السمفونيات

السمفونية التاسعة
مقام رى صغير ، مصنف ١٢٥

لسنا بحاجة إلى مقدمة كلامية فى شرح السمفونية التاسعة لبيتهوڤن، فالعمل يقدم نفسه بأعجب ما بدأ به مؤلف موسيقى.

هذه السمفونية التى تنتهى بأصوات الكورس الكبير، ومعه رباعى من المنشدين يرفعون أكفهم بالضراعة إلى الخلاق العظيم أن يشمل البشرية برحمته، وينزل على قلوب الناس الطمأنينة والسلام، هذه السمفونية الصاخبة، الهائلة فى نهايتها، تبدأ هادئة، وبلحن لا يكاد يكون شيئًا مذكورًا. لحن يبدأ متسائلا خفيًّا، وكأن بيتهوڤن يبحث عن شىء لا يعرفه تمامًا، أو هو باحث عن نفسه، تبدأ الموسيقى فى همهمة وغمغمة يشتملها ظلام خفيف.

لن يستمر التساؤل طويلا، ولا الإبهام، لقد وجد الموسيقى ضالته فى هذا اللحن الأول، فهو متحول من الإبهام إلى الإيضاح والإفصاح، فى وضح النهار، بل فى ضوء يخطف الأبصار.

والقالب السمفونى، أو قالب الصوناتة، يتطلب تقابلا وتعارضًا بين مجموعتين من الألحان، أو بين موضوعين موسيقيين. وبيتهوڤن ينقلنا من مقام رى صغير إلى سى بيمول كبير، ليعرض موضوعه الثانى، ويحتوى على مجموعة من الألحان.

وقواعد التأليف السمفونى، تتطلب عودة الموضوعين الأساسيين لختام الحركة وسيعودان، لا من مقام رى صغير ثم سى بيمول كبير، بل

ينصاغ الاثنان إلى مقام السمفونية كلها: رى صغير.

وعنايتنا بالحركة الأولى من السمفونية لها معناها، فهى قاعدة البناء السمفونى كله. قد نسمع فى بقية الحركات ألحانًا مفرحة راقصة، أو نغمات يحتويها الوجوم والكمد، ولكن ذلك يعد تكملة للبناء الذى أرسيت قواعده الثابتة، بل وأقيم دوره الأول فى الحركة الأولى.

والحركة الثانية فى السمفونية التاسعة تغاير أوضاع التتابع فى الحركات. فهى هنا حركة سريعة من نوع «الاسكرتسو»، بدل أن تكون حركة بطيئة. ولم يغير بيتهوفن ويبدل اعتباطًا. بل مرده أن المؤلف الموسيقى يفكر بالإعداد للحركة الرابعة التى سوف يدخل فيها الصوت الآدمى كعنصر من عناصر البناء السمفونى. وقضى هذا الإعداد بأن تجىء الحركة البطيئة فى المرتبة الثالثة. وسنرى كيف استطاع بيتهوفن بواسطة الحركة الثالثة أن يربط بناء سمفونيته التاسعة، ويصل بين العمل الاوركسترالى البحت، والتأليف الكورالى، أى بين موسيقى الآلات وحدها، وبين ألحان الكورس مستندة إلى موسيقى الآلات.

الحركة الثانية إذن سريعة، ألحانها لا شىء فى ذاتها لو لم تعمل عبقرية الموسيقى الألمانى العظيم على نفخ الحياة فيها عن طريق الإيقاع. وإذا جاز لى أن أطلق عنوانًا على هذا الاسكرتسو، فهو «انتصار الإيقاع الموسيقى على اللحن». أمامنا فسحة من الوقت نغنى فيها ونصدح، سواء فى الحركة الثالثة، أو فى الكورال الختامى. أما الآن فلنركز عنايتنا فى نبضات قلب الموسيقى أى فى إيقاعاتها. ولنستمع إلى اللحن الأساسى للاسكرتسو وننبه إلى معالجة بساطته بطريقة الفوجة، ثم نستمع إلى ألحان المقابلة والمفارقة.

الحركة الثالثة: أوضحت السبب المنطقى الذى حدا ببيتهوفن فيما أعتقد إلى نقل الحركة البطيئة من موضعها المعهود فى السمفونية. وهذه

الحركة، «أداجيومولتو إيه كانتابيلى»، هى نقطة التحول الكبرى من السمفونية كعمل أوركسترالى محض، إلى السمفونية تدعو الصوت الآدمى إلى الاشتراك مع الآلات فى التعبير. هذه الحركة تعدنا لتهجين خطير جدًا فى التأليف السمفونى، أبدعه بيتهوفن، وتردد الموسيقيون بعده فى متابعته، فلم يحذ حذوه إلا ندرة منهم.

والواقع أن التأليف الغنائى مع الأوركسترا عمل قائم بنفسه، يعزف فى «الأوراتوريو»، وفى «الكنتاتة» الدينية والدنيوية، وفى القداس الكاثوليكى ثم الأوبرا. أما السمفونية فهى مؤلف للأوركسترا وحده. وقد تردد بيتهوفن طويلا فى تهجين آخر سمفونياته بالصوت الآدمى. والحق أنه ألف خاتمة لها دون الكورس، ولكنه عندما استقر رأيه على تلحين قصيدة شيلر «إلى الفرح» لتكون الحركة الرابعة للسمفونية التاسعة، حول مشروع الخاتمة الأوركسترالية إلى رباعية وترية ختم بها واحدًا من رباعياته.

نتحدث بكل هذا فى التقدمة للحركة الثالثة، وموضع الكلام فيه هو الحركة الرابعة، والسبب فى هذا التقديم هو أن الحركة الثالثة لا تفهم إلا إذا اعتبرناها إعدادًا للحركة الرابعة، أى للحركة الكورالية.

الحركة الثالثة مؤلفة من لحنين يختلفان سرعة وإيقاعًا ومقامًا، يتنازعان السلطان حتى يتغلب أحدهما على أخيه. اللحن الأول لحن عريض الجنبات، مفعم بالشعور، باعث على الحنين، ويعزف فى أصله على الوتريات، ويردد صدى أواخر جمله على آلات النفخ... ثم يتغير الإيقاع من أربع نبرات فى البطوطة إلى ثلاث، وينتقل المقام من سى بيمول إلى رى، ويسرع الإيقاع خطاه.

ويجدر بنا أن ندرك أمرًا أساسيًا فى الانتقال من النغمات بعامة: عندما

ينتقل أى لحن من المقام الكبير إلى الصغير يحدث للموسيقى شيء أشبه بالغمام يغطى وجه الشمس، نوع من التجهم الذى يعتور الناس فى عز أفراحهم حينما يقولون فجأة «اللهم اجعله خيرًا».

وبالعكس، عندما ينتقل النغم من المقام الصغير إلى الكبير ينقشع الغمام ويبدّد الضياء جحافل الظلام.

وأعظم الأمثلة وضوحًا فى ذهن العارفين بالسمفونية الخامسة لبيتهوفن هو الانتقال بين الحركة الثالثة والرابعة من مقام دو صغير إلى مقام دو كبير. تلك لحظة لا تنسى فى السمفونية الخامسة، تجيء على ضرب الطبل ضربًا خفيفًا، طويلا، على نغمة دو، بينما الهارمونية تحول المقام من صغير إلى كبير، ثم تنفجر ينابيع الفرح من كل مكان.

والمثل الثانى هو تحول السمفونية التاسعة من رى صغير ـ مقامها الأصلى ـ إلى رى كبير. واللحن الثانى فى الحركة الثالثة لا يتحول من رى صغير، بل من سى بيمول كبير، ولكن الأثر واحد، وما نقصده هنا هو التحول العام، من رى صغير مقام الحركة الأولى إلى رى كبير مقام الخاتمة.

وليس هذا ختامًا، بل هو مدخل للحركة الرابعة والأخيرة. لقد انتهينا إلى هذا اللحن الحالم الحزين لنصحو فجأة على جلبة مزعجة، كأنها نداء زعيم يستنهض الهمم القعساء.

وترد وتريات القرار بترتيل عنيد، كأنها توجه اللوم لهذا الصوت الآمر.. دون جدوى، إنه يعود متحولا، ثم يحدث شيء عجيب حقًا: يتفجر الأوركسترا بألحان الحركات الثلاث على التوالى. وكأن بيتهوفن يستعرض كل ألحان السمفونية، يجرب كلا منها ليعرف مدى صلاحيته لحركته الغنائية الأخيرة، وفى كل مرة ترد وتريات القرار كأنها ترفض كل هذه العروض.

ثم يظهر فجأة اللحن الذى سوف يحمل على كاهله أبيات شيللر فى قصيدته «إلى الفرح». ما أبسطه لحنا وأسهله: يكاد يكون مجرد سلم «رى» برمته! أهذا هو اللحن الذى قضى بيتهوفن أعوامًا يحبره فى كراساته، يطوره يمينًا ويطوره يسارًا، ثم لا يجد غير هذا الكساء البسيط، كأنه القميص الإغريقى، تكفى الفنان منه ثنيات القماش هنا وهناك تلبس الجسم، ويداعب الهواء أطرافه. لحن فريد: لا هو من الفن الشعبى، ولا هو من الفن المعقد، إنه من بنات أفكار موسيقى عبقرى فحسب. قد يكون التقى بهذا اللحن فى جولاته الشعرية بغابة ڤينا، حيث الجدول المنساب، والأغصان المتشابكة لحن بقى له من الأيام الخوالى، يوم كان يسمع تغريد الطير وحفيف الأشجار. أما الآن وهو يكتب هذا المؤلف الهائل: السمفونية التاسعة، فقد فارقته حاسة السمع منذ زمن طويل، وأمسى لا يسمع طيرًا ولا حفيف أشجار، ولا هو يشعر بالطفل فون بروننج يضرب على مفاتيح البيانو مرات، وفى عنف، ليعرف إلى أى مدى بلغ صمم الرجل العظيم، فلا يحرك الموسيقى ساكنًا، ويستمر ينقش ألحانه على الورق فى ركن من الغرفة.

فلنستمع إلى لحن الفرح، وسوف تحتضنه مشاعرنا كما احتضنته مشاعر الملايين من الناس منذ سمعت هذه السمفونية لأول مرة فى ڤينا عام ١٨٢٤.

لم يعد لشرحى الآن معنى، ولم يبق لى سوى تقديم فقرات من قصيدة شللر «إلى الفرح»، وقد مهد لها بيتهوفن بهذه الجملة من النثر: «دعونا من هذه الألحان أيها الخلان، ولننشد من الأغانى أحلاها وأصفاها»:

«ياجذوة الفرح، أيها القبس الإلهى الجميل
يا بنت وادى الهناء!
إنا لنرد قدسك نتلظى بنشوة حمياك

يا بنت ماء السماء».

* * *

«يا أيها الفرح ضمّ شمل النازحين
ومن فرقتهم صروف الحدثان،
فالناس جميعًا إخوان، تظللهم بجناحك
أيها الفرح العلوى»

* * *

«ليحتضن البشر بعضهم بعضًا،
وهذه قبلة أرسلها للناس جميعًا.
أيها الملايين! اسجدوا لفاطر السموات، خلقكم فسواكم!
وميدى أيتها الأرض أمام ربك، إننا نسأله الرحمة والغفران.
«ياجذوة الفرح، أيها القبس الإلهى الجميل
يابنت وادى الهناء!
إنا لنرد قدسك نتلظى بنشوة حياك
يا بنت ماء السماء»

* * *

يقول رومان رولان: «عندما يحين دخول لحن الفرح لأول مرة فى السمفونية، يتوقف الأوركسترا فجأة فيعم السكون، مما يطبع دخول اللحن بطابع السر الإلهى. أجل، إن هذا اللحن إله يهبط من سمائه متزملا فى أردان علوية... يلطف الأحزان بأنغامه الرقيقة، ويشيع البرء فى القلب الكليم يبدأ اللحن هادئًا كظيمًا على صوت القرار ثم ينتقل على ضربات المارش إلى بقية أعضاء الكورس، مشية الجحافل، كأنه يصرع فى خطاه الظاهرة. ثم يرتفع غناء «التينور» حارًا متقطعًا كأنه أنفاس

بيتهوفن وهو يتجول فى الآجام تحت وحى الإلهام، وصوته يرتفع بين الأغصان المتشابكة، وقد أصابه مس كأنه الملك لير وسط العاصفة، ثم ينتقل لحن الفرح من ذلك الإيقاع الحربى إلى التجلّى الدينى والنشوة المقدسة. هذه هى الإنسانية تنتفض وترفع الأكف إلى السماء مبتهلة، تضرع إلى الفرح أن تضمه إلى صدرها».

حركات السمفونية التاسعة:

1. Allegro ma non troppo, un pcoco maestoso.
2. Scherzo: Molto vivace, Presto.
3. Adagio molto cantabile, Andante moderato.
4. Finale: Presto, Allegro assai, Presto.

وهنا ينشد الباريتون منفردًا ويتبعه الكورال، على لحن «الفرح». وتنويعاته ونمائه تبعًا للسرعات التالية:

اللحن وتنويعان لرباعى الأصوات والكورس: Allegro assai

تنويعات للباريتون منفردًا وكورس الرجال ثم فوجة وتنويع للكورس:

Allegro assai vivace alla marcia

لحن جديد للكورس: Andante maestoso

فوجة مزدوجة على اللحنين: Allegro energico, sempre ben mar-cato

مع تغير فى السرعة: Allegro ma non tanto

الكودا يغنيها رباعى الأصوات والكورس: Prestissimo

السمفونية الثالثة (إرويكا)
مقام مى بيمول ـ مصنف ٥٥

البديهيات من أبسط العروض قبولا، وأصعبها إثباتًا. والسمفونية الثالثة من سمفونيات بيتهوڤن، المعروفة بالسمفونية البطل، يكفى سماعها لندرك أننا حيال عمل عظيم. ويكفى أن نعرف بأن مؤلفها هو لودڤينج فان بيتهوڤن لندرك أننا حيال واحد من كبار الرجال، يقف من تاريخ الفكر والفن، فى صف الفلاسفة والعلماء والمصورين والكتاب والشعراء.

