

الزباعات الوترية

obeikandi.com

الرباعية الوترية الرابعة عشرة مقام دو ديزز صغير، مصنف ١٣١

نستمع إلى أربع آلات وترية، اثنتين من القيولينات، وقيولا ثم فيولنسيل فهي مما أسميه موسيقى الصحاب. نبدأ رباعيات بيتهوفن بالرابعة عشرة من مجموع رباعياته الست عشرة. وهي واحدة من أهم رباعياته الخمس الأخيرة، حينما انتهى من مؤلفاته الضخمة: «القداس الاحتفالي»، و«السمفونية التاسعة»، وانصرف إلى التأليف في هذا الضرب، وقد تجاوزت نفسه وهذه المجموعة الكاملة من الوترية يبتها آلامه ويشكو إليها متاعبه بعد أن طحنته الحياة طحناً. وسوف يعيش بعد هذه الرباعية عاماً أو بعض عام وتنتهى حياة الرجل العظيم في شهر مارس من سنة ١٨٢٧.

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

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

ألا تسمعه شاكياً في صدر الجملة الموسيقية، ثم مستسلماً في آخرها؟ صاغ بيتهوفن هذه الحركة الاستهلالية في قالب الفوجة، ومن المفيد أن ننتهز هذه الفرصة ونحاول فهم هذا القالب. وكلمة الفوجة بالإيطالية معناها «الهروب» أو «التسلل»، وقد احتفظنا بالكلمة الإيطالية حسب العرف اصطلاحاً موسيقياً هاماً، ولأن كلمة «هروب» و«تسلل» لا معنى لها في ذاتها وإن كانت تحاول تصوير بعض ما يحدث فعلاً في «الفوجة»، فالفوجة تقوم على لحن أساسي واحد لا مجموعتين من الألحان كما في قالب الصوناتة وتبدأ بدخول اللحن مفرداً دون أى اصطحاب، وعلى ارتفاع معين في درجة الأصوات. وفي هذه الرباعية يدخل اللحن في ترتيب تنازلي. تعزفه الفيلولينة الأولى وحدها، وما يكاد ينتهي اللحن في ثانيتين حتى يدخل هو نفسه من طبقة أخرى على الفيلولينة الثانية، ولكن الفيلولينة الأولى لا تسكت بل تستمر في التصرف باللحن اصطحاباً للفيلولينة الثانية، وما إن تنتهي منه هذه حتى يدخل من طبقة الأولى ولكن في القرار وعلى الفيلولا، ولا تسكت لا الفيلولينة الأولى ولا الثانية. ثم يدخل اللحن نفسه أخيراً من طبقة الثانية، ولكن في القرار على الفيلولونسل. وبذلك ينتهي ما يسمى قسم العرض في الفوجة. وينصرف المؤلف إلى التلاعب بهذا اللحن، وذلك بتشطيره، ومده أو تقصيره، وجعل أعلاه أسفله، أو أوله آخره، وتداخل أجزائه بعضها ببعض فيما يعرف بالتقارب Stretto. ويكون المقام الأصلي للفوجة قد تحول تحولاً محسوساً، على أن لا يخرج عن المقامات من ذوات القربى. وقد يدخل اللحن الأساسي كاملاً ومن مقامه الأصلي نذيراً بنهاية الفوجة، وقد يضاف إليه تذييل «كودا» علامة الانتهاء.

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

وهو أن مدخل هذه الرباعية يمر في منطقة السمع والإحساس كأنه الغمام المتكاثف الكثيب يغطى وجه الشمس فيحيل النهار ليلاً حزيناً من ليالى الشتاء.

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

فالحركة الثانية: تنقلك من هذا الوجود في حركة سريعة متهاوجة، ما أقدرها على إزاحة الهموم التي كتلتها الحركة الأولى.

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

ثم يشرع في شرح هذا الهم بالتفصيل. وقد اتخذ سبيله إلى الشرح قالب التنوعات Variations فهو يقدم لنا لحناً غنائياً بطيئاً هادئاً يصور ذلك الحزن الدفين نتيجة أعوام من الجهاد المضنى والانخداع بالناس. ليس حزناً ثائراً، بل لعله شيء أعمق من الأسى وأرفع، إنه الرضاء بقضاء الله.

يتخذ بيتهوفن من هذا اللحن وسيلة لبث أشجانه في مجموعة من التنوعات أقل ما يقال فيها إنها ذهبت مثلاً في فن التنوع، فلنبدأ بالأندانتى المداعب المداهن Lusinghiero. ثم تننى بالأداجيو ينصرف فيه الموسيقى إلى استعراض ما عركه من مشاعر وما عاناه من هيام، تليها فقرة هدوء لا نكاد نسمع فيها لحناً، إنما هى مجموعة من اللفظ الهارموني.

لم تكن هذه الفقرة سوى الدرج الأخير إلى المرتفعات العاطفية في هذا المصنف العجيب، حين نبليغ قمة العمل الموسيقى العظيم، لنصل إلى حركة وثيدة يحقق فيها الموسيقى مدى ارتقائه الروحي، حيث يتأمل كل شيء من علاه، تأمل العابد المتصوف.

وبرغم هذا التجلي الصوفي فإن القدر لم يوقف خطاه، إنه يهدد بصوت القيولونسيل في القرار فليسمعه بيتهوثن، وليذكر أن لحظات التجلي لن تعفيه من أن يحجره القضاء القاسي ويعيده إلى وادي الآلام. وكانت مع ذلك لحظة راحة من عناء الأيام، تختتم بما يشبه أن يكون تلاوة الحمد والشكر، وقد بلغت النفس منطقة الهدوء والعزاء.

وتجىء لحظة الخروج إلى النور في حركة الليجريتو من مقام دو كبير، وهي حركة تراقص كالفراشة.

وقبل أن تنتقل إلى الحركة الخامسة أود الإشارة إلى الكناشات، وفيها مسودة الأعمال الموسيقية لبيتهوثن، وهذه الكراسات كنز لمن يحاول الوصول إلى سر الخلق داخل هذه الشخصية الجبارة، نشرها العالم الموسيقى نوتيبوم تحت اسم «بيتهوئينانا». وقد ثبت من مطالعتها أن بيتهوثن وضع خمس عشرة صيغة لنهاية الحركة الرابعة التي نحن بصدها قبل أن يصل إلى الصيغة البسيطة جداً التي تنتهي بها الحركة.

الحركة الخامسة: سريعة جداً وتمثل «السكرتسو» في الرباعية وهنا يعود إلينا بيتهوثن المرح، منفرج الأسارير أو متفتح الأزرار كما يقول الألمان.

وتعود سحابات الحزن والأسى، وتنقبض الأسارير في الحركة السادسة.

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

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

فلننصت فى تأمل وخشوع إلى هذه الرباعية الوترية، إلى عمل من الأعمال الشائخة فى دنيا الموسيقى، لنسمع وصية فنان عظيم للأجيال المتعاقبة: إنه يوصينا بالتجلد والصبر، ويملاً نفوسنا إيماناً بالخير وتعلقاً بالجهاد. وخير ما أقدم به للرباعية الرابعة عشرة من مقام دوديز صغير هو ترجمة بيت من الشعر الألمانى:

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

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

الرباعية الوترية الثامنة راسوموفسكى

مقام مى صغير، مصنف ٥٩ رقم ٢

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

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

ومن مأثور قوله للفتاة بتينا برنتانو فون آرنم: «اللحن ينبثق من ينبوع الحساس، وإني لأطارده لاهناً حتى أقنتصه، فإذا به يطير عني

ويختفى غائراً في هوة العواطف الجياشة الثائرة. وأبلغه مرة أخرى فأمسك به، واحتضنه محمواً، لا أخليه. أطوره من مقام إلى مقام وأحوره، حتى أشعر أخيراً بأننى أسيطر على فكرة موسيقية».

هذه هى الفكرة الموسيقية التى يرتقى إليها بعد معالجته للحن عابر، يتحول بين يديه إلى شخصية موسيقية حية، تخلق من نفسها كياناً موسيقياً كاملاً.

