

الجوقة البيزنطية

تاريخها، خصوصياتها، تحدياتها

بقلم جوزيف يزبك

مقدمة

يطرح موضوع الجوقات البيزنطية إشكالات وتساؤلات وتحديات عديدة، خاصة في عصر العولمة وتمازج الحضارات والتطور السريع للعالم والتكنولوجيا والمجتمعات. وفي خضم هذه التغيرات كلها، تبرز الموسيقى البيزنطية كتيار محافظ، لا تتبع المحافظة فيها من أصولية أو تحجر، لا سمح الله، بل من تعلق بما سلمه إلينا أبائنا القديسون من خبرة في الصلاة سكبوها في هذه الموسيقى وعلمونا أنهم خبروها فكانت لهم خير مساعد على درب التقديس. ومن هذا المنظار، تبرز التساؤلات التالية:

هل أن الموسيقى البيزنطية هي الموسيقى المرتل المنفرد أم موسيقى الجوقة؟ هل حجت الجوقة البيزنطية دور الشعب؟ ما الفرق بين تقسيم الجوقة البيزنطية، بين مؤدي الإيكون ومؤدي اللحن الأساسي، وبين تقسيم الجوقة الغربية على الأصوات الأربعة؟ هل ينبغي، في إطار الترتيل البيزنطي، اعتماد التقنيات الحديثة في إخراج الصوت حتى ولو غير ذلك في مميزات الترتيل البيزنطي التقليدي؟ هل ينبغي تغليب متطلبات الدقة المطلوبة في الجوقة على أخطار الخروج عن المحافظة؟

سنحاول أن نلقي الضوء على بعض عناصر الأجوبة على هذه التساؤلات.

أولاً: تاريخ الجوقات البيزنطية وتاريخ إشكالياتها

1- من يرتل في الكنيسة: الشعب أم الجوقة؟

أ. الإشكالية

أول ما يلفتك في الليتورجيتين البيزنطية واللاتينية – الغريغورية – بشكل خاص، هو الاختصار الشديد لدور الشعب في الترتيل، بمقابل مشاركة أوسع بكثير في حالة الليتورجية السريانية بشكل خاص. وهنا غالباً ما يُطرح السؤال التالي: أليس الشعب مدعواً للمشاركة في الصلوات عند البيزنطيين واللاتين؟

ب. الخلفية التاريخية

للجواب على هذا التساؤل، نبدأ من الخلفية التاريخية للموسيقى البيزنطية، بمقابل الخلفية التاريخية للموسيقى السريانية.

في الواقع، أخذت الموسيقى البيزنطية شكلها النهائي في إطار البلاط الإمبراطوري البيزنطي، حيث كانت الأرثوذكسية – البيزنطية – دين الإمبراطور وبلاطه. وبالتالي، فقد انطبع الترتيل البيزنطي بهذا البهاء والعظمة. وجاءت الخدم الليتورجية البيزنطية ترفع المؤمنين من الاهتمامات الأرضية لتشعرهم بحضرة الله في ملكوته وبملاء جلاله.

من ناحية أخرى، فقد تكوّنت الموسيقى السريانية في الأديرة وفي وسط شعب فقير أنهكتهم الاضطهادات وصعوبات الحياة، فجاءت الموسيقى السريانية بسيطة تعبّر عن أصدق وأعمق التضمرّات إلى الله.¹

ج. مفهوم المشاركة

يتضح من الخلفيتين المختلفتين لهاتين الموسيقتين، أنّ كلّ منهما تعبّر عن تراث مختلف عن الأخرى، حيث جاءت الموسيقى السريانية بسيطة صادقة التعبير يشارك فيها الشعب في الصلاة عبر مشاركتهم في الترتيل نفسه.

وأما من ناحية ثانية، فقد جاءت الموسيقى البيزنطية صعبة نسبياً، وتهدف إلى إشعار المصلين بحضرة الله في الملكوت فاقترت الترتيل على عدد من المرتلين وجاءت مشاركة الشعب الأساسية عبر الانقياد خلف الجوقة في الصلاة.

