القسم الثانى

السمفونيات

فرانز يوزف هايدن

(روراو ١٧٣٢ - ڤينا ١٨٠٩)

عقب موت باخ (١٧٥٠)، وهيندل (١٧٥٩) كان يجب أن تنهج الموسيقى نهجًا جديدًا بعد أن بلغ هذان الموسيقيان بالقوالب القديمة، لاسيما فى التأليف الدينى، مرتبة لا تمتد إليها الأعناق. وقد حقق هنا كلمة العبسى : «هل غادر الشعراء من متردّم». وحياة القرن الثامن عشر كانت حياة دعة ورفاهية. فجاء الموسيقيون يؤلفون لها ألحانًا رقيقة يسيرة، يرقص عليها النبلاء، أو ترفه عنهم فى صبحياتهم وأمسياتهم ومآدبهم.

هذه هى الموسيقى التى عرفها هايدن، منذ انتقل من مسقط رأسه فى روراو، على حدود النمسا وهنجاريا، إلى ڤينا حدثًا يعمل شماسًا بكنيسة القديس اسطفان. وكان الصبى يدرس الموسيقى بمفرده حتى أتيح له أن يعمل شبه سكرتير لواحد من مشاهير الموسيقيين،

فساعده ذلك على ارتياد الحفلات وسماع الموسيقى السهلة التى أشرنا إليها. ولكن مؤلفات ابن من أبناء باخ العظيم، هو فيليب إيمانويل باخ، استرعت انتباهه بنوع خاص، فعكف على دراستها، واحتذى صياغتها حتى حذق التأليف فى القالب الجديد الذى صبت فيه، وهو قالب الصوناتة. ولكن على أساس ما حفظه من ألحان الفلاحين الذين سمعهم فى مسقط رأسه.

فلما أتيحت له فرصة الخدمة فى قصور النبلاء، وبالأخص عندما التحق سنة ١٧٦٢ بحاشية أمراء إسترهازى، أخذ يكتب للأوركستر الخاص بهذه الأسرة مؤلفات للرباعية الوترية وللأوركستر، فى قالب الصوناتة. كما وضع مؤلفات غنائية لفرقة الأوبرا الخاصة. ثم ذاعت شهرته، وخرجت عن نطاق قصر إسترهازى إلى بلاط ڤينا وإلى نبلاء باريس ولوندرة.

ومات الكونت نيقولا إسترهازى سنة ١٧٩٠، وسرح وريثه المجموعات الموسيقية. فسافر هايدن إلى ڤينا، وبدأ يجيب طلبات الناشرين لمؤلفاته. ثم سافر إلى إنجلترا ليكتب هناك سمفونيات من طراز لا تحده الحياة الضيقة فى بلاط صغار الأمراء، وتعرف بالسمفونيات الإنجليزية، وألف مجموعة أخرى تعرف بالسمفونيات الباريسية. وفى المجموعتين شب فن هايدن، وارتقى بالتأليف الأوركسترالى حتى لقب بأبى السمفونية. وإن لم يكن مبدعها الأول.

وقد بلغ عدد سمفونياته المعروفة أربعًا ومائة.

وألف هايدن فى قالب الصوناتة للكلافسان، وللرباعية الوترية. كما وضع مؤلفين دينيين للأصوات والأوركستر، أولهما على نص مختار من «الفردوس المفقود» لميلتون، واسمه «الخليقة»، وثانيهما على أشعار لطومسون. وعنوانه «الفصول».

ومن أعجب الأمثلة على التفاعل الفنى بين رجلين عظيمين، ما جرى بينه وبين موزارت. فقد أخذ هايدن عن زميله الشاب الرقة والأناقة، كما تعلم موزارت من صديقه الأكبر أصول التوازن، وطراز البناء الفخم الشائق.

بلغ هايدن ذروة الشهرة والثراء، وكرمته أكسفورد بدرجة الدكتوراه الفخرية. وفى آخر حياته حمل على محفة إلى دار جامعة ڤينا، وأجلس فى مكان الشرف ليتلقى تمجيد أهلها وهم يستمعون إلى قصيدته الدينية «الخليقة». وكان منظرًا عجبًا أن يكرم نبلاء ڤينا وعقلاؤها رجلهم العظيم ابن الطاهية وصانع دواليب العجلات، فينحنى الكثير ليقبلوا يديه. وفى هذه الحفلة التاريخية، ركع رجل أشعث الشعر، أسود العينين، ربعة القوام، وقبل يدى أستاذه وقد اغرورقت عيناه. كان هذا الرجل لودڤيج ڤان بيتهوڤن.

ومات هايدن الشيخ حزينًا على وطنه يحتله جنود نابليون. وقيل

بأنه تحامل على نفسه عام ١٨٠٩ وجلس إلى البيانو يعزف «لحن الإمبراطور» من تأليفه، وهو المارش الوطني لإمبراطورية النمسا والمجر حتى سقوطها بعد الحرب الكبرى الأولى. وكان هذا آخر عهده بالموسيقى، وبالحياة.

لم تصعر الشهرة خده، ظل إلى آخر حياته دمثًا متواضعًا، مؤمنًا يبدأ مؤلفاته باسم الله In nomine Domini، ويختمها وهو يسبح بحمده Laus Deo.

السمفونية رقم ٨٨ (مقام صول كبير)

من المجموعة الباريسية. وفهم هايدن يبدأ عند فهم دعابته ونكاته الموسيقية، ثم أثر الألحان الشعبية في موسيقاه. والسمفونية ٨٨ تصور هذه الصفات أوضح تصوير:

الحركة الأولى (وئيدة ثم سريعة): يبدأ هايدن سمفونياته عادة بجملة وئيدة هي بمثابة مقدمة لها. والمدخل هنا يعدّنا لشيء جدي، وما أسرع ما تبدو روح المجون حين تنفجر الحركة السريعة مرحًا وكأن الموسيقى الذي بدأ في سيماء الوقار يرفع حاجبه فجأة ويغمز بعينه، وإذا الفيولينات تجري باللحن السريع، وبقية الآلات في أثرها، حتى تدخل نغمة ثانية على الباصون والفيولنسلات، تصور

التقابل الغنائى بين اللحنين، كالمتبع فى قالب «الصوناتة». ويجرى هايدن تفاعلاته الموسيقية على اللحنين، لا سيما اللحن الأول، يحور فى المقامات والإيقاع، دائم المرح، حتى يعود إلى المقام الأساسى (صول كبير)، وإلى اللحنين الأساسيين.

الحركة الثانية (وئيدة) : من أحلى نغمات هايدن المتهادية. وتبدأ بلحن تعزفه الڤيولنسل بمصاحبة الشبابة. ثم تسكت الموسيقى برهة لتفاجئنا بانفجار الأبواق والطبل، تسندها الآلات الوترية، وتركد الأصوات على نغمتين للشبابة استعدادًا للعودة إلى الهدوء وجو التأمل الذى بدأت به. وإنما يتكاثف أعضاء الأوركستر فى هذه المرة على إعادة اللحن أقل عريًا. وتتداول الحركة العنف والتأمل حتى تستقر على الهدوء بين أيدى الڤيولونسل والشبابة.

الحركة الثالثة (منويتو) : المنويتو رقصة النبلاء، أنيقة فى تزمت. ولكن هايدن ابن صانع الدواليب يأبى إلا إخراجها إلى الريف، وإلا أن يجعل منها عرسًا قرويًّا، على الأقل فى القسم المتوسط (تريو) حين تعزف الڤيولينة الأولى وأختها مع الشبابة فى إيقاعات منوعة. ألق بالك إلى المقابلة بين مجموع الأوركستر فى القسم الأول من المنويتو، وبين هذه الآلات الثلاث فى التريو، لتشعر بمعنى الموسيقى الضاحكة.

الحركة الرابعة (سريعة مازحة): خير خاتمة لهذه السمفونية الملجنة، إذ يبلغ حماس الراقصين أشده، والنكات الموسيقية تنفجر «حف كأسها الحبب، فهى فضة ذهب»، حتى يسكت الأوركسترا فجأة تاركًا الفيولينات وحدها تهمس وكأنها تتآمر على «نكتة» جديدة، وتلحق بها الوتريات الأخرى، وتقترح الفيولينات نغمات وإيقاعًا توافق عليه الأبواق، وتحاول النايات والباصون الدخول فيه بمساعدة الفيولينات. ثم يعود اللحن الأول فى قفزه وتدحرجه. ويطالب هايدن هذا الجمع بشىء من النظام. فيقف لحظة قبل ختام السمفونية فى جو أقل هرجًا وإن لم يكن أقل مرحًا.

فلفجانج أماديوس موزارت

(سالزبورج ١٧٥٦ ـ ڤينا ١٧٩١)

يتيمة الدهر وأعجوبة الزمان هذا الطفل الإلهى يؤلف الألحان ويعزف على الكلافسان والأرغن والڤيولينة فيما بين الرابعة والسابعة من عمره. معجزة من معجزات الفن والخلق لا سابقة لها ولا لاحقة. ولست أعنى هنا معجزة الطفل الموهوب ـ وموزارت فى هذا لم يكن الأول ولا الأخير ـ إنما الأمر الخارق أن يحقق الرجل أملا عقد على الطفل، وأن يموت موزارت عن خمسة وثلاثين عامًا وقد ألف أعمالا موسيقية لا تزال مثار دهشة العالم المتحضر، وموضع إعجابه إعجابًا أدنى إلى التقديس.

ثلاث صور فى حياة موزارت لا تبرح ذهنى، إليك وصفها:

الأولى: صورة الطفل ابن السابعة يقدَّم إلى حامل تاج الإمبراطورية الرومانية المقدسة فى ڤينا، بحضور الإمبراطورة والأرشيدوقات من أسرة هابسبورج، وحاشيتهم من النبلاء، فيحنون كلهم عليه، ويقبلونه ويدللونه، ويقفز الطفل إلى حجر الإمبراطورة

يقبلها، ويلعب مع أطفال الأسرة الإمبراطورية لعبه مع كل الأطفال. ويوم تزل قدماه وتساعده على النهوض الأرشيدوقة مارى أنطوانيت - آخر ملكات فرنسا فيما بعد - يتجه إليها ويقول: «ما أطيب قلبك إننى سوف أتزوجك». فإذا جلس إلى الكلافان، علت رأسه الطفولى سيماء الجد. وهو يفضل أن يجلس بقربه أقدر الناس فهمًا للموسيقى وشعورًا بها. نظر إلى الجمع الحاشد وقال: «هل السيد ڤاجنزايل هنا؟ أرجو أن يجىء ليجلس منى على كثب» فيتنحى الإمبراطور عن طيب خاطر ليفسح طريقًا للهر ڤاجنزايل، وكان موسيقيًّا مشهورًا فى عصره.

الثانية: يكتبها أحد المغنين اشترك فى أداء أوبرا «زواج ڤيجارو» أول ظهورها، بقيادة موزارت وقد بلغ الثلاثين من عمره القصير: «لن أنسى ما حييت وجه موزارت مشرقًا بنور العبقرية. ولا تسعفنى الكلمات فى وصف هذا السيماء إلا أن أستطيع تصوير سناء الكواكب».

الثالثة: حفنة من الأصدقاء تشيع جنازة المنشد العبقرى إلى الكنيسة فى عاصفة ثلجية عاتية. فما إن تنتهى الصلاة حتى يترك المشيعون النعش لحامليه يذهبون به إلى المقبرة. ويدفنه اللحاد فى قبو من أقبية الصدقات مع المعدمين ممن لا أهل لهم. وتقوم

فلفجانج اماديوس موزارت

(١٧٥٦ - ١٧٩١)

كونستانزه موزارت، زوجته الشابة، من سرير المرض لتزور قبره بعد أيام، فلا تعرف له أثرًا، ولا يعرف التاريخ إذا كان اللحاد قد أشكل الأمر عليه، أو أنه انصرف عن عمله إلى مكان آخر.

ولد ڤولفجانج أماديوس فى سالزبورج سنة ١٧٥٦، من أب اسمه ليوبولد موزارت. موسيق اشتهر بمؤلفاته، وبمدرسة للڤيولينة عرفت فى كل أوربا. وتيقظت مواهب ڤولفجانج فى الرابعة من عمره، وأشرف أبوه على تعليمه، فإذا سباق بين الطفل ودروس أبيه. فما أتم السادسة حتى أخذه أبوه يذرع به أوربا طولا وعرضًا. يعزف فى بلاط ڤينا الإمبراطورى، وأمام مدام دى پومپادور ولويس الخامس عشر فى ڤرساى، وجورج الثالث ملك إنجلترا، وأمير أورانج فى لاهاى، وفى قصور أمراء الدويلات الألمانية كلها.

ويحرص أبوه أبدًا على تقويم ثقافته الموسيقية فى حله وترحاله، علمًا وعملا. فيمر به على مانهايم يسمع أشهر أوركستر أوروبى فى ذلك الزمان، ويصطحبه إلى إيطاليا كعبة الفن الغنائى، فيطلب الإيطاليون إلى الغلام أن يؤلف رواية تمثل فى ميلانو بنجاح، تحت قيادته. وينعم عليه البابا بوسام، وتختاره الأكاديمية الفلهارمونية فى فلورنسا عضوًا مؤلفا، كل هذا ولم يتعد سن الرابعة عشرة.

