كلود آشيل ديبوسي (1862 - 1918)
لغته الموسيقية وفلسفته

سحر جميل ملحم

أستاذ مساعد بكلية التربية الأساسية ، الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب ، الكويت .

الملخص

يدرس هذا البحث اللغة الموسيقية للمؤلف الفرنسي كلود آشيل ديبوسي ، رائد الحركة الانطباعية في الموسيقا ، وهو الذي يعد من أهم مؤلفي القرن العشرين لتأثير مسيرته الإبداعية بشكل أو بآخر في جميع الحركات الموسيقية التي ظهرت في القرن العشرين . تناولت الباحثة بعض الجوانب من حياته التي أثرت في تكوين شخصيته وفلسفته وأفكاره الإبداعية ، ثم استعرضت عناصر لغته الموسيقية موضحة ، من خلال ثلاث عينات للبحث من أعماله للبيانو ، أسلوب تعامله مع السلمية ، وتجديداته الهارمونية المناهضة للقواعد الهارمونية التقليدية ، ملقية الضوء على آرائه فيما يتعلق بحتمية الربط بين تطور الهارموني وتطور الشكل والقوالب الموسيقية تبعاً للهدف الفني . ثم تطرقت إلى إرشادات ديبوسي للعازف المؤدي موضحة ذلك من خلال تحليل الشكل في بريلود «الكاتدرائية الغارقة» **La Cathedrale Engloutie** ، وهي العينة الأساسية للبحث .

مقدمة

يعد كلود آشيل ديبوسي Claude Achile Debussy (1862-1918) ، الذي هو رائد الحركة الانطباعية في الموسيقا ، أهم المؤلفين الموسيقيين في القرن العشرين ، فهو على نحو قد أثر في مسار جميع الإبداعات والحركات الموسيقية التي ظهرت في ذلك القرن . «لقد كان ديبوسي لموسيقيي القرن العشرين كما كان بتهوفن Beethoven لموسيقيي القرن التاسع عشر ، الشعلة التي تبهر الأبصار والكوكب المضيء» كما عبر عن ذلك فريد بولدبك Fred Boldbeck [1] . أما المسوغات التي اعطت هذا المؤلف هذا الاعتبار والأهمية فهي لغته الموسيقية الجديدة ، وبخاصة فيما يتعلق بكيفية تعامله مع «السلمية» Tonality ، وفي قدرته على أن يلخص بأعماله الموسيقية كل التجارب التي سبقته في مجال البحث عن قواعد هارمونية جديدة ، متوصلاً إلى أسلوب جديد في الكتابة لا يعتمد على الهارموني التقليدي الذي ساد في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . يضاف إلى ذلك إسهاماته في توجيه مسار تطوير الصيغ والقوالب الموسيقية ؛ حيث ربط بين تطور الهارموني وتطور الشكل ، فاسحاً بذلك المجال لمزيد من الحرية والإبداع في مجال التأليف الموسيقي .

مشكلة البحث وأهميته

اللغة الموسيقية عند ديبوسي هي لغة غير مألوفة للطالب في المعاهد الموسيقية العربية إلا في حدود ضيقة جداً ، لخصوصيتها وتجديداتها التي هي على درجة من التعقيد والغموض ، سواء في صياغة النسيج الموسيقي ، أو في أساليب الأداء . ونظراً لما لأعمال ديبوسي لآلة البيانو من أهمية ، فضلاً عن أهمية موسيقاه عموماً في تاريخ الموسيقا العالمية ، ونظراً لأن ما كتب باللغة العربية عن ديبوسي لا يكفي للتعريف بعبقرية هذا المؤلف وما قدمه لموسيقا القرن العشرين عامة ، ولفن العزف على آلة البيانو خاصة ، ارتأت الباحثة ضرورة تناول تراثه بما يوضح أهمية المنجز الذي تحقق على يد هذا الموسيقي العبقري في تاريخ الموسيقا .

أهداف البحث

يهدف هذا البحث إلى بيان أفكار ديبوسي وفلسفته الجمالية فيما يتعلق برؤيته لمسار تطور القواعد والنظم الموسيقية ، ويتطرق إلى أسلوبه في التأليف من خلال دراسة عناصر لغته الموسيقية ؛ بدءاً من علاقته بالسلمية Tonalityوما يمكن تسميته ب «الضبابية التونالية» ، وانتهاءً بالشكل ، مروراً بدراسة تجديداته في مجال الهارموني والتعبير اللحني والإيقاعي وأساليب وتقنيات الأداء على آلة البيانو ، والبحث بهذا يسهم في تعميق فهم موسيقا ديبوسي لتمكين دارسي العزف على آلة البيانو من أداء أعماله بالشكل الأفضل ، ولتوسيع دائرة معارف المهتمين بالثقافة والفنون من أبناء الثقافة العربية .

منهج البحث وحدوده

يتألف البحث من جانبين : تاريخي وتحليلي . وقد ارتأت الباحثة أن تعرض في الجانب التاريخي بعض جوانب مهمة من حياة ديبوسي الطفل واليافع التي أثرت في تكوين شخصيته وفلسفته . أما الجانب التحليلي فيهتم بتحليل لغته الموسيقية من خلال دراسة مقتطفات من بعض أعماله لآلة البيانو ، واختيار أحد هذه الأعمال لاستخدامه نموذجاً لتحليل الشكل ، وتوضيح إرشادات المؤلف المتعلقة بالأداء .

عينات البحث

ثلاثة أعمال مختارة للبيانو : «الكاتدرائية الغارقة» La Catedrale Engloutie (وهي العينة الرئيسة للبحث) و«الأشرعة» Voiles ، وكلاهما من الكتاب الأول لمقطوعات البريلود Preludes التي كتبها بين عامي 1910-1913[2] ، يضاف إلى ذلك مقطوعة «ليلة في غرناطة» Soiree dans Grenade وهي المقطوعة الثانية من «صور» Estampes التي كتبها عام 1903[3] . ونظراً لتشعب الموضوع وضيق مساحة البحث عن الإحاطة به فضلت الباحثة الاكتفاء بذكر أرقام الموازير المختارة للدراسة من عينات البحث ، حيث يمكن للقارئ الرجوع إلى أي كتاب يحوي أعمال ديبوسي المعنية ، علماً بأنها قد أوردت في قائمة المراجع أسماء الطبعات التي استخدمتها للدراسة .

الدراسات السابقة

هناك فيض من الدراسات الأجنبية حول موسيقا ديبوسي . أما الدراسات العربية فهي ، تبعاً لما وجدته الباحثة ، لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة : الدراسة الأولى هي مقال بعنوان «**كلود ديبوسي ، رائد الانطباعية في الموسيقا**» للباحث بشير نطفجي [4] وفيه تطرق إلى تعريف عام بديبوسي مع تلخيص موضوع أوبراه «بلياس وملیزاندا» Pelleas et Mellisande . والدراسة الثانية بعنوان «**ديبوسي والانطباعية**» للباحث محمد حنانا [5] تطرقت إلى صداقات ديبوسي مع الشعراء والرسامين ، موضحة سمات الفن الانطباعي ، وملخصة بعض مواصفات أسلوب ديبوسي في التأليف . أما الدراسة الثالثة «**تحليل أعمال ديبوسي**» للدكتور نبيل اللو[6] ، فقد ركزت على الاستعراض التاريخي للأحداث والوقائع والدوافع الملهمة لديبوسي لكتابة أهم أعماله ، منوهة بتنوع أساليبه في التوزيع الموسيقي وتجديداته في عالم الموسيقا . واهتمت الدراسة الرابعة ، وهي بحث تقدمت به الدكتورة صفية إبراهيم تحت عنوان «**مؤلفات ديبوسي لآلة البيانو وإمكانية الاستفادة منها دراسياً لشباب التربية الموسيقية**»[7] ، بتعداد أعمال ديبوسي التي كتبها لآلة البيانو تبعاً لمراحل حياته ، منوهة بأسلوب كتباتها ومدى صعوباتها التقنية ، ثم أوجزت بالنقاط تجديدات ديبوسي ، وانتهت إلى تحليل عزفي لمقطوعته «الزنجي الصغير» .

