تحليل أداء عمليين لآلة البيانو للمؤلفة سايدا مينوفا

* إلجيز رويانوف
** سحر جميل ملحم

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

الملخّص

تنتمي ديلوروم سايدامينوفا **Dilorom Saidaminova** إلى المؤلفين الموسيقيين الأوزبك الذين ظهروا في العقود الأخيرة من تسعينيات القرن العشرين وبداية القرن الحادي والعشرين، وعلى الرغم من تأثرهم الواضح بموسيقا أقطاب المدرسة الروسية السوفياتية، واتباعهم الأساليب المعاصرة في الكتابة الموسيقية المليئة بالتنافر والتوتر، عكسوا في مؤلفاتهم الروح القومية الفولكلورية لشعبهم. ونظراً لما تحويه مدونات أعمالهم من أساليب تعبيرية جديدة وبناء شكلي غاية في التعقيد، وكذلك الأمر بشكل عام في مدونات الموسيقا المعاصرة، أصبح من الضروري الاهتمام بالتحليل الأدائي للمدونات الموسيقية عن طريق دراسة أسلوب كتابة المؤلف وتقنيات أساليب التعبير وتقنيات استخدام البيدال والإلمام بأنماط خصائص تكوين نسيج العمل لتحويله عن طريق الأداء من مدونة صامتة إلى كيان حي صادح ومعبر.

تعرض هذه الدراسة لموضوع تحليل الأداء من الناحية النظرية، فيوضح ما تتطلبه دراسة المدونة الموسيقية لفهم قوانين كتابتها التي توجه عملية استنباط الرؤى الفنية لمؤلفيها والتنوع في الأساليب التعبيرية التي يطرحها الشكل البنائي للمدونة الموسيقية، وهو ما يبرر الإمكانيات المتعددة والأوجه المختلفة للأداء، التي يختار منها المؤدي الأسلوب الذي يتفق مع مداركه وخبرته التقنية وخلفيته الثقافية والبيئية والروحية. ثم يقدم البحث نبذة للتعريف بالمؤلفة الأوزبكية ديلوروم سايدامينوفا وقائمة بمؤلفاتها لآلة البيانو، يلي ذلك التحليل الأدائي لعملين موسيقيين مختلفين في الطابع من أعمال سايدامينوفا لآلة البيانو.

يختتم الباحثان دراستهما على أمل أن يسهما في تحفيز عازفي البيانو الشباب على دراسة المؤلفات الحديثة وأدائها، ويوصيان بضرورة القيام باستمرار بالدراسات التحليلية للأداء مع توخي الموضوعية التي تقتضي التزام المؤدين بجميع تفاصيل المدونة الموسيقية والدقة في نقل أفكار المؤلف ومشاعره دون أي تغيير مهما اختلفت وجهات نظرهم وأساليبهم في تطبيقها.

مقدمة

مع تطور أساليب الكتابة الموسيقية، وبخاصة في القرنين العشرين والحادي والعشرين، أصبحت المدونات الموسيقية على درجة عالية جداً من التعقيد؛ مما انعكس على مستوى أدائها. لقد وضعت المؤلفات الحديثة العازفين أمام تحد كبير يتطلب اكتساب مهارات جديدة تمليها أساليب التأليف الموسيقي الحديث، وبخاصة فيما يتعلق بالكتابة لآلة البيانو، وأصبح من الضروري أن يكون المؤدي مواكباً للأساليب الحديثة في الكتابة الموسيقية؛ ليتمكن من تحليل وفهم المدونات الموسيقية المعاصرة التي يقع على عاتقه القيام بتحويلها من مدونة صامتة إلى كيان حي صادح ومعبر عن طريق الأداء. ونظراً لكثرة الملاحظات التي تتعلق بقراءة مدونة النص الأصلي للمؤلف عند ترجمة أفكاره التي دونها في هذه المدونات الموسيقية الحديثة عن طريق عملية الأداء[1] Interpretation وغيرها، أصبح من الضروري الاهتمام بمهام الأداء على أوسع نطاق، وبخاصة أننا أكثر من أي وقت مضى، نجد أن الأعمال/ المؤلفات الموسيقية التي كتبت لآلة البيانو بأسلوب حديث والتي تتميز بعمق محتواها الداخلي، تزود المؤدي بإمكانيات لا تنضب لتحقيق عدد من التفسيرات المتباينة للعمل الواحد، التي تظهر من خلال أساليب الأداء المختلفة للمؤدين لهذا العمل نفسه.

تقدم هذه الدراسة تحليلاً أدائياً لمقطوعتين للبيانو للمؤلفة الموسيقية ديلوروم سايدامينوفا Dilorom Saidaminova، التي تنتمي لمجموعة من المؤلفين الموسيقيين المعاصرين الأوزبك ، الذين أثارت أعمالهم فضول واهتمام العازفين دائمي البحث عن الجديد في أساليب التعبير. لقد عبرت مؤلفات هؤلاء المؤلفين عن الروح القومية الفولكلورية لشعب أوزبكستان على الرغم من تأثر مؤلفيها الواضح بموسيقا أقطاب المدرسة الروسية السوفياتية: شوستاكوفيتش، وبروكوفييف، وخاتشادوريان، وشيدرين وتيشنكو وغيرهم، على الرغم من أنها كتبت بأساليب حديثة ومعقدة تعتمد التوتر والتنافر أساساً لنسيجها. كما احتوت هذه المؤلفات الموسيقية أساليب تعبيرية جديدة وبناء شكلياً غاية في التعقيد للمدونات الموسيقية. فإلى جانب الأشكال البنائية التقليدية في التأليف الموسيقي لآلة البيانو، ظهرت الأشكال البنائية الجديدة التي تعزز التباينات الداخلية وتطيل

فترات التوتر ذات الأصوات غير المتجانسة وذات التنوع في الرنين الصوتي، وتعدد الوجوه السردية والطبقات البنائية، والتوسع في فضاء العمل. وقد عكست هذه المؤلفات الموسيقية الجديدة أيضاً انجذاب مؤلفيها، كغيرهم من المؤلفين المعاصرين في مجال الموسيقا العالمية الجادة، إلى الكتابة اللحنية البوليفونية (ذات الطبقات اللحنية المتعددة) وإلى التنويع في الكتابة الإيقاعية الهارمونية. وعند الشروع في أداء أي عمل من هذه الأعمال الموسيقية المعاصرة لآلة البيانو لتحويله من مدونة صامتة إلى كيان مسموع، يجب أن يقوم العازف بدراسة وافية لأسلوب كتابة مؤلف هذا العمل من حيث؛ دراسة استخداماته لأساليب التعبير الحديثة وتقنياتها ودراسة ميزات وأنماط خصائص تكوين نسيج العمل، بالإضافة إلى دراسة استخدام التقنيات التعبيرية للبيدال في آلة البيانو بأنواعها؛ أي أن عملية الأداء أبعد ما تكون عن العشوائية وتحتاج إلى دراسة متعمقة لأسلوب كتابة مدونة العمل وبخاصة عندما يكون المؤدي هو أول من يؤدي هذا العمل ولم يسبق له سماعه.

وتأتي أهمية هذه الدراسة في أنها تتناول أعمالاً جديدة لآلة البيانو للمؤلفة الأوزبكية المعاصرة سايدامينوفا وتقدم من خلالها توضيحاً لما يمكن أن تتضمنه عملية التحليل الأدائي للمدونة الموسيقية وما تسفر عنه من اختلافات في أساليب الأداء انطلاقاً من الإمكانيات المتعددة التي يطرحها الشكل البنائي للمدونة الموسيقية، مع الأخذ بعين الاعتبار اختلاف المؤدين على المستوى الشخصي والتقني.

أهداف الدراسة

تهدف الدراسة إلى توجيه اهتمام العازفين الشباب لأعمال المؤلفين الموسيقيين الأوزبك المعاصرين وتحفيزهم على دراسة هذه الأعمال بتمعن وعمق لفهم قوانين كتابتها للتمكن من استنباط الرؤى الفنية لمؤلفيها وطرح التخمينات المتعددة لإمكانيات أدائها، ومن ثم اختيار كل منهم لأسلوب الأداء المناسب له.

منهج الدراسة وحدودها

تتبع الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، ويشمل جانباً نظرياً وآخر تطبيقياً. يطرح الجانب النظري موضوع فن التحليل الأدائي للمدونة الموسيقية لآلة البيانو، ويقدم نبذة

عن حياة المؤلفة الأوزبكية ديلوروم سايدامينوفا وقائمة بأعمالها لآلة البيانو والأعمال التي تقوم فيها آلة البيانو بدور رئيسي في الأعمال الأوركسترالية وموسيقا الحجرة. بينما يقدم الجانب التطبيقي تحليلاً أدائياً لعينات الدراسة، يلي ذلك الختام والتوصيات.

عينات الدراسة

مقطوعتان: الأولى بعنوان "مملكة سامانيدوف"[2] من قالب التوكاتا Toccata، و الثانية بعنوان" نجوم فوق بخارى" من أنواع التأليف الخطي الملون Colored Linear Composition وكلتاهما من سلسلة مقطوعات البيانو ذات العنوان "جدران بخارى القديمة" للمؤلفة الموسيقية الأوزبكية المعاصرة سايدامينوفا. وقدتم اختيار هاتين المقطوعتين من السلسلة؛ لأهميتهما، فيها ولأنهما تمثلان نوعين مختلفين من التأليف الموسيقي.

