القسم الأول
معالم الطريق

أنا بحاجة فى هذه الخطوات الأولى إلى تعبيد الطريق نحو فهم الموسيقى الغربية. فثمة وهم قام فى أذهاننا، وطالت إقامته بين ظهرانينا، نشأ عن محاولة يقوم بها بعض ذوى العقول الراكدة، تهدف إلى إفهام الناس بأن الموسيقى الغربية لا تتفق مع ذوقنا، ولا هى من تقاليدنا (!). ألفها الغربيون للغربيين. وواجبى فى هذه الصفحات أن أبدد هذا الوهم. فمن الناس من يخلط بين أغانى الحانات والشوارع الأوربية، وبين المؤلفات الموسيقية العليا ألفها رجال تفخر بهم البشرية جمعاء، فهو لا يفرق بين موسيقى الأحلاس وموسيقى الخاصة فى الغرب، تلك التى تتبوأ فى الحياة الأوربية مكانتها الرفيعة إلى جانب الأدب وفنون التصوير والحفر والعمارة، وتقوم عليها فى بلاد الحضارة ثقافة الرجل المتحضر أيًّا كان وطنه ونشأته.

وليست هذه الموسيقى فى متناول عامة الناس حتى فى بلادها. لأن الغربى لا يرقى إلى فهمها وتذوقها إلا مزودًا بثقافة طيبة

وتدريب معين. وحفلات الموسيقى السمفونية فى الغرب لها جمهور خاص، غير جمهور الحانات والأغانى المبتذلة، بل هو نخبة النخبة من مرتادى دور الأوبرا والباليه. فليس مما يعيبنا أن نظل إلى اليوم فى غالبيتنا غرباء عن هذه الموسيقى، ما دمنا بحاجة إلى تعرف الطريق السوى إلى فهمها وإدراك مداها ودلالاتها، ولا سيما أنها أحيطت فى بلادنا بسياج من الأوهام والغموض.

ومن الأوهام الشائعة هنا أن الموسيقى الغربية موسيقى وصفية ليس غير. تؤدى بالألحان وظيفة المصور والشاعر فى إبراز صور للمرئيات كالسحاب والغاب وغروب الشمس وطلوع القمر. وهذه الموسيقى الوصفية معروفة فى ألحان الغرب، وفى الصفحات التالية أمثلة عظيمة نقدمها لهذا الضرب، ولكن يتعين علينا أن نفهم بأن الموسيقى ذات البرنامج الوصفى ضرب من التأليف الموسيقى بدأ متأخرًا جدًّا فى التطور، وكان واحدًا من مظاهر الرومانتيكية فى الموسيقى.

ولن نبلغ شيئًا فى فهم الموسيقى السمفونية إذا استمعنا إليها دائمًا بفكرة أنها تنقل إلينا صورًا مادية. فالموسيقى فى صميمها لغة خاصة يؤلفها الملحن بشعوره وعقله معًا، وينصب إليها السامع بشعوره وعقله على أنها فن لا حاجة به إلى الاستعارة من الفنون

الأخرى، وسائلها أو أغراضها، ولا هي تعنى بتقليد الطبيعة ما دامت تستطيع بوسائلها الخاصة أن تثير نفوسنا وتحرك عقولنا بمثل ما يحركها الجزل من الشعر، والمنظر الجميل ، أو صورته الفنية.

وربما أثار ذكر العقول هنا استغرابًا. فلم يتعود أغلبنا أن يقرن الموسيقى بالعقل؛ إذ أخذنا الموسيقى على أنها دغدغة للشعور، مقصورة على بعث الحنين والصبابة فى الأفئدة.

ولكن الموسيقى موضوع هذه السطور أعمال فنية رفيعة جدًّا لم يؤلف من أشباهها الكثير على مدى الأجيال. وهى بحاجة إلى فهم أساسى لوسائلها وأهدافها، يقتضينا أن ننصت إليها فى انتباه كامل، حتى نستطيع بعد شىء من الجهد الفكرى النفاذ إلى صميم جمالها الوجدانى، وقد يبدو هذا صعبًا لمن اعتاد الاستماع إلى الموسيقى فى حالة سلبية، تاركًا للألحان وحدها مهمة حمله على أجنحتها فى طراوة ورقة، وكأنه المضطجع بين الحلم واليقظة وسط فلك ينساب بين الضفتين.

فالموسيقى عند هذا وأشباهه محض شعور بالنغم، وهى حالة نعبر عنها بكلمة «الطرب» فى معناها الضيق، لأن المطرب بمعناه الواسع شعور مترامى الضروب، وهو أساس الحاسة الفنية. فأنت تطرب لنغمة، كما تطرب لمشهد مسجد أثرى، أو لسماع شعر

المتنبى، أو قصيدة روميو يشنف بها سمع جوليت فى طفولها.

والطرب الذى تثيره الموسيقى الغربية هو هذا الطرب بمعناه الفنى العميق، ولكن بلوغه يطالبنا بفهم وسائل هذه الموسيقى، وإدراك أغراضها، حتى تكشف لنا عن جمالها الفنى الذى يقارن، كما أقول وأكرر، بالعمارة المتناسقة، والقصائد الكبرى، وبالصور والتماثيل الباقية على مدى الأجيال آثارًا خالدة للإنسانية العليا.

والموسيقى الغربية تعتمد على عناصر فنية غريبة على آذاننا، لأن إدراكنا الموسيقى يقف عند حد النغم « الميلوديا » والإيقاع (Rythm) فإذا حاولنا متابعة الموسيقى الغربية ضايقنا أن لا نسمع فيها اللحن واضح النغم دائمًا، بادئ الإيقاع. وإن تبيناه لحظة، سمعناه فى اللحظة التالية يختفى تحت سيل منهمر من نغمات أخرى، فإذا خرج من معمعانه، ظهر لنا فى لبوس جديد... ليغيب من جديد.

معذورون إذن ونحن نحاول التقرب إلى هذه الموسيقى فإذا بها تبتعد عنا، أو تحاورنا وراء مشتبك من النغمات لا نعرف لها رأسًا ولا ذنبًا. ونحن اعتدنا أن نبدأ اللحن عند أ تتبعها ب ثم ت وهكذا، والأقصى أن نتابع اللحن فى تسلسل أبجد هوز. ثم إننا نعرف فى موسيقانا لحنًا أو خانة يتبعها تسليم، فلحنًا آخر يعود بعده نفس التسليم، حكاية واضحة بسيطة الخطوط، جمالها فى هذا

الوضوح وهذه البساطة، وفى حلاوتها المستمرة، من البداية إلى النهاية.

والتأليف الغربى على النقيض من هذا، يأبى أن يصوغ موسيقاه كالعقد المنظوم: نغمة حلوة إلى جانب نغمة حلوة. ولا يرضى إرسال النغمة فى الفضاء وحدها، لأنها ترن فى أذنه فارغة مفلطحة، وهو يريدها ذات أبعاد ثلاث، أو أربع، لتنطلق فى الفضاء الصوتى طولاً وعرضًا وعمقًا، كما تتحرك فى الزمان، فيرسل حولها وفى إثرها نغمات أخرى تسندها وتحوطها، تؤكد إيقاعها أو تعكسه، وتخالفها أو تعارضها، تبعًا لما يعرف اصطلاحًا بالهارمونية «أصول تآلف النغمات» والكونترابنط «أصول تقابل النغمات». ولا يمكنك أن تحس بالموسيقى الغربية الرفيعة إلا أن تعود أذنك هذا المجموع من الألحان ويعزف فى وقت واحد، كأنه الحمام ينطلق من أقفاصه فى الفضاء دفعة واحدة.

والموسيقى الغربى ليس بحاجة إلى أكثر من جملة موسيقية أو جملتين ينشئ منهما مقطوعاته الكبرى، فهو يعتصر من اللحن إمكاناته الموسيقية، فيأخذ فى تحويره وتشطيره، ثم إعادة تركيب أجزائه فى وضع جديد. وتصويره من مقام إلى مقام، مع تغيير إيقاعه. وقد يعود إليه فى سيماه الأول، ولكنه حريص فى التحوير والتصوير أن

يحيطه بعدد من النغمات تؤلف معه مجموعات هارمونية تقبلها الأذن. وهذه المجموعات تختلف فى كل مرة عن سابقتها، فهى تؤكد مقام النغم آنًا، وتعد الأذن لتصوير النغم آنًا آخر، أو هى تمهد لتحول الإيقاع فتخفف من ضرباته، أو تعاكسها بضربات أخرى، وبذلك يتاح للموسيقى أن يخلق من لحن بسيط مؤلفًا كاملًا، نبت من اللحن الأساسى كما تنبت جذور الزرع وسوقه وأوراقه من البذرة الصالحة.

هذا إذا كان الموسيقى يؤلف لآلة واحدة كالبيانو، أو لمجموعة من الآلات كالرباعية الوترية. أما إذا كان التأليف للأوركستر فقد تفتحت الآفاق أمامه، إذ يعهد إلى كل مجموعة من الآلات بنصيبها من اللحن الأساسى وتحولاته. فتتلون ألحانه بألوان جديدة تبعًا للخصائص الصوتية للآلات المختلفة مجتمعة أو متفرقة.

هذه المجموعات الأوركسترالية، إن عزفت معًا، فهى لا تغنى لحنًا واحدًا. وإلا فما هى الفائدة من أن أحشد خمسين أو مائة موسيقى على اختلاف الآلات التى يوقعون عليها، ليؤدى الجميع ذات النغمة فى وقت واحد؟ إنما تقوم كل مجموعة بدورها فى النظام العام، وتتداول النغمات والإيقاع بين الخفة والشدة حتى تشاد من مجموعها تلك المنشآت الموسيقية العظيمة، التى تعرف بالسمفونية.

