المُعالجة الهارمونية عند ريتشارد فاجنر 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 (بريليوز*–ليست**–وفاجنر***)، وأدى شيوع النقلات الكروماتية إلى إقلال الفوارق بين السلمين الكبير والصغير مما ساعد على تنوع القفلات والتحويل من سلم لآخر، فظهر التآلف الكروماتي الذي أُطلق عليه التآلف الرومانتيكي، ويُعد من أهم ما تم تحقيقه في الحركة الرومانتيكية في الموسيقى، وتآلفات فاجنر و**(ليست)** الكروماتية المُثيرة الأخاذة وليدة تآلفات شوبان****، ويُعد شوبان مُكتشف هذا العالم الجديد بظلاله المُتآلفة، ونقلاته الأخاذة من أسطع الألوان إلى أقتمها، وأنه اكتشف سلم الألوان الموسيقية[1].

وعلى الرغم من اهتمام المؤلف الموسيقي ريتشارد فاجنر 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 فاجنر وجدت الباحثة أهمية دراسة هذا العمل استكمالاً لدراسة أسلوب فاجنر في التأليف الموسيقي.

مُشكلة البحث

يُعد فاجنر من المؤلفين الموسيقين المُمهدين للتحول من التونالية إلي اللاتونالية باستخدام الكروماتية المُفرطة، والكروماتية من أهم العناصر التي لعبت دوراً مُميزاً في مؤلفات فاجنر الدرامية المُتمثلة في فن الأوبرا والدراما الموسيقية –التي تعد من أهم مؤلفاته–، إلا أنه قام بالتأليف أيضاً لآلة البيانو، لذلك وجدت الباحثة إلقاء الضوء علي أسلوب المُعالجة الهارمونية عند فاجنر من

•مدرس النظريات والتأليف، كلية التربية النوعية، جامعة المنوفية.

* هيكتور برليوز Hector Berlioz: مؤلف موسيقي فرنسي الجنسية (١٨٠٣-١٨٦٩م).

** فرانز ليست Franz Liszt: مؤلف موسيقي مجري الجنسية (١٨١١-١٨٨٦م).

*** ريتشارد فاجنر Richard Wagner: مؤلف موسيقي ألماني الجنسية (١٨١٣-١٨٨٣م).

**** فريدريك شوبان Frederic Chopin: مؤلف موسيقي بولندي الجنسية (١٨١٠-١٨٤٩م).

[1] Apel, Willi:Harvard Dictionary of Music-Cambridge-Harvard University Press-2nd Ed.-1972-p336:359.

***** ماتيلدا فيسندونك Mathilde Wesendonck: شاعرة وكاتبة ألمانية الجنسية (١٨٢٨-١٩٠٢م).

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

أهداف البحث:

١-التعرف على أسلوب الصياغة عند ريتشارد فاجنر من خلال صوناتا **ماتيلدا** لآلة البيانو.

٢-التعرف على أسلوب المُعالجة الهارمونية عند ريتشارد فاجنر من خلال صوناتا **ماتيلدا** لآلة البيانو.

أهمية البحث:

١-إلقاء الضوء على صوناتا **ماتيلدا** لريتشارد فاجنر من خلال الدراسة التطبيقية.

٢-دراسة أسلوب فاجنر في المُعالجة 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 لاb/ك كعينة مقصودة للتعرف على أسلوب الصياغة والمُعالجة 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 إثنين من أنصاف الأبعاد، وينتج عن ذلك سلم كروماتي مُكوّن من إثنى عشر صوتاً في نطاق الأوكتاف[1].

[1] Apel, Willi: Harvard Dictionary of Music-Cambridge-Harvard University Press-2nd 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[١].

الصوناتا: Sonata

مُؤلفة موسيقية آلية تتكون من عدة حركات، صُممت علي أن تؤدي من خلال عازف مُنفرد أو من خلال مجموعة آلية صغيرة[٢].

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 ثالثة التآلف، وهذا النوع من التطعيم لا ينتج من عملية التطعيم المزج الطبيعية، ويتم فيه تغيير نوعية التآلف بدون استعمال درجات السلم الصغير المُباشر[٣].

الدراسات والبحوث المرتبطة بموضوع البحث:

الدراسة الأولى: دراسة عربية بعنوان "المُعالجة الهارمونية في الدراما الموسيقية تريستان وإيزولده لفاجنر[٤]"

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**).

---

[1]Scholes, Percy: The Oxford Companion to Music-New York-Oxford University Press-10th Ed.-1972-p181.

[2]Said, Stanly: The New Grove' s Dictionary of Music and Musicians-London-Macmillan Publishers-6th Edition-2004-p479.

[3]Aldwell, E., and Schachter, C.: Harmony and voice Leading2-New York-Harcourt Brace Jovanovich Inc.-4th edition-2010-p55.

[٤]عيسوي محمود عبد الحكيم: المعالجة 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[١]"
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 المُفرطة، 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 "مُمارسة القيادة الأوركسترالية عند ريتشارد فاجنر[٢]"
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.

[١] محسن فكري الخطيب: الكروماتيكية عند فاجنر من خلال أوبرا تانهويزر- رسالة ماجستير غير منشورة- جامعة عين شمس-القاهرة- ٢٠٠٤م.
[2] Bebbington, W., A.: The Orchestral conducting practice of Richard Wagner-Ph.D.-University of New York-1984-Dissertation abstracts international.

الجزء الأول: الاطار النظري

الصوناتا في القرن التاسع عشر

استخدمت صيغة الصوناتا في الحقبتين الكلاسيكية والرومانتيكية، حيث كانت تُمثل نموذجاً لروح الموسيقي الكلاسيكية ووسيلة للتعبير المثالي عن القواعد الكلاسيكية واستخدامتها، 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 التنبوء فيما يتعلق بالسلم والأجزاء الهارمونية المُتناقضة في أقسام صيغة الصوناتا. ووصلت الصوناتا في العصر الرومانتيكي إلى مكانة مُتميّزة، حيث أنها تّعد دليل على قُدرة المؤلف في التأليف الموسيقي لهذا النوع من الصيغ الموسيقية ذات البناء المُحكم وإثبات ذاته موسيقياً[1].

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

مؤلف موسيقي وكاتب مسرحي، ولد في مدينة (ليبزج) Leipzig ٢٢مايو من عام (١٨١٣م)، وتوفي في (فينسيا) بإيطاليا ١٣ فبراير من عام (١٨٨٣م)، بدأ فاجنر تعليمه المُبكر في مدينة (درسدن) Dresden، وتنبأت طموحاته بموهبة عالية في كتابة الشعر الدرامي[2]. وارتبط فاجنر في فترة شبابه بالمسرح 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 فيبر* Weber، شبور** Spohr، ومارشنر*** Marschner[3].

---

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

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

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

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

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

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

3 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 Rienzi، وكانت تلك الأوبرا بداية اهتمام كبير بفاجنر في كل مواضيع التاريخ الأوبرالي. واستلهم فاجنر أثناء رحلته من ريجا إلي باريس عبر نهر البلطيق العاصف أوبرا الهولندي الطائر The Flying Dutchman، وكان يسعى إلى دائماً إلى التخلي عن التقاليد الأوبرالية التي أعاقت وضوح وكثافة الدراما، ثُم اكتشف بعد ذلك الأساطير الخاصة بأوبرتيه تانهويزر Tannhauser ولوهينجرين Lohengrin. وفي نهاية هذه المرحلة جاءت المُدونات الموسيقية لفاجنر مليئة بالثراء الموسيقي والتقدم الملحوظ في فن الكتابة الموسيقية الأوبرالية والتوزيع الأوركسترالي[١].

المرحلة الثانية: (١٨٤٥-١٨٦٣م)

كتب فاجنر بعض المقطوعات المُنفردة، وانتقل إلى مدينة (زيورخ) Zurich وكرّس فترة من حياته لدراسة دقيقة ومُركزة لقواعده وأساسياته الفنية، وخلال تلك الفترة بدأت شهرة فاجنر في الارتفاع والنمو، ثُم 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، بالاضافة إلى صوناتا **ماتيلدا** عام ١٨٥٣م (موضوع البحث الحالي)[٢].

المرحلة الثالثة: (١٨٦٣-١٨٨٣م)

وصل فاجنر إلي قمة شهرته في عام (١٨٦٤م)، وكان نتيجة ذلك دراما تريستان وايزولده في مدينة ميونخ عام (١٨٦٥)، ووصل لحن فاجنر اللانهائي في تلك الأوبرا إلي درجة الكمال والألحان الدالة أكثر تعبيراً، وتُعد ذروة الرومانتيكية الألمانية. وذهب فاجنر إلي 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).

[1] Sadie, Stanley: The New Grove Dictionary of Music and Musicians-Macmillan Publishers limited-London-vol. 2, 4-2004-p56:57.

[٢] ألفريد اينشتين: الموسيقى 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[١].

صوناتا ماتيلدا

قام فاجنر بتأليف ألبومEine Sonate für das album von Frau M.W لصديقته **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؟، ثُم أطلق عليه اسم صوناتا **ماتيلدا.** ويُعد مثالاً 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[٢].

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

١-يستخدم الرمز / للتعبير عن التآلفات الثانوية سواء الثلاثية أو الرباعية.

٢-يستخدم الإختصار .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 الرمزZ 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 المتعادلة 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.

---

[1] 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.

[2] Westrup, Jack:Wagner-Trans. Stewart Spencer Aldine Press-London-1655-p967.

أولاً: تحليل الصياغة:

جاءت المُؤلفة في حركة واحدة في صيغة الصوناتا والجدول التالي يُوضح بيانات مُؤلفة صوناتا ماتيلدا:

جدول رقم (١)

يوضح بيانات المُؤلفة

اسم المُؤلفة	Eine sonate fur das album von frau M.W.
اسم المؤلف	Richard Wagner
اسم السلم	لاb/ك
نوع التأليف	آلي
نوع النسيج	نسيج هوموفوني
تابع جدول رقم (١)	
الآلات المستخدمة	آلة البيانو
الميزان	مُتغير $\frac{3}{4}$ ثم في م(٩١) يتغير إلى $\frac{2}{4}$ ثُم يعود لميزان $\frac{3}{4}$ في م(١٥٨)
الصياغة	صيغة الصوناتا Sonata Allegro form
السرعة	(بهدوء) Ruhig
الطول البنائي	٢٥٧ مازورة

ثانياً: التحليل الكامل للمؤلفة

جدول رقم (٢)

يوضح التحليل الكامل للمؤلفة

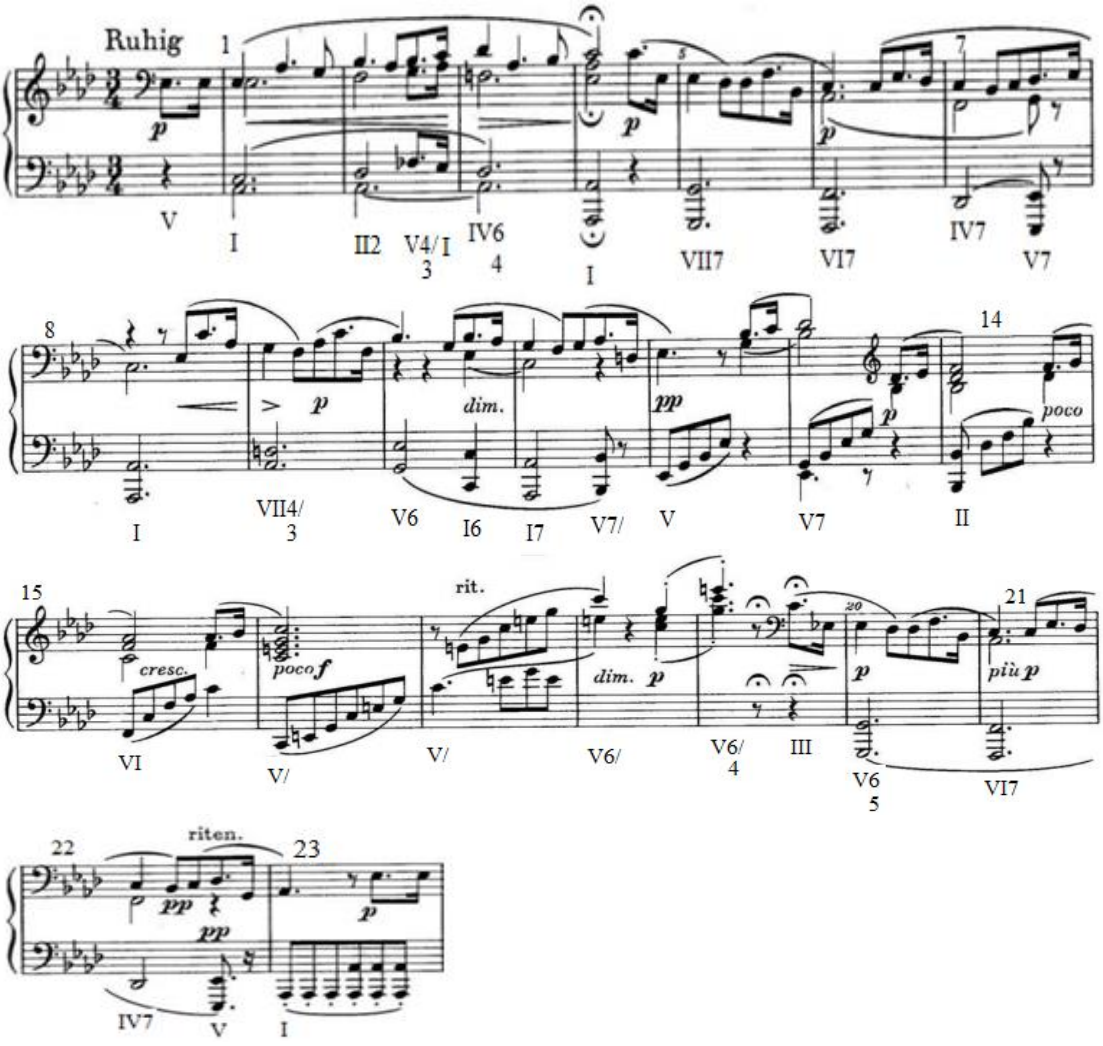
القسم	الطول البنائي	القفلة	السلم
العرض	أناكروز م(١-٧٤[١])	تامة	لاb/ك
التفاعل الأساسي	م(٧٤[٢]-١٥٧[١])	تامة	دو/ص
التفاعل الثانوي	م(١٥٨[٢]-٢٠٤[١])	نصفية	لاb/ك
وصلة لحنية	م(٢٠٤[٢]-٢٠٥[٢])	–	–
إعادة العرض	أناكروز م(٢٠٦-٢٥٧[٣])	تامة	لاb/ك