الدراسات والمراجع السابقة المرتبطة بموضوع تحليل الأداء الموسيقي :

هناك عدد كبير من الدراسات والمراجع الخاصة بموضوع الأداء الموسيقي بشكل عام، اخترنا منها الدراسات التالية:

1 ـ إدوارد ت. كون Edward T. Cone: "Musical Form and Musical Performance" (القالب/ البناء أو الشكل الموسيقي والأداء الموسيقي) 1968. تناول الكتاب موضوع الأداء ومدى علاقته بنوع وطبيعة القالب/ البناء أو الشكل الموسيقي الذي استخدم لبناء العمل الموسيقي. وقد اهتم بشكل خاص بموضوع الإيقاع الموسيقي للعمل، الذي يرى أن على المؤدي معالجته كأهم عنصر في الأداء. كما أشار إلى ضرورة اهتمام المؤدي في معالجته الأدائية لأي عمل بالتفاصيل الدقيقة التي تحتويها المدونة الموسيقية؛ إذ إنها تشكل اللبنات الأساسية لتكوين البناء أو الشكل الموسيقي وتعكس المفاهيم الجمالية والأسس الفلسفية التي ينتهجها المؤلف في أعماله[3].

2 ـ غروم – غرجيمايلو Groum-Grjimailo: "Musical Performance" (فن الأداء) 1984/ باللغة الروسية. وقد تضمن الكتاب دراسة تاريخية موسعة لفن الأداء وخصوصية كبار المؤلفين والمؤدين عبر عصور التاريخ الموسيقي. فبينما كان

المؤلف يقوم بأداء أعماله فقط، بدأ المؤلفون في القرن التاسع عشر يقومون بأداء أعمال غيرهم من المؤلفين، وبخاصة لوجود أعمال موسيقية رائعة تركها مؤلفون كبار رحلوا أمثال موتسارت وبتهوفن وغيرهما. ومنذ أن بدأ الاهتمام بالأداء كمجال إبداعي بحد ذاته، لم يعد بالضرورة أن يكون المؤدي مؤلفاً موسيقياً، إنما عليه أن يتمتع بدرجة تقنية عالية جداً في الأداء الموسيقي. وبشهادة كبار النقاد والموسيقيين، تم إذ ذاك تقييم "فن الأداء" على أنه "إعادة خلق للمدونة الموسيقية"؛ مما أعطى للمؤدي أهمية لا تقل أبداً عن أهمية المؤلف الموسيقي، فالعمل الموسيقي يبقى حبيس المدونة الموسيقية إلى أن يخرج للضوء من خلال أنامل العازف المؤدي الذي يقرر أداؤه مصير العمل، يعجب جمهوره أو لا يعجبه[4].

3 ـ هنري نيهاوز Heinrich Neuhaus: "L'Art Du Piano" (فن الأداء على البيانو). وهو من أهم أساتذة البيانو في كونسرفاتوار تشايكوفسكي في موسكو. أصدر كتابه في أواخر حياته؛ حيث توفي عام 1964، وقد ترجم الكتاب إلى اللغة الفرنسية عام 1971 وأعيدت طباعته باللغة الفرنسية 2003 باعتباره من أهم المراجع التي كتبت لآلة البيانو في القرن العشرين. تناول الكتاب أساليب العزف على آلة البيانو انطلاقاً من التذكير بأن كلمة "تكنيك" أصلها يوناني، ومعناها "فن"، ومن هنا تأتي أولوية تحقيق الأهداف الفنية في كل ما يقوم به العازف المؤدي من أسلوب أدائه من الناحية الحركية بما في ذلك قراراته الخاصة باختيار تسلسل الأصابع المناسب لأداء الجمل والمقاطع الموسيقية، أو في أسلوب تطبيق المؤدي لما تنضوي عليه المدونات الموسيقية من موجهات الأداء. وقد أولى نيجاوز اهتماماً كبيراً لنوعية الصوت الصادر عن آلة البيانو من خلال أنامل العازف وأهمية فن استخدام البيدال في إضفاء الألوان والظلال الصوتية التعبيرية[5].

4 ـ سماء سليمان: "إشكالية الأداء الموسيقي". بحث منشور في مجلة الحياة الموسيقية، العدد 59، ربيع عام 2011. وقد تناول البحث النص الموسيقي كنص قابل للقراءة بصور عديدة وتأرجح عملية الأداء الموسيقي بين مفهومي الذاتية والموضوعية. وقد تطرقت الباحثة إلى مفهوم الأداء تاريخياً من عصر الباروك

إلى العصر الحديث مؤكدة خصوصية الفن الموسيقي في أن العمل الموسيقي لا يتوقف عند تدوينه، كما هو الحال في الأدب أو الفن التشكيلي، إنما يخضع بشكل مستمر لعملية الأداء التي تنقله من المجرد إلى الملموس، الصمت إلى الصوت، ومن السكون إلى الحركة والتعبير. كما تطرقت إلى معطيات النص التي تمد المؤدي بالعناصر اللازمة لفهم عام وشامل لرؤية المؤلف، مؤكدة بما لا يفسح مجالاً للشك أن عملية الأداء الموسيقي هي عملية خلق فني متجدد بمنتهى الخصوصية[6].

5 ـ روث برايس Ruth Price: Right Before Your Eyes. A fresh approach to interpreting a piano score (أمام عينيك مباشرة، طريقة جديدة لترجمة المدونة الموسيقية لآلة البيانو). صدر هذا الكتاب عام 2015. قامت بتحريره جنيفر لين Jennifer Linn، ويضم خبرة عشرين عاماً من تدريس البيانو وأدائه للدكتورة روث برايس. تضمن الكتاب تبسيطاً لعملية دراسة المدونة الموسيقية؛ بحيث تقترح القيام بالإجابة عن ثلاثة أسئلة قبل البدء بأداء أي عمل موسيقي: ما شخصية العمل الموسيقي؟ كيف عبر المؤلف عن هذه الشخصية؟ ماذا يفيد ذلك في الأداء؟ إذ إن الإجابة عن هذه الأسئلة تتطلب دراسة متعمقة لأسلوب كتابة المدونة الموسيقية وقالبها الموسيقي. أما تحديد سرعة أداء أي عمل فيجب ألا يتم إلا بعد الانتهاء من دراسة أسلوب الكتابة؛ فإشارة المؤلف إلى السرعة ليست إلا نقطة انطلاق للبحث عن السرعة المناسبة للعمل. وقد عرضت برايس في كتابها تحليلاً لعدد من الأعمال الموسيقية الأكثر تداولاً والتي تنتمي لمستويات متفاوتة من مناهج تدريس العزف على آلة البيانو[7].

6 ـ سحر ملحم، إلجيز رويانوف: "البيدال وجماليات التعبير الصوتي في الأداء على آلة البيانو"، بحث مشترك منشور في المجلة العربية للعلوم الإنسانية لجامعة الكويت، العدد 129، شتاء 2015، مجلس النشر العلمي[8]. اهتم هذا البحث بالتعريف بأهمية البيدال في آلة البيانو، وعرض أنواعها وتفصيل عمل كل منها والمهارات اللازمة لإتقان فن استخدام البيدال لاستخراج جميع الأبعاد الجمالية المتنوعة للصوت الممكن أن يصدر عن آلة البيانو عند الأداء. ويرتبط هذا البحث

ارتباطاً مباشراً في البحث الحالي لضرورة إتقان المؤدي لأساليب استخدام البيدال باعتبار ذلك من أهم شروط الأداء المتميز.

الجانب النظري للدراسة

فن التحليل الأدائي للمدونة الموسيقية لآلة البيانو

يعتبر الفهم الصحيح لبنية النسيج الموسيقي لمدونة العمل الموسيقي مهماً جداً في فن الأداء. ويتطلب أداء أي عمل موسيقي، صغيراً كان أم كبيراً، أن يقوم المؤدي بدراسة متعمقة تحليلية لأسلوب كتابة مدونة العمل كي تتضح له رؤية المؤلف وأهدافه الفنية، ولكي يحدد من خلال هذه الدراسة أسلوب الأداء الذي يجب أن يتبعه. فعدم الفهم الدقيق لمكونات المدونات الموسيقية وبنيتها، يمكن أن يؤدي إلى تأويل خاطئ وضبابي بما لا يتفق مع الرؤية الحقيقية للمؤلف. ويتضمن موضوع تحليل المدونة الموسيقية ودراستها لأي عمل الاهتمام بكل ما تتضمنه المدونة الموسيقية من تقنيات تعابير الأداء وتقنيات التباينات الصوتية واستخدامات البيدال، فكل هذه التفاصيل، فرادى ومجتمعة، تؤدي دوراً مهماً في التعبير عن أفكار المؤلف ورؤيته للعمل؛ بحيث يقوم المؤدي بعد دراستها بتنفيذها بأسلوبه الخاص في الأداء، الذي يعكس مدى فهمه للعمل ورؤيته الفنية الخاصة. إلا أن أسلوب الأداء يخضع أيضاً لاعتبارات جمالية وفكرية خاصة بكل عصر، تحدد مدى الحرية التي يمكن أن يتمتع بها المؤدي. ولابد من الإشارة إلى أن أسلوب أداء الأعمال الموسيقية المتبع في القرن العشرين، الذي تنتمي إليه النماذج الموسيقية المقدمة في هذه الدراسة، يفرض توخي الموضوعية في الأداء؛ أي ضرورة الالتزام الدقيق بجميع التفاصيل التي تنضوي عليها المدونة الموسيقية منعاً من التحريف وحرصاً على الأمانة في نقل أفكار المؤلف ومشاعره، وعند الرغبة في القيام بأي تعديل على ما تتضمنه المدونة الموسيقية لابد أن يستند المؤدي إلى المبررات التي تمنحه الحق بهذا التعديل.

