المعالجة الهارمونية للثلاث اسكتشات الموسيقية للبيانو عند فرانك بريدج

د/ ايهاب يوسف السيد مصطفي

مدرس النظريات والتأليف كلية التربية النوعية

جامعة كفر الشيخ

ملخص البحث

منذ بداية عصر الباروك ظهر استخدام ي. س. باخ تدوين أعماله التأليفية الابداعية ما يسمى بالاسكتشات الموسيقية، والتي كان يستخدمها كبار المؤلفون في بداية أعمالهم كأفكار لحنية قد يكملها المؤلف وقد لا يكملها، وقد اتبع هذا الأسلوب العديد من المؤلفين ومنهم على سبيل المثال لا الحصر بيتهوفن، موتسارت، شوبرت، وألكسندر ويلوك ثاير ولودفيج نوهل وجوستاف نوتيبوم وفرانك بريدج (شخصية البحث)، وأحد مؤلفي القرن العشرين الذي قام الباحث بتحليل ثلاث اسكتشات موسيقية لآلة البيانو من حيث الصياغة والمعالجة الهارمونية.

لقد هدف هذا البحث إلي التعرف على:-

١. الاسكتشات الموسيقية لأهم المؤلفين عبر العصور المختلفة.

٢. التعرف على أسلوب صياغة الثلاث اسكتشات للبيانو عند فرانك بريدج من خلال العناصر الموسيقية (التونالية– الميزان – السرعة – الطول البنائي – الصيغة – النسيج).

٣. التعرف على أسلوب المُعالجة الهارمونية عند فرانك بريدج من خلال الثلاث اسكتشات عينة البحث.

وينقسم البحث إلى جزئين:

الجزء الأول: الإطار النظري: ويشمل

- الدراسات السابقة – الاسكتش في الموسيقا – السيرة الذاتية لفرانك بريدج.

الجزء الثاني: الإطار التطبيقي: ويشمل

- التحليل التفصيلي للثلاث اسكتشات للمؤلف الإنجليزي " فرانك بريدج "– النتائج والتوصيات – المراجع – ملخص البحث باللغة العربية والإنجليزية.

Harmonic Design in Frank Bridge's Three Musical Sketches for piano

Abstract

Since the beginning of the Baroque era, J.S.Bach used to write down his creative compositional works the so- called musical sketches, which were used by the great composers at the beginning of their works as melodic ideas that the composer may or may not complete, and this method was followed many composers, including but not including Beethoven, Mozart, Schubert, Alexander Willock Thayer, Ludwig Nohl, Gustav Nottebohn, and Frank Bridge (the research Personality).

This research aims at identifying the most important composers of musical sketches through different eras, Frank Bridge's style in composing three musicals sketches and harmonic design in Bridge's three musical sketches for Piano through the analytical study of (Tonality – Time signature- Tempo- The length contracture- Form- Texture).

This study included two chapters as following:

1st the theoretical frame, it shows the previous studies – The Sketch in music- Frank Bridge's Biography.

2nd the applied frame, it includes the specific analysis for Frank Bridge's three sketches that prepared by the researcher- the results and recommendations – references - Arabic and English Summary.

مقدمة:

يُنظر أحيانًا إلى عملية التأليف الموسيقي على أنها عملية معرفية فردية وداخلية يلعب فيها التدوين دورًا إيجابياً في نقل أو تسجيل الأفكار الموسيقية، وقد اجتمع الكثير من المؤلفين على أن المراحل الأولى من التأليف الموسيقي غالباً ما تتضمن الرسم على الورق، وتتراوح هذه الرسومات من الرسم والرسوم البيانية غير الرسمية إلى المسودات الجزئية والذي يسمى "اسكتش" وذلك لفهم الدور الذي تلعبه هذه الرسومات في تكوين الموسيقى وتصميم العمل الموسيقي[1].

ويعد استخدام الاسكتشات والتي تُعد رسومات تخطيطية سمة مميزة للمراحل الأولى للتأليف الموسيقي، وأن هذه الممارسة تتكرر عبر الأنواع الموسيقية التي تتراوح من بداية موسيقا عصر الباروك إلى الموسيقا المعاصرة، فلقد كان الاسكتش الموسيقى أمر واجب على كل مؤلف أن يفعله في مرحلة ما من عملية التأليف، والمشكلة هي أنه يبدو أن هناك القليل جدًا من المعلومات حول هذه العملية فقد ظهرت البدايات على يد يوهان سبستيان باخ J.S. Bach (١٦٨٥– ١٧٥٠) من خلال بعض المسودات التي حملت تخطيط لأعماله وهناك صور لمدونات موسيقية بخط اليد لموتسارت Wolfgang Amadeus Mozart (١٧٥٦ – ١٧٥١) استكملها، وأخرى لم تستكمل، وهناك صور لمدونات موسيقية بخط اليد لم يتمكن العلماء من عمل ارتباط بينها وبين أي عمل تم تصنيفه لموتسارت، مما يعني أنه كان في بعض الأحيان يخطط لشيء ما يريد تأليفه، أو كانت مجرد وضع أفكار، في كلتا الحالتين هي حالة ابداع وقتية تعرض لها المؤلف وقام بكتابتها وتدوينها للحفاظ عليها من الاندثار، كما قام بيتهوفن Ludwig van Beethoven (١٧٧٠– ١٨٢٧) بعمل رسومات باقية حتى الآن بعدد كبير والتي اتضح منها طريقته والتي غالبًا ما كانت بطيئة وشاقة[٢].

وأيضاً شوبرت Franz Peter Schubert(١٧٩٧ – ١٨٢٨) الذي اسهم بالكثير من الاسكتشات وخاصة السيمفونية الناقصة، هذا وقد توالى المؤلفون عبر العصور المختلفة في الاهتمام بالاسكتشات ومنهم ألكسندر ويلوك ثاير Alexander Wheelock Thayer(١٨١٧ – ١٨٩٧)، لودفيج نوهل Ludwig Nohl (١٨٣١ – ١٨٨٥)، جوستاف نوتيبوم Gustav

---

)1(**Patricia Hall and Friedemann Sallis:** *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches* (United Kingdom: Cambridge University Press, 2004)44.

)2(**Douglas Johnson, Alan Tyson and Robert Winter**. *The Beethoven sketchbooks* (United States of America: University of California Press,1985)32.

Nottebohm (١٨١٧ – ١٨٨٢)، فرانك بريدج[٣] (Frank Bridge (1879 – 1941، الأمر الذي دفع الباحث لاختيار الاسكتشات الموسيقية بالدراسة والتحليل عند أحد أبرز مؤلفي الاسكتشات بالقرن العشرين وهو فرانك بريدج Frank Bridge.

مشكلة البحث:

تتحدد مشكلة البحث في وجود تطور كبير حادث بين معنى الاسكتش الموسيقي الذي ظهر في بدايات التأليف الباروكي على يد ي. س. باخ، والذي قام بعمل رسومات وأشكال موسيقية كانت هي بداية مراحل إخراج الحالة الإبداعية من رأس المؤلف إلى أشكال مكتوبة على الورق تم استكمال تلك البدايات في أعمال نسمعها حتى الآن وأخري لم تكتمل، وبين ما نراه في الاسكتش بالقرن العشرين، حيث اتخذ نفس الطريق العديد من المؤلفين الموسيقيين بالعصور المختلفة حتى ظهرت عند الكثير من المؤلفين بالقرن العشرين، وهذا ما دعى الباحث لتناول الثلاث اسكتشات الموسيقية للبيانو عند فرانك بريدج، أحد مؤلفي القرن العشرين بالدراسة والتحليل، لمعرفة مدى تأثرها بمتغيرات هذا القرن.

أهداف البحث:

١. التعرف على الاسكتشات الموسيقية لأهم المؤلفين عبر العصور المختلفة.

٢. التعرف على أسلوب صياغة الثلاث اسكتشات للبيانو عند فرانك بريدج من خلال العناصر الموسيقية (التونالية– الميزان – السرعة – الطول البنائي – الصيغة – النسيج).

٣. التعرف على أسلوب المُعالجة الهارمونية عند فرانك بريدج من خلال الثلاث اسكتشات عينة البحث.

أهمية البحث:

إن تناول اسكتشات البيانو الثلاثة بالدراسة والتحليل يُظهِر مدى تأثرها بمتغيرات موسيقا القرن العشرين ومدى اختلافها عن العصور السابقة.

أسئلة البحث:

١. ما هي الاسكتشات الموسيقية لأهم المؤلفين عبر العصور المختلفة؟

)[3](**Reinhard van Hoorickx .** *"The Chronology of Schubert's Fragments and Sketches"* (New York: Cambridge University press, 2008) 297–298.

٢. ما أسلوب صياغة الثلاث اسكتشات للبيانو عند فرانك بريدج من خلال العناصر الموسيقية (التونالية – الميزان – السرعة – الطول البنائي – الصيغة – النسيج)؟

٣. ما أسلوب المُعالجة الهارمونية للثلاث اسكتشات عينة البحث؟

إجراءات البحث:

١. منهج البحث: يتبع هذا البحث المنهج الوصفي (تحليل المحتوي).

