اللغة الموسيقية المتأخرة عند ريتشارد شتراوس
من خلال دراسة تحليلية للأغنية الأوركسترالية "الربيع"

د/ مؤنس علي مصطفى علي*

مقدمة

ريتشارد شتراوس هو مؤلف موسيقي ارتبطت موسيقاه المبكرة بذروة العصر الرومانتيكي بينما مؤلفاته الأخيرة ارتبطت بالقرن العشرين إلا أنها لا تزال تحمل سمات العصر الرومانتيكي، ويتميز إنتاجه الفني بالتنوع حيث أنه أحد أهم المؤلفين الرائدين في مجال الأغنية الفنية والأوبرا والأعمال السيمفونية.

ويُعد ريتشارد شتراوس من أهم الشخصيات البارزة في المدرسة الألمانية الحديثة مثل برليوز وفاجنر، واستطاع شتراوس استغلال الألوان الصوتية للتعبير عن الأفكار الشعرية في أعماله الدرامية، وكان ينظر إليه على أنه الوريث الطبيعي لتقاليد فاجنر، وربما يرجع ذلك لأن شتراوس كان يميل إلى تطوير اللغة الهارمونية الخاصة به بالإضافة إلى الجرأة والمغامرة التي ظهرت في مؤلفاته المبكرة.

لقد كانت هناك أسباب شخصية وعاطفية دفعت شتراوس لإعداد أغانيه للأوركسترا، فمن بين أربعة أغاني عن الحب كتب شتراوس أغنيتين بعنوان "سيسليا" Cäcilie و"في الصباح" Morgen لتقوم زوجته بغنائهما، وقام شتراوس بإعداد هذه الأغاني للأوركسترا ربما إيماناً منه بأن زوجته تستطيع تجسيد المضمون الشعري لهذه الأغاني بأصدق المشاعر والأحاسيس.

ولقد اختتم شتراوس حياته الفنية بعدد من الأعمال الأوركسترالية الكبيرة التي ألفها في الفترة ما بين عامي ١٩٤٠ و١٩٤٨ توضح مدى الدقة والصرامة التي التزم بها شتراوس في التعامل مع الهارموني والتونالية ومن بين هذه الأعمال "الأربع أغاني الأخيرة" وتعتبر هذه الأغاني هي ذروة التأليف عنده، وهي مجموعة أغاني لصوت سوبرانو مع الأوركسترا وكان يصف النقاد صوت السوبرانو بأنه "آلة شتراوس المُفضلة" واستخدم صوت السوبرانو تحديداً لاستحضار شخصية المغنيات اللاتي عرفهن وأحبهن بل وتزوج إحداهن، واختياره للصوت البشري مع الأوركسترا هنا إيماناً منه بأنه أفضل آلة تستطيع أن تعبر عن النص حيث أن الكلمات تستطيع التعبير عن كل شيء.

---

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

ولقد استخدم شتراوس تركيبات هارمونية وتونالية غاية في الثراء في هذه المجموعة من الأغاني، بالإضافة إلى استخدامه لغة هارمونية متقدمة تحتوي على قدر كبير من الكروماتية المفرطة التي غالبا ما تطمس التصريفات الهارمونية التقليدية، وتعتبر أغنية "الربيع" Frühling هي أول أغنية من هذه المجموعة، وتتميز بالتباين المستخدم في النص الشعري.

مشكلة البحث

تعتبر مجموعة الأربع أغاني الأخيرة لريتشارد شتراوس أعمال فريدة من نوعها نظراً لأنها كانت المؤلفات الأخيرة لشتراوس، فهي تقدم أفكار غير تقليدية من الإبداع الموسيقي ويمكن القول بأن هذه الأغاني تلقى الضوء على رؤية مختلفة للحضارة الموسيقية الغربية التقليدية، ويمكن اعتبار أن هذه الأغاني هي نهاية التقاليد الرومانتيكية الألمانية، وتعتبر أغنية "الربيع" هي أول أغنية في هذه المجموعة والمضمون الشعري لها يتحدث عن أجواء متناقضة تماما حيث يبدأ بالقبور المعتمة ثم يتحول لوصف الربيع والطبيعة الخلابة.

ولذا فإن الباحث يرى أن تحليل اللغة الموسيقية التي استخدمها شتراوس في هذه الأغنية سيلقي الضوء ليس فقط على أسلوب شتراوس الخاص ولكن على ذروة الرومانتيكية الألمانية.

أهمية البحث

تكمن أهمية هذا البحث في إلقاء الضوء على لغة شتراوس الموسيقية المتقدمة لأحد أهم أعماله الأوركسترالية والتي ألفها في وقت متأخر من حياته وبالتأكيد فهي تحتوي على خلاصة خبرته الموسيقية في التأليف، كما يسهم هذا البحث في إثراء الثقافة الموسيقية بشكل عام لدى الدارسين من خلال تحليل عينة البحث والتعرف على لغة شتراوس الموسيقية المتقدمة.

أهداف البحث

١- التعرف على كيفية توظيف الموسيقى للتعبير عن المضمون الشعري.

٢- التعرف على الخطط الهارمونية المستخدمة.

٣- التعرف على أساليب التحويل التي استخدمها شتراوس.

سؤال البحث

١- كيف وظف شتراوس الموسيقى للتعبير عن المضمون الشعري في أغنية "الربيع"؟

٢- ماهي الخطط الهارمونية التي استخدمها شتراوس في أغنية "الربيع"؟

٣- ما هي أساليب التحويل التي استخدمها شتراوس في أغنية "الربيع"؟

إجراءات البحث

منهج البحث: منهج وصفي "تحليل محتوى"

عينة البحث: أغنية "الربيع" Frühling الأغنية الأولى من مجموعة "الأربع أغاني الأخيرة".

أدوات البحث

- استمارة تحليل محتوى.
- التسجيلات المسموعة.
- المدونة الموسيقية.

حدود البحث

- الحدود الزمنية: الفترة من ١٨٦٤ – ١٩٤٩.
- الحدود المكانية: ألمانيا.

الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث الراهن

الدراسة الأولى

"الهارموني والتونالية في الأعمال الأوركسترالية الكبيرة لريتشارد شتراوس"[١]

وتستعرض هذه الدراسة أسلوب ريتشارد شتراوس في تناول الخطط الهارمونية وكيفية التعامل مع التنافر اللحني والهارموني وعلاقة السلالم وأساليب التحويل في أربعة من قصائده السيمفونية.

ويتفق هذا البحث مع البحث الراهن من حيث التعرف على اللغة الموسيقية عند شتراوس في أهم أعماله الأوركسترالية ولكنه يختلف مع البحث الراهن في عدم الإشارة إلى اللغة الموسيقية المتأخرة عند ريتشارد شتراوس ولم يتطرق إلى أغانيه الأوركسترالية.

الدراسة الثانية

"اللغة الموسيقية في مؤلفات الفترة الأولى لريتشارد شتراوس"[٢]

تستعرض هذه الدراسة موسيقى شتراوس المبكرة وأساليب الانتقال بين التآلفات الهارمونية الكبيرة والصغيرة والزائدة والناقصة، وفي الإطار التطبيقي لهذا البحث يقوم الباحث بتحليل أغنية

---

[1] Edward Wright Murphy, "*Harmony and Tonality in the Large Orchestral Works of Richard Strauss*," (Doctor of Philosophy degree in the Graduate school Indiana University September, 1963).

[2] Stuart A. Woronecki, "*The Harmonic Language of Richard Strauss's First Period Works: A Transformational Approach*," (University of Connecticut, 2013).

مصنف ١٠ لاستعراض أساليب التحويل المستخدمة ودورها في التعبير عن الموقف الدرامي للأغنية.

ويتفق هذا البحث مع البحث الراهن في تناول الخطة الهارمونية وأساليب التحويل التي استخدمها شتراوس في إحدى أغانيه الفنية بينما يختلف معه في الفترة الزمنية حيث أن هذا البحث اقتصر على اللغة الموسيقية المبكرة لريتشارد شتراوس.

الدراسة الثالثة

"الألوان الأوركسترالية في أغاني ريتشارد شتراوس الفنية"[١]

يستعرض هذا البحث أسلوب ريتشارد شتراوس في الكتابة للآلات الأوركسترالية في أغانيه الفنية وتكوين الأوركسترا المستخدم في مصاحبة هذه الأغاني ودور هذه الآلات في تصوير الشخصيات والانفعالات والعواطف، وأشار الباحث إلى أن أهم ما يميز شتراوس هو استغلاله الأمثل للحن والهارموني والإيقاع والألوان الأوركسترالية.

ويرتبط هذا البحث بالبحث الراهن من حيث دراسة الأغاني الأوركسترالية عند ريتشارد شتراوس بينما يختلف معه حيث لم يتطرق إلى الخطة الهارمونية أو أساليب التحويل المستخدمة.

الدراسة الرابعة

"الوظائف الهارمونية في التونالية الكروماتية في أواخر القرن التاسع عشر عن كل من فاجنر وشتراوس"[٢]

وتعتمد هذه الدراسة على تحليل اللغة الهارمونية لكل من فاجنر وشتراوس والتوصل إلى الخطط الهارمونية التي اتبعها كل منهما وكيفية تعامل كل منهما مع التنافر، وتطرق البحث إلى الطرق التحليلية الحديثة مثل أسلوب "شنكر"، وتطرق البحث أيضاً إلى التركيبات الهارمونية المستخدمة في بدايات القرن العشرين.

ويرى الباحث أن هذا البحث يرتبط مع البحث الراهن من حيث تناول اللغة الهارمونية عند شتراوس بينما يختلف معه في عدم التطرق إلى أغانيه الأوركسترالية وأعماله الدرامية بشكل عام.

---

[1] Deborah Lee Hollis, "*Orchestral Color in Richard Strauss's Lieder*," (Doctor Degree of Musical Arts, University of North Carolina, 2009).

[2] Kyle Hutchinson, "*Harmonic Function in the Late Nineteenth-Century Chromatic Tonality of Wagner and Strauss: A Study of Extensions to Classical Prolongation Practices*," (Doctor of Philosophy, Faculty of Music University of Toronto, 2020).

الإطار النظري

المسيرة الفنية لريتشارد شتراوس (١٨٦٤ – ١٩٤٩)

بدأ ريتشارد شتراوس دراسة البيانو وهو في الثالثة من عمره وقام بتأليف مؤلفته الأولى وهو في سن السابعة ومع بداية عام ١٨٧٠ بدأ شتراوس دراسة الهارموني والكونتربوينت والصيغ الموسيقية والتوزيع الأوركسترالي على يد "فريدريك ويليام ماير" Friedrich Wilhelm Meyer، وفي سن الثامنة بدأ شتراوس دراسة الكمان على يد "بينو والتر" Benno Walter [1]، وكان والده "فرانز شتراوس" Franz Strauss عازف كورنو معروف وأستاذ في المدرسة الملكية للموسيقى وقائد فرقة أوركسترا للهواة، مما دعا شتراوس الصبي لحضور تدريبات هذه الأوركسترا وعزف الكمان للمرة الأولى في هذه الأوركسترا، وعندما وصل إلى الثانية عشر من عمره كان قد اكتمل تكوينه الموسيقى وقام بتأليف أول أعماله الأوركسترالية.

ولقد حظى القصيد السيمفوني والأوبرا باهتمام كبير لدى شتراوس –حتى في سنوات حياته المبكرة– ولقد كانت هذه المؤلفات وراء شهرته كمؤلف موسيقى عالمي يلفت نظر العالم بلغته الموسيقية الخاصة.

