الكونشرتوات

كونشرتو البيانو الثالث
مقام دو صغير، مصنف ٣٧

أقدم الكونشرتو الثالث، مقام دو صغير، للبيانو والأوركسترا. وأرجو أن تحين الفرصة لأقدم لكم أشهر صوناتات بيتهوفن للبيانو، فلهذه الصوناتات، كما لكونشرتوات البيانو شهرة وأهمية فى عالم الموسيقى، تعادل شهرة السمفونيات والرباعيات، بل وتفوقها عند الممارسين لفن الموسيقى، وعازفى البيانو منهم على وجه الخصوص.

ولا ننسى أن بيتهوفن كان عازفًا على البيانو، وعازفًا ممتازًا قبل أن يقصيه مرض سمعه عن منصة الحفلات، وعن كثير من المجتمعات. ولبيتهوفن خمسة كونشرتوات للبيانو والأوركسترا أشهرها الخامس المسمى الكونشرتو «الإمبراطور» والرابع من مقام صول كبير، وكلاهما من أعمال الحقبة الثانية فى التقسيم الفنى لإنتاج بيتهوفن. أما الثلاثة الكونشرتوات الأولى، فإنها تمثل الحقبة الأولى، عندما كان يقتفى آثار أستاذه هايدن، وأستاذه الروحى الآخر موزار.

ولكنى أكثر ميلًا إلى وضع الكونشرتو الثالث، مقام دو صغير، ضمن مؤلفات الحقبة الثانية، ولو أن بيتهوفن ألفه عام ١٨٠٠ أى فيما يعتبر أواخر الحقبة الأولى. فإنك لا تشك وأنت تسمع مطالع هذا الكونشرتو، فى طابعه البيتهوفنى. ولا يصعب على المحلل الموسيقى أن يجد على طوال الكونشرتو نفحات الرجل العبقرى. بل إنك ستستمع فى الحركة الثانية إلى واحدة من أجل وأعظم مؤلفاته فى الإيقاع البطىء. ولنعجل لنسمع بعض فقرات من هذه الحركة الثانية فندرك على التو أننا حيال بيتهوفن

الذى نزل الموسيقى من عالم الرقة والأناقة إلى أبعد أغوار المشاعر، وسبر بها أعماق الوجدان.

فى هذه الحركة الثانية ابتعد بيتهوڤن بعدًا كبيرًا عن مقام الحركة الأولى، وهو دو صغير، إلى مقام مى كبير. وسيعود إلى مقام دو صغير فى الحركة الثالثة. فيما يعتبر دقة المعلم حقًا. فلنستمع إلى نهاية الحركة الثانية، وننتقل منها إلى مطلع الحركة الثالثة لندرك بعض وسائل الانتقالات بين المقامات عند بيتهوڤن، وأن هذا الرجل الموهوب كان واعيًا للصلات الخفية، الصلات الروحية، بين المقامات، بما لا تتحدث عنه الكتب، ولا ترسمه القواعد.

آسف أن أقدم الكونشرتو بهذه الطريقة المعكوسة، وما كنت بحاجة إلى تنكب الطريق السوى فى عرض عمل من أجمل أعمال بيتهوڤن، اخترته وفضلته مدفوعًا بشعورى أن هذه موسيقى يجرى فى عروقها دم الشباب، الشاب المتوثب المقبل على الحياة إقبال الواثق من ظفره وانتصاره. فلندخل إذن البيوت من أبوابها ولنستمع إلى الكونشرتو من مطلعه الأوركسترالى الباهر. وفيه يقدم بيتهوڤن لحنيه الأساسيين فيما يقرب من الكمال.

إننى وأنا أعد لكم هذه الأحاديث أكتشف وقائع لم أكن أعرفها من قبل، إذ أن مطالعاتى الماضية، قبل أن أعنى بالتحضير لهذا العمل، كانت تتركز فى تفهم الموسيقى ذاتها، ودراستها دراسة التخصص، دون نظر إلى الظروف التى أحاطت تأليفها. عرفت مثلاً بأمر قصة ظريفة حكاها صديق بيتهوڤن الشفاليه فون زايفريد، وكان عليه فى الحفلة الأولى لعزف الكونشرتو أن يجلس إلى جانب بيتهوڤن يقلب له صفحات المدونة الموسيقية الموضوعة على حامل البيانو. يحدثنا فون زايفريد عن الارتباك الذى ألم به، وهو جالس جانب أستاذه فى حفل حافل، ينظر

إلى الأوراق المطلوب منه أن يقلبها... فيجد أغلبها بيضاء من غير سوء.. مجرد خطوط رأسية تحدد المازورات... أما فيما بين الخطوط فبياض فى بياض، إلا بعض نغابيش الفراخ هنا وهناك، أو رموزًا هيروغليفية على حد قول الشفاليه فون زايفريد، يتذكر بها بيتهوڤن ما عليه أن يعزف... ويلكز من آن لآخر ذراع صديقه وكأنه يقول له: ما رأيك فى هذا المقلب؟ هل شربته من كيعانك؟

أقص هذه القصة لأنها قد تفسر حيوية هذا الكونشرتو. فالرجل ألفه فى رأسه فحسب، ولم يكتب منه إلا مدونات الأوركسترا. وذهب إلى الحفل الأول يعزفه من الذاكرة فى أغلبه، ليكتبه على هدوء فيما بعد. فلنتصور بيتهوڤن، ونحن نستمع إلى دخول البيانو، يؤدى دوره وهو يطالع من ورقة بيضاء.

لننتقل الآن إلى الحركة الثانية شديدة البطء، وهى التى تعجلت أمرها، ودعوتكم لسماع أولها. ولا بأس فيما أظن أن نتابع الاستماع إلى بعض منها مرة أخرى، وبخاصة إلى اللحن الثانى من ألحانها.

وفى الحركة الأخيرة يعود بيتهوڤن إلى مزاج الرجل المرح الطرير، ويندفع بقوة شبابه ليقدم لنا هذا الروندو الأول فى لحنين.