ولكن من الخطأ أن نقبل الأمر على هذه الصورة البديهية. يجب أن نتثبت بجهدنا الشخصى من مواجهة موسيقى عظيمة ألفها رجل فذ، له قدرة خارقة على البناء الفنى، ومن أن السمفونية الثالثة المعروفة «بالإرويكا» أثر من أخلد الآثار فى الفنون جميعها.

وهذا الإدراك ينبغى أن لا يجىء عن طريق الإقناع اللفظى، إنما يجب أن ينبع من نفوسنا عند الاستماع إلى السمفونية. ولن ينبع عن أصالة إلا أن نصدر عن علم بما كانت السمفونيات قبل «الإرويكا»، وما استحالت إليه الموسيقى السمفونية بعدها. يجب أن نتمرس بسمفونيات هايدن وموزار، وأن نعرف السمفونيتين الأولى والثانية لبيتهوڤن، لنقيس هذا البون الشايع بعد سماع «الإرويكا» والخطوات الجبارة التى خطاها بيتهوڤن بين سمفونيته الثانية وسمفونيته الثالثة. لم يكن حتى الثانية أكثر من نابغة موسيقى يتأثر خطا هايدن وموزار، وهو يثبت مع ذلك شخصيته الخلاقة. ولكنه حينما اختار موضوع البطولة لسمفونيته الثالثة،

وعندما كتبها فى مستهل القرن التاسع عشر (١٨٠٣ ـ ١٨٠٤) فتح صفحة جديدة فى التطور الموسيقى، وتولى قيادة الفن السمفونى طوال القرن الماضى. فالسمفونية الثالثة فسيحة الأبعاد، طويلة النفس، لا لمجرد الطول، بل لأن الفكرة الموسيقية، بل ومجرد الفكر الإنسانى وراءها، اقتضى ذلك الاتساع.

وأنا مضطر قبل البدء بهذا التحليل أن أزيح من طريقنا ركامًا من الخزعبلات الأدبية، وأكوامًا من التهريف الذى جرى على ألسنة من حولوا تأليف قصة وراء هذه السمفونية، حسب الملابسات التى دعت بيتهوفن إلى تلقيها بالسمفونية «البطل»، أو سمفونية البطولة، وهو الرجل المقل فى التسميات الأدبية لأعماله.

ولد لودفيج فان بيتهوفن بمدينة «بون» فى ظل إمارة من إمارات الراين. كانت أولى الإمارات تميد تحت قارعة الثورة الفرنسية، وقضى بقية حياته فى ڤينا عاصمة الهابسبورج التى ترنحت من ضربات أبناء الثورة الفرنسية. سمع بيتهوفن باسم قائد عظيم أنبتته الثورة، خرج على رأس جنودها ينشر أعلام الحرية، ويثل عروش ذوى السلطان المؤيد فى أوربا.

أعجب بيتهوفن بنابليون بونابرت، رجل الثورة، وبعبقريته فى التنظيم والإصلاح، وبما حققه لبلاده من سؤدد فى ظل مبادئ الثورة، فألف سمفونيته الثالثة مستوحيًا «الكورسيكى العظيم»، وسماها سمفونية «بونابرت». وإذا الخبر يبلغه بأن بونابرت، القنصل الأول للجمهورية الفرنسية، تنكر للحرية والمساواة والإخاء، فاعتلى عرش فرنسا باسم الإمبراطور نابليون. غضب بيتهوفن، وجعل يضرب بقلمه على اسم بونابرت حتى أخفى معالمه من الصفحة الأولى للسمفونية. واكتفى نهائيًا بوضع كلمة «إرويكا» إلى جانب العنوان، وفسرها بقوله

إنها ألفت لإحياء ذكرى رجل عظيم.

وقد ذهب الناس فى تفسير السمفونية كل مذهب. فهى قصة بطل ما، إذا استمعنا لحركتها الأولى، ولكننا نفجأ بحركتها الثانية لأنها «مارش جنائزى»، فما معنى انتهاء حياة البطل بهذه السرعة، وما معنى الحركتين الثالثة والرابعة بعد أن غيب البطل فى باطن الأرض، وهما حركتان يفرضان على الموسيقى معالجتهما حسب القالب السمفونى، فى حركة سريعة مازحة أو غاضبة، ثم فى ألحان ختامية تهزم بألحان الظفر والنصر.

قال برليوز: إن الحركة التى تجىء بعد المارش الجنائزى تمثل الأعراس الجنائزية، والألعاب الرياضية التى اعتاد الإغريق إقامتها للبطل المتوفى.

وقال الموسيقى البريطانى، سير هيوبرت بارى: «يصور لنا بيتهوفن سرعة انصراف الجماهير إلى أفراحها وألعابها، بعد دفن أبطالها» وغير هذا من هراء.

فهذه سمفونية أولًا وآخرًا، عمل للأوركسترا يؤلف من أربع حركات تصاغ فى قوالب معينة. موسيقى فحسب، ولكنها موسيقى ناضجة، طاغية الرجولة، قوية العضلات فى إيقاعاتها وألحانها، متينة المفاصل فى بنيانها استمع إلى مطلع السمفونية: لحن بسيط لا حلاوة فيه ولا تطريب، بل هو أقل كثيرًا من أن يسمى لحنًا. إنه مجرد ثلاث درجات من سلم «مى بيمول كبير»، ثلاث النغمات التى تكون فيما بينهما التآلف الأساسى الكبير لهذا السلم: مى بيمول ـ صول ـ سى بيمول.

وأحب أن أؤكد هنا حقيقة أساسية جدًّا فى فهم عظماء الموسيقى بعامة، وفى فهم بيتهوفن بخاصة: التأليف السمفونى ليس مجرد خلق ألحان شجية تنفرط كالعقد: إنما هو طريقة بناء اللحن، والتصرف فيه

تصرفًا ينم عن أحاسيس دفينة، وعواطف وأفكار أعمق من مجرد ما يظهر من اللحن نفسه. ولنضرب مثلا من الشعر العربى: عندما يقول المعرى:

غير مجد فى ملتى واعتقادى نوح باك ولا ترنم شاد (ى)

أو حينما يترنم ابن الرومى:

شاب رأسى ولات حين مشيب وعجيب الزمان غير عجيب

ماذا ترى فى هذا البيت أو ذاك؟ كلمات لاعجب فيها ولاغرابة، رتبت فى نظام مرسوم جعل منها بيتًا جزلا من الشعر. مافى هذا؟ أليس الأهم أن أعرف ما وراء المطلع من معان؟ وكيف يتحول الشاعر من معنى إلى معنى؟ وينتقل من صورة إلى صورة أخرى لغاية فى نفسه، وغرض مرسوم؟

ثلاث نغمات من سلم مى بيمول! استمع إلى ما يستخرجه بيتهوفن من هذه النغمات الثلاث، بل استمع إلى ما ينصرف إليه هذا اللحن الأساسى الأول، عندما يتحول إلى لحن جديد.

هذه الحركة الأولى: صيغت فى قالب الصوناتة، تبدأ فى أول الأمر بعرض المجموعة الثانية، ولكن الاختلاف اللحنى والإيقاعى بينهما يقضى بأن يلجأ المؤلف إلى تصرف يشبه فى كثير تصرف الشاعر العربى عندما يتحول فى قصيدته من الغزل إلى المديح، أو عندما ينتقل المعرى من التفلسف إلى الرثاء، أو عندما يفاجئ ابن الرومى حبيبته فيترك بياض لمته، ليحدثها عن شعرها فيقول:

شاب رأسى ولات حين مشيب وعجيب الزمان غير عجيب
فاجعلى موضع التعجب من رأسـ ـى عجبا بفرعك الغربيب

وفى الموسيقى يسمى لحن التصرف هذا، أى لحن الانتقال من مجموعة

الألحان الأولى إلى المجموعة الثانية، المعبرة.

وقالب الصوناتة يقتضى بعد ذلك أن يحرك الموسيقى موضوعيه، ويتلاعب بهما فيما يعرف بالتنمية وفيما أسميه التفاعل، إذ تتفاعل فيه ألحان العرض، وتفاعلها يؤدى إلى صراع يشبه ما يحدث فى الدراما، عندما يعرض المؤلف التمثيلى أشخاصه أولا، ثم يتركها يتفاعل بعضها مع بعض، كل بحسب طباعه وأهوائه. والتفاعل فى «الإرويكا» شىء هائل، فى طريق التطور الموسيقى.

فإذا انتهى الموسيقى من تفاعلات ألحانه الأساسية، وقد أضاف إليها لحنا جديدًا، فإن عليه أن يعود بعد هذه الرحلة، وتلك المغامرات، إلى المرفأ الامين، أى إلى ألحانه الأساسية. وأحب هنا أن تتنبه إلى طريقة بيتهوفن فى إعداد تفاعلاته إعدادًا عجيبًا ليعود إلى موضوعيه الأساسيين، فهو يحشد هذه التفاعلات، ثم يوقفها عمدًا، وإذا الأوركسترا، وكأنه ضاق ذرعًا بهذا الإيقاف، يطلق الصور «الكورنو» هادئًا حالمًا، يعلن اللحن الأساسى الأول، ثم تندفع وراءه آلات الأوركسترا تعيد ألحان العرض. وتنتهى الحركة بكودا أو تذييل يكاد يعتبر عرضًا جديدًا يختتم به بيتهوفن حركة من أفخم الحركات فى التأليف السمفونى.

الحركة الثانية: كانت الحركة الأولى «سريعة فى التباع»، وقانون المقابلة الفنية يحكم على الموسيقى بأن يؤلف حركته الثانية على إيقاع بطىء. والحركة الثانية فى السمفونية البطل بطيئة نوعًا، وضع لها بيتهوفن عنوانًا هو «مارش الجناز».

والمارش عادة من أبسط الألحان، يتكون من لحن أساسى، ولحن معارض له يعرف بالتريو Trio ثم العودة للحن الأساسى. ولكن بيتهوفن شاد هنا أيضًا بناء عجيبًا، على أساس لحنين أو ثلاثة ليس غير.

وليتصور المستمع لهذا المارش 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 رءوس الرجال، لا يصطحبه فى تشطيره إلا غمزات أوتار الكونترباص. وحينما تتساقط أشلاء النغم واحدة إثر واحدة كأوراق الخريف، يرتفع صوت النحيب من آلات النفخ فى ضجة وداع أخير للبطل الراحل.

الحركة الثالثة: فى هذا الموضع من حركات السمفونية، أيام هايدن وموزار تجىء رقصة المنويتو الأنيقة، التى حولها هايدن إلى منويتو فلاحين. واتبع بيتهوفن هذا التقليد فى السمفونية الأولى، ولكنه ابتدع لسمفونية البطولة حركة أسرع خطى من المنويتو تعرف بالـ«سكرتسو» ويبدؤها بلغط متقطع على الأوتار قبل انفجار الأوركسترا بلحن غاضب عنيف الإيقاع، يعارضه قسم التريو بألحان تعزفها البوقات مبتهجة، ثم يعود اللحن الغاضب، وتختم الحركة فجأة على صوت «الطنبال» أى الطبل المصمت «التمبانى».

الحركة الرابعة: حدث فنى جلل فى التأليف السمفونى، كالحركة الأولى تمامًا، وربما أكثر. فكلما كانت الحركة الأولى بعيدة المرمى رفيعة الفكر، تعقدت أمور التأليف حيال الحركة الختامية.

وبيتهوفن فى حركته الأخيرة للإرويكا لم يلتزم صياغة بعينها، وإن كان الغالب عليها قالب التنويعات، وضع فيها كل ما عنده من معارف فى التأليف الموسيقى، حتى الأسلوب المفوج (أى فى قالب الفوجة)، واستعمل لها لحنًا كان قد وضعه لموسيقى «باليه» يصور بروميثيوس محرر البشرية، ذلك الإله اليونانى الذى قبس للبشر جذوة من النار تنفعه فى حياته فكان عقابه من أرباب الأولمب أن شد إلى صخرة، ووكل به نسر ينهش كبده حتى أبد الآبدين. ولعل بيتهوفن باختياره هذا اللحن يشير

إلى البطولة بمعناها الشامل، وإلى البشرية تكابد الصعاب وتمارس الكفاح فى سبيل مثلها العليا.

وهكذا استطاع الرجل العظيم أن يقيم ثالث سمفونياته عملا شامخًا قويًا، لا يأتيه الضعف من بين يديه ولا من خلفه. وكان هذا بدأ طريقه الصاعد نحو المجد، الطريق الذى انتهى به إلى سمفونيته التاسعة (الكورالية)، ثم إلى قداسه الاحتفالى، وإلى رباعياته الوترية الأخيرة.

صدق بيتهوفن حين تحدث عن طريقته فى التأليف فقال:

«ما أكثر ما أغير وأعدل، وما أنحى جانبًا، ثم أعود إليه حين تطمئن نفسى. إننى أشرع فى البناء ذهنيًا، فأوسع هنا وأضيق هناك.. لا أغفو لحظة عن الفكرة الأساسية التى أعمل لها لأنى مدرك ما أنا بسبيله. فالعمل ينهض وينمو رويدًا أمام عينى، حتى أرى صورته، وأسمعها كاملة، ماثلة ثمة أمامى».

