فردريك شوپان شاعر البيانو
(١٨١٠ - ١٨٤٩)
في ذكرى مرور ١٥٠ سنة على وفاته

أنطوان خاطر*

كون الإنسان عاقلًا يستتبع القول حتمًا إنّه يستذكر. فيه، منذ أن كان، إلى كونه يستنطق الحاضر، يستحضر الماضي ويستذكره كما يستطلع المستقبل ويستكشفه. على هذا دَرَجَ بُناة الحضارات التي حفظتها الأجيال وجرى دارسوها، فترانا نقيم تذكارات خاصّة في محطّات مميّزة لأحداث، أو لأشخاص، أو لمؤسّسات، أمدعاة غبطة كانت التذكارات كاليوبيل الفضّيّ، أو الذهبيّ، أو ذكرى إنشاء أو حدوث... أم تحمل ذكرى حزينة وتنطوي على باعث حسرة.

ما أروعها «شركة الإنسانيّين» هذه! إنّها رابطة تشدّ الناس بعضهم إلى بعض بوشائج قِيَم تغنيهم حقًّا، وخيرًا، وجمالًا بفضل المبدعين، أيًّا كان زمنهم، ومنشأهم، وعرقهم، ودينهم. فيكون لهؤلاء المبدعين فضل السابقين وحقّ تقديرهم، ويكون على الناعمين بإبداعهم واجب الإقرار بالفضل وواجب التكريم.

فردريك شوپان، مبدعًا موسيقيًّا، عانى ما قد يعانيه كثيرون، فخلّد باللحن والنّغَم ما لا يتاح لكثيرين التعبير عنه بهذا الفنّ، فحقّ له أن نذكره

(*) أستاذ الأدب العربيّ واللغة الإسبانيّة. مؤلّف ومعرّب.

بالكلمة التي تبقى، كما بقي تسجيلٌ ما يُعْرَف له من أعمال هنا وهناك.

النشأة والعبقريّة المبكرة

أطلّ فردريك شوپان على الوجود في الأوّل من آذار ١٨١٠ في زيلازوڤا ڤولا بالقرب من ڤرصوڤيا. والده، نقولا شوپان، كان قد هاجر إلى بولونيا فعمل في مصنع للتبغ كان يديره فرنسيّ، وحين أقفل المصنع تحوّل نقولا إلى تدريس الفرنسيّة لدى الكونتيسة شاربك (Sharbek). ثمّ تزوّج قريبة لها، جوستينا كريزانوڤسكا، فرُزق منها فردريك فرنسيس.

ومهما يكن من أمر محاولات بعض الباحثين أو النقّاد رسم شوپان بأنّه موسيقيّ بولونيّ محض أو أنّه فرنسيّ محض، فما يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار أنّه حصيلة التقاء عنصرَيْن من الدم، وأنّه أقام في فُرنسا الشطر الأكبر من حياته، وأنّه لقي حظوةً وتقديرًا مميَّزَيْن في المجتمع الباريسيّ، فاندمج اندماجًا تامًّا، طبيعيًّا به، لكنّ حبّه بولونيا وتعلّقه بها ظلّا يحرّكان عاطفته فينبض بهما كلّ عمل من أعماله. أفيمكن أن ننسى أو نتجاهل دَور الوالدة والبيئة التي نشأ فيها؟ ولعلّ الظروف القاسية والمِحَن المريعة التي عاشتها بولونيا في تلك الحقبة، جعلتها حاضرة في ذهنه وعاطفته وخياله المبدع، فجعلت أعماله نابضةً بخفقات حنين، ومسحت رومنطيقيّته بوسم ثوريّ يخالف ما نتصوّره غالبًا عن الرومنطيقيّة الموسيقيّة، على تجسيمه إيّاها. فلنسمعه يصرخ: «يا إلهي! أأنت موجود؟! أنت موجود لكنّك لا تنتقم لنا! ألم تضِقْ ذرعًا بجرائم موسكو؟ أم تراك، أنت أيضًا، موسكوبيًّا؟». وعليه يبدو أنّ شوپان كان يحمل في قلبه هوى بولونيا في أفراحها ومآسيها مجبولًا بالتذوّق الجماليّ الفرنسيّ وتقنيّاته.

إرتاد شوپان عالم البيانو وأوغل في استنطاقه تعبيرًا عن مشاعره منذ نعومة أظفاره، فكأنّه المهد الذي رعى طفولته. ولعلّ من المفارقات البارزة في مسيرة شاعر البيانو هذا أنّ أيًّا من معلّميه لم يكن من أساتذة هذه الآلة أو عازفيها المشهورين. فدروسه الأوائل في العزف تلقّاها من

فردريك شوبان
عن رسم له بريشة أوجين دولاكروا، ١٨٣٨.

