

مشكلات التعبير في الموسيقى الحديثة

بقيم مطاع صفدي

*

بحسب فينولوجي تحطيطي

وحوادثهم الجزئية المبعثرة حسب قانون الصدفة والطرفة ، ولكن باعتبارهم أشبه بالمبديء التي تقام بوجها ، أو ابتداء منها ، كل موسيقى حقيقية .

فالحديث عن الموسيقى ، هو في نهاية كل نظرية ، حديث يتصدى للموسيقى ذاته ، للانسان اذ تصبح قصته على مستوى القضية ، على مستوى الاسئلة الكبرى ، التي تستقطب روحية الحضارة ، من جهة ، لتزيد في تمقيدها وغناها من جهة اخرى . فالابداع في الموسيقى يثير البحث ليس في الحدود الاستثنائية فقط وإنما يستدعي نوعاً من الاحاطة بمشكلة الفن عامة ، ليخلص الى تعيين قيمته ، باعتبار ان الموسيقى تكاد تتمثل فيها ذروة الرمزية في الفن ، هذه اللغة التي تقول كل شيء ولا تقول شيئاً على التحديد ، وهذا الانسياب الضائع في الزمان .



مطاع صفدي

ان جميع الفنون محاولة للتعبير عما لا يعبر عنه في الانسان . ولعل كل فن يطمح باستمرار لان يعادل وجود الانسان . وليس وجود الانسان الا تياراً في الزمان . وهو أغمض ما يمكن بالنسبة للعقل الذي لا يستطيع الفهم والادراك الا اذا اتخذت موضوعاته شكل الشئية . ووظيفته الاولى ، كما بين برغسون تماماً ، هو خلق التجانس في ما ليس هو بمتجانس ، وتجميد المتحرك ، وتأطير المطلق . ولما كانت موضوعات الحياة والوجود - اعلم هذه الموضوعات - ابعدها ما تكون عن التجسيد الشئى والتجسيم المكاني او الرياضي الذي هو سبيل العقل للفهم ، كان للفن مهمة كبرى الى جانب العلم ، هي توفير نوع آخر من الوعي الحدسي ، الذي يخترق المناطق المظلمة ، ساعياً الى اعطاء جو لمعنى الحالة ، وليس المعنى ذاته ، الذي هو في حد ذاته ليس معنى بالمفهوم العقلي ، وإنما مشروع معان ، يبدأ ولا ينتهي . وليس اقدر على خلق مثل ذلك الجو ، على ابراز صميم الحالة دون تشويه ، على اثاره الظل دون ان يعدم الظل نفسه ، مثل الموسيقى بين الفنون جميعها .

وربما كما اوضح البراهين على هذا القول ، اتجاه بقية الفنون من شعر وقصة ورسم ونحت الى تبني الطريقة الموسيقية ، بالتقريب بقدر الامكان من الطبيعة الرنانة ، من الايقاع والتدرج الانفعالي (chromatique) أو اللوني ، ومن الترحيب والترخيم (bugue) والتلون التبعيري (nuance) . لقد مزج الشعر نسبة اللفظة وضوءها الواضح المطلق النغم وغيبوبة الايقاع . وعندما كانت الموسيقى تقوم على الانسجام الرياضي ، والتناظر

الموسيقى مشكلة مطلقة ١ ، ومشاكل نسبية تاريخية . فالمشكلة المطلقة تتعلق بالموسيقى من حيث هي وجود مستقل له تناقضاته الخاصة . والمشاكل النسبية الاخرى تصدر عن كون الموسيقى نوعاً من الفعالية الانسانية مرتبطاً كبقية الفعاليات ، بشروط حضارية وزمانية معينة ومحدودة ، كما انه متصل بغيره من اساليب التعبير عن الانسان خلال نشاطه المبدع في مجالات الحياة المختلفة .

ولهذا لا بد لبحثنا المستفيض هذا من ان يجمع بين المستويين ، المطلق والنسي ، او بالاحرى ، الوجودي والتاريخي ، اذ ان التجربة الموسيقية تنبئ عن هذا التبادل الحي المتفاعل بين ذرى الحادثة فيها ، وبين الظل الذي تلقى في مجال استشفاف المعنى ، بين واقمها وبين روحها ، بين حقائقها المتكثرة المتطورة الظاهرية ، وبين حقيقتها الواحدة العميقة التي تلتقي ، وغيرها من حقائق الابداع الانساني ، بتنوع الوجود

الاصيل . فوضع الموسيقى في مكانها من الفكر ، بمعناه الواسع الشامل ، شرط اول يتطلبه مشروعية كل بحث جمالي . كما ان هذا الشرط لا يقوم الا اذا توفر شرط آخر جدي غير مستقر ، وهو البعد الزماني المتمثل في العصر ، لا من حيث ان العصر اطار خارجي يجمع شتات التاريخ الحاضر دون ان يتبادل معه اي تأثير متناوب ملتحم ، بل من حيث ان العصر هو الواقع التاريخي ، منظوراً اليه من زاوية انسانية ، اوسع ومدى لها هو العالم ، واضيقه هو الانسان الفرد في وضع من اوضاعه الميئة . . اضيقه ولكنه اشد من الاول توتراً حياً واكثر خصباً وعنى .

والواقع ان الموسيقى ، مهما غلا في تعريتها التجريد ، هي في النهاية موسيقى فنان معين ، تعبر عن تجربته الحياتية ، وعن وجهة نظره في الكون ، او بالاحرى في الكون الفتي عندما يتواتر في الاصوات . فالفنانون هو البؤرة التي لا تجتمع عندها ، فحسب ، جميع العوامل الحضارية والعنصرية الداخلة في اختصاصه ، بل ان هذه البؤرة مستعرض ابعادها الخاصة على مشكلة الموسيقى بشكلها العام ، وتعلمها هيئة الفنان نفسه . ولا يمكن لتذوق ، وهو يفرق في خضم لحن جبار ، الا ان يتذكر ، بل الا ان يشخص بروحه الى الجبارة الذين خلفوه وهمنوا على عالمه كينوفن وفاغنر وسينيبوس . ولعل مشكلة الموسيقى كلها هي مشكلة هؤلاء ، لا باعتبارهم افراداً من الناس ، لهم حياتهم اليومية الضيقة ،

١ نقلت لوحات الفنانين في هذا المقال بريشة الرسام بديع المش .

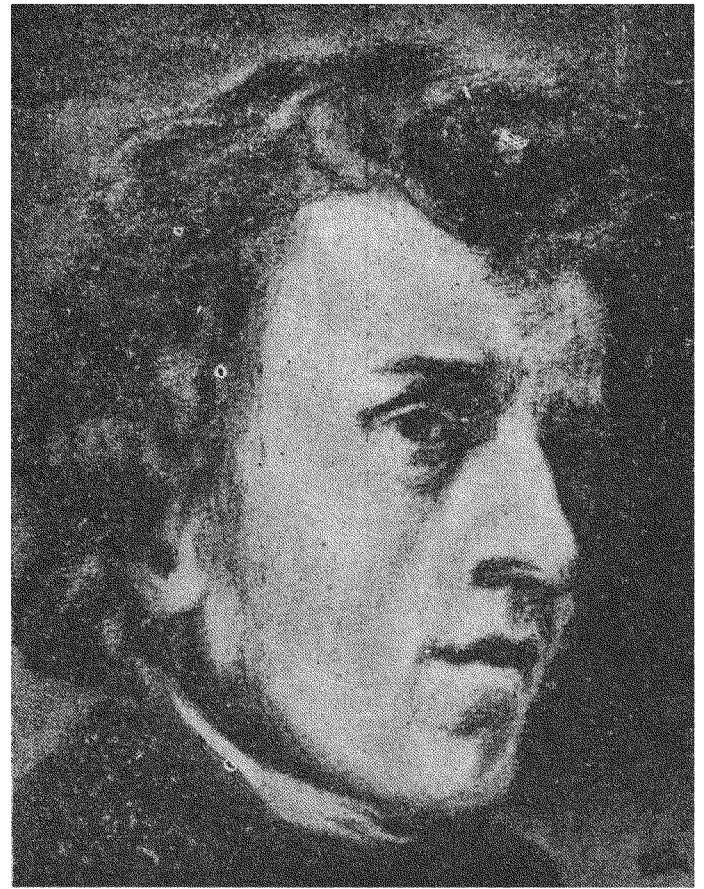
التضيد والنظام والتناظر الموسيقى في المجتمع اليوناني الراهن ، وان يقسم الانسان الى عقل وعاطفة وشهوة ، وان يصور معركة الوجود بمصانين ابيض واسود (العاطفة والشهوة) ، والمقل قائدهما . وهو الذي يمد الانسجام دائماً الى بنيان الانسان والوجود ، بما يقمه من توازن وتناسب . والمسيحية لم تعمل شيئاً في القرون الوسطى ، سوى انها اهتمت مثل الحضارة اليونانية الموسيقية ، وان كانت ألفت بشكل خفي بذرة الاضطراب ، بما ابتدعته من فكرة الخطيئة ، والتناقض بين الالهية والانسانية . تلك البذرة التي اينمت شجرتها في العصور الحديثة ، عصور الثورة والتناقض والانقلابات واليأس المفلسف .

وعندما حطمت الثورة الفرنسية صنم النظام الابدي ، ودخل الصراع في قلب الطمانينة الدينية المخيمة على انسان الاستعباد ، استعباد الله والكاهن والتبيل والاقطاعي والملك ، وعندما برزت شخصية التمرد ، واخذ الانسان يجرب نظاماً بمد نظام ، وعقيدة بمد عقيدة ، ويدفع في سبيل ذلك حياته وبطولته وامكانياته ، وصارت الحرب والحقد والفوضى واليأس والحرارة لهجات طبيعية في سمفونية الحياة الحاضرة ، واستوت السماء والارض في نظرة الشزور التي يمدجها بها رجل المعمل والشارع والجهة والماخور ، وتحطمت مبادئ فوق كوم من مبادئ ، واخذت الحياة والتطور شكل الجدول بين السلب والايجاب ، الجذب والحصب ، الحقيقة والخطأ ، الوجود والعدم ، واجتمعت كل التناقضات لدى الانسان ، اي انسان ، ولحق به اليأس من العلم بمد اليأس من الدين ... بمد كل هذا لم يبق الا الفن ، وسيلة كبرى لمرض قصة الانسان عرضاً يموسق الآلام ، ويرتل المذابات والوان الشقاء ، ويفجر طاقات الثورة والتمرد والقلق ، ويدفع الى الاخلاص لكل هذا التراث الممزق من الحقيقة والوم ، من العبودية والحرية ، من الخلود والفناء ، من الارض والسماء ، مجتمعة كلها في صرخة الفنان المعاصر .

