

فن الأداء الموسيقي بين الذاتي والموضوعي

سما سليمان

أستاذ مساعد، قسم التربية الموسيقية، كلية التربية الأساسية،
الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب، دولة الكويت

الملخص

تعتبر المادة الموسيقية واحدة من أكثر المواد التعبيرية تجريدية، ويتطلب التعامل معها - عازفين أو متلقين - قدرة إدراكية خاصة، تجعل من هذه المادة «حالة» شعورية وفكرية وروحية مؤثرة. وفي إطار أعمال الموسيقي الغربية الكلاسيكية المرتبطة بالتدوين؛ أي المعتمدة على «النوتة» في قراءتها وترجمتها، لن نتجلى الفكرة الموسيقية إلا بالعبور من صيغتها الموضوعية على الورق إلى صيغتها المسموعة. إن حالة العبور هذه من ضفة الساكن إلى ضفة المتحرك، ومن ضفة الثابت إلى ضفة المتحول هي صلب ما يدعى بفن الأداء الموسيقي Performance. وقد حاولنا في بحثنا أن نتناول هذه الحالة بالدراسة؛ كونها المقوم الأساسي في تجسد العمل الموسيقي، آخذين بعين الاعتبار مجموع العناصر والمعطيات التي تتدخل في تشكيله وتتموضع في مستويات شتى؛ متدرجة من السطح إلى العمق ومتفاوتة من حيث الأهمية والأولوية. وإن كنا قد ركزنا هنا على تنازع الرؤى الأدائية بين مفهومين متباينين ومتكاملين في آن معاً، هما: الموضوعي والذاتي، وعلى تبدل علاقة الموسيقيين مع هذين المفهومين تبعاً لتبدل اللغة الموسيقية، وتقنيات الكتابة والنظرة إلى عملية الأداء عبر الزمن، فإن هذا المحور الأساسي لم ينتنا عن تناول الإشكاليات الأخرى التي تكتنف هذا الفن والتي توجه بدورها الرؤية الأدائية في تناول النص الموسيقي. فإذا كان النص وليد المؤلف وخلاصة تجربته الفكرية والروحية في مرحلة ما، فإن النص الموسيقي بشكل خاص يحتاج إلى عملية إعادة خلق أخرى تحوله - عبر الآلة أو الصوت - من مادته المكتوبة إلى مادته الموسيقية المسموعة. لذا فقد توقفنا طويلاً عند البحث في دور المؤدي - الجسر الواصل بين المؤلف والمتلقي - في حيوية هذا الدور وضرورته في ترجمة النص، وتجاوز ظاهره إلى باطنه وفي الكشف عما يختبئه من أفكار وتقنيات؛ ليتجلى لنا تفاوت الرؤى الأدائية بتفاوت قدرة المؤدين على تخليق النص، تفاوت شخصياتهم، انتماءاتهم الفكرية والروحية والجغرافية، وليبدو فن الأداء الموسيقي بذلك، منفلاً من أي محاولة للأدلجة والتأطير في مفهوم أو توجه مسبق الوضع.

مقدمة

إن بدا فن الأداء الموسيقي Performance موضوعاً حديث العهد بالدراسة فإنه مازال مثار اهتمام الموسيقيين المحترفين وعدد لا يستهان به من الباحثين في مجال علوم الموسيقى الغربية الكلاسيكية وتطبيقاتها. ويُعزى التركيز الكبير على هذا الفن في عصرنا الراهن إلى عوامل عدة، قد يكون أولها ذلك التراكم الكثيف لما وصل إلينا من تجارب أدائية منذ نهايات القرن التاسع عشر حتى يومنا هذا؛ نتيجة لظهور التسجيلات الموسيقية Recordings التي تبوّأت مكانتها المهمة مادة مرجعية توثيقية ووسيلة باتت أساسية لدراسة تنوع الرؤى في العلاقة مع النص والمادة الموسيقية. من جهة أخرى، لا يمكن إغفال الدور الذي لعبه تدخّل البعد الإلكتروني في ظاهرة الإبداع الموسيقي؛ ما أحدث ثورة جعلت لعملية الأداء مقومات أخرى مختلفة تماماً عن تلك التي عرفتها خلال مرحلة سبقت حدائة القرن العشرين ودخول وسائل التكنولوجيا في صلب المحاولات الفنية على اختلاف أنواعها. ومهما تنوعت الأسباب أو العصور أو تقنيات الكتابة الموسيقية، فإن العمل الموسيقي «المُدوّن» مرهون بأدائه بشكل لا لبس فيه، وسيفي - بطبيعة الحال - مجرد حبر على ورق إن لم يتجلّ ويتجسد مادة صوتية مسموعة. وهنا يلعب الأداء دوره الحتمي في الكشف عن روحية هذا العمل، وشخصيته، وما يكتنفه من أفكار ورؤى ومشاعر.

فد الأداء الموسيقي تعريفاً

إن عدنا إلى المراجع وبعض المؤلفات الموسيقية، فسنقع على تعريفات متنوعة لهذا الفن، متباينة في تناولها لماهيته، ودوره، وكيفيات بناء الرؤية الأدائية. وقد يكون التعريف الأكثر رواجاً أو الأكثر مباشرة هو ذلك الوارد في «معجم الموسيقى الموضح» الذي يطرح فكرة الأداء الموسيقي: «كمحاولة للحصول على صورة لحقيقة موسيقية ما (العلاقة بين النص المكتوب والتجسيد الصوتي)»⁽¹⁾؛ أي أنه - بمعنى آخر - العملية التي تترجم النص أو تنقله من صيغته المكتوبة «النوتة» إلى تلك الصوتية المسموعة التعبيرية عبر الصوت أو الآلة أو مجموعة من الآلات الموسيقية. لكن هذا التعريف يبقى غير كاف بل محدوداً

أيضاً إن لم يُستكمل إيضاحاً بالقول بأن هذه العملية لا تتوقف عند النقل فحسب، بل تتخطاه إلى محاولة تفسير وتأويل لمكونات هذا النص عبر دراسة متأنية لخصائصه ولجملة العناصر التي تدخل في صلب بنيانه الفكري والتقني .

وسيكشف لنا هذا التعريف أيضاً عن شقين أساسيين للأداء الموسيقي : شق تقني يبحث يتعلق بالجانب الآلي وبمهارات العزف على الآلة، وشق آخر تحليلي يعتمد على البحث في العناصر البنيوية واللحنية والمقامية للنص الموسيقي مع الأخذ بعين الاعتبار موضوع هذا النص في إطار مرحلة تاريخية معينة ذات معالم أيديولوجية وجمالية مميزة . كما سيدلنا التبُّحُّر في هذا الفن على طبيعته المركبة ؛ ليظهر كشبكة متداخلة من المكونات والمعطيات التي تتركز أولاً على النص الموسيقي كمرجعية وكمنطلق مبدئي، ثم على الآلة الموسيقية التي تترجم هذا النص صوتياً ولحنياً، على المؤدي كعنصر منفعل وفاعل بالنص في آن معاً، وعلى المتلقي كعنصر منفعل يتلقف العمل الذي تجسده الآلة عبر شخص المؤدي .

ويبين مجموع هذه المكونات سنجد للمؤدي دوراً شديداً الخصوصية ؛ فهو في حقيقة الأمر ذاك الجسر الواصل أو المعبر الحتمي الذي يبحر فيه العمل من ضفة المؤلف إلى ضفة المتلقي وستلقى على عاتقه مسؤولية صياغة هذا العمل وإخراجه للنور بصورة تعكس روحية العمل وفكر المؤلف من جهة، ولتقنع الجمهور وتلامسه من جهة أخرى .

تبدو - إذاً - عملية الأداء هذه شديدة التعقيد، تتموضع عناصرها في مستويات شتى تتفاوت من حيث الأهمية والدور المنوط بكل منها . وفي الآن نفسه سنجد النص الموسيقي (كمطلق لعملية الأداء) محاطاً بعدد من التساؤلات التي تتعلق بكيونته، بعملية فهمه ونقله وتلقيه . فهو نص معقد، منظم، مبني، يكتنز أفكاراً ومشاعر وتكتنفه علاقة تتنازعها الثنائيات : ثنائية الجسد والروح، العقل والأحاسيس، التحليل والرغبة، العقلنة والعفوية . وقد يتطلب منا التطرق لهذه الإشكالية بحثاً واسعاً ومفصلاً حول طبيعة النص الموسيقي، مناشئه المباشرة وغير المباشرة، دوره، وكل ما قيل في هذا الشأن منذ نشوء الحضارات القديمة، فالحضارة اليونانية، مروراً بجان جاك روسو، غوته، شيلينغ، نيتشه، والتر بينجامين، أدورنو، بيير بوليز وغيرهم من المفكرين والفلاسفة الذين تناولوا

بالتحليل ظاهرة الخلق الفني بشكل عام والإبداع الموسيقي على وجه التحديد. لكننا سنركز في بحثنا هذا على مقومات فن الأداء الموسيقي وعلى تمفصل الأدوار ضمن سلسلة تمتد من النص المكتوب إلى المتلقي، جاعلة من العمل الموسيقي عملاً فنياً متمتعاً بكامل طاقته الفكرية والروحية والحسية.

