# أسلوب لودفيج فان بيتهوفن في بناء وتطوير الفكرة الموسيقية
# في الحركة الأولى من سوناتا البيانو مصنف رقم (2) رقم (1) في سلم فا الصغير

**م. د. أحمد محمود محمد أبوزيد***

**مقدمة**

السوناتا مؤلفة موسيقية رفيعة المستوى لآلة واحدة غالبا، أو لآلة بمصاحبة إحدى آلات لوحات المفاتيح (الأورغن – الهاربسكورد – البيانو) وتكتب في ثلاثة أو أربعة حركات (أجزاء) متباينة السرعة ومتنوعة الشخصية والصيغة البنائية لكل حركة، وقد تبلورت صيغة السوناتا في التأليف الموسيقي وبدت معالمها واضحة منذ النصف الثاني من القرن الثامن عشر، بعد فترة طويلة على يد الكثيرين من المؤلفين الموسيقيين في القرنين السابع عشر والثامن عشر، وتبنى السوناتا – وخاصة حركتها الأولى – على صيغة السوناتا Sonata Allegro Form، وعلى مقام أو سلم أساسي يتم تناوله في الحركة الأولى وفي الختام بوضوح، وقد يتم تحويله إلى سلالم قريبة أو مجاورة في داخل الحركات أو في أي حركة بذاتها خاصة الحركة الأولى.

تمثل سوناتا البيانو مصنف رقم (2) رقم (1) في سلم فا الصغير التي ألفها لودفيج فان بيتهوفن عام 1795 م، لحظة محورية في المراحل الأولى من حياته المهنية في التأليف الموسيقي، وباعتبارها أول سوناتا منشورة لبيتهوفن، فإنها تعكس مزيجًا من التقاليد الكلاسيكية وصوته المبتكر الناشئ، وتهدف هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على أهمية "سوناتا البيانو رقم (1) في سلم فا الصغير" في أعمال بيتهوفن وتأثيرها على ذخيرة البيانو الكلاسيكية من خلال تقديم رؤية شاملة للحركة الأولى من السوناتا، والتعرف على خصائص أسلوبها مع التركيز على بنيتها الشكلية وتطورها الميلودي ومصاحباتها الهارمونية.

وتحتل هذه السوناتا مكانة فريدة في أعمال بيتهوفن المبكرة، فقد ألفها في عام 1795م، ونشرت كجزء من مصنف رقم (2)، والذي يتضمن مؤلفتين من السوناتا في سلم (لا) الكبير وسلم (دو) الكبير، وقد أهدى بيتهوفن هذه المجموعة المكونة من ثلاث سوناتات إلى معلمه المؤلف الموسيقي جوزيف هايدن[1]، مما يعكس احترام بيتهوفن العميق لمعلمه، وهي تمثل أيضًا نهجه الإبداعي

* مدرس نظريات وتأليف بقسم التربية الموسيقية – كلية التربية النوعية – جامعة المنصورة

[1] ) https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Sonata_No._1_(Beethoven)

الخاص في التأليف، حيث تقدم هذه السوناتا في سلم فا الصغير بطابعها الدرامي وابتكاراتها البنائية، لمحة عن انتقال بيتهوفن من التقاليد الكلاسيكية لأسلافه إلى أسلوبه المتطور الخاص.
وقد وجد الباحث أن تحليل الحركة الأولى من سوناتا بتهوفن مصنف (2) رقم (1) في سلم فا الصغير لآلة البيانو والتي يمكن من خلالها محاولة التعرف على أسلوب بيتهوفن في بناء وتطوير الفكرة الموسيقية وتتبعها يسهم في إثراء وتطوير أساليب التأليف الموسيقي ويفتح المجال أمام الدارسين والمهتمين بالتأليف الموسيقي لخوض التجربة.

**مشكلة البحث:**

بالرغم من أهمية الحركة الأولى من سوناتا بتهوفن مصنف (2) رقم (1) سلم فا الصغير، إلا أن هناك ندرة من الأبحاث العربية التي تناولت أسلوبه في بناء وتطوير الفكرة الموسيقية.

**أهداف البحث:**

يهدف هذا البحث إلى التعرف أسلوب لودفيج فان بيتهوفن في بناء وتطوير الفكرة الموسيقية في الحركة الأولى من سوناتا البيانو مصنف (2) رقم (1) سلم فا الصغير.

**أهمية البحث:**

ترجع أهمية البحث في إلقائه الضوء على أسلوب لودفيج فان بيتهوفن في بناء وتطوير الفكرة الموسيقية في الحركة الأولى من سوناتا البيانو مصنف (2) رقم (1) في سلم فا الصغير وطريقة التأليف لها، والتي يستطيع المؤلف الدارس أن يستخدمها عند الكتابة والتأليف لقالب السوناتا من خلال التعرف على أساليب مختلفة للتأليف وبناء وتطوير الفكرة الموسيقية.

**أسئلة البحث:**

- ما هو أسلوب لودفيج فان بيتهوفن في بناء وتطوير الفكرة الموسيقية للحركة الأولى من سوناتا البيانو مصنف (2) رقم (1) في سلم فا الصغير ؟

**منهج البحث:**

- يتبع هذا البحث المنهج الوصفي "تحليل محتوى".

**حدود البحث:**

- تقتصر حدود البحث على سوناتا البيانو مصنف رقم (2) رقم (1) في سلم فا الصغير عند بيتهوفن فيما بين العصر الكلاسيكي والعصر الرومانتيكي.

**عينة البحث:**

- الحركة الأولى من سوناتا البيانو مصنف (2) رقم (1) في سلم فا الصغير للمؤلف الموسيقي لودفيج فان بيتهوفن.

**أدوات البحث:**

- المدونة الموسيقية للعينة المنتقاة.

**مصطلحات البحث:**

**سوناتا البيانو Sonata piano:**

مصطلح ايطالي مستمد من الفعل الإيطالي سوناري Sonare، والسوناتا مؤلفة آلية تؤديها آلة واحدة كالبيانو أو الهاربيسيكورد أو أي آلة وترية أو نفخ بمصاحبة البيانو وتختلف السوناتات عن بعضها البعض في السرعة والطابع والزمن[1].

**أربيجيو (أربيج) Arpeggio:**

أداء أصوات التآلف بالتعاقب الواحد تلو الآخر صعودا أو هبوطا بدلا من أدائها في نفس الوقت[2].

**كودا Coda:**

هو الاسم الذي يطلق – في قالب السوناتا – على الجزء الذي يأتي بعد الانتهاء من إعادة العرض، والكودا اختيارية تماماً شأنها شأن المقدمة، ولكن يندر أن يخلو منها عمل كبير منذ عصر بيتهوفن[3].

**القنطرة (قنطرة مرورية أو انتقالية) Bridge Passage:**

(1) لحن ثانوي لربط لحن بآخر . (2) في "قسم العرض" لقالب السوناتا، تُعد بمثابة فقرة هامة كمعبر للإنتقال من مقام المقطوعة الأساسي إلى إلى مقام الدرجة الخامسة . (3) في قسم " إعادة العرض" تُعد وسيلة للربط بين المادة اللحنية الأساسية والمادة الأساسية الثانية[4].

**كودتا Codetta:**

---

[1]) أحمد بيومي: القاموس الموسيقي، دار الأوبرا المصرية، الطبعة الأولي القاهرة عام 1992م ص 195

[2]) المرجع السابق ص 30.

[3]) س.ث. ديفي: التحليل الموسيقى، ترجمة سمحه الخولي، القاهرة، الطبعة الثانية ص 93.

[4]) أحمد بيومي: القاموس الموسيقي، دار الأوبرا المصرية، الطبعة الأولي القاهرة عام 1992م ص 54

تذييل صغير – ختام قصير[1].

**موسيقى الحجرة Chamber Music:**

مؤلف موسيقي كان يعزف في صالونات النبلاء في أوروبا في القرنين السابع عشر والثامن عشر، وهو في قالب السوناتا (Sonata Form) لعدد صغير من العازفين (الآلات)، يتراوح ما بين عازفين إلى تسعة عازفين وأحيانا أكثر قليلا، ويسمى المؤلف باسم عدد العازفين، وهذا النوع يتطلب عازفين مهرة ولا يحتاج إلى قائد[2].

**الإطار النظري**

**المبحث الأول: السوناتا**

السوناتا مؤلفة موسيقية رفيعة المستوى لآلة واحدة غالبا، أو لآلة بمصاحبة إحدى آلات لوحات المفاتيح (الأورغن – الهاربسكورد – البيانو) وتكتب في ثلاثة أو أربعة حركات (أجزاء) متباينة السرعة ومتنوعة الشخصية والصيغة البنائية لكل حركة[3]، وقالب السوناتا هو قالب درامي، إذ يعتمد على التعارض في أفكار متباينة أو متضادة وعلى ما يثيره هذا التعارض والتضاد من تشويق واهتمام، ومهمة المؤلف أن يحقق الوحدة عن طريق الألفة بين تلك المادة المتنوعة، أي بواسطة التوفيق بين العناصر المتباينة وإزالة ما بينها من صراع وتجاذب[4]، وتبنى السوناتا – وخاصة حركتها الأولى – على صيغة السوناتا **Sonata Allegro Form** ، وعلى مقام أو سلم أساسي يتم تناوله في الحركة الأولى وفي الختام بوضوح ، وقد يتم تحويله إلى سلالم قريبة أو مجاورة في داخل الحركات أو في أي حركة بذاتها خاصة الحركة الأولى[5]، والسوناتا كعمل موسيقي إذا كتبت لمجموعة من الآلات (موسيقى الحجرة Chamber Music) تسمى باسم عدد العازفين (ثلاثي Trio) (رباعي Quartet)، وإذا كتبت لأوركسترا تسمى سيمفونية، وإذا كتبت لأوركسترا وآلة منفردة Solo تسمى كونشيرتو.

