تماماً للأصوات الغنائية . وعلى جانبي الصحن منصتان تجلس فوقهما جماعات العازفين ، وفى البداية ينشد المغنون مزموراً

في صيغة الموتيت ثم يتبعه العازفون بسيمفونية جميلة ، وبعد ذلك يغنون فصلا من « العهد القديم » على هيئة حوار مثل قصة سوزانة ، أو قصة يهرديت وهولوفيرن ، أو داود وغالوت . وكان كل مغن يمثل إحدى شخصيات القصة ويؤدى معانى الكلمات بمهاة تامة ، وبعد موعظة يقدمها أحد مشاهير الوعاظ ، كانت بعض فقرات من الإنجيل ترتل بالموسيقى ، مثل « واقعة السامرية أو عرس قانا ، أو قصة لازار ، أو قصة المجادلة ، أو آلام المسيح » .

كان كل من ستيفانو لاندى Landi ودومينيكو مازوكى مؤلفا موسيقيا مسرحيا ، وقد بدأ في تطعيم هذه الصيغة الدينية بفن الأوبرا الدنيوية ، ولكن رجلا أعظم منهما موهبة - وبخاصة في ملكة التأليف الغنائى - تدخل فوضع حداً نهائياً للتطور المسرحى في هذه الناحية ، وذلك هو جياكومو كاريسمي Carissimi (١٦٠٥ - ١٦٧٤) عازف الأرغن ورئيس الموسيقى بكنيسة سانت أبولينارى في روما لمدة تقرب من ثلاثين عاما . قضى كاريسمي على الحركات التمثيلية وملابس التمثيل والديكور ، ووضع أساس الأوراتوريو في صورته التي عرفت بعد ذلك .

ولست أوراتوريات كاريسمي كما قد يتخيل المستمع الذى يعرف أعمال هيندل الضخمة من هذا النوع ، فأوراتوريات كاريسمي الاثنا عشر تلحين لقصص من العهد القديم يستمر كل منها حوالى خمس عشرة أو عشرين دقيقة على الأكثر ، ومنها يافت Jephthe وسليمان وبلتازار (بلشزار) . وحيث إن الحركة المسرحية لا وجود لها في الأوراتوريو ، فقد كان ضرورياً أن يتلو الراوى القصة ، وكان يسمى « historicus القصص » ، أو « testo (الشاهد) » ، وكان الراوى في العادة مغنيا منفرداً لكن أحيانا كان يغنى دور الراوى اثنان يؤديانه بأسلوب الكانون ، وفي أحيان أخرى كانت تؤديه

مجموعة كاملة أو حتى الكورس نفسه ، أما شخصيات القصة مثل يافت وابنته ، أو الملك سليمان أو بلتازار ، فكانت تغنى أغاني حقيقية (آريا) لا مجرد تلاوة ملحنة (ريستاتيف) ، ولكن أهم دور هو ذلك الذى كان يسند إلى الكورس حيث بغنى تآلفات قوية نشيطة موزونة الإيقاع مع قليل من البوليفونية ، ويقوم بدرر المتفرج (أى المعلق على الأحداث) شأن الكورس فى تراجيديات الإغريق ، أما موسيقى الآلات فكانت نادرة ، وكانت تتخذ صورة سيمفونيات *sinfonie* (١) قصيرة ، وريتورنللى *ritornelli* (مرجعات أو ترجيعات تعزفها الآلات معاً دون توزيع أوركسترا إلى محدود) . ولقد كان أسلوب كاريسىمى غاية فى البساطة بصفة عامة ، ويمتاز بالباص والمهرمونات البدائية التى تلاثم فناً دينياً موجهاً إلى جمهرة (حشد) المصلين أكثر منه إلى جمهور المستمعين فى حفلة موسيقية .

أما الكانتاتة ، فهى شقيقة غنائية صغيرة للأوراتوريو تبلورت ببطء فى العشرينات من القرن السابع عشر ، فكانت الصيغة الثالثة من صيغ الغناء المونودى ، ولقد ظهر هذا الاسم لأول مرة فى مؤلفات الساندرو جراندى *Grandi* المسماة «cantade a voce sole» والتى ترجع إلى عام ١٦٢٠ ، وهى أغان مونودية مؤلفة من عدة أدوار وكل واحد منها تنوع على الباص السبروفى المقطعى (نسبة إلى ستروف أى مقطع) ، أو على باص أرضية *ground* طويل يمتد طوال الدور ، ولقد كان الفضل لكاريسىمى مرة أخرى فى الارتقاء بالكانتاتة القديمة ودعم صيغتها الثابتة المكونة من أغنيتين *arias* متقابلتين أو أكثر ومعها الريستاتيف ، إلا أنه لم يكن لها فى ذلك الوقت كورس كما كان الحال فيما بعد فى الكانتاتة عند باخ

(١) يلاحظ دائماً استعمال كلمة «سيمفونية» فى هذا الصدد بمعناها فى ذلك الزمن ، لا بالمعنى الذى عرف فيما بعد ، وواضح أن معناها حينذاك هو مجرد فاصل تمزقه موسيقى الآلات وفى عصر نال ، كانت تسمى أيضاً «افتتاحية» إما للأوبرا أو للمتابعة . (المراجع)

وفى الكائنات التى وضعها غيره من المؤلفين الألمان البروتستانتين :

أسلوب نغمة الكورال : كان قد مضى فى ذلك الوقت خمسون عاماً على تصميم بناء كنيسة القديس بطرس بروما بشكل دائرى متناسق ، ثم أضيف إليها صحن مستطيل فى السنوات العشرين من ١٦٠٦ إلى ١٦٢٦ ، فأصبحت بحجمها الضخم أكبر كنيسة فى العالم حيث كان الجيل الأول من أبناء القرن السابع عشر يسمي إلى الأشياء الضخمة البالغة التأثير .

ولقد استجابت الموسيقى لنفس النزعة بالتميز الباذخ للمؤلفات متعددة الكورال ، ولا شك أن الكورس المزدوج المتواضع الذى استخدمه فليبرت قبل ذلك سبعين أو ثمانين عاماً ما كان ليؤثر كثيراً فى أبناء العصر الذى بنيت فيه كنيسة القديس بطرس ، وتعددت فرق الكورال فى المؤلف الواحد حتى بلغت أربعاً أو ستاً بل وأكثر ، وبخاصة فى روما . وعندما افتتحت كاتدرائية سالزبورج سنة ١٦٢٨ ، بعد كنيسة القديس بطرس بعامين ، كتب موسيقى من روما هو أورانسو بينيفولى Benévoli قداساً احتفالياً لثمان فرق كورس بمصاحبة الآلات وأرغن : ولا شك أنه كان من دواعى سروره أن رآه مطبوعاً فى مدونة يبلغ طولها ذراعين .

ولكن تجدر ملاحظة أن موسيقى روما أولئك ، مهما تكن مواهبهم للعصر كما يبدو فى نزوعهم إلى الضخامة ، كانوا فى الواقع محافظين جداً ، فقد كان لفهم جذور بوليفونية عميقة كما أنهم تجاهلوا تقريباً ذلك الأسلوب المونودى الجديد « الريستاتيفى التصويرى » أى التلاوة التعبيرية . وإليك وصفاً لأداء متعددة الكورال حضره فى سنة ١٦٣٩ عازف الفيول الفرانسى المذكور آنفاً أندريه موجار جاء فيه :

« كانت الكنيسة واسعة الأرجاء طويلاً وعرضاً ، وقد أقيم فيها على جانبي المذبح أورغان ومنصتان للمنشدین ، وكانت هناك ثمان منصات أخرى ،

أربع بكل جانب ، ارتفاح كل منها ثمان أقدام أو تسع تفصل بينها أبعاد متساوية على طول صحن الكنيسة ، وكان لكل كورس أرغن متنقل خاص به .

ووقف الرئيس وسط أحسن المغنين يوقع الضربات للكورس الأول ، وكان لكل كورس رائد برقب إشارات الرئيس ويكررها لكيلا يتأخر أحد المذشرين ، وكان الكونترابنط منمماً وحافلاً بالألمان الجميلة وفقرات الريستانتيف اللطيفة ، وأحياناً كان صوت السوبرانو من الكورس الأول يغنى منفرداً ، وأحياناً يرد عليه صوت من الكورس الثالث أو الرابع أو العاشر ، وأحياناً كان يشترك في الغناء صوتان أو ثلاثة أو أربعة أو خمسة من فرق الكورس المختلفة ، وأحياناً كانت فرق الكورس كلها تردد فقرة معينة نلو الأخرى ، وأحياناً كانت تتبارى فرقان للكورس ثم تجيب عليهما فرقان أخريان ، وبعد ذلك تغنى ثلاث فرق كورس أو أربع أو خمس ، وأخيراً تشترك الفرق العشر في إنشاد Gloria patri (المجد للرب) ، وإنى لأعترف بأنى لم أستمتع بشيء في حياتى مثل استمتاعى بهذا الأداء .

الأغاني الألمانية والإنجليزية : ظل هنرى شوتز ، ذلك الفنان الموقر ، أبرز شخصية موسيقية ألمانية في ذلك الجيل كما كان في الجيل السابق ، وكان معاصروه أقل منه شأنًا بكثير ، ومع ذلك فقد كان لهم دور حيوى في التمهيد لنشأة الأغنية الفنية (الليد) Lied الحديثة ، فقد وضعوا أديهم بحماسة على أسلوب « الباص المتصل » الإيطالى الجديد ، ولكنهم سخروه لخدمة أفكارهم الألمانية الروح مثلما فعل شوتز من قبل ، وبدأوا يبعثون تقاليد « كتب الأغاني الألمانية Liederbücher » التى وضعها هاينريخ فينك وهاسلر فى القرن الخامس عشر ، متبعين فى ذلك الصيغ المونودية الجديدة ، ولكن بعيداً عن الآريا الأوبرائية الإيطالية ، وبعد بضع سنوات قليلة بلغت

الأغاني أوجها في مجموعة « Arien oder Melodeyen » التي ظهرت. (١٦٣٨ - ١٦٥٠) لهاينريخ ألبرت ومجموعة « أناشيد دنيوية أو أغان غرامية » لآندرياس هامرشيت Hammerschmidt التي ظهرت ١٦٤٢ - ١٦٤٩) وكذلك أغاني (Arien ١٦٥٧) من تأليف آدم كريجر Krieger ، وليس المقصود في تلك المجموعات بكلمة Arie معنى الآريا الإيطالية في صبغة « داكابو » أي إعادة اللحن الأساسي من البداية ، [ولكن المقصود بها أغان قصيرة مقطعية strophic شبيهة بتلك التي سماها جوليو كاتشيني بنفس الاسم في مجموعة Nouve Musiche الصادرة سنة ١٦٠٢ .

وقد اقتصر تلك الأغاني الدنيوية في انتشارها على الوطن الألماني ، أما أناشيد الكورال chorale القوية ، التي ألفها رئيس المنشدين (العريف) يوهان كروجر Clüger (١٥٩٨ - ١٦٦٢) في برلين ، فقد ذاعت في أرجاء العالم البروتستانتي أبنا وجد معتقو هذا المذهب ، ولقد طبعت مجموعته ذات الأثر البعيد والمسماة Praxis pietatis mélica (الصادرة عام ١٦٤٧) ما لا يقل عن ست وأربعين طبعة في برلين وحدها ، كما أن بعض ألقائه - مثل لحن « يسوع سندی » ولحن « هيا فاحمدوا الرب جميعاً » ولحن « تزيى أيتها النفس العزيزة » فقد وجدت طريقها إلى الألحان الدينية لعدد كبير من المذاهب المسيحية المختلفة .

وفي تلك الأثناء انتشرت في إنجلترا صبغة خاصة من الغناء البوليفوني عرفت باسم « كاتش » Catch ، وهي عبارة عن « كانون » ، أو كانون دائري round على كلمات كثيرأما تنبوع الاحتشام ، ويرجع تاريخ أقدم مجموعة من « الكاتش » لعام ١٦٠٩ وتتمثل في تلك الصيغة البريطانية في المجموعة الشهيرة التي حققها ونشرها جون هيلتون في لندن منذ سنة ١٦٥٢ تحت

عنوان « Catch that Catch Can » ، وهي مكونة من مقطوعات لثلاثة وأربعة أصوات .

ومع ذلك فإن إنجلترا التي عرفت مقطوعات الكاتش الداعرة ، كان لديها في الوقت نفسه « الكتاب الأول من مختارات موسيقى الكنيسة » الذي طبع سنة ١٦٤١ .

موسيقى الآلات : كان الكونشرتو هو الإضافة الكبرى لإيطاليا في ميدان موسيقى الآلات . والأصل في تلك التسمية إطلاقها على موسيقى غنائية : بوليفونية أو مونوفونية باصطحاب الآلات ، ثم بدأت تدل - بالتدريج - على ضرب جديد من الكانزونة لموسيقى الآلات ، كان يتولى فيه عادة عازف منفرد - غالباً ما يكون عازف فيولينة - أداء أجزاء حرة بأسلوب العازف الصانع virtuoso : فيما بين الفقرات الجماعية وعلى أساس تلك « الكانزونا كونشرتاتا » الإيطالية (canzona concertata كما كانت تسمى ، أو بأى اسم آخر ظهرت به) تطور الكونشرتو ، بصيغته الحديثة في الربع الأخير من القرن السابع عشر .

أما الكانزونة Canzona بالذات فقد كانت أصلاً سلسلة من الفقرات القصيرة المتنوعة ذات السرعات والإيقاعات والأساليب المختلفة ، وهي التي حققت الانتقال إلى الصوتيات بمعناها المتأخر ، وذلك بتخفيض عدد تلك الفقرات وزيادة طولها .

ولكل من فرنسا وإنجلترا وألمانيا مؤلف موسيقى واحد برز في التأليف للآلات ، وها هي ذى أسماؤهم على الترتيب .

شامبونيير Chambonnières ولوك Locke وفروبرجر Froberger :

ولد جاك شامبيون دى شامبونيير حوالى سنة ١٦٠٠ وتوفى سنة ١٦٧٠ .

وهو في منصب عازف الهاربسكورد الخاص للملك لويس الرابع عشر . ولم يؤلف إلا عدداً محدوداً من المصنفات تنظم في مجموعتين من المقطوعات للكلافسان ، طبعتا عام وفاته كما أعيد طبعهما حديثاً في مجلد واحد . (وقد نشرت في كتابي "Commonwealth of Art" طبع نيويورك سنة ١٩٤٦ بصفحة ١٤٥ نموذجاً لرونوده Rondeau من وضع شامبونير يتألف من لحن ترجيع (مذهب refrain يتناوب مع أدوار couplets مختلفة) ، ولكن تلك المقطوعات اقليلة ، التي كانت في الغالب صيغاً راقصة ، كانت تمتاز بجرأتها ورقتها وروحها الميلودي الذي يضعها بلا منازع في المكان الثاني لمؤلفات أعظم أساتذة الهاربسكورد ، وإنه ليحق للفرنسيين -ولا أن يسموه قطب مدرسة الهاربسكورد العظيمة .

أما ماثيو أوك (المولود حوالي ١٦٣٠ - ١٦٧٧) الموسيقي المشاكس ، الذي عمل في بلاط الملك شارل الثاني ، كما كان عازف الأرغن لدى الملكة كاترين أميرة براجانزا ، فقد تفوق في ميادين أخرى ، إذ كتب عدداً من مؤلفات الماسك masques ، كما كتب الأجزاء الموسيقية لعدد من التمثيليات ومن بينها مسرحية « العاصفة » لشيكسبير ، ويقال كذلك إنه كتب الموسيقى « لماكبث » في الصيغة التي اقتبسها دافينانت . كما كتب عدداً من الأناشيد الوطنية والأغاني ayres ، وهو الذي انتقل بالتأليف لمجموعة الشبول « الكونسورت » من صيغة الفانتازيه القديمة إلى متتابعات الرقصات ، وقد ترك لوك إلى جانب ذلك رسالة صغيرة بعنوان « ميلونيزيا » أو بعض « القواعد العامة للعزف على أساس باص مستمر » (١٦٧٣) .

ولقد كان الموسيقي في تمرده هو الرجل نفسه سواء بسواء ، كان أسلوبه حاد الزوايا خشناً ، بل عنيفاً أحياناً ، ولقد كان يطلب في مؤلفاته أن تعزف قوية ثم هادئة ثم أهدأ ، في عصر كانت فيه علامات الأداء غير

مألوفة في إنجلترا ولم يكن الكريشندو crescendo (أى تزايد الشدة التدريجي) أو الديمينوندو diminuendo (تزايد اللين التدريجي) المتصل شيئا معروفاً؛ في العالم كله بعد ، كما كان يطلب أن تشتد الموسيقى تدريجياً Lowder by degrees حتى تبلغ قمتها عند كلمة « عنيف » violent ، ولا شك أنه كان فنانا موهوباً ، لا كما كان يصفه بعض معارضيه « خيال مقانة مخيف محشو بالقش : frightful scarecrow, stuffed with straw » .

وفي ميدان موسيقى الآلات التي تعزف في البيوت انتشرت التنوعات diferencia الإسبانية القديمة انتشاراً كبيراً في إنجلترا باسم « تنوعات على باص أرضية division on a ground » وظلت كما كانت تنوعاً على « باص أوستيناتو » في فقرات متزايدة السرعة ، كان العازف يؤديها « بما يمليه عليه خياله ومهارته » وهذه العبارة مقتبسة عن المرجع الممتاز لهذا النوع ، ألا وهو كتاب كريستوفر سمسون Simpson المسمى : مقدمة للعزف على باص أرضية « (١٦٥٩) The Division violist: or an Introduction to playing upon a ground » !

ولكى يؤدى العازف الأقسام divisions أى التنوعات بطريقة مناسبة كان عليه أن يحصل على آلة فيول خاصة ليعزف التنوع division-viol « وهى أقصر فى طولها من الكونسورت باص consort-basse (أى الفيولا داجامبا العادية وهى جدة الفيولونسيل) ، وذلك لكي تكون اليد أكثر سيطرة على الآلة » .

وكان هناك كذلك حجم آخر أصغر من « الفيولا داجامبا » يعزف بالطريقة المسماة lyraway ، وهذا الاصطلاح يشير إلى آلة وترية ذات قوس عرفت فى ذلك العصر ، وهى آلة « البراداجامبا » التى لم تعيش طويلاً وكانت تعزف نألفات كاملة .

أما المؤلف الألماني يوهان ياكوب فروبرجر فلا نعرف عام مولده ولا مسقط رأسه ، وقد كان يعمل عازف أرغن في البلاط الإمبراطوري بفيينا بين عام ١٦٣٧ وسنة ١٦٥٧ ، ولكنه قضى السنوات الأربع الأولى من تلك الفترة في روما يدرس على أعظم عازف أرغن إيطالي : جيرولامو غريسكوبالدي ، ونوفى سنة ١٦٦٧ في قصر سيدته سيبيلا دوقة فورتنبرج في شرق فرنسا ، وعلى عكس شوتز تخصص فروبرجر في التأليف الآلات وبخاصة الآلات ذات لوحات المفاتيح ، فكتب عدداً من مقطوعات «التوكاته» الجميلة التي تتميز بطابع شخصي تماماً ، كما أوجد متابعة الرقصات للهاريكورد (بدلا من كتابتها لآلات فردية) ، وهي التي بلغت أوجها فيما بعد في المتابعات الإنجليزية والفرنسية والألمانية ، أو «الباريتة» التي ألفها باخ ، بل كان لها تأثيرها الإيجابي في مولد الصوناتة حتى قبل ذلك .

ولقد رتب فروبرجر وماتيو لوك المتابعة ترتيباً يختلف عن الترتيب السائد في جيل الموسيقى شايين ، إذ أضافا إلى المجموعة القديمة - المؤلف من ألماندة ، كورانت ، ساراباندة - أضافا إليها حركة رابعة هي الجيعة *gigue* السريعة ذات الزمن الثنائي المركب $\frac{6}{8}$ أو الثنائي البسيط $\frac{2}{4}$ ، وهي التي كانت في وقت مضى أكثر الرقصات انتشاراً في إنجلترا المرححة القديمة ، ولكنهما وضعها قبل أو بعد الكورانت ، لا بالطريقة التي شاعت فيما بعد من وضعها في نهاية المتابعة ، وبذلك أصبح الترتيبان الشائعان للسويت كما يأتي :

ألماندة ، كورانت ، جيعة ، ساراباندة
وآلماندة ، جيعة ، كورانت ، ساراباندة

وينبغي تحذير الموسيقيين من التسليم التام بالفكرة السائدة حالياً عن عزف الساراباندة ببطء ووتار ، إذ أن تلك الرقصة الإسبانية من أمريكا الجنوبية التي كانت في أول عهدها لعباً أكثر منها وقوراً - لم تكن وقوراً بل

كانت سريعة ، ولقد وصفها توماس ميس Mace في فترة متأخرة. سنة ١٦٧٦ في كتابه Musick's Monument بأنها أكثر لعباً وأخف. من الكورانت ، بل إن يوهان يواكيم كفانتز Quantz حدد لها في عام ١٧٥٢ (كما سيتضح من الفصل السابع عشر) زمن الجيجه وهو ٨٠ نواراً في الدقيقة للمترونوم (MM 80) .

وتحتاج رقصة الكورانت هنا إلى تعليق خاص ، فقد كان ذلك الاسم يدل على رقصتين مختلفتين في القرن السابع عشر ، فالكورنتي corrente الإيطالية كانت حتى ذلك الوقت رقصة نشيطة ثلاثية الزمن $\frac{3}{4}$ تتفق مع المعنى الحقيقى لاسمها وهو العداة (من العدو) . أما الكورانت courante الفرنسية فقد تغير طابعها حوالى سنة ١٦٣٠ فأصبحت رقصة بطيئة جداً (ووقوراً très grave) ترتب وحدانها السداسية ترتيباً مثيراً يتأرجح بين $\frac{3}{8}$ و $\frac{6}{4}$ ، ومن هنا جاءت علامات السرعة المتناقضة التى نراها في المؤلفات الموسيقية المعاصرة وفي كتب الموسيقى ، ففي عام ١٦٧٧ أشار باساني Bassani بعزفها ببطء largo ، وأشار يوهان كوناو Kuhnau سنة ١٦٨٩ بعزفها سريعة نوعاً ، وأشار كفانتز بعزفها بسرعة ٨٠ نواراً في الدقيقة MM 80 ، وقد استخدم باخ كلا النوعين في متابعاته وباريتاته :

علم الموسيقى والآلات : من الملامح الجديدة في تلك الفترة مجلدان كبيران شاملان يمتد فيهما التحمس العلمى الجديد في ذلك العصر ، إلى عالم الموسيقى ، أولهما كتاب « التوافق العام Harmonie Universelle » لمؤلفه الألب ماران ميرسنس Mersennes صديق الفيلسوف الفرنسى رينيه ديكارت ، وقد نشر في عامى ١٦٣٦ ، ١٦٣٧ ، أما الثانى فهو كتاب "Musurgia Universalis" لمؤلفه الألب اثاناسيوس كيرخر Kircher وهو أب يسوعى ألماني من روما ،

وقد كتب ميرسين كتابه بالفرنسية وكتب كيرخر كتابه باللاتينية ، وكلاهما عالم وبخانة أصيل ابتعد عن أية محاولة للتبسيط الشعبي . والكتابان صادران عن نظرة شاملة وموقف واحد مضاد للتخصص ، كما يدل على هذا عنوانا كتابيهما . ولقد كان تناولهما للموسيقى ، لكل نواحي الموسيقى ، تناولا رياضياً وفيزيقياً في أغلب الأحيان ، ولهذا السبب خصص كل منهما جزءاً هاماً من مؤلفه للآلات وتفصيل بنائها أو صنعها من الوجهة الميكانيكية . الفنية ، ثم إلى مواد صنعها وسمك اللوحات الرنانة والأوتار وغير ذلك . أما الآلات نفسها فكانت تتقدم بسرعة كبيرة ، فتحسن الأرغن تحسناً ملموساً إذ صنعت له منافيع مزدوجة لتواصل الصوت وصمام يتحكم في ضغط الهواء ، كما تزايد عدد أزرار الألوان الصوتية ، وأدخلت عليه أنابيب صغيرة وظيفتها تقليد صوت الوترية أو الآلات ذات القوس مثل الفيولا داجامبا . ولكن اللون الصوتي للأرغن ظل يغلب عليه التلون الخفيف الذى تحدثه أنابيب الأربع الأقدام .

وحيث إن اصطلاح « أنابيب الأربع الأقدام » قد يكون غريباً على بعض القراء ، فإننا نورد هنا شرحاً مختصراً له : إن مفتاح دو الكبيرة^(١) أو الدو السفلى للشللو الذى كان فى وقت ما أخفض مفتاح للعزف فى الأرغن ، يودى تلك النوتة إذا كان طول الأنبوبة الأرغنية المتصلة به ثمان أقدام ، ولكنه يودى صوت دو للفيولا (أى دو الصغيرة) . إذا كان طول أنبوتيه أربع أقدام ، ويودى صوت دو الكونترباس (دو الكبرى) إذا كان طول أنبوتيه ست عشرة قدماً : ولذلك فإن أزرار مناطق الأصوات فى الأرغن المسماة registers أو stops — وهى تحكم على مجموعات كاملة من الأنابيب ، وهى بالتالى تلون الصوت تبع ما يتحكم فيه الزر من أكتافات — هذه الأزرار ترقم برقم ٨ إذا كان طول أنبوبة

(١) راجع الملحق فى آخر الكتاب .

صوت دو الكبيرة ثمان أقدام ، وبذلك تصدر صوت أوكتافها الحقيقي ، ويطلق على تلك الأزرار رقم ٤ إذا كان طول الأنبوبة التي يتصل بها مفتاح دو أربع أقدام ، وبذلك يصدر عنها صوت أعلى من أوكتافها الطبيعي بأوكتاف ، ويطلق عليها رقم ١٦ إذا كان طول الأنبوبة التي يتصل بها مفتاح صوت دو ست عشرة قدماً ، وبذلك تصدر صوتاً أخفض من أوكتافها الحقيقي بأوكتاف ، وعلى هذا القياس تجد زر المنطقة الصوتية المرقم ٢ يؤدي صوت دو أعلى من أوكتافها الحقيقي بأوكتافين اثنين ، وزر المنطقة الصوتية المرقم ٣٢ يعطي صوت دو أخفض من أوكتافها الحقيقي بأوكتافين (١) .

ونستطيع القول ، من قبيل المجاز ، إن البيانو الحديث من النوع المرقم ٨ فقط ، أى إن مفاتيحه تصدر الأصوات في أوكتافها الحقيقي ، ولكن كان لآلة الهارپسكورد ما يعادل زر أنبوبة الأقدام الأربع (٤) ويتصل بطاقم كامل من الأوتار يبلغ طوله نصف الطول الطبيعي للأوتار فيخرج بالطبع أصواتاً أعلى بأوكتاف ، وأحياناً كان الهارپسكورد يزود أيضاً بزر ١٦ متصل « بطاقم » من الأوتار طوله ضعف الطول العادى ، وهو لذلك يصدر أصواتاً أخفض بأوكتاف .

وفي حوالى منتصف القرن السابع عشر أصبح الترتيب المألوف للهارپسكورد هو زر ثمان أقدام وآخر أربع أقدام أى ٨ ، ٨ ، ٤ أى إنه كان يصنع بمجموعتين من الأوتار ذات الأطوال والطبقة الصوتية الطبيعية ومجموعة أو « طاقم » آخر من الأوتار التي يبلغ طولها نصف الأخرى وطبقها أعلى منها بأوكتاف . ولم يكن هدف زرى « الأقدام الثمان » مجرد الازدواج سوا التقوية — إذ أن الزرين ، أو الثلاثة أو الأربعة ، كان يحتاج كل منها إلى صف

(١) نرجو أن يفهم القارئ معنى ما تقدم ، فلأرغن لوحات مفاتيح عدة كل منها يشبه لوحة مفاتيح البيانو ، ولكنها بخلاف البيانو لا تعطى النغمة المفروضة أن تعطىها ، بل يتعلق ذلك بشئ آخر في الأرغن وهو لوحة الأزرار التي تتحكم في مجموعات الأنايب الأربعة ، وبذلك يمكن للمازف أن يكون أداءه ، ويخلط ألوان هذا الأداء بسحب الأزرار التي تجعل من عازف الأرغن قائد أوركسترا ، يحكم بأصابعه العشر وقدميه على عدد كبير من الأنايب الأربعة سفردة أوفى بمجموعات صوتية . (المراجع)

من معازف الأوتار توضع الواحدة منها خلف الأخرى ، بحيث تقوم كل واحدة من هذه المعازف بنبر الأوتار فى مواضع مختلفة ، وبذلك تحدث ألوانا صوتية (timbres) متباينة ، ومعروف أن حركة الاهتزاز أو الذبذبة التى يفرضها النبر (أو الضرب أو الاحتكاك فى العزف بالقوس) على الوتر أقوى ما تكون عند نقطة التماس ، وبذلك تمنع من حدوث عقد صوتية هناك ، وينشأ عن ذلك ضعف فى الأصوات التوافقية (انظر الملحق) مما يحدث لونا صوتيا يختلف عن اللون الناتج عن العزف (أى نبر الوتر) فى نقطة مجاورة أخرى من الأوتار .

أما أزرار « الست عشرة قداما ١٦ » التى تصدر الصوت أخفض بأوكتاف فلم تكن موضع بحث لافى القرن السادس عشر ولا السابع عشر ، وحتى فى القرن الثامن عشر لم تصنع إلا فى بضعة آلات هارپسكورد ألمانية ولفترة قصيرة جداً .

وينبغى تحذير عازفى الهارپسكورد المحدثين من الإسراف فى تغيير اللون الصوتى داخل القطعة الواحدة ، لأن مزاج الأزرار فى الهارپسكورد القديم لم يكن من الميسور تحريكها أثناء العزف ، وحتى عندما ابتدع صانع هارپسكورد فى لندن - ذكره توماس ميس فى كتابه « الآثار الموسيقية الباقية » - صنع « دواسات (pedals) لتغير بين عدة مناطق (stops) أو أوكتافات حسب رغبة العازف ، وكلها سريعة وخفيفة تتحرك عند مجرد اللمس بالقدم » ، حتى عندئذ لم يهتم بها أحد ، لأن ذلك التناوب السريع لم يكن ملائما لذوق العصر .

وتخلت إيطاليا عن مركزها القيادى فى صناعة الهارپسكورد لبلاد الفلاندر (الفلمنك) التى كانت تنزع تلك الصناعة فيها حينئذ أسرة روكرز Ruckers فى أنتورب ، ولكنها بدلا من ذلك بلغت بصناعة الفيولينه قبة ثانية تحت قيادة جبرولا موابن نيقولا آمانى فى كريمونا (١٥٩٦ - ١٦٨٤) ، وفى نفس الوقت أصبح كل من ياكوب شتير Stainer فى آبسام بالقرب من

لإنسبروك (١٦٢١ - ١٦٨٣) ، وتوماس أوركوهارت Urquhart في لندن (ولد ١٦٢٥) ، عاهل صناعة القيولينة ، في ألمانيا وإنجلترا على التوالي .

واختفى التفضيل القديم لآلات النفخ لأنها لم تكن على قدر كاف من المرونة يوافق احتياجات الأسلوب المونودي المعبر بالحديد ، وتحول الذوق الموسيقى بعيداً عن التبادل المختلط الفاقع بين الألوان الصوتية التي تصدرها آلات النفخ ، واتجه ناحية التلوين الصوتي المتلائم المعتدل .

ومن مشاهير العازفين الأوائل بياچيو ماريني Marini (ولد حوالي ١٦٠٠ وتوفي حوالي ١٦٥٥) من بلدة بريشيا ، وقضى سنوات عديدة في بلاطات ألمانية . وهناك أيضاً كارلو فارينا Farina من مانتوا ، ولقد كانت لهما ألحان راقصة وصوناتات وثلاثيات trios ، تتطلب براعة في العزف مثل الصعود إلى الأوضاع العالية على القيولينة (الوضعان الخامس والسادس) والعق المزدوج والثلاثي ، وما يسمى سكورداتورا scordatura (أى تعديل التصليح أو ضبط الأوتار) والعزف بالقوس بالقرب من الفرسة sul ponticello أو بعضا القوس دون الشعر (بالخشب col legno) ، وهذه المناسبة نذكر أن العق المزدوج ظهر مبكراً في منتصف القرن السادس عشر^(١) .

ولقد أنجبت ألمانيا ، تحت تأثير ماريني ، عدداً من عازفي القيولينة الفيرتيوزو ممن تخصصوا في العق المزدوج والعزف البوليفوني ، وبذلك مهدوا لطرائق العزف التي ظهرت فيما بعد في صوناتات باخ للقيولينة المفردة بلا مصاحبة ، ويكفي أن نذكر اسماً واحداً هو اسم توماس بالتر Baltzer الذي ذهب إلى إنجلترا حيث أصبح عازف القيولينة الأول للملك شارل الثاني .

(١) كل هذه طرائق في الأداء الموسيقي يعرفها عازفو الآلات الوترية . (المراجع)

أما إنجلترا فقد ظلت مناهضة لعزف الفيوولينة ، ويروى لنا شهود معاصرون أن « الجازبا » وهى جدة التشالو - كانت موضع تقدير واحترام كبير ، أما الفيوولينة فكان يمارسها الكمنجاتية من العوام (وذلك باستثناء فرقة الملك) وبالرغم من ذلك فقد تقدم عزفها . وكتب ماتيو لوك consorts^(١) لآلات الفيوول والفيوولينة : إما وحدها وإما بمصاحبة آلات عود الطيوربو والآربا .

ورحبت فرنسا بالفيوولينة على اعتبارها الآلة الملائمة للرقص ولمصاحبة الباليه الذى كان يؤدى فى القصور عندهم ، فكانت أهم أوركسترا فى ذلك العصر باسم « فيولينات الملك الأربع والعشرون » وكان تكوينه كما يأتى :

٦ فيولينات أولى (dessus) .

٤ فيولينات ثانية (quintes) .

٤ فيولينات ثالثة (haute-contras) .

٤ فيولا (tailles) .

٦ باص (بن آلات فيولونسيل وكونترباس) .

والأسماء الفرنسية المضافة إلى التسمية الحديثة والمذكورة قبلا ، تشير إلى أصوات غنائية لا إلى الآلات ، ويمكن استخدامها مع أية مجموعة من الآلات . ولم تكن « quintes » تتصل بالفيوولينة ذات الأوتار الخمسة المسماة « كانتون quinton » والتي ظهرت فى القرن التالى ، ولكنها تدل على الكلمة اللاتينية الأقدم وهى « كوينتا فوكس » quinta vox ، وهو الصوت أو السطر الغنائى الخامس الذى يضاف إلى الأصوات الأربعة العادية فى التأليف الهارمونى .

وبالرغم من براعة هؤلاء الأربعة والعشرين ، إلا أن احتياجات عزف

(١) هذا المصطلح بالإنجليزية القديمة يعنى مجموعة آلات تمزف سويا . (المراجع)

الفيولينة تزايدت بسرعة كبيرة جعلت لوللى - وهو نفسه عازف فيولينة ممتاز - غير راض عن تلك المجموعة القديمة ، مما دعاه إلى اختيار نخبة أخرى من العازفين لتكوين أوركسترا ممتاز (حوالى ١٦٥٦) من ستة عشر عازفاً باسم « فيولينات الملك الصغيرة » .

وكان ذلك العصر كذلك - صراً ذهبياً للعود فى فرنسا ، وأبرز شخصية فى هذا الميدان دينيس جوتييه Gaultier الشهير (L'illustre) (ولد حوالى ١٦٠٠ ، وتوفى حوالى ١٦٧٢) ، فقد أعاد لموسيقى العود بناءها الهوليفونى المتين الذى كانت قد فقدته غالباً فى سبيل العزف السهل . وأهم عمل له (حوالى ١٦٥٥) هو مجموعة من المتناوبات بعنوان « بلاغة الآلهة » ، وجاء بعده شارل موتون Mouton (ولد حوالى ١٦٢٦ - وتوفى حوالى ١٧١٠) وبه انتهت تلك الفترة اللامعة بالنسبة للعود .

وبينما تمسك الألمان بالعود قرناً آخر من الزمان نجد الفرنسيين قد تحولوا عنه فجأة إلى آلة أبسط هى الجيتار بأوتاره الخمسة المزدوجة ، وقد انتشر بواسطة اللاعبين الإيطاليين ، الذين زاد الإقبال عليهم فى باريس ، وكذلك بالبراعة الفاتقة للعازف فرانيسكو كوربتا ، أو فرانسيسك كوربت Corbett (توفى ١٦٨١) ، وكان محبوباً فى بلاط لويس الرابع عشر فى عصر لوللى : ولقد سحر هو وتلميذه روبير دى فيزيه Visée البلاط لدرجة جعلت أحد المعاصرين يسخر من « النبر الشامل » (أى عزف الأوتار بواسطة الغمز) الذى خلقاه فى جو القصر .

وأخيراً ، وبعد وقت طويل اتخذت المخطوطات والمطبوعات الموسيقية لذلك العصر شكل النوتات المألوف لنا ، كما اتخذت نفس القيم الزمنية الحديثة المألوفة لنا أيضاً ، فنذ القرن السابع عشر أصبحت البريقي (القصيرة) هى التى تناظر الروند المزدوجة عندنا ، وليست اللونجا (الطويلة) ، وأصبحت السميريقى (نصف القصيرة) تقابل الروند الآن ، والمينيم (الصغرى) وهى التى كانت قبلاً

تكتب على شكل المعين ذى الذيل) أصبحت تعادل البلانش ، ونصف الصغرى أصبحت تعادل النوار ، وال fusa (وكانت قبلاً تكتب على شكل المعين بذييل وسنة) أصبحت تقابل الكروش وهكذا .

ولقد ظل الإنجليز والإيطاليون والإسبان يحتفظون بالاصطلاحات اللاتينية حتى ذلك الوقت وهى التى اندثرت كما رأينا ، وأصبحت منذ نهاية القرن الثالث عشر غير كافية إطلاقاً ، فكانوا لا يترددون فى تسمية أكبر القيم الزمنية الشائعة ، أى الروند ، باسم نصف القصيرة (سمبيريف) ، أو يسمون البلانش باسم مينيم ، ومعناها الحرفى « الصغرى » ، أو النوار باسم معناه « نصف الصغرى » وهكذا . أما الولايات المتحدة فقد اتبعت طريقة الألمان من اعتبار الزمن الرباعى $\frac{4}{4}$ وحدة القياس ثم تقسيمها ببساطة إلى نصف half-note (أى بلانش) ، وربع quarter-note (أى نوار) ، وثمان eighth-note (كروش) ، وواحد على ستة عشر (sixteenth-note) (دوبل كروش) ، وواحد على اثنين وثلاثين thirty-second (تريل كروش) وهكذا الخ^(١) . وبالرغم من أن الاصطلاحات التقليدية أصبحت تطلق على قيم زمنية مختلفة ، فإن التهو أو السرعة لم تتغير ، ويقرر كل من كرسوفر سمسون وهنرى پرسل أن نصف القصيرة (سيمبيريف) ينبغى أن تستغرق زمناً يمكن عد « أربعة » فيه باعتدال ، وهذه هى تقريباً قيمة النوتة الطويلة (اللونجا) قبل ذلك بمائتى عام حين كانت قيمتها تعادل الروند الحديثة .

(١) ومن حدى الحظ أننا اتبعنا التسميات السهلة المعروفة فى فرنسا : روند ، بلانش ، نوار . إلخ . (المراجع)

مراجع

- Manfred Bukofzer, Music in the Baroque, New York, 1947.
Henri Prunières, Cavalli et l'Opéra vénitien du XVIIe siècle, Paris, 1932.
Walther Vetter, Das frühdeutsche Lied, 2 vols, Münster, 1928.
K. Seidler, Untersuchungen über Biographie und Klavierstil Johann Jacob Frobergers, Diss, Königsberg 1930.
Curt Sachs, World History of the Dance, New York, 1937 : chapter 7.
History of Musical Instruments, New York 1940 : Chapter 16.
The Commonwealth of Art, New York, 1946 : Cross Section 1642.
Rhythm and Tempo, New York, 1953.

الفصل الخامس عشر

عصر لوللى وپرسل

١٦٧٠ - ١٧١٠

كان الجزء الأخير من القرن السابع عشر وقفاً على الإيطاليين والفرنسيين والإنجليز، حيث بدأ الفرنسيون يصدرون عازفى الأوركسترا ، فى حين كان الإيطاليون يصدرون مؤلفيهم وقوادهم ومغنيهم إلى كل بلاطات أوروبا تقريباً .

وبلغت أوبرا البندقية ذروة أخيرة خارج إيطاليا تمثلت فى الأسلوب النبيل للمؤلف كارلو بالايتشينو Pallavicino : من شمال إيطاليا (١٦٣٠ - ١٦٨٨) ، وتمثلت أيضاً فى أعمال المؤلف الفينسيانى آجوستينو ستيفانى Steffani (١٦٥٤ - ١٧٢٨) وهما اللذان أنجزا عمليهما العظيمين فى نفس العام ١٦٨٧ ، فكتب الأول أوبرا « تحرير أورشلين » وكتب الثانى « آلاريكو » . وقد عاش الاثنان فى بلاطات ألمانيا وأخرج العمال المسرحيان كذلك فى ألمانيا ، فقُدّم أحدهما فى درسدن ، والثانى فى ميونخ .

إلا أن أوبرا « البندقية » تدهورت فى إيطاليا نفسها إلى ما يعرف بأوبرا « الحيل المسرحية » حيث أصبحت الحيل المسرحية - وتشمل كل ما يتصوره العقل من أشياء تنزل من السموات أو تنشق عنها الأرضين فى تحويرات خيالية جريئة ومناظر عجيبة - أصبحت تلك الحيل هى العناصر الأساسية التى لا غنى عنها فى الأداء ، حتى كان لها السبق على الموسيقى والشعر ، وأصبح مهندس الإخراج المسرحى أهم شخصية بين رجال المسرح وأعلامه أجراً : وقد أورد مؤلف هذا الكتاب وصفاً معاصراً لبعض تلك الحيل

العجبية في ص ٢٢٩ من كتابه Commonwealth of Art طبع نيويورك سنة ١٩٤٦ .

لم نعد الدراما الموسيقية وقفاً أو احتكاراً لأوبرا البندقية ، بل ظهر واستقر في نابولي أسلوب جديد في فن الأوبرا ، وقد استُمد ذلك الأسلوب النابوليطنى من الأعمال التى ألفها فرانشسكو بروفنتسالى Provenza في نابولي في الخمسينيات من القرن السابع عشر ، ثم حقق أول انتصاراته بمؤلفات الموسيقى الصقلى الساندرو سكارلاتى (المولود سنة ١٦٥٨ أو ١٦٥٩ - والمتوفى في سنة ١٧٢٥ في نابولي في عام وفاة برسل في إنجلترا) ، وهو من أكثر المؤلفين غزارة في إنتاجه ، حيث لحن ما لا يقل عن مائة وخمسين أوبرا وحوالى سبعمائة كانتاتة ومائتى قداس ، عدا ما لحنه من الأوراتوريات والموتيتات ، وما ألفه للهارييسكوردي في صيغ مختلفة .

وكانت الأوبرات النابوليطنية تبدأ بافتتاحيات توضع في صيغة جديدة تسمى باسم سكارلاتى ، أو تسمى اختصاراً بالافتتاحية « الإيطالية » ، وهى تختلف عن افتتاحيات لوللى الفرنسية في تكوينها من ثلاث حركات ترتب هكذا : سريع (اللجرو) - بطيء (آداجيو) - سريع (اللجرو)^(١) .

وفيما عدا الافتتاحية لم يكن فنانون نابولي يهتمون كثيراً بموسيقى الآلات ولا بالرقص ولا بالآلات الإخراج (الحيل المسرحية) ولا بفخامة العرض ، ولكنهم لم يهتموا حتى ولا بالحركة الدرامية الحقيقية أيضاً ، بل جعلوا المكانة الأولى للموسيقى وتطوروا بالعنصر الوحيد الخارج عن الموسيقى ، ولكنه عنصر تستطيع الموسيقى أن تعمقه ، وذلك هو العناية بتحديد وتجسيم الشخصيات لإبراز معالمها البطولية أو الكريمة أو الخسيسة

(١) افتتاحيات لوللى - وهى المعروفة بالافتتاحية الفرنسية تبدأ بالحركة البطيئة .

(المراجع)

على السواء ، وبمرور الوقت لم يستطع ذلك الإبراز للشخصيات أن يتجنب مصيره الذى أحاله فى مرحلة مبكرة إلى مجرد نماذج محفوظة جاهزة ، ولم يستطع أن ينتشله من رتافته حتى أهم مؤلف لنصوص الأوبرا بل أشهر كُتّاب الليبرتو libretto (كتيب شعر الأوبرا) ألا وهو بيتر ميتاستازيو Metastasio (١٦٩٨ - ١٧٨٢) ، وهو الذى قدم النصوص لمؤلفى الأوبرا : سكالانى وهيندل وموتسارت خلال قرن كامل من الزمان .

ولقد فقد الريستاتيف طابعه بالتدرج بعد أن كان فى وقت ما العمود الفقرى للأوبرا ، فهو الذى كان بضطلع بكل المراحل الدرامية والبطولية فيها ، وانحدر إلى أسلوب سرد كلاى « پارلاندو » متعجل ، خال من العاطفة ، قريب من الواقعية الدارجة تصاحبه بعض التآلفات الروتينية على الهارپسكورد ، وهذا ما عرف باسم « الريستاتيف الجاف » ، recitativo secco ، ثم أصبح يترك للمغنين أنفسهم يؤدونه عفو الخاطر ، وأصبحت الآريا فى صيغة داكابو (لحن أساسى وتنويعه فالعودة إليه) سيدة الموقف ، إلى درجة جعلت المعاصرين يتحدثون بسخرية عن الأوبرا النابوليطنية فيصفونها بأنها ليست إلا باقة من أغانى الآريا ، وبازدياد الاهتمام بالألحان الغنائية المكتملة الحافلة بالزخارف والبعيدة عن الطابع الدرامى ، تحول مركز الثقل إلى الجمال الحسى وإلى المهارة الأكروباتية للصوت فى الغناء ، وهو ما أصبح يعرف اصطلاحاً باسم « بيل كانتو bel canto » أى الغناء الجميل (أو الغناء المملع) - وتحول الاهتمام إلى المغنين أنفسهم من المحبوبين « الطواشية » المتغطرين ، وكواكب الغناء من النساء (divas) ، الذين فرضوا إرادتهم ونزواتهم على قواد الأوركسترا ومدبرى المسارح ، وحتى على المؤلفين الموسيقيين أنفسهم .

وقد اهتم الإنجليز بمؤلفهم العظيم برسل Purcell ، مؤلف البلاط الملكي وأشهر موسيقيهم جميعاً ، مكانة تقارب مكانة إيطاليا .

ولد هنرى برسل فى لندن ١٦٥٨ أو ١٦٥٩ وتوفى وهو فى سن السادسة والثلاثين فقط فى ٢١ من نوفمبر سنة ١٦٩٥ ودفن تحت أرغن دير وستمنستر وهو الأرغن الذى عزف عليه منذ سنة ١٦٨٠ . وهذا تقريباً هو كل ما نعرفه عنه وعن حياته وموته .

وكانت حياته القصيرة ، مثل حياة موتسارت كافية لإنتاج موسيقى فريد فى عمقه وتنوعه ، يضم أوبرا حقيقية وموسيقى مصاحبة لأربعين مسرحية ، ومن بينها مسرحية « دقلديانوس » (١٦٩٠) لبيتروتون ومسرحية « الملك آرثر » (١٦٩١) لدرابدين ، وله أيضاً أناشيد قومية anthems وصلوات وتراتيل مما فرضته عليه صلته بدير وستمنستر ، وله كذلك عدد من القصائد الغنائية على نص ال odes ، وأغاني الترحيب التى وضعها لنصوص مدائح سخيفة للأسرة المالكة ، وقدر كبير من الموسيقى المنزلية مثل الفانتازيات ، والصوناتات والمتابعات (وتعرف عند الإنجليز فى ذلك العهد باسم lessons) لآلة الهارپسكورد ، وعدد من مقطوعات الكاتش (صححت ألفاظها الحوشية فى أغلب الطباعات التى نشرتها فيما بعد) .

وكان شارل الثانى قد عاد إلى عرشه من منفاه فى فرنسا (١٦٦٠) شديد التحيز لكل ما هو فرنسى بما فى ذلك الموسيقى ؛ وعند عودته إلى إنجلترا أسس فرقة الملك الخاصة ، من أربع وعشرين فيولينة على غرار فيولينات الملك الأربع والعشرين فى فرنسا ، ولم يُخف نفوره من الموسيقى الثقيلة الشائعة فى إنجلترا . أما برسل موسيقى البلاط ، فكان يعتبر تلك الموسيقى الفرنسية راقصة وسطحية ، وكان مناهضاً فى اتجاهه لذوق الملك حيث بيتن فى مقدمة صوناتاته الأولى (١٦٨٣) أنه اتبع أعظم المؤلفين الإيطاليين

فأوحوا إليه بجديتهم الصارمة أن ينقذ التقاليد الإنجليزية ، بوقارها ونبليها وورزاتها بعد أن كادت تندثر . ولقد شاركه في هذا الشعور موسيقيو عصر الملكة اليزابيث بمداريحالاتهم وبوليفونيتهم الكنسية ، كما شاركه فيه تشوسر وشكسبير ، فهم جميعاً ممن استمدوا نماذجهم ومثلهم ومبادئهم من إيطاليا . ويتضح التأثير الإيطالى على أسلوبه بصفة خاصة فى الصوناتات لقبولينين وباص وهاربسكورد ، فهى قريبة الشبه جداً بأسلوب كوريللى ، كما يتضح أيضاً فى الأوبرا الحقيقية التى كتبها لجماعة من الهاويات لحفل التخرج بمدرسة بنات راقية وهى أوبرا ديدونة وأنياس Dido and Aeneas . وإذا نظرنا إلى أهم أجزاء الكورالية ورقصاتها لوجدنا هذه الأوبرا إنجليزية تماماً فى روحها ، ولكن ذروتها تتمثل فى المراثية المؤثرة الجميلة ، التى تغنيها الملكة قبل موتها على أساس « باص أوستيناتو » يتحرك لحنه فى وقار ، ولهذه المراثية طابع واضح الشبه بمونتردى .

وفى ميدان الموسيقى الدينية أعطى برسل — مثل أستاذه جون بلو Blow (١٦٤٩ — ١٧٠٨) أعطى للنشيد الإنجليكانى صبغته الاحتفالية الملائمة لأوج عصر الباروك ، والتى بلغ بها هيندل الذروة بعد ذلك بقليل ، إذ أدخل عليه التلوين البراق للآلات وأضافا تهليلة « آلياويا » احتفالية عبارة عن فوجة كورالية فخمة تمثل الختام العظيم . ولقد كانت تراتيله جميلة وكذلك كانت صلوات الشكر Te deum ، إذ استعادت على يديه البولفونية القوية المميزة لعصر أسرة التيودور ، وهى التى كانت ثورة المتطهرين (البيوريتان) قد قضت عليها تقريباً ، وبذلك كله مهد برسل الطريق لهيندل :

ولم يكن لمؤبرا الأطلانية أهمية كبيرة إذ كان الألمان يستحضرون أغلب الشعراء والمؤلفين الموسيقيين والمغنين والعازفين لدى الأمراء من إيطاليا ، بل إن الملك فردريك الأكبر ملك بروسيا ليقول فى منتصف

القرن الثامن عشر ، بجدية تامة ، إنه ليفضل صهيل فرسه على سماع مغن ألماني .

ولكن كان مسرح هامبورج هو دار الأوبرا الوحيدة التي عمل بها جهاز ألماني صميم فيما بين سنة ١٦٧٨ ، ١٧٣٨ ، ولقد كان في افتتاح ذلك المسرح بمؤلف يوهان تايله Theile « آدم وحواء » - وكذلك تفضيله بصفة عامة خلال السنوات الاثنتي عشرة الأولى لموضوعات مأخوذة عن العهد القديم - بشير بمستوى فني محترم . ولكن موضوعات التوراة أدخلت مكانها فيما بعد للتفاهات الأسطورية والوقائع المثيرة ، حيث ظهرت مشاهد ذبح وإعدام فظيعة أريق فيها دم حقيقي محفوظ في مئانة خنزير . ومن المؤلم أن واحدة من أسوأ تلك الأوبرات ، وهي التي كان بطلها القرصان شتورتيبيكر Störtebeker (١٧٠١) كتبها فنان كان ينبغي أن ترتفع به عبقريته عن مثل هذا ، هو راينهارد كايزر Keiser (١٦٧٤ - ١٧٣٩) ، فهو مؤلف موهوب غزير الإنتاج ، ومغامر لطيف كان آنا بدهش أهل هامبورج المحترمين بانتحاله مظهر الأمراء ، وآنا يجتنب عن أنظار الدائن الذين غرر بهم .

ولدت الأوبرا في فرنسا متخلفة ، لأن تقاليد الباليه العظيمة فيها وازدهار التراجيديا عوقا نشأة أسلوب يتطلب قوة درامية في المسرح الغنائي ، وعواطف ليريكية في المسرح التمثيلي ، وحتى عام ١٦٣٦ ذكر الأب ميرسين في كتابه « التوافق العام » أن المغنين الإيطاليين كانوا يؤدون الغناء أداء تعبيريا (تصويريا) مقنعا ، حتى ليخلط المستمع بين العاطفة التي يغنون بها فيظنها انفعالم الشخصي الحقيقي ، وهو ما زال الأب ميرسين يعتبره حتى ذلك الوقت حقيقة لافتة تستحق الذكر .

وبعد مضي ما لا يقل عن ثلاثة أرباع قرن من نشأة الدراما الموسيقية

فى إيطاليا ، وبعد محاولات عديدة غير ناجحة اعترضتها عقبات مسرحية خطيرة ، أخيراً أخرجت فى فرنسا أوبرا وكانت الخطوة الهامة الأولى فى ذلك هى تعاون الشاعر بيير پيران Perrin ، والمؤلف الموسيقى روبير كامبير Cambert على تقديم الأوبرا الريفية (Pastoral) «بومون Pomone» فى باريس سنة ١٦٧١ ، ولكنهما كانا قد اشتركا مع شخصين محتالين وتراكت عليهما الديون فدخل السجن ، وفى غمرة هذه المصائب لم يترددا فى التخلّى لجان باتست لوللى عن الامتياز الملكى الذى حول لها حق تقديم الأوبرات .

ولد جيوفانى بانسا لوللى Lulli فى ٢٩ من نوفمبر سنة ١٦٣٢ فى فلورنسة وجيء به إلى باريس وهو فى الرابعة عشرة من عمره ، فى ظروف مريبة بغرض « صحبة » دوقة موبانسييه ، ذات التسعة عشر عاما وهى من زعماء حركة الفروند "fronde" أى المعارضة للملك (لويس الرابع عشر) ، وفى عام ١٦٥٣ ترك لوللى الدوقة ، وانضم إلى المعسكر الملكى واشترك بالرقص فى الباليه الملكى ، ثم عين مؤلفا لفرقة موسيقى الملك وإن كنا لا نعرف بالتحديد لماذا عين فى هذا المركز . وبعد ذلك بثمانية أعوام حصل ذلك الإنسان المحظوظ على مركز ولقب « المدير العام ومؤلف موسيقى القصر الملكى » ، وفى نهاية العام نفسه حصل على الجنسية الفرنسية وأصبح اسمه جان باتست لوللى .

ولقد لاقى لوللى نجاحا لم ينله كثيرون غيره ، سواء فى فنه أو فى معاملاته المالية ، وذلك بفضل استعداداته الموسيقى الممتاز ونشاطه وعبقريته فى استباق حاجات الجمهور الباريسى ، والإدراك الباكر لما يرضيه ، وبفضل عطف الملك المستمر عليه ، وكذلك بما كان له من قدرة على التخلص من منافسيه دون هوادة أو رحمة . وفى ذروة حياته العملية أراد أن يعبر عن ولائه للملكه بمظاهرة متكلفة فألف صلاة شكر « Te Deum » بمناسبة شفاء الملك من مرض ألم به ، وأثناء قيامه بتوقيع وحدات الزمن الموسيقى بالعصا

الثقيلة التي كان القواد يستعملونها في عصره ، أصاب إصبع قدمه بدلا من أن يندق الأرض فأصبحت بتقيح أودى بحياته في ٢٢ من مارس سنة ١٦٨٧ .

وبعد أن كرس لوللى عشرين عاماً من عمره لكتابة باليهات للبلاط اتجه إلى الأوبرا الحقيقية عندما بلغ الأربعين ، وترك ست عشرة مدونة للأوبرا أهمها :

Cadmus et Hermione	١٦٧٣	كادموس وهرميون
Alceste	١٦٧٤	آلسست
Thésée	١٦٧٥	تيزيوس
Atys	١٦٧٦	آتيس
Isis	١٦٧٧	إيزيس
Bellérophon	١٦٧٩	بيليروفون
Persée	١٦٨٢	پيرسيوس
Phaéton	١٦٨٣	فايتون
Acis et Galathée	١٦٨٦	آسيس وجلاتيا
Armide	١٦٨٦	آرميد

وبحكم الامتياز الذي اشتراه من ييران كان له حق عرض هذه الأوبرات في القصور ، ثم عرضها في دار الأوبرا العامة المسماة « الأكاديمية الملكية للموسيقى » ، وهكذا ظلت بعض هذه الأوبرات في « البريتوار » الثابت حوالى مائة عام ، إلى أن حلت أوبرات جلوك محلها .

وطابع أوبرات لوللى فرنسى صميم ، فالفرنسيون كانوا دائماً يعبدون الكلام المنطوق ونبره ووزنه بل ولونه الصوق ، وهم لم يسمحوا أبداً بإخضاعه لا للموسيقى ولا للتعبير الحركى (البانتومايم) . وكانت نتيجة

ذلك أن اتسمت المادة اللحية لأوبراتهم بتحفظ لا يكاد يعرفه الإيطاليون ، ولقد سلم لوللى بذلك الاحترام القومى للكلمة المنطوقة ، لا بوحى من ذكائه الخاص وقدرته على التكيف فحسب ، بل وبتوجيه مؤلف نصوص أوبراته فليب كينو Quinault وصديقه مولير . وبعد محاولات مبدئية بالريستايث المصحوب بهارمونيات جافة تؤذيها آلة باص وهاريسكوردد ، استطاع لوللى أن يصل فى الباليه الملكى (الغنائى) « انتصار الحب » (١٦٨١) إلى استخدام ريستايث يصاحبه الأوركسترا ، فحقق بذلك توحيداً تاماً فى الأسلوب سمح بتدفق الأبيات فى سلاسة من مشهد لآخر ، فأصبح « الريستايث » غنائياً و « الآريا » ريستايثية ، وقد صيغت تلك الألحان « المستمرة » فى الأوبرا بعناية على نموذج نبرات كبار ممثلى المسرح ، الذين درس لوللى طريقة لقائهم فى « الكوميدي فرانسيز » .

واهتمام لوللى بنطق الكلمة وإيقاع الجملة يمثل جانباً من الروح الفرنسى البادى فى أوبراته ، وليس أقل من هذا تمثيلاً لذلك الروح اهتمامه بالأجواء النفسية والصور فى تلك الأعمال . ولا يمكن تخيل الأوبرا الفرنسية الناشئة بدون تلك الانفعالات التى تتمثل فى العواصف الهادرة ومعجزات الحداثى المسحورة أو الليالى المتمرمة التى وضع لها هذا الإيطالى من فلورنسة النماذج الكلاسيكية .

وقد ركز لوللى الاهتمام بالفقرات التى تعزفها الآلات فى الأوبرا ، وبخاصة الافتتاحية ، وكانت افتتاحياته المسماة « الفرنسية » - وتختلف عن الافتتاحية التى ابتكرها الإيطاليون من مدرسة نابولى وتسمى « الإيطالية » - كانت تبدأ بقسم أول بطيء يمتاز بالفخامة والخيلاء يميزه إيقاع منقوط ، بل منقوط بنقط مزدوجة (double-dotted) ، يتبعه قسم سريع مكتوب بأسلوب مفوج أى شبيه بأسلوب الفوجة (وهو ما يعرف اصطلاحاً بالفوجاتو) تدخل فيه الآلات كلها متتابعة ، ثم تأتى كوده من نفس سرعة القسم الأول ، وذلك دون توقف بين تلك الأقسام .

ولقد أعاد لوللى للأوركسترا مكانته بفضل اهتمامه بموسيقى الآلات ، وكان الأوركسترا في عصره يتألف من أربعين آلة ، وقد استعاد في الأوبرا الفرنسية المكانة البارزة التي أخذ يفقدها في الأوبرا الإيطالية باطراد ، فأصبح لوللى بذلك الصنيع أبا للتوزيع الأوركستراي الحديث . وكان تلويته الأوركستراي الرقيق الموفق من الأهمية حتى إن فنانا محدثا مثل برليوز استمد منه نماذج مميزة استشهد بها في كتابه عن « التوزيع الأوركستراي » . ولم تكن الأوبرا ، بمعناها الدقيق ، إلا جزءاً من نشاط لوللى فقط ؛ إذ أنه كتب قبل أن يولف الأوبرا عدداً كبيراً من الباليهات للقصر ، كانت مرصعة بالغناء وبالفرات الموسيقية المستقلة للدرجة تضطرنا إلى اعتبارها خطوات هامة في سبيل الوصول إلى النتيجة الحتمية وهي الأوبرا ، وكان مولير قد خطا في هذا الاتجاه الخطوة الممهدة لتلك الخطوة الأخيرة ، حينما قدم سنة ١٦٦١ بالبها كوميديا مع مسرحية وصفها بأنها « مشبوبة في الباليه » ، ومن هذا النوع « الزواج بالعافية » (١٦٦٤) و « أميرة إيليد » سنة ١٦٦٤ . واستمر لوللى يكتب موسيقى الباليه حتى بعد أن تحول إلى الأوبرا . وفي عام ١٦٨١ نجراً على أن يسمح للراقصات بالظهور على المسرح ، وهو تجديد لم يسبقه إليه أحد ، كما كان للرقص مكان بارز في أوبراته أيضا .

لانت رقصة المينيرتو الحديثة أهم رقصات ذلك العصر ، وهي بخطواتها الأنيفة الدقيقة المتحفظة تمثل الصورة المهيبة الأخيرة للرقصة الثنائية الغزلة التي ابتكرها عصر التروبادور ، وكان لوللى ، المؤلف والراقص ، صاحب فضل كبير في التطور بها .

ومن الناحية الموسيقية كان للمينويتو إيقاع متضاد counterhythm مثير ، فالخطوات فيه تعارض الموسيقى المصاحبة التي كانت تسير في زمن ثلاثي ، بينما كانت الخطوات تمضي هكذا : يمين شمال ، يمين شمال — مما يتطلب زمنا ثنائيا :

الخطوات :	يمين	شمال	يمين	شمال		
	١	٢	٣	٤		
الموسيقى :	١	٢	٣	١	٢	٣

ولا شك أن هذا الإيقاع المضاد كان جذابا ، ولكنه لم يخل من المجازفات ، إذ تطالب كتب الرقص المعاصرة الموسيقيين ألا يبينوا الضغط على النبرات القوية فى الموازير الأحادية لكيلا يرتبك الراقصون ، ولذلك فإن المينويت السنكوبي (الذى يدخله تأخير الضغط أو السنكوب) مثل المينويت فى آخر سمفونية لموتسارت فى مقام صول الصغير ليس فى الواقع عنيدا (أى مخالفا للميزان الأصلى) ولكنه على العكس أمين على سياق خطوات الرقصة .

وكان الفرنسيون عادة يكتبون مينويتات لثلاث يتكون من اثنين من الأوبوا وباصون ، ومن أجل التباين والمقارفة أعطى لوالى للمينويت الثانى تلويها أوركسترياليا صافيا نشطا ، سمي باسم Menuet en trio ، وقد انتقل اصطلاح تريو فى القرن الثامن عشر إلى القسم الأوسط ، الذى يقع بين المينويت وبين إعادته فى السمفونية النموذجية وبقيت تسمية « تريو » حتى لو لم يكن فى التوزيع الأوركستراى ما يبررها ، وكذلك احتفظ القرن التاسع عشر بنفس الاسم للقسم المماثل من السكرتسو scherzo .

وقد كان المينويت وقورا ، ولكنه سريع فى الوقت نفسه ، وكان كتاب القرنين السابع عشر والثامن عشر يصفونه بأنه سريع نوعا ، ويحددون له من ٧٠ إلى ٨٠ مازورة فى الدقيقة حسب المترونوم (MM 70-80) .

موسيقى الآلات : كانت المتابعة (السويت) المستودع الرئيسى للرقصات سواء منها ما كان شائع الاستعمال فى الحفلات الراقصة أو ما انقضى عهده ، (٢٢ - موسيقى)

وما برحت حتى حوالى سنة ١٦٧٠ تسير على نفس ترتيب متتابعات فروبرجر ولوك من وضع رقصة الحليجة فى مكان ما وسط الرقصات . غير أن الذوق العام قرب نهاية القرن فضل ترتيبا آخر . وفى سنة ١٦٩٣ رأى أحد الناشرين الهولنديين أن من الحكمة إعادة نشر متتابعات فروبرجر الأخيرة « فى ترتيب أفضل » كما جاء فى عنوان تلك الطبعة ، ومنذ ذلك الوقت ظلت رقصة الحليجة النشطة تؤدى دائما فى ختام السويت :

وفى نفس الحقبة كان قد أصبح من المقررات الشائعة إضافة حركة أو حركات أخرى من بين الرقصات السائدة مثل البوريه *bourrée* ، أو الخافوت *gavotte* أو المينويت *minuet* أو الباسييه *passepied* أو الريمودون *rigaudon* .

ولقد ظلت المتابعة عند الفرنسيين كما كانت قبلا ، عبارة عن مجموعة من الرقصات الاختيارية التى ليس لها ترتيب محدد ، ولكننا نجد لها وقد مضت قدما إلى السيل الممهّد للسيمفونية ، وذلك باندماجها مع الافتتاحية الفرنسية التى كانت تنصدر مجموعة من الرقصات ، أو الحركات الشبيهة بالرقصات ، مثل اير *airs* أو باليه *ballets* أو مارش *marches* أو مينويت ، مرتبة ترتيبا مختلطا ، وكثيراً ما كانت تضيف إليها حركة اسمها « دابل » تعيد واحدة من الحركات فى زخرفة أغنى .

وكانت الكثير من حركات المتابعة الفرنسية تحمل أسماء رمزية مميزة مثل *La Coquette* (ذات الغنج) وآرلكان (صورة من الكوميديا ديلارتى) و *La Pastourelle* (الراعية) وهى مجرد أسماء للتعريف بكل حركة وليس لها معنى تصويرى ، ويفسرون تلك الأسماء بأنها لاقد تدل على ارتباط القطعة بالباليه الملكى ، ولكن لا يمكن أن يكون ذلك التفسير صحيحا لأن تلك التسميات تأتى أيضا وسط مؤلفات موسيقية تختلف تماما عن

الرقصات كما هو الحال فى مقطوعات جان فيليب رامو المسماة Pièces de clavecin en concerts وقد يكون الأقرب إرجاع تلك التسميات إلى النزعة العقلية لدى الفرنسيين الذين يفضلون دائماً المفاهيم الواضحة المحددة على عمومية وإهام الموسيقى التى لا تحمل أسماء . ولقد أصاب ليونيل دى لالورنسى de la Laurencie المؤرخ الكبير للموسيقى فى قوله بأن الفرنسى ، وهو الإنسان اللبيب المعتمد على العقل وحده ، لا يستطيع أن يتقبل الانفعالات الموسيقية إلا إذا كانت مرتبطة بفكرة محددة ، ولا يشعر بالارتياح إلا إذا قدمت إليه السلعة العاطفية يرفرف عليها علم العقل والحجى .

