صّونات البيانو

الصوناتة الثامنة، المؤثرة (الباتيتيك)
مقام دو صغير، مصنف ١٣

أعالج لأول مرة صوناتة بيانو من صوناتات بيتهوڤن الاثنتين والثلاثين.

وقد اخترت الصوناتة الثامنة، وهى تدخل فى عداد مؤلفات الدور الأول من أدوار الخلق الفنى لبيتهوڤن. وعلى كثرة ما قدمت من مؤلفات الموسيقى العظيم فإننى لم أطرق هذا الدور الأول إلا فى سباعيته التى ألفها قبل بلوغه الثلاثين والكونشرتو الثالث للبيانو. أما أغلب ما قدمت لبيتهوڤن فهو من مؤلفات الدور الثانى، الذى يبدأ تقريبًا فى السنة الأولى أو الثانية من القرن التاسع عشر، وقد اجتاز بيتهوڤن الثلاثين من عمره. وفى هذا الدور كتب سمفونياته من الثالثة (الإرويكا) حتى الثامنة، وجزءًا هامًا من رباعياته الوترية، وصوناتاته للبيانو، وللبيانو والفيولينة، وللبيانو والفيولنسيل، وافتتاحياته السمفونية، وأوبراه فيديليو. أما مؤلفات الدور الثالث والأخير فهى القداس الاحتفالى، والسمفونية الكورالية «أى التاسعة» وصوناتات البيانو والرباعيات الخمس الأخيرة.

والصوناتة الثامنة للبيانو، فى مقام دو الصغير، تحمل رقم ١٣ فى سلسلة مصنفاته المرقمة وعددها ١٣٨ ـ مع ملاحظة أن رقم المصنف هنا، أى الـOpus قد يتناول أكثر من عمل ـ وقد اشتهرت هذه الصوناتة باسم «الباتيتيك». وشهرتها كادت تقضى عليها، بسبب سهولة عزفها، وعبث الغلمان والبنات، كلما بلغوا فى تعلم البيانو مرحلة قصيرة. وكأن

الشاعر يعنى هذه الصوناتة إذ يقول:

ولاعيب فيهم غير أن سيوفهم بهن فلول من قراع الكتائب

وقراع الكتائب هنا هو قرع أصابع البيانو بالحق وبالباطل، وتمايل رأس العازف أو العازفة، ونكش شعره أو شعرها، فى صورة رومانتيكية حادة لا تخلو من طرافة. وكادت الصوناتة «الباتيتيك» أن تضيع بين خصلات الشعر المنكوش، والكرافتة «اللافاليير». ولكننا فى مصر ـ كما أظن ـ بمأمن من إفساد الباتيتيك على السامع، ونحن فى عهد المسجلات الموسيقية المتقنة نحرص على حسن الأداء، بأيدى كبار العازفين.

وقبل أن نعالج الصوناتة الباتيتيك لبيتهوڤن فى شىء من التفصيل، نود أن نفهم معنى كلمة «الباتيتيك» وهى كلمة وردت على لسانى فى أكثر من حديث موسيقى. فقد تحدثت عن سمفونية تشيكوفسكى السادسة بهذا النعت. واستعملت تلك الصفة علمًا على بعض مؤلفات لاتعرف بها: مثل السمفونية الأربعين لموزار «الصول مينور»، ورباعية بيتهوڤن الخامسة عشرة.

ولا بأس من ترجمة باتيتيك بكلمة مؤثرة، فنقول الصوناتة المؤثرة، والسمفونية المؤثرة؛ فكلمة باتيتيك صفة من الكلمة الإغريقية «باثوس»، ومنها باثولوجيا، علم الأوجاع والأمراض، أى الألم. فالباتيتيك صفة لما يثير الأشجان، وعلى هذا فالصوناتة الباتيتيك مصنف موسيقى يثير الشجن، ولواعج الألم.

ويختلف الرواة فيما إذا كان بيتهوڤن هو الذى أطلق عليها هذه الصفة، والغالب أنه الناشر، ولم يرفض بيتهوڤن أن يضع هذا العنوان «المؤثر» لصوناتته الثامنة من مقام دو صغير. وسنرى من أول لحن فى الصوناتة أنها حقًا عمل يعبر به بيتهوڤن عن أشجانه. ولم تكن تتعدى

أشجان رجل لم يذق بعد مرارة الحياة، ولا عرك قسوة الدهر. وشدة الحرمان. كان فيها بيتهوڤن الشاعر الحزين، لسبب أو لغير سبب. ويقال الرواة بأنه ألف «الباتيتيك» إبان أزمة نفسية أثارها بدء شعوره بتضاؤل سمعه، وإحساسه بأن مأساة حياته ستكون فى هذه العلة، بل فى هذه العاهة الخطيرة، وبخاصة لرجل مجتمعات، صناعته الموسيقى. وكان بدء إقبال الناس مبعثه قدرته الخارقة على الارتجال وعلى الإبداع الفنى مما لفت الأنظار إليه منذ أول ظهوره بمدينة بون مسقط رأسه، حتى انتقاله إلى ڤينا.

والصوناتة الباتيتيك لن يستغرق عزفها أكثر من ربع ساعة، ولذلك يتسع المجال لتحليلها فى شىء من التفصيل. وهى فرصتى الذهبية لبيان أقسام الصوناتة، وإيضاحها إيضاحًا مدعمًا بالأمثلة الموسيقية.

والباتيتيك كأغلب صوناتات بيتهوڤن للبيانو ـ وعددها ٣٢ صوناتة ـ مؤلفة من ثلاث حركات: حركة بطيئة تتوسط حركتين سريعتين. ولكن لبيتهوڤن صوناتات تتألف من حركتين، وصوناتات ذوات أربع حركات.

وكلمة صوناتة، تؤدى معنيين: الأول، كالقلبْ تصاغ فيه الحركة الأولى من الصوناتات والثلاثيات والرباعيات والسمفونيات. والمعنى الثانى هو: معزوفة لآلة واحدة كالبيانو، أو لآلة ميلودية كالفيولينة أو الڤيرلونسيل باصطحاب البيانو. وهى تتألف من حركات ثلاث أو أربع، وقد تتألف من حركتين. والشرط الأول فيها أن تصاغ حركتها الأولى فيما يعرف بقالب الصوناتة، عند الألمان، وبقالب «الحركة الأولى» عند البريطانيين، و«الليجرو الصوناتة» كما يقول الفرنسيون. وقد تصاغ بعض حركاتها الأخرى فى هذا القالب، وقد لا تصاغ.

فحركة الباتيتيك الأولى مصوغة فى قالب الصوناتة، وحركتها الثانية

فى قالب غنائى «ليريك»، وحركتها الثالثة فى قالب الروندو، أى المرجعات أو الترجيعات وسيسمح لنا تحليل هذه الحركات الثلاث بفهم كامل لعناصر هذا الضرب من التأليف.

تبدأ الحركة الأولى بمقدمة قصيرة، بطيئة، متجهمة، تميد بالشجن، وتعلن موضوع الصوناتة إعلانًا لا لبس فيه: تعلن عن الأسى والحزن العميق ثم تنتقل توًّا إلى اللحن الأساسى الأول فى حركة سريعة باهرة.

ولكن قبل أن نستمع إلى الألحان الأساسية، أحب أن أنقل إليكم كلامًا لبيتهوڤن خاصًّا بموقف هذه الألحان. فهى تتخذ عند بيتهوڤن، ومنذ بيتهوڤن، طابعًا إنسانيًّا حيًّا. اللحن الأساسى فى قالب الصوناتة شخصية أشبه بشخصيات الدراما. ولقد كانت الألحان الأساسية فى موسيقى هايدن، وفى الكثير من موسيقى موزار، مجرد ألحان متوازنة، متعارضة متقابلة، تؤثر فينا كما يؤثر كل عمل عظيم، بما فيها من تناسب وتقابل ومفارقة. ولكن بمجىء بيتهوڤن تقمصت هذه الألحان شخصيات حية تتصافى وتتنافر، وتتقابل وتتعارض. أو هى على الأقل تمثل كل منها فكرة. وكم من رواية تمثيلية تتألف من مجرد أفكار فى صورة أفراد من الناس. المهم أن الموسيقى بعد بيتهوڤن، وبفضل عبقريته المتفجرة، خرجت من برجها العاجى، ومن زخرفها التقليدى، ونزلت بين الناس تمثل أحلامهم وآمالهم وجهادهم وظفرهم وفشلهم. وفى ذلك يقول بيتهوڤن متحدثًا إلى الفتاة النابهة بتينا برنتانو: «أليست الموسيقى هى آصرة القربى بين حياة الروح وحياة الحس؟ أليست هى التى تحملنا وترفعنا إلى عالم علوى؟ إنها الروضة تمرح فيها الأرواح، وتفكر وتزدهر. وهل الفلسفة شىء آخر؟ إن الفلسفة لعمرى اشتقاق من الموسيقى!».

وقال بيتهوڤن لصديقه سندلر ذات يوم، وهو يعزف اللحنين الأساسيين فى قالب الصوناتة: إن جوهرهما التعارض: فكرة تتقاوم،

وفكرة تستعطف وتسترضى. ثم أشار إلى أن بعض ألحان صوناتاته وسمفونياته تمثل عنصر الأنثى، تقابلها ألحان تمثل عنصر الذكر. فهى حوار وصراع بين رجل وامرأة.

والصوناتة الباتيتيك تمثل فى مؤلفات بيتهوڤن، إبان عهده الأول، ذلك التحول الكبير والتطور الدرامى الذى أحدثه الفنان العظيم فى الموسيقى، بطريقة استئلافه لقالب الصوناتة التقليدية. وفى الحيز المحدود الذى تشغله الباتيتيك يمكن إدراك كل ما عناه بيتهوڤن بهذا الكلام. استمع إلى اللحن الأول للصوناتة الباتيتيك، وهو لحن عنيف، عضلى، نابض بالحياة فى شىء من الغضب. ولنتابع الآن فقرات هذه الحركة الأولى فقرة فقرة، فننتقل إلى ما يعرف بالمعبرة، وهى الألحان التى تصل ما بين اللحن الأساسى الأول واللحن الثانى، المؤنث، الرقيق، ويتألف من ثلاثة مقاطع. وبهذا ينتهى ما يعرف بقسم العرض، فتنتقل الموسيقى إلى عقدة الدراما ومركزها، فيما سميته قسم «التفاعل»، ويعرف عند الفرنسيين والبريطانيين بقسم النمو Development وعند الألمان بقسم durchführung. وهنا يعود بيتهوڤن إلى لحن المقدمة ليؤكد معنى الألم والشجن، أى «الباثوس» كما يقول الإغريق. وسنسمع فى قسم التفاعل كل الألحان الأساسية فى تطورات وتحولات غريبة، وصدامات عاطفية مؤثرة. ولنعد الآن إلى نهاية قسم التفاعل، لنحس بمعنى عودة اللحنين الأساسيين بعد كل تلك الملحمة العاطفية. فاذا عاد اللحنان الأساسيان، فلن يحدث لهما تحول أكثر من أن ينقاد اللحن الأساسى الثانى لمقام الحركة، دومينور (صغير)، وكان قد جاء بقسم العرض فى مقام «مى» بيمول ما جور (كبير). ثم يعود لحن المقدمة للمرة الثانية. تمهيدًا لختام الحركة.

الحركة الثانية: غنائية وئيدة، لحنها الأساسى هادئ فيه مواساة،

ولكن الشجن «الباثوس» يعود مع لحن ثانوى بما ينبئ عن القلق، فى نغمته، وفى أسلوب اصطحابه الهارمونى والإيقاعى. وبهذه المناسبة أرجو فى استماعك إلى الصوناتة أن تتجه إلى اللحن وما يصطحبه من ألحان، وأن لا ينصرف انتباهك إلى ما تسمع فى الطبقة العالية، أو ما تعزفه اليد اليمنى، بل يجب أن تصغى فى الوقت نفسه إلى نغمات الاصطحاب سواء جاءت على اليد اليسرى للعازف أو اليد اليمنى. وهذا الاصطحاب الهارمونى والإيقاعى للحن الثانوى يظل ملازمًا للحركة حتى قبيل نهايتها، ليصطحب اللحن الأساسى، لحن المواساة، فيشيع فيه القلق. وتختم الحركة فى هدوء، علامته وقوف ذلك الوجيب القلق.

والحركة الثالثة: من نوع الترجيعات (الروندو) يخطئ الكثير فى تفسيرها، ومداها الشعورى، بسبب خطأ العازف. فهى حركة تبدو فى ظاهرها بهجة، ولكن رنة الحزن تختفى خلف نغمة الترقيص، ويجب أن يحس العازف بذلك الشجن حتى ينقله إلى السامع. والشجن، حتى فى هذا الروندو لا يبتعد كثيرًا عن السطح. استمع إلى اللحن الرئيسى للروندو، يعقبه استطراد، فلحن جديد ثانوى، ثم أشكال إيقاعية جديدة، فلحن استطرادى آخر، ثم حوار لحنى، فإعداد لدخول اللحن الرئيسى للروندو.

عقب ذلك يغير بيتهوڤن جو الحركة إلى مداولة لحنين ومقابلتهما، على طريقة القدماء، أى فى أسلوب كونترابنطى. ثم يجىء حوار جديد يعد لدخول لحن الروندو. وهكذا حتى يعود لحن الروندو للمرة الثالثة، وتعقبه كودا تختتم بها الصوناتة، وفى الكودا لحن ثانوى جديد. ولك أن تعجب معى بكل ما حشده بيتهوڤن من ألحان فى هذه الصوناتة التى لا يتجاوز عزفها ربع ساعة. ولقد أردتك أن تتابعها فقرة فقرة،

واضطررت إلى التوغل قليلا فى عالم التأليف الموسيقى، معتمدًا على وضوح الأمثلة فى الصوناتة الباتيتيك. ونجاحى فى طريقتى هذه أو فشلى، يتوقف على مقدار تذوقك الآن وفهمك لهذه الصوناتة.

Grave -Allegro di molto e con brio- Adagio cantabile- Rondo

الصوناتة الثالثة والعشرون (الأباسيوناتا)
مقام فا صغير، مصنف رقم ٥٧

كان بيتهوڤن شغوفًا بالخروج إلى الخلاء ليرتاد أحراج ڤينا وغاباتها. ويقص علينا أحد تلاميذه، فرديناند ريس، أنه ذهب إلى أستاذه ذات يوم من أيام صيف سنة ١٨٠٤ ليتلقى درسه على البيانو، فإذا بيتهوڤن يتهيأ للنزهة، فيسحب ريس معه، دون أن ينبس ببنت شفة. وكلما حاول ريس الكلام، لم يظفر إلا بلغط لا يستبين فيه لفظًا ولا نبسًا. ففضل السكوت، واكتفى بالسير إلى جانب بيتهوڤن. وكان هذا مستغرقًا فى التفكير تصدر عنه بين آونة وأخرى همهمة فغمغمة، قد ترتفع إلى ما يشبه الصياح دون أن يكون له هذه الأصوات كيان موسيقى، أو كلام مفهوم. ثم هو يقول فجأة لتلميذه لقد عثرت على لحن، ويعود إلى همهماته وغمغماته، ويتخذ طريقه إلى ضاحية دوبلنج حيث مسكنه. وما إن يبلغ مثواه حتى يجلس إلى البيانو، دون أن يخلع قبعته، فينهال عليه يضرب مفاتيحه فى غضب، ثم يفكر ويستوحى، ويعود إلى ضرب البيانو فى غضب. ويمضى على ذلك نحو ساعة من الزمان والفتى ريس قابع فى ركن الغرفة، وبيتهوڤن لا يلوى على شىء غير تلك الألحان تنهمر من البيانو تحت وقع أصابعه. وينهض بيتهوڤن منهمكًا وإذا به يلاحظ تلميذه فرديناند ريس، فيقول له «اذهب، فلا وقت عندى اليومَ لدرسك لأن لدى عملا».

حدد ريس تلك الواقعة فى صيف عام ١٨٠٤، أى وبيتهوڤن فى عامه الرابع والثلاثين، وحدد ريس الموسيقى التى سمعها فى ذلك اليوم، فإذا هى الحركة الثالثة لصوناتة البيانو الثالثة والعشرين، مقام فامينور،

المعروفة باسم «الاپاسيوناتا» أى «جياشة العاطفة» أو «المنفعلة».

ويروق لنا والفتى ريس يحدثنا بواقعة شهدها، أن نتصور بيتهوڤن فى عنفوان قدرته الخلاقة تتجاوب أصداء جوانحه بألحان الحركة الأخيرة للأپاسيوناتا. يجرى إلى البيانو ليستنطقه تلك الألحان التى يهزم بها كيانه. وإذا كان ما سنسمعه توًّا من تلك الألحان هو العمل الفنى وقد استتب له الأمر، وكتبه بيتهوڤن فى مدونته بعد تلك الواقعة بعامين، فإننا نستطيع مع ذلك أن نتصور بعض ما سمعه الفتى ريس فى ركن منزل بيتهوڤن بضاحية دوبلنج فى صيف سنة ١٨٠٤، وهو شىء لا بد قريب مما نسمعه فى الحركة الثالثة التى أفضل لك أن تسمعها على التو.

