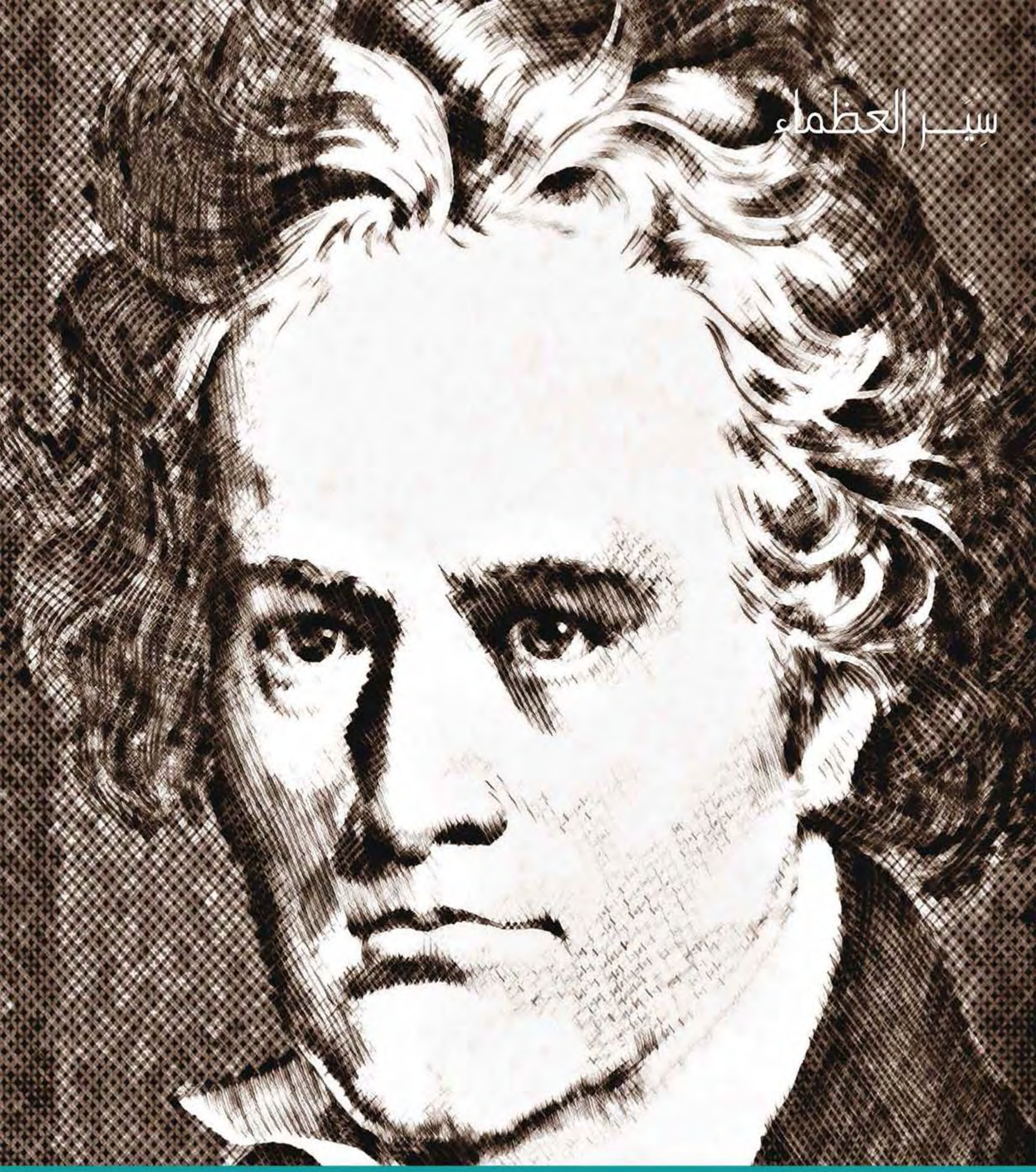
سِيَر العظماء



بيتهوفن

الموسيقار العالمي

إدموند موريس

منتدى سور الأزبكية

WWW.BOOKS4ALL.NET

بيتهوفن

بيتهوفن

الموسيقار العالمي

تأليف

إدموند موريس

ترجمة

إيمان عبد الغني نجم

زينب حسن البشَّاري

كلمات عربية

Beethoven
The Universal Composer
Edmund Morris

بيتهوفن
الموسيقار العالمي
إدموند موريس

الطبعة الأولى ١٤٣١هـ-٢٠١٠م
رقم إيداع ٢٨٨٢/ ٢٠١٠
جميع الحقوق محفوظة للناشر كلمات عربية للترجمة والنشر
(شركة ذات مسئولية محدودة)

كلمات عربية للترجمة والنشر
إن كلمات عربية للترجمة والنشر غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره
وإنما يعبّر الكتاب عن آراء مؤلفه
مكتب رقم ٤، عقار رقم ٢١٩٠، زهراء مدينة نصر، القاهرة
جمهورية مصر العربية
تليفون: ٢٢٧٢٧٤٣١ ٢٠٢+ **فاكس:** ٢٢٧٠٦٣٥١ ٢٠٢+
البريد الإليكتروني: kalimatarabia@kalimatarabia.com
الموقع الإليكتروني: http://www.kalimatarabia.com

موريس، إدموند
بيتهوفن: الموسيقار العالمي/ إدموند موريس؛ ترجمة إيمان عبد الغني نجم، زينب حسن البشّاري . - القاهرة : كلمات عربية للترجمة والنشر، ٢٠١٠
٢٦٤ص، ١٤,٥×٢١,٠سم
تدمك: ٩ ٤٩ ٦٢٦٣ ٩٧٧ ٩٧٨
١- الموسيقيون الألمانيون
أ- بيتهوفن، لودفيج فان، ١٧٧٠-١٨٢٧
٢-١
أ- نجم، إيمان عبد الغني (مترجم)
ب- البشّاري، زينب حسن (مترجم مشارك)
جـ- العنوان

٧٨٠,٩٢

يمنع نسخ أو استعمال أي جزء من هذا الكتاب بأية وسيلة تصويرية أو إليكترونية أو ميكانيكية، ويشمل ذلك التصوير الفوتوغرافي والتسجيل على أشرطة أو أقراص مضغوطة أو استخدام أية وسيلة نشر أخرى، بما في ذلك حفظ المعلومات واسترجاعها، دون إذن خطي من الناشر.

Arabic Language Translation Copyright © 2010 Kalimat Arabia
Copyrigbt © 2005, Edmund Morris
All Rigbts Reserved.
Publisbed by arrangement with Eminent Lives, an imprint of HarperCollins Publishers.

المحتويات

	٧
مقدمة	٩
١- روح موزارت	١٩
٢- لمسات هايدن	٥٩
٣- مخلوق بروميثيوس	٨٧
٤- الزنزانة الباردة	١٠٩
٥- المحبوبة الخالدة	١٣٩
٦- جبال العقل	١٦٣
٧- الأم الجافية	١٨٥
٨- الجانب الآخر للصمت	٢٠٥
لحظات وداع	٢٣١
خاتمة	٢٣٧
مسرد المصطلحات الموسيقية	٢٤٣
المراجع	٢٥٥

إلى جودي

تُعد هذه السيرة قصة حياة وليست دراسة عامة لمجموعة أعمال، وهي موجهه للقراء كافة ممن قد تستهويهم موسيقى بيتهوفن وليس لديهم بالضرورة معرفة بالنظرية الموسيقية. فليهنأ بال هؤلاء القراء وليطمئنوا إلى أن بيتهوفن لم يشعر قط أنه كان يؤلف الموسيقى لموسيقيين آخرين، بل من أجل أفراد المجتمع البشري الذين اتخذهم «أصدقاء» *Freunde* في الحركة الأخيرة من سيمفونيته التاسعة.

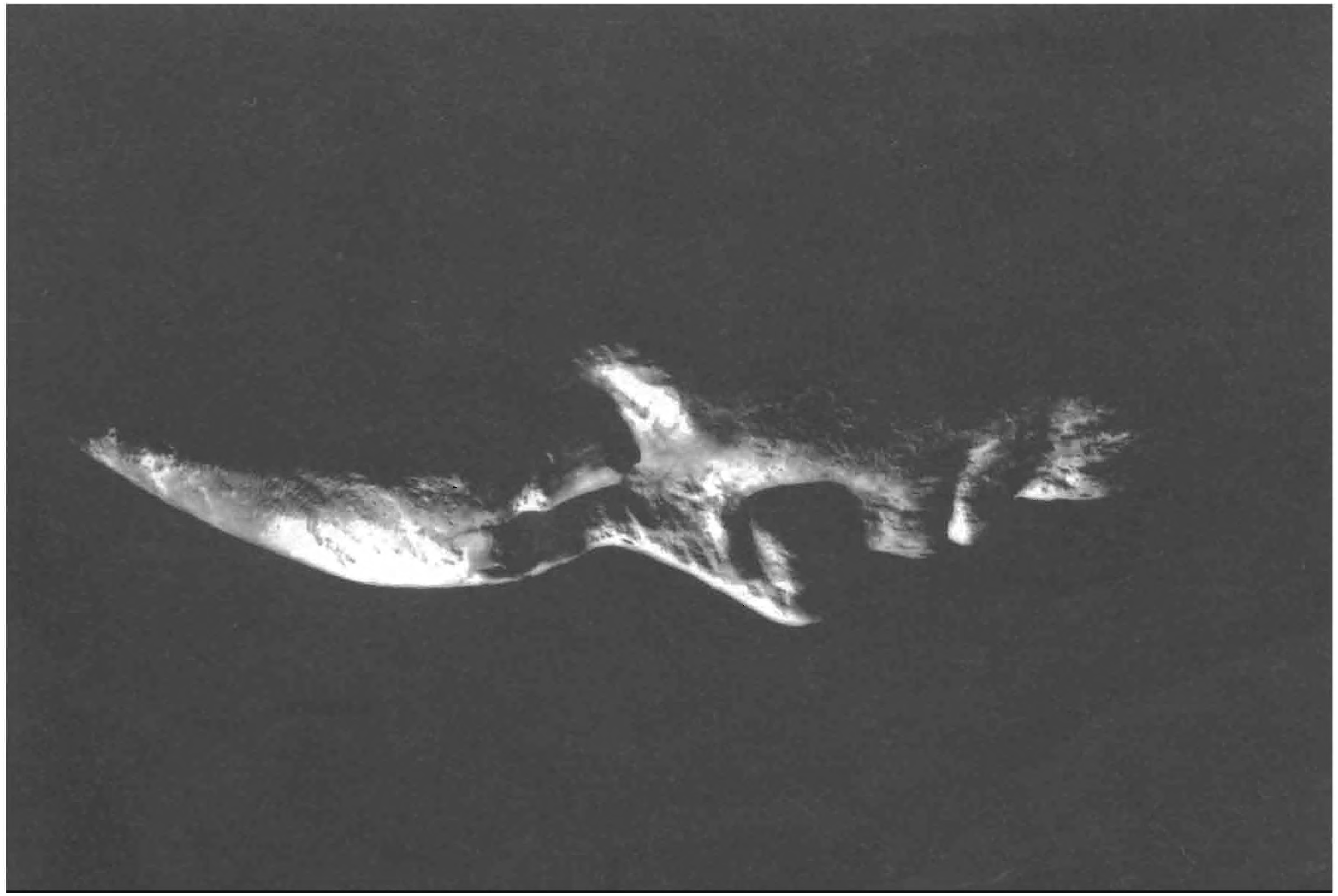
ومع ذلك فلا يمكن التعبير عن عظمة موسيقى بيتهوفن بصورة كاملة دون بعض التحليل والإشارة للأمور الفنية. وقد فعلنا هذا بلغة بسيطة كلما أمكن ذلك، ومن يرغب في المزيد من التوضيح فعليه الرجوع إلى مسرد المصطلحات الموسيقية في نهاية الكتاب.

عُبر عن القيم النقدية بصفةٍ عامة بالفلورينات الفضية، وهي العملة الأساسية في عصر بيتهوفن. ومع أن هذه العملة انخفضت قيمتها أثناء الحروب النابليونية وحلت محلها العملات الورقية لعدة سنوات، فإنه يمكن افتراض أن هناك علاقة ثابتة بينها وبين عملة الدوقية (التي تساوي خمسة فلورينات) والجنيه البريطاني (المساوي عشرة فلورينات.)

إن الترجمات المغايرة لتلك الواردة في الأعمال الشهيرة المذكورة في هامش المراجع من صياغة المؤلف.

على الوجه الآخر لهذه الصفحة وردت صورة بيتهوفن من عام ١٨١٢، وقد نحت الوجه النحات فرانز كلين Franz Klein.

بيتهوفن هاوس، مدينة بون.



مقدمة

تساقطت الثلوج طيلة أربعين ساعة على منطقة نيو إنجلاند ليبلغ عمقها ستة أقدام في كل مدينة وغابة ونهر متجمد. وفي ذروة العاصفة الثلجية يوم الثلاثاء السابع من فبراير/شباط عام ١٩٧٨، أعلن الرئيس كارتر ولاية ماساتشوستس الساحلية منطقة كوارث فيدرالية. وبعد الليلة الثانية لتساقط الثلوج بشدة أمر المحافظ جميع المواطنين غير المشتركين في أعمال النجدة بأن يلزموا مساكنهم. وتلون طريق «إنترستيت ٩٣» السريع بلون أبيض كنهر جليدي انجرفت منحدراته نحو المخلفات الصخرية المستقرة بوسط مدينة بوسطن.

وعندما بدت المنطقة وكأنها أوشكت على الدمار تساقطت ذرات الثلج الأخيرة، إلا أن الثلج تحول بعد ذلك إلى جليد وأصبح قدر هطوله لا يحتمل. انقطعت الشبكات الكهربية واتجهت المستشفيات إلى إمدادات الطوارئ وظلت المتاجر والمطاعم مظلمة. ووجد باحثو السير الذاتية القابعون في غرفهم المستأجرة بجوار جامعة هارفارد أنفسهم بلا طعام يأكلونه أو مكان لابتياعه منه. خيمت ليلة أخرى من السكون شبة التام على المنطقة وكان من الصعوبة بمكان ألا تلوح في الأذهان فكرة المقابر.

حمل صباح الخميس أشعة الشمس ومعها شعور بعودة الحياة من جديد بينما اعترضت كتل الجليد المتدلية الضوء. وتعين على عمال جرف الجليد المبكرين إماطته عن مداخل مساكن الطلاب الذين تزلجوا عبر ساحة هارفارد يارد. لاقى المشاة صعوبة في متابعة سيرهم وأصبحوا يغوصون في

كل خطوة في الثلوج لعمق يصل حتى خصورهم. لم يزل هناك القليل من الضجيج؛ صوت الصرير الحاد للثلوج تحت الأقدام والصيحات التي تصدر من حين لآخر فحسب. وإذا بشخص متوارٍ عن الأنظار يفتح نافذة بالدور الثاني فجأةً وبعنف ويدفع اثنين من المتحدثين عند حافتها للأمام، ويطلق خاتمة السيمفونية الخامسة لبيتهوفن إلى الهواء البارد الجاف.

لم يكن هناك صوت مرتفع وواضح للغاية كارتفاع ووضوح العزف بالبوق على سلم دو الكبير الذي فاق دوي آلات الترومبون بقوة تضاهي قوة اندفاع الماء من ينبوع الماء الساخن أولد فيثفول Old Faithful. كان هذا هو تسجيل شركة التسجيلات الألمانية «دي جي جي» DGG لموسيقى كارلوس كلايبر Carlos Kleiber مع أوركسترا فيينا فيلهارمونيك Vienna Philharmonic التي كانت حديثة العهد وقتذاك وأصبحت أسطورية الآن. بُهِت المتزلجون وعمال جرف الثلوج والمشاة الغائصون في الثلوج، وبعد ثلاث ضربات عظيمة (وقد تطلبت الضربة الأخيرة قرعًا إضافيًّا لإفراغ كل ما تحمله من صوت) هدأت التآلفات ليس لشيء سوى استجماع قوتها للصعود إلى درجات أعلى وأعلى وصولًا إلى قمة السلم الموسيقي وتجاوزه إلى أن تشعل فتيل تأخير النبر شديد الابتهاج مثل ينبوع الماء الساخن.

حتى الآن لم يكن قد سمع أحد لحنًا أو أي هارمونيات لا يمكن أن تكون صادرة إلا من آلات الهارمونيكا، وعندما صدر أخيرًا لحن تعزفه ثلاث آلات هورن على أعلى درجة من درجات علو الصوت كان الأمر قريبًا إلى الابتذال. فلماذا إذن بعدما سكتت الموسيقى بعشر دقائق، بنغماتها المفاجئة عالية النبرة البالغ عددها ثماني وأربعين نغمة على سلم دو الكبير، كان بعض المستمعين يبكون؟

من بين جميع مؤلفي الموسيقى العظماء يُعتبر بيتهوفن الأكثر حفاظًا على جاذبيته للهواة والمفكرين على حد سواء. فقد عاش كل من باخ Bach وموزارت Mozart فترات لم يفهم الجمهور فيها موسيقاهما؛ إذ كانوا يسخرون من باخ بكونه متمسكًا بالأفكار القديمة حتى أثناء حياته وكان الفيكتوريون يقللون من شأن موزارت. أما هانديل Handel — على النقيض

من باخ وموزارت — فكان يُعلى من شأنه لا لشيء بصفة أساسية سوى كونه مؤلف الأورتوريو الغنائية «المسيح» Messiah على حساب إنجازه الأوبرالي. وكان هايدن Haydn — معلم بيتهوفن — يحبه خبراء الموسيقى أكثر مما يحبه عامة الجمهور، بينما كان شوبرت Schubert لا يزال يُصور كاريكاتيريًّا كعبقري الغناء الأحمق بعدما انتهت الحرب العالمية الثانية بفترة طويلة. ولم يحظ برامز Brahms إطلاقًا بالقبول في فرنسا بينما كان لبروكنر Bruckner قبول محدود خارج البلاد المتحدثة بالألمانية، وحل ماهلر Mahler المعروف عنه ممارسة العادة السرية محل سيبليوس Sibelius الذي بدا متأكدًا ذات مرة من انضمامه لفرقة أوركسترا بارناسوس Parnassus؛ والناس فيما يعشقون مذاهب.

أما بيتهوفن فعرفه الناس في صباه على أنه عبقري من الطراز الأول. صحيحٌ أنه كان أقل موهبةً من موزارت أو مندلسون Mendelssohn، إلا أنه تفوق عليهما بضخامة طموحاته. ومنذ اللحظة التي وصل فيها إلى فيينا في الحادي والعشرين من عمره احتفلت به تلك المدينة التي تعد عاصمة العالم الموسيقي، وتنافس الأمراء على نيل شرف استضافته في قصورهم. (قبل ذلك ببضع سنوات دعا طبقة «أقل من الخدم وأعلى من الطهاة» موزارت إلى مأدبة) وبعد وفاة هايدن عام ١٨٠٩ صار بيتهوفن — ولم يكن قد بلغ الأربعين بعد — أشهر موسيقار في العالم وظل هكذا طيلة قرنين من الزمان تقريبًا، حتى إنك إذا صعدت الدرج البالي لأكثر البنايات التي عاش فيها قتامةً كنت متأكدًا من مقابلة إحدى الفرق الويلزية لعزف الموسيقى الكورالية أو مجموعة من اليابانيين الموقرين.

إن ما يجذب هؤلاء الناس هو شمولية بيتهوفن أي قدرته على تضمين النطاق الكامل للمشاعر الإنسانية — بدءًا من رهبة الموت وحتى حب الحياة — وصولًا إلى الميتافيزيقا وراءهما، مساويًا بين جميع الشكوك والنزاعات بتعبير صوتي. لقد عرف هذا المذيع مجهول الاسم — الذي أعلن عن خاتمة السيمفونية الخامسة عبر ساحة هارفارد يارد بعد العاصفة الثلجية عام ١٩٧٨ — على نحو دقيق أين مربط الفرس: اللحظة التي صرّف

الانتقال من اسكرتزو سلم دو الصغير الطبقة العنيفة إلى سلم دو الكبير، بالإضافة إلى أنه فهم أيضًا الرمزية (حتى إن لم يفهمها مستمعوه) في هذا الانتقال المتمثلة في أكثر المقطوعات الموسيقية كآبةً في تاريخ الموسيقى. فهي تبدأ بسكون مباغت وكأن ثقلًا ضخمًا قمع الهواء والضوء. ويظل الجميع في أماكنهم مندهشين لحظة، ثم تعزف الآلات الوترية تآلفًا موسيقيًّا غير محدد، ثم يُسمع قرع طبول خافت، وتتردد التأوهات المخنوقة من أصوات الكمان في عبارات موسيقية خائفة متقطعة تحاول النهوض ولكن بلا نجاح. ويتحول قرع الطبول، الذي كان مترددًا في البداية، إلى نبض ثابت وكأن حالة من الهستريا آخذة في الاستفحال، بينما تعاود التأوهات محاولتها للنهوض، وبصعوبة مريرة تشرع في النجاح ويبدو الثقل الذي يعلوها وكأنه يخف من عليها، وتضخم آلات النفخ، بالإضافة إلى الترومبت والهورن — كريشندو Crescendo مجمِّعًا — ثم تنفرج جميع القيود، ويتحرر كل الأوركسترا، وتنتصب كل شعرة في رأسك.

لا حصر «لمثل» هذه اللحظات في موسيقى بيتهوفن ولكن لا «تشبه» إحداها هذه اللحظة؛ إذ إن أصالة بيتهوفن تصده عن تكرار نفسه. (وفي الوقت ذاته فإن لديه بصمة غاية في الوضوح مثل يد بيكاسو.) بدأ إبداع بيتهوفن بصفة راديكالية وكلما طعن في العمر أصبح أكثر راديكالية؛ إذ تعيد بعض أعماله الأخيرة تكوين ذاتها حركةً تلو الأخرى. وتتعدى رباعية الوتريات في سلم سي مع الخفض — المصنف رقم ١٣٠ — في خمسين دقيقة أساليب أكثر مما قدمها فاجنر Wagner في خمسين عامًا. وبعد اختتامها بفوجة مذهلة كان لا يزال في جعبة بيتهوفن من الإلهام ما يكفي لتأليف خاتمة بديلة — آخر مؤلفاته المنشورة — التي كان لها تأثير تغيير العمل بأكمله بأثر رجعي. ولا تزال الحركات الأخرى تتجه بالتتابع إلى الخلف إلا أنها تبدو أقرب وأكثر تناغمًا إحداها مع الأخرى إذا اطلع عليها رجال الصحافة الأقل منزلةً.

والجدير بالذكر أن تلك الفوجة، التي يهابها موسيقيو الغرفة ويعرّفونها باسم «الفوجة الكبيرة» Grosse Fuge والتي تقطع الأوتار وتلهب أطراف

أصابع العازفين، كانت حركة الرباعية المفضلة لدى إيجور سترافينسكي Igor Stravinsky. فما من برهان على خلود بيتهوفن أفضل من حقيقة مقارنة سترافينسكي، زعيم هدامي الأفكار والعادات الراسخة، لمذهبه المناصر للحداثة بموسيقى ألفت عام ١٨٢٥. يقول سترافينسكي: «إنني أحب تلك المقطوعة الموسيقية المعاصرة بلا شك التي ستظل معاصرة إلى الأبد ... أحبها أكثر من أي مقطوعة أخرى.»

لا تزال «الفوجة الكبيرة» مدهشة بقسوة صوتها المحضة عندما تُسمع اليوم لأول مرة (أو للمرة المائة وواحد). ولفترة تفوق الربع ساعة يطلق الكمان والفيولا والتشيلو نغمات حادة عالية كالنسور شديدة الاهتياج. من الممكن أن يفهم المرء الإشاعات التي تناقلتها الألسن في مدينة فيينا الجميلة ومفادها أن بيتهوفن، الذي اشتهر بغرابة أطواره، قد أصابه الجنون في نهاية المطاف. ومع ذلك فحتى عندما تراجع الجمهور عن الفوجة اضطروا إلى توضيح حقيقة أنها اقترنت بكافاتينا بطيئة أو حركة غنائية تستعصي روعتها على الوصف. فإذا كان عقل مختل قد ألف الأولى فأي قلب كبير عبر عن الثانية؟

يُعَدّ كل من التباين والصراع سِمتين رئيسيتين في فن بيتهوفن، وخلال فترة حياته كان في نزاع مع صراعات ملحمية انتصر عليها بشجاعة بالغة، وقد تراوحت طبيعتها في أوقات مختلفة بين كونها اجتماعية وجنسية وعقلية وسياسية، إلا أنه تعذب من صراعين على وجه الخصوص: وهما المرض والوحدة. فقد كان مرضه يختبئ وراء فتول عضلاته وبشرته المتوردة، على الأقل في سنوات شبابه، أما الوحدة فكان يفرضها على ذاته. فقد سبق أن فر من قصور رعاته وآثر دفع أجر إقامته بنفسه وتأليف الموسيقى في هدوء. ولكونه غير مستقر المأوى تنقل من مسكن إلى مسكن ما لا يقل عن ثمانين مرة وعاش في قذارة مستفحلة مع أشهر دلو يُتبول فيه في التاريخ، وكان موضعه أسفل البيانو الكبير الخاص به. ومع ذلك فلم يفتقر يومًا إلى من يمدون له أيدي العون والمساعدة التي اجتذبتها مكانته السامية لدرجة أن أحدهم قال له: «أترغب في قضاء الليلة مع زوجتي؟»، إلا أن أحدًا لم يطلع

بصفة شخصية على حجم معاناة بيتهوفن الجسمانية والعقلية. وهناك وثيقتان شهيرتان كتبهما سرًّا واكتُشفتا بعدما وافته المنية أوضحتا هذا الأمر: وهما «وثيقة هيليجنشتادت» Heiligenstadt Testament التي كتبها عام ١٨٠٢، وخطاب «المحبوبة الخالدة» — وبالألمانية die unsterbliche Geliebte — الذي كتبه عام ١٨١٢.

صرح بيتهوفن في الوثيقة الأولى (أو بالأحرى احتفظ بها في درج سري) بأبشع حقيقة يمكن لموسيقار أن يواجهها، وهي حقيقة إصابته بالصمم. كان وقتذاك في الحادي والثلاثين من عمره، وكان قد تعذب منذ وقت طويل بسماع أصوات طنين وصفير في أذنيه. وفي مستهل الأمر كان يأمل أن تستجيب أذناه للعلاج، وحينما لم يحدث ذلك لم يكن أمامه إلا أن يعيش بهذه الحالة. وبحلول عام ١٨٠٨ لم يعد بوسعه إخفاء حالته؛ إذ كان كل من رأوه يقود الفرقة الموسيقية أو يعزف على البيانو (قارعًا المفاتيح في يأس) يقول إن بيتهوفن بات يعيش في عالم صوتي خاص به وحده. ولاحقًا بعد عشرة أعوام كان على من أراد من الناس التخاطب معه كتابة ملاحظاتهم على الورق، ولقد نُظر إلى أعظم أعمال بيتهوفن الأخيرة من منظور ما أطلق عليه جورج إليوت «الجلبة الكامنة في الجانب الآخر للصمت.»

إن خطاب الحب، الذي كتبه والذي يعبر عن العذاب المضني — كما هي الحال في الوثيقة الأولى — الموجه (إلا أنه لم يُرسل قط) إلى «المحبوبة الخالدة»، لم يفقد مرارته الآن بعدما كشف ماينارد سولون Maynard Solomon النقاب عن هوية المرأة الموجه لها الخطاب. وبوسع المرء أن يستشف تقبل بيتهوفن لحقيقة أن الجسد فانٍ وأن الموسيقى معشوقة لا يمكن إرضاؤها ليلازمها دائمًا، حتى ولو كانت المحبوبة حرة لإكمال علاقتهما.

وعلى أي حال كانت أكثر رغباته إحباطًا رغبته تجاه صبي. وكان المتخصصون في السير النفسية مهتمين كثيرًا بنضاله لتعيينه وصيًّا على ابن أخيه، كارل Karl، باعتباره دليلًا على أنه كان شاذًّا يغشي محارمه،

إلا أن كارل كان تحت وصاية بيتهوفن طبقًا للشرع ولم يوح أي دليل في الدعاوى القضائية بالمحكمة المنعقدة بشأن وصاية الصبي بأية تهمة تحرش جنسي في العلاقة. إن ما أراده بيتهوفن — بتوضيحه الأمر بطريقة تثير العاطفة — هو ابن يحمل اسمه ويرث ثروته. وتُعد قصة الخصومة القضائية التي استمرت خمسة أعوام قصة قميئة استمدت معظم قماءتها من تصميم بيتهوفن على أن يربح القضية، مهما وقع على الصبي أو على والدته الحائرة من ألم. وبعدما ربح القضية في النهاية أرسل كارل إلى المدرسة مثلما يرسل المخطوطات الموسيقية بعد إكمالها، ووجه طاقته الثائرة لتأليف قداس ميسا سولنيس Missa Solemnis.

وبالاستماع إلى هذا العمل اليوم — إلى الحركة السيمفونية «بينيدكتوس» Benedictus الملائكية مثلًا، بصوت كمانها الذي يطفو كالبخور فوق اللحن متعدد النغمات ذي طبقة الصوت المنخفضة — يكون من الصعوبة بمكان التوفيق بين تلك الرقة وبين حقيقة أن بيتهوفن كان شخصًا بغيضًا ومراوغًا وطماعًا وسريع الكذب والغش وشديد الارتياب في دوافع الآخرين لدرجة أنه بات فريسة لوساوس جنون الاضطهاد. مع ذلك يجب أن يضع المرء في اعتباره من ناحية أخرى خفة ظل بيتهوفن البالغة وكرمه الشديد وأخلاقياته الكانطية وفخره الديمقراطي، والنتيجة العامة التي توصل إليها كل من عرفه (وجُرح منه) أنه شخص خارق للعادة — إلى حد أبعد من المعنى الشائع للكلمة — ولديه الصفات فوق البشرية كافة: فهو شديد النشاط وشديد العدائية وشديد الموهبة، ولم يتسن له من الوقت سوى القليل جدًّا لتفريغ كل هذا في عمل يتطلب مجهودًا شاقًّا، وإن حدث هذا لَنَعِمَ بالاستقرار طيلة ستة وخمسين عامًا.

اتسمت حياة بيتهوفن بالكدح البالغ إذا أخذنا مواهبه الطبيعية بعين الاعتبار. فعندما كان يرتجل على البيانو كان يبدع ألحانًا، ويظل يواصل الارتجال لساعات مما يدفع مستمعيه إلى البكاء بينما هو — دون ذرة عاطفة — يحدق النظر فيهم بازدراء يعبر عن الاستمتاع، وكان يقول: «الفنانون متوهجو الانفعال إلا أنهم لا يبكون.» ومع ذلك كانت تنقصه

مقدرة موزارت على نقل الأعمال المتقنة مباشرةً على الورق بسرعة شديدة قدر استطاعة القلم على الكتابة، وعندما كان يضطر لذلك كان باستطاعته التأليف سريعًا إلا أن النتائج لم تكن جيدة في أحوال كثيرة. فالموسيقى «العظيمة» كانت له اندماجًا ملائمًا بين الإلهام والصناعة، وكانت الصناعة تدل ضمنيًّا على أكثر التحسينات منطقًا المدخلة على كل تفصيلة هيكلية أخيرة. ولو كان سيختار بين سحر نغمة فتانة وبين التشكيل الرقمي الناتج عن معاملات متكاملة سترجح كفة الجمال الرياضي في كل مرة.

مما يدعو إلى الغرابة أن الحساب كان يربكه؛ إذ لم يتعلم يومًا كيف يجري عملية ضرب أو قسمة وكان يواجه هذه الصعوبة في المسائل الحسابية البسيطة للإيحاء بإصابته بعسر القراءة أو ما يُعرف بالدسلكسيا Dyslexia. وفي مواضع كثيرة في خطاباته يظهر الرقم "14" بالشكل "4i" وسنة «١٨٠٨» على النحو «١٠٨٨» ومع ذلك — وإذ تكثر التناقضات عند الحديث عن بيتهوفن — كان عقلانيًّا يسره حل مشكلات الكنترابنط شبه المستحيلة. فالفوجة التي تنهي سوناتا الهمركلافير HammerKlavier تتسم بضخامة موضوعها الموسيقي المتكون من مائة وخمسة نوتة موسيقية (بخلاف الزغرودة الحرة)، وتواصل بأسلوب نظامي لتكبيره وقلبه بل عزفه عكسيًّا، مثل استرجاع الشريط، وأحيانًا تُجرى الثلاث عمليات معًا في آن واحد؛ لتصير المعادل الموسيقي لحساب المثلثات. إن مثل هذه الإنجازات هي التي تضع بيتهوفن في صف أعلام الموسيقى عاليّ المقام الآخرين مثل باخ وبرامز ووبرن Webern، الذين لم يستطع أحدهم تأليف مثل أوبرا «فيديليو» Fidelio.

إلى جانب كل هذا كان بيتهوفن بارعًا في المعمار الموسيقي، وكان هذا فطريًّا قدر ما كان إبداعيًّا إلا أن احتمالية إصابته بعسر القراءة تبرز من جديد. فبعض الأفراد ذوو الصعوبات المتعلقة بالإملاء لديهم قدرة على التمثيل التكعيبي للأشياء على نحو تقريبي لتصور المسطحات والأبعاد من زوايا متباينة في الوقت ذاته. لذلك فإن التركيبات الصوتية عند بيتهوفن تعج بالمساحات غير المتجانسة والفجوات الداخلية مع تغييرات مباغتة في

المستوى ونوافذ تنحسر عن السماء؛ إلا أنها دائمًا ما تكمل إحداها الأخرى كتراكيب إجمالية مهما بلغ ضخامة حجمها. بذلك لم يكن بيتهوفن الموسيقار المفضل لدى المعماريين فرانك لويد رايت Frank Lloyd Wright ولويس كان Louis Kahn من فراغ.

تتمثل مفارقة «الضخامة» التي لدى بيتهوفن في كونها غير قابلة للقياس دائمًا زمنيًّا أو بوحدات الديسيبل، إذ كان بوسعه — بل تمكن بالفعل من — تأليف سيمفونيات وسوناتات بلغت من الطول مبلغًا غير مسبوق، إلا أنه ألف أيضًا أعمالًا بالغة القصر. واستغرقت بعض الباجاتلات Bagatelle على البيانو — المعروفة باسم Chips from the master's workshops — أكثر من دقيقة بقليل، وانتهت إحدى هذه الباجاتلات في تسع ثوان فحسب، ومع أنها قصيرة فإنها متى قُدمت إلى النور تتلألأ بالمعدن النفيس، كما أنها ليست مفككة الأجزاء من حيث الصياغة. بالإضافة إلى أن حسه المكاني كان ميكروسكوبيًّا وتليسكوبيًّا أيضًا، وبالثقة ذاتها صاغ خلايا الصوت وكاتدرائياته. تقع الباجاتل مصنف رقم ١١٩ على المفتاح نفسه الذي تقع عليه أداجيو Adagio السيمفونية التاسعة، وتمثل الباجاتل أيضًا تدفقًا لا ينضب من الألحان يسمو إلى قمة السكون قبل الاستقرار على أبسط القفلات الموسيقية، وتبلغ ٢٢ وحدة قياس فقط مقارنةً بحركة السيمفونية البالغة ١١٦ وحدة. ومع ذلك فإنها لاستغراقها مدة قصيرة تبدو — على حد قول شيلي Shelley — وكأنها «تلطخ إشراقة الخلود الصافية.»

أيًّا كان الشخص الذي اختار أن يضفي لونًا على إشراقة ساحة هارفارد يارد — التي لا تقل صفاءً عن إشراقة الخلود — بأصوات البوق بعد العاصفة الثلجية العنيفة فإنه عرف — مثل منظمي جنازة وينستون تشرشل Winston Churchill أو من شهدوا انهيار سور برلين — أن ثمة لحظاتٍ لا يحيك خيوطها إلا بيتهوفن. لم يكن باستطاعة أي موسيقار آخر، بخلاف بيتهوفن، الحصول على رد الفعل هذا — الفوري للغاية والجماعي إلى حد بالغ — بين المتزلجين الشباب الذين ربما كانوا عاجزين عن ذكر

أسماء مُؤَلَّفَة أخرى من مؤلفاته، إذ ما استطاعوا حتى ذكر اسمه. إذ إن شيئًا أكبر من الهوية الشخصية وأكبر من الطقس وأكبر من مجرد اللحن والهارموني أيقظهم على الوعد بقدوم الصباح وقوة أجسادهم. لقد تحدث إليهم عام ١٩٧٨ أكبر عقل في التاريخ الموسيقي، مثلما فعل عندما ظهر بيتهوفن الصبي لأول مرة في كولونيا Cologne، قبل ذلك بمائتي عام.

الفصل الأول

روح موزارت

سألت الكاتبة المسرحية البريطانية إنيد باجنولد Enid Bagnold ذات مرة إحدى مناصرات حقوق المرأة عن النصيحة التي تسديها إلى ربة منزل تبلغ ثلاثة وعشرين عامًا وقد فقدت أربعة أطفال ثم وجدت نفسها حاملًا مرةً أخرى من زوجها القاسي مدمن الخمر.

ردت هذه السيدة قائلة: «سأحثها على القضاء على الحمل.»

قالت السيدة باجنولد: «بذلك كنت ستقضين على بيتهوفن.»

لم تكن باجنولد صائبة فيما ذكرته من حقائق، إذ لم يكن سوى رضيعين متوفيين قبل مجيء لودفيج Ludwig الصغير إلى الحياة — كان أحدهما ثمرة زواج سابق — ولم يكن ثمة دليل على أن يوهان فان بيتهوفن Johann van Beethoven كان يمارس العنف ضد زوجته مطلقًا. إلا أنه كان بالتأكيد أبًا قاسيًا ومشتهرًا بإدمان الكحول في بلاط الناخب في مدينة بون Bonn، وبإفلاسه الدائم مع أنه عمل صادحًا يتقاضي راتبًا من عمله في جوقة ناخب مدينة كولونيا، إلى جانب كونه سليل قائد الأوركسترا (جوقة المنشدين) لودفيج فان بيتهوفن ووريثه، وهو قائد موسيقي ناجح متقاعد عن العمل تتلألأ شقته ذات الست غرف في زقاق «راين جاسه» Rheingasse بالفضة والكريستال الصافي.

أنجبت ماريا ماجدالينا فان بيتهوفن Maria Magdalena van Beethoven وولدين آخرين بقيا على قيد الحياة: هما كاسبار كارل Caspar Carl ونيكولاوس يوهان Nikolaus Johann. أنجبت بعد ذلك

ابنًا آخر وابنتين وسريعًا ما أدركهم الموت، وأفرغت عليها ولادتها الأخيرة إحباطًا ووهنًا، وقُدر لها الموت بداء السُّل وهي في الأربعين من عمرها. وأصبحت تظهر في ألبوم عائلة فان بيتهوفن — بقوامها النحيف وعينيها الجادتين وأخلاقها ولطفها — كصورة باهتة مرسومة بعجالة بألوان المياه وسط صور أخرى توحي بقوة أكبر لرجال متوردي البشرة وأقوياء البنية. ولّما كانت عائلة بيتهوفن البرجوازية تبدو هولندية أكثر منها ألمانية، ولّما كانوا يوقعون بالاسم «فان» وليس «فون» الذي ينم عن السلف النبيل في الأراضي المنخفضة Low Countries (خارج قرية بيتوفي Betouwe الفلمنكية التي يعود تاريخها إلى القرون الوسطى)، فقد استقرت بحلول منتصف القرن الثامن عشر في مدينة بون، العاصمة الإدارية لمقاطعة كولونيا الألمانية في ثقافتها، والكاثوليكية الرومانية في ديانتها، والرينلاندرية في ولعها بالعنب.

ولد لودفيج في المدينة، في ١٥ زقاق «بون جاسه» Bonngasse، في ١٦ ديسمبر/كانون الأول تقريبًا من عام ١٧٧٠. ومع أن هذا التاريخ ليس مؤكدًا فإن الأبرشيات الكاثوليكية في هذه الفترة طلبت إحضار الأطفال حديثي الولادة لتعميدهم خلال أربع وعشرين ساعة، وفي يوم ١٧ ديسمبر/كانون الأول سُجل تعميده في كنيسة سانت ريميجيوس St. Remigius. وسُجِّل في قيد المواليد بالاسم اللاتيني لودوفيكس Ludovicus، احتفالًا باسمه الذي صار يحبه فيما بعد بعدما علم عظمة روما، إلى جانب أنه — طبقًا لمجد فرنسا ومقامها — لم يمانع يومًا أن يُدعى باسم «لويس».

وكان من دواعي سروره حقيقة أن لودفيج الجد كان إشبين تعميده وقد جعله ذلك الابن بالمعمودية وحفيد أشهر موسيقار في مدينة بون. وكانت العينان السوداوان نفساهما اللتان حدقتا النظر فيه وقت التعميد تراقباه مرةً أخرى — وهما مرسومتان بالزيت وإن لم تفارقهما الحياة — وهو راقد على فراش الموت.

لم يكن قائد الأوركسترا فان بيتهوفن يشبه يوهان ولده على الإطلاق؛ كان مشهورًا وناجحًا وموفقًا في وظيفته في بلاط الناخب (إذ ظل يعمل في خدمته طيلة اثنين وأربعين عامًا)، إلى جانب كونه قائدًا للعروض الأوبرالية

والقداسات، وكان رجل أعمال محنكًا. حتى إنه كان يغني أفضل من ولده واحتفظ بصوته الجهوري الرائع في عمره المتقدم، والغريب لرجل في مثل منزلته ألا يؤلف الموسيقى. توفي فان بيتهوفن عشية الميلاد عام ١٧٧٣ في الوقت المناسب لكي ينطبع في ذاكرة لودفيج الصغير الوليدة. وفي أحوال كثيرة كان الرجل العجوز دائمًا ما يحلق في ذاكرته بتداخل غامض للألوان وتعبير وجه سمِح وعمامة رأس متزحزحة للخلف. فهل كان ما يشهده لودفيج يعبر عن الواقع أم مجرد تصور قديم للصورة المرسومة بالزيت؟

لهذا السؤال صلة وثيقة بالموضوع ليس فقط لأن بيتهوفن أصر على أن ذكرياته عن لودفيج العجوز ذكريات «نابضة بالحياة»، بل لأنه كان يؤمن بشكل غريب أنه وُلد بعد عامين من تاريخ تسجيل ميلاده. فحتى بعد أن قُدمت له النسخة الرسمية للقيد — مجاملةً من عمدة مدينة بون — رفض كون ميلاده عام «١٧٧٠» وكتب بعجالة خلف الورقة «١٧٧٢»، ولم يتمكن أصدقاؤه من زعزعة هذا الإصرار قط وقال لهم: «كان لي أخ وُلد قبلي يُدعى لودفيج أيضًا ... لكنه توفي».

وفي هذا الصدد لم يكن بيتهوفن متوهمًا تلك النقطة بصورة تامة فقد عَمّد والداه ابنًا لهما يحمل الاسم نفسه ودفناه في أبريل/نيسان عام ١٧٦٩، وكان نقل اسم المولود المتوفى إلى المولود الجديد عادةً شائعةً في ألمانيا. لم تكن التواريخ موطن القوة لدى بيتهوفن على الإطلاق، وقد زاد أبوه من حيرته حينما استقطع عامًا من عمره الحقيقي وقت أن قدمه للجمهور على أنه طفلٌ معجزة. ومع ذلك كان يجب أن يؤدي التأمل للحظة واحدة بالموسيقار الناضج إلى إدراك أن ولادته عام «١٧٧٢» واشتمال ذهنه على ذكريات «نابضة بالحياة» لجده الذي تُوفي في العام التالي ليسا من الأمور المنطقية.

كان انغماس بيتهوفن في هذا التناقض هو ما جذب الفرويديين إذ ظنوا أنه لم «يرغب» في النظر إلى أي شهادة تفيد بميلاده الشرعي، حتى يستمتع بالإشاعة القائلة إنه الابن غير الشرعي للملك فريدريش الكبير، إلا أن تلك القصة — التي شاع تناقلها في حياته على نطاق واسع — كانت

سخيفة. فعام ١٧٧٢ كان شغل الملك فريدريش الشاغل هو بولندا وليس ربة منزل مغمورة في مدينة بون، إلا أن بيتهوفن لم ينكر إطلاقًا علنًا هذا النسب، بل إنه نعِم بفرضية تدفق الدم الملكي في أوردته.

وسوف نتطرق لمناقشة ما أُطلق عليه «ادعاء بيتهوفن النبل» في فصل آخر، ويكفينا هنا أن نقول إنه في حين قد فضل أن يُنسب إلى أب آخر غير يوهان فان بيتهوفن فإنه ارتبط ارتباطًا وثيقًا ومستمرًّا بقائد الأوركسترا العجوز (إذ قال: «جدي الرائع الذي أشبهه للغاية.») بعد أن طمس اسم لودفيج فان بيتهوفن الحفيد اسم لودفيج فان بيتهوفن الجد بوقت طويل.

كانت مدينة بون، التي عاش فيها صباه، مدينة صغيرة محاطة بالأسوار تتدرج ألوانها بين الأبيض والأسود وتبعد خمسة عشر ميلًا عن منبع النهر من كولونيا. فمن شوارعها السوداء بفعل الحمم البركانية قديمًا والتقنية الشهيرة لطلاء الجدران بالجير جاءت تقنية الكياروسكورو Chiaroscuro المميزة للمدينة. حتى إن قصر الناخب الضخم كان أبيض اللون متألقًا في الصيف ويبدو عليه البرد القارص في الشتاء. وأضفت دار البلدية بنية اللون بعض التألق على ميدان السوق أيضًا، وفيما عدا هاتين المنطقتين سادت الجملونات المصنوعة من الجبس غير المزخرفة. وكان مبنى كاتدرائية مونشتر Münster الحجري العتيق أحد المباني القليلة التي لم تمسها فرشاة الطلاء، وعلى مدار خمسة قرون ألقى برج كنيستها المذهل انعكاسًا متمايلًا على صفحة مياه نهر الراين مقاومًا انحدار مياهه فضية اللون. وأقدم من هذا المبنى الآثار الرومانية القديمة حول المدينة. باكتشاف شوارع بون السوداء وسماع أجراس كنيستها والتراتيل الجريجورية، اكتسب لودفيج معنًى للماضي السحيق المتجسد أمامه، لكنه غير قابل للاسترداد.

أمام كل هذا كان عليه مسايرة حالة الدولة التي وجد نفسه فيها. ففي البدء لم تتعد رؤيته للعالم الشقة الصغيرة ذات الحديقة الخلفية التي استأجرها والده يوهان في زقاق «بون جاسه».* وفي الوقت المناسب كان

---

*متحف «بيتهوفن هاوس» الآن.

بيتهوفن سيكتشف أن «ألمانيا» التي تحدث عنها والداه لم تكن دولة قدر ما كانت فكرة تمثل منطقها الأساسي في اللغة. اشتملت ألمانيا على النمسا إلى جانب قرابة ثلاثمائة مملكة وإمارة ومقاطعة أخرى تتحدث الألمانية، وبعض الإقطاعيات الصغيرة. أما من الناحية السياسية، إن لم تكن الدينية، فكانت ألمانيا لا تزال الإمبراطورية الرومانية المقدسة للأمة الجرمانية لماكسيمليان الأول Maximilian I، وإن كان قد تقلص حجمها بعيدًا عن روما وانحلت إلى درجة التفكك بسبب الإصلاحات المناهضة للنظام الإقطاعي القادمة من فيينا التي تُعتبر مركز سلطتها.

فيينا ... الكلمة التي نُطقت باستمرار في أنحاء المقاطعة كافة حتى علقت بذهن الصبي لودفيج في باكورة حياته، مُشَكِّلةً بداخله انطباعًا دائمًا عن فيينا باعتبارها مركز «ألمانيا» الروحي والسياسي والموسيقي. ففي تلك العاصمة البعيدة عاش «الطاغيتان المثقفان» اللذان حكما إمبراطورية النمسا-المجر بالترتيب إلى جانب الإمبراطورية المقدسة؛ الإمبراطورة ماريا تيريزا Maria Theresia، وولدها الإمبراطور «يوزف الثاني» Joseph II المشترك معها في الحكم. بالحكم على الأمور من تقارير صحة الأم لم تكن إلا مسألة وقت حتى يرث يوزيف السلطة الكاملة، فلقد عينته الهيئة الانتخابية التي كانت أرستقراطية، وفي ذات الوقت كنائسية الطابع، ليتولى زمام حكم الإمبراطورية الرومانية المقدسة بأمر من البابا. ولقد اختير الناخبون أنفسهم من قبيل المجالس المدنية أو الكاتدرائية في المقاطعات خارج النمسا، ومن ضمنها مطرانية كولونيا.

من هنا اعتُبر الملك في عالم لودفيج القديم، الذي كان يعمل لإسعاده كل من أبيه وجده، نصف أمير ونصف قس. كان ماكسيمليان فريدريش Maximilian Friedrich المطراني رجلًا ضئيل البنية هادئ البال في أواخر الستينيات من عمره، ولم يرفض تنفيذ بضعة إصلاحات ذات طابع متأثر بأسرة هابسبورج Habsburg. فشرع في تقليص التأثير اليسوعي على التعليم، وكانت لديه أيضًا خطط لبناء جامعة علمانية في بون. ومع ذلك فقد ظل رجل دين، فكان المراد من «كاثوليكيته الانتخابية» توضيح أن

الكنيسة يمكنها التكيف مع الأوضاع وفرض هيمنتها دون التنازل عن أي سلطة أخلاقية.

بعد وفاة لودفيج الجد كتب يوهان إلى الناخب مقترحًا عليه أنه مؤهل للعمل قائدًا للأوركسترا، وبعدما فشل في الحصول على مراده توسل إليه للحصول على زيادة في الأجر لأنه وجد نفسه يمر بـ«ظروف صعبة» إذ بات عليه الآن عبء إقامة والدته في الدير.

رفع ماكسيمليان فريدريش عن يوهان عبأه إلا أنه تجاهل طلبه إذ لم يكن مؤهلًا إلا أن يعمل صادحًا في البلاط ويعطي دروسًا خاصة لعزف الكمان والكلافير. ولعدم حصوله على أي دافع أو مكافأة بدأ ينمي مواهب أكبر أبنائه. من الصعوبة بمكان تحديد متى أدرك أن مواهب ابنه استثنائية، إلا أننا نعلم فقط أنه بعد مولد أخيه كاسبار كارل في ربيع عام ١٧٧٤ بفترة وقبل مولد نيكولاوس يوهان في خريف عام ١٧٧٦، تعلم لودفيج الموسيقى بأسلوب قاسٍ ميزه طوال حياته.

يتذكر جيران أسرة بيتهوفن — التي عاشت وقتذاك في شقة كبيرة في زقاق «راين جاسه» — رؤيتهم لصبي صغير «يقف أمام الكلافير ويبكي» قصير القامة للغاية وحتى يصل إلى المفاتيح كان يصعد على كرسي للقدمين. وإذا توانى عن العزف يضربه والده، وعندما يُسمح له بذلك لم يكن إلا ليدفع يديه نحو الكمان أو يعكف على تحفيظه إحدى النظريات الموسيقية. إضافة إلى ذلك كانت الأيام التي لا يُجلد فيها أو يُحبس في القبو قليلة، حتى إن يوهان كان يحرمه من النوم فيوقظه في منتصف الليل ليقضي مزيدًا من الساعات في المران.