وألمع مؤلف للموسيقى الفرنسية للآلات فى هذا العصر فرانسوا كوبران Couperin المسمى العظيم أو كوبران الأكبر . ولد فى باريس فى ١٠ من نوفمبر سنة ١٦٦٨ وأصبح عازف الهارپيسكورد فى القصر ومدرسا للأمرء وعازف الأرغن فى كنيسة سان جيرفيه (وما زال هذا الأرغن محفوظا بحالته الأصلية) وتوفى فى باريس فى ١٢ من سبتمبر سنة ١٧٣٣ .

وقد كتب كوبران - بصفته عازف أرغن - موسيقى لتلك الآلة لمصاحبة القداس كما أنه كتب قطعة غنائية شهيرة لصوت واحد بالتناوب مع صوتين بعنوان « موعظة الظلمات Leçons de Ténèbres » وكانت تغنى فى صلوات الصبح (Matins) والشكر وفى الأيام « المظلمة » من أسبوع الفصح حين تطفأ الشموع الواحدة بعد الأخرى (وليس لكلمة leçon الفرنسية معنى الدرس بالانصاف بالصلوات والخدمة الدينية ، شأنها فى ذلك شأن كلمة lesson الإنجليزية) .

وكتب كوبران كذلك موسيقى منزلية الآلات مثل « الكونسيرتات concerts » التى ألفها تمجيذا لكوريللى أو لوللى (وعنوانها : « البارناس

أو تمجيد كوريللى « سنة ١٧٢٤ ، « كونسير مؤلف تمجيدا للذكرى الفنان الخالد الذى لا يبارى مسيو دى لوللى » (١٧٢٥) وكتب قبل وفاة لويس الرابع عشر (١٧١٥) بقليل أربعة مؤلفات تعرف بالكونسيرتات الملكية Concerts royaux كانت تعزف فى الاستقبالات غير الرسمية فى أمسيات الآحاد فى قصر فرساي ، وقد ألحقت هذه « الكونسيرتات » فيما بعد بكتابه « مقطوعات للكلافسان » الجزء الرابع .

ولكن أهم أعمال كوبران كانت مخصصة للهاربسكورد ، إما بوصفه آلة منفردة وإما مع مجموعة من آلات وترية ذات القوس مع فلاوتة جانبية . ولقد بلغ كوبران بالهاربسكورد شأوا عظيما من الابتكار والرقه والإنسانية ، فكان فخا فى تعبيره أو حانيا أو رشيقا أو لعبا أو منطلقا فى الريف أو حزينا أو فكها أو فياضا ، وكانت مؤلفاته دائمة التنوع ، ولكنه بقى فيها دائما كوبران الأكبر .

وقد طبعت أجمل موسيقاه للهاربسكورد فى أربعة مجلدات بعنوان « مقطوعات للكلافسان » ^(١) Pièces de Clavecin فيما بين سنة ١٧١٣ وسنة ١٧٣٠ ، والطريقة المثلى لأدائها وخاصة الأداء الدقيق السليم للحليات من الأهمية الحيوية بحيث حملت الفنان نفسه على إصدار كتاب تعليمي . ميتود سماه « فن عزف الكلافسان L'Art de toucher le clavecin » (١٧١٦) .

لانت السريت (المتناوبة) الإيطالية تسمى عادة صوناتة داكاميرا (أى الصوناتة المنزلية) sonata da cámara فهى لم تكن تؤلف لمجموعات

(١) كلافسان ، هى الكلمة المستعملة عند الفرنسيين للآلة نفسها « الهاربسكورد » وهى الكلمة الإنجليزية للآلة القديمة من أسلاف البيانو . وتعرف عند الإيطاليين باسم « كلافيشبالو » أو « شبالو » وهما بالأملاية أيضاً . (المراجع)

العزف فى الهواء الطلق كما كانت السوٲت فى ألمانيا ، ولا لآلات لرحات المفاتيح كما كانت فى فرنسا ، بل كانت تكتب لمجموعات تعزف داخل البيوت (موسيقى منزلية) بصاحبها باص متصل . ولقد ظهر هذا الاصطلاح خارج إيطاليا أول الأمر فى متابعات المؤلف الألماني - الفينسيانى ، يوهان روزنموللر Rosenmüller (١٦٢٠ - ١٦٨٠) . ومن أهم أمثلتها صوناتات كوريللى الأربع والعشرين للقبولينة والهاربسكورد والى نشرت فى عام ١٦٨٥ وعام ١٦٩٤ وكانت تتكون غالبا من أربع حركات تسبقها مقدمة (بريلود) preludio ونختتم برقصة جيجة giga أو جافوطة gavotta .

وهذه المناسبة أذكر أنه من المفيد إلقاء نظرة على المجلد الأول من مجلة الموسيقىولوجيا "Zeitschrift für Musikwissenschaft" (١٩١٨ - ١٩١٩ ص) ٢٩٢ وما يليها ، لكى يدرك المرء إلى أى حد كانت الألحان المألوفة لتلك الصوناتات تشوّه بإغراقها فى سيل من الزخارف طبقا لأسلوب عزفها الشائع حوالى سنة ١٧٠٠ .

ولقد ارتبط اسم كوريللى بنوع معين من القفلات cadence أو نموذج ختام خاص وهو المسمى « تصادم كوريللى » وإن كان من اليسير إرجاعه إلى جيل سابق على الأقل حيث ظهر فى أوبرا « سانت اليسيو » لستيفانو لاندى ، ويتكون هذا التصادم من سبق الصوت العلوى إلى أداء النوتة الأخيرة فى نهاية المازورة قبل الأخيرة (أى على نبر ضعيف) ، ولتكن نوتة دو مثلا ، فى حين يؤدى الصوت الأوسط فى نفس الوقت نوتة الحساس وهى سى قبل أن يؤدى نوتة دو بعد ذلك على النبر القوى .

وكانت صوناتة الكنيسة (sonata da chiesa) على عكس الصوناتة المنزلية وإن لم تقتصر بأى حال على الكنيسة وحدها كما قد يفهم من اسمها . وقد عمد المؤلفون فى هذه الصيغة إلى إسقاط عناوين أو أسماء

الرقصات في حركاتها كما تخلوا بالتدريج عن طابعها الراقص ، فهدوا بذلك للحركات الحرة للصوناتة المتأخرة كما نعرفها الآن حيث توصف الحركات بإرشادات السرعة في الأداء مثل آداجيو ، أو اللجرو ، أو برستو وما إليها .

والنوع الآخر من موسيقى الآلات الذى ابتكرته إيطاليا هو الكونشرتو ؛ ومعنى كلمة كونشرتو تشتمل على الاتفاق والتنافس فى آن واحد^(١) ، وكانت تطلق فى القرنين السادس عشر والسابع عشر على صيغ مختلفة من الموسيقى الغنائية والآلية ، ولكنها عاشت بعد ذلك عنوانا على صيغة سمفونية يتنافس فيها عازف واحد أو عدة عازفين منفردين soloists مع الأوركسترا حيث إن معنى الفعل الإبطالى concertare هو الاتفاق أو الموافقة ، وكانت تلك الصيغة تسمى باسم كونشرتو جروسو concerto grosso (الكونشرتو الكبير) فى الحالات الخاصة التى يقوم بالعزف المنفرد فيها عدة عازفين .

وكانت مجموعة العازفين المنفردين تكون بمصاحبة الهاربسكورد ، ما يسمى بالكونشرتينو (أى الكونشرتو الصغير) وكانت تتألف عادة من فيولنتين وفيولونسيل ، وكان يشاركها أو يصاحبها فى العزف الأوركسترا الكامل أو الكونشرتو جروسو أو ريبيينو ripieno (ومعناها الذى يملأ^(٢)) وتقوم المجموعتان بأداء الحركات المختلفة التى يتكون منها الكونشرتو جروسو ،

(١) يؤدى الموسيقيون عزفهم معاً ، فيقال بالفرنسية de concert ويقال فى الإنجليزية القديمة in un. وهو المعنى الأساسى للكلمة الإيطالية concertari ، ويظهر أن لها معنى خبيثاً هو « يتبارى » مثلاً نسمى الرجل الصحيح « الرجل السليم » والرجل الأجرب « الرجل السليم » أيضاً !! (المراجع)

(٢) كلمة « ريبيينو » ومعناها « الذى يملأ » تحمل هنا معنى « البطانة » وأعضاء « الريبيينو » فى الكونشرتو جروسو ، هم فى الواقع على غرار « المذهبجية » فى التخت الشرقى ، بينا مجموعة الكونشرتينو تمثل « المطرب » أو « الصييت » . (المراجع)

ويبدو أن مبتدع هذا النوع كان الساندرو سترادلا Stradella (ولد حوالى ١٦٤٥ - وتوفى سنة ١٦٨١) ، وقد ألف جوزيبي توريللى Torelli (١٦٥٠ - ١٧٠٨) و آركانجلو كوريللى Corelli (١٦٥٣ - ١٧١٣) أول الأعمال الكبرى فى تلك الصيغة المستحدثة حوالى سنة ١٦٨٠ وكان « الجروسو » فيها عادة صغيراً جداً بالمقارنة بالأوركسترا الحديث ، ولكن كانت كونشرتوات كوريللى تؤدى فى روما سنة ١٦٨٢ بصفة استثنائية بواسطة عدد لا يقل عن مائة وخمسين عازفاً .

أما الكونشرتو المنفرد ، فإننا نقصد به على العكس ، الكونشرتو الذى يؤدى فيه عازف منفرد واحد فى مقابلة الأوركسترا . وهذه الصيغة أحدث قليلاً من صيغة الكونشرتو جروسو ، كما أن الصونات المنفردة أحدث بضع سنوات من صونات التريو أو الصونات الثلاثية . وقد ألف توماسو الينونى Albinoni (١٦٧٤ - ١٧٤٥) وجوزيبي توريللى قبل سنة ١٧٠٠ بضع سنوات أول كونشرتوات لقيولينة واحدة مع أوركسترا ، فى حين ظهرت الكونشرتوات لآلة ذات لوحة مفاتيح مع الأوركسترا بعد ذلك ببجلى واحد . وكان لباخ وهيندل فضل الرؤاد فيها حيث ألف باخ ثلاثة عشر كونشرتو للهاربسكورد ، وألف هيندل ثمانية عشر كونشرتو للأرغن .

وبينا اعتمد أغلب المؤلفين الأنماط على النماذج الإيطالية والفرنسية كان هناك فنانان يمثلان الروح الألمانية المصروفة لعصر الباروك المتأخر دون أى تأثير أجنبى ، وهما بوكستهوده Buxtehude فى الشمال ، وبيبر Biber فى الجنوب .

وديتريش بوكستهوده (١٦٣٧ - ١٧٠٧) ، من مواليد هاسنبورج فى السويد ، من أعظم الاثنين بلا شك ، عمل عازف أرغن فى كنيسة

سانت مارى فى مدينة لوبيك Lübeck على بحر البلطيق منذ سنة ١٦٦٨ حيث كان يقود كل عام احتفالات موسيقية مسائية فى عيد البشارة Advent ، وكان باخ الشاب ، ابن العشرين عاماً ، يمجج إليها : وقد ترك بوكستوده عدداً كبيراً من المؤلفات للأرغن والكانتات الكورالية والموتتات والموسيقى المنزلية التى حقق فيها أسلوباً ألمانياً باروكياً حاد الزوايا فيه قوة وخيال وتألّق واضطراب ، تتخلله فقرات استعراضية مزخرفة (كولوراتورا) وتغيرات مفاجئة فى التنبؤ (السرعة) :

أما ابن بوهيميا (بلاد التشيك) هاينريخ بير (١٦٤٤ - ١٧٠٤) حازف الفيلونية والقائد فى قصر الأسقف أمير سالزبورج ، فقد كان يمثل عصر الباروك بطريقة مختلفة أقل خيالا وحدة زوايا من بوكستوده ، وتمثل فى بحثه عن وسائل وأهداف غريبة وغير مألوفا ، إذ كتب موسيقى كنسية بوليفونية وكتب قطعاً معقدة لفيلونية واحدة بدون مصاحبة ، وكتب صوتيات للهارپسكورد والفيلونية ، وثنائيات لزواج من الفيلولا دامورى *vioia d'amore* (وهى التى سنتناولها فى الفصل القادم) ، وكثيراً ما كان يستخدم الفيلونية بالطريقة المسماة « سكورداتورا » (أى أوتارها « مصلحة » بطريقة خاصة) حيث تكون الأوتار الأربعة كلها أو بعضها منخفضة أو مرتفعة بمقدار مسافات مختلفة عن « التصليحة الأصلية » مما يهيئ إمكانيات جديدة لعقق الأوتار مجتمعة (وترين ، أو ثلاثة ، أو أربعة) بل وفى لون الأصوات فنصبح أحياناً أرق أو أحد من اللون العادى لأصوات الفيلونية . ومن بين هذه الصوتيات مجموعة تصف مشاهد من آلام المسيح (پاسيون) وقد وضع لكل منها عنواناً خاصاً يقوم على الجمع بين التصوير البصرى والسمعى (كأن يسمى المقطوعة مثلاً « المسيح يجلد » أو « يكلل بالشوك ») :

ازدهرت الموسيقى الوصفية descriptive فى ألمانيا وفرنسا على السواء حتى إن مؤلفا اسمه يوهان فيشر حاول أن يصف عمليات استخراج الملح من مناجم لونبيرج فى متابعة (سويت) تتكون من افتتاحية ومدخل entrée وآريا ومينويت وقطعتى باليه ، وكتب هذه المتابعة لفيولينة وأربعة آلات أوبوا وباص . وفى عام ١٧٠٠ نشر يوهان كوناو Kuhnau - الذى خلفه باخ فى العمل بكنيسة سان توماس فى ليبزج - نشر ست صوناتات تصور وقائع من التوراة Biblical Sonatas للكلافيكورد أو الهاربسكورد . (ولم تكن أول مؤلفات لآلات لوحات المفاتيح تحمل اسم صوناتاته) . وتصف إحدى هذه الصوناتات - وهى صوناتة « الصراع بين داود وغالوت » - تصف فى سبع حركات استعراض غالوت لقوته ، وخوف الإسرائيليين وضراعتهم ، وشجاعة داود ، ثم المبارزة (وهى التى يسمع فيها صوت الحجر المنطلق من نبل داود ليصيب غالوت ويصرعه) ثم تفرق الفلسطينيين شذر مذر واندحارهم ، وذلك فى « فوجة » عجيبة ، ثم انتصار اليهود ، وأخيراً رقصة جماعية ، وأفراح عامة .

وإذا كان كوناو لم يتردد فى وصف ثورة شاول العارمة بخامسات متوازية ولا فى انتهاك المقامات الموسيقية الكنسية فى صوناتة أخرى من نفس المجموعة ، أو فى وصفه لخديعة لابان بالقفلات الكاذبة التى تسميها الاصطلاحات الموسيقية القفلة الخداعة deceptive cadence فقد فاقه فى هذا المجال المؤلف الفرنسى وعازف الجامبا (الفيولونسيل) القديم ماران ماريه Marais حين صور فى مقطوعة لتلك الآلة عملية جراحية لاستخراج حصاة بما فى ذلك منظر الآلات الجراحية ، ورعب المريض عند رؤيتها . وكل الفقرات التالية لذلك بتفصيل وبشروح متحلقة داخل النص الموسيقى نفسه ، تكاد تملأ كل مازورة من المدونة . وقد نشر مؤلف هذا

الكتاب على ص ٢٢٢ من كتابه Commonwealth of Art (طبع بنويورك سنة ١٩٤٦) بضعة أسطر من هذه التحفة الغربية :

لانت موسيقى الآلات باستثناء الأرغن والمقطوعات المؤلفة للعزف في الهواء الطلق ، تعزف أساسا في قصور وبيوت النبلاء والأعيان ، غير أن الإنجليز كانوا أول من أقاموا حفلات موسيقية عامة ، وكان ذلك بعد تأسيس أول دار عامة للأوبرا في إيطاليا سنة ١٦٣٧ بجيل واحد ، إذ كان عازف الفيوлина الممتاز جون بانستر Banister - الذي عمل في وقت ما قائدا للفرقة الملكية الخاصة - يقدم حفلات موسيقية في حجرة مؤجرة في لندن (أمام حانة جورج في حي هوايت فريارز) لمدة ستة أعوام من ١٦٧٢ إلى ١٦٧٨ ، وقد وصفها لنا أحد المعاصرين بأن الموسيقيين كانوا يشغلون مكانا مرتفعا وتحجبهم الستائر عن الجمهور تواضعا .

وبعد بانستر نظم تاجر فحم شاب في لندن ، هو توماس بریتون Britton (المسمى تاجر الفحمات الموسيقار) نظم حفلات موسيقية أسبوعية في شقة مرتفعة فوق محله الكائن بممر أورشلیم ، وكانت تلك الحفلات مجانية في أول الأمر ، ثم أصبح لها فيما بعد اشتراك سنوي يضاف إليه بنس ثمننا للقهوة ، وكان يعزف في هذه الحفلات المتقدمون من الهواة ، وكذلك أشهر المحترفين في إنجلترا مثل هيندل نفسه . وقد امتدّت تلك الحفلات ستة وثلاثين عاما إلى أن مات بریتون سنة ١٧١٤ .

وتعرضت الآلات الموسيقية لتغيرات حاسمة ، فاهتم الفرنسيون بتحسين الفلاوتة الألمانية (الجانبيه) التي كانت قبلا مكونة من قطعة أسطوانية واحدة ، وبذلك لا يمكن تسوية طبقتها ، وكذلك الأوبوا ، الذي كان قبلا مزمماراً حاداً عاليا ، تعرض لتحسينات كثيرة على يدي الفرنسيين حتى إنه وجد طريقه أخيراً ، إلى جانب الفلاوتة بعد تحسينه ، إلى الأوركسترا .

عند لوللى ، وفى ذلك الوقت غزا العالم اسمه الفرنسى أوبوا (وكانت تنطق «أوبويه» ^(١) ومعناه « الخشب العالى » ، وبذلك كان نطق اسم الأوبوا (أوبويه) شبيها بنطق الإيطاليين ، وهم يكتبونها Oboe وينطقونها « أوبويه » . ومن أهم ما أدخله الفرنسيون إلى الأوركسترا سواء فى الموسيقى السيمفونية أو فى الأوبرا ، الهورن (وهو ضرب من النفير) وبسميه الإنجليز الهورن الفرنسى ، ويسميه الفرنسيون « كور ألماني » . ومهما يكن صاحب هذه الإصلاحات أو تكن جنسيته ، فإن تلك الآلة التى كانت قبلا نفير صيد ، لا يختلف كثيراً عن البورى bugle . أصبحت تصنع لها رقبة طويلة ضيقة وأنبوبة أسطوانية تنتهى بمبسم للشفاه متسع جداً ، وبذلك أصبحت لها قدرة كبيرة على اشتداد النفخ لبلوغ الطبقات العالية .

وإذا كانت جنسية الهورن الفرنسى غير مؤكدة تماماً ، فإن الكلارنيت تطورت قطعاً فى ألمانيا ، وقد كانت أول الأمر آلة شعبية أسطوانية ذات ريشة واحدة ، وكانت تعرف باسمها الفرنسى « شالومود » ثم أصبحت فى أتيليات « أسرة دينير Denner » ، الأب والابن فى نورنبرج ، آلة لأهل الفن ، ولكنها ظلت تكافح خلال مائة عام كاملة حتى وجدت لها مكاناً ثابتاً فى الأوركسترا .

واختزل الإيطاليون حجم نصف الباص فى أسرة الفيولينة وجعلوه فى الحجم الحالى الأنيق للتشيلو ، وقد كان من شأن النسب المصغرة وما ترتب عليها من تغيير فى صوت الآلة أن أتاحت للتشيلو الأداء المنفرد (الصولو) فكتب مؤلف اسمه دومنيكو جابريللى Gabrielli من بولونيا أول صانوتين « للفيولونشيلو بمصاحبة باص مرقوم » . وفى عام ١٦٨٩ كتب كذلك مقطوعات ريتشركارى للفيولونشيلو solo Ricercari per violoncello .

(١) يبدو أن النطق الفرنسى فى تلك الأزمنة لكلمة ملك roye لم يكن « روا » ولكن « رويه » . وبذلك تنطق كلمة « أوبا » « أوبويه » ، وبذلك تعادل نطق اسمها بالإيطالية Oboe (أوبيه) . وهذا ما يشير إليه كورت زاكس . (المراجع)

وقد لاه من نتيجة زراير الاهتمام بمؤلفات الآلات ذات لوحات المفاتيح: أن شهد هذا العصر تحقيق فكرة سبق إليها الإسباني راميس دى باريجا Pareja قبل ذلك بمائتي عام ، وسبق إليها الصينيون قبله بمائة عام ، وهى فكرة التسوية المعتدلة equal temperament أو تكييف السلم ، إذ أن الدواوين الموسيقية القديمة مثل النوع المبين فى ص ١٣٨ كانت ناقصة كما أنها أصبحت غير مختلفة فى الاتجاه الحارمونى الجديد لهذا العصر ، والذي كان يتطلب حرية فى الانتقال بين المقامات القريبة والبعيدة على السواء ، وبدت ضرورة الاعتماد الكامل على المفاتيح السوداء (مفاتيح السيميتونيا أى أنصاف النغمات) وهى التى كان الموسيقيون يتجنبونها ما أمكنهم ذلك بسبب عدم الاعتماد على دقة نغماتها .

ولقد كان ذلك التطور بطيئا ، وليست طريقة التسوية المعتدلة من ابتكار أندرياس فركمايستر Werkmeister (١٦٤٥ - ١٧٠٦) كما يُظن ، فهو وإن كان قد وصف فى كتيبه Musikalische Temperatur سنة ١٦٩١ : وفى كتاباته بعد ذلك ، طريقة رياضية حية لضبط سائر أنواع آلات لوحات المفاتيح بحيث يستطيع العازف تصوير الموسيقى عليها إلى السلم البعيدة بسهولة وبطريقة موثقة - إلا أن طريقة تسوية فركمايستر هذه لم تكن « معتدلة » :

ولانجد وصفا كاملا لطريقة تسوية معتدلة حقيقية قبل عام ١٧٢٤ حين وصف يوهان جورج نيدهارت Neidhardt فى كتابه Sectio canonis harmonici طريقة تقوم على أساس تقسيم الأوكتاف إلى ١٢ نصف بعد متساو .

وقد حفزت طرق التسوية المعتدلة تقريبا والمعتدلة تماما المؤلف يوهان كاسبار فرديناند فيشر Fischer (١٦٥٠ - ١٧٤٦) - وهو رئيس الموسيقى فى بلاط بادن - إلى وضع مؤلف موسيقى يحتوى على عشرين

«فوجرة بمقدماتها ، فى تسعة عشر سلما موسيقيا مختلفا ، وذلك لآلة لوحة مفاتيح بعنوان «موسيقى آريان» Ariadne Musica (وفيه ترشد آريان - ابنة الملك مينوس الكرىنى - نيزيوس إلى الطريق خلال متاهة أبيها ، (اللايرانتة) ، وقد عبر عن المتاهة هنا بمشتبك السلام المختلفة) .

وبعد ذلك ببضعة أعوام نفذ يوهان سباستيان باخ الفكرة نفسها فى الجزء الأول من كتابه «الكلافير المعدل Wohltemperiertes Clavier» . (ويلاحظ هنا أن التسمية الإنجليزية الشائعة Clavichord بدلا من كلافير تسمية خاطئة) وكان فى ذلك أكثر دقة من فيشر إذ خصص مقدمة (بريلود) وفوجرة فى كل واحد من السلام الاثنى عشر الكبيرة والاثنى عشر الصغيرة . وفق الترتيب التالى : دو الكبير ، دو الصغير ، دو ديز الكبير ، دو ديز الصغير ، رى الكبير الخ . . ، وبعد ذلك بعشرين عاما كتب سلسلة أخرى من نفس النوع فى الجزء الثانى ، وبذلك يتم المؤلف الكامل ، بمقطوعاته (المقدمات والفرجات) «الثمانى والأربعين» ، دورة السلام الكبيرة والصغيرة كلها مرتين .

ظل التدوين فى ذلك العصر متشبها بشكل المعين للنوتات وهو شكل التدوين المحدد القديم ولكنه فيما عدا ذلك كان مثل تدويننا الحديث فى أهم تفاصيله بما فى ذلك خطوط المازورات . فالنوتة البيضاء (أى مفرغة الرأس) ذات الذيل كانت تمثل البلاش الحديثة ، والنوتة السوداء ذات الذيل كانت تمثل النوار الحديثة ، فى حين اختفت النوتة السوداء على شكل المعين بدون ذيل ، وأصبحت المجموعات المنقوطة تكتب بالتفصيل .

ومع ذلك فإن تدوين النوتات المنقوطة فى ذلك العصر ظل مشكلة عويصة تواجه الموسيقي الحديث الذى يؤمن بالدلالة المحددة للرموز ؛ فالتقطة عندنا تعنى إطالة زمن النوتة السابقة لها بما يعادل نصف زمنها ، ولكن

معناها في نهاية القرن السابع عشر وبداية الثامن عشر لم يكن مؤكداً إطلاقاً ، فقد تكون قيمتها مثل قيمتها اليوم ، وقد تدل - كما في الافتتاحية الفرنسية - على إطالة أكثر مما نعتيه بها اليوم وأقرب إلى ما نعتيه باستعمال النقطة المزدوجة ، وقد تعطى للنوطة الأولى قيمة زمنية تعادل وحدتين ، والنوطة الثانية قيمة تعادل وحدة واحدة من ثلاث وحدات لكن تتطابق مع تريولييه (ثلاثية) يعزفها العازف بيده الأخرى ، وإن كانت هذه الحالة أقل استعمالاً ، وهي ليست إجبارية أو ملزمة . (ولا بد أن أغلب القراء قد تعثروا في مثل هذه الفقرات في مؤلفات باخ) .

ولم يكن قدر التطويل محددًا بدقة ، ويستطيع العازف الحديث في أدائه لموسيقى هذا العصر أن يتصرف بحرية في هذا الشأن . ولم يكن للدليل الموسيقي (وهو ما يوضع أمام المفتاح من علامات الرفع أو الخفض) حوالى سنة ١٧٠٠ ماله اليوم من ترتيب منطقي دقيق ، والعادة قديماً كانت تضع علامة بيمول أو ديز أقل مما نتوقع ، فمثلاً قد تكتب علامة بيمول واحدة . اسلم صول الصغير ، وعلامتين فقط لاسلم دو الصغير ، وثلاثة ديزات لاسلم مي الكبير .

ومن الأسباب التي تفسر ذلك أن الدليل لم يكن يقصد به أن يرمز لأول وهلة للسلم ، بل كان الغرض منه تخفيف عبء كتابة علامات التحويل المتكررة التي لا بد من استخدامها طول القطعة .

وهناك سبب آخر لذلك وهو أنه منذ الفترة الأولى للعصور الوسطى . كانت النوطة السادسة في المقام الأول (الدوراني) - النوطة فوق لا (una nota super la) كانت تخفض دون إضافة علامة البيمول في الدليل ، وبناء على ذلك . فإن كل السلام الصغيرة (المينور) وهي المطابقة للمقام الدوراني الهابط كان دليلها يكتب بعلامات بيمول تقل واحدة عن العدد المستخدم اليوم ، وعلى

ذلك كان سلم صول الصغير يكتب بعلامة واحدة هى سى ، بينما كانت البيمول الثانية مى وهى سادسة السلم تغفل فى الدليل ، وهذا هو السبب فى أن سلم دو الصغير كان يكتب بعلامتى بيمول فقط ويكتب سلم فا الصغير بثلاث بيمولات فقط .

وبنفس الطريقة كانت السلام ذات الديز تكتب بعلامات ديز تقل واحدة عما نعرف الآن ، لأن « الموسيقى المزيفة musica ficta » كانت تجيز ، بل تتطلب ، استعمال نوتة الحساس المرفوعة بدون إضافتها إلى الدليل ، ذلك لأنها كانت فى الواقع تعتبر خارج السلم بل مناقضة له .

ومن أهم أسباب ذلك الاختصار الشائع ، النفور الشديد من الأدلة المعقدة فى القرنين السادس عشر والسابع عشر ، حتى فى حالة سى بيمول الكبير ، وهى حالة بعيدة عن التعقيد ، كان مورلى فى كتابه « مقدمة بسيطة ميسرة إلى الموسيقى العملية » (سنة ١٥٩٧) يستاء من مجرد رؤية تلك العلامات التى تقف عند رأس بيت الشعر أو السطر وكأنها سلام مزدوجة تؤذى العين بل تربك المعنى الناشئ ، وقد بين بعد ذلك أن الأجانب كانوا يضعون علامة بيمول واحدة فى الدليل ثم يضيفون العلامات الأخرى كعلامات عارضة فى مواضعها المناسبة .

الحليات Graces : وهنا لابد لنا مرة ثانية من تناول ذلك الموضوع الدقيق ، موضوع الحليات والزخارف ، ولابد لنا أن نؤكد مرة ثانية أن الموسيقى الغنائية ، وموسيقى الآلات ، وبخاصة الموسيقى لآلات لوحات المفاتيح ، كانت عطلا لاجياة فيها بدون تلك الحليات ، فذلك العصر لم يكن يعرف بعد وسائل التعبير بالتدرج من الشدة البالغة والعكس ، بشكل يسمح بالضغط على النوتات الهامة وبث الروح فيها .

والحليات أو الزخارف التى كان الفرنسيون يسمونها agréments كان

من المفروض المقرر على العازف أن يؤدبها بطبيعة الحال ، سواء عفى المؤلفون بكتابة كل واحدة منها برمز خاص ، كما فعل الفرنسيون ، أو أغفلوا كتابتها كما فعل الألمان فى شىء من الإهمال والحليات العديدة المستعملة فى ذلك العصر تنقسم أساسا إلى نوعين :

١ - نوع من الحليات يضافى على النوتات المفردة حياة وتنفسا خاصا ، وذلك مثل : الأپوجياتورا Appogiatura ، وتسمى بالألمانية فورشلاج Vorschlag ، وهى اللمسة القوية التى تعزف فى الزمن الخاص بنوطة ما على نوطة مجاورة غريبة عن الهارمونية ، فتصلها بالنوطة التى تنطلقها الهارمونية (وهى غير النوطة السريعة التى يعزفونها اليوم قبل الزمن الخاص بنوطة ما) :
الموردنت Mordent : وهى حلية سريعة تعزف من النوطة الأصلية إلى إحدى النوتات المجاورة لها دون تكرار .

التريل Trill (أى الزغردة) : وهو تناوب شديد السرعة ومتصل بين النوطة الأصلية وإحدى النوتات المجاورة ويبدأ من النوطة المجاورة للأصلية .
٢ - والنوع الثانى من الحليات يتولى التوصيل بين نوطة وأخرى بشكل ناعم وذلك مثل :

« الاستدارة Turn » وهى مجموعة من النوتات ، أربع أو خمس ، تدور بسرعة حول النوطة الأصلية ، كما لو كانت تنهى العزف عليها استعداداً لمباشرة عز النوطة التالية .

« تيراتا Tirata » : وهى حلية تخفف القفزة اللحنية الكبيرة بملئها بعزف سلمى يوصل بين النوتتين (وهى ما تعرف حالياً بالبورنامنتو أو البورتافوتشى) والإسراف فى زخرفة الموسيقى بالحليات ليس إلا مجرد جزء من البهرج الصوتى الذى كان يميز الموسيقى حوالى سنة ١٧٠٠ ، فبينما كان عازف الهارپسكورد مرتبطاً بنواته

وكان يزوقها بتلك الحليات فقط ، كان المفروض فى المغنين والعازفين على الآلات ذات الخط اللحنى المفرد أن يذنبوا ألحانهم ، وخاصة فى الحركات البطيئة ، فى سبيل متدفق متصل من الزواق والزخرفة (كولوراتورا) بما يشبه التصغيرات diminutions فى عصر بالسترينا » .

مراجع

- Manfred Bukofzed, Music in the Baroque, New York, 1947.
Curt Sachs, World History of the Dance, New York, 1937 : Chapter 7.
The History of Musical Instruments, New York, 1940 : Chapter 16
The Commonwealth of Art, New York, 1946 : Chapter 12.
Edward J. Dent, Alessandro Scarlatti, London, 1905.
A. Westrup, Purcell, London, 1937.
Lionel de la Laurencie, Lully 2nd edition, Paris, 1919.
JulienTiersot, Les Couperins, Paris, 1926.
Mario Rinaldi, Arcangelo Corelli, Milano, 1953.
Wilhelm Stahl, Franz Tunder und Dietrich Buxtehude, Leipzig, 1926.
Wilhelm Dupont, Geschichte der musikalischen Temperatur, Kassel, 1935.
Edward Dannreuther, Musical Ornamentation, London 1893 - 95.

الفصل السادس عشر

عصر باخ ورامو

١٧١٠ - ١٧٥٠

له عام ١٦٨٥ عاماً موعوداً ؛ إذ ولد فيه علان من ساكسونيا
هما : هيندل في ٢٣ من فبراير ، وباخ في ٢١ من مارس . وفي ٢٦ من
أكتوبر في العام نفسه كذلك ولد علم من أعلام الموسيقى الإيطالية
هو دومينيكو سكارلاتي ، وكان الموسيقار الفرنسي رامو قد ولد قبل
ذلك بعامين : وهكذا هيأت العناية الإلهية في فترة قصيرة الفنانين
المحركين الذين اختتموا الماضي ومهدوا للمستقبل :

ومن هؤلاء الفنانين الثلاثة كان كل من باخ وهيندل ، بالرغم من
كل تجديدهاتهما ، بمثابة ختام مجيد للتقاليد القديمة ، أكثر منهما رائدين
لطريق جديد ، أما سكارلاتي ورامو ، فقد تحررا من القيود التي فرضها
الماضي ومهدا طريق المستقبل .

ينتمي برمهنا سيستيان باخ Bach لأسرة عريقة من تورنجيا أكثر
أفرادها من المنشدين وعازفي الأرغن ونافخي أبواق البلديات : ولد في
أيزيناخ Eisenach عند سفح الجبل ، الذي تعلوه قلعة الفارتنبورج
Wartburg في ٢١ من مارس سنة ١٦٨٥ ، وقد توفي والداه وهو
في العاشرة من عمره ، وتولى أمره أخ له أكبر في بلدة أوردروف Ohrdruf
القرية . وعيناً حاول أخوه أن يكبح جماح تقدمه الموسيقى الجريء ،
فأخفى عنه كتاباً به نسخ من « الموسيقى العظيمة » لفروبرجر وبوكستهوده

وغيرهما ، كان الصبي المشغوف بالموسيقى قد حصل عليه ، ونسخه بخط يده سرّاً على ضوء القمر ، ولما عثر أخوه على نسخته الخطية صادرها وحرّمه منها :

وفي عام ١٧٠٠ أرسل باخ إلى المدرسة الثانوية Gymnasium بمدينة لونيوبورج Lüneburg في هانوفر ليتم تعليمه ، وسافر بعد ذلك إلى هامبورج ليستمتع هناك إلى الموسيقى الكنسية ، التي اشتهر بها يان راينكن Reinken ، كما سافر إلى العاصمة الصغيرة تسلة Celle بهانوفر ، حيث استمع إلى أوركسترا ملكي فرنسي ممتاز ، أطلعه على أحدث أسلوب موسيقى أجنبي .

وبعد ثلاث سنوات قضاه في لونيوبورج ، تخرج في تلك المدرسة الثانوية وبدأ الحياة التقليدية التي يجيهاها الموسيقيون في تورنجا ، فعمل فترة قصيرة في أوركسترا أمير فايمار Weimar ، ثم عمل عازف أرغن في آرنشتات Arnshadt في العام نفسه (١٧٠٣) ، ومن هناك حصل على إجازة ذات أثر كبير في حياته ، لكي يدرس الموسيقى الكنيسة التي كان يعزفها ديتريش بوكستوده في لوبيك ، وبعد تلك الأسابيع التي قضاه هناك تغير أسلوبه تغيراً كبيراً ، حتى إنه انتقد عند عودته المتأخرة إلى آرنشتات ، لا على إهماله في عمله فحسب ، بل وعلى عزفه الدسم الممتلئ الذي حير شعب المصلين حيث لم يستطع أن يميز فيه ألحان الكورال المألوفة له . وفي عام ١٧٠٧ عين عازفاً للأرغن في كنيسة سانت بلازيوس في موهاوزن بتورنجا ، وتزوج من ابنة عمه ماريا باربارا باخ .

وبعد ذلك بعام واحد بدأ مرحلة ثانية من حياته العملية حيث عمل في بلاطات تورنجا عازف أرغن بفرقة موسيقى البلاط في فايمار من ١٧٠٨ إلى ١٧١٧ ، ثم اشتغل مديراً للموسيقى المنزلية في بلاط كوتن Cöthen من سنة ١٧١٧ إلى ١٧٢٣ .

وفى ذلك العام نفسه استقر فى وظيفة رئيس المنشدين ، أو العريف ، بليريج فى كنيسة ومدرسة القديس توماس ، وكان من بين مهامه تعليم اللغة اللاتينية ، ثم أصبح فيما بعد مديرا للموسيقى فى الجامعة . وقد كتب فى أحد خطاباتة يقول : « لم يكن من اليسر علىّ أن أصبح رئيس المنشدين Cantor بعد أن كنت مديرا للموسيقى ، Kapellmeister ، ولذلك أرجأت اتخاذ قرارى فى هذا الشأن لمدة ثلاثة أشهر » ولقد عاش الحياة المحدودة المأدبة التى يعيشها سكان المدن الصغيرة فى ظروف مريحة ، وإن تكن ضيقة ، بعيداً عن المباهج الدنيوية التى يتمتع بها مديرو الموسيقى فى البلاطات Hofkapellmeister ، والعاظفون المنفردون (الفيرتيوزو) . وقد تزوج باخ مرتين وأنجب عشرين طفلاً عاش منهم تسعة فقط .

وليس باخ رائداً — فحتى أبناؤه هو نفسه قد ابتعدوا عنه وصوبوا نحو آفاق جديدة مجهولة — ولكنه كان القمة الضخمة التى توجت عدة قرون من الحيوية الموسيقية ، فعلى يديه بلغت اللغة البوليفونية ذروتها ، وأثمرت أعلى ثمراتها سواء فى الفوجه والكانون ، أو الكورال — كائناتة choral-cantate أو مقدمات الكورال (الكورال — بربلود) — prelude أو « قصة آلام المسيح الباسيون » والقداس ، أو الكونشرتو جروسو أو التوكاته ، ومع ذلك فلم يكن فنه رجعة إلى الوراء ، لأن عمل الفنانين الشائخين اختتام وتنويع ، وليس تكراراً أو إعادة .

ولقد تطابقت هذه الذروة الموسيقية من حيث الزمن والروح مع القمة النهائية للعصر الباروكى فى ألمانيا . وإن قوة التعبير عند باخ ، ونزعة نحو تشييد تكوينات أو تراكيب ذات أبعاد لم يسبقه إليها أحد ، وفى نسج بوليفونى بالغ الكثافة وتوحيد نهائى شامل — كل تلك الصفات إنما هى انعكاس لختام عصر الباروك فى بلاده ، ولكن أهم صفاته ذلك الاستغراق النصوفى فى أشياء تعلو على الإدراك العقلى .

ولقد استطاع باخ أن يتغلغل من خلال الشعر البروتستانتي المعاصر — بألفاظه الضعيفة الفارغة الجوفاء غالباً — إلى أعماق أغوار الوعي الديني الذي تقصر الكلمات دونه ، وهكذا عبر عن الوجدان الديني في الساعات الأخيرة له قبل أن تهدده النزعة العقلية لعصر الاستنارة (Enlightenment) الذي طلع فجره ، ولقد تبلور ذلك كله في كائناتاته التي تقارب المائتين ، وفي مقدمات الكورال « كورال — بريلود » التي كان لها فضل توسيع وتعميق دائرة الأداء الديني على الأرغن في أيام الآحاد .

ومع ذلك فليس لباخ أسلوب معين ولا يمكن لميجاد أى تسمية جاهزة أو عنوان قادر على الإحاطة بكل الإثارة الغنية لفننه وعبقريته .

ولقد توج باخ البوليفونية المجيدة لعصر الباروك في ألمانيا بفوجاته الثمان والأربعين المعروفة باسم الكلاقيير المعدل (أو على الأصح الكلاقيير ذى التسوية المعدلة) ، (كتب الجزء الأول منه سنة ١٧٢٢ والجزء الثانى حوالى سنة ١٧٤٢) ، وكذلك بفوجاته للأرغن وبالفوجات الكورالية من القداس في مقام سى الصغير (١٧٣٣) التي تبهز الأنفاس ، ثم بمقطوعات الكانون في تنويعات جولدبرج الثلاثين Goldberg Variations وترجع لعام ١٧٤٢ (وهى مسماة على اسم عازف هارپسكورد معروف) وكذلك كان آخر ميراث خلفه قلمه ، وهو « فن الفوجة » (١٧٥٠) ، تنويهاً لبوليفونية عصر الباروك الألماني .

ويتمثل التزاوج بين تراثه الألماني وبين الفن الفرنسى ذى الزخارف الدقيقة في متابعاته الفرنسية للهارپسكورد (١٧١٧) وكذلك الحليات التي تزرعها مقطوعات « الكورال — بريلود » للأرغن .

وبتضح تأثره بالموسيقى الإيطالية في أجزاء الريستاتيف العديدة ، وأغاني الاريا (داكاو) في الكائناتات التي ألّفها ، وكذلك في الهاسيون أو « آلام المسيح طبقاً لإنجيل يوحنا سنة ١٧٢٣ ، وطبقاً لإنجيل متى سنة ١٧٢٩ » :

وقد تأثر بالموسيقى الإيطالية كذلك في مؤلفاته للكونشرتو سواء منها ما هو في صيغة الجروسو ، مثل كونشرتوات براندنبورج الستة Brandenburg Concertos التي ألفها لكريستيان لودفيج دوق براندنبورج (١٧٢١) ، أو في الكونشرتوات التي ألفها لآلة هاريسكورد منفردة أو آلتين أو ثلاث آلات أو حتى أربع آلات هاريسكورد مع الأوركسترا ، أو في الكونشرتو الإيطالي (سنة ١٧٣٥) ، الذي أسند فيه الجزء المنفرد ، وجزء المصاحبة ريبيينو (ripieno) إلى لوحى مفاتيح الهاريسكورد . وإن الكثير من كونشرتوات الهاريسكورد لباح ليست إلا نقلا وإعدادا (transcriptions) لكونشرتوات الفيلولينة للفنان الإيطالي فيثالدى ولكن بعد أن أضاف إلى تألفاتها الثلاثية البسيطة سابعات ، وشحن الأصوات المنخفضة بحركة وأهمية كبيرة ، بل إنه كثيرا ما كان يذيب الخطوط اليابسة التي يتميز بها أسلوب فيثالدى في حلقات متألفة .

ولكن بعض ملامح أسلوبه كانت تشير نحو طريق المستقبل ، فنها مثلا ظهور لحن ثان مضاد ، ولو بشكل مبدئى حذر ، في كونشرتواته ، وهذا عنصر قدر له أن يلعب دوراً حاسماً في صيغة الصوتانة عند الفنانين الكلاسيكيين . ومن تلك الملامح غير المألوفة ذلك اللحن العاطفى الجميل الذى تعزفه مجموعة المنفردين في مسهل كونشرتو براندنبورج في مقام رى الكبير مما يعد استباقاً للألحان الغنائية السريعة allegro cantabile ، التي ميزت مؤلفات أواخر القرن الثامن عشر في أعمال ابنه يوهان كريستيان ، أو حتى في مؤلفات موتسارت نفسه .

ومؤلفات باخ الكاملة تملأ سبعة وأربعين مجلداً ، ولكنها مع ذلك لا تمثل كل نتاجه الذى كثيراً ما تعرض للضياع ، وفي تلك المجلدات السبعة والأربعين نجد كل الصيغ والقوالب التي عرفها عصره ، فهناك قداسات وباسيون وموتيتات ، ومتابعات (سويت) وكونشرتوات ، ومقدمات

(بريلود)، وفوجات وصوناتات وتنويعات، ومقطوعات توكاتة وفانتازيات، (تأليف حرة)، فهو قد تناول أكثر المؤلفات توسعا وحرية مثل الفانتازيات ذات الجلو الرايسودى أو التوكاتة، إلى أكثر المؤلفات دقة وصرامة في نسيجها مثل الفوجة، كما تناول أصغر القطع مثل: كتيب الكلافير Clavier-Büchlein، كما تناول القداس الضخم في مقام سى الصغير.

وهذه قائمة قصيرة بأهم مؤلفات باخ:

— فترة آرنشتادت من ١٧٠٣ - ١٧٠٧

كابريتشيو لفراق الأخ ١٧٠٤

— فترة مولهاوزن من ١٧٠٧ - ١٧٠٨

كانتاته بعنوان «روحى تمجد وتسبح» Meine seele rühmt und preist

١٧١٠ - ١٧٠٧

— فترة فايمار من ١٧٠٨ - ١٧١٧

باسا كاليا للأرغن في مقام دو الصغير

توكاتات للأرغن

— فترة كوتن من ١٧١٧ - ١٧٢٣

كونشرتوات براندنبورج ١٧٢١ (بتكليف من دوق براندنبورج)

فانتازية كروماتية وفوجة

المتابعات الإنجليزية

المتابعات الفرنسية

أنفانسيون (ابتكارات) Inventions

صوناتات الثيولينة

كونشرتوات الفيولينة

الجزء الأول من « الكلافير المعدل » ١٧٢٢

فترة ليبريج من ١٧٢٣ - ١٧٥٠

صلاة للعدراء ماجنيفيكات ١٧٢٣

آلام المسيح (باسيون) طبقاً لإنجيل يوحنا ١٧٢٣

آلام المسيح (باسيون) طبقاً لإنجيل متى ١٧٢٩

آلام المسيح (باسيون) طبقاً لإنجيل مرقس ١٧٣١

تمارين للكلافير Clavierübung الجزء الأول ١٧٣١ الجزء الثاني ١٧٣٥

الجزء الثالث ١٧٣٩ والجزء الرابع ١٧٤٢

أوراتوريو عيد الميلاد ١٧٣٣ - ١٧٣٤

قداس في مقام سى الصغير (جزءا كبرى Kyrie وجلوريا) ١٧٣٣

الكونشرتو الإيطالي ١٧٣٥

أوراتوريو الفصح ١٧٣٦ (?)

تنوعات جولدبرج لعازف الهاربسكورد ت : جولدبرج ١٧٤٢

(ضمن الجزء الرابع من « تمارين الكلافير »)

أربعة قداسات ١٧٣٧ - ١٧٤٠

قداس في مقام سى الصغير (من جزء الكريبدو إلى النهاية) ١٧٣٨

الجزء الثاني من « الكلافير المعدل » حوالى ١٧٤٢

القربان الموسيقى ١٧٤٧

فن الفوجة Die kunst der Fuge ١٧٤٩

سنة موتينات

ثم أغلب الكائنات :

وقد جاءت فى مدونات باخ الأوركسترالية بعض الآلات الموسيقية التى اندثرت مما يحتاج هنا إلى إيضاح قصير :

فيولينو بيكولو Violino piccolo : الواردة فى مدونة كونشرتو براندنبورج الأول فى مقام فا الكبير ، وهى فيولينة حجمها ثلاثة أرباع الحجم العادى وتسوى أوتارها أعلى من الفيولينة العادية بثلاثة صغيرة وصوتها أحد منها .

فيولا بومبوزا Viola Pomposa : وهى ما زالت موضع نقاش كثير ، والأرجح فى أمرها أنها آلة فيولا لها وتر خامس يماثل وترى فى الفيولينة .

فيولا دامورى (أو Viole d'amour كما تسمى بالفرنسية) وهى آلة خاصة بذلك العصر ، حجمها مثل حجم الفيولا ولكن شكلها مثل شكل الفيولادا جامبا ، وكانت تعزف كالفيولا مستندة إلى الكتف ، ويمسك قوسها وراحة اليد إلى أسفل ، وكان لها ستة أو سبعة أوتار من أمعاء القطط تسوى تسوية ثلاثية triadic مفتعلة هكذا : لا كبيرة رى فا لا رى فا لا أو تسوى بطرق أخرى ، وكان من تحتها مجموعة من الأوتار المعدنية الرقيقة كانت تتأثر بذبذبات الأوتار الأصلية فتتجاوب معها (sympathetical) كما يقول علماء الطبيعة ، وبذلك تجعل صوت الآلة أكثر امتلاء ، بل وتضفى عليه رنيناً فضياً يشبه الصدى : وينبغى أن يطلع القارئ على ما جاء بشأن هذه الآلة على الصفحات ٣٦٤ إلى ٣٦٧ من كتاب المؤلف عن تاريخ الآلات الموسيقية ، وأن يطلع كذلك على صورة الآلة نفسها منشورة فى ص ٣٦٤ منه أيضاً . ولم يكن لهذه الآلة إلا قدر ضئيل قليل الأهمية ، من الموسيقى التى كتبت لها خصيصاً ، وكانت تستعمل أساساً فى العزف الانفرادى ، ولذلك فإن إقامتها فى المجموعات

الحديثة لأداء الموسيقي القديمة خطأ من الناحيتين التاريخية والفنية على السواء .

والفيولونتشيللو بيكولو (الفيولونسيل الصغير) - وهى آلة كانت تسوى مثل الفيولونسيل (التشيللو) العادى ، ولكن كان حجمها أصغر من التشيللو الألماني المعتاد بالذات ، وكانت تستخدم فى مزوجة doubling « الباص المتصل » أكثر مما تستخدم فى العزف المنفرد .

وأكبر مشكلة هى تلك التى تمثلها الآلة المسماة « طرومبت باخ » Bach trumpet التى كانت تستطيع أن تعزف أصواتاً تعلو فى الخطوط الإضافية حتى صوت مى . ويقوم العازفون المحدثون بعزف الأجزاء المخصصة لتلك الآلة على آلات طرومبت أصغر وصوتها أعلى من المعتاد بكثير ، ويتمكنون من أداء النوتات الدقيقة فى مدونات باخ فعلا ، إلا أنهم عندما يعزفونها على آلة ذات أنبوبة متناهية فى القصر بحيث لا تعطى لوناً صوتياً مرضياً ، إنما يحرمون تلك الأجزاء من كل بريقها وسحرها . ولقد كانت تلك الأجزاء تعزف فى عصر باخ وتعزف جيداً ، ولكن كان عزفها يتوقف على عوامل أخرى غير مجرد قصر الأنبوبة ، ولنا لنعرف فعلا أنها كانت تعزف على آلات طرومبت طولها ضعف طول الآلات الحديثة ، التى يدعون اليوم أنها من نوع طرومبت باخ . وأهم تلك العوامل كلها تقسيم العمل تقسيماً دقيقاً فى « نقابة فرسان الطرومبت وعازفى الطبول » حيث كان يسمح لعازف الكلارينو clarino أو العازف الأول للآلة أن يتخصص طول حياته فى العزف فى أعلى منطقة أصوات ، بل كان يفرض عليه ذلك التخصص ، وهكذا يظل محتفظاً بالملاءمة الخاصة التى توصل بها إلى الوضع المناسب للشفتين عند عزف الأصوات العالية فلا يضطر إلى عزف الأصوات المنخفضة التى يؤدّيها عازف الطرومبت العادى ، وهو ما يحدث دائماً لعازف الطرومبت الحديث

الذى يعزف فى الأوركسترا حيث يضطر إلى ملاءمة وضع شفثيه لأداء الأصوات العالية والمنخفضة معا . وكان العازف فى عصر باخ يستخدم بوقا للفم mouthpiece (وهو المسمى باللغة الدارجة بالوص) مناسباً يمتاز بأن له حوضاً قريب الغور جداً وحافة عريضة تتركز عليها الشفتان ، وهذا يختلف تماماً عن بوق الفم المتساهل المتوسط المستعمل فى الطرومبت الحديثة ، فحوضه عميق ، وحافة ارتكاز الشفتين فيه صغيرة ، ولا بد لنا مع ذلك أن نفترض أن النوتات القليلة البالغة الحدة - التى تتطلب مهارة تكاد تكون شبه أكروباتية - فى ملونات باخ لا بد أنها كانت « مفصلة » على عازف أو عازفين من أبرع الفيرتيوزو ، مثلاً كانت آريات الأوبرا تكتب فى تلك الأيام طبقاً للمقدرة الخاصة بكل نجم من نجوم الغناء :

وهناك آلة أخرى كان يستعملها باخ مزاججة للكورال وهى المسماة corno da tirarsi أو tromba da tirarsi ، ومعنى الكلمة الإيطالية tirarsi « التى تشد » ، فقد كان للمبسم فيها رقبة طويلة لدرجة أن الآلة كلها كان يمكن سحبها إلى داخلها وخارجها أثناء العزف ، وذلك لإحداث النوتات التى لا تتأتى باشتداد النفخ .

أما الكورنو corno وكان يسمى عادة كورنو دإكاشيا corno da caccia أى نفير الصيد فقد كان أقرب ما يكون إلى الكورنو الحالى (French horn) ، ولكنه مع ذلك كان من اختصاص عازفى الطرومبت الذين كانوا يعزفونه ، على ما يبدو ، بمباسم تشبه مباسم الطرومبت ، وكان يمسك وفتحته إلى أعلى على غير الوضع الحالى حيث يتجه صيوانه إلى جيب العازف (وهذا الوضع مرتبط بطريقة حديثة نوعاً فى العفق) ، ولذلك كان لصوته تأثير أكثر مرحاً وحدة من صوت الكورنو الحالى .

وأخيراً فهناك نوعان غير مألوفين من الأوبوا لا بد من إضافة بضعة كلمات عنهما في هذا المجال : الأول وهو ما يسمى أوبو دامورى Oboè d'amore ، والثانى أوبو داكاشيا oboè da caccia ، وتماز الآلتان بالنهاية الكمثرية الشكل التى يطلق عليها اسم d'amore bell - وهى معروفة جداً لوجودها فى الكورانجليه الحديث ، وهذا الصيوان بحكم ضيقه يجعل صوت الآلة القديمة أنعم وأهدأ من الأوبوا العادى .

والآلة الأولى منهما هى أوبوا لا oboe in A (أى تعزف دو فيصدر عنها سلم لا) ، وكانت أطول من آلة الأوبوا العادية كثيراً ، حتى إن الثقوب التى تصدر سلم دو فى الأوبوا العادى كانت تصدر سلم لا ، بدلا منه فى تلك الآلة . أما النوع الثانى : أوبودا كاشيا فكان سلمه فا ، وهو الذى انحدر عنه الكورانجليه cor anglais أو « الهورن الإنجليزى » الحديث . ولعل تسمية تلك الآلة خطأ باسم هورن قد يفسره الشكل المنحلى الغريب لبعض آلات أوبوا الصياد ، أى أوبوا داكاشيا القديمة ، (وتوجد صور هاتين الآلتين فى ص ٣٨٢ من كتاب المؤلف عن تاريخ الآلات الموسيقية) :

ولر مبرج فردريك هيندل (والهجاء الألماني لاسمه Händel) فى مدينة هاله Halle بساكسونيا ، فى الثالث والعشرين من فبراير سنة ١٦٨٥ ، أى قبل مولد يوحنا سباستيان باخ بستة وعشرين يوما فقط ، بل وغير بعيد من مستقط رأسه .

ولا بد هنا أن نلاحظ أن القدر أراد أن يلخص العمل الموسوعى لعصر الباروك الموسيقى ، فخلق عملاقين متعادلي القوة ، ولكنهما من مزاجين مختلفين بل ومتضادين : فأحدهما راسخ قليل الحركة عميق الجذور فى موطنه ساكسونيا ، والآخر رجل رحالة لا يحس الغربة فى هاله أو هامبورج

أو إنجلترا أو إيطاليا ، وأحدهما في احتكاك مستمر بسلطات الكنيسة والمدينة والتعليم ، والآخر في صراع مع المغنين الطواشي وكبار المغنيات والمخرجين والجاهلير ، وأحدهما تجنب الصيغ الدرامية في الأوبرا والأوراتوريو ، والآخر سمى إياها ، وإجمالاً نستطيع القول بأن أحدهما ذو طبيعة منظوية ، والآخر ذو طبيعة منبسطة :

قضى هيندل سنواته الأولى في هاله حيث تلقى تدريباً متيناً في عزف الأرغن وفي الكتابة البوليفونية . ثم بدأ الجزء الهام من حياته في سن الثامنة عشرة في هامبورج حيث عمل عازفاً للثيولينة وقائد أوركسترا ومؤلفاً لأربع أوبرات ألمانية . وبعد ذلك بثلاث سنوات ذهب إلى إيطاليا ونسب تقاليده الألمانية ، وأصبح مؤلفاً ناجحاً للأوبرا الإيطالية والأوراتوريو والكانتاتة ، وبعد أقل من أربع سنوات من تأثره بالروح الإيطالية دعى إلى تولي منصب قائد الموسيقى في بلاط أمير هانوفر ، ولكنه حصل على إجازة منه في نفس العام (١٧١٠) ليزور إنجلترا ويقدم بها أوبرا رينالدو Rinaldo من تأليفه . وبعد ذلك بعامين عاد ثانية إلى لندن ليقم بها بالرغم من معارضة الأمير لذلك ، غير أن الأمير نفسه استبدل لندن بهانوفر حيث توج في عام ١٧١٤ ملكاً لإنجلترا . ويقال إن هيندل صالح أميره الغاضب عليه بمؤلف أوركسترا هو متتابعة (سويت) تعزف في الهواء الطلق بعنوان «موسيقى الماء Water Music» ، عزفت في مركب مجاور لمركب الملك على نهر التيمز في احتفال ملكي سنة ١٧١٥ ، غير أن هذه كلها ليست إلا أسطورة .

لم يعد هيندل إلى العمل بالقصر ، وإن كان قد اصطحب الملك في رحلة إلى هانوفر سنة ١٧١٦ ، وهناك كتب آخر مؤلف على نص ألماني وهو قصيدة عن آلام المسيح (باسيون) للشاعر بروكس Brockes . وفي إنجلترا عمل في هدوء لمدة ثلاثة أعوام كمدير زائر للموسيقى في الكنيسة الخاصة

لدوق تشاندوس Chandos ومن هنا نُسِبَ مؤلفاه الدينيان Te Deum إلى اسم ذلك الدوق ، وكذلك نسبت إلى اسمه مقطوعات الانتم anthem (الأناشيد الدينية) : وبعد ذلك انشغل بإدارة دور الأوبرا في لندن فوق في سلسلة المشكلات وورطات التنافس والدسائس ومعارضة الرأي العام ومؤامرات من المغنين والإفلاس : ولقد كان ذلك الصراع الذى فاق طاقة البشر سلباً في إصابته بالفالج ، غير أن بناءه الجسمى الحديدى وطاقته التى لا تجارى مكانه من استرداد صحته ، حيث عاش حتى بلغ الرابعة والسبعين ، ثم وافته المنية في الرابع عشر من ابريل سنة ١٧٥٩ .

والأعمال التى كتبت لاسمه الخلود هى الأوراتوريات الإنجليزية ، وكان هيندل قد تناول تلك الصيغة عندما كان مؤلفاً شاباً في إيطاليا ، وعندما عاد إليها في إبان نضج سن الخمسين ، خلق فيها نوعاً من الموسيقى ليس له نظير من قبل ، فعلى عكس الأوراتوريو التعبدى الذى كان يكتبه كاريسمى لشعب المتعبدى فى مصلى (oratorio) ، كان هيندل يكتب الأوراتوريو لجمهور كبير منوع غير محدد فكان يهره بعظمة أبطاله من شخصيات العهد القديم ، وبالغنى الدرامى لكتابتة الكورالية ، ويهره بحجم وضخامة وسائله ، بل وبأبعاد مدوناته واتساعها ، والواقع أن أداء أوراتوريات هيندل الضخمة كان من أوائل نماذج الأداء الجماعى الضخم بالمعنى الذى شاع بعد ذلك فى المهرجانات الموسيقية فى القرن التاسع عشر :

وأهم تلك الأوراتوريات جميعاً :

بنو إسرائيل فى مصر ١٧٣٨

شاوول Saul ١٧٣٨

المسيح Messiah ١٧٤٢

يهوذا المكابي Judas Maccabaeus ١٧٤٦

يوشع Joshua ١٧٤٧

يافث Jephtha ١٧٥١

وإلى جانب مؤلفاته في ميدان الأوراتوريو خلف هيندل كمية ضخمة من الكونشرتوات ، الجروسو ومن الموسيقى المنزلية ، ومؤلفات الهارپسكورد والأرغن ، ولقد طغت شهرة الأوراتوريات والموسيقى المنزلية على أعماله الدرامية خطأ . فنذ عام ١٧٠٤ حتى عام ١٧٤٠ كتب هيندل ما لا يقل عن ست وأربعين أوبرا باللغة الإيطالية وبالأسلوب الغنائى العاطفى النابوليطنى الذى تغلب فيه الآريا فى صيغة « داكابو » . وأشهر تلك الأوبرات : « أوتونى ملك جرمانيا » (١٧٢٣) ويوليوس قيصر فى مصر (١٧٢٤) وروديليندا (١٧٢٥) وسرسى (١٧٣٨) وقد اشتهرت إحدى آريات تلك الأوبرا الأخيرة فى كل الصور والتحويرات والمجموعات الآلة التى تخطر ببال تحت اسم « لارجو Largo هيندل »

ولقد أخذ فردريك كريساندر ما يقرب من نصف قرن لكى ينتهى من إعداد المجموعة الكاملة للإنتاج الضخم الذى حققه هيندل فى حياته الفنية ، وكان قد بدأ إعداد تلك المجموعة عند الاحتفال بمرور مائة عام على وفاته ، وهى وإن كانت تقع فى مائة مجلد فهى ليست جامعة تماماً بل إن بها بعض الثغرات التى لم تملأ حتى الآن .

إنه الأوبرات الإيطالية التى كتبها مؤلف ألماني لجمهور إنجليزى لتمثل سورة غريبة ولكنها صادقة ، ولم يكن هيندل الوحيد فى ذلك ، فقد فعل جلوك مثله فى لندن وكوبنهاجن وقيينا ، حيث كان يعد « الفنان لشهر الموسيقى الإيطالية » ، وكذلك كتب يوهان أدولف هاسه Hasse

(١٦٩٩ - ١٧٨٣) - أو السكسونى العزيز (caro sassone) كما كان الإيطاليون يسمونه - كتب ما يزيد على مائة أوبرا نابوليطنية وذلك لأن النصر الدولى لتلك الصيغة الموسيقية الدرامية كان قد بلغ ذروته .

ومع ذلك فهناك أثر واضح لتيار مضاد يرجع إلى العصر الذى كتب فيه هيندل أعظم أوبراته ، إذ نشر بنديتو مارتشاللو Marcello (١٦٨٦ - ١٧٣٩) - المؤلف الشهير فى البندقية وصاحب المزامير الخمسين - نشر مؤلفه الشهير بعنوان Teatro alla moda فى طبعات عدة ، وفيه سخر بخبرة لاذعة من النموذج السائد فى الأوبرا فى ذاك الوقت ، بضغفها الشعرى والموسيقى ، وزيفها وفخامتها الجوفاء .

وقد كان ذلك نقداً للأوبرا من الخارج ، ولكن المسرح نفسه حدث به رد فعل مشابه ، فجمهور المسرح من الطبقة المتوسطة الناشئة لم يسعه إلا أن يشعر بالخيبة لاضطراره إلى مشاهدة الأوبرا الجادة بأساطيرها وقصصها اليونانية الرومانية التاريخية، وشخصياتها من أمثال آرميدة وديدونة وقيصر وكركسيس (Xerxes) ، وأبطالها وبطلاتها من أصحاب الشخصيات المثالية ، والفضائل النموذجية ، والعواطف المسرحية المتكلفة ، والحركات والإيماءات الفخمة ، وكان طبيعياً أن يشعر الجمهور بالملل من هذا الضرب من الترفيه البعيد كل البعد عن الواقع ، أليس له الحق فى أن يفهم وأن يتمتع فى استرخاء أو أن يضحك ؟

وللتغلب على هذه الأزمة كان مديرو المسارح يقاطعون الأوبرا نفسها بنوع من الانترميض intermezzo أو « الفاصل الذى يتوسط » ، كان يعزف فصلاً فصلاً فيما بين فصول الأوبرا الجادة seria ، وهو إجراء لم يتمكن قطعا من تعميق تأثير الأوبرا بطريقة مثالية ، ولكنه استطاع أن يرضى النظارة ويخفف عنهم عبء متابعة الريستائيفات والآريات « داكاو » أثناء التناوب المستمر بين الأوبرا الجادة seria والأوبرا الهزلية .

buffa : وأشهر مثال لأوبرا هزلية مبكرة هو « الخادمة السيدة La serva padrona » للحيوفاني باتستا برجوليزي وترجع إلى عام ١٧٣٣ ، وقد كانت قبلاً ازترمتسو ، ثم نفضت عنها إطار الأوبرا الجادة وأصبحت أوبرا هزلية قائمة بذاتها :

ولقد كانت الأوبرا بوفاً أو الأوبرا الهزلية الإيطالية كوميديا موسيقية حقيقية ، بينما كانت الأوبرا كوميك opéra-comique التي ابتدعها الفرنسيون ، مسرحية تتخلل الأغاني حوارها العادي وهي أغان من لون خفيف وتهتم اهتماماً خاصاً بالسخرية من الأوبرا الجادة ، وقد انحدر هذا النوع الجديد عن المسرحية الكوميدية تليماك Télémaque (١٧١٥) لآلان - رينيه لوساج Le Sage ، وإن كانت قد ظهرت قبلها مسرحيات أخرى تقل عنها قيمة :

أما إنجلترا فقد كانت مناهضة للأوبرا الجادة المستوردة والتي اقتصرت على أهل الفن والعارفين ، ولذلك نجدها وقد تأثرت بنفس الروح فعارضت تلك الأوبرا الجادة بنوع محلي خفيف ، هو البالاد - أوبرا Ballad-opera ، وهذه كانت تتضمن عدداً من الأغاني الخفيفة الطابع ، ولكنها كانت تقوم غالباً على الحوار الكلاسي ، بعيداً عن أية محاولة للريستائيث . وقد كتب الشاعر جون جاي Gay في مقدمة له ترجع إلى عام ١٧٢٨ : « أرجو أن يغتفر لي أني لم أجعل الأوبرا التي ألفتها غير طبيعية ، مثل تلك الأوبرات الشائعة الآن ، وذلك لأنني تجنبت الريستائيث » وجاءت الخطوة الأولى عام ١٧٢٥ في الكوميديا الريفية The Gentle Shepherd لآلان رامزي Ramsay ، وبعد ذلك بثلاثة أعوام فقط جاءت أوبرا جون جاي التي كانت نقطة تحول تاريخية ، وهي « أوبرا الشحاذ Beggar's Opera » وهي التي أعد لها جون كريستوفر بيوش Pepusch (١٦٦٧ - ١٧٥٢) ألحاناً ملائمة : ولقد كانت تلك الأوبرا ، بألحانها

الموسيقية الناجحة وسخريتها الصريحة ، سياسيا واجتماعيا ، بمثابة تحد لمسرحيات القصر الموسيقية ، كما كانت نصراً حاسماً للأسلوب البورجوازي . وفي نفس العام ١٧٢٨ ، ظهرت بالاد - أوبرا ثانية هي « حساب مع الشيطان The Devil to Pay » لشارلز كوفي Coffey ، أعد موسيقاها رجل اسمه سيدو Seedo ، ثم ظهرت لنفس الشاعر بالاد - أوبرا أخرى باسم الإسكافي المرح Merry Cobbler (١٧٣٥) وأصبح هذان العملان أساس الفن الألماني المشابه ، والمعروف باسم زنجشپيل Singspiel وهو ما سنعود إلى مناقشته في الفصل القادم من هذا الكتاب :

ويقودنا شعار « الأسلوب البرجوازي » مباشرة إلى صميم مشكلة ذلك العصر :

فعندما توفي لويس الرابع عشر سنة ١٧١٥ ، تفرع الأسلوب الفخم الرصين في اتجاهين اثنين أحدهما - وهو الذي يسمى عادة باسم الروكوكو Rococo - ذابت فيه الفخامة والرصانة في أناقة رشيقة وغزل ظريف مع الاحتفاظ بجو القصر وروحه . أما الاتجاه الثاني - وهو الذي ليس له اسم اصطلاحى مناسب - فقد مال ناحية البورجوازية ، إلى البساطة والوضوح وإلى تركيز الاهتمام على الروح والإحساس ، وهو ما يعبر عنه الألمان بكلمة Empfindsamkeit .