ما هى صروف الحدثان التى جرت على الطفل الإلهى حتى

ينتهى إلى حياة الضيق والعسر، ويموت موت العوز والإملاق؟ تلك هى المأساة التاريخية الحقة. فالرجل لم يخيب الأمل فى مواهب الحدث، والمؤلفات التى يعرف بها موزارت فى العالم اليوم وما بعد اليوم - مادامت الحضارة - هى أعماله فى سن الشباب واكتمال الرجولة.

ليس هنا موضوع فحص هذه المأساة التى لا تشرف المجتمع البشرى. وإنما يكفينا العلم بأن موزارت معاصر هايدن ألف فيما ألف فيه أبو السمفونية، رباعيات وخماسيات وأعمالا أوركسترالية شتى، بروح جديد، وفى تعمق لم يبلغه زميله الشيخ، وأن هايدن قال لوالد موزارت: «أقسم بشرفى إن ابنك أعظم الموسيقيين، من عرفت أو سمعت مؤلفاتهم». وأهدى إليه موزارت ست رباعيات خالدة، قائلا: «هذه الأعمال من حق هايدن، فقد علمنى كيف أكتب للرباعية الوترية».

وأنه ألف روايات غنائية لا تتطاول إليها أعناق أعظم الموسيقيين فى إيطاليا وألمانيا، هى كنز المسرح الغنائى إلى آخر الزمان: «زواج فيجارو»، «دون جيوڤانى»، «الناى المسحور».

وكتب من الكونشرتو لكثير من الآلات، ويعتبر ما ألفه منها للبيانو فاتحة عصر الكونشرتو الحديث.

ووضع فى الموسيقى الدينية أعمالا رفيعة، آخرها تلك الصلوات الجنائزية التى لم يتمها Requiem وكان يتطير قائلا : لكأنى أكتب صلاة جنازتى.

مات فى الخامسة والثلاثين، وقد خلف أعمالا مثالية فى كمال صياغتها، ورشاقة حركتها، وتناسق خطوطها وألوانها، وعمق تعبيرها وسموه.

كتب إحدى وأربعين سمفونية، نخص بالذكر منها أرقام ٣١ (باريس)، ٣٥ (هافنر)، ٣٦ (لنز)، ٣٨ (پراج)، وثلاث سمفونيات ألفها عام ١٧٨٨ فى أقل من شهرين، كانت آخر ما خلق فى الفن السمفونى، ترفع رأسها كأكمل وأجمل ما ألف، بل تشرف كالمنارة على مر الأجيال، ترسل أشعتها فى كل زمان ومكان، رمزًا لعمل فنى من أسمى ما صاغته عبقرية البشر.

السمفونية رقم ٤٠ (مقام صول صغير)

موزارت الراقص البهج، ليس إلا صورة الموسيقى ابن القرن الثامن عشر. ولكن جوانح الفتى المعذب تنطوى على حزن دفين، تكفهر به موسيقاه فى أرق وأحلى نغماتها. وهو غمام لا يدوم، وأن

له أن يدوم على أضواء الشمعدانات الباهرة فى أبهاء الفن الباروكى، أو فى سناء نفسه الطاهرة تسبح فى الملكوت.

ولكن السمفونية الأربعين تفصح عن هذا الوجوم إفصاحًا مؤثرًا جدًا. ولا تحسبن موزارت يتخلى فيها عن نغماته الراقصة الأنيقة. إنما هى رنة الحزن تجرى فى أعطاف السمفونية مجرى الدم فى أوعيته.

الحركة الأولى (سريعة) : تبدأ بالفيولات إيقاعًا، وتدخل الفيولينات باللحن الأول صورة بالباستيل، رقيقة الحواشى كالنسيم يداعب وجنة فتاة بين المراهقة والشباب الباهر. واللحن ينتقل من مقام إلى مقام، يحمله هذا النسيم العلوى، حتى يبلغ به نغمة أشد عنفوانًا وقوة، تنقله إلى اللحن الثانى، وهو غناء أهدأ شعورًا من الأول، تتجاوب فيه الآلات الهوائية والوتريات فى غمرة النور. وتداخل الحركة فى طور التفاعل يجريه موزارت على ألحانه فى براعة خارقة تطوف بنا بين التأثر والفرح، بين الرقة والقوة، حتى نعود إلى اللحنين الأساسيين.

الحركة الثانية (متهادية) : نسيج موسيقى متماسك، أساسه التأمل الهادئ، تستريح إليه النفس بعد قلق، ولحن غنائى حار.

الحركة الثالثة : على إيقاع رقصة المنويتو، ولكن القلق والغضب

يستحوذان عليها حتى يعارضها القسم الثانى (تريو) فى نغمة فردوسية هانئة، ثم يعاد عزف القسم الأول.

الحركة الرابعة (سريعة نوعًا) : ما يزال التأثر يغالب الغضب فى هذه السمفونية. فيتصارعان هنا فى حوار درامى قوى، يذكرنا بقول فتزجيرالد : «ما يزال الناس فى شك من قوة موزارت لأنهم لا يرون فيه غير جماله الفتان».

السمفونية رقم ٤١ (مقام دو كبير)

هذه آخر سمفونيات موزارت، ختم بها حياته «فى عظمة إله إغريق» (دونالد توفى). كنيتها «جوبتر»، لم يضعها موزارت، ولا عرف بها، ولا هى تعنى شيئًا أكثر من الأثر الذى تركته فى نفس من أطلقها.

الحركة الأولى (سريعة فى حرارة) : تطرق الموضوع بلا دبياجة فيعزف اللحن الأساسى الأول صيحة البهجة تخفت فجأة فى نغمة ناعمة متوسلة سوف تظل طوال الحركة عنصرًا هامًا فى التعبير. ثم ينتقل موزارت إلى اللحن الأساسى الثانى. وهو مجموعة من النغمات تعرض على التوالى متقابلة مع النغمة المتوسلة. أولها نغمة أنيقة على

الڤيولينات والباصون والناى تسكت فجأة. ويتحول المقام الموسيقى برهة ليعود إلى عزف نغمة راقصة من مقام اللحن الثانى. وبذلك ينتهى العرض العام، ويعاد كله مرة أخرى قبل أن تبلغ الموسيقى قسم التفاعلات حين ينتقل المؤلف بلحنيه الأساسيين مندفعًا بين شتى المقامات فى أوضاع وأشكال تصبغها آلات الأوركستر بألوان بهجة لا تخلو من رنة عميقة مؤثرة. وينتهى قسم التفاعلات بالعودة إلى المقام الأساسى للسمفونية (دو كبير) يعزف فيه اللحنان الأساسيان مع تلوين جديد، وتختم الحركة الأولى فى جو من المرح.

الحركة الثانية (متهادية غنائية) : اللحن الأساسى الأول أنشودة الحنين تعزفها الڤيولينات خافتة، واللحن الثانى يقدمه الناى والشبابه فى إيقاع جديد، ونغمة مؤثرة. وقسم التفاعل قصير، مؤسس على اللحن الثانى يستخرج المؤلف منه جميع ممكناته الحزينة، ليعود إلى اللحنين الأساسيين فى تطور أوركسترالى جديد. وتختم الحركة بأنشودة الحنين الأولى تأخذ فى الهمس حتى تتلاشى رويدًا.

الحركة الثالثة (على إيقاع رقصة المنويتو) : لحن أساسى من نغمتين، يعاد عزف كل منهما، يقابله لحن من لون أوركسترالى جديد، ويعرف هذا القسم باسم «تريو» ويعاد بدوره، ثم يرجع اللحن الأساسى بنغمتيه ليوقع مرة واحدة. ومع أن روح هذه المنويتو

من روح مطلع السمفونية البهيج، إلا أن ألحانها تصطبغ بلون الشجن في بعض منحرفاتها.

الحركة الرابعة (سريعة جدًّا) : بلغ موزارت هنا مراقي الفن السمفوني. فقد استطاع أن يجمع إلى البساطة الظاهرة عمقًا في التفكير، وبراعة في التأليف لا حد لها. وقد لا يتنبه السامع إلى صياغتها ليدرك المدى الذي بلغه موزارت. فثمة في الظاهر ألحان جميلة تجتاز سمعه كأجمل المشاهد البانورامية تمر بنظره. والحذق هنا هو أرفع ما يصل إليه الفنان حين يخفي في سهولة فنه ويسره متانة التركيب ودقة الصياغة والحركة الأخيرة - كالأولى والثانية - صيغت في قالب الصوناتة، ذلك القالب الحديث الذي تناوله هايدن من إيمانويل بلخ وجوَّد فيه. ولكن موزارت ينسجها نسيج البوليفونيين القدماء : بالسترينا وسباستيان بلخ، حين يؤلف نهاية الحركة من خمس نغمات تعزف معًا على أصول التقابل والتعارض الصوتي (كونترابنط)، فيما يعرف بقالب (الفوجة). تتشابك وتطارد بعضها بعضًا في حوار موسيقي عجيب.

لودفج فان بيتهوفن

(بن ١٧٧٠ ـ ڤينا ١٨٢٧)

كنت أزور سيدة فلمنكية فوجدت على مكتبها مؤلفًا لواحد من أهل وطنها عن الأصل الفلمنكى لبيتهوڤن. وقد عرفت من هذا الكتاب على الأقل أن أكثر الكتب عن العظماء عددًا هى التى ألفت عن نابليون، وأن بيتهوڤن يليه مباشرة، فاطمأنت نفسى إلى أن الإنسانية بخير.

لأن حياة بيتهوڤن لا تخرج عن هذه السطور التى أخطها:

ولد ڤى بن من أعمال إمارة كولونيا عام ١٧٧٠، لأب موسيق وضيع، ولجد فلمنكى هاجر إلى بلاط أمراء كولونيا ليرئس مجموعة المنشدين الدينيين الملحقين بمصلّى الأمير. أراد أبو لودڤيج أن يصنع منه موزارت آخر، أى أعجوبة موسيقية يتكسب من ورائها ما يحيْ له حياة حافلة بالسكر والعربدة. فلم يكن يوحنا فان بيتهوڤن إلى جانب الرجل الفاضل، والأستاذ الجليل، ليوبولد موزارت، سوى الليل إلى النهار. كان الدرس الوحيد الذى يجيده هو أن ينهر ابنه

ليتعجل إيقاظ مواهبه فى العزف على الكلافسان. وما أبعد ما بين طبيعة الصبى والإكراه. ومع ذلك فالموسيقى، وحب الطبيعة، كانا وظلا إلى آخر رمق، قطبى حياته. عمل الصبى والفتى فى أوركسترا أمراء كولونيا، ودرس مبادئ الفن على عازف الأرغن نيفى، وألف فيما يشبه موسيقى العصر. وعرض بعض مؤلفاته على هايدن فى مروره على بن فشجعه على المضى فى دراسته. وساعده الأمير على السفر إلى ڤينا، وزوده نبلاء الإمارة برسائل توصية إلى أشراف العاصمة الإمبراطورية. ونجح فى ڤينا كعازف من نوع فذ، يتميز بتعمق فى التعبير الشخصى، وبموهبة غير عادية فى الارتجال على البيانو. وواصل الدرس على هايدن، ثم على ألبرختسبرجر أكبر أستاذ للنظريات الموسيقية فى عصره. ومع أنه كان قد جاوز العشرين فقد التزم الدرس الصارم، وحرص على حل التمرينات الجافة التى يمر بها طلبة الموسيقى إلى اليوم ولكنه لم ينقطع عن التأليف.

أحبته الأرستقراطية الڤيناوية واصطفته، متجاوزة عن خشونة طباعه، متقبلة نزوعه إلى الحرية فى الحديث والملبس والمأكل والمشرب، وإنها لفضيلة فى هؤلاء النبلاء المتعجرفين أن يتحملوا فى صبر الكرام هذا الجلف، الذى لم يكن أول الأمر فى حسبانهم أكثر من عازف آسر على البيانو. فلم يصدهم مزاجه العصبى ولسانه السليط عن أن يتفقوا فيما بينهم على أن يرصدوا له مرتبًا سنويًا

لودفيج فان بيتهوفن

(١٧٧٠ - ١٨٢٧)

بسيطًا، لا ليؤدى خدمة، بل ليعيش على هواه، وأن يحيى حفلاته فى قصورهم كلما شعر من نفسه نزوعًا إلى ذلك.

عزف وألف وقاد الأوركسترات، وتهافت الناشرون على مؤلفاته فى ڤينا وإلى أبعد من ڤينا، حتى الجزر البريطانية.

أحس ببوادر المرض يصيب حاسة سمعه فى نحو الثلاثين من عمره. وتدرج الصمم حتى حال بينه وبين العزف وقيادة الأوركستر فى نحو الخامسة والأربعين، ثم أوصدت مغاليق سمعه نهائيًا حتى أصبح التحدث إليه عسيرًا، إلا أن يكتب له المتحدث ما يقول.

انتجع العزلة، واجتوى الناس. وكان عام ١٨١٥ هو فترة التحول بين حياة الريف الخشن تدلله الأرستقراطية المرفهة، وتتخاطفه صالوناتها، وبين حياة الانفراد. وساءت حالته المالية لسوء تدبيره وبسبب تدهور النقد على أثر حروب نابليون، ومشاكل عائلية وقضايا نشبت بينه وبين امرأة أخيه، على غلام سفيه ضال، هو ابن أخيه، تبلورت حوله كل عواطف الأسرة والأبوة لدى بيتهوڤن الأعزب الأصم، الخائب فى حبه، وما أكثر ما أحب من النساء!

