

صّوّنات الّبانو

obeikandi.com

الصوناتة الثامنة، المؤثرة (الباتيتيك)

مقام دو صغير، مصنف ١٣

أعالج لأول مرة صوناتة بيانو من صوناتات بيتهوفن الاثنتين والثلاثين.

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

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

الشاعر يعنى هذه الصوناتة إذ يقول:

ولاعيب فيهم غير أن سيفهم بهن فلول من قراع الكتائب
وقراع الكتائب هنا هو قرع أصابع البيانو بالحق وبالباطل، وتمايل
رأس العازف أو العازفة، ونكش شعره أو شعرها، في صورة رومانتيكية
حاددة لا تخلو من طرافة. وكادت الصوناتة «الباتيتيك» أن تضع بين
خصلات الشعر المنكوش، والكرافطة «اللافالير»، ولكننا في مصر - كما
أظن - بمأمن من إفساد الباتيتيك على السامع، ونحن في عهد المسجلات
الموسيقية المتقنة نحرص على حسن الأداء، بأيدي كبار العازفين.

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

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

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

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

والصوناتة الباتيتيك لن يستغرق عزفها أكثر من ربع ساعة، ولذلك يتسع المجال لتحليلها في شيء من التفصيل. وهى فرصتى الذهبية لبيان أقسام الصوناتة، وإيضاحها أيضاً مدعماً بالأمثلة الموسيقية.

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

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

فحركة الباتيتيك الأولى مصوغة في قالب الصوناتة، وحركتها الثانية

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

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

ولكن قبل أن نستمع إلى الألحان الأساسية، أحب أن أنقل إليكم
كلاماً لبيتهوفن خاصاً بموقف هذه الألحان. فهي تتخذ عند بيتهوفن،
ومنذ بيتهوفن، طابعاً إنسانياً حياً. اللحن الأساسى في قالب الصوناتة
شخصية أشبه بشخصيات الدراما. ولقد كانت الألحان الأساسية في
موسيقى هايدن، وفي الكثير من موسيقى موزار، مجرد ألحان متوازنة،
متعارضة متقابلة، تؤثر فينا كما يؤثر كل عمل عظيم، بما فيها من تناسب
وتقابل ومفارقة. ولكن بمجيء بيتهوفن تجمعت هذه الألحان شخصيات
حية تتصافى وتتنافر، وتتقابل وتعارض. أو هى على الأقل تمثل كل منها
فكرة. وكم من رواية تمثيلية تتألف من مجرد أفكار في صورة أفراد من
الناس. المهم أن الموسيقى بعد بيتهوفن، وبفضل عبقريته المتفجرة،
خرجت من برجها العاجى، ومن زخرفها التقليدى، ونزلت بين الناس
تمثل أحلامهم وآمالهم وجهادهم وظفرهم وفشلهم. وفي ذلك يقول
بيتهوفن متحدثاً إلى الفتاة النابهة بتينا برنتانو: «أليست الموسيقى هى
أصرة القربى بين حياة الروح وحياة الحس؟ أليست هى التى تحملنا
وترفعنا إلى عالم علوى؟ إنها الروضة ترح فيها الأرواح، وتفكر وتزدهر.
وهل الفلسفة شئ آخر؟ إن الفلسفة لعمرى اشتقاق من الموسيقى!».

وقال بيتهوفن لصديقه سندلر ذات يوم، وهو يعزف للحنين
الأساسيين في قالب الصوناتة: إن جوهرهما التعارض: فكرة تتقاوم،

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

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

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

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

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

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

واضطرت إلى التوغل قليلا في عالم التأليف الموسيقى، معتمداً على وضوح الأمثلة في الصوناتة الباتيتيك. ونجاحي في طريقتي هذه أوفشلى، يتوقف على مقدار تذوقك الآن وفهمك لهذه الصوناتة.

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

الصوناتة الثالثة والعشرون (الآباسيوناتا)

مقام فا صغير، مصنف رقم ٥٧

كان بيتهوفن شغوفاً بالخروج إلى الخلاء ليرتاد أحراج فينا وغاباتها. ويقص علينا أحد تلاميذه، فرديناند ريس، أنه ذهب إلى أستاذه ذات يوم من أيام صيف سنة ١٨٠٤ ليتلقى درسه على البيانو، فإذا بيتهوفن يتهياً للنزهة، فيسحب ريس معه، دون أن ينبس ببنت شفة. وكلما حاول ريس الكلام، لم يظفر إلا بلفظ لا يستبين فيه لفظاً ولا نبرة. ففضل السكوت، واكتفى بالسير إلى جانب بيتهوفن. وكان هذا مستغرقاً في التفكير تصدر عنه بين آونة وأخرى همهمة فغمغمة، قد ترتفع إلى ما يشبه الصياح دون أن يكون له هذه الأصوات كيان موسيقى، أو كلام مفهوم. ثم هو يقول فجأة لتلميذه لقد عثرت على لحن، ويعود إلى هبهاته وغمغماته، ويتخذ طريقه إلى ضاحية دويلنج حيث مسكنه. وما إن يبلغ مثواه حتى يجلس إلى البيانو، دون أن يخلع قبعته، فينهال عليه يضرب مقاتيحه في غضب، ثم يفكر ويستوحى، ويعود إلى ضرب البيانو في غضب. ويمضي على ذلك نحو ساعة من الزمان والفتى ريس قابع في ركن الغرفة، وبيتهوفن لا يلوى على شيء غير تلك الألحان تنهمر من البيانو تحت وقع أصابعه. وينهض بيتهوفن منهمكاً وإذا به يلاحظ تلميذه فرديناند ريس، فيقول له «اذهب، فلا وقت عندي اليوم لدرسك لأن لدى عملاً».

حدد ريس تلك الواقعة في صيف عام ١٨٠٤، أي وبيتهوفن في عامه الرابع والثلاثين، وحدد ريس الموسيقى التي سمعها في ذلك اليوم، فإذا هي الحركة الثالثة لصوناتة البيانو الثالثة والعشرين، مقام فامينور،

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

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

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

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

فالأباسيوناتا إذا عمل جاء عقب السمفونية الثالثة «الإيرويك» وفى خلال تأليف بيتهوفن لأوبراه الفريدة «فيديليو». وفى تلك الصوناتة، كما فى السمفونية الثالثة، يدفع بيتهوفن بفن الموسيقى إلى الأمام دفعا ويفتح الدور الثانى من أدوار حياته الإبداعية فتحاً مبيناً.

ولا أستطيع أن أوضح لك مرامى هذه الصوناتة الغاضبة العنيفة،

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

وبيتهوفن في مطالع الثلاثين من عمره بدأ يشعر بأثر العلة الخطيرة التي أصابت سمعه وأخذ يخفيها عن الناس، دون جدوى. وستكون هذه العاهة مدار المأساة الكبرى في حياة بيتهوفن. هذا وقد أصيب بحمى زادت من قلقه وأثرت على سمعه. فالفنان العظيم هنا يحس برسالته السامية، ويغالب القدر لينزع منه غضباً ما أعدته له عبقريته النارية. هذا هو سر الصراع، صراع الجبابة حقاً، في موسيقى بيتهوفن.

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

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

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

بل أستطيع أن أضع على رأس الصوناتة الثالثة والعشرين لبيتهوفن، المعروفة «بالأپاسيوناتا»، شطراً من معلقة امرئ القيس:

وليل كموج البحر أرخى سدوله

أجل، هذه الصوناتة عندى هي ذلك الليل، ليل طويل مدهم، وهي ذلك البحر، وأمواجه كالجبال، لها هدير وصرير. استمع إلى أول الليل في الصوناتة مقام فامينور.

