أسلوب تناول سلم الأبعاد الكاملة في بعض مؤلفات ديبوسي للبيانو

د/ مؤنس علي مصطفى علي*

المقدمة

لقد وصلت الرومانتيكية إلى قمة ذروتها في أواخر القرن التاسع عشر على يد مجموعة من المؤلفين الرومانتيكيين أمثال ريتشارد فاجنر Richard Wagner (١٨١٣– ١٨٨٣) وريتشارد شتراوس Richard Strauss (١٨٦٤– ١٩٤٩) ومع بدايات القرن العشرين وجد المؤلفون أنه أصبح لا مجال للموسيقى التي تحرك العواطف والمشاعر وأنه من الضروري أن تكون هناك مفاهيم موسيقية جديدة تساير العصر الجديد وتطورات الحياة، وبالفعل ظهرت بوادر هذا التجديد على يد مجموعة المؤلفين اللذين عاصروا الفترة الانتقالية من القرن التاسع عشر وحتي بدايات القرن العشرين مثل ريتشارد شتراوس وجاكومو بوتشيني Giacomo Puccini (١٨٥٨– ١٩٢٤) الذين اتجهوا إلى الواقعية في مؤلفاتهم وخاصة الأوبرالية[١]، وفي هذه الفترة ظهرت مجموعة من المذاهب كاتجاهات مضادة للرومانتيكية ومنها "التأثيرية" Impressionism و"التعبيرية" Expressionism و"الحوشية" Barbarism و"المينمالية" Minimalism.

واهتم المذهب التأثيري بكل ما هو وليد اللحظة وبالمظهر الخارجي للأشياء بدون الغوص في تفاصيلها وبالتعبير عن كل ما ينطبع في النفس من مؤثرات سطحية، ولتحقيق ذلك فقد تخلت المدرسة التأثيرية عن التقاليد الكلاسيكية والرومانتيكية في البناء اللحني والتركيب الهارموني[٢]، وتميزت هذه المدرسة بالعديد من الابتكارات الهارمونية الجديدة منها الاستخدامات غير المعتادة للتآلفات بتاسعتها وبالحادية عشر والثالثة عشر بالإضافة إلى سلم الأبعاد الكاملة whole tone scale والسلم الخماسي pentatonic والثماني octatonic.[٣]

---

* **مدرس النظريات والتأليف بقسم التربية الموسيقية بكلية التربية النوعية بجامعة الزقازيق.**

[١] عواطف عبد الكريم: موسيقى القرن العشرين، محيط *الفنون* ٢ الموسيقى، حسين فوزي، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧١)، ٣٢٢.

[٢] كورت زاكس: تراث الموسيقى العالمية، ترجمة سمحة الخولي، مراجعة وتقديم حسين فوزي، (القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٦٩)، ٥٠٩– ٥١٠.

[3] Brigham Carlyle Phillips, *The Harmony of Debussy in Contemporary Jazz*, Master of Arts, York University Toronto, Ontario (January, 2018), 1.

وكان ديبوسي وغيره من المؤلفين الموسيقيين الذين عاصروا أواخر القرن التاسع عشر أمثال موريس رافيل Maurice Ravel (١٨٧٥– ١٩٣٧) وفريدريك ديليوس Frederick Delius (١٨٦٢– ١٩٣٤) المؤسسين الرئيسيين للمدرسة التأثيرية، ولقد خطى ديبوسي خطواته الأولى في الانتقال إلى موسيقى القرن العشرين من خلال خروجه عن التونالية التقليدية[١] في مؤلفاته واستخدامه للمقامات الكنسية التي تعود للعصور الوسطى والسلم الخماسي والسداسي، بالإضافة لاستخدام الهارمونيات المبنية على تكوينات غير ثلاثية مثل التآلفات المبنية على الرابعات والثانيات[٢]، بالإضافة إلى الهارمونيات المتوازية parallel harmonies، ولقد ميز ديبوسي أيضاً استخدامه للتآلفات أو الهارمونيات المزدوجة Bitonality والتي تنتمي إلى تونياليتين مختلفتين، وبذلك استطاع ديبوسي إدراج مفاهيم جديدة للتوافق والتنافر وبالتالي استطاع أن يحرر الهارموني من صرامة التونالية الوظيفية التقليدية، ولقد أدت هذه التغييرات التي أدخلها ديبوسي في مؤلفاته إلى ما يعرف بالغموض التونالي. [٣]

وبذلك استطاع ديبوسي أن يُمهد الطريق للمؤلفين الشاب من الجيل اللاحق أمثال إيجور استرافنسكي Igor Stravinsky (١٨٨٢– ١٩٧١) وأرنولد شونبيرج Arnold Schoenberg (١٨٧٤– ١٩٥١) للوصول بالتونالية إلى مرحلة أبعد من ذلك مما أدى في النهاية إلى الوصول تدريجياً إلى اللاتونالية ومنها إلى الدوديكافونية. [٤]

مشكلة البحث

لقد ابتعد ديبوسي عن استخدام التقاليد الهارمونية والتونالية الشائعة الاستخدام في عصره حيث لجأ إلى إعادة استخدام المقامات الكنسية التي كانت محور موسيقى العصور الوسطي بالإضافة إلى السلم الخماسي وسلم الأبعاد الكاملة والسلم الثماني وغيرها من التونياليات المستحدثة واستخدم في معالجة هذه التونياليات هارمونيات تتناسب مع غرابتها حيث استخدم هارمونيات قائمة على الثانيات والرابعات وهارمونيات متوازية وأدت هذه المعالجة إلى طمس التونالية الأصلية.

---

[١] والتي كانت قائمة على السلم الكبير والصغير.

[٢] عواطف عبد الكريم: موسيقى القرن العشرين، ٣٢٢– ٣٢٣.

[3] Roger-Nichols, "Debussy, Claude," *The New Grove Dictionary· of Music and Musicians*, Oxford University Press; (January 1, 2002), 307.

[4] Rudolph Reti, *Tonality in Modern Music*, (New York: Collier, 1962), 43.

ويعتبر سلم الأبعاد الكاملة من أهم التونياليات التي استخدمها ديبوسي بكثرة في مؤلفاته ويرى الباحث أنه من الضروري معرفة أسلوب ديبوسي في تناوله ومعالجته في مؤلفاته.

أهمية البحث

يسهم البحث في إلقاء الضوء علي أسلوب تناول سلم الأبعاد الكاملة كأحد التونياليات الشائعة الاستخدام في مؤلفات ديبوسي والتعرف على أسلوب التكثيف الذي استخدمه ديبوسي في معالجته، كما يسهم البحث أيضاً في إثراء الثقافة الموسيقية لدى الدارسين من خلال تحليل عينة البحث والتوصل إلى أسلوب ديبوسي في تناول سلم الأبعاد الكاملة داخل مؤلفاته.

هدفا البحث

١- التعرف على أسلوب تناول ديبوسي لسلم الأبعاد الكاملة داخل مؤلفاته للبيانو.

٢- التعرف على أسلوب التكثيف الذي استخدمه ديبوسي مع سلم الأبعاد الكاملة في مؤلفاته للبيانو.

سؤالا البحث

١- ما هو أسلوب تناول ديبوسي لسلم الأبعاد الكاملة؟

٢- ما هو أسلوب التكثيف الذي استخدمه ديبوسي مع سلم الأبعاد الكاملة في مؤلفاته لآلة البيانو؟

إجراءات البحث

منهج البحث: منهج وصفي "تحليل محتوى"

عينة البحث: وهي عينة مكونة من ثلاث أمثلة يظهر بها تناول ديبوسي لسلم الأبعاد الكاملة وهي:

١- المقطوعة الأولى بعنوان "مقدمة" من متتالية البيانو مصنف 95 .L.

٢- متتالية "الصور" Images

- المقطوعة الأولى من الكتاب الأول بعنوان "تأملات في الماء" Reflets dans l'eau
- المقطوعة الثانية من الكتاب الأول بعنوان "تحية رامو" Hommage à Rameau
- المقطوعة الثالثة من الكتاب الأول بعنوان "حركة" Mouvement
- المقطوعة الأولى من الكتاب الثاني بعنوان "رنين أوراق الشجر"Cloches à travers les feuilles

٣- مقدمة البيانو الثانية من الكتاب الأول بعنوان "الغيوم" Voiles.

أدوات البحث:

- المدونات الموسيقية
- التسجيلات المسموعة.

حدود البحث

الحدود الزمنية: الفترة منذ عام ١٨٦٢ وحتى عام ١٩١٨.

الحدود المكانية: فرنسا.

الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث الراهن

توصل الباحث إلى عدد من الدراسات العربية والأجنبية التي ارتبطت بموضوع البحث الراهن وقام الباحث بتقسيمها إلى محورين المحور الأول هو الدراسات العربية مرتبة من الأقدم للأحدث ثم الدراسات الأجنبية مرتبة من الأقدم إلى الأحدث.

المحور الأول: الدراسات العربية

الدراسة الأولى: "هارمونيات المذهب التأثيري من خلال أعمال ديبوسي لآلة البيانو" [١]

واهتمت هذه الدراسة بتحديد مصادر التونالية المُستخدمة في المذهب التأثيري والتركيبات الهارمونية المستخدمة في بعض مؤلفات ديبوسي للبيانو من خلال استخدام عينة مكونة من خمسة أعمال للبيانو.

ويرى الباحث أن هذا البحث يتفق مع البحث الراهن في تناول مصادر التونالية التي استخدمها ديبوسي في أعماله ولكن يختلف معه حيث لم يتطرق بشكل واضح لسلم الأبعاد الكاملة وأسلوب المعالجة الهارمونية التي استخدمها ديبوسي في تكثيفه.

الدراسة الثانية: "كلود أشيل ديبوسي (١٨٦٢ – ١٩١٨) لغته الموسيقية وفلسفته" [٢]

تناولت الباحثة في هذا البحث الجوانب التي أثرت في شخصية ديبوسي وفلسفته وأفكاره الإبداعية، ثم استعرضت عناصر لغته الموسيقية من خلال عينة مكونة من ثلاث مؤلفات للبيانو، وألقت الباحثة الضوء على تجديدات ديبوسي الهارمونية وارتباطها بتطوير القوالب الموسيقية.

---

[١] ناصر الشال: رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان (١٩٩٥).

[٢] سحر جميل ملحم: بحث منشور، *المجلة العربية للعلوم الإنسانية*، جامعة الكويت (مجلس النشر العلمي، ٢٠٠٥).

ويرى الباحث أن هذا البحث يرتبط بالبحث الراهن في إلقاء الضوء بشكل عام على التجديدات الهارمونية التي استخدمها ديبوسي بالإضافة إلى التونياليات التي استخدمها بشكل عام في مؤلفاته ولكن يختلف معه في عدم التطرق لسلم الأبعاد الكاملة وأسلوب معالجته الهارمونية.

الدراسة الثالثة: "دراسة تحليلية لثلاث مقدمات لآلة البيانو عند كلود اشيل ديبوسي" [١]

ويهدف هذا البحث للتعرف على التونالية التي استخدمها ديبوسي في بعض مقدماته والتعرف أيضاً على الهارمونيات التي استخدمها في هذه المقدمات، وتطرق الإطار النظري في هذا البحث إلى السيرة الذاتية لديبوسي والتعرف على مفهوم المقدمات بشكل عام.

ويرى الباحث أن هذا البحث يتفق مع البحث الراهن في إلقاء الضوء على التونياليات التي استخدمها ديبوسي بشكل عام في مؤلفاته بينما لم يتطرق بشكل واضح إلى سلم الأبعاد الكاملة وأسلوب تكثيفه.

الدراسة الرابعة: "الهارمونيات المتوازية عند ديبوسي" [٢]

ويهتم هذا البحث بإلقاء الضوء على الهارمونيات المتوازية عند ديبوسي مؤسس المدرسة الانطباعية مع التأكيد على بعض المفاهيم المرتبطة بمفهوم الهارمونيات والتكرارات المتوازية، وتطرق البحث إلى أهم المؤلفين الذين أثروا على ديبوسي لاستخدام تلك النوعية من التآلفات كما تطرق البحث أيضاً إلي أهم المؤلفين اللاحقين الذين تأثروا بهذه النوعية من الهارمونيات، حيث أصبح الهارموني المتوازي جزءاً لا يتجزأ من عملية الإبداع الموسيقى.

