سمات الانتقالات التونالية في الرابسودي المجري عند فرانز ليست

د. هبة حمدي محمود سنوسي*

مقدمة :

منذ بداية القرن التاسع عشر أصبحت الرومانتيكية هي الاتجاه الغالب عند جيل من المؤلفيين الموسيقيين الذين اتسموا بالميل إلى الحرية في مؤلفاتهم والإسراف في الخيال والكشف عن العواطف والإنفعالات بشكل صارخ وصريح ، كما تأثرت مؤلفاتهم بالفنون الأخرى مثل التصوير والشعر.[١]

وقد تميزت الرومانتيكية بالعمل على إحياء التراث القومي، وتأكيد الهوية الفكرية والثقافية لمختلف الشعوب ، وقد أنعكس ذلك بدوره على الموسيقى، فظهرت المدارس الموسيقية القومية والتي كانت تهدف إلى تأكيد روح القومية، ومن أهم البلاد التي ظهرت بها مدارس موسيقية قومية روسيا، تشيكوسلوفاكيا، واسبانيا والمجر وغيرها.[٢]

ويعتبر فرانز ليست Franz Liszt **(١٨١١م – ١٨٨٦م)** من أهم رواد الرومانتيكية بصفة عامة ، والقومية المجرية بصفة خاصة، لما قدمه من مؤلفات رفيعة المستوى مثل سيمفونيات ، قصيد سيمفوني ، مؤلفات غنائية و دينية وأوركسترالية، هذا إلى جانب تميزه بإبداعه الرابسوديات المجرية ، والتي تعد مثالا واضحا لتأكيد الروح القومية للموسيقى الشعبية المجرية. [٣]

وقد أهتم فرانز ليست بالمادة الخام الموجودة بموسيقى الأغاني الشعبية لفرق الغجر ، لإظهار ما بها من إمكانيات الموسيقية الشعبية المجرية ، كما عمد إلى استخدام تلك المادة الخام لإبداع وابتكار مؤلفات جديدة تظهر أسلوبه الخاص في التأليف، وكتب فرانز ليست عشرون رابسودية مجرية ، تميزت كل منها بأنها عبارة عن مجموعة من الألحان المختلفة ممزوجة في قطعة موسيقية واحدة ، كما نسج فرانز ليست ألحانها بأسلوب الغجر في صياغة موسيقاهم ، وذلك بعد أن قام بجمع ألحانهم ما بين عامي ١٨٤٠م إلى ١٨٤٧م ، ووضعها في عشرة مجلدات تحت إسم ألحان مجرية Magyer Dallok ، وقد أخذ منها معظم الألحان التي ألف منها رابسودياته الخمسة عشر الأولى، أما الرابسوديات اللاحقة فقد ألفها بعد حوالي ثلاثون عاما من تأليف الخمسة عشر الأولى

* مدرس النظريات والتأليف بقسم التربية الموسيقية – كلية التربية النوعية – جامعة جنوب الوادي.

[١] - عواطف عبد الكريم ، تاريخ وتذوق الموسيقى في العصر الرومانتيكي ، ط٣ ، القاهرة ٢٠٠٥ ، ص ٣١.

[٢] - عواطف عبد الكريم ، تاريخ وتذوق الموسيقى في العصر الرومانتيكي ، ط٢ ، القاهرة ١٩٩٧ ، ص ١٧

[3]- Alfred Brendel, Liszt's Hungarian Rhapsodies , Alfred Brendel on Music (Chicago: ACappella Books, .2001) p271.

، ولم يأخذ في تلك الرابسوديات الأخيرة من ألحان الغجر ، بل أظهر أسلوبه الخاص في التأليف الموسيقي، والذي تميز بالخيال المطلق الفائق المستوى ، أما الرابسودية رقم ٢٠ فإنها لم تنشر. [١]

مشكلة البحث:

أن مؤلفة الرابسودي المجرية عند فرانز ليست لها سمات تونالية مستمدة من ألحان الموسيقى الشعبية المجرية في العصرالرومانتيكي .الأمر الذي أثار اهتمام الباحثة لتناول تلك المؤلفة بالدراسة والتحليل ،للوقوف على تلك السمات عند أحد أهم مؤلفي الرابسودي المجري في العصر الرومانتيكي وهو فرانز ليست.

هدف البحث:

- التعرف على سمات الانتقالات التونالية في الرابسودي المجري لألة البيانو عند فرانز ليست.

أهمية البحث:

ترجع أهمية هذا البحث إلى تحديد السمات التونالية لمؤلفة رابسودي البيانو عند أحد أهم المؤلفين الموسيقيين للعصر الرومانتيك وهو فرانز ليست .

سؤال البحث:

- ما سمات الانتقالات التونالية في الرابسودي المجري لألة البيانو عند فرانز ليست ؟

حدود البحث:

حدود زمنية : العصر الرومانتيكي – في الفترة من ١٨٤٧م إلى ١٨٨٥م.

حدود مكانية : المجر

إجراءات البحث : وتشمل

- **منهج البحث:**

يتبع هذا البحث المنهج الوصفي (تحليل محتوى) وهو وصف وتفسير الظاهرة المراد دراستها، من خلال الرصد التكراري لظهور المادة المدروسة .[٢]

[4]- Edward N. Waters , Baker's Biographical Dictionary of Musicians , 6th Edition , By Nicolas Slonimsky ., (New York : A Division of Macmillan Publishing Co . Inc. 1981y , P : 1023.

[٢] - علي ماهر خطاب : مناهج البحث والتربية وعلم النفس ، طبعة تجريبية ، القاهرة ١٩٩٨م ، ص ١٠.

- **عينة البحث:**

- عينة مختارة من مؤلفة الرابسودي المجري عند فرانز ليست وهي :- رقم (٦) في سلم رى ♭ / الكبير ، ورقم (١٦) في سلم لا / الصغير، ورقم (٥) في سلم مي/الصغير، ورقم (١٨)في سلم فا♯/الصغير.

- **أدوات البحث:**

١. المدونات الموسيقية .

٢. الاسطوانات السمعية لهذه المدونات.

مصطلحات البحث: وتشمل

- **رابسودي Rhapsody**

مؤلفة ذات صياغة حرة ، وقد تعتمد على ألحان شعبية ، شاعت في العصر الرومانتيك ، ومن أشهر من أبدع فيها " فرانز ليست Franz Liszt **(١٨١١م – ١٨٨٦م)** – يوهان برامز Johannes Brahms(١٨٣٣م– ١٨٩٧م)– موريس رافيل Maurice Ravel (١٨٧٥م– ١٩٣٧م)". [١]

- **التونالية Tonality**

هو المقام الأصلي الذي يشكل الأساس الذي تبنى عليه المؤلفة الموسيقية ، وعلاقته بالمقامات الموسيقية الأخرى التي تظهر خلال المؤلفة .[٢]

دراسات سابقة مرتبطة بموضوع البحث:

الدراسة الأولى بعنوان:- أسلوب المعالجة الهارمونية في الرابسودي عند يوهان برامز. *

هدفت تلك الدراسة إلى : التعرف على أسلوب برامز في صياغة الخطط الهارمونية للرابسودي ، أسلوبه في المعالجة الهارمونية للرابسودي ، أسلوبه في الانتقالات التونالية. **وقد اتبعت تلك الدراسة المنهج :**الوصفي (تحليل المحتوى)**.عينة البحث :** رابسودي البيانو مصنف ٧٩ رقم ١ في سلم سي / الصغير ، ورقم ٢ في سلم صول / الكبير ، ورقم ٤ في سلم مي♭ / الكبير. **نتائج البحث:** توصل الباحث إلى تحديد أسلوب برامز في صياغة الخطط الهارمونية والمعالجة الهارمونية والانتقالات التونالية في رابسودي البيانو.

---

[١] - عواطف عبد الكريم وآخرون : معجم الموسيقا ، مجمع اللغة العربية ، القاهرة ، ٢٠٠٣م. ص ١٣١

[1-] Randal, M.D.The Harvard Concise Dictionary Of Music and Musician , Harvard University,USA, ,2001 ; p331 .

* ريمون جرجس العمدة عوض الله ، رسالة ماجستير ، كلية التربية النوعية ببنها ، تخصص تأليف ونظريات ٢٠١٨م. .

الدراسة الثانية بعنوان:- دراسة تحليلية عزفية لمؤلفة رابسودي أن بلو لآلة البيانو عند جورج جيرشوين**

هدفت تلك الدراسة إلى : التعرف على أسلوب أداء مؤلفة رابسودي أن بلو لآلة البيانو عند جورج جيرشوين من خلال التحليل العزفي لتلك المؤلفة ، وتحديد الصعوبات الفنية والعزفية التي تشتمل عليها المؤلفة من حيث جوانبها التكنيكية والتعبيرية المتعددة ، ومحاولة إيجاد حلول مناسبة لها ، للوصول إلى الأداء الجيد لتلك المؤلفة. **وقد اتبعت تلك الدراسة المنهج** :الوصفي (تحليل المحتوى).**عينة البحث** : مؤلفة رابسودي أن بلو. **نتائج البحث:** توصلت الباحثة إلى تحديد عناصر المؤلفة من حيث : المقام- العنصر الزمني- السرعة- الطول البنائي- النسيج- الصيغة ، وتحديد الصعوبات العزفية لتلك المؤلفة وإيجاد الحلول والإرشادات والتدريبات التي تساعد على تذليل تلك الصعوبات ومن ثم التوصل إلى الأداء الجيد لتلك المؤلفة .

