

## المعالجة الهارمونية عند ريتشارد فاغنر من خلال صوناتا ماتيلدا لآلة البيانو

أسماء عبد الرحمن عبد الستار موسي\*

### مقدمة البحث

يُعد التلوين النغمي مظهراً هاماً من مظاهر الحركة الرومانتيكية بعد نهضة الأوركسترا والتكوينات التي استخدمها المؤلفين الموسيقيين (بريليز\* - ليست\*\* - وفاغنر\*\*\*)، وأدى شيوع النقلات الكروماتية إلى إقلال الفوارق بين السلمين الكبير والصغير مما ساعد على تنوع القفات والتحويل من سلم لآخر، فظهر التألف الكروماتي الذي أُطلق عليه التألف الرومانتيكي، ويُعد من أهم ما تم تحقيقه في الحركة الرومانتيكية في الموسيقى، وتآلفت فاغنر و(ليست) الكروماتية المثيرة الأخاذة وليدة تآلفات شوبان\*\*\*\*، ويُعد شوبان مُكتشف هذا العالم الجديد بظلاله المتآلفة، ونقلاته الأخاذة من أسطح الألوان إلى أقتماها، وأنه اكتشف سلم الألوان الموسيقية<sup>1</sup>.

وعلى الرغم من اهتمام المؤلف الموسيقي ريتشارد فاغنر بمجال الأوبرا والدراما الموسيقية والابداع في التلوين الأوركسترالي، إلا أنه قام بتأليف مؤلفات آلية لآلة البيانو منها صوناتا ماتيلدا\*\*\*\* (موضوع البحث الحالي)، حيث جاءت في حركة واحدة فقط حافظ فيها على مبدأ التضاد بين الموضوعين الأساسيين في الصوناتا، وبعد الاطلاع على الدراسات والبحوث السابقة التي تناولت المؤلف الموسيقي فاغنر وجدت الباحثة أهمية دراسة هذا العمل استكمالاً لدراسة أسلوب فاغنر في التأليف الموسيقي.

### مشكلة البحث

يُعد فاغنر من المؤلفين الموسيقيين المُمهدين للتحويل من التونالية إلى اللاتونالية باستخدام الكروماتية المُفرطة، والكروماتية من أهم العناصر التي لعبت دوراً مُميزاً في مؤلفات فاغنر الدرامية المُتمثلة في فن الأوبرا والدراما الموسيقية - التي تعد من أهم مؤلفاته-، إلا أنه قام بالتأليف أيضاً لآلة البيانو، لذلك وجدت الباحثة إلقاء الضوء على أسلوب المعالجة الهارمونية عند فاغنر من

\* مدرس النظريات والتأليف، كلية التربية النوعية، جامعة المنوفية.

\*\* هيكتور برليوز Hector Berlioz: مؤلف موسيقي فرنسي الجنسية (1803-1869م).

\*\*\* فرانز ليست Franz Liszt: مؤلف موسيقي مجري الجنسية (1811-1886م).

\*\*\*\* ريتشارد فاغنر Richard Wagner: مؤلف موسيقي ألماني الجنسية (1813-1883م).

\*\*\*\*\* فريدريك شوبان Frederic Chopin: مؤلف موسيقي بولندي الجنسية (1810-1849م).

<sup>1</sup> Apel, Willi: Harvard Dictionary of Music-Cambridge-Harvard University Press-2<sup>nd</sup> Ed.-1972-p336:359.

\*\*\*\*\* ماتيلدا فيسندونك Mathilde Wesendonck: شاعرة وكاتبة ألمانية الجنسية (1828-1902م).

خلال مؤلفته صوناتا ماتيلدا لآلة البيانو، حيث لم تتناولها من قبل الدراسات السابقة بالدراسة والتحليل.

### أهداف البحث:

- 1- التعرف على أسلوب الصياغة عند ريتشارد فاجنر من خلال صوناتا ماتيلدا لآلة البيانو.
- 2- التعرف على أسلوب المعالجة الهارمونية عند ريتشارد فاجنر من خلال صوناتا ماتيلدا لآلة البيانو.

### أهمية البحث:

- 1- إلقاء الضوء على صوناتا ماتيلدا لريتشارد فاجنر من خلال الدراسة التطبيقية.
- 2- دراسة أسلوب فاجنر في المعالجة الهارمونية من خلال صوناتا ماتيلدا لآلة البيانو.

### إجراءات البحث:

- منهج البحث: يتبع البحث المنهج الوصفي (تحليل محتوى).
- عينة البحث: تم إختيار صوناتا ماتيلدا لآلة البيانو في مقام لا/ب/ك كعينة مقصودة للتعرف على أسلوب الصياغة والمعالجة الهارمونية عن المؤلف الموسيقي ريتشارد فاجنر والتي أطلق عليها (صوناتا ماتيلدا) Mathilde Sonata.
- أدوات البحث: مدونات موسيقية، اسطوانة مُدمجة CD.

### حدود البحث:

- الحدود الزمانية: عام ١٨٥٣م العام الذي تم فيه تأليف عينة البحث.
- الحدود المكانية: ألمانيا منشأ المؤلف الموسيقي ريتشارد فاجنر.

### مُصطلحات البحث

#### الكروماتية: Chromaticism

استخدام أصوات خارجة أو غير موجودة في السلم الدياتوني، وتنشأ الكروماتية نتيجة لتقسيم البعد الكامل إلى إثنتين من أنصاف الأبعاد، وينتج عن ذلك سلم كروماتي مُكوّن من إثني عشر صوتاً في نطاق الأوكتاف<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Apel, Willi: Harvard Dictionary of Music-Cambridge-Harvard University Press-2<sup>nd</sup> Ed.-1972-p164.

## التآلفات الكروماتية: Chromaticism Chords

تآلفات تحتوي علي نغمة غريبة أو أكثر، خارجة عن السلم الدياتوني المُستخدم، وقد تُستخدم بطريقة عارضة في تتابعات هارمونية دون إحداث أي تأثير علي المركز التونالي<sup>1</sup>.

## الصوناتا: Sonata

مؤلفة موسيقية آلية تتكون من عدة حركات، صُممت علي أن تؤدي من خلال عازف مُنفرد أو من خلال مجموعة آلية صغيرة<sup>2</sup>.

## التطعيم: Alteration

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

## المزج الثانوي: Secondary Mixture

يعني تطعيم ثلاثة التآلف، وهذا النوع من التطعيم لا ينتج من عملية التطعيم المزج الطبيعية، ويتم فيه تغيير نوعية التآلف بدون استعمال درجات السلم الصغير المُباشر<sup>3</sup>.

## الدراسات والبحوث المرتبطة بموضوع البحث:

الدراسة الأولى: دراسة عربية بعنوان "المُعالجة الهارمونية في الدراما الموسيقية تريستان وإيزولده لفاجنر"<sup>4</sup>

وتهدف الدراسة إلي التعرف علي أساليب المُعالجة الهارمونية في الدراما الموسيقية (تريستان وإيزولده)، ومن أهم نتائج البحث أنه إلتزم بالتونالية الوظيفية مع الإكثار من التلوين، واستخدام نغمات التأخير الكروماتية بشكل مُفرط، واستخدمت الدراسة المنهج الوصفي.

وتتفق الدراسة مع البحث الحالي في دراسة المُعالجة الهارمونية عند فاجنر للدراما الموسيقية (تريستان وإيزولده) كأحد عناصر التأليف الموسيقي، وتختلف في اهتمام البحث الحالي بدراسة المُعالجة الهارمونية عند فاجنر من خلال عمل آلي لآلة البيانو (صوناتا ماتيلدا).

<sup>1</sup>Scholes, Percy: *The Oxford Companion to Music*-New York-Oxford University Press-10<sup>th</sup> Ed.-1972-p181.

<sup>2</sup>Said, Stanly: *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*-London-Macmillan Publishers-6<sup>th</sup> Edition-2004-p479.

<sup>3</sup>Aldwell, E., and Schachter, C.: *Harmony and voice Leading*2-New York-Harcourt Brace Jovanovich Inc.-4<sup>th</sup> edition-2010-p55.

<sup>4</sup> عيسوي محمود عبد الحكيم: المُعالجة الهارمونية في الدراما الموسيقية تريستان وإيزولده لفاجنر-رسالة دكتوراة غير منشورة-كلية التربية الموسيقية-جامعة حلوان.