وبينما كان شتراوس في الثامنة عشر من عمره قام بتأليف العديد من الأعمال التي تحظي بمكانة مرموقة منها كونشرتو الكمان الأول مصنف ٨، وسيريناد في سلم ميb لثلاثة عشر آلة نفخ مصنف ٧، بالإضافة إلى مجموعة الأغاني الأولى مصنف ١٠، ولقد ساعدت هذه المؤلفات على شهرة شتراوس المبكرة، حيث قال العديد من النقاد أن شتراوس الشاب أظهر في ذلك الوقت نضجاً خارق للطبيعة ، ويشير "تشارلز يومانز" Charles Youmans أن شتراوس أصبح مؤلفاً موسيقياً مدرباً بالكامل بحلول عام ١٨٨٠ بعدما أكمل دراسته الموسيقية في سن السادسة عشر على يد ماير Meyer .

بدأ شتراوس منذ عام ١٨٨٣ بجولات في العديد من المدن منها فيينا ولايبزيج وبرلين، وفي كل مدينة من هذه المدن أتيحت له عرض أعماله ولقاء العديد من المؤلفين وقائدي الفرق الكبار، وفي هذه الفترة أتيحت له الفرصة لاستخدام الأوركسترا لتجربة مؤلفاته الخاصة[٢]، التقي شتراوس في تلك الفترة أيضاً بعازف الكمان الأول في أوركسترا مينينجين "ألكسندر ريتر" Alexander Ritter

---

[1] Michael Kennedy, *Richard Strauss*, 1st American ed., The Master Musicians (Oxford: Oxford University Press, 1996), 2.

[2] Willi Schuh, "Richard Strauss at Eighty," trans. Susan Gillespie, in *Richard Strauss and His World*, ed. Bryan Gilliam (Princeton: Princeton University Press, 1992), 289.

الذي عرّف شتراوس على موسيقى فاجنر وليست وبرليوز، ولقد أعجب شتراوس بأسلوب وجرأة فاجنر وقدرته على الابتكار والتطوير.

عاد شتراوس إلى ميونخ وبدأ العمل على نوعين رئيسيين من أشكال التأليف الموسيقي وهما القصيد السيمفوني والأوبرا حيث تأثر بهما من موسيقى ليست وفاجنر ومنذ عام ١٨٨٦ بدأ شتراوس تأليف تسع قصائد سيمفونية[١]، واهتم أيضاً بالأوبرا حيث ألف ستة عشر أوبرا في الفترة منذ عام ١٨٩٢ وحتي عام ١٩٤٨، وكان أحد أسباب شغفه الكبير بهذا النوع الضخم من أشكال التأليف الأوركسترالي هو لقاءه بالمغنية السوبرانو "بولين دي أحنا" Pauline de Ahna (١٨٦٢ – ١٩٥٠) والتي تزوجها في ١٠ سبتمبر ١٨٩٤ وأصبحت مصدر إلهامه الرئيسي لأغانيه في الفترات اللاحقة.

ونظراً لأن حياة شتراوس المهنية امتدت لما يقرب من الثمانية عقود لذا فإنه غالباً ما يتم تقسيم مراحل أسلوبه الفني إلى أربع فترات يمكن التنويه عنها فيما يلي:

المرحلة الأولى

وتبدأ بالمقطوعات التي ألفها منذ فترة طفولته عام ١٨٧٠ عندما كان شتراوس في الخامسة أو السادسة من عمره وهي "بولكا الخياط" Schneider polka لآلة البيانو وأغنية "عيد الميلاد" Weinachts lied وانتهت هذه الفترة بحلول عام ١٨٨٥ حيث أصبح أسلوب شتراوس أكثر نضجا حيث ألف بنهاية هذه الفترة رباعية البيانو في دو الصغير والسيمفونية الثانية في فا الصغير، وخلال هذه الفترة كتب شتراوس العديد من المؤلفات الهامة منها موسيقى الحجرة والكونشرتات وسمفونياته الأولى والثانية، ويشير بوتشتاين Leon Botstein أن أسلوب شتراوس في هذه الفترة تأثر بكلاً من شومان وبرامز[٢].

المرحلة الثانية

وتبدأ هذه المرحلة منذ عام ١٨٨٥ وحتى عام ١٩١٠ حيث التقى شتراوس في بداية هذه الفترة بعازف الكمان "ألكسندر ريتر"[٣] Alexander Ritter الذي كان شغوفاً بمبادئ فاجنر وليست والذي كان له تأثير كبير على رحلة شتراوس الفنية منذ عام ١٨٨٥ فصاعداً حيث أقنعه بالتخلي عن السير على نهج أسلافه واحتضان أسلوبه الشخصي والذي ظهر بالفعل لأول مرة في قصائده

---

[1] Michael Kennedy, *Strauss Tone Poems*, (London: BBC Music Guides, 1984), 13

[2] Leon Botstein, "The Enigmas of Richard Strauss: A Revisionist View" in *Richard Strauss and His World*, ed. Bryan Gilliam, (Princeton: Princeton University Press, 1992), 10.

[3] Michael Kennedy, *Richard Strauss*, 11.

السميفونية وأول أربع أوبرات له، وبلغت ذروة هذه المرحلة بتأليف أوبرا "إليكترا" Elektra عام ١٩٠٨.[١]

وبنهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين غالباً ما أصبحت الأعمال الأوركسترالية تتميز بتكوين أوركسترالي هائل يتضمن مجموعة ضخمة من الآلات النحاسية بالإضافة إلي تكوينات ثلاثية وأحياناً رباعية لمجموعة النفخ الخشبي، ولقد نظر شتراوس إلى هذا التكوين كوسيلة لخلق تلويناً صوتياً غزيراً وتأثيراً هارمونياً أكثر كثافة، وفرصة لإبراز الآلات المنفردة الغير مألوفة[٢].

المرحلة الثالثة

تبدأ المرحلة الثالثة من حياة شتراوس الفنية في حدود عام ١٩١٠ في الوقت الذي ألف فيه شتراوس أوبراه الثانية "حامل الورد" Der Rosenkavalier مصنف ٥٩ وتعد هذه الفترة هي أطول فترة فنية في حياة شتراوس حيث امتدت إلى عام ١٩٤١، وقد ذكر العديد من النقاد وعلماء الموسيقى أن شتراوس في هذه الفترة ابتعد في أسلوبه عن الحداثة حيث أنه قد وصل في الفترة السابقة إلى مكانة مرموقة من الحداثة والتطوير في أسلوبه الخاص واتجه شتراوس بشكل أكبر إلى الأساليب الأكثر جاذبية للذوق الشعبي، ويشير ليون بوتشتاين إلى أن هذه الفترة تفتقر إلى الابتكارات الهارمونية التي ميزت الفترة الثانية إلا أنها شهدت ابتكارات في مجالات مختلفة مثل الصياغة والتصميم الدرامي للمؤلفات المسرحية[٣].

المرحلة الرابعة

وتبدأ هذه الفترة تقريبا منذ عام ١٩٤١ مع تأليف أوبراه الأخيرة "كابريتشيو" Capriccio مصنف ٨٥ وتشمل هذه الفترة السنوات الثماني الأخيرة من حياة شتراوس وتتضمن العديد من الأعمال الهامة منها دراسة لثلاثة وعشرون آلة وترية بعنوان "التحولات" Metamorphose وفي عام ١٩٤٧ كتب شتراوس أغنية "في الغروب" Im Abendrot وهي إحدى أغاني مجموعة "الأربع أغاني الأخيرة" والتي تم الانتهاء منها في سبتمبر عام ١٩٤٨ بينما لم تؤدى هذه الأغاني إلا بعد وفاته، وتتميز موسيقى شتراوس في هذه الفترة بالنضج والبلاغة وبراعة الكتابة للآلات التي استمدها شتراوس من مسيرته الفنية الطويلة[٤].

---

[1] Leon Botstein, "The Enigmas of Richard Strauss: A Revisionist View" 10-11.
[2] Michael Kennedy, *Strauss Tone Poems*, 16
[3] Leon Botstein, "The Enigmas of Richard Strauss: A Revisionist View" 12.
[4] Ibid, 13.

لقد عاش شتراوس من الزمن ما يكفي ليصبح أسطورة في عصره حيث كان يعتبر في شبابه حالة نادرة في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، استمر شتراوس في التأليف حتى أنفاسه الأخيرة، ويُنظر إلى حياة شتراوس على أنها مثيرة للاهتمام فلقد نضج أسلوبه الموسيقي مبكراً ولكنه لم يتغير بشكل جوهري على الرغم من معاصرته للقرن العشرين بمتغيراته الموسيقية الجذرية التي ابتعدت على موسيقى القرن التاسع عشر إلا أن ريتشارد شتراوس تمسك بأسلوبه الموسيقي ولم يتأثر بالمذاهب الفنية التي انتشرت في القرن العشرين، ويمكن القول أن التقاليد الرومانتيكية الألمانية انتهت على يد ريتشارد شتراوس[١].

اللغة الهارمونية عند ريتشارد شتراوس

تميز شتراوس بلغة موسيقية مُفعمة بالألوان الهارمونية الثرية التي استمدها من العصر الرومانتيكي الذي وُلد فيه ليصطف بجوار فاجنر وليست في هذا المجال، حيث نجح في إبراز لغته الهارمونية المميزة في وقت مبكر من حياته الفنية ومن الواضح أن الأفكار البروجرامية التي استخدمها في قصائده السميفونية المبكرة قد ألهمته الوصول إلى ألوان هارمونية جديدة وتركيبات هارمونية جذابة وأساليب غير تقليدية في تكوين خططه الهارمونية.

احترم شتراوس النظام الهارموني السائد في عصره ولذلك فإن موسيقاه تعد جزء من النظام التونالي القائم على السلم الكبير والصغير، واستطاع أن يستخدم التنافر بشكل متزايد في موسيقاه المتأخرة واستطاع تطوير أسلوبه في التعامل مع الموسيقى التونالية بشكل أكثر تنظيماً، ففي الأغنية الأوركسترالية "الربيع" Frühling اتخذت التونالية شكلاً جذاباً حيث استخدم التآلفات الثلاثية والرباعية ولكن بشكل غير وظيفي غالباً إلا في أجزاء معينة غالباً تكون الأجزاء الختامية والقفلات[٢].

التقاليد الهارمونية في نهاية العصر الرومانتيكي

ارتكز القرن التاسع عشر على تقاليد هارمونية وتونالية جديدة عن تلك التي كانت مستخدمة في القرن الثامن عشر، فلقد استخدم المؤلفون علاقات تونالية داخل المقطوعات تقوم على الدرجة الثالثة والثانية أحياناً بدلا من الانتقال لسلم الدرجة الخامسة الذي كان سائدا في العصر الكلاسيكي، وعلى مدار القرن التاسع عشر حدثت تطورات عديدة في الكروماتية والتونالية لذلك فإن

[1] Aubrey S. Garlington, "Richard Strauss's Vier letzte Lieder. The Ultimate opus ultimo," *The Musical Quarterly* volume 73, issue 1 (1989), 5.
[2] Mark-Daniel Schmid, *The Richard Strauss Companion*, Praeger (London: September 30, 2003), 134.

موسيقى نهاية القرن التاسع عشر تختلف اختلافاً جوهرياً عن موسيقاه المبكرة[1]، حيث أصبح الهارموني التقليدي يُستخدم بشكل أكثر حرية واستخدمت التآلفات الثلاثية والرباعية بجميع أنواعها ولكن استخدامات هذه التآلفات كانت بطرق لا تتوافق مع استخداماتهم التقليدية في التونالية الوظيفية، ويشار إلى العمل بأنه تونالي إذا كان يبدأ وينتهي في سلم محدد بغض النظر عن السلالم الداخلية التي يمر بها.