لقد كتبها بيتهوڤن دفعة واحدة عام ١٨٠٦، وهو ضيف بقصر «مارطون ڤازار» على صديقه الكونت المجرى فرانز فون برونشڤيك شقيق تريزا وجوزفين وقريب جوليتا جو يتشاردى، حبيبات بيتهوڤن. وهذا القصر فى الطريق من بودابست إلى جنوبى المجر، شاءت الأقدار أن أمر به ليلا فلا أتمكن من زيارته، خلال رحلتين فى هنجاريا.

وإذا كان بيتهوڤن قد كتب حركاته الصوناتة دفعة واحدة كما تدل عليه مدونتها المحفوظة بمكتبة كونسرفتوار باريس، فلا يعنى ذلك إلا الدفعة النهائية لعمل أخذ يختمر ويعتمل فى نفسه منذ سنة ١٨٠٤، كما جاء فى كناشاته، وكما حدثنا به فردناند ريس.

فالأپاسيوناتا إذًا عمل جاء عقب السمفونية الثالثة «الإيرويكا» وفى خلال تأليف بيتهوڤن لأوبراه الفريدة «فيديليو». وفى تلك الصوناتة، كما فى السمفونية الثالثة، يدفع بيتهوڤن بفن الموسيقى إلى الأمام دفعًا ويفتح الدور الثانى من أدوار حياته الإبداعية فتحًا مبينًا.

ولا أستطيع أن أوضح لك مرامى هذه الصوناتة الغاضبة العنيفة،

وموسيقاها تعبر عن نفسها دون حاجة إلى تفسير. كل ما أملكه هو أن أصور لك حياة بيتهوڤن فى فترة تأليفها. كان الرجل يرقى فى خطوات واسعة جريئة نحو المجد يحوطه الأصدقاء من أشراف النمسا والمجر، ويدرس عليه الأمراء من آل هابسبورج ونبلاء البلاط الڤيناوى. أما الجمهور والنقاد فكانوا يتعثرون أمام كل مؤلف جديد، ينعون على الرجل العظيم تحوله عن أعماله الأولى. قالوا له بعد السمفونية الثانية: حبذا لو عدت إلى أسلوب السمفونية الأولى. فإذا به يشب عن طوق هايدن وموزار، وينجز عمله الهائل «السمفونية البطل» فيقابلها جمهور أعلى التياترو وبصياح واحد منهم قائلا: «ما تخدش قرش وتقفل بآ» ثم يعود النقاد إلى أنشودتهم القديمة: حبذا لو عدت إلى أسلوب السمفونية الثانية، وهكذا.

وبيتهوڤن فى مطالع الثلاثين من عمره بدأ يشعر بأثر العلة الخطيرة التى أصابت سمعه وأخذ يخفيها عن الناس، دون جدوى. وستكون هذه العاهة مدار المأساة الكبرى فى حياة بيتهوڤن. هذا وقد أصيب بحمى زادت من قلقه وأثرت على سمعه. فالفنان العظيم هنا يحس برسالته السامية، ويغالب القدر لينتزع منه غصبًا ما أعدته له عبقريته النارية. هذا هو سر الصراع، صراع الجبابرة حقًا، فى موسيقى بيتهوڤن.

و«الأپاسيوناتا» صورة مضطرمة متفجرة لهذا الصراع. قمة من قمم الفن الموسيقى يرقى إليها البيانو وعازفه، مثل سمفونية البطولة وكالسمفونية الخامسة والسابعة والتاسعة يرقى إليها الأوركسترا وقائده.

سأله شندلر عما يريد أن يعبر عنه فى «الأپاسيوناتا» فقال: طالع شكسبير فى رواية «العاصفة». والعجيب أن النقاد منذ قرءوا هذا فى ترجمة شندلر لحياة صديقه بيتهوڤن، راحوا يطالعون رواية «العاصفة»، ويستخرجون من أعماق الأپاسيوناتا كل ما شاءت لهم مخيلاتهم

الرومانتيكية: رأوا فيها كاليبان وآريل وميراندا وما جرى بينهم بالتمام والكمال. ما كان أغناهم عن كل تلك المحاولات، وهم يعرفون بيتهوڤن ورفضه أن يحكى حكاية بالموسيقى. فمن اليسير على من يطالع رواية «العاصفة» لشكسبير ان يحس توا بأن بيتهوڤن إنما يصور عاصفة النفس الهوجاء فى «الأپاسيوناتا» كما فى السمفونية الخامسة ولقد نسيت أنا اليوم وقائع رواية «العاصفة»، ولكنى لم أنس جوها العاصف وسيطرة آريل على الطبيعة، واحتكامه بزوابعها وأعاصيرها. وكان بيتهوڤن يستطيع أن يقول لشندلر «طالع شكسبير فى رواية الملك لير»، لأن هذه المأساة أيضًا توحى بجو عاصف مدلهم، فى قلب الملك لير، وفى الآجام التى لجأ إليها يبثها آلامه.

بل أستطيع أن أضع على رأس الصوناتة الثالثة والعشرين لبيتهوڤن، المعروفة «بالاپاسيوناتا»، شطرًا من معلقة امرئ القيس:

وليل كموج البحر أرخى سدوله

أجل، هذه الصوناتة عندى هى ذلك الليل، ليل طويل مدلهم، وهى ذلك البحر، وأمواجه كالجبال، لها هدير وصرير. استمع إلى أول الليل فى الصوناتة مقام فامينور.

ثم أنصت إلى صوت العاصفة تقتحم على الليل هدوءه، والشاعر يبكى، ويستمع إلى أصداء الهوى، والحب، والسعادة تتجاوب بها أرجاء فؤاده.

ولا تسلنى بعد هذا عن معنى الأپاسيوناتا، ولا تطلب منى أن أصر على بيان ألحانها الأساسية.

ويعز على بعد هذا أن أقطع أوصال الحركة الأولى، ولذلك أتركها تفعل فعلها، وتعمل سحرها.

الحركة الوسطى بطيئة نوعًا، واحة الهدوء يأوى إليها عابر

الصحراء فى الهجير. بل هى جزيرة الأحلام يقضى فيها المسافر المعنى بعض لحظات الهناء والعزاء. استمع أولا إلى لحنها الأساسى ثم إلى ما يجريه بيتهوفن عليه من التنويعات.

فى آخر التنويع الثالث، يشد المسافر الجوال عصا الترحال، ويعود رجال البحر إلى فلكهم ليستقبلوا العاصفة من جديد. استمع الآن إلى نهاية الحركة الوسطى ومدخل الحركة الأخيرة للأپاسيوناتا، فهذه حقا صورة الليل، تقتحمه الأعاصير الهوجاء.

بعد ذلك تجىء الحركة الأخيرة: رعدًا وبرقًا، وقطع الغمام كالجبال، «إذا زلزلت الأرض زلزالها، وأخرجت الأرض أثقالها، وقال الإنسان مالها، يومئذ تحدث أخبارها، بأن ربك أوحى لها». فماذا يجديك ويجدينى أن أثقل عليك بتحليل عناصرها، يكفيك ويكفينى أن نهيئك لاستيعاب صورها ومعانيها.

Allegro assai -Andante con moto- Allegro ma non troppo

الصوناتة الأولى بعد العشرين «الڤالدشتاين»
مقام دو، مصنف رقم ٥٣

كان ديونيس ڤيبر، أستاذ البيانو وأول عميد لكونسرڤتوار براج، من نوع الأكاديميين المتزمتين، من أمثال أساتذة اللغة الذين يعيشون فى ماضى اللغة أكثر مما يعيشون فى حاضرها، ويحرصون على الأساليب القديمة، ويكرهون كل خروج على نظام العروض فى الشعر، ولا يحبون لتلاميذهم أن يتأثروا بالمدارس الجديدة فى نظم أو نثر.

وكان موشيلس، عازف البيانو الذى اشتهر فى القرن الماضى، شابًّا يتلقى فن العزف على الأستاذ ديونيس ڤيبر، وقد ترك لنا فى مذكراته هذه الكلمات «سمعت من أقرانى فى براج أن هناك مؤلفًا موسيقيًّا يتقدم الصفوف فى ڤينا، ويكتب موسيقى عجيبة، تعارض القواعد الموضوعة، ولا يقدر على عزفها أو يستطيع فهمها إنسان. وكان اسم هذا المؤلف بيتهوڤن. ولكى أشبع فضولى وأعرف شيئًا عن تلك العبقرية الشاذة، ذهبت إلى مكتبة موسيقية واستعرت الصوناتة «الباتيتيك»، ولما لم يكن معى من النقود ما يكفى لشراء تلك الصوناتة أخذت فى نسخها خفية، فوجدت ثم أسلوبًا جديدًا جذابًا، وكان إعجابى بهذه الموسيقى وحماسى لها سببًا فى إطلاق لسانى، والتحدث بشأنها إلى أستاذى فأخذ يذكرنى بمبادئه ونصائحه، ويحذرنى من عزف موسيقى خارجة على النظام، قبل أن يتوطد أسلوبى على أساس عزف الأعمال المثالية. ولم أرضخ لذلك النصح، وأخذت أقتنى أعمال بيتهوڤن أولا بأول، فتطيب لها نفسى، ويفرح بها فؤادى، مما لم أشعر به وأنا أؤدى موسيقى غيره من المؤلفين».

هذه صورة موسيقى بيتهوڤن فى نفس شاب عاصره، ويقابلها، لنفهم «الڤالدشتاين»، أن نتصور بيتهوڤن الرجل،يعيش فى ضواحى ڤينا، ويتجول فى أجماتها القريبة، «الڤينرڤالد»، ينعم بالطبيعة الباسمة، ويستمع إلى تغريد الأطيار، وخرير الغدران.

كان بيتهوڤن عام ١٨٠٤ قد تعدى الثلاثين بأربعة أعوام، واجتاز أزمة سنة ١٨٠٢، وهى الأزمة النفسية العنيفة التى أثارها اكتشافه تدهور حاسة السمع عنده، فكتب تلك الصفحات اليائسة المريرة، فيما يعرف بوصية «هايلجنشتات». أما فى سنة ١٨٠٤ فقد عرف وعاش لحظات هانئة، وأشرقت نفسه بالحب والأمل.

وقد حفظ التاريخ لنا كراسات بيتهوڤن التى كان يحملها فى جيب سترته أينما سار هائمًا بين أحضان الطبيعة الرءوم، ليدون بها ما يلهمه الجو الريفى من ألحان. وقام على دراسة هذه الكراسات فى أخريات القرن الماضى عالم موسيقى ألمانى، اسمه نوتيبوم، وطبعت دراساته، مصحوبة بصورة أصلية "Facsimile" للمذكرات. بعنوان «البيتهوڤنيانا». وإننا لنرى فى صفحات كشكول عام ١٨٠٤ لمحات ألحان السمفونية الثالثة «الإرويكا» والصوناتات «الأپاسيوناتا» و«الڤالدشتاين»، وأول نبسات السمفونية «الباستورال». وأذكرك بحكاية بيتهوڤن مع تلميذه ريس، فى تقديمى «الأباسيوناتا». وأعود إلى ريس مرة أخرى، بصدد «الڤالدشتاين». فقد تلقى ريس من أستاذه، وكان يقضى الصيف فى بادن، رسالة يقول له فيها «لم أكن أحسب أن يبلغ بى الكسل فى حياتى الحد الذى بلغته وأنا فى هذا المصيف، وسنرى ماذا استطيع عمله عندما استعيد نشاطى». وكان ما استطاع عمله هو الصوناتة الأولى بعد العشرين من مجموعة صوناتاته للبيانو الاثنتين وثلاثين، وتحمل رقم المصنف ٥٣، وتعرف باسم صوناتة «ڤالدشتاين»، على اسم الكونت

ڤالدشتاين، وهو نبيل هاو للبيانو، عرف بيتهوڤن الشاب فى بون، وحضه على النوح منها إلى ڤينا، وزوده بكتب توصية إلى معارفه وأصدقائه نبلاء عاصمة الهابسبورج، وكانت شهرتهم فى أوربا ذلك الزمان ـ أى فى أواخر القرن الثامن عشر ـ أنهم موسيقيون ممارسون، يعشقون الموسيقى، ويعاشرون أهلها.

وأحب أن تستمع إلى الڤالدشتاين بعد «الپاتيتيك» و«الاپاسيوناتا» أو فيما بينهما. لأن «الڤالدشتاين» هى الصورة المعارضة للحزن والأشجان السارية فى أعطاف «الپاتيتيك»، والمعارضة للغضب، والحمم الطائر فيما يعرف «بالأباسيوناتا». صوناتة «ڤالدشتاين» صورة من الابتهاج بالحياة واستقبالها بروح التفاؤل والفرح، بل هى أكثر من ذلك: إنها هى أيضًا مثل السمفونية التى ستخرج عام ١٨٠٨ باسم الباستورال، ومثل صوناتة البيانو التى تعرف بالباستورال، ومثل صوناتة الڤيولينة والبيانو العاشرة فى الترتيب والجديرة هى أيضًا باسم الباستورال، أقول إن «الڤالدشتاين» هى كذلك صورة موسيقية صادقة لأثر الطبيعة الخلابة الباسمة فى نفس رجل كلف بالطبيعة. وإن قالة بيتهوڤن؛ بمناسبة سمفونيته الريفية بأنها «انفعال بالطبيعة أكثر من تصوير لها» أصدق انطباقًا على «الڤالدشتاين» منها على «الباستورال». فلن نسمع فى صوناتة الكونت فالدشتاين تغريد طيور ولا رقصات فلاحين، ولا عاصفة صيف. إن موسيقى الڤالدشتاين تثير فى نفسك شعور التحرر والانطلاق والانبساط الذى يبعثه قضاء يوم فى الريف.

الڤالدشتاين صوناتة للبيانو، كلها إشراق وابتسامات. اختار لها بيتهوڤن مقام دو كبير، ولن يغشاه ظلام المقام الصغير «مينور» كما غشى الباتيتيك والأباسيوناتا. وهى تنفذ إلى موضوعها دون مقدمات. فما إن تنصت إلى لغط فقراتها الأولى حتى تحملك الموسيقى على أجنحتها إلى

الريف، وبقوة، وهناك تسقيك رحيق الهناء دون عناء. استمع إلى قسم العرض كله، مصداقًا لقولى هذا.

ثم استمع بعد هذا إلى قسم التفاعل كاملا، وعودة الألحان الأساسية الأولى والثانية، كما جاءت فى العرض، مع تحوير فى المقامات، وسيتأكد لديك أن «القالدشتاين» برغم قوتها واقتدارها، بعيدة عن الصراع الدرامى وإنما هى تصور حب الحياة الدنيا، ومتاعها وزينتها.

«والقالدشتاين» صوناتة تتألف من حركتين سريعتين، لا تتوسطهما حركة بطيئة كما فى «الأباسيوناتا»، وإنما تفصل بين الحركتين السريعتين مقدمة بطيئة، تقدم للحركة الثانية، وتتصل بها مباشرة: مقدمة لا أثر فيها للشجن، ولا للتأملات الفلسفية. وربما راق لك أن تتصور ما تصوره فيها بعض سامعيها من الفرنسيين، مما دعاهم إلى تسميتها فى فرنسا باسم «صوناتة الفجر الوردى». لأن هذه المقدمة البطيئة قد توحى إليك، كما أوحت إلى ذلك البعض، بمطلع الفجر.

ولكن أهم من هذا التصور أن الحركة البطيئة تمهد لحركة من أطول الحركات فى صوناتات بيتهوفن، وقد صيغت فى قالب الترجيعات «روندو». ليس فى الحركة الأخيرة للقالدشتاين تعقيد من ناحية التأليف، ولو أن هذه الصوناتة كلها من أصعب المؤلفات أداء عند عازفى البيانو. وتأكد أن ما يؤثر فى نفسك عندما تستمع لحركتها الأولى وحركتها الأخيرة، تقابله براعة فى التأليف والتجول بين المقامات، وانطلاق وتحرر من قيود قالب الصوناتة فى الحركة الأولى مع استمرار البقاء تحت حكمها. لنستمع إلى اللحن الأساسى للروندو، عندما يظهر فى مطلع الحركة. ثم إلى اللحن الاستطرادى الأول، فعودة اللحن الأساسى. فإلى لحن استطرادى جديد، وعودة إلى اللحن الأساسى للروندو إلخ. ولتؤمن على قولى: هذه صوناتة الهناء، والتبات والنبات.

Allegro con brio - Introduzione. Rondo

صوناتة البيانو السادسة والعشرون (الوداع)
مقام مى بيمول، مصنف رقم ٨١ ب

الصوناتة السادسة والعشرون من مجموع اثنتين وثلاثين صوناتة للبيانو ألفها بيتهوڤن من مطالع شبابه، أمر مراهقته حتى عام ١٨٢٢ حين اتجه بكلياته إلى تأليف السمفونية التاسعة والقداس الاحتفالى والخمس الرباعيات الوترية الأخيرة، وذلك فى الخمس السنوات الختامية التى قدر له أن يعيشها.