٢. حدود البحث: عام ١٩٠٦م– المكـــان (برايتون ـ انجلترا).

٣. أدوات البحث: المدونات الموسيقية.

٤. عينة البحث: الثلاث اسكتشات الموسيقية لآلة البيانو للمؤلف الإنجليزي فرانك بريدج عام ١٩٠٦م.

مصطلحات البحث:

- التونالية :**Tonality**

المقام الأصلي الذي يشكل الأساس الذي تبنى عليه المؤلفة الموسيقية، وعلاقته بالمقامات الموسيقية الأخرى التي تظهر خلال المؤلفة[4].

- الكروماتية: **Chromaticism**

استخدام أصوات خارجية أو غير موجودة في السلم الدياتوني، وتنشأ الكروماتية نتيجة لتقسيم البُعد الكامل إلى اثنين من أنصاف الأبعاد وينتج عن ذلك سلم كروماتي مكون من إثنى عشر صوتاً في نطاق الأوكتاف[5]

- التآلفات الكروماتية :**Chromaticism Chords**

تآلفات تحتوي على نغمة غريبة أو أكثر خارجة أو غير موجودة في السلم الدياتوني، وقد تُستخدم بطريقة عارضة في تتابعات هارمونية دون احداث أي تأثير على المركز التونالي[6].

---

[4]( )**Randal, M.D.***The Harvard Concise Dictionary of Music and Musician* (United States of America: Harvard University, 2001)331.

[5]( ) **Willi Apel**. *Harvard Dictionary of Music* (United Kingdom: Cambridge University Press,1972)164.

[6]( )**Percy Scholes**. The Oxford Companion to Music (New York: Oxford University Press,1972)181.

- الاسكتشات :**Sketches**

رسم أو تخطيط تم تنفيذه بشكل وهلي تمهيدي لعمل موسيقي يعطي شكل للتدوين الموسيقي العفوي دون إعطاء أي تفاصيل[7].

الدراسات السابقة: –

دراسة بعنوان: " اسكتشات وتراكيب في موسيقى سترافينسكي " *

تناولت تلك الدراسة استخدام سترافنسكي Igor Fyodorovich Stravinsky (١٨٨٢ – ١٩٧١) لبعض الزخارف المتراكبة والمتكررة من منظور رسوماته ومسوداته داخل كل اسكتش، حيث يصف إجراءً شائعاً يتم توسيع الاسكتشات التي تحتوي على عبارات فردية من الأجزاء الصغيرة عن طريق إدخال التكرارات وبالتالي تنشأ التكرارات بدلاً من الإضافات، كما تصف تلك الدراسة كيف يمكن للأجزاء أن تتفاعل بطريقة غير مباشرة لإنشاء سلسلة من الحلقات المرتبة التي تتعارض مع أصولها المتكررة والتي تظهر باسكتشات من سيمفونية المزامير، والسيمفونية التي تحتوي على ثلاث حركات.

الدراسة الثانية: " وجود هندميث في اسكتشات نونو: سياق جديد لموسيقى نونو*"

هدفت تلك الدراسة إلى التعرف على مدى تأثير أسلوب باول هيندميث Paul Hindemith (١٨٩٥ – ١٩٢١) على أسلوب المؤلف الإيطالي لويجي نونو Luigi Nono (١٩٢٤ – ١٩٩٠) والتي أثرت على أسلوبه في تأليفه لإسكتشات لويجي نونو من عام ١٩٤٦ حتى عام ١٩٥١ والتي توضح أنه تعلم جيداً تعاليم بول هيندميث، وتأثر به، ومن المؤكد أن نونو لم يشر أبداً إلى هيندميث باعتباره تأثيراً مباشراً ومن المؤكد أيضاً أن المناخ الجمالي في دارمشتات Darmstadt كان سيشجع نونو على التزام الصمت بشأن هذا الموضوع علاوة على ذلك مال المعلقون على موسيقى لويجي نونو المبكرة إلى التركيز على المقارنات مع تقنيات

)7(**Stuart Berg Flexne**. Random House Webster's College Dictionary (United States of America: Random House, Inc., 2001)352.

(*)**Gretchen Horlacher**. Sketches and Superimposition in Stravinsky's Music (United Kingdom: Oxford University Press,2001).

(*)**Jeannie Ma. Guerrero**. The Presence of Hindemith in Nono's Sketches: A New Context for Nono's Music (United States of America: University of California press, 2009).

فيبرن Anton Friedrich Wilhelm von Webern(١٨٨٣ – ١٩٤٥) ذات الاثني عشر نغمة المسماه بالإثنى عشرية Dodecaphony، فإنها تحجب اهتمام نونو بالتعبير الموسيقي، وتشير الرسومات التخطيطية المسماه بالاسكتشات إلى وسيلة لتقييم موسيقى نونو من خلال إظهار كيف ساهمت أحجار بناء هيندميث في خلق تنوع فني لنونو وخاصة في اسكتشات نونو.

الدراسة الثالثة: " الاسكتشات كمؤلفات موسيقية "**

هدفت تلك الدراسة إلى معرفة كيف تُشكل الأسكتشات الموسيقية كجزء من موسيقا الألعاب حيث تشكل الرسومات التخطيطية جزءًا لا يتجزأ من الأنشطة التي تتراوح من الألعاب من خلال الحوارات التوضيحية بين الأحداث لتكتشف دور الاسكتشات في التأليف الموسيقي والتي تلعب دوراً رئيسياً في العملية الإبداعية بين المؤلفين الموسيقيين.

ينقسم البحث إلى جزئين:

الجزء الأول: الإطار النظري

أولاً: الاسكتش في الموسيقا.

ثانيا: السيرة الذاتية لفرانك بريدج.

الجزء الثاني: الإطار التطبيقي

- التحليل التفصيلي للثلاث اسكتشات الموسيقية للمؤلف الإنجليزي " فرانك بريدج."

الجزء الأول: الإطار النظري:

- **أولاً: الاسكتش في الموسيقا** :Sketch in Music

هو الشكل الأولي من التأليف الموسيقي والذي ظهر في عصر الباروك على يد باخ ثم استخدمه الكثير من المؤلفين عبر العصور، حيث تختلف الاسكتشات بشكل كبير من حيث التناول، الأسلوب، التفاصيل بين كل مؤلف وآخر وبين العصور المختلفة، وهي تعتبر من أصغر المقتطفات، وقد أطلق عليها (مسودات – رسوم تخطيطية)، حيث بدأ بيتهوفن واشتهر في عصره بتقديم المزيد من الرسومات الموسيقية والمسودات التقريبية لمؤلفاته أكثر من المعتاد،

(**) **Patrick G. T. Healey, Jean-Baptiste Thiebaut.** *Sketching Musical Compositions* (United States of America:University of California, 2007).

وحوالي ١٠٠٠ صفحة من هذه الرسومات معروفة حتي اليوم، ومن الواضح أن الكثير قد فُقِد لأنه رسم لرسومات تخطيطية لأكثر الأعمال عديمة الجوهر، ومع ذلك لم يبق أي منها على قيد الحياة لبعض أعماله الرئيسية مثل سمفونياته الأولى والرابعة، ومع ذلك فإن استخدامه للرسومات لا يعني أنه وجد صعوبة في التأليف، ولكن في الواقع كان الأمر سهلاً للغاية، لأنه كان بإمكانه أن يرتجل مقطوعة موسيقية دون تحضير.

أفاد تلميذه كارل تشيرني Carl Czerny (١٧٩١ – ١٨٥٧) أن هذه الارتجالات يمكن أن تكون في شكل قياسي مثل الصوناتا، الفانتازيا أو في أي شكل ثابت، وهكذا استخدم بيتهوفن الرسومات كطريقة لتنقيح أفكاره شبه الارتجالية الأولية ، والعمل عليها للوصول إلى أفضل حالة ممكنة لها، وقد كان هدفه دائمًا كتابة الموسيقى التي من شأنها أن تدوم كعمل فني رائع وليس مجرد شيء مناسب للحظة، ظلت دفاتر رسم "اسكتشات" بيتهوفن سليمة إلى حد كبير عند وفاته، ولكن في وقت لاحق تم تقطيع معظمها جزئيًا، مع بيع الصفحات أو توزيعها كتذكارات بخط يده، وكان لديه كراسة الرسم الخاصة به لعام ١٨٠٨ والمخصصة للسيمفونية "الرعوية". احتوت هذه في الأصل على ٩٦ ورقة، لكن ٥٩ منها فقط بقيت في المكتبة البريطانية تم حفظ ٢٨ أخرى في برلين، وستة آخرون معروفون في مكان آخر وثلاثة في عداد المفقودين في الأماكن التي تم فيها تشتيت الأوراق[٨].