لم ينتقد بيتهوفن والده إطلاقًا بعدما شب عن الطوق، إلا أنه لم يعبر عن أي حب يكنه له مثلما فعل مع والدته. فغالبًا ما تجد أطفال مدمني الخمر قليلي الكلام، حتى إن صمته كان يمتد لحد رفض كتابة اسم يوهان، فيما عدا مرة واحدة أُجبر فيها على كتابته في مستند قانوني لا مناص من ذكر اسم نيكولاوس يوهان فيه. ومع ذلك — وفقًا لما توصلنا إليه من بضعة حكايات عن طفولته — لم يكن يضمر لوالده أي مشاعر سوى ضرب من

ضروب العاطفة الدفاعية. فربما كان يشفق عليه لحالته؛ إن كان رجلًا بلا خيال إبداعي وكان يتضح هذا العيب كلما حاد لودفيج — الذي أظهر قدرة مبكرة على الارتجال على آلتي الكمان والكلافير — عن النوت الموسيقية المطبوعة أمامه. وفي هذه الحالة كان يوهان — بأسلوب عصبي — يخرس الكادينزا والتنويعات الحرة التي يعزفها بيتهوفن قائلًا له: «تعرف أنني لا أطيق هذا.»

ومع ذلك كان من الممكن أن تغدو موهبة لودفيج المتوهجة لعنة ونعمة في ذات الوقت. فالموسيقى كانت بمنزلة البركان داخله وكان هو عرضةً للانفجار، لولا أنه تعلم الانضباط اللحني والهارموني. يُعتبر الارتجال عادةً في أي عرض فني أمرًا محرجًا لأن معظم المؤدين ليسوا مبدعين. أما ارتجال العباقرة فذو وضع مختلف ومخيف في اقترابه من الجنون؛ لفهم المقصود من هذا ليس عليك سوى القراءة عن الرقصة الأخيرة للراقصة نيجينسكاي Nijinsky أو مشاهدة أفلام بيكاسو وهو يعمل. فلو لم تُكبح الإضافات الزخرفية بالبناء الموسيقي يمكن أن تصبح مدمرة. اتفق الجميع على أن بيتهوفن كان سيغدو أعظم فنان مرتجل على لوحة المفاتيح، ولا نعزي بعض الفضل في إنجازه الارتجالي إلى عقليته الفولاذية الفورية التي تنظم الألحان المحورية والمتواليات الموسيقية وترفض التأثيرات البسيطة، إلا أنه من العدل أن نعزي على الأقل بعض فولاذية هذه العقلية إلى معلمه الأول.

ألمح المتأثرون عاطفيًّا بطفولة بيتهوفن إلى أن يوهان كان دائمًا مخمورًا وفقيرًا، وأن ماريا ماجداليا وقعت في شرك الزواج منه بلا حب لأنها وُلدت في ظروف صعبة، وكانت قليلة الحيلة. على النقيض من ذلك ما من برهان على خروج إدمان يوهان للخمر عن السيطرة إلى أن دخل لودفيج في طور المراهقة، إلى جانب أننا قد نغض الطرف عن توكيده على أنه كان «معدمًا» بعد وفاة لودفيج الجد. فقد كان يحصل على ١٧٥ فلورينات كل عام — ومع أنه لم يكن بالدخل الكبير فإنه ثابت — إضافة إلى أنه حصل على مكافأة من الكونت بيلدربوش Belderbusch، رئيس وزراء الناخب، إكرامًا لخدماته

«الجاسوسية» السرية التي كان يزاولها من حين لآخر. هذا إلى جانب أن يوهان كان يرتزق من تعليم الموسيقى لأطفال بعض الدبلوماسيين في مدينة بون. ولسوء الحظ فإن بعض الأجانب كانوا يدفعون له أجره خمرًا عِوضًا عن المال.

أما ماريا ماجدالينا فهي ليست وضيعة إذ تنتسب لعائلة من المواطنين ذوي النفوذ والموظفين الحكوميين. وبدا يوهان يحترمها إلى حد ما ويحتفل بيوم ميلادها كل عام ملتزمًا بالشكليات كافة ومعدًّا لها القليل من الألحان الغرامية والرقصات على شرفها. كان يوهان يكبرها بنحو ستة إلى ثمانية أعوام (لا يوجد لدينا معلومات محددة)، إلا أنه وضع كل ما يملكه بين يديها وقال لها: «دبري حالك بهذا يا امرأة.»

لم يُعرف إلا القليل عن علاقة ماريا بأبنائها سوى أنها أصبحت تهملهم وتترك لودفيج يجول غير مهندم دون اغتسال، ثم طغت كآبتها عليها بعد ولادة كاسبار كارل حتى إنها قالت ذات مرة لجارتها الشابة سيسيليا فيشر Cäcilia Fischer القاطنة في المنزل نفسه: «إذا أردت نصيحتي فلتبقي عزباء.»

وفي الخامسة مساءً من يوم ٢٦ مارس/آذار عام ١٧٧٨ شعر يوهان بثقة في مهارة لودفيج الفائقة في العزف على لوحة المفاتيح بصورة تكفي لتقديمه في حفل موسيقي منفرد على مسرح حفلات في كولونيا. وقدمه للجمهور على أنه «ولده الصغير ذو الستة أعوام.» حتى ذلك الحين كان موزارت قد أمتع الإمبراطورة ماريا تيريزا في هذه السن ولم يكن هناك أي والد يريد أن يكون طفله المعجزة أكبر سنًّا. (حتى إن ليوبولد موزارت Leopold Mozart قد عدّل عمر فولفجانج Wolfgang في بعض أعياد ميلاده اللاحقة.) وفي الواقع كان عمر لودفيج آنذاك سبعة أعوام.

إذا كان أمل يوهان هو أن يكرر التاريخ الموسيقي نفسه فقد أصيب بخيبة الأمل إذ إن الحفل الذي عزف فيه لودفيج جذب القليل من الانتباه ولم يلفت أنظار الصحافة. واشتمل برنامج الحفل على «كونشرتو الكلافير» (ربما مقطوعات منفردة على غرار «الكونشرتو الإيطالي» لباخ) و«ثلاثيات».

فلو عزف ببراعة تشبه إلى حد ما براعة موزارت السابقة لأوانها للوحظ ظهوره الأول دون أدنى شك.

ربما يكون تعليمه العام قد أُهمل أكثر من ذي قبل ثم بعد ذلك بقليل ألحق يوهان وماريا ماجدالينا — التي كانت وقتذاك حاملًا مرةً أخرى — أكبر أبنائهما بمدرسة التيروسينيام Tirocinium وهي مدرسة ابتدائية لاتينية. افترض التلاميذ في المدرسة من مظهر الصبي الجديد الأشعث وسلوكه الانسحابي الملل أنه بلا أم. ومن ذاكرة أحد زملائه في الفصل ورد ما يأتي: «لم تُكتشف فيه علامة واحدة تدل على وميض العبقرية التي سطعت منه متوقدةً فيما بعد.» ربما يخمن البعض أن قمع يوهان الدائم لفانتازياته على لوحة المفاتيح («أمزيدٌ من العبث؟ ... سأقرع رأسك على هذا.») قد بدأ يمارس تأثيرًا سلبيًّا عليه من الناحية النفسية، وحتى على الكمان لم تستطع أنامل لودفيج ابتكار موسيقى جديدة وكان يدافع عن موقفه قائلًا: «أليس هذا جميلًا؟»، وجاء الرد دائمًا: «لست مؤهلًا لفعل هذا بعد.»

ومع ذلك أرسى إصرار يوهان على حفظ ممارسة بيتهوفن للموسيقى دون فهم حجر أساس تقنية مذهلة. وعلى مدار العامين التاليين بدأ لودفيج يستمتع بقوة يديه الناميتين عريضتي الكفين. وعلى حد قوله عمل بيتهوفن «بجد» لتنمية براعتهما. وبالفعل لم يعد من الضروري إجباره على العزف على لوحة المفاتيح، بالإضافة إلى أنه استمر في العزف على الكمان أيضًا، ومع أنه أحب الكمان بصورة أقل من الآلات ذات لوحات المفاتيح فإنها منحت يده اليسرى رشاقة غير عادية.

وبدافع من نفسه حصل على توجيهات إضافية من عازفي الأرغن في المدينة، حاصلًا على السماح له بدخول الأدوار العليا لكنيسة الناخب وكاتدرائية مونشتر ودير مينوريت Minorite. اتحد الصوت الجهوري الضخم للأرغن، ولاسيما في المنطقة الصوتية للبدّال، وقدرته على إطالة النغمات بلا حد مع مزيد من الدروس التي تلقاها على آلتي الفيولا والهورن لإنتاج «الصوت» المميز لبيتهوفن الموسيقار؛ الصوت الشامل الإسقاطي متعدد الطبقات القوي.

أصبح لودفيج في المدرسة شخصًا أكثر عزلة دون أي رغبة في تكوين أصدقاء، وكان تلميذًا لا يبالي ولم يُجِد ما هو أكثر من أساسيات الكتابة والحساب. ومع ذلك فإنه استطاع أن يتعلم مبادئ اللاتينية وأصبح فيما بعد يتحدث الفرنسية بطلاقة شديدة. وكان قادرًا على ربط أي شيء يتلقاه على هيئة صوت بحرف، إلا أن القواعد الاعتباطية لكتب الهجاء ولغة الأرقام الصامتة بعثت عليه الشعور بالارتباك؛ فلم يكن لها أي حس سمعي. وإذا كان يعاني أية صعوبة من صعوبات التعلم فإنها كانت طفيفة، مثل الصعوبات التي عاناها كيتس Keats، إضافة إلى أنها زينت مستوًى عاليًا من الذكاء كان لديه، ولم تؤثر على ولعه بالتورية والجناس التصحيفي أو تؤثر — لهذا السبب — على دراسته اللاحقة للكنترابنط وهو أكثر التمرينات العقلية تعاقبًا التي يمكن تصورها. كان يسهب على الورق إلا أنه لم تكن لديه أي ميول أدبية إذ قال: «تحضرني الموسيقى أسرع مما تحضرني الكلمات.» وعندما يرتجل على البيانو أو الأرغن فإنه يتحدث بوضوح بلغته الطبيعية.

وحينما بلغ العاشرة من العمر تقريبًا بدأ لودفيج يصوغ حديثه هذا في نوت موسيقية على مدارج مكونة من خمسة خطوط ويرسمه بمسطرة مدرجة. لم يكن مدربًا على التأليف إلا أنه قال مازحًا فيما بعد: «ألفت الموسيقى على نحو صحيح دون أن أعرف أن الأمر لا بد أن يكون كذلك.» وعلى مدار سائر سنوات حياته أحب كتابة النوت الموسيقية بدلًا من «الحروف الجافة» بقلمه. (وإلى جانب استعانته بأذن اصطناعية لسماع الجَرس الموسيقي فإنه كان يستمتع بالموهبة التي لا تُدرس أبدًا المتعلقة بحدة الصوت التامة.) وكانت قاعدة البيانات المفضلة لديه تظل الاثنتي عشرة نغمة للسلم الموسيقي، وهي التي تقترب — في ترتيبها المنطقي — من العشرة أرقام الخاصة بالرياضة أكثر من اقترابها من الحروف المتغيرة البالغ عددها ستة وعشرين حرفًا.

بحلول صيف عام ١٧٨١ لم يتمكن لودفيج من تعلم المزيد من يوهان. وتناقلت ألسن معلميه الآخرين نبأ موهبته وصدّق الجميع على أنه سيحذو

حذو أبيه وجده في العمل في خدمة البلاط. وفي خريف هذا العام توقف بيتهوفن عن الذهاب إلى المدرسة وأُعدت الترتيبات ليتلقى دروسًا متقدمة من «كريستيان جوتلوب نيف» Christian Gottlob Neefe.

كان نيف البالغ من العمر ثلاثة وثلاثين عامًا، والمُعين حديثًا وقتئذٍ كعازف أرغن في بلاط الناخب، مفكرًا متعدد القدرات وتابعًا للأديب جوته Goethe ومتوخيًا للكمال والمنطق في عمله، وكان أيضًا مدربًا على مجالي القانون والموسيقى. تلقى نيف دراسته في لايبتسيج (أو تُنطق لايبتسيش) Leipzig وجلب معه آنذاك التقليد التربوي الخاص بيوهان سيباستيان باخ. وكانت مهارته لتأليف الأغاني والأوبرتات باللغة العامية هي ما خفف ميله نحو التزمت الكالفيني، لذا إلى جانب تقديم «كلافير باخ المعدل على نحو ملائم» إلى بيتهوفن فإنه استطاع تلقينه الفن الراقي لتناغم اللحن مع خصائص صوت الإنسان؛ من حيث المنطقة الصوتية والنطاق والحساسية لأصوات حروف العلة المختلفة ومشكلات الحروف الساكنة المتضاربة (كثيرة التكرار في ألمانيا.)

كان باخ بمنزلة وحي للصبي الذي أصبح مولعًا بعزف الاستهلالات الموسيقية والفوجات الصعبة بتوق شديد صرف انتباهه عن تعلم الكنترابنط كنظرية بحتة. وبالفعل كانت معرفته وفيرة عن الأغنية. يُعرف بيتهوفن على نطاق واسع للغاية بأنه مؤلف سيمفونيات لدرجة أننا نتناسى أنه ابن وحفيد صادحين وأنه تأثر تأثرًا شديدًا بالأوبرا وموسيقى الجوقة طوال سنوات تكوينه. تميل أكثر ألحانه سموًّا — المؤداة عزفًا — مثل ذلك اللحن في الحركة البطيئة في ثلاثية «الأرشدوق» Archduke، إلى كونها غنائية الملمح مصحوبة بـ«وقفات تنفس» مسموعة ومتواليات تشبه الترانيم. يحدث الإلقاء المنغم غير المصحوب بكلمات وحركات سريعة من الكولوراتورا شبه الأوبرالية حتى في الرباعيات الوترية الأخيرة.

ليس من المعروف تاريخ بداية تلقنه الدراسة على يد نيف إلا أن الدلائل تشير إلى أواخر عام ١٧٨١. وبحلول يونيو/حزيران من عام ١٧٨٢، كان لودفيج ينوب عن معلمه — وهو في السابعة والنصف من عمره — كعازف

أرغن في فرقة الناخب بالكنيسة ويذهل جماعة المصلين بارتجالاته التي تطيل من وقت القداس. ومع تسامح نيف فإنه ظل معلمًا صارمًا ونمطيًّا.

من الممكن ملاحظة تأثير نيف في أولى مؤلفات بيتهوفن المنشورة، في صورة مجموعة من تنويعات البيانو التي طُبعت في وقت لاحق من هذا الخريف في مدينة مانهايم Mannheim. ويُعتبر اللحن المحوري على نحو تقريبي، وفقًا لموسيقار مغمور يُدعى دريسلر Dressler، كاريكاتير لعدم المرونة الكلاسيكية، مثل المارش البسيط الممل في سلم دو الصغير المصحوب بقفلة موسيقية مفاجئة مثل الأمر بالتوقف.

فربما كان نيف، بإسناده هذه الزغرودة لبيتهوفن، يجبره على تأليف التنويعات التي «تساير» اللحن المحوري، إلا أنه لم ينجح إلا في تمخض الموسيقى من تلميذ غير مبالٍ. ومع ذلك كانت التنويعة التاسعة والأخيرة تنم عن الموسيقار القادم، وبعد وابل من السلالم الموسيقية الهابطة انطلق بيتهوفن على حين غرة إلى المفتاح البعيد في سلم لا الكبير، وأصبحت النتيجة قفزة من ساحة الاستعراض العسكري إلى منصة القائد، قبل أن يأمره الرقيب دريسلر بالعودة إلى البر.

على الأقل انفعل لودفيج لرؤية اسمه، أو شيئًا من هذا القبيل، متألقًا بالفرنسية على ورقة صفحة العنوان عندما وصلت البروفة من المطبعة: «لويس فان بيتهوفن ذو العشرة أعوام» وفي الواقع كان في الثانية عشرة من عمره على نحو تقريبي. ومرةً أخرى لم يرق بيتهوفن أن يُقارن بموزارت ولم يذكر أي ناقد أيًّا من تنويعاته.

وأخيرًا ذكر مراسل غير معروف الهوية بمجلة «ماجاتسين دير موزيك» Magazin der Musik لصاحبها كرامر Cramer كلمة موزارت في ٢ مارس/آذار عام ١٧٨٣، وعند وصفه لودفيج بأنه في الحادية عشرة من عمره — هكذا ورد إلينا — صرح الكاتب بما يأتي:

«إنه يعزف الكلافير بمهارة وفعالية شديدتين، ويقرأ فوريًّا من النوتة بصورة ملائمة إلى حد بعيد ... ويعزف بصفةٍ رئيسية الكلافير المعدل لسيباستيان باخ الذي أتاحه له السيد نيف. وأيًّا

كان من يعرف تلك المجموعة من الاستهلالات الموسيقية والفوجات بجميع السلالم — التي يمكن أن نطلق عليها على نحو تقريبي أروع روائع الفن — فإنه سيعرف ماذا يعني هذا. إن [نيف] يدربه الآن على التأليف ... ويستحق هذا العبقري الشاب المساعدة ليتمكن من السفر، ولسوف يصير بالتأكيد فولفجانج أماديوس موزارت ثانيًا إذا استمر على النهج نفسه الذي بدأ به.»

في الواقع كان نيف نفسه هو من كتب هذه المقالة ولم يقصد بها أي غش إذ تطلب الأسلوب المعاصر وقتذاك أن تكون مثل هذه التقارير مجهولة الكاتب. وكان نيف مخلصًا في الاعتقاد في أن لدى تلميذه ملكة حصوله على قدرة موزارتية، إلا أن الجملتين الأخيرتين تثيران بعض القلق، فكأنه يخشى ألا تتطور موهبة لودفيج كما ينبغي؛ إذ كانت مقيدة ربما بسبب ريفية مدينة بون.

ومع توالي الأحداث خرج الصبي في رحلة إلى هولندا في أكتوبر/تشرين الأول من هذا العام لم يصاحبه فيها سوى والدته. أما مصدر معلوماتنا الوحيد عن تلك الرحلة فهو مذكرة كتبتها سيسيليا فيشر وشقيقها جوتفريد Gottfried، جارا عائلة بيتهوفن لفترة طويلة. كتب كل منهما أن لودفيج وماريا ماجدالينا أبحرا باتجاه جنوب نهر الراين في طقس شديد البرودة وقضيا بضعة أسابيع بالقرب من مدينة روتردام Rotterdam التي نزلاها ضيفين على امرأة هولندية لها معارف ذوي نفوذ. تأكدت تلك المرأة من أن لودفيج عزف الموسيقى في عدة منازل مرموقة كان يذهل الحضور فيها بمهاراته في العزف على البيانو. وفي ٢٣ من شهر نوفمبر/تشرين الثاني حصل على أول عمل مدفوع الأجر في حفلة ملكية في لاهاي، حصّل منها ثلاثة وستين فلورينات، وهو المبلغ الذي فاق أي مبلغ حصل عليه أي عازف آخر، إلا أنه شكا من شُح الهولنديين وعزم على «ألا يذهب إلى هولندا مرةً أخرى أبدًا».

وبصرف النظر عن تجهم ما قبل المراهقة فقد كان سلوكه مؤشرًا آخر على بيتهوفن الرجل؛ إذ كان دائم التشكك في تعرضه للخيانة ودائم اختلاق

الأعذار كي لا يسافر. وتكشف صورة تفيض بعاطفة أكبر في مذكرة فيشر نقاب الخصوصية الذي أسدله على حياته العائلية وتذكرنا أنه كان لا يزال نصف طفل. كانت الصورة لماريا ماجدالينا وهي تدفئ قدميه المتجمدتين في حجرها أثناء إبحارهما عائدين باتجاه شمال نهر الراين.

كانت ماريا وقتذاك قد دفنت طفلين آخرين واستفحل حزنها بمصاعب زوجية ومالية عام ١٧٨٤، ثم بدأ عام جديد بنذير شؤم عندما توفي في يناير/كانون الثاني الكونت بيلدربوش سيد القصر الذي يعمل فيه يوهان. وعلى الفور شعرت ماريا ماجدالينا بعدم الأمان إذ ساء صوت زوجها وخشيت أن يتقاضى أجرًا دون عمل.

بكل وضوح كان لودفيج مضطرًّا للعمل في وظيفة ما في البلاط وببلوغه ثلاثة عشر عامًا كان «موسيقيًّا» مشهورًا في القصر — وإن كان تحت الاختبار — وأعجب به الجمهور لعزفه على الأرغن. حتى إنه سُمح له بأن يقوم مقام نيف بوصفه «عازف شيمبالو» في الأوركسترا، وهي وظيفة مهمة تتطلب قضاء الوقت على الهاربسيكورد أو الكلافير وإكمال الهارمونيات وقراءة المدونات الموسيقية حالما يطلع عليها. وفي مقابل تلك الخدمات تقاضى بيتهوفن بدل «معيشة»، وقد تطور بصورة مثيرة للإعجاب باعتباره مؤلفًا موسيقيًّا منذ «تنويعات دريسلر» ونشر أغانيَ متعددة وأهدى ثلاث سوناتات بيانو إلى ماكسيمليان فريدريش قائلًا له: «هل أجرؤ، سيدي صاحب السمو، أن أضع باكورة عملي حديث العهد على سلالم عرشك؟»

في يوم ١٥ فبراير/شباط أرسل بيتهوفن إلى الناخب طلبًا رسميًّا يلتمس فيه تعيينه مساعدًا لعازف الأرغن بالبلاط. وبصدور الموافقة أعلن مسئول بالقصر أن بيتهوفن الأب «لم يعد قادرًا على إعالة أسرته.» فقد كان الكثير من دخل يوهان يُنفق على المشروبات الكحولية إذ لمحته السيدة فيشر ذات يوم يشرب بنهم من قارورة خمر أثناء سيره في الشارع.

لم يتحدد راتب معين للودفيج إلا أنه شغل تلك الوظيفة في الوقت المناسب، وبعد شهرين تُوفي ماكسيمليان فريدريش العجوز وكان اسم خليفته — ماكسيمليان فرانتس Maximilian Franz — سهلًا إلى حد

يكفي أن يعتاد عليه كل من يعيش في بون. مع ذلك أنذرت تغييرات شديدة الأهمية بالسوء إذ إن الناخب الجديد لم يكن أقل رفعة من الأخ الأصغر للإمبراطور يوزيف الثاني. كان هذا الناخب في السابعة والعشرين من عمره آنذاك وشارك الإمبراطور إخلاصه لمبادئ عصر التنوير Aufklärung وعزم على تحرير المؤسسات ذات الامتياز في بون وبناء جامعة في المدينة وتقليل الأنشطة الترفيهية التافهة في بلاط القصر وإعلام جميع رعاياه، من الوزراء وحتى مزارعي الفاكهة، بانتهاء عهد الطغيان الإقطاعي في أوروبا الغربية، وهو الأمر الذي آثرت أخته — ماري أنطوانيت Marie Antoinette ملكة فرنسا — عدم التفكير فيه.

كانت باكورة الأفعال التي اتخذها ماكسيمليان فرانتس مطابقة لتلك التي يقوم بها أي قائد منتخب حديثًا حريص على ترك انطباع لدى الناس. فحل جماعة مسرح البلاط وطالب بتطبيق اقتصاديات صارمة في جميع الإدارات، وطلب الحصول على تقييم لكل العاملين في خدمته. ومن بين اللمحات المختصرة التي ذكرها ورد ما يأتي:

«يوهان فان بيتهوفن البالغ من العمر ٤٤ عامًا ... له صوت موهن للغاية وقد مكث في الخدمة فترة طويلة إلى جانب أنه شديد الفقر وحسن السير والسلوك ومتزوج.

وكريستيان جوتلوب نيف البالغ عمره ٣٦ عامًا ... الذي يعمل عازف أرغن يمكن الاستغناء عنه نظرًا لأنه غير متمكن بصفة خاصة من العزف على الأرغن، إلى جانب كونه أجنبيًّا وليس به أي مميزات إطلاقًا ويعتنق الديانة الكالفينية.»

حققت السياسة الإصلاحية المؤسفة التي طُرد نيف بمقتضاها فائدةً للودفيج. وجاء تقرير تكميلي يوضح أنه في حالة تسريح نيف يصبح من المتاح تعيين عازف بديل «لن يتقاضى إلا ١٥٠ فلورين.» وكان هذا الشخص «ضئيل الحجم وشابًّا وابن أحد موسيقيّ البلاط، وشغل في وقت الحاجة الوظيفة على أكمل وجه لفترة استمرت قرابة عام.»

وأُدرج اسم لودفيج في كشوف رواتب العاملين في البلاط في ٢٧ يونيو/حزيران عام ١٧٨٤ بالأجر الذي تحدد له. أما نيف فقد عاش حياته، ولكن بالكاد، بعدما تقلص دخله السابق من أربعمائة فلورينات إلى مائتين فلورين. ودُوِّن كلاهما في الكشوف على أنهما «عازفا أرغن»، وهي مساواة في المنزلة لم تغفل لودفيج، خاصةً بعدما جعلته زيادة الأجر التي حصل عليها، وهي خمسون فلورين، متكافئًا في الأجر مع نيف. بات بيتهوفن تلميذًا صعب المراس، لا تعجبه محاولات نيف لكبح جماح أفكاره الموسيقية.

خيمت على الأجواء حالة عامة من الارتباك؛ إذ لم تكن نفحات مسببات الثورة تهب فحسب عبر المحيط الأطلنطي آتية من أمريكا وزاحفة نحو راينلاند من خلال فرنسا، بل كانت الرياح الفكرية أيضًا تحشد قواها داخل الرايخ Reich نفسه. ففي مدينة فايمار Weimar شرّع الأديب جوته حركة العاصفة والاندفاع، وهو لفظ بليغ جديد يعبر عن العاطفة الجارفة، وفي مدينة كونيجسبرج Königsberg كان كانط يحث على أن الحقيقة معرفة ذاتية أكثر منها موضوعية، وفي مدينة مانهايم كان فريدريش فون شيلر Friedrich von Schiller يكتب القصائد والمسرحيات التي تربط على نحو فائق للعادة بين الأحداث المسرحية والأحداث السياسية.

في هذا الوقت كان النشاط الوحيد الذي يحوز اهتمام لودفيج هو الذي يدعم عمله في بلاط القصر، إلا أنه لم يكن بوسعه إلا تنفس الهواء نفسه الذي كان يتنفسه جميع شباب مدينة بون الراديكاليين، ولاسيما عندما أعلن الناخب عن افتتاح جامعة المدينة في ٩ أغسطس/آب عام ١٧٨٥ وبدأ أتباع كل من شيلر وكانط يلقون المحاضرات عن حقوق الإنسان و«الواجب المطلق».

استطاع بيتهوفن اتباع المبدأ الأخير — الذي يقول إن الواجب لا بد أن يُمارس دائمًا كما لو أن إرادة المرء بوسعها تحويل التصرف إلى «قانون عام» — عكسيًّا عن طريق تطبيق قاعدة عامة موجودة بالفعل — موسيقى موزارت — على محاولاته «للتصرف» كموسيقار. وباستمرار عزف بيتهوفن على الشيمبالو في أوركسترا أوبرا البلاط تعلم المدونة الموسيقية «الاختطاف

من سيريال» Die Entführung aus dem Serail داخليًّا، مكتشفًا أن كمالها لم يكن إنجازًا محققًا بقدر ما كان متأصلًا. وكانت دراسته لموسيقى باخ قد علمته بالفعل أن الإبداع الطباقي الموسيقي منخفض الجودة يمكن تحقيقه بالعمل الجاد؛ بتعلم جميع القواعد ثم حل جميع المشكلات على مدار سنوات عديدة، إلا أن النهج الوحيد للتعلم من موزارت، هذا العبقري الفذ، هو السير على خطاه.

استمر في فعل ذلك عن طريق استخدام ثلاث سوناتات كمان لموزارت كنماذج لثلاث رباعيات بيانو كبيرة. وطور بنفسه السلم الموسيقي؛ إذ لم يستطع مد الحركة الهارمونية ومدى قوة الرنين الصوتي للآلات الموسيقية إلى ما هو أبعد من حدودها العادية. ومع ذلك فقد كان مدققًا في التوافق مع توازن موزارت في النسب. وكانت النتيجة أشبه بنتيجة ناسخ رسوم يصنع نسخة مكبرة لإحدى الرسومات الأصلية بحامل قلم رصاص مزود بذراع. إن مجرد النظر إلى حسن خطه يدل على وجود عقل مُنح لكيان معقد. عندما كتب موزارت كروشات واضحة في سلم صول الصغير، ألف لودفيج نصف دُبل كروشات في سلم مي الصغير مع الخفض، أكثر المفاتيح بعثًا على الشعور بالخوف، مع ستة علامات خفض تشدو في كل مدرج من المدارج الموسيقية. كانت النتيجة أكثر من مرئية فقط: إذ تحث علامات الخفض هذه عازف الكمان على عزف كل نغمة تقريبًا بأصابعه، بدلًا من السماح للأوتار التي يُعزف عليها دون توقف بإحداث صدى، خالقةً صوتًا خفيًّا باعثًا على الشعور بالخوف. وكما أوضح الباحث البريطاني باري كوبر Barry Cooper، تعلن هذه التغييرات التحسينية عن «دقة أذني بيتهوفن غير العادية في ذلك الوقت.»

توضح مخطوطتان موسيقيتان لم تُنشرا — ثلاثية مكونة من مجموعة مذهلة من البيانو والفلوت والباصون وكونشرتو ثلاثي يختبر قوة المجموعة نفسها في مواجهة أوركسترا كامل — أن لودفيج علّم نفسه فن الكتابة للآلات بحرص ودقة عاليين. فالقدرة على «مزج» جرسين صوتيين، أو ثمانية أجراس أو أحد عشر جرسًا مختلفًا، في معمل الصوت في المخ لا

يمكن اكتسابها إلا عن طريق الخبرة العملية بدايةً من أصغر عمر قدر المستطاع. وكان من حسن طالعه أنه كان ينتمي إلى أوركسترا مكونة من واحد وثلاثين آلة موسيقية ذات جودة عالية، وكان بوسعه أيضًا أن يحمل زملاءه على تجربة التركيبات الجديدة التي «سمعها» في عقله.

وبارتكابه الأخطاء وحدًا تلو الآخر — وبالصدف السعيدة الناتجة عن تأثيرات محسوبة — علم لودفيج كيف تكتسب آلات الفلوت في منطقتها الصوتية العليا خفة رشيقة أعلى نغمات الباصون الخشبي، كالطيور المنعكسة على صفحة مياه بركة بها أعشاب مائية، وكيف يحتد صوت الكلارينيت الثري لدرجة بالغة تحت الضغط، وكيف تضيف موسيقى «بُعد المسافة» aus der ferne صوتًا عاليًا عميقًا لأنغام الترومبيت، ولأصوات المغنيين، وكيف تتمتع آلة الأوبوا بالاستقلالية وسط أي مجموعة من الآلات، وكيف ينقسم النقر على وتر واحد إلى نقرة وطقطقة وغمزة وصدى، وكيف يكون لدى الطبلة القدرة على اتساق الأصوات والهارموني إلى جانب الإيقاع. صارت كل هذه الأصوات، بما فيها صوت الكلارينيت الذي سبق الإشارة إليه، جزءًا من لونه الأوركسترى الفريد من نوعه.

بعد ذلك أسدل الصمت ستائره على حين غرة، وطوال مدة تقترب من أربعة أعوام لم ينشر لودفيج سوى القليل من المؤلفات البسيطة. وما لم تقض إحدى الكوارث — أو يقضي هو نفسه — على أعمال أكبر ربما يكون قد ألفها من سن الخامسة عشرة حتى سن التاسعة عشرة، لبدا إبداعه وكأنه تلاشى على نحو مؤقت. ربما يكون هناك عدة عوامل تسببت في حدوث ذلك؛ عدم الاستقرار الجنسي والمرض والمحظورات التي فرضها عليه نيف وانتقال أسرة بيتهوفن إلى سكن جديد يقع في ٤٦٢ زقاق «فينتسل جاسه» Wenzelgasse.

ربما شتتت تركيزه المتعة الكبيرة لكونه موسيقيًّا محترفًا. صاحب بيتهوفن القداس الباكر كل صباح في كنيسة مينوريت واجًدا متعة بالغة في العزف باستخدام أدوات التحكم على الأرغن البالغ عددها ثلاثة وثلاثين أداة. إضافة إلى ذلك عزف بيتهوفن في المناسبات الاحتفالية في كنيسة الناخب،

وقد أمتع نفسه ذات مرة حينما شذ متعمدًا عن اللحن الذي يغني معه ملقي الترانيم. وفي بلاط القصر عزف البيانو عزفًا منفردًا أو كونشرتو حسب الطلب، إضافة إلى أنه عمل مدرب كورال لمغنيي الأوبرا في بلاط الناخب. (يمكننا افتراض أن فناني المسرح هؤلاء علموا بيتهوفن بعض الأمور عن العلاقة الجنسية.) وفي الأوقات التي لا يعزف فيها الشيمبالو كان يحظى بمقعد دائم في قسم الوتريات في الأوركسترا، ليعزف الفيولا وقتما يشاء. وكان حبه لأكثر الآلات الوترية دقة — وهو الأمر الذي شارك فيه موزارت — ينم عن غير قصد عن كونه موسيقارًا حقيقيًّا مهتمًّا بالتركيب أكثر من اهتمامه بالشهرة السطحية.

استمتع لودفيج بكونه جزءًا لا يتجزأ بالمثل عن مجتمع بون الموسيقي وتناقض «سلوكه الحسن والهادئ» في القصر مع كراهية الناس له فيما سبق في المدرسة. أما الآن فلم يعد غريبًا وسط المنشدين ومؤدي العزف على آلات النفخ والطبول، وهو الآن ليس بالنسبة «لهم» على أي حال الرجل الذي يظلون ينظرون إليه في الشارع بازدراء. ودفعته طاقته العصبية المشحونة إلى التجول ليكتشف الريف المحيط بمدينة بون وحصر الترحال تفكيره إلى حد أصبح فيه جزءًا من تقدمه الإبداعي.

تحتوي مذكرة فيشر على وصف موجز للودفيج عندما اقترب من سن البلوغ وقتما وصل طوله إلى ما يقل مباشرةً عن خمسة أقدام وستة بوصات (١٦٧سم): «قصير القامة، ممتلئ القوام، عريض المنكبين، قصير الرقبة، كبير الرأس، ذو بشرة بنية داكنة، ودائمًا يحني قامته إلى الأمام قليلًا أثناء السير.» تجسد صور بيتهوفن وهو يتنزه فيما بعد هذه الصورة على نحو شبه تقريبي، إلا أن أيًّا منها لم ينم عن لون بشرته اللاتيني غير المتماشي إلى حد بعيد مع طقس شمال ألمانيا؛ كان شعره كثيفًا ناعمًا ويميل إلى السواد، وأسود العينين والحاجبين، وعريض الكفين، يكسو ظهريهما الشعر، ولذا أطلقت عائلة فيشر عليه لقب «الأسباني».

ربما لم يدعُه بهذا الاسم بصفة مباشرة لأن طباعه كانت شديدة الحدة، ومع ذلك فإنه بدا أكثر شراسة مما كان بالفعل. فعبوسه المعتاد كان

سببه قطب حاجبيه نظرًا لقصر نظره، إلى جانب أسنانه الكبيرة التي تدفع بشفتيه المضمومتين معًا إلى الأمام. أما عن سلوكه فكان لطيفًا وحنونًا إلا إذا استفزه أحدهم، وكان يضحك بصوت عالٍ ولكن ليس على الأمور التي يجدها الآخرون مضحكة. إضافة إلى أن العزف النشاز الذي يؤلم معظم الموسيقيين كان يسعده، وكان تلاعبه اللفظي بالكلمات الذي يصعب إيقافه لا يرقى لأن يكون سخيفًا حتى في ألمانيا. فعلى سبيل المثال مازح بيتهوفن السيدة فيشر عندما وجدته يسرق البيض الخاص بها قائلًا: «حتى الآن لا زلت ثعلبًا موسيقيًّا.» مستمتعًا إلى حد ما بفكرة كونه «ثعلبًا موسيقيًّا.»

كانت هذه هي فكاهة — أو الافتقار إلى فكاهة — شخص وُلد غريب الأطوار. بدا لودفيج غير واعٍ بغرابته التي تنمو معه، وكانت لديه عادة الاستغراق في حالة شبه شرود؛ إما تبقيه ساكنًا دون حراك أو تجعله يصدر بعض التعقيبات الغريبة المنتمية إلى حوار ذهني في عقله، ويقول: «هل قلت هذا؟ لا بد وأنني كنت في إحدى لحظات شرودي.» كانت هذه الكلمة تشير ضمنيًّا — له — إلى حالة من «التفكير العميق الممتع» التي كره أن يشوشها أحد.

إن صورة ظل جانبية للودفيج وهو في السادسة عشرة من عمره تظهره وهو مزحزح سماعة الرأس إلى الخلف وممشط شعره ومهندم الثياب ومضفِّر شعره خلف رأسه وعلى قميصه كشكشة من الأمام. وبصفته عازف أرغن (المسمى الوظيفي المقصور عليه وبناءً على ذلك حصل نيف على مسمى وظيفي آخر.) سُمح له في الاحتفالات بحمل سيف في جانبه الأيسر وارتداء حزام فضي، إضافة إلى أنه كان من السمات المهمة للزي في البلاط ارتداء معطف طويل أخضر مائل إلى الزرقة وسترة تحتية مبطنة الجيوب ومزركشة بشريط ذهبي، وسروال أخضر وبنطلون قصير مثبت عند الركبتين بإبزيم وجورب حريري وحذاء أسود برباط معقود على شكل فراشة، وأسفل ذراعه الأيمن يحمل قبعة مطوية من ثلاث نواح.

هكذا تغيرت فراشةٌ خضراء متألقة تغيرًا جذريًّا عن وقت أن كانت في الشرنقة البالية التي تعود لأيام الدراسة في حياة لودفيج. فقد كان

سيحدث خلل في مراهقته لو لم يكن يبهجه الصعود إلى مكان وجود الأرغن بالقصر في كامل زينته، والاسترخاء بإحداث أعلى صوت ممكن من آلات النفخ الضخمة.

كانت تلك هي سنوات النعيم له، حتى إنها كانت ستصبح أكثر نعيمًا لولا وقوع المأساة عام ١٧٨٧ عندما بدا عالمه بأكمله وكأنه على شفا التغير بصورة عظيمة. فقد بدا الأمر وكأن شخصًا ما (على الأرجح أنه نيف) قد أقنع ماكسيمليان فرانتس أن ثمة «موزارت ثانيًا» يعزف في أوركسترا قصر الناخب. فماذا لو أُرسل بيتهوفن إلى فيينا للتعلم على يد موزارت لعام أو عامين؟ أليس من الجائز أن يعود قائد أوركسترا لديه القدرة على تطوير نفسه إلى مجد بلاط كولونيا؟

يبدو أن ماكسيمليان فرانتس قد وافق على التكفل بفترة التدريب هذه شريطة أن يشارك لودفيج في التكاليف من راتب عمله في البلاط. كان هذا عبئًا ثقيلًا على أسرة بيتهوفن التي كانت أيسر حالًا بكثير من معظم أسر الموسيقيين بحصولها على دخل إجمالي يزيد عن ستمائة فلورين سنويًّا، إلا أن ديون يوهان لا تزال تصنفهم «فقراء» ومع مرض ماريا ماجدالينا بعد ولادة أخرى واستمرار تعليم صبيين في المدرسة، استطاعت الأسرة بصعوبة تحمل رحيل لودفيج. ولكن من ناحيةٍ أخرى كان دخله المستقبلي المحتمل سيزيد بمرافقة موزارت الذي لم يستطع رفض مرافقته؛ فرغم أي شيء كان الناخب شقيق الإمبراطور، وأي توصية توصي بها أسرة هابسبورج كانت بمنزلة فرمان ملكي.

من المحتمل أن بيتهوفن خرج في رحلته المقدرة مسافتها بتسعمائة ميل قرابة يوم ٢٠ مارس/آذار. وسُجل «السيد بيتهوفن، الموسيقي القادم من بون» كنزيل بأحد الفنادق بمدينة ميونخ عشية أول أبريل/نيسان. ويقتضي هذا وصوله إلى فيينا بعد أسبوع تقريبًا. أما عن أيامه الأولى في مدينة الإمبراطور فليس معروفًا شيء عنها، فيما عدا بعض الحكايات غير الواضحة عن زيارته لبعض «العائلات الأرستقراطية المحبة للفن»، وعن أنه «تأثر بشدة» لرؤيته الخاطفة للإمبراطور يوزيف نفسه، ثم أتبع ذلك نبأ

استقبال موزارت له الذي جمعه لنا «أوتو ياهن» Otto Jahn كاتب سيرة حياة موزارت في القرن التاسع عشر كما يأتي:

[أُخذ بيتهوفن لمقابلة موزارت، ووفقًا لطلب هذا الموسيقار عزف له بيتهوفن مقطوعة افترض الموسيقار جدلًا أنها أفضل ما لديه، وأنه أعدها لتلك المناسبة للفت الأنظار، فمدحه عليها بأسلوب غير مبالٍ للغاية. ترجى بيتهوفن موزارت — بعدما لاحظ ذلك — أن يحدد له لحنًا محوريًّا للارتجال. دائمًا ما يعزف بيتهوفن على نحو مثير للإعجاب عندما يكون منفعلًا ... وأخيرًا ذهب موزارت، الذي تعاظم انتباهه واهتمامه، في صمت إلى بعض من أصدقائه الجالسين في حجرة مجاورة، وقال لهم متحمسًا: «راقبوه بدقة فإنه سوف يقدم ذات يوم ما سيجعل العالم يتحدث عنه.»]

يُعد ياهن من الباحثين الموقرين ولا بد أن تؤخذ قصته مأخذ الثقة، مع أن بيتهوفن نفسه لم يذكر شيئًا قط عن إخضاعه لتجربة أداء، ولم يذكر إلا أنه سمع موزارت يعزف وظن أن أسلوبه في العزف على البيانو «متقطع». ربما يكون موزارت قد أعطاه «بعض التعليمات»، مثلما زعم أحد الأصدقاء بعد عدة سنوات. فلو كان هذا هو ما حدث لاستلزم هذا استقطاع وقت من تأليف أوبرا «دون جيوفاني» Don Giovanni لموزارت. وكل ما نعرفه دون أدنى شك أن لودفيج كان أمامه أقل من أسبوعين لاستيعاب الحقيقة المذهلة لكونه في فيينا وفي أعلى مقامات الجلال الإمبراطوري وهو في مستهل رجولته. بعد ذلك بلغته أنباء طارئة عن إصابة والدته ماريا ماجداليا بالمرض على نحو خطير، وفي يوم ٢٠ أبريل/نيسان كان في طريق عودته إلى بون.

وبعد عدة أشهر كتب بنفسه عن رحلة العودة المضنية ما يأتي:

«كلما دنوت من مدينتي الأصلية تدفعني بصفة أكثر تكرارًا خطابات أبي التي تحثني على السفر بأقصى سرعة ممكنة، إذ

لم تكن أمي في حالة صحية مبشرة. من أجل ذلك هرعت قدر استطاعتي مع أنني لم أكن في خير حال. قهرت لهفتي لرؤية أمي المحتضرة مرةً أخرى كل العوائق وعاونتني على تخطي عظيم الصعاب. وجدت أمي لا تزال على قيد الحياة ولكن في أسوأ حالاتها؛ إذ كانت مريضة بالسُّل وبعد كثير من المعاناة والألم تُوفيت [في ١٧ يوليو/تموز]. كانت الأم المحبة والحنون لي وكانت خير أصدقائي. يا أسفي! من كان أسعد مني حينما كان لا يزال بوسعي نطق الكلمة الجميلة «أمي» وكان لا يزال بوسعي سماعها؟»

ابتُلي لودفيج بسبب وفاة أمه ماريا ماجدالينا بمرض الربو الذي اشتد عليه حتى إنه خشي أن يُصاب بالسل هو الآخر، وفي هذا الصدد يقول: «أضف إلى هذا الكآبة التي تضاهي في بغضها بُغض علتي نفسها.»

لم يكن من العجيب أنه استسلم إلى الاكتئاب مضطرًّا إلى التعامل ليس مع أحزانه فقط بل أيضًا مع الإحباط — والآثار المالية — لمغامرته غير المثمرة في فيينا. مع ذلك جاءت هيلينا فون بروننج Hélène von Breuning لإنقاذه عاطفيًّا إذ عرضت عليه وظيفة بدوام جزئي للعمل مدرس موسيقى خاصًّا لأبنائها الأربعة وإدارة قصرها الفخم في ميدان مونشتر Münsterplatz. وهناك وجد لودفيج الملاذ من كآبة أسرته التي فقدت أحد الأعزاء (وازدادت كآبةً في نوفمبر بوفاة شقيقته الرضيعة ماريا مارجاريتا Maria Margaretha) إلى جانب أنه وجد هناك أمًّا بديلة.

حازت إليانور Eleonore ابنة السيدة فون بروننج انتباهه، وهي فتاة ذات ستة عشرة عامًا ظل اسمها مسيطرًا على وعيه الإبداعي فيما بعد. كان الأبناء الأصغر سنًّا لهذه السيدة من الصبية، وصار ستيفان Stephan فون بروننج البالغ من العمر ثلاثة عشرة عامًا صديقًا مقربًا له. أحب لودفيج وقتذاك الاستمتاع — مع إليانور — بممارسة أقرب فعل إلى العلاقة الجنسية

مسموح به بين المراهقين في مجتمع القرن الثامن عشر الخلوق، وهو اقتراب أحدهما من الآخر عند الجلوس على مقعد البيانو متشابكي الأيدي لعزف الألحان الثنائية على البيانو.

جذب قصر فون برونتج بعض علية القوم في بون، بالإضافة إلى أنه أكسب لودفيج ما وصفه أحد رواد القصر بأنه «أول تدريباته على السلوك الاجتماعي». كانت ماريا ماجداليتا امرأة مهذبة، وفي البلاط تعلم لودفيج الانحناء باحترام، إلا أن أخلاق الأفراد الذين يقطنون القصور الفاخرة بعضهم مع بعض كانت جديدة عليه، مع أنه تعلمها دون عناء لكونه واثقًا بنفسه إلى حد يكفي إلى عدم شعوره بالهيبة عند تعرفه بأصحاب المقام الرفيع من أمثال «هوخفورستليش مونشتريشر أوبريست شتالمايشتر Hochfürstlich Münsterischer Obrist-Stallmeister وإس. آر. إكسيلينتس دير هوخفولجيبورينِ هير فريدريش رودولف أنتون Sr. Excellenz der Hochwohlgeborene Herr Friedrich Rudolph Anton وفريهير فون فيشترهولت جيزينبيرج Freyherr von Westerholt-Giesenberg وكوركولنيشر kurkölnischer وهوخشتيفت مونشتريشر جيهيمر Hochstift-Münsterischer Geheimrath.»

في الوقت ذاته وفرت السيدة فون برونتج لبيتهوفن الحماية من الطفيليات الاجتماعية وعلى حد تعبيره «أدركت كيف تهش الحشرات من فوق الأزهار.» إلا أنها لم تنجح في تهذيب عادة فظة أبقى عليها بيتهوفن إلى أن وافاه الأجل. كانت تلك العادة نتيجة استغراقه في الشرود وليس نتيجة حماقته؛ فحينما كان يستولي عليه الانفعال أو تلاعبه المروع بالألفاظ لم يكن يعي إساءته للآخرين، وكانت السيدة فون برونتج تعلق على ذلك باستكانة هزلية قائلة: «إنه مستغرق في شروده مرةً أخرى.» وأثبت سهولة الانقياد للتوجيهات الثقافية. ومن أسرة فون برونتج والدائرة المحيطة تعلم بيتهوفن أمورًا عدة فاته تعلمها أثناء الأيام الوجيزة التي قضاها في المدرسة؛ روعة الأدب الألماني، ولاسيما الشعر الغنائي، وحقائق التاريخ القديم والحديث والجغرافيا والعلوم، أي المجالات المختلطة جميعها من أرفع الأفراد مقامًا في

قصر الناخب. وبين الفينة والأخرى يظل مستيقظًا طوال الليل حتى يسمع على الإفطار ما قد فاته عشية الليلة السابقة.

كان «فرانتس جيرهارد فيجلر» Franz Gerhard Wegeler، الطالب بجامعة بون المؤسسة حديثًا وقتذاك، يزور القصر بانتظام أيضًا وكان يحب هو الآخر إليانور وعندما كان في الثانية والعشرين من عمره كانت فرصته أفضل للفوز بها. كان ولع فيجلر بالعلوم استحواذيًّا مثل ولع لودفيج بالموسيقى. ولأنه قُدر له أن يصير طبيبًا وباحثًا انضم إلى ستيفان الشاب وكريستيان نيف من بين القلة المختارة التي استطاعت أن تقول إنها «اكتشفت» بيتهوفن قبل أن يكتشف هو نفسه بالكامل.

أما مرحلة اكتشاف بيتهوفن لذاته فجاءت بعد بضعة سنوات، وفي تلك الأثناء استفاد لودفيج من صداقته لفيجلر حتى يصير طالبًا منتسبًا في الجامعة، آملًا في أن يسجل اسمه في قسم الفلسفة. وقتذاك كان العلماء ورجال القانون وعلماء اللاهوت وأتباع مذهب الإنسانية يندفعون أفواجًا على الجامعة الجديدة. وكم هو ممتع الوقت في بون عندما يكون المرء شابًّا ولديه وعي فكري. تحدث الجميع في تلك الأثناء عن انحدار فرنسا نحو الإفلاس وتورط الملك لويس السادس عشر في صراع دامٍ مع مجالسه النيابية الثائرة. وصار تدفق المنشورات — السابقة للثورة — على الحاشية، التي كانت تُنشر في مكتبات راينلاند، فيضانًا. قرأ لودفيج قدر استطاعته وأصبح طليق اللسان — وإن لم يكن قادرًا على القراءة والكتابة بصورة تامة — على حد تعبير روسو Rousseau.

لم يكن بيتهوفن مهتمًّا بالأيديولوجيات السياسية وكانت المحادثات التي تجري في الحانات بخصوص قضايا الأفراد — مثل كيف ستعتاد بروسيا على موت فريدريش الكبير أو رأي البابا في إصلاحات الإمبراطور العلمانية — من المناقشات التي استمتع بها أحيانًا. وكذلك لم تناسب قراءته الشغوفة — وغير المميزة مع ذلك — أي مجموعة منظمة من المعتقدات. وفي الواقع ظل العالم المادي للأفراد العاديين وشئونهم غريبًا عليه، مع أنه تظاهر طوال حياته بفهمها. ولكونه همجيًّا إلى حد ما وله عقل شارد

وبشرة داكنة ويتسم بالقليل من الوحشية، عاش في منزله بصحبة الأصوات فقط والنغمات الساحرة لجزيرته الخاصة.

كان لودفيج يعرف شكسبير معرفةً وثيقة بفضل مسرح البلاط في بون. وقبل عيد ميلاده التاسع عشر كان إما شاهد — أو سمع عن — مسرحيات «هاملت» Hamlet و«الملك لير» King Lear و«ماكبث» Macbeth و«ريتشارد الثالث» Richard III و«روميو وجولييت» Romeo and Juliet وعدد من المسرحيات التي تتحدث عن «هاري» بعنوان «سير جون فولستاف» Sir John Falstaff. بالإضافة إلى أنه قرر قراءة أعمال وليام شكسبير بالألمانية عندما بدأت تظهر نسخة شليجل Schlegel. ألهمته مسرحية «روميو وجولييت» تأليف رباعي وتريات رائع* وألهمته مسرحية «كوريولانس» Coriolanus تأليف افتتاحية وألهمته «ماكبث» تأليف مقطوعات موسيقى أوبرالية.

