الفصل الرابع والثلاثون

الموسيقى

١٣٠٠ — ١٥٦٤

---

١ — الآلات

إن شعبية الموسيقى فى تلك القرون لتصحح وتلطف من النغمة الكئيبة الحزينة التى يميل التاريخ إلى أن يضفيها على تلك الحقبة ويقرنها بها . وإنا لنسمع الناس ، من آن لآن ، يغنون فى غمرة الثورة الدينية وما اتسمت به من إثارة ومرارة : وكتب صاحب المطبعة العاطفى اتيين دوليه « إنى لا أعبأ بشىء من ملذات الطعام والألعاب ، والحب ، ولكن الموسيقى وحدها ... تأسرنى وتأخذ بمجامع قلبى ، وتذيبنى فى نشوتها »(١) . ومن النغمات الصافية المنبعثة من صوت إحدى الآنسات أو مزمار جيد ، إلى فن مزج الألحان المتعددة الأصوات عند دبريه Deprés أو بالسترينا ، عوضت كل الأمم وكل الطبقات بالموسيقى عن الروح التجارية وعن اللاهوت فى ذاك العصر . ولم يغن كل فرد فحسب ، ولكن فرانشيسكو لانديني شكا من أن كل فرد لحن وألف(٢) . وبين الأغانى الشعبية الهيجة أو الحزينة فى القرية إلى القداسات الكبيرة المهيبة فى الكنيسة ، ظهرت مئات الأشكال الموسيقية التى استخدمت إيقاعاتها فى الرقص والحفلات والولائم والمغازلات والبلاط والمواكب والمهرجانات والصلوات . لقد غنى العالم بأسره .

وكان يواكب تجار أنتورب كل يوم إلى السوق المالية فرقة موسيقية ، ودرس الملوك الموسيقى ، لا باعتبارها امتيازاً لطيفاً أو ميكانيكياً ، بل لأنها

سمة المدنية ومنبع من منابعها . وتحمس ألفونسو العاشر ملك أسبانيا وثابر على جمع الأغانى للسيدة العذراء ، وتودد جيمس الرابع ملك اسكتلنده إلى مارجريت تيودور بموترة المفاتيح (آلة موسيقية تعتبر الأصل الذى نطور عنه البيانو Clavichord) والمزهر (العود) . واصطحب شارل الثامن ملك فرنسا معه فرقة المنشدين الملكية فى حملاته على إيطاليا . وغنى شارل الثانى عشر بأعلى صوته مع فرقة المنشدين فى البلاط ، وألف لويز العاشر بعض الأغانى الفرنسية(٣) . أما هنرى الثامن وفرانسوا الأول فقد تودد كل منهما إلى الآخر وتحداه باستخدام فرق المنشدين المتنافسة فى ساحة Cloth of Gold . ووصف لويس ميلان البرتغال فى ١٥٤٠ بأنها « بحر حقيقى من الموسيقى »(٤) . وكان لبلاط ماتياس كورفينوس فى بودا فرقة منشدين قدروا أنها تعادل فرقة البابا ، وكان فى كراكاو على عهد سجسمند الثانى مدرسة عظيمة للموسيقى ، وكانت ألمانيا تعج بالغناء عندما كان لوثر شاباً ، كتب الإسكندر أجريكولا ١٤٨٤ يقول : « إن عندنا هنا فى هيدلبرج مغنين يرأسهم رجل يستطيع أن يلحن لثمانية أصوات أو اثنى عشر صوتاً »(٥) . وفى ماينز ونورمبرج وأجزبورج وغيرها من المدن ظل « راعى الشعر والموسيقى » يزين الأغانى الشعبية والقطع الإنجيلية بأبهة المتحذلقين وزخارف فن مزج الألحان ، وربما كانت الأغانى الشعبية الألمانية أفضل مثيلاتها فى أوربا . وكانت الموسيقى فى كل مكان مهماز التقى وشرك الحب :

وعلى الرغم من أن كل الموسيقى تقريباً كانت فى هذا العصر صوتية ، فإن الآلات المصاحبة كانت متنوعة قدر تنوعها فى الفرق الموسيقية الحديثة . وكانت هناك آلات وترية مثل الشنطير (آلة موسيقية قديمة تشبه القانون) ، والقيثار ، والقانون ، والشوم (آلة موسيقية خشبية قديمة) ، والعود ، والفيول (وهو نوع من الكمان) . ثم آلات النفخ مثل الناى ، والمزمار ،

والزمخر (مزمار ذو أنبوبة خشبية مز دوجةوفم معدنى ملتو) ، والبوق ، والمترددة (الترومبون) والبوق (شكل قديم آخر) ومزمار القرب ، ثم آلات النقر مثل الطبل والجرس ، والمصفقة والمخشخشة والصنوج بأنواعها ، ثم الآلات ذات المفاتيح مثل الأرغن ، وموترة المفاتيح ، والبيان الفيثارى ، والسبينت (تشبه البيان) ، والعذراوية (شبيهة ببيان صغير ليس له قوائم) ، وكانت هناك أنواع أخرى كثيرة ، وكان للعديد منها متنوعات فاتنة شتى اختلفت باختلاف الزمان والمكان ، وكان فى كل بيت مثقف واحدة أو أكثر من الآلات الموسيقية . وكان فى بعض البيوت خزائن خاصة لحفظها ؛ وكثيراً ما كانت هذه الآلات تحفاً فنية منقوشة نقشاً محببا يرضى الخيال والذوق ، تتوارثها الأسرات جيلا بعد جيل بوصفها ذخائر وتذكارات ثمينة ؛ وكانت بعض الأراغين مصنوعة بشكل بارع محكم ، قدر البراعة والإحكام فى واجهات الكاتدرائيات القوطية . وخلد ذكر الرجال الذين صنعوا الأراغين لبعض الأسرات الحاكمة الألمانية فى نورمبرج لمدة قرن من الزمان ؛ وكان الأرغن هو الآلة الموسيقية الرئيسية المستخدمة فى الكنيسة ، وإن لم تكن الوحيدة ، بل كان هناك أيضـــا المزمار ، وموسيقى القرب والطبول والمترددة (الترومبون) ، بل حتى الطبلة النقارية ، وكلها تدعو بأدواتها المتنافرة إلى الصلاة والعبادة .

وكان العود هو الآلة المفضلة لمصاحبة مغن واحد ، وهو من أصل آسيوى ، شأنه فى ذلك شأن كل الآلات الوترية ، جاء مع المغاربة إلى أسبانيا ، وهناك ، مثل الفهيولا ، (نوع من الكمان) ارتفع شأنه حتى صار الآلة الوحيدة المستعملة ، التى ألفت من أجلها أقدم موسيقى آلية خالصة معروفة . وصنع جسمه عادة من الخشب والعاج ، على شكل الكمثرى ، وزود تجويفه بثقوب على شكل وردة ، وكان له ستة ،

وفى بعض الأحيان اثنا عشر زوجا من الأوتار تنقر بواسطة الأصابع ، وكان عنقه مقسما بعتبات من النحاس إلى سلم مدرج ، وملواه منحرف إلى الخلف من العنق . وإذا أمسكت غادة حسناء بالعود فى حضنها وداعبت أوتاره بأناملها وأضافت صوتها إلى أنغامه لاستطاع كيوبيد أن يوفر سهماً . ومهما يكن من أمر فقد كان من العسير الاحتفاظ فى العود بدرجة النغم الصحيحة لأن استمرار شد الأوتار يسبب التواءها وتشويهها . وقال أحد الظرفاء إن عازف عود عجوز بلغ من العمر ثمانين عاماً ، قضى منها ستين عاماً فى ضبط النغم فى عوده(٦) .

واختلف الكمان (الفيول) عن العود فى امتداد أوتاره على مشط ، وأن العزف عليه بواسطة قوس ، ولكن القاعدة الأساسية واحدة فيهما — ذلك أن ذبذبات الشد نرتطم بالأوتار فوق صندوق ذى ثقوب لتعميق الصوت . وصنعت الفيول على ثلاثة أحجام : الكبير وهو باس فيولا داجامبا ، وكانوا يمسكون به بين الأرجل مثل البديل الحديث له — الفيولونسيل Violoncello ، والصغير وهو الفيول العالى النغم (فيولا دابراكسيو) ، ويمسكون به على الذراع . وأخيراً الفيول المثلث ، وفى القرن السادس عشر تطور النوع الثانى (فيولادابراكسيو) إلى الكمان . وفى القرن الثامن عشر يطل استعمال الفيولا .