تميل الدراسات الموسيقية إلى دراسة مدى مساهمة الاسكتشات المبكرة في المقطوعات الموسيقية، وتنتهي هذه الدراسات من العمل غير المكتمل (مثل قداس موتسارت، سيمفونية مالر الثالثة إلجار، العاشرة)[9] هذا وقد بذل العلماء الكثير من الجهد في تحديد الهيكل الأصلي للكتب، باستخدام أدلة مثل بقع الحبر، وثقوب الغرز، والعلامات المائية، والعلامات الموسيقية، وعادة ما يتجاهل بعض المؤلفين رسوماتهم عند اكتمال العمل (على سبيل المثال، برامز Brahms ١٨٣٣– ١٨٩٧)، بينما احتفظ آخرون بمخططاتهم أحيانًا بأعداد كبيرة، كما في حالة بيتهوفن. كما احتفظ موتسارت بالعديد من الرسومات، لكن بعضها تم تسليمه للأصدقاء كتذكار بعد وفاته[10].

---

[8] **Alison Latham**. *"Sketch" The Oxford Companion to Music* (United Kingdom: Oxford University Press, 2011)343.

[9] **John cage**. *Music of changes.* Vol., 1-4 (United States of America: Henmar Press, 1961)46.

[10] **Barry Cooper**. *Beethoven and the Creative Process* (United States of America: Clarendon Press, 1993)105.

منذ منتصف القرن التاسع عشر، كانت دراسة اسكتشات المؤلفين الموسيقيين فرعًا من علم الموسيقى. حيث سرد نيكولاس مارستون Nicholas Marston (١٥٧٤ – ١٦٢٤)، في كتابه New Grove، ثلاثة أسباب تجعل دراسة الرسومات ذات أهمية، ويعتبر تاريخ كيفية إنشاء العمل بمثابة بيانات لحسابات السيرة الذاتية للمؤلفين على سبيل المثال، حيث يمكن أن يخبرنا ما إذا كان هو نتاج سنوات من العمل أو تم تحقيقه بسرعة، حيث يستخدم المؤلفون الرسومات من حين لآخر في محاولات لكتابة عمليات إكمال مقنعة للأعمال التي تركها المؤلفون الآخرون غير مكتملة عند وفاتهم، ومع هذا هناك اهتمام مشترك على نطاق واسع بين محبي الموسيقى بكيفية تأليف المقطوعات الموسيقية، فإن الاسكتشات ذات سحر كبير لعلماء الموسيقى لأنها تُظهر طريقة عمل عقل المؤلفين، وينطبق هذا على السؤال العام حول كيفية حدوث التعبير، ولكن أيضًا على مستوى الأعمال الفردية يهتم العلماء بـ "خط سير" التعبير، كما كانت توضع اجتهاداً بدلاً من المؤلف. ويضيف تحذيراً "يجب أن يكون واضحًا أن" العملية التركيبية للعمل الموسيقي " تشير إلى مجموعة من الأنشطة شديدة التعقيد بحيث لا يمكن مساواتها ببساطة بكتابة الرسومات، كما أنه يمكن للمرء أن يلجأ إلى الرسومات لدعم تحليل رسمي معين (أي في نظرية الموسيقى) لعمل مكتمل لمحاولة معرفة الكثير عن أشياء غيبية عن المؤلف أثناء تأليفه وخاصة في الأجزاء التي تم مسحها أكثر مرة وتم تعديلها[11].

- **الاسكتش عند يوهان سباستيان باخ (عصر الباروك)**Sketches by J. S.Bach

- تصنيف ٢٠٠ أنّا ماجدالينا Anna Magdalena (١٧٠١ – ١٧٦٠) مقدمة كورال

BWV Anh. 200 – Fragment of a chorale prelude O Traurigkeit, oherzeleid, added to Anh.

- تصنيف ٢ أنّا ماجدالينا مخطوط كانتاتا لترنتي

BWV Anh. 2: outline of a cantata for Trinity XIX (6 bars)

- تصنيف ١٤٩ /١أ BWV 149/1a: : حركة افتتاحية آلية للكانتاتا ، يتم استيقاف موسيقاها بعد الكلمة الأولى التي يدخل بها المغنون الرجال ، وبالتالي يُنظر إليها على أنها مسودة بديلة لموسيقى Bach cantata الوحيدة التي تفتح بهذه الكلمة (Man singet mit Freuden vom Sieg)

- تصنيف ١٠٥٩ BWV ١٠٥٩: جزء من تسع موازير لكونشيرتو الهاربسيكورد (تم إعدادها لتكون افتتاحية لسيمفونية للأورغن والأوركسترا.

)11(**Nicholas Marston.** *"Sketch" The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (United Kingdom: Oxford University Press, 1980) 816.

- كتيب بيانو لويلهلم فريدمان باخ Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach (١٧١٠ – ١٧٨٤) من بين العديد من النسخ المبكرة المماثلة من المؤلفات التي أصبحت معروفة بشكل أفضل في إصداراتها اللاحقة، رسم تخطيطي لما تطور إلى المقدمة الأولى لـ The Well-Tempered Clavier.

- **الاسكتش عند موتسارت (العصر الكلاسيكي)** Sketches Mozart

غالبًا ما كتب موتسارت رسومات تخطيطية (استكتشات)، من المقتطفات الصغيرة إلى المسودات الشاملة لمؤلفاته. على الرغم من تدمير كونستانز Constanze أرملة موتسارت العديد من اسكتشاته[12]، إلا أن حوالي ٣٢٠ رسمًا تخطيطيًا ومسودة ما زالت باقية، تغطي حوالي ١٠ بالمائة من أعمال المؤلف، كما يصف أولريش كونراد Ulrich Konrad (١٩٥٧ –) الخبير في الاسكتشات الموسيقية وخاصة لأعمال موتسارت نظاماً جيداً للرسم استخدمه موتسارت بناءً على فحص الأعمال الباقية، فعادةً ما تكون أكثر الرسومات "بدائية" مكتوبة بخط اليد، وتعطي مقتطفات فقط من الموسيقى، وتغطي الرسومات الأكثر تقدماً الخطوط الموسيقية الأكثر بروزاً (خط اللحن، وغالبًا ما يكون الباص)، تاركاً الخطوط الأخرى لملئها لاحقًا. والتي عُرفت بما يسمى بـ "مسودة النقاط" واحدة في حالة متقدمة بما يكفي لكي يعتبرها موتسارت مكتملة، وبالتالي أدخلها (بعد عام ١٧٨٤) في الكتالوج الشخصي الذي أسماه Verzeichnüss aller meiner Werke ("كتالوج جميع أعمالي")، ومع ذلك لم تتضمن مسودة النتيجة جميع الملاحظات فقد بقيت لتجسيد الأصوات الداخلية وملء الهارموني[13]. هذا الإجراء يبدو منطقيًا لرسالة أخرى كتبها موتسارت إلى ليوبولد Johann Georg Leopold(١٧١٩ – ١٧٨٧) ليناقش فيها عمله في ميونيخ على أوبرا إيدومينو (٣٠ ديسمبر ١٧٨٠) فقد كان موتسارت قد أكمل "مسودة النتيجة" للعمل، لكنه لا يزال بحاجة إلى إنتاج النسخة النهائية المكتملة. هذا وقد ألّف موتسارت حوالي ١٥٠ من الأعمال الباقية غير مكتملة، ويمكن عرض عدد من الأعمال المنجزة (على سبيل المثال، من خلال فحص العلامات المائية أو الأحبار) على أنها تكملة لأجزاء ظلت لفترة طويلة غير مكتملة وتشمل هذا كونشيرتو البيانو K. 449، K. 488 ، K. 503، K. ٥٩٥، بالإضافة إلى Clarinet Concerto K. 622. من غير المعروف سبب ترك العديد من الأعمال غير مكتملة، في عدد من الحالات يُظهر السجل التاريخي أن ما اعتقد موتسارت أنه فرصة للأداء أو البيع تبخر خلال مسار التأليف، وقد لاحظ براونبيرينز

[12] **Maynard Solomon**. *"Mozart - A Life"* (United States of America: Harper Collins e-books, 1995) 310.

[13] **Simon Keefe.** *The Cambridge Mozart Encyclopedia* (United Kingdom: Cambridge University Press, 2006) 103.