ولننتبه إلى فقرات التصرف والاستطراد التى يعود بعدها بيتهوڤن إلى اللحن الأساسى للروندو.

هذا إذن هو بيتهوڤن ولما يبلغ الثلاثين من عمره، يؤلف، ويقوم بعزف مؤلفاته فى الحفلات العامة، فى الزمن الخالى عندما كان البيانست المحبب إلى أرستوقراطية فينا، يرتاد مجتمعاتها، ويعشق بناتها، ويضحك، ويدير المقالب العابثة، ويتقدم إلى البيانو فيتحول إلى سيل عرم من موسيقى الوجدان وهو يرتجلها بطريقة خلابة تبهر سامعيه.

Allegro con brio - Largo - Rondo (Allegro)

الكونشرتو الخامس «الإمبراطور» للبيانو والأوركسترا

مقام مي بيمول، مصنف ٧٣

فى سنة ١٨٠٠ بلغ بيتهوڤن العام الثلاثين من عمره، وبدأ فى مطالع القرن الماضى المرحلة الثانية من مراحل الإبداع الفنى، حسب التقسيم الذى اقترحه الناقد ده لينز لمؤلفات بيتهوڤن، وكانت حقبة الخمس السنوات التى انقضت فيما بين عامى ١٨٠٤ و١٨٠٩، مليئة بالحياة، وحب الحياة، والنشاط، والخلق الفنى لهذا الجبار الموسيقى. ففى تلك الحقبة ألف آخر كونشرتواته للبيانو: الكونشرتو الرابع مقام صول، والكونشرتو الخامس مقام مى بيمول، وكونشرتو الفيولينة الوحيد مقام ري، وافتتاحيات «ليونورا» و«كوريولان»، وصوناتى البيانو: «القالدشتاين» و«الأپاسيوناتا»، والرباعيات الوترية الثلاث المهداة إلى الكونت راسوموڤسكى، والرباعية الوترية العاشرة، والسمفونية «البطل» الإرويكا، وسمفونية القدر (الخامسة). ست سنوات فحسب تخرج خلالها هذه الأعمال العظيمة كلها.

لقد أتيح لنا أن نقدم هنا أغلب هذه المؤلفات، وخليق بنا أن نقدم الكونشرتو الخامس للبيانو، خاتمة كونشرتوات بيتهوڤن كلها وأعظمها، وأقواها. حرص الخلف على إطلاق اسم الإمبراطور على هذا الكونشرتو، ولا نعرف لذلك علة إلا أن تكون تعظيمًا وإجلالاً لقدر الكونشرتو الخامس مقام مى بيمول. وقد عرفنا بيتهوڤن كارهًا لتلك النعوت التى تشبه العلامات التجارية. ولا نحسب أن كلمة إمبراطور

كانت محببة بنوع خاص إلى بيتهوڤن، بعد ما سمع سنة ١٨٠٤ بأن بطله الكبير من بين الأبطال - نابليون بونابرت - قد تحول عن مبادئ الثورة الفرنسية، ونادى بنفسه، أو دفع الشعب إلى النداء به، إمبراطورًا للفرنسيس. فراح بيتهوڤن يضرب على اسم بونابرت فى مدونة سمفونيته الثالثة الإرويكا، ليضع بدله كلمته المشهورة «ألفت فى ذكرى رجل عظيم».

والكونشرتو الإمبراطور ألف فى محنة وطنية، فإن نكبة كبيرة حلت بالنمسا عام ١٨٠٨ عندما سقطت فينا عاصمة الهابسبورج تحت أقدام جيوش نابليون. ولم يكن بيتهوڤن ليطأطئ الرأس تحت وقر تلك المحنة، بل راح يؤلف الكونشرتو الظافر فى حمية ورجولة، وبروح لا يعرف الهزيمة، ولا يعترف لها بسلطان.

على أننا نبعد كثيرًا عن روح الموسيقى، لو اندفعنا فى هذا الطريق الوعر. إنما أردنا أن نحدد ظروف تأليف كونشرتو الإمبراطور. والفن الرفيع شىء لا يحده زمان، ولا يقيده الحدثان. وبيتهوڤن يمثل أقوى ما يبلغه رجل الفن وهو يغالب الأشجان والآلام، والمصائب الشخصية والعامة، ليخرج فنا للفن خالصًا، فالفن سيد لا مسود.

وفهم الكونشرتو الإمبراطور يجب أن يقوم على إدراك معناه وبنائه الموسيقى، لا على موحياته الأدبية أو التاريخية. والكونشرتو بعامة مباراة بين آلة موسيقية مجتمعة. والكونشرتو الحقيقى، لا المزيف، هو والسمفونية سواء بسواء، لولا أن انفراد عازف السولو فى مواجهة خمسين أو سبعين أو مائة عازف يشكل صعوبة عويصة قلما ينجح فى اجتيازها مؤلفو الكونشرتوات ألا وهى صعوبة الموازنة بين آلة منفردة، وبين آلات كثيرة مجتمعة، مع الاحتفاظ بالأسلوب السمفونى. وما أسهل أن يؤلف العازف كونشرتو تكون فيه الغلبة لآلة السولو، فيختل البناء،

وينزل الأوركسترا إلى درك الخدم والندل.

ومشكلة أخرى يعانيها مؤلف الكونشرتو، وهى وقوعه فريسة للإعلان عن مقدرة العازف، والمباهاة بالصعوبات الآلية التى يحشدها فى مؤلفه، فيجتازها العازف مثلما يسلك البهلوان طريقه فوق سلك مشدود، أو يتشقلب من عقلة إلى عقلة، معلقة فى أعلى صرح السيرك.

