استخدام ألكسندر سكريابين للكروماتية الهارمونية من خلال إيمبرومبتو في شكل المازوركا رقم (٢،١) مُصنف رقم (٧)

محسن فكري محمد الخطيب*

مقدمة البحث:

تميّز القرن العشرين باتجاهات تجديدية في الموسيقى بشتى عناصرها من إيقاع وهارمونى وألحان مُصاحبة، حيث شهد تضارب الرومانتيكية المُتأخرة مع عدد كبير من التيارات الجديدة، مثل (التأثيرية Impressionism، التعبيرية Expressionism، الدوديكافونية Dodecaphonic، الكلاسيكية الحديثة Neoclassicism، القومية Nationalism وغيرها..)، ومع ذلك فقد ظهرت البذور الأولى للحركة الجديدة منذ القرن التاسع عشر في المُعالجة الهارمونية الكروماتية للتعبير الموسيقى عند فاجنر Richard Wagner –مؤلف موسيقي ألماني (١٨١٣–١٨٨٣م)– وفي التوزيعات الأوركسترالية لريمسكى كورساكوف Rimsky Korsakov–مؤلف موسيقي روسي (١٨٤٤–١٩٠٨م)–، فكان لهؤلاء المؤلفين وغيرهم تأثيراً كبيراً على مُعاصريهم ومن أتي من بعدهم أمثال سيرجي رحمانينوف Sergei Rachmaninov –مؤلف موسيقي روسي (١٨٧٣–١٩٤٣م)– وألكسندر سكريابين Alexander Scriabin –مؤلف موسيقي روسي (١٨٧٢–١٩١٥م)– [١].

وهناك مجموعة من أعظم المؤلفين الموسيقيين الروس لم يلتزموا بالتعبير القومي في موسيقاهم باستمرار، بل اتخذوا طُرق أكثر تحرراً وأكثر ذاتية أمثال تشايكوفسكى Tchaikovsky–مؤلف موسيقي روسي (١٨٤٠–١٨٩٣م)– وسكريابين، ويُعد سكريابين أحد أهم المؤلفين الروس الذين لعبوا دوراً هاماً في أواخر الرومانتيكية وأوائل القرن العشرين، واستخدم في مؤلفاته الأخيرة الأساليب الهارمونية الحديثة التي سبقت عصره، وتأثر سكريابين في بداياته الموسيقية بأسلوب فريدريك شوبان F. Chopin –مؤلف موسيقى بولندي (١٨١٠–١٨٤٦م)– في مؤلفاته للبريليود والمازوركا، وتدرج أسلوبه هارمونياً من مُتأثراً بالمؤلف الموسيقي فرانز ليستF. List –مؤلف موسيقى مجري (١٨١١–١٨٨٦م)– وفاجنر إلى أعلى مراحل الذاتية، وتأخذ الخطوط اللحنية عند سكريابين الشكل التعبيري، حيث كتب الناقد هارولد شونبورج Harold Schoenbergعنه "سكريابين أكثر ثوريه من

---

* مدرس النظريات والتأليف بقسم التربية الموسيقية، كلية التربية النوعية، جامعة المنوفية.

[١] عواطف عبد الكريم، وآخرون: محيط الفنون (الموسيقي)–المجلد الثاني–دار المعارف–القاهرة–مصر–١٩٧٠م–ص(٣١٦–٣٢٢).

شونبرج، فموسيقاه تختلف عن من سبقوه من حيث اللحن والهارموني وكذلك الكثافة والتلوين النغمي[1].

مُشكلة البحث:

طرأت على عنصر الهارموني بعض التغيرات في تناوله من قبل المؤلفيين الموسيقيين أواخر القرن التاسع عشر أمثال شوبان وفاجنر وألكسندر سكريابين، رافضين لسمات الرومانتيكية، ومن ثم حاولوا البحث عن طُرق جديدة للتعامل مع عناصر عملية التأليف الموسيقي، ونجد أن استخدام شوبان وفاجنر للهارمونية الكروماتية أثر بشكل كبير على سكريابين في المرحلة المُبكرة من حياته وأعماله الموسيقية، فرأى الباحث إلقاء الضوء علي استخدام الكروماتية الهارمونية عند سكريابين من خلال الدراسة التحليلية لمؤلفة إيمبرومبتو في شكل المازوركا رقم (٢،١) مُصنف رقم (٧) لآلة البيانو Impromptu á la Mazur No.1,2 op.7، حيث أنها لم يتناولها أحد بالدراسة والتحليل من قبل.

أهداف البحث:

١- التعرف على كيفية استخدام سكريابين للكروماتية الهارمونية من خلال مؤلفة إيمبرومبتو في شكل المازوركا رقم (٢،١) مُصنف رقم (٧) لآلة البيانو Impromptu á la Mazur No.1,2 op.7.

٢- التعرف على بعض سمات أسلوب التأليف عند سكريابين من خلال مؤلفة إيمبرومبتو في شكل المازوركا رقم (٢،١) مُصنف رقم (٧) لآلة البيانو Impromptu á la Mazur No.1,2 op.7.

أهمية البحث:

١- دراسة بعض السمات الهارمونية عند سكريابين من خلال مؤلفة إيمبرومبتو في شكل المازوركا رقم (٢،١) مُصنف رقم (٧) لآلة البيانو Impromptu á la Mazur No.1,2 op.7.

٢- دراسة بعض سمات أسلوب سكريابين في التأليف الموسيقي من خلال مؤلفة إيمبرومبتو في شكل المازوركا رقم (٢،١) مُصنف رقم (٧) لآلة البيانو Impromptu á la Mazur No.1,2 op.7.

[1] Friskin, James and Freundlich, Irwin: Music for the Piano-Dover publication Inc.-New York-1973-p240-244.

إجراءات البحث:

-**منهج البحث:** يتبع البحث المنهج الوصفي (تحليل محتوى).

-**عينة البحث:** تم إختيار مؤلفة إيمبرومبتو في شكل المازوركا رقم (٢،١) مُصنف رقم (٧) لآلة البيانو Impromptu á la Mazur No.1,2 op.7 عند ألكسندر سكريابين للتعرف على كيفية استخدامه للكروماتية الهارمونية عند المؤلف الموسيقي سكريابين.

-**أدوات البحث:** مدونات موسيقية، اسطوانة مُدمجة CD.

حدود البحث:

الحدود الزمانية: عام ١٨٩١م العام الذي تم فيه تأليف عينة البحث إيمبرومبتو في شكل المازوركا رقم (٢،١) مُصنف رقم (٧) لآلة البيانو Impromptu á la Mazur No.1,2 op.7 عند ألكسندر سكريابين.

الحدود المكانية: روسيا منشأ المؤلف الموسيقي ألكسندر سكريابين.

مُصطلحات البحث

التونالية Tonality

التقيد بمقام أو سلم مُعين يُسيطر على المقطوعة الموسيقية، والتي تضع القواعد المُحكمة لهذه المؤلفة في إطار السلم أو المقام، ويسمى السلم باسم الدرجة الأولى له، ويتكون من أثنى عشر نغمة منهم سبع نغمات رئيسية، وخمس نغمات خارجة عن السلم يستخدمها المؤلف في حالة التلوين النغمي، ويوجد نوعان من السلالم هما: السلالم الكبيرة، والسلالم الصغيرة، ولكل منهما طابعة الخاص والمُميّز[١].

الموسيقي المقامية Tonal Music

تُشير الموسيقي المقامية إلى استخدام تسلسل مُعين للنغمات مثل تسلسلها في السلم الكبير أو الصغير، وتُوظف النغمات بحيث تُصبح أحد هذه النغمات (النغمة الأساسية) هي النغمة المركزية والتي تنتسب وتنقاد إليها النغمات الأُخرى بدرجات مُختلفة من الأهمية[٢].

الكروماتية: Chromaticism

استخدام أصوات خارجة أو غير موجودة في السلم الدياتوني، وتنشأ الكروماتية نتيجة لتقسيم البعد الكامل إلى إثنين من أنصاف الأبعاد، وبناءا على ذلك يمكن تقسيم الخمس أصوات القائمة على

---

[١] أحمد بيومي: القاموس الموسيقي-وزارة الثقافة-المركز الثقافي القومي-دار الأوبرا المصرية-القاهرة-١٩٩٢م-ص٤٢٦.

[2] White, Gary- Harmonic Dimension, U.S.A WM.C. Brown Publisher, 1991-p39.

البُعد الكامل في السلم الدياتوني إلى أنصاف أبعاد، وينتج عن ذلك سلم كروماتي مُكوّن من إثنى عشر صوتاً في نطاق الأوكتاف[١].

التآلفات الكروماتية: Chromaticism Chords

تآلفات تحتوي علي نغمة غريبة أو أكثر، خارجة عن السلم الدياتوني المُستخدم، وقد تُستخدم بطريقة عارضة في تتابعات هارمونية دون إحداث أي تأثير علي المركز التونالي[٢].

التطعيم: Alteration

تعني هذه الكلمة بشكل عام تغيير أو تلوين يأتي علي أي درجة من درجات السلم الدياتوني، وذلك عن طريق استخدام علامات الرفع أو الخفض، وبالتالي تُصبح النغمة المُعدّلة غريبة عن السلم الدياتوني ويُطلق عليها النغمة المُطعمة[٣].

التآلفات المبنية بالرابعات*: Chords by Fourths

هو تآلف يتكون من رابعات فوق بعضها، وغالبا ما توضع النغمات بالرابعات كل علي حدة، وذلك للاحتفاظ بنوعية الصوت المُميّز للرابعات، حتي لا تُحدث التركيبات بالرابعات صوتاً يُشابه التآلفات الثلاثية بالحادية عشر أو الثالثة عشر أو النغمات المُضافة[٤].

التآلفات بالنغمات المُضافة Added note Chords

النغمات المُضافة هي نغمات زائدة عن التكوين الطبيعي للتآلف، وليست من تكوينه الأصلي، وهي تتكون من مسافة ثانية كبيرة أو صغيرة مع أي نغمة من نغمات التآلف سواء كان التآلف بالثالثات أو الرابعات، وهذه النغمة عادة ما تُوضع أعلى أو أسفل نغمات التآلف، ووظيفة النغمات المُضافة هي التلوين في البناء[٥].

---

[1] Apel, Willi: Harvard Dictionary of Music-Cambridge-Harvard University Press-2nd Ed.-1972-p164.

[2] Scholes, Percy:The Oxford Companion to Music-New York-Oxford University Press-10th Ed.-1972-p181.

[3] Aldwell, E., and Schachter, C.: Harmony and voice Leading2-New York-Harcourt Brace Jovanovich Inc.-4th edition-2010-p55.

*يرجع الفضل للمؤلف الموسيقي ألكسندر سكريابين في اكتشاف التآلفات المبنية بالرابعات عن طريق اشتقاقها من السلسلة التوافقية للنغمات من خلال استخدامه للتآلف الغامض Mystic chord.

[4] Persichitte, Vincent, "Twentieth Century Harmony, New York, Creative Aspects and Practice -1978-p94.

[5] Ibid, Persichitte, Vincent, "Twentieth Century Harmony, 1978-p109.

الدراسات والأبحاث السابقة المُرتبطة بموضوع البحث:

الدراسة الأولى: أعدتها الباحثة فاتن جرجس بباوي بعنوان "البريليود عند سكريابين–داسة تحليلية عزفية[١]".

وتهدف الدراسة إلى التعرف على مؤلفات البريليود عند سكريابين وخصائص تأليفها وتذليل بعض الصعوبات العزفية بها، وإلقاء الضوء على تلك المجموعة المُميزة، مما يُساعد الدارسين على أدائها، مع عرض الدراسة لحياة وأهم أعمال سكريابين ومؤلفة البريليود.

الدراسة الثانية: دراسة أعدها الباحث Galatwine, Betsylynn بعنوان "النماء الهارموني في قصائد البيانو عند سكريابين[٢]".

تهدف الدراسة إلى بيان النماء الهارموني من خلال مراحل سكريابين المُختلفة، بالاضافة إلى بيان أهمية قصائد البيانو عند سكريابين، ويقع التحليل في المرحلة الثانية لسكريابين –والتي بدأت عام ١٩٠٣م– حيث أن القصائد لم تُظهر أسلوبه في المرحلة الأولى –(١٨٨٦–١٩٠٢م)– ويعتبر عام ١٩٠٣م بداية المرحلة الثانية لسكريابين، وألف في تلك المرحلة أعظم مؤلفاته (حوالى ٣٧ عمل)، وتتمثل في الأعمال المُمتدة من مُصنف رقم (٣٠) إلى مُصنف رقم (٤٣) وفي تلك المرحلة حدث تغييراً كبيراً في أسلوبه الهارموني، وفي قصائده الأولى حيث يظهر التآلف الغامض Mystic chord–الذي يُميّز المرحلة الأخيرة– ولكن في شكل غير كامل.