وقد سمي الروكوكو في الموسيقى باسم « السنيل جالان Style galant » (أى الأسلوب المتألق الظريف) ، أما الطريق الآخر فقد أدى إلى العالم الذى نسميه خطأً واندفاعاً باسم « الموسيقى الكلاسيكية » .

ولقد أدار كل من الأسلوبين ظهوره للبوليفونية الصارمة التى سادت في الجليل السابق ، وإذا كان يوهان جوزيف فوكس Fux من فيينا ، قد نشر ١٧٢٥ إنجيله الكونترابنطى الشهير « خطوات نحو البرناس Gradus ad Parnassum » ، وهو الذى يحتوى على التقسيم النهائى للأنواع

species الخمسة الكونترابنطية ، فإن هذا يدل - كما تدل الكتب الدراسية الشاملة عادة - على نهاية تلك اللغة أكثر مما يدل على قمتها .

ولقد سعى كل من الأسلوبين إلى الخفة والمرونة وجعل اللحن محور الاهتمام ، دون عناية كبيرة بخط الباص ، ودون عناية تذكر بالأجزاء الصوتية الواقعة فيما بينهما . ولقد اشترك أسلوب « الستيل جالان » الموسيقي مع طراز الروكوكو المعماري ، في زخرفته الباذخة بنوتات الحليات ، أما الأسلوب البورجوازي فقد تخلّى عن أغلب الحليات ما عدا الاپودجياتورا appoggiatura التي خدمت التعبير الجاني لذلك الأسلوب ، وبما يدل على ذلك تسمية الاپودجياتورا في عصر شتامتز Stamitz باسم « تهيدة مناهيم » : وإنه من السهل في النصف الأول من ذلك القرن ، وضع كوبران بأسلوبه « الجالان » ، في مقابلة أوبرات البلاد والأغاني الألمانية Lieder التي تمثل الأسلوب البورجوازي . أما بعد النصف الأول فإنه من العسير - إن لم يكن مستحيلا أصلا - تقسيم فناني العصر إما إلى « جالان » أو « بورجوازين » ، فقد كانوا جميعا يستمدون الإلهام والحيوية من الجانين ، ويحاولون أن يدجوها معا كل بطريقته الخاصة .

جانه فيليب رامو Rameau ، زعيم الموسيقيين في فرنسا ، محمد في ديجون بيورجونيا ، في الثاني من سبتمبر ١٦٨٣ قبل باخ وهيندل وسكارلاتي الصغير بعامين ، ولكنه عاش بعدهم بعدة سنوات ، إذ توفي في باريس في الثاني والعشرين من سبتمبر ١٧٦٤ . ولقد استمر يكسب قوته من عزف الأرغن في عدة كنائس حتى فتره متقدمة من سني نضجه ، إلى أن مكنته راع للفن ، من أصحاب النفوذ ، من أن يكرس معظم وقته للتأليف :

وربما كان رامو أعظم مؤلف فرنسي في القرن الثامن عشر ، وهو وإن كان قد كتب مؤلفات دينية ومقطوعات للهاريسكورد إلا أن الأوبرا والباليه كانا محور الاهتمام في إنتاجه ، ولكنه كان في الخمسين من عمره

عندما اتجه إلى المسرح ، وكان أهم خلفاء لوللى فى ميادين الأوبرا والباليه –
وهما أندريه كامبرا Campra وأندريه كاردينال ديتوش Destouches –
قد ختمًا أعمالهما .

ومن أشهر أوبرات رامو ، فى ذلك العصر أو تراجيدياته الغنائية ،
كاستور وبولكس Castor et Pollux (١٧٣٧) وداردانوس Dardanus
(١٧٣٩) وقد ظلت داردانوس تقدم حتى عام ١٧٨٥ وكما اشتهرت من بين
باليهات رامو أربعة هى :

١٧٣٥ Les Indes galantes

١٧٣٩ Les Fêtes d'Hébé

١٧٤٥ Plâtée

١٧٤٨ Zaïs

ولقد ظل رامو بفضل صدقه الدرامى وحيداً فى اتجاهه ، فقد ابتعد
أسلوبه كثيراً عن الفخامة المتوترة التى سادت فى عصر الباروك المتأخر ،
كما ابتعد فى الوقت نفسه عن خفة السبيل جالان ودعابته الريفية ، وكان
هذا التفرد فى أسلوبه سابقاً لعصره ، حيث لم يكن الفرنسيون قد أحسوا
بضرورة الشعور الشخصى فى الموسيقى ، بل ولم يكونوا مهتمين بعد لفهمه
أو تحمله حتى ذلك العصر ، وقد زاد من عمق تلك الهوة بين الفنان
وجمهوره ضعف النصوص الأدبية لأعماله .

ولعل تأثير رامو الكبير فى الأجيال التالية لا يرجع إلى مدوناته
الموسيقية بقدر ما يرجع إلى رسالته التاريخية الشهيرة عن الهارمونية
Traité de l'Harmonie ١٧٢٢ (وهو العام الذى أتم فيه باخ الجزء
الأول من الكلافير المعدل) .

وقد احتوى هذا الكتاب الدراسى المبكر فى الهارمونية — بالرغم من جرائته وابتكاره — على كثير من الأخطاء والثغرات التى اضطرت مؤلفه إلى تصحيحها فى كتاباته التالية :

وبعد مائة عام كان برليوز ما زال يقضى لياليه — كما ذكر فى تأريخه لحياته — « فى استذكار هذه الرسالة فى الهارمونية التى لا يهضمها إلا من كان يعرف الهارمونية فعلا » .

وتناول رامو للهارمونية فى هذا الكتاب يعد مثالا لتفكير الرجل الفرنسى فى القرن الثامن عشر ، فهو لا يؤمن بالتجربة أو الخيال ولكنه يعتمد بالمنطق القادر ، الذى يراه « ضروريا للوصول إلى أى قرار متعقل » حيث يقول : « تعتمد الموسيقى على المنطق والطبيعة والرياضة » كما يقول : « لأنها علم طبيعى — رياضى physico - mathématique » :

وخلاصة هذا الكتاب الاعتراف بأن تألفات السادسة Sixth (أى الانقلاب الأول) وستة أربعة six-four (أى الانقلاب الثانى) إنما هى مجرد انقلابات للتألف الثلاثى فى وضعه الأساسى ، وفيما عدا ذلك كان رامو يعتقد أن التألف الثلاثى الكبير major triad أساس الهارمونية كلها ، وأنه هو الذى أوجد انقلاباته المباشرة ، ثم أوجد تألفات السابعة والتاسعة مع إضافات إليه ، ليس هذا فحسب ، بل وهو الذى تولد عنه حتى السلم الصغير نفسه ، كما يعتقد أن السلم الصغير انعكاس للسلم الكبيرة فى ترتيب هابط ، وهى بهذا تعد نوعا من الانقلاب inversion للسلم الكبير : ولما كان مفهوم التألفات المقلوبة يتضمن نوعا من الاهتمام المركز بأساس (root) التألف ، فقد كان طبيعيا أن يتوصل لفكرة الباص الأساسى fundamental bass ، كما كان يسميه ، وهو صوت الباص الذى يفترض فيه أنه يوصل أصوات أساس التألفات كلها بعضها ببعض ، ولأنه لمن الضرورى هنا أن نذكر ذلك

الباص الافتراضى (الوهمى) ، لأن القارئ الذى لم يهتياً ذهنه قد يخلط بينه وبين الباص المرقوم figured bass .

والهارمونية تسيطر على ابتكار رامو كله لدرجة أن ميلودياته ليست غالباً إلا تآلفات مكسورة (اربيجات broken-chords) ومن هنا كان يعترض على أن : « الموسيقى تقسم عادة إلى هارمونية ولحن ، مع أن اللحن ليس إلا جزءاً من الهارمونية » ثم بعد ذلك بأربعة أعوام أكد فى كتابه « نظام جديد للموسيقى النظرية Nouveau système de Musique théorique » ، أن : اللحن ينبثق من الهارمونية .

ولد دومينيكو سكارلاتى ، ابن الساندرو ، فى السادس والعشرين من أكتوبر ١٦٨٥ فى نابولى وتوفى فى نفس المدينة سنة ١٧٥٧ ، وقد كتب بعض الأوبرات لروما كان فيها متأثراً بأسلوب والده ، كما تولى قيادة الموسيقى فى كنيسة القديس بطرس ، ثم سافر بعد ذلك وقضى الشطر الأكبر من حياته عازفاً للهاربسكورد فى إنجلترا والبرتغال واسبانيا .

ولقد كتب للهاربسكورد (وهى الآلة المفضلة عنده) بضع مئات من الصوناتات بأسلوب تقدمى جديد تماماً ، فهى خفيفة فكهة صافية نشطة ، كما أنها قصيرة وحررة فى صيغتها ومتغيرة السرعة (التنبو) ، وهى فوق ذلك كله ملائمة كل الملاءمة للهاربسكورد بأربيجاتها المتألقة وقفزاتها الجريئة وتقاطع اليدين ، وغير ذلك من أفانين العزف الحديث على آلات لوحات المفاتيح ، وفيها تلاشى كل اعتبار كونترابنطى للأجزاء الصوتية كل على حدة .

ولقد وجد سكارلاتى فى موقفه الحديث المناهض للكونترابنطية زميلاً هاماً فى الكفاح هو جيوفانى باتستا بيرجوليزى Pergolesi ، الذى توفى سنة ١٧٣٦ ، وهو فى السادسة والعشرين من عمره فقط . ولقد تكونت

شهرته العامة على أساس الفاصل الأوبرائي (إنترمتسو) المسمى « الخادمة السيدة » (١٧٣٣) وعلى عمل ديني منغم Stabat Mater وضعه لصوتين نسائيين مع وترات وأرغن (١٧٣٦) ، وعدد من صوناتات التريو لثيولينة وباص وهاريسكورد ، ولانجد مثلا أفضل من تلك الصوناتات على الاتجاه الحديث نحو ألحان ميلودية جديدة للآلات ، ونحو ألحان غنائية انطابع حتى في الحركات السريعة : ونحو المقابلة بين الألحان ، ونحو المردات الهزلية الروح .

ظهرت نقطة تحول الأسلوب الباروكي في ألمانيا في أعمال مؤلف أكبر سنا حتى من هيندل وباخ ورامو وسكارلاتي ، ذلك هو جورج فيليب تيلمان Telemann .

ولد في الرابع عشر من مارس ١٦٨١ في مدينة ماجديبورج بساكسونيا ، وتوفي سنة ١٧٦٧ في هامبورج ، حيث سبق كارل فيليب إيمانويل باخ في قيادة موسيقى الكنيسة بها . ولعل تيلمان قد ألف أكثر من أي موسيقار آخر ، حتى إنه ليس من المحتمل مطلقاً أن يعاد نشر أعماله كاملة ، بسبب ضخامة عددها ، وتتضمن أعماله - طبقاً لتقدير إجمالي - ستائة متتابعة للأوركسترا وأربعين أوبرا ، وأربعة وأربعين « باسيون » (قصة آلام المسيح) ، واثنى عشرة مجموعة سنوية كاملة من الكائنات والموتيات لمناسبات الخدمة في الكنيسة البروتستانتية ، هذا عدا مؤلفات الأوراتوريو والموسيقى المكتوبة لمناسبات خاصة ، وكية هائلة من الموسيقى المنزلية .

وبالرغم من أن الكثير من مؤلفاته قد سلكت الطريق الروتيني ، إلا أن معاصريه الألمان كانوا يعتبرونه أعظم فنان ألماني في عصره ، وكانوا يضعونه في منزلة أعلى بكثير من يوحنا سباستيان باخ . ولقد كان فعلا أكثر تَجِدْداً منه ، فهو وإن كان قد تلقى تدريباً تقليدياً مثل باخ ، حتى إنه كان « يستطيع أن يؤلف موتيت من ثمانية أصوات بنفس السهولة التي

يكتب بها خطاباً « كما قال عنه هيندل ، إلا أنه تخلى بعد قليل عن بوليفونية الكنسية الألمانية الرصينة ، واتخذ الأسلوب العصري الحديث أسلوب « الستيل جالان » ونجح فيه لدرجة أن مجموعة الموسيقى المنزلية الشهيرة له بعنوان Tafelmusik (موسيقى المائدة) ١٧٣٥ لقيت رواجاً كبيراً واشترها عدد غير متوقع من الفرنسيين في ذلك العصر .

ولم تتغير الصيغ عنده تغيراً يذكر ، فما زالت المحاكاة اللحنية أبرز وسائل النسيج الميلودي ، بل كثيراً ما تجدد في مقطوعاته أجزاء مكتوبة بالأسلوب المفوّج Fugato ، ولكن اختفى الوقار والثقل القديم من موسيقاه ، وكانت خطوطه اللحنية رشيقة متوتبة ، وكانت مجموعات الآلات في أسلوبه صافية تماماً . أما الباص المتصل الذي لم يكن عنه غنى في القرن السابع عشر ، فقد بدأ مصيره المحتوم يتضح منذ ذلك العصر ، فبدلاً من مزاجية الباص في الهاربسكورد نجد النشلول كثيراً ما يتحرر ويلحق بالآلات الميلودية ، ويصمت الهاربسكورد خلال عدة مازورات حتى لا يشوه النسيج الموسيقي .

ظهرت البرادر الأولى للنزعة العاطفية (emotionalism) الأصلية في الأسلوب الانفعالي (emptindsame) الجديد في صور لا نظير لها من قبل من التغيير في شدة الصوت sound volume ، بعد أن كان الأمر مقصوراً على التباين الخاف بين الشدة forte واللين piano . وهذه النزعة العاطفية نفسها هي التي أدت في العصر التالي إلى إيجاد أسلوب وجداني رقيق (sentimental) حقاً .

وإن أهم وأخصب اختراع لذلك العصر هو آلة « الجرافيشمبالو » التي تعزف بشدة ولين Gravicembalo col pain e forte ، وهي التي كانت تسمح بالعزف اللين والشديد بمجرد ضغط الأصابع . ولقد اختصر الاسم المعقد لتلك الآلة فيما بعد إلى مجرد pianoforte أو forte-piano أو حتى piano فقط . ولقد وضع التصميم الأول لتلك الآلة في سنة ١٧٠٩ ، صانع

هارپسكورد فى فلورنسه اسمه بارتولوميو كريستوفورى Cristofori ، ولقد اتخذ هيكله الخارجى من الهارپسكورد ولكنه استبدل الآلات (Jacks) أو القوافز (springers) القديمة ذات ألسنة النبر ، بالميكانيكية المعقدة ذات الروافع Lever-action المستعملة فى البيانو الحديث ، وهى التى يقذف كل مفتاح فيها عند عزفه شاكوشا hammer يطرق الأوتار ثم يعود ثانية إلى مكانه الأصلى قبل أن تترك الأصابع المفتاح ، وذلك بواسطة تركيبة أوتوماتكية تخلى سبيل الشاكوش ، ولم يبق محفوظاً حتى اليوم من بيانوات كريستوفورى إلا آلتان إحداهما موجودة بمتحف متروبوليتان ، وإن لم تكن ميكانيكيتها الحالية هى الأصلية .

ولقد كان كريستوفورى أقدم وأنبع مخترعى البيانو ، ولكنه لم يكن الوحيد فى ذلك ، إذ صنع راهب إنجليزى يدعى الأب وود Wood فى روما بيانو سنة ١٧١١ ، وربما كان ذلك بعد سماعه بيانو كريستوفورى . كما صنع رجل فرنسى يدعى ماريوس Marius فى باريس بيانو آخر سنة ١٧١٦ ، وصنع الألمانى كريستوف جوتليب شروتر Schroeter بيانو رابعاً فى ساكسونيا سنة ١٧١٧ ، وكانت طرز تلك الآلات مختلفة جداً ولكنها اتفقت جميعاً فى أنها تسمح بعدد لا حصر له من الظلال فى الشدة ، وفى الانتقال السلس من أحد تلك الظلال إلى الآخر . وبنفس الروح أوجد صانع الأرغن الإنجليزى إبراهيم جوردان وولده أقدم منفاخ للأرغن سنة ١٧١٢ ، حيث ضم مجموعة من الأنابيب فى صندوق يمكن فتحه وإغلاقه تدريجياً بدواسة pedal : وهكذا كان ممثلو ذلك الجيل فى سائر البلاد الموسيقية المتقدمة يعملون فى عكس المفهوم القديم الذى يؤمن بالشدة intensity المتصلة المستمرة :

وفى نفس ذلك الوقت على وجه التحديد نجد أوركسترات روما وقد بدأت تجديداً ليس له نظير من قبل ، وإن كنا اليوم نعتبره من المقررات السلم

بها ، وذلك « هو التدرج في خفض شدة الصوت ، ثم العودة فجأة إلى الشدة الكاملة » أى ليس التدرج في خفض الشدة *decrecendo* خاصاً بأصوات مستقلة كما كان الأمر حوالى سنة ١٦٠٠ ، بل بعبارات موسيقية ، وألحان كاملة . ولقد أدخل مؤلف الأوبرا النابوليطنى نيكولا جوملى Jomelli (١٧١٤ - ١٧٧٤) ذلك التكنيك الحديد إلى شتوتجارت عندما قاد أوركسترا دوق فورتمبيرج ، ويروى الحاضرون كيف قام المستمعون من متاعدهم تلقائياً ، استجابة للتأثير الذى لا يقاوم لتضخم الصوت فى الأوركسترا .

ولقد كانت أفانين التغيير التدريجى فى الشدة والفقرات الشديدة *fortissimi* المفاجئة ، وسيلة لإثارة المشاعر ، وأهم هيئة ارتبطت بهذا هى أوركسترا أمير بالاتينات فى مدينة مانهايم Mannheim على نهر الراين . ولقد كتب تشارلز بيرنى - الذى جاء من لندن ليدرس الحالة الموسيقية فى ألمانيا - أعظم كلمات الإعجاب فى يومياته المسلية عن هذا الأوركسترا ، أبرع أوركسترات ذلك العصر ، حيث وصفه بأنه « جيش من القادة (الجنرالات) كنفيل بوضع خطة معركة وخوضها فى الوقت نفسه » « كما كتب عنه الشاعر الألمانى المعاصر شوبارت Schubart فى حاسة قانلا : « إن الثورتى *forte* فى عزفهم كالرعد ، والكريشندو *crescendo* مثل الشلال ، والديمنوندو *diminuendo* يشبه خرير غدير باللورى ، والبيانو *piano* مثل نسمة ناعمة تبشر بقدوم الربيع » . ولقد خلّق فن العزف الأوركستراى والقيادة الحديثين فى مانهايم على يدى فرانزش كسافر ريتشر Richter (١٧٠٩ - ١٧٨٩) ، ويوهان شتامتز Stamitz (١٧١٧ - ١٧٥٧) ثم كريستيان كانابيش Cannabich المعاصر لموتسارت (١٧١٣ - ١٧٩٨) ، كما أنهم عاونوا على تطوير الأسلوب السيمفونى الحديث الذى سنتناول فى الفصل القادم خطوطه العريضة وملاحه الرئيسية .

ولكن ينبغي ألا نظن أن الكرشندو والديموندو قد نالانصرا كاملا ، فلم نزل تلك الطريقة الجديدة مجهولة تماما في فرنسا حتى عام ١٧٤٨ حتى إن جان فيليب رامو ، الذى احتاج إليها في باليه « زايس » ، اضطر إلى وضعها بطريقة ملتوية هكذا : « هنا تبدأ كل آلة بهدوء في أول الأمر ، ثم تبدأ في تضخيم شدة الصوت تدريجيا ، حتى تصل إلى أقصى الشدة forte » . وإن أعم وأشمل الكتب الألمانية المعاصرة في الأداء الموسيقى ، وهو الكتاب الذى وضعه يوهان يواكيم كفانتز Quantz في عزف الفلاوتة الجانبيه (وقد صدرت منه عدة طبعات فيما بين ١٧٥٢ و ١٧٨٩) ، قد تناول موضوع العزف اللين piano والشديد forte في خمس صفحات كاملة ، دون أن يذكر حتى مجرد كلمة كريشندو أو ديموندو ، ولكن يبرئنى يفسر لنا ذلك حين قال سنة ١٧٧٢ عن كفانتز « إن ذوقه ذوق أربعين سنة مضت » .

لم تعد الزعة المعاطفية التى أدت إلى المرونة في الشدة ، أى إلى الكريشندو والديكريشندو decrescendo ، تنتمى إلى طراز الروكوكو أو « الستيل جالان » ، بل إنها تمثل ابتعادا حاسما عن الجو الفاتر الذى ساد الحياة الأرستقراطية واتجاهها نحو الجو الأدفأ ، الذى يظل حياة الطبقة المتوسطة أى البورجوازية : ولعل أقوى وأغرب وصلة بين عصر الباروك المنتهى ، وبين فجر عصر الطبقة المتوسطة في الموسيقى هي « كانتاتة القهوة » الغربية لباخ الشيخ ، التى خلد فيها المشروب المنعش ، المستورد حديثا من بلاد العرب ، في صيغة كانتاتة بروتستانتية ألمانية ، تحتسوى على آريات arias وريستانتيفات . وليس معروفا هل أراد الفنان الكبير أن يساهم مساهمة فكهة في الأسلوب البورجوازي الجديد ، بخلعه على اللغة الفخيمة الخاصة بالكانتاتة الكنسية والأوبرا الجادة seria ، أم أنه على العكس تلذذ بعمل كاريكاتور لأسلوبه هو بكل فخامته وجلاله ، بأن جعل ميدان هذه الكانتاتة الدنيوية حنلة

في مجتمع للطبقة المتوسطة ، ويمكننا أن نتخيله جالسا بارتياح وعلى وجهه ابتسامة عريضة طيبة وهو يحقق النقيضين في وقت واحد :

ولكن « كائناتة القهوة » رمزية وذات مغزى أعمق من هذا ، فحفلات القهوة في البيوت الخاصة - أى « الصالونات » salons - وفي مشارب القهوة العامة ، قد أضحت مجالا للتناظر والنقاش في التيارات الموسيقية ، وكانت الأعمال الموسيقية تناقش فيها ، منذ انتقلت مسئولية الفنون إلى التجار من سكان المدن (الطبقة المتوسطة) ، بعد أن خرجت من يد البلاطات والكنيسة .

ولقد زاد من عمق النظرة للموسيقى ، كمسألة عامة تهم الرأى العام نشأة النقد الموسيقى كمهنة مستقلة ، وهو شىء يكاد يكون جديدا ، حيث بدأت مقالات النقد الموسيقى. تنشر في باريس في صحيفة *Mercure de France* (١٦٧٢ - ١٨٢٥) ، وفي لندن في مجلتي *The Tatler* (١٧٠٩ - ١٧١١) و *Spectator* (١٧١١ - ١٧١٢) ، وفي ألمانيا أصدر يوهان ماتيسون مقالات بعنوان « النقد الموسيقى *Critica musica* » (١٧٢٢ - ١٧٢٦) ، كما أصدر يوهان أدولف شايه *Scheibe* مقالات أخرى بعنوان *Critische Musicus* (١٧٣٨ - ١٧٤٠) ، ثم أصدر فريدريش فلهلم ماربورج *Marpurg* الناقد الموسيقى " *Critische Musicus an der Spree* " (١٧٥٠) ، وكانت هذه المقالات النقدية الألمانية تطبع سلسلة ، وإن لم تعمر طويلا ، ولكنها كانت بدايات أولية في سبيل إصدار مجلات موسيقية . واستمرت ألمانيا بعد ذلك في نفس الاتجاه بالمجلة التي أصدرها لورنز متسلر *Mizler* بعنوان « المبصر الموسيقى » (بفتح الباء وتشديد الصاد) *Musikalischer Staaersteher* سنة ١٧٣٩ ، ١٧٤٠ ، وفي فرنسا أصدر الأب مارك أنطوان لوجيه *Laugier* « مشاعر محب للموسيقى حول أعمال موسيقية مختلفة » (صدر منها عددان) ، وفي إنجلترا صدرت المجلة الموسيقية

والعالمية الجديدة "The New Musical and Universal Magazine"

سنة ١٧٧٥ .

ولقد كان أهل لندن من أسبق من نظموا الحفلات الموسيقية العامة concerts منذ بضع عشرات من السنين وتبعهم بعد ذلك ألمانيا وفرنسا في عصر باخ ورامو . وفي عام ١٧١٣ أنشأ تيلمان « الحفلات الموسيقية » الأسبوعية الكبيرة في « فراونشتاين » في فرانكفورت على نهر الماين . وفي سنة ١٧٢٠ ظهر في هامبورج تقليد مماثل ، وبعد ذلك بقليل أسس آن فيليدور (وهو اسم رجل) الحفلات الشهيرة باسم « حفلات روحية Concerts Spirituels بالتويلري في باريس .

وأقدم حفلة موسيقية سجل تاريخها في أمريكا عام ١٧٣١ في بوسطن ، ولكنها لم تستقر وتصبح تقليدا ثابتاً ، أما في فيينا فلم تكن هناك حفلات موسيقية عامة قبل سنة ١٧٤٠ .

ظلت الآلات الموسيقية خاضعة لسيطرة الأرغن ، في البلاد الشمالية على الأقل ، ولكنه لم يعد نفس أرغن پريتوريوس السابق ، إذ وُحِد جوتفريد سيلبرمان — من فرايبورج في ساكسونيا — وزملاؤه ، أضرار الألوان الصوتية stops ، وجعلوها أكثر خفوتاً ولكنهم أضفوا عليها شفافية وبريقاً فضياً ، وأخذ الاهتمام يتحول من أنابيب الأربع الأقدام الخشنة إلى أنابيب الثماني الأقدام والست عشرة قدماً ، لأنها أفخم . كما تحول الاهتمام من الأصوات المزجية الكثيفة ، إلى أضرار التلوينات الصوتية المنفردة ، ومن أصوات المزمار الزاخرة الحادة إلى أصوات أنابيب النفخ ذات الصوت الهادئ .

كما تغيرت الآلات الوترية وآلات النفخ تغييراً أكبر ، وبخاصة في إيطاليا وفرنسا .

وتوفى انطونيو ستراديڤارى أشهر صانعى الفيولينة سنة ١٧٣٧ عن مائة عام تقريبا ، وحل اللواء بعده صانعان بارعان من كريمونا هما كارلو بيرجونزى Bergonzi (المتوفى سنة ١٧٤٧) وجوزيبي أنطونيو جوارينيرى (المسمى دلجيزو « Del Gesu » ، أى عيد المسيح) ، (١٦٨٧ - ١٧٤٩) وقد حافظا على ذلك المستوى لبضع سنوات قبل أن يبدأ الانحدار ،

ومع ذلك فلم تكن تلك الذروة العليا آخر مراحل صناعة الفيولينة ، فإن أقيم الآلات التى ترجع إلى جيل ستراديڤارى ، وأحسنها حفظا لحالتها الأصلية ، قد تعرضت لتعديلات هامة غيرت صوتها ، فصنعت رقبة الآلة أطول مما كانت عليه حينئذ بربع بوصة ، وذلك لتيسير التكنيك الحديث للعزف فى الأوضاع (positions) العليا لليد : ومعنى ذلك زحزحة اليد العاقفة إلى أعلى فوق الرقبة ، للحصول على منطقة أصوات أعلى ، وكذلك أصبحت الساحة التى يعزف عليها مائلة ، وذلك يجعل الرقبة (أى لوحة الأوتار) منحدرية بعيداً عن جسم الآلة ، وكذلك غيّر القوس المسطح فى الآلات الأصلية ، إلى آخر أعلى مما كان عليه ، وأخيراً فقد ظهر أن عصا الباص bass-bar - وهى حافة خشبية داخلية تقع تحت وتر صول ، لمقاومة الضغط من فوقها ولزيادة توتر اللوحة الصوتية - ظهر أنها أقصر وأضعف مما يجب ، وخاصة فى بعض حالات ارتفاع الطبقة الصوتية ، ولذلك (استبدلت بعصا أطول وأقوى منها) (لوحة ١٦) هذا عدا ما أدخل على أوتار تلك الفيولينات الأصلية من تغيير وتحسين :

وبينما بدأ الانحدار فى مهد صناعة الفيولينة وفى ألمانيا ، لم يعترف بها فى فرنسا كآلة للعزف المنفرد أو للموسيقى المنزلية ، بالرغم من مكانتها الوطيدة عندهم فى أوركسترات الأوبرا والباليه ، وحتى عام ١٧٤٠ رأى هوبير لوبلان Le Blanc أنه من الضرورى أن ينشر دفاعاً حاراً عن

« باص الفيول Basse de Viole (أى الفيولا دا جامبا) ضد محاولات الفيولينة وادعاءات الفيولونسيل » . وعندما توفى جان مارى ليكلير Leclair قررت صحيفة ميركوردى فرانس - وهى أهم مجلة فرنسية - فى تأييدها له ، أن الفنان المتوفى هو صاحب الفضل الأول فى جعل الفيولينة مقبولة لدى الناس المهذبن « ولم يكن لفرنسا صانع فيولينات ذو قيمة إلا فى بداية القرن التاسع عشر »

وإلى جانب اندثار الفيول وانتشار أسرة الفيولينة شهد ذلك العصر كذلك انحدار صفارات الريكورد ، والارتفاع النهائى للفلاوتة الجانبية transverse أو cross-flute ، وليس هذا إلا رمزاً لاشك فيه على التحول من التحفظ الهادئ إلى أسلوب أكثر تعبيراً وعاطفية : وما زال باخ يعنى صفارة الريكورد حين يذكر كلمة flauto فى مدوناته : أما flauto traverso فكان يحدد بها أن المقصود استعمال الفلاوتة الجانبية بالذات ، وحتى بعد وفاة باخ رأى شيخ معلمى الفلاوتة فى ألمانيا - يوهان يواكيم كثمانز - أنه من المناسب أن يخص تسمية الآلة باسم Flöte traversiere فى عنوان كتابه المشهور "Versuch einer Anweisung" : وكان الفرنسيون قد نبذوا صفارة الريكورد أو flûte douce قبل ذلك بكثير ، وكان لهم مكان قيادى فى أسلوب عزف الفلاوتة .

وكذلك وضع ذلك العصر حداً لحياة العود الطويلة حتى ، فى معقله الأساسى وهو ألمانيا ، فالعود آلة باهظة التكاليف صعبة التناول ، وكان جون داولاند (المتوفى سنة ١٦٢٦) قد قال قبل ذلك بأسف أن العود هو أكثر الآلات اليدوية (التى تحمل باليد) طلباً ولكنه كذلك أصعبها جميعاً فى تدبيره ببراعة ونظام يوافق الطبيعة الأصلية للعود ، « كما قال عنه مرة يوهان ماتيسون صديق باخ : « إن العازف البالغ من العمر ثمانين عاماً لا بد أنه قد قضى منها ستين عاماً فى تسوية أوتاره » ؛ إذ أن الأغاني

البسيطة يمكن مصاحبها على آلة الجيتار ، فهذه أبسط من العود ، أما القطع المنفردة المنمقة المعقدة ، فقد وجدت مكانها في معزوفات آلات الكلافيكورد والهاربسكورد والبيانو : وعندما انتهى عهد « الباص المتصل » بعد سنة ١٧٥٠ بقليل فقد العود ما يسوغ وجوده واختفى تماماً .

ولم تزل الطبقة الصوتية للعود نسبية يحددها نوع الصوت الغنائى الذى يصاحبه بالعزف ، كما تحددها قوة الأوتار (ابدأ بشد أعلى الأوتار فى طبقة مرتفعة إلى أن يقارب الانقطاع)

لأت الطبقة الصوتية المحددة Absolute pitch فى ذلك العصر أخفض بصفة عامة مما هى عليه اليوم ، فقد عرفت إيطاليا صوت « لا » يساوى ٣٩٥ - ٤٠٤ ذبذبة فى الثانية فيما بين ١٧٢٠ وعام ١٧٣٠ ، وهذا يقل عين عدد الذبذبات الحالى لنفس الصوت - وهو ٤٤٠ ذبذبة فى الثانية - بمقدار ١٨٧ - ١٥٨ سنتا (انظر ص ٢٦) أى إنه كان أخفض من الصوت الحالى بما يعادل البعد الكامل أو ثلاثة أرباع الصوت تقريبا .

وكانت الطبقة الصوتية فى ألمانيا أعلى قليلا من ذلك فهناك آلتا أرغن قريبتان من عصر باخ ، بل ومن مدينته ، كان صوت لا فيهما يساوى ٤١٥ ، ٤٢٠ ذبذبة فى الثانية ، أى كان أخفض من الطبقة الحالية بمقدار ١٠٢ أو ٨١ سنتا وهو ما يعادل نصف صوت تقريبا ؟

مراجع

- Manfred Bukofzer, Music in the Baroque, New York, 1947.
 Philipp Spitta, J. S. Bach, tr. Bell and Fuller-Maitland, London 1951
 Charles Sanford Terry, Bach, London, 1928.
 Hans T. David and Arthur Mendel, The Bach Reader, New York, 1945.
 Edward J. Dent, Handel.
 Frank Kidson, The Beggar's Opera, Cambridge, 1922.
 John Gay, The Beggar's Opera, New York, 1948.
 Lionel de la Laurencie, Rameau, Paris, 1908.
 Paul-Marie Masson, L'Opera de Rameau, Paris 1930.
 Ralph Kirkpatrick, Domenico Scarlatti, Princeton, 1953.
 G. Radiciotti, Giovanni Battista Pergolesi, 3rd edition, Roma, 1935
 Rosamond E.M. Harding, Origins of the Piano-Forte, Cambridge. 1933.
 Curt Sachs, The History of Musical Instruments, New York 1940.
 The Commonwealth of Art, New York, 1946.
 Rhythma nd Tempo, New York, 1935.

الفصل السابع عشر

عصر هايدن وموتسارت

١٧٥٠ - ١٧٩١

عندما توفي يوهان سباستيان باخ عام ١٧٥٠ ، كانت التيارات الجديدة قد بلغت مرحلة النضج في كل ميادين الفن ، وحيثما عبر الفنانون عن الهدف الذى يسعون إليه في كلمات محددة ، كانوا دائماً يكررون كلمات الطبيعة والبساطة والانفعال ، وكانت هذه الشعارات تتردد على ألسنة المعماريين والنحاتين والمصورين ، وفي الكتابات النقدية في كبريات المجالات في باريس ، وفي « الدراما البورجوازية » ، وفي الكوميديا المدرة للدموع *comédie larmoyante* ، وقد ترددت نفس الشعارات عندما هاجم أستاذ الباليه الفرنسى نوثير ، الباليه القديم الجامد الخالى من الحياة ، كما ترددت أيضاً عندما حارب المحدثون من أجل رقصة الفالس الصاعدة ضد رقصة المينويت الباردة المتزمته .

وفي سبيله الأوبرا تجلت الشعارات الثلاثة ، وهى الطبيعة والبساطة والانفعال ، في أعظم مظاهرها في إصلاح جلوك .

ولد كريستوف فيليبالد جلوك Gluck ، وهو ابن حارس أراضى الصيد في قرية في بافاريا (ليست فايدنفانج) ، في الثانى من يولية سنة ١٧١٤ ، وهو نفس العام الذى ولد فيه كارل فيليب إيمانويل باخ ، وليست ظروف تعليمه المبكر معروفة ، وبعد بضع سنوات من الدراسة الموسيقية غير المنتظمة في براج وفيينا ، هبأله أحد رعاة الفن الأثرياء فرصة السفر إلى إيطاليا ليتعلم المهنة على يد الأستاذ الكبير

جيوفاني باتستا ساماريتيني في ميلانو ، وسرعان ما بدأ يكتب عددا مدهشا من الأوبرات الإيطالية بالأسلوب النابوليطني المألوف ، وكان نجاحه هائلا حتى إنه دعى إلى إنجلترا سنة ١٧٤٥ ، وبعد ذلك بقليل دعى إلى ألمانيا والدانمارك والنمسا ، وهناك استقر في فيينا سنة ١٧٥٠ حيث عين بعد أربع سنوات مديرا للموسيقى Kapellmeister في القصر الإمبراطوري ، دون القيام بواجبات قيادة الأوركسترا ، ولقد كان يعيش حياة حرة في مجملها ، فكان يستطيع أن يسافر إلى الخارج إلى حيث يكون وجوده مرغوبا ، ولقد كان لفترات إقامته في باريس في السبعينيات (١٧٧٠) من القرن الثامن عشر مغزى كبير ، حيث لعبت أوبراته الأخيرة دورا من الأهمية بدرجة جعلت الفرنسيين ينظرون إليه وكأنه واحد من مؤلفيهم . وفي الخامس عشر من نوفمبر سنة ١٧٨٧ وافته المنية في فيينا على أثر شلل أصابه .

وتقوم شهرة جلوك العالمية على أوبرات « الإصلاح » التي كتبها في الستينيات والسبعينيات من القرن الثامن عشر ، وإنه لمن العدل أن نذكر أنه في كفاحه ضد الأوبرا التقليدية لم يكن كالصارخ في الصحراء ، إذ حاول المؤلف الإيطالي توماسو تريتا Traetta (١٧٢٧-١٧٧٩) في پارما ، مدفوعا بنفس الروح ، أن يجدد « معجزات هذا الفن الذي قدره اليونانيون أكبر التقدير » كما كانت فيينا — ممثلة في الكونت دوراتسو Durazzo المدير العام للأوبرا فيها — يقطعة تماما لذلك الإصلاح ، وكذلك لم تكن باريس في أي وقت من الأوقات معقلا للأوبرا الإيطالية وإن كان أحد حزبي محبي الأوبرا في باريس يضع المؤلف الإيطالي التقليدي نيكولا بيتشيني Piccini في كفة مضادة للمصلح « جلوك » .

وإنه لمن الإنصاف أن نعترف أن الشاعر الذي كان يكتب نصوص الأوبرا (أي مؤلف الليبرتو) لجلوك في الستينيات من القرن الثامن عشر ، رانييرو

كالزابيجى Calzabigi (١٧١٤ - ١٧٩٥) كان هو - أكثر من جلوك - القوة المحركة الحقيقية التى حاربت فى سبيل الابتعاد بالأوبرا عن النموذج النابوليطنى ، والعودة بها إلى الروح الدرامية التى سادت حوالى ١٦٠٠ ، وهى نفس المثل الذى نادى بها لوللى . وهكذا ساد مرة ثانية الإحساس بأن الدراما يجب أن تكون لها المكانة العليا فى الأوبرا ، وأن الموسيقى ليست هدفا فى حد ذاتها ، وأنه لا ينبغي لها أن تتدخل فى سياق الحركة المسرحية أو أن تستأثر بالاهتمام وحدها ، فإن واجب الموسيقى أن تعبر عن طابع الشخصيات المسرحية وانفعالاتها بأقوى ما يمكن من العمق والتركيز ، دون أن تهرث أو تبطل من أجل الأغاني (الاريا) فهى معوقة للدرامية المسرحية وإن كانت جميلة . ويكتب كالزابيجى رأيه فى هذا فيقول : « وهكذا توسلت إليه أن يقضى على الفقرات والكادنزات (التقاسيمية) وألحان الريتورنللى ritornelli (الترجيعات) وكل تلك الأشياء الحوشية الفاقعة ، التى أدخلت على موسيقانا » وهو نقد وتجريح لا يدرك حقيقته إلا من عرفوا إلى أى حد غير معقول كان مشاهير المغنين يشوهون الألحان الأصلية ويذنبونها فى سبيل من السلام والترعيدات الفارغة التافهة التى تبدو أجف تمارين الأصابع (للبيانو) لتشرنى Czerny جميلة واسعة الخيال بالمقارنة بها .

وقد كان جلوك يعتنق المبادئ نفسها ، وينسب الفضل فيها إلى كالزابيجى ، والأغلب أن الكلمات التى كتبها فى هذا الصدد وأمضاها باسمه تبدو كما لو كانت بقلم شاعره هذا . إذ كتب فى مقدمة أوبراه « آلسست Alceste » التى طبعت ١٧٦٩ يقول : « لقد حاولت أن أقصر الموسيقى على وظيفتها الحققة وهى خدمة الشعر بوساطة التعبير وبمتابعة مواقف القصة ، ولم أسمح لها بأن توقف سياق الحركة المسرحية ، أو أن تخنقها بحليات سطحية لا فائدة منها . . ولم أرغب فى وقف ممثل فى قمة حماسة الحوار انتظاراً

للحن ذى ترجيعات مملّة ، أو أن أجعله يتوقف في وسط إحدى الكلمات على حرف مد مناسب لصوته ، أو أجعله يعرض براعته وصوته الجميل في فقرة طويلة ممدودة ، ولم أشأ أن أجعله ينتظر ريثما يعطيه الأوركسترا فرصة التقاط أنفاسه استعداداً لأداء تقاسيم الكادنسة . . . (عن ترجمة إيريك بلوم Blom) .

وقد كان معاصره تشارلز بيرنى ، المذكور قبلاً ، محقاً في قوله عنه : « لقد كان جلوك يتطلع إلى إرضاء الأذن . . ويندر أن تجد أغنية واحدة يمكن فصلها عن سياق الأوبرا ، وغنائها مستقلة بنجاح وتأثير كبيرين ، فالعمل كله سلسلة متصلة حتى إن الحلقة التى تنفصل عنه لا تصبح لها أهمية كبيرة » .

وهذه هى حقاً روح أوبرات « الإصلاح » التى كتبها جلوك وهى :
— أورفيو ويوريديتشى (قدمت فى فيينا ١٧٦٢) باللغة الإيطالية ، وكان يغنى دور أورفيوس فيها طواشى^(١) صوته ألتو .

— آلست Alceste (قدمت فى فيينا ١٧٦٧) باللغة الإيطالية (وقدمت فى باريس سنة ١٧٧٦ باللغة الفرنسية) .

— باريس وهيلانة Paride ed Elena (فيينا ١٧٦٩ — ١٧٧٠) باللغة الإيطالية .

— إيفيجينا فى أولوس Iphigénie en Aulide (باريس ١٧٧٤) باللغة الفرنسية .

— أورفيه ويوريديس (باريس ١٧٧٤) وهى مراجعة للأوبرا الأولى ، ولكن باللغة الفرنسية وكان يغنى أورفيوس فيها مغنى تينور .

(١) كان الغلمان ذوى الصوت الجميل يطوشون فيحتفظ صوتهم بلونه النساق دائماً ، ويمثلون أدوار النساء . وصوت الألتو هو صوت النساء الأقل حدة من صوت السوبرانو والميزوسوبرانو ، وهو يقارب صوت الرجال التينور في طبقاته العالية . واختار جلوك صوت الألتو لدور البطل أرفيوس . (المترجمة)

— آرميدة Armide (باريس ١٧٧٧) باللغة الفرنسية .

— إيفجينيا في تبريز Iphigénie en Tauride (١٧٧٩) باللغة الفرنسية

أما « دون جوان Don Juan » (فيينا ١٧٦١) فهو باليه لإصلاحى ، بعيد كل البعد عن الباليهات الترفيفية divertissements القديمة ، بأوضاعها (poses) وخطواتها التي لا معنى لها ؛ ففي هذا الباليه خلق الفنان حقاً دراما راقصة ، وكان الباليه البانتوميى النموذجى الذى قرظه أستاذ الرقص الفرنسى جان جورج نوفر Noverre فى كتابه الشهير « رسائل عن الرقص والباليه » فى نفس الوقت بالضبط الذى كان كالزاييجى وجلوك يتحولان فيه نحو الدراما الموسيقية الحقة .

ومن بين المؤلفات المائة والتسعة عشر الدرامية ونصف الدرامية التى كتبها جاك ، بعض الأوبرات الكوميدية (أوبرا - كوميك) الفرنسية ، التى كتبها للبلاط فى فيينا مثل « القاضى المخدوع » Le Cadi dupé (١٧٦١) أو « المقابلة غير المنتظرة » La rencontre imprevue « أو « حجاج مكة » (١٧٦٤) وهذه هى التى أدت مباشرة إلى أوبرا « الاختطاف من السراى » لموتسارت فيما بعد ، وإن وجود تلك الروايات اللطيفة ليدل على أن دوائر القصور كان يعتبرها الملل هى الأخرى عندما كان أبطال الأوبرا المنتفخون يغنون آريائهم ويفخمون الشخصيات الكريمة التى يؤدونها ، وبدل كذلك على أن الاتجاه نحو الابتعاد عن الأوبرا الجادة لم يعد مقصوريا على البورجوازيين وحدهم .

ولقد برز الخلاف بين هذين النوعين من الأوبرا وبين الحزبين اللذين يساندانهما فى باريس بشكل واضح ، على أثر النجاح غير المنتظر الذى حازته الأوبرا الهزلية « الخادمة السيدة » لبرجوليزى سنة ١٧٥٢ ، مما أشعل حى « حرب التقاليع » Guerre des Bouffons (حرفياً : حرب المهرجين) ، حيث التف أنصار الأوبرا التقليدية الجادة حول الملك ، بينما التف أنصار

الأوبرا كوميك المتحمسون لها حول الملكة - وكانت معركة خاضتها أفلام عنيقة وتدخلت فيها مكائد محكمة ، سواء في القصر أو في المدينة .

ولما كان أحد شعارات تلك المعركة ينادى بالموسيقية « الطبيعية » ولا يؤمن بالموسيقى « العلمية » ، فقد كان من المنطقي أن يلعب أحد الهواة دوراً خطيراً في حياة الأوبرا كوميك ، ذلك هو جان جاك روسو Rousseau ، قمة مجد الأدب في فرنسا .

ولقد لاقت أوبرا روسو « عراف القرية » Le Devin du Village (١٧٥٢) نجاحاً مذهلاً متصلاً بالرغم من - أو لعله بفضل - قصتها وموسيقاها البسيطين جداً ؛ فالراعى كولان يتخلى عن الراعية كوليت ، ويعددها العراف بمساعدتها فيوحى إليها بأن تمثل دور المرأة اللعوب ، وأن تخبر كولان بأنها مغرمة بوجه من أهل المدن ، وتنجح الحيلة ويتصالح الحبيبان ، وينتهى كل شيء نهاية سعيدة ، والموضوع ضئيل لدرجة أن الأغاني (الآريات) الأربع التي تغنيها كوليت تلخصه كله تقريباً ، أما الموسيقى فكانت من أخف نوع ، خالية من الفن ، بل وفيها سطحية الهواة .

ولكن كان خلفاء روسو في هذا الميدان موسيقيين أكثر خبرة وعلماً وهما مونسيني Monsigny وجريترى Grétry ، ولقد أحرز بيير الكساندر مونسيني (١٧٢٩ - ١٨١٧) بأوبراه الكوميك Le Déserteur أول نجاح شعبي واسع للأوبرا كوميك الفرنسية . أما الموسيقى البلجيكي أندرية إرنست موديست جريترى Grétry (١٧٤٢ - ١٨١٣) فقد ضرب رقماً قياسياً حيث قدمت أوبراه الكوميك « قافلة القاهرة » Caravane du Caire (١٧٨٤) أكثر من خمسمائة مرة ، وما زالت روايته الأخرى « ريتشارد قارب الأسد » (١٧٨٤) باقية ضمن رپرتوار المسارح في باريس حتى اليوم .

وكان روسو الهاوى السطحي (dilettante) رائد الميلودراما أيضا ، وهى كلمة يجب ألا يساء فهمها ، فلا ينبغي أن يفهمها القارئ بالمعنى العاطفى الحلو الذى تدل عليه اليوم فى اللغة الإنجليزية الحديثة ، فالميلودراما الأصلية التى نشأت فى القرن الثامن عشر كانت دراما كلامية حقيقية يقوم بها ممثل واحد (مونودراما) أو اثنان (ديودراما) ، وكان الأوركسترا يضيف إلى حديثهما تصويراً لأعماق النفس البعيدة وراء حركات الإنسان وكلماته ، الأعماق التى لا يُعبر عنها إلا بالموسيقى .

وكانت نقطة البداية مونودراما لجان جاك روسو بعنوان « بيجماليون » ١٧٦٢ ، وإن كانت قد سبقها محاولات أخرى من قبل ، وقد اعتبر جورج بندا Benda ، مدير الموسيقى لدى دوق جوتا ، هذه المونودراما من الأهمية إلى حد جعله يعدها للعرض على البيانو ، كما أنه هو نفسه كانت له بضع محاولات فى الميلودراما تفوق أعمال روسو موسيقيا ، ولعلها أكثر نجاحاً منها . مثال ذلك آريان من ناكسوس Ariadne auf Naxos (١٧٧٥) وميديا Medea (١٧٧٨) .

وبعد تلك الانتصارات الأولى لم تبعث الصيغة الميلودرامية بكثرة ، ولكنها فى الوقت نفسه لم تتعرض للنسيان التام أيضاً ، وإن تاريخها التالى يمتد من مشهد السجن فى أوبرا « فيديليو » لبيتهوفن ، إلى Enoch Arden لرينشارد شتراوس (١٨٩٨) وإلى « الانتظار Erwartung » (١٩٠٩) « وبيرو لونير Pierrot Lunaire » (١٩١٢) لشونبرج ، ثم إلى « الملك داود » (١٩٢٣) و « جان دارك على المحرقة » Jeanne D'Arc au Bûcher (١٩٣٥) لهونيغر ، و « پرسيفون Perséphone » (١٩٣٤) لسرافنسكى .

وبينما استمدت ألمانيا الميلودراما من فرنسا ، نجدتها وقد عادت فى الأوبرا كوميك الألمانية — أى زنجشيل Singspiel كما كانوا يسمونها — إلى المحاولتين الإنجليزيةتين وهما : « حساب مع الشيطان » (١٧٢٨) ،

و «الإسكاف المرح» ١٧٣٥ لتشارلز كوفي . وأولاهما أنجح بكثير من الثانية . وقد ترجمها إلى اللغة الألمانية السفير الألماني في لندن فون بروكه ، وقدمتها للجمهور في برلين فرقة متنقلة سنة ١٧٤٣ لأول مرة ، وبعد ذلك بتسع سنوات أعاد كريستيان فيلكس فايسه (١٧٥٢) صياغة نصوص هاتين الروايتين وكتب لهما يوهان شتاندفوس ، وهو موسيقار غير معروف ، موسيقى جديدة ، إلا أن عملية الاستيعاب البطيئة لم تنته قبل ١٧٦٦ حين كتب يوهان آدم هيلر Hiller - وهو من أهم شخصيات الحياة الموسيقية في لبيزيج (١٧٢٨ - ١٨٠٤) - موسيقى جديدة لهاتين الروايتين غير تلك التي سبق أن كتبها شتاندفوس ، ومنذ ذلك الوقت توطد مستقبل الأوبرا كوميك الألمانية أو الزنجشپيل .

وقد كرس هيلر كل جهوده على تلحين الأوبرات الهزلية (زنجشپيل) فقط ، مثلما فعل مونسيني في فرنسا ، ومما لحنه من هذا النوع أوبرا « الصيد Die Jagd » (١٧٧٠) . وكانت حافلة بالحياة والجرأة حتى إن آخر خلفاء هيلر ، ألبرت لورتسنج Lortzing من برلين (١٨٠١ - ١٨٥١) رأى إعدادها للمسرح الحديث في عصره . وعندما كان تشارلز بيرني في ألمانيا استوقفته شهرة هيلر فكتب يقول : « إن موسيقاه طبيعية ومطربة حتى إن كل طبقات الشعب تغنى ألحانه المفضلة كما يفعل الناس بألحان الدكتور آرن Arne في إنجلترا ، بل إن الألحان الأخف من موسيقاه نالت شرف غنائها في الشوارع » . والواقع أن عدداً من الألحان التي تعتبر اليوم خطأً ألحاناً شعبية ألمانية هي من تأليف هيلر وخلفائه .

ولقد بلغ حب أغاني الليدر Lieder العميق لدى الألمان قوته في عصر الزنجشپيل أو الأوبرا كوميك ، ففي ذلك العصر نجد مثل البساطة والطبيعية التي جعلت الزنجشپيل تبدو على نقبض الأوبرا الإيطالية الجادة seria

هى نفسها التى جعلت الأغنية الفنية Lied المنزلية تقف فى الطرف الآخر من الآريا الرسمية ذات الأسلوب الإيطالى .

وأول مركز لتأليف الأغنية « الليد » الألمانية — وهو الذى يطلق عليه اسم « مدرسة برلين الأولى » يشمل فنانين ممتازين مثل كارل فيليب عمانويل باخ ، وكارل هاينريخ جراون Graun ، ولكنه مع ذلك لم يرتفع كثيراً فوق المستوى الفكرى الجاف المتعمر ولم تتغير الحال إلا سنة ١٧٨٠ فيما يسمى « بمدرسة برلين الثانية » ، حيث استطاع مؤلف آخر من شمال ألمانيا هو يوهان أبراهام شولتز Schulz (١٧٤٧ — ١٨٠٠) أن يخلق نوعاً من أغنية « الليد » يتسم ببساطة توفى بالجو الشاعرى للنص ، وكان فى ذلك ممهداً لشوبرت .

وإن هذا الجنوح نحو البساطة البالغة ، الذى يتضح فى الزنجشيل والليدر ، كان من شأنه أن يقود حتماً إلى عالم الطفل ، ولقد كانت « أغاني الأطفال Kinder Lieder » لـ هيلر أول محاولة لسد الحاجة إلى أغان يستطيع الأطفال إدراكها ، بل وأداءها أيضاً ، وهو اتجاه ليس غريباً فى عصر بستاووتزى .

وفى نفس الوقت أصبحت أغاني « الجلى Glee » الإنجليزية (وهى مشتقة من كلمة أنجلوسكسونية ومعناها موسيقى) الوريث المذهب ، لأغاني الكاتش Catch اللعوب ، وهى أغان ذنبوية قصيرة للهواة لثلاثة من أصوات الرجال المنفردة أو أكثر (ألتو وتينور وباص) بدون مصاحبة من الآلات ، وأرقى من يمثلون هذا النوع : صامويل ويب Webbe (١٧٤٠ — ١٨١٦) وريتشاردج . ستيفنز Stevens (١٧٥٧ — ١٨٣٧) .

وكان نادى الجلى Glee Club يجتمع فى المنازل الخاصة فى لندن منذ سنة ١٧٨٣ ليغنى بعد العشاء فى مجموعات كورالية بلا مصاحبة (آ كابل) .

«a capella») ، مقطوعات « الكانتش » و « الجلى » والموتيت والكانون ، ولقد شاع هذا النوع من النوادى الغنائية الخاصة وانتشر منه في إنجلترا عدد لا حصر له .

نعكس المؤرمة الحقيقية لمنتصف هذا القرن في التطور الغريب لاثنين من أبناء باخ هما كارل فيليب عمانويل ، ويوهان كريستيان .

ولد كارل فيليب عمانويل ثالث أبناء باخ في عام مولد جلوك ١٧١٤ في فايمار ، وتوفى في هامبورج سنة ١٧٨٨ . قضى فيليب عمانويل ثلاثين عاماً من حياته إما في برلين وإما بالقرب منها ، وكان في أغلب تلك السنين ضمن فرقة الموسيقى المنزلية في بلاط الملك فردريك الأكبر ، ومن هنا أطلق عليه اسم « باخ برلين » "The Berlin Bach" . ثم قضى الأعوام الواحد والعشرين الباقيات مديراً للموسيقى في الكنائس الست الرئيسية في هامبورج . ومن هنا أيضاً جاءت تسميته باسم « باخ هامبورج » وليس بين موسيقى القرن الثامن عشر من ترك تأثيراً يعادل تأثيره ، فقد كان اسم باخ بالنسبة لمعاصريه يعنى فيليب عمانويل وليس يوهان سباستيان ، وقد قال عنه موتسارت : « إنه هو الأب ونحن الأبناء » .

كتب فيليب عمانويل أربعة وعشرين « باسيون Passion » ومصنفين من نوع الأورانوريو وعدداً من الكانتاتات ، وموسيقى منزلية وقصائد غنائية odes ، ولكن أهم مؤلفاته هي التي كرسها للكلافيير ، الآلة الأثيرة عنده — وهي تسمية واسعة كانت تطلق عامة على كل الآلات ذات ألوحات المفاتيح وتطلق بصفة خاصة على الكلافيكورد — حيث كتب لها ما يزيد على مائتي قطعة قصيرة وعدد كبير من الصوتات المولفة من ثلاث حركات ، من بينها الصوتات المسماة « البروسية The Prussian » وصوتات فورتمبرج Württemberg و « صوتات للموسيقين والحواة » (Sonaten für Kenner und Liebhaber) ، وعندما اضطر في سنة ١٧٨١

أن يتخلى عن آلة كلافيكورد سلبرمان الأثيرة لديه ودعها في مقطوعة روندو بالغة التأثير تعد سبقاً لأسلوب صوناتات بيتهوفن المبكرة ، كما تعطى فكرة عن الارتجال الملهمة التي ذاعت شهرته فيها .

وبهذا الشبه المذهل من فنان يصغره بحوالى ستين عاماً أنهى فيليب عمانويل حياة موسيقية بدأت بالتدريب البوليفوني الصارم على يدي والده ، ثم انتقلت إلى مبادئ مضادة تماماً هي مبادئ أسلوب « السيل جالان » المنحى .

أما برهانه كريستيان باخ فكان أكثر أبناء باخ اختلافاً عن أبيه ، سواء في شخصيته أو في حياته أو في أسلوبه الموسيقى . وهو أصغر أولاد يوهان سباستيان وآنا ماجدالينا ، ولد في الخامس من سبتمبر سنة ١٧٣٥ وكان أبوه قد بلغ الخمسين من عمره ، وبعد وفاة والده ، بعد ذلك بخمسة عشر عاماً ، نشأ في برلين في بيت أخيه غير الشقيق كارل فيليب عمانويل الذى كان يكبره بواحد وعشرين عاماً ، وبعد أربعة أعوام اتجه إلى إيطاليا ليتلمذ على أشهر أساتذة الموسيقى في ذلك العصر ، الأب جيامباتستا مارتينى Martini في بولونيا .

ولقد تغلغل التأثير الإيطالى في يوهان كريستيان تغلغلاً تاماً وسريعاً ، بل اعتنق - وهو ابن أعظم موسيقى في العالم البروتستانتي - المذهب الكاثوليكي وعين عازف أرغن في كاتدرائية ميلانو ، حيث نال إقبالا وشهرة كبيرة بوصفه مؤلف أوبرات إيطالية صميمة . ومما يزيد حدة الاختلاف بينهما أن الأب القعود لم يغادر بلاده ألمانيا طول حياته بل ولم يبتعد إلا نادراً عن منطقة ساكسونيا وثورنجا ، أما ابنه فكان كثير الحركة والتنقل ، وحتى إيطاليا لم يستقر فيها بل غادرها إلى لندن سنة ١٧٦٢ ، وهكذا أطلق على « باخ ميلانو » اسم جديد هو « باخ الإنجليزي » أو « باخ اللندنى » ، وعهد إليه بتعليم الموسيقى للملكة شارلوت

صوفيا ، ولكن محور حياته واهتمامه كان الحفلات الموسيقية العامة التي يشترك فيها الجمهور اشتراكات دورية حيث أصبح أبرز شخصية فيها ، وقد توفي في أول يناير سنة ١٧٨٢ بعد عشرين عاما قضاها في وطنه الثاني الجديد .

وأبرز ما في حياته العملية في إنجلترا حادثان هامان أولهما هو الرحلة الموسيقية لأسرة موتسارت في إنجلترا ، فنحن نعلم أن فولفجانج وأخته قد عزفا قطعة لأربع أيد على الهاربسكورد ، وهو شيء مبتكر ، لأن اشتراك عازفين في الأداء على آلة واحدة لم يكن معروفا حينئذ . (وإن كان مؤلفو العصر الإليزابيثي قد عرفوه من قبل على الفرجينال) . وقد نشر يوهان كريستيان بعد ذلك عددا من الصوناتات التي ألفها لمعازفين اثنين على آلة بيانو أو هاربسكورد واحدة ، فهل تعلم الفنان من الصبي الصغير موتسارت ؟ ومهما يكن من الأمر فإن الذي يهنا هو الأثر العميق الذي تركه يوهان كريستيان في نفس الصبي الصغير موتسارت بأسلوبه الميلودي الغنائي cantabile الذي يعد سبقا أو تمهيدا لأفضل وأهم ما يميز لغة موتسارت الموسيقية .

والحادث الثاني هو حفلة عزف البيانو Piano recital التي كانت أول حفلة من نوعها تعزف فيها تلك الآلة الجديدة ، وسنشير إلى بعض تفاصيلها فيما بعد .

ومن أجل مؤلفاته : الخجاسة في مقام رى الكبير للفلاوتة والأوبوا والوتريات ولكنه يهنا بصفة خاصة ، لأن الطبعتين الأوليين منه كانتا تحتويان على باص مرقوم ، ولكن الطبعة الثالثة استغنت عن ذلك الباص المرقوم ، وذلك لأن الأصوات الداخلية التي أهملت تماما في أسلوب « الستيل جالان » السابق ، أصبحت مرة ثانية من الحيوية ، والأهمية لدرجة سمحت بالاستغناء عن الهاربسكورد وتآلفات الحشو التي كان يؤديها ،

وبذلك أمكن الاستغناء عن استعمال الباص المرقوم في المؤلفات الأوركسترالية ومؤلفات الموسيقى المنزلية . وقد ترتب على ذلك تغيير هام آخر ، فنذ انسحب عازف الهاربسكورد من الأداء الأوركسترالى انتقلت وظيفة عازف الهاربسكورد القائد ، إلى قائد القيولينات وأصبح هو الذى يتولى عد الزمن .

وفي الوقت نفسه بدأ مؤلفو « الليدر » يكتبون كل تفاصيل المصاحبة الآلية لأغانيهم على البيانو بعد أن كانوا يكتبون بالباص المرقوم وحده .

ولاه ابنى باغ الاثنين ليمثلان عصرا كان يسعى لا ليكون بسيطا وطبيعيا فحسب ، بل كذلك إلى أن يظهر مشاعر وانفعالات كانت قبل ذلك بقليل محتجزة متحفظة ، أو كانت توجه في عبث وخفة بعيداً عن مجراها . فلم يعد الانفعال مقصورا على المشاعر البطولية أو الاستغراق الدينى كما كان في مستهل القرن الثامن عشر ، بل أصبح مجاله يتسع كذلك للحالات غير البطولية للنفس الحساسة empfindsame ولحزنها وسرعة تأثرها (sentimentalism) ودموعها ، واتسع التعبير عن كل تلك المشاعر إلى ما يعدو حدود البدايات الخدرة التى حققها الجيل السابق .

وهناك عدد كبير من كتب ذلك العصر تقسم الانفعالات غير الملموسة بعناية ، وتتناولها طبعا لوصفات ما يسمى علم الانفعال Affektenlehre ، فالصعود الميلودى يعبر عن المرح والبهجة ، كما يعبر الهبوط الميلودى عن الانقباض . . الخ . إلا أن نظرية الانفعالات تلك Affects لم تكن نابعة عن اتجاه عاطفى للعصر ، بقدر ما كانت نابعة عن النزعة العقلية المتحذلقة لذلك العصر ، وما زلنا حتى اليوم نخترم بقايا ذلك التفكير العقلى ممثلة فى المميزات الخاصة التى نخلعها على المقام الكبير والصغير وعلى السلام المختلفة ، مثل الخاصية البطولية لمقام مى ييمول الكبير مثلا ،

مع أن سمفونية البطولة Eroica سمعت فعلا في مقام رى عندما أداها بيتهوفن .

ولقد كان التأثير ورقة العواطف والحزن الدامع هي عناصر التربة التي ازدهرت فيها « الأكواب الموسيقية » Musical Glasses ، وهو اسم يطلق على مجموعات من أقذاح الشرب تضبط أصواتها بملئها بكميات متباينة من الماء وتصدر الصوت بمسح فوهاتها بإصبع مثبلة في تتابعات لحنية . ولقد كانت بأصواتها العائمة غير المحددة - التي تنقل السامع إلى عالم الأحلام السعيدة - ملائمة للحالة النفسية لذلك العصر للدرجة أن فنانا جادا مثل جلوك رأى في سنة ١٧٤٦ أن يرفه عن جمهوره في مسرح هايماركت في لندن « بحفلة موسيقية على ستة وعشرين كوبا للشرب مضبوطة بيماء النبع تصاحبها الفرقة الكاملة » .

ولقد رأى بنيامين فرانكلين ، الذي كان يمثل ولاية بنسلفانيا في لندن حوالى ١٧٦٠ ، أنه من المفيد تحويل تلك الوسيلة البدائية إلى آلة هارمونيكا زجاجية glass harmonica مجهزة بعناية ، كان العازف لها يجلس أمام منصة شبيهة بمكنة الخياطة ، ويلمس حافة الأواني الزجاجية المثبتة الواحدة داخل الأخرى على عمود أفقي بحيث لا يظهر منها إلا الحافة فقط ، بينما كان يحرك بقدمه دواسة تتولى إدارة العمود .

ولا عجب أن انتشرت آلة شفاقة أثرية أخرى أيضاً ، وهي الآربة الأيولية Aeolian harp ، وهي تركيبة خيالية للحالين الرومانسيين كانت تتكون من إطار به عدد من أوتار مختلفة الغلظ من الأمعاء ، وكانت الآلة توضع على سقف أو في نافذة فتتحرك أوتارها بتأثير الرياح ، وتتحد في نالقات غامضة دائمة التغير ، محدثة أصواتاً خفيفة طابئة وعائمة في اللانهاية . والسر في تغيرها هو ازدياد أو قلة عدد الأصوات المتوافقة التي تتولد عن السرعة المتغيرة للرياح .

وإذا كانت الهارمونيكا الزجاجية والآربا الايولية من مشخصات هذا العصر ، فإنهما مع ذلك شغلا حيزا جانبيا ليس على الطريق الرئيسى للموسيقى ، فى حين نشأ الصراع الرئيسى فى ميدان الآلات بين الهارپسكورد وانكلافيكورد والبيانو .

فبينما ظل الهارپسكورد محتفظا بالقيادة سائر بلاد الغرب والجنوب ، نجد أن الطبيعة الودية المحدودة للموسيقى الألمانية وخاصة فى عصر الإحساس Empfindsamkeit ، قد وجدت التعبير الملائم فى آلة الكلافيكورد التى كانت أصغر من الهارپسكورد فى حجمها وفى نطاقها التعبيرى ، ولكنها مع ذلك كانت تسمح بعزف معبر وبذبذبة لم يتحها الهارپسكورد الجاف أبدا .

وقد حيا أحد شعراء ذلك العصر الألمان الكلافيكورد بأبيات معناها :

تحية لك أيها الكلافيكورد الحانى
أشجان قلبى وآلامى
التى لا تعرف اللغة كيف تعبر عنها
والتي لا يعترف بها لسانى
أصباها على نبرات أوتارك .