وانسفت الالوان على اللوحات ، وليكن ، كيفما يكون ، ظل ونور ، شكل ونسبة . وانطلقت الكلمات والقوافي وزوابع النغمات المحصورة ، وليكن الشعر .. هكذا كما هو الشاعر صدفة ، فوضى .. شيء غير مبرر على الاطلاق . ولتكن الموسيقى الهدير ، بل التناثر ، بل التمزق . وليخلق المدير اوزانه ونسبه واقاعه وتوافقاته وترخيمه ، دفعة واحدة بخلقه هو . والنحت يجب ان يتحرك ، ان يحطم النموذج ، ان يلتحم بتفاصيل وتفصيل ، ونماذج عديدة لا حصر لها . عليه ان يقبض على وضع ، على حركة ، على موقف ، بل على صوت محصورة ، ويخرجها كما هي . فالشارع والمعمل والقبو والزقاق والمرقص هو الذي ينحت قبل كل شيء . والستراب هو الذي يقدم المجنونة .. والفنان ، من هو ما عمله ! انه يلحن الحجر ، يعطيه الروح ، يبرز مشكلته ، يخطط مأساته ، ويقول له : عش من جديد ، ولكن على مستوى التعبير وإن كنت صامتاً متحجراً !

لقد استعمار الفن اذن الموسيقى . وكلما تقرب الفن من الانسان دنا من الموسيقى . وعندما كان الانسان مفقوداً في فن الانسجام القديم ، في لوحات القديسين والنماذج الخيالية ، وتماثيلهم الواضحة الجامدة ، وفي اساطير علاء الدين وايفانفو والفرسان الثلاثة ، وفي اشعار الامم البسيط وأحب المذري والشكوى المائمة والطبيعة غير المؤنسة ، لم يكن ثمة موسيقى الا شكلها الرياني التناظري .

اعلن بيتهوفن ، اول انسان موسيقي ، منذ سمفونية البطولة وسمفونية



فردريك شوبان

الكلاسيكي ، كان الشعر يلتزم قواعد القافية ، وعدد التفعيلات . ولمل النحت القديم لم يكن شيئاً آخر غير موسيقى الحركة الرشيق ، فانخذله رمزاً البطل الرياضي والمرأة المذراء . ففي البطل تتلخق القوة الرشاقة ، وفي المذراء تلتحم الطهارة والرشاقة بموسيقى الخط المنحني ، شبه المدور ، المناسب مع حركة الجسد النسائي النموذجي . وكان الرسم معادلة موزونة الالوان ، مقاسة التدرج والابعاد ، بين الظل والنور . وكذلك فالقصة كانت خرافة ، أسطورة ، تنفخت من حدود الواقع المرسوم بدقة على لوحة الطبقية المنضدة الثابتة في المجتمع الديني الاقطاعي ، وكأنها غنائبية تود لو تقيم دعائم الاستقرار الخيالي في حلم السعادة واللذة والنهاية المذبة دائماً . وما المغامرة الا صدفة موقفة في قصص الف ليلة وليلة وقصص الفروسية الاوروبية ، تطمح الى نظام موهوم ، من القيم البطولية الجوفاء . وفوضى المغامرة مرحلة عابرة توصل الى الخاتمة السعيدة . وهكذا كان الفن الكلاسيكي توازناً حقيقياً تستقطبه دائماً النسبة الذهبية . وليس من شك ان فكرة التناظر والتناسب رفدت الفنون من الموسيقى ... هذا الفن الذي رأى فيه فيثاغورس ، الرياضيات وقد انقلبت الى اصوات ، تقيم الانسجام العظيم في الوجود والانسان . وليس كالحضارة اليونانية ، كما تبنت في فلسفتها وقتها وحياتها واساطيرها ، حضارة عاشت رياضيات الموسيقى وموسيقى الرياضيات ، وجمعت الانسجام والتناظر الوهية الجمال : فالكون كرة كبرى مركزها الارض والنجوم تدور حولها وهي تصوت بموسيقى الانسجام . والارض تتدرج بالنظام العظيم من اولب الالهة الى ملكية الانسان اليوناني عبر الانسان البربري . والمجتمع اليوناني هو الذي اوحى الى فيلسوف الفن الانسجامي افلاطون ، بما فيه من طبيعة منضدة ، بكتابه «الجمهورية الافلاطونية» التي يطمح فيها الى اقام عالم يتم من دولة

(القدر يقرع الباب) ، قصة الصراع بين جميع القوى المتنافرة ، بين الماضي والحاضر ، بين ارادة الظروف والمجتمع ، بين الحقيقة والضلال ، بين الواقع والمثل الاعلى ، بين الانسان والله ، بين الوعي والمجهول بين الزمان والمطلق . وهكذا دب الانفصال ، وبرزت مقولات الحياة المعينة لأول مرة . واعاد بيتهوفن خلق العالم كما يريد . ويتصوره في السمفونية الغنائية ، التاسعة الاخيرة ، وختمه بانحصار ارادة الفرح والمبقرية

لقد وضع بيتهوفن اذن مشكلة الموسيقى ازاء مشكلة الانسان . وكل تعقيد وغنى بالتفاصيل والحالات الجديدة ، والأبعاد الحضارية المستحدثة يصيب الثانية فانه يصيب الاولى . وحفل القرن التاسع عشر بشوبرت وشومان وبرامز وتشايكوفسكي وفاغنر وبرليوز ، وكل يضم ذاته الى ذات الموسيقى ، ويمطها شخصية جديدة وطلع القرن العشرين بجيايرة من نوع اخر : سترافنزي ، شتراوس ، ميبليوس ، ماهلر ، اونيسر رايل .. بيلابارتوك شويينورغ .. الخ .

واغنت الموسيقى هؤلاء كالم تفتن مطلقاً . واصبح العصر الحاضر جنة الموسيقى ، بما ابتدعه العلم من وسائل لنشر الموسيقى وادخالها الى كل بيت ، حتى غدت حاجة اساسية يتكئف فيها غذاء النفس بالنسبة لانسان الحضارة الجديدة ، الذي اغاقت دونه سبل الضمآنينة الروحية . وغدا يلقى في صحب الجوقات الضخمة ، وضربات المنف القاسية نوعاً من التنفسي ، من الحقد ، من الفوضى على آلامه وبراها تلقاء ارادته ، التي لم يبق له سواها ، ليفوز بصيره الفردي ، ضمن مصير الجماعة الآلية التوحشة التي تمز ككرة الارض تحت اقدامها المغلولة .

فلا بد من العودة قليلاً الى اصول الموسيقى الحديثة . وهذه المودة

ليس غرضها المساعدة على فهم موسيقى قرننا العجيب ، اذ في الحقيقة لاشيء يثبت ان تاريخ الموسيقى ، ككل تاريخ آخر لفعاليات الانسان ، يخضع لمنطق محدد يمكن من فهم الحاضر على ضوء الماضي ، واستشفاف المستقبل من واقع الحاضر . وقد فشلت كل محاولة لتعقيل التاريخ ، منذ بدأها هيجل وقابها ماركسس واشبنجر . وكان الواقع دائماً يحمل طابع المفاجأة . فلا يفيد فيه أي نوع من التنبؤ والتوعية . فالعقل بأطره التقليدية ، وسبله المحدودة للمعرفة والتنبؤ ، وبملمه القانوني الضروري ، افقر بكثير من غنى الحياة ، واشد آلية من ليونة التاريخ ، واكثر ضرورة نظرية من جواز الواقع وصدفته وهروبه من كل قيد سابق عليه .

ك ان المودة الى ماضي الموسيقى لا تفيدنا الا لأن الماضي مبدأ حركة

الحاضر ، وان التطور بأوسع مدى له ، انطلق من بعض الاصول . على ان يفهم هذا التطور ، فهماً شاملاً ، دون ان يقيد بفهم النمو او التناقض ، او الجدال المتمر . بل نحن نحج ، بناء على وقائع التاريخ نفسه ، ان نبقي على عفوية التطور ، وان لا نقره على التأطر ضمن أي نظام غريب عن حركته الاصلية هو . وهذا نحفظ قليلاً مبدأ حرية الحركة في التاريخ لنحفظ من خلاله مبدأ الانسان نفسه . خاصة ونحن هنا ، نصصدي مملكة الحرية نفسها ، مملكة هؤلاء الذين نصفهم بالخالفين والمبدعين ...

و في الواقع كان للذين يتصدون لدراسة تاريخ الموسيقى موقفان ، كلاهما خاطيء . بعض الخطأ ، صحيح بعض الشيء . اولها الموقف التاريخي المحض وثانيها الموقف الاستيتيكي النظري . وقد اولع اصحاب الموقف الاول بدراسة حياة المؤلف دراسة تفصيلية ظاهرية ، تني بالحداثة المفردة والطرفة ، مع ميل للبالغة لاضفاء شيء من الغموض والجلال حول وجود المبقرية وقصصه الحارقة . واذا تناولوا انتاج المؤلف قطعوه ارباً ، ليرزوا آثار غيره من المبقرية في مؤلفاته . وقد يقومون ضحية قانون العملية ، فلا يرون في انتاج احدم الا سبباً لانتاج آخر منهم . او انهم يؤمنون بالصدفة العمياء فيتناقلون عن العلاقات المتبادلة بين اعمال المؤلفين ويقيمون الصدفة غير المملة ، حيث الملة ظاهرة ، ويقيمون الملة حيث الاصالق واضحة جليلة . والموقف الجمالي الثاني يرتكب خطأ مبدئياً ، منذ ان يأتي بأحكام سابقة ، يحاول ان يطبقها على تاريخ الموسيقى ، في سبيل تدعيم نظرية الوحدة والتكامل النامي في التاريخ . وهنا يقضى على بعض الحقائق لاجل الانسجام مع النظرية الكلية ، وتخترع بعض الاوهام ،



رينشارد فاغنر

الخطيرة احياناً ، لاثبات المذهب ، فحقائق التاريخ المعزولة من جهة ، والتعقيل النظري ، من جهة اخرى ، المحموم بفكرة الوحدة ، يفسدان الظاهرة الموسيقية ، ويفشيانها بالغموض والخرافة . فتاريخ الموسيقى ، بعيداً عن ان يخضع لحتمية العملية ، او لعناء الصدفة ، او لنظرية عقلية مابقة ، يجب ان يدرس من خلال الفرصة الابداعية التي يفسحها التاريخ للمبقرية . ان المؤلف مدعو دائماً لان يمتزج في التجربة الموسيقية خلال التاريخ ، هذا الامتراج الذي يتيح له ان يعي مكانه منها ، مما تمرضه عليه من امكانيات جديدة ، يختار منها ما تدعوها لها اصالته الابداعية . وهذا الابداع مشروط في ابعده عن المؤلف ، بالوضع التاريخي الذي وصلت اليه الموسيقى من خلال حركتها الذاتية الخاصة ومشروط ، في اقرب مباشرة للمؤلف ، بارادة المؤلف نفسه ، اي بمحصلته الوجودية ،

وحده برسائله التي عليه تحقيقها .

