علاقة المُبتكِر بعناصر النسيج الموسيقي وطرائق أدائه وتقبُّله

د.طارق حسون فريد

جدلية الصِراع بين المُبتكر و المؤدي و المُتلقي :

أن موسيقى المدارس الفنية ومذاهبها وتياراتها واتجاهاتها تتمخّض عبر العصور المتعاقبة بهذه النسبة أو تلك مِمّا هو جديد، ولنَقْل غير المألوف في حقل النسيج الموسيقي، والبُنية اللحنية، والتكوين والشكل الفني، وأسلوب العرض الفني وطرائق أدائه، ونوعية المادة الصوتية وطابعها اللحني، وكذلك في المحتوى، وقيمة العمل الجمالية والذوقية، والفلسفية والتربوية.

وتُقاس حركة اندفاع التطوّر الفني وزخمه ودرجة بَوْصلة التطوّر عبر أجيال المُبدعين من المُبتكرين والمؤدين غناءاً وعزفاً وأداءاً حركياً بزيادة تلك النسبة أو نقصانها في هذا الحَقل أو الأسلوب الفني أو ذاك، وفي أكثر من مجال مِمّا ذُكر أو لم يُذكر في أغلب الأحيان.

ونتيجة لاحتواء المؤلفات الفنية المُبتكرة الجديدة على هذه النسبة أو تلك مِمّا هو غير مألوف أو مسموع فأنها تُسبّب إرباكاً في سياقات الأداء الغنائي والآلي التقليدي السابق، وتُعكّر نمطيّة الأداء السابق المتوارثفي عالم الكونْسَرت ضمن برامج الحفلات الموسيقية الاوركسترالية، وما يُقدّم على خشبة المسرح من مؤلفات لفن الأوبرا والأوبريت والباليه والبانتومايم والمسرح الغنائي والاستعراضي، وكذلك ما يُقدّم تحت ما يُسمّى بموسيقى الصالة أوالصالون أوالغُرَف ضمن مجاميع أدائية آلية وغنائية ثنائية وثلاثية ورباعية أوأكثر من ذلك .

وكما يحصل هذا الإرباك في السياقات الأدائية ذات الطابع الدنيوي يحصل أيضاً في الأشكال والأنواع المنهجية الدينية أيضاً وان اختلفت النِسَب بينهما تبعاً لمعايير العصر واتجاهاته . فيؤخَذ المؤدي (ونعني بذلك العازف والمُغني والراقص) بها على حين غِرَّة، وتُفاجئه على حين غفلة. كما يؤخَذ بها – أو قد تصل إلى حد الصَدْمَة – جمهور المُتلقين من الذين يُفترض انّ تلك الأشكال والأنواع الفنية الموسيقية قد ابتُكِرَت لأجلهم، أو أنها سَعَت لِعَكس جوانب هامة من طموحاتهم وآمالهم والتعبير عن أفكارهم وقيَمهم المُرتبطة والمُنبثقة

من روح العصر، تلك الأفكار والقيَم والمفاهيم التي استطاع ذهن الفنان المُبدع أن يتنبأ بسيادتها والأيمان بها في القادم من السنين .

وان استطاع الجمهور المُتلقي رفض العمل الفني الموسيقي والوقوف منه سلباً، نتيجة لاحتوائه على نِسَب عالية مِمّا هو جديد أو غير مألوف في الشكل والمضمون وطرائق التعبير الصوتي وأساليب الأداء الآلي، فأنّ المؤدي الذي يَعْتاش من عمله الفني عازفاً أم مُغنياً أم راقصاً لا يستطيع رفض عمل يعتاش عليه وما عليه إلاّ التَكيُّف للأسلوب الفني الجديد، وإتقان أداء ما طُلِبَ منه. ولم يَكتـــفِ المؤدون بالاستسلام أو القنـــوط عادةً، لأنّ كل تغيير فني سيُسبّب لهم أتعاباً جديدة وسيستَلب منهم أوقاتاً إضافية من التمرين والاستعداد، والأهم من ذلك هو أنهم – وبطبيعة عملهم المِهني الفني – لا يؤمنون بالجديد الذي أتى به المؤلّف في أغلب الأحيان، فيقومون بإظهار عيوب المؤلَّف الموسيقي الجديد مُتناسين حَسناته أو غير مُدركين قيمته. مقارنة بمقاييس أدائهم السابقة التي اعتادوا واعتاد الجمهور عليها وبهذا يُسبّبون ضرراً نفسياً للمُبتكر وحَجباً لانتشار العمل الفني فترةً من الزمن. وكثيرة هي الشواهد والأدلّة على الصراع المُعْلن أو الخَفي بين طلائع المُبتكرين روّاد الأساليب الموسيقية وبين المؤدّين – المِهنيين المُحترفين منهم خاصة – عبر العصور الفنية المتتالية، وفي شتى مجالات الانتاج الموسيقي، والتي ازدادت نسبتها شيئاً فشيئاً في عصر التَنْوير في القرن الثامن عشر وبلغت ذروتها في فنون الموسيقى الحديثة والمعاصرة، ناهيك عن صراع الفنانين الرواد الأزلي مع الجمهور المُتلقي المُتمسك بالقيَم الجمالية السمعية المُتوارثة، وهذا ما هو حاصل في مختلف مجالات الفنون المختلفة أيضاً.

