المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 10، عدد 3، 2017، 227- 246

قالب السوناتا بين التنويع الدوديكافوني والتطوير اللحني في الحركة الأولى من سوناتا إرنست كشينيك الثالثة للبيانو

إياد عبدالحفيظ محمد، قسم الموسيقا، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، اربد، الاردن.

تاريخ الاستلام: 2017/5/22 تاريخ القبول: 2017/9/19

الملخص

يهدف البحث إلى دراسة العلاقة الجدلية التي تربط البنية اللحنية لقالب السوناتا بالتقنيات الدوديكافونية المستخدمة في الحركة الأولى من سوناتا البيانو الثالثة لكشينيك، وتأثير مبدأ التنويع الدوديكافوني على إعادة صياغة الأسس البنيوية لقالب السوناتا، وآلية تفاعل المبدأين اللحني والدوديكافوني في الحفاظ على وحدة القالب في ظروف انعدام المقامية. وتعتمد الدراسة التحليلين اللحني والدوديكافوني للقالب وبأسلوب يسمح بالمقارنة بين العاملين وتحديد دور كل منهما في صياغة القالب.

وتظهر الدراسة تداخل مبدأي التطوير اللحني والتنويع الدوديكافوني في تشكيل المادة اللحنية للسوناتا. فمن ناحية نرى وجود اللحن والأنماط الإيقاعية الخاصة بكل لحن، كما يلعب الميزان دورا مهما في تمايز الألحان عن بعضها البعض. ومن ناحية أخرى نرى فعل مبدأ التنويع الدوديكافوني المتواصل المبني على التغيير المستمر للصفوف، وعلى تنويع استخدام الصف الواحد مرات متكررة وبتصويرات متغيرة.

الكلمات المفتاحية: كشينيك، قالب السوناتا، مصفوفة دوديكافونية، التنويع الدوديكافوني، التطوير اللحني.

The Sonata Form between Dodecaphonic Variation and Themtic Development in the first Movement of Ernst Krenek Piano Sonata No. 3

Iyad Abdelhafeez Mohammad, *Department of Music, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan*

Abstract

The Research aims at analyzing the dialectic relation between the melodic structure of the sonata form and the dodecaphonic procedures used in the first movement of Ernst Krenek's Third Piano Sonata, and the influence of the principle of dodecaphonic variation on maintaining the unity of form in an atonal environment. The study applies both melodic and dodecaphonic analyses in a way that allows to compare and determine the role of each factor in molding the sonata form.

The study shows the interaction of the principles of melodic development and dodecaphonic variation in forming the melodic material of the sonata. On the one hand, there are melodic and rhythmic patterns specific to each theme, with the time signature playing a significant role. On the other hand, we see the action of dodecaphonic variation based on constant variation in the use of a row and the continuous change of rows and transpositions used.

Keyword: Krenek, Sonata form, Dodecaphonic matrix, Dodecaphonic variation, Melodic

المقدمة:

يهدف هذا البحث إلى دراسة العلاقة الجدلية التي تربط بين البنية اللحنية لقالب السوناتا التقليدي وبين التقنيات الدوديكافونية المستخدمة لدعم هيكلية هذا القالب في الحركة الأولى من سوناتا البيانو الثالثة من تأليف إرنست كشينيك. وتحلل الدراسة كيفية تأثير مبدأ التنويع الدوديكافوني على إعادة صياغة الأسس البنيوية لقالب السوناتا الكلاسيكي وآلية تفاعل المبدأين اللحني والدوديكافوني في سبيل الحفاظ على وحدة القالب الداخلية في ظروف الانعدام التام للمقامية، التي كانت العامل الموحد الرئيس للقوالب الموسيقية على مدى أكثر من ثلاثة قرون. من هنا تعتمد الدراسة بشكل متكافئ على التحليلين اللحني التقليدي لقالب السوناتا والدوديكافوني، وبأسلوب يسمح بالمقارنة بين هذين العاملين وتحديد دور كل منهما في صياغة القالب وضمان وحدته.

هنالك بحثان أساسيان يتعلقان بسوناتا كشينيك الثالثة للبيانو وهما يعودان لباحثين أميريكيين: الأول هو رسالة دكتوراة للباحث روبيرت شتاينباور بعنوان "مناقشة حول سوناتا البيانو الثالثة تصنيف 92، رقم 4، 1943 لإرنست كشينيك" (Steinbauer 1957) تمت مناقشتها في جامعة إنديانا. وتركز هذه الرسالة على فرضية تفسير مقامي للإجراءات الدوديكافونية التي يستخدمها كشينيك في هذه السوناتا في تعامله مع الصفوف. وسنشير إلى هذه الرسالة عند مناقشتنا للإجراءات الدوديكافونية، حيث أنها لا تتحمل النقد كما سيظهر تحليلنا مقارنة مع التحليل الدوديكافوني. أما الرسالة الثانية فهي تعود للباحث ألبيرت جورج هوتيمان بعنوان "نظريات إرنست كشينيك حول السوناتا وعلاقاتها بسوناتاته الست للبيانو" (Huetteman 1969)، **نوقشت** في جامعة أيوا في العام 1968. وتلقي هذه الرسالة الكثير من الضوء على سوناتات كشينيك الست التي كان قد كتبها كشينيك حتى ذلك العام (كتب كشينيك سوناتا سابعة للبيانو في العام 1988). وقد نجح هوتمان بالدرجة الأولى في دحض نظرية شتاينباور المقامية وإعادة النقاش إلى مجال التحليل الدوديكافوني. إلا أن هذه الرسالة تتبع منهجية وصفية خالصة سواء في تعاملها مع التحليل الدوديكافوني أو تحليل قالب السوناتا ودون محاولة الربط بين هذين الجانبين، ودون الربط بين مبدأي التنويع الدوديكافوني والتطوير اللحني. وتنبع أهمية البحث من الإهمال الذي يعاني منه أغلب أعمال كشينيك، وخاصة سوناتات البيانو منذ السبعينات، بالرغم من أهميتها الفائقة في إطار الموسيقى الغربية المعاصرة.

إرنست كشينيك والسوناتا الثالثة للبيانو:

يعتبر المؤلف النمساوي إرنست كشينيك (Ernst Křenek) (التلميذ الرابع) لأرنولد شونبيرغ، مبتكر النظام الدوديكافوني في التأليف الموسيقي (Dodecaphony)، أو ما عرف أيضا باسم تقنية الاثنتي عشرة نغمة (Twelve-tone technique). وهو في الوقت نفسه ممثل وفيّ للتقاليد الموسيقية النمساوية من حيث اعتمادها على الغناء الفلكلوري والرقصات، شعبية كانت كاللندلر مثلا، أو مدنية كالفالس الفييني. كما تكشف موسيقى كشينيك تأثرا واضحا وقويا بمواطنه فرانتس شوبرت من حيث نمط الألحان وأسلوب تطويرها. ويعد كشينيك من مؤلفي المدرسة الفيينية الجديدة الأكثر غزارة في الإنتاج. فقد شملت مؤلفاته مختلف القوالب والجانرات الموسيقية من بينها واحدة وعشرون أوبرا، أهمها "جوني يعزف"، التي تعكس تأثرا واضحا بموسيقى الجاز والموسيقى الراقصة الأميريكية (Covach 2001, 454)، والأوبرا التاريخية "كارل الخامس"، وثلاث باليهات، وخمس سمفونيات، وكونشيرتان لكل من الكمان والتشيللو، وأربعة كونشيرتات للبيانو، وسبع سوناتات للبيانو وثماني رباعيات وترية، بالإضافة إلى عدد كبير من أعمال البيانو وموسيقى الصالة والأعمال الأوركسترالية وأعمال الكورال.

وقد تميز أسلوب كشينيك في التأليف الموسيقي قبل كل شيء بالتغير والتطور المستمرين، ابتداء باللامقامية الحرة في العشرينات ومرورا بالدوديكافونية، والسيريالية التامة في فترة ما بعد الحرب العالمية

الثانية، والموسيقى الإلكترونية والتأثر بمختلف أنواع الموسيقى وأشكالها. ويكتب عنه المؤلف الألماني فولفغانغ ريم بأن كشينيك كان "أحد المؤلفين القلائل بعد مالر، إن لم يكن الوحيد، الذي لم يُخضع لغته الموسيقية لإرادة أسلوبه، لأن ذلك ببساطة لم يكن هدفه. <...> لذا سيبقى كشينيك وسيمفونيته الثانية مثالين ساميين يقتدى بهما" (Rihm 1997, 361-362). في الوقت نفسه يعتبر مايكل دوفاي أن كشينيك استخدم الموسيقى "كناقل للديموقراطية <...> فكشينيك لا يدعو المؤلف ليكون أقرب إلى جمهوره فحسب، بل ويقترح أن بإمكان المؤلف تحقيق أهداف سياسية من خلال ذلك" (Duffy 2005, 1006)، أي أن الموسيقى يمكن أن تجسد فكرا سياسيا قريبا من الشعب ومحررا له، كما هو الحال في الأوبراتين "جوني يعزف" (1925) و"كارل الخامس" (1933).