كان لبيتهوفن لقاءٌ آخر مثمر مع شيلر قرابة هذه الفترة. فقد كانت مسرحيته «اللصوص» Die Räuber تُعرض مرارًا وتكرارًا في بون، وكانت أوبرا «دون كارلوس» Don Carlos لفيردي Verdi في طريقها إلى بون، إلا أن لودفيج جذبته قصيدة غنائية لشيلر اعتبرها مؤلفها نفسه من الدرجة الثانية، فما أغرب جوانب العقلية الإبداعية! نبضت هذه القصيدة المسماة «إلى السعادة» An die Freude بالعواطف الناشئة عن عناق البشر أحدهما الآخر والتلويح بالرايات، وهي من نوع القصائد الذي يستهوي على نحو تقليدي الشباب العاطفيين، تقول القصيدة المترجمة إيقاعيًّا غير أنها ليست مقفاة:

أيتها السعادة، يا بصيصًا بهيًّا لنور الإله،
يا ابنة الفردوس،
نغزوكِ سكارى حاملين شعلة النار،
ندخل إلى معبدك المقدس!
يضمد سحرُك من جديد جراح

*المصنف ١٨ رقم ١، الحركة الثانية.

ما قطّعته السيوف،
جميع الناس سيصبحون إخوة
تحت ظل جناحك الرقيق.

يُعتبر السطر قبل الأخير (الذي أخف شيلر حدته في نسخ مستقبلية أخرى) ممتعًا للغاية وقد تضمن فيه المجاز تلميحاتٍ جنسيةٍ مقبولة. اشتملت القصيدة على كثير من الأبيات التي مفادها إهداء القبلات إلى البشرية وإعطاء الوعود بالخلود، واكتشاف خيرات الطبيعة ودندنة النجوم وتوقف آكلي لحوم البشر عن ممارساتهم، إلى جانب الدعاء بأن تنتشر السعادة في جميع الأرجاء وتغمر الكون قوة. في ظل هذا ربما يرغب أي موسيقار ناضج في إقصاء بعض هذه الاستعارات قبل معالجة القصيدة موسيقيًّا، إلا أن الموسيقي الشاب الذي يتعافى من الاكتئاب عزم على نقلها «مقطوعةً تلو أخرى».

في أواخر يناير عام ١٧٨٨ انتقل الكونت «فرديناند فالدشتين» Ferdinand Waldstein للعيش في بون وهو في قرابة السادسة والعشرين من عمره، وكان صديقًا لموزارت، وكان دمه البوهيمي عريقًا لدرجة أنه أثار إعجاب الناخب نفسه. ولكونه وسيمًا ومثقفًا وثريًّا ومحبًّا للموسيقى سرعان ما ظهر في صالون السيدة فون برونتج، واكتشف أن لدى ابنتها مدرس موسيقى ذا مواهب خارقة. وإذا كان لودفيج لا يزال متوقفًا عن التأليف فلم يكن سيتضح متى جلس على البيانو وسمح للموسيقى بالاسترسال من بين أنامله.

قرر الكونت مفتتنًا بلودفيج أن يفعل كل ما في وسعه للارتقاء بحياة لودفيج المهنية. أطلقت مجموعة من ذوي السلطة المثاليين على نفسها اسم «مجتمع القراء» وبالألمانية Lesegesellschaft، وهو نادٍ ثقافي جديد التحق به فالدشتين ذات مرة وقد وُعد أعضاؤه، ومن بينهم نيف وآخرون ممن اتخذوا لأنفسهم لقب «المستنيرين»، بدعم أي مشروع في الدراسات الإنسانية يعزز مبادئ «عصر التنوير». واتفقوا جميعًا على أن الشاب بيتهوفن أحد أخيار المدينة الواعدين، وفوضوا فالدشتين تفويضًا مطلقًا لدعمه في القصر.

كان ماكسيمليان فرانتس يستجيب للكونت — الذي سرعان ما أصبح من الأفراد المفضلين في البلاط — إلا أنه لم يبد أي اهتمام بمحاباة لودفيج من دون الموسيقيين الآخرين. وعندما توسل إليه لودفيج في يونيو/حزيران ليحصل على زيادة في راتبه تجاهل ماكسيمليان فرانتس ذلك الطلب. ولأن فالدشتين كان يدرك أن هذا الشاب في ضائقة مالية بسبب ديون السفر اعتاد على إعطائه سرًّا بعض المبالغ من حين لآخر وإخباره بلباقة متناهية أنها «عطية» من الناخب.

ودفاعًا عن ماكسيمليان فرانتس ينبغي تذكر أن لودفيج لم يقدم الكثير منذ السوناتات التي نُشرت في طفولته عام ١٧٨٣ للإعلان عن نفسه كموسيقار، فيما عدا روندو بيانو صغير وأغنية بعنوان «إلى رضيع» To a Suckling زادتا حسن سمعته. وبعد فترة طويلة من الجدب الموسيقي الواضح بدأ بيتهوفن يبدو وكأنه معجزةٌ فقدت تألقها، لذا لم يمنحه القائم على عملية التسجيل في البلاط — الذي أدرج اسمه كعازف أرغن وكمان — العلامات النجمية الدالة على استطاعته تأليف الموسيقى أيضًا.

كان الكثير من زملائه حاصلين على الكثير من العلامات النجمية ومنهم أنتون رايتشا Anton Reicha، عازف الفلوت، وأندريز Andreas وبرنارد رومبرج Bernhard Romberg، وهما ابنا عم غير ذوي شأن قادمان من مونشتر، وكذلك نيف وأندريز لوشيزي Andreas Lucchesi، خليفة جد لودفيج في قيادة الأوركسترا. بذلك للمرء أن يتساءل عن شعور لودفيج حيال بروزهم النموذجي.

ازدادت المودة المهنية التي انتشرت بين الجميع في يناير/كانون الثاني عام ١٧٨٩ عندما افتتح الناخب دار أوبرا جديدة، إذ كانت الدراما الموسيقية لعدة سنوات حدثًا موسميًّا في بون مقترنًا بقدوم الفرق الموسيقية الخارجية، ولم يكن المؤدون المحليون المخصوصون متأكدين مطلقًا من مدة عملهم، كل ذلك في ظل نزعة ماكسيمليان فرانتس إلى البخل وحاجة المايسترو لوشيزي لقضاء العطلات على البحر الأبيض المتوسط. وأخيرًا تأسست فرقة موسيقية مقيمة، ووجد بيتهوفن أنه انشغل أكثر من ذي قبل متنقلًا بين عُلية

الأرغن ومقاعد الأوركسترا بالمسرح ومنصة الأوركسترا، إلى جانب مواظبته على التدريس وحضوره المتقطع في الجامعة. وبحلول نهاية موسم الربيع كان قد عزف في ثلاثة عشر حفلًا أوبراليًّا مختلفًا واستطاع التطلع إلى تنفيذ برنامج الخريف والشتاء الذي اشتمل على عروض «زواج فيجارو» Le Nozze di Figaro، و«دون جيوفاني» Don Giovanni لموزارت.

ولّما حل موسم الخريف (عندما أحدثت أوبرا «فيجارو» دويًّا تحذيريًّا مع أصداء انهيار سجن الباستيل) تقدم لودفيج بطلب زيادة راتبه مرةً أخرى. وكانت دوافعه هذه المرة لا يمكن إنكارها حيث أصبح يوهان فان بيتهوفن مسئولًا مسئولية مدنية لدرجة لا يمكنه فيها الاستمرار باعتباره رب الأسرة. وأقر ستيفان فون برونتج بأنه شاهد لودفيج وهو يحاول إنقاذ أبيه المخمور من اعتقال الشرطة له. وفي يوم ٢٩ من شهر نوفمبر/تشرين الثاني طرد الناخب يوهان من الخدمة بعد قضاء وقت طويل فيها باعتباره صادحًا بالبلاط، وأمر بأن يُحال على المعاش مع حصوله على نصف راتبه السابق ليذهب نصف الراتب الآخر — البالغ ٢٠٠ فلورين — إلى ولده اعتبارًا من الأول من يناير/كانون الثاني عام ١٧٩٠ إلى جانب «ثلاثة مكاييل من الحبوب لإعالة أخويه.»

هكذا أصبح لودفيج — وهو في التاسعة عشرة من عمره — راعيًا لأبيه على نحو فعّال إلى جانب تحمله مسئولية أخويه كاسبار كارل ونيكولاوس يوهان البالغين من العمر خمسة عشر عامًا وثلاثة عشر عامًا بالترتيب. في تلك الأثناء كان بيتهوفن رجلًا سواء أعرف العام الذي وُلد فيه أم لا، ويبدو أن هذا الإدراك — وما حدث بعده في يوم ٢٤ من شهر فبراير/شباط من ورود أنباء شنيعة من فيينا — قد دب في إبداعه الهاجع الحياة مرةً أخرى.

كانت الصحف تتصدرها العناوين التي أفادت بوفاة يوزف الثاني «إمبراطور الشعب» الذي مات معه كل أمل للقيام بالمزيد من إصلاحات عصر التنوير داخل الرايخ. وقبل وفاته بقليل كان يوزف قد أبطل على مضض معظم القوانين الجديدة التي أصدرها ردًّا على قدوم أعداد كبيرة من الطبقة الأرستقراطية من فرنسا بعدما طردتهم الثورة من البلاد. جعل

هؤلاء اللاجئون الأمراء الألمان يرتعدون خوفًا على استقرار نظام فرنسا القديم.

عندئذٍ شعر ماكسيمليان فرانتس بتهديد أكبر مما سبق نظرًا لاقتراب أرضه من الحدود الفرنسية، ولأن يوزف أخو ماكسيمليان فقد أحس بالحزن الشديد لفقدانه. استغرق الناخب في حالة من الحداد الشديد، وطالب المسئولون في «مجتمع القراء» في بون بتأليف موسيقى تذكارية للتعبير عن حزن الجماهير على الإمبراطور الراحل. فألف شاعر من المدينة يُدعى «زيفيرين أفردونك» Severin Averdonk قصيدة على عجل قوامها خمسة وثلاثين بيتًا. وقبل أفول الشهر نفسه أعلن «مجتمع القراء» اختياره المفاجئ للموسيقار؛ موسيقي ببلاط الناخب لا يزال في سن المراهقة ولم يسبق له تجربة التعبير عن حزن الجماهير.

كيف نال لودفيج ذلك الشرف من بين الكثير من المنافسين ذوي العلامات النجمية بجوار أسمائهم أمرٌ غير معروف، إلا أن لديه أصدقاء ذوي نفوذ في اللجنة المسئولة عن تأليف الألحان التذكارية، ومن بينهم نيف والكونت فالدشتين، اللذان ربما استطاعا نيل موافقة ماكسيمليان فرانتس. ومع ذلك، وبعد انقضاء ما يقل عن ثلاثة أسابيع، أشارت اللجنة على نحو غامض إلى أنه «لعدة أسباب» لن يعزف السيد فان بيتهوفن «كنتاتته العظيمة بمناسبة وفاة الإمبراطور يوزف الثاني» الأمر الذي لم يدفع مواطني بون إلا لافتراض أن الموسيقار الشاب وجد أن المشروع ضخمٌ إلى حد يصعب التعامل معه.

وبعد مرور قرابة قرن من الزمان اكتشف الموسيقار الألماني «يوهانس برامز» Johannes Brahms أن لودفيج كان قد ألف بالفعل عملًا ضخمًا بلغت مدته أربعين دقيقة ليعزفه خمسة عازفين منفردين وكورس كامل وأوركسترا وتريات وآلتا نفخ وآلات هورن. وكان الدليل على ذلك المدونة الموسيقية الأصلية المكتوبة بخط يده والكاملة حتى المازورة المزدوجة الأخيرة، والمميزة جدًّا بأسلوبها لدرجة أنها تتطلب الكثير جدًّا من قدرات أي عازفين مدربين بطريقة كلاسيكية في هذه الفترة. اندهش برامز وقال: «حتى وإن

لم يكن على صفحة العنوان اسم المؤلف فلا يمكن تخمين شخص آخر سوى بيتهوفن؛ إنها لبيتهوفن بكافة الطرق!» ولم يستطع المستمعون في العصر الحديث إلى هذه الكنتاتة الاختلاف مع هذه الحقيقة وعلى حد قول برامز مرةً أخرى إن موسيقى كنتاتة يوزف الثاني «رائعة وسامية» في رثائها و«جليلة» من حيث حدود خيالها و«عنيفة» تقريبًا من حيث حدة عاطفتها.

تبدأ الكنتاتة بنغمة دو مجوفة ومتواصلة على الوتريات المضبوطة على النغمة المنخفضة التي لا تشتمل على نبض أو هارموني. أما مركز جاذبية الكنتاتة فيتمثل في نغمة أرضية Erdenton ليست بصاخبة ولا هادئة على وجه الخصوص. وإلى حد ما سيعرف المرء أنه أيًّا كانت الأصوات التي ستصدر بعد ذلك فإنها لن تشتمل على الانفعال المفعم بالأمل لسلم دو الكبير. وكما هو متوقع يستسلم توحد نغم الوتريات إلى تآلف مؤدى بآلات النفخ الخشبية ومطول بالدرجة نفسها في سلم دو الصغير، وهي التونالية التي ربط بينها بيتهوفن وبين الدراما التراجيدية حتى في هذه المرحلة المبكرة من حياته. وبرفق تجري النغمة، التي ليست بمنخفضة ولا بعالية، متحررةً من النغمة الأرضية كالسحابة الرمادية فوق مستوى سطح الأرض. وقد كان هذا الشعور بالاتساع لنقيضين متعادلين دون سعي منهما هو الشعور الذي عرّفه برامز باعتباره إشارة إلى أسلوب بيتهوفن المستقبلي.

بعد ذلك تتلاشى سحابةٌ أخرى، أكثر صخبًا وكآبةً من حيث الهارموني، في لحن حزين على النمط نفسه لألحان باخ بآلات النفخ الخشبية. يُعد تأليف هذا الجزء رائعًا وما إن يعود توحد نغم الوتريات — متخاذلةً في عودتها — وتقلصها مرةً أخرى إلى نغمة دو المجوفة الخاصة بها حتى ينطق الكورس كلمة واحدة خافتة ومستنكرة: ألا وهي "Tot" بمعنى «مات.»

بعد ذلك يتردد صدى الكلمة أحادية المقطع مرةً أخرى بعد ترنم الوتريات بنغمة دو أخرى ذات هارموني أكثر صخبًا وكآبةً: "Tot" لندرك أننا نستمع إلى تكرار حوار المقدمة بأربعة مستويات من أصوات المغنيين يرددون صدى آلات الفلوت والأوبوا والكلارينيت والباصون على نفس غرار استخدام بيتهوفن فيما بعد لأصوات المغنيين على أنها آلات موسيقية والعكس

صحيح في سيمفونيته التاسعة. ومرةً أخرى يكرر الكورس كلمة "Tot—." للمرة الثالثة بأعلى صوت ويطولها إلى سبعة نبضات تستغرق كل منها نفسًا كاملًا. ويعجل الحرف الساكن الأخير (وهو حرف نطعيٌّ بصفة خاصة في الألمانية) بحدوث ما يمكن أن يُطلق عليه السكون التام.

ومرةً تلو أخرى في الموسيقى التي تتعاقب تُنطق كلمة "Tot" منفردة لتؤكد كل لحظة صمت على نهايتها. وفي حقيقة الأمر تعج قصيدة أفردونك بخيال حركة العاصفة والاندفاع إلى جانب حركة موجات ثائرة تعجل بذكر الخبر الذي حدث يوم ٢٤ يناير/كانون الثاني: «مات يوزف الأعظم!» يعادل بيتهوفن ذلك بفرض نظام عابس على موسيقاه — بالرغم من حساسيته لعلم العروض — يبلغ أقصى حد له عندما يكرر الكورس بلا وعي «مات! آه مات!» وكأنما يعجزون عن التآلف مع غياب المصلح العظيم.

تأتي بعد ذلك آريا جهيرة الصوت تنبض بالطاقة وتمثل معركة يوزف ضد التعصب بأداء مجازي ينم عن التلوي شعورًا بالألم والطعن بضراوة مذهلة. ومن حين لآخر تعزف آلات مختلفة لوهلة قصيرة بعنف محدثةً قبل ما يزيد عن ثلاثين عامًا قوة الرنين الصوتي المتعددة الخاصة بـ«الفوجة الكبيرة.»

تصير الموسيقى الآن على درجة من الروعة يُفتتن بها أي مستمع. تذكر قصيدة أفردونك محاسن عصر التنوير في عهد يوزف بكلمات تعبر عن ارتقاء البشرية إلى النور أثناء دوران الأرض «في سكينة حول الشمس.» ويرد بيتهوفن بفقرة غنائية الطابع طويلة ينشدها سوبرانو (صوت نسائي حاد) منفرد في قوس مداري. وتمامًا كما يبدأ اللحن ثورته الثانية (بآلات الهورن المنطلقة عبر الفضاء) ينضم إلى المغنية المنفردة أربعة من زملائها واحدًا تلو الآخر في عذوبة. يستمر هذا الخماسي في الغناء بسلاسة بالترتيب إلى أن يتبعه الكورس بالمستويات الخمسة نفسها. وبالاستماع لا يمكن للمرء تحديد أي لحظة بالضبط تصير فيها جميع الأصوات المجمعة صوتًا واحدًا في كريشندو متألق يغمر الطيف الصوتي وتتطرق إلى الذهن عبارة البابا: «الأجسام السائلة تصبح نصف سائلة في الضوء».

عندما يحجب فن فنًّا آخر — مثلما هي الحال هنا — يبدو التحليل الفني غير ذي صلة، ولكن متى تفحصنا عن كثب مدونة الأوركسترا يزيد تقديرنا لبوق أذن بيتهوفن. وبعد انطلاق الهورن تصاحب الوتريات وحدها المغنيين المنفردين، ومع علو الخمسة أصوات تدريجيًّا تدخل الأوبوا والكلارينيت بطريقة غير ملحوظة بنبض ضعيف ثم يعزز نبض قوي كلمة «ضوء» ويجلب — بعد أن يؤدي إلى تألق منتصف الكنتاتة — صوت الهورن من جديد وصوتًا جديدًا خفيضًا للباصون. وحينها فقط — باشتراك اثنتي عشرة نغمة مختلفة — يشرع الكورس في الغناء، وحتى في هذه اللحظة لا يُعتبر الهارموني كاملًا تمامًا إذ يرجئ بيتهوفن غناء صفوة السوبرانو وكذلك العزف بالفلوت — صاحب أعلى لحن بالآلات — مثل الشعاع الأخير من ضوء الشمس، إنه تنوير بالفعل!

يستكمل بيتهوفن الكنتاتة بآريا مؤثرة للغاية تودع يوزف إلى مثواه الأخير، مع كورس أخير يعيد على نحو تقريبي أداء الكورس الأول مرةً أخرى. في هذه الكنتاتة يتحدث هذا الشاب عن نفسه مجتهدًا لعمل شيء مماثل شديد الروعة. مع ذلك يمكن للمرء رؤية ما يراه المعماريون في موسيقى بيتهوفن. فكنتاتة يوزف الثاني، متى نظرت إليها كليةً، هي المكافئ الصوتي لكاتدرائية كولونيا: يمثل كورساها الثنائيان جناحي الكنيسة الشمالي والجنوبي، وكلاهما يجاور الآريتين باعتبارهما مذبح الكنيسة وصحنها على أن الآريا الأولى (مقاسة بوقت العزف الذي يُعد البعد الوحيد للموسيقى) ضعف طول الآريا الثانية. تتمركز الأجنحة الأربعة حول الفقرة الممتعة غنائية الطابع التي تتمركز بدورها (في لحظة سطوع الشمس المذكورة آنفًا) حول كلمة «ضوء». وعلى نحو متساوي البعد — في البداية والنهاية — يتردد صدى هارمونيات سلم دو الصغير الكامد حول الكلمة أحادية المقطع "Tot".

تتسم الحياة المهنية لكل فنان بفرص كبيرة لم تثمر نتائج إيجابية «لعدة أسباب» فبعيدًا عن فقدان أحد المقربين لن يكون الألم أشد وجعًا من الألم الذي يشعر به المعماري لعدم بناء الجسر المفترض بناؤه، أو الذي تحسه الممثلة لإلغاء دورها الأساسي، أو الذي يأنسه النحات الذي سُحبت

العمولة منه. حتى وإن كان بيتهوفن الذي يتوخى الكمال والتأني في أعماله مسئولًا عن إلغاء عرض كنتاتته عام ١٧٩٠ فلا بد وأنه يشتاق لسماعها. وإذا أخفقت بعض العوامل المشروع لا يسعنا تخيل إحساسه، وهو في التاسعة عشرة من عمره، إلا أنه أدرك — فيما وراء نطاق الحدس — أنه ألف عملًا رائعًا وأنه كما سنرى فيما بعد استطاع إعادة استخدام لحن الفقرة الغنائية في عمل لاحق شديد الاختلاف. ولكن ما من عمل أكثر زوالًا من مؤلفة «مقترنة بمناسبة» إذ إن اليوم التذكاري لبون الموافق وفاة يوزف الثاني جاء وانقضى وسكت بعده صوت أروع موسيقى أُلفت في تلك المدينة.

لم يكن لودفيج على أي حال في وضع مسئولية وسرعان ما طُلب منه تأليف كنتانة إمبراطورية ثانية؛ للاحتفال هذه المرة بانتخاب ليوبولد Leopold، الشقيق الأكبر للإمبراطور يوزف الثاني، لتولي عرش الإمبراطورية الرومانية المقدسة. وهكذا تحتم عليه للمرة الثانية التقدم بالشكر إلى الكونت فالدشتين و«مجتمع القراء» لاختياره لهذه المهمة. ومرةً أخرى ألف بيتهوفن موسيقى نابضة بالقوة والأصالة: إذا كانت «كنتاتة تولي ليوبولد الثاني زمام الحكم» أكثر احتفالًا وأقل عمقًا من الكنتاتة السابقة فقد كان هذا هو حال المناسبة الثانية. وللمرة الثانية أُلغي العرض قبل موعده المزمع.

لهذا عندما نجد على نحو غير متوقع مرجعًا مُعاصرًا لـ«كنتاتة» لبيتهوفن لم تُعزف لصعوبتها عام ١٧٩٠ فلا يسعنا التأكد أي واحدة من الاثنتين هي المقصودة. وهذا هو الأمر الذي تمخضت عنه مشكلة في سرد السيرة الحياتية أثرت على أمر ذي أهمية قصوى تحدث عنه فرانتس فيجلر:

في عشية عيد الميلاد في العام نفسه — الذي أتم فيه لودفيج العشرين من عمره — مر يوزف هايدن Joseph Haydn، وهو أبرز المؤلفين في عصره، على بون وهو في طريقه من فيينا إلى لندن للاشتراك في موسم الحفلات والاستقبالات الملكية. يقول فيجلر إن أوركسترا بلاط الناخب أقام حفل إفطار لزائرها المهم «وفي تلك المناسبة عزف بيتهوفن كنتاتة أثارت عظيم إعجاب هايدن، الأمر الذي جعله يحث بيتهوفن على الشروع في اكتساب المزيد من الدراسة.»

قد نفترض أن لودفيج قدم الكنتاتة الأكثر طموحًا بين الاثنتين وكان هايدن على الدرجة نفسها من اليقين بجودتها، كما لاحظ أيضًا أن كنتاتة يوزف الثاني كانت هوموفونية أكثر منها بوليفونية، وهي إشارةٌ إلى أن مؤلفها الشاب كان في حاجة إلى توجيه متقدم في الكنترابنط.

كانت تلك هي الحالة في الواقع. ولم يكن نيف، مع كل الحب الذي يكنه لباخ، معلمًا ماهرًا لقواعد الفوجة. أما لودفيج العنيد، فكان يمقت أي قواعد من أي نوع إذ بدت بعض متوالياته غير مصقولة على نحو متعمد. واستطاع هايدن نفسه إنتاج معزوفات غير مصقولة على نحو تام في المينويتات «الريفية» والروندو «الغجرية»، إلا أن الكنترابنط في موسيقاه كان رائعًا على نحو دائم. قال هايدن ما يجب أن يُقال، ثم استأنف رحلته إلى الشمال ولم يعرف أحد كم من الوقت كان سيمكث في إنجلترا، أو ما إذا كان سيمر على بون مرةً أخرى في طريق العودة أم لا.

ولفترةٍ امتدت عامًا ونصف تاليين عاش لودفيج حياة شاب منغمس في الملذات ذي صيت وموهبة، وكانت حياة سعيدة في المقام الأول. وظل يظهر دائمًا في صالون السيدة فون برونتج ويزعج إليانور بطباعه الفظة ويحضر المحاضرات في الجامعة ويقضي وقته مع فيجلر في حانة تسيرجارتن Zehrgarten التي فضلها جموع الفنانين، وكان من أكبر عناصر الجذب إليها الحسناء «بابيت» Babette ابنة مضيفة الحانة، التي كانت تُلقب بـ«حسناء بون». كان ثمة فتيات أخريات في الحانات الأخرى التي أظهر لودفيج فيها نفسه بين الفينة والأخرى باعتباره محتشمًا، وقد كان ينزعج من تعبير الآخرين عن شهوتهم، إضافة إلى أن الدعابات البذيئة كانت تخجله وتضعه في حالة مزاجية سيئة. وذات مرة حرّض أصدقاؤه امرأةً شابة على التودد إليه عدة مرات، في البداية لم يبال ثم اعتراه العنف وضربها على رأسها ضربة شديدة.

والآن وبعدما أسندت إليه رسميًّا وظيفة مرموقة باعتباره «عازف بيانو البلاط» و«عازف أرغن البلاط» عزف لودفيج كونشرتات عديدة، من ضمنها أعمال لموزارت. ومن أجل حفلاته الموسيقية التي يحييها بمفرده

ألف أربعة وعشرين «تنويعة للحن محوري ألفه ريجيني Righini»؛ وهو عملٌ شديد البراعة والأصالة أوضحت خاتمته مبكرًا أن قدرته الاستثنائية يمكن أن تزداد فجأة وتقل كذلك فجأة. إضافة إلى ذلك يتباطأ الأستيناتو المتذبذب والصادر عن اليد اليمنى من دُبل الكروش إلى الكروش — بطول نغمتين — ثم يتباطأ تدريجيًّا إلى ربع النوتة الموسيقية ونصف النغمة، وهكذا. ولكن هل فعل «يتباطأ» هو الفعل المناسب؟ إذ إن الزمن النسبي للنغمة هو الذي يتغير فحسب، أما النبض فلا يتغير، وما يبدو تباطؤًا شديدًا هو بالفعل قدرة على التحرك باستمرار.

تدفقت أعمال أخرى أبسط من قلم لودفيج إلا أنه لم ينشرها، وعندما أُعلن في السادس من مارس/آذار عام ١٧٩١ عن رقصة جديدة رفيعة المستوى — تُسمى رقصة «ريتربالية» Ritterballet — باعتبارها «تأليف» الكونت فالدشتين، لازم بيتهوفن الصمت حول مؤلفها الحقيقي، ومن الواضح أنه كان أكثر حكمة من أن ينكر على راعيه إحدى لحظات التفاخر.

ومع زيارة هايدن الثانية لمدينة بون — بعد قضاء ثمانية عشر شهرًا في إنجلترا — كانت ألمانيا قد تغيرت من الناحيتين الموسيقية والسياسية. كما صُدمت فيينا خلال شتاء ١٧٩١–١٧٩٢ بوفاة شخصين — شديدي الأهمية بأسلوبهما الخاص شأنهما شأن يوزف الثاني — هما فولفجانج أماديوس موزارت يوم ٥ ديسمبر/كانون الأول والإمبراطور ليوبولد الثاني يوم ١ مارس/آذار.

جعل موت موزارت «بابا» هايدن — وهو في الستين من عمره — بطريرك الموسيقيين الأوروبيين. ولع به الناس من مدينة سانت بطرسبرج الروسية حتى مدينة إشبيلية الأسبانية، وكان مصدر إلهام لموسيقيي البلاط ليثبت أن من يتسم بالعبقرية يمكنه أن يسمو إلى مستويات عالية من التقدير الاجتماعي، في حين لا يزال، في الأصل، خادمًا. (كان هايدن يعمل لدى الأمير بول أنتون استرهازي الثالث Paul Anton Esterházy III.) وفي إنجلترا خضع لأمير ويلز وحظي بتكريم من جامعة أكسفورد، ومع ذلك فقد كان طموحه الحقيقي الوحيد يكمن في إتقان الأسلوب الموسيقي الكلاسيكي رفيع

المستوى الذي أنشأه في الغالب. لقد وصلت سيمفونياته الأخيرة إلى أبعد مما وصل إليه موزارت في سيمفونياته من حيث الجمع بين تطوير اللحن الموسيقي الأحادي والمغامرة الهارمونية. وفي الوقت ذاته ظلت سيمفونيات هايدن موسيقى يتراقص عليها العصريون وحُصلت عملات الداكوت بكثرة، وكان هايدن بكل وضوح المدرس الذي كان ينبغي للودفيج اللجوء إليه ليتلقى منه «المزيد من الدراسة.»

نجح كل من الكونت فالدشتين وآخرون في إقناع ماكسيمليان فرانتس بالموافقة على ذلك بعد انتقال هايدن إلى فيينا في منتصف شهر يوليو/تموز عام ١٧٩٢. ومرةً أخرى منح الناخب لودفيج فترة إجازة ممتدة للدراسة في الخارج وتحمل نفقات سفره وحصوله على منحة إقامة، والسماح له بالبقاء في فيينا والحصول على راتبه ما لم يَعْرِض هايدن عن تلقينه العلم.

لو لم يُصرف انتباه ماكسيمليان فرانتس بالتطورات الإستراتيجية المشئومة ربما لم يكن ليرغب إلى هذا الحد في إرسال أحد أفضل موسيقيي البلاط في هذه المهمة. إلا أن وفاة ليوبولد الثاني — وهو إمبراطور آخر وشقيق آخر — جعلت الفكرة بأكملها الخاصة باستبداد أسرة هابسبورج المستنيرة تحت التهديد. فمنذ انهيار سجن الباستيل والتوتر يزداد احتدامًا بين الرايخ وفرنسا الثورية، وكان موضع المناقشة متمثلًا في عرض الأمراء الألمان استضافة المهاجرين الهاربين من اليعاقبة. رفض الإمبراطور الجديد — فرانتس الثاني ابن ليوبولد البالغ من العمر أربعة وعشرين عامًا — طلب الفرنسيين بإصدار الأوامر لهؤلاء الأمراء بالتوقف عن منح حق اللجوء إلى مناهضي الثورة في راينلاند. أما هايدن فلم يكد يفرغ محتويات حقائبه في فيينا حتى أسقط تمرد روبسبيير Robespierre النظام الملكي الفرنسي إلى الأبد. في ذلك الوقت تمركزت الطاقة المتعصبة للكوميون الثوري حول شن الحرب على ما رأوا أنه التهديد المستبد للرايخ، ثم ردًّا على ذلك اتحدت كل من النمسا وبروسيا. وفي يوم ٢٠ من شهر سبتمبر/أيلول ردت المدفعية الفرنسية في قرية فالمي Valmy بمنطقة المارن Marne القوات الألمانية المجمعة، وكان جوته شاهد عيان على الحادث. ومن بين ملايين الألمان

الذين ذُهلوا لتحول فرنسا المفاجئ إلى نظام عسكري غير ملكي ومتعطش للدماء، عبر جوته بكلمات واضحة لحد يكفي نطق رسالة قرية فالمي إذ قال: «يسمى هذا المكان وهذا اليوم بداية عصر جديد في تاريخ العالم.»

بعد أفول شهر سقطت مدينة ماينتس Mainz لتفتح بذلك الضفة اليسرى بأكملها من نهر الراين، وبدأت القوات الفرنسية تحتشد في جنوب مقاطعة كولونيا وشمالها. بهذا كان من الواضح أن على لودفيج إنهاء شئونه في بون على الفور إلا إذا رغب في أن يُجبر على تأليف تنويعات لنشيد «لا مارسييز»* La Marseillaise.

لم يكن ترك مسقط رأسه بالأمر الهين بعد قرابة اثنين وعشرين عامًا من الألفة الحميمة مع كل حصاة في الشارع وكل مقهى وكل شجرة زيزفون. وقتئذٍ كان أخواه قد شَبَّا فعليًّا عن الطوق بعد بلوغهما الثامنة عشرة والسادسة عشرة بالترتيب، وأصبح لديهما مدبر منزل لرعاية أبيهم مضطرب الذهن. عاش لودفيج لحظات وداع تنضح ألمًا إذ ودع «عائلته الثانية» في ميدان مونشتر — السيدة فون برونتج وإليانور وستيفان الشاب — وفرانتس فيجلر وبابيت شديدة الجاذبية في حانة تسيرجارتن، إلى جانب مجموعة لا حصر لها من الأصدقاء والمعجبين، ناهيك بالرجل مجنون الموسيقى الذي كان يقف بانتظام خارج نافذته في زقاق «فينتسيل جاسه»، ملوحًا بيديه كقائد أوركسترا ليحثه على تأليف المزيد من المقطوعات.

اتسم لودفيج بالكياسة وشدة الاحترام لنيف إذ قال له: «إذا أصبحت يومًا رجلًا عظيمًا فسيكون لك نصيبٌ من الفضل في هذا.» كما نتوقع أنه كان كذلك مع الكونت فالدشتين الذي كتب له — في ألبوم التوقيعات بمناسبة الوداع بتاريخ ١ نوفمبر/تشرين الثاني — عشية رحيله:

«عزيزي بيتهوفن! ها أنت تشد رحالك إلى فيينا لإشباع رغبة طالما كبتها بداخلك. إن عبقرية موزارت تندب وتذرف الدمع

*هذا افتراض معقول، وكان أحد أصدقاء بيتهوفن في الجامعة، واسمه يولوجيز شنايدر Eulogius Schneider، هو أول من ترجم نشيد «لا مارسييز» إلى الألمانية.

لموت صاحبها. ومع أنها وجدت الملاذ مع هايدن الذي لا يعرف حدودًا فإنها لم تتحرر، وها هي تسعى من خلاله الآن إلى الاتحاد مع شخص آخر، وبالاجتهاد الدائم سوف تتلقى روح موزارت على يد هايدن.»

الفصل الثاني

لمسات هايدن

كانت إحدى اللحظات التي يعيشها الشباب بافتخار، لكن يشيب لها شعر الكبار، تلك التي حدثت في وقت متأخر من بعد ظهيرة يوم ٢ نوفمبر/تشرين الثاني من عام ١٧٩٢، مع مغادرة العربة ذات الأربع عجلات التي استقلها بيتهوفن للسفر من مدينة كوبلنز Koblenz إلى فرانكفورت. من الظلمة الحالكة أتى حشد من الجنود الألمان المنضمين للجيش الأمريكي «زاحفين كأنهم أبالسة». وكان لدى بيتهوفن الاختيار إما أن يعود أدراجه قبل أن تتدهور حالته أو يرشو سائق العربة كي يستمر في قيادتها في طابور العربات السائر، ويتعرض لخطر الاعتداء عليه بالضرب. وكان هناك أيضًا الاحتمال المثير للاهتمام وهو الالتقاء بالجيش الفرنسي، في حالة وصول العربة إلى المكان المبتغى وهي في طريقها إلى الشمال من مدينة ماينز.

وعلى مسافة مديدة، قرابة مسيرة ثمانية أيام أخرى، تقع مدينة فيينا حيث الاستقلال المشروط، ومن ورائها نهر الراين ومدينة بون وذكريات الاستعباد. وكان الاختيار واضحًا. أعطى بيتهوفن وشابٌّ آخر كان رفيقه في الرحلة وعدًا للسائق بمنحه بقشيشًا للإصرار على حق المرور. وبحلول موعد الإفطار في الصباح التالي وصل بيتهوفن إلى فرانكفورت ولم يكن سيرى راينلاند مرة أخرى على الإطلاق.

أصبحت فيينا بمنزلة موطن لبيتهوفن بقية عمره، وخلال السنوات القليلة التالية لم يستطع رفض دعوتين أو ثلاثة للسفر خارج النمسا. حتى إنه سنحت له فرصة رائعة للخروج في رحلة إلى لندن برفقة هايدن الذي

رغب البريطانيون في عودته. ولكن عندما تقدم بيتهوفن في العمر وأصبحت قوة انجذابه لحياته العملية أشد كانت فيينا وضواحيها تحتويه أكثر وأكثر، حتى صار عديم القدرة على الانتقال منها مثل السرطان البحري الناسك.

كان من المثير للاستغراب في عيني شاب من الراين رؤية تلك المدينة العظيمة وقد ابتعدت عن نهر الدانوب، إلى حد ما، مفضلة التكتل بطول إحدى القنوات التي تبعد عدة أميال جنوبًا. إن إحاطتها بالجدران الصخرية وتعزيزها بكثرة بالأبراج وشرفات الحصون جعلتها تبدو وكأنها محصنة، فيما عدا أنها تخطت حدودها منذ وقت طويل وبات يطوقها الآن حزام آخر من المدن المليئة بالحدائق وعزب الأمراء. وعدت تلك الضواحي مجتمعة — وهذا هو الوصف الأقرب إذ إنها منفصلة عن وسط المدينة المحتشدة بالقصور — بيتهوفن بالكثير من النزهات اللطيفة مع حلول فصل الربيع. ومن على بعد تقع القرى المطلية جدرانها بالجير على التلال المكسوة بنبات الكروم المتجهة ناحية الجنوب الغربي، التي بدت جرداء وقتئذٍ بعدما سلبها فصل الشتاء أوراقها، وهي تشمل غرفًا للاستئجار في فصل الصيف إن كان بيتهوفن يستطيع تأمل تلك الروعة. وداخل القرى ومن خلفها وشمالها تمتد غابة «فينير فالد Wienerwald» الشهيرة، التي تكسو الأفق الغربي على نحو مظلم. وفي أقصى الجنوب تلوح جبال الألب التي لا يراها أحد سوى المتنزهين بطول سور المدينة. لقد كان من الصعوبة بمكان النظر إليها وعدم التفكير في أرض أشجار الليمون وراءها مثلما فعل جوته، تمامًا مثلما يدرك المرء أن الضباب القريب الذي يعلو دولة المجر التي تقع على اليسار هو ليس إلا حاجزًا يفصل البلاد عن الشرق «الأدنى».

ردد عجائز فيينا القصص التي رواها لهم آباؤهم عن الأتراك الذين تقدموا من ذلك الضباب وحاصروا المدينة حتى كانت على شفا الاستسلام. بالإضافة إلى ذلك توالى عليها غازون غرباء آخرون، مسالمون ومحاربون، على مر القرون تاركين خلفهم قبابهم بصلية الشكل أعلى كنائس فيينا وزهور الليلك في متنزهاتها والفلفل الحلو والمعجنات صغيرة الحجم في مطاعمها. كانت فيينا توتونية بصورة تقريبية من حيث لهجتها المتأنية، وشبه فرنسية

من حيث معمارها الحديث المبهرج، وإيطالية الأسلوب من حيث الأذواق الأوبرالية، وذات لمسات إسبانية في رقابتها الاجتماعية وكاثوليكيتها المعقدة. كانت فيينا مختلفة عن فرانكفورت وبرلين كاختلاف بون عن بودابست؛ عاصمة المجر.

ومع ذلك كان طقسها في شهر نوفمبر/تشرين الثاني يضاهي طقس ألمانيا تمامًا. وكان بيتهوفن محظوظًا في حصوله على خطابات تعريف به وخطابات اعتماد تحمل إمضاء الكونت فالدشتين وعم الإمبراطور ضمنت له الإعاشة والمأوى. وبانتقاله إلى أول شقة يقطن بها بمفرده — كانت غرفة صغيرة فوق متجر تجليد كتب في زقاق «ألسير جاسه» Alsergasse — كتب بيتهوفن على عجل أغراضًا معينة ليشتريها على الفور، هي: مكتبٌ وختم ومعطف وحذاء طويل العنق وحذاء عادي وجوارب حريرية سوداء. وعزم قائلًا: «لا بد من أن أجهز نفسي من جديد بالكامل.» وتحتم عليه استئجار بيانو وإيجاد صانع باروكات بارع إلى جانب موردي خشب للمدفأة وقهوة. وفي ضوء عدد سكان فيينا الزائد من الفتيات — وهو الأمر المتفق عليه — استلزم عليه تعلُّم الرقص ولذا دوّن عنوان معلم رقص جيد.

كان من اللازم دفع مقابل شراء تذاكر الحفلات وأوراق المخطوطات والختم وأغراض أخرى إلى جانب نفقات المعيشة. وتطلب كل هذا أموالًا تزيد عن التي أحضرها معه، لذلك سأل بيتهوفن الممثل المحلي للناخب عن مبلغ المائة داكوت الذهبية التي وُعد بها كإعانة. أما ما عكر صفوه فهو أنه لم يكن أول ولا آخر فنان أُبرم معه عقد يكتشف أن المال الذي ينبغي أن يُدفع له يُنكر عادة. ولم يبقَ معه إلا خمسة وعشرون داكوت فحسب وقد أنفق معظمه بالفعل. ربما كانت تلك الصدمة هي ما جعلته، في مرحلة مبكرة، يعزم على المناضلة لأجل كل كروزر يمكن كسبه من الأغنياء والمستهترين.

حتى إن المنحة كاملة، إن كانت لتدفع له، بدت زهيدة في مدينة تتسم بالغلاء الشديد. فالمائة داكوت تساوي قرابة خمسمائة فلورين فضية، وكانت تكفي احتياجاته لمدة عام واحد، إلا أن متوسط الميزانية السنوية لشاب

أعزب من الطبقة المتوسطة يعيش حياة بسيطة في فيينا بلغ ٧٧٥ فلورين. فمن يمكنه تحمل نفقة دروس الرقص بمثل هذا المبلغ؟

انخفضت ميزانية بيتهوفن إلى ستة وثمانين فلورين بحلول منتصف شهر ديسمبر/كانون الأول، لذا — في غمرة شعوره بالاكتئاب الشديد الممكن تخيله — حسب تكلفته الأساسية الشهرية الممكن توقعها مستقبلًا كالآتي:

إيجار المنزل	١٤ فلورين
البيانو	٦ فلورينات و٤٠ كروزر
التدفئة [يوميًّا]	١٢ كروزر
الطعام والخمر	١٦ فلورين و٣٠ كروزر

وبإضافة حد أدنى يبلغ ١٧ فلورين مقابل التعليم الخاص والضروريات الأخرى اتضح أن الميزانية السنوية تبلغ قرابة ٦٨٠ فلورين. استطاع بيتهوفن الاعتماد على مدفوعات يتحصل عليها كل ثلاثة أشهر باستمرار من راتبه البالغ مائتين فلورين، ولكن حتى مع المنحة وهذه المدفوعات شغل باله العجز البالغ مائة فلورين المتوقع بحلول نهاية عام ١٧٩٣، هذا على افتراض استمرار ماكسيمليان فرانتس في دفع راتبه. ووفقًا لأحدث أنباء وردت إليه من جهة راينلاند كانت مدينة بون ستغدو عمّا قريب مدينة فرنسية. فما فائدة المقاطعة؟

لم يكن يوزف هايدن في عجلة لإرهاق بيتهوفن ماديًّا؛ فقد طالبه مقابل «الدروس» القليلة الأولى التي تلقاها في شهر ديسمبر/كانون الأول بثمانية جروشين فحسب، أي ما يعادل ثمن وجبتي عشاء على نحو تقريبي. ربما كان ذلك لأن هايدن لم يكن لديه متسع من الوقت ليقضيه في التدريس في الموسم الموسيقي السابق لأعياد الكريسماس. وكان كلٌّ من الأستاذ والتلميذ يلتقيان من أجل بعض المحادثات المقتضبة فحسب، مؤجلين الجلسات الجادة إلى بعد انقضاء موسم الإجازات. ودون شك كان بيتهوفن محبطًا؛ فما من شاب طموح يفضل السفر بعيدًا — وبكلفة باهظة — لِيجد نفسه منتظرًا لتلقي الدروس في وقت لاحق.

لمثل تلك الأسباب لم يقتض عيد ميلاده الثاني والعشرين كثيرًا من الاحتفال، ولم يتهلل وجهه لأول أخبار شخصية وصلته من الديار؛ فقد توفي والده في يوم ١٨ ديسمبر/كانون الأول بمرض استسقاء الصدر، وكان من الجيد أيضًا أن تلك الأخبار لم تصاحبها نكتة من نكات ماكسيمليان فرانتس اللاذعة، مثل: «لقد تكبدتْ عوائد ضريبة الخمر غير المباشرة الخسائر.»

ومهما كان الأسى الذي شعر به بيتهوفن — الذي لم يصل لدرجة تجعله يمكن أن يعود إلى وطنه لحضور الجنازة — فإنه استفاد من يوهان فقد ورث نصف معاشه المتوقف. وضَمِنَ هذا له أنه سيكون قادرًا على العيش في فيينا وإكمال دراسته للموسيقى على يد هايدن وجذب الانتباه إليه كعازف بيانو والشروع في تكوين علاقات مع الناشرين. من هنا أسهم يوهان — وهو ميت — في إشعال فتيل حياة بيتهوفن العملية الناضجة، مثلما حمله — وكان صارمًا في اتباع القواعد قاسيًا في العقاب — منذ زمن بعيد وهو يبكي ليقف على مقعد الكلافير.

وبحلول نهاية شهر يناير/كانون الثاني لعام ١٧٩٣ (وهو الشهر المعروف بإعدام لويس السادس عشر) كان قد حقق تقدمًا كافيًا في دراسته ليعلن هايدن، على نحو غير جاد، أن الشاب بيتهوفن مستعد لتأليف «أوبرا فخمة.» أما هايدن نفسه «فسرعان ما كان سيُجبر على التوقف عن التأليف.»

بدا كل من المعلم والتلميذ متوافقين توافقًا مثاليًّا، كان أحدهما يشبه الآخر من حيث المظهر الخارجي بشكل عجيب؛ فالاثنان قصيرا القامة ونحيلا القوام، قويان وذوا وجه داكن تعلوه الندبات أسفل باروكتيهما البيضاوين، إلا أن هايدن كان حاد الملامح وأنفه معقوفة من أحد الجانبين بسبب وجود نتوء صغير داخلي. ولكي يساعد نفسه على التنفس كان يترك فكه السفلي الطويل مفتوحًا مما جعله يبدو أكبر من ستين عامًا. وكان حديثه ينم عن أصوله البسيطة في ولاية بورجنلاند Burgenland النمساوية، بالإضافة إلى تصرفه بحزم ريفي ظهر في التعاملات التجارية. ظل هايدن طيلة ثلاثين عامًا قائد أوركسترا متمكنًا لأمراء أسرة استرهازي مقسمًا وقته بين قصورهم في المجر وآيزنشتات Eisenstadt التي لا تبعد كثيرًا عن جنوب

فيينا. ووقتئذٍ كان يعمل بدوام جزئي ومسموحًا له بالبقاء في العاصمة ونشر موسيقاه الأخيرة لحسابه الخاص.

أحب الجميع «البابا» عدا ماريا آنا هايدن Maria Anna Hayden التي ذاع صيتها باعتبارها أكثر الزوجات استبدادًا بعد زانثيب Xanthippe زوجة سقراط. وبعد أن انفصل هايدن عنها عاش في شقة في أحد الحصون الشرقية المرتفعة بالمدينة، الذي كانت إطلالته المشرقة تتفق ونظرته للحياة. وهناك انتهج نمط حياة بسيطًا كان أفضل ما تناسب معه، يؤلف الموسيقى في الصباح، ويصحح المسودات بعد الغداء، ويخرج في وقت متأخر من اليوم، ويستضيف أصدقاءه على العشاء. وعلى النقيض من بيتهوفن، الذي كان يرتدي ملابسه بغير اهتمام، ارتدى هايدن دائمًا ملابسه الرسمية بأناقة ولم يفتح بابه قط قبل أن يرتدي باروكته. كان يستقبل جميع زواره ويتسم بأسلوب سلس في طمأنة من يهابونه احترامًا وربما يقول: «اعتبرني رجلًا منحه الرب موهبة وقلبًا طيبًا.»

أما بيتهوفن الذي لم يهب أحدًا إلا بقدر محدود فكان أكثر اهتمامًا بتعظيم موهبته. أراد بيتهوفن تلقي تدريب مكثف في الكنترابنط، وخلال ما يقرب من ستة أسابيع أدرك أنه لن يكتسب هذا العلم على يد هايدن. وهناك عدة أسباب بارزة لفشل الاثنين في التواصل أحدهما مع الآخر من الناحية التعليمية (مع أنهما استمرا في التقابل شكليًّا لباقي العام.) أما أكثر الأسباب إقناعًا فهو أن كليهما لم يكن يصلح للدراسة النظرية البحتة، وتشهد على ذلك تدريبات بيتهوفن على الكنترابنط البالغ عددها ٢٥٠ تدريبًا. ومع أن تأليف الجزء مفعم بأخطاء من فرط تعجله فإن تصحيحات هايدن طفيفة، وكانت أحيانًا خاطئة، ولذا اتخذ انطباع أن كليهما سئم.

يُعتبر الكنترابنط، بطبيعته الرياضية، فنًّا ينحدر بسهولة إلى علم، وعندما تصبح المهارة في تأليف العكس والتكبير ونقل الطبقة الموسيقية تقنية، ولا شيء غير ذلك، تستقر النوت على الورق مثلها مثل برادة الحديد المغنط التي تُنظم بطريقة لا حس فيها لتعبر عن الموسيقى. ومع ذلك فلا مناص من اكتساب المهارة في الوقت الذي يحتمي فيه أي مؤلف شاب

من الاعتياد على فعل شيء وتلك هي مخاطر التقنية. ارتكب هايدن، الذي تتميز بوليفونيته بالمرونة على نحو مثير للإعجاب، خطأ فرض مجموعة من القواعد الأساسية على بيتهوفن تكفي صرامتها إرضاء مهندس إنشاءات.

هذه القواعد طرحت قرابة ثلاثمائة مشكلة متعلقة بالكنترابنط في الهارموني ثنائي وثلاثي ورباعي الأجزاء. تعامل بيتهوفن مع معظمها إلا أن ثمة يقينًا ترسخ عنده أنه في حاجة إلى معلم آخر. فملاحظات هايدن المستهزئة بقدراته الأوبرالية أبدت سلوكًا استعلائيًّا بعض الشيء من جانبه، وهو سلوك استاء منه بيتهوفن الذي طالما كان جادًّا فيما يتعلق بالموسيقى. ولكن كيف له التعبير عن شعوره تجاه موسيقار عظيم يمدحه علنًا النمساويون باعتباره «حبيب أمتنا»؟ كان ذلك يعد بمنزلة انتحار مهني، وكل ما استطاع فعله هو الأمل في أن تطول زيارة هايدن القادمة إلى بريطانيا.