ثالثاً: التحليل التفصيلي للمؤلفة

١-**قسم العرض:** من أناكروز م(١-٧٤') وينتهي في م(٧٣) بتآلف م/ك ثُم الركوز في م(٧٤) على نغمة (صول#) والتي تعادل نغمة (لاb) بالقراءة المُتعادلة، ثُم تظهر زحزحة 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 لاb/ك وينقسم إلى جملتين كالتالي:

الجملة الأولى: من أناكروز م(١-١٢') وتنتهي بقلة نصفية في سلم لاb/ك.

الجملة الثانية: من م(١٢'-٢٣') وتنتهي بقلة تامة في سلم لاb/ك.

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

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

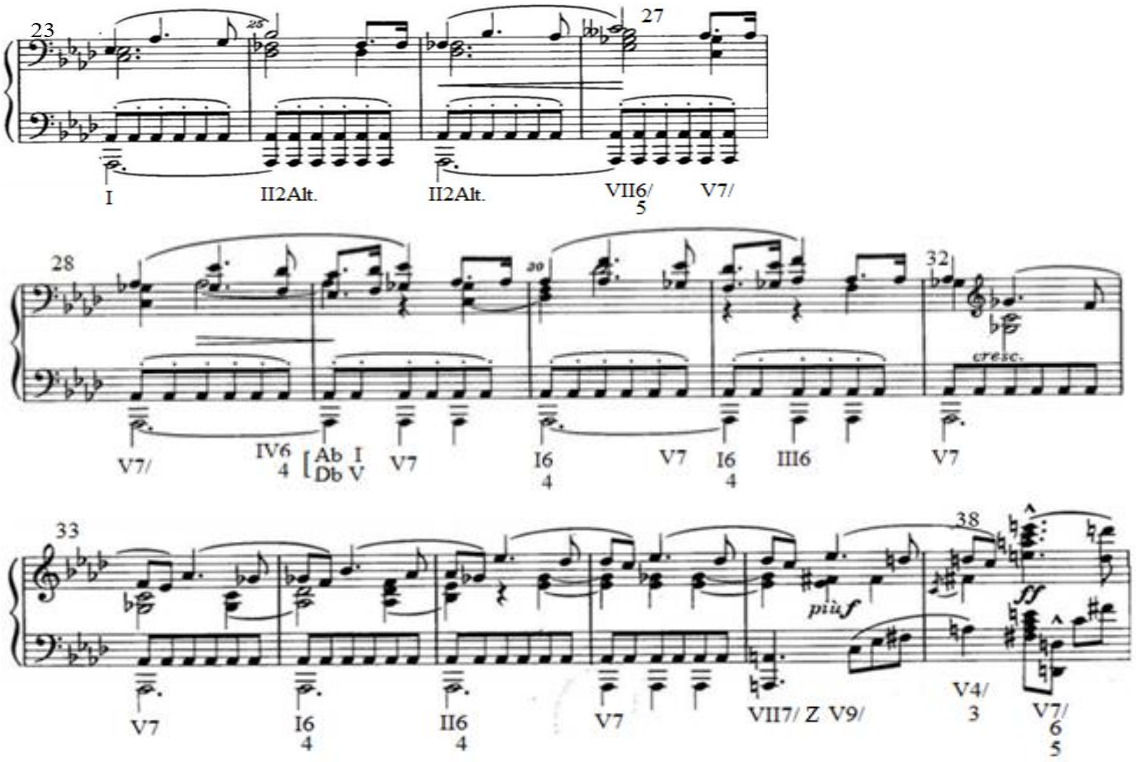
القائم على تحرك صوت الباص أو الأصوات العليا بشكل كروماتي ذا مدلول هارموني وذلك على مُستوى المُؤلفة، ويتضح ذلك من خلال التحليل الهارموني للمؤلفة وقراءة التكوينات الهارمونية.

تعليق على المُعالجة الهارمونية للموضوع الأول:

استخدام التآلفات الأساسية والفرعية الثلاثية والرباعية بتكوين بالثالثات مع الافراط في استخدام التآلفات الفرعية، بالاضافة إلى استخدام الحركة الكروماتية اللحنية والهارمونية في م(٢)، م(١١)، كما استخدم التآلفات الثانوية الثلاثية والرباعية للدرجة V كما في م(١٦– ١٩)، بالاضافة إلى استخدام التآلف الثانوي بتكوين بالثالثات (صولb، سيb، ريb، فاb) للدرجة ^{b}III 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 بقلة تامة في سلم ريb/ك.

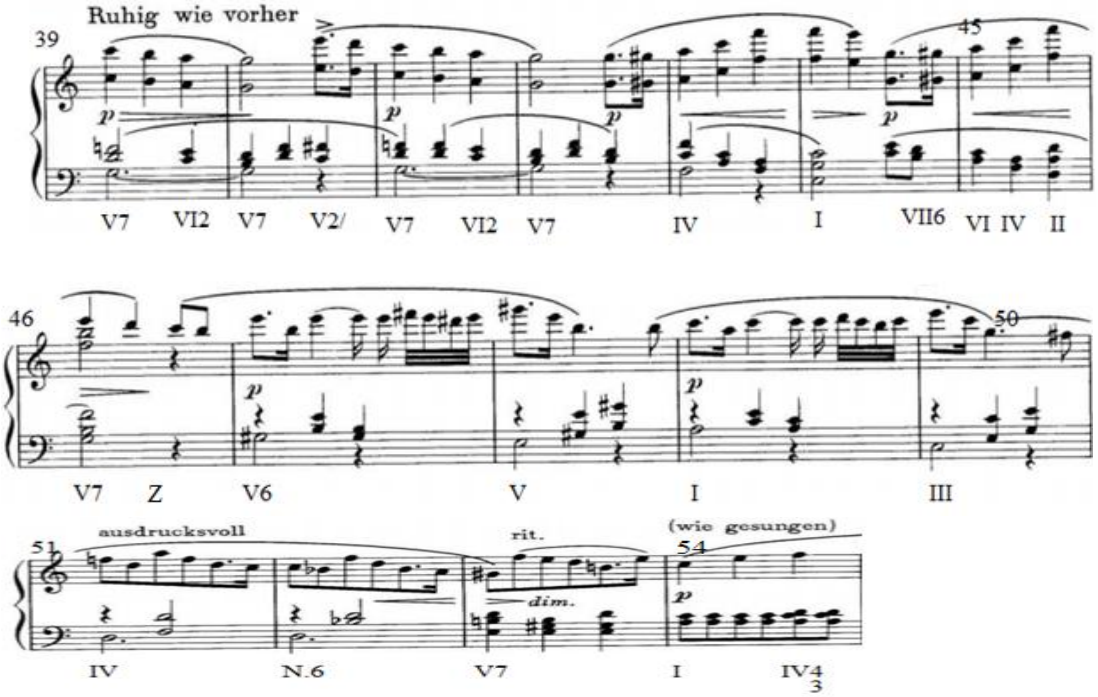
الجملة الثانية: م(٢٣'–٣٩') وتنتهي بقلة نصفية في سلم دو/ك.

شكل رقم (٢) يوضح المُعالجة الهارمونية للقنطرة م(٢٣'– ٣٨')

تعليق على المُعالجة الهارمونية للقنطرة:

استخدام التآلفات الأساسية والفرعية الثلاثية والرباعية بتكوين بالثالثات، بالاضافة إلى استخدام التطعيم البسيط في م(٢٤-٢٥)، واستخدام التآلفات الثانوية الرباعية كما ظهر في م(٢٧) تآلف (دوb، ميb، صولb، سيbb) للدرجة IV (ريb)، تمهيداً للتحويل إلى سلم ريb/ك سلم الدرجة IV عن طريق التآلف المُشترك -حيث I لسلم لاb/ك هي V لسلم ريb/ك- في م(٢٩)، ثُم استخدام التحويل عن طريق الحركة الكروماتية والنغمة المُتعادلة في م(٣٧)، حيث استخدم تآلف V/ (لا، دو، ميb، صولb) للدرجة VI في سلم ريb/ك، وتحرك منه كروماتياً إلى تآلف V_9 (ري، فا#، دو، مي) للدرجة V في سلم دو/ك بتعادل نغمة (صولb) مع نغمة (فا#)، ثُم يتناول ظهور تآلف V/، V_9 للدرجة V أيضاً، تمهيداً للتحول 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 بقلة نصفية في سلم دو/ك.

الجملة الثانية: أناكروز م(٤٧-٥٤') وتنتهي بقلة تامة في سلم لا/ص.

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

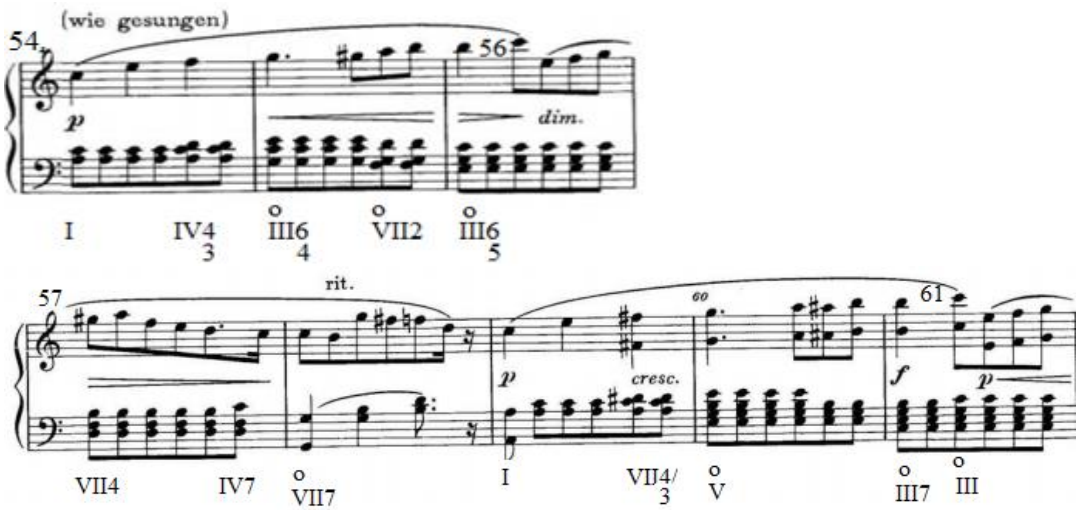
تعليق على المُعالجة الهارمونية للفكرة اللحنية الأولى من الموضوع الثاني:

استخدام التآلفات الأساسية والفرعية الثلاثية والرباعية، بالاضافة إلى التحويل من سلم دو/ك إلى السلم المُناسب 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 المُتوقعة للتآلف عن طريق الحركة الكروماتية اللحنية بشكل مُفرط كما في م(٣٩، ٤١، وغيرها)، بالاضافة 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.