ومهما يقل فى تفسيرها الأدبى، فإن السمفونية الثالثة تقف أمام العالم المتحضر أثرًا رائعًا، وصورة صادقة لموسيقى عبقرى وإنسان عظيم. فلنستمع إليها المرة تلو المرة، وسنتبين فى بنائها وألحانها وألوانها أدلة جديدة على أن الموسيقى تبدأ عندما ينتهى أمر الكلام، وتعبر عما تقصر عنه وسائل التعبير الأخرى.

حركة السمفونية الثالثة:

1. Allegro con brio
2. Marcia funebre: Adagio assai
3. Scherzo: Allegro vivace.
4. Finale: Allegro molto.

السمفونية السابعة
مقام لا كبير، مصنف ٩٢

سمفونيات بيتهوفن الفردية تتميز بالعمق والجد، والناس يقبلون عليها أكثر مما يقبلون على سمفونياته الزوجية. وهم فى هذا يشطون بعض الشىء، فالسمفونيات الثانية والرابعة والسادسة والثامنة تحتوى على أجمل وأرشق ما ألف بيتهوفن من موسيقى سمفونية. إلا أن صورة بيتهوفن عند الناس كما هى عند المصورين، تتأبى على الرشاقة والدعة، وترفض إلا أن تكون صورة رجل جاد كل الجد، عابس الوجه، يحمل على كاهله هموم الدنيا، وينحت سمفونياته فى الصوان.

فالثالثة هى سمفونية البطولة، والخامسة صراع بين القدر والإنسان، والتاسعة هى العمل الشامخ الهائل الذى يرتفع على هامة الأجيال.

والسابعة هى واسطة عقد السمفونيات التسع، إنشاءً، وألحانًا وإيقاعًا ومعنى. أما المعنى فهو ما أعجز عن بيانه: لا هى تتحدث عن البطولة، ولا عن حياة الريف الوادعة، ولا عن الفرح يضم الملايين بين ذراعيه. لعلها تحدثك عن قدرة الخلق عندما يرتفع الفنان إلى الذرى. ولعل موضوع السمفونية السابعة هو الموسيقى عندما تتجلى كإله من آلهة الإغريق يمشى بين الناس، فى خطوات راقصة، ويتحدث إليها أحاديث، ليست من كلام هذا العالم.

قال عنها فاجنر: هى «تأليه الرقص»، وكلامًا فارغًا كثيرًا، يشبه الطبل الأجوف. فالسمفونية لا تؤله شيئًا، وإنما هى نفسها من إلهات الفن: قد تكون كاليوبا، أو أوتربا، أو ملبومينا، وربما كانت تمثل أبوللون

نفسه تحيط به ربات الفنون التسع.

أريدك أن تشهد مرتفعات هذه السمفونية، قبل أن ننزل بواديها المقدس نرتاد خميلاتها، ونتريض فى أركانها المعاطرة.

أريدك أن تنصت إلى مطالع هذه السمفونية السابعة لبيتهوفن، فتنبئك بأروع وأفصح ما تحدثت به موسيقى عن نفسها. إنها تعرفك بالسمفونية. لهذا أريدك أن ترقى سلمها الكبير من مقام لا، وأريدها أن تحملك إلى ذراها على جرس وترياتها، وهى تواصل تسلقها، يطارد بعضها بعضًا، حتى تبلغ قمتها العليا، نغمة مى، وحيدة منفرة، مثلما وقف المتسلق الأول (هيلارى أو تِنْسِنْجْ) على قمة ايفرست.

والقمة الثانية فى سلسلة هذه الجبال الشماء، هى مطلع الحركة الثانية، والعجيب أنك سوف ترقى فيها درجًا، كما ارتقيت فى مطلع الحركة الأولى، ولكن فوق سلم لا الصغير.. وكلمة صغير وكبير هنا ليست سوى الصفات الموسيقية للمقامات. فهى لا تعبر عن جرم ولا سن. السمفونية السابعة كبيرة من أول لحن فيها حتى آخر ألحانها. وإنما سلم لا الصغير يجعل مرتقاك فى هذه المرة بِلَيْل إنه السرى يشجيك سكونه، وتنير لك الطريق نجومه. الحركة الأولى كانت ترقى فى خطى جيش بألوية. أما الحركة الثانية فإنها ترقى، كما يقول الشاعر الألمانى، فوق أجنحة النغم.

يمكننى الاطمئنان إلى أنك أدركت ـ إن كنت تسمع السمفونية السابعة لأول مرة ـ أننا حيال عمل عظيم جدًّا من أعمال الفن. فلنعد إلى الحركة الأولى عند دخول اللحن الأول، فى نهاية المقدمة الفخمة. هنا ينتقل الإيقاع من الخطوات الوئيدة الواثقة ـ خطوات الجيش الظافر ـ إلى خطوات الرقص، من التحفز إلى الاندفاع والقفز. وما أشبه دخول

اللحن الأساسى الأول بعد المقدمة، بتدفق مياه النبع الجبلى، عند بداية الأنهار العظيمة، وتكسرها فوق الصخور شلالات تكبر أو تصغر تبعًا لطبيعة الأرض، وقوة الانحدار.

لقد تحدثنا عن أبللون والموزى التسع، ولكن الحركة الأخيرة ستقدم لنا إلها إغريقيًّا جديدًا، هو رب الكروم والنشوة: ديونيزوس، الإله الشاب الذى تخرج على يدى أستاذه سيلينوس، وكان الأستاذ دنًا حيًّا من دنان الخمر، الحركة الأخيرة هى لحن النشوة العلوية وقد بلغت ذراها. وكأنى ببيتهوڤن وقد نسى نفسه، وشأن سمفونيته. بل كأنى بالموسيقى وقد نسيت أمر بيتهوڤن فانطلقت وحدها، تحيا حياتها وقد تحولت بشرًا سويًّا.

تلك شذرات من السمفونية السابعة، وجب عليك أن تعود إلى سماعها فى سياقها. فالسمفونيات تسمع كاملة، كما أن عمارة المساجد التاريخية، والكاتدرائيات الكبرى، لا ترى إلا دفعة واحدة. فلنستمع إلى هذه السمفونية المشهورة من مقام لا كبير، ألفها بيتهوڤن فى خير سنى حياته: عام ١٨١٢، عندما كان الملوك والاباطرة والملكات يستمعون إلى موسيقاه، وهم يحتفلون بانتصارات ولنجتون على الفرنسيين فى إسبانيا.

وكثيرًا ما سألنى السائلون: ما هى أحب سمفونيات بيتهوڤن إليك، فأجيبهم: الخامسة فالسابعة فالثالثة فالتاسعة... وقد يلومنى البعض قائلا: وماذا تركت؟ فأجيبه: لم أترك شيئًا، إنما أنت قاطعتنى، ولو تركتنى لبلغت آخر سمفونيات بيتهوڤن فى حبى... وهى الأولى!

حركات السمفونية السابعة:

1. Poco sostenuto, Vivace.
2. Allegretto.
3. Presto, Presto meno assai
4. Allegro con brio.

السمفونية الثامنة
مقام فا كبير، مصنف ٩٣

نستمع إلى السمفونية الثامنة لبيتهوفن. وكأنى بغالبية عشاق الموسيقى المتطورة يتساءلون: ماذا تكون هذه السمفونية الثامنة، تجيء فى ترتيب السمفونيات بعد الثالثة، سمفونية البطولة «إيرويكا»، والخامسة، سمفونية القدر يدق الأبواب، والسادسة، «الباستورال»، وهى السمفونية الريفية، والسابعة إلهة الرقص والشجى. ماذا تكون السمفونية الثامنة بعد كل تلك العظائم، وماذا يكون موقفها بين السابعة، والتاسعة، الكورالية، الشامخة الهائلة؟

ثم لماذا نعرف كل تلك السمفونيات، ونجهل أمر هذه السمفونية الثامنة، كما نجهل أمر الرابعة؟ لأننا إذا عرفنا فى الأولى والثانية استهلال العبقرية الطالعة، فإننا ننتقل بين السمفونيات الفردية، فنكتشف أننا نعرفها كلها: الثالثة، والخامسة، والسابعة، والتاسعة. ولا نعرف من السمفونيات الزوجية غير السادسة، وهى الباستورال، سمفونية الريف والدعة، ورقصات الفلاحين ومرحهم، تقطعها عليهم سحابة صيف، وعاصفة صيف، تنقشع بعد قليل.

وللإجابة عن تساؤلنا يحسن أن نعود إلى واحد من أصول الفن، وهو مبدأ المقابلة والمفارقة، فبيتهوفن يخرج من العمل الذى يجيش بالأفكار، ويتفجر كالبراكين، وينوء بأثقال العالم كأنه الإله إقيانوس يحمل الأرض على كتفيه، يخرج من كل تلك الأعمال الشامخة، لينصرف تبعًا لحسه المرهف، إلى عمل خفيف الظل والخطى.

والسمفونية الثامنة، بعد السابعة، وقبل التاسعة، هى ذلك العمل الخفيف الظل والخطى ـ مثلها بين سمفونيات بيتهوفن مثل رواية «كما تشتهى» أو «حلم ليلة صيف» بين روايات شكسبير الهائلة من أمثال عطيل، ومكبث، وهاملت.

أو إذا شئت، فالسمفونية الثامنة هى العفريت الصغير «پك»، رسول ملك الجن «أوبيرون» فى رواية «حلم ليلة صيف»، يلعب بلحى الكبار، وينفث سحره تحت أجفان تيتانيا، فتصحو من غفوتها لتقع فى غرام العامل الأثينى بوتوم، وقد أبدل الساحر رأسه برأس حمار.

السمفونية الثامنة صغيرة الجرم، مثل «پك» خفيفة الدم، مثل پك. لا تأملات فيها ولا شجى. إنها فى مؤلفات بيتهوفن مثل «حلم ليلة صيف» فى مؤلفات شيكسبير، بل هى فعلا عمل من أعمال الصيف. استوحاها بيتهوفن من صيفية قضاها فى ريف بوهيميا، مع رفاق رقاق الحاشية، وأصدقاء مخلصين وبنات عاشقات، وفتيات معجبات، من أمثال البنت النابغة بتينا فون آرنم، ومثل فراوفون سافينى، والأمير صديق بيتهوفن: ليشنوفسكى، ثم الشاعر العظيم جوته.

سمفونية سهلة، يسيرة على السامع، وبذلك تكون عويصة على من يحاول شرحها وتحليلها. فالفراشة لا تتحمل مبضع المشرح، ولا لمسة المحلل. والسمفونية الثامنة ليست فراشة جميلة فحسب، بل هى شيطانة عابثة ضاحكة، يمكن أن نتوقع منها أى شىء: أن تخطف غطاء رأسك، أو تفك رباط حذائك، أو رباط عنقك. يجب أن نعمل لها حسابًا كما يعمل أهلنا حساب الجن فى قولهم المأثور: اللهم اجعل كلامنا خفيفًا عليهم. كل ما أستطيعه فى تقديمى للسمفونية الثامنة لبيتهوفن، هو دعاء أن يجعل كلامى خفيفًا عليها.

الحركة الأولى:

استمع إلى مطلع هذه السمفونية الثامنة لبيتهوڤن، مقام فا. تهل علينا دون مقدمات. تهبط علينا من عليائها، أو تشق علينا الحائط لتستولى على مشاعرنا، أو تنقلنا إلى مثاباتها ومخابئها، أو قل، لترفعنا على أجنحتها كما حمل دهنش، والجنية ميمونة، الأمير قمر الزمان، من محبسه بجزائر خالدان.

ثم استمع إلى قسم العرض كله، لتحقق بنفسك صدق كلامى، عندما شبهتها بالعفريت «پك» فى رواية «حلم ليلة صيف» لشكسبير، لا تحاول تفكيك اللحنين الأساسيين، لأننى نويت فى هذه المرة أن نسمع قسم التفاعل كاملا، وهو القسم الذى يستعيد اللحنين الأساسيين أشتاتا وشطورًا، وهما يتفاعلان هنا لا تفاعل الدراما، وإنما تفاعل السحر، أو تفاعل السيمياء.

وفى نهاية قسم التفاعل يعود اللحنان الأساسيان وقد انصاعا إلى مقام الحركة كلها «فا».

الحركة الثانية:

كان يجب أن تجىء حركة بطيئة، اندانتى، أو أداجيو، فإذا بها لاتتحول عن روح السمفونية، فهى صورة جديدة يتقمصها العفريت «پك» إنها الليجرو «سكرتساندو»، متماوجة فى رقة، لا تبتعد عنها روح الدعابة طويلا، فهى لا تفتأ تغمز بعينها اليسرى بين الآونة والأخرى، برغم رتابة الإيقاع، وانتظام تسلسل اللحن. استمع إلى بعضها واذكر أن پك ليس بعيدًا.

ربما كان خير ما أعرف به هذه الحركة هو أن أسميها «لحظة

موسيقية»، ويقينى أن فرانز شوبرت استوحاها كلها تهيأ لكتابة واحدة من لحظاته الموسيقية المشهورة.

الحركة الثالثة:

منويتو من النوع القديم، عود إلى بدء، عود إلى القرن الثامن عشر، عود بيتهوڤن، وقد جاوز الأربعين، إلى أيام شبابه.

وليس عجيبًا من بيتهوڤن، وقد انصرف منذ سمفونيته الأولى عن حركة المنويتو المتمهلة، إلى حركة الاسكرتسو السريعة، أن يعود إليها فيما بين سمفونيته السابعة، والتاسعة. إن منطق السمفونية الثامنة المداعبة، التى سميتها «حلم ليلة صيف»، أن تخلو من حركة بطيئة فيها شجن وتأملات، أو حركة سكرتسو، تتفجر كالحمم الطائر. وأن تحتوى على حركة المنويتو ذات الإيقاع الأنيق.