الكونترابنط والهارمونية :

نشأت الموسيقى الأوربية الرفيعة وتطورت فى الستمائة سنة الأخيرة فلا الحضارة اليونانية، ولا الرومان. ولا الحضارات الشرقية كانت ذات أثر فى نشأة هذه الموسيقى ولا فى تطورها. فهى المخلوق الفذ فى الحضارة الغربية، لم تظهرفى أية حضارة أخرى. أساس تركيبها الغريب لا يعرف إلا نادرًا جدًّا فى الموسيقات الشعبية - حتى الأوربية منها. مداره الغناء والعزف من طبقات مختلفة فى وقت واحد. والمعروف فى كل الشعوب أن المغنين إذا أنشدوا اللحن معًا، فإن صوت الأطفال والنساء يرتفع بطبيعته على صوت الرجال بمقدار ثمان نغمات، أو ما يعرف بالأوكتاف (الجواب) ولكنهم جميعًا ينشدون فى صوت واحد نفس النغم، الرجال فى الطبقة المنخفضة، والأطفال والنساء فى الطبقة العالية. والظاهرة العجيبة فى نشأة الموسيقى الغربية الحضارية هى أن يغنى المغنون، أو يعزف العازفون، من طبقات مختلفة لا يكون الفارق بينها الأوكتاف وحده، أى ثمان درجات السلم الموسيقى، بل عددًا من درجاته أقل من هذا أو أكثر. حدث هذا فى أوربا منذ القرن العاشر أو الحادى عشر، ولم يكتشف بعد مصدره وأصله تمامًا. ثم تطورت قوة الابتكار والاختراع، وتكييف الأصوات، حتى بلغت بالموسيقيين أن يؤلفوا اللحن،

والمنشدين أن يغنوه، من نغمات مختلفة، وإيقاعات متقابلة، فى نفس الوقت. فيغنى الواحد لحنًا يذهب به صعدًا، ويغنى زميله لحنًا مقابلاً ينزل به خفضًا، وهكذا يتوالى اللحنان فى حركات مضادة، حتى يلتقيا فى النهاية أو الختام الموسيقى، عند تآلف واحد أساسه قرار السلم. ونظم هذا التركيب لصوتين وأكثر على أسس فنية دقيقة تعرف باسم الكونترابنط «أى أصول التقابل الصوتى». على أن مجرد تقابل الألحان من طبقات مختلفة اقتضى تنظيمًا جديدًا يعرف باسم الهارمونية «أى أصول التآلف الصوتى». ولم يفرض هذا التنظيم الجديد ألحانًا متباينة تنشد فى وقت واحد، بل يكفى أن يستند اللحن الواحد فى نقطة أساسية إلى مجموعة من التراكيب الصوتية «أكورات» تؤكد إيقاعه وتكسبه فى عالم الأصوات صفة تشبه الأبعاد الثلاث فى عالم المرئيات. والموسيقى على أصول الكونترابنط تشتمل بطبيعة تحرك نغماتها المختلفة على مركبات هارمونية. بينما الموسيقى على الأصول الهارمونية، قد تخلو تمامًا من أصول الكونترابنط.

تبسيط السلالم الموسيقية :

كانت الموسيقى الأوربية فى نشأتها غنية بالسلالم، أى المقامات. ورثت بعضها عن اليونان، وبعضها عن الكنيسة الشرقية، وأكثرها من الموسيقى الشعبية. وكانت فى ذلك الوقت شبيهة بما عليه الموسيقى

الشرقية حالاً من تعدد المقامات، بحيث يختلف كل مقام عن الآخر في الأبعاد التي تفصل بين نغماته.

ولكن سنة التطور في هذه الموسيقى، فرضت على الموسيقيين تنظيم المقامات بطريقة تجعل تقاربها وثيقًا، واتصالها منطقيًا. بحيث يمكن للملحن الانتقال بينها كلها بوسائل سهلة أو صعبة، ولكن الأذن تألفها على كل حال. فهو يبدأ اللحن من مقام، وينتقل به وبتحويراته من مقام إلى مقام تبعًا لوحي قريحته ومشاعره، فلا تحول الحوائل بينه وبين هذا التنقل مهما تباعدت هذه المقامات، ثم هو يعود إلى المقام الأول، إما في نفس الطريق الذي اتبعه أولاً، أو يتخير طريقًا آخر.

وجاءت الآلات ذات النغم الثابت، كالأرغن وأسلاف البيانو، وفرضت على الموسيقيين تبسيطًا جديدًا في السلم، بطريق التنازل عن خلافات بسيطة بين نصف المقام في الارتفاع، ونصف المقام التالي له انخفاضًا (بين دو ديزوري بيمول مثلا) وهي خلافات كانت تقضي بأن يضاف إلى عدد المفاتيح السود في البيانو عدد هائل - كما حاول بعض الغلاة فيما أطلقوا عليه اسم البيانو الشرقي - فقبل الموسيقيون أن تتوحد هاتان النغمتان الوسيطتان في نغمة واحدة (فتصبح دو ديز هي نفس ري بيمول مثلا). وإن كانت هذه النغمة الواحدة نشازًا في الناحيتين. وقام المعارضون ينعون هذا

النشاز بنفس الطريقة، ويتعللون بنفس العلل التى يتقدم بها فى القرن العشرين أهل الشرق العرب، ومن لف لفهم من الأوربيين هواة التحف، أنصار الربع مقام وثلاثة أرباع أو ثلاثة أثلاثه لأدرى. حتى ألف سباستيان بلخ مجموعته المعروفة بسباسم « الكلافسان المعدّل، أوالمكيف » إشارة إلى هذا السلم المبسط، بطريقة التكييف أو المقاربة، وفيها ألف ثمانية وأربعين مقطوعة من أعظم ما كتب لآلات موسيقية من ذوات المفاتيح، اثنتين فى كل من المقامات التى انتظمت أخيرًا فى ديوانين يعرفان بالديوان الكبير والديوان الصغير، فى كل ديوان اثنا عشر مقامًا، بعدد نغمات المقام الأساسى وأنصاف نغماته (مقام دو فى الديوان الكبير، ومقام لا فى الديوان الصغير). وهذه المقامات الاثنا عشر هى صورة طبق الأصل بعضها من بعض لا تختلف إلا فى نغمة الابتداء والانتهاء. بينما تظل نسب الأبعاد بين نغماتها واحدة، أى أن النغمات وأنصاف النغمات تتوالى فى نظام ثابت فى كل ديوان.

لاشك أن الموسيقى الأوربية فقدت فى عمليات التبسيط المنطق ثروة من الألحان الفردية المؤسسة على المقامات الملغاة، ولم يبق لها فى حقيقة الأمر سوى ديوانين يصوّر كل منهما على اثنى عشر مقامًا. بينما احتفظت الموسيقات الشعبية - ومنها الموسيقى الشرقية - بمقاماتها الكثيرة، وبالتقسيمات المتعددة لكل درجات السلم فيها، من أرباع

النغم وأثلاثه وأخماسه، أى أن ألحانها ظلت على بذخها وغناها الميلودى، فى حين تجردت أختها الأوربية من الكثير من حليها.

حساب الكسب والخسارة :

وحساب الخسارة يقابله حساب الكسب الذى حققته الموسيقى الأوربية بعد تجردها، نتيجة لحل إشكال المقامات والآلات ذات النغمات الثابتة (الأرغن وأسلاف البيانو). كسبت أولا وسيلة التنقل بين الديوانين، وبين مقامات الديوانين بسهولة نسبية. وهذا يساعد على التصوير الوجدانى، ويجعل المقطوعة الواحدة تتمشى بين مختلف المقامات، وفى هذا إفساح كبير لمجال التعبير. فإذا تنبهنا إلى أن تبسيط المقامات مهد الطريق للتركيبات الهارمونية المتعددة، وحصر قواعد التأليف الكونتراپنطى فى حدود معقولة، أمكننا أن نفهم أن ماخسرته الموسيقى من ثروة فى المقامات، كسبته فى مجال التعبير الميلودى عن طريق التحوير Modulation ، وضاعفت كسبها فى مجال الإنشاء والتأليف عن طريق الهارمونية والكونتراپنط.

وفهم الموسيقى المؤسسة على أصول الكونتراپنط والهارمونية ضرورى جدًّا لتقدير مدى هذا الكسب. ولاشك أن من يدرس هذه الأصول - ويمضى الموسيقيون فى دراستها سنوات تزيد كثيرًا عما

يمضيه الطالب فى دراسة الطب - أقدر على إدراك كنه الموسيقى الغربية ممن يجهلها.

بيد أن هذه الموسيقى لم تؤلف ليتمتع بها علماء الكونتراپنط والهارمونية وحدهم. فما هذه الأصول سوى وسيلة إلى غاية، هى التعبير الفنى العميق. وكما أنه لايشترط فى القارئ أن يتعمق فى أصول النحو والبلاغة والعروض حتى يتذوق جمال النثر والشعر، ولا فى المشاهد للصور أن يقضى العمر فى تفهم النسب والأبعاد والمقابلات، وتركيب الألوان، والتشريح الإنسانى إلخ، ليتمتع بفن التصوير - وإن كانت كل هذه الدراسات تجعله أقدر على الفهم، وأقرب إلى ينابيع العمل الفنى - فإن المستمع للموسيقى الغربية غير مطالب بتفهم الوسائل وتحليل العناصر الفنية التى يتألف منها العمل السمفونى. وقد يكفيه بعض الإدراك للأسس التى قام عليها، وتبينه لمعالم الطريق. ليتابع الأعمال الموسيقية الكبرى دون عناء كبير.