الدراسة الثالثة بعنوان:- أسلوب معالجة الألحان الشعبية في الرابسودي عند كلا من فرانز ليست وبيلابارتوك***

هدفت تلك الدراسة إلى: التعرف على أسلوب كلا من فرانزليست وبيلابارتوك في معالجة الألحان الشعبية للرابسودي. **وقد اتبعت تلك الدراسة المنهج** :الوصفي (تحليل المحتوى).**عينة البحث :** الرابسودي المجري

رقم ٩ للكمان والتشيللو والبيانو لفرانز ليست ، الرابسودي المجري رقم ١٣ للبيانو لفرانز ليست ، الرابسودي الأول للكمان والبيانو لبيلابارتوك ، والرابسودي الثاني للكمان والأوركسترا لبيلابارتوك.

نتائج البحث : توصل الباحث إلى تحديد أسلوب كلا من فرانز ليست وبيلابارتوك في معالجة الألحان الشعبية للرابسودي.

** جوزفين فوزي شكري مقار ، رسالة دكتوراه ، كلية التربية النوعية ، جامعة قناة السويس ، تخصص بيانو ، ٢٠٠٥م

*** مؤنس علي مصطفى ، رسالة دكتوراه ، كلية التربية الموسيقية ، تخصص نظريات وتأليف، جامعة حلوان ٢٠٦م.

الدراسة الرابعة بعنوان:- التحويلات اللحنية ، والنسيج المسيطر، والألوان الموثرة في أداء الرابسودية المجرية رقم ١٢،١٠،٦ عند فرانز ليست.

Transformation of Themes, Controlled Pianistic Textures, and Coloristic Effects in Liszt's Hungarian Rhapsodies No's, 6, 10, and 12 *

هدفت تلك الدراسة إلى : تحديد التحويلات اللحنية ، والألوان والنسيج ، في أداء الرابسودية المجرية عند فرانز ليست على آلة البيانو. **وقد اتبعت تلك الدراسة المنهج** :الوصفي (تحليل المحتوى)**.عينة البحث** : الرابسودي المجري رقم ١٢،١٠،٦ عند فرانز ليست. **نتائج البحث:** توصلت الباحثة إلى تحديد أسلوب أداء التحويلات اللحنية والألوان والمؤثرات التعبيرية في الرابسودية المجرية عند فرانز ليست.

الإطار النظري : ويتكون من

- نبذة عن الموسيقى المجرية في العصر الرومانتيكي:-

تقع دولة المجر في وسط أوروبا ، وقد كان لموقعها هذا سببا في إلتقاء الكثير من الشعوب والجنسيات المختلفة ، والتي هاجرت إليها منذ بداية القرن الأول الميلادي وحتى القرن الثامن الميلادي ، وكان من هؤلاء المهاجرين إليها : الأتراك المنغوليين ، والقبائل الفنلندية ، وقبائل القوقاز وسواحل البحر الأسود.وقد أثرت تلك القبائل على ثقافة المجر وعلى فنونها ، كما ظهر هذا التأثير بوضوح على الموسيقى، حيث ظهر استخدام السلم الخماسي التكوين Pentatonic Scale على الألحان الشعبية المجرية ، وذلك تأثرا بموسيقى الأتراك المنغوليين، كما جلبه المهاجرون من القوقاز وسواحل البحر الأسود السلالم والمقامات الموسيقية الكنسية ، والتي اصبحت منتشرة الاستخدام في الألحان المجرية ، بعد أن أصبحت هذه المقامات تدرس في الكنائس والكاتدرئيات والمراكز الموسيقية الخاصة والموجودة إلى ذلك الحين. [١]

ونجد أن جذور الموسيقي المجرية بدءا من القرن العاشر الميلادي تعود إلى الأسيويين الذين اعتنقوا المسيحية في وسط أوروبا واستوطنوا المجر في تلك الفترة ، والذي كان له تأثير كبير على موسيقاهم اللاحقة. وقد تناقلت الموسيقى الشعبية المجرية عبر الفلاحين والبسطاء ، بشكل شفاهي وليس مكتوبا ، وقد بدأ الاهتمام بها في القرن التاسع عشر من قبل الطبقة المتوسطة من المؤلفيين

* Silvije Vidovic, B.M.,M.M., Dissertation Prepared for The Degree of Doctor of Musical Arts , University of North Texas, 2012y.

[1]- Bence Szabolcsi , A Concise History of Hungarian Music (Budapest: Corvina Press, 1974) P 38.

والهواة ، حيث انتشرت بشكل كبير، وقد كان لفرق الغجر دور كبير في انتشار هذه الألحان ، حيث أنه في بعض الأحيان يطلق عليها موسيقى الغجر Gypsy Music.

ومن أبرز أشكال الموسيقى الشعبية المجرية ، نجد أغاني الأطفال ، وبعض الأغاني المرتبطة بالطقوس الاجتماعية ، وكان أهم ما يميز تلك النوعية من الأغاني ، هو الطابع التونالي ، الذي لم يقتصر على تناول السلم الخماسي Pentatonic Scale فقط ، بل ويقوم في بعض الأحيان على نغمتين أو ثلاثة أو أربعة نغمات Tetra chord ، كما كانت تقوم أيضا على السلم السداسي Hexa Tonic Scale ، وكانت ألحان هذه الأغاني تقوم على موتيفات لحنية متكررة ثم تستكمل بموتيفات لحنية جديدة وفقا لمتطلبات النص.[١]

- الرابسودي المجري Hungarian Rhapsody

- **تعريف الرابسودي:-**

تعرف كلمة رابسودي في الأدب الكلاسيكي بأنها قصيدة ملحمية أو جزء منها تكون مناسبة للإلقاء مرة واحدة ، ومن هنا جاء استخدام الكلمة في اللغة الإنجليزية منذ القرن السادس عشر وحتى القرن التاسع عشر على إنها تعني العمل الأدبي المكون من قطع متنوعة أو غير متصلة ، وفي أواخر القرن التاسع عشر أنتقلت الكلمة إلى الموسيقى لتعني التأليف الموسيقي الحر في حركة واحدة مطولة.[٢]

- **نشأة وتطور الرابسودي :-**

في القرن السادس عشر ، لم يكن مفهوم الرابسودي متداول في دول أوروبا ، وكان يستخدم للدلالة فقط على القصيدة الملحمية ، ومجموعة متنوعة من الكتابات والأدب.[٣] وكانت الرابسودي في ذلك الوقت عبارة عن مجموعة من القصائد الشعرية التي تعبر عن البهجة والحماسة. [٤]

وفي القرن السابع عشر أستخدم مصطلح رابسودي للدلالة على الإفراط في العواطف والمشاعر ، أما في القرن الثامن عشر فقد أصبح المصطلح يستخدم للدلالة على القطعة المكونة من حركة واحدة قائمة على ألحان شعبية . وفي عام ١٧٨١م ارتبط مصطلح الرابسودي بالمختارات الموسيقية التي جمعت وكانت مجهولة المصدر ومتشابهة في الأساليب الموسيقية.[٥]

---

[1]- Balint Sarosi, "Hungary", The New Grove Dictionary of Music and Musician , vol 11. P 857.858.
[2]- R,W, Burchfield, ed, Fowler's Modern English Usage , Re-Revised 3rd Edition (Oxford: Oxford .Unecember 2004)p 707.
.[3]- Johan Rink, Rhapsody ,The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol 21, p254.
[4]- Julia Cresswell, The Oxford Dictionary of Word Origins, 2nd Edition (New York: Oxford University .Press, 2009 p 367.
[5]- Willi Kahl, Rhapsody Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Edited by Friedrich Blume, Vol .11(Basel: Barenreiter Verlag1960) p367.

ومن أوئل الرابسوديات التي تم تأليفها لآلة البيانو ، رابسوديات جالنبيرج Gallenberg (١٧٨٣م- ١٨٣٩م) مصنف ٥ عام ١٨٠٢م ، وكانت تتميز ببراعة فائقة وأسلوب ارتجالي ، وكذلك رابسوديتان لتوماشك Tomasek(١٧٧٤م- ١٨٥٠م) مصنف ٤٠،٤١ عام ١٨١٠م ، وتأتي هاتان الرابسوديتان في صيغة ثلاثية وتحتوي على تباين في أقسامها الوسطى من حيث الطابع الحماسي وروح الارتجال ، وقد كانت هذه الرابسوديات هي الملهم لجيل مؤلفي رابسودية البيانو في النصف الأول من القرن التاسع عشر أمثال فورسيك Vorisek (١٧٩١م- ١٨٢٥م) ، ودريشوك Dreyschoch (١٨١٨م- ١٨٦٩م)، موشيليز Moscheles (١٧٩٤م- ١٨٧٠م)، وميركيل Merkel (١٨٢٧م- ١٨٨٥م) وغيرهم ، حتي أصبحت الرابسودي بمثابة الموسيقى المنزلية للهواة ، والتي كانت تعبر في مضمونها عن المشاعر والعواطف بشكلها الواقعي فقط. وأصبحت الرابسودي تعبر عن الأغاني المرحة ، كما في رابسودية الصياد لوليام ريف William Reeve (١٧٥٧م- ١٨١٥م)، كما اتسمت بعضها بالجرأة الهارمونية ، كما في رابسودية يوهان فريدريك ريتشاردJohann Friedrich Reichardt(١٧٢٥م- ١٨١٤م)، وكانت مستوحاة من قصيدة شتوية إلى جبال هارتس Harxeise in Winter ، والتي اصبحت فيما بعد رابسودية لبرامز Johannes Brahms(١٨٣٣م- ١٨٩٧م)، لصوت ألطو وكورال الرجال والأوركسترا مصنف ٥٣ عام ١٨٦٩م. وقد تطور الرابسودي كثيرا على يد فرانزليست ، حيث أصبحت في إطار قومي ملحمي ، وأعتمدت على الأغاني والألحان القومية المجرية ، وظهر ذلك واضحا من خلال رابسوديات فرانز ليست التسعة عشر للبيانو ، وكانت تلك الرابسوديات بمثابة أنتقال تأليفيه من أيدي الهواة إلى المحترفين.[١]

- **<u>الرابسودي المجري عند فرانز ليست:-</u>**

اعتبر فرانز ليست الرابسودي بمثابة مجموعة من الألحان المختلفة ، ولكن لا تعتمد تلك الألحان على بعضها البعض، ومنسوجة في قطعة واحدة ، بحيث تعطي تأثيرا قويا على المستمع، وقد ظهر ذلك بوضوح في تأليفه لرابسودياته الخمسة عشر الأولى ، وكذلك في مقطوعة ذكريات في أسبانيا Reminiscane d'espagne ، وهي عبارة عن فانتازيا مكونة من لحنين من الألحان الإسبانية ، والتي عرفت بإسم الرابسودية الإسبانية Rhapsodie Espagnols ، وهناك أيضا مجموعة من رابسودياته المجرية التي كان بعنوان ألحان مجرية Melodies Hungroises والتي تناولت ألحان قصيرة كانت تعزفها الفرق الغجرية المتجولة.[٢]

1- Johan Rink, Rhapsody ,The New Grove Dictionary of Music and Musicians, p254.
2- Edward N. Waters , Baker's Biographical Dictionary of Musicians , P : 1023.