ولاحظ قسم التعارض أو المقابلة، وهو «التريو» تلعب فيه الكلارينت والكورنو، ثم الفاجوتو دورًا أساسيًا.

وتوكيدًا لتعريفى بالسمفونية الثامنة على أنها «حلم ليلة صيف» نستمع إلى حركتها الرابعة، «الليجرو فيفاتشى» فهى تطلع علينا بألحان تداعبنا، وتعبث بنا، وتسخر منا، صورة من ألاعيب «پك» رسول ملك الجن أو بيرون فى رواية شكسبير السحرية. ومن يكون غير «پك» لحنها الأول ومن تكون غير تيتانيا، لحنها الثانى؟

فلنستمع إلى سمفونية «حلم ليلة صيف»، مقام «فا»، وحركاتها هى:

1. Allegro con brio.
2. Allegretto scherzando.
3. Tempo di menuetto.
4. Allegro vivace.

السمفونية الرابعة
مقام سى بيمول، مصنف ٦٠

كلا لم أنس السمفونية الرابعة لبيتهوڤن. فلكل شيء أوانه، وكان علينا أن نبلغ من فن بيتهوڤن منتهاه، وأن نرقى إلى قناته العليا لنعرف أولا أين نحن منه، ولنتحقق من عظمة الرجل وروعة الخلق الفنى فى سمفونياته الثالثة والخامسة والسابعة والتاسعة، وفى بعض صوناتاته، وكونشرتواته للبيانو، وكونشرتو الفيولينة الوحيد، وفى رباعياته الوترية الأخيرة*. يمكننا بعد كل ذلك أن نهبط من الأعالى إلى السهول والأودية الباسمة، والمروج الخضراء، فنتعرف على السمفونية الثامنة ـ وقد قدمناها ـ ثم على السمفونية السادسة «الباستورال» وسنقدمها فى الفصل التالى، فهذه السمفونية الرابعة.

وليس معنى الهبوط من الأعالى أننا ننزل إلى فن رخيص أو سهل أو فج، فبيتهوڤن هو بيتهوڤن فوق القمم أو بين الأودية، بيتهوڤن هو هو فى السهل والحزن، والوادى والجبل. ما أشبهه فى هذا بشاعر الإنجليز الأكبر، فشكسبير هو شكسبير فى تراجيدياته، كما هو فى كوميدياته. فنه عظيم هنا وهناك، وإنما يجدر بمن لا يعرف شيكسبير أن يبدأ بمآسيه فينفذ معه إلى أعماق النفس البشرية وهى تصارع الأحداث وتغالبها، حتى يقضى القضاء. بعد ذلك يمكنه التعرف على الكوميديات، وهى أيضًا صور صادقة للنفس البشرية، لا تصرعها الأحداث، بل ترفق بها، وتقبل أن يتغلب عليها الإنسان بمرحه وتفاؤله، فيرق له قلب القدر.

* يشير المؤلف إلى سبق تقديم هذه الأعمال فى «البرنامج الثانى» للإذاعة.

وهناك موسيقى عظيم شعر بحسه المرهف، وأدرك بعقله الكبير أوجه الشبه هذه بين شكسبير وبيتهوڤن. ألا وهو برليوز فقال فى مذكرات حياته: «هاقد تجلى لعينى شيكسبير، وإذا بيتهوڤن العظيم جدًا يطلع على فى ناحية أخرى من الأفق. والانفعال الذى أثاره فى نفسى بيتهوڤن شبيه بما تملكنى وأنا أكتشف شكسبير، لقد فتح لى آفاقًا جديدة فى الموسيقى، مثلما كشف لى الشاعر عن عالم جديد فى الشعر».

جاءت السمفونية الرابعة مقام سى بيمول بعد الثالثة (الإيرويكا)، وقبل الخامسة، سمفونية القدر بالباب يضرب ضربته. جاءت تتوسط بين العمل الفخم الضخم الذى صور فيه بيتهوڤن إعجابه وتأثره بالبطولة التى تمخضت عنها الثورة الفرنسية، وبين السمفونية الهائلة المثيرة التى تمثل صراع الجبار وقد أناخ عليه القدر بكلكله فأقسم ليغلبنه بفنه، وبكل ما انطوت عليه روحه من رجولة وبطولة، وقدرة على الفرح.

أحس روبرت شومان بالسمفونية الرابعة البهجة الباسمة، بل الضاحكة اللاعبة، تقف بين سمفونية البطولة وسمفونية القدر، فشبهها بغادة إغريقية هيفاء تقف بين بطلتين من أبطال الأساطير الشمالية الرهيبة. ونسمح لأنفسنا بتصحيح تصوير شومان هذا فنقول بان الغادة الإغريقية تنبئ عن الجمال والتناسق والكمال، ولكنها لا تمثل فى خيالنا الضحك، والعبث، والمرح الذى يسرى فى أوعية السمفونية الرابعة. إنها عمل فريد حقًا فى سمفونيات بيتهوڤن، لن يعود إلى مثله فى قابل أيامه، حتى ولا فى سمفونيته الثامنة. لأن الفرح الذى هز كيان بيتهوڤن أيام تأليفه للسمفونية الرابعة، وكونشرتو البيانو الرابع مقام صول، وكونشرتو الڤيولينة الوحيد مقام رى، كان فرحًا مطلقًا أشرقت به نفس متفتحة للحياة والهناء. لن تعرف نفس بيتهوڤن فى قابل أيامها هذا الفرح الشاب أبدًا، إنما ستعرف أفراح الفنان بانتصاره على الرزايا،

بفضل الفن، أو أفراح الفنان بفوزه فيما ينشئ من أعمال. كان بيتهوڤن فى سنة السمفونية الرابعة عاشقًا متيمًا، وعاشقًا محبوبًا أيضًا من الكونتيسة تريزافون برونشفيك، تلك الفتاة الأرستقراطية السطحية. حدث هذا سنة ١٨٠٦، وبيتهوڤن فى السادسة والثلاثين من عمره، وكان بيتهوڤن يقضى ربيع ذلك العام وأول الصيف فى ضيعة صديقه الكونت برونشفيك، ضيفًا عليه بقصر «مارتون فازار» بالمجر، وهناك غزا قلب تريزا أخت الكونت، بين أحضان طبيعة كريمة حنون. وكان يقدر لهذا الغرام نهاية سعيدة، إذا صدقنا تريزا التى تقول بانها فى مايو من ذلك العام اعتبرت نفسها خطيبة لودڤيج فان بيتهوڤن. ولكن هذه الخطبة، وذلك الغرام، انتهيا إلى ما انتهت إليه كل غراميات بيتهوڤن، إلى غير نهاية، أو إلى لا شىء. ويقول فى ذلك واحد ممن ترجموا لحياة الموسيقى العظيم: «كان بيتهوڤن يضع المرأة حيث يضع الناس مثلهم العليا، فلاصلة بين من أحب من النساء، وبين حقائق الحياة. وهذا النوع من الحب ينتهى بانصراف المحب عندما لا يحقق واقع المرأة ما تخيله عنها العاشق الولهان. وبيتهوڤن هو المخطئ دائما، لأن الصورة التى يتخيلها للمرأة لا وجود لها فى الواقع». وقد وجدت فى درج بيتهوڤن بعد وفاته سنة ١٨٢٧ ثلاث رسائل مكتوبة فى يومين متواليين من شهر يولية ١٨٠٦، ليست ذات قيمة أدبية ممتازة، ولكنها، مثل أشباهها، تشتعل بالجوى والهيام، رسائل لا يمكن أن نصدق صدورها من رجل فى السادسة والثلاثين من عمره، فهى صورة من رسائل المحبين ما بين المراهقة وسن العشرين على الأقصى. لم يمكن الاستدلال على اسم المحبوبة التى وجهت إليها تلك الرسائل، فقد أشار إليها بيتهوڤن فى أوراقه بوصفها «الحبيبة الخالدة». وانتهى الباحثون بعد لأى إلى استنتاج أشبه باليقين أن المحبوبة الخالدة لابد أن تكون تريزا برونشفيك.

ليس ما يمنع إذًا أن نرى فى السمفونية الرابعة صورة من صور الهناء

الذى عرفه بيتهوڤن فى حبه لتيريزا. بل إن الظروف التى ألفت فيها السمفونية تعيننا على فهمها. إنها صورة حية لمباهج موسيقى باهر، أحب امرأة جميلة جدًا بادلته حبًا بحب. لن تحس فى السمفونية بظلال قاتمة إلا فى مقدمتها البطيئة. ولكنها ليست عندى ظلال المأساة أبدًا. حتى حركتها «الاداجيو» قصيدة غزلية من أجمل ما ألف بيتهوڤن. وفيما عدا هذه المقاطع البطيئة، لن نسمع إلا هزجًا، ولن نحس إلا برقصات الفرح، وضحكات السعادة والهناء.

فلنبدأ بسماع المقدمة البطيئة، مع ملاحظة أن أربع سمفونيات لبيتهوڤن تبدأ بمقدمات بطيئة، وهى تحتذى فن هايدن فى سمفونياته. ولكن مقدمات هايدن كانت قصيرة، بينما مقدمة بيتهوڤن فى السمفونية السابعة عالم بأسره. ومقدمة السمفونية الرابعة أقصر من مقدمة السابعة، ولو لم تقل عنها أهمية. ومقدمات السمفونية الأولى والثانية من نوع مقدمات هايدن تمامًا. وأكرر هنا إشارتى إلى أن جميع المصنفات التى ألفها بيتهوڤن فى فترة الهناء والنعيم، فى ربيع حياته، والربيع شباب الزمان على حد قول الناثر العربى، تنضح كلها بهجة وهدوءًا: الكونشرتو الرابع للبيانو مقام صول، وكونشرتو الفيولينة الوحيد مقام رى، والسمفونية الرابعة للبيانو مقام صول، وكونشرتو الفيولينة الوحيد مقام رى، والسمفونية الرابعة. أعمال تنم حقًا عن راحة بال وطمأنينة نفس، وفرح بالحياة..

قد ترى فى المقدمة «الأداجيو» التى نسمع توًا لونًا من ألوان الحزن، ولكننى أرى فيها صورة رجل يزمع أن يطلعنا على سر دفين من أسرار قلبه، سر يثوده حمله، ويرجو أن يشاركه الناس فى هنائه. إنه يهيب بنا فى هذه المقدمة لنستمع إلى قصة حبه السعيد. أما إذا أردت تفسيرًا فنيًا لها فلتذكر أساسًا هامًا من أسس كل عمل فنى. المفارقة، الكونتراست، فهو

يبدأ فى الظلال ليجابهك بالضياء.

بعد المقدمة تنبض الموسيقى نبضات سريعة، وتتفجر ينابيع الفرح فجأة، وتنهمر ألحان الحركة الأولى فى مجموعتين: أولاهما إيقاعية الطابع، راقصة تنتقل إلى المجموعة الثانية بطريقة ساحرة دون التواء: لن تجد بين اللحنين الأساسيين صراعًا، ولا مفارقة كبيرة. كفى بيتهوفن المفارقة بين المقدمة، وما يتلوها.

اللحن الثانى يواصل أهازيج الفرح بطريقته وفى مقام مقارب. وأفضل الآن أن نستمع إلى المقدمة مرة أخرى دون أن نقف عند نهايتها، وأن نواصل الاستماع حتى نهاية قسم العرض لتحس بذلك الانتقال من الظلال إلى الضوء، ومن المسارة إلى الإيضاح والإفصاح.

وقسم التفاعل الذى يتلو قسم العرض يعتمد أكثر ما يعتمد على اللحن الأول، وأجمل ما فى هذا القسم ختامه، حين نستعد لعودة ألحان العرض فى القسم الثالث والأخير من الحركة. وفى هذا الختام للتفاعل يلعب الطبل دورًا هامًّا، يذكرنا بالدور الذى يلعبه فى الوصول بين آخر حركة سكرتسو السمفونية الخامسة ومطلع حركتها الأخيرة. ولهذا السبب وحده أحب أن نستمع إلى هذا الشطر من قسم التفاعل، حتى عودة الألحان الأساسية. ورجائى أن نعنى بالاستماع إلى فقرة الانتقال التى أشرت إليها، ويسهل التعرف عليها إذا أنصتنا لصوت الطبل فى هزيم يبدأ خفيفًا، ويرتفع شيئًا فشيئًا حتى إذا بلغ قوته، دخلت الألحان الأساسية ترقص فرحًا.

الحركة الثانية:

«أداجيو» فى تؤدة يقول عنها برليوز بأنها تعز على التحليل وما أصدق كلامه. لحنها ملائكى حنون يأخذ علينا أنفسنا بمجرد بدء

الإيقاع الذى يصطحب اللحن. والحركة كلها قصيدة حب كما قلت، تعبر عن سعادة غير بعيدة عن الشجن، ولكنه الشجن الذى يذكرنا بدموع الفرح، ولذة الألم. أما برليوز فالألحان تذكره باللحظة البالغة الأسى فى الكوميديا الإلهية لدانتى، عندما تنتهى فرنشسكا دا ريمينى من سرد قصة غرامها على دانتى ودليله فى الجحيم، الشاعر اللاتينى فرجيل. وتنهمر دموع فرجيل على خديه مدرارًا. استمع إلى لحنى الحركة الأساسيين: الأول يقدم على الوتريات ثم تصاحبه آلات النفخ، والثانى يدخل على الكلارينت وحدها باصطحاب خفيف من الفيولينات.