وتوصلت الباحثة إلى استخدام ديبوسي لأشكال متنوعة من الهارمونيات المتوازية في مؤلفاته وهي هارمونيات قائمة على الثانيات والثالثات والرابعات والخامسات والسادسات والأوكتافات والتاسعات المتوازية، كما استخدم التآلفات الثلاثية المتوازية بوضعها الأساسي أو بانقلاباتها .

ويرى الباحث أن هذا البحث يرتبط مع البحث الراهن من حيث التعرف بشكل عام على أسلوب ديبوسي رائد المدرسة الانطباعية وتناوله للهارمونيات المتوازية في العديد من مؤلفاته، بينما يختلف مع البحث الراهن في عدم التطرق لسلم الأبعاد الكاملة في مؤلفات ديبوسي.

---

[١] مصطفى قدري: بحث منشور، *المجلة المصرية للدراسات المتخصصة*، العدد السابع، جامعة عين شمس، (أكتوبر ٢٠٠٨).

[٢] إنجي صلاح فريد عدوي: بحث منشور، *مجلة علوم وفنون الموسيقى*، المجلد ٢٩ الجزء الخامس، كلية التربية الموسيقية جامعة حلوان، (يونيو ٢٠١٤).

الدراسة الخامسة: "مظاهر التونالية في ثلاث حقبات مختلفة من حياة ديبوسي الموسيقية" [١]

ويهدف هذا البحث إلى التعرف على مظاهر التونالية بشكل عام في القرن العشرين بالإضافة إلى التعرف على أسلوب ديبوسي التونالي، وتناولت الباحثة في هذا البحث عينة من ثلاث أعمال لديبوسي تمثل ثلاث مراحل مختلفة من حياته وتمثل نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين لتحديد أوجه الاختلاف التي طرأت على أسلوب ديبوسي التونالي.

ويرى الباحث أن هذا البحث يتفق مع البحث الراهن من خلال التعرف على مظاهر التونالية التي استخدمها ديبوسي في أعماله بشكل عام ولكن يختلف مع البحث الراهن في عدم التطرق تحديداً لأسلوب تناول ديبوسي لسلم الأبعاد الكاملة في مؤلفاته.

المحور الثاني: الدراسات الأجنبية

الدراسة السادسة: "الغموض التونالي في أعمال ديبوسي للبيانو" [٢]

تناقش هذه الدراسة كيفية التحول التدريجي من وضوح التونالية إلى غموضها في مؤلفات ديبوسي للبيانو وتناقش أيضاً مجموعة من أساليب التأليف التي استخدمها ديبوسي لتحقيق هذا الغموض التونالي في كل عمل، ويتطرق الإطار النظري في هذه الدراسة إلى أشكال التونالية في موسيقى ديبوسي وارتباط الهارمونيات المستخدمة بالتونالية، بينما تناول الإطار التطبيقي للبحث عينة مكونة من عشرة مؤلفات لآلة البيانو يظهر بها تركيبات تونالية وهارمونية متنوعة.

ويرى الباحث أن هذا البحث يتفق مع البحث الراهن في التعرف على المظاهر التونالية التي استخدمها ديبوسي في مؤلفاته بشكل عام والتركيبات الهارمونية التي استخدمها ديبوسي في هذه المؤلفات، بينما يختلف مع البحث الراهن في عدم التطرق بشكل واضح لسلم الأبعاد الكاملة.

الدراسة السابعة: "السلالم واستخداماتها في موسيقى البيانو عند ديبوسي ورافيل" [٣]

وتناقش هذه الدراسة أشكل السلالم والتونالية المختلفة التي ظهرت منذ العصور الوسطى وحتي منتصف القرن العشرين بما فيها الدوديكافونية والميكروتونية، كما ناقشت هذه الدراسة التونالية التي

---

[١] شيماء محمد سيد عبد الحكيم: بحث منشور، *مجلة البحوث في مجالات التربية النوعية*، العدد ٢٢، جامعة المنيا (٢٠١٩).

[2] Rika Uchida, *Tonal Ambiguity in Debussy's Piano Works*, Master of Arts, University of Oregon, (December, 1990).

[3] Elizabeth Ann Christensen, *Scales, and Their Use in The Piano Music of Debussy and Ravel*, Master of Music, University of North Texas, (January, 1952).

استخدمها ديبوسي في مؤلفاته ومنها السلم الكبير والصغير والخماسي وسلم الأبعاد الكاملة والسلم الكروماتي والسلم الغجري.

ويرى الباحث أن هذا البحث يتفق مع البحث الراهن في استعراض أشكال التونالية التي ظهرت في موسيقى ديبوسي بما فيها سلم الأبعاد الكاملة، ولكن يختلف معه في عدم التطرق لأسلوب المعالجة الهارمونية التي استخدمها ديبوسي في تكثيف هذه التونالية.

الدراسة الثامنة: "شبكات السلالم وديبوسي" [١]

وتناقش هذه الدراسة شبكة السلالم التي استخدمها ديبوسي في مؤلفاته والأساليب المختلفة التي استخدمها ديبوسي للانتقال من تونالية إلى أخرى ومنها استخدام النغمة المشتركة المرتبطة بالتونياليتين من خلال تحليل مجموعة من مؤلفات ديبوسي.

ويرتبط هذا البحث بالبحث الراهن في استعراض أشكال التونالية في مؤلفات ديبوسي بينما يختلف عن البحث الراهن في عدم التطرق بشكل واضح إلى سلم الأبعاد الكاملة وأسلوب التكثيف الذي اتبعه ديبوسي في معالجته.

الدراسة التاسعة: "اللحن الدال في روسيا: استخدام جلينكا لسلم الأبعاد الكاملة" [٢]

ويناقش هذا البحث أهم مظاهر التجديد التونالي في روسيا، وينسب الباحث بداية استخدام سلم الأبعاد الكاملة في روسيا إلى المؤلف الروسي جلينكا (١٨٠٤– ١٨٥٧) Mikhail Glinka، ويشير الباحث إلى أنه ظهرت ملامح استخدام هذا السلم قبل جلينكا أيضاً عند فرانز شوبرت ولكنه ظهر بشكل تجريبي وغير واضح نسبياً من وجهة نظر الباحث، بينما كان استخدام جلينكا للسلم كان بشكل واضح، وأشار الباحث إلى عدد الأمثلة التي يظهر بها استخدام جلينكا لهذا السلم وأبرزها أوبرا "روسلان ولودميلا" Ruslan and Ludmilla.

ويرى الباحث أن هذا البحث يتفق مع البحث الراهن في التعرف على بداية استخدام سلم الأبعاد الكاملة عند كل من شوبرت وجلينكا، بينما يختلف معه في عدم التطرق لأسلوب تناول السلم عند ديبوسى.

---

[1] Dmitri Tymoczko,"Scale Networks and Debussy*," Journal of Music Theory*, 48 /2 (2004), 219–294.

[2] Mary S. Woodside, "Leitmotiv in Russia: Glinka's Use of the Whole-Tone Scale," *19th-Century Music*, Vol. 14, No. 1 (Summer, 1990), pp. 67-74.

الإطار النظري

المدرسة التأثيرية (الانطباعية) Impressionism

التأثيرية أو (الانطباعية) هي مصطلح أطلق في الأصل على أسلوب رسم ظهر في فرنسا في أواخر القرن التاسع عشر، والاسم مشتق من لوحة فنية تسمي "انطباع شروق الشمس" Impression Sunrise للرسام الفرنسي "كلود مونيه" Claude Monet (١٨٤٠- ١٩٢٦)، ومثل الرسم الانطباعي نشأت أيضا الموسيقى الانطباعية في فرنسا في أواخر القرن التاسع عشر واستمرت لقرابة الخمسون عاما (١٨٧٠ - ١٩٢٠) كرد فعل للرومانتيكية المفرطة التي ظهرت في موسيقى مؤلفي العصر الرومانتيكي المتأخر أمثال "ريتشارد فاجنر" و"ريتشارد شتراوس".

ومثل ما حدث في الفن من تكسير للقواعد السائدة ظهرت لغة موسيقية جديدة بمقامات وتونياليات مختلفة منها المقامات الكنسية التي ظهرت في العصور الوسطى بالإضافة إلى السلم الخماسي والسداسي بالإضافة إلى استخدام لغة هارمونية جديدة تختلف عن تلك اللغة التي سادت العصر الكلاسيكي والرومانتيكي والتي كانت تعتمد على الثالثات كأساس لبناء التآلفات الهارمونية بالإضافة إلى الهارمونيات المتوازية [١].

كلود آشيل ديبوسي Claude Achille Debussy (١٨٦٢- ١٩١٨).

ولد ديبوسي في ٢٢ أغسطس عام ١٨٦٢ في مدينة سان جيرمان بالقرب من باريس بفرنسا وتوفي في ٢٦ مارس عام ١٩١٨ بمدينة باريس وهو الأخ الأكبر لخمسة أشقاء، بدأ ديبوسي العزف على البيانو في سن السابعة من عمره وفي سن العاشرة التحق بكونسرفتوار باريس لدراسة البيانو والأورغن والهارموني والتأليف الموسيقي وفي عام ١٨٨٤ حصل ديبوسي على "جائزة روما" وهي منحة دراسية لأكاديمية الفنون الجميلة وتشمل المنحة إقامة لمدة أربع سنوات في الأكاديمية الفرنسية في روما والمعروفة باسم "فيلا ميديسي" Villa Medici [٢]، ولقد استطاع أن يكرس كل حياته تقريبا للتأليف الموسيقي حيث قام بالعديد من الرحلات إلى العديد من مراكز الموسيقى العالمية منها سويسرا وإيطاليا وروسيا وألمانيا لتقل

[1]Brigham Phillips, *The Harmony of Debussy in Contemporary Jazz*, 4-6.
[2] Brigham Phillips, *The Harmony of Debussy in Contemporary Jazz*, 6-7.

تكوينه الفني، وأعجب بشدة بموسيقى فاجنر وعلى الرغم من ذلك فكان يرى أن الموسيقى بشكل عام والموسيقى الفرنسية بشكل خاص يجب أن تبحر في اتجاهات جديدة حتى تصنع لنفسها مستقبل جديد[١].

تأثر ديبوسي في بداية الأمر بـ "فريدريك شوبان" Frederic Chopin (١٨١٠- ١٨٤٩) وريتشارد فاجنر Richard Wagner وريتشارد شتراوس Richard Strauss كما كان للخمسة الكبار في روسيا تأثيراً واضحاً على موسيقى ديبوسي فربما يكون استخدام الخمسة الكبار في روسيا للمقامات مثل "الفريجيان" Phrygian تأثير في استخدام ديبوسي لهذه المقامات في موسيقاه[٢].

ويعتبر ديبوسي المؤلف الأكثر ارتباطاً بالمدرسة التأثيرية حيث أن أسلوبه الموسيقى يمثل أهم التطورات الموسيقية التي ظهرت في بدايات القرن العشرين وأهم ما يميز ملامح أسلوبه عدم القدرة على تتبع ملامح التونالية ويرجع ذلك لنوعية التونياليات المختلفة التي استخدمها والتي تختلف في معظم الأحيان عن السلم الكبير والصغير بالإضافة إلى الهارمونيات القائمة على الرابعات أو الثانيات[٣].

ولقد ظهرت ملامح التأثيرية والتي من بينها استخدام التآلفات بتاسعتها المتوازية غير المُصرفة في أعمال إيريك ساتيه Éric Alfred Leslie Satie (١٨٦٦- ١٩٢٥) وقبل أن تظهر في موسيقى ديبوسي ولكن ديبوسي استطاع أن يستخدم هذه التركيبات الهارمونية وتطويرها[٤].