ذلك لأن الكونشرتو بطبيعته مؤلف صعب الأداء، لا لمجرد الصعوبة، ولا لمجرد الإعلان عنها والمباهاة بها، بل لأن دور الآلة المنفردة، وهى تتبارى مع مجموعة الاوركسترا، مباراة عازف واحد مع خمسين أو مائة عازف، تقضى بأن يخرج السولو بكل قضه وقضيضه الموسيقى ليقف على قدميه، ويرفع رأسه وسط طوابير العازفين.

هذه الصعوبات والمشاكل الفنية يجب تقديرها إذا أردنا أن نفهم ونزن النجاح العظيم الذى حققه بيتهوفن فى الكونشرتو الإمبراطور. فالبناء هنا شامخ، لا خلل فى أجزائه، ولا عوج فى أعضائه. هو صورة كاملة مكبرة لجبار بين جبابرة الموسيقى، وفنان من أعمق وأقوى من عرفت الفنون كلها فى تاريخها الحافل.

وفهم الكونشرتو ـ أىّ كونشرتو ـ يفرض علنا مذاكرة ألحانه الأساسية لا فى صورتها على يدى العازف المنفرد، بل كما يؤديها الاوركسترا فى بساطتها فالأوركسترا يقدم تلك الألحان بالطريقة «الدغرى»، ثم يقول للسولو: «اتفضل ورينا شطارتك يا أمير». والأمير هنا لا يمكن أن يكتفى بإعادة الألحان كما عزفها الأوركسترا، وإلا صار أضحوكة بين العازفين. إنما هو يتلاعب بالألحان، ويحيطها بهالات من النغم، وينثر حولها من الزخرف الموسيقى ما تتفق وطبيعة الآلة الموسيقية التى يعزف عليها، وتستنفد كل طاقاتها وممكناتها الفنية والآلية.

والحركة الأولى من الكونشرتو أهم حركاته بعامة، وتكون فى أغلب الأحيان، ودائمًا فى الكونشرتو الكلاسيكى، مصوغة فى قالب الصوناتة. إنما يقتضينا تفهم هذا الكونشرتو أن نقول كلمة عن لازمة من لازمات الكونشرتوات، وهى المعروفة بالكادنسة، ذلك الفصل الهام من فصول الكونشرتو، كان المؤلف الأصلى فيها مضى يتركه فراغًا يملأه العازف ارتجالا، أو بما يشبه أن يكون ارتجالا. ويبدو أن بيتهوفن أحس بأن الكونشرتو الخامس بعضلاته النافرة، وخطواته الظافرة، لا يحتمل توقفًا ولا تريثا. فيجىء فى مدونة المخطوطة، وفى موضع الكادنسة من الحركة الأولى، ويكتب بخط يده، وباللغة الموسيقية المتداولة أى بالإيطالية، هذه الجملة:

Non si fa una cadenza, ma attacca subito al seguente.

بمعنى أن لا تؤدى هنا كادنسة، بل يقتحم العازف مايتلو من موسيقى.

ودليلى على أن ذلك لم يكن مجرد فكرة طارئة اقتضاها الرد والاستطراد، بل إنه تصميم أساسى فى بناء هذا الكونشرتو، هو أن بيتهوفن صنع شيئًا عجيبًا فى الكونشرتو الإمبراطور، فلم يبدأه كما تبدأ الكونشرتوات عادة، أى باستعراض الألحان الأساسية من الأوركسترا، ولا حتى باستعراض الألحان الأساسية على البيانو، إنما يطلع علينا الكونشرتو بفقرات حرة عنيفة تشبه الارتجال، وتذكرنا بالكادنسات. فما إن يعزف التآلف الأساسى الكبير لمقام مى بيمول حتى يهجم البيانو بتلك الفقرات، تتخللها زخمات الأوركسترا بتآلفات هارمونية غير التآلف الأساسى الكبير، آخرها تآلف النغمة المسيطرة (الدرجة الخامسة). وهذه المقدمة الشبيهة ببوابة عظيمة، فهى إذن ليست خارجة على النظام العام فى الكونشرتو، وإنما هى ركن أساسى فى بناء الحركة. إنها تعلن انتهاء قسم التفاعل فى الحركة الأولى وبدء قسم إعادة العرض فى ختام الحركة، وقبل الكودا الطويلة.

وقانون المقابلة والمفارقة فى العمل الفنى يتضح فى هدوء الحركة الثانية، وهى لحن من تلك الألحان البيتهوڤينية السلسة الساذجة، تفيض شعرًا وتهزج غناء.

وليس هنا موضع التحدث ببراعة تميز بيتهوڤن، وطريقته فى الانتقال بين المقامات. فمقام الحركة البطيئة بعيد جدًا عن المقام الموسيقى للكونشرتو. مقامها سى من الديوان الكبير، ومقام الكونشرتو مى بيمول من الديوان نفسه. ويجب أن يعود الكونشرتو إلى مقام مى بيمول فى الحركة الثالثة. وبيتهوڤن كان فى إمكانه أن يقف عند نهاية الحركة الثانية، ليستأنف الكونشرتو حركته الثالثة، فى صيغة الروندو. ولكنه آثر أن لا يتوقف العازف، وفضل أن تتصل الحركة الثانية بما يليها دون مقاطعة. واقتضاء ذلك أن يتحايل على تآلفات البيانو والأوركسترا، فينقلنا عند نهاية الحركة الثانية فى رفق وتؤدة، من مقام سى كبير إلى مى بيمول، مع ما بينهما من ضعف آصرة القربى، ولذلك أحب أن تنتبه إلى هذه النقلة السحرية بين آخر الحركة الثانية وأول الحركة الأخيرة، وهذه الحركة الأخيرة مصوغة فى قالب الروندو.