المؤدي والعلاقة مع النص المؤدي

في دراسته المعنونة (الأداء والأصالة) المنشورة في معجم «موسيقى، إنسكلوبيديا للقرن الواحد والعشرين»، يوصّف الباحث جان جاك ناتيز الأداء الموسيقي على أنه: «مكان التقاء فضاء مبدع العمل بفضاء مترجمه الذي توكل إليه تلك المهمة الرائعة والخطرة بتخليق العمل الموسيقي في وجوده الصوتي»⁽²⁾.

وقد يكشف لنا هذا التوصيف - على الرغم من إيجازه - عن آليات تجسّد العمل الموسيقي: فإن كانت عملية خلقه الأولى؛ أي تصوره، بنائه وتكوينه من طرف المؤلف ومن ثم وضعه على الورق هو مُنطلق للحالة الإبداعية، فإن إعادة خلقه من طرف المؤدي وترجمته إلى مادة مسموعة ومؤثرة، هي حالة إبداعية موازية لن تكون أقل قيمة من سابقتها. وهذا ما يشير إليه المؤدي وعازف البيانو الكندي غلين غولد عبر مجموعة المقابلات والآراء التي أدلى بها في كتاب «المحافظ الأخير» الجامع لمجمل رؤاه الأدائية في إطار تجربته الاستثنائية التي عكف من خلالها على تسجيل عدد من الأعمال الموسيقية عموماً وأعمال يوهان سيباستيان باخ بشكل خاص في استوديوهات التسجيل الصوتي، مؤكداً بشكل دائم تلك العلاقة الحميمة التي تربط المؤدي بالنص المؤدي لدرجه حلوله في شخص المؤلف وأفكاره ورغباته الموسيقية الدفينة التي ينطوي عليها عمله. فهذه العلاقة - من وجهة نظر غولد - : «... تسمح للمؤدي بخلق تماس مع العمل المكتوب، مشابه تماماً لذلك التماس الذي نشأ بين المؤلف وعمله»⁽³⁾. ومن هنا تتجلى لنا الحيوية والخصوصية للدور الذي يلعبه المؤدي في تلك السلسلة الممتدة من المؤلف إلى المتلقي. ولدفع عدد من المغالطات المحيطة بفن الأداء الموسيقي لا بد لنا من التوقف عند تفصيل دقيق، يبدو على قدر لا يستهان به من الأهمية، ألا وهو الفرق بين «العازف» و«المؤدي». فالعازف - تعريفاً - هو من «يلعب» على آلة موسيقية مصدرراً بهذا مجموعة من الأصوات المنظومة أو غير المنظومة. ويمكن أن نعرّفه

أيضاً بأنه من يقوم بترجمة التدوين الموسيقي إلى مادة صوتية؛ أي من يقوم بنقل العمل من حالة مكتوبة إلى حالة مسموعة عن طريق آتته الموسيقية. لكن هذه العملية، حتى وإن كانت رديفةً لتقنية جيدة، فستبقى عملية بدائية عاجزة عن كشف المضمون الحقيقي للعمل أو إضافة الجديد من خلاله إن افتقرت إلى البعدين: التحليلي والفكري؛ أي أنها ستكون مجرد نقل حرفي مبسط لمادة النص، وهنا سيظهر لنا البون الشاسع بين الموسيقي المحترف وذاك الهاوي، بين المؤدي والعازف.

فالعمل الموسيقي - كما أشرنا سابقاً - يتجاوز كونه مجرد مادة مدونة، إلى كونه حالة فكرية وشعورية وبنية مؤلفة من عناصر ومعطيات، يجمعها مبدأ «الوحدة العضوية»، ولا بد أن تحقيق هذا المبدأ مرهون بدور المؤدي وباستيعابه لمجمل تلك العناصر والمعطيات. ومن ثم فإن عملية الأداء الموسيقي هي - بدورها - عملية إدراكية بحتة، تتجاوز النقل إلى ما هو أعمق وأكثر تأثيراً. وقد نجد في رأي رينيه ليوفيتش في كتابه «المؤلف الموسيقي وقرينه» الذي يتناول فيه أوجه التشابه بين المؤلف والمؤدي، تأكيداً لهذه الفكرة بقوله: «أعتقد بأن أداء العمل الموسيقي وفهمه يتطلبان من العازف جهداً خلاقاً حقيقياً، تساؤلاً دائماً عن معنى النص، ورفضاً للانزلاق في منزلق التقنية الصرفة - كيفما كانت درجة كمال هذه المكتسبات التقنية - كي يستطيع التوصل إلى إدراك متجدد للعمل الموسيقي بما فيه من فرادة وحياة»⁽⁴⁾.

فللعبور من صفة «العازف» إلى صفة «المؤدي» لا بد من تضافر عدد من العوامل التي تجعل من عملية النقل هذه عملية إدراكية وإبداعية حقة، تتطلب من العازف ما هو أكثر من مجرد التعامل الحرفي مع الصوت أو الآلة.

أما المؤدي وعازف البيانو الفرنسي ألفرد كورتو فيسهب في مقدمة كتابه المرجعي «دروس في الأداء» في شرح مفصل للعلاقة التي تربط المؤدي - الذي يجسد حالة وعي مطلق - بالمادة الموسيقية، بالنص المؤدى وبمؤلف هذا النص، ليقول في واحدة من شروحاته:

«بكل تأكيد، لا يمكن للموسيقا أن توصف بدقة؛ حيث إن مجالها هو صحوة الأحاسيس. ينبغي عليها أن تسمح لكل منا بأن يحيا حلمه في حالة إثارة لحظية يختلف

تأثيرها بحسب قابلية المتلقي وتكوينه الذهني العميق . لكن ، هذه الأحاسيس تُصقل أكثر كلما نضج الفكر ، وارتقى الذكاء . أما المؤلف الذي نقل لنا انعكاس انطباعاته فإنه يعوّل على المؤدي كي يوقظ عند المتلقي تلك المشاعر التي هي مرآته⁽⁵⁾ .

ثم يضيف في تناول دقيق لحالة الكشف الموسيقي قائلاً :

«كلما ارتقت اللغة الموسيقية ، شقّ النفوذ إليها ، دون أدنى شك ، لكنها تحتفظ للعارفين المطلعين بكامل وضوحها الشعوري . ومع ذلك ، فلن يستطيع المؤدي أن يؤدي واجبه في الكشف عن ماهية العمل الموسيقي عبر لغة الأصوات الرمزية إلا بالاعتماد على آلية ذهنية لامتناهية الرهافة»⁽⁶⁾ .

كما يرسم المؤدي وعازف البيانو النمساوي ألفرد براندل في كتابه «ألف باء عازف البيانو» صورة للمؤدي الذي ينبغي - برأيه - أن يكون متورطاً بشكل كامل في عملية الأداء فهو : «حين يعزف ، يتوجه إلى مؤلف العمل والجمهور في آن معاً . لديه رؤية شاملة للعمل المؤدى ، لكنه يعيد خلقه في اللحظة الراهنة . يعتمد على خطة أدائية محددة ، لكنه يستسلم للدهشة أيضاً . يمتلك نفسه وينساها . يعزف لذاته ولأبعد زاوية في صالة العرض . حضوره طاغ ، لكن وحين يقف الحظ إلى جانبه ، يتماهى مع الموسيقى»⁽⁷⁾ .

أما عن ثنائية المؤدي - المؤلف ، فس نجد أن صلة الوصل بينهما هو النص المؤلف : هذا النص هو نقطة الارتكاز الأولى في عملية الأداء الموسيقي ، وسيمد المؤدي بالعناصر اللازمة لفهم عام لرؤية المؤلف ، وسيكون على المؤدي ترجمة هذه الرؤية اعتماداً على قراءته الخاصة والوسائل التقنية والتعبيرية التي ستترجم هذه القراءة .