الطرب مرة أخرى:

فالموسيقى التى نشأت داخل المعبد وخارج المعبد، وكانت أداة الساحر والكاهن والطبيب والقائد ورئيس العمال، منذ ظهر الإنسان

على وجه البسيطة إلى اليوم، لم تنشأ للطرب وحده بمعناه الضيق. وقد سبق القول بأن الطرب بمعناه الواسع هو أهم خلجات الحاسة الفنية. واللحن بمفرده قدير على ابتعاث شتى ضروب الطرب، من الفرح إلى التأمل أو الحنين، سواء صدح به الطير، أو شبابة الراعى، أو حنجرة منشد الموال. وصورة الحاج العائد إلى قريته ترسم بالحمرة على حائط ملطم بالأبيض قد تطرب لها نفس البريء البرئ، وتثير فيها الحنين إلى الأراضى المقدسة. ولكن هل معنى ذلك أن يقف بنا الطرب عند حد هذه الأعمال الفنية البدائية، من الموال إلى رسوم عودة الحاج؟

إنما اللغة حين ترتفع فى التعبير من حداء الحادى إلى ديوان الحماسة، ومن المواويل الحمر إلى شعر شوقى ومطران، والتصوير حين يرقى من رسوم الزير سالم وعنتر، إلى صور بط ميدوم وعذارى رفائيل وهانس ممليج، والحفر من عرائس المولد وطواطم الزنوج إلى تماثيل أمينوفيس الرابع وخفرع، وموسى الكليم وداود لميكل أنجلو، والعمارة من الكوخ المتداعى إلى معابد الكرنك والأكروبول وكاتدرائية شارتر، فإن بلاغة اللغة والفنون البلاستيكية ترقى فى مجال التعبير إلى مراق أرفع بكثير من محض الحزن والحنين والفرح، لأنها - إلى هذه المشاعر البدائية - ترتفع بنا إلى عالم مثالى رفيع يخلقه فكر جبار، وتنفخ فيه الحياة إحساسات متناهية فى السمو.

كذلك الشأن فى الموسيقى الغربية حينما ارتقت من اللحن المفرد إلى اللحن المركب. فإذا كانت قد خسرت ثروة من الألحان السلسة العذبة فى تفردها، فقد كسبت فى أهازيجها المركبة أداة للتعبير هذبت وصقلت حتى أصبحت طيعة لقريحة الشاعر الموسيقى يودع فيها أحلامه وآماله، وأفراحه وأحزانه، فينثنى بها عالمًا من النغمات يوازى فى سموه الفكرى وأحاسيسه، أشعار هوميروس وشكسبير، وصور فرا أنجليكو وهولباين، وتماثيل دوناتلو ورودان.

كسبت الموسيقى الغربية هذا الكسب نتيجة للأبعاد الثلاث التى حققتها الهارمونية والكونترابنط.

قصة الموسيقى الغربية:

أصل الموسيقى الغربية - وكل موسيقى - هو الصوت الآدمى يغنى وحده أولا، وتصحبه أصوات آدمية أخرى ثانيًا، ومستندًا إلى الآلات الموسيقية أخيرًا. هذه الآلات تبدأ خادمة للصوت الآدمى، تصطحبه، وتمهد له، وتعزف فى فترات توقفه فواصل بسيطة. ثم تستقل بعزفها، بادئ ذى بدء تؤدى نفس الألحان الغنائية، ولكنها لاتلبث حتى تنشئ مقطوعات خاصة بها تعد نهاية فى ذاتها، أو أنها ذات إيقاع واضح، يرقص عليها الراقصون فى أفراحهم وأعيادهم، وربما فى بعض طقوس عبادتهم.

ومع أن موضوعنا خاص بالموسيقى الأوركسترالية، فلا غنى لنا عن استعراض عاجل للغناء لما له من أثر متصل فى تطور موسيقى الآلات قبل أن تتحرر وتصاغ لها القوالب والأوضاع الخاصة بها.

والغناء الأوربى جرى فى تيارين، نبع أحدهما من داخل الكنيسة، والآخر من صميم الشعب. أما التيار الدينى فقد بدأ بألحان مفردة بسيطة (ميلودية) ربما كانت من أصل يونانى، جمعها ونظمها البابا جريجوريوس فى القرن السادس، وعرفت باسم الغناء البسيط أوالنشيد الجريجورياني، مثلما بدأ التيار الشعبى تمامًا، وفى محاذاته. ثم تطور الغناء داخل الكنيسة وخارجها إلى إنشاد اللحن من طبقتين تفصل بينهما أربع درجات أو خمس من درجات السلم الموسيقى، فإلى إنشاد لحنين مختلفين أو أكثر، ومن طبقات متفاوتة، فى نفس الوقت. وكان هذا منشأ الموسيقى البوليفونية (متعددة الألحان).

تياران من دم الحياة يجريان فى شرايين الموسيقى الغربية: تيار الموسيقى الدينية، وتيار الموسيقى الشعبية، وكلاهما مزيج من الموسيقى الميلودية والبوليفونية.

وتاريخ الموسيقى الغربية ينتقل من الكنيسة إلى ميدان القرية ومعارج المدينة، ويدخل من الطريق العام إلى الكنيسة، ثم يرتد من

الكنيسة، ومن الطريق العام، إلى قصور الملوك والأمراء. ويتأرجح بين الميلودية تسندها المركبات الهارمونية، وبين البوليفونية الكاملة.

وفيما عدا الأرغن البدائى، لم تكن الموسيقى الدينية فى حاجة إلى الآلات، وإنما ظلت تتطور من النشيد الجريجوريانى المفرد، إلى الغناء البوليفونى تؤديه جماعة من الشمامسة المختصين. وقد أتى على الكنيسة جيل من المؤلفين العظماء أخذوا يبثون فى الموسيقى المقدسة أعمق مشاعرهم الدينية، وربما كان هذا الجيل يدين للموسيقى الإنجليزى جون دنستابل (سنة ١٤٥٣م) بقدر قليل، ولكن غالبيتهم نشأوا فى بلاد الفلمنك وشمالى فرنسا، وقضوا حياتهم فى الكنائس الإيطالية ومن أعلامهم : ڤيلرت ودوفيه وأوكجيم وجوسكان دى پريه. وقد تتلمذ عليهم الإيطاليون حتى أتيح لإيطاليا أن تنجب أعظم موسيقى فى تاريخها، بل لعله مع سباستيان باخ أكبر من عرف تاريخ العالم فى الموسيقى الدينية، وهو بيير لويجى الملقب اسم مسقط رأسه : پالسترينا، صاحب المؤلف الموسيقى المشهور : «قداس البابا مارسيلوس».

أما الموسيقى الدنيوية فقد سلكت سبيلها بين الأغانى الغرامية والحوار القصصى فيما يعرف بالمادريجال ولكنها كانت بوليفونية كموسيقى الكنيسة. ولم يقتصر الشعب فى التعبير عن الشعور الدينى

بما يسمعه داخل الهيكل أثناء صلاة القداس، بل أخذ يؤلف ضربًا من الألحان الدينية الأهلية تعرف بالموتيت لاتدخل فى القطقوس الدينية، ولكنها تنشد داخل الكنيسة أو خارجها.

وقد ألف الموسيقيون الكنائسيون غير قليل من «المادريجال» و«الموتيت». وتحول «الموتيت» فيما بعد إلى رواية دينية تسرد حكايات القديسين والشهداء، أو قصصًا من الإنجيل، وتمثل فى باحة الكنيسة، وتعرف «بالأوراتوريو». كما تطور «المادريجال» إلى قصص دنيوية تغنى على مسرح خشبى سميت «أوبرا» وكل هذه مؤلفات بوليفونية.

تقدمنا بكل هذا، لأن مصدر موسيقى الآلات هو المادريجال وربيبته الأوبرا، بقدر ماكان مصدرها حاجة الناس إلى موسيقى يرقصون على إيقاعها. وكان دور الآلات فى الأوبرا يقتصر على سند الأصوات فى بعض المواضع، وتوكيد القرار الهارمونى، ومقدمة صغيرة تدعو السامعين إلى «سمع هس»، وفواصل لتسلية النظارة وقت الاستراحة وتغيير المناظر.

من هذه المقدمات الموسيقية نشأ القالب الموسيقى الذى يعرف إلى اليوم باسم الافتتاحية، وهو إذ تطور واتسع نطاقه، تفرع إلى افتتاحية من الطراز الفرنسى تبدأ بلحن بطىء الإيقاع، يتلوه لحن

سريع، وقد تنتهى الافتتاحية بنغمة إيقاعية راقصة. وافتتاحية من الطراز الإيطالى تبدأ بلحن سريع، وبتوسطها لحن بطىء، ثم يعود اللحن السريع لختام المقطوعة.

وقد أطلق الموسيقيون الإيطاليون على الافتتاحية لفظ «سمفونية» أى مقطوعة لمجموع الآلات الموسيقية.

وما يزال قالب الافتتاحية من الطراز الفرنسى قائمًا إلى اليوم تؤلف منه افتتاحيات الأوبرا. وينتفع فيها بألحان مختارة من صميم ما يرد فى أغانى الأوبرا ذاتها.

وتطورت الافتتاحية الإيطالية على مدى العصور. واستطالت حركاتها، حتى أصبحت مؤلفًا مستقلا للآلات يعزف فى حفلات لا علاقة لها بالأوبرا. ولكنها احتفظت باسمها القديم «سيمفونية» وإن تغيرت دلائلها ومعالمها، وتطور قالبها تطورًا كبيرًا.

ولا يغيبن عن الذكر أن الآلات ذاتها، بحكم تضاعف أهميتها، أخذت تتطور فى صناعتها، والآلاتيــة يتقــدمون فى قــدرتهم على العزف حتى وصل الأوركستر عدة وعددًا إلى ما نعرفه اليوم من إتقان فى الصنعة، وحذق فى الأداء.

ولا يعنينا هنا أن نتابع تطور الموسيقى الدينية، والأثر العظيم

الذى أحدثه فيها لوثر ومذهبه عند شعوب الشمال، بقدر ما يهمنا اقتفاء أثر التطور التاريخى فى الموسيقى الدنيوية، وقد بلغنا حقبة ازدهار أساليبها البوليفونية.