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

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

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

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

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

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

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

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

فى هذه الحركة الثالثة حقق الموسيقى العبقرى رغبة الكونت الماثل، فوضع له لحناً روسياً، أنيقاً متعالياً. وأكاد أقول بأن الإطار الذى أحيط به هذا اللحن الروسى، أجمل من اللحن نفسه، لولا أن موسيقى بيتهوثن مما لا يقال فيها هذا القول، فالجمال صفة عمارتها الكاملة، لا فى مجرد أجزائها المختلفة.

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

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

Allegretto - Presto.

الرباعية الوترية العاشرة

مقام مى بيمول، مصنف ٧٤

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

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

يرى بعض النقاد في الرباعية العاشرة سمات الرباعيات الخمس الأخيرة وسواء اعتبرتها من مؤلفات الدور الثانى أو الدور الثالث، فهى تقف في طليعة مؤلفات بيتهوفن، وأود أن نستمع إلى مطلعها، وهو من المطالع البطيئة نوعاً، يقدمنا إلى العمل الكبير كأنه البوابة العظيمة. ولكى تدرك أن هذا المطلع شىء عضوى، وجزء متكامل مع ما يجيء

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

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

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

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

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

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

شئ وهو يكتب هذا الأسكرتسو إلا المزاح والعبث. استمع إلى لحن الحركة الأساسي، ثم إلى اللحن المعارض، وهو لا يعارض شيئاً، بل هو يسير في الطريق الذي سار فيه اللحن الأساسي، غاضباً محققاً، بقدر ما كان اللحن الأول محققاً غاضباً.

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

فلنستمع في خشوع إلى ذلك العمل الكبير من أعمال لودفيج فان بيتهوثن، الرباعية العاشرة مقام مى بيمول كبير.

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

الرباعية الثالثة عشرة مصنف ١٣٠، مقام سى بيمول

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

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

أحب أن تعرف توما هو آخر ألحان لودفيج فان بيتهوفن؟ استمع إذن إلى الحركة السادسة للرباعية الثالثة عشرة. ليست هذه موسيقى رجل يودع الدنيا، بعد حياة حافلة بالمآسى والعذاب. ولكم حدثتك عن روح الفرح تشرق به نفس العبقري، كما تضيء أرجاء سمفونيته التاسعة، بل سمفونياته التسع. ومع ذلك فهو بيتهوفن الذى يقول فى وصية هايلجنشتات عام ١٨٠٢: «إن هذه المحن وأمثاله كانت تنزل بى إلى قرارة اليأس فأكاد أقدم على وضع حد لحياقي بيدي. ولكنه الفن، والفن وحده، هو الذى أمسك بيدي، وقد بدا لى أنه من المستحيل أن أغادر الدنيا قبل أن أتم العمل الذى كنت أشعر به حيًا بين جوانحي...»

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

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

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

ولقد انتهجت فى التعريف بالرباعية الثالثة عشرة طريقاً غير سديد،

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

ولن أحاول تحليل العناصر اللحنية للحركة الأولى. فهي، وإن صيغت في قالب الصوناتة على وجه ما، تحررت كما تحررت أخواتها في الرباعيات الأخيرة، من ربة الشكل، وغلب التعبير الوجداني فيها على كل الأوضاع. لم تعد الموسيقى هنا أشكالاً وقوالب، بل أصبحت فكراً ووجداناً وإشراقاً، تملئ على بيتهوفن موسيقاه، وتخلق أشكالها وأوضاعها، وهي في طريقها إلى التعبير.

وسنلاحظ أن هذه الحركة من أطول الحركات الأولى في مؤلفات بيتهوفن، والفنان يحس بعدها إحساسه المرهف بالتوازن، فيضع الحركة التالية، خفيفة كالنسيم، مناسبة كالجدول، ساحرة خلاصة، تتلوها حركة وثيدة نوعاً، رقيقة الحاشية، تكاد تعود بنا إلى جو القرن الثامن عشر في أوربا، جو الأنافة والركة والدعابة الخفيفة.

ولكن بيتهوفن، تلميذ هايدن، لا ينسى دعاياته «الفلاحى»، فهو ينزل إلى شعاب القرية ليقدّم لنا رقصة ريفية شعبية، بعنوان *Danza alla tedesca* أى رقصة على النمط الألماني.

ثم تجيء الأنشودة الحزينة، الكافاتينا. في الحركة الخامسة.

أما خاتمة الرباعية، وهي حركتها السادسة، فقد كانت في أول الأمر حركة طويلة جداً، في قالب قديم، هو قالب «الفوجة»، بتأثير يوحنا سباستيان باخ وهيندل. وكان بيتهوفن لم يرض أن يعود إلى الفرع، فانتقل من أنشودة الشجن، ليرقى في مدارج الفكر، ويرتفع في مجال التجرد الروحي. ويظهر أن بعض الأصدقاء، والناشر الموسيقى، نبهوا

إلى خطر تلك الفوجة الطويلة على رباعيته الطويلة. فأين هي تلك الطاقة الشعورية عند السامع، التي تحتل بعد الكافاتينا، وقد انطرت لها الفؤاد، الاستماع إلى فوجة معقدة، كأنها صفحة من صفحات الفلسفة. ويتهوثن الفنان العنيد أنصت لحكم العقل، ونصح الأصدقاء. فأزاح «الفوجة الكبيرة» لتصدر كعمل مستقل يجعلها بعض المؤرخين بمثابة الرابعة السابعة عشرة. ثم كتب لرباعيته الثالثة عشرة تلك الحركة البهجة الراقصة التي قدمناها في أول هذا الحديث، والتي حكم القدر بأن تكون آخر ما أتم بيتهوثن من ألحان.

فلنستمع دون جهد، ولنستقبل بقلب مفتوح، ونفس مشرقة، الرابعة الثالثة عشرة، مقام سى ييمول، التي تقف إلى جانب الرابعة عشرة والخامسة عشرة كعمل من أعظم ما ألف لودفيج فان بيتهوثن، وصرح من أرفع صروح الفن.

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



الرباعية الخامسة عشرة مصنف ١٣٢، مقام لا صغير

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

ولكن من سوء حظ العلامة الألمانى أدولف ماركس أن الوقائع المادية تثبت تأليف معظم هذه الرباعية قبل مرض بيتهون، كما ظهر ذلك واضحاً فى كراسات بيتهون المشهورة التى نشرها وعلق عليها نوتيبوم. ولما أن عوفى من مرضه، فكر فى أن يكتب حركة ذات طابع دينى يحمد الله على عافيته، جعل منها الحركة الثالثة للرباعية. ويبدو أن هذه الحركة المعروفة «بصلاة الشكر»، فرضت على بيتهون أن يضع بينها وبين الحركة الرابعة فاصلاً على إيقاع المارش يقدم للحركة الأخيرة.

وهذا تتألف الرباعية من خمس حركات.

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

والحركة الثانية، تمثل اسكرتسو الرباعية، لحنها المعارض في التريو، رقصة شعبية ألمانية Laendler، تقلد فيها القيولينة صوت «الكورنموزة» وهي نوع من موسيقى القرب.

أما الحركة الثالثة فهي التي ألفها بيتهوفن بعد إبلاله من مرضه فعلا، وكتب فوقها هذه الكلمات «نشيد ديني يقدمه الناهض من فراش المرض، شكراً له سبحانه وتعالى». نشيد كتبه بيتهوفن من مقام موسيقى يستعمل في الألحان الكنسية، وهو المقام «الدياني»، ولذلك يتخذ طابع الكورال الألمانى، ويتحول هذا الكورال إلى حركة متمهلة (اندانتي). وقد اختلفا الشراح في تقييم هذه الحركة البطيئة، ولكنهم مجمعون على تريثها الممل، وخطواتها الثقيل، ولا ينقذها من وهدة الكلال والإملال سوى قسمها الأوسط المتمهل، وختامها الوئيد.

وكان طبيعياً أن يتحول بيتهوفن بعد نشيده الديني إلى حركة عضلية، في إيقاع المارش.

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

Assai sostenuto, Allegro - Allegro ma non tanto.

Molto Adagio (Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart).