**الدراسة الثانية:** دراسة عربية بعنوان "الكروماتيكية عند فاجنر من خلال أوبرا تانهويزر"<sup>1</sup> وتهدف الدراسة إلى التعرف على مدلول الكروماتيكية عند فاجنر من الناحية اللحنية والهارمونية، وكذلك سمات ومميزات أسلوب التأليف من خلال أوبرا تانهويزر، ومن أهم نتائج الدراسة أن الكروماتيكية عند فاجنر ذات مدلول يرتبط بالناحية اللحنية والهارمونية، أهم ما يميز أسلوبه في التأليف الكروماتيكية المفردة، واستخدمت الدراسة المنهج الوصفي.

وتتفق الدراسة مع البحث الحالي في تناول المُعالجة الهارمونية عند فاجنر ودراسة شخصية المؤلف، وتختلف في أن البحث الحالي ابتعد عن دراسة الأعمال الأوبرالية ويهتم بدراسة عمل آلي لآلة البيانو (صوناتا ماتيلدا) والتي تختلف في بنائها عن الأعمال الأوبرالية.

**الدراسة الثالثة:** دراسة أجنبية بعنوان "ممارسة القيادة الأوركسترالية عند ريتشارد فاجنر"<sup>2</sup> تهدف الدراسة إلى دراسة عنصر التناول الأوركسترالي عند فاجنر وكذلك أسلوبه في قيادة الأوركسترا، ومن أهم نتائج الدراسة أنه ينسب إلى فاجنر في طريقة قيادته للأوركسترا المزج بين نظام إعطاء الإشارات للمؤدي المُنفرد وإعطاء الإشارات للأداء الجماعي للأوركسترا. واستخدمت الدراسة المنهج الوصفي.

وتتفق الدراسة مع البحث الحالي في الاطار النظري الخاص بالمؤلف ريتشارد فاجنر ودراسة عنصر من عناصر التأليف الموسيقي، وتختلف في اهتمام البحث الحالي بدراسة المُعالجة الهارمونية عند فاجنر من خلال صوناتا ماتيلدا لآلة البيانو.

**ويشتمل البحث على جزئين:**

**الجزء الأول الجانب النظري** ويشتمل على: الصوناتا في القرن التاسع عشر، حياة ريتشارد فاجنر ومراحل إنتاجه الفني، مؤلفة صوناتا ماتيلدا (عينة البحث).

**الجزء الثاني الجانب التطبيقي** ويشتمل على: الدراسة التحليلية لعينة البحث من حيث (أسلوب الصياغة، والمُعالجة الهارمونية) للوصول إلى نتائج البحث.

<sup>1</sup> محسن فكري الخطيب: الكروماتيكية عند فاجنر من خلال أوبرا تانهويزر- رسالة ماجستير غير منشورة- جامعة عين شمس-القاهرة- ٢٠٠٤م.

<sup>2</sup> Bebbington, W., A.: The Orchestral conducting practice of Richard Wagner-Ph.D.-University of New York-1984-Dissertation abstracts international.

## الجزء الأول: الإطار النظري

### الصوناتا في القرن التاسع عشر

استخدمت صيغة الصوناتا في الحقتين الكلاسيكية والرومانتيكية، حيث كانت تُمثل نموذجاً لروح الموسيقى الكلاسيكية ووسيلة للتعبير المثالي عن القواعد الكلاسيكية واستخداماتها، ومن أهم ما يواجه المؤلف الموسيقي هو التناول الهارموني لصيغة الصوناتا، فكانت علاقة الأساس والخامسة عنصراً هاماً في صيغة الصوناتا. واستمر استخدام الأسلوب الكلاسيكي حتى الثلاثينيات من القرن التاسع عشر، ومُنذ وقت بيتهوفن\* وما بعده كان من الصعب التنبؤ فيما يتعلق بالسلم والأجزاء الهارمونية المُتناقضة في أقسام صيغة الصوناتا. ووصلت الصوناتا في العصر الرومانتيكي إلى مكانة مُتميّزة، حيث أنها تُعد دليل على فُدرة المؤلف في التآليف الموسيقي لهذا النوع من الصيغ الموسيقية ذات البناء المُحكم وإثبات ذاته موسيقياً.

### ريتشارد فاجنر Richard Wagner (١٨١٣-١٨٨٣ م) وأهم أعماله

مؤلف موسيقي وكاتب مسرحي، ولد في مدينة (ليبيج) Leipzig ٢٢ مايو من عام (١٨١٣م)، وتوفي في (فينسيا) بايطاليا ١٣ فبراير من عام (١٨٨٣م)، بدأ فاجنر تعليمه المُبكر في مدينة (درسدن) Dresden، وتنبأت طموحاته بموهبة عالية في كتابة الشعر الدرامي<sup>٢</sup>. وارتبط فاجنر في فترة شبابه بالمرح وطموحاته الشعرية مهدت له الطريق للدخول إلي فن الأوبرا، فكتب سلسلة من الإسكتشات، وأخذ فاجنر في النمو والتطور في وقت يتزامن مع وجود أكبر ثلاثة أساتذة للأوبرا الرومانتيكية الألمانية فيير<sup>\*</sup> Weber، شبور<sup>\*\*</sup> Spohr، ومارشنر<sup>\*\*\*</sup> Marschner.

\*لودفج فان بيتهوفن Ludwig van Beethoven: مؤلف موسيقي ألماني الجنسية (١٧٧٠-١٨٢٧م).

<sup>1</sup> Rosen, Charles: Sonata Form-New York-W.W. Norton and Company-1988-p293.

<sup>2</sup> Westrup, Jack: Wagner-Trans. Stewart Spencer Aldine Press-London-1655-p959.

\*كارل فون فيير Carl Maria von Weber: مؤلف موسيقي ألماني الجنسية (١٧٨٦-١٨٢٦م).

\*\*لويس شبور Louis Spohr: مؤلف موسيقي ألماني الجنسية (١٧٨٤-١٨٥٩م).

\*\*\*هنريك مارشنر Heinrich August Marschner: مؤلف موسيقي ألماني الجنسية (١٧٩٥-١٨٦١م).

<sup>3</sup> George, G.: A History of music Theodore-M. Finny-Revised Edition London Sydney Toronto Bombay Published August by George G. Harrap Co.Ltd.-1948-p485.

## المرحلة الأولى: (١٨٢٦-١٨٤٥م)

ظهر فاجنر كقائد للأوبرا مع إنتاج أوبرا دون جوفاني Don Giovanni لموتسارت\*\*\*\*. ففي بلدة (ريجا) Riga بدأ كتابة أوبرا تتكون من خمسة فصول وهي أوبرا رينزي Rienz، وكانت تلك الأوبرا بداية اهتمام كبير بفاجنر في كل مواضيع التاريخ الأوبرالي. واستلهم فاجنر أثناء رحلته من ريجا إلى باريس عبر نهر البلطيق العاصف أوبرا الهولندي الطائر The Flying Dutchman، وكان يسعى إلى دائماً إلى التخلي عن التقاليد الأوبرالية التي أعاقته وضوح وكثافة الدراما، ثم اكتشف بعد ذلك الأساطير الخاصة بأوبريته تانهويزر Tannhauser ولوهينجرين Lohengrin. وفي نهاية هذه المرحلة جاءت المٌدونات الموسيقية لفاجنر مليئة بالثناء الموسيقي والتقدم الملحوظ في فن الكتابة الموسيقية الأوبرالية والتوزيع الأوركستراي<sup>١</sup>.

## المرحلة الثانية: (١٨٤٥-١٨٦٣م)

كتب فاجنر بعض المقطوعات المُنفردة، وانتقل إلى مدينة (زيورخ) Zurich وكُرِس فترة من حياته لدراسة دقيقة ومُركزة لقواعده وأساسياته الفنية، وخلال تلك الفترة بدأت شهرة فاجنر في الارتفاع والنمو، ثم نمت العلاقة بين فاجنر وماتيلدا، وبسبب تلك العلاقة كتب فاجنر مُعظم دراما تريستان وإيزولده Tristan und Isolde وتُعد من أكثر موسيقات الحب المليئة بالعاطفة والمشاعر، بالإضافة إلى صوناتا ماتيلدا عام ١٨٥٣م (موضوع البحث الحالي)<sup>٢</sup>.