والصوناتة السادسة والعشرون مقام مى بيمول كبير تعرف باسم صوناتة الوداع أو التوديع «Les Adieux» وتحمل كل حركة من حركاتها عنوانًا يوضح معناها. فالحركة الأولى عن «الوداع» والحركة الثانية عن «النوى والبعاد»، والحركة الأخيرة عن «اللقاء». وهى من الأعمال القليلة جدًّا فى مؤلفات بيتهوڤن التى وضع لها عنوانات أدبية: ومن أمثالها السمفونية الريفية «الباستورال» وأغنية «الأسى» فى الرباعية الوترية السادسة، «ولحن الحمد والشكر على ما حباه الله به من نعمة العافية» فى الرباعية الخامسة عشرة مقام لا مينور، و«موقعة فيتوريا»، أو سمفونية المعركة، التى ألفها احتفاء بانتصار دوق ولنجتون على الفرنسيين فى أسبانيا، وكانت عملا فجًّا ضعيفًا. ولا نجد فى صوناتات البيانو غير هذه الصوناتة وضع لها بيتهوڤن عنوانًا. فالصوناتات «الباتيتيك»، و«ضياء القمر» و«الباستورال» و«الأباسيوناتا»، تحمل أسماء وضعها الناشرون ترويجًا للسلعة، ولم يعترض عليها بيتهوڤن، مع كرهه أن تفسر موسيقاه على أساس برنامج أدبى، وهو القائل بصدد

السمفونية الريفية إنها «تعبير عن شعور الفنان فى جو الطبيعة الطلق أكثر من أن تكون وصفًا ورسمًا للطبيعة».

فما هى قصة صوناتة البيانو التى أطلق عليها بيتهوڤن اسم صوناتة «الوداع» إنها قصة صديق حميم، عزيز على بيتهوڤن؛ هو الأرشيدوق رودلف بن ليوبلد الثانى إمبراطور النمسا والمجر. وكان الأرشيدوق الشاب موسيقيًا مجيدًا يمارس عزف البيانو ممارسة المحترفين. وقد سمعه الناقد الموسيقى ده لينز يعزف صوناتة لبيتهوڤن من أصعب الصوناتات مراسًا، المعروفة باسم صوناتة «الهامير كلافير»، وشهد له بالبراعة والتفوق. فصوناتة «الهامير كلافير» ليست مما يجرؤ عليها الهواة، ولا مما يؤديها عتاة المحترفين دون تردد.

استدعى بيتهوڤن إلى القصر الإمبراطورى ليدرس الموسيقى للأرشيدوق، وكان هذا غلامًا يافعًا، ومما أعتز به فى مكتبى مؤلف قديم تتفرك جلدته، يحتوى على مذكرات التأليف الموسيقى التى أعدها بيتهوڤن خصيصًا لصديقه الأرشيدوق*. ولعلك تعرف الآن بيتهوڤن وكيف كان رجلا فظًا، قليل الاكتراث بالتقاليد والأوضاع الاجتماعية، وإذا برجال البلاط يشرعون فى التنبيه عليه كيف يدخل على تلميذه، وكيف يحيى ابن الإمبراطور، فضاق بكل هذا ذرعًا حتى عرف الأرشيدوق بالحكاية فأمر رجاله أن يعفوا بيتهوڤن من صنعة القرداتية التى يسمونها التشريفات الإمبراطورية.

أحب بيتهوڤن تلميذه النبيل، وكان الأرشيدوق رودلف يبادله الود ويمحضه الإعجاب، وذهب فى إعجابه إلى حد أن ترأس لجنة من النبلاء تكفلت بإقطاع بيتهوڤن معاشًا سنويًا لا بأس به.

---

* ثمة شك فى صحة هذا الإدعاء (المؤلف).

واختص الموسيقى العظيم تلميذه بإهداء عدد من مؤلفاته تعد من أهمها وأعظمها، مثل هذه الصوناتة السادسة والعشرين، وكونشرتو البيانو والأوركسترا المعروف بالإمبراطور، والثلاثية المعروفة باسم ثلاثية الأرشيدوق، والصوناتة العاشرة للڤيولينة والبيانو، والسمفونية السابعة. ثم كتب له «القداس الاحتفالى»، ألفه احتفاء بارتقاء الأرشيدوق (رودلف) إلى رتبة الكردينالية فقد كانت الأسر الكاثوليكية المالكة، والأسر النبيلة، تحرص على أن يكون أحد أبنائها من أمراء الكنيسة.

حدث فى عام ١٨٠٩ أن أعلنت النمسا والمجر الحرب على فرنسا، فاخترق نابليون أوربا، واجتاح إمبراطورية الهابسبورج، وفتح ڤينا، وسكن قصر شونبرون بضواحيها، واجتازها ليهزم جيش الهابسبورج فى موقعة «ڤاجرام»

فعندما اقتربت جيوش نابليون من ڤينا، هجرت أسرة الهابسبورج عاصمتها وهاجر معها الأرشيدوق رودلف. وحزن بيتهوڤن على وطنه المغلوب، وعلى فراق تلميذه المحبوب. فعبر عن شعوره نحو الأرشيدوق بحركتين فى صوناتة «الوداع». ولبث فى ڤينا يتحمل قصف المدينة بالمدافع، وتدمير أسوارها بالألغام، وكان يسكن قريبًا من الأسوار، وقد اضطره الخوف على تدهور سمعه أن ينزل إلى البدرون ويخفى رأسه بين الوسادات.

فلما عادت الأسرة الإمبراطورية بعد إبرامها الصلح مع نابليون، وعاد الأرشيدوق رودلف، كتب بيتهوڤن الحركة الثالثة لصوناتة الوداع، وسماها «اللقاء» وفيها يعبر عن فرحته وابتهاجه بعودة صديقه وتلميذه الأثير.

لم يكن إهداء هذه الصوناتة إلى الأرشيدوق ملقًا وزلفى، فإن كراسته التى يكتب فيها مسودات مؤلفاته، تحتوى على جملة خطها فوق ألحان

الصوناتة يقول فيها: «هذا عمل من القلب، أهديه إلى سموه الإمبراطورى»

فلنستمع إلى عمل فنى ألف تذكارًا للصداقة بين رجلين، أحدهما موسيقى عبقرى من الشعب والآخر ابن الامبراطور.

وأهم ما ألفت السامع إليه هو أن صوناتة «الوداع» تعد من أخريات أعمال الدور الثانى من أدوار الخلق الفنى فى حياة بيتهوفن. وأن مصدر الوحى فيها كلمة منغمة على ثلاث نغمات Lebewohl، والكلمة تقابل فى الإنجليزية كلمة Farewell, أو ما نقوله نحن فى مثل هذه الظروف «مع السلامة» أو«فى حفظ الله». وهذه النغمات الثلاث هى قلب الصوناتة كلها، نكاد نسمعها فى كل آونة، وإن أحيطت بشتى النغمات والتآلفات والمقابلات اللحنية. وليس من السهل على من يستمع إلى الصوناتة لمامًا، ولا قبل أن يحفظها تمامًا، أن يتابع هذا الأساس اللحنى. ومع ذلك، فإنى أنصحك أن تبدأ بهذه النغمات الثلاث وحدها كما تردد فى أول الصوناتة. ومن الخير أن نسمع نهاية الحركة الأولى فيما يعرف بالكودا فإن من اليسير هنا أن نسمع لحن Lebewohl واضحًا متكررًا متحركًا متحولا.

وأنسب ما أقدم به لصوناتة «الوداع» هذه الأبيات من الشعر العربى القديم، وما أكثر ما يرد فيه من أوصاف التوديع والفراق. وقد اخترت أول ما وقع عليه بصرى فى «ديوان الحماسة» من شعر كلثوم بن صعب:

دعـا داعيا بـين فمن كان راكبًـا ... معى من فراق الحى فليأتنى غدا
فليت غـدا يوم سـواه ومـا بقى ... من الـدهر ليـل يحبس الناس سـرمـدا
لتبـك غـرانيق الشبـاب فـإننى ... إخال غدا من فرقة الحى موعدا

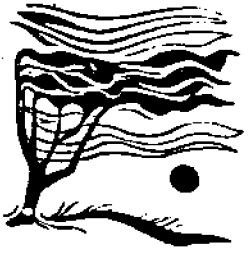
ونبدأ بالاستماع إلى العرض كله فى الحركة الأولى وعنوانها «الوداع» تحس فيه بالقلق، وتوجس آلام البعاد الطويل.

وهذا القلق وهذه الآلام نشعر بها أشد وأنكى فى الحركة الثانية وعنوانها «النوى والفراق».

ثم تجىء الحركة الأخيرة تصور جمع الشمل بعد النوى والبعاد. وأعتقد أنها فى غير حاجة إلى شرح أو تحليل. لا عليك إلا أن تنصت إلى لحن صغير من بين ألحانها لتدرك أن بيتهوفن، خير الصديق، لم يكن يؤدى واجبًا اجتماعيًّا، ولم يك يتزلف ويتملق تلميذه الأرشيدوق رودلف عندما كتب هذه الصوناتة. بل أحب الأستاذ تلميذه النبيل، وما كانت هذه الصوناتة وحدها دليل هذا الود، بل تشهد بذلك سلسلة الأعمال الموسيقية العظيمة التى يتصدرها الإهداء إلى حضرة صاحب السمو الإمبراطورى الأرشيدوق رودلف فون هابسبورج.

فلننصت إلى هذا التذكار الموسيقى الخالد، للصداقة والود الصميم بين رجلين.

التوديع	Das Labewohl	Adagio; Allegro
النوى والفراق	Die Adwesenheit	Andante espressivo
جمع الشمل واللقاء	Das Wiedersehen	Vivacissimamente



الصوناتة التاسعة والعشرون (الهامركلا ڤير)
مقام سى بيمول، مصنف ١٠٦

بيتهوڤن موسيقى عظيم، بل هو من أكبر العظماء فى تاريخ الفنون جمعاء. والسؤال الذى أفرض توجيهه إلى هو: ماذا أختار من بين مؤلفاته كلها ليوضع على رأس قائمتها؟ ولن أتردد فى وضع مؤلفات الدور الثالث والأخير، من أدوار الخلق الفنى عند بيتهوڤن: السمفونية التاسعة (الكورالية)، والقداس الاحتفالى، والرباعية الوترية الرابعة عشرة مقام دودييز مينور، ثم الصوناتة الكبيرة مقام سى بيمول المعروفة باسم صوناتة الهامركلافير، وهى التى نقدم الآن.

ذلك لأن الدور الأخير فى حياة بيتهوڤن يمثل النضوج الكامل لعبقرية فنية كاملة: درس بيتهوڤن الموسيقى منذ طفولته على خيرة أساتذتها، وعاش الشطر الأكبر من حياته وسط أرقى مجتمع موسيقى أوربى فى زمانه، فى الجو الذى ردد أصداء موسيقى هايدن وموزار، وقد عاصر هذين العبقريين ودرس على أحدهما، وتعلم من الآخر. وتأثر بالتطور الكبير الذى أحدثته الثورة الفرنسية فى المجتمع الأوربى، برغم معاشرته للأرستقراطية المحيطة بعرش الهابسبورج فهو لم يخضع لأولئك النبلاء، واعتبر نبل القلب والنفس أهم من شرف المحتد وطيب الأرومة. وأحب من النساء النبيلات غير واحدة، على طهارة وفى عفة، وكان يود فى كل مرة أن ينتهى به ذلك الحب إلى الزواج، فلا يتم شىء من هذا.

ثم بدأ بيتهوڤن ينعزل عن المجتمع رويدًا، ويجتويه لا مختارًا، ولكن بحكم تدهور سمعه. وهنا بدأ عهد الآلام النفسية، فالمشاكل العائلية،

والضيق المالى. حتى ساءت أخلاقه، واضطربت حياته، إلا فيما يختص بفنه، وبملكة الخلق الفنى عنده. وأنها لسجية عجيبة فى رجل الفن الأصيل أن يعيش على ازدواج فى عالمين: العالم المحيط به، ولا حكم له عليه، ولا اقتدار وفى هذا يقول بيتهوڤن ضمن مذكراته: «ليتجل سلطانك وقدرتك، أيها القدر فنحن لا سلطان لنا على ذواتنا، والمكتوب على الجبين تراه العيون. فليكن من ذلك ما يكون»! والعالم الداخلى للفنان، وهو زاخر بالمعانى والتجاريب، يتحكم فيه صاحبه تحكم عزيز مقتدر، ويقيم من ذاته حصارًا قويًّا لعالم نفسه يستطيع فى حماه أن ينشئ أعمالا هى مثل للنظام والتناسق، مهما عانت حياته الخارجية من أمواج عاتية، وعواصف وأنواء.

يقول المعاصرون المقربون من بيتهوڤن بأن فقد ملكة السمع عنده فتحت له آفاقًا جديدة فى عالمه النفسى، وجعلته ينصرف بكليته إلى سماع أصواته الداخلية، فيؤلف أعمالا موسيقية مازال العالم إلى اليوم ينظر إليها نظرة إلى شبه الخوارق.

والصوناتة «الهامركلافير» التى نسمع اليوم تمثل أصدق تمثيل هذه الحالة: حالة الموسيقى المصاب بالصمم الكامل، الآوى إلى عزلته فى ضواحى ڤينا، يكتب موسيقى لا تكاد تمت إلى مجتمعات الناس بآصرة، ولا هى تطمح إلى إرضاء نزوة من نزوات الغرور، ولا شهوة من شهوات النجاح والالتماع. ثم أعجب بعد هذا أن يقول بيتهوڤن عن أعماله فى الدور الأخير بأنها من أجل «لقمة العيش»! فقد كتب إلى صديقه ريسفى لندرة، وهو يرسل إليه صوناتة الهامركلافير: «لقد ألفت هذه الصوناتة فى ظرف ضيق، وما أقسى الحياة أن يكتب الإنسان من أجل لقمة العيش، ولكن بشروطه هو ـ شروط بيتهوڤن ـ لا بشروط الناشرين، ولا تحقيقًا لميول السامعين.

هذه المقدمة ضرورية جدًّا لفهم الموسيقى العميقة المحيرة، التى تستغلق على الناس كثيرًا، وبخاصة تلك التى تجىء فى الرباعيات الوترية الأخيرة، وفى الخمس الصوناتات الأخيرة للبيانو.

فلن نسمع موسيقى جذابة، يسيرة، فى صوناتة الهامركلافير، وإنما نجتاز فيها السهل والحزن، ونخترق العواصف والأعاصير، لا نكاد نتبين أين نحن من تلك النفس الجياشة المضطرمة، تتحدث إلى نفسها، وإلى ربها. أو كما قال بيتهوفن لصديقه الكنجاتى شوبانزيج: «أتحسبنى ياشوبانزيج وأنا أؤلف هذه الموسيقى أفكر بكمنجاتكم؟ إنما أنا فيها أناجى ربى.!»

أتم بيتهوفن أطول صوناتاته وأفخمها عام ١٨١٨، وهو فى ضاحية مودلنج من الأرباض الشمالية لفينا ذلك الوقت. والثابت من الكراسات التى كان يدون فيها خلجات نفسه بالموسيقى أنه كان مشغولا بتأليف الهامركلافير، وبتأليف الحركة الأولى للسمفونية التاسعة فى الوقت نفسه.

وكلمة «هامركلافير» أشبه بكلمة المعزف عندنا ترجمة عربية لكلمة بيانو، فما حدث للألمان فى النصف الأول للقرن التاسع عشر، يشبه ما حدث للمجريين فى الزمان نفسه، ومثلما يحدث عندنا فى هذا القرن العشرين: حركة قومية عارمة تنادى برفض الكلمات الأعجمية رفضًا باتًّا، وتنحت كلمات ألمانية، أو مجرية، أو عربية بدلها. وقد نجحت تلك الحركة فى بلاد المجر إلى درجة أننى لم أستطع أن أتبين شيئًا من برنامج مهرجان موسيقى، مكتوب باللغة المجرية، وحروفها لاتينية. فلا أثر هناك لكلمة أوركسترا ولا كونسرفتوار، ولا ڤيولينة، ولا بيانو، ولا كوارتيت (رباعية) لقد نحتوا لكل هذه كلمات هنغارية لحمًا ودمًا ورنينًا.

كلمة «هامركلافير» هى من قبيل كلمة «معزف» للبيانو، وترجمتها

الحرفية: الآلة الموسيقية «ذات المفاتيح والمطارق». ويظهر أن حماس بيتهوفن للجرمانية القح لم يكن عميقاً، ولم يدم طويلا. فما أسرع ما ترك اللغة الألمانية وعاد إلى المصطلحات الإيطالية فى تبيان الحركات. كما عاد بعد صوناتة الهامير كلافير إلى استعمال الكلمة الإيطالية التى تدل على «المعزف»، وهى كلمة «بيانوفورتى».

الهامير كلافير أطول صوناتات البيانو طرًّا، يستغرق عزفها أكثر من أربعين دقيقة، يوقع منظر مدونتها الرعب فى قلب عتاة العازفين. وإذا كان العازف صناع الأيدى والأصابع فحسب، ضاعت الهامر كلافير بين يديه وأصابعه فهى، إلى صعوبة أدائها، تتطلب من العازف فهما دقيقًا لكل تفاصيلها وقدرة على النفاذ إلى أعماقها، والغوص على معانيها.

تتألف من أربع حركات فى قالب تقليدى: فحركتها الأولى فى صيغة الصوناتة، والثانية سكرتسو، والثالثة بطيئة، فى قالب الصوناتة أيضًا، والرابعة فى طراز الفوجة، وهو نمط فى التأليف قديم، برع فيه وأجاد هيندل وباخ، وعاد إليه بيتهوفن عودة الجبابرة فى سنواته الأخيرة.