فعندما تحول المادريجال إلى أوبرا، نهضت جماعة من النبلاء المتحمسين للحضارة اليونانية، وقررت سنة ١٦٠٠ بمنزل الكونت جيوڤانى باردى فى فلورنسا أن تعود بالمسرحية الغنائية إلى ما كانت عليه فى عهد قدماء اليونان. ولم يكن لدى هؤلاء النبلاء المثقفين أى دليل على طريقة تمثيل الدرام اليونانى، ولكنهم عملوا بما كانوا يتخيلونه عنها نتيجة لقراءاتهم واطلاعهم، فأشاروا على الموسيقيين بأن يلحنوا أشعار الدرام بطريقة إلقائية Récittatif تحافظ على وضوح الكلمات بحيث يفهمها السامع، أى أنهم أرادوا القضاء على الأسلوب البوليفونى الذى لا يحقق هذا الوضوح، مكتفين بالتركيبات الهارمونية على الآلات تسند الغناء وتؤكد الإيقاع.

ولم يكن من السهل أن تقف الأوبرا الإيطالية عند الحدود التى رسمها الكونت باردى وأصدقاؤه. فما عتمت حاجة السامعين إلى الغناء الجميل، وبراعة المغنين فى التلاعب بأصواتهم، حتى انتهت بالأوبرا الإيطالية التقليدية إلى ما عرف قبل الإصلاح الڤاجنرى من سلسلة ألحان غنائية تصل فيما بينها فترات من الغناء الإلقائى.

وانحرفت عن التعبير الإنسانى الصادق إلى مجرد ألحان مطربة لا صلة بينها وبين الألفاظ، ولا علاقة تربطها بموضوع الرواية. وكان السامعون يمضون ليلهم بدار الأوبرا فى مزاح وأكل وشرب لا ينصتون للافتتاحية ولا للغناء الإلقائى، حتى يبدأ المطرب باللحن الغنائى وهنا يتحولون إلى إظهار إعجابهم به كلما تفطرت قلوبهم طربًا، سواء كان هذا فى أول اللحن أو وسطه أو آخره. وقد جاء فى مذكرات ذلك العهد أن السامعين كانوا يقطعون الغناء على مطربهم المحبوب تصفيقًا وضجيجًا بمجرد ارتفاع صوته بالنغمة الأولى من اللحن.

قضت الأوبرا الإيطالية على البوليفونية وافتتحت عهد الميلودية تستند إلى التركيب الهارمونى (ويعرف بحقبة المونودية). بل جعل هذا التركيب الهارمونى يتضاءل حتى وصل إلى بضع فواقات تنطلق من الأوركستر بين الفينة والفينة. وكادت الموسيقى الأوربية الغنائية تعود سيرتها الأولى، أى مجرد سلسلة من الألحان الحلوة يعبدها الجماهير فى أشخاص كبار المطربين من أصحاب الصوت المذكر، أو من الأغوات أصحاب الصوت النسائى «Castrati». وكاد التعبير الموسيقى الصادق يضيع فى هذا التهويش والتهريج، لولا أن قيض للموسيقى الغنائية الرجل العظيم فليبالد جلوك فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ليعيد إلى الأوبرا صدق التعبير، وأمانة العاطفة

الموسيقية، وليرد إلى الأوركستر اعتباره ودوره الهام فى التصوير الدرامى. ثم جاء بعده كارل ماريا فون ڤيبر وريشارد ڤاجنر فأتما رسالته. ثلاثة من الألمان فى ثلاثة أجيال متعاقبة، لم يكتفوا بالقضاء على الشعوذة الموسيقية والتهريج الغناف، بل جعلوا من الأوبرا فنًّا موسيقيًّا ممتازًا يكاد يرتفع إلى مرتبة الموسيقى السمفونية، وهى أسمى ما وصل إليه فن النَّغم.

موسيقى الآلات:

تطورت موسيقى الآلات فى موازاة الموسيقى الغنائية. بدأت خادمة للغناء والرقص، تقدم للأوبرا، وتصطحب الإنشاد، وتعزف فى الفواصل تملأ الفراغ. ثم استقلت بنفسها، وصاغت قوالبها. وتنقلت هى أيضًا من العهد البوليفونى إلى الحقبة المونودية، ولكنها لم تنحدر إلى الإسفاف الذى تردت فيه الأوبرا تحت سلطان المطربين من الرجال والأغوات، بل انتقلت من الأسلوب البوليفونى الكامل إلى الأسلوب المونودى، دون أن تتنكر للكونتراپنط. وقد قيض لموسيقى الآلات جيل من الإيطاليين رفع من شأنها، لاسيما الآلات الوترية ذات القوس، صناعة وتأليفًا وعزفًا، فخلد ذكر مدرسة كريمونا المشهورة فى صناعة الآلات الوترية ذات القوس، بفضل زعيمها رب أسرة ستراديفاريوس كما خلدت أسماء كوريلّى وتارتينى

وڤيڤالدى فى التأليف للڤيولينة، وفريسكوبالدى وألكسندر سكارلاتى فى التأليف للأرغن والكلافسان.

فإذا كان الفلمنكيون هم أساتذة الإيطاليين فى البوليفونية الصوتية، فإن الإيطاليين هم معلمو العالم المتحضر فى فن التأليف للآلات، كما احتفظوا بالسيادة الكاملة على الغناء الميلودى والأوبرا فى كل أوربا حتى آخر القرن الثامن عشر وربما إلى اليوم.

ولكن الزعامة الألمانية فى الموسيقى آن أوانها، وسوف تهيمن على الحركة الموسيقية فى العالم المتمدن من النصف الثانى للقرن الثامن عشر حتى آخر القرن التاسع عشر. والمدرسة الألمانية لم تكن فلتة من فلتات الطبيعة، لأن للعنصر الألمانى خصائص شعرية، وروحًا موسيقية استمدها من طبيعته الشمالية، مظلمة معقدة فى ليالى الشتاء، بهجة مغردة، فرحة راقصة إذا ما أهل الربيع ونثر رياحينه وأزهاره فوق الربى والبطاح، وتحولت غاباته المتجردة من أوراقها، المسجاة فى أكفانها البيضاء، إلى جنات من الدلب والسنديان والكستناء. تلك الروح الألمانية العميقة المعقدة، سوف تتجلى خلال فئة من جبابرة الموسيقى لم ير تاريخ العالم من يدانيهم تعمقًا فى الفكر، وإرهافًا فى الحس، وقدرة على الخلق والإنشاء فى أسلوب كامل التنسيق، واضح الزوايا. فحين يذكر الرجل المتحضر الحفر

والعمارة اليونانية، والتصوير الإيطالى أثناء الكواتروشنتو، والشعر عند هوميروس وشكسبير، فإنه ذاكر أيضًا الفن الألمانى فى موسيقى يوحنا سباستيان بلخ وفردريك هيندل وهايدن وموزارت وبيتهوفن.

كانت المدرسة البوليفونية غنائية بحت، انتهت بمؤلفات الكورس الكنائسى التى وضعها بيير ولويجى بالسترينا، فارتفعت بفن الغناء الجماعى إلى عالم روحى، هو أقرب ما يتوارد على المخيلة من تسبيح الملائكة فى علاها. فلما تفتحت عبقرية يوحنا سباستيان بلخ فى النصف الأول من القرن الثامن عشر. جاءت موسيقاه خلاصة للأجيال التى سبقته. ففيها سمو الفكر وعمق الإحساس الدينى، الذى تجلى فى العهد الذهبى للموسيقى البوليفونية، وفيها من التفنن الكونترابنطى ما لا يزال النموذج الأعظم إلى اليوم. ولم يكن بلخ مؤلفًا لمجموعات الأصوات وحدها، بل كانت أناشيده البروتستانتية تغنى باصطحاب الأرغن، ومؤلفاته العظمى المعروفة باسم «آلام المسيح حسب إنجيل متى» و«حسب إنجيل يوحنا» تشترك فى عزفها موسيقى الأرغن، وآلات الأوركستر، ومجموعات الكورال، وتتخللها فقرات من الإلقاء الغنائى Récitatif والألحان الفردية. وقد كتب بلخ البروتستانتى قداسًا تقدم به إلى أمير كاثوليكى، يعد ذروة من ذرى الموسيقى الدينية. والحق أن موسيقى «آلام المسيح» وهذا «القداس» مؤلفات شامخة هائلة، لا توازنها فى الفنون الأخرى سوى الكاتدرائيات العظيمة.

كان باخ أعظم من جلس إلى الأرغن فى عصره، وهو رجل صافى النفس هادئ السريرة قضى حياته مثال الرجل الصالح البار بأسرته. يؤلف موسيقاه بدافع نفسانى نبيل هو الاتجاه إلى ربه فى خشوع يقدم له روحه الموسيقية قربانًا لا يبتغى من ورائه سوى الرضوان. وقد بعث المأساة المقدسة بعثًا موسيقيًا تعنو له الجباه إعجابًا وإكبارًا.

ولكن باخ كتب إلى هذا موسيقى دنيوية لأغلب الآلات المعروفة فى عهده، وهى أعمال تجمع إلى الجزالة ومتانة القالب، قدرة على التعبير الصادق، والإفصاح السليم عن كل ما تختلج به نفس هذا الرجل العظيم من أحزان وأفراح وتأملات وكلها، حتى نغمات الرقص منها، تتحلى بالوقار وتتسم بالجلال.

كان القالب الذى صاغ فيه باخ موسيقاه هو «الفوجة». ولم يكن أول من ألف فيه ولا آخرهم، وإنما كان وما يزال الأستاذ الأكبر فى هذا الضرب من الصياغة. والفوجة بناء موسيقى منشأ على لحن واحد قصير، يصور ويحور، فى مقابلة لحن آخر هو بمثابة الرد عليه. يتنقل اللحن بين الأصوات المختلفة، متقدمًا هنا متأخرًا هنالك، ولكنه وجوابه كالمرء وظله. فالفوجة حوار موسيقى بين اللحن الواحد وأصدائه فى الأصوات الأخرى، سواء كانت غناءً أو

عزفًا. وتستمر المحاورات ارتفاعًا وانخفاضًا، تقدمًا وتأخرًا، حتى تقترب الخاتمة، وإذا باللحن وظلاله تتقارب حتى تنتهى الفوجة باللحن الواحد تعزفه أو تغنيه المجموعة فى وقت واحد، على أبعاد هارمونية معلومة، وتختمه فى تآلف هارمونى رائع. ولقد عبر جوتة عن أثر موسيقى بلخ فى نفسه فقال: «لكأنى أرى عمدًا ضاربة فى الارتفاع، ودرجًا فسيحًا من المرمر ينحدر عليه فى وقار حشد من الرجال العظام».