والدته، وحين بلغ سنّ لا تتجاوزه طاقات أمّه، تعهّده أستاذ من أصل تشيكي، أدالبيرغ زيثني (Zywny) الذي كان أستاذ البيانو الحقيقي الوحيد لشوپان، كما يؤكّد كورتو (Cortot). ومفارقة المفارقات أنّ زيثني نفسه كان عازف كمان، وحاول أن ينقل إلى تلميذه إعجابه بباخ وموتسارت مع أنّ الاهتمام بهما لم يكن شائعًا آنذاك. على أنّ الأستاذ لم يحاول أن يرسم طريقًا يفرضه ليوجّه طاقات تلميذه فيه، بل خلافًا لذلك، شجّعه على الاختراع والإبداع، وعلى تأليف قطع البيانو التي كان التلميذ - الولد، فردريك، يرتجلها أحيانًا كثيرة ويقتصر دور أستاذه على تسجيلها.

وقد أوتيت هذه العبقريّة ظروفًا ساعدت على تفتّحها ونموّها وازدهارها. ففي سنة ١٨٢٢، وفردريك ابن اثنتي عشرة، وعى والده انطاقات الكامنة فيه، فأرسله إلى المعهد الموسيقيّ ليدرس بإشراف إلسنر (Josef Ksaweri Elsner). واللافت أنّ إلسنر لم يدرّس شوپان البيانو، كان أستاذ مادّتَي التآلف والمصاحبة.

وأثناء دراسته في المعهد راح يكتنز العلم والأصول من ناحية، وتتفتّق مواهبه من ناحية ثانية فيبدع تأليفًا، ما حمل أستاذه إلسنر على وصفه (١٨٢٩) بأنّه «موسيقيّ عبقريّ». وفي الواقع، إنّه قبل أن يتسجّل في المعهد الموسيقيّ كان قد وضع «بولونية» (١٨٢١) على مقام «لا بيمول ماجور»، وتصميمًا أوّليًا لمازوركا على مقام «لا مينور»، ولعدّة «بولونيات».

في فضاء الشهرة

طارت لشوپان باكرًا شهرةٌ سريعة، فتسابق إلى دعوته إلى العزف أصحاب الصالونات في ڤرصوڤيا.

وفي سنة ١٨٢٩ قام بأوّل رحلة إلى الخارج كانت محطّتها الأولى ڤيينا بالذات، عاصمة الموسيقى، حيث عزف بعض أعماله ومنها منوّعات على موضوع من أوپرا موتسارت، دُون جوان، وروندو الكونشرتو على

لحن كراكوفي، وقطعتي فالس... فأصاب نجاحًا وأثنى الكثيرون على أعماله وعزفه.

ونُظّمت له حفلة أخرى كانت حاسمة. فقد أثار بعزفه الإعجاب، وأتيح له نشر تآليفه الأوائل. وكانت مناسبة كتب فيها شومان مقالًا شهيرًا يقول فيه: «إرفعوا قبّعاتكم أيّها السادة. هذا عبقري!».

وعاد إلى فرصوفيا ليغادرها بعد فترة وجيزة في جولة أوروبيّة. ويفاجئه في شتوتغارت (١٨٣٠) نبأ احتلال الروس عاصمة بلاده فيخفّه، فيمضي في رحلته ليلتهي به المطاف في باريس حيث يعزم على الاستقرار.

في باريس تسابقت الطبقة الأرستقراطيّة على تلقّي دروسه وفي الطليعة البارونة روتشيلد، ما أمّن له دخلًا وفيرًا، فأقلع عن العزف أمام الجمهور، لأنّه لا يلائم طبعه كثيرًا، كما أعطى بعضَ ممتهني العزف على البيانو دروسًا. واقتصر عزفه بين حين وآخر على بعض الصالونات الأرستقراطيّة، أو بعض قاعات السفارات. يقول في رسالة إلى صديقه دزيڤانوڤسكي: «إنّ لي مكانتي المرموقة بين سفراء، وأمراء، ووزراء، من دون أن أدري كيف بلغتها... ومع هذا، فإنّها شرط لا بدّ منه لعيشي. فالقوم يعتبرونك أرفع موجة لأنّهم استقبلوك في سفارة إنكلترا أو سفارة النمسا وصفّقوا لك. ويقرّون بأنّ عزفك أرقّ من أيّ عزف آخر لأنّ الدوقة... تنازلت فمنحتك رعايتها». ويقرّ بأنّه «يخجل من رواية هذه التفاهات» لصديقه.

مأساة الحبّ والنهاية

إذا كان داء الصدر راح ينخر جسم شوبان فتنوص قواه ويشحب لونه، فإنّ الكآبة التي حطّمت فؤاده على خطٍّ متوازٍ ومرضه كانت مأساة عاطفيّة تتابعت فصولًا مؤلمة. أوّلها كان فراقه كونستانزا التي كنّ لها حبًّا رقيقًا واحترامًا. وتلته صدمة أشدّ وقعًا يوم فشل مشروع زواجه من ماريا ڤودزينسكي لأنّ والدها رفض رفضًا قاطعًا أن تتزوّج ابنته شابًّا مريضًا. أمّا

الفصل الأطول الذي تناوبت فيه على شوپان نعمة الحبّ والعذاب المبرّح، فبدأ حين تعرّف إلى جورج صاند، هذه المرأة الرجوليّة المظهر والطبع، وقد جذبتها براءة فردريك، ورقّة مشاعره. ومع أنّه كتب لأهله: «إنّ فيها شيئًا يثير النفور في نفسي. فيا لها من امرأة ثقيلة الظلّ! أتراها امرأة حقًّا؟ إنّي أقرب إلى الشكّ في ذلك منّي إلى اليقين». وسقط الشابّ في الشرك، ودامت علاقتهما عشر سنوات كانت تتجاذبه طوالها قوّتان: يرى نفسه في وضع خارج على الأصول الاجتماعيّة في هذا الاتّحاد الذي «لم تباركه السماء»، لكنّه يستكين محاولًا إنقاذ المظاهر أمام أعين الناس.