---

[1]) أحمد بيومي: القاموس الموسيقي، دار الأوبرا المصرية، الطبعة الأولي القاهرة عام 1992م ص 84.

[2]) المرجع السابق ص 268.

[3]) أحمد بيومي: القاموس الموسيقي، دار الأوبرا المصرية، الطبعة الأولي القاهرة عام 1992م ص 383.

[4]) س.ث. ديفي: التحليل الموسيقى، ترجمة سمحه الخولي، القاهرة، الطبعة الثانية ص 71.

[5]) Rosen, Charles : Sonata Forms, W.W. Norton & Company, 1988, page 98.

وقد تبلورت صيغة السوناتا في التأليف الموسيقي وبدت معالمها واضحة منذ النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، بعد فترة طويلة على يد الكثيرين من المؤلفين الموسيقيين في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، وكانت أهم البدايات على يد دومينيكو إسكارلاتي (1685 – 1757م) داخل مؤلفاته للسوناتا ذات الحركة الواحدة خاصة لآلة الهاربسكورد ، وكانت عبارة عن قطع كثيرة في قالب ثلاثي (A – B – A) حيث أدخل فيها أفنانين العزف الحديث على آلات لوحات المفاتيح مثل التآلفات المتكررة المفتوحة (Broken Chords) والقفزات وتقاطع اليدين لتكملة أداء النسيج البوليفوني وأداء الأوكتافات باليد المفرودة،،،،،الخ

أما التقسيم الداخلي البنائي لصيغة السوناتا ، فقد ظهر أول مرة في الحركة الأولى لسوناتات الهاربسكورد من أعمال باراديزي الإيطالي (1710 – 1792م) ولكن الشكل النهائي المتكامل لصيغة السوناتا فكان على يد كارل فليب عمانويل باخ الإبن (1714 – 1788م) حيث أوجد في سوناتاته لحن موضوع ثاني معارض مقاميا وله شخصية خاصة عن الموضوع الأول ، أي اللحن الأساسي، وهكذا أصبحت السوناتا صيغة بنائية داخلية للحركة الأولى في مؤلفة السوناتا لآلة البيانو أو أية آلة أخرى مثل الفيولينة – التشيللو – الأوبوا،،،إلخ، بمصاحبة البيانو في ثلاثة حركات عند هايدن وموتسارت ، أو أربعة في أعمال بيتهوفن فيما بعد، وهي على النحو التالي :

1. **الحركة الأولى:** سريعة نشطة في صيغة السوناتا
2. **الحركة الثانية:** بطيئة غنائية الطابع تصاغ في قالب السوناتا أومشتقاتها أو صيغة استطرادية أو على شكل لحن وتنويعاته
3. **الحركة الثالثة:** متوسطة السرعة في صيغة المينويت تريو.
4. **الحركة الرابعة:** سريعة جدا ونشيطة في صيغة الروندو أو سوناتا روندو **Rondo Sonata**

***ملحوظة:** (السوناتا ذات الثلاث حركات لا يوجد بها الحركة الوسطى المينويت تريو).

وكانت مؤلفات كارل فيليب عمانويل باخ من نموذج السوناتا تتكون عادة من ثلاث حركات وتتميز جميعها بأسلوبه المعبر ولغته العارمونية ودقة الصياغة وكان في جميع صوناتاته يحرص على صياغة الحركة الأولى منها في ثلاث أقسام رئيسية:

1) قسم العرض **Exposition**
2) قسم التفاعل **Development**

3) قسم إعادة العرض **Recapitulation** [1]

وقد سميت هذه الصياغة بإسم قالب أو صيغة السوناتا، أو قالب الحركة الأولى للسوناتا، وقد حرص فيها على مراعاة الخصائص التالية:

1. وضوح التباين بين الألحان الأساسية في السوناتا كبناء داخلي.
2. التوسع في إستخدام السلالم الموسيقية في قسم التفاعل ليحقق فرصا أكبر للصراع الدرامي بين الأفكار الموسيقية.
3. جعل ألحان الموضوع الثاني مشتق قدر الإمكان من الألحان في الموضوع الأول.
4. كان يصوغ الحركات البطيئة في سوناتاته صياغة حرة إلى حد ما.
5. لم يعتمد في قسم التفاعل أيضا على تقديم مادة لحنية جديدة كما كان متبعا من قبل بل إعتمد على مادة لحنية مستمدة من الألحان الأساسية في قسم العرض وتطويرها.

وصيغة السوناتا (الحركة الأولى) تصاغ داخليا على النحو التالي :

**1- قسم العرض EXPOSITION :**

يسبق قسم العرض مقدمة إختيارية وغالبا ما تكون بطيئة، ثم يبدأ قسم العرض في الحركة الأولى باللحن الرئيسي الأساسي ويُسمَّى الموضوع الأول (**1st Subject**)، وله طابع نشط إيقاعي ويظهر دائما في السلم الأساسي، ثم فقرة إنتقالية أو قنطرة (**Link**)، ثم يأتي الموضوع الثاني (**2nd Subject**)، مع ملاحظة وجود رابط لحني إيقاعي بين شخصية الموضوع الأول في سلم الأساس، والموضوع الثاني في سلم الدرجة الخامسة، إذا كان في سلم كبير أما إذا كان الموضوع الأول في في سلم صغير، يكون الموضوع الثاني في السلم القريب المناسب.

ويختتم قسم العرض بفكرة ثانوية أو تذييل (**Codetta**) تصاغ في سلم الموضوع الثاني، وقد يظهر جزء موصل آخر أي كودتا (تزييل ختامي) في نهاية قسم العرض هذا، ليوصل إلى إعادة عزفه مرة ثانية أو يصبح كتمهيد للقسم الثاني وهو قسم التفاعل[2]، مع ملاحظة أنه قد تسبق هذا القسم مقدمة تطول أو تقصر.

**2- قسم التفاعل DEVELOPMENT :**

---

[1] ) سمحه الخولي وآخرون: محيط الفنون – الموسيقى 2 ، القاهرة ، دار المعارف 1972 ص 190.

[2] ) سمحه الخولي وآخرون: محيط الفنون – الموسيقى 2 ، القاهرة ، دار المعارف 1972 ص 195.

يعتمد هذا القسم في مادته اللحني على مواد سبق أن عزفت في قسم العرض (سواء في الموضوع الأول أو القنطرة أو الموضوع الثاني – التذييل)، وفيه يكون التحوُّل من السلالم الأساسية في الموضوع الأول والثاني إلى سلالم أخرى مختلفة عن السلمين الذين ظهرا في قسم العرض، وفي هذا القسم يقوم المؤلف بتجزأة المواد اللحنية السابقة إلى شذرات لحنية وإيقاعية يتناولها بكل فنون الكتابة والصياغة والبناء الموسيقي الممكنة مثل (التكرار – التسلسل – تغيير اللون – تغيير المصاحبة – تكملة المادة اللحنية بمادة جديدة – التناول البوليفوني ,,,,,إلخ).

**3- قسم إعادة العرض RECAPITULATION :**

وهو عبارة عن إعادة قسم العرض ولكن بتصرف مع ملاحظة أن يكون هذا القسم في السلم الأساسي للجزء الأول خاصة (سلم الموضوع الأول) بشكل كامل دون إعادة، وقد تكون هناك تذييل (كودا) في نهاية هذا القسم كنوع من القفلة النهائية.

**المبحث الثاني: لودفيج فان بيتهوفن ( 1770 – 1827م)**

**مولده:** ولد لودفيج فان بيتهوفن بمدينة بون في السادس عشر من ديسمبر عام 1770م

**نشأته:** نشأ بيتهوفن فى وسط متواضع على ضفاف نهر الراين، كان والده يوهان فان بيتهوفن يعمل مغني تينور فى الكنيسة الخاصة لحاكم بون وهو حفيد موسيقي هولندي نزح إلى بون ليعمل مديرا لموسيقى الكنيسة بها[1]، وكان والد بيتهوفن مدمنا سكيراً وقد أُلحق بالعمل بالكنيسة إكراماً لوالده "جد بيتهوفن.