وفي التونالية الوظيفية يتم تنظيم الهارمونيات الدياتونية داخل السلم وتصريفها نحو أهم الدرجات في السلم وهو تآلف الدرجة الأولى، بينما يستخدم الهارموني الكروماتي من وقت لآخر كبديل للهارموني الدياتوني حيث يضيف تأثير مؤقت داخل الجملة اللحنية أو كهارمونيات ثانوية والتي تصرف أحياناً إلى النغمات الأساسية داخل السلم مما قد ينتج عنه ظهور مراكز تونالية مؤقتة داخل السلم بخلاف الدرجة الأساسية الأصلية، وفي بعض الأحيان تتسبب الهارمونيات الكروماتية في استبدال السلم الأصلي للحظات –أو لفترات مؤقتة– بسلم آخر قد يكون قريب أو بعيد عن السلم الأصلي ولكن في كل الأحوال حتماً تعود الهارمونيات مرة أخرى إلى السلم الأصلي في النهاية[2]، عادة ما يتم استنباط اللغة الهارمونية في التونالية الوظيفية من خلال التعرف على الخطة الهارمونية للمؤلف وتتبع الأرقام الرومانية والتعرف على مسار خط الباص، على الرغم من ذلك فإنه في بعض الأحيان يكون تحليل الأرقام الرومانية غير مفيد خاصة في الجمل اللحنية المبنية على تصريفات "خطية" * linear progressions ففي هذه الحالة يكون الانتقال من تآلف والذي يليه ضعيف نسبياً، وفي هذه الأحيان يكون الأفضل استخدام مناهج تحليل أكثر تطوراً تتناسب مع هذه التركيبات الغير تقليدية.

ومن هذه المناهج منهج شنكر** (١٨٦٨ – ١٩٣٥) Heinrich Schenker في تحليل هذه المقاطع اللحنية حيث ينظر إلى المؤلفة كوحدة متكاملة وتبدأ طريقة شكنر بتحليل المؤلفة بشكل "عام" ثم بشكل "مفصل" ثم بشكل "أعمق"، وتعتمد طريقة شنكر بشكل كبير على العناصر

---

[1] Carl Dahlhaus, *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*, trans. Mary Whittell (Berkeley: University of California Press, 1980), 73.

[2] Stuart A. Woronecki, "*The Harmonic Language of Richard Strauss's First Period Works: A Transformational Approach*," 34.

* يقصد بالتصريفات الخطية في أبسط صوره هي تلك التصريفات التي تتحرك في إطار خطوات سلمية في اتجاه واحد إما صاعدا أو هابطاً والتي ينتج عنها نغمات مرورية لا تنتمي إلى التآلف الأصلي التي يقصر دورها هنا إلى نقل نغمة أساسية من التآلف إلى النغمة التي تليها.

** عالم موسيقى نظرية نمساوي كان لكتاباته تأثير كبير على التحليل الموسيقي.

الموسيقية مثل "الإيقاع والنماذج اللحنية"، بينما من الصعب تحديد السمات الهارمونية التي لا ترتبط بالدرجات الأساسية للسلم[١].

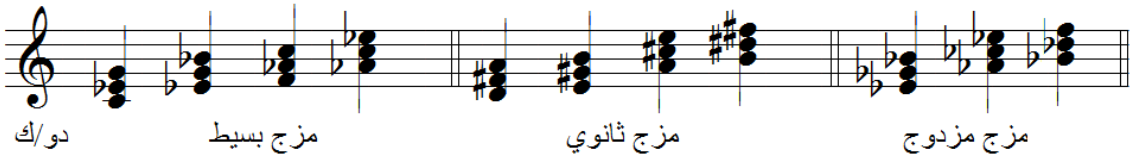
إن الكروماتية المفرطة المستخدمة في الموسيقى التونالية قد فتحت الطريق لأساليب تحليلية متنوعة، ففي الدراسات التي تناقش المؤلفات التي تحتوي على انتقالات من مناطق تونالية إلى مناطق كروماتية تنشأ من هنا قضية "المركزية التونالية" Centricity، وفي هذه الحالة يمكن التعامل مع الموسيقى الكروماتية باعتبار أنه لا يوجد مركز تونالي، وقد يعتمد المنهج التحليلي على مركز تونالي أساسي في حالة استخدام تونالية أحادية Monotonality، أو مركزين تونالين في حالة استخدام تونالية مزدوجة Bitonality، أو مراكز تونالية متعددة في حالة استخدام تونالية متعددة Multi–Tonality، ويعتبر المزج أحد أهم التقاليد التي تؤثر على نوعية التآلفات الهارمونية المستخدمة في الهارموني الكروماتي.

أنواع المزج

لقد أشار كل من إدوارد ألدويل Edward Aldwell وكارل شاكتر Carl Schachter إلى ثلاثة أنواع من المزج والتي تؤثر على نوعية التآلفات وهي:

١– المزج البسيط: وينتج من خلال استعارة إحدى النغمات من السلم القريب المباشر.

٢– المزج الثانوي: ويحدث عن طريق تغيير نوعية التآلف من خلال خفض أور رفع الدرجة الثالثة له دون الارتباط بالسلم القريب المباشر.

٣– المزج المزدوج: ويحدث من خلال استخدام مزج بسيط متبوعاً بمزج ثانوي[٢].

شكل رقم (١) أنواع المزج

ولفهم أكثر للغة شتراوس الهارمونية يجب التطرق لأكثر طرق التحليل شهرة والخاصة بمؤلفات الفترة المتأخرة من العصر الرومانتيكي، ويُعد المنهج الريميني الحديث Neo-Riemannian من أهم طرق التحليل التي تتناسب مع الموسيقى الكروماتية للقرن التاسع عشر والأعمال المبكرة من القرن العشرين، بالإضافة إلى أساليب التحليل التقليدية التي تتناسب مع

---

[1] Heinrich Schenker, *Free Composition (Der Freia Satz): Volume 3 of New Musical Theories and Fantasies*, trans. and ed. by Ernst Oster (New York: Longman, 1979), 61.

[2] Edward Aldwell and Carl Schachter, *Harmony and Voice Leading* (San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1989), 504–508.

الهارمونية الوظيفية والتي تعتمد بشكل كبير على تتابع الأرقام الرومانية، ومن خلال دمج هاتين الطريقتين يمكن استخلاص طريقة فعالة لتحليل الموسيقى التي تحتوي على لغة هارمونية متقدمة ولكنها لا تزال ترتبط بمراكز تونالية محددة[1].

المنهج الريميني Neo-Riemannian

وهو منهج تم استخدامه لتتبع الخطط الهارمونية المتقدمة التي تعتمد بشكل أساسي على التتابعات الكروماتية وليست الدياتونية، ونشأ هذا المنهج لإيجاد حلول للمشكلات التحليلية التي ظهرت في الموسيقى الكروماتية التي تقوم على تآلفات ولكن ليس من الضروري أن تكون قائمة على تونالية موحدة.

ويشير **ريتشارد كون Richard Cohn** إلى ثلاثة أشكال من طرق الانتقال بين التآلفات في المنهج الريميني وهي:

١- التحويل المتوازي Parallel (P): ويقصد به التحويل بين التآلف الكبير والصغير المباشر المشترك معه في درجة الأساس "مثل الانتقال من تآلف دو/ص إلى دو/ك والعكس.

٢- التحويل باستخدام الثالثة الكروماتية Leading-tone exchange (L): وفيه يتم التحويل من خلال تحريك أساس التآلف الكبير بقيمة نصف تون لأسفل وتثبيت باقي نغمات التآلف مثل الانتقال من تآلف دو/ك إلى مي/ص والعكس.

٣- التحويل القريب المناسب "المجاور" Relative (R): وفيه يتم التحويل بين التآلف الكبير وقريبه المناسب الصغير الذي يبعد عنه بقيمة ثالثة صغيرة لأسفل مثل التحويل من تآلف دو/ك إلى لا/ص والعكس[2].

ومن الممكن استخدام أكثر من طريقة معاً فعلى سبيل المثال يمكن استخدام الانتقال بالثالثة الكروماتية ثم الانتقال المتوازي للانتقال من سلم دو/ص إلى سلم لاb/ص وقد استخدم ريتشارد كون مزيج من يشمل الثلاثة تحويلات معا وأطلق عليه "S" وفيه يستخدم الانتقال بالثالثة الكروماتية مع الانتقال المتوازي مع المجاور ويشير كون إلى هذا الخليط بالرمز LPR[3] ويمكن الاستناد إلى هذه النظرية في الانتقال من دو/ص إلى دوb/ك.

---

[1] Yvonne Teo, *A Synthesis of Schenkerian And Neo-Riemannian Theories: The First Movement Of Paul Hindemith's Piano Sonata No. 1 As A Case Study*, Master of Music, Faculty of the VCA & MCM, University of Melbourne, (June 2017), 1.

[2] Richard Cohn, "Neo-Riemannian Operations, Parsimonius Trichords, and Their Tonnetz Representations," *Journal of Music Theory* 41/1 (1997), 1-66

[3] Richard Cohn, "Weitzmann Regions," in *Audacious Euphony: Chromaticism and the Consonant Triad's Second Nature* (New York: Oxford University Press, 2012), 80.

الإطار التطبيقي

سيقوم الباحث باستخدام أسلوب التحليل التقليدي القائم على استخدام الأرقام الرومانية في تحليل الأجزاء التي تقوم على هارمونيات وظيفية بينما سيقوم باستخدام المنهج الريميني لتحديد العلاقات بين التآلفات الهارمونية التي لا تربطها علاقات وظيفية، والخطوات المتبعة في الإطار التطبيقي ستكون على النحو التالي:

١- التحليل الهيكلي

٢- النص الشعري

٣- ارتباط الموسيقى بالنص

٤- الخطة الهارمونية.

٥- أساليب التحويل المستخدمة.

نظرة عامة على "أغنية الربيع" Frühling

المصنف	تاريخ التأليف	التونالية	الميزان
TrV. 296	١٩٤٨	دو/ص- لا/ك	9/8 -6/8

أولا: التحليل الهيكلي.