ومن بين السلالم التي استخدمها ديبوسي في مؤلفاته بشكل شائع "سلم الأبعاد الكاملة" وظهر استخدام هذا السلم في مؤلفات العديد من المؤلفين اللاحقين لديبوسي، ويبدو أن ديبوسي توصل إلى هذا السلم من خلال استماعه إلى فرقة موسيقية في معرض باريس الدولي عام ١٨٨٩ وحينها استمع ديبوسي إلى نوع خاص من السلالم يسمى "ساليندرو[٥]" Salendro ينقسم فيه الأوكتاف إلى خمسة أبعاد متساوية قيمة كل منها "ستة أخماس" البُعد الكامل وبهذا فهي تزيد عن البعد الكامل ولذلك كان هذا السلم يحتوي على أبعاد "ميكروتونية"، ويظهر في الشكل التالي سلم ساليندرو ويشير الرمز + إلى أن النغمة تزيد قليلا عن النغمة المدونة بينما يُشير الرمز – إلى أن النغمة مُخفّضة قليلا عن النغمة المدونة.

---

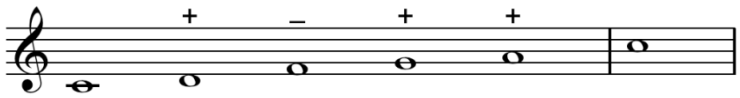
[١] كورت زاكس: تراث الموسيقى العالمية، ٥١٠.

[2] Brigham Phillips, *The Harmony of Debussy in Contemporary Jazz*, 7.

[3] Stefan Kostka and Dorothy Payne, *Tonal Harmony With an Introduction to Twentieth-Century Music*, 4th Edition (New York: McGraw-Hill, 2000), 491.

[٤] كورت زاكس: تراث الموسيقى العالمية، ٥١٢.

[٥] سليندرو هو مصطلح جافاني "نسبة إلى جزيرة جافا بإندونيسيا" يشير إلى أحد المقامات التي كانت تؤديها فرق الجاميلان في إندونيسيا.



شكل رقم (١)

سلم ساليندرو على درجة "دو"

ولقد أثار اهتمام ديبوسي أن هذا السلم ليس له درجة أساس أو درجة خامسة أو رابعة كالمعتاد في الموسيقى الكلاسيكية ولا يحتوي على أنصاف الأتوان، ووجد ديبوسي أن هذا السلم يسمح للموسيقى أن تنتشر في حرية غائمة دون أن يقودها نغمة حساس مُصرفة إلى نغمة أساس، ولكن ديبوسي اضطر إلى إدخال تعديلات على هذا السلم لاستخدامه في الموسيقى الأوروبية حيث قام بتقسيم الأوكتاف إلى ستة درجات متساوية أيضاً في الأبعاد اللحنية وهو ما يعرف بسلم الأبعاد الكاملة حاليا Whole Tone Scale [١]، ويعتبر سلم الأبعاد الكاملة هو أحد أنواع السلالم السداسية التي ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر.

اللغة الهارمونية عند ديبوسي

لقد صنع ديبوسي ثقافة تونالية جديدة تماماً في الموسيقى الغربية من خلال تجاهل التقاليد السائدة وإدخال مجموعة من المفاهيم الهارمونية الجديدة ويمكن تلخيصها في النقاط التالية:

١- الاستخدام المطول للتآلفات الرباعية المطعمة

حيث استخدم ديبوسي التآلفات الرباعية مثل (7^{th}، 9^{th}، 11^{th}، 13^{th}) بشكل مطول وكروماتي أحيانا من خلال رفع التاسعة أو الحادية عشر أو الثالثة عشر أو خفضهم وقد تمتد هذه التآلفات لمازورة بالكامل أو أكثر وعلى ضغط قوى وهذا على غير المعتاد في التقاليد الموسيقية الكلاسيكية والرومانتيكية، ويظهر هذا النموذج في مقطوعة "حلم يقظة" Rêverie للبيانو.

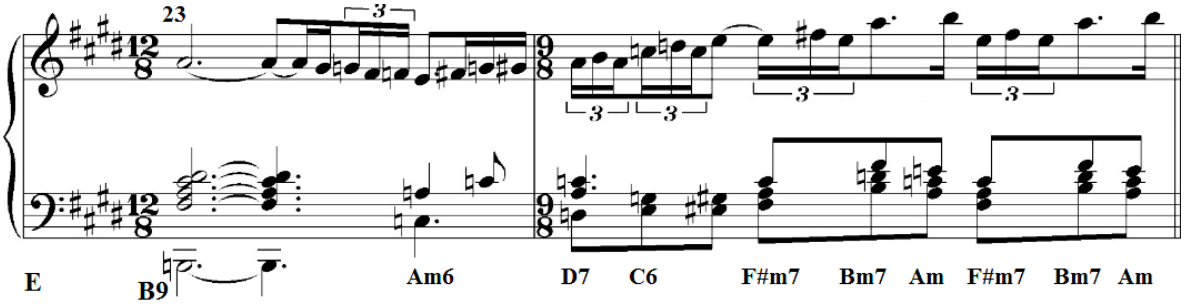
شكل رقم (٢)

مقطوعة حلم يقظة Rêverie من م٢٥ : م٢٨.

[١] كورت زاكس: تراث الموسيقى العالمية، ٥١٢.

٢- التآلفات غير الوظيفية

استخدم ديبوسي التآلفات الهارمونية بشكل أكثر حرية ولم يلتزم بالتقاليد الشائعة في تصريف تآلف معين إلى آخر وإنما كان يعتبر أن هذه التآلفات لها لونها الخاص بصرف النظر عن التآلف السابق أو اللاحق، وبهذه الطريقة استطاع ديبوسي أن يضيف إلى موسيقاه ألوان هارمونية مختلفة، وهذا لا يُعني أن ديبوسي تجاهل الهارموني الوظيفي تماماً ولكنه كان في مُعظم الأحيان يؤجله أو يُخفيه، وساعدت هذه الهارمونيات الغير وظيفية على إخفاء التونالية في معظم الأحيان[١]، ويظهر في المثال التالي من مقدمة بعنوان "ظهر فاون" a l'apres-midi d'un faune استخدام ديبوسي لمجموعة من الهارمونيات المتتالية في علاقة غير وظيفية.



شكل رقم (٣)

مقدمة "ظهر فاون" a l'apres-midi d'un faune م٢٣، م٢٤.

٣- التآلفات المتوازية

تعد أبرز السمات المميزة لأسلوب ديبوسي استخدامه للهارموني المتوازي –سواء دياتوني أو كروماتي–، وغالباً ما تكون هذه التآلفات المتوازية في انقلابها الثاني –خامسة التآلف في صوت الباص– وغالباً ما يتم دعمها باستخدام نغمات البدال[٢]، ويظهر في الشكل التالي من مقطوعة "غيوم" Nuages استخدام ديبوسي للتآلفات المتوازية.

[1] Pierre Boulez, "Entries For a Musical Encyclopedia," *Stocktakings From an Apprenticeship*, (Oxford: Oxford University Press, 1966), 259.
[2] Rudolph Reti, *Tonality in Modern Music*, 44.

شكل رقم (٤)

مقطوعة غيوم "Nuages" من م٦١ : م٦٣.

التونالية عند ديبوسي

كان ديبوسي يهدف بشكل كبير لإخفاء ملامح التونالية من خلال لغته الهارمونية التي كانت تعتمد بشكل كبير على هارمونيات غير وظيفية وبالإضافة إلى ذلك استخدم عدد من التونياليات الغريبة على اللغة الأوروبية في ذلك الوقت لتحقيق نفس الغرض وهو طمس التونالية ومن هذه التونياليات (سلم الأبعاد الكاملة والسلم الخماسي والثماني)، ومن السلالم الأساسية التي استخدمها ديبوسي بكثرة في مؤلفاته سلم الأبعاد الكاملة Whole Tone Scale وهو نوع من أنواع السلالم السداسية Hexatonic scales التي تتكون من ست نغمات، ونادراً جدا ما ظهر هذا السلم قبل ديبوسي، ويمكن القول بأن ديبوسي استخدم هذا السلم حيث أنه يساعد في طمس التونالية حيث أنه يحتوي فقط على أبعاد كامله لذا لا يمكن الشعور بمراكز تونالية مؤقته داخل السلم وهو ما كان يبحث عنه ديبوسي لخلق حالة مزاجية مؤقتة سريعة الاختفاء.

ويتميز ديبوسي أيضاً باستخدامه للسلم الخماسي Pentatonic Scale وهو سلم مكون من خمس نغمات فقط أي أنه يمكن اعتباره سلماً طبيعياً محذوف الدرجة الرابعة والسابعة، ونظراً لأن هذا السلم ظهر في ثقافات مختلفة من جميع أنحاء العالم مثل (الصين – اسكتلندا – إثيوبيا .. وغيرهم) فلقد استخدمه أيضاً ديبوسي غالبا لإضفاء نكهة غريبة على لغته الموسيقية الأوروبية.

والسلم الثماني Octatonic Scale أيضا من السلالم الهامة والمتكررة في موسيقى ديبوسي ويعرف هذا السلم أيضاً باسم "السلم الناقص"، وربما تأثر به ديبوسي خلال استماعه للمؤلفين الروس مثل ريمسكي كورساكوف Nikolai Rimsky-Korsakov (١٨٤٤– ١٩٠٨)، والسلم الثماني الذي كان يُفضله ديبوسي ونُظرائه الروس هو السلم الذي يتكون من (تون يتبعه نصف تون بشكل متكرر)

والعكس، ويحتوي هذا السلم على العديد من مسافة "التريتون" tri-tone مما يساعد أيضاً على خلق الغموض داخل التونالية وهو ما يسعى إليه ديبوسي[١].

شكل رقم (٥)

السلم الخماسي الدياتوني وسلم الأبعاد الكاملة والسلم الثماني.

السلالم السداسية Hexatonic scales

وهي السلالم التي تتكون من ست نغمات فقط خلال الأوكتاف ويوجد منها عدة أنواع تختلف في الأبعاد اللحنية ويوضح الشكل التالي هذه الأنواع.

شكل رقم (٦)[٢]

أنواع السلالم السداسية.

يظهر في الأمثلة السابقة من أنواع السلالم السداسية أن هذه السلالم لها خصائص لحنية فيما عدا سلم الأبعاد الكاملة حيث تحتوي باقي الأنواع على أبعاد متباينة، وفي بعض الأحيان يكون التكثيف الهارموني المصاحب لهذه السلالم مقتبس من التونالية المستخدمة في السلم السداسي ولكن في معظم الأحيان يكون الهارموني مستقل تماماً عن البناء التونالي للسلم السداسي، ومن هنا يحدث التنافر من

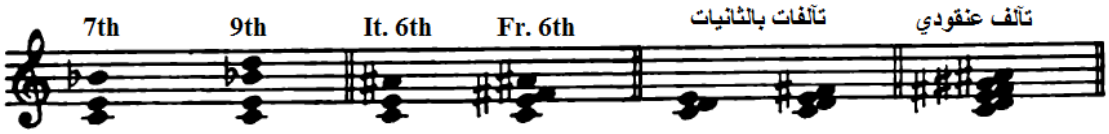
[1] Brigham Phillips, *The Harmony of Debussy in Contemporary Jazz*, 15-17.
[2] Vincent Persichetti, *Twentieth Century Harmony: Creative Aspects and Practice*, 4th Revised ed., W. W. Norton & Company, (January 1, 1961), 53.

خلال التباين الموجود بين اللحن الأصلي والهارمونيات المستخدمة، ولذلك غالبا ما يحدث في الجمل التي تحتوي على سلالم سداسية توناليات متعددة[1].

سلم الأبعاد الكاملة Whole Tone Scale

يتميز سلم الأبعاد الكاملة عن غيره من السلالم السداسية باستخدام نفس البعد –تون– بين كل نغمات السلم، ويتميز بعدم وجود أنصاف النغمات لذلك ينعدم الإحساس بالمراكز التونالية مثل الدرجة الأولى أو الخامسة كما في السلالم الأخرى بسبب الأبعاد المتساوية بين كل النغمات، وهكذا فإنه عندما نستخدم معكوس السلم فإن السلم لا يختلف إلا في التدوين الإنهارموني للنغمات فقط، ويحتوي الأوكتاف على اثنين فقط من سلالم الأبعاد الكاملة يفصل بينهما نصف تون، علي سبيل المثال سلم أبعاد كاملة من نغمة "دو" والآخر من "ريb" بصرف النظر عن القراءات المتعادلة لنغمات السلم ولكنها لا تخرج عن إطار هذين السلمين، وبسبب الأبعاد المتساوية بين نغمات والتي تسبب غموض تونالي يكون الدور الأكبر على الهارمونيات المصاحبة لسلم الأبعاد الكاملة والتي تقود التونالية إلى المراكز التونالية المطلوب الاستقرار عليها، وقد يحدث ازدواج للتونالية من خلال استخدام تونالية مختلفة في مصاحبة سلم الأبعاد الكاملة.