## المرحلة الثالثة: (١٨٦٣-١٨٨٣م)

وصل فاجنر إلى قمة شهرته في عام (١٨٦٤م)، وكان نتيجة ذلك دراما تريستان وإيزولده في مدينة ميونخ عام (١٨٦٥)، ووصل لحن فاجنر اللانهائي في تلك الأوبرا إلى درجة الكمال والألحان الدالة أكثر تعبيراً، وتُعد ذروة الرومانتيكية الألمانية. وذهب فاجنر إلى سويسرا وهناك استطاع استكمال أوبرا أساطين النغم، واستمر في العمل للانتهاء من مؤلفته الأوبرالية الخاتم، وتُعد سلسلة من الدرامات الموسيقية التي تتطلب مسرحاً استعراضياً وجواً خاصاً للأداء فيه. وفي فبراير من عام

\*\*\*\* فولفجانج أماديوس موتسارت Wolfgang Amadeus Mozart: مؤلف موسيقي نمساوي الجنسية (١٧٥٦-١٧٩١م).

<sup>١</sup> Sadie, Stanley: The New Grove Dictionary of Music and Musicians-Macmillan Publishers limited-London-vol. 2, 4-2004-p56:57.

<sup>٢</sup> ألفريد اينشتين: الموسيقي في العصر الرومانتيكي-ترجمة أحمد حمدي محمود، مراجعة حسين فوزي-الهيئة المصرية العامة للكتاب-المكتبة العربية-دار التأليف والنشر-القاهرة-١٩٧٣م-ص(٣٦٣:٣٦٤).

(١٨٨٣م) أصيب فاجنر بسكتة قلبية أثناء كتابته لإحدى المقالات، وتوفي في فينسيا من عام (١٨٨٣م) واستطاع أن يرسخ عُرفاً يُعمل به بعد وفاته<sup>١</sup>.

### صوناتا ماتيلدا

قام فاجنر بتأليف ألبوم Eine Sonate für das album von Frau M.W لصديقه ماتيلدا في عام ١٨٥٣م، حيث كتب فاجنر العديد من إعدادات الأغاني لشعر فيسندونك، وإثنان منها حددهما بوضوح على أنهما "دراسات" لتريستان وإيزولده، وقام فاجنر بتأليف صوناتا ذات حركة واحدة تكريماً لها، وكان أول عمل مُكتمل له مُنذ تأليف أوبرا Lohengrin والعنوان الأصلي للصوناتا *wisst ihr wie das wird?* كنت أعرف كيف سيكون هذا؟، ثم أطلق عليه اسم صوناتا ماتيلدا. ويُعد مثلاً للرومانتيكية في تناوله الهارموني والشكل البنائي الصوناتة، حيث تقسيم قسم التفاعل إلى جزأين أولهما التفاعل الأساسي وثانيهما التفاعل الثانوي، وهذا هو السائد في العديد من صوناتات أواخر القرن التاسع عشر<sup>٢</sup>.

### الجزء الثاني: الجانب التطبيقي (بعض الرموز المُستخدمة في البحث ومدلولاتها):

- ١-يستخدم الرمز / للتعبير عن التآلفات الثانوية سواء الثلاثية أو الرباعية.
- ٢-يستخدم الاختصار Alt. للتعبير عن التطعيم البسيط أو المزج بأنواعه المختلفة.
- ٣-يستخدم الرمز [ للتعبير عن التحويل من سلم إلى آخر عن طريق التآلف المُشترك، حيث يوضع السلم المُحوّل منه أعلى القوس والسلم المُحوّل إليه أسفل القوس.
- ٤-يستخدم الرمز Z للتعبير عن التحويل من سلم إلى آخر عن طريق الحركة الكروماتية.
- ٥-يستخدم الرمز ~ للتعبير عن التحويل من سلم إلى آخر عن طريق القراءة المُتعادلة لنغمات التآلف أو بعضها، أو التحويل عن طريق النغمة المُتعادلة في القراءة.
- ٦-سيتم كتابة التآلفات وإنقلابتها دون وضع علامات التحويل في الترقيم الروماني للتآلف نظراً لشرح وذكر ذلك في التعليق على التناول الهارموني أسفل المُعالجة الهارمونية.

<sup>1</sup> George, G.: A History of music Theodore-M. finny. Revised Edition London Sydney Toronto Bombay Published August by George G. Harrap Co.Ltd.-1948-p485:490.

<sup>2</sup> Westrup, Jack:Wagner-Trans. Stewart Spencer Aldine Press-London-1655-p967.

## أولاً: تحليل الصياغة:

جاءت المؤلف في حركة واحدة في صيغة الصوناتا والجدول التالي يوضح بيانات مؤلفة صوناتا ماتيلدا:

جدول رقم (١)

يوضح بيانات المؤلف

Eine sonate fur das album von frau M.W.	اسم المؤلف
Richard Wagner	اسم المؤلف
لا/b/ك	اسم السلم
آلي	نوع التأليف
نسيج هوموفوني	نوع النسيج
تابع جدول رقم (١)	
آلة البيانو	الآلات المستخدمة
مُتغير <sup>3</sup> ثم في م(٩١) يتغير إلى <sup>2</sup> ثم يعود لميزان <sup>4</sup> في م(١٥٨)	الميزان
Sonata Allegro form	الصيغة الصوناتا
Ruhig	السرعة (بهدوء)
٢٥٧ مازورة	الطول البنائي

## ثانياً: التحليل الكامل للمؤلفة

جدول رقم (٢)

يوضح التحليل الكامل للمؤلفة

القسم	الطول البنائي	القفلة	السلم
العرض	أناكروز م(١-٧٤)	تامة	لا/b/ك
التفاعل الأساسي	م(٢٧٤-١٥٧)	تامة	دو/ص
التفاعل الثانوي	م(٢٠٤-١٥٨)	نصفية	لا/b/ك
وصلة لحنية	م(٢٠٤-٢٠٥)	-	-
إعادة العرض	أناكروز م(٢٠٦-٢٥٧)	تامة	لا/b/ك

### ثالثاً: التحليل التفصيلي للمؤلفة

١- قسم العرض: من أناكروز م (١-٧٤) وينتهي في م (٧٣) بتآلف م/ك ثم الركوز في م (٧٤) على نغمة (صول#) والتي تعادل نغمة (لا b) بالقراءة المُعادلة، ثم تظهر زحزة كروماتية في م (٧٥) لبعض النغمات، ويتكون من أربعة أجزاء كالتالي:

الجزء الأول: الموضوع الأول يبدأ من أناكروز م (١-٢٣) وينتهي بقلة تامة في سلم لا b/ك وينقسم إلى جملتين كالتالي:

الجملة الأولى: من أناكروز م (١-١٢) وتنتهي بقلة نصفية في سلم لا b/ك.  
الجملة الثانية: من م (١٢-٢٣) وتنتهي بقلة تامة في سلم لا b/ك.

The musical score is titled 'Ruhig' and is in 3/4 time. It consists of four systems of music. The first system (measures 1-7) starts with a piano (p) dynamic and includes Roman numerals V, I, II2, V4/I, IV6, I, VII7, VI7, IV7, and V7. The second system (measures 8-14) includes dynamics like p, dim., pp, and poco, and Roman numerals I, VII4/3, V6, I6, I7, V7/, V, V7, and II. The third system (measures 15-21) includes dynamics like cresc., poco f, rit., dim. p, and più p, and Roman numerals VI, V/, V/, V6/, V6/4, III, V6/5, and VI7. The fourth system (measures 22-23) includes the dynamic rit. and Roman numerals IV7, V, and I.

شكل رقم (١) يوضح المُعالجة الهارمونية للموضوع الأول م (١-٢٣)

استخدم المؤلف رينشارد فاجنر تأخير النغمات الموجودة في التكوين الهارموني بنغمة أو أكثر بحركة كروماتية صاعدة أو هابطة ذا مدلول لحنى، بالإضافة إلى استخدام الهارموني الكروماتي

القائم على تحرك صوت الباص أو الأصوات العليا بشكل كروماتي ذا مدلول هارموني وذلك على مستوى المؤلف، ويتضح ذلك من خلال التحليل الهارموني للمؤلفة وقراءة التكوينات الهارمونية.