أما الدراسات الأجنبية فقد بدأت تظهر منذ العشرينات من القرن العشرين متناولة جميع جوانب موسيقا ديبوسي من وجهات نظر مختلفة ، تبعاً للحقبة الزمنية التي كتبت بها . ومن أهم هذه الدراسات كتاب «**كلود ديبوسي**» Claude Debussy لإدوارد لوكشبايزر ويتألف من جزأين ، عنوان الجزء الأول منه «**كلود ديبوسي حياته وأفكاره**» Debussy, sa vie et pensee وشمل جميع جوانب حياة ديبوسي بالتفصيل (علماً بأن أصل هذا الجزء كتب باللغة الإنكليزية وترجمه إلى اللغة الفرنسية ليو ديليه) ، والجزء الثاني منه هو «**تحليل لأعماله**» Analyse de l'oeuvre كتبه المحلل الموسيقي هاري هالبرايخ . وقد خصص هالبرايخ عدداً لا

يستهان به من الصفحات لتحليل أعمال البيانو ، ووصف أسلوب ديبوسي في الأداء من خلال أقوال معاصريه من كبار الموسيقيين . ومن الكتب المهمة أيضاً «**أعمال كلود ديبوسي للبيانو**» The piano works of Claude Debussy لروبرت شميت الذي تطرق أيضاً إلى حياة ديبوسي ، مفصلاً فلسفته وأسلوب كتابته . ثم قدم تحليلاً رائعاً لأعمال البيانو على درجة كبيرة من التفصيل والشمول فيما يتعلق بالتحليل الهارموني والتحليل الشكلي . وكان مهماً أيضاً الجزء المخصص لدراسة موسيقا ديبوسي في كتاب «**الأدب الموسيقي في البلاد الغربية**» (الأصل باللغة الروسية) Music Literature of Western Countries حيث لخص حياة ديبوسي وأوضح أسلوبه في الكتابة الموسيقية ، مع تحليل بعض أعماله . أما الكتب الأخرى التي حصلت عليها الباحثة ، فقد كانت أيضاً على درجة من الأهمية ، إلا أنها لم تختص بديبوسي وإنما تحدثت عنه وعن موسيقاه ، إما ضمن دراسات متعمقة للتوجهات الموسيقية المختلفة التي ظهرت في القرن العشرين وإما ضمن دراسات موجهة لنشر الثقافة الموسيقية .

الجانب التاريخي

حياة ديبوسي وتوجهاته الفنية

طفولته ودراسته

عاشت أسرة ديبوسي في فقر مدقع ، إذ لم يكن والده ، مانويل ديبوسي ، يتقن أي حرفة يعمل بها . ثم عمل فترة في البحرية وبعدها في الحرس الوطني ، ولأسباب حربية ، في أثناء حرب فرنسا مع بروسيا عام 1870 ، دخل السجن ليقضي فيه أربع سنوات ، مما اضطر زوجته للعمل في الخياطة ، لكن ذلك لم يكد يؤمن لها قوت يومها مع أطفالها . بعد سنة من الحكم ، وبناء على كتاب تظلم تقدمت به الزوجة إلى السلطة العسكرية ، تم تخفيف الحكم الى الاكتفاء بحرمانه من حقوقه المدنية والعائلية لمدة أربع سنوات . وقد اضطر الزوجان لشدة فقرهما إلى تشتيت أطفالهما الخمسة ؛ ليتولى أفراد من عائلة ديبوسي تربيتهم ،

حيث تكفلت بتربيتهم بشكل رئيسي عمتهم كليمنتين ديبوسي . أما عن التخطيط لمستقبل الطفل كلود آشيل ديبوسي ، فيتبين من معطيات تاريخ عائلته ، ومن تصريح أدلى به ديبوسي نفسه لأحد أصدقائه عام 1889 ، أنه كان من الممكن أن يصبح بحاراً[8] ، فكيف إذن أصبح مؤلفاً موسيقياً؟

لقد كان صديق عمة ديبوسي هو الغني الممول المعروف آشيل آروزا Achille Arosa شقيق غوستاف آروزا الذي كان يرعى الرسام بول غوغان Paul Gauguin . وقد تطوع آشيل آروزا ، بناء على طلب العمة كليمنتين ديبوسي Clementine de Bussy ، ليكون والده بالمعمودية ، وبحكم ذلك قدم له في طفولته بعض المعونات المادية من أجل دراسته ، أما عرابة ديبوسي فقد كانت هي عمته نفسها تحت اسم مستعار لتخفي على ما يبدو علاقتها بآشيل آروزا . وقد لعب آشيل آروزا دوراً كبيراً في حياة ديبوسي فتحت تأثيره اهتم ديبوسي بفن الرسم ، واحتفظ إلى وقت زواجه الأول بلوحة ألوان تعود إلى طفولته ، وقد بقيت هذه اللوحة محفوظة لدى زوجته الأولى لفترة طويلة ، كما عقد علاقات حميمة مع بعض الرسامين . ويعتقد أندريه شافنر Andre Schaffner ، أحد الباحثين في حياة ديبوسي ، أن اهتمام ديبوسي بالشرق ، الذي تجلى في معظم أعماله ، قد بدأ نتيجة استماعه في طفولته في قصر آشيل آروزا إلى قصص الرسوم بول غوغان عن البيرو والبرازيل وإلى مغامرات آشيل آروزا نفسه في تاهيتي ، تلك المغامرات التي شجعت بول غوغان على الذهاب إلى تاهيتي فيما بعد . كما يعتقد شافنر أن ديبوسي لا بد أنه قد استمع أيضاً إلى الكثير من القصص والمغامرات الغريبة من والده عن عمله في البحرية . أما العمة كليمنتين فهي التي أتاحت لديبوسي بداية تعلم العزف على آلة البيانو عندما أخذته ليعيش معها في مدينة «كان» Canne[9] .

بدأ ديبوسي بتعلم العزف على آلة البيانو ومبادئ الموسيقا على يد أستاذ إيطالي في مدينة «كان» ، ثم درس فيما بعد لدى مدام موتيه Mme Mautet والدة زوجة الشاعر الفرنسي فيرلين ، وقد تعرف ابنها شارل دو سيفري Charle de Sivry إلى والد كلود ديبوسي في أثناء الحرب بين فرنسا وبروسيا عام 1870 .

لقد كانت مدام موتيه طالبة قديمة لشوبان ، وعلى درجة عالية من الحس والثقافة الموسيقيين مما جعلها تقوم بدور حاسم في لفت الانتباه لموهبة ديبوسي اللامعة ، وتوجيهه لدراسة الموسيقا في كونسرفاتوار باريس ، متولية بنفسها تهيئته لاجتياز المسابقة الشاقة لدخول الكونسرفاتوار وعمره آنذاك لم يتجاوز السنوات العشر[10] . في الكونسرفاتوار أظهر ديبوسي تفوقاً لامعاً في مجال دراسة العزف على آلة البيانو ، وكان يبهر الجميع بطريقة عزفه الفطرية الغريبة على آلة البيانو ؛ إذ كان ينفعل ويلتحم معها بكل أجزاء جسمه ، تارة ثائراً عليها ، وتارة ملاطفاً إياها برقة عجيبة[11] . أما في مادة الهارموني فلم يحصل ديبوسي على التفوق بسبب تمرده وإصراره على عدم قبول القواعد الهارمونية التقليدية ، لكنه تفوق فيما بعد في مادة الهارموني العملي المتقدم والتوزيع الأوركسترالي ، وقد فتح له ذلك المجال لتحقيق طموحه في دراسة التأليف الموسيقي[12] .

شخصيته وأفكاره

كان ديبوسي على الرغم من تفوقه ونجاحه يميل إلى الانطواء ويتجنب الحديث عن أحداث طفولته ، لشعوره الدائم بالخجل بسبب الأقاويل التي كانت تحوم حول ولادته ونسبه انطلاقاً من علاقة عمته بآشيل آروزا . كما كان دائم الشعور بالقلق ، ربما بسبب الفقر المأساوي وعدم الاستقرار الذي عاشت به أسرته ، وشعوره فيما بعد بأن عمله بالكاد كان يؤمن له قوت يومه بشق النفس على الرغم من عمله ليل نهار ! أما تجاه أعماله فقد كان شديد النقد لما يكتبه ، فيقوم بإعادة كتابة العمل أكثر من مرة ، مضيفاً عليه تنقيحاته حتى بعد تقديمه للنشر ، مما كان يزيد من أعبائه[13] . إلا أن ديبوسي مع انطوائه وقلقه كان متمرداً عاشقاً للاستقلالية والحرية ، يميل إلى الهدوء والسلام ، ويحمل في أعماقه الكثير من الحب والحنان ، كما كان يتمتع بسرعة الخاطر وحب الدعابة والمزاح ، وهذا ما نستشفه مما كتبه عنه بعض أصدقائه وبعض الذين احتكوا به من خلال عقود عمل . ولا بد أن الفضل في تنشئة ديبوسي فناناً أصيلاً مفرط الحس والكشفافية ، يتمتع بذوق فني رفيع ومهذب ، شديد الكره والمعاداة للابتذال

يعود لطفولته على الرغم من كل ما فيها من سلبيات ، وقد انعكس كل ذلك على نحو ما في أسلوب كتابته وروح أعماله[14] .