**بداياته المبكرة وموهبته المبكرة:** كان من حظ فن الموسيقى أن يشب بيتهوفن في وسط متواضع كأحد أفراد الشعب الكادح، مما جعله يشعر بمعاناته ويعاصر الأحداث من خلاله، ويعبر عنه من خلال موسيقاه مما جعله يستحق أن يطلق عليه لقب ابن الشعب، وإن كان من سوء حظه أن أوقعه في والد مدمن سكير مرر عيشة الغلام الصغير الموهوب وهو يضطهده ويقسو عليه كي يخلق منه أعجوبة موسيقية جديدة تماثل الطفل المعجزة موتسارت، والذى كان مثلا أعلى في موهبته وقدراتها الفنية كموسيقي شاب ومؤلف شهير في ذلك الوقت، وكان الدافع الأول والأهم

[1]) ثيودور م. فيني: تاريخ الموسيقى العالمية، ترجمة سمحه الخولي، محمد جمال عبد الرحيم، القاهرة، دار المعارف 1971 ص459..

بالنسبة لوالد بيتهوفن هو المكسب المادى الذي سيحققه من استغلال الطفل المعجزة، مما يساعده على الإنفاق على أهوائه ورغباته الشخصية.

**تعليمه الموسيقي:** من خلال هذا الهدف بدأ والد بيتهوفن فى تعليمه الموسيقى بطريقة ارتجالية كجزء من أسلوب حياته، وساعده على ذلك عمله كمغنى وحياته في الكنيسة، مع عدم توفر النقود بصورة دائمة تسمح له بالتعليم المنتظم، ولذلك كان يتولى تعليمه بنفسه في البداية ثم عهد به إلى أعضاء الفرقة الموسيقية بالكنيسة، وقد اظهر بيتهوفن نبوغاً مبكرًا فى العزف على آلة البيانو مما أتاح له الظهور في أول حفل كونسير وهو في سن السادسة.

تعلم بيتهوفن الصغير العزف على أكثر من آلة موسيقية، وقد تعلم عزف آلة البيانو وآلة الأورغن وآلة االفيولينة، وذكرت من بين معلميه المبكرين الراهب الفرنسكاني فيليبالد، وعازف الأورغن في القصر "فان دن إيدن Eeden" ونيفه "Neefe" الذى تلقى منه كذلك دروسا في التأليف الموسيقى[1].

**عمله الموسيقي:** عمل بيتهوفن كعازف لآلة الأورغن وآلة الفيولينة فى الكنيسة الخاصة بحاكم بون في الفترة بين عام 1782 – 1787م، حيث اكتسب بأسلوبه الشيق إهتمام البلاط، كما عقد صداقات عديدة بين الطبقة الأرستقراطية.

في عام 1787م قام بيتهوفن بأول رحلة إلى فيينا حيث قابل هناك الموسيقي الكبير موتسارت الذى كان في أوج شهرته في ذلك الوقت، وكان يبلغ من العمر واحد وثلاثون عاماً، وقد تنبأ موتسارت لبيتهوفن بمستقبل فنى عظيم في عالم الموسيقى.

فى عام 1790م إلتقى بيتهوفن بالموسيقي الكبير جوزيف هايدن الذى نصحه بإستكمال دراساته الموسيقية فى مدينة فيينا، وقد أخذ بيتهوفن بالنصيحة وكانت أول دروسه على يد جوزيف هايدن نفسه ولكنها لم تستمر طويلاً.

فى عام 1794م تابع بيتهوفن دروسه فى التأليف الموسيقي والتكنيك البوليفونى مع أستاذ آخر للموسيقى هو ألبرختسبرجر Albrecktsberger، ودرس بيتهوفن بعد ذلك الكونتربوينت والتأليف الإيطالى مع أنطونيو ساليرى Antonio Salieri، وفى أوأخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر أصبح بيتهوفن عازف وأستاذ على آلة البيانو من المرتبة الأولى، وقد إكتسب

[1]) ثيودور م. فيني: تاريخ الموسيقى العالمية، ترجمة سمحه الخولي، محمد جمال عبد الرحيم، القاهرة، دار المعارف 1971 ص459.

بيتهوفن بعزفه إعجاب وصداقة آهم شخصيات المجتمع حيث أظهر أسماء العديد منهم كإهداءات على مؤلفاته، وقد جاء هذا الإنتشار الواسع لبيتهوفن كعازف لآلة البيانو من خلال عزفه فى أغلب بيوتات فيينا الكبرى بالإضافة إلى قدرته الفذة على الإرتجال على آلة البيانو ببراعة ومهارة فائقة أدهشت مستمعيه ليس فقط بالسهولة البالغة لتكنيك عزفه ولكن لإسلوبه الشيق الملتهب، ومع ذلك فمنذ عام 1800م بدأت شهرته فى التأليف تطغى على عبقريته فى العزف، حيث ألف مجموعة كبيرة من التنويعات على ألحان مؤلفين موسيقيين آخرين وعدداً كبيراً من الرقصات للأوركسترا ومجموعة من موسيقى الحجرة، كما أستطاع أن ينهى سميفونيته الأولى، وتوالت بعد ذلك مؤلفاته الرائعة وذاع صيته وإنتشرت شهرته فى كل أنحاء أوروبا رغم بداية ظهور أعراض الصمم عليه، مما إضطره بعد ذلك إلى الاعتزال عن الناس والحياة وحيداً مع زيادة حدة الصمم لديه.

**إسلوب بيتهوفن**

لم يتقيد بيتهوفن فى موسيقاه بطابع القرن الثامن عشر والعصر الكلاسيكى حيث تميز بإستقلاله بالطابع الشخصى الذى إتسم بقوة التعبير عن العواطف والأحاسيس البشرية مع جدية البناء الموسيقى وبراعة الخلق والابتكار والقدرة الخارقة على إستغلال الألحان السهلة ومعالجتها لحنيا وهارمونيا على نطاق كبير بإستخدام أساليب عديدة ومتنوعة فى التألف، مع الإبداع فى إستعمال إمكانات الآلات الموسيقية خاصة الأوركسترالية، مما مهد الطريق إلى إسلوب جديد جعل من بيتهوفن همزة الوصل بين الكلاسيكية المتأنقة ذات الطابع المحدد والروماتكية المنطلقة في حرية وخيال ، وقد تميز بيتهوفن منذ محاولاته الأولى فى التأليف الموسيقى بأنه جامع أفكار، يدون كل ما يدور بخاطره من أفكار موسيقية فى كراسة مسودة (Sketch Book).

وهذا يفسر التأني والدقة في أعماله مما جعل مؤلفاته تقل في عددها عما تركه هايدن وموتسارت، ولكن يعتبر كل عمل فيها موسوعة موسيقية كاملة[1].

[1]) سيسيل تادرس يعقوب: دراسة تحليلية مقارنة لتنويعات البيانو عند كل من موتسارت وبيتهوفن رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان، القاهرة 1985م

**مراحل حياة بيتهوفن الفنية:** جرت العادة لدى الكتاب والباحثون على تقسيم حياة بيتهوفن الفنية الى ثلاث مراحل، تمثل كل مرحلة منها فترة متميزة وفقا لتغييرات عامة في أسلوبه الموسيقي، وهذه المراحل مقسمة كالتالى:

1) المرحلة الأولى من 1782 – 1800 م
2) المرحلة الثانية من 1804 – 1813 م
3) المرحلة الثالثة من 1805 – 1826 م

وقد رأى البعض أن هذا التقسيم غير دقيق ويشوبه الاختصار أكثر مما يجب فيما يتعلق بدراسة أعمال بيتهوفن، ومما أكد ذلك أن مسودات (Sketch Book) الخاصة ببيتهوفن قد احتوت على العديد من مؤلفاته المختلفة الأسلوب والتى غالباً ما وجدت فى أن واحد، واستتبع ذلك أن قام وليام نيومان William Newman بتقسيم مراحل حياة بيتهوفن إلى خمس مراحل وليس ثلاثة.

**قائمة مؤلفات بيتهوفن لسوناتا البيانو:**

- سوناتا البيانو رقم 1 في سلم فا الصغير مصنف رقم (2) رقم 1 (1795م)
- سوناتا البيانو رقم 2 في سلم دو الكبير مصنف رقم (2) رقم 2 (1795م)
- سوناتا البيانو رقم 2 في سلم دو الكبير مصنف رقم (2) رقم 3 (1795م)
- سوناتا البيانو رقم 4 في سلم مي بيمول الكبير مصنف رقم (7) (1796 – 1797م)
- سوناتا البيانو رقم 5 في سلم دو الصغير مصنف رقم (10) رقم 1 (1796 – 1798م)
- سوناتا البيانو رقم 6 في سلم فا الصغير مصنف رقم (10) رقم 2 (1796 – 1798م)
- سوناتا البيانو رقم 7 في سلم رى الصغير مصنف رقم (10) رقم 3 (1796 – 1798م)
- سوناتا البيانو رقم 8 في سلم دو الصغير مصنف رقم (13) "Pathétique" (1798م)
- سوناتا البيانو رقم 9 في سلم مي الصغير مصنف رقم (14) رقم 1 (1798 – 1799م)
- سوناتا البيانو رقم 10 في سلم صول الكبير مصنف رقم (14) رقم 2 (1798 – 1799م)
- سوناتا البيانو رقم 11 في سلم سي بيمول الكبير مصنف رقم (22) (1800م)
- سوناتا البيانو رقم 12 في سلم لا بيمول مصنف رقم (26) رقم 2 (1800 – 1801م)
- سوناتا البيانو رقم 13 في سلم مي بيمول مصنف رقم (27) رقم 1 "Quasi una fantasia"(1800 – 1801م)

