الرباعيات الوترية

الرباعية الوترية الرابعة عشرة
مقام دو دييز صغير، مصنف ١٣١

نستمع إلى أربع آلات وترية، اثنتين من الڤيولينات، وڤيولا ثم ڤيولنسيل فهى مما أسميه موسيقى الصحاب. نبدأ رباعيات بيتهوڤن بالرابعة عشرة من مجموع رباعياته الست عشرة. وهى واحدة من أهم رباعياته الخمس الأخيرة، حينما انتهى من مؤلفاته الضخمة: «القداس الاحتفالى»، و«السمفونية التاسعة»، وانصرف إلى التأليف فى هذا الضرب، وقد تجاوبت نفسه وهذه المجموعة الكاملة من الوتريات يبثها آلامه ويشكو إليها متاعبه بعد أن طحنته الحياة طحنًا. وسوف يعيش بعد هذه الرباعية عامًا أو بعض عام وتنتهى حياة الرجل العظيم فى شهر مارس من سنة ١٨٢٧.

يحسن أن نبدأ بالاستماع إلى مطلعها، وأن نعيد الاستماع إليه مرات. لأن هذا المطلع يصور بأجلى بيان حال الموسيقى التاعس فى العام الأخير من حياته: إنه هنا رجل يرزح تحت أثقال من الهموم، أطبق الصمم على سمعه إطباقًا كاملا فاجتوى العالم. وساء طبعه فانصرف عنه الأحباب والأصدقاء وتمت عليه الخيبة فى الحب، ولم ينجح فى إقامة دعائم أسرة، وهو الأب الحنون لابن ضال من أبناء أشقائه. واعتلت صحته فى تلك السنين الأخيرة وهو صاحب البنية القوية، وكان قبل ذلك كالأسد الهصور.

مدخل الرباعية رقم ١٤ يصور كل هذا ببساطة: أما تشعر بوخز الألم، وفداحة العبء الذى يرزح تحته صاحب هذه الموسيقى؟

ألا تسمعه شاكيًا فى صدر الجملة الموسيقية، ثم مستسلمًا فى آخرها؟

صاغ بيتهوفن هذه الحركة الاستهلالية فى قالب الفوجة، ومن المفيد أن ننتهز هذه الفرصة ونحاول فهم هذا القالب. وكلمة الفوجة بالإيطالية معناها «الهروب» أو «التسلل»، وقد احتفظنا بالكلمة الإيطالية حسب العرف اصطلاحا موسيقيًّا هامًّا، ولأن كلمة «هروب» و«تسلل» لا معنى لها فى ذاتها وإن كانت تحاول تصوير بعض ما يحدث فعلا فى «الفوجة»، فالفوجة تقوم على لحن أساسى واحد لا مجموعتين من الألحان كما فى قالب الصوناتة وتبدأ بدخول اللحن مفردًا دون أى اصطحاب، وعلى ارتفاع معين فى درجة الأصوات. وفى هذه الرباعية يدخل اللحن فى ترتيب تنازلى. تعزفه الفيولينة الأولى وحدها، وما يكاد ينتهى اللحن فى ثانيتين حتى يدخل هو نفسه من طبقة أخرى على الفيولينة الثانية، ولكن الفيولينة الأولى لا تسكت بل تستمر فى التصرف باللحن اصطحابًا للفيولينة الثانية، وما إن تنتهى منه هذه حتى يدخل من طبقته الأولى ولكن فى القرار وعلى الفيولا. ولا تسكت لا الفيولينة الأولى ولا الثانية. ثم يدخل اللحن نفسه أخيرًا من طبقته الثانية، ولكن فى القرار على الفيولونسيل. وبذلك ينتهى ما يسمى قسم العرض فى الفوجة. وينصرف المؤلف إلى التلاعب بهذا اللحن، وذلك بتشطيره، ومده أو تقصيره، وجعل أعلاه أسفله، أو أوله آخره، وتداخل أجزائه بعضها ببعض فيما يعرف بالتقارب Stretto. ويكون المقام الأصلى للفوجة قد تحول تحولا محسوسًا، على أن لا يخرج عن المقامات من ذوات القربى. وقد يدخل اللحن الأساسى كاملًا ومن مقامه الأصلى نذيرًا بنهاية الفوجة، وقد يضاف إليه تذييل «كودا» علامة الانتهاء.

عرفنا إذن الأسباب التى نطلب من أجلها أن يستعيد القارئ هذا المدخل: سببان منهما تعليميان؛ أحدهما تقديم صورة تستعرض أسلوب «الفوجة» وثانيها تقديم الرباعية الوترية ذاتها. والسبب الثالث روحى،

وهو أن مدخل هذه الرباعية يمر فى منطقة السمع والإحساس كأنه الغمام المتكاثف الكئيب يغطى وجه الشمس فيحيل النهار ليلا حزينًا من ليالى الشتاء.

وليس معنى هذا أن الرباعية تستمر إلى آخرها فى ظل الكآبة والبأساء. فما أكثر ما تحدثنا عن أن الفن مقابلة، وأنه «التنويع فى نطاق التوحيد». والرباعية رقم ١٤ مثل رائع لهذه الأصول الفنية. فحركاتها السبع متداخلة متصلة لا تقف الموسيقى بينها. ولكن كل حركة منها وحدة قائمة بذاتها تعارض سابقتها.

فالحركة الثانية: تنقلك من هذا الوجوم فى حركة سريعة متماوجة، ما أقدرها على إزاحة الهموم التى كتّلتها الحركة الأولى.

والأشجان فى هذه الرباعية قاب قوسين أو أدنى من نفس مؤلفها، وها هو ذا يعود إليها، ويقدم لها بمقدمة قصيرة كأنه يقول: لا يغرنكم هذا المرح، بل أنصتوا إلى قصة همى وغمى.

ثم يشرع فى شرح هذا الهم بالتفصيل. وقد اتخذ سبيله إلى الشرح قالب التنويعات Variations فهو يقدم لنا لحنًا غنائيًا بطيئًا هادئًا يصور ذلك الحزن الدفين نتيجة أعوام من الجهاد المضنى والانخداع بالناس. ليس حزنًا ثائرًا، بل لعله شىء أعمق من الأسى وأرفع، إنه الرضاء بقضاء الله.

يتخذ بيتهوڤن من هذا اللحن وسيلة لبث أشجانه فى مجموعة من التنويعات أقل ما يقال فيها إنها ذهبت مثلا فى فن التنويع، فلنبدأ بالأندانتى المداعب المداهن Lusinghiero. ثم نثنى بالأداجيو ينصرف فيه الموسيقى إلى استعراض ما عركه من مشاعر وما عاناه من هيام، تليها فقرة هدوء لا نكاد نسمع فيها لحنًا، إنما هى مجموعة من اللغط الهارمونى.

لم تكن هذه الفقرة سوى الدرج الأخير إلى المرتفعات العاطفية فى هذا المصنف العجيب، حين نبلغ قمة العمل الموسيقى العظيم، لنصل إلى حركة وئيدة يحقق فيها الموسيقى مدى ارتقائه الروحى، حيث يتأمل كل شىء من علاه، تأمل العابد المتصوف.

وبرغم هذا التجلى الصوفى فإن القدر لم يوقف خطاه، إنه يهدد بصوت الفيولونسيل فى القرار فليسمعه بيتهوڤن، وليذكر أن لحظات التجلى لن تعفيه من أن يجره القضاء القاسى ويعيده إلى وادى الآلام.

وكانت مع ذلك لحظة راحة من عناء الأيام، تختتم بما يشبه أن يكون تلاوة الحمد والشكر، وقد بلغت النفس منطقة الهدوء والعزاء.

وتجىء لحظة الخروج إلى النور فى حركة الليجريتو من مقام دو كبير، وهى حركة تتراقص كالفراشة.

وقبل أن ننتقل إلى الحركة الخامسة أود الإشارة إلى الكناشات، وفيها مسودة الأعمال الموسيقية لبيتهوڤن، وهذه الكراسات كنز لمن يحاول الوصول إلى سر الخلق داخل هذه الشخصية الجبارة، نشرها العالم الموسيقى نوتيبوم تحت اسم «بيتهوڤينيانا». وقد ثبت من مطالعتها أن بيتهوڤن وضع خمس عشرة صيغة لنهاية الحركة الرابعة التى نحن بصددها قبل أن يصل إلى الصيغة البسيطة جدًّا التى تنتهى بها الحركة.

الحركة الخامسة: سريعة جدًّا وتمثل «السكرتسو» فى الرباعية وهنا يعود إلينا بيتهوڤن المرح، منفرج الأسارير أو متفتح الأزرار كما يقول الألمان.

وتعود سحابات الحزن والأسى، وتنقبض الأسارير فى الحركة السادسة.

ومع أن الخاتمة حركة سريعة «الليجرو»، تشبه «كبسة الفرسان» فى الاصطلاح العسكرى، فإن روح الرباعية كله وجوم، لم يغادرها الألم الدفين إلا لمامًا.

وهذه الحركة الأخيرة، وهى السابعة، مصوغة فى قالب الصوناتة. وإذا كان لى أن ألخصها فى كلمات فلن تكون كلمات جديدة، لأن بيتهوفن هو من عرفنا، يرتفع فى موسيقاه دائمًا من قرارة الأسى إلى مراقى الفرح فى أسلوب يميزه عن سائر الموسيقيين، فيه غير قليل من التحدى. ولا أعرف تحديًا أقوى ولا أشد من بعض ألحان الحركة الختامية للرباعية الرابعة عشرة.

فلننصت فى تأمل وخشوع إلى هذه الرباعية الوترية، إلى عمل من الأعمال الشامخة فى دنيا الموسيقى، لنسمع وصية فنان عظيم للأجيال المتعاقبة: إنه يوصينا بالتجلد والصبر، ويملأ نفوسنا إيمانًا بالخير وتعلقًا بالجهاد. وخير ما أقدم به للرباعية الرابعة عشرة من مقام دو دييز صغير هو ترجمة بيت من الشعر الألمانى:

«ربنا! هبنا من لدنك الجمال معقودًا بالخير، واجمع ما بيننا وبين الخير عن طريق الجمال».

1. Adagio, ma non troppo e molto espressivo.
2. Allegro molto vivace.
3. Allegro moderato.
4. Andante, ma non troppe e molto cantabile - Piu mosso - Andante moderato e lusinghiero - Adagio - Allegretto - Adagio, Ma non troppo e semplice - Allegretto.
5. Presto.
6. Adagio quasi un poco andante.
7. Allegro.

الرباعية الوترية الثامنة راسوموفسكى
مقام مى صغير، مصنف ٥٩ رقم ٢

الرباعية الثامنة فى مقام مى صغير واحدة من ثلاث رباعيات اشتهرت باسم سفير روسيا فى بلاط الهابسبورج، الكونت راسوموفسكى، لأن تأليفها تم بناء على تكليف منه، ولكنه أكل على بيتهوڤن ثمنها. وبعد حقبة من الزمان تقاضى الثمن ورثة بيتهوڤن من ورثة الكونت راسوموفسكى بحكم المحكمة! ما أخص الشهرة على هذا الحساب! يردد العالم المتحضر اليوم وغدا اسم راسوموفسكى بفضل رباعيات بيتهوڤن. ولكن ما أسرع العقاب أيضا: فكلمة راسوموفسكى عند عشاق الموسيقى لا تعنى نبيلا روسيًا مماطلا، وإنما تعنى رباعية وترية من ثلاث ألفها بيتهوڤن إبان الدور الثانى من أدوار تطوره الفنى، فخطا بفن الرباعية الوترية خطوة جبارة فى إثر هايدن، وموزار. وهكذا نجد بيتهوڤن يدفع الموسيقى كلها دفعًا إلى الأمام، فيشرق على القرن التاسع عشر إشراق كوكب درى.

لم تعد الموسيقى بين يديه أناقة نبلاء، ولا مجرد متعة لأهل الثراء. إنها كيان من لحم ودم، تحيا حياتها وتخضع الجماهير لسحرها. لم يعد اللحن مجرد ذبذبات صوتية جذابة، أو إيقاعات راقصة، بل قد تحول إلى ضرام القلب ووجيب الفؤاد، قلب رجل وسع آلام البشرية، وهزج بأعراسها، واستجاب لثورتها.

ومن مأثور قوله للفتاة بتينا برنتانو فون آرنم: «اللحن ينبثق من ينبوع الحماس، وإنى لأطارده لاهثًا حتى أقتنصه، فإذا به يطير عنى

ويختفى غائرًا فى هوة العواطف الجياشة الثائرة. وأبلغه مرة أخرى فأمسك به، وأحتضنه محمومًا، لا أخليه. أطوره من مقام إلى مقام وأحوره، حتى أشعر أخيرًا بأننى أسيطر على فكرة موسيقية».

هذه هى الفكرة الموسيقية التى يرتقى إليها بعد معالجته للحن عابر، يتحول بين يديه إلى شخصية موسيقية حية، تخلق من نفسها كيانًا موسيقيًّا كاملا.

وهذا هو بيتهوفن فى إبان عظمته، مؤلف الـ «أباسيوناتا»، و«الكرويتزر» والسمفونية الثالثة والرابعة، وأوبرا «فيديليو»، وافتتاحيات «كوريولان» و«ليونورا». بيتهوفن مؤلف رباعية راسوموفسكى الثانية موضوع هذا الحديث.

وإنى إذ أدعوك إلى سماع مطلعها أرجو أن ترهف سمعك للسكتات، بقدر ما تنصت إلى النغمات. فالسكتات فى هذا المطلع أبلغ من كل كلام. تابع هذه الأصوات الأمارة، تُصيخ لها الأذن، وتترقب الإجابة عنها، فإذا الإجابة ألحان عذبة صاغرة، أو إذا الإجابة ألحان عنيفة ثائرة.

لا أدرى لماذا لا تطاوعنى نفسى الآن على التشريح والتقطيع، فليستعض القارئ عن التحليل هذه المرة، بالعودة إلى سماع قسم العرض، فهو عنوان الرباعية، والمدخل إليها بدرجة وأعمدته. لأنه إذا ثبت فى ذهنه ووعاه فقد أدرك ـ وربما لأول مرة ـ سر عظمة الموسيقى التى تتدفق من ذهن هذا الألمانى الجبار.

سنتابع الرباعية كلها لنعرف كيف تتفاعل هذه الألحان فى الحركة الأولى، وكأنها شخوص حية نراها مرأى العين، ونلمسها بأيدينا، بقدر ما ندركها بأسماعنا.

حركتها الثانية: ليلة صافية أديم السماء، تتألق نجومها، وهب

نسيمها هادئًا، وتهفو النفوس فيها إلى عبادة خالق السموات والأرض. عرفها الناقد الروسى ده لينز بقوله: «إنها ركن من جنات عدن تجرى من تحتها الأنهار، ويلتقى فيها أولئك الذين أحب بعضهم بعضًا فى الدنيا الفانية».

لا أحسبنا بعد الاستماع إلى الحركة الثانية نعود إلى ثورة جامحة، أو أن نحاول مجرد شق عصا الطاعة. لقد بسطها بيتهوڤن أمامنا خضراء ووراءنا خضراء، فلنتروض على حس ما بقى من حركات هذه الرباعية، وستشنف أسماعنا ألحان كلها عجب.

ما أعجبه لحنًا ذلك الذى يطلع علينا فى الحركة الثالثة: لقد عودنا بيتهوڤن أن نسمع هنا ضحكاته العالية، ونرى أساريره المنفرجة، وإذا نحن فى موضع الاسكرتسو نستمع إلى موسيقى تطير بأجنحة، ولا تعترف بجاذبية الأرض.