Alla Marcia, assai vivace - Allegro appassionato.

الرباعية التاسعة راسوموفسكى

مصنف ٥٩ رقم ٣، مقام دو

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

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

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

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

في هذه الحركة، وستدرك الكثير من سر هذه الأداة الموسيقية العجيبة، التي تعرف بالرباعي الوترى، ولاحظ أن من اليسير علينا جميعاً أن نميز بين صوت الفيولينتين أى الآلتين ذوات الصوت الحاد، وبين صوت الفيولا والفيولونسيل، ذوات الصوت الغليظ. إنما الصعوبة في أن نميز بين الفيولينة الأولى والثانية، لولا أن المؤلف يحرص على كتابة اللحن للفيولينة الأولى في الطبقات الحادة، ويكتب للثانية في طبقة أقل حدة. وأصعب من هذا، في الموسيقى المسجلة - حيث لا ترى العين شيئاً - أن تفرق بين الفيولا والفيولونسيل في بعض الأحيان إلا إذا كنت تعزف على واحدة منها. ولاحظ أن الفيولا تشبه الفيولينة، وتحمل على الكتف مثلها، وإن كانت أكبر حجماً، ولون صوتها أقرب إلى الفيولونسيل، مع غنة خشبية، ورنه حزن، كأن صوتها خارج من صدر ضاق بهمومه. وتعبيرى هذا أكثر من مجرد تعبير شعري، لأن الفيولا تشكو نوعاً من ضيق الصدر، بالنسبة للفيولونسيل هو الخط الأسفل، وعليه يقع عبء الباص. ومع ذلك فكل هذا قليل الأهمية بالنسبة لما نحن بصدده. إننا سنستمع توال إلى حركة متمهلة من الرباعية التاسعة لبيتهوفن، وكأنا نتصت إلى أربعة أشخاص يشتركون في حديث جاد، يبشون شجنهم بعضهم البعض، ويعبرون عن تأملاتهم في لغة رائعة، تهز لها الأفتدة. وتبدأ الرباعية بمقدمة بطيئة مظلمة، تسرح في ملكوت بعيد، ولقد عرفنا أمر هذه المقدمات في كثير من السمفونيات، ولكنها نادرة الحدوث في رباعيات العصر الكلاسيكي؛ لم يقدم هايدن - وهو صاحب المقدمات المشهورة في سمفونياته - إلا لواحدة من رباعياته الكثيرة، وكذا موزار. استمع إلى المقدمة. أما تحس بأنها تثير القلق في النفس؟ آية ذلك عدم وضوح مقامها، أو مقاماتها الموسيقية، وهي أبعد ما تكون عن مقام الرباعية الأساسى إلا أنها تنتهى منطقياً إلى التآلف المسيطر في مقام دو وهو تآلف صول لتعد لدخول اللحن الأساسى الأول في مقام دو قطعاً،

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

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

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

تشدو به القيولونسيل في هذه المرة، وتردده الآلات الثلاث بعدها ومعها. الحركة الثالثة: منويتو من النوع الرقيق الأنيق. وأعجب هنا أن لا يلجأ بيتهوفن إلى حركة من حركات الأسكرتسو النشطة المبهجة، بل هو يعود القهقري إلى حركة راقصة في رقة ونعومة. واللحن الأساسي للمنويتو، يعارضه في مفارقة ناشطة قوية لحن «التريو»، ثم تعود العذوبة والرقّة في لحن المنويتو كالعادة. وتنتهي الحركة بكودا من أعجب لمحات بيتهوفن. إنها محاولة الفنان للتخلص من لوعته وأشجانه، ورقته وحنانه، استعداداً لاقتحام عالم جديد في الحركة الأخيرة، ولا تتوقف الموسيقى هنا بل تندفع إلى الحركة الختامية ركضاً، في لحن وأسلوب وإيقاع أضفت على هذه الرباعية لقباً جديراً بها، وهو «الرباعية البطل». هذه الحركة الأخيرة في صيغتها «فوجة» لحنها الواحد يطارد صورته في المرآة فيقدم في أول دخوله على القيولا، ثم ينتقل إلى القيولينة الثانية، ومنها إلى القيولونسيل، وأخيراً تتناوله القيولينة الأولى، كل في طبقة الصوتية، دون أن تسكت الآلات الأخرى التي تبرز ألحاناً مقابلة. وقد لا يدهشنا أن يتهم بعض الشراح بيتهوفن بأنه لا يحسن معالجة أسلوب الفوجة، وأنه يقصر عن أسلوب باخ العظيم. ولكنهم أخطأوا في الحكم على نزوع بيتهوفن إلى التحرر من القيود العتيقة. فكل القواعد والقوالب والصيغ ليست في متناول بيتهوفن سوى وسيلة إلى غاية إنه في الحركة الأخيرة ينفس لبدّه، ويرفع رأسه ليندفع كالأسد، أو هو ينشر عرفه ويرمح كالجواد الكريم يسابق الريح، ويعلن انتصاره في بهجة المطمئن إلى قوته، وسرعة عدوه، وقدرته على مغالبة الصعاب، والتغلب عليها.

Introduction: Andante con moto, Allegro vivace.

Andante con moto quasi Allegretto.

Menuetto grazioso.

Allegro molto.

الرباعية السابعة راسوموفسكى مصنف ٥٩ رقم ١، مقام فا

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

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

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

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

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

ينفعل بأحداثه الخاصة، كما ينفعل بالأحداث العامة. ولا يدهشك أن تعرف كيف تأثر بيتهوفن، في فيينا عاصمة ما تبقى من الإمبراطورية المقدسة، بقارعة الثورة الفرنسية في باريس. لم يكن مجرد صدفة، من صدف العبقريّة، أن يتحول بيتهوفن في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التالي، تحول القرن نفسه. من عصر الملكية المستبدّة حيث يسيطر الفرد على الجماعة، إلى عصر الديمقراطية، حيث تعمل الجماعة لخير المجموع في ظل الحرية والإخاء والمساواة.

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

تبدأ الرباعية بحركة الليجرو على القيولونسيل بعزف اللحن الأساسى الأول: إنه لحن من صميم روح بيتهوفن في بساطته وسذاجته، لا يتعدى سلماً قصيراً يبدأ من الدرجة الخامسة لمقام فا (أى نغمة دو) حتى يبلغ نغمة فا ثم يعود تَوّاً ليرتكز على الدو، ومنها ينحدر حتى قرار فا الأولى، ويرتفع منها إلى رى، ليستقر عند الدو.

وتصطبب اللحن الفيولينة الثانية والقيولا بمجرد تألف لا دو يكرر إيقاعياً، حتى تتناول القيولينة الأولى اللحن فتصطببها الآلات الثلاث الأخرى بتألف السابعة الناقصة المعروفة بالسابعة المسيطرة، وهى تعد بذلك لقفلة تامة على مقام فا. فيؤكد بيتهوفن هذا المقام على التو، لا كما

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

الحركة الثانية: أنقل لكم عنها كلام علامة موسيقى ألماني، هو أدولف ماركس، إذ يقول: «يصعب أن نبلغ هدف هذه الرقصة ذات الطابع المتغير، مع احتفاظها بوحدها الكاملة، وربما كان هذا اللعب العجيب المتحرر لا يتعمق شيئاً، وإنما هدفه وغايته أن يكون لعباً وعبثاً، ولكنه عبث روح متقد، مرهف تتداوله الأفراس والأشجان، كما تمر بالأودية والبطاح قطع السحاب تحجب وجه الشمس أنا وتكشف عنها أنا آخر. وكذلك فى هذا الأسكرتسو تتحول الموسيقى من أفكار بهجة إلى أحاسيس محزنة». ويضيف هنا أحد الشراح الفرنسيين، جوزيف ده مارلياف، قائلاً: «إن هذا الأسكرتسو عالم وحده فى ألحانه وإيقاعاته، ربما تفوق على كل ما كتب من نوعه فى تاريخ الرباعية الوترية».