أقعده المرض سنة ١٨٢٧، وحانت منيته، فقال لأصدقائه فى لهجته الساخرة المجتوية: «صفقوا أيها الخلان. لقد أشرفت الكوميديا على نهايتها». وفى يوم ٢٦ مارس ١٨٢٧، وقد هبت على ڤينا

زوبعة عنيفة، والبرد يقرع النوافذ، والرعد والبرق والمطر تميد به الجدران، أسلم بيتهوفن الروح.

هذه حياة الرجل الذى ألف فيه عدد من الكتب يداني ما ألف عن نابليون، ابن الثورة ومطفئ شعلتها، ثلاثة العروش ومقيمها، مؤسس الإمبراطورية، آفل النجم وقد تألبت عليه دول أوربا حتى أسكنته صخرة جرداء فى عرض المحيط، ترتعد لمجرد ذكر اسمه، لا يهدأ لها بال حتى تطمئن إلى ضجعته الأخيرة تحت الثرى سنة ١٨٢١.

فيم إذن سر هذا الملحن تؤلف عنه آلاف الكتب؟ فى كلمة واحدة: فنه؛ وليس أول فنان عرفه العالم ولا آخرهم. ولكنه أعظمهم طرًا.

جاء وعقرب التاريخ يتحرك، فيتحول العالم من عبودية القرون الوسطى إلى عهد الحرية، فكان فى فنه مرآة لهذا التحول. فهو وريث البورجوازية الفلمنكية، نشأ وشب فى بيئة إمارة ألمانية كانت أول الإمارات تميد تحت قارعة الثورة الفرنسية، وقضى بقية حياته فى ڤينا الإمبراطورية تترنح من ضربات أبناء هذه الثورة.

دخل ڤينا فاتحاً قبل أن يفتحها بونابرت، واقتحم قصورها ابن المغنى الكبير، بمحض عبقريته. حرر شخصه من عبودية الأمراء،

وحرر فنه من وثاق القرن الثامن عشر، لا بالثورة على الأوضاع الموسيقية، ولا بادعاء الأصولية، بل بملكات التعبير وحدها، حتى كادت الأوضاع تنفجر بضغط هذا الحمم المتطاير من نفس رجل بركانى فى فكره ومشاعره.

اجتمع له فن الأولين، وتلق القوالب كاملة محكمة على يد هايدن وموزارت. فصب فيها نفسًا ثائرة، وحياة ملأى بالأوصاب والآلام، لا ليخلق موسيقى تنشج وتنوح، بل ليصرع أوجاعه النفسية بفنه، فهو القائل: «لأغالبن القدر دون أن تعنو له جبهتى»، وهو مؤلف الموسيقى أعراسًا للإنسانية جمعاء.

وحينما أخذ الصمم عليه مسالكه الاجتماعية، وأوصد دونه الموسيقى فى معالمها المحسوسة، استدار ببصيرته إلى عالمه الداخلى، وألف رباعياته الخمسة الأخيرة، ألحانًا أدنى إلى التصوف والتأمل الفلسفى منها إلى أى شىء آخر.

اقترح أحد مؤرخيه - دى لنز - تقسيم حياته الخالقة إلى ثلاثة أدوار. وهو اقتراح رضى به النقاد، لأنه مؤسس على آراء سديدة، يمكن أن تبدى فى حياة رجال الفن جميعًا.

الدور الأول دور الصبا، والتأثر بدروس الأساتذة، واحتذاء نماذج هايدن وموزارت.

والدور الثانى يسلك فيه العبقرى طريقه الفذ، ويخضع القوالب لمشاعره الفوارة. ويطلق الموسيقى من عقال الصنعة الباروكية، وتأنق الصالونات، إلى العالم الفسيح والطبيعة الحية. كما ينفذ بأساليبها إلى صميم الوجدان.

والدور الثالث، حين يجتوى الأصم حياة المجتمعات، فيتأثر به عالم النغم، ينقلب إلى دخيلته يستوحيها فنًا غريبًا معقدًا، لا يزال علماء الموسيقى ونقادها يتوهون فى عرصاته، وينتقلون من دهشة إلى دهشة، حتى إذا بلغوا قدس أقداس الفن خروا ركعًا سجدًا.

ألف بيتهوفن فى كل الضروب الموسيقية، ماًرًا بهذه الأدوار، فيما عدا الأوبرا، لم يكتب فيها غير رواية واحدة «فيديليو» إبان دوره الثانى. ولم تلاق نجاحًا فى زمنها، ولكنها تقف من الفن الغنائى موقفًا فريدًا، وما تزال تؤدى على جميع المسارح الألمانية، وتفخر مسارح العالم كلما حققت ذات موسم إخراجها.

إنما بيتهوفن الأصيل، سيد الموسيقيين طرًا، هو مؤلف صوناتات البيانو الاثنين والثلاثين، والسمفونيات التسعة، والرباعيات الستة عشرة، وكونشرتوات البيانو الخمس، وكونشرتو الفيولينه. وفيما عدا حق موزارت الصراح فى إبداع الكونشرتو للبيانو، وهايدن وموزارت فى إتمام بناء السمفونية والرباعية والوترية، فإن بيتهوفن نسج فى كل

هذه الضروب نسيجًا فريدًا، لا ينطوى على الماضى المجيد وحده، بل يتقدم إلى المستقبل بنماذج تحتذى، ولكنها لن تجارى.

وموسيقاه لا يسمعها الناس كأسمى ما حققه فن الموسيقى فحسب، بل لا تقوم دراسة فى معاهد الموسيقى الجديرة بهذا الاسم دون أن تتناولها البرامج فى سنواتها العشرة تحليلا دقيقًا، وتمرينات عملية، وعزفًا، وفهمًا تامًا لفنها.

وليتهوفن قداس مشهور، من أعظم المؤلفات الدينية، وإن قصر عن بلوغ مراقى سباستيان بلخ فى التجلى والقنوت. فقد كان بيتهوفن متدينًا على غير غرار، ينزع إلى إيمان عميق لا يخضع كثيرًا للطقوس.

وفى رأيى أن السمفونية التاسعة، وقد أضاف فى حركتها الأخيرة مجموعة من الأصوات الفرادى والكورس، تغنى شطرات من قصيدة شيلرّ «إلى الفرح» هى قداسه الحافل، تنشد فيه الإنسانية الألفة والمحبة والتضامن، وكأنها تطالع البشرية فى لغة الموسيقى، بما طالعته بها الثورة الفرنسية فى لغة التشريع: الحرية والمساواة والإخاء.

السمفونية الثالثة (إرويكا)

حينما ألف بيتهوفن سمفونيته الثالثة فى مطالع القرن التاسع عشر، خطا الخطوة الكبرى التى انتقلت بالموسيقى من العهد الباروكى - موزارت وهايدن - إلى العهد الحديث. وحركتها الأولى ليست فقط من أطول الحركات بل هى من أعظم ما ألف فى الموسيقى السمفونية، وقد بلغ قالب الصوناتة غايته فى الوضع والتناسق والتعبير، كتبها معجبًا ببونابرت رجل الثورة الفرنسية، وكان فى نيته أن يرسل مخطوطها بإهدائه إلى نابليون، فلما عرف بأن القنصل الأول للجمهورية انتقل إلى العرش الإمبراطورى، استشاط غضبًا، وجعل يضرب بقلمه على اسم بونابرت حتى أخفى معالمه. ويجب أن لا نحاول تصويرًا معينًا لهذه السمفونية، أو تنشئ لها حكاية. فهى موسيقى عظيمة، ألفت فى ذكرى بطل من الأبطال، ولكنها موسيقى ليس غير، بأوضاعها وترتيبها.

الحركة الأولى (سريعة باهرة): تعرض الفكرة الأولى على الفيولونسلات، ثم تدخل الفيوليتات فى هارمونية مظلمة تستضىء توًّا. واللحن الأساسى الأول إيقاعى، يقوده إلى اللحن الثانى تفاعل

أوركسترالى تتقدم فيه الموسيقى خطوات واسعة عما كانت عليه فى عهد هايدن وموزارت. واللحن الثانى غنائى. فإذا جاء القسم الثانى، تفاعلت هذه الألحان، وأضيفت إليها نغمة ثالثة. وأخذت الموسيقى ترقى فى نبل لا يخلو من الحنين، لا سيما فى نهاية التفاعلات عندما يهبط الأوركستر من زخمات عالية إلى لغط الڤيولينات، ويغنى البوق اللحن الأساسى الأول فى نغم حالم. ويتيقظ الأوركستر متناولا اللحنين الأساسيين، ليختم الحركة فى عظمة وجلال.

الحركة الثانية (مارش جنائزى) : ليتصور السامع موكب البطل يحمل إلى مثواه الأخير، تشيعه قلوب الأبطال حزينة، ولكن فى رجولة. وليتأمل اقتراب الحركة من نهايتها، عندما يعود لحن المارش متقطع النياط، فقد طأطأ الحزن رؤوس الرجال. لا يصطحبه فى تشطيره سوى غمزات أوتار الكونترباص. وحينما تتساقط أشلاء النغم واحدة إثر واحدة كأوراق الخريف، يرتفع صوت النحيب من الآلات الهوائية فى صيحة وداع أخير للبطل الراحل.

الحركة الثالثة (سريعة فى حرارة) : لأول مرة فى تاريخ السمفونية يستبدل بيتهوفن رقصة المنويتو بحركة أسرع خطى تعرف اصطلاحًا بال «سكرتسو». وتبدأ هنا بلغط متقطع على الأوتار قبل

انفجار الأوركستر بلحن غاضب عنيف الإيقاع. يعارضه التريو بألحان تعزفها البوقات مبتهجة. ثم يعود اللحن الغاضب، وتختم الحركة بطريقة درامية على هزيم الطبال.

الحركة الرابعة (سريعة جدًا): ما أصدق شعر الخنساء رمزًا لهذه الحركة، أو لهذه السمفونية كلها: «كأنه علم في رأسه نار». ففي هذه الخاتمة العظمى لعمل عظيم، يجمع بيتهوفن من ألحانه الثلاث - أحدها لحن سبق أن وضعه لمؤلف آخر عن بروميثيوس الإله اليوناني الذي قبس للبشرية من نار الخلود، ودفع ثمن ذلك غاليًا - مؤلفًا سمفونيًا فيه من عمق الفكر، خلجات الفؤاد، ما يصور بأروع الألوان حياة الأبطال.

السمفونية الخامسة (مقام دو صغير)

درام من أربعة فصول، يعبر عن أشخاصه وأحداثه بالنغم، يذهب فيه الموسيقي إلى غرضه الإنساني الرفيع مباشرة، يخط قصته على صفحات الأفئدة. أشهر السمفونيات وأبلغها. وألفها الرجل في عنفوان عبقريته وكمال بيانه، فجاءت خريدة الدهر، صورة من نفسه تشرئب إلى العلا، وتقتحم الرزايا والمحن في مراقي الروح، متخذة سمتها إلى الفن في أرفع وأسمى مظاهره.

الحركة الأولى (سريعة) : أنصت إلى هذه الحركة تهدر كالبحر الزاخر فى الليل العاصف، ولن يفسر الرجل العظيم سمفونيته بأكثر من جملة عابرة أسرّها إلى شندلر «هذه ضربات القدر يطرق الأبواب». وأن يقوم الصراع فى هذا الدرام السمفونى بين القدر وبين بيتهوفن، أو بين القدر والإنسانية جمعاء، فهذا مما لا يعنينا فى شىء، وجلبة الصراع الجبار تطرق آذاننا طوال الحركة، وصوت ابن آدم يتوسل، ولكنه ضائع فى هزيم هذه العاصفة الهوجاء.

الحركة الثانية (تنهادى) : لن تظل حياة الفنان صباحها ومساءها ملحمة مع القدر. فهو شاعر يغنى، مفكر يتأمل.

الحركة الثالثة (مرح) : هذا هو الاسكرتسو إيقاع المرح والدعابة، ولكنى مازلت أتخيل بيتهوفن رازحًا تحت عبء القدر يقرع الأبواب، وربما تحول هذا القدر فى خياله إلى أشباح تدور وترقص وتضحك، تطالبنا بالمشاركة فى مرحها، ولكن نفوسنا واجفة تتوجس شرًا من وراء هذا المهرجان الشيطانى.

الحركة الرابعة (سريعة) : يغالب الفنان قضاءه بفنه، فإذا كانت إرادة القضاء أن تصم آذان بيتهوفن فوف يكتب الأصم أروع ما سمعت آذان الإنسان من نغم. وإذا شاء القدر أن يعثر جد بيتهوفن فلا يعرف نعيم القرب ولا سعادة الأبوة، فوف يعتصر

التاعس من روحه رحيق السعادة العلوية ليصبه فى موسيقاه. وإذا أراد القدر أن يعيش الفنان فقيرًا، فسوف تصبح الإنسانية أعظم ثراء بما يخلفه لها من تراث مجيد. وإذا حكم القضاء أن يفنى كما يفنى الناس، فقد صارع بيتهوفن قضاءه وانتصر عليه إذ عاش بأعماله الخالدة، ولم يخلد فحسب، بل كان فى كل ما خلد به اسمه فخرًا للإنسانية جمعاء.

تلكم بعض المعانى التى توحى بها إلى السمفونية الخامسة من تأليف لودفيج فان بيتهوفن.

السمفونية السابعة (مقام لا كبير)

أقرب السمفونيات إلى قلب بيتهوفن، ومن الأعمال الفنية الخارقة. هى «تأليه الرقص» على حد قول فاجنر، وعندى أنها «سمفونية الإيقاع». يكفى أن ينصت السامع إلى نبضاتها المتعددة ليؤمن على هذه التسمية. صورة مثالية لموسيقى الرجل الكبير، تفيض هناء ونشوة. هناء الأرض تنشق غلالتها عن الأزاهير، ونشوة الزهور تتفتح لقبلات الندى.

