مدرسَة الموسيقى الكنسيَّة
جبل لبنان
SEM

أضــواء علــى الموسيقــى الكنسيّــة البيزنطيــّة

الموضوع

تبدو الموسيقى البيزنطية، لأول وهلة، قديمة جداً، جامدة ومسيّجة بقواعد قاسية جداً لا تنسجم مع شخصية ومشاعر الناس في عصرنا. فهي:

1. **موسيقى محافظة جداً**
2. **لا تسمح للآلات الموسيقية بمرافقتها**
3. **رصينة ولاتحاكي العواطف.**

سنحاول ان نستعرض في هذا الموضوع تاريخ ومبررات هذه القواعد الصّارمة لنفهم هذه الموسيقى أكثر فنتفاعل ونصلي معها أكثر ونحافظ عليها.

التصميم

المقدمة

القسم الأوَّل: محطَّات في تاريخ الموسيقى البزنطية

أ ـ تراتيل الجماعات المسيحية الأولى

ب ـ ازدهار الموسيقى البيزنطيَّة

1 ـ انتقال المسيحية من الاضطهاد الى السلطة مع الامبراطور يوستينانوس

* بناء كنيسة أيّا صوفيا في القسطنطينية (السنة 537)

* تشجيع يوستنيانوس للأديرة

2 ـ حرب الإيقونات: السّنة 725

3 ـ انتهاء مرحلة تأليف التسابيح مع يوحنا الموري: السنـــة 1081

4 - اصــلاح السنـة 1814 مـع المصلحيـن الثلاثـة

ج ـ تاريخ الموسيقى البيزنطيَّة الحديث

القسم الثاني: بعض خصائص الموسيقى البيزنطيَّة:

1- المحافظَة في الموسيقى الكنسيَّة البيزنطيَّة

* بدايتها:
  - آثار من الفلسفَة اليونانيَّة
  - الموسيقى الكنسيَّة موحى بها من الملائكَة
* مبرِّرات المحافظَة اليوم:
  - فكرَة الموسيقى المقدّسَة غير موجودَة في اللاهوت الأرثوذكسيّ
  - المبرّر الفعلي هو خبرَة الصّلاة الّتي تحملها هذه الموسيقى
* عدم رفض الموسيقى الكنسيَّة للتطوُّر بشكلٍ مطلَق

2- عدم استعمال الآلات الموسيقيَّة في الموسيقى البيزنطيَّة

* رفض الكنيسَة الأولى للآلات الموسيقيَّة بشكلٍ مطلَق
* استعمال الآلات مع الموسيقى اليهوديَّة
* دخول الآلات الموسيقيَّة إلى الكنسيَّة الغربيَّة
* الآلات الموسيقيَّة في الموسيقى الكنسيَّة البيزنطيَّة
* مبرِّرات عدم استعمال الآلات اليوم مع الموسيقى الكنسيَّة البيزنطيَّة

3- الرّصانَة في التّعبير في الموسيقى البيزنطيَّة

* في الكنيسَة الأولى
* بدايَة الموسيقى العاطفيَّة في الغرب
* عدم تآلف الموسيقى الكنسيَّة العاطفيَّة مع الليتورجيا والرّوحانيَّة الأرثوذكسيَّة

الخاتمَة

المقدمـة

*** الجمهور الموجه اليه هذا الموضوع:**

في اطار الكنيسة، تهمّ الموسيقى الكنسية فئتين من الناس:

أ - المرتلـــــــــــــون: وتهمّهم نظريات ومبادئ الموسيقى، روحانية الموسيقى،... (كيف ترتل، القوانين المتعلّقة بالتّرتيل...)

ب - المؤمنون غير المرتلين: يهمّ هؤلاء ان يفهموا هذه الموسيقى أكثر خاصة وأنها قديمة جداً بالنسبة لهم، فيجب ان يطلعوا على تاريخها وفلسفتها حتى يتفاعلوا معها أكثر كأشخاص مصلين. فالليتورجيا هي أهم قسم في حياة المؤمن.