### تعليق على المعالجة الهارمونية للموضوع الأول:

استخدام التآلفات الأساسية والفرعية الثلاثية والرباعية بتكوين بالثالثات مع الافراط في استخدام التآلفات الفرعية، بالإضافة إلى استخدام الحركة الكروماتية اللحنية والهارمونية في م(٢)، م(١١)، كما استخدم التآلفات الثانوية الثلاثية والرباعية للدرجة V كما في م(١٦ - ١٩)، بالإضافة إلى استخدام التآلف الثانوي بتكوين بالثالثات (صول، سي، ري، فا) للدرجة III<sup>b</sup> كتآلف على شكل حلية التأخير لتآلف I، ويستقر في نهاية الجزء الأول على تآلف I تمهيداً للجزء الثاني.

**الجزء الثاني:** فقرة إنتقالية (القنطرة) تحويلية إلى سلم دو/ك م(٢٣-٣٩) وتنتهي بقفلة نصفية في سلم دو/ك وهي عبارة عن لحن جديد مُنبثق من التجميعات الهارمونية الرأسية تبدأ مُستمدة لحنها من الموضوع الأول أناكروز م(٥)، وتنقسم إلى جملتين كالتالي:  
 الجملة الأولى: م(١٢-٣٠) وتنتهي بقفلة تامة في سلم ري b/ك.  
 الجملة الثانية: م(٢٣-٣٩) وتنتهي بقفلة نصفية في سلم دو/ك.

شكل رقم (٢) يوضح المعالجة الهارمونية للقنطرة م(٢٣ - ٣٨)

## تعليق على المعالجة الهارمونية للقنطرة:

استخدام التآلفات الأساسية والفرعية الثلاثية والرباعية بتكوين بالثالثات، بالإضافة إلى استخدام التطعيم البسيط في م (٢٤-٢٥)، واستخدام التآلفات الثانوية الرباعية كما ظهر في م (٢٧) تآلف (دو، مي، ب، صول، سي bb) للدرجة IV (ري ب)، تمهيداً للتحويل إلى سلم ري ب/ك سلم الدرجة IV عن طريق التآلف المشترك - حيث I لسلم لا ب/ك هي V لسلم ري ب/ك - في م (٢٩)، ثم استخدام التحويل عن طريق الحركة الكروماتية والنغمة المتعادلة في م (٣٧)، حيث استخدم تآلف V/ (لا، دو، مي، ب، صول b) للدرجة VI في سلم ري ب/ك، وتحرك منه كروماتياً إلى تآلف V (ري، فا، #، دو، مي) للدرجة V في سلم دو/ك بتبادل نغمة (صول b) مع نغمة (فا #)، ثم يتناول ظهور تآلف V/، و V للدرجة V أيضاً، تمهيداً للتحويل إلى سلم دو/ك عن طريق التمهيد بتآلف الدرجة V والانتقال إلى الموضوع الثاني في م (٣٩).

**الجزء الثالث:** الموضوع الثاني م (٣٩-٦٧) وينتهي بقفلة تامة في سلم دو/ك، وينقسم إلى فكرتين الفكرة اللحنية الأولى: م (٣٩-٥٤) وتنتهي بقفلة تامة في سلم لا/ص، وتنقسم إلى جملتين كالتالي:

الجملة الأولى: م (٣٩-٤٦) وتنتهي بقفلة نصفية في سلم دو/ك.  
الجملة الثانية: أناكروز م (٤٧-٥٤) وتنتهي بقفلة تامة في سلم لا/ص.

شكل رقم (٣) يوضح المعالجة الهارمونية للفكرة الأولى في الموضوع الثاني م (٣٩-٥٤)

## تعليق على المعالجة الهارمونية للفكرة اللحنية الأولى من الموضوع الثاني:

استخدام التآلفات الأساسية والفرعية الثلاثية والرابعة، بالإضافة إلى التحويل من سلم دو/ك إلى السلم المناسب لا/ص عن طريق الحركة الكروماتية، حيث تحركت نغمة (صول) إلى (صول#) في صوت الباص والانتقال إلى الدرجة V في سلم لا/ص م(٤٦)، واستخدام تأخير النغمة المتوقعة للتآلف عن طريق الحركة الكروماتية اللحنية بشكل مُفرط كما في م(٣٩، ٤١، وغيرها)، بالإضافة إلى استخدام تآلف N.6 في م(٥٢) لسلم لا/ص ومروراً بتآلف V7 تمهيداً للانتقال إلى سلم لا/ص في م(٥٤) والاستقرار على تآلف الدرجة I.

الفكرة اللحنية الثانية: م(١٥٤-١٦٧) وتنتهي بقفلة تامة في سلم دو/ك، وتنقسم إلى عبارة غير مُنظمة وجملة غير مُنظمة أيضاً بسبب التطويل في القفلة كالتالي:

العبارة الأولى: م(١٥٤-١٥٩) وتنتهي بقفلة تامة في سلم لا/ص.

الجملة الأولى: م(١٥٩-١٦٧) وتنتهي بقفلة تامة في سلم دو/ك.

(wie gesungen)

54 *p* *dim.*

I IV<sub>3</sub><sup>4</sup> III<sub>4</sub><sup>6</sup> VII<sub>2</sub> III<sub>5</sub><sup>6</sup>

57 *rit.* *cresc.* *f* *p*

VII<sub>4</sub> IV<sub>7</sub> VII<sub>7</sub> I VII<sub>3</sub><sup>4</sup> V III<sub>7</sub><sup>7</sup> III

شكل رقم (٤) يوضح المعالجة الهارمونية للفكرة اللحنية الثانية في الموضوع الثاني م(١٥٤-١٦٧)

تابع شكل رقم (٤) يوضح المُعالجة الهارمونية للفكرة اللحنية الثانية في الموضوع الثاني م(٥٤-٦٧)

### تعليق على المُعالجة الهارمونية لفكرة اللحنية الثانية في الموضوع الثاني:

استخدام التآلفات الثلاثية والرابعة الأساسية والفرعية، بالإضافة إلى استخدام تآلفات III, V, VII من السلم الصغير الطبيعي (بدون رفع الحساس تمهيداً لعملية التحويل) في م(٥٥-٦١)، ثم يحول من سلم لا/ص إلى سلم دو/ك عن طريق الحركة الكروماتية بالتحرك من نغمة (فا) إلى (فا#) في م(٦٢-٦٣) ليستقر على تآلف رباعي ثانوي للدرجة V في سلم دم/ك، مع التأكيد على السلم بتآلفات V الرباعية وبالتاسعة في م(٦٤، ٦٦)، وفي م(٦٦) يستخدم تآلف رباعي ثانوي للدرجة II (خامسة الخامسة) (دو/# مي، صول، سي b)، ليستقر على تآلف الدرجة I لسلم دو/ك في م(٦٧).  
الجزء الرابع: نموذج قفلة (كوديتا) م(٦٧-٧٤)، وتنتهي بقفلة تامة في سلم لا/ب/ك.

شكل رقم (٥) يوضح المُعالجة الهارمونية للكوديتا م(٦٧-٧٤)

## تعليق على المعالجة الهارمونية للكوديتا

استخدم المؤلف التآلفات الثلاثية والرباعية الأساسية والفرعية، بالإضافة إلى استخدام التطعيم البسيط لتآلف الدرجة VI الرباعية في م (٦٧، ٦٩، ٧١)، ثم استخدم تآلف ثلاثي ثانوي للدرجة VI في سلم دو/ك، تمهيداً للتحويل إلى سلم لا/ب/ك، مع استخدام التحويل عن طريق النغمة المتعادلة (صول#، لا b) في م (٧٤) لتتبادل مع الدرجة I في سلم لا/ب/ك، حيث بداية قسم التفاعل الأساسي في نفس المازورة.

٢- قسم التفاعل الأساسي: م (١٥٧-٢٧٤) وينتهي بقفلة تامة في سلم دو/ص وينقسم إلى ثمانية جمل لحنية كالتالي:

الجملة الأولى: م (٢٧٤-١٨٣) وتنتهي بقفلة نصفية في سلم فا/ص.