إن أول ما يبدأ المؤدي مواجهته عند الشروع في دراسة المدونة الموسيقية هو خصائص بنية النسيج الموسيقي التي تجسد أفكار المؤلف وتطرح عدداً من التساؤلات التي تتطلب

إيجاد الحلول المناسبة لها. يدور أول هذه التساؤلات حول طبيعة النشاطات الديناميكية (التي تشير إلى درجات ارتفاع الصوت وخفوته والتدرج بين الارتفاع والخفوت أو الخفوت والارتفاع)، تليها التساؤلات حول تقنيات الأداء الخاصة بالتعبير (من حيث العزف الموصول والعزف المتقطع، وغيرها)، ثم التي تتعلق بتقدير السرعات لاختيار السرعة المناسبة للعمل، وتقدير اختلافات المد الزمني للنغمات عند التبطيء أو التسريع، الذي ربما تتضمنه المدونة، أو تقدير مدى توكيد بعض النغمات عن طريق توضيحها بالضغط عليها بشكل يميزها عن غيرها من النغمات، إضافة إلى تساؤلات أخرى كاختيار التسلسل الأفضل للأصابع، الذي يستطيع المؤدي من خلاله تحقيق أهداف الأداء والتوصل إلى الأداء الأفضل؛ أي أن العمل الموسيقي لا يتجلى للعازف إلا من خلال دراسة تحليلية متعمقة لبنية العمل تعكس أهمية كل نغمة، كل تآلف، كل خط لحني أو طبقة لحنية. . . وعند اتصال المؤدي المباشر مع التركيبة الحية للنسيج الموسيقي في أثناء عملية الأداء، يتعين عليه أن يوجه جل انتباهه للإصغاء للتداخلات الصوتية، سواء الواضحة الجلية أو المخفية؛ لتمييزها وليقوم بتحديد النسب الصوتية بين الأصوات المتداخلة؛ حيث يقوم بتوضيح كل منها وإبرازها في الأداء تبعاً لأهميتها وعلاقتها فيما بينها.

إن تركيبة نسيج المدونة الموسيقية، ولاسيما الخاصة بآلة البيانو[9]، هي أداة فنية قيمة تفتح أمام الموسيقي المؤدي آفاقاً واسعة للتبحر في إيجاد التراجم المختلفة لأداء العمل الموسيقي؛ بحيث يجد فيها المؤدي الموهوب جميع الإمكانيات الفنية التي تمكنه من إظهار كل ما يزخر به محتوى النص الموسيقي للعمل. فترجمة العمل الموسيقي للأداء ترتبط -بلا شك- ارتباطاً وثيقاً بموهبة المؤدي؛ فهو الذي يختار من النسيج الموسيقي ما يميزه عن غيره من العازفين ويتصرف بالإمكانيات الفنية الكامنة في المدونة الموسيقية الصامتة؛ ليجعلها تنبض بالحياة من خلال أنامله، فتصدح موسيقاها معبرة عما تتضمنه من أفكار ومشاعر.

لقد كان المؤلف الروسي سكريابين[10] يعتبر أن المدونة الموسيقية لأي عمل موسيقي ما هي إلا مجرد هيكل عظمي أشبه بمسودة بدائية لشكل العمل لا تتعدى أن تكون نقطة انطلاق للأداء، وأن الخيار الرئيسي والشكل النهائي الذي يخرج به العمل الموسيقي في

الأداء هو من صنع المؤدي الموسيقي المبدع[11] الذي يستخدم معطيات المدونة الموسيقية ليخرج طاقاته الإبداعية في أدائها. وكلما كانت المدونة الموسيقية زاخرة بالموهبة والأفكار الإبداعية فسحت المجال للمؤدي ليستوحي منها المزيد والمزيد من الأفكار التي تجعل أداءه أكثر تميزاً وموهبة، وكلما فتحت المجال للمزيد؛ من إمكانيات اختلاف أساليب أدائها مع اختلاف المؤدين، أداها كل منهم بالأسلوب الذي يتفق مع قدراته التقنية والإبداعية وتصوراته الفنية وبما يتفق مع حريته في اتخاذ قراراته المتعلقة بترتيب أولوياته عند اختياره لما يراه الأهم من هذه المدونة الموسيقية. وتبدأ حرية اختيار المؤدي لأساليب الأداء من أبسط الأمور الفنية التعبيرية (من تحديد مستوى ارتفاع الصوت-أعلى أم أقل، وتحديد السرعة-أسرع قليلاً أم أبطأ، وهكذا. . .) إلى الأمور الأكثر تعقيداً التي تتعلق بالشكل التنظيمي والتنسيق البنائي والنوعي للمؤلفة الموسيقية واتجاهات الأداء المتعلقة بها.

ومن أهم ما تسفر عنه دراسة مدونة النص الموسيقي أنها تعطي نتائج كثيرة التنوع والاختلاف بقدر عدد المؤدين؛ إذ يستحيل أن يتطابق أسلوب أداء مع أسلوب أداء آخر مهما تقارب الأسلوبان في بعض أمور الأداء؛ وذلك لأسباب جوهرية كثيرة أولها استحالة تحديد مقادير النسب الصوتية ومدى التباين فيما بينها عند أداء نغمات المدونة الموسيقية وجملها، فهذا مرتبط بالكثير من الأمور التي لا يمكن التحكم المطلق بها كالسمع وقوة الأصابع عند العزف والقرارات اللحظية التي يتخذها المؤدي في أثناء الأداء وغيرها؛ مما يجعل هذه النسب لا تختلف من مؤد إلى آخر فقط، بل تختلف أيضاً من أداء وآخر للعمل من قبل المؤدي نفسه. ومن الأسباب الجوهرية أيضاً لاختلاف الأداء بين المؤدين اختلاف الإحساس بالسرعة وتقديرها بين مؤد وآخر؛ فربما ما يبدو سريعاً لأحد المؤدين لا يبدو كذلك لغيره. ومن الأسباب المهمة لاختلاف الأداء من مؤد إلى آخر أيضاً اختلاف المؤدين في المستويات الفكرية والتقنية ومستوى الخبرة ورهافة السمع والذوق الفني وغير ذلك مما يصقل مقدرة المؤدي على تحليل أسلوب كتابة النص الموسيقي وفهم أفكار المؤلف وأهدافه الفنية ويصوغ أسلوب أدائه.

ويمكن تلخيص أهم موجهات الأداء في النسيج الموسيقي، التي يضع المؤدي أولوياته من خلالها بما يلي:

1 ـ مصطلحات الآغوجيك Agogics التي تشير إلى تمييز أداء بعض النغمات في الجمل الموسيقية عن طريق التصرف بتقدير شدة أدائها أو إطالة زمنها قليلاً بما يتفق مع رغبة المؤدي ورؤيته الفنية.

2 ـ مصطلحات الأرتيكوليشن Articulation التي تعنى بأسلوب أداء كل نغمة وعلاقتها بالنغمات الأخرى من خلال تنويع أساليب استخدام الحركات المفصلية للأصابع للفظ النغمات بأساليب مختلفة تتفق مع التعبير المطلوب. ويدخل ضمن ذلك أسلوب الأداء الموصول Legato، الذي يعبر عنه أيضاً بواسطة أقواس تربط بين نغمتين أو أكثر، وتسمى Slurs، كما يتم بها تحديد الجمل الموسيقية، أسلوب الأداء المتقطع أو بالنقر Staccato، أو أسلوب التشديد على نغمة بإشارة Sforzando، أو accent وغير ذلك من إشارات الأرتيكوليشن التعبيرية.

3 ـ المصطلحات الديناميكية Dynamics هي الإشارات المختلفة التي تتعلق أولاً بتنويع مقادير القوة الصوتية بين النغمات أو الجمل الموسيقية. إنها تتيح للمؤدي التعبير عن الانفعالات المختلفة من خلال التحكم بمدى قوة الصوت أو ضعفه والتدرج بين القوة والضعف أو الضعف والقوة. علماً بأن الإشارة لصوت ضعيف أو قوي ربما يختلف مقدار تطبيقها في العمل الموسيقي تبعاً لموقعها في العمل والتأثير الصوتي المراد منها. وتنتمي إلى وسائل الديناميك أيضاً المصطلحات الموسيقية الخاصة بالسرعة، التي نقوم من خلالها بتحديد مقدار سرعة الأداء، ونستشف منها ضرورة الالتزام بالسرعة المحددة أو إمكانية القيام بالتسريع والتبطيء Tempo Rubato أو التسريع accelerando، أو التبطيء Ritardando وغير ذلك في أثناء الأداء وفقاً لمعطيات المدونة الموسيقية للعمل.

4 ـ وسائل تغيير طبيعة الصوت/ الجرس Timberولونه، وهي تتم في الأوركسترا عن طريق التنويع في الآلات الموسيقية التي تختلف في طبيعة أصواتها وألوانها، أما في آلة البيانو فهي تتعلق من جهة بملمس أصابع العازف المؤدي والتحكم بلحظة وأسلوب اصطدامها مع أصابع البيانو، ومن جهة أخرى تتعلق بمهارة المؤدي

في استخدام البيدال بأنواعها. فإتقان فن استخدام البيدال في آلة البيانو يجعل المؤدي قادراً على استخراج انطباعات صوتية متنوعة تقابل – إلى حد ما – تنوع أصوات آلات الأوركسترا؛ أي أن البيدال تثري التنويع الصوتي وتعمق التعبير الموسيقي الصادر عن آلة البيانو وتضفي بذلك خصوصية رائعة على الأداء على آلة البيانو[12].

5 ـ الأجواء والأهداف التي يمليها كل نوع من أنواع التأليف الموسيقي، ويتضمن ذلك القوالب الموسيقية وتكوين الجمل الموسيقية والإيقاعات اللحنية والهارمونية . . . لما لذلك من أهمية في تحديد شخصية الأداء وروحه.