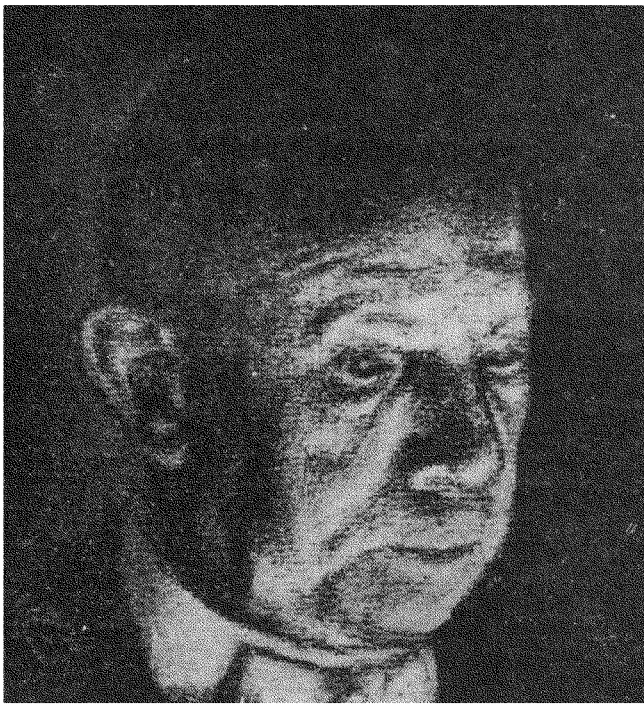
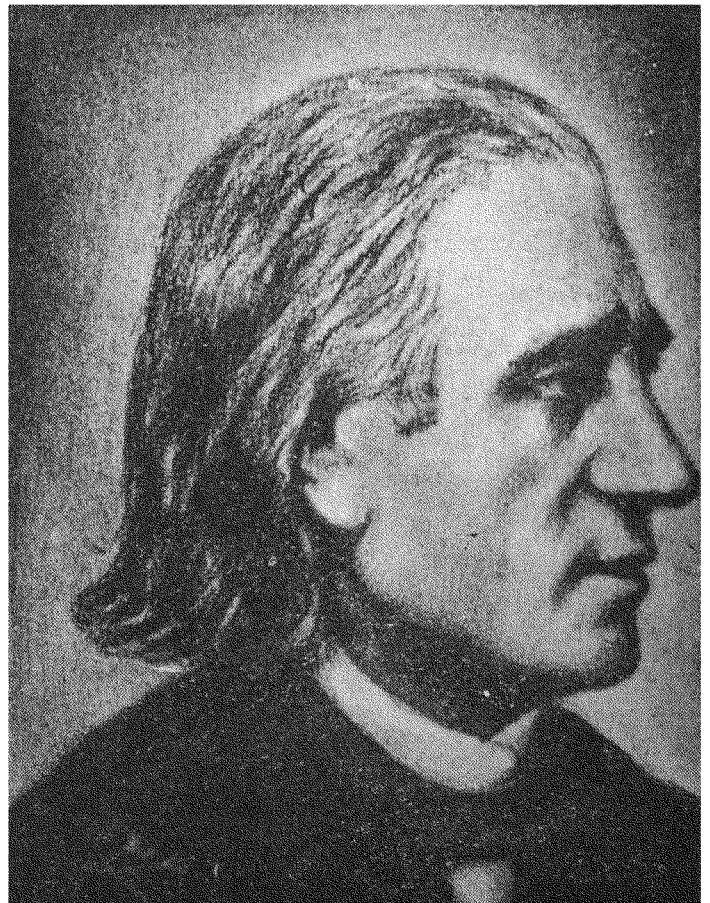
لقد اخرج باخ الموسيقى من رتابة القرون الوسطى ووضعها على مشارف المستقبل الفني الذي استطاع باخ ان يعطي خطوطه الكبرى ، وان يسيطر هو بفكره العلمي وتقنيته الفنية على مراحل تطور الموسيقى . ان حياته ، وموسيقاه ، كتابها تقف على ذروة تجمع بين تراث الماضي وتمهيم المستقبل . فهي اذن تركيب بين اتجاهين ، اولهما استفاد إمكاناته الخاصة ، والثاني كان على وشك الفيض ، منتظراً عبقرية كمبقرية باخ ، لتفجره من بذوره ومكامنه .

فحياته الهادئة المطمئنة وراء اورغون الكنائس جمعت بين نعمة الايمان الثابت المطلق ، وبين الشعور الانساني الذي يرى في الموسيقى اكثر من طفوس دينية ترتل شمائر الحرف الموروث والخضوع المجدد ، والندم الابدي الثائه منذ الخطيئة الاولى .

والحقيقة لقد اتقنت العصور المختلطة ، السابقة على العصور الكلاسيكية قواعد تقابل الاخوان (Contrepoint) ، وذلك بعد ان استطاعت ان تخرج عن سديمية العرض المجتمع (Unisson) ، الذي ينفذ اللحن من قبل جميع الآلات بشكل واحد ، كما هي حال الموسيقى الشرقية . وصار بالامكان اجتماع عدة الالحان تسير جنباً الى جنب ، حسب قواعد تكفل الانسجام بينها . ولعل معين العرض الجماعي القديم ، هو ان الموسيقى ما زالت في الدور السابق على بدء التكوين . وكان الانسان الذي عاصرها قد ضمر وجوده امام المطلق لدرجة أنه عاد الى بذورته ليستقر فيها طويلاً قبل ان يجد له طريقاً جديدة للوجود ، والمكافحة والتعبير عن هذا الوجود .

ففي (تقابل الاخوان) تخرج الموسيقى ، في حدود درجة واحدة ، من الوحدة الاولى البسيطة ، أو من الانسجام المنجاس ، تجانس المادة

فرانز ليست



ريتشارد شتراوس

الحام ، الى الاختلاف المنسجم الذي ينتج عن الكثرة الحاصلة من تناقض الالحان (Superpositions) ، وانما يتأني الاتفاق والتاسك من ان نفس العناصر هي التي توجد منضدة دائماً . فاشكال التأليف التقابلي (Contrapunctique) الاساسية - الترجيع Fugue ، والترديد غير المحدود Canon - هي التي تؤلف ذلك ، بها يسمى في المصطلح الموسيقي Grosso mode اي هذا التنضيد المستمر لمدخل جديد للموضوع فوق المدخل السابق .

بينما ينتج الاختلاف في التأليف الهارمونيكي من الكثرة في الترصيفات (Juxtapositions) والاتفاق يحصل هنا من مفهوم التنبير (Variation) فان أفكاراً جديدة ترصف دائماً جنباً الى جنب كاستمرار لانفكار اخرى سبقتها (مقدمة - موضوعة اولى - وصلات - موضوعة ثانية الخ) ولكن هذا الترصيف يحصل على وحدته من كون ان كل فكرة جديدة تنبثق عن السابقة حسب قواعد (التنبير المنمي Variation développante) بحيث يبدو لنا الانتاج في الوهلة الاولى ، كأنه نمو طويل خلوية اولية . وبالتالي فان مفهوم وحدة التأليف التقابلي شاقولي ، بينما مفهوم وحدة التأليف الهارموني اقصي او دوري .

وفي مؤلفات باخ اتخذ هذان الاسلوبان . مع العلم ان باخ هو اول من قعد علم الهارموني . ويجب ان يرد اليه فضل ايجاد الوحدة الاقضية رغم انه قد اتفق او شاع ان اصحاب هذه الوحدة هم الكلاسيون التابمون لمدرسة فيينا التي نشأت بمد باخ بفترة طويلة (هايدن ، موتزارت) وقمت مؤلفات باخ ، وخاصة منها ما يتعلق بالعالم الجديد الهارموني ، خلالها في ظلمات النسيان . والمعنى الذي نستخلصه من هذا التركيب الرائع الذي تجلى في حياة باخ وموسيقاه التقابلية وإنسانه الضامر وبين العصر الكلاسي وموسيقاه الفنية الجامعة بين الاسلوب التقابلي والهارموني الذي مهد له باخ ، هو ان الموسيقى عرفت طريقها الطبيعي ، واخذت شكلاً إنسانياً دنيوياً ، وإن كان هذا الشكل لن يمس الانسان الا من ناحية رفاهه ولذته وطربه ، وانسجامه الاستقراري . هذه الصفات التي امتاز بها الابداع الكلاسيكي المقصور على فئة الارستقراطيين في قصورهم ، دون ان يتال

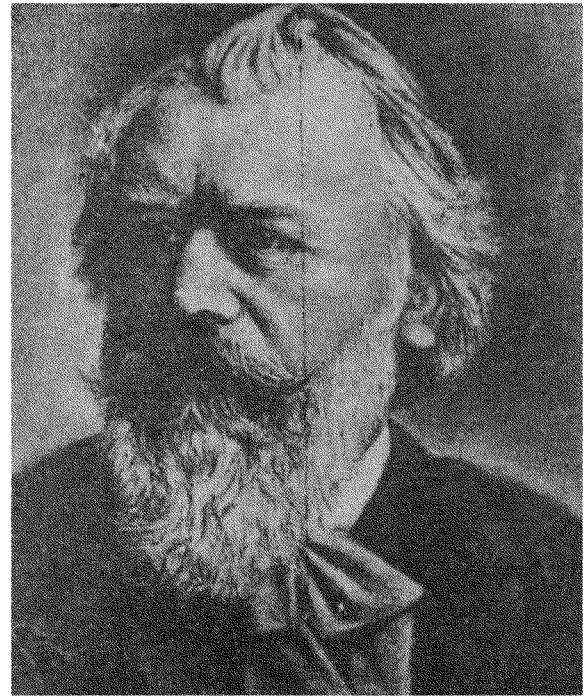
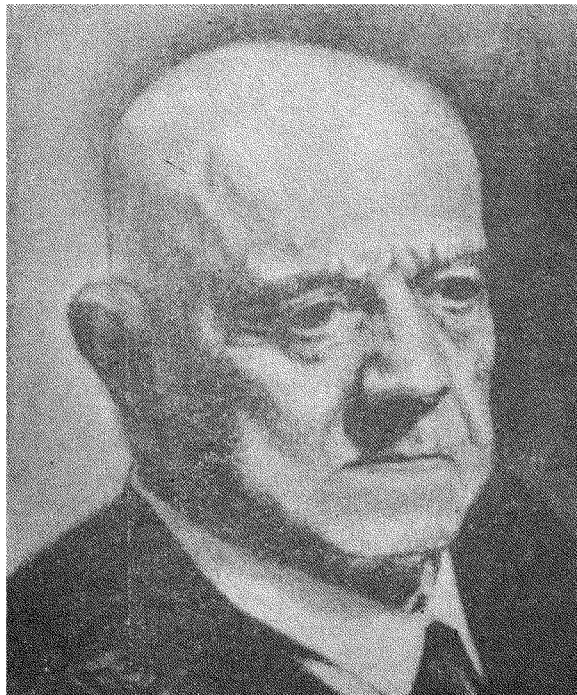
الى ابداع السونات والسمفوني ، واغناء الكونشرتو ، والتنوع في الايقاع والاوزان ، واشكال التأليف التي تصلح للتعبير عن كل مشاغل الشعور الكلاسي المنظم ، التابع لمثل مجردة موضوعية ، تسمى جهدها ان تبعد عن العوص بذاتية المبدع نفسه .

وكا ان العصر المختلط (baroque) قد باغ ذروته عند باخ ، وانطلقت منه تباشير الفجر الكلاسي ، كذلك فان بيتهوفن قد مثل كمال الكلاسي الموسيقية ، من جهة ، ومن جهة اخرى انبثت من ذاتيته عاصفة العصر الرومانسي ، عصر الماطفة والقلق والثورة والوهم المثالي .