ومن هنا تظهر ملاحظتان:

- ليس ترتيل الشعب إلا نوعاً من أنواع المشاركة في الصلاة، إذ يمكن أن تأتي المشاركة عبر السّماع والإصغاء والتركيز على معاني الكلمات التي ترتلها الجوقة وتعمل على إظهار معناها بقوة أكبر عبر اللحن المتقن والأداء المحترف.
- مسؤوليّة الجوقة في الموسيقى البيزنطية أكبر من مسؤوليتها في الموسيقى السريانية لأسباب ثلاثة هي الآتية:

- لا يقتصر دور الجوقة البيزنطية على تنظيم الترتيل وقيادة الشعب فيه، بل أنها تتحمّل مسؤوليّة حمل الناس على الصلاة. فالناس شاخصون إلى الجوقة وهي إذا ما أحسنت الترتيل والتعبير والصلاة بحدّ ذاتها، قادت الناس إلى الصلاة، إلى الربّ يسوع. أمّا إذا فشلت، فعثرت الناس وانحرف تركيزهم عن الصلاة.
- بما أنّ كلّ تركيز المصلين منصبّ على الجوقة البيزنطية، وبما أنّ الموسيقى البيزنطية تحمل عناصر كثيرة من العظمة وتتطلب مهارات صوتية لدى المرتل المنفرد أو لدى الجوقة، لذلك، فإن تجربة الاسترسال والوقوع في حُبّ الظهور كبيرة جداً بمواجهة المرتل البيزنطي. فإذا استرسل المرتل في التنغيم أصبح هو نفسه محور اهتمام وتركيز المؤمنين وقطع طريق الناس نحو الله.
- من الواضح أن متطلبات الموسيقى البيزنطية من المرتل والجوقة كبيرة وتتطلب مثابرة وإتقاناً كبيرين حتى تبلغ ضالتها المنشودة. وتكمن المشكلة أيضاً، في أنّ عدم الإتقان يؤدي إلى نتائج وخيمة أكثر منه في الموسيقى السريانية، إذ لا شعب يرتل الألحان الصعبة ليغطي المرتل.

د. مشاركة الشعب الفعلية في الطقوس البيزنطية

كما سبق فقلنا، فإن المشاركة الرئيسية للشعب في الطقوس البيزنطية هي عبر السّماع والتفكير بالكلام المرتل وتقبله في القلب، ولكن أيضاً، هذا لا يمنع وجود ألحان بيزنطية بسيطة تتردّد بين الحين والآخر يُدعى الناس فيها إلى المشاركة في الترتيل، كما في الأنديفونات² والأوزان وغيرها.

¹ HAGE (P. Louis), Précis de chant maronite, Kaslik – Beyrouth, Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit, no 39, 1999

² التراتيل التي تتضمّن لازمة.

2- هل يقتصر الترتيل البيزنطي على مرتل منفرد أم أنه معدّ لترتيل الجوقة؟

أ. في القرون الأولى:

تفيد مراجع عديدة أنّ موسيقى الكنيسة، منذ القرون الأولى ولغاية أيام الأباطورية البيزنطية، كانت تؤدّى من قبل جوقات كبيرة³. ولا نجد إشارات إلى ترتيل انفراديّ إلا في مواضع نادرة من بعض المخطوطات، حتى وُلد الرأي القائل بأن الموسيقى البيزنطية هي "فقط ترتيل الجوقة على صوت واحد" "La musique Byzantine est "seulement le chant monophonique de chœur."⁴

وقد تأيّد هذا الرأي بحجج لاهوتية ترفض الترتيل المنفرد حيث جاء أنّ "الصوت الجميل وبراعة المرتلين تؤذي عبادة الكنيسة"⁵. فالمرتل مُرشد المصلين ودوره أن يُرشدهم إلى التعبّد لله واقتبال كلمته الإلهية، لا إلى الإعجاب بصوت المرتل بحدّ ذاته والتوقف عنده فيستحيل المرتل حاجزاً بين المصلين والله بدلا من أن يكون مكبراً شفاقاً يوضّح صورة الله وكلمته.