(ترجمة تقريبية عن شعر للشاعر
يوهان تيموثيوس هرمس
(١٧٣٨ - ١٨٢١)

كما قال الناقد شوبارت Schubart : « إن الذى ينفر من الضجيج والغضب والثوران ، ويفيض قلبه بمشاعر عذبة ، هو الذى يهمل الهارپسكورد والبيانو ويختار الكلافيكورد » كما شاركه كارل فيليب عمانويل فى هذا الشعور بحماسة ، ولقد شهدت ألمانيا ازدهاراً ثانياً للكلافيكورد استمر بضع عشرات من السنين ، وهو أمر فذ فى التاريخ . ولكن أى ازدهار ثان لا يمكن أن يعمر طويلا ، حيث أخذ البيانو

بصوره المختلفة ، المربع والكبير والواقف ، يفتق من الركوند الذى عاش فيه منذ عهد كريستوفورى قبل ذلك بنصف قرن ، وأظهر للعالم كيف يمكن الجمع بين القوة ورقة اللمس . وفى غمرة هذه الصحوه حدث شىء لانتظر له من قبل : إذ قدم يوهان كريستيان باخ - وهو أخو النصير المبشر بالكلافيكورد وتلميذه - قدم أول حفلة عزف على البيانو فى لندن سنة ١٧٦٨ ، على آلة بيانو مربع كان مصنع ج . س تسوميه Zumpe قد باعها له بمبلغ خمسين جنيتها ، وفى نفس العام عزفت الآنسة لوشانتر Lechantre البيانو فى حفلات « الموسيقى الروحية Concerts Spirituels » فى باريس . ولقد حاول صناع الهاريسكورد عبثاً أن يتقنوا آلهم العريقة المهدة ، فصنعوا لها شيئاً (Venetian blind) ألقيا فوق الأوتار ، بفتح وبغلق « بدواسه » فيحدث صوتاً شديداً (فورتى) ولينا (بيانو) ، بل وشيئا من التدرج المتواضع بين النوعين . ولكن ذلك كله لم يجد ، إذ أن عصر الهاريسكورد - وكذلك الكلافيكورد - كان فى طريقه إلى زوال سريع لارجعة فيه .

أضرت مؤلفات البيانو وغيرها من الصيغ الآلية الأخرى تغزو آفاقاً لم تكن تخطر بالبال من قبل ، فموسيقى الآلات فى تناولها للبيانو الميلودى للغناء كانت مضطرة إلى نبذ أى نسج يوليفونى مركب ، وإلى التخلي عن كل الروابط التى كانت تربط بينها وبين الرقص ، وأصبحت تستهدف الغنائية Cantability ، حتى فى الحركات السريعة ، كما أنها أصبحت درامية .

وكانت الصوناتة هى الصيغة الرئيسية التى حدث فيها هذا التغيير . والصوناتة مفهوم شمل الصوناتة للبيانو المنفرد أو للثبولىة والبيانو ، كما شمل الصيغ المعتادة لمجموعات الموسيقى المنزلية مثل الثلاثيات والرابعيات والحماسيات بل وشمل السيمفونية والكونشرتو أيضاً .

وهذه الصوناتة ليس بينها وبين الصيغ السابقة التي حملت نفس الاسم شبه كبير ؛ إذ كانت تتألف عادة من أربع حركات مختلفة الطابع والسرعة ، بل ومختلفة جزئيا في المقام أيضاً . فهي تبدأ بحركة أولى سريعة ، كثيرا ماتسبقها مقدمة بطيئة موروثة عن الافتتاحية الفرنسية ، ثم تأتي حركة بطيئة في مقام الخامسة الهابطة (الرابعة)^(١) أو في المقام الصغير القريب .

ثم يأتي مينويت هو آخر بقايا سلفها - متتابعة الرقصات - يعاد ثانية بعد تريو trio أقل جلبة .

وأخيرا تأتي حركة سريعة غالبا ما تكون في صيغة الروندو (انظر ص ٣٥١) . وإذا توخينا التحديد فإن الحركة الأولى وحدها - وأحيانا الأخيرة كذلك - هي التي تصاغ في الصيغة التي يسميها الموسيقيون قالب الصوناتة sonata-form ، وهذه تبدأ بقسم « عرض » 'Exposition' للحن نشط مذكر الطابع في المقام الأساسي ، يتلوه لحن مقابل أكثر حنوا من الأول ، وطابعه موثب يأتي في مقام آخر قريب ، وكان هذا العرض للحنين يعاد إجباريا في القرن الثامن عشر ، ثم تستعمل مادته اللحنية في القسم الثاني في تناول خفيف ينقلها لأجواء مختلفة إلى أن يعود للحن الأول للظهور منتصرا في قسم « الإعادة reprise » وينتهي بفقرة ختام أو كودة coda (ومعناها بالإيطالية : ذيل) . غير أن القسم الخفيف الذي يقع بين العرض والإعادة تطور ببطء ، وأصبح يكون تفاعلا أو نماء development ، وأصبحت الألحان فيه لاتعامل على أنها وحدات كاملة ، بل كان المؤلف يحلل جزئياتها إلى شذرات مميزة أو موتيفات لها قوة دافعة كافية ، ولم يعد للحن مجرد كائن ساكن بل أصبح يتحرك وينمو .

(١) الخامسة الهابطة بالنسبة للمقام دو مثلا هي « فا » أي رابته (المترجمة)

ويبدو أن الصفتين الكلاسيكيتين المميزتين (وهما اللحنان المتقابلان في مفارقة ، والعرض المعاد في سيمتريّة) لصيغة الصوناتة يرجع الفضل فيها إلى الإيطاليين ، ولكن التفاعل الدراى اوتقدم الأسلوب الجديد فى الكتابة للآلات كانا من صنع الألمان وحدهم ، وذلك لأسباب فصلها المؤلف فى كتابه The Commonwealth of Art (ص ٣٨٠ وما بعدها) : والمؤلف السيمفونى الوحيد فى ذلك العصر الذى لم يكن ألمانيا هو فرانسوا جوزيف جوسيك Gossec الفرنسى القلمنى (١٧٣٤ - ١٨٢٩) ، وقد عاش أغلب حياته فى فرنسا حيث نفوق فى تنظيم « حفلات موسيقية للهواة » فى باريس (١٧٧٠) ، كما أعاد تنظيم الحفلات الروحية concerts spirituels (انظر ص ٣٨١) وأسس المدرسة الملكية للغناء التى تحولت فيما بعد إلى المعهد القومى للموسيقى Conservatoire National de Musique (الكونسرفتوار الحالى) .

والديفرتيمنتو divertimento (ترفيه) والسيرناد serenade (لحن للمساء) والكاساسيون cassation كلها ، صيغ نمسوية فحة تتألف من مجموعة من الحركات القصيرة (كما فى سيرنادة هافنر Haffner ، أو موسيقى ليلية صغيرة Kleine Nachtmusik لموتسارت) ، وأسلوبها أخف من صيغة الصوناتة ، وإن كان دائماً بعيداً عن السوقية وتكتب لمجموعات صغيرة وتعزف فى المناسبات الاحتفالية فى المنازل الخاصة أو فى الحدائق . وهذه الأنواع الثلاثة تمثل أسلوباً أكثر تحوراً من الصوناتة وينقصه الدفع الدراى فيها ، بينما لا زال قريب الصلة بالسويت القديمة التى تتكون من تجميع حركات قصيرة .

بعبارة هايدن - بمقطوعات الديفرتيمنتى الست والستين له - أغزر من ألف فى هذا النوع ،

إلا أن تلك المقطوعات المتواضعة التي تتجه إلى الماضي ، ليست بالتأكيد أهم نتاجه ؛ فإن محور اهتمامنا هو سيمفونياته المائة والأربع ، وذلك العدد الهائل من مؤلفات الموسيقى المنزلية المكونة من كل المجموعات المتصورة ، من صوناتات البيانو التي بلغ عددها اثنتين وخمسين ، إلى ثنائيات وثلثيات ورباعيات وخماسيات وسداسية .

وفي تلك المؤلفات خالق الأسلوب « الحديث » الدافع المتحرك في التأليف الموسيقي على يدى هايدن ، أكثر من غيره من معاصريه حيث ظهرت صيغة الصوناتة - التي وضعت من قبل - بتفاعلها الدرامي ، كما استعادت التوليفونية المناسبة الحرة مكانتها ، فأضنت الحياة على كل الأجزاء أو الأصوات المكونة للقطعة على خلاف الاتجاه اللحنى الصرف الذي ميز « الستيل جالان » بأجزائه الصوتية الداخلية الحالية من الحياة .

كما ظهر ذلك الأسلوب الرقيق ، أسلوب الكتابة المفتوحة openwork technique الذي تقفز فيه فكرة لحنية من أحد الأصوات إلى الآخر بحيث يسمح للصوت الأول (الذي ظهرت فيه تلك الفكرة أولاً) بأن يستريح برهة قصيرة .

وفي تلك المؤلفات أيضاً تخلق الأسلوب السيمفوني وأسلوب الموسيقى المنزلية عن خفته ورشاقتها القديمة ، ونما حتى بلغ عمقاً وقوة درامية وصراعاً بين عواطف تراجمية ، يكاد يقترب من عمق بيتهوفن وقوته الدرامية وحدة الصراع العاطفي في موسيقاه ، وحتى أكثر أجزاء السيمفونية مرحاً وخفة ، وهو المينويت ، فقد معنى النعومة الأرستقراطية المميزة لرقص القصور الأنيق ، وأصبح حتماً أشبه برقصة فلاحي « ليندلر Ländler » نمساوية ثقيلة الخطو ، متمشياً في ذلك مع نزعة « العودة إلى الطبيعة » التي سادت في ذلك العصر . ومن أروع الأمثلة لذلك سيمفونية هايدن الخامسة التي ترجع إلى عام ١٧٦١ ، وسيمفونية « المفاجأة » التي كتبت بعدها بثلاثين عاماً .

وإن مؤلفات هايدن العديدة الهامة في مجال موسيقى الآلات قد تنسبنا أنه لحن كذلك أربعاً وعشرين أوبرا ، وعدداً من القداسات وبعض القطع الغنائية ، الدينية والدنيوية ، كما أنه أعطى للأوراتوريو - بعد هيندل بجيلين - حياة وقيمة جديدة تبدوان في مؤلفيه من هذا النوع : « الخليقة The Creation » (١٧٩٨) و « الفصول The Seasons » (١٨٠١) .

ولم يكن هذا الرجل الذى برز كأحد عباقرة العصر ، رجلاً محباً للآبهة والفخامة والظهور ، ولم يكن كذلك منزلاً أو منطوباً . ولد في بيئة متواضعة في مدينة صغيرة في النمسا بالقرب من الحدود المجرية في ٣١ من مارس ١٧٣٢ ، وغنى في صباه ضمن كورال كاتدرائية سانت اسطفان في فيينا ، وكان يكسب قوته من إعطاء دروس خصوصية ، ومن مصاحبة الغناء في ستوديو بوربورا Porpora ، أحد أساتذة الغناء . وهكذا قضى عشر سنوات من الدراسة الشاقة ولكنها لم تذهب هباء . إذ ألف فيها صوناتات للهارييسكورد ورباعية وترية سنة ١٧٥٥ وبضع سيمفونيات سنة ١٧٥٩ .

وفي نفس هذا العام بدأ هايدن حياته العملية التي قضاه في قيادة الأوركسترات المنزلية النمساوية والمجرية ، فعمل عند الكونت مورتسين Morzin أول الأمر . وفي عام ١٧٦١ التحق بالعمل عند الأمير المجرى استرهازي Esterházy في آيزنشتات واسترهازا .

وفي تلك الفترة اتخذت مؤلفاته طابعاً فردياً شديداً التميز تحت تأثير حركة « الدفع والجهد » Storm-and-Stress الألمانية التي حاولت - بتركيزها على أهمية الانفعال والفردية - أن تمنع الفنون من الانحدار إلى المستوى البورجوازي genre bourgeois الذى يستهدف التقريب والتسوية .

وأهم ما كتبه فى تلك الفترة سيمفونية « الوداع » Farewell ورابعيات « الشمس » Sun quartets التى ترجع إلى عام ١٧٧٢ .

وعندما ألف هايدن « رابعيات العذراء Jungfernquartette » فى سنة ١٧٨١ أعلن أنها كتبت « بطريقة جديدة وخاصة » ؛ ذلك أن المأء أو التفاعل development كان قد ظهر فيها إلى حيز الوجود ، وكان هذا المفهوم الجديد قد نضج عندما كتب هايدن سيمفونيات باريس الست (١٧٨٦) التى تضم سيمفونية « الدب L'Ours » وسيمفونية « الدجاجة La Poule » ، وسيمفونية « الملكة La Reine » :

على أن أخطر تحول فى حياة هايدن جاء سنة ١٧٩٠ حين التحل الأوركسترا بعد وفاة سيده ، وإن ظل الفنان نفسه متمتعاً بلقبه ومعاشه ، فنذ ذلك الوقت أصبح هايدن حرّاً ، فغادر المجر وانتقل إلى فيينا ، وفى العام نفسه قبل دعوة عاجلة من جون بيتر سالومون Salomon ليؤدى مؤلفاته فى لندن . وإن تلك الدعوة لتمثل تغييراً حاسماً فى الحياة الموسيقية ، فالحفلات الموسيقية concerts المنتظمة التى يقدمها محترفون جادون لجمهور يدفع ثمن تذاكره ، قد حلت محل الأداء الموسيقى فى بيوت الخاصة ، وهو الذى كان يعتمد أساساً على تعاون الهواة واشترآكهم . وأصبحت الشخصيات الموسيقية الكبيرة هى ضيوف تلك الحفلات الموسيقية العامة ، ولقد كانت حفلات سالومون الشهيرة فى لندن من هذا النوع الجديد .

وأقام هايدن فى لندن من سنة ١٧٩٠ إلى سنة ١٧٩٢ ، ثم من سنة ١٧٩٤ إلى سنة ١٧٩٥ ، وفيها كتب سيمفونيات لندن الاثنى عشرة الشهيرة من رقم ٩٣ إلى ١٠٤ ، ومن بينها سيمفونية « المفاجأة Surprise » (١٧٩١) و « الحربية Military » (١٧٩٤) و « الساعة Clock » (١٧٩٤) و « هزيم الطبل Drum Roll » (١٧٩٥) . على أن هذه السيمفونيات

الاثنى عشرة تكنى أيضاً باسم «سيمفونيات سالومون» (ولا يطلق اسم لندن إلا على واحدة منها فقط).

ثم عاد هايدن بعد ذلك إلى فيينا وهو أعظم فنانى الموسيقى السيمفونية عندئذ . وبالرغم من أنه كان قد اختتم تأليفه السيمفونى إلا أنه كان متأهباً لارتداد آفاق جديدة فى التعبير ، فتنحول إلى الموسيقى الكورالية بدافع من التأثير العميق الذى تركته مهرجانات هيندل الإنجليزية فى نفسه ، واهتم بالقداسات أولاً ، فكتب الأعمال التى اشتهرت بأسماء : «القداس المقدس Heilig» ، «قداس الطبول (التپانى) Pauken» ، «قداس نلسون Nelson» ، «قداس تبريزة» و «قداس الخليقة Schöpfungs» ، «قداس التوافق Harmonie» ، ولكن الأهم من ذلك تحوله إلى صيغة هيندل الهامة ، صيغة الأوراتوريو ، التى كانت قد انحدرت إلى أقصى ما يمكن من التدهور ، ويشغل العمالان اللذان كتبهما من هذا النوع حوالى سنة ١٨٠٠ فتين وحيدتين وسط سهل منبسط وهما : أوراتوريو «الخليقة Creation (Schöpfung)» سنة ١٧٩٨ على شعر «الفردوس المفقود» للمilton ، وأوراتوريو «الفصول Seasons» (Jahreszeiten) سنة ١٨٠١ على قصيدة لجيمس طومسون Thomson .

وبعد ذلك بقليل أخذت قواه الخلاقة تضعف وقضى شيخوخته هدوء فى فيينا حيث وافته المنية فى ٣١ من مايو سنة ١٨٠٩ .

ولكى ندرك عمر أزمة الموسيقى الآلية ومدى حيرة المؤلفين والعازفين فى الفترة التى بدأ فيها جيل هايدن عمله الرائد ، يكفى أن نلاحظ الحقيقة المذهلة ، وهى أن الموسيقيين - الذين وجدوا أنفسهم فى مأزق بين ماضى فى طريق الزوال السريع ، ومستقبل لم تتحدد معالمه بوضوح بعد - أخذوا يكتبون عن شروط الأداء الموسيقى الصحيح . وكانت عناوين كتبهم طويلة مملّة ، وهى تدعى أنها مجرد مؤلفات لدراسة العزف methods للفلاوة

أو الكلافير أو القيولينة . فنشر يوهان يواكيم كفانز — الذى سبق ذكره مراراً من قبل — كتابه بعنوان : « محاولة لإيضاح طريقة عزف الفلاوتة الجانبية » فى سنة ١٧٥٢ ، ونشر ليوبولد موتسارت كتاباً بعنوان : « محاولة لإيجاد طريقة شاملة لتعليم القيولينة » فى سنة ١٧٥٦ وكذلك نشر كارل فيليب عمانويل باخ كتاباً بعنوان : « محاولة لإيضاح الأسلوب الصحيح فى عزف الكلافير » فيما بين عامى ١٧٥٣ — ١٧٦٢ وهو الذى سماه هايدن : « مدرسة المدارس » .

والواقع أن تلك الكتب الثلاثة ، التى تدعى أنها مجرد كتب دراسية فى عزف الآلات ، كانت كتباً دراسية شاملة لتفاصيل الأداء العام بشكل أوسع مما يفهم من عناوينها ؛ فهى تبحث فى أدق تفاصيل التميؤ والضغوط الإيقاعية accents والشدة intensity والمصاحبة ، والنوتات الزخرفية (الحليات) والقيادة وتنظيم المجموعات الأوركسترالية ومجموعات الموسيقى المنزلية . ونبغى للموسيقين المحدثين الجادين ألا تفوتهم فرصة دراسة تلك الكتب ، وإلا فإن الموسيقى فيما بين عصر باخ وموتسارت ستبدو لهم حتماً فى صورة مشوهة ، وخاصة فى مجال نوتات الزخرفة والحليات التى كانت المياودية تعتمد عليها فى القرن الثامن عشر لدرجة لا تخطر بالبال فى عصرنا هذا ؛ فالموسيقىون المحدثون لا يمكنهم الاعتماد على « غريزتهم » التى ليست فى الواقع إلا تسمية معتدلة للجهل ؛ ولقد بذل كفانز بصفة خاصة محاولة هامة لتحديد السرعات المعتادة باستعمال وحدة أساسية للضغط أو النبض pulse تعادل ثمانين فى الدقيقة ، وبذلك كانت قيمة النوار عنده محددة كالتالى :

— النوار تساوى ٨٠ فى الدقيقة (MM 80) فى السرعات الآتية :

« اللجرتو (معتدل السرعة) Allegretto ؛ اللجرو مانون تانتو (سريع فى اعتدال) Allegro ma non tanto ؛ نون تروبو (معتدل)

non troppo ، نون برستو (دون إسراف في شدة السرعة) non presto ،
موديراتو (معتدل) Moderato .

— النوار تساوى ١٦٠ في الدقيقة (MM 160) في السرعات الآتية :
اللجرو آساي (سريع جدا)^(١) Allegro assai ، اللجرو دى مولتو (سريع .
تماما) Allegro di molto ، بريستو ، (شديد السرعة جدا) Presto .

— النوار تساوى ٤٠ في الدقيقة (MM 40) في السرعات الآتية :
آداجيو كانتابيلي (بطيء غنائى) Adagio cantabile ، كانتابيلي (غنائى) ،
Cantabile ، آريوزو (غنائى) Arioso ، لارجتو (معتدل البطء) ،
Larghetto ، سوافى (رقيق أو برقة) Soave ، دولتشى (عذب أو
بعذوبة) Dolce ، بوكو آندانتى (متمهل بعض الشيء) Poco Andante ،
آفيتوزو (بعاطفة) Affettuoso ، پومپوزو (بفخامة) Pomposo ،
ما يستوزو (بجلال) Maestoso ، سيشليانو (بأسلوب رقصة السيشليانو
— الصقلية) Siciliano ، سپريتوزو (بروح أو بجرح) Spiritoso .

— النوار تساوى ٢٠ في الدقيقة في السرعات الآتية : آداجيو آساي .
(بطيء جدا) Adagio Assai ، آداجيو پزانتى (بطيء وثقيل) ،
Adagio pesante ، لتو (بطيء) Lento ، لارجو آساي (بطيء وعريض) ،
جداً Largo Assai ، مستو (حزين) Mesto ، جرافى (شديد البطء) ،
Grave :

هذا وقد نشر مؤلف هذا الكتاب في كتابه Rythm and Tempo
تفاصيل أدق وأوضح من هذه الإرشادات المترنومية .
كما أضاف كفاتر أن الرقصات في فرنسا لا تعرف إلا سرعتين .
رئيسيتين هما :

(١) هذه الكلمة الإيطالية assai ليست مرادفة - للكلمة الفرنسية assez أى نوعاً ،
وإن كان بعض المؤلفين قد استعملها بهذا المعنى أحياناً (المترجمة)

١ - النوار = ٨٠ في الدقيقة (MM 80) في رقصات الكاناري
Canaries ، والكورانت Courante ، والمدخل (انتريه) Entrée ،
والجيجة Gigue ، والور Loure ، والساراباند Sarabande .

٢ - النوار = ١٦٠ في الدقيقة (MM160) في رقصات البوريه
Bourrée ، والشاكونة Chaconne ، والفوريا Furie ، والجافوتة
Gavotte والمينويتو Minuet ، والباسكاي (الباسكاليا) Passecaille ،
والباسبييه Passepied ، والريجودون Rigaudon ، والرونود Rondeau ،
والتامبوران Tambourin . وينبغي ألا تغفل ملاحظة السرعة الكبيرة
لرقصة المينويتو ، ولكن الأصل في كل تلك الإرشادات أنها تقريبية
ولا يمكن أخذها بشكل حرفي .

ولقد كان موقف الفرنسيين فيما يختص بالطبقة الصوتية معتدلاً
مثل موقفهم من سرعات الأداء ، فكانوا يفضلون عادة طبقة صوتية
منخفضة ، أما الألمان فيفضلون الطبقة المتوسطة ، في حين يفضل الإنجليز
الطبقة العالية ، ولا نعرف شيئاً عن الطبقة الصوتية عند الإيطاليين .
والطبقة المتوسطة الألمانية كان صوت « لا » فيها يساوى ٤٢٢ إلى ٤٢٣
ذبذبة في الثانية ، فإذا قارناها بطبقة « لا » عندنا اليوم وهى ٤٤٠
ذبذبة في الثانية لوجدنا الفرق بينهما يعادل من ٦٨ إلى ٢٢ سنتاً ، أى إنها
كانت أخفض منها اليوم بحوالى ثلث صوت تقريباً .

فادرفلمايخ آماديرس مونسارت هذا العصر اللامع إلى قته .

ولد في سالزبورج في ٢٧ من يناير سنة ١٧٥٦ ونشأ أبوه ليوبولد
بعناية كبيرة وأحاطه بتوجيهه المباشر ، وكان أبوه عازف فيولينة
مشتقاً يعمل في خدمة الأسقف أمير سالزبورج ، كما أنه صاحب كتاب
« محاولة لإيجاد طريقة شاملة لتعليم الفيوينة » الذى أشرنا إليه قبلاً .

وذهب موتسارت - الطفل المعجز - إلى ميونخ وفيينا سنة ١٧٦٢ ، ثم إلى باريس سنة ١٧٦٣ ولندن سنة ١٧٦٤ وإلى إيطاليا سنة ١٧٦٩ ، ولقد استقبله الألمان والفرنسيون والإنجليز والإيطاليون أحر استقبال ، وأعجبوا بالكمال الذى بلغه عزفه على الهاربسكورد ، وبنضج مؤلفاته وبطبيعة قلبه ، ودفء عواطفه ، وبتواضعه وبساطته وبخلقه الممتاز . أما هو فقد تمكن ، أكثر من أى فنان آخر ، من توسيع أفقه الموسيقى بالاتصال الوثيق بالفنانين الأجانب ، وبالأساليب الموسيقية للبلاد الأوروبية المتفوقة .

ولكن حياته بعد أن كبر لم تكن من العظمة والمجد بما يتفق مع هذه البداية التى بدأها فى طفولته ، فلم يجد عملاً أو وظيفة مناسبة ، كما أنه لم يقدر على دسائس الحياة الموسيقية ، سواء على المسرح أو فى « صالات » الكونسير ، ولم تهبه الظروف نعمة الحياة العائلية المنزلية المنظمة ، وكان يخلق أكبر أعماله فى ظروف وملابس تزداد سوءاً من يوم لآخر ، حتى اختطفه الموت وهو فى الخامسة والثلاثين من عمره فى الخامس من ديسمبر سنة ١٧٩١ فى فيينا ، ودفن فى قبر مجهول من قبور الصدقة .

وسوف نقتصر هنا على ذكر أهم مؤلفاته من الفترة الأخيرة التى تمثل حقيقة فن موتسارت ، وهى من سنة ١٧٨١ إلى سنة ١٧٩١ ، ناركين للمؤلفات المبكرة التى يتضح فيها التأثير الإيطالى بأقوى صورته :

وإنى لأحذر القارئ من أن موتسارت نفسه لم يعط لمصنفاته أرقاماً منسلسلة opus numbers : أما ترقيمها السائد الآن والذى يسبقه حرف K كبير مثل K. 100 فهو يشير إلى الجدول أو القائمة المسلسلة لمؤلفات فولفجانج أماديوس موتسارت الكاملة (مع ذكر ألحانها الرئيسية themes) التى وضعها لودفيج كوخيل Koechel سنة ١٨٦٢ وراجعها الفريد آينشتاين سنة ١٩٣٧ (ثم ١٩٤٧) .

وإن الذى يقلب صفحات المجلد الضخم المحتوى على قائمة كوخيل هذه ليجد أمامه إنتاجاً مذهلاً لا يعقل أنه أنجز فى تلك الحياة القصيرة ، فهو يشمل كل أنواع الأوبرات والكائنات والسيمفونيات والتيرينادات ، ومؤلفات الموسيقى المنزلية والصوناتات ، وأغاني الليدر (Lieder) والقداسات . ونذكر من الأوبرات التى لحنها فى السنوات العشر الأخيرة :

● الاختطاف من السراى Die Entführung aus dem Serail ، وهى زنجشيل ألمانية على شعر للشاعر ستيفانى Stephanie (١٧٨١) .

● زواج فيجاور Le Nozze di Figaro أوبرا هزلية (بوبا buffa) إيطالية على نص للشاعر دابونتى Da Ponte (سنة ١٧٨٣) .

● دون جيوفانى Don Giovanni دراما مرحة (drama giocosa) على نص إيطالى للشاعر دابونتى أيضاً وترجع إلى عام (١٧٨٧) .

● هكذا يعلن جميعاً Così fan tutte أوبرا هزلية (بوبا) إيطالية على نص لدابونتى (١٧٩٠) .

● الناي السحري Die Zauberflöte ، أوبرا ألمانية كتب نصها شيكانيدر Schikaneder (سنة ١٧٩١) .

● رحمة تيتو La Clemenza di Tito أوبرا جادة (seria) إيطالية كتب ماتسولا Mazzola نصها المأخوذ عن ميتاستازيو سنة ١٧٩١ .

ونضيف إلى ذلك السيمفونيات الثلاث الأخيرة فى مقام مى بيمول وفى مقام صول الصغير ، وفى مقام دو الكبير (جويتير) التى كتبت جميعاً فى سنة ١٧٨٨ ، فهى خير ما يمثل مؤلفاته السيمفونية الكبيرة ، ومما يمثل مؤلفاته الغنائية القصيرة أغنية البنفسج Das Veilchen على شعر لحوته Goethe . وقد يكون من المضحك وضع هذا العمل الصغير (الميناتور) فى مقابل الأعمال الضخمة العملاقة الأخرى ، ولكن عبقرية موتسارت

تجعل الضخامة في حد ذاتها صفة لا قيمة له ، وفيما بين هذين القطبين ، تقع الموسيقى المنزلية وذلك العدد الكبير من السيرينادات والكونشرتوات للبيانو والقيولينة والآريا والفلاوتة والكلارينيت والباسون (الفاجوطة) والكورنو ، وهذه بلغ عددها قدراً مذهلاً يجعل من العسير اختيار بضعة نماذج منها تمثل النوع كله ، ولكن هناك عملاً واحداً يبدو أن باخ الشيخ كان أباه الروحي ، ذلك هو القداس الجنائزي (الريكوييم) Requiem ؛ فعندما وافت المنية موتسارت كان القسم الأول منه هو الذي تم تأليفه فقط حتى ترتيلة « Lacrimosa » ، ولكن فرانتس كسافير زوسماير Süßmayer ، أحد حوارني موتسارت ، أكمله وأتمه كله بأسلوب شبيه بأسلوب موتسارت .

وإننا لنجد في كل تلك المؤلفات توازناً فريداً ليس موضع بحث أو فحص . وفي أوبرات موتسارت لا تخدم الموسيقى الدراما ، متخلية عن كل حقوقها ، كما أنه لا يضحى فيها بتدفق الحركة المسرحية في سبيل ميلوديات غير درامية أو استعراض لبراعة الغناء ، وهو لم ينبذ جمال الصيغة المكتملة في سبيل المعنى أو الطبيعة أو الشخصية ، كما أنه لم يضح بالصدق الطبيعي أو الشخصية على مذهب حلاوة أو أناقة جوفاء يستجلب بها رضا الجماهير . ولم يتردد موتسارت في أن يضئ على أوبراته الهزلية (بوفات) كل الرأء والعمق الذي تمتاز به الأوبرا الجدية (seria) ، كما أنه أعطى للأوبرا الجادة الكثير من صفات الأوبرا الهزلية ، ليخفف من حدة التوتر التراجيدي فيها ، وأضفى على موسيقاه للآلات روح الأصوات الإنسانية وتنفسها ، حتى إن الحركات البطيئة في سيمفونياته كثيراً ما تبدو أشبه بالآريات (الغنائية) ، أما الحركات السريعة فكثيراً ما تشبه فقرات الختام النشطة في الأوبرات . كما قاد أصواته أيضاً ببراعة المؤلف السيمفوني «الحملك الخبير» ، ولقد كان موتسارت الشاعر الذي لا يعلى عليه في ألحانه

المكتملة الاستدارة ، المخلصة الباسمة الصادرة عن القلب ، ومع ذلك فقد عرف تماماً متى يحتاج الأمر إلى النظام الحديدي الصارم للبوليفونية الدقيقة ، وإنك لتبحث سدى عن الروح الألمانية الأصيلة فيه ، كما أنك لا تجد فيه أثر الروح الإيطالية .

فهو قد وفق تماماً بين الجمال والشخصية وبين الروح الإيطالية والروح الألمانية ، وبين التراجيديا والكوميديا ، وبين الدراما والموسيقى ، وبين الأصوات والآلات وبين اللحن (melos) ، والكونترابنط ، ففي لحظة سعيدة موفقة من لحظات التاريخ خلع عليه القدر ، قدرة فريدة على التعادل التام بين كل عناصر الأسلوب الموسيقى :

مراجع

- Curt Sachs, The History of Musical Instruments, New York 1940.
- The Commonwealth of Art, New York, 1946.
- Rhythm and Tempo, New York, 1953 :
- Alfred Einstein, Gluck, London, 1936.
- Otto Vrieslander, Karl Philipp Emanuel Bach, München, 1923.
- Charles Sanford Terry, John Christian Bach, London, 1929.
- Karl Geiringer, Haydn, New York, 1946.
- Johann Joachim Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, ed. Schering, Leipzig, 1906.
- Leopold Mozart, Versuch einer gründlichen Violinschule, Wien, 1922.
- Carl Philipp Emanuel Bach, Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments, ed. Mitchell, New York, 1949.
- Francesco Geminiani. The Art of Playing on the Violin (1751), facs. ed. Boyden, London, 1952.
- Percy A. Scholes, The Great Dr. Burney, London, 1948.
- Alfred Einstein, Mozart, New York, 1945.
- Ludwig Köchel, Chronologischthematisches Verzeichnis Sämtlicher Tonwerke W.A. Mozarts (1862), rev. by Alfred Einstein in 1937 (1947).
- Edward J. Dent, Mozart's Operas, London, 1947.
- Karl Geiringer, The Bach Family, New York, 1954.

الفصل الثامن عشر

عصر يتهوفن وشوبرت

(١٧٩١ - ١٨٢٨)

حين قامت الثورة الفرنسية سنة ١٧٨٩ كانت الفنون في سائر بلاد الغرب تتحول إلى الكلاسيكية الصارمة ، فالمعلماريون كانوا يعملون على إحياء الفن الرومانى ، وأزياء النساء تحاكي أقدم العصور ، وتمثيل كانوا ، وصور لويس دافيد ، ومسرحيات جوته ، كلها كانت تستمد روحها وقوانينها من العالم القديم . أما الموسيقى - باستثناء فترة وجيزة كانت فيها تسابير الثورة الفرنسية ببعض الأوبرات « المفزعة » - فقد انضمت إلى شقيقاتها من الفنون الأخرى في كلاسيكية فرضت على التعبير الفني قانوناً فولاذياً من التحفظ وتوازن البناء والتكوين .

وأقدم الأسماء على هذا الصراط الكلاسيكى لويجى كير وبنى Cherubini (١٧٦٠ - ١٨٤٢) وهو فرنسى إيطالى الأصل ، أصبح مديراً لكونسرفتوار الموسيقى الجديد فى باريس ، وكتب موسيقى ممتازة للكنيسة ونخص بالذكر منها فى المقام الأول قداسين جنائزين : أحدهما للأصوات المختلطة والآخر لأصوات الرجال فقط ، وكانت أعماله الدرامية - التى تعد سلبية جلوك - نبيلة وناجحة ، ولكن لعنة الحياة القصيرة الأمد لأعمال المسرح الغنائى أغرقت حتى أكبر روائعه فى بحر النسيان ؛ مثل أوبرا ميديه Médée (١٧٩٧) ، وأوبرا « يومين » Les deux Journées (١٨٠٠) ، ويحق لنا على الأقل أن نذكر أن الافتتاحية التى تسبق أوبرا « ميديه » كانت نموذجاً للأسلوب البطولى النبيل الذى أضفاه يتهوفن ، يبعد ذلك بعشرة أعوام ، على افتتاحية كوريولان Coriolan .

فى السابع عشر من ديسمبر سنة ١٧٧٠ تم تعميد لودفيج فان بيتهوفن المنحدر من أسرة فلمنكية الأصل ، ويحتمل أنه ولد فى اليوم السابق لذلك فى مدينة بون على نهر الراين . وقد كان أبوه وجده مغنيين وقادة فرق موسيقية . أما هو نفسه فقد كان يُعد منذ الثامنة ، لحياة طفل معجز من طراز موتسارت ، ولكنه كان أقل حظاً من موتسارت ، إذ نشأ فى بيت على قدر من الانحلال . وتردد على المدرسة حتى بلغ الحادية عشرة فقط ، وكان يتلقى فى بيته نوعاً من التعليم الموسيقى أقل ما يوصف به أنه خليط من الدأب والارتجال وانحطاط المستوى ، ولم تتغير الحال إلا بمقدم كريستيان جوتليب نيغه Neefe ، الذى عين عازفاً للأرغن فى بلاط الأمير سنة ١٧٧٩ ، حيث وجد بيتهوفن نفسه للمرة الأولى فى رعاية موسيقى محنك يقظ ، أحس بعبقرية الصبي ، فقام بالتدريس له تدريسا موسيقيا منظماً ، كما حصل له على وظائف عمل فيها مساعداً لعازف الأرغن بالكنيسة ، وعازفاً على الهارپسكورد فى أوركسترا البلاط، وعازفاً على الفيولا فى المسرح .

وقد طبعت بعض مؤلفاته المبكرة منذ عام ١٧٨٣ ، وبعد ذلك بثلاثة أعوام سافر إلى فيينا ليقابل معبوده موتسارت ، ولكنه سارع بالعودة إلى بون عندما علم بمرض أمه مرضاً خطيراً ، فوجدها على قيد الحياة ، ولكن لم يمض وقت طويل حتى توفيت ، فدفن بذلك « أقرب وأعز صديق لديه » . وبعد وفاة أمه وجد بيتهوفن فى بيت آل فون بروينج - وهم من علية القوم - العطف والنصح الرفيق .

غير أنه عندما تصادف مرور هايدن بمدينة بون وبقاؤه فيها بعض الوقت ، وهو فى طريق عودته من لندن ، قرر بيتهوفن أن يفلت من تلك الحياة المحدودة الضيقة فوصل وهو فى الواحد والعشرين إلى فيينا ، عاصمة العالم الموسيقى الجديدة ، ومقر هايدن وموتسارت

وكان موتسارت قد توفي منذ بضعة أشهر ولكن لودفيج تتلمذ على هايدن وشنك Schenk وساليري Salieri وألبرختسبرجر Albrechtsberger ، وهناك أيضاً أحسنت استقباله بيوت الأرستقراطيين من محبي الموسيقى ، ممن تظهر أسمائهم في إهداءات مؤلفاته ، وهم : الارشيدوق رودولف ، والأمير لوبكوفتس Lobkowitz ، والأمير ليشنوفسكى Lichnowsky الذى دعاه للإقامة بقصره لمدة عامين ، وحتى تلك السورات التى كان يسمي فيها أدبه - والتى لم تكن نادرة الحدوث - لم تقو على تعكير صفو علاقاته الطيبة بعلية القوم ، الذين أدركوا أنه ليس عبقرى لا يجارى فحسب ، بل أحسوا كذلك بما فى أعماق طبيعته من طيبة وعطف ونبل .

ظلت حياة بيتهوفن تتناوب فى إيقاع لا يكاد يخل بين المدينة فى الشتاء ، والريف أثناء الصيف ، ولم تتأثر كثيراً بأى أحداث خارجية^(١) ، ولكننا إذا أنعمنا النظر فى حياته من الداخل لوجدنا أنها تمثل قوساً واسعة تضم المعكرات الثقافية والمأساة الحقيقية ، وسوف نترك الهموم والأحداث الصغيرة (وإن كان لها مع ذلك تأثيرها) لمؤرخى حياة الفنان العظيم ، وكانت تدور حول المال وفقدان الثقة بالناشرين ومتاعب الخياطين (التريزة) والخدمات ، بالإضافة إلى قلق وعدم استقرار متأصلين فى طبيعته ، ولكن أسوأ من ذلك كله عبء أخ فظ مشاغب ، أشاع المرارة فى سنوات عديدة من حياة بيتهوفن ، ولم تخفف وفاة هذا الأخ عليه العبء كثيراً ، إذ حاول بيتهوفن بعد ذلك أن ينال حق الوصاية على ابن أخيه بدلا من أمه السيئة السيرة ، وأخيراً نجح فى ذلك ، غير أن ابن الأخ خيب أمله بشكل لا يقل عن والديه ، على أن

(١) هذا رأى خاص المؤلف ، لأن النالية تقول بانفعال بيتهوفن بقارة الثورة الفرنسية (انظر حكاية الإيرويك) . (المراجع)

أعظم مصيبة ألمت به هي الداء الذي أصاب أذنيه منذ سنة ١٧٩٨ وأدى به تدريجياً إلى الصمم الكامل . وقد كان بيتهوفن يحتفظ منذ سنة ١٨١٩ بكراسات للمحادثة يدون فيها زواره نصيبهم في الحديث أو الحوار ، وحال الصمم بينه وبين سماع موسيقاه ، وتسبب في عزله اجتماعياً ، وجعل اتصاله بالناس أليماً ، كما حرمه من الزواج ، وهناك وثيقتان مبكرتان مؤثرتان جداً ، تعطيان صورة عن وحدته المزاييدة ، وهما وصية هايلجنشتات ، التي ترجع إلى عام ١٨٠٢ ، وخطابه إلى « الحبيبة الخالدة » (التي لم يمكن التحقق بعد من شخصيتها) في عام ١٨٠٧ . وفي عام ١٨١٦ كتب بيتهوفن إلى فرديناند ريس : « أطيب تمنياتي لزوجتك ، أما أنا فليست لي زوجة مع الأسف ، فلم أجد لي واحدة ، ولن أجد لها أبداً ، ولكن ليس معنى هذا أني أكره النساء » .

وبعد ذلك بأحد عشر عاماً ، في ٢٦ من مارس سنة ١٨٢٧ ، وفي عزلة فاقت كل ما سبق - توفي بيتهوفن بتليف في الكبد ،

وإذا استثنينا سنى الصبا من حياة بيتهوفن ، نجد أنه لم يتقيد بأية وظيفة في البلاط أو في الكنيسة ، التي كانت حتى ذلك الوقت مصدر رزق خيرة الموسيقيين ، ولكنها كانت تجبرهم مقابل ذلك على تأليف موسيقى روثينية للاستهلاك اليومي ، سرعان ما يطوبها النسيان في أغلب الحالات . فلم يسبق لمؤلف موسيقى قبله أن كتب ما تمليه عليه الضرورة الداخلية . وكان بيتهوفن ينتظر - أكثر من أى موسيقار آخر - حتى يأتيه الإلهام ، ولقد استغرق إتمام السيمفونية التاسعة ثمانى سنوات من سنة ١٨١٥ إلى سنة ١٨٢٣ ، كما أنه لم يقنع بأقل من أربع افتتاحيات مختلفة لأوبرا فيديليو Fidelio : ثلاث منها يجمعها اسم ليونورا Leonore (رقم ٢ منها كتبت سنة ١٨٠٥ ورقم ٣ سنة ١٨٠٦ ورقم ١ سنة ١٨٠٧) ثم رابعة كتبت سنة ١٨١٤ باسم « فيديليو » .

وقد ترتب على ذلك أنه خلف مؤلفات نقل كثيرا عن غيره من المؤلفين أمثال هايدن أو حتى موتسارت الذي كان أقصر أجلا منه بكثير . ومؤلفاته هي : أوبرا واحدة - فيديليو - مقابل أوبرات موتسارت العشرين ، وقداسان مقابل خمسة عشر قداسا لموتسارت ، وأوراتوريو « المسيح على جبل الزيتون » "Christus am Oelberg" (١٨٠٣) وتسع سيمفونيات يقابلها إحدى وأربعون سيمفونية لموتسارت أو اثنتان وسبعون إذا أردنا أن نضم إليها ما ألفه من ديفرتمنتي Divertimenti ، وكونشرتو واحد للقيولينة مقابل ستة لموتسارت ، غير أن كل واحد من مؤلفات بيتهوفن إنما هو وحدة كاملة في حد ذاته ، وكل واحد منها عمل خطير عظيم القدر لامثيل له فيما سبق من مؤلفات مبكرة ، ولم يتكرر مثيله أبدا فيما بعد .

وإن هذه الطريقة الفردية الشخصية في الخلق الفني لتتقرب بيتهوفن من المثل الرومانتيكية لدرجة مريبة . وما أكثر ما لقب فعلا بلقب « الرومانتيكي » حتى بين زملائه ومعاصريه من الرومانتيكيين . حقا لقد استمد لفته موضوعات عميقة في أغوار التجربة الشخصية الذاتية . ولقد كان فعلا يطلع العالم على حيرته وعلى الصراع الذي يعتل في نفسه ، وهذا هو الذي يفسر الانفجارات الحادة العديدة ، والمقاطع interruptions المفاجئة ، والإيقاعات السنكوبية العنيدة التي تزخر بها موسيقاه .

غير أنه في اعترافه باضطراب نفسه لم يخضع مطلقا إلى رقة الشعور الرومانتيكية الحاملة ، ولم تبعد موسيقاه - أكثر من أى مؤلف قبله - عن عالم الصراع المتصل في سبيل تحقيق القوة والحرية وبلوغ السلام النهائي . ولقد كان بيتهوفن يخضع نفسه وسيدها ، ولقد كان في تصرفه وموقفه القوى الصلب كلاسيكيا حقا حيث ارتفع بصراعه الداخلي

النفسي إلى مستوى الصراع الإنساني الكبير ، وأذاب الفرد في المجموع ، ووجد سبيل الانتقال والارتفاع بما هو عرضي واثانوي إلى ما هو جوهري نهائي منسجم .

وبيتهوفن ، كفنانون كلاسيكي لم يسمح لأى مفهوم خارج عن الموسيقى بأن يعوق المنطق الداخلى للموسيقى ، وحتى سيمفونيته الريفية (السادسة في مقام فا الكبير) شبه الوصفية ، لم يكن هدفها الوصف ، بل كانت « تعبيراً عن شعور أكثر منها تصويراً » كما بيّن هو بنفسه ، ولكن المنطق الداخلى لموسيقاه كان بعيداً عن الالتزام بنماذج تقليدية ، بل على العكس ، نجد لكل عمل من أعماله صيغته وبناءه الخاص به ، ولقد ظل يسعى دائماً لتحقيق مزيد من التماسك في أدق معانيه بحيث جعل العمل العملاق ينمو من فكرة أو خلية لحنية واحدة ، وكان في سعيه هذا ينتجه اتجاهات مغايرة للاتجاهات البنائية لأسلافه ، ولم يقف عند حدودهم بل تعداها . ورباعيته (مصنف رقم ١٣١ سنة ١٨٢٦) في مقام دو ديزر الصغير مثل فائق لذلك ، ولقد اقترّب كثيراً ، في أنضج مؤلفاته ، من باخ في تجسيده للفوجّة (fugue) التي هي أدق الصيغ بناء على الإطلاق ، شأنه في ذلك شأن موتسارت .

ومنذ ظهرت ترجمة حياة بيتهوفن التي كتبها أنطون شيندلر Schindler (١٨٤٠) أصبح من المؤلف تقسيم أعمال الفنان العظيم إلى ثلاث فترات متعاقبة ، وهو إجراء من شأنه التيسير ، ولكنه خطير أيضاً ، لما ينطوى عليه من خداع في إسرافه في التبسيط .

وهذا هو تقسيم شيندلر (الذي عدله بعض الكتاب المتأخرين عنه تعديلاً طفيفاً) :

— الفترة الأولى حتى سنة ١٨٠٠ « وهي فترة التحصيل والإعداد »
التي انتهت بالسباعية .

— الفترة الثانية حتى سنة ١٨١٤ ، وهي فترة يمكننا أن نصفها
بفترة النضج ، وتشمل كل السيمفونيات ما عدا التاسعة .

— الفترة الثالثة من سنة ١٨١٥ حتى النهاية ، ويمكننا أن نسميها
فترة الاكتمال ، وفيها كتب « القداس الحافل Missa Solemnis » والسيمفونية
التاسعة والرباعيات الأخيرة .

ولأنه لمن العسير ، إن لم يكن مستحيلا ، أن نخص بالذكر أعمالا
معينة نعتبرها أهم أو أجمل ما في نتاج هذه الحياة الغزدة ، وقد يخص
قواد الأوركسترا بالذكر سيمفونياته التسع وافتتاحيتين — هما كورريولان
Coriolan وإجمونت Egmont ، والافتتاحيات الثلاث باسم ليونورا ، ثم
افتتاحية فيديليو Fidelio .

أما عازفو البيانو فقد يخصصون بالذكر كونسرتوات البيانو الخمس
المكتوبة بروح سيمفونية ، والصوناتات الاثنتين والثلاثين ، وقد يخصصون
من بين هذه المؤلفات الكونسرتو المسمى « الإمبراطور » Emperor
في مقام مى بيمول الكبير ، والصوناتة العاطفية « المنفلة آباسيوناتا
Appassionata » في مقام فا الصغير (مصنف رقم ٥٧ سنة ١٨٠٦) ،
وقد يهم عازفو القبولينة خاصة بكونشرتو القبولينة في مقام رى الكبير
(مصنف رقم ٦١ سنة ١٨٠٦) ، ورباعياته الوترية الست عشرة
وصوناتات القبولينة ، أما عازفو التشللو فتهتمهم صوناتات التشللو
الخمس له .

ولكنهم جميعاً يجمعون على شيء واحد ، وهو أن عظمة بيتوفن

تتجلى في موسيقى الآلات في كل صيغها على السواء ، أما الأوراتوريو وأغاني الليدر وغيرها من المؤلفات الغنائية - باستثناء « القداس الحافل » (١٨١٨ - ١٨٢٣) - فهي في الواقع على هامش اهتمامه (واهتمامنا نحن أيضاً) ، وإن كان الفنان العظيم قد أدخل الأصوات الغنائية في قبة إنتاجه السيمفوني بالأغاني الانفرادية والكورالية في الحركة الختامية للسيمفونية التاسعة .

ولقد أثمرت البذور التي غرسها هايدن أنضج وأكمل ثمارها في سيمفونيات بيتهوفن . أما « العمق والقوة الدرامية وصراع العواطف العنيفة » التي وصفت بها موسيقى هايدن في الفصل السابق من هذا الكتاب ، فقد بلغت أعلى قممها في سيمفونيات بيتهوفن ، ولكن ليس معنى هذا أن كل سيمفونياته تنصف بالعمق ، بل إن بعضها مرح باسم مداعب ، وهذه ليست إلا وديانا خصبة جميلة بين الصخور الوعرة الشاهقة في جبال سيمفونياته : الثالثة أو البطولية (الأيرويك) Eroica ، والخامسة في مقام دو الصغير ، والسابعة في مقام لا الكبير ، وسيمفونيته الإنسانية الشاملة والتي تسمو فوق المستوى الإنساني ، ألا وهي السيمفونية التاسعة مقام ري الصغير .

وهذه قائمة سيمفونياته التسع :

- | | | |
|---------|--------------------------------------|----------------------|
| الأولى | في مقام دو الكبير | مؤلف رقم ٢١ (١٨٠٠) |
| الثانية | في مقام ري الكبير | مؤلف رقم ٣٦ (١٨٠٢) |
| الثالثة | (الأيرويك) في مقام مي بيمول الكبير | مؤلف رقم ٥٥ (١٨٠٤) |
| الرابعة | في مقام سي بيمول الكبير | مؤلف رقم ٦٠ (١٨٠٦) |
| الخامسة | في مقام دو الصغير | مؤلف رقم ٦٧ (١٨٠٨) |

- السادسة في مقام فا الكبير مصنف رقم ٦٨ (١٨٠٨)
 السابعة في مقام لا الكبير مصنف رقم ٩٢ (١٨١٢)
 الثامنة في مقام فا الكبير مصنف رقم ٩٣ (١٨١٢)
 التاسعة في مقام ري الصغير مصنف رقم ١٢٥ (١٨٢٣)

والسيمفونيات التسع - بالرغم من ضخامتها وحربتها المزيدة - تكمل وتركز عمل هايدن فيما أضفاه على أعماله الأوركسترالية من مغزى وقوة ، كما أنها تعد أيضاً امتداداً لصيغة الصوتانية ذات النماء أو التفاعل الدرامي وهي الميزة لأسلوب هايدن ، بل هي تتسق مع ما فعله هايدن بالمينويتو في الحركة الثالثة للسيمفونية ، حيث حوره إلى رقصة ليندler Ländler « فلاحى » نمساوية أصيلة (وإن كان قد احتفظ له بنفس الاسم التقليدى) ، وب نفس الروح أسقط بيتهوفن اسم رقصة القصور (المينويتو) وأدخل بدلاً منه الاسم الإيطالى سكربتسو Scherzo ، مما مكّنه من الاحتفاظ بالزمن الثلاثى النشط ، ولكن مع تحريره فى الوقت نفسه من قيود الموسيقى الراقصة ، فكان أحياناً يجعله مرحاً (كما يفهم من اسم سكربتسو) ، وأحياناً فياضاً ، وأحياناً أخرى حافلاً بروح التساؤل والتوقع .

ولقد سارت الكونشرتوات والموسيقى المنزلية عنده أيضاً على نفس النهج الذى اختطه هايدن ، فتبوّأت مكان القيادة فى الوقت الذى توقف فيه قلم الفنان الأكبر هايدن عن الإنتاج . ولقد أصبح الكونشرتو - الذى كان قبلاً يستهدف إظهار براعة العازف وصنعتة الممتازة دون عناية كبيرة بالمضمون - على يد بيتهوفن سيمفونية مع بيانو منفرد أو فبولىنة منفردة ، ولم يعد كل عمل الأوركسترا هو مجرد المصاحبة ، بل اندمجت الآلة المنفردة مع الأوركسترا وناظرته بمثل ما يتصرف به الإنسان الفرد وسط مجموعة من الناس : أما مؤلفاته للموسيقى المنزلية فقد بدأت

المفهوم القديم على أنها ترفيه نبيل للمجالس الخاصة ، ولكنها أخذت-
تزداد قوة ، وأصبح لها مغزى أبعد من الواقع تبلور في ثلاث رباعيات-
يكاد يغلب عليها التصوف ، وترجع إلى عام ١٨٢٥ ، ١٨٢٦ ، وهي :
الرباعية في مقام دو ديز الصغير ، والرباعية في مقام لا الصغير ،
والرباعية في مقام فا الكبير ، وهي الرباعيات التي كانت فوق مستوى-
إدراك معاصري بيتهوفن .

وكتب بيتهوفن في أوبراه الوحيدة فيديليو Fidelio أو ليونوره-
Leonore (في نسخها الثلاث التي كتبت سنة ١٨٠٥ و ١٨٠٦ و ١٨١٤)-
قصة الزوجة المحلصة التي اتخذت منزلة وضيعة في السجن الذي أسر فيه-
زوجها كسجون سياسي بعد أن استخفت في ملابس الرجال ، وتمكنت ببسالتها-
من إنقاذ حياته من يد السفاح الذي أسره . ومثل تلك الدراما التي
تبهز الأنفاس كانت تتطلب تناولا بطوليا في اتجاه قريب من جلوك ،
غير أن كاتب الليبرتو : جوزيف زونلايتنر وجورج فردريك تريتشكه-
أفسدا العمل بالاعتباس بحرية من أسلوبين متضادين هما أسلوب الأوبرا-
كوميك الفرنسية ، وأسلوب الزنجشيل الألمانية ، وهذا الخلط السيئ-
بين ما هو عظيم وما هو دارج ، وبين الرفيع والمضحك ، هو الذي
سبب إخفاق تلك الأوبرا ، واضطر مؤلف الموسيقى إلى تغيير المدونة-
الموسيقية الأصلية مرتين .

كانت هاند الأوبرا في فرنسا أسلم من هذا إذ ظلت الأساليب المختلفة-
بعيدة تماما بعضها عن بعض ، وعاشت عظمة جلوك في أعمال عازف-
الأرغن ايتين نقولا ميهول Méhul (١٧٦٣ - ١٨١٧) وخاصة في أوبراه-
« يوسف » (١٨٠٧) والتي كانت مع ذلك تحتوى على حوار عادى
مثل الأوبرا كوميك ، وكذلك عاشت في عملين آخرين للمؤلف الإيطالى-

الفرنسي جاسبارو سپونتينى Spontini (١٧٧٤ - ١٨٥١) هما أوبرا « فستالة Vestale » (١٨٠٧) التى نالت نجاحاً مذهلاً ، وأوبرا « فردينان كورتيز Ferdinand Cortez » (١٨٠٩) والتى تعد تمهيداً للأوبرا الفخمة grand opéra الباريسية . غير أن أعمال سپونتينى المتأخرة عن ذلك مثل أولمبيا Olympie (١٨١٩) و « نورمحل Nurmahal » (١٨٢١) - اللتين كتبنا خلال أو قبيل فترة الاثنى عشرين عاما التى قضاها مديراً موسيقياً للأوبرا الملكية فى برلين - انحدرت إلى نوع من الاستعراضية التى أثارَت سخفاً مزايِداً عند الجمهور الألمانى ، مما اضطره أخيراً إلى التخلّى عن مركزه هناك سنة ١٨٤١ .

وإلى جانب ميهول وسبونتينى - وكلاهما يسير على نهج جلوك فى أسلوبه الفخم - كان لفرنسا مؤلفان شهيران ، ولكن فى أسلوب أخف من ذلك ، وهما : بويلديو Boieldieu ، وأوبر Auber . والغريب فى شأن بويلديو أنه شهد عمليّن عظيمين من مؤلفاته يفصل بينهما ربع قرن : أولهما « خليفة بغداد » سنة ١٨٠٠ (وما زالت تعيش حتى اليوم بافتتاحيتها) ، والثانى « السيدة البيضاء La Dame blanche » سنة ١٨٢٥ التى بلغ من نجاحها أن قدمت ألف مرة فى مدى أربعين عاما . أما دانييل فرانسوا - اسبرى أوبر (١٧٨٢ - ١٨٧١) فهو فنان الرشاقة والخفّة فى الأوبرا الخفيفة ، اشتهر بأوبرا « البناء Le Maçon » سنة ١٨٢٥ ، ونال نصراً باقياً بأوبراه « فرا ديافولو Fra Diavolo » سنة ١٨٣٠ .

غير أن أعظم نجاح دولى فى ذلك العصر هو الذى انتزعتة أوبرا « حلاق إشبيلية Il Barbiere di Seviglia » لمؤلف إيطالى شاب هو جياكينو روسينى Rossini (١٧٩٢ - ١٨٦٨) . ولقد كانت حقاً دولية

الدرجة أنها وصلت إلى مسارح نيويورك بعد عرضها الأول في روما سنة ١٨١٦ بثلاث سنوات . ونصها مأخوذ - مثل أوبرا زواج فيجارو لموتسارت - عن كوميدية حلاق إشبيلية لكارون دي بومارشيه Beaumarchais (١٧٧٥) ، وقد كتب روسيني موسيقاها في فترة قصيرة قصراً غير معقول ؛ إذ أنجزها في ثلاثة عشر يوماً . وكانت أوبرا حلاق إشبيلية آخر عمل هام وضع بأسلوب الأوبرا الهزلية (بوبا) الإيطالية القديمة ، فهي حافلة بالأغاني (آريا) الحلوة ، والأداء الصوتي المنمق (كولوراتورا) ، وأغاني المجموعات الخفيفة الشائقة . كما أنها كانت آخر أوبرا على الإطلاق استعمل فيها الريستاتيف الكلامي السريع الذي لا تصحبه إلا هارمونيات جافة دارجة من البيانو ، وفي نفس العام (١٨١٦) استبدله روسيني نهائياً بالريستاتيف المصحوب بالأوركسترا ، وذلك في أوبراه « عطيل Otello » (وهي على أي حال أوبرا جادة كانت تحتاج إلى ذلك النوع من الريستاتيف) .

كانت الأوبرا الأطلانية بعيدة جداً عن الدعابة والحسية البراقة التي ميزت أعمال روسيني ، بل كانت رومانتيكية تماماً ، وكان أهم ما يشغلها فيما يختص بالموضوع العلاقة بين الآلهة والناس ، في حين كان الأوركسترا مشغولاً ببحث الإمكانيات التعبيرية للتألفات والانتقالات modulations . ومن أهم ما ظهر من الأعمال من هذا النوع سنة ١٨١٦ - وهو نفس العام الذي ظهرت فيه « حلاق إشبيلية » و « عطيل - أوبرا » « أوندينة Undine » للشاعر الموسيقي أ . ت . أ . هوفمان Hoffmann (١٧٧٦ - ١٨٢٢) ، والثانية « فاوست » للمؤلف الموسيقي لودفيج شوبر Spohr (١٧٨٤ - ١٨٥٩) وقد كان لهما الفضل في تمهيد

الطريق لأعظم مؤلفي رومانتيكيين في المسرح قبل فاجنر وهما : فيبر
Weber ومارش너 Marschner .

ولد كارل ماريا فون فيبر (وكلمة فون هنا لقب نبالة منحه
والده لنفسه) في ديسمبر سنة ١٧٨٦ من أسرة قديمة من الموسيقيين
النمساويين ، وعاش الحياة القلقة التي يعرفها أهل المسرح ؛ فعين مديرا
للأوبرا في براج سنة ١٨١٣ ، وللأوبرا الملكية في درسدن بساكسونيا
سنة ١٨١٦ ، وهناك تولى الرعامة في حرب استمرت عشر سنوات ،
ضد تفوق فرق الأوبرا الإيطالية واكتساحها للمسارح الألمانية . وتوفي
في ٤ من يونية سنة ١٨٢٦ وهو في الأربعين من عمره أثناء رحلة
فنية ناجحة لإنجلترا .

ألف فيبر كائنات ومقطوعات كورالية وأغاني ليدر وموفات للبيانو ،
وأخرى لمجموعات الموسيقى المنزلية ، ولكن كان المسرح هو المحور الرئيسي
لنشاطه ، ومن بين أعماله تستحق ثلاث أوبرات اهتمام العالم : الأولى ،
وهي تعتبر عملا ثوريا ، وهي « القناص Der Freischütz » ألفها
سنة ١٨٢١ على نص للشاعر ف . كيند Kind ، فجاءت مزيجا خاصا
من بساطة الزنجشيل المخلصة بطريقة هيلر ، ومن الأوبرا الأسطورية
(أى قصص الجن والسحرة fairy-opera) بكل ملحقاتها الرومانتيكية
مثل حفيف الغابات الألمانية ، وأبواق الصيد ، والليالي الخفيفة ،
والكهوف المسكونة ، والشيطان ، والرصاص السحري ، وكل تلك
الأشياء والقوى تقهرها قوة التقوى والحب والبراءة - وهي رواية
خالدة في ألمانيا ، ولكنها لم تحز قبولا في غيرها من البلاد ، وإن كانت
افتتاحيتها الممتازة قد وجدت لها مكانا مفضلا في برامج حفلات الكونسير .
ولقد كان رينشارد فاجنر محقا عندما قال عن فيبر بمناسبة الاحتفال بإعادة

دفنه في درسدن سنة ١٨٤٤ : « انظر ، الآن يفيض إعجاب البريطانى ، ويحنى الفرنسى رأسه ثناء وإجلالا لك ، ولكن الألمان وحدهم هم الذين يحبونك حتى العبادة » .

وثانية الأوبرات الثلاث الخالدة لفير هي « أوبرانته Euryanthe (١٨٢٣) على نص لهلمينا فون شيزى Chezy ، وهو الآخر نص رومانتيكى صميم فى اعتماده على قوى خارقة ، ولكنه يدير ظهره لبساطة الزنجشيل وحوارها الكلامى بطريقة يمكن أن نعتبرها تمهيدا لجو لوهنجرين . وفى سنواته الأخيرة حين كانت حياته مهددة بالتدرن الرئوى وقرحة الحنجرة ، لحن فير ، يجهد بطولى ، عمله الثالث الخالد لمسرح كوڤنت جاردن بلندن ، تلك هي أوبرا « أوبرون Oberon (١٨٢٦) على نص لبلاشيه مأخوذ عن قصيدة لڤيلاند Wieland ، وهو الآخر نص رومانتيكى خالص تدور أحداثه فى عالم يجمع أشتاتا من فروسية العصور الوسطى والجنيات والبريق الشر » ، كما أن به بوقا سحرى أيضا .

ومؤلفات فير لمجموعات الموسيقى المنزلية والآلات المنفردة والكونسير فيها من الاستعراض أكثر مما فيها من العمق ، ولذلك طواها النسيان تقريبا ، ولكن أحد مؤلفاته للبيانو مازال يعيش حتى اليوم ذلك هو « دعوة إلى الرقص » وهو يعزف إما بصورته الأصلية ، وإما فى إحدى نسخه التى وزعه فيها للأوركسترا برليوز أو فاينجارتنر Weingartner وهذه القطعة البراقة لافتة لأنها أقدم نموذج موسيقى للفالس الفييناوى الحديد ، بفورته وسرعته الحامية وبالضغط البارز المميز على الوحدة الإيقاعية الأولى فقط من وحداته الثلاث . ولقد قال أحد المعاصرين عنه : « إن الفالس الفييناوى يفوق كل موسيقى أخرى بفورته الحادة » .

وهو في ذلك يختلف عن الفالسات الأخرى والرقصات الألمانية المسماة "Deutsche" السائدة في ذلك العصر ، والتي مازالت متمسكة بالطبيعة الثقيلة الخشنة لرقصة الليندler الموروثة .

وفي أعمال فيبر كلها تباين كبير يميزها عن أسلوب بيتهوفن ، فهو لا يشغل نفسه مطلقا بالبوليفونية ، أو بالتفاعل السيمفوني ، أو بمشكلات البناء والصياغة ، ولكن ألحانه غنائية (cantabile) ذات شعبية (ونقصد هذه الكلمة هنا بأفضل معانيها) ، ولكنها لا تقتصر على ذلك بل تتعداه إلى آفاق تعبيرية أعلى ، وإن كان يفضل دائما أن يستمد ألحانه من التألفات المتكسرة (الأريجيات) ، وهو يتمتع قبل كل شيء بمقدرة المؤلف الدرامي الحق على التحول المفاجئ من الاطمئنان إلى الخوف ، ومن المرح إلى اليأس .

ولا يكون فيبر رومانتيكيا حقا دون أن ، يهتم بصفة خاصة ، بالحو والإيحاء العاطفي للصوت ذاته ، وبناء على ذلك كان اهتمامه باللغة الهارمونية والتوزيع الأوركستراي الملون . فمثلا في افتتاحية « دير فرايشوتس (القناص) » يعزف رباعي الكورنو بهدوء عزفا يؤدي إلى تألفات السابعة الناقصة المربعة من الوترية في ترعيد (تريمولو tremolo) ، وفوق ذلك تسمع آلات التشيللو وهي تتأوه وتئن بشكل خفيف ، وهذا يزيد من قوة التعبير المشير الذي تتركه تلك الفقرة البسيطة في نفس المستمع .

ويقترن اسم فيبر أيضا بنقطة جانبية في الحقل الموسيقي لا تمت إلى الرومانتيكية بصلة ، إذ أنه اهتم في صباه بالطباعة بالليتوجراف التي كان آلويس زنفلدر Senfelder قد اخترعها : وهي عبارة عن طريقة لطبع الأشكال برسمها بحجر أو رصاص خاص على حجر مصقول ويدعى فيبر أنه حسنها في سبيل خدمة طباعة لموسيقى ، يمكن الاستغناء عن طريقة

الطباعة بتكاليفها الباهظة ، ولم يكن قد بلغ الرابعة عشرة بعد عندما قام بنفسه بطبع تنويعاته للبيانو ، مصنف رقم ٢ ، بطريقة الليتوجراف المشار إليها .

أما هاينريش مارشمر (١٧٩٥ - ١٨٦١) ، فهو أقرب في روحه إلى أوبرا « دير فرايشوتس » (القناص) لشبير منه إلى المؤلفين التاليين لها ، وقد كانت أوبرا « مصاص الدماء Der Vampyr » (١٨٢٨) ثم أوبرا « هانس هايلينج » Hans Heiling (١٨٣٣) من معالم الطريق الذي قاد فيما بعد إلى فاجنرو أوبرا « الهولندي الطائر » .

مات فرانز شوبرت - أول وأعظم مؤلف رومانتيكى خارج نطاق الأوبرا - بعد فتر بعامين ، وبعد بيتهوفن بعام واحد ، وكانت حياته قصيرة قصيرا فاجعا ، كما كانت خالية من الأحداث . ولد في ٣١ من يناير سنة ١٧٩٧ في فيينا ، وكان أبوه مدرسا ، وكان بيت أسرته على فقره ملتقى الأصدقاء من الموسيقيين الجادين وعازفي الرباعيات . وعندما بلغ الحادية عشرة أصبح ، مثل هايدن مغنيا في الكورال ، ولكن في المصلى الإمبراطورى الشهير الملحق بالقصر (Hofburg) وليس في الكاتدرائية . وهناك تلقى تعليما ممتازا على يد قائدها أنطونيو سالييرى Salieri (١٧٥٠ - ١٨٢٥) الذى كان كذلك من مدرسى بيتهوفن من قبل . وبعد أن تحول صوته بعد البلوغ ، أخذ يكبد خلال أربعة أعوام عمل فيها مساعدا لمدرس في مدرسة إعدادية ، ولكنه لم يكن يقصد بهذا التهرب من الخدمة العسكرية ، كما قيل ، فقد كان ضعيف البنية وقصيرا بشكل لا يؤهله لها ، (إذ كان طوله أقل من خمس أقدام) وقد تقابلت حياته مرة ثانية مع خط حياة هايدن ، إذ قبل ، عندما بلغ العشرين من عمره ، وظيفة مدرس في بيت أسرة استرهازى ، ولكنه مرعان ما تركها وقضى البقية القصيرة من حياته دون عمل ، وكان قوته يعتمد على المساعدات الخيرة المتواضعة .

التي يبذلها أصدقائه ، إلى أن وافته المنية في ١٩ من نوفمبر سنة ١٨٢٨ وهو في الواحد والثلاثين من عمره . ولقد نفذت وصيته الخاصة بأن يدفن غير بعيد من قبر معبوده بيتهوفن الذي توفي قبله بعام واحد .