واذا كانت الرومانسية تؤلف نقيض الموضوع بالنسبة للكلاسي ، من حيث ان الاولى موضوعية تمقيدية مجردة ، وان الثانية ذاتية مطلقة عاطفية ، فان الرومانسية في حقيقةها لم تستطع انس الانسان الا من خلال فعالية الوم وتناقضاته الخاصة . ولعل بيتهوفن لم يكن ليحب نفسه دفعة واحدة مثل شومان او شوبرت او شوبان ، ابطال الاسي الخنون ، للنموذج الرومانسي المشود . فلم يكن قطعاً ضحية الضلال ، ولا كان عاطفة حزن مبووس ، ولا هيجان حلم مقصوص الاجنحة . فليست رنة الآه هي التي تشجيه ، ولا عالم الصدى المتفاني ليكون افقاً لتناوبات اصوات موسيقاه . وما هو بالذي يستسلم لسحر الناي (flûte) في السمفونية الريفية مثلاً ، الا ليرهن مؤقتاً ان هذه اللهجة في التعبير يجب ان تقف ، يجب ان يكون وجودها مبرراً لماصفات الاوتار ، لضربات الطبول ، وصراخ الابواق .

لقد كانت معركة بيتهوفن حقيقية دائماً ، لانها لم تكن تجري مطلقاً في مجال التجريد العاطفي السحري ، كما حصل فيما بعد للرومانسين اصحاب الصالونات والمعامرات الخرافية . كانت معركة تستنفد قوته الخاصة ، لا قوته المتخيلة في الاحلام ، وكانت ساحته ، في حدود مصيره ، عندما ارتفع هذا الصير تدريجياً من بيتهوفن الفرد الى بيتهوفن الانسان البطل . وما حياته الا موسيقاه عندما يمكن ان تنفذ ، عندما تنقلب الى حقيقة واقعة . وليس لنا قط ان نقول العكس . فهو لم يبدأ مطلقاً من حياته ، اي من حوادثه ليبلغ موسيقاه . ان الالحان ، ذرى الالحان ، مشارف الصدى ، مجاهل الايقاع ، هي التي جذبت ، هي التي اعطته تجسماً معيناً في الواقع ، سواء في هيئته الفيزيائية او شخصيته الروحية . وليس من

جان سيبيلوس



جوهان برامز

الشعب في أرقته واكواخه ، وكان احسن من عبر عن حياة القصور هايدن وموتزارت .

لقد اعتمد كلا العصرين ، المختلط (السابق على الكلاسي) والكلاسي ، في فكرهما الابداعي على بني لحنية (tonales) . ومن المعلوم ان اللحنية (tonalité) تتحدد خاصة في الهارموني ، وكل لحنية تتألف ، قبل كل شيء من سبع درجات من النغمة ، وكل درجة تتضمن هارمونيتها التي تبرز امتداداً لحنياً خاصاً . ومن البدء تعمل القطعة الموسيقية اللحنية ، القوي المتقابلة لامتداداتها المختلفة ، وينحل معنى القطعة الاساسي في تركيب هذه القوي ، التركيب الذي يحقق انتصار الامتداد اللحن . ومن الواضح ان هذه المعركة القائمة بين مختلف الامتدادات التي تميز تطور القطعة يمكن ان تأخذ ، حسب الحالات ، مختلف درجات العنف والحدة . والعنف والحدة هنا يتملقان بوسائل مستعملة ، اي بامتدادات تختلف قرباً او بعداً عن الامتداد اللحن . ومن الطبيعي ان كل قطعة لا تستعمل الا عدداً ضيقاً نسبياً من الدرجات ومن الامتدادات القوية ستكون اقل تمقيداً من القطعة التي تستخدم عدداً كبيراً من الدرجات والتي تقوم بغزوات على الامتدادات البعيدة عن الامتداد اللحن . ولما كان كلا العصرين ، في حقيقة الامر ، يهتمان دائماً عن الامتدادات التي تضيف او تنعدم فيها اللحنية ويسيطر عليها النشاز ، ويجاولان ان يبقيا قريبين من الذوق السمي الكلاسي القائم على التناظر والانسجام ، فان شدة التعميد والفني واحدة في هذين العصرين تقريباً . غير ان التعميد قد برز في التوحيد بين الاسلوبين ، التقابلي والهارموني ، الذي يقوم عليها العرض في الموسيقي الكلاسي . وهذا التركيب من الاسلوبين فتح آفاقاً جديدة في التعبير ، فكثرت الموضوعات الاساسية ، كما اخذت هذه الموضوعات شكل بني مختلفة الشدة في التعبير . وهذا يبدو واضحاً من خلال العديد من التقابلات في البني ، والمديد من اشكال الموضوعات التي نجدتها في اعمال هايدن وموتزارت . وذلك ان هو الا نتيجة موقف ابداعي جديد تماماً واكثر تمقيداً في النفسية الموسيقية التي املته من موقف المؤلفين السابقين في العصر المختلط . مما دفع

وفي هذه السمفونية لا توجد بداية او نهاية في الواقع . انها الحقيقة المطلقة وقد حصل عليها خالقها ، او بالاحرى اوجدها . وبتوهون لا يتخيل هنا ، ولا يستوحى غير الموسيقى ، ولا يفرض على الآلات اكثر من طاقتها ، كما يعرفها مبدع وليس عالم او عامل ، وعمل بيتهوفن في السمفونية الغنائية ، انما هي محاولة موسقة الوجود . وتلك هي فرضية كبرى فنية ، لا يمرؤ عليها اي خيال مبدع فلو انبط بيتهوفن ان يميد ايجاد العالم ، لم يكن يفعل اكثر مما فعل في السمفونية الكبرى . هذا الحشد الكبير من الأصوات واللحجات ، والاوزان والاساليب التكنيكية التي خلقت مع هذه السمفوني ، وهذا المنى الكبير الذي ينطوي عليه الاحن الكبير في السمفونية : ارادة الحرية والفرح الارادة التي يحققها الانسان المنفي على طريقة الحركة الاخيرة في السمفونية .

والواقع ان الرومانسية الموسيقية ، بل الفنية كلها خلال القرن الماضي ، كانت محاولة لتقليد رومانسية بيتهوفن (ان حق لنا ان نتمت موسيقاه بهذه الصفة) . ولكن الخيال هو الذي حقق للرومانسين هذا التقليد . ومن هنا كانت كل هذه التشكيلة السحرية من قصص الضلال والوم الخرافي . وتضال الواقع ، وقد غدا المدو اللودو لبيرون وشومان ولامرتين وغيرهم من سحرة القرن الماضي . وبرز في فلسفة الابداع الاعتقاد الذي جعل من الفن تقبضاً للواقع بكل غناه وازماته وحقاته . فتحول التعبير ، وقد فقد رصيده الواقعي ، الى تعبير عن قصص خيالية ، وقصائد شعرية اسيانة . فامتزجت الموسيقى بالخرافة والقصيدة والفكرة الجردة من جديد على ايدي ليزت وشوبان ودبوسي ...

وعندما استطاع شوبرت ان يخلص من تأثير موتزارت وهايدن الذي تغلب على طابع سمفونياته الخمس الاول ، الف سمفونيته المدعوة بالسمفونية غير الكاملة ؛ وهي التي تتبع النموذج البيتهوفني ، على مقياس شوبرت ... هذا الطفل الحزين الذي يلعب ببطل كبير . ومهما يكن حكم التاريخ عليه فاسياً بعض الشيء . فان شوبرت احسن منشرود موسيقي تعبد بيتهوفن واستطاع ان يرتل له صلواته ، وان حشرجت موسيقاه في المقطع الاخير ، ولم تتمكن من التغلب على تناقضها العميق ، كما تتغلب دائماً موسيقى الملم الكبير .

وامتاز اخيراً هذا الحشد الخافل من موسيقي القرن التاسع عشر ، بانهم يؤلفون دوننا اي مشكلة ، انهم في الحقيقة خرافيون . فشوبان مثلاً حددت مواهبه على الشكل الآتي : فهو اول عازف بيانو كبير ، استطاع ان يكشف عن اسرار هذه الآلة وان يبدع طرقاً جديدة في مجال قدرتها التمبرية حتى كادت ان تنقلب الى اوركترا كاملة . ومن هنا عذر شوبان بانه قد امتعاض عن التأليف للمجموعة الآلية بآلة واحدة ، ونجح كل النجاح . كما انه تجاوز الحدود التي رسمها للبيانو ابداع القدامى من بيتهوفن و (ويدر) وشوبرت . وباعتبار ان شوبان قد نشأ في الجو الرومانسي فقد كان له الفضل في ابتكار الاشكال الهارمونية واللحنية الملائمة لهذا المذهب (Chromastisme, accords altérés, dominantes intermédiaires) ومستعملاً الامتدادات اللحنية البعيدة عن المصوتة (tonique) ، وكل عناصر القاموس الموسيقي للربع الثاني من القرن التاسع عشر . استخدم بعضها وابتكر بعضها الآخر . واخضعها جيماً لطرق تعبيرية جديدة . ولكن كما يبرهن (René Leiboitz) فان هذه الميزات يمكن ان تطلق بكل نصوصها على اكثر الموسيقيين التابعين لمذهبه ، وليس في هذا اي تخصص عجيب مدهش . وفي الواقع ليس شوبان الا احد هواة



ارثر اونيفر

موسيقي كان مخلوقاً من قبل موسيقاه كبيتهوفن . لقد كتبوا عنه ، فصّلوا ادق جزئيات حياته ، تابعوا جميع اهوائه ومبوله وغرامياته واحزانه . وحلّوا موسيقاه وظل بيتهوفن كما هو ، كالغز ، كالوجود نفسه ، كاسر الاول الذي تنقب عنه الانسانية عبثاً .

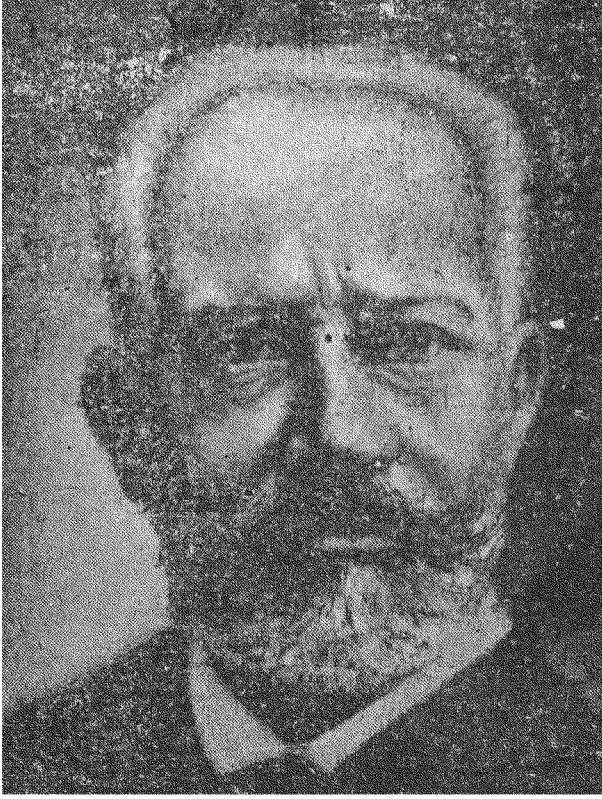
وبالمقابل فان معنى بيتهوفن ليس اسطورياً قطعاً ، ولعله ابعد الخالمين عن ان يجعل من نفسه اسطورة . ومع ذلك فكل روائع الاسطورة تتكشف من خلاله .