ورضي بأن يرافقها وولديها إلى جزيرة مايوركا، فأقاموا في منزل أوّلًا، ثمّ في دير مهجور للكرتوسيّين في ڤالديموسا (Valldemosa).

لم يوافق المناخ شوپان صحّيًّا ولا نفسيًّا، ولو أنّ تلك الفترة لم تكن جافّة فنّيًّا لأنّه أنّت، رغم الظروف، موشّحة غنائيّة، وبولونيّة، ومداعبة فكاهيّة، وعدّة مطالع... فكانت العودة فالإقامة في باريس شتاءً وفي نوهانت صيفًا. ورغم أنّ جورج صاند أحاطت «مريضها العزيز» و«شوپانيها الصغير» بعطف كبير، فإنّ مشاكل عائليّة أفسدت الجوّ، فكان الانفصال وكان انهيار نفسيّ أصاب فردريك.

في نيسان ١٨٤٨ مضى إلى لندن بدعوة من تلميذة له مُعجَبة به، جين ستيرلينغ (Jane Stirling) نظّمت له جولة في عدّة مدن. وراحت صحّته تزداد سوءًا وحاله الماديّة تنحدر إلى الفقر. فعاد إلى باريس. وجاءت أخته لويز (١٨٤٩) كي تعنى به، لكنّ عنايتها لم تُجْدِه نفعًا. وقبل أن ينطفئ نَفَسه في صبيحة ١٧ تشرين الأوّل استطاع أن يكتب هذه الكلمات: «بما أنّ هذه الأرض ستخنقني، فأستحلفكم أن تفتحوا جسدي كي لا أُدفن حيًّا».

وبناءً على وصيّته: نُزع قلبه من صدره قبل دفنه ونقل إلى بولونيا حيث أودع في أحد جدران كنيسة الصليب المقدّس في ڤرصوڤيا، ووري جسمه في مقابر لا شيز La CHAIZE أو La CHAISE (مقبرة باريسيّة مهمّة

على اسم الكاهن اليسوعيّ الذي كان يعرّف لويس الرابع)، واحتفل بالجنّاز لاحقًا في كنيسة المجدليّة، وفيها، بحسب رغبته أيضًا، أُنشد قدّاس الموتى لموتسارت (٣٠ تشرين الأوّل).

ومن سخرية القدر وغلظ الإنسان أنّ المنزل الذي رأى فيه شوبان النور في زيلازوفا ڤولا تهدّم في الحرب العالميّة الأولى، وقضت الحرب العالميّة الثانية على المكان الذي كان يظنّ أنّه يظلّل ذخيرة قلبه في أمان، فإذا «فردريك شوبان الدمث، شاعر الأنغام الحنون، «رافايل البيانو» وأرقّ المحبّين يسقط في طرفَيْ مسيرته الحياتيّة، مهده ولحده، ضحيّة وحشيّة الإنسان».

شوبان والبيانو

في قولٍ حكيم مأثور: «أخاف الإنسانَ الذي يقرأ في كتاب واحد». لعلّ في هذا السلوكَ من دلالة على ضيق أفق محتمل في التفكير.

والمعروف أنّ عالم شوبان النغميّ انحصر في البيانو. فهو لم يُعِر اهتمامه الأوركسترا، ولا الصوت الإنسانيّ، ولا المسرح الغنائيّ... بل اكتفى حياته كلّها بمداعبة الملامس الأبنوسيّة والعاجيّة ليحرّك أفكاره وعواطفه ويستولدها أنغامًا.

ولئن كان التفرّغ لآلة واحدة يثير حذر الناقد فلا يأخذ مأخذ الجدّ نتاج عازف مهما بلغت براعته، إلّا أنّ الأمر، في ما خصّ شوبان آل إلى اليقين بأنّ أعماله، منذ عهده الأوّل، كانت تأتي فتوحاتٍ جديدة. فقد أطلعت يداه من «الصندوق السحريّ» (البيانو)، ينابيع شعر ورقّة وعاطفة لم تخطر ببال من قبل، حتّى إنّ ديبوسي، وراڤيل، وفوريه «اعتبروا دائمًا من واجبهم أن يكرّموا هذا السابق، لأنّه فتح أمامهم مناطق مرصودة لم يكتشفها مَن تقدّموه».

الدروس

لئن كان الدرس، كما يدلّ عليه اسمه، تأليفًا موسيقيًّا للآلة أو

للصوت يهدف إلى غاية تعليميّة ومعدًّا لتوضيح نقطة محدَّدة في أسلوب الأداء وتقنيّته، فإنّه تجاوز غالبًا الخطّ المرسوم له ليتحوّل موسيقى صافية. وفي هذا السياق، تعتبر دروس شوپان نماذج من موسيقى البيانو الصرف مثلها مثل دروس شومان، وليسزت، وديبوسّي...