وقد كان شوبرت شديد الإعجاب بيتهوفن ، ومع ذلك فإنه يعد نقبضه في نواح كثيرة ، فقد كان الفنان الأكبر يجد المجال الأول لإلهامه في موسيقى الآلات . أما شوبرت فكان موقفه من أساسه غنائيا ، وعلى عكس بيتهوفن في تركيزه لبنائه الموسيقي على أساس موتيف motif أو خلية موسيقية ، نجد شوبرت يبنى مؤلفاته من ألحان عريضة غنائية الطابع ، وإذا قارناه بالنظام الفولاذي الصارم والطاقة التمرية المذكورة عند بيتهوفن ، نجد شوبرت يكاد يخضع خضوعاً أثنوياً للإلهام الميلودي المتدفق ، وهذا الخضوع هو الرومانتيكية بعينها ، وكذلك شغف شوبرت بالجمال الحسي للصوت (على عكس بيتهوفن) ، كما كان مشغوفاً بالقوة المميزة للتألفات المتحولة modulating ، وبالمقابلة بين المقام الكبير المشرق والمقام الصغير المحزن ، ولكنه رومانتيكي فوق ذلك كله ، لأن محور التركيز في نتاجه هو الأغنية الفنية (الليد Lied) التي كان يستمد الإلهام لها من مصادر غير موسيقية ، ولكن دون أن يضحى في سبيل ذلك بقوانين الصياغة الموسيقية .

وقد ترك لنا عدداً قدره ستمائة وثلاث أغنيات Lieder تنتظم الكثير منها في مجموعات متماسكة مثل :

- الطحانة الحسنة Die schöne Müllerin أو أغاني مولر Müllerlieder (١٨٢٣) وهي عشرون أغنية على شعر للشاعر فلهلم مولر Müller .
- رحلة الشتاء Die Winterreise (١٨٢٧) وهي أربع وعشرون أغنية على أبيات لنفس الشاعر .

أما « أغاني البجعة أو الأغاني الأخيرة »^(١) Schwanengesang (١٨٢٨) فهي أربع عشرة أغنية على كلمات للشعراء : هايني Heine ورلستاب Relstab وزايدل Seidel وقد جمعت من هنا وهناك بعد موت شوبرت ، وأطلقت عليها هذه التسمية .

وأقوى أغانيه وأكثرها درامية هي من السبعين أغنية التي لحنها على شعر جوته ، الذي كان يعبده وهو ما زال صبيا ، مثال ذلك ملك الغاب : Erlökning (١٨١٥) ، وجانيميد Ganymed (١٨١٧) وپروميتيوس Prometheus (١٨١٩) - وهي كلها عظيمة في موسيقاها كما هي عظيمة في شعرها .

وقد اختفت النزعة « العقلية المتحذقة الجافة » التي ميزت أسلوب المدرسة البرلينية الأولى في أغاني الليدر ، ولم يكن شوبرت يخضع للشاعر كما لم يكن يسيطر عليه ، بل كان يتخذ منه موقف النقد ، ويعبر عن كلماته بلغة موسيقية تتحول بسهولة من اللحن الغنائي الرائق إلى القوة والانفعال ، ولم يعد البيانو يكدر في أداء بضع آربيجات دارجة ، بل أصبح نداء للصوت الغنائي ، يترجم ويعمق ويوضح ما يريد الشاعر أن يعبر عنه ، وذلك دون إخلال بالمكانة القيادية التي يحتلها الصوت الغنائي .

أما سيمفونيات شوبرت التسع فلم تنل الشهرة العالمية منها إلا اثنتان فقط ، هما الأخيرة في مقام دو الكبير سنة ١٨٢٨ ، وهي طويلة « طولا سماويا » كما وصفها مكتشفها روبرت شومان مقرظا ، ثم السيمفونية المحزنة في مقام سي الصغير (١٨٢٢) التي تركها ناقصة فلم يكتب منها إلا الحركتين الأوليين فقط . على أن ترقم تلك السيمفونيات بحير جدا ولذلك يحسن هنا أن نورد قائمة بها :

(١) سميت أغانيه الأخيرة باسم « أغاني البجعة » طبقاً للأسطورة التي تقول إن البجع يؤدي أجل أغانيه قبل موته . (المترجمة)

- ١ - سيمفونية في مقام رى الكبير سنة ١٨١٣
- ٢ - سيمفونية في مقام سى يمول الكبير سنة ١٨١٥
- ٣ - سيمفونية في مقام رى الكبير سنة ١٨١٥
- ٤ - سيمفونية في مقام دو الصغير الملقبة بالسيمفونية التراجيدية
Tragic Symphony أو سيمفونية المأساة .
- ٥ - سيمفونية في مقام سى يمول الكبير سنة ١٨١٦ وهى السيمفونية
التي ليس فيها طبول أو طرومبيت :
- ٦ - سيمفونية في مقام دو الكبير سنة ١٨١٨ : السيمفونية الصغيرة
Little Symphony :
- ٧ - سيمفونية في مقام دو الكبير سنة ١٨٢٨ : السيمفونية الكبيرة
Great Symphony .
- ٨ - سيمفونية في مقام سى الصغير سنة ١٨٢٢ التي لم تتم .
ثم سيمفونية أخرى كتبها سنة ١٨٢٥ ولكنها مفقودة ،
وينبغي أن ترقم السيمفونيات الثلاث الأخيرة ترقيمها الصحيح ،
وهو : ٩ - ٧ - ٨ على التوالي .

ولشوبرت أعمال عديدة من الموسيقى المنزلية تضم ما لا يقل عن
عشرين رباعية وترية ، ومن بينها أربع على الأقل أصبحت اليوم ملكا مشاعا
للعالم الموسيقى ، وهى « الثمانية أوكتيت octet » في مقام فا الكبير للوتريات
والكلارينيت والكورنو والباصون (الفاجوطة) (١٨٢٤) ، والخماسية في
مقام لا الكبير للبيانو والوتريات (١٨١٩) ، وقد سميت كناية عن سمك
التروتا The Trout لأن إحدى حركاتها مأخوذة عن أغنية « ليد »
بهذا الاسم ، وهناك أيضاً الخماسية الوترية في مقام دو الكبير (١٨٢٨)

والرباعيات الورتية : فى مقام لا الصغير (١٨٢٤) ، وفى مقام صول الكبير (١٨٢٦) ، وفى مقام رى الصغير ، وهذه الأخيرة مسماة « الموت والفتاة » Death and the Maiden (١٨٢٦) ، وذلك لأن حركتها البطيئة عبارة عن مجموعة من التنوعات على إحدى أغانيه (الليدر) المبكرة بهذا العنوان : ونستطيع أن نضيف إلى تلك القائمة ثلاثية للبيانو فى مقام سى بيمول الكبير (١٨٢٧) ، وكذلك صوناتات للبيانو لا تقل عن عشرين صوناتة .

ويبدو شغف شوبرت البالغ بكتابة تنوعات على أغانيه المبكرة ، أيضاً فى « فانتازية الجوال Wanderer Phantasy » للبيانو ، وهنا يتضح لنا إلى أى مدى كان وحى موسيقاه غنائيا ، حتى فيما ألف للآلات البحتة . ونكاد لانصدق أن هذا الفنان قد ترك لنا - إلى جانب هذه النتائج الضخم بالنسبة لقصر حياته - خمسة عشر عملا دراميا ، منها أوبرا « الفونسو واستريلا » ، وأوبرا فيربرا Fierrabras ، والموسيقى المصاحبة لمسرحية « روزامونده Rosamunde » وقد كتبت ثلاثتها سنة ١٨٢٣ ، وهذه الأعمال المسرحية ثانوية الأهمية ، ولكن مازال الكثير من مؤلفائه العديدة للكنيسة يعيش حتى اليوم ، وهى تشمل سبعة قداسات كاملة واثنتين وعشرين قطعة أصغر منها ، مثل : offertoria ومجموعة جرادوال graduals وتلحينات لترتيل (tantum ergo) .

رغم الاتجاهات البارزة المميزة لذلك العصر شغف الموسيقيين المتزايد بالقوة والضخامة فى الصوت ، ولا نستطيع أن نلجأ فى تفسير تلك الظاهرة إلى العوامل الخارجية وحدها مثل قاعات الموسيقى العامة التى حلت محل أبهاء القصور ، أو انتشار فكرة التجمعات والضخامة الفخمة التى صاحبت

الثورة الفرنسية وحروب نابليون ، فهذه تفسيرات رخيصة وسهلة . ولكن السبب الداخلى العميق الذى يفوق التفسيرات السابقة أهمية ، هو تطلع الموسيقيين إلى الابتعاد عن الروح الفكهة المعتدلة القديمة ، والنزوع إلى بلوغ طرفى التقبض فى التعبير ، وتحقيق أقصى ما يكون من اللين فى موسيقى منزلية مسترة ودقيقة للغاية ، تعزف عزفاً بالغ اللين والرقه *Pianissimi* لا يكاد يسمع ، أو تحقيق أقصى ما يكون من الصخب فى موسيقى أوركسترا لية باللغة العنف تهر المستمعين بعزف مسرف فى القوة *Fortissimi* يكاد يصم الآذان ، وهذا النزوع نحو بلوغ طرفى التقبض فى التعبير يميز لنا الفترة الواقعة بين سنة ١٧٦٠ وسنة ١٩١٠ كلها .

ولقد انتشرت بدعة « موضة » الأداء الضخم الموهل ، وكان ذلك قبل قيام الثورة بسنوات عديدة . وفى عام ١٧٨٤ احتفل الإنجليز بذكرى هيندل فى مهرجان أقيم بكاتدرائية وستمنستر اشترك فيه خمسمائة وخمسة وعشرون عازفا ومنشدا ، منهم خمسة وتسعون عازف فيولينة ، وستة وعشرون عازف أوبوا ، وستة وعشرون عازف باصون (فاجوطة) ، ويبدو أن هذه الأرقام زادت فى السنوات التالية . وفى الأداء الأول لأوراتوريو « الخليقة » لهايدن سنة ١٧٩٨ عزف أوركسترا مؤلف من مائة وثمانين عازفاً ، كما أن فيينا قدمت عمل هيندل « عيد الإسكندر » سنة ١٨١٢ بأوركسترا مكون مما يقرب من ثلاثمائة عازف ، منهم مائة وعشرون فيولينة ، وسبعة وثلاثون فيولا ، وثلاثة وثلاثون تشللو ، وواحد وعشرون كونتراباص : وفى حفلة أخرى فى فيينا سنة ١٨٤٣ قدم أوراتوريو « الخليقة » لهايدن فاشترك فى الأداء كورال مؤلف من ستمائة صوت ، وأوركسترا من ثلاثمائة وعشرين عازفاً ، منها مائة وثمان عشرة فيولينة . ويبدو أن الأوركسترا الذى كان برليوز يحلم به لم يكن بعيداً عن الواقع :

ومن المؤكد أن مثل ذلك الأداء الضخم كان راجعاً لظروف استثنائية ، بينما كان الأوركسترا العادى الذى يعزف فى صالات الكونسير ودور الأوبرا لا يتعدى الحدود المعقولة ، حيث كان يتألف من اثنتى عشرة إلى أربعين فيولينة ، بالمقارنة بالعدد المألوف من الفيولينات فى الأوركسترات الحديثة اليوم ، وهو اثنان وثلاثون .

أما الآلات الموسيقية فإنها تعطى صورة صريحة - وأوضح من تلك الأوركسترات الاستثنائية - للشغف المتزايد بالقوة والضخامة الصوتية ، فقد أدخلت عليها جميعاً تحسينات لتقوية الصوت ، كما أن هناك عدداً من الآلات كانت حتى ذلك الوقت لا تشارك فى الأوركسترا مشاركة ثابتة كاملة بحكم نطاق أصواتها الناقص ، ثم تعرضت تلك الآلات لتغييرات أساسية جعلت لها مكاناً ثابتاً فى الأوركسترا على قدم المساواة مع الآلات الأخرى . وتطور البيانو أفضل مثل على تزايد الضخامة الصوتية .

ابتكر البيانو قبل ذاك بجيلين ووجد له مكاناً فى صالات الكونسير فى الستينات من القرن الثامن عشر ، ثم تبوأ مكان الصدارة حوالى سنة ١٨٠٠ بروحه « البيانىة الخاصة » وبفن عزفه وبطريقة إنشائه ، وبرجع الفضل الأكبر فى خلق « الروح البيانىة » pianistic إلى سلف بيتهوفن موتسى كليمنتى Clementi (١٧٥٢ - ١٨٣٢) . أما فن العزف وترقيم الأصابع التى تستعمل فى لمس المفاتيح فيرجع الفضل فيهما إلى كليمنتى وإلى كارل تشيرنى Czerny ، كاتب الدراسات العديدة (١٧٩١ - ١٨٥٧) الذى تبلغ أعماله المطبوعة حوالى ألف مؤلف ، كل منها يحتوى على عدد من المقطوعات .

ولقد بلغ البيانو نفسه قمة ثانية على يد يوهان آندرياس شتاين Stein

في أوجسبورج (وهو الذى أنشئ عليه موتسارت في خطاب له سنة ١٧٧٧ واعتبره واحداً من أعظم الفنانين) ، وكذلك على يد زوج ابنته يوهان آندرياس شتراينجر في فيينا ، غير أن البيانو الفيناوى الرقيق السهل كان لا يزال يسير على نهج أسلافه ، الكلافيكورد والهارپسكورد ، وهو في هذا مسابير لفن الأستاذة الفيناووين الميسر ، أمثال تشرنى وهرتس Herz وهونتن Hüntten ، إلا أنه لم يكن قادراً على أداء صوناتات وكونشرتوات البيانو ابيتهوفن بما تتطلبه من قوة ووزن ، ومما يؤكّد ذلك أن بيتهوفن كان يمتلك بيانو انجليزيا من صنع برودوود وليس من صنع شتراينجر (بالرغم من أنه صديقه) ، وهذا في حد ذاته يرمز لانتصار البيانو الغربى الحديث الذى كان ينمو في اتجاه بعيد عن ماضيه السابق ، بل أقرب إلى المبادئ الأوركسترالية الحديثة التى تمجد الضخامة الصوتية . وعلى ذلك فإنه من المحقق أنه ليس صحيحاً أن بيتهوفن كان يكتب للكلافيكورد والهارپسكورد قبل أن يعنى في سنة ١٧١٧ بتسمية صوناتته في مقام سى بيمول الكبير باسم صوناتة للكلافير ذى المطارق (هامركلافير أى البيانو) Hammerklavier . ولقد فسر هو نفسه ظهور تلك التسمية ظهوراً مفاجئاً هكذا ، إذ كتب لناشره يقول إنه من الآن فصاعدا يريد أن تحمل كلمة « هامركلافير » محل كلمة بيانو في الأعمال ذات العناوين الألمانية .

ومن رواد البيانو الغربى القوى جون برودوود Broadwood في لندن ، وسباستيان إيرار Erard في باريس ، وجون ايزاك هوكنز Hawkins في فيلادلفيا . وكان برودوود أول من قطع الصلة التى تربط البيانو بالكلافيكورد والهارپسكورد ، سواء في الشكل الخارجى للآلة أو في تركيبها الداخلى . وفي سنة ١٨٠٠ ابتكر هوكنز أول أربطة معدنية تقع بين اللوحة

المعوجة ذات المفاتيح وبين لوحة الرنين الصوتي ، وذلك لكي تتحمل الشد المتزايد للأوتار المستعملة حينئذ ، والتي كانت أغلظ من الأوتار المستعملة الآن . وفي عام ١٨٢١ ابتكر إيرار المكنة الحديثة الكاملة ذات الارتداد المزدوج double-escapement أو الراجعة أتوماتيكيا ، وفيها ترند المطارق إلى وضع في منتصف الطريق بين ضرب الوتر وبين مكان استمرارها الأصلي مما يسمح بتكرار الأصوات بسرعة بالغة .

وبعد ذلك بأربعة أعوام سنة ١٨٢٥ صمم صانع البيانوات آلفيوس بابكوك Babcock من بوسطن أول إطار كامل من الحديد الصلب لتثبت فيه الأوتار ، لكي يتحمل شد الأوتار دون أى ارتكاز على لوحة الرنين الصوتي أو الصندوق الخارجى ، وأخيرا أوجد بابكوك نفسه في سنة ١٨٣٠ ما يسمى بالسلم « المتعارض الدرج » وتشد الأوتار الغليظة (الباص) - طبقا لهذا الترتيب الحديث - مائلة في وضع متقاطع مع الأوتار (الرفيعة) الحادة ، وترتفع عنها قليلا ، وهذا يجعلها تستفيد من أفضل منطقة في لوحة الرنين الصوتية وهى الجزء الأوسط ، بدلا من الاكتفاء بشدها إلى يسار اللوحة وعلى هامشها ، في مكان محدود الرنين ، كما أن ذلك الترتيب يجعلها تحدث رنيننا مشاركا في الأوتار الحادة ، أقوى من ذى قبل ، مما يزيد في شدة الأصوات التوافقية .

والواقع أن البيانو الحديث لم يظهر إلا في الحلقات الثلاث التي تقع بين سنة ١٨٠٠ وسنة ١٨٣٠ .

وفي نفس الوقت اتخذت الآربا شكلها النهائى ، وقد كانت الآربا المستعملة في القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر تعتمد على مفاعل واحد single-action ، وكان يضبط في تسلسل دياتونى مثل المفاتيح البيضاء ، وكانت الأصوات السبعة التي يحتوى عليها الأوكتاف قابلة للارتفاع بمقدار نصف صوت ، بواسطة إحدى الدواسات (Pedals) السبع الموجودة ،

ولكنه بالرغم مما يظهر من إمكانياته الكروماتية - لم يكن قادرا على العزف في أى سلم من سلم البيمول ، حتى سلم فا الكبير الذى لا يحتوى إلا على علامة بيمول واحدة ، فكان يحتاج إلى وتر « لا » مطلق وكذلك وتر « لا ديز » حتى يمكن عزف صوت سى بيمول عليه .

وقد حل سباستيان إيرار تلك المشكلة في باريس ؛ إذ جعل لكل واحدة من الدواسات حركة مزدوجة . فالوتر المطلق الذى يعطى صوت « دو بيمول » مثلا أصبح من الممكن تقصيره بحيث يعطى صوت « دو طبيعية » (ناتوريل) بالضغط على الدواسة المتصلة به نصف المسافة فقط ، ثم يتحويل نفس الوتر إلى دو ديز بالضغط على نفس الدواسة ضغطا كاملا إلى نهايتها ، وقد ترتب على ذلك إمكان عزف أغلب نوتات المفاتيح السوداء على وترين مختلفين : (وتوجد على صفحتى ٤٠٠ ، ٤٠١ من كتاب المؤلف عن تاريخ الآلات الموسيقية أشكال ورسوم توضح هذا) .

سارعت آلات النفخ هى الأخرى إلى استكمال مجموعاتها . فظهرت الكلارنيت في أحجامها المختلفة : السوبرانو والالطو والباص وحتى الكونترباس ، وأصبح للموسيقى العسكرية والأوركسترات أصوات أساس (باص) متينة ممثلة في آلات « الثعبان Serpent » و « نفير الباص bass-horns » ، (وصورتها منشورة على ص ٤٢١ ، ٤٢٣ من الكتاب المشار إليه) وهى نفير (جمع نفير) خشبية واسعة الأنبوبة ، ومثنية على شكل حرف S مزدوج ، أو على شكل آلة الفاجوطة (الباص) وثقوبها مفتوحة ومفاتيحها مأخوذة عن آلة الزنك Zink البالغة القدم (انظر ص ٢٥٩) وكذلك تطور البورى العسكرى bugle ، وكورنت راكب حصان عربات السفر Cornets of Postilions فصنعت منهما أطقم كاملة من أحجام مختلفة تشمل السوبرانينو والسوبرانو والالطو والتينور :

إلا أن ثقب ومفاتيح آلات السرينت (الضعبان) والباص - كورنو، قادت بدورها إلى المشكلة الرئيسية المتصلة باستخدام آلات النفخ النحاسية في الأوركسترا، فالآلات الكورنو والطرميت (الترومبا) لم تكن تعزف سلماً كاملاً يحتوى على كل أنصاف الأبعاد من قرار الديوان إلى جوابه، بل كانت تعتمد على بعض النوتات غير المنتظمة التي تعزف باشتداد النفخ (overblowing)، وهذا الاصطلاح يطلق على تزايد مطرد في توتر شففى العازف ينتج عنه أصوات أخرى أعلى أو أحد من النوتة الأساسية الناشئة عن أضعف نفخ بالشففتين للآلة، وأن النغمتين التي يعزفها عازف «البورى» في الجيش لكفيلة بإيضاح هذا، كما أنها تبين أن نوتات اشتداد النفخ تقوم على صلة طبيعية راسخة، حيث تصادف الأصوات التوافقية العليا partials للصوت الأساسى، فهى إما أن تكون ثامنة الصوت الأساسى، وإما الثانية عشرة، أو الأوكتاف الثانى، أو الأوكتاف الثانى + ثالثة كبيرة، وهكذا (انظر الملحق). ويتوقف عدد النوتات التي تأتى باشتداد النفخ على بون الفم (المبسم) وقطر أنبوبة الآلة، كما تتوقف كذلك على مهارة العازف.

وترجع الخطوة الأولى لإضافة نوتات صناعية إلى هذا الهيكل الصونى الطبيعى البسيط إلى عدة قرون مضت، عندما أدخل استعمال الأنابيب المنزلقة slides فكانت الطرومبون، وبعض أنواع الطروميت تتركب أنابيبها بالطريقة المستعملة فى التلسكوب، بحيث تعطى حركات انزلاقها حصيلة طيبة من الأصوات التوافقية بالتحكم فى طول الأنبوبة، إذ أمكن الحصول على سبع نوتات بين كل منها نصف صوت فقط، وكذلك أمكن الحصول على الأصوات العليا لتلك النوتات وهى التى تنتج عن «اشتداد النفخ»:

أما الكورنو (French horn) الذى لا غنى عنه فى الأوركسترا الساند فى أواخر القرن الثامن عشر، فلم يكن صالحاً لاستخدام الأنابيب المنزلقة به

لأسباب تتصل بشكل الآلة وتكوينها وسعة أنبوتها : لذلك خضعت تلك الآلة حوالى سنة ١٧٥٠ لطريقة خاصة فى كتم الصوت ، وتغيّرت لذلك طريقة إمساكها عند العزف ، فبدلاً من الوضع القديم الذى كان فيه الصوان يوجّه إلى أعلى ، أصبح يوجّه فى الوضع الحديث إلى أسفل ، وهكذا يستطيع العازف بإدخال يده اليمنى إلى داخل صوان النغير : أن يتحكم فى خفض الأصوات العليا الناشئة عن اشتداد النفخ بمقدار نصف صوت أو صوت كامل ، غير أن تلك النوتات الناتجة عن هذا « الكتم » ، كانت مكتومة فى قوتها ولونها الصوتى عن النوتات المطلقة ؛ وكان من العسير على العازف أن يخفى الفرق الكبير بين الأصوات المطلقة والأصوات المكتومة باليد ، كما أن الكتم لم يكن متيسراً إلا فى حالة الآلات المتوتية على نفسها ذات الصوان المتسع الفوهة ، ولكنه كان مستحيلاً بالنسبة للآلات المستقيمة ذات الفوهة الضيقة .

وكان الحل المناسب لذلك هو محاولة استخدام الثقوب ذات المفاتيح (الغماميز) المستعملة فى آلة السرينت (الثعبان) ، وهكذا شهد عام ١٨٠١ أول آلة طرومبت ثقبها ذات « غماميز » ، وفى عام ١٨١٠ صنع بورى « بغماميز » أيضاً ، (انظر الصور ص ٤٢٥ من الكتاب المذكور قبلاً عن تاريخ الآلات الموسيقية) . وبعد أعوام قليلة جاءت الخطوة التالية فى التطور حين صنعت من هذا البورى آلات ذات أحجام مختلفة تمثل الألطو والباص وآلة ضخمة ممسوخة اشتهرت لفترة قصيرة بالاسم الخشن المعقّد ophicléides ، أى « الآلة الثعبانية ذات المفاتيح » ، بالرغم من أنها كانت أقرب شَبْهاً للباسون (الفاجوطة) منها لآلة « الثعبان » .

ثم طرحت كل تلك الآلات ذات الغماميز بعد بضع عشرات من السنين جانباً ، حين أوجد اثنان من العازفين الألمان سنة ١٨١٣ طريقة نهائية للعزف الكروماتى (أى عزف النغمات وأنصاف النغمات) تفضل بكثير

كل ما سبقها ، وذلك باختراع الصمامات valves والبساتم « (مصورة في الكتاب المذكور قبلا ص ٤٢٧ وما بعدها) ، فبدلاً من الاعتماد على إطالة الأنبوبة بمنزلاقات تلسكوبية كما هو الشأن في الطرومبون ، أصبحت الأطوال الزائدة تصنع جاهزة من ثلاث أنابيب معقوفة في شكل حرف (U) وتسمى crooks ، تتفرع عن الأنبوبة الأصلية ويمكن بضغط خفيفة على صمام دوار أو (بستون) إقفال أو فتح تلك الأنابيب المعقوفة لخفض مجموعة الأصوات الطبيعية ، أى الأصوات المطلقة ، بمقدار نصف صوت في كل مرة ، فالضغط على الصمام الأول يخفض الأصوات المطلقة بمقدار نصف صوت ، أما الضغط على الصمام الثانى فيخفضها بمقدار نصف صوت ، والصمام الثالث يخفضها بمقدار ثلاثة أنصاف أصوات (وموضع الصمام الأول متوسط بين الثانى والثالث ، فهو فى الحق يعرف بالصمام الثانى ، ولكننا اعتبرناه الأول تيسيراً لفهم الشكل الإيضاحى التالى) : ويمكن فتح اثنين

١ (الصمام الأول)

٢ (الصمام الثانى)

٣ (الصمام الثالث)

٣ + ١

٣ + ٢

٣ + ٢ + ١

السلام الكروماتى
الكامل بواسطة ضغط
الصمامات كلها

من تلك الأنابيب المعقوفة ، أو حتى ثلاث منها في وقت واحد ، وبذلك يصير خفض المجموعة الأصلية من الأصوات العليا (أى أصوات اشتداد النفخ) بمقدار ثلاثة كبيرة أو رابعة أو رابعة زائدة ، أى إنه بهذه الصمامات الثلاثة ، تلعب عليها ثلاثة أصابع ، يمكن إصدار عدد كبير من الأصوات المصطنعة ، وبذلك أمكن التوصل أخيراً إلى عزف سلم كروماتى كامل متصل .

وقد امتدت نزعة الكروماتية هذه حتى شملت آلة التبيانى أو الطمبال Kettledrums وإن لم تتل نجاحاً أكيداً ؛ ففي عام ١٨١٢ ابتكر عازف التبيانى الألماني جير هارد كرامر من ميونخ ، أول آلة من نوعها يمكن ضبطها من نصف صوت إلى نصف الصوت الذى يليه بحركة واحدة بدلا من تحريك ستة أو ثمانية مسامير قلاووظ كلها أريد تغيير نغمتها .

وهناك ريسنانه لضبط السرعة التقيو - وهما وإن لم تكونا في الواقع في عداد الآلات الموسيقية - ولكنهما تستحقان هنا وقفة خاصة .

أولاهما المترونوم Metronome ، الذى سجل يوهان نيبوموك ميلنسل Mälzi (١٧٧٢ - ١٨٣٨) اختراعه ، ولكن مخترعه الحقيقي رجل هولندى اسمه فينكل Winkel . وهذا الجهاز يتكون من بندول مزدوج دقات مركب عليه ثقل منزلق ويمكن تغيير سرعة تذبذب البندول بتحريك الثقل إلى أعلى أو إلى أسفل ، ويجرى تحديد السرعة طبقاً للوحة مقسمة موضوعة خلف البندول ، فتحريك الثقل إلى علامة ٦٠ على اللوحة معناه أن « البندول » يتذبذب بمعدل ستين دقة في الدقيقة ، وعلى ذلك فإن الرمز الذى يدونه المؤلف في بداية القطعة هكذا ($MM = 60$) ، (MM) اختصار مترونوم ميلنسل) يدل العازف على أنه يجب أن يعزف القطعة بسرعة « نوار » في الثانية :

ولقد أصبح المترونوم زميلا يكاد لا يستغنى عنه المؤلفون والعازفون على السواء ، وخاصة في العصر الذي اختفى منه عد الوحدات الزمنية عدا ثابتا ، منتظماً وأصبح التأثير الصحيح للقطعة يتوقف على معرفة التمهيد الذي يريده لها المؤلف :

وكان بيتهوفن من أوائل الفنانين الذين شغلوا أنفسهم بإمكانية تحديد التمهيد لمؤلفاتهم (وإن كانت ترقباته المترونومية ليست دائماً دقيقة بحيث يمكن الاعتماد عليها) ، وقد بدأ منذ سنة ١٨١٧ في مراجعة مملونات سيمفونيته الثمان لكي يخضعها لترقيات مترونومية ، ومن المعروف أن بيتهوفن قد أدخل - على سبيل الفكاهة - كروشات تدق بانتظام في السكرتسو من سيمفونيته الثامنة ، تكريماً لميلتسل ، ولكن التسلسل التاريخي يجعلنا نتساءل هنا كيف استطاع الفنان أن يحوي جهاز ميلتسل سنة ١٨١٢ (وهو تاريخ تأليف السيمفونية الثامنة) في حين أن الجهاز نفسه لم يعرف قبل سنة ١٨١٦ ؟ والجواب على ذلك أن الذي كان في ذهن بيتهوفن سنة ١٨١٢ هو تركيب آخر سابق ، ابتدعه ميلتسل نفسه ، هو كرونومتر به مطرقة أو (شاكوش) يبين العد بالدق على سندان :

أما الوسيلة الثانية لعد الزمن فهي عصا قائد الأوركسترا التي كانت معروفة قبل ذلك بكثير ، ثم نالت اعترافاً شاملاً حوالي سنة ١٨٠٠ ، ولكنها كانت عندئذ أغلظ وأقصر مما هي الآن ، وكثيراً ما كانت تمسك من وسطها مثل عصا الماريشالية . ويبدو أن فرانسوا أنطوان هابنك Habeneck (١٧٨١ - ١٨٤٩) رئيس أوركسترا كونسرفتوار باريس - كان آخر من قاد أوركسترا سيمفونيا بقوس الفيلولينة :

مراجع

- Alfred Einstein, Music in the Romantic Era, New York ; 1947.
Curt Sachs, The History of Musical Instruments, New York, 1940.
The Commonwealth of Art, New York, 1946.
Rhythm and Tempo, New York, 1953.
Ludwig Schemann, Cherubbini, Stuttgart, 1925.
Alexander W. Thayer, The Life of Ludwig van Beethoven, New York, 1921.
Leo Schrade, Beethoven in France, New Haven, 1942.
Francis Toye, Rossini, London, 1934.
Otto Erich Deutsch, Schubert, Thematic Catalogue, New York 1951,
The Schubert Reader, New York, 1947.
Rosamond E. Harding. The Piano-Forte, Cambridge, 1933.
Origins of Musical Time and Expression. Oxford, 1938.

الفصل التاسع عشر

عصر مندلسون وشومان وبرليوز

١٨٢٨ - ١٨٥٤

إذا كنا نؤرخ بداية هذا العصر بعام ١٨٢٨ فليس ذلك لأنه تاريخ وفاة شوبرت ، أو تاريخ نشر المصنف الأول لبرليوز : « ثمانية فصول من فاوست » فحسب ، بل لأنه كذلك تاريخ العام الذى قدم فيه أوبر Auber للمرة الأولى ، نوعاً لم يسبقه إليه أحد من « الأوبرا الفخمة grand opéra » ، وبذلك جعل باريس تستعيد مكانتها كمركز للحياة الموسيقية فى أوروبا .

والمعنى الأصلى لاصطلاح « الأوبرا الفخمة » هو الأوبرا التى تحتوى على حوار غنائى ، يختلف عن الحوار الكلامى الذى يميز الأوبرا كوميك . ولكن منذ سنة ١٨٢٨ أصبح لها مفهوم أكثر تحديداً ، إذ ابتعدت عن مثل جلوك النبيلة للدراما البطولية ، وأصبحت تبهر الخواس بما فيها من الفقرات الكورالية الضخمة ، والمارشات الفخمة ، والأبطال من الفرسان راكبي الجياد ، والمؤامرات ، والصلوات ، والمعارك الطاحنة والقتل ، والبراكين المتفجرة والقصور المحترقة ، كما تبهرها بما فيها من أوركسترات صاخبة وآريات (أغاني) عظيمة ، ورقصات بالية براقية ، فى مواضع غير منتظرة بل وليس لها ما يبررها فى السياق : فأصبحت الأوبرا الفخمة مجموعة ، « تأثيرات ليس لها مسوغ » كما قال عنها ريشارد فاغنر بتعبيره اللاذع ، (وإن كانت أوبرات رينزى Rienzi وتانهويزر Tannhäuser له هو نفسه من نوع الأوبرا الفخمة أيضاً) .

وقد تجرأ أوبرا في أوبرا « مازانييلو Masaniello » أو « خرساء بورتيشي "La Muette de Portici" على أن يقدم بطله خرساء ، تعبر بإشارات يديها بمصاحبة الأوركسترا ، وتقذف بنفسها في النهاية في بركان فيزوف الثائر ، وكان الإيقاع المنقوط (طَامْ طَطَمْ) في إحدى أغانيها ناري التأثير ، لدرجة أدت إلى إشعال الحماسة التي أطلقت ثورة بروكسل سنة ١٨٣٠ ، فساعد بذلك على خلق المملكة البلجيكية .

ولقد كان نجاح هذا المفهوم الحديد في الأوبرا عظيماً حتى إن روسيني نفسه - وهو زعيم الإيطاليين - قد غير أسلوبه سنة ١٨٢٩ ، أي بعد أوبرا « الخرساء » بعام واحد ، وكتب أوبرا فرنسية بطلها ولهم تل Guillaume Tell ، بطل الرماية القوي في سويسرا ، وكتب لها افتتاحية لا تنسى فهي حافلة بأغنى الألوان الأوركسترالية .

ولكن الذي رفع هذا الأسلوب شبه الدرامي (pseudo-dramatic) إلى ذروته لم يكن من أهل باريس ، بل هو جياكومو (يعقوب) مايربير Meyerbeer (١٧٩١ - ١٨٦٤) من مواليد برلين ، وكان في صغره طفلاً معجزاً في عزف البيانو ، وتلقى تعليماً موسيقياً جيداً في ألمانيا وإيطاليا .

وكان مايربير موسيقياً بارعاً ، وربما كان أعظم من فهم نفسية الجمهور الموسيقي ، وعرف تماماً مطالب هذا الجمهور وقابليته ، وقد وجد في الشاعر وكتّاب الليريتو (نص التمثيلية الغنائية) الباريسي الشهير يوجين سكريب Scribe (١٧٩١ - ١٨٦١) كاتباً صناعاً في فنون المسرح ، ومبتكراً خصب الخيال لا ينضب معينه من « المؤثرات الجديدة التي ليس لها مبرر » : وإذا أغفلنا ثلاث أوبرات ألمانية فاشلة له ، وسبع أوبرات إيطالية ناجحة ، فيمكن للدارس أن يركز اهتمامه على أوبرات

مايربير التي ترجع إلى الفترة الباريسية من حياته فهي التي أكسبته شهرته العالمية ومركزه الكبير بفضل الصنعة الفنية الممتازة فيها ، وبفضل عدد كبير من الفقرات الرائعة والمؤثرات المسرحية الجيدة التي تدل على عبقرية درامية حقيقية . وقد بدأت تلك المجموعة بأوبرا « روبير الشيطان » (١٨٣١) Robert le Diable وبلغت قمتها في « الهوجونو » (١٨٣٦) Les Huguenots ، « والنبي » Le Prophète (١٨٤٨) واختتمت بأوبرا « الأفريقية L'Africaine » التي بدأها مايربير سنة ١٨٣٨ ، ولم ينجزها إلا بعد ذلك باثنين وعشرين عاما ، سنة ١٨٦٠ .

وأقرب عمل معاصر لأوبرات مايربير هو « أوبرا اليهودية La Juive » ، كتب سكريب شعرها أيضا ولحنها سنة ١٨٣٥ المؤلف الباريسي فرومون هاليقي Halévy (١٧٩٩ - ١٨٦٢) ، والد زوجه بيزيه ، وهي الوحيدة من أوبراته التي مازالت باقية اليوم ، على حين غفَى النسيان على ست وثلاثين أوبرا أخرى غيرها .

أما الأوبرا الإيطالية التي هجرها روسيني - في عام ١٨٢٨ قبل الألوان - فقد وجدت لها فنانين ناشئين لهما أهميتهما : الأول هو المؤلف الصقلي فنشيزو بيليني Bellini (١٨٠١ - ١٨٣٥) وقد نجحت أوبراته « نورما Norma » (١٨٣١) و « المتجولة في النوم Sonnambula » ، (كذلك في سنة ١٨٣١) في المحافظة على التقاليد النبيلة التي أوجدها جلوك ، ولكن كانت لها سمة إيطالية قوية ، والثاني هو المؤلف الإيطالي الشمالي جيتانو دونيزيتي Donizetti (١٧٩٧ - ١٨٤١) الذي كانت أوبراه الجادة « لوتشيا دي لامر مور Lucia di Lammermoor » (١٨٣٥) ، وأوبراه الهزلية « دون پاسكوال Don Pasquale » ، (١٨٤٣) من جو أقل تساميا ؛ إذ أنه سار فيها على نهج روسيني .

ولا ينبغي أن نغفل في غمرة هؤلاء الغربيين ذكر أول مؤلف قومي روسي وهو ميخائيل جليнка Glinka (١٨٠٤ - ١٨٥٧) وأوبراه « عاشت طويلا » حياة للقيصر « A Life for the Czar » (١٨٣٦) ، وهي وإن لم تكن واضحة اللون القومي ، إلا أن نزعتها القومية كانت كافية لكي يلقبها الأرستقراط الروسيون المتفرنجون « بموسيقى الخوذية » . ولكن أوبراه الأخيرة « رُسلان ولودميلا Russian and Ludmilla » (١٨٤٢) كانت أشد وضوحاً في قوميتها . ومما يجدر ذكره أنها تعد سبقا لسلم الأبعاد الكاملة whole-tone عند ديوسى :

أما الموسيقى السيمفونية لذلك العصر فقد عاشت وامتدت بين قطبين متقابلين ومتناقضين هما مندلسون وبرليوز .

رلد فليكس مندلسونه Mendelssohn — الذى لقب فيما بعد باسم مندلسون بارتولد — فى الثالث من فبراير سنة ١٨٠٩ بمدينة هامبورج حيث كانت أسرته البرلينية أصلا تقيم هناك لمدة عامين فقط ، وهو حفيد فيلسوف مشهور ، وابن رجل أعمال موسر ، وهو بذلك يمثل خطوة فى تاريخ وضع الموسيقى فى المجتمع ، فهو ليس سليل أسرة من المثشدين أو عازفى الأرغن ، ولم يك فلتة موسيقية فى أسرة معسرة ، ولا هو طالب الموسيقى الذى اتجه إليها رغم إرادة أبيه ، بل هو أول فنان نشأ نشأة تؤهله لكي يكون موسيقيا بتوجيه أبوين ميسورين واسعى الثقافة ، ولكن تعليمه الموسيقى لم يكن إلا جزءاً من تثقيف شامل متعدد الجوانب ، أكملته الحياة الاجتماعية الحافلة التى كان بيت آل مندلسون مركزاً لها ، بل كان من حسن حظّه أنه تمتع بصداقة جونه وضيافته بالرغم من أنه كان يكبره بستين عاماً .

سافر مندلسون بعد أن أتم دراسته في رحلة زار فيها سويسرا وإيطاليا وإنجلترا واسكتلندا وفرنسا ، حيث عزف على البيانو والأرغن وألف الموسيقى ، وعقد صداقات في كل مكان . وقد ترك عدداً ضخماً من الخطابات اللطيفة الرقيقة التي تعكس سعادته في « سنوات الترحال » تلك .

وفي عامه الرابع والعشرين بدأ يمارس الحياة الحقة للموسيقى المحترف ، وبعد فترة قصيرة قضاها في قيادة الأوركسترا في دوسلدورف وكولونيا ، تولى في سنة ١٨٣٥ إدارة حفلات الكونسيرت المشهورة باسم « كونسيرتات الجيفاندهاوس Gewandhauskonzerte » (حفلات صالة القماشين أو تجار المنى فاتورة في ليزيج) ؛ وأنشأ بها كذلك الكونسرفتوار الملكي سنة ١٨٤٣ وبهذا العمل المزدوج خلق من تلك المدينة سمعة من عواصم العالم الموسيقي ، وبعد ذلك بقليل بدأت صحته تتدهور وفي ٤ من نوفمبر سنة ١٨٤٧ توفي وهو في الثامنة والثلاثين من عمره :

ولعل أكثر مؤلفاته العديدة ذيوها أغانيه الكورالية القصيرة التي تعيش الآن في كنائس كثيرة متفرقة في كل مكان ، وله كذلك قطع قصيرة للبيانو غنائية الطابع بعنوان « أغاني بلا كلمات "Lieder ohne Worte" » ، وتجدها عند كل طالب يدرس البيانو (ألفها حوالي ١٨٣٠) ، وقد سار فيها على نهج شوبرت في مؤلفاته القصيرة مثل الارتجال (أمبرومنتو) Impromptus « والملاحظات الموسيقية Moments musicaux » ، وإن رواد الحفلات الموسيقية ليألفون افتتاحيته التي كتبها وهو لم يتجاوز السابعة عشرة لمسرحية « حلم ليلة صيف » لشكسبير ، وكذلك الموسيقى التصويرية لنفس المسرحية التي تتضمن « مارش الزفاف » الشهير ، وقد كتبها وهو في الرابعة والثلاثين ، وتضارعها في الذبوع الافتتاحية المعروفة باسم « (جزر) » الهيريد Hebrides « أو كهف فنجال » Fingal's cave «

(ألفها بين سنة ١٨٣٠ و ١٨٣٢ بعد فترة قضاها في اسكتلندا) ، والسيمفونية الإيطالية (١٨٣٣) والسيمفونية الاسكتلندية (١٨٤٢) وأوراتوريات : « القديس يولس St Paul » (١٨٣٦) ، « وليشع Elijah » (١٨٤٦) والكانتات الكورالية المسماة « الليلة الأولى لقديسة فالبورجيس » (١٨٣٢ - ١٨٤٣) وكونشرتو الفيوولين في مقام مى الصغير (١٨٤٤) ، وغير ذلك من مؤلفات الموسيقى المنزلية المختلفة ، مثل ثمانية octet وترية ، وخماسيتين وتريتين ، وسبع رباعيات وترية . وإن مندلسون بشخصيته المتزنة وحياته السعيدة ، لم يحسن كثيراً التعبير عن الانفعال والصراع واليأس ، ولكنه كان كلاسيكياً في اطمئنانه نفسه ، اطمئنانه يعكس الروح الأرستقراطية ، كما كان مصقولاً في تعبيره ، أنيقاً في صيغته أنيقة رجل المجتمعات ، ومؤلفاته ليست أنات قلب جريح ، بل هي نابعة من قلب مشرب بالحنان ، وهي ليست ضخمة ولا عنيفة ، بل هي دائماً مشرقة سعيدة نقية . (بعد أن مثل هذا الكتاب للطبع^(١) عثر دكتور إريك فرنر Werner على مؤلفات جديدة لمندلسون لم تنشر حتى الآن ، ربما ألفت ضوءاً جديداً على شخصيته) .

وقد غرس فيه والداه ، منذ الطفولة المبكرة حب باخ ، فأصبح باخ مثله الأعلى الذي لم يحد عنه مطلقاً ، وقد استطاع وهو ما زال صبياً ، أن يفتح أمام فنان عظيم مثل جوته أبواب العالم السحري « للكلاير المعدل » لباخ ، وعندما كان في العشرين من عمره عثر على المخطوطة المفقودة « لآلام المسيح (الباسيون) طبقاً لإنجيل متى » وقدمه للمرة الأولى - رغم كل الصعوبات - بمصاحبة كورس الأكاديمية الغنائية ببرلين في ١١ من مارس ١٨٢٩ ، أى بعد مائة عام بالضبط من تاريخ انتهاء باخ من تأليفه .

(١) كان ذلك في عام ١٩٥٥ .

وراء تلك المناسبة لتدل على تطور اتخذ وجهتين مختلفتين : أولاها التطور والنمو العظيم للجمعيات الكورالية المؤلفة من أفراد الطبقة الوسطى ، وفي الوقت الذى انحدرت فيه فرق المنشدين فى كنائس المذاهب المختلفة إلى ما يقارب الدرك الأسفل . ولقد بدأت محاولات تطوير الجمعيات الغنائية الكورالية قبل ذلك فى القرن الثامن عشر ، وبخاصة فى إنجلترا وألمانيا ، ولكن تلك المحاولات لم تكتسب أهمية فعالة إلا بعد أن كون كارل فريدريش فاش Fasch (١٧٣٦ - ١٨٠٠) عازف الحارپسكورد السابق لدى فردريك الأكبر - أول جمعية للغناء الكورالى فى برلين كان لها تأثير أبعد من مجرد التأثير المحلى ، تلك هى « أكاديمية الغناء Singakademie » (١٧٩١) . وقد بدأت بسبعة وعشرين عضوا أصليين ، ثم زادت على يد كارل فريدريش تسلتر Zelter ، أستاذ مندلسون ، حتى أصبحت تضم خمسمائة عضو تقريبا على عهد مندلسون ، وزاد أعضاؤها على ستائة بعد عام ١٨٤٠ .

وحذت المدن الألمانية الأخرى حذوها بسرعة كبيرة ، فأنشأت جمعيات للغناء الكورالى أعضاؤها من العلمانيين (أى من غير رجال الدين) فأنشأت جماعات فى مدينة ستيتين سنة ١٧٩٤ ، وفى كونيغسبرج سنة ١٧٩٩ ، ولبيزيج سنة ١٨٠٠ .

وحدث فى لندن تطور مناظر لذلك ، حيث كوّن الغزّالون وبعض أصحاب المهن الأخرى جماعة المادريجال The Madrigal Society ، فى فترة سابقة عل ذلك فى القرن نفسه ، وكانت تلك الجماعة تسمح لأعضائها بكموب من التبيذ وبتدخين غليون من التبغ ، وهذا أقصى ما يسمح به المجال من الترفيه الخارج عن الموسيقى (extra-musical) . وفى التسعينيات من القرن الثامن عشر عمت تلك الحركة ، فأنشئت جمعيات لونج ايكير Long-acre ، وتشفيلد Titchfield ، وجمعية هيندل ، وجمعية مصلاة سرى Surrey Chapel .

أما في سويسرا فقد كان للجاعات الكورالية وضع خاص ؛ إذ كانت تقتصر على الرجال ، وذلك منذ أسس هانس جيورج نيجيلي Nägeli (١٧٧٣ - ١٨٣٦) في زيوريخ ، جماعة للغناء الكورالى من الرجال فقط . وقد انتشرت هذه الفكرة في سويسرا أولا ، ثم في جنوبي ألمانيا بعد ذلك .

ومما يجدر ذكره بهذه المناسبة أن الولايات المتحدة قد سبقت آخر الأحداث في أوروبا ؛ إذ أنشأ آندرو آدجيت Adgate هيئة لتشجيع الموسيقى الكنسية سنة ١٧٨٤ وبعد ثلاثة أعوام اتخذت اسما جديدا هو The Uranian Academy of Philadelphia ولم تقدم حفلات من الموسيقى الغنائية فحسب ، بل نظمت لأعضائها كذلك دروسا في الغناء .

وبينما كان العصر الأكبر من التأليف في ذلك العصر مركزا في موسيقى الآلات ، نجد أن تلك الجمعيات قد أحيت موسيقى العصور التي ابتكرت الأساليب الكورالية ؛ إذ رجعت إلى موسيقى باخ وهيندل ، بل حتى إلى بالسترينا ولاسوس ، وبذلك التفت تلك الحركة الكورالية بالوجهة الثانية للتطور ، وهى التي تمثلت في إحياء مندلسون للباسيون Passion (قصة آلام المسيح) أى حركة العودة إلى الموسيقى القديمة .

ولقد كانت حركة إحياء الباسيون مقدمة - وليست سببا - للعناية الكبيرة بموسيقى عصر الباروك ؛ ففي الثلاثينيات من القرن التاسع عشر جمع الدكتور كارل بروشكة Proská (وهو أصلا طبيب) مكتبة ضخمة من مؤلفات القرنين السادس عشر والسابع عشر ، ونشر في عام ١٨٥٠ قداس بالسترينا ؛ المسمى قداس البابا مرسيلوس ، للمرة الأولى ، ثم بدأ في سنة ١٨٥٣ في طبع مجموعة هامة من الموسيقى الكنسية القديمة تقع في عشرة مجلدات بعنوان الموسيقى القدسية Musica Divina . وفي عام ١٨٣٧ بدأت دار نشر بيترز G. F. Peters ، في ليزبيج ، تصدر طبعة لأعمال باخ الكاملة ،

وفي عام ١٧٣٩ بدأ فرانس كומר Commer يصدر في برلين مجموعة منافسة لها من الموسيقى الكنسية في ثمانية وثلاثين مجلدا ، بعنوان « الموسيقى المقدسة (الدينية) Musica Sacra » وفي نفس الوقت أنشأ أمير موسكوفا Prince de la Moskowa في سنة ١٨٤٣ « جمعية لحفلات الموسيقى الدينية والكلاسيكية » في باريس ، وقام بطبع المؤلفات التي عزفت فيها بعنوان « مجموعة من المؤلفات الموسيقية القديمة Recueil de Musique Ancienne » تتألف من أحد عشر مجلدا تشمل موسيقى قرنين كاملين ، من آرКАДيلت في مطلع القرن السادس عشر ، إلى هيندل وباخ . وأخيرا شهد عام ١٨٥٠ مولد « جماعة باخ Bach Gesellschaft » التي بدأت في العام التالي تصدر طبعة دقيقة ممحصة من مؤلفات باخ الكاملة تعد من أسبق ما نشر فيما يعرف بطبعات « الأعمال الكاملة » "Gesamt . Ausgaben" .

ولد هكتور برليوز في الحادى عشر من ديسمبر سنة ١٨٠٣ بالقرب من جرينوبل في جنوب شرق فرنسا ، وكان والده الطبيب يريد له نفس المهنة ، ولكنه سرعان ما نبذ التشريح ، واتجه لدراسة التأليف الموسيقى دراسة خاصة أول الأمر ، ثم درسه مع ليزوير Lesueur ، والتحق بعد ذلك بكونسرفتوار باريس حيث تتلمذ في التأليف على ليزوير وريشا Reicha ، وتقدم بعد التحاقه بالكونسرفتوار إلى مسابقة جائزة روما محط أنظار الجميع ، ولكن كتابته الموسيقية غير التقليدية أدت به إلى فشل أئر فشل حتى نجح أخيرا في المحاولة الخامسة وحصل عليها سنة ١٨٣٠ .

وبعد عودته من روما استقر في باريس فيما عدا بعض الدعوات التي كان يتلقاها لقيادة مؤلفاته في الخارج . وكان يعيش حياة المؤلف الحر الدائب النشاط ، يحرر عمودا ثابتا في جريدة « الديبا » Journal des Débats وكان يشغل وظيفة تافهة ، هي مساعد أمين مكتبة في الكونسرفتوار ، وهذان هما كل دخله الثابت . وقد تحدى برليوز — بطبيعته النارية المتأججة —

الجمهور والنقاد المرة تلو المرة بمؤلفاته الجريئة المجددة ، وكانت حياته مناوبة بين الانتصار والفشل ، أما حياته الخاصة فلم تكن سعيدة مطلقا . وقد توفي هذا المكافح الفرد بباريس في ٨ من مارس سنة ١٨٦٩ .

وأعماله العديدة تشمل أوبرات « بنفينوتو تشيليني Benvenuto Cellini (١٨٣٧) » وأهل طروادة Les Troyens (١٨٦٣) وبياتريس وبنديكيت Béatrice et Bénédict (١٨٦٢) وكلها تلحن لأشعار نظمها هو نفسه . والأوبرا الأخيرة مأخوذة عن مسرحية « Much Ado About Nothing » لشكسبير . ومن السيمفونيات الحقيقية كتب برليوز السيمفونية الخيالية (الفانتاستيك) Phantastique (١٨٣٠) وسيمفونية « هارولد في إيطاليا Harold en Italie » (١٨٣٤) وله كذلك مؤلف نصف سيمفوني « روميو وجوليت » ، وهو « سيمفونية درامية تحتوى على أغان كورالية وانفرادية ومقدمة من الريستاتيف الكورالى » ، وله كذلك مصنف يعدّ امتداداً للسيمفونية الخيالية هو : « ليليو » (ويرمز هذا الاسم لبرليوز) نفسه أو العودة إلى الحياة « "Lélio", ou "le Retour à la Vie" » كتبه سنة ١٨٣١ في صيغة : « مونودراما monodrama » غنائية ، مع أركسترا وكورس ومغنين منفردين غير مرثيين . « ومن المؤلفات الكورالية كتب قداسا جنائزيا Requiem (١٨٣٧) وصلاة شكر ، Te Deum (١٨٤٩) ولعنة فارست La Damnation de Faust (١٨٤٦) ، وطفولة المسيح (١٨٥٤) .

أما الموسيقى المنزلية المكتوبة لمجموعات صغيرة أو آلات لوحات المفاتيح فلا وجود لها ضمن قائمة مؤلفاته .

وقد ترك برليوز عدداً طيباً من الكتابات الأدبية ، شأنه في ذلك شأن كثير من المؤلفين الرومانتيكيين ، وأهمها رسالته : التوزيع الأوركستراي Triaté de l'instrumentation et de l'orchestration (١٨٤٤) وهي أقدم كتاب دراسي في هذا الحقل وما زال يُرجع إليه حتى اليوم ، وقد

راجعته ريشارد شتراوس سنة ١٩٠٥ ، وأعاد طبعه مع تعليقات وهوامش ، كما أن له كذلك مجلدين من المقالات النقدية أعيد نشرها سنة ١٨٦٢ بعنوان فكاهي فيه تورية هو "A travers Chants" ومعناه « خلال الأغاني » أو « اختراق الأغاني »^(١) وقد نشر مجلدان من مذكراته بعد وفاته بعام واحد . وإن التفكير في فن برليوز معناه التفكير في الخيال الجامح وفي ضخامة الجرم والأفكار وفي ألوانه المثيرة : لون قوس قزح باهر ، كثيرًا ما يغشى على الصبغة والشكل ، وخيال لا تحده حدود في الغرابة أو القتام والتفكير المريض ، وضخامة مقصودة لذاتها تستهدف تحقيق أبعاد عملاقة ، وإلى تكديس كتل صوتية ضخمة بعضها فوق بعض ، بما لم يسمع مثله من قبل . ففي القسم الثاني من قداسه الجنائزي (ريكم) يعبر عن نفخ الصور يوم القيامة بأربع فرق نحاسية تعزف بأقصى شدة (فورتيسيمو) ، بالإضائة إلى الأوركسترا وإلى ست عشرة طنبالة (تمباني) . وعندما زار روما عزم على أن يعبر عن النسب الضخمة لكنيسة القديس بطرس في أوراتوريو ضخم بعنوان « نهاية العالم » (ولكنه لم يكتب) ، وكان يطمح بأوركسترا خيالي مؤلف من ٤٦٥ آلة ، منها ١٢٠ فيولينة و ٤٠ فيولا و ٤٥ تشيللو و ٣٧ كونتراباص و ٣٠ بيانو و ٣٠ آريا ، والواقع أن ذلك لم يكن خيالاً صرفاً (راجع صفحة ٤٣٦) ، وفي سيمفونيته الخيالية (الفانتاستيك) يترك البطل (الذي لم يكن سوى برليوز نفسه) يساق إلى المقصلة ، وفي المرحلة الثانية من العمل نفسه وهي المونودراما السيمفونية « ليليو أو العودة للحياة » يفتق ذلك البطل بعد محاولة فاشلة للانتحار . لقد كان خياله الجامح مركزاً في ذاته ، وفي سبيله لم يتردد في تخطي الحدود الطبيعية للتعبير الموسيقي .

(١) والكلمة الأخيرة مفروض فيها أن تكون champs التي تنطق مثلها تماماً ولكن معناها الحقول - فالعنوان سموعاً يعني « خلال الحقول » أو « اختراق الحقول » بمعنى السير « دها » في الحقول . ولعل برليوز يقصد السير دها في عالم الألحان . (المراجع)

ومع ذلك فينبغي إكمال هذه الصورة عنه ، فهي تنطبق فعلا على المؤلفات السابقة لعام ١٨٥٠ ، أما مؤلفاته الأخيرة مثل « طفولة المسيح » و « أهل طروادة » ، « الأوبرا كوميك » « بياتريس وبينديكت » ، فتدل على اعتدال واتزان ملحوظ يكاد يقترب من الروح المحافظة .

وبهذا الاعتدال المتأخر استغلق عليه فهم فاجنر في تلك الفترة الأخيرة ، بعد أن كان به معجبا ، فبرليوز كان يجد نفسه في مفاهيم « الأوبرا الفخمة » على نقيض فاجنر صاحب المبادئ الدرامية الصارمة ، على أن هذه الضخامة والفخامة لم تنطبق على مؤلفاته الدرامية وحدها ، بل على غيرها كذلك ، فحتى مؤلفاته الكورالية وسيمفونياته مكتوبة بروح « الأوبرا الفخمة » grand opera وحافلة بالوقائع المتكاثرة التي « ليس لها مسوغ » ، فن هذا النوع مثلا المارش الخفيف المنزع « إلى المقصلة » في « السيمفونية الخيالية » ، و « رقصة قطاع الطرق Ronde des Pifferari » من سيمفونية هارولد ، وسكرتسو « الجنية ماب La Fée Mab » من السيمفونية الكورالية « روميو وجوليت » ، وكذلك المارش الجبرى راكوتزى Rakoczy من أوبرا « لعنة فاوست » . على أن إدخال الموسيقى لغرض موسيقى في حد ذاته بدون أن تكون لها ضرورة شاعرية داخلية ، ل يبدو غريبا بصفة خاصة في مؤلفات فنان كثير ما كان يستمد إلهامه من مصادر خارجة عن الموسيقى ، مما جعل بعض الجهلاء يلقبونه ، « بأبي الموسيقى ذات البرنامج » - وهو لم يكن أبا للموسيقى ذات البرنامج ، ولا هو مبتدع اللحن الدال Leitmotiv (انظر فصل ٢٠) وإن كان قد استخدم رموزا ذاتية أو شخصية تعود وتكرر ، وذلك في السيمفونية الخيالية حيث أطلق عليها اسم الفكرة المسيطرة L'idée Fixe - وكذلك في الأجزاء

المنفردة للقبولا في سيمفونية هارولد ، وهى أجزاء من نوع الترجمة الذاتية (أوتوبيوغرافية) ، وهذه قد مهدت الطريق إلى حد ما للحن الدال (اللايتموتيف) عند فاجنر .

وإن برليوز ليعد حقاً من مرتادى الآفاق الجديدة ، بل هو الرائد العظيم للموسيقى الحديثة ، فهو الذى حطم الروابط التى تربط الموسيقى بالماضى ، واتجه إلى أهداف لم تكن معروفة ، كما أنه وسع مجال الموسيقى وجعل نصب عينيه فيها آفاقاً لم تُكشَف عنها الحجب من قبل ، وهو الذى منح الأوركسترا ثراء ومعنى لم يحلم به فنان قبله .

إنه كلمة «فيرتيوزو» Virtuoso قد ظهرت عدة مرات على صفحات هذا الفصل ، والواقع أن براعة الأداء قد بلغت ذروتها فى الثلاثينيات والأربعينيات من القرن التاسع عشر .

«الفيرتيوزو» بمعنى «الفنان الصانع» الذى يتقن فن الغناء والعزف كان موجوداً دائماً ، وكل المؤلفين العظام الذين يتحدث عنهم تاريخ الموسيقى القديمة كانوا عازفين أو مغنين مجيدين ، ولكن قدرتهم الحقيقة تجلت فى جانب الخلق أو الابتكار . (ولا نتحدث هنا عن المغنين الطواشى ومغنيات الأوبرا الشهيرات حوالى مطلع القرن الثامن عشر) .

ولكن العازفين المهرة «الفيرتيوزو» فى بداية القرن التاسع عشر كانوا من صنف آخر ؛ إذ ركزوا نشاطهم فى العزف وكانوا يكتبون مؤلفاتهم ، المشكوك فى قيمتها الموسيقية ، لمجرد التباهى بإظهار براعتهم فى الأداء ، وكانوا يحاطون بصنوف غير معقولة من التدليل والتعجيد والتقدیس ، فيرحلون من قطر إلى قطر ومن مدينة لأخرى يستعرضون الفقرات الباهرة المفجة من «تمريناتهم اللامعة» وألاعيبهم وتنويعاتهم

على ألحان شهيرة من الأوبرا ، ويحولون اهتمام عشاق الموسيقى بعيداً عن الفن الخلاق الجاد إلى المهارة البهلوانية الخلافة .

وهناك من بين مئات الأسماء - التي دوت في العالم أجمع - ثلاثة لعلهم يمثلون ذلك العصر الغريب ، عصر أبطال براعة الأصابع وعصر الجماهير الثملة المأخوذة ، وأكالييل الغار ذات الأشرطة الحمراء ، وهؤلاء هم :
في عالم القيولينة ، ذلك العازف الجهنمي شبه الأسطوري ، نقولا باجانيني Paganini (١٧٨٢ - ١٨٤٠) ، وفي عزف البيانو زيجسموند تالبرج Thalberg (١٨١٢ - ١٨٧١) ، وفرانز ليست Liszt ، الشاب الذي امتلأت نفسه بالسخط على حياة الفيرتوزو حوالى سنة ١٨٥٠ ، فاتجه نحو أهداف أسمى في التأليف والتعليم الموسيقى .

فله فريديريك شربانه أبرز من تتمثل فيه الرومانتيكية بطريقة خاصة ، فهو معبر عن ذاته أولاً وقبل كل شيء ، وهو حساس إلى أقصى درجة ، مكتئب غير متزن ، وشو بان الفنان والرجل رقيق إلى حد السقم ، باك مولته ، يظل بغير في مدوناته بامعان ، ويعدل في كل مازورة منها بما ينطبق عليه قول الشاعر شيللى ، أنه جاهد في البحث « عما ليس بكائن » .
كان مؤلفا للبيانو قبل كل شيء واستطاع أن يعبر عن نفسه من خلال الصيغ الصغيرة : صيغ البريلود « الاستهلالات » preludes ، والبالاد « القصص الشعرية » ballades ، والليليات nocturnes ، والارتجالات أو البوادر آمبرومتو Impromptus ، والفالسات Valses ، والمازوركات والبولونيات « رقصات البولونيز » ، أما الصيغ المركبة الطويلة فلم يتناولها إلا في عمليتين من نوع الكونشرتو وأربع صوناتات للبيانو ، إحداها في مقام سى بيمول الصغير ، وواحدة من حركاتها هي المارش الجنائزى ذى الشهرة العالمية .

وموسيقى شوبان غير بوليفونية ، مركزة حول الميلودية وحدها ، وهي ميلوديات كثيرأ ما يذبحها في زبد من الحلقات التقاسيمية (كولوراتورا) ، التى قد توحى بالمقارنة بالأوبرا الإيطالية ، لولا أنها أثيرية شاعرية متسامية للدرجة تنفى عنها شبهة الفهلوة الغريبة الفارغة .

وقد تولد عن صراعه النفسى الأليم المضنى ، عالم موسيقى استطاع بعد مائة عام ، وبالرغم من محدوديته ، أن يحتفظ بكل سحره الذى لا يقاوم ، ولا نظن أى موسيقى لمؤلفي الجيل الأول من الرومانتيكين قد بقيت لها نصارتها على الزمن ، كما بقيت نصارة موسيقى شوبان ، وليس هناك موسيقى أخرى تضارعها في قوة تأثيرها ، سواء أراد مؤلفها أن يشركنا معه في أطيايف أحلامه العابرة أو في رواه القوية الحافلة بالفروسية ، أو في لحظات أمله أو بأسه ، وكذلك ليس بين مؤلفات ذلك العصر - الذى شهد نزعة القومية الناشئة - موسيقى تعلو فوق القومية ، لها مثل ما للموسيقى شوبان من صفة إنسانية شاملة .

ولد شوبان بآرسوفيا (وارسو) في ٢٢ من فبراير سنة ١٨١٠ - نفس العام الذى ولد فيه شومان ، وأمه هى التى كانت بولونية ، أما أبوه فهو فرنسى الأصل كان يشتغل بالتدريس ، وقد ظهرت على فريدريك أمارات النبوغ المبكر في طفولته ، حيث أحيا الحفلة الأولى المنفردة (ريسيتال) له وهو في سن السابعة ، وبدأ يدرس التأليف الموسيقى مع إلسرن Elsnr منذ سنة ١٨٢٢ . وفي عام ١٨٣٠ غادر وطنه إلى غير رجعة ، حيث قضى في فيينا عاما ، ثم وصل إلى باريس التى أصبحت مقر إقامته الثابت بقبة حياته ، وبعد سنوات من النجاح المتصل في عمله كمؤلف موسيقى ومدرس ، أصيب بنوبة حادة من درن الحنجرة في عام ١٨٣٨ ، فذهب عبثا يطلب الشفاء في الجو الدافئ بلخر الباليار ، حيث صحبته صديقه الأديبة جورج صاند ، ثم قضى السنوات العشر الأخيرة من حياته في تناوب قاتم بين

النجاح الباهر والمرض والشفاء والعوز ، إلى أن وافته المنية - ولما يبلغ الأربعين - في ١٧ من أكتوبر سنة ١٨٤٩ :

ولد روبرت شومان Schumann بعد شوبان ببضعة أشهر ، في ٨ من يونيه سنة ١٨١٠ في زفيكاو بساكسونيا ، ودرس القانون كرجبة والدته ، ولكنه ترك الجامعة بعد عامين وقرر أن يصبح موسيقيا . غير أن إعداده كعازف بيانو (فرتيزو) انتهى قبل أن يبدأ نهاية مبتورة ، إثر محاولة فاشلة كان المقصود بها الوصول إلى قدر أعظم من البراعة والسرعة ، ولكنه على العكس أصاب يده (١٨٣٢) إصابة أعجزته عن إتقان العزف ، فوجد نفسه مضطرا إلى التخلي عن آماله في أن يصبح عازفا ماهرا ، فبدأ يركز جهوده في التأليف الموسيقى ، كما اشتغل بالنقد الموسيقى في حاسة وبراعة فائقة فأنشأ « مجلة الموسيقى » « Zeitschrift Für Musik » لكي يضمن لنفسه الاستقلال المادي ، وسخرها لخدمة قضية الموسيقى الحديثة والدفاع عنها ضد الروتين والتقليد الأكاديمي البارد ، وظل لمدة عشرة أعوام يسيّر دفتها ، وكان شومان في كتاباته فيها أمينا على الروح الرومانتيكية الحقة ، فكان يخفي الحقائق الجارمة وراء مفاهيم وشخصيات خيالية : « فالقضية » في أبدي « عصابة داود Davidsbundler » التي تقاوم المخادقين والجهال وتحاربهم ، وكان هو نفسه يظهر الجانب الملتهم العنيف من طبيعته تحت اسم فلورستان Florestan ، في حين أطلق اسم يوزيبوس Eusebius على الجانب الرقيق العطوف من نفسه .

وإذا كان هذا الكتاب قد سار حتى الآن على مبدأ الابتعاد عن الغراميات ، وعن الحياة الزوجية للموسيقين ، إلا أن حالة شومان تستوجب ذكرهما حيث يشكلان عنصرا رئيسيا في تاريخ موسيقاه . وبطلة هذه القصة الغرامية هي كلارا (ولدت سنة ١٨١٩) ، شابة ساحرة وعازفة

بيانو موهوبة ومؤلفة ، كان أبوها فردريك فيك Wieck أستاذ شومان في البيانو ، وهو الذى يمثل شخصية الشرير في هذه المسرحية ؛ إذ كان معارضا أشد المعارضة لفكرة زواجهما ، ولأسباب لها وجاهاتها ، ولكن حكما قضائيا - صدر بعد بلوغ كلارا سن الرشد - مكنهما أخيرا من الزواج .