وقد ألف فرانز ليست عشرين رابسودية مجرية ، كانت تحمل مقومات فكرية لديه ، حيث أنه قام بجمع مجموعة كبيرة من ألحان الغجر وذلك لأهميتها في تأكيد هوية الموسيقى المجرية ، ووضع تلك الألحان في كتاب وأسماه (الغجر وموسيقاهم في المجر The Gypsies and Music in Hangaria) ، وقد أخذ من تلك الألحان منبعا لرابسودياته المجرية. وكانت هذه الرابسوديات تحتوي على عناصر كثيرة من الموسيقى القومية والشعبية المجرية ، وذلك باستخدام السلم المجري الصغير الذي يحتوي على مسافة الرابعة الزائدة والسادسة الصغيرة والسابعة الكبيرة ، كما اعتمد فرانز ليست في تلك الرابسوديات على استخدام الكادنزات المزخرفة التي تشبه العزف الغجري أنذاك.

وبالنظر إلى بناء الرابسوديات المجرية عند فرانز ليست ، نجد أنها لا تعتمد على خطة معينة في بنائها ، ولكنه اتبع النموذج الكامن في أسلوب الأداء الغجري ، حيث جمع بين القسم البطيء والسريع ، استنادا إلى مبدأ التباين ، وغالبا ما تأتي بعد المقدمات الحزينة البطيئة أقسام سريعة Allegretto يتبعها أقسام ختامية سريعة جدا Presto .[١]

- المؤلف فرانز ليست Franz Liszt (١٨١١م – ١٨٨٦م)

- **نبذة عن حياته:-**

ولد فرانز ليست في أكتوبر عام ١٨١١م ، بقرية (رايدنج) بالمجر، قام والده بتدريبه على آلة البيانو منذ صغره ، كما ذهب إلى فيينا وهو في التاسعة من عمره لتنمية موهبته الموسيقية، حيث درس العزف على آلة البيانو على يد المؤلف الموسيقي كارل تشيرني Carl Czerny (١٧٩١م-١٨٥٧م) ، وكذالك أصول التأليف الموسيقي على يد المؤلف الموسيقي أنطونيو ساليري Antonio Salieri (١٧٥٠م- ١٨٢٥م)، وأستطاع أن يؤلف أول أوبرا (دون سانشو Don Sancho) وهو لم يزل في الثالثة عشر من عمره.[٢]

في عام ١٨٢٤م نال فرانز ليست شهرة كبيرة كأفضل عازف على آلة البيانو، وقد تأثر بثلاثة من أهم المؤلفين الموسيقيين في تلك الفترة ، والذين كانت لهم أثار ةاضحة على انتاجه الفني وهم:- **هكتور برليوز Hector Berlioz** (١٨٠٣م- ١٨٦٩م) والذي أعجب به ليست في خياله الخصب وكيفية تناوله للأوركسترا وربط حركات السيمفونية والتلوين الصوتي ، **فريديريك شوبان Frederic Chopin** (١٨١٠م- ١٨٤٩م) والذي أعجب به ليست في كثرة انتاجه الفني وذوقه

3- Alfred Brendel, Liszt's Hungarian Rhapsodies , p271.

[٢] - فؤاد زكريا وآخرون : محيط الفنون – الموسيقي- القاهرة ، دار المعارف ١٩٧٠م ص: ٢٧٤.

الرفيع في إظهار مهارات الأداء لآلة البيانو، **نيكول باجانيني Niccolo Paganini** (١٧٨٢م-١٨٤٠م) والذي أعجب به في قدرته الفائقة في العزف على آلة الفيولينة.[١]

وقد بدأ انتاج ليست الغزير في التأليف الموسيقي منذ بداية عام ١٨٤٠م، حيث قام بتأليف مجموعة من أفضل أعماله ، ومنها سيمفونية دانتي، وسيمفونية فاوست Faust Symphony ، وفي عام ١٨٤٨م اتجه إلى مجال القيادة ، حيث عمل كقائد لأوركسترا فايمر Weimar ، وقضى في هذه الوظيفة احدى عشر عاما ، أستطاع أن يؤلف في تلك الفترة الكثير من الأعمال الأوركسترالية والقصائد السيمفونية التي جعلت منه شخصية عظيمة في التاريخ الموسيقي للعصر الرومانتيكي.[٢]

ومنذ عام ١٨٦١م ظل ليست مقيما بين مدينتي فايمار وبوادبيست ، حيث قضي أخر فترات حياته ، بعد أن نال العديد من التكريم والتبجيل والإشادة بأعماله العظيمة ، إلى أن توفي في عام ١٨٨٦م.[٣]

- **أسلوبه:-**

شمل انتاجه جميع أنواع التأليف الموسيقي ، وكانت موسيقاه معبرة عن الموسيقى الشعبية المجرية في تلك الفترة ، وقد ظهر ذلك بوضوح في مؤلفاته من الرابسودية المجرية ، حيث نجح في إبراز السمات القومية للموسيقى الشعبية بألحانها وإيقاعاتها المميزة ، ومزجها بخياله العميق في التأليف الموسيقي، والذي نتج عنه مؤلفات فائقة الجمال[٤]. ويمكن تحديد أسلوبه في التأليف الموسيقي كما يلي:-

- **من حيث الصياغة:**

اتجه في صياغته إلى الميل إلى عدم التقيد بصياغة أو قالب موسيقي معين ، وكان ذلك بسبب خياله اللحني ، وميله للحرية في التعبير عن أسلوبه الذاتي المميز ، وقد وضع للفكرة الموسيقية المراد التعبير عنها كهدف ينبغي تحقيقه بكافة الوسائل والطرق ، مما جعله رومانتيكي واقعي ، حيث أنه اهتم بنوع جديد من الواقعية وهي واقعية التعبير عن الانفعالات الموسيقية وذلك بتطويره للقوالب الموسيقية التي لا تتقيد بصياغة معينة.[٥]

---

[١] - عواطف عبد الكريم : تاريخ وتذوق الموسيقى العالمية في العصر الرومانتيكي ، ط٢، القاهرة ١٩٩٧م، ص: ٦٠،٩٥.

3- Beckett, Walter: "The Master Musicians , Liszt" London , J.M.Dent and Son, LTD ,1956y,p:103.

4- Rondel , Don Micheacl : " Harvard Biographical Dictionary of Music " London , The Belknap Press of University Press , 1996 y , P : 507 : 510.

5- Ernest Hutcheson , The Literature of the Piano , A Guide for Amateur and Student , Third Edition "New York: Alfred A. Knopf , 1971y, P ; 285..

[٥] - ثيودور م فيني : تاريخ الموسيقى العالمية ، ترجمة سمحة الخولي ، جمال عبد الرحيم ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٠م ، ص ٥٤٦.

- **من حيث التونالية:**

اعتمد على استخدام السلالم المجرية في العديد من أعماله ، ووذلك حرصا منه على تأكيد هويته المجرية . وكان يري أن مسافة الثانية الزائدة للسلم المجري الصغير هي نموذجا لنوعية الموسيقى الغجرية ، والذين استخدموا هذه المسافة بغرض التعبير فقط وليس لاعتبارات تونالية . كما اعتمد على استخدام الزخارف اللحنية الغزيرة التي ميزت موسيقى الغجر والتي تظهر اللحن بشكل غاية في الثراء والجمال.[١]

وقد ابتعد عن توازن التونالية الكلاسيكية ، وذلك بالتحويل المفاجيء بين المقامات بعيدة الصلة عن بعضها البعض ، والاعتماد على استخدام المركز التونالي الثابت Tonic Center ، كما ابتدع ما يعرف بتحوير الألحان Theme Transformation ، وذلك من خلال ظهور الموتيفات اللحنية في بداية اللحن ، ثم تحويرها بأشكال عديدة ، وقد ساهم في إعادة صياغة بعض أعمال المؤلفيين الموسيقيين وإعادة صياغتها لآلة البيانو بشكل فائق.[٢]

- **من حيث الهارموني:**

استخدم الهارمونيات المتنافرة ، تأثرا بالغجر ، كما كان لليست إضافات جديدة في التوسع الهارموني الرومانتيكي، حيث استخدم تركيبات هارمونية غير معتادة في تلك الفترة ، مثل استخدام الخامسات المتوازية كما في رقصة التشارد Czardas Dance والتي ألفها عام ١٨٨٢م.[٣]

- **من حيث الإيقاع :**

تأثر بالإيقاعات العرجاء في نماذج موسيقى الغجر Alla Zoppa ، وهي نماذج إيقاعية يكون النبر الأقوى والأطول هو النبر الثاني ، بحيث يكون النموذج الإيقاعي (قصير – طويل– قصير نسبيا) والذي يطلف عليه limping .[٤]

- **أهم أعماله:-**

ألف العديد من المؤلفات الموسيقية التي لها شهرة كبيرة ، وأثر عظيم في العصر الرومانتيكي ، ويمكن حصر لأهم أعماله الموسيقية كما يلي:-

١. **مؤلفات أوركسترالية** :- مثل ٢ كونشيرتو للبيانو والأوركسترا، ٢ سيمفونية، العديد من القصائد السيمفونية.