لقد اعتقد بعض الشراح ان بيتهوفن يناضل ضد قوة تسيطر على عقيرته . واعتقد آخرون ان بيتهوفن فقير بالالحان ، فلجأ الى تعقيد التأليف . وحسبوا موسيقاه تستوحى من غير الموسيقى .

وكل ذلك لان بيتهوفن لا يمكن مطلقاً ان نصفه مرة واحدة مع الكلاسيين او الرومانسين او غيرهم . ان بيتهوفن هو الذي لم يخطر بباله ان يبتدع المذاهب ، بقدر ان يكون ما هو دون اي اصطناع . فليس في موسيقاه ، اذا ما تابعناها تاريخياً ، اي نوع من القلق . بل فيها تجاوز والجاح على التفوق على ما كان في سبيل ما سيكون .

ورغم ان الشراح قد حكوا على السمفونيات الثلاث الاولى بانها تكرار او تقليد للملمين الكلاسيين ، فان بدور الجدة تتلامح بين سطورها دائماً . ولكن بيتهوفن الحقيقي ، لم يولد الا مع السمفونية البطولية . وهو حينما مزق الاهداء الذي توج به سمفونيته لنايليون ، انما اعطى تأكيداً خارقاً بأن البطولة ليست صفة تطلق على الآخرين ... انها في الذين يسمونها . وبيتهوفن وحده جسد البطولة .

ان بيتهوفن ظن انه لم يؤثف شيئاً حتى خلق السمفونية التاسعة الاخيرة .



تشايكوفسكي

الموسيقى ، ولكنه هاو عبقرى حقاً . ولا يتطلب في موسيقاه أكثر من المذوبة والبساطة كالراعي القديم الذي تتحدث عنه اشعار فرجيل . فلم لا يكون اذن موسيقى النساء ، والحالمين من الشباب ؟ واذا كان هناك نوع جدي اصلي نسبياً في موسيقاه ، فهو القسم المسمى (بالبولونيات) وهنا يبدو شوبان أكثر من هاو ، وأكثر من شاب يكتب رسائل غرام في موسيقاه ، وأكثر من مفرور جميل ، يعمل على ان تنتشي به نساء الصالونات . انه يحاول ان يعبر عن قضية شعبه . ولكن لنفحص بدقة الطريقة التي تناول بها شوبان قضية امته : من الواضح ان هذا القسم من موسيقاه جاء متأخراً نوعاً ما في حياته ، ويمكن ان يدعى بالموسيقى القومية . ولكن المعالجة لهذا الموضوع الخطير ، اذا ما قارناها بمعالجة بيتهوفن له في السمفونية البطولية ، بدا هزال شوبان وقزميته . والسبب لا يكمن في ان لبيتهوفن طبيعة العنف التي ليس لشوبان الحالم الناعم ، الذي احتاج الى امومة وغرام جورج صاند مما اطول فترة من رجولته ، ليس له مثلها . بل السبب يكمن في ان التمبر لدى بيتهوفن اداة مفترية للواقع وسمو به ضمن حدود المثل البطولي الانساني الممكن دائماً . بينما التعبير في بيانو شوبان ينفصل عن المشكلة في الواقع ويتصورها مجرد تصور . ولقد كان لـ (ليزت) صديق شوبان وحارسه ، الباع الاول في توجيه الرومانسية نحو (فولكلور) الشعوب ، توجيهاً ناعماً بسيطاً اقرب الى جو الحلم المطلق ، رمز الرومانسية ، دون ان يتمكن من الكشف عن حياة الشعب في اصلها وتمقدها .

لقد ثبت ان هناك بعض الموضوعات الاساسية في السمفونية التاسعة لبيتهوفن تقوم على بعض الاطوار الشعبية . ولكن العظمة التي سرد فيها

هذه الاطوار ، استطاعت ان تبرز نوع الوعي الوجودي العميق الذي يتصل بواسطته بيتهوفن بوجود الشعب ، في غناه الرائع .
لقد غنى شوبان قضية امته بماطة مخلصه ، سهلة ، وبسذاجة وحب مطلقين . وكان له ان يالم لبلاده ، الالم الذي ينسجم مع الحلم الرومانسي ، وأن يثور وان يهب حياته ، وان يفجر دم رثيته على اصابع البيانو في الجولة الدامية التي قام بها في العواصم الاوروبية ، ليجمع المال لابتناء وطنه .. كل ذلك ببساطة المؤمن ، وعفوية الطفل الصادق .

وأما (ليزت) ، هذا الذي اعتبر بحق رائداً للموسيقى الرومانسية في مجالات ابتكاراتها العديدة ، فقد اولع بنوع من التشخيص الموسيقي الجديد ، فلم يتملق كثيره من الموسيقيين بالشكل المطلق في التعبير، وهي السمفونية ، بل كان يشعر بضرورة الاتحاد بين عظمة السمفونية ، كتعبير عن نموذج من الحياة بطولي ، وبين أهواء ومنازع فرد معين من الناس ، قد لا تصل به حوادثه الى مستوى البطل . ولهذا اختار بنفسه (القصيدة السمفونية) كشكل اساسي لاتجاه الاصيل . وقد تناول فيها معاني بعض الشخصيات الفاصلة في التاريخ الفني (همك ، دانتي ، فاوست ،) وهي نماذج وافية للصراع من أجل الحقيقة . فالشك الحقي القاسي عنوان حياة كل من هؤلاء ؛ همك وهو الشك في المبدأ العاطفي للانسان الذي لم يستطع ان يتقلب الى مطلق . دانتي : الشك في الصيرورة الميتافيزيقية . فاوست ، الانسان ضد المجهول . وهذا هو رمز الحضارة الاوروبية الحديثة . واما الشك بالنسبة له ، فهو البذرة الضامرة ، بذرة عدم الثقة تحت الوان الغرور ، الضعف تحت الجبروت العاتي ، الحيرة تحت العقيدة الثابتة المؤمنة بالثورة .
إن ليزت كان حي الفلسفة ، واقمي النظرة . جميل لم تقاومه امرأة .



بيلا بارتوك

الآداب

من الإدارة

- انتهت سنة « الآداب » الثالثة بالعدد الماضي. فيرجى من يود الاشتراك أو تجديده ابلاغ الإدارة.
- قيمة الاشتراك السنوي :
في سوريا ولبنان : ١٢ ليرة لبنانية أو سورية
في الخارج : جنيهات استرلينيان أو خمسة دولارات
في الولايات المتحدة : عشرة دولارات
في الأرجنتين : مئة وخمسون ريالاً
- الاشتراك يدفع سلفاً، ويبدأ من أي عدد يريده المشترك
- لدى الإدارة عدد من مجموعات الأعوام الفائتة تباع كما يلي :

مجموعة السنة الأولى ٢٥ ليرة لبنانية أو ما يعادلها
» » » » الثانية ٢٠
» » » » الثالثة ١٥
ولدى الإدارة أيضاً مجموعات مجلدة تجليداً متقناً من كل منها يزيد خمس ليرات لبنانية أو ما يعادلها .

له ، وإذا كان شويان ينصب نفسه بطلا لشعبه ، فإن ليزت في الواقع قبل التأثير القومي على موسيقاه ، واختار لها هذا الطابع ، ولكنه حصره ضمن نطاق تأليف من الدرجة الثانية أو الثالثة . وكان ليزت ليس على ثقة تماماً بأن الفولكلور (الموسيقى الشعبية العفوية) يمكنها ان تمنح كل شكل تعبيرى في الموسيقى مداه العلمي والفني مما .

كان على قرننا الجديد ، القرن العشرين ، عصر الشعب والقومية السورية وغير السورية ان يخلق المبقرى ، الذي يمكنه حقاً ان يكتشف ينبوع السذاجة والاصالة في موسيقى الشعب التعبيرية ، وينظمها بعلمه ، ويرفعها الى درجة المطلق الموسيقى ، والمالية الفنية .

إن (بيلا بارتوك Bela Bartok) هو الذي لم يبق فحسب ، في حدود التأثير اللاشموري بفولكلور بلاده الهنغارية ، بل تقصد ، بارادته وبواسطة مبادئه جالية معينة ، أن يؤلف موسيقى مطلقاً على موضوعات فولكلورية . وعندما يدرك المؤلف غايته ، وغاية العصر الذي يعيش فيه ، ويهيء له كامل الاستعداد العلمي النظري ، والصادر الايجابية المبدعة ، فإنه لا بد ان يخرج للناس اعمالاً متماسكة تملن انتصار الهدف الذي سمي اليه الكاتب الفني .

لقد انتهى الصراع بين الغناء الشعبي والشكل العلمي الى ان يتحد الطرفان في ينبوع واحد ، هو الخلق الاصيل . وهذا هو عمل بيلا بارتوك . فقد خضعت على يديه عفوية الغناء الشعبي الى قوانين التقنية المطورة ، الملمية الى اقصى حد وانضمت وحشية الايقاع الى لطائف بناء من مستوى اسلوب بيتهوفن . ولكن لنتنبه الى ان مجرد تصنيف الاغان الشعبية ، وتمزيقها ، وتغييرها وتوليدها ، لا يسمى ابداعاً موسيقياً مطلقاً . وعمل الموسيقار الشعبي ليس أبداً استمارة الاغان من الشعب ، ثم ردها اليه فاقدة لطبيعتها الاصلية ، ومزينة بقواعد التقنية الملمية . ان بيلا بارتوك أدرك هذا الخطر الذي قد يشوه كلا من الموسيقى الخالصة ، والموسيقى الشعبية ، فلم يعمد كما عمد (ليزت) و (برامز) الى التزيين والاخراج المنظم ، كما لم يخدم ، كما خدع هذان المؤلفان ، بأن الموسيقى التجريبية هي الموسيقى الهنغارية . فعمد بواسطة عبقريته المتأنيبة البصرة الى ان يضع الموسيقى الخالصة في خدمة التعبير الشعبي . اي انه عمل على ان تكون الموسيقى الخالصة ، باساليبها وقواعدها وطرقها وتجربتها التاريخية الطويلة ، عنصر ابراز وتوضيح وانارة لكامن الجمال والروعة في موسيقى الناس العاديين ، دون ان يخدش من طبيعتها ، ودون ان يفقدها اي طابع خاص بها . ان اسلوب بارتوك يسمى لان يحافظ دائماً ، في اعماله الواسعة الامتداد في قواعد النمو والتوليد ، على الفصاحة المختصرة للفولكلور . فالتوليد عند بارتوك ليس رصف جل متشابهة . فلا مجال للزيادة والحشو والتكرار . انه احسن من يقتصد بالتعبير عن الموضوع الاصلى دون مبالغة او اسراف بالهادة الموسيقية . فلا يمكن حذف او اضافة شيء على ما يكتب . ما من حرف موسيقى الا وله وظيفة في بناء الكل . انه انتصار للرمز والكنائية ، حتى حدود التكثيف والتجريد العقلي . وهنا يصب التأثير الآتي عن مذهب (ريتشارد شتراوس) و (دبوسي) ، من عنف في التعبير ، مم شحنات فكرية مطلقاً ، واحياناً تتابع الاوصاف بشكل ملح كأنها لا تريد ان تقول شيئاً في نهاية المطاف ، الا خلق الجو الذي تمش فيه الجملة الموسيقية المنفذة . فموسيقى بارتوك ، لا تردد فيها ولا مراعاة ، وبالتالي فهي صورة الارادة