في غضون ذلك كان «بابا» هايدن سعيدًا برفقته شابًّا يبلغ اثنين وعشرين عامًا يحضر له القهوة والشيكولاته بأسلوب مهذب، وعزفه على البيانو لمؤلفات باخ حديث مثقفي فيينا بالفعل. ظل البارون جوتفريد فان زفيتين Gottfried van Swieten — مدير المكتبة الملكية Imperial Library ومستشار موزارت في مجال موسيقى الباروك — يتساءل كيف كان الموسيقار الشاب يحرز تقدمًا في دراسته للفوجة. فرح هايدن لهذا الاهتمام الجليل ولم يشك في أن بيتهوفن سيكتب على صفحات عناوين جميع مؤلفاته عبارة «تلميذ هايدن.»

والواقع أن بيتهوفن لم يكن لديه اعتراض على أن يُعرّف بهذا اللقب خلال شهر يونيو/حزيران عندما اصطحبه هايدن إلى آيزنشتات وقدمه للأمير أنتون استرهازي. ثمة حكاية مبتذلة عن تلك الرحلة لا يصدقها الباحثون في العصر الحديث تزعم أنه اتفق سرًّا للحصول على مسودات للكنترابنط من شخص يُدعى يوهان شينك Johann Schenk وأنه ضحك لاحقًا على خداعه لهايدن. على أي حال لم يكن هناك الكثير الذي يتعلمه بيتهوفن من هايدن إلا قربه من الحياة المهنية للموسيقار العجوز ومشاركته فيها؛

من تصفح المدونات الموسيقية ومناقشة نقاط فن التأليف للآلات وحضور التدريبات وتبادل العبارات الغريبة نصف المغناة ونصف المقلدة المجردة تقريبًا من أي كلمات لا يفهمها إلا الموسيقيون وحدهم. أما ما يشهد على ما يكنه بيتهوفن من احترام خاص لـ«بابا» هايدن فهو نسخة بخط اليد لرباعي لهايدن المصنف ٢٠ رقم ١: كل نوتة معالجة موسيقيًّا بعظمة وكأن فعل ذلك فقط يساعده على استيعاب براعة العمل، وهنا تتبادر إلى الذهن مقولة موزارت: «كان هايدن أول من علمني تأليف رباعي وتريات.»

خارج عالم تلقي الإرشادات المحدود وجد بيتهوفن أن عزفه على البيانو وأوراق اعتماده الاجتماعية المثيرة للإعجاب كانت كافية لأن تفتح أمامه الأبواب الذهبية. فمن ذا الذي — من الفنانين الجدد الآخرين — في المدينة يمكنه إغفال الكونت فالدشتين وماكسيمليان فرانتس وكذلك هايدن وفان زفيتين van Swieten؟ إن لم يكن قد نال حظًّا من الشهرة بعد فإنه يعدو نحوها بسرعة كبيرة (ونحو كونه «شخصًا أكثر مرحًا بكثير» في رسالة إلى إليانور فون بروننج.)

لم يكن محض صدفة أن تعيش الأميرة كريستيان ليشنوفسكي Christiane Lichnowsky — ابنة عم عائلة فالدشتين — في الطابق السفلي في البناية نفسها التي يقطنها بيتهوفن والكائنة في ٤٥ زقاق «ألسر جاسه» Alsergasse، وأن تكون هي وزوجها — الأمير كارل Karl — من بين أكثر عشاق الموسيقى تأثرًا بالعاطفة في فيينا. ومع ذلك فقد كان الحب والعاطفة مختفيين من جوانب أخرى لعلاقتهما بصورة ملحوظة، وكانت الأميرة مع بلوغها الثامنة والعشرين من عمرها تذكر بيتهوفن بأمه؛ بائسة وغير مستقرة في حياتها الزوجية ولم يعزز عملية استئصال ثدييها اعتدادها بنفسها. أما الأمير فكان رجلًا ضخمًا عالي الصوت يبلغ من العمر سبعة وثلاثين عامًا، شهوانيًّا مسرفًا، ولديه من الموهبة ما يكفي ليدرس مع موزارت، إلا أن لديه ميل الهاوي إلى أن يغالي الآخرون في هيبته باعتباره عبقريًّا. وسرعان ما بدأ الزوجان يتباريان للفوز بمحاباة بيتهوفن إلى حد التملك بطريقة هددت بإحداث مشكلة في أحد الأيام. أما بيتهوفن فإنه

شعر وقتها بالفخر باعتباره تحت رعاية هذين الزوجين البارزين اجتماعيًّا، وصار يحضر بانتظام حفلات موسيقى الغرفة التي كان يعقدها كلاهما صباح كل جمعة في شقتهما.

هكذا بدأت أولى علاقاته الوطيدة بأفراد الطبقة الأرستقراطية بالمدينة، وتشعبت في غضون بضع سنوات إلى أن غدت شبكة معقدة من العلاقات الكفيلة بمساندته. وعن طريق أسرة ليشنوفسكي قابل الكونت موريتس Moritz شقيق الأمير والكونتيسة ماريا فيلهيلمينه تون Maria Wilhelmine Thun والدة الأميرة والراعية البارزة للموسيقار جلوك Gluck وهايدن وموزارت، التي كانت ابنتها الأخرى إليزابيث Elisabeth متزوجة من السفير الروسي ذي الثراء الفاحش الكونت آندريز كيريلوفيتش راتسوموفسكي Andreas Kyrillovitch Razumovsky. وقتئذٍ كان بيتهوفن يعرف، بالفعل، البارون فان زفيتين، المعروف للجميع، وقد ذُكر في دعوة موجهة من هذا العجوز النبيل الصارم بأسلوب مترفق ما يأتي: «إن لم يكن لديك ارتباطات أخرى أحب أن أدعوك في منزلي الأربعاء القادم ومعك قلنسوة النوم في حقيبتك.» وبدأت شخصيات بارزة أخرى تتصل به وتقضي الوقت معه (شخصية تلو أخرى متألقة) مثل: الأمير يوزف فرانتس ماكسيمليان فون لوبكوفيتس Lobkowitz والأمير يوزف يوهان نيبوموك شفارتزنبرج Josef Johann Nepomuk Schwartzenberg — وكلاهما كانا على درجة من الثراء تكفي لتحمل نفقة إقامة حفلات أوركسترا خاصة بهم — والكونت يوهان جورج فون برونه كاموس Johann Georg von Browne-Camus والكونت موريتس فريز Moritz Fries والبارون نيكولاوس تسميزكال فون دومانوفيكس Nikolaus Zmeskall von Domanovecz من السفارة المجرية والأمير إينوسينتسو ديربا أوديزكالشي Innocenzo d'Erba-Odes-calchi ومستأجر المسرح الوطني البارون بيتر فون براون Peter von Braun والكونت يوزف ديم Joseph Deym (الذي فضل مناداته خِفْيَة بالسيد مولر Müller متى تواجدت الشرطة بالمكان) والأميرة يوزفين صوفيا Josephine Sophia زوجة الأمير يوهان يوزف فون ليشتنشتاين Johann Joseph

von Liechtenstein وابنة يواخيم إيجون Joachim Egon حاكم مقاطعة فورشتنبرج فايترا Fürstenberg-Weitra ... كل هؤلاء وغيرهم من ذوي النفوذ أطروا على فنه «الرفيع» المتعلق بتأليف المقطوعات التي تُعزف على البيانو، وطلبوا منه الارتجال على نغمات لموزارت أو ساليري Salieri بنبرات صوت مرتفعة بعض الشيء لسيدات ورجال لم يعتادوا على مقابلة طلباتهم بالرفض سواء من الفنانين أو الخدم. أطاع بيتهوفن طلباتهم، وكره نفسه بسبب تلك الطاعة، مدركًا أن مستقبله مرهون بتصفيق أكفهم غير الحاد، ومقضيًا وقته إلى أن تتكون لديه الرغبة في رفض طلبهم. وأحيانًا كان يصب جام غضبه على أحد العامة، مثل ثيودورا فوك Theodora Vocke، الذي كتب له ذات مرة معتذرًا: «لست شريرًا؛ سرعة انفعالي هي خطئي، وجريمتي أنني شاب.»

قوبل نبأ إعدام الملكة ماري أنطوانيت يوم ١٦ أكتوبر/تشرين الأول، وهي أول أرستقراطية نمساوية تموت خلال «عهد الرعب»، بموجة من عدم الإحساس بالأمان بين طبقة هؤلاء النبلاء، الذين أدركوا أن الحكومة الفرنسية قد عرضت مساعدة أي حركة قومية تهدف للإطاحة بحكم الأقلية.

أما كيف تمكنت فرنسا من العمل في ظل حالة من شبه الفوضى في مركز حكمها وشبه الحصانة في كل ساحة قتال، فهذا أمر لا يفهمه أحد، إلا أن التهديد كان حقيقيًا بما يكفي ليتسبب في تحالف لا يصدق حتى الآن بين إنجلترا وهولندا وإسبانيا والنمسا وبروسيا. كان أمل الجميع أن يضم هذا الاتحاد شديد الشمولية في النهاية قوة مناهضة الإمبريالية، ولكن في خريف وأوائل شتاء عام ١٧٩٣ كان معجبو بيتهوفن في حاجة إلى كل تسلية موسيقية يمكنهم الحصول عليها.

كما استراحوا أيضًا إلى الإحكام الشديد للأمن الداخلي. وكان كل ما تبقى من برنامج التحرير الذي وضعه «يوزف الأعظم» هو نظام الشرطة السرية الذي شكله، وهو من المفارقات، لتعزيز هذا البرنامج. عزم الإمبراطور الحالي فرانتس الثاني على إقامة دولة مدينة أكثر استبدادًا وكان زمام الحكم في يده

وحده، وجميع المزايا قاصرة على النبلاء، وجميع الإجراءات المدنية تتحكم بها «طبقة أقل من طبقة النبلاء» تشمل بيروقراطيين ومصرفيين وتجارًا ومهنيين، وأصبح في جميع المهن خدام وفلاحون مجردون من حقوقهم التي منحها إياهم يوزف الأعظم. وللتأكد من استقرار تلك البنية الإقطاعية الجديدة جدد فرانتس نشاط رجال الشرطة باعتبارهم ممثلين للنظام والإشراف والرقابة. نتيجة لذلك كانت فيينا التي عاش فيها بيتهوفن تجربته المبكرة مدينة أكثر تقيدًا بكثير — من الناحيتين الفكرية والاجتماعية — من بون الصغيرة التي تصغرها بعشرين مرة. وكتب لأحد أصدقائه ذات مرة يقول له: «لا أحد يجرؤ على رفع صوته هنا ستعتقله الشرطة.»

كان بيتهوفن يستريح من تألق المدينة الهش عندما يعود إلى هويته الحقيقية باعتباره موسيقارًا، وقد عمل لساعات طويلة — بابتهاج بمفردة — على البيانو محللًا المقاطع الموسيقية المرتجلة نغمة تلو الأخرى، ومحاولًا تنظيم الألحان المحورية والهارمونيات التي تموج بخاطره. فنشر قبل الأوان مجموعة من التنويعات على الكمان والبيانو للآريا التي ألفها موزارت بعنوان «إذا أراد الرقص» Se Vuol ballare من أوبرا «زواج فيجارو»، لأنه خشي أن يسمعها أحد من منافسيه وينتحلها. وحتى في تلك المرحلة المبكرة من حياته الفنية كان منشغلًا بمفهوم حقوق الملكية الفكرية حتى إنه ذكّر نفسه بحزم عندما نسخ مقطوعة موسيقية بغرض الدراسة قائلًا: «هذه المقطوعة بأكملها مسروقة من سيمفونية موزارت في سلم دو.»

مما أصابه بالإحراج أن تنويعات الكمان أُصدرت على أنها «مصنفه رقم ١»، فأي موسيقار بصفة عامة يحتفظ برقم الفهرس لأول عمل مطبوع يعتبره يستحق مواهبه. تمنى بيتهوفن أن يفصح عن نفسه لجمهور فيينا بشيء منجز بعجالة أقل بكثير، «أريد فعليًا أن أرى مؤلفاتي وهي تخرج إلى النور ... في صورة مثالية قدر الإمكان.» وقرر أن يجعل التنويعات تظل على الرف على الدوام ثم يحيلها إلى مرتبة أرشيفية بشعة هي مرتبة «الأعمال غير المشتملة على رقم مصنف» التي تشترك فيها جميع مؤلفاته حتى اليوم.

أوصله المزيد من طموحه إلى عزف كونشرتو بيانو في سلم سي مع الخفض وكونشرتو أوبوا وخماسية آلات نفخ وثمانية آلات نفخ. أرسل هايدن نسخًا من الثلاثة أعمال الأخيرة إلى جانب تنويعات «فيجارو» وفوجة إلى ماكسيمليان فرانتس في شهر نوفمبر/تشرين الثاني مشيرًا إليها باعتبارها برهانًا على رعايته: «لتلميذي العزيز بيتهوفن الذي اؤتمنت عليه بكياسة فائقة.» ومر عام منذ وصول الشاب إلى المدينة وكان هايدن على علم بأن الناخب (الذي عاد الآن إلى بون، لكن لم يزل خائفًا من الفرنسيين) قد يحتاج إلى إعادة طمأنة قبل أن يرسل له طلبًا للحصول على راتب آخر. لذلك طرح موضوع النقود بطريقة مهذبة قائلًا إن البدل الذي يحصل عليه بيتهوفن حاليًّا والبالغ خمسمائة فلورين لا يكفي «حتى لنفقات المعيشة» في فيينا. ولحمايته من «المرابين» قدّم إليه هايدن خمسمائة فلورين أخرى نقدًا. «والآن إنني أطالب بدفع هذا المبلغ إليه.» أما عن أجر بيتهوفن مستقبلًا فقد قال هايدن: «أعتقد أنه إذا ما خصصت له جلالتك ١٠٠٠ فلورين للعام القادم ...»

طمأن هايدن الناخب أن الاستثمار سوف يؤتي ثماره إذ إن «بيتهوفن سيغدو سريعًا واحدًا من أعظم الفنانين الموسيقيين في أوروبا، وسأكون فخورًا أن أدعو نفسي معلمه.»

لم يستمر فخر هايدن طويلًا حيث أرسل إليه ماكسيمليان فرانتس يوم ٢٣ من شهر ديسمبر/كانون الأول الرد الآتي:

«لقد تسلمت موسيقى الشاب بيتهوفن التي أرسلتها لي مع خطابك. ولّما كانت تلك الموسيقى، باستثناء الفوجة، قد أُلفت وعُزفت هنا في بون قبل خروجه في رحلته الثانية فلا يمكنني اعتبارها تقدمًا أُحرز في فيينا.

وفيما يتعلق بالمبلغ المخصص له طيلة فترة مكوثه في فيينا فهو يبلغ بالفعل ٥٠٠ فلورين فقط. ولكن بالإضافة إلى هذا المبلغ فقد كان يُدفع له باستمرار راتبه الذي يحصل عليه هنا البالغ ٤٠٠ فلورين (المشتمل على حصته من معاش يوهان)؛ أي

أنه حصل على مبلغ ٩٠٠ فلورين لهذا العام. ولذلك لا يمكنني استيعاب كيف لم يحصل على المدفوعات الواجب حصوله عليها كما تقول.

لذا أتساءل أيضًا لمَ لا يعود ليستأنف عمله هنا؛ فأنا أشك في أنه قد حقق أي إنجاز مهم في تأليف الموسيقى، وأخشى ألا يجلب معه إلا الديون كما حدث في رحلته الأولى إلى فيينا.»

بوسعنا تخيل رد فعل هايدن على الخطاب. فهو لم ينخدع في الخمسمائة عملة فضية فحسب، بل أعلن عن دعمه للعظمة المستقبلية لموسيقار لم يكن له تأثير عليه — بكل وضوح — على الإطلاق. في ظل مثل هذه الظروف كان لديه كافة الأعذار إذا كسر الكمان على رأس بيتهوفن عندما يراه في المرة القادمة. ومع ذلك فلم يكن بينهما سوى لقاءات قليلة، إن تقابلا بالفعل، عام ١٧٩٤ الجديد. وفي يوم ١٩ يناير/كانون الثاني غادر هايدن من أجل عمل زيارة أخرى طويلة إلى بريطانيا.

أما كيف سَوّى حساباتهما فهو أمر غير معروف. لم يحب هايدن إنفاق المال مثل أي من خبراء الشئون المالية الذين ذكرهم، لذلك يسعنا أن نقول إن بيتهوفن سدد له المبلغ بالفائدة كاملة. ودفاعًا عن بيتهوفن ينبغي لنا تقدير أنه واجه، بلا أي تقصير من جانبه، مصاعب مالية حقيقية خلال أول شتاء يقضيه في فيينا. فقد استغرق معاش يوهان ستة أشهر حتى يصل إليه، كما أنه لم يتوان عن العمل؛ إذ أبحر في دراسته للكنترابنط وأعاد بالفعل تأليف المقطوعات التي ادعى الناخب أنه يعرفها. ومع ذلك كان يحق لهايدن الشعور بأنه استُغل، وهكذا لم تتوطد العلاقات بينه وبين «تلميذه العزيز» أبدًا بعد ذلك.

كتب بيتهوفن لنفسه في إحدى مذكراته: «تَحَلَّ بالشجاعة ... لا بد أن يشهد هذا العام اكتمالي، ولا ينبغي أن يظل عمل واحد غير منجز.» وبعد ابتعاد هايدن عن طريقه بأسلوب مناسب أصبح بإمكان بيتهوفن الآن الانتقال إلى معلم نظريات أقل هيبة ولكن أكثر أستاذية: وهذا هو يوهان جورج ألبريشتسبرجر Johann Georg Albrechtsberger، قائد

أوركسترا كاتدرائية سان استيفان. وطوال الستة عشر شهرًا التالية تلقى بيتهوفن الدراسة على يد هذا الرجل الخبير. ربما نترك أسرار اكتشافاتهما المشتركة للفوجات ذات الصوتين والثلاثة والأربعة أصوات والفوجات المزدوجة والفوجات الكورالية والكنترابنط الثنائي والثلاثي والإتباعات في جميع المسافات لعلماء تاريخ الموسيقى. ويكفينا أن نعرف أنه في حين حارب بيتهوفن — الروح الحرة — ضد ادعاء ألبريشتسبرجر المعرفة فإن حبه للنضال من أجل النضال نفسه جعله يستمر في تلقي المزيد من النضال.

وفي خطوة أخرى نحو اكتمال الذات استكمل بيتهوفن دروس الكمان التي انقطع عنها وهو صبي، فدرس ثلاث مرات أسبوعيًا على يد عازف الكمان الأساسي في أوركسترا أسرة ليشنوفسكي ونائب قائد الأوركسترا، وهو فنان شاب بدين يُدعى إجناتس شوبانتسيج Ignaz Schuppanzigh. وهكذا شرع في كسب صداقة لا حصر لقيمتها الموسيقية، إذ كانت أصابع شوبانتسيج المتلئة تنم عن بداية معظم رباعيات الوتريات التي ألفها مستقبلًا.

انتهت صلات بيتهوفن الأخيرة بالاستعباد في شهر أكتوبر/تشرين الأول من عام ١٧٩٤ بعدما أدت أخيرًا سلسلة رائعة من الانتصارات الفرنسية إلى وضع نهاية لمقاطعة كولونيا. وباتت بون بلدة يقطنها عجائز كثيرون بعد هروب شباب الطبقتين المتوسطة والعليا من الاستعمار. وكان فرانتس فيجلر من بين المئات الذين بدءوا يصلون إلى فيينا هذا الخريف، وكان من بينهم أيضًا كارل كاسبار فان بيتهوفن الذي بلغ العشرين من عمره وقتئذٍ، وكان ضئيل الحجم قبيحًا وأحمر الشعر، وقد عبر عن نيته أن يعمل مدرس موسيقى. استقبله لودفيج بالقليل من الفرح. وفي هذه المرحلة من حياة العائلة تبدو علاقتهما — نصف الحنونة ونصف العدائية — قليلة الأهمية إلا أنها تسببت في أحد الأيام في أشد أزمة في حياة بيتهوفن.

كان بيتهوفن حينئذٍ في عامه الرابع والعشرين وبعد إغلاق قصر ماكسيمليان فرانتس لم يعد يعتمد على راتب يمكنه من إعالة نفسه. ومن الآن فصاعدًا عليه الاستفادة من قيمته كعازف بيانو وموسيقار.

إلى جانب هذا كانت هناك هبة أخرى ذات أهمية تتمثل في نجاحه الاجتماعي. اندهش فيجلر (الذي اعتراه الحزن وهو في التاسعة والعشرين من عمره للاضطرار إلى ترك عمله باعتباره رئيس جامعة بون) لرؤية صديقه القديم — الذي لم يعد يقطن علية المنزل — يعيش في دولة عظيمة ضيفًا على عائلة ليشنوفسكي. كان الخدم بالمنزل لديهم أوامر بتلبية نداء السيد فان بيتهوفن أولًا إذا قرع لهم الجرس كل من بيتهوفن والأمير كارل في ذات الوقت، ثم أصبح لبيتهوفن وكيل لنشر أعماله. وأضحى يتحدث برضاء واضح عن «تطبيق خصومات بمقدار الثلث» مع أن فيجلر أخذ عنه انطباعًا بأن معرفته ضئيلة بالشئون المالية. وكان يخجل من تناول الطعام في الخارج من حين لآخر، مع أنه لم يكن عليه إيجار يسدده أو نقص في الطلاب الشباب الأثرياء حسني المظهر الذين يعلمهم عزف البيانو، بالإضافة إلى أنه مزح بشأن استعداده للزواج. وإذا كان يمكننا تصديق فيجلر فإن بيتهوفن الشاب: «يعيش قصة حب طوال الوقت وله العديد من المغامرات التي كانت ستصبح صعبة — إن لم تكن مستحيلة — لكثير من الشباب في مثل جمال أدونيس.»

اتبع بيتهوفن بعد ذلك — قرابة هذا الوقت — مثال الشاب الأنيق في كثير من المدن الأوروبية، وتوقف عن استعمال البودرة على شعره، وتخلى عن استخدام الباروكة والضفيرة ورفع حزام سرواله إلى خصره النحيف، وأصبح يرتدي سترات أغمق وأكثر تدليًا، واستبدل قبعته ذات الثلاث زوايا بالقبعات الرسمية الصغيرة التي ارتداها الناس قديمًا، مثل عمامة لودفيج الجد. وبفظاظة تامة كتب خطابًا لإليانور فون بروننج يعلمها فيه بأن الصديري الذي نسجته له «أصبح موضة قديمة الآن حتى إنني لا يسعني إلا الاحتفاظ به في خزانة ملابسي.» لذا رفضت طلبه لأن تصنع له واحدًا غيره، إلا أنها أرسلت له رباط عنق حاكته يدويًا وقد فرح به تعبيرًا عن اعتذاره، «لم أكد أصدق أن بوسعك التفكير في أنني لا أزال أستحق أن تذكريني.»

بملبسه هذا لم يعد بيتهوفن خانعًا «للنظام القديم» بل صار سيدًا من العصر الجديد الأقل تشبثًا بالرسميات، وفي الوقت ذاته كانت «معشوقاته الكثيرات» تدلين شعورهن مسترسلة في خصلات مجعدة طبيعية، وقد تخلين

عن ارتداء تنوراتهن التحتية مكتفيات — بوضوح — بارتداء التنورات الشفافة، وأظهرن صدورهنّ التي كانت تتسع مرة وتتضيق مرة.

ومع ذلك فقد ظن بعض الناس أن شبيه أدونيس حقق معظم انتصاراته في غرفة الموسيقى وليس في غرفة النوم؛ فقد كان لا يزال — وسيكون فيما بعد دائمًا — خجولًا عندما يتعلق الأمر بالعلاقات الجنسية وكان محترمًا مع السيدات. وتمركزت الأوصاف الحية التي أوردها صديقاته عنه — التي دائمًا ما نمت عن الإعجاب — بكل ندم حول قبحه؛ حيث البشرة الإسبانية الداكنة والندبات التي تعلو جلده وشعره الأسود الأشعث وساقاه القصيرتان، ولم يكن رائعًا إلا حاجباه الكثان، إلى جانب إحكام إغلاق فمه. كان شعر ذقنه حديث النمو كثيفًا للغاية، حتى إنه كان يكسو وجهه برغوة صابون الحلاقة حتى عينيه. لاحظ فيجلر إحجامه عن الحلاقة أو تغيير ملابسه على العشاء، الأمر الذي تحتم عليه فعله عند تناوله العشاء مع عائلة ليشنوفسكي الأنيقة.*

استغل بيتهوفن الموضات الجديدة الفضفاضة عن طريق ترك ملابسه تتحرك بحرية حول جسده النحيل، وأصبح وصفه المفضل لنفسه هو «منفتح» — نظرًا لفتحه أزرار الملابس — مشيرًا به إلى حالته المزاجية وإلى زيه. كان نظيفًا بطريقة شبه مرضية، وكانت يداه تمتدان إلى الصابون ما إن يرَ الحوض، بالإضافة إلى ارتدائه الكتان الصافي وتلميع أسنانه ناصعة البياض دائمًا بالمنديل. كل هذا جعل ابتساماته النادرة، لكن العريضة، تشع نورًا على نحو خاص، وهي محاطة بالسواد مثلما اعتادت دائمًا.

وعلى لوحة مفاتيح البيانو — ذات الأصابع البيضاء والسوداء التي تلتحم ببياض وسواد آخرين يطلقان نغماتها — تنطلق الطاقة المفاجئة العنيفة التي جعلت بيتهوفن خطرًا على الخزف الصيني النقي المصنوع منه البيانو. كتب كارل تسيرني Carl Czerny إن: «سلوكه وهو يعزف

---

*ربما يرجع هذا إلى طبيعته الخرقاء وليس لخروجه عن التقاليد، إذ كان بيتهوفن عاجزًا عن التعامل مع موسى الحلاقة بأمان أو حتى مع بري قلم رصاص دون مساعدة، بالإضافة إلى أنه لم يتعلم الرقص بالشكل الصحيح بمرور الوقت.

كان هادئًا ونبيلًا وجميلًا بإتقان، وليس فيه من عبوس الوجه شيء.» جلس بيتهوفن بهدوء أمام الآلة وعزف نغمات كبيرة الحجم دون أي جهد واضح. تميزت تقنيته بالتناسق بطريقة رائعة، هذا إلى جانب معصمه الانسيابي الذي تمكن من إنتاج تآلفات بسرعة السلالم الموسيقية ودوران ذراعه برشاقة والوثبات متناهية الدقة من نغمة لأخرى. كان من تخصصه الزغرودة الثلاثية؛ تحرك أربعة أصابع لليد الواحدة كل إصبعين في المرة الواحدة بسرعة بالغة، مع إصبعين آخرين في اليد الأخرى ليعلو الصوت حتى يصل إلى درجة «قوي» قبل أن يهدأ ليصل إلى ذبذبة لا تكاد تُسْمَع. لم يستطع أحد مضاهاة سرعته في المقطوعات الزخرفية أو جهوريته الطنانة في الحركات البطيئة. فلقد أكسبته سنوات العزف على الأرغن قدرة ممتازة على عزف النغمات بترابط كامل، واستطاع الربط بين أي عدد من الأصوات الداخلية أو الخارجية بسهولة ويسر، إلا عندما يعزف عن عمد سطر الباص متقطعًا بتأثير دقة غريبة. حولت كل نوتة جافة، وهي تنتهي، نغماتها التوافقية إلى الآلات الوترية دون الضغط على الأوتار لترجع صداها دون مساس بالأوتار، وهو دليل آخر على أن بيتهوفن الشاب كان يتمتع بأذنين من أكثر الآذان حساسية في التاريخ الموسيقي. يتذكر شاهد عيان أنه نجح في تحقيق مثل تلك المعجزات قائلًا: «ويداه على درجة عالية من الثبات ... بدتا تتأرجحان إلى اليمين وإلى اليسار فوق المفاتيح.»

وبغض الطرف عن التقنية فقد اتسم عزفه بجلال يتعذر تعريفه وعظمة روح أكثر منها عظمة أسلوب وخلوه من التعالي وتجرده من الاستعراض وبساطته، في أفضل معنى للكلاسيكية. ومع أنه عزف لباخ وهانديل وجلوك وموزارت — وهو الأمر المدهش — فإنه كان أكثر إقناعًا في مؤلفاته الخاصة. لم يكن تسيرني هو المستمع الوحيد الذي استخدم كلمة «نبيل» لوصف عزفه على البيانو، إذ كتب الموسيقار التشيكي «فاكلاف توماسيك» Václav Tomašek بعد أن سمعه: «وجدت نفسي أمجده بعمق لدرجة أنني لم ألمس البيانو لعدة أيام.» وبعد أكثر من أربعين عامًا ظل بيتهوفن بالنسبة له «عملاق عازفي البيانو».

لا يعني هذا أن جميع مرتادي صالون ليشنوفسكي كانوا متيمين به بالمثل. فقد ابتعد أنصار صنع الموسيقى المتأنقة عن نزعة بيتهوفن العرضية نحو الوحشية، وتساءلوا لماذا بدت تلك الانفجارات دائمًا وكأنها تحدث في لحظات قمة الروعة. يبدو وكأن هناك شيئًا منحرفًا في هذا الشاب العنيد، كما لو أنه أراد تدنيس موهبته. وطبقًا لفكرتهم عن «التأليف» — التي هي فكرة التلوين بألوان المياه — المتمثلة في أنه شيء واضح وجميل وضيق النطاق، كان بيتهوفن يرسم بألوان الزيت بأسلوب لا ينم عن امتلاكه المهارة؛ إذ يجر الريشة على قماش الكنفا — الذي يكبر حجمه للغاية عن قاعة الاستقبال الخاصة بالأمير — محدثًا علامات.

لم تكن فيينا قد انضمت بعد لحكومة فرنسا في ربيع عام ١٧٩٥ وكذلك باريس لم تُعتبر منضمة بالكامل بعد، إلا أن الثورة اكتملت وقتئذٍ. أما مستمعو بيتهوفن الأكثر تطلعًا إلى الجديد، ولاسيما الشباب منهم، فقد توافق عنف أسلوبه وضخامته مع علم الجمال الجديد الخاص بالقوة والعاطفة «المنفتحة»، صحيحٌ أنها لم تكن موزارتية الطابع — ولم تكن جميلة دائمًا — إلا أنه كان من المستحيل مقاومتها.

هناك مدرستان للفكر الأكاديمي إذا ما تطرقنا لمعرفة أي كونشرتو بيانو عزفه بيتهوفن لأول مرة للجمهور يوم ٢٩ مارس/آذار. يفيد بعض الباحثين أنه كان أول كونشرتو يعزفه في سلم سي الكبير مع الخفض، ويعتقد آخرون أنه الكونشرتو الثاني له في سلم دو الكبير. ومع ذلك فالجميع يصر على تسميته «كونشرتو بيتهوفن الثاني» لأنه نُشر بعد الكونشرتو الذي ألفه بعد ذلك، والمعروف باسم «كونشرتو بيتهوفن الأول»، ومع ذلك فإن الكونشرتو الثاني يعتبر الأول لبيتهوفن لأنه ألف حركته الأولى في بون. ومع ذلك فقد لا تكون حركته الثانية هي التي ألفها أولًا؛ فيبدو أنه ألف حركة ثانية «ثانية» بعد تأليف الحركة الثانية للكونشرتو «الأول». إن مثل هذا النوع من التوضيحات هو ما يجعل مناقشات علم تاريخ الموسيقى شيقة إلى حد بعيد.

لم يكن النقاش المتعلق بظهور بيتهوفن لأول مرة للجمهور ليثار لولا أن أليكساندر فيلوك تاير Alexander Wheelock Thayer كاتب سيرة حياة

بيتهوفن في القرن التاسع عشر رفض ما قاله فرانتس فيجلر من معلومات مستقاة من المصدر الأصلي. وفقًا لفيجلر لم ينِهِ بيتهوفن — لمعاناته إحدى نوبات القولون العصبي — تأليف الكونشرتو الخاص به «الجديد تمامًا» حتى بعد ظهيرة يوم الجمعة الموافق ٢٧ من شهر مارس/آذار. ووُزِّعت الصفحات الأخيرة من المخطوطة الموسيقية على أربعة ناسخين ينسخونها حرفيًّا وهو يؤلفها. وأثناء المران في اليوم التالي وُجد أن البيانو مضبوط على نصف نغمة منخفضة للغاية. «ودون لحظة تأخير واحدة ... عزف بيتهوفن جزأه في سلم دو مع الرفع.» يهتم فيجلر بحدة الصوت هذه اهتمامًا خاصًّا. ولذا عندما كرر بيتهوفن عزف المقطوعة على الملأ — بعد ظهيرة يوم الأحد — عازفًا على آلة موسيقية مضبوطة النغم على نحو صحيح في مسرح «بورج» Burgtheater في فيينا توحد هو والأوركسترا في سلم دو الكبير، السلم المميز لكونشرتو البيانو «الأول» الذي قدمه.

لم يدم أي نقد لهذا العمل، إلا أنه دُعي مرة أخرى في اليوم التالي ليرتجل أمام جمهور غفير. وفي يوم الثلاثاء الموافق ٣١ من شهر مارس/آذار عزف كونشرتو لموزارت في حضور أرملته كونستانزا Constanze. وبعيدًا عن أمر بيتهوفن بالعزف في قصر «شونبرون» Schönbrunn لم يكن شعب فيينا سيمنحه امتيازات أكثر.

وها قد صار على استعداد الآن لنشر «المصنف — الرسمي — رقم ١» البالغ درجة من الروعة تكفي لأن تمحو ذكريات تنويعات الكمان هذه التي ألفها منذ عامين. ولكن تُرى ما ماهية هذا الإصدار الأول شديد الأهمية؟ لم يشعر بيتهوفن أن أيًّا من كونشرتات البيانو التي ألفها على درجة كافية من الجودة، وإلى جانب ذلك فضل أن تظل دون تنفيذ لفترة باعتبارها مرجعًا للعزف فريدًا من نوعه. أما الثلاثيات فكان هناك استعداد أكثر لعزفها، وظل بيتهوفن يتكبد المشقات لإتقانها منذ أن غادر هايدن، واتسمت أيضًا باشتمالها على إمكانية واضحة لإثارة إعجاب جمهور يزيد ثلاث مرات عما سلف. وبثقته — على ما يبدو — في الرقم ثلاثة باعتباره رقم حظه وضع أول ثلاث إعلانات في صحيفة «فينر تسايتونج» Wiener Zeitung يوم

٩ مايو/أيار طالبًا تسجيل الاشتراكات للحصول على الثلاثيات. وبعد ثلاثة أيام من الإشعار الأخير وقع بيتهوفن عقد نشر مع أرتاريا Artaria، أكبر شركة للنشر الموسيقي في فيينا.

ألزم العقد، النموذجي وقتذاك، بيتهوفن بالاشتراك في تكلفة الطبعة الأولى لمصنفه الجديد للاشتراك الخاص. وكان من المفترض أن تغدو مثل هذه الطبعة، المحفورة بطريقة نموذجية على مواد عالية الجودة، مربحة في حد ذاتها. فإن اشترك عدد قليل جدًّا من العملاء أو إذا كانت أسعار النسخ زهيدة للغاية، فيحق للناشر دائمًا طباعة نسخ لاحقة أقل ثمنًا لبيعها في السوق الحرة، لكن الفشل في بيع اشتراكات يشير إلى فشل العروض المستقبلية. لذلك كان السعر المعلن الأول بمنزلة مضاربة مهمة توازن بين طمع الموسيقار ورغبة أناس من أمثال ليشنوفسكي لاقتناء مؤلفات جديدة نصف حصرية ومعدة إعدادًا فاخرًا.

هكذا تحكم بيتهوفن في مستقبله حينما قرر المطالبة بداكوت ذهبي واحد في مقابل بيع كل نسخة من مصنفه الأول. وبعد خصم تكلفة الطباعة البالغة فلورين واحد لكل اشتراك تبقى له صافي ربح يبلغ أربعة فلورينات لكل نسخة، وهو ربح جشع حقًّا. ولكن قبل أن يرى أي زيادة في ميزانيته كان عليه سداد ٢١٢ فلورين لشركة أرتاريا مقابل الأرقام المسلسلة. جعله هذا الاستثمار يغرق في الديون (بافتراض تسديد دينه لهايدن.) كانت البهجة المصطنعة في الخطاب الذي كتبه هذه المرة إلى البارون تسميزكال من السفارة المجرية واضحة بصورة تامة: «نعم، عزيزي الكونت، يا صديقي الحميم، يا لها من أوقات عصيبة ... إننا، سيدي الكريم، نستعطفك لنطلب منك قرضًا يبلغ خمسة عملات من الجلدن سنسددهم لك خلال بضعة أيام.»

أتت مضاربته ثمارها واحتشد ما لا يقل عن ٢٤٩ مشتركًا لشراء النسخ. وطلب الأمير ليشنوفسكي وحده عشرين نسخة وربما يكون قد دفع مقابل الأرقام المسلسلة أيضًا. هكذا حقق بيتهوفن ربحًا إجماليًّا يزيد كثيرًا عن الألف فلورين وهو ما يكفي للتكفل بنفقات العيش لعام آخر.

حققت ثلاثية المصنف الأول، المهداة إلى ليشنوفسكي، نجاحًا ساحقًا أيضًا لأرتاريا التي أعادت طبعها ثلاث مرات للتوزيع المحلي في الوطن وفي الخارج. من هنا انطلق مستقبل بيتهوفن المهني متألقًا بثلاث أعمال لا تزال تنضح حتى الآن بعطر الشباب الفتان. يُفتتح العملان الأولان، في سلم مي الكبير مع الخفض وسلم صول الكبير، بسرعة ونشاط بارعين يُعدان المعادل الموسيقي لمسابقات التلاعب بالألفاظ التي كانت محببة لدى الأذكياء الفرنسيين في القرن الثامن عشر. وتتفوق الألحان البارعة للبيانو والكمان والتشيلو إحداها على الأخرى باستمرار وتتبعها الحركات البطيئة لجمال اللحن العظيم، إلى جانب حركات الاسكرتزو والخواتيم التي تجيش بالسعادة الغامرة. أما الثلاثية الأخيرة، في سلم دو الصغير، فهي أكثر كآبة وكثافة من حيث التركيب. فبلحنها المحوري المبدئي الذي ينقضي جزئيًّا بطريقة كروماتية ومجموعتها المتكاملة من التنويعات تستحضر الثلاثية كونشرتو البيانو الرائع لموزارت المنجز في السلم نفسه (الذي سُمع بيتهوفن يقول عنه ذات مرة بتواضع نادر: «لن نتمكن أبدًا من تأليف شيء كهذا.»)

نُفذت تعليمات الكونت فالدشتين الختامية أخيرًا. فلم تكن روح موزارت وحدها هي التي تتلمسها في كل ملمح في موسيقاه بل لمسات هايدن أيضًا؛ في الاسكرتزو (الصيغة التي ابتكرها هايدن) وفي العزف المشتمل على الموتيف والكنترابنط المتدفق دون أي جهد. نبضت الثلاثيات في كل جزء باللمسات الأصيلة، وهو ما أطلق عليه أحد النقاد المعاصرين «الانفجارات المشتتة للثقة الاندفاعية لشاب موهوب.»

عاد هايدن من إنجلترا في نهاية شهر أغسطس/آب. ودفعه الحديث المتكرر عن ثلاثيات بيتهوفن إلى سماعها في صالون ليشنوفسكي وقوله — بتعالٍ — إن بيتهوفن من الأفضل نصحه بـ«ألا ينشر الثلاثية الثالثة في سلم دو الصغير.»

ولأن جميع أعماله كانت في طور الطباعة بالفعل بدت تلك النصيحة غير ضرورية. يشير ما أُتيح لنا من معلومات إلى إقامة عائلة ليشنوفسكي حفلًا في شهر سبتمبر/أيلول أو أكتوبر/تشرين الأول عندما استمع هايدن

مرة أخرى لأعمال ثلاثة جديدة لبيتهوفن، وهذه الأعمال هي سوناتات البيانو المصنف رقم ٢ التي لم تكن قد نُشرت بعد.

عزف بيتهوفن بنفسه المجموعة الجديدة لهايدن، وكانت السوناتا الثالثة المؤلفة في سلم دو الكبير صعبة من الناحية الفنية صعوبة بالغة لتبرير ملحوظته التحذيرية، وفيما عدا ذلك كان هايدن مجاملًا. فلقد أهداه بيتهوفن السوناتا إلا أنه أقنع نفسه أن الرجل العجوز كان «غيورًا».

من كان يَغار مِن مَن؟ أمر محل جدال. إذا كانت رحلة هايدن الأولى إلى لندن رحلة ناجحة فإن رحلته الثانية كانت مذهلة إذ انهال عليه بفضلها المال والثناء. وبعد انقضاء ثمانية عشر شهرًا كان هايدن قد ألف خمس سيمفونيات وستة رباعي وتريات عالية الجودة، إضافة إلى أن الملك جورج الثالث ترجاه أن يظل في بريطانيا إلى الأبد، إلا أن ميله الطبيعي كأحد رجال الحاشية أعاده إلى الوطن لينتظر أوامر صاحب عمل جديد، وكان هذا الرجل هو الأمير نيكولاوس استرهازي الثاني. استراح هايدن حينما عرف أن كل المطلوب منه هو إقامة قداس واحد مرة كل عام ليُغنى في آيزنشتات. استقر هايدن في مسكنه الجديد في شارع كروجرشتراسه Krugerstrasse، وطوال العامين ونصف التاليين لم يره تلميذه السابق إلا نادرًا.

كان ظهور سوناتات المصنف الثاني محبطًا نوعًا ما، وكان فيضان المؤلفات الجديدة المتدفق من قلم بيتهوفن مستمرًا؛ فألف خمس ثلاثيات للوتريات وثلاثية من البيانو والكلارينيت والكمان وخماسية للوتريات وأخرى للبيانو وآلات النفخ، وسداسية للوتريات وأخرى للوتريات وآلتي هورن وثالثة لآلات النفخ وسوناتين تشيلو وثلاث سوناتات كمان وسبع سوناتات بيانو. كما ألف أيضًا أغاني متفرقة وآريا كونشرتو لتشدوها مغنية سوبرانو. وبأسلوب أكثر خفة ألف موسيقى تُعزف على آلة المندولين وثماني مجموعات من التنويعات الرائعة ومقطوعة عديمة الأهمية تحت عنوان «ثنائية ونظارة لا غنى عنها» Duet with Two Obbligato Eyeglasses.

يغدو انضباط المرء الذاتي في غمرة الإلهام جليًّا عندما يلاحظ أن ذلك الفيضان يشتمل حصريًّا تقريبًا على موسيقى الغرفة. وحتى في تلك الفئة

ثمة حذف مقصود؛ هو رباعي الوتريات. فقد أراد ترك أعذب الصيغ دون تغيير حتى يتقن فن تأليف مجموعات أخرى.

ازدهرت حياة بيتهوفن المهنية كعازف بيانو عام ١٧٩٦ أثناء رحلته التي استغرقت خمسة أشهر ذهب فيها إلى بوهيميا وساكسونيا وبروسيا. وكتب لأخيه الأصغر وهو في مدينة براغ Prague قائلًا له: «عليّ تحصيل مال وفير.» وقد تحتم على نيكولاس يوهان اللحاق بكارل كاسبار إلى فيينا، ثم عمل موظفًا في إحدى الصيدليات. وكان كل من «يوهان» و«كاسبار» — إذا ما دعوناهما بأسماء شهرتيهما — مهتمين بنجاح لودفيج الجديد. وكما اتضح من تفاخر بيتهوفن الساذج فهو لم يكن مسئولًا من الناحية المالية، إضافة إلى أنه طالما ابتغى كسب مبالغ مالية أكبر من تلك التي استطاع المتعاقدون معه عرضها عليه، إلا أن ذلك الأمر كان من منطلق الكبرياء؛ فما إن تُدفع له عملات الداكوت حتى يصبح مسرفًا ومقرضًا سخيًّا. وحذره يوهان مازحا ذات مرة: «احذر جماعة النساء منعدمات الأخلاق بأسرها.» وأضاف: «أتمنى أن تزداد حياتك سعادة وأتمنى أن أسهم في تحقيق تلك الغاية.» كان هذا الخطاب مليئًا بالفأل السيئ لكل منهما.

بلغت زيارته إلى بروسيا ذروة أهميتها عندما ارتجل أمام جوقة سينجاكاديمي Singakademie في برلين وأدهش الارتجال أعضاءها إلى حد بعيد حتى إنهم احتشدوا حول البيانو وانخرطوا في البكاء. وعزف مرتين أمام الملك فريدريش فيلهيلم Friedrich Wilhelm الثاني الذي قدم له مكافأة؛ علبة سعوط (بودرة تبغ) ذهبية مليئة بالعملات الذهبية المطبوع عليها صورة الملك لويس. وبتلقيه هدية ذهبية أخرى من ناخب ساكسونيا وحصوله على الأجر الوفير عاش بيتهوفن الانتصارات النابضة بالحياة لموزارت على نحو متأخر.

بتقدير أسرة ملكية له وتألقه بنجاحه التجاري بدأ بيتهوفن ينضح عبير الشهرة الملحوظ. كتب البارون كوبيك فون كوباو Kübeck von Kubau يقول: «إن كل من يرى بيتهوفن لأول مرة ولا يعرف شيئًا عنه سيعتبره دون شك سكيرًا مشاكسًا سيئ الطباع ماكرًا ... ومن ناحية أخرى من يراه

لأول مرة محاطًا بشهرته ومجده سيرى حتمًا موهبة موسيقية في كل ملمح من ملامح وجهه القبيح.»

عاد بيتهوفن إلى وطنه بحلول نهاية شهر يوليو/تموز في الوقت المناسب لينتهي إلى مسامعه الحديث الثائر عن «بونابرت»، الجنرال الكورسيكي الشاب الذي ألحق المهانة بجيش النمسا في إيطاليا. وبالقرب من موطنه كاد الأرشدوق تشارلز يمنع الجيش الفرنسي عن زحفه إلى الراين. وباتفاق بعض العواصم المتحالفة على الخروج من الحرب بدت فيينا الإمبراطورية وكأنها قطب باريس المضاد وآخر غنائم الثورة. وهكذا لم تصبح المدينة سعيدة كي يعود إليها.

إلى جانب ما سبق كان صيف بيتهوفن ملبدًا بغيوم مرضه الذي وصفه فرانتس فيجلر على أنه «خطير» وقد أُصيب به بسبب عادته أن يقف نصف عار أمام النافذة المفتوحة، من شدة توتره، عندما يشعر بالحر. ثمة سبب للاعتقاد أنه ابتلي بالتيفوس إلى جانب مضاعفات مستقبلية وخيمة مترتبة على المرض. ومع ذلك فكان به من العافية ما مكنه من التزامه بالعزف في إحدى الحفلات في بريسبرج Pressburg في أواخر شهر نوفمبر/تشرين الثاني عندما شكا مازحًا من أن البيانو كان أفضل بكثير من أن يعزف عليه: «إنه يسلبني حرية عزف ألحاني.»

استمر إنتاجه من مؤلفات موسيقى الغرفة خلال الشتاء وكانت شهية فيينا شرهة لهذا النوع من الموسيقى. ولم يُسمح بشيء حتى بدخول نابليون إلى تيرول Tyrol في ربيع عام ١٧٩٧ لتأخير أهم ثمانية لبيتهوفن للبيانو وآلات النفخ، المصنف رقم ١٦. ولكن مع حلول يوم ١٧ من شهر أبريل/نيسان اقترب الفرنسيون اقترابًا شديدًا — بمسافة ستين ميلًا فقط من فيينا — حتى إن جيش الدفاع عن المدينة استُدعي للخدمة. ألف بيتهوفن أغنية عن الحرب لرفع راياتها، ومما لم يؤثر على سمعته في القرن العشرين أن أُعلن عن هدنة في اليوم التالي، لذلك أصبحت الأغنية — التي أُلفت تحت عنوان «الشعب الألماني العظيم» Ein grosses, deutsches Volk — في طي النسيان. أما إسهام يوزف هايدن الوطني المبكر، الذي تمثل في الترنيمة

الجليلة التي تمدح الإمبراطور فرانتس الثاني، فلم ينسه أحد. وسرعان ما عرفت الترنيمة في كل مكان بالنمسا باسم «أغنية القيصر» ولا تزال حتى الآن النشيد الوطني لألمانيا.

عاد هايدن إلى الاعتزال التام بعد نشر هذا العمل وتمثل الاعتقاد السائد في أن «البابا» هايدن في عمر السادسة والستين ابتعد عن الساحة، إلا أن بيتهوفن تمتع بعقلانية لم تدفعه لفعل ذلك. ذكر جورج ألبريشتسبرجر سرًّا: «إنه (هايدن) يحمل في رأسه فكرة أوراتوريو تعمد إطلاق اسم «الخليقة» The Creation عليه وتمنى إنهاءه قريبًا ... أظن أنه سيكون رائعًا.»

تبددت أي شكوك بخصوص هذا الشأن عندما قدم العمل الجديد وهو عرضه الخاص الأول في قصر شفارتسنبرج Schwarzenberg يوم ٩ مارس/آذار عام ١٧٩٨. قيل إن بيتهوفن لم يحضر، ولكن لّما كانت جميع النخبة الموسيقية بمدينة فيينا هناك — بدءًا من البارون فان زفيتين وحتى الأقل منه مكانة — فإن حضوره ربما يُعتبر يقينًا افتراضيًّا. أثر أوراتوريو «الخليقة» عليه تأثيرًا عميقًا.

وطبقًا لما جاء في «قاموس جُروف Grove للموسيقى والموسيقيين»: «ربما لم تستمتع أي مقطوعة موسيقية أخرى بمثل ذلك القبول العالمي والفوري.» ولكون الأوراتوريو أكبر من أي أوراتوريو آخر من حيث النسب منذ ذلك الذي ألفه باخ، ولكونه على غرار أعمال هانديل في قوة الكورس الذي وُظف لتقديمه إلا أنه معاصر في لغته اللحنية والهارمونية، فإنه بلغ اكتمال الأسلوب الكلاسيكي رفيع المستوى. تبدأ فقرة الأوركسترا الافتتاحية التي تندرج تحت عنوان «تمثيل الفوضى» The Representation of Chaos بتوحد نغم مجوف ومستمر واستُكمل بتآلفات من آلات النفخ تحركت برفق بطريقة كروماتية قبل أن ينتقل إلى سلم دو الصغير الأكثر كآبة، (أين سمع بيتهوفن تلك الأصوات من قبل؟)

شدا مغن جهوري الصوت — غناءً منفردًا — مطربًا: «في البدء خلق الله السماوات والأرض.» وتبع الكورس الغناء منشدين برقة كلمات سفر التكوين: «وقال الله: «ليكن نور» فكان نور.» وقد عجّل الحرف الساكن

الأخير — حرف T المنتهية به كلمة Light الإنجليزية أي نور — وهو حرف نِطْعِيٌّ في الألمانية على وجه الخصوص بحدوث سكون تام، (أين سمع بيتهوفن هذا التأثير من قبل؟) كانت إحدى اللحظات الرائعة في العمل في طريقها إلى المستمعين وظل هايدن أثناء قيادته للأوركسترا لا يبدي أي تعبير. وبمزيد من العذوبة، والعزف لا يزال في سلم دو الصغير، ترنم الكورس «فكان—» ثم انفجرت كلمة «نور» — مُنشدة بالألمانية — بأعلى درجات الصوت في سلم دو الكبير الأكثر تألقًا بينما طغى الأوركسترا على دوي آلات الترومبون، (كيف يستمتع بيتهوفن بتلك الضوضاء يومًا ما!)