والتآلفات التي يمكن استنباطها من هذا السلم جميعها تآلفات زائدة وفي الواقع فإن التآلفات المبنية على الأربع درجات الأخيرة في السلم هي مجرد انقلابات لأول تآلفين، ومن خلال القراءة المتعادلة يمكن استنباط تآلفات بسابعتها محذوفة الخامسة وأيضاً تآلفات بالتاسعة محذوفة الخامسة –لتلاشي الخامسة الزائدة– ويمكن أيضا ملاحظة وجود تآلفات سادسة زائدة إيطالي وفرنسي، كما يمكن استنباط تآلفات بالثانيات وتآلفات عنقودية[2].



شكل رقم (٧)

التآلفات التي يمكن استنباطها من سلم الأبعاد الكاملة

[1] Vincent Persichetti, *Twentieth Century Harmony: Creative Aspects and Practice*, 53-54.
[2] Ibid, 54-55.

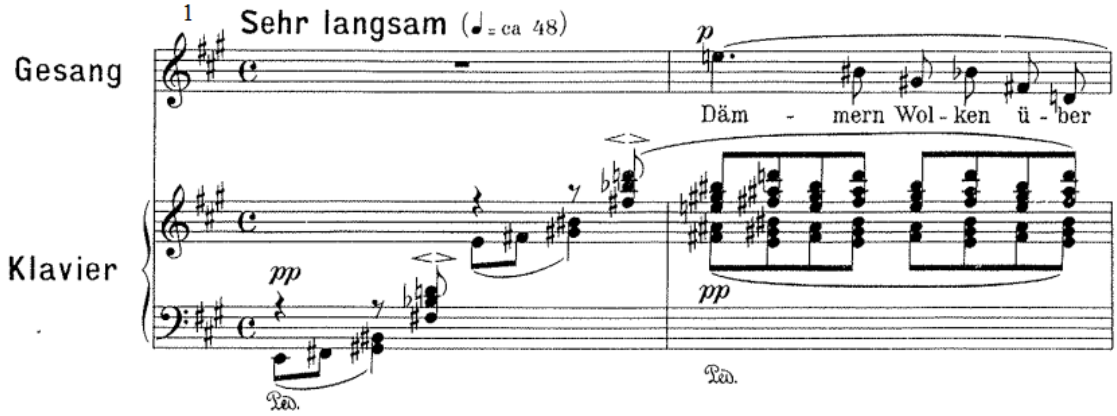
أهم المؤلفين الذين استخدموا سلم الأبعاد الكاملة في مؤلفاتهم

يظهر سلم الأبعاد الكاملة في مؤلفات العديد من المؤلفين اللاحقين لديبوسي ومنهم بيلا بارتوك Béla Bartók (١٨٨١– ١٩٤٥) وألبان بيرج Alban Berg (١٨٨٥– ١٩٣٥) وباول هيندمث Paul Hindemith (١٨٩٥– ١٩٦٣) وإيجور استرافنسكي Igor Stravinsky (١٨٨٢– ١٩٧١)، فعلى سبيل المثال استخدم بارتوك سلم الأبعاد الكاملة في مقطوعة ميكروكوزمس رقم ١٣٦ حيث تقوم المقطوعة بالكامل على سلم الأبعاد الكاملة.

شكل رقم (٨)

استخدام بارتوك لسلم الأبعاد الكاملة في مقطوعة رقم ١٣٦ من مقطوعات البيانو ميكروكوزموس من م١ : م٦.

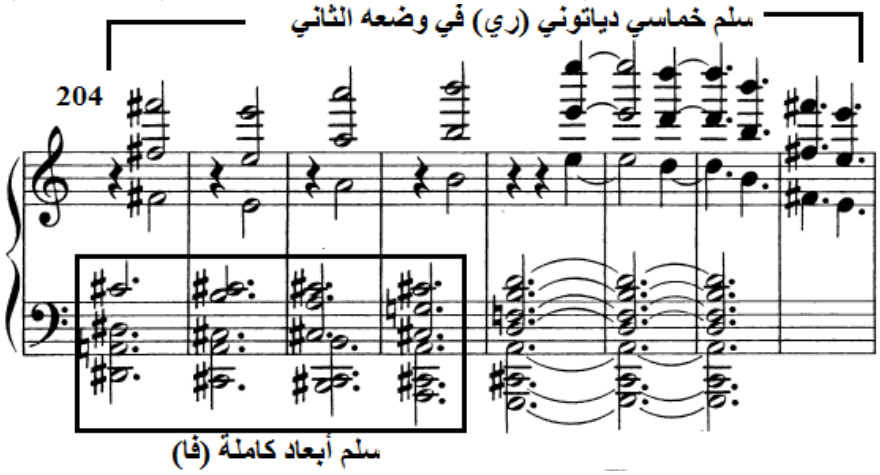
واستخدم ألبان بيرج أيضاً سلم الأبعاد الكاملة في أغنيته الفنية "الليل" Nacht حيث ظهرت الست نغمات المكونة لسلم الأبعاد الكاملة في لحن الغناء مدعومة بهارمونيات رأسية تتكون من نفس نغمات سلم الأبعاد الكاملة.



شكل رقم (٩)

استخدام ألبان بيرج لسلم الأبعاد الكاملة في أغنيته الفنية "الليل" Nacht، م١، ٢.

بينما يستخدم باول هيندميث سلم الأبعاد الكاملة في إطار تونالية مزدوجة حيث أنه يستخدم النغمات المكونة لسلم الأبعاد الكاملة في هارمونيات رأسية لمصاحبة لحن في سلم خماسي.



شكل رقم (١٠)

استخدام باول هيندميث لسلم الأبعاد الكاملة في إطار تونالية مزدوجة، صوناتا البيانو رقم ١، من م٢٠٤ : م٢١١.

الإطار التطبيقي

سيقوم الباحث في هذا الإطار بتحليل مجموعة من الأمثلة التي يظهر بها تناول ديبوسي لسلم الأبعاد الكاملة سواء في اللحن الأصلي أو في النسيج الهارموني مع تحديد أشكال التكثيف التي استخدمها ديبوسي مع سلم الأبعاد الكاملة وتحديد شكل التركيب التونالي المستخدم (سواء تونالية موحدة أو مزدوجة أو متعددة)، وسيكتفي الباحث بتحليل النماذج التي توضح سلم الأبعاد الكاملة دون تحليل المدونة بالكامل.

المثال الأول: "مقدمة" Prélude من متتالية البيانو Pour le Piano مصنف L. 95

تاريخ التأليف: (١٨٩٤– ١٩٠١) وتم نشرها في عام ١٩٠١.

التونالية: سلم لا الصغير.

تعتبر هذه المقدمة هي المقطوعة الأولى من متتالية البيانو مصنف L. 95، ويظهر سلم الأبعاد الكاملة في هذه المقطوعة عدة مرات تبدأ في مازورة ٤٣ حيث تظهر كتل هارمونية مبنية على الثالثات الكبيرة والتي ينتج عنها تآلفات زائدة والتي تميز سلم الأبعاد الكاملة والتي تتحول بشكل متوازي إلى نفس الكتل الهارمونية المبنية على تآلفات زائدة ولكنها تنتمي إلى سلم الأبعاد الكاملة المقابل له والذي يبعد عنه بمقدار نصف تون ويساعد ذلك في طمس التونالية في هذا الجزء من المقطوعة، وتتكرر هذه الفقرة عدة مرات حيث تظهر مرة أخرى في مازورة ٤٧ ثم مرة أخرى في مازورة ٥١ ولكن مع استخدام نغمة بدال (دو) والتي تبرز المركز التونالي.

شكل رقم (١١)

الانتقال بين سلم الأبعاد الكاملة والآخر المناظر له، المقطوعة الأولى من متتالية البيانو L. 95 من م٤٣ : م٤٦.

وبعد تكرار الفقرة السابقة عدة مرات تتحرك نغمة البدال (دو) في مازورة ٥٥ كروماتيا لأسفل للوصول تدريجياً إلى نغمة (لاb) في مازورة ٥٧ ويصاحب ذلك حركة كروماتية صاعدة للتآلفات في باقي الأصوات وكل ذلك في إطار التآلفات الزائدة المتوازية، ثم يظهر سلم الأبعاد الكاملة (صولb) بشكل واضح في مازورة ٥٧ و٥٨ في إطار لحن سلمى هابط على مدار أربعة أوكتافات ويبدأ السلم

بنغمة لاb ومدعوما في البداية بتآلف زائد ينتمي لنفس السلم وبنغمة باص لاb والتي تؤكد المركز التونالي لاb، ويظل تأثير سلم الأبعاد الكاملة مستمر حتي مازورة ٦١ ولكن في إطار استخدام ثلاث نغمات فقط من السلم (لاb، سيb، ري).

شكل رقم (١٢)

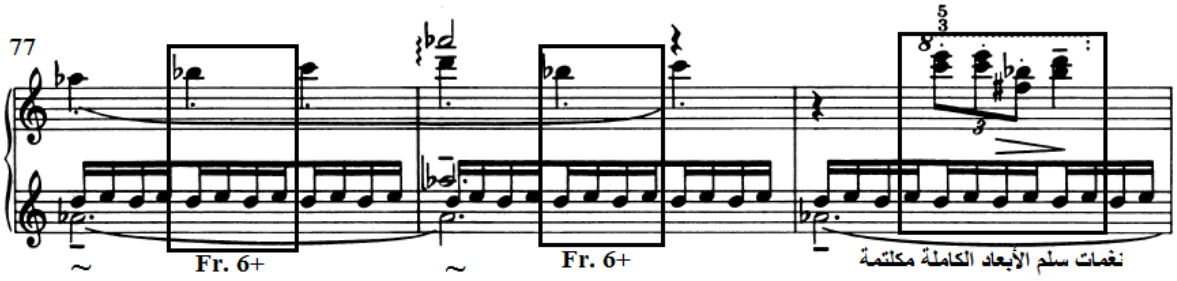
المقطوعة الأولى "مقدمة" من متتالية البيانو L. 95، من م٥١ : م٦١.

ويستمر استخدام ديبوسي لثلاثة نغمات من سلم الأبعاد الكاملة في إطار تآلفات (V7) محذوف الخامسة وفي انقلابه الأول 5/6 وبشكل متوازي وفي إطار حركة كروماتية صاعدة تبدأ من نغمة (ري) في مازورة ٦٤ وصولاً إلى نغمة (لاb) في مازورة ٧١، ومن مازورة ٧١ تتبدل الأدوار بين اليد اليمنى واليسرى بينما تستمر نوعية الهارمونيات المستخدمة بنفس الشكل المستخدم ولكن مع استخدام نغمة بدال لاb لتأكيد المركز التونالي.

شكل رقم (١٣)

المقطوعة الأولى "مقدمة" من متتالية البيانو L. 95، من م٦٤ : م٧١.

ويزداد التكثيف الهارموني تدريجياً إلى أن يظهر سلم الأبعاد الكاملة بشكل واضح في التكثيف الهارموني المستخدم في مازورة ٧٩ كما يظهر أيضا أثناء التكثيف الهارموني في مازورة ٧٧ و٧٨ تآلفات سادسة زائدة فرنسي من خلال القراءة المتعادلة لنغمة لاb ليصبح التآلف (مي صول# سيb ري) ولكنها بالطبع مستخدمة بشكل غير وظيفي وتستمر هذه المادة اللحنية حتى مازورة ٩٠.