فى هذه الحركة الثالثة حقق الموسيقى العبقرى رغبة الكونت المماطل، فوضع له لحنًا روسيًا، أنيقًا متعاليًا. وأكاد أقول بأن الإطار الذى أحيط به هذا اللحن الروسى، أجمل من اللحن نفسه، لولا أن موسيقى بيتهوڤن مما لا يقال فيها هذا القول، فالجمال صفة عمارتها الكاملة، لا فى مجرد أجزائها المختلفة.

والحركة الأخيرة «روندو» أى ترجيع، ويتحدث عن نفسه بنفسه: فقد رفعتنا ألحان الرباعية كلها عن الأرض، وطيرتنا فى أطباق الجو العليا.

Allegro - Molto adagio. (Si tratta questo pezzo con molto di sentimento)

Allegretto - Presto.

الرباعية الوترية العاشرة
مقام مى بيمول، مصنف ٧٤

الرباعية العاشرة لبيتهوفن تعزف برباعية «الآريا» لسبب سنعرفه بعد قليل، ورباعيات بيتهوفن الوترية تنتظم فى التقسيم العام لأعماله الذى وضعه الناقد الروسى ده لنز: ست رباعيات تحمل رقم المصنف ١٨، وتدخل فى الدور الأول من حياة بيتهوفن، ثم تجىء بعدها رباعيات راسوموفسكى الثلاث، وهى من أكثر رباعيات بيتهوفن شهرة، وتنضوى تحت أعمال الحقبة الإبداعية الثانية، ومعها الرباعية العاشرة مقام مى بيمول والحادية عشرة فى مقام «فا» صغير.

ويتبقى بعد ذلك خمس رباعيات هى قمة أعمال بيتهوفن، تدرج عداد أعمال الدور الثالث، وتعرف باسم الرباعيات الأخيرة. وقد أودعها الموسيقى العظيم أسرار الخلق الفنى حينما يتحرر منطلقًا من قيود الصنعة ليختط أشكالا اقتضاها التعبير. والتعبير فى الحقبة الأخيرة من حياة بيتهوفن، كان مناجاة بينه وبين نفسه وبينه وبين خالقه، يبثه لواعج آلامه، ويشكره على ما أفاء عليه من آلائه.

يرى بعض النقاد فى الرباعية العاشرة سمات الرباعيات الخمس الأخيرة وسواء اعتبرتها من مؤلفات الدور الثانى أو الدور الثالث، فهى تقف فى طليعة مؤلفات بيتهوفن، وأود أن نستمع إلى مطلعها، وهو من المطالع البطيئة نوعًا، يقدمنا إلى العمل الكبير كأنه البوابة العظيمة.

ولكى تدرك أن هذا المطلع شىء عضوى، وجزء متكامل مع ما يجىء

بعده نعود إلى سماعه دون التوقف عند نهايته، بل سنواصل الاستماع حتى خاتمة قسم العرض.

يجيء بعد العرض قسم التفاعلات، وفى بعض فقراته نعرف السبب فى تسمية هذه الرباعية باسم Harfenquørtett أى «رباعية الصنج» وذلك لأن غمز الأوتار pizzicato يلعب فيها دورًا ملحوظًا.

الحركة الثانية: نحس فيها بأشجان بيتهوڤن إبان تلك السنة المظلمة من حياته ـ عام ١٨٠٩ ـ حين فقد الأمل فى الاقتران بحبيبته الكونتس تيريزا فون برونشفيك، وعام احتلت الجيوش الفرنسية ڤينا، أيام حروب نابليون، وكان بيتهوڤن أيام الحصار ينزل إلى البدرون ويضع وسادات على أذنيه المريضتين وقاية لهما من هزيم المدفعية، وعام هاجرت أسرة الإمبراطور عاصمتها، ومن بين أفراد الأسرة، صديقه وتلميذه العزيز الأرشيدوق رودلف فون هابسبورج.

بيتهوڤن عام ١٨٠٩ وقف فى مفترق الطرق، وراءه حياة زاهرة بالأمل والحب والسعى، والنجاح الاجتماعى، والفنى، وأمامه ذلك الدرب الطويل. الذى ينتهى بالموت عام ١٨٢٧، طريق الآلام، عندما اعتزل العالم مكرهًا بسبب صممه، وبسبب ما لاقى من متاعب فى هذه الحياة الدنيا.

والحركة الثانية ترسم بحروف واضحة صورة لهذه النفس الواجفة، والآلام الروحية المبرحة التى كانت من نصيب لودڤيج فان بيتهوڤن عام ١٨٠٩.

الحركة الثالثة: وهى الأسكرتسو، ومعنى الأسكرتسو لغة: «المزاح والعبث» والمصطلحات الإيطالية التى تستعمل فى التعريف بالحركات الموسيقية لا يمكن الوقوف بها عند معناها. فبيتهوڤن كان يفكر بأى

شيء وهو يكتب هذا الأسكرتسو إلا المزاح والعبث. استمع إلى لحن الحركة الأساسى، ثم إلى اللحن المعارض، وهو لا يعارض شيئًا، بل هو يسير فى الطريق الذى سار فيه اللحن الأساسى، غاضبًا محنقًا، بقدر ما كان اللحن الأول محنقًا غاضبًا.

الحركة الأخيرة: لحن ساذج بسيط سهل التشكل، أجرى عليه بيتهوڤن تنويعات ستة أودعها المشاعر التى اعتلج بها وهو يكتب هذه الرباعية.

فلنستمع فى خشوع إلى ذلك العمل الكبير من أعمال لودڤيج فان بيتهوڤن، الرباعية العاشرة مقام مى بيمول كبير.

Poco adagio,. Allegro - Adagio ma non troppo - Presto - Allegretto con Variazioni.

الرباعية الثالثة عشرة
مصنف ١٣٠، مقام سى بيمول

يحدث بمحض الصدفة، ودون قصد، أن أكتب هذا الحديث فى شهر وفاة بيتهوڤن، وقبل ثلاثة أيام من مضى ثلاثة وثلاثين ومائة عام على وفاته، فقد قضى فى ٢٦ مارس سنة ١٨٢٧.

بل يحدث بمحض الصدفة، ودون قصد، أن أختار لهذا الحديث واحدة من رباعيات بيتهوڤن الأخيرة، فإذا اختيارى يقع على الرباعية الثالثة عشرة، مصنف رقم ١٣٠، مقام سى بيمول، وإذا هى ختام مؤلفات بيتهوڤن. والحركة الأخيرة لتلك الرباعية كانت آخر ما أتم من موسيقى، كتب تلك الحركة فى شهر نوفمبر عام ١٨٢٦، ثم أصيب ببرد فى الشهر نفسه أدى إلى مضاعفات فى البلورا، وطال المرض حتى قضى عليه فى ٢٦ مارس ١٨٢٧.

أتحب أن تعرف توًّا ما هو آخر ألحان لودفيج فان بيتهوڤن؟ استمع إذن إلى الحركة السادسة للرباعية الثالثة عشرة. ليست هذه موسيقى رجل يودع الدنيا، بعد حياة حافلة بالمآسى والعذاب. ولكم حدثتك عن روح الفرح تشرق به نفس العبقرى، كما تضىء أرجاء سمفونيته التاسعة، بل سمفونياته التسع. ومع ذلك فهو بيتهوڤن الذى يقول فى وصية هايلجنشتات عام ١٨٠٢: «إن هذه المحن وأمثالها كانت تنزل بى إلى قرارة اليأس فأكاد أقدم على وضع حد لحياتى بيدى. ولكنه الفن، والفن وحده، هو الذى أمسك بيدى، وقد بدا لى أنه من المستحيل أن أغادر الدنيا قبل أن أتم العمل الذى كنت أشعر به حيًّا بين جوانحى...

يالهى، إنك مطلع على ما فى السرائر، تعرف ما بقلبى من حب للخير وبر بالبشر. أيها الناس. إذا طالعتم يومًا هذا الكلام، فاذكروا كيف أصدرتم علىّ حكما جائرًا، واذكروا أن هذا التاعس وجد العزاء فى المعذبين من أمثاله. اذكروا أنه عمل بكل ما فى قدرته، وبرغم كل ما أقامته الطبيعة أمامه من حوائل، عمل على أن يحشد فى زمرة أهل الفن، والرجال الأفذاذ».

عجيب أمر هذا الفنان، لودفيج فان بيتهوفن، استمعنا منذ لحظة إلى آخر ألحانه، فإذا اللحن يرقص طربًا، وينبض بالفرح، أما إذا أردتم أن تسمعوا فى موسيقاه لحنًا نحس فيه بنياط القلب تتمزق، فلتنصت إلى «الكاڤاتينا»، الأنشودة الحزينة التى وضعها فى الحركة الخامسة لرباعيته الوترية الثالثة عشرة.

ولاحظ أنه إذا كانت الحركة الأخيرة فى الرباعية، هى آخر ما أتم بيتهوڤن من ألحان فى حياته، فإن الحركات الأخرى فى الرباعية ليست آخر أعماله. فقد ألف بعدها الرباعيات ١٤، ١٥، ١٦. والخمس الرباعيات الوترية الأخيرة من الثانية عشرة حتى السادسة عشرة، ثم الفوجة الكبيرة ـ هى الأعمال التى أودعها بيتهوڤن سر عبقريته. فجاءت بعد السمفونية التاسعة ـ ـ الكورالية ـ وبعد «القداس الاحتفالى»، ليتحدث فيها بلسان أربع آلات وترية يبثها لواعجه وأشجانه وأفراحه. كانت الرباعيات الأخيرة، على حد قول المؤرخ جول كومباريو. «القمم الشامخة فى فن بيتهوڤن، بل فى الموسيقى كلها، أو على الأصح فى عالم الفكر... كانت الرباعيات الأخيرة ذروة تتجلى فيها الحياة العليا للروح، تلك الحياة التى لا يدركها إلا الموسيقى، ولا يستطيع التعبير عنها سوى الموسيقى».

ولقد انتهجت فى التعريف بالرباعية الثالثة عشرة طريقًا غير سديد،

لأننى بدأت بآخر حركاتها، ثم أتبعتها بالحركة الخامسة، وقد آن أن ندخل البيوت من أبوابها، فنسمع بعض حركتها الأولى ، ثم نستعرض الحركات التالية تبعًا لنظام التسلسل الطبيعى.

ولن أحاول تحليل العناصر اللحنية للحركة الأولى. فهى، وإن صيغت فى قالب الصوناتة على وجه ما، تحررت كما تحررت أخواتها فى الرباعيات الأخيرة، من ربقة الشكل، وغلب التعبير الوجدانى فيها على كل الأوضاع. لم تعد الموسيقى هنا أشكالا وقوالب، بل أصبحت فكرًا ووجدانًا وإشراقًا، تملى على بيتهوفن موسيقاه، وتخلق أشكالها وأوضاعها، وهى فى طريقها إلى التعبير.

وسنلاحظ أن هذه الحركة من أطول الحركات الأولى فى مؤلفات بيتهوفن، والفنان يحس بعدها إحساسه المرهف بالتوازن، فيضع الحركة التالية، خفيفة كالنسيم، منسابة كالجدول، ساحرة خلابة، تتلوها حركة وئيدة نوعًا، رقيقة الحاشية، تكاد تعود بنا إلى جو القرن الثامن عشر فى أوربا، جو الأناقة والرقة والدعابة الخفيفة.

ولكن بيتهوفن، تلميذ هايدن، لا ينسى دعاباته «الفلاحى»، فهو ينزل إلى شعاب القرية ليقدم لنا رقصة ريفية شعبية، بعنوان Danza alla tedesca أى رقصة على النمط الألمانى.

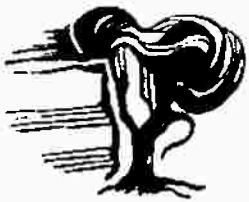
ثم تجىء الأنشودة الحزينة، الكاڤاتينا. فى الحركة الخامسة.

أما خاتمة الرباعية، وهى حركتها السادسة، فقد كانت فى أول الأمر حركة طويلة جدًّا، فى قالب قديم، هو قالب «الڤوجة»، بتأثير يوحنا سباستيان باخ وهيندل. وكأن بيتهوفن لم يرض أن يعود إلى الفرح، فانتقل من أنشودة الشجن، ليرقى فى مدارج الفكر، ويرتفع فى مجال التجرد الروحى. ويظهر أن بعض الأصدقاء، والناشر الموسيقى، نبهوا

إلى خطر تلك الفوجة الطويلة على رباعيته الطويلة. فأين هى تلك الطاقة الشعورية عند السامع، التى تحتمل بعد الكافاتينا، وقدانفطر لها الفؤاد، الاستماع إلى فوجة معقدة، كأنها صفحة من صفحات الفلسفة. وبيتهوڤن الفنان العنيد أنصت لحكم العقل، ونصح الأصدقاء. فأزاح «الفوجة الكبيرة» لتصدر كعمل مستقل يجعلها بعض المؤرخين بمثابة الرباعية السابعة عشرة. ثم كتب لرباعيته الثالثة عشرة تلك الحركة البهجة الراقصة التى قدمناها فى أول هذا الحديث، والتى حكم القدر بأن تكون آخر ما أتم بيتهوڤن من ألحان.

فلنستمع دون جهد، ولنستقبل بقلب مفتوح، ونفس مشرقة، الرباعية الثالثة عشرة، مقام سى بيمول، التى تقف إلى جانب الرابعة عشرة والخامسة عشرة كعمل من أعظم ما ألف لودڤيج فان بيتهوڤن، وصرح من أرفع صروح الفن.

1. Adagio ma non troppo, Allegro.
2. Presto.
3. Andante con moto, ma non troppo.
4. Alla danza tedesca (Allegro assai).
5. Cavatina (Adagio molto espressivo).
6. Finale (Allegro).



الرباعية الخامسة عشرة
مصنف ١٣٢، مقام لا صغير

الرباعية الخامسة عشرة عمل تبارى فى تفسيره الشراح، لسبب واحد غير موسيقى، وهو أن بيتهوڤن ألف لها حركة بطيئة جدًّا، كتب فوقها كلامًا دارت له رءوس المفسرين. وراح أدولف ماركس، وهو من كبار الشراح، وعلماء الموسيقى الألمان، يقيس أبعاد الرباعية، وينفذ إلى كل ركن فيها، ويحلل جملها وهارمونيتها... ليقول بأن هذه الرباعية موضوعًا محددًا، هو المرض والإبلال من المرض. والحق أن بيتهوڤن انتهى من تأليف هذه الرباعية عقب إبلاله من مرض خطير أقعده نحو الشهرين فى مستهل ربيع عام ١٨٢٥، وكتب حركتها البطيئة مقدمًا لها بكلمة يشكر للعناية الإلهية أن أخذت بيده، وأقامته من سرير المرض. والرباعية إلى هذا تنتفض بحساسية مرهفة، فلنستمع مثلا إلى اللحن الأساسى فى الحركة الأخيرة. ألا تشعر هنا بأعصاب مشدودة كأوتار آلة موسيقية حساسة؟ ثم هذا العرض فى مستهل الحركة الأولى.

ولكن من سوء حظ العلامة الألمانى أدولف ماركس أن الوقائع المادية تثبت تأليف معظم هذه الرباعية قبل مرض بيتهوڤن، كما ظهر ذلك واضحًا فى كراسات بيتهوڤن المشهورة التى نشرها وعلق عليها نوتيبوم.

ولما أن عوفى من مرضه، فكر فى أن يكتب حركة ذات طابع دينى يحمد الله على عافيته، جعل منها الحركة الثالثة للرباعية. ويبدو أن هذه الحركة المعروفة «بصلاة الشكر»، فرضت على بيتهوڤن أن يضع بينها وبين الحركة الرابعة فاصلا على إيقاع المارش يقدم للحركة الأخيرة.

وبهذا تتألف الرباعية من خمس حركات.