مقدمة موسيقية	من م١ : م٣	دو/ص	
الفكرة الأولى A	من م٣ : م٢١	تبدأ دو/ص وتنتهي مي/b/ك	المقطع الشعري الأول
فاصل موسيقي	من م٢٢ : م٢٨	دو/ص	
الفكرة الثانية B	من م٢٩ : م٤٣	تبدأ دو/ك وتنتهي لا/ك	المقطع الشعري الثاني
فاصل موسيقي	من م٤٤ : م٤٦	لا/ك	
الفكرة الثالثة C	من م٤٧ : م٦٦	لا/ك	المقطع الشعري الثالث
كودا	من م٦٧ : م٧٢	لا/ك	

أغنية "الربيع" Frühling

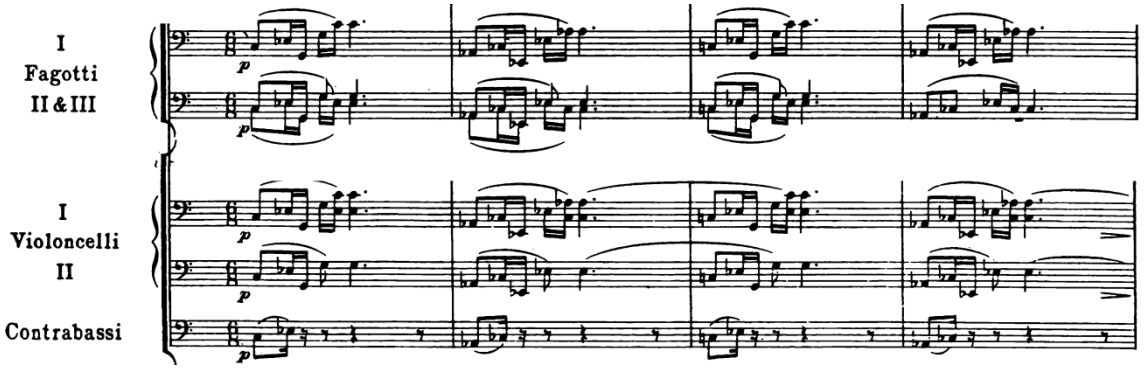
الشاعر: هيرمان هيس* Hermann Hesse

In dämmrigen Grüften	في القبور المعتمة
träumte ich lang	حلمت لمدة طويلة
von deinen Bäumen und blauen Lüften	بأشجارك وسمائك الزرقاء
Von deinem Duft und Vogelsang	برائحتك وغناء العصفور.
Nun liegst du erschlossen	الآن أنت مستلقِي.
In Gleiß und Zier	في البريق والنعيم
von Licht übergossen	مُغطى بالضوء
wie ein Wunder vor mir	كالمعجزة أمامي
Du kennst mich wieder	لقد تعرفت علي مجددا
du lockst mich zart	وجذبتني بلطف
es zittert durch all meine Glieder	إن أطرافي ترتجف
deine selige Gegenwart	لقدومك المبارك

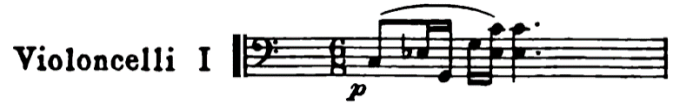
ارتباط الموسيقى بالنص

تتكون الأغنية من ثلاث أفكار لحنية في شكل A B C ويتوازن ذلك مع عدد المقاطع الشعرية الثلاث، وقد لحنها شتراوس في إطار أسلوب تحليل شامل Through-Composed والطول البنائي للثلاث أفكار يكاد يكون متقارب (الفكرة الأولى ١٩ مازورة والفكرة الثانية ١٥ مازورة والفكرة الثالثة ٢٠ مازورة) بينما التونالية المستخدمة وبناء الألحان مختلفة من فكرة للأخرى، وتُعد السمة الأبرز في هذه الأغنية تحديداً هي استخدام خط نهاية مزدوج double bar line في نهاية الفكرة الثانية في مازورة ٤٧ ليفصل بين السلمين الرئيسيين للأغنية وهما دو/ك ولا/ك، وتبدأ الأغنية بمقدمة في سلم دو الصغير الذي بدوره يعطي طابع حزين، ولقد استخدم شتراوس منطقة

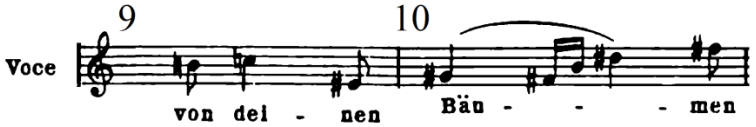
* كاتب سويسري من أصل ألماني، ولد عام ١٨٧٧ وتوفي عام ١٩٦٢.

صوتية غليظة لصوت السوبرانو تبدأ من نغمة ميb المنخفضة مع استخدام مُصاحبة أوركسترالية لآلات الكونترباص والتشيللو والفاجوت مع استخدام نغمات متصلة في مناطق غليظة لآلة الفلوت والكلارينيت ، ويتناسب ذلك مع المضمون الشعري الذي يتحدث عن القبور المعتمة، ومن الجدير بالذكر أن هذا الطابع المستخدم في المقدمة وبداية الفكرة الأولى لم يظهر مجدداً مرة أخري أثناء الأغنية بالكامل نظراً لتغيير الطابع العام الذي تحول لوصف الربيع.

شكل رقم (٢)

اللحن الافتتاحي لأغنية الربيع Frühling من م١ : م٤.

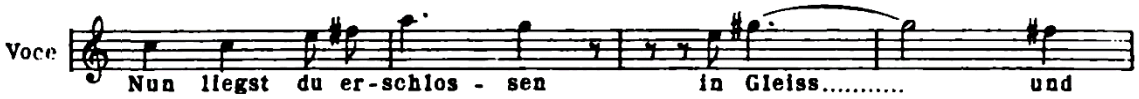
ويستخدم شتراوس نموذجين لحنيين يقومان بربط أقسام العمل بالكامل، ويستخدمان مصوران في تونالیات مختلفة تتناسب مع الطابع الدرامي المستخدم، فتبدأ الأغنية بالنموذج الأول والذي يمكن أن نطلق عليه النموذج (أ) والذي يمكن وصفه بأنه أربيج لتآلف الدرجة الأولى متبوعاً بقفزة أوكتاف لأعلى ليصل لخامسة السلم ويوضح الشكل التالي النموذج (أ).

شكل رقم (٣)

النموذج الأول (أ) المستخدم في أغنية الربيع، لحن التشيللو الأول م١.

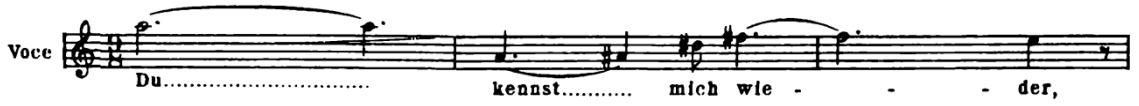
والنموذج الثاني والذي يمكن أن نطلق عليه (ب) له سمات لحنية تميزه بشكل أكبر عن النموذج الأول وهو أيضاً يظهر على مدار الأغنية بالكامل مع إدخال بعض التعديلات الإيقاعية أو اللحنية في بعض الأحيان.

شكل رقم (٤)

النموذج الثاني (ب) المستخدم في أغنية الربيع، لحن الغناء م٩، ١٠.

وتتحول الفكرة الأولى إلى سلم ميb الكبير –القريب المناسب– الذي يُعطي شعوراً بالبهجة، مع الاستخدام المتزايد للتآلفات الكبيرة بدلاً من الصغيرة، واستخدام طبقات صوتية مرتفعة لصوت الغناء والآلات لتناسب المضمون الشعري الذي بدأ في وصف الربيع بأشجاره وسمائه الزرقاء وأصوات الطيور التي تغني.

ويختلف المضمون الشعري في المقطع الثاني عن المقطع الأول حيث كان الشاعر في المقطع الأول يتحدث عن الحلم الذي ينتظر تحقيقه بينما في المقطع الثاني يتحدث الشاعر بصيغة "المضارع" أي أن الحلم أصبح حقيقة، وترتبط الموسيقى بالمضمون الشعري حيث تبدأ الفكرة بسلم دو الكبير –القريب المباشر– ويستخدم شتراوس في بناء لحن الغناء في هذه الفكرة مقاطع لحنية قصيرة تفصل بينها أجزاء ساكنة مع استخدام مقاطع سينكوبية، ويتناسب ذلك مع المضمون الشعري الذي يتناول خصائص الربيع المُبهجة التي يراها الشاعر أمام عينيه.

شكل رقم (٥)

بداية الفكرة الثانية "لحن الغناء" من م٢٩ : م٣٢.

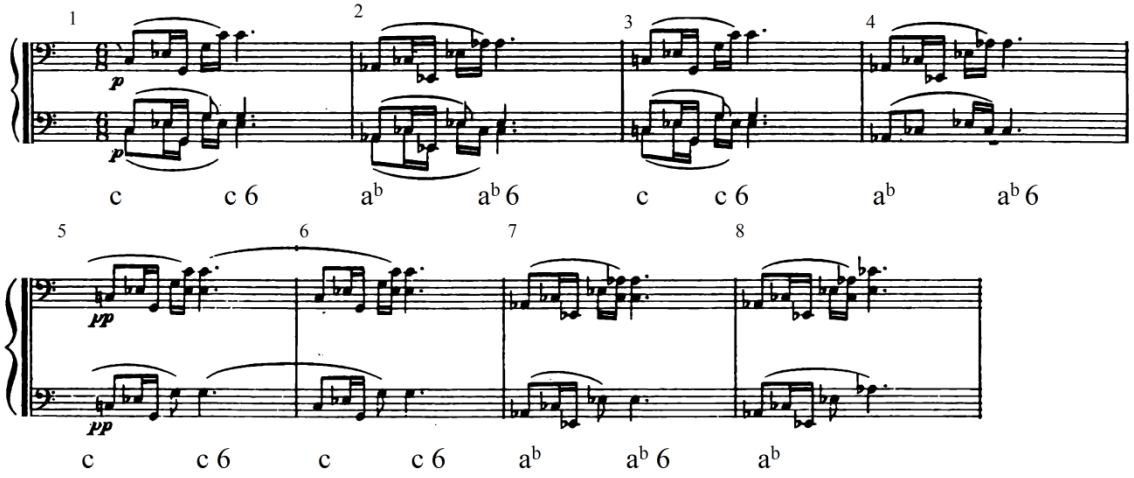
ويغلب على الفكرة الأخيرة C استخدام منطقة صوتية حادة في لحن الغناء، حيث يبدأ لحن الغناء في بداية الفكرة في مازورة ٤٧ بنغمة لا الحادة وتستمر طوال المازورة بالكامل وهي أطول قيمة إيقاعية في لحن الغناء أثناء الأغنية بالكامل، بالإضافة إلى ذلك يستخدم شتراوس في لحن الغناء حركات سلمية صاعدة في معظم الأحيان ويتناسب ذلك مع التعبير عن المناظر الطبيعية الخلابة للربيع.

شكل رقم (٦)

بداية الفكرة الثالثة C "لحن الغناء" من م٤٧ : م٤٩.

ثانيا: الخطة الهارمونية

استخدم شتراوس أثناء الأغنية تآلفات ثلاثية ورباعية واستحوزت التآلفات الثلاثية الكبيرة (M) والصغيرة (m) على قدر كبير من الأغنية، وتسيطر التألفات الثلاثية الصغيرة على الثمان موازير الأولي من الأغنية والتي تحتل السطرين الأولين من النص الشعري، في تتابع مستمر لتآلفي الأولى دو/ص يتبعه السادسة الصغير لاb/ص وبالاستناد إلى المنهج الريميني فإن لاb/ص يمكن أن ينتج باعتباره تآلف الثالثة الكروماتي المتوازي LP، ويمكن أيضاً اعتباره بأنه مزج مركب

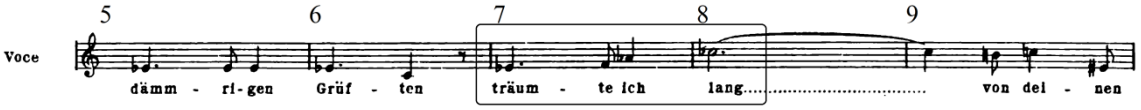
من خلال تغيير نوعية تآلف الدرجة السادسة للسلم، ويستخدم شتراوس نوعية التآلفات الصغيرة في بداية هذا المقطع للتعبير عن عتمة القبور.



شكل رقم (٧)

تتابع التآلفات الصغيرة في الثمان موازير الأولى في الأغنية، من م١ : م٨.