الحركة الثالثة: أدايجيو في قالب الصوناتة، والغالب على الحركة كلها شجن وحزن دفين. وأداجيوات بيتهوفن تتميز بجمال خطوطها وعمق معانيها، وانتقالاتها من قرارة الأسى المظلم إلى بوارق الأمل، بل وقوة الإرادة تغالب اليأس، وترفع رأسها في تحد وكبرياء. وإذا عادت الموسيقى إلى عالم الأشجان، حسب مقتضيات قالب الصوناتة الذي يعود فيه اللحن الأول لزاماً، فإن بيتهوفن يضع للحركة ختاماً مشحوناً بشقة النفس، وفسحة الأمل.

الحركة الأخيرة تتصل بالحركة السابقة عن طريق استمرار زغردة القيولينة الأولى على نغمة دو، باعتبارها أولاً نقطة ارتكاز الأداجيو، مقام دو، وإذا بها تتحول إلى النغمة المسيطرة لمقام فا، الذي يدخل فيه اللحن الروسي، على القيولونسيل، ثم تردده القيولينة، وهذا اللحن الروسي الحزين، بطيء الخطى في أصله الشعبي، يتحول في يد بيتهوفن إلى أفراح وأعراس. لأنه إذا بلغ الأسى مداه في موسيقى بيتهوفن فاطمن إلى أن روحه الثائرة، وحيويته الفوارة وثقته بنفسه ستأخذ بيده ويدنا، لتخرجه وتخرجنا من الظلمات إلى النور.

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



الرباعية الرابعة

مصنف ١٨ رقم ٤، مقام دومينور

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

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

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

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

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

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

ويتحول اللحن الأساسي الأول تَوًّا إلى فقرة انتقال طويلة، تهدأ فيها العاطفة، استعداداً لدخول اللحن الأساسي الثاني وفيه شبه من بعض اللحن الأول، ولكنه أهدأ عاطفة. وبذلك يستكمل قسم العرض تكوينه من لحنين متعارضين، بينها مفارقة واضحة وسيتألف منها موضوع الحوار والصراع في القسم التالي من الحركة.

القسم الثاني من الحركة هو ما يعرف بقسم التفاعل، وهو لب كل حركة مصوغة في قالب الصوتيات: وإذا كنت تتذكر الألحان الأساسية التي سمعت تَوًّا فإن من اليسير عليك أن تتابع تفاعلها في هذا القسم الثاني. ولن نقف عند ختام قسم التفاعل، حتى نستمع إلى اللحنين الأساسيين يعودان في القسم الثالث، أو ما يعرف بقسم إعادة العرض، ثم إلى التذييل (كودا) الذي تحتتم به الحركة كلها.

الحركة الثانية: لا تحتوى هذه الرباعية على حركة غنائية بطيئة، وقد استعاض عنها بتهوئن هنا بحركة أسرع قليلاً من الاندانتى سماها سكرتسو، وهي مصوغة في قالب الصوتيات أيضاً. ولحنها الأساسيان يعالجان في أسلوب الفوجة، فيما يعرف اصطلاحاً باسم الـ Fugato، وفيه نوع من الترجيع للحن بين الآلات الأربع. ثم يتلو قسم التفاعل بإعادة العرض فالكودا.

الحركة الثالثة: منويتو وتتألف من الأقسام المعتادة لهذه الرقصة. الحركة الرابعة: في قالب «الروندو»، أى ترجيع لحن واحد بين فقرات استطرادية. وهذه الحركة الأخيرة، مع الحركة الأولى، هما قمة الرباعية الوترية الرابعة. حركة كلها اندفاع وحرارة لا تردد ولا تهدأ حتى النهاية.

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

الرباعية الحادية عشرة مصنف ٩٥، مقام فا صغير

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

ونقدم الآن الرباعية ١١، آخر رباعيات الحقبة الوسطى، ولو أنها تتعدى زمانها، وترفع رقبته لتومئ إلى الحقبة الأخيرة. مما يجعل لها مقاما خاصاً في مؤلفات بيتهوثن. كتبها سنة ١٨١٠، فتكون قد سبقت بسنتين السمفونية السابعة والسمفونية الثامنة. أما في محتواها الشعورى فهي بنت السمفونية الخامسة، في عنفها الدرامى، قياساً مع الفارق طبعاً، بين أربع آلات وترية، وأوركسترا كامل. وبينما كان بيتهوثن يخاطب الإنسانية جمعاء في سمفونياته وصوناتاته للبيانو وكونشرتواته، فإنه في هذه الرباعية، وفي الرباعيات الخمس الأخيرة، انطوى على نفسه، واتجه إلى داخله، وقد أقفل الباب على العالم الخارجى، لا اجتواء، ولا قلى للبشرية، ولكن لأن ثقل سمعه الذى انتهى إلى الصمم الكامل، عزله عن عالم الناس، فلم يجد أمامه سوى عالمة الداخل، يبته لومحججه وشكواه، وأفراحه وأتراحه. ولا تنس أن الفرح الدافق هو الذى يمثل في موسيقى بيتهوثن انتصاره على القدر الذى أراد له أن يكون سوداوياً، مريضاً، فأنقذه منه إذ وجد فيه العزاء والسلوى. وكل من يعرف

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

والرباعية ١١ عمل مركز قوى فى اختزاله. إنها أقصر رباعيات بيتهوفن، لا يستغرق أداؤها أكثر من عشرين دقيقة إلا قليلا. ومع ذلك فهى من أعماقها إحساساً. وبيتهوفن بالطبع مدرك لهذه الحقيقة فها كان أدق إدراكه وحكمه على ما تقدم يداه، وتبدع عبقريته. ولذلك سمي هذه الرباعية Quartetto serio أى الرباعية الجادة، أو الخطيرة.

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

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

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

التي يجرها الناس وراءهم.» ثم تقول بتينا «إنني أنسى الدنيا وأنا جالسة إلى بيتهوفن، بل أنساك أنت نعم مازلت شابة، ولكني لست مخطئة في زعمي أن هذا الرجل يتقدم الحضارة المعاصرة بمراحل كثيرة.. اصطحبها بيتهوفن إلى تدريبات الأوركسترا يعزف موسيقاه، وجلست في ظلام القاعة تنصت وتشاهد فتقول: «آه يا جوته، لا عاھل ولا إمبراطور يحس بقوته الكاملة مثل بيتهوفن في إحساسه بأن هذه القوة يستمدھا من نفسه... لقد انتهت علاقاته الغرامية، ولم يعد يطمح إلى مجد أعظم. لم يبق له سوى عنفوانه والفرح بقوته..»

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

الحركة الثانية: وثيدة إلى حد ما. تبدأ القيولونسيل في هدوء كالحفيف، أو مثل خطو القطط.. وتردد القيولينات اللحن الأساسي، ثم تجيء فقرة «مفوجة»، أى بأسلوب القدماء المعروف بالفوجة ولكن في تحرر. يبدأ اللحن المفوج على القيولا وينتقل إلى بقية الآلات، ثم يعود إلى ديب القطط... على القيولونسيل، فالفقرة المفوجة... فديب القطط ثم يعود اللحن الأساسي، وتختتم الحركة بكودا طويلة تكاد تؤلف قسماً لتفاعل الألحان التي سمعنا. وفي النهاية تقف الموسيقى معلقة في الهواء، أى دون قفلة استعداداً لهجوم الحركة الأخيرة.

الحركة الثالثة: هي الاسكرتسو، ومعه التريو المعارض. وهذا نوع يسميه فنسان داندی Grand Scherzo، وفيه ٢ تريو لا واحد.

الحركة الرابعة تبدأ بفقرة بطيئة حزينة، وتختتم بكودا سريعة جداً.

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

Somewhat it does not sound at all alien

«وبوسيلة ما لا تبدو غريبة على الأذن».

وعلى أى حال فإن الانتقال إليها اتكأ فيه بيتهوغن على قرار فامدة طويلة، مع رفع المي بيمول إلى مى، استعداداً للدخول في مقام فا من الديوان الكبير. ويشبه جerald إبراهيم هذه النقلة العاجلة بظهور مساحة من السماء الزرقاء، في أعقاب عاصفة السمفونية الباستورال. ويعنى بالاصطلاح الموسيقى انتقال بيتهوغن في «الباستورال» من فامينور إلى فاما جور إيدانا بيده صحو السماء.