شكل رقم (١٤)

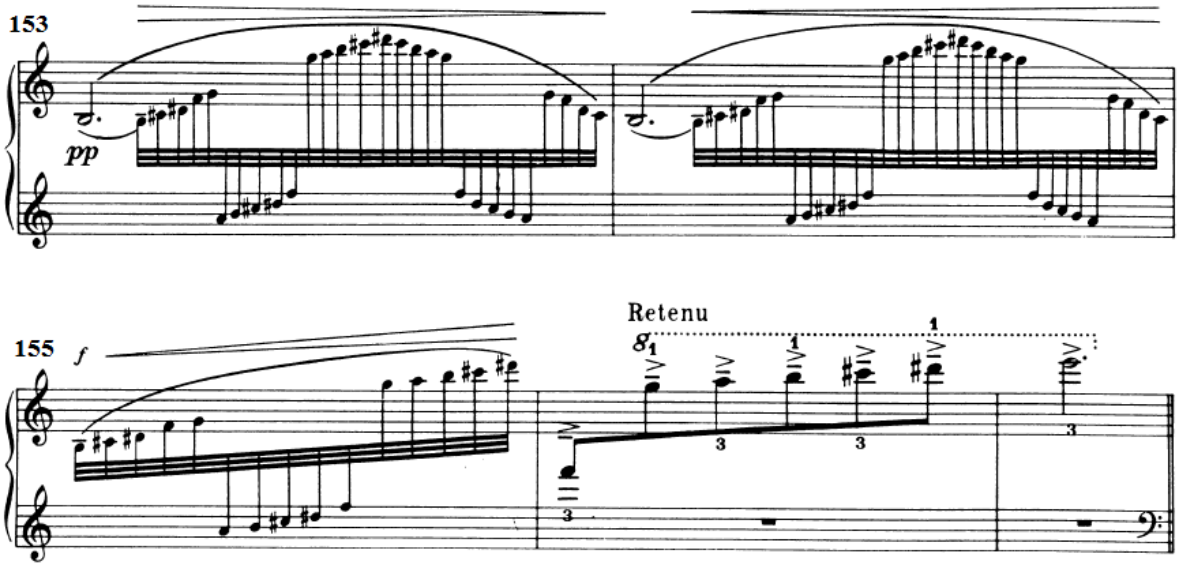
المقطوعة الأولى "مقدمة" من متتالية البيانو L. 95، من م٧٧ : م٧٩.

ويظهر سلم الأبعاد الكاملة بشكل واضح مرة أخري في مازورة ٩٠ حيث يستخدم ديبوسي سلم الأبعاد الكاملة بشكل مزخرف في اليد اليمني وفي تتابع لحني هابط ويقابله حركة سلمية صاعدة في لحن اليد اليسرى.

شكل رقم (١٥)

المقطوعة الأولى "مقدمة" من متتالية البيانو L. 95، من م٩١ : م٩٦.

وفي الجزء الختامي من هذه المقطوعة يستخدم ديبوسي سلم الأبعاد الكاملة (فا) في إطار حركة سلمية سريعة صاعدة وهابطة في مازورة ٥١ و٥٣ ثم بشكل بطيء وواضح يظهر به السلم بشكل صاعد ومدعوم بضغط قوي، ويلاحظ أن السلم بدأ بنغمة فا وانتهي بنغمة ري# والتي تحركت كروماتياً إلى نغمة مي تمهيداً للاستقرار على تآلف الدرجة الأولى في سلم لا الصغير.



شكل رقم (١٦)

المقطوعة الأولى "مقدمة" من متتالية البيانو L. 95، من م١٥٣ : م١٥٧.

المثال الثاني: متتالية "الصور" Images

وهي عبارة عن ست مقطوعات للبيانو تم تأليفها في الفترة منذ عام ١٩٠١ وحتى عام ١٩٠٧ في مجموعتين كل منهما تحتوي على ثلاث مقطوعات، ويظهر سلم الأبعاد الكاملة بشكل واضح في أربعة من هذه المقطوعات وهي "تأملات في الماء" Reflets dans l'eau وهي المقطوعة الأولى من الكتاب الأول و"تحية رامو" Hommage à Rameau وهي المقطوعة الثانية من الكتاب الأول ومقطوعة "حركة" Mouvement وهي المقطوعة الثالثة من الكتاب الأول، ومقطوعة "رنين أوراق الشجر" Cloches à travers les feuilles وهي الأغنية الأولى من المجموعة الثانية، وقد ألف ديبوسي الكتاب الأول عام ١٩٠٤ وتم نشره عام ١٩٠٥ بينما الكتاب الثاني تم تأليفه عام ١٩٠٧ ونشره عام ١٩٠٨.

أولا: مقطوعة "تأملات في الماء" Reflets dans l'eau

التونالية: سلم ريb الكبير

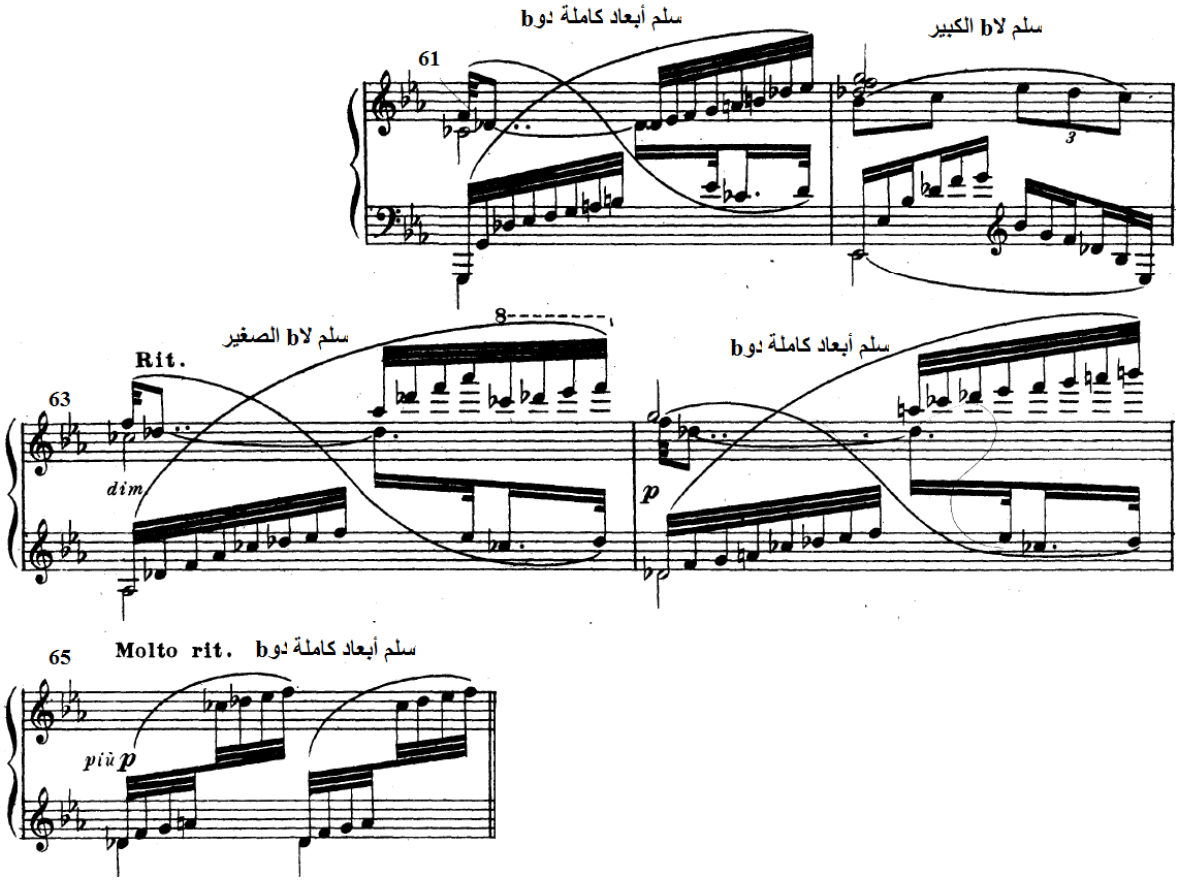
تبدأ المقطوعة وتنتهي بسلم ريb الكبير بينما تمر بتونياليات مختلفة أثناء المقطوعة يظهر منها سلم الأبعاد الكاملة "دوb" في مازورة ٤٤ ويظهر السلم هنا في شكل أوكتافات متوازية صاعدة تستمر في الحركة الصاعدة على مدار أوكتافين، ولكن النغمة الأطول في القيمة الإيقاعية هنا والتي تشير إلى المركز التونالي هي نغمة "لا"، ويستخدم ديبوسي تآلفات ثلاثية مفككة في مصاحبة سلم الأبعاد الكاملة

في اليد اليمنى وهما تآلفين الأول هو (سيb الصغير) والثاني هو (ريb الزائد) ويلاحظ أن نغمة سيb ليست من ضمن نغمات سلم الأبعاد الكاملة المستخدم، ويفسر ذلك استخدام ديبوسي للتونالية المزدوجة في هذه العبارة.

شكل رقم (١٧)

مقطوعة "تأملات في الماء" من مجموعة "صور" من م٤٤ : م٤٨.

ويظهر مرة أخرى استخدام ديبوسي لسلم الأبعاد الكاملة ريb في نفس المقطوعة في مازورة ٦١ وسرعان ما تتحول التونالية إلى سلم لاb الكبير في مازورة ٦٢ ثم لاb الصغير في مازورة ٦٣ ثم تعود مرة أخرى إلى سلم الأبعاد الكاملة دوb في مازورة ٦٤ و٦٥، ويظهر سلم الأبعاد الكاملة في مازورة ٦١ في شكل لحن سلمي صاعد على مدار أكثر من أوكتافين متتاليين وفي لحن بوليفوني تتقاطع فيه لحن اليد اليمنى مع اليسرى ويستقر النسيج الموسيقي بالكامل في المازورة في سلم الأبعاد الكاملة دوb، وتتكرر نفس المادة اللحنية والتونالية في مازورة ٦٤ ولكن مع استخدام مركز تونالي ري، بينما مازورة ٦٥ هي استعراض لحني سلمي صاعد لسلم الأبعاد الكاملة مرتين متتاليين بمقدار أوكتاف صاعد.



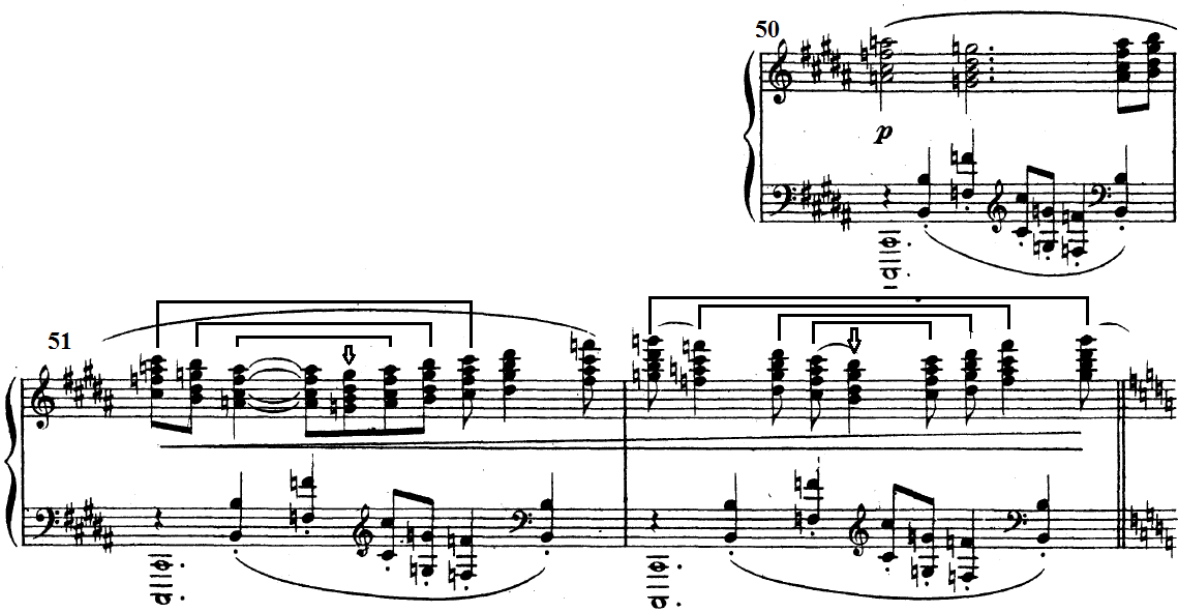
شكل رقم (١٨)

مقطوعة "تأملات في الماء" من مجموعة "صور" من م٦١ : م٦٥.