شكل رقم (٦) يوضح المعالجة الهارمونية للجملة الأولى في قسم التفاعل الأساسي م (١٥٤ - ٢٦٧)

## تعليق على المعالجة الهارمونية للجملة الأولى في قسم التفاعل الأساسي:

استخدم المؤلف التآلفات الثلاثية والرباعية الأساسية والفرعية، بالإضافة إلى استخدام المزج الثانوي بتغيير نوعية التآلف في م (٧٥) (مي b، صول b، سي b) في سلم لا/ب/ك، مع استخدام تآلف ثانوي ثلاثي التكوين للدرجة II (سي b، ري، فا) في م (٧٧)، ثم استخدم للتآلف الثانوي رباعي التكوين (ري، فا، لا b، دو b) في نفس المازورة للدرجة II أيضاً، وفي م (٨١) يتحول إلى سلم فا/ص مناسب سلم لا/ب/ك عن طريق التآلف المشترك حيث II سلم لا/ب/ك هي IV<sub>Alt.</sub> في سلم فا/ص ليستقر على الدرجة I في م (٨٢) وينتهي بقفلة نصفية في سلم فا/ص.

الجملة الثانية: م (٨٣-٩١) وتنتهي بقلة نصفية في سلم فا/ص.

Von hier an sehr allmählich etwas bewegter im Vortrag und

83 84

V7 VII6/5

85 87

Zeitmaß ausdrucksvoll

IV6 VII6 I VII/ N.6/4

88 90

bII7 VII/ bII7 VI7 VII6/ IV

شكل رقم (٧) يوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الثانية في قسم التفاعل الأساسي م (٨٣-٩٠).

**تعليق على المُعالجة الهارمونية للجملة الثانية في قسم التفاعل الأساسي:**

استخدام التآلفات الثلاثية والرباعية الأساسية والفرعية، بالإضافة إلى استخدام N.6 في م (٨٧)، مع استخدام تآلف الثانية المُخفضة بتكوين رباعي في م (٨٨، ٨٩)، وفي م (٩٠) يستخدم تآلف ثانوي بتكوين ثلاثي (لا، دو، مي b) للدرجة IV في سلم فا/ص مع تأخير نغمات (دو، لا) بنغمات (سي b، ري b) على الترتيب.

الجملة الثالثة: م (٩١-١٠٥) وتنتهي بقلة تامة في سلم لا/bك.

Nach und nach wachsende Bewegung

91 95

V IV VII VII7 I VI Alt VII III6/4 I6 IV7 Alt

شكل رقم (٨) يوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الثالثة في قسم التفاعل الأساسي م (٩١-١٠٥).

تابع شكل رقم (٨) يوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الثالثة في قسم التفاعل الأساسي م(٩١-١٠٥)

### تعليق على المُعالجة الهارمونية للجملة الثالثة في قسم التفاعل الأساسي:

استخدام التآلفات الثلاثية والرابعة الأساسية والفرعية، بالإضافة إلى استخدام التطعيم البسيط في م(٩٣، ٩٥)، وكذلك استخدم تآلف الدرجة VII من السلم الصغير الطبيعي في م(٩٤)، ثم يتحول من سلم فا/ص إلى سلم لا/bك عن طريق التآلف المُشترك في م(١٠١) حيث تآلف الدرجة III في سلم فا/ص هو تآلف الدرجة I في سلم لا/bك، مع استخدام تآلف ثانوي بتكوين ثلاثي (ري، فا، لا) للدرجة V وبتكوين رباعي (صول، سي، ري، فا) للدرجة III في سلم لا/bك م(١٠٤)، لينتهي على تآلف الدرجة I في م(١٠٥).

الجملة الرابعة: م(١٠٥-١١٣) وتنتهي بقلة تامة في سلم لا/bك.

شكل رقم (٩) يوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الرابعة في قسم التفاعل الأساسي م(١٠٥-١١٣)

### تعليق على المُعالجة الهارمونية للجملة الرابعة في قسم التفاعل الأساسي:

استخدام التآلفات الثلاثية والرابعة الأساسية والرابعة، بالإضافة إلى استخدام تآلف ثانوي بتكوين ثلاثي (دو، مي، صول) للدرجة VI في م(١٠٧)، وفي م(١١٢) استخدم تآلف ثانوي بتكوين ثلاثي (ري، فا، لا b) للدرجة V، ثم بتكوين رباعي (صول، سي، ري، فا) للدرجة III ليستقر في م(١١٣) على تآلف الدرجة I في سلم لا b/ك.

الجملة الخامسة: م(١١٣-١٢٣) وتنتهي بقلة غير تامة على تآلف ثانوي للدرجة VI في سلم لا b/ك.

شكل رقم (١٠) يوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الخامسة في قسم التفاعل الأساسي م(١١٣-١٢٣)

تابع شكل رقم (١٠) يوضح المعالجة الهارمونية للجملة الخامسة في قسم التفاعل الأساسي م (١١٣ - ١٢٣)

### تعليق على المعالجة الهارمونية للجملة الخامسة في قسم التفاعل الأساسي:

استخدام التآلفات الثلاثية والرابعة الأساسية والفرعية، بالإضافة إلى الاستخدام المفرط للتآلفات الثانوية، حيث استخدمها بتكوين رباعي (ري، فا، لا، دو) للدرجة VII<sup>o</sup> وكذلك (صول، سي، ري، فا) للدرجة III في م (١١٦، ١١٨)، وفي م (١١٧) بتكوين ثلاثي (لا، دو، مي<sup>b</sup>) للدرجة II، وبتكوين رباعي (سي، ري، فا، لا) للدرجة VI<sub>Alt.</sub> تعادلاً مع نغمة (مي)، وفي م (١٢٠) بتكوين ثلاثي (دو، مي، صول) للدرجة VI، وبتكوين ثلاثي (فا، لا، دو) متعادلاً إنهارمونياً مع التآلف (صول<sup>b</sup>، سي<sup>b</sup>، ري<sup>b</sup>) كتآلف ثانوي للدرجة III<sup>b</sup> في م (١٢١)، مما أضفى غموضاً على التونالية في سلم لا<sup>b</sup>/ك، لينتهي بتآلف ثانوي بتكوين ثلاثي (دو، مي، صول) للدرجة VI في م (١٢٣).

الجملة السادسة: من أناكروز م (١٢٤ - ١٣٠) وتنتهي بقلة غير تامة على تآلف ثانوي للدرجة V في سلم دو/ص.

شكل رقم (١١) يوضح المُعالجة الهارمونية للجملة السادسة في قسم التفاعل الأساسي م(١٢٣ - ١٣٠)

**تعليق على المُعالجة الهارمونية للجملة السادسة في قسم التفاعل الأساسي:**

استخدام التآلفات الثلاثية والرابعة الأساسية والرابعة، بالإضافة إلى استخدام التآلفات الثانوية بشكل مُفرط في هذه الجملة، حيث استخدم تآلف ثانوي بتكوين رباعي (دو، مي، صول، سي ب) للدرجة VI في م(١٢٣)، وفي م(١٢٦) بتكوين رباعي (فا، لا، دو، مي ب) للدرجة II، وفي م(١٢٧، ١٢٨) بتكوين رباعي (صول ب، سي ب، ري ب، فا) للدرجة III<sup>b</sup>، وبتكوين رباعي (دو ب، مي ب، صول ب، سي ب) للدرجة VI<sub>Alt</sub> في م(١٢٨، ١٢٩)، وبتكوين رباعي (لا، دو، مي ب، صول ب) للدرجة II ، (فا، لا، دو، مي) للدرجة VII<sup>b</sup> في م(١٣٠).  
الجملة السابعة: م(١٣٠-١٤٦) وتنتهي بقلة تامة في سلم دو/ص.

شكل رقم (١٢) يوضح المُعالجة الهارمونية للجملة السابعة في قسم التفاعل الأساسي م(١٣٠ - ١٤٦)

تابع شكل رقم (١٢) يوضح المُعالجة الهارمونية للجملة السابعة في قسم التفاعل الأساسي م (١٣٠ - ١٤٦)

**تعليق على المُعالجة الهارمونية للجملة السابعة في قسم التفاعل الأساسي:**

استخدام التآلفات الثانوية الرباعية للتأكيد على درجات مُختلفة في سلم لا/ب/ك، حيث استخدم تآلف (فا، لا، دو، مي) للدرجة VII<sup>b</sup> في م (١٣٠، ١٣٣، ١٣٤، ١٣٧، ١٣٨)، وتآلف (ري، فا، لا، دو، مي) للدرجة VI<sup>Alt</sup> تعادلاً مع نغمة (مي) في م (١٣١، ١٣٣، ١٣٦)، وتآلف (لا، دو، مي، صول) للدرجة II في م (١٣٤، ١٣٥، ١٣٦)، بالإضافة للتحويل في نهاية الجملة م (١٤٦) عن طريق التآلف المُشترك من سلم لا/ب/ك إلى سلم دو/ص حيث تآلف الدرجة III في سلم لا/ب/ك هي تآلف الدرجة I في سلم دو/ص.