وقد كان لفترة الخطبة وبضع السنوات الهائلة التى قضياها فى بداية زواجهما تأثير هائل على عمل شومان فى التأليف ، ولكن بعد عامين فقط من زواجهما سنة ١٨٤٢ أصيب شومان بانهايار عصبي كان بداية حالة الانطواء القاتلة التى أصابته فيما بعد ، فتزايد عزوفه عن الحديث وفقد الصلة بالعالم الخارجى ، وبالرغم من لطفه إلا أنه لم يتمكن أبدا من المحافظة على أى وظيفة . وكان مندلسون ، صديقه الحميم ، قد عهد إليه بتدريس قراءة المدونة الأوركسترالية بكونسرفاتوار لينزيج ولكنه استقال بعد بضعة أشهر . ولاحق له فرصة أخرى عندما استدعى ، وهو سن الأربعين ، إلى دوسلدورف على نهر الراين ، ليشغل منصب مدير الموسيقى فى البلدية (١٨٥٠) ، وبعد ثلاثة أعوام أخرج منها لتدهور حالته العقلية ، وألقى بنفسه فى نهر الراين ولكنه أنقذ من الغرق ، وأدخل مصحة عقلية بالقرب من بون ، حيث توفى وهو فى سن السادسة والأربعين فى ٢٩ من يولية سنة ١٨٥٦ .

لم يكتب شومان سوى أربع سيمفونيات هى :

- الأولى فى مقام سى بيمول الكبير المسماة « الربيع » (١٨٤١)
 - الثانية فى مقام دو الكبير (١٨٤٦)
 - الثالثة فى مقام مى بيمول « سيمفونية الراين » (١٨٥٠)
 - الرابعة فى مقام رى الصغير (١٨٤١ - ١٨٥١)
- ولحن بعض مشاهد من فاوست بلحونة (١٨٤٤ - ٥٣) وكذلك .

« الجنة وجنيات الپیری » Das Paradies und die Peri (١٨٤٣)
 Der Rose Pilgerfahrt أى « حجيج الورد » (١٨٥١) ، وبعض أعمال
 كورالية أخرى ، كما لحن أوبرا واحدة هى جينوفيفا Genoveva (١٨٤٨)
 تقبلها الجمهور بفتور ، وكتب موسيقى وصفية لمسرحية « مانفرد » Manfred
 تأليف اللورد بيرون (١٨٤٩) تمتاز بافتتاحيتها العميقة التأثير ، وله
 من مؤلفات الموسيقى المنزلية الممتازة ، خماسية متدفقة نشطة للبيانو
 والوتريات من مقام مى بيمول الكبير ، وثلاث رباعيات وترية ورباعية
 للبيانو (والوتريات) كتبت جميعها سنة ١٨٤٢ ، كما كتب عدداً كبيراً
 من الأغاني (الليدر) الرائعة تضمها كلها تقريباً دورات أو مجموعات
 مثل المجموعة المسماة Liederkreis ومجموعة غرام الشاعر Dichterliebe ،
 وكلتاها من شعر هاينى Heine ، وله أيضاً مجموعة « حياة النساء
 وغرامهن Frauen Liebe und Leben » من شعر شاميسو Chamisso ،
 كتبها فى عام زواجه .

ولكن موسيقى البيانو كانت أقرب شىء لقلبه ، وأهم مؤلفاته للبيانو
 كتبت وهو فى العشرينيات فيما بين ١٨٢٩ ، ١٨٣٩ ، وكونشرتو البيانو
 الوحيد له فى مقام لا الصغير (١٨٤٥) - وهو من أكثر مؤلفاته تمثيلاً
 لأسلوبه الشخصى - كان فى الواقع تمهيداً للكتابة الأوركسترالية ، ولكن
 شومان لم يصبح أبداً مؤلفاً أوركستراليا أصيلاً ، لا فى التوزيع الأوركسترالى ،
 ولا فى طبيعة أفكاره وحرفية الكتابة السمفونية ، وإن المرء ليتنم عبر
 مؤلف البيانو من خلال مدوناته الأوركسترالية .

أما مؤلفاته للبيانو فهو يتبعد فيها عن الصيغة الكلاسيكية ، صيغة
 الصوناتة ، وقد خلق ما يمكن تسميته (فى أغلب الحالات) بالقصائد ، وفى
 مقدمة هذا النوع من المصنفات « الفانتازية فى مقام دو الكبير » (١٨٣٦) ،

وقد ظهرت فيها نفس النزعة الرومانتيكية الصميمة المولعة بالمقطوعات العاطفية القصيرة ذات الطابع الخاص ، والتي بدت من قبل في مقطوعات الباجاتل عند بيتهوفن وفي « الارتجالات أو البوادر (أمبرومتو) و « اللحظات الموسيقية » عند شوبرت ، وفي « الأغاني بلا كلمات » عند مندلسون ، وفي الرقصات القصيرة التي لا تحصى ، والاستهلالات (الريلود) والليليات (النوكتورن) ، عند شومان ، وقد ظهرت نفس تلك النزعة في أعمال شومان منذ الفترة التي كتب فيها مقطوعة الفراشات Papillons (أى من ١٨٢٩ إلى ١٨٣١) . وتمشيا مع الروح الرومانتيكية الكاملة في شغفها بالليل ، كتب شومان مجموعة من القطع اليلية القصيرة "Nachtstücke" (١٨٣٩) تعادل ليليات شوبان .

ولكن شومان هو أول من رتب القطع ذات الطابع الخاص في مجموعات متجانسة تربطها أفكار متصلة وعناوين مشتركة ، مثل « رقصات عصابة داود Davidsbündler Tänze » (١٨٣٧ - ١٨٥٠) ، والكرنفال "Carnaval" (١٨٣٥) ، و « مشاهد الطفولة Kinderszenen » ، و « المجموعة الكرايزلرية Kreisleriana » (١٨٣٨ - ١٨٥٠) ، و « لهُو الكرنفال في فيينا Faschingsschwank aus Wien » (١٨٣٩) ، وهي تحتوي على إشارة خفية لنشيد المارسيانز الذي كان محظورا حينئذ في النمسا الرجعية :

والفترة التي تقع بين ١٨٢٨ - ١٨٥٤ تتضمن بعض المعالم الهامة بالنسبة لتاريخ الآلات الموسيقية .

خطا الأرغن خطوة حاسمة في تطوره الحديث بفضل ابتكارين إنجليزين في غاية الأهمية ، فقد ابتكر جوزيف بوث Booth عام ١٨٢٧ طريقة لدفع الهواء قضت على الطريقة الميكانيكية الضعيفة غير المتعادلة ، وهي التي كانت المفاتيح Keys تتصل فيها بالأنابيب بواسطة مسالك خشبية .

ومفصلات وخطافات ، وهو ابتكار يسّر العزف وجعله أكثر تعادلاً واتزاناً . ثم تلاه تشارلز سباكمان باركر Barker (١٨٠٦ - ١٨٧٩) بابتكار رافعة هوائية أكثر توفيقاً من السابقة ، فاحتفظ بجزء من نظام المسالك الميكانيكية : ولكنه أضاف إليه قناة هوائية لتنتقل الجذب أو الشد هوائياً بمساعدة تركيبة من الصمامات أو الكريات التي تتولى توصيل حركة الشد فتفتح آخر واحدة منها الأنبوية الأرغنية . (توجد صور هاتين الطريقتين في كتاب المؤلف عن تاريخ الآلات الموسيقية بصفحة ٤٤٢ ، ٤٤٣)

وقد غزا الأرغن الكنائس الصغيرة والمنازل بطريقة غير مباشرة في صورة بديل رخيص هي آلة ذات ريش ولكنها بدون أنابيب ، وغالبا بلا دواسات أيضاً ، هي الهارمونيوم ، الذي يرجع الفضل الكبير في إتيقانه إلى الصناع الأمريكيين ، وإن جاءت الآلة نفسها أصلاً من فرنسا : وفي عام ١٨٣٦ أوجد أ . پرسكوت وولده - من كونكورد بولاية نيوهامبشير - آلة غريبة اسمها « الميلوديون المفراز rocking melodeon » تتحرك فيها المناقيخ بواسطة اهتزاز الصندوق المصوت كله :

وكذلك أدخلت على آلات النفخ في الفرق (الباند) وفي الأوركسترات تغييرات ثورية أيضاً .

ففي عام ١٨٣٢ ، وهو الذي ابتكر فيه باركر رافعته الهوائية ، صنع ثيوبالد بوم Boehm من ميونيخ ، أول « فلوت بوم » ، وفي هذا الطراز من آلة الفلاوتة استبدلت الثقوب الصغيرة الحجم التي تفصلها مسافات متساوية في الفلوت القديم ، بثقوب أكبر حجماً ووزعت في مواضع صحيحة من الناحية الطبيعية للصوت بغض النظر عن سهولة وضع الأصابع ، ولكنه

اهتم كذلك بتيسير طريقة سد هذه الثقوب وفتحها بالأصابع ، فدبر لها نظاما بارعا يتكون من مفاتيح (نمازات) وروافع (انظر الصورة في الكتاب المشار إليه ص ٤٠٩) ، وقد استخدمت بعض مميزات فلوت بوم في الكلارينيت أيضا منذ عام ١٨٣٩ ، نذكر منها بصفة خاصة الغمازات الحلقية ring-keys التي توضع فوق ثقوب مفتوحة ، ويحرك الضغط عليها مفاتيح إضافية لتصحيح الصوت .

أما أسرة الكلارينيت فإن الباص كلارينيت فيها - وهو الذى لم يكن مستعملا من قبل تقريبا - اتخذ شكله الحديث المستقيم واكتسب صوته الممتاز الحالى فى عام ١٨٣٦ ، وفى نفس العام أسند إليه ما يربير دوراً هاماً فى أوبراه «الموجونو» . وصانع هذا الباص - كلارينيت الحديث هو آدولف ساكس Sax من بروكسل ، وإن كان قد نزع إلى باريس بعد ذلك .

غير أن ساكس هذا لم ينل شهرته العالمية بفضل الباص كلارينيت ، بل بفضل أسرة جديدة تماما من الآلات هى أسرة الساكسوفون saxophones التى خرجت من مصنعه حوالى سنة ١٨٤٠ ، وظهرت للمرة الأولى فى مدونة موسيقية فرنسية حوالى سنة ١٨٤٤ ، ولكن تلك الآلات لم تنل نجاحا يذكر خارج فرنسا ، حتى إن ريشارد شتراوس الذى كتب لها أربعة أصوات فى مدونة سيمفونيته «العائلىة» Sinfonia domestica (١٩٠٣) ، حرص على جعل تلك الأصوات اختيارية ad libitum ، وقد اضطر هو نفسه إلى أداء السيمفونية بدون تلك الأجزاء المكتوبة للساكسوفون ؛ إذ لم يجد العازفين المناسبين لها فى ألمانيا . ويرجع ازدهار الساكسوفون المتأخر فى القرن العشرين إلى نشأة موسيقى الجاز Jazz .

وللساكسوفون أنبوبة معدنية تنسج على شكل قطع مكافئ (بارابوليك)

وصيوانها متجه لأعلى بشكل يشبه الغليون « الباب » ، (فيما عدا الساكسوفون سوپرانو) : وهى تتبع الكلارينيت من حيث مبسم الفم المشطوف الذى يشبه المنقار ، وهو بوق منفرد الريشة ، ولكن الساكسوفون يتبع الأوبوا فى ترتيب مفاتيحه : وصوت الساكسوفون الشديد التباين السريع اللون ، مألوف بحيث لا يحتاج إلى وصف .

واسم ساكس مرتبط كذلك بحركة لإدماج مميزات الكورنت والبورى والتوبا فى أنسرة واحدة كاملة متجانسة من الكورنو Horns تبدأ من أصغر حجم - ونطاق أصواته أوكتاف أعلى الكورنت سى العادى ، وتصل إلى « الكورنو الباص » فى دو أو سى ، بل وصلت حتى إلى الحجم الأضخم وهو الكورنو الباص الغليظ المنخفض (Sub-double-bass) ، وهى أخفض من الكورنو الباص بخامسة أو بأوكتاف . وقد صنعت أغلب تلك الآلات فى صورة ما ووجدت طريقها فى مكان أو آخر فى العشرين السنة التالية لعام ١٨٢٨ ، مثل الكورنت التينور ، والباريتون ، والباص توبا ، وهكذا نرى أن آلات الساكسهورن التى ظهرت سنة ١٨٤٥ لم تكن جديدة تماما ، ولا ظهرت طفرة بدون تمهيد ، ولكن مجموعة آلات الساكسهورن قد كونت أسرة متعادلة كانت بعض آلاتها - مثل الكورنو الآلطان واليوفونيوم والتوبا - متباينة مستقلة لأصوتها لون خاص ، بحيث يصعب إدماجها معاً ، ويمكن الاطلاع على صورها المنشورة على ص ٤٢٩ - ص ٤٣٣ من كتاب المؤلف عن تاريخ الآلات الموسيقية .

ولقد أدخلت على جميع آلات الطرومبت والكورنو - فيما عدا الطرومبون المنزلق - صمامات إما من النوع الدوّار ، وإما من النوع ذى المكبس (البستون) ، وحدث ذلك خلال الثلاثينيات من القرن التاسع عشر فى الفرق الموسيقية النحاسية « الباندا » ، ثم فى خلال الأربعينيات فى الأوركسترات .

أما الطبقة الصوتية (Pitch) فكانت متجهة بصفة عامة نحو الارتفاع حتى بلغت الطبقة المعيارية (ستاندارد) الحالية ، بل وجاوزتها . ولم تنجح أول محاولة لتقنين الطبقة الصوتية تقنيناً دولياً ، بتحديد صوت « لا » بعدد ٤٤٠ ذبذبة وفق ما قرره مؤتمر من علماء الطبيعة في شتوتجارت . ولكن بعد ربع قرن أى سنة ١٨٥٨ قررت اللجنة التى كلفتها الحكومة الفرنسية بفحص هذا الموضوع - تحت ضغط الضرورة الدولية المتزايدة بسبب تبادل الفنانين المتجولين بين البلدان المختلفة - أن تحدد صوت « لا » بعدد ٤٣٥ ذبذبة ، غير أن ذلك التحديد لم يقبل بصفة دولية عامة إلا بعد ثلاثين عاماً حيث أقره مؤتمر خاص عقد في فيينا سنة ١٨٨٩ . ولكن مما يؤسف له أن الطبقة الصوتية ما زالت اليوم تحكيمية كما كانت دائماً ، ومن المحقق أنها أصبحت أعلى من ٤٣٥ ذبذبة لصوت « لا » .

وما دمتا بصدد البحث فى التنظيمات العامة فينبغى لنا هنا أن نذكر أن الكونجرس أصدر مرسوماً سنة ١٨٣١ بمنح « حق التأليف » للموسيقى Copyright للمرة الأولى ، أى قبل معاهدة برن الدولية التى تنظم حقوق التأليف ، بخمسة وخمسين عاماً ، فهد بذلك الطريق للعمل الحر أمام المؤلف الموسيقى الذى أصبح اليوم مستقلاً لا يعتمد فى كسب قوته على القصور أو الكنائس أو السلطات البلدية كما كان أسلافه من قبل .

مراجع

- Alfred Einstein, *Music in the Romantic Era*, New York, 1947.
- Curt Sachs, *The commonwealth of Art*, New York, 1946 : Cross Section 1819.
- The History of Musical Instruments*, New York 1940. chapter 17
- Rhythm and Tempo*, New York, 1953 : Chapter 14.
- Grove's Dictionary, art. "Mendelssohn"
- Robert Schumann, *On Music and Musicians*, ed, Konrad Wolff, New York, 1946.
- F. Niecks, *Robert Schumann*, London 1925.
- John F. Porte, *Chopin*, London, 1935.
- Hector Berlioz, *Mémoires*, Paris, 1897.
- Jacques Barzun, *Berlioz*, Boston, 1950.

الفصل العشرون

عصر قاجار وبرامز

١٨٥٤ - ١٨٨٦

شهدت الحقبة الثلاث - من ١٨٥٤ إلى ١٨٨٦ - اندفاعاً وراء مبادئ تكاد تكون متضاربة : كالواقعية واللاواقعية ، والمادية والمثالية ، وانضوى تحت لواء تلك المبادئ رجال ذوو مشارب وعقائد متباينة ، فمنهم من لحق بركب أولئك الذين يضعون الإيمان بالخواص فوق الإيمان بالأفكار والوجدان ، ومنهم من ساروا في ركب المعارضين الذين أنكروا الأثر الحسى سعياً وراء العمق والانفعال ، وهناك كذلك الذين قبلوا دنيا الواقع القاسية التي لا ترحم وشكلوها وفسروها مرتبطة بزمانهم ومكانهم ، ومنهم من اتبعوا الرومانتيكيين الذين خلقوا لأنفسهم عوالم خيالية من القصص الخرافية والأساطير ، في محاولة حاملة للهروب من ذلك الواقع .

ورغم كل ما بين هؤلاء من اختلاف فإنهم جميعاً اتحدوا في صفة واحدة هي العنف والعمق في التعبير ، والجدية التي تبتعد تماماً عن روح الدعابة في خلوبال واطمئنان ساذج ، فبقدر ما اختلفت مذاهبهم كان يحدوهم جميعاً إخلاص الرواد والرسل والمجاهدين وتفانيهم ، فلا غرو إذ أن نرى الشعراء وقد هجروا الصيغ الغنائية التأملية الهادئة ، واهتموا بالتراجيديا كما فعل هيبيل وإيسن ، ولا عجب أن نرى الموسيقى وقد اتجهت نفس الوجهة . ولقد كان تصرفاً طبيعياً أن تتحدى التراجيديا الموسيقية - في ذلك العصر الواقعي المسائر للطبيعة - سيطرة الموسيقى المطلقة في مجال المسرح ، وأن تنتصر للقوة والعمق الدرامي ، ولا عجب أن أصبح يُنظر

إلى الأغاني من نوع الآريا والكافاتينا وفقرات الباليه وما إليها على أنها شيء ممجوج مناف للصدق الدرامي ، وإنما هي فقرات تعطل سير الدراما ، ولذلك ينبغي أن تحل محلها « ميلودية طويلة النفس » ، ميلودية قد ترتفع أحيانا في خطوط نقية جميلة ، بالمفهوم القديم للميلودية ، ولكنها يجب أن تكون بصفة عامة أقرب إلى الريستاتيف الإلقائي بما يقربها من روح مونتيفردي ولوللى وجلوك .

والرجل الذى قهر الأوبرا القديمة المشطورة إلى وحدات غنائية منفصلة ، وبلغ الغاية الحتمية لذلك كله هو فاجنر ، مبدع « الدراما الموسيقية » .

ولدرينشارد فاجنر Wagner فى ٢٢ من مايو سنة ١٨١٣ بمدينة ليزنيج لأب مشكوك فيه ، فهو إما ضابط البوليس فاجنر أو الممثل لودفيج جابر Geyer . كان فاجنر فى سنوات صباه بالمدرسة الثانوية ، ثم فى شبابه بالجامعة ، مهتما بالشعر أكثر من اهتمامه بالموسيقى - وهو موقف له مغزاه فى حياة الرجل الذى كتب نصوصه الشعرية فيما بعد بنفسه - بل كثيراً ما كان يكتبها قبل أن يلحنها بوقت طويل ، وهو لم يكذب يكتب أى موسيقى بحجة بعيدا عن جو المسرح .

بدأ فاجنر يدرس الموسيقى فى سنواته المدرسية فى محاولة فاشلة ، ولكن دراسته الموسيقية الحقيقية اقتصررت على دراسة ستة أشهر على يد فاينليج Weinlig مدير الموسيقى فى كنيسة توماس سنة ١٨٣١ ، ولذلك ظل عزفه للبيانو متوسطا أو أقل ، ولكنه استطاع أن يشق طريقه للموسيقى ، فتمرس بخبرة التدريب وقيادة الأوبرات فى عدد من مسارح المدن الصغيرة . وبعد كفاح ست سنوات لم يطق مقاومة رغبته فى شق طريقه فى العاصمة الموسيقية الهامة باريس :

وعندما وصل إليها سنة ١٨٣٩ كان قد بدأ يحاول التأليف ، فكتبه مدونتي أوبرا : لإحداهما لأوبرا « الجنيات Die Feen » وترجع إلى سنة ١٨٣٣ ، والأخرى لأوبرا « الحب المحظور Das Liebesverbot » التي ترجع إلى سنة ١٨٣٥ ، وكان يحمل في حقايقه فصلين من أوبرا « رينزي Rienzى » . ولكنه مع ذلك لم يكن قد تبين طريقه بعد ، فقدم كانت نماذجه مستمدة بلا تمحيص من الأوبرا السحرية الألمانية ، ومن « أوبرا المغنين » الإيطالية ، ومن الأوبرا الفخمة الفرنسية . وحتى « رينزي » قصة مأساة قائد إيطالى فى القرن الرابع عشر ، - وهى أول أوبراته التى مازالت حتى اليوم ضمن الربرتوار الثابت لمسارح الأوبرا - فهى ملحنة بأسلوب وروح « الأوبرا الفخمة » بكل مستلزماتها من المارشات الصاخبة ، والفقرات الكورالية المثيرة ، والصلوات والمؤامرات التى تنتهى أخيرا بالانهيار التام لقصر محترق . وقد كوّن فاجنر ، فى السنوات القليلة البائسة التى قضاها فى باريس (١٨٣٩ - ١٨٤٢) شخصيته الموسيقية تكوينا مستقلا من طراز خاص . وعندما تم تأليف أوبرا « رينزي » ونقرر إخراجها فى برلين بناء على تزكية من مايربير (وإن كانت قدمت للمرة الأولى فى درسدن سنة ١٨٤٢) - كان قد بدأ بالفعل فى كتابة أوبرا ثانية هى « الهولندى الطائر Der fliegende Holländer » على قصة للشاعر هاينريخ هاينى ؛ وهى مأساة البحار الذى تلاحقه لعنة تجعله 'يجوب البحار إلى الأبد ، ولكنه يستطيع أن ينزل إلى البر مرة واحدة كل سبعة أعوام ، إلى أن يكتب له الخلاص على يد امرأة وفية . وهذه الأوبرا - على تقيض تقاليد الأوبرا الفخمة (جراند أوبرا) - تدخل مباشرة فى نحر التطور الدرامى للقصة منذ وصول البطل إلى مرفأ نرويجى ، إلى أن يموت ويكتب له الخلاص ، وذلك بدون أى ابتعاد أو انحراف فى اتصالها وحبيكتها لدرجة حدث بالخرجين إلى تقديمها أحيانا مضغوطة فى فصل

واحد ، بمحذف الأجزاء الدخيلة ، والانزلاق من ختام الفصل إلى المازورة الأولى في بداية الفصل التالى مباشرة .

وكان لأداء أوبرا « الهولندى الطائر » فى دار الأوبرا الملكية بدرسدن سنة ١٨٤٣ الفصل فى حصول فاجنر للمرة الأولى على وظيفة مديرالموسيقى بنفس المسرح .

وكتب فاجنر - فى الفترة التى قضاها فى درسدن - مؤلفين آخرين هما : أوبرا « تانهويزر Tannhäuser (١٨٤٥) - وهى قصة واحد من المغنين الغزليين « المينيسنجر » تردى فى هوة الخطيئة ، وأوبرا « لوهنجرين Lohengrin » (١٨٤٧) التى نسجت فيها أجزاء من أسطورة « الجرال » ، وهى كأس قيل بأنها تلقت قطرات من دم المسيح) مع فقرة من التاريخ الألمانى القديم . وهذان المؤلفان لا يبتعدان كثيراً عن المفهوم القديم للأوبرا الرومانتيكية ، ففيهما أغان ثنائية وصلوات وفقرات للكورس وفقرات ختامية ، ولكنها كلها مندمجة اندماجاً عضوياً ضمن مشاهد متصلة بدلا من أن تأتى على هيئة نمر أو أجزاء منفصلة . ومازال فيهما من الرمانتيكية ولعها بالقوى الخارقة ، وهذا يتضح فى شهوة وسحر كهف فينوس فى أوبرا تانهويزر ، وفى معجزة عصا تانهويزر يخضر عودها ويزدهر ، وفى البجعة التى تشد إليها زورق لوهنجرين ، وفى الفارس الغامض الذى لا يمكن أن يسأل من هو : ولا من أين أتى . وهناك كذلك فى لوهنجرين - كما فى الهولندى الطائر - معنى الخلاص والمغفرة على يد فتاة تخلص الحب ، وكذلك لم يخل الأمر من مؤثرات الأوبرا الفخمة (جراند أوبرا) ، ففيها المارشات اللامعة تقود إلى قاعة القصر ، أو إلى صحن الكنيسة ، وفيها صليل السيوف أو ترتيل المصلين ، ولكن ليس فيها « وقائع ليس لها مسوغ » ، بل تنساب المسرحية داخل الفصل الواحد من منظر

إلى آخر دون أى توقف منافع لروح الدراما أو قائم على تفتيت السياق إلى نثر موسيقية منفصلة . وكلا المصنفين واقعيان ، بمعنى أن كل شخصياتهما إنسانية مقنعة نابضة بالحياة ، كما أنها بعيدة كل البعد عن الشخصيات التقليدية الجاحدة التي كانت سائدة في الأوبرا من قبل .

عندما جاءت السنوات الثائرة ١٨٤٨ ، ١٨٤٩ وجدت فاجنر وقد اندمج مع الثوار ضد الأمراء والملوك ، وفي الفترة التي قضاها منفيا في زيوريخ بسويسرا لمدة اثني عشر عاما ، ملأ الفجوة الهامة في حياته الخلافة بكتابة مقالات ونشرات في نظريات الجمال (الاصطفي) أصيلة أو مزعومة ، من أهمها « الأوبرا والدراما » (١٨٥١) .

وعندما عاد أخيراً إلى التأليف الموسيقى كان قد قطع صلته بالماضي ، وكان أسلوبه الجديد قد تبلور ، وأول مؤلف كتبه بتلك اللغة الجديدة عمل عظيم حقاً استغرق أكثر من عشرين عاماً لينجزه ، وهو يكون دورة كاملة تقدم على أربع ليال متواليات ، أو بالتحديد أوبرا تقديمية ، ثم ثلاث أوبرات على ثلاث ليال ، ذلك هو : « خاتم النيبلونج Der Ring des Nibelungen خاتم الجن الساكن في العالم السفلي » .

وقد استمد فاجنر قصته من الأساطير الجرمانية والشمالية ووصف فيه مصير الآلهة الذين قادتهم إليه لعنة الذهب وشهوة السلطان ، منذ اليوم الذي بنت العمالقة فيه قصر « الفاهالا » الهائل ، إلى « غسق الآلهة » حين ابتلعت النيران التي أحرق فيها جثمان سيجفريد عالم قوتان ، رب أرباب الشمال بأكمله .

وقد تبوأ الدراما مكانها الرفيع في أوبرات « الخاتم » هذه ، كما كان الأمر في مؤلفات موتيفردى وجلوك من قبل ، بل إنها ارتقت فيها إلى مرتبة « العمل الفني الشامل » الذي يضم كل سائر الفنون : الشعر والموسيقى

وتحركات الجسم والديكور ، كلها تخضع لسياق المسرحية دون أن تكون لها حياة مستقلة ، هذا وسيطر على الغناء فيها أسلوب إلقائي وتعبيري ، كما كان شأن أوبرات مونتيردي ، ففيها عدا الأغاني المفردة « الأريا » وما يماثلها من الصيغ المستقبلية ، تظل الأصوات تغنى « بميلودية طويلة النفس لا فواصل لها » ، توائم الحركة والأفكار والأجواء المتغيرة للشخصيات المسرحية ، ولكنها مع ذلك تتمكن من بلوغ الذروات الغنائية ضمن تيار عريض جميل من اللحن .

وأوركسترا فاجنر غنى حافل قوى التعبير بصورة لا نظير لها من قبل ، لا تقتصر مهمته على مجرد المصاحبة ، بل يقوم بتوكيد الحركة المسرحية وتعميقها ، وينقل للمستمع ما يعجز النص والإشارات عن قوله ، وأساس تلك اللغة الأوركسترالية الفريدة هو « اللحن الدال » Leitmotive ، وهم عبارة عن لفظة لحنية مركزة لها طابع وصفي ومغزى خاص ، وهى تتبع المسرحية فى حركتها الداخلية والخارجية ، كما تتبع الفقرات السردية والانفجارات العاطفية كأنها الرسول الذى لا يغفل ، والحاضر الذى لا يغيب .

وقد أدرك فاجنر أنه لن يجد المسرح الذى يقبل عملا يمتد أربع ليال ويتطلب أوركسترا ضخما ، وأسلوبا طبعيا فى الغناء ولغة موسيقية غريبة عن كل ما تعودده الجمهور أو كل ما يتوقعه ، ولذلك أوقف العمل فى رباعية الخاتم الضخمة فى عام ١٨٥٧ ليكتب عمليتين أخريين من طبيعة مختلفة تماما ، لعلهما يمثلان قمة حياته الإبداعية وهما : « تريستان وايزولده Tristan und Isolde » ، « وأساطين الغناء فى نورمبرج Meistersinger von Nürnberg » .

وكان أسلوبهما من الجدة بحيث يسمح لنا بأن نفترض أن الفنان تخلى عن استكمال النيلونج لأسباب داخلية نفسية أيضا ، إذ أحس أن تطوره كمؤلف موسيقى سيؤثر فى وضوح وتماسك مدونات الأوبرات الأربع .

فبينما كانت اللغة اللحنية في أوبرات « الخاتم » لغة دباتونية أساسا ، بل تقوم على تألف « الترياد »^(١) في وضعه الأساسى تتألف فيها « الألحان الدالة » من الأساس والثالثة والخامسة والأوكتاف ، نجد لغته الموسيقية في أوبرا تريستان (الأوبرا التى تتناول التلهف على الحب ، والليل والموت في سياق خال من الحركة) لغة ارتقت باللحن والهارمونية إلى حد من الكروماتية لم يسبقه إليه أحد من قبل . ولقد تخلى عن التسلسل والانتقال المنطقى من تألف لآخر وأصبح يستخدم انتقالات تهر الأنفاس بعدها عن المنطق ، وهى تبدو غير منطقية بالنسبة لما تقول به الكتب الدراسية في التنقل بين التألفات الهارمونية ، ولقد كانت أوبرا تريستان قوة تطور الهارمونية الرومانتيكية ، بل وبداية تحليل الهارمونية على يدى التأثيرين فيما بعد .

بدأ فاجنر يكتب شعر أوبرا تريستان سنة ١٨٥٧ ، وأتم توزيعها الأوركسترا سنة ١٨٥٩ . وبعد بضعة تدريبات صرف النظر عن أدائها نظرا لصعوبتها ، ولم تخرج الأوبرا إلى النور إلا عندما أنهى الملك لودفيج الشاب ملك بافاريا ، نفي فاجنر واستدعاه إلى ميونخ سنة ١٨٦٤ وأمر بإخراج تريستان في دار الأوبرا الملكية بها تحت القيادة الحكيمة من هانس فون بيلو Hans von Bülow ،

ولكن الفنان الكبير اضطر إلى مغادرة بافاريا بعد ستة أشهر بسبب الدسائس ، واستقر في فيلا « تريبتشين » بالترب من لوسرن في سويسرا ، حيث كتب أوبرا « أساطين الغناء » وأتمها سنة ١٨٦٧ ، وقدمت للمرة الأولى في ميونخ سنة ١٨٦٨ .

وإذا قورنت مدونة أوبرا « أساطين الغناء » برباعية « خاتم النيبلونج » وبأوبرا « تريستان » فإنها تكاد تكون رجعة إلى المثل القديمة التى أدارها المؤلف ظهره من قبل ، كاللحن الدياتونى ، والهارمونية « الصحيحة »

(١) أى التألف الثلاثى (مثل : در مى صول) . (المترجمة)

(التقليدية) وصيغة الافتتاحية ، التي تخلى عنها فاجنر منذ أوبرا تانهوزر ، إلى الأغاني المفردة (آريا) المستقلة بذاتها ، بل إنه أدخل فيها بالطريقة المعتادة خماسية غنائية رائعة ، ولكن الكمال الفريد الذى بلغته أوبرا « أساطين الغناء » ينفي أى احتمال للإسراف فى نزعة التبسيط . وهنا نتساءل ألا يحتمل أن يكون تفسير ذلك الموقف أن فاجنر بعد أن استمر فى عمله التجديدى الكبير بإرادة حديدية إلى نهاية الطريق ، سمح لنفسه أخيراً بلحظة راحة هنيئة بعيداً عن التراديدات ، والأساطير والجرعات السحرية ، وبعيداً عن التثمين الكروماتى واللحن البصارم ؟

وفى عام ١٦٨٥ استأنف فاجنر عمله فى رباعية الخاتم ، فبعد أن بلغ بالكروماتيه أقصى ما تطلبه تطوره الروحى ، أصبح حراً ليكتب أوبرا « أساطين الغناء » بلغة دياتونية ، وحرراً يمكنه أن يعيد تهيئة نفسه للرباعية العملاقة بعد ثمان سنوات ، وأخيراً أنجزها كلها سنة ١٨٧٤ وخرج ذلك العمل إلى الحياة سنة ١٨٧٦ .

وقد أخرجت رباعية « الخاتم » للمرة الأولى فى بايرويت Bayreuth غير بعيد من نورمبرج بشمال بافاريا ، على مسرح شيد خصيصاً لمؤلفات فاجنر فقط ، وطبقاً لتصميماته ، على شكل مدرج ليس فيه بناویر وألواح بحيث تتساوى المقاعد فى سهولة الرؤية والسماع ، وجعل جورة الأوركسترا تحت سطح المسرح فى نصفه الأمامى (وهو الأمر الذى كان جديداً تماماً حينئذ) . وقد أقيم هذا المسرح المهرجاني ، البعيد عن الروح التجارية وعن تقاليد المسارح المألوفة ، لكى يحتفل فيه بإخراج أوبرات فاجنر إخراجاً نموذجياً فى مهرجانات موسمية صيفية . وهكذا شهد فاجنر أعز أمانيه تتحقق بعد حياة حافلة بالمصاعب والآلام :

واستقر به المقام فى بايرويت ، وكرس السنوات الأخيرة من حياته لتلحين

أوبرا صوفية دينية مأخوذة عن ملحمة الجرال (كأس الدم) هي باريسفال Parsifal - وبطلها باريسفال كان قد أشار إليه قبل ذلك بثلاثين عاما على أنه والد لوهنجرين - وقد انتهى من كتابة تلك الأوبرا وقدمت على المسرح سنة ١٨٨٢ ، ولكن حُظر لإخراجها على أى مسرح آخر قبل سنة ١٩١٣ أى بعد ثلاثين عاما من وفاته وانتهاء فترة حق الأداء العلنى لورثته .

وتوفى الفنان العظيم فى قصر فندرامين بالبندقية فى الثالث عشر من فبراير سنة ١٨٨٣ .

وهذه قائمة بأعمال فاجنر الدرامية كلها باستثناء المحاولات الأولى :

— الجنيات Die Feen (١٨٣٣)

— الحب المحذور أو راهبة باليرمو

(١٨٣٥) Das Liebesverbot ober Die Novize von Palermo

— رينزى Rienzi (١٨٤٠)

— الهولندى الطائر Der Fliegende Holländer (١٨٤٢)

— تانهاوزر Tannhäuser (١٨٤٥)

— لوهنجرين Lohengrin (١٨٤٧)

— نير الراين Das Rheingold ، وهى القسم الأول من رباعية الخاتم (١٨٥٤)

— الفالكوره Die Walküre ، وهى القسم الثانى من رباعية الخاتم (١٨٥٦)

— تريستان وإيزولده Tristan und Isolde (١٨٥٩)

— سيجفريد Siegfried ، وهى القسم الثالث من رباعية الخاتم (١٨٦٥)

— أساطين الغناء في نورمبرج Die Meistersinger von Nürnberg

؛ (١٨٦٧)

— غسق الآلهة Die Götterdämmerung وهى القسم الرابع من «الحاتم»

. (١٨٧٤)

— پارسيفال Parsifal (١٨٨٢)

أما الأعمال غير المسرحية فأهمها مؤلفان فقط هما : افتتاحية فاوست التى كتبت للمرة الأولى عام ١٨٤٠ ، ثم أعيدت كتابتها ثانية فى سنة ١٨٥٥ فى الوقت الذى كتبت فيه أوبرا الفالكوره ، والمؤلف الثانى هو « قصة غرام سيجفريد » (١٨٧٠) وهى قصيد سيمفونى وضع لأوركسترا صغير يكاد يكون مجموعة للموسيقى المنزلية ، وقوامها ألحان من أوبرا سيجفريد . وقد أدخل فاجنر بعض الآلات النحاسية الإضافية للأوركسترا فى رباعية « الحاتم » بحكم اهتمامه بالقوة التعبيرية للتلوين الأوركسترالى ، وبخاصة الألوان الفخمة الجليلة التى تليق بعالم الآلهة الأسطورى ، الذى توحى به مدونات النييلونج ، ومن هذه الآلات آلة تسمى طرومبت باص basstrumpet ، تماثل فى نطاق أصواتها نطاق آلة الطرومبون التينور (وكانت تستخدم فى فرق موسيقى الفرسان البافارية والنمساوية منذ مطلع القرن) وآلة طرومبون خفيفة double-bass trombone ، صوتها يمتد لأخفض من الطرومبون التينور بأوكتاف ، بل هى شبيهة بذلك الطرومبون التينور فى شكلها الخارجى وحجمها ، ولكنها مزودة بأنابيب مزدوجة وظيفتها التوفيق بين الأوضاع المختلفة للمزدلقات slides فى الآلتين ، كما أنه أضاف للأوركسترا أيضاً آلات « التوبا الفاجنرية » وهى آلات توبا tuba اثنان منها فى سى بيمول (تينور) ، واثنان فى فا (باص) ، قطاعها على شكل قطع مكافئ (بارابولى) ، يختلف قليلا عن شكل التوبا ، ولها مبسم شبيه بمبسم الكورنو ، وهى تعطى صوتاً وقوراً أقل دويّاً من صوت آلات

التوبا. الأخرى ، وقد استعملت آلات التوبا الفاجنرية هذه فيما بعد في مدونة السيمفونية السابعة لبروكنر وفي مدونة أوبرا « إلبكترا » لريشارد شتراوس .

وفي ذلك الوقت الذى كان فاجنر يكس فيه ست عشرة آلة نفخ خشبية وسبع عشرة آلة نفخ نحاسية في الأوركسترا الضخم الذى استعمله في أوبرات « الحاتم » ، نجد الأرغن هو الآخر متجهاً نحو قوة لا نظير لها ؛ إذ زاد عدد أزراره على المائة في الأحجام الكبيرة ، ولم يكتف صانعوه بزيادة الضغط الهوائى زيادة مبالغاً فيها ، بل أوجدوا أزراراً جديدة للضغط العالى مثل زر صوت « التوبا » *tuba mirabilis* ، وأوفيكليدة *ophicleide* وهو لون من صوت الأرغن يتطلب ضغطاً يوازى ثلاثة أضعاف الضغط العادى أو أكثر . ولكى يجارى تشارلز سباكمان باركر ، الصانع اللندنى تلك التجديدات حسن مضمخته الهوائية فجعلها تدار بالقوة الكهربائية بعد أن كانت تدار ميكانيكياً .

وقد كان لأمرىكا دورها في مسابقة نزع الضخامة تلك فيما نراه في الحفلات الموسيقية المثيرة التى قادها فيما بين عامى ١٨٦٤ و ١٨٩٢ باتريك جيلمور Gilmore الذى لقب باسم « سمسار الموسيقى الأعظم » ، وكانت تعزفها فرقة مؤلفة من ألف آلة وكورس من عشرة آلاف منشد بمصاحبة خمسين سنداناً وبطارية مدفعية تطلق المدافع في الفضاء على الوحدة الزمنية للإيقاع .

أصر الفرنسيون على تمسكهم بمفهوم الأوبرا الفخمة « جراند أوبرا » إلى جانب الدراما الموسيقية الفاجنرية ، وبالرغم منها ، بل وفي اتجاه مضاد لها .

كما أنهم حققوا نجاحاً هائلاً ببضعة أعمال لا نستطيع أن نربطها كلياً ، بل ولا يمكن أن نربطها قط بالأوبرا الفخمة الصميمة ، التى ترجع

إلى عصر أوبر ومايربير ، ولكننا نستطيع أن نقارنها بالأوبرا كوميك القديمة ذات اللحن البارز . وتشترك تلك الأعمال جميعها في المصير الموحد الذى جعلها توصف بأنها « فاجنرية » . وهو الوصف الذى جعل منه النقاد خبثاً يصمون به أى مؤلف بعيد عن اللغة التقليدية .

وما زالت مجموعة مبكرة من تلك المؤلفات تعيش في أعمال أمبرواز توما وجونو ، وقد غزا شارل جونو Gounod (١٨١٨ - ١٨٩٣) المسرح الغنائى بأوبرا عاطفية هى « فاوست » عن قصة جوته الشهيرة ، وإن كانت بعيدة عن روح فاوست الحقيقية ، وقد أخرجت للمرة الأولى في نفس العام مع أوبرا تريستان ١٨٥٩ ، وبلغ عدد مرات أدائها على مسرح أوبرا باريس وحدها ثلاثة آلاف مرة حتى الآن ، أما أوبراه « ميرى Mireille » (١٨٦٤) فهى تقل عنها كثيراً في شهرتها .

ولحن أمبرواز توما Thomas (١٨١١ - ١٨٩٦) أوبراه المسماة « مينيون Mignon » عن قصة « فلهلم مايسر » لجوته سنة ١٨٦٦ ، ثم لحن أوبرا « هاملت » بعد ذلك بعامين ، ولكنها بعيدة عن روح هاملت شكسبير .

وفي عام ١٨٧٢ كتب جورج بيزيه Bizet (١٨٣٨ - ١٨٧٥) الموسيقى المصاحبة لمسرحية دوديه « الأارلزية » Ariésienne ، التى تحولت إلى متتابعة أوركسترالية محبوبة من المستمعين والعازفين على السواء . وفي عام ١٨٧٥ قبل وفاته المبكرة بقليل لحن رواية « كارمن » عن قصة قصيرة لبروسبير ميريميه Mérimée ، وجعل منها أوبرا تجيش بالحياة الأصيلة والغرام والغيرة والجنود والمهربيين ومصارعى الثيران ، تحت شمس الأندلس اللافحة . وحيثما عرضت تلك الأوبرا فهى تلاقى استجابة ونجاحاً هائلين بفضل الجو الغريب الذى تلون فيه أحداثها ، وبفضل

قصتها الإنسانية البسيطة وألحانها الجذابة السهلة دون تفاهة : والأمر الذي لا يكاد يصدق أن كارمن سقطت عندما قدّمت في باريس لأول مرة وعاب النقاد عليها فقتر ألحانها !

أما كاميّ سان صانس Saint-Saëns - وهو الذي سيرد ذكره فيما بعد باعتباره مؤلفاً للآلات قبل أن يكون مؤلف أوبرا - فقد أضاف إلى تاريخ الأوبرا شيئاً جديراً بالذكر هو أوبرا « شمشون ودليله Samson et Dalila » (١٨٧٧) وهي أقرب كل تلك الأوبرات المذكورة إلى الروح الحقّة للأوبرا الفخمة . ومن أشهر أجزائها الأغنية المعروفة لصوت الكونتريالتو في مقام رى بيمول الكبير .

وآلكسيس إيمانويل شابرييه Chabrier (١٨٤١ - ١٨٩٤) مؤلف أقل شهرة خارج فرنسا من المؤلفين المذكورين آنفاً ، ولكنه أكثر توفيقاً في لغته الهارمونية منهم ، وله أوبرا شهيرة هي « ملك بالرغم عنه Le Roi Malgré lui » (١٨٨٧) .

وجول ماسنيه Massenet (١٨٤٢ - ١٩١٢) من أغزر مؤلفي الأوبرا الفرنسية في إنتاجه ، ونختم هذا العرض الموجز بذكر أوبراه المعاطفة « مانون Manon » (١٨٨٤) وأوبراه الدينية (مهرج نوتردام Le Jongleur de Notre Dame) (١٩٠٢) .

في عام ١٨٦٦ الذي قدمت فيه أوبرا « مينيون » برزت في المسرح الغنائي ظاهرة جديدة : حيث عرضت للمرة الأولى أوبرا للمؤلف التشيكي بيدريش (فردريك) سميتانا Smetana ، بعد أن كانت مسارح الأوبرا تحت سيطرة المؤلفين الألمان ومؤلفي البلاد اللاتينية وحدهم ، تلك هي الأوبرا الهزلية الريفية الخالدة لسميتانا « عروس بالمقايضة The Bartered Bride » وهي زاخرة بالإيقاعات والألحان اللامعة . وبعد ذلك بثمانية أعوام جاء مؤلف سلاف في آخر هو موديست موسورسكي (Mussorgsky) (١٨٣٩ - ١٨٨١) وقدم

للعالم أوبرا أخرى من طراز مختلف تماما ، هي أوبرا « بوريس جودونوف Boris Godunov » (١٨٧٤) التى تروى مأساة أحد القيصرية : وهذه الأوبرا بعيدة عن ولع الفرنسيين باللحن الجذاب ، كما أنها بعيدة كذلك عن انفعال فاجنر وتهده . بل هى تحتل مكانة خاصة تماما بفضل جراتها وتلوينها القوي القاتم ، وألحانها المقامية (أى ما يظن أنه المقامات الإغريقية القديمة التى ألفت فيها الألحان الكنسية) ذات الإيقاعات المركبة المستوحاة من الأغاني الشعبية والألحان الدينية الروسية .

ولما كانت هذه الأوبرا فى تجديدها ، من الأعمال الرائدة ، فإنها لم تفهم فهما كاملا إلا بعد استقرار مذهب « التأثرية » فى مطلع القرن العشرين ، ويتمثل هذا الموقف المتغير لإزاء أوبرا بوريس فى حقيقتين : الأولى أن رمسكى كورساكوف راجعها سنة ١٨٩٦ مراجعة جعلتها أكثر صقلا ونعومة وأقرب إلى الروح التقليدية للأوبرا ، والحقيقة الأخرى التى تؤكد تغير هذا الموقف هى الاهتمام السائد اليوم بتقديمها فى صورتها الأصلية النقية التى كتبها بها موسورسكى نفسه .

ربما فهد كل راصد من هؤلاء الفنانين أوبرا واحدة ناجحة ، وظلوا يشغلون مكانا ثانويا بالمقارنة بإنتاج فاجنر الطاغى ، كان هناك رجل واحد عدل الكفة أمام قوة بايروت ، وقدم سلسلة متتابعة من الأوبرات الناجحة بأسلوب مضاد ذلك هو جوزيبى فردى Verdi .

وفردى ابن صاحب حانة فى قرية صغيرة قريبة من بارما فى إيطاليا ، ولد فى العاشر من أكتوبر سنة ١٨١٣ بعد فاجنر بشهرين ، مثلما ولد باخ وهيندل فى نفس العام .

وهو مثل فاجنر فى قلة أعماله غير المسرحية ، وإن كان لابد لنا من الاعتراف بقداسه الجنائزى Requiem (١٨٧٤) ، وأربع قطع دينية

Pezzi sacri (١٨٩٨) ، عبّر فيها أروع تعبير عن الميلودية الإيطالية وعن روح مطمئنة هادئة .

حبّ الطبيعة فردى بموهبتين : أولاها عبقرية الابتكار اللحني ، والثانية غريزة لا تخطيء في تقدير المواقف والشخصيات الدرامية . وقد استطاع فردى أن يزواج بين هاتين الموهبتين في المسرح الذي كان بالنسبة إليه كل عالمه . وقد لحن منذ عام ١٨٣٩ ما يقرب من ثلاثين أوبرا بسرعة غير مألوفة في القرن التاسع عشر ، ولكنه لم يخرج من محاولاته الأولى إلا بعلمين ناجحين فقط هما : « ابرنانى Ernani » (١٨٤٤) عن مسرحية فكتور هوجو الرومانتيكية بنفس الاسم ، و « لويزا ميلر Luisa Miller » سنة ١٨٤٩ عن تراجيدية فريدريك شيلر البورجوازية : « الحب والديسية » .

وفي الوقت الذي قطع فيه فاجنر صلته بالماضي بعد لوهنجرين ، بدأ فردى يدخل طور النضج بثلاث أوبرات من أنجح أوبراته كلها : أولاها « ريجوليئو Rigoletto » (١٨٥١) القصة المخزنة للأحذب وابنته - وهي مأخوذة عن مسرحية فكتور هوجو التاريخية ، « الملك يمرح Le Roi s'amuse » والثانية هي « التروفاثورى Il Trovatore » (١٨٥٣) - وهي مأخوذة عن مسرحية لجارثيا جوتييريز Gutierrez ، والثالثة « لا ترافياتا La Traviata » ومعناها « التي ضلت طريقها » (١٨٥٣) ، عن مسرحية « غادة الكاميليا » لالكسندر دوماس الابن ، وهي من أوائل الأوبرات التي تدور حوادثها في جو معاصر .

وبالرغم من كل قوتها الدرامية ظلت نصوص تلك الأوبرات خاضعة للموسيقى . وكانت مقسمة إلى « نمر » أو أجزاء منفصلة ، بعضها أغاني آريا arias ، والبعض الآخر أغاني « كافاتينا » ، وبعضها ثنائيات وثلاثيات ، وفيها كذلك فقرات للكورس ، وأخرى ختامية finales . ولا شك أن

فردى السليل العظيم لتقاليد إيطاليا ، كان يكتب أوبرات إيطالية حافلة بالغناء الإيطالي والانفعالي ، حتى ولو كانت قصتها مأخوذة عن شيللر أو دوماس أو هوجو أو شكسبير ، والواقع أن أوبرات فردى كانت تعتبر - بصرف النظر عن تأثيرها الموسيقى الدرامى - بمثابة للصراع فى سبيل الوحدة والحرية لإيطاليا تحت لواء أسرة ساقويا ، وأصبح مجرد اسم فردى بالنسبة لمواطنة رمزاً للآمال القومية ؛ فالحروف المكونة لاسمه كانت هى الحروف الأولى من الشعار السياسى Vittorio Emanuele Ré D'Italia (أى فيكتور عما نوبيل ملك إيطاليا) .

وبالرغم من نظرة فردى الإيطالية القديمة للأوبرا ، نجده فى أوبرا « عابدة » ، وقد تحول تحولاً تاماً إلى « الأوبرا الفخمة » (جراند أوبرا) من النوع الأصيل ، بحوادثها التى تدور فى مصر الفرعونية ، وبما رش النصر اللامع والباله الجميل فيها ، ثم أخيراً دفن العاشقين المذنبين أحياء فى داخل جب ، تحت المعبد الذى يظهر فى النصف العلوى للمسرح . وهذا الطابع الاستثنائى فرضته الملابس الدولية التى أحاطت بعرضها الأول ، فشعر أوبرا عابدة كلف بوضعه أ . جيسلانزوني المناسبة الاحتفال بافتتاح قناة السويس عام ١٨٧١ . وقد اقترب فردى فى السنوات الأخيرة من حياته من مثل فاجنر ومبادئه ، فتقبل فكرة المناظر المتصلة بدلاً من « الفر » أو الأجزاء المنفصلة وإن لم يتقبل هارمونية فاجنر الكروماتية أو نظام الألحان الدالة ، بل إنه لم يتقبل شيئاً من مناحى التفكير التى نحاها فاجنر فى أوبراته . وأعمال فردى الأخيرة العجيبة قد استغرقت وقتاً غير عادى فى كتابتها مما يدل على مدى بعدها عن الروتين السابق . فأوبرا « عطيل Otello » ، على نص وضعه أريجو بويتو Boito عن مسرحية شكسبير ، قد انتهى من تأليفها فى عام ١٨٨٧ فقط ، وأوبرا « فالستاف Falstaff » ونصها أيضاً من وضع بويتو ومأخوذ عن مسرحية شكسبير الفكاهية « زوجات وندسور

المرحات » ، تم تلحينها سنة ١٨٩٢ ، وفيها فوجّة يشترك فيها الجميع على كلمات Tutto nel mondo é burla أى « الحياة كلها هزل » ، وقد كانت سن فردى تسعة وسبعين عاما عند ما أنجز تلك الأوبرا الأخيرة الشفافة المرحّة ، فتوج بها حياته الطويلة ، ثم وافته المنية في السابع والعشرين من يناير سنة ١٩٠١ ، أى بعد فاجنر بثمانية عشر عاما .

ثم من تأثير الأوبرا الجادة ، وبخاصة الدراما الموسيقية المتسامية العميقة ، أن أنتجت نقيضها ، بنفس الطريقة التي ظهرت فيها الأوبرا كوميك الفرنسية والزنجشيل الألمانية في نفس الزمان والمكان الذي ظهر فيه مسرح جاك البطولي قبل ذلك بمائة عام . والنقيض الجديد للدراما الموسيقية هو الأوبريت ، وهى أوبرا كوميك خفيفة جداً ، تتضمن حواراً كلامياً ، وكثيراً ما تكون مبتكرة لاذعة للدعابة .

وقد بدأت الأوبريت في صورتها المميزة منذ ظهرت الأوبريت الباريسية الساخرة « أورفيوس في الجحيم Orphée aux Enfers » (١٨٥٨) لحاك أوفينباخ Offenbach (١٨١٩ - ١٨٨٠) ، وتلتها أوبريت « هيلين الجميلة » (١٨٦٤) ثم « الحياة الباريسية » (١٨٦٦) وهى توازى في روحها شخصيات الكاريكاتور المعاصرة التي خلقها دوميه وجافارنى . أما « أقاصيص هوفمان » (التي أخرجت ١٨٨١ بعد وفاة مؤلفها) ، وفيها أغنية الجنود « الباركارول » الشهيرة ، فهى في الواقع أقرب للأوبرا منها للأوبريت .

وقد دخل أهل قيينا هذا المضمار في نفس العام الذي عرضت فيه أوبريت « الحياة الباريسية » ، وكان أول مؤلفهم فرانتزون سويه Suppé (١٨١٩ - ١٨٩٥) فكتب أوبريت « الخيالة الخفيفة Leichte Kavallerie » (١٨٦٦) ، ثم « Fatinitza » (١٨٧٦) ، وكذلك عدداً آخر من

الأوبريتات يزيد على المائتين . وأهم خلف له في قيينا هو ملك الفاليس يوهان شتراوس Strauss الصغير (١٨٢٥ - ١٨٩٩) مؤلف أوبريت « الحفاش Fledermaus » (١٨٧٤) التي لا تبلى جدة ألحانها الراقصة .

وبعد ذلك بأعوام قليلة انتزع سير آرثر صاليفان Sullivan (١٨٤٢ - ١٩٠٠) الإنجليزى زعامة الأوبريت في أوروبا . وكان قد بدأ حياته بكتابة موسيقى دينية وموسيقى تصويرية للمسرح ، ولكن شهرته العالمية - التي شاركه فيها واضع أشعاره ويليام س . جيلبرت Gilbert - تعتمد على عدد من الأوبريتات من بينها « محاكمة أمام المحلفين Trial by Jury » (١٨٧٥) ، « سفينة البحرية الملكية بينافور H.M.S. Pinafore » (١٨٧٨) « والميكادو Mikado » (١٨٨٥) ، « رجل الحرس Yeoman of the Guard » (١٨٨٨) .

وجاء بعد ذلك مؤلفو الأوبريت الأمريكيون مثل فيكتور هربرت Hebert (١٨٥٩ - ١٩٢٤) ، وله أوبريت شهيرة هي « ماريتا للعبوب » Naughty Marietta (١٩١٠) وأربعون أوبريتا أخرى . ثم جاء بعده جيريوم كيرن Kern (١٨٨٥ - ١٩٤٥) وهو من الأجيال التالية من مؤلفي الأوبريت في أمريكا .

أساطين الفن السيمفوني ابتعدت الموسيقى الأوركستراية كثيراً عن الصيغ الكلاسيكية مثل الصوناتة والسيمفونية وتعرضت لتطورات لا تقل حدة عما حدث في الأوبرا ، والفضل في ذلك يرجع إلى « ليست Liszt » الذي قاد الطريق وعبدته .

وفرانس ليست هو أقرب أصدقاء فاجنر والدعاة له ، بل هو النظر الأوروبى لفاجنر بطل بايروت القومى الألمانى ؛ إذ أن « ليست » ينتمى إلى الحجر والنسا وألمانيا وفرنسا وإيطاليا على السواء ، وهو ابن علمنا الواقعى هذا كما أنه في الوقت نفسه ابن الكنيسة المتصوف ، وهو مؤلف رائد مجدد

واسع التأثير ، وهو أستاذ شهير وكاتب وقائد أوركسترا وهو أعظم عازف بيانو في عصره .

ولد ليست في المجر في الثاني والعشرين من أكتوبر سنة ١٨١١ وحذق عزف البيانو في سن مبكرة ، حيث أخذ إلى فيينا ليدرس على كارل تشيرنى Czerny وأنطونيو ساليري ، وبعد عام ١٨٢٣ بقليل أتم تعليمه الموسيقى في باريس على يد فرناندو پير Paer ، وأنطون ريشا Reicha ، اللذين علماه التأليف الموسيقى - إذ أنه لم يعد بحاجة إلى أستاذ في البيانو - ثم بدأ حياة لامعة كمحازف بيانو عالمي . وبالتدريج بدأ يفقد الاهتمام بمجرد البراعة في العزف ، وبدأ يضيّق بحياة « صالات » الكونسير والصالونات ، فقدم ما اعتبر عندئذ آخر حفل عام له ، وكان في الزابنجراد بروسيا ، وكان قد قبل منصب مدير الموسيقى في فايمار Weimar بثورنجا ، ولكن بصفة مدير زائر في أول الأمر ، ثم أصبح مديراً مقيماً منذ ١٨٤٨ ، وأخذ يمارس نشاطاً شبه محموم في التأليف الموسيقى والتدريس والقيادة والعزف والكتابة ، ولكنه غادر فايمار سنة ١٨٦١ لأن نجاحه الموسيقى التقدمي لاقى صعوبات متزايدة في القصر وفي المسرح هناك على السواء . وكانت صديقه تحاول عبثاً الحصول على إلغاء زواجها من الأمير ساين فتجنشتاين Sayn-Wittgenstein من البابا ، ولذلك ذهب « ليست » إلى روما ، ولكن استحالة زواجه من الأميرة سبيت أو عجلت بدخول « ليست » في المراحل الأربع الأولى للرهبنة طبقاً للنظام الفرنسيسكاني ، وقد قضى السنوات الباقية من حياته بين فايمار وروما وبودابست . وفي الواحد والثلاثين من يولية سنة ١٨٨٦ توفي في سلام في بايرويت بالقرب من أسرة فاجنر .

وأعمال « ليست » تعكس حياته وشخصيته ، فأسلوبه دولي امتزجت

فيه عناصر ألمانية وفرنسية وإيطالية^(١) ، ففيه اجتمع العنف الفاوستي والمشاعر الآسية الحزينة ، وفيه امتزجت الفروسية بعمق الكاثوليكية ، مع نزوع إلى الاستعراض ، وبالپوليفونية على طريقة باخ ، والغناء المطرب على طريقة فردى ، والهارمونيات البالستربنية وإيقاعات رقصية الشارداس csardas المجرية الملتببة . ولكن لم يكن للموسيقى المنزلية مكان في إنتاجه ، فخصوصيتها وألفها كانتا غريبتين عليه ، وقد كتب « ليست » مؤلفات للبيانو وللأوركسترا ، وله أوراتوريات وقداصات وأغان ، ولكنه لم يكتب ثلاثيات أو رباعيات .

وكان « ليست » في سنواته الأولى قد كتب عدداً من التوزيعات والامتدادات paraphrase الفارغة - وإن بهرت وخلبت - على بعض الألحان الأوبرائية الشائعة ، ولكن اهتمامه تحول إلى مؤلفات أكثر جدية في الفترة التي قضاها ببقايمار .

وأهم إضافة له في عالم التأليف هي مجموعة من اثني عشر قصيداً سيمفونياً أتمها في أقل من عشر سنوات . وهذا الاسم الجديد ينبئ عن صيغة موسيقية جديدة ، فالقصائد السيمفونية عبارة عن مقطوعات أوركسترالية قصيرة نسبياً ولا تتبع النموذج الكلاسيكي للسيمفونية ، بل تستوحى عملاً شاعرياً (قصيدة) أو تصويرياً (لوحة) تتابع سياق تفكيره ، وهذه أسماء قصائده السيمفونية :

— ما يُسمع على الجبل (١٨٤٠ ، ١٨٥٧) Ce qu'on entend sur la montagne

— بروميثيوس (١٨٥٠) Prometheus

— أنغام احتفالية (١٨٥٣ - ١٨٦٠) Festklänge

— أورفيوس (١٨٥٤ - ١٨٥٦) Orpheus

(١) عجيب أن يحمل المؤلف هنا العنصر المجري في ليست . (المراجع)

- المقدمات (١٨٥٦) Les preludes
- تاسو (١٨٥٦) Tasso
- هنجاريا (المجر) (١٨٥٦) Hungaria
- معركة الهون (١٨٥٦) Die Hunnenschlacht
- مرثية بطولية (١٨٥٧) Héroide funèbre
- مازيبا (١٨٥٨) Mazeppa
- هاملت (١٨٥٩) Hamlet
- المثل العليا (١٨٥٩) Die Ideale

وفي الوقت نفسه ، أى فى الخمسينات ، كتب ليست سيمفونيتين فى غير التالاب الكلاسيكى ، الذى نبذ فيهما استجابة لبرنامج شاعرى (وصفى) كما فعل فى القصائد السيمفونية ، وعللنا نستطيع أن نسميها قصائد سيمفونية مؤلفة من عدة حركات ، ومما يبين لنا موقفه أنه أطلق على كل من الحركات الثلاث لسيمفونيته فاوست (١٨٥٣ - ١٨٦١) أسماء هى على التوالى : فاوست ، جريئشن (مرجريت) ، ممستو (الشیطان) ، أى إنها تصوير لشخصيات ، فهى تصف ، ولكن ليس فيها تفاعل أو تطوير ، وقد أدخل فى ختام تلك السيمفونية كورس من أصوات الرجال لينشد الأبيات التصوفية الأخيرة من مسرحية جوته ، وبنفس الطريقة اختتم سيمفونيته الثانية « دانتي Dante » (١٨٥٦) بترتيل صلاة العذراء Magnificat باللحن الجريجورىانى تغنيه مجموعة من النساء .

وفى فترة فایمار نفسها كتب « ليست » أحسن وأهم مؤلفاته للبيانو وهى التى أخضع فيها براعة العزف لقوة التعبير ، مثل كونشرتو البيانو فى مقام سى بيمول الكبير ، وهو الأول من مؤلفيه فى ذلك النوع (١٨٥٧) ، ورقصة الموت Totentanz (١٨٤٩ - ١٨٥٥) وهى نفسها كونشرتو ، وخمس

عشرة من رابضودبانه الخجربة العشرين ؛ « وسنوات الحجيج (أوالنجوال)
 « Années de Pèlerinage » (١٨٤٨ - ١٨٥٢) ، والصونانة فى مقام سى
 الصغير (١٨٥٣) ، « ودراسات فى العزف الرفيع السامى Etudes d'Exécution
 transcendante » (١٨٥٤) ، وفى نفس تلك الفترة البالغة الخصوبة كتب
 قداسا حافلا Missa Solemnis هو « قداس مدينة جران Gran Mass » ،
 بالجر . ولحن المزمور الثالث عشر ، وبه غناء متهجد لصوت تينور مفرد
 وكلاهما (القداس والمزمور) كتبافى عام ١٨٥٥ .

وفى الستينيات - وهى أعمق فترات تدبنه - كتب ليست أورانوريو
 أسطورة القدبسة لإلزاببث (١٨٦٢) ، والمسيح Christ (١٨٦٦) ،
 وأسطورتين للبيانو (١٨٦٦) وقداس التويج المجرى (١٨٦٧) ، وقداس
 كوراليا Missa Choralis (١٨٨٦) ، كان آخز ما ألف .

ولد أنطونه بروكنر Bruckner فى النمسا العليا سنة ١٨٢٤ ، وكان مدرسه
 وعازف أرغن ، وظلت ظروف معبشته قاسية إلى أن استدعى إلى فيينا وهو
 فى الرابعة والأربعين ليعمل أستاذافى للأرغن والمارمونية والكونترابنط .
 وبعد حياة هادئة كرسها للتدريس والتأليف استقال فى عام ١٨٩٤ ،
 وتوفى فى الحادى عشر من أكتوبر سنة ١٨٩٦ ، ودفن فى كنيسة سانت
 فلوريان على نهر الدانوب ، حيث عمل فى صباه شماسافى كورس الكنيسة
 ثم عازفافى الأرغن فيما بعد .

وأهم مؤلفاته تسع سيمفونيات (وهى فى الواقع ١١) وهى :

- الأولى فى مقام دو الصغير (١٨٦٦)

- الثانية » » (١٨٧٢)

- الثالثة » رى » وتسمى سيمفونية فاجنر (١٨٧٣)

— الرابعة في مقام مي بيمول الكبير وتسمى السيمفونية الرومانتيكية
(١٨٧٤)

— الخامسة » سي » (١٨٧٦)

— السادسة » لا الصغير (١٨٧٩)

— السابعة » مي الكبير (١٨٨٣)

— الثامنة » دو الصغير (١٨٨٥)

— التاسعة » ري » (١٨٩٤)

ولعل السابعة هي قمة تلك السيمفونيات التسع بوقارها وانفساح جنباتها ؛
أما السيمفونية التاسعة فظلت بدون حركة ختامية وتختتم أحياناً بلحن ديني
« نحمدك اللهم Te Deum » بدلا من الحركة الرابعة ، وذلك العمل
الديني يعد — بالإضافة إلى ثلاثة قداسات — من أعظم ما كتب من
موسيقى دينية في القرن التاسع عشر ، ولا ينبغي كذلك إغفال مؤلف
للموسيقى المنزلية هو خماسية الوتریات (١٨٧٩) .

إن فن بروكنر عميق ضخم قوى ، ولكن مجاله ليس متسعاً ، إذ يمتد
من الرقص الريفي النشط ، إلى نزعة كاثوليكية احتفالية ، تمثل روح
الفن الباروكي المتساوي الصميم ، وهو في نسج موسيقاه أبعد ما يكون
عن موسيقى برامز ، في تجردها وتحفظها الذي يقربها من الموسيقى المنزلية ،
ولقد كان بروكنر يكره برامز أشد الكراهية ، وينزع نحو مواقف البطولة
الفاجنرية — بل إن إحدى سيمفونيائه مهداة فعلا إلى عملاق بايروت —
ولكنه مع ذلك لم ينقل أسلوب فاجنر المسرحي إلى القالب السيمفوني ،
وأنكاره اللحنية (الميلودية) عظيمة فخمة متسامية ، ولكن يعوزه
الإحكام البنائي ، وكثيراً ما يقع فريسة لذلك التكرار الذي أغلق الطريق
في وجهه موسيقاه في كل البلاد خارج بلاد أواسط أوروبا الجرمانية :

وبالرغم من افتقاره إلى الاقتصاد في البناء والإنشاء ، إلا أنه تجاهل صيغة القصيد السيمفوني الجديدة وركز جهوده في السيمفونية الكلاسيكية مغفلاً سائر الاتجاهات الوصفية الخارجة عن الموسيقى والسائدة في ذلك العصر ، وهو لذلك يستحق أن يحتل ركنًا خاصًا بين الموسيقيين الرومانتيكيين ، وإن كان أقلهم رومانسية .