وإنما نحن نقبل تفسير ماركس فى حدود ما وصفناه بالحساسية المرهفة والأعصاب المشدودة، التى تنبئ عنها ألحان هذه الرباعية الجديرة بصفة «الباتيتيك».

والحركة الثانية، تمثل اسكرتسو الرباعية، لحنها المعارض فى التريو، رقصة شعبية ألمانية Laendler، تقلِّدُ فيها الڤيولينة صوت «الكورنموزة» وهى نوع من موسيقى القرب.

أما الحركة الثالثة فهى التى ألفها بيتهوڤن بعد إبلاله من مرضه فعلا، وكتب فوقها هذه الكلمات «نشيد دينى يقدمه الناهض من فراش المرض، شكرًا له سبحانه وتعالى». نشيد كتبه بيتهوڤن من مقام موسيقى يستعمل فى الألحان الكنسية، وهو المقام «اللديانى»، ولذلك يتخذ طابع الكورال الألمانى، ويتحول هذا الكورال إلى حركة متمهلة (اندانتى). وقد اختلفا الشراح فى تقييم هذه الحركة البطيئة، ولكنهم مجمعون على تريثها الممل، وخطواتها الثقال، ولا ينقذها من وهدة الكلال والإملال سوى قسمها الأوسط المتمهل، وختامها الوئيد.

وكان طبيعيًّا أن يتحول بيتهوڤن بعد نشيده الدينى إلى حركة عضلية، فى إيقاع المارش.

وتختم الرباعية بالحركة السريعة جياشة العاطفة، يطيب لبعض الشراح أن يسموها «الفالس الحزين». أو «المأسوى».

Assai sostenuto, Allegro - Allegro ma non tanto.
Molto Adagio (Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Got - theit, in der lydischen Tonart).
Alla Marcia, assai vivace - Allegro appassionato.

الرباعية التاسعة راسوموفسكى
مصنف ٥٩ رقم ٣، مقام دو

الرباعية الوترية التاسعة مقام دو من الديوان الكبير، واحدة من المجموعة المشهورة فى عالم الموسيقى باسم «راسوموفسكى». وتتألف من ثلاث رباعيات كتبها بيتهوفن استجابة لطلب نبيل هاو، كان يشترك فى عزف الرباعيات بقصره، مع ثلاثة من المحترفين. هو الكونت راسوموفسكى، سفير قيصر الروسيا فى بلاط الهابسبورج بڤينا.

الصعوبة التى يعانيها المستمع للرباعيات مرجعها أن لا شىء يرفه عنه فيها، من ألوان الأوركسترا الكبير، ما بين وتريات وطبول وشبابات وأبواق. الرباعية هى الموسيقى المصفاة، الجمال مجردًا من كل حلية، اقتصرت على أربع آلات وترية بكل واحدة منها أربعة أوتار أى أن ستة عشر وترًا مصنوعة من أمعاء الحيوان تحمل عالمًا كاملا من التعبير الفنى.

ولكنك إذا تأملت الموسيقى الرباعية، لا تضح لك أن متابعة خطوطها اللحنية أسهل بكثير من متابعة خطوط الأوركسترا بآلاته الخمسين أو المائة وخطوطه اللحنية قد تتراوح بين الخمسة عشر والعشرين سطرًا أو ما يزيد.

سطور الرباعية أربعة، تداول ألحانها ڤيولينة أولى وڤيولينة ثانية، ثم ڤيولا وڤيولونسيل. وبهمنى بادئ ذى بدء أن ننصت إلى حركة كاملة من هذه الرباعية. وأختار الحركة المتمهلة (اندانتى) حتى أيسر للأذن متابعة عزف الآلات الأربع، وأرجو أن تحاول التجرد من الانفعال عند سماعها فى المرة الأولى وأن تركز انتباهك إلى ما تقوم به كل من الآلات الأربع

فى هذه الحركة، وستدرك الكثير من سر هذه الأداة الموسيقية العجيبة، التى تعرف بالرباعى الوترى، ولاحظ أن من اليسير علينا جميعًا أن نميز بين صوت الڤيولينتين أى الآلتين ذوات الصوت الحاد، وبين صوت الڤيولا والڤيولونسيل، ذوات الصوت الغليظ. إنما الصعوبة فى أن نميز بين الڤيولينة الأولى والثانية، لولا أن المؤلف يحرص على كتابة اللحن للڤيولينة الأولى فى الطبقات الحادة، ويكتب للثانية فى طبقة أقل حدة. وأصعب من هذا، فى الموسيقى المسجلة ـ حيث لا ترى العين شيئًا ـ أن تفرق بين الڤيولا والڤيولونسيل فى بعض الأحيان إلا إذا كنت تعزف على واحدة منهما. ولاحظ أن الڤيولا تشبه الڤيولينة، وتحمل على الكتف مثلها، وإن كانت أكبر حجمًا، ولون صوتها أقرب إلى الڤيولونسيل، مع غنة خشبية، ورنة حزن، كأن صوتها خارج من صدر ضاق بهمومه. وتعبيرى هذا أكثر من مجرد تعبير شعرى، لأن الڤيولا تشكو نوعًا من ضيق الصدر، بالنسبة للڤيولونسيل هو الخط الأسفل، وعليه يقع عبء الباص. ومع ذلك فكل هذا قليل الأهمية بالنسبة لما نحن بصدده. إننا سنستمع توًا إلى حركة متمهلة من الرباعية التاسعة لبيتهوڤن، وكأننا ننصت إلى أربعة أشخاص يشتركون فى حديث جاد، يبثون شجنهم بعضهم البعض، ويعبرون عن تأملاتهم فى لغة رائعة، تهتز لها الأفئدة. وتبدأ الرباعية بمقدمة بطيئة مظلمة، تسرح فى ملكوت بعيد، ولقد عرفنا أمر هذه المقدمات فى كثير من السمفونيات، ولكنها نادرة الحدوث فى رباعيات العصر الكلاسيكى؛ لم يقدم هايدن ـ وهو صاحب المقدمات المشهورة فى سمفونياته ـ إلا لواحدة من رباعياته الكثيرة، وكذا موزار. استمع إلى المقدمة. أما تحس بأنها تثير القلق فى النفس؟ آية ذلك عدم وضوح مقامها، أو مقاماتها الموسيقية، وهى أبعد ما تكون عن مقام الرباعية الأساسى إلا أنها تنتهى منطقيًا إلى التآلف المسيطر فى مقام دو وهو تآلف صول لتعد لدخول اللحن الأساسى الأول فى مقام دو قطعًا،

ويدخل هذا اللحن فى سرعة ناشطة على القيولينة الأولى، ويعاد مرة أخرى عليها، ولكن فى مقام رى من الديوان الصغير، ثم يتبع ذلك لحن آخر يعود إلى مقام دو، فيه نبرات النداء الصارم، تشترك فى عزفه القيولينتان والڤيولا، وتضع له الڤيولونسيل أساس الباص، وبذلك تختم مجموعة الألحان الأساسية الأولى، وتنتقل الموسيقى إلى معبرة لحنية طويلة، تصل بين المجموعة الأساسية الأولى، والمجموعة اللحنية الثانية، وفى هذه المعبرة يتحول المقام من دو إلى صول كبير، ويدخل اللحن الأساسى الثانى، حتى نهاية قسم العرض: ثم يعاد قسم العرض كله وبحاله. ويتلو ذلك قسم النمو والتفاعل، ويعتمد اعتمادًا شبه كلى على اللحن الناشط الأول، وعلى فقرتين من ألحان المعبرة. وبعده تعود الحركة إلى ألحانها الأساسية الأولى والثانية فيما يعرف بقسم إعادة العرض، ولكن دون انتقال من مقام دو إلى مقام صول، بل تجىء الألحان الأساسية كلها فى المقام الأصلى دو لختام الحركة.

الحركة الثانية: هذه هى الحركة التى اتخذناها صورة واضحة من المحاورات الموسيقية بين الآلات الأربع، وآن أن نحللها إلى عنصريها؛ لحنها الأساسى الأول فى مقام لا من الديوان الصغير على القيولينة باصطحاب الڤيولونسيل تغمز الوتر الغليظ بنغمة دو مكررة إيقاعيًا فيما يعرف «بالبزيكاتو». وما يلبث اللحن حتى يشغل الآلات الأربع فى نسيج كونترابنطى وهارمونى، منتهيًا بتذييل قصير (كودا) تؤكد حقيقة الانفعال الحزين فى هذه الحركة، يتخذ صورة ذكرى قديمة حلوة تحولت حنينًا إلى الماضى، أو ما يعرف بالنوستالجيا. وتدخل الڤيولا لحظة خاطفة تبث لوعتها، وترددها القيولينتان بعدها.

ودليلنا على أنها الذكريات الحلوة هى التى أثارت مكامن الشجن، هو اللحن الأساسى الثانى، يمثل بشخصه تلك الذكريات الحلوة، فى لحظة هناء يختطفها الإنسان من بين أضراس الزمن، ثم يعود اللحن الحزين

تشدو به الڤيولونسيل فى هذه المرة، وتردده الآلات الثلاث بعدها ومعها.

الحركة الثالثة: منويتو من النوع الرقيق الأنيق. وأعجب هنا أن لا يلجأ بيتهوڤن إلى حركة من حركات الأسكرتسو الناشطة المبهجة، بل هو يعود القهقرى إلى حركة راقصة فى رقة ونعومة. واللحن الأساسى للمنويتو، يعارضه فى مفارقة ناشطة قوية لحن «التريو»، ثم تعود العذوبة والرقة فى لحن المنويتو كالعادة. وتنتهى الحركة بكودا من أعجب لمحات بيتهوڤن. إنها محاولة الفنان للتخلص من لوعته وأشجانه، ورقته وحنانه، استعدادًا لاقتحام عالم جديد فى الحركة الأخيرة، ولا تتوقف الموسيقى هنا بل تندفع إلى الحركة الختامية ركضًا، فى لحن وأسلوب وإيقاع أضفت على هذه الرباعية لقبًا جديرًا بها، وهو «الرباعية البطل». هذه الحركة الأخيرة فى صيغتها «فوجة» لحنها الواحد يطارد صورته فى المرآة فيقدم فى أول دخوله على الڤيولا، ثم ينتقل إلى الڤيولينة الثانية، ومنها إلى الڤيولونسيل، وأخيرًا تتناوله الڤيولينة الأولى، كل فى طبقته الصوتية، دون أن تسكت الآلات الأخرى التى تطرز ألحانا مقابلة. وقد لا يدهشنا أن يتهم بعض الشراح بيتهوڤن بأنه لا يحسن معالجة أسلوب الفوجة، وأنه يقصر عن أسلوب باخ العظيم. ولكنهم أخطأوا فى الحكم على نزوع بيتهوڤن إلى التحرر من القيود العتيقة. فكل القواعد والقوالب والصيغ ليست فى متناول بيتهوڤن سوى وسيلة إلى غاية إنه فى الحركة الأخيرة ينفش لبده، ويرفع رأسه ليندفع كالأسد، أو هو ينشر عرفه ويرمح كالجواد الكريم يسابق الريح، ويعلن انتصاره فى بهجة المطمئن إلى قوته، وسرعة عدوه، وقدرته على مغالبة الصعاب، والتغلب عليها.

Introduction: Andante con moto, Allegro vivace.
Andante con moto quasi Allegretto.
Menuetto grazioso.
Allegro molto.

الرباعية السابعة راسوموفسكى
مصنف ٥٩ رقم ١، مقام فا

من مأثور الكلم قول نابليون عن الإلهام: «الإلهام هو حل فجائى سريع لمسألة طال التفكير فيها». وهذا كلام ينطبق على طريقة بيتهوفن فى حل معضلات التأليف الموسيقى. كان فى دور تطوره الأول تلميذًا لهايدن وموزار، وكان مثلهما ابن القرن الثامن عشر فى سهولة التأليف، وانطلاق القريحة. ولا تكاد ترى فى كشكول أعماله شطبًا ولا محوًا. الألحان تنصاع له سراعًا فيكتبها فى مسرداته كما هى، وبالقلم الرصاص. وقد يكتب حركة كاملة فلا يغير فيها إلا قليلا، يضعها فى مقامها الموسيقى، وإيقاعاتها النهائية. بل إن أقسام تفاعلاته تكاد تجىء عفو الخاطر، دون بحث طويل. هكذا كان يؤلف موسيقيو القرن الثامن عشر. حتى بحوث هايدن الطويلة كانت أعمالا تخرج سراعًا، كانت تجارب تخطو نحو الكمال بمضى السنين، وزيادة الخبرة والمران. أما موزار الشاب العبقرى الموهوب، فكان يؤلف كل شىء فى دخيلة نفسه، داخل قريحته، ليضعه على الورق فى شكله النهائى.

ثم يحدث تطور عجيب فى طريقة التأليف عند بيتهوفن. لم تعد الأفكار تترى سراعًا، فى الدور الثانى من تطوره، أو الحقبة الوسطى، حسب التقسيم الذى وضعه الناقد الروسى لنز: تكشف مسودات بيتهوفن بعد عام ١٨٠٠ عن تحول جديد، ويستمر هذا التحول حتى آخر حياته، عام ١٨٢٧. فكلما امتد به العمر تريثت قريحته، فإذا اللحن فى أوله مجرد فكرة طارئة، لم يتحدد بعد مقامها الموسيقى ولا إيقاعها.

وتمضى الأشهر، بل السنوات، فإذا الفكرة المبتسرة الطارئة تنمو، وإذا الإيقاع يدب، ومعه المقام الموسيقى للحن. كلما امتد العمر ببيتهوفن لاحظنا فى كراساته عملية ولادة عسرة، بل تخلق جنين لحنى مازال بحاجة إلى غذاء عقلى وشعورى، حتى ينمو. لم تعد الموسيقى تتفجر من نبع ثر، وإنما هى تنتزع وتقتطع من نياط القلب، ثم تخضع لإرادة العقل مدركًا أو غير واع. ما أكثر الأمثلة فى كشكول أعمال بيتهوفن، حيث يكتب فقرة موسيقية، يعدل فيها ويبدل ويحور، المرة تلو المرة، عشرات المرات، وعلى مدى الأشهر والسنين.

ورباعيات بيتهوفن الوترية صورة واضحة لكل هذا التطور. الرباعيات الست الأولى، التى تحمل رقم المصنف ١٨، ما زالت بنت القرن الثامن عشر، عندما كان الموسيقيون يخرجون أعمالهم بالجملة. المصنف فيها (op.) يحمل رقمًا واحدًا، ويحتوى على بضع رباعيات، أو كبشة صوناتات. وعندما يتحرك القرن التاسع عشر فى سنواته الأولى، تبدأ فى الظهور عملية التكوين، والولادة العسرة، وهى واضحة فى دراسات الرباعيات الوترية الثلاث التالية للست الأولى، والتى تحمل رقم مصنف ٥٩، واسم النبيل الروسى: الكونت راسوموفسكى.

تحمل اسم سفير روسيا فى النمسا، الكونت راسوموفسكى، لأنها ألفت له، وبطلبه، وبمبلغ مقرر من المال يدفعه للموسيقى. وفى رباعيتين منها حرص بيتهوفن على اختيار لحن من الموسيقى الشعبية الروسية، ربما بإيحاء من الكونت راسوموفسكى. ولا نظن أن بيتهوفن أحسن تكييف تلك الألحان الشعبية. لأن عبقريته لا تخضع لمثل تلك المقتضيات. فالموسيقى عنده ليست مجرد ألوان يلطعها هنا وهناك، ولكنها عواطف تتفجر براكين فى عنفها، أما فى رقتها وإحساسها فهى حبات قلوب تبذر ثم تنبت وتورق وتزهر. مؤلفات يجرى فيها دم الحياة، حياة صاحبها

ينفعل بأحداثه الخاصة، كما ينفعل بالأحداث العامة. ولا يدهشنك أن تعرف كيف تأثر بيتهوڤن، فى فينا عاصمة ما تبقى من الإمبراطورية المقدسة، بقارعة الثورة الفرنسية فى باريس. لم يكن مجرد صدفة، من صدف العبقرية، أن يتحول بيتهوڤن فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التالى، تحول القرن نفسه. من عصر الملكية المستبدة حيث يسيطر الفرد على الجماعة، إلى عصر الديمقراطية، حيث تعمل الجماعة لخير المجموع فى ظل الحرية والإخاء والمساواة.