Braunbehrens (١٩٩٠) أن معظم المقطوعات كُتبت عند الطلب أو مع وضع أداء معين في الاعتبار، إن لم يكن لاستخدام المؤلف نفسه، وكثيرًا ما شدد موتسارت على أنه لن يفكر أبدًا في كتابة شيء لم يكن له مثل هذه المناسبة، وفي الواقع بالكاد لم يكتب عمل واحد من أعماله لمناسبة معينة، أو على الأقل لاستخدامه في حفلاته الخاصة[14]

- **الاسكتش عند بيتهوفن (كلاسيكي رومانتيكي)** Sketches by Beethoven

تعتبر مجموعة اسكتشات بيتهوفن الباقية كبيرة والتي توضح بشكل متكرر طريقة عمل بيتهوفن، والتي غالبًا ما كانت بطيئة وشاقة، وتشير التعليقات على أعمال بيتهوفن النهائية أحياناً إلى الطابع البدائي للغاية أو غير الواعد للموضوعات عند ظهورها لأول مرة، وعلى سبيل المثال، أشار أنتوني هوبكنز Antony Hopkins (١٩٢١-٢٠١٤) إلى المادة الخام للاسكتش للسيمفونية الثانية، ملاحظًا أنها "تشبه نداء البوق أكثر من السيمفونية، ومن أهم الاسكتشات التي ألفها:

- Beethoven's Pocket Sketchbook for the Agnus Dei of the Missa solemnis, Opus 123
- The Sources for Beethoven's Piano Sonata in E Major, Opus 109
- Ein Skizzenbuch zu den Diabelli-Variationen und zur Missa solemnis, SV 154.
- A Beethoven Sketch for the Puzzle Canon "Das Schweigen," WoO 168
- Piano Sonata No.29, Op.106
- Fidelio, Op.72
- Symphony No.5, Op.67.

- **الاسكتش عند شوبرت (العصر الرومانتيكي) Sketchs by Schubert**

تتضمن الاسكتشات لفرانز شوبرت الحركة الثالثة المهجورة لسيمفونيه الغير مكتملة، والجزء المعروف باسم بيانو صوناتا في مي الصغير D 769A ، ومن بين سيمفونيات شوبرت عدة اسكتشات لسيمفونية في رى الكبير في الإصدار الأول من الكتالوج الألماني، تم تجميعها تحت D ٦١٥ باستثناء أوائل D ٩٩٧ بصرف النظر عن السيمفونية الثالثة المكتملة، D ٢٠٠،

)[14](***Braunbehrens Volkmar*** *. Mozart in Vienna (United States of America: Grove,Atlantic Incorporated, 1990)147.*

ويبدو أن هناك ما لا يقل عن أربع مجموعات مستقلة من الاسكتشات لعمل سيمفوني في نفس المفتاح[15].

- **أهم الاسكتشات:**

- سيمفونية في ري الكبير
- سيمفونية في ري الكبير D. 2B ، سابقا D ٩٩٧ ١٨١١
- سيمفونية في ري الكبير D ٦١٥ ١٨١٨ كما يوجد اسكتشات للبيانو لحركتين
- سيمفونية في ري الكبير D 708A (بعد ١٨٢٠): اسكتشات البيانو لجميع الحركات الأربع
- السيمفونية في D 936A،D Major ، المعروفة باسم Symphony رقم ١٠ ١٨٢٨ اسكتشات البيانو لجميع الحركات الثلاث
- كما أن الحركات الأربع لسيمفونية السابعة، D ٧٢٩، في سلم مي/ك (١٨٢١)، تبقى فقط كرسومات تخطيطية.
- كما توجد صوناتا D568 في مرحلتين من التطوير: نسخة المسودة غير المكتملة في ريb/ك، والنسخة الرئيسية ذات الأربع حركات في ميb/ك التي أعدها شوبرت للنشر قرب نهاية حياته[16]

ثانياً: السيرة الذاتية لفرانك بريدج Frank Bridge :

مؤلف موسيقي إنجليزي وعازف كمان ومؤلف موسيقي بالقرن العشرين، ولد في بريدج في برايتون في ٢٦ فبراير عام ١٨٧٩ وتوفي في ١٠ يناير ١٩٤١. هو الطفل التاسع لوليام هنري بريدج William Henry Bridge (١٨٤٥–١٩٢٨)، وعمل مدرس كمان وقائد مسرح متنوع، أصر والده على أن يقضي ابنه ساعات طويلة في العزف على آلة الفيولينة حتى أصبح فرانك ماهرًا بدرجة كافية، الأمر الذي أوصله إلى أن يعزف مع فرقة والده الموسيقية، ويؤدي في غيابه، وينظم أيضًا الموسيقى ويقود عازفي الآلات الآخرين[17]. درس في الكلية الملكية

[15] ( )**Eva Badura,Skoda and Peter Branscombe**. *Schubert Studies Problems of Style and Chronology* (United States of America: Cambridge University Press,2008) 24.

[16] ( )**Otto Erich Deutsch**. *Schubert : Thematic Catalogue of all his Works in Chronological Order* (United States of America: Dover Pub., 1978) 713.

[17] (**Fabian Huss**. *The Music of Frank Bridge."tenth of twelve children"* (United States of America: Boydell and Brewer Inc.,2015) 358-359.

للموسيقى Royal College of Music في لندن من عام ١٨٩٩ إلى عام ١٩٠٣ تحت قيادة تشارلز فيليرز ستانفورد Charles Villiers Stanford. لعب عدداً من الرباعيات الوترية علي آلة الفيولينة، وأبرزها الرباعية الإنجليزية الوترية (جنباً إلى جنب مع مارجوري هايوارد along with Marjorie Hayward) قبل أن يكرس كل وقته للتأليف الموسيقي. وفقاً لبنجامين بريتن Benjamin Britten(1913-1976)، كان لدى بريدج قناعات سلمية قوية، وكان منزعجاً بشدة من الحرب العالمية الأولى، وبعدها مباشرة كتب بريدج عددًا من القطع الرعوية والرثائية pastoral and elegiac pieces التي يبدو أنها تبحث عن العزاء الروحي من أهمها رثاء الأوتار Lament for strings، الصيف للأوركسترا Summer for orchestra، صلاة للكورال والأوركسترا A Prayer for Chorus and Orchestra، وسلسلة من أعمال البيانو الرعوية A Series of Pastoral piano works[18]. قام في عام ١٩١٥ بكتابة الرثاء (لكاثرين Catherine ٩ سنوات)، للأوركسترا الوتري، كتذكار لغرق RMS Lusitania كجزء من برنامج "الموسيقى الإيطالية الشعبية Popular Italian music ". تشير أهداف أعماله الموسيقية التي اكتملت في السنوات التالية إلى البحث عن لغة أكثر نضجًا وتعبيرًا والتي وصلت ذروتها في المجموعة الرباعية الأولى First String Quartet المضطربة وسلسلة من الخيالات لمجموعات موسيقا الحُجرة Chamber Ensembles، هذا وقد تطورت لغته الأوركسترالية بشكل تدريجي ووصلت إلى مرحلة النضج عام ١٩١١ في مقطوعة البحر The Sea والتي أصبحت أكثر أعماله الأوركسترالية شهرةً، ونجاحاً حيث تلقى عروضًا متكررة في حفلات Henry Wood Promenade الموسيقية، خلال حياته أكمل بريدج اثنين من أنجح أعماله في موسيقا الحُجرة، وهما الرباعية الوترية الثانية وصوناتا الشيللو[19]. مالت لغة بريدج في أعمال زمن الحرب إلى الاعتدال، ولكن بعد الحرب تطورت لغته بشكل كبير، بناءً على تجارب الهارموني الانطباعي الموجود في البيانو في زمن الحرب وموسيقى الأوركسترا. دفعته طموحاته التقنية (الموثقة في مراسلاته) إلى محاولة أعمال أكثر تعقيداً وأعمالاً بحجم أكبر مع عناصر هارمونية أكثر تقدماً وخلال العشرينات من القرن الماضي تابع بريدج طموحاته لكتابة أعمال أكثر جدية وجوهرية

[18] ( )**Stephen Banfield**. *"Too Much of an Albion?" Mrs Coolidge and Her British Connections". American Music 4, no. 1*(United States of America: University of Illinois press,1986) 59-60.

[19] (**Anthony Payne, P. Hindmarsh and Lewis Foreman**. *"Bridge, Frank" The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition, edited by Stanley Sadie* and *John Tyrrell* (United Kingdom: Macmillan Publishers, 2001)705.

حيث كانت صوناتا البيانو أول عمل رئيسي لعرض لغته الناضجة، ثم تطورت هذه اللغة واستخدمها بشكل أكثر فاعلية في الرباعية الوترية الثالثة والتي أطلقت شرارة سلسلة من أعمال الأوركسترا وموسيقا الحُجرة والتي يعتبر العديد منها من بين أعظم أعمال بريدج[20]. يلي ذلك مجموعة أخيرة من الأعمال في الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات من القرن الماضي، بما في ذلك الرباعية الوترية الرابعة، Phantasm للبيانو والأوركسترا، وحوار Oration بين الشيللو والأوركسترا وافتتاحية ريبوس Rebus Overture، والحركة الأولى لسيمفونية الآلات الوترية. على الرغم من أنه لم يكن عازف أرغن، ولم يكن مرتبطًا شخصيًا بموسيقى الكنيسة الإنجليزية، إلا أن مقطوعاته القصيرة للأرغن كانت من بين أكثر أعماله أداءاً. شعر بريدج بالإحباط لأن أعماله الأخيرة قد تم تجاهلها إلى حد كبير، بينما استمرت أعماله "الإدواردية" السابقة في جذب الانتباه[21].