ولن أستطيع التهادى فى تقديم نماذج من هذه الحركات، إنما عملية التقديم هذه موازنة فنية، وتقدير للعمل الذى أشرح، وطريقة إعداد السامع له. وفى صوناتة الهامر كلافير يجب أن أقتصر فيما أقدم من نماذج على القليل، حتى يتمتع السامع بأعظم صوناتات بيتهوفن متاعًا كاملا قبل أن يستولى عليه التعب. فالهامركلافير، والاستماع إلى الهامر كلافير، شىء من قبيل تسلق الجبال الشاهقة، وإن خلا من أخطارها.

ولنكتف بالاستماع إلى نماذج قصيرة من ألحان صوناتة الهامر كلافير. وأولها مجموعة الألحان الأساسية الأولى والثانية فى الحركة الأولى. وقوة التعارض الدرامى بينها واضحة، بل إن العنصر الدرامى ظاهر فى تعارض

ألحان المجموعة الأولى، بين شطرها الأول وشطرها الثانى. ثم لنسمع ألحان المعبرة بين المجموعة الأولى والمجموعة الثانية فدخول المجموعة الثانية.

ثم نستمع إلى لحنى الإسكرتسو فالتريو، فلحن إضافى سريع، ثم العودة إلى اللحن الأول. الإسكرتسو فى هذه الصوناتة يسبق الحركة البطيئة، مثلما يسبقها فى السمفونية التاسعة.

ومن الحركة الثالثة ـ الأداجيو ـ نكتفى بصفحة رائعة فى وسطها، عرفها الناقد الروسى ده لنز هكذا «إنها صفائح رمس يضم آلام الدنيا... نواح هائل فوق الدمن، وبين أطلال هناء عفىّ عليه الزمن»:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

وأخيرًا نختار اللحن الأساسى للفوجة فى أول الحركة الأخيرة، ولست مطالبًا بمتابعة هذا الطراز من التأليف القديم حتى تفهم دخائله، يكفى أن تلاحظ فى الفوجة كيف يطارد اللحن نفسه، مطاردة لا نهاية لها إلا أن يتعب اللحن الأصلى، أو يتعب الملحن، أو يطفش السامع، وقديمًا كنت أشبه أسلوب الفوجة بما يحدث لقطيطاتى الصغيرة عندما تكتشف خيالها فى المرآة لأول مرة. إنها تواصل مطاردته من خلف المرآة ومن قدام حتى تيأس وتنصرف عنه فجأة. ولست أدرى، على قدر مالاحظت فى عدة مرات، إن كان انصرافها يأسًا من الفهم، أو لأنها فهمت الفولة.

أصخ السمع، وفاتح قلبك وحواسك لنتابع معًا صوناتة الهامر كلافير، مقام سى بيمول، مصنف رقم ١٠٦.

Allegro- Scherzo: Assai vivace- Adagio sostenuto: Appassionato e con molto sentimento- Largo, un poco piu vivace, Largo, Allegro. Allegro risoluto.

صوناتة البيانو الثامنة عشرة
مقام مى بيمول، مصنف ٣١ رقم ٣

حوالى سنة ١٨٠٢ قال بيتهوڤن لصديقه أستاذ الڤيولينة Wenzel-Krumpholz «لست راضيًا عن أعمالى حتى الآن، وفى نيتى أن أبدأ اليوم كل شىء من جديد»، وأستاذ البيانو كارل شيرنى، وهو الذى نقل إلينا هذا الكلام، يعتقد أن بيتهوڤن قاله قبل تأليف ثلاث صوناتات يجمعها رقم مصنف واحد هو ٣١. والصوناتة مى بيمول هى الثالثة، وترتيبها فى صوناتات بيتهوڤن الاثنتين وثلاثين للبيانو هو الثامن عشر، وإذا كنت أقدم الثالثة، فلأنى أعد بها نفسى لتقديم الصوناتة الثانية فى المجموعة.

والصوناتة مقام مى بيمول فى الديوان الكبير جديرة باسم «الباستورال» وهو الاسم الذى يطلق على الصوناتة الخامسة عشرة، مصنف ٢٨ مقام رى فى الديوان الكبير. وبهذا يمكن القول بان لبيتهوڤن ثلاثة مؤلفات ذات طابع رعائى (باستورالى): السمفونية السادسة، والصوناتة الخامسة عشرة للبيانو والصوناتة مصنف ٩٤ للڤيولينة والبيانو، والصوناتة الثامنة عشرة. وبيتهوڤن فى هذه الصوناتة يمثل المؤلف الموسيقى فى طبيعته الهادئة المستروحة، لا فى طبيعته الدرامية العنيفة. ومن خصائص الصوناتة مى بيمول أنها خلو من الحركة الغنائية البطيئة التى تجىء عادة بعد الحركة الأولى. وفى موضعها كتب بيتهوڤن حركة سكرتسو لاتشبه الاسكرتسوات البيتهوڤينية ولا غيرها، فإيقاعها ثنائى، لا ثلاثى، وهى مصوغة فى قالب الصوناتة. ووضع بيتهوڤن فى

الحركة الثالثة منويتو عجيب الشكل فى خطوة البطىء، وكأنه يمثل هنا إلى حد ما الحركة البطيئة المعتادة. أما الحركة الأخيرة فقد كانت السبب فى إطلاق اسم «الصيد والقنص» على الصوناتة أو كما يعرفها الألمان Jagd-Sonata.

وبما أن عزفها يستغرق ما لا يزيد عن ٣٣ دقيقة، فإننا ننتهزها فرصة لتشريحها فى شىء من التؤدة.

تبدأ الصوناتة بتآلف هارمونى مبهم، ولكنه يعد الموسيقى بطريق الباص الكروماتى لترسو على مقام الصوناتة الأساسى، أى مى بيمول. ومطلع الحركة الأولى عنوان على الصوناتة كلها، فى روحها البهيج. ويحسن أن نستمع إلى قسم العرض كله.

يبدأ بيتهوڤن قسم التفاعل باللحن الأساسى الأول، ويعتمد عليه وعلى اللحن الإضافى، وفى نهايته يعود اللحنان الأساسيان، كما فى أول الحركة، إلا أن اللحن الأساسى الثانى يجىء هنا فى مقام الحركة ومقام الصوناتة، أى مى بيمول كبير، وكان قد جاء فى قسم العرض على مقام الدرجة الخامسة أى سى بيمول كبير.

الحركة الثانية: سماها بيتهوڤن سكرتسو، ولكنها ثنائية الإيقاع، وليست من الاسكرتسو فى شىء إلا فى روحها الدعابى، وخفة روحها. وسرعتها.

وهى مصوغة فى قالب الصوناتة، ولتلاحظ أن ثلاث حركات من أربع مصوغة فى قالب الصوناتة.

الحركة الثالثة: منويتو معتدل الحركة فى رقة. وتلاحظون أن خطا الحركة وألحانها أقرب إلى أن تكون لحنًا غنائيًّا وئيدًا منها إلى رقصة منويتو، وهى فعلا تلعب هنا دور الحركات البطيئة فى الصوناتة.

الحركة الرابعة: سريعة فى حرارة، وإيقاعها الثنائى $\frac{6}{8}$ يستعمله بيتهوفن فى صوناتاته، فى الحركة الراكضة الأخيرة، مثلما فعل فى الصوناتة إلى كرويتزر والحركة تجربة فى الإيقاع السريع الذى لا يتحول ولا يتغير. ومع أن الحركة مصوغة فى قالب الصوناتة إلا أن سرعتها تقنع الإنسان بأن هذا القالب لا تظهر صفاته الدرامية إلا حينما تعتدل سرعته، لأنك ما تكاد هنا تسمع اللحن الأساسى الأول حتى تنقلك المعبرة فى لمح البصر إلى اللحن الثانى، وما تكاد تحس بأنك فى قسم التفاعل حتى تجدك طائرًا فى قسم إعادة العرض.

عنيت بتقديم أجزاء الصوناتة كلها، دون إطالة فى الشرح لأنه لا شرح هناك. نحن حيال صوناتة تمثل سلاسة الاسترواح والهناء، مع أنها كتبت فى فترة من فترات بيتهوفن العصيبة، الفترة التى خرجت منها وصية هايلجنشتات، تلك المأساة التى كادت تنتهى بفاجعة تحرم العالم من فنان عظيم. وبيتهوفن عودنا على أن يرتفع عن المحن بفنه العلوى، وأن يغرق همومه فى موسيقى كلها بهجة وهناء.

Allegro - Scherzo: Allegretto vivace- Menuetto: Moderato grazoso- Presto con fuoco.

صوناتة البيانو السابعة عشرة
مقام ري صغير، مصنف ٣١ رقم ٢

فى الحديث السابق قدمت لبيتهوڤن صوناتة البيانو رقم ١٨ مقام مى بيمول كبير، وهى الثالثة فى مجموع ثلاث صوناتات تحمل رقم المصنف أى Opus ٣١، ألفها بيتهوڤن فيما بين ١٨٠١، ١٨٠٢، ويبدو أنها كانت أول ما ألف فى مجموعة المصنف ٣١. وهى من صوناتات بيتهوڤن الهامة، ولم يقف أمام ذيوعها مثل أخواتها الشهيرات سوى خلوها من اسم يلصق بها فتعرف به مع أن بيتهوڤن عندما سأله صديقه شندلر عن معناها، وأختها «الأباسيوناتا» أجابه طالع يا أخى رواية «العاصفة» لوليم شكسبير. وحاول البعض إطلاق هذا الاسم «العاصفة» عليها، فلم يلصق بها لسبب أو لآخر.

وأحب أن نستعرض بادئ ذى بدء ما قدمناه من صوناتات بيتهوڤن للبيانو، حتى نكون على علم بما بقى لنا تقديمه من الاثنتين والثلاثين صوناتة التى ألفها لهذه الآلة، وامتد تأليفها على طول حياته منذ نعومة الأظفار حتى عام ١٨٢٢، أى حتى قبل وفاته بنحو خمس سنوات، وكان بهذه المجموعة الكبيرة صاحب أول بناء شامخ فى فن الصوناتة للبيانو بمعناها الحديث. ولاحظ أن البيانو دخل فى عالم الموسيقى لنحو خمسين عامًا قبل ميلاد بيتهوڤن، وأن مؤلفات ڤولفجانج أماديوس موزار المنفرد بقيت واضحة التأثر بقصور البيانو فى عصره، أو بالأولى بقى فيها أثر سلف البيانو وهو «الهاربسيكورد» أو «الكلاڤسان»، ذو الصوت المعدنى الرقيق، والرنين المحدود. وعندنا فى حالة بيتهوڤن وصوناتات البيانو مثل من أمثلة الفعل ورد الفعل فى تاريخ تطور فن الموسيقى: أثر صانع

الآلة الموسيقية على مؤلفها، فلو أن بيتهوفن لم يجد فى زمانه غير الهاربسيكورد يكتب له، لما ألف ما ألف من صوناتات البيانو. ولكن بمجرد أن قدم المخترعون وصناع الآلات الموسيقية آلة جديدة أكثر إحكامًا وأجهر صوتًا وأقدر على الهبوط والارتفاع بقوة الصوت، وكتمه أو تركه يدوى، تقدم الموسيقى العظيم واعيًا ومقدرًا لممكنات الآلة الموسيقية الجديدة. وكان بيتهوفن واحدًا من أعظم عازفى البيانو فى عصره، فاستطاع أن يؤلف شيئًا جديدًا رائعًا فى عالم الصوناتة، يسبر أغوار المشاعر، ويرتفع إلى ذروات التعبير، بكل ما يستطيعه روح مبدع خلاق.

قدمنا لكم فيما سبق صوناتات البيانو الآتى ترتيبها: الصوناتة الثامنة مقام دو صغير، المعروفة «بالباتيتيك»، والصوناتة الثامنة عشرة مقام مى بيمول كبير وهى الثالثة من المصنف رقم ٣١، والأولى بعد العشرين من مقام دو كبير «القالدشتاين»، والثالثة والعشرين مقام فا صغير وهى «الأباسيوناتا» والسادسة والعشرين مقام مى بيمول كبير «صوناتة الوداع»، والتاسعة والعشرين مقام سى بيمول كبير وهى «الهامركلافير».

فإذا قدمت الآن الصوناتة السابعة عشرة مقام رى صغير فإنه يبقى علينا من صوناتات البيانو الهامة لبيتهوفن، أو على الأقل المشهورة، صوناتة «ضياء القمر» وترتيبها الرابعة عشرة ومقامها دو ديز صغير، والصوناتة الخامسة عشرة المعروفة بالباستورال، ثم بقية الصوناتات الأخيرة التى تحمل رقم مصنف يزيد عن ١٠٠. وفى نيتى أن أواصل تقديم صوناتات بيتهوفن للبيانو، دون أن أنوى تقديمها كلها. وفى رأيى أن نصفها على الأقل، ربما عشرين منها واجبة التقديم. ومع ذلك فإن عشر صوناتات كفيلة بالتعرف على العالم الداخلى، والقدرة الإبداعية

للفنان الأعظم، محددة بخصائص البيانو وإمكانياته التعبيرية. ويجب أن يكون مفهومًا أن مؤلفات بيتهوڤن للبيانو تعد من شوامخ أعماله، بل إن شهرته كموسيقى فى ڤينا ذاعت أول ماذاعت عن براعته كعازف بيانو، وبفضل ملكاته العجيبة فى الارتجال، مما كان موضع إعجاب عظيم فى المجتمع الڤيناوى.

يقول الناقد الألمانى باول بكر تعليقًا على هذه الصوناتة السابعة عشرة: إن بيتهوڤن استخدم مقام رى صغير فى صوناتاته للبيانو أربع مرات لا غير، مقابل ست مرات فى مقام فا صغير، وسبع مرات فى مقام دو صغير، وهذه الأخيرة كلها ذات طابع درامى عميق. أما الحركة فى مقام رى صغير فتوحى بجو المآسى، وتشير إلى أحكام القدر المبرم دون نقض. وفى صوناتتنا هذه تعبر حركتاها الأولى والأخيرة، فى مقام رى صغير، على سورة الغضب حيال القدر الذى لا يرحم.

ويقدم رومان رولان للصوناتة السابعة عشرة بقوله: إنها فصل من اعترافات بيتهوڤن. ثم أضاف قائلا بانها، هى والإباسيوناتا من مؤلفات بيتهوڤن الشكسبيرية.

ولقد أطال رولان، بأسلوبه الرومانتيكى الحاد، فى شرحه لما يعنى بشكسبيرية الصوناتتين، وليس هنا مكان للإفاضة فى هذا الشرح. إنما أفضل أن أنقل ما جاء فى كتاب السيدة ماريوت سكوت عن بيتهوڤن: «اجتمعت ظروف المكان والزمان لتهب شكسبير إلى إنجلترا وإنجلترا إلى شكسبير فى حقبة من الدهر بلغت فيها اللغة الإنجليزية وفن الدراما أرفع الذرى. وكذلك جاء بيتهوڤن إلى الموسيقى فى زمان بلغ فيه هذا الفن مداه كلغة عالمية». وما يعنينا الآن هو أن الصوناتة مقام رى صغير تقرن بالأباسيوناتا، ولن تخيب ظننا فى أنها واحدة من أهم صوناتات بيتهوڤن. والعجيب أن بيتهوڤن الذى يستغرق فى التأليف وقتًا وجهدًا

طويلاً، نلحظه على طول كراساته، ترك لصوناتة اليوم أول سكتش لها سنة ١٨٠١، وانتهى من تأليفها فى صيف ١٨٠٢، ويكاد يكون الاسكتش الأول صيغة نهائية لمطلع الصوناتة، بل إن خطة الانتقالات المقامية فى الحركة الأولى مرسومة فى هذا الاسكتش. والحق أن هذه الصوناتة تصور انفعالات بيتهوفن البركانية عام ١٨٠٢، فهى تقع بين رسالته الهامة لصديقه فيجلر يشير فيها إلى فتاة فتانة تحبه ويحبها، ثم يضيف: لولا ما أصيب به سمعى... ويختم بقوله إنه «سيقبض على زمارة رقبة القدر»، وبين الوصية التى كتبها فى خريف عام ١٨٠٢ وقد يئس من دنياه، الوثيقة التى يتفطر لها الفؤاد، المعروفة بوصية «هايلجنشتات».

تبدأ الصوناتة رى مينور بتآلف هارمونى موزع متفرق فيما يعرف «بالآربيج»، يشكل تآلف الخامسة لمقام رى صغير، أى تآلف لا ـ دو ديز ـ مى، مقلوبًا (دو ديز ـ مى ـ لا)، ثم بلحن مؤلف من ثلاث نوتات هذا التآلف (دو ديز ـ مى ـ لا) متفرقة، وبإيقاع بطىء جدًا «لارجو» ثم تندفع الموسيقى فى غضب، وكأن تآلف البداية أمر يلقى به القدر إلى الفنان وكأن الحركة الغاضبة السريعة تتحدى هذا الأمر. ولكنه يكرر التآلف فى مقام دو كبير مقلوبًا (مى ـ دو ـ صول) وكأنه يقول: اصدع بالأمر وكفى، وإذا الروح مضطرب، يحاول الهرب، دون جدوى، فاللهجة الآمرة تعود مرارًا وتكرارًا طوال الحركة، توقفها وتبطئها، ليعود الغضب. إننى أريدكم أن تحسوا بما نسمع من صراع بين قدر آمر، وبين نفس هائجة مضطربة، لا تعرف لها من هذا الأمر فكاكًا. وفى نهاية ما نسمع، وهو ختام قسم العرض نحس بأن النفس المضطربة قد انطوت، ورضيت بقضائها المحتوم.