الحركة الأولى (وئيدة ثم مندفعة) : مقدمة طويلة تنبئ عن عمل عظيم، منشأة على لحنين متقابلين، ينبضان نبضات البحر يتاوج

مستروحًا بعد هدوء العاصفة. ثم يتحول الإيقاع رويدًا، على محور نغمة واحدة «مى» تكرر نحو خمسين مرة بطول الأوركستر وعرضه، حتى تنطلق الحركة السريعة انطلاق أرواح الآجام والغدران فى أساطير الإغريق. وتندفع الحركة فى إيقاع بهيج، تتخاطفها شتى آلات الأوركستر حتى تبلغ بنا الذرى، فنشرف على أعراس علوية.

الحركة الثانية (تنهادى) : تبدأ فيما يشبه النشيج على الآلات الهوائية تعزف دفعة واحدة، وتعزف الأوتار فى القرار لحنًا إيقاعيًا هو نبضات قلب الحركة كلها. ويجدر بالسامع أن يردد فى نفسه بعض أبيات مرثية المعرى :

غير مجد فى ملتى واعتقادى نوح باك ولا ترنم شاد
وشبيه صوت النعى إذا قيـ س بصوت البشير فى كل ناد
أبكت تلكم الحمامة أم غنـ ت على فرع غصنها الميـاد
صاح هذى قبورنا تملأ الرحـ ب فأين القبور من عهد عاد

وسوف يحقق الإيقاع فعلا، بل جو الحركة كلها معنى. تنشد الوتريات من القرار لحنًا غنائيًا أشبه بالأنين، يذهب فى الارتفاع حتى يتحوّل نحيبًا. وتجتاز الحركة بنا واديًا من الآلام حتى تنتهى فى صوت المتعب المكدود.

الحركة الثالثة (سريعة جدًا) : يفتحم الفرح أبواب محبسه،

. مشرقًا كالشمس تمزق حجب الظلام. وهذه الحركة من أحسن الأمثلة على التطور الذى حققه بيتهوفن فى السمفونيات عندما استبدل المنويتو بالاسكرتسو، أى الدعابة والمرح.

الحركة الرابعة (سريعة جدًا) : عندما سمع كارل ماريا فون ڤيبر هذه الحركة، كان من رأيه أن صاحبها جدير بمستشفى المجاذيب. أما أبو كلارا شومان فقد قال مستنكرًا : «هذه موسيقى رجل لعبت برأسه الخمر». لتكن؛ فهى توحى بالإله ديونيسوس فى موكبه الظافر.

فرانز شوبرت

(١٧٩٧ - ١٨٢٨)

فرانز شوبرت

(ڤينا ١٧٩٧ ـ ڤينا ١٨٢٨)

كان موزارت أعجوبة فى فطرته الموسيقية، ولكنه وجد فى أبيه أستاذًا أصيلا تلقى عنه الفن علمًا وعملا. وكان شوبرت أيضًا أعجوبة فى فطرته الموسيقية، ولكنه لم يتلق دروسًا منظمة، ولا تمرس بالموسيقى على يد كبار الأساتذة. نشأ فى أسرة مدرسين أوليين هواة للموسيقى، فأخذ عنهم، وتلقى دروسًا فى الفن على رئيس شمامسة كنيسة الحى، وقال الرئيس: ليس لدى ما أعلمه لهذا الصبى. ثم دخل مدرسة تدرب الغلمان لكورس الإمبراطور. وللمدرسة فرقة أركسترالية انضم إليها الغلام بحكم ما تعلمه فى بيت أبيه على الڤيولينة. وكان صاحب الڤيولينة الأولى فى هذا الأوركستر فتى اسمه شباون، أحس خلفه بصبى يجيد العزف، فاستدار ليتعرف عليه، وإذا به حيال «حدث يلبس نظارة، واسمه فرانز شوبرت». كان شباون على شىء من اليسار، ساعده على تقديم المعونة لفرانز الذى لم يكن يجد حتى ثمن الورق يكتب عليه ما تجيش به نفسه من موسيقى. وما إن بلغ فرانز السادسة عشرة

بهذه المدرسة - وهو يؤلف فى كل الضروب لفرقتها - حتى استطاع وضع سمفونيته الأولى. وكانت عبثًا صبيانيًا، فلن تنمو قدرة شوبرت على التأليف السمفونى إلا رويدًا. إنما كانت الأعجوبة الكبرى فى الأغانى التى ألفها. وهذه تدفقت قدمًا من أعماق روح الغلام دون تحضير أو إعداد. فكان شوبرت أول مؤلف للأغانى فى اللغة الألمانية لا لأن موزارت أو بيتهوفن لم يلحنا الأغانى، ومن أجلها، بل لأن الأغنية فى فن هذين شىء ثانوى محدود. ولكن الأغنية Lied التى طوعت الألمانية للغناء، والتى أبدعت فنًا ألمانيًا جديدًا فى الأغانى، من صنع شوبرت وحده.

والأغنية الألمانية ليست طقطوقة لا هنا ولا هناك، بل عملا فنيًا عميقًا للصوت الآدمى تصطحبه آلة هارمونية - كالبيانو أو الأوركستر. والهارمونية هنا أكثر من سند للصوت أو إطار له. إنما هى، وكلمات الأغنية ومعانى هذه الكلمات، وألحان مقاطع الكلم وحدة متماسكة تعنى برسم صورة موسيقية كاملة لمقاصد الشاعر. ولنضرب لذلك مثلا أغنية «ملك الحور».

وهى قصيدة لجوته، يصف فيها أبًا يحمل طفله المريض أمامه فوق جواده، ويرمح به فى ليلة شتاء ليلاء. يخيل للطفل أنه يرى ملك الغاب خلال أشجار الحور، ويسمع صوته وهو يستدعيه إليه،

والأب يؤكد للطفل بأن ما يسمع هو صفير الرياح. ولكن صوت الملك يطن أبدًا فى أذن الطفل، ساخرًا عابثًا. والقلق يتزايد حتى يستحوذ على كيان الصغير. والوالد يستحث فرسه، ويضم طفله إلى صدره يحميه من شر هذا الهذيان، دون جدوى، فما إن يبلغ الرجل مأبته حتى يكون الطفل بين يديه جثة هامدة. يجب أن تسمع هذه الأغنية لتدرك كيف يصور شوبرت كلماتها، والجو الذى توحى به، منذ أول الإيقاعات الهارمونية على البيانو. فهذه قطعة من الليل البهيم، وحوافر الجواد تنهب الأرض خببًا، ووجيب قلب الطفل يفصح عن فزعه المتزايد، وصوت الملك المسحور آت من البعد خفيفًا وصغيرًا. ثم النهاية الفجائية المفجعة كل هذا فى أنشودة لا يتعدى إلقاؤها دقائق، ألفها شوبرت فى سن الثامنة عشرة، وفى جلسة واحدة.

أقرب الناس شبهًا بالطير الغرد، له الساعة التى هو فيها، لا يفكر بغده ولا بأمسه، لا مطمع. يعيش على حساب أصدقائه يتنقل معهم من حانة إلى حانة، ومن سهرة إلى سهرة. فنه مشرق سعيد، على عكس حياته الدفينة منطوية حزينة. لم يحقق فى حياته الموسيقية نجاحًا غير حب أصدقائه له. وإذا كانت مأساة الأصم العظيم أنه ألف أعمالا خارقة لم يسمعها بأذنه المادية، فأى مأساة أقسى من أن يؤلف شوبرت للمسرح الغناء فلا تمثل له رواية فى

حياته، وللمجموعات الوترية، وللأوركستر فلا يتاح له أن يسمع إلا قليلا مما كتب، حتى هذه السمفونية التى لم تتم، تشرق فى عالم الفنون اليوم كالشمس الطالعة، وسمفونيته الكبرى من مقام دو، يعثر عليها شومان فى منزل أخى شوبرت، ضمن أوراق ظلت فى أضابيرها عشر سنوات بعد موت الموسيقى صاحب اللحن العذب.

ألف شوبرت تسع سمفونيات، وربما عشرة، واحدة لم تكمل ولم تنشر، وواحدة هى «السمفونية التى لم تتم»، ومات فى عمر الزهور لم تهيئ له السنون مجال الإجادة. فأغلب هذه السمفونيات أعمال يافع موهوب، تلخص فى سمفونية ونصف، تعادل أحيانا من السمفونيات كتبها موسيقيون لا نعرف بهم إلا فى مطولات الكتب.

كان شوبرت أحد حملة المشاعل فى جنازة بيتهوفن. ولما عاد مع اثنين من أصدقائه وقفوا بحانة، وشرب كل منهم كأسًا فى ذكرى الرجل العظيم، أعقبوها بكأس ثانية فى صحة الأول من بينهم يوارى التراب بعد بيتهوفن، ولم يك شوبرت يعلم أنه قاب قوسين أو أدنى من هذا التراب.

وكان اسم بيتهوفن آخر ما تفوه به على فراش الموت، فحقق أخوه أمنيته إذ دفنه إلى جانب رجله العبقرى، ولم يتم عامه الثانى بعد الثلاثين. وقد وهب العالم المتحضر أعمالا موسيقية ملء الروح

والقلب. حينما طالع بيتهوفن فى مرضه الأخير مجموعة من ألحان شوبرت قال: «فى هذه النفس يضيء قبس من النور الإلهى». وكتب الأصدقاء على قبر شوبرت:

«توارى الموسيقى هنا كنزًا رائعًا، ولكنها تدفن آمالا أروع».

السمفونية التى لم تتم مقام (سى صغير)

وقف شوبرت بها عند مطلع الحركة الثالثة فى كروكى ينبئ عن بدء الاسكرتسو. أهم ما يسترعى السمع فيها هو التعبير الرومانتيكى، فنحن نرتاد فى سماعها ذلك العالم المفعم أفراحًا وأتراحًا، كما صورته عبقرية بيتهوفن. فشوبرت هو الابن الروحى لبيتهوفن، وسمفونيته التى لم تتم قطعة من قلب شاب يفيض ألحانا ملائكية.

الحركة الأولى (سريعة): تتخلق من لحنين أساسيين كما تتخلق الزهور. ومطلع الحركة لحن صاعد من قرار الفيولنسلات، خافت كأنه يفصح رويدًا عن سر رهيب. وليس فى الأمر سر غير العبقرية الغنائية تتجلى لنا فى صوت الشبابة والكلارنيت لحنًا شجيًا حزينًا تسنده الفيولينات فى حركة إيقاعية واجفة، وتلاحقه الأبواق كأنها تحاول أن تنأى به عن الشجن. والناى ينوح بصوته البلورى. ثم

يبدو وكأن المجموعة النحاسية تغلبت على حزن الناى والشبابة، وإذا الآلات النحاسية والخشبية تتحول إلى إيقاع غريب نتوجس منه أمرًا لن يطول إنتظاره، فالڤيولينات تعلن دخولها فى نغمة جذلة، يندفع الأوركستر على أثرها من الظلام إلى النور فى نغمات راقصة تتناولها الآلات بالتلوين. فإذا انتهى هذا العرض العام أخذت الموسيقى تحيا حياتها صراعًا بين الوجوم والسرور، حتى يعود لحنا البداية.

الحركة الثانية (تتهادى) : يحملنا اللحن الحلو على أجنحته، فإذا السحب تتبدد والعالم يستضىء. ونواصل التحليق حتى نبلغ عالمًا من الطهر ليس غير هذه الموسيقى قديرة على رفعنا إليه.

فيلكس مندلسون

(هامبورج ١٨٠٩ - لايبزيج ١٨٤٧)

ولد فيلكس (السعيد) فى وسط ثرى مترف، جده موسى بن مندل الفيلسوف المشهور، وأبوه أبراهام مندلسون، وهو الذى ارتد بالأسرة من الموسوية إلى البروتستانتية، من أصحاب المصارف الكبرى.

دلل طفلا ورجلا، وكان موهوبًا من الناحية الاجتماعية والموسيقية على السواء، محبوبًا لدى عارفيه الأقربين والأبعدين. حياته الفنية نادرة فى تراجم أهل الفن. فهذا رجل لم يعرف إلا الهناء والرغد، دانت له زينة الحياة الدنيا، فهو سعيد فى أسرته وفى أصدقائه وفى زواجه وفى أطفاله.

كيف تكون موسيق مندلسون إلا صورة من الرغد واليسر؟ وسيكون الرغد واليسر من حدودها وأسباب قصورها؛ لا فى تأليفها وإنشائها، فقد تمكن مندلسون من الأوضاع تمكنًا يجعل من أعماله نماذج كاملة فى التأليف، ودرسًا فى تحوير المقامات؛ ولا فى ألوانها،

فهو من أقدر الموسيقيين إدراكًا للتلوين الأوركسترالى وتمكنًا منه.

ولكن فى ملكاتها التعبيرية، فلا يعرف الصبابة إلا من يعانيها. وأنى لمندلسون أن تكون موسيقاه صورة من عنف أو ثورة أو استسلام للأسى واليأس، أو سيطرة على الأحزان، وهو لم يعرف من أمر ذلك إلا فيما قرأ من كتب؟

وهذه أول كارثة تحل به، فى نحو الخامسة والثلاثين، فإذا بعوده ينوى وشبابه يولّى، فقد عرف فى ظروف فجائية بوفاة أخته الحبيبة، وكان مجهدًا بأعماله الكثيرة ورحلاته العديدة فلم تقم له قائمة بعد أن هد الحزن كيانه، وظل كاسفًا مقهورًا حتى مات فى الثامنة والثلاثين مبكيًا عليه فى عواصم الموسيقى.