الجملة الثامنة: م (١٤٦-١٥٧) وتنتهي بقلة تامة في سلم دو/ص.

شكل رقم (١٣) يوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الثامنة في قسم التفاعل الأساسي م (١٤٦ - ١٥٧)

**تعليق على المُعالجة الهارمونية للجملة الثامنة في قسم التفاعل الأساسي:**

استخدام التآلفات الثلاثية والرابعة الأساسية والفرعية، بالإضافة إلى التأكيد على تونالية السلم الجديد دو/ص، يؤدي على شكل أدليب لحنى في سلم دو/ص مع التحويل في نهاية الجملة م (١٥٧) عن طريق التآلف المُشترك من سلم دو/ص بتآلف الدرجة VI الذي يُعد تآلف الدرجة V في سلم ري/bك.

٣- قسم التفاعل الثانوي: أناكروز م (١٥٨-٢٠٥) وينتهي بقلة نصفية في سلم لا/bك، وينقسم إلى خمسة جمل لحنية كالتالي:

الجملة الأولى: أناكروز م (١٥٨-١٦٦) وتنتهي بقلة غير تامة على تآلف ثانوي للدرجة VI في سلم ري/bك.

Erstes Zeitmaß

158 etwas zögernd p

163

IV I III<sub>4</sub> VI IV II V<sub>7</sub>/ V<sub>4</sub>/<sub>3</sub> V<sub>7</sub> VI<sub>2</sub> V<sub>7</sub> 16<sub>4</sub>

164 zart 166

V<sub>7</sub> VI<sub>6</sub> V<sub>7</sub> V<sub>6</sub>/

شكل رقم (١٤) يوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الأولى في قسم التفاعل الثاني م (١٥٨ - ١٦٦)

تعليق على المُعالجة الهارمونية للجملة الأولى في قسم التفاعل الثاني:

استخدام التآلفات الثلاثية والرابعة الأساسية والفرعية، بالإضافة إلى استخدام التآلف الثاني رباعي التكوين (سي، ري، فا، لا) للدرجة II في سلم ري ب/ك م (١٦١) بتأخير نغمة (فا) بنغمة (صول ب)، ثم في م (١٦١) بتكوين رباعي أيضاً (مي ب، صول، سي ب، ري ب) للدرجة V بتأخير نغمة (مي ب) بنغمة (فا)، وفي م (١٦٦) بتكوين ثلاثي (فا، لا، دو) للدرجة VI في سلم ري ب/ك. الجملة الثانية: م (١٦٦ - ١٧٣) وتنتهي بقلة غير تامة على تآلف الدرجة VI في سلم ري ب/ك.

166 zart

167

V<sub>6</sub>/ V

168 zögernd

172 rit. dim.

VI I II I<sub>6</sub> V<sub>7</sub>

شكل رقم (١٥) يوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الثانية في قسم التفاعل الثاني م (١٦٦ - ١٧٢)

تعليق على المعالجة الهارمونية للجملة الثانية في قسم التفاعل الثانوي:

استخدام التآلفات الأساسية الثلاثية والرابعة والفرعية الثلاثية، مع استخدام تآلف ثانوي بتكوين ثلاثي (فا، لا، دو) للدرجة VI في م (١٦٦، ١٦٧) ليستقر في م (١٦٨) على تآلف الدرجة VI. الجملة الثالثة: م (١٧٣-١٨٣) وتنتهي بقلة غير تامة على تآلف الدرجة VI في سلم ري ب/ك.

173 a tempo

176

VI II4 3 I6 4 VII4 3 I6 5 I V V2

177

180

I VII7 VI VII6 5 III V4 3

181

183

V6 VI Z V7 Db Eb

شكل رقم (١٦) يوضح المعالجة الهارمونية للجملة الثالثة في قسم التفاعل الثانوي م (١٧٣-١٨٣)

تعليق على المعالجة الهارمونية للجملة الثالثة في قسم التفاعل الثانوي:

استخدام التآلفات الثلاثية والرابعة الأساسية والفرعية، بالإضافة إلى التحويل عن طريق الحركة الكروماتية بتحريك نغمة (ري ب) في تآلف الدرجة VI في سلم ري ب/ك إلى نغمة (ري) في تآلف الدرجة V7 في سلم مي ب/ك في م (١٨٣).

الجملة الرابعة: م (١٨٣-١٩٥) وتنتهي بقلة تامة في سلم مي ب/ك.

شكل رقم (١٧) يوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الرابعة في قسم التفاعل الثانوي م(١٨٣-١٩٥)

### تعليق على المُعالجة الهارمونية للجملة الرابعة في قسم التفاعل الثانوي:

استخدام التآلفات الثلاثية والرابعة الأساسية والفرعية، بالإضافة إلى استخدام المزج البسيط بتغيير نوعية تآلف الدرجة I إلى تآلف صغير بتخفيض ثلاثة التآلف في م(١٨٤)، وكذلك استخدام تآلف ثانوي بتكوين رباعي (لا، دو، مي، صول) للدرجة V في سلم مي b/ك م(١٩٣)، ويستقر على تآلف الدرجة I في م(١٩٥).

الجملة الخامسة: م (١٩٥-٢٠٤) وتنتهي بقلة نصفية في سلم لا/ب/ك.

beruhigend

شكل رقم (١٨) يوضح المعالجة الهارمونية للجملة الخامسة في قسم التفاعل الثاني م (١٩٥ - ٢٠٤)

**تعليق على المعالجة الهارمونية للجملة الخامسة في قسم التفاعل الثاني:**

استخدام التآلفات الثلاثية والرابعة الأساسية والفرعية، بالإضافة إلى استخدام تآلف ثانوي بتكوين رباعي (صول، سي، ري، فا) للدرجة VI في سلم مي/ب/ك في م (١٩٩)، ثم يتحول عن طريق التآلف المشترك من سلم مي/ب/ك الدرجة VI إلى سلم لا/ب/ك الدرجة III في م (٢٠٠)، ليسقر على تآلف الدرجة V في م (٢٠٤) وأداء وصلة لحنية لإعادة قسم العرض مرة أخرى م (٢٠٤-٢٠٥) في السلم الأساسي لا/ب/ك.

٤- قسم إعادة العرض: أناكروز م (٢٠٦-٢٠٧) وينتهي بقلة تامة في سلم لا/ب/ك، وينقسم إلى أربعة جمل لحنية تستمد ألقانها من قسم العرض بشكل مُختصر، وينتهي بكودا (نموذج قفلة لإعادة العرض والحركة كاملة) بيانهم كالتالي:

الجملة الأولى: أناكروز م (٢٠٦ - ٢١٣) وتنتهي بقفلة غير تامة على تآلف ثانوي للدرجة VI، وتستمد لحنها من الموضوع الأول في أناكروز م (٢٠٦ - ٢٠٩) من أناكروز م (١ - ٤)، أما الجزء من أناكروز م (٢١٠ - ٢١٣) فتستمد لحنها من القنطرة في أناكروز م (٢٤ - ٣٢).

شكل رقم (١٩) يوضح المعالجة الهارمونية للجملة الأولى في قسم إعادة العرض م (٢٠٥ - ٢١٣)

### تعليق على المعالجة الهارمونية للجملة الأولى في قسم إعادة العرض:

استخدام التآلفات الثلاثية والرباعية الأساسية والفرعية، مع استخدام تآلف ثانوي بتكوين رباعي (دو، مي، ب، صول، سي) للدرجة IV في سلم لا/ب/ك م (٢١٠)، ويتكون ثلاثي أيضاً في م (٢١٣) للدرجة VI، بالإضافة إلى استخدام التطعيم البسيط في تآلف الدرجة II في م (٢١١). الجملة الثانية: أناكروز م (٢١٤ - ٢١٩) وتنتهي بقفلة تامة في سلم لا/ب/ك.