هذا بالاضافة الى ان هذه الموسيقى هي تراثهم أيضاً، فيجب ان يعرفوها حتى يحافظوا عليها ولا يشجّعوا الخروج عنها.

*** تحديد الموضوع:**

من جهة ثانية، لا يمكننا ان نحيط بكل ما يجب أن يعرفه المؤمن غير المرتل، خلال اجتماع واحد، لذلك، كان لا بد من انتقاء بعض الموضوعات واعطاء فكرة بسيطة عنها.

اذاً:

أ - الموضوعات التي سنتكلم عنها هي موضوعات مختارة ولا تحيط بجميع جوانب وخصائص الموسيقى البيزنطية.

ب - سيقتصر بحثنا على إعطاء مجرَّد فكرَة عن كلّ من هذه الموضوعات. يمكن لمن اهتمّ بإحدى هذه الموضوعات أن يعود إلى المراجع المبيّنة في ذيل بحث كلّ منها. (لم ندرج هنا سوى المراجع المتوفّرَة لدينا.)

*** إعلان الموضوع:**

لأول وهلة، تبدو الموسيقى البيزنطية قديمة جداً، جامدة ومسيّجة بقواعد قاسية جداً لا تنسجم مع شخصية ومشاعر الناس في عصرنا. فهي:

1. موسيقى محافظة جداً
2. لا تسمح للآلات الموسيقية بمرافقتها
3. رصينة ولاتحاكي العواطف.

سنحاول ان نستعرض في هذا الموضوع تاريخ ومبررات هذه القواعد الصّارمة لنفهم هذه الموسيقى أكثر فنتفاعل ونصلي معها أكثر ونحافظ عليها.

القسم الأوَّل: محطَّات في تاريخ الموسيقى البيزنطية:

أ - تراتيل الجماعات المسيحية الأولى:

* - بدأ المسيحيون باعتماد الطقوس اليهودية التي تعتمد بشكل أساس على المزامير.
- فيما بعد أخذوا يضيفون قطعاً خاصة بهم: "أيّها النور البهي"، المجدلة الكبرى...

(هبّي ص 443،
***Wellez** ص 34،*
***Dickson** ص 24)*

- كتب **Wellez** :

"The singing of hymns was an adequate expression of the enthusiastic mood of the early Christians. To the outside world it was the most remarkable aspect of their meetings."

"كان انشاد التراتيل تعبيراً مناسباً عن جو الحماس لدى المسيحيين الأوائل. بالنسبة للعالم الخارجي، كان هذا أكثر جوانب اجتماعاتهم الفاتاً للنظر."

*(**Wellez** ص*
146)

* - اذاً،الحقيقَة أنّ جذور الموسيقى البيزنطية هي في ممارسات الجماعات المسيحية الاولى في فلسطين وأنطاكية، وليس كما كان الاعتقاد السائد في البدايَة من ان الموسيقى البيزنطية هي منبثقة عن الموسيقى اليونانية الكلاسيكية.

*(**Wellez** ص 43، 71، 156،**Hage** ص 390،**Giannelos** ص 189)*

- تثبت تسجيلات تمّت في أورشليم لقراءات مرنمة يؤديها يهود لدى وصولهم من اليمن حيث كانوا يعيشون في مجتمعات مغلقة منذ السّبي، ان هذه الابحاث هي مشابهة تماماً لترنيم الانجيل الذي يؤديه الشماس في الكنائس الارثوذكسية اليوم.

*(**Wellez** ص 256، **Dickson** ص 25)*

- الموسيقى الكنسية بدأت اذاً من الاجتماعات اليهودية ثم تطورت في الشرق، فكانت الموسيقى البيزنطية، وفي الغرب فكانت الموسيقى الغريغورية.