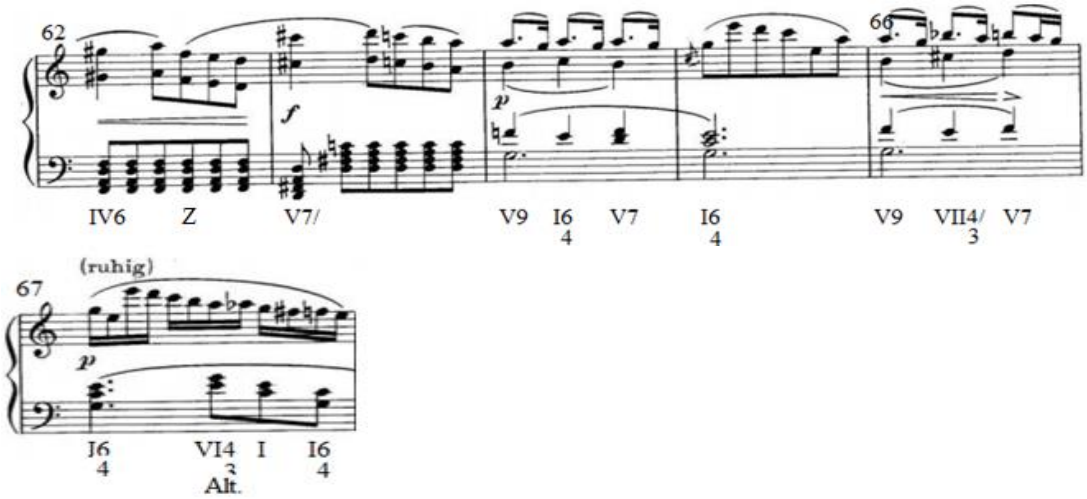
الفكرة اللحنية الثانية: م(٥٤'-٦٧') وتنتهي بقفلة تامة في سلم دو/ك، وتنقسم إلى عبارة غير مُنتظمة وجملة غير مُنتظمة أيضاً بسبب التطويل في القفلة كالتالي:

العبارة الأولى: م(٥٤'-٥٩') وتنتهي بقلة تامة في سلم لا/ص.

الجملة الأولى: م(٥٩'-٦٧') وتنتهي بقلة تامة في سلم دو/ك.



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

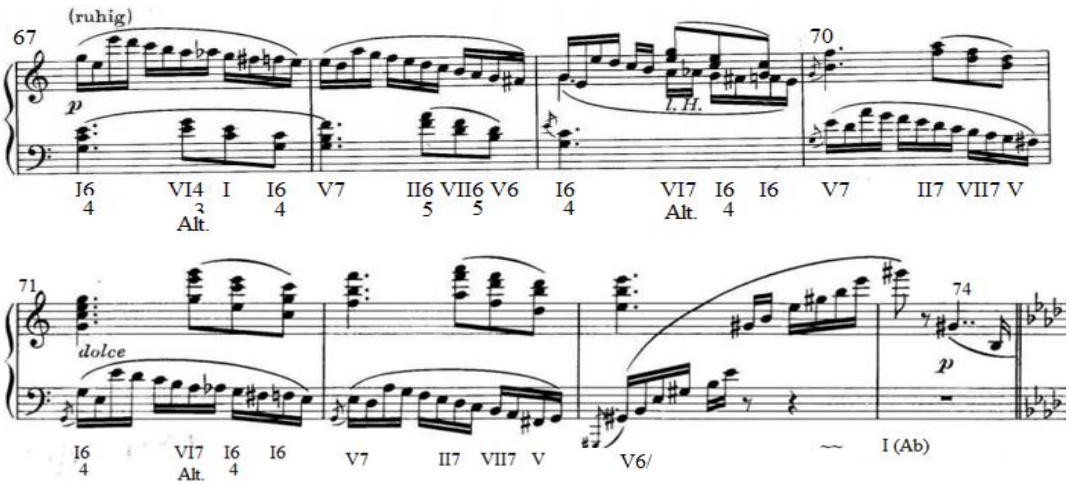


تابع شكل رقم (٤) يوضح المُعالجة الهارمونية للفكرة اللحنية الثانية في الموضوع الثاني م(٥٤[١]– ٦٧[٣])

تعليق على المُعالجة الهارمونية لفكرة اللحنية الثانية في الموضوع الثاني:

استخدام التآلفات الثلاثية والرباعية الأساسية والفرعية، بالاضافة إلى استخدام تآلفات III,V,VII من السلم الصغير الطبيعي (بدون رفع الحساس تمهيداً لعملية التحويل) في م(٥٥–٦١)، ثُم 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، سيb)، ليستقر على تآلف الدرجة I لسلم دو/ك في م(٦٧).

الجزء الرابع: نموذج قفلة (كوديتا) م(٦٧[١]–٧٤[١])، وتنتهي بقفلة تامة في سلم لاb/ك.

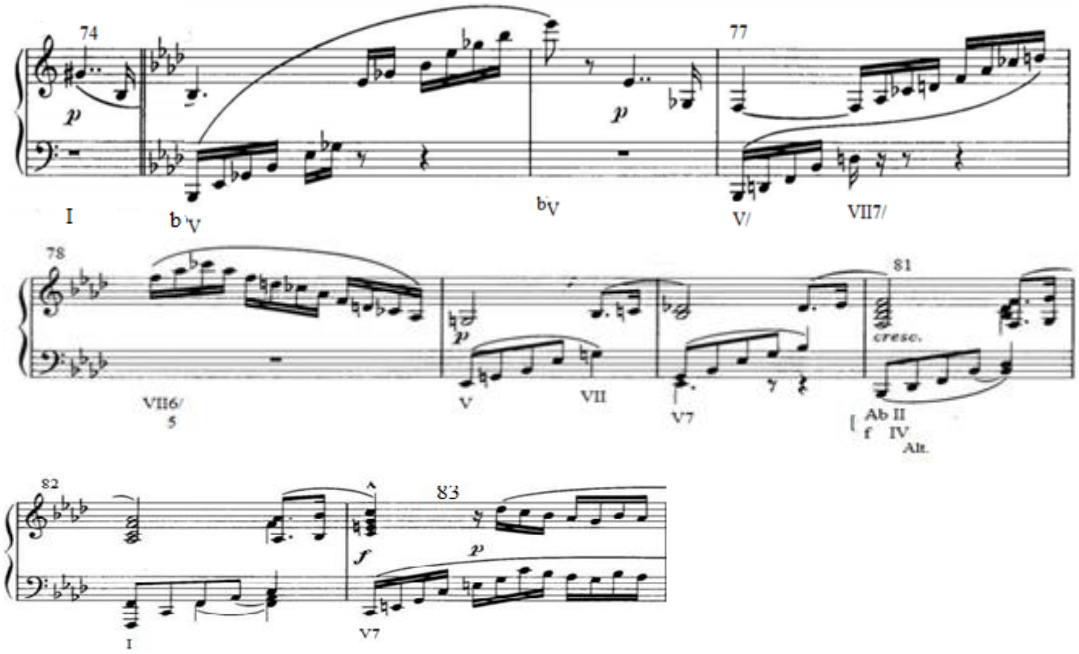


شكل رقم (٥) يوضح المُعالجة الهارمونية للكوديتا م(٦٧[١]– ٧٤[٣])

تعليق على المُعالجة الهارمونية للكوديتا

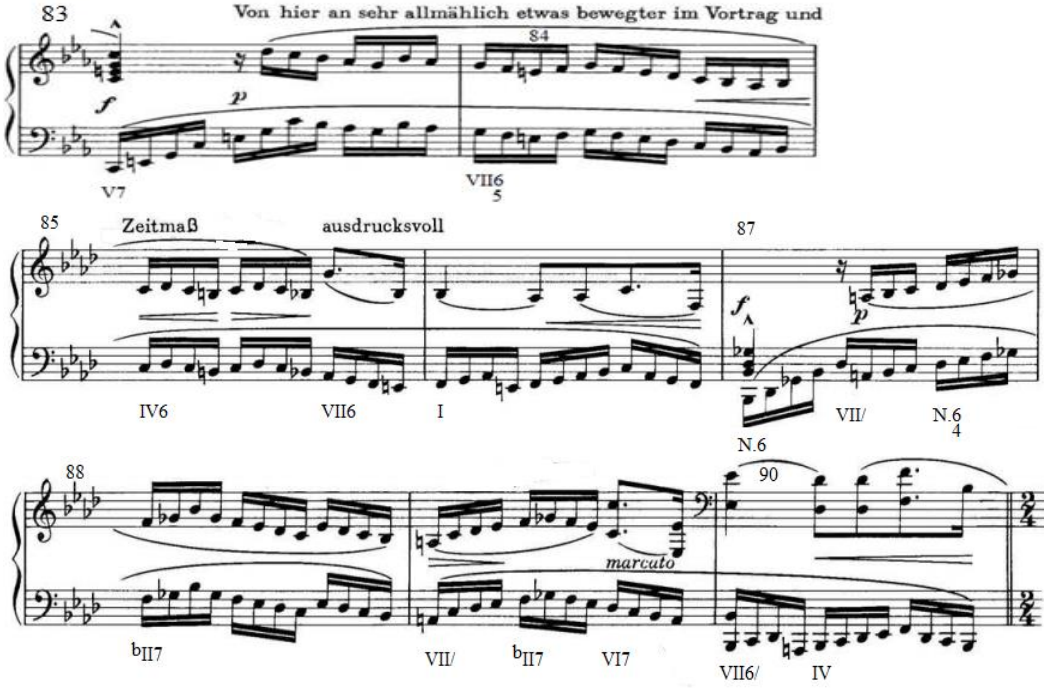
استخدم المؤلف التآلفات الثلاثية والرباعية الأساسية والفرعية، بالاضافة إلى استخدام التطعيم البسيط لتآلف الدرجة VI الرباعية في م(٦٧، ٦٩، ٧١)، ثم استخدم تآلف ثلاثي ثانوي للدرجة VI في سلم دو/ك، تمهيداً للتحويل إلى سلم لاb/ك، مع استخدام التحويل عن طريق النغمة المُتعادلة (صول#، لاb) في م(٧٤) لتتعادل مع الدرجة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

٢-**قسم التفاعل الأساسي:** م(٧٤[٢]-١٥٧[١]) وينتهي بقفلة تامة في سلم دو/ص وينقسم إلى ثمانية جمل لحنية كالتالي:

الجملة الأولى: م(٧٤[٢]-٨٣[١]) وتنتهي بقفلة نصفية في سلم فا/ص.

شكل رقم (٦) يوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الأولى في قسم التفاعل الأساسي م(٥٤[١]- ٦٧[٣])

تعليق على المُعالجة الهارمونية للجملة الأولى في قسم التفاعل الأساسي:

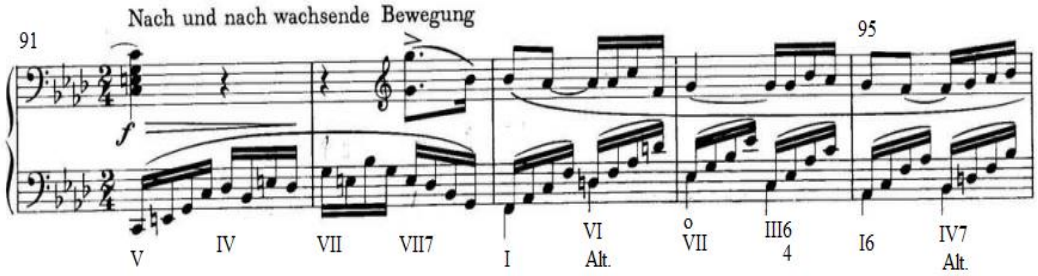
استخدام التآلفات الثلاثية والرباعية الأساسية والفرعية، بالاضافة إلى استخدام المزج الثانوي بتغيير نوعية التآلف في م(٧٥) (ميb، صولb، سيb) V في سلم لاb/ك، مع استخدام تآلف ثانوي ثلاثي التكوين للدرجة II (سيb، ري، فا) في م(٧٧)، ثم استخدام للتآلف الثانوي رباعي التكوين (ري، فا، لاb، دوb) في نفس المازورة للدرجة II أيضاً، وفي م(٨١) يتحول إلى سلم فا/ص مُناسب سلم لاb/ك عن طريق التآلف المُشترك حيث II سلم لاb/ك هى $IV_{Alt.}$ في سلم فا/ص ليستقر على الدرجة I في م(٨٢) وينتهي بقفلة نصفية في سلم فا/ص.

الجملة الثانية: م(٨٣١–٩١١) وتنتهي بقلة نصفية في سلم فا/ص.