ب. في عهد الأباطورية البيزنطية:

عندما اعتُمدت المسيحية كديانة رسمية في الأباطورية الرومانية وفي البلاط الملكي، امتلكت الكنيسة مبان جديدة رائعة وكبيرة للعبادات وتوسّحت هذه العبادات بعظمة وجلال البلاط الملكي، وازدهرت الجوقات أكثر فأكثر. وكان مرتلوا هذه الجوقات، وهم الذين يلعبون دوراً هاماً في الخدم الليتورجية، يتمتّعون بمعرفة وخبرة واسعتين في الموسيقى.

ت. خلال القرون الوسطى:

خلال القرون الوسطى ابتُكرت أنماط جديدة في الترتيل البيزنطي وكانت هذه غاية في الصعوبة والتعقيد. مع انحسار قوّة الأباطورية وزيادة ضعفها بنتيجة الحملات الصليبية والتوسع العثماني، بلغت موسيقى الكنائس الكبرى والأديرة درجة عالية من التعقيد تتطلب تقنيات عالية لدى المرتل، وظهر عدد ملحوظ من المرتلين والملحنين الكبار في القرن الأخير من الأباطورية البيزنطية، مثل القديس يوحنا كوكوزاليس ويوحنا كلادس. مع تطوّر أنماط الترتيل تطوّرت النوطة البيزنطية لتدوّن كلّ التزيينات الموسيقية الجديدة في القرن الرابع عشر، ولكن بكلّ أسف، أدّى تعقيد النوطة والموسيقى إلى حكر المعرفة الموسيقية والترتيل على قلة من المرتلين.

ث. بعد سقوط القسطنطينية:

خلافاً لكلّ التوقّعات، أدّى سقوط القسطنطينية في السّنة 1453 إلى إعادة ازدهار الترتيل الكنسي. إذ انفتحت امام المرتلين البيزنطيين مجالات العمل كموسيقين لدى السلاطين العثمانيين

³ I. TZETZIS "Περὶ τῆς κατὰ τὸν μεσαιῶνα ἐλληνικῆς μουσικῆς" in Paranassos Athens 1882 Vol. VI, 7, p.521

⁴ D. PSARIANOS "Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ". Kozani 1969, p.12

⁵ D. PSARIANOS op. cit. p.13

الذين أعجبوا بالموسيقيين البيزنطيين. فزادت شهرة نخبة من المرتلين، ولكن ضعفت الجوقات التي استبدلت أخيراً بمرتلين منفردين "أقلّ كلفة وأكثر عمليّة"⁶. وهكذا صار الترتيل المنفرد، بدلا من الجوقة، تقليداً خلال كلّ فترة الاحتلال العثماني.

ج. إصلاح السنة 1814:

في السنة 1814 جرى إصلاح للكتابة الموسيقية البيزنطية بحيث حذفت إشارات كثيرة من نوطتها وحُلّت جملها - تنويطها - فزادت سهولة تعلمها. أدّى ذلك إلى نهضة الجوقات من جديد لغاية بداية القرن العشرين حيث بدأت تظهر الجوقات الكبيرة. أمّا اليوم، فإننا نشهد وجود الاحتمالين جنباً إلى جنب: يقتصر الترتيل في بعض الكنائس على مرتلين منفردين في حين تتمتع كنائس أخرى بجوقات تتباين في مدى إتقانها وحجمها.

ثانياً: خصوصيات الجوقات البيزنطية وتحدياتها الحالية:

بالإضافة إلى الخصوصيات العامة المشتركة بين جميع أنواع الموسيقى الكنسية، كالخشوع وتركيز الموسيقى على إبراز الكلمة المرتلة والابتعاد عن الطرب... تتمتع الموسيقى البيزنطية بخصوصيات نعرض أهمها فيما يلي:

1- تقسيم الجوقة: الإيصون Note tenue :

أ. تقسيم الجوقة البيزنطية:

تتميّز الجوقة البيزنطية في تقسيم أفرادها. ففي حين تعتمد الجوقات الشرقية على وحدة الجوقة دون أي تقسيم بين الأصوات، وفي حين تعتمد الجوقات الغربية التقسيم الرباعي للأصوات، تتفرّد الجوقات البيزنطية بتقسيم ثنائيّ يفصل بين أعضاء الجوقة الذين يؤدّون اللحن الأساسي وبقية تؤدّي ما يُعرف "بالإيصون".