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

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

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

الحركة الوسطى بطيئة نوعاً، واحة الهدوء يأوى إليها عابر

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

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

بعد ذلك تجيء الحركة الأخيرة: رعداً وبرقاً، وقطع الغمام كالجبال، «إذا زلزلت الأرض زلزالها، وأخرجت الأرض أثقالها، وقال الإنسان ما لها، يومئذ تحدث أخبارها، بأن ربك أوحى لها». فماذا يجديك ويجدنى أن أثقل عليك بتحليل عناصرها، يكفيك ويكفينى أن نهيك لاستيعاب صورها ومعانيها.

Allegro assai -Andante con moto- Allegro ma non troppo



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

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

وكان موشيلس، عازف البيانو الذى اشتهر في القرن الماضى، شاباً يتلقى فن العزف على الأستاذ ديونيس قيبر، وقد ترك لنا في مذكراته هذه الكلمات «سمعت من أقرانى في براج أن هناك مؤلفاً موسيقياً يتقدم الصفوف في فينا، ويكتب موسيقى عجيبة، تعارض القواعد الموضوعة، ولا يقدر على عزفها أو يستطيع فهمها إنسان. وكان اسم هذا المؤلف بيتهوفن. ولكى أشبع فضولى وأعرف شيئاً عن تلك العبقرية الشاذة، ذهبت إلى مكتبة موسيقية واستعرت الصوناتة «الباتيتيك»، ولما لم يكن معى من النقود ما يكفى لشراء تلك الصوناتة أخذت في نسخها خفية، فوجدت ثم أسلوباً جديداً جذاباً، وكان إعجابى بهذه الموسيقى وحاسى لها سبباً في إطلاق لسانى، والتحدث بشأنها إلى أستاذى فأخذ يذكرنى بمبادئه ونصائحه، ويحذرنى من عزف موسيقى خارجة على النظام، قبل أن يتوطد أسلوبى على أساس عزف الأعمال المثالية. ولم أرضخ لذلك النصيح، وأخذت أقتنى أعمال بيتهوفن أولاً بأول، فتطيب لها نفسى، ويفرح بها فؤادى، مما لم أشعر به وأنا أؤدى موسيقى غيره من المؤلفين».

هذه صورة موسيقى بيتهوفن في نفس شاب عاصره، ويقابلها، لنفهم «الفالدشتاين»، أن نتصور بيتهوفن الرجل، يعيش في ضواحي فيينا، ويتجول في أحيائها القريبة، «الفينر فالد»، ينعم بالطبيعة الباسمة، ويستمتع إلى تغريد الأطيّار، وخرير الغدران.

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

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

فالدشتاين، وهو نبيل هاو للبيانو، عرف بيتهوفن الشاب في بون، وحضه على النوح منها إلى فينا، وزوده بكتب توصية إلى معارفه وأصدقائه نبلاء عاصمة الهابسبورج، وكانت شهرتهم في أوروبا ذلك الزمان - أى في أواخر القرن الثامن عشر - أنهم موسيقيون ممارسون، يعشقون الموسيقى، ويعاشرون أهلها.

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

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

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

ثم استمع بعد هذا إلى قسم التفاعل كاملاً، وعودة الألحان الأساسية الأولى والثانية، كما جاءت في العرض، مع تحوير في المقامات، وسيتأكد لديك أن «الفالدشتاين» برغم قوتها واقتدارها، بعيدة عن الصراع الدرامي وإنما هي تصور حب الحياة الدنيا، ومتاعها وزينتها.

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

ولكن أهم من هذا التصور أن الحركة البطيئة تمهد لحركة من أطول الحركات في صوناتات بيتهوفن، وقد صيغت في قالب الترجيعات «رونندو». ليس في الحركة الأخيرة للفالدشتاين تعقيد من ناحية التأليف، ولو أن هذه الصوناتة كلها من أصعب المؤلفات أداء عند عازفي البيانو. وتأكد أن ما يؤثر في نفسك عندما تستمع لحركتها الأولى وحركتها الأخيرة، تقابله براعة في التأليف والتجول بين المقامات، وانطلاق وتحور من قيود قالب الصوناتة في الحركة الأولى مع استمرار البقاء تحت حكمها. لنستمع إلى اللحن الأساسي للرونندو، عندما يظهر في مطلع الحركة. ثم إلى اللحن الاستطراذى الأول، فعودة اللحن الأساسي. فإلى لحن استطراذى جديد، وعودة إلى اللحن الأساسي للرونندو إلخ. ولنؤمن على قولي: هذه صوناتة الهناء، والنبات والنبات.

Allegro con brio - Introduzione. Rondo

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

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

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

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

فما هي قصة صوناتة البيانو التي أطلق عليها بيتهوفن اسم صوناتة «الوداع» إنها قصة صديق حميم، عزيز على بيتهوفن؛ هو الأرشيديوق رودلف بن ليوبلد الثاني إمبراطور النمسا والمجر. وكان الأرشيديوق الشاب موسيقياً مجيذاً يمارس عزف البيانو ممارسة المحترفين. وقد سمعه الناقد الموسيقى ده لينز يعزف صوناتة لبيتهوفن من أصعب الصوناتات مراساً، المعروفة باسم صوناتة «الهامير كلافير»، وشهد له بالبراعة والتفوق. فصوناتة «الهامير كلافير» ليست مما يجروء عليها الهواة، ولا مما يؤديها عتاة المحترفين دون تردد.

استدعى بيتهوفن إلى القصر الإمبراطوري ليدرس الموسيقى للأرشيديوق، وكان هذا غلاماً يافعاً، ومما أعز به في مكتبتي مؤلف قديم تنفرك جلده، يحتوى على مذكرات التأليف الموسيقى التي أعدها بيتهوفن خصيصاً لصديقه الأرشيديوق*. ولعلك تعرف الآن بيتهوفن وكيف كان رجلاً فظاً، قليل الاكتراث بالتقاليد والأوضاع الاجتماعية، وإذا برجال البلاط يشرعون في التنبيه عليه كيف يدخل على تلميذه، وكيف يحبى ابن الإمبراطور، فضاق بكل هذا ذرعاً حتى عرف الأرشيديوق بالحكاية فأمر رجاله أن يعفوا بيتهوفن من صنعة القردانية التي يسمونها التشريفات الإمبراطورية.

أحب بيتهوفن تلميذه النبيل، وكان الأرشيديوق رودلف يبادله الود ويحضه الإعجاب، وذهب في إعجابه إلى حد أن ترأس لجنة من النبلاء تكفلت بإقطاع بيتهوفن معاشاً سنوياً لا بأس به.

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

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

فعندما اقتربت جيوش نابليون من فيينا، هجرت أسرة الهابسبورج عاصمتها وهاجر معها الأرشيديوق رودلف. وحزن بيتهوثن على وطنه المغلوب، وعلى فراق تلميذه المحبوب. فعبر عن شعوره نحو الأرشيديوق بحركتين في صوناتة «الوداع». ولبت في فيينا يتحمل قصف المدينة بالمدافع، وتدمير أسوارها بالألغام، وكان يسكن قريباً من الأسوار، وقد اضطره الخوف على تدهور سمعه أن ينزل إلى البدرن ويخفي رأسه بين الوسادات.

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

لم يكن إهداء هذه الصوناتة إلى الأرشيديوق ملقاً وزلفى، فإن كراسته التي يكتب فيها مسودات مؤلفاته، تحتوى على جملة خطها فوق ألحان

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

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

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

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

دعا داعياً بين فمن كان راكباً	معى من فراق الحى فليأتنى غدا
فليت غدا يوم سواه وما بقى	من الدهر ليل يحبس الناس سرزدا
لتبك غرائيق الشباب فإبنى	إخال غدا من فرقة الحى موعدا

ونبدأ بالاستماع إلى العرض كله في الحركة الأولى وعنوانها «الوداع»
تحس فيه بالقلق، وتوجس آلام البعاد الطويل.
وهذا القلق وهذه الآلام نشعر بها أشد وأنكى في الحركة الثانية
وعنوانها «النوى والفراق».