شكل رقم (٧) يوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الثانية في قسم التفاعل الأساسي م(٨٣١– ٩٠٣)

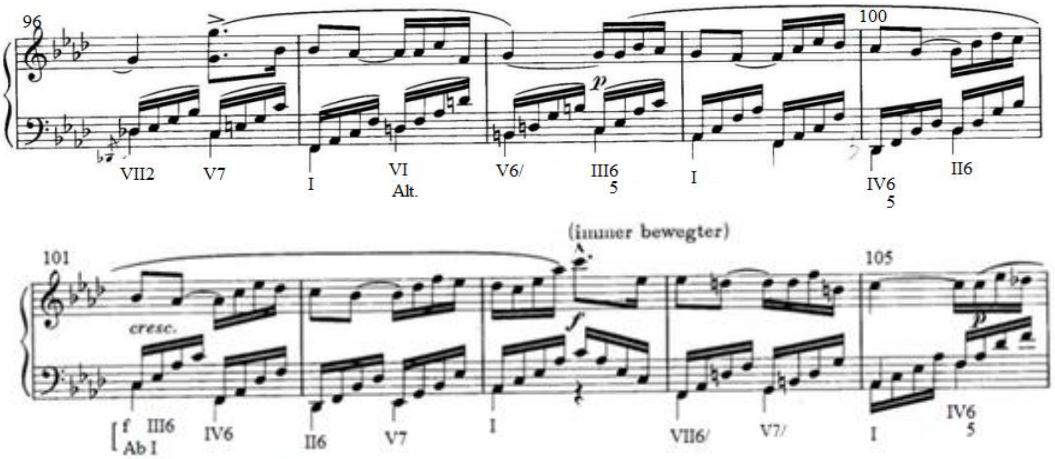
تعليق على المُعالجة الهارمونية للجملة الثانية في قسم التفاعل الأساسي:

استخدام التآلفات الثلاثية والرباعية الأساسية والفرعية، بالاضافة إلى استخدام تآلف 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♭) للدرجة IV في سلم فا/ص مع تأخير نغمات (دو، لا) بنغمات (سي♭، ري♭) على الترتيب.

الجملة الثالثة: م(٩١١–١٠٥١) وتنتهي بقلة تامة في سلم لا♭/ك.



شكل رقم (٨) يوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الثالثة في قسم التفاعل الأساسي م(٩١١– ١٠٥٣)

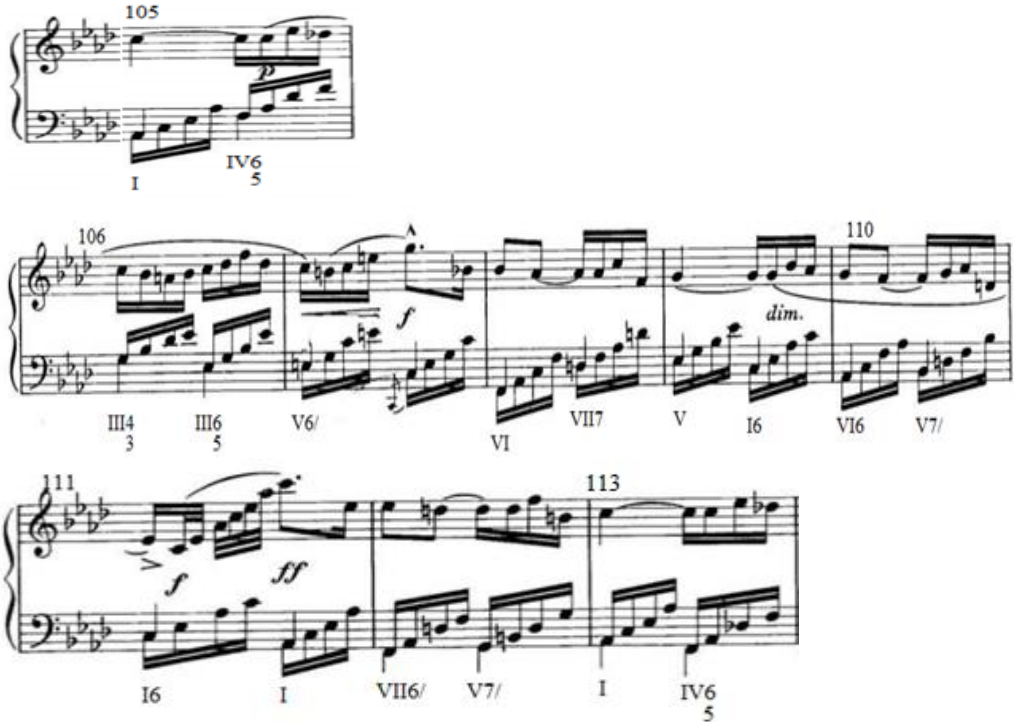


تابع شكل رقم (٨) يوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الثالثة في قسم التفاعل الأساسي م(١٩١- ١٠٥)

تعليق على المُعالجة الهارمونية للجملة الثالثة في قسم التفاعل الأساسي:

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

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

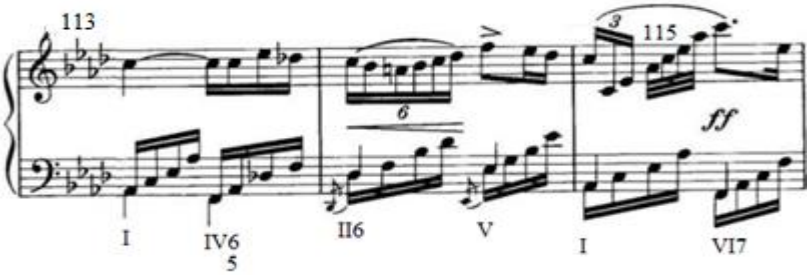


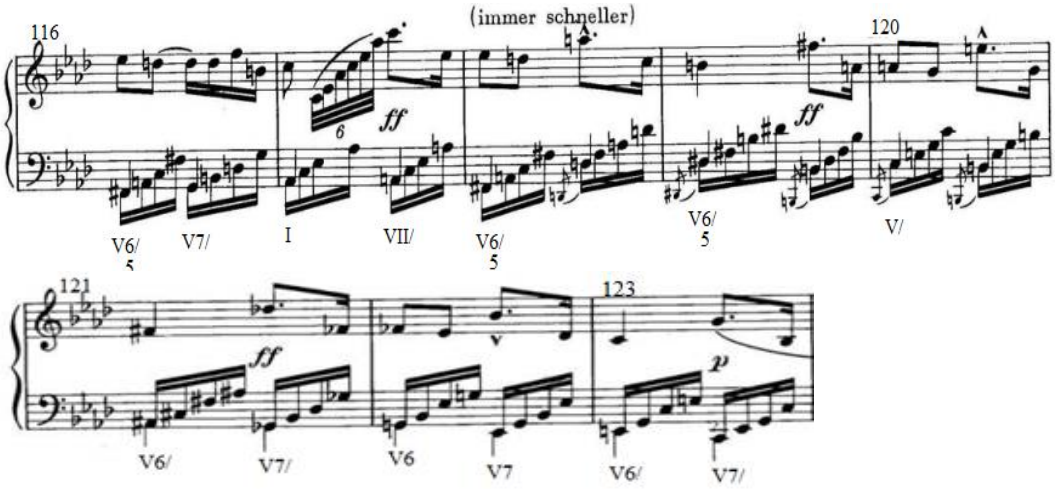
شكل رقم (٩) يوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الرابعة في قسم التفاعل الأساسي م(١٠٥[١]– ١١٣[٣])

تعليق على المُعالجة الهارمونية للجملة الرابعة في قسم التفاعل الأساسي:

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

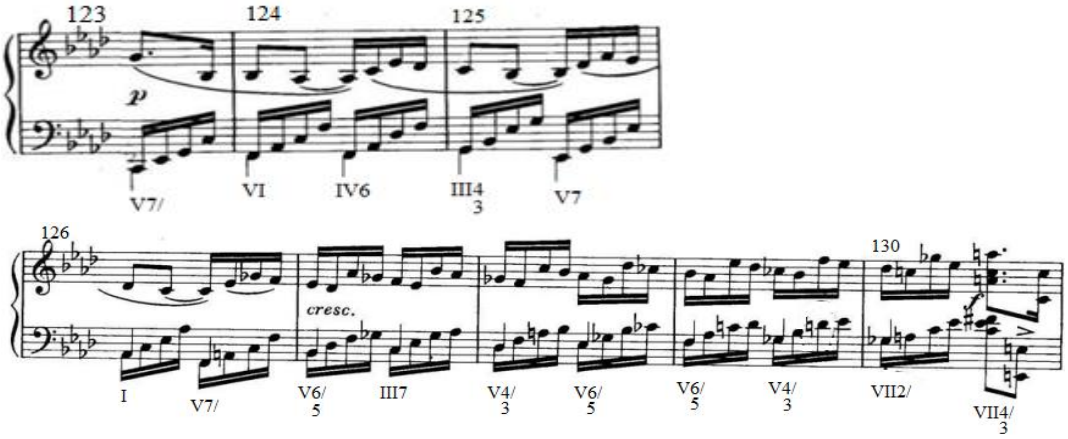
الجملة الخامسة: م(١١٣[١]–١٢٣[١]) وتنتهي بقلة غير تامة على تآلف ثانوي للدرجة VI في سلم لاb/ك.



شكل رقم (١٠) يوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الخامسة في قسم التفاعل الأساسي م(١١٣[١]– ١٢٣[٣])

تابع شكل رقم (١٠) يوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الخامسة في قسم التفاعل الأساسي م(١١٣[١]– ١٢٣[٣])

تعليق على المُعالجة الهارمونية للجملة الخامسة في قسم التفاعل الأساسي:

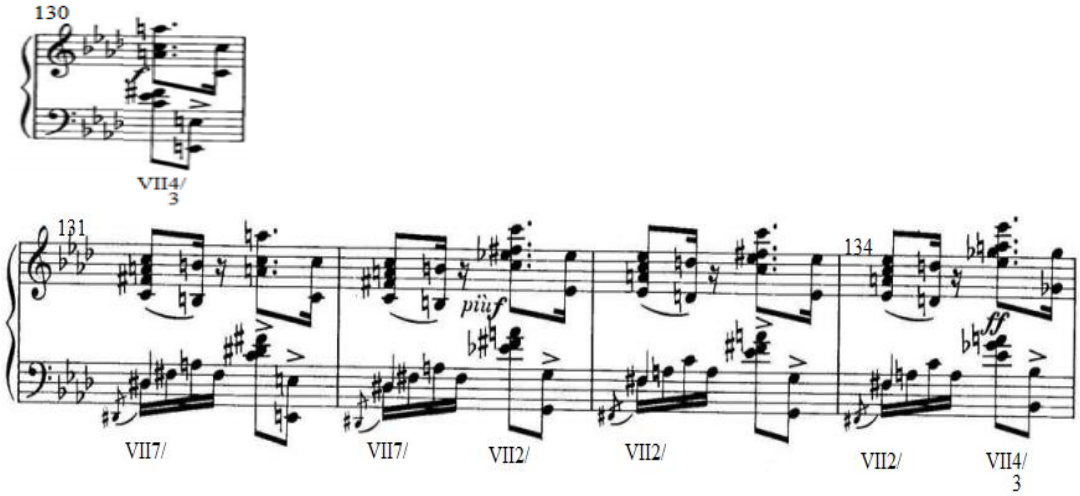
استخدام التآلفات الثلاثية والرباعية الأساسية والفرعية، بالاضافة إلى الاستخدام المُفرط للتآلفات الثانوية، حيث استخدمها بتكوين رباعي (ري، فا#، لا، دو) للدرجة ^{o}VII وكذلك (صول،سي،ري،فا) للدرجة III في م(١١٦، ١١٨)، وفي م(١١٧) بتكوين ثلاثي (لا، دو، مي^{b}) للدرجة II، وبتكوين رباعي (سي، ري#، فا#، لا) للدرجة $VI_{Alt.}$ تعادلاً مع نغمة (مي)، وفي م(١٢٠) بتكوين ثلاثي (دو، مي، صول) للدرجة VI، وبتكوين ثلاثي (فا#، لا#، دو#) مُتعادلاً إنهارمونياً مع التآلف (صول^{b}، سي^{b}، ري^{b}) كتآلف ثانوي للدرجة ^{b}III في م(١٢١)، مما أضفى غموضاً على التونالية في سلم لا^{b}/ك، لينتهي بتآلف ثانوي بتكوين ثلاثي (دو، مي، صول) للدرجة VI في م(١٢٣).