ولد كشينيك في فيينا في العام 1900 ابنا لجندي تشيكي في جيش الامبراطورية النمساوية-الهنغارية. وبعد وصول النازيين إلى السلطة في ألمانيا في العام 1933 كان كشينيك كثيرا ما يُذكر ضمن قائمة المؤلفين والمثقفين اليهود الممنوعين من العرض والنشر رغم أنه لم يكن في الواقع يهوديا. فاضطر إلى الهجرة إلى الولايات المتحدة الأميريكية في العام 1938 على غرار المؤلف الألماني باول هيندميت الذي لم يكن يهودي الأصل أيضا. وفي الولايات المتحدة سقط اللفظ التشيكي من اسمه فأصبح يعرف بكرينيك (Krenek).

كان كشينيك من المؤلفين المعاصرين الذين حافظوا على الجوانب اللحنية للقوالب الكلاسيكية-الرومانسية المستخدمة وحاولوا أن يوفقوا بينها وبين تقنيات التأليف الحديثة. وقد عكس هذا التوجه لدى كشينيك تأثرا كبيرا، بل وتمسكا قويا بالتقاليد الموسيقية العريقة التي امتلكتها بلده النمسا، وخاصة عاصمتها فيينا منذ العصر الكلاسيكي. وقد أدى هذا التأثير إلى الحد من الميول التعبيرية التي ظهرت في موسيقى كشينيك في بداية الثلاثينيات مع أولى الأعمال الدوديكافونية، منتجة أسلوبا موسيقيا أكثر لحنية وأوضح بنية. ومن الأعمال التي تعكس هذا التأثير بوضوح التنويعات op. 79 للبيانو والكونشيرتو الثاني للبيانو والأوركسترا op. 81. كما نجد في الكثير من مؤلفات كشينيك تأثرا واضحا بأول المؤلفين الرومانسيين فرانس شوبرت الذي تجسد في اهتمام المؤلف بأعمال البيانو وموسيقى الصالة بالإضافة إلى الأعمال الغنائية والتي من أهمها O Lacrymosa (op. 48, 1926) على كلمات كتبها خصيصا لهذا العمل الشاعر الألماني الكبير راينر ماريا ريلكه، و"كتاب سفر من جبال الألب النمساوية" (Reisebuch aus den österreichischen Alpen, op. 62, 1929)، وSestina (op. 161, 1957).

وكان تطور قالب السوناتا على امتداد القرن التاسع عشر قد تمخض عن شكلين أساسيين للتطور اللحني، مرتبطين بقالب السوناتا قبل غيرها من القوالب. وهما التطور التنويعي، المبني على الحفاظ على الألحان بصورتها الأصلية وبنيتها الكاملة مع تغيير هارمونيتها ومرافقتها ونقلها من سلم إلى آخر. وقد نشأ هذا الشكل من التطوير من الموسيقى ذات الطابع الفلكلوري الغنائي فارتبط بأعمال شوبرت ومندلسون. أما الشكل الثاني من أشكال التطوير فهو التطوير التفاعلي الذي ارتبط بأعمال بيتهوفن، والمبني على تجزئة الألحان وصراعها وتصادمها في قسم التفاعل وحتى في إعادة العرض أحيانا. وقد ظهرت فيما بعد أشكال هجينة من التطوير تتمثل في دمج جوانب مختلفة من هذين الشكلين الأساسيين تجسدت في أعمال مؤلفين مثل برامز وبروكنر ومالر. وقد تأثر كشينيك في أعماله المختلفة التي استخدم فيها قالب السوناتا بهذين النمطين الكلاسيكيين من التطوير مع ميله قليلا نحو التطوير التنويعي على حساب التفاعلي.

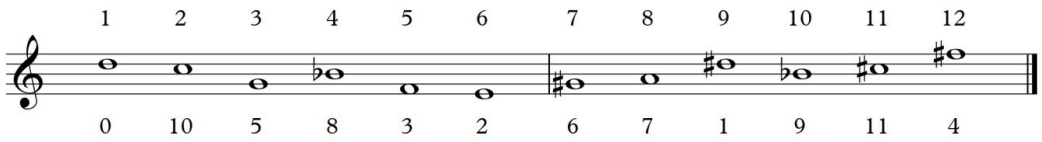
تفتتح السوناتا الثالثة المجموعة المركزية من سوناتات كشينيك للبيانو التي تشمل السوناتات الثالثة وحتى السادسة، والتي قام بتأليفها في فترة ثماني سنوات ما بين 1943 و1951 باستخدام تقنية الدوديكافونيا. وفي الوقت نفسه تنتمي هذه السوناتا إلى مجموعة من خمس سوناتات لآلات مختلفة تحمل

رقم التصنيف ذاته (op. 92) وتضم السوناتات التالية: رقم 1 للأورغان، رقم 2أ للفلوت والفيولا، رقم 2ب للفلوت والكلارينيت، رقم 3 للفيولا ورقم 4 للبيانو. وقد انتهى كشينيك من تأليف السوناتا في مدينة سانت بول، ولاية مينيسوتا في العام 1943، حيث أنهى حركتها الأولى في الرابع من آذار من ذلك العام. وقد قام المؤلف بمراجعة شاملة للسوناتا في العام 1960 تمثلت بالدرجة الأولى في تصحيح بعض النغمات طبقا للصفوف الدوديكافونية المستخدمة (Huetteman 1969, 92). تتكون السوناتا من أربع حركات تتوافق ثلاث منها مع الحركات التقليدية للسوناتا وهي الحركة الأولى (Allegro)، الحركة الثانية (Andante)، والحركة الثالة (Scherzo). أما الحركة الرابعة (Adagio) فتخرج عن إطار البنية الدرامية للسوناتا الكلاسيكية-الرومانسية وتؤدي وظيفة مزدوجة: فهي الفينال كخاتمة (Epilogue) ومحصلة للتطور الدرامي السابق من ناحية، ومركز ثقل مضاد يوازن الحركة الأولى ويشكل معها قوسا يحيط بالحركتين الأخريين، من ناحية أخرى. ويتجسد التشابه بين الحركتين الأولى والرابعة في هيمنة الألحان الغنائية (مع الأخذ بعين الاعتبار خصائصها الدوديكافونية) ووجود تلميحات مقامية (Allusions) تتمثل في نشوء جاذبيات مقامية بين النغمات.

الصف الدوديكافوني والإجراءات التقنية:

يستخدم كشينيك في سوناتته الثالثة للبيانو تقنية دوديكافونية شبيهة بتلك التي سبق واستخدمها في عمله "مراثي النبي إرميا" (Lamentation Jeremiae Prophetae, op. 93) والتي تم تأليفها قبل السوناتا بعامين رغم رقم تصنيفها الأعلى. والمراثي هو عمل للكورال a capella (الكورال دون مصاحبة) تتجاوز مدته الساعة ومكتوب على نص من العهد القديم للإنجيل يحمل العنوان نفسه الذي اعتمد من قبل الكنيسة الكاثوليكية ضمن ليتورجيا أسبوع الآلام. ويدمج كشينيك في هذا العمل التفسير المقامي[1] (Modal) للصف الدوديكافوني (Row) مع تقنيات التجزئة (subdivision, segmentation) والتدوير (Rotation) الدوديكافونيتين. حيث يقسم الصف الأساسي إلى صفين جزئيين يتكون كل منهما من ست نغمات، ثم يقوم بتدوير كل صف جزئي على حدة مكونا ستة أشكال (تدويرات) لكل منهما. ويحصل كشينيك بذلك على ما مجموعه اثنا عشر صفا جزئيا لكل منها انقلابها، وسيرها العكسي وانقلاب سيرها العكسي، ما يعطينا ثمانيا وأربعين صفا أساسيا قبل التصوير (Transposition). أما مع احتساب التصويرات الاثنتي عشرة لكل منها فيصبح المجموع الكامل خمسمئة وستة وسبعين صفا جزئياً سداسي النغمات (12صفا * 4 أشكال * 12 تصويرا).