2- Franz Liszt , The Gypsy in Music , Translated by Edwin Evans (London : W. Reeves , 1929y , P, 300, 301.

٢ - فتحي الصنفاوي : الموسيقى الكلاسيكية والرومانتيكية العالمية ، القاهرة ، نشر خاص للمؤلف ، ١٩٩٥م ، ص ١٦٧ ، ١٦٨.

.4- Edward N. Waters , Baker's Biographical Dictionary of Musicians, P : 1023.

5- Laurence D. Kaptain , "The Hungarian Cimbalom" Percussive Notes 28, No, 5 , Percussive Arts Society 1990 y , P8.

٢. **مؤلفات غنائية** :- مثل ٥٥ أغنية ، ٦ أغاني سردية(تلاوات ملحنة).

٣. **مؤلفات لآلة البيانو** :- ألبوم رحالة ، الفانتازيا الرومانتيكية على لحنين سويسريين، مقطوعة بإسم سنوات الترحال، فانتازيا على نمط الصوناتا ، ٢٠ رابسودية مجرية ، ثلاث ليليات ، صوناتا البيانو في سلم سي/ الصغير، فيوج على النغمات التي ترمز لإسم باخ (سي b ، لا، دو ، سي).

٤. **الموسيقى الدينية**:- القداس الحافل ، قداس التتويج المجري، القداس الكورالي، أوراتوريو المسيح ، أوراتوريو القديسة إليزابيث.

٥. **المقطوعات المعاد صياغتها**:ج بعض أوبرات موتسارت ، وأوبرات فيبر ، بعض من مؤلفات باخ ، سيمفونيات بيتهوفن التسع ، السيمفونية الخيالية لبرليوز. [١]

الإطار التطبيقي : يتكون من :

تقوم الباحثة في هذا الإطار بتحليل العينة المستخدمة في هذا البحث وهي الرابسودي المجري لآلة البيانو رقم (٦) في سلم رى ♭ / الكبير ، ورقم (١٦) في سلم لا / الصغير، ورقم (٥) في سلم مي/الصغير، ورقم (١٨)في سلم فا♯ /الصغير- عند فرانز ليست، وقد اعتمدت الباحثة في اختيار تلك العينة لكثرة الانتقالات التونالية بها ، بعد أن قامت بعمل دراسة مسحية لمؤلفات الرابسودي المجري لآلة البيانو عند فرانز ليست ، وقد اتبعت الباحثة لتحليل العينة ما يلي :-

❖ **تحليل الرابسودي المجري رقم (٦) في سلم رى ♭ / الكبير**

أولا : التحليل العام :-

- **الطول البنائي:** ٢٢٥ مازورة
- **السلم** : رى ♭ / الكبير
- **الميزان: متعدد** ($\frac{2}{4}$ ، $\frac{4}{4}$)
- **السرعة:** متعدد
- **النسيج:** هوموفوني
- **الصيغة** : حرة مكونة من أربعة أفكار رئيسية (A B C D)

[1]- Sadie,Stanley : The New Grove Dictionary of Music and Musicians , Vol 11, London, Macmillan Publishers Limited . 1980 . p28-32.

ثانيا : التحليل التفصيلي :- ويشمل تحليل الانتقالات التونالية لكل فكرة من أفكار هذه المؤلفة بالتفصل، ويمكن تحليلها كما يلي :-

١. **الفكرة الأولى A :-** من م(١) إلى م(٤١)

- الميزان:- $\frac{2}{4}$
- السرعة Tempo giusto وهي تعني :- الأداء بحيوية ونشاط
- التونالية العامة :- بدأ بسلم رى ♭ / الكبير وأنتهى بسلم سي ♭ / الكبير، ويمكن تحليل الانتقالات التونالية لهذه الفكرة كما يلي :-
- من م(١) إلى م(٦)١ :- سلم رى ♭ / الكبير.
- م(٦):-سلم رى ♭ /الكبير (فا لا ♭ دو)من خلال رفع حساس الدرجة وهو (مي♮) .
- م(٧):- تآلف الدرجة الخامسة في سلم رى ♭ / الكبير ، وهو(لا ♭ دو مي ♭).
- م(٨)إلى م(٩):-استخدام تآلف هارمونية بشكل كروماتيك للتلوين النغمي **بأسلوب Changing Note** للدرجة الخامسة لسلمرى ♭ / الكبير.
- من(١٠) إلى م(١٢):- سلم لا ♭ / الكبير.
- من م(١٣) إلى م(١٤):- سلم فا/ الصغير.
- من م(١٥) إلى م(١٦):- سلم مي ♭ /الصغير.
- من م(١٧) إلى م(٢٠):-سلم لا ♭ /الكبير،مع استخدام التلوين النغمي بشكل كروماتيك، كما في م(١٧) ،م(١٨).
- من م(٢١) إلى م(٢٢):- مقام ليديان المصور على الصول ♭ ، كما هو مبين بالشكل رقم (١):-

شكل رقم (١)

- من م(٢٣) إلى م(٢٤):- سلم فا / الكبير.
- من م(٢٥) إلى م(٣٠):- سلم رى ♭ /الكبير،مع استخدام **الحركة الكروماتية بين التآلفات** كما في م(٢٥) ، م(٣٠).
- من م(٣١):- سلم فا/ الكبير مع استخدام الكروماتيك على نغمة (صول).

- من م(٣٢) إلى م(٤١)١ :- سلم رى ♭ / الكبير، **مع وجود حركة كروماتية م٣٨ الضلع الثاني من النوار الأول مع الضلع الأول من النوار الثاني**

٢. **الفكرة الثانية B :-** من م(٤٢) إلى م(٧٣)

- الميزان:- $\frac{2}{4}$
- السرعة Presto وهي تعني :- شديد السرعة
- التونالية العامة :- سلم دو♯/ الكبير ، ويمكن تحليل الانتقالات التونالية لهذه الفكرة كما يلي :-
- من م(٤٢) إلى م(٥٣) :- سلم دو♯/ الكبير.
- من م(٥٤) إلى م(٥٧) :- سلم صول♯/ الكبير.
- من م(٥٨) إلى م(٦١)١:- سلم فا♯/ الكبير.
- من م(٦١)٢ إلى م(٦٥):- سلم دو♯/ الكبير.
- من م(٦٦) إلى م(٦٨)١:- سلم فا♯/ الكبير.
- من م(٦٨) إلى م(٧٣) :- سلم دو♯/ الكبير.

٣. **الفكرة الثالثة C :-** من م(٧٤) إلى م(٩٥)

- الميزان:- $\frac{4}{4}$
- السرعة Andante وهي تعني :- متمهل أو متهادي
- التونالية العامة :- سلم سي ♭ /الصغير، ويمكن تحليل الانتقالات التونالية لهذه الفكرة كما يلي :-
- من م(٧٤) إلى م(٧٦) :- سلم سي ♭ /الصغير.
- من م(٧٧) إلى م(٧٨)٣ :- سلم رى ♭ /االكبير.
- من م(٧٨)٤ إلى م(٨٣) :- سلم سي ♭ /الصغيرالميلودي.
- من م(٨٤) إلى م(٨٥)٣:- سلم رى ♭ /الكبير ،**مع استخدام الحركةالكروماتيةبصوت الباص** في م(٨٤).
- من م(٨٥)٤إلى م(٨٧)٢:- سلم فا/الصغير . مع استخدام الحركة الكروماتية، كما في م(٨٦)، **وقد انتهي على تآلف الدرجة الأولى بالمزج البسيط سلم فا/ الصغير**

- من م(٨٧)٤ إلى م(٩٥) :- سلم سي ♭ /الصغير، مع استخدام التلوين النغمي لبعض درجات السلم.

٤. **الفكرة الرابعة D :-** من م(٩٦) إلى م(٢٢٥)

- الميزان:- $\frac{2}{4}$
- السرعة :-

١. Allegro وهي تعني :- سريع أو نشيط

٢. Presto وهي تعني :- متمهل أو متهادي

- التونالية العامة :- سلم سي ♭ /الكبير، ويمكن تحليل الانتقالات التونالية لهذه الفكرة كما يلي :-

- من م(٩٦) إلى م(١١٤) :- :- سلم سي ♭ /الكبير.
- من م(١١٥) إلى م(١٢٩) :- :- سلم رى /الكبير، مع تطعيم الدرجة السادسة في السلم (سي ♭) .
- من م(١٣٠) إلى م(١٤٥) :- سلم سي ♭ /الكبير.
- من م(١٤٦) إلى م(١٦٧) :- :- سلم رى /الكبير، مع تطعيم الدرجة السادسة في السلم (سي ♭) ، واستخدام الحركة الكروماتية لدرجات السلم .
- من م(١٦٨) إلى م(١٨٣) :- سلم سي ♭ /الكبير، وهي تكرار للموازير من م(١٣٠) إلى م(١٤٥).
- من م(١٨٤) إلى م(١٩٨) :- سلم رى /الكبير، مع تطعيم الدرجة السادسة في السلم (سي ♭).
- من م(١٩٩) إلى م(٢٢٥) :- سلم سي ♭ /الكبير، مع تأكيد الدرجة الخامسة للسلم (فا) من خلال رفع حساس الدرجة (مي♮) وذلك في م(٢٠٨) ، ولمس سلم صول/ الصغير في م(٢١٠) ، واستخدام الحركة الكروماتية لدرجات السلم وذلك من م(١١٣) إلى م(٢١٦).