الدراسة الثالثة: دراسة أعدها الباحث Wise, Herbert Harold بعنوان "العلاقة بين مجموعة الدرجات والتركيب البنائي في الستة سوناتات الأخيرة عند سكريابين[٣]".

وتهدف الدراسة إلي تحديد العلاقة بين التسلسل اللحني والتركيب البنائي في عينة البحث، حيث استخدم الباحث أسلوب يحتوى على المركز التونالي بشكل أكثر ذاتية، بالاضافة إلى الصياغة العامة لعينة البحث، وتتضمن الدراسة الدراسة التحليلية لأعمال سكريابين الأخيرة بشكل عام والسوناتات الستة الأخيرة بشكل خاص، وتُشير الدراسة إلي وجود تسلسل درجات صوتية مُحددة لها أهمية في البناء الدرامي والموسيقى للصوناتا، والصوناتات من رقم (٥) وحتى رقم (٩) تعتمد على

---

[١] فاتن جرجس بباوي:(البريليود عند سكريابين– دراسة تحليلية عزفية)–رسالة ماجستير غير منشورة –القاهرة–كلية التربية الموسيقية– جامعة حلوان–١٩٩٤م.

[2] Galatwine, Betsylynn: Harmonic Evolution in the Piano Poems of Alexander Scriabin-D.M.A.- University of Texas-Dissertation Abstracts International-1985.

[3] Wise, Herbert Harold: The Relationship of pitch Sets to Formal Structure in the last Six Piano Sonata of Scriabin- Thesis P.H.D.- University of Rochester- Dissertation Abstract international-1987.

مجموعة أو مجموعتين أو ثلاثة مجموعات من الدرجات الصوتية، أما الصوناتا رقم (١٠) فهي لا تعتمد على مجموعة مُعينة من الدرجات الصوتية، واختُتمت الدراسة بالنتائج، حيث توضح أن سكريابين يمتاز في نسيجه اللحني بإستخدام تقاطع الخطوط اللحنية، والتزاوج اللحني.

الدراسة الرابعة: دراسة أعدها الباحث Salley, Keith Phillip بعنوان "سكريابين التقدمي: عناصر الحداثة في الأعمال المُبكرة لألكسندر سكريابين[1]".
تتناول الدراسة الكتابة النظرية والتحليلية عن موسيقى سكريبين لمقطوعات من فترته الانتقالية والمُتأخرة، وتُقدم الدراسة التحليلية للجوانب المُبتكرة لأعمال سكريابين المُبكرة والتي تتعلق مُباشرة بالسمات التي تطورت خلال فترته الانتقالية، وما يتعلق بالصياغة أواخر القرن التاسع عشر، وتُقدم دراسة تحليلية لمقطوعات آلة البيانو المُنفردة من فترة سكريابين من حيث الهارموني والصياغة وبعض التطورات المُعاصرة في أساليب التأليف الموسيقي.

وتتفق الدراسات والأبحاث السابقة مع البحث الراهن في تناول المؤلف ألكسندر سكريابين والدراسة التحليلية لبعض مؤلفاته، وتختلف في أن البحث الراهن يهتم بدراسة الكروماتية الهارمونية كأسلوب في تناول عنصر الهارموني من خلال مؤلفة إيمبرومبتو في شكل المازوركا رقم (٢،١) مُصنف رقم (٧) لآلة البيانو Impromptu á la Mazur No.1,2 op.7 عند ألكسندر سكريابين.

ويشتمل البحث على جزئين:
الجزء الأول الجانب النظري ويشتمل على: ألكسندر سكريابين نشأته وحياته، مراحل إنتاج سكريابين الفنية، بعض أهم أعماله.
الجزء الثاني الجانب التطبيقي ويشتمل على: الدراسة التحليلية لعينة البحث مؤلفة إيمبرومبتو في شكل المازوركا رقم (٢،١) مُصنف رقم (٧) لآلة البيانو Impromptu á la Mazur No.1,2 op.7 عند ألكسندر سكريابين من حيث (الصياغة، والمُعالجة الهارمونية) للوصول إلى نتائج البحث.

[1] Salley, Keith Phillip: Scriabin the progressive: Elements of modernism in the early works of Alexander Scriabin- Degree Ph.D.- University of Oregon- United States- ProQuest Dissertations & Theses Global-2007.

الجزء الأول: الاطار النظري

ألكسندر سكربابين Alexander Scriabin (١٨٧٢-١٩١٥م)

نشأته وحياته:

ولد سكربابين عام ١٨٧٢م في مدينة موسكو، وكان ذا موهبة فطرية للموسيقى، وعندما أتم عامه الخامس استطاع أن يقدم إرتجالات لآلة البيانو قبل أن يتم تعليمه للتدوين الموسيقى، وبدأ في الاستماع إلى أعمال الأوبرا في سن مُبكرة، فاستمع إلى بعض أعمال مؤلفي المدرسة الروسية أمثال جلنكا Mikhail Glinka -مؤلف موسيقي روسي (١٨٠٤-١٨٥٧م)- وموسورسكى Modest Mussorgsky -مؤلف موسيقي روسي (١٨٣٩-١٨٨١م)- وألكسندر بوردين Alexander Borodin-مؤلف موسيقي روسي (١٨٣٣-١٨٨٧م)-، وكذلك الأعمال المُبكرة لفاجنر، ومن خلال زيارات سكريابين لاحظ والده أنه يُعطى اهتماماً أكثر للإستماع للأوركسترا، وظهرت موهبه سكريابين وحبه لآلة البيانو في سن مُبكرة، فكان اهتمامه بالموسيقى عامة وآلة البيانو خاصة[١].

وفي عام ١٨٨٢م بدأ دراسته الموسيقية على جورجى كونيوس Georgy Konyus، وفي عام ١٨٨٠م درس النظريات على تانييف Alexander Taneyev -مؤلف موسيقي روسي (١٨٥٠-١٩١٨م)، ودرس البيانو على سافونوف Safonoff -قائد أوركسترا روسي وقاد مُعظم أعمال سكريابين-عام ١٨٨٨م، ثُم بدأ في تأليف بعض من المؤلفات الأوركسترالية وأعمال لآلة البيانو وأصبح عازفاً لآلة البيانو ومؤلفاً[٢].

حصل سكريابين على الميدالية الذهبية من كونسيرفتوار موسكو في مسابقة العزف على آلة البيانو عام ١٨٩٢م، وقدم بجانب أعماله الخاصة بعض الحفلات قام بالعزف فيها لعدد من المؤلفين في العصور المُختلفة، وكان يميل أكثر لشوبان، وغالباً ما كان تأثير شوبان على موسيقى سكريابين في كل من الأسلوب والأعمال.

وفي عام ١٨٩٥م بدأ سكريابين جولته الفنية الأولى إلى ألمانيا وسويسرا وإيطاليا، ثُم إلى باريس وبرلين وأمستردام وروما عام ١٨٩٩م، وفي خلال تلك الجولات الفنية قام بتأليف عدد من المُقدمات، والصوناتا الثانية، وقصيد سيمفونى، ثُم إلتحق في عام ١٨٩٨م بالعمل في كونسيرفتوار

[1] Song, Soomi: The Development of Expressionism in Alexander Scriabin's piano Sonata-Ph.D.-Graduate School of the University of Cincinnati-ProQuest LLC. -2018-p. (12:13).

[2] Kim, Heasun: A Study of selected Preludes of Alexander Scriabin-Ph.D.-Columbia University Press-Teachers College-United State-1997-p. (7:8).

موسكو، وفي عام ١٩٠٢م إزداد إهتمام سكريابين بأفكاره الفلسفية والتصوفية الغامضة، التي غيّرت من أفكاره وموسيقاه، ويُمثل عام ١٩٠٣م قمة إنتاجه الفني[١].

وفي عام ١٩٠٨م تقابل سكربابين مع كوزيفيتزكي Kaussevitzky وهو ناشر موسيقى ومدير لأحد المسارح بموسكو وقد دعاه للعوده إلى روسيا لكي يقدم قصيد L'extase في كل من موسكو وبطرسبورج، وبدأ في كتابة القصيد الناري بروميثيوس Prometheus the poem of Fire مُصنف رقم (٩٠) في مقام (فا#/ك)، والذي يُعتبر آخر أعماله الأوركسترالية، ويُمثل السيمفونية الخامسة له وهو على قصيد شعري لقصة أسطورية أغريقية، في تدوين أوركسترالي كبير، حيث يأخذ البيانو أجزاء مُنفرده حيويه ومُؤثرة في القصيد، وفي نهاية المؤلفة تتداخل الأصوات الكورالية في غناء الجزء الختامي[٢].

وفي سنواته الأخيرة استمر في رحلاته الفنية الكثيرة وإقامة الحفلات الموسيقية وإلقاء مُحاضرات للتذوق الموسيقى، وتقديمه لأعماله الأوركسترالية الناجحة مع القيام بتحليلها بنفسه. ثُم سافر إلى لندن عام ١٩١٥م وقام بإحياء ثلاث حفلات موسيقية. توفي سكريابين في ٢٧ أبريل عام ١٩١٥م بموسكو، وأخيراً فإن موسيقى سكريابين تُعتبر إحدى العلامات في موسيقى القرن العشرين، كما يعتبر سكريابين أحد المؤلفين الذين قادوا عملية التحوّل من الأسلوب الرومانتيكي في الموسيقى، فالتعارض بين الرومانتيكية والصيغ الكلاسيكية يتضح في الأعمال الكبيرة لسكريابين مثل (السيمفونيات الثلاث التي ألفها عام ١٩٠٠، ١٩٠١، ١٩٠٥م، وكونشرتو البيانو عام ١٨٩٩م، وكذلك الصوناتات العشر للبيانو)[٣].

مراحل إنتاج ألكسندر سكريابين الفنية:

المرحلة الأولى:

كتب سكريابين أعماله الأولى من مُصنف (١-٥) من خلال دراسته الأولى في موسكو، ويظهر مدى تأثره بأسلوب شوبان في أعماله للفالسات والدراسات والمُقدمات والمازوكات، كما تأثر بأسلوب ريسمكى كورساكوف وموسورسكى، حيث صاغ بعض أعماله مُتأثرا بهما. وتتصف كل أعماله في

[1] Slonimsky, Nicolas: Russian and Soviet music and Composers-Vol.2-edited by Electra Slonimsky Yorke-New York and London-published by Routledge-2004-p.13.

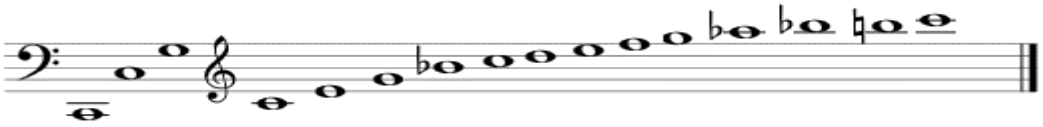
[2] Leonid, Sabaneyer: Modern Russian Composer-Da Capo press-New York-1975- p61.

[3] Ibid, Kim, Heasun: 1997-p. 9.

تلك المرحلة بالبراعة في الأسلوب ومرونة البناء الموسيقى وعمق التعبير، كما تظهر براعته في التعبير في أداء لآلة البيانو والتأليف لها والتي تُعتبر آلة سكريابين المُفضلة، وتُعد أعماله مُصنف (١-١٩) أعمالاً لها قيمتها الفنية، أما أعماله مُصنف (٢٠-٤.) فإنها تُوضح إستخدامه لخطوط لحنية مُختلفة، وفي مؤلفاته المُبكرة نجده مُلتزماً بهارمونيات القرن التاسع عشر، فكانت تآلفاته دياتونية وإنتقالاته تقوم على أساس علاقه الخامسة، كما استخدم التآلفات الثانوية[1].

المرحلة الثانية:

هي مرحلة التحوّل والتحرر من قيود الماضي إلى آفاق المُستقبل، ففى عام ١٩٠٣م وجد سكريابين أن الأساليب الهارمونية التي استخدمت في نهاية القرن التاسع عشر قد أصبحت غير كافية للتعبير عما بداخله، وتعرّف فيها على الأسلوب التأثيري للمدرسة الفرنسية وذلك من خلال رحلته إلى فرنسا، ثُم بدأ في أن يُحقق من تلك الهارمونيات أسلوباً مُبتكراً كان سبباً رئيسياً في أن يكون معروفاً للعالم في تلك الفترة، ويرجع تأثر سكريابين بالمدرسة التأثيرية إلى إستخدامه لسلسلة النغمات الهارمونية Overtones واستخدامه لأسلوب ديبوسى الهارموني.