ومع أنّ شوپان بدأ عهده مع هذا النوع وهو في الثامنة عشرة، فدروسه تكرّس ثورة في عالم البيانو شرع بها بيتهوڤن وتابعها وأتمّها، هو، وهي جزء مهمّ من أعماله لآلته الحبيبة.

لقد قدّم قسمًا من هذه الدروس (العمل ١٠) إلى صديقه، ذلك المبدع الآخر، ليسزت، كما قدّم قسمًا (العمل ٢٥) إلى الكونتيسة داغولت.

وبفضل ما أدخله من تعديل وتجديد على نماذج سابقة من نتاج هومل، وكليمنتي، مثلًا، فقد حوّل هذا الصنف من التأليف إلى نوع جديد، فجاءت دروسه «قصائد موسيقيّة» على مَن ينوي عزفها أن يتجاوز إطار التقنيّة المحض ليبثّ فيها شيئًا من روحه كما كان همّ صاحبها وقصده.

ولا يضير هذه الدروس الجدل حول ما إذا كانت تؤلّف مجموعةً متتالية متكاملة. فإنّ كلًّا منها، وإن كان مخصَّصًا لحلّ صعوبة تقنيّة معيّنة، يفتح آفاقًا واسعة أمام العازف لم تكن معهودة من قبل، ما حمل كورتو (Cortot) على إطلاق حكم صائب أيّما إصابة بأنّ «عازف البيانو العديم الموهبة لا يستطيع النفاذ إليها كما لا يستطيع ذلك العازفُ الذي لا يتقن الموسيقى». فلا مجال، لدى شوپان، للفصل بين المضمون والشكل، وجاء إبداعه هذه الدروس مصداقًا على كونه شاعرًا في عالم الموسيقى وعازفًا مبدعًا.

الموسيقى الوطنيّة: البولونيّات والمازوركا

من أبرز ما يميّز موسيقى شوپان الملامح الوطنيّة التي انطبعت بها

منذ عهده الأوّل، كذلك البولونيّات والمازوركا للبيانو وحده بنوع خاصّ. وإن يكن الطابع الوطنيّ ظهر في تأليفه للأوركسترا كما في الفانتازيا، العمل ١٣، وفي الروندو الكراكوفي، العمل ١٤، والحركة الأخيرة في الكونسرتوَيْن للبيانو.

البولونيّة، في الأصل، رقصة بطيئة كان يؤدّيها الأرستقراطيّون بجلال في البلاط منذ القرن السادس عشر، وتتألّف من إيقاع واحد.

بدأ شوپان بتأليف هذا النوع وهو في الثامنة من عمره، وقدّم أولى بولونيّاته إلى عرّابته الكونتيسة شاربك (١٨١٨)، وتلاها بولونيّات أُخَر اندرجت في الخطّ التقليديّ. إلّا أنّ شوپان ابتعد لاحقًا عن النمط المعهود الذي برز فيه، في مَن برز، معلّمه إلسنر، وتفوّق على ڤيبير (Weber) الذي حاول أن يعيد إلى هذا النوع ألَقَه السابق، «بالإلهام المميَّز في ما أنتجه عددًا وتنوّعًا، وبأساليب التآلف الجديدة التي تؤثّر في المشاعر أيّما تأثير» كما قال ليسزت. على أنّ توڤار يعتبر أنّ أهمّ ما حقّقه شوپان أنّه «حوّل هذه الرقصة الظريفة، ذات التآلف المعهود، نشيدًا بطوليًّا في تآلفات مدهشة، فاستطاع أن يدخل الفولكلور في أعمال أبعد آفاقًا، كأنّ الضمير الوطنيّ فرض على الفنّانين العودة إلى الينابيع الشعبيّة للتعبير عن مطلب الحرّيّة المعرّض للخطر». فصحّ ما وصف به شومان هذه التآليف بأنّها «مدافع حقيقيّة مخفيّة تحت الزهور».

ورغم الطابع الوطنيّ البارز في هذه الأعمال، فإنّ شعورًا فرديًّا يهيمن عليها لأنّ رومنطيقيّة شوپان، خصوصًا في عهده الأوّل، بل حتّى في ما بعد، كان منطلقها في الأساس ذاتيًّا.

وأشهر بولونيّاته من العمل ٤٠ الأولى أو البولونيّة العسكريّة، والثانية التي يتملّص فيها من النموذج المكرّر المقوْلَب ليعود إلى الينابيع؛ والعمل ٤٤ حيث يُدخل مقطعًا تأمّليًّا لا نعثر عليه في بولونيّاته السابقة. ولا بدّ من ذكر البولونيّة، العمل ٥٣، التي تعتبر تحفة في هذا الفنّ ولعلّها الأكثر شعبيّة.

والبولونيّات التي ألّفها بعيدًا عن الوطن (من العمل ٢٦ حتّى العمل ٦١)، ترتدي طابع القصائد البطوليّة الملحميّة، ولعلّها مرتبطة بمشاعره إزاء نضال وطنه من أجل الحرّيّة.