أما في بلورة أفكاره فقد استفاد ديبوسي من الاحتفالات والمهرجانات الموسيقية التي حضرها في باريس ، واطلع من خلالها على عدد من موسيقا الشعوب ، كما استفاد من اطلاعاته الشخصية على الإبداعات الموسيقية المختلفة لكبار الموسيقيين من خلال الرحلات التي قام بها إلى عدد من البلدان الأوربية للعمل أو الدراسة ولا سيما من رحلاته إلى روسيا وتعرفه على الموسقا الروسية التي عمل على نشرها بكل حماس واندفاع ، ثائراً ضد التقوقع القومي في الفن ، ومشدداً على ضرورة التبادل الفني بين جميع الشعوب . كان يردد باستمرار «إنني أعرف تماماً النتائج الثمينة لنظرية التبادل الفني الحر» . . . نعم كان يعرف ذلك تماماً بشهادة روائعه التي استوحاها من منابع موسيقية مختلفة ، كالتراث الموسيقي الأسباني والعربي ، وموسيقا جاوة وغيرها . ولكن من الجدير بالذكر أن انفتاحه الكبير على موسيقا الشعوب الأخرى لم يقلص شعوره بقوميته ، بل على العكس ، كان شعوره القومي كبيراً لا يتزعزع . وتجلى ذلك في تعريفه بنفسه في بداية الحرب العالمية الأولى بأنه مؤلف موسيقي فرنسي[15] ، وتتويجاً لشعوره القومي هذا استخدم النشيد الوطني الفرنسي في المقطع الختامي من بريلود «الألعاب النارية» Feux d'artifice لآلة البيانو حيث ردد صداه خافتاً وكأنه يتردد بعيداً في مكان ما .

مكانة ديبوسي في عصره

كان ينظر إلى ديبوسي قبل عام 1903على أنه مؤلف موسيقي ذو ميول أدبية ؛ أي أنه غير جاد في عالم الموسيقا . فاعتبار الموسيقي جاداً كان يقتضي أن يقوم هذا المؤلف بكتابة سلسلة من المؤلفات السيمفونية أو الأوبرالية . لكن ديبوسي الذي كان يزدري هذه المعايير ويراها بالية ، اتخذ لنفسه مساراً خاصاً جداً في التأليف ، ولم يتجه لكتابة الأوبرات أو السيمفونيات[16] . إلا أنه عام 1902قدم أوبراه الرمزية «بلياس وملیزاند» Pelleas et Melisande التي كان قد

كـتبـهـا على نص الـشاعـر البلـجيكي الرمـزي مـاترلـينك Maeterlinck ، وأنهى نسختها الأولى عام 1885 ، وبعد أن جرب تقديمها عام 1893في عرض خاص لمرة واحدة فقط لم يعرضها على الملأ فيما بعد إلا بعد اقتناعه بالتعديلات التي أجراها عليها[17] .

لاقت أوبرا ديبـــوسي نجاحاً كبيراً ، ولم يسفـــر النقد اللاذع الذي وجهه الصحفي جان لوران Jean Lorrain لهـذه الأوبـرا والمعجبين بهـا ، في مجـلة Le Journal بتاريخ 1904/1/22 ، إلا عن تعزيز مكانة ديبوسي وجذب الانتباه إلى موسيقاه التي حازت بشكل خاص إعجاب الكتاب والشعراء والرسامين ، إضافة إلى محبي فن الموسيقا[18] . لكن ديبوسي بعد تقديمه لهذه الأوبرا ابتعد عن الرمزية ليجسد الفن الانطباعي في الموسيقا[19] . وقد شاعت بعد وفاته ، في العشرينات من القرن العشرين ، معارضة لأسلوبه ولسمات الفن الانطباعي ، لكنها آلت إلى الزوال لخلوها من الفكر الفلسفي الجمالي[20] .

ديبوسي والحركة الانطباعية

تنحصر الحركة الانطباعية Impressionism في الرسم ما بين 1870-1880 ، أي قبل أن تظهر هذه الحركة في الموسيقا بزمن طويل . ويعود استخدامها مصطلحاً إلى عام 1872 مرتبطاً بلوحة الرسام الفرنسي مونيه Monet المسماة «انطباع : شروق الشمس» Impression: Lever du soleil ؛ حيث الماء والشمس يتداخل ويندمج بعضهما ببعض ، تاركين انطباعاً يفوق الوصف . أما أول من نوه إلى الانطباعية في فن الموسيقا فهو الرسام الفرنسي الانطباعي رنوار Renoir في لقاء له مع المؤلف الموسيقي الألماني فاغنر Wagner عام 1982 بعد سماعه لمقطوعة فاغنر «همسات الغابة» Murmures de la foret التي توحي حقاً بالطبيعة . لقد كان لهذه المقطوعة أثر كبير على الشاب ديبوسي الذي كان آنذاك في بداية طريقه الإبداعي ، وتجلى تأثيرها في الجزء الأوسط من مقطوعته «فترة بعد الظهر عند إله الريف» L'apres midi d'un faune التي نشرها عام 1893[21] .

وفي مقابل اهتمام الرسامين الانطباعيين بالتعبير عن الأحاسيس الضوئية وإدراك الألوان السبعة للطيف الشمسي باحثين عن الألوان في الظلال كان ديبوسي يبحث في الجزيئات الصوتية وما يصدر عن تراكيبها من ألوان وأحاسيس صوتية . وعلى رغم اختلاف التكنيك بين فني الرسم والموسيقا نجد أن انطباعيي الرسم والموسيقا قد اشتركوا في كثير من المدارك الحسية والأفكار ، ويتضح ذلك في اختيارهم للموضوعات الحالمة والتأملية المفعمة بالغموض ، وذات العلاقة المباشرة بالماء وعمقه الدفين وانعكاس الصور على سطحه . ولكن ديبوسي ، على الرغم من أنه عكس روح الرسامين الانطباعيين في مؤلفاته ، كان مقتنعاً كل الاقتناع بتفوق الموسيقا على الرسم ، انطلاقاً من أن الموسيقا ليست موجودة في المكان وإنما في الزمن ، فهي إذن فن مستمر سلس ، يركب كل تأثيراته بشكل حي ، معطياً المعادل الرنيني والصوتي للرموز المصورة . أما الرسم فهو يظهر الألوان والضوء على لوحات ثابتة غير متغيرة . .[22] . وقد أكد ديبوسي انحيازه لفن الموسيقا بتصريحات كثيرة كقوله : «الموسيقا أقرب شيء للطبيعة» ، «الموسيقيون فقط قادرون على الإحاطة بشعر الليل والنهار ، والأرض والسماء ، هم وحدهم يستطيعون التعبير عن أجواء الطبيعة وإيقاعات ارتعاشاتها وخفقانها» [23] .

جدير بالذكر أن اصطلاح الانطباعية لم يتحقق له اعتباره إلا فيما بعد في القرن العشرين ، حيث أعيد تثمين ما قدمته الحركة الانطباعية للفنون عامة . أما قبل ذلك فقد كان البعض يتداول مصطلح الانطباعية ، بهدف التحقير والسخرية من الرسام مونيه وأتباعه ، وكذلك باقي المصطلحات المنتهية ب"ism" ، وكان ذلك يثير غضب ديبوسي ممن كانوا يلقبون موسيقاه بالانطباعية ، وينعتهم ب «الحمقى» ! أما ما قدمه ديبوسي في مجال الموسيقا ، فبرغم أنه جسد الحركة الانطباعية في أعماله إلا أنه كان أكبر من أن يتم تحجيمه بها ، فأعماله تجعله يقف بين الرومانسية والكلاسيكية الجديدة ، مؤكدة تأثيره على كل مسار التطور الفلسفي الجمالي والتنقل بين هاتين الحركتين ، أضف إلى ذلك تجسيده للإدراك الحسي الموسيقي عبر تكنيك متنوع ومتشعب أورثه لمن بعده[24] .