❖ **تحليل الرابسودي المجري رقم (١٦) في سلم لا/ الصغير**

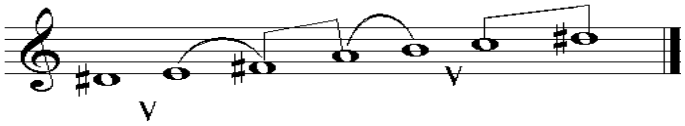
أولا : التحليل العام :-

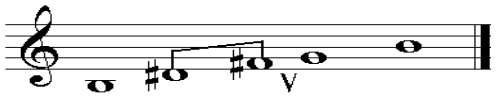
- **الطول البنائي:** ٢٥٦ مازورة
- **السلم** : لا / الصغير

- **الميزان:** $\frac{2}{4}$
- **السرعة:** Allegro وهي تعني :- سريع أو نشيط
- **النسيج:** متعدد (مونوفوني ،هوموفوني)
- **الصيغة** : حرة مكونة من ثلاثة أفكار رئيسية (A B C)

ثانيا : التحليل التفصيلي :- ويشمل تحليل الانتقالات التونالية لكل فكرة من أفكار هذه المؤلفة بالتفصل، ويمكن تحليلها كما يلي :-

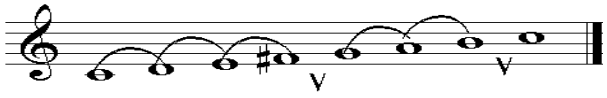
١. **الفكرة الأولى A :-** من م(١) إلى م(١١٥)

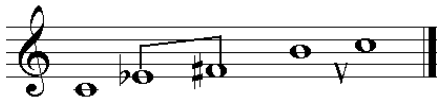
- من م(١) إلى م(١٧) :- سلم مصنوع يبدأ من درجة ركوز رى♯ ، كما هو مبين بالشكل رقم (٢):-

شكل رقم (٢)

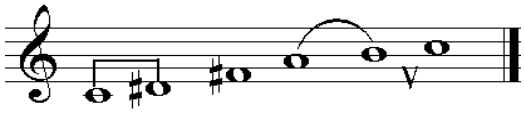
- من م(١٨) إلى م(٢٤) :- تتراكورد يبدأ من درجة ركوز سي،أو هو عبارة عن تآلف ثلاثي كبير (سي – رى♯ – فا♯) بالسادسة المضافة(صول) كما هو مبين بالشكل رقم (٣):-

شكل رقم (٣)

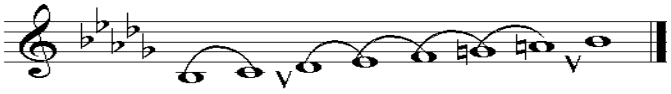
- من م(٢٥) إلى م(٣٤) :- سلم لا/ الصغير الميلودي ،كما هو مبين بالشكل رقم (٤)، مع تأكيد الدرجة الخامسة (مي) في السلم من خلال رفع الحساس (رى♯).

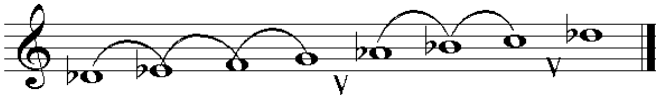
شكل رقم (٤)

- من م(٣٥) إلى م(٤٤):- **مقام الليديان المصور على الدو** ، كما هو مبين بالشكل رقم (٥)، مع استخدام بعض النغمات التلوينية العارضة.

شكل رقم (٥)

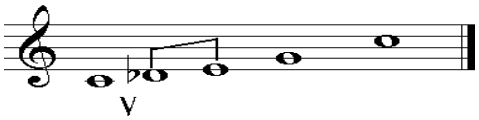
- من م(٤٥)إلى م(٤٦):- تتراكورد يبدأ من درجة ركوز دو ، كما هو مبين بالشكل رقم (٦):-

شكل رقم (٦)

- من م(٤٧) إلى م(٦٠):- سلم خماسي مصنوع يبدأ من درجة ركوز دو ، كما هو مبين بالشكل رقم (٧):-

شكل رقم (٧)

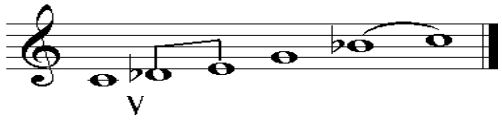
- من م(٦١) إلى م(٩٥):- تصوير للموازيرمن م(٢٥)إلى م(٦٠)على بعد ثانية صغيرة صاعدة ، ويمكن تحليل الانتقالات التونالية لهذه الموازير كما يلي:-
- من م(٦١) إلى م(٧٠) :- سلم سيb/ الصغير الميلودي ،كما هو مبين بالشكل رقم (٨)، مع تأكيد الدرجة الخامسة (فا) في السلم من خلال رفع الحساس (مي♮).

شكل رقم (٨)

- من م(٧١) إلى م(٧٩):- **مقام الليديان المصور على ري♭**، كما هو مبين بالشكل رقم (٩)، مع استخدام بعض النغمات التلوينية العارضة.

شكل رقم (٩)

- من م(٨٠)إلى م(٨١):- تتراكورد يبدأ من درجة ركوز دو ، كما هو مبين بالشكل رقم (١٠):-



شكل رقم (١٠)

- من م(٨٢) إلى م(٩٥):- سلم خماسي مصنوع يبدأ من درجة ركوز رى♭ ، كما هو مبين بالشكل رقم (١١):-

شكل رقم (١١)

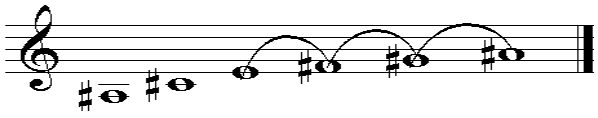
- من م(٩٦) إلى م(٩٧) :- لنك (Link)

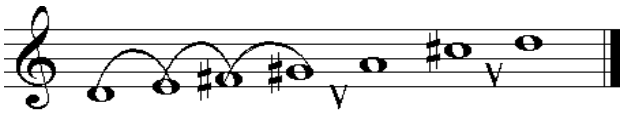
- من م(٩٨) إلى م(١١٥):- سلم مصنوع يبدأ من درجة ركوز رى♯ ، كما هو مبين بالشكل رقم (١) السابق ذكره وهو عبارة عن تكرار للموازير من م(١) إلى م(١٧) ، مع تغيير القفلة في م(١١٥).

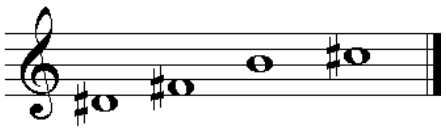
٢. **<u>الفكرة الثانية B:-</u>** من م(١١٦) إلى م(٢٢٥)

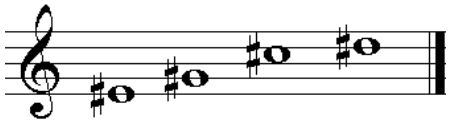
- من م(١١٦) إلى م(١٢٥):- سلم مي/ الكبير، مع تأكيد الدرجة الخامسة للسلم (سي) من خلال رفع الحساس (لا♯) ، واستخدام التلوين النغمي لبعض درجات السلم مثل (فا♮ ، دو ♮).

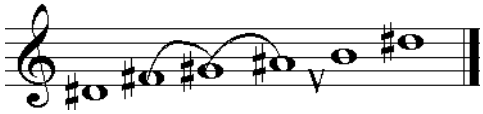
- من م(١١٦) إلى م(١٢٥):- سلم مي/ الكبير، مع تأكيد الدرجة الخامسة للسلم (سي) من خلال رفع الحساس (لا♯) ، واستخدام التلوين النغمي لبعض درجات السلم مثل (فا♮ ، دو ♮).

- من م(١٢٦)إلى م(١٣٣):- سلم خماسي مصنوع يبدأ من درجة ركوز لا♯ ،كما هو مبين بالشكل رقم (١٢):-

شكل رقم (١٢)

- من م(١٣٤)إلى م(١٤١):- سلم سداسي مصنوع يبدأ من درجة ركوز رى ، كما هو مبين بالشكل رقم (١٣):-

شكل رقم (١٣)

- من م(١٤٢)إلى م(١٤٩):- تتراكورد يبدأ من درجة ركوز رى♯ ، كما هو مبين بالشكل رقم (١٤) .

شكل رقم (١٤)

- من م(١٥٠)إلى م(١٥٧):- تتراكورد يبدأ من درجة ركوز مي ، كما هو مبين بالشكل رقم (١٥):-

شكل رقم (١٥)

- من م(١٥٨)إلى م(١٦٨):- سلم فا♯/ الكبير.
- من م(١٦٩)إلى م(١٧٤)١:- سلم خماسي مصنوع يبدأ من درجة ركوز رى♯ ، كما هو مبين بالشكل رقم (١٦):-

شكل رقم (١٦)

- من م(١٧٤)٢إلى م(١٨٣):- سلم مي/ الصغير.
- من م(١٨٤)٢إلى م(٢٢٥):- تكرار للموازير من م(١١٦) إلى م(١٥٧).