شكل رقم (٢٠) يوضح المعالجة الهارمونية للجملة الثانية في قسم إعادة العرض أناكروز م (٢١٤ - ٢١٩)

تعليق على المُعالجة الهارمونية للجُملة الثانية في قسم إعادة العرض:

استخدام التآلفات الثلاثية والرباعية الأساسية والفرعية الثلاثية.

الجُملة الثالثة: م (٢١٩-٢٢٩) وتنتهي بقفلة تامة في سلم لا/ب/ك، وتستمد لحنها في

م (٢١٩-٢٢٠) من م (١٩٥-١٩٦)، ومن م (٢٢١-٢٢٩) تستمد لحنها من القنطرة.

شكل رقم (٢١) يوضح المُعالجة الهارمونية للجُملة الثالثة في قسم إعادة العرض م (٢١٩ - ٢٢٩)

تعليق على المُعالجة الهارمونية للجُملة الثالثة في قسم إعادة العرض:

استخدام التآلفات الثلاثية والرباعية الأساسية، بالإضافة إلى المزج البسيط بتغيير نوعية تآلف

الدرجة I إلى تآلف صغير بتخفيض ثالثته في م (٢٢١)، واستخدام التآلفات الثانوية بتكوين ثلاثي

(صول، سي، ري) للدرجة <sup>b</sup>III (دو) في سلم لا/ب/ك م (٢٢٢)، وبكوين ثلاثي أيضاً في

م (٢٢٣) (فا، لا، دو) للدرجة II، ليستقر في م (٢٢٩) على تآلف الدرجة I في سلم لا/ب/ك.

الجُملة الرابعة: م (٢٢٩-٢٤٠) وتنتهي بقفلة تامة في سلم لا/ب/ك، وتستمد لحنها من القنطرة.

شكل رقم (٢٢) يوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الرابعة في قسم إعادة العرض م (٢٢٩-٢٤٠)

تعليق على المُعالجة الهارمونية للجملة الرابعة في قسم إعادة العرض:

استخدام التآلفات الثلاثية والرباعية الأساسية والفرعية.

كودا: م (٢٤٠-٢٥٧) وتنتهي بقفلة تامة في سلم لا/ب/ك وتتنقسم إلى جملتين كالتالي:

الجملة الأولى: م (٢٤٠-٢٥٠) وتنتهي بقفلة تامة في سلم لا/ب/ك، وهي تستمد لحنها من لحن

الموضوع الأول أناكروز م (٥-٨).

شكل رقم (٢٣) يوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الأولى في الكودا م (٢٤٠-٢٥٠)

تابع شكل رقم (٢٣) يوضح المُعالجة الهارمونية للجملّة الأولى في الكودا م (٢٤٠ - ٢٥٠)

**تعليق على المُعالجة الهارمونية للجملّة الأولى في الكودا:**

استخدام التآلفات الثلاثية والرباعية الأساسية والفرعية، بالإضافة إلى استخدام التطعيم البسيط في م (٢٤٣) في تآلف الدرجة VI، وفي تآلف الدرجة IV في م (٢٤٧، ٢٤٩)، ويستقر في م (٢٥٠) على تآلف الدرجة I في سلم لا/ب/ك.

الجملّة الثانية: م (٢٥٠-٢٥٧) وتنتهي بقفلة تامة في سلم لا/ب/ك، وهي عبارة عن تجميعات هارمونية رأسية في مناطق صوتية مُختلفة لتآلف الدرجة I في سلم لا/ب/ك.

شكل رقم (٢٤) يوضح المُعالجة الهارمونية للجملّة الثانية في الكودا م (٢٥٠ - ٢٥٧)

**تعليق على المُعالجة الهارمونية للجملّة الثانية في الكودا:**

استخدام تآلف الدرجة I في سلم لا/ب/ك بأوضاع مُختلفة تمهيداً لإنهاء العمل في م (٢٥٠) على تآلف الدرجة I.

## نتائج البحث وتفسيرها

- ١- استخدام تأخير النغمات الموجودة في البناء الهارموني بنغمة أو أكثر بحركة كروماتية صاعدة أو هابطة ذا مدلول لحنى أو هارموني كروماتي على نطاق واسع بالمؤلفة مثل م(٣).
- ٢- استخدام التآلفات بالتآلفات بتكوين ثلاثي أو رباعي، مع الإفراط في استخدام التآلفات الفرعية.
- ٣- استخدام التآلفات المُطعمة كما في م(٦٧-٧١)، م(٩٣-٩٥) وكذلك استخدام المزج الثانوي بتغيير نوعية التآلف مثل م(٧٥)، م(١٨٤).
- ٤- استخدام التآلفات الثانوية بتكوين ثلاثي أو رباعي لدرجات مُختلفة من السلم حسب التونالية المُستخدمة كما في م(١١٦-١٣٨).
- ٥- استخدام تآلفات III, V, VII من السلم الطبيعي بدون رفع الحساس كما في م(٥٥-٦١).
- ٦- التوسع في استغلال التجمعات الهارمونية واستخدام الهارمونية الكروماتيكية، مع الرغبة في الانتقال السريع والمُفاجئ من تونالية إلى أخرى.
- ٧- الإغراق في الكروماتيكية التي أدت إلى تخلخل النظام التونالي.
- ٨- استخدام التآلفات المُتتارة وبخاصة تآلفات السابعة بنوعيتها كما في م(١٣٠-١٤٦)، وتآلف النابوليتان (الثانية المُخفضة) كما في م(٥٢)، م(٨٧).
- ٩- استخدام التحويل من سلم لآخر بطرق مُختلفة:
  - عن طريق التآلف المُشترك كما في م(٢٠٠، ١٥٧، ١٤٦، ١٠١، ٨١، ٢٩).
  - عن طريق الحركة الكروماتية كما في م(١٨٣، ٦٣، ٤٦، ٣٧).
  - عن طريق النغمة المُتعادلة كما في م(٧٤).
- ١٠- استنتاج الخطة الهارمونية المُستخدمة في المؤلفة وهي كالتالي:

63	46	37	29
الحركة الكروماتية	الحركة الكروماتية	الحركة الكروماتية	التآلف المُشترك
لا/ص	دو/ك	ري/ب/ك	لا/ب/ك
146	101	81	74
التآلف المُشترك	التآلف المُشترك	التآلف المُشترك	النغمة المُتعادلة
لا/ب/ك	فأ/ص	لا/ب/ك	دو/ك
257	200	183	157
لا/ب/ك	مي/ب/ك	ري/ب/ك	التآلف المُشترك
	التآلف المُشترك	الحركة الكروماتية	دو/ص

شكل رقم (٢٥) يوضح الخطة الهارمونية للحركة الأولى في صوناتا ماتيلدا لريتشارد فاغنر

- م(٢٩) التحويل من سلم لا/bك إلى سلم ري/bك المجاور عن طريق التآلف المشترك.
- م(٣٧) التحويل من سلم ري/bك إلى سلم دو/ك مجاور فا/ك مباشر فا/ص مناسب لا/bك المجاور عن طريق الحركة الكروماتية.
- م(٤٦) التحويل من سلم دو/ك إلى سلم لا/ص المناسب عن طريق الحركة الكروماتية.
- م(٦٣) التحويل من سلم لا/ص إلى سلم دو/ك المناسب عن طريق الحركة الكروماتية.
- م(٧٤) التحويل من سلم دو/ك إلى سلم لا/bك مناسب فا/ص مباشر فا/ك المجاور عن طريق النغمة المتعادلة.
- م(٨١) التحويل من سلم لا/bك إلى سلم فا/ص المناسب عن طريق التآلف المشترك.
- م(١٠١) التحويل من سلم فا/ص إلى سلم لا/bك المناسب عن طريق التآلف المشترك.
- م(١٤٦) التحويل من سلم لا/bك إلى سلم دو/ص مناسب مي/bك المجاور عن طريق التآلف المشترك.
- م(١٥٧) التحويل دو/ص إلى ري/bك مجاور لا/bك مناسب فا/ص المجاور عن طريق التآلف المشترك.
- م(١٨٣) التحويل من سلم ري/bك إلى سلم مي/bك مجاور لا/bك المجاور عن طريق الحركة الكروماتية.
- م(٢٠٠) التحويل من سلم مي/bك إلى سلم لا/bك المجاور عن طريق التآلف المشترك.