عند تأمل ألغاز الخلق — وفي هذا الصدد ألغاز أوراتوريو «الخليقة» — من الأهمية بمكان تذكر أن ثمة اثنتي عشرة نغمة فحسب في السلم الموسيقي الغربي. يؤدي توظيف تلك النغمات، وهارمونياتها المصاحبة لها، حتمًا إلى تركيبات وتوافقات شائعة. من السهل اكتشاف أن موسيقارًا ما قد انتحل عمل موسيقار آخر، كما أنه من السهل «إثبات» أن باخ وهانديل يكرران نفسيهما باستمرار. لذا ربما يكون افتراض أن هايدن في سن متأخرة قلد بعض المقطوعات من كنتاتة لبيتهوفن أظهرت فنه في بون قبل قرابة ثماني سنوات افتراضًا متبجحًا. لم يكن بوسع كليهما تأكيد ملكية استخدام سلم دو الكبير، ولكنّ بذور الإلهام مغروسة في أراضٍ غريبة وكذلك فإنها تزهر — بعد تأخير طويل في أحوال كثيرة — دون ري متعمد.

كانت الفقرة الغنائية «آدم وحواء» في الجزء الثالث أكثر إدهاشًا من أي أصوات أو لحظات سكون من الممكن أن تبدو مألوفة لبيتهوفن في الجزء الأول من أوراتوريو «الخليقة». مرة أخرى تبع لحن بطيء طويل قوسًا داريًّا واتصل للمرة الثانية بما سبقه من خلال هارمونيات الكورال بعذوبة. ومع أنها كانت فقرة رائعة فقد ذكر هايدن أنه ألف شيئًا أفضل وهو في التاسعة عشرة من عمره.

مع كل ما سبق لم تهتم فيينا — المتغيرة العصرية المرتاعة — بماضي أي شخص، بل لم تهتم إلا بالشخصية الشهيرة في اللحظة الآنية، التي كانت «بابا» هايدن وعودته للحياة. فالرجل العجوز أوضح أن الثقافة النمساوية

لديها القوة لمواجهة القرن القادم دون تغيير جذري. فربما، من خلال معاهدة سلام حدث تفاوض بشأنها خلال هدنة العام الماضي، جرى احتواء التهديد الثوري للعقد الماضي واستطاعت فيينا استعادة ثباتها المتحفظ التقليدي.

كان كل من الاحتواء والتحفظ — العاملين الأساسيين للأسلوب الكلاسيكي رفيع المستوى — بالقدر نفسه جزءًا من شخصية هايدن الموسيقية، مثلما كانت الهمجية جزءًا من شخصية بيتهوفن الموسيقية. كان من الجيد أنه لم يُطلب منه تأليف مقطوعة موسيقية تعبر عن الفوضى! والعجيب أن هايدن تمكن من فعل ذلك دون مضايقة أي فرد باختلال في الشكل أو الهارموني. وبالتحليل الدقيق نجد أن الرجل العجوز لم يفعل شيئًا سوى إرجاء القفلات الموسيقية مرة بعد مرة، أو تصريفها جزئيًّا فقط من أجل إيصال حالة يشوبها الغموض من عدم الاتزان. إلا أن التحويلات اندرجت أسفل أنماط منطقية واتخذ عمله الكامل صيغة السوناتا. كان مطابقًا لخصائص القرن الثامن عشر البحتة، إذ لم يسعه تخيل أي مقطوعة «دون صياغة وجوفاء»، إلا إذا رسخها داخل إطار من المنطق.

لموسيقار كهذا وجمهور كهذا كان مجيء القرن أمرًا مجهولًا ومن الصعب تخمينه، ولذا أضحى من الأسلم تجاهله إن لم يكن من الممكن تجنبه. أما لبيتهوفن المليء بمشاعر الاشتياق المميزة للحقبة السابقة للرومانسية فلم يكن القرن الجديد ليأتي سريعًا جدًّا، إلا أنه عندما أتى كان عليه تأسيس نفسه باعتباره الخليفة الشرعي لهايدن. وعلى الرغم من قائمة الأعمال التي في طور الطباعة، والتي وصل عددها الآن إلى ثلاثة وعشرين عملًا، فقد كان بيتهوفن لا يزال معروفًا على أنه عازف بيانو أكثر من معرفة الناس به كموسيقار. وقد كان هناك علامات تحذيرية تفيد بأن موسيقاه الأخيرة كانت مزعجة للرأي الأرثوذوكسي، واتهمته مجلة موسيقية جديدة تُدعى أليجماينى موزيكاليشي تسايتونج Allgemeine Musikalische Zeitung بـ«التحويلات الغريبة» و«الحماقات» الأخرى؛ مستشهدة، على سبيل التوضيح، بـ«اعتراضه على الأفكار التقليدية» لا يمكن لأية عبارة أن تعبر بصورة أكثر إقناعًا عن التوجس التحفظي من الأحداث غير المتوقعة.

عرف بيتهوفن أنه لا بد أن يفعل ما فعله موزارت من قبل وأن يقدم نفسه لفيينا باعتباره موهبة عالمية. لذا احتاج إلى تأليف عمل ناجح رائج لأدائه في أحد الصالونات، ثم سيمفونية بأسلوب كلاسيكي مقبول، وبعد ذلك تقديم أوبرا تبلغ من القوة ما يكفي لمحو ذكريات محاولات هايدن الضعيفة في مجال دراما الموسيقى.

وبسعيه نحو تحقيق هذا الطموح ألغى بيتهوفن رحلة كان من المفترض قيامه بها في الخريف إلى بولندا، ونظم نفسه باعتباره فنانًا لا يعمل لحساب أحد ومستقلًّا عن دعم الطبقة الارستقراطية. وباستغنائه عن غرف قصور الأمير ليشنوفسكي استأجر شقة في شارع «بيترسبلاتس» Petersplatz المتفرع من شارع «جرابين» Graben في وسط فيينا. كانت الشقة في الطابق الثالث دون مصعد إلا أنها سكنٌ له مادامت روحه المضطربة تطيق العيش فيها. بعد ذلك قلل العلاقات الاجتماعية وتفرغ للعمل.

ومع كونه منعزلًا كما بدأ حياته فإنه لم يعش حياة الراهب على الإطلاق، إذ كان يرحب بالزوار ولاسيما الشابات ذوات الفساتين مرتفعة الخصر. وبعد عدة عقود تذكرت الكونتيسة تيريزا برونزفك Therese Brunsvik صعود درج تلك الثلاث طوابق «في آخر عام من القرن السابق» برفقة شقيقتها يوزفين متأبطة عملًا موسيقيًّا تحت ذراعها. وكان بيتهوفن «ودودًا للغاية» وشارك تيريزا وهي تغني له.

مع ذلك لم يكن هناك سوى أمر واحد هو ما أدهشها؛ أن البيانو الخاص به لم تكن حدة صوته منضبطة.

الفصل الثالث

مخلوق بروميثيوس

كان الإعلان الذي ورد في مجلة «أليجماينى موزيكاليشي تسايتونج» مثيرًا بحق؛ إذ لم يتحدث عن جميع أسماء الصفوة، ولم يرد به إلا أكثر الأشخاص أهميةً بحروف مائلة، ما لا يقل عن خمس مرات:

«اليوم، الأربعاء، الموافق ٢ من شهر أبريل/نيسان عام ١٨٠٠، يتشرف السيد لودفيج فان بيتهوفن بتقديم حفل كبير لحسابه الخاص في مسرح البلاط الإمبراطوري الملكي بجوار مسرح «بورج»، والمقطوعات الآتية ستُعزف في الحفل:

سيمفونية فخمة لقائد الأوركسترا الراحل موزارت.

آريا من أوراتوريو «الخليقة» لقائد أوركسترا الجليل السيد هايدن، يغنيها ملي سال Mlle. Saal.

كونشرتو عظيم على آلة البيانو من عزف وتأليف السيد لودفيج فان بيتهوفن.

سُباعي مُهدى بكل تواضع وطاعة إلى جلالة الإمبراطور من تأليف السيد لودفيج فان بيتهوفن يعزفه على أربع آلات وترية وثلاث آلات نفخ السادة شوبينزيج Schuppanzigh وشرايبر Schreiber وشيندليكر Schindlecker وبار Bär ونيكل Nickel وماتوشيك Matauschek وديتسيل Deitzel.

ثنائي من أغنية «الخليقة» لهايدن يغنيه هير وملي سال.

ارتجالات للسيد «لودفيج فان بيتهوفن» على آلة البيانو.
سيمفونية جليلة جديدة مع الأوركسترا الكامل من تأليف
السيد «لودفيج فان بيتهوفن».»

نظرًا لعدم تبختره على المسرح ببباروكة يوهان سيباستيان باخ لم يكن بوسع بيتهوفن القيام بالمزيد لإعلان أنه رجل الموسيقى الألمانية القادم. فلقد خطّط حفل المساء بعناية فائقة كي يسعد جمهورًا عريضًا على درجة متوسطة من الثقافة. وقد كان؛ إذ كتبت المجلة نفسها بعد ذلك تقول: «كان هذا الحفل أكثر الحفلات إمتاعًا منذ زمن بعيد.» وحصد الموسيقار بيتهوفن الثناء على «ذوقه وإحساسه» كما حصل عليه عازف البيانو بيتهوفن لأدائه «الماهر» على لوحة المفاتيح.

ربما تمثل أفضل خبر في أن سيمفونيته الجديدة في سلم دو الكبير المصنف رقم ٢١ — وهو العمل المتقن بصورة رائعة الموضوعة نسبه على نحو غير مبالغ فيه حتى يمكن اعتباره موسيقى ترفيه — حظيت بالإعجاب بسبب «فنها الرائع وحداثتها وثروة أفكارها.» حتى إن اعتراض أحد النقاد أن: «استخدام آلات النفخ كان زائدًا عن اللزوم.» منع السباعي من أن يغدو أكثر مقطوعات الموسيقى التي ألفها بيتهوفن رواجًا. ولأنها سامية ومطربة ومؤلفة بدقة لتناسب مجموعة الآلات الفريدة التي تعزفها (الكلارينيت والهورن والباصون والكمان والفيولا والتشيلو والباص المزدوج) فإنها أثبتت أن تاجر «الحماقات» السابق يمكنه أن يصبح بنفس أناقة مُسامري الصالونات. لمّا كبر بيتهوفن مقت كل نغمة رقيقة في نغمات السباعي، وفي هذا الصدد يقول: «في تلك الأيام لم أكن على علم بكيفية التأليف.»

بما أن الكونشرتو الذي عزفه لم يُعلن عنه باعتباره «جديدًا» فإنه ليس من المحتمل أن يكون عمله الثالث في سلم دو الصغير، وهو عمل تأملي ضخم ظل يلحق به التحسينات لعدة سنوات، وهذا هو ما حدث مع عمل آخر له فيما سبق في سلم سي مع الخفض، المصنف رقم ١٩، الذي يعترف أنه: «ليس أحد روائعي.» إلا أن به ألحانًا يمكن الدندنة بها وتأخيرًا رائعًا للنبر وقد أدى فعليًّا غرضه لتوطيد العلاقات العامة.

وأخيرًا أرسى بيتهوفن مكانته باعتباره موسيقارًا شابًّا مشهورًا في مركز أوروبا الموسيقي الضخم بعيدًا عن باريس ولندن. كان وقتئذٍ في التاسعة والعشرين من عمره وكان يعيش حياة رغدة إذ يملك خادمًا وجوادًا وأموالًا تنهمر عليه من الناشرين ورعاة الحفلات وتلاميذ البيانو.* كانت حصته من إيرادات شباك تذاكر «أكاديميته» — كما كان يُطلق على الحفلات التي تذهب إيراداتها لحساب الموسيقار في النمسا — حصة كبيرة للغاية. وكان الأمير ليشنوفسكي قد بدأ لتوه يدفع له أجرًا سنويًّا يبلغ ستمائة فلورين.

يعني هذا أن بيتهوفن يمكنه الآن تحمل نفقة استئجار شقة في فصل الصيف في إحدى القرى التي يُزرع فيها الكروم على جانب التلال المحيطة بفيينا. وبحلول شهر يوليو/تموز انتقل للعيش في بلدية أونتردوبلينج Unterdöbling التي تبعد عن شمال المدينة بمقدار ساعة تقريبًا سيرًا على الأقدام. اشتمل المنظر الطبيعي هناك على فتاة ريفية حسناء قيل إنها ترتاد شونة التبن بالمنزل بأكثر من سبيل. كان بيتهوفن يسدد إليها نظرات غرامية بتركيز شديد حتى تبتسم إلا أنه لم يكن واعيًا بغرابته التي تزداد: حيث الشعر الأسود الأشعث واليدان الملطختان ببقع الحبر والدندنات والتأوهات استجابةً للموسيقى الموجودة في رأسه. (اندهش الرسام أوجست فون كلوبر August von Klöber من طريقة «استماع» بيتهوفن في إحدى تلك المناسبات.) كانت لديه رغبة شديدة في الإمساك بكل فكرة قبل أن تفر منه؛ إذ كان يقف ويكتب النوت بعجالة على جذوع الأشجار وعلى جانب الطريق وأثناء تناوله الطعام وأثناء الحلاقة على مجموعة من أوراق المخطوطات الموسيقية التي يحملها في قبضة يده، أو في كراسات الرسم الكبيرة التي تنتفخ بها جيوب معطفه ولذا تُخرج بصعوبة بالغة. وإذا اقتضى الأمر كان بيتهوفن يكتب على أي جدار أو أي مصراع نافذة.

وفي أونتردوبلينج استغرق بيتهوفن في الروتين السنوي الذي سيتبعه لبقية حياته: إذ يقضي كلًّا من الربيع والصيف وبداية الخريف في كتابة

---

*سرعان ما نسي بيتهوفن الجواد واستفاد منه خادمه لحسابه الخاص.

الموسيقى في الغابة أو في ريف الكروم، ويقضي الشتاء في المدينة ليحول كتاباته إلى مؤلفات مكتملة. هكذا بات موسم النمو مرتبطًا في ذهنه بالإبداع، وأيام الخريف العارية من الأوراق مرتبطة بالنسخ والبروفات والمران والحفلات والعقود. وطوال العام يستيقظ فجرًا ويتناول إفطاره ويعد لنفسه أقوى قهوة على الإطلاق (إذ يحصي بعناية ستين حبة بن لكل فنجان)، ثم يعمل حتى الظهيرة على «مكتب البيانو» الذي سمح له بالكتابة والعزف في ذات الوقت. ولّما كان يستخدم يده اليمنى في الكتابة فإنه مال إلى اكتشاف التآلفات والأرقام الحسابية والرموز — التي توضح مكونات التآلفات — بيده اليسرى. يبدو أن تلك العادة أدت إلى نوع آخر من الربط بين الصوت — حرفيًّا — في إحدى اليدين والإتقان في اليد الأخرى. وقد لاحظ أصدقاؤه أن ارتجالاته على لوحة المفاتيح تبدأ عادةً بتعاقب سريع للنغمات بيده اليسرى في سلم فا الكبير وكأنه يرسل الموسيقى إلى أسفل هذا الذراع.

إذا أمكن فصل كلمة «ثنائي القطب» عما تتداعيه من معان في حقبة أخرى تتأثر باللغة الاصطلاحية لأمكن تطبيقها على ما يبدو بمعناها الكامل على بيتهوفن. فمن الناحية الجسدية والنفسية والموسيقية والاجتماعية وقف بيتهوفن — مثل الرجل الذي رسمه ليوناردو دافنشي واقفًا وسط دائرة — بين مجالي قوة متضادين. أما عن أسلوب معارضته لهاتين القوتين في حين أنه يربط بينهما في ذات الوقت فهو ما يعطيه ديناميكيته. وخلال سنواته الناضجة التي بدأت للتو ناضل بيتهوفن من أجل تحقيق موازنة — بصورة غير مستقرة في أحيان كثيرة ولكنها محكمة دائمًا — بين اندفاع الأفكار وقيود العقل، وبين النشاط المفرط والصحة السقيمة، وبين مخالطة الناس وكراهيتهم، وبين المبادئ الأخلاقية والكذب، وبين الدعابة والاكتئاب، وبين المتضادات الأخرى للشخصية أو القدر. اشتملت موسيقاه — إذا عدنا إلى الوراء على الأقل إلى «كنتاتة موت الإمبراطور يوزف الثاني» التي أعلنت عنه وإن لم تُسمع — على صدام مجموعة من المتناقضات. وسواءٌ أكان الصدام بين سلم كبير وسلم صغير طوال سيمفونية بأكملها أو تمثل في التضاد الرجولي الأنثوي للألحان المحورية الصلبة والمغرية في حركة واحدة، أو كمن

في الانقسام في التركيب — مثل انقسام الزيليم واللحاء في النبات — في المقطع العرضي لأصغر الموتيفات المؤلفة، فإن كل هذا اتسم بالتوتر ولذا تحتم تصريف كل شيء.

قضى بيتهوفن صيف عام ١٨٠٠ يناضل لتأليف المقطوعات التي بدا سبب ظهورها للنور إحدى الصعوبات. تمثل إحداها في كونشرتو البيانو في سلم دو الصغير الذي جاء — سطحيًّا فحسب — على غرار كونشرتو موزارت ك ٤٩١ المفضل لديه في نفس السلم. من وجهة نظر موزارت كانت كلمة «كونشرتو» مشتقة من الكلمة الإيطالية «كونشيرتاري» — Concertare — بمعنى «يربط معًا». أما عند بيتهوفن فإن معناها يعود إلى الكلمة اللاتينية «كونشرتو» التي تعني «أكافح» أو «أعارض» نقلًا عن كيكيرو Cicero. لم يعبأ موزارت بتأليف كادنزا في حركته الأولى مما سمح للعازف المنفرد ببرهة ارتجالية قبل الانتهاء بنغمات منفرطة Arpeggios على آلة البيانو في تناغم أصوات هادئ مع الأوركسترا. ألف بيتهوفن كادنزا ضخمة تبخرت بغموض إلى تآلف سابع مصغر — وهو أكثر التآلفات غموضًا في الموسيقى — مصاحب لقرع طبول هادئ وتهديدي. وعند عزف نغماته المنفرطة يتضح أنها ليست متناغمة الأصوات للغاية مثل الصوت البعيد وكأنه ليس من الممكن تخيل وجود «ربط» بين العازف المنفرد وجميع أصوات الآلات الموسيقية، ثم طغى على جميع الأصوات كريشندو ضخم إلا أنها ناضلت من أجل التفوق عليه حتى آخر توحد صاخب للنغم.

كان موزارت، وكذلك هايدن إلى حد بعيد، مصدر تهديد على مهمته الأخرى الكبيرة قبل الخريف: وهي إكمال مجموعة من ستة رباعي وتريات للأمير لوبكوفيتس Lobkowitz. كان بيتهوفن شديد القلق بشأن هذه المهمة لأكثر من عامين وهو على دراية بأن مثل ذلك الشخص المحنك ليس من المحتمل خداعه بنجاح «أكاديميته».

فهم لوبكوفيتس أن تأليف رباعي الوتريات هو أكثر النظم الموسيقية دقةً، وقد أعطى هايدن مهمة مماثلة، إلا أن الرجل العجوز لم يكن قويًّا بما يكفي ليسلم أكثر من اثنين فقط، ومع ذلك كانتا رائعتين. وبخلافهما

كان هناك إنتاج ثلاثين عامًا من قرابة سبعين رباعية لا يضاهي براعتها سوى المجموعة الشهيرة التي ألفها موزارت عام ١٧٨٥ وأهداها إلى هايدن.

اتسمت الطبقة الأرستقراطية في فيينا، التي كانت دائمًا محط سخرية لعبثية حفلاتها الأوبرالية، بأنها أكثر جدية عندما يتعلق الأمر بموسيقى الغرفة. فقد كان ثمة تبجيل كنائسي الطابع إلى حد ما في الأماكن المخصصة لمجموعات الموسيقيين الصغيرة، مثل مجموعة الحفلات النهارية كل يوم جمعة — في ضيافة الأمير ليشنوفسكي والكونت راتسوموفسكي Razumovsky — التي قدمت رباعي الوتريات بصفة أساسية. فلم يكن من بين مؤلفين موسيقيين كثيرين إلا موزارت وهايدن اللذين حولا الشكل إلى شيء مميز محليًّا على مدار الربع الأخير من القرن.

لذلك ورث بيتهوفن رباعي الوتريات وهو في أوج تطور الكلاسيكية الرفيعة. ولّما كان المتحمسون لموسيقى الغرفة على درجة من الثقافة الرفيعة، فلم ير حاجة إلى تقييد أصالته مثلما فعل في سيمفونيته الأولى. ومع ذلك فإنه كان حديث عهد بتحدي تأليف الموسيقى لأربعة عازفي وتريات بالتساوي، وكان الأمر مسرحيًّا وموسيقيًّا بالدرجة نفسها. فأي كاتب مسرحي متوسط المهارات، وأي موسيقار شاب أيضًا، يمكنه — بالاستعانة بمجموعة من العناصر المختلفة — إعداد سيارة لنجم ولفريق العمل المساعد. إلا أن الأمر يتطلب خبرةً مدى الحياة في العمل الدرامي لإتقان تأليف حوار رباعي الأطراف يتراوح بين المونولوج والمحادثة التي تتخللها المناقشات والمقاطعات المهذبة والردود السريعة إلى أن تتفق الآراء دون أن يشعر أي من العازفين أن أحدًا همّش دوره. كان «بابا» هايدن قد شرع في اكتساب تلك الخبرة قبل أن يُولد بيتهوفن.

كل هذا يفسر كتابة بيتهوفن وإعادة كتابته للعمل بطريقة متشككة قبل أن يقدم «رباعياته الستة» المصنف رقم ١٨ إلى من أهداهم إياها في منتصف أكتوبر. لم يكن يوزف فرانتس فون لوبكوفيتس قد بلغ الثامنة والعشرين من عمره على وجه التحديد وكان مشوه القدم ومن شيمه الخجل، كما كان على درجة مذهلة من الثراء والتبذير، ولذا صار غريمًا للأمير ليشنوفسكي

باعتباره راعيًا أكثر كرمًا لبيتهوفن، وكان الحصول على المجموعة ضربة موفقة له لأن ليشنوفسكي يتطلع لنيل هذا الشرف.

إلا أن لوبكوفيتس كان أول من عرض أربعمائة فلورين نقدًا ورغب بيتهوفن — الطموح بإصرار والمتخفي خلف سلوكيات الموسيقار المجنون — في جعل الأمير الشاب أفضل صديق ممكن له. كان لوبكوفيتس أحد آخر الأرستقراطيين الذين أنشئوا أوركسترا كاملًا في فيينا، وإذا أعجبته الرباعيات فإنه ربما يُعتمد عليه لإتمام أعمال أكثر ربحية في المستقبل، بالإضافة إلى أنه كان مطربًا وعازف كمان ماهرًا، ومن هنا أصبح أكثر ملاءمةً لبيتهوفن من ليشنوفسكي شديد الثقة بنفسه.

بدا كل من الأميرين على غير دراية — باستمرارهما في الاستثمار الضخم في مكتباتهما وحفلاتهما والمؤلفين الموسيقيين — بأن عصر السخاء المتعلق بالفن أوشك على الانتهاء. وبالفعل أفسح الرعاة الأنيقون الذين يرجعون لأيام ما قبل الثورة في كل من لندن وباريس الطريق إلى أصحاب الأعمال «الأغنياء حديثًا» الأقل اهتمامًا بالثقافة عن العروض التبذيرية عديمة الذوق. وكانت النمسا وقتذاك (التي صدمتها الحرب مرةً أخرى مع فرنسا بعد فشل معاهدة كامبو فورميو Campo Formio للسلام) ستضطر إلى تخليها عن ممتلكاتها الإيطالية والإيرادات العائدة منها. وبدا القرن الجديد الآن بمنزلة فترة تقشف اقتصادي وتغير اجتماعي مشئوم، وهما الأمران اللذان لم يحملا البُشرى لعائلات فيينا القديمة.

أو هكذا دفعنا الإدراك التاريخي المؤخر إلى افتراض ذلك. كان لا يزال متبقيًا ثلاثة أسابيع على بداية القرن الجديد عندما كتبت يوزفين برونزفك، إحدى الفتيات المجريات التي ظلت تراقب بيانو بيتهوفن غير منضبط حدة الصوت في الربيع السابق، لشقيقتها خطابًا يضاهي في براءته — التي سردت من خلالها الأحداث الجسيمة — كتابات جين أوستن Jane Austen. وبمجرد قراءته لا يسع المرء تخيل أن النمسا تعرضت لتوها لهزيمة ساحقة في معركة هوهنليندن Hohenlinden وأن آلاف الجنود نُقلوا إلى فيينا وبأجسادهم رصاصات الثورة. كانت يوزفين الآن متزوجة من الكونت

يوزف ديم وتعيش في قصر من ثمانين حجرة. ولم يحمل خطابها الذي أرسلته إلى تيريزا بتاريخ ١٠ ديسمبر/كانون الأول عام ١٨٠٠ أمرًا ذا أهمية على الإطلاق إلا أنه يستحق الاستشهاد به لأنه يذكر أول عرض معروف لبيتهوفن للمصنف رقم ١٨:

«لقد أقمنا حفلًا موسيقيًّا على شرف الأرشدوقة ... كانت حجراتنا رائعة للغاية حتى إنك كنت ستُفتني بها. وكانت جميع الأبواب مفتوحة وجميع الأنوار مضيئة. إنني أؤكد لكِ أنه كان مشهدًا مبهرًا! عزف بيتهوفن السوناتا على الفيولونسيل، وعزفت أنا آخر الثلاث سوناتات [على البيانو والكمان، المصنف رقم ١٢] مع شوبانتسيج Schuppanzigh ... الذي عزف بمهارة مثل الباقيين. بعد ذلك سمح لنا بيتهوفن كأنه ملاك حقيقي بسماع رباعياته الجديدة التي لم تُنشَر بعد وتعد الأروع من نوعها. تولى كرافت Kraft الشهير دور عازف التشيلو وتولى شوبانتسيج العزف على الكمان الأول. تخيلي أي متعة هذه!»

من المؤسف أن يكون التخيل فقط هو المتاح لاستحضار المزيد من تلك الأمسية التي حدثت منذ زمن بعيد والتي يتوهج فيها ضوء الشموع في ردهات المنزل الكبير ويتدفق فيها صوت الموسيقى الجديدة بحرية من حجرة إلى حجرة. وبالإنصات إلى رباعيات المصنف رقم ١٨ لبيتهوفن الآن يستمع المرء فقط إلى الألحان الرشيقة والكنترابنط الجلي واقتصاد اللحن المحوري المميز للكلاسيكية الرفيعة. ولكن «فقط» التي تبدو بسيطة جدًّا لنا الآن — من تكرارات مستمرة وتأخر التصريفات والتحولات بعيدًا عن السلالم الرئيسية — كانت ضخمة ومصحوبة بتغيير عند الشباب الذين ذكروا في خطاب يوزفين.

لم تتحمس آذان كبار السن لهذا اللون الجديد. وفيما يتعلق بهايدن كان كل ما هو رائع بخصوص بيتهوفن يعادل اعتداده بذاته، وكان يقول لمعارفهما المشتركة: «كيف حال رجلنا العظيم؟» ويشكو بغضب غير مبرر

من أن تلميذه السابق لم يعد يتودد إليه، إلا أن الموسيقارين ظهرا معًا بمودة في العام الجديد في حفل خيري لمصلحة جرحى حرب فيينا. وقاد هايدن عزف اثنين من سيمفونياته وصاحب بيتهوفن عازف الهورن في سوناتته على البيانو والهورن المصنف رقم ١٧.

كانت مناسبة مهيبة إذ كانت معاهدة لونيفيل Lunéville للسلام على وشك توقيعها. فالمهانة التي وقعت على النمسا في معركة هوهنليندن تضاعفت بخسارتها لراينلاند الغربية وكذلك إيطاليا، في حين لم يعد ممكنًا الاعتماد على بريطانيا العظمى وروسيا كحليفين ضد نابليون بونابرت.

وشاطر بيتهوفن باقي الناس ضجرهم الذي ساد إزاء تملك تلك الفئة الصغيرة القوية من الرجال البرجوازيين زمام السلطة العليا. وباعتبار نابليون قنصل فرنسا الأول بدا عظيمًا على نحو تهديدي في الخيال الألماني باختلاف الدرجات؛ إذ ألهم بعضهم وهدد البعض الآخر. تأرجح بيتهوفن بين هذين الموقفين ولّما كان بيتهوفن أكثر تأثرًا بالأساطير من الاتجاهات الفكرية فإنه مال إلى الإعجاب بقدرات الرجل الخارقة كما بدت. وكانت هناك درجة من المماثلة الذاتية في هذا الإعجاب. كان نابليون يكبر عنه بعام واحد فقط، وكان مثله طفلًا فقيرًا من الأقاليم ومهاجرًا إلى مركز القوة وكانت طبيعته النضال وتجديد القانون للتماشي مع مصلحته الخاصة. تحمس كلا الرجلين لفكرة النظام الجديد؛ في المجتمع بالنسبة لنابليون والهارموني بالنسبة لبيتهوفن. بالإضافة إلى أنهما تشاركا في إيمانهما بالمنطق السائد بصورة أساسية في القرن الثامن عشر وساووا بين إرادة العامة والسوقية.

وبالطبع كان أحد الاختلافات الكبيرة بينهما هو أن أحدهما فقط عرف بوجود الآخر عام ١٨٠١، لذا أراد بيتهوفن تسوية عدم الإنصاف هذه إذ يقول: «من الخزي ألا أفهم الحرب مثلما أفهم فن الموسيقى. ولسوف أغزو هذا الرجل.»

وفي المقابل كان هو نفسه من غُزي — بل أُغير عليه — وقتذاك بسبب لحن محوري موسيقي كان نابليونيًّا في قوته لدرجة أنه سيطر على كل شيء متاح. في البداية بدا تافهًا للغاية حتى إنه نشرها ضمن مجموعة من

مقطوعات الحفلات ليرقص عليها شباب فيينا. لا ريب أنه توقع نسيانها ولكن شيئًا ما في قوة إيقاعها علق بذهنه عندما تلقى عربونًا لتأليف موسيقى باليه من أجل فصل الربيع في بلاط القصر بعنوان «مخلوقات بروميثيوس» The Creatures of Prometheus.

وسواءٌ أكان سلفاتور فيجانو Salvatore Viganò، مصمم الرقصات، قصد علانيةً تشبيه نابليون ببروميثيوس أم لا فإنه أعلن أن الحبكة الدرامية في هذا الباليه كانت «بطولية» و«مجازية»، مثّل هذا الباليه بروميثيوس جالب النار في الأسطورة الإغريقية على أنه جبار من التيتان قادر على تحويل الطين إلى لحم بشري. بهبوط الإله — المعلق في الحبال على خشبة المسرح — على زوج من التماثيل، وهما ذكر وأنثى، وجدهما بروميثيوس نقلًا عن فيجانو «في حالة من الجهل» عاجزين عن الشعور أو التفكير، ولذا أوقد فيهما الحياة بمشعله ثم «صقلهما بالعلم والفن ومنحهما المبادئ الأخلاقية».

لم يكن هناك أي سيناريو آخر أكثر إعدادًا من هذا ليحظى بإعجاب بيتهوفن. فقد ألف الموسيقى — المكونة من استهلال وستة عشر مشهدًا وخاتمة — بسرعة وقاوم أي دافع لإثقالها بالأفكار السيمفونية. ولكن عندما وصل إلى الفقرة الأخيرة التي تورط فيها بروميثيوس وبان Pan وصحبة من آلهة الحقول والقطعان في احتفال سريع الإيقاع وجد أن «الرقصات الثنائية» Contredanse الصغيرة التي ألفها وأُعيدت كتابتها ليؤديها أوركسترا كامل حققت الانطباع المطلوب بالضبط.

حقق باليه «مخلوقات بروميثيوس» نجاحًا باهرًا وقُدم سبعة وعشرين مرة في مسرح البلاط الإمبراطوري. وبدا تقدم بيتهوفن المهني لا يمكن إيقافه، ولاقت سُباعيته وكونشرتات البيانو الأولى وسيمفونيته الأولى قبولًا واسعًا في جميع أنحاء ألمانيا، كما حققت سباعيته نجاحًا في لندن، وكان هذا هو شعوره الأول بالشهرة العالمية. آنذاك كان هناك عشر سوناتات بيانو في طور الطباعة إلى جانب وجود عدد من السوناتات المؤلفة يزيد عن ذلك وما يزيد عن عشرين عمل آخر لموسيقى الغرفة في طور النشر أو

الإعداد للنشر. تلقى بيتهوفن العرابين بسرعة أكبر من طاقته على التعامل معها ولذا تفاخر أن بإمكانه بيع أي مقطوعة جديدة لأكثر من ست أو سبع مرات بقوله: «أنا أطلب وهم يدفعون.» وأصبح يمتلك غرفًا جديدة في حي زيلرشتيت Seilerstätte ذات إطلالة رائعة ناحية الغرب عبر المتاريس. وأخيرا ظهرت امرأة في حياته بدت تعشقه: إنها الكونتيسة الإيطالية جيلييتا جوتشياردي Giulietta Guicciardi البالغة من العمر ستة عشر عامًا. بدا بيتهوفن وكأنه قد بلغ أولى مراحل النجاح البالغ وذلك حينما أدرك وهو لا يزال في ريعان الشباب — باستثناء النكبات غير المنتظرة — أنه مُقدر للتحليق أعلى وأعلى.

بعد ذلك كتب خطابًا مفزعًا يوم ٢٩ من شهر يونيو/حزيران عام ١٨٠١ إلى فرانتس فيجلر الذي ذهب للعيش مرةً أخرى في بون، يقول له فيه:

«طوال الثلاث سنوات الماضية أصبحت حاسة السمع لدي تضعف أكثر فأكثر. ومن المفترض أن الحالة التي أعانيها في بطني هي سبب المشكلة ... فلقد كنت مصابًا بالإسهال باستمرار وعانيت بسببه ضعفًا شديدًا. حاول فرانك* تقويتي بالأدوية المقوية وتحسين سمعي بزيت اللوز، لكن ... لم يزد صممي إلا سوءًا واستمرت بطني على الحالة نفسها التي كانت عليها من قبل. ظلت حالتي على ذلك المنوال حتى خريف العام الماضي، وأحيانًا كان اليأس يتملكني ...

خلال ذلك الشتاء الماضي كنت تعسًا بحق إذ تعرضت لنوبات قولون عصبي رهيبة ... وهكذا بقيت على تلك الحالة حتى أربعة أسابيع مضت عندما ذهبت لرؤية فيرنج† الذي نجح في إيقاف حدوث هذا الإسهال العنيف بالكامل تقريبًا ونصحني بالاستحمام

---

*الطبيب يوهان فرانك Johann Frank مدير مستشفى فيينا العام.

†الطبيب جيرهارد فون فيرنج Gerhard von Vering وهو طبيب بارز بمدينة فيينا.

بمياه فاترة من نهر الدانوب، وطالما أضفت إلى مياه الاستحمام زجاجة من المكونات المقوية ... إلى جانب نصحي بأخذ أقراص من أجل معدتي ومنقوع غلي الأعشاب من أجل أذني. كل هذا جعلني أشعر، ربما، بأنني أقوى وأفضل، لكن أذني لم تتوقفا عن الطنين ليلًا ونهارًا.»

وطوال حياة بيتهوفن ثمة بضع صور من صوره كانت أكثر حزنًا على نحو غريب، متلويًا من آلام المغص الحاد، وهو يستحم بمياه النهر التي أضاف لها المقويات ويحاول إخماد الضجيج الذي يسمعه في رأسه بزيت اللوز.

ولاحقًا في الخطاب نفسه وصف بيتهوفن حالته الصحية على أنها «شيطان يتملكه الغيرة» لم يتركه وشأنه منذ زمن بعيد. لم يكن فيجلر في حاجة لتذكيره بمغص القولون العصبي الذي أصاب بيتهوفن قبل العرض الأول لأولى حفلات كونشرتو البيانو التي قدمها ولا بالمرض الغامض الذي كاد يقتله عام ١٧٩٦. وكانت الإصابة بالصمم، لموسيقار، وباءً شيطانيًّا بحق:

«لا بد لي من الاعتراف بأنني أعيش حياة تعيسة. فعلى مدار عامين على نحو تقريبي توقفت عن حضور أي أنشطة اجتماعية لا لشيء إلا لأنني وجدت أنه من المستحيل إخبار الناس بأنني أصم. فإذا كانت لدي أي مهنة أخرى لاستطعت التعايش مع علتي، إلا أنها عائق رهيب في مهنتي التي أزاولها ... دعني أخبرك أنني أثناء وجودي على المسرح أضطر للتواجد على مقربة من الأوركسترا قدر الإمكان كي أتمكن من فهم ما يقوله الممثل، وأنني عندما أكون بعيدًا لا يمكنني سماع الآلات الموسيقية ولا الأصوات العالية. أما عندما يتخاطب أحدهم معي فمن المدهش ألا يلاحظ أحد صممي على الإطلاق، ولكن لمّا كنت معرضًا دومًا لنوبات الشرود كانوا يعزون الصعوبة التي أواجهها في السمع إلى هذا.

وأحيانًا أيضًا لا أكاد أسمع شخصًا يتحدث بهدوء؛ إن بإمكاني سماع الأصوات ولكن لا يمكنني تحديد الكلمات، إلا أنه إذا صرخ أحدهم لا يمكنني تحمل هذا.»

كان فيجلر متدربًا على الطب وبإمكانه استيعاب هذه المعلومات المؤثرة (الدالة على مرض الطنين الذي ينتاب العصب السمعي) بنوع من عدم الاهتمام. ومع ذلك يتساءل المرء عن انطباعه عن التغير المباغت في نبرة صوت بيتهوفن، التي بدت مبتهجة إلى حدٍّ ما، عندما بدأ يتفاخر بمدى انشغاله بالعمل.

كان من الشيم المميزة لعقله المبدع إمكانية تقبل تعثر الحظ دون أي ضرر يصيب عاطفته، وكان قادرًا بالفعل على تحويل هذا الحظ العَثِر إلى تجربة غنية وغريبة. فالنفس البشرية العادية عادةً ما تستجيب للأخبار السيئة باهتزاز خاطف في العاطفة وترى العالم حينها بوضوح غير تام، وكأن البرق قد ضرب ضربته. ولكن تنجلي بعد ذلك العتمة وعدم القدرة على التصرف بطريقة سديدة. مع ذلك يظل عقل مثل عقل بيتهوفن مستنيرًا أو يرى في الظلام أشكالًا لم يرها من قبل تلهمه أكثر مما تخيفه. ويصنع هذا النوع من «الحال المتغيرة» (الذي يسميه النشوة) فن الأشكال، في حين يبقى على التوازن بين «ثنائيات مثل الفكر والحدس، والوعي واللاوعي، والصحة العقلية والاختلال العقلي، والتقليدي وغير التقليدي، والتعقيد والبساطة».*

هكذا عندما اعترف بيتهوفن بصممه بعد يومين إلى صديق آخر مقرب وهو كارل أميندا Karl Amenda استعار لغة ورموز سيناريو الباليه الجديد وقال له: «يعيش صديقك بيتهوفن حياةً تعيسة ويتعارك مع الطبيعة وخالقها ... ويلعن الأخير لأنه يسلم مخلوقاته لتفعل بهم الصدفة أفاعيلها.» وحتى في أوج مصيبته كان لا يزال يفكر في بروميثيوس ولكن كان تفكيره منصبًّا على المستقبل وليس على الماضي، مثلما استحثه معنى

---

*تلك هي كلمات خبير الإبداع فرانك بارون Frank Barron.

اسم هذا الإله على ذلك؛ المضي قدمًا لتحقيق اكتمال جديد للمواهب التي بداخله.

لم ينته بيتهوفن من تجربته مع جالب النار الإبداعية ولم يلتق بنابليون قائد الثورة. فمع نجاح «مخلوقات بروميثيوس» لم يشعر أنه حقق أقصى استفادة من تلك الفكرة الجياشة.

قال له هايدن حينما تقابلا بالصدفة: «لقد استمعت بالأمس إلى موسيقى الباليه التي ألفتها وسعدت بها للغاية!»

«آه يا عزيزي البابا، هذا لطف كبير منك، ولكنها بعيدة كل البعد عن كونها إبداعًا!»

لم يعرف هايدن كيف يفهم ذلك، وبعد برهة قال له: «حسنًا هذا صحيح.» ومضى في طريقه.

قضى بيتهوفن صيف عام ١٨٠١ في هيتسندورف Hetzendorf، وهي قرية تقع بعد متنزه شونبرون Schönbrunn مباشرةً. ويبدو أن نشر سيمفونيته الأولى الوشيك حفزه على الشروع في السيمفونية الثانية في سلم رى الكبير، وهو العمل الأكبر نسبًا وذو أسلوب أقل حرصًا. تقدم العمل فيها بخطى بطيئة لأنه كان يؤلف في ذات الوقت خماسي وتريات وسوناتتين على الكمان وما لا يقل عن أربع سوناتات بيانو كان من بينها واحدة تختلف عن أي موسيقى أُلفت من قبل.

وبدلًا من البدء بإعلان السلم واللحن المحوري الأول باستخدام البطاقات — وهو الأسلوب الذي صار كليشيه في الموسيقى الكلاسيكية — بزغت الموسيقى من الصمت الذي لم يكد يُسمع في البدء وكأن بيتهوفن يختبر حدود سمعه الذي كان استثنائيًّا من قبل. وباللغة الإيطالية وجه عازفي البيانو إلى ضبط دواستي البيانو على وضع عدم التوقف مما أثرى جهارة الصوت إلا أنه أطال صدى الصوت («لا بد من عزف تلك المقطوعة بدقة ومن دون خفت الصوت تمامًا.») وتتابعت التموجات الهادئة لسلم دو الصغير مع الرفع واحدًا تلو الآخر واختلطت النغمات التوافقية وتصرفت، ومن أسفل منها تتحرك الثمانيات الجوفاء ببطء شديد، ولا تكاد التموجات تغير مستواها.

تسبب هذا في تكوين بركة شبة راكدة من الهارموني؛ مثل الماء الذي يكسوه الظلام قبل سطوع القمر. وعندما يتدفق اللحن المحوري فعليًّا من أعلى (على نحو هادئ جدًّا) يصير في البدء أحادي النغم أكثر منه مفعمًا بالألحان. تتردد النغمات في سلم صول الكبير مع الرفع بتآلف شديد وعذوبة على نحو متكرر. وبين الحين والحين يرتجف سطح البركة بمسافة صوتية صغيرة ببعد تاسع، وهي من أكثر التنافر الصوتي حدةً في الموسيقى، حتى تهدئه التموجات. ولأكثر من ستة دقائق يستمر التوازن الراكد بين الفعل وعدم الفعل متركزًا حول تناقض الذروة دون زيادة في مستوى الصوت، وتتبخر الموسيقى ببساطة إلى نوع من أنواع الضباب اللولبي الذي يتساقط دون تكثيف.

كان هذا شبيهًا بموسيقى شوبان Chopin — ولاسيما مقطوعته الحالمة في السلم نفسه التي تُعزى إلى المسافات الصوتية ذات البعد التاسع — التي تصورها بيتهوفن قبل قرابة عشر سنوات من ولادة شوبان. حتى إن موسيقى بيتهوفن كانت شبيهة بموسيقى ديبوسي Debussy التي أُصدرت بعد ذلك بمائة عام، من حيث تدفقها باللون النقي وانفصال مناطقها الصوتية. ومع ذلك كان الأروع في هذه الحركة الأولى من «سوناتا شبه الخيال» Sonata quasi una Fantasia لبيتهوفن المصنف ٢٧ رقم ٢ (التي سرعان ما عرفت باسم «ضوء القمر Moonlight») أنها اتخذت شكل السوناتا العادية. حتى هذه اللحظة — أو لاحقًا على الإطلاق — لم يُطلق على بيتهوفن أنه رومانسي؛ إذ كان خياله دائمًا «شبه خيال» وكان تركيبه دائمًا عقلانيًّا.

إذا أمكن تفسير اكتشاف الحركة لأدق الفوارق السمعية الممكنة على أنها محاولة من رجل أصم للتمسك بحسية الصوت النقي إذن فإن الخاتمة التي تعقبها من بعد فاصل موسيقي شبه راقص تصير مادية هي الأخرى؛ إذ تنطلق من المنطقة الصوتية الأكثر انخفاضًا للآلة الموسيقية بقوة مستأسدة. ومرةً أخرى نؤكد أنه لم تُسمع موسيقى مثلها من قبل بالإضافة إلى أن بيتهوفن سبق شوبان بتحوله من التناغم الصافي إلى العنف الشرس.

كتب بيتهوفن في خطاب آخر إلى فيجلر يقول فيه: «سوف أصارع القدر وبالتأكيد لن يكسرني ويسحقني تمامًا.»

لم يتوقف دارسو موسيقى بيتهوفن عن التناقش حول ملامح «الفترات الثلاثة» الشهيرة لأسلوبه في التأليف (عندما لا يفترضون أنها أربع أو خمس فترات.) فالفترة الأولى دائمًا ما تتميز بأنها «كلاسيكية» والفترة الوسطى «بطولية» والثالثة «سامية»، ومع ذلك تتجاهل تلك المسميات المحدودة قدرته على تأليف كنتاتة تذكارية بطولية وهو في سن التاسعة عشرة أو رقصة لها أناقة الحركة الرابعة لرباعيته الأخيرة المصنف رقم ١٣٠. بالإضافة إلى أنها لا تنطبق كذلك على عمل مميز مثل سوناتا «ضوء القمر» التي علق عليها هيكتور بيرلويز Hector Berlioz قائلًا: «إنها إحدى القصائد التي يستعصى وصفها على اللغة البشرية.»

مع ذلك ألف بيتهوفن الموسيقى، في المجمل، بالفعل وهو في الثلاثينات بطريقة تختلف عمّا كان في العشرينات، ثم غير نهجه مرة أخرى إلى تأليف الموسيقى الميتافيزيقية في سنواته الأخيرة. ربما تكون فكرة الملامح الصعبة للفترات الثلاثة هي التي تستحق النقاش، وتُعتبر فترات بيتهوفن شبيهة بـ«حقول الألوان» للرسام مارك روثكو Mark Rothko من حيث تميز كل فترة عن الأخرى على نحو تام في حين ارتباطها معًا بأسلوب غامض. وبالتدقيق الشديد فإن ما يبدو انقسامًا ليس إلا انتقالًا من حالة لأخرى. فالطريقة التي يستخدم بها الفنان الواحد الفرشاة تتغير أثناء الرسم. وتتمتع معظم المؤلفات التي أنتجها بيتهوفن طوال ربيع عام ١٨٠٢ — ولاسيما السيمفونية الثانية المبهجة — بصفة الذوبان هذه إذ أحيانًا يبدو الأمر وكأن الأعمال تتدفق في اتجاه واحد وأحيانًا في اتجاه آخر.

هكذا كانت حاسة السمع لديه ونتيجة لذلك حالته المزاجية، إذ صاح مرة خلال حفلة موسيقية في قصر الكونت فون بروفن von Browne الصيفي في مدينة بادين Baden قائلًا: «لن أعزف لهذا الخنزير!» وكان ثمة شاب وشابة يتخاطبان عند باب الغرفة المجاورة. وكان بيتهوفن يمر بأزمة صحية مطولة، ولم يتيقن يومًا بعد يوم ممّا إذا كانت ستُحل طبيًّا أو إبداعيًّا أو جنسيًّا بالزواج. وقد وصل علاج الصمم الذي وصفه له الطبيب فيرنج إلى أن يضع بيتهوفن بانتظام بعض أجزاء من لحاء الشجر على ذراعيه من

أعلى وكانت تسبب تقرحات. ومن ثم أبعدته تلك المواد المؤلمة — المزروعة في زراعه واستلزم الإبقاء عليها لعدة أيام «إلى أن يفعل اللحاء مفعوله» — عن البيانو.

كتب إلى فيجلر يخبره في يأس: «يتحدث الناس عن عجائب الجلفانية،* فما رأيك في هذا؟» على الأقل بدت الشكوى من أمعائه وكأنها تستجيب للعلاج الهيدرولوجي والعشبي. يضيف بيتهوفن: «إنني أعيش حياتي أكثر لطفًا الآن بعدما بدأت أختلط بالناس بصورة أكثر. لن يسعك تصديق كيف كنت أعيش حياة وحيدة وتعيسة في السنتين الماضيتين.»

يبدو جليًّا أنه بدأ يتقن فن الرجل الأصم في ادعاء أنه يسمع أفضل من الوضع الفعلي. وفي الواقع كانت حاسة السمع لديه لا تزال كفيلة بأن يعيش حياته: إذ إن الصمم التام الإكلينيكي لم يحدث إلا بعد عدة سنوات. في تلك الأثناء انتشرت بعض المعلومات المتكتمة عن مشكلته بين ذوي العلم والمعرفة في فيينا، وفطنت تيريزا برونزفك أمر البيانو غير منضبط حدة الصوت، وعرف هايدن سبب عدم استطاعته الاتصال به، كما علم كل من ليشنوفسكي ولوبكوفيتس ماذا وراء خوفه من حفلات الاستقبال الكبيرة، وتفهم كارل تسيرني — أصغر تلاميذه — سبب وضع السيد بيتهوفن السدادات القطنية أحيانًا في أذنيه المشتملتين على دواء أصفر اللون.

اعترف بيتهوفن لفرانتس فيجلر أن من خفف وطأة وحدته تلميذة أخرى له قال فيها: «إنها فتاة عزيزة فاتنة تحبني وأحبها.» لا ريب أنها كانت الكونتيسة جيلييتا جوتشياردي. أهدى بيتهوفن لهذه الفتاة سوناتا «ضوء القمر» وفكر مليًّا في التقدم للزواج منها. وفي هذا الصدد يقول: «لسوء الطالع أنها ليست من طبقتي.» لم تكن الاستهانة بالذات من شيم بيتهوفن حتى إن المرء يخال له أنه كان ينقب عن سبب لأن يُقابل طلبه بالرفض. وطيلة حياته كان ينجذب للنساء عريقات الأصل اللاتي يهوين الموسيقى ولا يمكن إقامة علاقات جنسية معهنّ.

---

*الكهرباء التي تحدث بفعل التفاعل الكيميائي. (المراجعة)

كانت جيلييتا تنحدر من نسل نبيل وكان يجمل من نسبه هو الآخر فاللقب «فان» في اسمه له مغزى. لم تكن الفتاة قد خُطِبَت وقتذاك، ومع ذلك فكان يحبها موسيقار آخر وهو الكونت فينتسيل جالينبرج Wenzel Gallenberg. وبصلابة هزلية بعض الشيء شجع بيتهوفن علاقتهما الغرامية، حتى إنه دبر قرضًا لتحسين قدرة جالينبرج المالية على الزواج. وحينما استجابت جيلييتا أخيرًا بشخصها ولقبها للاتفاق استمتع بيتهوفن بادعاء يشوبه الشجن يقول فيه: «إنها تحبني كثيرًا، أكثر بكثير من زوجها.»

أما فيجلر، الذي كان متزوجًا الآن من إليانور فون بروننج، فقد خشي أن يقع بيتهوفن فريسة لليأس مرة أخرى ولذا رجاه العودة إلى بون وإلى قلب عائلته البديلة السابقة. فأرسل له بيتهوفن ردًّا غليظًا يقول له: «لا تظن أنني سأغدو سعيدًا معك في بون. ففي النهاية، ماذا هناك يشرح صدري؟» كانت فيينا فقط هي ما يجد فيها إشباع فنه وقال عنها: «كل يوم أقترب من مصير أستشعره إلا أنني لا أستطيع وصفه.»