*(**Wellez** ص 43، 149)*

ب - ازدهار الموسيقى البيزنطيَّة:

* التّرتيل كان أصلاً باللغة السّريانيَّة ثمّ انتقل إلى اليونانيَّة.
*(**Wellez** ص 43، 170)*

* أهمّ المحطات في تطور الموسيقى البيزنطية ونظم التسابيح الليتورجية:

1 ـ انتقال المسيحية من الاضطهاد الى السلطة مع الامبراطور يوستينانوس:

أراد يوستينانوس تقوية الحياة الدينية في الامبراطورية من خلال ايجاد ادارة كنسية قوية، وتشييد الكنائس والأديرة وربط الحياة المدنية بالطقوس الكنسية.

*(**Wellez** ص 164)*

*** بناء كنيسة أيّا صوفيا في القسطنطينية (السنة 537):**

شيّد يوستنيانوس كنيسَة آيَّا صوفيَّا فكانت أكبر كنيسة في تلك الحقبة. يقال ان يوستينانوس، لشدّة تأثره بتحقيق حلمه، أسرع الى وسط الكنيسة وصرخ:" المجد لله الذي أعطى ان يجعلني أهلاً لاتمام هذا العمل. يا سليمان، ها قد غلبتك!"

حجم الكنيسة وعدد الاكليروس الكبير فيها أديا الى تأليف عدد كبير من التراتيل والتسابيح لملء الوقت الذي يتطلبه الدخول والخروج... فألفت قطع مثل "يا كلمة الله"، "الشّروبكيون"...

*(**Wellez** ص 164)*

*** تشجيع يوستنيانوس للأديرة:**

في الأديرَة، نظّمت الخدم بشكلها العام وألفت التراتيل لملئها، وهنا توسع الاختلاف بين الشرق والغرب من ناحية الطقوس وكان لذلك أثره في الانشقاق بين روما والقسطنطينية.

*(**Wellez** ص 166)*

2 ـ حرب الإيقونات: السّنة 725

حركة التخريب العامة التي حصلت أدّت الى اتلاف حتى مخطوطات الموسيقى البيزنطية كلها السابقة للقرن التاسع فلم يصلنا من هذه المخطوطات أيّ أثر.

انتهاء حرب الايقونات في السنة 842 وانتصار الايمان الارثوذكسي ادّيا الى اعادة ازدهار الفن البيزنطي كردة فعل على حرب الايقونات فعاد عصر ذهبي ثان للفن البيزنطي.

*(**Wellez** ص 167)*

3 ـ انتهاء مرحلة تأليف التسابيح مع يوحنا الموري: السنة 1081
(John Mauropus)

بنتيجَة ذلك، انصب كل العمل الفني على تطوير الموسيقى.

ظلّ هذا التطور مستمراً حتى القرن الرابع عشر خاصة مع ظهور المايستورز **Maïstores** : يوحنا غليكيس، مانويل خريسافي، ثوذولوس الراهب الآثوسي، القديس يوحنا كوكوزاليس ويوحنا لمبذاريوس.

*(**Wellez** ص 237)*

وصلت الموسيقى البيزنطية في هذه المرحلة الى أهم تطوّر لها في التاريخ ولكنها اصبحت صعبة جداً وحكراً على نخبة قليلة من المرتلين المحترفين، فتبع هذه المرحلة انحطاط كبير.

4 - اصلاح السنة 1814 مع المصلحين الثلاثة:

أتمّ المصلحون الثلاثة خريسانتوس الميديتي، خورموزيوس خارتوفيلاكوس، وغريغوريوس المرتل الاول الاصلاح في القسطنطينية واعتمدت فيه رسمياً الكتابة التحليلية.

بفضل الكتابَة المبسَّطة الجديدَة (وهي الكتابَة المتّبعَة حتّى اليوم) ازدهر تعلُّم الموسيقى البيزنطيَّة. ولكنّ هذا الإصلاح أدّى، من ناحيَة ثانيَة، إلى جدالات لا نهايَة لها:

1- بين الباحثين الغربيين الّذين اعتبروا أنَّه بعد هذا الإصلاح فُقدَت الموسيقى البيزنطيَّة الصّحيحَة وبالتَّالي فإنَّ التّرتيل الّذي يؤدّيه الأرثوذكس اليوم في كنائسهم ليس التّرتيل البيزنطيّ الصّحيح،
2- وبين الباحثين الأرثوذكس الّذين اعتبروا أنّ التغيير اقتصر على الكتابَة ولم يأتِ على التّقليد الشّفهيّ والمكتوب.