Allegro -Adagio un poco mosso- Rondo: Allegro

الكونشرتو الرابع للبيانو والأوركسترا
مقام صول، مصنف ٥٨

عندما يحدث أن أقدم أكثر من عمل لمؤلف واحد، أخشى أن أكرر نفسى، فما بالك وأنا أقدم اليوم بيتهوڤن للمرة الرابعة والعشرين*؟ وقد أتحاشى التكرار بأن أدخل إلى العمل ذاته دون مقدمات، مكتفيًا بما سبق لى فى عمل سابق من تقديم المؤلف. أما فى حالة بيتهوڤن فإننى لا أتوانى فى تقديمه هو نفسه مثل عمله حتى فى المرة الرابعة والعشرين، لأن شخصية هذا الفنان الهائل ذاتها درس وعبرة.

أقدم الكونشرتو الرابع مقام صول للبيانو والأوركسترا، وبهذا الكونشرتو أكون قد عرضت أهم مؤلفاته فى ذلك الباب، وقد ألف من قبل الكونشرتو الأول والثانى، وهما من أعمال شبابه، أو ما يعرف بالدور الأول من أدوار تطوره الموسيقى.

إن مجرد تحليل الكونشرتو الرابع يفتح لى بابًا فى حياة بيتهوڤن، يلقى ضوءًا على موحيات العمل الفنى. لقد ألف بيتهوڤن هذا الكونشرتو عام ١٨٠٥، أى فى عامه الخامس والثلاثين. وكان قبل ذلك بسنوات قد بدأ يحس ببوادر المرض الذى أصاب سمعه وانتهى به إلى الصمم المطبق. وفى بداية شعره بالعلة الخطيرة، حرر وصيته المشهورة التى توحى بالمآسى الإغريقية، وهى المعروفة بوصية «هايلجنشتات». ولعلنا لاحظنا فى ما عرفنا أو سمعنا من أعمال بيتهوڤن حيوية الموسيقى

* فى حساب ماقدم المؤلف للإذاعة وقد داول بين السمفونيات والرباعيات والصوناتات إلخ.

ودلالتها على حب الحياة عنده، وقوتها. فلم يكن بيتهوڤن من النوع الانطوائى الذى يجتوى حياة المجتمعات.

جاء من مسقط رأسه على ضفاف الراين بالبهجة، وفى دمه روح نبيذ الراين والموزيل. وكان من سلالة ترتد إلى أصل فلمنكى تنم عليه كلمة van فى اسمه، وكل ذلك يوحى بشخصية مرحة، تقبل على الاجتماع، وتحب الناس وتغرم بالنساء وكل مباهج الحياة. وانتقل بيتهوڤن من مدينة بون على الراين إلى عاصمة إمبراطورية الهابسبورج فى أواخر القرن الثامن عشر، شابًا بارعًا فى العزف على البيانو، وقد وفد على ڤينا يكمل دراسته الموسيقية على خيرة الأساتذة، فيصطفيه المجتمع الڤيناوى المرفه الأنيق، ويقبل عليه أولاد النبلاء وبناتهم يدرسون البيانو، وعلى رأس القائمة ابن الإمبراطور، الارشيدوق رودلف صفيه وصديقه. ويقدم مؤلفاته للبيانو والأوركسترا فى المجتمعات الأرستقراطية وفى حفلات عامة فينبهر المستمعون بثلاث خصائص: أولاها شخصيته المسيطرة، الثائرة على المجتمع القديم، المتأثرة بقارعة الثورة الفرنسية. وثانية تلك الخصائص براعة العزف على البيانو، لم تكن براعة الأكروبات وإنما مصدرها شخصيته الفذة، وثالثة الخصائص تقدمه بمؤلفات للبيانو وللرباعية الوترية وللأوركسترا وللمسرح، تثير بين النقاد جدلا ونقاشًا عنيفًا، يجمع بين التحامل والنقد المرير، والحماس البالغ.

ثم ينزل القدر بساحة الشاب الناجح المتألق فيصيبه فى أدق حواسه، بل فى أقرب الحواس اتصالا بالمجتمع، وهى حاسة السمع. فالمكفوف يتعذب وهو يسمع ما يسمع عن الألوان والخطوط، وفتنة الطبيعة وجمال المخلوقات ولكن فقده حاسة الرؤية لا تعزله عن المجتمع، مادام ينصت له، فيعوضه الصوت الحنون عما لا يرى بأن يصف له المبصرون ما يرون. هذا إلى أنه يتمتع بتغريد الطير، وجرس خرير الماء وصوت

تكسر أمواج البحر، ويسمع الموسيقى ويتمتع بالغناء. أما الأصم فهو عبء على نفسه، لا يرى مناصًا، عندما تزداد علته، من أن يأوى إلى دخيلة نفسه، ومن أن يتحاشى لقاء الناس، لا خشية أن يكتشفوا أمره فكشف الأصم ليس بحاجة إلى ذكاء شرلوك هولمز، ولكن ضيقًا بنفسه أن يضايق الناس. وما دام غير قادر على سماع ما يقولون، فما حاجتهم به، وإن كان فى أشد الحاجة إلى كل عطفهم وحنانهم وألفتهم.

وإذا كانت هذه هى مأساة الصمم، فما أقساها على رجل يقوم أساس فنه على حاسة واحدة لا ثانى لها، وهى حاسة السمع، سواء ألف وكتب موسيقاه، أو قام هو على عزفها وقيادة أدائها. ولقد انطوى بيتهوفن على نفسه بعد أن انتهت به علته إلى أن أطبق عليه الصمم إطباقًا واعتزل الناس فيما عدا الأخصاء، وانتهى أجله كعازف بارع على البيانو، وكقائد أوركسترا يقود عزف مؤلفاته. وقضى الردح الباقى له فى هذه الحياة يستمع إلى ألحان نفسه فى دخيلة نفسه، ويقدم للعالم تلك المؤلفات الصادقة البليغة التى لم يشهد تاريخ الفن الموسيقى كله شبيهًا لها.

بيتهوفن هذا يؤلف الكونشرتو الرابع للبيانو وقد أحس بأولى ضربات القدر، وأدرك مقدمة النهاية المحتومة لحياته كرجل مجتمع، وكعازف كبير.