وإن كان هذا الصراع المُعْلن أو الدَفين بين الفنان الموسيقي المُبتكر والفنان المؤدي بمختلف تخصصاته الفنية، وبينه بين جمهور المُتلقين روّاد الكونسرت والباليه والأوبرا، يُمثل ذروته في الموسيقى المنهجية المُبتكرة، والمُعبّرة أصدق تعبير عن حركة تطوّر أساليب الفن الموسيقي ومناهجه منذ القرن السابع عشر، فأن هذا الصِراع

يُلاحظ أيضاً بهذه النسبة أو تلك في الموسيقى الشعبية التقليدية، وذلك عندما يُعاد إعدادها أو ترتيبها أو تنسيقها أو تُعاد صياغتها من جديد، أو كما يُقال عندما نسعى لتطويرها وفق معايير العصر الفنية المُتجددة ومتطلباته الاجتماعية .

ويتجلى هذا الأمر بوضوح في الأوطان التي لم تمتلك شعوبها من قبل موسيقى منهجية كشعوب الوطن العربي، والتي مازالت تعتاش على تراثها الغنائي- الموسيقي - الحركي الشعبي التقليدي المتوارث منذ عصور الازدهار والتفتّح الحضاري العربي - الإسلامي ولنَقُل منذ العصر العباسي أو الأموي الأندلسي أو ما شابه ذلك .

وإن كانت المؤلفات الموسيقية المنهجية المُبتكرة قد ارتبطت في القرن الثامن عشر وما قبله في أوربا بحياة قصور المُتنفذين والحُكام وحاشيتهم وأرستقراطية المُدن ومُثقفيها وبقيَم الكنيسة ومذاهبها، وابتكرت لأجلها الأعمال الفنية في الأوبرا والكونسرت والباليه وموسيقى الصالون لتُلبّي أهدافها وأفكارها واحتياجاتها المختلفة، فأن ما حدث في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وما تلاه من ابتكار فني ضمن ما يُطلق عليه أسم (مدارس واتجاهات الموسيقى المعاصرة) قد ساعد على فصم العُرى تدريجياً بين الفنان الموسيقي المُبتكر وجمهوره، وبين المؤلف الموسيقي وأدواته الأدائية من العازفين والراقصين والمُغنين.

فبات الفنان الموسيقي في العصر الرومانتيكي وما تلاه وحيداً مع نفسه حاملاً أفكاره الفنية ومشاعره وأحاسيسه، مُنطوياً على ذات بعيدة في أغلب الأحيان عن نفوس جمهوره الذي لا يُدرك عُمق مُعاناته، وبذلك كُتِب على أغلب مُبدعي الموسيقى في القرن العشرين والقرن الذي سبقه أن ينعزلوا بعيداً عن أولئك الذين سَعوا لمُخاطبتهم عن طريق نتاجهم الفني الابداعي .

ولقد حاول الكثيرون من مؤلّفي القرن العشرين في الموسيقى المنهجية العالمية أنْ يَملأوا الهُوّة التي تَفصِلهم عن جمهور المُستمعين بالملاءمة بين ما يبتكرونه من موسيقى وبين إمكانية استيعاب غير المُتخصصين من الجمهور والأطفال والصبية والشباب.

وقد ترتّب على هذه الملاءمة بين احتياجات غير المُتخصصين من الجمهور وبين التأليف الموسيقي الفني المعاصر خلق فرع جديد من التأليف الموسيقي أطلِق عليه أسم (موسيقى كل يوم) أو(موسيقى الاستعمال العادي).وشملت هذه الموسيقى على معزوفات ومقطوعات ليس المقصود منها أن تُعزف في قاعات الحفلات الموسيقية ودور الأوبرا والباليه وما شابه ذلك، ولكن الأصل فيها ان يعزفها الهواة من النشئ الجديد في شتى مجالات تعليمهم وعملهم .

وظهرت اتجاهات مختلفة في مجال الملاءمة هذه منها اتجاه ادخال اللغة الموسيقية المنهجية المُبتكرة المعاصرة ضمن مواد الدراسة المُبكرة للمُبتدئين، وهذا من نلاحظه في بعض أعمال الفنـــان بيـــلاّ بارْتُـــوك(١٨٨٣-١٩٤٥)و زولْطان كوُدايْ (١٨٨٢ - ١٩٦٧) وإيغور سْترافِنسْكي (١٨٨٢ -١٩٧١) و بنيامين بْرتن (١٩١٣- ١٩٧٦). ومع ذلك بَقيت الهوّة تتّسع وتتعمّق بين الجمهور ومؤلفات الفنان الموسيقي المعاصر، وبات القليل من المُتذوقين والمُتابعين هو الذي يَعرف المُشكلات الأساسية التي تُشْغل أذهان المؤلفين الموسيقيين المعاصرين، ويُدرك حقاً ما يبتكرونه من مؤلفات موسيقية وفق مختلف الأشكال والأساليب والمذاهب والمُتغيرات الفنية.

ويبقى كل فن موسيقي جديد بعيداً عن التداول والفهم والانتشار ما لم تتعاون وسائل أدائه وتفسيره لابراز ما أتى به من جديد في الشكل والعناصر المُكوّنة للنسيج الموسيقي والمحتوى الفكري والقيَم الجمالية. ولأجل تحقيق ذلك تشترك مؤسسات التعليم الموسيقي والانتاج الموسيقي في تذليل صعوبات إدراك الأداء الجديد وفهمه، كما تُساهم الصحافة الموسيقية المُتخصصة وإمكانات النشر والاتصال الجماهيري، بما فيها من مُحلّلين ونُقاد ومؤرخين ، في تحليل العمل الفني وتوضيح النقاط الايجابية فيه وإبراز الملامح والخصائص المُميزة الجديدة وكل تلك الجوانب التي تهم المُبتكر والمؤدي والمُتلقي على حدٍ سواء .