الحركة الثالثة:

«الليجروفيفاتشي» من صميم الإسكرتسو، وإن وضعت كلمة منويتو عنوانًا لها، وهى أيضًا تعز على التحليل، مقامها يعود إلى سى بيمول، المقام العام للسمفونية، بعد أن يكون قد تحول إلى مى بيمول فى الحركة السابقة. ولحن الاسكرتسو يعارضه لحن التريو، وهو لحن أبطأ أو أعذب، تؤديه آلات النفخ باصطحاب الفيولينات فى نبرات ناعمة، ويكرر لحن التريو كما كرر لحن الاسكرتسو، وفى النهاية يعود هذا اللحن الأخير.

الحركة الأخيرة:

أهازيج الفرح فى الحركة الأولى لن تكون شيئًا مذكورًا إلى جانب أفراح الحركة الأخيرة، إنك هنا تسمع ضحكات الهناء والمرح، طليقة سريعة دون حرج. هذا الأسلوب فى التعبير عن الفرح يختص به بيتهوفن دون الموسيقيين جميعًا، وقد تشعر فيه بالأصل الفلمنكى لبيتهوفن.

فلنستمع إلى السمفونية الرابعة مقام سى بيمول من الديوان الكبير،

سمفونية الهناء والسعادة، هناء الحب وسعادة الحياة، سمفونية الربيع ـ كما أسميها ـ فى حياة الموسيقى الألمانى الأعظم وحركاتها:

1. Adagio, Allegro vivace.
2. Adagio.
3. Allegro vivace.
4. Allegro ma non troppo.

السمفونية السادسة (الباستورال)
مقام فا، مصنف ٦٨

السمفونية السادسة هى المشهورة باسم «الباستورال»، وترجمتها بالريفية ترجمة لا بأس بها. هذا واسم «الباستورال» من وضع بيتهوڤن، على قلة ما وضع أسماء لأعماله. ولقد حصر جورج جروف فى كتابه عن السمفونيات التسع، ثلاثة عشر مصنفًا أطلق عليها بيتهوڤن أسماء أدبية منها السمفونية البطل «إرويكا»، والصوناتة المؤثرة «الباتيتيك»*، وصوناتة «الوداع والفراق والعودة»، وأسماء أطلقها على بعض حركات رباعياته الوترية. أما أسماء صوناتة «ضوء القمر» و«الأباسيوناتا»، و«الكونشرتو الإمبراطور» وغيرها، فهى من اختراع الناشرين والنقاد.

وبيتهوڤن عندما يطلق اسما على عمل من أعماله فهو يعنى برنامجًا أدبيًا بعينه يشتمله العنوان. فالسمفونية الريفية هى صورة صادقة لانفعال بيتهوڤن بالطبيعة فى مظهرها الباسم، ومروجها الخضراء، وعيونها وجداولها. بل هى أول ما تفصح موسيقاه وتعلن ولعه الشديد بجو الطبيعة الخلاب. وقد ندرك هذا الولع استنتاجًا فى بعض مؤلفاته الأخرى، ولكن مما لا ريب فيه أن بيتهوڤن هنا خصص سمفونيته السادسة ليعبر بها عن شعور الفنان فى جو الطبيعة الطلق، لا ليرسم صورة واقعية لها. لذلك حرص أن يضع على رأس مدونة السمفونية الريفية هذه الجملة «تعبير عن المشاعر أكثر منها تصويرًا» وقد حفظت

* وقيل بأن الناشر اقترح هذه التسمية ووافق عليها بيتهوڤن.

ڤينا ضمن ما حفظت من آثار بيتهوڤن، ركنًا من الريف الفيناوى، إلى الغرب من عاصمة النمسا، يصاقب ضاحية «هايلجنشتات»، فى موضع من «الفينرفالد» يعرف «بالفيزنتال». وفى ضاحية هايلنجشتات ـ التى تحولت إلى حى من أحياء أطراف ڤيينا، تبعًا لاتساع المدينة ـ كتب بيتهوڤن وصيته المشهورة بهذا الاسم. وفى موضع من الفيزنتال، يسمى «بيتهوڤن جانج» ـ كان حظى أن زرته وذرعته ربحة وجيئة ـ يحدثك أهل ڤينا عن أنه الموضع الذى أوحى إلى بيتهوڤن بسمفونيته السادسة. ولست ملزمًا أن تصدق هذا بتفاصيله، وأهم منه أن بيتهوڤن طول حياته وجد فى الطبيعة له أنيسًا. وفى ذلك تقول إحدى حبيباته، الكونتيسة تريزافون برونشفيك «كان يحب الانفراد بالطبيعة يفضى إليها بأسراره، ويأتنس بها لتخفف عنه أشجانه. ولهذا ما أكثر ما قضى الصيف ضيفًا على أخى بقصر «مارتون فازار». وهو قصر بضواحى بودابست. وكانت من عادة بيتهوڤن فى كل صيف، أن يهرب إلى الريف القريب من ڤينا فى هتزندروف ودوبلنج وهايلجنشتات، أو البعيد عنها فى بادن ومودلنج. وهناك يقضى سحابة نهاره بين أحضان الطبيعة، جالسًا تحت شجرة، أو متجولا فى الغابة، أو مصاحبًا للجدول يتأمل السماء الصافية، وينشق عبير الأزاهير يحمله النسيم، وينصت إلى خرير الماء، وتغريد الطير.. قبل أن يصاب فى سمعه. ويقول جورج جروف: عندما كان الناس يسألون خادمة الشاعر الإنجليزى وليام وردزورث عن الحجرة التى كتب فيها أشعاره، كانت تقودهم إلى إحدى الغرف وتقول: «هذا هو المكان الذى يضع فيه كتبه. أما مكتبته فكانت الخلاء الفسيح» وينطبق هذا القول تمام الانطباق على بيتهوڤن. فكان يخرج فى الصيف إلى الخلاء يحمل دفترًا يدون فيه خطراته الموسيقية، ثم يعود بتلك الاسكتشات ليصوغها أعمالا كاملة فى ليالى الشتاء بالمدينة.

وقد ترك بيتهوڤن لنا برنامجًا مكتوبًا لكل حركة من حركات

«الباستورال» وهو برنامج بسيط جدًّا يفسح المجال لإحساساتنا دون أن يقيدنا بتفاصيل لا قيمة لها.

يقول بيتهوڤن عن الحركة الأولى إنها «الانطباعات البهجة التى يبعثها فى النفس لقاء الريف». لا تحاول وأنت تستمع إلى هذه الحركة أن تتعرف على منظر بعينه من مناظر الطبيعة. وإنما تصور شعورك أنت بالريف. أيًّا كان الريف الذى تلقاك ذات ربيع أو صيف. ثم أعجب بعد ذلك كيف استطاع بيهوڤن بواسطة ألحان بسيطة غاية فى السذاجة أن يوحى بهذا الإحساس وحيًا بالغ الصدق. استمع إلى مطلع الحركة الأولى، ولاحظ أنه تبلغ من نفسك هذا المبلغ بفضل أشياء عدة: اللحن البسيط الساذج، ولونه، وإيقاعه، والتحول فيه من الهتاف الخافت إلى الصوت الجهورى، واختيار مجموعات الآلات التى تداوله، كل هذا ندركه ونحس به فى هذه الفقرات القليلة.

فى الحركة الثانية: ينتقل بيتهوڤن إلى شىء من التفصيل، فعنوان الحركة «على ضفاف الجدول»، حيث يجلس الشاعر الموسيقى فوق العشب السندسى يتأمل السماء تعبرها سحب صيف فى تجمعات يبعثرها النسيم. وينصت الشاعر الموسيقى إلى خرير الماء ينساب فى الجدول، وإلى تغريد الأطيار. وهنا يجب الإعتراف بأن بيتهوڤن ينتقل من التعبير عن الإحساس بالريف إلى تصوير الريف: بدليل أنه قبل ختام الحركة يحاول تقليد أصوات السمان والكروان والبلبل بالآلات الموسيقية. ولكن هذا لا يغير بحال الجو الوجدانى، ولا يحول سمفونية بيتهوڤن السادسة إلى قصيد سمفونى.

الحركة الثالثة: عنوانها «الفلاحون يمرحون ويفرحون»، وهى فى صيغتها وموضعها تمثل «سكرتسو» السمفونية. لأننى أحب التوكيد مرة أخرى على أن السمفونية الريفية سمفونية كاملة فى صياغتها. الحركتان

السابقتان مصوغتان فى قالب الصوناتة؛ وهذه الحركة الثالثة سكرتسو بكل معانى الكلمة: لحناها الأساسيان، ثم اللحن المعارض فى «التريو»، فالعودة إلى اللحن الأساسى للاسكرتسو. ولا يمنع ذلك من أن فى الحركة تصويرًا واضحًا لرقص الفلاحين والرعاة، ويبلغ من الواقعية أنك تسمع الفاجوتو وكأنه أرغول قروى ساذج لا يعرف من شئون العزف على أرغوله أكثر من إخراج نغمتين فا - دو - فا - دو. والأبوا فى هذا الجو المرح يصورها بيتهوڤن وكأنها أخطأت دورها فى الدخول. ويقال إن بيتهوڤن هنا يشير إلى جوقة موسيقى من القرويين كان يستمع إليها كثيرًا بضاحية مودلنج، وألف لها فى أوقات فراغه رقصات لتعزفها، وراعى فيها مقدرة أولئك الموسيقيين الجوالة وأسلوبهم. فلا بأس من أن يغفو أحدهم، أو أن يتوقف عن العزف لحظة يتناول فيها كأسًا من صاحب الحان، دون أن ترى بقية الجوقة، ولا السميعة فى ذلك حرجًا. ذلك هو الجو الواقعى الذى يصوره بيتهوڤن فى الاسكرتسو. وفى آخره تظهر الفقرة العجيبة التى تنذر بما سيجىء.

فالذى يتلو بهجة الهرج والمرج، هو زعبوبة يتفرق الشمل على أثرها. ويجب أن تعرف شيئًا عن عاصفة الصيف فى الريف الأوربى بعامة، وقد جربتها وخبرتها من شرقى أوربا حتى أقصى غربيها. إنها تجىء فجأة دون إنذار، وتنتهى بالفجائية نفسها بعد وقت طويل أو قصير. تبدأ بتغير وجه السماء، وتجمع السحب، وزيادة فى سرعة الريح، ثم ينزل المطر رذاذًا، وترى البرق ثم تسمع إرعاده عن بعد، وما من شك فى أنه يقترب، ونعرف ذلك من تضايق الفترة التى تمضى بين البرق والرعد. ثم ينهمر المطر، وقد يقع الرعد بعد البرق توًّا، وكأنه فوق رأسك. وبيتهوڤن يبدأ عاصفته الموسيقية فجأة، عقب الاسكرتسو. وما عاصفة بيتهوڤن بأول العواصف فى الموسيقى الأوربية ولا آخرها،

ولكنها من أعظمها نجاحًا، بل لقد غدت منذ تأليف السمفونية عام ١٨٠٨ نموذجًا يحتذى، وقد شبع الموسيقيون الرومانتيكيون بعدها تأليفًا لموسيقى العواصف، وأشهرها فيما أذكر الآن عفو الخاطر عاصفة برليون فى «السمفونية الفانتاستيك» وعاصفة ڤاجنر فى افتتاحية «الهولندى الطائر» ثم ما أكثر العواصف فى موسيقى تشايكوفسكى، وريشارد شتراوس، ولا تنس العاصفة البحرية فى تدفع أمامها سفينة السندباد فى «شهر زاد» رمسكى كورساكوف. وكيف لا يكون لكل مؤلف موسيقى عاصفته الخاصة، بعد أن كتب بيتهوڤن الحركة الرابعة من سمفونيته الريفية؟ ولا تحسبن بيتهوڤن التجأ فى تأليفها إلى زيادة فى آلات الأوركسترا، والمدونة بين يدى وأنا أخط هذه السطور، ولست أرى فيها سوى العدد المعتاد من الآلات، حتى الطنبال (التمبانى) لم يزد عددها عن اثنتين، وهو المعتاد فعلًا، وقد يزيد إلى ثلاث. أين نحن من طابور الطبل الذى يعده لنا برليوز ليصور هزيم العاصفة من البعد والقرب! إنما بيتهوڤن صنع شيئًا عجيبًا بهذه السمفونية: إنه وفر طبلتى الأوركسترا المعتادتين طوال السمفونية: لا نسمع طبلًا فى الحركة الأولى ولا فى الثانية ولا فى الثالثة، ولا فى الخامسة – نعم لا فى الخامسة، فهذه سمفونية مؤلفة من خمس حركات! – وكأن بيتهوڤن حجز الطبل لتصوير العاصفة وحدها. ولاحظ كيف يستعمل بيتهوڤن السلم الكروماتيكى، والصفارة «البيكولو» لتصوير زعبوبة الريح وصفيره.

الحركة الخامسة: وتوصل بما قبلها:

كانت «سحابة صيف عن قليل تقشع» انتهت بسلام، ويخرج الفلاحون والرعاة من مخابئهم، وخروج الشمس تترنح بين غمام يتلاشى. ويرفع الناس عقيرتهم بالغناء، وأكفهم يشكرون الخالق على نعمته ورحمته.

تلك إذن هى السمفونية المشهورة يتعكز عليها غير المتمرسين بالموسيقى الرفيعة، ثم يشيعون من جرائها الاستنتاج الخاطئ بأن ما يميز الموسيقى الغربية هو أنها تصف وتصور، والصحيح أنها تستطيع هذا فعلاً، ولكن لا الوصف ولا التصوير فى طبيعتها الأصلية. فلننس الآن كل ما قدمناه من شرح، ويكفينا أن نستمع إلى سمفونية من خمس حركات توحى بيوم جميل فى الريف، أى ريف، ذات ربيع أو صيف، على ضفة الجدول، وحشد من الفلاحين ينعمون بيوم عيد. ثم تحرمهم سحابة صيف وعاصفة ذات رعد وبرق وأمطار وزعابيب، وتعود الطبيعة إلى هدوئها فينشد الفلاحون نشيد البهجة بعودة الصفاء، ويرتلون أغنية شكر لله على نعمائه.