ثم تجيء الحركة الأخيرة تصور جمع الشمل بعد النوى والبعاد.
وأعتقد أنها في غير حاجة إلى شرح أو تحليل. لا عليك إلا أن تنصت إلى
لحن صغير من بين ألحانها لتدرك أن بيتهوغن، خير الصديق، لم يكن
يؤدى واجباً اجتماعياً، ولم يك يتزلف ويتملق تلميذه الأرشيديوق رودلف
عندما كتب هذه الصوناتة. بل أحب الأستاذ تلميذه النيبيل، وما كانت
هذه الصوناتة وحدها دليل هذا الود، بل تشهد بذلك سلسلة الأعمال
الموسيقية العظيمة التي يتصدرها الإهداء إلى حضرة صاحب السمو
الإمبراطورى الأرشيديوق رودلف فون هابسبورج.
فلننصت إلى هذا التذكار الموسيقى الخالد، للصدقة والود الصميم
بين رجلين.

Adagio; Allegro

Das Labewohl

التوديع

Andante espressivo

Die Adwesenheit

النوى والفراق

Vivacissimamente

Das Wiedersehen

جمع الشمل واللقاء



الصوناتة التاسعة والعشرون (الهامر كلاثير)

مقام سى بيمول، مصنف ١٠٦

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

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

ثم بدأ بيتهوفن ينزل عن المجتمع رويداً، وبحجته لا مختاراً، ولكن بحكم تدهور سمعه. وهنا بدأ عهد الآلام النفسية، فالمشاكل العائلية،

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

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

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

هذه المقدمة ضرورية جداً لفهم الموسيقى العميقة المحيرة، التي تستغلق على الناس كثيراً، وبخاصة تلك التي تجيء في الرباعيات الوترية الأخيرة، وفي الخمس الصوناتات الأخيرة للبيانو.

فلن نسمع موسيقى جذابة، يسيرة، في صوناتة الهامركلاثير، وإنما نجتاز فيها السهل والحزن، ونخترق العواصف والأعاصير، لا نكاد نتبين أين نحن من تلك النفس الجياشة المضطربة، تتحدث إلى نفسها، وإلى ربها. أو كما قال بيتهوفن لصديقه الكنجاقى شوبانزيج: «أتحسبني ياشوبانزيج وأنا أولف هذه الموسيقى أفكر بكمنجاتكم؟ إنما أنا فيها أناجى ربي!». «

أتم بيتهوفن أطول صوناتاته وأفخمها عام ١٨١٨، وهو في ضاحية مودلنج من الأرباض الشمالية لقينا ذلك الوقت. والثابت من الكراسات التي كان يدون فيها خلجات نفسه بالموسيقى أنه كان مشغولاً بتأليف الهامركلاثير، وبتأليف الحركة الأولى للسمفونية التاسعة في الوقت نفسه.

وكلمة «هامركلاثير» أشبه بكلمة المعزف عندنا ترجمة عربية لكلمة بيانو، فما حدث للألمان في النصف الأول للقرن التاسع عشر، يشبه ما حدث للمجريين في الزمان نفسه، ومثلما يحدث عندنا في هذا القرن العشرين: حركة قومية عارمة تنادى برفض الكلمات الأعجمية رفضاً باتاً، وتنحت كلمات ألمانية، أو مجرية، أو عربية بدلاها. وقد نجحت تلك الحركة في بلاد المجر إلى درجة أنني لم أستطع أن أتبين شيئاً من برنامج مهرجان موسيقى، مكتوب باللغة المجرية، وحروفها لاتينية. فلا أثر هناك لكلمة أوركسترا ولا كونسرفتوار، ولا فيولينة، ولا بيانو، ولا كوارتيت (رباعية) لقد نحتوا لكل هذه كلمات هنغارية لحماً ودماً وورنيئاً.

كلمة «هامركلاثير» هي من قبيل كلمة «معزف» للبيانو، وترجمتها

الحرفية: الآلة الموسيقية «ذات المفاتيح والمطارق». ويظهر أن حماس بيتهوفن للجرمانية القح لم يكن عميقاً، ولم يدم طويلاً. فما أسرع ما ترك اللغة الألمانية وعاد إلى المصطلحات الإيطالية في تبيان الحركات. كما عاد بعد صوناتة الهامير كلاثير إلى استعمال الكلمة الإيطالية التي تدل على «المعزف»، وهي كلمة «بيانوفورتي».

الهامير كلاثير أطول صوناتات البيانو طراً، يستغرق عزفها أكثر من أربعين دقيقة، يقع منظر مدونتها الرعب في قلب عتاة العازفين. وإذا كان العازف صناع الأيدي والأصابع فحسب، ضاعت الهامير كلاثير بين يديه وأصابه فهمي، إلى صعوبة أدائها، تتطلب من العازف فهماً دقيقاً لكل تفاصيلها وقدرة على النفاذ إلى أعماقها، والغوص على معانيها.

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

ولن أستطيع التهادي في تقديم نماذج من هذه الحركات، إنما عملية التقديم هذه موازنة فنية، وتقدير للعمل الذي أشرح، وطريقة إعداد السامع له. وفي صوناتة الهامير كلاثير يجب أن أقصر فيما أقدم من نماذج على القليل، حتى يتمتع السامع بأعظم صوناتات بيتهوفن متاعاً كاملاً قبل أن يستولى عليه التعب. فالهامير كلاثير، والاستماع إلى الهامير كلاثير، شيء من قبيل تسلق الجبال الشاهقة، وإن خلا من أخطارها.

ولنكتف بالاستماع إلى نماذج قصيرة من ألحان صوناتة الهامير كلاثير. وأولها مجموعة الألحان الأساسية الأولى والثانية في الحركة الأولى. وقوة التعارض الدرامي بينها واضحة، بل إن العنصر الدرامي ظاهر في تعارض

ألحان المجموعة الأولى، بين شطرها الأول وشرطها الثاني. ثم لنسمع
ألحان المعبرة بين المجموعة الأولى والمجموعة الثانية فدخلت المجموعة
الثانية.

ثم نستمع إلى لحن الإسكرتسو فالتريو، فلحن إضافي سريع، ثم
العودة إلى اللحن الأول. الإسكرتسو في هذه الصوناتة يسبق الحركة
البطيئة، مثلما يسبقها في السمفونية التاسعة.

ومن الحركة الثالثة - الأدايجو - نكتفى بصفحة رائعة في وسطها،
عرفها الناقد الروسي ده لنز هكذا «إنها صفائح رمس يضم آلام
الدنيا... نواح هائل فوق الدمن، وبين أطلال هناء عفى عليه الزمن»:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل يسقط اللوى بين الدخول فحومل

وأخيراً نختار اللحن الأساسي للفوجة في أول الحركة الأخيرة،
ولست مطالباً بمتابعة هذا الطراز من التأليف القديم حتى تفهم دخائله،
يكفى أن تلاحظ في الفوجة كيف يطارد اللحن نفسه، مطاردة لا نهاية لها
إلا أن يتعب اللحن الأصلي، أو يتعب الملحن، أو يطفئ السامع، وقديماً
كنت أشبه أسلوب الفوجة بما يحدث لقطيقاتي الصغيرة عندما تكتشف
خيالها في المرأة لأول مرة. إنها تواصل مطاردته من خلف المرأة ومن
قدام حتى تيأس وتنصرف عنه فجأة. ولست أدري، على قدر ملاحظت
في عدة مرات، إن كان انصرافها يأساً من الفهم، أو لأنها فهمت الفولة.
أصخ السمع، وفتح قلبك وحواسك لتتابع معاً صوناتة الهامر كلاير،
مقام سى بيمول، مصنف رقم ١٠٦.