إن المادة اللحنية للسوناتا الثالثة للبيانو مستنبطة بأكملها من صف دوديكافوني واحد ذكره المؤلف في ملحق لكتاب يوزف روفير "التأليف باستخدام اثنتي عشرة نغمة" (Joseph Rufer, Composition with Twelve Notes, 1954). المثال (1) يمثل الصف الأساسي للسوناتا وقد أضفنا الأرقام فوق الصف لتمثل ترتيب النغمات فيه، بينما تمثل الأرقام المدونة تحت الصف بُعد النغمة فوق النغمة الأولى "ري" بأنصاف البعد الطنيني).



المثال (1): الصف الدوديكافوني الأساسي المستخدم في السوناتا الثالثة

[1] مصطلح "مقامي" يستخدم في هذه البحث للإشارة إلى مفهوم (Modality).

وكما نرى فإن الصف ذو طابع لحني واضح، كما أنه يمتلك خصائص بنيوية هامة تؤهله بشكل خاص للإجراءات الدوديكافونية المختلفة وهي: أ) النصف الثاني للصف معاكس في اتجاهه الصاعد العام لاتجاه النصف الأول الهابط؛ ب) المسافة بين نغمتي البداية لنصفي الصف هي مسافة التريتون (الخامسة الناقصة: ري – صول#)؛ جـ) هنالك تشابه بنيوي بين التريكوردات الأربعة التي يتكون منها الصف، حيث يتكون كل تريكورد من مسافة الثانية (بأنواعها الكبيرة والصغيرة والزائدة) ومسافة الرابعة (بنوعيها التامة والزائدة). ويمثل الجدول (1) أدناه مصفوفة الصفوف الدوديكافونية المستنبطة من الصف الأساسي مقسمة إلى نصفين، ويطلق عليها بالإنجليزية مسمى (Matrix). وتمثل المصفوفة في جدول واحد الأشكال الأربعة للصف الدوديكافوني بتصويراتها الاثنتي عشرة كما يلي: يُقرأ الصف الأساسي بتصويراته في الصفوف الأفقية للجدول من اليسار إلى اليمين؛ يُقرأ صف السير العكسي بتصويراته في الصفوف الأفقية للجدول من اليمين إلى اليسار؛ يُقرأ صف الانقلاب بتصويراته في أعمدة الجدول من الأعلى إلى الأسفل؛ يُقرأ صف انقلاب السير العكسي بتصويراته في أعمدة الجدول من الأسفل إلى الأعلى[2].

الجدول (1): أشكال الصف الأساسي والانقلاب والسير العكسي وانقلاب السير العكسي
صف الأساسي للسوناتا الثالثة (48 صفا)

	I-0	I-10	I-5	I-8	I-3	I-2	I-6	I-7	I-1	I-9	I-11	I-4	
P-0	D	C	G	Bb	F	E	G#	A	D#	B	C#	F#	R-0
P-2	E	D	A	C	G	F#	Bb	B	F	C#	D#	G#	R-2
P-7	A	G	D	F	C	B	D#	E	Bb	F#	G#	C#	R-7
P-4	F#	E	B	D	A	G#	C	C#	G	D#	F	Bb	R-4
P-9	B	A	E	G	D	C#	F	F#	C	G#	Bb	D#	R-9
P-10	C	Bb	F	G#	D#	D	F#	G	C#	A	B	E	R-10
P-6	G#	F#	C#	E	B	Bb	D	D#	A	F	G	C	R-6
P-5	G	F	C	D#	Bb	A	C#	D	G#	E	F#	B	R-5
P11	C#	B	F#	A	E	D#	G	G#	D	Bb	C	F	R-11
P-3	F	D#	Bb	C#	G#	G	B	C	F#	D	E	A	R-3
P-1	D#	C#	G#	B	F#	F	A	Bb	E	C	D	G	R-1
P-8	Bb	G#	D#	F#	C#	C	E	F	B	G	A	D	R-8
	RI-0	RI-10	RI-5	RI-8	RI-3	RI-2	RI-6	RI-7	RI-1	RI-9	RI-11	RI-4	

من خلال دراسة تحليلة لهذه المصفوفة كاملة يصبح من السهل اكتشاف الخاصية التكاملية للصف الأساسي، حيث أنها تبدأ من صف الانقلاب في تصويره التاسع والذي يكمل نصفه الأول[3] (I9-a: B-C3-F#-D#-G#-A[4]) النصف الأول من الصف الأساسي الأصلي (P0-a: D-C-G-Bb-F-E). ومن الواضح أن هذه العلاقة التكاملية تنسحب على المصفوفة بأكملها، حيث أن الصفوف (P0-a) و(R0-b) و(I9-b) و(RI9-a) تتضمن النغمات ذاتها بترتيب مغاير في كل مرة. فإذا أخذنا بعين الاعتبار إمكانية تدوير (Rotation) كل صف من هذه الصفوف الأربعة ست مرات بحيث يبدأ في كل مرة من الصوت التالي حسب

[2] تتم قراءة الصفوف الجزئية كالتالي: النصف الأول لـP (النصف الأيسر) هو النصف الثاني لـR والعكس؛ وكذلك فإن النصف الأول لـI (النصف العلوي) هو النصف الثاني لـRI والعكس.

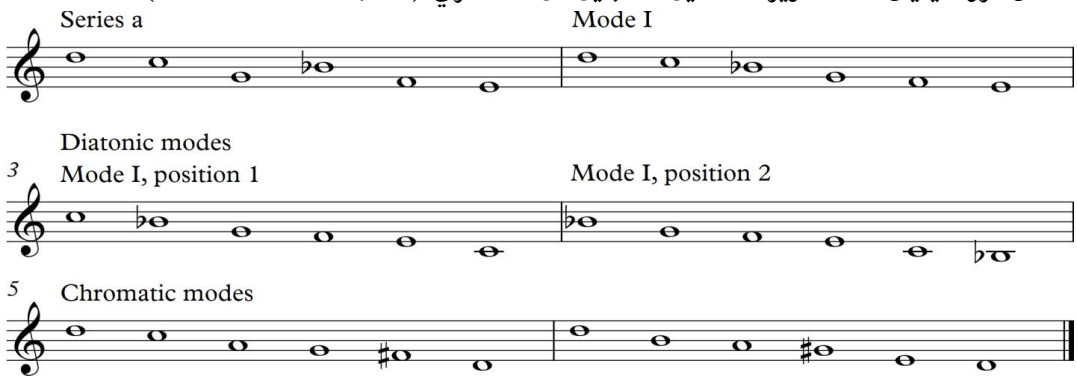
[3] نتبع في هذا البحث نظام ترميز الصفوف التقليدي الذي يستخدمه كذلك هوتمان في رسالته: Px-ay حيث P هو الصف، x التصوير، a النصف الأول من الصف، وy هو التدوير.

[4] جميع تسلسلات النغمات في هذه المقالة تقرأ بالإنجليزية من اليسار إلى اليمين.

النمط: 654321، 165432، 126543، 123654، 123465، 543216، نصبح أمام أربعة وعشرين صفا مكونا من نفس نغمات النصف الأول من الصف الأساسي قبل تصويره. ومع احتساب إمكانية تصوير كل صف إثنتي عشرة مرة نصل إلى مئتين وثمانية وثمانين صفا مكونا من النغمات الست ذاتها (4 صفوف * 6 تدويرات * 12 تصويرا).

بعد ذلك نستطيع تطبيق العملية برمتها مرة أخرى على النغمات الست المتبقية والتي تتوفر في الصفوف (P0-b) و(R0-a) و(I9-a) و(RI9-b) لتعطينا مائتين وثمانية وثمانين صفا آخرا مكملا لمجموعة الصفوف الأولى. ومع احتساب كافة احتمالات دمج أنصاف الصفوف في صفوف كاملة (من 12 نغمة) وطرح مجمل التكرارات الممكنة يصل ألبيرت هوتمان في رسالته إلى (10،080) صفا كاملا (Huetteman 1969, 100-102).