هذه العناصر - أي عناصر النص - ستزداد غنى وتنوعاً بشكل متناسب طرداً مع مضمون العمل الفكري والتقني وثقله الموسيقي ، وندرج منها تلك التي تتعلق بالأفكار الأساسية والتنويعات التي يدخلها المؤلف على هذه الأفكار ، الفضاء ، الزمن ، الإيقاع ، الحركة ، الانتقالات المقامية التي يلوّن من خلالها حالاته الوجدانية ، البنية الداخلية ، تقطيع الجمل وامتداداتها ، التطور اللحني ، نقاط الذروة . . . وستكشف تفاصيله التقنية عن كمّ التناقضات التي تتأرجح بين الحركة والسكون ، بين الثقل والخفة ، وكذلك عن التباينات الصوتية التي تخيلها المؤلف ، تلك التي تتفاوت بين الخافت والشديد الخفوت ،

القوي والشديد القوة، وسيظهر في النهاية ذلك الخيط الرابط بين العناصر كافة؛ ليتحقق بذلك مبدأ الوحدة العضوية للعمل. ولا بد أن على المؤدي الإحاطة بهذا الكم الهائل من المعلومات والتفاصيل كي يضمن لأدائه تلك المصدقية التي تعكس فكرة العمل الأصلية، بل فكر المؤلف أيضاً. هذه الإحاطة، هي مفتاح تميز الأداء، فكلما زاد الخوض في التفاصيل تكشف العمل بصورته الأكثر شفافية.

يبدو لنا مما تقدم أن عملية الأداء الموسيقي هذه لا تنبري تطرح إشكاليات عدة تتعلق بطرائق تناول المادة الموسيقية ومذاهبه وبمستويات تموضعها من السطح إلى العمق؛ أي بالأولويات الأدائية المتفاوتة بين مؤدٍ وآخر. وقد تكون هذه الإشكاليات سبباً في تبدل أشكال العلاقة مع النص الموسيقي عبر العصور تبعاً لتبلور التجارب الموسيقية من جهة، وتغير صيغ التعامل مع طبيعة الصوت ودور العمل الموسيقي عبر المراحل التاريخية المتعاقبة من جهة أخرى. وفي تتبع لمسارات تحول هذه العلاقة، ستظهر قطبية الموضوعية والذاتية كمفهومين ناظرين لعملية الأداء الموسيقي وكدافع لتساؤلات شتى تحيط بكيفيات معالجة النص والمادة الموسيقية.

الموضوعي والذاتي: قطبا الأداء الموسيقي

إذا ما ذهبنا إلى تبسيط هذين المفهومين فإنه يمكن القول إن تبني الموضوعية Objectivity في الأداء الموسيقي يعني الالتزام الدقيق، شبه الحرفي بالنص وبمجملة التفاصيل والملاحظات التي يوردها المؤلف فيه. ويسعنا القول أيضاً إن الموضوعية تقتضي من المؤدي الرجوع إلى الإطارين: التاريخي والفكري اللذين تحدّر منهما العمل بمحاولة لنقله بأمانة دون تحريف أو تبديل، بشكل ينسجم مع روحية العصر الذي أُلّف فيه. أما الذاتية Subjectivity فتعتمد على قراءة مختلفة للنص الموسيقي: قراءة لا تعوزها الدراسة والتحليل، لكنها تجسّد رؤية تنطلق من شخص المؤدي ومن مجمل اعتباراته الموسيقية والجمالية الخاصة. وفي هذه الحالة يحدث أن يعطي المؤدي نفسه صلاحيات قد تتجاوز - في بعض الأحيان - اعتبارات المؤلف ذاته أو تلك المتعلقة بظروف العمل التاريخية والأيدولوجية.

وقد عرّف تاريخ الموسيقا الكلاسيكية الغربية، ابتداء من مرحلة تبلور اللغة الموسيقية في ارتباطها بالمنظومة المقامية حتى يومنا هذا، تأرجحاً بين نزعتين أو تيارين أدائيين

متباينين : نزعة تؤكد مفهوم الذاتية في الأداء، يتماهى من خلالها المؤدي بالنص الموسيقي ليكون هذا الأخير وسيلة لتكريس شخص المؤدي وللتعبير عن مكنونات روحه وإظهار مقدراته التقنية والفنية، وأخرى تنطلق من رؤية براغماتية تحليلية أقرب إلى الموضوعية؛ ليكون للنص السلطة الأولى ويكون فحواه هو الخط الناظم للرؤية الأدائية؛ أي ليكون هذا النص هدفاً وليس وسيلة، ويكون المؤدي بهذا ناقلاً أميناً لرسالة المؤلف واعتباراته.

لذا، وفي مقاربة لعملية الأداء الموسيقي تلح على العازفين المؤدين أسئلة شتى : هل يتوجب النظر إلى النص الموسيقي كحقيقة مطلقة وكمادة مكتملة مكتفية بذاتها؟ هل ينبغي أن تكون عملية الأداء الموسيقي موضوعية؟ وكيف يمكن تفسير الـ«خروج» عن النص؟ أمن خطوط حمر لا ينبغي تجاوزها أم أن التجاوز ضرورة يفرضها الفعل الإبداعي؟ ومن ثم إلى أي مدى يمكن أن تنطلق هذه العملية من الذات؟ ثم أمن وسيلة لخلق صيغة توازن أو تقارب بين هذين المفهومين أم أن اختلاف المعايير بين المفهومين يشكل - بحد ذاته - خطأ فاصلاً بين هويتين أدائيتين متميزتين؟

تبدو الإجابة عن هذه الأسئلة مهمة شديدة الصعوبة؛ ذلك لأن إشكاليات الأداء الموسيقي لا تتوقف - في حقيقة الأمر - عند تبني هذا المفهوم أو ذاك فحسب، بل تتجاوزهما لتلامس مجموع الثوابت والمتحولات التي تخضع لها الفنون عامة وفن الموسيقى بشكل خاص. وإذا كانت الثوابت التي يركز عليها فن الموسيقى تتمثل فيما يحويه النص الموسيقي من عناصر مؤسسية (الفكرة، اللحن أو الألحان الأساسية، العلاقات المقامية، المعالجة الهارمونية، البنية الداخلية، القالب...) ومن خصائص مميزة أخرى على المستوى الأسلوبي والدرامي والجمالي - فإن المتحولات التي ينطوي عليها تبدو شديدة التنوع والتباين: فالنص الموسيقي بطبيعته، نص قابل للقراءة بصور شتى، بل إن عملية أدائه تخضع أيضاً لمتغيرات عدة كتغير زمان الأداء ومكانه، جودة الآلة، طبيعة الجمهور، شخصية المؤدي، تجربته، مصادر ثقافته ومخزونه الموسيقي والفكري.

من جهة أخرى لا بد من الأخذ بعين الاعتبار خصوصية فن الموسيقى الذي يعتبر أكثر الفنون تجريدية على الإطلاق بحكم كون المادة الصوتية بطبيعتها مادة مجردة، غير ملموسة، ومؤقتة. ولنكون أكثر شفافية في طرحنا سنلجأ إلى المقارنة بين الفن التشكيلي

والتصوير الفوتوغرافي أو الكتابة والموسيقى . ففي اللوحة أو الصورة أو الكتاب تسجل العناصر بشكل نهائي في الفضاء والزمن ، ويمكن العودة إلى أي عنصر مرات ومرات بالنظر أو التأمل أو القراءة دون أن يبدل هذا العنصر موضعه أو علاقته مع باقي العناصر المحيطة به . أما الصوت أو اللحن أو الثيمة الموسيقية فتتلاشى ما إن تُعزَف ، وللعودة إليها ثانية لا بد من إعادة خلقها من جديد ؛ أي إعادة أدائها . وفي هذه الإعادة قد لا تتكرر النغمة نفسها أو اللحن نفسه بالصورة نفسها بالكثافة نفسها ، وقد يختلف وقعه بحسب صدى المكان ، نوعية الآلة أو جاهزية العازف . لذا فإن عمليتي الصياغة والتلقي الموسيقيتين تبدوان خاضعتين لمعايير ومؤثرات شديدة الخصوصية ، وسيلعب عبورها عبر شخص المؤدي وآلته دوراً أساسياً في الكشف عنها وفي تجليها للمتلقي .

وقبل الخوض في الإشكاليات التي يخضع لها أداء النص الموسيقي ينبغي لنا ربما أن نلقي نظرة تاريخية سريعة إلى مقدمات ظهور الأداء الموسيقي في الموسيقى الغربية الكلاسيكية كـ«فن» قائم بحد ذاته ، وأن نشير أيضاً إلى التغيرات التي طرأت على طبيعة هذا الفن عبر الزمن . ونؤكد هنا أن بحثنا يتناول موضوع أداء الموسيقى «الكلاسيكية الغربية» التي استند تطورها إلى منظومات محددة اعتمدت بشكل أساسي على عملية التدوين أو التنويت التي فصلت بشكل أو بآخر بين مفهومي المؤلف والمؤدي ، وقد يكون هذا واحداً من منابع الاختلاف عن موسيقا الشرق التي نجد لها مقومات وتقاليد مختلفة تماماً .