ولد برهانس برامز Johannes Brahms في السابع من مايو ١٨٣٣ بمدينة هامبورج لوالد كان يعمل عازف كونتراباص . بدأ برامز يدرس البيانو وهو في سن الثامنة ، وعندما بلغ الثالثة عشرة أخذ يعزف البيانو في الحانات مساعدة لأسرته المحدودة الدخل : ثم جاءت فترة خمسة عشر عاماً قضاها في التدريس والعزف هنا وهناك ، وهي فترة تبدو قليلة الأهمية في مثل هذه الترجمة الموجزة ، ومنذ عام ١٨٦٣ ، اجتذبت ثيينا ، بجوها المرح ، برامز ابن الشمال الجاد ، كما اجتذبت بيتهوفن من قبله ، واشتغل برامز بعض الوقت بقيادة أكاديمية الغناء ، (١٨٦٣ - ١٨٦٤) وحفلات جمعية محبي الموسيقى (١٨٧٢ - ١٨٧٥) ، غير أنه كان يفضل الحياة المستقلة ليتوفر على التأليف الموسيقى الحر ، وهكذا قضى بقية حياته حراً لا يقيد عمله بعينه ، كما قضى حياته دون زواج ، ثم توفي في الثاني من إبريل سنة ١٨٩٧ إثر إصابته بالسرطان .

أنتج برامز في سائر الميادين « الغنائية العاطفية » في الموسيقى ، ولكنه تجاهل الصيغ الدرامية والملحمية كالأوبرا والأوراتوريو ، والقسم الشاهقة في نتاجه ، هي سيمفونياته الأربع : الأولى في مقام دو الصغير (١٨٥٥ - ١٨٧٦) ، وقد سماها هانس فون بيلو في حماسة « السيمفونية العاشرة » إشارة إلى سيمفونيات بيتهوفن التسع ، والثانية في مقام ري الكبير (١٨٧٧) ، والثالثة في مقام فا الكبير (١٨٨٣) ، وترتفع فوقها جميعاً

السيمفونية الرابعة في مقام مى الصغير (١٨٨٥) : وكذلك كونشرتوان للبيانو : في مقام رى الصغير ، وسى بيمول الكبير على التوالي (١٨٧٨ - ١٨٨١) ، وكونشرتو للثيولينة في مقام رى الكبير (١٨٧٨) ، ومن بين مؤلفاته العديدة للموسيقى المنزلية نخص بالذكر سداسيتين وتريتين في مقام سى بيمول الكبير (١٨٦٠) وصول الكبير (١٨٦٥) ، وخماسية^{٣٧} للكلارينيت (١٨٩١) . وأشهر أعماله الكورالية وأكثرها ذيوياً « قداس جنازى ألماني German Requiem » كتبه تخليداً للذكرى والدته (١٨٥٧ - ١٨٦٨) على فقرات من الكتاب المقدس بالألمانية ، فلا علاقة له بقداس الموتى الكاثوليكي ، وله كذلك « نشيد القدر Schicksalslied » (١٨٧١) ، على إحدى قصائد هولدرلين . وقد ترك برامز كنزا ضخماً من مؤلفات البيانو والموسيقى المنزلية والأغاني « الليدر » تعز على الحضر ، بل ويتعذر المفاضلة بينها حسب قيمتها الذاتية ، لا تبعاً ، للذوق الشخصي .

لقد كان برامز أقوى نقیض لفاجنر وليست وبروكنر ، فهو لم يكن رومانتيكياً إلا في نزعه إلى خلق تعبير عاطفي ، ولكنه كان يخضعها لسيطرة الصيغ الكلاسيكية الصارمة ، مثلما فعل بيتهوفن من قبل ، وكان يحقت الطمطنة والفخامة والاستعراضية المسرحية . وهو لم يسمح إطلاقاً لأى أفكار خارجية عن الموسيقى (حتى ولا الشعر) بأن تسيطر على الموسيقى ، وكان يبني موسيقاه أساساً بخطوط لحنية عريضة وإيقاعات محددة وواضحة ، وليس على أساس الهارمونية أو التلوين الأوركستراي :

وقد وجد ذلك الاتجاه الكلاسيكي عند برامز ، وعند من تبعوه ، انعكاساً فلسفياً مزعوماً في كتاب الناقد النمساوي إدوارد هانسليك Hanslick « عن الجمال في الموسيقى » (Von musikalisch Schönen) (١٨٥٤) وهو كتاب شهير رغم ضيق أفقه وتحيظه .

ومن أبرز الدعاة لفن برامز موسيقيان من أرقى طراز : أولهما هانس غون بيلو (١٨٣٠ - ١٨٩٤) قائد الأوركسترا وعازف البيانو ، والثاني جوزيف يواكيم Joachim (١٨٣١ - ١٩٠٧) عازف القبولينة ومدير أكاديمية الموسيقى الملكية (Hochschule) ببرلين .

وقد كان لرباعي يواكيم الوترى الشهير ، فضل عزف مؤلفات برامز للموسيقى المنزلية خلال أربعين عاماً ، إلى جانب رباعيات بيتوفن الأخيرة التي لم تكن بعد واسعة الانتشار .

وإذا كان برامز نفسه يكره بروكسر ، إلا أنه انفصل هو شخصياً عن حركة التعصب وكراهية فاجنر التي اشتهر بها أنصار برامز ، وكان يقول عن نفسه إنه أقدم المتحمسين والمعجبين بفاجنر ، كما أنه كتب لأحد أصدقائه المتحمسين لموسيقاه يقول إنه يعتبر بعض مازورات أوبرا أساطين الغناء (لفاجنر) أعظم قيمة من كل ما كتب بعدها من أوبرات مجتمعة . وفرانك شبيه في موقفه بموقف برامز .

ولد سيزار فرانك المؤلف البلجيكي الذي يُدرس ضمن تاريخ الموسيقى الفرنسية - في العاشر من ديسمبر سنة ١٨٢٢ بمدينة لياج ، وقد نال في وطنه انتصارات مبكرة في عزفه للبيانو ، ثم أرسل للدراسة في كونسرفتوار باريس ، وقد عاش في باريس بقية حياته (باستثناء عامين قضاهما في بلجيكا) ، حيث عمل أستاذاً وعازفاً على الأرغن ورئيساً للكورال ، وقد انتهت هذه الحياة الهادئة في الثامن من نوفمبر سنة ١٨٩٠ .

إن فرانك المؤلف ، يتبع معسكر الموسيقيين الهوليفونيين الذين يعنون بالصيغة والبناء من أنصار برامز ، ولكنه كذلك كان قريب الصلة بأساليب ليست وفاجنر بقدر ما يسمح به أسلوبه الهوليفوني الكلاسيكي . وقد بدأت فترة نتاجه المبكر بتلحين « حزب من التوراة » للأصوات المنفردة

والكورس والأوركسترا بعنوان راغوث Ruth (١٨٤٤) وبلغت تلك الفترة أوجها في « ست مقطوعات للأرغن الكبير » (١٨٦٠ - ١٨٦٢) ثم بثلاث مقطوعات للأرغن الكبير أيضاً (١٨٧٨) وبأوراتوريو تصوفي مشهور بعنوان « التطويات Les Béatitudes » (١٨٧٩) . اتجه فرانك بعد ذلك إلى التأليف للآلات وكان مهملاً في فرنسا ، فكتب قصيداً سيمفونياً بعنوان Les Éolides وهو اليوم غير معروف تقريباً ، ولكن له مؤلفين أصبحت لهما شهرة عالمية : « سيمفونية » جياشة العاطفة الدينية في مقام رى الصغير (١٨٨٨) وقد سُمي لحنها الأساسي القصير بلحن الإيمان ، وصوناته للفيولينة والبيانو (١٨٨٦) تمتاز بحركتها الختامية الجذابة المكتوبة في أسلوب المحاكاة المعروفة بالكانون ، وهي تظل عالقة بمخيلة العازف والمستمع على السواء أياماً طوالاً .

حاول كامي سان صانص Saint-Saëns (١٨٣٥ - ١٩٢١) أيضاً أن ينشئ لفرنسا موسيقى حديثة للآلات وكان الرجل يمثل الفرنسي ، العالم المثقف المحب للنظام ، مبتعداً عن الروح البوهيمية ، فصياغته صارمة أقرب إلى الكلاسيكية تشهد بذلك ثلاث سيمفونيات له . ولكنه كتب ، مثل فرانك ، عدداً من القصائد السيمفونية سائراً على نهج ليست هي : « مغزل أو مفالة Le Rouet D'Omphale » (١٨٧١) ، فايتون Phaéton (١٨٧٣) ، ورقصة الأموات الشهيرة Danse Macabre (١٨٧٤) . وهو - ككل فرنسي صميم - مشغوف بجمال الشكل واكتمال الصيغة ، مع جلاء الوصف ، وقد أشرنا من قبل إلى أوبراه « شمشون ودليلة » .

وموضع جابريل فوريه Fauré يجيء في هذه الفترة من الناحية التاريخية ، وبحكم تعلمه على سان صانص ، أما من حيث أسلوبه فإن من الصعوبة تحديد مكانه . ظل فوريه طوال حياته مجهولاً خارج بلاده ، ولكن بعد موته نفذت موسيقاه إلى الأفهام ، وتقبلتها النفوس ، ومارس الموسيقيون عزفها

أكثر فأكثر : وأشهر أعماله « قداس جنائزى » مقرب إلى القلوب :
(١٨٨٧) تخلص فيه تماماً من رعب يوم القيامة ، في لغة موسيقية متحفظة ،
ولكنها تشع دفئاً واطمئناناً واعتدالاً لا يخلو من إشراقة باسمه :

على أن خليفة فرانك الحقيقي هو فنسان داندى d'Indy الأستاذ الكبير
والمؤلف الموسيقى . ولد داندى في باريس في ٢٧ من مارس ١٨٥١ وكان
بعد نفسه لدراسة القانون ولم يتحول نهائياً إلى الموسيقى إلا سنة ١٨٧٢ ،
حيث عمل ثلاث سنوات عازفاً ثانياً على الطمبالة « تمباني » ثم عمل أربعة
أعوام مدرساً للكورال ليكتسب خبرة عملية عميقة بفنون التوزيع الأوركسترا إلى
والكتابة الكورالية ، وكان في تلك الأثناء قد بدأ يدرس التأليف الموسيقى على
سيرار فرانك ، وبدأ يعزف على الأرغن ، وأهم مناسبة في حياته الفنية
تأسيس « المدرسة الغنائية Schola Cantorum » سنة ١٨٩٤ فكانت تقاوم
مقاومة علنية الطرق التعليمية القديمة التي سادت في كونسرفتوار باريس ،
أما ماذا وكيف درّس بها ، فهذا ما نجده في مؤلفه الضخم باسم « محاضرات
في التأليف الموسيقى » Cours de Composition الذى نشر بين عامي
١٨٩٧ - ١٩٣٣ وطبع الجزء الأخير منه بعد وفاته - في الثامن من
ديسمبر سنة ١٩٣١ - بعامين .

ومؤلفاته البارزة تشمل دراما غنائية « باسم فرفال Fervaal »
(١٨٨٩ - ١٨٩٥) لم تلق نجاحاً كبيراً على المسرح ، ولكن لقيت
سيمفونياته الثلاث نجاحاً أكثر ، وبخاصة « سيمفونية على لحن جبلى فرنسى » ،
والسيمفونية السيڤينولية Cévenole (نسبة إلى منطقة جبال السيڤين
Cévennes) التي كتبها ١٨٨٦ للأوركسترا والبيانو ، وأصبحت ذائعة
الانتشار ، ويجب مواطنوه الفرنسيون كذلك تنويعاته السيمفونية
« إستار Istar » .

بينما بلغت ألمانيا وإيطاليا وفرنسا قمة احتكارها الموسيقى المشترك ، ظهرت في الأفق مجموعة جديدة احتلت مكاناً ممتازاً على المسارح وفي قاعات الموسيقى في الغرب ، تلك هي مجموعة الشعوب السلافية التي مهد لها جلنكا وشوبان ، وقد أثبت التشيكيون شخصيتهم الموسيقية في أعمال ثلاثة مؤلفين وإن كانوا حتى ذلك الوقت بعيدين عن بلوغ استقلالهم السياسي أو الثقافي ، وهم سميتانا الذي ذكرناه من قبل بأوبراه المرحه « عروس بالمقايسة » فقد غزا قاعات الموسيقى بقصيده السيمفوني الشهير مولداو Moldau أو Vltava (نهر المولداف) (١٨٧٩) ، وهو جزء من دورة أو مجموعة من ست قصائد سيمفونية بعنوان وطني Má Vlast . وعشاق الموسيقى المنزلية يألّفون رباعيته التورتيتين الشهيرتين ، وكلتاها معبرة عن تاريخ حياة المؤلف نفسه ، وبخاصة الرباعية في مقام مي الصغير (المسماة : من حياتي) والتي يروى فيها مأساة صممه بصوت مي عال وحيد أليم ، هو آخر صوت سمعه (١) ، وبعد سبعة أعوام أصيب بانتهار عصبي وقضى بقية أيامه في مستشفى للأمراض العقلية :

ولقد كان سميتانا بصفة عامة أقرب في روحه إلى فاجنر وليست ، ولكن آنطونين دفورجك Dvorák (١٨٤١ - ١٩٠٤) - الذي يصغره بسبعة عشر عاماً - كان يؤلف الموسيقى بروح برامز ، وإن لم يكن من أتباعه المباشرين ، وهذا يفسر جمال مؤلفاته في الموسيقى المنزلية ، كما يفسر الأهمية الثانوية لأوبراته العشر التي تعد « روسالكا » أشهرها جميعاً أو أشهرها على الأقل في تشكوسلوفاكيا ، وقد أمضى حياته في بلاده باستثناء ثلاثة أعوام هامة قضاها في الولايات المتحدة بين السهول الشاسعة في المنطقة

(١) أظن المؤلف هنا أساء التعبير . فقد كان سميتانا يشكو - إلى صممه - من صفير مستمر في أذنه ، في طبقة مي العالية . وهذا ما أشار إليه في بيدال مي بحركة من حركات رباعيته . (المراجع)

الغربية الوسطى ، وبين نيويورك ، حيث اشتغل مديراً للكونسرفاتوار بها من سنة ١٨٩٢ إلى ١٨٩٥ ، وهناك ألف سيمفونيته الذائعة الصيت المسماة « من العالم الجديد » (١٨٩٣) في مقام مى الصغير ، فجاءت ثمرة انطباعاته في بلاد « السهول التي لا نهاية لها » وآلات المصانع الصاخبة ، بلاد البيض والسود والهنود الحمر .

والثالث بين المؤلفين التشيكيين وآخر من نال شهرة خارج وطنه : ليوس ياناتشيك Janáček المؤلف المورافي (١٨٥٤ - ١٩٢٨) الذي عرف بأوبراه الناجحة جينوفا Jenufa (١٩٠٣) .

وهناك من الجيل الذي ولد حوالى ١٨٣٥ مجموعة من الروسيين ، عرفوا باسم « الخمسة الأشداء »^(١) نزلوا حلبة التأليف السيمفونى مع عناية واضحة بالطابع الروسى القومى وهم :

اسكندر بورودين Borodin (١٨٣٤ - ١٨٨٧)

سينار كوى Cui (١٨٣٥ - ١٩١٨)

موديست موسورسكى Mussorgsky (١٨٣٩ - ١٨٨١)

مبلى بالاكيريف Balakirev (١٨٣٧ - ١٩١٠)

نيقولارمسكى كورساكوف Rimsky-Korsakov (١٨٤٤ - ١٩٠٨)

وأغلبهم هواة موهوبون .

كان اسكندر بورودين طيباً وأستاذ كيمياء ممتازاً ، وكانت دراسة الموسيقى وممارستها مسلکاً جانبياً في حياته وإن لمع فيه ، وله مؤلفات تشهد بأسلوب متقدم زمانه تقدماً مدهشاً ، إذ أن مؤلفاته ذات اللحن الواحد mono thematic المقامى (modal) والكروماتى ، وهارمونيته المتنافرة ،

(١) هذه الترجمة الصحيحة لما عرفوا به في روسيا (كوشكا) وقد جرى العرف في غير اللغة الروسية أن يسموا « الخمسة الكبار أو النظام » . (المراجع)

كانت سابقة على عصرها بكثير : كل ذلك يتضح في بعض أغانيه وفي سيمفونيته الثانية ورباعيته الوترية في مقام لا الكبير (١٨٨٠) وأوبرا لم تتم هي « الأمير إيجور Prince Igor » وقد أتم رمسكى كورساكوف وجلازونوف هذه الأوبرا بعد وفاته المبكرة .

وبلغ سيزار كوى - وهو من أصل نصف فرنسى - (١٨٣٥-١٩١٨) رتبة جنرال في فرقة المهندسين ، ولكنه وجد مع ذلك وقتاً لتأليف عشر أوبرات . وموديست موسورسكى بدأ ضابطاً صغيراً في الجيش ، ولكنه استقال ١٨٥٨ ودرس الموسيقى على بالاكيريف ، وظل حتى موته يعيش على دخل ضئيل ، وقد ركز اهتمامه على الأوبرا والأغاني (انظر ص ٤٨٣) ولم يكتب الكثير من الموسيقى للآلات ولكن كل عازف بيانو اليوم لا بد أن يعارك في محاولة عزف مجموعته الخالدة للبيانو والمساة « لوحات من معرض » (١٨٧٤) ، وقد فصل بين وصفه لكل صورة وأخرى بلحن يوحى بتحريك الزائر (Promenade) من قاعة لأخرى في المعرض ، ونستطيع أن نقدر إلى أى حد تلائم هذه المجموعة أسلوب البيانو من أن موريس رافيل وزعها توزيعاً أوركسترياً لامعاً ، وربما كان لامعاً أكثر مما يجب .

كان ميلى بالاكيريف (١٨٣٧ - ١٩١٠) محور جماعة « الخمسة » وأستاذ كوى وبورودين وموسورسكى منذ عام ١٨٦١ ، وفي عام ١٨٦٩ حصل على وظيفة هامة هي مدير الموسيقى في الكنيسة الإمبراطورية ، أما مؤلفاته فلم يدونها إلا في مرحلة متأخرة من حياته ، وأهمها : قصيدان سيمفونيان : « إسلامى » (١٨٨٢) ، و « تمارا Thamar » (نشر عام ١٨٨٤) ، وسيمفونية في مقام رى الصغير (١٩٠٩) .

أما نيقولا رمسكى كورساكوف فكان ضابطاً بحرياً فيه خمس عظيم للموسيقى ولكن ليس لديه علم بها يذكر ، وعندما ترك عمله في البحرية كان ما زال مجرد هاو ، وعلم نفسه الموسيقى ، وبالرغم من قلة علمه فقد عين

في الحال أستاذاً بكونسرفاتوار سانت بطرسبرج سنة ١٨٧١ ، بيد أنه تقدم في علمه تقدماً سريعاً جداً أثناء التدريس ، واستطاع فيما بعد أن يؤلف كتباً أصبحت من أشهر كتب التعليم الموسيقي في روسيا ، وأهمها « مبادئ التوزيع الأوركسترالي » أورد به أمثلة من مؤلفاته هو .

وقد لاقت خمسة من مؤلفاته ، على الأقل ، ذيوفاً عالمياً هي : أوبرا « غادة بسكوف The Maid of Pskov » (١٨٧٢) وأوبرا « سنيججوروتشكا Snegurochka » أو « غادة الثلج » (١٨٨١) ، و « ملادا Mlada » (١٨٩٠) ، و « الدبلك الذهبي » (١٩٠٧) والمتابعة السيمفونية « شهر زاد » (١٨٨٨) ، وربما كان في إمكانه أن يؤلف أعمالاً أكثر من هذه لولا النشاط الهائل الذي كرسه لإتمام أو تعديل مؤلفات زملائه وأصدقائه ، ومنها أوبرا بوريس جودونوف لموسورسكي سنة ١٨٩٦ .

درس بيتر تشايكوفسكي (١٨٤٠ - ١٨٩٣) القانون ولكنه تحول إلى الموسيقى في سن الثالثة والعشرين ، وبعد دراسة مركزة لمدة عامين حصل من المعلومات ما أهله لوظيفة أستاذ التأليف الموسيقي بكونسرفاتوار موسكو الحديث الإنشاء ، (ولكنه تخلى عن ذلك المركز بعد قليل) . وهو وإن كان من القوميين المتطرفين روحياً ، إلا أن المؤلفين القوميين الخمسة لم يكونوا يعتبرون فنه روسيا بالقدر الكافي لكي ينضم إلى مجموعهم .

وتشايكوفسكي متعدد الجوانب في موسيقاه ، فهو آنا مداعب راقص ، وآنا عاطفي أو عنيف ، وما زال يحتفظ بمكانة في قاعات الموسيقى في كل القارات لا ينازعه فيها الكثيرون ، وذلك بفضل : افتتاحية فانتازي (fantasy-overture) « روميو وجوليت » (١٨٧٠) ، وكونشرتو البيانو الأول القوى في مقام سي ييمول الصغير (١٨٧٥) ، والسيمفونيات الثلاث الأخيرة له ، وهي : الرابعة في مقام فا الصغير (١٨٧٧) ، والخامسة في مقام مي الصغير (١٨٨٨) ، والسادسة

« الحزينة » Pathetic في مقام سى الصغير ، وكذلك متتابعة « كسارة البندق » Nutcracker Suite « اللطيفة الجذابة التى كتبها ١٨٩٢ . وما زال المسرح يذكر اثنين من أوبراته هما أوجين أونيجين Eugen Onegin (١٨٧٧) وملكة البسطونيا « (ملكة الكوتشينة) Queen of Spades (١٨٩٠) .

وليس السلافيون وحدهم هم الذين أضافوا تراثهم الموسيقى إلى التراث المشترك للموسيقى الأوروبية ، فالنرويج مثلاً أضافت هى الأخرى من تراثها ، وكان ذلك على يدى رجل لم يكن رائداً جريئاً ، ولا هو منشئ على نطاق واسع فى الموسيقى ، ولكنه بارع فى الأعمال الصغيرة (المينياتور) وله مكانته الخاصة فى هذا المجال ؛ ذلك هو ادفارد جريج (١٨٤٣ - ١٩٠٧) ، وربما أثار فى أذهان الكثيرين ذكريات غالية عن متابعيتين أوركسترايتين شهيرتين فى بساطتهما الكلاسيكية ، وهما من الموسيقى المصاحبة التى كتبها لمسرحية إبسن بير جونت Peer Gynt (١٨٧٥) ، ويشير اسمه كذلك ذكريات عن « متتابعة هولبرج Holberg suite « اللطيفة المكتوبة بأسلوب القرن الثامن عشر المبكر (وهى من نسختين : أولاهما للبيانو ، والثانية للوتريات كتبهما سنة ١٨٨٥) ، وعن كونشرتو البيانو فى مقام لا الصغير (١٨٦٨) وعدد من مؤلفات الموسيقى المنزلية والأغاني . ولكن الفضل الأكبر لجريج يرجع إلى أنه أمد بيوت الناس فى العالم كله بمؤلفات جيدة قيمة للبيانو بدلا من مقطوعات الصالون التافهة السخيفة التى كانت سائدة قبلا . وإن كراساته العشر من « القطع العاطفية Lyric pieces » للبيانو (١٨٦٧ - ١٩٠١) وإن قصد بها أن تكون موسيقى نرويجية إلا أنها فى الواقع قد تحطت كل الحدود القومية ، إلى العالم الخارجى .

مراجع

- Alfred Einstein, Music in the Romantic Era, New York, 1947.
 Curt Sachs, The History of Musical Instruments, New York, 1940 : Chapter 17
 The Commonwealth of Art, New York, 1946 : Cross Section 1854.
 Rhythm and Tempo, New York, 1953 : Chapter 14.
 Ernest Newman, The Life of Richard Wagner, New York, 1933-1946.
 Martin Cooper, Georges Bizet, London, 1938.
 Georges Servières, Saint-Saëns, Paris, 1930.
 Jules Massenet, My Recollections, Boston, 1919.
 Zdeněk Nejedlý, Frederick Smétana, London 1924.
 Oscar Von Riesemann, Moussorgsky, New York, 1929.
 Franz Werfel and Paul Stefan, Verdi, 1942.
 René Brancour, Offenbach, Paris, 1929.
 H. E. Jacob, Johann Strauss, Father and Son, 1940.
 William A. Darlington, The World of Gilbert and Sullivan, New York, 1950.
 Ernest Newman, The Man Liszt, London, 1934.
 Werner Wolff, Anton Bruckner, New York 1942.
 Karl Geiringer, Brahms ; London, 1936 : New York, 1947.
 Norman Demuth, César Franck, London, 1949.
 Norman Suckling, Fauré, London, 1946.
 Norman Demuth, Vicent D'Indy, London, 1951.
 Paul Stefan, Anton Dvorak, New York, 1941.
 Daniel Muller, Leoš Janáček, Paris, 1930.
 Rimsky Korsakoff, My Musical Life, New York, 1936.
 Tchaikovsky, The Diaries, 1945.
 David Monrad Johansen, Edvard Grieg, Princeton, 1938.

الفصل الواحد والعشرون

عصر ديبوسى وشتراوس

١٨٨٦ - ١٩٢٢

شهد مطلع القرن الجديد تضارب الرومانتيكية المتأخرة مع عدد كبير من التيارات المناهضة للرومانتيكية ، كالطبيعية naturalism ، المبالغ فيها ، والتأثيرية Impressionism ، والتعبيرية expressionism ، وأخيراً الحوشية barbarism .

وقد ولد آباء كل تلك التيارات ومؤسسوها حوالى سنة ١٨٦٠ ، وأكبرهم سنّاً رجل إنجليزى علم نفسه ، ذلك هو إدوارد إلجار Elgar (١٨٥٧ - ١٩٣٤) صاحب الكائناتة « كاراكتاكوس Caractacus » (١٨٩٨) والمتنوعات الأوركسترالية المسماة تنويعات على لحن ملغز (أى غير مذكور فى المصنف) Enigma variations (١٨٩٩) ، التى يقدم فى كل تنويع منها صورة لأحد أصدقائه ، وأوراتوريو « حلم جبرونشيوس The Dream of Gerontius » (١٩٠٠) ، وأبرز مؤلفاته إلى جانب ذلك : السيمفونية فى مقام لايمول الكبير (١٩٠٨) والسيمفونية فى مقام مى ييمول الكبير (١٩١١) .

وأكبر مؤلفى أمريكا من جيل إلجار هو إدوارد ماكداول Mac Dowell (١٨٦١ - ١٩٠٨) ، وقد ترك ماكداول للهواة كنزاً من مؤلفات البيانو السهلة مثلما فعل جريج ، ولكن صوناتاته الأربع للبيانو هى أهم ما كتبه لتلك الآلة ، وهى « الصوناتة التراجيدية ، Tragica » « والصوناتة البطولية ، Eroica » « وصوناتة الشمال Norse » « والصوناتة الكلنية Keltic » وكذلك كونشرتو البيانو الثانى (١٨٩٠) والمتابعة الهندية الثانية

للأوركسترا (١٨٩٧) . وأمريكية ماكداول المزعومة أمر مشكوك فيه ، وبخاصة أنه لم يكن من المؤمنين بالقومية الموسيقية .

وربما كان مالر (Mahler) الممثل الحقيقي للرومانتيكية المتأخرة وهو أكثر الرومانتيكيين المتأخرين تركيزاً في ذاته : كرس جوستاف مالر - المولود في السابع من يولية ١٨٦٠ في بوهيميا ، والمتوفى بفيينا في ١٨ من مايو سنة ١٩١١ - حياته لقيادة الأوركسترا ، فارسها رغم كل الصعوبات بإخلاص فائق لروح العمل الفني ، وبأمانة في الأداء صارت مضرب الأمثال ، وقد بدأ هذا الطريق الفني بداية متواضعة في مسارح الأقاليم النمساوية ، ثم بلغ فيه قمة مجيدة بالقيادة في مسرح الأوبرا الإمبراطوري بفيينا (بين ١٨٩٧ - ١٩٠٧) ، واختتمه بالقيادة في مسرح أوبرا المتروبوليتان وقيادة الأوركسترا الفهارموني بنيويورك ، من ١٩٠٧ إلى ١٩١١ ، وهو عام وفاته :

وبالرغم من مشقة ذلك العمل المجهد تمكن من إتمام تسع سيمفونيات هامة وبدأ السيمفونية العاشرة ، وأشهر هذه الأعمال : السيمفونية الثانية في مقام دو الصغير (١٨٩٤) ، وهي تعطي في حركتها الختامية صورة لا تنسى للغسق الذي يغشى العالم منذراً بيوم القيامة ، حيث يسمع طائر أخير وحيد يخلج في دعر ، ثم تأتي الصحوة الكبرى حين ينشد الكورس « هيا استيقظوا » . وقد تخلى مالر في سيمفونيته الثامنة ، التي عملها أحد متعهدي الحفلات ذوى الباع الطويل في الإعلان « الألفية » ، أى سيمفونية الألف « نظراً لضخامة الكورال والأوركسترا فيها) عن النموذج السيمفوني كلية ، وحاول في تيار مناسب لا تحده حدود من الأصوات والآلات أن يخلق عالم أحلامه في حركتين عملاقين محورهما كلمات الترتيل الجريجورياني Veni creator spiritus وكلمات من خاتمة فاوست لجوته . وقد ترك مالر في عالم الغناء عدداً من الأغاني الجميلة باصطحاب البيانو ، ولكن أنضج ما خلفه

في هذا المجال : « أنشودة الأرض Das Lied von der Erde » وهي سيمفونية للأصوات والأوركسترا (١٩٠٨) .

وهو جو فولف Wolf (١٨٦٠ - ١٩٠٣) نمساوي مثل مالر ، احتل بالنسبة للأغنية (الليد) نفس مكانة فاجنر بالنسبة للأوبرا ، فكان يكتب الأغاني بنشاط محموم ، وظل يواصل التأليف في صراع أليم كمن به مس ، حتى سقط القلم من بين أنامله عندما اشتد به الجنون .

وقد كان هو جو فولف - على عكس برامز - يدعى النص ويحاول أن يخدم الشعر ، مثلما كان فاجنر يبدي الدراما ويخدمها ، وقد أكد - مثل فاجنر أيضا - أهمية البيانو في تلك الأغاني ، فكان يستخدمه لتعميق إحساس الكلمات وجوها النفسى وتأكيد معانيها ، ومما يعبر عن احترامه للشعر والشعراء احتراماً لم يسبقه إليه أحد أنه نشر الكثير من أغانيه (الليدر) منسوبة لأسماء شعرائها مثل « أغاني جوتة Goethelieder » أو « أغاني موريكه Mörickelieder » .

وآخر فناني تلك المجموعة رجلا ن من اسكندنافيا هما كارل نيلسن Nielsen (١٨٦٥ - ١٩٣١) أول مؤلفي الدانيمرك المحدثين - والثاني يان سييلوس Sibelius الفنلندي ، الذي يحبه الإنجليز والأمريكيون بصفة خاصة ، (ولد ١٨٦٥) وهو صاحب سبع سيمفونيات ذات أصالة سيمفونية حقا ، وعدة قصائد سيمفونية على غرار ليست ، منها أسطورة « بجعة تونيلا The Swan of Tuonela » (١٨٩٣) ، وذلك القصيد الشهير « فنلانديا » (١٨٩٩) وغيرها من القصائد المأخوذة عن الملحمة القومية الفنلندية المسماة كاليغالا . وقد تخلى سييلوس عن الرومانتيكية الحالصة قبل عام ١٩١٠ ، إذ تمثلت قمة نزعه « الكلاسيكية الجديدة » Neoclassicism في سيمفونيته السابعة ذات الحركة الواحدة (١٩٢٤) .

الواقعية (فيريزم verism) بينما أذهل فردى العالم بروائع عمليه الآخرين : عطيل (١٨٨٧) ، وفالستاف (١٨٩٢) ، وبينما كان سبيليوس يغنى ملاحم الشمال ، وبينما كان مالمو يصور نفسه وهي تذوى - كانت جماعة إيطالية جديدة ، تكاد تكون طبيعية النزعة ، قد بدأت تخلق أسلوبا دراميا جديداً أطلقت عليه اسم : (verismo) ، أى « أسلوب الصدق » ، وعماده القصص الواقعية المستمدة من الحياة اليومية ، وكانت تنتهى دائماً بإراقة الدماء ، وكانت تلك القصص تعرض فى مزيج غريب من طبيعة القرن المنصرم ، ومن ولع الإيطاليين باللحن الحسى الجميل .

وقد بدأت حركة الواقعية هذه بأوبرا «الفروسية الريفية» Cavalleria rusticana لبييترو ماسكانى Mascagni (١٨٩٠) ، و «البلياتشوات» لروچيرو ليونكافالو Leoncavallo (١٨٩٢) ، ولقيت نجاحاً منقطع النظير ، ربما كان مرجعه إلى رد الفعل المناهض للدراما الموسيقية الفاجنرية الثقيلة ، بفخامتها ونزعتها الفكرية وابتعادها عن الحياة ، بل وربما كان مرجعه رد الفعل ضد الدراما الموسيقية عند مقلدى فاجنر .

ومن الغريب حقاً أن هذين الفنانين الموهوبين لم يتمكنوا من بلوغ هذا النجاح نفسه مرة ثانية فى أى أوبرا أخرى لهما ، ولم يكن حظ خلفائهما فى هذا أسعد كثيراً منهما .

اقرب جياكومو بوتشيني Puccini (١٨٥٨ - ١٩٢٤) - وهو من نفس سن ليونكافالو وإن كان أكبر من ماسكانى ببضعة أعوام - اقرب من انواقعية «الفيريزم» فى أوبراته المبكرة الناجحة ، فأوبرا «الحياة البوهيمية» La Bohème (١٨٩٦) تدور حوادثها فى باريس المعاصرة ، وهي وإن لم ترق فيها الدماء ، إلا أنها تنتهى على الأقل بموت البطلة بالتدريج الرئوى ، ولكن أوبراته المتأخرة كانت مختلفة ، فأوبرا توسكا Tosca

(١٩٠٠) هى قصة عن البوليس السرى فى روما ، ومدام بترانلاى (١٩٠٤) مأساة فتاة يابانية هجرها حبيبها ، وأوبرا « فتاة الغرب الذهبى La Fanciulla del West » (قدمت فى نيويورك ١٩١٠) ، والأوبرات الثلاث ذات الفصل الواحد (١٩١٨) والتي تجمع عادة تحت اسم Trittico ، أى الثلاثية وهى الغباء Il Tabarro ، والأوبرا الباكبة « الأخت انجيليكا Suor Angelica » ، والأوبرا الخفيفة المرحية « بنى سكيكى Schicchi » مختلفة أيضاً ، وكذلك أوبرا « توراندو Turandot » ، تلك القصة الصينية التى تدور فى جو ملون زاه وتروى قصة الأميرة توراندو (وقد قدمت للمرة الأولى سنة ١٩٢٦ بعد وفاة المؤلف) — فهذه الأوبرات كلها تجمع بين مزيج غريب من الطبيعية والعاطفية الدافقة المسرفة ، ومن الشدو الإيطالى والهارمونية التأثيرية بروح رومانتيكية صميمة .

ولقد وجد الواقعيون الإيطاليون فى جوستاف شاربنتيه Charpentier (المولود سنة ١٨٦٠) أخاً فى الكفاح ، إذ أعطى لأوبراه (لويز Louise ، ١٩٠٠) المناهضة للزعة الفاجنرية ، عنواناً ينطوى على تحد لم يسبقه إليه أحد من قبل هو : « قصة موسيقية ، roman musical » ، وقصة هذه الأوبرا تصور الحياة البوهيمية على غرار قصة « لا بوهيم » ، تدور حوادثها بين فنانى موممارتر ، وقد كتب هو نفسه كلماتها نثراً ، ولحنها بنزوع طبيعى (naturalistic) بالأسلوب الإنقائى أو أسلوب التلاوة (الريستانيف) والتمثيل دون أن يلجأ إلى جاذبية الشدو الإيطالى العذب (belcanto) .

لانت التأثير — وهى تمثل أكبر قوة مناهضة للطبيعية — أخطر وأهم التيارات المضادة للرومانتيكية فى الشعر والتصوير والموسيقى .

والتأثيرية مناهضة فى جوهرها للكلاسيكية أيضاً ؛ فعباقرة « الكلاسيكية » كانوا دائماً يهدفون إلى تجريد ماديات الحياة والطبيعة من كل ما هو ثانوى

أو خارجي ، كما كانوا يهدفون إلى رفع ما هو زمني إلى عالم الخلود ، أما التأثيرية فهي ، على عكس ذلك تهتم بما هو زمني ، بل وبما هو وليد اللحظة العابرة ، وهي لذلك تعنى بالحركة ، أكثر مما تعنى بالاستقرار أو الركود ، وتشغل نفسها بمظهر الأشياء كما تبدو في نور أو ظل خاص ، أكثر مما تشغل بالأشياء نفسها . وهي تهتم باللمس الدقيق المتحول للأجواء النفسية والانطباعات والانعكاسات المتغيرة ، أكثر من اهتمامها بالخطوط أو التكوينات أو الشخصيات الواضحة المحددة .

وقد ساءرت الموسيقى التأثيرية التصوير ، والشعر فتخلّلت عن الميلودية والبناء التقليدي والنسيج البوليفوني ، والتسلسل المنطقي للتألفات الهارمونية تبعاً لسياق هارموني عضوي ، أي لكل صوت فيه وظيفة خاصة ، فهي على النقيض كانت بحاجة إلى تأثير التألفات الحاملة ، ذات الألوان القوس قزحية غير المتمية بعضها إلى بعض ، وبحاجة إلى الألوان المظلمة المتكسرة . وإن لم يكن مثل هذا التأثير ضخماً متيناً ، فقد كان أنيقاً رقيقاً ، وإذا كان يعوزه عمود فقرى يشد أجزاءه بعضها إلى بعض ، فقد كان له ذلك الجمال الخفيف الرقيق الشبيه بجمال الفراشة .

وديبوسى هو حامل لواء التأثيرية الموسيقية .

ولد كلود آشيل ديبوسى في ٢٢ من أغسطس ١٨٦٢ في سان جرمان - آن - لى بالقرب من باريس ، وتوفي في ٢٦ من مارس ١٩١٨ بباريس ، وقد رحل في سنوات تكوينه الفني إلى سويسرا وإيطاليا وروسيا وألمانيا ، واستطاع بعد ذلك أن يكرس كل حياته تقريباً للتأليف الموسيقى .

وأهم صراع عاشه في تلك السنوات التكوينية ، هو إعجابه الشديد بقاجنر من جانب ، ثم إيمانه في الوقت ذاته بأن الموسيقى - والموسيقى الفرنسية بصفة خاصة - يجب أن تدبر ظهرها للفنان الألماني العظيم ، لكي تخط لنفسها طريق المستقبل .

وإن ذلك الطريق الذى بحث عنه ديوسى ووجده ، ليمثل فى رباعية أولى (وأخيرة فى الوقت نفسه) للوتربات (١٨٩٣) و « مقدمة أمسية الفون » Prélude à l'Après - midi d'un Faune (١٨٩٢ - ١٨٩٤) عن قصيدة ستيفان مالارميه Mallarmé الريفية : Eclogue ، وهو مؤلف ما زال قريب الصلة بمفهوم القصيد السيمفونى عند ليست ، ولكنه مع ذلك جديد ورائد فى لغته الموسيقية : وله أعمال أوركسترالية أخرى مثل « الليليات Nocturnes » (١٨٩٩) ، و « البحر La Mer » (١٩٠٥) ، « وصور Images » (١٩١٢) ، وله أوبرا مأخوذة عن مسرحية ميتزلنك هى « بلياس ومليزاندة Pelléas et Mélisande » (١٩٠٢) ، ويقتصر دور الموسيقى فى هذه الأوبرا على خلق جو عاطفى فقط . وله كذلك « استشهاد القديس سباستيان » (١٩١١) وهو عمل تختلط فيه الوثنية بالمسيحية ، كتب لمسرحية دينية « ميسير » للشاعر دانونزىو : وألف أغانى بلغت من الرقة مبلغاً لا عهد للموسيقى به من قبل . وله مؤلفات عديدة للبيانو ، منها المجموعة الشهيرة المسماة « ركن الأطفال Children's Corner » (١٩٠٨) التى كتبها لابنته ، وله أربع وعشرون مقدمة « بريلود Préludes » (١٩١٠ / ١٩١٣) ، تضم القطعة الشهيرة المعروفة باسم « الكاتدرائية الغارقة La Cathédrale engloutie » وهى تصور أسطورة قديمة شائعة فى منطقة البريتانى بفرنسا ، عن الكاتدرائية التى ترتفع من بين أمواج البحر ، ثم تعود لنختفى فى القاع ثانية .

ولقد تناولنا الملامح الرئيسية للغة ديوسى الموسيقية الجديدة فى سياق وصف الخطوط العامة للموسيقى التأثيرية ، بيد أنه تجدر الإشارة إلى أن أعماله الأخيرة لا يمكن اعتبارها تأثيرية .

ومن بين وسائل ديوسى فى التعبير « سلم الأبعاد الكاملة » الذى قلده فيه الكثيرون ، وهو يحتاج إلى شرح مختصر فى هذا المجال . سمع ديوسى

فى معرض باريس الدولى الذى أقيم بباريس ١٨٨٩ فرقة موسيقية من جاوه
 خلطت له بسحر موسيقاها ولونها الغريب ، وخاصة بنوع من السلام يسمى
 سالندرو (انظر ص ٢١) ، ينقسم فيه الأوكتاف إلى خمسة أبعاد متساوية
 قيمة كل منهما في البعد الكامل ، ولم يكن اهتمام ديوبوسى موجهاً إلى ذلك
 البعد الشاذ فى حد ذاته ، ولكن الذى أثار اهتمامه أن مثل هذا السلم ليس
 له كيان عضوى ، فليس فيه صوت أساسى (تونيك) ، أو درجة خامسة
 مسيطرة (دومينانت) ، أو درجة رابعة ، أو أنصاف أصوات تؤدى
 وظيفة الدرجة الحساسة (السابعة) ، وتخلص هذا السلم من تلك الوظائف
 العضوية لدرجاته ، يسمح للموسيقى بأن تنتشر فى حرية وعمومية غائمة ،
 دون أن يقودها صوت الدرجة الحساسة إجبارياً إلى صوت الأساس
 (تونيك) ، أو الخامسة (الدومينانت) ، وليس أنسب من هذا لاحتياجات
 التأثيرية الموسيقية ، ولكن ديوبوسى اضطر إلى إحداث الملاءمة الضرورية
 بين هذا النوع من السلام اللاعضوية وبين الإمكانيات الأوروبية ، فبدلاً
 من تبني السلم الخماسى ذى الأبعاد التى تزيد على الصوت الكامل ،
 جعل أساس سلمه ذى الأبعاد الكاملة ، ستة أصوات كاملة من نفس حجم
 الصوت الكامل المألوف فى الموسيقى الأوروبية .

وقد ظهرت ملامح تأثيرية — مثل تألفات التاسعة ninth المتوازية
 المتتالية غير المنصرفة — ظهرت فى أعمال إيريك ساتى (١٨٦٦ —
 ١٩٢٥) حتى قبل أن تظهر فى مؤلفات ديوبوسى ، صديقه السابق ، وقبل
 أن يحقق هذا الأخير نجاحها وفوزها ، ونشاط إيريك ساتى نشاط واسع ، فقد
 ألف أعمالاً منشعبة شديدة التباين ، فكتب مثلاً مقطوعات للبيانو ، وقداساً
 مؤثراً اسمه « قداس الفقراء » (حوالى ١٨٩٥) ، وموسيقى باليه اسمه
 « استعراض Parade » (١٩١٧) ، ولحن دراما بعنوان سقراط (١٩١٩) ،
 وكان — مثل ديوبوسى — يمتق الرومانتيكية المتهدجة ، ولكنه كان فى الوقت

نفسه يكره ضوء القمر الباهت والغمم التأثيرى ، وتمثل معركته المزدوجة ضد الرومانتيكية والتأثيرية فى الأسماء الهككية الكاريكاتورية لمقطوعاته مثل : « خمس تكثيرات » و « مقطوعات باردة » و « مقطوعات على شكل كثرى » . كما تتمثل فى إرشادات الأداء العجيبة مثل : « فليمتنع لونك ، Devenez pâle » ، أو : « مثل البلب الذى يشكو وجع أسنانه » ، ولكنه لم يكن هاذراً كما قد يبدو من هذه التعبيرات المضحكة الغريبة ، بل كان مثالياً متصوفاً ، هدفه الأخير تحقيق بساطة متناهية بروح كلاسيكية حديثة .

وإذا كان النجاح لم يحالف ساقى ، إلا أن هدفه هذا جعله محور جماعة من « المؤلفين الناشئين الحداثيين » أو « الستة » ومبادئهم مناهضة للقرن التاسع عشر وتأثيريته ، وهدفهم تحقيق التعبير المباشر فى بساطة ووضوح ، وقد استبدلوا أبعاد الثالثة والسادسة المتآلفة بأبعاد الرابعة والسابعة المتنافرة ، وهؤلاء « الستة » هم جورج أوريك Auric ، ولوى دوريه Durey ، وآرثر هونيچر Honegger ، وداريوس ميلو Milhaud ، وفرنسيس بولانك Poulenc ، وجرمين تايفير Tailleferre .

ولكن كان لديوبوسي أنصاره كذلك ، وأقربهم ارتباطاً به بول دوكا Dukas (١٨٦٥ - ١٩٣٥) الذى اشتهر بسكرتسو أوركستراالى يعزف بكثرة هو : « صبي الساحر » L'Apprenti - sorcier (١٨٩٧) وأوبرا هزلية اسمها « آريان وذو اللحية الزرقاء » التى كتبها بعد السكرتسو بعشر سنوات ، وقصيد راقص بعنوان البيرى La Péri (١٩١٢) (وهو اسم نوع من الجنات الفارسية المجنحة) .

وليست التأثيرية حركة قومية فرنسية - بالرغم مما بلغته فى فرنسا من قوة

ونقاء لم تبلغهما في أى بلد آخر - بل إننا لندرك آثارها في أماكن متفرقة من العالم ، ففي إنجلترا كان للتأثيرية نصيب متواضع في تشكيل أسلوب فردريك ديلبوس Delius^(١) (١٨٦٢ - ١٩٣٤) ، يظهر في تنوعاته الأوركسترالية آباليكيا Appalachia (١٩٠٥) وإن لم يكن واضحاً في قداسه التصوفى المسمى قداس الحياة Mass of Life البعيد تماماً عن روح عصر الملكة فكتوريا ، وقد ألفه في العام نفسه لأصوات منفردة وكورس وأوركسترا على كلمات (بالألمانية) من مؤلف نيتشه « بهذا تكلم زرادشت » : وفي إسبانيا ظهرت بوادر التأثيرية في موسيقى إسحق آلبنيز Albéniz (١٨٦٠ - ١٩٠٩) الذى بدأت شهرته تنبع منذ كتب اثنتى عشرة قطعة للبيانو تحت عنوان « أيريا Ibéria (١٩٠٦ - ١٩٠٩) ، وهناك أيضاً إنريكو جر انادوس Granados (١٨٦٧ - ١٩١٦) الذى عرف بمقطوعات البيانو المسماة « جويسكاز Goyescas » المستوحاة من صور جويا ، وترجع إلى ١٩١٢ - ١٩١٤ ، وكذلك كان لأمریکا نصيبها الذى تمثل في أعمال المؤلف الإلزامى المولد تشارلز مارتن لوفلر Loeffler (١٨٦١ - ١٩٣٥) وأهم مؤلفاته : « موت تانتاجيل La Mort de Tintagiles للأوركسترا (١٩٠٥) ، و « قصيد وثنى Pagan Poem للبيانو والأوركسترا (١٩٠٦) و (رقصة) « هورا تصوفية Hora mystica » للأوركسترا وكورس من أصوات الرجال (١٩١٦) وهى لم تنشر . وهذه القطعة تحقق فيما يقول صاحبها اندماجاً جذاباً بين البوليفونية الألمانية ، وبين تلوين رقيق يمكن إرجاعه إلى التأثيرين الفرنسيين .

(١) ولكن تأثيرية ديلبوس فرنسية ، مستوحاة من فرنسا ، وعاش ديلبوس أغلب حياته بضاحية من ضواحي باريس . ولو لم يكن السير توماس بنشام بأمر موسيقى ديلبوس لقاء المسكين بين فرنسيين لا يعرفون به ، وإنجليز لا يعرفونه . (المراجع)

ظل الجيل الذى ولد حوالى ١٨٧٥ متأثراً بالمذهب التأثيرى وخاصة فى بداياته .

. وأوثق أبناء هذا الجيل صلة بديومى هوموريس رافيل Ravel (١٨٧٥-١٩٣٧) على الأقل من حيث إنه يمثل فرنسا موسيقياً ، وليس فنه مرتبطاً بفن ديوبسى بالمعنى المألوف لأنه أقرب إلى الكلاسيكية منه وأشد وعياً بالبناء . وموسيقاه أكثر تحديداً ودقة ، ومن المؤكد أنها أميل للنزعة الخطية الأفقية (linear) من موسيقى ديوبسى . وتمتد مؤلفات رافيل للبيانو من « البافان للأميرة المتوفاة Pavane pour une Infante défunte (١٨٩٩) إلى اثنين من كونشرتوات البيانو يرجعان إلى عام ١٩٣١ ، وأحدهما مكتوب لليد اليسرى وحدها . وله أوبرا هامة من فصل واحد هى « الساعة الإسبانية L'Heure Espagnole » (١٩٠٧) وربما كانت مقطوعاته السيمفونية المختارة من باليه « دافنيس وخلوى Daphnis et Chloé » (١٩١١) أشهر أعماله الغنائية والأوركسترالية ، وذلك إذا تخيلنا لخواة الراديو عن البوليرو Bolero (الذى ألفه ١٩٢٨) .

وفى إيطاليا مست التأثيرية أوتورينو رسبيجى Respighi (وستتناوله بالبحث مرة ثانية) . أما فى إنجلترا فهناك سيريل سكوت Cyril Scott (ولد ١٨٧٩) الذى نشر عام ١٩١٧ كتاباً عن فلسفة التجديد Modernism . وفى إسبانيا ظهرت كذلك فى أعمال مانويل دى فاي (١٨٧٦ - ١٩٤٦) ، وقلة نال دى فاي شهرة عالمية بفضل مؤلفه « ليال فى رياض الأندلس » (١٩١٥) ، للأوركسترا والبيانو ، وبفضل أوبرا « الحياة قصيرة La Vida Berve » (١٩٠٥) ، وكذلك « نصبة عم بطرس المشخصاتى El Retablo de Maese Pedro » (١٩٢٢) وباليه « القبة المثلثة الأركان El Sombrero de tres Picos » (١٩١٧) . إلا أن العنصر التأثيرى فى موسيقى هؤلاء الفنانين ضعيف

جداً وبعيد كل البعد عن التأثيرية الأصلية التي سادت في التسعينيات من القرن الماضي .

ومثل هذا الحكم ينطبق كذلك على مؤلف أمريكي ومؤلفين روسيين بارزين ، أما المؤلف الأمريكي فهو تشارلز آيفز (١٨٧٤ - ١٩٥٤) ولعل أفضل ما يمثل فنه : صوناتة للبيانو تصور (أو تحكي) فترة من حياته وهي المسماة : كونكوردي بولاية ماساشوسيتس Concord, Mass. (١٨٤٠ - ١٨٦٠) ، وأربع قطع للأوركسترا ، إحداها هي « السؤال الذي لا جواب له » ، وقطعة أخرى تسمى « سنترال بارك في الظلام منذ أربعين عاما مضت » ولقد كان آيفز منذ سنة ١٨٩٠ أجراً دعاة تعدد المقامات Polytonality وتعدد الإيقاعات^(١) . أما الروسيون ففهم سبجى رحمانينوف Rachmaninov (١٨٧٣ - ١٩٤٣) الذي لم يكتب مقدمة البيانو (بريلود) في مقام دوديز الصغير فحسب ، بل كتب أعمالاً أخرى عظيمة مثل كونشرتو البيانو الثاني في مقام دو الصغير (١٩٠١) والسيمفونية الثانية في مقام لا الصغير (١٩٠٧) ، والقصيد السيمفوني « جزيرة الموتى » الذي يعبر عن اللوحة الشهيرة للمصور بوكلين Böcklin (١٩٠٧) : أما المؤلف الآخر فهو يمثل ظاهرة غريبة تتمتع على التسمية أو التقسيم أكثر من كل معاصريه ، ذلك هو « الكسندر سكريابين Scriabin (١٨٧٢ - ١٩١٥) ، مؤلف « قصيدة النشوة الروحية Poem of Ecstasy » للأوركسترا (١٩٠٨) و « بروميبوس Prometheus (١٩١٠) التي أدخل فيها بيانو يرسل أضواء ملونة بالإضافة إلى الكورس والأوركسترا والبيانو والأرغن ، وأقام ميلوديته وهارمونيته فيها على تآلف صوفي ، حسب زعمه ، مكون من دو ، فاديز ، سي

(١) أساس الموسيقى الغربية المتطورة تآلف بين أسطر لحنية تمزق في وقت واحد . وتعدد المقامات يعني أن يكون سطر لحني من مقام مخالفاً للسطور الأخرى . وكذلك شيء مشابه يحدث في تعدد الإيقاعات . (المراجع)

يتمول ، مى ، لا ، رى فكان سباقا إلى مبدأ اختيار صفوف من نغمات السلم ، وهو ما نادى به ونفذه أرنولد شونبرج^(١) .

وبهذا أصبحت الموسيقى قريبة من المذهب التعبيرى .

« التعبير Expressionism » وهى آخر مراحل ما بعد الرومانتيكية ، اصطلاح يستعمل كثيراً ولكنه لا يفهم على حقيقته إلا فى القليل النادر . والتعبيرية كما يفهمها كاتب هذه السطور ، تحاول أن تعطى شكلا خارجيا لتجارب نفسية داخلية ، بل وكثيراً ما يكون نطاقها العقل الباطن ، وهى لا تسعى إلى تشكيل الانطباعات التى تقع على الحواس من الخارج كما تفعل التأثيرية ، فالتعبيرية لا تعبر أو تقلد أبداً ما تقدمه الطبيعة للعين أو الأذن ، بل إنها مناهضة للمذهب الطبيعى فى ولعه بالحقائق العفوية لوجود ، فالفنان التعبيرى يتخلى عن الطبيعة ويتركها للتصوير الفوتوغرافى ويسعى إلى التعبير عن روائه الداخلية ، وفى سبيل هذا التعبير يشوه الأشكال العضوية الطبيعية ويمسح صورها مسخاً أشبه بما يراه النائم ، حلماً كان أو كابوساً ، ويخضعها قسراً لنموذج مجرد .

والتعريف السابق ينطبق كما هو واضح ، على التصوير والنحت والشعر ، وينطبق على الموسيقى أيضاً ، فإن الرؤية الداخلية للإنسان هى دائماً مجال الموسيقى الأمثل ، وإن التعبيرية الموسيقية لتبدأ بتحدى الطبيعة وكل ما هو مألوف وتسعى إلى تضادها ، أى إلى ما هو غير طبيعى ولا مألوف ، فالموسيقى التعبيرية تقوم على « التشويه » .

(١) شونبرج هو مبتدع الموسيقى الاثنتى عشرية (الدوديكا فونية) ، وفيها تعتبر أنصاف نغمات السلم كلها متسارية فى قيمتها اللحنية ، كأنها أفراد مجتمع لا طبقي . ويختار المؤلف منها صفوفاً ، أو مجموعات يبني عليها مؤلفه ، ميلوديا وهارمونيا . (المراجع)

وقد ظهرت الموسيقى التعبيرية على يدى شونبرج .

ولد أرنولد شونبرج Schoenberg في فيينا سنة ١٨٧٤ وتوفي في لوس انجيليس ١٩٥١ ، وبدأ إنتاجه - متأثراً بالروح الفاجنرية الرومانتيكية - بسداسية وترية فيها طابع موسيقى « تريستان وايزولده » بعنوان : « ليلة التجلي Verklärte Nacht » (١٨٩٩) ، وفي عام ١٩٠١ أتم تأليف مؤلفه ذى الطابع الشمالى « أهازيج الحب Gurre Lieder » الذى حشد فيه حشوداً عرمرم من الآلات والأصوات (وإن لم يكن أتم توزيعه للأوركسترا في ١٩٠١ بعد) كما عبر عن النبرات « التصوفية »^(١) لمسرحية موريس ميتزلنك « پلياس ومايزانده » في قصيد سيمفونى بنفس الاسم (١٩٠٥) .

وبعد بضعة أعوام وجد شونبرج طريقه الخاص فتحول - في أغانيه وفي الرباعية الوترية الأولى (١٩٠٥) وفي سيمفونية منزلية Kammer-sym-phonie (١٩٠٦) - من الأوركسترات الضخمة وفرق الكورس الكبيرة ، إلى موسيقى منزلية صافية راققة وحطم فيها روح المقامات التقليدية ، التى تتمثل في تنابع درجات السلم حسب نظام مرسوم في الديوانين الكبير والصغير ، وفي تفاوت أهمية هذه الدرجات في السلم ، كما تتمثل في التآلفات الثلاثية (القائمة على بعد الثلاث) . وقد بلغ شونبرج مستوى ناضجاً كاملاً من التعبيرية في أغانيه الخمس عشرة التى لحنها على شعر استيفان جورج (منذ ١٩٠٥) وكذلك في مقطوعات البيانو Klaviersstücke مصنف رقم ١١ (١٩٠٧) ، وفي مسرحية الشخص الواحد (مونو دراما) بعنوان : « الانتظار (أو الترقب) Erwartung » وهى مصنفه رقم ١٧ (١٩٠٩) ، ثم المجموعة المسيلودرامية المسماة ببيرو لونير Pierrot Lunaire (وأقرب معنى لها ما نصفه في اللغة العامية بالشعنون المشوش الفكر) مصنف رقم ٢١ ، وهى مكتوبة للآلات ولصوت

(١) يستعمل زاكس كلمة mystic كلما عني انفعالات النفس الداخلية ، كما في تمثيله پلياس ومايزانده لموريس ميتزلنك ، ولذلك وضعنا كلمة تصوفية بين قوسين استنكاراً لها في هذا المجال . (المراجع) .

نسائى واحد يؤدى أداء وسطا بين الكلام المرسل والتلاوة (الريستانيف) .
وهكذا تهاوت المعابر الموصلة إلى بر التقاليد ، وما تعارف الموسيقيون
عليه فى تسلسل طبيعى ، وبدأت الميلاودية معوجة ومصطنعة غصبا ومسخوخة
إلى أقصى حد ، وهكذا انتهت الوظائف العضوية للتآلف وللتناظر فى
الهارمونية ، بل وعفت الهارمونية التأثيرية اللاوظيفية أيضا ، وحل محل
ذلك كله تطابق عابر تحكمه المصادفة لأصوات ونوتات لا بد أن تبدو
نشازا وفوضى (كاكوفونية) للأذن ، التى تعودت الاستماع لمجموعات رأسية
من النغمات ، وهكذا أصبح أسلوب شونبرج لامقاميا ، لا أساس له
فى المقامات الموسيقية atonal (وإن كان هو نفسه يعتقد أن اللامقامية
أمر مستحيل موسيقيا) ، ومع ذلك فإن مؤلفه فى الهارمونية
Harmonielehre ، الذى كتبه ١٩١٢ وترجم إلى الانجليزية ١٩٤٨ بعنوان
A Theory of Harmony ، ليشهد بإدراك تقليدى للهارمونية كما عرفها
الموسيقى ، وكما انتفت فى موسيقاه هو ، وفى هذا ما فيه من تناقض مع نفسه ،
ومن دلالة على دافع قوى لانتقام نهج نظامى وقانون منطقى ، وهذا الدافع
هو الذى أدى به فى حقبة نزاع فيها إلى كلاسيكية حديثة (نيوكلاسيكية)
إلى خلق المفهوم الخاص للتكنيك الاثنى عشر (الدوديكافونى) .

ولقد بلغت الحركة التعبيرية ذروتها فى ١٩٢١ بأوبرا فوتمسك
Wozzeck لألبان برج Berg ، أعظم أتباع شونبرج .

وبعيداً عن طريق التعبيريين والتأثيريين المتأخرين post-impressionist
من تألف منهم الجيل الذى ولد حوالى ١٨٧٥ ، نجد جوالا منفردا سار فى
طريقه الخاص ، وهو طريق غير تعبيرى ولا تأثيرى ، وذلك هو المؤلف
الألمانى ماكس ريجر Reger (١٨٧٣ - ١٩١٦) أحد الشاردين من
الرومانتيكيين المتأخرين ، وهو صاحب بوليفونية كثيفة على غرار أسلوب

سباستيان باخ ، وقد اقتصر صيته على بلاده بصفة عامة ، غير أن مؤلفاته للأرغن هي التي جعلت منه فناناً عالمياً .

ريشارد شتراوس Strauss (١٨٦٤ - ١٩٤٩) أبرز من هؤلاء الفنانين جميعاً وأبعد أثراً ، فهو قد حاول أن يصل بالرومانتيكية إلى متنهاها ، وأن يجد في الوقت نفسه طريقاً للمستقبل ، ولذلك تبني أغلب الاتجاهات السائدة في عصره ، فقصائده السيمفونية ، وأغلب أوبرانه تستقر استقراراً ثقيلاً في المذهب « الطبيعي » naturalism ، على حين نجد أسلوبه في سيمفونية « جبال الألب Alpensinfonie » مطعماً « بالتأثيرية » كما نراه في أوبرا « إلكترا Elektra » ينزع إلى « التعبيرية » . وهو وإن كان دائماً متجدداً ومشوقاً في أسلوبه الخصب المتعدد الجوانب ، إلا أنه لم يتمكن من السير في طريق واضح مستقيم بحثاً عن هدف يسعى إلى بلوغه .

ولد ريشارد شتراوس في ١١ من يونية ١٨٦٤ في ميونخ ونشأ نشأة طيبة مكنته من أن يلم بالموسيقى من شتى نواحيها ، وقد بدأ نشاطه الممتاز الحافل في قيادة الأوركسترا في ماينجن تحت إرشاد هانس فون بيلو ، واختتمه في مسارح الأوبرا ببرلين وفيينا .

وإنه لمن التناقض العجيب أن يكون ذلك الرجل - الذي سرعان ما ساءت سمعته وهوجم لأنه أشد مؤلفي عصره نشاطاً وثورية ونحطياً للتقاليد - قد نشأ نشأة كلاسيكية صارمة ، وإن ولاءه لمبادئ مندلسون وبرامز ليظهر في كل مؤلفاته المبكرة التي ترجع إلى سنواته الأولى ، حتى « أغنية المسافر العاصفة Wanderers Sturmlied » (١٨٨٥) ، وهي مرثية كورالية على شعر لجوته ، إلا أنه تحول بعدها ببضعة أشهر إلى المعسكر التقدمي المتمثل في ليست وفاجنر ، وسرعان ما بالغ في استخدام أساليبه ولكن بطريقة الشخصية المتميزة تماماً :

وأهم إنتاجه ، حتى سن الأربعين ، قصائد سيمفونية على غرار قصائد ليست السيمفونية ، لكل منها برنامج أدبي خاص له نزعة واضحة من التركيز القوى فى ذاته وتصوير شخصه وهى :

— من إيطاليا Aus Italien (١٨٨٦)

— ماكبث Macbeth (١٨٨٧)

— دون جوان Don Juan (١٨٨٨)

— الموت والتجلى Tod und Verklärung (١٨٨٨)

— نزوات تيل المهزار Till Eulenspiegels lustige Streiche (١٨٩٥)

— هكذا قال زرادشت Also sprach Zarathustra (١٨٩٦)

— دون كىخوته Don Quixote (١٨٩٦)

— حياة بطل Ein Heldenleben (١٨٩٨)

— سيمفونية منزلية Sinfonia domestica (١٩٠٣)

— سيمفونية جبال الألب Eine Alpensinfonie (١٩١٥)

ولقد كانت هذه السيمفونية الأخيرة خاتمة سيمفونياته ؛ إذ أنه عكف بعدها على الصيغ الدرامية مثل الأوبرا والباليه خلال النصف الثانى من حياته ، وهى الصيغ الدرامية التى كان قد تناولها قبل ذلك فى بداية إنتاجه ؛ ولقد كان شتراوس فى موسيقاه المسرحية ، سواء فى موضوعاتها أو فى تناولها الموسيقى ، ينتقل بسهولة من عالم الأساطير الفاجنرية الشمالية إلى الأساطير البافارية ، ومن الشرق القديم إلى الإغريق ، ومن أسلوب عصر لويس السادس عشر ، فيما يشبه أسلوب موتسارت إلى أسلوب لوللى الباروكى ، ومن تفجر العواطف الملحمية إلى بساطة الحياة اليومية الحديثة . وهذه قائمة بأعماله المسرحية :

- جونترام Guntram (١٨٩٤) ثم روجعت (١٩٤٠)
- محنة النيران Feuersnot (١٩٠١)
- سالومة Salome (١٩٠٥)
- إلكترا Elektra (١٩٠٨)
- الفارس ذو الوردة Der Rosenkavalier (١٩١٠)
- أريان ناكسوس Ariadne auf Naxos (١٩١٢) ثم روجعت (١٩١٦)
- السيدة التي لا ظل لها Die Frau ohne Schatten (١٩١٨)
- انترمتسو Intermezzo (١٩٢٣)
- هيلانة المصرية Die ägyptische Helena (١٩٢٧)
- آرابيلا Arabella (أخرجت سنة ١٩٣٣)
- السيدة البكاء Die Schweigsame Frau (١٩٣٤)
- دافني Daphne (١٩٣٧)
- يوم السلام Der Friedenstag (قدمت ١٩٣٨)
- غرام داناى Die Liebe der Danae (١٩٤٠)
- كابرشيو Capriccio (١٩٤١)

وقد نخلل هذه الأوبرات عملان للباليه : أولهما « أسطورة يوسف Josephs-Legende » ١٩١٤ ، وثانيهما « شلاجوبير Schlagobers » سنة ١٩٢٢ ، ويوافق تاريخ تأليفهما فترة مزدهرة جداً للباليه فى سائر البلاد الأخرى ، وإذ كتب بارتوك فى تلك الفترة باليهي « الأمير الخشبي » و « الوجيه الصينى العجيب Miraculous Mandarin » ، وكتب أريك ساتى باليه « استعراض Parade » ، وكتب داربوس ميلو (Milhaud) « القطار الأزرق

Train bleu « ، وهذا التحول من الدراما الموسيقية إلى الرقص التعبيري أى البانتوميم pantomimic dance كان فى بدايته مرتبطاً بنشأة « الباليه الروسى » تحت إشراف سيرج دياجيليف Diaghilev ، وميخائيل فوكين Fokin ، كما كان مرتبطاً بإحياء موسيقى الباليه فى المؤلفات المبكرة لاييجور سترافنسكى Stravinsky (المولود فى روسيا ١٨٨٢) مثل :

— الطائر النارى The Fire Bird : أسطورة راقصة (١٩١٠)

— بتروشكا Petrouchka : مشاهد ساخرة (١٩١١)

— طقوس الربيع (أوتكريس الربيع) — (The Rite of Spring) —
— Le Sacre du Printemps مشاهد من روسيا الوثنية القديمة (١٩١٢) —
١٩١٣ .

— بولتشينلا Pulcinella وهو باليه على ألحان من موسيقى برجوليزى
(١٩٢٠) .

جيل عام ١٨٨٠ بارتوك وسترافنسكى يمثلان ذلك الجيل الذى ولد حوالى سنة ١٨٨٠ وهؤلاء الفنانون الذين نضجوا فى الحقبة الأولى من القرن العشرين (حوالى ١٩١٠) ، يشتركون فى الصفات الآتية : فهم لم تكن فيهم قطرة من الرومانتيكية : ولذلك أسلموا البقية الباقية من اللغة الهارمونية التقليدية المؤسسة على بعد الثالثة ، واتجهوا نحو « كونترا بنط جري » ، تمتاز فيه الخطوط الميلودية ذات المقامات أو السلم المختلفة بحرية تامة ، بغض النظر عن الاتجاه التقليدى ، أو حتى عن التأثير الجذاب ، وهذه الهوليتونالية (أى اختلاف أو تعدد المقامات بين ألحان تؤدى فى وقت واحد) لتتخلى عن مبدأ التألفات الهارمونية التى سادت الموسيقى خلال خمسة قرون ، وتستأنف بصورة ما

المسار الأفقي للألحان ، أى مبدأ الكونترابنط الذى سارت عليه بوليفونية العصور الوسطى .