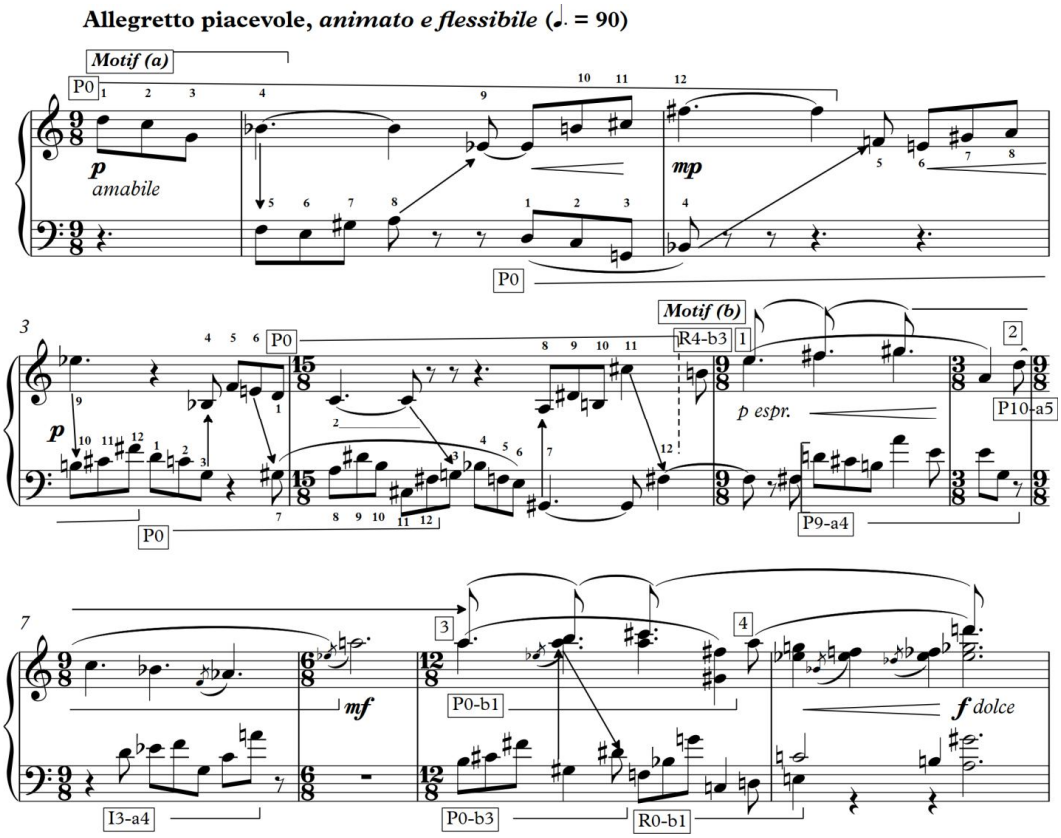
بالإضافة إلى هذا التحليل الدوديكافوني لا بد كذلك من الإشارة إلى التحليل المبني على أسس مقامية، والذي قام به روبرت شتاينباور في العام 1957 في رسالته حول السوناتا الثالثة، استنادا إلى إشارة كشينيك حول تشابه الإجراءات الدوديكافونية المستخدمة في السوناتا مع تلك المستخدمة في "مراثي النبي إرميا". ويتلخص هذا التحليل في تحويل كل صف نصفي إلى "مقام" (Mode I & II) يتم بعد ذلك تدويره منتجا المقامات الدياتونية. ويتبع ذلك تصوير كل مقام دياتوني من النغمة الأولى للصف الأساسي (ري) ما ينتج عنه ست مقامات كروماتيكية. وعلى الرغم من عدم تمكن شتاينباور من تحليل السوناتا تحليلا كاملا ومرضيا (Huetteman 1969, 97) فإننا سنرى أن للنظرة المقامية بشكلها العام ما يبررها - ولو جزئيا – في تحليل هذه السوناتا. ويوضح المثال (2) مقامين دياتونيين هما التدويران الأول والثاني للمقام الأساسي، يليهما مقامان كروماتيكيان هما تصويرا المقامين السابقين من النغمة ري (Staeinbauer 1957, 7-8).



المثال(2): الصف الدوديكافوني الأساسي للسوناتا الثالثة والمقامات الدياتونية والكروماتيكية المستخرجة منها

التحليل اللحني- الدوديكافوني:

الحركة الأولى للسوناتا مكتوبة في قالب السوناتا التقليدي وتتكون من عرض وتطور وإعادة عرض. اللحن الرئيسي (Main theme) يبدأ بتطوير موتيف مقتضب يتكون من ثلاث كروشات ونوار واحدة (Motif a) (المثال 3)، عبر أربع عبارات قصيرة ترافقها ألحان مضادة تحاكيها بوليفونيا في اليد اليسرى. ويستمر ذلك على مدى أربع موازير، يرد خلالها الصف الأساسي أربع مرات موزعا بين اليدين دون تجزئة أو تدوير. ويتميز اللحن الرئيسي بميزان مركب واضح على الرغم من تغير عدد وحدات الميزان في كل مازورة تقريبا. وإذا ما أخذنا النغمات الأربع التي تستقر عليها كل من العبارات القصيرة لوجدنا أنها أربع نغمات محيطة بالنغمة الأساسية ري (نغمة بداية الصف الأساسي) وهي حسب تسلسل ورودها في بداية كل مازورة: Bb-F#-Eb-C. ويعطي هذا الدوران حول النغمة (ري) لها أهمية خاصة ستتضح أسبابها فيما بعد من خلال التحليل.



مثال (3) السوناتا الثالثة، الحركة الأولى (موازير 1-10): اللحن الرئيسي وتحليله حسب المستويات المختلفة

وينبع الموتيف اللحني الثاني (Motif b) من داخل الموتيف الأول في نهاية المازورة الرابعة ويتكون من ثلاث نغمات متدرجة صاعدة أو هابطة مع ما يشابه "التصريف" لها إلى نغمة رابعة. وهذا الموتيف الثاني يطور على مدى أربع جمل قصيرة على خلفية عبارات قصيرة مرافقة له تعكس النمط الإيقاعي للموتيف الأول (موازير 5-10، وقد تم تحديد الجمل باستخدام الأربطة legato بعد حذف الأربطة الأصلية). وإذا قمنا بتحليل شبه مقامي للخط اللحني للجمل بمعزل عن الأصوات الأخرى المرافقة لها وعن تركيبها الدوديكافوني، فسنجد أن كلا منها يصل في نهايته إلى ما يشبه الاستقرار المقامي. فالجملة الأولى الصاعدة (E-F#-G#-A) هي حركة متدرجة من نغمة الدومينانت إلى التونيك في سلم لا، ويمكنه تحديده بسلم لا مجور إذا أخذنا بعين الاعتبار نغمة C# في محيط الجملة. والجملة الثانية الهابطة (D-C-Bb-G#-A) فتمثل ما يسمى بالتسلسل الفريجي (Phrygian progression) الذي يهبط من درجة التونيك إلى الدومينانت في سلم ري مينور، مع ارتكاز مؤقت على الدرجة السابعة الحساسة لسلم الدومينانت (G#). والجملة الثالثة (A-B-C#-F#) عبارة عن صعود متدرج من الدرجة الثالثة وحتى الخامسة يليها استقرار للخامسة إلى الدرجة الأولى وذلك في سلم فا دييز مينور. أما الجملة الرابعة (A-G-F-E-D) فتشكل تسلسلا فريجيا آخر، هذه المرة في سلم ري مينور، على اعتبار خفض نغمة ري العالية أوكتفا واحدا (أما نغمة مي بيمول فهي نغمة تنافر أوستيناتو على مدى الجملة كاملة). وتكشف هذه الجملة الرابعة تعاملا حرا مع الصفوف المستخدمة، حيث أنه من الصعب الجزم بشكل نهائي حول ما تم استخدامه، بل نجد تداخلا بين الصفوف الجزئية (RI5-b5) التي يتكون منها الخط اللحني العلوي (A-G-F-E-[B]-D) و(R4-a) و(P11-a).

ويمكننا من خلال الموتيف الثاني للحن الرئيسي أن نستوضح المنهج الذي يطبقة كشينيك في استغلال الخصائص المقامية الكامنة في الصفوف الجزئية التي يختارها. فالصف (R4-b3) يتضمن التتراكورد الثاني للسلم المجور دون أن يتطلب أي تدخل من المؤلف، أما الصف (P10-a5) فيتطلب أولا، تحييد نغمتين (F, Eb) من خلال تحويلهما إلى زخارف (acciaccatura)، وثانيا، إضافة النغمة الأولى من الصف المستخدم في الجملة التالية (A)، في سبيل تشكيل تسلسل فريجي. ويستعين كشينيك بإجراءات مماثلة في بناء الجملتين الثالثة والرابعة.