ويبدأ قسم التفاعل بمدخل الصوناتة مكررًا ثلاث مرات، كأن الموسيقى يقول اهدئى يا نفسى! ولكن أين الهدوء أمام أحكام القدر،

يثن الرد عليها بالشكوى دون جدوى. ويستمر التفاعل الدرامى قويًا ينتقل انتقالات سريعة بين شتى المقامات الموسيقية حتى تبلغ الموسيقى موقفًا متسائلا، خفاق الفؤاد، يعود بعدها لحن البداية البطىء، ثم يحدث أمر عجيب: يدخل البيانو بلحن بطىء جديد فى صورة «ريسيتاتيف» غنائى، أى تلاوة منغمة حرة دون أى اصطحاب هارمونى وكأن اللحن ينادى، رحماك! ليعود التدفق الخافق، ولكن لحن الاسترحام يوقف هذا التدفق مرة ثانية. ويقول رومان رولان هنا بأن هذه الحالة النفسية نذير باليأس الذى يستحوذ على بيتهوڤن فى خريف ذلك العام، ١٨٠٢، عام وصية هايلجنشتات. ولا أخفيكم بأننى أتابع هنا تحليل رومان رولان لصدقه وقوة حجته.

ولنستمع إلى قسم التفاعل كاملا يتلوه قسم إعادة العرض بلحنيه الأساسيين، لتختتم الحركة الأولى بكودا هادئة.

الحركة الثانية: تبدأ فى ظلام ما يلبث أن ينقشع لندخل فى نطاق السكينة والسلام. وتتألف الحركة ـ وهى فى قالب الصوناتة ـ من لحنين أساسيين، ولكن العادة فى الحركات البطيئة المصوغة فى قالب الصوناتة أن تخلو من قسم التفاعل، ويعود اللحنان الأساسيان فى قسم إعادة العرض، وتختم الحركة بكودا طويلة، فى وجيب هادئ، تلفظ أنفاسها مستروحة سعيدة.

الحركة الثالثة: هى ختام الصوناتة، تعود بنا إلى القلب الواجف يضطرب ويخفق فى نبضات سريعة لا هوادة فيها ولا رحمة، وهى مصوغة فى قالب الصوناتة مثل سابقتيها، إلا أن اندفاعها فى إيقاع لا يريم، وسرعة خطاها تجعلها أقرب إلى الروندو. وهى على كل حال خير ختام لهذه الصوناتة العظيمة، يؤكد فيها بيتهوڤن تجربته فى ختام الصوناتات على إيقاع سريع لا يتغير.

وكلامى عن هذه الصوناتة لا يتعدى التفسير الوجدانى. لأن مثل هذه الأعمال ذات العمق التعبيرى البعيد لا يمكن للسامع أن يقاوم أثرها المباشر ليلقى بالا إلى تقسيمها الفنى. وحتى عند الدارسين للموسيقى، العارفين بأسرارها لا يتمالك المرء نفسه وهو يستمع إلى هذه الصوناتة وأمثالها، ليقف بتفكيره عند التعرف على لحن أساسى أول أو ثان. وأصدقكم القول أننى ما استمعت يومًا إلى الأباسيوناتا مثلا، أو إلى السمفونية الخامسة، أو إلى أى عمل من أعمال بيتهوفن البركانية إلا ووجدتنى مستغرقًا فى بحر النغم، لا يعنينى مما أسمع سوى الاندماج فيما تثيره الموسيقى من مشاعر، وتفجر من إحساس.

فلننصت إلى الصوناتة السابعة عشرة مقام ري صغير للبيانو، علامة من علامات الطريق السلطانى الذى اختطه لودفيج فان بيتهوفن فيما بين الصوناتة «الباتيتيك» و«الأباسيوناتا».

Largo, Allegro - Adagio - Allegretto.

الصوناتة الرابعة عشرة

شبه فانتازيا (ضياء القمر)
مقام دو دييز صغير، مصنف ٢٧ رقم ٢

لماذا تأخرت حتى اليوم فى تقديم صوناتة بيتهوڤن المشهور باسم «ضياء القمر»؟ لسبب فارغ، وهو أنها الصوناتة التى لاقت كل أصناف العبث والإهانات من صغار العازفين والعازفات. فالفتاة التى تعدت مرحلة التهجى والتلعثم على البيانو لا تجد عملا تسخره لملكاتها الموسيقية الصغيرة إلا... الحركة الأولى من صوناتة «ضوء القمر». والمخرج السينمائى يطلب من صنايعية الأدب سيناريو لقصة خيالية تدور حوادثها حول صوناتة «ضوء القمر» وغرام بيتهوڤن بالكونتيسة جوليتا جويتشاردى. ولكن ما حكاية «ضوء القمر» هذه، ومن ذا الذى أطلق عليها هذا الاسم الشاعرى الجذاب؟ لأننا بعد تقديم عدد من صوناتات بيتهوڤن المشهورة نعرف أن بيتهوڤن كان براء من هذه التسميات وهو كما نرى فى المدونة، نشر الصوناتة تحت هذا العنوان:

Sonata quasi una Fantasia, per il Clavicembalo o Piano-Forte composta e dedicato alla damigella Contessa Giulietta Guicciardi da Luigi van Beethoven, Op. venti-setti, Numero due.

ولكن ناقدًا ألمانيا، كبير زمانه بين النقاد، اسمه رلشتاب أشار فى تعليقه على الحركة الأولى من «الصوناتة كوازى فانتازيا» إلى إيحائها بانعكاسات القمر على أمواج بحيرة الكانتونات الأربع بسويسرا. وبالطبع أمر هذا يعنى الناقد نفسه، ويعنى أنه عرف تلك البحيرة ورأى الأشعة الفضية تتكسر فوق مياهها فى ليلة مقمرة.

أما بيتهوفن فلم يذهب إلى سويسرا، وبالتالى لم ير البحيرة الجميلة. ويمكن أن نضيف بأنه لم يشر من قريب أو بعيد إلى ما عنى بحركته الأولى أو بالصوناتة كوازى فانتازيا دو دييز مينور كلها.

ولهذا ذهب خيال الناس كل مذهب فى تفسير هذه الصوناتة، وصور المصورون بعض القصص الخيالية حولها. وشطح خيال بعض المتأدبين فقالوا بان بيتهوفن كان يتمشى فى طرقات ڤينا ذات ليلة مقمرة، عندما رأى غلاما كفيفًا يعتمد على ذراع أخته، ويشكو من أنه لا يستطيع أن يرى رأى العين عظيم عظماء الموسيقى بڤينا. فتقدم إليهما بيتهوفن وصاحبهما إلى منزلها المتواضع. وجلس إلى البيانو وارتجل الصوناتة «كوازى أونا فانتازيا» مستوحيًا ضوء القمر المتساقط من نافذة الغرفة.. وجمال عيون الشقيقة، واختفاء الضياء من عيون الغلام الكفيف. ثم كشف للفتاة وشقيقها عن شخصيته. وللقصة «تفانين عجب» لا تعنينا بقدر ما يعنينا أن نعرف لماذا أوحت الحركة الأولى للصوناتة بضوء القمر ينعكس على بحيرة سويسرية. وهل الموسيقى تبلغ فى وسائلها التعبيرية إلى درجة أن تحدد مما لا يقبل الشك ما يعنيه الموسيقى؟ لقد سمعتمونى أكثر من مرة أؤكد أن الموسيقى لغة مبهمة توحى ولا تحدد، وأن المؤلف الموسيقى ذاته قد يضع موسيقاه وفى ذهنه صورة من الطبيعة، أو أن يكون فى حالة وجدانية معينة، من حزن أو فرح، أو من التعلة بالأمانى. وقد يعرف أو لا يعرف تحت أى تأثير وضع موسيقاه، وقد يحدثنا صراحة عن ذلك، وقد يترك الأمر فى إبهامه. ثم إنكم استمعتم أيضًا إلى الكثير من الموسيقى ذات البرنامج وهى تطور رومانتيكى حدا بالموسيقيين إلى تأليف موسيقاهم تبعًا لبرنامج معين، من قصة أو قصيدة أو صورة.

والصوناتة المشهورة باسم «ضياء القمر» لم يؤلفها بيتهوفن وهو يترسم منظرًا بعينه. إنما كتبها عام ١٨٠٢ تحت تأثير أزمة نفسية، وأهم

من ذلك أن الصوناتة دو دييز صغير، مثل شقيقتها فى المصنف ٢٨ تمثل اتجاها جديدًا فى حياة بيتهوڤن الإبداعية. ولاحظوا أننا هنا فى بداية الحقبة الثانية من هذه الحياة. فهو يتجه إلى التحرر من قالب الصوناتة فى حركتها الأولى، ولذلك نراه يبدأ صوناتة «ضوء القمر» بحركة حرة طليقة من كل قيد، لا تتبع النظام المرسوم فيما يعرف بقالب الصوناتة، وهذا هو الأصل فى تسمية بيتهوڤن لها. «صوناتة شبه فانتازيا». وكلمة «فانتازيا» تعنى ـ وعند الألمان خاصة ـ الانسياق إلى الخيال فى حرية، أو إلى الانفعالات والنزوات النفسية.

وصحيح أن الحركة الأولى فى هذه الصوناتة شاذة التركيب. فلو أنه اكتفى ببعضها كمقدمة الحركة لما وجدنا فى هذه غرابة، ولكنه لم يجعل من المطلع مقدمة، وليس فى ظاهر الحركة الأولى أو باطنها ما يدل على أنها مقدمة، فقد امتد بها بيتهوڤن إلى حركة كاملة لا تريم ولا تتحول عن «تريولاتها»، أو تثليثاتها التى تؤلف فى كل مازورة ١٢ نوتة مقسمة فى توقيعها إلى نبرتين إيقاعيتين. وهذه التريولات تآلفات هارمونية لا تعزف عناصرها فى وقت واحد، بل تعزف على التوالى فيما يسمى التآلف المتقطع، وهو «الآربيج». وهذا الآربيج الهادئ البطىء سهل الإيحاء بتماوج الماء وتلاطمه، فلا عجب أن يرى الهر ريلشتاب وغيره صورة بحيرة سويسرية. أو انعكاس ضوء القمر على شواطئ الإسكندرية، أو شاطئ بلطيم، وخلفه الممتد من الغرود الرملية الفسيحة. ولماذا لا توحى الأربيجات بتماوج النخيل فى عزبة النخل تحت لمسة نسيم السحر؟ أو بزيارة لأبو الهول عند شروق الشمس، ومنظر النيل من فوق الربوة العالية؟

لنترك للموسيقى حرية الإيحاء إلينا بما نشاء، أو تشاء لنا مخيلاتنا، والأجدى أن تلاحظوا هذه الحركة البطيئة، وأن تتنبهوا إلى لحنين

متسلقين فوق تآلفاتها «الآربيجية»، أو هابطة تحتها إلى أعماق البيانو. ولبعض هذه الألحان صوت أشبه بصوت ناقوس يرن رنين الحزن، ويعلن عن وفاة. هذا والتآلفات الآربيجية مستمرة فى حركتها المنسابة من أول الحركة حتى آخرها، تتجول بين المقامات الموسيقية ماشاء لها فن التأليف، ويعلوها اللحن الغنائى الأول أو الثانى، أو يدفن نفسه فى أعماقها. مع ملاحظة أن الجمع بين مونوتونية التآلفات، وبين تحركات اللحنين الغنائيين هو مثار الإيحاء الشعرى فى موسيقى بيتهوڤن.

وما من شك فى أن هذه الصوناتة تعبر عن حزن دفين ويأس عميق نجد لها تفسيرًا من حياة بيتهوڤن. ولا أحسب النقاد بعدوا كثيرًا عن الحقيقة حين يحدثوننا عن غراميات بيتهوڤن وأثرها فى تأليف صوناتة ضوء القمر وأشباهها كالأباسيوناتا أو الباتيتيك. فأشجان بيتهوڤن هنا، وثوراته العنيفة هناك، مرجعها تلك الغراميات اليائسة، سواء كانت الحبيبة الكونتيسة جوليتا جويتشاردى أو الكونتيسة تريزا فون برونشڤيك، أو تريزا مالفاتى، أو آنى زيبالد.

فلنسمع إلى الحركة الأولى من الصوناتة مقام دو دييز صغير. وقد نسيت أن أخبركم بأنها ذات ثلاث حركات لا أربع، ولقد بلغ التطور بيتهوڤن مدى أبعد من حكايات ثلاث حركات. فهناك من صوناتاته مالا يحتوى على أكثر من حركتين، وليس لهذا الأمر شأن هام، وإنما فيه دلالة على انطلاق قريحة بيتهوڤن ونزوعها دائمًا إلى التحرر. ومع أن الحركات الثلاث واضحة الانفعال، دون أية محاولة للوصل بينها، فإن بيتهوڤن حرص فى آخر الحركة الأولى على إصدار أوامره إلى العازف بأن يبدأ فجأة الحركة الثانية فيقول بالإيطالية:

Attacca subito il seguente Allegretto.

ويقول فى آخر الحركة الثانية: Attacca subito il PrestoŒ

الحركة المتوسطة في صوناتة «ضياء القمر» سكرتسو صغير، وصفه فرانز ليست بأنه زهرة نابتة بين هوتين. ويمكن أن يعتبر هذا الاسكرتسو متنفسًا من جو الكمد المخيم على الصوناتة فيما بين حركتها الأولى التي تثير الأشجان وتوحي بأشيد الأحزان، وبين حركتها الأخيرة التي تنفجر عن حمم طائر من داخل بركان ثائر.

بعد هذا الاسكرتسو اللطيف تعود الموسيقى إلى جو الدراما في حركة سريعة جدًّا، وفي انفعال وقلق. وإذا كان الحزن المخيم على الحركة الأولى كظيمًا، هادئًا، فهو هنا تفجير ينابيع المأساة حميمًا محرقًا. والحركة مصوغة في قالب الصوناتة.

ولا بأس من أن أنقل إليكم وصف الموسيقى هكطور برليوز لحفلة خاصة عزف فيها فرانز ليست صوناتة «ضياء القمر» قال: «دخل علينا ليست وقد تقدم المساء، وسمعنا نناقش عملا من أعمال ڤيبر. كان الجمهور قد تلقاه بعكس الترحاب. فقام ليست إلى البيانو وعزف ذلك العمل ليجيب بطريقته على خصوم ڤيبر. وعندما انتهى من عزفه بدأ ضوء المصباح الكبير يخبو، وذهب أحدنا ليعيد إليه الحياة فقلت له: «اترك بالله المصباح لحاله فلعل ليست يلعب لنا أداجيو الصوناتة مقام دو دييز صغير لبيتهوڤن، وفي هذه الحالة لا أحسب غسق الحجرة إلا موائمًا لروح الموسيقى».

فقال ليست: «بكل ممنونية، وأفضل أن تطفئوا الأنوار كافة، وأن تغطوا نار الموقدة حتى يشتملنا ظلام كامل».

«وفي هذه الغياهب، وبعد لحظة من التأمل، ارتفعت ألحان المرثية في بساطتها العلوية، وكأن العازف الفيرتيوز قد استدعى طيف بيتهوڤن من العالم الآخر ليسمعنا صوته العظيم. وقد عرت كل منا رعدة، ونحن نحت وقر التبجيل، والتجلي الديني، والإعجاب والآلام. ولو لم تشرق عيوننا

بالعبرات فى تلك اللحظات لاختنقت صدورنا... حقًا إن صوناتات بيتهوفن العظيمة هى التى تسبر إحساسنا، وقوة إدراكنا للموسيقى».

وختامًا أحب أن أشير إلى أن ليون تولستوى وضع رواية قصيرة بعنوان «صوناتة إلى كروتزر» لبيتهوفن، جعل فيها الموسيقى تشير عواصف بين الزوج وزوجته البيانست، وعازف الفيولينة صديق الزوجة، وتنتهى القصة بقتل الزوجة. وقد كتب روائى ألمانى حوالى عام ١٩٠٠ قصة يهاجم فيها اتهام تولستوى للموسيقى، وجعل عنوان قصته «الصوناتة مقام دو دييز صغير» وهى صوناتة «ضياء القمر»، وفى سنة ١٩١١ ألف روائى ألمانى آخر قصة بعنوان «كوازى أونا فانتازيا»، وفى العام نفسه ألف روائى بريطانى قصة عنوانها .Moonlight Sonata وهذا غير لوحات الرسم والصور التى صنعها الرسامون والمصورون لبعض القصص الخيالية التى أشرت إليها فى أول الحديث وغير الأفلام السينمائية التى تغرق فى الخيال، وتجعل من حياة الموسيقيين مادة لاستدرار عبرات الجماهير... مدرارًا.

Adagio sostenuto - Allegretto - Presto agitato.

صوناتة البيانو الثلاثون
مقام مى، مصنف ١٠٩

من خمس صوناتات بيتهوڤن الأخيرة للبيانو، سبق أن قدمنا الصوناتة مصنف ١٠٦ المشهورة باسم صوناتة «الهاميركلاڤير» ونقدم الآن صوناتة لم تحظ بتسمية أدبية، ولا تعرف إلا برقم مصنفها، وبمقامها الموسيقى مى كبير.