وهذا الكونشرتو الرابع يصور لنا وقفة بيتهوفن بين ماض فيه البهجة والنجاح الاجتماعى، وبين مستقبل رهيب فى عزلة عن الناس، وخطر من أن لا يتمكن من إبلاغ رسالته الفنية كاملة إليهم.

وتفسيرى لهذا الكونشرتو تفسير شخصى، لأننى أرفض، كما رفض غيرى، الحكاية الرومانتيكية، وأظنها من تخريجات فرانز ليست الذى يرى أن الحركة الثانية للكونشرتو الرابع تصور أورفيوس الشخصية

الأسطورية اليونانية التى تمثل قدرة الموسيقى على الجنة والناس، بل وعلى كل العجماوات، والنبات والجماد. فعندما فقد أورفيوس زوجته أوريديس هبط إلى عالم الأموات يستعطف الآلهة السفليين، راجيًا أن يردوا عليه زوجته الحبيبة ليست، يرى فى الحركة الثانية للكونشرتو تمثيلا لهذا الاسترحام والرجاء. ولا نرفض هذا التفسير لأنه بعيد عن حقيقة الحركة الثانية، وإنما لأن بيتهوفن لم يشر عن بعد أو قرب إلى قصة أورفيوس، وصلتها بالكونشرتو. ثم إن تفسيرى يتناول الكونشرتو بأجمعه، لا حركته الوسطى وحدها. وإنك لتسمع فى حركتيه الأولى والأخيرة موسيقى كلها إقبال على الحياة وحب لها، موسيقى منشرحة الصدر تتنفس الهناء بجماع رئتيها ومن كل مسامها. وإذا بك تجفل وأنت تستمع للحركة الوسطى، وتستولى عليك الرهبة وأنت تنصت للأوركسترا، بينما لحن البيانو يستعطف فى حزن، ورنة استسلام موحشة. وقد يخفف الأوركسترا رويدًا من غلوائه، ولكنه لا يتحول عن لحنه الواحد، ولا يريم. وأظننى لست بعيدًا عن الصواب أن أرى فى لحن الأوركسترا هذا صوت القدر، وما نزل به حكمه على حياة بيتهوفن. وقد يلين القدر، ولكنه لا يملك أن يستسلم لرجاء بيتهوفن واسترحامه، لأن القدر نفسه ليس إلا صورة من إرادة الخالق بالمخلوق.. يبدأ الكونشرتو على البيانو لا على الأوركسترا، وفى هذا نزوع إلى التجديد. فالتقليد الكلاسيكى أن يبدأ الكونشرتو على الأوركسترا يقدم الألحان الأساسية ثم يتناولها البيانو فى تصرف. وقد عالج موزار مرة واحدة فى كونشرتو من أوائل كونشرتواته للبيانو بدء العمل على البيانو، ولكنه لم يعد إلى هذه التجربة. أما بيتهوفن فقد بدأ الكونشرتو الرابع على البيانو باللحن الأساسى الأول كما بدأ الكونشرتو الخامس بالبيانو أيضًا، يعزف ألحانًا فى شبه ارتجال لا علاقة لها بالألحان الأساسية. استمع إلى بداية الكونشرتو، ثم إلى الأوركسترا يعيد اللحن الأول الذى عزفه

البيانو، ولكن بتحويل فى المقام، ثم يسرد الألحان الأساسية لها حسب الأوضاع الكلاسيكية فى الأوركسترا، ويتلوه البيانو وهو يعيد هذه الألحان على طريقته. وأنبهك إلى صفة بارزة فى اللحن الأساسى الأول: وهى تغلب صفة الإيقاع على اللحن، ثم هو إيقاع كثيرًا ما يطرق أسماعنا فى مؤلفات بيتهوڤن الكبيرة، أما اللحن الإيقاعى الأول وتعارضه فى مفارقة فنية جميلة.

بعد هذا يجىء قسم التفاعل وفيه مثال من أروع الأمثلة على قدرة بيتهوڤن الخارقة فى تطوير ألحانه الأساسية. وهذا التفاعل حدا بكثير من النقاد إلى وضع الكونشرتو الرابع على رأس قائمة الكونشرتوات كلها، لا يقارنون به سوى كونشرتو بيتهوڤن للڤيولينة. وإنك ستلاحظ فى قسم التفاعل مداولات ومقارعات بين الأوركسترا والبيانو، كلها نشاط وبهجة وإقبال على الحياة ويعود قسم العرض، وفى نهايته يقدم بيتهوڤن كادنسة من تأليفه، ولم يكن العازفون يرحبون بها كثيرًا فيما مضى من الزمان. ولكنى ألاحظ مغتبطًا أن عصرنا أحرص على أصول الأشياء، وأن غالبية عازفيه يقدمون هذه الكادنسة. وهى تعالج فى ترصيع بديع ألحان الحركة كلها.

يتلو هذه الحركة الوسطى، وقد قدمنا لها فى صدر الحديث، وأضيف كلمة بسيطة عنها، وهى مخالفتها لعرف الحركات البطيئة التى تكون فى الغالب مجرد تغريد غنائى أو تأملات موسيقية، يتداولها الأوركسترا وآلة السولو. أما هنا فهى صراع حقيقى أو ديالوج درامى بين الأوركسترا يمثل حكم القدر، والبيانو يستعطف ويسترحم.

وإذا بالحركة الأخيرة تعود إلى مرح الحياة، وفيها معنى تغلب بيتهوڤن روحيًا على قسوة القدر. فإن كان قدر له أن يصاب فى سمعه

فليس معنى هذا أن يطأطئ رأسه، ويستسلم لليأس. إنه يغالب علته، ويفتح مغاليق نفسه الغنية يخرج منها للناس ثمرًا جنيًّا، ذلك الفن العلوى الذى ينعم العالم إلى اليوم ببهجته، وتتنسم الأرواح بفضله ذرى الجمال، وتحلق فى أجواء الخيال.

Allegro moderato. -Andante con moto.- Rondo. (Vivace).