وكما نرى من تحليل الصفوف الدوديكافونية للحن الرئيسي فإن كشينيك يلتزم بالصف الأساسي في الموازير الأربع الأولى من السوناتا، موزعا إياها بين الصوت الرئيسي في اليد اليمنى والصوت المرافق في اليد اليسرى. ولكن ما أن ينتهي هذا العرض الإجرائي للصف الأساسي، يستمر المؤلف في تطوير الموتيف الثاني من اللحن دون أي تنظيم واضح من حيث اختيار الصفوف الجزئية واستخدامها. إلا أن هنالك منطقا أعمق من المنطق النظري-الرياضي البحت يعمل هنا. فلو نظرنا بتمعن إلى الخصائص اللحنية للصفوف الجزئية التي يختارها كشينيك، فسنجد أنه يختار تلك الصفوف التي تسمح له باستغلال الحركة التدريجية بين نغماتها كما ما سبق وأوضحنا. ولكنه في الوقت نفسه يخلق ترابطا عضويا بين هذه الصفوف، وكذلك بين الجمل المتتالية. فالنغمة (D) هي نغمة مشتركة بين نهاية الجملة الأولى (R4-b3) وبداية الجملة الثانية (P10-a5)؛ وكذلك فإن نغمة الزخرفة (acciaccatura) المؤدية إلى نغمة (a^2) في المازورة (8) هي مشتركة بين نهاية الجملة الثانية (P10-a5) وبداية الجملة الثالثة (P0-b1).

ومن حقنا كذلك التساؤل عن العلاقة بين الصفوف الجزئية المستخدمة في كل جملة بعد دخول الموتيف اللحني الثاني. إذا تمعنا في النغمات التي يتضمنها كل من الصفين المستخدمين آنيا في الجملة الأولى (R4-b3 وP9-a4)، فسنجد أن بين الصفين أربع نغمات مشتركة، وكذلك الحال بالنسبة للصفوف المستخدمة في الجملة الثانية (P10-a5 وI3-a4). أما في الجملة الثالثة فإن صفين جزئيين في اليد اليسرى يقابلان الصف الواحد المستخدم في اليد اليمنى (P0-b1 مقابل P0-b3 وR0-b1): الأول هو الصف الجزئي المطابق للصف المستخدم في اليد اليمنى (لكن بتدوير مغاير)، والثاني هو الصف الجزئي المكمّل له (أي أنه ليس بينهما نغمات مشتركة).

على مستوى أعلى يمكننا تتبع خط لحني صاعد على امتداد الجمل الأربع للموتيف الثاني (وهي مميزة في المثال على شكل كروشات منفصلة في الصوت العلوي)، يرتفع تدريجيا من النغمة (e^2) وحتى النغمة (d^3) في ذروة اللحن الرئيسي (مازورة 10). وهذا الخط اللحني هو خط ناقص بطبيعته (يمتد سابعة بدل الأوكتاف)، فلو بحثنا عن منطق يكمله لوجدنا التفسيرالوحيد له في كونه ينبع من نغمة (d^2) الأولى والتي تبدأ منها الحركة بأكملها، كما يوضح السطر العلوي في المثال (4). ويقابل ذلك خط لحني هابط يبدأ من نغمة (d^2) ويصل إلى (d^1)، مع الأخذ بعين الاعتبار نقل جملته الثانية أوكتافا إلى الأسفل افتراضيا[5].

مثال (4) السوناتا الثالثة، الحركة الأولى (موازير 0، 5-10): تحليل الخطوط اللحنية للموتيف (b) من اللحن الرئيسي

[5]ومن المعروف أن النقل الأوكتافي (Octave disposition or Register transfer) هو أمر مقبول بل ومتعارف عليه في تقنيات التحليل وفي مقدمتها تحليل شنكر (Schenkerian Analysis).

هنالك إذا عوامل للتباين الخفيف بين موتيفي اللحن الرئيسي. فبينما يتكون الموتيف الأول من عبارات قصيرة نسبيا، نجد الموتيف الثاني ذا طابع غنائي وجمل أكثر امتدادا، كما أنه أكثر انسيابية وهدوءا. وعلى الرغم من أنه يحافظ على النسيج البوليفوني للموتيف الأول، إلا أننا نلتقي فيه بأول التآلفات الثنائية التي سرعان ما تؤدي إلى تآلف كامل في نهاية المازورة العاشرة.

لا بد كذلك من الإشارة إلى النغمة (D) التي تحتل مكانة خاصة في اللحن الرئيسي. فهي النغمة التي يبدأ بها اللحن بصفتها بداية الصف الأساسي، كما أن اللحن الرئيسي بأكمله ينتهي بها، وهي النغمة الهدف في الصعود والهبوط التدريجيين على امتداد الموتيف الثاني للحن. ونستنتج من ذلك أن النغمة (D) تعمل عمل نغمة التونيك في الموسيقى المقامية، فهي دون شك "عنصر مركزي[6]" في البنية النغمة للحن الرئيسي.

هذا وتبدأ الوصلة (Transition) من ذات النغمة ري بجملة تتضمن الموتيف الأول للحن الرئيسي في طبقته الأصلية، مع إدخال بعض التغييرات على الإيقاع دون المساس بطبيعة الميزان المركب. لذا نشعر وكأن الوصلة تنبع من داخل اللحن الرئيسي. وتستعرض الجملة الأولى النغمات الثمانية الأولى من الصف الأساسي (P0)، يقابلها كونتربوينط مكون من التدوير الثاني للنصف الأول من صف السير العكسي (R0-a2) والتدوير الأول للصف النصفي ذاته (R0-a1). وتجيب عليها جملة ثانية بموتيف قريب مبني على التدوير الثاني للنصف الأول من الصف الأساسي (P0-a2) والتدوير الرابع للنصف الثاني من صف السير العكسي للانقلاب (RI0-b4)، هي بذلك كأنما تدل على عملية تحويل تدريجي للسلم (Modulation) مبتعدة عن الصف الأساسي. يقابل الجملة الثانية كونتربوينط مشكل من بقية الصف الأساسي من الجملة الأولى (النغمات 9-12) والتدوير الأول للنصف الثاني من صف السير العكسي في تصويره العاشر (R10-b1)، كما هو مبين في المثال (5).

مثال (5): السوناتا الثالثة، الحركة الأولى (موازير 11-15)، تحليل الصفوف الدوديكافونية للوصلة

وتستمر الوصلة في استخدام صفوف جزئية مختلفة حتى منتصف المازورة (24). إلا أن من الملفت للنظر تنوع طبيعة النسيج الموسيقى وتطوره على امتداد الوصلة ابتداء من استمرار النسيج البوليفوني الممتد من اللحن الرئيسي، ثم تحوله إلى نسيج هوموفوني يتكون من تآلفات رباعية تعزف (staccato) صاعدة وصولا إلى النغمة (a^3) التي يبدأ منها هبوط على شكل قريب من الأربيجيو حتى النغمة (e^1) التي تنقلنا إلى اللحن الثانوي (Secondary theme) عبورا بتآلفين ذوَي ملامح هارمونية نكاد نستشعرهما دون أن نتمكن من الإمساك بهما بوضوح. ويهدف الأربيجيو إلى تفكيك الميزان المركب وخلق وضع من عدم

[6]إشارة إلى نظرية "العنصر المركزي البديل" في موسيقى سكريابن وديبوسي. وهو تآلف متنافر من مجموعة الدومينانت أو السوبدومينانت يؤدي وظيفة التونيك كمركز للاستقرار على امتداد العمل بأكمله أو جوء منه.

الوضوح الإيقاعي، يسهل بعده الانتقال إلى الميزان البسيط للحن الثانوي. ويشير هوتمان في رسالته إلى تألف الدومينانت السباعي لسلم (C# major/minor) في المازورتين 20 و23 (Huetteman 1969, 106).

اللحن الثانوي (Secondary theme) هو ذو طابع غنائي أقوي وأوضح من الرئيسي، رغم القفزات الكبيرة التي يتضمنها، بفضل الفصل شبه القاطع بين الوظيفتين اللحنية و"الهارمونية" المرافقة. ونستخدم هنا مصطلح "الهارمونية" بشكل مجازي بالطبع، إلا أن طبيعة النسيج الموسيقي خلال عرض هذا الموتيف تستحضر في الذاكرة أماكن عديدة من الموسيقى الرومانسية وعلى رأسها اللحن الثانوي من السيمفونية الثامنة "غير المكتملة" لفرانتس شوبرت بمرافقته المتضمنة للسنكوب كذلك. كما يتحول الميزان إلى ميزان بسيط يميز اللحن الثانوي على امتداد الحركة عن ألحانها الأخرى.

يبدأ وينتهي الموتيف الرئيسي بالنغمة (d^1) التي كانت قد لعبت دورا محوريا في اللحن الرئيسي، كما كانت منها بداية الوصلة، وذلك نتيجة للصفوف الجزئية المختارة. وتؤكد هذه الحقيقة مرة أخرى الوظيفة المركزية لهذه النغمة. والمثال (6) أدناه يوضح التركيب اللحني والدوديكافوني للموتيف الرئيسي للحن، حيث يُظهر تداخل الصفوف بين اللحن والمرافقة، بعكس ما رأيناه في اللحن الرئيسي الذي غالبا ما كانت فيه الخطوط اللحنية تتشكل من صفوف مختلفة.