- سوناتا البيانو رقم 14 في سلم دو دييز الصغير مصنف رقم (27) رقم 1 "Moonlight" (1801م)
- سوناتا البيانو رقم 15 في سلم رى الكبير مصنف رقم (28) "Pastoral" (1801م)
- سوناتا البيانو رقم 16 في سلم صول الكبير مصنف رقم (31) رقم 1 (1801 – 1802م)
- سوناتا البيانو رقم 17 في سلم رى الصغير مصنف رقم (31) رقم 2 "The Tempest" (1801 – 1802م)
- سوناتا البيانو رقم 18 في سلم مي بيمول الكبير مصنف رقم (31) رقم 3 (1802م)
- سوناتا البيانو رقم 19 في سلم صول الكبير مصنف رقم (49) رقم 1 (1795 – 1798م) منشورة عام (1805م)
- سوناتا البيانو رقم 20 في سلم صول الكبير مصنف رقم (49) رقم 2 (1795 – 1798م) منشورة عام (1805م)
- سوناتا البيانو رقم 21 في سلم دو الكبير مصنف رقم (53) "Waldstein" (1803م)
- سوناتا البيانو رقم 22 في سلم فا الكبير مصنف رقم (54) (1804م)
- سوناتا البيانو رقم 23 في سلم فا الصغير مصنف رقم (57) "Appassionata" (1804 – 1805م)
- سوناتا البيانو رقم 24 في سلم فا دييز الكبير مصنف رقم (78) "À Thérèse" (1809م)
- سوناتا البيانو رقم 25 في سلم صول الكبير مصنف رقم (79) (1809م)
- سوناتا البيانو رقم 26 في سلم مي بيمول الكبير مصنف رقم (81a) "Les Adieux" (1809 – 1810م)
- سوناتا البيانو رقم 27 في سلم مي الصغير مصنف رقم (90) (1814م)
- سوناتا البيانو رقم 28 في سلم لا الكبير مصنف رقم (101) (1816م)
- سوناتا البيانو رقم 29 في سلم سي بيمول الكبير مصنف رقم (106) "Hammerklavier" (1817 – 1818م)
- سوناتا البيانو رقم 30 في سلم مي الكبير مصنف رقم (109) (1820م)
- سوناتا البيانو رقم 31 في سلم لا بيمول الكبير مصنف رقم (110) (1821م)

- سوناتا البيانو رقم 32 في سلم دو الصغير مصنف رقم (111) (1821 – 1822م)

**وفاته:** توفى بيتهوفن في السادس والعشرين من مارس عام 1827 م بعد غيبوبة استمرت أياما، وقد أقيمت له جنازة مهيبة كمؤلف وفنان موسيقي عظيم اكتسب احترام ألمانيا وأوروبا بالكامل، وقد عطلت المدارس واستدعي الجيش للمحافظة على النظام بين جمهور قدر بنحو عشرين ألف مشيع يمثلون خروج فيينا لتوديع رجلها العظيم لودفيج فان بيتهوفن[1].

**الإطار التطبيقي**

**التحليل**

**إسم العمل : الحركة الأولى من** سوناتا البيانو مصنف (2) رقم (1) في سلم فا الصغير.

**إسم المؤلف :** لودفيج فان بيتهوفن

**إسم السلم :** فا الصغير

**الميزان :** ثنائي بسيط (2/2)

**الزمن :** 120

**السرعة :** أليجرو (Allegro)

**عدد الموازير :** 152

**الأقسام الرئيسية:**

**مقدمة :** لا يوجد

**قسم العرض :** من أناكروز م (1) إلى م ($48^3$) وينتهي بقفلة تامة في سلم لا بيمول الكبير.

**قسم التفاعل :** من أناكروز م (49) إلى م ($100^3$) وينتهي بقفلة نصفية في سلم فا الصغير.

**قسم إعادة العرض :** من أناكروز م (100) إلى م (152) وينتهي بقفلة تامة في سلم فا الصغير.

**أولا تحليل قسم العرض:** من أناكروز م (1) إلى م ($48^3$)

**الموضوع الأول:** من أناكروز م (1) إلى م ($8^3$) وينتهي بقفلة نصفية في السلم الأساسي فا/ص

**القنطرة :** من المعروف أن بيتهوفن لديه الطرق الآتية شائعة في فقراته الانتقالية :

1) أن تبدأ القنطرة بمادة مأخوذة من اللحن الاستهلالى تم تنحرف عنه,
2) أن تعتمد كلية على مادة مأخوذة من المجموعة الاولى

[1]) حسين فوزي : كتاب بيتهوفن، دار المعارف بمصر – القاهرة 1971 م.

3) أن تبني على مادة جديدة تماماً
4) أن تبدأ بمادة جديدة ثم تعود إلى أخرى قديمة سبق ظهروها
5) أن تتنبأ بجزء من أجزاء المجموعة الثانية[1].

من أناكروز م (9) إلى م (21[3]) متصلة مبنية بشكل أساسي على إيقاعات الموازير م (2) وم (3) من الموضوع الأول، وتتكون من جملة واحدة تنقسم إلى عبارتين:

**العبارة الأولى** من أناكروز م (9) إلى م (14) وتعتمد على تطوير الفكرة اللحنية للموضوع الأول

**العبارة الثانية** من م أناكروز (15) إلى م (20[1]) وتعتمد على التمهيد للفكرة اللحنية الثالثة للموضوع الثاني

**الموضوع الثاني:** من أناكروز م (21) إلى م (41[2]) في سلم لا بيمول الكبير، ويتكون من ثلاثة أفكار لحنية:

الفكرة الأولى : من أناكروز م (20) إلى م (25) وتنتهي بقفلة نصفية في سلم لا بيمول الكبير

الفكرة الثانية : من أناكروز م (26) إلى م (33[1]) وتنتهي بقفلة تامة في سلم لا بيمول الكبير

الفكرة الثالثة : من أناكروز م (33) إلى م (41[2]) وتنتهي بقفلة تامة في سلم لا بيمول الكبير

**كودتا:** من أناكروز م (42) إلى م (48[3]) وتنتهي بقفلة تامة في سلم لا بيمول الكبير.

وتعتمد الحركة على الفكرة اللحنية للموضوع الأول والتي تعتمد على نغمات الأربيج الصاعد لتألف الدرجة الأولى إنقلاب ثاني لسلم فا الصغير وتعارضها مع الفكرة الأولى من الموضوع الثاني والتي تعتمد على نغمات الأربيج الهابط لتألف الدرجة الخامسة بالتاسعة المطعمة لسلم لا بيمول الكبير وكذلك على الفكرة الثانية التي تعتمد على التتابع اللحني والتسلسل السلمي الهابط والفكرة الثالثة التي تعتمد على السينكوب والتتابع اللحني الصاعد لنغمات التألف في الإنقلاب الأول والتي استخدمها في القنطرة كتمهيد بالإضافة للفكرة الخاصة بالكودتا، كما يتضح في الشكل التالي (شكل رقم 1):

[1] ) س.ث. ديفي: التحليل الموسيقى، ترجمة سمحه الخولي، القاهرة، الطبعة الثانية ص80.

(شكل رقم 1)

الفكرة اللحنية للموضوع الأول والتي تعتمد على نغمات الأربيج الصاعد لتألف الدرجة الأولى وتعتبر فكرة الدرجة الخامسة إلى الدرجة الأولى في بداية اللحن هي الفكرة المهيمنة على الحركة بأكملها أو أن هذه المسافة اللحنية هي جوهر العمل بأكمله من خلال نغمات الأربيج الصاعدة.

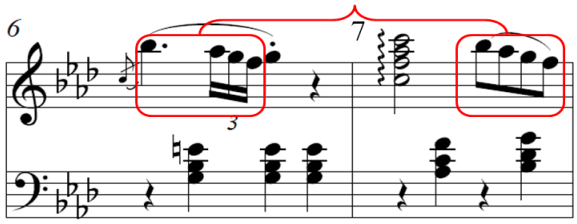
بعد هذه البداية القوية، استخدم بيتهوفن درجات نغمية لا توضح السلم الأساسي، بمعنى أنها تحتوي على تآلفات تحتمل أكثر من سلم من خلال درجة الثالثة الغامضة قليلاً، أي تآلفات مشتركة في أكثر من سلم، قبل العودة لتآلفات ثلاثية ورباعية تؤدي بعد ذلك إلى النغمة الأساسية، مدعومة بتآلف ثلاثي واضح للدرجة الأولى في سلم فا الصغير، كما يظهر في م (2) والتي يمكن اعتبارها الفكرة اللحنية أو موتيف (A) (شكل رقم 2).