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

Larghetto, Allegro agitato.



الرباعية الثانية عشرة مصنف ١٢٧، مقام مى بيمول

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

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

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

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

وكما أن سنة ١٨١٤ كانت سنة أفول نجم نابليون بعد موقعة لايبزيغ، سنة تخليه عن العرش الإمبراطورى ونفيه إلى جزيرة إلبا، فإن سنة ١٨١٤ كانت خاتمة سنوات المجد والنجاح والحب والأصدقاء في حياة بيتهوفن. ألف في الأربعة عشر عاماً منذ الرباعية ١١ أعلاماً شامخة، أولها «التريو» المشهور باسم الأرشيدوق رودلف، ثم السمفونية السابعة فالثامنة، وكان حتى عام ١٨١٤ صديقاً للعظماء في فينا، من الأمراء والنبلاء والسفراء، محبوباً من بعض النساء، وآخرهن كانت أميلي فون زيبالد. وأثناء مؤتمر فينا الدولى الكبير - مؤتمر مترنخ - كان بيتهوفن في قمة شهرته، تعتبره وفود الدول مجداً من أمجاد القارة الأوربية، يكرمه الأمراء والسفراء. وعندما يؤلف كائناته احتفالاً بالمؤتمر، سماها «اللحظة المجيدة» Glorreich Augenblick يهرع للاستماع إليها الأباطرة والملوك.

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

حينما أقدم على الانتحار، ولو مات لقضى بيتهوفن نحبه في توه وساعته. حال تستمر حتى سنة ١٨١٨ وقد أفقرته القضايا، كما أفقرته المشاغل التي باعدت بينه وبين مصدر رزقه الوحيد: التأليف الموسيقى. في تلك السنة زاره الموسيقى شيور وقال عنه بانه لم يكن يخرج من منزله بسبب نعاله البالية.

في تلك الفترة المظلمة نقص إنتاجه الفني فلم يؤلف من عام ١٨١٥ حتى ١٨١٨ سوى صوناتين للبيانو وبعض أغان غير ذات أهمية: ويقولون عنه في فينا: لقد أفرغ بيتهوفن كل ما في جعبته وانطوى خاوياً. أو على حد قول «الجازيتا الموسيقية العالمية»: «يبدو أن بيتهوفن فقد قدرته على تأليف الأعمال العظيمة».

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

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

قدرها، بل لم يحسن أدائها إلا بعد نحو نصف قرن من وفاة بيتهوفن. والرباعية ١٢ هي أولى الرباعيات الأخيرة. بدأها في ريف فينا بضاحية بادن في صيف سنة ١٨٢٤. وظهرت آثار تجارب كتابة ألحانها في النكاسة نفسها التي تحوى تجارب ألحان السمفونية التاسعة. ودراسة تلك التجارب في كناشات بيتهوفن تصور الجهد الذى يعانى به فى خلق العمل الفنى. فاللحن الواحد يمر بأدوار متعددة قد تربو على العشرين، يحور فيه ويشكل، يضيف إليه ويقتطع منه، يجرى به فى مقام موسيقى، ثم يصوره فى مقام آخر، يقلبه ذات اليمين وذات اليسار، والعبقرية الدفينة تعمل عملها فى الخفاء، تقود يده شيئاً فشيئاً حتى تبلغه غاية العمل الخالد. وإن متابعة إعداد بيتهوفن لألحانه فى كراسات صورة من أعجب وأروع صور الإبداع الفنى. وقد انتهى من تأليف الرباعية الثانية عشرة فى أكتوبر عام ١٨٢٥.

ولا أخجل من الاعتراف بأننى لا أقرب من أعمال الحقبة الأخيرة لبيتهوفن، وهذه الرباعيات بالذات، دون رهبة، وكأننى أرتاد أرضاً مباركة بالوادي المقدس طوى. هذه الرباعيات تخرج من أعماق نفس متفردة، اعتزل صاحبها العالم مكرهاً، وتجرد للعمل الفنى لا يعنيه نجاح أو بقاء، وكأننى به يواجه خالفه الذى سواه، يسبح له ويناجيه ومنه عزائه وسلواه. لقد انفجر بيتهوفن ذات يوم غضباً من صاحبه عازف القبولينة الأول إنياس شوبانزيج، عندما اشتكى للأستاذ الأكبر صعوبة عزف بعض فقرات تلك الرباعيات الأخيرة. انفجر غاضباً وصاح فيه «أتحسبني يا شوبانزيج أفكر بوترياتكم وأنا أناجى ربى؟».

وعند هذه الكلمة العميقة نستمتع إلى لحن نحس فيه كيف كان بيتهوفن يناجى ربه حقاً. ذلكم هو لحن الحركة البطيئة «الأداجيو».

ثم لنتناول الرباعية الثانية عشرة من أولها فى لحن المقدمة

«مايستوزو» أى بعظمة وجلال. ليست مثل كل المقدمات، مجرد استئذان في الدخول إلى صميم العمل الفنى، إنها من صميم هذا العمل الفنى، وستعود مراراً خلال الحركة الأولى، كيأنا عضواً أصيلاً. لنعد إليها الآن دون أن نقف عند آخرها. لنواصل الاستماع إلى اللحن الأساسى الأول، وسنشعر فيه بنفحات السمفونية البطل (إيروكا).

ولنلاحظ أن بيتهوثن، مع حفاظه على صيغة الصوناتة يتخذ لنفسه حريات واسعة فيها لا أرى داعياً للوقوف بها لأننى أفضل لكم اليوم أن تتفعلوا بالرباعية دون حساب لما يجرى فيها من تجديدات.

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

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

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

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

الرباعية السادسة عشرة (الأخيرة)

مصنف ١٣٥، مقام فا

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

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

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

لقد طالعت كثيراً عن هذه الرباعية، ودرستها بعناية. فلم أقتنع بما جاء عنها في الكتب، لأنني لم أقتنع بالاستماع إليها.

يقولون بأن الرجل العظيم التمس الراحة في رباعيته السادسة عشرة، فكتب عملاً خفيفاً، مثلاً صنع في السمفونية الثامنة الخفيفة، بعد آلام المخاض التي عانتها العبقريّة في ميلاد السمفونية السابعة، ويقولون بأن مقام السمفونية الثامنة فا من الديوان الكبير، هو نفس مقام الرباعية الأخيرة.

ولكني لا أرى في الرباعية السادسة عشرة إلا صورة مهزوزة من فن

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

ولم يمكّ القانون النمساوي بخناق الفتى الضال، بتهمة الشروع في الانتحار، وتم ذلك إكراماً لحاظر عمه، موسيقى قينا العظيم.

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

والرباعية السادسة عشرة ألغت إبان تلك الظروف القاسية، وكانت آخر عمل كامل لبيتهوفن، لم يكتب بعدها سوى الحركة الرابعة للرباعية الثالثة عشرة، بدل حركة «الفوجة الكبرى» التي لم يرض عنها الجمهور، وألح عليه الناشر في تغييرها، فكتب بيتهوفن آخر ما خط من موسيقى: الحركة الرابعة للرباعية الثالثة عشرة، وكانت من

روح هذه الرباعية الأخيرة، مصنف ١٣٥.

ربما لا نجد في هذه الرباعية شيئاً من ضروب التجديد، والثورة التي تميز رباعيات الحقبة الثالثة في حياة بيتهوفن الفنية. فحركاتها تقليدية، الأولى في قالب الصوناتة، والثانية سكرتسو، دون أن يسميها بيتهوفن كذلك، مكتفياً بتحريك سرعتها «ناشطة». والثالثة حركة بطيئة يمكن أن ندرك فيها المعنى الذي قصدت إليه وأنا أسرد ظروف بيتهوفن القاسية في تلك الفترة النهائية من حياته. كتب بيتهوفن فوق مسودة من مسودات هذه الحركة «الأنشودة الحلوة للوداعة والسلام». حقاً في هذه الحركة القصيرة نحس بأن بيتهوفن يقرب من ساعة الراحة الوداعة، ويتأهب لولوج باب السلام الأخير.