وهندل معاصر بلخ. هاجر من ألمانيا إلى انجلترا وعاش فيها يؤلف للأصوات والآلات مجموعة من الأوراتوريو والأوبرات، والأناشيد الدينية والدنيوية، (تتميز بالجلال، والقدرة العجيبة على إنشاء اللحن الجزل، والتصوير الدرامى الصادق). واكتسب هندل الرعوية الإنجليزية وحب الشعب البريطانى وإجلاله. فلما توفى أودعت رفاته ديروستمنستر إلى جانب عظماء التاريخ البريطانى.

وجاء ابن منْ أبناء سباستيان، هو كارل فيليب إيمانويل بلخ، فصاغ قالبًا جديدًا فى التأليف الموسيقى. لم يكن فيليب إيمانويل عظيمًا كأبيه، ولكنه أخذ عنه وعن تلك الأجيال المتعاقبة من الموسيقيين فى أسرة بلخ، مواهب موسيقية فى العزف على الكلافسان، والتأليف له، أدت به إلى صياغة ما يعرف بقالب «الصوناتة».

لم يكن الاسم جديدًا، ولا يدل معناه على أكثر من «معزوفة» (تعزف Sonare) أى مقطوعة للآلات تميزًا لها عن «كانتاته» وهو «أنشودة» (تغنى Cantare) أى مقطوعة للأصوات. وكانت الصوناته قبل فيليب إيمانويل مجموعة من رقصات متعاقبة، تتداول السرعة والبطء، وتنتقل من إيقاع إلى إيقاع تبعًا لمصادر الرقصات، وبعضها من أصل ألمانى «الماند» والآخر من أصل فرنسى «پاڤان» أو إسبانى «شاكونه» و«باساكاليا» وقد يضيف الموسيقى مقطوعة ريفية هادئة «باستورال» قبل أن يختم الصوناته برقصة سريعة من نوع الـ «چيجه».

لم تكن هذه المقطوعات تؤلف فى الصوناته ليرقص الناس على نغمها، وإنما هى مجرد استيحاء لإيقاعات الرقص مع العناية بالتعبير عن شتى المشاعر، ولكنها ظلت حتى فيليب إيمانويل عقدًا منظومًا من الرقصات، وغالبًا ما كان الموسيقيون يكتفون بتسميتها متتالية Suite، أو Partita.

إنما الصوناته، كما عرفت فى النصف الثانى للقرن الثامن عشر، وتبعًا للقالب الذى صاغه كارل فيليب إيمانويل بلخ تحولت إلى كائن موسيقى متماسك على أيدى عظماء ڤينا الثلاث، بل عظماء التاريخ الموسيقى كله: هايدن وموزارت وبيتهوڤن.

أما فرنز يوزيف هايدن فقد تمرس بأعمال إيمانويل باخ للكلافسان حتى حذق التأليف فى قالب الصوناته، فراح يؤلف فيه كل موسيقاه، من الآلات المفردة، إلى موسيقى المجموعات إلى الموسيقى الأوركسترالية.

وأكمل موزارت عمل هايدن، وإن قد تأثر بابن ثان لباخ هو يوحنا كريستيان، وخلق الكونشرتو خلقًا جديدًا، واستوحى المدرسة الإيطالية فى التأليف الغنائى المسرحى لينشئ فنًا تفرد به، فى أوبرات «دون جيوڤانى» و«زواج فيجارو» و«الناى المسحور». فكان رابطة العقد بين القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر، اجتمعت فى تكوين عبقريته المدرسة الألمانية العميقة، والموسيقى الإيطالية الشجية، وجمال الفن وبهجة الحياة فى العصر الباروكى.

وكما ختم يوحنا سباستيان باخ عصر البوليفونية وترك للأجيال المقبلة أعمالاً هى دروس ذلك الماضى العظيم ونماذجه العليا، فقد جاء لوڤيج فان بيتهوڤن ليختم العصر الباروكى، ويبزغ كالشمس المشرقة على القرن التاسع عشر.

والحق أن الأعجوبة الثانية فى الموسيقى الغربية، بعد عصرها الذهبى أيام الفلمنكيين وبالسترينا، وبعد عهد سباستيان باخ، ظهرت فى أواخر القرن الثامن عشر، وتجلت فى صعيد واحد هو ڤينا

عاصمة أسرة الهابسبورج التى انتقل إليها تاج الإمبراطورية الرومانية المقدسة، وظل على رأسها حتى آخر الحرب الكبرى الأولى، حين تقوضت عروش إمبراطوريات وسط أوربا.

كانت أعجوبة أن يظهر فى أواخر القرن الثامن عشر، وفى ڤينا، ثلاثة الجبابرة هايدن وموزارت وبيتهوفن، ولكنها لم تكن خارقة أو فلتة من فلتات الطبيعة، فالتاريخ الإنسانى لا يعرف الخوارق ولا الفلتات. إنما كان ظهور هؤلاء العظماء أثرًا من آثار التطور الاجتماعى، أو ظاهرة من ظواهر الحياة الذهنية. وتاريخ الموسيقى فى هذه الناحية ليس إلا أثرًا من أبلغ الآثار الحضارية للتطور الاجتماعى. ولسنا بحاجة للتحدث عن إيطاليا فى عهد الإحياء، فأمرها شائع معروف، ودويلاتها كانت مهاد الفنون العليا ومرباها. وقد بلغت الفنون فى دولة الميديتشى بفلورنسا، ودولة البابوات فى روما مبلغًا من الروعة لا يزال مثار دهشة العالم المتمدن.

ولكن ما لا يدركه البعيدون عن الموسيقى هو نشأة الموسيقى الألمانية العظيمة التى تجلت للعالم المتحضر فى تآليف يوحنا سباستيان باخ وفردريك هندل وهايدن وموزارت وبيتهوفن.

لا شك أن ينبوع الفن هو النفس البشرية واستعدادها الفطرى. بيد أن روح الفنان كالبذرة الصالحة تنمو فى الأرض الطيبة،

فلا ريب أن نشأة الفن الألماني العظيم كانت من صميم الروح الألماني. إنما التربة الصالحة والأرض الخطية كانت تلك الدويلات التي يجتمع بعض أمرائها الناخبين في مدينة فورمس كلما خلا العرش الإمبراطوري لتتفق كلمتهم على اسم الإمبراطور الجديد، كما يجتمع الكرادلة - أمراء الكنيسة - في المجمع المقدس لانتخاب البابا.

كان جل أمراء الدويلات الألمانية، والكثير من أفراد أسرة الهابسبورج يهيمون بالموسيقى، وكان الأمير في دولته حريصًا على إنشاء مصلاه الخاص Chapelle بمارغنها، وشمامستها، ورئيسهم Kapellmeister، وهو في الغالب يعزف على الأرغن أيضًا، ويؤلف له ولهم. كما كان الأمير حريصًا على أن تكون له فرقة من العازفين والمغنين، لإحياء حفلاته الكبرى والصغرى، وتشنيف أسماعه في صَحْوه ومسيته، وفترات طعامه.

هذه البلاطات المنتشرة على طول الوطن الألماني وعرضه، بمصلياتها ومنشديها وأوركستراها ومغنيها، وكانت التربة الصالحة لتنشئة الموسيقيين دينيين ودنيويين، مؤلفين ومغنين وعازفين. فيها نشأ باخ وهندل وهايدن وموزارت وبتهوفن. ولم يدخر بعض الأمراء الألمان جهدًا ولا مالاً في سبيل أن تكون مجموعتهم الموسيقية موضع

الفخر والمباهاة بين الإمارات، وكان الكثير منهم، ومن أسرة هابسبورج، موسيقيين بفطرتهم وميولهم وتعليمهم، يشتركون فى العزف والغناء مع أعضاء فرقتهم.

نمت الموسيقى الألمانية وتطورت فى دفء هذا التباهى والتبارى. وكان كل الموسيقيين الألمان فى القرن الثامن عشر من حاشية الأمراء. وإن كان موضعهم من المائدة موضع الطبقة الدنيا، أو تحت الملاحة كما قضى البروتوكول. وكان موزارت فى صباه يتناول طعامه على مائدة الخدم وقد شرفه البروتوكول فوضعه بعد الطاهى والأمين الخاص. وكانت لهم ستراتهم الخاصة عليها شارة الأمير، ومرتباتهم وجامكياتهم.

موسيقى القرن الثامن عشر كانت خادمة الدنيا والدين. وتتواضع للخالق، وتتملق المخلوق، تصلى لربها فى حرارة وعمق، وتغنى وترقص لسيدها، أنيقة فى تزمت، مرحة فى تصنع، رقيقة كأنها نسج الدنتلا تزين رقاب النبلاء وأطراف أكمامهم، لها هندام الشعر المستعار تبيضه المساحيق، ويربط غديرته المفردة شريط من الحرير.

كان يوحنا سباستيان باخ طول حياته خادم الدين فى المعابد اللوترية، يرئس الشمامسة، ويلقنهم أصول الفن، ويؤلف للأرغن، أو يرتجل عليه عزفًا. ولكنه خدم الأمراء أيضًا، فوضع مؤلفات

دنيوية للآلات لا تزال تزين الحفلات الموسيقية. كما يؤدى قداسه «آلام المسيح» فى قاعات الكونسير، وفى الكنائس. وقد حفظ لنا التاريخ وصف استقبال فردريك الأكبر، ذلك الملك العازف على الناى، ليوحنا سباستيان فى بوتسدام، والمساجلات التى جرت بينهما فى التأليف والارتجال الموسيقى.