منشأ مفهوم الأداء الموسيقي

ظهر مفهوم «المؤدي» الموسيقي بصورته الجلية في أوروبا خلال القرن التاسع عشر . وقد رُسم في تلك الحقبة حد واضح بين «المؤلف» و«المؤدي» ليكون لكل منهما مهمة واضحة محددة . ففي عصر الباروك أو العصر الكلاسيكي كان المؤلف ذاته مؤدياً متمكناً من عدد من الآلات ، وممتلكاً من القدرات التقنية ما يتيح له أداء أعماله أو أعمال المؤلفين الآخرين بشكل مثالي كما كان حال يوهان سيباستيان باخ (1685-1750) ، دومينيكو سكارلاتي (1685-1757) ، فولفغانغ أماديوس موتسارت (1756-1791) ، لودفيغ فان بيتهوفن (1770-1827) . لكن تبدل المعطيات الاجتماعية والسياسية في أوروبا كان له انعكاسات جلية وعميقة على المستوى الفني أيضاً . فمع ولوج القرن التاسع عشر حدثت

عملية «دمقرطة» للموسيقا ولم تعد ممارستها حكراً على الأرستقراطيين ولم يعد مرادوها من طبقة النبلاء والبرجوازية فحسب، بل خرجت من الصالونات الخاصة لتتلففها المؤسسات والأكاديميات التي تعنى بتنشئة الموسيقيين المحترفين، كما بدأت صالات العروض الموسيقية بالانتشار وبالالتساع وبلعب دورها المهم في استقطاب عدد أكبر من العازفين والجمهور على حد سواء. من جهة أخرى ومع ازدياد تعقيد الأعمال الموسيقية وتعقيد الآلات أيضاً كنتيجة حتمية للمسار التطوري الذي سلكته الموسيقا الكلاسيكية الغربية، بات من الضروري تهيئة موسيقيين اختصاصيين ذوي قدرة تقنية وفنية عالية تؤهلهم لأداء هذه الأعمال ولترويض الصعوبات التي باتت تطرحها آلاتهم. وإن كان مؤلفو الباروك أو غيرهم من الكلاسيكيين قد جمعوا بين المهارة في التأليف والأداء، فلم يعد هذا حال كثير من مؤلفي الرومانسية. فباستثناء بعضهم - كفريديريك شوبان (1810-1849) وفرانز ليست (1811-1886) على سبيل المثال - سنجد فرانز شوبرت (1797-1828) بقدرات أدائية محدودة، وروبيرت شومان (1810-1856) موكلاً مهمة أداء كثير من أعماله المعقدة لزوجته عازفة البيانو الماهرة والمؤلفة المغمورة كلارا شومان، كما لم يتمتع يوهان برامز (1833-1897)، بيتر تشايكوفسكي (1840-1893)، إدوارد غريغ (1843-1979) أو غيرهم - على الرغم من درايتهم العميقة بالآلات التي كتبوا لها - بسمعة كونهم عازفين أو مؤدين متميزين.

بالعودة إلى بعض المراجع الموسيقية السابقة للمرحلة الرومانسية، نجد أن صفة المؤدي الماهر Virtuoso كانت شاملة لمجالات فنية شتى، ولم تكن حكراً على المجال الموسيقي. ففي معجم سيباستيان دو بروسارد الموسيقي المنشور في عام 1703، يرجع المؤلف إلى جذر كلمة Virtuoso وهي Virtu، أي (الفضيلة، المزية، المنقبة) موضعاً: «لا تعني كلمة Virtu؛ باللغة الإيطالية، تلك الحالة التي تجعلنا محبوبيين من الله، أو تلك التي تجعلنا نعمل بحسب قواعد الحق فحسب، إنما هي تفوق العبقرية والمهارة والقدرة. لذا فإن رساماً ممتازاً ومهندساً قديراً... إلخ هو Virtuoso⁽⁸⁾».

لكن مفهوم الفنان المؤدي الفائق القدرة التقنية Virtuoso، بدأ بالتبلور بشكل فعلي في القرن التاسع عشر، خارجاً بذلك من عموميته ليضحي صفة تطلق بصورة حصرية على

الموسيقيّ، وليصبح العازف الماهر تجسيدا لصورة الإنسان الاستثنائيّ الت فوق . وقد يكون في توصيف الفيلسوف الألمانيّ شيلينغ - الذي انتقيناها مثلاً من بين أمثلة كثيرة أخرى - تأكيد بل تكريس لهذه الصورة فيقول :

«محل إعجاب، جسد العازف الذي يضحى مركز اهتمام الجمهور . هو مصدر تقديس حقيقي بلامسته تلك الدرجة الخاصة من المهارة في العزف أو الغناء»⁽⁹⁾.

ولا بد لنا أن نتوقف هنا عند صورة المؤدي الموسيقي في هذه المرحلة؛ فهي صورة غلب عليها عنصر (الأنا) والتمحور حول الذات و سنستشف من مقولة شيلينغ قوة التأثير التي تمتع بها هذا المؤدي، ليستحيل قطب جاذبية مطلقاً، مستثيراً إعجاب جمهور قد يصل به الأمر إلى حد التقديس . فيحكى أن حفلات المؤلف والعازف فرانز ليست كانت مسرحاً حقيقياً لهياج الحاضرين وحالات الهستيريا والإغماء . بل إنه قد مضى في تبديل وضعية البيانو من تلك التي يعطي فيها عازف البيانو ظهره للجمهور، إلى الوضعية الجانبية المعتمدة حالياً، التي تسمح للحاضرين بمراقبة حركات العازف، تفوقه التقني وكمّ انفعالاته على خشبة المسرح . كما كان لعازف الكمان الأسطوري نيكولو باغانيني (1782-1840) شهرة مماثلة، لتشير مهاراته التقنية الخارقة، وأداؤه الناري المنقطع النظير شكوكاً شتى حول طبيعته الإنسانية!

وبغض النظر عن البعد شبه التقديسي «الفيتيشي» الذي حظي به المؤدي الرومانسي، يمكننا الجزم بأن ظاهرة الـVirtuoso لم تولد من عبث ولم يكن حضورها الطاغوي واندفاعها المتطرف إلا تجسيدا لروحية ذلك العصر . فإن كانت الرؤية الموسيقية لأداء النص الموسيقي رؤية قد غلبت عليها الذاتية، فذلك نتاج لما كرسته النزعة والفلسفة الرومانسية الضاربة جذورها في حركة العاصفة والاندفاع⁽¹⁰⁾ «Sturm Und Drung» التي ظهرت في تمجيدها للمشاعر والاندفاع العاطفي كرد على عقلانية عصر التنوير وتوازنه . إذاً، لم تكن الرؤية الموسيقية الرومانسية مستندة إلى الاعتبارات الموضوعية كأولوية أدائية، ولا بد أن الموسيقي المؤدي كان مرآة لعصره؛ موسيقياً متمتعاً بقدر كبير من الحسية، كثير الشطط في تعبيره عن مكونات ذاته وفي استعراض قدراته الخاصة . وبهذا بات النص الموسيقي - بما يحمله من شخص المؤلف وروحيته وأفكاره - محاصراً بشخصية المؤدي، الذي بقدر ما استطاع أداء

النص بمهارة وتقنية عالية، تجاوز واقع كون هذا النص نتاج المؤلف بدءاً ومرآة له «قبل» أن يكون مرآة لعازفه .

وعلى الرغم من بعض التحفظات التي أُخِذت لاحقاً على تقاليد المدرسة الأدائية الرومانسية في جنوحها واستعراضيتها فإنها جعلت من العازف المؤدي ظاهرة امتد تأثيرها بقوة حتى القرن العشرين، جاعلة من بعض الأداءات مرجعيات موسيقية لاغنى عنها، ونذكر منها أداء بعض قائدي الأوركسترا كهيربرت فون كارايان Herbert Von Karajan، كارل بوم Karl Böhm، ويليم فورتفانغلر Wilhelm Furtwängler، وكذلك بعض المؤدين الأسطوريين كعازفي البيانو فلاديمير هوروفتسز (Vladimir Horowitz) وآرثر روبينشتاين Arthur Rubinstein، عازف الكمان يهودي مينوهين Yehudi Menuhin وعازف التشيلو مستيسلاف روستروبوفيتش Mstislav Rostropovitch .

لكن مجمل التحولات التي طرأت في القرن العشرين على مختلف الصعد الفكرية والروحية والاجتماعية والتقنية بدأت ببث روح جديدة في كل من النص الموسيقي وأدائه، مبدلة بهذا بعضاً من المعطيات الرومانسية ومقصية بعضها الآخر دون رجعة .