وكان الاختراع الأوربى الوحيد فى الآلات الموسيقية هو لوحة المفاتيح التى تطرق بواسطتها الأوتار بطريق غير مباشر ، بدلا من نقرها أو حنيها مباشرة ، وأقدم الأشكال المعروفة ، وهى موترة المفاتيح Clavichord ظهرت لأول مرة فى القرن الثانى عشر ، وقد عمرت حتى عدلها جوهان سباستيان باخ ؛ وأقدم نموذج باق لها (١٥٣٧) محفوظ فى متحف المتروبوليتان فى نيويورك ، وصنع فى القرن الخامس عشر نوع أقوى هو

البيان القيثارى harpsichord ، وقد مكن من تعديل الأنغام باختلافات الضغط ، وأضيف فى بعض الأحيان لوحة ثانية للمفاتيح ، لتوسيع سلم النغم ، وساعدت الوقفات والتفرقات على إبداع معجزات الصوت ، وكان الأسبينت Spinet والعذراوية Virginal — والأول إيطالى والثانية شبه إنجليزية شكلين مختلفين من البيان القيثارى ، وكانت الآلات ذات المفاتيح مثل الفيول والعود ، تحظى بأعظم التقدير لجمالها ونغماتها معاً . وكانت تشكل عنصراً جميلا من عناصر البهجة والزينة فى بيوت الأغنياء .

ولما تقدمت الآلات من حيث مدى النغم ونوعيته ، ومن حيث تعقد عملها ، تطلب النجاح فى العزف عليها المزيد من المران والمهارة ، وازداد عدد الجمهور فى الحفلات التى يكون العزف فيها على آلة واحدة أو أكثر ، دون أن يكون فيها غناء ، وبرز عازفون على الأرغن والعود . وارتحل كونراد بومان Paumann (المتوفى ١٤٧٣) عازف الأرغن الضرير فى نورمبرج من بلاط إلى بلاط ، وأقام حفلات موسيقية ، استحق لبراعته وامتيازه فيها لقب فارس . وشجعت أمثال هذه التطورات على تأليف الموسيقى من أجل الآلات وحدها . ومن الواضح حتى القرن الخامس عشر ، أن كل الموسيقى الآلية تقريباً كان قد قصد بها أن تصاحب الغناء أو الرقص ، ولكن هناك فى هذا القرن عدة لوحات تعرض بعض الموسيقيين يعزفون دون أن يرى فيها أثر لغناء أو رقص ، وأقدم ما بقى من الموسيقى للآلات وحدها هى « جاميساندى Gamisandi » (١٤٥٢) ، وهى لكنراد بومان ، وقد ألفت فى الأصل لتوجيه العزف على الأرغن ، ولكنها شملت أيضاً عدداً من القطع للعزف المنفرد ، وأنقص تطبيق أوتافيانو دى بتروسكى للحروف المعدنية المتحركة فى طبع الموسيقى (١٥٠١) تكاليف نشر تآليف الموسيقى الآلية وغيرها ، واقتصرت الموسيقى الموضوعة للرقص على عروض مستقلة ، ومن ثم كان تأثير أشكال الرقصات على الموسيقى الآلية . وأدت ألحان « الحركات »

المؤلفة لسلسلة متعاقبة من الرقصات إلى ظهور السيمفونية والموسيقى الرباعية ، التى احتفظت أجزاؤها أحياناً بأسماء الرقصات ، وفضل العود والفيول والأرغن والبيان القيثارى للعزف المنفرد أو عزف الأوركستر ، وتمتع ألبرتو داريبا فى بلاط فرنسوا الأول وهنرى الثانى بشهرة عظيمة كعازف على العود ، إلى حد أنه عند ما توفى أنشد شعراء فرنسا الترانيم الحزينة على قبره .

٢ ــ سيطرة الموسيقى الفلمنكية

١٤٣٠ — ١٥٩٠

كانت الأغانى والرقصات الشعبية هى المعين الذى لا ينضب الذى اشتقت منه أشكال الموسيقى غير الكنسية أصولها وصيغها وموضوعاتها الرئيسية ، حتى القداسات ، ربما اشتقت منها بعض الأغانى القصيرة مثل « وداعاً يا أحبائى » ، وتنوعت الأغانى الفرنسية من الأغانى التوقيعية للمغنين فى الشوارع ، وأغانى الشعراء الغنائيين البسيطة (التروبادور) إلى أغانى غليوم دى ماشو وجوسكوين دبريه المعقدة المتعددة الأصوات .

وكان ماشو (١٣٠٠ — ١٣٧٧) سيد ذلك « الفن الجديد » الذى كان قد بسطه وشرحه فيليب دى فيترى فى ١٣٢٥ — وهو عبارة عن موسيقى استخدمت الإيقاع الثنائى بالإضافة إلى الإيقاع الثلاثى ، وهو ما أقره « الفن القديم » والكنيسة . وكان ماشو شاعراً وعالماً وموسيقياً وكاهناً فى كاتدرائية ريمس ، وربما كان كذلك رجلا مماوءاً حماسة وغيرة ، لأنه كتب بعض قصائد الحب الغنائية التى لم تهدأ حرارتها بعد . وبرع فى اثنى عشر شكلا موسيقياً من الأغانى الراقصة والعاطفية ، والقصائد الغنائية ذات اللازمة المتكررة والقصائد الغزلية ، والقصائد الدينية ، وموسيقى القداس ، ويعزى إليه أقدم قداس متعدد الأصوات ــ لحنه رجل واحد . وأسهم ، ولو أنه من

رجال الكنيسة ، فى حركة صبغ الموسيقى المتعددة الأصوات بالصبغة العلمانية وإخراجها من حيز إيقاع القصائد الدينية والقداس إلى الإيقاع الأكثر انطلاقاً ومرونة فى موسيقى الأغانى العلمانية .

وفى تلك القرون كان الإنجليز موسيقيين ، ولكنهم لم ينافسوا الإيطاليين فى اتساق الأصوات فى اللحن (ومن ذا الذى ينافسهم ؟) ، ولا الفلمنكيين فى تعدد الأصوات ، ولكن أغانيهم ، بين الحين والحين ، بلغت من العذرية والرقة حداً لا يضارعهم فيه إلا أعمق الأغانى الفرنسية . وقوبل المغنون الإنجليز فى مجالس كنستانس بالتهليل والهتاف ، وفى هذا الجيل ألف هنرى الخامس بطل أجنكورت ، قداساً لا يزال يحتفظ بعظمته وقداسته . وكانت المقطوعات التى ألفها جون دنستابل (١٣٧٠ — ١٤٥٣) تعزف فى كل البقاع من اسكتانده إلى رومه . ولعبت دورا فى تشكيل أسلوب المدرسة الفلمنكية .

وكما كانت الفلاندر قد استهلت فن التصوير فى القرن الخامس عشر ، كذلك شهدت الموسيقى فيها عصراً من أبهى وأعظم عصورها ، فى وسط النبلاء والمواطنين الأثرياء المحبين للفنون . وكتب جوهانس فرورير Johannes Verwere حوالى ١٤٩٠ يقول : « عندنا اليوم — إلى جانب العدد الكبير من مشاهير المغنيين ، يظهر إلى الوجود ، عدد لا حصر له تقريباً ، من الملحنين الذين تتميز أعمالهم بعذوبة الصوت ، وما سمعت أو نظرت إلى تآليفهم إلا ابتهج قلبى[٧] » . وربما وضع المعاصرون دوفاى وأوكيجم ودبريه فى مرتبة سواء من سلم العبقرية والخير ، مع جان فان إيك وكلو سلوتر وروجيير فان درويدن ، وهنا فى تعدد الأصوات فى المدرسة الفلمنكية ، عاشت أوربا الغربية آخر طور من أطوار الروح القوطية فى الفن : الورع الدينى الذى لطفه المرح الدنيوى والأشكال المتينة فى قاعدتها وتركيبها ،

الغضة الرقيقة فى تطويرها وزخرفتها . وحتى إيطاليا التى كانت معادية للفن القوطى ، انضمت إلى أوربا الغربية فى الاعتراف بتفوق الموسيقى الفلمنكية وسموها ، وفى الاسترشاد بالفلاندرز فى تحسين موسيقى فرق المرتلين الأسقفية ، وفرق بلاط الأمراء . وألف الإمبراطور مكسيمليان الأول ، وقد سحرته موسيقى بروكسل ، فرقة للمرتلين فى فيينا ، على نسق الفرق الفلمنكية ، وأخذ شارل الخامس موسيقيين فلمنكيين إلى أسبانيا ، وأخذ الأرشيدوق فرديناند نفرا منهم إلى النمسا ، وأخذ كريستيان الثانى مجموعه أخرى منهم إلى الدنمرك . وقال كافللو البندقى « إن منبع الموسيقى فى فى الأراضى المنخفضة »(٨) . وهذه السيطرة الفلمنكية اجتازت الموسيقى الاحترافية الحدود الضيقة التى وضعتها القومية فى ذاك العصر .