وفي القرن العشرين قسم الإيصون بين صوتين يؤدّيان النغمة نفسها ولكن بفارق أوكتاف - Octave - بين الصوتين، فظلّ الجو الذي يُضفيه الإيصون على الترتيل هو نفسه ولكن زادت قوة الإيصون وضخامته.

ب. مبدأ الإيصون:

"إيصون" هو أساساً اسم الإشارة في الموسيقى البيزنطية التي تشير إلى استواء الصوت، أي عدم صعوده أو نزوله. وأطلقت هذه التسمية أيضاً على الصوت الثاني في الموسيقى البيزنطية لأنّ دور هذا الصوت يقتصر على مسك النغمة قرار اللحن المرتل على أساسه دون أي صعود أو نزول حتى يتغير اللحن.

ومن هنا يتضح أن لا علاقة بتاتاً بين القواعد والمبادئ التي ترعى الإيصون وتلك التي ترعى المساوقة - الهارموني - الغربية.

⁶ D. GIANNELLOS, *Musique Byzantine: Tradition orale et tradition écrite (XVIIIe – XXe siècles)*, Thèse de doctorat sous la direction de I. Reznikoff, Université Paris X, Nanterre, Ethnologie, 1987, P212

ب. تاريخ "الإيصون":

تأتي ممارسة "الإيصون" أو "الإيصوكراتيما" من التقليد الشفهيّ. تقليدياً، الإيصون ليس مدوّناً في المخطوطات أو الكتب الليتورجية، ومع ذلك، تشير بعض المخطوطات إلى وجود الماسك vastaktis, le teneur الذي يشير على الأرجح إلى الشخص الذي يؤدّي الإيصون. وإنّ عدم تدوين الأيصون قبل القرن العشرين – باستثناء كتاب جورج جوس لاسفيوس المنشور في أثينا في السنة 1847 – فتح الباب لأخطاء كثيرة يحركها عادة بحث عن هارموني غريبة وجمالية غريبة عن الموسيقى البيزنطية.⁷

ج. تحديات الإيصون اليوم:

في السنة 1870 رتلّت لأول مرّة الموسيقى البيزنطية على نظام المساوقة على أربعة أصوات. كانت تلك بداية المحاولات لتحويل الإيصون إلى نظام مساوقة غربيّ ولا تزال آثار هذه المحاولات ظاهرة حتى اليوم. جاء هذا التيّار بنتيجة الميل اليوناني نحو الاندماج الأوروبي، إلا أنه لاقى انتقادات شرسة في جميع أنحاء اليونان أدت إلى المحافظة على خصوصية الموسيقى البيزنطية.

2- إخراج الصّوت في الترتيل البيزنطيّ:

أ. الطريقة التقليدية لإخراج الصّوت في الموسيقى البيزنطية:

الطريقة التقليدية لإخراج الصوت في الترتيل البيزنطي هي مشتركة مع جميع أنواع الموسيقى القديمة، خاصّة الشرقيّ منها، وهيكلها تعتمد على إخراج الصّوت بقوة من الحلق ومن ثمّ، وبنسبة معيّنة، من الأنف.

وبحسب ياغور رزنيكوف، يوجد قوّة زائدة في بعض مواضع الجمل الموسيقيّة "تنتج عن مشاركة مناطق القلب، الحلق، ورنين منطقة الوجه وبخاصّة منطقة الأنف، في إخراج الصّوت".⁸