*(**Stathis** ص 177 , **Giannelos** ص 88)*

ج - تاريخ الموسيقى البيزنطيَّة الحديث:

* شهدت السّنة 1870 أوّل مرّة ترتّل فيها الموسيقى البيزنطيَّة في أثينا في اليونان بحسب نظام المساوقَة على أربعَة أصوات. جاءت هذه الحركَة تحت تأثير موجة الحداثَة الّتي كانت تعصف بأوروبا ونرى آثارها حتَّى اليوم.

اشتهر في هذه الحركَة قسطنطين باباديميتريّو ويوحنَّا ساكيلاَريذيس الّذي أخذ عنه الرّوم الملكيّون الكاثوليك معظم ألحانهم الحاليَّة.

* كردَّة فعلٍ على هذه الحركَة وعلى الدّراسات الغربيَّة الّتي كانت تتّهم الأرثوذكس بالخروج عن التّقليد، نشأت حركَة يونانيَّة معاكسَة تنادي بالرّجوع إلى الأصول وإقامة الدّراسات الأكاديميَّة للردّ على الغربيين.

بدأ بهذه الحركَة قسطنطين بساخوس الّذي أرسلته البطريركيَّة المسكونيَّة إلى أثينا ليدير مدرسَة المعهد العالي للموسيقى (الكونسرفاتوار) الّتي تأسَّست في السّنة 1904 وتسلّمها بساخوس في السّنة 1919. شهدت هذه المرحلَة بدايَة الأبحاث الموسيقيَّة في أثينا، وهي مستمرَّة حتّى أيَّامنا هذه.

*(**Giannelos** ص 46)*

القسم الثاني: بعض خصائص الموسيقى البيزنطيَّة:

1- المحافظَة في الموسيقى الكنسيَّة البيزنطيَّة:

*** بدايتها:**

- آثار من الفلسفَة اليونانيَّة:

في جمهوريَّة أفلاطون، الموسيقى الموجودَة هي مثل القوانين تخضع لنظام شامل في الطّبيعَة وفي الرّياضيَّات... وبالتَّالي فإنّ أيّ تغيير في هذه الموسيقى يهدّد الجمهوريَّة؛ الموسيقيّ الجيّد لدى أفلاطون هو "المقلّد" الجيّد.

*(**Wellez** ص 50)*

- الموسيقى الكنسيَّة موحى بها من الملائكَة:

اعتبرت الكنيسَة في القرون الأولى أنّ الأناشيد الكنسيَّة موحى بها من السّرافيم إلى الأنبياء والقدّيسين. (ديونيسيوس الأريوباغي)

فنرى في الكتاب المقدّس الملاك يكشف لأشعياء وليوحنَّا الحبيب في الرّؤيا ترانيم سماويَّة: "قدّوسٌ، قدُّوسٌ،..."، والرّعاة يتعلّمون من الملائكَة: "المجد لله في الأعالي..." ... ألخ

إيمان الموسيقيّ وناظم التّسابيح يجعل منه أداة متواضعَة في يد النّعمَة الإلهيَّة.

كتب رومانوس المرنّم، "أمير المرنّمين"، في قنداق الفتيَة الثّلاثَة في 27 دسمبر:

" ألّف الفتيَة جوقًا في وسط الأتون، وجعلوا الأتون كنيسَةً سماويَّة، مرنّمين مع الملاك لصانع الملائكَة و"مقلّدين" **imitating** أناشيد غير المائتين."