والخمس الصوناتات الأخيرة تمثل الفترة الأولى من الحقبة الأخيرة لحياة بيتهوڤن الإبداعية، كما تمثل الخمس الرباعيات الأخيرة الفترة النهائية. والصوناتات الخمس الأخيرة ألفت فيما بين ١٨١٦، ١٨٢٢، أما الرباعيات الأخيرة فقد ألفت فيما بين ١٨٢٤، ١٨٢٦، ولم يبق على بيتهوڤن من أيام الحياة سوى بعض سنة ١٨٢٧.

والصوناتة مى ماجور التى نقدم ألفت فى خلال قيام بيتهوڤن بوضع عمل من أروع أعماله ومن مفاخر الحضارة الكبرى، وهو «القداس الاحتفالى» لقد عبرنا فى رحلتنا الطويلة بهذه الحياة الإبداعية، وأشعر دائمًا بسعادة عجيبة وأنا أقدم أعمال بيتهوڤن الأخيرة. وأرجو أن لا ننسى أننى بدأت تقديم أعمال بيتهوڤن فى شهر مايو عام ١٩٥٧ بالسمفونية التاسعة، الكورالية، آخر سمفونياته، وأننى قدمت رباعيات بيتهوڤن الوترية من جميع حقباته الإبداعية، ولم يبق لى سوى تقديم أربع رباعيات من الحقبة الأولى، أختتم بها سلسلة رباعياته الست عشرة.

وهأنذا فى رحلتى الطويلة عبر صوناتات بيتهوڤن للبيانو أقترب من

النهاية، إذ أقدم واحدة من الخمس الصوناتات الأخيرة وهى الصوناتة الثلاثون.

وقبل أن ندخل فى تفاصيل هذه الصوناتة، أدعو لسماع الحركة الوسطى، إذ أنها تقف وحدها فى قمة عمل كله استرواح هانئ وهدوء سعيد، الحركة الوحيدة فى الصوناتة التى تذكرنا بالمزاج النارى الغضوب.

ففيما عدا الحركة الوسطى نلتقى ببيتهوڤن الوادع والشاعر فى تأملاته وسبحاته، وسأتابع دون تحرج، ولكن فى تصرف واختزال كبير، تحليل رومان رولان لهذه الصوناتة، ويبدؤه قائلا: فلنتنشق أولا عبير عام ١٨٢٠ لقد أراد البعض اعتبار حركة الصوناتة الأولى من بنات الخيال المنطلق، وارتجال عبقرى. ولكن فحص الحركة يكشف عن اتباع بيتهوڤن لقالب الصوناتة، فهنا لحن أساسى أول، ولحن ثان ثم قسم التفاعل، فقسم إعادة العرض، فالختام بكودا.

وفى خلال هذا المؤلف الاتباعى نحس بانطلاقة الفنان، وعندنا فى الحركة الثانية صورة من صور المفارقة فى التعبير. فهذه الحركة السريعة جدًّا انفجار بركان وسط منبسط من طبيعة باسمة، مورقة مشرقة. يعود بيتهوڤن بعدها إلى عالمه الهادئ، وتأملاته الشاعرية فى الحركة الثالثة. وهى ختام غير معهود فى الصوناتات، لأن المعهود أن تختم بحركة سريعة، غير أن بيتهوڤن هنا يأمر الزمن بالتوقف ليعرض علينا لحنا سماويًّا هادئا، يجرى عليه ست تنويعات. واللحن يتركب من قسمين يعاد كل منهما، ويرى فيهما رومان رولان عودة إلى ذكرى «الحبيبة النائية» مشيرًا بذلك إلى سلسلة أغانى بيتهوڤن بهذا العنوان.

التنويع الأول نوع من ترديد اللحن الأساسى بعاطفة مجددة فى تأثرها أو كما يقول رومان رولان: «إنه إعادة للحن تحت أضواء الروح

التى تضفى على اللحن معناه التعبيرى».

إنما تبدأ التنويعات حقًا بالتنويع الثانى، ويمثل عند رومان رولان اجترار الذكرى، كأنها الخضرة العاطرة.

والتنويع الثالث يرى رولان فى ترقيصه السريع صورة «الحبيبة النائية».

والتنويع الرابع يعود إلى اللحن الأساسى، أو على الأقل إيقاعه، وإن أبطأ قليلا.

التنويع الخامس خلق جديد يمثل توكيد الإرادة تتحكم فى العاطفة.

أما التنويع الأخير فهو الخاتمة الرائعة لهذه المجموعة من التنويعات، وفيه ارتفاع مستمر فى القوة وازدياد فى السرعة، حتى ينتهى إلى زغردات هائلة. يبدأ فى جلال ثم يحمى وطيسه شيئًا فشيئًا، كالماء يغلى ويفور ليفيض فيضانًا فى تلك الزغاريد، وتنتهى الحركة والصوناتة بالعودة إلى اللحن الأساسى، مفردًا، هادئًا، ينتهى متباطئًا خافتًا تدركه سنة من النوم. وهكذا تحتفظ النفس بالذكريات كاملة، ولكن دون وخزات الألم.

ألفت هذه الصوناتة عام ١٨٢٠ فى خلال تأليف «القداس الاحتفالى» كما مضى القول، ذلك القداس الذى توجه فيه بيتهوفن إلى ربه يناجيه. إنها مونولوج داخلى، تتوارى فيه النفس خلف أحلامها، التى تمر مرور السحاب، ورياح الخريف تذرو الأوراق الذابلة وتنشر عبير الماضى. ذكريات فقدت حمتها اللاسعة، ولم يبق منها سوى الشمع والعسل الذهبى تبنى منه الروح خلاياها ذات الضياء. هذه الصوناتة فى تنويعات حركتها الأخيرة إن هى إلا لعبة الحب والأحلام.

Vivace ma non troppo, Adagio espressivo - Prestissimo - Andante molto cantabile ed espressiveo.

الصوناتة الأخيرة للبيانو
مصنف ١١١، مقام دو صغير

عندما خصصت منذ بضع سنوات عددًا من الأحاديث لصوناتات البيانو تأليف بيتهوڤن راعيت اختيار أشهرها وأكثرها ذيوعًا بين عشاق الموسيقى، بصرف النظر عن كون هؤلاء يمارسون أو لا يمارسون الأداء الموسيقى. وبعض صوناتات بيتهوڤن فى متناول العازفين الهواة، ولكن أغلبها، بل كلها فى الحق، بحاجة إلى امتلاك أعنة الأداء وميكانيكياته بدرجة من الكمال تغنى العازف عن التفكير بنقلة إصبع، أو بعبور اليد اليسرى فوق اليمنى، أو العكس، ليتفرغ تمام التفرغ للتعبير البيانى والوجدانى، وبيتهوڤن حتى فى أسهل صوناتاته أداء، هو الموسيقى الأكبر. أى أن حاجة العازف إلى فهمه والنفاذ إلى روحه، بل ضرورة الثقافة الفنية الواسعة أساسًا لوعيه، تجعل من الشطط أن يحاول تناول موسيقى بيتهوڤن بالخفة التى يتناول بها عزف مازوركا لشوبان.

وصوناتات الحقبة الأخيرة فى حياة بيتهوڤن، وعددها خمس صوناتات، جبال وعرة جدًّا حتى على العازف الصناع (الفيرتيوز) لدرجة أن بعض هذه الصوناتات، بل كلها، قلما كانت تعزف فى النصف الأول من القرن التاسع عشر، خشية منها ورعبًا. وما تزال الكتب تسرد أسماء عازفى القرن الماضى الذين قاموا بالأداء العلنى للصوناتات الخمس الأخيرة، وخاصة أشدها وعورة، وأصعبها منالا وهو الصوناتة التى اشتهرت باسم «الهامركلافير»، مصنف رقم ١٠٦، تسرد الكتب أسماء من تجرءوا على الخمس الصوناتات الأخيرة، وكأنها قائمة شرف

لهم، وهى قطعًا قائمة شرف لجمهرة المستمعين الذين استطاعوا مواصلة السير فى تلك المعارج الوعرة، التى تمثل موسيقى بيتهوڤن فى الحقبة الأخيرة، سواء للبيانو، أو للرباعية الوترية، ثم عادوا من رحلتهم بصفة النافق الكاسب. مجهدين نعم، ربما فى حواسهم، ولكن روحهم التى ارتفعت حتى سدرة المنتهى فى عالم الموسيقى العظيمة، عادت آمنة مطمئنة، سعيدة بكل ماهز أرجاءها من أحاسيس ومشاعر.

قدمت فيما مضى الصوناتة مصنف رقم ١٠٦ دون تردد، وهى المعروفة كما قلت بالهامركلافير، ذروة منجزات بيتهوڤن فى صعوبة الأداء، ولكنها ليست ذروتها فى صعوبة الإدراك الذى يوصل إلى المتعة الروحية الكبرى.

ترددت أمام الصوناتة الأخيرة مصنف ١١١، وأخذت أؤجل تقديمها عامًا بعد عام حتى جمعت شجاعتى، وآذنت اللحظة الراهنة لتقديمها. وأحب على خلاف عادتى، أن أسجل بأننى أعددت هذه الصفحات فى أواخر شهر يولية ١٩٦٧، وأنا أجتاز محنتين من محنات حياتى الخاصة وحياة الوطن. أقول هذا معتذرًا عن إشارة شخصية، ربما لم يكن لها محل، لولا صلتها بمقدرات الوطن الحبيب.

آذنت اللحظة أن أقدم آخر صوناتات بيتهوڤن للبيانو، وهى الصوناتة الثانية والثلاثون، لا تحمل من الأسماء غير رقم تصنيفها، هو ١١١، ومقامها الموسيقى وهو دو فى الديوان الصغير. وعجيب مقام دو مينور هذا! كلما كتب بيتهوڤن شيئًا من الموسيقى فيه، توقعنا أن يمثل كفاحًا روحيًا، أو تضالا عاطفيًا. ولأذكرن ثلاثية للوتريات والبيانو كتبها فى أول شبابه، وهى عمل من أعمال الحقبة الأولى، يدهشك أن تحس فيها بنبض روح بيتهوڤن صاحب السمفونية الخامسة، وصوناتة الڤيولينة والبيانو والصوناتة الباتيتيك للبيانو، والرباعية الوترية الرابعة، بل

صوناتة البيانو الخامسة مصنف رقم ١، وكلها أعمال فى مقام دو مينور يمكن أن أضيف إليها صوناتة البيانو الرابعة عشرة المعروفة «بضياء القمر»، والرباعية الوترية الرابعة عشرة، وكلا العملين فى مقام دو دييز مينور.

عندما انتهى بيتهوڤن من صوناته الأخيرة مقام دو مينور عام ١٨٢٢، لم يكد يجف حبرها حتى كتب للناشر يقول له: «والبيانو، إذا فكرنا فى الأمر، ليس آلة موسيقية ترضينى تمام الرضا». وعرفته الخمس السنوات الأخيرة من حياته جبار القرون، وعظيم عظماء الفن، بما كتبه خلالها من أعمال تعنو لها الجباه: السمفونية التاسعة والقداس الاحتفالى والخمس الرباعيات الوترية الأخيرة.

نعم عاد بيتهوڤن خلالها إلى البيانو ليكتب بعض المقطوعات الهينة التى أسماها «باجاتيل». وإلى تنويعاته المشهورة على فالس ديابللى.

ما أكثر ما يمكن أن أقوله عن صوناتة بيتهوڤن الأخيرة، تعبيراً شخصياً، أو نقلا عما قاله المعقبون قديماً وحديثاً. أما التحليل فلا سبيل إليه فى هذا المجال لأن أعمال بيتهوڤن الأخيرة للبيانو والرباعية الوترية تعز على التحليل البارد ولا طريق إلى تحليلها سوى بالتشريح الفنى لعناصرها. فلا ينتظرن السامع منى قليلا ولا كثيراً فى مجال الشرح والتحليل. إننى اليوم من قبيل تراجمة الآثار فى الزمن الخالى نأى بهم القصور والجهل عن بلوغ أقدام البناء الفنى الذى عنه يخبرون.

يقول الدكتور دايسون، من علماء الموسيقى البريطانيين: «ما أيسر أن نتناصح فنتحدث عن قالب الصوناتة لنعلقه فوق اسم بيتهوڤن، ليس ثمة خيبة أمل أشد وأنكى. نعم إنه لممكن أن نستخرج من حركاته لحنين أساسيين وكودا لنقول بان هنا يوجد، أو كان يمكن أن يوجد الخطان المتوازيان إشارة إلى نهاية قسم العرض أو قسم العرض وقسم

التفاعل. ولكن فى الإمكان أيضًا أن نستخرج من حركاته فى قالب الصوناتة ثلاث أو أربعة أو خمسة ألحان، لا لحنين أساسيين فحسب. أما أن نعرف ترتيبها فيما بينها، الأهم فالمهم، فأمر ذلك متعذر على أى من الناس... وصوناتات البيانو الأخيرة، والرباعيات الوترية الختامية يعترف لها القاصى والدانى بأنها تعز على أن توضع داخل تقسيم شكلى. نعم، لقد انحدر بيتهوڤن من أصلاب هايدن وموزار، ولكن مما لا ريب فيه أننا نفتقد بيتهوڤن الحقيقى كلما عثرنا فى مؤلفاته على جرة عظيمى الموسيقى اللذين اتخذهما بيتهوڤن قدوة. لأن ما عبر عنه بيتهوڤن بصميم شخصيته إنما هى تلك الأشياء التى لا وجود لها فيما ورثه من فن البناء الموسيقى. إن بيتهوڤن الفنان المبدع. هو أيضًا محطم التماثيل».

فلننفذ إلى صميم صوناتة بيتهوڤن الأخيرة للبيانو، ولنبدأ بمقدمة الحركة الأولى، فهى تصور الجو المعتم، والسحب المتكاثفة التى لن يطول أمرها. لأن المقدمة عندما تنزع إلى الهدوء، إنما هى تستعد فى لغط البيانو لتلقى بنا على التوّ فى جو عاصف له هزيم وصرير، إلا إذا أوحت إليك الموسيقى برعود المعارك قديمها وحديثها. ولنعد إلى مطلع الصوناتة، لنستمع إلى المقدمة الفخمة، دون أن نتوقف هذه المرة عند آخرها، بل لنواصل الاستماع إلى قسم العرض كله. بل لنسمع الحركة كلها، ولن تترككم تلتقطون أنفاسكم، إلا عندما تخرج من معمعانها منهوكة صاغرة لتهدأ على تآلف مقام دو الكبير، دو فى اليد اليسرى على مفاتيح القرار ومى - صول - دو فى اليد اليمنى على مرتفعات البيانو.

ثم تبدأ الحركة الثانية بطيئة بسيطة، تشدو كأنها أغنية شعبية ساذجة، سعيدة. أوحت إلى واحد من المعقبين المتدينين بكلمات لبولس الرسول يقول فيها: «لقد عرفت إنسانًا منذ أربع عشرة سنة مضت (لا أدرى إن كنت عرفته جسدًا، ولا أدرى إن كنت عرفته خارج

الجسد، فالعلم عند الرب،... لقد عرفت هذا الإنسان... وكيف رفع إلى السماء، حيث سمع كلمات لا تنبس بها شفاه، كلمات ليس فى شرع الإنسان أن يتلفظ بها. عن هذا الواحد سأتحدث، وهو الذى أمجد».

وضع بيتهوڤن لهذه الحركة الثانية عنوانًا دارجًا متواضعًا يعنى لحنًا غنائيًا صغيرًا «غنيوة»، ثم انطلق نيفًا وعشر صفحات من المدونة يجرى عليها تنويعات عجيبة، حار فيها الناس وذهبوا فى تفسيرها كل مذهب وحتى شندلر صاحب بيتهوڤن سأله عما إذا كان ينوى كتابة حركة ثالثة سريعة يختم بها هذه الصوناتة. فقد أرسل الناشر يقول بان الناسخ نسى أن يرسل له الحركة الثالثة. فأجاب بيتهوڤن بطريقته المبهمة التى تحتمل كل تفسير من السخرية إلى التبرم... لا أظننى أجد الوقت لكتابة حركة ثالثة. صوناتة من حركتين، وما فى هذا؟ ليست المرة الأولى يكتب بيتهوڤن صوناتة من حركتين، وربما كانت المرة الرابعة أو الخامسة. ولنعذر الصديق شندلر أو كما يقول مترجم لحياة بيتهوڤن من المعاصرين: «لا لوم على شندلر، ولا على من يتوقع حركة ثالثة لصوناتة بيتهوڤن الأخيرة، لأنه حتى بعد مضى قرن من الزمان عليها، ما برح السامع الذى يستطيع أن يفهم الصوناتات الأولى بعد سماعها مرة أو مرتين، ما برح بحاجة إلى سنوات من الإصرار والجلد والتعاطف كى يفهم الصوناتة الثانية والثلاثين لبيتهوڤن»

كل ما أستطيعه لمساعدة السامع على معاناة هذه التنويعات أن يتذكر أمرًا هامًا، وهو أن بيتهوڤن فى أثناء تأليف الصوناتة كان يبنى عمله العظيم «القداس الاحتفالى»، أى كان يتهجد للبارى عز وجل، ومعنى هذا: الاستسلام لإرادة الخالق. فإذا كانت الحركة الأولى للصوناتة الأخيرة صورة من الكفاح المرير، والتحدى الغاضب، فإن هذه الأغنية الساذجة السعيدة إنما كانت أول الدرج يصعد فوقه، حتى يبلغ الأعالى،

فينسى سنوات الآلام والمتاعب، ويرقى من تجرد إلى تجرد حتى يتحلل هواء، أو يذوب فى ذرات الهيولى والأثير. هذا قليل جدًّا مما تهتف به نفسى، لن أعين السامع فى قليل أو كثير. أنا تاركه لحظه، ولخياله، وحسن استقباله، ولتصنع الصوناتة الأخيرة لبتهوفن به ما تشاء!