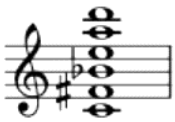


شكل رقم (١)

يُوضح السلسلة الهارمونية التوافقية والتي استمد منها سكريابين التآلفات بالرابعات

وتشتمل هارمونيات بعض أعمال سكريابين التي تنتمي للمرحلة الثانية على استخدامه لتآلف الدرجة الخامسة بالتاسعة الكبيرة والتآلفات بخفض أو رفع الدرجة الخامسة، وتوسع في استخدام مصادره الهارمونية ببُعده عن المقامية، واستخدامه للكروماتية الهارمونية، وكذلك استخدامه للتآلفات المُطعمة للوصول إلى لون من التعبير المُؤثر، واستخدامه للتآلفات الرباعية بالسابعة والتاسعة والحادية عشر والثالثة عشر والتآلفات بالسادسة الزائدة، والتآلفات ذات البناء غير المألوف، والتصريفات والتتابعات غير المُتوقعة، كما إتسم أسلوبه بالتعقيد الهارموني والبُعد عن طبيعة السلم المُستخدم، كما اتجه في تلك المرحلة إلى إستخدام التآلفات المبنية بالرابعات من خلال السلسلة

[1] Ibid, Slonimsky, Nicolas: 2004-p. 116.

التوافقية للنغمات والتي اشتق منها التآلف الصوفي mystic chord، وابتعد عن كتابة دليل السلم في البداية[1] والشكل التالي يُوضح بناء التآلف الصوفي (الغامض).

شكل رقم (٢)

يُوضح بناء التآلف الصوفي (الغامض).

المرحلة الثالثة:

إتجه سكريابين إلى اللاتونالية واستخدام بعض العناصر اللحنية لتحل محل التونالية والهارمونية التقليدية السابقة، وبداية من مُصنف (٧٤) قام سكريابين بتغيير كل ما هو تقليدي بالنسبة للتونالية، واستخدم أسلوب الهارموني الكروماتي الذي يقترب إلى حد كبير باللاتونالية أو التونالية المُزدوجة، وبعض أعماله في مُصنف (٧٤) في المرحلة الأخيرة تُمثل إستمرارية في تنقلاته الهارمونية الغامضة[2].

بعض أهم أعمال ألكسندر سكريابين:

قام سكريابين بتأليف العديد من الأعمال من أهمها:

أولاً: أعماله الأوركسترالية: كونشرتو البيانو في مقام (فا/ص) مُصنف رقم (٢٠)، السيمفونية (٣،٢،١) مُصنف رقم (٤٣،٢٩،٢٦) على الترتيب، قصيد سيمفوني ليكستاس مُصنف (٥٤)، قصيد بروميثيوس مُصنف (٦٠).

ثانياً: أعماله لآلة البيانو: عشرة سوناتات في مُصنفات مُختلفة، تسعة مازوركات مُصنف (٢٥)، مجموعة من الدراسات، مرتجلات (٢،١) مُصنف (٧) وغيرها.

ثالثاً: أعمال أُخرى: أوبرا في عام ١٨٩١م، وموسيقي الحجرة عام ١٨٩٠م[3].

[1] Stewart, Gordon: A History of Keyboard Letter-New York-Shimer Books-1996-p429.

[2] Ibid, Slonimsky, Nicolas: 2004-p. 118.

[3] Ballard, Lincoln, M.: A Russian Mystic in the Age of Aquarius (Alexander Scriabin in the 1960)-The Board of Trustees of University of Illinois-2012-p. 265.

ثانياً: الجانب التطبيقي

ويشتمل على: الدراسة التحليلية لعينة البحث مؤلفة إيمبرومبتو في شكل المازوركا رقم (٢،١) مُصنف رقم (٧) لآلة البيانو Impromptu á la Mazur No.1,2 op.7 عند ألكسندر سكريابين من حيث (الصياغة، والمُعالجة الهارمونية) للوصول إلى نتائج البحث.

الدراسة التطبيقية:

أولاً: تحليل الصياغة المقطوعة الأولى:

جدول رقم (١)

يوضح بيانات الايمبرومبتو رقم (١)

اسم المُؤلفة	إيمبرومبتو في شكل المازوركا رقم (١) مُصنف رقم (٧) لآلة البيانو Impromptu á la Mazur No.1 op.7		
اسم المؤلف	ألكسندر سكريابين		Alexander Scriabin
اسم السلم	صول#/ص.	الميزان	ثابت $\frac{3}{4}$.
نوع التأليف	آلي (آلة البيانو).	نوع النسيج	نسيج هوموفوني.
الصياغة	ثلاثية مُركبة $A.B.A_2$.	الطول البنائي	١٦٣ مازورة.

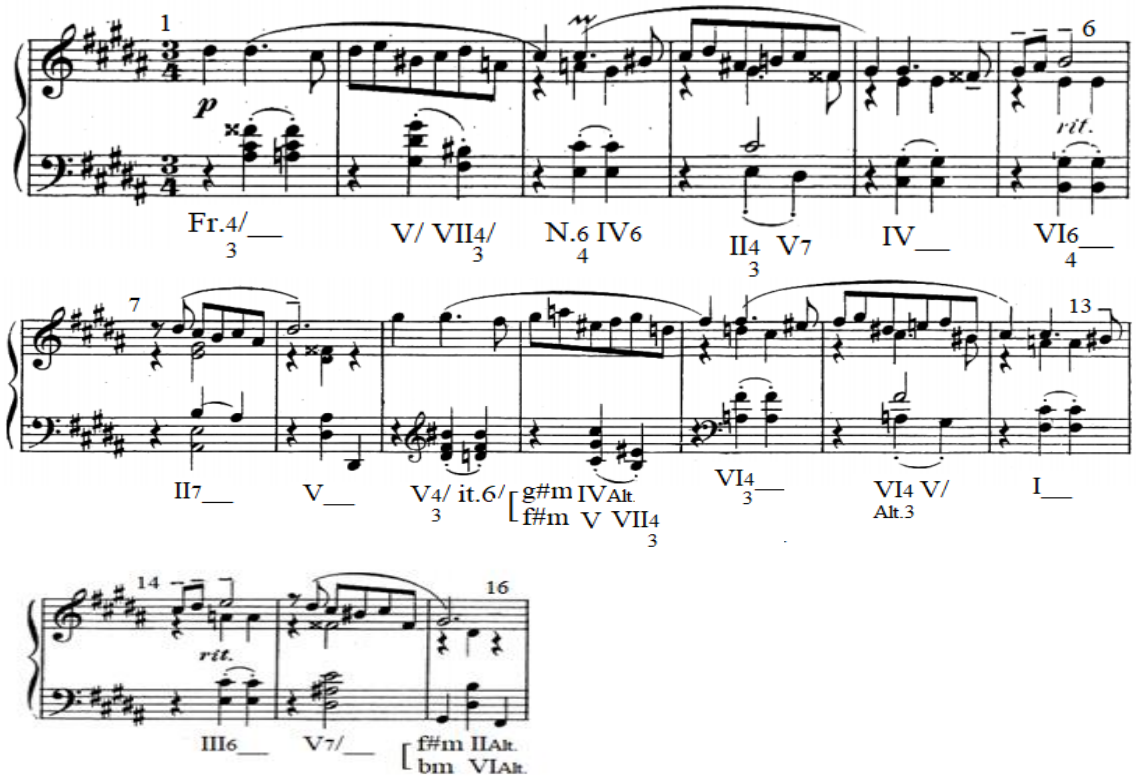
جدول رقم (٢)

يوضح تحليل الصياغة في الايمبرومبتو رقم (١)

الفكرة أو الجملة	الطول البنائي	القفلة	السلم
صياغة المؤلفة جاءت على شكل صيغة ثلاثية مُركبة على النحو التالي:			
الفكرة الأولى A وهي عبارة عن صيغة ثلاثية بسيطة بيانها كالتالي:			
الفكرة الأولى A	م(١[١]-١٦[٢])	غير تامة على تآلف $II_{Alt.}$	فا#/ص
الفكرة الثانية B	أناكروز (١٧[٢]-٣٢[٣])	غير تامة على تآلف it.6	صول#/ص
الفكرة الثالثة A_2	م(١٣٣[١]-٤٨[٢])	غير تامة على تآلف IV	صول#/ص
كودا	أناكروز (٤٩[٢]-٦٢[٣])	نصفية	صول#/ص
الفكرة الثانية B وهي عبارة عن صيغة ثلاثية بسيطة بيانها كالتالي:			
الفكرة الأولى A	م(١٦٣[١]-٧٨[٣])	تامة	سي/ك
الفكرة الثانية B	م(١٧٩[١]-٨٦[٣])	نصفية	سي/ك

تابع جدول رقم (٢)			
الفكرة الثالثة A_2	م(١٨٧-١٩١)	تامة	سي/ك
كودا	م(٢٩١-٣١٠٢)	نصفية	صول#/ص
الفكرة الثالثة A_2 وهي عبارة عن صيغة ثلاثية بسيطة بيانها كالتالي:			
الفكرة الأولى A	م(١٠٣-٢١١٨)	غير تامة على تآلف $II_{Alt.}$	فا#/ص
الفكرة الثانية B	أناكروز (١١٩-٣١٣٤)	غير تامة على تآلف it.6	صول#/ص
الفكرة الثالثة A_2	م(١١٣٥-١١٤٩)	نصفية	صول#/ص
كودا	م(١١٤٩-٣١٦٣)	تامة	صول#/ص

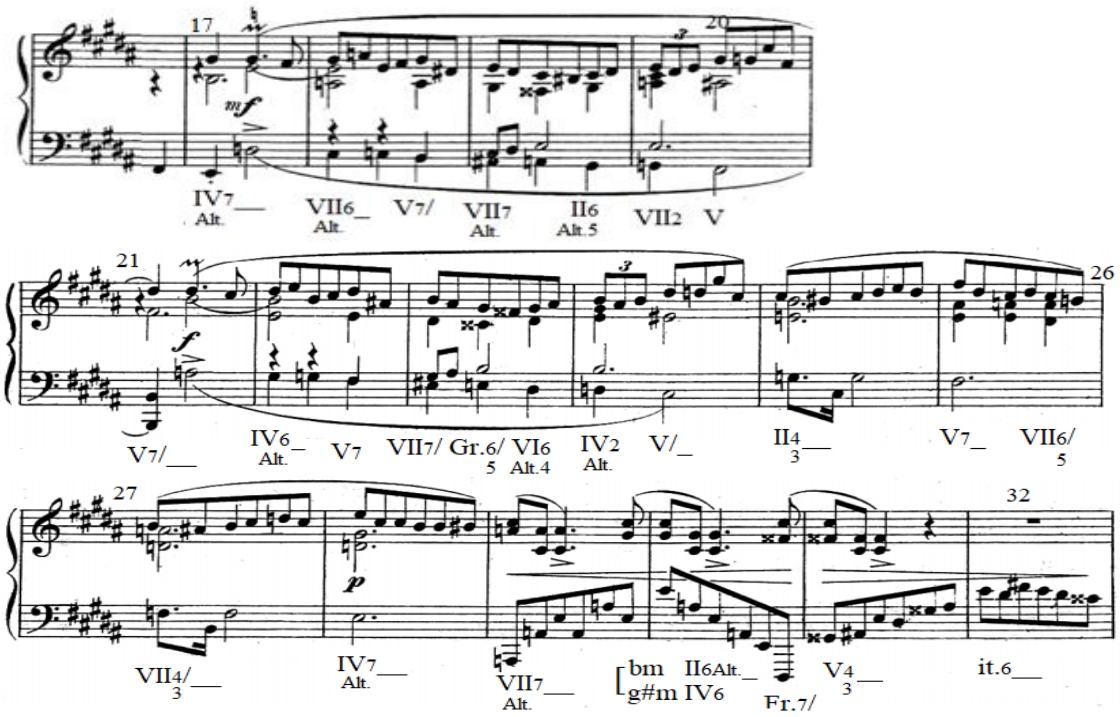
ثانياً: المُعالجة الهارمونية في الايمبرومبتو رقم (١)

الفكرة الأولى A: م(١-٢١٦) وتنتهي بقفلة غير تامة على تآلف $II_{Alt.}$ في سلم فا#/ص والشكل التالي يُوضح المُعالجة الهارمونية للفكرة الأولى م(١-٢١٦):

شكل رقم (٣)

(المقطوعة الأولى) يُوضح المُعالجة الهارمونية للفكرة الأولى A م(١-٢١٦)

تعليق على المُعالجة الهارمونية للفكرة الأولى م(١١-٢١٦):

استخدم فيها التآلفات الثانوية وتآلفات السادسة الزائدة الفرنسية كتآلف ثانوي، وكذلك التآلفات المُطعمة وتآلف (النابوليتانا) الثانية المُخفضة، بالاضافة إلى التآلفات الأساسية والفرعية لسلم صول#/ص، وفي م(١٠) قام بالتحويل عن طريق التآلف المُشترك (دو#، مي#، صول#) كتآلف $IV_{Alt.}$ في سلم صول#/ص إلى سلم فا#/ص كتآلف V، ليتحول سريعاً في م(١٦) عن طريق التآلف المُشترك (صول#، سي، ري#) كتآلف $II_{Alt.}$ في سلم فا#/ص إلى سلم سي/ص كتآلف $VI_{Alt.}$، ونلحظ في تلك الفكرة اللحنية كثرة التحويل من سلم لآخر بشكل سريع.