ثانيا: مقطوعة "تحية رامو" Hommage à Rameau

التونالية: صول# الصغير

يستخدم ديبوسي سلم الأبعاد الكاملة في هذه المقطوعة بشكل مختلف عن الأمثلة السابقة حيث يستخدم أوكتافات متوازية في لحن الباص وتتكرر على مدار الثلاث موازير مدعومة بنغمة بدال، بينما لحن اليد اليمني عبارة عن كتل هارمونية متوازية لتآلفات سلم الأبعاد الكاملة ويلاحظ أن الحركة اللحنية في اليد اليمنى عكس اتجاه اللحن المستخدم في اليد اليسرى ويلاحظ أيضاً أن ديبوسي استخدم في اليد اليمنى لحن هابط يتبعه نفس اللحن بشكل عكسي مع الاحتفاظ بنفس القيم الإيقاعية بين اللحن ومعكوسه مع استخدام تآلف في منتصف المازورة باعتباره محور للانعكاس.



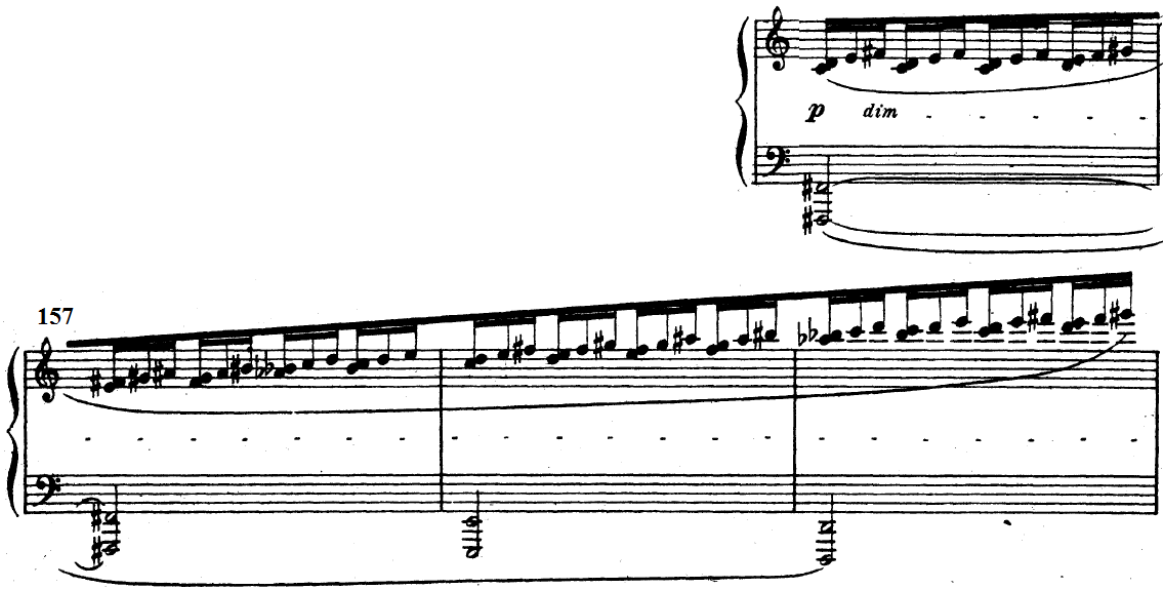
شكل رقم (١٩)

مقطوعة "تحية رامو" من مجموعة "صور" من م٥٠ : م٥٢.

ثالثا: مقطوعة "حركة" Mouvement

التونالية: تبدأ المقطوعة بسلم دو الكبير وتنتهي بسلم أبعاد كاملة "دو".

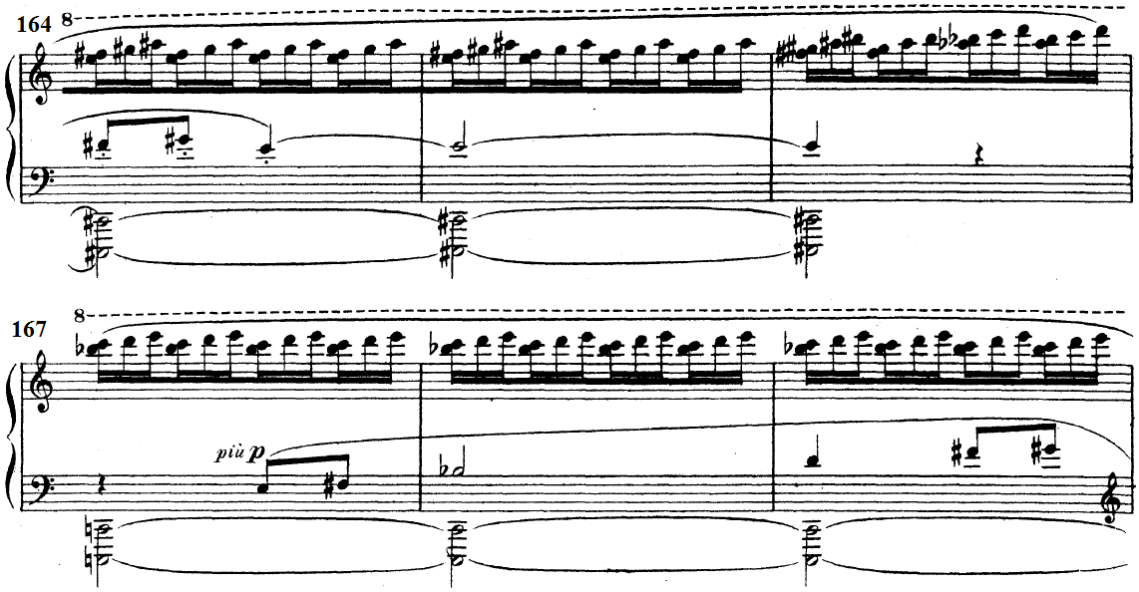
يظهر سلم الأبعاد الكاملة بشكل واضح في الفكرة الختامية للمقطوعة من خلال تتابع لحني صاعد قائم على خلية لحنية مميزة تبدأ بثانية كبيرة على نفس النبر ثم تتحرك صعوداً بمسافة ثانية كبيرة وتتكرر هذه الخلية اللحنية حتي نهاية المقطوعة ويصاحب هذا التتابع اللحني الصاعد حركة سلمية هابطة لنفس نغمات سلم الأبعاد الكاملة تبدأ بنغمة فا# ممتدة وتصل لنغمة ري.



شكل رقم (٢٠)

مقطوعة "حركة" من مجموعة "صور" من م١٥٦ : م١٥٩.

ويستخدم ديبوسي نفس المادة اللحنية حتى نهاية المقطوعة ولكن مع استخدام حركة كروماتية هابطة في لحن الباص للانتقال من نغمة ري إلى نغمة دو مروراً بنغمة دو# التي لا تنتمي لسلم الأبعاد الكاملة ولكنها هنا مجرد حركة كروماتية تقابل سلم الأبعاد الكاملة في لحن اليد اليمنى.



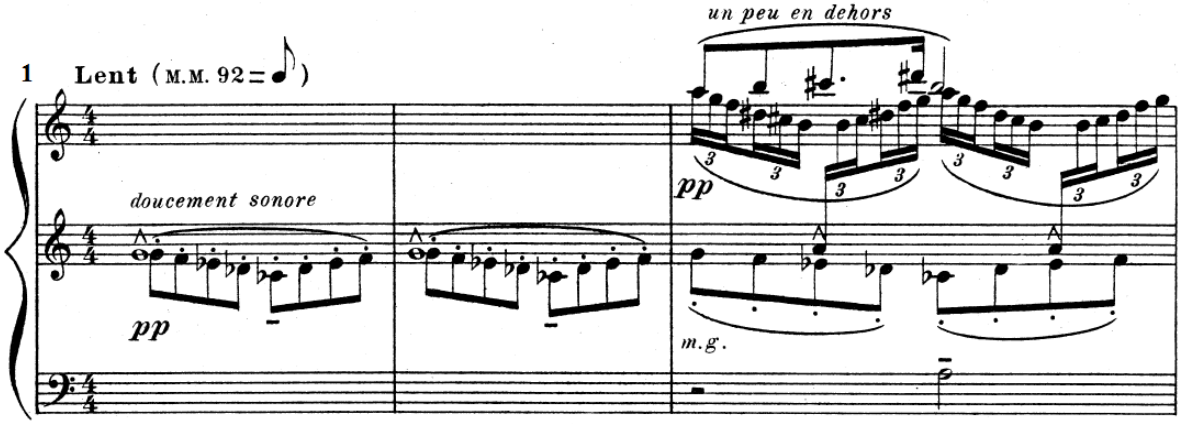
شكل رقم (٢١)

مقطوعة "حركة" من مجموعة "صور" من م١٦٤ : م١٦٩.

رابعاً: مقطوعة "رنين أوراق الشجر" Cloches à travers les feuilles

التونالية: تبدأ المقطوعة بسلم أبعاد كاملة وتنتهي بسلم صول الصغير.

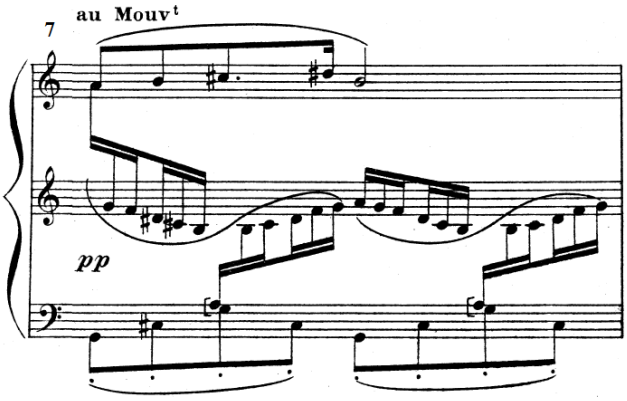
تبدأ المقطوعة باستعراض لخمسة نغمات من سلم الأبعاد الكاملة (دوb) في شكل سلمي على مدار مازورتين ثم يكتمل السلم في المازورة الثالثة في إطار نسيج بوليفوني يدور بالكامل حول سلم الأبعاد الكاملة، ويظهر السلم بشكل واضح في اللحن الأوسط في المازورة الثالثة باستخدام قيم زمنية سريعة، مع حركة لحنية بطيئة في اتجاه معاكس في الخط اللحني العلوي، ويلاحظ استخدام ديبوسي للقراءة المتعادلة لنغمات سلم الأبعاد الكاملة حيث تظهر نغمات سي ودو# وري# في لحن اليد اليمنى والتي تبرز سلم الأبعاد الكاملة (فا) بينما تظهر نغمات دوb وريb وميb في لحن اليد اليسرى والتي تؤكد سلم الأبعاد الكاملة (دوb)، ويستخدم ديبوسي هذا اللحن التمهيدي على نطاق أوسع طوال المقطوعة.



شكل رقم (٢٢)

مقطوعة "رنين أوراق الشجر" من مجموعة "صور" من م١ : م٣.

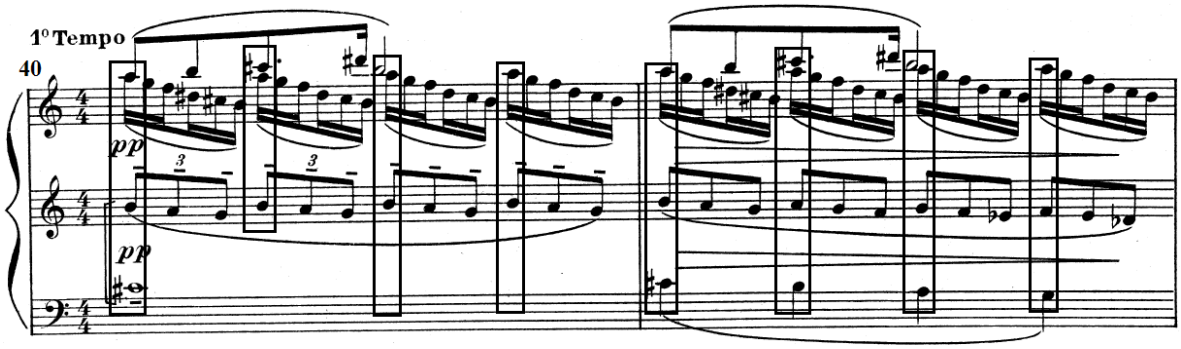
وفي مازورة رقم ٧ تظهر نفس المادة اللحنية ولكن يتغير لحن الباص ليتحول إلى قفزات بقيمة "تريتون" على نغمات صول ودو# صعوداً وهبوطاً، وتميز هذه المسافة سلم الأبعاد الكاملة.