*(**Wellez** ص 57)*

*** مبرِّرات المحافظَة اليوم:**

- فكرَة الموسيقى المقدّسَة غير موجودَة في اللاهوت الأرثوذكسيّ:

الموسيقى بحدّ ذاتها ليسَت "مقدَّسَة" في الكنيسَة الأرثوذكسيَّة ولو أنّه يمكن أن تكون "مكرَّسَة". تمامًا كما أنّ بناء الكنيسَة من دون المؤمنين، لا قيمَة له: "يحضر الله بين النَّاس المجتمعين باسمه وليس بين الأشياء الّتي هم غائبون عنها حتّى ولو كانت

مقدّسَة." وكما أجاب الربّ يسوع السَّامريَّة: مكان العبادَة الحقيقيَّة ليس... هنا ولا هناك بحسب العناوين المكانيَّة، بل هو روح الحقّ (يوحنَّا 4 :20-24)

***(Andronikof** ص 39)*

الوضع مماثل بالنّسبَة للموسيقى الكنسيَّة.

هذا، ولا معنى للموسيقى من دون الكلام الّذي تحمله، فهذا الكلام الّذي يستند في الليتورجيا على النّصوص الكتابيَّة هو وحدَه المقدَّس وهو الّذي يقدّس النّشيد. إذًا، لا يمكن أن تستند المحافظَة على "قدسيَّة" أي موسيقى في الكنيسَة الأرثوذكسيَّة.

- المبرّر الفعلي هو خبرَة الصّلاة الّتي تحملها هذه الموسيقى:

بالمقابل، ما يُبرِّر الحرص على المحافظَة هو خبرَة الصّلاة الّتي تحملها هذه الموسيقى وهذه الليتورجيا بشكلٍ عام. يجب أن يبقى بذهننا دائمًا أنّ هذه الموسيقى لم تولد البارحَة بل أنَّها قد نشأت وتتطوَّرَت داخل الجماعَة المصلّيَة واختبرها آباء قدّيسون على مرّ القرون صقلوها بخبرتهم وجهاداتهم.

هذه هي قيمَة الموسيقى الكنسيَّة الحقيقيَّة بالنّسبَة للمصلّي، وهذا هو السّبب الّذي يحمله على المحافظَة عليها ورفض أي تغيير يهدّدها.

*** <u>عدم رفض الموسيقى الكنسيَّة للتطوُّر بشكلٍ مطلَق:</u>**

"لا شيء يمنع الكنيسَة من تغيير ليتورجيّتها، ليس بشكل مفاجئ (لا يوجد في الواقع جهاز يمكنه القيام بذلك)، ولكن بتطوّر حكيم وبطيء بما يتناسب مع تطوّر حياتها (وبالطّبع، دون أن يتعارض ذلك مع مضمون تقليدها الحيّ)."

***(Andronikof** ص 7)*

كما رأينا، فالموسيقى البيزنطيَّة لم توجد فجأةً ولم تتوقَّف عند حدّ معيَّن بل أنّها في تطوّر مستمرّ ولو بطيء قليلاً، أو بالأحرى قل حذر، فالتطوّر المقبول، بل المطلوب، هو التّطوّر الواعي المبنيّ على الدّراسَة والمعرفَة وعلى خبرَة الصّلاة.

2- عدم استعمال الآلات الموسيقيَّة في الموسيقى البيزنطيَّة:

* رفض الكنيسَة الأولى للآلات الموسيقيَّة بشكلٍ مطلَق:

في البدايَة رفضت الكنيسَة الآلات الموسيقيَّة بشكلٍ مطلَق، وليس فقط في إطار العبادَة، وذلك لسببين:

1- تأثيرها السيّئ على القيَم والأخلاق
2- ارتباطها بالاحتفالات الدّينيَّة الوثنيَّة

كانت ترتبط الآلات الموسيقيَّة في الاحتفالات الوثنيَّة بالزّنى وكان دور العازفين"إغواء" الموجودين وحثّهم، بواسطَة الموسيقى الصّاخبَة الّتي تعتمد بشكلٍ أساس على الآلات الإيقاعيَّة، على الفجور.

وقد كان دور هذه الموسيقى فعَّال جدًّا حتَّى على من حضر الاحتفال لمجرَّد الحشريَّة، فكانت قادرَة على دفعه إلى الانخراط في أجواء الزّنى المتمادي.