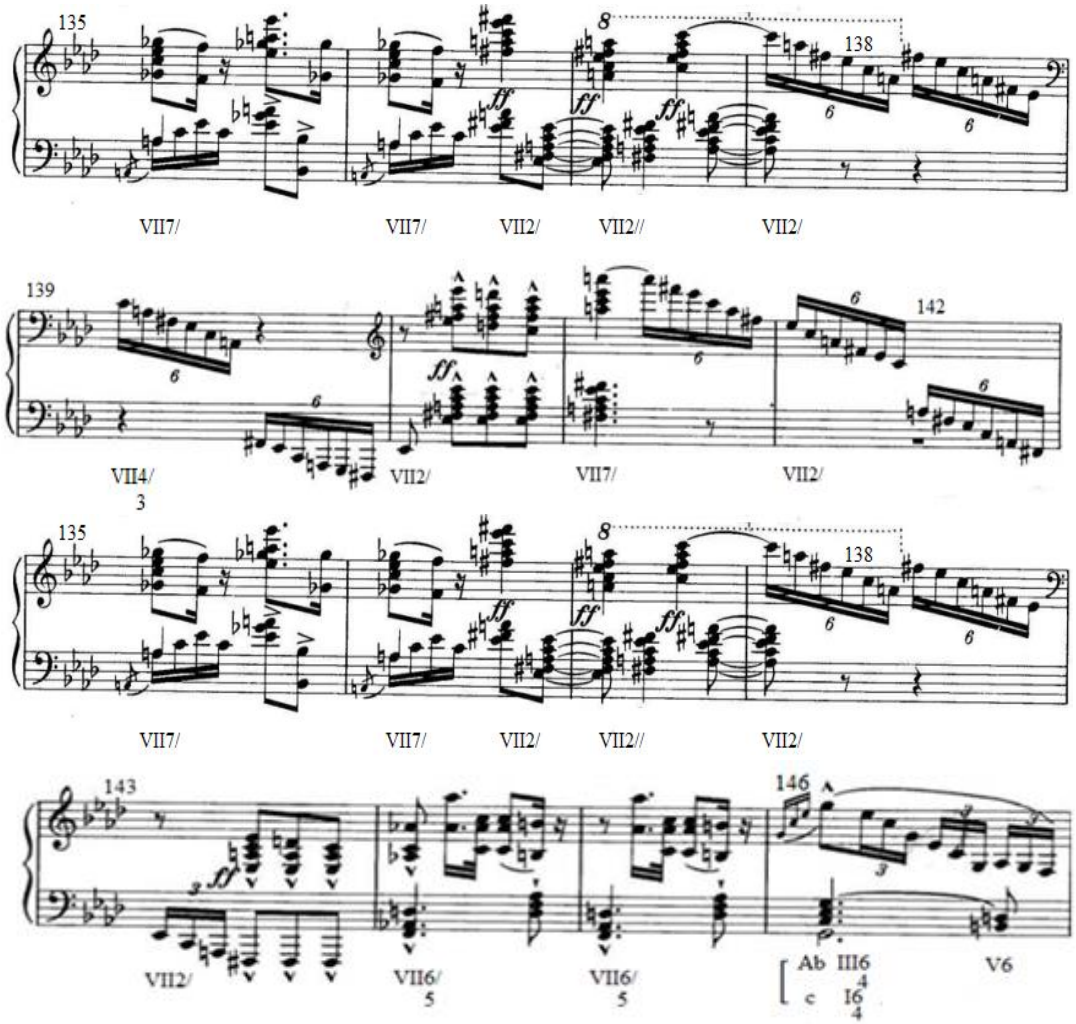
الجملة السادسة: من أناكروز م(١٢٤–١٣٠[٢]) وتنتهي بقلة غير تامة على تآلف ثانوي للدرجة V في سلم دو/ص.

شكل رقم (١١) يوضح المُعالجة الهارمونية للجملة السادسة في قسم التفاعل الأساسي م(١٢٣[١]– ١٣٠[٣])

تعليق على المُعالجة الهارمونية للجملة السادسة في قسم التفاعل الأساسي:

استخدام التآلفات الثلاثية والرباعية الأساسية والرباعية، بالإضافة إلى استخدام التآلفات الثانوية بشكل مُفرط في هذه الجملة، حيث استخدم تآلف ثانوي بتكوين رباعي (دو، مي، صول، سيb) للدرجة VI في م(١٢٣[٢])، وفي م(١٢٦) بتكوين رباعي (فا، لا، دو، ميb) للدرجة II، وفي م(١٢٧، ١٢٨) بتكوين رباعي (صولb، سيb، ريb، فا) للدرجة III^{b}، وبتكوين رباعي (دوb، ميb، صولb، سيb) للدرجة VI_{Alt} في م(١٢٨، ١٢٩)، وبتكوين رباعي (لا، دو، ميb، صولb) للدرجة II ، (فا#، لا، دو، مي) للدرجة VII^{b} في م(١٣٠).

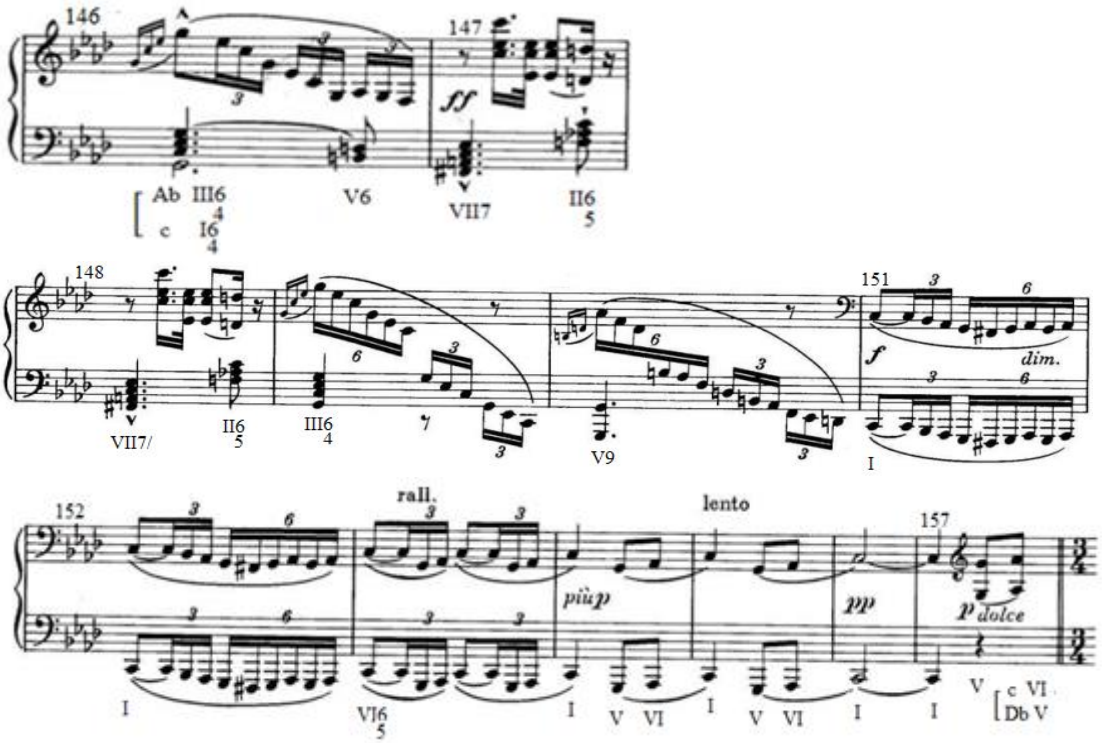
الجملة السابعة: م(١٣٠[٢]–١٤٦[١]) وتنتهي بقلة تامة في سلم دو/ص.



شكل رقم (١٢) يوضح المُعالجة الهارمونية للجملة السابعة في قسم التفاعل الأساسي م(١٣٠[١]– ١٤٦[٣])

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:

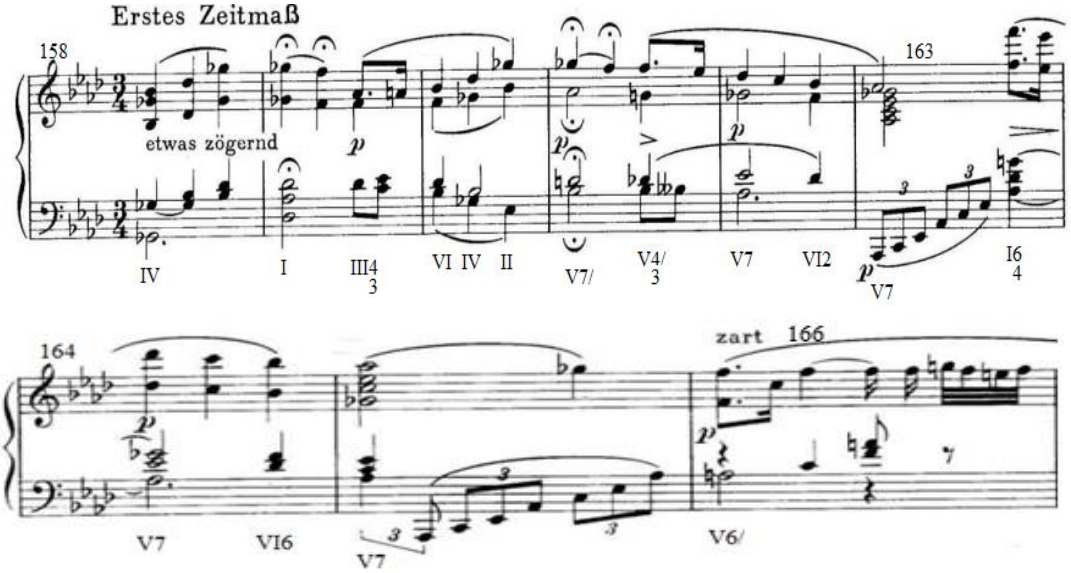
استخدام التآلفات الثانوية الرباعية للتأكيد على درجات مُختلفة في سلم لاb/ك، حيث استخدم تآلف (فا#، لا، دو، ميb) للدرجة VII^{b} في م(١٣٠، ١٣٣، ١٣٤، ١٣٧، ١٣٨)، وتآلف (ري#، فا#، لا، دو) للدرجة VI_{Alt} تعادلاً مع نغمة (مي) في م(١٣١، ١٣٣، ١٣٦)، وتآلف (لا، دو، ميb، صولb) للدرجة II في م(١٣٤، ١٣٥، ١٣٦)، بالاضافة للتحويل في نهاية الجملة م(١٤٦) عن طريق التآلف المُشترك من سلم لاb/ك إلى سلم دو/ص حيث تآلف الدرجة III في سلم لاb/ك هي تآلف الدرجة I في سلم دو/ص.

الجملة الثامنة: م(١٤٦١–١٥٧١) وتنتهي بقلة تامة في سلم دو/ص.

شكل رقم (١٣) يوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الثامنة في قسم التفاعل الأساسي م(١٤٦١– ١٥٧٣)

تعليق على المُعالجة الهارمونية للجملة الثامنة في قسم التفاعل الأساسي:

استخدام التآلفات الثلاثية والرباعية الأساسية والفرعية، بالاضافة إلى التأكيد على تونالية السلم الجديد دو/ص، يؤدي على شكل أدليب لحني 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 ريb/ك.

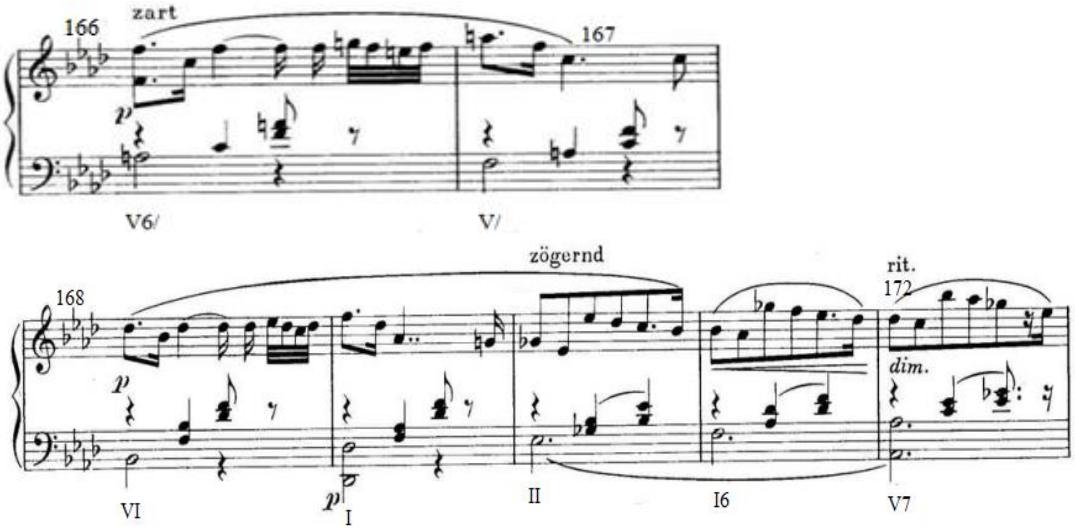
٣–**قسم التفاعل الثانوي:** أناكروز م(١٥٨–٢٠٥١) وينتهي بقلة نصفية في سلم لاb/ك، وينقسم إلى خمسة جمل لحنية كالتالي:

الجملة الأولى: أناكروز م(١٥٨–١٦٦١) وتنتهي بقلة غير تامة على تآلف ثانوي للدرجة VI في سلم ريb/ك.