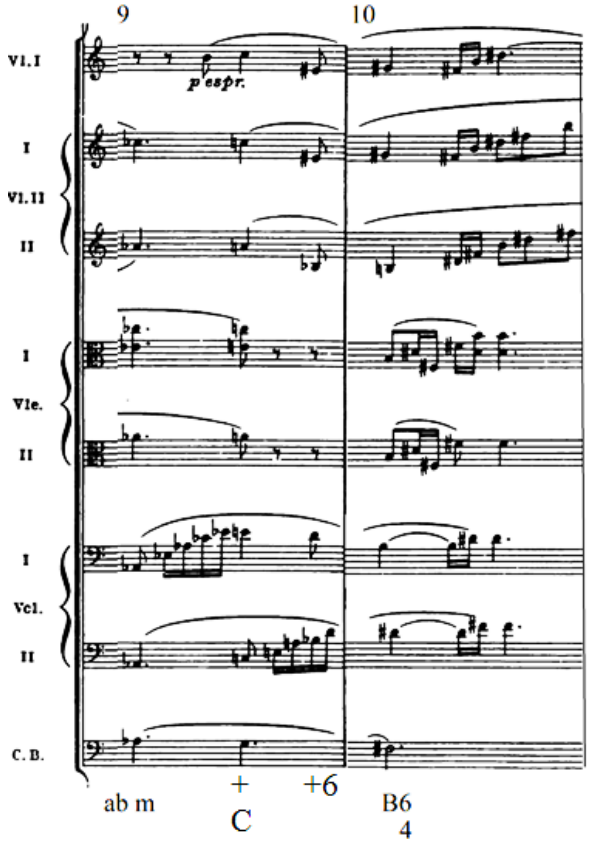
ويستخدم شتراوس تآلف لاb/ص –المميز للمقدمة– كحلقة وصل للانتقال للجزء الثاني من الفكرة الأولى والمرتبط بوصف الشاعر لـ "الحلم" "träumte" في مازورة ٧ وكأن الحلم هو حلقة الوصل بين "العتمة والبهجة".



شكل رقم (٨)

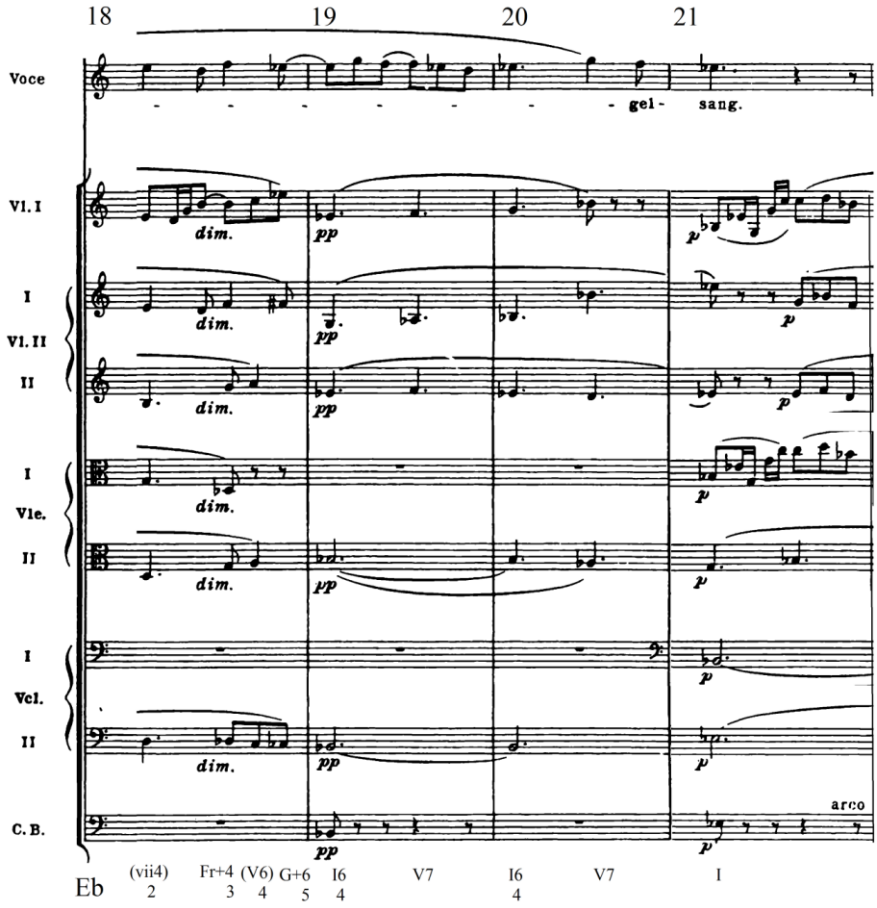
استخدام تآلف لاb/ص للانتقال من الجزء الأول للثاني داخل الفكرة الأولى، من م٥ : م٩.

استخدم شتراوس حركة كروماتية هابطة في صوت الباص (لاb – صول – فا#) للانتقال من تآلف لاb/ص إلى سي/ك في مازورة ٩، مروراً بتآلفات مرورية وهي دو/ك ثم سادسة زائدة ألماني (مي# – صول – سيb– ري) وهو بالفعل مُصرف إلى درجة الفا# ولكن في إطار تآلف سي الكبير في انقلابه الثاني، ويظهر هذا النموذج عدة مرات أثناء الأغنية بالكامل مصورا على درجات مختلفة، ويميز هذا النموذج استخدام أكبر قفزة لحنية في صوت الغناء وهي سادسة هابطة، وتتميز الخطة الهارمونية المستخدمة في هذا النموذج بأنها تحتوي على سمات لحنية بالإضافة إلى السمات الهارمونية ويظهر ذلك في الشكل التالي.



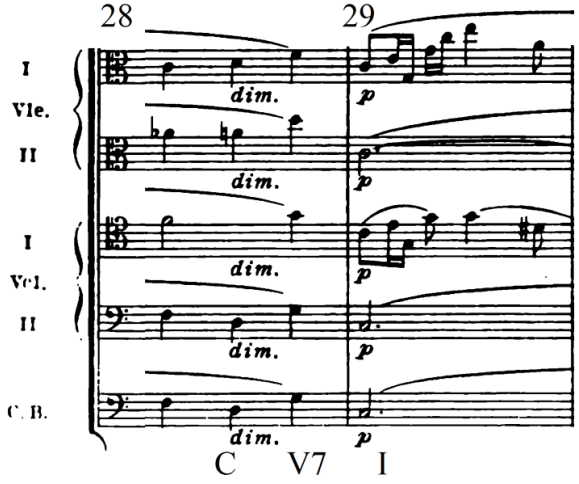
شكل رقم (٩)

الانتقال من تآلف لاb/ص إلى سي/ك من خلال الحركة الكروماتية، م٩ : م١٠.

ومع الاقتراب من نهاية الفكرة الأولى في مازورة ٢١ يظهر يزداد وضوح الوظائف الهارمونية للتآلفات للحصول على ختام قوى في سلم ميb الكبير، حيث استخدم شتراوس تآلف السادسة الزائدة الفرنسي (صول – سي – ريb – فا) والمصرف بالفعل إلى نغمة (دو) ولكن في إطار تآلف (فا – لا – دو) متبوعاً بتآلف (فا# – لا – دوb – ميb) ومن خلال القراءة المتعادلة لنغمة فا# يصبح (لا – دوb – ميb – صولb) وهو سادسة زائدة ألماني ومصرف بالفعل إلى نغمة سيb في إطار تآلف الدرجة الأولى في انقلابه الثاني في سلم ميb الكبير متبوعا بتآلف الخامسة بسابعتها ثم الأولى، ويبرز شتراوس التونالية الحالية (ميb/ك) من خلال استخدام نفس التتابع مرتين متتاليتين خلال مازورة ١٩ و٢٠.

شكل رقم (١٠)

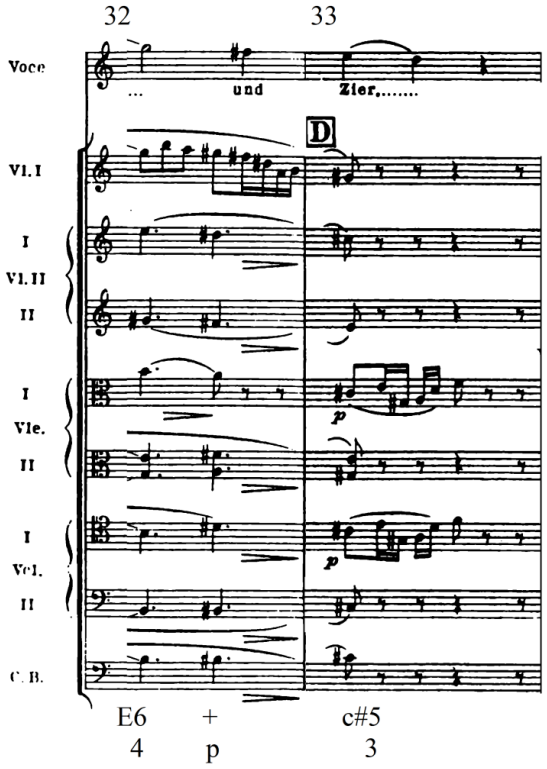
تأكيد سلم ميb/ك في نهاية الفكرة الأولى، م١٩ : م٢١.

ويبدأ الفاصل اللحني الأول في مازورة ٢٢ وتعود التونالية مرة أخرى إلى سلم دو/ص، ويظهر أثناء الفاصل استخدام شتراوس لجو عام قريب من الجو العام المستخدم في المقدمة ففي مازورة ٢٤ يظهر تآلف لا/ص المستخدم في المقدمة مرة أخري والذي يتحول بشكل مباشر إلى دو/ك ويعتمد هذا التحول على تحويل مركب مكون من (تحويل متوازي يتبعه ثالثة كروماتية صاعدة يتبعه تحويل متوازي) PLP بحسب المنهج الريميني ويستخدم شتراوس القفلة التامة الكلاسيكية V7 - I في مازورة ٢٨ و٢٩ لتأكيد الانتقال الفعلي إلى سلم دو/ك.



شكل رقم (١١)

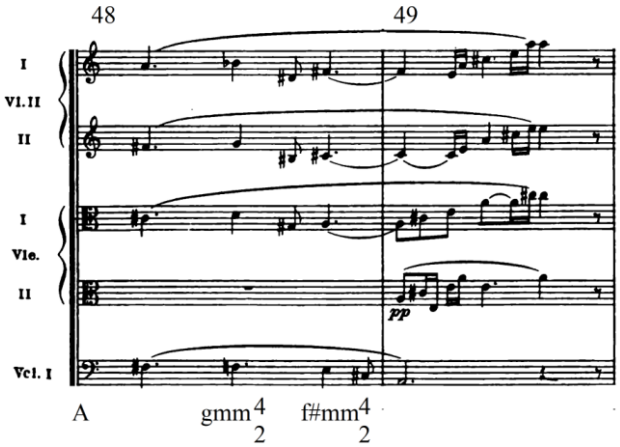
استخدام القفلة التامة لتأكيد الانتقال إلى سلم دو/ك، م٢٨، ٢٩.

مع بداية الفكرة الثانية تتحول التونالية مباشرة إلى دو/ك نظراً لتحول المضمون الشعري إلى التحدث عن الحلم الذي أصبح حقيقة وهو عكس المضمون الذي كان يعبر عن الحلم في المقطع الأول، ويستخدم شتراوس في هذه الفكرة تركيبات هارمونية مستمدة من الفكرة الأولى ولكنها تأتي أحياناً بشكل معكوس ربما لإظهار التضاد بين المضمونين الشعريين، ففي مازورة ٣٢ استخدم شتراوس حركة كروماتية صاعدة لصوت الباص وهابطة في باقي الأصوات للانتقال من تآلف مي/ك في انقلابه الثاني 4/6 إلى تآلف دو#/ص في وضعه الأساسي 3/5 وهو عكس الحركة الكروماتية التي استخدمها شتراوس في مازورة ٩ (شكل رقم ٩) للانتقال من تآلف لاb الصغير في وضعة الأساسي 3/5 إلى تآلف سي الكبير في انقلابه الثاني 4/6.