لم يكن بيتهوفن في حاجة إلى رفقة من الراينلاند، وإلى جانب أخويه (ومنهما كاسبار الذي كان وقتئذٍ يسوي بعض أمور عمله) كان يزوره اثنان من أهل بون يوميًّا؛ أحدهما ستيفان فون بروننج البالغ من العمر سبعة وعشرين عامًا وقتذاك ويعمل موظفًا تنفيذيًّا في رابطة الفرسان التيوتونية Teutonic Order — وهي جماعة كنائسية تزعمها ماكسيمليان فرانتس من قبل — والآخر هو فيرديناند ريز Ferdinand Ries الشاب الوسيم الموهوب والماهر البالغ من العمر سبعة عشر عامًا الذي أتى إلى الجنوب لدراسة البيانو مع بيتهوفن.

وفي شهر أبريل/نيسان استأجر بيتهوفن منزلًا في مزرعة في قرية هيليجنشتادت، وهي منتجع منعزل مرتفع تقع على التلال في شمال غرب فيينا.* وكان الطبيب المعالج لأذنيه هو الذي نصحه بالذهاب إلى هذا المكان

*يعد هذا البيت متحفًا الآن ويقع في ٦ زقاق «بروبوس جاسه» Probusgasse.

من أجل هدوئه وينابيعه المعدنية معتقدًا أن الارتياح من ضوضاء المدينة ربما يثبت فاعليته العلاجية.

كان ريز يذهب إلى هناك في الكثير من الأحيان ليجد بيتهوفن قلقًا وغير متحمس لتلقينه الدرس. «فبعد الإفطار كان يقول: «لنذهب نتمشى قليلًا في البداية.» وكنا نذهب لنتمشى وفي كثير من الأحيان لا نعود قبل الساعة الثالثة أو الرابعة، بعدما نكون قد تناولنا الطعام في إحدى القرى.» وفي يوم ما، سمع الصبي «راعي أغنام يعزف عزفًا جميلًا للغاية في الغابة على فلوت مصنوع من غصن نبات البلسان.» ودون تفكير لفت ريز انتباه بيتهوفن إلى صوت الموسيقى الآتي من بعيد. ولنصف ساعة كاملة أجهد بيتهوفن أذنيه ليصغي، وهما يسيران باتجاه الصوت، لكنه لم يسمع شيئًا، وفيما يتعلق بهذه المناسبة تذكر ريز أن بيتهوفن: «أصبح هادئًا وكئيبًا للغاية.» وقد تكون صفة «انتحاري» كلمة أكثر قوة.

ظل بيتهوفن طوال ما تبقى من فصل الصيف يكافح في كآبة لإدراكه أن صممه يستفحل ومن المحتمل عدم قابلية علاجه. ومر عليه الخريف وهو لا يزال في هيليجنشتادت؛ أصبحت الغابة جرداء وكئيبة لتتفق وحالته المزاجية. وفي مستهل شهر أكتوبر/تشرين الأول كتب على ورقة مزدوجة كبيرة — مخصصة لكتابة الوثائق القانونية — خطابًا وجهه إلى أخويه وأضاف عليها عبارة «تُقرأ وتُنفذ بعد وفاتي.» ثم أرخها في هيليجنشتادت (لم يعرف بيتهوفن مطلقًا كيف يتهجى اسم القرية) ٦ أكتوبر/تشرين الأول عام ١٨٠٢.

تبعت تلك العبارة خطبة طويلة لا مثيل لحدتها العاطفية في تاريخ الموسيقى ولم يفصح عنها طوال حياته. كانت بمنزلة التواصل مع ذاته قبل كل شيء، وفيها الإرادة تخبر العقل بالسبب في عدم كون الانتحار خيارًا.

«إلى أخوي ...

يا من تظنان أو تقولان إنني حاقد أو عنيد أو مبغض للبشر، كم ظلمتماني كثيرًا. إنكما لا تعرفان السر الذي تسبب في جعلي أبدو لكما بهذه الصورة ... فطوال ستة أعوام [هكذا وردت في

الأصل] مضت وقد ابتليت بمرض لا أمل في الشفاء منه، وازدادت حالتي سوءًا بسبب الأطباء الحمقى، وعامًا بعد عام ظللت منخدعًا بآمال تحسن حالتي، وأخيرًا أُكرهت على مواجهة احتمال كونه داءً مزمنًا (الذي قد يحتاج الاستشفاء منه سنوات أو قد يستحيل علاجه.) ومع أنني وُلدت بطبيعة مزاجية نشطة وثائرة وسريعة التأثر بأشكال اللهو التي يمارسها المجتمع، سرعان ما اضطررت للانسحاب والعيش بمفردي ... فقد كان يستحيل علي أن أقول للناس: «تحدثوا بصوت أعلى، اصرخوا، فأنا أصم.» آه، كيف لي الاعتراف بأنني سقيم في الحاسة الوحيدة التي ينبغي أن تكون لدي أكثر من ممتازة منها لدى الآخرين، وهي الحاسة التي كنت أملكها في يوم من الأيام بأعلى درجات المثالية ... إنني لم أشعر بالراحة مع رفقائي الرجال، ولا بالأحاديث المتحضرة، ولا بالتبادل المشترك للأفكار. لم يكن هناك مناص من العيش بمفردي مثل المنفي ... فلمّا أقترب من الناس كانت تتملكني رهبة عنيفة وأخاف من التعرض لخطر أن يلاحظ الآخرون حالتي. لذلك قضيت الستة أشهر الأخيرة في الريف ... يا لشدة خزيي عندما يسمع أحد يقف بجانبي صوت فلوت آت من بعيد ولا أستطيع أنا سماعه، أو يسمع آخر غناء أحد الرعاة ولا أسمع شيئًا، كل هذا كاد يدفعني إلى اليأس، وكدت أكتب نهاية حياتي، إلا أن الفن وحده هو الذي منعني من ذلك. آه، لقد بدا لي أنه من المستحيل ترك العالم حتى أخرج كل ما أشعر أنه بداخلي.»

كانت الوثيقة تجيش بالعاطفة وبيتهوفن يتابع الكتابة، وذلك باستحضار «الصبر» و«إلهة باركاي العنيدة» التي يمكن أن تكون قد استُخرجت مباشرةً من رواية جوته «آلام فيرتر» Sorrows of Young Werther. لم يغفل عن ذكر الأوراق الذابلة المتساقطة خارج نافذته: «فمثلها تدمر الأمل لدي.» وطلب من أخويه «إرفاق تلك الوثيقة المكتوبة»

بالشهادة الطبية التي تفيد بصممه بعد وفاته «حتى ... يتصالح معي العالم بعد وفاتي.» وأعلن أنهما وريثاه وطلب منهما الاحتفاظ بأربع آلات موسيقية جيدة كان الأمير ليشنوفسكي قد أعطاه إياها.

بدأ كل هذا يدخل إلى نفسه البهجة مثل الاعتراف الذي أدلاه إلى فرانتس فيجلر في العام السابق. وختم حديثه بالأمل في أن الموت سيأتي متأخرًا وليس قريبًا على الأقل ليس «قبل أن أحظى بفرصة تنمية قدراتي الفنية.»

أصبحت «وثيقة هيليجنشتادت» مرجعًا أساسيًا لسيرة بيتهوفن الحياتية. فلم يحدث مرةً أخرى، إلا في ظروف مختلفة بعد عشرة أعوام، أن كشف عن نفسه بهذه الصراحة والتأثر. وفي الواقع كانت الوثيقتان اللتين أفشيتا سره مختبئتين إذ أخفاهما للأجيال القادمة في درج سري بمكتبه. وعن طريق كتابتهما وكتمهما تقبل بيتهوفن الوحدة كسابقة لحياة فنان.

بدت حادثة عزف راعي الأغنام على الفلوت، بنغماته التوافقية المتحدة، وكأنها ترمز أكثر من غيرها — بالنسبة له — إلى الطبيعة سريعة الزوال للوحي. كما عبرت بعض الأبيات التي كتبها جون كيتس John Keats لاحقًا، إغريقية المرجع، عن العزاء الذي وجده بيتهوفن وفحواه أن ما لم يستطع سماعه كان يسهل وصوله إلى عقله: «الألحان المسموعة جميلة ولكن غير المسموعة أجمل.»

يشير الدليل العرضي، الذي يرجع تاريخه إلى الوثيقة التي كتبها، أنه سرعان ما شرع بيتهوفن، بعد النزهة التي خرج فيها مع ريز في يونيو/حزيران أو يوليو/تموز عام ١٨٠٢، في تأليف بعض تنويعات البيانو للحن «غير مسموع». وربما اجتمعت بعض المستحثات البسيطة لاستنهاض الإلهام لديه: مثل ثناء هايدن على «مخلوقات بروميثيوس» والانسحاب الإمبراطوري لنابليون — الذي عَلْمَنَ المقاطعات الكنائسية في راينلاند — وإيحاء سخيف من امرأة ثرية بأنه ألف سوناتا للاحتفال بالثورة الفرنسية.

في البدء كان ما ألفه لا يشبه الموسيقى على الإطلاق؛ ليس إلا عزفًا لأربع نغمات بطيئة من منتصف لوحة المفاتيح: مي مع الخفض وسي مع

الخفض ذات التردد الأعلى من الطبقة سي وسي مع الخفض ذات التردد الأقل من الطبقة سي، ومي مع الخفض مرةً أخرى. فلا يمكن لأي تتابع أن يكون أكثر ابتذالًا من هذا إلا أنه على الأقل كان مترابطًا. ثم تبعتها نغمتان مي مع الخفض بالسرعة نفسها، إلا أن بيتهوفن هذه المرة أدخل نغمة رى بينهما مؤكدًا على مي مع الخفض باعتبارها نغمة القرار لديه. وبالنزول ثلاث درجات كدرجات السلم عاد إلى نغمة سي الأدنى مع الخفض مؤكدًا عليها باعتبارها النغمة المسيطرة (الدومينانت).

تلتها فترة صمت محيرة بلغت مدتها أربع نبضات إلا أنها انقطعت بفعل تتابع أصوات صاخب ومباغت من قرع ونقر وطقطقة في سلم سي مع الخفض، ثم انتهت فترة صمت أخرى بعذوبة شيئًا فشيئًا بنفس طبقة الصوت، وكأن بيتهوفن يتساءل إلى أين ينتقل بعد ذلك. استقر لبرهة في سلم صول وقد فقد حماسه بوضوح واختتم بقفلة موسيقية سريعة في سلم مي مع الخفض.

بدا تنويع تلك المجموعة الغريبة من النغمات وكأنه تدريب على العبثية يشبه زخرفة مواد نصب سقالات البناء. ولكن عندما كرر بيتهوفن هذا التتابع مرة بعد مرة، مضيفًا إليه نوعًا جميلًا من التزيين، ظهر التتابع وكأنه مجرد أثر للحن محوري «لم يُعزف بعد.» والأكثر دقة أن هذا اللحن المحوري قد عُزف على الفلوت في مكان ما — بدرجات نغم مثالية أيضًا! — ولكنه حتى الآن وراء نطاق الأذن البشرية. فقد كانت التنويعات من الأولى وحتى الثالثة جميلة من حيث الهارموني، إلا أن اللحن عندما صار صاخبًا في التنويعة الرابعة كان أجمل: لم يكن أي منها أقل شأنًا من لحن مقطوعة بروميثيوس التي ألفها بيتهوفن؛ الرقصة التي وضعت حدًّا لتأليفه موسيقى الباليه بانتصار متفرد.

كان مطلوبًا من بيتهوفن تأليف خمس عشرة تنويعة وفوجة كبيرة قبل أن ينهك قدرته على عزف البيانو، وكان لا يزال لديه خطط أعظم من أجلها. يقول: «أعيش داخل نُوَتِي الموسيقية فحسب، فلا أكاد أفرغ من إحدى المؤلفات حتى أبدأ في الأخرى.»

الفصل الرابع

الزنزانة الباردة

إن تنويعات «بروميثيوس» لبيتهوفن — الاسم الذي أراد إطلاقه على عمله الأخير — جعل البيانو مفعمًا بأصوات تزيد عن أي أصوات قدمتها أي موسيقى أُلفت من قبل. مع ذلك لم تكن آلة خشبية واحدة مكونة من ستين مفتاحًا ملائمة لحجم الموسيقى التي استمرت تجيش بداخله كلما تطرقت أفكاره إلى قنصل فرنسا الأول. وخلال الشهور الأولى تقريبًا من عام ١٨٠٣ ألف على نحو غير جاد تنويعة للحن بروميثيوس مكونة من ثلاث نغمات، ثم بدأت تلك الثلاثية — أو القداس التآلفي الأساسي — تنمو وتتضخم مثل جذل شجرة العنب. فكانت البراعم الأولى هشة وبدا القليل منها يستحق النمو إلا أنه كان هناك تأخير طويل مرتعش في النغمة السابعة المسيطرة أثار اهتمامه.

وبصورة تدريجية أفشت مسوداته مخططًا تمهيديًّا لسيمفونية عن النصر الملحمي أطلق عليها اسم «بونابرت» Bonaparte. كانت حركتها الأولى وحدها كبيرة بما يكفي لاشتمال معظم أجزاء سيمفونية «جوبيتير» Jupitar لموزارت، التي تعد حتى الآن أي من آيات الجلال في موسيقى الأوركسترا. عزم بيتهوفن على موازنة سيمفونيته مع مارش جنائزي من النسب المتوافقة، وهي اسكرتزو دافعة تصبح أكثر شمولية على نحو معقول مكونةً جوقة من آلات الهورن في هارموني ثلاثي الأجزاء و«خاتمة فخمة» قوامها لحن بروميثيوس. صيغت تلك الحركة الأخيرة في شكل لم يتطرق إليه أحد من قبل إذ كان جزئيًّا تنويعة كلاسيكية وإلى حد ما ممارسة — لا

مفر من تجاهلها — للإرادة على الأفكار الصعبة: مثل استخدام النار الإلهية وتطبيقها على الطين وتغيير دستور نابليون للقوانين القديمة.

حتى إن موزارت تحتم عليه التفرغ لمشروع بمثل ذلك الطموح، ومع ذلك كانت تلك السيمفونية التي ألفها على شرف نابليون — بالنسبة لبيتهوفن — مجرد واحدة فقط من بين الكثير من السيمفونيات التي ألفها ذلك العام والتي افتتحت عقدًا من الإنتاج لا نظير له في تاريخ الموسيقى من حيث غزارة الإنتاج والجودة المستمرة الشاملة. ظهرت معظم أعماله الملحمية — كما يُطلق عليها — خلال تلك الفترة إلى جانب أعمال أخرى شخصية وتجريبية وتحررية وعرضية وتجارية بالتعاقب. وفيما عدا الفئتين الأخيرتين بدا بيتهوفن عاجزًا عن كتابة نوتة مبهرجة عديمة القيمة، ثم تملكته روح جدية شديدة تختلف عن الغرور الذي يتملك أقل الفنانين شأنًا. حتى عندما يخدع الناشرين ومديري الفرق الموسيقية أو يستغل نفوذه مع أكثر أصدقائه إخلاصًا (كان شوبينزيج وتسميزكال «أداتين موسيقيتين أعزف عليهما كيفما أشاء.») كانت غايته بسيطة وفريدة: ألا وهي السماح لفيضان الموسيقى الذي أطلقته «وثيقة هيليجنشتادت» بالانهمار من خلاله دون أدنى قيد ممكن، في ظل ضيق الوقت وضعف جسده الأكيد.

قبل أزمته العاطفية الكبيرة التي حدثت عام ١٨١٢ كان قد ألّف أوبرا وستة سيمفونيات وأربعة كونشرتو منفرد وخمس رباعي وتريات وستة سوناتات وتريات وسبعة سوناتات بيانو وخمس مجموعات من تنويعات البيانو وأربع افتتاحيات وثلاث مجموعات من الموسيقى المصاحبة لعروض المسرح وأربع ثلاثيات وسداسيتين واثنين وسبعين أغنية وأوراتوريو وقداسًا موسيقيًّا — ناهيك عن الأعمال التي يصعب تصنيفها على أنها كونشرتو ثلاثي — وثلاث متساويات Equali رائعة على نحو مدهش إلى جانب «فانتازيا كورال» مؤلفة في أجزاء متساوية من ارتجالات على البيانو وكونشرتو وكنتاتة دنيوية. كان كل عمل منفرد في الخمس فئات الأولى تحفة فنية ولا يزال في الواقع حجر أساس الأعمال الموسيقية السابقة والتالية. إلا أن عملين فقط

أو ثلاثة من الأعمال التي لاقت إعجاب العامة على نحو متعمد حالت دون قول الكلام نفسه الذي قيل عن سوناتات البيانو.

وفي يوم ٤ أبريل/نيسان عام ١٨٠٣ أقام بيتهوفن «أكاديمية» أخرى في فيينا ظهر فيها باعتباره عازف بيانو وقائد أوركسترا. (ثمة حقيقة غريبة عن فقدانه حاسة السمع، على حد قوله، تفيد بأنها أعاقته في الأداء الموسيقي بقدر أقل من الأمور الأخرى.) وكان برنامج الحفل، الذي أدر له صافي ربح يبلغ ١٨٠٠ فلورين، متمركزًا حول العروض الأولى لسيمفونيته الثانية في سلم رى الكبير المصنف رقم ٣٦، وكونشرتو البيانو الثالث المصنف رقم ٣٧، وأوراتوريو جديد ألفه بسرعة مذهلة تحت عنوان «المسيح على جبل الزيتون» Christus am Ölberg الذي يُعرف أيضًا باسم «جبل الزيتون» وقد قُدر له أن يصبح ذائع الصيت على نحو هائل خلال العصر الفيكتوري. ومع ذلك فإن المستمع الحديث لو أُعْطِيَ آلة الزمن وطُلِبَ منه اختيار موسيقار واحد لسماعه في هذه الأمسية فإنه سيختار لودفيج فان بيتهوفن عازفًا للبيانو يرتجل على ألحان «أغنية القيصر» الخلابة ليوزف هايدن.

ها قد أصبح الآن الرجل الطاعن في العمر في حالة من الضعف حزينة لكنها نادرة وهو نوع من العذاب يوقعه الجسد على المخ. شكا أن رأسه تعج بالموسيقى التي تختلف عن كل ما ألفه من قبل إلا أنه ببساطة لا يتمكن من تدوينها. وفي سعيه عن العزاء في الدين وفي تتابع الزيارات المستمرة من قِبل عشاقه من جميع أنحاء العالم، لم يفلح إلا في القليل من الأعمال بخلاف الجلسة اليومية التي يقضيها على البيانو عازفًا النشيد نفسه مرارًا وتكرارًا.*

وفي يوم ٢٤ من شهر مايو/أيار ظهر بيتهوفن مرةً أخرى مع عازف الكمان جورج بريدجتاور George Bridgetower الذي عزف سوناتته الجديدة المهيبة مصنف رقم ٤٧؛ سوناتا «كرويتسر».† ولأنها معروفة عالميًّا بقمة أدب الكمان فإنها تنبض بقوة جامحة لدرجة أنها دفعت تولستوي

---

*كُتِب على بطاقة زيارة هايدن في تلك الأثناء: «ذهبت كل قوتي، وأنا عجوز وخائر القوى.»

†سميت نسبةً إلى الفنان الفرنسي رودولف كرويتسر Rodolphe Kreutzer.

Tolstoy لكتابة قصة قصيرة بعنوان «سوناتا كرويتسر» التي تحذر من تأثيرها المفزع على الشهوة.

بدا الجنس وكأن له علاقة برفض بيتهوفن مصاحبة بريدجتاور بعد ذلك ولم يذكر الأخير إلا أنهما «تشاجرا بشأن فتاة».

في الوقت نفسه أصدرت قائمة طويلة من دور النشر المتنافسة على الحصول على أعمال بيتهوفن المزيد من مؤلفاته. وكان من ضمنها سوناتات البيانو المصنف ٣١ أرقام ١، و٢، و٣، وتنويعات «بروميثيوس» التي تفاخر بأنه ألفها «بأسلوب جديد تمامًا». ووقتذاك أمكن اعتبار «أكاديميته» الحديثة بابًا فرنسيًّا ينغلق بكياسة على الماضي بمقطوعة معتدلة البطء أخاذة للسيمفونية الثانية وتقديره لهايدن قائلًا آخر ما يستطيع قوله عن عصر التنوير.

أوضحت الثلاث مازورات الافتتاحية بمفردها الخاصة بالثلاث سوناتات الجديدة مدى تغير أسلوب بيتهوفن. فقد بدأت الأولى، في سلم صول الكبير، بعدم ترابط متقطع بين اليد اليمنى واليسرى، وكأن إحداهما (ولكن أيهما؟) تدنو من لوحة المفاتيح سريعًا جدًّا. وتبين أن تشوش سلم لا الكبير العذب الذي يقدم السوناتا الثانية سرابًا يتخلص من أحد الجوانب الصاخبة في سلم ري الصغير. وبدت السوناتا الثالثة غير متيقنة من ذاتها حتى إن عبارتها الأولى ذات الثلاث نغمات لا تنتمي لأي سلم أيًّا كان. كانت تلك الاستهلالات مجرد علامات على الصدمات التي سيوقعها بيتهوفن مستقبلًا على أي عازف بيانو قادر على مناقشته في مطالبه الفنية الصارمة: مثل فترات الصمت غير المتوقعة والقفلات الاستثنائية والارتداد المتكرر للنغمات ومقاطعة نقرات الطبل — أو الألحان المرتجلة المعكوسة المصاحبة — للألحان الرائعة بطريقة تبعث على الحيرة، والأغرب من هذا كله عزف مقطوعتين طويلتين من الإلقاء المنغم في سوناتا سلم ري الصغير برقة شديدة مع الضغط على الدواستين محاكاةً لصوت نابع من أعماق القبو.

هل كان بيتهوفن ينقل، من كهفه الصوتي، «صوت» الصمم؟ فإن كان الأمر كذلك فإن ذلك الإلقاء المنغم يعتبر من بين أكثر المقطوعات الموسيقية

ترويعًا التي تشبه المازورات الأخيرة للكتاب الذي ألفه باخ تحت عنوان «فن الفوجة» The Art of Fugue و«السيمفونية الرابعة» لسيبيليوس Sibelius في قوتهما التي تحزن القلب.

منذ بداية عام ١٨٠٣ كان بيتهوفن يقطن بدون إيجار في أحد المباني المسرحية الكبيرة في فيينا، ألا وهو مسرح «آن دير فين»* Theater-an-der-Wien، الذي كان يديره مدير الفرقة الموسيقية إيمانويل شيكاندير Emanuel Schikaneder الذي جمع ثروة من أوبرا «الناي السحري» The Magic Flute لموزارت وبدا وقتذاك عازمًا على إفلاس نفسه بتقديم أوبرا جديدة أنفق عليها الكثير من الأموال بعنوان «لهب فيستا» Vestas Feuer وكان قد كتب نصها بنفسه ونوى أن يكون بيتهوفن — كما تمنى — هو من يلحنها.

كانت الشقة المجانية والراتب السخي مغريات مقدمة وكان بيتهوفن مستعدًا لتوقيع عقد مع أنه ربما يُعتقد أنه قد فاض كيله بأساطير النار. ولعدة سنوات كان يستعد سرًّا لتأليف أوبرا، حتى إنه تلقى دروسًا في التأليف الصوتي والخطابة الإيطالية على يد أنطونيو ساليري Antonio Salieri، قائد أوركسترا البلاط. إلا أن النص الأوبرالي الذي ألفه شيكاندير فشل في إلهامه. فوضع مسودة لصفحات قليلة من الموسيقى لكنه لم يشعر بأي لهب يتأجج ولذا قرر أن يحاول مرةً أخرى في الخريف.

عاد الربيع إلى غابة «فينير فالد» وآن الأوان له لكي يهجر المدينة ولكن ليس على الفور بسبب المكان الذي اعتاد استئجاره في إحدى القرى المرتفعة. وخلال الصيف السابق في هيليجنشتادت كان بيتهوفن قد وصل إلى المرحلة التي استمتع فيها بالاستحمام في الينابيع الساخنة. يبدو أن البخار الكبريتي قد أفاد مشكلة أمعائه المزمنة، إن لم تكن قد أفادت سمعه. ولذا اتجه هذا العام جنوبًا لبضعة أسابيع إلى منتجع بادين الشهير قبل انتقاله بقية الفصل إلى منزل في بلدية أوبردوبلينج Oberdöbling المُطِل

*لا تدل «فين» هنا على المدينة وإنما على نهر فيينا، وهو رافد صغير من روافد نهر الدانوب الواقع أسفل المتاريس الجنوبية، ولا يزال المسرح موجودًا حتى الآن.

على وادي كروتينباخ Krottenbach. كان يكفيه في هذا المكان سماع — وهو مقترب — التدفق المتموج لمياه أحد الجداول الجبلية. حاول بيتهوفن تمثيل الصوت برموز صوتية في مسودته مشيرًا إلى أنه «كلما كبر جدول النهر ازدادت النغمة عمقًا.»*

وبشكل عام وواضح حياة أي رجل ناجح تشهد توسعًا في فترة منتصف عمره من حيث بسطة العيش والنفوذ الذي يجعله يسافر على نطاق واسع ويكتسب خبرات جديدة. وكانت الحقيقة المتناقضة أنه مع ضيق آفاق بيتهوفن الحياتية وصلابة روتينه كان نطاق عبقريته يتسع. كان أمامه أماكن متنوعة بما يكفي «له» ليرتادها خلال الثلاثة وعشرين عامًا التي ظل مسافرًا فيها: مثل المنتجعات المختلفة والمدن على قمم التلال وتغيير عنوانه لمرات عديدة حتى إنه وجد نفسه ذات مرة يسدد أربعة إيجارات شقق مختلفة في ذات الوقت. إلا أن القوة نفسها التي تدفعه للانتقال (حتى وهو في الريف كان دائمًا يستقل العربات للعودة إلى فيينا.) تسببت في غموض سيرته الحياتية ومع ذلك بقيت حقيقة واحدة: مهما كان المكان الذي يذهب بيتهوفن إليه كان يجد موطنه داخل رأسه فحسب. وكما يصف بنفسه ذلك الأمر مثلما قال كوريولانوس Coriolanus القائد الروماني: «إن عالمي في مكان آخر.»

لا نكران أن صممه أسهم في زيادة عزلته التي استمرت في مصاحبته بتركيز شديد يومًا بعد يوم. يذكرنا هذا بالصبي الانطوائي بالمدرسة والمراهق الذي تداهمه لحظات «الشرود» وعازف البيانو اليافع التائه في الخيالات الارتجالية. اجتمع كل هؤلاء بصفة أساسية في شخصه عام ١٨٠٢ الذي اشتهر بالفعل بغرابة أطوار وهوس إلى درجة بالغة بالموسيقى لدرجة أنه حينما يتصرف بعقلانية وتهذيب وتحمل للمسئولية — كما كان قادرًا دائمًا على فعل ذلك — كان يثير العجب أكثر من ضوضائه العالية والتلويح بذراعه في الغابة.

---

*كان هذا بداية سيمفونيته السادسة التي ألفها فيما بعد في سلم فا الكبير بعنوان «الرعوية» Pastorale.

استخدمت كلمة «متجول» من قبل لوصف اضطراب بيتهوفن الذي لم يكن يستطيع السيطرة عليه وقت التأليف. بدا بيتهوفن أنه في حاجة إلى تحرك جسدي يساعده في تنظيم «حركات» موسيقاه. وكان أي تغيير في المشاهد — سواءٌ من المدينة إلى الريف أو مجرد خروجه إلى الشارع — كافيًا لتحفيز إبداعه. وكانت الأفكار تستحوذ عليه كثيرًا لدرجة أنه كان ينسى أن يأكل. واعتاد حراس الحانة على رؤيته جالسًا لساعات على مائدة خاوية محدقًا في الفراغ، ثم يطلب الفاتورة في نفاد صبر. وفي أحيان أخرى يتناول عشاءه ويسرف في الشراب فيتناول زجاجة كاملة من النبيذ ويسارع بالخروج دون أن يدفع الفاتورة ليتبعه النادلون في غضب. كانت عملية الأيض لديه مفرطة التفاعلية كأنه صبي صغير. أما الطعام والمشروبات الكحولية فتجعله يداعب أوتار الآلات الموسيقية بقوة، وتجعله في بعض الأحيان يطوف مرتين حول المدينة بسرعة بالغة (حتى تكاد قبعته المصنوعة من فرو القندس تقع من على رأسه) قبل أن يجبر نفسه على الجلوس مرة أخرى. وفي الريف يستمر في السير وكتابة المسودات حتى يشتد الظلام ولا يكاد يرى طريقه.

غالبًا ما كانت تراوده رغبة ليلًا في مخالطة الناس، ووقتئذٍ يعود إلى الحانة ليبحث عن رفقة أو يظهر في أحد قصور الأرستقراطيين الصيفية لتأليف الموسيقى. وبصفةٍ عامة كان ينام مبكرًا إلا أن الأفكار تسلبه النوم حتى يضطر لتدوينها قبل أن تذهب في طريق الأحلام.

لأنه دائمًا ما كان يكتب النوت بعجلة ودون اعتناء أصبح أكثر مؤلفي النوت الموسيقية تفردًا في التاريخ الموسيقي، وظلت مسوداته إلى جانب رزم أخرى من ورق المخطوطات غير المُجلّد تتراكم لدرجة أن كل حركة تنذر بفوضى أرشيفية. وبطريقة ما ظل يستطيع قراءة كل رمز يكتبه وكانت المسودات أقيم عنده من المخطوطات الكاملة التي اعتبرها غير ضرورية بعد نشرها.

أما مشروعاته الأساسية في صيف عام ١٨٠٣ فإنها تتضمن سيمفونيته الجديدة التي ينقحها لتصبح أكثر ضخامة خلال النهار و«سوناتا فخمة»

للعزف على البيانو في سلم دو الكبير أهداها إلى الكونت فالدشتين. من المرجح أن يكون ما شجع بيتهوفن على تأليف العمل الثاني الذي كشف النقاب عن مهاراته كفنان هو الهدية المفاجئة التي وصلت إليه في أغسطس/آب من باريس والمتمثلة في آلة بيانو تصنيع شركة إيرارد Erard المرموقة، وكانت بمنزلة بشرى سارة على أن شهرته امتدت الآن إلى قلب فرنسا القنصلية.

على الأقل لم تكن بعض تأملات بيتهوفن في الحانة في شهر أغسطس/آب متعلقة بالتأخيرات في النغمة السابعة المسيطرة بل تمركز تساؤله حول ما إذا كان بإمكانه استخدام إهداء العمل الموسيقي إلى نابليون للقيام برحلة مثمرة إلى باريس. أما فيرديناند ريز فقد انزعج لرؤية اسمي «بونابرت» و«لويجي فان بيتهوفن» مكتوبين أعلى الصفحة الأولى وأسفلها من مخطوطة السيمفونية بينما المساحة البيضاء بينهما كبيرة الحجم بصورة مبهمة. بذلك أخذ انطباعًا بأن بيتهوفن يأمل في الحصول على موعد في بلاط نابليون واعترف لصديق مشترك بينهما بأن الحدث المتوقع «يجعلني أمتلئ أسفًا على نحو فائق للعادة.»

لم يحصل بيتهوفن على أي من الرحلة أو الموعد. فربما كان بيتهوفن يتخيل هذا الأمر دون أن يقصده، مثلما فعل بشأن الزواج من جيلييتا جوتشياردي. ومع ذلك نم سلوكه الأخير عن أنه لم يكن فوق مستوى الإشاعات المتعلقة بهجرته من وقت لآخر لتذكير شعب فيينا بأن لديه خيارات أخرى.

كانت السيمفونية جاهزة بما يكفي في مستهل فصل الخريف ليعزف جزءًا منها على البيانو لتلميذه. وكتب ريز إلى أحدهم في بلده: «بشهادته فإن هذا العمل أعظم عمل ألفه على الإطلاق ... أظن أن تقديمه سيسبب رجفة في السماء والأرض.» كما جرب عزف خاتمتها ذات نهج موسيقى بروميثيوس أمام كل من ستيفان فون برونتج وشاب آخر فنان من راينلاند يُدعى فيليبورد ماهلير Willibrord Mähler إلا أنهما كانا أقل إعجابًا بها عن فقرة ارتجالية مذهلة أعقبتها واستمرت لمدة ساعتين. دُهِش ماهلير بسكينة أيدي بيتهوفن أثناء العزف وقال: «الأصابع وحدها هي التي تعزف.»

وبعد ذلك بفترة وجيزة — عندما رسم بورتريه للموسيقار — جعل هاتين اليدين تتمتعان بمرونة من نوع خاص، وجعل يده اليسرى تتدلى منها قيثارة في حين جعل اليد اليمنى مثنية وكأنها على وشك قيادة الأوركسترا. كان أمرًا ملحوظًا راحة يده العريضة واستدقاق أصابعه وهو الأمر المدهش في رجل قصير القامة ممتلئ الجسم. كان بيتهوفن لا يزال دنيويًّا بصورة تكفل التباهي بمظهر الحلاقة باهظة الثمن وارتداء معطف يُساير ذوق العصر ذي ياقة طويلة سمح بظهور جزء كبير من القميص التحتي ثلجي اللون المصنوع من اللينين عند الصدر والرقبة. وكان وجهه أسفل جبينه الرائع يتسم بتجهم الانطوائيين، حتى إن عينيه البُنيتين الساطعتين كادتا تتحاشيان نظرات الرائي.*

إذا أبعدنا القيثارة عن البورتريه وأضفنا نظارة مقعرة سميكة سيغدو لدينا إلى حد ما نفس مظهره الذي رآه أعضاء أوركسترا الأمير لوبكوفيتس في أوائل شهر يونيو/حزيران عام ١٨٠٤، عندما قاد بيتهوفن الأوركسترا في البروفة الأولى «لسميفونيته العظيمة التي تُسمى بونابرت.» وقبل ذلك بأسبوعين فقط كان نابليون قد أُعلن إمبراطورًا لفرنسا، الأمر الذي جعل قصة ريز الشهيرة التي تحكي عن بيتهوفن وهو مستشيط غضبًا من تلك الأخبار («سيتعالى على الجميع ويصبح طاغية!») عديمة الفائدة، ثم مزق الصفحة الأولى من مدونته الموسيقية وأعاد تسميتها بعنوان «السيمفونية الملحمية».

تميل البورتريهات المتعلقة بالسير الحياتية، بعكس البورتريهات المرسومة، إلى إرفاق تفاصيل ودراما إضافية — وميلودراما عادةً — بمرور الزمن. كان ريز أفضل صديق لبيتهوفن على الإطلاق ولم يفزعه بيتهوفن يومًا بإساءة المعاملة أو يغويه. ولأنه رجل اتسم بالأمانة التامة أقنعه فرانتس فيجلر عام ١٨٣٧ للاشتراك في كتابة «ملاحظات متعلقة بالسيرة الحياتية للودفيج فان بيتهوفن»، وهي مذكرات صغيرة دقيقة لا تزال واحدة من

*إن نسخة بيتهوفن من هذا البورتريه معلقة الآن في قسم الموسيقى بمكتبة نيويورك العامة لفنون الأداء.

المصادر الرئيسية لدراسة حياة بيتهوفن. إلا أن ريز وهو في عامه الرابع والخمسين كان عرضة مثل فيجلر لتأريخ الأحداث التي مر عليها زمن طويل على نحو غير صحيح. لا شك أن بيتهوفن أصبح محبطًا بشدة بسبب نابليون عام ١٨٠٤ أو ١٨٠٥. وفعليًّا لا تزال المخطوطة الموسيقية للسيمفونية الخاصة بالناسخ باقية حتى الآن حاملة اسم نابليون ممحوًّا بعنف شديد حتى إنه أحدث ثقبًا بالورقة. ومع ذلك كانت لا تزال تحمل اسم «بونابرت» عندما قدمها بيتهوفن إلى مكتب النشر في مدينة لايبزج Leipzig المُسمى بريتكوبف أوند هارتيل Breitkopf & Härtel في منتصف صيف عام ١٨٠٤.

في محاولة لإعادة تصور تأثيرها الصوتي في البروفة الأولى في قصر لوبكوفيتس ربما يتعين علينا إرجاء الحديث عن المسائل المتعلقة بالمسميات ونصفها ببساطة على أنها سيمفونية بيتهوفن الثالثة في سلم مي الكبير مع الخفض المصنف رقم ٥٥. كان القصر لا يزال واقعًا في قلب فيينا.* يمكن لأي فرد الدخول إلى ردهة الحفلات في الدور الثاني، ويعتاد في البدء على صغر حجمها المحير، ويتخيل أنه يستمع إلى تآلفين في منتهى القوة في سلم مي الكبير مع الخفض يدويان في كل أنحاء الحجرة. كانا بمنزلة طلقات المدفع للغة السيمفونية الجديدة المميزة ليس لمجرد صخبها (فقد كان أوراتوريو «الخليقة» لهايدن على الدرجة نفسها من الضوضاء) ولكن لتفريغها شحنة من الطاقة لم تلبث أن حولت نغمة مي المخفوضة في الوتريات المنخفضة إلى نغمة دو المرفوعة — التي خلفت طبقة صوت بعيدة كل البعد عن نغمة القرار فكان الأمر أشبه بالمعجزة أن استطاع بيتهوفن تغيير طبقة الصوت إلى النغمة الأولى بعد اثنتي عشر مازورة فحسب. فعل بيتهوفن ذلك بعد تأخير طويل يعبر عن النشوة وكان يُعد المعادل الموسيقي لانعدام وزن سرعة الطيور المائية قبل أن تعود إلى الماء مرةً أخرى، ثم تنبع النشوة من إحساس بقوة دافعة ديناميكية هوائية لم يحدثها أي نوع من العجلة.

---

*وهو الآن متحف المسرح النمساوي.

وبالفعل كان ثمة دافع وراء تجلي ذلك الأليجرو الافتتاحي الكبير الذي جعل صوتها يبدو مسرعًا «و» بطيئًا. وكانت نبضاتها على درجة كبيرة من الثبات حتى إنك قد تشعر بها بعد تأخيرات النبر القوية بدرجة كفيلة لاختتام أي سيمفونية كلاسيكية. عندما أضاف بيتهوفن، أثناء التنمية، التنافرات إلى النبض الشاذ — مثل الهارموني والإيقاع اللذين يتصادمان بعنف متساو — نجح في اختتام سيمفونيته، وكانت النتيجة أن توقف عازفو أوركسترا لوبكوفيتس في حيرة، مما أجبره على البدء مرةً أخرى.

أما ريز، الذي كان يقف بجوار بيتهوفن وهو يقود الأوركسترا، فكاد يتسبب في وقفة أخرى. فعندما وصلت التنمية أخيرًا إلى اهتزاز الوتريات عند النغمة السابعة المسيطرة الطويلة التي عدلها من مسوداته، أصدر عازف هورن منفرد بعذوبة الثلاثية الافتتاحية أمام الهارموني، وهنا تعجب ريز قائلًا: «يا له من عازف هورن ملعون! ألا يعرف العد؟»

ولبرهة من الزمن بدا بيتهوفن على وشك صفعه.

قد يتفهم المرء رد فعل الشباب لأن ما سمعه بيتهوفن للتو — ألا وهو انتظار حدوث التصريف — كان ضد كل مبادئ المنهج الكلاسيكي. فالرغبة الكامنة وراء النغمة السابعة المسيطرة للتصريف من أجل الوصول إلى نغمة القرار تعد من أكثر القوى تأثيرًا في الموسيقى الغربية: إذ يكون منعها من فعل ذلك بمنزلة انسحاب. لم يكن بيتهوفن مخالفًا لما هو مألوف تمامًا، ولكنه كاد يدخل صدًى سابقًا للتصريف (في اللحظة التي احتج ريز فيها) دوى صوته إلى جانب كريشندو كبير. إن العقل العصري فقط هو الذي يستطيع إحداث مثل ذلك التداخل عام ١٨٠٤، واليوم يعتبر التأثير مثيرًا للعاطفة كما كان وقتئذٍ، بعكس معادله المتكرر في تحرير الأفلام وهو تبديل التتابعات الصوتية قبل الاختفاء التدريجي للقطات الفيديو.

أما باقي البروفات الضرورية لبيتهوفن لتعليم عازفي لوبكوفيتس سيمفونيته فإنها غير معروفة، فيما عدا أنه من حين لآخر كان يأخذ على عاتقه الموازنة بين أجزاء آلات النفخ. (كتب ستيفان فون برونتج ذات مرة إلى أحدهم في مسقط رأسه يقول: «لا يمكنك تخيل التأثير المخيف، كما

يسعني القول، الذي يصعب وصفه والذي أحدثه فقدان السمع التدريجي عليه.») حتى إننا لا يمكننا التأكد من أن بيتهوفن قاد الأوركسترا في أول عرض خاص لأن الأمير لوبكوفيتس سرعان ما انتقل مرة أخرى إلى قصره الصيفي في بوهيميا وبرفقته الأوركسترا والمخطوطة الموسيقية على ما يبدو.*

في ظل نظام الرعاية الأرستقراطية الذي ساد بعد ذلك ينفرد مشتري أي مقطوعة موسيقية كبيرة بحق عرضها لفترة تصل إلى العام. وبعد ذلك يصير لدى المؤلف حرية كسب مزيد من المال عن طريق بيعها إلى مديري الحفلات الموسيقية والناشرين. وكان البديل له هو إهداء العمل إلى أحد الأغنياء أو إحدى الشخصيات البارزة ممن قد يكافئوه (أو لا) بعملات ذهبية وفيرة. وفي تلك الحالة التي تعبر بصورة نموذجية عن تعاملات بيتهوفن التجارية المعقدة عرض عليه لوبكوفيتس مبلغًا ضخمًا يتمثل في أربعمائة داكوت مقابل سيمفونية كُتب عليها أنها مهداة إلى نابليون، إلا أنها لم تُهد حتى هذه اللحظة لأي فرد. لم يكن هناك تأكيد على أن القنصل الأول سيقبل الإهداء، ناهيك بتحصيل حفنة كبيرة جدًّا من العملات الذهبية. كانت العلاقات مع فرنسا تزداد سوءًا مرةً أخرى بعد عام ونصف العام من الأمن الزائف الذي غرسه الانسحاب الإمبراطوري. ومع ذلك لم يبرح بيتهوفن يتحدث عن سيمفونية «بونابرت» التي ألفها في أغسطس/آب بعدما ترك لوبكوفيتس المدينة بوقت طويل.

كانت مسودته في تلك الفترة فوضى تبعث على الإلهام، ومن ثم يؤدي تدقيق النظر فيها إلى الاندهاش لعدد المشروعات التي استطاع بيتهوفن العمل بها في ذات الوقت. وبخلاف أكوام الأوراق المتعلقة بعملي بروميثيوس وبونابرت اشتملت المسودة على مشاهد من «لهب فيستا» وموسيقى أوبرالية أخرى (تحدثنا عنها آنفًا) إلى جانب مراجعات لموسيقى «جبل الزيتون» ومسودات لثلاث سوناتات بيانو والكونشرتو الثلاثي وكتابة مخيفة تشبه تخطيطات الموجات فوق الصوتية لكونشرتو البيانو الرابع

---

*فُقدت مخطوطة بيتهوفن الأصلية.

المستقبلي وسيمفونيتيه الخامسة والسادسة المستقبليتين. وصف ريز بيتهوفن حال سيطرة فكرة واحدة على عقله عندما كانا يتنزهان في الريف قائلًا:

«طوال الطريق كان يدندن أو أحيانًا يتنهد بينه وبين نفسه بأصوات تعلو وتنخفض دون أن يغني أي نغمة محددة. وعندما سألته ماذا يقول أجابني: «لقد خطر ببالي للتو لحن محوري لأليجرو السوناتا الأخير.» (في سلم فا الصغير المصنف رقم ٥٧.) وعندما [عدنا إلى المنزل] هرع إلى البيانو دون أن يخلع قبعته. وجلست أنا على مقعد في أحد الأركان وسرعان ما نسي وجودي. وراح يندفع عزفًا لمدة ساعة على الأقل ... وأخيرًا نهض وكان مندهشًا لرؤيتي وقال: «لا يمكنني تلقينك الدرس اليوم. لا يزال أمامي عمل لأنجزه.».»

لم يكن ريز، الذي عزف كونشرتو البيانو الثالث بقيادة بيتهوفن للأوركسترا في مهرجان أوجارتن Augarten Festival في فصل الصيف، في حاجة بالفعل إلى أي إرشادات أخرى. وكان يعد الآن بمنزلة مساعد إداري قائم على مساعدة رئيسه في مراقبة الناسخين وحفظ الحسابات ومراجعة فيض دائم من البروفات من بضعة ناسخي نوت موسيقية، وهي العملية التي تضاهي في إجهادها للعين عملية تجميع اللوحة الأم (المذربورد) في الحاسب الآلي. (فمثلًا تضم الصفحة الافتتاحية للسيمفونية الثانية ١٩٢٥ رمزًا منفصلًا، ولا تستغرق الموسيقى نفسها أكثر من خمسة عشر ثانية.) أما كاسبار فإنه كان مدير أعمال بيتهوفن وكان يتعامل مع الناشرين ومصنعي البيانو ووكلاء الحفلات والغرباء الذين يرغبون في رؤية شكل العباقرة. ومع ذلك فقد تمكن الكثير من الناس من إزعاج الموسيقار الذي كان يسهل دائمًا الوصول إليه.

في هذا الصدد شكا بيتهوفن قائلًا: «لست في مأمن من الناس. لا بد أن أهرب كي أكون وحيدًا.»

توصف رغبته في العزلة أحيانًا في ضوء اعتبارات أخرى. ففي إحدى الأمسيات وجده ريز في المنزل جالسًا على أريكة وإلى جواره «شابة حسناء». ولعدم رغبته في مقاطعة حديثهما الخاص حاول ريز الانسحاب إلا أن بيتهوفن أصر على أن يبقى لتسليتهما بالموسيقى. كان كرسي البيانو موضوعًا بحيث لا يرى ريز ما يحدث خلفه وهو يعزف، ولكن أوامر معلمه كانت غريبة؛ إذ قال له: «اعزف مقطوعة رومانسية يا ريز» وبعد قليل قال له: «اعزف مقطوعة كئيبة» ثم طلب منه «مقطوعة عاطفية»!

وعندما غادرت المرأة أخيرًا تعجب ريز من أن بيتهوفن لم يعرف من كانت تلك المرأة، فاتبعاها كي يعرفا أين تقطن. كان القمر ساطعًا ليلتها «ولكنها اختفت على حين غرة».

ربما تكون هذه الحكاية تافهة مع أن جوته ربما يكون قد استوحى الشعر منها: الردهة والبيانو والتوتر الشهواني في الحجرة والرجلان يمشيان في الشارع في خلسة واختفاء المرأة تحت ضوء القمر. «اعزف مقطوعة رومانسية يا ريز ... مقطوعة كئيبة ... مقطوعة عاطفية!» كانت اللغة التي تحدث بها بيتهوفن مطابقة للغة الجديدة للشعور التي سيطرت على الحديث الألماني. كان القرن التاسع عشر وقتئذٍ في شبابه وكذلك كان بيتهوفن أيضًا بصفة دائمة. من الضروري تذكر أن بيتهوفن لا يزال يظن على نحو خاطئ أنه وُلد في ديسمبر/كانون الاول عام ١٧٧٢ الأمر الذي جعله — في مخيلته — في الحادية والثلاثين من عمره عندما عاد إلى فيينا في أواخر خريف عام ١٨٠٤ ودفعه إلى البحث عن يوزفين ديم-برونزفك.

والحقيقة أنه كان على وشك بلوغ عامه الخامس والثلاثين ولم يشعر بانجذاب جنسي تجاه امرأة قط. وقبل ذلك بقرابة عشر سنوات رفضت مغنية بازدراء محاولاته للتودد إليها قائلة: «إنه قبيح جدًّا وشبه مجنون!» يمكن أن تكون جيلييتا جوتشياردي قد أحبته من أجل عقله إلا أنها سلمت جسدها إلى فينتسيل جالينبرج. والآن وبموت الكونت ديم غير المتوقع صارت يوزفين سهلة المنال لبيتهوفن أو هكذا أقنع نفسه؛ إذ لا تزال تتلقى منه دروس البيانو وتعامله بعاطفة.

في أوائل عام ١٨٠٥ كان يزورها يوميًّا ولأنه وقع في الحب للحب نفسه كتب لها خطابات عاطفية بأفضل الأساليب الرومانسية؛ إذ يستخدم الشُّرط الدالة على جيشان العاطفة لتكملة خطابه ويؤكد على بعض الكلمات باستخدام حروف مائلة: «آه يا من تجعلينني آمل أن قلبك سيتوق إليّ — وينبض من أجلي — وقلبي لن يستطيع إلا — أن يتوقف — لينبض من أجلك — عندما — لا ينبض مرة أخرى — **يا** محبوبتي يوزفين.» وظل على ذلك الأمل خلال فصل الربيع، الأمر الذي أزعج تيريزا شقيقة يوزفين («بيبي وبيتهوفن، أين هما؟ ينبغي لها أن تحترس!»)، ولاقى استحسان الأمير ليشنوفسكي الذي مارس الغواية عدة مرات.

أما يوزفين، التي ربما تكون قد لاحظت أن قلب بيتهوفن النابض لم يكن وراء استخدامه للضمير الحميمي «أنتِ»، فقد أعرضت عن العلاقة بلباقة رفيعة التهذيب. وكتبت له تقول: «أحبك لدرجة تفوق الوصف مثل الروح الرقيقة المحبة لروح أخرى.» وكانت تأسف أن العلاقة الحميمة شكلت أهمية كبيرة له، وفي هذا الصدد تقول: «إن سعادتي بمعرفتك كانت ستصبح أروع جوهرة في حياتي إن استطعت أن تحبني بحسية أقل.»

عبّر بيتهوفن عن إحباطه بأسلوب مقبول اجتماعيًّا من خلال مؤلفته «ليونور» Leonore؛ السيناريو الأوبرالي الذي استحوذ على مساحات بالغة من مسودته الموسيقية قبل ذلك بعام. (إذ كان قد توقف الآن عن العمل في «لهب فيستا» تمامًا.) وفي كل وجهات النظر الإبداعية بدت «ليونور» وكأنها أُلفت من أجله؛ استدعى اسم البطلة حبه الأول، بينما أعطاه اسمها الفرعي المتعلق بفكرتها الرئيسية «الحب الأسري» L'Amour Conjugale فرصة للتعبير، بالموسيقى، عن سعادة ربما لم يستطع تحقيقها في الحياة. ولا يعني ذلك أن الحبكة الدرامية تطلبت الكثير فيما يتعلق بالعاطفة الأسرية الدافئة بل إنها تتواصل معه فعليًّا مثلما تحدث إلى ريز من قبل: «اعزف مقطوعة رومانسية ... مقطوعة كئيبة ... مقطوعة عاطفية!»