لبث هايدن مدى ثلاثين عامًا من عمره المديد رئيسًا لأوركسترا آل استرهازى بقصرهم الكبير فى أيزنشتات، ومديرًا لمسرحهم الخاص هناك. ونشأ موزارت فى بلاط كبير الأساقفة أمير سالزبورج وسافر بصحبة أبيه وأخيه يعزف بحضرة أمراء الدويلات الألمانية، وأمام مدام دى بومبادور بقصر فرساى، والأسرة المالكة البريطانية فى لوندرة.

ونشأ بيتهوڤن، كأبيه وجده الفلمنكى الأصل، موسيقيًا فى بلاط أمراء كولونيا على الراين، يعزف على الڤيولا فى الأوركستر، وينوب عن عازف الأرغن إذا غاب، ويتلقى دروسه فى الهارمونية والكونترابنط عليه، إلى أن هاجر إلى ڤينا. وهنا بدأ وجه أوربا يتغير حينما زلزلت أصول الحكم زلزالها تحت وجيب أقدام جماعة من الغوغاء ذات السراويل الفضفاضة «Sans-Culottes»، اقتحمت الباستيل وأطلقت سراح المعتقلين فيه، وهدمته من أساسه.

بيتهوفن كان أول رجال الفن بالمعنى الديمقراطى الحديث، منذ وطأت قدماه عاصمة الهابسبورج، لأنه لم يلتحق فى فينا بخدمة أمير أو إمبراطور، بل عاش حياة الفنان لفنه وحده، وبفنه ليس غير.

وأول من نضا عن رجال الفن لباس الخشم والخدم، يعيش من موسيقاه يبيعها للناشرين، وبملكاته كعازف كبير على البيانو يقيم الحفلات الخاصة والعامة ليعزف كونشرتاته أو ليقود سمفونياته.

وكان الرجل بطبيعته القلمنكية، وتأثره بالأفكار الحديثة، محبًّا للحرية، حرية الملبس والعيش والفكر. أعجب ببونابرت رجل الثورة والقنصل الأول للجمهورية الأولى، وكتب سمفونيته الثالثة - الإرويكا - وهو يفكر ببطله العظيم. فلما بلغه أن رجل الثورة انقلب طاغية، ورضى بتاج الإمبراطورية، جعل يضرب بالقلم على اسم بونابرت فوق الصفحة الأولى من السمفونية حتى محاه وخرق الورقة.

وإذا كان بيتهوفن كبرت نفسه عن خدمة الأمراء، فقد اصطفته أرستقراطية فينا ودللته وفتحت له أبواب قصورها. وحينما استضافه الأمير ليشنوفسكى فى قصره، كره نظام الملبس ودقة أوقات الطعام، فترك قصر الأمير ليعيش حرًّا فى شقة استأجرها. وغضب عندما جاءه رجال البلاط الإمبراطورى يلقنونه قواعد البروتوكول لاستقبال تلميذه الشاب الأرشيدوق رودلف أخى الإمبراطور. وكان الشاب

يحب أستاذه ويعجب به فطلب إليهم أن يتركوا بيتهوفن حرًا.

هذه صورة سريعة للوسط الاجتماعى الذى نشأت فيه الموسيقى الألمانية العظيمة. وفهم هذه الصورة ضرورى جدًا لفهم موسيقى هايدن وموزارت إلى أن يجىء بيتهوفن، تلميذ هايدن، والوريث الروحى لموزارت، لا ليحرر الفنان من ربقة التبعية فحسب، بل ليحرر فن الموسيقى كله.

قالب الصوناتة :

الصوناتة معزوفة لآلة واحدة كاملة الهارمونية (كالبيانو) أو آلة ميلودية (كالفيولينة) تصحبها آلة كاملة الهارمونية. وتتألف من أربعة أقسام تسمى «حركات» تتداول السرعة والبطء فى الإيقاع اتباعًا لمبدأ المقابلة الفنية. فالحركة الأولى سريعة (أليجرو وما إليها) تتلوها حركة بطيئة (أندانتى وما إليها) والحركة الثالثة راقصة (منويتو) والرابعة هى خاتمة الصوناتة وإيقاعها سريع.

وللصوناتة عدا هذا أصول واجبة الاتباع فى حركتها الأولى، وقد تتبع هذه الأصول فى بقية الحركات، ولكن الحركة البطيئة بحكم استطالة نغماتها تصاغ فى قالب اللحن الغناثى Aria، ويعاد اللحن مرة أو مرتين مع تصويره من مقام إلى مقام، وعملية التصوير

تتطلب وصلات بين كل إعادة تبدو فيه إبراعة المؤلف فى إنشاء هذه الحركة الغنائية بطريقة النمو الطبيعى والعودة باللحن فى صور جديدة، لا يمل السامع ترادها.

والحركة الراقصة تحذو فى إيقاعها وتقسيمها رقصة المنويتو، وتتكون من لحن مؤلف من قسمين يعاد كل منهما، ثم تنتقل المنويتو إلى لحن ثالث مغاير كل المغايرة لسابقيه، يعرف باسم Trio، ويتكون من قسمين يعاد كل منهما، وتختم المنويتو بالعودة إلى لحنها الأول بقسميه دون تكرار. وقد أجرى بيتهوفن تطورًا كبيرًا فى هذا القسم من الصوناتة حين أبدعت عبقريته حركة أسرع إيقاعًا من المنويتو وأمتن حبكًا، عنوانها Scherzo أودعها روحه المرح المتفجر. وبذلك نقل الحركة الثالثة للصوناتة من رقصة البلاط الأنيقة فى تزمت إلى ما يوحى بالأفراح الشعبية أو الريفية.

والحركة الثالثة بين أن تعود إلى قالب الحركة الأولى (أى قالب الصوناتة) أو أن تصاغ فى قالب المرجعات Rondo أو التنويعات، Variations يعاودها لحن واحد فى فترات تفصلها ضرب من التلاعب الموسيقى تعرف بالـ Episodes. ولكن لحن المرجع لا يعود دائمًا فى لبوسه الأول. إنما يجرى فيه المؤلف من التحوير، ويحيطه بالتركيبات الهارمونية المختلفة، وما يحدو بالأذن إلى استقباله دائماً بفرحة الجديد.

نعود الآن إلى الحركة الأولى، لأن حظها فى التأليف الموسيقى كان من الحظوظ الكبرى. والقالب الذى صيغت فيه هو الذى يطبق بطريق التعميم على الحركات الأربعة أى قالب الصوناتة.

الحركة الأولى فى الصوناتة تنقسم إلى ثلاثة أقسام:

الأول: العرض Exposition.

الثانى: التفاعل والتطور Dévelopement.

الثالث: إعادة العرض أو التلخيص Re-exposition أو Recapitulation

وأقسام الحركة الأولى فى الصوناتة يسهل إدراكها فى تآليف هايدن وموزارت، فالقسم الأول يعاد مرتين لتوكيد نغمه فى أذن السامع، وينتهى بنغمة فاصلة (نوع من القفلة Cadence تنذر ببدء القسم الثانى. وينتهى القسم الثانى أيضًا بنغمة الفصل، استعدادًا للعودة إلى نغمات البدء.

ولكن بيتهوفن صهر هذه الأقسام الثلاث صهرًا خفيت معه الفواصل، وتغطت المفاصل. إلا أن السامع الذى يحسن الاستماع يستطيع أن يتبين الأقسام لا من مفصلاتها، ولكن من ألوانها الخاصة، وهارمونيتها.

العرض: يعرض المؤلف لحنين أساسيين على التوالى، يتواجهان إيقاعًا، ومقامًا، بحيث يدرك السامع فى يسر التقابل بين لحن يغلب عليه الطابع الغنائى، ولحن يتميز بوضوح إيقاعه. ويشبه الموسيقى فى تقديم اللحنين محاضرًا يبدأ محاضرته بعرض موضوعها عرضًا سريعًا، مع بيان النقاط التى وضعها لتقسيم هذا الموضوع. ويعرف كل من اللحنين الأساسين فى بعض اللغات الأوربية باسم الموضوع، أو الفكرة الموسيقية.

وبما أن اللحنين الأساسين مختلفان مقامًا وإيقاعًا، فإن عملية الوصل بينهما تقتضى من المؤلف حذقًا فى التصوير والتحرير، وبراعة فى الانتقال بحيث ينتهى التحول من اللحن الأول إلى الثانى فى سهولة ويسر.

التفاعل والتطور: فترة التفاعل والتطور هى المجال الذى يصول فيه الموسيقى ويجول، مستخدمًا ملكاته فى التصوير والتحوير، وفى تحليل اللحنين إلى عناصرهما الأولى، أو تشطيرهما ثم مزجهما إما لإظهار تآلفهما، أو لتوكيد تنافسهما، تبعًا للمشاعر التى تجيش بها نفسه. فالصوناتة أشبه الأشياء بموضوع درامى، يستعرض فيه المؤلف أشخاصه فى الفصل الأول، ثم هو يجرى حوادثه فى الفصل الثانى غرامًا تقوم فى سبيله العقبات، أو نفورًا يدعو إلى الكيد والانتقام،

وفى هذا الفصل تتفاعل الشخصيات تبعًا لأخلاقها وبيئتها ورد فعل الاحداث فيها. فإذا جاء الفصل الثالث، وبلغت الحوادث غايتها، اتجهت الطبائع كل إلى وجهاتها إما إلى النهاية الحزينة أو السارة.