وفيا عدا هذه اللغة الجديدة التى تربط بينهم فإن أبناء ذلك الجيل قد تطوروا فى اتجاهات شديدة الاختلاف .

فهنالك إيرنست بلوخ Bloch (ولد سنة ١٨٨٠) ، وهو دائما قوى عاطفى يبلغ ذروته فى رابسوديه « شيلومو ، أى سليمان Schelomo » (١٩١٥) للتشيلو والأوركسترا وفى « سيمفونية إسرائيل » (١٩١٥) ، وفى ثلاث قصائد يهودية — Trois Poemes Juifs « للأوركسترا (حوالى ١٨١٧) . وكارول شيانوفسكى Szymanowski (١٨٨٣ — ١٩٣٧) ضيف أليف قاعات الموسيقى أعماله ، مثل الكونشرتو الثانى للفيولينة الذى كتبه سنة ١٩٣٠ ، وسيمفونية من طابع الكونشرتو Symphony concertante للبيانو والأوركسترا ١٩٣٢ . وهناك هايتور فيالوبوس Villa-Lobos (ولد ١٨٨٤) زعيم مؤلفى أمريكا اللاتينية ، وهو مشهور بوفرة إنتاجه ، فله خمس أوبرات وأربع عشرة باليه وخمس عشرة "chôros" أو قطع آلية ، وتسع قطع بعنوان « مقطوعات برازيليه بأسلوب باخ Bachianas brasileiras » وهى إن لم تكن بالتأكيد أهم مؤلفاته ، إلا أنها ترمز إلى هدفه الذى يسعى إليه ، ودو أن ينطبق لغة أوروبا الموسيقية بلهجة برازيلية .

وأعظم أسماء ذلك الجيل فى الحجر : بارتوك وكوداى .

أما بيلا بارتوك Bartok (١٨٨١ — ١٩٤٥) فلم يلق نجاحا كبيرا فى عالم الموسيقى المسرحية بأوبراه « قصر ذى اللحية الزرقاء Duke Blue-bard's Castle » (١٩١١) ولا بياليهات « الأمير الخشبى » (١٩١٥) والوجيه

الصينى العجيب (١٩١٩) (١) إذ لم يوفق فى نص الأوبرا ، ولا فى سيناريو الباليه (٢) ولكن مؤلفاته للموسيقى المنزلية ، وخاصة الرباعيات الوترية الست الأخيرة - ومؤلفاته للبيانو - وخاصة «موسيقى لزوج من البيانو مع آلات إيقاع» (١٩٣٧) Music for Two Pianos and Percussion « لتشغل مكان الصدارة بلا منازع فى الموسيقى الحديثة ، وهؤلاء الذين يصعب عليهم عزف تلك المؤلفات بلجأون إلى دراسة كتابه ميكروكوسموس Mikrokosmos ، وهو عبارة عن مجموعة من ١٥٣ قطعة للبيانو (١٩٢٦ - ١٩٣٧) تبدأ بمستوى العزف السهل ثم تتدرج فى الصعوبة .

ولقد كان سلطان كوداى ، شريك بارتوك فى الكفاح (ولد ١٨٨٢) وله عملان ضخمان للكورس والأوركسترا هما : المزمور المنجاري Psalmus Hungaricus (١٩٢٣) ، وصلاة الحمد Te Deum ١٩٣٦ .

أما أبناء ذلك الجيل من الإيطاليين - من أمثال ريسبيجى وبيتسيتى Pizzetti وما لبييرو وكازيللا - فقد برزت فى إنتاجهم ملامح شديدة التباين . فأتورينو ريسبيجى Respighi (١٨٧٩ - ١٩٣٦) - صاحب القصصيين السيمفونيين الشهيرين : « نافورات روما Fontane di Roma » (١٩١٧) ، و « أشجار الصنوبر فى روما Pini di Roma » (١٩٢٤) - هو أقلهم تجديداً : وقد اشتهر إلدبراندو بيتسيتى (المولود سنة ١٨٨٠) بالموسيقى التى كتبها لمسرحية دانونزىو : « لاپيزا انيللا La Pisanella » (١٩١٢) وبالأوبرات الثلاث : « دبورة ويائيل » Deboraë Jaéle (١٩٢١) ،

(١) فى هذا مجال لا تتفق مع الواقع . ولقد استمعت إلى أوبراء مرتين فى المجر وأعرف أنها مثلت وغنيت فى باريس وغيرها . والوجه الصينى العجيب لها شهرة عالمية ، وقد انتخبت منها مقطوعات فى صيغة متتابعة سيمفونية حازت نجاحاً ملحوظاً فى كل حفل قدمها . (المراجع)

(٢) سيناريو الباليه من أعجب وأجل ما رأيت فى نوعه . (المراجع)

والغريب Lo Straniero (١٩٢٥) «الراهب جيراردو Fra Oherardo» (١٩٢٦) ، أما موسيقى ج. فرانشسكو مالبييرو Malipiero (الذى ولد ١٨٨٢) فقد عرفناها في هذه البلاد (أمريكا) بأعماله السيمفونية : «انطباعات من الواقع Impressione dal vero» (١٩١١-١٩١٥-١٩٢٢) ، «فترة السكون Pause del Silenzio» (١٩١٧) و«سيمفونية في أربع حركات تماثل الفصول الأربعة Sinfonia in quattro tempi come le quattro stagioni» (١٩٣٤) ، وأهم ما اشتهر به الفريدوكازيللا Casella (١٨٨٣-١٩٤٧) رابسوديته الأوركسترالية «إيطاليا» (١٩٠٩) ، كما أنه أثار الاهتمام بباليهات «دير البندقية Il Convento veneziano» (١٩١٢) و «الجرة La Giara» (١٩٢٤) ؛

وهناك اختلاف كبير فيما بين هؤلاء الفنانين ؛ فليس هناك أى شبه بين موقف ريسبيجي ، الذى يكاد يكون رومانتيكيا ، وبين الأساليب الفردية المتميزة للفنانين الآخرين ، وهى الأساليب التى ليس لها تسمية جاهزة يمكن أن تطلق عليها ، ولكنها تشترك جميعاً في قدر من الكلاسيكية المتينة ، وذلك حتى قبل أن يتجه كازيللا (١٩٢٣) إلى الكلاسيكية الجديدة (نيو كلاسكية) ، كما أنها تمتاز بقدر من الأرستقراطية التى تتطلع إلى الماضى (ولكن دون محافظة أو جمود) ، وتمتاز بنفور شديد من بورجوازية الأسلوب «الطبيعى» ، ومن الأسلوب «التعبيرى» على السواء .

الزعة الفولكلورية : إن ذلك الموقف المناهض للرومانتيكية الذى أشرنا إليه في الفقرة السابقة ، قد أدى بطبيعة الحال إلى الهروب من مظاهر التهور والتفكك والخذلقة ، بالالتجاء إلى المنابع والموارد البكر الحصبة المتمثلة في الموسيقى الشعبية ، فلم يكتف بارتوك بالعودة إلى الألحان الجرية

الأصيلة ، (وهى التى تختلف عن الألحان المحرية المزعومة لعصر ليست وبرامز) بل جمع تلك الألحان وبخنها بحث عالم متمكن ، كما استمد سترافنسكى الكثير من كنوز الموسيقى الروسية الشعبية ومن أنغامها وإيقاعاتها العتيقة الجاحجة ، وكذلك تخير الإسبان وأبناء أمريكا اللاتينية ألحان بلادهم ، غير أن « القومية » بمفهومها الضيق - أى مفهومها العاطفى الروحى المشاكس - كانت من مميزات الأسلوب الرومانتيكى ، أما الأساليب المناهضة للرومانتيكية فكان موقفها من القومية الموسيقية مختلفاً تماماً ، فهى لم تستخدم الألحان ذات الطابع الشعبى لمجرد إضفاء ألوان فاقعة على الموسيقى ؛ فالزعة الروسية عند سترافنسكى ، والخبرة عند بارتوك ، إنما تمثل عودة إلى العناصر الأولى والمنابع الأصلية السليمة الخالصة من الشوائب ، فهما قد وجدا فى ذلك الطريق خلاصاً ينقذهما من ربكة التركة المثقلة الموروثة عن الماضى .

وفى ظل هذا الاتجاه أصبح من الميسور لغير الأمريكيين ، وللأمريكيين أنفسهم ، أن يلجأوا إلى الحياة الأمريكية ينهلون منها مثلما نهلت مراقص أوروبا المجهدة من الرقصات الأمريكية كالماشييش ، والكليك ووك ، والفوكس تروت ، والتانجو ، والشيمى (shimmy) .

ولقد كانت الموسيقى الشعبية الأمريكية أهم ما لجأوا إليه ؛ إذ أنها موسيقى الآلات قبل كل شئ ، فى حين اعتمدت الموسيقى الشعبية للشعوب الأخرى على الأساليب الغنائية ، ولقد تدعمت تلك اللغة غير التقليدية للموسيقى الأمريكية الشعبية فى « الراجتايم » ، ثم فى موسيقى الجاز فيما بعد ، فتدخلت رقصة الراجتايم لتبث الحيوية فى موسيقانا الجادة بتغيير ضرباتها الإيقاعية المتساوية الرتيبة ، وذلك بفضل الضغوط السنكوبية المضادة ، كما أعادت الشباب إلى تلك الموسيقى الجادة بما أدخلته فيها من ألوان صوتية تشتمل على ألوان من أصوات آلات النفخ وآلات النقر

لا عهد لها بها من قبل . ولقد كان سترافنسكى - « الذى أعاد الحيوية لإحساسنا الإيقاعى » أو كما قال هارون كوبلاند فى تعبير لطيف : « حقن الموسيقى الأوروبية بمقوِّ إيقاعى » - أول الناهلين من هذا النبع الموسيقى الجديد ، نبع الموسيقى الشعبية الأمريكية ؛ ففى عام ١٩١٨ (وهو عام وفاة ديوسى) كتب مقطوعة « راجتيم » لإحدى عشرة آلة ، كما أن تأثير إيقاعات الجاز والتانجو والتوستيب ، ليظهر بوضوح فى عمله المسرحى « قصة جندى L' Histoire du Soldat » وقد امتد هذا التأثير إلى كثيرين غيره ، حيث ظهر فى سنة ١٩٢٠ فى باليه « الثور على السطح Le Boeuf Sur le Toit » للمؤلف الفرنسى داريوس ميلو ، وكذلك فى « متتابعة للبيانو » كتبها المؤلف الألمانى پول هيندميث Hindemith ١٩٢٢ ، ثم فى كونشرتو للبيانو والأوركسترا كتبه المؤلف الأمريكى هارون كوبلاند سنة ١٩٢٦ - وهذا قليل من كثير . وجاءت قمة هذا الاتجاه على يدى جورج جرشوين Gershwin حين كتب سنة ١٩٢٤ رابسوديه على ألحان البلو Rhapsody in Blue لأوركسترا الجاز والبيانو وتبعها فى سنة ١٩٣٥ بالأوبرا الشعبية (١) « بورجى وبس Porgy and Bess » غير أن تأثير الجاز على الموسيقى الجادة كان قد تضاءل فى الفترة التى كتبت فيها « بورجى وبس » ، وبالرغم من بعض الحالات المتناثرة يمكن القول بأن الموسيقى الواقعة تحت تأثير الجاز بلغت خاتمها حوالى عام ١٩٢٨ بمؤلَّف كونستانت لامبرت Lambert « ريو جراندى Rio Grande » للأصوات والأوركسترا .

الموسيقى Barbarism : بلغت نزعة « المروب من مظاهر التدهور والتحلل والخلقة » أوجها فى الباليات المبكرة لسترافنسكى ، وبخاصة « طقوس الربيع » الذى يمثل فى ثورته ووحشيته وعنفه الذى لا يقاوم ، (واستعمال كلمة الوحشية هنا لا يرمى إلى التقليل من قيمة العمل) ثورة ضد العواطف الشخصية عند

(١) شعبية بمعنى أنها تتناول حياة وألحان الزوج (المترجمة)

الومانتيكيين والتأثيريين على السواء ، بل وضد تجريد التعبيرين كذلك .
وليس من قبيل المصادفة أن بيلا بارتوك أطلق على إحدى قطعه للبيانو اسماً
رمزياً هو « سريع وحشى Allegro barbaro » .

المذهب المستقبلى Futurism : إن الطريق من الحوشية المتجردة من
الإنسانية dehumanized — كما سماها سترافنسكى نفسه — يبعد خطوة
واحدة عن المذهب المستقبلى أو « مذهب الضجيج bruitisme » كما يسميه
الفرنسيون ، وهو المذهب الذى بدأ سنة ١٩١٢ على يدى فرانثسكو
براتيلا Pratella (الذى ولد هو الآخر سنة ١٨٨٠) ليعبر عن روح الآلة
والكهرباء والمصانع والسكك الحديدية والبواخر والمدركات والسيارات
والطائرات ، ثم حقق ذلك المذهب أقصى إمكاناته على يدى لويجي روسولو
Rússolo سنة ١٩١٤ بمعاونة آلات صممت خصيصاً لإحداث الضجيج .

وبقدر ما يبدو الارتباط بين الحوشية والمذهب المستقبلى إلا أنهما فى
الواقع متضادان تماماً على طرفى نقيض ، رغم ما بينهما من تشابه ،
فسترافنسكى كان يستهدف إبراز القوى العنيفة للإنسان البدائى قبل أن
يتحضر ، وللطبيعة البكر ، أما براتيلا فهو يسعى إلى تصوير عالم وقع فيه
الإنسان والطبيعة تحت سيطرة الآلة الجامدة المتجردة عن الإنسانية .

وما زال للإيطاليين من أنصار ذلك المذهب خلفاء يعيشون حتى فى
الحقبة الحالية من هذا العصر .

وقد كتب آرثور هونيغير Honegger (المولود سنة ١٨٩٢) حركة
سيمفونية سنة ١٩٢٣ بعنوان « پاسيفيك ٢٣١ » ، تمجيداً لقاطرة بخارية
ولكن التقليد فيها كان مقصوراً على الوسائل الموسيقية وحدها ، كما أن
التجربة الانفعالية لقيادة تلك القاطرة كانت أهم عند المؤلف — إذا صح
فهمى له — من التعبير الدقيق عن ضجيج تلك الآلة . ومثل هذا ينطبق

كذلك على صوناتة الطائرة Airplane Sonata للبيانو من تأليف جورج
آنتايل Anthell (١٩٣١) .

وهذه النزعة الطبيعية - التي لم تغب عن الموسيقى في أغلب عصورها -
قد تجاوزت المدى الذى بلغته في السنوات العشر الأولى من هذا القرن .

وهناك خط مستقيم متصل يربط بين موسيقى السيمفا في العشرينيات
والثلاثينيات - مثل « بوتيمكين Potemkin » من تأليف مايسل Meisel
(١٩٢٥) ، و« بيجماليون » لهونيجير (١٩٣٨) - وبين عالم الآلات
الصاخبة والكيمياء ، أو كما قال بول روزنفلد « حياة الجمادات » . واخو
الجديد لهذا الاتجاه هو المؤلف الأمريكى الكورسبى إدجار فاريز Varèse
(ولد سنة ١٨٨٥) بقطعته الإيقاعية الصرفة العجيبة المسماة « التأين
Ionization » وهى تعبير فنان موسيقى عن التحلل الكهربائى بواسطة
الإليكتروليات .

فقدت علامات التعبير في الأداء الكثير من انفعالها وعاطفيتها الرومانتيكية
في ظل الجو الحديدي البارد الذى ساد في ذلك الجيل ، فاخفت علامات
الإسراف في اللين - مثل ppppp الواردة في قداس فردى الجنائزى
أو pppppp في سيمفونية تشايكوفسكى الحزينة - بل وأصبحت مستحيلة ،
وإذا تركنا مثل هذه الحالات المتطرفة جانباً ، فإننا نجد أن هذا العصر
الجديد كان مناهضاً تماماً لذلك القلق والتذبذب بين تغيرات عنيفة لا معنى
لها ، من الإسراف في الشدة fortissimi إلى الإسراف في اللين pianissimi ،
وكذلك الكريشندو (تزايد الصوت) والديمنوندو (تخافت الصوت) التى
كانت من أحب وسائل القرن التاسع عشر في التعبير الموسيقى . وكذلك
ابتعد الأرغن الباروكى ، والأرغن المسمى « عودة إلى سلبرمان » الذى
ظهر سنة ١٩٢١ ، عن التباين المسرف وعن التهجات الناشئة التى كانت
سائدة في القرن التاسع عشر . وعندما كتب سترافنسكى «ثمانية (أوكتيت)

لآلات النفخ حرص على أن يحرم على قواد الأوركسترا التدرج فى شدة العزف « كريشندو » أو التدرج فى اللين « ديمنوندو » أو أى ظلال أخرى فى التعبير ، وذلك لكى يزداد وضوح بناء مؤلفه ، وكان لهذه الإرشادات أثر مذهل على قواد الأوركسترا الذين لم يعتادوا ذلك ، والمفروض فى تلك القطعة وغيرها من مؤلفات العشرينيات أن تعزف بصفة عامة بشدة متوسطة . mezzoforte

إن الثوار ليجتاحون دائماً إلى مهرب يهربون فيه من أنفسهم ومن أعمالهم ، ولذلك كتب فاجنر أوبرا « أساطين الغناء » رغم أنها مضادة لنظرياته ، كما أولع ثوار الحقبة الثانية من القرن العشرين بالأناقة السهلة التى ميزت أسلوب « الروكوكو » فى القرن الثامن عشر - وهذا ينطبق على سترافنسكى فى متابعة بولتشيڤيللا ، وعلى شرارس فى أوبرا « الفارس ذى الوردة » ، وبروكوفييف فى السيمفونية الكلاسيكية (١٩١٨) ، وقد اتجه إرمانو فولف فيرارى Wolff-Ferrari - الذى لم يكن ثائراً - نفس وجهة هؤلاء المتحمسين لفن الروكوكو فى أغلبية أعماله المسرحية . وإنه ليسعدنا نحن المتفرجين أن نتصيد بسمة هائلة على الوجوه الحشنة العاصفة لهؤلاء الفنانين اللاذعين ، أبناء عصرنا :

مراجع

المراجع العامة مثل تلك التي جاءت في الفصل السابق ويضاف إليها :

- William H. Reed, Elgar, London, 1946.
 Lawrence Gilman, Edward Mac-Dowell, New York, 1919.
 Dika Newlin, Bruckner, Mahler, Schoenberg, New York, 1947.
 Bruno Walter, Gustav Mahler, New York, 1941.
 Alma Mahler, Gustav Mahler, New York, 1946.
 Ernest Newman, Hugo Wolf, London, 1907.
 Rosa Newmarch, Sibelius, Boston, 1939.
 Vincent Seligman, Puccini among friends, New York, 1938.
 Léon Vallas, Claude Debussy, Oxford, 1933.
 Pierre-Daniel Templier, Erik Satie, Paris, 1932.
 Georges Favre, Paul Dukas' Paris, 1948.
 José Serra Crespo, Senderos espirituales de Albénizy Debussy
 México, 1944.
 Norman Demuth, Ravel, London, 1947.
 J. B. Trend, Manuel de Falla, New York, 1929.
 Victor I. Seroff, Rachmaninoff, New York, 1950.
 A. Eaglefield Hull, Scriabin, 2nd edition, London 1927.
 René Leibowitz, Schoenberg and His School, New York 1949.
 Richard Strauss, Recollections and Reflections, tr. Lawrence,
 New York, 1953.
 John Tasker Howard, Our American Music, 4th edition, New
 York, 1954.
 Claire R. Reis, Composers in America, New York, 1947.
 Rudi Blesh, Shining Trumpets ; a History of Jazz, New York,
 1946.
 I. Stravinsky. Chronicle of My Life, London, 1936.
 Alexandre Tansman, Igor Stravinsky ; transl. Bleefield, New
 York, 1949.
 Halsey Stevens, The Life and Music of Béla Bartók, New York,
 1953.
 Guido M. Gazzl, Ildebrando Pizzetti, Torino, 1934,
 Massimo Bontempelli, Malipiero, Milano, 1942.

الفصل الثاني والعشرون

عصر شو نبرج وسترا فليسكى

١٩٢٢ - ١٩٥٤

تناولنا في الفصلين السابقين عصرين امتازا بانفصال أليم غريب بين جاهل المستمعين والموسيقى المعاصرة ؛ فالجمهور اليوم - موسيقياً كان أم غير موسيقى - لا يعرف إلا القليل عن المشكلات التي تشغل أذهان مؤلفينا ، ومعرفته بمؤلفاتهم ذاتها أقل من ذلك . وقد يكون هذا مضيئاً مشتركاً ، لأن موسيقى كل عصر لابد وأن تكون غريبة غير مألوفة أو مسبوقة بالنسبة لمعاصريها ، وهى لذلك فوق طاقة المستمع الذى يؤخذ بها على غرة . ومنذ فضمت الرومانتيكية المبكرة العرى بين الموسيقى والكنيسة ، وبينها وبين القصور والمدن ، أصبح الفنان الموسيقى وحيداً مع نفسه ، منطوياً على ذات بعيدة فى أغلب الأحيان عن نفوس جمهوره ، وبذلك كُتب عليه أن ينعزل بعيداً عن هؤلاء الذين يسعى لمخاطبتهم ، على أن الهوة الحالية التى تفصل بين المؤلف وجمهور المستمعين ، وبين الموسيقى والمجتمع ، هوة فريدة فى اتساعها وعمقها .

ولقد حاول الكثيرون من مؤلفى هذا العصر أن يملأوا الفجوة بين العرض والطلب ، يحدوهم فى ذلك شعور أليم بأنهم « يعملون فى فراغ » - كما قال هارون كوبلاند . وقد كانت طريقتهم فى ملء هذه الفجوة إما بإدخال عناصر مألوفة دارجة فى موسيقاهم ، وإما ، على العكس ، بالملاءمة بين الموسيقى الرفيعة وبين إمكانيات الأطفال وغير المتخصصين .

وأكبر فنان فى هذه المجموعة هو المؤلف الإنجليزي رالف فون ويليامز (ولد ١٨٧٢) Vaughan Williams وإن كان نطاق أعماله أوسع بكثير

من الآخرين حيث شارك سيسبل شارپ Sharp مشاركة إيجابية في جمع وحفظ الموسيقى الشعبية البريطانية ، وبني مؤلفاته على ألحانها وروحها ، ومن أعماله المبكرة نالت «فانتازيه الوترية على لحن لتاليس» (1910) Fantasia for Strings on a theme by Tallis . وفيما بينهما ، أى في عام ١٩١٤ ، كتب ثون ويليامز أشهر مؤلفاته تقريباً ؛ وهى سيمفونية لندن (ثم روجعت سنة ١٩٢٠) وأوبرا « هيو راعي الماشية Hugh the Drover » التى كتبها بالأسلوب الشعبى القديم لأوبرا البلاد الإنجليزية .

وقد فعل كورت فايل Weill فى ألمانيا مثلما فعل ثون ويليامز فى إنجلترا ؛ إذ أحيا روح أوبرا الشحاذين المشهورة : فى أوبراه الألمانية المسماة « أوبرا الثلاثة تعريفة Dreigroschenoper » (١٩٢٨) ، وفى أمريكا كتب جورج جيرشوين أوبرا الزوج الحبوبة « بورجى وبيس » (١٩٣٥) :

وقد ترتب على هذه الملاءمة بين احتياجات الأطفال وغير المتخصصين - المحدودة بطبيعتها - وبين الموسيقى الفنية ، خلق فرع جديد من التأليف الموسيقى لا يصلح المفهوم الألمانى الحديث Gebrauchsmusik للتعبير عنه بدقة ، والترجمة الإنجليزية له وهى « موسيقى لكل يوم » أو موسيقى « الاستعمال العادى » أقل صلاحية للتعبير عن ذلك النوع الجديد . ومهما تكن تسمية هذا الفرع الجديد فهو يضم مقطوعات ليس المقصود منها أن تعزف فى قاعات الكونسير أو دور الأوبرا ، ولكن الأصل فيها أن يعزفها الهواة والأطفال . ومن هذا النوع قطعة هندميت للأطفال بعنوان : « هيا تبسّ مدينة » (١٩٣١) ، ومهرجان بلون Plöner Musiktag (١٩٣٢) لتلاميذ المدارس الثانوية ، وكذلك « القطعة المدرسية Lehrstück » ، (١٩٢٩) ، وهى التى يشارك جمهور المستمعين فى أدائها . وبفلس هذه

الروح أضاف پروكفييف إلى هذا النوع أسطورة سيمفونية للأطفال بعنوان « بطرس والذئب Peter and the Wolf » (١٩٣٦) . ومن أوائل الأوبرات المدرسية فى أمريكا « العاصفة الثانية » لهارون كوبلاند (١٩٣٧) و « الشيطان ودانييل وبستر » (١٩٣٨) التى كتبها دوجلاس مور Moore (ولد سنة ١٨٩٣) ، بل إن آرنولد شونبرج نفسه قد كتب فى سنة ١٩٣٤ « متتابعة لأوركسترات الطلبة الوترية » دوتها على غير المنتظر فى مقام صول الصغير ، بعد أن كان قد تجنب كتابة دليل أى مقام لموسيقاه خلال ثلاثين عاماً ، ثم تلا ذلك « لحن وتنوعات فى مقام صول الصغير » من نفس النوع (للباندا النحاسية أو الأوركسترا ، هو عمله رقم ٤٣ الذى كتبه سنة ١٩٤٤) .

وهناك اتجاه لإدخال اللغة المعاصرة ضمن الدراسة المبكرة للمبتدئين وهو يبدو فى مقطوعات سترافنسكى الثمان السهلة « Pièces faciles » لأربع أيد كتبها سنة ١٩١٥ ، وكذلك مقطوعاته للأصابع الخمس Cinq Doigts سنة ١٩٢١ ، كما يبدو فى مجموعة ميكروكوسموس (١٩٣٥) لبيلا بارتوك أيضاً ، وليس أدل على ضرورة هذه الأعمال ، من التلهف والتحمس اللذين استقبلت بهما .

وجهدت محاولات تقريب الشقة بين المؤلف والمستمع - الحالى والمنتظر - حليفاً قويا فى الحاكى « الفوتوجراف » ، الذى حرر الموسيقى تحريراً كاملاً من الإمكانيات المحدودة لارتداد حفلات الموسيقى ، ولهذا الخليف كذلك فضله فى تقريب الشقة بين موسيقى العصور الماضية وبين المستمعين المحدثين . وإن الجراموفون يمثل الخطوة الأخيرة فى تحقيق الفصل الكامل بين عملية نقل الموسيقى (reproduction) وبين الزمان والمكان ، وتحرير الموسيقى من قيودها تحريراً مطرداً . وهذه هى المراحل المتوالية التى مرت بها الموسيقى فى سبيل تحقيق هذه الغاية :

١ - بدأت الموسيقى غير مدونة - المؤلف والمؤدى (أى المغنى أو العازف) شخص واحد ، ولا يمكن لموسيقاه أن تنتشر بدونه ، ولا يمكن لها أن تعيش إلا فى الصورة الموروثة المعرضة للتحريف .

٢ - أصبحت الموسيقى تُدَوَّن - وانفصل المؤلف عن المؤدى ، ووجدت إمكانات متواضعة لانتشارها وبقائها على الزمن .

٣ - طُبعت الموسيقى - وقويت إمكانات انتشارها وبقائها على الزمن .

٤ - سُجِلت الموسيقى - حدث انفصال تام بين الأداء الفعلى وبين نقل هذا الأداء آليا ، وأصبحت ميسورة على نطاق لا تحده حدود - فأمكن انتشار الموسيقى بقاءها فى صورتها الأصلية وأسلوب أدائها الصحيح وتفتحت أمامها أعظم الإمكانيات فى هذا السبيل .

ولقد أعطى روى هاريس Harris صورة فكاهية لازدة لتلك المرحلة الرابعة عندما طلب إليه تأليف قطعة موسيقية للفونوجراف (الذى كانت أسطواناته لا تزال قصيرة الأمد) ، فكتب موسيقى للفلاوتة ورباعية وترية (١٩٣٤) وجعل عنوانها : « أربع دقائق وعشرون ثانية » وهى المدة التى فرضوا عليه أن يلتزمها عند تأليف قطعه .

أما تطور « الفونوجراف » نفسه فقد مر بأربع مراحل :

١ - مرحلة التسجيل على أسطوانات شمعية (أسطوانية) بطريقة توماس أديسون وذلك أثناء وبعد عام ١٨٧٧ .

٢ - التسجيل على أقراص^(١) وقد ابتدعه أميل برلينر Berliner منذ ١٨٩٦ .

(١) احتفظت لنشأ بكلمة « اسطوانة » إشارة إلى شكلها أول ما عرفت وما زالت « اسطوانة » عندنا برغم أنها « قرص » ! [المراجع] .

- ٣ - التسجيل الكهربائى من خلال ميكروفونات منذ سنة ١٩٢٥ :
- ٤ - التسجيل على الأسطوانات الطويلة الأمد ذوات الحزوز الشعريّة
والتي تدور ٣٣ 1/٣ لفة في الدقيقة فقط . وقد أوجد هذه الطريقة الدكتور
بيتر جولدمارك سنة ١٩٤٨ .

ولقد أصبحت أسطوانة الفونوجراف في صورتها الأخيرة تلك من أهم
القوى في ميدان الثقافة والمتعة الموسيقية .

لم تظهر في الآلات الموسيقية حديثاً تجديدات تاريخية هامة ، فحتى البيانو
والأرغن لم يطرأ عليهما تحسين يذكر ، فيما عدا بعض التفاصيل الميكانيكية
الصغيرة ، وصحيح أن الآلات الإلكترونية قد ظهرت للمرة الأولى ، وهي
آلات يصدر الصوت منها عن طريق دائرة كهربائية تعمل
بداخلها يد العازف مباشرة مثل آلة المهندس تيرمين Theremin
(١٩٢٠) ، أو أن العازف يلعب بأصابعه على لوحة مفاتيح من النوع
التقليدى المعتاد وذلك مثل أرغن هاموند (١٩٣٥) ، إلا أن كل تلك
الآلات تبدو كأنها تنتمي إلى تاريخ تطور الهندسة الكهربائية أكثر مما تنتمي
إلى تاريخ الآلات الموسيقية ؛ إذ أنها مدينة بوجودها لحقيقة عرضية
غير هامة ، هي أن الكهرباء تصلح مصدراً للصوت ، ولم يهتم أحد بالبحث
فيما إذا كان عصرنا بحاجة إلى الأصوات والألوان التي تصدرها تلك
الآلات بالذات .

وإن تاريخ الآلات الموسيقية ، بل تاريخ الموسيقى كلها - شأنه
ذلك شأن تاريخ الفنون الأخرى - لا يتلقى الأوامر من الإمكانيات التكنيكية
الصناعية ، كما أنه لا يأخذها من النزوات أو النزعات الشخصية ، ولا من
الظروف أو الملباسات الاقتصادية أو التوجهات السياسية ، ولكن الموسيقى
كغيرها من الفنون تتبع منطقاً داخلياً وقوانين خاصة بها ، تسير التيارات

الدائمة التغير للعصور المختلفة ، ففتتجه إما نحو الصرامة ، وإما نحو الحرية ، وإما نحو التماسك الهادئ أو الانفعال .

وليس تاريخ الموسيقى سلسلة عفوية من الأعلام والصيغ لا ارتباط بينها ، بل هو تاريخ العقل الإنساني .

يخل سترنج وبارنوك وسرافسكى - كثيرهم من كبار المؤلفين - مكانهم في جيلين متعاقبين ، فإن التحول المفاجئ الذى غير مجرى الفنون حوالى ١٩٢٢ قد أثر فيهم ، مثلما أثر في صغار الموسيقيين ، فإذا بهم قد سلخوا عن غير وعى طريقاً جديداً ، دون أن يتخلوا لحظة عن مركزهم القيادى . فقد بلغت مذاهب الرومانتيكية المتأخرة ، والواقعية ، والتأثيرية ، والحوشية نهايتها الطبيعية ، كما استنفدت المذهب التعبيرى أيضاً ، وبدلاً من التردى فى السلبية والتمرد ، أحس هؤلاء العباقرة أنه قد آن الأوان للعمل الإيجابى لإعادة البناء بروح « كلاسيكية جديدة » (نيو كلاسيكية) .

الكلاسيكية الجديدة Neoclassicism : عاش الجيل الثانى من هذا العصر المتأخر تجربة صدام خطير بين مذهبين متناقضين ، فيما يسمونه - بلا تمحيص - الموسيقى الحديثة ، ألا وهو الصدام بين قة المبالغة فى تيار التركيز الذاتى للمذهب التعبيرى الجامح الصاخب (فى أغلب الحالات) ، وبين التيار القوى الذى يستهدف العودة إلى أسلوب أقل انفعالا وفردية وأدق إحكاماً فى صياغته .

ولتد بدأ هذا التيار الأخير يتضح قبل ذلك بكثير ، وكان قد ظهر من قبل فى صورة حركة رجعية تمجد الماضى ، ولكنه أصبح على مر الزمن خطوة حاسمة فى طريق التقدم .

ولقد كان من أول علامات هذا التيار الاهتمام المتزايد فى العالم الموسيقى بعمل مؤرخى الموسيقى ، (دون أن يكون العالم الموسيقى مدركاً لهذا

الاهتمام غالباً) ، وبالحصيلة المتزايدة بسرعة من الأعمال الموسيقية التى يكتشفها المؤرخون من عصر باخ وما قبله ، ويتمثل هذا الاهتمام فى حفلات كثيرة من العزف على آلات تاريخية قديمة ، تتفاوت فى درجة أصالتها ، كما يظهر فى المقاومة المتزايدة لمبالغات الأرغن الرومانتيكى :

وقد بدأت تلك المقاومة فى السنوات الأولى من القرن العشرين ، بشعار الدكتور ألبرت شفايتزر Schweitzer « العودة إلى سلبرمان Silberman » . (وقد كان سلبرمان أهم صانعى الأرغن الأقربين إلى عصر باخ وموطنه) . ثم أخذت تلك المعركة ، فى مرحلتها الثانية ، تتجه إلى عصر أقدم من عصر باخ بمائة عام ، مما أدى أخيراً إلى إعادة بناء أرغن سمي باسم « أرغن العصر الباروكى » ، ويمتاز بأن ضغط الهواء فيه أضعف مما هو فى الأرغن الحديث كما يمتاز بألوانه الصوتية المفارقة فى حدة ، وقد أخذت تفاصيل صناعته من كتاب پريتوريوس المسمى : Syntagma musicum الذى كتبه سنة ١٦١٩ : وقام ببناء ذلك الأرغن فالكرك ، من فورتمبرج ، وذلك طبقاً لتوصية الدكتور فيليبالد جورليت . ولقد كان لإعادة بناء تلك الآلة القديمة مغزى أعمق من مجرد القيمة التاريخية ، إذ انتشر تأثيرها على نطاق واسع ، وصنعت ، وما زالت تصنع آلات كثيرة ماثلة ، تعزف عليها الموسيقى القديمة والحديثة على السواء . ويقوم هولتكامب Holtkamp ، من كليفلاند بولاية أوهايو ، بصنع تلك الآلات فى الولايات المتحدة منذ سنة ١٩٣٥ هو ودونالد هاريسون (مشاركة أبوليان سكينر فى بوسطون) .

ولم يكتشف المؤلفون صفات كلاسيكية مناهضة للرومانتيكية فى آلات الأرغن وغيرها من الآلات القديمة فحسب ، بل اكتشفوا تلك الصفات فى الموسيقى القديمة ذاتها ، فعادت صيغ القرن السابع عشر المتوازنة البناء إلى الموسيقى ، ولكن فى صورة حديثة ، مثل الفوجة والتوكاتة والباسا كاليا والكونشرتو جروسو .

ويعتبر فيروتشيو بوزوني Busoni (ولد في إمبولي سنة ١٨٦٦ - وتوفي في برلين ١٩٢٤) - صاحب أوبرا الدكتور فاوست Doktor Faust - أبا « الكلاسيكية الجديدة » ، أو على الأقل أبأها الروحي . وهو يجمع بين العنصرين الألماني والإيطالي ، نسبا وفنا ، ولذلك كان موقفه الفني يعلو على القومية ، وهذا أمر طبيعي بل وحتمي ، بالنسبة للروح الكلاسيكية . ويندر أن يجتمع لغيره مثل هذا التزاوج المذهل بين البوليفونية الألمانية ، علي غرار باخ ، وبين الوضوح والاتزان والخفة الإيطالية ، ولقد نمت كلاسيكية بوزوني في القرن الماضي ، ولكن لم تتضح أهميتها وتتحدد خطوطها إلا في السنوات العشر الثانية من هذا القرن ، ثم احتلت مكان الصدارة سنة ١٩٢٢ بعد المنشور الذي أصدره ونشر في مجلة ميلوس Melos الموسيقية (برلين) ، وها هي ذى فقرات منه أنقلها عن الترجمة الإنجليزية لنيكولاس سلونمسكى :

« إن الحرية لا تعني القوضى . . وإني لا أعارض مطلقا في استخدام كل الوسائل المنتجة في حقل تجارب إمكانياتنا ، ولكن كل ما أطلب به هو استخدام تلك الوسائل بأسلوب جمالي ، تطبق فيه معايير الزمن والصوت والأبعاد الموسيقية تطبيقا بارعا ، وأريد أن يرتفع العمل الفني - أيّا كانت طبيعته - إلى مرتبة الفن الكلاسيكي بمعناه الأصلي ، ألا وهو الإتقان الكامل . »

وقبل صدور هذا المنشور بيضعة أشهر كان قد تم بناء أول أرغن طبقا لمقاييس بريتوريوس ، وكان بوزوني قد نشر مجموعة من مقطوعات التوكانه ، ومقدمة وفانتازيا وشاكونة للبيانو ، كما كتب ك . ر . هايمان Heyman كتابا عن علاقة الموسيقى فوق - الحديثة بالموسيقى العتيقة

« The Relation of Ultramodern to Archaic Music » .

وقد كان لهذا التحول أثره في سترافنسكى وفي شونبرج ، سواء أردنا أم لم نرد أن نسمى جوانبه المتعددة « نيوكلاسيكية » .

فتحول لييجور سترافنسكى إلى نوع من الصرامة العتيقة. في كثير من الحالات ، ولكننا سنبتعد هنا عن محاولة التبسيط المفرط ، فسترافنسكى كان دائماً على وعى بالبناء والصياغة ، وإن لم تكن صيغته مأخوذة عن الكلاسيكيين أو عن الرومانتيكيين ، كما أنه ظل دائماً مبتعداً عن « التفاعل » السيمفوني. وموسيقاه تكاد تكون خشنة حادة في صفاتها ووضوحها وتركيزها ، وهو ما زال اليوم ، بعد أربعين عاماً ، بعيداً عن الانفعال كما كان في البداية ، وإن لم يكن في يوم من الأيام خلوا من الإحساس الإنساني ، ومع ذلك فقد تخلى سترافنسكى منذ سنة ١٩١٨ عن الضخامة العنيفة التي ميزت « طقوس الربيع » و « الأفراح Les Noces » (التي بدأها سنة ١٩١٤) . وعام ١٩١٨ هو العام الذي كتب فيه عمله المسرحي « قصة جندي » ، وكرس نفسه بعد ذلك لصيغ الموسيقى المنزلية ، وخاصة منها ما هو لآلات النفخ الأقل انفعالية من الآلات الوترية ، ثم بلغ قمة من الجلال والوقار بالأوبرا أوراتوريو opera-oratorio « أوديوس ملكا Oedipus Rex » (١٩٢٧) « وبسيمفونية المزامير Symphony of Psalms القوية للكورس والأوركسترا (١٩٣٠) . ولقد عاد به سعيه المتواصل للوضوح ، إلى التزام المقامات التقليدية الصريحة في السيمفونية في مقام دو Symphony in C سنة ١٩٤٠ وهكذا ظل ميدان إنتاجه يتسع باطراد حتى استطاع - وهو فنان الباليه ، الذي تحاشى في عمله الدرامي « أوديوس ملكا » صيغة الأوبرا الحقيقية - أن يصلح حتى صيغة الأوبرا ، وذلك في عمله « حياة خليع The Rake's Progress » (١٩٥١) :

إنه موقف آرثرلر شونبرج المتأخر ليختلف عن النيوكلاسيكية ، ولكنه يشبهها في مقاومته للفوضى ، فهو قد نبذ الأواصر بين المقامات الموسيقية ، وهي التي دعمها القرنان الثامن عشر والتاسع عشر في الميلودية والهارمونية على السواء ، وأصبح في الفترة « التعبيرية » من حياته الفنية منكراً للمقامات

(لا مقاميا) ، ثم تحول في الكلاسيكية الحديثة من ذلك المفهوم السلبي إلى مفهوم إيجابي محدد ، هو الاعتماد على الأصوات الاثنتى عشرة في السلم الموسيقى .

ويعتمد ذلك الفن الاثنا عشرى^(١) على صف من الأصوات Tone-row أو سلسلة من الأصوات Tone-series تمثل ترتيباً تحكيمياً خاصاً لكل أنصاف الأصوات الاثني عشر التى يضمها الديوان (الأوكثاف) ، وهذا الترتيب لا بد أن يلتزم طوال القطعة ولا يمكن تغييره فى سياقها ، ولكن يمكن قلبه (Inverted) أى يجعل المسافات صاعدة بدلا من المسافات الهابطة التى من نفس حجمها ، والعكس بالعكس ، كما يمكن قراءة نوتات هذا الصف أو السلسلة قراءة عكسية إلى الوراء (قهقرى) إما فى ترتيبها الأصلى ، أو فى وضعها المقلوب ، فضلا عن أنها يمكن أن تصور فى أى واحد من السلام الاثني عشر الممكنة ، وهذه الصور المختلفة تنتج 12×2 مرتين ، أى ٢٤ تبديلا وتوفيقاً لكل صف واحد من الأصوات .

وقد استخدم شونبرج « التكنيك » الاثني عشرى بصورة شاملة للمرة الأولى فى سيريناد Serenade عمل رقم ٢٤ (Op. 24) للقيولينة والتشيلو والكلارينيت والباص كلارينيت والماندولين والجيتار وصوت غنائى خفيض (١٩٢١ - ١٩٢٣) ، وفى عام ١٩٢٥ تبعه تلميذه آلبان بيرج Berg (١٨٨٥ - ١٩٣٥) فكتب متتابعة عاطفية Lyrical Suite للرباعى الوترى (١٩٢٦) ثم كونشرتو للموسيقى المنزلية Kammerkonzert للبيانو والقيولينة وثلاث عشرة آلة نفخ ، ثم كتب عام ١٩٣٥ قبل وفاته ببضعة شهور كونشرتو القبولينة المؤثر الذى أهده « إلى ذكرى ملاك » يعنى فتاة توفيت صغيرة^(٢) .

(١) واسمه الآخر الشائع هو « الدوديكانوفى Dodecaphonie » (المترجمة)

(٢) كانت هذه الفتاة الصغيرة : ثابا ابنة لالبان بيرج . (المراجع)

ويجدر بنا هنا أن نذكر من بين أتباع شونبرج أرنست كرينيك Krenek (المولود ١٩٠٠) وأوبراه كارل الخامس Karl V (١٩٣٣) ، ولكن له عملاً مبكراً عنها اكتسب نجاحاً عالمياً هو أوبرا (دق جوني) "Johnny spielt auf" (١٩٢٦) ، ولكنها لم تكن قد كتبت بأسلوب الصفوف الاثني عشرية (الدوديكا فرنية) .

مرصيع أبناء الجيل الذى ولد حوالى ١٨٩٠ بعملية التحول : وهناك من بينهم مؤلفان صقليان جديران بالاهتمام وهما المؤلف الروسى سيرج س . بروكوفيف Prokofiev ، والمؤلف التشيكى بوهوسلاف مارتينو Martinu . ولد مارتينو فى ١٨٩٠^(١) وأشهر مؤلفاته كونشرتو جروسو (تاريخ حق تأليفه ١٩٤٨) . أما بروكوفيف (١٨٩١ - ١٩٥٣) فهو صاحب السيمفونية الكلاسيكية Classic Symphony وكونشرتو البيانو الثالث فى مقام دو الكبير وكلاهما يرجع إلى عام ١٩١٧ ، وأوبرا « غرام البرتقالات الثلاث Love for Three Oranges » (١٩١٩) ، كما أن له بالها من الفن التكميبي بعنوان « الخطوة الفولاذية Le Pas d'Acier » (١٩٢٧) ، وكذلك موسيقى الفيلم الذى يمجّد صفحة من تاريخ الوطن وعنوانه إسكندر نيئسكى Alexander Newsky « وقد أعاد صياغتها فى صورة كائناته (١٩٣٩) . وليس هونيچير وهندميت أصغر منهما سناً بكثير .

ولد آرتور هونيچير فى فرنسا سنة ١٨٩٢ لأبوين سويسريين ، وقد ورد ذكره من قبل عدة مرات ، وطارث شهرته بعد أن كتب الأوراتوريو (أو المزمور الدرامى) « الملك داود Le Roi David » (١٩٢١) ولكن فقه إنتاجه فى نظر مؤلف هذا الكتاب هى « جان دارك على المحرقة Jeanne d'Arc au Bûcher » وهو أوراتوريو قوى على كلمات لپول كلوديل ، ولكن الأدوار الرئيسية فيه لا تغنى ، بل تتلى كلماتها مصاحبة ومتداخلة مع الغناء الفردى والجماعى

وعزف الأوركسترا (١٩٣٥) ، وقد أخرج هذا العمل على المسرح دار أوبرا سان فرانسيسكو ١٩٥٤ في تجربة جريئة .

أما بول هندميث Hindemith (ولد سنة ١٨٩٥ في هاناو Hanau بألمانيا^(١)) فقد تربى ونشأ بنفس الطريقة التقليدية السائدة في جيله ، فهو قد تربى في أحضان الرومانتيكية المتأخرة ، ثم اعتنق المذهب التعبيري اعتناقاً كاملاً حتى الفترة التي كتب فيها «متابعة اليانغو» سنة ١٩٢٢ ، ثم تحول بعد ذلك إلى أسلوب كلاسيكي حديث ، يمتاز بالخطوط اللحنية الكونترا بنطية ، بعيداً عن العواطف الذاتية مع نزوع نحو الموسيقى العتيقة archaic ، وبالرغم من تعدد جوانبه فإن موقفه الأساسي ليتضح في أهم مؤلفاته خلال السنوات العشر التالية مثل : مجموعة أغان من شعر راينر ماريا ريلكه Rilke هي «سيرة مريم Marienleben» (١٩٢٤ ، ثم روجعت ١٩٤٨) وعملين مسرحيين (أوبرا) متناقضين تماماً أحدهما الأوبرا التراجيدية «كاردياك Cardillac» (١٩٢٦ / ١٩٥٢) والآخر الأوبرا الفكاهية : «آخر الأخبار Neues vom Tage» (١٩٢٩) ، وكذلك كتب أوراتوريو «بلا انقطاع Das Unaufhörliche» (١٩٣١) . ومنذ سنة ١٩٣٠ أصبح أسلوب هندميث أميل إلى الهارمونية الرأسية ، وهو ما بدا للمرة الأولى في أوبرا «ماتيس المصوّر Mathis der Maler» (١٩٣٠) التي ذاعت في صورة متابعة أوركسترالية من ثلاث حركات ، ثم ظهر نفس الأسلوب الهارموني بعد ذلك في كونشرتو للقيولا بعنوان أغنية شعبية وهو «رقصة البجع» Der Schwanendreher (١٩٣٥)^(٢) وباليه «الرويا السامية Nobilissima Visione» (١٩٣٨) عن حياة القديس فرنسيس الأسيزي ، وظهر كذلك في سيمفونية كتبها سنة ١٩٤٠ ليس لها دليل مقام خاص ، ولكنها تنتهى بتألفات ميمول واضحة بما لا يدع مجالاً للشك في مقامها .

(١) ورتق عام ١٩٦٣ في ألمانيا (المترجمة)

(٢) ال Drehèr رقصة قديمة في بافاريا والنمسا كثيرة الشبه بال Ländler ، ومعنى

drehen يلف أو يلتفت وهو ما يدل على نوع الحركة التي تؤدي بها . (المترجمة)

ولست أهمية هندميت مقصورة على المسرح أو المؤلفات الكونسير فهو أستاذ وفى عمله ملهم لتلاميذه ، من صفوف التخصص فى التأليف . وضع مجموعة من الدراسات التعليمية فى الكونتراپنط وعلاقات المقامات وعزف البيانو بعنوان : « اللعب بالأصوات » Ludus Tonalis ١٩٤٣ وكتاب فى « صناعة التأليف الموسيقى » Craft of Musical Composition (١٩٤١) أصبح اليوم مرجع الأجيال الناشئة .

وأقرب معاصر لهندميت هو المؤلف الألمانى كارل أورف (الذى ولد سنة ١٨٩٥) مؤلف « كاتوللى كارمينا Catulli Carmina » وهى اثنتا عشرة أغنية للشاعر اللاتينى كاتوللوس Catullus ، لحنها للكورس الغنائى بدون مصاحبة (آكابللا) (١٩٣٥) ، وهو كذلك مؤلف « كارمينا بورانا Carmina Burana » وهو أوراتوريو يمثل على المسرح^(١) و « أغانى جوليارد Goliard Songs » (١٩٣٨) : والأوبرا (التى ليس فيها من الأوبرا غير اسمها) « فتاة برناو Die Bernauerin » (١٩٤٥) : والمعاصرون الأمريكيون لهندميت وأورف لا ينتمون إلى مجموعة واحدة ، ولكن يبدو أن السمة المشتركة فى فهمهم هى اتجاه مطرد نحو البساطة ، ولا بد لنا أن نشير من بينهم إلى والتر بيستون Piston (ولد سنة ١٨٩٤) صاحب باليه « عازف الفلوت الخارق The Incredible Flutist » (١٩٣٩) و « مقدمة واللجرو للأرغن والأوركسترا » ؛ ذلك فضلا عن عدد من الكتب الدراسية النظرية الهامة فى الموسيقى . ونذكر من هؤلاء المؤلفين الأمريكيين أيضاً ثلاثة فنانيين ولدوا جميعاً فى عام ١٨٩٦ هم : هوارد هانسون Hanson وأشهر مؤلفاته السمفونية الرابعة (١٩٤٣) ، ثم روجير سيشانز Sessions الذى اشتهر بالصوناتة الثانية للبيانو (١٩٤٨) و « صفحات من يوميات (١) الأوراتوريوشبه تمثيلية غنائية فى موضوع من التاريخ الدينى ، مسيحياً أو وثانيا . ولكنها لا تمثل على المسرح باللباس والمناظر ، ويكتفى فيها بأن ينشد المنفون أدوارهم كأنهم فى كونسير . (المراجع)

Pages From a Diary « (١٩٤٠) . والثالث هو فرجيل طومسون Thomson الذى كتب موسيقى فيلم ومتابعة « قصة لويزيانا Louisiana Story « (١٩٤٨) وأوبرا « أربعة قديسين فى ثلاثة فصول Four Saints in Three Acts « (١٩٢٨) وأوبرا « أمنا جميعاً The Mother of Us All » وهما على شعر لجورج شتاين ، ويتضح فى موسيقاهما أثر من إريك ساني .

اختتم القرن الماضى موسيقياً بمولد روى هاريس Harris ، وجورج جيرشوين Gershwin ، (كلاهما ولد سنة ١٨٩٨) ، ورائدول طومسون Thompson (ولد ١٨٩٩) ، وهارون كوبلاند (ولد ١٩٠٠) . أما جيرشوين (الذى توفى ١٩٣٧) فقد ذكرناه من قبل من أجل أوبراه « بورجى ويس » وهو يمثل إعلاء كلمة الحاز على الموسيقى الكلاسيكية ، وقد خلف جيرشوين عدداً من « الكلاسيكيات الأمريكية » المكتوبة بذلك الأسلوب الإيقاعى المنمق مثل : « الرابسودية المستوحاة من أغاني البلوز » (١٩٢٤) « وكونشرتو البيانو فى مقام فا (١٩٢٥) و « أمريكى فى باريس » (١٩٢٨) غير أن عنصر موسيقى الحاز يكاد يختفى تماماً من موسيقى معاصرى جيرشوين الآخرين ؛ فهناك هاريس الذى اشتهر بسيمفونيته الثالثة ، وسيمفونية للأصوات الغنائية (١٩٣٥) التى كتبها على شعر لوالث ريتان Whitman وهى موضوعة لكورس مختلط بدون مصاحبة (آكابلا) . وطومسون أكثر محافظة من هاريس ، وهو معروف بسيمفونيته الثانية وبكثير من أعماله الغنائية و« بكائنات جيفرسون Jefferson Cantata لأصوات الرجال والأوركسترا - و « إنجيل الحرية Testament of Freedom » (١٩٤٣) - وأسلوب كوبلاند « أمريكى » جداً فى روحه بالرغم من دراسته الفرنسية ، وهو محبوب لرواد الحفلات الموسيقية (الكونسير) بفضل « سمفونية الرقص Dance Symphony » (١٩٢٥) وقطعته الأوركسترالية « الصالون المكسيكى El Salón Mexico » (١٩٣٦)

ومتابعة باليه « ربيع آباليكيا Appalachian Spring » (١٩٤٤) هذا وقد أشرنا من قبل إلى أوبراه المدرسية « العاصفة الثانية » . وفى عام ١٩٥٤ كتب للمسرح أوبرا « الأرض الحانية The Tender Land » ولا بد لنا أن نذكر له كذلك دفاعه الحبيد عن الموسيقى الحديثة فى كتاباته البارعة فى الصحف والكتب .

وسواء بنينا حكماً على عمل المؤلفين الذين تناولناهم فى هذا العرض أم على غيرهم ممن لم يذكرنا فيه ، فإننا نستطيع القول بأن تحول العشرينات من هذا القرن كثيراً ما ظهر بمظهر التخلّى عن الكروماتية واتباع الأسلوب الدياتونى العام كما يسمى « بان دياتونيزم » ، وفيه يقتصر المؤلف على استخدام الدرجات (النغمات) السبع الموجودة فى السلم الدياتونى ، ولكن دون أن يقبل الوظائف الهارمونية التى خضعت لها تلك النغمات أو الدرجات خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . ولقد عادت الهارمونية التأليفية (الرأسية) حوالى ١٩٣٠ ، كما عاد مفهوم المقام القديم إلى الاستقرار فى بعض الحالات المتفرقة مثل سيمفونية سترافينسكى فى مقام دو الكبير ، وسيمفونية هندميت فى مقام مى ييمول الكبير .

إن الموسيقى - كغيرها من الفنون - تتقدم خلال نكسات أو رجعات ولا تتقدم فى خط مستقيم جامد ، وهى لا تعتمد على تكرار نفسها ، ولكنها تعود إلى مبادئ قديمة عندما يأتى الوقت الملائم لمثل هذه الرجعة :

ونستطيع أنه نختم هذا العرض السريع بالفنانين الذين ولدوا حوالى

١٩١٠ .

ديمتري شوستاكوفتش (ولد ١٩٠٦) ، مؤلف حبه الطبيعة بموهبة خاصة فى ابتكار ألحان طويلة النفس ، ذات زوايا حادة . ولقد حقق شوستاكوفتش نجاحاً عظيماً سنة ١٩٢٦ بالسيمفونية الأولى - إحدى

سيمفونياته العشر - كما بلغ ذروة التجديد في أوبرا « الأنف The Nose » سنة ١٩٣٠ ، غير أنه عاد إلى رومانسية القرن التاسع عشر بعد أن وجهت إليه حكومته اللوم المتكرر على نزعاته التجديدية .

وربما كان المؤلف الفرنسى أوليفييه ميسان Messiaen (المولود ١٩٠٨) الزعيم الحديث فى حقل الموسيقى الدينية ، كما يبدو من أربعة تأملات سيمفونية بعنوان « صعود المسيح L'Ascension » كما أنه كذلك قائد فى ميدان الإيقاع ؛ إذ أحيا أفكار العصور الوسطى والشرق فى الموازين والضروب واستخدمها فى تجديد الإيقاعات .

كما نذكر المؤلف الإنجليزى بنجامين برتين Britten (ولد ١٩١٣) الذى أعاد للأوبرا مكانها الأول بفضل أوبرا « پتر جرايمز Peter Grimes » (١٩٤٥) وبالأوبرا الجديدة « The Turn of the Screw » (١٩٥٤) . وبما أن هذا الكتاب سيقروء كثيرون من الطلبة فلا بد له من ذكر « دليل الناشئين للأوركسترا Young Persons' Guide to the Orchestra » وهو عبارة عن رسالة صوتية عملية فى التوزيع الأوركسترالى .

وفى ١٩١٠ ولد موسيقيان أمريكيان مختلفان اختلافاً كبيراً هما ويليام شومان Schuman وصمويل باربر Barber . وقد اشتهر شومان بسمفونيته للوتريات (١٩٤٣) و « الأجزاء الراقصة » المسماة « Undertow » (١٩٤٥) وكذلك بالقصيد الراقص « يهوديت Judith » (١٩٤٩) . أما باربر فيبدو ، مقارناً بشومان ، أشد ميلاً إلى الرومانسية الحديثة neoromantic ، وقد غزا قاعات الكونسير بمؤلفاته : « مدرسة الفضائح School for Scandal » « وأداچيو للوتريات Adagio for Strings » (١٩٣٦) والسيمفونية الثانية (١٩٤٤) ومتابعة باليه « ميديا Medea » (١٩٤٩) .

وجان كارلو مينوتى Menotti يصغرهما بعام واحد ، وقد أحرز نجاحاً

مرموقاً بأوبراته التى تنحدر نحو الطبيعية فى ثوب حديث (neo-veristic) مثل «الفنصل The Consul» (١٩٥٠) و«آمال وزوار المساء Amahl and the Night Visitors» (١٩٥١) و«قديس شارع بليكر The Saint of Bleeker Street» (١٩٥٤) ، وغير ذلك من المؤلفات المسرحية .

ولئننى إذا أفتنمت الطبعة الثانية من كتابى هذا ، أجدنى مضطراً إلى الاعتراف بشيء من الجزع - إن الموسيقيين الذين كانوا بالأمس محدثين قد أصبحوا اليوم من القدامى ، وإن أبناء الجيل الصاعد الذين ولدوا فى هذا القرن قد نضجوا اليوم ببلوغهم سن الأربعين والخمسين ، وإنى لألاحظ - فى شيء من الجزع أيضاً - أنهم مختلفون تماماً ، وأن من العسير «تحديد مكانهم» فى عالم الموسيقى ، ولكننا يجب أن نفرح لهذا الاختلاف نفسه ؛ فالموسيقى - ما دامت تتلمس طريقها وتكافح فيه - جزء لا يتجزأ من حياتنا ، وإن هذا الفن العظيم ، الحاضر فى يومنا وأمسنا وغدنا ، لا بد أن تتعرض أهدافه وطبيعته للتغير طبقاً لصرامة قانون التحول فى الإنسان والمجتمع ، سواء أعجبنا مذاهبها المؤسسة على المقامات التقليدية ، أو اللامقامية ، أو حتى تعدد المقامات فى أسطر اللحن الواحد ، أو رضىنا بتحفظها أو بيجشائها ، سواء تلبست بروح رضى هائلة ، أو بروح شيطانية مسيطرة . وهذا هو ما يفسر لنا أن المقياس الحقيقى للموسيقى الجيدة لا يمكن أبداً أن يكون بالزام مبادئ وذوق الأمس ، ولكن بأن تكون لها شخصية خاصة بها ، وإن المثل العالمية التى ينبغى أن تحتذى هى الشخصية الموهوبة ، والإخلاص الفائق ، والصناعة الموسيقية الممتازة .

مراجع

- Nicolas Slonimsky, Music since 1900, 2nd edition, New York, 1938.
- Aaron Copland, Our New Music, New York, 1941.
- Adolfo Salazar, Music in Our Time, New York, 1946.
- Norman Demuth, Musical Trends in the 20th Century, London, 1952.
- Curt Sachs, The Commonwealth of Art, New York, 1946. Cross Sections 1892-1946.
- The History of Musical Instruments, New York, 1940 : Epilogue.
- Rhythm and Tempo, New York, 1953. The Present.
- Edward. J. Dent. Ferruccio Busoni, London, 1933.
- Willi Reich, Alban Berg, Wien, 1937.
- Marcel Delannoy, Arthur Honegger, Paris, 1953.
- I. Nestiev, Prokofiev, Paris, 1946.
- Arthur Berger, Aaron Copland, New York, 1953.
- Ivan Martynov, Shostakovich, New York, 1947.
- Benjamin Britten, ed. Mitchell, New York, 1953.
- Nathan Broder, Samuel Barber, New York, 1954.
- Flora R. Schreiber and Vincent Persichetti, William Schuman, New York, 1954.

ملحق

جدول النسب والأصوات التوافقية Partial tones

النسبة	مثال	طول الوتر الممتدب	عدد التذبذبات
١	C دو كبيرة	١٩٢ بوصة	٦٤
٢	c دو	٩٦	١٢٨
٣	g صول	٦٤	١٩٢
٤	c' دو ^١	٤٨	٢٥٦
٥	e' هي ^١	٣٨ر٤	٣٢٠
٦	g' صول ^١	٣٢	٣٨٤
٧	bb' - سي بيمول ^١	٢٧ر٤	٤٤٨
٨	c'' دو ^٢	٢٤	٥١٢
٩	d'' ري ^٢	٢١ر٣	٥٧٦
١٠	e'' هي ^٢	١٩ر٢	٦٤٠
١١	f'' - فادييز ^٢	١٧ر٥	٧٠٤
١٢	g'' صول ^٢	١٦	٧٦٨
١٣	a'' - لا ^٢	١٤ر٨	٨٣٢
١٤	bb'' - سي بيمول ^٢	١٣ر٧	٨٩٦
١٥	b'' - سي ^٢	١٢ر٨	٩٦٠
١٦	c''' دو ^٣	١٢	١٠٢٤

وهكذا . . .

الشرح

١ - الأوتار في الآلات الوترية وأعمدة الهواء في آلات النفخ تهتز في ذبذبات مركبة ؛ فهي لا تتذبذب بطولها الكامل من أحد طرفيها إلى الآخر فقط ، ولكنها في الوقت نفسه تتذبذب بنصفى طولها وبثلاثة أثلثاته وأربعة أرباعه وخمسة أخماس الطول الكامل وهكذا الخ ، ويترتب على تلك الذبذبات المركبة أن كل صوت فردى نسمعه ، إنما يتألف في الواقع من مجموعة مركبة من الأصوات ، وأخفض هذه الأصوات ، وهو ما يسمى الصوت الرئيسي fundamental ، هو أقواها جميعاً للدرجة أن الأذن غير المدربة تجعله صاحب الحق المطلق دون أن تدرك الأصوات الأخرى الأضعف منه والمصاحبة له .

٢ - وكل هذه الأصوات الموجودة داخل مجموعة مركبة ، بما فيها الصوت الرئيسي ، يطلق عليها كلها اسم الأصوات التوافقية partial - والصوت الرئيسي fundamental هو أخفض الأصوات التوافقية ، وكلمة الأصوات الإضافية overtones المعروفة ، ليست دقيقة وقد أصبحت غير ذات موضوع ، ويجب تجنبها .

٣ - يصدر أول الأصوات التوافقية عن اهتزاز الوتر أو عمود الهواء كله بطوله الكامل ، والثاني يصدر عن اهتزاز أو ذبذبة نصف الطول (طول الوتر أو عمود الهواء) والصوت التوافقي الثالث يصدر عن اهتزاز ثلث الطول ، والصوت الرابع عن اهتزاز ربع الطول وهكذا . . .

٤ - الأصوات التوافقية التي تكون مجموعة مركبة نظنها نحن صوتاً واحداً ، تكون في الواقع نوعاً من التآلفات Chord ، يختلف عن سائر التآلفات الأخرى في وضعه المطلق (تبعاً لطول الوتر أو عمود الهواء) ، ولكنه مشابه للتآلفات الأخرى كلها في تكوينه ، فهو يحتوى على أوكشاف

(ديوان) بين الصوت التوافقي الأول والثاني ، وعلى بعد خامسة بين الصوتين الثاني والثالث ، وعلى بعد رابعة بين الصوتين التوافقيين الثالث والرابع ، وعلى بعد ثالثة كبيرة بين الصوتين التوافقيين الرابع والخامس ، وعلى ثالثة صغيرة بين الصوتين الخامس والسادس من السلسلة التوافقية ، وعلى بعدين أصغر من الثالثة الصغيرة وأكبر من الصوت الكامل بين الصوت السادس والسابع ، وبين السابع والثامن ، ويحتوى على بعد كامل بين الصوت التوافقي الثامن والتاسع ، وهكذا تأخذ تلك الأبعاد في الصغر تدريجياً - باستثناء نصف صوت حقيقى يوجد بين الصوتين الخامس عشر والسادس عشر من السلسلة التوافقية - وهذه الأبعاد الصغرى مجهولة وليس لها فى نظامنا الموسيقى (الغربى) مكان .

٥ - ومعنى ذلك أن ترقيم الأصوات التوافقية حسب ترتيبها ليس ترقباً خالياً من المعنى مطلقاً ، فإننا إذا أخذنا الصوت التوافقي الرابع على سبيل المثال فإننا نجد :

(أ) أنه ناتج عن اهتزاز طول أقصر من الطول الذى يحدث الصوت الرئيسى بأربع مرات ، وهذا الطول نفسه أصغر من الطول الذى يحدث الصوت التوافقي الثاني بمرتين ، وهو يعادل أربعة أثلاث الطول المحدث للصوت التوافقي الثالث .

(ب) أنه يعطى على التحديد الأوكتاف الثانى لأعلى double-octave بالنسبة لنوتة الصوت الرئيسى ، كما يعطى الأوكتاف الأعلى للصوت التوافقي الثانى ، وهو كذلك يقع على بعد رابعة من الصوت التوافقي الثالث ، أو بعبارة أخرى نجد أن ذلك الصوت الرابع يعطى صوتاً عدد دذبذباته على التوالى ٤ ، ٢ أو $\frac{1}{2}$ أعلى بالنسبة للأصوات الثلاثة السابقة له .

٦ - وهكذا ندل نسب ratios كل صوتين توافقيين على :

(أ) نسبة عدد الذبذبات للصوتين المناظرين لهما :

(ب) على النسبة العكسية للطولين المناظرين للأجسام المتذبذبة .

ولنعد إلى مثالنا السابق فنجد أن نسبة الصوتين التوافقين الرابع والثالث هي ٤ : ٣ ، وهذا يعبر عن نسبة عدد الذبذبات للصوتين أى ٢٥٦ ، ١٩٢ ، والنسبة العكسية للطولين المتذبذبين في هذه الحالة تكون ٤٨ إلى ٦٤ بوضحة .

٧- الأصوات التوافقية لأى صوت رئيسى تندمج بدرجات متفاوتة داخل ذلك الصوت الرئيسى ، ويمكن إبراز تلك الأصوات كل صوت على حدة ، بأن نازل الصوت الرئيسى أو أى صوت توافقى آخر أخفض من الصوت المطلوب إبرازه على حدة ، ويمكن التوصل إلى هذا في الآلات الوترية بمساعدة الوتر بلمسة رقيقة من الإصبع كى يهتز في نصفه أو أثلاثه أو أرباعه ، أما في آلات النفخ فيمكن تغيير ضغط الشفتين ، وتسمى تلك الأصوات في الحالة الأولى « الأصوات الهارمونية harmonics » ، وفي حالة آلات النفخ « الأصوات المطلقة open » .

التصحيح اللغوى : عزة شبل
الإشراف الفنى : محسن مصطفى
التصميم الأساسى للغلاف : أسامة العبد

تم طبع هذا الكتاب من نسخة قديمة مطبوع