شكل رقم (١٤) يوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الأولى في قسم التفاعل الثانوي م(١٥٨١– ١٦٦٣)

تعليق على المُعالجة الهارمونية للجملة الأولى في قسم التفاعل الثانوي:

استخدام التآلفات الثلاثية والرباعية الأساسية والفرعية، بالاضافة إلى استخدام التآلف الثانوي رباعي التكوين (سيb، ري، فا، لاb) للدرجة II في سلم ريb/ك م(١٦١١) بتأخير نغمة (فا) بنغمة (صولb)، ثُم في م(١٦١٢) بتكوين رباعي أيضاً (ميb، صول، سيb، ريb) للدرجة V بتأخير نغمة (ميb) بنغمة (فا)، وفي م(١٦٦) بتكوين ثلاثي (فا، لا، دو) للدرجة VI في سلم ريb/ك.

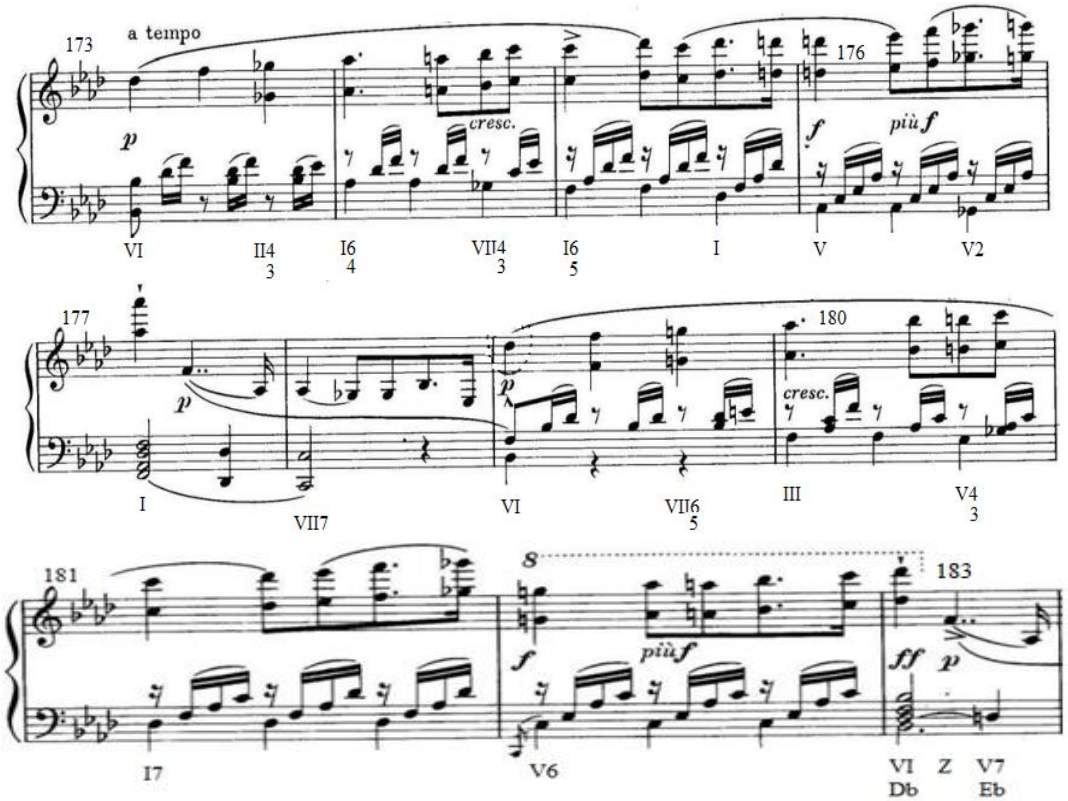
الجملة الثانية: م(١٦٦١–١٧٣١) وتنتهي بقلة غير تامة على تآلف الدرجة VI في سلم ريb/ك.



شكل رقم (١٥) يوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الثانية في قسم التفاعل الثانوي م(١٦٦١– ١٧٢٣)

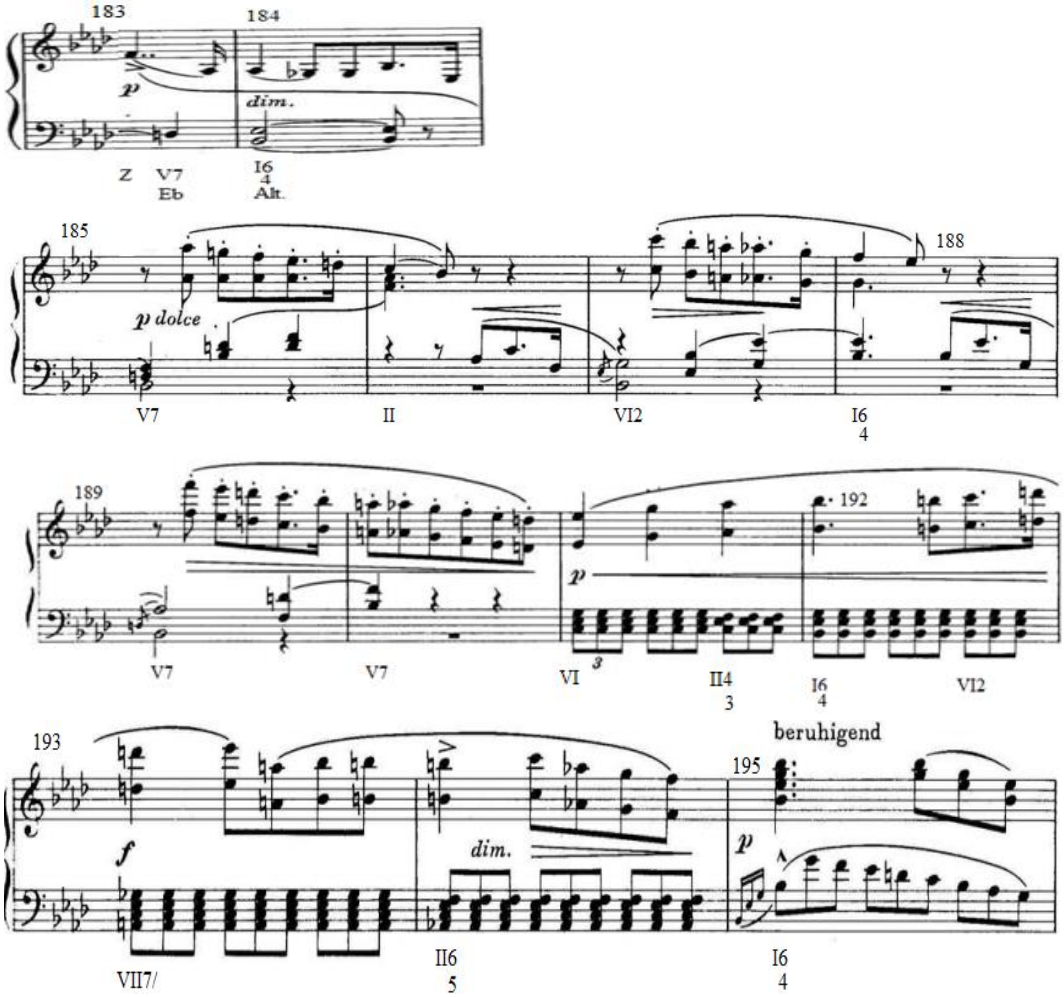
تعليق على المُعالجة الهارمونية للجملة الثانية في قسم التفاعل الثانوي:

استخدام التآلفات الأساسية الثلاثية والرباعية 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 ريb/ك.

شكل رقم (١٦) يوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الثالثة في قسم التفاعل الثانوي م(١٧٣'– ١٨٣')

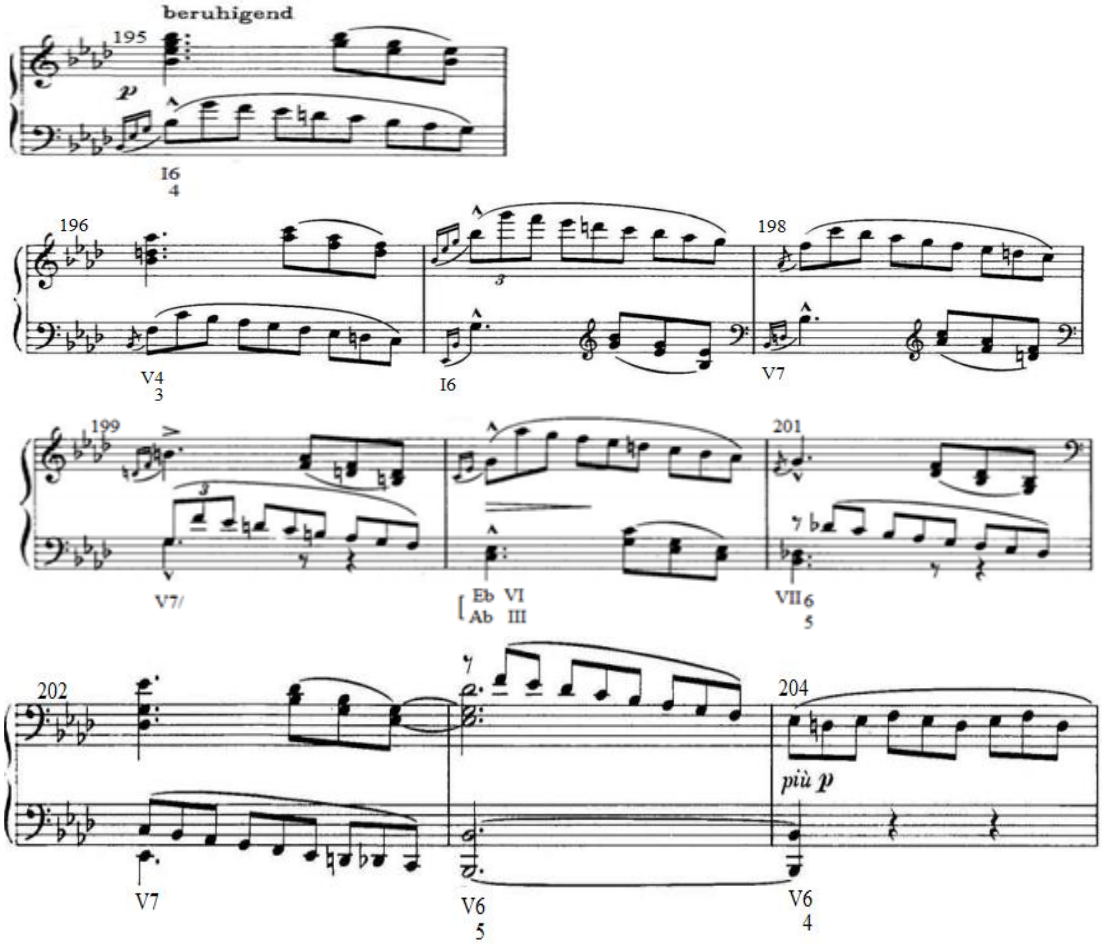
تعليق على المُعالجة الهارمونية للجملة الثالثة في قسم التفاعل الثانوي:

استخدام التآلفات الثلاثية والرباعية الأساسية والفرعية، بالاضافة إلى التحويل عن طريق الحركة الكروماتية بتحرك نغمة (ريb) في تآلف الدرجة VI في سلم ريb/ك إلى نغمة (ري) في تآلف الدرجة V_7 في سلم ميb/ك في م(١٨٣).

الجملة الرابعة: م(١٨٣'–١٩٥') وتنتهي بقلة تامة في سلم ميb/ك.

شكل رقم (١٧) يوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الرابعة في قسم التفاعل الثانوي م(١٨٣[١]– ١٩٥[٣])

تعليق على المُعالجة الهارمونية للجملة الرابعة في قسم التفاعل الثانوي:

استخدام التآلفات الثلاثية والرباعية الأساسية والفرعية، بالاضافة إلى استخدام المزج البسيط بتغيير نوعية تآلف الدرجة I إلى تآلف صغير بتخفيض ثالثة التآلف في م(١٨٤)، وكذلك استخدام تآلف ثانوي بتكوين رباعي (لا، دو، ميb، صولb) للدرجة V في سلم ميb/ك م(١٩٣)، ويستقر على تآلف الدرجة I في م(١٩٥).