وقاد الطريق غليوم دوفاى ، الذى ولد فى هينوت Hainaut (١٣٩٩) وتدرب كتلميذ منشد فى كاتدرائية كمبراى ، وسما بفرقتها إلى مراتب الشهرة العالمية : وكانت القداسات التى أنشدها هناك ، تنشدها كل الأوساط الموسيقية فى جميع أنحاء العالم المسيحى اللاتينى . وقد تبدو الألحان الباقية منها ثقيلة بطيئة فى الآذان المرهفة الإحساس بخفة الحياة الحديثة وسرعتها ، ولكنها ربما كانت صالحة فى الكاتدرائيات الضخمة وفرق المنشدين البابوية المهيبة . وهناك أغنية أكثر التئاماً مع ذوقنا ، وهى أغنية متعددة الأصوات تنساب أنغامها الحزينةا نسياباً رقيقاً « ولى النهار » The Day is going to sleep وقد نتخيل فرقة بملابسها الرسمية تغنى مثل هذه الأغنية فى الأروقة القوطية فى كمبراى ، أو إيبر أو بروكسل أو بروجز أو غنت أو ديجون ، ونحس أن العمارة والتصوير والملابس والموسيقى وآداب السلوك فى ذاك العصر الحماسى الزاهى النابض بالحياة ، شكلت جميعها كلا متراكبا فنيا متسقا ، على حين أنها جميعها متنوعات تنتشر فيها فكرة رئيسية واحدة .

وتطورت أساليب درفای وأذاعها فی كل أنحاء أوربا أعظم معلمی الموسيقی أثراً ، وربما فی أی عصر من العصور ، جوهانس أوكيجم ، الذی ولد فی فلاندرز (١٤٣٠) ، وقضی معظم سنی حياته يقدم الموسيقی ويعلمها فی بلاط فرنسا . وكان يهيم شغفاً بمقطوعة اسمها « canon » وهی شكل من أشكال الفوجة ، يشكل فيه الصوت (المغنی) الأول الكلمات واللحن ، ويتلوه بعض الفواصل ، ثم يكرره الصوت الثـانی ، ويتلوه فاصل ، ثم الصوت الثالث وهكذا ، فی طباق منساب ، تحدی تعقيده المجهد المغنين ، وسحر الملحنين ، وقد هرع إليه هؤلاء وأولئك من كل أقطار العالم الكاثوليكی لينهلوا من فيض مهارته الفنية وينقلوها ما استطاعوا إلى ذلك سبيلا ، وكتب مؤرخ قديم : « لقد نقل عن طريق تلاميذه إلى جميع الأقطار فن تعدد الأصوات الطباقی وشكل الفوجه سالف الذكر Canon وينبغی أن يعتبر أوكيجم — لأن ذلك يمكن إثباته بالتسلسل « الأسلوبی » — يعتبر مؤسس كل المدارس ابتداء من مدرسته إلى مدارس العصر الحالی(٩) . ولكن مذ كتب هذا فی ١٨٣٣ ، فإن أوكيجم لا يعتبر مسئولا عن موسيقی القرن العشرين ، وعند وفاته ١٤٩٥ ألف موسيقيو أوربا مقطوعات حزينة تخليداً لذكراه ، وكتب له إرزم مرثية . إن الأسماء ، حتى أسماء الخالدين ، مكتوبة على الماء :

وأصبح تلاميذ أوكيجم زعماء الموسيقی فی الجيل التالی ، وقد قدم جوسكين دبريه من هينوت إلى باريس ، وتتلمذ لعدة سنوات على أوكيجم ، ثم اشتغل « رئيس فرقة الكنيسة » فی فلورنسه وميلان وفيرارا ، وكتب للدوق أركول الأول مقطوعة اسمها Miserere سرعان ما دوى صيتها فی كل أوربا الغربية ، وبعد سنوات ست قضاها فی فرقة كنيسة سستين عاد إلى باريس (١٤٩٤) ليعمل رئيساً لفرقة لويس الثانی عشر . ومن أنبل أعماله « الحزن على جوهانس أوكيجم » وهی رثاء لأستاذه المتوفی ، وقد حذا

حذوه لبعض الوقت فى تلحين القداسات والقصائد الدينية فى شكل الفوجه التى أسلفنا ذكرها ، وهو يجمع الصوت على الصوت ، فيما يشبه المسائل الرياضية من حيث التتابع والاتساق . فلما اكتملت مهارته ، واستتبت له السيادة فى « فن الموسيقى » بلا منازع ، ترك التقنية ، وكتب قصائد وتراتيل دينية وأغنيات علمانية فى طراز من الألحان أكثر بساطة ، أعقبت فيه الموسيقى الكلمات وزينتها ، بدلا من إرهاقها ، فى فوجه سريعة التغير ، أو بدلا من مد المقطع إلى أغنية ، ولما قضى المعلم وتلميذه نحبهما ، أصبح من العادة أن يسمى أوكيجم « دوناتللو » ، وأن يسمى دبريه « ميكلأنجو » الفن الموسيقى .

ورعى البلاط الفرنسى الموسيقى وشجعها باعتبارها زهرة الثروة والقوة ، ولقد صورت سجادة قديمة يرجع تاريخها إلى حوالى سنة ١٥٠٠ ، وهى الآن محفوظة فى متحف جوبلين فى باريس ، أربعا من السيدات وثلاثة من الشبان وراهباً أصلع ، مجتمعين فى بستان حول نافورة ، وكان أحد الصبية يعزف على العود ، وإحدى البنات على القيثار ، وكانت سيدة وقورة تعزف على أرغن سهل الحمل ، ولقد قصد الشعراء الفرنسيون أن تكون قصائدهم صالحة للغناء . وخصصت « أكاديمية القصر » لإحكام الاتحاد بين الموسيقى والشعر ، وحتى فى عصرنا هذا ، لا يبدو الواحد منهما كاملا بدون الآخر ، وتفوق كليمنت جانكين — وهو أحد تلاميذ دبريه — فى الأغانى الوصفية . ولا تزال أغنيته « أغنية القبَّرة » (١٥٢١) تصدح فوق عدة قارات .

وعكست الموسيقى الأسبانية تقوى الشعب وبسالته ، لقد تراوح هذا الفن — بعد تهجينه وإخصابه بما دخل عليه من مؤثرات عربية وإيطالية وبروفانسية وفرنسية وفلمنكية — تراوح بين القصائد الأندلسية الحزينة التى ينشدها صوت واحد (المونودية) ، والقداسات العظيمة المتعددة الأصوات بالأسلوب الفلمنكى ؛ وسما واحد من أعظم ملحنى القرن السادس عشر ،

هو كريستوبال مورال بفن تعدد الأصوات إلى درجة عالية ، ونقل فنه إلى تلميذه الأكثر شهرة توماس لويس دى فكتوريا . وسار كلٌّ فى اتجاه مضاد ، فأنتج التراث العربى الألحان الصالحة للعود ، ولحن لويس دى ميلان ومجول دى فونللانا ، Miguel de Fuenllana للكمان ، وعزف عليها أغنيات زاحمت الأغانى الألمانية فى مداها وقوتها .

واستمر الموسيقيون الفلمنكيون يقتحمون إيطاليا حتى ظهر بالسترينا ؛ واستقدم لورنزو دى مديتشى إلى فلورنسه هنريخ إيزاك بعد أن استوعب فن الطباق الموسيقى فى الفلاندرز ، ليعلم أبناء العظماء ، ومكث هناك أربع سنوات ، وألف موسيقى لأغانى لورنزو . ولما أقض مضجعه الغزو الفرنسى لإيطاليا ، انتقل إلى خدمة مكسيمليان الأول فى أنسبروك ، حيث ساهم فى تشكيل الأغنية الألمانية ، وعاد إلى إيطاليا فى عام ١٥٠٢ ، وخصص له الإمبراطور ليو العاشر تلميذه السابق معاشاً ، ووضعت قداساته وقصائده الديلية وأغانيه فى مرتبة أعظم موسيقى العصر ، وعلى الأخص ثمان وخمسين مقطوعة ذات أربعة أجزاء ، لاحتفالات القداس طوال السنة الدينية .

وسما أورلاندو دى لاسو بالمدرسة الفلمنكية إلى الذروة ، وضرب بتوفيقه فى مهنته وحياته أروع الأمثال ، لاتساع مجال الموسيقيين فى عصر النهضة وارتفاع مستواهم الاجتماعى ؛ وعندما كان تلميذاً فى فرقة المنشدين فى موطنه هينوت سحر سامعيه ، إلى حد أن خطفه مرتين أولئك الذين تمنوا أن يستفيدوا من صوته ، وأخيراً ، وهو فى سن الخامسة عشرة (١٥٤٥ ؟) ؛ سمح أبواه لفرديناند جونزاجا أن يصحبه معه إلى إيطاليا ؛ وفى سن الرابعة والعشرين أصبح رئيس فرقة المنشدين فى كنيسة سانت جون لاتيران فى رومه . وفى ١٥٥٥ استقر به المقام فى أنتورب ، ونشر « أول كتاب فى القصائد الغزلية الإيطالية » ، وهى قصائد غنائية علمانية أضفى عليها كل

زحارف فن مزج الألحان الفلمنكى . وفى نفس العام أصدر مجموعة من أغان من أصل نابوليتانى (من مدينة نابلى) ومن الأغانى الفرنسية ، وأربع قصائد دينية قصيرة ، ولقد عكست هذه المجموعة التقلب المتسم بالحكمة فى حياة دى لاسو ، بين المتعة الدنيوية والقوة الشجية ، وإنا لنجد لمحة عن بيئته فى أنتورب فى إهدائه إحدى قصائده إلى الكاردينال بول ، وأخرى إلى الكاردينال جرانفيل وزير فيليب الثانى فى الأراضى المنخفضة . وربما كان جرانفيل هو الذى هيأ للملحن الشاب العمل فى إدارة فرقة المنشدين للدوق فى ميونخ (١٥٥٦) . وأحب أورلاندو بافاريا قدر حبه لإيطاليا ، واتخذ له زوجة من أحد البلدين ، كما اتخذ اسمه من البلد الآخر ، وعمل لدى أدواق بافاريا حتى الممات .