رباعية راسوموفسكى الأولى فى مقام فا من الديوان الكبير، وثبة كبيرة من الرباعية السابقة عليها، أى السادسة، وأطول من الثامنة والتاسعة، وأقوى رباعيات راسوموفسكى الثلاث فى التعبير الدرامى. إنها أول بوادر ثورة بيتهوڤن على أسلوب القرن السابق فى كل شىء. من خصائصها المميزة أن حركاتها الأربع كلها مصوغة فى قالب الصوناتة، حتى حركة الأسكرتسو. وكان هذا الأسكرتسو أول السلسلة العظيمة من الحركات التى أبدعتها عبقرية بيتهوڤن، وتحول بها عن إيقاعات رقصة المنويتو الأرستقراطية المتزمتة الأنيقة.

تبدأ الرباعية بحركة الليجرو على الڤيولونسيل بعزف اللحن الأساسى الأول: إنه لحن من صميم روح بيتهوڤن فى بساطته وسذاجته، لا يتعدى سلمًا قصيرًا يبدأ من الدرجة الخامسة لمقام فا (أى نغمة دو) حتى يبلغ نغمة فا ثم يعود توًّا ليرتكز على الدو، ومنها ينحدر حتى قرار فا الأولى، ويرتفع منها إلى رى، ليستقر عند الدو.

وتصطحب اللحن الفيولينة الثانية والڤيولا بمجرد تآلف لا دو يكرر إيقاعيًّا، حتى تتناول الڤيولينة الأولى اللحن فتصطحبها الآلات الثلاث الأخرى بتآلف السابعة الناقصة المعروفة بالسابعة المسيطرة، وهى تعد بذلك لقفلة تامة على مقام فا. فيؤكد بيتهوڤن هذا المقام على التو، لا كما

فعل فى أول الرباعية التاسعة وهو يهيم فى المقدمة البطيئة بين مقامات بعيدة عن مقام الحركة الأساسى. أحب أن تسمع هـذا المطلع بلحنـه الأول وتوكيد مقام الحركة لتلاحظ كيف تصحو الحركة من سباتها بمجرد دخول الڤيولينة الأولى، ثم تتحرك الآلات الأربع نحو المعبرة اللحنية الهامة التى تنقل من مقام فا إلى مقام دو، الذى يدخل به اللحن الثانى. وقد يبدو هذا اللحن الأساسى مشابهًا للحن الأول، إلا أنه ما يلبث أن ينشط ويشتد عوده على يد الڤيولينة الأولى، وهذه تشد وراءهـا بقية الآلات، ويتسابق الجميع إلى القفلة الطبيعية ليعـود اللحن الأساسى الأول، فيظن السامع أن فى نية بيتهوڤن ـ أسوة بالمتبع دائمًا فى موسيقى القرن الثامن عشر ـ إعادة قسم العـرض. وذلك لن يحـدث فى هذه الرباعية. تلك ثورة جديدة على الأوضاع الكلاسيكية، إنه سيبلغ قسم التفاعل دون إعادة قسم العرض، ودون أية إشارة فى المدونة إلى نهاية قسم العرض. وهذا يشير إليه مؤرخو بيتهوڤن عندما يقولون بأن فنه كلما تقدم وتطور، أخفى فواصله ومفاصله.

الحركة الثانية: أنقل لكم عنها كلام علامـة موسيقى ألمـانى، هو أدولف ماركس، إذ يقول: «يصعب أن نبلغ هدف هذه الـرقصة ذات الطابع المتغير، مع احتفاظها بوحدتها الكاملة، وربمـا كان هـذا اللعب العجيب المتحرر لا يتعمق شيئًا، وإنما هدفه وغايته أن يكون لعبًا وعبثًا، ولكنه عبث روح متقد، مرهف تتداولـه الأفراح والأشجـان، كما تمـر بالأودية والبطاح قطع السحاب تحجب وجه الشمس آنًا وتكشف عنها آنا آخر. وكذلك فى هذا الأسكرتسو تتحول الموسيقى من أفكار بهجة إلى أحاسيس محزنة». ويضيف هنا أحد الشراح الفرنسيين، جوزيف ده مارلياڤ، قائلا: «إن هذا الأسكرتسو عالم وحده فى ألحانه وإيقاعاته، ربما تفوق على كل ما كتب من نوعه فى تاريخ الرباعية الوترية».

الحركة الثالثة: أداجيو فى قالب الصوناتة، والغالب على الحركة كلها شجن وحزن دفين. وأداجيوات بيتهوڤن تتميز بجمال خطوطها وعمق معانيها، وانتقالاتها من قرارة الأسى المظلم إلى بوارق الأمل، بل وقوة الإرادة تغالب اليأس، وترفع رأسها فى تحد وكبرياء. وإذا عادت الموسيقى إلى عالم الأشجان، حسب مقتضيات قالب الصوناتة الذى يعود فيه اللحن الأول لزامًا، فإن بيتهوڤن يضع للحركة ختامًا مشحونًا بثقة النفس، وفسحة الأمل.

الحركة الأخيرة تتصل بالحركة السابقة عن طريق استمرار زغردة الڤيولينة الأولى على نغمة دو، باعتبارها أولا نقطة ارتكاز الأداجيو، مقام دو، وإذا بها تتحول إلى النغمة المسيطرة لمقام فا، الذى يدخل فيه اللحن الروسى، على الڤيولونسيل، ثم تردده الڤيولينة، وهذا اللحن الروسى الحزين، بطىء الخطى فى أصله الشعبى، يتحول فى يد بيتهوڤن إلى أفراح وأعراس. لأنه إذا بلغ الأسى مداه فى موسيقى بيتهوڤن فاطمئن إلى أن روحه الثائرة، وحيويته الفوارة وثقته بنفسه ستأخذ بيده ويدنا، لتخرجه وتخرجنا من الظلمات إلى النور.

Allegro - Allegretto vivace e sempre scherzando - Adagio molto e mesto - Theme russe: Allegro.

الرباعية الرابعة
مصنف ١٨ رقم ٤، مقام دومينور

يصادف أنني أكتب هذا الحديث فى شهر مارس، وهو الشهر الذى توفى فيه بيتهوڤن عام ١٨٢٧، وقد اخترت للحديث الرباعية الوترية الرابعة، مقام دومينور. وهى واحدة من مؤلفات الحقبة الأولى فى حياة بيتهوڤن الفنية، ولم يسبق لى أن قدمت شيئًا من رباعيات هذه الحقبة، وكل ما قدمت من رباعيات بيتهوڤن هو إما من أعمال الحقبة الثانية، أو الحقبة الثالثة.

ومع ذلك فإننا نجد فى هذه الرباعية ما يكاد يدرجها فى أعمال الحقبة الثانية، فلبيتهوڤن الشاب لمحات وومضات تومئ إلى مستقبل حياته بما يشبه النبوءات. الرباعية دو صغير هى الرابعة فى مجموعة الرباعيات الست عشرة التى ألفها بيتهوڤن على امتداد حياته. وتحمل مع خمس رباعيات أخرى رقم مصنف ١٨، والرباعية الوترية الرابعة تتميز عن أخواتها بالقوة الدرامية التى عرفت بها أعمال بيتهوڤن العظيمة، كما أنها من مؤلفاته الشهيرة التى كتبها فى مقام دو من الديوان الصغير، مثل السمفونية الخامسة، وكونشرتو البيانو الثالث، والصوناتة الباتيتيك، وصوناتة الفيولينة والبيانو مصنف ٣٠، ومثل التريو مع البيانو، وهو من بواكير أعماله. ومقام دو مينور عند بيتهوڤن يعنى غالبًا القلق والغضب والتحدى.

ومجموعة المصنف رقم ١٨، لا يعرف بالضبط سنة تأليفها، بسبب ضياع مخطوطتها، بل وضياع الكشكول الذى يحتوى على تجاربها ومسوداتها. ولكن المؤكد أنها نشرت عام ١٨٠١، والغالب أن بيتهوڤن

ألفها حوالى سنة ١٧٩٨، فهى تعاصر السمفونية الأولى والصوناتة الباتيتيك للبيانو وموسيقى باليه «بروميتيوس»، والموسيقى الدينية: «جبل الزيتون».

ولا بأس من أن أكرر هنا ما سبق قوله وهو أن فن التأليف للرباعية الوترية من أصعب فنون التأليف الموسيقى، وأن تطور تأليف الرباعيات الوترية حتى بلغت ذروتها على أيدى بيتهوڤن، قد استغرق أجيالا، ولم يبلغ أشده إلا على أيدى الإيطالى بوكيريني، ثم على أيدى عظماء ڤينا الثلاثة: هايدن وموزار وبيتهوڤن. ولاحظوا أن هايدن هو أبو السمفونية والرباعية الوترية على السواء. وقد تعلم موزار منه فن الرباعية، واعترف بهذا فى إهدائه بعضها لهايدن. ولكن هايدن الشيخ «لقط» الكثير من فن الشاب العبقرى فى الرباعية وجاء بيتهوڤن ليكتسب الخبرة فى كتابة الرباعيات من فن هايدن وموزار. ويمكن أن يضاف إلى هذين القطبين أستاذ موسيقى غير مشهور هو فورستر (Foerster)، وكان بيتهوڤن يجتمع عنده بكبار عازفى الوتريات فى زمانه، وربما كان لهؤلاء العازفين، ولتمرس الأستاذ فورستر بفن الرباعية، فضل ترشيد الشاب بيتهوڤن فى عشريناته، ويجوز أنهم عزفوا هذه الرباعيات الأولى لبيتهوڤن وأسدوا إليه بعض النصائح بشأنها. هذا هو كل ما عندى تقديمًا للرباعية الوترية الرابعة مقام دومينور، قبل أن ندخل فى الموضوع ونعالج ألحانها الأساسية.

يتألف قسم العرض فى الحركة الأولى من لحن أساسى أول مقام دو من الديوان الصغير يتميز عن كثير من ألحان بيتهوڤن الأولى، وألحان هايدن وموزار أيضًا، بطوله. فاللحن الأساسى الأول عند بيتهوڤن فى العادة لحن قصير واضح الإيقاع وواضح المقام الموسيقى. أما هنا، فهو لحن طويل نوعًا، فيه بلاغة لحنية متعددة العاطفة، مع جلال يكسوها، وعذوبة فى صميم روحها.

ويتحول اللحن الأساسى الأول تونًا إلى فقرة انتقال طويلة، تهدأ فيها العاطفة، استعدادًا لدخول اللحن الأساسى الثانى وفيه شبه من بعض اللحن الأول، ولكنه أهدأ عاطفة. وبذلك يستكمل قسم العرض تكوينه من لحنين متعارضين، بينهما مفارقة واضحة وسيتألف منها موضوع الحوار والصراع فى القسم التالى من الحركة.

القسم الثانى من الحركة هو ما يعرف بقسم التفاعل، وهو لب كل حركة مصوغة فى قالب الصوناتة: وإذا كنت تتذكر الألحان الأساسية التى سمعت تونًا فإن من اليسير عليك أن تتابع تفاعلها فى هذا القسم الثانى. ولن نقف عند ختام قسم التفاعل، حتى نستمع إلى اللحنين الأساسيين يعودان فى القسم الثالث، أو ما يعرف بقسم إعادة العرض، ثم إلى التذييل (كودا) الذى تختتم به الحركة كلها.

الحركة الثانية: لا تحتوى هذه الرباعية على حركة غنائية بطيئة، وقد استعاض عنها بيتهوفن هنا بحركة أسرع قليلا من الاندانتى سماها سكرتسو، وهى مصوغة فى قالب الصوناتة أيضًا. ولحناها الأساسيان يعالجان فى أسلوب الفوجة، فيما يعرف اصطلاحًا باسم الـ Fugato، وفيه نوع من الترجيع للحن بين الآلات الأربع. ثم يتلو قسم التفاعل فإعادة العرض فالكودا.

الحركة الثالثة: منويتو وتتألف من الأقسام المعتادة لهذه الرقصة.

الحركة الرابعة: فى قالب «الروندو»، أى ترجيع لحن واحد بين فقرات استطرادية. وهذه الحركة الأخيرة، مع الحركة الأولى، هما قمة الرباعية الوترية الرابعة. حركة كلها اندفاع وحرارة لا تتردد ولا تهدأ حتى النهاية.

Allegro ma non tanto - Scherzo (Andante scherzoso quasi Allegretto)
Menuetto (Allegretto)
Allegro.

الرباعية الحادية عشرة
مصنف ٩٥، مقام فا صغير

يمكن القول باننا، فيما قدمنا، مررنا بنماذج من كل حقبات بيتهوڤن فى التأليف: الرباعية الرابعة من أعمال الحقبة الأولى، وأربع من رباعيات الحقبة الثانية، ومن بينها الثلاث الرباعيات المعروفة باسم راسوموفسكى. ثم ثلاث رباعيات من تلك الأعمال الهائلة، الصعبة التى تمثل رباعيات بيتهوڤن الأخيرة، بل تمثله فى آخر لحظة من حياته.

ونقدم الآن الرباعية ١١، آخر رباعيات الحقبة الوسطى، ولو أنها تتعدى زمانها، وترفع رقبتها لتومئ إلى الحقبة الأخيرة. مما يجعل لها مقاما خاصًا فى مؤلفات بيتهوڤن. كتبها سنة ١٨١٠، فتكون قد سبقت بسنتين السمفونية السابعة والسمفونية الثامنة. أما فى محتواها الشعورى فهى بنت السمفونية الخامسة، فى عنفها الدرامى، قياسًا مع الفارق طبعًا، بين أربع آلات وتريـة، وأوركسترا كامل. وبينما كان بيتهوڤن يخاطب الإنسانية جمعاء فى سمفونياته وصوناتاته للبيانو وكونشرتواته، فإنه فى هذه الرباعية، وفى الرباعيات الخمس الأخيرة، انطوى على نفسه، واتجه إلى داخله، وقد أقفل الباب على العالم الخارجى، لا اجتواء، ولا قلى للبشرية، ولكن لأن ثقل سمعه الذى انتهى إلى الصمم الكامل، عزله عن عالم الناس، فلم يجد أمامه سوى عالمه الداخلى، يبثه لوعته وشكواه، وأفراحه وأتراحه. ولا تنس أن الفرح الدافق هو الذى يمثل فى موسيقى بيتهوڤن انتصاره على القدر الذى أراد له أن يكون سوداويًا، مريضًا، فأنقذه فنه إذ وجد فيه العزاء والسلوى. وكل من يعرف

السمفونية التاسعة، وقصيدة شيللر «إلى الفرح»، يدرك معنى انتصارات بيتهوڤن على القدر بفنه.

والرباعية ١١ عمل مركز قوى فى اختزاله. إنها أقصر رباعيات بيتهوڤن، لا يستغرق أداؤها أكثر من عشرين دقيقة إلا قليلا. ومع ذلك فهى من أعمقها إحساسًا. وبيتهوڤن بالطبع مدرك لهذه الحقيقة فما كان أدق إدراكه وحكمه على ما تقدم يداه، وتبدع عبقريته. ولذلك سمى هذه الرباعية Quartetto serioso أى الرباعية الجادة، أو الخطيرة.

فلنستعرض بعض الظروف التى أحاطت ببيتهوڤن سنة تأليفه للرباعية (سنة ١٨٠١).