— البقية على الصفحة ١٠٩ —

عازف ماهر .. تفجرت أنغامه في كل صالون بأوروبا . مؤلف .. جمع موسيقاه دستور الرومانسية .. وكاتب ومتفلسف ، وإنسان اجتماعي ، صديق خاص لكل موسيقى في زمانه .. ويكفيه انه كان الاب الروحي لغاغرن . اوحى له بأسس الموسيقى المنجية ، وكان بوله ، وأول قائد اوركسترا عزف له قطعه الكبرى ، في الوقت الذي كان فيه فاغرن هارباً مخفياً لقيادته ثورة شعبية فاشلة ، عدل عن ايمانه بها فيما بعد وبمبادئها . ولسنا نحن هنا نؤرخ لحياة الموسيقيين ، غير ان الذي نريد قوله ان (ليزت) كان الرومانسية بكل تناقضاتها وميزاتها . والرومانسية هي التي هدته ، لأول مرة بتاريخ الموسيقى تقريباً ، الى ابراز الفن الشعبي لا كهوى عارض ، أو نزوة موقنة ، بل كمبدأ أساسي ، ستأخذ الموسيقى فيما بعد بمنهج في شطر كبير منها .

وكان ابرز ما الفه في هذا الشأن مجموعة ال (Rapsodies) . اراد لها ان تكون التعبير المباشر عن شخصية الشعب الهنغاري ، بها فيها من اهواء عارمة ، وعنق عجري ، واسرار قومية ؛ تجذب ليزت اليها ، كأقوى ما يكون الجذب . وهنا نرى ليزت يجاذي ، عن صدق وعفوية مآء ، وجدان شبهه ، ويحس ان فيه منبعاً اصيلاً لكل القيم العنية الجديدة ، التي لا تمث بها نزوات فرد عبقرى ، بل هي التي تمنح عبقريته مضمونها الحقيقي .

وإذا كان بيتهوفن يعانى بعض الترانيم القومية ويبرزها في اكبر سمفونية

مشكلات التعبير في الموسيقى الحديثة

- تمة المنشور على الصفحة ٢٦ -

ورمزها ككل موسيقى حقيقية . دون ان يخرجها هذا عما قد تتطلبه منها بعض الحالات من تعبير رقيق ، لا تضيق فيه عظمة مهمتها الاولى . ودون ان يفرقها في فضاء التجريد ، الذي لا يمكن ان تمش فيه اي موسيقى شعبية .

وليس من موسيقى ، بلا شك ، لم يشعر ويدرك ، مثل بارتوك ، ان الهارموني السابقة على التكنيك العلمي ، انها تصل بين النعمة الشبية واللغة الشبية واللغة الموسيقية المعاصرة ، بين الفولكلور ومطالب الشعوب الموسيقية المعاصرة . وان اي موسيقى لم توفق . كموسيقاه . الى تحقيق التركيب بين الفولكلور والمذبة المصرية .

فالرومانسية كان ينبغي عليها ان تحطم طبيعة الغناء الفردي الشبي لتخضعه الى اللغة الموسيقية الاوروبية ، لمفهوم اللحنية والايفاع الاجمالي المنتظم . ولكن اللغة المعاصرة ، وهي اكثر ليونة واستعداداً ، يمكنها ان تؤلف مع هذا الغناء الفردي وحدة حية . ليس الفوس في الفولكلور ، من جهة ثانية ، تعني بالنسبة للمؤلف المصري تحرير نفسه ؟ فالفولكلور يطابق رغبته بالتجديد ، وسميه نحو ايقاع وهارموني بدون عقبات . فا يتطلب الفولكلور منه ، يطلبه بارتوك سراً من نفسه .

وبينا كانت السلطات في بعض الدول تصدر اوامر للموسيقين بان ينهلوا من الشعب ، كان هؤلاء لا يجدون امامهم الا طريق تقليد موسيقى الشعب ، او الفرار الى وهم مادي ، لا يستنطق مطلقاً روح الشعب . وان التناقض المؤسف الذي تجده في موسيقى خاشدوريان مثلاً ينبئ عن فشل الامر . اذ بينما يجد المؤلف الحر ، مثل بارتوك ، ان مجال التحرر المطلق يوفره له الخلق الشبي فان الموسيقى المقسور يلقى كل هذا الفل في موسيقى الشعب ، التي لن يستلهمها كما هي . بل كما يجب ان يكون عند شعب غير حر في وجدانه . ولكن الموسيقى انطلقت رغم كل القيود الخارجية ، واستطاعت ان ترفع مشكلة الشعب . والموسيقى وحدها هي التي تبرهن عن مدى مآسة الشعب والفنان الذي يمثله لوجوده وقضيته . ففي سكوت الموسيقى رمز لنوع الصيبة التي حلت بشعبها ، وفي فصاحتها فصاحة الحياة التي يمارسها الشعب .

فنحن اذن بتماثلنا لتطور الموسيقى اتضح لنا ان الموسيقى ، في انتقالها من الكنيسة ، الى قصور النبلاء ، الى شخصية بيتهوفن ، الى الواقع الموهوم في الرومانسية ، الى الواقع الانساني المتمثل في الامة والقومية منظوراً اليهما من خلال زاوية خاصة هي الشعب ، قد اشارت الى تطور الفكر الانسانية عبر اجيال العباقة ، والشعوب التي اخذت ترى النور شيئاً فشيئاً .

ولكن كان هناك تيار آخر اخذ طريقه ، اعتباراً من ليزت ، الى الواقع الانساني المجهم بأسلوب يختلف عن الاول . والذي كان ابرز شخصياته المعاصرة بيلا بارتوك .

هذا التيار انبثق عن اكبر عبقرية قريبة من عصرنا ، بمد عبقرية بيتهوفن ، (فاغتر) اله المأساة الجديدة .

ان ثقافة العصر ، ومشاكل العصر ، وآماله في المستقبل ، كلها قد اجتمعت دفعة واحدة عند فاغتر : الفلسفة والشعر والميثولوجيا والموسيقى . وهذه الاخيرة هي القمة العليا التي تصعد اليها هذه الفنون ، لتلتحم هناك ، وتأخذ ثانية شكل النهاية التي ضخمت وعمقت البنابيع الاولية الصادرة عنها . .

ان بيلا بارتوك قد اتخذ مادته الاولى من اغاني الشعب الحقيقية وأما فاغتر فان مادته غير موجودة اطلاقاً ، على طريقة وجود الاول . انها النسج الموجودي الاصيل الذي تقوم عليه قضية الامة ، الا وهي قوميتها الخاصة ، اي طريقة عيشها الانساني ، اي قيمة كل البشر الذين يولدون في كنفها ، والسؤال الذي يتصدى لجوهر الانسان يتصدى لذوته القومية ، مكانه في معنى المصير ، مصير الوجود بكليته ، ومن هنا بدأ فاغتر .

ان الاسطورة القومية ، والشعر ، والموسيقى والمبقرية الفاغترية ، هذه هي قصة المأساة النبئة من جديد على مسرح (معبد الفن الجرمانى) في بيروت بألمانيا . المبد الذي شيد بتصميم فاغتر ، واقامت طفوسه وترانيله ، وخلق كهانه ، بارادة فاغتر . والشك ، والضلال ، والارادة المنتصرة دائماً ، والله الانساني . . والحب الذي ينقذ كل شيء . . هذه هي الموضوعات الاساسية للسفينة ، الشبح ، تانوزر ، لوهانوسرين ، تريستان وايزولد . والفصول الاربعة الكبيرة لمأساة (خاتم نيوبلنغ) واعظمتها الاخيران ، سيففريد وغروب الآلهة . واخيراً : فيستيفال .

كان اسلوب بيتهوفن في السمفونية التاسعة ، مبنياً على حشد الانتقام ، بواسطة الطرق التي ابتدعها الفن عند بيتهوفن ، لكي يوضح كيف يخرج الانسان تدريجياً من المراحل السديمية الاولى للوجود المظلم الضائع ، ثم كيف يخرج من هذا الانسان ، الانسان البطل ذو الارادة الاولى في مصيره الحر .

واما فاغتر فقد اعد انقلاباً اساسياً لمفهوم الاوبرا ، التي يجب ان تأخذ شكل المأساة اليونانية الاولى ، مضافاً اليها عصول الحضارة الاوروبية كما هو مترکز في المبقرية الجرمانية ، واعد انقلاباً لجميع السبل الهارمونية واللحنية الضيقة . وأدخل اسلوب (الحضم) في الاوركسترا . وكما تبرز على هذا الحضم العميق الرهيب الموجات الضخمة ، فان ابطال المآسي الفاغترية تظهر لكل منهم نفتمته الخاصة وتطفو على هدير الاوركسترا . وهذا النظام في التمييز الشامل المارم ، الخفيف ، هو ما سمي بطريقة الـ (Zeitmotiv) فلـكل موجه اصل في حركة الحضم كله ، كذلك لكل يمثل هذا الاصل في مطلق الاوركسترا . وكأن الانسان هنا يشد دائماً نحو ارومته في امته وانسانيته ، دون ان يفقد شخصيته الخاصة ، التي لا بد منها لابرز الاصول التي تحمل هي صورتها المنظورة ، والمنجلية في ارادة الحرية .

بيد ان الحرج الذي وقع فيه فاغتر في اواخر انتاجه ، هو الذي خلق ما يسمى بمشكلة فاغتر - نبته ، في بدء الفكر المعاصر .

لقد رأى نبته في فاغتر ، الذي انتج اوائل ذرواته الرائعة ، نبه زارادشت . وفي الحقيقة كانت كل طلائع الفن الفاغترى تبشر بالمذهب النيتشوي ، بل انها لتلتحم مع موضوعاته الاساسية ، في الاخلاص على قوة الانسان المتفوق ، وعلى ايدولوجية الفرخ الخلاق ، والذة الدينوزوسية المارمة ، والقيمة الاولية للانسان ولعالمه واراضه وآلامه وارادته .

ولكن خيبة كبرى المت بنبته ، حينما اخذ فاغتر يعتمد شيئاً فشيئاً عن اعجابية الانسان الاعلى الى صوفية الوم الدينني ، حتى انتهى به الامر الى

الحضوع - باغة نيتشه - الى خوفه ، وجينه عن استفاد مصيره بقدرته الخاصة ، وعن اقتلاع فرحة بيده وحدها ، دون طاب اي مساعدة علوية لا يقرها نيتشه . ولقد صرخ اخيراً بوجهه : اجل انك عبقرى العصر ، ولكن العصر ينهار ، فما انت إلا عبقرى الانهيار .