وضاعف أورلاندو السعيد ، موزار القرن السادس عشر ، الألحان الستمائة والستة والعشرين التى ألفها نظيره ؛ ودرس سلم النغم فى كل الأشكال الموسيقية السائدة ، وأحرز فى كل منها شهرة فائقة فى كل أنحاء أوربا ؛ وبدا أنه على نفس القدر من المعرفة والبراعة فى غزليات الحب النقى ، وأغانى الحب الطائش ، وقداسات الورع الصوفى . وعين فى ١٥٦٣ رئيس فرقة المنشدين فى الكنيسة ، وألف آنذاك لألبرت الخامس لحناً موسيقياً لمزامير التوبة السبعة ، وأعجب الدوق بهذه الموسيقى حتى أنه كلف الفنانين بتسجيلها على الورق « البرشمان » وزخرفتها بالمنمنمات ، وتجليدها بجلد الماعز الأحمر الفاخر فى مجلدين من القطع الكبير ، محفوظين الآن ضمن أثمن مقتنيات مكتبة الدولة فى مدينة ميونيخ المحبة للفنون .

واجتذبت أوربا كلها النجم الجديد ؛ وعند ما زار دى لاسو باريس (١٥٧١) عرض عليه شارل التاسع ١٢٠٠ جنيه سنوياً (٣٠٫٠٠٠ دولار ؟) سنوياً ، ليبقى عنده ، فرفض ، ولكنة أهدى شارل وكاترين دى مديتشى

كتاباً فى الأغانى الفرنسية ، يقول عنه برانتوم إنه من أعذب ما سمعت باريس ، وقد روت إحدى الأغنيات مناقب العاصمة الفرنسية فى حبها للعدالة والسلام — وكان هذا قبل مذبحة سانت برثلميو بعام واحد . ولما عاد دى لاسو إلى ميونيخ أهدى إلى آل « uggers » مجموعة من القصائد اللاتينية القصيرة والغزليات الإيطالية والأغانى الألمانية والأغانى الفرنسية ، إن هذا الملحن لم يكن صعلوكاً رومانتيكياً ، بل كان خبيراً بأساليب الحياة فى الدنيا . وفى عام ١٥٧٤ سافر إلى رومه على نفقة الدوق ألبرت ، وأهدى جريجورى الثالث عشر مجلداً من القداسات ، وتسلم منه « وسام المهماز الذهبى » بل إن الله خص أعمال دى لاسو بأعظم التقدير ، ذلك أنه فى يوم عيد الجسد (١٥٨٤) هبت عاصفة هوجاء هددت بإلغاء الموكب الدينى الذى اعتاد اجتياز شوارع ميونيخ ، وعندما عزفت فرقة المنشدين مقطوعة أورلاندو « تأمل وانظر كيف أن الله كريم » ، انقطع المطر وأشرقت الشمس . وفى مثل هذا اليوم ، فيما بعد ، كانت تلك المقطوعة تعزف ، لتضمن سماحة السموات .

وفى ١٥٨٥ عندما كبرت سن دى لاسو ، وثاب إلى التوبة ، نشر « كتابه الخامس فى الغزليات » الذى طبق فيه الشكل على الموضـــوعات الروحية ، وهى من أعظم ألحانه إثارة للمشاعر . وبعد ذلك بخمس سنوات ، التاث عقله وغاب عنه وعيه ، فلم يعد يعرف زوجته . وكاد لا يتحدث فى شىء إلا الموت ، ويوم الحساب الأخير ، وزيادة الراتب : وحظى بهذه الزيادة ، ومات (١٥٩٤) فائزاً ظافراً مخبولا :

٣ — الموسيقى والإصلاح الدينى

كان الإصلاح الدينى ثورة فى الموسيقى ، قدر ما كان ثورة فى اللاهوت والطقوس وعلم الأخلاق والفن : لقد كانت الطقوس الكاثوليكية

أرستقراطية ، أو شعائر فخمة متأصلة فى تقاليد منيعة لا تنتهك حرمتها ، متعالية تعالياً صريحاً عن الشعب ، فى اللغة والملابس والرموز والموسيقى ؛ وبهذه الروح ، عرّف رجال الدين أنفسهم بأنهم الكنيسة ، وذهبوا إلى أن الناس قطيع يساق إلى حسن الخلق والخلاص بالخرافات والأساطير والعظات والمسرحيات وكل الفنون . وبهذه الروح كان القداس سراً خفياً مقصوراً فهمه على فئة قليلة ، واتصالا خارقاً بين الكاهن والرب . وكان الكاهن يرتل القداس ، ومعه فرقة المنشدين من الذكور ، منعزلة عن المصلين . ولكن فى الإصلاح الدينى فرضت الطبقات الوسطى وجودها وحقوقها ، وأصبح الشعب هو الكنيسة ، ورجال الدين ممثليه ، والقداس باللغة الوطنية ، وكان لا بد أن تكون الموسيقى واضحة مفهومة ، يمكن أن تقوم فيها جماعة المصلين بدور فعال ، أصبح فى آخر الأمر قيادياً .

وأحب لوثر الموسيقى ، وقدر فن تعدد الأصوات والطباق الموسيقى ، وفى ١٥٣٨ كتب متحمساً يقول :

« إذا شحذ الفن الموسيقى الطبيعية وصقلها يبدأ الإنسان يدرك فى عجب ودهشة حكمة الله العظيمة البالغة حد الكمال ، فى موسيقاه الرائعة ، حيث يقوم صوت واحد بدور بسيط ، ويغنى حوله ثلاثة أو أربعة أو خمسة أصوات أخرى ، تثب وتنطلق هنا وهناك ، تزين الدور البسيط ، وكأنها رقصة تربيعية فى السماء إن هذا الذى لا يجد فى هذا معجزة تفوق الوصف من عند الله ، ليس إلا غبياً جقيراً لا يستحق أن يعتبر إنساناً »(١٠) .

وكان لوثر فى نفس الوقت تواقاً إلى موسيقى دينية يمكن أن تحرك مشاعر الناس ، بالتحام الإيمان بالغناء عن طريق الموسيقى ؛ وفى ١٥٢٤ تعاون مع جوهان والتر ، رئيس فرقة المنشدين فى الكنيسة لدى الأمير

فردريك الحكيم لإنتاج أولى التراتيل البروتستانتية التى وسعت وأدخل عليها تحسينات كثيرة فى الطبعات المتعددة . وكان جزء من كلماتها مأخوذا من الترانيم الكاثوليكية ، وجزء آخر مقتبساً من أغانى رئيس فرقة المنشدين ، وجزء ثالث مكتوباً بقلم لوثر الشاعرى تقريبا ، وجزء آخر مأخوذاً من الأغانى الشعبية بعد نقلها إلى موضوعات دينية . ويقول لوثر « ليس للشيطان حق فى كل الألحان الجيدة »(١١) : وألف لوثر بعض الموسيقى ، وألف والتر جزءاً آخر ، واقتبس قسم ثالث من المقطوعات الكاثوليكية المعروفة آنذاك . واستمرت الكنائس اللوثرية لمدة قرن تقريبا ، تدخل القداسات المتعددة الأصوات فى طقوسها ، ولكن حلت اللغة الوطنية محل اللاتينية شيئا فشيئا ، ونقص دور القداس ، وزاد غناء المصلين ، وانتقلت أغانى فرقة المنشدين من الطباق إلى شكل إيقاعى متناسق أيسر ، سعت فيه الموسيقى إلى متابعة الكلمات وتفسيرها ، ومن موسيقى فرقة المنشدين التى ألفها لوثر ومعاونوه لمصاحبة تلاوة قصص الإنجيل ، جاءت الموسيقى العظيمة فى الكنيسة البروتستانتية فى القرن الثامن عشر ، وبلغت الذروة فى موشحات هاندل وقداساته وموشحات جوهان سباستيان باخ وتراتيله .