كونشرتو الفيولينة والأوركسترا
مقام ري، مصنف ٦١

من أحسن ما سمعت أخيرًا أن أستاذًا كبيرًا للعمارة فى الخارج يبدأ دروسه بإسماع الطلبة السمفونية الخامسة لبيتهوفن. أى أنه يقدم لطلبته مثلا كاملا للبناء الجميل المتناسق، والبنيان الشاهق الشائق.

وكونشرتو الفيولينة مثل مكتمل للعمارة الموسيقية. صفحة من تلك الصفحات التى خطتها عبقرية الإنسان لتبقى فى طرس الزمان تؤنس وحشته وتعمر وحدته.

ويجدر بنا أن نعرف ما هو الكونشرتو بعامة، قبل أن نتحدث عن كونشرتو الفيولينة لبيتهوفن بخاصة. الكونشرتو بمعناه الحديث، أى من عهد موزار، مؤلف لآلة موسيقية واحدة، وربما لآلتين أو أكثر، يصطحبها الأوركسترا ويتبع هذا أن الكونشرتو مباراة بين الفرد والجماعة، بين آلة موسيقية وبين الأوركسترا. فالصراع هنا ليس صراعًا بين مجموعتين من الألحان الأساسية بقدر ما هو تسابق بين الآلة المفردة «للسولو» وبين المجموعة الأوركسترالية. وتركيب الكونشرتو مشتق هو أيضًا من تركيب الصوناتة، الألحان فيه تتعارض فى الحركة الأولى للصوناتة، وتتفاعل متنقلة بين المقامات المختلفة، ثم تعود منصاعة إلى المقام الأساسى للحركة الأولى. وقد اقتضى اشتراك «السولو» مع الأوركسترا، إجراء اختزالات وتصرفات فى قالب الصوناتة افترضتها طبيعة المباراة، من بينها فى الأغلب الاقتصار على ثلاث حركات بدل أربع حركات السمفونية.

الكونشرتو عمل سمفونى لا شك فى هذا، يبرز صفات الآلة المفردة فى مواجهة المجموعة الكبرى.

وكونشرتو الفيولينة لبيتهوڤن طراز من التأليف لم يلحقه فى نوعه مؤلف إلى اليوم. وقد نذكر مجموعة من الكونشرتوات المشهورة للفيولينة، من تأليف برامز ومندلسون وشپور وماكس بروخ وتشايكوفسكى وألبان برج وبيلا بارطوك وبروكوفيف. ولكنا حين نطرق باب كونشرتو بيتهوڤن للفيولينة، فقد طرقنا باب العلم والمعرفة من مرتفعات الفن الشماء. قد يصيبنا الدوار فى هذا الارتفاع، ولكنه قطعًا يفسح لنا مجال النظر فنطل على تلك المؤلفات الكبرى من عل كأننا واقفون بقمة «مونبلان» تطالعنا قنات أقل ارتفاعًا وإن كانت هى أيضا جميلة رائعة.

وعمل الإيقاع فى هذا الكونشرتو شبيه بعمل لحن الافتتاح فى السمفونية الخامسة إذ يبدأ الأوركسترا بضربات أربع للطنبالة مشدودة على نغم رى. لا أريد أن أرتكب شطط المغرقين فى التحليل الذين يردون العمل السمفونى كله إلى مجرد خلية إيقاعية أو عبارة موسيقية. ولكن مما لاشك فيه أن الانتباه إلى هذه الضربات الأربع سوف يساعدنا مساعدة ذات خطر على متابعة الحركة الأولى للكونشرتو.

فسوف تطرق آذاننا مرات عدة خلال الحركة الأولى، لا يؤديها الطبل وحده بل تعزفها آلات النفخ تارة، والآلات النحاسية تارة أخرى، بل إن الوتريات كلها، حتى آلة الڤولو، سوف ترددها.

يبدأ الكونشرتو إذن بضربات الطنبال، ثم يعرض الأوركسترا سلسلة من النغمات الرائقة الهادئة، فنشعر كأننا فى روضة هانئة ذات يوم من أيام ربيع صفت سماؤه، وغردت أطياره وتفجرت ينابيع أمواهه.

لا أحسب أننا بعد هذه السلسلة اللحنية نسمع لحنا جديدًا فى الحركة الأولى، فهل نضب معين التأليف؟ كلا، فهذا العرض يكشف لنا عن ظاهرة من ظواهر الموسيقى المتطورة: ظاهرة الإبداع الموسيقى عندما يكون شيئًا غير مجرد التلحين والتنغيم. فالفيولينة فى هذا الكونشرتو سوف تدخل بألحان تبدو لأول وهلة كأنها ألحان جديدة، وما هى بجديدة. لكأنى بألحان العرض الأوركسترالى مجموعة من الشبان والشابات فى لباس العيد أهلت علينا بموكبها البهيج ثم هى تصطف على الجانبين لتفسح مجالا للعروس ـ أى للفيولينة المفردة ـ وسوف تظهر العروس متشحة بأردية شبيهة بملابس الفتيات فى هذا الموكب، ولكنها فى نفس الوقت ملابس العروس: كلها وشى وتطريز، وجواهر تلمع، وحلى يوسوس.

لكأنى بالفيولينة تقول لنا وللأوركسترا: هذه طريقتى فى عزف كل تلك الألحان وبينها الفيولينة تحلق وتتراقص وتنحنى وتستدير، يحرص الأوركسترا على أن يذكرها بالأنغام الأصلية، وكأنه ينبهها إلى عدم الإغراق فى الدلال والشخلعة. وليس العروس مستعدة للاستجابة، فهى مصرة على التلاعب بكل تلك الألحان كما يتلاعب النسيم بأقواس الماء وخطوطه ترسمها النافورة صعدًا فى الجو، وإنها لتنتهز أول فرصة لتنشدنا لحنًا هو خلاصة شعورها بالشجى فى هذا الموكب السعيد، بالشجى لا بالشجن عندما تتحول لفترة إلى مقام صول صغير. فلنترك المعانى الشعرية التى يوحى بها هذا الكونشرتو الجميل لنلزم جادة الاعتدال فى التعبير، فالكونشرتو وسيلة لإظهار براعة الآلة المنفردة وقدرتها التعبيرية، وتلاعبها بالنغم تبعًا لصفاتها ونشأتها وألوانها الصوتية، والآلة وحدها ليست ذات براعة بالطبع، وإنما الحذق والمهارة هنا يظهرهما العازف، الذى يستخرج كل مكنوناتها.