وتبعاً لمستوى مشاركة الدارسين المُتخصصين ومساهمة المؤسسات المسؤولة عن تقديم العمل الفني وتوضيحه، ووفقاً لمستوى الرفض والقبول الفني الذي تَعَرّض ويتعرض له الإنتاج الموسيقي تباينت مستويات الانتشار والتداول، التي وصلت إلى حد النسيان التام أحيانا لبعض المؤلفات الموسيقية عقوداً عديدة من الزمن. وبسبب هذا التجاهل أو الأغفال غير المقصود أو التعتيم المُتعمد من السلطات الدينية والدنيوية فُقِدَ الكثير من المؤلفات وبخاصة في تلك العصور التي لم يصل فن التدوين الموسيقي فيها المستوى المطلوب من الدقة التي تساعد على قرائته من جديد واعادة الرنين في أوصال عناصره بالشكل والصورة التي كان عليه العمل الفني عند ابتكاره .

أن الشعوب ذات العُمق التاريخي التي مثّلت حضارتها الفنية إحدى ذروات الحضارة الإنسانية فُقِدَ الكثير إن لم يكن كل ما كان يُسمع في قصور ملوكها وسلاطينها وخُلفائها، وذلك بسبب عدم تكامُل طرائق التدوين الموسيقي لديها إلى المستوى الذي يُمكن فيه إعادة الرنين لِما كان يُبتكر ويُؤدى ويُسمع. وهذا حال الحضارة العربية الإسلامية التي بقيت من حياتها الموسيقية سوى تلك الأخبار والأحاديث التي حُفظت في أجزاء كتاب الأغاني وصفحات كتاب ألف ليلة وليلة والعديد من الرسائل والمخطوطات التي تدل على مستواها الرفيع ومكانتها المرموقة في الحياة والمجتمع آنذاك.

وإلى جوار بلوغ فن التدوين الموسيقي الدقة المطلوبة منذ ثلاثة قرون أو يزيد ساعدت وسائل التسجيل الصوتي والصوري المُتنوعة والمختلفة للمؤلفات الموسيقية المعاصرة منذ القرن العشرين على تحقيق أعلى درجات الدقة في طرائق الحفظ واعادة الأداء كما في عمليات التحليل والتقييم العلمي المطلوب فضلاً عن تمكّن المؤدي وكذلك المُستمع من إعادة قراءة المؤلّف الموسيقي والوصول إلى أعلى درجات الأداء أو التذوق المُمكنة من خلال التدوين الموسيقي المَطبوع أو المُستنسخ.

لقد تحرّر المؤدي من المنهج التعليمي المُعتمد على الحفظ المباشر من الفنان المُبتكر والتعلّم بين يديه من خلال المُخالطة والمُعايشة، كما تحرّر المُستمع (المُتلقي أو المُستهلك) من إمكانات الاستماع التي تُتيحها المناسبات الاجتماعية والدينية والوطنية عبر مواعيدها الثابتة في التقويم السنوي لتقديم الأعمال أو مواعيدها المُرتبطة بدورة حياة الأنسان وطقوس الجماعة وعاداتها . فبات بإمكان المُتلقي الاستماع إلى ما يُريد من خلال أجهزة التسجيل الصوتي والصوري في الوقت والموقع الذي يُحدده بنفسه وكما يُفضله هو ويشتهيه .

لقد تحررت اللغة الموسيقية تحرراً كاملاً من الإمكانات والمجالات المُحدّدة في العصور السابقة لسماعها وإدراكها وتذوقها ودراستها. فبدون ارتياد الحفلات وأماكن أداء الموسيقى الدينية أو الدنيوية والاستماع والمشاهـدة المباشرة لنتاجات الفنانين كان يصعب الحصول علـى فرصة أخـرى لسمـاع رنيـن النوتات (النغمات) والألحان المُدوّنة على الورق. وبفضل الثورة التقنية الهائلة في النصف الثاني من القرن العشرين وما تلاه بات المُشاهد والمُستمع بأمكانه اختيار الزمان والمكان الملاءم الذي يستمع فيه إلى ما يُعجبه من المؤلفات الموسيقية للفنانين المعاصرين ولفناني مختلف العصور المتعاقبة في كثير من الأحيان .

واليوم وبعد أكثـر من قرن من اختراع جهاز الفونوكراف (يُدعى الحاكي أيضاً) [1]وتطور أسلوب التسجيل الصوتي على الاسطوانات واشرطة التسجيل (البكرة والكاسيت والفديو) والأفلام السينمائية بات بأمكان المُتعلم في العراق مثلاً ان يستمع ويُشاهد المؤلفات الموسيقية حسبما يَختار ويشاء وفي الوقت والمكان الذي يُحدده ، وهكذا منحته تسجيلات الفِرَق الأوركسترالية وفِرَق الأوبرا والباليه والأوبرا ومختلف الفِرَق الإنشادية والترتيلية والغنائية الدينية إمكانات واسعة في التعليم والتثقيف الذاتي المُبرمج .

أن الفلم السينمائي و أشرطة التسجيل الصوتي المختلفة ، وكذلك جهاز الراديو (المذياع) والتلفزيون والفديو والحاسوب والستلايت

هي جميعاً وسائط اتصال ثقافي مُتاحة بين المؤلّف والمُتلقي، ومحاولات تقريب الهوّة بين المُستمع أينما كان وبين مؤلّفي عصور الموسيقى المنهجية المُختلفة ومدارسها. أن إمكانات هذه المُخترعات الصوتية والسمعية والمرئية قد سَهّلت في الواقع الاستماع والرؤيا (المُشاهدة) بمستويات تجاوزت حدود التصوّر لمن يرغب التزود بروافد الفنون الموسيقية التي لا تنْضَب، وباتت بالتالي طرائق حفظ الصوت والصورة وبَثّها، ولنقُل منذ منتصف القرن العشرين، من أهم القوى في ميدان الثقافة الفنية والمُتعة والتربية الموسيقية.