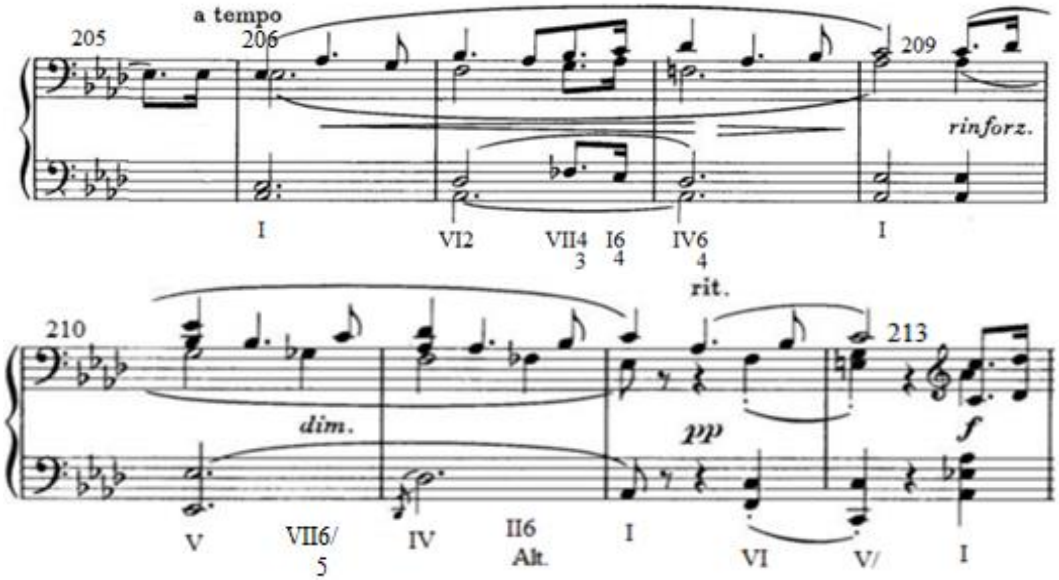
الجملة الخامسة: م(١٩٥'-٢٠٤') وتنتهي بقلة نصفية في سلم لاb/ك.

شكل رقم (١٨) يوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الخامسة في قسم التفاعل الثانوي م(١٩٥'- ٢٠٤')

تعليق على المُعالجة الهارمونية للجملة الخامسة في قسم التفاعل الثانوي:

استخدام التآلفات الثلاثية والرباعية الأساسية والفرعية، بالاضفة إلى استخدام تآلف ثانوي بتكوين رباعي (صول، سي، ري، فا) للدرجة VI في سلم مي b/ك في م(١٩٩)، ثُم يتحول عن طريق التآلف المُشترك من سلم مي b/ك الدرجة VI إلى سلم لا b/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 b/ك.

٤-**قسم إعادة العرض:** أناكروز م(٢٠٦-٢٥٧') وينتهي بقلة تامة في سلم لا b/ك، وينقسم إلى أربعة جمل لحنية تستمد ألحانها من قسم العرض بشكل مُختصر، وينتهي بكودا (نموذج قفلة لإعادة العرض والحركة كاملة) بيانهم كالتالي:

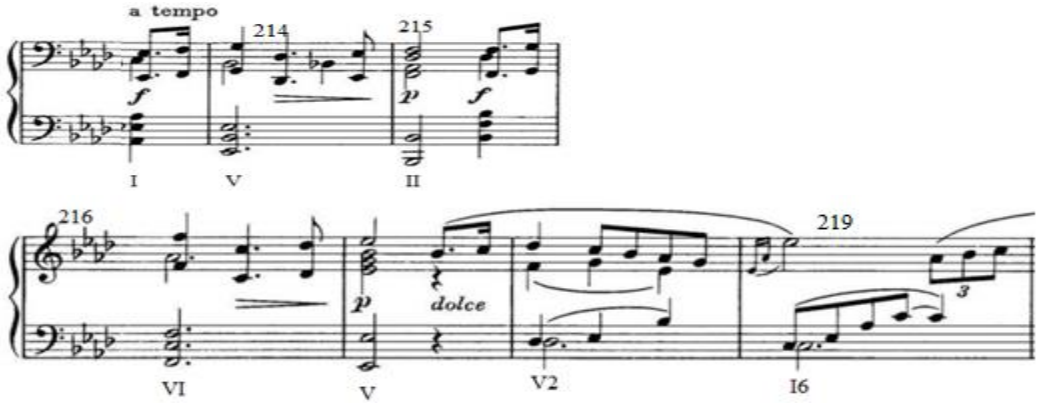
الجملة الأولى: أناكروز م(٢٠٦– ٢١٣[١]) وتنتهي بقفلة غير تامة على تآلف ثانوي للدرجة VI، وتستمد لحنها من الموضوع الأول في أناكروز م(٢٠٦– ٢٠٩[١]) من أناكروز م(١–٤[١])، أما الجزء من أناكروز م(٢١٠–٢١٣[١]) فتستمد لحنها من القنطرة في أناكروز م(٢٤–٣٢[١]).



شكل رقم (١٩) يوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الأولى في قسم إعادة العرض م(٢٠٥[١]– ٢١٣[٣])

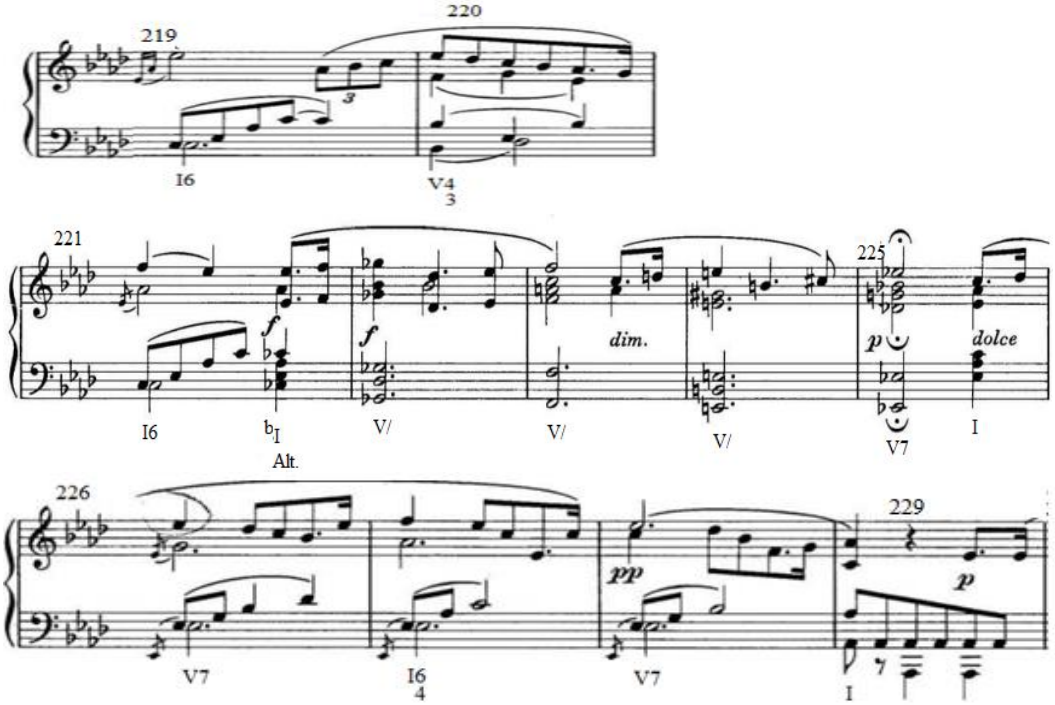
تعليق على المُعالجة الهارمونية للجملة الأولى في قسم إعادة العرض:

استخدام التآلفات الثلاثية والرباعية الأساسية والفرعية، مع استخدام تآلف ثانوي بتكوين رباعي (دو، مي♭، صول♭، سي♭) للدرجة IV في سلم لا♭/ك م(٢١٠[٢])، وبتكوين ثلاثي أيضاً في م(٢١٣) للدرجة VI، بالاضافة إلى استخدام التطعيم البسيط في تآلف الدرجة II في م(٢١١[٢]).

الجملة الثانية: أناكروز م(٢١٤– ٢١٩[١]) وتنتهي بقفلة تامة في سلم لا♭/ك.

شكل رقم (٢٠) يوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الثانية في قسم إعادة العرض أناكروز م(٢١٤– ٢١٩[٣])

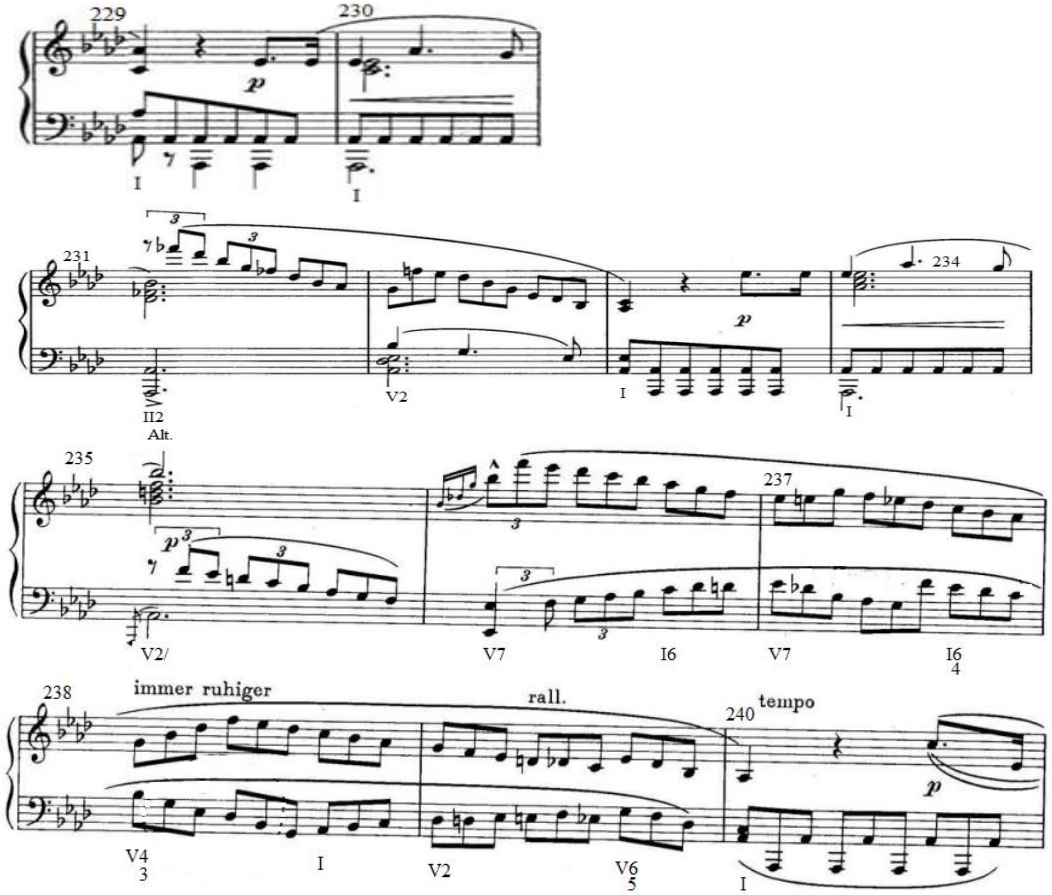
تعليق على المُعالجة الهارمونية للجملة الثانية في قسم إعادة العرض:

استخدام التآلفات الثلاثية والرباعية الأساسية والفرعية الثلاثية.

الجملة الثالثة: م(٢١٩١-٢٢٩١) وتنتهي بقفلة تامة في سلم لاb/ك، وتستمد لحنها في م(٢١٩١-٢٢٠٣) من م(١٩٥١- ١٩٦٣)، ومن م(٢٢١١- ٢٢٩١) تستمد لحنها من القنطرة.

شكل رقم (٢١) يوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الثالثة في قسم إعادة العرض م(٢١٩١- ٢٢٩٣)

تعليق على المُعالجة الهارمونية للجملة الثالثة في قسم إعادة العرض:

استخدام التآلفات الثلاثية والرباعية الأساسية، بالاضافة إلى المزج البسيط بتغيير نوعية تآلف الدرجة I إلى تآلف صغير بتخفيض ثالثته في م(٢٢١٢)، واستخدام التآلفات الثانوية بتكوين ثلاثي (صولb، سيb، ريb) للدرجة ^{b}III (دوb) في سلم لاb/ك م(٢٢٢)، وبتكوين ثلاثي أيضاً في م(٢٢٣) (فا، لا، دو) للدرجة II، ليستقر في م(٢٢٩) على تآلف الدرجة I في سلم لاb/ك.