الجانب التحليلي

عناصر لغة ديبوسي الموسيقية وفلسفته

موسيقا ديبوسي ذات خصوصية فريدة تتجلى بشفافية نسيجها ورهافة ألحانها وإيقاعاتها وشاعرية أجوائها ، وهي ترسم في مخيلة المستمع ما تعج به الطبيعة من اختلاجات وما يعتمل في النفس الإنسانية من أحاسيس ومشاعر ، بفضل عناصر لغة موسيقية جديدة ليست شديدة الارتباط بعضها ببعض فحسب ، بل يؤثر كل عنصر منها في مسار العنصر الآخر . وفيما يلي محاولة لتوضيح ذلك :

أولاً – علاقة ديبوسي بالسلمية ، وهو ما يسمى به «الضبابية التونالية أو «الغياب التونالي»

تميزت أعمال ديبوسي به «الضبابية التونالية» أو «الغياب التونالي» ، وهي الصيغة المقابلة للانطباعية في الرسم أي بدونها لا انطباعية في الموسيقا . وعلى الرغم من أن الحديث عن الضبابية التونالية غير ممكن دون التطرق إلى الحديث عن الهارموني والنسيج الموسيقي ارتأت الباحثة مناقشة الضبابية التونالية بوصفها عنصراً مستقلاً بذاته ، وذلك لأهميته وتعقيده .

نشأت الخطوة الأولى نحو الغياب التونالي في أعمال ديبوسي عن استخدام تآلف الدرجة الخامسة المسيطرة بتاسعته ، أو تآلف السابعة الناقصة الذي يتشكل بحذف الدرجة الأساسية لتآلف الدرجة الخامسة المسيطرة بتاسعته ، حيث عكف المؤلفون الموسيقيون الفرنسيون ومن بينهم ديبوسي على استخدامهما في الربع الأخير من القرن التاسع عشر . وبما أن تآلف السابعة الناقصة يمتاز بإمكانية تشعبه إلى ثمان سلالم : أربعة منها ماجور ، وأخرى مينور ، فإنه يثير الحيرة التونالية ، كما أنه يزيد في حيرتنا وارتيابنا التونالي عندما يرتبط بسلسلة متتالية من تآلفات بسابعتها[25] . لكن ديبوسي لم يتوقف عند ذلك بل استمر في بحثه عن التجديد ، مبتعداً عن الهارموني التقليدي ، ومغيراً طبيعة النسيج الموسيقي

في مجمله ، محققاً أهدافه الفنية ، غير آبه لأقوال نقاده متبعاً ما يلي :

1 – ابتعد ديبوسي عن استخدام سلالم الماجور أو المينور واعتمادها محوراً لتطوير النسيج الموسيقي لأي عمل من أعماله .

2 – لم يتقيد بالتسلسل الهارموني التقليدي ، ولم يستخدم القفلات الكلاسيكية الصارمة في موسيقاه مما أدى إلى الضبابية التونالية . وقد قال في ذلك المؤلف البلجيكي بول جيلسون Paul Gilson : «إن التسلسل الهارموني ذا القفلات الكلاسيكية غير موجود بالنسبة لديبوسي ، وهو ما يؤدي إلى عدم تحديد السلم ، وبعدم تحديد السلم أنا لا أسمع الانتقالات من سلم إلى آخر modulations . . . [26] .

3 – عمد إلى استخدام مسافة الخامسة التامة ومقلوبها الرابعة التامة في تشكيل التآلفات دون الثالثة ، ليبتعد عن تآلفات المينور والماجور ، وفي هذا عودة إلى القرن الثاني عشر ومسافات الأورغانوم Organum[27] ، مثال لذلك بداية بريلود «الكاتدرائية الغارقة» .

4 – عمد ديبوسي إلى خلق جو من الغموض السديمي فيما يتعلق بالسلم الموسيقي عن طريق استخدامه للسلم السداسي ذي الأبعاد الكاملة Whole-tone Scale ، كما في بريلود «الأشرعة» حيث يتضح السلم السداسي في مازورة 29-31 (ري ، مي ، فا# ، صول# ، سيb ، دو) .

5 – استخدم ديبوسي المقامات اليونانية القديمة Modes ؛ حيث أغرم على نحو ملحوظ بالأيوليان Aeolian والدوريان Dorian والفريجيان Phrygian وبدرجة أقل استخدم الليديان Lydian والميكسوليديان Mixolydian . إلا أنه استخدمها مصورة ، ولم تتعد لديه الأوكتاف ، كما استخدمها أحياناً بأسلوب بنتاتوني Pentatonic أو هيكساتوني Hexatonic أي بإنقاص بعض درجاتها[28] . مقال واضح على استخدام مقام الدوريان نجده في بريلود «الكاتدراية الغارقة» موازير 22-27 أولاً في اليد اليمنى ثم في اليد اليسرى .

6 – استخدم ديبوسي السلالم البنتاتونية Pentatonic Scales ذات النوتات الخمس التي أعطت لوناً شديد الخصوصية لموسيقاه . والأمثلة على ذلك كثيرة ؛ حيث أحصى أحد محللي موسيقاه ما يزيد عن 182استخداماً لهذه السلالم في أعماله[29] . ومثالاً على ذلك النسيج الموسيقي لبريلود «الكاتدرائية الغارقة» المبني على السلم البنتاتوني «صول ، لا ، سي ، ري ، مي» باستثناء حركة الباص ، ويتضح ذلك من الموازير الأولى لهذا البريلود .

7 – استخدم السلم العربي كما في مقطوعة «ليلة في غرناطة» ليعطي الطابع الشرقي العربي . ويتضح ذلك بدءاً من المازورة السابعة ، حيث يبدأ باستخدام الدو دييز بوصفه محوراً تونالياً ثم يتضح مقام الحجاز كار هابطاً من المازورة 7-16(دو# ، سي# ، لا ، صول# ، فا# ، مي# ، ري ، دو#) .

8 – استخدم مبدأ السلم Bitonality وتعددية السلم Polytonality وهذا إما وفق بناء كونترابنطي واضح في استخدام نسيج موسيقي متعدد الطبقات ، وبحيث تتفرد كل طبقة بسلم خاص بها ، وإما نتيجة لتسلسل عدة تآلفات ثلاثية مستقلة بعضها عن بعض ، أو لتسلسل عدد من الثالثات الماجور ليعطي بذلك الشعور بتعددية السلم[30] . نجد مثالاً لثنائية السلم في الموازير 19-21 من بريلود «الكاتدرائية الغارقة» حيث يضع سلم دو مينور على مي بيمول ماجور .

ثانياً – الهارموني والنسيج الموسيقي Harmony and the Music Texture

كان ديبوسي راسخ الإيمان بأن كل جديد يحتاج إلى فترة ليتم قبوله وإدراكه ، وينطبق هذا على تطور المبادئ والتوافقات الهارمونية ؛ إذ لم تنتقل الموسيقا من الهوموفوني إلى البوليفوني إلا بعد أن تم إدراك المسافات الخامسة التامة والرابعة التامة والأوكتاف ، كما لم يتم تشكيل التآلف الثلاثي وانقلاباته إلا بعد إدراك المسافتين الثالثة والسادسة اللتين ظلتا لفترة طويلة مصنفتين ضمن المسافات غير المتوافقة ، ولم يمهد الطريق إلى تآلف الدرجة الخامسة بسابعته إلا

إدراك المسافة السابعة الصغيرة . . . وهكذا . . .[31] كما أن تكثيف الألوان والكتل الصوتية التي اعتمدها الرومانسيون ، كل حسب رؤيته الفنية ورهافة سمعه ، بزيادة ثالثة ، ومن ثم ثالثة أخرى ، وهكذا لتآلفات المينور والماجور أنتج تآلفات جديدة : تآلفاً بالسابعة ، بالتاسعة ، بالحادية عشرة وبالثالثة عشرة . وكل من هذه التآلفات تفرد بشخصية صوتية مميزة وتطلب طريقة هارمونية خاصة لتصريفه ، علماً بأن استخدام الحادية والثالثة عشرة كان نادراً قبل الانطباعية[32] .