لقد تلقى صدمة من أقسى صدمات حياته، عندما قررت الفتاة المرفهة اللعوب، الكونتيسة تريزافون برنشفيك قطع ما اتصل من خطوبتها إلى بيتهوڤن، صديق أخيها، وأسرتها. قابل بيتهوڤن الصدمة بشجاعته النفسية المعتادة، ولم يحاول بعد ذلك خطبة ولا زواجًا. تركته المأساة العاطفية وحيدًا، عزاؤه، بعد فنه، فى مجده، وإعجاب عظماء المجتمع القيناوى ونبلائه به وعلى رأسهم تلميذه الأرشيدوق رودلف. ولقد امتدت شهرة بيتهوڤن إلى خارج حدود إمبراطورية النمسا والمجر.

فى هذه اللحظات قيض لنا أن نعرف بعض دخيلة نفس بيتهوڤن عن طريق شابة جميلة وحصيفة، من أصدقاء الشاعر جوته. ذهبت لزيارة بيتهوڤن فى ڤينا، وكتبت لصديقها الشاعر العظيم بأثر الزيارة فى نفسها، وفى أسلوب رومانتيكى مشتعل، وحماس يوائم عودها الرطيب، وشبابها المتفتح. كتبت بتينا برنتانو (فون آرنم) إلى الشاعر جوته فى مايو ١٨١٠ تقول إن الموسيقى عند بيتهوڤن تعلو على الحكمة والفلسفة. إنها ملهمة كالخمر الكريمة وإنه باكوس الجديد اعتصر هذا الخمر لنشوة البشر. «موسيقاى لا تصيبها العين. من قيض له أن يفهمها تحرر من التعاسة

التى يجرها الناس وراءهم.» ثم تقول بتينا «إننى أنسى الدنيا وأنا جالسة إلى بيتهوڤن، بل أنساك أنت نعم مازلت شابة، ولكنى لست مخطئة فى زعمى أن هذا الرجل يتقدم الحضارة المعاصرة بمراحل كثيرة». اصطحبها بيتهوڤن إلى تدريبات الأوركسترا يعزف موسيقاه، وجلست فى ظلام القاعة تنصت وتشاهد فتقول: «آه ياجوته، لا عاهل ولا إمبراطور يحس بقوته الكاملة مثل بيتهوڤن فى إحساسه بأن هذه القوة يستمدها من نفسه... لقد انتهت علاقاته الغرامية، ولم يعد يطمح إلى مجد أعظم. لم يبق له سوى عنفوانه والفرح بقوته..»

والمعجب فى الرباعية الحادية عشرة يحس به السامع دون إدراك السبب والمحلل الموسيقى يتابع على مهل فى المدونة أعاجيب الألحان والتحولات والمقابلات والمفارقات اللحنية. وكأن الفن البوليفونى عاد إلى عنفوانه، مترجمًا فى قريحة سيد الموسيقيين. لذلك أفضل أن تسمع حركتها الأولى دون بيان منى.

الحركة الثانية: وئيدة إلى حد ما. تبدأ الڤيولونسيل فى هدوء كالحفيف، أو مثل خطو القطط. وتردد الڤيولينات اللحن الأساسى، ثم تجىء فقرة «مفوّجة»، أى بأسلوب القدماء المعروف بالفوجة ولكن فى تحرر. يبدأ اللحن المفوج على الڤيولا وينتقل إلى بقية الآلات، ثم نعود إلى دبيب القطط... على الڤيولونسيل، فالفقرة المفوجة... فدبيب القطط ثم يعود اللحن الأساسى، وتختم الحركة بكودا طويلة تكاد تؤلف قسمًا لتفاعل الألحان التى سمعنا. وفى النهاية تقف الموسيقى معلقة فى الهواء، أى دون قفلة استعدادًا لهجوم الحركة الأخيرة.

الحركة الثالثة: هى الاسكرتسو، ومعه التريو المعارض. وهذا نوع يسميه ڤنسان داندى Grand Scherzo، وفيه ٢ تريو لا واحد.

الحركة الرابعة تبدأ بفقرة بطيئة حزينة، وتختم بكودا سريعة جدًا.

والحركة مصوغة فى قالب «الصوناتة ـ الروندو» فى قسمها السريع. تتألف من لحنين أساسيين، أما الكودا السريعة فتنقلنا فجأة من فا فى الديوان الصغير إلى فا كبير. وفجائية الانتقال تجعل هذه الكودا تبدو غريبة عن الحركة كلها وقد أقضت مضجع الأستاذ الموسيقى فنسان داندى بفجائيتها. أما العلامة إرنست ووكر فيقول بالهدوء البريطانى المعروف:

Somewhat it does not sound at all alien

«وبوسيلة ما لا تبدو غريبة على الأذن».

وعلى أى حال فإن الانتقال إليها اتكأ فيه بيتهوڤن على قرار فا مدة طويلة، مع رفع المى بيمول إلى مى، استعدادًا للدخول فى مقام فا من الديوان الكبير. ويشبه جرالد إبراهام هذه النقلة العاجلة بظهور مساحة من السماء الزرقاء، فى أعقاب عاصفة السمفونية الباستورال. ويعنى بالاصطلاح الموسيقى انتقال بيتهوڤن فى «الباستورال» من فامينور إلى فاماجور إيذانا ببدء صحو السماء.

Allegro con brio - Allegretto ma non troppo - Allegro assai vivace ma serioso.

Larghetto, Allegro agitato.

الرباعية الثانية عشرة
مصنف ١٢٧، مقام مى بيمول

نستمع إلى الرباعية الوترية الثانية عشرة. وأعد حديثى هذا وأكتبه فى يوم الخميس السادس والعشرين من شهر مارس سنة ١٩٦٤، أى فى ذكرى وفاة بيتهوڤن منذ ١٣٧ عامًا. فقد لاقى لودفيج فان بيتهوڤن ربه بعد الساعة الخامسة من مساء السادس والعشرين من شهر مارس سنة ١٨٢٧.

لم أقصد بالحديث الذكرى وإنما المصادفة وحدها هى التى شاءت هذا الإحياء، فقد لاحظت أثناء الأسبوع المنقضى أننى مازلت بعيدًا عن ختام رباعيات بيتهوڤن الوترية، وفى نيتى أن أتم تقديمها كلها مثلما فعلت بالسمفونيات التسع.

خطر لى إبان الأسبوع أن أقدم واحدة من الرباعيات الأخيرة، ولتكن الثانية عشرة، ثم تذكرت فجأة أننى فى شهر مارس وأن بيتهوڤن توفى فى مارس فكان ذلك حافزًا جديدًا لى على اختيار هذه الرباعية. وهى أولى رباعيات الحقبة الثالثة والأخيرة فى حياة بيتهوڤن الإبداعية. ويقتضى المجال أن أتحدث عن ظروف تأليفها لأن بيتهوڤن انتهى من رباعيته الحادية عشرة سنة ١٨١٠ ثم انقطع بتاتًا عن تأليف الرباعيات حتى عام ١٨٢٤ حين وضع الرباعية التالية. أربعة عشر عامًا تفصل بين الرباعية ١١ والرباعية ١٢. وفى هذه الأعوام الأربعة عشر عرف بيتهوڤن حلاوة النجاح وارتقى ذرى المجد والشهرة، ثم دارت به دورة الأيام، وتخلى عنه كل شىء وكل إنسان تقريبًا، عندما اشتد الصمم عليه

حتى أكتمل، وفارقته الخطيبة والحبيبة وتولى عنه حماته من الارستقراطيين وأصدقاؤه، من مات منهم ومن هجر فينا.

وكما أن سنة ١٨١٤ كانت سنة أفول نجم نابليون بعد موقعة لايبزيج، سنة تخليه عن العرش الإمبراطورى ونفيه إلى جزيرة إلبا، فإن سنة ١٨١٤ كانت خاتمة سنوات المجد والنجاح والحب والأصدقاء فى حياة بيتهوڤن. ألفّ فى الأربعة عشر عامًا منذ الرباعية ١١ أعمالا شامخة، أولها «التريو» المشهور باسم الأرشيدوق رودلف، ثم السمفونية السابعة فالثامنة، وكان حتى عام ١٨١٤ صديقًا للعظماء فى ڤينا، من الأمراء والنبلاء والسفراء، محبوبًا من بعض النساء، وآخرهن كانت أميلى فون زيبالد. وأثناء مؤتمر ڤينا الدولى الكبير ـ مؤتمر مترنخ ـ كان بيتهوڤن فى قمة شهرته، تعتبره وفود الدول مجدًا من أمجاد القارة الأوربية، يكرمه الأمراء والسفراء. وعندما يؤلف كانتاته احتفالا بالمؤتمر، سماها «اللحظة المجيدة» Glorreich Augenblick يهرع للاستماع إليها الأباطرة والملوك.

ولكن صديقه الأعز الأمير ليخنوفسكى يموت فى تلك السنة، ويغادر الكونت راسوموفسكى ڤينا فى السنة التالية، ويموت الكونت لوبكوفيتس سنة ١٨١٦، ويتفرق شمل غير هؤلاء من الأحباب والحماة. ويختم الصمم على سمعه بختمه الأخير فيبدأ عام ١٨١٦ كراسات المحادثات حين أصبح محتومًا على محدثه أن يكتب فيها كل ما يريد أن يدلى به إليه. وفى الصفحة الأولى من تلك الكراسات نطالع ما خطته يد بيتهوڤن: «لم يعد لى أصدقاء، أمسيت وحيدًا فى الدنيا». أخوه كارل يموت سنة ١٨١٥ ويوصيه بابنه الفتى الضال الذى يسبب لبيتهوڤن أشقى وأتعس لحظات حياته. كم كلفه ذلك الفتى التاعس من متاعب ومصاعب وآلام، وقضايا ومشاحنات، وأخيرًا جازاه الفتى جزاء سنمار

حينما أقدم على الانتحار، ولو مات لقضى بيتهوڤن نحبه فى توه وساعته.

حال تستمر حتى سنة ١٨١٨ وقد أفقرته القضايا، كما أفقرته المشاغل التى باعدت بينه وبين مصدر رزقه الوحيد: التأليف الموسيقى. فى تلك السنة زاره الموسيقى شپور وقال عنه بانه لم يكن يخرج من منزله بسبب نعاله البالية.

فى تلك الفترة المظلمة نقص إنتاجه الفنى فلم يؤلف من عام ١٨١٥ حتى ١٨١٨ سوى صوناتتين للبيانو وبعض أغان غير ذات أهمية: ويقولون عنه فى ڤينا: لقد أفرغ بيتهوڤن كل ما فى جعبته وانطوى خاويًا. أو على حد قول «الجازيتا الموسيقية العالمية»: «يبدو أن بيتهوڤن فقد قدرته على تأليف الأعمال العظيمة».

وإذا بالأسد الجريح المضنى ينهض ويخرج من عرينه بعملين من أعظم ما ألف، بل أثرين من أهم الآثار الفنية فى تاريخ الحضارات، هما «القداس الاحتفالى» Missa Solennis (ما بين سنة ١٨١٨ وسنة ١٨٢٢) والسمفونية التاسعة الكورالية (ما بين ١٨٢٢، ١٨٢٣). ومع ذلك فالعلل لا تفارقه، من النزلات الشعبية إلى الصفراء إلى التهاب عينيه، ويضطره العوز إلى بيع أسهم كان يحتفظ بها إرثًا لابن أخيه الضال. وفى سنة ١٨٢٦ يقدم ذلك العيهور على الانتحار كما قدمنا، وينقذ من الموت. والقانون النمسوى يحاكم المنتحر. ولكن الفتى تحفظ قضية انتحاره، ويدخله الكونت شتوترهايم فرقته فى الجيش، إكرامًا لخاطر عمه التاعس.

هذه هى الصورة العامة لحياة بيتهوڤن فى سنواته الأخيرة، عقب تأليف «القداس الاحتفالى» والسمفونية الكورالية. وفى تلك السنوات كتب رباعياته الخمس الأخيرة، وهى ليست من روائع أعماله فحسب، بل كانت من الأعمال السباقة فى عصرها إلى درجة أنها لم تفهم، ولم تقدر

قدرها، بل لم يحسن أداؤها إلا بعد نحو نصف قرن من وفاة بيتهوڤن.

والرباعية ١٢ هى أولى الرباعيات الأخيرة. بدأها فى ريف ڤينا بضاحية بادن فى صيف سنة ١٨٢٤. وظهرت آثار تجارب كتابة ألحانها فى الكراسة نفسها التى تحوى تجاريب ألحان السمفونية التاسعة. ودراسة تلك التجارب فى كناشات بيتهوڤن تصور الجهد الذى يعانيه فى خلق العمل الفنى. فاللحن الواحد يمر بأدوار متعددة قد تربو على العشرين، يحور فيه ويشكل، يضيف إليه ويقتطع منه، يجريه فى مقام موسيقى، ثم يصوره فى مقام آخر، يقلبه ذات اليمين وذات اليسار، والعبقرية الدفينة تعمل عملها فى الخفاء، تقود يده شيئًا فشيئًا حتى تبلغه غاية العمل الخالد. وإن متابعة إعداد بيتهوڤن لألحانه فى كراساته صورة من أعجب وأروع صور الإبداع الفنى. وقد انتهى من تأليف الرباعية الثانية عشرة فى أكتوبر عام ١٨٢٥.

ولا أخجل من الاعتراف بأننى لا أقترب من أعمال الحقبة الأخيرة لبيتهوڤن، وهذه الرباعيات بالذات، دون رهبة، وكأننى أرتاد أرضًا مباركة بالوادى المقدس طوى. هذه الرباعيات تخرج من أعماق نفس متفردة، اعتزل صاحبها العالم مكرهًا، وتجرد للعمل الفنى لا يعنيه نجاح أو بقاء، وكأنى به يواجه خالقه الذى سواه، يسبح له ويناجيه ومنه عزاؤه وسلواه. لقد انفجر بيتهوڤن ذات يوم غضبًا من صاحبه عازف الڤيولينة الأول إنياس شوبانزيج، عندما اشتكى للأستاذ الأكبر صعوبة عزف بعض فقرات تلك الرباعيات الأخيرة. انفجر غاضبًا وصاح فيه «أتحسبنى ياشوبانزيج أفكر بوترياتكم وأنا أناجى ربى؟».

وعند هذه الكلمة العميقة نستمع إلى لحن نحس فيه كيف كان بيتهوڤن يناجى ربه حقًا. ذلكم هو لحن الحركة البطيئة «الأداجيو».

ثم لنتناول الرباعية الثانية عشرة من أولها فى لحن المقدمة

«مايستوزو» أى بعظمة وجلال. ليست مثل كل المقدمات، مجرد استئذان فى الدخول إلى صميم العمل الفنى، إنها من صميم هذا العمل الفنى، وستعود مرارًا خلال الحركة الأولى، كيانًا عضويًّا أصيلا. لنعد إليها الآن دون أن نقف عند آخرها. لنواصل الاستماع إلى اللحن الأساسى الأول، وسنشعر فيه بنفحات السمفونية البطل (إيرويكا).

ولنلاحظ أن بيتهوڤن، مع حفاظه على صيغة الصوناتة يتخذ لنفسه حريات واسعة فيها لا أرى داعيا للوقوف بها لأننى أفضل لكم اليوم أن تنفعلوا بالرباعية دون حساب لما يجىء فيها من تجديدات.

الحركة الثانية: بطيئة إلى حد ما، وفى أسلوب غنائى مبين. وقد سمعنا لحنها الأساسى فى البداية ولا بأس من العودة إليه وإلى بعض تنويعاته.