شكل رقم (٢٣)

مقطوعة "رنين أوراق الشجر" من مجموعة "صور" م٧.

وفي مازورة ٤٠ تظهر نفس المادة اللحنية التي بدأ بها ديبوسي المقطوعة ولكن مع استعراض لسلم الأبعاد الكاملة بشكل هابط ومتكرر لمدة مازورتين ويلاحظ في هذه العبارة أن الضغوط القوية التي تتقابل عندها الهارمونيات الرأسية تُشكل هارمونيات بالثانيات.



شكل رقم (٢٤)

مقطوعة "رنين أوراق الشجر" من مجموعة "صور" م٤٠، ٤١.

المثال الثالث: مقدمة البيانو الثانية من الكتاب الأول بعنوان "الغيوم" Voiles

يشير عنوان هذه المقطوعة إلى "الغيوم" أو "الأشرعة" أو "الأحجبة" والمقصود هنا الحجاب الذي يخفي أو يطمس شيء ما ويزداد تفسير الغموض بشكل أكبر من خلال عدم وجود مركز تونالي واضح، وتبدأ المقطوعة وتنتهي بسلم الأبعاد الكاملة الذي يسطر على المقطوعة بالكامل فيما عدا الفكرة الثانية (من مازورة ٤٢ إلى مازورة ٤٨) حيث يسيطر عليها سلم خماسي دياتوني في وضعه الخامس.

تاريخ التأليف: ١٩٠٩ وتم نشرها عام ١٩١٠.

الصيغة: ثلاثية بسيطة A B A2.

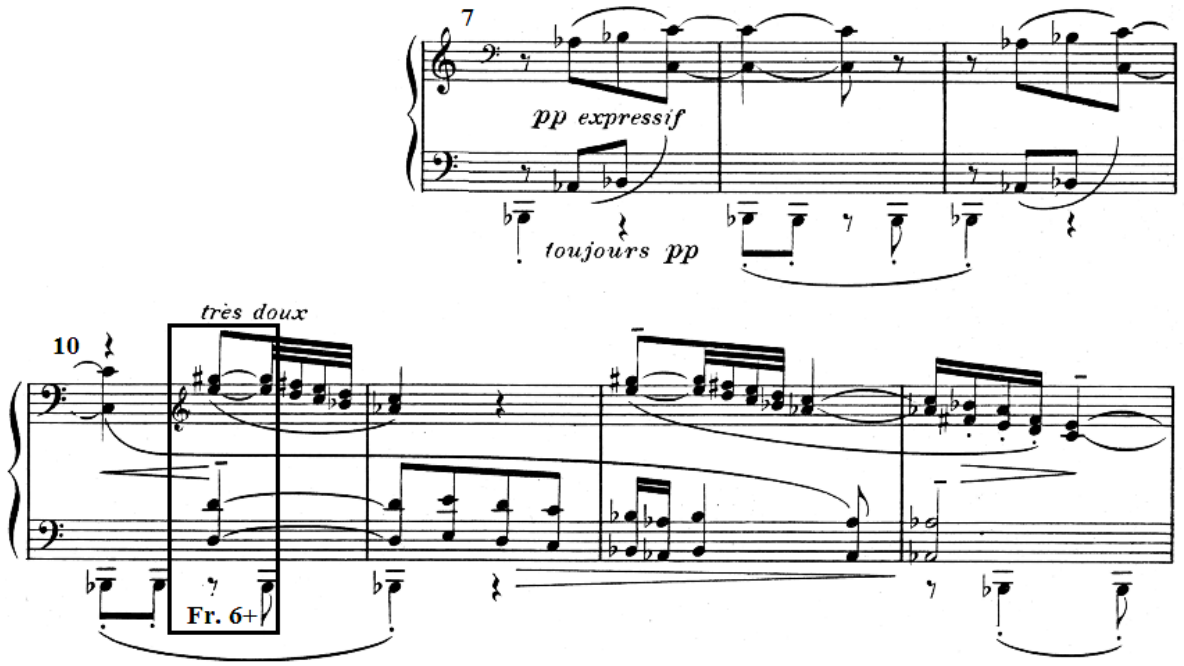
التونالية: الفكرة A في سلم أبعاد كاملة – الفكرة B في سلم خماسي.

يتكون القسم الأول A من ٤١ مازورة ويسيطر عليه بالكامل سلم الأبعاد الكاملة ويحتوي القسم على فكرتين رئيسيتين لهما نفس الطول البنائي تقريبا تنتهي الأولى في مازورة ٢١، وتبدأ المقطوعة بالفكرة الرئيسية التي يظهر بها استعراض سلمي هابط لسلم الأبعاد الكاملة مع الوقوف المطول على بعض النغمات التي تعطي شعوراً بالمراكز التونالية حيث انتهت العبارة على نغمتي "دو ومي"، مع استخدام تكثيف عبارة عن ثالثات كبيرة متوازية مع اللحن الأصلي.

شكل رقم (٢٥)

مقدمة البيانو الثانية من الكتاب الأول بعنوان "القناع" الفكرة الأولى من القسم الأول A من م١ : م٥.

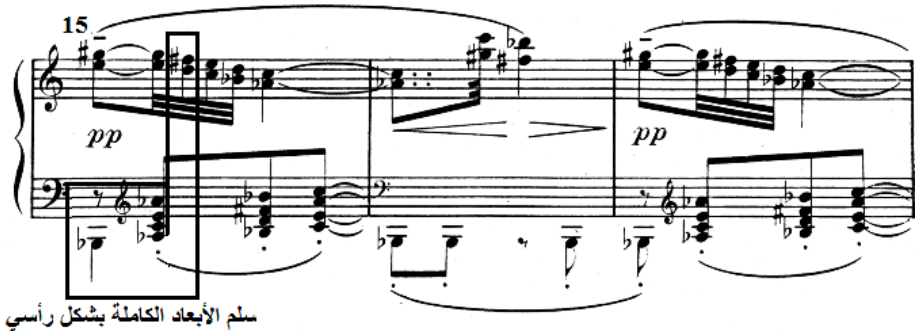
وتظهر في مازورة ٧ مادة لحنية جديدة تعتمد على الأوكتافات المتوازية التي تؤكد بشكل واضح على نغمتي "لاb ودو" مع إضافة نغمة بدال سيb تستمر طوال القسم الأول، وتستمر هذه المادة اللحنية القائمة على الأوكتافات المتوازية في اليد اليسرى بداية من مازورة ١٠ ويعاد معها لحن العبارة الأولى، وأثناء هذا التقابل بين المادة اللحنية الجديدة مع تكرار العبارة الأولى يظهر تآلف للسادسة الزائدة الفرنسي ولكن بشكل غير وظيفي.



شكل رقم (٢٦)

الفكرة الأولى من القسم الأول A من م٧ : م١٣.

ومع تكرار نفس اللحن مرة أخري في مازورة رقم ١٥ استخدم ديبوسي مع اللحن الأصلي تآلفات ثلاثية زائدة متوازية التكثيف وكلها تنتمي للسلم الأصلي "سلم الأبعاد الكاملة" وهي نفس المادة اللحنية التي استخدمها ديبوسي في مصاحبة العبارة السابقة –الأوكتافات المتوازية– مع استمرار نغمة سيb كنغمة بدال في صوت الباص، ومن خلال التكثيف المستخدم يظهر سلم الأبعاد الكاملة بشكل رأسي من خلال دمج الهارمونيات الرأسية مع نغمات اللحن الأصلي بالإضافة للشكل الأفقي لسلم الأبعاد الكاملة الذي يظهر في الحركة اللحنية السلمية الهابطة للحن اليد اليمنى.



شكل رقم (٢٧)

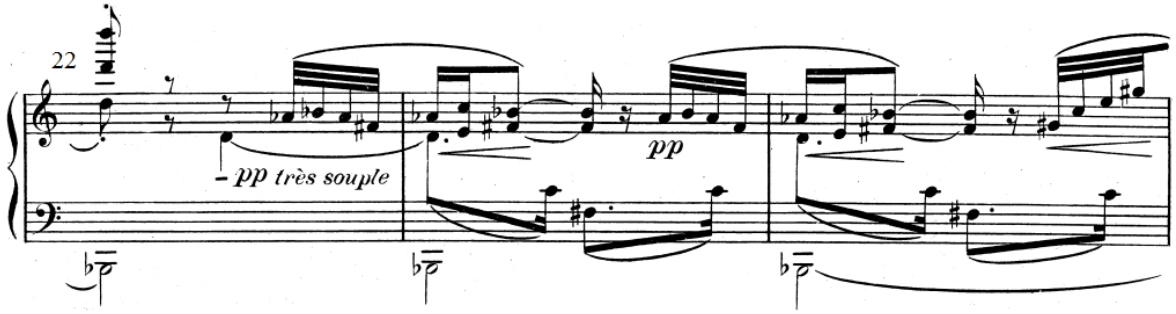
مقدمة البيانو الثانية "القناع" من م١٥ : م١٧.

وفي مازورة ١٨ تظهر عبارة لحنية جديدة وهي قائمة على استعراض لحني سلمي صاعد لسلم الأبعاد الكاملة بدلا من السلم الهابط الذي ميز العبارة الأولى ويعود اللحن في نهاية العبارة إلى نفس نغمات البداية (مي وصول#) واستخدم ديبوسي هنا إيقاع منقوط بدلاً من إيقاع التريبل كروش المميز للعبارة الأولى، ويستخدم ديبوسي في تكثيف هذه العبارة اللحنية نفس التكثيف المستخدم مع الشكل السابق "ثالثات متوازية بالإضافة إلى تآلفات ثلاثية زائدة متوازية".

شكل رقم (٢٨)

مقدمة البيانو الثانية من م١٨ : م٢١.

وفي مازورة ٢٢ تبدأ الفكرة الثانية من القسم الأول وتبدأ بمادة لحنية جديدة يظهر معها تكثيف بوليفوني بالإضافة إلى تكثيف هارموني يظهر به مسافات الخامسة الناقصة والرابعة الناقصة وهي من المسافات المميزة لسلم الأبعاد الكاملة، وتستمر هذه المصاحبة مع استخدام مادة لحنية مطورة من مازورة ٢٥ إلى مازورة ٢٨.



شكل رقم (٢٩)

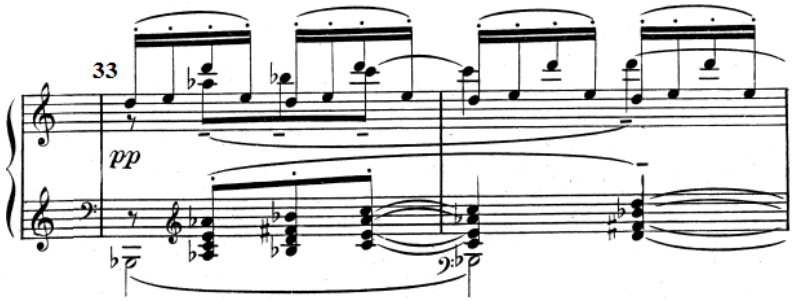
مقدمة البيانو الثانية من م٢٢ : م٢٤.

وفي مازورة ٢٩ يظهر سلم الأبعاد الكاملة بشكل سلمي صاعد في لحن الباص مع استخدام نموذج إيقاعي جديد في اللحن الأصلي ويظهر في هذه العبارة أول حركة كروماتية في القطعة في مازورة ٣١ من خلال لمس نغمة ريb كنغمة مرورية أثناء الانتقال من نغمة ري إلى دو.

شكل رقم (٣٠)

مقدمة البيانو الثانية من م٢٩ : م٣١.