ثم تجيء الحركة الرابعة مليئة بالتساؤل، وما أكثر ما أريق من حبر حول سؤال وجواب كتبه بيتهوفن فوق اللحن الأساسي لهذه الحركة. والسؤال هو: أمن الضرورة أن يكون؟ وأجاب مرتين: أجل، يتحتم أن يكون! ووضع تحت السؤال لحناً قصيراً، وتحت الجواب لحناً، أكدته تحت تكرار الجواب بخفض درجة واحدة من درجات السلم، ليقف به عند درجة الأساس: فا. والتفسيرات التي قدمت لهذا السؤال وجوابه ليست مقنعة. ولعلّ أريحكم منها إذ أقدم تفسيرى الخاص. ألا يمكن أن يكون بيتهوفن تابع خيلاً من التفكير يشبه ما تابعه هاملت في مونولوج، أهى الكينونة، أم الفناء؟ ذلكم هو المشكل!

على أننا لن نجد لهذا النوع من الأسئلة أثراً كبيراً في الحركة الأخيرة. نعم التساؤل واضح في لحنها الأساسي، ومقدمتها البطيئة، ولكن الإجابة هنا، على طول الحركة فيها ضرب من السخرية، وكأن بيتهوفن وقد أحس بمصيره أراد أن يجابه القضاء بمثل ما جابهه به دائماً: في غمرة الفرح، والبشر الضاحك.

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

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



الرباعية الأولى

مصنف ١٨ رقم ١، مقام فا

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

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

وتمثل رباعيات الحقبة الأولى فن بيتهوفن في مطالع رجولته، ويحق لنا أن نعجب بنضوج الرباعية رقم ١، وإن وضع فيها أثر أستاذه هايدن وأستاذه الروحي فولفانج اماديوس موزار. بيد أن بيتهوفن يتقدم خطوة في تشغيل الآلات الأربع فيجعل من فن الرباعية الوترية فناً درامياً كاملاً بحوار كل شخصه. ولا بأس من أن نستمع إلى اللحنين الأساسيين، وأن أسمح لنفسي بالعبور إلى بر الذكريات بمناسبة هذه الرباعية الأولى. لم أسمعها في حياتي سوى مرة واحدة، قبل تقديمي لها، وذلك بالقاهرة في أوائل العشرينات، قبل سفرى بالبعثة إلى أوروبا، عزفها رباعى مشهور، ربما كان الرباعى الذى حمل اسم سفتشيك مضافاً إليه اسم لوتسى. ثم عرفتُها عن قرب منذ خمسة وثلاثين عاماً وأنا

أشترك كفيولينية ثانية في أسرة موسيقية. ومع كل تلك السنين التي سمعت خلالها أغلب رباعيات بيتهوفن، وربما كلها، فإنني لم أنس لحنها الأساسي الأول، وطريقة دخوله من الباب للطاق، على الآلات الأربع جميعاً.

فلنستمع إلى هذا اللحن الأول حتى ينتقل في معبرة هامة إلى اللحن الثاني. ونتابع الاستماع حتى انتهاء قسم العرض. ويحىء بعد هذا قسم التفاعل معتمداً أكثر ما يعتمد على اللحن الأساسي الأول، ويعاد قسم العرض وتختتم الحركة الأولى بكودا بيتهوفنية حتى في ذلك العمل الباكر.

وأحب أيضاً أن نسمع بعض الحركة البطيئة، فهي من أجشى ألحان بيتهوفن الوثيدة. حكى صديقه آمندا أن بيتهوفن عزف له هذه الحركة بمجرد انتهائه من تأليفها، وسأله عما توحى به في رأيه. أجاب آمندا: أحس فيها بفراق المحبين. قال بيتهوفن: هو ذلك! لأنني وأنا أولفها كنت أفكر بمنظر القبو الذي دفنت فيه جوليت.

والاسكرتسو في الرباعية لا يستوقف النظر كثيراً، ولا الحركة الأخيرة. وإنما المهم لمن يعرف مؤلفات الحقة الأولى لبيتهوفن أن يلاحظ شبيهاً بين بعض ألحان هذه الرباعية الأولى وبين ألحان ترد في باليه «برومتيوس»، وقد اكتشفت هنا أيضاً لحناً يشبه اللحن الأساسي لصوناتة الثيولينية والبيانو الخامسة المعروفة بصوناتة «الربيع».

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

الرباعية الثانية

مصنف ١٨ رقم ٢، مقام صول

يحدث أن ألتقى ببعض مستمعى أحاديثى الموسيقية، إما شخصياً، وإما عن طريق رسائلهم إلى. ويعننى من هذه الاتصالات أمران: إحساس لا أقره من المستمع، ولا حيلة لى فيه، عندما يكتب إلى ليقول بأنه يحب تشايكوفسكى، ويفهم موسيقاه. أما مالا يستطيع هضمه ولا يولا فهمه فهو بيتهوثن أو موزار. بماذا أجيب عن هذا أكثر من القول بأن تشايكوفسكى حلو النغم معياط بكاء، لا يمكن لنفس حساسة بالموسيقى أن لا تتأثر بآلامه وأشجانه وهو يعرض قلبه المقروح على كفه عرضاً واضحاً بموسيقى قوية الجاذبية. كل ما آمله لمثل هذا المستمع وقد اعتاد الموسيقى الرفيعة، ولو عن طريق تشايكوفسكى أو رحمانينوف أو رمسكى - كورساكوف، أن يرقى إدراكه يوماً إلى القمم الشاء فى الموسيقى، فيفهم ويتأثر بموسيقى موزار وبيتهوثن، ثم يعقل أمر الفن فيعى ما فى هذين العظيمين من كمال فنى فى العرض والبناء والإنشاء، وفى الإيقاع والتلوين الهارمونى والأوركستراالى. وأخيراً يفهم أن تشايكوفسكى، أو رحمانينوف أو رمسكى - كورساكوف لا يمكن تصور وجودهم لولا دراستهم ووعيتهم وتأثرهم بفن سابقهم وأساتذتهم، سكان الأعلى فى عالم الموسيقى: سباستيان باخ وبوزيف هايدن وفولفجانج أماديوس موزار ولودفيج فان بيتهوثن. كنت أفهم أن يجيئنى المستمع ليقول بأننى أسير فن موزار وبيتهوثن، أما تشايكوفسكى فلا أحب فيه كذا وكذا. بل أفهم أن يحب تشايكوفسكى ويعجب به، إنما الذى لا أفهمه هو أن يعجز عن إدراك عظمة بيتهوثن وموزار.

الأمر الثاني: يجبئني من يقول بأنه شغوف بالموسيقى الأوركسترالية، ولكنه لا يطبق متابعة الرباعيات الوترية: وبعض الهواة من هذا النوع عارفون بأكثر سمفونيات بيتهوفن وكونشرتواته وافتتاحياته، ولكنهم لم يتمكنوا من تقبل رباعياته.

إلى هؤلاء أوجه كلامي: إنني مدرك تماماً ومقدر لموقفكم، لأنني أعرف صعوبة الرباعية الوترية. فهنا فن عويص، أصعب ما فيه تجرده الكامل، بل تصوفه الموسيقى. وما لم يكن السامع حساساً باللحن كلحن، وبتطورات هارمونيته، وما لم يكن السامع واعياً لمعنى البناء الموسيقي، فإن من أصعب الصعاب عليه أن يتابع أربع آلات وترية تسار بعضها بعضاً وتداول وتناقص، وهو الذي اعتاد سماع هزيم الطبل، واندلاع لهيب الآلات النحاسية، ونعومة أصوات آلات النفخ الخشبية، وزخات عدد كبير من الوترية تؤدي عملاً واضح الشموخ في حجمه وضخامته، وتنوع الآلات التي تؤديه. أعذر هذا السامع، وأحس بأنه في الطريق إلى أن يصحح ذات يوم إدراكه الموسيقي فيتمكن من تجريد الموسيقى من عناصرها الباهرة البراقة في الأوركسترا، لينفذ إلى حقيقتها الأساسية، وهي أنها أولاً وقبل كل شيء ألحان وإيقاعات وهارمونييات تتطور، سواء قام بها عدد كبير أو قليل من الآلات. وأزعم أنه حين يبلغ هذا المدى من الوعي يبدأ إرهاف حسه بالموسيقى في صميمها، فيخطو خطاه الواسعة نحو قمة الفهم الموسيقي، وهناك يبلغ الجبال المجرد في الرباعية الوترية.