استندت الميلودراما الأصلية لـ«ليونور»، لجين نيكولاس بولي Jean-Nicolas Bouilly، إلى واقعة حقيقية حدثت خلال الثورة الفرنسية عندما

تخفت امرأة شابة في زي صبي واندست في أحد سجون الدولة في مقاطعة تورين Touraine وحررت زوجها من الاعتقال السياسي. وكما حاك بولي الخيوط الدرامية لتلك الواقعة (وعدلها يوزف سونليتنر Joseph Sonnleithner سكرتير مسرح البلاط ليتناولها بيتهوفن) صارت تلك الواقعة مجازية بوضوح شديد من حيث دلالاتها المناصرة للمرأة والمناهضة للدولة، حتى إن كلًّا من مؤلفي كلمات الأوبرا تجنبا المخاطر من خلال نقل الأحداث إلى إسبانيا في القرن السابع عشر. وأطلقا على الأرستقراطي المسجون اسمًا كلاسيكيًّا على نحو مبهم هو «فلورستان» Florestan في حين إطلاق اسم «بيتزارو» Pizarro على حاكم السجن الذي يعتقله دون محاكمة. هكذا لم يكن من الممكن ربط أي من الشخصيتين بأي نظام سياسي في شمال جبال البرانس Pyrenees.

كان بيتهوفن أقل اهتمامًا بأيديولوجية الحبكة عن نظيرتها في «بروميثيوس» (من حيث هبوط ليونور المتوقدة بنار الحب إلى الزنزانة الباردة وجلبها الحرية لسجنائها القابعين.) يستجيب بيتهوفن شخصيًّا نيابةً عن فلورستان لشجاعتها الجسدية المناقضة لاستحياء يوزفين الجنسي. والأهم من هذا كله هو الرمز الرئيسي للرجل الذي حالت القضبان بينه وبين أصوات العالم الخارجي.

قبل ذلك بثلاثة أعوام عبر بيتهوفن — من خلال الإلقاء المنغم العميق لسوناتا البيانو التي ألفها في سلم رى الصغير — عن العزلة التي يشعر بها في زنزانة صممه، أما الآن فقد بات أمامه جميع مصادر الأوبرا لتصويرها دراميًّا. فمنذ اللحظة التي نسخ فيها كلمات المونولوج الذي يلقيه فلورستان وجد تشابهًا بينه وبين البطل بصورة مجازية وموسيقية:

«إلهي! ما هذا الظلام هنا!
آه من الصمت الرهيب!»

بالرجوع إلى حدود أبعد للذاكرة الخاصة ألف بيتهوفن استهلالًا أوركستريًّا يبدأ بالترتيل التبادلي نفسه الذي استخدمه لافتتاح «كنتاتة

وفاة الإمبراطور يوزف الثاني»: المتمثل في نغمة دو مجوفة ومتواصلة على الوتريات المضبوطة على النغمة المنخفضة التي يتبعها تآلف يائس بآلات النفخ في السلم الصغير.*

لما كان على دراية بأنه يجازف بتقديم شكل جديد من التأليف في ذروة حياته المهنية عمل بجد من أجل التعبير عن كل فارق دقيق في النص الأوبرالي لسونليتنر بتعصب غير معتاد حتى بالنسبة له. فملأ أربع مسودات كبيرة، بقيت منها ٣٤٦ صفحة بالأفكار الموسيقية قبل أن يشعر أنه مستعد للشروع في المدونة الكاملة.

إن صفة التداخل التي تتسم بها أعمال بيتهوفن لم يظهر أثرها بين الماضي والمستقبل فحسب (إذ بدا بيتهوفن وكأنه يتذكر كل نوتة كتبها في حياته) وإنما بين الأنواع عشوائيًّا. فموتيف الطَّرق — وهو ثلاث نقرات سريعة تتبعها نقرة أبطأ — ربط الحركات الأولى معًا، لكل من السوناتا والكونشرتو والسيمفونية، المختلفة اختلافًا تامًّا. وأصبح اللحن الثنائي الذي رفض كونه نشيطًا في «لهب فيستا» أكثر سرعة على نحو مرح عندما انتقل إلى مؤلفة «ليونور». وقبل أن ينهي دراما إنقاذ السجناء إذا به يقتبس مرةً أخرى بأسلوب مؤثر من كنتاتة يوزف الثاني. كان الأمر يبدو وكأن بعض الأفكار، غير المدركة تمامًا في البدء، عذبته حتى حققت جميع أغراضها الممكنة.

ربما تكون أكثر اللحظات الفاصلة على الإطلاق هي التي وقعت يوم ٧ أبريل/نيسان عام ١٨٠٥ في العرض العام الأول لسيمفونيته الثالثة. وكان بيتهوفن قد قدمها بضع مرات من قبل في مسرح «آن دير فين» الذي لم تنخلع قلوب جمهوره عندما أبطأ بيتهوفن — وهو يقود الأوركسترا — سرعة الخاتمة على حين غرة وترك ثلاثة عازفين هورن، الذين ضاعفت وتريات الباص صوت عزفهم، يعزفون بصخب لحن بروميثيوس المحوري بقوة بالغة.

لم يعد هناك أي استفسار عن تسمية السيمفونية نسبةً إلى بونابرت ولاسيما الآن بعدما لقب فرانتس الثاني نفسه باسم «إمبراطور النمسا

---

*أبدل بيتهوفن فيما بعد هذا التتابع بأكمله إلى طبقة رابعة أعلى كي يتناسب مع صوت فلورستان الصادح.

فرانتس الأول» ردًّا على تولي بونابرت إمبراطورية فرنسا. في ظل حرب أخرى على وشك الحدوث لم يستطع بيتهوفن تحمل اعتباره غير وطني، وقبل العرض الأول للسيمفونية باثنتي عشر يومًا أعلن نابليون إضافته لتاج إيطاليا الحديدي إلى مجموعة التيجان الإمبراطورية التي يملكها إذ قال: «أعطاه الله لي.» وبدأ في توزيع الإقطاعيات التي خصت فرانتس من قبل على أفراد من عائلته. وكان من الواضح أنه يرى نفسه بمنزلة شارلمان Charlemagne جديد، مع أن تغيير فرانتس للقبه نم عن نهاية الإمبراطورية الرومانية المقدسة.

كان لدى بيتهوفن تشكك شبه أمريكي في أي دمج يحدث بين الكنيسة والدولة، ومن المحتمل أن تكون نوبة الغضب التي اعترته من بونابرت ومزق على إثرها الصفحة التي تحمل اسمه قد حدثت قرابة هذه الفترة. أهدى بيتهوفن المخطوطة إلى الأمير لوبكوفيتس وعندما أعدها للنشر استخدم أفضل ما يعرفه من اللغة الإيطالية على نحو ذي مغزى ليطلق عليها «**السيمفونية الملحمية** ... التي ألفتها للاحتفال بذكرى رجل عظيم.»

كانت ردود الأفعال الأولية تجاه السيمفونية سلبية. فطولها البالغ جعل الكثير من مرتادي الحفلات الموسيقية ينفرون منها (سُمع أحدهم يتذمر قائلًا: «سأعطيهم كروزر إذا أوقفوا العرض.») وكتب عنها مراسل مجلة «أليجماينى موزيكاليشي تسايتونج» يقول: «إن ذلك الناقد واحد من أشد المعجبين بالسيد فان بيتهوفن، ولكن في تلك المؤلفة لا بد له من الاعتراف بأنه يجد الكثير مما هو استعراضي وغريب.»

كان من الجدير بالملاحظة من بين الكثير من النقد المُسدد ضد بيتهوفن نبرة عدم ثقة في الذات دالة على الاحترام، وكأن الفشل في تقدير موسيقاه ربما يكون مشكلة المستمع وليس المؤلف. كتب بيتهوفن إلى أصحاب الصحيفة يخبرهم: «إذا كنتم تتخيلون أن بإمكانكم جرحي بنشر هذا النوع من المقالات فإنكم مخطئون للغاية.» واتفقت الصحيفة مع هذا الرأي. وفي إعادة تقييم لـ«السيمفونية الملحمية» الذي لا يزال موجودًا حتى الآن أعلن محررها أن: «أصوات جميع الاختصاصيين، ومن بينهم النقاد، اتفقت في

هذا الصدد ... إنها [السيمفونية] دون شك ... واحدة من أكثر المنتجات التي قدمها هذا الضرب الموسيقي بأكمله أصالةً ورفعةً وعمقًا.»

وفي يوم ٩ أغسطس/آب عام ١٨٠٥ سمحت النمسا لروسيا بمحاولة إقناعها بالانضمام معها في ائتلاف ثالث ضد فرنسا، مع بريطانيا والسويد. ونظرًا لأنها لم تكن مستعدة بصورة تكفي للعواقب سرعان ما اندفعت في مواجهة حاسمة مع قوات نابليون أعلى نهر الدانوب. وكان بيتهوفن أقل درايةً بالموقف المشئوم من معظم الألمان وذلك لأنه كان يقطن في منزل صيفي في مدينة هيتسندورف Hetzendorf على مسافة تزيد من شوقه ليوزفين ديم بالإضافة إلى عمله بانهماك جنوني في مدونة «ليونور» التي صارت جاهزة بحلول الخريف، وكان من المزمع عرضها على مسرح «آن دير فين» في ١٥ أكتوبر/تشرين الأول. بعد ذلك تلقى بيتهوفن، في ضربة مزدوجة مزعجة، نبأ منع أوبراه من العرض — إذ أرجأ رقيب البلاط تصريح عرضها — وتغيير اسمها. فلم تعد تسمى «ليونور» بل «فيديليو».

ولّما كان بيتهوفن لا يزال يتعين عليه تأليف افتتاحية للعرض* فإنه لم يتلق نبأ التأجيل بترحاب بالإضافة إلى أنه كان في حاجة إلى كل وقت متاح للمران مع مغنية السوبرانو آنا ميلدر Anna Milder البالغة من العمر عشرين عامًا فقط التي تؤدي الدور الأساسي. إلا أن تغيير الاسم، من وجهة نظره، أحدث ضررًا بالغًا؛ إذ إن اسم «فيديليو» (الذي يعني المخلص) هو الاسم الذي أطلقته ليونور على نفسها عندما تنكرت في زي صبي لكي تتمكن من الدخول إلى سجن زوجها. هنا شعر بيتهوفن أن تسمية الأوبرا على اسم شخصية مزيفة يفسدها، وفي الواقع يغير جنسها. فقد أفرغ بعض أكثر موسيقاه بهجةً على قصة المرأة الحقيقية التي تكشف عن هويتها في الفصل الثاني باعتبارها شخصًا مستعدًّا لأن يموت من أجل الحب: «آه، إنني هنا ليونور!»

---

*المعروفة الآن باسم «افتتاحية ليونور الثانية» وهو الأمر الذي يثير الارتباك.

ولسوء الحظ فإن بيتهوفن لم يكن أول موسيقار يقدم قصة بولي موسيقيًّا. فقد عدلها غيره بالفعل فقدموها في باريس ومدينة دريزدن Dresden الألمانية وبادوا Padua الإيطالية. لذلك أصبحت «فيديليو» — نسخته من القصة — تُعرض في فيينا وبصفة دائمة.

وفي ٥ أكتوبر/تشرين الأول بعدما عُدل كلام النص الأوبرالي بما يرضي رقيب البلاط تطرقت أنباء عن تطويق قوات نابليون للجيش النمساوي تحت قيادة الجنرال كارل ماك Karl Mack في مدينة أولم Ulm. وبعد انقضاء أسبوعين عندما أفادت إعلانات بأن العرض الأول لأوبرا «فيديليو» سيكون في يوم ٢٠ نوفمبر/تشرين الثاني استسلم ماك، وسقطت مدينة سالتسبورج Salzburg في غضون عشرة أيام أخرى. ومنذ ذلك الحين وبيتهوفن — الذي ظل يتمرن على نحو شاق ويتعذب بإسهال عصبي (يقول عنه: «مرضي المعتاد») ويثير مشاجرات مع الجميع بدءًا من ريز وحتى الأمير لوبكوفيتس — مشترك في سباق تخيلي مع نابليون حول من الذي «سيستولي» على فيينا أولًا.

وربح الإمبراطور في السباق، وفي يوم ١٣ نوفمبر/تشرين الثاني وعلى قرع الطبول دخلت طليعة جيشه المؤلفة من خمسة عشر ألف رجل المدينة بأمر لخوض المعركة، هازئين بفصيلة الحراس الصغيرة الزاحفة إلى خشبة مسرح «آن دير فين». نتيجةً لذلك هرب من العاصمة جميع أفراد الطبقة الأرستقراطية تقريبًا الذين اعتمد عليهم بيتهوفن لرعايته. ولدهشة مليونين ونصف من شعب النمسا غير المبالي احتل نابليون قصر شونبرون.

افتُتحت «فيديليو» بعد ذلك بخمس ليال في دار عرض امتلأ نصفها بالجمهور، وكان معظم الحضور في تلك الأمسية من الضباط الفرنسيين الذين فهموا القليل من الحوار المُلقى باللغة الألمانية وربما لم يسمعوا عن بيتهوفن من قبل. ولا يعني ذلك أن النمساويين أعجبتهم الأوبرا أكثر من الفرنسيين، ولقد لخص نقد موجز في مجلة «فريموتيج» Freymüthige أسوأ أنواع الإحباط التي مر بها بيتهوفن في حياته المهنية: «إن أوبرا بيتهوفن الجديدة، «فيديليو» أو «الحب الأسري» لم تحظ بالقبول. فقد قُدمت بضع

مرات فحسب، وبعد العرض الأول بقي [المسرح] خاليًا تمامًا ... كانت الموسيقى أقل بكثير من توقعات الهواة والمحترفين على حد سواء.»

هناك مداخلة واحدة على غرار قصة «بروميثيوس» ربما تكون هي ما أنقذت أوبرا «فيديليو» قبل أن يسحبها بيتهوفن بعد الخزي الذي تعرض له: ألا وهو زيارة نابليون لمسرح «آن دير فين» وبعض علامات الاستحسان من قبل حاشية الإمبراطور. إلا أن مثل ذلك الخيال لم يتحقق إذ إن بونابرت لم يهو الموسيقى الألمانية، وسرعان ما غادر المدينة إلى مدينة أوسترليتز Austerlitz التي ألحق فيها في يوم ٢ ديسمبر/كانون الأول بإحدى القوات النمساوية الروسية المتحدة واحدة من أشد الهزائم المدمرة في التاريخ العسكري. انتهت الحرب التي استمرت خمسة أشهر واكتملت سيطرته على أوروبا القارية، وبات خبراء الاستراتيجيات في لندن وسانت بطرسبرج يرتعدون خوفًا على مستقبل إمبراطورياتهم.

عندما شُفي بيتهوفن من هزيمته المنكرة راجع أوبرا «فيديليو» واختصرها بصرامة شديدة قاصدًا جعلها تبلي بلاءً أفضل باعتبارها دراما. وأثناء تلك العملية ضحى بمقطوعات موسيقية رائعة. ولأمله في احتمالية استطاعته إحياء الاسم «ليونور» — مع أنه يبدو مستحيلًا — ألف افتتاحية جديدة تحمل هذا العنوان.* ولكن عندما أُعيد عرض الأوبرا في شهري مارس/آذار وأبريل/نيسان عام ١٨٠٦ كان اسمها لا يزال «فيديليو» وفشلت مرةً أخرى في أن تحظى بالقبول. ولإصابته بالاكتئاب الشديد سحب بيتهوفن مدونته الموسيقية للمرة التي اعتبرها الجميع الأخيرة.

كتب ستيفان فون برونتج إلى فيجلر يخبره: «لقد فقد قدرًا كبيرًا من رغبته وحبه لعمله بسبب المعاملة التي تلقاها.»

إذا كان الأمر كذلك فلا بد للمرء من إمعان النظر في هذا العام قليل الإنتاج عن المعتاد الذي استمر فيه بيتهوفن في إكمال كونشرتو البيانو الرابع المصنف رقم ٥٨، وكونشرتو الكمان المصنف رقم ٦١ — العملين ذوي

*افتتاحية «ليونور الثالثة» الرائعة. وكان قد ألف «ليونور الأولى» لعرضها خارج المدينة فيما بعد عام ١٨٠٨.

الروعة الغنائية البالغة — والسيمفونية الرابعة المصنف رقم ٦٠ — التي كانت صغيرة ومصقولة بقدر ما كانت «السيمفونية الملحمية» ضخمة وصعبة — وافتتاحية «كوريولان» Coriolan المصنف رقم ٦٢، واثنتي وثلاثين تنويعة على البيانو في سلم دو الصغير (وهي شاكون Chaconne رائع استخف به بيتهوفن على نحو غير مبرر حتى إنه رفض إعطاءه رقم مصنف)، وسوناتا «العاطفة» Appassionate التي سُميت على نحو موفق المصنف رقم ٥٧، وثلاث رباعيات وتريات متعلقة بالعقل أكثر منها بالعاطفة المصنف رقم ٥٩ التي كلفه بها الكونت آندريز راتسوموفسكي السفير الروسي في فيينا. كانت تلك المجموعة الموسيقية رائعة ليس فقط لاتساقها وتميز كل مازورة بها، بل لتمتعها بنطاق أسلوبي لا يمكن إلا أن يُطلق عليه صفة «متبدل». وبخلاف التنويعات — سريعة التغير باستمرار — تضم السوناتات ثلاثة وعشرين حركة لا تشمل شيئًا مشتركًا فعليًا ما عدا «صوت» موسيقى بيتهوفن الذي لا يمكن تحديده. أما خاتمة سوناتا «العاطفة» (التي استلهمها وقت تنزهه في الريف منذ فصلي صيف) فهي «حركة دائمة» تتسم بالتوحش وتبدو، قرب النهاية، كأن من ألفها شخص قادر على القتل. وتُعد الحركة المتباطئة للمصنف رقم ٥٨ مقالة بلاغية مقنعة، يبهر فيها البيانو المنفرد الأوركسترا الشرس بجمل تتسم في البداية بالهدوء الشديد لدرجة لا يكاد يسمعها الحضور. أما خاتمة المصنف رقم ٦٠ فإنها دراسة في الضوء الوامض. فهل يتخيل أي مستمع للمرة الأولى، يستمع إلى الأربع قرعات الجافة على الطبل في مستهل المصنف رقم ٦١، أن كونشرتو كمان سيليها؟

أما المجموعة الثلاثية العظيمة المعروفة الآن باسم «رباعيات راتسوموفسكي» فتعد، على حد قول ليفيس لوكوود Lewis Lockwood «انقسامًا قاريًا في تاريخ الرباعية التي يمكن مقارنتها بـ«السيمفونية الملحمية» و«فالدشتين».» ونظرًا لشدة صرامتهما وجديتهما الفكرية فقد أربكت هاتان المقطوعتان كل من سمعهما أو حاول عزفهما. والواقع أن برنارد رومبيرج Bernhard Romberg، زميل بيتهوفن منذ أن كان في بون،

رقص بحيوية على جزء التشيللو في الرباعية الأولى عندما وجد أنها تطلبت منه عزف تاتو (نوبات موسيقية) على نهج قرع الطبول على وتر واحد. وتساءل عازف الكمان فيلكس راديكاتي Felix Radicati جهارًا إذا كانت الرباعيات تُعد موسيقى بالفعل. حينها تجاهل بيتهوفن سخريته قائلًا: «إنها ليست من أجلك وإنما لعصر لاحق.»

تطورت الحركة الافتتاحية الهائلة رقم ١ مباشرةً من عبارة موسيقية صغيرة في نهاية مجموعة رباعية بيتهوفن السابقة المصنف رقم ١٨، مثل كوز الصنوبر الذي ينمو من شجرة الصنوبر. ولأن بذرة الحركة الافتتاحية غُرست في قرن من الزمان فإنها ساعدت في نشر موسيقى قرن آخر؛ إذ اتخذها شومان ومندلسون Mendelssohn وبرامز مثالًا يُحتذى به. حتى إن فاجنر درسها في سن متأخرة، في حين عبرت الوقفات الصامتة الغريبة والموتيفات المُحكمة والالتباس الهارموني للحركة رقم ٢ عن شوينبرج Schoenberg. أما المقدمة إلى الحركة رقم ٣ فإنها توضح حب بيتهوفن للافتتاحيات الغامضة التي قد تكون أساسية أو لا تكون. في تلك الحالة يتضاعف الغموض؛ إذ لا يؤدي أي قدر من الاستماع إلى جعل الاتجاه الهارموني منطقيًّا. إلا أن الرباعي يصبح أكثر منطقية مع المضي قدمًا وينتهي بفوجة تتسم ببراعة فنية متألقة. كانت التشكيلات الرقمية سريعة بما يكفي لتفكك أنعم الأوتار. يخلف هذا إحساس تعرض العقل للتدمير، إلا أن الكنترابنط محبوك ويوضح أن بيتهوفن بحلول عام ١٨٠٦ كان في نفس مستوى هايدن وموزارت — إن لم يكن باخ — في كل أنواع البوليفونيات.*

كتب بيتهوفن لمكتب النشر بريتكوبف أوند هارتيل يقول: «أفكر في تكريس نفسي تمامًا لذلك النوع من التأليف.»

نقل عازف البيانو الباحث تشارلز روزين Charles Rosen، الذي بذل الكثير من الجهد في السنوات الأخيرة مع لوكوود لتسليط الضوء على مكانة بيتهوفن في تاريخ الفكر الألماني، عن فريدريش فون شليجل Friedrich

*نُسخت بعض القياسات من المخطوطة على الغلاف الأمامي من هذا الكتاب.

von Schlegel ما يفيد بأن الموسيقيين يميلون لأن يصبحوا أكثر عقلانية في أعمالهم أكثر مما يفعلون في حياتهم اليومية. ينطبق هذا حتمًا على بيتهوفن خلال الثلاث سنوات التي قضاها في تأليف أوبرا «فيديليو» وأعمال أخرى ذكرناها آنفًا. فبدءًا من «السيمفونية الملحمية» فصاعدًا وموسيقاه تُعد موسيقى عبقري يتسم بالإحكام الشديد، إلا أن سلوكه الاجتماعي كان متدهورًا إذ إن مشاجراته مع أصدقائه كانت تزداد عنفًا. وبخلاف كاسبار ويوهان فان بيتهوفن اللذين يميل بيتهوفن إلى التشاجر معهما حالما يراهما كان يعاني كل من ستيفان فون برونتج وفيرديناند ريز من توبيخاته العنيفة المطولة ونفوره طويل الأمد. وذات مرة حاول تكسير مقعد فوق رأس الأمير ليشنوفسكي، ووقف عند مدخل قصر الأمير لوبكوفيتس مثل أحد مرضى الذهان بالشارع، ثم صاح بصوت عال قائلًا: «لوبكوفيتس حمار!» وكان عازفو الأوركسترا الذين يعزفون مخطوطاته الموسيقية المعقدة على نحو غير صحيح يفعلون ذلك «عن عمد». كما عزم مقدمو الخدمات، بدءًا من ملاك العقارات وحتى أكثر النادلين تواضعًا، على غشه في أمواله (مع أن بيتهوفن، في الفترات المتخللة لنوبات الشك التي تداهمه، كان ينفق المال بعدم اكتراث.) حتى إن الذين يمدونه بالدخل — مثل الناشرين ومانحي التراخيص ووكلاء الحفلات — كانوا كاذبين. وبعد السماح بتقديم أوبرا «فيديليو» خمس مرات فقط في عروض شهدت عددًا قليلًا من الجمهور لم يستطع أن يفهم أنه قد يكون مسئولًا عن فشل الأوبرا في تعويض تكاليفها. ولا بد أن يكون الشرير هو البارون فون براون، مدير مسرح «آن دير فين» الذي يديره على نحو لائق، والذي اتهمه بيتهوفن صراحةً أنه «نصاب».

ينبغي أيضًا أن نذكر أن هناك نوتة سرية اكتُشفت بين مسوداته للحركة الحزينة لرباعية «راتسوموفسكي» الأولى. كتب بيتهوفن عليها بغير اهتمام: «شجرة صفصاف سنط باكية على قبر أخي.» كتب هذا قرابة الوقت الذي تزوج فيه كاسبار فان بيتهوفن، في عمر الثانية والثلاثين، من يوهانا ريس Johanna Reiss، وهي فتاة من فيينا من الطبقة المتوسطة تبلغ تسع عشرة عامًا، وكانت حاملًا في الشهر الخامس. يبدو أن لودفيج، المتفاقم

بداخله جنون الاضطهاد، رأى يوهانا بمنزلة خطر فتاك على محيط العائلة. وتمثل رد فعله في معاقبة أخيه لأنه أحب شخصًا آخر بخلافه. وقرابة الوقت الذي وُلد فيه كارل الصغير في ٤ سبتمبر/أيلول عام ١٨٠٦ كان كاسبار لم يعد مخولًا لتمثيل لودفيج في شئون العمل.

وأسفل شجرة الخيال الباكية غرست زهرة نرجس جذورها العميقة.

حاول ستيفان فون برونتج، المسامح والقلِق باستمرار بخصوص السمة الانطوائية لرباعيات «راتسوموفسكي»، أن يشجع بيتهوفن — باستخدام الشعر — لاستعادة سمته الأكثر جماهيرية. وكتب له يقول: «لقد بدأت فحسب، والصوت الباهر يتسم بالعظمة والقوة والعمق ... وهو نهر ذهبي يفيض ثراءً وكمالًا.» يعد هذا على نحو تام تقريبًا بمنزلة وصف سابق للموسيقى التي استمر بيتهوفن في تأليفها خلال عام ١٨٠٨، وكأن الرباعيات لم تكن. وبدءًا بكونشرتو الكمان، الذي عُرض لأول مرة في فيينا مباشرةً قبل كريسماس عام ١٨٠٦ أنتج سلسلة من المؤلفات واسعة النطاق لا تزال هارمونياتها الكبيرة وذرواتها المثيرة ونبل تعبيرها الذي يفوق الوصف تعلن — بعد قرنين من الزمان — عن بيتهوفن «البطل». فمن العسير الآن أن تجد أي محطة راديو أو موقع إليكتروني معاصر مختص بالموسيقى الكلاسيكية لا يسعى مرارًا وتكرارًا، بصفة يومية، وراء تقديم السيمفونيتين الخامسة والسادسة وكونشرتو «الإمبراطور» وافتتاحيتي «كوريولان» و«ليونور الأولى» و«فانتازيا الكورال»، في حين يتجاهل أعمالًا أخرى متميزة مثل سوناتا التشيللو المصنف رقم ٦٩ وثلاثيات «الشبح» Ghost وسلم مي الكبير مع الخفض المصنف رقم ٧٠ والقداس الرائع غير المثير للعاطفة في سلم دو الكبير المعروف إلى حدٍّ ما.

شهدت تلك السنوات لبيتهوفن نجاحًا محضًا نوعًا ما مع أن نيكولاوس استرهازي لم يعجب بالقداس، وشعر الأمير ليشنوفسكي أنه مضطر — في ضوء حادثة التلويح بالمقعد — إلى إيقاف دخله السنوي مؤقتًا. لم يكد يلحظ البارون إجناتس فون جلايخنشتين Ignaz von Gleichenstein، مديره الجديد، خسارته البالغة ستمائة فلورين: إذ انهمرت الأموال عليه

بسرعة أكبر من إصداره للمخطوطات. وعرض عليه الكونت أوبرسدورف Oppersdorff ألف داكوت مقابل سيمفونيتيه الرابعة والخامسة دون الاستماع إلى نغمة واحدة من السيمفونية الخامسة. كما عرض عليه الناشر بلندن موزيو كليمنتي Muzio Clementi مبلغ ٢٦٠ جنية إسترليني، أو ما يقرب من ٢٦٠٠ فلورين، مقابل الحصول على الحقوق البريطانية في مجموعة الأعمال التي أعاد بيتهوفن بيعها على الفور في فيينا مقابل ١٥٠٠ فلورين أخرى. وفي ظل الثروة المفاجئة الناتجة عن «التتويج» عرض عليه ملك فستفاليا Westphalia الجديد (والمعروف باسم جيروم بونابرت Jérôme Bonaparte) وظيفة قائد أوركسترا غير متفرغ في مدينة كاسل Kassel براتب يبلغ ستمائة داكوت بخلاف المنح الكثيرة.

جاء العرض الأخير في اللحظة المناسبة وذلك في أكتوبر/تشرين الأول عام ١٨٠٨ إذ كان بيتهوفن يهدد منذ وقت بمغادرة النمسا. لم يكن بوسعه تخيل الحياة جديًّا في مكان آخر، ولكن مع اقترابه من فترة منتصف العمر شعر أن كبار مواطني مدينة فيينا ينبغي لهم تكريمه بتعيينه بأجر دون الاضطرار إلى العمل. فقد كان في النهاية واحدًا من ذوي النيافة المحليين القلائل الذين لم يقل شأنهم إلى حد ما باعتلاء نابليون السلطة. في ذلك الوقت كان هايدن لا يزال حيًّا يرزق ولكن بصعوبة، وباتفاق الجميع كان مستقبل الموسيقى الألمانية في يدي بيتهوفن القويتين.

تمثل أول تحركات بيتهوفن في تقديم التماس لمجلس إدارة مسرح البلاط الإمبراطوري بفيينا لأن يظل موسيقارًا أوبراليًّا للمسرح مقابل ٢٤٠٠ فلورين سنويًّا. لم يكن هناك شيءٌ آخر إلا لغة الالتماس المكتوب بصيغة المفرد الغائب التي أوضحت أن بيتهوفن تحمل كارثة «فيديليو» دون أن يتأثر اعتداده بنفسه:

«إن المُوقع أدناه ربما يعتقد أنه حتى الآن — خلال فترة إقامته في فيينا — قد حصل على قدر معين من المحاباة والتقدير ... داخل البلاد وخارجها.

ومع ذلك يتعين عليه التغلب على جميع أنواع الصعاب وحتى الآن لم يكن محظوظًا بما يكفي ليرسي نفسه في مكانة هنا تتواءم مع رغبته في العيش كليةً من أجل الفن ...

ولّما كان الهدف بصفة عامة الذي يسعى إليه في حياته المهنية دائمًا يرقى عن كسب قوت يومه إلى رفع ذوق الجمهور والسماح لعبقريته بالتحليق إلى أسمى الدرجات وصولًا إلى الكمال، كانت النتيجة الحتمية أن المُوقع أدناه قد وهب لمصدر الوحي ربحه المادي ومصلحته الخاصة.»

لتجاهل مجلس إدارة المسرح هذا الالتماس تمسك بيتهوفن بعرض الملك جيروم كإنذار لأن عبقريته بوسعها التحليق إلى مناطق أجنبية، لو لم تحمِه فيينا سريعًا. سمح بيتهوفن للخبر بالانتشار بما يفيد أنه يفكر في قيادة أوركسترا في الشمال، ثم انخرط بعد ذلك في التحضير لإحدى «أكاديمياته» لكي ينهي جميع «الأكاديميات» الأمر الذي من شأنه تعريف «الرعاع ذوي السلطة» ماذا تعني كلمة «عبقري» بحق.

تحدد موعد الحفلة يوم الخميس الموافق ٢٢ ديسمبر/كانون الأول عام ١٨٠٨ بمسرح «آن دير فين». وأعلن بيتهوفن أن جميع فقرات برنامجها ستكون «جديدة تمامًا ولم يسمعها أحد من الجمهور من قبل». وهو إسهاب دقيق يغطي حقيقة أنه عزف فقرة واحدة على الأقل، وهي كونشرتو البيانو الرابع، في قصر لوبكوفيتس سرًّا. كما تجنب الإشارة إلى أن الأمسية كان مزمعًا لها الاستمرار لأربع ساعات. تألف الجزء الأول من «سيمفونيته رقم ٥» في سلم فا الكبير «بعنوان: ذكرى من حياة الريف.» (إن تلك التسمية صعبة المأخذ، وهي أحد الأسماء القليلة جدًّا التي وهبها بيتهوفن لأحد الأعمال، وسرعان ما تحولت إلى «السيمفونية الرعوية Pastorale-sinfonie.») ثم تبعتها آريا «آه! الخائن» لتنشدها مغنية سوبرانو منفردة وفقرة «المجد لله» من قداسه في سلم دو الكبير ثم الكونشرتو الذي ينفرد فيه بالعزف. وبعد فترة الاستراحة تُقدم «سيمفونيته رقم ٦» في سلم دو الصغير، ثم تتبعها فقرة «السانكتوس» من القداس وارتجالات على

البيانو ينفرد بعزفها. يصل الحفل إلى ذروته الكبرى مع «فانتازيا البيانو التي تنتهي بدخول تدريجي للأوركسترا بأكمله وتقديم فرق الكورس كخاتمة.»

سيلاحظ القراء المثقفون أن بيتهوفن بدا وكأنه أبدل ترقيم سيمفونيتيه؛ «الرعوية» المعروفة الآن على أنها سيمفونيته السادسة والسيمفونية في سلم دو الصغير المعروفة على أنها الخامسة، إلا أن تلك الحالة لم تكن كذلك عام ١٨٠٨. فنظرًا لأنه لم ينشر أيًّا منهما بعد فإنه وضعهما في اعتباره بالترتيب الذي أنهاهما به. ومع أنه بدأ مبكرًا في تأليف السيمفونية الخامسة (كما سنسميها لاحقًا طبقًا لما طُلب منا) فإنها في الواقع أخرت تاريخ «الرعوية». واعتبر بيتهوفن هذه السيمفونية عملًا عظيمًا مثله مثل «السيمفونية الملحمية» ولم يستطع انتظار لحظة ثورة «الثلاثة ترومبونات والفلوت (الصغير)» من الأوركسترا محدثةً ضجيجًا مبهجًا؛ «ضجيجًا يفوق نظيره الصادر عن ٦ طبول بل أفضل منه أيضًا.»

ولكن في البدء تعين عليه قيادة الأوركسترا نفسه في حفل لجمع الأموال يوم ١٥ نوفمبر/تشرين الثاني ليكون ذلك خدمة يقدمها مقابل استخدامه للمسرح مجانًا. وباختلاف الأقاويل كان بيتهوفن، سواء في البروفات أو أثناء العرض، يطيح بالشمعدان أو أحد المرتلين أو كليهما معًا، ويُغضب معظم العازفين بسلوكه الصارم، الأمر الذي لا يبشر بالأمسية الرائعة المقرر لها الانعقاد يوم ٢٢ ديسمبر/كانون الأول التي أمل في أن تدر له من المال ما يزيد عمّا ربحه من قبل.

أثبتت الأمسية في النهاية أنها ذات برودة مريرة حتى إن قاعة الاستماع شاسعة الاتساع والمزينة باللونين الأزرق والأبيض اللذين يعبران عن البرودة القارصة لم يظهر على مرتاديها الاهتمام على الإطلاق. كانت مغنية السوبرانو البديلة متوجسة خيفة (إذ تعارك بيتهوفن مع مغنية السوبرانو المعلن عنها.) لم يكن الكورس أو الأوركسترا قد تمرنوا بصورة كافية، ولم يسمح بيتهوفن، الذي أعاقه صممه بلا شك، بمتضادات كافية في قوة الرنين الصوتي، وكما علق الكاتب الموسيقي يوهان رايتشارت Johann Reichardt بطريقة جافة:

«من السهل أن يحصل المرء على الكثير من النغمات الحسنة، ومع ذلك يحصل على المزيد من الصخب.»

عندما انطلق بيتهوفن، بعد أكثر من ثلاث ساعات ونصف من الموسيقى، إلى المقدمة المنفردة إلى «فانتازيا الكورال» المصنف رقم ٨٠ كانت الموسيقى جديدة إلى حد ما على الأوركسترا مثلما كانت جديدة على الحضور. وكان قد ترك جزءًا كبيرًا منها لم يدونه حتى الدقيقة الأخيرة؛ إذ كان الحبر في بعض الأجزاء الصوتية لا يزال رطبًا طبقًا لما ذكره لأحد المشاركين في العرض. وحتميًّا حلت لحظة — في منتصف العرض تقريبًا — اضطر بيتهوفن فيها إلى تفادي كارثة حدوث تنافر في النغمات وطالب بالتوقف عن العزف وبدأ المقطوعة الطويلة بأكملها مرةً أخرى.

ربما كان من الرأفة هنا — على حد تعبير مارك توين Mark Twain — إسدال «ستار الحفل الخيري على باقي العرض.»

الفصل الخامس

المحبوبة الخالدة

في ٧ يناير/كانون الثاني من عام ١٨٠٩ وافق بيتهوفن على عرض جيروم بونابرت لمقابلته في بلاط القصر بمدينة كاسل. ودلّ ذلك على استعداده، وهو في عامه التاسع والثلاثين، لنقل مسكنه من عاصمة عالمية إلى مدينة قروية، وللتخلي عمّا كان يتلقاه من رعاية وسمعة جيدة في العمل كان قد صنعها لنفسه في فيينا خلال العقد ونصف العقد الماضي.

لم يكن القرار منطقيًّا من وجهة نظر أي فرد عدا بيتهوفن نفسه كما كان واضحًا. ومع أن «أكاديميته» الباردة كانت تجربة لجميع المعنيين فقد حضرت صفوة مستمعي الموسيقى بالمدينة بدءًا من الأمير لوبكوفيتس الذي ظل رابضًا في مقصورة مطلة على خشبة المسرح وحتى معجزة البيانو الشاب إجناتس موشيليس Ignaz Moscheles في ركن من أركان البهو. لم تتأثر سمعة بيتهوفن بفشل «فيديليو» ولكن ما أزعجه أنه كان لا يزال ينظر إليه باعتباره مُلحنًا عظيمًا على الآلات الموسيقية. فجميع الأعمال العظيمة التي ألفها منذ عام ١٨٠٥ حازت على الإعجاب إلا القداس في سلم دو (الذي ظل فخورًا به) ورباعيات «راتسوموفسكي.» حتى إن هذه الرباعيات كانت قد بدأت تنال إعجاب خبراء الفن بطريقة فاترة. وخلال عام ١٨٠٨ كان هناك ما لا يقل عن اثنين وثلاثين عرضًا جماهيريًّا لأعماله في فيينا مقابل خمسة عروض لهايدن واثنين فقط لموزارت. كان من الواضح أن سيمفونيته الخامسة الجديدة القوية مُقدر لها أن تحقق نجاحًا ساحقًا مثل «السيمفونية الملحمية»، إن لم يبهر الجماهير تصوير السيمفونية السادسة الرائع لريف فيينا بصفة أكبر. عام ١٨٠٥ حازت على الإعجاب إلا القداس في سلم دو (الذي ظل فخورًا به) ورباعيات «راتسوموفسكي.» حتى إن هذه الرباعيات كانت قد بدأت تنال إعجاب خبراء الفن بطريقة فاترة. وخلال عام ١٨٠٨ كان هناك ما لا يقل عن اثنين وثلاثين عرضًا جماهيريًّا لأعماله في فيينا مقابل خمسة عروض لهايدن واثنين فقط لموزارت. كان من الواضح أن سيمفونيته الخامسة الجديدة القوية مُقدر لها أن تحقق نجاحًا ساحقًا مثل «السيمفونية الملحمية»، إن لم يبهر الجماهير تصوير السيمفونية السادسة الرائع لريف فيينا بصفة أكبر.

والواقع أن بيتهوفن لم تكن لديه رغبة في الانتقال مرة أخرى إلى فستفاليا في العام الجديد ١٨٠٩ تزيد عن رغبته في الانتقال إلى البرتغال في شرق أفريقيا. وللمرة الثانية كان يعد نفسه باعتباره رمزًا من الرموز الثقافية بفيينا، وذلك لأحد الأسباب المادية القوية؛ العائق المعتاد لأي رجل ناجح ألا وهو مشكلة التدفق النقدي.

وإلى حد بعيد كان هو من تسبب في تلك المشكلة عندما كرس أوقات كثيرة لأوبرا «فيديليو» دون الحصول على مقابل، كما أنكر جميل الأمير ليشنوفسكي السخي عليه على مدار سنوات. ثم عاد الرجلان صديقين مرةً أخرى إلا أن ليشنوفسكي لم يظهر أي علامة على أنه سيغدق عليه المال مرةً أخرى. كما لم تصله بعد الجنيهات الإنجليزية التي وعده إياها كليمنتي، وكان الكونت أوبرسدورف يدين له بمائة وخمسين داكوت. كما جازف بيتهوفن أيضًا بمبلغ كبير حينما استأجر عددًا كبيرًا من العازفين لـ«أكاديميته»؛ أربعة مغنيين منفردين وكورس كامل وأوركسترا كبير. أما «الفائدة» التي عادت عليه متراكمة من مبيعات التذاكر فهي غير معروفة، إلا أنها ربما كانت ضئيلة بسبب الطقس وصفوف المقاعد الخاوية الواردة في التقارير.

مثل ذلك النوع من المصادفات العارضة للأحكام غير الملائمة والحظ السيئ كان متوقعًا في الحياة المهنية لموسيقار حر، لا يعني ذلك أن أي موسيقار لم يكن ليحظى بمثل تلك الحرية. بالتأكيد كان باستطاعة بيتهوفن استعادة حيويته إن لم تكن حصته من النقود قد انخفضت قيمتها بسبب انخفاض قيمة فلورين فيينا الفضي. كان ذلك التضخم، الذي تسببت فيه تكلفة الحرب مع نابليون التي استمرت لفترة طويلة، قد بدأ يزعج شعب النمسا بخلافه، وفسر ذلك سبب أنه كان يجد أن المساومة أصبحت أصعب مع كل من الرعاة والناشرين وأنهم أكثر تباطؤًا في الدفع.

كانت غريزته، المبنية على حس شديد القوة بالاعتداد بالنفس، تملي عليه التوقف عن المساومة والبدء في ممارسة سلطته عليهم. وفي خطاب — كان بيتهوفن متأكدًا أن مكتب النشر بريتكوبف أوند هارتيل سيسربه إلى جميع أنحاء ألمانيا — أعلن أنه ذاهب إلى كاسل «ليعمل قائد أوركسترا براتب

سنوي يبلغ ٦٠٠ داكوت ذهبي.» وكان ما ينقص هو الحصول على مرسوم رسمي من الملك جيروم. وفور وصول ذلك المرسوم كان سيبدأ في حزم أغراضه، ثم التعامل الماهر مع صورته أمام الآخرين:

«إن المقالات البذيئة التي تناولت حفلتي الأخيرة ربما ستُرسل مرةً أخرى إلى صحيفة «أليجماينى موزيكاليشي تسايتونج». ودون شك إنني لا أرغب بالتأكيد في أن يُقمع أي مقال يُكتب في غير مصلحتي، ولكن ينبغي للناس أن يضعوا في اعتبارهم ألّا أحد في فيينا لديه أعداء شخصيون أكثر مني. ذلك هو الأمر الذي يمكن فهمه بصورة أفضل، إذ إن حال الموسيقى هنا يزداد سوءًا على سوء.»

اعترف بعد ذلك أنه حدث تعطل في أثناء عرض «فانتازيا الكورال»: «في أبسط وأوضح مكان في العالم» الذي عنده «أوقفتهم على حين غرة وصحت طالبًا العزف «مرة أخرى»، مثل ذلك الأمر لم يشهدوه من قبل.» ولكن ماذا يمكن أن يحدث في مدينة يهيمن عليها أمثال أنطونيو ساليري، أستاذ الموسيقى الخاص بالإمبراطور الذي يتسم بشدة تحفظه؟

كان المغزى من خطاب بيتهوفن واضحًا: أنه هو فقط القادر على إنقاذ فيينا من التدهور الموسيقي الذي تسبب فيه الإذلال الذي مرت به أثناء الحرب وافتتانها بالعروض الأوبرالية الإيطالية الرخيصة. إلا أنه كان متعبًا من كونه بلا حماية من «أعدائه» ولولا أن حدث شيء لمنحه الاستمرارية والقوة كان سيأخذ عبقريته إلى مكان آخر.

قبل إرسال الخطاب إلى مدينة لايبزج — مقر مكتب النشر — اهتم للغاية بنشر محتوياته بالكتابة على ظهر الظرف: «إنني أطلب منك ألا تنشر شيئًا أكيدًا عن موعدي في فستفاليا حتى أكتب لك أخبرك أنني تسلمت المرسوم.»

كان بيتهوفن يعيش الآن في بناية في شارع كروجرشتراسه تمتلكها الكونتيسة آنا ماري إردودي Anna Marie Erdödy، وهي واحدة من أكثر

معجبيه تحمسًا له، في الشقة الواقعة أسفل شقة ليشنوفسكي الجديدة. ولا بد لرواة السيرة الحياتية لبيتهوفن غض الطرف عن افتراض أن الظرف كان قد وُضع مقلوبًا في وعاء فضي في الردهة تمهيدًا لإرساله؛ فالحقيقة هي أن الكونتيسة إردودي شرعت على الفور في حملة ثائرة لكي يظل بيتهوفن في فيينا. ولأنها تعمل مع البارون فون جلايخنشتين حاولت إقناع بعض أكثر الرعاة الموسيقيين ثراءً في المدينة بالاتفاق على تحديد دخل سنوي لا يسعه رفضه، ولا يمكن لملك فستفاليا أن يعرض عليه مثله.

في تلك المرحلة الحاسمة من حياته المهنية ربما يكون من المناسب إلقاء نظرة على أسطورة «بيتهوفن البطل»؛ قوة الطبيعة التي لا يمكن مقاومتها: بيتهوفن الذي نهض من الفقر وأصبح — برفضه سماع تعليقات الأمراء وذوي النفوذ المادي — أول «عبقري» موسيقي مستقل على نحو يدعو للتناحر ينتمي للطبقة الوسطى. وكما هو الحال مع جميع الأساطير لم يكن لتلك الأسطورة أي أساس. فمع أن «البطل» و«العبقري» قد صارتا من الكلمات السائدة الآن في الأحاديث اليومية فإن صراع بيتهوفن الطويل مع الصمم وصراعه الأليم الأكثر أمدًا لتحقيق «كمال العمل» — بديل ييتس Yeats لصياغة الفن من الحياة — كانا بطوليين بدرجة كفيلة بأن تضاهيهما، مثلًا، بصراع ميلتون مع العمى أو صراع جين مولين Jean Moulin ضد فرنسا فيشي Vichy. فإذا كانت أصالة خياله وخصوبته ونطاقه عوامل لا تجعله عبقريًّا فإن هناك بعض الصفات الفضلى الأخرى، غير الموجودة آنذاك في اللغة الإنجليزية، لا بد من ابتكارها. حقيقيٌ أيضًا أن بيتهوفن هجر حياة الترف ما إن تمكن من ذلك عام ١٧٩٥، وعندما قارن لاحقًا – بصوت عالٍ – بين أرستقراطيين معينين بالحمير والخنازير كان يفصح بطريقة ما عن استقلاليته.

ولكن مثلما أوضح ماينارد سولومون وخاصة عالمة الاجتماع البريطانية تيا دينورا Tia DeNora، إن بيتهوفن لم يعتنق إطلاقًا القيم البرجوازية. وكان قد قال للكونت فون براون ذات مرة عندما أخبره هؤلاء الرجال المهذبون أن أوبرا «فيديليو» ينبغي أن تصير أكثر جاذبية للجمهور: «إنني

لا أؤلف للجمهور غير المميز!» وكان يجدر ببيتهوفن الإفصاح عن الاعتماد «المتبادل» بينه وبين جمهوره المفضل؛ وهو أثرياء فيينا ذوي الأصول العريقة والتعليم المتميز والثراء فائقي الثقافة. ومثلما احتاج إليهم من أجل أموالهم وقاعات الحفلات الموسيقية الخاصة (التي رأى أكثر مناسبةً له من قاعات الاستماع العامة) فإنهم احتاجوه ليضفي عليهم حسًّا بالقيمة الجماعية التي تفوق الثروة. لا يمكن وصف أحد رعاته بأنه ثري حديثًا أو مخلص الولاء لأية أيديولوجية يسارية تابعة مثلًا للإمبراطور يوزف. والآن — في الواقع — وبعد أن مات يوزف — آه مات! — تحول جميعهم تقريبًا إلى اليمينية داعمين لها مما يشكل خطرًا على المذهب النابليوني.

كانت كل من عائلات ليشنوفسكي ولوبكوفيتس وراتسوموفسكي وإردودي وبراون وبروفن، وجيليتا «العزيزة الفاتنة» ويوزفين العفيفة — وهو الأمر الذي أحزنه — والأمير الجليل شفارتسينبرج والأمير الكريم كينسكي Kinsky، وغيرهم من الكثير من النبلاء الآخرين بدءًا من الكونت أنتون أبوني Anton Apponyi إلى «سمو عظمة السيد فون تسميزكال سليل النسب الرفيع»: كانوا كل هؤلاء المشاركين المثاليين للحصول على أعمال بيتهوفن والمُهدَى إليهم أعماله وأضحوكات نكاته الخرقاء والمستمتعين بتملقه النادر والبارع على نحو يثير الدهشة. حتى عندما كان يهينهم أو يتصرف كالدب القصير ممتلئ الجسم المغيب عن الوعي ويبصق على مراياهم المطلية بالذهب، كان يشبع رغبتهم الملحة للرفقة للتواجد على سبيل التغيير مع شخص «عبقري حقيقي» ومهووس بعدم التنظيم (بعكس هايدن ذي الطابع الرسمي المراعي لمشاعر الآخرين) و«فنان» مكرس تمامًا لـ«لنوع أسمى» من الموسيقى يُعد في حد ذاته أكثر أنواع الفنون رُقيًّا.

لم يكن هؤلاء هواة على الإطلاق في رعايتهم له مثلما لم يكن منتقدًا مشاركته العزف، إذ كان معظمهم في بعض الأحيان عازفين موسيقيين ماهرين. كانت الأميرة ليشنوفسكي، التي تعلمت الموسيقى مثل زوجها على يد موزارت، قادرة على عزف مدونة «فيديليو» بمجرد النظر في المدونة،

وكان الكونت موريتس Moritz ليشنوفسكي عازف بيانو وصار فيما بعد صديقًا لشوبان، كما كان لوبكوفيتس مغني باص وعازف وتريات، وكان راتسوموفسكي عازف كمنجة ثان في أحيان كثيرة في رباعياته، وكان تسميزكال عازف تشيللو بارعًا، وكان بإمكان البارونة إرتمان Ertmann، وهي إحدى أمهر عازفي البيانو في أوروبا، عزف أي مقطوعة من تأليف بيتهوفن حتى سوناتا «فالدشتين» شديدة الصعوبة. وكان من معارفه المبجلين من يكتبون النصوص الأوبرالية والمولعون بالكتب ومنتجو العروض والموسيقاريون. حتى إن البارون فان زفيتين العجوز ألف ذات مرة اثنتي عشر سيمفونية تنبض بالحيوية، مزح هايدن بوصفها: «قوية مثله.»

كان البارون — في عداد الأموات وقتذاك — هو من وضع بيتهوفن عام ١٧٩٢ على طريق «العبقرية» بتوجيه من نيف وفالدشتين. ويتذكر المرء أنه راقب دراسات بيتهوفن في صباه للفوجة ودعوته للنوم عنده في القصر المليء بأفضل عقول المدينة. وبالإضافة إلى كونه القائم على المكتبة الملكية ورئيس نظام التعليم في النمسا، أسس فان زفيتين «جمعية الفرسان المتحدين» Gesellschaft der associierten Cavaliere وهي جمعية مقتصرة على الأرستقراطيين رعاة الفنون التي تذكرنا بجمعية «مجتمع القراء» التي عززت ثروات لودفيج في بون.

وهكذا كان بيتهوفن منذ بداية حياته المهنية قرة عين المثقفين والمميزين وذوي النفوذ. فادعاء أنه، مثلما يقول كاتبو سيرته الحياتية الذين وضعوها في إطار أسطوري، فرض وجوده بعنف شديد أمرٌ — على حد قول دينورا — من شأنه أن «يضيف غموضًا إلى العبقرية» ويتجاهل مدى كون نجاحه «نتاج الوساطة الاجتماعية.»