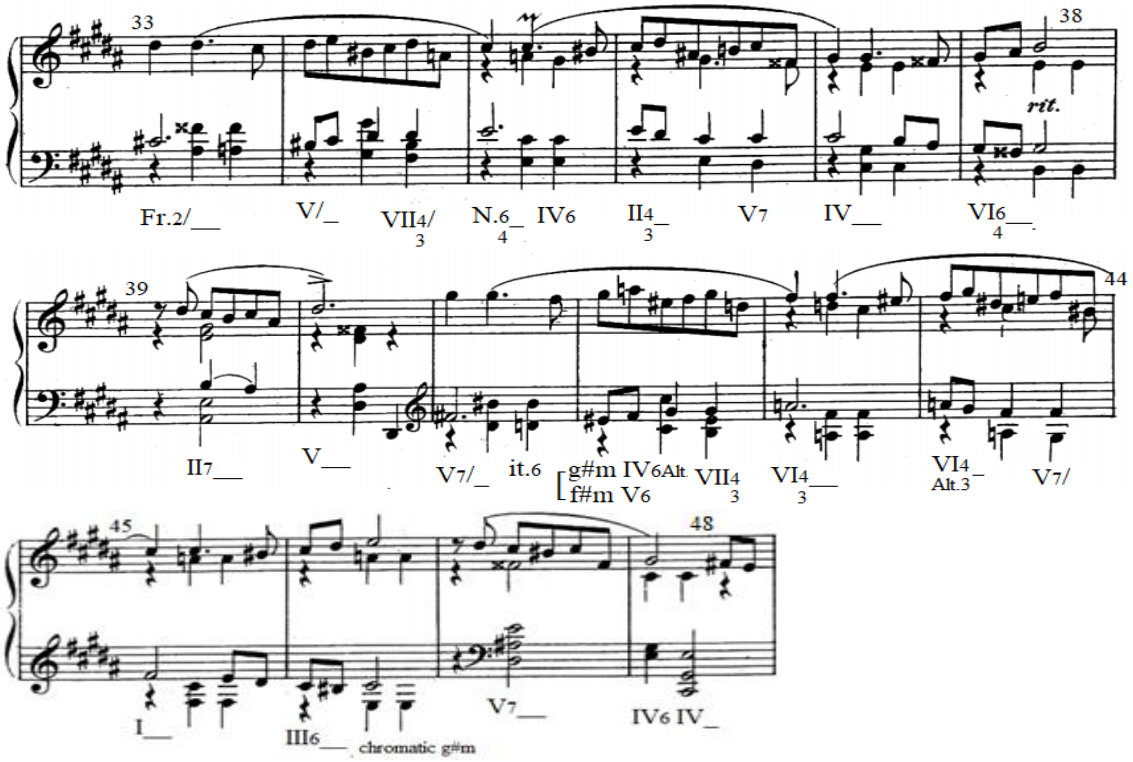
الفكرة الثانية B: أناكروز (١٧-٣٢) وتنتهي بقفلة غير تامة على تآلف $it._6$ في سلم صول#/ص، والشكل التالي يُوضح المُعالجة الهارمونية للفكرة الثانية B من أناكروز (١٧-٣٢):

شكل رقم (٤)

(المقطوعة الأولى) يُوضح المُعالجة الهارمونية للفكرة الثانية B من أناكروز(١٧-٣٢)

تعليق على المُعالجة الهارمونية للفكرة الثانية B من أناكروز(١٧-٣٢):

يستخدم التآلفات المُطعمة بكثرة مع استخدام التآلفات الأساسية والفرعية لسلم سي/ص، بالاضافة إلى استخدام تآلف السادسة الزائدة الألمانية كتآلف ثانوي في م(٢٢٣)، وكذلك تآلف السادسة الزائدة

الإيطالية في م(٣٢)، بالاضافة إلى التحويل عن طريق التآلف المُشترك (دو#، مي، صول#) في م(٣٠) كتآلف $II_{6Alt.}$ في سلم سي/ص وكتآلف IV_6 في سلم صول#/ص باعتبار أن نغمة (لا♮) مُضافة للتآلف Added-note، واستخدام تآلف السادسة الزائدة الفرنسية كتآلف ثانوي في م(٣٠).

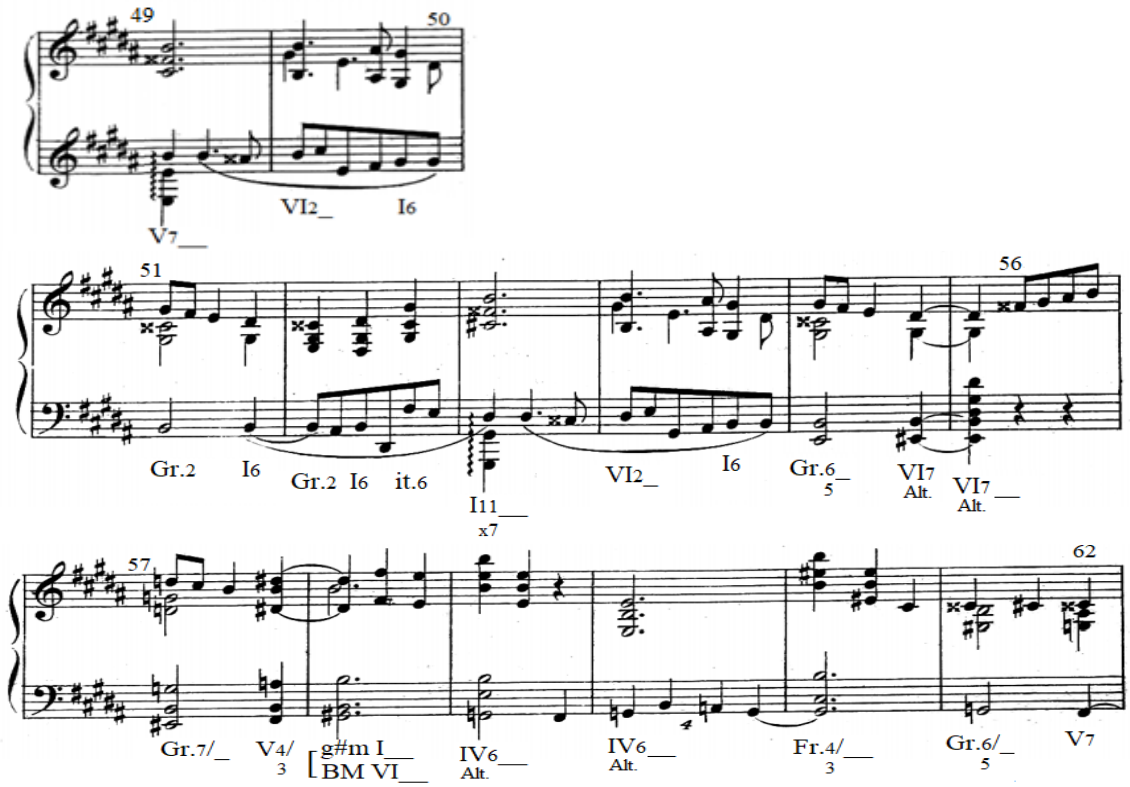
الفكرة الثالثة A_2: م(١٣٣-٢٤٨) وتنتهي بقفلة غير تامة على تآلف IV في سلم سي/ك، والشكل التالي يُوضح المُعالجة الهارمونية للفكرة الثالثة (A_2) م(١٣٣-٢٤٨):

شكل رقم (٥)

(المقطوعة الأولى) يُوضح المُعالجة الهارمونية للفكرة الثالثة (A_2) م(١٣٣-٢٤٨)

تعليق على المُعالجة الهارمونية للفكرة الثالثة (A_2) م(١٣٣-٢٤٨):

استخدام تآلف السادسة الزائدة الفرنسية كتآلف ثانوي في م(٣٣) والإيطالية في م(٤١)، مع استخدام التآلفات الأساسية والفرعية وكذلك المُطعمة، إلا أنه في م(٤٢) يتحول عن طريق التآلف المُشترك (دو#، مي#، صول#) كتآلف $IV_{6Alt.}$ في سلم صول#/ص إلى سلم فا#/ص كتآلف V_6، وسرعان ما يتحول عن طريق الحركة الكروماتية في م(٤٦) من سلم فا#/ص إلى سلم صول#/ص عن

طريق التآلف (لا♮، دو#، مي) يتحرك إلى (ري#، فاx، لا#، دو#) بتحرك (لا♮) إلى (لا#)، (مي) إلى (ري#).

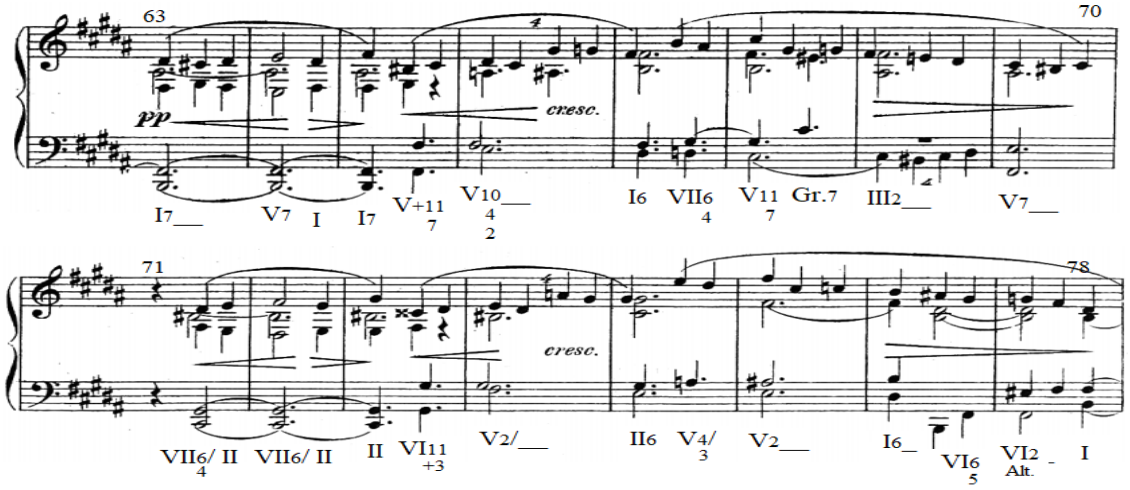
كودا: أناكروز (٤٩-٦٢[٣]) نصفية في سلم صول#/ص، والشكل التالي يُوضح المُعالجة الهارمونية للكودا أناكروز (٤٩-٦٢[٣]):

شكل رقم (٦)

(المقطوعة الأولى) يُوضح المُعالجة الهارمونية للكودا أناكروز (٤٩-٦٢[٣])

تعليق على المُعالجة الهارمونية للكودا أناكروز (٤٩-٦٢[٣])

وفيها يستخدم التآلفات الأساسية والفرعية لسلم صول#/ص، مع استخدام تآلفات السادسة الزائدة الألمانية والإيطالية والفرنسية في م(٥١-٦٢) بشكل مُفرط مما يزيد التلوين الصوتي والكثافة الهارمونية، مع استخدام التآلفات المُطعمة والثانوية، وفي م(٥٨) يتم التحويل عن طريق التآلف المُشترك (صول#، سي، ري#) كتآلف I في سلم صول#/ص وتآلف VI في سلم سي/ك المُناسب له.