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

صوناتة البيانو الثامنة عشرة

مقام مى بيمول، مصنف ٣١ رقم ٣

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

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

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

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

تبدأ الصوناتة بتآلف هارموني مبهم، ولكنه يعد الموسيقى بطريق الباص الكروماتي لترسو على مقام الصوناتة الأساسي، أى مى بيمول. ومطلع الحركة الأولى عنوان على الصوناتة كلها، في روحها البهيج. وبحسن أن نستمع إلى قسم العرض كله.

يبدأ بيتهوثن قسم التفاعل باللحن الأساسي الأول، ويعتمد عليه وعلى اللحن الإضافي، وفي نهايته يعود اللحنان الأساسيان، كما في أول الحركة، إلا أن اللحن الأساسي الثاني يجيء هنا في مقام الحركة ومقام الصوناتة، أى مى بيمول كبير، وكان قد جاء في قسم العرض على مقام الدرجة الخامسة أى سى بيمول كبير.

الحركة الثانية: سهاها بيتهوثن سكرتسو، ولكنها ثنائية الإيقاع، وليست من الاسكرتسو في شيء إلا في روحها الدعاي، وخفة روحها. وسرعتها.

وهي مصوغة في قالب الصوناتة، ولتلاحظ أن ثلاث حركات من أربع مصوغة في قالب الصوناتة.

الحركة الثالثة: منويتو معتدل الحركة في رقة. وتلاحظون أن خطأ الحركة وألحانها أقرب إلى أن تكون لحناً غنائياً وثيداً منها إلى رقصة منويتو، وهي فعلاً تلعب هنا دور الحركات البطيئة في الصوناتة.

الحركة الرابعة: سريعة في حرارة، وإيقاعها الثنائي $\frac{2}{4}$ يستعمله بيتهوثن في صوناتاته، في الحركة الراكضة الأخيرة، مثلما فعل في الصوناتة إلى كرويتزر والحركة تجرّبة في الإيقاع السريع الذي لا يتحول ولا يتغير. ومع أن الحركة مصوغة في قالب الصوناتة إلا أن سرعتها تقنع الإنسان بأن هذا القالب لا تظهر صفاته الدرامية إلا حينما تعتدل سرعته، لأنك ما تكاد هنا تسمع اللحن الأساسي الأول حتى تنقلك المعبرة في لمح البصر إلى اللحن الثاني، وما تكاد تحس بأنك في قسم التفاعل حتى تجدك طائرًا في قسم إعادة العرض.

عنيت بتقديم أجزاء الصوناتة كلها، دون إطالة في الشرح لأنه لا شرح هناك. نحن حيال صوناتة تمثل سلاسة الاسترواح والهناء، مع أنها كتبت في فترة من فترات بيتهوثن العصبية، الفترة التي خرجت منها وصية هايلجنشتات، تلك المأساة التي كادت تنتهي بفاجعة تحرم العالم من فنان عظيم. وبيتهوثن عودنا على أن يرتفع عن المحن بفنه العلوى، وأن يفرق همومه في موسيقى كلها بهجة وهناء.

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



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

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

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

الآلة الموسيقية على مؤلفها، فلو أن بيتهوفن لم يجد في زمانه غير الهاريسيكورد يكتب له، لما ألف ما ألف من صونات البيانو. ولكن بمجرد أن قدم المخترعون وصناع الآلات الموسيقية آلة جديدة أكثر إحكاماً وأجهر صوتاً وأقدر على الهبوط والارتفاع بقوة الصوت، وكنمه أو تركه يدوى، تقدم الموسيقى العظيم واعياً ومقدراً لممكنات الآلة الموسيقية الجديدة. وكان بيتهوفن واحداً من أعظم عازفي البيانو في عصره، فاستطاع أن يؤلف شيئاً جديداً رائعاً في عالم الصوناتة، يسر أغوار المشاعر، ويرتفع إلى ذروات التعبير، بكل ما يستطيعه روح مبدع خلاق.

قدمنا لكم فيما سبق صونات البيانو الآتية ترتيبها: الصوناتة الثامنة مقام دو صغير، المعروفة «بالباتيتيك»، والصوناتة الثامنة عشرة مقام مى بيمول كبير وهى الثالثة من المصنف رقم ٣١، والأولى بعد العشرين من مقام دو كبير «الفالدشتاين»، والثالثة والعشرين مقام فا صغير وهى «الآباسيوناتا» والسادسة والعشرين مقام مى بيمول كبير «صوناتة الوداع»، والتاسعة والعشرين مقام سى بيمول كبير وهى «الهامر كلاير».

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

للفنان الأعظم، محددة بخصائص البيانو وإمكانياته التعبيرية. ويجب أن يكون مفهومًا أن مؤلفات بيتهوفن للبيانو تعد من شوامخ أعماله، بل إن شهرته كموسيقي في فيينا ذاعت أول ما ذاعت عن براعته كعازف بيانو، وبفضل ملكاته العجيبة في الارتجال، مما كان موضع إعجاب عظيم في المجتمع الفييناوي.

يقول الناقد الألماني باول بكر تعليقًا على هذه الصوناتة السابعة عشرة: إن بيتهوفن استخدم مقام ري صغير في صوناتاته للبيانو أربع مرات لا غير، مقابل ست مرات في مقام فا صغير، وسبع مرات في مقام دو صغير، وهذه الأخيرة كلها ذات طابع درامي عميق. أما الحركة في مقام ري صغير فتوحى بجو المآسى، وتشير إلى أحكام القدر المبرم دون نقض. وفي صوناتتنا هذه تعبر حركتها الأولى والأخيرة، في مقام ري صغير، على سورة الغضب حيال القدر الذي لا يرحم.

ويقدم رومان رولان للصوناتة السابعة عشرة بقوله: إنها فصل من اعترافات بيتهوفن. ثم أضاف قائلاً بأنها، هي والإباسيوناتا من مؤلفات بيتهوفن الشكسبيرية.

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

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

تبدأ الصوناتة رى مينور بتألف هارموني موزع متفرق فيما يعرف «بالآربيج»، يشكل تألف الخامسة لمقام رى صغير، أى تألف لا - دو ديز - مى، مقلوباً (دو ديز - مى - لا)، ثم يلحن مؤلف من ثلاث نوتات هذا التألف (دو ديز - مى - لا) متفرقة، وبإيقاع بطيء جداً «لارجو» ثم تندفع الموسيقى في غضب، وكأن تألف البداية أمر يلقي به القدر إلى الفنان وكأن الحركة الغاضبة السريعة تتحدى هذا الأمر. ولكنه يكرر التألف في مقام دو كبير مقلوباً (مى - دو - صول) وكأنه يقول: اصدع بالأمر وكفى، وإذا الروح مضطرب، يحاول الهرب، دون جدوى، فاللهجة الأمانة تعود مراراً وتكراراً طوال الحركة، توقفها وتبطلها، ليعود الغضب. إننى أريدكم أن تحسوا بما نسمع من صراع بين قدر أمر، وبين نفس هائجة مضطربة، لا تعرف لها من هذا الأمر فكأً. وفي نهاية ما نسمع، وهو ختام قسم العرض نحس بأن النفس المضطربة قد انطوت، ورضيت بقضائها المحتوم.

وبدأ قسم التفاعل بمدخل الصوناتة مكرراً ثلاث مرات، كأن الموسيقى يقول اهدنى يا نفسى! ولكن أين الهدوء أمام أحكام القدر،

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

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

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

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

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

فلتنصت إلى الصوناتة السابعة عشرة مقام رى صغير للبيانو، علامة من علامات الطريق السلطاني الذي اختطه لودفيج فان بيتهوفن فيما بين الصوناتة «الباتيتيك» و«الأباسيوناتا».