ويأتلف اسم المازوركا مع صورة الرقصة الشعبيّة البولونيّة التي تتميّز بحركة أرستقراطيّة وفروسيّة وعرفت في مازوريا، المنطقة الشماليّة الشرقيّة من بولونيا منذ القرن السادس عشر، وتقوم على حركة ثلاثيّة المقياس.

ومازوركات شوپان، الأشهر بعد مازوركات مواطنه ڤانسكي (Jan Wanski ١٧٦٢-١٨٠٢) تعبّر عن المشاعر الأكثر تنوّعًا، كالحرّيّة، والحماسة، وإثارة الحميّة الوطنيّة... وقد كتب إلى ڤويسشوڤسكي (١٨٣١) يقول: «أنت تعرف كم أردت أن أبرز طبيعة موسيقانا الوطنيّة، وقد حقّقت قسمًا من رغبتي هذه».

تختلف مازوركات شوپان في ما بينها اختلافًا كبيرًا بالحجم، والطابع، والتعبير. «فإلى جانب القصير جدًّا منها، البسيط التأليف، نجد قطعًا أطول بأشكال وألحان أكثر تعقيدًا». وهي في رأي برباره سمولنسكا، «تمثّل، في أكثر الحالات، موسيقى ذات طابع شخصيّ وأوفر رفاهة من أنواع أخرى من الرقص كالڤالس مثلًا، والبوليرو...».

ألّف شوپان مازوركات في فترات مختلفة من حياته، وامتاز بأنّه حوّل النموذج المتوارث إلى نوعٍ موسيقيّ صار لديه وسيلة يعبّر بها عن حياته الباطنيّة. ويدفع به تجديده في التأليف بعيدًا.

لا نملك تسجيلات للمازوركات كما عزفها شوپان، لكنّ التفاصيل الدقيقة والهوامش المفصّلة على التآليف التي وضعها أتاحت لبرليوز أن يكتب: «إنّ شوپان ضاعف أهمّيّة مازوركاته بعزفه إيّاها على ألطف درجة من العذوبة؛ فالمطارق تلامس الأوتار ملامسة ناعمة خفيفة حتّى يُخيّل السامع بأن يقترب من الآلة (البيانو) ليصغي بإمعان كما يحصل في حفلة من حفلات الجنّ». وشهادة برليوز هذه خير من أيّ شهادة لما بين أسلوبه وأسلوب شوپان من اختلاف.

يعود ظهور فنّ السونات بقوّة إلى الثلاثيّ هايدن، وموتسارت، وبيتهوڤن. وممّا لا شكّ فيه أنّ بيتهوڤن يسجّل نقطة انطلاق جديدة في هذا الفنّ بفضل المحدّثات والتعديلات التي أدخلها عليه: كالمقدّمة البطيئة، ومعارضة الفكرة الأولى، الموقّعة عمومًا، بفكرة ثانية ذات طابع لحنيّ، وربطه الفكرتين بجملة أو أكثر، وهو ما سمّاه سيزار فرانك «جسرًا»، وحذفه قائمتَي الإعادة (منذ سونات «المشغوفة» (Appassionata)، وإضافته، غالبًا، في آخر القطعة، توسيعًا ختاميًّا يقتصر أحيانًا على جملة تلخّص روح الموضوعات التي وردت.

ومع أنّ سوناتات بيتهوڤن وصفت بأنّها «إنجيل القرن التاسع عشر الموسيقيّ»، فمنهم مَن أخذ على المعلّم فرضَه على السونات شكلًا جامدًا.

وعندما حمل الرومنطيقيّون مشعل السونات بعد بيتهوڤن، اتّخذ هذا النوع أشكالًا أخرى أكثر انسجامًا مع العنصر، متحرِّرة، بالتالي، من البنية الصارمة المعروفة، ما يتيح للمؤلِّف - العازف أن يظهر مواهبه وطاقته. وهكذا تعتبر سوناتات شوپان، إلى حدّ ما، «ثوريّة في تطبيقها التصوّرات الكلاسيكيّة (أي البنية، توسيع الموضوع...) على لغة العازف الرومنطيقيّ، وعلى المعنى التآلفيّ الخاصّ بشوپان».

ألّف شوپان ثلاث سوناتات:

السونات الأولى: على مقام (أوت/دو مينور)، العمل ٤ (١٨٢٧-١٨٢٨)، يعتبر النقّاد أنّ حسن النيّة فيها يغلب البراعة في التأليف، ويبدو أنّها تأليف تمرينيّ وضعه أثناء دراسته في المعهد الموسيقيّ ربّما بناء على طلب من الأستاذ إلسنر بحيث قدّمها إليه.