وإلى جوار ذلك حـــاول الكثيرون مـــن الموزيكولوجيين (علماء الموسيقى) والأثنوموزيكولوجيين (علماء موسيقى الشعوب) توضيح المُسبّبات الحقيقية لثوابت ومُتغيرات عناصر النسيج الموسيقي وأشكاله وصيَغه ومضامينه وجمالياته لتوفير الادراك الواعي لأولئك الذين يَسمعون ويُشاهدون يومياً المؤلفات الموسيقية عبر وسائل الاتصال الثقافي – الفني المختلفة .

مُتغيرات الأداء الموسيقي :

وفيما يتعلق الأمر بالتغيرات الحاصلة في أداء النسيج الموسيقي نجد أنها ترتبط بتغير أساليب مدارسه الفنية، أي ترتبط بتعبيرات لغتها الفنية وجماليات أفكارها الفلسفية. وتعتبر مُتغيرات الأداء الآلي الصوتي والحركي في مذاهب الموسيقى المعاصرة واتجاهاتها أمور مُقرّرة مُسبقاً بعد أن تصوّرها الفنان المُبتكر عند عملية الخَلق الفني ودوّنها بالوضوح المطلوب في المُدوّنة الموسيقية، وهكذا كان الأمر في أي أسلوب موسيقي منهجي مُبتكر عبر العصور الفنية.

أن الظهور التدريجي لمصطلحات الأداء ارتبطت بتطوّر النسيج الموسيقي المنهجي وبغض النظر عن محتواه و وظيفته، وانعكست بالتالي في تدوينات أشكالها وأنواعها الغنائية والآلية والراقصة وذلك منذ بدايات التدوين النويْمائي[٢] ثم بعد زمـــن في التدوين الجدولي[٣].

وشهد القرن السادس عشر وما تلاه ظهور مصطلحات أدائيـــة مختلفـــة للسرعة والتنـــوّع الديناميكي في المؤلفات الآلية (كالسويت والسوناته المنزلية وسوناته الكنيسة والكونشرتو كروسّو .. الخ)، وفي فن الأوبرا وفن الباليه، وبقيت متداولة طوال عصر باروك.

ومع المُتغيرات الهامة التي حصلت في القرن الثامن عشر (عصر التَنوير المُتَوّج بالثورة الفرنسية) في مادة الفنون الموسيقية ونسيجها، وأشكالها، ومضامينها، وأساليب أدائها، وشرائح متلقيها، برزت البوادر الأولى للنزعة العاطفية في الأسلوب الموسيقي الانفعالي المُتجسّد بأنواع مختلفة من التغيير في طرائق الأداء، والتي وجدت إمكانات تطبيقها في عطاء آلة البيانو الصوتي (الجديدة آنذاك). لقد تمكّن عازف البيانو وبمجرد أن يضغط بأصابعه على المفاتيح أن يُناور بقوة العزف ويتدرج من اللـيـــن إلى الشدة، ومـــن خلال الضغط بقدمه على (البدال) أن يستخرج اللون الصوتي المطلوب وان يُطيل زمن رنين الأوتار. وانتقلت هذه المُستحدثات الأدائية إلى ما تؤديه الاوركسترات في المدن الإيطالية والألمانية والفرنسية وغيرها تدريجياً. واعتمدتها مجاميع موسيقى الصالون أيضاً.

وسعى المؤلفون بعد وفاة فناني عصر باروك[٤] إلى تجسيد التيارات الفكرية الجديـــدة، وإلى تحقيـــق شعاراتها الثلاثة الأساسية، وهي (الطبيعة والبساطة والانفعال) في ابتكاراتهم الموسيقية. والتي نادى بها فلاسفة العصر وباحثوها الموسيقيين كالفرنسي رامو الذي قال: (تعتمد الموسيقى على المنطق والطبيعة والرياضة، أنها علم طبيعي- رياضي) ولرامو مقولة شهيرة قلبت موازين الخَلق الفني للموسيقى المونوفونية والبوليفونية حيث قال: (اللحن ينبثق من الهارمونية)، وعلى هذا الأساس أنجز كتابه في علم الهارموني سنة ١٧٢٢. وكان جلوك (١٧١٤ - ١٧٨٧) وكارل عمانوئيل باخ (١٧١٤ -١٧٨٨) وأخوه يوهان كريستيان باخ (١٧٣٥ - ١٧٨٢) من أبرز رواد التيارات الفكرية الجديـــدة والمُحقّقة في فن الأوبرا وفن الكونسرت.

فاستطاع جلوك جعل الموسيقى تُعبّر عن طابع الشخصيات المسرحية وانفعالاتها بأقوى ما يُمكن من العمق والتركيز وتجاوز بذلك إنجازات مونتفردي (١٥٦٧ – ١٦٤٣) في فن الأوبرا . كما استطاع يوهان كريستيان باخ في عزفه على آلة البيانو سنة (١٧٦٨) أن يُعبّر عن رقة العواطف والتأثر والحزن الدامع والشفافية الأثيرية، أو التعبير عن القوة ورقة اللمس. لقد انتقلت المُستحدثات الأدائية التي أوجدها جلوك والأخوان باخ إلى إنجازات موتْسارت فيما بعد في ميدان الأوبرا والموسيقى الآلية، وباتت من أفضل وأهم ما يُميز لغة موتْسارت ذات الطابع اللحني الغنائي.

وإلى جوار إنجازات موتْسارت تعتبر بحق إنجازات هايدن من نوع السوناته والديفرتيمَنْتو والسيمفوني والأوبرا والقداسات ومختلف أنواع موسيقى الصالون إحدى ذروات العصر الكلاسيكي بكل متطلباته الأدائية من حيث تحديد سُرَع أجزائها وما يطرأ على أجزائها الثابتة من تنوّع واختلاف ومن حيث تنوّع طرائق الأداء اللحني.