نبذة عن المؤلفة الأوزبكية المعاصرة ديلوروم سايدامينوفا

ولدت ديلوروم سايدامينوفا عام 1943 في طشقند عاصمة أوزبكستان. وتخرجت في كونسرفاتوار طشقند الحكومي في تخصص العزف على البيانو ثم التأليف الموسيقي. عملت، إضافة إلى عملها التدريسي، في كونسرفاتوار طشقند بعد تخرجها، محررة للموسيقا في التلفزيون الأوزبكي في طشقند. قدمت عدداً كبيراً من المؤلفات الموسيقية المتميزة لآلة البيانو صولو ولآلة البيانو مع الأوركسترا وموسيقا الحجرة ومجموعات مبتكرة للموسيقا الشعبية الأوزبكستانية. وقد حصلت على عدد من الجوائز التقديرية لمؤلفاتها الموسيقية في جمهورية أوزبكستان. وتم تكريمها في عام 1992 عند الاحتفال بمرور عام على استقلال أوزبكستان على مساهماتها في تعزيز ورفع مستوى فن الموسيقا في جمهورية أوزبكستان. تجد أعمالها الكثير من المحبين من العازفين الشباب في أوزبكستان وخارجها؛ وذلك لما تمتاز به من تنوع وغنى في النسيج الموسيقي. فأعمالها تعكس قدرة على التصوير التعبيري الشيق الذي يحاكي خيال العازفين وأفكارهم، إضافة إلى المستوى التقني العالي الذي يشكل تحدياً في مستوى الأداء وأسلوبه. كما أنها، على الرغم من استخدامها لأساليب تأليف القرن العشرين، والتي تتمثل باستخدام التنافر النغمي Dissonance والكلاستر[13] Claster والدمج بين الإيقاعات المختلفة Polyrhythmic، إضافة إلى كتابة الطبقات اللحنية باستخدام أكثر من سلم موسيقي واحد في الوقت نفسه Polytonal ،

نجدها تمزج موسيقاها بروح الموسيقا القومية الأوزبكية وعبق تاريخ أوزبكستان بما يكتنزه من أحداث وفنون ومشاعر .

وربما تكون من أكثر أعمال المؤلفة تألقاً وإبداعاً سلسلة مقطوعات البيانو التي تحمل عنوان : "جدران بخارى القديمة" بما تجسده من براعة في التصوير الذي يشكل عند المؤلفة هاجساً كبيراً يعكس ما تملكه من خيال واسع مبدع . وتنجلي مقطوعات هذه السلسلة عن نوعين من التصوير ، الأول هو استخدام الموسيقا لتصوير مشاهد من بخارى القديمة كما تراها المؤلفة ، وكأن الموسيقا ترسم لوحات ناطقة بجمال الطبيعة الخلابة بكل أبعادها ، والنوع الثاني هو تصوير للمشاعر والأمزجة والمعاناة التي يكابدها الإنسان والمستوحاة من تاريخ وجو بخارى القديمة بما فيها من آثار للتراث المعماري القديم المتميز . ومن استعراض أسماء المقطوعات التي تتضمنها السلسلة : "أعمدة المسجد" ، "مقبرة سامان" ، "القبب" ، "منارة الموت" ، والمقطوعتين قيد الدراسة "مملكة سامانيداف" و" نجوم بخارى" وغيرها ، نستطيع أن نستشف مدى الشاعرية التي تعتمل في فكر المؤلفة ونفسها وتطلعاتها لاستحضار الماضي بكل ما فيه من ألم وإلهام . وترى الناقدة الفنية الأوزبكية د . كاريموفا أن هذه السلسلة ربما تجتذب اهتمام كثير من المؤدين الراغبين بأدائها لما فيها من تدفق ديناميكي وصفاء درامي وترابط روحي فيما بينها ، ولما فيها من تركيز عميق على الأصالة الوطنية في الكتابة الموسيقية ، بما تتضمنه من تركيز على الخط اللحني والزخارف اللحنية والتنويع الإيقاعي[14]، على الرغم من احتوائها على أساليب التدوين الحديثة للقرن العشرين .

قائمة بأعمال آلة البيانو للمؤلفة ديلوروم سايدامينوفا

1966	سلسلة مقطوعات للأطفال Cycle for Children Pieces
1968	دراسة Etude
1969	أربع مقطوعات : مقطوعة بوليفونية Polyphonic Piece ، فالس غنائي Lyric Valse ، تهويدة Lullaby ، قفزات Races
1970	مقطوعتان : رقصة خيالية Fantastic Dance ، لعبة التخباية Peekaboo

1971 كونشرتو رقم 1 لآلة البيانو مع الأوركسترا [15]
Concerto N.1 for Piano and Orchestra
مقطوعتان : نكتورن (قطعة ليلية) Nocturne، تأمل Meditation
1972 مقطوعتان : روندو Rondo، سايورا (وتعني الكوكب) Sayeora
1980 قصيدة شعرية Poem
1994 ثلاث مقدمات وأكثر Three Preludes and more...
1995 لوحات أفراسياب [16] Afrasiyab Frescoes
2003 "نلعب باتمان" (للأطفال) Playing Batman
2009 سلسلة مقطوعات "حديث مع هيام" Dialog with Hiyam

قائمة بأعمال تشارك فيها آلة البيانو/ موسيقا حجرة وغيرها

1961 تنويعات Variations لآلة الكمان والبيانو
1967 ثلاث مقطوعات للكمان والبيانو
1985-1987 ثلاث مقطوعات لآلة الهورن والبيانو
1991 قصيدة-ارتجال Poem-Impromptu لآلة الآلتو والبيانو
1992 مونولوج Monolog لآلة الآلتو والبيانو
1993 فانتازيا Fantasy لآلة التشانج (القانون) والبيانو
1994 سوناتا وارتجال Sonata Impromptu لآلة التشيلو والبيانو
1996 سوناتا Sonata رقم 1 للكمان والبيانو
1997 "على خُطا فرانتشيسكو" "In the footsteps of Francesco"
لآلة الفلوت مع الكمان والتشيلو والبيانو والآلات الإيقاعية
1998 "ضائعون في الأزل" "Lost in the Eternity"
لآلتي كمان، آلتو، تشيلو، كونترباص والبيانو
2001 "قداس" للصوت مع البيانو Requiem for Voice and Piano
2002 مقطوعة للآلات الإيقاعية والبيانو لفرقة بيكارسكي
2003 سوناتا Sonata رقم 2 للكمان والبيانو
2006 تريو Trio للكمان والتشيلو والبيانو
2008 "رسائل من طين، وتفاحات عائمة" موسيقا للبيانو مع قراءة الشعر.
2008 "أغاني الطيور" The Songs of Birds لآلة الساكسوفون والبيانو.
2010 تريو Trio للكلارينيت، الكمان والبيانو
2015 سوناتا Sonata لآلة الفلوت والبيانو.

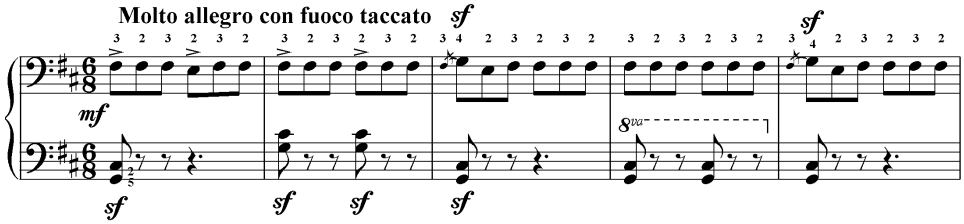
الجانب التطبيقي للدراسة

تحليل العينة الأولى "مملكة سامانيدوف" / مقطوعة من نوع "التوكاتا" :

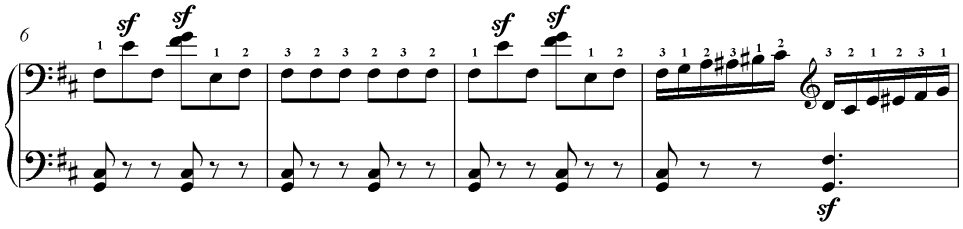
هذه المقطوعة على درجة كبيرة من الصعوبة التقنية، وهي مثال لأسلوب الكتابة الموسيقية الحديث لأعمال "التوكاتا" Toccata، التي تهدف إلى إظهار البراعة التقنية في الأداء. وتتميز التوكاتا باحتوائها على تكرار نغمة ما، ويتم العودة لتكرارها مهما تم الابتعاد عنها وكأنها موضوع تدور حوله الأحداث. وتتضمن إيقاعاً سريعاً يطول لفترة زمنية معتبرة؛ مما يتطلب من المؤدي قدرة على تحمل الجهد الجسدي مع القدرة على التركيز الفكري المتواصل لما تتضمنه من توتر ديناميكي على أساس من الوحدة التعبيرية في الأداء Articulatory unity.

كتبت المقطوعة في قالب/ بناء ثلاثي A B A1 (مع بعض التغييرات عند إعادة المقطع A)، وتتألف من 86 مازورة Measure [17] / حقلاً موسيقياً- أو Bar ضمن ميزان عام لها هو 6/ 8 يتغير إلى 7/ 8 في الموازير 13-14، 72-73. وإلى 5/ 8 في المازورة 32. أما السلم الموسيقي فيبدو أنه سلم شرقي كرد على نغمة فا دييز. ويفترض أن تؤدي هذه المقطوعة بسرعة كبيرة وبحماسة شديدة تطبيقاً للمصطلحات المستخدمة في بدايتها: Molto-allegro con fuoco taccato. إلا أن تحديد السرعة يبقى موضوعاً ذاتياً يقرره العازف بما يتفق مع قدراته التقنية ورؤيته الفنية للعمل ككل بعد دراسته.