## التوصيات

- ١-دراسة الأعمال الموسيقية في حقبة الرومانتيكية المتأخرة والممهدة لموسيقى القرن العشرين وما ظهر به من تطورات في العناصر الموسيقية المختلفة.
- ٢-إدراج مؤلفات فاغنر لآلة البيانو ضمن مناهج الدراسات العليا لدراسة الهارموني الكروماتي، بالإضافة لمؤلفات شوبان.

## قائمة المراجع

- ١- ألفريد اينشتين: الموسيقى في العصر الرومانتيكي - ترجمة أحمد حمدي محمود، مراجعة حسين فوزي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - المكتبة العربية - دار التأليف والنشر - القاهرة - ١٩٧٣ م.
- 2- Aldwell, E., and Schachter, C.: Harmony and voice Leading 2- New York- Harcourt Brace Jovanovich Inc.-4<sup>th</sup> edition-2010.
- 3- Apel, Willi: Harvard Dictionary of Music- Cambridge- Harvard University Press- 2<sup>nd</sup> Ed.-1972.
- 4- George, G.: A History of music Theodore-M. finny. Revised Edition London Sydney Toronto Bombay- Published August by George G. Harrap Co.Ltd.-1948.
- 5- Rosen, Charles: Sonata Form- New York- Norton and Company-1988.
- 6- Sadie, Stanley: The New Grove Dictionary of Music and Musicians- Macmillan Publishers limited-London-vol. 2, 4-2004.
- 7- ———: The New Grove' s Dictionary of Music and Musicians- London- Macmillan Publishers- 6<sup>th</sup> Ed -2004.
- 8- Scholes, Percy: The Oxford Companion to Music- New York- Oxford University Press-10<sup>th</sup> Ed.-1972.
- 9- Westrup, Jack: Wagner-Trans.Stewart Spencer Aldine Press-London-1655.

## مُلخَص البَحْث بِاللِغَةِ الْعَرَبِيَّةِ

### المُعَالَجَةُ الْهَارْمُونِيَّةُ عِنْدَ رِيْتَشَارْدِ فَاجْنِرْ مِنْ خِلَالِ صَوْنَاتَا مَاتِيلِدَا لآلَةَ الْبِيَانُو

يُعدُّ التَّلْوِينُ النِّغْمِيُّ مَظْهَرًا هَامًا مِنْ مَظَاهِرِ الْحَرَكَةِ الرَّوْمَانْتِيكِيَّةِ بَعْدَ نَهْضَةِ الْأُورْكَسْتِرَا وَالتَّكْوِينَاتِ الْفِذَّةِ الَّتِي اسْتَقْدَمَهَا الثَّلَاوْثُ النَّارِي (بِرِيلِيُوزْ-لَيْسْت-وْفَاغْنِرْ)، وَأَدَّى شِيُوعُ النِّقْلَاتِ الْكُرُومَاتِيَّةِ إِلَى إِقْلَالِ الْفَوَارِقِ بَيْنَ السَّلْمِينِ الْكَبِيرِ وَالصَّغِيرِ مِمَّا سَاعَدَ عَلَى تَنْوَعِ الْقَفَلَاتِ وَالتَّحْوِيلِ مِنْ سَلْمٍ لِآخَرَ، فَظَهَرَ التَّآلُفُ الْكُرُومَاتِي الَّذِي أُطْلِقَ عَلَيْهِ التَّآلُفُ الرَّوْمَانْتِيكِي، وَيُعدُّ مِنْ أَهَمِّ مَا تَمَّ تَحْقِيقُهُ فِي الْحَرَكَةِ الرَّوْمَانْتِيكِيَّةِ فِي الْمَوْسِيقَى، وَكَذَلِكَ تَأَلَّفَاتِ فَاجْنِرْ وَ(لَيْسْت) الْكُرُومَاتِيَّةِ الْمُثْبِرَةِ وَعَلَى الرَّغْمِ مِنْ اِهْتِمَامِ رِيْتَشَارْدِ فَاجْنِرْ بِمَجَالِ الْأُوبرَا وَالدِّرَامَا الْمَوْسِيقِيَّةِ وَالْإِبْدَاعِ فِي التَّلْوِينِ الْأُورْكَسْتِرَالِي، إِلَّا أَنَّهُ قَامَ بِتَأَلِيفِ مَوْءَلَفَاتٍ آليَّةٍ مِنْهَا صَوْنَاتَا مَاتِيلِدَا لآلَةَ الْبِيَانُو، فَهَدَفَ الْبَحْثُ إِلَى تَحْلِيلِ الصِّيَاغَةِ وَالْمُعَالَجَةِ الْهَارْمُونِيَّةِ لِلْمَوْءَلَفَةِ صَوْنَاتَا مَاتِيلِدَا عِنْدَ رِيْتَشَارْدِ فَاجْنِرْ.

وَاشْتَمَلَ الْبَحْثُ عَلَيَّ: (مَقْدَمَةُ الْبَحْثِ- مُشْكَلَةُ الْبَحْثِ- أَهْدَافُ الْبَحْثِ- أَهْمِيَّةُ الْبَحْثِ- حُدُودُ الْبَحْثِ- مَنَهْجُ الْبَحْثِ- عَيْنَةُ الْبَحْثِ- أَدْوَاتُ الْبَحْثِ- مُصْطَلَحَاتُ الْبَحْثِ- الدِّرَاسَاتُ السَّابِقَةُ الْمُرْتَبِطَةُ بِمَوْضُوعِ الْبَحْثِ).

ثُمَّ عَرَضَ لِلْجَانِبِ النَّظْرِيِّ الَّذِي اشْتَمَلَ عَلَيَّ:

-الصَوْنَاتَا فِي الْقَرْنِ التَّاسِعِ عَشَرَ.

-التَّعْرِفُ عَلَيَّ حَيَاةٍ وَأَهَمِّ أَعْمَالِ رِيْتَشَارْدِ فَاجْنِرْ.

-التَّعْرِفُ عَلَيَّ مَوْءَلَفَةِ صَوْنَاتَا مَاتِيلِدَا.

ثُمَّ عَرَضَ لِلْجَانِبِ التَّطْبِيقِيِّ الَّذِي اشْتَمَلَ عَلَيَّ:

الدِّرَاسَةُ التَّحْلِيلِيَّةُ لِمَوْءَلَفَةِ صَوْنَاتَا مَاتِيلِدَا عِنْدَ فَاجْنِرْ مِنْ حَيْثُ:

-تَحْلِيلُ الصِّيَاغَةِ.

-المُعَالَجَةُ الْهَارْمُونِيَّةُ.

وَاخْتَتَمَ الْبَحْثُ بِالنِّتَائِجِ وَتَفْسِيرِهَا، وَالتَّوَصِيَّاتِ، وَقَائِمَةِ الْمَرَاجِعِ، وَمُلْخَصِ الْبَحْثِ.

## **Abstract**

### **The Harmonic Therapy of Richard Wagner through Matilda's Sonata for Piano**

Tonal coloring is considered an important aspect of the Romantic Movement after the renaissance of the orchestra and the inimitable formations introduced by the fiery trinity Brillius, Liszt and Wagner. The prevalence of chromatic shifts reduces the differences between the large and small scales, which helps in the diversity of locks and the conversion from one scale to another. Hence, the chromatic harmony appears, which is called the romantic synthesis, and it is considered one of the most important achievements in the Romantic Movement in music, as well as Wagner and Liszt's chromatic synthesis. Despite Richard Wagner's interest is in the field of opera, musical drama and creativity in orchestral coloring, he composes instrumental compositions, including Matilda Piano Sonatas. The research aims to analyze the formulation and harmonic treatment of Richard Wagner's Matilda Sonata.

The research paper includes: an introduction, Research problem, Research objectives, Importance of the research, Limits of the research, Methodology, data sample, analysis tools, Research terminology, and previous studies related to the topic of research.

Then the theoretical part presents:

(a) Sonatas in the nineteenth century, (b) the life of Richard Wagner and his most important works and identifying the author of Sonata Matilda.

Followed by, the practical part which includes the analytical study of the author of Sonata Matilda at Wagner, in terms of

(a) Drafting analysis and (b) Hormonal therapy.

Finally, the research is concluded with the results and its interpretation, recommendations, list of references, and an Abstract of the research.