ولكن تغيّرت طريقة إخراج الصّوت في معظم أنواع الموسيقى القديمة غير البيزنطية، ومنها الكنسيّة، بفعل العلوم الحديثة في الموسيقى والطبّ وغيرها، وبفعل تأثير الغرب بشكل خاصّ بالثقافة الموسيقيّة غير الدنيّة التي نجت من القسطنطينيّة بعد سقوطها، حيث هرب هؤلاء الموسيقيّون إلى الغرب وحملوا معهم الأداء الموسيقي العاطفي الذي يحاكي بشكل أساس العواطف الإنسانيّة ويجيشها. ففي حين مُنع هذا الأداء من دخول الموسيقى الكنسيّة الشرقيّة التي

⁷ L. ANGELOPOULOS, *Les voix de byzance*, Collection "Texte et voix" Desclée de Brouwer, 2005 p.80

⁸ ... par "la précision dans le corps de l'intonation due à la participation dans l'émission vocale des régions du Coeur, de la gorge, de la résonance frontale et en particulier de la nasalization. La nasalization permet une émission très grande d'harmoniques qui viennent surtout de la résonance faciale et frontale et cette émission d'harmoniques est importante parce que c'est elle qui touche à la région supérieure de la tête, c'est elle qui est par excellence dynamique." D. GIANNELLOS op. cit. p.221

تهدف إلى محاكاة العقل والفهم وليس العواطف، فتحت له أبواب الموسيقى الكنسية في الغرب على مصراعيها دون أي تحفظات أو رقيب.

ب. تحدّيات الطريقة التقليدية لإخراج الصوت في الموسيقى البيزنطية:
تعتبر هذه الطريقة التقليدية في إخراج الصوت خاطئة بالمفاهيم الحديثة، لا بل أنها تعتبر مضرّة للصوت. وهنا يكمن السؤال: إلى أي حدّ يجوز تغيير هذه الطريقة؟ وإلى أي حدّ تشكل هذه الطريقة عنصراً من عناصر الموسيقى البيزنطية الواجب المحافظة عليها؟ وفي حال وجب التغيير، ما هو البديل؟

3- الكتابة التفصيلية في الموسيقى البيزنطية:

مع تطوّر الجوقات الكبيرة في القرن العشرين، ظهرت الحاجة إلى دقة متناهية في الكتابة الموسيقية البيزنطية فظهر ما يُسمّى بالكتابة التفصيلية.
ينتقد ليكورغوس أنغلوبولوس وغيره من الباحثين في الموسيقى البيزنطية الكتابة التحليلية التي جاءت تدوّن التقليد الشفهيّ ومفعول إشارات التزيين الموسيقيّ، معتبراً أن في ذلك خطراً مزدوجاً:

"فمن ناحية، يُجبر هذا التحليل القارئ، وإلا التلميذ، بأن يقبل ويؤدي حصراً أسطراً موسيقية تعاد كما هي، فيُحرم من التطبيق الحرّ للتعليم الشفهيّ التقليدي في أداء التقليد المكتوب. ومن ناحية ثانية، تحرّف طريقة الكتابة الجديدة، الكتابة الموسيقية مُبعدة إياها عن تنويطات الفترات السابقة"⁹

وحيث أنه لا شك في أنّ "الكتابة الإجمالية"، مقابل "الكتابة التفصيلية"، تضيي حياة كبيرة في ترتيب الجوقات الصغيرة في الخدم الليتورجية بسبب مساحة الحرية التي تتركها لقائد الجوقة في التجديد الفوري وشخصنة أداء الجوقة في كلّ خدمة، إلا أنه يبقى السؤال: ألا يمكن وجود نوعي الكتابة المذكورين جنباً إلى جنب في كتبنا الموسيقية البيزنطية؟

4- عديد الجوقة البيزنطية:

كانت الجوقة البيزنطية التقليدية تعدّ في صفوفها 25 مرتلاً وبقي هذا العدد معمولاً به في الجوقات المحافظة التي تعتقد أن زيادة عديد الجوقة يُفقدّها ليونتها وقدرتها على التعبير عن النمط البيزنطيّ بتفاصيله الدقيقة.
وبالفعل،