الفكرة الأولى A: م(١٦٣-٣٧٨) وتنتهي بقفلة تامة في سلم سي/ك، والشكل التالي يُوضح المُعالجة الهارمونية للفكرة الأولى A م(١٦٣-٣٧٨):



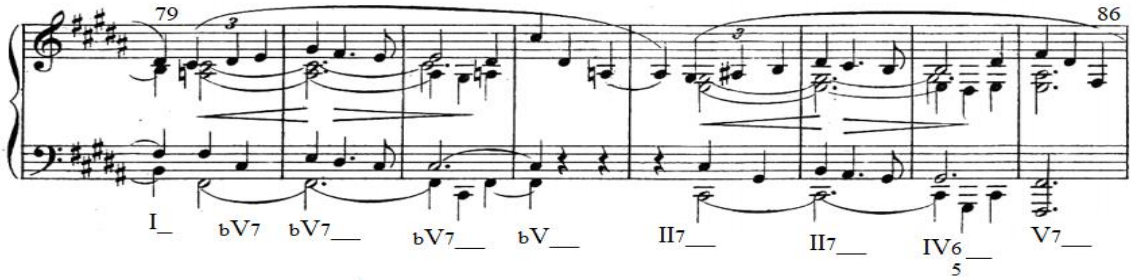
شكل رقم (٧)

(المقطوعة الأولى) يُوضح المُعالجة الهارمونية للفكرة الأولى A م(١٦٣-٣٧٨)

تعليق على المُعالجة الهارمونية للفكرة الأولى A م(١٦٣-٣٧٨)

استخدم سكريابين التآلفات الأساسية والفرعية لسلم سي/ك مع استخدام بعض التآلفات بالتاسعة والحادية عشر في م(٦٥،٦٦،٦٨،٧٣) على الترتيب، هذا بالاضافة إلى استمرار الاعتماد على تآلفات السادسة الزائدة الألمانية في م(٦٨) والتآلفات الثانوية والمُطعمة كما هو مُوضح في الشكل السابق.

الفكرة الثانية B: م(١٧٩-٣٨٦) وتنتهي بقفلة نصفية في سلم سي/ك، والشكل التالي يُوضح المُعالجة الهارمونية للفكرة الثانية B م(١٧٩-٣٨٦):



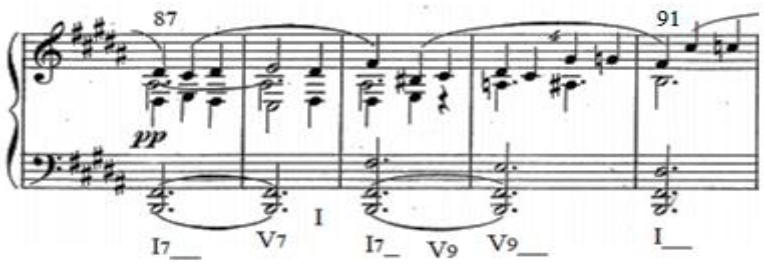
شكل رقم (٨)

(المقطوعة الأولى) يُوضح المُعالجة الهارمونية للفكرة الثانية B م(١٧٩-٣٨٦)

تعليق على المُعالجة الهارمونية للفكرة الثانية B م(١٧٩-٣٨٦)

استخدم التآلفات الأساسية والفرعية في سلم سي/ك بالاضافة إلى استخدام تآلف V_7 بخفض ثالثة التآلف كنوع من التلوين النغمي الذي يُعد من سمات الهارموني عند سكريابين في تلك الفترة من حياته الفنية مُتأثراً بشوبان وفاجنر.

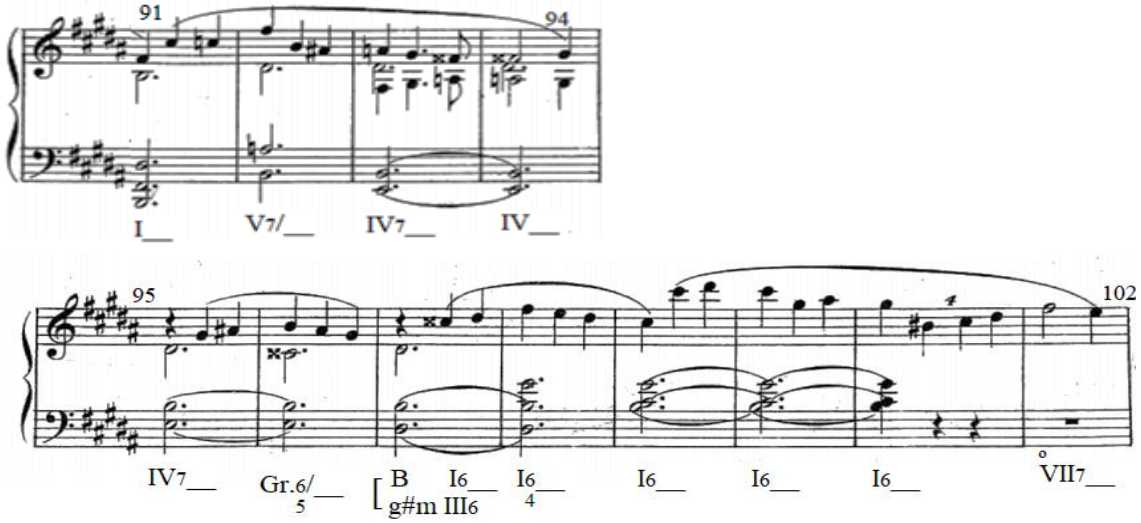
الفكرة الثالثة A_2: م(١٨٧-٩١) وتنتهي بقفلة تامة في سلم سي/ك، والشكل التالي يُوضح المُعالجة الهارمونية للفكرة الثالثة A_2 م(١٨٧-٩١):



شكل رقم (٩)

(المقطوعة الأولى) يُوضح المُعالجة الهارمونية للفكرة الثالثة A_2 م(١٨٧-٩١)

كودا: م(٢٩١-٣١٠٢) وتنتهي بقفلة نصفية في سلم صول#/ص، والشكل التالي يُوضح المُعالجة الهارمونية للكودا م(٢٩١-٣١٠٢):



شكل رقم (١٠)

(المقطوعة الأولى) يُوضح المُعالجة الهارمونية للكودا م(٢٩١-٣١٠٢)

تعليق على المُعالجة الهارمونية للجزء م(١٨٧-١٠٢):

استخدام التآلفات الأساسية بالاضافة إلى تآلفات الخامسة بسابعتها وتاسعتها تأكيداً على سلم سي/ك، واستخدام التآلفات الأساسية وتآلف السادسة الزائدة الألمانية في م(٩٦)، مع التحويل عن طريق التآلف المُشترك (سي، ري#، فا#) في م(٩٧) كتآلف I_6 في سلم سي/ك إلى سلم صول#/ص كتآلف III_6 للعودة إلى الفكرة الأولى مرة أُخرى في (١٠٣).

الفكرة الثالثة A_2 وهي عبارة عن صيغة ثلاثية بسيطة بيانها كالتالي:

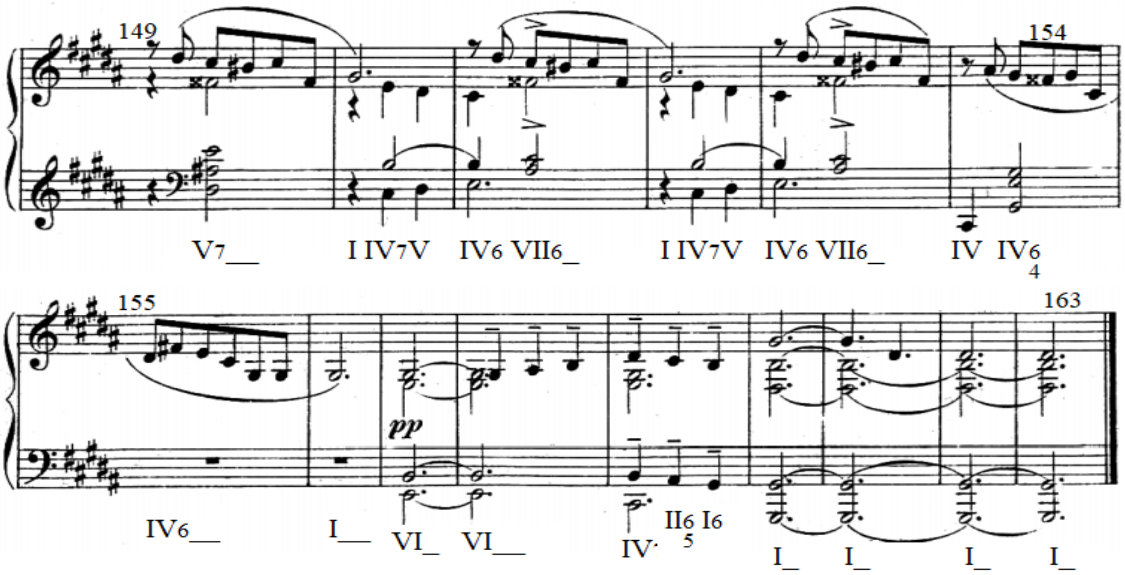
الفكرة الأولى A: م(١٠٣-١١٨) وتنتهي بقفلة غير تامة على تآلف $II_{Alt.}$ في سلم فا#/ص.

الفكرة الثانية B: أناكروز (١١٩-١٣٤) وتنتهي بقفلة غير تامة على تآلف $it._6$ في سلم صول#/ص.

الفكرة الثالثة A_2: م(١٣٥-١٤٩) وتنتهي بقفلة نصفية في سلم صول#/ص.

م(١٠٣-١٤٩) تكرار م(١-٤٦) فجاءت المُعالجة الهارمونية مُتكررة.

كودا: م(١٤٩-١٦٣) وتنتهي بقفلة تامة في سلم صول#/ص، والشكل التالي يُوضح المُعالجة الهارمونية للكودا م(١٤٩-١٦٣)



شكل رقم (١١)

(المقطوعة الأولى) يُوضح المُعالجة الهارمونية للكودا م(١٤٩-١٦٣)

تعليق على المُعالجة الهارمونية للكودا م(١٤٩[١]-١٦٣[٣]):

استخدام التآلفات الأساسية والفرعية فقط لسلم صول#/ص، ويتم فيها استخدام لحن مُستمد من الفكرة الأولى في م(١٥٠-١٥٦) ومُستمد من الفكرة الثانية في م(١٥٧-١٦٣).

أولاً: تحليل الصياغة المقطوعة الثانية:

جدول رقم (٣)

يوضح بيانات الايمبرومبتو رقم (٢)

اسم المُؤلفة	إيمبرومبتو في شكل المازوركا رقم (٢) مُصنف رقم (٧) لآلة البيانو Impromptu á la Mazur No.2 op.7		
اسم المؤلف	ألكسندر سكريابين		Alexander Scriabin
اسم السلم	فا#/ك.	الميزان	ثابت $\frac{3}{4}$.
نوع التأليف	آلي (آلة البيانو).	الصياغة	ثلاثية مُركبة A.B.A_2 .
نوع النسيج	نسيج هوموفوني.	الطول البنائي	١٥٤ مازورة.