إعادة العرض أو التلخيص: يعود الموسيقى إلى لحنيه الأساسيين، بعد تلك الأحداث الدرامية التى أجراها عليهما فى القسم الثانى. وليست هذه العودة من السهولة كما يبدو مثلا فى عودة التسليم بعد الحانة فى البشرف. أو المرجع فى الأغنية، لأن المؤلف صال وجال فى طور التفاعل متنقلا بين مختلف المقامات، متلاعبًا بلحنيه تلاعب السحرة، وعليه أن يضم أشتات لحنيه، ليعيد سردهما، ومن نفس المقام الذى عرض فيه لحنه الأول. وإذا كان أمر ذلك يسيرًا نسبيًا فيما يختص باللحن الأول إذ يعاد فى المقام الذى ظهر به منذ البداية، فإن على الموسيقى أن يصوغ فقرات الاتصال - أو المفصلة - بين اللحن الأول والثانى بطريقة جديدة، وفى اتجاه مغاير لاتجاهها أول الحركة، حتى يستدعى لحنه الثانى ليعزف من مقام جديد عليه، هو مقام اللحن الأول، ومقام الحركة كلها. وبذلك تنتهى الحركة الأولى للصوناتة عرضًا وتحليلا وتلخيصًا.

ولكن عبقرية بيتهوفن لم تكتف بهذه النهاية البسيطة، فأضاف الموسيقى العظيم «ذنبًا» Coda فيه بعض التفاعلات الجديدة، توقظ

فى السامع اهتمامًا جديدًا، وكأن الأحداث تتطور تطورًا آخر، بينما الموسيقى فى الواقع يتخذ طريقه إلى الختام.

وقد أصبحت حركات بيتهوفن الأولى فى الصوناتة نموذجًا عاليًا جدًّا فى البلاغة الموسيقية، فهو يخلق بها جوًّا دراميًّا يعيش فيه السامع، كأنه يطالع مأساة من المآسى الكبرى، أو يقرأ ملحمة من الملاحم العظيمة.

والوحدة فى أربع حركات الصوناتة، مع تنقلها من المأساة إلى المهزلة، ومن النواح إلى الرقص، وهى وحدة العمل الفنى فى أصول تأليفه. فأغلب الحركات من نفس مقام الحركة الأولى، أو هى من مقامات تجمعها أواصر القربى. هذا إلى أن الحركة الرابعة تعود دائمًا إلى مقام الحركة الأولى. وأهم من ظواهر الوحدة المادية تلك الوحدة الروحية، التى تجعل الصوناتة شبيهة بالإنسان الحى فى تنقله بين الفرح والغضب، وتقلبه بين اللهو والتأمل، والجد والهزل.

السمفونية :

السمفونية معزوفة للأوركستر تؤلف فى قالب الصوناتة، وتتبع ذات الأصول. إلا أن أداة المؤلف فى التعبير قد تضاعفت هنا بحكم المجموعات الأوركسترالية التى تمكنه من التصوير والتلوين والإفصاح عن

المشاعر بطريق أروع وأوضح.

والسمفونية بناء شامخ أشبه بالمعابد والقصور الكبرى فى فن العمارة. وهى أرفع ما يبلغه المؤلف الموسيقى فى ارتقائه الإبداعى، وإن كانت الرباعية الوترية هى أعلى مكانة يبلغها فى سموه الروحى. فليس تأليف السمفونية بالأمر الهين. وهذا بيتهوفن يتحرج فى كتابة سمفونيته الأولى حتى يبلغ الثلاثين من عمره، بعد أن ألف عددًا من الصوناتات للبيانو، وللفيولينة، وللرباعية الوترية. وإذا كان موزارت قد ألف إحدى أوربعين سمفونية، وهايدن أربعًا ومائة على أقل تقدير، فلا شك أن ما كتباه فى السنين الأخيرة من حياتهما هو الأشيد بنيانا، الأفصح بيانًا، والأعمق فكرًا وشعورًا.

والآن وقد تتبعنا معالم الصوناتة، وعلى أصولها يقوم بناء السمفونية، فقد حان الوقت لنعرف ما هو الأوركستر، أى الأداة التى تعزف السمفونية، ولنا إلى هذه عودة.

الأوركستر:

الأوركستر مجموعة من العازفين على الآلات الموسيقية المختلفة وهذه الآلات تنتظم تحت ألوية معينة تبعًا لفصائلها. والفصائل تقسم حسب الخصائص الصوتية للآلات. والخصائص الصوتية

ناشئة عن طريق العزف، أو بمعنى أدق عن الصورة التى تجرى عليها الذبذبات الصوتية، والوسائل المتبعة لمضاعفة رنين هذه الذبذبات. فشفتا نافخ البوق تتذبذبان فى المبسم النحاسى، وهذه الذبذبات تحدث فى حيز البوق تموجات صوتية، وجدار البوق وصيوانه يضاعفان الرنين. والوتر فى الڤيولينة يتذبذب باحتكاك شد القوس فيه، فتنتقل هذه الذبذبات عن طريق الفرسة وصندوق الرنين إلى الهواء فيردّد الهواء المحبوس بين الجدران الخشبية هذه الذبذبات.

والرباعية الوترية - وهو ما يطلق فى الأوركستر على الڤيولينة والڤيولا والڤيولونسل والكونترباص - هى أساس الأوركستر، وهى أكثر آلاته عدًّا.

ومن الآلات الوترية الأخرى التى تستعمل فى الأوركستر الحديث القيثار الكبير (الأربه Harpe) وفيه تغمز الأوتار بالأصابع.

وفصيلة الآلات الهوائية تحتوى على الناى الصغير (بيكولو) وناى القرار (فلوطه) وتصنع من الخشب، والأغلب أن يكون من الفضة. والصوت فيها ناشئ من تكسر تيار الهواء الذى يسدده العازف على حافة فتحة العزف. كما تحتوى على الكلارنيت والشبابة (وهى الأبوا)، والباصون (الفاجوطة) وهى شبابة القرار، والكونتر باصون

وهو قرار القرار. «والسلامية» المعروفة فى الأوركستر الحديث باسم البوق الإنجليزى (قور أنجليه) وهى شبابة بعينها، فلا هى ببوق، ولا هى من أصل إنجليزى. وجميع هذه الآلات من خشب، وأساس عملها هو لسان واحد من البوص (الكلارنيت) أو لسانان (الشبابة والسلامية) يتذبذبان فى فم العازف بالطريقة المعروفة هنا فى المزمار البلدى (جد الشبابات والسلاميات) والأرغول (جد الكلارنيت).

وفصيلة الآلات النحاسية ومنها البوق المستدير (قور) والطرمبيطة والطرمبونه. وقد توسع الأوركستر الحديث فى هذا الضرب من الآلات تبعًا لحاجات التعبير، خصوصًا فى درامات فاجنر الموسيقية.

وأخيرًا آلات الإيقاع من الطبل والصناج والمثلث والأجراس. ولبعض هذه الآلات الإيقاعية نغم موسيقى معلوم. فالطنبالة - وهى شبيهة بطبل الجمال - يستصلح رقها ليؤدى نغمة معينة، تكون النغمة الأساسية للمقام الذى تؤلف المقطوعة من نغماته، ويستصلح رق طنبالة ثانية لتدق النغمة الخامسة فى السلم (النوى). وفى الأوركستر الحديث استعمل الموسيقيون أكثر من طنبالتين.

وللبعض الآخر ضجيج موسيقى غير معلوم، كالطبل الكبير الذى يهزم هزيمًا لا تتبين الأذن منه نغمة بعينها، وكالمثلث

والصناج. وقد أضيفت إلى الأوركستر الحديث آلات أجنبية كالدف الباسكى والصناجات الصغيرة (الصاجات) والقسطانيتة والطمطم والنقارية، وذلك عندما يبتغى المؤلف الإيحاء بجو خاص، أو عندما يؤلف موسيقى ذات ألوان بوهيمية أو شرقية أو زنجية.

ولكل فصيلة ألوانها الصوتية الخاصة، وخواص موسيقية أخرى تتعلق بمجالها فى مدى السلالم الموسيقية التى تؤديها، وبمقدرتها على عزف نغمات سريعة متتالية، أو عدم قدرتها، والآلات الوترية تتحمل عبء العزف الأوركسترالى، لمرونتها ومواهبها العديدة فى التعبير، وهى الآلات التى يضاعف عدد وحداتها حتى ليبلغ الثلاثين فيولينة منقسمة إلى فريق أول وفريق ثان، والخمس عشرة فيولا، ومثلها من الفيولونسل، ونحو عشرة من الكونترباص. وكل مجموعة من هذه الوتريات تعزف لحنًا مخالفًا لما تعزفه المجموعة الأخرى، إلا أن يريد المؤلف ألوانًا بعينها تقتضى التقسيم داخل كل مجموعة، أو أن تعزف أكثر من مجموعة منها معًا. والمهم فى هذا أن الرباعية الوترية كاملة فيما بينها من الناحية الهارمونية، فهى تتناول السلالم الموسيقية من أعلى الأصوات على كردان الفيولينه، إلى قرار الوتر الرابع فى الكونترباص. والأغلب أن يعمل الكونترباص فى الرباعية عملا إيقاعيًا محضًا، فيه توكيد لقرار الهارمونية.

أما الآلات الأخرى فعددها محدود، ولم يزد فى العهد

الكلاسيكي عن اثنتين من كل آلة، ثلث بعضها بيتهوفن فى بعض سمفونياته. ولكن الأوركستر الحديث أخذ يتمادى فى رفع عددها حتى أصبح عزفها - وهى سريعة التغلب - يغطى على الأوتار، ويصبغ بعض ألوان الأوركستر بما يشبه فرق الموسيقى العسكرية.

إنما التوازن الأوركسترالى يقوم على الرباعية الوترية ترسم قاع الصورة أولا، لتضع الآلات الأخرى عليها ألوانها الخاصة، ثم تشترك الأوتار والآلات الأخرى امتزاجًا، أو تنافرًا أو تقابلا، كأنها الألوان على لوحة المصور يمزجها تبعًا لما تظهر به المرئيات لا لعينيه وحدهما بل خلال إحساسه الفنى. وللآلات الهوائية خصائص أصيلة، كالناى ذى الصوت البللورى، يتساقط كالسلسبيل، والشبابة الموحية بالجو الريفى الناعس، والكلارنيت الطريرة فى نغماتها العالية، الجوفاء كالقبو المظلم فى نغمات قرارها.