تتطور موسيقا المقطوعة منذ بدايتها على أساس إيقاعي سريع ومتوتر ثلاثي النبض باستخدام نغمات الكروش/ ذات السن (eight notes) في جمل قصيرة لا تتعدى كل منها المازورتين، وهو مليء بالتنافر الحاد نتيجة استخدام مسافة الرابعة الزائدة مع السابعة الكبيرة ثم الرابعة الزائدة مع الثانية الصغيرة كما في الشكل:

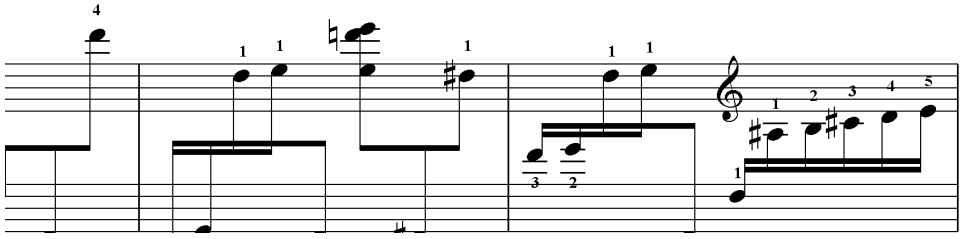


إلا أن التمعن في البناء الإيقاعي للمقطوعة يرشدنا إلى أنه يسير في اتجاهين مختلفين – نبض إيقاعي متساو وثابت لتردد نغمات الكروش ونبض إيقاعي معترض يعمل على فرملة النبض الثابت عن طريق كسر الإيقاع بواسطة السينكوب (أي تغيير مواضع النبر). فعلى خلفية النبض الإيقاعي الثابت في اليد اليسرى يحاول الخط اللحني في الطبقة الصوتية العليا في اليد اليمنى (كما في الشكل: المازورتان 6 و8) كسر الاستقرار الإيقاعي وكأننا بهذا أمام قوتين متضادتين، قوة مستقرة لفترات مؤقتة، وقوة تعمل على بث الصراع وإعاقة النظام والاستقرار. وتقع على العازف مسؤولية تأجيج التوتر الداخلي للمقطوعة وإظهار الصراع الناتج من الاختلاف بين هاتين القوتين، كما يوضح الشكل:



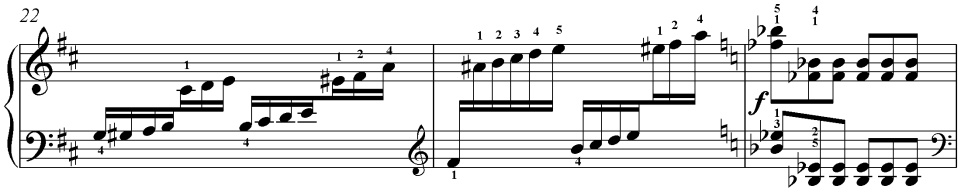
ويشتد التوتر عن طريق زيادة عدد النغمات في الوحدة الزمنية باستخدام الشكل الإيقاعي "دوبل كروش"/ ذات السنين (sixteenths) في الوقت نفسه الذي يبدأ فيه النسيج الموسيقي للمقطوعة بتنويع أشكاله، من الشكل الضيق المتراص ذي الحيز المحدود إلى الشكل الواسع ذي الحيز المتسع على فضاء آلة البيانو (مازورة 10 حيث تتحرك اليدان باتجاهين متعاكسين: تتحرك اليد اليمنى بخُطا صاعدة ومتقاربة بين النغمات، بينما تتحرك اليد اليسرى بُخطا هابطة وواسعة بين النغمات). أما في المازورتين 11–12، فتصعد اليد اليسرى لتتبادل مع اليد اليمنى أداء شلال هابط من النغمات يعيدنا إلى إيقاع الكروش في الماوزرتين 13–14؛ حيث يتغير الميزان إلى 7/ 8 لمازورتين فقط؛ ما يعطي شعوراً مهدئاً ومترقباً لشيء جديد، ومع عودة الميزان 6/ 8 في المازورة 15 تظهر لأول مرة في المقطوعة نغمات طويلة (بلانش/ بيضاء منقوطة متصلة برباط زمني مع نوار/ سوداء منقوطة في المازورة التي تليها) تعزز الهدوء على الرغم من استمرار إيقاع الكروش، فإن الإيقاعات السينكوبية لا تلبث أن تعود بقوة لتؤجج عدم الاستقرار، كما هو موضح:

في المازورة 20 يظهر موتيف إيقاعي جديد متأجج يمهد لتشكيل موتيف لحني شرقي الطابع، سيظهر لاحقاً في المازورة 40 من المقطع الأوسط (B)؛ ما يعزز وحدة بناء أجزاء المقطوعة:



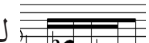
وينتهي المقطع الأول بتصاعد نغمي سلمي متموج باتجاه النغمات الحادة؛ ليصل في المازورة 24 إلى تركيب مسافة الرابعة الزائدة فوق مسافة الرابعة التامة على بعد مسافة الثانية الصغيرة بدرجة صوتية قوية (f=forte)؛ ما يعكس تأججاً للتوتر لا يلبث أن يوحي بالتراجع قليلاً؛ إذ تهبط الموسيقا إلى طبقة صوتية أخفض، مع ملاحظة إلغاء إشارات

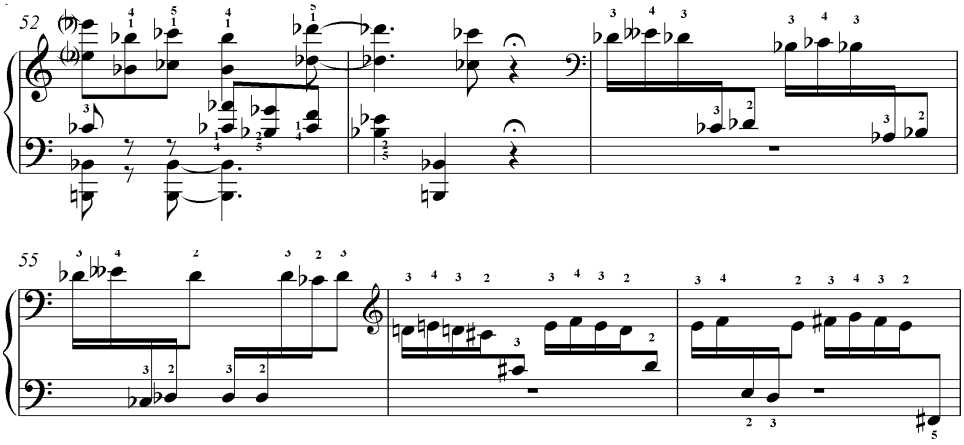
التحويل من دليل السلم على الرغم من بقاء النسيج الموسيقي مليئاً بإشارات التحويل العرضية كما هو الحال في الكتابة الموسيقية للقرن العشرين :



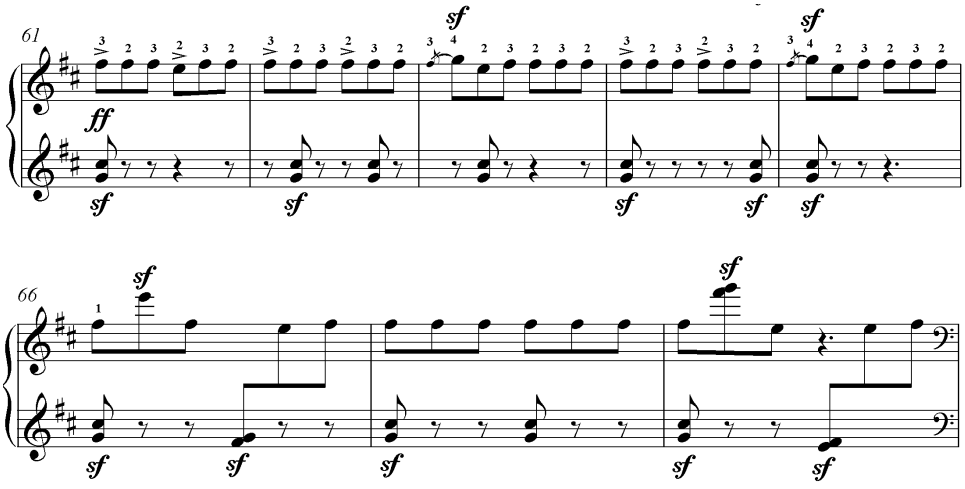
يستمر التنافر في المازورة 25 مع استخدام الرابعة الزائدة والخامسة الناقصة تمهيداً للتصاعد الدرامي في المقطع الأوسط الذي سيبدأ في المازورة 26 ومع نغمة ري طويلة (بالشكل الإيقاعي بلانش منقوطة) تفتتح اللحن في الطبقة العليا من آلة البيانو في اليد اليمنى مصحوبة مع أوكتاف زائد في اليد اليسرى . تبدو نغمات اللحن طويلة نوعاً ما وواضحة إلا أنها متقطعة ومتداخلة مع إيقاع الطبقات الأخرى؛ مما يجعل التوتر مستمراً في التصاعد في طبقات النسيج الموسيقي ككل . ثم يبدأ اللحن بمضاعفة نغماته باستخدام الأوكتافات (الأوكتاف هو المسافة بين ثماني نغمات) وتدور رحى اليد اليمنى بين طبقتين : طبقة اللحن وهي الطبقة العليا للمدونة والحادة على آلة البيانو ، والطبقة الوسطى للمدونة في المنطقة الوسطى لآلة البيانو . وهنا لابد من الاهتمام بدور البيدال التي تؤدي دوراً مهماً للمحافظة على امتداد نغمات اللحن الطويلة من جهة ، ولدعم التصاعد الدرامي من جهة أخرى .