وليس معنى الرغد واليسر فى حياة مندلسون أن يعيش وداعًا متواكلا، ولعل موته كان أثرًا من آثار الإجهاد المتواصل، فى التأليف وقيادة الأوركستر، وتنظيم التعليم الموسيقى فى الجيفاند هاوس بلايبزيج وفى برلين. فهو المؤسس لكونسرفتوار لايبزيج المشهور، وهو الذى عرف العالم بسمفونية شوبيرت الكبرى، وله وحده الفضل فى نشر أعمال يوحنا سباستيان باخ وقد انطوت فى أضابيرها قرنًا من الزمان.

أحسن والداه تربيته العامة - وكان يحضر دروس الفلسفة بجامعة

فيلكس مندلسون

(١٨٠٩ - ١٨٤٧)

برلين - ولم تلههم مواهبه الموسيقية الباكرة عن تعهده بالدرس على يد أساتذة صارمين. يدعون له الأوركسترات لتعزف فى أبهاء قصرهم سمفونياته، يقودها بنفسه واقفًا على كرسى حتى يراه العازفون. ولم يغتر بسهولته، فما كانت لتخلى بينه وبين التجويد والإتقان، والعودة إلى ما يؤلف مثنى وثلاث ورباع. وقد كتب أكمل أعماله فى سن التاسعة عشرة، افتتاحية لرواية شكسبير «حلم ليلة صيف» يشهد الإنجليز أنفسهم بأن روح شكسبير فى نسجه الحريرى الشفاف لهذه الرواية، بخوارقها وجنها الناعم العابث، تحيا فى موسيقى واحد، وفى مقطوعة واحدة، هى افتتاحية «حلم ليلة صيف» لفيلكس مندلسون.

بيد أن هذه الافتتاحية التى تنسيك وأنت تسمعها أنك مخلوف رهن الأرض، وتحملك على أجنحتها كأنك المهن المنفوش، كلفت مندلسون سنة كاملة من العمل والعناء. وسمفونيته الإيطالية تجرى مجرى الغدران وتخطر خطرات الغيد، قال عنها وهو يؤلفها: «كم تكلفنى من مرارة هذه السمفونية».

ألف سمفونيات خمسة - دون حساب لعبث الحداثة - لم يبق منها فى البرامج الحية سوى الثالثة (الإيقوسية) والرابعة (الإيطالية) والخامسة (البروتستانتية). ولحن من الأوراتوريو مؤلفيه المشهورين

«بولس الرسول» و «إيليا النبي». وكتب للبيانو مجموعته الحلوة «أغانى بلا كلام»، وكونشرتو الفيولينة أجمل وأرفع ما ألف من نوعه بعد كونشرتو بيتهوفن. وله ثلاثيات ورباعيات وثمانية للوتريات تزدان بها حفلات المجموعات إلى اليوم.

حلو النغم فى شاعرية ألمانية - لا إيطالية - ويبدو أن حلاوة النغم وحدها لا تخلق الموسيقى السمفونية العظيمة. فالمؤلفات فى قالب الصوناتة لا تنشأ على نغمات حلوة، بل على نغمات حبالى. وهى تلك الألحان السهلة الطيعة التى تنطوى على ممكنات فى التحويل والتشكل، وعلى قدرة فى التعارض والمحاورة والمقابلة، لا يتم بدونها العمل الفنى العميق. بينما تتآلف نغمات مندلسون دائما فى حلاوتها، آمنة أبدًا من الاصطدام العنيف الذى يخلق الدرامة.

السمفونية الرابعة (الإيطالية)

كانت هذه السمفونية ذكرى رحلة مندلسون إلى إيطاليا فى سنتى ١٨٢٩ و ١٨٣١. سلسة مشمسة، صورة من بلاد الجمال والنور.

الحركة الأولى (سريعة فى حرارة): هذه موسيقى شابة، ألفها السعيد فى مطالع عشريناته. نؤخذ على غرة بحياتها النابضة الناهضة إذ تنفجر منذ لحنها الأول توقعه الفيولينات فيجرى صافيًا حتى يهيئنا

ضرب الطنبال لتوقع اللحن الثانى على الكلارنيت والباسون، وإيقاعه أقرب إلى الهدوء. ويجيء قسم التفاعلات مؤسسًا على اللحنين، وعلى وصلة بينهما لم تظهر جليًا فى العرض الأول، ولكنها هنا تنفخ فى الحركة روحًا جديدًا. ثم تسير الموسيقى فيما يشبه المارش، مع تعارض ألحانها فى قالب مفوج. وتعود إلى لحنيها الأساسيين فى صياغة بارعة.

الحركة الثانية (متهادية نوعًا) : إيقاعها شبيه بموكب دينى، ولحنها من أجمل ما كتب مندلسون مؤلف الألحان الجميلة. يطرزه على آلات الأوركستر تطريزًا خلابًا. ويعارض اللحن الأول بلحن جديد على الكلارنيت تصطحبها الأبواق، عميق التأثير. ثم يعود اللحن الأول فى ألوان أوركسترالية جديدة. وتختم الحركة منحدرة إلى الهدوء حتى لا يسمع سوى الإيقاع ينتهى دبيبًا رقيقًا كأنه وقع أقدام تذهب فى البعد.

الحركة الثالثة (فى سرعة معتدلة) : منوينو رقيقة الحاشية عذبة اللحن، يعارضها فى التريو لحن البوق يوحى بجو سحرى. ثم يعاد اللحن الأول.

الحركة الرابعة (سريعة جدًا) : هذه رقصة إيطالية اسمها

«سالتاريلّو»، هى إلى القفز والتعفرت أقرب منها إلى رقص بعينه. فأساس الحركة لحن نطاط يعارضه لحن منسجم أقرب إلى الرقصة النابوليطانية المسماة «تارنتلا».

روبرت شومان

(١٨١٠ - ١٨٥٦)

روبرت شومان

(زفيكاو ١٨١٠ - بن ١٨٥٦)

نشأ روبرت شومان فى أسرة برجوازية مثقفة. فأبوه ناشر وكتبى بمدينة زفيكاو من أعمال سكسونيا، ترجم قصائد لبيرون وروايات لوالتر سكوت. وأمه ابنة جراح كبير. وقد أراد له أبواه أن يدرس الحقوق على غير رغبة منه. فلما انتهى أمره إلى أستاذ بكلية الحقوق فى هايدلبرج كان هاويًا للموسيقى، وأنس فى تلميذه عزوفًا عن التشريع، واستعدادًا للموسيقى شجعه على التفرغ لها.

درس روبرت البيانو على أستاذ مشهور هو فردريك ڤيك، وكان يطمع أن يصبح عازفًا كبيرًا، ولكن تفرغه المتأخر حفزه على محاولة اختصار الطريق، فاخترع جهازًا يسمح له بتعويد أصابعه على الاستقلال فى العزف. وكان من جراء تجربة اختراعه أن أصيب إصبع من أصابعه بتصلب قضى على أمله فى بلوغ المكانة التى كان يرجوها.

أحب كلارا ابنة أستاذه، وقد بزغ نجم هذه الفتاة الجميلة منذ

نعومة أظفارها حتى كانت من أعظم العازفات على البيانو فى عصرها. وأحبته الفتاة ولكن أباها رفض الموافقة على زواجها من فتى لا مركز له. والقانون الألمانى كان يسمح بعرض أمثال هذه الحالات على القضاء. وقد استمر التقاضى زمانًا انتهى بحكم المحكمة لشومان وكلارا ڤيك ضد الأب.

وكان روبرت حتى زواجه يؤلف للبيانو، وما إن تم زواجه حتى أصبح كالطير الصداح يؤلف تلك الأغانى التى جعلت منه خلفًا لشوبرت فيما أبدع من Liedder. ولم ينقض العام على زواجه حتى توجه بكلياته إلى التأليف للأوركستر. فكتب ثلاث سمفونيات. وفى السنة التالية انصرف لتأليف الرباعيات للأوتار وخماسيته العظيمة للأوتار والبيانو.

وحياة شومان صورة كاملة من حياة الرومانتيكيين فى القرن التاسع عشر، كما تتمثل هذه الرومانتيكية فى موسيقاه، وفى حبه لكلارا وفى جهاده الذى لا يكل دفاعًا عن الموسيقى الوجدانية. وقد أسس جماعة فنية بعنوان «عصبة داود» تحارب التافهين أى ذوى الآراء السوقية السائدة، وتصدر مجلة موسيقية مسموعة الصوت فى ألمانيا، بفضل قلم شومان الرشيق، وقدرته على تحليل موسيقى المعاصرين والسابقين فى أسلوب حى جذاب. وإذا كان مندلسون

أحيا موسيقى باخ، فإن العالم يدين لشومان بتعرفه إلى شوبرت، وتقديره له بعد وفاته. ويدين يوحنا برامز له بتوجيه الأنظار إليه فى شبابه، وتشجيعه الذى حمل برامز على الثقة بنفسه ومواصلة الجهد حتى بلغ مرتبته العالية فى التاريخ الموسيقى، وكان الشاهد الحى على صدق فراسة شومان.

وانتهى الإجهاد بشومان إلى تضعضع فى قواه، واضطراب فى ذهنه، فسافر إلى درسدن ليستجم، وانتقل إلى دسلدورف حيث ألف سمفونيته الرابعة (سمفونية الراين) وكان قد عكف على دراسة مؤلفات باخ. ثم ألف الأوبرا «جنفياف» ولحن بعض مناظر من فاوست (الجزء الثانى).

وقد عاوده الاضطراب العقلى. وفى الحق أن الرجل لم يكن طبيعيًّا فى سلوكه طوال حياته. فقد كان صامتًا، تتناوبه فترات طويلة من الانطواء على نفسه، واجتواء الناس. وقد ينصرف وسط أصدقائه إلى أحلامه فلا يجيب لفظًا ولا يرد على سؤال. ويقضى ساعات فى مشرب البيرة منجهًا بكرسيه إلى الحائط موليًا ظهره للناس، وهو غارق فى تأملاته، أو عاكف على تأليف موسيقاه. قصت فتاة حكاية قضائها السهرة معه فى سماع الموسيقى، ثم ذهابها إلى نزهة على صفحة النهر. فجلس إلى جانبها فى القارب مطرقًا

ساعات طوالا، لا ينبس ببنت شفة. ولما عادا أدراجهما قال وهو يضغط على كفها «لقد تألف روحانًا».

وفى أزمة عقلية ألقى بنفسه فى الراين، وأنقذه المارة، ثم أدخل مستشفى للأمراض العقلية فى بن فلم يخرج منه إلا إلى القبر.

وعاشت كلارا شومان بعد زوجها أربعين عامًا كرست فيها حياتها لإذاعة موسيقى روبرت بعزفها الممتاز، واتصالها بالناشرين والنقاد، وكان برامز ساعدها الأيمن، وفاء لصديقه، وصاحب الفضل الكبير فى نجاحه.

وموسيقى شومان للبيانو (والكارنفال من أهمها)، وللبيانو والأوركستر (الكونشرتو)، وفى خماسيته للأوتار والبيانو، أو رباعياته الوترية، هى أبق ما كتب، صورة كاملة من شاعرية مرهفة الحس، ونفس عريقة فى الرومانتيكية.

ولكن السمفونيات تشعر بضعف فى التلوين الأوركسترالى، وفى ملكات التحوير والتشكل، وفى قدرته على تحقيق التفاعل. فشومان فى الواقع قصير النفس، خلاق لما يشبه فى الفن الكتابى الـ Epigrame أى المقطوعات الصغيرة تتركز فى جملها المعدودة معان كثيرة.

وتقتضيني أمانة العرض أن أتخلى عن شرح نموذج من سمفونياته. فإن لم أسمعها بالقدر الذى يسمح لى بالتعليق عليها عن معرفة وإدراك. وربما كان عدم سماعى لها كثيرًا راجعًا إلى ندرة عزفها، أو لأنها لم تترك فى نفسى أثرًا بليغًا.

وسوف أتخير فى موضعه كونشرتو البيانو كنموذج رفيع لهذا النوع من التأليف. أرجو أن يجد فيه القارئ عوضًا عن السمفونيات فى تفهم أسلوب روبرت شومان.

یوهانس برامز

(۱۸۳۳ - ۱۸۹۷)

يوحنا برامز

(هامبورج ١٨٣٣ - ڤينا ١٨٩٧)

قال أستاذ الموسيقى الكبير سير هنرى هادو فى سنة ١٨٩٤ : « اجتمعت لتنتوريتو مواهب ميكلانجلو فى الرسم، وتسيان فى التلوين، كما احتوت موسيقى برامز على فن بلخ الكونترابنطى، وبراعة بيتهوڤن فى الصياغة، فقد عرف برامز كيف يتمثل الصناعتين، فى لغة وجدانية طريفة، خلقها إيمان الحركة الرومانتيكية. أخضع الأوضاع لعبقريته الخاصة فوسع فى جنباتها، وأثبت من جديد أنها ليست وسائل مفتلعة فى التأليف، بل كيانًا فنيًا حيًا ».