شكل رقم (١٢)

الانتقال من تآلف مي/ك إلى تآلف دو#/ص من خلال الحركة الكروماتية، م٣٢ : م٣٣.

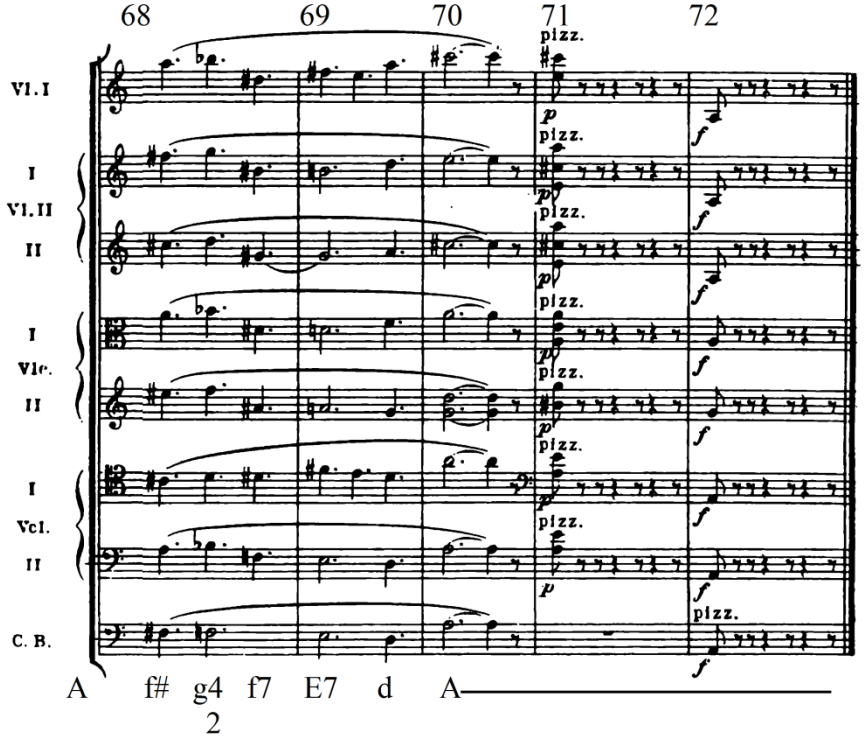
ويتحول المضمون الشعري في المقطع الثالث إلى الاستمتاع بجمال الربيع الذي انجذب إليه الشاعر بعد أن أصبح الحلم حقيقة، وبالفعل تتحول التونالية في الفكرة الثالثة إلى سلم لا/ك وهو لم يظهر مسبقاً في الفكرتين السابقتين ويتحول معه الميزان أيضاً إلى 9/8 بدلاً من 6/8 مع استخدام سرعة أقل "Etwas ringer" من المستخدمة في الفكرة الثانية.

ويستخدم شتراوس التآلفات الثلاثية الصغيرة بسابعتها الصغيرة mm7، وتأتي هنا هذه النوعية من التآلفات في المرتبة الثانية من حيث الاستخدام في الأغنية بعد التآلفات الثلاثية الكبيرة والصغيرة، ويظهر استخدام تتابع لتآلفين من هذا النوع في مازورة ٤٨ كما في الشكل التالي.



شكل رقم (١٣)

الاستخدام المتلاحق لتآلف صغير بسابعته الصغيرة mm7 م٤٨ : م٤٩.

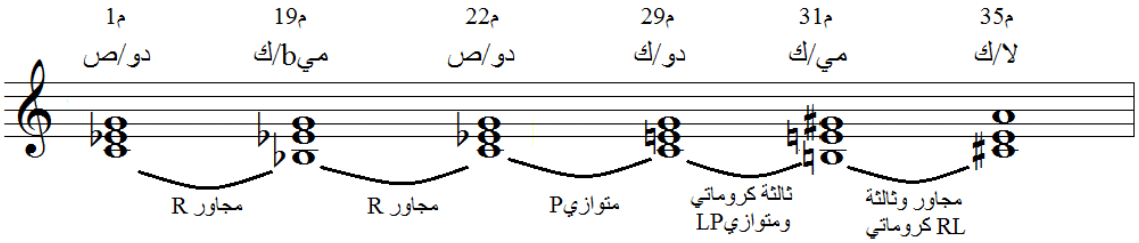
ويميل شتراوس إلى استخدام التآلفات المتجاورة بكثرة بمسافة ثانية لأعلي أو لأسفل، ويوضح المثال التالي الجزء الختامي لأغنية الربيع والذي يظهر به انتقال تآلف فا#/ص صعوداً إلى تآلف صول/ص بسابعته ثم هبوطاً بخطوة إلى تآلف فا/ص بسابعته –من خلال القراءة المتعادلة للنغمات العليا للتآلف– ثم هبوطاً مرة أخري إلى تآلف مي/ك بسابعته ثم هبوطاً مرة أخرى إلى تآلف ري/ص ثم تآلف الدرجة الأولى لا/ك.

شكل رقم (١٤)

استخدام التآلفات المتجاورة بمسافة ثانية صاعدة أو هابطة في الجزء الختامي من أغنية الربيع، م٦٨ : م٧٢.

ثالثا: أساليب التحويل

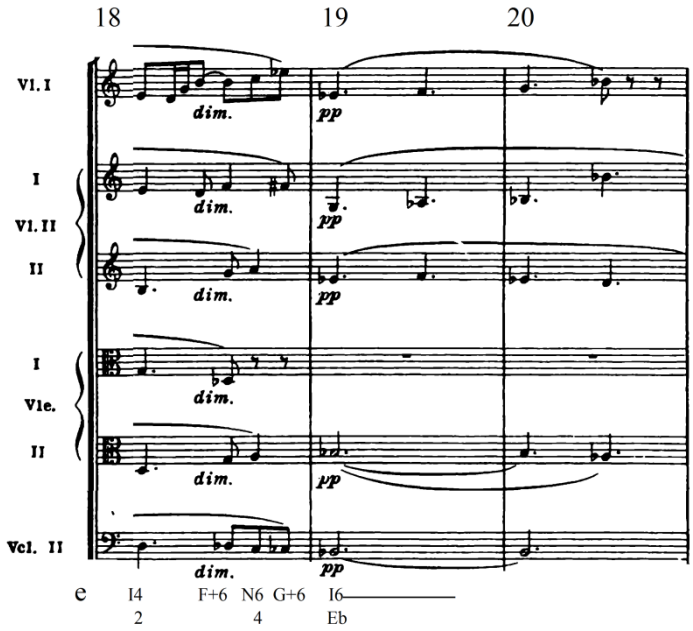
لقد استخدم شتراوس في الأغنية ثلاث تونالیات رئيسية تميز كل فكرة وتحتوي بداخلها علي تونالیات فرعية، حيث تبدأ الفكرة الأولى بسلم دو/ص وتبدأ الفكرة الثانية بسلم دو/ك بينما الفكرة الثالثة فتبدأ بسلم لا/ك، ولقد استخدم شتراوس أسلوب المزج المشار إليه في الإطار النظري للانتقال بين هذه الأفكار الثلاثة حيث استخدم المزج البسيط للانتقال من سلم دو/ص إلى سلم دو/ك، ثم استخدم المزج الثانوي للانتقال من سلم دو/ك إلى سلم لا/ك، ويمكن القول بأن الانتقال بين السلمين الرئيسيين المكونين للأغنية (سلم البداية دو/ك وسلم النهاية لا/ك) جاء من خلال استخدام المزج المزدوج (مزج بسيط متبوعاً بمزج ثانوي) أي أنه يمكن القول بأن استخدام سلم دو/ك في الفكرة الثانية كان له دور محوري في الانتقال من سلم دو/ص إلى سلم لا/ك.

وباستخدام المنهج الريميني فإنه يمكن اعتبار أن الانتقال من سلم دو/ص إلى دو/ك كان من خلال استخدام التحويل المتوازي P، بينما الانتقال من دو/ك إلي لا/ك كان من خلال التحويل القريب R بالإضافة للمتوازي P، وباستخدام المنهج الريميني يمكن توضيح أساليب التحويل التي استخدمها شتراوس للانتقال بين الأفكار الأساسية والفرعية وصولاً إلى سلم لا/ك في مازورة ٣٥ مع بداية الفكرة الثانية كما في الشكل التالي.

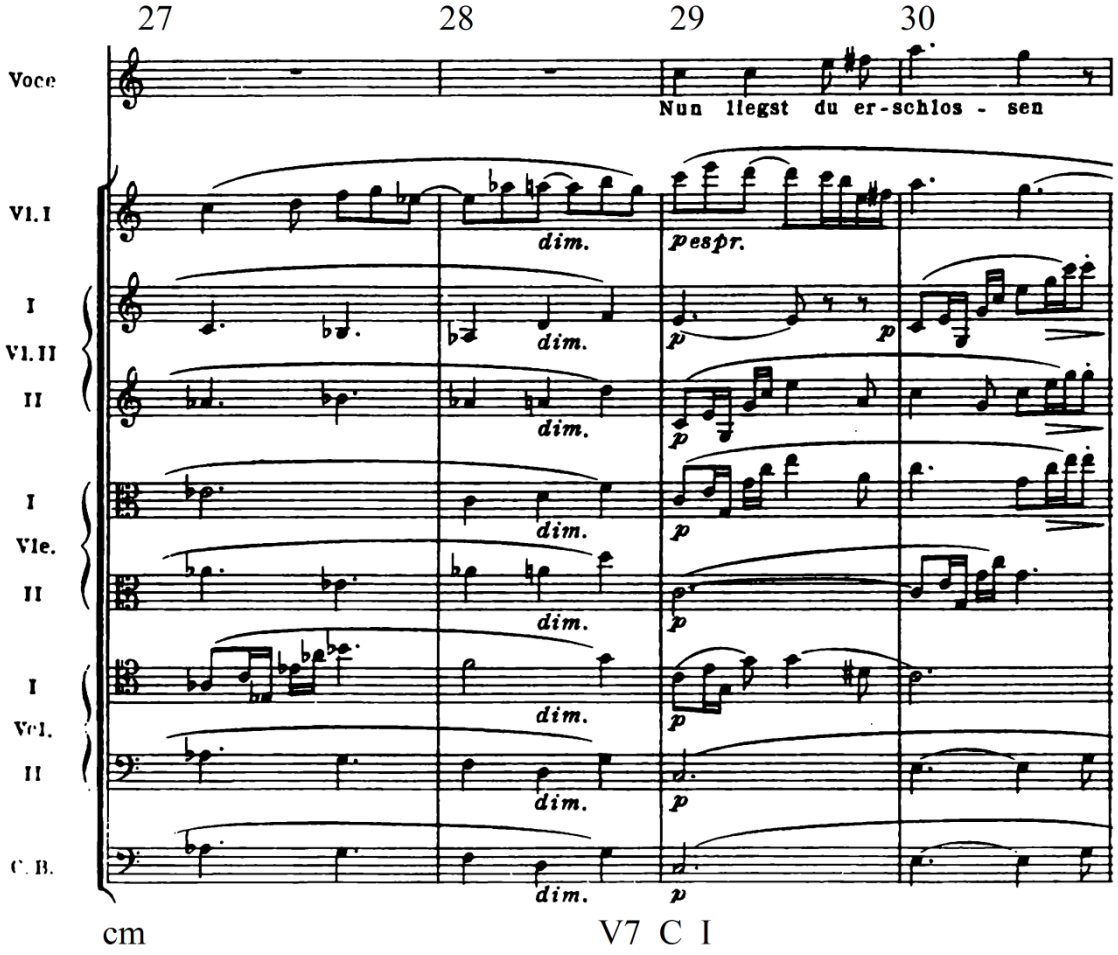


شكل رقم (١٥)

طريقة التحويل المستخدمة بين الأفكار الرئيسية والفرعية حتي بداية الفكرة الثانية.