الحركة الثالثة: هى الأسكرتسو، أقل الحركات تجديدًا فى الرباعية، وهذا لا يعنى الاستهانة بها. فهذا الأسكرتسو، هو وشقيقه فى السمفونية التاسعة، وفى الرباعية الرابعة، من أكبر الأسكرتسوات إعمالا وانفعالا.

فى الحركة الأخيرة: يتحول الجو من ظلام الحركة الأولى ومرارتها، ومن تهجدات الحركة البطيئة وابتهالاتها، ومن انهيار شلال الأسكرتسو العجيب، يتحول إلى جو البهجة الهادئة، إلى شىء يذكرنا بأفراح هايدن الساذجة. وهكذا نجد فى هذه الرباعية صورة كاملة لشاعرية بيتهوڤن العميقة، وهو ينتقل من الشكوى إلى الابتهال، ومن الغضب إلى الفرح النابض الصراح.

Maestoso, Allegro - Adagio, ma non troppo e molto cantabile - Scherzando vivace - Finale.

الرباعية السادسة عشرة (الأخيرة)
مصنف ١٣٥، مقام فا

أفضل أن أختم رباعيات الحقبة الثالثة من حياة بيتهوڤن الفنية، ثم أنصرف إلى بقية رباعياته، وكلها من أعمال الحقبة الأولى.

الرباعية الأخيرة هى السادسة عشرة فى ترتيب رباعيات بيتهوڤن، ويذهب بعض الألمان إلى احتسابها السابعة عشرة على أساس اعتبار «الفوجة الكبرى» رباعية تأخذ دورها فى الترتيب فتحمل رقم ١٦.

والرباعية الأخيرة لا وجه لمقارنتها بأخواتها فى أعمال الحقبة الثالثة. فهى عمل صغير بالنسبة لها، صغير قياسًا، وصغير قوة وعمقًا. إنها عمل رجل بلغ الذروة القصوى فى تعمق التعبير، وفى شموخ البناء، والسمو بروح الموسيقى إلى أعلى عليين، ثم أصابته ظروف فى آخر أيامه، أعتقد أنها قللت من قدرته.

لقد طالعت كثيرًا عن هذه الرباعية، ودرستها بعناية. فلم أقتنع بما جاء عنها فى الكتب، لأننى لم أقتنع بالاستماع إليها.

يقولون بأن الرجل العظيم التمس الراحة فى رباعيته السادسة عشرة، فكتب عملا خفيفًا، مثلما صنع فى السمفونية الثامنة الخفيفة، بعد آلام المخاض التى عانتها العبقرية فى ميلاد السمفونية السابعة، ويقولون بأن مقام السمفونية الثامنة فا من الديوان الكبير، هو نفس مقام الرباعية الأخيرة.

ولكنى لا أرى فى الرباعية السادسة عشرة إلا صورة مهزوزة من فن

بيتهوڤن ولا أعنى بالفن هنا الصنعة، فالرباعية قطعًا من مؤلفات حقبة النضوج الكبرى، صياغة صناع مالك لقياد فنه. وإنما أعنى تعمق التعبير، والسمو الذهنى. والرباعية الأخيرة تردد صدى لأوصاب بيتهوڤن ومتاعب حياته. لقد حاول ابن أخيه كارل الانتحار، وهذا الفتى الشقى كان قرة عين بيتهوڤن، كما كان مصدر متاعب وآلام، ربما فاقت آلام صممه. إنها لصفحة مظلمة من حياة بيتهوڤن أن تطالع ما أصابه من قلق، وفزع ويأس عندما تلقى خبر انتحار ابن أخيه، وقالها قولة صادقة فى خطاب لابن أخيه هذا: إنه يموت لو مات كارل. وقد نجا الفتى الضال من جراحه، ولم يبرح عمه ڤينا فى ذلك العام حتى اطمأن على كار، وألحقه بالجيش النمسوى برتبة ضابط، وأقر بفضل الكولونيل شتوتر هايم قائد الفرقة التى انضم إليها، فأهدى إليه الرباعية.

ولم يمسك القانون النمسوى بخناق الفتى الضال، بتهمة الشروع فى الانتحار، وتم ذلك إكراما لخاطر عمه، موسيقى ڤينا العظيم.

وسافر بيتهوڤن إلى جنايكسندورف يقضى بقية الصيف فى ضيعة لأخيه. وعانى هناك شتى المتاعب العائلية والنفسية. وكانت صحته قد تدهورت قبل تلك الوقائع، ثم أبل من مرضه. ولكنه أصيب ببرد أثناء عودته إلى ڤينا فى الخريف، والتهاب رئوى شفى منه، ولم يلبث أن عاوده مرض الاستسقاء، فلزم داره منذ أواخر عام ١٨٢٦، ثم لزم فراشه حتى ختام حياته فى مساء السادس والعشرين من مارس سنة ١٨٢٧.

والرباعية السادسة عشرة ألفت إبان تلك الظروف القاسية، وكانت آخر عمل كامل لبيتهوڤن، لم يكتب بعدها سوى الحركة الرابعة للرباعية الثالثة عشرة، بدل حركة «الفوجة الكبرى» التى لم يرض عنها الجمهور، وألح عليه الناشر فى تغييرها، فكتب بيتهوڤن آخر ما خط من موسيقى: الحركة الرابعة للرباعية الثالثة عشرة، وكانت من

روح هذه الرباعية الأخيرة، مصنف ١٣٥.

ربما لا نجد فى هذه الرباعية شيئًا من ضروب التجديد، والثورة التى تميز رباعيات الحقبة الثالثة فى حياة بيتهوڤن الفنية. فحركاتها تقليدية، الأولى فى قالب الصوناتة، والثانية سكرتسو، دون أن يسميها بيتهوڤن كذلك، مكتفيًا بتحريك سرعتها «ناشطة». والثالثة حركة بطيئة يمكن أن ندرك فيها المعنى الذى قصدت إليه وأنا أسرد ظروف بيتهوڤن القاسية فى تلك الفترة النهائية من حياته. كتب بيتهوڤن فوق مسودة من مسودات هذه الحركة «الأنشودة الحلوة للوداعة والسلام». حقًا فى هذه الحركة القصيرة نحس بأن بيتهوڤن يقترب من ساعة الراحة الوادعة، ويتأهب لولوج باب السلام الأخير.

ثم تجىء الحركة الرابعة مليئة بالتساؤل، وما أكثر ما أريق من حبر حول سؤال وجواب كتبه بيتهوڤن فوق اللحن الأساسى لهذه الحركة. والسؤال هو: أمن الضرورة أن يكون؟ وأجاب مرتين: أجل، يتحتم أن يكون! ووضع تحت السؤال لحنًا قصيرًا، وتحت الجواب لحنًا، أكده تحت تكرار الجواب بخفض درجة واحدة من درجات السلم، ليقف به عند درجة الأساس: فا. والتفسيرات التى قدمت لهذا السؤال وجوابه ليست مقنعة. ولعلى أريحكم منها إذ أقدم تفسيرى الخاص. ألا يمكن أن يكون بيتهوڤن تابع خيطًا من التفكير يشبه ما تابعه هاملت فى مونولوج، أهى الكينونة، أم الفناء؟ ذلكم هو المشكل!

على أننا لن نجد لهذا النوع من الأسئلة أثرًا كبيرًا فى الحركة الأخيرة. نعم التساؤل واضح فى لحنها الأساسى، ومقدمتها البطيئة، ولكن الإجابة هنا، على طول الحركة فيها ضرب من السخرية، وكأن بيتهوڤن وقد أحس بمصيره أراد أن يجابه القضاء بمثل ما جابهه به دائمًا: فى غمرة الفرح، والبشر الضاحك.

وضع بيتهوفن هذا العنوان للحركة الأخيرة: **القرار الصعب**، كما وضع على رأسها صيغة سؤال وجواب بلحن لكل منها.

Allegretto - Vivace - Lento assai, cantante e tranquilo - Grave, ma non troppo tratto; Allegro.

الرباعية الأولى
مصنف ١٨ رقم ١، مقام فا

كتب بيتهوڤن رباعيته النهائية فى الأشهر الأخيرة من حياته، وكتب أول رباعية وترية وهو فى التاسعة والعشرين من عمره، أى سنة ١٧٩٩، وأحب أن أذكركم بأن رباعيات بيتهوڤن الست عشرة تتقاسمها حقبات إنتاجه الثلاث على الوجه التالى: الأولى حتى السادسة رباعيات الحقبة الأولى، ومن السابعة حتى الحادية عشرة رباعيات الحقبة الثانية، والخمس الرباعيات الأخيرة من ١٢ حتى ١٦ و«الفوجة الكبيرة» تمثل الحقبة الثالثة.

أما هذه الرباعية الأولى فلم تكن أول ما ألف بيتهوڤن من رباعيات، بل جاءت الثانية فى الترتيب، ولكنها نشرت فى المقام الأول.

وتمثل رباعيات الحقبة الأولى فن بيتهوڤن فى مطالع رجولته، ويحق لنا أن نعجب بنضوج الرباعية رقم ١، وإن وضح فيها أثر أستاذه هايدن وأستاذه الروحى فولفانج اماديوس موزار. بيد أن بيتهوڤن يتقدم خطوة فى تشغيل الآلات الأربع فيجعل من فن الرباعية الوترية فنًا دراميًا كاملا بحوار كل شخوصه. ولا بأس من أن نستمع إلى اللحنين الأساسيين، وأن أسمح لنفسى بالعبور إلى بر الذكريات بمناسبة هذه الرباعية الأولى. لم أسمعها فى حياتى سوى مرة واحدة، قبل تقديمى لها، وذلك بالقاهرة فى أوائل العشرينات، قبل سفرى بالبعثة إلى أوربا، عزفها رباعى مشهور، ربما كان الرباعى الذى حمل اسم سفتشيك مضافًا إليه اسم لوتسى. ثم عرفتها عن قرب منذ خمسة وثلاثين عاما وأنا

أشترك كفيولينة ثانية فى أسرة موسيقية. ومع كل تلك السنين التى سمعت خلالها أغلب رباعيات بيتهوڤن، وربما كلها، فإننى لم أنس لحنها الأساسى الأول، وطريقة دخوله من الباب للطاق، على الآلات الأربع جميعا.

فلنستمع إلى هذا اللحن الأول حتى ينتقل فى معبرة هامة إلى اللحن الثانى. ونتابع الاستماع حتى انتهاء قسم العرض. ويجىء بعد هذا قسم التفاعل معتمدًا أكثر ما يعتمد على اللحن الأساسى الأول، ويعاد قسم العرض وتختتم الحركة الأولى بكودا بيتهوڤنية حتى فى ذلك العمل الباكر.

وأحب أيضًا أن نسمع بعض الحركة البطيئة، فهى من أجشى ألحان بيتهوڤن الوئيدة. حكى صديقه آمندا أن بيتهوڤن عزف له هذه الحركة بمجرد انتهائه من تأليفها، وسأله عما توحى به فى رأيه. أجاب آمندا: أحس فيها بفراق المحبين. قال بيتهوڤن: هو ذلك! لأننى وأنا أؤلفها كنت أفكر بمنظر القبو الذى دفنت فيه جولييت.

والاسكرتسو فى الرباعية لا يستوقف النظر كثيرًا، ولا الحركة الأخيرة. وإنما المهم لمن يعرف مؤلفات الحقبة الأولى لبيتهوڤن أن يلاحظ شبهًا بين بعض ألحان هذه الرباعية الأولى وبين ألحان ترد فى باليه «بروميتيوس»، وقد اكتشفت هنا أيضًا لحنًا يشبه اللحن الأساسى لصوناتة الڤيولينة والبيانو الخامسة المعروفة بصوناتة «الربيع».

Allegro con brio - Adagio affetuoso ed appassionato - Scherzo (Allegro molto) - Allegro.

الرباعية الثانية
مصنف ١٨ رقم٢، مقام صول

يحدث أن ألتقى ببعض مستمعى أحاديثى الموسيقية، إما شخصيًا، وإما عن طريق رسائلهم إلى. ويعنينى من هذه الاتصالات أمران: إحساس لا أقره من المستمع، ولا حيلة لى فيه، عندما يكتب إلى ليقول بأنه يحب تشايكوفسكى، ويفهم موسيقاه. أما مالا يستطيع هضمه ولا يـولا فهمه فهـو بيتهوڤن أو مـوزار. بماذا أجيب عن هـذا أكـثر من القول بأن تشايكوفسكى حلو النغم معياط بكاء، لا يمكن لنفس حساسة بالموسيقى أن لا تتأثر بآلامه وأشجانه وهو يعرض قلبه المقروح على كفه عرضًا واضحًا بموسيقى قوية الجاذبية. كل ما آمله لمثل هذا المستمع وقد اعتاد الموسيقى الرفيعة، ولو عن طريق تشايكوفسكى أو رحمانينوف أو رمسكى ـ كورساكوف، أن يرقى إدراكه يومًا إلى القمم الشماء فى الموسيقى، فيفهم ويتأثر بموسيقى موزار وبيتهوڤن، ثم يعقل أمر الفن فيعى ما فى هذين العظيمين من كمال فنى فى العرض والبناء والإنشاء، وفى الإيقاع والتلوين الهارمونى والأوركسترالى. وأخيرًا يفهم أن تشايكوفسكى، أو رحمانينوف أو رمسكى ـ كـورساكـوف لا يمكن تصور وجودهم لولا دراستهم ووعيهم وتأثرهم بفن سابقيهم وأساتذتهم، سكان الأعالى فى عالم الموسيقى: سباستيان باخ ويوزيف هايدن وڤولفجانج أماديوس موزار ولودڤيج فان بيتهوڤن. كنت أفهم أن يجيئنى المستمع ليقول بأننى أسير فن موزار وبيتهوڤن، أما تشايكوفسكى فلا أحب فيه كذا وكذا. بل أفهم أن يحب تشايكوفسكى ويعجب به، إنما الذى لا أفهمه هو أن يعجز عن إدراك عظمة بيتهوڤن وموزار.

الأمر الثانى: يجيئنى من يقول بانه شغوف بالموسيقى الأوركسترالية، ولكنه لا يطيق متابعة الرباعيات الوترية: وبعض الهواة من هذا النوع عارفون بأكثر سمفونيات بيتهوڤن وكونشرتواته وافتتاحياته، ولكنهم لم يتمكنوا من تقبل رباعياته.

إلى هؤلاء أوجه كلامى: إننى مدرك تمامًا ومقدر لموقفكم، لأننى أعرف صعوبة الرباعية الوترية. فهنا فن عويص، أصعب ما فيه تجرده الكامل، بل تصوفه الموسيقى. وما لم يكن السامع حساسًا باللحن كلحن، وبتطوراته وهارمونياته، وما لم يكن السامع واعيًا لمعنى البناء الموسيقى، فإن من أصعب الصعاب عليه أن يتابع أربع آلات وترية تسار بعضها بعضًا وتتداول وتناقص، وهو الذى اعتاد سماع هزيم الطبل، واندلاع لهيب الآلات النحاسية، ونعومة أصوات آلات النفخ الخشبية، وزخمات عدد كبير من الوتريات تؤدى عملا واضح الشموخ فى حجمه وضخامته، وتنوع الآلات التى تؤديه. أعذر هذا السامع، وأحس بأنه فى الطريق إلى أن يصحح ذات يوم إدراكه الموسيقى فيتمكن من تجريد الموسيقى من عناصرها الباهرة البراقة فى الأوركسترا، لينفذ إلى حقيقتها الأساسية، وهى أنها أولا وقبل كل شىء ألحان وإيقاعات وهارمونيات تتطور، سواء قام بها عدد كبير أو قليل من الآلات. وأزعم أنه حين يبلغ هذا المدى من الوعى يبدأ إرهاف حسه بالموسيقى فى صميمها، فيخطو خطاه الواسعة نحو قمة الفهم الموسيقى، وهناك يبلغ الجمال المجرد فى الرباعية الوترية.