ومع علمي بصعوبة الرباعيات والثلاثيات وصونانات البيانو، أو البيانو والقيولين أو القيولونسيل فإنني حريص على أن أتابع هذا النوع من الموسيقى الذي أسميه موسيقى الصحاب، أو الموسيقى العائلية، تجنباً لكلمة «الحجرة» الناشئة.

لقد انتهيت من تقديم أعظم رباعيات بيتهوفن الوترية، التي كتبها

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

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

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

وقد حظيت هذه الرباعية عند الألمان باسم رباعية «تحيات الاستقبال» وذهب أحد الشراح الألمان كل مذهب مضحك فى تصوير ما تعنيه، تصويراً أدبياً. ولن أجاريه فى هذا الشرح، مكتفياً بإيضاح الروح التى أملت عليه شرحه. فهو يصور الحركة الأولى كأنها تمثل حفلة استقبال فى بهو من أبهاء عليّة القوم. ويغالى فى التصوير حتى يريك صاحب الحفلة متفرساً فى المقبلين عليه من الضيوف إلى آخر هذا الهراء، ولا يمكن أن تمثل الرباعية الثانية لبيتهوفن شيئاً من ذلك. إنما روحها هو روح ابتهاج بالحياة المقبلة على بيتهوفن الناجح، قرة عين الأرستقراطية الفيناوية، بل هى إحساس فنان مستبشر بتمكنه من التأليف لأربع آلات تأليفاً منطقياً واضح البناء.

وكما أقول وأكرر في تقديم الرباعيات: يجدر بالسامع أن يتنبه إلى أطراف الحديث الموسيقى تتبادله أربع آلات وترية، هي القبولينة الأولى والقبولينة الثانية والقبولا والقبولونسل.

فلنستمع إلى قسم العرض كاملاً، ويتألف كالمعهد في قالب الصوناتة من لحن أساسي أول، ومعبرة تؤدي إلى لحن أساسي ثان يعارض اللحن الأول في روحه وفي مقامه الموسيقى. وهذا القسم الأول يعاد عزفه لتثبيت الحانه في ذهن السامع، كما جرت به العادة في ذلك الزمان. ثم تنتقل الموسيقى إلى قسم التفاعل وفيه ينقل الموسيقى لحنه الأساسيين، وربما لحن المعبرة أيضاً، بين مقامات موسيقية جديدة، ويخلط بينها، أو كما نقول: يفاعل بينها. ثم هو غير ملزم بتقديمها كاملة، فقد يكفي بتقديم بعض اللحن، رأسه أو وسطه أو ذيله. كما أنه حر في تطوير اللحن على هواه، وحسبها يقوده المنطق الدرامي.

وفي نهاية قسم العرض يعدنا المؤلف للعودة إلى اللحنين الأساسيين فيما يعرف بقسم إعادة العرض، أو ما يصفه الإنجليز بالتلخيص وليس تلخيصاً. وفي هذا القسم الأخير يعود اللحنان بكاملهما، أولهما في مقامه الموسيقى الأصلي، وثانيهما يصور من مقامه الموسيقى الذي دخل به في أول الأمر إلى المقام الموسيقى الأساسي للحركة. إنما نلاحظ هنا أن اللحن الأول أطول قليلاً مما جاء في المطلع، وأن المعبرة التي تصل بينه وبين اللحن الثاني قد اختفت هنا بسبب الانتفاع بها انتفاعاً هاماً في قسم التفاعل، وتنتهي الحركة بتذييل قصير (كودا).

الحركة الثانية: تتألف من قسم بطيء غنائي وقسم سريع، ثم تعود الموسيقى إلى بطاء القسم الأول ولحنه، ولكنها تعود بحالة مزركشة. وجدير بالذكر أن باحثاً موسيقياً، سنة ١٩٢٧ بمناسبة الاحتفال بذكرى مرور مائة عام على وفاة بيتهوفن كتب يقول بأن هذه الرباعية الثانية

تبدأ وكأنها من موسيقى هايدن، وتنتهى وكأنها من موسيقى موزار. أما الحركة البطيئة التى نحن بصددھا فهى Echt Beethoven أى من فن بيتهوفن الأصل المصفى، وهى تشبه كثيراً الحركة البطيئة فى آخر رباعيات بيتهوفن.

الحركة الثالثة: يصفھا الشارح الأمريكى دانييل جريجورى ميسون بأنها تفرع كضربات كراباج، وهى سريعة، يقول عنها الشارح الفرنسى مارليلف بأنها نوع من منيوينات هايدن، مع أن بيتهوفن سماها سكرتسو. والفرق بسيط هنا إذا ذكرنا أن هذا الاسكرتسو من أوائل ما كتب بيتهوفن فهو غير أسكرتسواته المشهورة. ومنيوينات هايدن تحولت فى حيويتها ومرحها وسرعتها إلى ما يقربها من حركات الأسكرتسو.

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

الحركة الرابعة: سريعة جداً، تعود إلى جلبة الاحتفال الذى صورھ صاحبنا الناقد الألمانى الكبير، والذى لم تنتشر بعرفة اسمه بعد، وهو الهرهلم الذى يزعم بأن المدعوين تحففوا هنا من تأنفهم وتزمتهم بعد أن شربوا هنيئاً وأكلوا مريئاً، فهم أسرع حركة وأعلى صوتاً وأكثر هرجاً ومرجاً، والحركة مصوغة فى قالب الصوناتة كالحركة الأولى. لحنها الأساسى الأول أطول من المعتاد فى الألحان الأساسية الأولى، ويعتمد فيه بيتهوفن على لحن يكرر كثيراً خلال الحركة. ويتحول اللحن الأول فوق معبرة أساسها اللحنى مشتق من مطلع اللحن الأول، إلى اللحن الثانى.

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

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

الرباعية الخامسة

مصنف ١٨ رقم ٥، مقام لا

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

الرباعية الخامسة مقام لا من الديوان الكبير واحدة من المجموعة التي نشرها بيتهوفن مرة واحدة تحت رقم المصنف ١٨. ويحتوي على ست رباعيات وترية هي أول ما ألف في هذا الباب. وسبق لي أن ذكرت لكم ترتيب تأليفها، وهو لا يتوافق بالضرورة وأرقامها المسلسلة.

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

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

وتكون الرباعية مقام لا هي الرابعة في تأليفها، ولكنها الخامسة في ترقيمها النهائي.

وفيا عددا الرباعية الرابعة في الترقيم، مقام دو في الديوان الصغير، التي ظهرت

فيها بؤادر شخصية بيتهوفن، فإننى غير مستعد للمبالغة في رفع شأن أعمال المصنف ١٨. لا لأنها أعمال خفيفة الوزن، ولكن لأنها مؤلفات واضحة التأثير برباعيات هايدن وموزار، وحتى إلى أبعاد أكثر من سمفونيتيه الأولى والثانية.

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

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

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

أرجو استيعاب هذا التقديم لأنها فرصتي النادرة للإدلاء بأمثال تلك المعلومات الخارجية. فالرباعية الخامسة لن تتطلب مني شرحاً طويلاً أو قصيراً، إنها تقدم نفسها بنفسها. وهى فرصة توسع فهم المستمع للقلب البنى المشهور بقلب الصوناتة، تؤلف فيه الثلاثيات والرباعيات والخماسيات إلخ والسفونيات وصوناتات الآلات المفردة، بل والافتتاحيات السفونية.