1. Allegro ma non troppo.
2. Andante molto mosso.
3. Allegro.
4. Allegro.
5. Allegretto.

السمفونية الثانية
مقام ري، مصنف ٣٦

فى عام ١٨٢٢، أى قبل خمسة أعوام من وفاة بيتهوڤن، تقدمت سيدة إلى الرجل العظيم وقالت له: إنك الموسيقى الذى لم يؤلف عملا ضعيفًا أو تافهًا. فأجابها: لا تقولى هذا ياسيدتى، فما أكثر ما أحب إبعاده ونبذه من بين أعمالى، لو استطعت إلى ذلك سبيلا.

وهذا كلام مفهوم من رجل كانت مؤلفاته ترقى الدرج واحدها تلو الآخر، وترقى لأن صاحبها أراد لها أن ترقى. ولم يختص بيتهوڤن بهذه التقدمية والارتقاء، فالفنان الصادق الأصيل يكره أن يكرر نفسه، ولا يميل إلى استغلال عمل ناجح له فى تحقيق نجاح جديد.

ويحق لنا أن نتساءل: لو فرض واستطاع بيتهوڤن أن ينبذ بعض أعماله الأولى، ماذا يكون حظ السمفونية الثانية؟ إننى لا أتردد فى الإجابة على هذا بأن الأغلب أن يتخلى بيتهوڤن عن سمفونيته الأولى. أما السمفونية الثانية، فلا. نعم إن السمفونية الثانية لا ترقى إلى مستوى سمفونياته التالية، وبخاصة السمفونيات الفردية: الثالثة والخامسة والسابعة والتاسعة، ولكنى أزعم أنها تجد لها مكانًا محترمًا بين السمفونية الرابعة والثامنة. والحقيقة أن ما يجعلنا نهمل أمر السمفونية الثانية، عائد إلى البون الشاسع، والوثبة الهائلة بين هذه السمفونية والسمفونية التى تلتها، وهى الثالثة المعروفة «بالإرويكا». وتصور أن تجىء «الإرويكا»، وهى التى تقف فى الصف الأول إلى جانب السمفونيات الشوامخ إلى جانب الخامسة والسابعة والتاسعة، تصور أن

يجيء بعد وقت قصير من تأليف السمفونية الثانية. ومع أن السمفونية الثانية ما تزال داخل النطاق، أو «الفورمة»، التى عمل فيها هايدن وموزار، فإنها قديرة أن ترفع رأسها قليلا لتومئ إلينا بإشارة عن التطور والتحول الذى يجرى فى فن بيتهوفن.

والسمفونية الثانية عمل بهيج طرير، حتى حركتها البطيئة لا حزن فيها ولا تأمل، بل كلها استرواح وعذوبة وهدوء. والسمفونية بذلك تقدم لنا مثلا جديدًا على طبيعة الفنان بيتهوفن، ينسى فى فنه آلامه، أو هو يغالب آلامه بفنه. فقد ألفت السمفونية الثانية عام ١٨٠٢، وقد بلغ بيتهوفن عامه الثانى بعد الثلاثين، وبدأ تدهور سمعه يغير على هدوء نفسه، ويغير من أخلاقه ومن سلوكه الاجتماعى. لقد قضى بيتهوفن صيف ذلك العام فى ضاحية هايلجنشتات، بالقرب من ڤينا، وكان قد ذهب إلى هناك فى مايو ولبث حتى أكتوبر. وفى السادس من هذا الشهر الأخير كتب خطابه اليائس إلى أخويه، وهو الخطاب المعروف فى تراجم الرجل باسم «وصية هايلجنشتات» والذى يشكو فيه بيتهوفن قسوة القدر فى إصابة حاسته الأساسية فى عمله، والأساسية فى اتصاله بالمجتمع، ألا وهى حاسة السمع. ويقول فى حاشية على ذلك الخطاب، أضيفت بتاريخ ١٠ أكتوبر ١٨٠٢: «أجل، فإن الأمل الذى راودنى عندما جئت إلى هنا، وهو أن أشفى ولو بعض الشفاء، يجب أن يفارقنى الآن فراقًا لا رجعة فيه. وكما أن أوراق الخريف أصابها الذبول، فإن أملى أيضًا لوحه الذبول... يا إلهى! هيئ لى يومًا واحدًا كله بهجة وفرح... فالفرح الحقيقى الذى يتجاوب فى أرجاء نفسى، أمسى غريبًا عنى. متى، يارب، أعود إلى أفراح الإنسانية والطبيعة؟ أحقا أن لا عودة إليها؟ لا، ما أقسى هذا وأنكى».

فمن يصدق بعد سماع هذه الكلمات التى تمزق نياط القلب، أن

السمفونية الثانية، الأخت الصغرى لسمفونيات الفرح والانطلاق: الرابعة والسابعة والثامنة، وسمفونية أفراح الإنسانية جمعاء: التاسعة، أقول من يصدق أن السمفونية الثانية تجيء وقت وصية هايلجنشتات؟ فلنستمع إلى مطلع السمفونية الثانية، عقب المقدمة البطيئة، لتعجب أن يكون مؤلفها، هو نفسه كاتب «وصية هايلجنشتات».

والاسكتشات التى خطها بيتهوفن تحضيراً للسمفونية الثانية تجاور وتختلط باسكتشات صوناتات ثلاث للفيولينة والبيانو تحمل رقم المصنف ثلاثين، واسكتشات ثلاث صوناتات للبيانو يحتويها مصنف رقم ٣١، بينما تحمل السمفونية الثانية رقم المصنف السادس والثلاثين. تلك كانت عادة بيتهوفن، أن يمضى فى تأليف أكثر من عمل واحد، فى وقت واحد تقريباً. وقليل من رجال الفنون والآداب يستطيعون ذلك، أو يمارسونه، وفى هذا يقول جوته: «إذا شغل ذهنك بعمل عظيم، فلا شىء يستطيع أن يزاحمه». وأثر عن الكاتب والمؤرخ البريطانى اللورد ماكولى كلام فى هذا المعنى.

والسمفونية الثانية مؤلفة على نمط السمفونية الأولى، بيد أنها تخطو فى طريق التقدم والارتقاء. إنها أولا أطول نفسًا من الأولى، ثم إنها أكثر قوة وحرارة. ولكنها مازالت بالرغم من هذا تدرج فى عداد سمفونيات القرن الثامن عشر، وما برحت تحمل طابع تلميذ هايدن وموزار، وطابع هايدن أكثر من طابع موزار. ومع أن حركة «المنويتو» فى السمفونية الأولى، قد تحولت إلى حركة «اسكرتسو» فى السمفونية الثانية، فلا جديد هنا سوى إحساسك فى بعض اللحظات بأن فيها شيئًا لغير موزار ولغير هايدن. إنها نفحات لبيتهوفن تعبر صفحاتها هنا وهناك. ومن المؤكد أن «كودا» أى ذيل الحركة الأخيرة، نفحة من هذه النفحات.

والآن نستطيع أن نتابع السمفونية من أولها لحنًا لحنًا، ونبدأ بمقدمتها

البطيئة. ولنذكر أن سمفونيات بيتهوڤن ذات المقدمات البطيئة ـ على طريقة هايدن ـ أربعة: الأولى والثانية والرابعة والسابعة. وبيتهوڤن ينتقل هنا من مقدمة هايدنية فحسب، تجيء فى السمفونية الأولى، إلى مقدمات ترتفع فى الأهمية، وتتعمق التعبير الفنى فتبلغ فى السمفونية السابعة شيئًا عظيمًا حقًا. ولنلاحظ أن ما يميز مقدمة السمفونية عمومًا، على ما يجيء بعدها، هو ما يميز الأسلوب الخطابى من الفن الدرامى. إلا أن مقدمة السمفونية السابعة مع ذلك تعد من صميم الفن الدرامى. ومقدمة السمفونية الثانية وئيدة الخطى جدًا، عذبة الجرس، تحفة أوركسترالية تظهرك، حتى فى هذا العمل الباكر، على قوة إدراك بيتهوڤن لألوان آلات الأوركسترا.

فإذا ما بلغت المقدمة نهايتها، اندفعت وراءها الحركة الأولى فى سرعة باهرة: اللحن الأساسى الأول، فالمعبرة التى تنقل اللحن الأول من مقام رى إلى اللحن الأساسى الثانى من مقام لا.

الحركة الثانية: بطيئة نوعًا، أنيقة فى طراوة حسناء يداعب الوسن جفنيها. مقامها لا من الديوان الكبير، مصوغة فى قالب الصوناتة، أى أنها ذات لحنين أساسيين.

الحركة الثالثة: اسكرتسو، مقامها يعود إلى مقام السمفونية رى من الديوان الكبير. تتألف من لحن أساسى يكرر ثم من اللحن المعارض المفارق، فيما يعرف «بالتريو»، ويعود لحن الاسكرتسو دون تكرار ليختم الحركة.

الحركة الرابعة: سريعة ناشطة، مصوغة فى قالب الروندو صوناتة. أى تتألف من لحن أساسى تداوله استطرادات ويعارضه لحن ثان.

بعد كل هذا، لا أظننا نضن على السمفونية الثانية بإعجابنا. ولنذكر

أن بيتهوڤن ألفها فى سن الثانية والثلاثين. ولو توفى بيتهوڤن بعد الانتهاء منها لما جرت بذكرها الركبان. وتصور بعد ذلك أن موزار قضى فى سن الزهور وترك لنا أعمالا عظيمة جدا فى المسرح الغنائى، والتآليف الدينية، وموسيقى الصحاب، والكونشرتوات، وأخيراً سمفونياته الثلاث العظام: المى بيمول (٣٩)، والصول مينو (٤٠)، وسمفونية جوبيتر (٤١). ولكن موزار كان واحدًا من أعاجيب القرون فى تاريخ الفنون: مثله كمثل رافايل المصور وشوبرت وشومان من الموسيقيين، قضوا جميعًا فى شبابهم، ومع ذلك خلفوا أعمالا تضعهم فى أرفع مكان. أما بيتهوڤن، فقد كان تقدمه بطيئًا، وكان يحب أن يمد فى عمره ليكتشف العالم عبقرية الموسيقى الأول، وفنانًا من أعمق ما أخرجت بطون العصور.

فلنستمع فى شىء من الرفق إلى بدء تفتح هذه العبقرية، فى السمفونية الثانية مقام رى من الديوان الكبير وحركاتها:

1. Adagio molto, Allegro con brio
2. Larghetto.
3. Scherzo, Allegro.
4. Allegro molto.

السمفونية الخامسة
دو صغير، مصنف ٦٧

لا أدرى لماذا تأخرت كل هذا الوقت قبل أن أقدم السمفونية الخامسة أعظم سمفونيات بيتهوفن، بل أشهر مؤلف موسيقى فى العالم وأبلغه. وكلمة أشهر هذه هى التى تفسر تأخيرى. لأن شهرة السمفونية الخامسة، والتقدم الذى أحرزته المسجلات الموسيقية، كل هذه أساءت إلى السمفونية الخامسة أكبر إساءة فى نفسى. ولو كانت هذه السمفونية عملا معطوبًا لساعد الإسراف فى سماعها على اكتشاف ما فيها من عطب، وانتهى الأمر. أما وهى مؤلف نفذ إلى أعماق روحى، استمعت إليه فى أول شبابى، وطول عمرى، واشتركت فى عزفه، أما وقد درست مدونته، وحللت أجراءه، وأكاد أحفظه عن ظهر قلب، فكيف أمكن أن يساء إلى مثل هذا العمل فى نفسى، حتى لأتردد منذ سنوات فى العودة إلى سماعه؟

المسئول الأول دون شك هو المسجلات، التى لم تقرب البعيد فى الموسيقى فحسب، بل أذلت العزيز الغالى: وإنك لتتردد أيام الأسطوانات ذات الثمانى والسبعين دورة فى الدقيقة أن تستمع إلى السمفونية التاسعة، تجنبًا لتغيير عدد هام من الأسطوانات وتقليب كل منها على وجهيها. ثم إنك لا تميل كثيرًا إلى سماع الحركة الأخيرة للسمفونية «الحركة الكورالية»، على الفونوغراف، لأنها قلما تنجح فى هذا التسجيل. لا سيما إذا كنت عرفت هذه الحركة، وسمعتها حية أمامك على المسرح.

أما السمفونية الخامسة فما أيسر أن تدير أسطواناتها الثلاث، وما أكثر ما تسمعها من كل محطات الإذاعة فى العالم. بل أكثر من هذا، ولمدة خمس سنوات فى الحرب العالمية الثانية، كان اللحن الأساسى فى السمفونية الخامسة هو إشارة الحرية إلى الشعوب المحتلة، الصريعة تحت أقدام النازية. أتعرف السبب؟ لأنه لحن فيه رجولة وقوة، يرفع من نفسية سامعه. لأن كل أوربا تعرف أنه مطلع السمفونية الخامسة. ولكن أهم من كل ذلك ـ ولا تضحك بالله ـ إن حرف V رمز النصر الذى كان يرسمه تشرشل بالسبابة والوسطى، هو فى الرموز التلغرافية، أو حروف ماركونى: ثلاث نقط وشرطة: بب بب بيـ...ـ...ـب. ولحن السمفونية الخامسة يبدأ على صول هكذا: صول ـ صول ـ صول ـ مى بيمول.