(شكل رقم 2) موتيف (A)

في م (3) يستخدم بيتهوفن أسلوب العصر الكلاسيكي السائد في تصريف الفكرة إلى تآلف الدرجة الخامسة، ولكن اللحن يتحول قليلاً ليعتمد على الدرجة السابعة المخفضة، بدلاً من الاعتماد على الدرجة الثالثة، واختفاء نغمة واحدة من العبارة الأولى، حيث تهبط الدرجة الخامسة من التآلف هذه المرة بشكل مباشر على الإيقاع الهابط، مؤكدة على التغيير الواضح في الهارموني.

في م (5) قام بيتهوفن بالفعل بتقليص العبارة الأولى إلى نغمات اللحن الأول A فقط، مع تخفيض نغمات الأربيجيو التي بدأ به الحركة إلى نغمة واحدة وهي الدرجة الخامسة، مع تكرار نفس الأسلوب في المازورة السادسة، التي يتم تطبيقها الآن على العبارة الثانية في م (3 – 4).

في م (7) و م (8) قد يبدو للوهلة الأولى ظهور فكرة لحنية جديدة، ولكن بنظرة فاحصة على النصف الثاني من م (7) نجد تتابع سلمي هابط مكون من أربع نغمات هي سي بيمول – لا بيمول – صول – فا ، وهو تكرار واضح للمازورة السابقة م (6)، على الرغم من إعادة تنظيم الأشكال الإيقاعية، كما يظهر في الشكل التالي (شكل رقم 3):




(شكل رقم 3)

تكرار سلمي هابط بإيقاعات مختلفة

في هذه الأثناء، فإن تآلف الدرجة الأولى في بداية م (7) السابع هو إعادة لنفس تآلف الآربيج في م (1)، ومجموعة النغمات في بداية م (8) هي اختزال وتراجع للفكرة اللحنية أو موتيف (A)، وننهي القسم الافتتاحي بإيقاع V–I، وهو في الواقع تراجع للإيقاع الذي تتضمنه النغمتان الأوليتان.

يهتم بيتهوفن بشكل خاص بالتكرار الثلاثي للتيمة أو الفكرة الموسيقية، حيث يبدأ بعرض فكرة معينة، ثم تكرارها، ثم التنويع عليها في الظهور الثالث، وقد ظهر هذا في بداية قسم العرض، حين استخدم مستويين متزامنين من التكرارات الثلاثية، فبدأ بفكرة في م (1) وم (2)، ثم تكرارها في م (3) وم (4)، ثم التنويع عليها في الموازير من م (5) إلى م (8) ، وهناك أيضًا فكرة أخرى في م (5) تتكرر في م (6)، ثم التنويع عليها في م (7) وم (8).

وعلى غير المعتاد في تلك الفترة، يبدأ بيتهوفن في تطوير أفكاره على الفور في م (9)، ونرى تكرار كامل للعبارة الأولى مرة أخرى، ولكن كل من اللحن والهارمونيات المصاحبة يتحركان لأعلى بمسافة خامسة إلى سلم دو الصغير، مع تحرك اللحن الأساسي إلى طبقة الباص.

ويتبع ذلك سلسلة من العبارات مقتبسة من موتيف اللحن (A) يتم فيها التحول إلى سلالم مختلفة وصولا إلى سلم (فا) الصغير، من خلال تآلف الدرجة الآولى بسابعتها (فا) الصغير ولكن لأعلى بمسافة خامسة من الأساس، بدءًا من نغمة مي بيمول (الدرجة السابعة)، ثم يأتي تآلف (سي) بيمول الصغير مرة أخرى من السابعة، على تآلف (مي) بيمول بدءًا من النغمة الأساسية، وأخيرًا على تآلف (لا) بيمول بدءًا من الدرجة الرابعة.

ويعتبر ترتيب الفكرة بشكل متتابع بحرية بهذه الطريقة هو أبسط طريقة وأكثرها فعالية في كثير من الأحيان عند تطوير موتيف لحني، ويظهر هنا أن بيتهوفن اعتمد في الجزء الجديد على استخدام نفس الموتيف اللحني ولكن باستخدام تآلف جديد أو تتابع الفكرة بغض النظر عن التغييرات في التآلفات.

في م (15) ننتقل مرة أخرى إلى مجموعة من أربع نغمات سلمية تنازلية كما في اللحن (A)، ولكن هذه المرة بنغمة أعلى، مع تآلفات هارمونية مختلفة تمامًا وبقيم زمنية أطول أو إيقاعات أكبر، ويمكن إعتبار هذه الفكرة اللحنية أو الموتيف (B) كما يتضح في الشكل التالي (شكل رقم 4):

(شكل رقم 4) موتيف (B)

ونجد بعد ذلك تنويع على التكرار الثالث، حيث يبدأ التنويع في الظهور الثاني للفكرة، من خلال إضافة نغمتي (مي) بيمول و(رى) بيمول، والإعادة الثالثة هي تكرار للثانية، مع إضافة مسافة الأوكتاف لمزيد من التأكيد كما هو موضح في الشكل التالي (شكل رقم 5):

(تكرار ثلاثي للفكرة)

(شكل رقم 5)

في أناكروز م (21) عند القراءة الأولى للحن يمكن الاعتقاد بظهور فكرة جديدة ولكن في واقع الأمر هي عبارة عن توسع إضافي هابط للحن الفكرة (B)، وخاصة من خلال التكرار الموسع الذي يظهر في م (19)، والتي يمكن اعتبارها موتيف أو فكرة لحنية جديدة (C) كما يتضح في الشكل التالي (شكل رقم 6):

(شكل رقم 6) موتيف (C)

وهنا نرى أول عودة قوية لفكرة مسافة الدرجة الخامسة المصرفة للدرجة الأولى V–I، ولكن في سلم (لا) بيمول الكبير (Ab)، من خلال ظهور قوي لتآلف الدرجة الخامسة بسابعتها (Eb7) ثم بتاسعتها (Eb9) قبل التصريف إلى الدرجة الأولى (Ab).

ثم ننتقل هذه المرة إلى ثلاثة تكرارت كاملة تقريبًا قبل أن تبدأ التنويعات بإظهار فكرة جديدة يمكن أن نطلق عليها الفكرة أو الموتيف (D)، وهذا الشكل المكون من ثلاث نغمات هو نسخة مختصرة ومُعدلة مستوحاة من اللحن (A) (شكل رقم 2)، والتي تعتمد فكرتها على تتابع النغمات (صول – فا – مي – فا) في الفكرة أو الموتيف الأول (A)، تتكرر هنا مع حذف نغمة واحدة وهي نغمة (مي) واستخدام انقلاب المسافات والشكل العكسي للنغمات، مع نقل التيمة اللحنية إلى سلم القريب المناسب الكبير (صول – سي بيمول – لا بيمول) (G – Bb – Ab) كما هو موضح في الشكل التالي (شكل رقم 7):

شكل رقم (7)

تنويعات على الموتيف (A) للوصول للفكرة أو الموتيف (D)

وفي هذه الحالة يصبح من الصعب تحديد أو تثبيت الهارمونيات المصاحبة، ولكنها لا زالت ترتكز حول تصريف حركة V–I لـ Eb–Ab، ولكن مع حليات أو زخارف أكثر عبارة عن تآلفات مرورية ناقصة في م (26) إلى م (30)، وهو ما يطور وينمي الفكرة اللحنية أو الموتيف (D)، مع استخدام إنقلابات التآلفات قبل إعادة صياغة الموازير م (26 و27) في أوكتاف أعلى، مما يقودنا إلى الفكرة اللحنية أو الموتيف اللحن (E) كما يتضح في الشكل التالي (شكل رقم 8):

(شكل رقم 8) موتيف (E)

ويجمع اللحن (E) بين نسخة أخرى من اللحن (D) ولكن بتآلف الدرجة الخامسة مع تغيير كامل للإيقاعات وظهور اللحن في شكل سلمي تنازلي هابط في سلم مي بيمول (Eb)، وظهر هذا السلم من قبل في فكرة موتيف لحن (B)، ولكن يظهر هذه المرة من خلال مضاعفة الإيقاع لتنشيط اللحن نحو نهاية القسم.

وينتهي قسم العرض من الحركة الأولى بالفكرة أو الموتيف اللحني (F)، المبني على الجمع ما بين فكرة النغمات الأربع الهابطة والقفزات الرشيقة لنغمات الفكرة أو الموتيف اللحني (A)، والتآلفات الهارمونية الناقصة للفكرة أو الموتيف اللحني (D)، ودرجات الفكرة أو الموتيف اللحني (B)، المطعمة بالدرجة للتاسعة المخفضة (b9) وإيقاع النوار المنقوط من الفكرة أو الموتيف اللحني (C)، كما يتضح في الشكل التالي (شكل رقم 8):

(شكل رقم 9) موتيف (F)

**ثانيا قسم التفاعل:** من أناكروز م (49) إلى م (100[3]) وينتهي بقفلة نصفية في سلم فا الصغير.

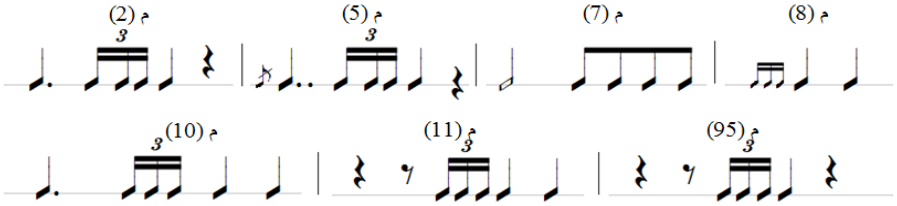
تتضح مهارة بيهوفن في براعة المعالجة اللحنية عندما نرى مدى التناقض الواضح والتعارض بين الأفكار أو الموتيفات (A) و (C)، والتي تشكل معظم قسم التفاعل التالي.