ومن هذا المنطلق اهتم ديبوسي بالعلاقات بين الجزيئات النغمية ومعايير اعتبارها متوافقة أو غير متوافقة ، معتبراً أن ذلك يجب ألا يخضع لاعتبارات موضوعة سلفاً ، بل لمقاييس خاصة بالعمل الموسيقي أو الجملة الموسيقية التي تنتمي إليهما هذه الجزيئات فيما يتعلق بالأسس الهارمونية المستخدمة ؛ إذ يمكن للتآلف الثلاثي البسيط أن يبدو غير متوافق عند وضعه في عمل مبني على استخدام تآلفات كبيرة مركبة[33] . ويمكن تحديد توجهات ديبوسي الهارمونية بالنقاط التالية :

1 - أحدث ديبيوسي تغييراً في التسلسل الهارموني المتبع ؛ حيث اعتمد التبديل الهارموني غير المتوقع لتآلفات سلمية بعيدة جداً ، وهذا ما سبق التنويه إليه في النطقة الثانية للضبابية التونالية ؛ إذ كان يوجه التسلسل الهارموني بما يتفق وتحقيق أهدافه الفنية[34] . لكن ديبوسي ، في الوقت الذي كان يبتعد فيه عن التسلسل الهارموني التقليدي كان يحرص على القاعدة الكلاسيكية التي تقتضي وضع دليل للسلم في بداية كل عمل موسيقي ، وضرورة أن يبدأ العمل وينتهي في السلم نفسه مهما ابتعد عنه في سياق تطوير العمل . وقد تصدى أرنست أنسرمي Ernest Ansermet قائد الأوركسترا البلجيكي المشهور آنذاك لبعض الذين اعتقدوا أن موسيقا ديبوسي فوضوية ، مؤكداً في أثناء حياة ديبوسي ومرة أخرى بعد خمسين عاماً من وفاته أن : «لا شيء اعتباطي في موسيقى ديبوسي» وأضاف : «أنه لا يعرف منذ بتهوفن ، موسيقياً يملك ما يتمتع به ديبوسي من الحس

التونالي والنزعة إلى الوحدة التونالية»[35] . ويتضح ابتعاد ديبوسي عن التسلسل الهارموني التقليدي في جميع أعماله ، أما نزعته الكلاسيكية فتتضح على نحو خاص في أعمال البريلود Preludes التي كتبها لآلة البيانو في الفترة الأخيرة من حياته بين عامي 1910-1913 .

2 – أكثر من استخدام تآلفات غير متوافقة دون تصريفها ، كاستخدامه للمسافة الثانية للتعبير عن التدرج بين مشاعر الحلم والتهكم[36] أو للتعبير عن الرنين المعدني[37] ؛ علماً بأنه قد أكثر من استخدام بعد المسافة الثانية ، لأنه كان يرى فيه خصوصية كبيرة ، ومجالاً للتعبير عن تأثيرات مختلفة بفضل رنينه الخاص ، وهو بهذا اتفق مع المؤلف الروسي بورودين Brordine الذي كان أول من استخدم بعد المسافة الثانية بهذه الطريقة ، ثم استخدمه كذلك سترافينسكي وبارتوك ، بقطع النظر عن وظيفة هذا البعد حينما يكون جزءاً من تآلف ذي ثلاثة أصوات أو أربعة[38] . نورد مثالاً من «الكاتدرائية الغارقة» حيث استخدم المسافة الثانية للتعبير عن رنين الأجراس في الموازير 42-45 .

3 – استخدم الكروماتيك Chromatic إما للتعبير عن المزاح ، أو لتصوير حركة الرياح ، أو لزيادة التوتر في النسيج الموسيقي ، أو لإجراء تغييرات هارمونية منزلقة سريعة[39] . وكمثال للتغييرات الهارمونية باستخدام الكروماتيك نورد «ليلة في غرناطة» مازورة 33-36 ، حيث يستخدم الكروماتيك في الأصوات الداخلية في اليد اليمنى (دو إلى دو# ، لا إلى لا# ، صول إلى صول# ، فا إلى فا# وهكذا) .

4 – استخدم مبدأ التوازي Parallel كما هو مستخدم في الهارموني التقليدي . علماً بأن تسمية هذا المبدأ تختلف حين يتعلق الأمر بموسيقا القرن العشرين فتصبح Planning ، وذلك للتمييز بين استخدام التوازي المألوف في أبجدية الهارموني التقليدية وبين ذاك المعتمد على اللغة الهارمونية الحديثة[40] . مثال لمبدأ التوازي نجده في بريلود «الكاتدرائية الغارقة» مازورة 28-40 .

ثالثاً ـ اللحن ومظاهره التكنيكية Melody and its technical aspects

1 – استخدم الجمل اللحنية القصيرة والزخارف اللحنية المتوجهة هبوطاً بوصفها مقابلاً موسيقياً للموضوعات التزيينية التي دخلت في الانطباعية تحت تأثير الفن الجديد Art nouveau ، وقد أشار يانكليفيتش ، الباحث ذو الأهمية في موسيقا ديبوسي إلى أن «الميل المحتشم إلى الهبوط هو إحدى العلامات المميزة للجمل الموسيقية عند ديبوسي» مشبهاً ذلك بظاهرة انجذاب جذور النباتات نحو مركز الأرض ، ومؤكداً أن ديبوسي غالباً ما يعبر بهذه الطريقة الرمزية إما عن الذعر والخوف أو عن الخمول والفتور[41] . وأفضل مثال للتعبير عن الخمول والفتور نجده في لحن البداية في بريلود «الأشرعة» .

2 – كثيراً ما استخدم ديبوسي اللحن متداخلاً مع الأساس الهارموني . وهذا ما نجده واضحاً في «ليلة في غرناطة» في مواضع عديدة نختار منها الموازير 67-76 .

رابعاً – الإيقاع والميزان

1 – عمد أحياناً إلى إشارة مزدوجة للميزان ؛ مثال ذلك في بريلود «الكاتدرائية الغارقة» حيث يحوي ميزانين منذ البداية : ميزاناً مركباً 4/6 ونظيره البسيط 2/3 تبعاً لتنوع التقسيمات الإيقاعية المستخدمة في العمل ، وهي تنويعات تتطلب يقظة العازف حين الانتقال من مقطع لآخر .

2 – أكثر من التغيرات الإيقاعية وتقلباتها . مثال ذلك «ليلة في غرناطة» حيث يستخدم في البداية ميزان 2/4 ، ثم يلجأ إلى ميزان 3/4 ، ويضاعف السرعة لأربعة موازير من 109-112 ، ثم يعود للسرعة الأولى ، وكذلك الأمر لأربعة موازير أخرى من 115-118 ، ويعود بعدها مرة أخرى للسرعة الأولى .

3 – اعتمد المرونة الإيقاعية وتجنب الصرامة في النبض الإيقاعي بتوجيهات مكتوبة تبعاً لما يمليه الهدف الفني للعمل ، على الرغم من توجهه أحياناً إلى التنظيم الإيقاعي المنضبط . مثال لذلك «ليلة في غرناطة» ؛ حيث يكرر جزئية الأساس الإيقاعي لرقصة الهابانيرا Habaneraعلى طول العمل ، لكنه في الوقت نفسه لا يفتأ يستخدم التعويض الإيقاعي Rubato ، ومن ثم يعود إلى الزمن الأصلي ، وهكذا للتعبير عن الصور الغنية للحياة والفولكلور الأسباني في غرناطة . أما في بريلود «الأشرعة» فنجد أن الإيقاع أكثر مرونة وحرية ، وذلك ليلائم تجسيد الانطباع بالخمول والقيظ وركود الحركة .

خامساً ـ التجديد في تقنيات العزف على آلة البيانو

لقد كرس ديبوسي كل إمكانات آلة البيانو من أجل تحقيق الهدف الفني ، فأصبح بذلك أسلوب الأداء جزءاً لا يتجزأ من أسلوب كتابته للبيانو بخاصة فيما يتعلق باستخداماته للبيدال ، وفيما يلي تجديداته :

1 – تجنب كل الأشكال التقنية التقليدية في العزف على آلة البيانو ، متوخياً التجديد والبعد عن كل الأساليب السابقة ، وهذا واضح في كل أعماله لآلة البيانو .

2 – استخدم مبدأ تنوع التظليلات الصوتية على آلة البيانو استخداماً دقيقاً للغاية ، مبتدعاً أساليب جديدة لاستخراج الصوت وتلوينه ، ومدوناً ملاحظاته لتوجيه العازف المؤدي لتحقيق الصورة الجمالية الفنية . وسوف يتضمن تحليل بريلود «الكاتدرائية الغارقة» تفصيلاً لذلك .