وبعد تبلور طرائق الأداء على أيدي الكلاسيكيين (هايدن، موتْسارت، بَتْهوفن)، ولأجل تحقيق تلك المتطلبات الأدائية كما يجب ظهرت كتب الأداء وتَعلُّم العزف (تُسمى أتود etude بالفرنسية) على الآت البيانو والكمان والفلوت وغير ذلك. ودوِّنت في تلك التمارين أدق تفاصيل السرعة والضغوط الإيقاعية والشدّة والمصاحبة بالنغمات الزخرفية والحليات (Ornaments) وغير ذلك. وبلا شك لا يمكن الاستغناء عن دراسة كتب الأداء تلك لِمَن يريد الوصل إلى الأداء الصحيح وفق أساليبها العالمية المختلفة وإلى يومنا هذا.

ولعل من المُفيد أن نُسلّط الضوء على طرائق تعلم العزف والغناء في مدارس ومعاهد وكليات العراق الموسيقية، والكُتب التعليمية (الأتودات) المُستخدمة في تلك الدراسات، وعلاقة تلك الكُتب بالتراث الموسيقي العربي والغناء الشعبي العراقي، والأدب الموسيقي العالمي المبتكر عبر العصور الفنية.

ولصعوبة تناول هذا الموضوع ضمن سياق هذا النص اكتفي بذكر تجربتي الدراسيـــة في العراق وخارجه باختصار شديد، وبالطبع لا تتكامل الصورة هذه إلا بكتابات الآخرين ضمن الأجيال المُتتابعة.

ففي سنوات تعلّمي العزف على الكمان بين يدي الفنان أكرم رؤوف، وأنا طالباً في دار المعلمين الابتدائية في الأعظمية في السنوات (١٩٥٠ - ١٩٥٣)، كان منهجه التدريسي لا يعتمد على عزف تمارين مُختارة من كُتب تعلم العزف (أو الأتودات)، بل يعتمد على عزف مقطوعات وأناشيد كان يؤلفها لفرقة الدار الموسيقية أو معزوفات وألحان يختارها ممّا هو شائع آنذاك لتعزفه فرقته الموسيقية ضمن نشاطها الفني.

فالعزف الانفرادي كان يتم من خلال العزف الجماعي لفرقة الدار الموسيقية، أما الأناشيد فكان يتم تعليمها للطلبة حسب ساعات جدول الدروس الأسبوعي للسنوات الثلاثة وللفروع الدراسية الأربعة آنذاك (العلمي والأدبي والإنجليزي والتربية البدنية). وقـد عزفت ضمن فرقة الدار الموسيقية أكثر من (٣٥) قطعة ومعزوفـة وأكثر من (١٥) نشيـداً خلال ثلاث سنوات دراسية. وكانت فرقة الدار الموسيقية تُقدم حفلاتها الموسيقية داخل الدار وخارجه كالمشاركة في دار الإذاعة العراقية وحفلات الإعدادية المركزية ودار المعلمين العالية وغير ذلك .

وبعد انتِسابي للدراسة المسائية في قسم الموسيقى الغربية في معهد الفنون الجميلة ببغداد/الكَسْرة في الأعوام (١٩٥٦-١٩٦١) اعتمدت دراســة الكمــان على أكثــر من كتاب تعليمي(أتود) كان يختاره الفنان الروماني سانْدو آلبو . فابتدأت بكتاب (شَفْجيــك Sevcik) وانتهيــت فــي الصف الســادس بكتــاب (كرويْتسَر Kreutzer) ومروراً بكتاب(فولفورت Wohlfaurt)و(هانزسيت Sitt H.) و(كايْزَر Keizer). وإلى جوار تمارين هذه الكُتب العالمية دَرَست عدداً من المعزوفات والقطع العالمية المُختارة من قِبل الفنان آلبو لكل سنة دراسية وعلى وفق تقدمي في العزف . وبالطبع

لم يقتصر الأمر على هذا المنهج الدراسي فقط . فخلال تلك الفترة وبعد إعادة تشكيل الفرقة السيمفونية الوطنية عام (١٩٥٨) انتسَبت إليها كعازف كمان ضمن مجموعة الكمان الثاني واشتركت في حفلات السيمفونية المُتتالية وكان آخرها يوم ١٩٦٠/١٢/١٢ .

وبعد التحاقي بالدراسة في جيكوسلوفاكيا يوم ١٩٦١/١/٢٢، وفي سنوات تعلّمي العزف على الكمان ثم انفيولاً بين يدي الفنان السلوفاكي هانْز ألْبرخت . Albrecht H بعد انتسابي إلى قسم العلوم الموسيقية في كلية الفلسفة / جامعة كومَنْيوس في براتيسلافا، اعتمدت الدراسة في الأعوام (١٩٦١-١٩٦٦) على المنهج الدراسي السابق للفنان ساندو آلْبو ولكن بأسلوب دراسي مختلف جوهرياً حيث ينطلق من حيث الأساس من الاستيعاب الكامل لعلوم الموسيقى ونظرياتها والارتباط الوثيق بين ما يؤدى عملياً ويستوعب نظرياً. واستطعت بين يدي الفنان ألْبرخت أن أتوّج دراستي العملية بعزف كونشرتو الفيولا في سُلّم سي الصغير لهندل والكونشرتو البرانْدنْبورغية السادسة لباخ في السنة الدراسية الأخيرة .