- **أهم أعمال فرانك بريدج للاسكتش:**

- ثلاث اسكتشات (April – Rosemary – Vals Capricieuse) لآلة البيانو(عينة البحث).
- تحويل الاسكتش الثاني المسمى بـ Rosemary وتوزيعها للأوركسترا ١٩٠٦.
- اسكتش صوناتا مؤرخة بالتأليف من ١٩٢١ – ١٩٢٢ لآلة البيانو.
- موسيقا حُجرة اسكتش غير مكتمل لآلتي الفيولا والبيانو من نوع صوناتا تم تأليفها بين عامي (١٩٣٥ – ١٩٣٦[22].

ثانياً: الإطار التطبيقي:

عينة البحث مؤلفة من ثلاث اسكتشات (Vals Caprieuse – Rosemary – April) لآلة البيانو عام ١٩٠٦ ، وقد قام الباحث بالتحليل التوناليي للثلاث اسكتشات للبيانو من خلال العناصر الموسيقية (التونالية– الميزان–السرعة– الطول البنائي– الصيغة– نوع التأليف– النسيج) على التوالي. هذه المؤلفة عينة البحث لا يوجد دوافع تربطها ببعضها البعض بطريقة جوهرية أو واضحة. كل قطعة هي قطعة صالون قصيرة ومميزة ولها عنوان خاص بها، كما

)[20](**Anthony Payne**. *"The Music of Frank Bridge: The Early Years"* (United Kingdom: Cambridge University Press, 2010)18–20.

)[21](**Payne, Anthony**. *Ibid.*,11–18.

[22]( ) **Paul Hindmarsh**. *Frank Bridge: A Thematic Catalogue, 1900-1941* (United Kingdom: Faber and Faber Pub.,1983)426.

استخدم بريدج مجموعة متنوعة من التقنيات التركيبية في كل قطعة ليعطي إحساس بالتماسك بين المقطوعات، وهي متحدة في الأسلوب (رومانسي، على طراز الصالون) والشكل (ثلاثي).

- **اولاً : تحليل الاسكتش الأول: أبريل** April

١- التونالية: تبدأ في سلم مي الصغير وتنتهي في سلم مي الكبير.

٢- الميزان: $\frac{3}{8}$

٣- السرعة: أكثر سرعة Allegro Molto.

٤- الطول البنائي: ١١٠ مازورة.

٥- الصيغة: ثلاثية بسيطة ABA^2.

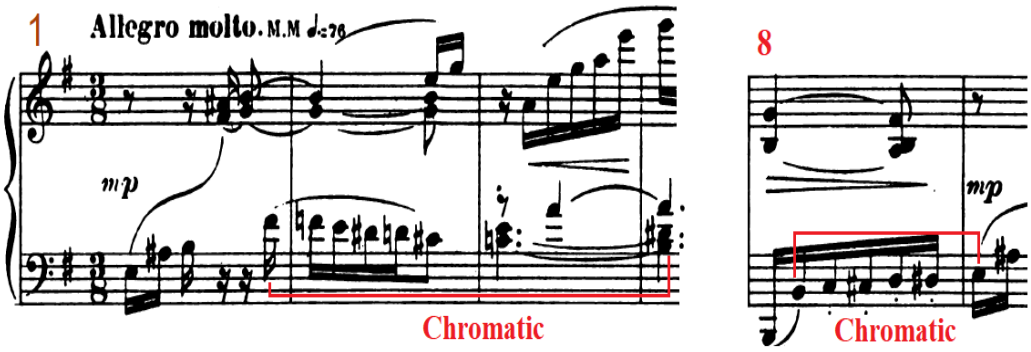
٦- نوع التأليف: آلي (آلة بيانو).

٧- النسيج: هوموفوني.

- **الفكرة الأولى** A: من (م١ – م١٦)

تبدأ بسلم مي الصغير، وهذه الفكرة عبارة عن جملة منتظمة وتكرارها، وقد انتهت الفكرة بقفلة تامة في سلم مي الصغير.

- الجملة الأولى: من (م١ –م٨) وهي جملة منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم مي الصغير، يتخللها بعض الحركات الكروماتية بصوت الباص كما هو مبين بشكل رقم (١)



شكل رقم (١)الحركة الكروماتية بصوت الباص

وقد اعتمد في مادتها اللحنية على المسافات الهارمونية حيث اعتمد على مسافات الثالثة والسادسة والخامسة، بالإضافة إلى التآلفات المفرطة broking Chord، أما بالنسبة للمصاحبة فهي مزج بين كونترابنط كروماتي، وتآلفات هارمونية من نوع Half–Diminished كما في م٢[٣]، والتآلف المفرط II_7 كما في م٣، وتآلف من نوع Dominant 7^{th} كما في م٤، وتآلف زائد بالسابعة الكبيرة من نوع Augmented major seventh كما في م٥، م٦.

- الجملة الثانية: من (م٩ –م١٦) وهي إعادة للحملة الأولي، وتنتهي بنفس القفلة.

- **الفكرة الثانية** B: من) م١٧– م٤٦) وتنقسم إلي ثلاث جمل لحنية كالتالي:

- الجملة الأولى من (م١٧ إلى م٢٤) وهي جملة منتظمة لم يستقر فيها على تونالية محددة وتنتهي بقفلة تامة في سلم مي♭ الكبير.

وقد اعتمد في مادتها اللحنية على المسافات الهارمونية القائمة على مسافات الثالثة والسادسة والخامسة، بالإضافة إلى تراكم أربعة ثالثات بداية من نغمة دو م١٧[١]، م١٨[١] بداية من نغمة فا، وأيضاً م١٩[١] بداية من نغمة دو، ثم استخدم 7^{th} Diminished في م20[1]، م٢١[١]، وتآلف من نوع 7^{th} Dominant كما في م٢٢[١]، ثم استخدم التآلف الفرنسي Fr.+6كما في م 23[3].

- الجملة الثانية من (م٢٥ – م٣٢) وهي جملة منتظمة وهي إعادة للجملة الأولى، وتنتهي بقفلة تامة سلم ري الكبير.

وقد اعتمد في مادتها اللحنية على مجموعة من التآلفات الهارمونية المتمثلة في تراكم أربعة ثالثات بداية من نغمة سي كما في م25[1]، م27[1]، ثم مجموعة من التآلفات الرباعية حتى م٣٢.

- الجملة الثالثة من (م٣٣ إلى م٤٦[١]) وهي جملة مطولة تتكون من ثلاث عبارات تنتهي على تآلف الدرجة VII_7 في سلم مي الصغير. حيث قامت المادة اللحنية علي التآلفات الهارمونية وخاصة التآلف الألماني .Gr الغير مصرف كما هو مبين بشكل رقم (٢) وتم تكراره في (م٣٧ – م٣٨) وأيضاً في (م٤١ –م٤٢).

شكل رقم (٢)استخدام التآلف الألماني Gr.

وقد اعتمد في م٣٥، م٣٦ على مجموعة من التآلفات الثلاثية والرباعية، ثم استخدم تآلف رباعي من نوع Half-Diminished في الجزء من (م٤٣-م٤٤) ومع بداية م٤٥ استخدم التآلف الرباعي Diminished 7th حتى م٤٦^{1} ثم استخدم نفس التآلف بصورة مفككة حتى م٤٨.

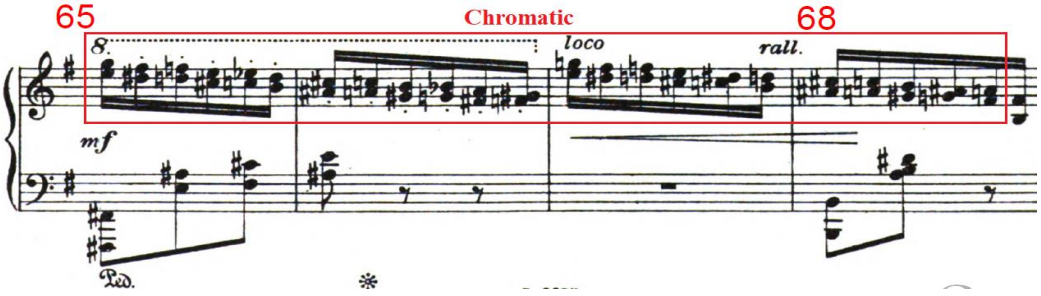
- وصلة لحنية**Link** من (م٤٦ – م٤٨) حيث استخدم تآلف الدرجة VII_7المفرط حيث اعتمد على استخدام أبعاده صعوداً وهبوطاً لينهي به الفكرة الثانية، وقد استخدم التآلف الرباعي$Diminished\ 7^{th}$ في م$٤٦^{١}$ ثم استخدم نفس التآلف بصورة مفككة حتى م$٤٨^{٣}$

- إعادة الفكرة الأولى $\mathbf{A^2}$: من (م٤٩ –م٨٦)

- الجملة الأولى من (م٤٩ – م٥٦) وهي إعادة للجملة الأولي من الفكرة الأولي في الجزء من (م١ –م٨) وتنتهي بقفلة نصفية في سلم مي الصغير.