لم أر مندوحة، حيال هذه الظروف القاهرة التى يجتازها عمل أهيم به هيامًا، عن تركه جانبًا، ومحاولة نسيانه، فإذا جاء صدفة فى الإذاعة أقفلتها.. وهكذا مضت على سنوات لا أسمع فيها السمفونية الخامسة، سمفونيتى الحبيبة التى لم أنس ألحانها، إنما الذى أقمته حائلا بينى وبينها هو الاستماع إليها. ثم شعرت بأن من واجبى تقديمها. ومن غير المفهوم أن أختم ذات يوم شرحى لسمفونيات بيتهوفن، ولا يكون من بينها السمفونية الخامسة.

ويحدث أن أسمع السمفونية الخامسة بعد طول فراق فى تسجيل جديد بقيادة كارل شورخت، فإذا بها تسترد كل جدتها فى نفسى، بل إن إقبالى عليها بعد طول الغيبة فتح عينى على كمالها الإنشائى وعظمتها الدرامية. واسمحوا لى أن استعمل تعبيرًا دارجًا للتعريف بهذه السمفونية الخامسة، أرجو أن تحفظوه عنى: إنها السمفونية اللى «تجرّى الدم». ما سمعتها فى قاعة الكونسيرفتوار وما سمعها الناس حولى، فى أية عاصمة من عواصم الحضارة إلا ونشط الدم فى أوعيتهم وخرجوا من

الحفل وقد اصطبغت خدودهم بحمرة الحماس، أو هى نشوة الطرب.

وتسألنى: كيف يفضلها الناس على السمفونية التاسعة، بل كيف أفضلها أنا على هذه التاسعة؟ لأن السمفونية الخامسة فى حدود الوقت الذى يستغرقه عزفها، ولا أظنه يتعدى كثيرًا خمسًا وعشرين دقيقة، بناء كامل لا عوج فيه، ولا عيب ولا شرخ. بينما السمفونية التاسعة التى تستغرق عزفها ساعة وعشر دقائق، وتتطلب آلات إضافية للأوركسترا وكورالاً كاملا، وأربعة مغنين سوليست من خيرة المغنيين، بناء شامخ هائل، تعنو له الجباه حقًا، ولكن الدارس له، المطلع على دخائله، يكتشف شروخًا سطحية هنا وهناك، ويلاحظ بعض العيوب فى التفاصيل. شروخ وعيوب لا أهمية لها فى البناء، فهو بناء كامل شامخ. ولكنه لا يمكن أن يخفى بعض الهنات فى السمفونية التاسعة لا محل لذكرها هنا، كما لم أر داعيًا للإشارة إليها فى تقديمى لها منذ نحو خمس سنوات.

أما السمفونية الخامسة فهى شىء كالجوهر الفرد، وقد فتحت كتابى عن «الموسيقى السمفونية» توًا، فوجدتنى أقول عنها وأعتذر لتكرار نفسى هنا: درام من أربعة فصول، يعبر عن أشخاصه وأحداثه بالنغم، يذهب فيه الموسيقى إلى غرضه الرفيع مباشرة، يخط قصته على صفحات الأفئدة، أشهر السمفونيات وأبلغها. ألفها الرجل فى عنفوان عبقريته وكمال بيانه، فجاءت فريدة الدهر، صورة من نفسه تشرئب إلى العلا. وتقتحم الرزايا والمحن، فتتخذ سمتها إلى الفن فى أرفع وأسمى مظاهره. هذا ما قلته عنها منذ نيف وعشر سنوات، ويمكن أن أضيف إليه اليوم أن السمفونية الخامسة ذات قوة متدفقة، ونيران مندلعة، كأنها بركان هائج. والبركان غضبة مدمرة من الطبيعة. والسمفونية الخامسة غضبة فنان عظيم حيال القدر الواقف بالباب يضرب ضربات متلاحقة، إننا لم نخترع حكاية القدر يدق على الباب. لأن بيتهوفن قال ذلك فعلا

لصديقه شندلر وهو يفسر اللحن الأساسى الأول فى السمفونية الخامسة. وكلمة اللحن الأساسى الأول هنا تفقد كل معناها الوجدانى والفنى على السواء. لا يوجد فى الحركة الأولى من السمفونية الخامسة سوى لحن واحد، مسيطر، مهيمن، يطغى على كل شىء فيها. نعم إن الحركة مصوغة فى قالب الصوناتة، تتألف من لحن أساسى أول ولحن ثان، يكونان قسم العرض، ويتفاعلان فى القسم الثانى، ثم يعودان لختام الحركة فى قسمها الثالث. ولكن صفة اللحن الأول الإيقاعية تجرى فى كل الحركة مجرى الدم فى أوعيته، بل هذا اللحن الأول هو القلب النابض للحركة الأولى، وللسمفونية كلها إن أردت.

وبيتهوفن يقدم هذا اللحن عند دخوله فى أول السمفونية على كافة آلات الأوركسترا، بادئًا على كل الوتريات مع الكلارنيت، عاريًا، دون هارمونية، ثم ما يلبث أن يتنقل بين الآلات، وفى مرة بعد المدخل تشترك جميع آلات الأوركسترا دون استثناء فى أن تعزف لا بيمول لا بيمول لا بيمول ـ فا، كما اشتركت الوتريات كلها والكلارينت فى المطلع، وعزفت صول ـ صول ـ صول ـ مى بيمول. بعد ذلك تحس كأن هذا اللحن هو كل شىء، ويخيل إليك أن جميع ما يجىء فى الحركة الأولى متولد من شرارات الضربات الأربع التى يتألف منها اللحن الأساسى الأول. وأحب لك أن تسمع الحركة الأولى كاملة توًّا. دون التفكير بأقسامها ولا بأى منها. إننى سأدفع بسفينتك فى بحر عجاج متلاطم الأمواج، سأضعك فى صميم دراما موسيقية رائعة، ما حاجتك إلى تحليلها وتفصيلها؟

والآن وقد تنبهنا إلى شىء هام جدًّا فى تاريخ الموسيقى، بل وتاريخ الإنسانية، فلنعد إلى الأرض قليلا لأخبرك كيف شغلت هذه السمفونية مؤلفها أربع سنوات من سنة ١٨٠٥ حتى سنة ١٨٠٨ وهو يحور فى

ألحانها، وينمق نسيجها، ويطور إيقاعاتها. لقد بدأ بيتهوفن تأليفها عقب انتهائه من «الإرويكا» أى السمفونية الثالثة، ولكنه انصرف عنها ليكتب قصيدة الحب والهناء، وهو فى غمار حبه لخطيبته تريزا فون برونشفيك، فى سمفونيته الرابعة التى شبهها شومان بين الإرويكا والسمفونية الخامسة بالغادة الإغريقية السلهب بين عملاقين من عمالين الشمال. بعد ذلك يعمل فى سمفونيته الخامسة حتى ينتهى منها عام ١٨٠٨. وبين هذه السمفونيات الثلاث: «الإرويكا» والرابعة والخامسة، يبدو لنا بيتهوفن فى صورة الإله الرومانى «يانوس» يرى الماضى والمستقبل فى وقت واحد. سيبدو لنا بيتهوفن شاعر ملاحم فى «الإرويكا» وبيتهوفن العاشق الولهان يغنى على ليلاه فى السمفونية الرابعة، وبيتهوفن الشيطان الساحر فى سكرتسو السمفونية الخامسة، ثم بيتهوفن كواحد من عمالقة الإغريق المعروفين بالطيطان، سيبدو لنا طيطانا يحارب الآلهة، جبارًا يتحدى القدر. هذا هو بيتهوفن الذى سمعناه توًّا فى الحركة الأولى للسمفونية الخامسة. يتحدى القدر نعم، ولكن من الخطأ القول بأن بيتهوفن انتصر على القدر. فن بيتهوفن هو الذى ستكون له الغلبة فى النهاية على القدر. أما بيتهوفن الرجل فسيصرعه القدر، وسيستسلم له فى سنواته الأخيرة، وهو مشيح بوجهه عنه ليحيا حياة متصوف يعتزل العالم ويتجه إلى خالقه يشكوه همه، ويشكره على نعمائه ثم يسلم الروح، بعد أن يلتفت إلى من حوله قائلا فى لهجة لاتينية دارجة: صفقوا يا إخوان فقد انتهت المهزلة.

هل حدثتك عن موت بيتهوفن؟ راح بيتهوفن فى غيبوبة طويلة بعد جملته اللاتينية. ولكن بنيته القوية تغالب الموت فى الغيبوبة أيامًا، والأصدقاء يتناوبون البقاء إلى جانب سريره. ونحن فى شهر مارس من ١٨٢٧، بضواحى ڤينا، والبرد قارس، والجليد يغطى كل شىء خارج

المنزل. وبيتهوفن فى غيبوبة لا يفيق ثم يحدث فى السادس والعشرين من مارس شيء لا يصدق، لو لم يؤكده أكثر من مصدر: يومض البرق، ويقصف الرعد فجأة دون إنذار... وإذا بيتهوفن يرفع رأسه فجأة عن الوسادة ويفتح عينيه. ويرفع قبضة يده فى حركة من يتوعد... ثم يسقط ميتًا.

بيتهوفن الذى سمعنا توّا فى الحركة الأولى من السمفونية الخامسة هو قاصف الرعود، الذى يهدد القدر بيديه ويتحداه، وذلك بجمل الدراما التى سمعنا فصلها الأول.

أما فى الحركة الثانية: فتسمع لحنا غنائيًّا طويلا، تتداوله الآلات وتجرى عليه تنويعات جميلة. فلن تظل حياة الفنان صباحها ومساءها صراعًا مع القدر. أليس شاعرًا يغنى ومفكرًا يتأمل؟

الحركة الثالثة: هى الإسكرتسو، ولنستمع إليها الآن لأنها تضم واحدًا من أعظم سكرتسوات بيتهوفن. ستسمع الفيولونسلات والكونترباصات تعزف لحنًا رهيبًا، أشبه بصوت النذير. وأحبك أن تعرف مقدمًا أن الصوت ينذر بتفتح أبواب جهنم، على صوت أربع ضربات القدر التى عرفنا فى الحركة الأولى، ولكنها تحولت هنا إلى نار حامية. وربما تحول القدر فى خيال بيتهوفن إلى أشباح تدور وترقص وتضحك ـ وستضحك أنت ربما عند دخول الكونترباصات فى لحن التريو، وهى تعزف لحنًا راقصًا كأنها أفيال ترقص ـ استمع إلى الإسكرستو، ولكن لا إلى نهايته، فهذا الإسكرتسو لا خاتمة له، استمع إلى موضع منه سيكون لنا عنده كلام ذو شأن عظيم.

أحب أن تعرف أن هذا الإسكرتسو، الجهنمى، الذى ترقص فيه الأفيال، كان قد عاد إلى مقام السمفونية دومنور. ولكن بيتهوفن يريد أن يختم الدرامة العنيفة بصيحات النصر، ويخرج من الصراع ظافرًا.

وترجمة ذلك موسيقيًا أن يتحول عن المقام الصغير دو، إلى المقام الكبير دو. وهذا الانتقال يتضح للسامع المدرك كأنه انتقال من الظلمات إلى النور. فكيف يجرى بيتهوفن هذا التحول، دون أن تسكت الموسيقى لحظة بين الإسكرتسو والحركة الرابعة؟ فلنعد إلى سماع آخر الإسكرتسو، لنتبين الهدوء الذى حل بساحته فجأة وكأن الموسيقى سكتت ولكنها لم تقف، فالوتريات تعزف تآلفًا طويلا... بينما الطبل يدق الضربات الأربع، ثم يقطعها إلى ثلاث متتابعة كالوجيب، بينما الفيولينات الأولى تكرر لحن مدخل الاسكرتسو مقطعًا، وهى تحول المقام رويدًا من دو صغير إلى دو كبير. وما إن يطمئن الأوركسترا إلى بلوغه الديوان الكبير، وخروجه إلى النور، حتى ينفجر مهللا فرحًا، باللحن الأول للحركة الأخيرة، حركة الانتصار والغلبة. استمع إلى نهاية الاسكرتسو لتتابع هذا التحول، أروع لحظة لا فى حياة هذه السمفونية وحدها، بل فى حياة الموسيقى كلها. ثم واصل الاستماع حتى ختام السمفونية.

تلك هى السمفونية الخامسة، لم أشأ أن أحشد حولها القصص الذى لا ينتهى، مثل حكاية سيدة مغنيات عصرها لا ماليبران، يغمى عليها، أو تصاب بنوبة تشنج عصبى وهى تسمع السمفونية لأول مرة بقاعة كونسرفتوار باريس. أو حكاية ذلك الضابط على الاستيداع من ضباط الإمبراطور نابليون، يقف صائحًا من فرط حماسه بالحركة الأخيرة: الإمبراطور، هذا والله هو الإمبراطور!

ومع ذلك لا أحب أن تفوتك أطرف حكاية عن السمفونية الخامسة، وهى حكاية الموسيقى الفرنسى العجوز، الكلى الاحترام، ليزوير، وكان أستاذ الشاب هكطور برليوز، الذى قصها علينا فى مذكراته. ذهب ليزوير للاستماع إلى السمفونية الخامسة لأول مرة، وجلس فى بنوار من

بناوير قاعة الكونسرفتوار. وفى ختام الحفلة، يسرع التلميذ برليوز إلى أستاذه يسأله عن رأيه، فإذا الرجل يقول متأففًا. أفّ لهذه الموسيقى، دعنا نخرج من هنا... أريد أن ألتقط أنفاسى... هذا شىء لا يصدقه العقل. موسيقى عظيمة، ولكنها لخبطت كيانى إلى درجة أننى عندما أردت أن ألبس قبعتى.. أخذت أبحث عن رأسى... فلم أجدها!. وعاد إليه برليوز فى صباح اليوم التالى ليسمع منه على هدوء قوله: «ليكن ما يكون، يجب أن نتجنب تأليف مثل هذه الموسيقى». ويرد عليه الموسيقى الفرنسى العظيم برليوز بالجملة التى حفظها له التاريخ: «اطمئن ياسيدى الأستاذ، لن يؤلف أحد كثيرًا من مثل هذه الموسيقى!».