ولم يكن كل مؤسسى البروتستانتية يحبون الموسيقى مثلما أحبها لوثر ، فإن زونجلى ، ولو أنه هو نفسه موسيقار ، استبعد الموسيقى كلية من الصلوات الدينية ، وحرم كلفن كل الموسيقى الكنسية ، فيما عدا غناء المصلين المتساوى النغمات . ولكنه أباح الغناء الطباقى المتعدد الأصوات فى البيت ، فاستمد أتباعه الهيجونوت فى فرنسا جزءاً من قوتهم وشجاعتهم من إنشاد المزامير والترانيم على أنغام الموسيقى بأصوات متعددة . ولما ترجم كليمنت مارو المزامير إلى اللغة الفرنسية شعراً ، أعجب بها كلفن إلى حد أنه تجاوز عن المقطوعات الطباقية التى وضعها كلود جوديمل ، وقد أضفت حقيقة أن هذا الملحن البروتستانتى لقى حتفه فى مذبحة سانت برثلميو ،

مزيداً من القدسية على كتاب مزاميره المقدس . وبعد مارو بعام ، لم يخف أسقف كاثوليكى حسده للدور الذى كانت قد لعبته هذه الترجمات والمقطوعات فى الإصلاح الدينى الفرنسى : « وكان حفظ المزامير عن ظهر قلب ، لدى الهيجونوت سمة الطائفة التى ينتمون إليها ، وفى المدن التى يكثر عديدهم فيها ، يمكن أن تسمع النغمات المنبعثة من أفواه للعمال ، و القرى من أفواه الكادحين الذين يفلحون الأرض[١٢] » . لقد ميزت الصبغة الديمقراطية التى صبغت بها الموسيقى الدينية البلاد التى عم فيها الإصلاح الدينى حيث سترت هذه الصبغة الديموقراطية قتام العقيدة بهجة الموسيقى التى تسرى عن النفس .

٤ ـ بالسترينا : ١٥٢٦ ـ ١٥٩٤

ظلت الكنيسة الكاثوليكية الراعى الرئيسى للموسيقى مثل غيرها من الفنون ، وتقدمت الموسيقى الكاثوليكية ، شمال جبال الألب ، على الأسس التى وضعتها المدرسة الفلمنكية ، وثبت هذا التقليد إيزاك فى النمسا ودى لاسو فى بافاريا : ووجه لوثر فى ١٥٥٠ خطاباً من أكرم خطاباته إلى لودفيج سنفل يحييه فيه ويطرى موسيقاه التى كان يؤلفها فى ميونيخ ، ويثنى على الأدواق الكاثوليك هناك لأنهم « يرعون الموسيقى ويجلونها »[١٣] .

وكان فريق المنشدين كنيسة سستين هو النموذج الذى احتذاه الملوك والأمراء فى تأسيس كنائسهم طوال القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، وحتى بين البروتستانت كان أروع شكل للتأليف الموسيقى هو القداس . وكانت فرقة المنشدين البابوية هى التى تقوم بالقداس فى أروع أشكاله . وكان أعظم ما يطمع فيه أى مغن هو أن يلتحق بهذه الفرقة ، التى كانت لذلك قادرة على أن تضم إليها أحسن أصوات الذكور فى أوربا الغربية ؛

وكان الكاستراتى ، الذين كانوا يسمون آنذاك « الخصيان » — أول من أدخلوا إلى فرقة سستين ، حوالى ١٥٥٠ ، وسرعان ما ظهر بعد ذلك غيرهم فى البلاط البافارى ، وكانوا يخصون الأولاد بموافقتهم ، وكانوا يغرونهم بأن أصواتهم العذبة الندية ستكون أكبر نعمة وتعويض لهم عن الإنجاب والإخصاب — تلك ميزة وحشية كانت فى متناول كل من يطلبها بصفة عامة .

وكانت الكنيسة — مثل أى نظام قديم معقد ، لا بد أن يخسر كثيراً بأية بدعة غير موفقة — كانت تتسم بروح المحافظة فى الطقوس والشعائر ، حتى أكثر منها فيما يتعلق بالعقيدة . أما المؤلفون فكانوا على النقيض من ذلك ، يضيقون ذرعاً بالأساليب القديمة ، كما كانوا كذلك فى كل العصور ، وكان التجريب فى نظرهم هو حياة فنهم : وكافحت الكنيسة فى كل هذه القرون ، لمنع التكلف فى الفنون الجديدة ، ورقة الطباق الفلمنكى ، من أن يضعفا وقار القداس الكبير وعظمته : وفى سنة ١٣٢٢ أصدر البابا جون الثانى والعشرين قراراً صارماً ضد البدع الموسيقية والزخرفة ، وأمر بأن تلتزم موسيقى القداس بالأغنية البسيطة الوحيدة ، أى الأغنية الجريجورية ، كأساس لها ، ولا تبيح إلا التناغم الذى يمكن أن يكون مفهوماً للمصلين ، ويعمق التقوى فى نفوسهم أكثر مما يلهيهم عنها : وظل الأمر مطاعاً لمدة قرن من الزمان ، ثم جاءت المراوغة فى تنفيذه من أن بعض المنشدين كانوا ينشدون الجهير (الصوت العميق الخفيض) أعلى من المكتوب بجواب واحد . وأصبح هذا الجهير الزائف هو الخدعة المفضلة فى فرنسا : وظهرت التعقيدات من جديد فى موسيقى القداس ، وبدأ إنشاد خمسة أو ستة أو ثمانية أجزاء بالفوجه والطباق ، جرت فيها كلمات الطقوس الدينية الواحدة عقب الأخرى فى فوضى احترافية ، أو غرقت فى زخارف موسيقية وضعها المغنون وفق أهوائهم : وأدى تكييف أنغام شعبية للقداس ، حتى إلى إقحام كلمات بذيئة على النص المقدس . واتفق أن عرفت بعض القداسات بمصادرها العلمانية مثل قداس

« وداعاً يا أحبائى » أو قداس « فى ظل الشجرة »(١٤) : واستاء إرزم المتحرر نفسه من زيف « فن القداس » حتى أنه احتج على ذلك فى ملاحظة دونها فى طبعته التى نشرها « للعهد الجديد » :

إن الموسيقى الكنسية الحديثة ألفت بحيث لا يستطيع أحد من جماعة المصلين أن يتبين كلمة واحدة متميزة . إن المنشدين أنفسهم لا يفهمون ما ينشدون . . . لم يكن ثمة موسيقى (كنسية) أيام القديس بولص ، حيث كانت الكلمات تنطق بوضوح : إن الكلمات اليوم لا تعنى شيئاً . إن الناس يذرون أعمالهم ويقصدون إلى الكنيسة ليستمعوا إلى جلبة وضجيج لم يكن لهم بهما عهد فى المسارح اليونانية والرومانية . ينبغى أن تسلك النقود لشراء الأراغين وتدريب الأولاد على إطلاق الصيحات والصرخات(١٥) .

واتفقت جماعة الإصلاح فى الكنيسة مع إرزم فى هذه المسألة : فمنع جيبرتى أسقف فيرونا استعمال أغانى الحب أو الألحان الشعبية فى أبرشيته ، كما حرم مورون أسقف موديناكل الموسيقى « المصورة » أى المزخرفة بكل تفاصيل الإثارات والأفكار الرئيسية . وحث المصلحون الكاثوليك فى مجلس ترنت على استبعاد كل الموسيقى المتعددة الأصوات من كل حفلات الكنيسة ، وعلى العودة إلى الإنشاد الجريجورى ذى الصوت الواحد ، ولكن ربما كان من الممكن أن يساعد ميل البابا بيوس الرابع إلى قداسات بالسترينا ، على إنقاذ « تعدد الأصوات » فى الكنيسة الكاثوليكية .

لقد اشتق جيوفنى لويجى بالسترينا اسمه من اسم مدينة صغيرة فى الريف الرومانى كانت قد دخلت التاريخ فى العصور القديمة تحت اسم « برانيستى » ؟ وإنا لنجده فى ١٥٣٧ ، وهو إذ ذاك فى الحادية عشرة من عمره ، بين تلاميذ فرقة المنشدين فى سانتا ماريا مجيورى فى رومه ، ولم يكن قد بلغ

الحادية والعشرين حين عين رئيساً للفرقة فى كاتدرائية مسقط رأسه . فلما توطد مركزه على هذا النحو ، تزوج من لوكريشيا دى جوريس ، وكانت على شىء من اليسار ، وعندما تقلد أسقف بالسترينا منصب البابوية تحت اسم جوليوس الثالث ، اصطحب معه رئيس فرقته إلى روما ، وعينه رئيس معهد جوليا فى كنيسة القديس بطرس ، الذى كان يتدرب فيه المنشدون لكنيسة سستين . وأهدى الملحن الشاب إلى البابا الجديد أول كتاب له فى « القداسات » (١٥٥٤) عرض أحدها معزوفة ثلاثية الألحان بمصاحبة ملشد واحد لأغنية بسيطة ، وأحب البابا هذه القداسات إلى حد أنه منح بالسترينا عضوية فرقة المنشدين فى كنيسة سستين ، وبدا موقف جيوفنى شـــاذاً ، بوصفه رجلا متزوجاً ، وسط هذه الجماعة التى كان أفرادها مترهبين عادة ، مما أثار بعض المعارضة . وكان بالسترينا على وشك أن يهدى البابا كتاباً فى الغزليات ، لولا أن جوليوس عاجله الموت (١٥٥٥) .