في البداية تظهر الفكرة اللحنية أو الموتيف (A) كاملة على النبر القوي بشكل واضح في السلم الصغير، بينما تظهر الفكرة اللحنية أو الموتيف (C) في شكل متدرج هابط متعرج في السلم الكبير، مع تلوين بسيط باستخدام الدرجة التاسعة المخفضة على النبر الضعيف، وعلى الرغم من أن الموازير الثمانية التي تفصل بينهما تبدو وكأن الانتقال أو التصريف عبارة عن تدفق سهل للعبارات، بينما تتحرك في الواقع بشكل محسوب للغاية نحو هدفها.

بداية من أناكروز م (49) لا تظهر أي أفكار لحنية جديدة، كما حدث في قسم العرض والذي ظهر به أفكار أو موتيفات لحنية جديدة كل ست أو ثمان موازير بعد الفكرة (A) وبشكل شبه منتظم، أما بداية من أناكروز م (49) فصاعدًا يكون تغيير الأفكار أكثر غزارة وسرعة ولا يمكن التنبؤ به، ويتم استخدام الفكرة اللحنية أو الموتيف (A) في قسمين ممتدين، من خلال تنويع في تصريفات التآلفات الهارمونية على كل نغمات سلم (فا) الصغيرمع إضافة نغمات (مي بيكار) و(رى بيكار) و(صول بيمول).

**الإيقاع**

يخضع الإيقاع أيضًا لعدد من التغييرات المختلفة، بعضها دقيق للغاية كما هو واضح في الأمثلة التالية (شكل رقم (10):




(شكل رقم 10)

الأشكال الإيقاعية المستخدمة

تظهر الفكرة اللحنية أو الموتيف (C) أيضًا في أربعة تنويعات مختلفة، والفكرة اللحنية أو الموتيف (D) في ثلاثة تنويعات مختلفة، بينما يعتبر بيتهوفن الفكرة اللحنية أو الموتيف (B) مجرد فكرة انتقالية، لأنها لم تظهر مرة أخرى أبدًا، كما جاء تصميم الفكرة اللحنية أو الموتيف (F) بوضوح كتنظيم وإعداد للنهاية، ويظهر كل منهما (B) و (F) ظهورا مباشرا قبل نهاية الموضوع الختامي.

**تقنيات قسم التفاعل:**

**1 – التكرار والتنويع**

يعتبر التكرار والتنويع عند بيتهوفن من أهم سمات قسم التفاعل، ومنها التكرارت الثلاثية – الذي تم ذكره من قبل – وهو ليس تقنية غير مألوفة، لذلك فإنه من المفيد محاولة فهم آليات التكرارات الثلاثية عند بيتهوفن، لأنها أيضًا تحمل مفتاح أسلوبه في تنويع الموتيفات في قسم التفاعل.

وتعتبر تنويعات بيتهوفن غير متوقعة، من حيث عدد الموازير التي يكررها، فمعظمها مازورتان، ولكن أيضا كان التكرار مرة واحدة في م (5) و م (6)، كما بدأ التنويع في التكرارالثاني كما في م (119) أو في التكرار الثالث مع بعض التغييرات.

وغالبا ما يستخدم بيتهوفن قواعد ثابتة ومحددة في التأليف تجعل المتلقي يضع التوقعات باستمرار ثم يسحب البساط من تحته، كما في م (20)، حيث يتجه التنويع الثالث نحو الظهور بنفس الإيقاع السابق، لكن ينتقل فجأة بصوت الباص إلى الدرجة السابعة، مما يسحب اللحن بعيدًا نحو سلم دو الصغير ويؤدي إلى الفكرة اللحنية أو الموتيف (D) كما هو موضح في الأشكال التالية (شكل رقم 11) و(شكل رقم 12):

(شكل رقم 11)

التنويع بإعادة اللحن على مسافة أوكتاف أعلى

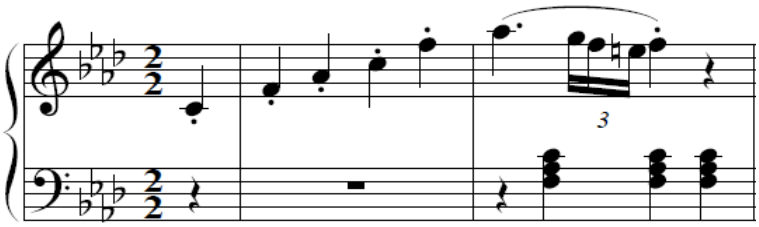
(شكل رقم 12)

التنويع بلمس نغمات من خارج السلم

**2 – تغيير أطوال العبارات وانقلابات التآلفات**

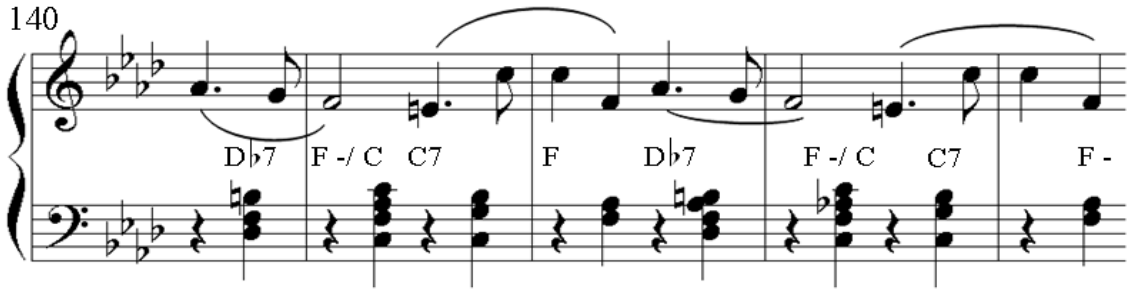
يعتبر التنوع في أطوال العبارات أحد الأساليب الأساسية في التأليف الموسيقي، وقد يؤدي ذلك للخروج عن التقسيم الطبيعي للجملة من عبارات وأقسام متساوية، ففي نفس الوقت الذي تتجه فيه أفكار بيتهوفن الأساسية نحو أطوال 1 أو 2 أو 4 موازير، فإنه يجمع بين هذه الأفكار بطرق تقع حول خطوط الموازير، مما يطمس الحدود ونادرًا ما يتناسب مع شكل الجملة الموسيقية الطبيعية ذات الثمانية موازير.

فالبداية الافتتاحية هي جملة من ثمانية موازير، والفكرة اللحنية أو الموتيف (E) هو ثمانية موازير، ولكن تظهر الأفكار اللحنية أو الموتيفات (B) و (C) و (D) على التوالي في موازير (5) و (6) و (7)، ويعتبر القسم الأخير من الحركة هو الأكثر في عدم الانتظام، مع إعادة تلخيص الفكرة اللحنية أو الموتيف (E) في م (132) وهي العبارة الوحيدة المكونة من ثمانية موازير منتظمة، علما بأنه لا يبدو أي من العبارات غير منتظم، فهناك شعور سلس بالحركة في جميع أجزائها، بمساعدة الطريقة التي تبدأ بها معظم العبارات وتنتهي في المنتصف بدلاً من بداية المازورة، ويساعد في ذلك اختيار بيتهوفن لإنقلابات التآلفات بكثرة، فهو يستخدم الوضع الأساسي للتآلفات بشكل مقتصد نسبيًا، وغالبًا ما يكون في المواضع الأساسية مثل العبارة الافتتاحية (شكل رقم 13) وقسم إعادة العرض بالفكرة اللحنية أو الموتيف (F) في م (140) (شكل رقم 14).




(شكل رقم 13)

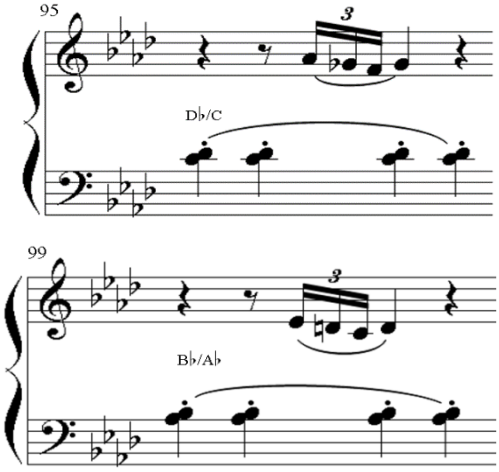
العبارة الافتتاحية المعاد استخدامها




(شكل رقم 14)

تكرارموتيف (F) في قسم إعادة العرض

كما تمنح إنقلابات التآلفات الهارمونية – الأول والثاني – المنتظمة شعورًا بالحركة الثابتة، بينما يستخدم الانقلاب الثالث أحيانا لمزيد من التلوين والدراما كما يظهر في المازورتين م (95) (شكل رقم 15) وم (99) (شكل رقم 16).