مثال (6): السوناتا الثالثة، الحركة الأولى (موازير 24-31)، اللحن الثانوي

ويصل اللحن الثانوي إلى ذروته الأولى على نغمة ($c\#^3$) في مازورة يسهل على المستمع ملاحظتها وتذكرها فيما بعد عندما تعود في قسمي التفاعل وإعادة العرض، بفضل الأربيجيو الواضح في اليد اليسرى الذي يبدأ بتآلف (مي مينور) إضافة إلى التآلفات الثلاثية والرباعية في اليد اليمنى، ما يذكرنا مرة أخرى بالنسيج الرومانسي في تقاليد يوهانس برامس وفرانتس شوبرت. جملة جديدة تعيد النمطين اللحني والإيقاعي للحن الثانوي من المرافقة إلى الواجهة في موجة ديناميكية جديدة من اللحن الثانوي تتحول تدريجيا إلى جمل قصيرة تذكرنا باللحن الرئيسي، وتعزف بأسلوب (staccatissimo) تمهيدا للعودة للميزان المركب، فتصل ذروة جديدة أعلى من سابقتها على النغمة (d^3)، تتطابق وبداية اللحن الختامي (Closing theme) (مثال 7). ويمثل ظهور النغمة (D) مرة أخرى في بداية اللحن الختامي تثبيتا نهائيا لها كمركز لقسم العرض.

مثال (7): السوناتا الثالثة، الحركة الأولى (موازير 37-43)، اللحن الختامي

وكما يوضح المثال (7) فإن اللحن الختامي يشتمل على موتيفين يعودان بنا إلى الميزان المركب. الأول (a) هو سلم متدرج صاعد يتكرر مرتين ويتكون من صفوف نصفية تم اختيارها واستخدامها بشكل متسلسل تعيد إلى أذهاننا فكرة "المقامية" التي طرحها روبرت شتاينباور في رسالته. إلا أن هذه المقامية، كما كان الحال في اللحن الرئيسي، لا تنبع من إعادة ترتيب النغمات داخل الصف النصفي الواحد حسب منطق مقامي، بل هي نتيجة لاختيار صفوف معينة ورصها خلف بعضها البعض لتعطي النتيجة المرجوة. أما الموتيف الثاني (b) وخاصة الموتيف الجزئي المتضمن فيه (c) فسيلعب دورا خاصا في قسم التفاعل، حيث سيتشكل منه

لحن جديد ينبع من رسمه الإيقاعي بالدرجة الأولى. ويتكون هذا الموتيف الجزئي من بعد صغير هابط يليه بعد أكبر صاعد ويرتبط بالرسم الإيقاعي المتكون من نوار – كروش – نوار، على الرغم من أن النوار الأخير يقصر أحيانا لمدة زمنية أقصر.

يلي ذلك مقطع ختامي قصير (Concluding section) يستخدم الموتيف (d) المستنبط من الموتيف (b) للحن الرئيسي، والمبني على الحركة المتدرجة الصاعدة. لكنه يظهر هذه المرة بشكل أكثر تعقيدا من الناحية الإيقاعية، حيث تكثر فيه السنكوبات. ويختتم العرض بوقفه على تآلف سباعي نصف ناقص بخامسة محذوفة على الجذر (#D). ويُسمع التآلف بأنه نصف ناقص (وليس صغيرا) بناء على نغمة خامسة التآلف (A) التي كانت قد سبقت اكتماله بضربتين. كما أنه من الممكن الافتراض نظريا بأن نغمة (#D) هنا تؤدي دور نغمة الدومينانت للنغمة (#G) التي سيبدأ منها قسم التفاعل، وذلك على الرغم من بناء التآلف في انقلابه الثالث على النغمة (#C).

ويشير هوتمان إلى علاقة مثيرة – على الرغم من أنها ليست بالبديهية – بين الموتيف الثاني للحن الرئيسي (الموتيف b، موازير 5-10) وبعض عناصر اللحن الثانوي (الموازير 23-24، 30-31) والموتيف (d، الموازير43-49) من اللحن الختامي (Huetteman 1969, 107-108). ويعزي هوتمان هذه العلاقة إلى أن المقاطع والموتيفات المذكورة جميعها مبنية على الحركة المتدرجة الصاعدة أو الهابطة. وهو يميزها بمسمى منفصل كموتيف (y). ونحن من جانبنا نجمع معها كذلك اللحن الجديد الثاني الذي سيظهر في قسم التفاعل. ونرى أن مثل هذه العلاقات البنيوية تهدف إلى تقوية الوحدة اللحنية العامة في ظروف انعدام الهيكلية المقامية للسوناتا التقليدية دون أن نعتبرها صورا أو أشكالا للحن واحد.

وبذلك نكون قد أوضحنا تداخل مبدأي التطوير اللحني والتنويع الدوديكافوني في تشكيل المادة اللحنية للسوناتا في قسم العرض. فمن ناحية نرى وجود الرسم اللحني والأنماط الإيقاعية الخاصة بكل لحن، كما يلعب الميزان دورا مهما في تمايز الألحان عن بعضها البعض. ومن ناحية أخرى نرى فعل مبدأ التنويع الدوديكافوني المتواصل المبني على التغيير المستمر للصفوف من جهة، وعلى تنويع استخدام الصف الواحد مرات متكررة وبتصويرات متغيرة من ناحية أخرى.

تجري عملية التفاعل في الجزء الأوسط من قالب السوناتا على مرحلتين دراماتيكيتين. المرحلة الأولى (موازير 50-65) تطور المادة اللحنية للموتيف الأول (a) من اللحن الرئيسي في نسيج بوليفوني من 3-4 أصوات. وهو نسيج أعقد وأكثر تشابكا وكثافة من ذي قبل، يحافظ على هيمنة الميزان المركب على كامل المرحلة. وتبدأ هذه المرحلة باستعراض للموتيف يستخدم التصوير السادس للصف الأساسي، أي الواقع على مسافة التريتون من النغمة الأصلية (D) والتي لعبت دور البديل للتونيك في العرض. ومن المعروف أن نغمة التريتون (#G) هي النغمة التي تعتبر الأبعد تقليديا لأي نغمة. ويمكننا من ذلك الاستنتاج أن كشينيك يحاول هنا، باستخدام هذا التصوير البعيد عن الطبقة الأصلية، خلق فاصل واضح ومسموع بين العرض والتفاعل يؤكد على الطبيعة التطويرية لقسم التفاعل.

بعد عدة موازير من تطوير الموتيف (a) من اللحن الرئيسي ينشأ من داخل النسيج لحن جديد يمكن ربطه من حيث رسمه الإيقاعي بالموتيف الجزئي (c) من اللحن الختامي. ويمكن تشبيه هذا اللحن بنمط الفانفار (fanfare) التي تعزفها تقليديا آلات النفخ النحاسية، حيث يتكون من قفزات متتابعة بأبعاد كبيرة نسبيا وأغلبها من الرابعات والخامسات (مثال 8). وتدل الأقواس الأفقية في المثال على جمل هذا اللحن، بينما تدل الرباطات على الموتيف الأساسي للحن الرئيسي، التي تقابل اللحن الجديد بشكل كونترابونطي. ونلاحظ في المثال تداخل عدة أصوات في الوقت ذاته لتشكيل جمل اللحن ذات المساحة الكبيرة كالسادسة الصغيرة المركبة (G-Eb) في الجملة الأولى والأوكتافين (Ab-G#) في الثانية، هذا بالإضافة إلى الجمل القصيرة التي تحاكي هذه القفزات في اليد اليسرى. ونذكر بأن تداخل الأصوات بهذا الشكل هو من مميزات

أسلوب الفانفار في العزف أيضا. وتنتهي المرحلة الأولى من التفاعل بدخول قوي ومفاجئ لموتيف بداية اللحن الرئيسي في تصوير التريتون الذي ورد فيه في بداية التفاعل، فيضع كشينيك بذلك نقطة واضحة أخرى تفصل هذه المرة بين مرحلتي التفاعل.