ومع علمى بصعوبة الرباعيات والثلاثيات وصوناتات البيانو، أو البيانو والڤيولينة أو الڤيولونسيل فإننى حريص على أن أتابع هذا النوع من الموسيقى الذى أسميه موسيقى الصحاب، أو الموسيقى العائلية، تجنبًا لكلمة «الحجرة» الناشفة.

لقد انتهيت من تقديم أعظم رباعيات بيتهوڤن الوترية، التى كتبها

فى حقباته الإبداعية الثلاث، ولم يبق لى كى أختم الرباعيات الست عشرة كلها سوى أربع رباعيات من مؤلفات الحقبة الأولى. وفيها ست رباعيات يجمعها رقم المصنف ١٨، قدمت منها أهمها، وهى الرابعة مقام دومينور، ثم الأولى. وأقدم الآن الرباعية الثانية مقام صول فى الديوان الكبير، وعشمى أن يجد السامع فى سهولتها وصفائها ما قد يساعده على تذوق الرباعيات العظيمة كلها.

هذه الرباعية تمثل ربيع الحياة، وشباب الزمان. موسيقى لا يمكن أن يجد فيها السامع تعقيدًا، ولا عنفًا دراميًّا. فما زال بيتهوڤن هذا يكتب موسيقى القرن الثامن عشر، على غرار هايدن وموزار. أى موسيقى المتعة الاجتماعية الهادئة فى صالونات الأسر المثقفة المرهفة التى تمثل أرستقراطية النمسا والمجر، حيث كانت الموسيقى زينة الحياة ورفاهيتها.

مقام الرباعية الثانية صول فى الديوان الكبير. وهذا المقام الموسيقى عند بيتهوڤن يمثل على وجه التقريب فى كل أعماله الاسترواح والهدوء، وما نسميه بلهنية العيش.

وقد حظيت هذه الرباعية عند الألمان باسم رباعية «تحيات الاستقبال» وذهب أحد الشراح الألمان كل مذهب مضحك فى تصوير ما تعنيه، تصويرًا أدبيًّا. ولن أجاريه فى هذا الشرح، مكتفيًا بإيضاح الروح التى أملت عليه شرحه. فهو يصور الحركة الأولى كأنها تمثل حفلة استقبال فى بهو من أبهاء علية القوم. ويغالى فى التصوير حتى يريك صاحب الحفلة متفرسًا فى المقبلين عليه من الضيوف إلى آخر هذا الهراء، ولا يمكن أن تمثل الرباعية الثانية لبيتهوڤن شيئًا من ذلك. إنما روحها هو روح ابتهاج بالحياة المقبلة على بيتهوڤن الناجح، قرة عين الأرستقراطية الڤيناوية، بل هى إحساس فنان مستبشر بتمكنه من التأليف لأربع آلات تأليفًا منطقيًّا واضح البناء.

وكما أقول وأكرر فى تقديم الرباعيات: يجدر بالسامع أن يتنبه إلى أطراف الحديث الموسيقى تتبادله أربع آلات وترية، هى القيولينة الأولى والقيولينة الثانية والڤيولا والڤيولونسيل.

فلنستمع إلى قسم العرض كاملا، ويتألف كالمعهود فى قالب الصوناتة من لحن أساسى أول، ومعبرة تؤدى إلى لحن أساسى ثان يعارض اللحن الأول فى روحه وفى مقامه الموسيقى. وهذا القسم الأول يعاد عزفه لتثبيت ألحانه فى ذهن السامع، كما جرت به العادة فى ذلك الزمان. ثم تنتقل الموسيقى إلى قسم التفاعل وفيه ينقّل الموسيقى لحنيه الأساسيين، وربما لحن المعبرة أيضًا، بين مقامات موسيقية جديدة، ويخلط بينها، أو كما نقول: يفاعل بينها. ثم هو غير ملزم بتقديمها كاملة، فقد يكتفى بتقديم بعض اللحن، رأسه أو وسطه أو ذيله. كما أنه حر فى تطوير اللحن على هواه، وحسبما يقوده المنطق الدرامى.

وفى نهاية قسم العرض يعدنا المؤلف للعودة إلى اللحنين الأساسيين فيما يعرف بقسم إعادة العرض، أو ما يصفه الإنجليز بالتلخيص وليس تلخيصًا. وفى هذا القسم الأخير يعود اللحنان بكمالهما، أولهما فى مقامه الموسيقى الأصلى، وثانيهما يصور من مقامه الموسيقى الذى دخل به فى أول الأمر إلى المقام الموسيقى الأساسى للحركة. إنما نلاحظ هنا أن اللحن الأول أطول قليلا مما جاء فى المطلع، وأن المعبرة التى تصل بينه وبين اللحن الثانى قد اختفت هنا بسبب الانتفاع بها انتفاعًا هامًّا فى قسم التفاعل، وتنتهى الحركة بتذييل قصير (كودا).

الحركة الثانية: تتألف من قسم بطىء غنائى وقسم سريع، ثم تعود الموسيقى إلى بطء القسم الأول ولحنه، ولكنها تعود محلاة مزركشة. وجدير بالذكر أن باخًا موسيقيًّا، سنة ١٩٢٧ بمناسبة الاحتفال بذكرى مرور مائة عام على وفاة بيتهوڤن كتب يقول بأن هذه الرباعية الثانية

تبدأ وكأنها من موسيقى هايدن، وتنتهى وكأنها من موسيقى موزار. أما الحركة البطيئة التى نحن بصددها فهى Echt Beethoven أى من فن بيتهوڤن الأصيل المصفى، وهى تشبه كثيرًا الحركة البطيئة فى آخر رباعيات بيتهوڤن.

الحركة الثالثة: يصفها الشارح الأمريكى دانيل جريجورى ميسون بأنها تقرقع كضربات كرباج، وهى سريعة، يقول عنها الشارح الفرنسى مارليلف بأنها نوع من منيويتات هايدن، مع أن بيتهوڤن سماها سكرتسو. والفرق بسيط هنا إذا ذكرنا أن هذا الاسكرتسو من أوائل ما كتب بيتهوڤن فهو غير أسكرتسواته المشهورة. ومنويتات هايدن تحولت فى حيويتها ومرحها وسرعتها إلى ما يقربها من حركات الأسكرتسو.

والحركة مؤلفة من قسمين، القسم الأول مكون من لحنين يعاد كل منهما، هما لحنا الأسكرتسو، القسم الثانى وهو «التريو» مكوّن من لحنين يعاد كل منهما ويعارضان لحنى الأسكرتسو، ويعود هذان الأخيران لختام الحركة.

الحركة الرابعة: سريعة جدًّا، تعود إلى جلبة الاحتفال الذى صوره صاحبنا الناقد الألمانى الكبير، والذى لم نتشرف بمعرفة اسمه بعد، وهو الهرهلم الذى يزعم بأن المدعوين تخففوا هنا من تأنقهم وتزمتهم بعد أن شربوا هنيئًا وأكلوا مريئًا، فهم أسرع حركة وأعلى صوتًا وأكثر هرجًا ومرحًا، والحركة مصوغة فى قالب الصوناتة كالحركة الأولى. لحنها الأساسى الأول أطول من المعتاد فى الألحان الأساسية الأولى، ويعتمد فيه بيتهوڤن على لحن يكرر كثيرًا خلال الحركة. ويتحول اللحن الأول فوق معبرة أساسها اللحنى مشتق من مطلع اللحن الأول، إلى اللحن الثانى.

ولا يكرر قسم العرض فى هذه الحركة، بل تدخل الموسيقى مباشرة إلى قسم التفاعل. وفى النهاية تعود الموسيقى إلى اللحنين الأساسيين، وتختم بكودا.

Allegro - Adagio cantabile; Allegro – Scherzo. (Allegro) – Allegro molto, puasi presto.

الرباعية الخامسة
مصنف ١٨ رقم ٥، مقام لا

قاربت أن أختم تقديمى لرباعيات بيتهوفن الوترية. ولم يبق لنا منها سوى الثالثة والخامسة لتجتمع لكم نصوص كاملة من الشرح والتعليق على رباعيات بيتهوفن الوترية كلها، وقد اجتمعت لكم قبل هذا نصوص كاملة من الشرح والتحليل لسمفونياته التسع.

الرباعية الخامسة مقام لا من الديوان الكبير واحدة من المجموعة التى نشرها بيتهوفن مرة واحدة تحت رقم المصنف ١٨. ويحتوى على ست رباعيات وترية هى أول ما ألف فى هذا الباب. وسبق لى أن ذكرت لكم ترتيب تأليفها، وهو لا يتوافق بالضرورة وأرقامها المسلسلة.

فالمعروف أنه ألفها فيما بين السنوات من ١٧٩٨ حتى ١٨٠٠ ونشرها عام ١٨٠١ فى فينا تحت هذا العنوان «ست رباعيات لاثنتين من الفيولينات وفيولا وفيولنسيل. مهداة إلى صاحب السمو مولاى الأمير الحاكم ده لوبكوفتش، دوق راودنيتز إلخ. مؤلفة بقلم لويس فان بيتهوفن. نشرها موللو وشركاه بفينا».

ترتيب تأليفها حسب بحوث العلماء كان على الوجه التالى: الرباعية الثالثة، فالأولى، فالثانية. ثم الخامسة والرابعة والسادسة أى ٣، ١، ٢، ٥، ٤، ٦.

وتكون الرباعية مقام لا هى الرابعة فى تأليفها، ولكنها الخامسة فى ترقيمها النهائى.

وفيما عدا الرباعية الرابعة فى الترقيم، مقام دو فى الديوان الصغير، التى ظهرت

فيها بوادر شخصية بيتهوڤن، فإننى غير مستعد للمبالغة فى رفع شأن أعمال المصنف ١٨. لا لأنها أعمال خفيفة الوزن، ولكن لأنها مؤلفات واضحة التأثر برباعيات هايدن وموزار، وحتى إلى أبعاد أكثر من سمفونيتيه الأولى والثانية.

وقيمة الرباعية الخامسة هى فى وضوح أثر موزار، أكثر من هايدن. ومع أن بيتهوڤن كتب رباعياته الست وقد قارب الثلاثين، بينما موزار ألف رباعياته العظيمة لبعض سنوات قبل وفاته فى سن الخامسة والثلاثين، فإن تقارب السن بين هذين العظيمين يؤكد بطء نمو عبقرية بيتهوڤن، واشتعال عبقرية موزار المبكرة. رباعيات موزار فى ثلاثيناته أعمال أصيلة، بيتهوڤن وقد أشرف على الثلاثين لم تكن سوى مؤلفات شاب ما زال واقعًا تحت تأثير أستاذه هايدن، وأستاذه الروحى موزار. وللناقد الأمريكى دانيل جريجورى ميسون كلام طيب فى هذا المعنى، إذ يقول: «أهدى موزار رباعياته التى ألفها عام ١٧٨٥ إلى هايدن قائلا: «تأمل ياذا الصيت الذائع، وياصديقى الأعز، تأمل بنات قريحتى الست... إنها ثمار جهد جهيد، يشجعنى على إهدائها إليك حسن ظنك بى. فلتتقبل هذه الرباعيات برفق ولتكن لها أبًا ورائدًا وصديقًا». وهكذا شارك العظماء الثلاثة هايدن وموزار وبيتهوڤن فى علاقات أخوية من تلك العلاقات التى ينمو فيها ويزدهر فن جميل. فها نحن أولاء حيال هايدن الرائد وزميله الشاب موزار، وتلميذهم الطالب المجد بيتهوڤن، يجتمعون ليضفوا على الرباعية الوترية صفاتها الأساسية: جمال الصوت فى اتزان، واستقلال الخطوط اللحنية لأربع آلات وترية، واقتصادًا فى الألحان الأساسية، وأخيرًا: وضوح الصيغة وجلاء التركيب».

وإنصرف بعد هذا الأستاذ جريجورى ميسون إلى المقارنة والمقاربة بين الرباعية الخامسة مقام لا وبين رباعية موزار (كوخل ٤٦٤) فى المقام نفسه، لإيضاح أثر موزار فى موسيقى بيتهوڤن الأولى، وليكشف عن

شخصية بيتهوفن التي تطل في لمحات قليلة على موسيقى أستاذه الروحي موزار.

أرجو استيعاب هذا التقديم لأنها فرصتي النادرة للإدلاء بأمثال تلك المعلومات الخارجية. فالرباعية الخامسة لن تتطلب مني شرحًا طويلا أو قصيرًا، إنها تقدم نفسها بنفسها. وهي فرصة توسع فهم المستمع للقالب الفني المشهور بقالب الصوناتة، تؤلف فيه الثلاثيات والرباعيات والخماسيات إلخ والسمفونيات وصوناتات الآلات المفردة، بل والافتتاحيات السمفونية.

الحركة الأولى: إذا كان اللحن الأساسي الأول يذكرنا بموزار، فهو يمثل يسر بيتهوفن وسهولته في اختيار ألحانه، وبخاصة في طور إبداعه الأول. وأغلبها مجرد سلم موسيقي متصل الدرجات، أو متفرقها حسب التآلف الهارموني الكبير على درجة الأساس، أو على الدرجة الخامسة (المسيطرة).

فإذا كان في هذا اللحن الرقيق الحاشية، تعزفه الفيولينة الأولى بمصاحبة الفيولونسيل أثر من موزار، فإن اللحن الأساسي الثاني، وتؤديه الآلات الأربع، يدخل في ظلال الديوان الصغير (مي مينور)، فيما يجعلنا نتردد بين أصالة بيتهوفن وأثر هايدن. والتوفيق ممكن إذ نقول بأن أثر موزار وهايدن واضحان في هذه الحركة الأولى.

الحركة الثانية: منويتو، لحن راقص خفيف كالفراشة، أثر موزار فيه واضح، كما أن أثر هايدن واضح في التريو، ويعود اللحن الأساسي للمنويتو ليختم الحركة.

الحركة الثالثة: لحن غنائي بسيط ساذج وضعه بيتهوفن أساسًا لتنويعات خمسة، ما زالت بعيدة عن فن بيتهوفن الهائل في إجراء التنويعات. ولكنها عمل تلميذ نابغ.

الحركة الأخيرة: ملتزمة بقالب الصوناتة، سريعة، لاعبة مداعبة، لحنها الأول يحمل هذا المعنى، يقابله، ويعارضه اللحن الأساسى الثانى، فى استطالة نغماته، ووقاره، والغلبة للحن الأول.

Allegro - Menuetto - Andante cantabile - Allegro.

الرباعية الوترية الثالثة
مصنف ١٨، رقم ٣ مقام رى

موضوعنا اليوم هو الرباعية الثالثة مقام رى فى الديوان الكبير. وقد كشفت بحوث العالم الموسيقى نوتيبوم فى كراسات بيتهوڤن عن أن هذه الرباعية هى أول ما ألف بيتهوڤن فى هذا الباب. عثر عليها نوتيبوم مكتوبة شبه كاملة عام ١٧٩٨، ومعنى ذلك أنها لم تخرج من رأس بيتهوڤن هكذا، والغالب أن سبقها محاولات فى كراسات أخرى لم يعثر عليها. أى أننا فى الحق نستمع إلى أول رباعية وترية لبيتهوڤن ويجب أن نتوقع فيها الأثر الواضح لهايدن وموزار. وربما كانت هذه الرباعية الأولى فى التأليف، والثالثة فى الترقيم النهائى، هى خلاصة تجارب بيتهوڤن فى أسلوب أستاذيه هايدن وموزار، وهايدن أكثر من موزار.