3 – تعامل مع آلة البيانو وكأنها أوركسترا كاملة ، حيث اقترح باستمرار ألواناً صوتية أوكسترالية ، مستفيداً من المساحة الصوتية الواسعة التي تتميز بها آلة البيانو . لا بد من الإشارة إلى أن مبدأ التعامل مع آلة البيانو وكأنها أوركسترا كاملة قد سبق إلى استخدامه بتهوفن Beethoven وليست Liszt

قبل ديبوسي بمراحل ، إلا أن ديبوسي قد أضفى عليه صبغة خاصة ، مستفيداً من كل إمكانات آلة البيانو . فبينما كانت آلة البيانو مقلدة للآلات الأخرى بحيث يمكن استبدالها بها ، جعل ديبوسي آلة البيانو توحي بالآلات الأخرى بالإضافة إلى أنها الوحيدة القادرة على تجسيد دقائق وتفصيلات النص الموسيقي المطروح للعزف ، فالطبقات الصوتية المدونة للآلات المقترحة هي أعلى أو أخفض من المساحة الصوتية التي تستطيع العزف بها هذه الآلة أو تلك ، وقد أعطى ذلك لآلة البيانو مزيداً من الأهمية عن ذي قبل . مثال ذلك الإيحاء باستخدام آلة التيمباني في «الأشرعة» من خلال استخدامه للبيدال مع العزف الخفيف جداً لنغمة سي بيمول ، بدءاً من المازورة الخامسة وعلى طول المقطوعة ما عدا السطر الأخير فيها ، إلا أن الصوت الصادر منخفض جداً ولا تستطيع إصداره إلا آلة البيانو[42] .

4 – استخدم البيدال استخداماً دقيقاً ومعقداً ، فكثيراً ما يستخدم مبدأ نصف بيدال P ½ والبيدال اليسرى UC وكذلك البيدال الوسطى MP (في البيانو غراند) . كما أنه لم يكن يتبع الطريقة التقليدية للإشارة إلى استخدام البيدال ، فغالباً ما كان يشير لاستخدامها بأربطة تمتد من النوطات المعنية دون أن ترتبط نهاياتهاو وكل هذا واضح في بريلود «الكاتدرائية الغارقة» .

5 – استخدم البيدال لتكوين طبقات كونترابنطية خاصة ولإضفاء معنى هارموني جديد يعطي الإحساس بالتشوش أو الضبابية والغموض . والأمثلة على ذلك كثيرة نورد منها بريلود «الكاتدرائية الغارقة» ؛ فمنذ البداية يحدد ديبوسي ثلاث طبقات ، حيث يمسك الطبقتين العليا والسفلى بواسطة البيدال ؛ على حين تتحول اليدان لعزف الطبقة الوسطى . وتتفاوت درجات استخدامه للبيدال على طول البريلود بهدف الإيحاء بالحدث الأسطوري الغامض المراد التعبير عنه .

6 – استخدم البيدال مع تغيير التلوين الصوتي وتعدد طبقات النسيج الموسيقي للإيحاء بالبعد المكاني كما في نهاية «ليلة في غرناطة» ، حيث صور مشهداً بعيداً لرقصة الهابانيرا ، فما يجري قريباً نسمعه خافتاً على pp في الطبقتين السفلى والمتوسطة نمسكهما بواسطة البيدال . أما ما يجري بعيداً فهو أشد خفوتاً على ppp في الطبقة العليا من البيانو ونسمعه مع البيدال صدى بعيداً لحدث بعيد ، بدءاً من مازورة 122إلى نهاية المقطوعة .

7 – استخدم البيدال للتركيز على تراجيدية معينة ، مثال ذلك تركيزه على مظاهر من الحياة الأسبانية في «ليلة في غرناطة» ، مستخدما البيدال مع إيقاع الهابانيرا على طول المقطوعة . أما في بريلود «الأشرعة» فهو يستخدم البيدال مع الإيقاع الحر والمرن ليزيد الشعور بركود الحركة وتجسيد ركود الماء .

سادساً ـ الشكل والقالب الموسيقي في موسيقى ديبوسي Musical Form

اهتم ديبوسي بالمعنى الجمالي للعمل الموسيقي الذي يتجلى بالشكل أو القالب الموسيقي ، فثار ضد الصيغ والقوالب الموسيقية الكلاسيكية التي راى فيها الكثير من الجمود والقيود ، وكان يرى أن كل تثبيت وتجميد للشكل يؤثر سلباً على حرية المؤلف في التعبير . ويتجلى رأيه هذا في رسالة أرسلها إلى أحد أصدقائه إذ كتب يقول : « . . .يبدو لي أن المؤلف الموسيقي عندما يتواضع وينشغل بالاستماع إلى ما تمليه الأعراف والتقاليد السائدة ، لا يعود قادراً على الاستماع إلى ما يمليه الصوت الذي يتكلم بداخله هو»[43] .

انطلاقاً من فكرة أن شكل العمل الموسيقي Musical Form يجب أن ينبع من التفكير المنطقي قام ديبوسي بالكثير من التعديلات وإعادة النظر في الصيغ السائدة ، وفي هذا لم يبتعد عن تفكير الكلاسيكيين أنفسهم ، موتسارت وهايدن وبتهوفن ، الذين وضعوا الأسس الموسيقية الكلاسيكية المتبعة ، لكنهم لم يتقيدوا بها حرفياً ؛ إذ عدّوها مجرد موجهات ، وأخضعوها باستمرار إلى التطويرات والاستثناءات المختلفة التي وجد الكثير من المحللين الموسيقيين متعة كبيرة في

متابعتها وملاحظتها . وخير مثال على ذلك قالب السوناتا ؛ إذ نجد فيه سلسلة صارمة من القواعد : ضرورة الخضوع إلى سلم معين ، وعدد محدد من الألحان ، وأسس لتوزيع المادة اللحنية ، وتحديد نوع القفلات المستخدمة ، والتقيد بطول نسبي للمقاطع وغير ذلك . كل هذه القواعد قد خضعت أيضاً للتعديل والتطوير وإعادة التقييم من الرومانسيين الذين أضافوا إليها فيما بعد الكثير من التعديلات . إلا أن جميع التعديلات التي تمت سواء في الفترة الكلاسيكية أو الرومانسية لم تتعد الحدود المنطقية والمقبولة للإبقاء على استخدام التسميات المتعارف عليها بوصفها مصطلحات موسيقية للأشكال برغم تعديلها . أما عند ديبوسي فإن التعديلات والتطويرات والاستثناءات كثيرة إلى درجة أن الباحثين عدوا استخدام المصطلحات الموسيقية القديمة لتحديد الأشكال والقوالب الموسيقية في موسيقاه غير منطقي[44] .

كان ديبوسي يمقت أكثر ما يمقت مبدأ التكرار والإعادة الذي تعتمد عليه الصيغ السابقة ، وهو المبدأ الذي يحتم عودة الأفكار الموسيقية إلى الظهور وفق نظام معين متفق عليه ، لذلك فقد عمد في موسيقاه إلى التجديد المستمر في المادة الموسيقية ، مكوناً عناصر الشكل بأسلوب كونترابنطي حر ، وهذا ما يمكن تسميته بالشكل المستمر Continuous From أو الصيغة المفتوحة ، وقد كان يجدد ، حتى عندما يستخدم القوالب الكلاسيكية ، فيدمج أكثر من قالب معاً فيجعل بذلك الشكل معقداً مثل «روندو سوناتا» . وقد وصف المؤلف الموسيقي وقائد الأوركسترا الفرنسي بيير بوليز Pierre Boulez المصاعب التي نصادفها في التحليل التفصيلي لقطعة موسيقية لديبوسي بقوله : «نمسك بتركيبة ، ثم نختار تركيبة أخرى نضيفها ، يظهر موضوع لحني نضيفه أيضاً وهذا يعطي شكلاً ، نضيف دائماً وفي النهاية لدينا بناء» [45] . ولتجنب التعقيد في تحليل الشكل في موسيقا ديبوسي عامة لجأ المحللون إلى تقسيمها إلى أجزاء أو مقاطع لدراستها من حيث ارتباطها واتصال بعضها ببعض[46] .

أما ما يتعلق بموسيقا البيانو تحديداً فقد اختار ديبوسي من الصيغ

الكلاسيكية الكبيرة صيغة «السويت» Suite ، أي المتتالية ، كونها تتألف من عدد من المقطوعات المستقلة ، أو «المينياتور» Mintature أي المقطوعة الصغيرة ؛ حيث إن هذا النوع من المؤلفات يتيح له تطوير نسيجه الموسيقي لا على أساس التطوير الفعلي للشكل وفق المقاييس الكلاسيكية ، وإنما على أساس التغييرات اللونية الشديدة التنوع التي تتلاحق واحداً بعد الآخر ، والتي تعطي أحياناً شعوراً ب «التبدل العجيب» الذي لم يسبقه إليه أحد من المؤلفين من قبل[47] وهذا تحديداً هو ما اتبعه في تأليفه لمقطوعات «البريلود» Preludes أي المقدمات . علماً بأن مقطوعة البريلود لم تكن قبل القرن التاسع عشر سوى مقدمة موسيقية لعمل موسيقي ما (مثال : السويت تبدأ ببريلود ، والأوبرا تفتتح بمقطوعة بريلود . . .) . ولكنها أصبحت فيما بعد مقطوعة قصيرة مستقلة . ويعتبر ديبوسي واحداً من أهم من كتب البريلود لآلة البيانو إلى جانب شوبان Chopin ورخمانينوف Rachmaninov .