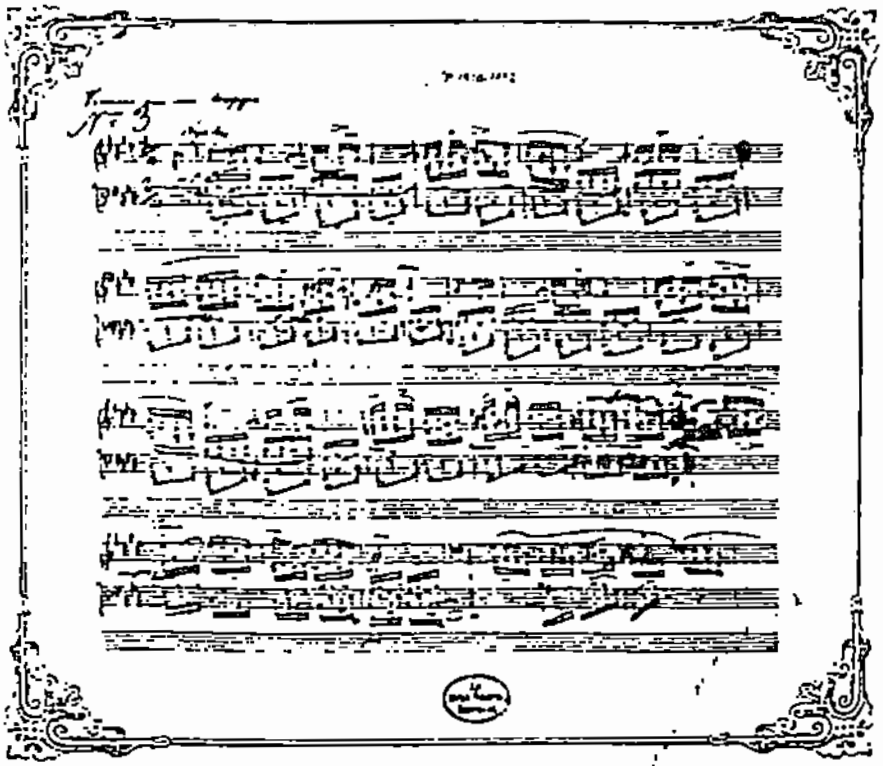
السونات الثانية: سونات على مقام (سي بيمول مينور) - العمل ٣٥، وتعود إلى ١٨٣٩. ويبدو أنّ منطلقها البنائيّ لحنٌ سير جناتزيّ يعود

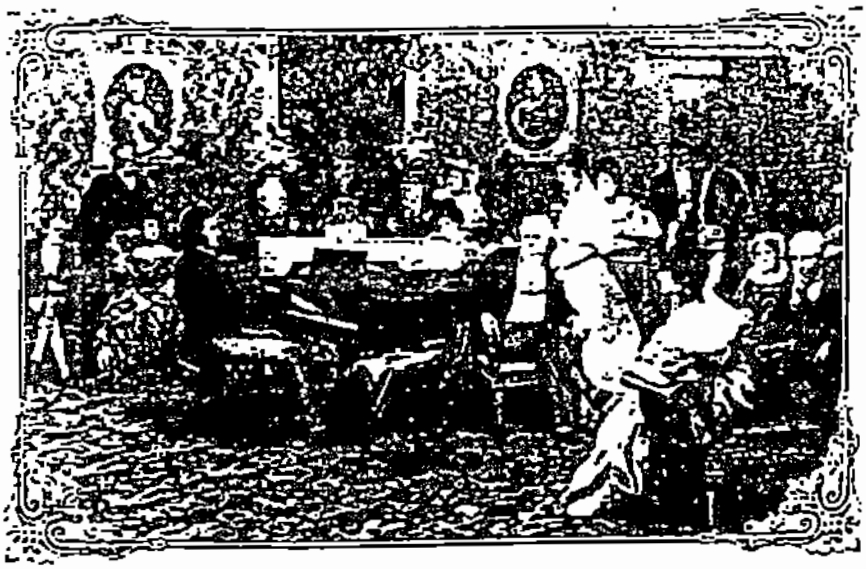
إلى سنة ١٨٣٧، ثمّ أكملها بتأليفه الحركات الثلاث الأُخَر في نوهانت. وعليه فبناؤها وجوّها يدوران على الحركة الثالثة.

الحركة الأولى في هذه السونات مضطربة، مرتجّة تقود إلى نكرة ثانية هادئة أوّلًا، ثمّ تروح تغلي شيئًا فشيئًا. تليها حركة ثانية تعزف بدعابة ونكاهة، فتليها الحركة الثالثة، وهي لحن سير جنائزيّ. أمّا الحركة الرابعة فكأنّها، بالسرعة التي تتميّز بها، «عاصفة على القبر». والجدير بالذكر، أنّ الحركة الثالثة هذه، لحن السير الجنائزيّ، عُزِفت في جنازة مؤلّفها بناء على رغبته.

وصف شومان عمل شوپان في هذه السونات بأنّه وفّق في جمع «أربعة من أبنائه المهجانين». وانتقد بنوع خاصّ لحن السير الجنائزيّ وفضّل لو وضع مكانه لحنًا ماهلًا (Adagio).