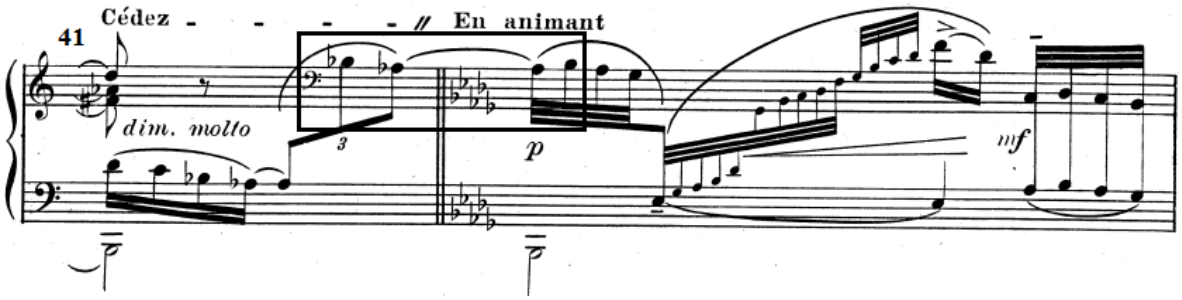
وبداية من مازورة ٣٣ تظهر المادة اللحنية المستخدمة في العبارة الثانية من الفكرة الأولى من هذا القسم ولكنها مزخرفة بلحن متكرر في صوت السوبرانو، وتستخدم مع هذه العبارة نفس التآلفات الكثيفة المتوازية التي استخدمت في مازورة ١٥ والتي تسير في نفس المسار اللحني للحن الأساسي.



شكل رقم (٣١)

مقدمة البيانو الثانية م٣٣، م٣٤.

وتستمر المادة اللحنية السابقة حتى نهاية الفكرة الأولى A في مازورة ٤١ ويستخدم ديبوسي ثلاث نغمات مشتركة (لاb وسيb وفا# باعتبارها صولb) للانتقال من سلم الأبعاد الكاملة (الفكرة الأولى A) إلى السلم الخماسي الدياتوني في وضعه الخامس (الفكرة الثانية B)، ويستخدم نفس النغمات مرة أخرى للعودة مرة أخرى إلى سلم الأبعاد الكاملة في القسم الثالث A2.

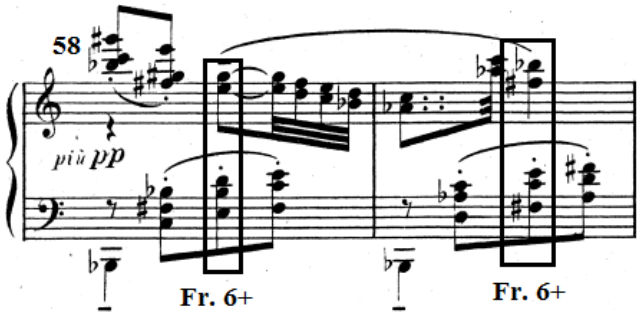


شكل رقم (٣٢)

الانتقال من سلم الأبعاد الكاملة إلى السلم الخماسي باستخدام نغمتين مشتركتين م٤١، م٤٢.

ويبدأ القسم الثاني B بمادة لحنية سلمية صاعدة في سلم خماسي مع استخدام نفس نغمة البدال سيb والتي تربط أقسام المقطوعة الثلاثة، وتستمر هذه المادة اللحنية في الظهور أثناء إعادة الفكرة الأولى A2 والتي يمكن اعتبارها أداة لربط القسم الثاني بالثالث.

ويظهر أيضاً أثناء القسم الأخير A2 ظهور كتل هارمونية متوازية بنفس الطريقة المستخدمة في القسم الأول A وتظهر بها تآلفات سادسة زائدة فرنسية من خلال القراءة المتعادلة ولكنها بالطبع تآلفات غير وظيفية.



شكل رقم (٣٣)

القسم A2 م٥٨، م٥٩.

نتائج البحث

بعد عرض الدراسة النظرية والتحليلية لعينة البحث أسفر البحث عن عدة نتائج تجيب على أسئلة البحث وهي:

١- ما هو أسلوب ديبوسي في تناول سلم الأبعاد الكاملة في مؤلفاته لآلة البيانو؟

٢- ما هو أسلوب التكثيف الذي استخدمه ديبوسي مع سلم الأبعاد الكاملة في مؤلفاته لآلة البيانو؟

وللإجابة على السؤال الأول نجد أن ديبوسي تناول سلم الأبعاد الكاملة في مؤلفاته بكثرة وهناك مؤلفات تقوم بأكملها في إطار سلم الأبعاد الكاملة مثل مقدمة البيانو "الغيوم"، وهناك بعض المؤلفات التي يشغل سلم الأبعاد الكاملة قسما رئيسياً داخلها، ويستخدم ديبوسي سلم الأبعاد الكاملة بشكله الكامل أحياناً والذي يظهر به الست النغمات المكونة للسلم مع التبديل أحيانا بين النغمات المتعادلة مثل (لاb وصول#) والتي تشير أحياناً إلى تغيير درجة الأساس لسلم الأبعاد الكاملة، وفي بعض الأحيان يستخدم ديبوسي سلم الأبعاد الكاملة ولكن بشكل غير مكتمل مثل استخدام خمسة نغمات فقط من السلم أو أربعة أو ثلاثة أحياناً، وغالبا ما يميل ديبوسي إلى إبراز سلم الأبعاد الكاملة من خلال استخدامه في إطار حركة سلمية صاعدة أو هابطة تستعرض السلم بشكل واضح والتي قد تصل إلى أربعة أوكتافات صاعدة أو هابطة وفي بعض الأحيان بشكل مزخرف مع التأكيد على نغمات السلم في بعض الأحيان من خلال استخدام ضغوط قوية على نغمات السلم مثل الجزء الختامي من المقطوعة الأولى في متتالية البيانو .L 95.

وبالنسبة للسؤال الثاني فإن ديبوسي استخدم عدة أشكال في تكثيف سلم الأبعاد الكاملة، حيث استخدام سلم الأبعاد الكاملة في بعض الأحيان في شكل أوكتافات متوازية وأحياناً أخرى من خلال إضافة ثالثات متوازية مع السلم، كما استخدم ديبوسي في معظم الأحيان تآلفات كثيفة قائمة على الثالثات الكبيرة والتي ينتج عنها تآلفات زائدة وولقد استخدمها ديبوسي بشكل متوازي في معظم الأحيان أثناء تكثيف سلم الأبعاد الكاملة، كما استخدم أيضا تكثيف بوليفوني مع سلم الأبعاد الكاملة ولكنه في معظم الأحيان ينتمي إلى نفس التونالية، وفي أحياناً قليلة استخدم ديبوسي هارمونيات مفككة في مصاحبة سلم الأبعاد الكاملة ولكنها ولا تنتمي إلى سلم الأبعاد الكاملة كما في مقطوعة "تأملات في الماء" من متتالية "الصور".

ويستخدم ديبوسي نغمات سلم الأبعاد الكاملة في التكثيف الهارموني المستخدم بحيث يظهر السلم أفقياً ورأسياً في نفس الوقت، ويظهر أيضاً استخدام ديبوسي للهارمونيات الغير وظيفية باستمرار والتي

تساعد على طمس التونالية، وظهر ذلك من خلال استخدام تآلفات السادسة الزائدة الفرنسية والإيطالية والتي ظهرت في معظم المؤلفات عينة البحث ولكنها مستخدمه بشكل غير وظيفي بالإضافة إلى استخدام التآلفات الرباعية الكبيرة محذوفة الخامسة (V7) وبشكل متوازي كما في المقطوعة الأولى من متتالية البيانو L. 95 والتي تبرز الاستخدام الغير وظيفي للهارمونيات، واستخدم ديبوسي أيضا التآلفات الهارمونية بالثانيات في تكثيف سلم الأبعاد الكاملة كما ظهر في مقطوعة "رنين أوراق الشجر" من متتالية "الصور".

توصيات البحث

يقترح الباحث مجموعة من التوصيات أهمها

١- الاهتمام بتوفير المدونات الموسيقية لديبوسي سواء للبيانو أو الأوركسترا أو الأغاني الفنية.

٢- حث شباب المؤلفين المصريين على تناول المقامات العربية الغنية بالسمات التي تميزها عن الموسيقى الغربية ومعالجتها لحنيا وهارمونيا في إطار مؤلفات عالمية.

٣- الاهتمام بدراسة وتحليل مؤلفات القرن العشرين التي تحتوي على تونالیات غير تقليدية.

قائمة المراجع العربية

١- عواطف عبد الكريم: موسيقى القرن العشرين، محيط *الفنون* ٢ الموسيقى، حسين فوزي، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧١).

٢- كورت زاكس: تراث الموسيقى العالمية، ترجمة سمحة الخولي، مراجعة وتقديم حسين فوزي، (القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٦٩).

قائمة المراجع الأجنبية

3- Boulez, Pierre. "Entries For a Musical Encyclopedia," Stocktakings From an Apprenticeship, (Oxford: Oxford University Press, 1966).

4- Kostka, Stefan and Dorothy Payne. *Tonal Harmony With an Introduction to Twentieth-Century Music*, 4th Edition (New York: McGraw-Hill, 2000)

5- Nichols, Roger. "Debussy, Claude," *The New Grove Dictionary· of Music and Musicians*, Oxford University Press; (January 1, 2002).

6- Persichetti, Vincent. Twentieth Century Harmony: Creative Aspects and Practice, 4th Revised ed., W. W. Norton & Company, (January 1, 1961).

7- Phillips, Brigham Carlyle. *The Harmony of Debussy in Contemporary Jazz*, Master of Arts, York University Toronto, Ontario (January, 2018).

8- Reti, Rudolph. Tonality in Modern Music, (New York: Collier, 1962).

ملخص البحث

أسلوب معالجة سلم الأبعاد الكاملة في بعض مؤلفات ديبوسي للبيانو

لقد وصلت الرومانتيكية إلى ذروتها بنهاية القرن التاسع عشر مما دعا إلى ضرورة التوصل إلى مفاهيم موسيقية جديدة تساير العصر الحديث، ومن المذاهب التي ظهرت كاتجاه مضاد للرومانتيكية هي "الانطباعية" أو "التأثيرية" التي اهتمت بوصف المظهر الخارجي للأشياء دون الغوص في تفاصيلها، ويعتبر ديبوسي هو رائد هذه المدرسة حيث بدأت موسيقاه في الاتجاه نحو القرن العشرين من خلال خروجه عن التونالية التقليدية في مؤلفاته واستخدامه لسلالم ومقامات غريبة عن التقاليد الأوروبية، ويهتم هذا البحث بدراسة أسلوب معالجة سلم الأبعاد الكاملة في مؤلفات ديبوسي للبيانو بهدف التعرف على أسلوب تناوله لسلم الأبعاد الكاملة في مؤلفاته وأسلوبه في تكثيف هذا السلم، ويبدأ الإطار النظري للبحث بمفهوم التأثيرية ثم السيرة الذاتية لديبوسي ولغته الهارمونية والتونالية، بالإضافة إلى التعرف على السلالم السداسية بشكل عام وسلم الأبعاد الكاملة بشكل خاص وأهم المؤلفين الذين تناولوه في مؤلفاتهم.

وفي الإطار التطبيقي يقوم الباحث بتحليل عينة البحث التي تكونت من ثلاث أمثلة تظهر بها تناول ديبوسي لسلم الأبعاد الكاملة، ويختتم الباحث هذا البحث بنتائج البحث والتوصيات ثم قائمة المراجع العربية والأجنبية ثم ملخص البحث باللغة العربية والأنجليزية.

Research Summary
Whole-Tone Scale Treatment's in Debussy's Some Piano Composition

Romanticism reached its climax at the end of the nineteenth century, which called for the need to reach new musical concepts to keep pace with the twentieth century. One of the doctrines that emerged as a counter-romantic trend is "impressionism" which was concerned with describing the external appearance of things without delving into their details. Debussy is considered the pioneer of this school, as his music began to move towards the twentieth century through his departure from the traditional tonality in his compositions and his use of scales and strange moods which unknown in European traditions.

This research is concerned with studying the use of whole tone scale in Debussy's composition and the use of harmony with it. The theoretical framework of the research begins with the concept of "impressionism" then the biography of Debussy, his harmonic and tonal language, In addition to identifying hexatonic scales in general, and whole-tone scale in particular, and the most important composers who use it in their composition.

In the applied framework, the researcher analyzes the research sample, which consisted of three examples showing Debussy's use of whole-tone scales. The researcher concludes this research with the research results and recommendations, then a list of Arabic and foreign references, and a summary of the research in Arabic and English.