وعندما تقترب الموسيقا من نقطة الذروة، يزداد تدريجياً اتساع المسافة بين الطبقات الصوتية وتزداد كثافتها وتزداد حدة الإيقاعات السينكوبية في جميع الطبقات بما فيها اللحن. وتظهر في المازورة 37 في طبقة الباص (أخفض طبقة صوتية في المدونة) نغمة سي بيمول التي لا تلبث أن تتحد مع نغمة سي بيكار في الأوكتاف الأخفض منها مكونة معها مسافة أوكتاف ناقص، وتبدأان بالتكرار بقوة بأسلوب Ostinato وكأنهما جدار حديدي يؤجج حدة التوتر الصوتي، كما تحصل تغييرات في تركيب النسيج الموسيقي تؤدي إلى تغييرات في ديناميكية درجات ارتفاع الصوت؛ مما يزيد من حدة التوتر والصراع في المقطوعة. ثم يظهر الموتيف اللحني ذو الطابع الشرقي في المازورة 40 في الطبقة الصوتية الوسطى معززاً نغمة سي بيمول؛ إذ يبدأ منها منتظماً مع الإيقاع، ويتكرر الموتيف بأسلوب سينكوبي مع آخر كروش في المازورة 42 ليكتمل في المازورة 43، ثم يتكرر مرتين متتاليتين في المازورة 44 (المرة الثانية بتوزيع نغمته الثانية دو بيمول في طبقة أخفض) ويتكرر في المازورتين 45، 46 منتظماً مع الضربة الرابعة في كل منهما:

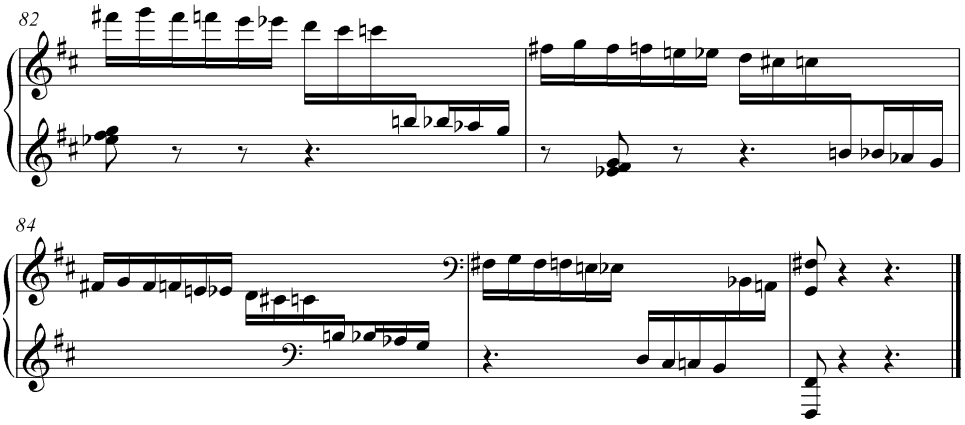
يصل اللحن والموسيقا إلى الذروة في المازورة 53، يليها صمت لتهدئة الحدث باستخدام إشارة الكورونا فوق السكتة؛ مما يعطي الحق للمؤدي في تمديد فترة الصمت. من ثم تتوالى تنويعات على موتيف المازورة 40  لسبع موازير إلى نهاية المقطع الأوسط باستخدام أساليب القرن العشرين في توزيع نغمات اللحن الواحد بين عدد من الطبقات الصوتية كما هو موضح:



في المازورة 61 يبدأ المقطع الثالث، وهو إعادة للمقطع الأول. إلا أنه يبدأ في طبقة أعلى مما يترتب عليه بعض التغييرات العرضية قبل أن تعود الأمور إلى ما كانت عليه في المازورة 69[18]:



وفي المازورة 82 يحصل تغير آخر في الموسيقا؛ إذ يقوم شلال هابط من النغمات، معاكس للصعود السلمي المتموج في نهاية المقطع الأول بتولي إنهاء المقطوعة، فيعبر هبوطاً مسافة أربعة أوكتافات على البيانو وتنتهي المقطوعة بتنافر حاد في طبقة الباص باستخدام مسافة السابعة الكبيرة في اليد اليمنى والأوكتاف في اليسرى بينما تنحصر مسافة الثانية الصغيرة بين كلتا اليدين:



أما موضوع السرعة فهو على درجة كبيرة من الأهمية؛ لأنه يفتح أمام العازف المؤدي آفاقاً أخرى ربما تكون شديدة التناقض؛ فاختلاف السرعة يمكن أن يغير الكثير من الأفكار والمشاعر والأهداف، بل بعض أولويات الأداء.

ونكتفي بذكر توجهين من أساليب اختلاف السرعة الممكن اقتراحها لأداء مقطوعة "مملكة سامانيدوف" يتناقض بشدة أحدهما مع الآخر: التوجه الأول هو الأداء السريع للمقطوعة ضمن وقت قصير مضغوط، بالاعتماد على القوى الزمنية العابرة ذات الإيقاع الثابت، دون التركيز على النبض المعترض. أما التوجه الثاني لأدائها فهو الأداء المتحفظ

والرصين، الذي يعتمد التركيز على القوى الإيقاعية المعترضة التي تعوق الانسياب الإيقاعي للمقطوعة التي تتركز في جزئها الأوسط.

ولكن على المؤدي أن يأخذ بعين الاعتبار كل ما تحتويه المدونة الموسيقية للمقطوعة من المعطيات والخصائص الأسلوبية الموجهة للأداء، وأولها في هذه المقطوعة هو ضرورة استخدام أسلوب الطرق marcato ، الذي يتجاوب مع السرعة العالية للأداء، التي أشارت إليها المؤلفة في البداية، إضافة إلى أسلوب العزف المتقطع Staccato الخاص بنوع التوكاتا. ومن ثم معالجة جميع هذه المعطيات لتطبيقها بالأساليب التي تتفق مع درجة سرعة الأداء التي يتم اختيارها وإضافة ما يراه المؤدي ضرورياً من أساليب استخدام البيدال.

عند اختيار التوجه الأول، وهو الأداء السريع الجامح للمقطوعة، سيجد المؤدي نفسه مضطراً لتوحيد أسلوب أدائه على طول المقطوعة مع استخدام خفيف للبيدال في الجزأين الأول والثالث من المقطوعة؛ حفاظاً على وضوح النص ودقة النبض الإيقاعي. وفي المقطع الأوسط ذي المضمون العاطفي المشحون، على المؤدي أن يسلط الضوء على التباين والاختلاف الذي يتضمنه هذا المقطع، وذلك بتوضيح اللحن المدون في الخط الأعلى من المدونة مصحوباً باستخدام كثيف للبيدال لتحقيق الهدف التعبيري المطلوب.

أما عند اختيار الأداء المتحفظ والرصين، فعلى المؤدي كبح جماح سرعة الأداء آخذاً بعين الاعتبار وجوب فسح المجال للتركيز الفكري على المعنى الدلالي للمضمون العاطفي المشحون في المقطع الأوسط ذي القوى الإيقاعية التي تعمل على الفرملة. ويتطلب هذا الخيار أسلوباً مختلفاً تماماً للأداء بدءاً من أسلوب استخراج الصوت؛ إذ يجب هنا استخراج الصوت المتقطع بأسلوب "القضم" مع إضافة التأثيرات الصوتية والحركة الديناميكية المعتدلة في الأداء للتمكن من تحقيق المفهوم الفكري والفني المقصود لهذا التوجه في الأداء.

أما ما يخص اختيار تسلسل الأصابع، فأداء الأعمال السريعة المعقدة تقنياً يتطلب من المؤدي تحديد تسلسل الأصابع والالتزام به بدقة، وكلما زادت صعوبة المقطوعة زادت الحاجة إلى تحديد تسلسل الأصابع والالتزام به. لذا قام الباحثان باقتراح تسلسل للأصابع وهو التسلسل المدون في أشكال المدونات التوضيحية التي وردت في البحث. وقد انطلقا

في وضع تسلسل الأصابع من مبدأ أهمية التركيز على تحقيق الهدف الفني أولاً ثم التسلسل الطبيعي لأصابع اليد وراحتها . ويتفق ذلك مع المبادئ الثلاثة التي ذكرها نيهاوز ، أحد أقطاب المدرسة السوفياتية للبيانو في كتابه " فن البيانو "[19]؛ حيث ينص المبدأ الأول والأهم على ضرورة اختيار التسلسل الذي يتيح للمؤدي تنفيذ مضمون الأهداف الفنية على أكمل وجه ، أما اختيار التسلسل الطبيعي لليد والمريح للأداء فيأتي في المرتبة الثانية ؛ إذ ما فائدة أن يكون التسلسل طبيعياً ومريحاً دون أن يكون مفيداً لتحقيق الهدف الفني المطلوب؟ أي أن على المؤدي البحث عن التسلسل الذي يحقق المبدأين معاً ، مع تفضيل المبدأ الأول عند استحالة تحقيق المبدأ الثاني . أما المبدأ الثالث فهو التأكد من أن التسلسل الذي تم اختياره يتناسب مع حجم وطبيعة يد المؤدي وقدراته التقنية وأي تعديل للتسلسل يقوم به المؤدي ليتناسب مع طبيعة يده يجب ألا يخرج عن حدود وضع تحقيق الأولويات الفنية في الدرجة الأولى .