الحركة الأولى: إذا كان اللحن الأساسى الأول يذكرنا بموزار، فهو يمثل يسر بيتهوفن وسهولته فى اختيار ألحانه، وبخاصة فى طور إبداعه الأول. وأغلبها بمجرد سلم موسيقى متصل الدرجات، أو متفرقها حسب التألف الهارمونى الكبير على درجة الأساس، أو على الدرجة الخامسة (المسيطرة).

فإذا كان فى هذا اللحن الرقيق الحاشية، تعزفه الفيلولينة الأولى بمصاحبة الفيلولونسيل أثر من موزار، فإن اللحن الأساسى الثانى، وتؤديه الآلات الأربع، يدخل فى ظلال الديوان الصغير (مى مينور)، فيها يجعلنا نتردد بين أصالة بيتهوفن وأثر هايدن. والتوفيق ممكن إذ نقول بأن أثر موزار وهايدن واضعان فى هذه الحركة الأولى.

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

الحركة الثالثة: لحن غنائى بسيط ساذج وضعه بيتهوفن أساساً لتنوعات خمسة، ما زالت بعيدة عن فن بيتهوفن الهائل فى إجراء التنوعات. ولكنها عمل تلميذ نابغ.

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

Allegro - Menuetto - Andante cantabile - Allegro.

الرباعية الوترية الثالثة مصنف ١٨، رقم ٣ مقام ري

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

وهناك مع هذا لمحات خلال هذه الرباعية تنم عما سيكون عليه بيتهوفن، عندما ينضج وتتوطد شخصيته. ولكنها برغم هذه اللمحات لا يمكن أن تتعدى عملاً مشرقاً لطالب نابغ. فيها توازن فني بين خطوطها اللحنية، وفهم كامل لقواعد التأليف في قالب الصوناتة بمعناها الحديث في عصر بيتهوفن أى بالمعنى الذي حققه ابن من أبناء باخ، ودفعه إلى الأمام فن يوزف هايدن. وسأنتهز فرصة الرباعية السهلة لأجعل منها درساً عملياً في قالب الصوناتة، وأسلوب الكتابة لأربع آلات وترية. وإلى هذه النقطة الأخيرة أشير إشارة واحدة شاملة، وهي أن يلاحظ السامع كيف يشرك المؤلف الآلات الأربع في حديثه الموسيقى. ومع أن الرباعية التي نسمع، واضح فيها تمييز القيولينة الأولى وتصدرها

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

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

قسم التفاعل: يعتمد أكثر ما يعتمد هنا على اللحن الأول وعلى لحن المعبرة، ثم هو في آخره يعد إعدادا بارعاً لعودة اللحن الأساسى الأول، أما القسم الأخير في الحركة وهو قسم إعادة العرض، فيعود فيه اللحنان الأساسيان في مقام الحركة كلها، رى كبير، لا في مقامين مختلفين. وتختتم الحركة بكودا جميلة تبدأ بدخول اللحن الأول في مقام صول صغير ثم مى ييمول كبير. وفي هذا المقام الأخير يدخل اللحن الثانى، ويتحول عاجلاً إلى مقام رى كبير، وهنا يعود بيتهوثن إلى الفقرة الهامة في اللحن الأول ليختتم بها الحركة.

الحركة الثانية: مقام سى ييمول، متمهلة نوعاً. تستعير قالب «الروندو» في قول الأستاذ البريطاني هادو، وقالب «الليد» أو الأغنية عند الأستاذ الفرنسي داندى، ولا خلاف في الواقع بين هذين الأستاذين الكبيرين. كل ما في الأمر أنه لم تجر العادة بتسمية الحركة البطيئة روندو. ومع ذلك فلنتابع قليلاً هادو بتقديم اللحن الأساسى، ثم الاستطراد الأول، وفقرة انتقالية، وعودة إلى الاستطراد الأول، فاللحن الأساسى والاستطراد الثانى وعودة اللحن الأساسى متحولاً، مع الاستطراد الأول، وأخيراً كودا.

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

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

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

الرباعية السادسة

مصنف ١٨ رقم ٦، مقام سى يمول

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

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

لقد اكتملت لكم شروحي وتحليلاتي لكل سمفونيات بيتهوفن وكافة رباعياته الوترية، وأهم افتتاحياته وكونشترواته وصوناتاته للبيانو، وللثيولينة والبيانو وواحدة من صوناتاته للثيولونسيل والبيانو، وأرجو أن أتمكن يوماً، بتقديم «القداس الاحتفالى» Missa solennis، وهو القمة الشاخنة الثانية فى منجزات بيتهوفن، تناسطح السحاب إلى جانب سمفونيته الكورالية، لم أقدم تلك الأعمال بترتيبها الزمنى، فقد قدمت كل عمل منها بشخصيته ومكانته فى مؤلفات الرجل العظيم، بحيث يعرف المستمع أينما، وكيفما سمعها، أين هو من روائع لودفيج فان بيتهوفن.

وبمناسبة ختام تقديم رباعيات بيتهوفن الورتية أحب أن أقدم عرضاً سريعاً لها يساعد السامع على تذكرها.

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

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

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

أما الرباعيات من الثانية عشرة حتى السادسة عشرة، ثم الفوجة الكبيرة. فقد شغل بها بيتهوفن فى السنوات الثلاث التى ختم بها حياته، وتعرف بالرباعيات الأخيرة، وتجردون فى تقديمى لكل واحدة منها تقييماً وشرحاً للمقام الرفيع جداً الذى تتبوأه فى تاريخ الفن الموسيقى بعامة، وموسيقى بيتهوفن بخاصة.

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

فلنعد الآن إلى موضوعنا، وهو الرباعية السادسة، آخر رباعيات الحقة الأولى. معنى الحقة الأولى أن بيتهوفن لم يزل في ظل أستاذية موزار وهایدن. لا مقلداً بل يعمل تلميذاً نابغاً، وشخصية تفتتح، وإنها لصورة من أجمل صور التاريخ الموسيقى وكيف تحمل الأجيال المتتالية شعلة الفن، أن نصور العلاقة بين عطاء فينا الثلاثة هايدن وموزار وبيتهوفن: فهذا هايدن، الذى كان أطولهم عمراً، تطور عبقريته السمفونية والرباعية الوترية، ولا أقول تخلفها خلقاً جديداً، بل تطورها من أعمال خاضعة للفن الباروكى المزخرف، إلى أعمال ذات صفات تعبيرية تجعل منها فناً درامياً خالصاً، فلا نستغربين أبداً أن يوصف هايدن فى تاريخ الموسيقى بأنه أبو السمفونية، وأضيف إلى هذا أنه أيضاً أبو الرباعية الوترية.

ثم يجيء الشاب موزار، أقصر الثلاثة عمراً، وأروعهم تفتح عبقرية، فيأخذ من فن هايدن الإبداعى فى السمفونية والرباعية الوترية، يأخذ بعض ريشات يضمها إلى جناحى عبقريته ليخلق فى عالمه النورانى، يخترق إليه غماماً وسحاباً داكناً يمثل عناصر المأساة فى حياة نابغة القرون وعبقرى الزمان فولفانج أماديوس موزار. ويعترف موزار على رأس رباعياته الست، وهى أهم ما ألفه فيها، يعترف بفضل هايدن، كما جاء فى رسالة تقديمه التى رفع بها رباعياته الست إلى يوزيف هايدن. وعندما يصل بيتهوفن إلى فينا من مسقط رأسه على ضفاف الراين، يقبل على هايدن يتلقى عليه بعض دروس فى التأليف، كما يدرس فن موزار فى الرباعية الوترية. وهناك دليل مادى على أن بيتهوفن هذا، فى رباعيته الخامسة، حذو موزار فى رباعيته مقام لا كبير.

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

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

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

الحركة الثالثة: سكرتسو يدفع القلق بعيداً، ويجمع اليدين، وينصرف جذلاً إلى التعبير عن نزوات الشباب، ولعلنا نحب في هذا الأسكرتسو أول خطوط الصورة لبيهوثن الذى عرفناه في سكرتسواته مداعباً، وغاضباً بركائياً، بل وشيطاناً في بعض الأحيان.

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

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

فلنتوقف عن التهادى فى هذه التعبيرات الأدبية ولنستمع إلى هذه «المالكونيا».

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

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