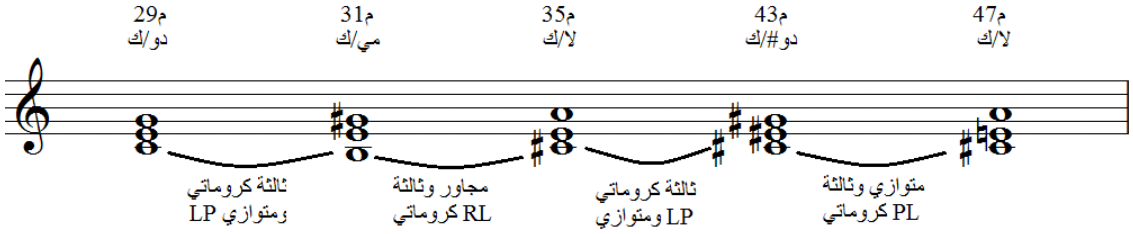
ولقد استخدم شتراوس القراءة المتعادلة للانتقال من سلم مي/ص إلى سلم مي♭/ك داخل الفكرة الأولى حيث استخدم تآلف الدرجة الخامسة لسلم مي/ص (سي – ري# – فا# – لا) ولكن مع إعادة تسمية التآلف ليصبح (لا – دو♭ – مي♭ – صول♭) وهو سادسة زائدة ألماني لسلم مي♭/ك وبالفعل قام بتصريفه إلى تآلف الأولى في انقلابه الثاني في سلم مي♭/ك ويوضح الشكل التالي هذا التتابع.

شكل رقم (١٦)

التحويل باستخدام القراءة المتعادلة من سلم مي/ص إلى سلم ميb/ك، م١٨ : م٢٠.

والفكرة الثانية تبدأ مباشرة في مازورة ٢٩ باستخدام تآلف دو/ك وتظهر بها نغمة مي بوضوح في بداية لحن الغناء والمصاحبة الأوركسترالية على الرغم من استمرار نغمة ميb مسموعة لفترة مطولة في الموازير السابقة للفكرة الثانية، وسرعان ما تتحول التونالية إلى دو/ك والذي يتبعه لا/ك، حيث يمكن القول بأن نغمة مي الطبيعية كانت عبارة عن الجسر الرابط بين التونالیتين الرئيسيتين دو/ص ولا/ك مع العلم بأن تآلف دو/ص ولا/ك لا يوجد بينهما أي نغمة مشتركة، ويوضح الشكل التالي الانتقال من سلم دو/ص إلى سلم دو/ك.

شكل رقم (١٧)

الانتقال من سلم دو/ص إلى سلم دو/ك، من م٢٧ : م٣٠.

ويوضح الشكل التالي الخطة الهارمونية المستخدمة في الفكرة الثانية بحسب المنهج الريميني.



شكل رقم (١٨)

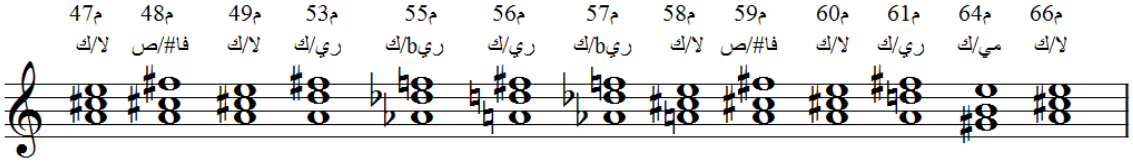
أساليب الانتقال بين التونياليات داخل الفكرة الثانية بحسب المنهج الريميني

ومن الملاحظ أن المسار التونالي الذي استخدمه شتراوس في الحركة الثالثة يعد انعكاساً للمسار الذي استخدمه في الفكرة الأولى حيث انتقل صعودا بقيمة ثالثة صغيرة من دو/ص إلى

ميb/ك في الفكرة الأولى بينما انتقل في الفكرة الثالثة من سلم دو/ك بنفس المقدار "ثالثة صغيرة" ولكن في الاتجاه الهابط نحو سلم لا/ك.

ولقد استخدم شتراوس طرق تحويل غير متوقعة وغير تقليدية في الفكرة الثالثة حيث تبدأ مازورة ٤٧ ويظهر خط المازورة المزدوج في بداية المازورة بينما البداية الفعلية لسلم لا/ك تظهر في نهاية مازورة ٤٦ حيث يحدث تتابع I – V7 مما يؤكد الانتقال المبكر إلى سلم لا/ك، وسرعان ما تتشتت التونالية مرة أخرة بعد استقرار السلم الجديد لا/ك في مازورة ٤٧.

ويوضح الشكل التالي الخطة الهارمونية المستخدمة في الفكرة الثالثة C وأساليب الانتقال بحسب المنهج الريميني.

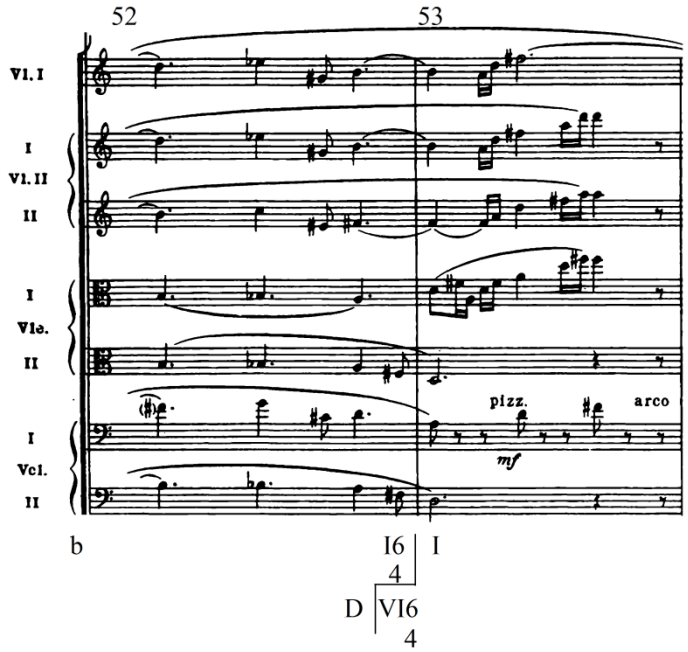


شكل رقم (١٩)

الخطة الهارمونية المستخدمة في الفكرة الثالثة C من م٤٧ : م٦٦.

ويظهر في الشكل السابق عدم استقرار التونالية وتذبذبها أثناء السلم الأصلي للفكرة لا/ك، حيث يستخدم شتراوس سلم فا#/ص المجاور للسلم الرئيسي للفكرة في مازورة ٤٨ و٥٩ ثم يعود للسلم الأصلي مرة أخري في مازورة ٤٩ ثم يستخدم السلم المجاور متبوعا بثالثة كروماتية RL للانتقال من لا/ك إلى ري/ك في مازورة ٥٣ ثم في مازورة ٦١ مرة أخرى.

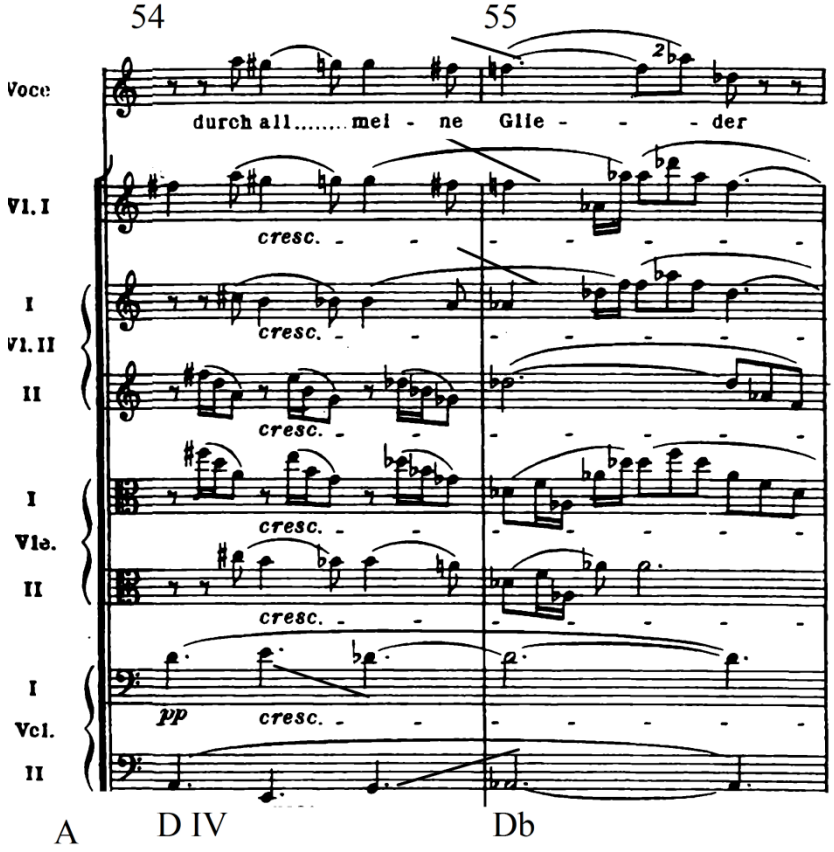
وبالنظر إلى أساليب التحويل التقليدية فيمكن اعتبار أن شتراوس استخدم التآلف المشترك الدياتوني للانتقال بين الأفكار الفرعية داخل الفكرة الثالثة فعلى سبيل المثال يمكن اعتبار أن شتراوس استخدم التآلف المشترك للانتقال من سلم سي/ص إلى سلم ري/ك حيث استخدم تآلف الدرجة الأولى في انقلابه الثاني في سلم سي/ص ليصبح سادسة في سلم ري/ك ويوضح الشكل التالي هذا التتابع.



شكل رقم (٢٠)

التحويل باستخدام التآلف المشترك من سلم سي/ص إلى سلم ري/ك، م٥٢، ٥٣.

وبالنظر إلى الخطة الهارمونية المستخدمة في الفكرة الثالثة (شكل رقم ١٩) نجد أن شتراوس استخدم تآلف ريb/ك في مازورة ٥٥ و٥٧ والذي يظهر بوضوح في لحن الغناء، وبالنظر إلي هذا التآلف المستخدم في إطار سلم لا/ك والذي استمر لفترة حوالي أربعة موازير من مازورة ٥٥ وحتي بداية مازورة ٥٨ فهو قد يصنع مركز تونالي مختلف عن التونالية الأصلية لا/ك وبالمقارنة بالتآلف السابق له ري/ك فإن تآلف ريb/ك نشأ من حركة كروماتية لأسفل لنغمات للنغمات فا# ولا لتصبحا فا بيكار ولاb بالإضافة إلى حركة دياتونية لنغمة صول لتصبح لاb ونغمة مي لتصبح ريb.



شكل رقم (٢١)

الانتقال من تآلف ري/ك إلى تآلف ريb/ك من خلال الحركة الكروماتية، م٥٤، ٥٥.