وبرامز، فى احترامه لأسلافه الكبار، يؤيد المبدأ القائل بأن الثورة على الأوضاع لمجرد الثورة، لا تخلق فنًا جديدًا. وخير منها أن يلتزم الفنان درب العظماء السابقين. وليس عليه فى هذا حرج ما كان لديه القدرة على الخلق والابتداع. ولا يعرف فى موسيقى القرن التاسع عشر موسيقى أشربت روحه مؤلفات بلخ مثلما عرف

برامز أما بيتهوفن، فقد بلغ إعجاب برامز بكمال صياغته حدًّا كاد يغلبه على أمره ويلجم بيانه.

جاءت سيمفونيات برامز مثلاً عاليًا فى السبك، فهذا الألمانى الأعزب شارب البيرة، المنطوى على نفسه، الشديد فى نقد ذاته، المتحرك فى تعبيره، ينحت سيمفونياته كأنها قدّت من الصوان. ألوانه الأوركسترالية داكنة، ولكنه من أعمق الموسيقيين فكرًا، وإنه أهدأ شعورًا. لا ينفذ السامع إلى دخيلة موسيقاه ليشعر بجمالها الخافت إلا أن يحسن التفرغ لاستماعها والتمكن من أساليبها.

كره الموسيقيين الثائرين من أمثال ليست وبرليوز، الذين طالبوا الموسيقى بالخروج على قوالبها لا لتتحرر بقدر أن تنقلب أداة تعبير عن صور المصورين أو قصائد الشعراء. ولقد بلغ من انصرافه إلى الخلق الموسيقى البحت أن أهمل الأوبرا. وقد عاصر فاجنر، وشهد نجاحه الكبير ولكنه كان يشعر من نفسه بأنه فى القطب المقابل من التأليف الموسيقى، ما به حاجة إلى أضواء المسرح الباهرة، وقصص الأبطال، وخرافات آلهة الجرمان. ولكنه كتب للأصوات أغانى Lieder تضعه فى مصاف شوبرت وشومان، وألف أناشيد دينية عظيمة، أشهرها الصلاة الجنائزية المعروفة باسم «الركويم الألمانى».

وحياة برامز وسط معترك الرومانتيكية حياة انقطاع للفن

المتناسق، وعزوف عن المجتمعات، يؤدى ما يؤديه دون بادرة من التفكير فى إرضاء الناس. أقام مثله العليا فى صميم نفسه، وكدح تقربًا من هذه المثل غير آبه بما يصيب أعماله من نجاح أو فشل.

أحب طول حياته امرأة واحدة، هى كلارا زوجة روبرت شومان الرجل الذى وجه إليه الأنظار وما يزال فى مطلع شبابه. ومع أن شومان كان رهين محبسه فى مستشفى الأمراض العقلية حيث قضى نحبه عام ١٨٥٦، فإن امرأته الفاضلة ظلت حياتها أمينة على ذكراه، تجاهد فى كسب عيشها وعيش أولادها. وهى فى جهادها كعازفة من أكبر العازفين على البيانو، إنما كانت تحيى وتمجد أعمال زوجها. وقد احترم برامز هذه المرأة العظيمة، ولم ينبس بكلمة عن حبه لها، وبقى إلى جانبها صديق العمر، يؤازرها فى تخليد ذكرى صديقه الذى أحسن إليه.

كتب برامز أربع سمفونيات تمثل فنه كاملًا. فالرجل شديد الحساب لنفسه، ما أكثر ما ألف ولم يرض عنه فمزقه. ولم تظهر سمفونيته الأولى قبل السنة الثانية بعد الأربعين من عمره. والعالم الأنجلوسكسونى شديد التعلق بسمفونيات برامز، بخلاف العالم اللاتينى حيث يضيق ذرع السامعين بهذا الفن المعقد، الثقيل نوعًا. إلا أن برونو ڤالتر نجح بعد الحرب الأخيرة فى الدفاع عن سمفونيات

برامز فى باريس، كما وفق فورتفنجلر وغيره من كبار قواد الأوركستر فى نشرها على الشعب الإيطالى.

ولكن هناك أعمالاً لبرامز لم يتردد شعب فى الإعجاب بها، هى أغانيه، وأعماله للبيانو من صوناتات وكونشرتوات ورقصات هنجارية وڤالسات، وصوناتاته للڤيولينة والبيانو، وخماسيته للكلارنيت والأوتار، وللبيانو والأوتار. وكونشرتو الڤيولينة الذى ألفه لصديقه الأعز يواقيم، والكونشرتو المزدوج للڤيولينة والڤيولنسل.

السمفونية الأولى (مقام دو صغير)

الحركة الأولى (فى تؤدة ثم سرعة): مقدمة هادئة معتمة تنذر بالمأساة، تحتوى على لحنين تتنازعهما الوتريات مشرئبة إلى أمل، والآلات الهوائية تهوى بهما فى أغوار اليأس، وتنتهى المقدمة عند لحن للشبابات تردده الڤيولينسلات. ولن نجد فى الحركة السريعة غير هذه المواد الأولية تتحول إيقاعًا وتتخلق لحنين أساسيين يعرضان، ويعاد عرضهما حتى يثبتا فى ذهن السامع، ثم يتلو ذلك قسم التفاعلات الموسيقية وهو نسيج متماسك ضيق الحلقات لا تسعف الكلمات فى وصفه، بل يتطلب أن يكثر السامع من سماعه حتى ينفذ إلى خيوطه المتداخلة.

الحركة الثانية (تتهادى) : ترفع عن كواهلنا بعض هذا الأسى وتبدد الغياهب فى لحن غنائى يذكرنا ببرامز، مؤلف الأغانى. والڤيولينات تحلق فى شدوها العذاب، تجاوبها الشبابة فيما يشعر بالبلسم الشافى، وفى أثرها الكلارنيت. ويؤكد برامز هدفه الغنائى بمعزوفة فردية للڤيولينة. وتردد الأبواق لحن الشبابة، مع تعليق عليه من الڤيولينة بمفردها. وتختم الحركة فى كثير من الدعة والسلام.

الحركة الثالثة (فى رقة واسترواح) : وما نزال فى هذا الهدوء الوادع تهز أوتار قلوبنا نغمات ساذجة على الكلارنيت.

الحركة الرابعة (فى تؤدة ثم تتهادى حتى تسرع) : تعود بنا إلى المأساة فى ألحان مقدمتها كالغمام يحجب وجه الشمس. ولن تتبدد السحب إلا على صوت البوقات، تتلوها الطرمبونات، وهى تهيب بلحن الجذل أن يتقدم ليدفع فى طريقه كل تلك الغياهب. وهكذا تنتهى السمفونية فى نغمات ظافرة طريرة.

بيتر إلتش تشايكوفسكى

(١٨٤٠ - ١٨٩٣)

بيتر إليتش تشايكوفسكى

(كامسوفوتنسك ١٨٤٠ - بطرسبورج ١٨٩٣)

أقضت السمفونية الخامسة مضاجع الموسيقيين فى القرن التاسع عشر، لأن بيتهوفن استطاع فيها - وفى غيرها - أن يبلغ بقالب «الصوناتة» أقصى ما يحتمله من الحدث الدرامى، دون أن يخرج على القواعد، أو يخل التوازن البديع بين أجزاء البناء السمفونى الشامخ. انتقلت الموسيقى على أكتاف بيتهوفن من العهد الكلاسيكى إلى العهد الرومانتيكى، ولكن الرجل العظيم لا يدرج فى عداد الرومانتيكيين المحض، أولئك الذين جاءوا بعده يحطمون القوالب ويثورون على القواعد لينشئوا فنًا وجدانيًا لا ضابط له ولا رابط من التناسق الكلاسيكى. لأن فن بيتهوفن العميق، وموسيقاه الإنسانية، قائمة فى إطارها المتناسق، برغم ما احتمله هذا الإطار من ضغط شعورى هائل.

وربما كان من أوجه عظمة يوحنا برامز أن يجىء فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، وفى معترك الحركة الرومانتيكية،

فيحافظ على القواعد الكلاسيكية، ضد تيار جارف تضطرب مياهه بعناصر غريبة على الموسيقى. فالرومانتيكيون راحوا يتلمسون لموسيقاهم موضوعات خارجة عن نطاقها، يعتمدون فيها على الشعر والقصص والتصوير لينشئوا ما يعرف بالقصيد السمفوني.

فقدت الموسيقى صفاءها وبلوريتها فى غمار الرومانتيكية، وكثير من الموسيقيين فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر لم يعنوا بكتابة السمفونيات وما إليها من أعمال فى قالب الصوناتة. وسوف نلتقى ببعضهم عندما نعرض للموسيقى الوصفية. ولكن تشايكوفسكى، هذا الرومانتيكى الحاد، لم يتحرج من تأليف السمفونيات، وهو عارف بقسوة الأوضاع على ملكاته فى التأليف، وهى سمفونيات تبدو كأنها ذات «موضوع خاص»، لا يفصح عنه المؤلف بمثل ما أفصح فى قصائده أو افتتاحياته السمفونية: «هاملت»، «مانفرد»، «روميو وجوليت»، «العاصفة»، «فرانشسكا دا ريميني».

وألحان تشايكوفسكى حلوة لامعة مثيرة للإحساس، ولكنها ليست من الألحان الحبالى، تلك التى يتخلق باطنها ويتكون كالجنين. أقصى ما يستطيعه تشايكوفسكى فى السمفونيات أن يصوغها باقات جميلة، لا تخلو من الأزهار السامة، ذات العبير

النافذ، تنتشي به ثم لا تلبث أن تحس بأن نشوتك ضرب من الدوار.

يعرض تشايكوفسكي في موسيقاه جروحه وقروحه النفسية بلا تحشم، وفي عنف ولجاجة. وهو أشبه بشولاميت تغني في «نشيد الإنشاد»: «أغيثوني بالزبيب، أنعشوني بالتفاح، إني لمريضة حبًا». موسيقى عليلة لرجل رقيق الحاشية، مريض الحس، أصيب بعقدة نفسية مؤلمة أحالت حياته الداخلية جحيمًا لم يجد منه مخرجًا في غير فنه. فهو يؤلف في كل الضروب الموسيقية يبثها لواعجه، ويشعلها بلظى قلبه المحترق.

تأثر بيتر إليتش - مع دراسته الطيبة وحبه لموزارت - بالموسيقى المسرحية الإيطالية، وبفردي على وجه التخصيص، في حلاوة ألحانها، وفي عنفها الدرامي. وبالموسيقى الفرنسية، وبصاحب كارمن على الخصوص، في رقتها ومنطقها وتهذيبها. ولكنه روسي أصيل برغم ما يزعمه بعض النقاد، بل إن قدرته على تقبل المؤثرات الخارجية، واهتضامها في فنه الوطني، لتقوم وحدها دليلاً على صقليته. وإن كانت هذه الصقلية أقل وضوحًا في فنه منها في فن الموسيقيين الروسيين الآخرين، لأن الرجل لم يعتمد على الأغاني الشعبية اعتماد هؤلاء.

لم يعرف تشايكوفسكى القلق على معاشه، حتى إنه وقد وجد فى وظيفة الأستاذية بكونسرفتوار موسكو شاغلاً، استقال ليتفرغ للتأليف الموسيقى. وكان الفضل فى هذا الاطمئنان، علاقة الحب المتبادل بينه وبين سيدة واسعة الثراء، هى الكونتيسة ناديجدة فون ميك. وهى أغرب ما عرف من ضروب الحب قطعًا. أحبته ناديجدة بالسماع فكتبت إليه، واستمرت العلاقة الوثيقة بينهما.. بالمراسلة.. حتى قبيل وفاة تشايكوفسكى بثلاث سنوات. تمده بالمال، وتشير عليه بالنصيحة، وبثها لواعجه، ويسرد عليها مشاكله. مدى أربعة عشر عامًا دون أن يراها أو تراه، حتى فصمت مدام فون ميك عرى الألفة فجأة، مثلما بدأتها فجأة.

ليس هنا موضع تفصيل هذه العلاقة الفذة، فإن ما يعنينا منها، هو أنها مهدت لتشايكوفسكى حياة آمنة من الناحية المادية، كان من السهل أن تقضى عليه بالخمول والكسل، لولا عقدته النفسية، وما أسماه «سيف داموقليس» معلقا فوق رأسه، مما كاد يودى به إلى الجنون. فقد وجد فى التأليف الموسيقى عزاءه، يغرق فى لجة نشاطه عذاباته الداخلية، وفزعه من أجل أن ينكشف أمره بين الناس.

أهم مؤلفاته الغنائية أوبرا «أوجين أونجين» و «سيدة الكوتشينة». أما فى موسيقى الآلات فرباعيته الوترية الثالثة،

وقصيدته السمفونية «مانفرد»، وإفتتاحياته السمفونية «العاصفة»، و «روميو وجوليت»، «هاملت»، و «فرانشسكا دا ريميني». وكونشرتو للبيانو (الأول)، وآخر للفيولينة.

كتب ست سمفونيات، أشهرها السادسة «المؤثرة»، والخامسة، والرابعة.