Maestoso, Allegro con brio ed apassionato - Arietta Adagio molto semplice cantabile.

صوناتة البيانو الأولى بعد الثلاثين
مصنف ١١٠، مقام لابيمول

صوناتة البيانو الأولى بعد الثلاثين تقف وحدها وسط الخمس الأخيرة، واحدة هادئة. وهى الوحيدة التى لا تحمل إهداءً إلى صديق أو عظيم. قال الموسيقى الفرنسى فنسان داندى فى ذلك كلمته المشهورة: «هل ما يدعو أن يكون الأمر على خلاف ذلك؟ وهل كان بيتهوڤن ليقدم صوناتته هذه لأحد غير شخصه، وهى التعبير الموسيقى عن خلجات نفسه؟ لقد أبل من عوارض المرض الأولى، وهو المرض الذى سوف يقضى عليه بعد ست سنوات. ثم إنه ألفها وهو يواصل فى هدوء وطمأنينة تأليف قداسه الاحتفالى، والصوناتة قبل الأخيرة تلج إلى صميم الأزمة، فهى نضال قاس رهيب ضد المرض المودى إلى الفناء، ثم عودة إلى الحياة يهزج بها نشيد الفرح الظافر».

كتب بيتهوڤن خطابًا إلى الأمير الروسى نيقولا جالتزين يشكره على تكليفه الكريم الذى أتاح له أن يؤلف ثلاث الرباعيات أرقام ١٢، ١٣، ١٥، ثم يقول «إن أبللو إله الشعر، ورباته الموزى، لن يسلمونى بعد لحاصد الأرواح، فما زلت مدينًا لهم بالكثير، ويجب قبل رحيلى إلى عالم الغيب أن أتم ما ترهص به الروح، وإنى إذ أتأمل أعمالى، أرانى لم أكتب سوى بضع نوتات. أيها الأمير النبيل، إننى أدعو بالنجاح لما أنت بسبيله من تشجيع الفن، فالعلوم والفنون هى التى تدلنا على طريقة الحياة الأسمى، بل هى التى تسمح لنا بلمحة منها».

تاريخ هذا الخطاب المرسل من ڤينا هو ٢٦ فبراير ١٨٢٧. ولقد غادر

بيتهوڤن عالمنا، يومًا بيوم، بعد شهر تمامًا من كتابة الخطاب الذى يرى فيه بيتهوڤن أنه لم يؤد عملا فى حياته أكثر من خط بضع نوتات. ماذا كان ينتظر أن يعمل بعد صوناتات البيانو الخمس الأخيرة، والرباعيات الوترية الخمس الأخيرة، والقداس الاحتفالى والسمفونية الكورالية؟

صوناتة البيانو الأولى بعد الثلاثين بنت عام ١٨٢١، لست سنوات قبل وفاة بيتهوڤن، تشاركه الصوناتة الأخيرة مصنف١١١ فى كراسات مسوداته، وتصاحبهما المقاطع التجريبية للقداس الاحتفالى، فهى فترة نشاط عارم، ولكن بيتهوڤن عرف فى أثنائها أيامًا سودًا، فقد أدركه شتاء ذلك العام، ١٨٢١، وأوصاب الجسد، وآلام الروح تحاصره. فالمرض يؤخر إتمام قداسه الكبير، وهو يعده للاحتفال بصديقه وتلميذه الحبيب، الأرشيدوق رودلف، يوم رسامته كاردينالا وكبير أساقفة أولمتز. وبيتهوڤن ينعى المرض الذى أخر إتمام هذا العمل قبل الحفل الكبير، ورسائله إلى الأرشيدوق فى تلك الفترة تكشف عن أوجاعه وآلامه.

ولأننى بدأت كلامى عن الصوناتة الأولى بعد الثلاثين فى دياجير تلك الكآبة فسأدخل إليها من بابها المدلهم، فى حركتها البطيئة التى وصفها بيتهوڤن بكلمتين ألمانيتين، ومقابلهما بالإيطالية. سماها بالإيطالية Arioso dolente، وبما يقابل هذا بالألمانية Klagender Gesang، أى أنشودة الأسى والبث والشكوى. وقد أعد للأنشودة مدخلا Adagio ma non troppo ينتهى إلى ما يشبه الارتجال أو التلاوة الملحنة «ريشتاتيڤو»، يقف فيها هنيهة عند نوتة «لا» يرددها هامسة ثم ترتفع حتى تصرخ مذبوحة من الألم، لتعود إلى الهدوء، وتعد للاستسلام. والاستسلام هو تلك الـ Arioso dolente أنشودة البث والشكوى.

وسيتولى السامع العجب إذ أعجل فأنبهه إلى أن الصوناتة تبدأ فى الديوان الكبير مقام لا بيمول، هادئة باسمة كيوم صحو من أيام الربيع،

فى حركتها الأولى، وأنها تنتقل إلى الأسكرتسو، يتفجر مرحًا وحماسًا؛ وقسم التريو فى هذا الأسكرتسو شبهه رومان رولان بالعفريت الصغير الطرير «بـك» فى «حلم ليلة صيف»، ويذكـر من يعرفـون كوميـديا شكسبير الخيالية من هو «بك» وما كان من شيطنته ودعاباته وعفرتته... ثم يخيم ظلام الأداجيو الشبيه بالارتجال، ويظللنا غمام الأسى فى أنشودة البث والشكوى. فبيتهوڤن الذى زعم فى لقائه بالفتاة بيتينا برنتانـو بمدينة الاستشفاء أن الفنان لا يبكى، وقال لها «الفنـان قد من نـار، لا يبكى أبدًا» ثم قال لها فيما بعد «البكاء جدير بالوصيفات قعيدات البيوت. والموسيقى يجب أن تقدح النار من روح البشر»، بيتهوڤن هذا تتفجر فيه ينابيع الألم فجأة فيبكى فى أنشودة البث والشكوى. ولنقف هنا لحظة لنعرف كيف عبر بيتهوڤن عن أوصاب القلب، وأحزان الفؤاد فى أخريات حياته. لنستمع إلى الاستهلال الحزين يدخل بنا إلى الـ Ar-ioso dolente.

لا شك بأنى ضللت طريقى إلى هذه الصوناتة. أما كان الأولى بى أن أبدأ بألحان الراحة والاستجمام؟ فلأصحح خطئى ولنبدأ بالحركة الأولى للصوناتة الحادية والثلاثين مقام لابيمول، والحركـة مصوغـة فى قالب الصوناتة، وهذا عجيب من بيتهوڤن فى هذه السنـوات المتأخـرة من عمره. سنسمع ما يمكن أن نستخرجه قسمًا للعرض بمجموعتى لحنيـه الأساسيين، ولحن المعبرة بينهما. ويجىء بعد هذا قسم التفاعل، ثم يعاد قسم العرض بلحنيه، ومعبرته، واللحن الثانى منهما، وكان دخوله أول الأمر فى مقام مى بيمول، ينصاع فى قسم إعادة العرض إلى مقام الحركة لا بيمول كبير.

ثم لنستمع إلى الأسكرتسو، فالتريو، لحنًا لا تلمـس أقدامه الأرض، فهو العفريت «بك» فى «حلم ليلة صيف»، تلك هى اللحظات الهانئة فى صوناتة بيتهوڤن قبل الأخيرة، ثم يخيم الغيام وتهوى الأحزان فيما سمعنا

من أنشودة الأسى والبث والشكوى.

ولكن من ذا الذى يصدق أن الآلام والأوجاع هزمت بيتهوڤن؟. إن الرجل لم يعودنا على النواح والبكاء، لأنه ابن الكفاح والنضال، حتى لو أدى به ذلك إلى صراع مع القدر ذاته، فلا تعجبن أن تختم الصوناتة مصنف رقم ١١٠ بلحن بهيج، يصوغه صياغة القدماء فيخرجه على صورة «الفوجة»، لحنها الواحد متطور من اللحن الأساسى الأول لحركة البداية.

وفيما عدا أعجوبة التحول من الحزن إلى تهليلة الانتصار، فإن الفوجة لن تكشف لنا عن أعاجيب أخرى، إلا أن تتوقف فى وسطها وتتعثر، فإذا بأنشودة الأسى وقد رانت عليها لحظة، ودهمتها مقطعة النياط منهنهة تنشج، ولكن الفوجة وقد أجفلت لحظة، ما تلبث حتى تندفع فى طريقها المنير، وتحت ضوء الشمس الساطعة. ولنسمع الفوجة فى نصفها الأول ثم دخول اللحن الشاكى، الـ Arioso dolente فعودة الفوجة.

تلكم كانت أركان العمل الكبير من مؤلفات بيتهوڤن للبيانو، وما أخالنا إلا على استعداد لسماع العمل بتمامه. فلننصت فى خشوع إلى صوناتة البيانو الأولى بعد الثلاثين مصنف رقم ١١٠، مقام لا بيمول فى الديوان الكبير.

Moderato cantabile molto espressivo (con amabilita) Allegro molto - Adagio ma non troppo e Recitativo,
Allegro molto Arioso dolente- Arioso dolente - هذا هو الاسكرتسو – Adagio ma non troppo

وفى الختام Fuga: Allegro ma non troppo

وتعترضها أنشودة الأسى، وقد فقدت عزمها وانهد حيلها، وعبر بيتهوڤن عن ذلك إيضاحًا للعازفين بقوله: perdende la forza, dolente

وتعود الفوجة إلى سرعتها الأولى L,istesso tempo della fuga

صوناتة البيانو الثامنة والعشرون
مقام لا، مصنف رقم ١٠١

نواصل تقديم صوناتات البيانو الأخيرة لبيتهوفن. خمس صوناتات تقف على رأس مؤلفات البيانو فى كل عصوره، قدمت منها أربعًا من التاسعة والعشرين حتى الثانية والثلاثين، واليوم أقدم الصوناتة الثامنة والعشرين مقام لا فى الديوان الكبير، مصنف رقم ١٠١. انتهى بيتهوفن من تأليفها فى نوفمبر عام ١٨١٦، السنة التى يعتبرها الدارسون بدء الحقبة الإبداعية الثالثة والأخيرة لفن بيتهوفن. سوف يعيش بعدها عشر سنوات، فيكتب فيها أعظم أعماله: القداس الاحتفالى والسمفونية الكورالية، والرباعيات الخمس الأخيرة، وخمس صوناتات أخيرة للبيانو، نسمع الأولى منها اليوم بعد أن سمعنا الأربع الصوناتات التالية لها. لقد ألف بيتهوفن فى العشر السنوات الأخيرة من حياته أعمالا غير ما ذكرت. ألف التنويعات المشهورة على لحن فالس لديابللى، وكتب الباجاتلات، وبضع أغنيات، ولو أن عبقرية الرجل لم تكن تبلغ فى تلحين الكلمة مبلغ تلك اللغة الخرساء التى تتكلمها الموسيقى، والأعمال التى ذكرت على التو أعمال فنان عظيم يلتمس الراحة من عناء الخلق والإبداع، أو يلتمس بعض ما يعينه على الحياة من حق تأليفها.

قلت اللغة الخرساء، وإذا بجملة لكارلايل تعبر ذاكرتى، أبحث عنها فيواتينى الحظ لأجدها دون عناء فيما طالعته خلال هذين الأسبوعين حول الصوناتة التى أقدم اليوم. ماذا قال كارليل ذلك الكاتب الاسكتلندى العميق؟: «الموسيقى لغة لا نطق لألفاظها، ولا يسبر غور

كلامها، تقودنا إلى حافة اللانهاية، وتتركنا لحظات نغوص فيها بأبصارنا». وهنا يضيف الناقد الموسيقى كامى بلليج، وهو يكتب فصلا عن أثر الصوناتات الأخيرة عليه حين سمعها لأول مرة: «أجل تقودنا إلى حافة اللانهاية صوناتات بيتهوڤن الأخيرة، فلا تتركنا لحظات كما يقول كارليل بل هى تخلى بنا هناك وشأننا».

الصوناتة مصنف رقم ١٠١، مقام لا كبير، عمل لا يستغرق عزفه العشرين دقيقة، عمل عجيب جدًّا فى مؤلفات بيتهوڤن الأخيرة، لا عنف، ولا اندفاع، ولا بلاغة سحبان وائل. لقد وقف بيتهوڤن بعد سنوات المجد والشهرة أيام مؤتمر فينا الكبير، وقف فى نهاية الحقبة الثانية، بين عهدين، عهد انقضى بأمجاده ونجاحه والتماعه، وما قدم للعالم من عظائم المؤلفات الموسيقية أحبها وقدرها آل الثقافة العليا فى ڤينا، وخارج ڤينا، وعهد آن أوانه، لن يلبث أن يصاب فيه بالعلل، أو بالعلة التى انتهت بالقضاء عليه، وسيحول الصمم بينه وبين المجتمعات الحافلة، فلن يقدم للجماهير أعماله الهائلة على البيانو بنفسه، ولن يقود أداء أعماله الأوركسترالية، كما كان يصنع، بل سيطبق عليه الصمم إلى حد يجعل التحدث إليه عناءً وضيقًا، إلا أن يكتب المتحدث أقواله، وقد يفضل بيتهوڤن، إن وجد فى مكان عام، أن يرد عليه كتابة. وقد اجتمعت للخلف كراسات تلك الأحاديث، صورة من عقلية الرجل، وانطباعاته من الأحداث والأشخاص، بل وبعض تفاصيل حياته. وبيتهوڤن حبيب المجتمع المتأنق فى ڤينا، كان هو أيضًا مقبلا على ذلك المجتمع، يأنس إليه، ويأتنس بكواكبه اللامعة نساءً ورجالا، وإذا الصمم المطبق يصده عن الناس، ويصدهم عنه رويدًا، وتتحول الموسيقى التى يؤلفها بيتهوڤن إلى لغة روحية، يخاطب بها الفنان نفسه، ويناجى فيها ربه. ولقد حفظت متاحف الذكرى كناشات بيتهوڤن التى كان يدون فيها أفكاره الموسيقية عفو الخاطر، وعفو اللحظات البادرة، وأتيح للعالم الموسيقى الألمانى

نوتيبوم أن يدرسها صفحة صفحة، بل فقرة موسيقية فقرة. لن تصل إلينا الكراسات كاملة، ولكن ماوصل منها تكفل بإلقاء أضواء عجيبة على طريق العبقرية، حين ينزل الإلهام بصاحبه شذرات ومقاطع، بلا رأس، ولا ذنب. وقد تتجلى رأسًا بلا جسد، أو ذنبًا دون رأس أو جسد، وربما عضوًا وبعض عضو موسيقى، ثم إذا بها على مدى الأيام والسنين تتخلق لحنًا، وإيقاعًا موسيقيًا يمثل الإرهاصات النهائية لعمل نراه كاملا فى المدونة الأخيرة بخط بيتهوڤن، قبل أن تنتقل إلى يد النساخ الخطاطين، فتقدم إلى المطبعة لوحات تمثل الطبعة الأولى لكل تلك الأعمال الخالدة. لم ينصب بيتهوڤن فى كناشاته ومسوداته نولا واحدًا لعمل واحد، وإنما كانت عدة أنوال، يداول بينها النسيج، بحثًا وتعديلا وتحويرًا وتصويرًا، وكأنه لاعب الشطرنج الذى يجلس وحده فى مواجهة شرذمة من أبطال اللاعبين.

والصوناتة الثامنة والعشرون، ذلك العمل العجيب حقًا، تتبع نوتيبوم مسوداتها أو مسودات حركتيها الثانية والثالثة وقليل من الأولى. وموضع العجب فى هذه الصوناتة هو أنك تفتقد فيها لأول وهلة، وحتى نهايتها، بيتهوڤن الصاخب الغاضب الضاحك الباكى. كتبها فى فترة هناء، أشبه بالهدوء قبل هبوب الزوابع وحلول المصائب. لقد كسب قضيته ضد أرملة أخيه، وانتزع من أحضانها ابنها الوحيد، أقامته المحكمة وصيًا عليه، حماية للغلام مما يشوب حياة أمه. وسيركز الفنان على الغلام كارل كل عواطف أبوة لم تتح لبيتهوڤن، فإذا كارل فتى ضال فاسد، يسبب للموسيقى العظيم آلامًا وأوصابًا فاقت كل آلامه وأوصابه. وينتهى بيتهوڤن إلى أن يطلب من صديقته وتلميذته البارونة دوروتيا إرتمان، أن تتوسط لدى زوجها الضابط العظيم، فيعين الفتى الضال كارل فان بيتهوڤن ضابطًا فى الجيش الإمبراطورى.

لماذا يرد ذكر البارونة دوروتيا إرتمان هنا؟ لأن الصوناتة التى نعرض

مهداة إلى هذه البارونة، ونادرًا ما رأينا بيتهوڤن يقدم عملاً لتلميذ أو تلميذة فيما عدا صديقه وتلميذه الحبيب الأرشيدوق رودلف فون هابسبورج. ويكفيك أن تنظر إلى صفحة الإهداء، فإذا رأيت اسم رودلف على رأس عمل من أعمال بيتهوڤن، فلتطمئن إلى أنه عمل من أجل أعماله.