فعلى أيام بناء كنيسة آيا صوفيا في القسطنطينية، صدر مرسوم (في السنة 535) عن الأباطور يوستنيانوس يأمر فيه بالأ يزيد عدد الإكليريكين في الأيا الصوفيا والكنائس الثلاثة التابعة لها عن 425، ومنهم 60 كاهناً، 100 شماساً، 40 شماساً، 90 مساعد شماس، 110 قارئين، و25 مرتلاً. يضاف إلى هؤلاء 100 بواب لا ينتمون إلى الإكليروس. وفيما بعد، على

⁹ L. ANGELOPOULOS op. cit. p.79

أيام هرقليوس (بين السنين 610-641) صدر مرسوم إمبراطوريّ جديد أضاف عدد الإكليريكين ولكنه حافظ على عدد المرتلين.¹⁰ ويلاحظ المرتل الأول ليكورغوس أنغلوبولوس أنّ الميل الحالي هو باتجاه إنشاء جوقات كبيرة تفرض نفسها وعظمتها وتذكرنا بالأيام التي كان يُحاول فيها المحافظة على التوازن في مقابل غنى وقوة الجوقات البوليفونية. ولكن يعلق أنجلوبولوس على نتيجة هذه الجوقات معتبراً بأنها "مخبّية للأمل في معظم الحالات". ويتابع أنجلوبولوس قائلاً: "في الواقع، يؤدي ثقل هذه الجوقات إلى إخفاء، في أداء الموسيقى، لجمال الأبعاد الصغيرة وغياب كلّ التفاصيل الصغيرة التي تعطي نشاطاً وحياة في التعبير الموسيقي. والنتيجة بالنهاية، مناخ موسيقيّ عديم اللون، لا روح له، وتشوبه عيوب خطيرة تنتج إجمالاً من عدم أهليّة المعلم وبعض قادة الجوقات". رأي الأستاذ أنجلوبولوس المذكور أعلاه محصور ببعض المرتلين المحافظين، خاصّة وأنّ تاريخ العالم الأرثوذكسيّ شهد جوقات بيزنطيّة كبيرة جدّاً برهنت عن دقة كبيرة في أداء الأبعاد والتفاصيل دون أن تخرج عن الأصول البيزنطيّة. فأهمّ هذه الجوقات مثلاً هي جوقة المرتل الأوّل في القسطنطينيّة¹¹ ستانيتساس التي بهرت العالم الأرثوذكسيّ والعالم الغربيّ بأمسياتها الموسيقيّة البيزنطيّة دون أن تضطرّ للخروج عن التقليد أو المساومة على أي عنصر من عناصر المحافظة.

أخيراً، ننهي بما خبرناه في جوقة أبرشيّة جبل لبنان للروم الأرثوذكس، حيث ثبت لنا انجذاب غير الملتمين كنسيّاً إلى هذه الموسيقى وإمكانيتها لخلق تواصلٍ روحيّ معهم. إذ يتلمّس هؤلاء في كلّ أمسية، وبالرغم من ابتعادهم عن الروحانيّة والالتزام الكنسيين، مدى قدسيّة الأجواء التي تنبعث من هذه الموسيقى ومدى إظهارها للكلام المرتل بكامل قوّته ومعناه. من هنا نخلص إلى نتيجة أساسيّة في أداء الجوقة البيزنطيّة ألا وهي: إمكانيّة الموسيقى البيزنطيّة، وهي التقليديّة والقديمة، أن تحاكي أهل العصر على اختلاف مشاربهم. وبالتالي، فإن التطوير المنشود إنما هو في أداء الجوقة وانضباطها وصدق تعبيرها على أساس بحثيّ تقليديّ محافظ يبرز خبرة الصلاة الطويلة التي تحملها هذه الموسيقى. ولا يكمن التطوير الصحيح، من ناحية ثانية، في تغيير أسس الموسيقى البيزنطيّة وتطعيمها بما ليس من ثقافتها فيضيع الهدف وتخسر الموسيقى أصالتها وصدقها، وهما مركز قوتها.

¹⁰ E. WELLEZ, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, 2nd ed., Oxford University Press, 1961, p.165

¹¹ إذ يُعتبر مرتلو القسطنطينيّة على أنهم المرجع فيما يختصّ بتقاليد الموسيقى البيزنطيّة.