مثال (8): السوناتا الثالثة، الحركة الأولى (موازير 58-65)، المرحلة الأولى من التفاعل، لحن الفانفار

مرحلة التفاعل الثانية (موازير 66-90) تبدأ باستعراض لحن مستنبط من الموتيف الثاني (b) للحن الرئيسي، لكنه يطور فكرة الحركة المتدرجة بشكل أكثر هدوءا وانسيابية، حيث تبدأ جملتاه بقفزة كبيرة متنافرة بمسافة السابعة تليها حركة متدرجة صاعدة تشكل تتراكوردا صغيرا (مينور) في الأولى وكبيرا (مجور) في الثانية (مثال 9). والمثال أدناه يوضح البنية الدوديكافونية لبداية المرحلة الثانية من التفاعل، علما بأن كشينيك يستخدم الصفوف الجزئية هنا بكثير من الحرية من حيث تكرار النغمات أو حذفها. فعلى سبيل المثال لا الحصر تم حذف النغمة الأخيرة (A) من الصف P8-b5 في المازورة 66، وكذلك الأمر بالنسبة للنغمة الأخيرة (G) من الصف P6-b5 في المازورة 68.

مثال (9): السوناتا الثالثة، الحركة الأولى (موازير 66-90)، بداية المرحلة الثانية من التفاعل

ويظهر المثال كذلك أنه بالرغم من الهدوء البادي على السطح والديناميكية الثابتة على امتداد اللحن، فإن الحركة النشطة تبقى موجودة في المرافقة محافظة على نبض الميزان المركب على أساس الموتيف الأول للحن الرئيسي.

في المازورة 73 يتغير الميزان بشكل مفاجئ إلى ميزان بسيط ويعود الإيقاع المنقوط للحن الثانوي إلى الواجهة. وتصل هذه المرحلة من التفاعل ذروتها بعد مازورتين مع ظهور موتيف الأربيجيو الذي كانت قد شكلت ذروة اللحن الثانوي مكررة مرتين وبتآلفات أكثر تنافرا. وينتهي قسم التفاعل بشكل مشابه لنهاية العرض من حيث عودة الموتيفين (c) و(d) من اللحن الختامي، مرافقين بهبوط تدريجي للديناميكية يوصلنا إلى تآلف غير ثلاثي مبني على النغمة (Ab)، وهي النغمة التي تقع على مسافة التريتون من النغمة المركزية للحركة (D). وكما يشير هوتمان (Huetteman 1969, 110) فإن كشينيك هنا يستخدم سلسلة كاملة من التدويرات للصف الجزئي ذاته يعطي إحساسا واضحا بوجود المركز المقامي (Ab) على النحو التالي:

I6-a3, I6-a4, I6-a5, I6-a0, I6-a1, I6-a2, I6-a3

ويذكر هنا أن هوتمان يفصل تطوير الجزء الأخير من اللحن الختامي في الموازير 86-90 على أنها مرحلة ثالثة وأخيرة لقسم التفاعل (Huetteman 1969, 110). إلا أننا لا نرى في ذلك ضرورة منطقية، حيث أن تطوير اللحن الختامي قد بدأ من المازورة 80، لذا نرى أن الجزء الأخير الذي يشير إليه هوتمان إنما يؤدي وظيفة "إعادة التوجيه نحو إعادة العرض" (Re-transition) كما ترد في الكثير من السوناتات الكلاسيكية.

وبذلك نلاحظ في قسم التفاعل استمرار تداخل مبادئ التطوير المختلفة التي رأيناها في العرض. فمن ناحية نستطيع تمييز الألحان السابقة بوضوح بفضل رسمها اللحني وأنماطها الإيقاعية بالإضافة إلى دور الميزان، ومن ناحية ثانية يتم تطوير هذه الألحان من خلال تقنية التنويع الدوديكافوني النشط من حيث تغيير الصفوف المستخدمة وتنويع أسلوب توزيعها بين اليدين، ومن خلال نشوء ألحان جديدة مستنبطة من الألحان الأساسية للعرض مبنية على دمج مبتكر للصفوف الدوديكافونية.

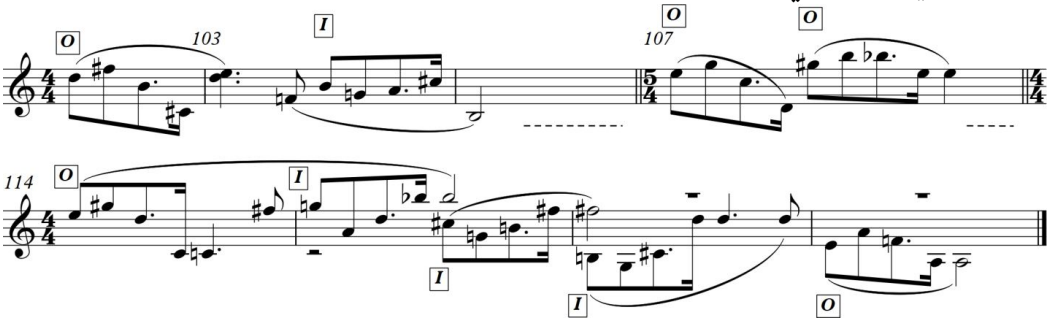
تبدأ إعادة العرض بالموتيف (a) للحن الرئيسي، وهو الآن مبني بالكامل على نصفي (RI-6)، أي صف السير العكسي للانقلاب في تصويره السادس كما هو واضح من المثال (10). فكشينيك يستخدم هنا أبعد أشكال الصف الأصلي (السير العكسي للانقلاب) وفي أبعد تصويراته عن الأصل (التريتون)، لكن مع الحفاظ على الملامح الأساسية للنمط اللحني. وهو بذلك لا يرمي إلى إعادة عرض تقليدية بالعودة إلى التصويرات الأصلية للحن، بل يستمر في عملية التطوير بطريقة ديالكتيكية، وكأن إعادة العرض هي استمرار لقسم التفاعل. فمن ناحية، يحافظ المؤلف على نمط اللحن وشكله واتجاهه العامين (الرسم اللحني)، ومن ناحية أخرى يلقي قسم التفاعل بظلاله على إعادة العرض من خلال استخدام تصوير الصف على بعد التريتون، الذي يشكل هنا أيضا فاصلا بين التفاعل وإعادة العرض. والسير العكسي للانقلاب يمثل انعكاسا مزدوجا - افقيا وعاموديا – للصف الأصلي. وسنرى كيف ستلعب فكرة "الانعكاس/الانقلاب" دورا أساسيا في تشكيل قسم إعادة العرض بأكمله.

مثال (10): السوناتا الثالثة، الحركة الأولى (موازير 91-101)، إعادة عرض اللحن الرئيسي

وتظهر علاقة "الانعكاس/الانقلاب" بوضوح كذلك في إعادة عرض الموتيف (b) للحن الرئيسي (موازير 94-101). فبالرغم من تنوع الصفوف التي يستخدمها المؤلف، إلا أن هيمنة صفوف السير العكسي واضحة للغاية. والأهم من ذلك أن اتجاه الجمل الموسيقية الأربع قد انقلب مقارنة بالعرض، فأصبحت الجملتان الأولى الثالثة الصاعدتان في العرض هابطتين في أعادة العرض، والعكس صحيح بالنسبة للجملتين الثانية والرابعة، كما يتضح من المثال (11). ونلاحظ أن الجمل الثلاث الأولى مستقلة أفقيا من حيث التركيبة الدوديكافونية، مثلما كان حالها في العرض، مع اختلاف الصفوف المستخدمة، حيث أن ثلاثتها تستخدم صفوفا نصفية من شكل السير العكسي للانقلاب (RI) بتصويرات مختلفة. وبذلك تتجسد فكرة "الانعكاس/الانقلاب" بشكل مزدوج لحنيا ودوديكافونيا في الوقت ذاته.

مثال (11): السوناتا الثالثة، الحركة الأولى، مقارنة بين اتجاه جمل الموتيف (b) للحن الرئيسي في كل من العرض وإعادة العرض

أما في إعادة عرض اللحن الثانوي، فبالرغم من عدم وجود هيمنة واضحة لشكل من أشكال الصفوف دون غيرها، فإن فكرة "الانعكاس/الانقلاب" تلعب فيه دورا لحنيا هاما في تشكيل الموتيفات اللحنية. كما أن النسيج أكثر بوليفونية منه في كل من العرض والتفاعل من حيث كثرة المحاكاة بين الأصوات. ويشير الحرف (O) في المثال (12) إلى الموتيفات التي تشابه في اتجاهها اللحني موتيفات اللحن الثانوي في العرض، وبالحرف (I) إلى تلك التي يكون فيها اتجاه النمط اللحني مقلوبا عاموديا. علما بان الشكل المقلوب لموتيف اللحن الثانوي لم يظهر في العرض قط.