تحليل العينة الثانية للدراسة " نجوم فوق بخارى " / مقطوعة من نوع التأليف الخطي الملون

تختلف مقطوعة " نجوم فوق بخارى " عن المقطوعة السابقة اختلافاً كبيراً على الرغم من أنها من سلسلة المقطوعات نفسها ؛ فهي تنتمي لنوع آخر من التأليف الموسيقي المعاصر وهو التأليف الخطي الملون Linear Coloristic ، وتعتبر مثالاً جيداً للتحليل الأدائي لهذا النوع من التأليف ذي التصميمات البنائية المختلفة .

تتألف المقطوعة من 28 مازورة موزعة على أربعة مقاطع/ جمل موسيقية واضحة الاختلاف في تصميماتها البنائية ، أطولها المقطع الأول الذي يتألف بدوره من جزأين (موازير 1–6 ، 7–12) ، الثاني (13–17) ، الثالث (18–20) ، الرابع (21–28) . الميزان العام للمقطوعة هو 4/ 4 يتغير مرتين إلى 3/ 4 ، وذلك في المازورة 7 والمازورة 15 .

تشير المصطلحات في بدايتها Andante Leggierissimo إلى توخي الهدوء والحذر في أسلوب الأداء ؛ حيث إن المصطلح الأول Andante يحدد سرعة المقطوعة بسرعة المشي ، أما الثاني Leggierissimo فيشير إلى أسلوب اللمس الخفيف جداً للأصابع ، الذي ينعكس على نوعية الصوت الصادر عنها . وبينما تزيد السرعة قليلاً في بداية المقطع الثاني ، مازورة 13 ، تطبيقاً للمصطلح piu mosso ، نجدها تعود إلى السرعة الأولى في

بداية المقطع الثالث، مازورة 18 ؛ حيث يظهر مصطلح Tempo مسبوقاً في نهاية المازورة 17 بمصطلح tranquillo الذي يشير إلى الهدوء.

من الملاحظات الأولى التي يراها المؤدي عند بدء تعرف مدونة المقطوعة أنها تحتوي على تصميمات بنائية متعددة ضمن تقطيع بنائي واضح. ويلاحظ استخدام الصوت المزعج للمسافة الثانية غير المتوافقة Interval of 2nd على طول المقطوعة؛ مما يضفي خصوصية على جرسها النغمي.

يطرح النص الأساسي للمدونة، بما يزخر به من مصطلحات أساليب الأداء، أمام العازف عدداً من المفاهيم الفنية الإبداعية للارتكاز عليها في معالجته الأدائية. فمثلاً يمكن للمؤدي أن يفسر المقطوعة كوصف لوحة فنية جميلة غنية بالألوان أو وصف ظاهرة من

الظواهر الطبيعية، هذا إذا اعتبرها مقطوعة منفصلة بحد ذاتها. ولكن عندما يربط معالجتها بتفسيرات بقية المقطوعات في السلسلة، نجد أنه يفسرها على أنها تعكس الحالات النفسية والانفعالية للإنسان، ومن ثم فإن موسيقاها تتضمن مسحة من الجدية والحزن في الوقت نفسه، وبخاصة عندما يقوم المؤدي بتسليط الضوء على البنية الداخلية للمدونة، ويحقق في أدائه أكبر قدر من التباين بين العناصر الموسيقية التي تشكل الخلفية والعناصر الموسيقية البارزة.

وفي سياق البحث عن الفكرة الأساسية التي تتمحور عليها المقطوعة، نلاحظ أن أول مسار لحني في المقطوعة يظهر في الموازير 14–16 في الطبقة الصوتية المنخفضة ويطفو فوق خلفية من التموجات النغمية المتوازنة إيقاعياً؛ حيث إن كل نغماتها من الشكل نفسه الإيقاعي كروش/ ذات السن. وعلى الرغم من أن هذا المسار اللحني يتألف من أربع نغمات فقط ، هي: لا، سي، صول، دو دييز، نجد أنه ربما يكون هو الفكرة المركزية للمقطوعة، فهو يعطي شعوراً بالتساؤل وكأنه ينتهي بإشارة استفهام لاحتوائه على مسافة الرابعة الزائدة 4^{th} augmented)) بين نغمتيه الأخيرتين صول ودو دييز، وحيث يستمر هذا الشعور بالتساؤل على الأرجح، على طول المقطوعة.

تتطلب المعالجة الأدائية لمدونة المقطوعة "نجوم فوق بخارى" من العازف استخدام عدد كبير ومتنوع من فنون تقنيات التعبير الموسيقي في الأداء، وبخاصة استخدام التقنيات المختلفة لفن استخدام البيدال، إذ تنطبق هنا المقولة التاريخية لعازف البيانو أنطون روبنشتاين[20] "البيدال هي روح آلة البيانو، وأحياناً تكون البيدال هي كل شيء"[21]؛ إذ إن إيجاد الصورة الصوتية التي توحي بمحتوى المقطوعة "النجوم المتلألئة ليلاً في السماء" لا يمكن أن يتم دون استخدام التقنيات المتنوعة لتدرجات البيدال. ويعتمد توضيح الطبقات اللحنية واختلاف ألوان رنينها وتدرجاتها الصوتية كلياً على مهارة العازف المؤدي في فن استخدام البيدال. ومن المؤسف أننا لا نجد في نص المدونة أي إشارة لاستخدام البيدال، باستثناء التنويه عنها بواسطة أقواس اتصال تبدأ عند النغمات دون أن ترتبط نهاياتها بنغمات أخرى؛ حيث تتبعها علامات صمت نفهم منها رغبة المؤلف في استمرار صدى البيدال خلال زمن علامات الصمت هذه. أما مبدأ التنويه عن البيدال في المازوتين 10–11

فنجد أنه ليس مقنعاً، لأنه يتطلب التغيير المستمر في البيدال بينما نجد أن طابع المقطوعة، الذي نستوحيه من بنيتها الشكلية يوحي بضرورة استخدام البيدال على طول كل مازورة حتى يمتزج رنين جميع النغمات بعضها ببعض مشكلاً "بقعة صوتية" معبرة وليس مجرد أصوات مبعثرة تصل البيدال فيما بينها. كما نجد هنا ضرورة تجنب استخدام البيدال العميقة، إذ يجب استخدام البيدال الخفيفة، مع ضرورة القيام بأداء الجزء الذي في اليد اليمنى في المازورة رقم 11 بأسلوب النبر الخفيف على كل نغمة. عند تطبيق هذا الأسلوب في الأداء سيصدر الصوت وكأنه معلق في الفراغ، وهو ما نراه التعبير الصوتي الأفضل الذي يجب أن يحققه المؤدي. وربما يتوجب في مثل هذا النوع من التأليف الخطي تطبيق البيدال "المرتعش" بالمعنى الحرفي للكلمة.

إن التأمل العميق في أسلوب أداء مقطوعة "نجوم فوق بخارى" يفتح أمام المؤدي إمكانية اختيار أحد مبدأين رئيسيين لاستخدام البيدال. المبدأ الأول هو استخدام نصف البيدال، لتكوين خلفية من صدى البيدال الخفيف، وتعميم هذا الاستخدام لنصف البيدال من الموازير الأولى للمقطوعة إلى نهاية المازورة 14. أما في المازورتين 15–16 فيجب استبدال مبدأ نصف البيدال بمبدأ البيدال العميق "الواضح" مع تطبيق أسلوب "البيدال المتأخر"؛ بحيث يتم تبديل البيدال المتأخر مع كل نغمة من النغمات الأربع المكونة للفكرة الرئيسية في طبقة الباص (لا، سي، صول، دو دييز)؛ من أجل أن تصدح هذه النغمات بوضوح معلنة أهميتها. ويتكرر أسلوب استخدام البيدال "العميق، الواضح والمتأخر" مرة أخرى عند أداء الموازير 23– 28 لتوضيح المسار اللحني الذي تحويه. ويمكن إضافة استخدام البيدال الأوسط عند أداء نغمات الباص المتفردة في الموازير "6، 9، 21–23"؛ وذلك لتعزيز استمرارية سماع هذه النغمات وبخاصة بوجود مصطلح Cantabile في الموازير 21–23.

ولكن لابد من التنويه بأن وعي المؤدي بضرورة أن تسير جميع تقنيات الأداء جنباً إلى جنب بعضها مع بعض؛ بما في ذلك أسلوب استخدام البيدال سيجعله يهتم بإظهار العلاقة الوثيقة المتبادلة بين أساليب التعبير في أسلوب أدائه للحن. فعليه أن يؤدي نغمات اللحن بشكل واضح وبأسلوب legatissimo الذي يتطلب الدقة المتناهية في وصل

النغمات بعضها ببعض، ومن ثم يتدرج بتخفيض قوة أداء اللحن إلى أن يخبو في جو من الغموض مع استخدام أسلوب Tenuto ؛ أي مد نغمات اللحن زمنياً بعض الشيء لتستمر فترة أطول، إضافة إلى توخي الدقة في أسلوب استخدام البيدال ليقوم البيدال بوظيفته في دعم صوت اللحن وإثراء رنين بطانته الصوتية ودمجه مع العناصر الأخرى للمدونة.

أما مشكلة تحديد الأصابع في هذه المقطوعة فيرى الباحثان عدم ضرورة اقتراح الأصابع، لسلاستها. ولربما ملاحظة واحدة يمكن إدراجها في هذا المضمار وهي أن المؤدي ربما يقرر مشاركة اليد اليسرى في أداء ما كتب لليد اليمنى للتمكن من تنفيذ الربط بين النغمات، كأداء نغمة دو دييز في آخر المازورة الرابعة لارتباطها بمثيلتها في المازورة الخامسة على الرغم من القيام بتعزيز الربط بواسطة البيدال.