ولم يعمر مارسلس الثانى أكثر من ثلاثة أسابيع بعد ارتقائه عرش البابوية . وأهدى الملحن إلى ذكراه (١٥٥٥) مقطوعته الشهيرة « قداس البابا مارسلس » التى لم تنشر ، أو هكذا كانت تسمى حتى ١٥٦٧ : وطرد البابا بول الرابع ذو المبادئ البيوريتانية الجامدة الثلاثة الأعضاء المتزوجين فى فرقة ملشدى سستين ، وخصص لكل منهم معاشاً ضئيلا . وما لبث بالسترينا أن عين رئيساً لفرقة المنشدين فى كنيسة سان جون لاتران ، ولكن هذه الوظيفة ، ولو أنها سدت رمقه ، لم توفر له نفقات نشر تآليفه الموسيقية ؛ وعاد العطف البابوى يظلله بارتقاء بيوس الرابع عرش البابوية (١٥٥٩) . وتأثر بيوس أيما تأثر بمقطوعة Improperia التى أعدها بسالترينا لاحتفال « الجمعة الحزينة » ، ومنذ ذلك الوقت أصبحت هذه المقطوعة جزءاً لا يتجزأ من الطقوس فى كنيسة سستين ، وظل زواج

بالسترينا يحول بينه وبين فرقة سستين ، ولكن ارتفع شأنه بتعيينه (١٥٦١) رئيساً لفرقة سانتا ماريا مجيورى :

وبعد ذلك بعام واحد بحث مجلس ترنت الذى انعقد ثانية ، مشكلة تنظيم الموسيقى الكنسية ، لتتسق مع روح الإصلاح الجديدة ؛ ورفض الاقتراح القائل بمنع « تعدد الأصوات » منعاً باتاً : وأقر حل وسط يحث السلطات الدينية « على أن تستبعد من الكنائس كل موسيقى ؛؛؛ تقدم شيئاً من الدنس أو الفجور ، حتى يظل بيت الله مشهوداً له بأنه بيت التعبد والصلاة(*) ، وعين بيوس الرابع لجنة قوامها ثمانية من الكاردينالات لتنفيذ هذا القرار فى أبرشية رومه . وتروى قصة لطيفة أن اللجنة كانت على وشك تحريم الموسيقى المتعددة الأصوات ، حين توسل أحد الأعضاء وهو الكاردينال شارل بوروميو ، إلى بالسترينا أن يؤلف قداساً يمكن أن يظهر الانسجام الكامل بين تعدد الأصوات والتقى والتدين ، واستجاب بالسترينا وألف ، وأنشدت الفرقة ثلاثة قداسات أمام اللجنة ، أحدها « قداس البابا مرسلس » . ولم ينقذ « تعدد الأصوات » من الحكم عليه بالفناء إلا الاتحاد الوثيق بين السمو الدينى والبراعة الفنية المهذبة فى الموسيقى فى هذه القـــداسات . على أن قداس البابا مرسلس كان قد مضى على تأليفه آنذاك عشر سنوات . ومهما يكن من أمر فإن العلاقة الوحيدة المعروفة بين بالسترينا وهذه اللجنة ، هى أنها زادت من راتبه(١٦) : على أننا مع ذلك قد نؤمن بأن الموسيقى التى كان بالسترينا قد قدمها فى فرق روما ، بفضل إخلاصها للكلمات ، وتجنبها للمثيرات الدنيوية وإخضاعها الفن الموسيقى للمقاصد الدينية ، قد لعبت دوراً كبيراً فى توجيه اللجنة إلى إجازة الموسيقى المتعددة الأصوات(١٧) : وثمة حجة أخرى تضاف تأييداً « لتعدد الأصوات » تلك هى أن تآليف بالسترينا الدينية استغنت ، بشكل طبيعى ،

(*) أحس بيوس العاشر (١٩٠٣) ، وبيوس الثانى عشر (١٩٥٥) أنه من الضرورى تكرار هذه التعليمات .

عن « زخارف الآلات » ، وكانت مكتوبة دائماً تقريباً بالأسلوب الكنسى ، أى الأصوات فقط .

وفى ١٥٧١ أعيد تعيين بالسترينا رئيساً لفرقة كنيسة جوليا ، وبقى فى هذا المركز حتى موته ؛ وفى نفس الوقت كان إنتاجه غزيراً بلا حدود بلغ فى جملته ٩٣ قداساً ، و٤٢٦ ترنيمة تجاوبية ، وتقدمه للذبيحة الإلهية ، وأغنية دينية ومزموراً وعدداً كبيراً من الغزليات ؛ وكان بعض هذه مبنياً على موضوعات علمانية . ولكن بالسترينا لما تقدمت به السنون ، حول حتى هذا الشكل إلى أغراض دينية . وتضمن « كتابه الأول فى الغزليات الروحية » (١٥٨١) بعضاً من أجمل مقطوعاته . وربما لونت المآسى الشخصية موسيقاه أو شوهتها ، فقد توفى ابنه أنجلو فى ١٥٧٦ ، تاركاً فى رعايته حفيدين عزيزين ، ماتا بعد ذلك بسنوات قليلة . وتوفى ابن آخر له حوالى ١٥٧٩ . ولكن موت زوجته فى ١٥٨٠ دفعه إلى التفكير فى أن يترهب . على أنه تزوج ثانية فى بحر سنة واحدة .

إن وفرة إنتاج بالسترينا ونوعيته المذهلتين رفعتاه إلى مرتبة الزعامة على الموسيقى الإيطالية ، إن لم تكن الأوربية بأسرها ؛ إن وضعه نشيد الإنشاد **Song of Solomon** فى تسع وعشرين قصيدة دينية (١٥٨٤) ، و « مراثى أرمياء » ١٥٨٨ ، و **Stabat Mater and Magificat** ١٥٩٠ ، ثبتت شهرته وقوته الصامدة . وفى ١٥٩٢ اشترك منافسوه الإيطاليون فى إهدائه « مجموعة من مزامير المساء » ؛ وكرموه بأنه « الأب المشترك لكل الموسيقيين » : وفى أول يناير ١٥٩٤ أهدى كريستينا دوقة تسكانيا العظيمة « الكتاب الثانى من الغزليات الروحية » التى جمع فيها ثانية بين الإخلاص الدينى والبراعة الموسيقية ؛ وبعد ذلك بشهر واحد قضى نحبه وهو فى التاسعة والستين من العمر ، ونقش على قبره تحت اسمه « أمير الموسيقى » .

وينبغى ألا نتوقع أن نقدر بالسترينا اليوم حق قدره ، إلا إذا كانت

لنفوسنا نحن متشبعة بالروح الدينية . وإننا لنسمع اليوم موسيقاه فى وضعها السليم بوصفها جزءاً من طقوس مهيبة ، وحتى فى هذه الطقوس قد تتركنا جوانبنا الفنية مشدوهين أكثر منا متأثرين . وبالمعنى الحرفى ، أى فى واقع الأمر ، إن الوضع الصحيح لا يمكن أن يعود أبداً ، لأن موسيقى بالسترينا كانت موسيقى الإصلاح الكاثوليكى ، فهى النغمة الكئيبة للنكسة الصارمة ضد الابتهاج الحسى فى النهضة الوثنية ، أو قل هى ميكلأنجلو باقياً على قيد الحياة بعد رافائيل ، أو بول الرابع يحل محل ليو العاشر ، أو ليولا يحل مكان بمبو ، أو كلفن يخلف لوثر . إن ترجيحاتنا المعاصرة ليست إلا معياراً عابراً غير معصوم من الخطأ ، وذوق الفرد — وخاصة إذا أعوزته القدرة الفنية والتصرف والإحساس بالخطيئة — إنما هو أساس واه نقيم عليه مقياساً للحكم فى الموسيقى واللاهوت . ولكن نستطيع أن نتفق جميعاً على أن بالسترينا ، بلغ بفن « تعدد الأصوات » الدينى درجة الكمال ، فى عصره . وأنه ، مثل معظم كبار الفنانين ، وقف على قمة حد من التطور فى الإحساس والتقنية ، وتسلم تقليداً فأتمه وأكمله ، لقد ارتضى النظام ، وعن طريقه زود موسيقاه بتركيب وبنية ، أو رسوخاً معمارياً فى وجه أعاصير التغيير الهوجاء . ومن يدرى ، فربما جاء عصر ليس ببعيد ، أرهقته أصوات الأوركسترا العالية الطنانة ورومانسيات الأوبرا — ليجد فى موسيقى مثل موسيقى بالسترينا عمقاً فى الإحساس ، وانسياباً عميقاً هادئاً فى الألحان ، يصلحان بطريقة أفضل للتعبير عن النفس الإنسانية المتطهرة من غرور العقل والقوة ، رابضة مرة ثانية ، فى تواضع وخشوع وخشية ، أمام الوجود الأبدى الغامر الذى يطبق عليها :

المراجع

NOTES

CHAPTER XXIX

1. Waliszewski, *Ivan the Terrible*, 95.
2. Rambaud, *Hy of Russia*, I, 286.
3. Waliszewski, *Ivan*, 68.
4. Eckhardt, Russia, 29.
5. Réau, *L'art russe*, I, 244.
6. Kluchevsky, *Hy of Russia*, 275.
7. Pokrovsky, *Hy of Russia*, 104.
8. Vernadseky, *Hy of Russia*, 55.
9. Rambaud, I, 253.
10. Kluchevsky, I, 75, 95.
11. Pokrovsky, 144.
12. Rambaud, I, 266; Waliszewski, *Ivan*, 267.
13. Ibid., 268, 272.
14. Pokrovsky, 157.
15. Waliszewski, 258.
16. Rambaud, I, 300.
17. Réau, I, 272.
18. Waliszewski, 374.
19. Roeder, *Catherine de' Medici*, 495.
20. Waliszewski, 381.