Largo, Allegro - Adagio - Allegretto.



الصوناتة الرابعة عشرة

شبه فانتازيا (ضياء القمر)

مقام دو ديز صغير، مصنف ٢٧ رقم ٢

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

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

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

أما بيتهوثن فلم يذهب إلى سويسرا، وبالتالي لم ير البحيرة الجميلة. ويمكن أن نضيف بأنه لم يشر من قريب أو بعيد إلى ما عنى بحركته الأولى أو بالصوناتة كوازي فانتازيا دو ديز مينور كلها.

ولهذا ذهب خيال الناس كل مذهب في تفسير هذه الصوناتة، وصور المصورون بعض القصص الخيالية حولها. وشطح خيال بعض المتأدين فقالوا بأن بيتهوثن كان يتمشى في طرقات فينا ذات ليلة مقمرة، عندما رأى غلاماً كفيفاً يعتمد على ذراع أخته، ويشكو من أنه لا يستطيع أن يرى رأى العين عظيم عطاء الموسيقى بثينا. فتقدم إليهما بيتهوثن وصاحبها إلى منزلها المتواضع. وجلس إلى البيانو وارتجل الصوناتة «كوازي أونا فانتازيا» مستوحياً ضوء القمر المتساقط من نافذة الغرفة.. وجمال عيون الشقيقة، واختفاء الضياء من عيون الغلام الكفيف. ثم كشف للفتاة وشقيقها عن شخصيته. وللقصة «تفانين عجب» لا تعيننا بقدر ما يعيننا أن نعرف لماذا أوجت الحركة الأولى للصوناتة بضوء القمر ينعكس على بحيرة سويسرية. وهل الموسيقى تبلغ في وسائلها التعبيرية إلى درجة أن تحدد مما لا يقبل الشك ما يعنيه الموسيقى؟ لقد سمعتموني أكثر من مرة أؤكد أن الموسيقى لغة مبهمة توحى ولا تحدد، وأن المؤلف الموسيقى ذاته قد يضع موسيقاه وفي ذهنه صورة من الطبيعة، أو أن يكون في حالة وجدانية معينة، من حزن أو فرح، أو من التعلل بالأمان. وقد يعرف أو لا يعرف تحت أى تأثير وضع موسيقاه، وقد يحدثنا صراحة عن ذلك، وقد يترك الأمر في إيهامه. ثم إنكم استمتعتم أيضاً إلى الكثير من الموسيقى ذات البرنامج وهى تطور رومانتيكى حدا بالموسيقين إلى تأليف موسيقاهم تبعاً لبرنامج معين، من قصة أو قصيدة أو صورة.

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

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

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

لنترك للموسيقى حرية الإيحاء إلينا بما نشاء، أو نشاء لنا مخيلاتنا، والأجدى أن تلاحظوا هذه الحركة البطيئة، وأن تنبهوا إلى الحنين

متسلقين فوق تآلفاتها «الآريجية»، أو هابطة تحتها إلى أعماق البيانو. ولبعض هذه الألحان صوت أشبه بصوت ناقوس يرن رنين الحزن، ويعلن عن وفاة. هذا والتآلفات الآريجية مستمرة في حركتها المناسبة من أول الحركة حتى آخرها، تتجول بين المقامات الموسيقية ماشاء لها فن التأليف، ويعلوها اللحن الغنائي الأول أو الثاني، أو يدفن نفسه في أعماقها. مع ملاحظة أن الجمع بين مونوتونية التآلفات، وبين تحررات اللحنين الغنائيين هو مثار الإيحاء الشعري في موسيقى بيتهوفن.

وما من شك في أن هذه الصوناتة تعبر عن حزن دفين ويأس عميق نجد لها تفسيراً من حياة بيتهوفن. ولا أحسب النقاد بعدوا كثيراً عن الحقيقة حين يحدوثنا عن غراميات بيتهوفن وأثرها في تأليف صوناتة ضوء القمر وأشباهها كالأباسيوناتا أو الباتيتيك. فأشجان بيتهوفن هنا، وثوراته العنيفة هناك، مرجعها تلك الغراميات اليائسة، سواء كانت الحبيبة الكونتيسة جوليتا جويتشاردى أو الكونتيسة تريزا فون برونشفيك، لو تريزا مالفاتي، أو آني زيبالد.

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

Attacca subito il seguente Allegretto.

ويقول في آخر الحركة الثانية: Attacca subito il Presto

الحركة المتوسطة في صوناتة «ضياء القمر» سكرتسو صغير، وصفه فرانز ليست بأنه زهرة نابئة بين هوتين. ويمكن أن يعتبر هذا الاسكرتسو متنفساً من جو الكمد المخيم على الصوناتة فيها بين حركتها الأولى التي تثير الأشجان وتوحى بأشيد الأحزان، وبين حركتها الأخيرة التي تنفجر عن هم طائر من داخل بركان نائر.

بعد هذا الاسكرتسو اللطيف تعود الموسيقى إلى جو الدراما في حركة سريعة جداً، وفي انفعال وقلق. وإذا كان الحزن المخيم على الحركة الأولى كظيماً، هادئاً، فهو هنا تفجير ينبع المأساة همياً محرّقا. والحركة مصوغة في قالب الصوناتة.

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

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

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

بالعبرات في تلك اللحظات لاختنقت صدورنا... حقاً إن صوناتات بيتهوفن العظيمة هي التي تسبر إحساسنا، وقوة إدراكنا للموسيقى».

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

Adagio sostenuto - Allegretto - Presto agitato.



صوناتة البيانو الثلاثون

مقام مى، مصنف ١٠٩

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

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

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

وهأنذا فى رحلتى الطويلة عبر صوناتات بيتهوفن للبيانو أقترّب من

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

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

ففيما عدا الحركة الوسطى نلتقى ببيتهوثن الوداع والشاعر فى تأملاته وسبحاته، وسأتابع دون تخرج، ولكن فى تصرف واختزال كبير، تحليل رومان رولان لهذه الصوناتة، ويبدو قائلاً: فلنتشقى أولاً غير عام ١٨٢٠ لقد أراد البعض اعتبار حركة الصوناتة الأولى من بنات الخيال المنطلق، وارتجال عبقرى. ولكن فحص الحركة يكشف عن اتباع بيتهوثن لقلب الصوناتة، فهنا لحن أساسى أول، ولحن ثان ثم قسم التفاعل، فقسم إعادة العرض، فالختام بكودا.

وفى خلال هذا المؤلف الاتباعى نحس بانطلاقة الفنان، وعندنا فى الحركة الثانية صورة من صور المفارقة فى التعبير. فهذه الحركة السريعة جداً انفجار بركان وسط منبسط من طبيعة باسمة، موزقة مشرقة. يعود بيتهوثن بعدها إلى عالمه الهادئ، وتأملاته الشاعرية فى الحركة الثالثة. وهى ختام غير معهود فى الصوناتات، لأن المعهود أن تحتم بحركة سريعة، غير أن بيتهوثن هنا يأمر الزمن بالتوقف ليعرض علينا لحنًا ساوياً هادئاً، يجرى عليه ست تنويعات. واللحن يتركب من قسمين يعاد كل منهما، ويرى فيها رومان رولان عودة إلى ذكرى «الحبيبة النائية» مشيراً بذلك إلى سلسلة أغاني بيتهوثن بهذا العنوان.

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

التي تضى على اللحن معناه التعبيري».

إنما تبدأ التنويعات حقًا بالتنويع الثاني، ويثُل عند رومان رولان اجترار الذكرى، كأنها الخضرة العاطرة.