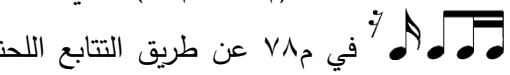
- إعادة الجملة الأولى من (م٥٧ –م٦٤) وهي إعادة للمرة الثانية وتنتهي بقفلة تامة في سلم لا الصغير.

- وصلة لحنية Link من (م٦٥ –م٦٨) وهي قائمة في مادتها اللحنية على الحركة الكروماتية بصوتي الألطو والسوبرانو كما هو مبين بشكل رقم (٣).



شكل رقم (٣) الحركة كروماتية في صوتي الالطو والسوبرانو

- إعادة الجملة الأولى من (م٦٩ – م٧٦) وهي إعادة للجملة الأولي للمرة الثالثة وتنتهي بقفلة نصفية في سلم مي الكبير.

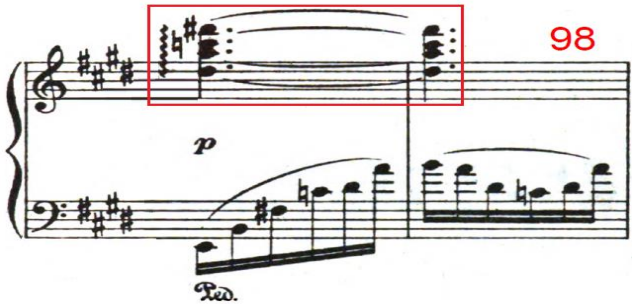
- الجملة الثانية من (م٧٧– م٨٦) وهي جملة مطولة حيث بدأ بتكرار لموتيفة م٧٧  في م٧٨ عن طريق التتابع اللحني الصاعد على بُعد ثانية، ثم كرر نفس الموتيفة اللحنية علي بعد مسافة الرابعة التامة في م٧٩، ثم استخدم موتيفة آخري في م٨٠، م٨١، م٨٢ ، وقد اعتمدت على مسافة الأوكتاف الهارموني عن طريق مضاعفة الأداء، كما استخدم نفس الموتيفة في م٨٣ ،م٨٤ مع استخدامه الحركة الكروماتية بجميع الأصوات لينتهي هذا الجزء على الدرجة الخامسة في سلم مي/ك.

- تذييل **Coda**: من (م٨٧ –م١١٠)

يبدأ هذا الجزء الختامي بمواصفات أبعاد التآلف الألماني Gr. غير مصرف كما هو مبين بشكل رقم (٤) حيث بدأ بعبارة لحنية من (م٨٧ –م٩٠) ثم تكرارها في الجزء من (م٩١– م٩٤) ثم إعادة للجزء من (م٧٧ –م٧٨) في الجزء من (م٩٥ –م٩٦).

شكل رقم (٤)استخدام التآلف الألماني .Gr

ومع بداية الجزء من (م٩٧–م٩٨) استخدم التطعيم بتآلف $\mathbf{VII_{7\ alt}}$ سلم مي الكبير كما هو مبين بشكل رقم (٥)



شكل رقم (٥)استخدام التطعيم بتآلف $\mathbf{VII_{7\ alt}}$

ومع بداية الجزء من (م٩٩ –م١٠٤) استخدم النموذج الإيقاعي باللحن باستخدام مسافة الخامسة الهارمونية في م٩٩ ومسافة الرابعة الهارمونية في م١٠٠ ثم تكرار المازورتين السابقتين في الجزء من (م١٠١– م١٠٢)، (م١٠٣–م١٠٤) بالأوكتاف الأخفض، مع وجود خط لحني بصوت الباص يدل على التأكيد على الدرجة الأولى لسلم مي الكبير، لينتهي هذا الجزء في م١١٠ على تآلف الدرجة الأولى لسلم مي الكبير.

- **ثانياً : تحليل الاسكتش الثاني** : Rosemary

١– التـــونالية: في سلم مي الصغير.

٢– المـــــيزان : $\frac{2}{4}$

٣– السرعـــــة: معتدلة معبرة جداً مع الالتزام بالأقواس Andante espressivo e molto Rubato

٤– الطول البنائي: ٧٥ مازورة.

٥– الصيغـــــة: ثلاثية بسيطة A B A2

٦– نوع التألـــيف: آلي (آلة بيانو)

٧– النســـــيج : هوموفوني

- الفكرة الأولى **A:** من (م١ –م٣١) وتبدأ في سلم مي/ص وتنتهي بقفلة تامة في سلم مي/ص، وتنقسم إلي ثلاث جمل لحنية كالتالي:–

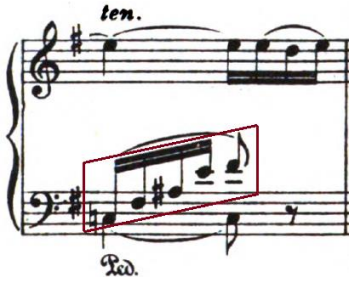
- الجملة الأولى من (م١ – م٨) وهذا الجزء عبارة عن جملة منتظمة وتنتهي بقفلة نصفية في سلم لا الصغير .وقد استخدم المؤلف الحركة الكروماتية خلال تلك الجملة سواء علي الضلع الأول والأخير للإيقاع كما هو مبين بالشكل رقم (٦) التالي :

شكل رقم (٦) استخدامه للحركة الكروماتية

أو علي الضلع الأول من الإيقاع كما هو مبين بالشكل رقم (٧) التالي:

شكل رقم (٧) استخدامه للحركة الكروماتية

كما استخدم مجموعة من التآلفات الثلاثية والرباعية المفرطة، وقد استخدم التآلف الفرنسي Fr.+6 في م٦ كما هو مبين بالشكل رقم (٨) التالي :



شكل رقم (٨)استخدامه تآلف السادسة الزائدة الفرنسية بشكل مفرط

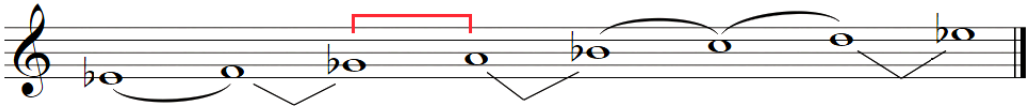
- الجملة الثانية من (م٩ – م١٦) وهي إعادة للجملة الأولى مع اختلاف القفلة حيث تنتهي بقفلة تامة في سلم مي/ص.
- تذييل (وصلة الكودا) **Coda**: من(م١٧– م٢٣) وتبدأ بحركة كروماتية بصوت الباص ثم تآلف هارموني رأسي في م١٨ ويسمى Half-diminished 7thثم عرضه بشكل مفكك، ومع بداية م٢٠ استخدم تآلف الدرجة VII_7 الطبيعي رأسياً ثم عرضه بشكل مفكك، ليستقر على تآلف الدرجة الأولي والقفلة تامة في سلم مي/ص في م٢٢،م٢٣.
- الجملة الثالثة من (م٢٤ – م٣١) وهي جملة منتظمة تبدأ باستخدام تآلف السادسة الزائدة الفرنسية Fr.+6 بالشكل المتعارف عليه في م٢٤[٢]، وفي م٢٨[٢]، ولكنه غير مصرف كما هو مبين بالشكل رقم (٩) التالي:

شكل رقم (٩)استخدامه للسادسة الزائدة الفرنسية

كما استخدم التآلف الزائد بالثانية المضافة على تآلف الدرجة الثالثة في م٢٥ كما هو مبين بالشكل رقم (١٠) التالي :

شكل رقم (١٠)استخدامه التآلف الزائد بالثانية المضافة

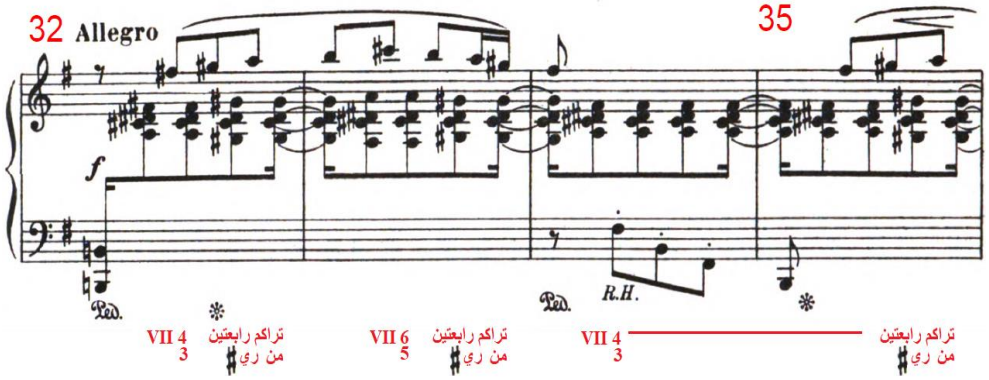
كما استخدم التآلف الزائد بالثانية المضافة أيضاً في م٢٩. ومع بداية م٢٨ بدأ استخدامه للسلم المصنوع الذى تحتوى أبعاده علي الثانية الصغيرة والثانية الكبيرة والثانية الزائدة كما هو مبين بالشكل رقم (١١) التالي:-



شكل رقم (١١)أبعاد السلم المصنوع

- الفكرة الثانية **B**: من (م٣٢ –م٥٢) في سلم مي/ك، وتنقسم إلي جملتين بالإضافة إلي عبارة كالتالي:-

▪ الجملة الأولي من (م٣٢ – م٤٠) وهي جملة منتظمة تعتمد على هارمونيات محددة كما يتضح بالشكل رقم (١٢) التالي:



شكل رقم (١٢) التآلفات الهارمونية المستخدمة من م٣٢ حتى م٣٥

وبقية الجملة لم تخرج عن نطاق تلك الهارمونيات حتي انتهت الجملة بقفلة تامة في سلم مي/ك.