أطلت عليك الحديث، حبًّا فى السمفونية الخامسة، أعظم أعمال بيتهوفن الوحيدة التى يعرفها القاصى والدانى باسم مقامها الموسيقى، فيقولون السمفونية، دو مينور وحركاتها:

1. Allegro con brio.
2. Andante con moto.
3. Allegro.
4. Presto.

السمفونية الأولى
مقام دو، مصنف ٦١

أظننى تأخرت كثيرًا فى تقديم السمفونية الأولى لبيتهوفن، وإذا أردت أن تكون فكرة عن الزمن الذى انقضى منذ بدأت بعرض السمفونية التاسعة الكورالية، وكانت أول ما أعرض من سمفونيات بيتهوفن ـ فهو خمس سنوات على وجه التقريب. بدأت بالتاسعة، وأتبعتها بالثالثة فالسابعة فالثامنة فالرابعة فالسادسة (الريفية) فالخامسة (سمفونية القدر)، فالثانية. وهذا نحن نختم سمفونيات بيتهوفن التسع، بالأولى.

لا شك فى أن أغلب المستمعين فى الشرق والغرب يميلون، ويعودون كثيرًا إلى سماع السمفونيات الفردية. وقد يختلف الناس فى تقديرهم لهذه السمفونيات الفردية، فبعضهم يضع الخامسة على رأس المجموعة كلها، ربما لعدم طاقتهم على استيعاب الحركة الكورالية الأخيرة فى التاسعة، ولأن هذه السمفونية الأخيرة من الضخامة والاتساع ما ينوء البعض بحمله. ولكن مما لا يكاد يختلف فيه الناس كثيرًا، هو وضع السمفونيات الثالثة والخامسة والسابعة والتاسعة فى أرفع مكان، لا بين سمفونيات بيتهوفن وحدها، بل بين ما أنشئ من موسيقى فى كل زمان.

وعلى أية حال فإن من حقى أن أحتفل اليوم بخاتمة أحاديثى عن سمفونيات بيتهوفن، كما أرجو أن أحتفل يومًا بخاتمة أحاديثى عن رباعياته الوترية الست عشرة ولكن لا أحسبنى أكرر هذه الخاتمات فيما يختص بصوناتات البيانو الاثنتين والثلاثين، ولا بصوناتات الفيولينة

والبيانو العشر، أو كونشرتوات البيانو الخمس فإنى مكتف بالنماذج الكبرى التى قدمتها وأقدمها لهذه الأعمال.

ماذا عن السمفونية الأولى لبيتهوفن؟ أهى عمل شامخ، هام؟ لا أظن. وتحضرنى هنا كلمة للموسيقى الألمانى روبرت شومان، تضع الأمور فى نصابها، عندما يقول «إن الأعمال الباكرة لعظماء الرجال يجب أن ينظر إليها بطريقة تخالف نظرتنا إلى الأعمال الباكرة لرجال لم يتقدموا الصفوف فى فنهم». فنحن لا نسمع السمفونية الأولى لبيتهوفن على أنها عمل عظيم، ولكن لأنها من المؤلفات الباكرة لموسيقى عظيم. ولو مات بيتهوفن بعد تأليف السمفونية الأولى، فربما واصل العالم الاستماع إليها كعمل ثانوى لتلميذ أو تابع من أتباع هايدن وموزار فحسب. أما وأمامنا سلسلة السمفونيات من الثالثة إلى التاسعة، شغل تأليفها حياة بيتهوفن كلها حتى قرب وفاته، فإن من حق السمفونية الأولى علينا أن نعرفها، وأن نعاود سماعها، لعلنا نرى فيها ومضات العبقرية الطالعة. وما أحسبنا نرى هذه الومضات البيتهوفنية إلا فى حركة واحدة من حركاتها، هى الحركة الثالثة. وقد سماها بيتهوفن منويتو، ولكنها تختلف عن كل ما كتب هايدن وموزار فى هذا الضرب. إنك تحس وأنت تستمع إلى هذا المنويتو أنه يومئ إلى فن جديد، هو الذى عرفناه فى السمفونية الثانية وما جاء بعدها من سمفونيات باسم الاسكرتو. لذلك نبدأ بعرض هذه الحركة الثالثة، حركة المنويتو، لأوضح لك ما أنا بسبيله. فالمنويتو فى الأصل رقصة أنيقة، متزمتة، أرستقراطية فى الغالب، ولو أنها تحولت على يد ابن الشعب هايدن إلى ما يشبه أن يكون رقصة ريفية، مع التزام الأناقة.

وموسيقى القرن الثامن عشر موسيقى محترمة، مهما غلت فى التطريب، أو الفرح أو الدعابة، فإن صنعتها تلتزم وقار المجتمعات

المرفهة. وإذا كان هايدن المتأنق فى ملبسه وحياته وموسيقاه، خرج بالموسيقى بعض الشىء عن جو الصالونات الفخمة، إلى الطبقة الوسطى وإلى الشعب، وإلى الريف، فإنه لم يخرج عما نقول عنه اصطلاحًا «حدود الأدب».

وبيتهوڤن كان الثائر الأول فى الموسيقى. وقد جاء فى عنوان كتاب ترجم لحياته أنه «الرجل الذى حرر الموسيقى». ومع هذا لا تتوقع أن تجد فى سمفونيته الأولى الثورة العارمة التى تتفجر فى سمفونيته الثالثة وما بعدها، ولكنك ستشعر فى «منويتو» السمفونية الأولى بروح الاسكرتسو، بشىء يخرج عن «حدود الأدب» بالمعنى العام. وكثيرًا ما ترجمت لكم هذا الاصطلاح الموسيقى الإيطالى بكلمات، مزاح، مرح، دعابة. ومن الخير أن أضيف اليوم ترجمة جديدة «للاسكرتسو»، وهى كلمة «نكتة» فى معناها الدارج. وأحب أن تسمع منويتو بيتهوڤن لتقضى فى أمره بنفسك؛ أهو رقصة البلاط الأنيقة أم هو نكتة الاسكرتسو.

بعد هذا يجب أن نواجه أمر هذه السمفونية الأولى فى صراحة: إنها لا تعدو أن تكون عمل تلميذ مازال متأثرًا بدروس هايدن، أكثر منه بروح موزار. وكلمة دروس هايدن لا تعنى الدروس الفعلية التى تلقاها بيتهوڤن على أستاذه. فقد كان هايدن معلمًا لا يعنى كثيرًا بدروسه لبيتهوڤن، إلى درجة أن الفتى لودڤيج اضطر إلى طلاب أصول الفن على أستاذ خاص، من وراء ظهر هايدن. ثم انتهز فرصة رحيل هايدن إلى وندرة، وراح يقرأ الكونترابنط وفنونه على يد أعظم أساتذة الفن القديم فى زمانه: يوحنا البرختسبرجر. والغالب أنه ألف سمفونيته الأولى إبان قراءته على هذا الأستاذ الكبير، انتجاعًا للترفيه عن نفسه بتأليف عمل لا تقيده التزامات القدماء، أو ماسميته أكثر من مرة «لزوم ما لا يلزم»، وصفته الحقيقية أنه «لزوم ما يلزم» فى فن «الفوجة» و«الكانون» وما

تحتويه من قيود تخلصت الموسيقى من أكثرها بعد وفاة باخ، وعلى أيدى أبنائه.

ولا يغرنك أن تجىء فى مطلع سمفونية بيتهوفن الأولى تآلفات هارمونية تبدو كأنها ثورة على الأوضاع. فقد بدأها بيتهوفن بالتآلف السابع لا فى مقام السمفونية دو، ولكن فى مقام «فا» على درجته الخامسة، وهى دو. وأحب أن تعرف أن النقاد الموسيقيين يشبهون النقاد اللغويين، الذين لا يغتفرون لأعظم الأعمال فى القصة، أو فى الرواية التمثيلية، أقل خروج على القواعد. وتصور إلى هذا أن شاعرًا عربيًّا فى الزمن القديم عن له أن يخالف الشعراء فيبدأ قصيدة فى المديح، لا بالغزل الرقيق، ولكن بالسب العلنى لحبيبته، والمطالبة لها بمقصورة خاصة من مقاصير جهنم مثلا. لا عليك أن تجد فى مطلع المقدمة البطيئة للسمفونية الأولى خروجًا على قواعد التأليف. فهى أولا مقدمة قصيرة، أشبه بمقدمات هايدن، ثم إن بيتهوفن ما يلبث أن يلتزم جادة النحو والصرف، عندما يؤكد مقام دو كبير توكيدًا لا ريب فيه، فى اللحن الأساسى الأول، وينتقل متمثلا للقواعد إلى اللحن الأساسى الثانى، فى مقام صول، وهو أقرب المقامات إلى مقام دو. ثم يجىء التفاعل بسيطًا لا غرابة فيه ولا تجديد. ويعود اللحنان الأساسيان طَيِّعين منقادين لمقام السمفونية دو، مع بعض تحوير فى الألوان الأوركسترالية.

ومع ذلك فالحركة تنبض بالحياة، وإذا كانت نفحتها الغالبة هايدنية، فقد ترى أو تتخيل فيها نفحات بيتهوفن.

الحركة الثانية: تسير الهوينى فى اعتدال. وأكاد أقول فى تأنق وتزمت. هذه الحركة ترنو إلى الوراء وتمثل شيئًا خاصًّا بموسيقى القرن الثامن عشر. يرى فيها البعض شبهًا بعيدًا بالحركة البطيئة من سمفونية موزار الأربعين. وأرى فيها مع ذلك صورة من هايدن.

الحركة الثالثة: منويتو، ولكن فى سرعة كبيرة ناشطة، يعتبره برليوز التجديد الوحيد فى هذه السمفونية.

الحركة الأخيرة: سريعة متدفقة، ضاحكة ضحكات الشباب يستقبل الحياة فى بشر وانطلاق. ومع ذلك لن يخفى عليك برغم حبك لها وإقبالك عليها أنها شىء قريب جدًا من سمفونيات هايدن الأخيرة.

أظنك تدرك الآن أننا بصدد عمل جذاب سهل، لا يكاد ينبئ عن تفتح العبقرية الكبرى فى الموسيقى. وتاريخ تأليف السمفونية الأولى غير معروف تمامًا والغالب أن قد كتبها بيتهوڤن بعد عامه الثامن والعشرين، وقبل بلوغه الثلاثين. وربما كان من المفيد، ونحن نقدم السمفونية الأولى أن نتعرف على بيتهوڤن فى شبابه، عندما قدم على ڤينا من مسقط رأسه على الراين بمدينة بون. وأهمها توصية الكونت ڤالدشتاين، الذى نصحه بالسفر إلى ڤينا وقال له: أريدك أن تتلقى روح موزار على أيدى هايدن. وتوصية أسرة فون بروننج، أصدقاء بيتهوڤن المخلصين طول حياته، والحافظين لذكراه بعد وفاته. جاء إلى ڤينا شابًا ربعة القوام، كبير حجم الرأس، على وجنتيه آثار جدرى قديم. وشعره كستنائى غامق، مما أضفى عليه مظهر أهل الجنوب، بين أولئك الشقر شعرًا البيض بشرة. ولذلك أطلق عليه البعض اسم «الإسبانيولى» ملابسه تبدو فى ڤينا على خلاف المودة، هى ملابس شاب قادم من الريف ومع ذلك كان يكفى أن تبدو على من يقابل بيتهوڤن أول مرة علائم التأمل والتعجب من شكله أو لباسه، حتى يحدجه بيتهوڤن بنظرات حداد غاضبة، تلزم الرجل حدوده.

ومع أن الفتى بيتهوڤن سكن فى أول عهده بڤينا غرفة فى دور مسروق والدور المسروق فى أوربا كما قد تعلم مكانه تحت السقوف المائلة، المغطاة بألواح الإردواز ـ فيما يعرف بالأتك، أو بالمانسارد ـ فإن

بيتهوفن لم يبق طويلا فى مسروقه، فما أسرع ما تبنته واحتضنته الأرستقراطية الڤيناوية، وأغلبها، نساء ورجالا، عشاق موسيقى، بل ممارسون لها عزفًا ونقدًا، وتأليفًا فى بعض الأحيان. عاش بيتهوفن فى قصر الأمير ليشنوفسكى كأنه واحد من الأسرة العريقة. وبذلك قضى بيتهوفن نهائيًا على علاقة النبلاء بالموسيقيين وكانت علاقة السيد بالخدم، فأصبحت علاقة الند بالند، علاقة شرف المتحد بنبالة الفنان.

فلنستمع إلى هذه السمفونية الصغيرة، وهى آخر ما نقدم من سمفونيات بيتهوفن، وما دمنا قد بدأنا هذه السلسلة بالسمفونية التاسعة خاتمة سمفونيات بيتهوفن، فالأولى بنا أن نختمها بسمفونيته الأولى، ألفها فيما بين السنوات ١٧٩٨ و١٨٠٠ على الأغلب وهى تحمل رقم المصنف ٢١، مقامها دو من الديوان الكبير، وحركاتها:

1. Adagio molto, Allegro con brio.
2. Andante cantabile con moto.
3. Menuetto: Allegro molto, e vivace.
4. Adagio, Allegro molto e vivace.