والتنويع الثالث يرى رولان في ترقيصه السريع صورة «الحبيبة النائبة».

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

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

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

الصوناتة الأخيرة للبيانو مصنف ١١١، مقام دو صغير

عندما خصصت منذ بضع سنوات عددًا من الأحاديث لصوناتات البيانو تأليف بيتهوفن راعيت اختيار أشهرها وأكثرها ذيوغًا بين عشاق الموسيقى، بصرف النظر عن كون هؤلاء يمارسون أو لا يمارسون الأداء الموسيقي. وبعض صوناتات بيتهوفن في متناول العازفين الهواة، ولكن أغلبها، بل كلها في الحق، بحاجة إلى امتلاك أعتة الأداء وميكانيكياته بدرجة من الكمال تغني العازف عن التفكير بنقطة إصبع، أو بعبور اليد اليسرى فوق اليمين، أو العكس، ليتفرغ تمام التفرغ للتعبير البياني والوجداني، وبيتهوفن حتى في أسهل صوناتاته أداء، هو الموسيقى الأكبر، أى أن حاجة العازف إلى فهمه والنفاذ إلى روحه، بل ضرورة الثقافة الفنية الواسعة أساسًا لوعيه، تجعل من الشطط أن يحاول تناول موسيقى بيتهوفن بالخفة التي يتناول بها عزف مازوركا لشوبان.

وصوناتات الحقة الأخيرة في حياة بيتهوفن، وعددها خمس صوناتات، جبال وعرة جدًا حتى على العازف الصانع (الفيرتوز) لدرجة أن بعض هذه الصوناتات، بل كلها، قلما كانت تعزف في النصف الأول من القرن التاسع عشر، خشية منها ورعًا. وما تزال الكتب تسرد أسماء عازفي القرن الماضى الذين قاموا بالأداء العلني للصوناتات الخمس الأخيرة، وخاصة أشدها وعورة، وأصعبها منالا وهو الصوناتة التي اشتهرت باسم «الهامركلاثير»، مصنف رقم ١٠٦، تسرد الكتب أسماء من تجرءوا على الخمس الصوناتات الأخيرة، وكأنها قائمة شرف

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

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

ترددت أمام الصوناتة الأخيرة مصنف ١١١، وأخذت أوجل تقديمها عاماً بعد عام حتى جمعت شجاعتي، وأذنت اللحظة الراهنة لتقديمها. وأحب على خلاف عادتي، أن أسجل بأننى أعددت هذه الصفحات فى أواخر شهر يولية ١٩٦٧، وأنا أجتاز محنتين من محنات حياتي الخاصة وحياة الوطن. أقول هذا معتذراً عن إشارة شخصية، ربما لم يكن لها محل، لولا صلتها بمقدرات الوطن الحبيب.

أذنت اللحظة أن أقدم آخر صوناتات بيتهوفن للبيانو، وهى الصوناتة الثانية والثلاثون، لا تحمل من الأسماء غير رقم تصنيفها، هو ١١١، ومقامها الموسيقى وهو دو فى الديوان الصغير. وعجيب مقام دو مينور هذا! كلما كتب بيتهوفن شيئاً من الموسيقى فيه، توقعنا أن يمثل كفاحاً روحياً، أو تضالاً عاطفياً. ولأذكرن ثلاثية للوترات والبيانو كتبها فى أول شبابه، وهى عمل من أعمال الحقبة الأولى، يدهشك أن تجس فيها نبض روح بيتهوفن صاحب السمفونية الخامسة، وصوناتة الفيلولينة والبيانو والصوناتة الباتيتيك للبيانو، والرباعية الوترية الرابعة، بل

صوناتة البيانو الخامسة مصنف رقم ١، وكلها أعمال في مقام دو مينور يمكن أن أضيف إليها صوناتة البيانو الرابعة عشرة المعروفة «بضياء القمر»، والرابعة الترتية الرابعة عشرة، وكلا العاملين في مقام دو ديز مينور.

عندما انتهى بيتهوفن من صوناتته الأخيرة مقام دو مينور عام ١٨٢٢، لم يكذب حبرها حتى كتب للناسر يقول له: «والبيانو، إذا فكرنا في الأمر، ليس آلة موسيقية ترضيني تمام الرضا». وعرفته الخمس السنوات الأخيرة من حياته جبار القرون، وعظيم عظماء الفن، بما كتبه خلالها من أعمال تعونها الجباه: السمفونية التاسعة والقداس الاحتفالي والخمس الرباعيات الترتية الأخيرة.

نعم عاد بيتهوفن خلالها إلى البيانو ليكتب بعض المقطوعات الهينة التي أسماها «باجاتيل». وإلى تنويعاته المشهورة على فالس ديابلي.

ما أكثر ما يمكن أن أقوله عن صوناتة بيتهوفن الأخيرة، تعبيراً شخصياً، أو نقلاً عما قاله المعقبون قديماً وحديثاً. أما التحليل فلا سبيل إليه في هذا المجال لأن أعمال بيتهوفن الأخيرة للبيانو والرابعة الترتية تعز على التحليل البارد ولا طريق إلى تحليلها سوى بالتشريح الفني لعناصرها. فلا ينتظر السامع مني قليلاً ولا كثيراً في مجال الشرح والتحليل. إنني اليوم من قبيل تراجمة الآثار في الزمن الخالي نأى بهم القصور والجهل عن بلوغ أقدام البناء الفني الذي عنه يخبرون.

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

التفاعل. ولكن في الإمكان أيضاً أن نستخرج من حركاته في قالب الصوناتة ثلاث أو أربعة أو خمسة ألحان، لا لحنين أساسيين فحسب. أما أن نعرف ترتيبها فيما بينها، الأهم فالمهم، فأمر ذلك متعذر على أى من الناس... وصوناتات البيانو الأخيرة، والرباعيات الوترية الختامية يعترف لها القاصي والداني بأنها تعز على أن توضع داخل تقسيم شكلي. نعم، لقد انحدر بيتهوفن من أصلاب هايدن وموزار، ولكن مما لا ريب فيه أننا نفتقد بيتهوفن الحقيقي كلما عثرنا في مؤلفاته على جرة عظيمي الموسيقى اللذين اتخذهما بيتهوفن قدوة. لأن ما عبر عنه بيتهوفن بصميم شخصيته إنما هي تلك الأشياء التي لا وجود لها فيها ورثه من فن البناء الموسيقي. إن بيتهوفن الفنان المبدع. هو أيضاً محطم التهاويل».

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

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

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

وضع بيتهوفن لهذه الحركة الثانية عنواناً دارجاً متواضعاً يعنى لنا غنائياً صغيراً «غنىوة»، ثم انطلق نيفاً وعشر صفحات من المدونة يجرى عليها تنويعات عجيبة، حار فيها الناس وذهبوا فى تفسيرها كل مذهب وحتى شندلر صاحب بيتهوفن سألها عما إذا كان ينوى كتابة حركة ثالثة سريعة يختم بها هذه الصوناتة. فقد أرسل الناشر يقول بأن الناسخ نسى أن يرسل له الحركة الثالثة. فأجاب بيتهوفن بطريقته المبهمة التى تحتل كل تفسير من السخرية إلى التبرم... لا أظننى أجد الوقت لكتابة حركة ثالثة. صوناتة من حركتين، وما فى هذا؟ ليست المرة الأولى يكتب بيتهوفن صوناتة من حركتين، وربما كانت المرة الرابعة أو الخامسة. ولنعذر الصديق شندلر أو كما يقول مترجم حياة بيتهوفن من المعاصرين: «لا لوم على شندلر، ولا على من يتوقع حركة ثالثة لصوناتة بيتهوفن الأخيرة، لأنه حتى بعد مضى قرن من الزمان عليها، ما برج السامع الذى يستطيع أن يفهم الصوناتات الأولى بعد سماعها مرة أو مرتين، ما برج بحاجة إلى سنوات من الإصرار والجلد والتعاطف كى يفهم الصوناتة الثانية والثلاثين لبيتهوفن»