العبور إلى الحدأة

شهد فن الأداء الموسيقي في العصر الحديث تغيرات جذرية وعميقة، ليظهر موسيقي القرن العشرين بصورة مختلفة تماماً عن تلك التي ميّزت موسيقي القرن التاسع عشر . بل إن علاقته مع الموسيقى كفن صوتي تبدلت تبديلاً واضحاً؛ نتيجة لتغير آليات التأليف والمنظومات الجديدة التي ارتكزت عليها أسس بناء الأعمال الموسيقية، دون إغفال الدور الذي لعبته التكنولوجيا في مجال تقنيات حفظ الصوت وظهور نمط حياة جديد لعب فيه الضجيج والبعد الإلكتروني دوراً أساسياً وحيوياً في عملية الإبداع الموسيقي .

ويبدو في حقيقة الأمر أن «صدمة» الحدأة بما حملته في طياتها من تيارات وتوجهات عدة، من شبه القطيعة مع التقاليد الموسيقية المتوارثة ومن تغير في المشهد الفني العام الذي بات ينزع إلى مزيد من التجريدية والرمزية والغوص في عوالم اللاشعور التي طرحها أفكار فرويد، هذه الصدمة طبعت بعمق مجمل مؤلفات القرن العشرين الموسيقية وأحدثت نقلة نوعية في علاقة المؤلف بما يكتب وفي علاقة المؤدي بالنص المؤدي . ومن هنا بدأ التحول

التدريجي في دور المؤدي: فالعمل الموسيقي الحدائي بما يطرحه من جديد على المستوى الأيديولوجي، المنظومي والبنوي، بما يحمله من تكثيف واقتصاد في التعبير، بتجريديته أو واقعيته، بنزعة السوداوية - ما عاد يقتضي اللجوء إلى حالات استعراضية بقدر ما يدفع المؤدي للتأمل في الصيغ المبتكرة ولاكتشاف الرؤى الجديدة التي تنضح بها موسيقا عصره، لتبني علاقته مع النص الموسيقي على التحليل والتمحيص والرؤية الموضوعية. وقد يكون المؤلف ريتشارد فاغنر (1813-1883) - الذي طوت أعماله الأخيرة صفحة الرومانسية بحلّه وتحطيمه للمنظومة المقامية مُشرعاً بهذا بوابات الحدائثة - أول من تناول بالنقد الممارسات الأدائية في عصره، حاثاً على الالتزام بعناصر النص وبرؤية المؤلف التي بني عليها هذا النص، فيقول: «تكمن القاعدة الأولى للأداء الموسيقي في الترجمة الدقيقة لأفكار المؤلف، وهذا ما يسمح بنقل إلهام الفكر دون تحوير أو ضرر»⁽¹¹⁾.

إن التوجه الجديد الذي طرحه فاغنر والمناقض للمنحى الرومانسي السائد في عصره، كان ردة فعل واضحة على غلبة المشاعر الشخصية على الفحوى الأصلي للعمل، بل هو دليل قاطع على تبدل المعطيات الفنية ومجمل المعايير التي يُقيّم من خلالها أداء العمل الموسيقي. إذاً، فمع بدايات القرن العشرين انتقل الأداء الموسيقي بشكل تدريجي من حالة طغت عليها الذاتية والرؤية الشخصية للمؤدي، إلى رؤية أقرب للموضوعية.

ويمكننا إيجاز هذه النقطة بوضوح نقاط:

1 - تطور علوم الموسيقى وعلوم الأرشفة واكتشاف كنوز موسيقا العصور المنصرمة، كموسيقا عصر النهضة وعصر الباروك بعد مرحلة غاب فيها هذا «الريبرتوار» المهم عن الساحة الموسيقية وظهرت تساؤلات ومحاولات عدة تطرح إشكالية الكيفية والطرق المثلى لأداء الأعمال القديمة؛ أي تلك التي أُلِّفت قبل عام 1800 بصورة قريبة ومشابهة لما كانت عليه في عصرها. وقد تمثل هذا البحث بحركة واسعة الانتشار، دعمت بقوة التوجه الموضوعي في مجال الأداء الموسيقي، وهي تيار العودة إلى الموسيقا القديمة أو تيار الباروكيين Baroquists المتبلور تماماً عقب الحرب العالمية الثانية، منادياً بالعودة إلى «الأصالة» بالمعنى الحرفي للكلمة، من خلال تبني موقف مغرق في الالتزام بما يتعلق بأداء أعمال مرحلة الباروك وريبرتوار الموسيقا القديمة بشكل عام. لذا قادت

هذه الحركة حملة عودة للأرشيف والمخطوطات القديمة بالإضافة إلى المراجع النظرية التي تشرح وتفصّل كيفية أداء هذه الأعمال والآلات الموسيقية التي كتبت لأجلها. هذه المقاربة العلمية للنصوص الموسيقية دفعت بالعازفين المؤدين وبكثير من قائدي الأوركسترا إلى تبني نهج جديد في التعامل مع النص ومعطياته، نهج يتطلب كثيراً من التحليل والدراسة والمقارنات، ومن ثم محاولات أدائية تسميها الموضوعية الشديدة ومنهجية لا تهاون فيها: توجه أدائي يوضحه نيكولاس هارنونكور قائد الأوركسترا الباروكي المخضرم بقوله:

«إن مشيئة المؤلف تمثل بالنسبة لنا الهدف الأسمى. نحن ننظر إلى الموسيقى القديمة كما هي، من خلال خصائص عصرها، ويجب أن نرغم أنفسنا على إعادة تشكيلها بشكل أصيل ليس لأسباب تاريخية فحسب، بل لأن هذه الرؤية هي الطريقة الوحيدة التي نجدها اليوم ناجعة لجعل هذه الموسيقى حية ومثارة للتقدير»⁽¹²⁾.

2 - تغير تقنيات الكتابة الموسيقية وما تبعه من تبدل في اللغة التعبيرية وما تطلبه هذا التحول من إعادة نظر شاملة إلى العلاقة مع النص الموسيقي وأولويات أدائه. فمع انطباعية موريس رافيل (1857-1937) ورمزية كلود ديبوسي (1862-1919) اللتين قلبتا المعادلة التعبيرية السائدة رأساً على عقب، ومع ظهور مدرسة فيينا الحديثة المتمثلة في الثالث آر نولد شونبيرغ (1874-1951) وألبان بيرغ (1885-1935) وأنطون فيبرن (1883-1945) التي انتقلت بالموسيقا إلى اللامقامية، ومن ثم إلى منظومات أكثر تعقيداً كالوديكافونية Dodecaphonism والتسلسلية Serialism، وفي اعتمادها على الاقتصاد في التعبير لترجمة حالات بعيدة كل البعد عن تلك الرومانسية، لم يعد المؤدي يحظى بتلك الحرية التي كان يمنحها النص الرومانسي بارتباطه بالفانتازيا والدفق الشعوري والعاطفي. فمن الآن فصاعداً ومع بدايات القرن العشرين، سيزخر النص الموسيقي بمعلومات دقيقة، محددة، شديدة الوضوح وسيدون المؤلف كل التفاصيل الدقيقة من تبدل السرعات إلى كيفية رسم الجمل الموسيقية أو طريقة عزف بعض الخطوط اللحنية، كثافة النغمات: أي مجموع العناصر التي ستوجه وترشد العازف إلى أداء يترجم بشكل لصيق رؤية المؤلف الأصلية، فلا مكان للشطط

أو التحوير، وستعطى الأولوية للنص ورغبة المؤلف قبل تلك المرتبطة بالمؤدي.

3 - ظهور الحركة النيو كلاسيكية Neoclassicism في بدايات القرن العشرين كرد على توجهات كل من المدرسة الفرنسية الحداثية ومدرسة فيينا الحديثة، التي توضح ماري كلير موسّا في كتابها «مسارات في موسيقى القرن العشرين» خصائصها على النحو الآتي:

«تتميز موسيقا عشرينيات القرن العشرين بهيمنة الخط اللحني. تسودها رصانة كبيرة في التعبير والتقنين اللذين يبعدان - كما يظهر في أعمال فرانسيس بولنك للبيانو - كل أثر للزخارف والتزيين، وكذلك عودة إلى الأساليب الكلاسيكية والباروكية، تركيز على اللحنية، رغبة بالوضوح والانضباط»⁽¹³⁾.