ولم يدر نيتشه ان سيأتي موسيقى آخر له نفس النوعية المشابهة لنوعية العبقرية الفاغنرية ، تأخذ بتطوير مبادئ فاغنر نحو اهدافها الاصلية التي كان يجب ان تسير نحوها ، لو لم يقع فاغنر في نهايته ، ويسقط سقطته الشنيعة تلك . انه ريتشارد شتراوس ، صاحب (هكذا تكلم زارادشت) (و البعث والموت) مكبث ، دون جوان ، تيسل المهزار ، دون كيشوت ، حياة بطل ، سفونيا ويوستيكا ، سفونية الالب ، واوبرا غرنترام ، وسالوميه وغيرها .

تبنى اذن شتراوس الحقيقة النيتشوية ، في قصيدته السمفونية (هكذا تكلم زارادشت) . ففي هذا الانتاج - كما يبين رومان رولان صديقه المعجب به الى حد التأليه - التأليف حر ، غني بالمواطن الانسانية الخالصة . والمنهج الذي يتبعه شتراوس فيه لا يضيغ نبرة في الزوائد او التفاصيل النافهة ، بل يجيم عليه نوع من ارادة التصميم الجبارة بدون هواده . وفيه يؤكده شتراوس على حريته مجاهداً لنيتشه . فهو يريد ان يبرز مختلف مراحل التطور التي يجتازها فكر حر نحو مجده المنتصر . ونحن نرى في هذه القصيدة السمفونية ، مبدئياً ، ان الانسان مضطرباً امام لغز الطبيعة ، ساعياً ليجاد ملجأ في الايمان ، ليس له الا ان يتمرد على افكاره الروحية الاعتقادية فيقذف بنفسه في جنون الى بحر ان الالهواء ، حيث يتنازعه الارتواء والتقيؤ ، حتى يستنفد آخر اهوائه الموت الجبار العاصف ، يجر بأقارعة العلم ثم يرمي به ، وبالفأ حدود قلق المعرفة . ويجد اخيراً خلاصه في الضحك ، سيد العالم ، وفي الرقص السميد ، في دائرة العالم كله حيث تدخل جميع المواطن الانسانية : اعتقادات دينية ، رغبات لا تروى ، اهواء ، كراهية وفرح . « ارفعوا قلوبكم ، يا اخوتي ، عاليا ، عاليا جداً ! ولا تنسوا أيضاً اخاذكم ! - لقد باركت الضحك . فيا ايها البشر المتفوقون تعلموا الضحك - نيتشه : زارادشت . ثم يتلاشى الرقص ، ويتخرف في الفضا . ويجتفي زارادشت وهو يرقص فوق العوالم . ولكنه لم يحل بالنسبة لبقية البشر لغز الكون . وتنتهي القصيدة عند هذه اللعنة المنيرة التي تميز زارادشت والتي تماكس التساؤل الحزين الذي تختتم به القصيدة .

تبنى اذن شتراوس الحقيقة النيتشوية ، في قصيدته السمفونية (هكذا تكلم زارادشت) . ففي هذا الانتاج - كما يبين رومان رولان صديقه المعجب به الى حد التأليه - التأليف حر ، غني بالمواطن الانسانية الخالصة . والمنهج الذي يتبعه شتراوس فيه لا يضيغ نبرة في الزوائد او التفاصيل النافهة ، بل يجيم عليه نوع من ارادة التصميم الجبارة بدون هواده . وفيه يؤكده شتراوس على حريته مجاهداً لنيتشه . فهو يريد ان يبرز مختلف مراحل التطور التي يجتازها فكر حر نحو مجده المنتصر . ونحن نرى في هذه القصيدة السمفونية ، مبدئياً ، ان الانسان مضطرباً امام لغز الطبيعة ، ساعياً ليجاد ملجأ في الايمان ، ليس له الا ان يتمرد على افكاره الروحية الاعتقادية فيقذف بنفسه في جنون الى بحر ان الالهواء ، حيث يتنازعه الارتواء والتقيؤ ، حتى يستنفد آخر اهوائه الموت الجبار العاصف ، يجر بأقارعة العلم ثم يرمي به ، وبالفأ حدود قلق المعرفة . ويجد اخيراً خلاصه في الضحك ، سيد العالم ، وفي الرقص السميد ، في دائرة العالم كله حيث تدخل جميع المواطن الانسانية : اعتقادات دينية ، رغبات لا تروى ، اهواء ، كراهية وفرح . « ارفعوا قلوبكم ، يا اخوتي ، عاليا ، عاليا جداً ! ولا تنسوا أيضاً اخاذكم ! - لقد باركت الضحك . فيا ايها البشر المتفوقون تعلموا الضحك - نيتشه : زارادشت . ثم يتلاشى الرقص ، ويتخرف في الفضا . ويجتفي زارادشت وهو يرقص فوق العوالم . ولكنه لم يحل بالنسبة لبقية البشر لغز الكون . وتنتهي القصيدة عند هذه اللعنة المنيرة التي تميز زارادشت والتي تماكس التساؤل الحزين الذي تختتم به القصيدة .

ولكن الاختلاف كان قوياً في الموضوع الذي طبق فيه اسلوب الـ Zeitmotiv بين فاغنر وبرليوز . فبينما الاول استنطاع ان يبرز الضمير القومي الالمانى في عظم مشاكلة الانسانية - في بدء تأليفه اثناء المرحلة النيتشوية - اذ جنح برليوز منذ البدء الى استمجال محصلة هذا التيار ، الى بلوغ النتائج التناؤمية قبل معرفة المقدمات الايجابية المتجربة .

وقبل ان ينحرف فاغنر الى صوفية المطلق الديني ، اي قبل ان يفر من المصير النيتشوي ، انحرف برليوز الى صوفية السحر الحزين ، السحر الذي افتقد حتى بهلوانيته ، وقبع بين ادواته وخرافات ، يحتر صمت الليل الابدي ، بدون نار ، بدون دفء ، بدون حتى امل بالصبح ، الصبح اليلهواني الاسطوري . وتلك هي السمفونية الوهمية ، والسمفونية الجنائزية fantastique et funebre ، اعظم انتاج للبطولة الصريمة في شرح شبابها لقد سمى بحق كلا من فاغنر وبرليوز ، الصديقان المدوان اللذان يتزعمان مستقبل الموسيقى .

في كتاب برليوز عن التوزيع الآلي ، كشف عن جوانب صوتية ايجابية جديدة . وعن اجواء مجهولة ، اشتقتها من جوه الوجودى نفسه ، وباطلقها على جو كل موسيقى من بعده . وصار هذا الكتاب عمدة التأليف المصري ، كأنه اللغة المشروعة الوحيدة للمشكلة الموسيقية وادائها التعبيري الحديث ، في سمها مخاذاة السوداوية الانسانية ، بل انها لتسبق اي فن آخر ، فتفضح في ظلها السمراء الخفية ، بذور المأساة الجديدة في صميم الكيان الحضاري .

سبق اذن برليوز ، هذا التيار الفاغنري ، الذي بلغ ذروته عند

الحضوع - باغة نيتشه - الى خوفه ، وجينه عن استفاد مصيره بقدرته الخاصة ، وعن اقتلاع فرحة بيده وحدها ، دون طاب اي مساعدة علوية لا يقرها نيتشه . ولقد صرخ اخيراً بوجهه : اجل انك عبقرى العصر ، ولكن العصر ينهار ، فما انت إلا عبقرى الانهيار .

ولم يدر نيتشه ان سيأتي موسيقى آخر له نفس النوعية المشابهة لنوعية العبقرية الفاغنرية ، تأخذ بتطوير مبادئ فاغنر نحو اهدافها الاصلية التي كان يجب ان تسير نحوها ، لو لم يقع فاغنر في نهايته ، ويسقط سقطته الشنيعة تلك . انه ريتشارد شتراوس ، صاحب (هكذا تكلم زارادشت) (و البعث والموت) مكبث ، دون جوان ، تيسل المهزار ، دون كيشوت ، حياة بطل ، سفونيا ويوستيكا ، سفونية الالب ، واوبرا غرنترام ، وسالوميه وغيرها .

بعض سلاسل

لجنرال التأليف العربي

بيروت

•

المروج : سلسلة كتب حديثة في القواعد

سنة اجزاء

الجديد في دروس الحساب : سلسلة كتب حديثة في الرياضيات

خمس اجزاء

الجديد في قواعد اللغة العربية : سلسلة كتب حديثة في القواعد

اربعة اجزاء

شترأوس ، فلم يمتزف الا بالفصل الاخير من زارا . وكأنة تنبأ بنوعية وجودنا اليوم .

وكان التركيب بين النقيضين فاغر النيثوشي ، وبرليوز الشهو بنهورى ينبثق مرة اخرى في موسيقى جديد هو (غوستاف مالر) :

لانه لجلد غريب ، داخل موسيقاه ، يوجد بين ذروات المتناقضات مختلف الموضوعات والفن الرائع من وسائل اللحنية التي تصل هي نفسها الى حد تهديم هذه اللحنية . وحتى ان نمو التأليف الهارموني يعود فيعبي التأليف التقابلي Coutrepoint . وداخل التنفيذ المجموعي للاور كسترا الكبيرة تبرز مجموعات آلية صغيرة . وانها لو اجدت من فضائل عبقرية غوستاف مالر قدرته على ابراز امكانياته ، ليقارننا بفرور (برامز) ، الموسيقي الذي اعتبر نفسه نهاية رسالة بيتهوفن .

في موسيقى مالر تمهد البساطة للعمق ، والوضوح للمعنى المطلق . ولعل من ابرز صفاته ، عنايته الكبرى بفردية كل آلة على حدة ، والجهد التنفيذي الابداعي الذي يطلبه من العازف في انجاز قسمه من التنفيذ الجماعي ، وكأنة عازف آحادي (Soliste) . مما اضفى على موسيقاه بشكل عام هذا الابرار والاحتفاء بالتفاصيل . والعناية بالتفاصيل اللونية ، بالايحاءات الصغيرة ، بالرموز الصوتية الحقيقية ، بالنبرات غير المباشرة . ساعد مالر على انتخاب موضوعات تجسدية جديدة كانت مقصورة على الشعر او الرسم والنحت خاصة . فهو يبنى بالمكان ، وتلك مهمة خارقة بالنسبة للموسيقى ذات الوجود الزماني الخالص . والعناية بالمكان ، بابعاد الاشياء فيه ، بأشكالها ، بوصفاتها ، يوحي بالنظرة الواقعية الجميلة التي تريد الكشف عن خصب الحياة ، لا كما يتخيّلها حلم رومانسي او فكر تجردي ، بل كما يجيها فنان مثل بجماليات الوجود . ان (انشودة الارض) خصب لا حد له يريد ان يوازي خصب الارض حقاً ، عظمتها ، عواصفها ، برها وانسانها .. ومعناها المتناقض اخيراً . فالطبيعة من جهة تعبر عنها الجوقة ، والانسان محاور هذه الطبيعة الخالد ، ينشده مثنيان : امرأة وشاب ، امرأة ذات صوت مظلل عميق كأنها الحياة ، (Contralto) وشاب طفق به الحب والبشر حتى صار له صوت اقرب الى صوت (الاوبرا) ، صوت (Ténor) .