تحليل الشكل والمضمون في بريلود «الكاتدرائية الغارقة»

يحتل بريلود «الكاتدرائية الغارقة» مكانة خاصة في الكتاب الأول من بريلودات ديبوسي ، فهو يعتبر نموذجاً متطوراً لأسلوب ديبوسي في الكتابة نظراً لخصوصية موضوعه ورفاهة تعبيره الموسيقي . وموضوع البريلود مستوحى من أسطورة بريتونية تحكي حكاية كاتدرائية غرقت بسبب كفر سكان مدينتها ، وقد قدر لها أن تصعد من حين لآخر إلى سطح البحر لتظهر للعيان لتذكر الناس بعاقبة الكفر والمعصية ، ثم تعود لتغوص في أعماق البحر[48] . صور ديبوسي المشاهد بدقة متناهية : البحر وانقشاع الضباب ليحل محله نور الفجر على أصوات أجراس كنيسة تنبعث من جوف البحر ، ويعلو صوتها شيئاً فشيئاً مع صعود الكاتدرائية إلى سطح البحر ، وبعد ظهورها للعيان تعود لتغرق ثانية في الأعماق . لكن تجدر الإشارة إلى أنه ، إيماناً منه بالقدرة التعبيرية اللامتناهية لفن الموسيقا ، قد كتب عناوين جميع مقطوعات البريلود بما فيها هذا البريلود في نهاياتها وليس في بداياتها بهدف ألا يقيد العازف أو المستمع ببرامجها ، وليبقى الموضوع مجرد اقتراح مما يحفظ للمستمع والعازف حرية الخيال في نسج أي موضوع يراه مناسباً[49] .

أما إيقاعياً ، فكما سبقت الإشارة في فقرة الإيقاع والميزان ، يحوي البريلود ميزانين منذ البداية : ميزاناً مركباً $\frac{6}{4}$ ونظيره البسيط $\frac{3}{2}$ ، تبعاً لتنوع التقسيمات والأشكال الإيقاعية المستخدمة في العمل ، حيث الميزان $\frac{6}{4}$ يعتمد السوداء The quarter note وحدة زمنية ، أما الميزان $\frac{3}{2}$ فيعتمد البيضاء The half note . وهذان الميزانان يتداخلان في سياق النص الموسيقي ، وعلى العازف التيقظ والانتباه إلى وجوب استخدام هذا أو ذاك تبعاً لما تمليه عليه الكتابة الموسيقية .

وفيما يلي تورد الباحثة تحليل البريلود إلى مقاطع كما أورده روبرت شميتس[50] ، ولكنها تضيف تحليلاً دقيقاً لتطور النسيج الموسيقي وأسلوب الأداء ، مستنبطة ذلك من النص الموسيقي نفسه ومن ترجمة ملاحظات ديبوسي فيما يتعلق بأساليب الأداء وتعابيره لتحقيق الهدف الفني للعمل :

المقطع الأول : المازورة 1-7 الموضوع الأول (A1) ويبدأ «بهدوء وعمق» Profondement Calme ، واصفاً الضباب على سطح البحر في الصباح الباكر مع صوت عميق لأجراس بعيدة . ويتمثل صوت الأجراس بنغمات طويلة في طبقتين صوتيتين بعيدتين في أقصى طرفي البيانو ، يتم عزفها بعمق لتعطي الرنين المطلوب . ونحتفظ بصداهما بواسطة البيدال اليمنى (الصدى) (Damper Pedal) .Ped ، على حين نستخدم في الوقت نفسه البيدال اليسرى UC لزيادة خفوت الصوت وعمقه . أما الضباب فيتمثل بالنغمات القصيرة نسبياً ، التي يمثلها الشكل الإيقاعي (السوداء) ، وتشترك اليدان في عزفها في الطبقة الوسطى للبيانو دون تعميق للصوت ، ليختلف صوتها عن صوت النغمات الطويلة التي تمثل الأجراس . وتبقى نهايات النغمات السوداء معلقة على البيدال اليمنى تبعاً للأربطة المعلقة ، وذلك على مدى مازورة كاملة إلى أن تنتهي اليد اليسرى من عزف نغمات حذرة في الباص لتعميق الإيحاء بالغموض الذي يلف ما يجري في قاع البحر . يلاحظ استخدام أنصاف البيدال في المازورة السادسة مع نغمة «مي» مكررة في ثلاث طبقات ، تمهيداً لتوضيح صدى أصوات الأجراس في المقطع الثاني كما يبدأ معها تسريع الإيقاع Accelerando .

المقطع الثاني : المازورة 7-14 الموضوع الثاني (B) تصل سرعة الإيقاع في المازورة السابعة إلى ضعف الإيقاع السابق للتعبير عن الحركة . وبرغم إشارة ديبوسي Doux et fluide التي تعني ضرورة العزف بانسياب ونعومة ؛ إذ ما زال الحدث بعيداً ولما يتضح جلياً بعد ، نستطيع إلى حد ما سماع صدى رنين الأجراس مشوباً بغناء الرهبان ، علماً بأننا نستخدم هنا البيدال الكاملة . ثم يتم التبطيء قليلاً في المازورة 13 للعودة إلى سرعة البداية ؛ حيث نعود إلى الموضوع الأول مرة أخرى بانتظار تطورات الحدث .

المقطع الثالث : المازورة 14-28 عودة إلى الموضوع الأول (A1) . نعود في المازورة 14إلى السرعة الأولى in tempo ، حيث يعود الضباب ، ولكن هنا لا نضطر للتعبير عن الحذر في تصوير الجو الضبابي كما كان الأمر في المرة الأولى ، وربما هذا ما تشير إليه إشارة «دون تظليل» sans nuances ، فقد بدأ الضباب ينقشع . في المازورة 16يبدأ تصوير موج البحر متلازماً مع تصوير «انقشاع الضباب شيئاً فشيئاً Peu a peu sortant de la brume مع إبقاء الصوت منخفضاً لأربع موازير تبعاً لإشارة ديبوسي pp ثم «نتدرج في ارتفاع الصوت» Augmentez progressivement ؛ بدءاً من المازورة 20 إلى f لكن «بدون استعجال» Sans presser تمهيداً لظهور الكاتدرائية المهيبة للعيان على ff في بداية المقطع التالي . يوضح ديبوسي حركة موج البحر ليس بالهارموني فقط وإنما بالتموج صعوداً وهبوطاً في اليد اليسرى ، مستخدماً الشكل الإيقاعي الثلاثي من ذوات السن Triplets ، كما يستخدم نوطات صغيرة grace notes يجب عزفها قبل بدء الضربة الإيقاعية ، مع الاحتفاظ بها على البيدال . ويستخدم ديبوسي ملاحظة marque والتي تعني التوضيح ، تحت كل تآلف أو نغمات يريد أن يخصها بالتوضيح . ولا بد من ملاحظة استخدامه للبيدال الكاملة لإظهار صوت نغمة «مي بيمول» E flat في الباص نهاية المازورة 19 والتي تستمر في المازورة 20 ، ثم تغيير البيدال بعمق نصف بيدال فقط لإضفاء انطباع صوتي متموج خاص .

المقطع الرابع : المازورة 28-41 حول الموضوع الأول أيضاً (A2) لكنه قد وصل هنا إلى صورته النهائية ، حيث تتكثف الموسيقا مشيرة إلى القمة الأولى في البريلود ، تلك التي تعبر عن ظهور الكاتدرائية بوضوح . وتتضح إلى حد ما الأصوات المنبعثة منها بما يشبه الأورغ الكنسي القديم والكورال الكنسي . ويشير ديبوسي في بداية المازورة 28 إلى استخدام البيدال الوسطى MP مع نغمة «دو» C التي تنفرد في الباص وذلك للاحتفاظ بصوتها في أثناء تبديل البيدال اليمنى مع كل تغير هارموني في الطبقات العليا ، كما يشير إلى ضرورة الليونة في الأداء لأرنين بدون صلابة Sonore asna durete برغم وجود ff ، ويتحقق ذلك عن طريق الاحتفاظ بليونة الرسغ في أثناء العزف .