الختام والتوصيات

على الرغم من أننا تقدمنا بتحليل مختصر للمعالجة الأدائية لعينات الدراسة، فإن المجال يبقى مفتوحاً للمزيد من الاقتراحات والتأويلات المبتكرة التي لا تنضب في مجال الأداء. فموضوع التحليل الأدائي للمدونات الموسيقية لآلة البيانو واسع ومعقد، ولا يمكن سبر جوانبه في دراسة واحدة، ولا يتوقف على تحليل عينة أو عينتين من المؤلفات الموسيقية. إن سبر هذا الموضوع يحتاج إلى الاستمرار في تحليل أساليب التدوين والأداء المتنوعة للكثير من المؤلفات الموسيقية وبخاصة المؤلفات الموسيقية الحديثة التي تزخر بأفكار جديدة وبأساليب جديدة للتدوين وتتطلب أساليب جديدة للأداء.

وتؤكد الدراسة أن التحليل الأدائي لمدونة النص الأصلي لأي مقطوعة يتطلب التعمق والملاحظة والفهم والتقييم لكل ما تتضمنه بنيتها الداخلية من تراكيب لاستنباط الخيارات والتخمينات المتعددة لإمكانيات وأساليب أدائها التي تمدنا بها، ومن ثم يختار منها المؤدي ما يتناسب مع مداركه وخبرته التقنية والفنية وخلفيته الثقافية والبيئية والروحية. إلا أننا يجب أن نضع في الاعتبار أنه مهما اختلفت وجهات نظر العازفين المؤدين حول أسلوب أداء أي مقطوعة، فلابد من تقيدهم باتباع وتنفيذ أساليب التعبير المحددة في النص؛ توخياً للأمانة في ترجمة أفكار المؤلف مهما اختلفت أساليبهم في تطبيقها.

الهوامش والمراجع

(1) كلمة Interpretation تعني لغوياً ترجمة أو تفسيراً، أما موسيقياً فتستخدم للتعبير عن أسلوب تطبيق عملية الأداء للعمل الموسيقي بعد دراسة متعمقة لمدونة هذا العمل. ويختلف أسلوب الأداء من عازف إلى آخر؛ حيث يترجم كل منهم أفكار المؤلف الموسيقي وأهدافه الفنية بأسلوبه الخاص في الأداء، كما يتبين من خلال الدراسة.

(2) حكم السامان أوزبكستان في القرنين التاسع والعاشر الميلاديين من 819–999، وسميت دولتهم بالدولة السامانية أو دولة السامانيين نسبة إلى مؤسسها إسماعيل الساماني. وكانت عاصمتها سمرقند من 819–892، ثم بخارى من 892–999. وقد سادت اللغة الفارسية كلغة رسمية للبلاد، بينما تم استخدام اللغة العربية كلغة دينية مع اعتناقهم للديانة الإسلامية. وقد تم استخدام التسمية "سامانيدوف" بالروسية، كما استخدمتها المؤلفة.

(3) - Cone, Edward T.: Musical Form and Performance, New York. London: W. W.- Norton & Company, Inc., 1968.

(4) - Groum-Grjimailo, T.N.: Musical Performance, Moscow: Publishing house "Znanyie", 1984

(من اللغة الروسية)

(5) - Neuhaus, Heinrich: L'Art Du Piano. Traduit du Russe par: Olga Pavlov et Paul Kalinine, France, Paris: Van de Velde, 1971, Octobre 2003.

(6) سليمان، سماء: " إشكالية الأداء الموسيقي". مجلة الحياة الموسيقية، وزارة الثقافة – الهيئة العامة السورية للكتاب: العدد 59، ربيع عام 2011.

(7) - Price, Ruth: Right Before Your Eyes, a Fresh Approach to Interpreting a Piano Score, Edited by: Jennifer Linn. Australis: Hal Leonard Corporation, 2015.

(8) ملحم، سحر؛ ورويانوف، إلجيز "البيدال وجماليات التعبير الصوتي في الأداء على آلة البيانو"، **المجلة العربية للعلوم الإنسانية**، مجلس النشر العلمي–جامعة الكويت: العدد 129، شتاء 2015.

(9) للعلم: المدونة التي تكتب لآلة البيانو للعزف المنفرد تكون متكاملة لحنياً وهارمونياً ؛ لذا يمكن توزيعها لتصبح مدونة لفرقة موسيقية كاملة.

(10) سكريابين هو مؤلف موسيقي وعازف بيانو روسي توفي عام 1915 بعد أن ترك حصيلة كبيرة من الأعمال الرائعة لآلة البيانو، وقد سمي "شوبان روسيا"؛ كونه تأثر في بداية حياته بالمؤلف البولندي شوبان. وكانت موسيقاه في البداية تونالية بحتة، إلا أنها أخذت فيما بعد منحى لا مقامياً معقداً ذا خصوصية كبيرة.

(11) - Nicholls, Simon: "On the tracks of Scriabin as Pianist", Scriabin-association. com, Scriabin Memorial Museum: a revised version of an article first published in: Moscow, Russian translation in Ucheniye Zapiski (Scholarly writings): vol.6, 2011.

(12) - L'Art Du Piano, p.157

وفي" البيدال وجماليات التعبير الصوتي في الأداء على آلة البيانو ،"ص.40

(13) الكلاستر Claster هو عدد من النغمات المتجاورة على آلة البيانو يتم أداؤها على البيانو ككتلة واحدة بعضها مع بعض. واستخدام الكلاستر شائع في موسيقا القرن العشرين والقرن الحادي والعشرين.

(14) - Saidaminova, Dilorom: The Walls of Ancient Buchara, reference written by Z.G.Karimova, Tashkent: Publishing house of Literature and Art, named after Gafur Guliam, 1988.

(15) أول من أدى هذا الكونشرتو في طبعته الثانية هو عازف البيانو القدير إلجيز رويانوف، الباحث الأول في هذا البحث. وقد قدم الكونشرتو عدة مرات مع الأوركسترا خلال الثمانينيات من القرن العشرين في أوزبكستان وعدد من بلدان الاتحاد السوفياتي آنذاك.

(16) عن لوحات أفروسياب الجدارية التي تعود إلى القرن السابع الميلادي، التي تم اكتشافها عام 1965 في سمرقند القديمة.

(17) مازورة Measure تعني مقياساً أو حقلاً موسيقياً، وتسمى أيضاً Bar. والموازير هي التقسيمات الموسيقية التي تنظم بناء المدونة الموسيقية؛ حيث تضم كل مازورة عدداً من الوحدات الزمنية التي يحددها ميزان المقطوعة.

(18) يجدر أن نذكر أن المازورة 69 في مقطع الإعادة، التي تقابل المازورة رقم 9 في المقطع الأول، كانت قد سقطت سهواً من النسخة الرسمية المطبوعة لسلسلة "جدران بخارى القديمة" ربما بسبب أعمال الطباعة، وقد أضافها الباحثان عند قيامهما بإعادة طباعة المقطوعة لإدراجها في البحث.

(19) - L'Art Du Piano, p.141-146

(20) أنطون روبنشتاين عازف بيانو بارع من النصف الثاني للقرن التاسع عشر في روسيا، وله دور كبير في تطوير أساليب العزف على آلة البيانو.

(21) "البيدال وجماليات التعبير الصوتي في الأداء على آلة البيانو"، ص 51.

مجلة الشريعة والدراسات الإسلامية

فصلية علمية محكمة تصدر عن مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت
تعنى بالبحوث والدراسات الإسلامية

رئيس التحرير الأستاذ الدكتور : عبدالرزاق خليفة الشايجي

صدر العدد الأول في رجب ١٤٠٤هـ - أبريل ١٩٨٤م

* تهدف إلى معالجة المشكلات المعاصرة والقضايا المستجدة من وجهة نظر الشريعة الإسلامية.
* تشمل موضوعاتها معظم علوم الشريعة الإسلامية: من تفسير، وحديث، وفقه، واقتصاد وتربية إسلامية، إلى غير ذلك من تقارير عن المؤتمرات، ومراجعة كتب شرعية معاصرة، وفتاوي شرعية، وتعليقات على قضايا علمية.
* تنوع الباحثون فيها، فكانوا من أعضاء هيئة التدريس في مختلف الجامعات والكليات الإسلامية على رقعة العالمين: العربي والإسلامي.
* تخضع البحوث المقدمة للمجلة إلى عملية فحص وتحكيم حسب الضوابط التي التزمت بها المجلة، ويقوم بها كبار العلماء والمختصين في الشريعة الإسلامية، بهدف الارتقاء بالبحث العلمي الإسلامي الذي يخدم الأمة، ويعمل على رفعة شأنها، نسأل المولى عز وجل مزيداً من التقدم والازدهار.

جميع المراسلات توجه باسم رئيس التحرير
ص.ب ١٧٤٢٣ الخالدية 72455 الكويت هاتف: ٢٤٨١٢٥٠٤ - ٢٤٩٨٤٧٢٣ ٢٤٩٨٨٠٩٥ فاكس: ٢٤٨١٠٤٣٤

العنوان الإلكتروني: jsis@ku.edu.kw - E-mail - الاشتراكات - هاتف: ٢٤٩٨٦٠٦١ - issn: 1029 - 8908

عنوان المجلة على شبكة الإنترنت: http://pubcouncil.kuniv.edu.kw/JSIS alsharia_ku

اعتماد المجلة في قاعدة بيانات اليونسكو Social and Human Sciences Documentation Center

في شبكة الإنترنت تحت الموقع www.unesco.org/general/eng/infoserv/db/dare.html

تتوفر نصوص البحوث كاملة لدى: دار المنظومة www.mandumah.com

تفهرس المجلة وملخصاتها ونصوصها في قواعد البيانات والمعلومات التالية: EBSCO Publishing Products