- الجملة الثانية من (م٤٠ –م٤٧) وهي جملة منتظمة، وتعتمد على الهارمونيات التي تظهر بالشكل رقم (١٣) التالي :

شكل رقم (١٣)هارمونيات من م٤٠ إلى م٤٣

وتعتمد بقية الجملة على نفس التآلفات وتنتهي بقفلة تامة حيث استخدم تآلفV7 علي الكروش الأخير من م٤٦ ثم تآلف الدرجة الأولى بالمزج البسيط Simple Mixture والذي من خلاله عاد مرة أخرى إلى سلم مي/ك.

- عبارة موسيقية من (م٤٨ – م٥٢) وهي عبارة مطولة تنتهي بقفلة تامة في سلم مي/ك.

- إعادة الفكرة الأولىA^2: من (م٥٣–م٧٥):

وهي إعادة للفكرة الأولى من(م١–م٢٣) مرة أخري.

- ثالثاً تحليل الاسكتش الثالث : valse Capricieuse

١– التـــونالیـــة : سلم صول الصغير

٢– المـــــــيزان : $\frac{3}{8}$

٣– السرعـــــة: سريع معتدل برشاقة Allegro Moderato e grazioso

٤– الطول البنائي : ٨٥ مازورة

٥– الصيغـــــــة: ثلاثية بسيطة A B A2 Coda

٦– نوع التألـــيف: آلي (آلة بيانو)

٧– النســـــــيج : هوموفوني

- الفكرة الأولى **A**: من (م١– م١٦) في سلم مي/ص، وهذا الجزء عبارة عن جملة منتظمة مع تكرارها باختلاف القفلة.

- الجملة الأولى : من (م١– م٨) وهي جملة منتظمة، وتنتهي على تآلف السادسة الفرنسية Fr.+6 كما هو مبين بالشكل رقم (١٤) التالي:

شكل رقم (١٤)استخدامه التآلف الفرنسي**Fr.+6**

وقد تم استخدام التآلف الفرنسي بشكله المتعارف عليه بالإضافة إلي أنه قام بتصريف هذا التآلف بصوت الباص بالتآلف اللاحق ولكنه لم يصرفه بصوت السوبرانو.

- الجملة الثانية: من (م٨– م١٦) وهي جملة منتظمة، وتنتهي بقفلة تامة في سلم صول/ص، مع وجود العديد من الحركات الكروماتية كما بالشكل رقم (١٥) التالي :

شكل رقم (١٥)استخدامه الحركة الكروماتية بصوت الباص

- الفكرة الثانية **B**: من (م١٧ –م٤٤) في سلم صول/ص ويمكن تقسيمها إلي ثلاث جمل كالتالي :

- الجملة الأولي: من (م١٧–م٢٤) وهي جملة منتظمة وتنتهي بقفلة نصفية في سلم مي b الكبير، وتتضمن تلك الجملة مجموعة من التآلفات الثلاثية الناقصة والكبيرة والصغيرة.

- الجملة الثانية: من (م٢٥–م٣٢) وهي جملة منتظمة تنتهي على الدرجة الرابعة لسلم مي/bك وقد احتوت تلك الجملة على مجموعة من الهارمونيات المبنية علي تراكم أربعة رابعات بداية من نغمة سيb كما في م٢٥، والمبنية علي تراكم أربعة ثالثات بداية من نغمة سيb كما في م٢٦، وظهر تآلف السادسة الزائدة الألماني Gr.+6 في م٢٧ كما هو مبين بالشكل رقم (١٦) التالي :

شكل رقم (١٦) تآلف السادسة الزائدة الألماني Gr.+6

- الجملة الثالثة: من (م٣٣–م٤٤) وهي جملة مطولة تنتهي بقفلة نصفية في سلم صول/ص، وقد احتوت تلك الجملة على مجموعة من الهارمونيات منها تآلف زائد في م٣٣ ، وتآلف صغير في (م٣٤–م٣٥)، وتآلف كبير في م٣٦، وتآلف صغير في (م٣٧– م٣٨)، تراكم أربعة رابعات بداية من نغمة ميb في م٣٩ ، تراكم أربعة ثالثات بداية من نغمة سيb في م٤٠ ، وتآلف السابعة الثانوية (الدخيل) ٧VII على الدرجة الخامسة لسلم صول الصغير في م٤١ ، تآلف الدرجة V في م٤٢، تآلف الدرجة الخامسة بالمزج البسيط في م٤٣ لتنتهي تلك الجملة بقفلة نصفية في سلم صول الصغير.

- إعادة الفكرة الأولى **A2** :من (م٤٥ –م٧٠)

وهي إعادة للفكرة الأولى وتنتهي بقفلة نصفية في سلم صول/ص.

- تذييل **Coda**: من (م٧١ –م٨٥)

وهو عبارة عن جزء ختامي يعتمد من الناحية التونالية على الحركة الكروماتية بصوت السوبرانو كما هو مبين بالشكل رقم (١٧) التالي:

شكل رقم (١٧)استخدامه للحركة الكروماتية بصوت السوبرانو

كما تم استخدام الحركة الكروماتية بتصوير اللحن السابق على مسافة أوكتاف أسفل في الجزء من (م٧٥ –م٧٨') مع وجود تآلف V7 ممتد من(م٧١–م٧٣)، تآلف الدرجة الخامسة

لسلم صول/ص في م٧٤، حتي ينتهي هذا الجزء على تآلف الدرجة الأولى لسلم صول الصغير في م٨٥ .

استخدم المؤلف الموسيقي فرانك بريدج بعض المصطلحات الخاصة بالسرعة ومصطلحات التعبير والتي تسهم في إضفاء الحالة المزاجية علي الاسكتشات والتي يريد أن يؤديها العازفين وأن تصل للمستمعين كما هو مبين بجدول رقم (١) التالي:-

جدول رقم (١) يبين المصطلحات الخاصة بالسرعة ومصطلحات التعبير بالثلاث اسكتشات

الرمز	المصطلح	معنى المصطلح	المتتالية		
			١	٢	٣
Cresc.	Crescendo	والذي يعني التدرج من الضعف للقوة	√	√	√
Dim.	Diminuendo	والذي يعني التدرج من القوة للضعف	√	√	√
p	Piano	والذي يعني الأداء الخافت	√	√	√
pp	Pianissimo	والذي يعني الأداء أكثر خفوتاً	√	√	√
ppp	Pianississimo	والذى يعنى الخفوت الشديد	–	–	√
f	Forte	والذي يعني الأداء بقوة	√	√	√
ff	Fortissimo	والذي يعني الأداء بقوة شديدة	√	√	√
mp	Mezzo Piano	والذي يعني الأداء بهدوء وخفوت	√	√	√
mf	Mezzo Forte	والذي يعني الأداء بنصف القوة	√	√	√
.	Staccato	والذي يعني الأداء المتقطع	√	√	√
8 va	Octave Up	والذي يعني الأداء على الأوكتاف الأعلى	√	√	√
Ped.	Pedal on	بوضع القدم من على دواس البيانو الأيمن	√	√	√
*	pedalup	برفع القدم من على دواس البيانو	√	√	√
Pedal	con Ped.	والذى يعنى باستخدام دواس البيانو الأيمن			

√	√	–			
–	√	√	والذي يعني الأداء إعطاء النغمة مدتها الزمنية كاملة	Tenuto	ten.
–	√	√	والذي يعني التباطؤ في الاداء	rallentando	Rall.
–	–	√	والذي يعني الأداء بالتأخير	Ritardando	Ritard.
√	√	√	والذي يدل على التدرج نحو البطء في الأداء	Ritenuto	Riten.
√	√	√	والذي يعني بالعزف بشكل تعبيري ، وقد يشجع أيضًا على التعبير الجسدي من قبل المؤدي .	Espressivo	espr.
√	–	√	والتي تعني بالعزف المتقطع الثقيل	Marcato	Marc.
–	√	√	يتطلب على النغمة بضغط أقوى من الضغوط الأخرى	Accent	>
–	√	–	وهي زخرفة موسيقية تتكون من تناوب سريع بين نغمتين متجاورتين	trill	tr.
	√		استخدام اليد اليمنى في العزف	Right Hand	R.H
	√		استخدام اليد اليسرى في العزف	Left Hand	L.H
	√	√	علامة توضع أعلى أو أسفل الإيقاع لإطالة زمن الأيقاع	corona	
√	√	√	ويعني هذا المصطلح الأداء بشكل اقل تحركاً	meno mosso	
√	–	–	والذى يعنى العزف المتصل	Rubato	
√	√	–	وهي تعني الأداء بلطف	Dolce	
–	√	√	وهي تعني الأداء بلطف	Dolce	