(شكل رقم 15) (شكل رقم 16)

استخدامات بيتهوفن للانقلاب الثالث لمزيد من التلوين والدراما

**قسم إعادة العرض:** من أناكروز م (101) إلى م (152)

حاول بيتهوفن من أجل الحفاظ على استمرارية العبارات، أن يغير بانتظام اماكن النبر أو الضغط، فبينما عبر بيتهوفن عن فكرته بمازورتين في قسم العرض، فإنه يتحول بانتظام إلى التعبير عنها بمازورة واحدة أو حتى نصف مازورة من خلال بناء التآلف بالفكرة اللحنية أو الموتيف (D)،

ويتوسع في التعبير بأربعة موازير بالفكرة اللحنية أو الموتيف (E) قبل أن يعود بشكل حاسم إلى مازورتين يتم صياغتهما مرة أخرى عبر خط المازورة بالفكرة اللحنية أو الموتيف (F).

ونرى هنا أيضا إسلوب بيتهوفن كنموذج أو كمثال، في أنه مغرم بشكل خاص بتصريفات V–I، سواء الهارمونية أو اللحنية، غير المباشرة أحيانًا ولكنها عادة ما تكون صريحة جدًا.

وتُعَد أول نغمتين لبيتهوفن في أناكروز بداية الحركة هي بمثابة القالب الذي يمثل حجر الزاوية في اللحن، كما توفران سياقًا تناغميًا قويًا، وفي نفس الوقت يطور بيتهوفن هذه الفكرة ويعيد تدويرها على الفور وبشكل مستمر، مع ظهور مسافات الخامسة اللحنية أو مقلوبها في الموازير رقم (1 – 3 – 5 – 7 – 8 – 9) كما يتضح في الشكل التالي (شكل رقم 17):

(شكل رقم 17)

أول نغمتين لبيتهوفن في أناكروز بداية الحركة هي بمثابة القالب الذي يمثل حجر الزاوية في اللحن

في هذه الموازير القليلة لدينا بالفعل مجموعة متنوعة من السلالم والتآلفات والأشكال اللحنية، جميعها تقريبا في سلم فا الصغير، ولكننا لا نصرف دائمًا إلى تآلف الدرجة الأولى في السلم (التصريف في المازورة الثانية إلى خامسة سلم فا الصغير)، وتتراوح الأفكار اللحنية من الدرجة الخامسة المباشرة إلى الدرجة الأولى في م (1 و 2) إلى الدرجة الخامسة – الدرجة الثالثة م (5)، والدرجة السابعة إلى الأولى في م (8)، وحتى التطويل بالتسلسل السلمي الهابط (رابعة – ثالثة – ثانية – اولى) في م (7)، وأخيرًا لبدء القسم الجديد في أناكروز م (9) انتقل بيتهوفن بالفكرة الأصلية مباشرة إلى سلم دو الصغير.

وقد تنوع بيتهوفن في كتابته الهارمونية لتصريفات تآلف الدرجة الخامسة إلى الدرجة الأولى التوافقية (V–I ) بشكل كبير، ففي بعض الأحيان تكون مباشرة وقوية بشكل يمكن التنبؤ به كما في م (22) وم (40) وم (46)، ويمكن أن يكون البعض الآخر خفيًا كما في م (100)، أو مطولا كما

في م (29) وم (30)، أو مخفيًا بشكل كبير كما في م (112 – 114) أو حتى ضعيفًا وغامضًا كما في م (26 – 27).

وقد أدار بيتهوفن هذه التدرجات الدقيقة من خلال مجموعة متنوعة من التقنيات، ففي م (22) عزز التنافر بين تآلف الدرجة الخامسة بسابعتها باسخدام الدرجة التاسعة المخفضة والتي ظهرت بقوة على الإيقاع الأول، وتصريفها إلى تآلف الدرجة الأولى الثلاثي البسيط على النبر القوي التالي، مع ملاحظة استخدامه للإنقلاب الثاني لتآلف الدرجة الأولى للمحافظة على اتجاه الحركة في العبارة، والشكل العام للفكرة اللحنية كما يتضح بالشكل التالي (شكل رقم 19):

(شكل رقم 19)

استخدام بيتهوفن للتنافر

في م (82) إلى م (92) أكمل بيتهوفن تقليص الفكرة اللحنية أو الموتيف (A) إلى الشكل الإيقاعي الافتتاحي من خلال عشرة مازورات من V–I وحركات V–I المجيبة تتوج بتكرار ثلاثي لشكل إيقاعي يخدم فكرة النغمات الأربعة الهابطة للفكرة اللحنية أو الموتيف (A) إلى فكرة الدرجة التاسعة المخفضة b9 للفكرة اللحنية أو الموتيف (C)، مما يعيد توحيد هاتين الفكرتين المتناقضتين بشكل فعال.

في م (100) وم (101) اختصر التيمة الأساسية، بتقليص الحركة اللحنية V–I السابقة، واستبدالها بهبوط سلس ودقيق للغاية نحو التيمة الأساسية كما يتضح بالشكل التالي (شكل رقم 20):

(شكل رقم 20)

أما في م (112) قدم بيتهوفن سلسلة من تصريفات تآلفات الدرجة الخامسة إلى الدرجة الأولة (V – I)، مقنعة بشكل كبير من خلال تدرج بطيء هابط لنغمات الباص بداية بتآلف دو الناقص (C–dim) ثم تآلف فا بالتاسعة المخفضة (F7b9) ثم تآلف سي بيمول الصغير (Bb–min)، والتي هي في الواقع تآلفات الدرجة الثانية ثم الخامسة ثم الأولى في سلم سي بيمول الصغير، ومختفية بواسطة حركة نغمات الباص مي بيمول مرتين ثم رى بيمول (Eb – Eb – Db).

وتقدم المازورات العشرة الأخيرة تنويعا نهائيًا لم يتم الإشارة إليه سابقًا إلا في تآلف رى بيمول بسابعتها (Db7)، وهو تآلف الدرجة السادسة في سلم فا الصغير.

وبذلك استبدل بيتهوفن التآلف الناقص في الفكرة اللحنية أو الموتيف (F)، ليمهد في تقديم تآلف فا الرباعي الوحيد في الحركة بأكملها في م (145)، كدرجة خامسة في سلم سي بيمول، وهو يعتبر لمس لسلم سي بيمول الصغير لفترة وجيزة.

وأخيرًا، يؤدي ذلك إلى المجموعة الأخيرة من تآلفات الخامسة – أولى I – V، ثم قفلة تامة قوية عبارة عن تكرار مرتين لمجموعة تآلفات سادسة – ثانية – خامسة – أولى (VI–II–V–I).

**نتائج الباحث:**

يمكن تلخيص أسلوب بيتهوفن في تأليف السوناتا في النقاط التالية

- استخدم بيتهوفن عدد من الأفكار اللحنية ومنها:
  - الأربيج الصاعد لتألف الدرجة الأولى إنقلاب ثاني لسلم فا الصغير في الموضوع الأول.
  - الأربيج الهابط لتألف الدرجة الخامسة بالتاسعة المطعمة لسلم لا بيمول الكبير في الموضوع الثاني.
  - التتابع اللحني والتسلسل السلمي الهابط.
  - السينكوب والتتابع اللحني الصاعد لنغمات التألف في الإنقلاب الأول.
- إعتمد بيتهوفن بشكل أساسي على مسافة الخامسة وتعتبر فكرة الدرجة الخامسة إلى الدرجة الأولى في بداية اللحن هي الفكرة المهيمنة على الحركة بأكملها أو أن هذه المسافة اللحنية هي جوهر العمل بأكمله من خلال نغمات الأربيج الصاعد الافتتاحي.
- تنوع بيتهوفن في استخدام مسافة الخامسة من خلال العديد من الأشكال الإيقاعية واللحنية ومنها التدرج السلمي والقفزات اللحنية.
- إهتم بيتهوفن بشكل خاص بالتكرار الثلاثي للتيمة أو الفكرة الموسيقية، حيث يبدأ بعرض فكرة معينة، ثم تكرارها، ثم التنويع عليها في الظهور الثالث.
- استخدم بيتهوفن درجات نغمية لا توضح السلم الأساسي، بمعنى أنها تحتوي تآلفات تحتمل أكثر من سلم من خلال درجة الثالثة الغامضة قليلاً، أي تآلفات مشتركة في أكثر من سلم.
- تنوع بيتهوفن في استخدام الإيقاعات من خلال مضاعفة الزمن وتغيير الأشكال الإيقاعية المستخدمة.
- تنوع بيتهوفن في أماكن الضغط.
- اعتمد بيتهوفن في بعض الأحيان على استخدام نفس الموتيف اللحني ولكن باستخدام تآلف جديد أو تتابع الفكرة بغض النظر عن التغييرات في التآلفات.
- استخدم بيتهوفن أفكار لحنية جميعها مقتبسة من بعضها البعض.
- التكرار والتنويع عند بيتهوفن من أهم سمات قسم التفاعل.