CHAPTER XXX

1. Browne, E. G., *Literary Hy of Persia*, III, 43.
2. Lamb, H., *Tamerlane*, 293.
3. Clavijo, *Embassy to Tamerlane*, 153.
4. *Bulletin of the American Institute for Iranian Art, June*, 1938, 248-52.
5. Arnold, M, W., *Painting in Islam*, 93.
6. Browne, III, 289.
7. Ibid., 277.
8. Hafiz, tr. Streit, 80.
9. In Gottheil, ed., *Literature of Persia*, I, 408.
10. Hafiz, tr. Streit, stanzas 10, 11, 19, 21, 49.
11. Bell, G., *Poems from the Divan of Hafiz*, xxiii.
12. Ouseley, G., *Biographical Notices of Persian Poets*, 23 f.
13. In Grousset, R., *Civilizations of the East*, I, 338-9.
14. Hafiz, tr. Streit, 65.
15. Ibid., stanza 38.
16. Bell, stanza xliii.
17. Clavijo, 181.
18. Ibid., 137.
19. Browne, III, 185, Some assign Timur's lameness to a later period; so Clavijo, 210, and Sykes, P., *History of Persia*, II, 121.
20. Timur, *Mulfuzat*, v, 26.
21. Browne, III, 186.
22. Ibid., 178; Lamb, 150.
23. Browne, III, 189.
24. Ibid., 190.
25. Clavijo, 132.
26 Ibid., 151, 278.

27. Ibid., 249.
28. Pope, A, U,, *Masterpieces of Persian Art*, 149.
29. Dawlatshah in Browne, III, 501.
30. Ibn Khaldun, *Les Prolegomènes*, I, p, lxxii.
31. Lane-Poole, S., *Cairo*, 50.
32. Gibbons, H, A., *Foundation of the Ottoman Empire*, 150.
33. Freissart, J., *Chronicles*, iv, 90.
34 Lane-Poole, S., *Story of Tutkey*, 97.
35. *Cambridge Modern History*, IV, 705.
36. Vambery, A,, *Story of Hungary*, 282.
37. Gibb, E., J., *Ottoman Literature*, 3.
38. Ibid., 209 f.
39. Browne, III, 455.
40. *Jami, Mulla Nuru d-Din*, tr, E. Fitzgerald, 69.
41. Pope. *Masterpieces*, 146.
42. Davise, F, H., *Persian Mystics : Jami*, 71.
43. Clavijo, 153.
44. Saladin, H., et Migeon, G., *Manuel d'ort musulmane*, I, 357.
45. Cf. Pope, A. U., *Survey of Persian Art*, IV, 428 f.
46. Ibid., III, 1324.
47. Sykes, II, 155.
48. In Dimand, M, S., *Handbook of Muhommadan Art*, 42.
49. Arnold, T., and Guillaume, A., *Legacy, of Islam*, 96.
50. Ibn Battuta, M., *Travels*, tr. H, A., Gibb, 148.
51. Ibid., 57.
52. Sarton, G., *Introd, to the History of Science*, II.2, 1100.
53. Arnold, *Legacy of Islam*, 340.
54, Ibn Khaldun, *Prolegomènes*, I, p. xxx.
55. Ibid., lxxiii.
56. Ibid., 4.
57. 71,
58. 12.
59. 67.
60. Boer, T., *History of Philosophy in l' Islam*, 203.
61. Ibid., 205,
62. De Vaux, C., *Les penseurs de'lIslam*, I, 288.
63. Ibn Khaldun, I, 175.
64, Ibid., 176 f.
65. 170 f.
66. Ibid., Introd., xxxii.
67. Ibid., 95.
68. Introd., xxxii.
69. Ibid,, 324.
70. Ibid., III, 44.
71. I, 303.
72. I, 345; III, 300-5.
73. I, 333, 354.
74. III, 227, 233, 240.
75. III, 115-20, 184, 188; I, 218.
76. De Vaux, I, 282.
77. Ibn Khaldun, III, 249; I, 347.
78. III, 456.
79. III, 125.
80. Issawi, C., *An Arab Philosophy of History*, 21.
81. Toynbee, A., *A Study of History*, III, 321.
82. Sarton, III-2, 1770.

CHAPTER XXXI

1. *Cambridge Mod, Hy*, III, 112.
2. Sykes, II, 164; Browne, IV, 21.
3. Browne, IV, 62.
4. Ibid., 51.
5. Hughes, T. P., *Dictionary of Islam*, 572.
6. Doughty, Chas., *Arabia Deserta*, I, 59.
7. Sykes, II, 163.
8. Pope, A. U., *Introduction to Persian Art*, 224.
9. Browne, IV, 93.
10. Sykes, II, 168-9.
11. Dimand, M. S., *Guide to an Exhibition of Islamic Miniature Painting*, 34.
12. Pope, A. U., *Catalogue of a Loan Exhibition of Early Oriental Carpets*, 39.
13. Merriman, R. B , *Suleiman the Magnificent*, 33.
14. Ibid., 190.
15. *Camb. Mod. Hy*, I. 92.
16. Guicciardini, F., *History of the Wars in Italy*, VIII, 12; Schevill, F., *History of the Balkan Peninsula*, 217; *Camb. Mod.* Hy I, 93.
17. Merriman, 60.
18. Ibid., 61.
19. Bury, J, B., in *Camb, Mod*, Hy, I, 93.
20. Merriman, 72.
21. *Camb, Mod.* Hy, 94-5,
22. Ibid., 95,
23. Ranke, L. von, *History of the Reformation in Germany*, 579.
24. Merriman, 124,
25. Ibid., 141-2.
26. *Camb, Mod*, Hy, III, 123.
27. Gibbons, *Foundation of the Ottoman Empire*, 81; Schevill, 240.
28. Schevill, 233.
29. Merriman, 171.
30. Bury in *Camb, Mod, Hy*, I, 101.
31. Merriman, 202.
32. Ibid., 165.
33. *Camb, Mod*, Hy, I, 101.
34. Creasy E, S., *History of the Ottoman Turks*, 113; Merriman, 148.
35. Robertson, Wm., *History of the Reign of Charles V*, II 367,
36. Schevill, 238.
37. Creasy, 109.
38. Lane-Poole, S., *Saladin*, 36.
39. Hitti, P, K, *History of the Arabs*, 19.
40. Merriman, 203.
41. Gibbons, 74; Creasy, 106.
42. Bacon, Fr-, *Philosophical Works*, ed Robertson, 749.
43. Creasy, 113.
44. Gibb, *Ottoman Literature*, 233.
45. *Camb, Mod*, Hy, VI, 420.
46. Creasy, 108.
47. Ibid., 109.
48. Gibb, 123-8.
49. Luther, *To the Christian Nobility*, in *Works*, II, 149.
50. Froude, J, A., *The Reign of Henry VIII*, II, 184n,
51. Lang. A., *History of Scotland*, II, 78.