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

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

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

صوناتة البيانو الأولى بعد الثلاثين مصنف ١١٠، مقام لايمول

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

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

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

بيتهوفن عالماً، يوماً بيوم، بعد شهر تماماً من كتابة الخطاب الذى يرى فيه بيتهوفن أنه لم يؤد عملاً فى حياته أكثر من خط بضع نوتات. ماذا كان ينتظر أن يعمل بعد صوناتات البيانو الخمس الأخيرة، والرباعيات الوترية الخمس الأخيرة، والقداس الاحتفالى والسفونية الكورالية؟

صوناتة البيانو الأولى بعد الثلاثين بنت عام ١٨٢١، لست سنوات قبل وفاة بيتهوفن، تشاركه الصوناتة الأخيرة مصنف ١١١ فى كراسات مسوداته، وتصاحبها المقاطع التجريبية للقداس الاحتفالى، فهى فترة نشاط عارم، ولكن بيتهوفن عرف فى أثنائها أياماً سوداً، فقد أدركه شتاء ذلك العام، ١٨٢١، وأصاب الجسد، وآلام الروح تحاصره. فالمرض يؤخر إتمام قداسه الكبير، وهو يعده للاحتفال بصديقه وتلميذه الحبيب، الأرشيديوق رودلف، يوم رسامته كاردينالاً وكبير أساقفة أولمتر. وبيتهوفن ينمى المرض الذى أخر إتمام هذا العمل قبل الحفل الكبير، ورسائله إلى الأرشيديوق فى تلك الفترة تكشف عن أوجاعه وآلامه.

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

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

في حركتها الأولى، وأنها تنتقل إلى الأسكرتسو، يتفجر مرعاً وحماساً؛ وقسم التريو في هذا الأسكرتسو شبهه رومان رولان بالعفريت الصغير الطرير «بك» في «حلم ليلة صيف»، ويذكر من يعرفون كوميديا شكسبير الخيالية من هو «بك» وما كان من شيطنته ودعاباته وعفرتة... ثم يخيم ظلام الأداجيو الشبيه بالارتجال، ويظللنا غمام الأسى في أنشودة البث والشكوى. فيتهوثن الذي زعم في لقائه بالفتاة بيتينا برنتانو بمدينة الاستشفاء أن الفنان لا يبكي، وقال لها «الفنان قد من نار، لا يبكي أبداً» ثم قال لها فيما بعد «البكاء جدير بالوصيفات قعيدات البيوت. والموسيقى يجب أن تقدح النار من روح البشر»، يتهوثن هذا تتفجر فيه ينابيع الألم فجأة فيبكي في أنشودة البث والشكوى. ولتقف هنا لحظة لنعرف كيف عبر يتهوثن عن أوصاب القلب، وأحزان القواد في أخريات حياته. لنستمع إلى الاستهلال الحزين يدخل بنا إلى الـ Ar-ioso dolente.

لا شك بأنى ضللت طريقي إلى هذه الصوناتة. أما كان الأولى بي أن أبدأ بألحان الراحة والاستجمام؟ فلأصح خطئي ولنبدأ بالحركة الأولى للصوناتة الحادية والثلاثين مقام لايمول، والحركة مصوغة في قالب الصوناتة، وهذا عجيب من يتهوثن في هذه السنوات المتأخرة من عمره. سنسمع ما يمكن أن نستخرجه قسماً للعرض بمجموعتي لحنيه الأساسيين، ولحن المعبرة بينهما. ويحيى بعد هذا قسم التفاعل، ثم يعاد قسم العرض بلحنيه، ومعبرته، واللحن الثاني منها، وكان دخوله أول الأمر في مقام مى ييمول، ينصاع في قسم إعادة العرض إلى مقام الحركة لا ييمول كبير.

ثم لنستمع إلى الأسكرتسو، فالتريو، لحننا لا تلمس أقدامه الأرض، فهو العفريت «بك» في «حلم ليلة صيف»، تلك هي اللحظات الهائلة في صوناتة يتهوثن قبل الأخيرة، ثم يخيم الغيام وتهوى الأحزان فيما سمعنا

من أنشودة الأسى والبث والشكوى.

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

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

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

Moderato cantabile molto espressivo (con amabilita) Allegro molto - Adagio ma non troppo e Recitativo,

هذا هو الاسكرتسو - Arioso dolente - Arioso dolente - Adagio ma non troppo

وفى الختام Fuga: Allegro ma non troppo

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

وتعود الفوجة إلى سرعتها الأولى *Lo stesso tempo della fuga*

صوناتة البيانو الثامنة والعشرون

مقام لا، مصنف رقم ١٠١

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

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

كلامها، تقودنا إلى حافة اللانهاية، وتركنا لحظات نفوس فيها بأبصارنا». وهنا يضيف الناقد الموسيقى كامى بلليج، وهو يكتب فصلا عن أثر الصوتيات الأخيرة عليه حين سمعها لأول مرة: «أجل تقودنا إلى حافة اللانهاية صوتيات بيتهوفن الأخيرة، فلا تركنا لحظات كما يقول كارليل بل هي تخلى بنا هناك وشأننا».

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

نوتيبوم أن يدرسها صفحة صفحة، بل فقرة موسيقية فقرة. لن تصل إلينا الكراسات كاملة، ولكن ما وصل منها تكفل بإلقاء أضواء عجيبة على طريق العبقرية، حين ينزل الإلهام بصاحبه شذرات ومقاطع، بلا رأس، ولا ذنب. وقد تتجلى رأساً بلا جسد، أو ذنباً دون رأس أو جسد، وربما عضواً وبعض عضو موسيقى، ثم إذا بها على مدى الأيام والسنين تتخلق لحناً، وإيقاعاً موسيقياً يمثل الإرهاصات النهائية لعمل نراه كاملاً في المدونة الأخيرة بخط بيتهوفن، قبل أن تنتقل إلى يد النساخ الخطاطين، فتقدم إلى المطبعة لوحات تمثل الطبعة الأولى لكل تلك الأعمال الخالدة. لم ينصب بيتهوفن في كناشاته ومسوداته نولا واحداً لعمل واحد، وإنما كانت عدة أنوال، يداول بينها النسيج، بحثاً وتعديلاً وتحويراً وتصويراً، وكأنه لاعب الشطرنج الذي يجلس وحده في مواجهة شرذمة من أبطال اللاعبين.

والصوناتة الثامنة والعشرون، ذلك العمل العجيب حقاً، تتبع نوتيبوم مسوداتها أو مسودات حركتها الثانية والثالثة وقليل من الأولى. وموضع العجب في هذه الصوناتة هو أنك تفتقد فيها لأول وهلة، وحتى نهايتها، بيتهوفن الصاحب الغاضب الضاحك الباكي. كتبها في فترة هناء، أشبه بالهدوء قبل هبوب الزوابع وحلول المصائب. لقد كسب قضيته ضد أرملة أخيه، وانتزع من أحضانها ابنها الوحيد، أقامته المحكمة وصياً عليه، حماية للغلام مما يشوب حياة أمه. وسيركز الفنان على الغلام كارل كل عواطف أبوة لم تتح لبيتهوفن، فإذا كارل فتى ضال فاسد، يسبب للموسيقى العظيم آلاماً وأوصاباً فاقت كل آلامه وأوصابه. وينتهي بيتهوفن إلى أن يطلب من صديقه وتلميذته البارونة دوروتيا إرتمان، أن تتوسط لدى زوجها الضابط العظيم، فيعين الفتى الضال كارل فان بيتهوفن ضابطاً في الجيش الإمبراطوري.