وعلى الرغم من البون الشاسع بين التيارين: التيار الحداثي، والتيار النيوكلاسيكي الداعي للعودة إلى تقاليد الكتابة الكلاسيكية التقليدية، فإن القاسم المشترك بينهما يظهر في السعي للحد من ذاتية الأداء وفي الحث على الالتزام بمعطيات النص. إن اجتماع هذه العوامل جعل من عنصر الموضوعية عنصراً أساسياً لتناول توجهين رئيسيين مهيمين على المشهد الموسيقي في القرن العشرين؛ التوجه الطليعي الحداثي من جانب، وذاك المحافظ التقليدي من جانب آخر. وقد فرض هذان التوجهان تبديلاً واضحاً في صورة المؤدي، لتزاح صفته الرومانسية حالاً محلها واقعية منهجية بنوية تتناول النص الموسيقي تحليلاً باختلاف المرحلة التاريخية التي ينتمي إليها ولتضحى معياراً أساسياً من معايير تقييم فن الأداء الموسيقي. وقد أكد المؤلف النمساوي آرنولد شونبيرغ، كواحد من أهم طليعي الحداثة الموسيقية، ضرورة اتخاذ موقف تحليلي من النص الموسيقي مرتكز على الفهم المجرد والعميق للنص في السعي للتوصل إلى رؤية أدائية صحيحة، وسيكون الخطأ الأكبر الذي قد يقع به المؤدي - بحسب رأي شونبيرغ - هو الاعتماد في أدائه للعمل على الارتجالية والعفوية. فالعمل الموسيقي الجاد أبعد ما يكون في تكوينه عن العفوية، هو بنية مدروسة ومركبة على المستويين: التقني والفكري.

«إن مهمة المؤدي الأولى تكمن في فهم «شخصية» النص الموسيقي والهدف الذي يرمي إليه. فلا ينبغي للمؤدي الانطلاق من أفكار مسبقة حول المشاعر والمزاج اللذين يعبر

عنهما، إنما البحث عن هذه الشخصية من خلال العناصر البنيوية المكونة لهذا النص . بنية النص المتحدرة من عناصره اللحنية، الهارمونية والإيقاعية والحركية - هي ما يحدد الشكل والطابع في آن معاً . إن استيعاب المؤدي لهذا هو ما سيخوله نقل العمل الموسيقي . يجب عليه أن يأخذ في الحسبان معطيات بنية العمل، وحينها سيقدر الأولويات التي سيرتبها بحسب حسه بالتوازن والتناسب فيما بينهما»⁽¹⁴⁾.

وقد عملت مدرسة «شينكر» التحليلية أيضاً على ترسيخ هذا الموقف الموضوعي وغالت فيه ربما باعتمادها على تفاصيل مغرقة في الدقة (الارتكاز على مجموعة من النغمات الموسيقية الأساسية التي يقوم عليها مجمل العمل)، لكنها بدورها لم تكن إلا انعكاساً لنزعات وتيارات فلسفية غلبت في مرحلة ما بين الحربين العالميتين، قد تكون البنيوية واحدة من أبرزها .

يبدو أن الهدف الحقيقي من النزوع إلى هذه الرؤية البراغماتية التي أكدها موسيقيو القرن العشرين، هو طرح الموضوعية كرد على ماغيته الرؤية الذاتية الرومانسية المفرطة في التطرف والرغبة في ترسيخ نمط جديد من العلاقات الموسيقية أكثر توازماً وانسجاماً مع جماليات العصر الحديث وفكره . وينبغي القول إن النقلة الموسيقية النوعية و(المتطرفة أيضاً) التي حدثت على أعتاب القرن العشرين لم تكن تتعلق فقط بتقنيات الكتابة وبالثورة اللغوية التعبيرية التي أدخلها كل من كلود ديبوسي (1862-1919)، إيغور سترافينسكي (1882-1971)، مدرسة فيينا الحديثة ومن بعدها مؤلفو الموسيقى الإلكترونية والتجريبية، إنما مست أيضاً بشكل جوهري مفهوم الأداء الموسيقي الذي أصبح باعتماده على الموضوعية أكثر تجاوباً مع متطلبات أعمال القرن العشرين وتعقيداته . وإن كان لا بد من الإشارة إلى تيار المصادفة Happening الذي ظهر رداً على هيمنة التسلسلية الخالصة على مجمل أعمال النصف الثاني من القرن العشرين، نابذاً التدخل المباشر للمؤلف في تنضيد مجموعة الأصوات المكونة للعمل الموسيقي وتنظيمها، وانعكاسه المباشر على رؤية أدائية مغرقة في الذاتية ومنفلتة تماماً من التوجه الموضوعي السائد، إلا أن فلسفة هذا التيار بقيت محصورة بتجارب شديدة الخصوصية حمل رايتها المؤلف الأميركي جون كيج (1912-1992) وعدد قليل من مريديه . بل إنها دفعت بأنصار التسلسلية إلى خلق أعمال موسيقية بصيغ جديدة تتحرك فيها

الذاتية الأدائية ضمن أطر موضوعية مسبقة الوضع، دعيت بالأعمال المفتوحة⁽¹⁵⁾.

وبتتبع زمني للتسجيلات الموسيقية منذ منتصف القرن العشرين حتى يومنا هذا نلاحظ التبدل الواضح في الرؤى والتوجهات الأدائية، والتغيرات الكبيرة التي وسمت عناصر النص كالسرعات، امتداد الجمل وتوازن الكتل الصوتية. فنجد مثلاً في أداء قائد الأوركسترا الأسطوري هربرت فون كاربان - وريث المدرسة الرومانسية - أن السرعات تميل للبطء والجمل للاستطالة لتُلبس الأعمال بشكل عام - مع اختلاف عصورها - رداء الجماليات الرومانسية بنزعتها العاطفية وباعتبار الجانب الغنائي اللحني Lyricism كأولوية أدائية. أما أبناء الحداثة - كسيمون راتل أو بيير بوليز - فإنه على الرغم من اختلاف كثير من خياراتهما الأدائية فهما يتفقان بشكل واضح على أولويات مشتركة أخرى تتعلق بسرعات أكثر حيوية، بالتركيز على الجانب الإيقاعي كعنصر مواز لذلك الغنائي اللحني، بطريقة معينة في القيادة أكثر حدة وتحديداً وفي العناية الفائقة بالخصائص الأسلوبية المميزة لكل عمل بما يتناسب مع إطاره التاريخي والفكري.

وإذا انتقلنا من قائدي الأوركسترا إلى عازفي البيانو على سبيل المثال وليس الحصر وبمقارنة بين تسجيلات «هوروفيتز» لسوناتات دومينيكو سكارلاتي للبيانو بين عامي (1963-1968) وتسجيلات «كريستيان زاكارياس» لبعض هذه السوناتات في عام 2003 سيبدو لنا جلياً الاختلاف الواضح في تناول الأدائي بين العازفين المهمين فيما يتعلق بالجرعة التعبيرية وباستخدام طاقة آلة البيانو وإمكاناتها. سيستوقفنا في تسجيل «هوروفيز» استعراض تقنيته العالية في الأداء، تباين التنوعات الصوتية وكذلك الاستخدام السخي للبيدال (استخدام كرسته المدرسة الأدائية الرومانسية). ولن يقتصد هوروفيتز في بث روح الفانتازيا من خلال تنوعات عزفه الديناميكية كانعكاس لرؤيته المطبوعة بالنزعة الرومانسية، وقد يكون هذا ما يمد أداءاته بتلك الخصوصية الفريدة. أما تسجيل «زكارياس» الذي يفصله عن سابقه نحو أربعة عقود فيظهر أقل تطرفاً وأكثر اقتصاداً على المستوى التعبيري وفي استخدام إمكانات آله: فهو يتجنب الاستخدام المفرط للبيدال ولا يلجأ إلى خلق تباينات صوتية شديدة الحدة آخذاً بالحسبان مرجعية سوناتات سكارلاتي الباروكية وكونها قد كتبت لآلات سبقت آلة البيانو كالكلافيسان والبيانو فورتى، آلات

ذات قدرات تعبيرية وتقنية أكثر تواضعاً وأقل امتداداً وفاعلية من آلة البيانو التي وصلت إلى صيغتها النهائية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر .

ولا بد لنا عند التطرق لنماذج المؤدين «الحدائين» من أن نعاود ذكر العازف الكندي غلين غولد Glenn Gould الذي أحدثت تسجيلاته الخاصة بأعمال يوهان سيباستيان باخ ثورة أدائية حقيقية في استفادته مما قدمه تطور تقنيات التسجيل في الاستديو من دقة في تصميم نموذج أدائي شديد الاستثنائية . وقد يكون تسجيله المهم والمرجعي لتنوعات غولديبرغ Goldberg Variations الخاص بعام 1983 ، تجربة يجسد فيها غولد نموذج المؤدي الحدائي بامتياز : مؤدٌ ذي رؤية تشريحية ، شبه ميكروسكوبية للنص الموسيقي ، ينصب فيها التركيز على العناية بأدق التفاصيل التي تشكّل العمل على الصعيدين البنيوي والتعبيري . وبهذا يلتقي توجه غولد الأدائي مع ذلك الذي يدعمه عازف البيانو الكبير كلاوديو أراو بقوله :

«في كل مجالات الفن ، ينهض اليوم نموذج جديد للمؤدي ، نموذج مناقض للفنان الاعباطي ، الحسي ، التناج الخالص للقرن التاسع عشر . يبدو لي أن هذه الظاهرة الجديدة مرتبطة بالبحث الحالي عن أداء أكثر أمانة وأكثر دقة . فلا يجب أن يكون العمل الموسيقي حجة كي يستعرض المؤدي مكنوناته الخاصة أو كي يكشف بشكل مبالغ فيه عن ذاته . إن الواجب «المقدس» للمؤدي هو أن ينقل فكرة المؤلف دون المساس بها»⁽¹⁶⁾ .