تابع جدول رقم (١) يبين المصطلحات الخاصة بالسرعة ومصطلحات التعبير بالثلاث اسكتشات

الرمز	المصطلح	معنى المصطلح	المتتالية		
			1	2	3
	Senza	هي إشارة تعني بدون استخدام المصطلح التالي	–	√	–
	Sempre	بظهور هذا المصطلح يجب الحفاظ على الإيقاع والعلامات الديناميكية عليه خلال القطعة الموسيقية دون الاخلال به	–	√	–
	a tempo	والذى يعنى العودة إلى السرعة الأصلية	√	√	√
	P Subito	والذى يعنى الأداء الخافت فجأة	√	–	–
	Poco rit.	التباطؤ قليلاً	√		
	arpegio	صوت تتابعي	√		
	Poco accel.	التسارع قليلاً	√		
	loco	مقام	√		
	Pio mosso	التحرك بشكل اقل	√		
	veloce	الأداء بسرعة	√		
	Tranquillo	العزف بهدوء	√		
	Animato molto	متحركة كثيرا		√	
	Meno mosso	تحرك أقل		√	
	allegro	العزف بشكل سريع		√	
	Molto rall	العزف بتباطؤ أكثر		√	
	lunga	زمن طويل		√	
	ma poco tranquillo.	العزف بشكل ليس هادئًا جدًا		√	

نتائج البحث وتفسيرها:

بعد أن انتهى الباحث من الدراسة التحليلية سوف يستخرج نتائج البحث بالرد على أسئلة البحث، السؤال الأول: ما هي الاسكتشات الموسيقية لأهم المؤلفين عبر العصور المختلفة؟ والتي سوف يجيب الباحث عنه كما يلي:

اعتمدت الدراسة على تعريف معنى الاسكتشات الموسيقية منذ بداية استخدامها بعصر الباروك على يد ي. س. باخ وبعض أهم أعماله ثم سرد لأهم أعمال موتسارت وبيتهوفن وشوبرت وألكسندر ويلوك ثاير ولودفيج نوهل وجوستاف نوتيبوم وفرانك بريدج.

أما بالنسبة للرد على سؤال البحث الثاني ما أسلوب صياغة الثلاث اسكتشات للبيانو عند فرانك بريدج من خلال العناصر الموسيقية (التونالية – الميزان – السرعة – الطول البنائي – الصيغة – النسيج)؟ والتي سوف يجيب الباحث عنه كما يلي:

اعتمد فرانك بريدج في أسلوب الصياغة التونالية الخاصة به في سرد ألحانه على السلالم الكبيرة والصغيرة وسلم مصنوع والذي يعتمد على مسافات الثانية الكبيرة والصغيرة والزائدة بالإضافة إلى الأجزاء اللاتونالية مع استخدامه المستمر للحركات الكروماتية، كما استخدم السرعات المتنوعة والتي جاءت ما بين سريع، ووسرعة معتدلة معبرة مع الالتزام بالأقواس، وأخيراً سريع معتدل برشاقة، كما استخدم بريدج الموازين الثابتة في الثلاث اسكتشات، وتراوح الطول البنائي ما بين ١١٠ مازورة في الاسكتش الأول، ٧٥ مازورة في الاسكتش الثاني، وجاء الاسكتش الثالث من ٨٥ مازورة، واعتمد في صياغته للثلاث اسكتشات الموسيقية علي الصيغة الثلاثية البسيطة ABA2، واستخدم بريدج النسيج الهوموفوني .

أما بالنسبة للرد على سؤال البحث الثالث " ما أسلوب المُعالجة الهارمونية للثلاث اسكتشات عينة البحث، والتي سوف يجيب الباحث عنه كما يلي:

فقد اعتمد منذ البداية على المسافات الهارمونية بالإضافة إلى استخدامه التآلفات المفرطة من نوع Half-Diminished، وتآلف الثانية بسابعتها المفرط II_7، وتآلف من نوع الخامسة بسابعتها$V7$، وتآلف زائد بالسابعة الكبيرة Augmented Major Seventh، بالإضافة إلى استخدامه لتراكم أربعة ثالثات ، ثم استخدم Diminished 7^{th} ، وتآلف من نوع Dominant 7th، ثم استخدم التآلف الفرنسي Fr.6+، ثم تآلف الدرجة VII_7 وتآلف السادسة الزائدة الألماني Gr.+6 الغير مصرف، ثم استخدم التطعيم بتآلف $VII_{7\ alt}$،و تآلف Half–Diminished 7th،

كما استخدم التآلف الزائد بالثانية المضافة، ثم تآلف الدرجة الأولى بالمزج البسيط Simple Mixture، ثم استخدم تآلف مكون من تراكم أربعة رابعات، ثم تآلف الدرجة الخامسة بالمزج البسيط .

أما بالنسبة للمصطلحات الخاصة بالسرعة ومصطلحات التعبير بالثلاث اسكتشات فقد قام الباحث بجمعها بجدول رقم (١) والتي أظهر فيها جميع المصطلحات التي تم استخدامها.

توصيات البحث:

يوصى الباحث بعد انتهائه من بحثه الحالي بما يلي:

١- ادراج مقطوعات الاسكتشات الموسيقية بمكتبات كليات التربية النوعية والتربية الموسيقية.

٢- إعداد ندوات موسيقية يعرض فيها قيمة الاسكتشات الموسيقية مع تقديم شرح وافى لها.

٣- الاهتمام بأنواع الموسيقى الحديثة المختلفة وإدراج ما يتناسب منها في مقرر التحليل حتى نواكب التطور الموسيقي.

المراجع:

1. **Alison Latham**. *"Sketch" The Oxford Companion to Music*. United Kingdom: Oxford University Press, 2011.
2. **Anthony Payne, P. Hindmarsh and Lewis Foreman**. *"Bridge, Frank" The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition, edited by Stanley Sadie* and *John Tyrrell*. United Kingdom: Macmillan Publishers, 2001.
3. **Anthony Payne**. *"The Music of Frank Bridge: The Early Years"* . United Kingdom: Cambridge University Press, 2010.
4. **Barry Cooper**. *Beethoven and the Creative Process*. United States of America: Clarendon Press, 1993.
5. **Braunbehrens Volkmar**. *Mozart in Vienna* .*United States of America: Grove,Atlantic Incorporated, 1990.*
6. **Douglas Johnson, Alan Tyson and Robert Winter**. *The Beethoven sketchbooks*. United States of America: University of California Press,1985.
7. **Eva Badura-Skoda and Peter Branscombe**. *Schubert Studies Problems of Style and Chronology.* United States of America: Cambridge University Press,2008.
8. **Fabian Huss**. *The Music of Frank Bridge."tenth of twelve children*. United States of America: Boydell and Brewer Inc.,2015.
9. **John cage**. *Music of changes.* Vol., 1-4.United States of America: Henmar Press, 1961.
10. **Maynard Solomon**. *"Mozart - A Life"* .United States of America: Harper Collins e-books, 1995.
11. **Nicholas Marston.** *"Sketch" The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. United Kingdom: Oxford University Press, 1980.
12. **Otto Erich Deutsch**. ***Schubert** : Thematic Catalogue of all his Works in Chronological Order*. United States of America: Dover Pub., 1978.
13. **Patricia Hall and Friedemann Sallis:** *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches.* United Kingdom: Cambridge University Press, 2004.
14. **Paul Hindmarsh**. *Frank Bridge: A Thematic Catalogue, 1900-1941*. United Kingdom: Faber and Faber Pub.,1983.
15. **Percy Scholes**. The Oxford *Companion* to Music. New York: Oxford University Press,1972.
16. **Randal, M.D.** *The Harvard Concise Dictionary of Music and Musician*. United States of America: Harvard University, 2001)331.
17. **Reinhard van Hoorickx .** *"The Chronology of Schubert's Fragments and Sketches"* .New York: Cambridge University press, 2008.
18. **Simon Keefe.** *The Cambridge Mozart Encyclopedia.* United Kingdom: Cambridge University Press, 2006.
19. **Stephen Banfield**. *"Too Much of an Albion?" Mrs Coolidge and Her British Connections". American Music 4, no. 1.* United States of America: University of Illinois press,1986.
20. **Stuart Berg Flexne**. **Random** *House Webster's College Dictionary*.United States of America: Random House, Inc., 2001.
21. **Willi Apel**. Harvard Dictionary of Music. United Kingdom: Cambridge University Press,1972.