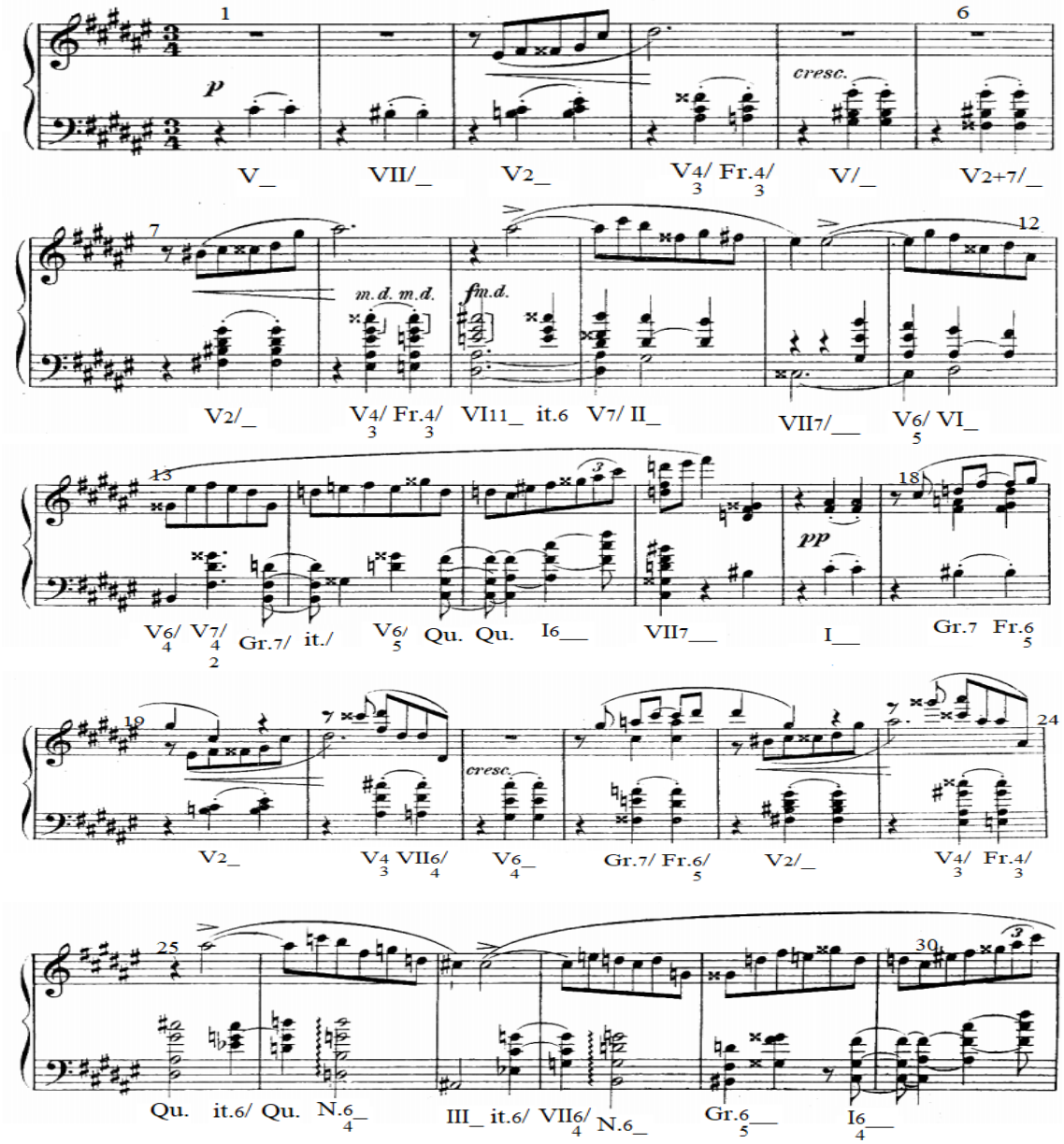
جدول رقم (٤)

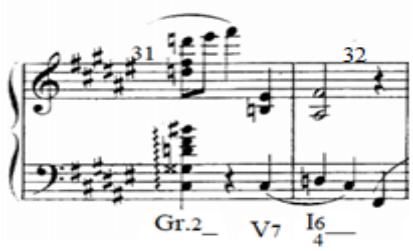
يوضح تحليل الصياغة في الايمبرومبتو رقم (٢)

الفكرة أو الجملة	الطول البنائي	القفلة	السلم
صياغة المؤلفة جاءت على شكل صيغة ثلاثية مُركبة على النحو التالي:			
الفكرة الأولى A وهي عبارة عن صيغة أحادية بسيطة بيانها كالتالي:			
الجزء الأول	م(١[١]-٣٢[٢])	تامة	فا#/ك
الجزء الثاني	م(٣٣[١]-٥١[١])	نصفية	ري#/ص
الفكرة الثانية B وهي عبارة عن صيغة ثلاثية بسيطة بيانها كالتالي:			
الفكرة الأولى A	م(٥٣[١]-٦٩[٢])	تامة	ري#/ص
الفكرة الثانية B	م(٦٩[٢]-٧٤[٢])	غير تامة على تآلف $N._6$	فا#/ك
الفكرة الثالثة A_2	أناكروز (٧٥-٨١[٢])	تامة	ري#/ص
كودا	م(٨١[٢]-١٠١[٣])	غير تامة على تآلف $II_{7Alt.}$	فا#/ك
الفكرة الثالثة A_2 وهي عبارة عن صيغة أحادية بسيطة بيانها كالتالي:			
الجزء الأول A	م(١٠٢[١]-١٣٣[٢])	تامة	فا#/ك
الجزء الثاني B	أناكروز (١٣٤-١٥٤[٣])	تامة	فا#/ك

ثانياً: المُعالجة الهارمونية في الايمبرومبتو رقم (٢)

الفكرة الأولى A: وهي عبارة عن صيغة أحادية وتنقسم إلى جزئين كالتالي:

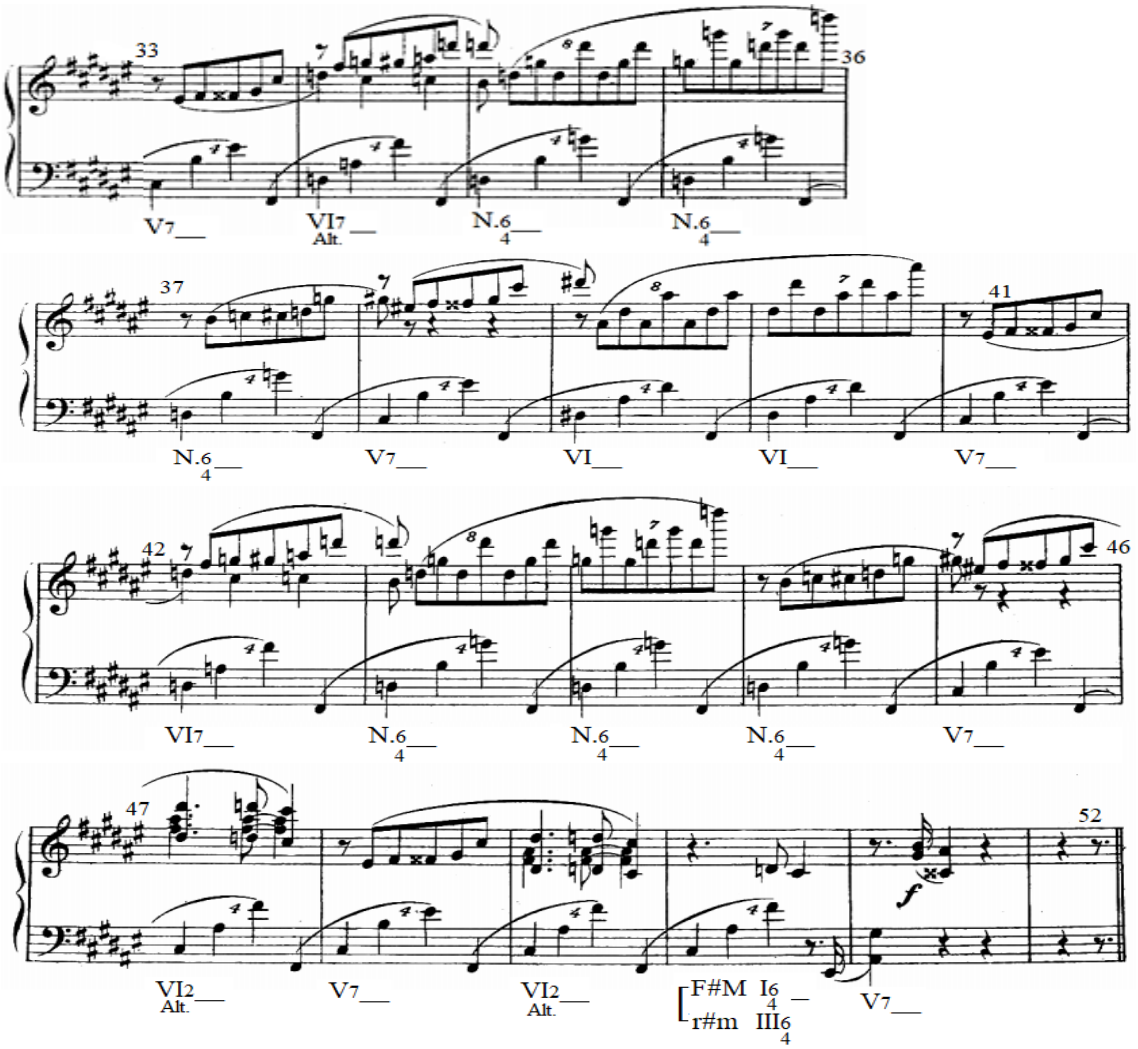
الجزء الأول: م(١١-٣٢) وتنتهي بقفلة تامة في سلم فا#/ك، والشكل التالي يُوضح المُعالجة الهارمونية للجزء الأول من الفكرة الأولى م(١١-٣٢):

شكل رقم (١٢)

(المقطوعة الثانية) يُوضح المُعالجة الهارمونية للجزء الأول من الفكرة الأولى م(١١-٣٢)

تابع شكل رقم (١٢)

(المقطوعة الثانية) يُوضح المُعالجة الهارمونية للجزء الأول من الفكرة الأولى م(١-٣٢)

تعليق على المُعالجة الهارمونية للجزء الأول من الفكرة الأولى م(١-٣٢):

استخدام التآلفات الأساسية والفرعية والافراط في استخدام التآلفات الثانوية لدرجات مُختلفة من سلم فا#/ك إما للتأكيد عليها أو لإضفاء التلوين الهارموني الكروماتي لمزيد من التنافر، بالاضافة إلى استخدام تآلفات السادسة الزائدة الفرنسية والإيطالية والألمانية في مناطق مُتفرقة، إما كتآلف أساسي كما في م(٩،١٨،٣١) أو كتآلف ثانوي كما في م(٤،٨،١٣،١٤،٢٢،٢٧،٢٩)، مع استخدام بعض التآلفات المبنية بالرابعات تمهيداً للاعتماد عليها فيما بعد في فترة مُتقدمة من حياته الفنية كما في م(٣١٤) (ري#، صول#، دو#، فا#) بتكوين رباعي قلب ثالث كما يُمكن تأويله كتآلف بالحادية عشر والذي يتميّز به سكريابين في تلك الفترة من استخدام التآلفات بالتاسعة والحادية عشر والثالثة عشر، وفي م(١٥١) (ري♮، صول#، دو#، فا#) بتعديل نغمة ري فقط بتكوين رباعي قلب ثالث أيضاً، وفي م(١٢٥) (لا#، ري#، صول#، دو#) بتكوين رباعي قلب أول بإضافة (لا#) أسفل التآلف، وفي م(١٢٦) (لا#، ري♮، صول♮، دو#) بتكوين رباعي قلب أول، ونلحظ بشكل واضح التحرك الكروماتي في التآلفات المبنية بالرابعات.

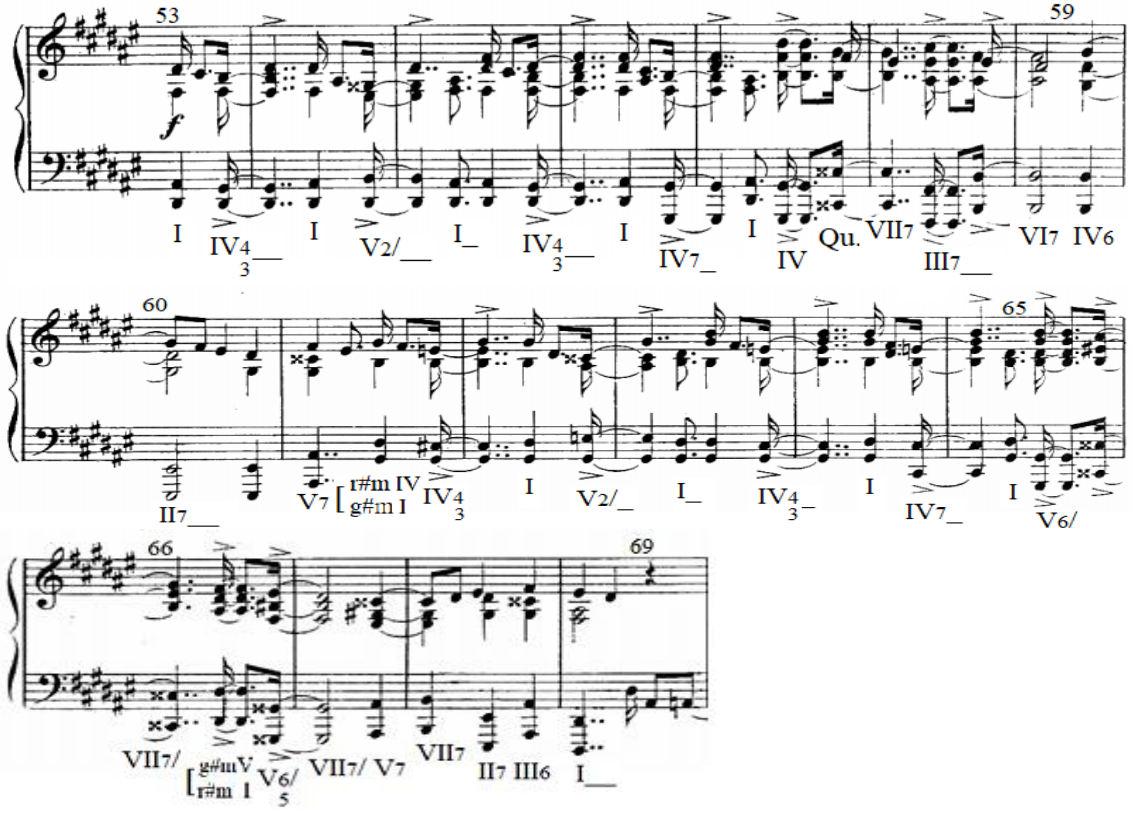
الجـزء الثـاني: م(١٣٣'-١٥١') وتنتهـي بقفلـة نصـفية فـي سـلم ري#/ص، والشـكل التـالي يُوضـح المُعالجة الهارمونية للجزء الثاني من الفكرة الأولى م(١٣٣'-١٥١'):

شكل رقم (١٣)

(المقطوعة الثانية) يُوضح المُعالجة الهارمونية للجزء الثاني من الفكرة الأولى م(١٣٣'-١٥١')

تعليق على المُعالجة الهارمونية للجزء الثاني من الفكرة الأولى م(١٣٣'-١٥١'):

استخدام التآلفات الأساسية والفرعية والمُطعمة (النابوليتانا) الثانية المُخفضة كما في م(٣٥)، بالاضافة إلى التحويل عن طريق التآلف المُشترك (فا#، لا#، دو#) كتآلف I_4^6 في سلم فا#/ك إلى سلم ري#/ص كتآلف III_4^6.