في هذه الأجواء تعرَّفت الكنيسَة الأولى على الآلات الموسيقيَّة فرفضتها رفضًا قاطعًا ونهت أبناءها عن تعاطيها أو حتَّى عن الإنشاد غير الكنسيّ.

*(**Wellez** ص 91، **Dickson** ص 28)*

* استعمال الآلات مع الموسيقى اليهوديَّة:

كما سبق وقلنا، كان على آباء الكنيسَة المحاربَة بشكل مستمرّ ضدّ استعمال الآلات الموسيقيَّة في الاحتفالات المسيحيَّة. وما صعَّب مَهمّتهم هو أنّ اليهود كانوا يستعملون الآلات بشكلٍ كثيف في خدمهم، وأنّ المسيحيين كانوا يجدون أنفسهم في كثير من نصوص المزامير مدعويين إلى تسبيح الله بصوت البوق والكنارة والطبل والمصاف... والرّقص.

استعان **Theodoret of Cyrus** بنصّ عاموص 5:23، "إرفعوا عنّي ضجَّة أناشيدكم، لأنّي لن أسمع لحن آلاتكم"، ليحاول شرح أنّ الاسرائيليين تعلّموا استعمال الآلات في خدمهم من المصريين. ويقول بأنّ الله سمح لهم باستعمال الآلات في تكريمه خلال الاحتفالات والخدم، ليس لأنّه كان يحبّ صوتها، بل بهدف وضع حدٍّ لجنون عبادَة الأوثان.

نرى وجهَة النّظر نفسها لدى يوحنَّا الدّهبيّ الفم. اعتبر يوحنَّا أنّ ضعف اليهود سمح لهم باستعمال الآلات بهدف حمل عقولهم على التّعبير بفرح عمَّا هو مفيدٌ لهم: "قد سمح الله للإسرائيليين أن يستعملوا الآلات في طقوسهم نظرًا إلى تخنّث آدابهم ونقص شعورهم وليساعدهم في ضعفهم ويبعدهم عن الأوثان. أمَّا الآن، فإنَّه تعالى يحتقر كلّ آلة ماديَّة صرفًا ويريد أن يُسبَّح بأفواه البشر."

وكان غريغوريوس النّزينزي مجبرًا على دعوة سامعيه إلى اعتماد الأناشيد بدلاً من الطّبول، وترتيل المزامير بدلاً من الرّقص غير اللائق والغناء.

*(**Wellez** ص 93، هبّي ص 499)*

* دخول الآلات الموسيقيَّة إلى الكنيسة الغربيَّة:

بدأ الأمر في القرن التَّاسع عندما راح الرّهبان يستعملون آلة الأرغن الّتي أخذها الغرب عن البلاط البيزنطيّ للمساعدَة في تعليم التّرتيل. وبما أنّ هذا الاستعمال تمّ من قبل الرّهبان، تمّ إدخال هذه الآلة بشكل تدريجيّ إلى الكنيسَة ثمّ عمّ استعمالها كلّ الغرب كآلةٍ كنسيَّة.

*(**Wellez** ص 108)*

* الآلات الموسيقيَّة في الموسيقى الكنسيَّة البيزنطيَّة:

يوجد نظريَّة تقول بأنّ الكنيسَة الشّرقيَّة عرفت الأرغن في طقوسها خلال حقبَةٍ معيَّنَة: في سلسلةٍ من أربع مقالات في "مجلَّة علم

الموسيقى" ***Revue de musicologie***، 1929- 33، جمع محمود رغيب إثباتات من مصادر تركيَّة تؤكّد استعمال آلة الأرغن في كنائس الشّرق المسيحيَّة. ولكن تبقى هذه النّظريَّة غير مؤكّدَة.

*(**Wellez** ص 366)*

استُعمل الأرغن ردحًا من الزّمن في ***Kiev*** في أثناء الحكم البولوني وفي جزيرَة كورفو اليونانيَّة ثمّ توارى.