السونات الثالثة: على مقام (سي مينور) - العمل ٥٨. تعود إلى سنة ١٨٤٤. لا يبدو بناء هذه السونات متماسكًا ولا وحدتها التآلفيّة والروحيّة متكاملة، كما هو الحال في الثانية، رغم أنّ الحركتين الأولى والثالثة تستهلّان وتختتمان بالصيغة النغميّة نفسها. ويبدو أنّ شوپان، كما يرى بورّيل، «أسلَمَ القياد فيها لصدق الارتجال أو لنزوات الأصابع أكثر من تقيّده بمخطّط مرسوم. فالنغم الفكاهيّ المداعب (Scherzo) يحتلّ المقام الثاني (مثله في السونات الثانية) ليحلّ المديد أيضًا في المقام الثالث. إلّا أنّ الخاتمة (الحركة الرابعة)، وهي مصبوغة بطابع الروندو، فتعتبر من روائع الأعمال للبيانو. وشوپان، في هذه السونات، «ليس ذلك المَرَضيّ الذي يجب أن تُعزَف قطعه في الظلام، والنوافذ مقفلة والأستار مسدلة»؛ فاليد اليسرى «تقرع أبواق النصر وتحدق بأصواتها هالة كصاعقة تنقضّ على الأرض من السماء»».

وفي حين يسعى مورّاي پيراهيا (Murray Perahia) إلى أن يجعل من شوپان معلّمًا في هذا النوع الموسيقيّ، السونات، فإنّ توڤار يرى في الأمر

صفحة موسيقية بخط يد شوبان



فردريك شوبان في صالون الأمير أنطون رَدْزِيفِيل
عن رسم زيتي بريشة هنريك سِيمِيرادْزكي

مبالغةً لأنّ شوبان «لم يكشف بحال عن عبقريّة خاصّة في السونات مثله في تآليف أخرى». وهذا ما حمل ليسزت على القول: «إنّه كتب سوناتات جميلة. على أنّه من السهل أن تجد في أعماله هذه إرادة وتصميمًا أكثر من أن تجد إلهامًا... وفي اعتقادنا أنّه عنّف عبقريّته في كلّ مرّة حاول أن يأسرها في القواعد، والتصنيفات، والنظام... فهذه القواعد ما كانت لتُنسق ومتطلّبات روحه الذي تنبسط لطافته انبساطًا طليقًا حين يبدو سائرًا على غير هدى».

الليليّات والكونسرتو

إنّ اللحظات الموسيقيّة التي ترتسم لوحات نغميّة في إطار الليل، الليليّات، نجد منظومات مثليا تعود إلى القرن الثامن عشر، أشهرها التي ألّفها مونسارت: موسيقى ليليّة قصيرة.

وضع شوبان ١٩ ليليّة يكشف فيها حالاته النفسيّة، ونزوات قلبه، وتخيّلاته. قطع رقيقة ذات طابع حميم وليست لتعزف في حفلة جمهوريّة. إنّها بثّ يطلقه الفنّان، إطارها قاعة صغيرة أو مخدع، جوّها الليل، هالتها الخلوة، موضوعها النوى أو المعاناة. لذا، فإنّ تفسير ليليّات شوبان بكلام يُشبه محاولة حصر الروح في إطار ماديّ محدود.

قد يكون شوبان استوحى فيلد الإيرلنديّ[1] في هذا النوع، إلّا أنّ نَفَس البولونيّ الشخصيّ طبع ليليّاته بمسحة مميّزة ناجمة عن التميق والبضّ (Arpège)، وعن أكثر ما يصادف العازف فيها من صعوبة وهو الوقت المختلَس (Rubato)، (كما في الليليّة رقم ٣، العمل ١٥، القياس ٥٥). فرغم الإشارات إلى هذا «الوقت المختلَس» في الأعمال العائدة إلى ما بين ١٨٢٩ و١٨٣٥ فإنّ ليسزت نفسه حار في تحديد مواصفاته.

---

(١) جون فيلد (١٧٨٢-١٨٣٧م). بينه وبين شوبان وجوه شبه كثيرة. فهو مثل البولونيّ عازف بارع، ومؤلّف قَصَرَ نتاجه على أعمال للبيانو، وعاش حياة عاصفة، ووضع ١٨ ليليّة. ويمكن اعتباره سابقًا لشوبان في هذا النوع.

أمّا الأعمال المعدّة للبيانو والأوركسترا فإنّ شوپان لم يضع منها سوى ستّة (بين ١٨٢٧ و١٨٣١)، اثنان منها من نوع الكونسرتو. والمتّفق عليه أنّ شوپان لم يكن مدعوًّا إلى معالجة هذا النوع، كما لم يظهر لديه ميل إلى التأليف في الأنواع الكبرى كالسمفونيّة، والأوپرا...

الكونسرتو الأوّل على مقام (مي مينور)، العمل ١١، والثاني على مقام (فا مينور)، العمل ٢١. وهذا الأخير عزفه في الواقع، أوّل ما عُزف، شوپان نفسه لعائلته ولبعض أصدقائه تصاحبه فرقة صغيرة. والكونسرتوان كلاهما قائمان على البنية نفسها: إستهلال بمقدّمة أوركستراليّة تعلن الموضوعات الأساسيّة، فالنمط البطيء في الحركة الثانية، يصوّر مسبقًا وينبئ بأسلوب الليليّات. أمّا الحركة الثالثة، خصوصًا في الكونسرتو الثاني، التي تُعزف بفرح ونشاط، فتثير في الخيال نوعًا آخر من أنواعه المميّزة: المازوركا.