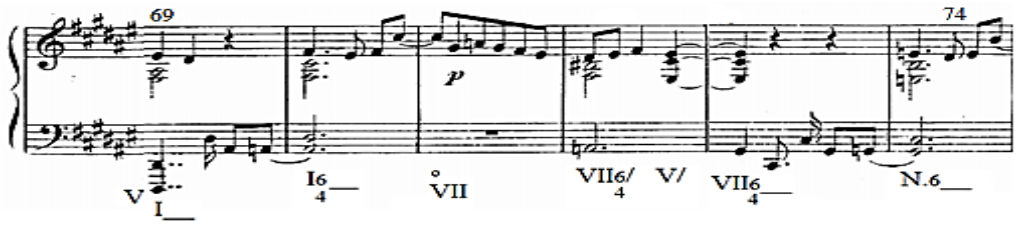
الفكرة الثانية B: وهي عبارة عن صيغة ثلاثية بسيطة

الفكـرة الأولـى A: م(٥٣١-٢٦٩) وتنتهـي بقفلـة تامـة فـي سـلم ري#/ص والشـكل التـالي يُوضـح المُعالجة الهارمونية للفكرة الأولى A م(٥٣١-٢٦٩):

شكل رقم (١٤)

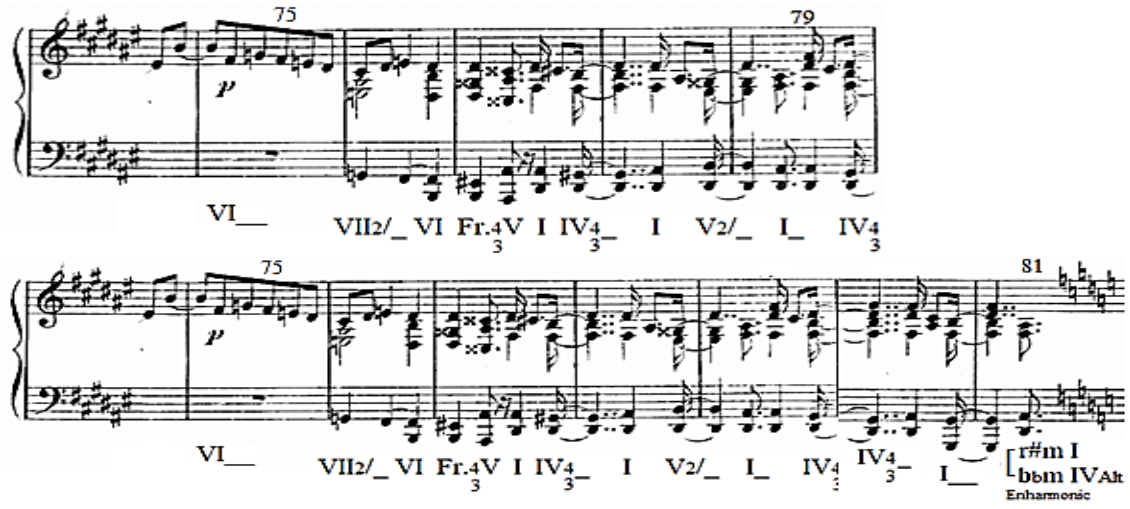
(المقطوعة الثانية) يُوضح المُعالجة الهارمونية للفكرة الأولى A م(٥٣١-٢٦٩)

تعليق على المُعالجة الهارمونية للفكرة الأولى A م(٥٣١-٢٦٩):

استخدام التآلفات الأساسية والفرعية في سلم ري#/ص مع استخدام التآلفات الثانوية، كما أنه استخدم التآلف المبني بالرابعات في م(٣٥٧) (صول#، دوx، فا#، سي) بتكوين رباعي قلب أول، بالاضافة إلى التحويل عن طريق التآلف المُشترك (صول#، سي، ري#) كتآلف IV في سلم ري#/ص إلى سلم صول#/ص كتآلف I، وفي م(٢٦٦) يتم التحويل سريعاً عن طريق التآلف المُشترك (ري#، فا#، لا#) كتآلف V في سلم صول#/ص إلى سلم ري#/ص مرة أُخرى كتآلف I.

الفكرة الثانية B: م(٢٦٩-٢٧٤) وتنتهي بقفلة غير تامة على تآلف N.6 في سلم فا#/ك، والشكل التالي يُوضح المُعالجة الهارمونية للفكرة الثانية B م(٢٦٩-٢٧٤):

شكل رقم (١٥)

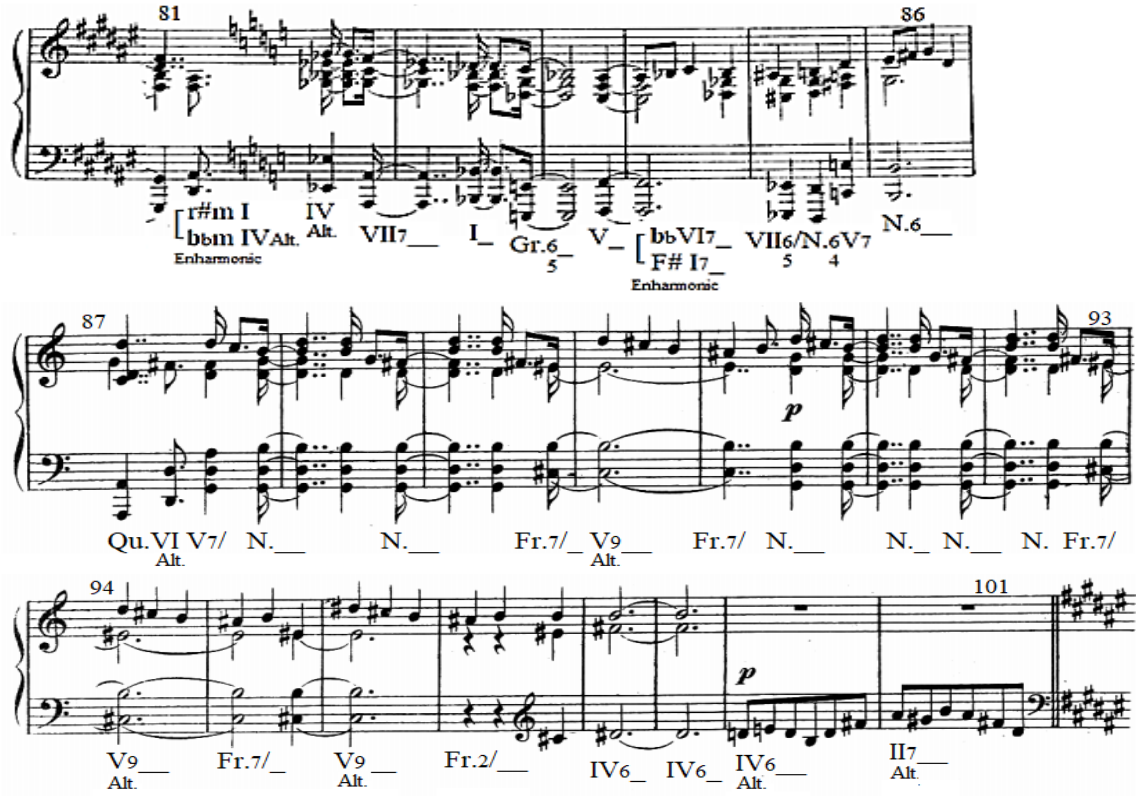
(المقطوعة الثانية) يُوضح المُعالجة الهارمونية للفكرة الثانية B م(٢٦٩-٢٧٤)

الفكرة الثالثة A_2: أناكروز (٧٥-٨١) وتنتهي بقفلة تامة في سلم ري#/ص، والشكل التالي يُوضح المُعالجة الهارمونية للفركة الثالثة A_2 أناكروز (٧٥-٨١):

شكل رقم (١٦)

(المقطوعة الثانية) يُوضح المُعالجة الهارمونية للفركة الثالثة A_2 أناكروز (٧٥-٨١)

تعليق على المُعالجة الهارمونية للجزء م(٢٦٩-٢٨١):

استخدام التآلفات الأساسية والفرعية والثانوية لدرجات مُختلفة من سلم ري#/ص والمُطعمة مُتمثلة في تآلف (النابوليتانا) الثانية المُخفضة في م(٧٤)، ثُم في م(٧٧) يستخدم تآلف السادسة الزائدة الفرنسية، مع التحويل عن طريق القراءة المُتعادلة لتآلف (ميb، صولb، سيb) فيتحول إلى سلم سيb/ص.

كودا: م(٢٨١-٣١٠١) وتنتهي بقفلة غير تامة على تآلف IV_6 في سلم فا#/ك، والشكل التالي يُوضح المُعالجة الهارمونية للكودا م(٢٨١-٣١٠١):

شكل رقم (١٧)

(المقطوعة الثانية) يُوضح المُعالجة الهارمونية للكودا م(٢٨١-٣١٠١)

تعليق على المُعالجة الهارمونية للكودا م(٢٨١-٣١٠١)

استخدام تآلف السادسة الزائدة الألمانية في م(٣٨٢) ليتحول سريعاً عن طريق التآلف المُشترك (صولb، سيb، ريb، فاb) ليتعادل إنهارمونياً بالقراءة المُتعادلة للنغمات مع تآلف (فا#، لا#، دو#، مي) كتآلف I_7 في سلم فا#/ك في م(١٨٤)، بالاضافة إلى استخدام تآلف مبني بالرابعات في م(١٨٧) (لا♮، ري♮، صول♮، دو♮) بتكوين رباعي وضع أساسي، مع استخدام التآلفات المُطعمة مُتمثلة في تآلف (النابوليتانا) الثانية المُخفضة بشكل مُفرط كنوع من التلوين الكروماتي الهاموني ويُعطي الاحساس بتونالية سلم صول/ك في هذه الفقرة، بالاضافة إلى استخدام تآلفات السادسة الزائدة الفرنسية كتآلفات ثانوية للدرجة V كما في م(٨٩،٩١،٩٣،٩٦،٩٨) لينتهي

على الدرجة IV_6 في سلم فا#/ك تمهيداً لتكرار الفكرة الأولى A_2 والتي تم إعادتها كاملة في م(١٠٢-١-١٥٤-٣).

الفكرة الثالثة A_2: وهي عبارة عن صيغة أحادية في جزئين كالتالي:

الجزء الأول A: م(١٠٢-١-١٣٣-٢) وتنتهي بقفلة تامة في سلم فا#/ك.

الجزء الثاني B: أناكروز (١٣٤-١٥٤-٣) وتنتهي بقفلة تامة في سلم فا#/ك.

وجاءت الفكرة الثالثة A_2 مُكررة بالكامل فتأتي المُعالجة الهارمونية مُكررة أيضاً.