هذا ونضيف أنّ بعض الكنائس الأرثوذكسيَّة في الولايات المتّحدَة الأمريكيَّة باتت تستعمل الأرغن في الخدم الليتورجيَّة بسبب من تأثّرها بالغرب.

* مبرِّرات عدم استعمال الآلات اليوم مع الموسيقى الكنسيَّة البيزنطيَّة:

بالإضافَة إلى كلّ ما تقدَّم، فإنّ "التّرنيم البيزنطيّ، كما قال الأب تيبو الانتقالي، وهو كاهن غربيّ، صلاة واستعمال الآلات ينزع عن الكلام البشريّ صبغته الطّبيعيَّة وصدق العاطفَة وصراحَة الشّعور." **(Echos d'Orient 1900 p.220)**

"فالصّوت البشريّ أجدر بتمجيد الباري إذ يعبّر بجلاء ودقَّة عن عواطف الإنسان المختلفَة ولا يشتّت النّفس كصوت الآلة.

*(**هبّي** ص 498)*

هذا وأنّ الآلات الموسيقيَّة تزكّي الأجواء العاطفيَّة وهذا غير مقبول في الموسيقى البيزنطيَّة كما سنرى في المقطع التَّالي.

3- الرّصانَة في التّعبير في الموسيقى البيزنطيَّة:

الموسيقى البيزنطيَّة رصينَة أي أنّها ليسَت عاطفيَّة.

* في الكنيسَة الأولى:

يشرح إقليمص الإسكندري عن نوع الموسيقى المسموح به للمسيحيين، ويسند شرحه إلى نصوص كتابيَّة: متّى 22:37 و 39؛ كولوسّي 3:16 و 17؛ المزامير 32؛ أفسس 5:19 بالإضافَة إلى نصوص أخرى. يقول إقليمص: "الألحان المسموحَة هي فقط الألحان الرّصينَة؛ أمَّا الألحان الضّعيفَة والمخنّثَة فهيَ ممنوعَة."

يقول القدّيس يوحنّا الذّهبيّ الفم: "المطلوب هنا هو روح مرفوعَة إلى فوق، عقل يقظ، قلب منسحق، إدراك وتفكير قويّ، وضمير مطهَّر. فإذا دخلت جوق الله المقدّس وأنت تملك هذه، يكون لك أن تقف إلى جانب داوود."

*(**Wellez** ص 93،95)*

* <u>بدايَة الموسيقى العاطفيَّة في الغرب:</u>

خلال عصر النّهضَة فُتن الملحّنون الغربيُّون بقدرَة الموسيقى على التأثير على عواطف السَّامعين كما استعملها اليونان، هذه القدرَة الّتي كان حاربها كالفن Calvin بقوَّة. فلجأ الملحّنون أكثر وأكثر إلى الأصوات الانفراديَّة النّاعمَة تُرافقها الآلات الأكثر رقّةً، وراح الموسيقيُّون يكتشفون عالم العواطف الإنسانيَّة ووُلدَت الأوبرا.

قبلت الكنيسَة الغربيَّة هذا النّمط الجديد في ليتورجيّتها بالرّغم من مصادره ووجوهه الدّنيويَّة.

*(**Dickson** ص 85)*

* <u>عدم تآلف الموسيقى الكنسيَّة العاطفيَّة مع الليتورجيا والرّوحانيَّة الأرثوذكسيّة:</u>

في الواقع، "الصّلوات الليتورجيّة هي بشكلٍ أساسيّ تعبير عن الإيمان الأكيد؛ هي عقائديَّة بطبيعتها... عندما تصلّي الكنيسَة فهي تعرض عقيدتها."

*(**Andronikof** ص 5)*

وبالتَّالي، فطابع الليتورجيا العام هو الجديَّة ولا مجال لاستثارَة العواطف فيها، ففي الليتورجيا نكون بحضرَة الله.

*(**Andronikof** ص 40)*

تدعو الكنيسَة المؤمن إلى التّفكير والاقتناع والإيمان ليدخل العرس السّماويّ، أمَّا الحماس المبنيّ على تجييش العواطف واللعب على الأحاسيس، فيبقى موضع تساؤل كبير عن مدى مشروعيّته وفعَّاليّته لخلاص الإنسان بنهايَة المطاف!