ومن الخطأ الشائع ـ الذى تقع فيه بعض التعاريف الموسيقية ـ أن نقول بأن الكونشرتو مؤلف لإظهار براعة العازف. فالبراعة يجب أن تجىء نتيجة للتعبير لا أن تصبح هدفًا فى ذاتها. وكثير من العازفين «الفيرتوزو» الذين ألفوا كونشرتوات وقعوا فى هذا الخطأ حينما حشدوا صعوبات العزف، وأقاموها كتلا متراصة لغير هدف، إلا مجرد الطنطنة وإظهار الشطارة والأكروباتية.

أما الكونشرتو موضوع حديثنا فهو عمل نابع من صميم إحساس مؤلف موسيقى عظيم. الصعوبة والبراعة والترصيع فيه وسيلة لا غاية، أو هى نتيجة لبواعث تأليف الكونشرتو، كمباراة بين آلة السولو والمجموعة الأوركسترالية. ومن يقول المبارة يقول بذل الجهد وإبداء القدرة.

ومع ذلك فقد ترك مؤلف الكونشرتو فسحة بارحة للعازف يندفع فيها حسب وحيه، ويتلاعب فيها بألحان الكونشرتو وحده، دون مصاحبة الأوركسترا.

تلك هى فترة «الكادنسة»، وتجىء قبيل انتهاء الحركة الأولى. وما أكثر ما كتب الموسيقيون والعازفون كادنسات لهذا الكونشرتو، ويبدو لى أنأمعظم العازفين يقبلون على كادنسة كرايسلر، عازف الفولينة الأكبر فى النصف الأول من هذا القرن.

الحركة الثانية: تعارض سابقتها أبدع معارضة. تلك أسرعت وعنفت وتراقصت وتقلبت، وهذه سوف تظل فى مكانها لا تكاد تغادر مقام صول كبير لحظة حتى تعود إليه. إنها حركة التأملات الشعرية، وقد نسى الموسيقى والعازف والأوركسترا أنهم اجتمعوا لمباراة حبية، أو لمشاحنة طارئة. إنهم يتبادلون الألفاظ المعسولة فى صيغة هذه الألحان الجميلة، أو هم يتبادلون خطراتهم فى جو من الألفة.

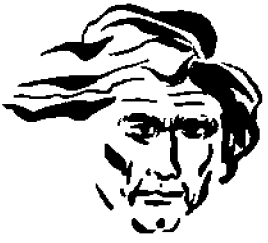
ما هى تلك القوة القادرة على إخراجنا من مجال هذه التأملات الهادئة؟ إنها لقوة الاندفاع حينما يتحول النغم فجأة من صول كبير ليعود إلى المقام الأصلى للكونشرتو (رى كبير) فى الحركة التالية:

الحركة الثالثة: نعود فيها إلى شباب الموكب الذى تصورنا فى الحركة الأولى وقد نزلوا إلى حلبة الرقص. فهذه الحركة الأخيرة ـ كعادتها فى ختام الكونشرتوات ـ روندو، أى أنها مؤلفة من لحن يتوسط استطرادات لحنية، واللحن يعود فى هذه الحركة ثلاث مرات على الأقل. تتلاعب الفيولينة به وبأشباهه بين كل عودة، والأوركسترا يعاكسها أو يصطحبها، أو يتركها ترقص وحدها.

وهنا أيضًا يشجينا بيتهوفن بفقرة من مقام صول صغير كما فعل فى الحركة الأولى.

ثم يتدافع عباب النغم فلا نرى إلا زبدًا ورذاذًا، وينتهى الكونشرتو بوقفة عجيبة للأوركسترا وكأنه يتوقع للفيولينة أن تستمر فى دورانها ورقصها فإذا بها تتناول لحن الروندو فى رقة خافتة لتختتم الحركة فجأة، وكأنها تثبت لنا أنها كانت وظلت طوال هذا الكونشرتو صاحبة الحول والطول.

Allegro mo non troppo-Larghetto- Rondo



الكونشرتو الثلاثى
مقام دو، مصنف ٥٦

نقدم الكونشرتو الثلاثى لبيتهوڤن، ألفه فيما بين عامى ١٨٠٤، ١٨٠٥، لثلاث آلات: فيولينة وفيولونسيل وبيانو، مع الأوركسترا طبعًا، وألفه فى ظروف غير معروفة، وذكر صديقه شندلر أن هذا الكونشرتو مؤلف لتلميذ بيتهوڤن، الشاب الأرشيدوق رودلف فون هابسبورج، وكان عازفًا على البيانو. هذا بينما نرى بيتهوڤن قد أهدى الكونشرتو فعلا إلى الكونت لو بكوفتز من مجموعة أصدقائه الأقربين.

وأقدم هذا الكونشرتو فى أعقاب تقديمى لكونشرتوات لآلة واحدة: فيولينة، أو فيولونسيل، أو بيانو، ثم السمفونية كونشرتانتى لموزار، وهو كونشرتو لآلتين: الفيولينة والفيولا، وأخيرا الكونشرتو المزدوج لبرامز، وهو للڤيولينة والڤيولونسيل*. والآن أقدم كونشرتو لثلاث آلات: فيولينة وفيولونسيل وبيانو. وبذلك نحقق التعريف بضرب من الكونشرتوات كان يعالج قبل عصر موزار وبيتهوڤن بكثرة، فيما عرف باسم «الكونشرتو جروسو» وانصرف عن هذا الضرب المؤلفون الموسيقيون، بعد عهد باخ وهيندل، إلى كتابة الكونشرتوات المعروفة للآلة المنفردة، فيما عدا تلك الشواذ التى قدمتها وأقدمها.