المقطع الخامس : المازورة 42-46 مقطع انتقالي قصير Transitionيصور رنين أجراس الكاتدرائية لكن بشحوب على p ، إيذاناً بحلول وقت عودتها إلى الأعماق . هنا تتدرج الموسيقى بالخفوت ، كل رنين أضعف من الذي قبله ، تأهباً للمقطع التالي الذي يبدأ ب pp ، ولكن قبل ذلك يتم استخدام البيدال الوسطى في الباص مع أوكتاف صول دييز في المازورة 46 .

المقطع السادس : المازورة 46-71 عودة إلى الموضوع الثاني (B) لكن مع بعض التطوير . على أساس هارموني من نغمة صول دييز G sharp خامسة سلم دو دييز مينور C sharp minor تمسك به البيدال الوسطى ، نسمع لحن غناء الرهبان مع «زيادة طفيفة في السرعة» Un peu moin lent ، ويتركز الاهتمام بإصدار صوت خافت «معبر ومركز» expressif et concentre ، ثم تتدرج قوة الصوت تدريجياً لتصل إلى ff في المازورة 61 لتشكل القمة الثانية في البريلود التي توضح غناء الرهبان ورنين الأجراس من جديد ، ثم تعود الموسيقا مرة أخرى للخفوت لكن بتدرج سريع molto dim في المازورة 63 استعداداً لعودة الكاتدرائية إلى جوف البحر ، ويستمر التدرج بالخفوت إلى أن تبدأ موجات البحر بالتلاطم من جديد على pp في المازورتين 70-71 . أما النوطات الصغيرة grace notes التي تصادفنا في هذا المقطع فنعزفها كسابقاتها قبل بدء

الضربة الإيقاعية على ما هو واضح من مكان تدوينها ، كما نحتفظ برنين صوتها على البيدال ، حيث إنها هنا مربوطة بنغمات طويلة في الباص وعلى مستوى صوتي مرتفع f و ff .

المقطع السابع : المازورة 72-83 عودة إلى الموضوع الأول (A2) لتصوير آخر مرة تظهر فيها الكاتدرائية للعيان وهي تغرق في قاع البحر . وهنا تعطي الموسيقا «الإحساس بالحركة au Mouvement لتصوير عملية الغرق على صوت ضعيف pp «عائم ومخنوق» Flottant et sourd تؤديه اليد اليسرى في الطبقة المنخفضة للبيانو بحركة أصابع تموجية تناسب تموج الكتابة الموسيقية صعوداً وهبوطاً باستخدام شكل إيقاعي سريع نسبياً (ذات السن eight notes) ، مصورة حركة الأمواج المتلاطمة ببطء وهي تغمر الكاتدرائية . ويمكن هنا تلوين الصوت بديناميكية خفيفة تتناسب مع تصوير صوت الموج (التدرج من الصوت الضعيف إلى الأقوى قليلاً صعوداً poco crescendo ، ثم العكس هبوطاً -poco diminuen do عند كل تموج) . أما اليد اليمنى فتؤدي لحن الجملة التي سبق سماعها في المقطع الرابع عندما ظهرت الكاتدرائية للعيان لكن في طبقة أخفض من السابق وبصوت خافت لتبدو كصداها «كأنها صدى للجملة السابق سماعها» Comme un echo de la phrase entendue precedement للدلالة على تدرج غرق الكاتدرائية . ويتم الأداء مع استخدام أنصاف البيدال لإعطاء التأثير الصوتي الذي يزيد من دقة تصوير المشهد .

المقطع الثامن : المازورة 84-85 عودة إلى الموضوع الأول (A1) ملخصاً في مازورتين فقط و«بالرنين نفسه في بداية البريلود» Dans la sonorite du debut ؛ حيث يعود بنا ديبوسي إلى المشهد الأول عندما كانت أصوات الأجراس تنبعث من مكان ما غير محدد من البحر ، ومن ثم تبدأ القفلة الختامية .

المقطع التاسع : المازورة 86-89 القفلة الختامية Cadence وتصف اختفاء الكاتدرائية التام في قعر البحر . . .

خاتمة البحث وتوصياته

مهما قام النظريون الموسيقيون بتحليل الأعمال الموسيقية لكبار المؤلفين يبقى ذلك حبراً على ورق بعيداً عن الفائدة العملية إذا لم يستفد منه العازف المؤدي . فالعازف المؤدي هو الذي يستطيع بعد دراسته لحياة المؤلف وفهم أسلوبه أن يجسد كل ما تعج به أعمال ذلك المؤلف . إلا أن هذا التجسيد لا ينبض بالحياة إلا إذا كان العازف مشاركاً للمؤلف خياله وأحاسيسه وكيانه ، مستخدما فكره ورهافة سمعه جنباً إلى جنب مع أصابعه التي تزيد فاعليتها في التعبير ، وكذلك قدراتها التكنيكية ليس بالتدريب المتواصل فقط وإنما بتطور الفكر والحس الجمالي الفني . وليت العازف يتذكر دائماً أن الموسيقا عندما تفقد الفكر والخيال تصبح فارغة لا معنى لها ولا نكهة ، تماماً كالحديث عندما يفقد الهدف يصبح ثرثرة فارغة .

الهوامش والمراجع

(1) Schmitz, E. Robert: The Piano Works of Claude Debussy,
New York: Deover Publication, 1966, p. ix.

(2) Debussy: Preludes for Piano, Boik 1 and 2. G. Schirmers, p. 4-7, 39-43.

(3) Claud Debussy: Piano Music (1888-1905).
New York: Dover Publication, p. 101-106.

(4) مجلة الحياة الموسيقية ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، العدد 1999/20 ، ص128-134 .

(5) الحياة الموسيقية ، ص135-140 .

(6) الحياة الموسيقية ، ص141-193 .

(7) كتاب المؤتمر العلمي الثاني للتربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، 15-19ديسمبر 1985 ، ص185-195 .

(8) Lockspeiser, Edward: Claude Debussy, sa vie et pensee,
Traduit de l'anglais par Leo Dile,
Suivi de: L'analyse de l'oeuvre, par Harry Halbreich,
Edition Fayard, 1980, p. 22-23.

(9) Lockspeiser, Edward, p. 29-33.

(10) Lockspeiser, Edward, p. 33-36.

Lockspeiser, Edward, p. 545. (11)

Lockspeiser, Edward, p. 51-53. (12)

Lockspeiser, Edward, p. 49. (13)

Schmitz, E. Robert, p. 5-8. (14)

Music literature of Western Countries (in Russian language). (15)
Musika Publishing House, Volume 5, Third Edition, 1975, p. 304-308.

Lockspeiser, Edward, p. 339. (16)

Lockspeiser, Edward, p. 239. (17)

Lockspeiser, Edward, p. 340. (18)

Music literature of Western Countries, p. 305. (19)

Lockspeiser, Edward, p. 513. (20)

Lockspeiser, Edward, p. 276-277. (21)

Lockspeiser, Edeaed, p. 274-275. (22)

Music Literature of Western Countries, p. 303. (23)

Schmitz, E. Robert, p. 13-15. (24)

Lockspeiser, Edward, p. 523. (25)

Lockspeiser, Edward, p. 516-517. (26)

Lockspeiser, Edward, p. 586. (27)

Schmitz, E. Robert, p. 26. (28)

Lockspeiser, Edward, p. 517. (29)

Schmitz, E. Robert, p. 25. (30)

Schmitz, E. Robert, p. 23. (31)

Kostka, Stefan & Payne, Dorothy: Tonal Harmony with an introduction to (32)
twentieth - Century Music, New York: Mc Graw-Hill, Third Edition, 1995, p. 431.

Schmitz, E. Robert, p. 24. (33)

Music literature of Western Countries, p. 312. (34)

Lockspeiser, Edward, p. 346. (35)

Lockspeiser, Edward, p. 524-525. (36)

Schmitz, E. Robert. p. 157. (37)

Lockspeiser, Edward, p. 526. (38)

Schmitz, E. Robert, p. 26. (39)

Kostka, Stefan & Payne, Dorothy, p. 501. (40)

Lockspeiser, Edward, p. 521-522. (41)

Hopkins, Antony: Understanding Music, Great Britain, (42)
The Guensey Press, 1993, p. 141-142.

Schmitz, E. Robert. p. 20. (43)

Schmitz, E. Robert, p. 21-22. (44)

Lockspeiser, Edward, p. 528. (45)

Schmitz, E. Robert., p. 23. (46)

Music literature of Western Countries, p. 311. (47)

Schmitz, E. Robert, p. 155. (48)

Debussy: Preludes for Piano, Book 1 and 2, G. Schirmers, p. v. (49)

Schmitz, E. Robert, p. 157-158. (50)

❊ ❊ ❊