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

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

والبارونة دوروتيا إرتمان كانت من أحسن عازفات زمانها على البيانو، أجمع الناس ذواقة وهواة ونقاداً وموسيقيين محترفين على أن دوروتيا، السيدة الجميلة، المشوقة القدر، لم تكن أعظم العازفات في عصرها فحسب - وما كان أكثر النساء تعلقاً ودراسة وتفوقاً على البيانو في عصر بيتهوفن - بل كانت تبرز الرجال، إن لم يكن بقوة العزف، فبالفهم والوعى والركة والنفاذ إلى صميم أعمال أستاذها لودفيج فان بيتهوفن.

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

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

وأخذ يعزف على البيانو ساعة زمانية، ارتجالاً من تلك الارتجالات

التي اشتهر بها في شبابه، وحفظت لنا ذكريات المعاصرين منها أثراً دون عين (أو سمع!).

ذكرت الأم الثكلي لمندلسون أن بيتهوفن قال لها في تلك الساعة بالموسيقى كل ما يمكن أن يقال «فأنزل على قلبي العزاء».

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

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

إنني أطيل الكلام، لأن قصر وقت الاستماع إلى الصوناتة يشجعني على طرق موضوعات في حياة بيتهوفن لم يتبع لي تقديمها في أعمال تستغرق نصف الساعة، والساعة وأكثر من الساعة.

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

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

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

كل ما في موسيقى الصوناتة الثامنة والعشرين، وفي الملاحظات التي دونها بيتهوفن شرحاً لها، وأخذاً بيد العازف في أدائها، لا يشير أى غبار من الشك في التفسير الذى قدمه الشراح، وقدمته بنفسى وباقتناعى الشخصى.

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

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

بعد ذلك تجيء الحركة البطيئة فننقلنا من غلبة الديوان الكبير «لا»

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

وسنسمع بعد الأداجيو فقرة قصيرة من مطلع الحركة الأولى، هي دليلنا إلى هذه العودة، ثم تندفع الحركة الأخيرة في سرعة معتدلة، وربما كانت أهم حركات هذه الصوناتة فنا وبناءً. فقد صاغها بيتهوفن في قالب مزدوج، ألفه واتجه إليه في سنواته الأخيرة، وهو محاولة الجمع بين قالب الصوناتة وصيغة الفوجا.

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

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

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

Vivace alla Marcia (Lebhaft. Marschmaessig)

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

وأخيراً العودة إلى بعض لحن الحركة الأولى، ثم:

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

ثلاثة وثلاثون تنويماً على قالس لديابللي

مصنف رقم ١٢٠

أعترف بأنني قصرت بعد هذا الزمن الطويل في تقديم عمليين من أهم أعمال بيتهوفن: الأول افتتاحية ألفها للاحتفال بافتتاح مسرح جديد بقينا، سهاها «تدشين البيت»، ولم أتمكن حتى الآن من العثور على تسجيل جيد لها.

والثاني هو ما أقدم اليوم على البيانو: ٣٣ تنويماً على قالس من تأليف ديابللي، مصنف رقم ١٢٠.

ورقم المصنف يدل على أنه عمل مؤلف في خلال الحقبة الإبداعية الأخيرة في حياة بيتهوفن. وقد كتب هذه التنويكات خلال إنشاء بنائه الشامخ: السمفونية التاسعة. ولكي نفهم كيف التقى تأليف هذه التنويكات بإنشاء السمفونية الكورالية، نذكر أن ديابللي موسيقى من مؤخرة الصفوف في فينا، وكان إلى هذا ناشراً للموسيقى. وتشجيعاً لبيت النشر، اقترح على الموسيقيين أن يكتب كل منهم تنويماً للبيانو على لحن من تأليف ديابللي، ويجاز كل موسيقى على تنويكاتة بالإضافة إلى حفرها وطبعها ونشرها.

ونفهم أن بيتهوفن لم يعن في أول الأمر بالاستجابة إلى الناشر فقد ألقى على قالس نظرة عابرة ثم رمى به جانباً ووصفه بأنه Schusterfleck أى «لوزة جزمة» وهي رقعة مغزلية الشكل يرتقى بها الحذاء.

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

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

كان ديابلى يطلب عدداً من التنويعات، ستة أو سبعة، وإذا بيتهوفن وقد تفتحت قريحته، إذ وجد فى إجراء التنويعات متنفساً وتغييراً فى طبيعة عمله، عندما يترك السمفونية ليغزل بعض تنويعات، وإذا به يضع ثلاثة وثلاثين تنويعاً.

ما هو سر تأخرى وترددى فى تقديم هذه التنويعات؟ لأنها من أعمال بيتهوفن الثانوية؟

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

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

تفتيت النغمة المستطيلة إلى مجموعات من الكروش والدوبل كروش إلخ.

والتنوع لم يقف عند هذا، وبخاصة في عصر باخ، حين كان اللحن يتخذ كمجرد كادر ميلودي وهارموني، ينسج عليها المؤلف الموسيقى من بنات أفكاره شيئاً جديداً لانتين فيه إلا صدى بعيداً للحن الأصلي. وحتى هذا الصدى قد يختفى تماماً، ويكون التنوع قد اتخذ إطاره من توالى الاصطحاب الهارموني.

ولقد قدمت في برنامجي الإذاعي عملاً من أعظم أعمال باخ للهاربسيكورد، يمثل قدرة باخ الإبداعية على تنوع اللحن. واسم ذلك العمل هو «تنوعات جولدبيرج».

فلا عذر لي في ترددي وتأخري عن تقديم تنوعات بيتهوفن على فالس ديابلي. وليس معنى هذا أن لا أصرح القارئ بصعوبة الاستماع إليها. وبالصعوبات الفنية التي تحول بيني وبين شرحه وتحليله. والتنوعات تستغرق على البيانو ثلاثة أرباع الساعة، والسامع يتوه فيها إلا أن يسمعها مراراً وتكراراً. والصعوبات الأخرى حاولت تذليلها بما قدمت من كلام على التنوعات. بيد أن تحليل «تنوعات على لحن ديابلي» لا يمكن تصور إمكانها إلا في معهد موسيقى لطلبة دراسة عالية في التأليف، يتلقون في شرحها وتحليلها عدداً من المحاضرات.

كل ما أنصح به السامع أن يستطيع معي صبراً، وهو مدرك ما هو مقدم عليه من الاستماع إلى تنوعات متصلة لا تكاد تدرك كل فواصلها، وتعب عن شتى الأحاسيس من الفرح والغضب والحزن والتأمل، ويضاف إلى ذلك الاستغراق في عمل يمثل بيتهوفن في عنفوان قدرته على فن التنوع، وما أكثر ما استعمله في رباعياته وصوناتاته وسمفونياته. فمن لا يذكر تنوعاته على لحن الفرج في كورال السمفونية التاسعة، أو

تنويعاته على لحن «برومثيوس» في الحركة الأخيرة «للإرويك» أو في الحركة الثانية للصوناتة «إلى كرويتزر».

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

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

وسيلتى الوحيدة لقارئى هذا أن يبدأ بالاستماع إلى قالس ديابلي مرتين على الأقل.

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

وفى ختام التنويعات نسمع تنويعاً على إيقاع المنوتيو، وتسيقه «فوجة» طويلة. وأكرر أهمية الاستماع إلى هذه التنويعات مراراً وتكراراً، وسوف يتعجب السامع من طريقة نفاذ العمل الفني الكبير إلى الوجدان إما رويداً، وإما في فجائية التجلى.