٣. **<u>الفكرة الثالثةC:-</u>** من م(٢٢٦) إلى م(٢٥٦)

- من م(٢٢٦) إلى م(٢٣١)٢:- سلم فا♯/ الصغير.
- من م(٢٣١)٣ إلى م(٢٤١):- سلم مي/الكبير.
- من م(٢٤٢) إلى م(٢٥٦):- سلم لا/الكبير.

❖ **<u>تحليل الرابسودي المجري رقم (٥) في سلم مي/ الصغير</u>**

<u>أولا : التحليل العام :-</u>

- **الطول البنائي:** ٨٥ مازورة
- **السلم :** مي / الصغير

- **الميزان:** $\frac{4}{4}$
- **السرعة:** Lento **وتعني : بطيء للغاية**
- **النسيج:** متعدد (هوموفوني ، هارموني)
- **الصيغة** : ثلاثية مركبة مكونة من (A B A2 B2 A3)

ثانيا : التحليل التفصيلي :- ويشمل تحليل الانتقالات التونالية لكل فكرة من أفكار هذه المؤلفة بالتفصل، ويمكن تحليلها كما يلي :-

١. **الفكرة الأولى A :-** من أناكروز م(١) إلى م(١٦)

- التونالية العامة :- سلم مي / الصغير ، ويمكن تحليل الانتقالات التونالية لهذه الفكرة كما يلي :-
- من أناكروز م(١) إلى م(٥)٣:- في سلم مي/ الصغير.
- من أناكروز م(٦) إلى م(٦):- لمس سلم لا / الصغير.
- م(٧):- لمس سلم سي/الصغير.
- من م(٨) إلى م(١٦) :- سلم مي/الصغير ، مع الستخدام الحركة الكروماتية في موازير (١١)،(١٢).

٢. **الفكرة الثانية B:-** من أناكروز م(١٧) إلى م(٢٦)

- التونالية العامة :- سلم صول / الكبير ، ويمكن تحليل الانتقالات التونالية لهذه الفكرة كما يلي :-
- من أناكروز م(١٧) إلى م(٢٥)٢:- في سلم صول/ الكبير، مع استخدام بعض الألوان النغمية من خلال لمس الدرجة الخامسة (رى) من خلال رفع الحساس (دو♯) ، كذلك استخدام التطعيم Alteration على الدرجة السادسة(مي ♭) في م(٢٠).
- م(٢٤):- لمس سلم سي/الصغير.
- من م(٢٥)٣ إلى م(٢٦) :- سلم سي/الصغير ، مع الستخدام الألوان الكروماتية .

٣. **إعادة الفكرة الأولىA2:-** من أناكروز م(٢٧) إلى م(٤١) في سلم مي/الصغير، وهي إعادة للفكرة A ، وتشمل علي نفس التونالیات الموجودة للفكرة الأولى A .

٤. **إعادة الفكرة الثانية B2:-** من م(٤٢) إلى م(٥٠) في سلم مي / الكبير ، وهي تصوير غير حرفي للفكرة الثانية B ، ويمكن تحليل الانتقالات التونالية لهذه الفكرة كما يلي :-

- من م(٤٢) إلى م(٤٨):- في سلم مي/ الكبير، مع استخدام بعض الألوان النغمية من خلال لمس الدرجة الخامسة (سي) من خلال رفع الحساس (لا♯) ، كذلك استخدام التطعيم Alteration على الدرجة السادسة(دو♮) ، كما في م(٤٥).
- من م(٤٩) إلى م(٥٠) :- سلم صول♯/الصغير.

٥. **الفكرة الثالثةA3:-**وتنقسم إلى جزئين:-

- **الجزء الأول** :- من م(٥١) إلى م(٧٦) في سلم مي / الكبير، وهي إعادة غير حرفية للجزء الثاني من الفكرة A من أناكروز م(٩) إلى م(١٦) مع تغيير الشكل الإيقاعي وتغيير السلم ، ويمكن تحليل الانتقالات التونالية لهذه الفكرة كما يلي :-
- من م(٥١) إلى م(٥٤):- في سلم مي/ الكبير، مع استخدام بعض الألوان الكروماتية ، كما في م(٥٢)، م(٥٤).
- م(٥٥):- لمس لسلم سي/الكبير.
- م(٥٦) إلى م(٥٧):- لمس سلم لا/الكبير.
- من م(٥٧) إللى م(٥٨):- لمس سلم فا/الكبير مع استخدام التطعيم على الدرجة السادسة (رى ♭).
- من م(٥٩) إلى م(٦١):- سلم مي/الكبير، مع تأكيد بعض درجات السلم ، كما في م(٥٩) تأكيد للدرجة الثانية فا♯ من خلال رفع الحساس (مي♯)، وكذلك تأكيد الدرجة الخامسة في السلم (سي) من خلال رفع الحساس (لا♯)، واستخدام التطعيم على الدرجة السادسة (دو♮) كما فيم(٦٠)، م(٦١).
- من م(٦٢) إلى م(٧٣) :- تكرار لنفس التونالياات الموجودة للموازير من م(٥١) إلى م(٦١) ، حيث أعتمد المؤلف في هذا الجزء على استخدام نفس اللحن ولكن مع مضاعفته من خلا ل استخدام التآلفات الهارمونية الكثيفة وفي طبقات صوتية مختلفة.
- من م(٧٤) إلى م(٧٦) :- سلم مي/الصغير.
- **الجزء الثاني:-** من م(٧٧) إلى م(٨٥) في سلم مي/الصغير، وهي إعادةغير حرفية للجزء الأول من للفكرة A ، من أناكروز م(١) إلى م(٨)، ويمكن تحليل الانتقالات التونالية لهذه الفكرة كما يلي :-
  - من م(٧٧) إلى م(٨١) :- سلم مي/ الصغير.
  - من م(٨٢) إلى م(٨٣):- لمس سلم لا♭ /الكبير.

- من م(٨٤) إلى م(٨٥):- سلم مي/الصغير.

❖ **تحليل الرابسودي المجري رقم (١٨) في سلم فا♯/ الصغير**

أولا : التحليل العام :-

- **الطول البنائي:** ١٤٤ مازورة
- **السلم :** فا♯/ الصغير
- **الميزان:** $\frac{2}{4}$
- **السرعة:** Lento **وتعني : بطيء للغاية**
- **النسيج:** هوموفوني
- **الصيغة :** حرة مكونة من أربعة أفكار رئيسية (A B C)

ثانيا : التحليل التفصيلي :- ويشمل تحليل الانتقالات التونالية لكل فكرة من أفكار هذه المؤلفة بالتفصل، ويمكن تحليلها كما يلي :-

- **الفكرة الأولى A :-** من أناكروز م(١) إلى م(٣٩)_، في سلم فا♯/ الصغير ، ويمكن تحليل الانتقالات التونالية لهذه الفكرة كما يلي:-
  - من أناكروز م(١) إلى م(١٢)١:- في سلم فا♯/الصغير ، مع لمس الدرجة الخامسة للسلم (دو ♯) من خلال رفع الحساس (سي♯) كما في م(١١).
  - من أناكروز م(١٣)إلى م(٢٤)١ :- في سلم لا/الكبير ، مع استخدام التطعيم للدرجة السادسة للسلم (فا♮) كما في م(١٧) ، م(١٨)، م(١٩)، ولمس الدرجة الخامسة في السلم (مي)من خلال رفع الحساس (رى♯) كما في م(٢٣).وتعتبر هذه الموازير تصوير للموازير من أناكروز م(١)إلى م(٨)١ ، مع تغيير السلم.
  - من أناكروز م(٢٥) إلى م(٢٩)١ :- سلم دو♯/ الصغير.
  - من م(٢٩)إلى م(٣٢):- سلم دو♯/الكبير.
  - من م(٣٣)إلى م(٣٧):- سلم سي/الصغير.
  - م(٣٨):- سلم فا♯/الصغير.
- **الفكرة الثانية B:-** من أناكروز م(٤٠) إلى م(٥٥) ، في سلم سي/ الصغير ، ويمكن تحليل الانتقالات التونالية لهذه الفكرة كما يلي:-
  - من م(٤٠) إلى م(٤٢)١:- في سلم فا♯/الصغير.
  - من أناكروز م(٤٣)إلى م(٤٧)١ :- في سلم سي/الصغير .

- من أناكروز م(٤٨) إلى م(٥٠)١ :-تكرار للموازير من أناكروز م(٤٠) إلى م(٤٢)١، على بعد أوكتاف هابط ، في سلم فا♯/ الصغير.
- من أناكروز م(٥١) إلى م(٥٥) :-سلم سي/ الصغير ، وهي تكرار للموازير من أناكروز م(٤٣) إلى م(٤٧)١، على بعد أوكتاف هابط ، في سلم فا♯/ الصغير.

- **<u>الفكرة الثالثةC:-</u>** من م(٥٦) إلى م(١٤٤) ، في سلم فا♯/ الكبير ، ويمكن تحليل الانتقالات التونالية لهذه الفكرة كما يلي:-

- من م(٥٦) إلى م(٦٣)١:- في سلم فا♯/الكبير، مع استخدام التطعيم للدرجة السادسة للسلم (رى♮)كما في م(٥٩).
- من أناكروز م(٦٤)إلى م(٧١)١ :- في سلم سي/الكبير .
- من أناكروز م(٧٢) إلى م(٩١)١ :- في سلم فا♯/ الكبير.
- من أناكروز م(٩٢) إلى م(١٢١) :-في سلم فا♯/ الكبير، وهي إعادة غير حرفية للموازير م(٥٦) إلى م(٩١)، مع استخدام اللمس مثل:-
  - لمس لسلم سي/الكبير كما في م(١٠٠)،م(١٠٥).
  - لمس لسلم دو♯/الصغير كما في م(١١٠).
  - لمس لسلم رى♯/الصغير كما في م(١١٤).
- من أناكروز م(١٢٣)إلى م(١٤٤) :- كودا في سلم فا♯/ الكبير.