أن تعلُّم العزف على وفق تمارين الكُتب المنهجية (الأتودات) تُحقق للمُتعلّم اكتساب مهارات أدائية فقط، وقد يستطيع المُتعلّم اكتسابها ضمن زمن مُحدّد لو توفرت لديه الموهبة الكافية، ولكن لأجل استيعاب المحتوى الموسيقي النظري لتلك التمارين الموسيقية المُتسلسلة في أتوداتها، ومُبرّرات تدوينها وأهداف تعليمها وتعلّمها تبقى بحاجة ماسة إلى منهج دراسي نظري موسيقي مُتكامل ومازالت معاهدنا الموسيقية ومنذ تأسيسها في أربعينات القرن الماضي تفتقر إليه.

أنّ أساليب أداء النسيج الموسيقي، أو الأسلوب الأدائي لهذا المؤلّف أو ذاك، لا يُغيّر التكوين اللحني كنغمات ثابتة فيه تتابع ضمن مساراتها الأفقية والعمودية، فهذا أمر لا يُمكن التلاعُب فيه، لكنه، أي الأسلوب الأدائي، يُحدِّد سرعة أداء اللحن (أي التمبو) ودرجاته وقوّته وشدّته (أي الديناميكية) ومواقع النبر فيه (أي المتريكا).

وفي الماضي القريب اتّصفت الألحان الرومانتيكية بتنوّعها من حيث التلوين الديناميكي وتنوّع (المتريكا) و(التمبو) وذلك ضمن سَعيها الواعي لأبراز التعبيرات العاطفية وسَورات الانفعال وتصوير الأحداث غير الواقعية والأساطير والأحلام والخيال الجامح والأحداث العاطفية وما شابه ذلك. والدارس لمُدوّنات مؤلفات فاكنر (١٨١٣ – ١٨٨٣) وبرليوز (١٨٠٣ – ١٨٦٩) و فردي (١٨١٣ – ١٩٠١) وليست (١٨١١ – ١٨٨٦) وتجايكوفسكي (١٨٤٠ – ١٨٩٣) ودفورجاك (١٨٤١ – ١٩٠٤) ومَن هم على شاكلتهم من الرومانتيكيين يلاحظ بوضوح تام هذا الثراء في التنوّع من خلال الإسراف الشديد في التدرج في شدة العزف أو التَدرّج في اللين أو التنوّع الشديد في قوة أداء المسارات اللحنية والغنائية مقارنة بالكلاسيكيين مثلاً.

وعند حضورنا لحفلات الكونسرت أومشاهدة تسجيلاتها الاوركسترالية، التي باتت متوفرة لكل دارس ومُتذوّق يُلاحَظ الدَور الكبير والهام الذي يبذله قائد الفرقة الموسيقية (أو الاوركسترا) في توحيد أداء العازفين والمُنشدين ضمن تنوّعات السرعة والقوة للنسيج التعبيري الوصفي الهوموفوني.

لقد نالت عصا القائد الاعتراف الشامل بها منذ مطلع القرن التاسع عشر، وكان المؤلفون الموسيقيون يقودون مؤلفاتهم بأنفسهم أو يتركونها لقواد أوركسترا مُتخصصون. ولعلّ حادثة تخلّي بتهوفن عن قيادة سيمفونيته التاسعة لقائد آخر (أو العازف الأول في الأوركسترا) عندما فقد السيطرة على أداء العازفين والمُنشدين أحد الأدلة على أهمية دور القائد الموسيقي (يُقال المايْسترو أو الكوندكتر أو الدريجَنْت) في الكونسرت والأوبرا والباليه وغيرها من المجاميع الادائية الكبيرة .

وبعد اختراع جهاز قياس السرعة (يُسمى المترونوم) من قِبل المهندس الألماني يوهان مَلْتسَلْ أصبح هذا الجهاز أمراً ضرورياً للعازفين والمؤلفين والقواد على حدٍ سواء وبالأخص في سنوات

الدراسة والتحضير وساعات التدريب على عزف مؤلفات العصرين الكلاسيكي والرومانتيكي .

إلا أنّ الأمر الذي شاع واستفحل في القرن التاسع عشر بما يتعلق بتنوّع السرعة والقوة قد تغيّر فيما بعد، وسرعان ما أصبح لا يُطاق مع تبلور الأساليب الفنية للموسيقى المعاصرة الجديدة التي تغيرت مكونات عناصر نسيجها الموسيقي. فوقفت المدارس والمذاهب الفنية الحديثة، كالواقعية (الفيريزم) والتأثيرية أو الانطباعية (إمْبريسْيونيزم) والتعبيرية (إكسْبريسْيونيزم) والحوشية (بَرْباريزم) والمذهب المُستقبلي (فوتوريزم) والكلاسيكية الجديدة (نيو كلاسيكيزم) والفولكلورية (فولكلوريزم).. الخ، موقفاً مُغايراً من ذلك الإسراف في تزايُد قوة صوت المسار اللحني أو تخافته أو غير ذلك ممّا كان مرغوباً ومُستحبّاً ومطلوباً وفق المقاييس الذوقية والجمالية للقرن التاسع عشر، أي الرومانتيكية (الرومانسية) .

لقد سَعت الموسيقى المعاصرة إلى زيادة وضوح الشكل الفني مّما تطلّب أن يتم العزف بشدّة متوسطة والابتعاد عن تنويعات التدرّج في شدة أداء الصوت السابقة والانفعال الأدائي ، وهذا ما كان يُنادي به سْتْرافِنسْكي (١٨٨٢ – ١٩٧١) منذ العشرينات مثلاً (أنظر زاكس ص٥٣١) عندما تحوّل إلى ما يُعرف بالكلاسيكية الجديدة وتخلّى عن الضخامة العنيفة التي تجلّت في بعض مؤلفاته السابقة مثل (طقوس الربيع) و (الأفراح) و(قصة جندي)، وكَرَّس نفسه لصيَغ موسيقى الصالون التي تؤديها الآلات الهوائية.