ان مالر يملق طريق اليأس على الانسان ، الطريق الذي فتحه نيثشه ، فهو عوضاً عن ان يطلب البطولات الخارقة الوهمية يلفت نظر الانسان الى جسده ، وجزيئات احساسه ، الى ارضه وعظمة روائها ، من توافها الى بدائها . هنا اشياء يجب ان تشغل الانسان عن الافكار الكبرى . هنا عالم لم يمش به الانسان مطلقاً .. ارضه واحاسيسه الفردية الصغيرة ، ولونيات حياته وعاله .

والحق ان مثل هذا المجال الجديد من التمهذب بالحياة نفسها ، ألف مدرسة انبثقت مع القرن الجديد في الفن جميعه . من انطباعية جميلة شفاقة باحة ، وحيوية نضرة مثلة عند غولو واندرية جيد . لقد انتهى زارادشت في مرحلة الضحك فقط ، ولم يتجاوزها الى النهاية الشاكة المتجمعة . وهنا وجد مالر مجاله الابداعي الخاص .

واما برامز ، الذي تجسم لديه الكمال الكلاسي ، فقد اصر على ان تكون موسيقاه خالصة للوحي الموسيقي وللتقاليد الموسيقية البحتة . انها المطلق الصافي ، والناسق المستمر ، والحركة الموقمة المنتظمة أبداً . فلا تأثير لتفاصيل ولا للجزيئات ، ولا بالتالي للواقع غير المقول . والحقيقة ان تجربة برامز ، الفريدة في بجران العصر الرومانسي ،

وجدت تعبيرها الاشكالي الرائع عند موسيقى معاصر هو (ايفور سترافنزكي) سترافنزكي وحس الموسيقى في (عصفور النار ، وباتروشكا ، وتقديس الربيع) يتقلب منذ عام ١٩١٧ الى موسيقى منسجم خالص .

طلع هذا الموسيقي على العالم الفني منذ اوآخر القرن الماضي ، بتأليف موسيقية لا عهد للموسيقى في تاريخها بثلها على الاطلاق . فالايقاعات الواضحة القاسية ، والاجواء البدائية ، والمواطف المارية عن كل تشذيب حضاري . خوف مادي ، غضب حيواني ، قوة صارخة . واصوات الغاب ، ومفاجآت الطبيعة عند انسان فطري . والغريزة .. ارادة كل شيء ، والجنس الدامي .. كل ذلك بأساليب تخطت كل قواعد الانسجام والترخيم والتقابل والهارموني في التأليف . حتى بدا ان كل صوت لا يجمعه الى الصوت الذي يسبقه او يلحقه اي نظام . بل انه يتفجر هكذا بدون مبرر ، دون مقدمة ، ولاشيء بعده . ككل الاصوات الفطرية الخام .

ان هذه الفوضى ، او هذا المرض ككل شيء كما اتفق ، او هذا التشريد التصويري البدائي ، او هذا القذف باشياء الوجود ككوم مادية . هذه الموسيقى الفريدة كانت اصدق موسيقى عن النشوز وعدم النظام والالتباس والصراع بدون هدف ، والازقة الممزقة التي امتازت بها حياة الحضارة المنهارة الاخيرة ، كما كشفها القرن الجديد .

لقد خاف سترافنزكي من موسيقاه في لحظة من لحظات التوتر المنخفض والامل الكاذب ، فارتد الى رجل تقليدي دقمة واحدة . واذا بموسيقى باخ تنبث من جديد من مسارح الموسيقى في نيويورك .. المدينة المشككة . مشكلة تافهة ابداً ! حيث استقر سترافنزكي .

عزل سترافنزكي نفسه عن موسيقاه ، فزل الموسيقى عن الانسان ،

في هذا الشهر تصدر الطبعة الثانية من:

المعذرة من الشمس

مجموعة قصص شعبية رائعة تصور آلامنا وشقاءنا

ببيان ناصع واسلوب جميل

بقلم الاستاذ أحمد سويد

منشورات « دار الاحد »

وعادها الى فن القواعد ، وتناسى كل حياة واقعية ، على الموسيقى ان تجعلها الى اصواتها وايقاعاتها .

وفي الحق هذه الردة لا تفسر مطلقاً بانها رغبة بالنظام من جديد . ولكنها نهاية جودية لأعنف تجربة مرت في تلك الاثار الاولى الرائعة . ان سترافنز كي تجتهد ... هذا كل ما هنالك . او انه لشدة العزف انقطع وتره .

كان في الجهة الثانية من اوروبا ، في الشرق الثلجي ، يقوم نبي آخر للتصوف الانساني : تشايكوفسكي . ان هذا الموسيقي عاش في الحانه وكما انه لم يستطع ان يكون قدر حياته ، كذلك لم يمكنه ان يتغلب على نزعة موسيقاه الاصلية نحو الفرق في مطلق العاطفة السادرة . ان تشايكوفسكي يملك شخصية بيتوفن ، لو لم ينتصر بيتهوفن ، كما ان موسيقاه هي الحزن الاشكالي الذي يبقى على اشكاله دون حل . الحل الذي كان يملكه دائماً بيتهوفن .

ستظل السمفونية السادسة (Potitque) النشيد الانساني ، للمذاب المبغري ، النشيد الذي ترنمه على نفسها طائفة كبرى من البشر المعاصرين . فلا بد من سمفونية للبأس ، للصراع الغاشل ، للموت الاحمر ، للحلم الفردي الاسيان ، للذاتية المريضة . لكل عصر . وتشايكوفسكي هو هذه السمفونية السادسة . التي ليس مثلها ما يروي الجوع الى الليل والاسى والصمت والتأمل النيرفاني .

ولكن سييلديوس تركزت لديه في الحقيقة كل اطراف المشكاة الحاضرة فكان ينبغي ان يوجد تركيب كبير للاتجاه الشمي ، للقومية الانسانية ، للموسيقى المجردة ، للموسيقى الفلسفية المشككة ، للموسيقى الخالصة ، والموسيقى الوحشية القاسية .

وهكذا صبت في تأليفه كل الموضوعات الجديدة ، التي تمهدت كل واحدة منها مدرسة كاملة .

واندفع هذا التركيب ، ولم يزل بعد فطرياً عاطفياً غير مستقر تماماً ، في السمفونية الاولى لسيلديوس . فالتحمت الاالحان ضمن تراكيب كثيفة وهارموني اشعاعية محوومة . وبرز الاسلوب الفاغنري ، اسلوب الحضم ، غير ان الحضم هنا قد اتخذ له اعماق نقطة في الوجود السمفوني ، في ارضية الفئائية ، وظل هناك قابماً ، كالمجهول تطفو على وجهه بعض الانارات الصغيرة ثم تذبل فيه وتلاشى . وجاءت السمفونية الثانية تركيز عناصر الاولى ، وتجعلها اقرب الى المعقولة التأليفية . وتتابعت بعدها اعماله الرائعة . وقد برز اتجاهه الحصب العميق في قصائده السمفونية المعديدة التي اشبت ميله الى الاغراب والابداع المنطلق ، والتشخيص الممتاز ، بعيداً عن جو السمفوني المجرد .

الموسيقى اليوم ، قد وصلت الى مرحلة من التمرد والثورة على قواعدها يشابه الثورة في جميع الفنون الاخرى . وهذا ما لايسمح قط بانشاء المدارس ، ومذهبة الطرق . ففي كل يوم مفاجأة . ووراء كل وتر صدفة وطرفة ، لا تلبث ان تأخذ مكانها في هذا الاختلاط الجبار الاسود المتلاطم ... القرن العشرين . ان موسيقياً مثل (اونيغر) استفزته الانفجارات الصاخبة التي تحدثها موسيقى اللاتوافق ، فوجد لها موضوعات لم تخطر ببال موسيقي سابق . لقد صور افجع لعبة يتحلل فيها الانسان من

كل قاعدة ، لينبت كل ما لديه من قوى مادية قاسية ... لعبة (الركي Rugby) الشهيرة ، والتي تروي ظمناً الجمهور الى كل اشكال العنف والغرض . هذه القطعة رمز للموسيقى الطبيعية عندما تريد ان تمكس اصالة انسانية بحسمة .

ومدرسة اللاتوافق هذه تجدها لها زعماء كثيرين قبل شوينبرغ مثلاً . وهو معتدل اذا ما قيس الى بعض موسيقي الجاز مما صدرته امريكا مثل (غيرشوين) Guershwin في (كونشرتو البيانو) الشهير الذي حاول ان يجمع فيه كل صخب المدينة من خلال حلم زنجي بدائي .

لقد التحمت الموسيقى الغربية الراقية بموسيقى الجاز بامريكا . ولقحت الاولى بايقاعات والحان مختصرة وتراكيب صوتية جديدة ، وانواع من الارتفاع .. عليه اللون الاسود والفطرية العاطفية والفكر المظلم ، يجد كل ظلاله وبقمه . ان مأساة الحضارة الاميركية تبرزها المشكاة الزنجية في موسيقى الجاز . حتى ليمكن ان يقال ان فن امريكا هو هذه الآلام السوداء السطحية .

وفي امريكا الجنوبية ابتداء من المكسيك ، قامت محاولات عديدة للزج بين الروح الهندية والروح الغربية والشكل الاوروبي . فأدت موسيقى غريبة ثارت على تقاليد جميع العناصر التي صبت فيها .

من هذا التخطيط الشامل يمكن ان نأخذ فكرة عن ازمة التعبير في الموسيقى . هذه الازمة التي شاركت فيها جميع الفنون ، واصبحت اكثر من حادثة فنية . بل انها حادث انساني وجودي يبرز مدى الصراع الداخلي في سبيل اهداف لا توجد ، ومعقولة نشدت حتى في اللامعقولة ، وانسجام طلب في غير الانسجام .

ان التمرد هو طابع عصرنا ، والموسيقى هي هذا التمرد ، فهل من العجيب ان تكون اقرب الفنون الى التعبير عن انسان عصرنا المجنون بشكته .. كالنسر الجريح الذي يأكل احشائه ..

دمشق

مطاع صفدي

سلسلة ثقافية جنسية
بإشراف أطباء مختصين .

دائرة المعارف الجنسية

صدر حديثاً
الكتاب الأول :
على أبواب البلوغ وأخطار المراهقة

من مواضيعه :
الفرجة الجنسية في الطفولة - الفآة على أبواب البلوغ
العارة السرية - الإبحار في الحب - حبه الجنسية الواحد .

الكتاب الثاني :
الحياة الجنسية عند الرجل والمرأة

من مواضيعه :
سريح لوظائف وأعضاء المرأة والرجل التناسلية . العلاقات
الجنسية - انقطاع الحيض الجنسية - المرأة في سنة المياوس .

مشتريات :
توزيع :
من الكتاب الواحد
دار الشرق الجديد
المكتب التجاري
١٠٠ قرش