نتائج البحث:

من خلال تحليل عينة البحث ، أستطاعت الباحثة الإجابة على سؤال البحث وهو:

١. ما سمات الانتقالات التونالية في الرابسودي المجري لألة البيانو عند فرانز ليست؟

- ويمكن الإجابة على هذا السؤال من خلال تحديد السمات التونالية المستخدمة في عينة البحث ، كما يلي:-

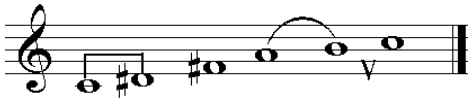
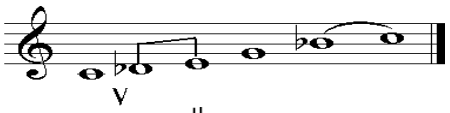
١. استخدام السلم التونالي الكبير والصغير، كما في :-

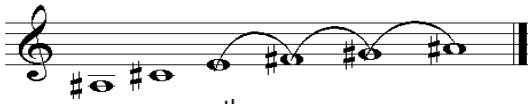
- **السلم التونالي الكبير مثل :- رى♭/ الكبير ، سي♭ /الكبير ، لا♭ / الكبير ، مي♭ / الكبير ، فا / الكبير ، دو ♯/ الكبير ، صول ♯/ الكبير ..... ألخ.**
- **السلم التونالي الصغير مثل :- سي♭ /الصغير ، فا / الصغير ، لا/ الصغير الميلودي ، مي / الصغير.**

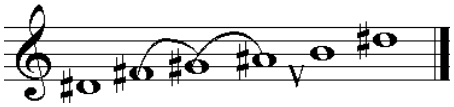
٢. استخدام السلم المصنوع، كما في :-

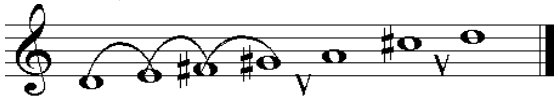
- سلم مصنوع يبدأ من درجة ركوز رى♯ ، أبعاده كما يلي :-

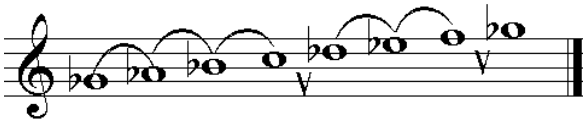
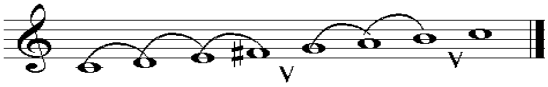
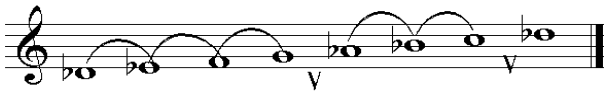
٣. استخدام السلم الخماسي المصنوع، كما في :-

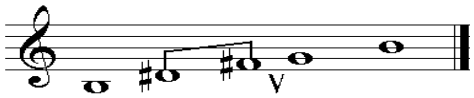
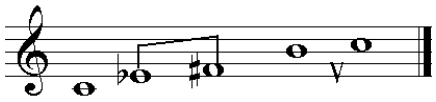
- سلم خماسي مصنوع يبدأ من درجة ركوز دو ، أبعاده كما يلي :-

- **سلم خماسي مصنوع يبدأ من درجة ركوز رى♭** ، أبعاده كما يلي :-

- **سلم خماسي مصنوع يبدأ من درجة ركوز لا♯** ، أبعاده كما يلي :-

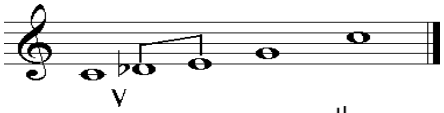


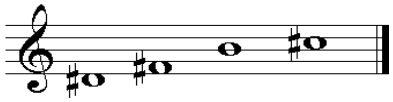
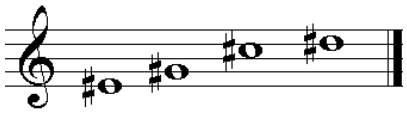
- **سلم خماسي مصنوع يبدأ من درجة ركوز رى♯ ، أبعاده كما يلي :-**

٤. استخدام السلم السداسي المصنوع، كما في :-

- سلم سداسي مصنوع يبدأ من درجة ركوز رى ، أبعاده كما يلي :-

٥. استخدام المقامات الكنسية، كما في :-

- مقام ليديان المصور على الصول ♭ . أبعاده كما يلي :-

- **مقام الليديان المصور على الدو ، أبعاده كما يلي :-**

- **مقام الليديان المصور على رى♭ ، أبعاده كما يلي :-**

٦. **استخدام التتراكورد، كما في:-**

- تتراكورد يبدأ من درجة ركوز سي،وأبعاده كما يلي:-

- تتراكورد يبدأ من درجة ركوز دو ، وأبعاده كما يلي:-

- تتراكورد يبدأ من درجة ركوز دو ، وأبعاده كما يلي:-



- تتراكورد يبدأ من درجة ركوز رى# ، وأبعاده كما يلي:-

- تتراكورد يبدأ من درجة ركوز مي ، وأبعاده كما يلي:-

٧. **استخدام اللمس كما في:-**

- **لمس لسلم لا / الصغير وهو سلم الدرجة الرابعة لسلم مي/ الصغير ، وذلك في الرابسودي رقم (٥)في سلم مي/ الصغير.**
- **لمس لسلم سي / الكبير وهو سلم الدرجة الخامسة لسلم مي/ الكبير ، وذلك في الرابسودي رقم (٥)في سلم مي/ الصغير.**

٨. **تأكيد بعض درجات السلم ، كما في:-**

- **تأكيد الدرجة الخامسة (فا) لسلم سي♭ / الكبير، وذلك في الرابسودي رقم (٥)في سلم مي/ الصغير.**
- **تأكيد الدرجة الثانية (فا#) لسلم مي/ االكبير، وذلك في الرابسودي رقم (٥)في سلم مي/ الصغير.**

٩. استخدام التلوين النغمي ، كما في:-

- **استخدام التلوين لبعض درجات سلم سي♭ / الصغير، وذلك في الرابسودي رقم (٦)في سلم رى♭ / الكبير.**

١٠. استخدام التطعيم ، كما في:-

- **استخدام Alteration على الدرجة السادسة (سي♭) لسلم رى/ الكبير ، وذلك في الرابسودي رقم (٦)في سلم رى♭ / الكبير.**
- **استخدام المزج البسيط على تآلف الدرجة الأولى لسلم فا/ الصغير (فا لا دو) ، وذلك في الرابسودي رقم (٦)في سلم رى♭ / الكبير.**

١١. استخدام الكروماتيك، وذلك باستخدام الحركة الكروماتية ، كما ظهر ذلك بوضوح في جميع الرابسوديات (عينة البحث).

١٢. استخدام التكرار اللحني من خلال تكرار بعض الموازير، كما ظهر ذلك بوضوح في جميع الرابسوديات (عينة البحث).

١٣. استخدام التصوير اللحني من خلال تصوير بعض الموازير، كما ظهر ذلك بوضوح في جميع الرابسوديات (عينة البحث).

- والجدول رقم(١) التالي يوضح سمات الانتقالات التونالية المستخدمة في مؤلفة الرابسودي المجري (عينة البحث) وهي رقم (٦) في سلم رى ♭/ الكبير ، ورقم (١٦) في سلم لا / الصغير، ورقم (٥) في سلم مي/الصغير، ورقم (١٨)في سلم فا♯/الصغير ، وهي كما يلي:-

م	سمات الانتقالات التونالية	العينة الأولى رقم (٦) في سلم رى♭/ الكبير	العينة الثانية رقم(١٦) في سلم لا / الصغير	العينة الثالثة رقم(٥) في سلم مي/الصغير	العينة الرابعة رقم(١٨) في سلم فا♯/الصغير
١	استخدام السلم التونالي الكبير والصغير	يوجد	يوجد	يوجد	يوجد
٢	استخدام السلم المصنوع	لا يوجد	يوجد	لا يوجد	لا يوجد
٣	استخدام السلم الخماسي المصنوع	لا يوجد	يوجد	لا يوجد	لا يوجد
٤	استخدام السلم السداسي المصنوع	لا يوجد	يوجد	لا يوجد	لا يوجد
٥	استخدام المقامات الكنسية	يوجد	يوجد	لا يوجد	لا يوجد

٦	استخدام التتراكورد	لا يوجد	يوجد	لا يوجد	لا يوجد
٧	استخدام اللمس	يوجد	يوجد	يوجد	يوجد
٨	تأكيد بعض درجات السلم	يوجد	يوجد	يوجد	يوجد
٩	استخدام التلوين النغمي	يوجد	يوجد	يوجد	يوجد
١٠	استخدام التطعيم	يوجد	لا يوجد	يوجد	يوجد
١١	استخدام الكروماتيك	يوجد	يوجد	يوجد	يوجد
١٢	استخدام التكرار اللحني	لا يوجد	يوجد	يوجد	يوجد
١٣	استخدام التصوير اللحني	لا يوجد	يوجد	يوجد	يوجد

جدول رقم(١) يوضح السمات التونالية المستخدمة في مؤلفة الرابسودي المجري (عينة البحث)

❖ **وقد أسفر تحليل عينة البحث أيضا إلى ما يلي:-**

١. استخدام مسافة (الثالثة الصغيرة والثانية الزائدة) في تكوين السلالم المصنوعة. كما ظهر ذلك بوضوح في معظم السلالم المصنوعة في الرابسودية رقم (١٦) عينة البحث.