أن هذا المُنعطف الفني الذي عُرف بأسم (الكلاسيكية الجديدة)، سار فيه تِباعاً الفنانون بوزُوني(١٨٦٦ – ١٩٢٤) و سْتْرافِنسْكي وبْروكوفِيفْ (١٨٩١ –١٩٥٣) وهِنْدِمَيت (١٨٩٥ – ١٩٦٣) وسِيبَلْيوس (١٨٦٥–١٩٥٧) وشوسْتاكوفِيج (١٩٠٦ –١٩٧٥) وغيرهم، سارَ فيه شونْبَرك (١٨٧٤ – ١٩٥١) أيضاً في مرحلة مُعيّنة من نتاجه الفني. لقد اتخذ شونْبرَك الكلاسيكية الجديدة أسلوباً عندما سعى إلى التعامُل وفق أسس مُحدّدة مع النغمات ضمن السُلّم

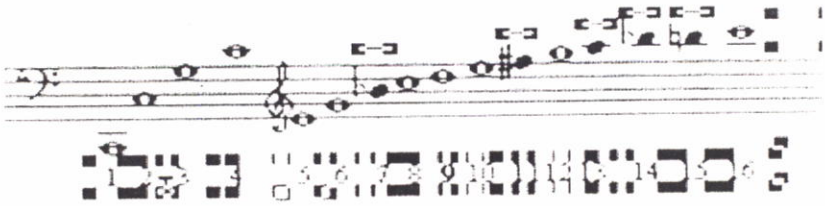
الموسيقي الذي عُرف بأسم (الدُوديكافونية Dodecaphonie)[٥] لاعتماده على اثني عشرة نغمة وُضِعت بترتيب خاص يختلف عن ترتيبها أو تتابعها ضمن السُلّم الدياتونيكي الذي تتابع النغمات السبعة (La , Si , Do , Re , Mi , Fa , Sol) بالتسلسل صعوداً مع إعادة النغمة الأولى بطبقة أعلى.

توصّل شونبرك إلى اكتشاف السُلّم الدوديكافوني بعد سلسلة محاولات القضاء على النظام الصوتي (التونالني) أو المقامي السابق الذي تعامل معه الكلاسيكيون ومن ثمّ الرومانتيكيون، ولكن بتوسع هارموني تدريجي ساهم بالتالي في إذابة الحدود الفاصلة بين المقامات (التونالیتات). وذلك من خلال توسع البناء العمودي للأكوردات بأربع وخمس وست وسبع ثالثات فوق بعض. والبناء الأفقي داخل بُنية (الكادنْزات). أي بمعنى الانتقال إلى المقامات المُتقاربة والعودة منها ولكن بعد سلسلة طويلة من التحولات الجانبية

ولقد ساهم هذا الأمر في زيادة التنافر وتدمير الوظيفة التونالنية. وسبّبت هذه الحالة إلى ظهور اصطلاح (لا تونالنية atonal) في التداول ليعبّر عن حالة هارمونية لم تعد للتونالنية فيها وظيفة محورية، وفقدت القيمة الهندسية البنائية لعنصر التونالنية ، وتعكس مؤلفات ديبوسي (١٨٦٢ – ١٩١٨) و ساتيه (١٨٦٦ – ١٩٢٥) وغيرهما هذا الاتجاه اللحني. وحاول آخرون أيجاد البديل عما فقد ونجد ذلك في نظام سكريابين (١٨٧٢ – ١٩١٥) وبارتوك (١٨٨٣ –١٩٤٥) وسترافنسكي (١٨٨٢ – ١٩٧١) وغيرهم .

أن المفهوم الرئيسي لنظام شونبرك الهارموني الجديد (كما يقول فيني ص ٦٥٣) أنه لا توجد تفرقة بين التوافق والتنافر الذي يُعتبر أساس النظرية الهارمونية منذ ظهورها في كتابات رامو وتطبيقات فنانو عصر روكوكو والكلاسيك (فالتوافق يتوفر بين كورد الدرجة الأولى والرابعة والأولى والخامسة والتنافر على اشده بين كورد الدرجة الرابعة والخامسة). وهكذا فأن النغمات الأثني عشر الموجودة في نطاق الأوكتاف عند شونبرك يمكن استخدامها في كل التركيبات

المُمكنة. وقد تصل إلى ما يقرب من الفين من التآلفات الهارمونية المُتاحة. ولكن كما يقول شونبرك وتلامذته يجب استعمالها بطريقة لا تأكيد فيها لأي محور مقامي (تونالني).

ولأجل إعطاء التصوّر الأساسي لتتابع النغمات الأثني عشر التي وضعها شونبرك لمعزوفاته الخمسة للبيانو تسلسل (٢٣) (١٩٢٣) نوردها كما دوّنت في الصفحة ٢٩ من كتاب (الموسيقى المعاصرة في الغرب Soucasna Hudba na Zapade) لمؤلفه يارومير بودَشْفا (Jaromir Podesva) المنشور من قِبل بانتون (Panton) في براغ (Praha) سنة (١٩٦٣) .

لقد تعاملت الموسيقى المعاصرة باقتصاد شديد مع علامات اللين والشدّة وأحْجَمَت عن ذلك التغير السريع والمُفاجئ بينهما، أو ذلك التدرج البطيء في تزايد قوة الصوت أو خفوته، وغير ذلك من أفانين القرن التاسع عشر (أو الموسيقى الرومانتيكية تحديداً) المولعة بأبراز شتى صنوف الانفعالات الإنسانية وفق المشاهد والحالات التي لا تخلو من مُبالغة التعبير في اكثر الأحيان. لقد سَعَت الموسيقى المعاصرة إلى إبراز الشكل الفني ومكوّنات بنائه، مّما تطلّب الحفاظ على شدّةٍ واضحة في العزف، وغير مُتغيرة، سرعةٍ تتقيد بنبض ثابت في اكثر الأحيان يُحدّدها رقاص جهاز (المِتْرونوم)[٦] عوضاً عن عصا قائد الأوركسترا وتعبيراته الحركية (Gesticulation).