والبارونة دوروتيا إرتمان كانت من أحسن عازفات زمانها على البيانو. أجمع الناس ذواقة وهواة ونقادًا وموسيقيين محترفين على أن دوروتيا، السيدة الجميلة، الممشوقة القد، لم تكن أعظم العازفات فى عصرها فحسب - وما كان أكثر النساء تعلقًا ودراسة وتفوقًا على البيانو فى عصر بيتهوڤن - بل كانت تبزّ الرجال، إن لم يكن بقوة العزف، فبالفهم والوعى والرقة والنفاذ إلى صميم أعمال أستاذها لودفيج ڤان بيتهوڤن.

كان صاحب السمفونيات التسع والصوناتات الاثنتين والثلاثين يسمى هذه السيدة دوروتيا - ستشيليا، والقديسة سيتشيليا كما يعرف كل موسيقى مثقف هى حامية فن النغم وأهله، تصور وهى تعزف على أرغن صغير، هو الجد الأكبر للآلة الموسيقية الهائلة.

عاشت البارونة دوروتيا إرتمان حتى أربعينات القرن الماضى، وترملت منذ الثلاثينات عن زوجها النبيل وقد بلغ فى الجيش الإمبراطورى رتبة الفيلد مارشال. وعرفت الموسيقى الشاب مندلسون وقصت عليه من ذكرياتها الحكاية التالية: دعاها بيتهوڤن إلى بيته، بعد وفاة ولدها الأخير، وقد جل العزاء وجفت من الدمع المآقى. لم ينبس بيتهوڤن بكلمة قبل أن يجلس إلى البيانو ليقول: فلنتحدث بعضنا إلى بعض بالموسيقى "Wir werden nun in Toenen mit einander sprechen".

وأخذ يعزف على البيانو ساعة زمانية، ارتجالاً من تلك الإرتجالات

التى اشتهر بها فى شبابه، وحفظت لنا ذكريات المعاصرين منها أثرًا دون عين (أو سمع!).

ذكرت الأم الثكلى لمندلسون أن بيتهوڤن قال لها فى تلك الساعة بالموسيقى كل ما يمكن أن يقال «فأنزل على قلبى العزاء.»

Er sagte mir alles und gab mir auch zuletzt den Trost.

ولقد عقد رومان رولان فى دراسته الكبيرة لموسيقى بيتهوڤن فصلاً كاملاً عن الصوناتة مصنف ١٠١، والتى لا يتعدى عزفها ربع الساعة إلا ببضع دقائق. وجعل عنوان الفصل «دوروتيا - سيتشيليا».

إننى أطيل الكلام، لأن قصر وقت الاستماع إلى الصوناتة يشجعنى على طرق موضوعات فى حياة بيتهوڤن لم يتح لى تقديمها فى أعمال تستغرق نصف الساعة، والساعة وأكثر من الساعة.

وأطيل الكلام لأننى فى الحق عند أول سماعى للصوناتة مصنف ١٠١ لم أفهمها، وأصدقكم القول إننى أجفلت من مونوتونية إيقاعاتها، فعدت إليها يومًا بعد يوم، دون أن أستعين عليها بقراءة أو اطلاع. فما فائدة القراءة إن لم أصل بإحساسى وعقلى إلى أعماق عمل هام من أعمال بيتهوڤن؟ وبدأت أفهم فاستعنت على الفهم بالقراءة والاطلاع.

تبين لى أن بيتهوڤن فى هذه الصوناتة يناجى نفسه، ويستوحى ذكريات حياته السابقة، فى حنان ورقة، كمن يعترف فى دخيلته فيقول: وبعد، ألم تكن حياتى موفقة جميلة؟ ثم هو يحلم بمن أحب وما أحب، وهاهو ذا قد بلغ الخامسة والأربعين من عمره، ألا يذكر مسقط رأسه فى بون على ضفاف الراين الجميل؟ ألم يجد فى ذكريات حياته بالريف عزاء عن كل ما لقى من متاعب؟ ما أجمل أن يقيم فى بيت الراعى والزارع، عند أطراف الغابة، أو على ضفة الغدير.

لاشك أن بيتهوڤن فى الحركة الأولى من الصوناتة «يفرط» فى مخيلته سبحة الذكريات، فهذا هو المعنى والجو اللذان توحى بهما الحركة الأولى الهادئة، الهانئة، مقام لا فى الديوان الكبير. ولن أحاول فى هذه المرة تقديم مقاطع منها أو من الحركات الأخرى فقد وطدت أمرى اليوم على التقديم لهذه الصوناتة القصيرة بكلام طويل، ثم نسمعها كاملة. وعذرى فى الثرثرة أننى قرأت كثيرًا جدًّا عن هذه الصوناتة، بل ذهبت إلى حد تحليلها موسيقيًّا فقرة فقرة، فوجدت أن ذلكم هو سبيلى الوحيد لتقديمها.

كل ما فى موسيقى الصوناتة الثامنة والعشرين، وفى الملحوظات التى دونها بيتهوڤن شرحًا لها، وأخذًا بيد العازف فى أدائها، لا يثير أى غبار من الشك فى التفسير الذى قدمه الشراح، وقدمته بنفسى وباقتناعى الشخصى.

قال شندلر صديق بيتهوڤن وأمينه بأن الموسيقى كان يفكر بوضع عنوان للحركة الأولى هو «مشاعر حالمة» وللحركة الثانية «إهابة إلى العمل»، وللثالثة «عودة إلى المشاعر الحالمة».

والانتقال إلى الحركة الثانية فجائى إلى حد ما، فهو انتقال من حركة غير سريعة، تعبر عن مشاعر دفينة، Etwas lebhaft mit der innigsten empfindung كما كتب بيتهوڤن على رأس الحركة، أقول: هو انتقال فجائى إلى السرعة بإيقاع المارش Marschmaessig. لم يقل لنا إنه مارش حربى، ولم يعن بيتهوڤن هنا بتحركات عسكرية، إنما قصد اليقظة من التأملات الحالمة والدعوة إلى الكفاح والعمل. سنسمع فى هذه الحركة الثانية إيقاع المارش دون حماسة، ولن يرتفع لها صوت صاخب، ولا أى نوع من الجلبة.

بعد ذلك تجىء الحركة البطيئة فتنقلنا من غلبة الديوان الكبير «لا»

فى الحركة الأولى، و«فا» فى الحركة الثانية إلى الديوان الصغير «لا مينور». وأمر هذا طبيعى بعد الحركة الثانية، فالشاعر يعود إلى عالمه الداخلى، يتأمل فى شىء من رد الفعل الحزين، ولكنه حزن رضى هادئ، والحزن من شيم النفس الشاعرة، والوجدان الحساس. وليس هذا «الأداجيو» حركة قائمة بنفسها، إنما هو فاصل، أو مقدمة، تمهد للعودة إلى ما كان عليه الحال فى الحركة الأولى.

وسنسمع بعد الأداجيو فقرة قصيرة من مطلع الحركة الأولى، هى دليلنا إلى هذه العودة، ثم تندفع الحركة الأخيرة فى سرعة معتدلة، وربما كانت أهم حركات هذه الصوناتة فنًا وبناءً. فقد صاغها بيتهوڤن فى قالب مزدوج، ألفه واتجه إليه فى سنواته الأخيرة، وهو محاولة الجمع بين قالب الصوناتة وصيغة الفوجة.

لن تكون التأملات فى هذه الحركة الختامية هناء وراحة بال على طول الخط، كما فى الأولى، وإنما سيتغلب عليها الشوق عندما تشرئب النفس إلى سعادة بعيدة المنال، قلت الشوق، وهى ترجمتى للكلمة الألمانية Sehnsucht ولم أقل الحزن. ومهما فسر لنا شندلر هذه الحركة بأنها عودة إلى العمل، فهى صنو للحركة الأولى، واستجابة لما أثارته أو سجلته من مشاعر. ولكن فى ألوان جديدة، أهم ما فيها شحذ العزيمة، ينص عليها بيتهوڤن فى قوله: "mit Entschlossenheit" واستعداد لاستئناف الكفاح والنضال فى سبيل الحياة.

فلنستمع إلى الصوناتة الثامنة والعشرين للبيانو، أول المجموعة التى تمثل صوناتات بيتهوڤن فى الحقبة الأخيرة، مقامها «لا» فى الديوان الكبير، ورقم مصنفها ١٠١، ولا بأس من أن نذكر هنا أن رقم آخر مصنفات بيتهوڤن هو ١٣٥. وحركات الصوناتة يرمز لها باللغة الإيطالية، والألمانية سويًا:

Allegretto ma non troppo (Etwas lebhaft, und mit der innigsten Empfindung)

Vivace alla Marcia (Lebhaft, Marschmaessig)

Adagio ma non troppo, con affetto (Langsam und sehnsuchtvoll)

وأخيرًا العودة إلى بعض لحن الحركة الأولى، ثم:

Allegro ma non troppo (geschwind doch nicht zu, sehr; und mit Entschlossenheit)

ثلاثة وثلاثون تنويعًا على ڤالس لديابللى
مصنف رقم ١٢٠

أعترف بأنى قصرت بعد هذا الزمن الطويل فى تقديم عملين من أهم أعمال بيتهوڤن: الأول افتتاحية ألفها للاحتفال بافتتاح مسرح جديد بڤينا، سماها «تدشين البيت»، ولم أتمكن حتى الآن من العثور على تسجيل جيد لها.

والثانى هو ما أقدم اليوم على البيانو: ٣٣ تنويعًا على ڤالس من تأليف ديابللى، مصنف رقم ١٢٠.

ورقم المصنف يدل على أنه عمل مؤلف فى خلال الحقبة الإبداعية الأخيرة فى حياة بيتهوڤن. وقد كتب هذه التنويعات خلال إنشاء بنائه الشامخ: السمفونية التاسعة. ولكى نفهم كيف التقى تأليف هذه التنويعات بإنشاء السمفونية الكورالية، نذكر أن ديابللى موسيقى من مؤخرة الصفوف فى ڤينا، وكان إلى هذا ناشرًا للموسيقى. وتشجيعًا لبيت النشر، اقترح على الموسيقيين أن يكتب كل منهم تنويعًا للبيانو على لحن من تأليف ديابللى، ويجاز كل موسيقى على تنويعاته بالإضافة إلى حفرها وطبعها ونشرها.

ونفهم أن بيتهوڤن لم يعن فى أول الأمر بالاستجابة إلى الناشر فقد ألقى على الڤالس نظرة عابرة ثم رمى به جانبًا ووصفه بأنه Schusterfleck أى «لوزة جزمة» وهى رقعة مغزلية الشكل يرتق بها الحذاء.

انصرف بيتهوڤن إلى تأليف الحركة الأولى من السمفونية التاسعة. وكل من يعرفون «الكورالية» يذكرون عظمة هذه الحركة الأولى.

ثم تنبه فجأة - وهو يستريح من عناء تأليف السمفونية - إلى أن ڤالس ديابللى الساذج البسيط مادة طيعة لإجراء تنويعات حرة. فاللحن يتألف من قسمين: الأول ينتهى إلى النغمة المسيطرة (الدومينانت) وهى صول، والثانى يختم بنغمة الأساس «التونك»، دو، بعد محاولة طفيفة للمس مقام (فا) بتحول بسيط فى الاصطحاب الهارمونى.

كان ديابللى يطلب عددًا من التنويعات، ستة أو سبعة. وإذا ببيتهوڤن وقد تفتحت قريحته، إذ وجد فى إجراء التنويعات متنفسًا وتغييرًا فى طبيعة عمله، عندما يترك السمفونية ليغزل بعض تنويعات، وإذا به يضع ثلاثة وثلاثين تنويعًا.

ماهو سر تأخرى وترددى فى تقديم هذه التنويعات؟ ألأنها من أعمال بيتهوڤن الثانوية؟

كلا ثم كلا! علة ترددى هى فى أنها عمل صعب المراس، لا يبلغ السامع منه غرضه لأول وهلة. وهو إلى هذا من أجل ما ألف بيتهوڤن للبيانو. كتبه بعد أن ختم سلسلة صوناتاته للبيانو بالصوناتة دومينور مصنف رقم ١١١.

والتنويع باب من أهم أبواب الموسيقى، لا يفوقه فى الأهمية إلا التنمية والتفاعل فى قالب الصوناتة. هذا والتنويع فى لحن موسيقى بدأ مع بداية الموسيقى. بداية لم تتعد مجرد ترصيع اللحن المستقيم النغم بحليات شيقة. ولعل من يعرفون طبعة للبشارف التركية كنا نتداولها فى شبابنا، يذكرون أنها مكتوبة بطريقة مبسطة تشعرك بأن الأداء العملى يتطلب نوعًا من التنويع الساذج الذى يتألف من إضافة الحليات، أو

تفتيت النغمة المستطيلة إلى مجموعات من الكروش والدوبل كروش إلخ.

والتنويع لم يقف عند هذا، وبخاصة فى عصر باخ، حين كان اللحن يتخذ كمجرد كادر ميلودى وهارمونى، ينسج عليهما المؤلف الموسيقى من بنات أفكاره شيئًا جديدًا لانتبين فيه إلا صدى بعيدًا للحن الأصلى. وحتى هذا الصدى قد يختفى تمامًا، ويكون التنويع قد اتخذ إطاره من توالى الاصطحاب الهارمونى.

ولقد قدمت فى برنامجى الإذاعى عملًا من أعظم أعمال باخ للهاربسيكورد، يمثل قدرة باخ الإبداعية على تنويع اللحن. واسم ذلك العمل هو «تنويعات جولدبيرج».

فلا عذر لى فى ترددى وتأخرى عن تقديم تنويعات بيتهوفن على ڤالس ديابللى. وليس معنى هذا أن لا أصارح القارئ بصعوبة الاستماع إليها. وبالصعوبات الفنية التى تحول بينى وبين شرحه وتحليله. والتنويعات تستغرق على البيانو ثلاثة أرباع الساعة، والسامع يتوه فيها إلا أن يسمعها مرارًا وتكرارًا. والصعوبات الأخرى حاولت تذليلها بما قدمت من كلام على التنويعات. بيد أن تحليل «تنويعات على لحن ديابللى» لا يمكن تصور إمكانها إلا فى معهد موسيقى لطلبة دراسة عالية فى التأليف، يتلقون فى شرحها وتحليلها عددًا من المحاضرات.

كل ما أنصح به السامع أن يستطيع معى صبرًا، وهو مدرك ما هو مقدم عليه من الاستماع إلى تنويعات متصلة لا تكاد تدرك كل فواصلها، وتعبر عن شتى الأحاسيس من الفرح والغضب والحزن والتأمل، ويضاف إلى ذلك الاستغراق فى عمل يمثل بيتهوفن فى عنفوان قدرته على فن التنويع، وما أكثر ما استعمله فى رباعياته وصوناتاته وسمفونياته. فمن لا يذكر تنويعاته على لحن الفرح فى كورال السمفونية التاسعة، أو

تنويعاته على لحن «بروميثيوس» فى الحركة الأخيرة «للإرويكا» أو فى الحركة الثانية للصوناتة «إلى كرويتزر».

وصعوبة أخرى يلقاها السامع الذى يصر على البحث عن اللحن الأصلى. وأنصحه بأن لا يعنى كثيرًا به، وأن يركز على الانفعال بما يسمع، سواء أطل اللحن الأصلى برأسه أو أشار بسبابته. وكل ما يربط الثلاثة والثلاثين تنويعًا لڤالس ديابللى هو الحفاظ، بقدر الإمكان على عدد مازورات (بطوطات) كل تنويع، أسوة بعددها فى اللحن الأساسى، ثم التمسك بمقام اللحن فى أغلب التنويعات، وذلك لا يمنع من إجراء تحولات نغمية داخل التنويع، وأخيرًا التمسك بالتواتر الهارمونى للحن الأساسى. بمعنى أن التنويع يجتهد فى الاتجاه إلى النغمة المسيطرة (الدرجة الخامسة) ثم يعود منها إلى نغمة الأساس (الدرجة الأولى).

على أن التنويع - وبخاصة التنويع الذى يظهر فيما نسمعه فى هذا المصنف والذى وصفه الأستاذ فنسان داندى بالتنويع التوسعى، أو المكبر Variation amplificatrice - ميزته الحقيقية فى حرية المؤلف وانطلاقه، وهى حرية لا تجوز إلا لذوى المقدرة الخلاقة، بطبيعة الحال.

وسيلتى الوحيدة لقارئ هذا أن يبدأ بالاستماع إلى ڤالس ديابللى مرتين على الأقل.

ثم يثنى بسماع نحو ستة أو سبعة التنويعات الأولى، ومجموعة من التنويعات الأخيرة من نحو تنويع ٢٧ حتى ٣٣. وأن يلاحظ كيف انطلق بيتهوڤن فى التنويع رقم ١ من ڤالس ديابللى، وكأنه يقول: هكذا أتصور اللحن. وتصوره ظهر فى تحويله من الترقيص الشعبى إلى جدية المارش الاحتفالى.

وفى ختام التنويعات نسمع تنويعًا على إيقاع المنوتيو، وتسبقه «فوجة» طويلة. وأكرر أهمية الاستماع إلى هذه التنويعات مرارًا وتكرارًا، وسوف يتعجب السامع من طريقة نفاذ العمل الفنى الكبير إلى الوجدان إما رويدًا، وإما فى فجائية التجلى.