الموسيقىالعاطفيَّة تتوجّه نحو الأحاسيس وتُعطي طابعًا مسرحيًّا للتّرتيل.

هذا الطّابع المسرحيّ يتوسّل طعاطف المستمع مع القصَّة الخارجيَّة دون بلوغ المعنى الإسخاتولوجي؛ يتأثّر السّامع بقصَّة المسيح مصلوبًا مثلاً دون أن يدرك الهدف الحقيقيّ من النصّ وهو أنّه هو نفسه،

أي المؤمن، هو محور كلّ هذا الكلام، فالمسيح لا يطلب تعاطفًا مع قصَّته بل يطلب صحوة المؤمن وتحمّله مسؤوليَّاته الخلاصيَّة، وأمَّا الدّموع، فهيَ لتُذرَف على توبَة واعيَة صادقَة وليس على قصَّة الآلام كمن يشاهد فيلمًا أحبّ بطله وتأثّر لمُصابه.

الخاتمَة

أخيرً، أترككم مع هذه العبارات:

*"Ainsi **vivante et active**, la musique Byzantine, qui reste dans le chemin de la tradition, est en même temps "**nouvelle et ancienne**". Nouvelle, non pas uniquement dans le sens "d'actuel" mais aussi dans celui de "**jeune**" car dans certains domaines on voit, on sait que c'est **une musique qui n'a pas encore atteint les limites de ses possibilities**."*

"وهكذا، حيَّة وناشطة، الموسيقى البيزنطيَّة الّتي تبقى في خطّ التّقليد هي في الوقت نفسه "جديدَة وقديمَة". جديدَة، ليس فقط بمعنى أنها "حاضرَة" ولكن أيضًا، بمعنى أنّها "فتيَّة" إذ نرى في بعض الميادين ونعرف أنَّها موسيقى لم تبلغ بعد حدود إمكانيَّاتها."

*(**Giannelos** ص 19)*

هذه هي الفكرَة الصّحيحَة الّتي تصف فعلاً الموسيقى البيزنطيَّة الكنسيَّة اليوم. فالأحرى بنا أن نزيل الغبار عن تراث الصّلاة الثّمين الّذي لدينا وندرسه لنتعرّف عليه أكثر ومن ثمّ ننقله بأمانَة إلى الأجيال القادمَة كما ائتُمنّا عليه من السّلف. وحذاري من الانجراف وراء التيَّارات الّتي تنادي بتغييره على أسس جاهلَة وغير مسؤولَة.

جوزيف يزبك
في 2002/6/18

المراجع

- *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Ergon **Wellez**, 2nd ed., Oxford University Press, 1961
- *Musique Byzantine: Tradition orale et tradition écrite (XVIIIe – XXe siècles)*, Dimitrios **Giannelos**, Thèse de doctorat sous la direction de I. Reznikoff, Université Paris X, Nanterre, Ethnologie, 1987
- *An Analysis of the Sticheron Τὸν ἥλιον κρύψαντα* , Gregorios **Stathis**, in Studies in Eastern Chant IV, edited by Miloš Velimirović, St. Vladimir's Seminary Press, New York 1979
- *Histoire de la musique Chretienne*, Andrew Wilson-**Dickson**, BREPOLS, 1994
- *Eléments de théologie liturgique*, 1ère partie, Constantin **Andronikof**, Institut de théologie orthodoxe – Saint Serge, Paris 1985
- *Précis de chant maronite*, P. Louis **Hage**, Bibliothèque de l'université Saint-Esprit XXXIX, Kaslik – Liban 1999
- *مبادئ الموسيقى الكنسيَّة البيزنطيَّة* (بحسب المذهب القسطنطينيّ)، طبعَة ثانيَة، الأرشمندريت أنطون **هبّي**، المطبعَة البولسيّة، حريصا – لبنان 1964