لقد أحيت الموسيقى المعاصرة الأسلوب الأدائي لعصر الروكوكو الذي شاع في أواسط القرن الثامن عشر في أوربا فترة قصيرة من الزمن، وعاد بعضهم إلى عصر باروك أيضاً الذي عُرف منذ مطلع القرن السابع عشر و وصل ذروته الفنية في أواسط القرن الثامن

عشر عبر مؤلفات باخ (١٦٨٥ – ١٧٥٠) وهندل (١٦٨٥–١٧٥٩) و لوللي (١٦٣٢–١٦٨٧) وراموا(١٦٨٣ – ١٧٦٤) و فيفالدي (١٦٧٥ – ١٧٤١) و كورللي (١٦٥٣ – ١٧١٣)، وبنفس عودة الآخرين إلى أسلوب العصر الكلاسيكي الذي مَثّل ذروته بَتْهُوفِنْ (١٧٧٠ – ١٨٢٧)، وساهم في تكامله هايدن (١٧٣٢ – ١٨٠٩) و موتسارت (١٧٥٦ – ١٧٩١).

الهوامش

(١) اعتُمِدت طريقة المُخترع الأمريكي توماس أديسون Thomas Alva Edison (١٨٤٧ – ١٩٣١) للفونوكراف منذ عام ١٨٧٧م على اسطوانات شمعية سُرعان ما تحولت إلى أقراص على طريقة أميل بَرْلينَر منذ عام ١٨٩٦م وفيما بعد على طريقة د. بيتَرْ كولْدمارك منذ سنة ١٩٤٨م والتي يدور قرص التسجيل (أو الاسطوانة) فيها نصف سرعة الدوران السابقة تقريباً (أي٣٣ دورة في الدقيقة) ممّا يسمح بتسجيل مؤلفات أطول من السابق على القرص الواحد . وقد تبدلت تدريجياً مادة الاسطوانات وصناعتها بحيث أصبحت غير قابلة للكسر كما كان الأمر مع أقراص (اسطوانات) بَرْلينَر الثقيلة الوزن نسبياً .

(٢) التدوين النويْمائي : انطلقت التسمية من الكلمة اليونانية (نوما) أو (نويْما Neuma) بمعنى إشارة أو إيماءة . ولم تكن الإشارات الموضوعة فوق كلمات اللحن في مطلع العصور الوسطى تدل على اسم النغمة وطبقتها أو تدل على المسافة الصوتية التي تفصل بين نغمتين بل اقتصرت مُهمّتها على إيضاح اتجاه حركة اللحن ، أو كعامل مساعد على تذكره .

(٣) التدوين الجدولي : (Tablature) ارتبط بأوتار العود ومواقع عفق الأوتار عليها والمعروف في رسائل الكندي وغيره من الباحثين العرب . وبات الوسيلة الأفضل لتدوين موسيقى عازفي العود الأسبان والإيطاليين والفرنسيين والألمان والإنجليز وغيرهم في القرنين الخامس والسادس عشر . واستُعمِلت الأرقام إلى جانب استعمال أحرف الهجاء في التدوين الألماني .

فالرقم واحد يُمثل أخفض الأوتار والحرف الهجائي الأول يدل على موقع النغمة الأولى وهكذا على التوالي صعوداً . واستعملوا العلامات الزمنية السابقة لتوضيح مدة استمرارية النغمات في التدوين الجدولي . وعَرفت أوربا آنذاك تدويناً جدولياً إيطالياً وآخر أسبانياً ، ولقد دوّن الإيطاليون بهذا التدوين ومنذ سنة ١٥٠٧ ألحان رقصات (البافان) لآلة العود . واستطاعت الطباعة أن توجد في التدوينات الجدولية الأوربية لآلة العود وغيرها من الآلات شيئاً من التوحيد .

(٤) توفي مونتفردي سنة (١٦٤٣) و لوللي (١٦٨٧) و بورسل (١٦٩٥) و كورللي (١٧١٣) و اليساندرو سكارلاتي (١٧٢٥) و كوبرين (١٧٣٣) و بيرجوليزّي (١٧٣٦) و فيفالدي (١٧٤١) و باخ (١٧٥٠) و دومنيكو سكارلاتي (١٧٥٧) و هندل (١٧٥٩) و رامو (١٧٦٤) و تيلمان (١٧٦٧) و تارتيني (١٧٧٠) .

(٥) كلمة (دوديكا dodeca) تعني أثنا عشر وكلمة (فون phone) تعني صوت .

(٦) مترونوم مَلتسْل Metronome Melzel : هو جهاز قياس السرعة (التمبو) الذي اخترعها العالم الألماني يوهان ملتسل (١٧٧٢ – ١٨٣٨) . ويُكتب اختصاراً في التدوين الموسيقي بحرفي (أم) ، هكذا M . M أو (أم) واحدة . ويتبع عادة هذا الاصطلاح رقم يدل على سرعة الزمن المُعطى ، كقولنا زمن النوار يساوي ستين ، أي النوار يساوي واحد على ستين من الدقيقة (أي النوار يساوي ثانية واحدة) ، ويُكتب المصطلح آنذاك في المكان المُحدد من التدوين الموسيقي كما يأتي : ♩ = 60 M . M .