وعزف الكونشرتوات لأكثر من آلة واحدة يقتضى اجتماع اثنين أو ثلاثة من العازفين الكبار «الفيرتيوز» فى صعيد واحد، مع أوركسترا كبير، لأدائها. وهذا لا يتيسر كثيرًا فى عالمنا الحاضر، وحياة عظماء

* راجع الملحوظة بصفحة ١٣١.

العازفين انتقالات بين مشارق الأرض ومغاربها، تبعًا لعقودهم مع منظمى حفلات الاستماع. على أن عصر التسجيل سهل علينا أمر هذه الكونشرتوات المركبة، ويسر لنا سماعها.

والكونشرتو الثلاثى لبيتهوڤن لا يعتبر من أعماله الكبرى بأية حال، ولا يمكن أن يقارب لا بكونشرتو الفيولينة، ولا بكونشرتواته الثلاثة الأخيرة للبيانو. ويكاد يتفق قول النقاد والمعلقين على أن الكونشرتو الثلاثى عمل جاف، ناشف، أظهر بيتهوڤن براعته فى البناء، وهو يؤلفه، وفى التصرف، وفى حسن الموازنة بين آلات ثلاث والأوركسترا دون أن يبلغ انفعاله الموسيقى، وملكة الخلق والإبداع والثورة على الأوضاع، ما حققه فى مؤلفاته العظيمة. ولم أر فى المؤلفات الكثيرة تحت يدى عن بيتهوڤن سوى واحد، دافع عن هذا الكونشرتو دفاعًا مجيدًا، هو الموسيقى البريطانى العلامة سير دونالد توڤى. ورأيه له وزنه ما فى ذلك من شك. وقد أثبت فى تفاصيل تحليله للكونشرتو الثلاثى أنه عمل كبير، وفسر سر جفافه تفسيرًا فنيًّا، ولكنه رفض أن يعترف بضعف الانفعال فيه وقال بالنص: «لو أن هذا الكونشرتو من مؤلفات موسيقى غير معروف، لم يكتب غيره، ومات عنه، لقال الناس الذين ينزلون بكونشرتو بيتهوڤن عن مستوى موسيقاه. ما أعظمه كونشرتو!».

مقدمة ضرورية لعرض الكونشرتو على السامع، وله أن يكون رأيه الخاص فلن أحاول أن أدخل معه فى التفاصيل الفنية التى حدت بالسير دونالد توڤى إلى مخالفة الإجماع على أن نفس الإلهام فى هذا الكونشرتو مقطوع. بل أرغم أن التفاصيل الفنية لا داعى لها، فهو سهل، بسيط، ألحانه الأساسية واضحة تمامًا، واشتراك الآلات الثلاث مع الأوركسترا وتداولها الألحان ليس بحاجة إلى إيضاح خاص. ومع انحيازى إلى جانب السير دونالد، ومتابعتى له فى دفاعه، فإن إعدادى لهذا الحديث، واستماعى

إلى الكونشرتو مثنى وثلاث ورباع كشف لى عن الأسباب التى جعلت النقاد ينالون من قيمته. وإذا أردت رأيى سلفًا، فإن ألحانه سطحية، عادية، وإنما تنقذ الكونشرتو فعلا عبقرية بيتهوفن فى البناء والتصرف والمداولة بين الأوركسترا وآلات السولو الثلاث.

وبيتهوفن لم يقم هنا بثورة على الأوضاع، بل قدم الألحان الأساسية للحركة الأولى على الأوركسترا، كالمعتاد فى تأليف الكونشرتو الكلاسيكى، ثم جعل كل آلة من الثلاث تؤدى دورها فى عرض الألحان الأساسية، بادئًا بالفيولونسيل، فالفيولينة، ومثلثًا بالبيانو.

لا حظوا قوة التماسك، وحسن المبادلة بين آلات السولو واحدة بواحدة وبينها كلها وبين الأوركسترا كمجموعة مقابلة.

الحركة الثانية: تبدأ على الوتريات مكتومة، ولا يدعها الفيولونسيل طويلا حتى يهزج هو بلحن الحركة البطيئة، وينسج البيانو نسيجه الرقيق حول اللحن. ولكن دور البيانو الرئيسى لن يجىء إلا بعد أن ترتفع الفيولينة والفيولونسيل إلى طبقاتها العالية، وينزل البيانو إلى طبقاته الخفيضة، فينقل الحركة من طورها الغنائى إلى شىء من الدراما، وبعد هذا يدخل الأوركسترا لينقل مقام الحركة من لا بيمول البعيدة عن مقام الكونشرتو الأصلى (دو) إلى مقام صول. وتعدنا الفيولونسيل إعدادًا طيبًا لدخول الحركة الأخيرة.

الحركة الثالثة سماها بيتهوفن: روندو فى الأسلوب البولندى، وبمعنى آخر فى أسلوب الرقصة المسماة (البولونيز). ويحمل الفيولونسيل عبء البولونيز فى مطلع الحركة، إذ يظهر أن بيتهوفن آلى على نفسه أن يعطى هذه الآلة حقها وأكثر من حقها فى الكونشرتو الثلاثى.

وتداول اللحن الأساسى للبولونيز استطرادات جميلة.

وأظن فيما قدمت الكفاية إعدادًا للاستماع إلى عمل ندر أن نلتقى به قاعات الكونسير. وهو إن قصر عن مدة أعماله العظيمة، فما زال يحتفظ بآثار ذلك العبقرى الفذ، صورة من قدرته على البناء السمفونى، والمؤالفة بين ثلاث آلات السولو والأوركسترا..

Allegro -Largo- Rondo alla Polacca.