وهناك مع هذا لمحات خلال هذه الرباعية تنم عما سيكون عليه بيتهوڤن، عندما ينضج وتتوطد شخصيته. ولكنها برغم هذه اللمحات لا يمكن أن تتعدى عملا مشرفًا لطالب نابغ. فيها توازن فنى بين خطوطها اللحنية، وفهم كامل لقواعد التأليف فى قالب الصوناتة بمعناها الحديث فى عصر بيتهوڤن أى بالمعنى الذى حققه ابن من أبناء باخ، ودفعه إلى الأمام فن يوزف هايدن. وسأنتهز فرصة الرباعية السهلة لأجعل منها درسًا عمليًا فى قالب الصوناتة، وأسلوب الكتابة لأربع آلات وترية. وإلى هذه النقطة الأخيرة أشير إشارة واحدة شاملة، وهى أن يلاحظ السامع كيف يشرك المؤلف الآلات الأربع فى حديثه الموسيقى. ومع أن الرباعية التى نسمع، واضح فيها تمييز الڤيولينة الأولى وتصدرها

إلا أن ذلك أبعد من أن يجعل منها آلة للصولو تصاحبها الآلات الأخرى. وبيتهوڤن هنا فى أولى خطوات السلم نحو جعل الرباعية الوترية جمهورية ديمقراطية من أربع آلات.

لنأخذ الآن فى متابعة أجزاء الحركة الأولى فى هذه الرباعية الثالثة مقام رى كبير: تبدأ بلحن حنون يفيض عذوبة، وسيكون لهذا اللحن شأن أى شأن فى الحركة كلها، حين يضفى عليها شاعرية حالمة رقيقة. يتلو هذا معبرة طويلة سيعتمد عليها بيتهوڤن إلى جانب اللحن الأول فى تفاعلاته. والمعبرة كما أخبرتكم فى كثير من المرات هى فقرة موسيقية تعد للانتقال من المقام الموسيقى للحن الأول إلى المقام الموسيقى للحن الثانى، بل وأكثر من ذلك، هى تعد للخروج من جو وجدانى معين إلى جو وجدانى آخر. والمعبرة التى نسمع هنا تعد لتحويل المقام من رى كبير إلى مقام الدرجة الخامسة المسيطرة، أى لا كبير، كما كانت القاعدة فى ذلك الزمان الأول لقالب الصوناتة. ولكن بيتهوڤن ـ وهذه لمحة من لمحاته الباكرة ـ يشطح فينقل لحن المعبرة من مقام رى إلى مقام دو كبير، وفى مقام دو كبير يدخل اللحن الأساسى الثانى، ثم يتحول فى ومضة عين إلى مقام لا صغير ومنه إلى مقام لا كبير، وهو المقام الموسيقى المطلوب أو المنتظر للحن الثانى، عندما يكون مقام اللحن الأول رى كبير.

قسم التفاعل: يعتمد أكثر ما يعتمد هنا على اللحن الأول وعلى لحن المعبرة، ثم هو فى آخره يعد إعدادا بارعًا لعودة اللحن الأساسى الأول، أما القسم الأخير فى الحركة وهو قسم إعادة العرض، فيعود فيه اللحنان الأساسيان فى مقام الحركة كلها، رى كبير، لا فى مقامين مختلفين. وتختم الحركة بكودا جميلة تبدأ بدخول اللحن الأول فى مقام صول صغير ثم مى بيمول كبير. وفى هذا المقام الأخير يدخل اللحن الثانى، ويتحول عاجلا إلى مقام رى كبير، وهنا يعود بيتهوڤن إلى الفقرة الهامة فى اللحن الأول ليختم بها الحركة.

الحركة الثانية: مقام سى بيمول، متمهلة نوعًا. تستعير قالب «الروندو» فى قول الأستاذ البريطانى هادو، وقالب «الليد» أو الأغنية عند الأستاذ الفرنسى داندى، ولا خلاف فى الواقع بين هذين الأستاذين الكبيرين. كل ما فى الأمر أنه لم تجر العادة بتسمية الحركة البطيئة روندو. ومع ذلك فلنتابع قليلا هادو بتقديم اللحن الأساسى، ثم الاستطراد الأول، وفقرة انتقالية، وعودة إلى الاستطراد الأول، فاللحن الأساسى والاستطراد الثانى وعودة اللحن الأساسى متحولا، مع الاستطراد الأول، وأخيرًا كودا.

الحركة الثالثة: الليجرو يسميها الناقد مارلياف منويتو، وهذا تجاوز فهى واضحة روح الأسكرتسو.

الحركة الأخيرة: سريعة جدًّا من تلك الحركات ذات الإيقاع الثنائى المحتوى على ثلاث كروشات فى كل نبرة. وهذه من بواقى خواتيم حركات الصوناتة القديمة فى عصر باخ، وهى التى كانت تعنون برقصة الجيجة. والحركة السريعة هنا مصوغة فى قالب الصوناتة. وتذكرنا فى هذا العهد الباكر من حياة بيتهوفن بحركاته الشهيرة فى صوناتة إلى كرويتزر (الحركة الأخيرة)، وبعض صوناتات البيانو، والسمفونية السابعة (الحركة الأولى).

والآن وقد عرضنا أجزاء الرباعية بشىء من التفصيل، نسمعها كاملة. مع ملاحظة أن أقسام العرض تؤدى مرتين كما كانت العادة فى ذلك الزمان. وربما كان من الخير أن لا تعيروا التقسيمات التى عرضنا انتباها أكثر من اللازم. فستفرض نفسها بنفسها على السامع صاحب ذاكرة موسيقية طيبة. والتقسيم واضح فى هذا العهد الباكر من حياة بيتهوفن الإبداعية.

Allegro - Andante con moto - Allegro - Presto.

الرباعية السادسة
مصنف ١٨ رقم ٦، مقام سى بيمول

أقدم اليوم الرباعية الوترية السادسة لبيتهوفن، وهى خاتمة المجموعة التى تحمل رقم المصنف ١٨ وتمثل باكورة مؤلفات بيتهوفن فى الرباعية الوترية.

والمصادفة تشاء أن لا أختم رباعيات الحقبة الأولى بهذه الرباعية السادسة فحسب، بل أختم بها أحاديثى عن رباعيات بيتهوفن الوترية كلها، إن الست عشرة رباعية التى قدمت طوال السنوات الماضية، ولم يبق منها سوى «الفوجة الكبيرة» Die grosse Fuge التى تقف وحدها بمعزل عن المجموعة، تتنازعنى الرغبة فى تقديمها، والرهبة منها. ولو حاولت تحليلها وشرحها يومًا فالغالب أن أقدمها على الأوركسترا الوترى لا فى الرباعى الوترى، بنائها الأصيل.

لقد اكتملت لكم شروحى وتحليلاتى لكل سمفونيات بيتهوفن وكافة رباعياته الوترية، وأهم افتتاحياته وكونشرتواته وصوناتاته للبيانو، وللڤيولينة والبيانو وواحدة من صوناتاته للڤيولونسيل والبيانو، وأرجو أن أتمكن يومًا، بتقديم «القداس الاحتفالى» Missa solennis، وهو القمة الشامخة الثانية فى منجزات بيتهوفن، تساطح السحاب إلى جانب سمفونيته الكورالية، لم أقدم تلك الأعمال بترتيبها الزمنى، فقد قدمت كل عمل منها بشخصيته ومكانته فى مؤلفات الرجل العظيم، بحيث يعرف المستمع أينها، وكيفما سمعها، أين هو من روائع لودڤيج فان بيتهوڤن.

وبمناسبة ختام تقديم رباعيات بيتهوڤن الوترية أحب أن أقدم عرضًا سريعًا لها يساعد السامع على تذكرها.

تبدأ رباعيات بيتهوڤن بمجموعة المصنف ١٨، وفيها ست رباعيات ألفت كلها فى الحقبة الأولى من حياة بيتهوڤن، أى قبل نهاية القرن الثامن عشر، ولاحظ أن بيتهوڤن المولود عام ١٧٧٠ بلغ الثلاثين من عمره عام ١٨٠٠.

والرباعية التى أقدم الآن تختم مجموعة المصنف ١٨. وتجىء بعد ذلك ثلاث رباعيات يحتويها المصنف رقم ٥٩، وتعرف كلها باسم الكونت راسوموفسكى سفير قيصر الروسيا فى بلاط ڤينا، وهى من أجمل وأهم مؤلفات بيتهوڤن، ويشار إليها اختصارًا باسم رباعيات راسوموفسكى، ألفها بيتهوڤن بعد ستة أعوام من تأليف رباعيات الحقبة الأولى. ولكن الست السنوات التى انقضت ما بين الرباعية السادسة والرباعية السابعة وسعت جدًّا البون بين آخر أعمال الحقبة الأولى وأول أعمال الحقبة الثانية، تذكرنا بوثبة السمفونيات من السمفونية الأولى، إلى السمفونية الثالثة (الأيرويكا). ولكن حتى هنا، تعترضنا السمفونية الثانية وتمثل بالنسبة للأولى تطورًا وسطا فى فن بيتهوڤن.

ثم تجىء رباعياته منفصلتان: العاشرة وتحمل رقم المصنف ٧٤ وتعرف برباعية الآرپا (وهو الصنج)، والحادية عشرة وتحمل رقم المصنف ٩٥ وتعرف بالرباعية الجادة.

أما الرباعيات من الثانية عشرة حتى السادسة عشرة، ثم الفوجة الكبيرة. فقد شغل بها بيتهوڤن فى السنوات الثلاث التى ختم بها حياته، وتعرف بالرباعيات الأخيرة، وتجدون فى تقديمى لكل واحدة منها تقييمًا وشرحًا للمقام الرفيع جدًّا الذى تتبوأه فى تاريخ الفن الموسيقى بعامة، وموسيقى بيتهوڤن بخاصة.

وألح بالرجاء على عشاق بيتهوڤن، أن لا يهملوا أمر رباعياته الوترية.

فلنعد الآن إلى موضوعنا، وهو الرباعية السادسة، آخر رباعيات الحقبة الأولى. معنى الحقبة الأولى أن بيتهوڤن لم يزل فى ظل أستاذية موزار وهايدن. لا مقلدًا بل يعمل تلميذًا نابغًا، وشخصية تتفتح، وإنها لصورة من أجمل صور التاريخ الموسيقى وكيف تحمل الأجيال المتتالية شعلة الفن، أن نصور العلاقة بين عظماء ڤينا الثلاثة هايدن وموزار وبيتهوڤن: فهذا هايدن، الذى كان أطولهم عمرًا، تطور عبقريته السمفونية والرباعية الوترية، ولا أقول تخلقها خلقًا جديدًا، بل تطورها من أعمال خاضعة للفن الباروكى المزخرف، إلى أعمال ذات صفات تعبيرية تجعل منها فنًا دراميًا خالصًا، فلا نستغربن أبدًا أن يوصف هايدن فى تاريخ الموسيقى بأنه أبو السمفونية، وأضيف إلى هذا أنه أيضًا أبو الرباعية الوترية.

ثم يجىء الشاب موزار، أقصر الثلاثة عمرًا، وأروعهم تفتح عبقرية، فيأخذ من فن هايدن الإبداعى فى السمفونية والرباعية الوترية، يأخذ بعض ريشات يضمها إلى جناحى عبقريته ليحلق فى عالمه النورانى، يخترق إليه غمامًا وسحابًا داكنًا يمثل عناصر المأساة فى حياة نابغة القرون وعبقرى الزمان فولفانج أماديوس موزار. ويعترف موزار على رأس رباعياته الست، وهى أهم ما ألفه فيها، يعترف بفضل هايدن، كما جاء فى رسالة تقديمه التى رفع بها رباعياته الست إلى يوزيف هايدن.

وعندما يصل بيتهوڤن إلى ڤينا من مسقط رأسه على ضفاف الراين، يقبل على هايدن يتلقى عليه بعض دروس فى التأليف، كما يدرس فن موزار فى الرباعية الوترية. وهناك دليل مادى على أن بيتهوڤن حذا، فى رباعيته الخامسة، حذو موزار فى رباعيته مقام لا كبير.

لن نتعب كثيرًا فى فهم الرباعية السادسة، بل سأنتهزها فرصة لأقدم حركاتها الأولى مجزأة إلى أجزائها الثلاثة: قسم العرض، وقسم التفاعل، فقسم إعادة العرض.

الحركة الأولى: لحنها الأول يبدأ فى استرواح وخلو بال فيما يشبه موسيقى هايدن. والمعبرة تحتوى على لحن صغير صاعد، يلعب دوره فى قسم التفاعل. وإذا كان اللحن الثانى يميل إلى التعبير الوجدانى القلق، فلن يؤثر هذا أبدًا فى روح الحركة البهيج. والتفاعل يقوم على اللحن الأول واللحن الصغير فى المعبرة، ولا يلعب اللحن الأساسى الثانى سوى دور ثانوى.

الحركة الثانية: البطء فيها لا يعنى الحزن، فسيجىء فى هذه الرباعية لحظة يعبر فيها بيتهوفن عن أسى عميق. إنما هنا حركة تبدأ فى هدوء وسلام، وراحة واطمئنان، وتتحول فى لحن ثان من الديوان الكبير إلى الديوان الصغير، أى تمثل الانتقال إلى الظلال، بعض ظلال الشجن. وحقيقة الأمر أن بيتهوفن قبل أن يبلغ الثلاثين لم تكن لديه أسباب هامة للشجن، إلا أن الفن مقابلة ومفارقة، فلا بأس من أن تختفى شمس البهجة آنا، وأن يقلق البال المطمئن فى فترات.

الحركة الثالثة: سكرتسو يدفع القلق بعيدًا، وبجمع اليدين، وينصرف جذلا إلى التعبير عن نزوات الشباب، ولعلنا نحب فى هذا الأسكرتسو أول خطوط الصورة لبيتهوفن الذى عرفناه فى سكرتسواته مداعبًا، وغاضبًا بركانيًّا، بل وشيطانًا فى بعض الأحيان.

والآن نبلغ **الحركة الختامية**، وإذا بها، على غرة، دون توقع منا، تبدأ بحركة وئيدة يسميها بيتهوفن بالإيطالية La Malinconia أى «الحزن السوداوى»، ويضيف إشارة إلى العازفين أن يؤدوها بأقصى ما يستطيعون من الرقة.

ونحن إذ نبلغ هذه المقدمة الحزينة للحركة الرابعة، نكون قد تسنمنا قمة الرباعية السادسة، فنتساءل: علام السوداوية وهذا الانحدار إلى قرارة الشجن؟ إن بيتهوفن قد عودنا فى حياته الناضجة على حزنه الرجولى، بل لحظات يأسه البطولى. ولا طريق لنا إلا فهم حركة «المالنكونيا» هذه إلا أن ندرك معنى الشجن الذى ينتاب الشباب حيال الحياة، دون سبب واضح. من ذا الذى لا يذكر لحظات وجوم عجيب، بل سوداوية، لدى مقدم الربيع، وبخاصة فى أمسياته إذ تميل الشمس إلى الغروب؟

فلنتوقف عن التمادى فى هذه التعبيرات الأدبية ولنستمع إلى هذه «المالنكونيا».

ولكن من غير المعقول أن تنتهى الحركة الأخيرة باليأس، فالشباب لا يعرف اليأس، بل ولا حياة مع اليأس. وستسمعون على التَّوْ كيف يقفز بيتهوفن فرحًا، ويهرب من ظلال الحزن إلى الضياء الباهر. سيعاوده الشجن طرفة عين قبل النهاية مرة أو مرتين، ولكن الحركة ترتد إلى مرحها، وتنتقل من السرعة المعتدلة «الليجريتو» إلى السرعة الخاطفة*.

Allegro con brio - Adagio ma non troppo - Scherzo. (Allegro) La Malinconia. (Adagio) Allegetto quasi Allegro; Prestissimo.

* تذكرة تاريخية: سجل هذا الحديث بعد الساعة التاسعة من صباح ٥ يونية ١٩٦٧.