السمفونية الخامسة (مقام مى صغير)

الحركة الأولى (متهادية، فسريعة فى حرارة): توحى إلى السامع منذ مطلعها بما يشبه القبو المظلم، نتيجة لحن توقعه الكلارنيت فى قرارها. يجب أن يعنى به السامع فهو يلعب دورًا هامًا جدًا فى كل السمفونية. ويسهل التعرف عليه من إيقاعه الرهيب، ويتبعه لحن سريع متهدج تعزفه الكلارنيت والباصون، ثم الكلارنيت فالناى فالوتريات فالأبواق. حتى يبلغ النغم أشده، فيتقدم لحن ثان، تبدأ بعده التفاعلات وتظهرنا على براعة تشايكوفسكى فى التلوين الأوركسترالى وحذقه فى تصوير النغم، وخصائصه فى الإنتقال من القرار الهادئ إلى درجة الحمى العاطفية. ثم يهدأ رويدًا حتى تنتهى الحركة منهوكة القوى.

الحركة الثانية (متهادية فى غناء): تبدأ بما يشبه النشيد الدينى،

يتحول إلى لحن منفسح الجنبات يعزفه البوق ثم ينتقل إلى سائر الآلات، ويعارضه لحن آخر يغنى فى نبل ورفعة، ويجرى المؤلف تفاعلاته حتى نفاجأ باللحن الرهيب يدب كالنذير، فتجفل الموسيقى... لتستأنف لحنها الرخيم فى جو من الشجى، ولكن اللحن الرهيب يتدخل فى وضع جديد إذ يتحول دبيبه إلى ما يشبه إنفجار الغضب، وتتهادى الحركة عائدة إلى غنائها الصادح.

الحركة الثالثة : فالس متمايل الإيقاع ينسينا المأساة هنيهة حتى يكشف اللحن الرهيب عن وجهه ذى الوعيد.

الحركة الرابعة (متهادية فى جلال، فسرعة فى عنف) : تبدأ باللحن المخيف، ولكنه تحول تحولاً غريبًا ينبئ عن تغير دوره فى هذا الدرام السمفونى، فلم يعد يكتفى بالوعيد بل جاء ظافرًا غلابًا. وتنتقل الحركة من التهادى إلى السرعة العنيفة، وتأخذ الموسيقى فى الارتفاع جماعة، تتداخل بينها نغمات جديدة، إلى أن تعزف الترومبيت والطرمبونة اللحن الرهيب، تقاومه الوتريات والآلات الخشبية لتفسح المجال للحن الذى جاء فى أول الإسراع، وهكذا تتداول الحركة ألحانها فى إيقاع الظافر، وقبل نهاية السمفونية يعزف اللحن الأساسى للحركة الأولى عالياً تسنده الترومبيتات فى قوة وعنف.

ألكساندر بورودين

(بطرسبورج ١٨٣٣ - بطرسبورج ١٨٨٧)

أتصور المجتمع الروسى فى أواخر القرن الثامن عشر كثير الشبه ببعض المجتمعات فى بلاد الشرق الأوسط. تحضر فى طبقات معينة، وتحت تأثير عوامل خارجية بحت، فكانت الحياة الروسية غربية فى مظاهرها، آسيوية فى صميمها.

ويعنينا هنا هذا المظهر فى الناحية الموسيقية. فقد كانت دار الأوبرا فى بطرسبورج وقفًا على الإيطاليين، أو على الموسيقى الغنائية الإيطالية. يرتادها النبلاء والذوات، أما الشعب فله موسيقاه الخاصة وطريقة غنائه ورقصه. لا تمت هذه الموسيقى بصلة إلى الديوان الغربى المعدل - أو المكيف. فهى موسيقى شرقية آسيوية، فيها من آثار المغول والتتار والروس والبلغر، يتنوع سلمها تنوع شعوبها من شرق آسيا إلى البلطيق ومن حول الدائرة القطبية حتى جبال أرمينية وبلاد الكرج والجراكسة. وهى موسيقى شعبية، أى شىء مخالف كل المخالفة، بعيد كل البعد عن الحركات التقدمية التى انتقلت بالموسيقى

فى غرب أوربا من بساطتها الأهلية إلى عظمتها الفنية على أيادى باخ وموزارت وبيتهوفن.

ثم لا يكاد يبدأ النصف الثانى من القرن التاسع عشر حتى تغزو الموسيقى الروسية أوربا وأمريكا. وتتبوأ على مسارحها الكبرى وفى حفلاتها السمفونية مكانًا ملحوظًا. ماذا حدث فى نصف قرن؟

لا يكفى للإجابة أن نتكلم عن الحركة القومية الكبرى التى تبلورت فى روسيا بعد حريق موسكو وهزيمة نابليون ١٨١٢، لأن القومية وحدها فى الموسيقى لا يمكن أن تحمل الدول الغربية، بموسيقاها المتحضرة، على تقبل موسيقى شعبية بحت، مهما كانت هذه الموسيقى غنية بألحانها وإيقاعها.

الحق أن روسيا منذ انتقل بها بطرس الأكبر من الطور الآسيوى إلى حضارة غرب أوربا، لم تكن تجد أصدق اتجاهًا، ولا أمعن فى الدفاع عن حومتها، ومركزها بين الشعوب الكبرى، من أن تواصل اقتباس الحضارة الغربية فى ظاهرها وباطنها. وقد حققت روسيا أكثر مما حققت اليابان فى ذات الاتجاه إلى الغرب. لأنها لم تكتف - كاليابان - بنقل مقومات الحضارة المادية وحدها، بل وجدت من عبقرية أبنائها فى الأدب وسائر الفنون رجالاً عرفوا كيف يكتبون ويصورون ويحفرون بروح قومى تقليدى، وأداة غربية عصرية. وكان

بوشكين شاعر روسيا الأكبر مثالاً حيًّا لهذا الإمتزاج والتوافق.

سافر موسيقى اسمه جلنكا إلى الغرب، واستمع لموسيقى الحضارة فى بلادها. ودرس أصولها على أساتذتها، حتى قال له أحدهم: عد إلى بلادك الآن، وألف موسيقى روسية.

عاد جلنكا إلى بلاده وألف موسيقى روسية، إنما على الأصول المتحضرة. ثم إنتفع بما حفظه من نغمات إسبانية، وألف موسيقى إيبرية، إنما على الأصول الغربية. فكان مؤسسًا للموسيقى الروسية الرفيعة... والموسيقى الإسبانية المهذبة فى وقت واحد.

ولعل أهم ما خلفه جلنكا هو جماعة الخمسة الكبار: بالاكيريف وسيزاركوى ورمسكى - كورساكوف ومسورجسكى وبورودين. فعلى أكتاف هؤلاء الخمسة نهضت الموسيقى فى روسيا نهضة جبارة وكأن بها لم تعرف طفولة ولا مراهقة، بل خرجت من قرائح أصحابها العباقرة كاملة التكوين والعدة، كما خرجت منيرفا شاكية السلاح من رأس جوبتر.

والخمسة الكبار بدأوا هواة موسيقيين إلى جانب أعمالهم الأصلية. فكان شيخهم بسالاكيريف فى أول حياته من رجال الرياضيات. وترقى سيزاركوى فى السلاح البرى حتى بلغ رتبة اللواء، وله مؤلفات تاكتيكية فى فن الحصار. وكان

رمسكى-كورساكوف ضابطاً فى البحرية ثم انتهى أستاذًا للتأليف الموسيقى بكونسرفتوار بطرسبورج. أما مسورجسكى فبدأ ضابطاً فى فرقة الحرس القيصرى وإنتهى موظفًا صغيرًا فى الحكومة. وخامسهم ألكسندر بورودين نشأ طبيبًا وأوفد فى بعثة علمية إلى الخارج لدراسة الكيمياء وعاد أستاذًا مساعدًا للكيمياء بكلية الطب فى جامعة بطرسبورج، ومات أستاذًا بالكلية بعد أن نشر بحوثه الكيميائية وألف موسوعة فى الكيمياء ظلت تدرس إلى عهد قريب بمدارس الطب الروسية.

ليس ثمة سر فى نجاح هؤلاء الخمسة سوى عبقريتهم الموسيقية. ولكن هذه العبقرية وحدها لم تكن تكفل خروج الموسيقى الروسية إلى العالم المتحضر ما لم تستند إلى قواعد التأليف الهارمونى والكونترابنطى، وتضع موسيقاها لآلات الأوركستر الغربى.

فهى موسيقى روسية أصيلة فى مقاماتها وألحانها وإيقاعاتها، ما فى هذا من شك، ولكنها أيضا موسيقى عالمية فى قوالبها وأداتها التعبيرية، وليستمع القارئ إلى قصيدة بالاكيريف السمفونية «تامارا» أو مقطوعته للبيانو «إسلامى»، أو إلى القصائد الأوركسترالية «عنتر» و «شهرزاد» لرمسكى-كورساكوف ليتبين من أول وهلة أنه حيال موسيقى شرقية صميمة صيغت فى قوالب غربية صميمة أيضًا،

إلى حد أن الغربيين اقتبسوا من رمسكى-كروساكوف ألوانه الأوركسترالية، وكان سيدًا فى التلوين الموسيقى.

إننى تجاوزت حدود الكلام عن بورودين لأنه وزملاءه يلقون علينا درسًا يحسن أن نستوعبه تمامًا فى هذه الناحية من العالم. فلم تكن الأصول الغربية لترفع عن موسيقاهم طابعها القومى، بل على العكس، أكدت هذا الطابع، ونقلته من طور الطقطوقة والموشح والدور والبشرف، إلى الأوبرا والسمفونية، أى من المواويل الحمر إلى قصائد المتنبى وشوقى وخليل مطران.

وبورودين ابن غير شرعى لأمير من أمراء القوقاز. هوى الموسيقى ودرس الطب ونبغ فى الكيمياء. ولكن بحوث أستاذ الكيمياء بكلية الطب فى العاصمة الروسية القديمة لم تحل بينه وبين العناية بهوايته فى أوقات فراغه - أو فى فترات زكامه وصداعه كما يقول - حتى يتمكن - إلى جانب صديقه مورجسكى موظف الحكومة - من أن يصبح أعظم من أخرجت أرض روسيا من الموسيقيين، بل من أكبر الموسيقيين فى العالم المتمدين. وما زالت «بوريس جودونوف» لمورجسكى درة من درر الموسيقى المسرحية، و «الأمير إيجور» لبورودين عملًا فذًا بين الأوبرات العالمية.

لم يتم بورودين أوبراه هذه. لا عليه ولا على قصوره وقصور

مسورجسكى فى أصول الفن، فإن الخلق الروسى العجيب يطلعنا على ظاهرة نادرة بين رجال الفن فى الوفاء والصداقة، عند ما يعلمنا كيف يفى الصديق لصديقه فيقوم رمسكى بإتمام عمله بعد وفاته. ولم يكن هذا الإتمام شيئًا آخر غير امتداد للنصائح الفنية والتصحيحات الهارمونية والأوركسترالية التى كان يؤديها رمسكى-كورساكوف لموسيقى مسورجسكى. وكان بالاكيريف، الأب الروحى للخمسة الكبار، يراجع أولا بأول الصفحات الموسيقية التى يكتبها بورودين.

وقد حازت مؤلفات بورودين كلها شهرة عالمية. ولست أشك فى أن بعض من يقرءون هذه الصفحات سمعوا على الأقل نبذة باهرة من موسيقى «الأمير إيجور» وهو المعروف باسم «الرقصات البولوفستية»، وصورته السمفونية «فى دهاس آسيا الوسطى».

ولعل آخر ما أتحدث به عن الخمسة الكبار أنهم لم يتأثروا كثيرًا بالفن الألمانى وبالصياغة الألمانية فى قالب الصوناتة. فقد نشأوا فى وقت تحول الموسيقى إلى حرية الصياغة، فاتجهوا أكثر ما اتجهوا إلى التصوير السمفونى. إلا أن بورودين لم يتحرج من أن يؤلف سمفونيتين وثالثة لم يتمها. وقد تخيرت الثانية منها، لأن فيها دلالة على ما أسميه «انطلاق روح الفن». فمع أن بورودين التزم فيها

قالب الصوناتة إلا أن روحه القوى، وألحانه الروسية الأصيلة تجعل لهذه السمفونية شخصية فذة بين السمفونيات كلها. وكأن بورودين نحا فيها رسم شعوب بلاده الشاسعة فجاءت صورة حية للطباع الروسية فى عنفها ورقتها، وفى تلك النوستالجيا، أو الحنين الدفين فى نفس كل روسى.

السمفونية الثانية (مقام سى صغير)

الحركة الأولى (سريعة) : تبدأ بجملة موسيقية أمارة فى صيغة نداء قوى، تلحق بها جملة أخرى كأنها تلبى النداء تنوًا. ومن الجملتين يتألف اللحن الأساسى الأول. ثم يدخل اللحن الثانى على الفيولنسلات فالكلارنيتات فى جواب الجواب، وهو نغمة روسية من السلم الخماسى المعروف فى كثير من الموسيقات شرقا وغربًا. ويعود اللحن الأول فى استطالة وبطء، وتقرع النبالة إيقاعا ينذر بحلول قسم التفاعلات. وهنا تتجلى براعة بورودين فى التحويلات التى يجريها على لحنيه رفعًا وخفضًا وتشطيرًا وانتقالا بين آلات الأوركستر. ويجىء قسم التلخيص بعودة اللحنين ولكن فى ألوان جديدة، فلا يصيبهما الهبوط أو يعتورهما الكلال.

الحركة الثانية (فى سرعة عظيمة ثم تتهادى) : هذا هو

الاسكرتسو على طريق بورودين، وكله ألحان روسية أصيلة تذكرنا «بالأمير إيجور».