نتائج البحث وتفسيرها

أولاً: نتائج خاصة بالصياغة وأسلوب سكريابين في التأليف الموسيقي من خلال الدراسة التطبيقية لعينة البحث:

١-استخدم سكريابين الصيغة الثلاثية المُركبة في المقطوعتين (٢،١) بداخل كل منها صيغ ثلاثية بسيطة في المقطوعة الأولى، وثنائية بسيطة وثلاثية بسيطة وثنائية بسيطة على الترتيب في المقطوعة الثانية، على الشكل البنائي لمؤلفة المازوركا عند شوبان.

٢-استخدم سكريابين تمييع القفلات في نهايات الأفكار والجمل والعبارات، تمهيداً إلى استخدام اللاتونالية بعد ذلك في موسيقي القرن العشرين.

٣-استخدام نماذج إيقاعية مُتكررة سواء في اللحن أو المُصاحبة.

٤-الألحان في مُجملها إما تتحرك سُلمياً أو كروماتياُ، أو مُنبثقة من التجميعات الهارمونية الرأسية.

٥-استخدام أشكال مُختلفة من أشكال المُصاحبة مثل التجميعات الهارمونية الرأسية على نسق وأسلوب شوبان، أو على شكل حركة لحنية بمُجمل هارموني، أو باستخدام نغمات مُمتدة في صوت الباص في بعض الأحيان تكون على شكل مسافة الخامسة كما في م(١٦٣-٢٦٥) في المقطوعة الأولى، م(٢٥٣-٢٥٦) في المقطوعة الثانية، بالاضافة إلى استخدام التآلفات المُفككة كما في أناكروز (٣٣-٣٥٠) في المقطوعة الثانية.

٦-الاعتماد على الحركة الكروماتية اللحنية في بناء المسار اللحنى وكذلك في التلوين الهارموني.

٧-استخدام السلالم الكبيرة والصغيرة، وعدم التطرّق لاستخدام سمات التونالية في القرن العشرين، ولكنه مهد إلى التغيرات التي طرأت على التونالية في القرن العشرين من خلال التحويل السريع والمفاجئ بين السلالم، مع استخدام التحويل إلى سلالم غير مُتوقعة وبعيدة أيضاً مثل التحويل من سلم صول#/ص إلى سلم فا#/ص في م(١٠) في المقطوعة الأولى.

٨-تعتمد المقطوعتان على التكرار بشكل كبير مع استخدام نفس الهارموني في المُصاحبة دون تعديل يُذكر.

ثانياً: نتائج خاصة بالمُعالجة الهارمونية عند ألكسندر سكريابين وكيفية استخدامه للكروماتية الهارمونية من خلال الدراسة التطبيقية لعينة البحث:

١-استخدام التآلفات الأساسية والفرعية والتي تُعد من سمات التناول الهارموني في القرن التاسع عشر (المرحلة المُبكرة عند سكريابين).

٢-استخدام التآلفات المُطعمة لإضفاء التلوين الهارموني الكروماتي، واستخدمها سكريابين بكثرة في المقطوعة الأولى م(١٧[١]-٣٢[٣])، مع الافراط في استخدام تآلف الثانية المُخفضة (النابوليتانا) بشكل مُتتابع يُعطي الاحساس بتونالية سلم آخر كما في م(٨٨[١]-٩٣[٣]) في المقطوعة الثانية.

٣-استخدام التآلفات الثانوية بكثرة نتيجة استخدام الكروماتية المُفرطة في تحرك صوت الباص، ما أدى إلى إضفاء الكروماتية الهارمونية على أسلوب تناوله الهارموني كما في م(١٢-٣١٤) في المقطوعة الثانية.

٤-استخدام تآلفات السادسة الزائدة بأنواعها (الإيطالية، الفرنسية، والألمانية) سواء كتآلف أساسي في السلم المُستخدم للتأكيد على خامسة السلم كما في م(٩،١٨،٣١) في المقطوعة الثانية، أو كتآلف ثانوي للتأكيد على درجة من درجات السلم كما في م(٨٩،٩١،٩٣،٩٦،٩٨) في المقطوعة الثانية.

٥-استخدام بعض التآلفات بالتاسعة والحادية عشر والثالثة عشر، مما ينتج عنه تآلفات يُمكن تأويلها كتآلفات مبنية بالرابعات تمهيداً لتُصبح سمة من سمات الهارموني عند سكريابين ومن أحد أهم سمات الهارموني في القرن العشرين فيما بعد كما في م(٦٥،٦٦،٦٨،٧٣) في المقطوعة الأولى.

٦-استخدام التحويل من سلم إلى آخر بطُرق مُختلفة، والتي جاء أكثرها انتشاراً في المقطوعتين التحويل عن طريق التآلف المُشترك كما في م(١٠،١٦،٣٠،٤٢،٥٨،٩٧) في المقطوعة الأولى، وفي المقطوعة الثانية في م(٥٠،٦١،٦٦)، أو عن طريق الحركة الكروماتية كما في م(٤٦) في المقطوعة الأولى، بالاضافة إلى استخدام التحويل بالقراءة المُتعادلة لنغمات التآلف كما في م(٨١،٨٤) في المقطوعة الثانية، حيث جاء التحويل مُناهضاً لأسلوب التحويل في الموسيقي الكلاسيكية المُعتمد على علاقة الخامسة، وكذلك الرومانتيكية المُعتمد على علاقة الثالثات، فجاءت

التحويلات بعيدة عن ذلك مثل التحويل في م(١٠) المقطوعة الأولى من سلم صول#/ص إلى سلم فا#/ص، بالاضافة إلى استخدام التحويل من سلم إلى آخر بشكل سريع.

٧-استخدام الكروماتية الهارمونية بشكل ملحوظ في صوت الباص، بالانتقال من تآلف إلى آخر حسب انتسابه للسلم المُستخدم سواء كان تآلف أساسي أو مُطعم أو ثانوي، أو أنه يُمهد للانتقال من سلم إلى آخر، ما أدى إلى إضافء نوع من التلوين الكروماتي الهارموني على أسلوب سكريابين في تلك المرحلة (المرحلة المُبكرة).

التوصيات:

١- دراسة بعض مؤلفات ألكسندر سكريابين في المرحلة الثانية والثالثة للوقوف على سمات أسلوبه في التأليف الموسيقي.

٢- دراسة بعض مؤلفات ألسكندر سكريابين الأوركسترالية للتعرف على أسلوبه في التناول الأوركسترالي.

قائمة المراجع

أولاً: المراجع العربية

١-أحمد بيومي: القاموس الموسيقي-وزارة الثقافة-المركز الثقافي القومي-دار الأوبرا المصرية-القاهرة-١٩٩٢م-ص٤٢٦.

٢-عواطف عبد الكريم، وآخرون: محيط الفنون (الموسيقي)-المجلد الثاني-دار المعارف-القاهرة-مصر-١٩٧٠م.

ثانياً: المراجع الأجنبية

3-Aldwell, E., and Schachter, C.: Harmony and voice Leading2-New York-Harcourt Brace Jovanovich Inc.-4th edition-2010.

4-Apel, Willi: Harvard Dictionary of Music-Cambridge-Harvard University Press-2nd Ed.-1972.

5-Ballard, Lincoln, M.: A Russian Mystic in the Age of Aquarius (Alexander Scriabin in the 1960)-The Board of Trustees of University of Illinois-2012.

6-Friskin, James and Freundlich, Irwin: Music for the Piano-Dover publication Inc.-New York-1973.

7-Kim, Heasun: A Study of selected Preludes of Alexander Scriabin-Ph.D.-Columbia University Press-Teachers College-United State-1997.

8-Leonid, Sabaneyer: Modern Russian Composer-Da Capo press-New York-1975.

9-Persichitte, Vincent, "Twentieth Century Harmony, New York, Creative Aspects and Practice -1978.

10-Scholes, Percy:The Oxford Companion to Music-New York-Oxford University Press-10th Ed.-1972.

11-Slonimsky, Nicolas: Russian and Soviet music and Composers-Vol.2-edited by Electra Slonimsky Yorke-New York and London-published by Routledge-2004.

12-Stewart, Gordon: A History of Keyboard Letter-New York-Shimer Books-1996.

13-Song, Soomi: The Development of Expressionism in Alexander Scriabin's piano Sonata-Ph.D.-Graduate School of the University of Cincinnati-ProQuest LLC. -2018.

14-White, Gary- Harmonic Dimension, U.S.A WM.C. Brown Publisher, 1991.

مُلخص البحث باللغة العربية

استخدام ألكسندر سكريابين للكروماتية الهارمونية من خلال إيمبرومبتو في شكل المازوركا رقم (٢،١) مُصنف رقم (٧)

تميّز القرن العشرين باتجاهات تجديدية في الموسيقى بشتى عناصرها من إيقاع وهارمونى وألحان مُصاحبة، حيث شهد تضارب الرومانتيكية المُتأخرة مع عدد كبير من التيارات الجديدة، مثل (التأثيرية، التعبيرية، الدوديكافونية، الكلاسيكية الحديثة، القومية وغيرها..)، ومع ذلك فقد ظهرت البذور الأولى للحركة الجديدة منذ القرن التاسع عشر في المُعالجة الهارمونية الكروماتية للتعبير الموسيقى عند فاجنر والتوزيعات الأوركسترالية لريمسكى كورساكوف، فكان لهؤلاء المؤلفين وغيرهم تأثيراً كبيراً على مُعاصريهم ومَن أتي من بعدهم أمثال سيرجي رحمانينوف وألكسندر سكريابين، ويُعد سكريابين أحد أهم المؤلفين الروس الذين لعبوا دوراً هاماً في أواخر الرومانتيكية وأوائل القرن العشرين، ومن هنا قام الباحث بإلقاء الضوء على بعض سمات الكروماتية الهارمونية من خلال الدراسة التحليلية إيمبرومبتو في شكل المازوركا رقم (٢،١) مُصنف رقم (٧)، بهدف الوصول إلى بعض سمات استخدام عنصر الهارموني عند ألكسندر سكريابين أواخر القرن التاسع عشر.

واشتمل البحث علي: (مقدمة البحث–مُشكلة البحث–أهداف البحث–أهمية البحث–حدود البحث–منهج البحث–عينة البحث–أدوات البحث–مُصطلحات البحث–الدراسات السابقة المُرتبطة بموضوع البحث).

ثُم عرض للجانب النظري ويشتمل على: ألكسندر سكريابين نشأته وحياته، مراحل إنتاج سكريابين الفنية، بعض أهم أعماله.

ثُم عرض للجانب التطبيقي ويشتمل على: الدراسة التحليلية لعينة البحث مؤلفة إيمبرومبتو في شكل المازوركا رقم (٢،١) مُصنف رقم (٧) لآلة البيانو Impromptu á la Mazur No.1,2 op.7 عند ألكسندر سكريابين من حيث (الصياغة، والمُعالجة الهارمونية) للوصول إلى نتائج البحث.

واختتم البحث بالنتائج وتفسيرها، والتوصيات، وقائمة المراجع، ومُلخص البحث باللغتين العربية والإنجليزية.

Summary

Alexander Scriabin's use of Chromatic Harmonics through Impromptu á la Mazur No.1,2 op.7

The Twentieth Century was characterized by innovative trends in music with its various elements of Rhythm, Harmonic and accompanying melodies, as it witnessed the conflict of late Romanticism with a large number of new currents, such as (Impressionism, Expressionism, Dodecaphony, Neoclassicism, Nationalism, and others...), however, the first seeds appeared the new movement since the Nineteenth Century in the Chromatic Harmonic treatment of musical expression in Wagner and the Orchestration of Rimsky-Korsakov, these composers and others had a great influence on their contemporaries and those who came after them, such as Sergei Rachmaninov and Alexander Scriabin, and Scriabin is one of the most important Russian composers, who played one of the most important Russian authors, who played an important role in the late Romantic and early 20th Century, And the beginning of the twentieth Century, and from here the researcher sheds light on some features of the Chromatic Harmonic through the analytical study Impromptu á la Mazur No.1,2 op.7, with the aim of reaching some features of the use of the Harmonic element by Alexander Scriabin at the end of the Nineteenth Century.

The research included: research (introduction- problem- objectives-importance- limits-method-sample-tools-terms-previous studies related to the topic of research).

Then the theoretical side was presented and it includes: Alexander Scriabin, his upbringing and life, Scriabin's artistic production stages, some of his most important works.

Then the applied aspect was presented and it includes: The analytical study of the research sample composed of Impromptu á la Mazur No.1,2 op.7 at Alexander Scriabin in terms of (Form, and processing Harmony) to access the search results.

The research concluded with the results and their interpretation, recommendations, a list of references, and a summary of the research in both Arabic and English.