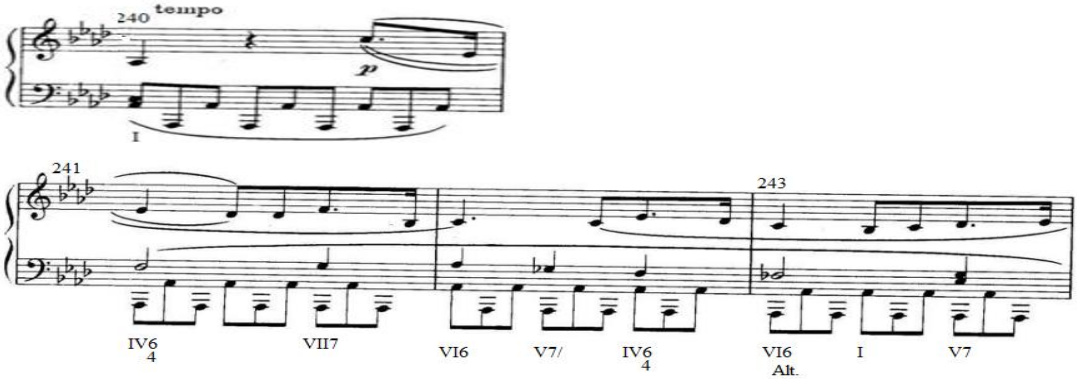
الجملة الرابعة: م(٢٢٩١-٢٤٠١) وتنتهي بقفلة تامة في سلم لاb/ك، وتستمد لحنها من القنطرة.

شكل رقم (٢٢) يوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الرابعة في قسم إعادة العرض م(٢٢٩[١]– ٢٤٠[٣])

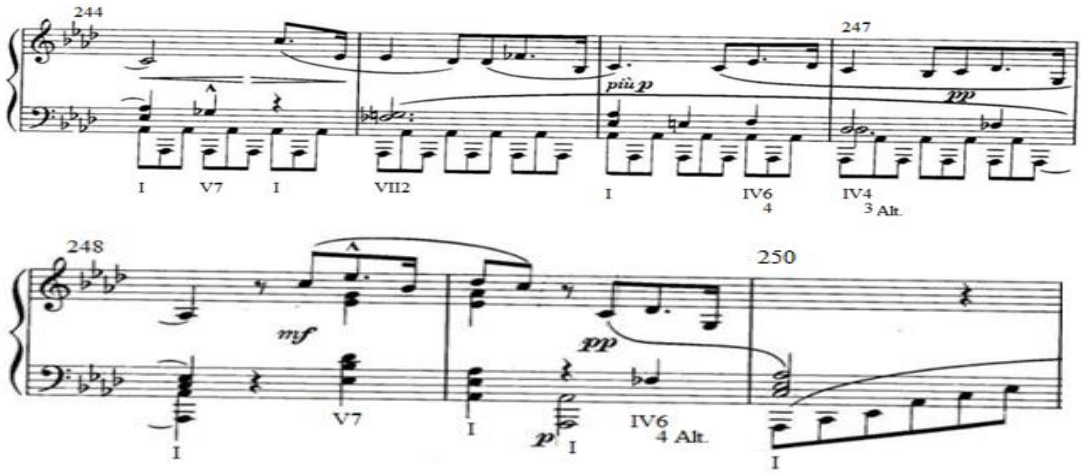
تعليق على المُعالجة الهارمونية للجملة الرابعة في قسم إعادة العرض:

استخدام التآلفات الثلاثية والرباعية الأساسية والفرعية.

كودا: م(٢٤٠[١]–٢٥٧[٣]) وتنتهي بقفلة تامة في سلم لاb/ك وتنقسم إلى جملتين كالتالي:

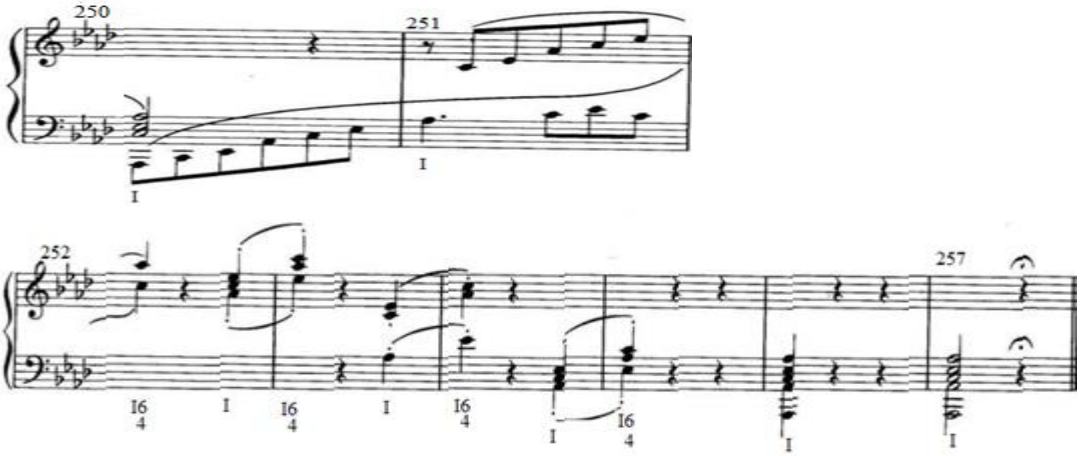
الجملة الأولى: م(٢٤٠[١]–٢٥٠[١]) وتنتهي بقفلة تامة في سلم لاb/ك، وهي تستمد لحنها من لحن الموضوع الأول أناكروز م(٥– ٨[١]).



شكل رقم (٢٣) يوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الأولى في الكودا م(٢٤٠[١]– ٢٥٠[٣])

تابع شكل رقم (٢٣) يوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الأولى في الكودا م(٢٤٠[١]– ٢٥٠[٣])

تعليق على المُعالجة الهارمونية للجملة الأولى في الكودا:

استخدام التآلفات الثلاثية والرباعية الأساسية والفرعية، بالاضافة 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 لاb/ك.

الجملة الثانية: م(٢٥٠[١]–٢٥٧[٣]) وتنتهي بقفلة تامة في سلم لاb/ك، وهي عبارة عن تجميعات هارمونية رأسية في مناطق صوتية مُختلفة لتآلف الدرجة I في سلم لاb/ك.

شكل رقم (٢٤) يوضح المُعالجة الهارمونية للجملة الثانية في الكودا م(٢٥٠[١]– ٢٥٧[٣])

تعليق على المُعالجة الهارمونية للجملة الثانية في الكودا:

استخدام تآلف الدرجة I في سلم لاb/ك بأوضاع مُختلفة تمهيداً لإنتهاء 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 لحني أو هارموني كروماتي على نطاق واسع بالمؤلفة مثل م(٣[١]).

٢-استخدام التآلفات بالثالثات بتكوين ثلاثي أو رباعي، مع الافراط 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 المُتنافرة وبخاصة تآلفات السابعة بنوعيها كما في م(١٣٠-١٤٦)، وتآلف النابوليتان (الثانية المُخفضة) كما في م(٥٢)، م(٨٧).

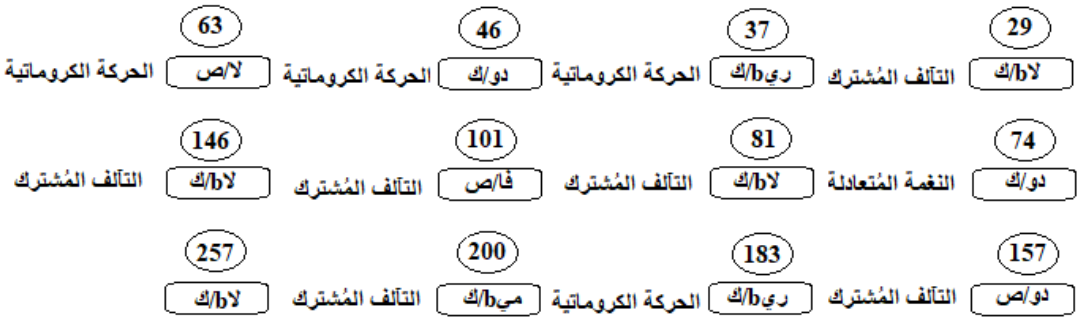
٩-استخدام التحويل من سلم لآخر بطُرق مُختلفة:

-عن طريق التآلف المُشترك كما في م(٢٩،٨١،١٠١،١٤٦،١٥٧،٢٠٠).

-عن طريق الحركة الكروماتية كما في م(٣٧،٤٦،٦٣،١٨٣).

-عن طريق النغمة المُتعادلة كما في م(٧٤).

١٠-استنتاج الخطة الهارمونية المُستخدمة في المؤلفة وهي كالتالي:



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

م(٢٩) التحويل من سلم لاb/ك إلى سلم ريb/ك المجاور عن طريق التآلف المُشترك.

م(٣٧) التحويل من سلم ريb/ك إلى سلم دو/ك مجاور فا/ك مباشر فا/ص مناسب لاb/ك 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 لاb/ك مناسب فا/ص مباشر فا/ك المجاور عن طريق النغمة المُتعادلة.

م(٨١) التحويل من سلم لاb/ك إلى سلم فا/ص المناسب عن طريق التآلف المُشترك.

م(١٠١) التحويل من سلم فا/ص إلى سلم لاb/ك المناسب عن طريق التآلف المُشترك.

م(١٤٦) التحويل من سلم لاb/ك إلى سلم دو/ص مناسب ميb/ك المجاور عن طريق التآلف المُشترك.

م(١٥٧) التحويل دو/ص إلى ريb/ك مجاور لاb/ك مناسب فا/ص المجاور عن طريق التآلف المُشترك.

م(١٨٣) التحويل من سلم ريb/ك إلى سلم ميb/ك مجاور لاb/ك المجاور عن طريق الحركة الكروماتية.

م(٢٠٠) التحويل من سلم ميb/ك إلى سلم لاb/ك المجاور عن طريق التآلف المُشترك.

التوصيات

١-دراسة الأعمال الموسيقية في حقبة الرومانتيكية المُتأخرة والمُمهدة لموسيقي القرن العشرين وما ظهر به من تطورات في العناصر الموسيقية المُختلفة.

٢-إدراج مُؤلفات فاجنر لآلة البيانو ضمن مناهج الدراسات العليا لدراسة الهارموني الكروماتي، بالاضافة لمُؤلفات شوبان.

قائمة المراجع

١-ألفريد اينشتين: الموسيقي 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 Leading2- New York- Harcourt Brace Jovanovich Inc.-4th edition-2010.

3-Apel, Willi: Harvard Dictionary of Music- Cambridge- Harvard University Press- 2nd 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- 6th Ed -2004.

8-Scholes, Percy: The Oxford Companion to Music- New York- Oxford University Press-10th Ed.-1972.

9-Westrup, Jack: Wagner-Trans.Stewart Spencer Aldine Press-London-1655.

مُلخص البحث باللغة العربية

المُعالجة الهارمونية عند ريتشارد فاجنر من خلال صوناتا ماتيلدا لآلة البيانو

يُعد التلوين النغمي مظهراً هاماً من مظاهر الحركة الرومانتيكية بعد نهضة الأوركسترا والتكوينات الفذة التي استقدمها الثالوث الناري (بريليوز–ليست–وفاجنر)، وأدى شيوع النقلات الكروماتية إلى إقلال الفوارق بين السلمين الكبير والصغير مما ساعد على تنوع القفلات والتحويل من سلم لآخر، فظهر التآلف الكروماتي الذي أُطلق عليه التآلف الرومانتيكي، ويُعد من أهم ما تم تحقيقه في الحركة الرومانتيكية في الموسيقى، وكذلك تآلفات فاجنر و(**ليست**) الكروماتية المُثيرة وعلى الرغم من اهتمام ريتشارد فاجنر بمجال الأوبرا والدراما الموسيقية والابداع في التلوين الأوركسترالي، إلا أنه قام بتأليف مؤلفات آلية منها صوناتا **ماتيلدا** لآلة البيانو، فهدف البحث إلى تحليل الصياغة والمعالجة الهارمونية للمؤلفة صوناتا **ماتيلدا** عند ريتشارد فاجنر.

واشتمل البحث علي: (مقدمة البحث– مُشكلة البحث– أهداف البحث– أهمية البحث–حدود البحث– منهج البحث– عينة البحث– أدوات البحث –مُصطلحات البحث– الدراسات السابقة المُرتبطة بموضوع البحث).

ثُم عرض **للجانب النظري** الذي اشتمل علي:

–الصوناتا في القرن التاسع عشر.

–التعرف علي حياة وأهم أعمال ريشتارد فاجنر.

–التعرف علي مؤلفة صوناتا ماتيلدا.

ثُم عرض **للجانب التطبيقي** الذي اشتمل علي:

الدراسة التحليلة لمُؤلفة صوناتا ماتيلدا عند فاجنر من حيث:

–تحليل الصياغة.

–المُعالجة الهارمونية.

واختتم البحث بالنتائج وتفسيرها، والتوصيات، وقائمة المراجع، ومُلخص البحث.

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.