الحركة الثالثة (متهادية) : لحن حنون على الكلارنيت، يرد عليه البوق بمصاحبة القيثار الكبير (الآربة) بلحن من السلم الخماسى ذى إيقاع غير منتظم. ويتحول اللحن تحولا غريبًا وقد تداخلت فيه نغمة جديدة قصيرة تأخذ فى محاورة آلات الأوركستر، وتتفاعل مع اللحن الأول، وكأن الموسيقى منصرف إلى تأملاته، تتناوبه فكرتان جميلتان يتابع واحدة منهما تملك عليه مشاعره فيتناولها الأوركستر بكافة آلاته فى جلبة وارتفاع. ويعود اللحن الأول على الفيولينات فى الأعالى، تسندها بقية الآلات. وتنشط الألحان مرة أخرى قبل أن تنتهى الحركة كما بدأت على نداء الحنين تعزفه الكلارنيت فى عذوبة ووداعة، وترجعه ترجيع الصدى نغمات البوق تتلاشى فى البعد رويدًا.

الحركة الرابعة (سريعة) : أطول حركات السمفونية، تذكرنا مرة أخرى بألحان «الأمير إيجور». لحنها الأول يقدمه الأوركستر كاملا، ثم يتفتت اللحن فتاتًا يلعب بها المؤلف هنا وهناك حتى يجمعها، ويقدم اللحن الثانى على الكلارنيت المفردة، يردده الناى، فالشبابة ثم يغنيه الأوركستر حتى يسلمه للحن الأول. ويلاحظ التلوين

الصافى بين ثلاثى الآلات الهوائية وما بينها من مقابلة. وتعزف الڤيولنسلات والكونترباصات اللحن الأول، فاللحن الثانى متباطئًا وتنتهى الحركة باستعادة اللحنين فى حوار جديد.

سيزار فرانك

(١٨٢٢ - ١٨٩٠)

سيزار فرانك

(ليج ١٨٢٢ - باريس ١٨٩٠)

الحماس البالغ أسوأ الناصحين، فهذا هانس فون بولو عازف البيانو الكبير ومن أعظم قواد الأوركستر فى عصر برامز وفاجنر يجمع أول حروف الأسماء - لغير مناسبب - فيحدثك عن الباءات الكبرى فى الموسيقى الألمانية : باخ، بيتهوفن، برامز. وهذا فانسان دانـدى عميد أساتذة التأليف الموسيقى فى فرنسا حتى وفاته سنة ١٩٣٢، ومن عمد المدرسة الفرنسية الحديثة، لم يجد - لسوء حظه - سنـدًا من الحروف الأبجدية، فلم يحل ذلك بينه وبين الادعاء بأن أعظم الأسماء فى الموسيقى هى : باخ، وبيتهوفن و.. فرانك. ولى صديق يصاب بنوع من الحمى الراجعة فى «الحماس»، فما يختفى عن ناظرى ردحًا من الزمن حتى يطلع عليه طالع جديد من الموسيقيين. وقد طلع عليه فرانك يومًا فطغى على بيتهوفن، ثم أصيب بحمى ديبوسى وقد شفى من فرانك وبيتهوفن، وبعد أن عانى برامز أيامًا وشهورًا ظهر عليه طفح التحمس لسباستيان باخ. وصديق فنان من الطراز

الأول، ولكنه الحماس قاتله الله.

سيزار فرانك بلجيكى المولد، فلمنكى الأصل، نشأ وتعلم فى كونسرڤتوار باريس. وعاش طول حياته فى العاصمة الفرنسية ولكنه أبعد الموسيقيين عن الطابع الفرنسى. «فهو خلو من ملكة النقد الذاتى لا يفهم السخرية، ويحمل الأمور كلها محمل الجد، غير قدير على المتاع الحسى، إحدى الصفات البارزة فى الشعوب اللاتينية، متصوف، ذو لجاجة فى تعبيره وإجراء تفاعلاته الموسيقية، كأنه بسبيل إثبات أمر ما. وهو فى هذا شبيه بالألمان» كما يقول عنه ناقد فرنسى.

ومع ذلك فإن سيزار فرانك كان أبلغ الموسيقيين أثرًا فى تطور الموسيقى الفرنسية بما بثه فى تلاميذه - وجلهم من عظماء المدرسة الفرنسية حتى الربع الأول من هذا القرن - من مبادئ وتعاليم انتقلت بموسيقى فرنسا من رخاوتها وعبثها المسرحى وترقيصها أيام إمبراطورية نابليون الثالث، إلى طور الجد والكد والاجتهاد، ارتفعت فيه إلى ذروة الحركة الموسيقية العالمية فى النصف الأول من القرن العشرين.

والموسيقى الفرنسية كانت قد تدهورت بعد عصرها الذهبى أيام جان فيليب رامو (١٦٨٣ - ١٧٦٤) إلى الغث من الموسيقى

المسرحية، حتى قيض لها أعظم موسيق فى تاريخها الحديث، هكتور برليوز، يبشر ببتهوفن، ويتطاول إلى مقام فاجنر، ويعمل بقلمه اللاذع على ترقية الموسيق، ويؤلف أعمالا سمفونية عظيمة، وأوبرات كبرى، فلا يعيره أهل وطنه التفاتًا، وهم ما بين حبهم لأوبرات روسينى السلسلة، وإعجابهم بالأوبرا كوميك الفارغة، وبموسيق مايربير ذلك الألمانى البخس يكتب أوبرات كالطبل الأجوف، وهذا وقت أن كان الأدب الفرنسى والتصوير والحفر تقود الحركة الرومانتيكية فى العالم.

وكانت إمبراطورية نابليون الثالث الواهنة، العابثة اللاهية، تبدو لامعة براقة حتى قضى عليها بسمارك فى ومضة عين. وسرعان ما صحا شباب فرنسا من هول الصدمة، ولم شعثه، حتى كانت الجمهورية الثالثة، وكانت موسيق فرانك وشوسون وسان صانس وبيزيه وبول دوكا وروسل، وجاء هذا العبقرى الأوحد، والرجل العجيب كلود ديبوسى فسلك طريقه الشخصى يؤلف موسيق لا هى تمت بصلة إلى الفن الألمانى أو الإيطالى، ولا هى مماثلة لما تعلمه على كبار الأساتذة فى كونسرفتوار باريس، أو أن بها أقل صدى لسخافات المسرح الغنائى الفرنسى فى القرن التاسع عشر. كانت لغة موسيقية جديدة تلك التى ابتدعها ديبوسى فى أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن، فتحت مغاليق القرائح، فراح الموسيقيون فى

أنحاء العالم المتمدن يضربون فى كل واد إلى هذه اللحظة.

وفرانك أيضًا له لغته الموسيقية الخاصة تتبينها بمجرد سماع فقرة منها أو فقرتين. هى موسيق كثيرة التحول بطريقة الانزلاق الكروماتيكى أى الانتقال بواسطة أنصاف المقامات. فلا تستقر طويلا فى مقام واحد.

وتبدأ مؤلفات فرانك غالبًا فى جو متجهّم معتم، ثم تستنير شيئًا فشيئًا حتى يغمرها الضياء فى ختامها. مارة بفترات من التأمل الدينى العميق. ينتهى بنور اليقين.

وكان فرانك من أعظم العازفين على الأرغن فى زمانه، يؤم كنيسة سانت كلوتلده أيام الآحاد والجمع، ويرقى إلى منصة أرغن كافاييه ـ كول، ليعزف مقدمات وفوجات وكورال إما تأليفًا وإما ارتجالا وحوله طائفة من تلاميذه المعجبين.

لم يعرف الرجل فى حياته نجاحًا دنيويًا، ولا كان معنيًا بهذا النجاح. فهو أبعد الناس عن الاغترار بالدنيا، أو الغرور. حتى إنه دهش عندما عينته الحكومة الفرنسية أستاذًا للأرغن بالكونسرفتوار. حياته مغمورة خابية، ونفسه طيبة صافية لقبه تلاميذه لدماثته وخلقه الكريم «الأب الملائكى».

عاش راضيًا وهو أدنى إلى الإملاق، يقضي سحابة نهاره متنقلا بين منازل تلاميذه للبيانو، فلا يجد فسحة من الوقت للتأليف. صدمه الأتوبوس ذات يوم وهو في طريقه إلى بيت تلميذ، فوقع على جنبه، ونهض ذاهبًا في سبيله وأعطى درسه المعتاد. ولكن الحادث ترك أثره إلى أن أصيب بالتهاب بلوري قضى على حياته.

مات مغمورًا كما عاش مغمورًا، وقد ترك عددًا من المؤلفات أغلبها ديني، يجمع بين الفج والناضج. وأكثر ما كتبه قبل حرب السبعين ذهب جفاء. أما أعماله في أواخر حياته فما زالت قبسًا من ضياء عبقرية هادئة قانتة. أهمها مقطوعات دينية للأرغن وللأصوات والأوركستر، و«تحولات سمفونية» للبيانو والأوركستر، تضع فرانك في طليعة المؤلفين للبيانو، ورباعية وترية وخماسية للبيانو والأوتار تعزفان في كل صقع وناد. وصوناتة للفيولينة والبيانو من أشهر أعماله وأعمق ما ألف في ضربها، ومسرحيتان غنائيتان بهما بعض صفحات طيبة. وقصائد سمفونية: «الصياد الملعون»، و«الرياح الإيولية» و«الجن». وسمفونية واحدة راسخة القدم، ذائعة الصيت، تستمد من لغة الأرغن عاطفة دينية عميقة، ولو أن من عيوبها بالذات استخدام الأوركستر بطريقة الأرغن، دون عناية بالخصائص التلوينية للآلات وهي أغنى وأوسع.

سمفونية من مقام رى صغير

الحركة الأولى (بطيئة ثم تتداول السرعة المعتدلة والبطء) :

لا أعرف فى الفن السمفونى مطلعًا أظلم من هذا المطلع حيث تبدأ الوتريات فى القرار لحنًا دراميًا، ترد عليه الفيولينات فى تعطف وحزن. ويستمر الظلام مخيما حتى تعلن الطرمبيطة بدء الحركة السريعة بعزف نغمة «مى» كأنها تنشر علمًا، ويتطور اللحن الدرامى بشكل عجيب وقد استمد نشاطًا وفتوة لم تكن متوقعة. ثم تنشئ النايات والشبابات لحنًا جديدًا يختم بانطلاق الأوركستر فى لهجة الآمر، تقف منه الفيولونسلات موقف الحائر على نغمة «دو».

وبذلك عرض فرانك مجموعة ألحانه التى ينوى إنشاء السمفونية منها، ولكنه يصر على تجربتها مرة ثانية فهو يعيدها من مقام آخر، وما إن يصل إلى الحركة السريعة حتى تغنى الفيولينات لحنًا ثانويًا يرتفع رويدًا حتى يعم الآلات كافة، استعدادًا لدخول لحن يشار إليه باسم «لحن الإيمان»، أرغنى الرنين حول نغمة متوسطة يرتفع أو ينخفض عنها بما لا يزيد عن بعدين فهو مؤلف من أربع نغمات لا غير. يعمل فيه المؤلف ما شاء له تدفق شعوره الدينى حتى يبلغ أقصى السمو وبعد فترة من التأمل، يعزف فيها لحن الإيمان على

السلامية (قور أنجليه) يتوقف هنيهة، ليعود به على الشبابة والناى. ثم يعالج كافة ألحان الحركة فى تفاعلات بارعة، يذهب بها إلى العلا وهو يمهد لعودة لحن المطلع الدرامى، ولكن فى صور هارمونية باذخة ترسم قاعها الفيولينات والآلات الهوائية فيما يعرف بالتريمولو، أى تزداد النغمة الواحدة بسرعة، فتنشئ جوًّا عاطفيًّا متوهجًا، بينما تعصف النحاسيات باللحن الدرامى. وتنحدر الموسيقى من مرتفعاتها الوجدانية إلى الهدوء لتسمو مرة أخرى وهى تردد لحن الإيمان. وهكذا تتداول الحركة الهبوط والتسنم حتى تنتهى وكأنها أصوات الأرغن الأخيرة تنتشر فى أرجاء كاتدرائية.

الحركة الثانية (متهادية) : تبدأ بإيقاع القيثار الكبير (الأربة) والوتريات بطريق الغمز، وتغنى السلامية لحنًا متفرعًا من أحد ألحان الحركة الأولى، إنما يتحول رنينه هنا فى حنو إلى ما يشبه أنشودة ريفية صافية.. وترددة الكلارنيت والبوق والناى. وتدخل الفيولينات بأغنية شجية تنتقل بها الحركة إلى إيقاع راقص، وترفرف الفيولينات كأجنحة الطير، لتسند اللحن الذى يتوسط الحركة توقعه الكلارنيت، وسوف تنسج من هذه الرفرفة نسيجًا رقيقًا يشتمل على جميع ألحان الحركة التى تنتهى على غمزات القيثار الكبير. وقد جمع فيها فرانك كلا الحركة البطيئة والاسكرتسو.

الحركة الثالثة (سريعة نوعًا) : بدأت السمفونية فى جو من

الرهبة والتساؤل والوجوم، وهى تنتهى فى غمار البسطة والفرح. تحملنا ألحانها الراقصة المتماوجة فى يسر إلى الخاتمة، بعد أن تعيد على أسماعنا لحنًا من الحركة الثانية.

ويلاحظ فى هذه السمفونية الارتباط الوثيق بين حركاتها الثلاثة مما يجعل السمفونية وحدة متماسكة لا فى الروح فحسب - كما فى السمفونيات الكلاسيك - بل فى الصياغة أيضًا. وهذا التماسك يعرف باسم الفن الدائرى Cyclique.