إذاً ، فخلال قرنين من الزمن سلك المؤدي مسلكين متباينين تماماً ، وانتقل من حالة مفرطة في الذاتية إلى أخرى مفرطة في الموضوعية . وإن كنا نقتفي في بحثنا هذا أثر التبدلات الحاصلة على صيغ الأداء الموسيقي ، فإنه ينبغي إيضاح أننا لا ندعي أو نجزم بأفضلية ما ، إنما هو تتبع لتغير مسار حلت فيه رؤية مكان أخرى ، كنتيجة حتمية لتبدل العصر ولتبدل المعطيات الجمالية والفكرية .

وهنا يعاودنا السؤال الذي سبق أن طرحناه ، وهو : ما الصيغة المثلى للأداء؟
كي نفتح بوابات الإجابة عن سؤال كهذا قد يكون مجدداً أن نتطرق إلى مجموعة الثوابت والمتحولات التي تدخل في تشكيل عملية الأداء الموسيقي والتي تتعلق بعدد من العوامل التي يؤدي كل منها دوره في تحديد ماهية العمل الموسيقي ونقله إلى المستمع أو المتلقي .

تجسّد النص الموسيقي

يطرح المفكر رومان إينغاردن في كتابه «ماهو العمل الموسيقي؟» تساؤلاً يلامس إشكالية فلسفية تتعلق بطبيعة هذا العمل: هل يكفي تأليف العمل الموسيقي أو تدوينه كي يُعتَبَر موجوداً حقاً؟ ألا يبقى وجود هذا العمل مجتزأً أو منقوصاً إن لم ينتقل من صيغته التدوينية الساكنة إلى صيغته الصوتية؟

«إن أي موضوع أو حدث واقعي هما شيئان موجودان وحاضران هنا والآن. التصنيفان: هنا والآن لا ينطبقان على العمل الموسيقي. بل إن في المضمون الخاص بالعمل الموسيقي وفي كينونته الصوتية المنفصلة عن تدوينه لا توجد أية عناصر أو أية إشارات تدل - بطريقة أو بأخرى - على وجوده في مكان أو فضاء واقعيين»⁽¹⁷⁾.

تتمحور مقولة إينغاردن حول فكرة أساسية، مفادها أن العمل الموسيقي سيقى دون دلالة حقيقية أو دون فعل واقعي ملموس إن لم يستحل في لحظة ما وفي مكان ما إلى مادة صوتية ترجمه. لذا فإن دور المؤدي في تجسيد النص الموسيقي وفي إخراجه من حالة السكون إلى حالة التعبير قد لا يكون أقل أهمية عن عملية خلقه الأولية ووضعه على الورق.

إن عملية الترجمة هذه، على الرغم من انطلاقها من ثوابت مستمدة من النص كمرجعية أولى فإنها مرتبهة بمجموع المتغيرات والمتحولات المرتبطة بالمؤدي، برؤيته الخاصة، بتكوينه الموسيقي المتفرد، بتنوع مهاراته التقنية وبتجربته المتحدرة عن تماسه المباشر والحيوي مع هذا العمل؛ ليتجلى أداؤه كعملية تجاوز أو تصعيد للعمل الفني على المستويين الفني والتقني وكتصور لاحتمالات عدة بصيغ لا ينقصها الابتكار والتنوع. من جهة أخرى، لن تكتمل حلقة الأداء دون المتلقي. فالعمل الموسيقي إن لم يكن موجهاً إلى الآخر فسيبقى مادة جامدة عقيمة، وسيفقد حتماً إحدى أهم وظائفه: القدرة على التأثير. وهنا سيتكشف العمل أيضاً عبر «إدراك» متلقيه بصورة جديدة أخرى، تتموضع في مستوى مختلف عن ذلك الذي يشغله المؤدي. إذاً، يمكن القول إن تجسد العمل الموسيقي يتم في مستويات ثلاثة: مستوى النص، ومستوى المؤدي ومستوى المتلقي؛ لتعبر الفكرة الموسيقية هذه المستويات عبر شبكة تتجاوز وتتفاعل عبرها الثوابت والمتحولات بشكل حيوي وحتمي.

احتمالات وجود العمل الموسيقي

تنزع بعض التوجهات الموسيقية، كما تقدم أن أشرنا، للنظر إلى النص الموسيقي باعتباره نصاً مقدساً غير قابل للتأويل خشية الابتعاد عن أصالة العمل وأصالة فكر مؤلفه. وإن كان لهذه التوجهات مبرراتها ودوافعها وظروفها التاريخية والأيدولوجية، فإنها تغفل ضمناً واحداً من أهم مقومات التعامل مع المادة التعبيرية، ألا وهو التأويل. وهنا قد يكون من المجدي التوقف عند الفرق بين التأويل والتحريف: فإن كان التدوين الموسيقي وسيلة لحفظ الفكرة الموسيقية، فهو ليس التعبير القطعي عن الفكرة ذاتها، بل هو شكل من أشكالها. لذا يبدو التأويل كقراءة تتجاوز الظاهر إلى الباطن، كمحاولة للكشف عما تخفيه حَرْفية التدوين، متجاوزة إياها إلى تلك المسافة القابعة بين السطور مشرعة بهذا بوابات لاحتمالات كثيرة ينطوي عليها العمل الفني. أما التحريف فهو التبديل في مكونات العمل، وهنا قد يكون من الخطورة بمكان أنه قد يحو أو يطمس بعضاً من الاعتبارات التي أراد المؤلف تأكيدها في عمله. فاحترام النص المكتوب بتفاصيله الدقيقة واجب حتمي بالنسبة للمؤدي، لكن عملية تأويله هي الوسيلة الحقيقية لديمومة هذا العمل ولمنحه فرصة وجود جديدة في كل مرة يؤدي فيها.

في كتابه «العمل المفتوح»، يتطرق الكاتب أومبيرتو إيكو إلى ماهية العمل الفني فيقول: «إن كل عمل فني، حتى ولو كان ظاهرياً أو باطنياً، هو ثمرة ضرورة تفرضها مرحلة ما، إلا أنه يبقى مفتوحاً على مجموعة من القراءات الممكنة واللامتناهية. كل واحدة من هذه القراءات تحيي العمل بمنظور وذائقة وأداء مختلفة»⁽¹⁸⁾.

ويقول أيضاً: «العمل الفني هو شكل، حركة وصلت إلى نتيجتها، هو حالة لا منتهية موجودة في إطار منته. كليتها تنحدر من نتيجتها، فهي بالتالي لا تعتبر كانغلاق على حقيقة ساكنة جامدة، إنما هي انفتاح على حالات لا نهائية مجتمعة في شكل»⁽¹⁹⁾. ينطبق طرح إيكو بكل تأكيد على العمل الموسيقي، فهو عمل حامل لأوجه عدة، مشرع على كَمٍّ لا متناهٍ من احتمالات القراءة والتلقي، وسيكون من العبث بمكان الإقرار أو البت بحقيقة واحدة مطلقة لمضمونه. لذا نستطيع القول إن العمل الموسيقي قابل للتفسير بصور مختلفة، وإن كان المؤلف قد أنتج شكلاً - قد يبدو نهائياً لفكرته -

فإن مضمون عمله مُرتَهَن بما يود المؤدي التعبير عنه من خلال فهمه للعمل ومرتبب بما يفهمه المتلقي أيضاً.

ونعود هنا لنؤكد تعقيد طبيعة عملية الأداء الموسيقي؛ فالعمل الموسيقي يتحرر من سطوة مؤلفه في اللحظة التي يتدخل فيها المؤدي برؤيته الخاصة للعمل، لتختلف تفاصيل الأداء بين مؤدٍ وآخر على الرغم من تقارب رؤاهم الفنية والفكرية. إن تنوع العازفين، تنوع آلاتهم، تنوع شعورهم بالسرعة والنبض والإيقاع الداخلي، تنوع شخصياتهم الموسيقية وانتماءاتهم التاريخية والعرقية والثقافية، يؤدي دوراً كبيراً في خلق تنوعات لا متناهية للعمل ذاته⁽²⁰⁾. بل إن اختلاف المتلقين وتباين تفاعلاتهم مع الصوت كمادة، ومع المضمون الفكري والروحي للعمل، يجعل من الاستحالة أن يتجلى العمل الموسيقي بصورتين متطابقتين. كما أن لاختلاف الأزمنة التي ينتمي إليها كل من المؤدي والمتلقي دوراً في الصياغة التأويلية للعمل. فموسيقى القرن العشرين لا ينظر للعمل المكتوب في مرحلة الباروك كما كان يفعل موسيقى المرحلة الكلاسيكية أو المرحلة الرومانسية، ولا بد أن التأثيرات الفكرية والروحية المهيمنة في كل عصر تؤدي دوراً حيوياً وأساسياً في رؤية العمل وقراءته. لذا تبدو نظرية العمل المفتوح التي طرحها إيكو محققة تماماً في مجال الأداء الموسيقي.