* * *

ليطول الكلام لو شئنا أن نستعرض سائر الأنواع الموسيقيّة الأخرى التي تناولها شوپان وما امتاز به أسلوبه كالڤالس، والمداعبات، والموشّحات، والمطالع، والمرتجلات، والأطروفات، والروندو... إلّا أنّ ذلك يخرج عن نطاق القصد الذي توخّينا، وهو استذكار الموسيقيّ المبدع الرقيق هذا في ذكرى وفاته المئة والخمسين. ونتاجه الذي يشكّل جزءًا مهمًّا من التراث الموسيقيّ العالميّ يُعزف في الكثير الكثير من الحفلات وننعم بتذوّقه ساعة يحلو لنا بفضل مبتكرات العلم الحديث وتقنيّات العصر.

منذ أواسط القرن التاسع عشر كان شوپان وما زال حتّى اليوم موضوع اهتمام الباحثين، ومثار إعجاب المؤلّفين، وعازفي البيانو، وهواة الموسيقى، والأدباء... وكلّ منهم ينظر إليه من زاويته النفسيّة أو من منطلق شعوره الخاصّ.

لقد دشّن شوپان أسلوبًا حديثًا من الصلة بين الآلة والمؤلّف.

«فاليانو لم يكن بنظره، كما يبدو، وسيلة لسماع موسيقى ما، بل إنّ التأليف صار الوسيلة لدفع اليانو كي «يغنّي»، بل صار ينبوع إلهامه الأوّل. من هنا شاعت الأسطورة أنّ شوپان مرتجلٌ أكثر منه مؤلّفٌ بالمعنى المعهود للكلمة».

ولاحظ أرتور بيليكي (Artur Bielecki) أنّ أعمال شوپان لم تصمد أمام تيّار الموسيقى الحديثة فحسب، «بل أثبتت تجديدًا نوعيًا سبق تلك المحاولات بعقود... وأنّ شوپان الذي يجسّم الرومنطيقيّة لا يلغي، في القرن العشرين، صورة شوپان المجدّد الكبير والمعلّم في التأليف الموسيقيّ».

والواقع، إنّ شوپان تميّز بالمبالغة في البحث عن التدقيق التامّ في الكتابة، كما تشهد الحواشي والملاحظات المفصّلة والإشارات على مؤلّفاته. ويذكر الرسّام الرومنطيقيّ الكبير أوجين دي لاكروا الذي كان يلتقي شوپان في نوهانت لدى جورج صاند، أنّ فردريك أعرب، قبيل وفاته، عن رغبته في إحراق كلّ ما ليس جديرًا بأن يُنشر وقال: «إنّني ملتزم تجاه نفسي وتجاه الجمهور بأن لا أنشر إلّا أشياء جميلة».

وشهادة ليسزت تغني عن شهادات كثيرة. فرغم أنّ بعض أعمال شوپان قوبلت بفتور، فقد أكّد ليسزت أنّ «الأجيال القادمة ستنصح لأعماله عن تقدير يفوق التقدير الذي لقيته حتّى الآن تبذّلًا وخفّة». ويضيف: «لم نركّز انتباهنا تركيزًا وافيًا على قيمة الرسوم التي أبدعتها الريشة اللطيفة هذه، لأنّنا اعتدنا في أيّامنا أن لا نعتبر مؤلّفين جديرين باسم كبير إلّا أولئك الذين خلّفوا نصف دزّينة من الأوپرات، والأوراتوريو، وبعض السمفونيّات... فإذا عكفنا على تحليل أعمال شوپان تحليلًا رصينًا فسنجد فيها حتمًا جمالات رفيعة».

وفي حفلة في بيروت (١٩/ ٤/ ١٩٩٩) قدّم فيها العازف الأرجنتينيّ الشهير، اللبنانيّ الأصل، ميغال أنخيل أستريليا (ترجمة «نجم») أعمالًا لشوپان قال: «إنّ شوپان يُنطق اليانو خيرًا ممّا لو يفعل بخطاب كلاميّ

بليغ، وإنَّ بلاغة بعض المقاطع كانت تحول دون تمكّني من عزفها لشدّة تأثيرها فيَّ؛ لقد كانت تلجمني وتكبتني».

فردريك شوپان مبدع جمال. طابت ذكراه وطابت موسيقاه لمتذوّقيها!

بعض المراجع

BOURNIQUEL, C., *Chopin*, Seuil, 1994.

CORTOT, A., *Aspects de Chopin*, Paris, 1980.

PISTONE, D., *Sur les traces de Frédéric Chopin*, Paris, 1984.

SAMSON, J., *The Music of Chopin*, London, 1980.

SMOLENSKA, B., *Chopin et sa musique*, 1995.

TOVAR, J.R., *Chopin, poète du piano*, in *Encycl. Grands Maîtres de la Musique*, vol. 2, 1990, pp. 209-239.

VIGUÉ, J., *Chopin*, in *Encycl. Universalis*, vol. 4.

صدر عن دار المشرق