نتائج البحث

بعد الدراسة النظرية والتطبيقية لموضوع البحث يستطيع الباحث الآن الإجابة على أسئلة البحث وهي كالتالي:

١- كيف وظف شتراوس الموسيقى للتعبير عن المضمون الشعري في أغنية "الربيع"؟

٢- ماهي الخطط الهارمونية التي استخدمها شتراوس في أغنية "الربيع"؟

٣- ما هي أساليب التحويل التي استخدمها شتراوس في أغنية "الربيع"؟

وبالإجابة على السؤال الأول نجد أن شتراوس استطاع أن يلبي متطلبات النص موسيقيا من خلال عدة عناصر، أولها استخدام تونالیات مستقلة لكل مقطع شعري، حيث استخدم شتراوس مع بداية المقطع الأول سلم دو/ص مع استخدام تآلفات الأولى والسادسة الصغير بشكل يجعل للمقدمة طابع معتم وكئيب ليعبر عن المضمون الشعري الذي يتناول القبور المعتمة، واستخدم أيضاً لتأكيد نفس الطابع العام توزيع أوركسترالي يركز على الآلات الغليظة سواء الوترية أم النفخ وفي مساحات صوتية منخفضة لإبراز نفس المناخ العام، ومع انتقال النص الشعري في المقطع الأول لوصف الربيع وسمائه الزرقاء تحولت التونالية إلى سلم مي b/ك الذي يعطي طابعاً مبهجاً مع استخدام طبقات صوتية حادة في لحن الغناء والمصاحبة الأوركسترالية ويؤكد ذلك على الطابع الجديد للمضمون الشعري الذي تحول لوصف الربيع بمناظره الخلابة.

استخدم شتراوس سمات لحنية مميزة في لحن الغناء أثناء الفكرة الثانية التي تعرض المقطع الشعري الثاني، حيث استخدم في لحن الغناء مقاطع لحنية صغيرة تحتوي على نغمات ممتدة وتفصل بينها أجزاء ساكنه ويساعد ذلك علي وصف الشعور بالبهجة والسعادة حيث أن الشاعر هنا يتحدث عن الحلم الذي أصبح حقيقة، ومع بداية المقطع الثالث استخدم شتراوس نغمة حادة وممتدة في لحن الغناء بقيمة مازورة بالكامل في ميزان 9/8 وهي أطول نغمة في الأغنية بالكامل وتحولت التونالية لسلم لا/ك مع استخدام حركات لحنية صاعدة تساعد على وصف الانجذاب لجمال الربيع والتعبير عن بالغ السعادة بقدومه.

وبالإجابة على السؤال الثاني نجد أن شتراوس استخدم خطة هارمونية موضوعة بعناية لتلبية متطلبات المضمون الشعري، استخدم فيها شتراوس تونالیتين رئيسيتين وهما دو/ص ولا/ك وهما تونالیتين لا توجد بينهما نغمات مشتركة مُطلقا ولكن شتراوس استخدم سلم دو/ك كمرحلة انتقالية لربط هاتين التونالیتين معاً.

ولقد استخدم شتراوس بكثرة أسلوب الانتقال بين التآلفات الذي يبدأ بثالثة كروماتية متبوعة بحركة متوازية حيث LP استخدم هذه الطريقة في الانتقال من دو/ص إلى لاb/ص في بداية الفكرة الأولى واستخدمه مرة أخري للانتقال من دو/ك إلى مي/ك في بداية الفكرة الثانية.

استخدم شتراوس الخطط الهارمونية الوظيفية في بعض الأحيان أثناء الفكرة وغالبا ما كانت في الأجزاء الختامية للأفكار الرئيسية أو الفرعية لتأكيد القفلات والحصول على ختام قوى، ويظهر ذلك من خلال استخدام تتابع يحتوي على تآلف سادسة زائدة يأتي بشكل مروري مصرفاً لتآلف في انقلابه الثاني ويتكرر هذا النموذج عدة مرات داخل الأغنية ويظهر ذلك بوضوح في نهاية مازورة ٩ و١٨، ويستخدم شتراوس نفس التتابع ولكن بشكل معكوس في مازورة ٣٢، ولتأكيد التونالية الجديدة قد يضطر شتراوس لاستخدام القفلات التامة الكلاسيكية المعتمدة على تتابع I – V7 ويظهر استخدام شتراوس لهذا التتابع عدة مرات كما في مازورة ٢٠-٢١، ٢٨-٢٩، ٤٦-٤٧.

ويستخدم شتراوس العلاقات الريمانية بشكل كبير في الأجزاء الداخلية للأفكار للانتقال من تآلف إلى آخر، ففي بعض الأحيان يستخدم علاقة ريمينية منفردة مثل الانتقال المتوازي P للانتقال من دو/ص إلى دو/ك وأحياناً المزدوج مثل LP مثل الانتقال من دو/ص إلى لاb/ص وأحيانا بشكل مختلط مثل PLP والذي استخدمه شتراوس للانتقال من تآلف لاb/ص إلى دو/ك في مازورة ٢٤.

وللإجابة على السؤال الثالث فإن شتراوس استخدم استند إلى المنهج الريميني للانتقال بين التونياليات الرئيسية، وبشكل آخر يمكن اعتبار أن الانتقال هنا كان من خلال استخدام المزج سواء البسيط أو الثانوي أو المزدوج.

وبالنظر إلى أساليب التحويل التقليدية فيمكن اعتبار أن شتراوس استخدم التآلف المشترك الدياتوني للانتقال بين الأفكار الفرعية داخل الفكرة الثالثة في مازورة ٥٢-٥٣، واستخدم شتراوس أيضا القراءة المتعادلة للانتقال من مي/ص إلى ميb/ك في مازورة ١٨.

قائمة المراجع

1- Aldwell, Edward and Carl Schachte. *Harmony and Voice Leading* (San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1989).

2- Botstein, Leon. "The Enigmas of Richard Strauss: A Revisionist View" in *Richard Strauss and His World*, ed. Bryan Gilliam, (Princeton: Princeton University Press, 1992).

3- Cohn, Richard. "Neo-Riemannian Operations, Parsimonius Trichords, and Their Tonnetz Representations," *Journal of Music Theory* 41/1 (1997).

4- Cohn, Richard. "Weitzmann Regions," in *Audacious Euphony: Chromaticism and the Consonant Triad's Second Nature* (New York: Oxford University Press, 2012).

5- Dahlhaus, Carl . *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*, trans. Mary Whittall (Berkeley: University of California Press, 1980).

6- Garlington, Aubrey S. "Richard Strauss's Vier letzte Lieder. The Ultimate opus ultimum," *The Musical Quarterly* volume 73, issue 1 (1989).

7- Kennedy, Michael. *Richard Strauss*, 1st American ed., The Master Musicians (Oxford: Oxford University Press, 1996).

8- Kennedy, Michael. *Strauss Tone Poems*, (London: BBC Music Guides, 1984).

9- Schenker, Heinrich. *Free Composition (Der Freie Satz): Volume 3 of New Musical Theories and Fantasies*, trans. and ed. by Ernst Oster (New York: Longman, 1979).

10- Schmid, Mark-Daniel. *The Richard Strauss Companion*, Praeger (London: September 30, 2003).

11- Schuh, Willi. "Richard Strauss at Eighty," trans. Susan Gillespie, in *Richard Strauss and His World,* ed. Bryan Gilliam (Princeton: Princeton University Press, 1992).

12- Teo, Yvonne. *A Synthesis of Schenkerian And Neo-Riemannian Theories: The First Movement Of Paul Hindemith's Piano Sonata No. 1 As A Case Study*, Master of Music, Faculty of the VCA & MCM, University of Melbourne, (June 2017).

13- Woronecki, Stuart A. "*The Harmonic Language of Richard Strauss's First Period Works: A Transformational Approach*," (University of Connecticut, 2013).

ملخص البحث

اللغة الموسيقية المتأخرة عند ريتشارد شتراوس
من خلال دراسة تحليلية للأغنية الأوركسترالية "الربيع"

د/ مؤنس علي مصطفى علي*

تعتبر الأربع أغاني الأخيرة لشتراوس هي أعمال فريدة من نوعها حيث أنها كانت آخر أعمال شتراوس، وأغنية الربيع Frühling هي أول أغنية من هذه المجموعة، ويتحدث المضمون الشعري لها عن الربيع بمناظره الخلابة ولكن النص الشعري يبدأ بجو عام مختلف عن ذلك حيث يبدأ بالحديث عن العتمة والظلام التي تسبق بهجة الربيع، وتكمن أهمية هذا البحث في إلقاء الضوء على اللغة الموسيقية لشتراوس في أحد أهم أعماله الأوركسترالية التي ألفها قبل وفاته بعام تقريبا، ويهدف البحث إلى التعرف على أسلوب شتراوس في توظيف الموسيقى للتعبير عن المضمون الشعري والتعرف على الخطط الهارمونية وأساليب التحويل المستخدمة، واستعرض الباحث أربعة من الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث الراهن، ثم بدأ الإطار النظري بنبذه عن المسيرة الفنية لشتراوس وأهم المحطات الفنية في حياته الموسيقية ثم استعرض الباحث نبذة عن مراحل حياته الأربعة، وأسلوب تناوله للهارموني بشكل عام، كما استعرض الباحث التقاليد الهارمونية المستخدمة في أواخر العصر الرومانتيكي مع التطرق لأهم مناهج التحليل التي استخدمت لتحليل مؤلفات هذه الفترة.

وفي الإطار التطبيقي قام الباحث بتحليل "أغنية الربيع" عينة البحث من خلال ترجمة النص إلى العربية ثم تحليل الهيكل البنائي للأغنية والتعرف على مدى ارتباط الموسيقى بالمضمون الشعري، ثم استعرض الباحث بعد ذلك الخطط الهارمونية التي استخدمها شتراوس داخل الأفكار الرئيسية والفرعية وفواصل الأوركسترا داخل الأغنية وأخيرا أساليب التحويل التي استخدمها شتراوس للانتقال بين الأفكار الرئيسية والفرعية.

واختتم الباحث هذا البحث بنتائج البحث والتي أجاب فيها على أسئلة البحث بعد الدراسة النظرية والتطبيقية لموضوع البحث، ثم قائمة المراجع المستخدمة وملخص البحث باللغة العربية والإنجليزية.

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

Research Summary
The Late Musical Language of Richard Strauss
Through an analytical study of the orchestral lied "Frühling"

Moanes Ali Mostafa Ali*

The last four songs of Strauss are unique works as they were the last works of Strauss, and the song "Frühling" (en. Spring) is the first song from this group, and the poetic content of it talks about spring with its picturesque scenes, but the poetic text begins with a different general atmosphere than that where it begins by talking about darkness and darkness that precedes the joy of spring, and the importance of this research lies in shedding light on the musical language of Strauss in one of his most important orchestral works, which he composed nearly a year before his death. The researcher reviewed four of the previous studies related to the topic of the current research, then the theoretical framework began with an overview of Strauss' artistic career and the most important artistic stations in his musical life. Then the researcher reviewed an overview of the four stages of his life, and his style of treatment of harmony in general. The researcher also reviewed the harmonic traditions used in the late Romantic era, with reference to the most important methods of analysis that were used to analysis the compositions of this period.

In the applied framework, the researcher analyzed the "spring song" by translating the text into Arabic, then analyzing the structural form of the song and identifying the extent to which music is related to the poetic. The modulation methods that Strauss used to move between main and sub-ideas.

The researcher concluded this research with the results of the research, in which he answered the research questions after the theoretical and applied study of the research topic, then the list of used references and the research summary in Arabic and English.

* **Lecturer at Faculty of Specific Education, Music Department, Theory and Composition.**