والآلات الإيقاعية ليست وحدها الكفيلة بتوكيد الإيقاع، فقد يطلب المؤلف من أية مجموعة أن تقوم بهذا الدور. حتى الڤيولينات، وهى المغنيات الأولى فى الأوركستر، تستطيع أن تتحول إلى آلات إيقاعية. إلا أن آلات القرار فى جميع الفصائل، باعتبارها حاملة للعبء الهارمونى، كثيرًا ما تسند إليها مهمة الإيقاع، وهو ما يحدث بين الڤيولنسلات والكونترباصات، خصوصًا عندما يعزف

عليها بطريق النمز Pizzicato.

الأوركستر مجموعة متساندة تتناول الألحان وتتداولها فى مجموعة هارمونية كاملة، تضع فى يد المؤلف السمفونى آلة موسيقية حية لا نظير لها. ويوقع عليها رئيس الأوركستر لا بأصابعه بل بقلبه وعقله وكافة كيانه الروحى.

رئيس الأوركستر:

كنا نستمع فى صغرنا إلى الموسيقات العسكرية تعزف فى الحدائق «أفراح القبة» و «بعدك على اليوم بسنين»، فنسخر من رئيس الفرقة الذى لا يتعدى عمله التهويش بخيزرانته أمام رجاله، وهم يبدون كأنهم لا يلقون إليه بالا. وكنا نتساءل هل ثمة ضرورة لجهوده، أو حتى لوجوده. الواقع أن الحق كان فى جانبنا إلى حد بعيد، لأن الموسيقى التى كانت تعزفها تلك الفرق ليست بحاجة إلى رئيس، فالجميع فى الهوى سوا، يعزفون نفس اللحن، كثر عددهم أو قل، وصاحب الطبل يدق «الواحدة» كما ندقها بأرجلنا، وحامل الصنلجات يصفق بها، كما نصفق بأيدينا.

والموسيقى الأوربية فى عهود باخ وهندل، بل هايدن، لم تكن تشعر بعد بمسيس الحاجة إلى قيادة بالمعنى المعروف، فكان الموسيقى

يجلس إلى الكلافسان ليعزف قرار الهارمونية، ويشير بيده للأوركستر بين الآونة والأخرى.

إلا أن الموسيقى السمفونية فى تطورها وتعقد بنائها، فرضت قيام موسيقى عارف بكافة أصول الموسيقى، قدير على فهم المؤلفات السمفونية وتحليلها إلى عناصرها، ليقود المجموعة البشرية الكبرى. وهى قيادة مادية، فيما له مساس بضبط الإيقاع وتحوله، وفيما يتعلق بالإشارة إلى العازفين لحظة دخولهم بعد فترات طويلة أو قصيرة من السكوت. ولكنها قبل كل شيء قيادة فنية روحية، لأن رئيس الأوركستر أشرب روح المؤلف الموسيقى الذى يقوده، شرحه تشريحًا، ثم جاء ليضم أشتاته من واقع الآلات، حتى تؤدى المشاعر وتصور الأفكار التى صدر عنها التأليف.

وحركات رئيس الأوركستر وإشاراته رموز اصطلاحية يفهمها أعضاء الأوركستر، ليخففوا أو يثقلوا من العزف ولكنها تذهب إلى أعمق من مظهرها، فهى أداة لنقل الشعور الدفين فى نفس الرئيس إلى أعضاء الأوركستر. وتتصل فى هذا رأسًا بالإيحاء والقيادة الروحية.

فرئيس الأوركستر بمثابة العازف على البيانو أو الأرغن، ولكنه لا يجرى النغم بأصابعه تحرك أصابع آلية تدق على الأوتار (البيانو)

أو تفتح صمامات هوائية (الأرغن)، بل هو يؤثر بروحه فى مجموعة من الفنانين المرهفى الحس لينقل إليهم، فيما يشبه التأثير المغناطيسى، شعوره وإدراكه للمؤلف الذى يترجم عنه.

عود إلى السمفونية :

نشأت السمفونية معزوفة أوركسترالية تفتتح بها الأوبرا، لتؤدى بين فصولها. ولكن فيليب إيمانويل بلخ (١٧١٤ - ١٧٨٨) عنى بحركتها الأولى حتى صاغها فى قالب الصوناتة، وهو القالب الذى صب فيه مؤلفاته للكلافسان. وقد درس هايدن مؤلفات فيليب إيمانويل بلخ حتى حذق التأليف فى قالب الصوناته، وجعل يطبقه فى كل مؤلفاته للآلات، سواء فى هذا الكلافسان، أو الثلاثيات أو الرباعيات أو السمفونيات. ولكن من الإنصاف أن لا يعزى فضل صياغة السمفونية إلى فيليب إيمانويل وحده، فقد كان الموسيقيون فى شمال إيطاليا - وعلى رأسهم سمارتينى - وفى باريس، وفى ألمانيا والنمسا، يعملون فى نفس الطريق، ولا يمكن إنكار أثرهم فى الصياغة السفونية.

كذلك كان لأوركستر مدينة مانهايم اليد الطولى فى تثبيت أسس السمفونية والإجادة فى عزفها. وكان هذا الأوركستر أكبر ما عرف

من نوعه، فكان مؤلفًا فى سنة ١٧٧٧ من عشرين فيولينة أولى وثانية، وأربع ڤيولات وأربع فيولونسلات وأربع كونترباصات ونايين وشبابتين وكلارنيتين وأربع باصونات، وبوقين وطرمبيطتين وطبالتين، وقد اشتهر أمره حتى أصبح كعبة الموسيقيين ومنهم موزارت فى كل رحلاته إلى غرب أوربا.

فالسمفونية بلغت ما بلغته نتيجة لتطور موسيقى الآلات من جهة، وأصول التأليف من جهة أخرى. ولكن لا الأصول وحدها ولا الحذق فى العزف وحده كانت لتبلغ بالسمفونية الشأو الذى بلغته لو لم يوجد الأفذاذ النوابغ ينتقلون بالفن السمفونى من بداياته على يد كارل فيليب إيمانويل باخ حتى يصلوا به إلى ذروة الخلق الأوركسترالى. هؤلاء النوابغ الأفذاذ كانوا على التوالى: فرانز يوزيف هايدن، وڤلفجانج أماديوس موزارت، ولودڤيج فان بيتهوڤن.

تلك إذن هى السمفونية، والقالب الذى صيغت فيه، والأداة الإنسانية التى تنقلها من أعماق الفكر والشعور إلى عالم النغم.

بناء مشيد يسند بعضه بعضًا، شامخ كالقصور، مزدان بالصور الرائعة، مرصع بالأحجار الكريمة، روحانى عامر بتصورات الموسيقى وتأملاته، ينفخ فيه الحياة فتزدحم بها عرصاته.

ياصديق القارئ

ليست الموسيق السمفونية لحظات من الحظ والطرب، إنما هى كيان حى، سوّته عبقريات جبارة أثرًا خالدًا لمقدرات هذا الإنسان الذى اقترن ظهوره فى نهاية المخلوقات بظاهرة خارقة، هى الفكر والشعور، فاستطاع بفكره أن يخترق حجاب الكون فيسيطر على قواه. وعرف بمشاعره نعيم السعادة وجحيم العذاب، فقامت من بينه فئة مختارة تنحت له من الحجر، وتنظم له من الكلام، وتصبغ له من الألوان، وتصوغ له من الأنغام أعمالا خالدة، ترفع رأسها فى طريق الإنسانية كالأعلام.

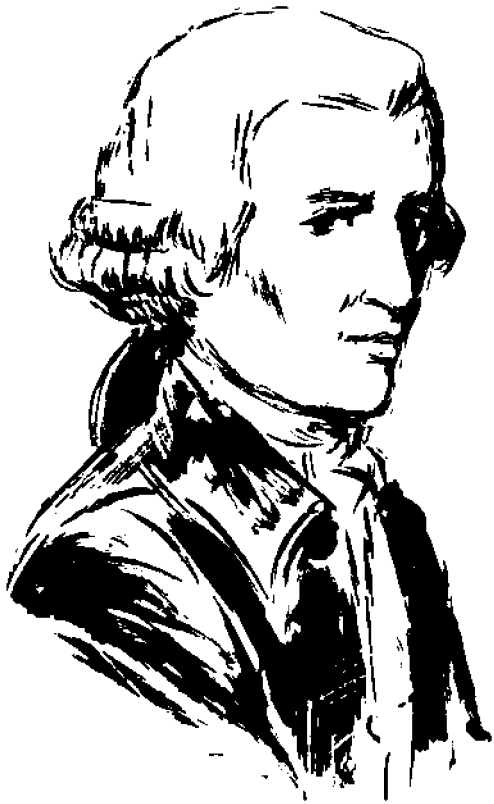
والاستماع إلى موسيق الخالدين جهاد فكرى يلازم المشاعر، وآصرة تربط ثقافة السامع وإنسانيته الشاعرة، وفهمه للأعمال الكبرى فى التصوير والحفر والشعر والعمارة والفلسفة بهذا التأليف السامى فى عالم النغم : السمفونية.

ليس ثمة من يفرض عليك هذا الجهاد الفكرى، لك أن تتلقى المؤثرات الموسيقية بقدر ما تثير فى نفسك من شعور، وهذه الوسيلة السلبية فى الاستماع هى أضعف الإيمان.

أو أن تتابع الألحان فى تشكلاتها وتقلباتها بين آلات الأوركستر،

وأن تحاول فهم البناء السمفونى، وهى محاولة تفرض عليك اليقظة الكاملة، ولكنها تضاعف من الإحساس بجمال هذه الموسيقى الإنشائى والفكرى والوجدانى.

وقد تجد فى الشروح والتعليقات التى أقدمها لك فيما يلى بعض المعونة.



يوزف هايدن

(١٧٣٢ - ١٨٠٩)