52. Gibb, 218.
53. Merriman, 185-93; Roberts-on, *Charles V*, II, 365-73

CHAPTER XXXII

1. Percy, Thos., *Reliques of Ancient English Poetry*, II, 116; Jewish Encyc, XII, 462.
2. Marcus, J., *The Jew in the Medieval World*, 395-7,
3. Graetz, H., *History of the Jews*, IV, 272.
4. Erasmus, Letter to Capito, March, 13, 1518.
5. Graetz, IV, 296; Abbott, G. F., *Israel in Europe*, 198-9.
6. Abott, 203.
7. Baron, Salo, *Social and Religious History of the Jews*, II, 58 f.
8. Sarton, *Introduction to the History of Science*, III-1, 57.
9. Graetz, IV, 220.
10. Ibid., 407.
11. Pasror, L., *History of the Popes*, VIII, 444,
12. Id., X, 372.
13. Roth, C., in Finkelsetein, L., ed., *The Jews*, 239.
14. Waxman, M., *History of Jewish Literature*, II, 66.
15. Roth, C., *The Jewish Contribution to Civilization*, 92.
16. Thompseo, J, W., *Economic and Social History of Europe in the Later Middle Ages*, 30.
17. Newman, L, J., *Jewish Influence in Christian Reform Movements*, 436.50.
18. Dubnow, S. M, *History of the Jews in Russia and Poland*, I, 61
19. Ibid, 85-7,
20. Abrahams, Israel, *Jewish Life in the Middle Ages*, 403.
21, Newman, 483.
22. Ibid., 473.
23. Graetz, IV, 549 51.
24. Finkelstein, 241.
25. Coulton, G., *Medieval Panorama*, 185.
26. Sarton, III-2, 1059.
27. Coulton, G, G., *From St. Francis to Dante*, 110.
28. Janssen, J, *History of the German People at the Middle Ages*, II, 73.
29. Roth, *Jewish Contribution* 25.
30. Graetz, IV, 286.
31. Ibid., 245.
32. Cf, e.g., Coulton, *Life in the Middle Ages*, II, 147.
33. Graetz, IV, 253.
34. Ibid, 55-7; Baron, II, 29.
35. Monmarché, M, ed., *Châteaux of the Loire*, 190.
36. Graetz, IV, 98.
37. Lea, *Inquisition in Spain*, I, 101; Abbott, 103; Graetz, 103.
38. Ibid, 101.
39. Abrahams, *Jewisb Life*, 331.
40. Marcus, 44.
41. *Cambridge Medieval History*, VII, 657.
42. Baron, II, 29.
43. Lea, *Inquisition in the Middle Ages*, II, 379.
44. Graetz, 109.10.

45. Thompson, *Economic and Social History*, 214.
46. Kastein, J., *History and Destiny of tbe Jews*, 321.
47. Janssen, ll, 78.
48. Ibid, 76.
49. Jew, Encyc, lll, 554.
50. Gractz, 302-7.
51. Ibid., 513.
52. Ibid , 515.
53. Ibid., 520-1.
54. Ibid., 523,
55. Prescott, W, H., *History of the Reign of Ferdinand and Isabella*, l, 517; Abbott, 191.
56. Burckhardt, J., *Civilization of the Renaissance in Italy*, 488.
57. Sombart, W., *The Jews and Modren Capitalism*, 17,
58. Finkelstein, 240.
59. Roth, *Jewish Contribution*, 210.
60. Graetz, 500.
61. Ibid., 515
62. Ibid., 525.7.
63. Ibid., 567. Pator, XlV, 271.4.
64. Abbott, 103; Abarhams, *Jewish Life*, 67.
65. Pastor, XlV, 274.
66. Abbott, 204; Robertson, W., *History of the Reign of Charles V*, l, 206-7,
67. Pastor, i.c.
68. Graetz, 361-2.
69. Ibid,,
70. Ibid,, 356.
71. Robertson, W, *Charles V*, l, 207.
72. Burton, R, F., *The Jew, the Gypsy, and El Islam*, 65.
73. Graeiz, lll, 511,
74. Durant, W., *Age of Faith*, 374.
75, Finkelstein, 229.
76. Abrahams, *Jewish Life*, 160.
77. Abbott, 202.
78. Marcus, 170 f.
79. Abrahams, l., *Chapters on Jewish Literature*, 226.
80. Waxman, ll, 258.
81. Jew, Encyc, Xll 404.
82. Baron, ll, 132.
83 Husik, l, *History of Medieval Jewish Philosophy*, 360; Waxman, 256.
84. Jew, Encyc., Vlll, 29.
85. Baron, 85.

CHAPTER XXXlll

1. Mattingly, G., *Catherine of Aragon*, 109.
2. Agricola, *De re metallica*, 99, 100.
3. Ibid., xiii, 46-7, 52.
4. Usher, 274.
5. Toynbee, A., *A Study of Hlstory*, lX, 365-6.
6. Erasmus, "Diversoria", in *Colloquies*, l, 288 f.
7. *Merchant of Venice* lll, iv, 271.
8. Smith, *Reformation*, 473.
9. Froude, *Edward VI*, 41-2; Marx, *Capital*, 808.
10. Smith, *Reformation*, 554-5,
11. Ibid., 469.
12. Thomas Aquinas, *Summa theologica*, ll, llae, lxvi, 7; cxviii, 1.
13 Lacroix, *Manners, Customs and Dress during the Middle Ages*, 479.

14. *Camb Mod Hy*, II, 436.
15. Kesten, *Copernicus*, 33.
16. Coulton, *Medieval Village*, 338.
17. Lecky, *Rationalism*, II, 113.
18. Hackett, *Francis*, *I*, 406.
19. Smith, *Reformation*, 483.
20. Beard, *Luther*, 126.
21 Froude, *Edward VI*, 2.
22. Pollard, *Henry VIII*, 432.
23. Armstrong, *Chales V*, I, 59.
24. Starkey, Thos, *Dialogue between Reginald Pole and Thomas Lupset*, London, 1871, in Allen, *Political Thought*, 149.
25. Smith, *Erasmus*, 27.
26 Bakeless, *Tragicall Hy of Christopher Marlowe*, 50.
27. Friedländer, *Roman Life and Manners*, II, 93.
28. Janssen, XI, 239.
29 Brantôme, *Lives of Gallant Ladies*, 65, 68.
30. Maulde, 391.
31. Lacroix, *Prostitution*, II, 1151.
32. Janssen, XI, 233.
33. Lacroix, Prostitution II, 1151f.
34. Brantôme, 133.
35. Lacroix, II, 1189.
36. Smith, *Reformation*, 321.
37. Erasmus, *Colloquies*, I, 342.
38. Rabelais, iii, 48.
39. Ascham' *The Scholemaster*, 50.
40. In Smith, *Reformation*, 412.
41. Turner, *Hy of Courting*, 45-7; Briffault, *The Mothers*, III, 415 ; Smith, *Modern Culture*, I, 531.
42. Sichel, *Catherine de' Medici*, 6.
43. Cf, Lippmann, W, *The Public Philosophy*, 117.
44. Cf, O'Brien, *Enonomic Effects of the Reformation*, 75.
45. Schapiro, *Social Reform*, 31.
46. Ibid ,
47. Froude, *Edward VI*, 166.
48. Maulde, 66.
49. Sichel, *Women*, 230.
50. O'Brien, 55.
51. Janssen, III, 367.
52. Froude, *Edward VI*, 69.
53. Prescott, *Mary Tudor*, 327.
54. Froude, l·c.
55. Smith, *Reformation*, 559.
56. Ashley, II, 369.
57. Ibid., 342.
58. Watson, F., *Luis Vives*, 61.
59. Froude, *Henry VIII*, II, 372,
60. Lecky, *Hy of European Morals*, II, 54.
61. Ibid., 55.
62. Janssen, IV, 60 f.
63. *Werke* (Erlangen), I, 14, in Maritain, *Three Reformers*, 186.
64. O'Brien, 51, transposed.
65. Janssen, VI, 275; Smith, *Luther*, 416.
66. Janssen, VII, 301.
67. Lea, *Auricular Confession*, III, 428.
68. Calvin, Preface to the Geneva Catechism.
69. Lang, *Hy of Scotland*, II, 402.
70. Froude, *Edward VI*, 265.
71. Trail, III, 160.

72. Lacroix, *Prostitution*, II, 1213-4.
73. Maulde, 217.
74. Sch ff, *Swiss Reformation*, 722.
75. Wright, Thos, *Womankind in Western Europe*, 325.
76. Lacroix, *Prostitution*, II, 1205.
77. Ibid., 1204.
78. Allen, P, S., *Age of Erasmus*, 203-4; *Smith Reformation*, 510.
79. Wright, Thos., *Domestic Manners*, 491.
80. Coulton, *Social Life*, 376; *Medieval Panorama*, 313
81. Baedeker, *Munich*, 12.
82. Huizinga, *Waning of Middle Ages*, 289.
83. Smith *Reformation*, 500,
84. Wright, *Domestic Manners*, 485-8.
85. In Nock & Wilson, *Rabelais*, 41.
86. In Bainton, *Here I Stand*, 343.
87. Rashdall, *Universities*, III, 422.
88. In Lacroix, *Manners*, 241.

CHAPER XXXIV

1. Sichel, *Women*, 246.
2. Lang, *Music in Western Civilization*, 300.
3. Einstein, A., *The Italian Madrigal*, I, 7.
4. Grove, *Dictionary of Music and Musicians*, III, 459.
5. Whitcomb, *Literary Source Book of the German Renaissance*, 22.
6. Grove, III, 254.
7. Mc Kinney and Anderson, *Music in History*, 210.
8. Blok, II, 377.
9 Kiesewetter, *Hy of Music*, in Grove, III, 684.
10. Bainton, *Here I Stand*, 343.
11, McKinney, 303.
12. Guizot, *Hy of France*, III, 123.
13 Bainton, *Here I Stand*, 344.
14. Janelle, *Catholic Reformation*, 218.
15. Froude, *Erasmus*, 122.
16. Grove, IV, 20 f.
17. Cf. *Oxford Hy of Music*, II, 243.