- تنويعات بيتهوفن غير متوقعة من حيث عدد الموازير التي يكررها، فمعظمها مازورتان، ولكن أيضا كان التكرار مرة واحدة.
- استخدم بيتهوفن قواعد ثابتة ومحددة في التأليف تجعل المتلقي يضع التوقعات باستمرار ثم يأتي بيتهوفن بأشكال واتجاهات موسيقية جديدة.
- اختيار بيتهوفن لإنقلابات التآلفات بكثرة.
- حاول بيتهوفن من أجل الحفاظ على استمرارية العبارات، أن يغير بانتظام اماكن النبر أو الضغط، فبينما عبر بيتهوفن عن فكرته بمازورتين في قسم العرض، فإنه يتحول بانتظام إلى التعبير عنها بمازورة واحدة أو حتى نصف مازورة من خلال بناء التآلف بالفكرة اللحنية أو الموتيف.
- بيتهوفن مغرم بشكل خاص بتصريفات I–V، سواء الهارمونية أو اللحنية، غير المباشرة أحيانًا ولكنها عادة ما تكون صريحة جدًا.
- تنوع بيتهوفن في كتابته الهارمونية لتصريفات تآلف الدرجة الخامسة إلى الدرجة الأولى التوافقية (I–V ) بشكل كبير، ففي بعض الأحيان تكون مباشرة وقوية بشكل يمكن التنبؤ به، وفي البعض الآخر يكون خفيًا أو مطولًا أو مخفيًا بشكل كبير أو حتى ضعيفًا وغامضًا.

**توصيات الباحث:**

1) التوسع في دراسة الأفكار اللحنية وأساليب البناء الموسيقية عند بيتهوفن.
2) الاهتمام بدراسة أساليب التأليف الموسيقي عند مختلف المؤلفين الموسيقيين ومن مختلف المدارس الموسيقية للتعرف على أساليبهم وأدواتهم مما يساعد المؤلف الدارس على التأليف بطريقة علمية.

**المراجع**


1) أحمد بيومي: القاموس الموسيقي، دار الأوبرا المصرية، الطبعة الأولي القاهرة عام 1992م
2) ثيودور م. فيني: تاريخ الموسيقى العالمية، ترجمة سمحه الخولي، محمد جمال عبد الرحيم، القاهرة، دار المعارف 1971.
3) حسين فوزي : كتاب بيتهوفن، دار المعارف بمصر – القاهرة 1971 م.
4) س.ت. فيني: التأليف الموسيقى، ترجمة سمحه الخولي، القاهرة، دار المعارف 1965.
5) س.ث. ديفي: التحليل الموسيقى، ترجمة سمحه الخولي، القاهرة، الطبعة الثانية.
6) سمحه الخولي وآخرون: محيط الفنون – الموسيقى 2 ، القاهرة ، دار المعارف 1972.
7) سيسيل تادرس يعقوب: دراسة تحليلية مقارنة لتنويعات البيانو عند كل من موتسارت وبيتهوفن رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان، القاهرة 1985م
8) كورت زاكس: تراث الموسيقى العالمية، ترجمة سمحه الخولي، مراجعة حسين فوزي، القاهرة، دار النهضة العربية 1964.
9) – Rosen, Charles. Sonata Forms. W.W. Norton & Company, 1988.
10) – Solomon, Maynard. Beethoven. Schirmer Books, 1977.
11) – Lockwood, Lewis. Beethoven: The Music and the Life. W.W. Norton & Company, 2003.
12) – Kinderman, William. Beethoven. Oxford University Press, 2009.
13) – Kerman, Joseph. The Beethoven Quartets. W.W. Norton & Company, 1967.
14) – Cooper, Barry. Beethoven. Oxford University Press, 2008.
15) – Tovey, Donald Francis. A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas,2004.
16) – Thayer, Alexander Wheelock. The Life of Ludwig van Beethoven. Princeton University Press, 1967.

**ملخص البحث**

**أسلوب لودفيج فان بيتهوفن في بناء وتطوير الفكرة الموسيقية**

**في الحركة الأولى من سوناتا البيانو مصنف رقم (2) رقم (1) في سلم فا الصغير**

السوناتا مؤلفة موسيقية رفيعة المستوى لآلة واحدة غالبا، أو لآلة بمصاحبة إحدى آلات لوحات المفاتيح (الأورغن – الهاربسكورد – البيانو) وتكتب في ثلاثة أو أربعة حركات (أجزاء) متباينة السرعة ومتنوعة الشخصية والصيغة البنائية لكل حركة، وقد تبلورت صيغة السوناتا في التأليف الموسيقي وبدت معالمها واضحة منذ النصف الثاني من القرن الثامن عشر، بعد فترة طويلة على يد الكثير من المؤلفين الموسيقيين في القرنين السابع عشر والثامن عشر، وتبنى السوناتا – وخاصة حركتها الأولى – على صيغة السوناتا Sonata Allegro Form، وعلى مقام أو سلم أساسي يتم تناوله في الحركة الأولى وفي الختام بوضوح، وقد يتم تحويله إلى سلالم قريبة أو مجاورة في داخل الحركات أو في أي حركة بذاتها خاصة الحركة الأولى، وتمثل سوناتا البيانو مصنف رقم (2) رقم (1) في سلم فا الصغير التي ألفها بيتهوفن عام 1795م، لحظة محورية في المراحل الأولى من حياته المهنية في التأليف الموسيقي، وباعتبارها أول سوناتا منشورة لبيتهوفن، فإنها تعكس مزيجًا من التقاليد الكلاسيكية وصوته المبتكر الناشئ، وتهدف هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على أهمية "سوناتا البيانو رقم (1) في سلم فا الصغير" في أعمال بيتهوفن وتأثيرها على ذخيرة البيانو الكلاسيكية من خلال تقديم رؤية شاملة للحركة الأولى من السوناتا، والتعرف على خصائص أسلوبها مع التركيز على بنيتها الشكلية وتطورها الميلودي ومصاحباتها الهارمونية، وتحتل هذه السوناتا مكانة فريدة في أعمال بيتهوفن المبكرة، فقد ألفها في عام 1795م، ونشرت كجزء من مصنف رقم (2)، والذي يتضمن مؤلفتين من السوناتين في سلم (لا) الكبير وسلم (دو) الكبير، وهي تمثل أيضًا نهجه الإبداعي الخاص في التأليف، حيث تقدم هذ السوناتا بطابعها الدرامي وابتكاراتها البنائية، لمحة عن انتقال بيتهوفن من التقاليد الكلاسيكية لأسلافه إلى أسلوبه المتطور الخاص، وقد وجد الباحث أن تحليل الحركة الأولى من إحدى سوناتات بيتهوفن لآلة البيانو والتي يمكن من خلالها التعرف على أسلوب بيتهوفن في بناء وتطوير الفكرة الموسيقية وتتبعها، يسهم في إثراء وتطوير أساليب التأليف الموسيقي ويفتح المجال أمام الدارسين والمهتمين بالتأليف الموسيقي لخوض التجربة.

**Research Summary**

**dwig van Beethoven's method of constructing and developing theme in the first movement of piano sonata Op, 2 No. 1**

The sonata is a high-level musical composition for a single instrument, usually, or for an instrument accompanied by one of the keyboard instruments (organ - harpsichord - piano) and is written in three or four movements (parts) of varying speed and varied character and structural form for each movement, The sonata formula crystallized in musical composition and its features became clear since the second half of the eighteenth century, after a long period at the hands of many composers in the seventeenth and eighteenth centuries. The sonata - especially its first movement - is based on the Sonata Allegro Form, and on a basic scale that is addressed clearly in the first movement and at the conclusion, and may be transformed into nearby or adjacent scales within the movements or in any movement itself, especially the first movement Of Piano Sonata No. (1) Op. (2) in F minor, composed by Beethoven in 1795, represents a pivotal moment in the early stages of his career in musical composition. As Beethoven's first published sonata, it reflects a mixture of Classical traditions and his emerging innovative voice, this study aims to shed light on the importance of "Piano Sonata No. (1) in F minor" in Beethoven's works and its impact on the classical piano repertoire by providing a comprehensive view of the first movement of the sonata, and identifying the characteristics of its style with a focus on its formal structure, melodic development, and harmonic accompaniments, This sonata occupies a unique position in Beethoven's early works, as he composed it in 1795, and was published as part of Work No. (2), which includes two sonatas in A major and C major, and it also represents his own creative approach to composition, as this sonata, with its dramatic character and structural innovations, provides a glimpse of Beethoven's transition from the classical traditions of his predecessors to his own advanced style, The researcher found that analyzing the first movement of one of Beethoven's piano sonatas, through which Beethoven's style in constructing, developing, and following the musical idea can be identified, contributes to enriching and developing musical composition methods and opens the way For students and those interested in musical composition to experience.

Piano Sonata no. 1 in F minor, mvmt. 1

*Ludwig van Beethoven*

37
43
49
54
60
65
71

77
83
88
93
98
104
109

114
119
125
130
136
142
149