مثال (12): السوناتا الثالثة، إعادة عرض اللحن الثانوي، الجمل التي تحافظ على النمط اللحني الأصلي (O) والتي تستخدم النمط مقلوبا (I)

ويحافظ اللحن الثانوي بشكل عام على بنيته في العرض من حيث تضمنه لموجتين ديناميكيتين تفصلهما مازورة من الأربيجيو (مازورة 113). إلا أن الأربيجيو الذي كان يشغل ضربتين في العرض (مازورة 30) وثلاث ضربات في التطور (مازورة 75) قد تضخم في إعادة العرض ليشغل مازورة كاملة من تسع ضربات. كما أن هذا الأربيجيو الذي كان يُعزف (f) في العرض و(ff) في التطور قد تحول في إعادة العرض وبشكل مفاجئ إلى ديناميكية هادئة للغاية (pp)، وكأن عملية الانعكاس لم تقتصر على الصفوف والأنماط اللحنية، بل طالت ديناميكية الصوت أيضا (مثال 13).

مثال (13): السوناتا الثالثة، إعادة عرض اللحن الثانوي، مازورة الأربيجيو

ومثلما لاحظنا في اللحنين الرئيسي والثانوي، فإننا نجد ملامح واضحة لظاهرة "الانعكاس/الانقلاب" في اللحن الختامي كذلك. فالموتيف (c) يرد مرة واحدة فقط ولكن في شكل مقلوب، اما الموتيف الختامي (d) فتكون جمله هابطة بعد أن كانت صاعدة في نهاية كل من العرض والتفاعل. ويظهر المثال (14) الجزئ الختامي من إعادة العرض بالإضافة إلى الكودا كاملة.

مثال (14): السوناتا الثالثة، إعادة عرض اللحن الختامي والكودا

إعادة عرض اللحن الختامي مقتضبة للغاية إلا أنها تتضمن الموتيفات الثلاثة الأساسية للحن حاملة بوضوح علامات لفكرة "الانعكاس/الانقلاب" التي وجدناها في الألحان السابقة. فالموتيف (a) الصاعد على حدود المازورتين 119-120 يقابله موتيفان قصيران هابطان في المازورتين 120 و121. الموتيف (b) على حدود المازورتين 120-121 قد انقلب عاموديا كذلك، مقارنة برسمه اللحني الأصلي في العرض. والأمر ذاته صحيح فيما يخص الموتيف (d) الذي تحول هنا إلى حركة تدريجية هابطة. وتؤدي حركة الموتيف الأخير في المازورة 131 إلى تشكل تآلف سباعي صغير على النغمة (D) في انقلابه الثالث.

وبذلك نستطيع الجزم بأن هنالك علاقة جدلية معقدة بين فكرتي إعادة العرض واستمرار التطوير في قسم إعادة العرض من قالب السوناتا. فمن ناحية هنالك "إعادة عرض" من حيث استرجاع الألحان التي سبق وتم عرضها في القسم الأول من القالب بشكلها وتسلسلها الأصليين، ومن حيث هيمنة فكرة "الانعكاس/الانقلاب" التي تشير إلى فكرة "الإعادة" بشكل رمزي لكن مع قلب الإشارة إلى السالب. إلا أنه، ومن ناحية أخرى، هنالك استمرار للتطوير من حيث عدم العودة إلى التصويرات والأشكال الأصلية للصفوف واستمرار تطوير الألحان باستخدام صفوف وتصويرات جديدة، ومن حيث قلب الإشارة في مفهوم "الإعادة" من خلال فكرة "الانعكاس/الانقلاب" المذكورة. وتشكل إعادة العرض ما يمكن اعتباره "عودة كاذبة" (False return) من حيث عدم استعادتها للصفوف في تصويراتها الأصلية عند إعادة عرض الألحان، بينما تؤجل وظيفة "إعادة العرض" الحقيقية إلى الكودا.

تنتهي الحركة الأولى للسوناتا بكودا دامجة (Synthesizing coda) في الموازير 132-153. وتلعب هذه الكودا في الواقع دور "إعادة العرض" النهائية، حيث أنها تجمع بشكل مقتضب بين موتيفات اللحنين الرئيسي والختامي، بالإضافة إلى اللحنين اللذين ظهرا في التفاعل، مستثنية اللحن الثانوي، ما يعود في الغالب إلى اختلاف ميزان الأخير. وتجسد الكودا فكرة إعادة العرض من حيث البنية الدوديكافونية، حيث نرى هيمنة واضحة للصفوف في أشكالها الأربعة في تصويراتها الأصلي (P0, I0, R0, RI0) مع استخدام نادر لتصويرات أخرى. وبذلك يكون كشينيك قد قسم فكرة ووظيفة إعادة العرض بشكل جدلي بين قسم الإعادة في قالب السوناتا التي تستعيد الألحان كاملة دون اختصار، مع الاستمرار في تطويرها، وبين الكودا التي تستعيد الألحان بصورة مقتضبة في شكلها الأصلي.

النتائج:

تمثل الحركة الأولى لسوناتا البيانو الثالثة لإرنست كشينيك مثالا هاما وواضحا في موسيقى القرن العشرين، والموسيقى الدوديكافونية تحديدا، لتشكيل قالب السوناتا من خلال مبادئ التطوير اللحني والتنويع الدوديكافوني. ويمكن تلخيص الخصائص البنيوية والدوديكافونية للحركة بما يلي:

1. استخدام رسمات لحنية وأنماط إيقاعية واضحة الارتباط بكل من ألحان العرض الأربعة الأساسية تسهل التعرف عليها والتمييز بينها، واستخدام الميزان البسيط لتمييز اللحن الثانوي عن ألحان العرض الأخرى التي تستخدم الميزان المركب.
2. تطوير الألحان الأساسية للسوناتا في قسم التفاعل من خلال تطوير الرسمات اللحنية والأنماط الإيقاعية باستخدام مختلف الصفوف الجزئية وفي تصويرات متنوعة، حيث يتم الدمج بين شكلي التطوير اللحني والدوديكافوني.
3. استنباط ألحان جديدة من الألحان الأساسية في قسم التفاعل مع سهولة الربط بينها وبين هذه الألحان بفضل استخدام رسمات لحنية وأنماط إيقاعية مألوفة.
4. الاستمرار في تطوير الألحان الأساسية للسوناتا في قسم إعادة العرض من خلال استخدام صفوف جزئية وتصويرات جديدة مع هيمنة فكرة "الانعكاس/الانقلاب" التي ترمز إلى "الإعادة" مع قلب الإشارة إلى السالب، مشكلة بذلك ما يمكن اعتباره "عودة كاذبة" (False return).
5. عدم العودة إلى الصفوف في تصويراتها الأصلية في قسم إعادة العرض وتأجيل هذه العودة إلى الكودا التي تستعيد بشكل مقتضب موتيفات اللحنين الرئيسي والختامي واللحنين اللذين ظهرا في التفاعل، مستثنية اللحن الثانوي.

المراجع:

1. Covach, J (2001), **Popular Music, Unpopular Musicology, in N**. Cook and M. Everist, eds., Rethinking Music. Oxford University Press, 452-470.
2. Duffy IV, M. J., & Vandermeer, P. (2005). **The Artist-Operas of Pfitzner, Krenek and Hindemith: Politics and the Ideology of the Artist**. Notes, 61(4), 1005-1006.
3. Gould, Glenn [Program Notes], **Ernst Křenek's Sonata No. 3,** opus. 92, No. 4, performed by Glenn Gould. Columbia ML 5336.
4. HUETTEMAN, A. G. (1968). **Ernst Krenek's Theories On The Sonata And Their Relations To His Six Piano Sonatas**. (volumes I And Ii) (Order No. 6908747). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (302331970). Retrieved from https://search.proquest.com/docview/302331970?accountid=48928
5. Permoser M. **Ernst Krenek und die österreichische Kulturpolitik 1934-1938**. (2014). Osterreichische Muzikzeitschrift. 69(6), 88. doi: 10.7767/omz-2014-0617.
6. Rihm W. (1997) **Ausgesprochen Schriften und Gespräche**, Band 1. Amadeus, Winterthur.
7. Roriche, Mary (2006) **Passing Through the Screen: Pierre Boulez and Michel Foucault**. Journal of Literary Studies, 22: 3-4, 294-321.
8. Rufer, Josef (1954) **Composition with Twelve Notes Related Only to One Another**. Barrie and Rockliff, London.
9. Saito, Naoko (2015) **Taking a Chance: Education for Aesthetic Judgment and the Criticism of Culture**, Ethics and Education. Ethics and Education, 10: 1, 96-104.
10. Steinbauer, Robert A. **A Discussion of the Third Piano Sonata op**. 92, No. 4 1943 by Ernst Křenek. Doctoral Documant, Indiana University, 1957.