خاتمة

هل يمكننا نهاية اقتراح صورة مثالية لأداء عمل موسيقي أو إعطاء بضع نصائح تضمن لنا قوة الإقناع والتأثير؟

بالطبع لا. إن العلاقة مع الفن كوسيلة لخلق الحياة، كوسيلة للتجدد والإبداع، تبدو علاقة بمنتهى الخصوصية: علاقة تنفلت دوماً من كل توجه عقائدي أو مطلق. فالحلبة الرومانسية انهارت بعد أن كانت عقيدة، والموضوعية المتطرفة لتيارات الحدائية بدأت تتقهقر مع ظهور الحاجة الماسة إلى تماس أكثر عفوية ونضارة مع العمل الفني. اندثرت النيوكلاسيكية أو الكلاسيكية الجديدة بعد أن استنزفت مواردها، وها هي حركة العودة للموسيقا القديمة تعيد النظر في بعض مواقفها الصارمة حول الطريقة «المثلى» لأداء أوبرا الرامو أو غنائية لباخ.

يبقى على الموسيقي أن يحدد أولوياته وأن ينظر إلى حالة الخلق الفني كحالة جمع بين الشعور واللاشعور، بين الملموس والمجرد، بين العقل والعاطفة، بين الإدراك والحدس، الظاهر والباطن، وهذا ما سيجعل من حالة الخلق الفني حالة متفردة، بل إن هذا ما سيجعل منها حالة إنسانية بامتياز.

الهوامش والمراجع

- Michels, Ulrich: **Guide illustré de la musique**, traduction française: Jean Gribensky et Gilles Léothaud, Tome I, Paris: Arthème Fayard, 1988, p.13. (1)
- Nattiez, Jean-Jacques: « Interprétation et authenticité », Musique, Une encyclopédie pour le XXIe siècle, Actes Sud: Tome II, 2004. p.1140. (2)
- Gould, Glenn: **Le dernier puritain**, traduction française: Bruno Monsaingeon, Paris: Fayard, 1983, p. 65. (3)
- Leibowitz, René: **Le compositeur et son double**, Paris: Gallimard, 1917, p.59. (4)
- Cortot, Alfred: **Cours d'interprétation**, recueilli par: Jeanne Thieffry, Genève: Slatkine Reprints, 1980, p.13. (5)
- Cours d'interprétation, p.14. (6)
- Brendel, Alfred: **L'abécédaire d'un pianiste**, traduction française: Olivier Mannoni, Paris: Christian Bourgois, 2014, p. 72-73. (7)
- Brossard, Sébastien de: **Dictionnaire de musique**, Paris: Edition Ballard, 1703. (8)
- Deaville, James: « L' image du virtuose au XVIIIeme et au XIXeme siècles », **Musique, Encyclopédie pour le XXIeme siècle**, Actes Sud: Tome IV, 2006, p.759-760. (9)
- امتدت حركة الاندفاع والعاصفة بين عامي 1767 و1785، وهي تيار أدبي فلسفي نقض توجهات عصر الكلاسيكية التنويري، فاتحاً بوابات الرومانسية التي ظهرت بوادرها الأدبية في «آلام الشباب فتر» ليوهان فولفغانغ فان جوته. (10)
- Landowska, Wanda: **Musique Ancienne**, Paris: Rééd:lvrea, 1996, p.134-135. (11)
- Harnoncourt, Nikolaus: **Le discours musical**, Paris: Gallimard, 1984, p.16. (12)
- Mussat, Marie-claire: **Trajectoires de la musique au Xxeme siècle**, Paris: Klincksieck, 1995, p. 41-43. (13)
- Stein, Erwin: **Form and Performance**, London: Faber and Faber, 1962, p. 20. (14)

- (15) انظر فوللموز، إميل: تاريخ الموسيقى الغربية: حياة وأعمال جميع الموسيقيين، ترجمة: صلاح الدين برمدا، القسم الثاني، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1980، ص 338-339.
- (16) - Szersnovicz, Patrick. «Claudio Arrau, La noblesse du piano», **Le monde de la musique**: n° 273, 2003, p.28.
- (17) Ingarden, Roman. **Qu'est ce qu'une œuvre musicale ?** Paris: Christian Bourgois, 1989, p.81-82.
- (18) Eco, Umberto. **L'oeuvre ouverte**, Paris: Seuil, 1965, p.35.
- (19) - **L'oeuvre ouverte**, p.36.
- (20) يتناول الدكتور زكريا إبراهيم بالدراسة في كتابه «مشكلة الفن» مجموع العوامل والمؤثرات التي تتدخل في تخليق الفنان لعمله الفني وفي تشكيل خصوصية إبداعه (بغض النظر عن مادة فنه) فيقول: «والواقع أن الفنان ليس مخلوقاً أصيلاً كل الأصالة، وكأنما هو موجود إلهي قد هبط من السماء، بل هو مخلوق أرضي يعيش في بيئة جمالية ذات صبغة اجتماعية خاصة، ويستجيب لطائفة من المنهات الفنية المعينة، ويتأثر بمجموعة من التيارات الجمالية السائدة؛ بحيث إنه لو تغيرت بيئته الاجتماعية لترتب على هذا التغير - بالضرورة - انقلاب هائل في نوع إنتاجه الفني. وليس معنى هذا أنه لا قيمة على الإطلاق لمعادلة الفرد الشخصية في تحديد طرازه الفني أو أسلوبه الجمالي، وإنما يجب أن نلاحظ أن الإبداع الفني كثيراً ما يجيء مشروطاً بالكثير من العوامل الحضارية التي تشيع في البيئة الفنية المحيطة بالفنان. ومن هنا فإن أصحاب النزعة الاجتماعية يقررون أنه عندما ينظر الباحث بعين الاهتمام إلى تلك التأثيرات الحضارية التي عاناها الفنان، وحين يقيم وزناً كبيراً لتلك الأشكال الاجتماعية التي أثرت على حياة الفنان وأعماله الفنية، فإن إنتاجه - عندئذ - لن يبدو لنا بصورة سر مستغلق لا سبيل إلى فهمه، بل سرعان ما يصبح في وسعنا أن ندرجه تحت طراز فني بعينه» انظر: د. إبراهيم، زكريا: مشكلة الفن، القاهرة: دار مصر للطباعة، 1976، ص151.

مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية



مجلة علمية فصلية محكمة تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت
صدر العدد الأول منها في يناير عام 1975م

رئيس التحرير

أ. د. بنیان سعود تركي

ترحب المجلة بنشر البحوث والدراسات العلمية المتعلقة بشؤون
منطقة الخليج والجزيرة العربية في مختلف المجالات العلمية.

ومن أبوابها

- البحوث العربية.
- البحوث الإنجليزية.
- البيبلوجرافيا الإنجليزية.
- ملخصات الرسائل الجامعية:
- عرض الكتب ومراجعتها .
- (ماجستير - دكتوراه).
- البيبلوجرافيا العربية.
- التقارير - مؤتمرات - ندوات

الاشتراكات

ترسل قيمة الاشتراك مقدماً بشيك لأمر - جامعة الكويت
مسحوب على أحد المصارف الكويتية

داخل دولة الكويت : للأفراد : 3 دناتير - للمؤسسات : 15 ديناراً
الدول العربية : للأفراد : 4 دناتير - للمؤسسات : 15 ديناراً
الدول الغير عربية : للأفراد : 4 دناتير - للمؤسسات : 15 ديناراً

توجه جميع المراسلات باسم رئيس تحرير مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية

ص.ب: 17073 الخالدية - الرمز البريدي: 72451 الكويت

تلفون: 24984067 - 24984066 - 24833215 +965 - فاكس: 24833705 +965

E-mail: jgaps@ku.edu.kw - jgaps.ku@gmail.com

<http://www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/jgaps>

تنهرس المجلة وملخصاتها ونصوصها في قواعد البيانات والمعلومات التالية:

EBSCO Publishing Products

الرقم الدولي للمجلة: 4288 - 0254 - ISSN

دار المنظومة: www.mandumah.com