٢. استخدام أسلوب تحوير الألحان الموسيقية Theme Transformation ، وذلك من خلال استخدام موتيفة لحنية واحدة وتنميتها وتحويرها في سلالم مختلفة كما ظهر ذلك بوضوح في جميع الرابسوديات (عينة البحث).

توصيات البحث:

في ضوء النتائج التي توصلت إليها الباحثة في هذا البحث توصي بما يلي:-

١. البحث والتنقيب عن السمات التونالية في الموسيقى القومية .

٢. تحليل أنماط مختلفة من أعمال المؤلف فرانز ليست للتعرف على أسلوب تأليفه الموسيقي.

٣. تحليل مؤلفة الرابسودي في مختلف العصور للتعرف على أسلوب تناولها عند المؤلفين الموسيقيين عبر العصور.

المراجع :

أولا : المراجع العربية :

١. ثيودور م فيني : تاريخ الموسيقى العالمية ، ترجمة سمحة الخولي ، جمال عبد الرحيم ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٠م.

٢. جوزفين فوزي شكري مقار : رسالة دكتوراه ، كلية التربية النوعية ، جامعة قناة السويس ، تخصص بيانو ، ٢٠٠٥م

٣. ريمون جرجس العمدة عوض الله : رسالة ماجستير ، كلية التربية النوعية ببنها ، تخصص تأليف ونظريات ٢٠١٨م. .

٤. علي ماهر خطاب : مناهج البحث والتربية وعلم النفس ، طبعة تجريبية ، القاهرة ١٩٩٨م.

٥. عواطف عبد الكريم : تاريخ وتذوق الموسيقى في العصر الرومانتيكي ، ط٢ ، القاهرة ١٩٩٧م.

٦. عواطف عبد الكريم : تاريخ وتذوق الموسيقى في العصر الرومانتيكي ، ط٣ ، القاهرة ٢٠٠٥م.

٧. عواطف عبد الكريم وآخرون : معجم الموسيقا ، مجمع اللغة العربية ، القاهرة ، ٢٠٠٣م.

٨. فؤاد زكريا وآخرون : محيط الفنون – الموسيقي– القاهرة ، دار المعارف ١٩٧٠م.

٩. فتحي الصنفاوي : الموسيقى الكلاسيكية والرومانتيكية العالمية ، القاهرة ، نشر خاص للمؤلف ، ١٩٩٥م.

١٠.مؤنس علي مصطفى : رسالة دكتوراه ، كلية التربية الموسيقية ، تخصص نظريات وتأليف، جامعة حلوان ٢٠٠٦م.

ثانيا : المراجع الأجنبية :

1. Alfred Brendel; Liszt's Hungarian Rhapsodies , Alfred Brendel on Music – .(Chicago: ACappella Books), 2001.

2. Balint Sarosi; "Hungary", The New Grove Dictionary of Music and Musician , vol 11,1992.

3. Beckett, Walter; "The Master Musicians , Liszt" London , J.M.Dent and Son LTD,1956.

4. Bence Szabolcsi ; A Concise History of Hungarian Music (Budapest: Corvina) Press, 1974.

5. Edward N. Waters ; Baker's Biographical Dictionary of Musicians , 6th Edition , By Nicolas Slonimsky , (New York : A Division of Macmillan Publishing Co . Inc. 1981.

6. Ernest Hutcheson ; The Literature of the Piano , A Guide for Amateur and Student , Third Edition "New York: Alfred A. Knopf , 1971.

7. Johan Rink; Rhapsody ,The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol 21.1996.

8. Franz Liszt; The Gypsy in Music , Translated by Edwin Evans (London W. Reeves , 1929.

9. Julia Cresswell; The Oxford Dictionary of Word Origins, 2nd Edition (New York: Oxford University Press, 2009.
10. Laurence D. Kaptain ; "The Hungarian Cimbalom" Percussive Notes 28, No, 5 , Percussive Arts Society 1990.
11. Randal, M.D;The Harvard Concise Dictionary Of Music and Musician , Harvard University,USA, ,2001.
12. Rondel , Don Micheacl ; " Harvard Biographical Dictionary of Music " London , The Belknap Press of University Press , 1996.
13. R,W, Burchfield, ed; Fowler's Modern English Usage , Re-Revised 3rd Edition
14. Sadie,Stanley ; The New Grove Dictionary .(Oxford: Oxford Unecember) 2004. of Music and Musicians , Vol 11, London, Macmillan Publishers Limited . 1980.
15. Silvije Vidovic; B.M.,M.M., Dissertation Prepared for The Degree of Doctor of Musical Arts , University of North Texas, 2012.
16. Willi Kahl; Rhapsody Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Edited by Friedrich Blume, Vol 11(Basel: Barenreiter Verlag)1960.

ملخص البحث

سمات الانتقالات التونالية في الرابسودي المجري عند فرانز ليست

مقدمة :

تميزت الرومانتيكية بالعمل على إحياء التراث القومي ، حيث كانت تهدف إلى تأكيد روح القومية ، ومن أهم البلاد التي ظهرت بها مدارس موسيقية قومية نجد روسيا ، تشيكوسلوفاكيا ، واسبانيا والمجر وغيرها. ويعتبر فرانز ليست Franz Liszt (١٨١١م – ١٨٨٦م) من أهم رواد الرومانتيكية بصفة عامة ، والقومية المجرية بصفة خاصة، لما قدمه من مؤلفات رفيعة المستوى مثل سيمفونيات ، قصيد سيمفوني ، مؤلفات غنائية و دينية وأوركسترالية، هذا إلى جانب إبداعه الرابسوديات المجرية ، والتي تعد مثالا واضحا لتأكيد الروح القومية للموسيقى الشعبية المجرية ، لما بها من سمات الألحان الشعبية المجرية ، والتونالية القائمة على استخدام السلم المجري الصغير.

مشكلة البحث :

إن مؤلفة الرابسودي المجرية عند فرانز ليست لها سمات تونالية مميزة ، لما بها من سمات ألحان الموسيقى الشعبية المجرية في العصرالرومانتيكي .الأمر الذي أثار اهتمام الباحثة لتناول تلك المؤلفة بالدراسة والتحليل ، للوقوف على السمات التونالية لهذه المؤلفة عند أحد أهم مؤلفي الرابسودي المجري في العصر الرومانتيكي وهو فرانز ليست.

هدف البحث :

- التعرف على سمات الانتقالات التونالية في الرابسودي المجري لألة البيانو عند فرانز ليست.

أهمية البحث:

ترجع أهمية هذا البحث إلى تحديد السمات التونالية لمؤلفة رابسودي البيانو عند أحد أهم المؤلفين الموسيقيين للعصر الرومانتيك وهو فرانز ليست .

الإطار النظري : يتكون من:

نبذة عن الموسيقى المجرية في العصر الرومانتيكي – الرابسودي المجري – المؤلف فرانز ليست.

الإطار التطبيقي :

تقوم الباحثة في هذاالإطار بتحليل الانتقالات التونالية المستخدمة في مؤلفة الرابسودي المجري (عينة البحث) وهي رقم (٦) في سلم رى♭ / الكبير ، ورقم (١٦) في سلم لا / الصغير، ورقم (٥) في سلم مي/الصغير، ورقم (١٨)في سلم فا# /الصغير.

نتائج البحث :

استطاعت الباحثة الإجابة على سؤال البحث وهو: ما سمات الانتقالات التونالية في الرابسودي المجري لألة البيانوعند فرانز ليست.

ثم اختتمت الباحثة بذكر توصيات البحث والمراجع العربية والأجنبية ، وأخيرا ملخص البحث باللغة العربية واللغة الإنجليزية.

Research Summary

The Properties of Tonality Transfer in Hungarian Rhapsody upon Franz Liszt

Introduction:

Romanticism was characterized by work to revive the national heritage, as it aimed to affirm the spirit of nationalism, Among the most important countries in which national music schools appeared, we find Russia, Czechoslovakia, Spain, Hungary and others. Franz Liszt (1811 - 1886) is considered one of the most important composers of Romanticism Generally and Hungarian nationalism in particular, due to his high-level compositions such as symphonies, symphony poems, and orchestral compositions, in addition to his creativity of Hungarian Rhapsody, which are a clear example To emphasize the national spirit of Hungarian folk music, because of its features of Hungarian folk tunes, and tonalics based on the use of the small Hungarian scale.

Research problem:

The Hungarian Rhapsody of Franz Liszt have distinct Tonality, due to the characteristics of the melodies of Hungarian folk music in the romantic era. This raised Interested the researcher t in dealing with that Composition study and analysis, to find out the Tonality features of this Composition in one of the most important Hungarian Rhapsody authors in the romantic era, Franz List.

Research Aim:

1. Recognize The Properties of Tonality in Hungarian Rhapsody upon Franz Liszt.

Research Important:

The importance of this research is due to Select the Properties of Tonality in Hungarian Rhapsody upon One of Important Music Nationalism Composer in Romantic Era.

The theoretical framework: consists of:

Hungarian Music in Romantic Era – Hungarian Rhapsody.– Music Composer Franz Liszt.

Applied framework:

The researcher in this framework analysis the sample which used in this research, Hungarian Rhapsody (**No,6, No, 16, No, 5** & No,18) of the Composer Franz Liszt,

Research results and explanation:

The researcher was able to answer the research questions**:**

Identify The Properties of Tonality in Hungarian Rhapsody upon Franz Liszt.

Then the researcher ended her research by Recommendations and suggestions of the research, A list of scientific Arabic and foreign references, At last Arabic and English summary.