كان جميع مناصري بيتهوفن على نحو تقريبي أعضاءً في «جمعية الفرسان المتحدين» وكانوا يعتبرونها سلطتهم للحفاظ على أفضل موسيقى الماضي وعزفها في الوقت الذي تشجع فيه موسيقى الوقت الحاضر التي ستغدو بالمثل ملهمة للأجيال المستقبلية. وعندما كتب بيتهوفن في خطابه، الذي تسرب محتواه، لبريتكوبف يقول له: «إن حال الموسيقى هنا يزداد سوءًا على سوء»

فإنه استطاع اقتباس قول أحد أرستقراطيي المدينة الذين يظنون أن الجمهور الأكثر عددًا الذي يتمتع بشعبية والذي أراد إيمانويل شيكاندير جلبه إلى مسرح «آن دير فين» كان بمنزلة تهديد غوغائي. فجمهورهم المثالي كان أحد أنواع الجمهور الذي ظل بنفس حجمه واتسم بمراعاة نفس قواعد الذوق، في حين أنه يرقى بمستواه من خلال تعرضه المتكرر لروائع «اللون الأسمى».

ومن جهته كان بيتهوفن مهذبًا فيما يتعلق بإعطاء مناصريه النبلاء الاحترام الذي يستحقونه؛ إذ يمعن التفكير عند إهداء كل مصنف جديد بالاهتمام نفسه الذي كرسه لتعليمات سلم المصنف ودرجة سرعة العزف. كانت سيمفونيته الأولى مهداة إلى فان سفيتين، ومن بين واحد وستين متلقي إهداء اختارهم للأعمال التي نُشرت خلال يناير/كانون الثاني من عام ١٨٠٩ حمل ثلاثة وخمسين منهم، أو ٨٧ في المائة، صفة أرستقراطي. ولأن هذا السلوك من المحتمل أن يبدو متذللًا فإنه ذو علاقة وثيقة بالعمل منذ أن اعتُبرت الإهداءات أحد مصادر الدخل الرئيسية لمؤلف موسيقي. ولسوف يحاول بعض ذوي النفوذ فعليًّا نيل شرف مشاركة أسمائهم معه في صفحة عنوان السوناتا أو الكونشرتو المزخرفة.

ومرةً أخرى كانت الظاهرة متعلقة بالاعتماد المتبادل والكبرياء على الجانبين الذي يختلف تمامًا عن اعتماد أحادية اتجاه الموسيقار المبتذلة على السوق الشعبية. وبعكس موزارت أو هايدن لم يسمح بيتهوفن لنفسه قط أن «يشتريه» أحدهم وعندما طلب منه الكونت راتسوموفسكي إدراج بعض الألحان الروسية في المصنف رقم ٥٩ اختار أجزاء غير مباشرة من أغنية شعبية لم يتعرفوا عليها إلا بصعوبة. وفي نهاية الحركة الأولى فحسب سمح بعزف بضعة مازورات للحن عاطفي روسي بطيء. وبوسع المرء تخيل رأس السفير الوسيم وهي تتمايل في بهجة قبل أن يقاطع بيتهوفن الموسيقى بقفلة ختامية مباغتة.

ربما سيتساءل البعض، في ظل تفاهمه الودي مع قاعدة فيينا الموسيقية، لماذا وصل به الأمر لدرجة أن ينذر بـ«قبوله» عرض الملك جيروم. مع ذلك كان احتياجه المادي حقيقيًّا وكانت أوقاته رهيبة. والأمر الذي لا يصدق

أن النمسا التي أعادت تسليح جيشها وعزمت على رفض اتفاقية تيلسيت Peace of Tilsit كانت لا تزال تواجه حربًا أخرى ضد فرنسا. فإذا غزاها نابليون مرةً أخرى من المؤكد أن يزداد عدم استقرار الفلورين سوءًا، حتى إن الأمراء قد يحافظون على محافظهم الاستثمارية. وكان فشل مجلس إدارة مسرح البلاط التي تسيطر عليها «جمعية الفرسان المتحدين» في منحه راتبًا نذير شؤم حقًّا.

ونظرًا لميول بيتهوفن النرجسية ربما يكون قد شعر أن رعاته لم يقدروه بافتراض أنه في منتصف العمر ومريض في معظم الأحيان ويعاني مشكلة في السمع فلن يفكر مطلقًا في العمل بالخارج. فإذا كان الأمر كذلك فقد كان إنذار الكونتيسة إردودي كافيًا لزعزعة إحساسهم بالرضا. وسريعًا تكاتف ثلاثة أفراد من طبقة النبلاء الرفيعة ليعرضوا على بيتهوفن راتبًا سنويًّا مضمونًا يبلغ أربعة آلاف فلورين شرط أن يعدهم بعدم مغادرة منطقة «جلالة الإمبراطور النمساوي».

كانت لغة العقد التي تتسم بالاحترام والمؤرخة في ١ مارس/آذار عام ١٨٠٩ قد وعدت في المقابل بـ«تعيين السيد بيتهوفن في وظيفة لا تسبب له ضروريات الحياة وهو فيها أي إحراج أو تقيد عبقريته العظيمة.» كما أكدت دون أي تقييد لأول مرة في تاريخ الموسيقى على المكانة الرفيعة التي يتمتع بها الفنان في المجتمع. وتسبب قبوله للعرض — وإخذال جيروم بونابرت — في منحة شحنة جنسية.

وكتب لفون جلايخنشتين يقول له: «سترى من المستند المرفق كيف أصبح مكوثي هنا مُشرفًا لي ... والآن بإمكانك مساعدتي للبحث عن زوجة. ربما ستجد بالفعل إحدى الفتيات الحسناوات في مدينة فرايبورج Freiburg التي تمكث فيها حاليًا؛ فتاة ربما تمنح من حين لآخر تنهدًا لهارمونياتي.»

باتت الإثارة التي يشعر بها أعظم لأن نسخته من العقد كان الأرشدوق رودولف Archduke Rudolph، شقيق الإمبراطور الأصغر، هو من سلمها له شخصيًّا. كان رودولف أحد الأطراف الثلاثة الموقعين على العقد والمشارك بمبلغ ١٥٠٠ فلورين سنويًّا، وتمثل الموقعان الآخران هما الأمير لوبكوفيتس

المشارك بمبلغ ٧٠٠ فلورين والأمير كينسكي المشارك بمبلغ ١٨٠٠ فلورين. وفي عُرف أسرة هابسبورج كان توقيع وتسليم عقد الكفالة المهيب هذا، عندما يتعلق الأمر ببيتهوفن، شأنه شأن قرار إمبراطوري. وفي قلب «العبقري» المُصدق عليه الآن كان لا يزال حفيد قائد الأوركسترا فان بيتهوفن يلتمس محاباة البلاط له.

كان الأرشدوق قد بلغ عامه الحادي والعشرين، وكان يعرف بيتهوفن بالفعل معرفة وثيقة إذ درس معه البيانو لمدة عام على الأقل. ولّما كان موسيقارًا موهوبًا يتقن العزف على لوحة المفاتيح مما مكنه من عزف معظم سوناتات معلمه على نحو جيد فإنه أراد تعلم كيفية التأليف الموسيقي. كانت علاقته ببيتهوفن علاقة محرجة إلا أنها حنونة إلى حد بعيد؛ مزيج من علاقة التلميذ بالأستاذ والصبي بالرجل والارستقراطي بالعامِّي. كان رودولف شابًا كتومًا في مشاعره ومهذبًا ويتسم بعينين ناعستين صغيرتين، وفك أسرة هابسبورج المعتاد القوي أكثر من كونه الطويل في هذه الحالة. تمثلت مشكلة رودولف في إصابته بالصرع وكانت الموسيقى هي خلاصه منها. ونظرًا لكونه الابن الأخير للإمبراطور الروماني المقدس فإنه مرشح ملائم لوظيفة مرموقة في جماعة الكهنة الكاثوليك.

وردًّا على كرم الأرشدوق كان لدى بيتهوفن كونشرتو بيانو خامس مُعد تقريبًا ليعزفه الأرشدوق. ولأن الكونشرتو أطول وأصعب الروائع التي عُزفت في مؤلفات الكونشرتو فربما أحبها الشاب بأكثر من طريقة. حتى إن بيتهوفن نفسه لم يعزفها على الملأ قط.* ولأنه صيغ في سلم مي الكبير مع الخفض — السلم ذو النغمات الذهبية للسيمفونية «الملحمية» — فإن هذا الكونشرتو الجديد حقق على نحو دقيق أمل الاتفاقية السنوية التي تنص على أنه سوف «يخلق أعمالًا عظيمة الشأن ورفيعة المقام تمجد الفن.»

أوضح الكونشرتو أيضًا خاصية صارت ملحوظة في سيكولوجية بيتهوفن الإبداعية: أسلوبه في اتباع عمل كبير بآخر يكون عكسه في المرآة.

---

*كان أداؤه لـ«فانتازيا الكورال» في شهر ديسمبر/كانون الأول عام ١٨٠٨ آخر ظهور منفرد له مع الأوركسترا.

فمثلما خلفت تنويعات «بروميثيوس» المفعمة بالرجولة التنويعات الأنثوية المصنف رقم ٣٥ وأدت السيمفونية «الملحمية» إلى السيمفونية الرابعة غير الملحمية إطلاقًا، فإن سوناتا «فالدشتين» الشاملة خلفت السوناتا في سلم فا المصنف ٥٤ — الموجزة ذات الحركتين — بينما آلت السيمفونية الخامسة، ذات حرارة باطن الأرض، إلى السيمفونية «الرعوية» بخرير جداولها المائية وزقزقة العصافير. والآن تبع كونشرتو البيانو الخامس الكونشرتو الرابع — وهو عمل يبلغ فيه الإتقان الرائع أقصاه — مثلما جاء يوزف الثاني في أعقاب ماريا تيريزا في استعراض للقوة ملؤه الحماسة. ومع أنها مهداة للأرشدوق رودولف فلم يكن هناك مناص من تسميتها «الإمبراطور».

وباستثناء واحد فقط فيما بعد بوقت قصير كان الكونشرتو آخر إنجازات بيتهوفن «البطولية». وكان من المفترض تأليف بضع المقطوعات بالغة الكِبر وثرية الألحان قبل أن يمر أسلوبه بتغيير شديد، إلا أنها كانت تفتقر إلى أبواق ومارشات كونشرتو «الإمبراطور» وعزفه المنفرد الدال على الانتصار وجميع الآلات الموسيقية التهليلية. حتى عندما ألف بيتهوفن الذروة الأخيرة سمح لها بالانهيار، وكأن الإنهاك وشعورًا آخر أشبه بالخوف بدآ يحدثان: بطئًا تدريجيًّا في درجة سرعة العزف بلغ حالة من شبه الركود أعلى قرع الطبول الذي تزايد ضعفه نقرة بعد الأخرى. ثم بكادنزا ختامية والمزيد من أصوات الأبواق الأوركسترية ودع جنده المزين بالريش.

كان على بيتهوفن توديع رودولف أيضًا، وفي ٩ أبريل/نيسان أعلنت النمسا الحرب على فرنسا. وأرسل ثلاثة من أخوة الأرشدوق الأكبر إلى نقاط إصدار الأوامر على الجبهة. كان رودولف أصغر من أن يؤدي الخدمة العسكرية ولكن يوم ٤ مايو/آيار — مع احتشاد القوات الفرنسية (من يفهم أفضل منهم معنى عبارة الديجافو déja vu التي تعني «قد حدث من قبل»؟) في فيينا مرة أخرى — اضطر الأفراد المتبقون من العائلة الملكية إلى ترك المدينة. وبعد أسبوع ارتجت المدينة إثر قصف عنيف استمر — مع ارتداد النيران من القلعة — طيلة سبعة عشر ساعة. سقطت قذيفة مدفعية في فناء المنزل الذي يرقد فيه يوزف هايدن على فراش الموت. أما بيتهوفن

اليائس لحماية ما تبقى من سمعه، فقد لجأ إلى قبو كاسبار، وهو يسد أذنيه بإحكام بالوسائد. وفي ١٢ مايو/آيار احتل «الجيش العظيم» فيينا مرة أخرى وهنئ نابليون واستراح في المنطقة المحيطة بقصر شونبرون التي صارت مألوفة الآن.

حمل اليوم الأخير بالشهر نبأ وفاة هايدن. لم يدل بيتهوفن بأي تعليق سواء عام أو خاص. وكان قد مر وقت طويل منذ أن تصالح مع «بابا هايدن» عندما قبل الرجل العجوز وعيناه تفيضان بالدموع في عرض جليل بعنوان «الخليقة». فقد كان يحسد أحدهما الآخر ويتعلمان أحدهما من الآخر وكان تبادلهما العناق، في بعض الأعين، يحمل رمز التغير. إلا أن بيتهوفن كان قد انتقل بالفعل إلى مناطق موسيقية لم يستطع هايدن اتباعها.

لذلك عندما ألف سوناتا بيانو جديدة عن فكرة الوداع، بكتابة المقاطع Le-be-wohl! بمعنى «الوداع» على نغماتها الافتتاحية الثلاثة، لم يكن يفكر في معلمه وإنما في تلميذه؛ الصبي الذكي الذي غادر المدينة للتو. وتُعد هذه السوناتا المعروفة الآن باسم «الوداع» Les Adieux المصنف رقم 81a عملًا ينبض بالحماس اليافع المندفع المختلط بمقاطع من الاشتياق البائس. أجاز بيتهوفن لنفسه، وهو مولع بالتعبير التجريدي بصفة تلقائية، إحداث تغيير شخصي في تأليف الحركة الأولى عند محاكاة أصوات الهورن — عن قرب وعن بعد — وترديد أحدها صدى الآخر غبر مسافة متسعة.

كانت إحدى نتائج الاحتلال الفرنسي في ذلك الصيف استقباله أول مهاجر من باريس، وهو عضو مبتدئ في مجلس نابليون يُدعى لويس فيليب دي فيينى Louis-Philippe de Vienney.* وجد الشاب أن بيتهوفن يقطن وحيدًا في شارع «فالفيش جاسه» Walfischgasse في ظروف مروعة:

> «تصور أكثر الأماكن قذارة وإخلالًا بالنظام التي يمكن تخيلها — من حيث بقع الرطوبة التي تغطي السقف، وتنافس الغبار أعلى آلة بيانو كبير عتيق مع مقطوعات متنوعة من

*المعروف مبكرًا في معظم ما كُتب عن بيتهوفن بـ«البارون دي تريمونت» Baron de Trémont.

الموسيقى المطبوعة ومخطوطاتها أيهما يشغل أكبر مساحة من المكان، ووجود دلو للتبول (دون مبالغة) ممتلئ أسفل البيانو، وبجواره منضدة صغيرة من خشب الجوز اعتادت على السقطات المتكررة للمكتب الموضوع فوقها، وطفح الحبر على مجموعة من الأقلام ... ثم المزيد من الموسيقى. وكانت المقاعد، التي معظمها من الخيزران، مغطاة بأطباق تحمل بقايا عشاء الليلة الماضية، وقطع ملابس ... إلخ.»

يدل الدلو والأطباق بالغرفة ضمنًا على أن خادم بيتهوفن كان في إجازة في ذلك اليوم، إلا أن الكثير من المهاجرين الآخرين بمضي السنين كانوا يعلقون على قذارة شقته المتزايدة.

أعجب بيتهوفن بالشاب دي فييني de Vienney الذي بدا على علم بجميع أعماله ولذا شجعه على زيارته مرةً أخرى. وفي أحد الأيام دعاه إلى حفلة بيانو خاصة. كتب دي فييني بعد ذلك يقول: «يسعني فقط أن أقول إنه لولا أن المرء يسمعه وهو يرتجل عازفًا ببراعة ومسترخيًا، فسيصعب عليه تخيل نطاق عبقريته الواسع.»

قابل بيتهوفن بحذر فكرة الذهاب إلى فرنسا في رحلة عمل لإقامة حفل في حالة إذا ساد السلام، وقال له: «إذا ذهبت إلى باريس هل سأضطر لتحية إمبراطورك؟»

لم يكن دي فييني يظن ذلك، إلا إذا أمره نابليون.

فأجابه بيتهوفن: «وهل تظن أنه سيأمرني؟»

بدا في ذلك السؤال حزينًا أكثر منه قلقًا. ولّما شعر دي فييني أن بيتهوفن سيجازف بكرامته، إذا اقتضي الأمر، فقط لكي يلحظه نابليون، رد بلباقة بقدر المستطاع قائلًا: «إنه لا يعرف الكثير عن الموسيقى.»

كان نصر نابليون في فاجرام Wagram في مستهل شهر يوليو/تموز أكثر انتصاراته إراقة للدماء، إذ شهدت المعركة وفاة الكثيرين من الجانبين حتى إن فرنسا صارت في حاجة وقتذاك للسلام شأنها شأن النمسا. ومع ذلك استمر الاحتلال الفرنسي لفيينا حتى بعد توقيع معاهدة السلام في شونبرون

في يوم ١٤ أكتوبر/تشرين الأول. كانت فترة عصيبة على بيتهوفن — الذي ظل معظم أصدقائه عريقي الأصل في منأى عن المدينة — إلا أنه عمل في مجاله المعتاد إذ أنهى ثلاث سوناتات بيانو ورباعي وتريات وعددًا من الأعمال أقل شانًا، إلى جانب خمسة عشر أغنية وكتاب مهم عن تمارين الكنترابنط من أجل رودولف.

لم ترحل آخر القوات الأجنبية الأخيرة حتى يوم ٢٠ نوفمبر/تشرين الثاني مخلفةً الاقتصاد في حالة انخفاض حاد ومفاجئ. وبموجب بنود المعاهدة تعين على فرانتس الأول توفير مبلغ خمسة وثمانين مليون فرانك فرنسي لسداد تعويضات الحرب، بينما فقد عوائد جميع ممتلكاته الواقعة على الساحل وولاء ثلاثة ونصف مليون رعية من رعاياه السابقين. وبينما بات ستيفان فون برونتج يعمل الآن سكرتيرًا في وزارة الحرب لم يفتقد بيتهوفن الشعور ببعض التشاؤم المالي المنبثق من مدينة هوفبرج Hofburg، إذ كان المبلغ السنوي الذي يحصل عليه قد انخفضت قيمته، في قوته الشرائية، إلى مبلغ يقل عن الستمائة داكوت الذي عرضه عليه جيروم بونابرت. وكتب ذات مرة إلى بريتكوبف أوند هارتيل يقول: «ماذا تقولون عن هذا «السلام الميت»؟ لم أعد أتوقع بعد الآن رؤية أي استقرار ... «الشيء المؤكد» الوحيد الذي يمكن الاعتماد عليه هو «الحظ الأعمى».»

قد يعلل ذلك التشاؤم وجود شكل معين من أشكال نقص الحماسة في الموسيقى «الملحمية» التي تعين عليه تأليفها وقتذاك لإحياء مسرحية إجمونت Egmont لجوته في مسرح البلاط. استنهض بيتهوفن — مكلفًا بذلك — ذروات انتصارية في أسلوبه كثير الكريشندو والمنتقل من السلم الصغير إلى السلم الكبير، ومع ذلك بدا لأول مرة في حياته المهنية وكأنه يكرر ذاته. فإذا كانت المطامح المندفعة لمذهب الرومانسية الألمانية في عصر نابليون تنم، مثلما ألمح الناقد الأدبي الدانمركي جورج براندس Georg Brandes، عن «عجز متخف في شكل قوة»، لأصبح بيتهوفن واعيًا بخطئه.

عاد رودولف للمدينة، متعطشًا لاستكمال دروسه، وكان جزء كبير من إبداع بيتهوفن مكرسًا الآن لخلق الأعذار فيما يتعلق بأسباب عدم مقابلتهما

في كثير من الأحيان. وبقدر حبه للأرشدوق كان يكره التدريس إذ كان الحوار صعبًا عليه واحتاج إلى الصبر عند اجتماعه بالشباب.

حتى إنه أبدى علامات تدل على سأمه من التأليف وأثقل على محرري مؤلفاته في مكتب بريتكوبف — الأمر الذي بدا يعتبره غرفة مقاصة للناشرين — ليرسلوا إليه الأعمال الكاملة لجوته وشيلر، إلى جانب أي نصوص أخرى قديمة أو حديثة تخطر ببالهم: «نادرًا ما يكون هناك أي بحث يمكن أن يكون ضليعًا جدًّا **عليّ**.» قرأ بيتهوفن تراجيديات يوربيدس Euripides وقصائد الكاتب المسرحي الألماني المعاصر يوهان أوجست أبل Johann August Apel، ووجد نفسه منجذبًا بشدة للكتابات الهندوسية الدينية. ونظرًا لأنه لم يكن كثير الاهتمام بموسيقى معاصريه، فقد عمل بجد لدراسة كل من باخ وهانديل وأسلافهم القدامى. «في مقامات الكنيسة القديمة يعد الإخلاص إلهيًّا ... وقد سمح الله لي بالتعبير عنه في أحد الأيام.»

عزز هذا الدافع المرتبط بالبحث، إلى جانب تراجع مباغت في الإنتاجية مع بلوغه عامه الأربعين، الانطباع الذي يفيد بأن بيتهوفن كان يقترب من فترة حرجة. بدأت مسودته تمتلئ بالأفكار المجدبة، وكان ثمة أوقات يحاول فيها الارتجال إلا أنه لم يستطع، وكان هناك شيء أكبر من «السلام الميت» يؤثر على روحه المعنوية.

ربما كان هذا الشيء هو الحرمان الجنسي إذ كان ثمة أثر دفين للرغبة والخسارة يطفو على صفحة سجل حياة بيتهوفن غير الواضح بدءًا من رفضه لعرض مدينة كاسل وحتى ربيع عام ١٨١٠. ربما لا ترتبط بعض الحقائق وأنصاف الحقائق إحداها بالأخرى بصفة مباشرة، فيما عدا أنها — مثلما يشير أحد التقارير التي وردت عنها — ترتبط زمنيًّا كما تتشارك في نفس البطل.

بعد أن بدأت الكونتيسة إردودي في شن حملة نيابةً عن «اتفاقية تخصيص الراتب السنوي» بوقت قصير سمع بيتهوفن أنها تدفع سرًّا لخادمه أجرًا إضافيًّا. وتخيل بيتهوفن (على حد تعبير ماينارد سولومون) أنها تدفع للرجل مقابل ممارسة العلاقة الحميمة معه وكتب في مسودات كونشرتو

«الإمبراطور»: «لقد حصلتِ مني على «الخادم» بدلًا من «السيد» ... يا لها من عملية إبدال!» وبعد ذلك بفترة قصيرة ترك منزل «المرأة المخادعة» وانتقل للمنزل الكائن في شارع فالفيش جاسه الذي يعرف أن به أحد بيوت البغاء. وطلب من فون جلايخنشتين أن يبحث له عن فتاة حسناء ليتزوجها ونبهه تنبيهًا غريبًا عندما قال له: «لا يمكنني أن أحب أي شيء غير جميل، وإلا سأضطر لأن أحب نفسي.» وقتذاك توفيت جولي Julie زوجة ستيفان فون بروننج المراهقة الفاتنة. وكان بيتهوفن منشغلًا لدرجة أنه لم يعز صديقه المحطم في حين أنه أقنع نفسه بأن جولي أحبته «هو». (ربما يذكرنا هذا بنقيض مشابه لجيليتا جوتشياردي.) ترك رودولف المدينة ليستمر دوي أصوات هورن بيتهوفن المنطوقة في سوناتا «الوداع» — وهذا وداع — وخفف الشاب دي فييني من وحدة بيتهوفن ثم رحل هو الآخر — والآن وداع آخر — ونابليون أيضًا جاء وذهب متجاهلًا أي فرصة للاستماع لبيتهوفن وهو يقود أوركسترا «السيمفونية الملحمية»، وهو وداعٌ أيضًا!

خلال شتاء عام ١٨٠٩–١٨١٠ أُعجب بيتهوفن بابنة طبيبه التي تُدعى تيريزا مالفاتي Therese Malfatti البالغة من العمر ثمانية عشر عامًا ومن ثم تدفق منه فيضان من الأغنيات. استعار مرآة وابتاع ملابس جديدة وطلب من فيجلر، الذي كان في بون، بإلحاح أن يجلب نسخة من شهادة تعميده استعدادًا لأغراض الزواج. (ذلك عندما اكتشف لأول مرة — ورفض أن يتقبل — أنه أكبر عامين مما ظن دائمًا.) ولكن لم تكن تيريزا مستعدة لقبول الزواج منه. ومع عودة الربيع إلى غابة «فينير فالد» كان بيتهوفن مذبذبًا بين النشوة والإشفاق على الذات: «عليّ أن أكون ... واحدًا من أسعد البشر لو لم يكن ذلك الشيطان مستقرًّا في أذني.» بعدها غازل بيتهوفن بتينا برنتانو Bettina Brentano المثيرة ولكنه لم يتماد إلى حد بعيد مثل جوته في سؤالها هل بإمكانه ملاطفة نهديها* ومع ذلك قارن نفسه بهرقل. وفي مايو/آيار عام ١٨١٠ رفضته تيريزا وكتب يقول: «الوداع يا تيريزا الموقرة.»

---

*روى تلك القصة الشيقة رومين رولاند Romain Rolland في كتابه «جوته وبيتهوفن» Goethe and Beethoven (نيويورك، ١٩٣١).

لا ينبغي أن تؤخذ «سلوكيات بيتهوفن الجامحة» — على حد تعبيره — بجدية شديدة حيث اتسمت هذه السلوكيات بأنها ساخرة أكثر منها واقعية، وكان غالبًا يلجأ إلى وسائل اللهو والتسلية لطمأنة نفسه أنه أفضل حالًا وهو بمفرده. وكتب ذات مرة في إحدى ملاحظاته عن النصوص الهندوسية: «الجبار هو الحر من أي رغبة.» ثم ابتلاه لقاء بالمصادفة خططت له بتينا برنتانو برغبة تزيد عما أمكنه التعامل معها بصفة كافية .

كانت بتينا شابة فاتنة قُدِّر لها أن تشتهر في أحد الأيام باسم بتينا فون أرنيم Bettina von Arnim، وهي مؤلفة كتاب «رسائل جوتة المتبادلة مع طفل» Goethe's Correspondence with a Child. وفي ربيع عام ١٨١٠ زارت فيينا مع أخيها فرانتس الذي يعمل مصرفيًّا بمدينة فرانكفورت وأنتوني زوجته النمساوية. كانت السيدة برنتانو معروفة محليًّا باسم «توني» فون بيركينستوك Birkenstock، ابنة أحد أكثر جامعي الفنون ثراءً في المدينة. وفي تلك الأثناء تُوفي يوزف ميلشوير فون بيركينستوك Melchior von Birkenstock للتو، الأمر الذي تسبب في ألم أنتوني من جهة وفرحتها من جهة أخرى لعودتها إلى الديار وبيع محتويات قصره الشاسع. ونظرًا لأنها ولدت في فيينا فإنها لم تعتد قط على الحياة في الشمال المخيف، وشك البعض أنها ستطيل عملية جرد الممتلكات قدر المستطاع: إذ اشتمل المنزل على ما يكفي لملأ ثلاثة أو أربعة متاحف. وبفضل بتينا — وهي من نوع الفتيات اللاتي يفضلن دخول غرفة الطعام باستهتار وأيديهنّ في يدي أي معشوق شهير — وسرعان ما أصبحت السيدة برنتانو «توني» بالنسبة لبيتهوفن أيضًا.

وبفضل شخصيتها الهادئة القوية سرعان ما نسي بيتهوفن ما يتعلق ببتينا وتيريزا ويوزفين وجيليتا وجميع النساء اللاتي اهتم بأمرهن. كان ماينارد سولومون قد أوضح بما لا يدع مجالًا للشك أن أنتوني برنتانو على مدار العامين التاليين أصبحت «المحبوبة الخالدة» الشهيرة التي تناولتها ألف دراسة ومقالة تأملية.

وفي مايو/آيار عام ١٨١٠ كانت في الثلاثين من عمرها وهي أم لأربعة أبناء وعازفة جيتار محترفة. ولمّا كانت نحيفة وشاحبة ورقيقة ويداهمها

الكمد بين الحين والحين ربما تكون قد ذكرت بيتهوفن بوالدته. وبرباطة جأشها (المختلفة كل الاختلاف عن اندفاع بتينا) قدرت قيمة صفاته الإنسانية والموسيقية: شجاعته وفضوله وقوته التحمسية. كانت هناك احتمالية ضئيلة لاستسلامها إليه جسديًّا إذ كانت زوجة مخلصة، إن لم تكن محبة، لفرانتس، وهي امرأة دمثة الأخلاق عاملت بيتهوفن كأخ لها تقريبًا.

لم تتطور الرومانسية بينهما على الفور. ففي البدء ظل بيتهوفن أكثر اهتمامًا ببتينا التي وصفته في خطاب لجوته وصفًا تفصيليًّا. ربما كان الرجل العظيم يعاني صعوبة في تصديق أن بيتهوفن قادر على التفاخر على هذا النحو مثل «إنني باخوس* Bacchus الذي يعصر خمره العظيم للبشرية ويجعلهم سكارى روحانيًّا.» كان في النص النثري التفصيلي الذي كتبته بتينا أخبار لا سبيل إلى إنكارها لتثير اهتمام جوته بفكرة مقابلة مؤلف «السيمفونية الرعوية». استحضرت بيتينا فيه صورة رجل مهووس بالموسيقى لدرجة أنه يعمل من قبل الفجر حتى بعد أن يخيم الظلام وينسى أحيانًا أن يتناول الطعام؛ رجل اختار لنفسه تجنب الأصدقاء وألهمته كثيرًا الإيقاعات الموسيقية للشعر الغنائي مثلما ألهمته معانيه ووثق ثقة مطلقة في القيمة الدائمة لفنه وزعم أن الموسيقى كانت «الوسيط بين حياة العقل والحواس.»

رد عليها جوته: «أبلغي بيتهوفن تحياتي القلبية وأخبريه أنني سأقوم ببعض التضحيات عن طيب خاطر ليتم هذا التعارف.» واقترح مدينة كارلسباد Karlsbad التي «أذهب إليها كل عام تقريبًا» لتكون مكانًا مناسبًا للقاء. كان بيتهوفن إيجابيًّا قدر ما كان غامضًا عندما تحدثت إليه بتينا في ذلك الشأن. فقد كان أكثر شخصيتين غرورًا في الثقافة الألمانية بصدد اكتشاف أحدهما الآخر بكل وضوح ولم يكن يرغب أي منهما في أن يبدو مهتمًّا بالآخر.

في غضون ذلك حظيت مكانة بيتهوفن في هذه الثقافة بأول تأييد رسمي في مقالة عن السيمفونية الخامسة كتبها إي تي إيه هوفمان

---

*إله الخمر عند الرومان (المراجعة).

E. T. A. Hoffman، والتي نُشرت يوم ٤ يوليو/تموز وفي العدد الثاني من مجلة «أليجماينى موزيكاليشي تسايتونج.» لم يكن هوفمان — الموسيقار والناقد والرسام والقاضي ومؤلف القصص — مشهورًا بعد باعتباره مؤلف القصص الخيالية إلا أن مقالاته النقدية في الموسيقى حظيت بالقراءة والمناقشة على نطاق واسع. أما تلك المقالة بالتحديد، التي كتبها بعد مولد شوبين وشومان بوقت قصير، فقد حظيت بمكانة كلاسيكية لإقامة علاقة بين بيتهوفن «وذلك الاشتياق الأبدي الذي يُعتبر جوهر الرومانسية.»

من خلال عمل إشارة من نوع خاص إلى الصلة الشديدة بين الاسكرتزو وخاتمة السيمفونية الخامسة، تحدث هوفمان عن «خوف جاثم بشدة على الصدر» يفسح الطريق لـ«شعاع الشمس شديد التألق.» وإلى جانب الصور الخيالية سمع في موسيقى بيتهوفن شيئًا جديدًا، هو الامتداد الميتافيزيقي الذي يتجاوز متعة الصوت النقي ويقترب من المناقشة الجدلية. كان هذا هو السبب في أن كونها سيمفونية أنسب من كونها أغنية. لم يكن هناك أي لحن في حركة السيمفونية الخامسة الافتتاحية: ليس إلا تكرار مستمر للموتيف المؤلف من أربع نغمات والذي كان بمنزلة معادلة في الجبر يسبق المنطق الهارموني. ظهر الموتيف نفسه مرة أخرى في كل حركة تبعته ليربط بينها بشدة حتى إن الحركتين الثالثة والرابعة كانتا في الواقع تركيبًا واحدًا كبيرًا. يعلل ذلك الإصرار على العملية ذاتها السبب في أن بيتهوفن لم يحظ بالإعجاب (كما شعر هوفمان) في القداسات الموسيقية. ولأن معظم الناس لم يتمكنوا من مجاراته فإنهم اضطروا إلى اعتبار موسيقاه خيالية وفوضوية.

اعترف بيتهوفن للبارون فون براون بالأمر نفسه قائلًا: «إنني لا أؤلف للجمهور غير المميز!» ومع ذلك جرحته الملاحظة التي أُخذت عليه أنه ليس موسيقارًا صوتيًّا تلقائيًّا. فقد كانت ركلة أخرى في الجثة المتمثلة في «فيديليو» وتجاهلت نجاح «جبل الزيتون». ربما لذلك السبب انتظر بيتهوفن عشر سنوات قبل أن يشكر هوفمان على مقالته النقدية.

ومع ذلك فأخيرًا تمكن أحدهم ممن فهموا الكلمات إلى جانب النغمات من التعبير لفظيًّا عن الثورة الموسيقية التي بدأها بيتهوفن. فقد انتهى عصر

العاطفة والأصوات المألوفة ذات النماذج العقلانية الموضوعة لإثارة مشاعر معينة، وبدأ عصر المناقشة الجدلية: أي الموسيقى التي تتعارك في الواقع مع نفسها، والمؤلف الذي يناضل للموازنة بين قوى رنينها الصوتي المتناقضة، والعازف الذي يناضل لإتقان صعوباتها، في حين يتساءل المستمع الذي يقع أيضًا في شرك المناضلة عن أي قوة ستسود. تُفتتح كل من السيمفونية الخامسة وسيمفونية «الأباشيوناتا» Appassionata بنذير شؤم: فمن يتوقع أن إحداهما تنتهي بالنصر المتألق وتنتهي الأخرى بجنون من لا شيء؟ حتى إن حتى أكثر موسيقى بيتهوفن هدوءًا، مثل السيمفونية الرابعة، كانت بكل وضوح نتاج معركة شاقة من أجل النظام. ومع ذلك، ففي ظل هذا كله، كم أثارت بعمق الحركة البطيئة العواطف شديدة البدائية لدرجة أنها تستعصي على الوصف، ناهيك بتحديدها!

كان النقد الذي كتبه هوفمان، والذي ترجمه إف. جون أدامز F. John Adams بعنوان «هاجس الضخامة» محاولة لصياغة مثل ذلك الوصف. اهتم هذا النقد بأبعد ما يمكن أن تهتم به اللغة الألمانية للتعبير عمّا شعر أنه روح الرومانسية. (وللمتحدثين باللغة الإنجليزية في ذلك العصر، ربما تصف قصيدة وردثورث Wordsworth بعنوان «ما يتهاوى منا، وتلاشينا» Fallings from us, vanishings هذا القول بالدرجة نفسها.) حتى إن بيتهوفن نفسه جعل سيمفونياته تصطبغ بـ«لون خالد غير محدود لا يفهمه أحد أبدًا بالكامل.» أو هكذا ظنت بتينا برنتانو أنها سمعته يقول ذلك. حتى إذا كانت تلك الشابة الرومانسية إلى حد بعيد تعبر عن رد فعلها المبدئي على موسيقى بيتهوفن فإنها تتفق مع إي تي إيه هوفمان ذلك الصيف.

وسرعان ما انتقلت بتينا إلى برلين وتزوجت من الكاتب الشاب أخيم فون أرنيم Achim von Arnim. أما أنتوني فإنها ظلت في فيينا. ونظرًا لأنها تعاني وعكات صحية في كثير من الأحيان فقد كان اهتمام بيتهوفن بها يحرك مشاعرها عندما يزورها في قصر بيركينشتوك Birkenstock حتى عندما لا تكون قادرة على استقبال الزائرين. أما هو، فكان يتجاهل كل من

في المنزل ويجلس إلى البيانو في حجرة الانتظار المؤدية لحجرتها ويتواصل معها «بلغته الخاصة» على حد تعبيرها. وعندما «يفرغ من قول كل شيء ويقدم البهجة» يرحل في هدوء.

وبحلول عام ١٨١١ الجديد كانت مفتونة به، وكتبت لأخيها تخبره: «إنه يسير مثل الإله بين البشر، وموقفه النبيل الذي يتخذه ضد العالم الدنيوي ومعاناته من سوء الهضم كانا يثيران غضبه لفترة قصيرة فحسب لأن الوحي يعانقه ويقربه من قلبه الدافئ.» جاءت الإشارة إلى اضطراب أمعائه متزامنة مع تقرير نشرته صحيفة «أليجماييني موزيكاليشي تسايتونج» بتاريخ ٨ يناير/كانون الثاني والذي يفيد بأن صحة بيتهوفن «عانت بشدة خلال السنوات القليلة الماضية.» فربما يكون ضعف كل منهما عاملًا آخر من العوامل التي جمعتهما معًا.

لم يحل الإسهال ولا الصداع ولا حيرة الحب بين بيتهوفن وبين إكمال أعظم ثلاثيات البيانو على الإطلاق في شهر مارس/آذار. كان من الواضح أنه تعافى من قحط الإلهام الذي عاناه. إن هذه الثلاثية التي أهداها إلى رودولف ومن ثم صارت معروفة باسم ثلاثية «الأرشدوق» هي معادل موسيقي الغرفة لكونشرتو البيانو «الإمبراطور» المفعمة بالألحان الذهبية. ويستحضر كلا العملين، في حركاتهما البطيئة، الارتياب نفسه: المتمثل في أن أي موسيقى يمكن أن تغدو أكثر جمالًا. ويُعد ذلك الارتياب وهمًا بالطبع إلا أنه يستمر إلى أن تنقشع الحركات؛ بطريقة غامضة في العملين.

استمر بيتهوفن يتودد إلى جوته عظيم التودد بإرسال واستقبال خطابات مفعمة بالمجاملات المبالغة. أمل جوته في أن يجد السيد فان بيتهوفن أنه من الملائم زيارته في مدينة فايمار Weimar، وأمل بيتهوفن أن يكون لدى «جلالتك» من العطف ما يجعله يدلي بتعليقه على موسيقى «إيجمونت» التي كان مكتب النشر بريتكوبف أوند هارتيل يرسلها إليه بصفة مستقلة. ولسوء الطالع أن الناشر كان بطيئًا في نسخ المدونة وترك بيتهوفن دعوة جوته تضيع من بين يديه.

ومع ذلك فإنه حاد في شهر أغسطس/آب عن روتينه المعتاد وسافر إلى مدينة تبليتس Teplitz ليرى إن كانت مياه بوهيميا ستساعده في علاج مشكلة معدته. ولمّا كانت أسرة برنتانو معتادة على قضاء فصل الصيف في مدينة كارلسباد Karlsbad القريبة، فإنه من المحتمل أيضًا أنه ذهب إلي هناك على أمل أن يرى أنتوني. وفي الفترات التي تخللت استحمامه ألف مجموعتين من الموسيقى المصاحبة للمسرحيات المزمع بدء عرضها في بودابست (مثل «الملك ستيفان» King Stephan و«حطام أثينا» The Ruins of Athens.)، وبدأ في كتابة مسودات سيمفونيتيه السابعة والثامنة. كان العملان الأخيران يشغلانه لفترة تزيد عن العام. وفي أواخر عام ١٨١١ ألف أغنية مؤثرة بعنوان «إلى المحبوبة» An Die Geliebte وأعطى مدونتها إلى أنتوني. أما ما استشفته منها فيمكن تخمينه، ولكن بيتهوفن أضاف إلى مصاحبة البيانو مدرجًا إضافيًا غير معتاد إلى حد بعيد للجيتار.

بعد ذلك اعتلت صحته مرة أخرى لجزء كبير من فصل الشتاء، وأصابه الانخفاض المفجع في قيمة العملة النمساوية بالاكتئاب. قلص ذلك في الواقع راتبه السنوي بمقدار الثلثين، وما زاد الطين بلة أن الأميرين لوبكوفيتس وكينسكي كانا يرسلان له الدفعات ربع السنوية بتباطؤ شديد هذا عندما كانا يدفعانها على الإطلاق: إذ ترددت الشائعات حول معاناة لوبكوفيتس من ضائقة مالية شديدة. وبعد ذلك في يوم ١٢ فبراير/شباط عام ١٨١٢ عُرض كونشرتو «الإمبراطور» لأول مرة في فيينا، وكان كارل تسيرني عازفًا منفردًا وفشل فشلًا ذريعًا.

كان هذا باختصار شتاءً بائسًا لبيتهوفن، ولكن متى احتجنا إلى برهان على الانفصال المطلق بين متاعب الحياة والتعبير الموسيقي فلسوف نجده في مدونة سيمفونيته السابعة التي أكملها بعد تلك الفترة العصيبة مباشرةً. اعتاد فيلكس ميندلزون Felix Mendelssohn دائمًا على قول: «يا له من صوت!» ولأنها ضخمة وذكورية وأكثر صخبًا من أعماله الأخرى — بصوت آلات الهورن شديدة التذبذب وباصات الدندنة النابضة — فإنها تُعتبر تفجرًا طويلًا للطاقة فوق البشرية. أما السيمفونية الثامنة — التي سرعان ما

عقبتها بعد ذلك — فإنها النقيض لها كالمعتاد؛ إذ كانت قصيرة وطريفة بشكل يدعو إلى السرور. ومع ذلك فإنها صاخبة للغاية بحيوية (إذ تشمل أصواتًا معترضة صاخبة تهب في نشاز متعمد.) حتى إن المرء قد يصير معذورًا إذا ظن أن «توني» سمحت لبيتهوفن أخيرًا بأن يضاجعها.

والحقيقة هي أنه عندما تبعها مرة أخرى إلى مدينة تبليتس في ٧ يوليو/حزيران عام ١٨١٢ ومعه مدونة السيمفونية الثامنة نصف المكتملة معه كانت حاملًا في طفل آخر من فرانتس برنتانو. علاوة على ذلك كانت أخيرًا قد انتهت من مسألة ممتلكات والدها. وبحلول فصل الخريف أغلقت منزلها الكبير في فيينا وعادت لتستقر بصفة دائمة في فرانكفورت، حيثما ألزمها إخلاصها إن لم يكن قلبها.

وقبل أن نقتبس خطاب الحب الذي شرع بيتهوفن في كتابته بقوله: «إليكِ، يا محبوبتي الخالدة» عشية وصوله إلى تبليتس، من الضروري أن نذكر مرةً أخرى أنه لم تُستنتج هوية المرسل إليها الخطاب نهائيًّا على أنها أنتوني برنتانو إلا في العصر الحديث فقط. فأبحاث ماينارد سولومون حول هذا الموضوع التي نُشرت لأول مرة عام ١٩٧٢ تضاهي في إثارتها أي قصة بوليسية. ترددت بعض المزاعم الغاضبة عن أن المرسل إليها الخطاب كانت يوزفين ديم-برونزفك، حتى إن البعض ذهب إلى أنها إحدى أميرات استرهازي، ولكنّ المزاعم جميعها اشتملت على خيوط من الخيال لا يسع التعامل معها إلا العالم الأكاديمي.

أما أطروحة سولومون التي لا تتسع تلك الصفحات لتلخيص تفاصيلها فإنها تتحدث عن نفسها. وكذلك خطاب بيتهوفن، الذي لم يرسله قط، المفعم بالعاطفة التي لا تنفك تنبض بعد قرابة قرنين من الزمان. ولمّا كان نصفه مليئًا بالسحر ونصفه الآخر مليئًا بالخيال، يمكننا ذكر جزء منه فحسب:

«يا ملاكي، يا حياتي، يا كل كياني — ... لمَ هذا الأسف العميق عندما تتحدث الضرورة — هل يمكن لحبنا أن يستمر إلا من خلال التضحيات، لا من خلال طلب كل شيء أحدنا من الآخر؛

هل تستطيعين تغيير حقيقة أنك لست ملكي بصفة كاملة، وأنني لست ملكك بصفة كاملة — يا إلهي، انظري إلى جمال الطبيعة وليهنأ قلبكِ بما لا بد أن يكون — الحب يطلب كل شيء وهذا منصف للغاية — إذن فالأمر يتعلق بأن أكون معكِ، وأن تكوني معي. فإذا لم تنسي أنني لا بد أن أعيش لأجلي ولأجلك؛ إذا توحدنا بصفة كاملة، ستشعرين بالألم القليل مثلما أشعر به — لا بد أن يرى أحدنا الآخر قريبًا .... إن قلبي مفعم بالكثير من الأمور التي أريد أن أخبرك إياها — آه — هناك لحظات أشعر فيها أن الحديث لا يفضي إلى شيء على الإطلاق — فلتبتهجي — وظلي حبي الحقيقي، حبي الوحيد وكل حياتي مثلما أنا كل حياتك ....

الاثنين مساءً يوم ٦ يوليو/تموز

إنك تعانين، يا أعز البشر عندي — ... آه، أينما أكن، تكوني بجانبي — سأدبر الأمر لك ولي لكي أتمكن من العيش معك. يا لها من حياة!!!! إذن!!!! بدونك — ينشدها الخير الذي يعم على بني البشر في كل مكان — أرغب في أن أستحقها بقدر ضآلة استحقاقي لها — يا لمهانة الإنسان للإنسان — إنها تؤلمني — وعندما أفكر في علاقتي بالكون، ماهيتي وماهية الخالق — الذي ندعوه بالعظيم — ومع ذلك — هنا تمكث الربوبية داخل الإنسان — ... بقدر ما تحبيني — أحبك أكثر — ولكن لا تخفي نفسك عني — تصبحين على خير — عندما أغتسل لا بد أن أذهب للفراش — وا رباه — قريب جدًّا! وبعيد جدًّا! ...

صباح الخير، ٧ يوليو/تموز

مع أنني لا زلت في الفراش فإن أفكاري تنصرف إليكِ، يا محبوبتي الخالدة، بين الحين والآخر أنتظر في سعادة، ثم في حزن، لأعرف ما إذا كان القدر سيسمعنا أم لا — سأعيش معك

فقط كليةً أو لن أعيش مطلقًا — ... لا أحد آخر قادر على امتلاك قلبي — أبدًا — إطلاقًا — يا إلهي، لماذا لا بد أن يبعد المرء عمن يحب بشدة. ومع أن حياتي في فيينا الآن حياة تعيسة — حبك يجعلني أسعد وأتعس رجل في الوقت نفسه — في عمري هذا أحتاج لحياة مستقرة هادئة — هل يمكنني أن أجدها في ارتباطنا؟ ... فلتطمئني، فقط بالتفكير المطمئن لوجودنا يمكننا تحقيق غرضنا في العيش معًا — اطمئني — أحبيني — اليوم — وأمس — آه من اشتياقي لكِ الباكي — أنتِ — أنتِ — أنتِ — حياتي — كل وجداني — الوداع. — آه فلتحبيني دائمًا — ولا تسيئي الظن بقلب محبوبك الأكثر إخلاصًا.

لودفيج

حبيبك للأبد

وحبيبتي للأبد

وحبنا للأبد.»

الفصل السادس

جبال العقل

كتب بيتهوفن للموسيقية الزميلة إيميلي إم .Emilie M يخبرها يوم ١٧ من شهر يوليو/تموز لعام ١٨١٢: «إن الفنان الحقيقي لا يعرف الكبرياء.» كان بيتهوفن لا يزال في تبليتس يستحم بمياهها ويحاول التأقلم مع احتمالية الحياة بدون أنتوني برنتانو. ومثله مثل الكثير من الزاهدين شعر بالحاجة لأن يفضي بهمومه إلى أحد الغرباء.

أكمل بيتهوفن خطابه إلى إيميلي قائلًا: «ولسوء الحظ أنه — الفنان — يرى أن الفن بلا حدود، ويشعر بحزن بمدى ابتعاده عن الهدف، وبينما يكون هناك من المحتمل معجبون به فإنه يندب لأنه لم يصل بعد إلى النقطة التي تسطع عندها أفضل أشكال عبقريته كالشمس البعيدة على سبيل المثال.»

ربما كانت إيميلي ستفهمه بصورة أفضل لو كان عمرها يزيد عن العشر سنوات. وكل ما فعلته أنها أرسلت له خطاب إعجاب، لكن وقتذاك كان بيتهوفن بمنزلة رجل يتحدث بصفة أساسية إلى نفسه.

عندما انتهى بيتهوفن من مخطط سيمفونيته الثامنة وبدأ في وضع المخطوطة الكاملة على نحو مناسب كان قد ألف كثيرًا من موسيقى «العرض العام» مثلما أراد. أما الأسلوب الرفيع المكلف الذي كان السبب في شهرته خلال العقد الماضي فلم يعد يأتيه تلقائيًّا. فما ألفه كان بأسلوب جديد انطوائي تلميحي ولم يكن قد اكتمل شكله بعد، وقد مال نحو الضغط الشديد ورفض أي عذوبة هارمونية أو لحنية. كما كان هناك لمحات منه في رباعيات «راتسوموفسكي» التي ألفها عام ١٨٠٦ والحركات البطيئة

المقتضبة لسوناتتي «فالدشتين» و«الوداع»، وأكثر من لمحة واحدة في رباعي الوتريات الأخيرة في سلم فا الصغير الذي كان يضاهي الجوز المخلل في كثافته وسواده ومرارته.

سيكون من المبالغة أن نقول إن بيتهوفن كان قد دلف بالفعل إلى «مرحلته الثالثة» من التأليف الموسيقي. وفي الواقع لقد كان في مستهل انشغاله بالتحول السيكولوجي الذي استمر فترة طويلة؛ ليس فقط التحول من أسلوب لآخر، بل أيضًا التحول من مستهل منتصف العمر إلى آخر منتصف العمر، وإلى تقبله الفكرة شبة المؤكدة أنه سيموت دون زواج وأنه سيكون أصم بصفة كاملة. فكتب بكلمات تردد صدى «وثيقة هيليجنشتادت» التي تعود إلى عشر سنوات مضت يقول: «لم يعد لك نصيب في السعادة إلا مع نفسك وفي فنك. وارباه! هب لي القوة لكي أتغلب على نفسي، لا بد ألا يعيقني شيء البتة عن الحياة.»

وعلى مدار الفترة المتبقية من العقد كان ثمة حشد من المشاكل غير الموسيقية يهدد أمنه، بل سلامة عقله. فتلميح بعض كاتبي السير الحياتية الذي يفيد بأنه أصبح عقيمًا من الناحية الإبداعية بعدما أنهى السيمفونية الثامنة يُعتبر تلميحًا غير عادل. فبينما شهد إنتاجه تقلصًا شديدًا — ليصبح صفرًا على نحو تقريبي عام ١٨١٧ — تغيرت تجاربه الإبداعية عما سبق؛ من ثلاثية مهداة إلى أحد أبناء أنتوني إلى مقطوعات تحوز إعجاب العامة وسوناتات متنوعة تنوع يبعث على الحيرة.

تحقق الثلاثية — العمل ذو الحركة الواحدة (في سلم سي مع الخفض، وهو العمل رقم ٣٩ الذي ليس له رقم مصنف) والمهدَى إلى ماكسيميليان برنتانو — ما يقرب من المستحيل بملاءمتها لأسلوب فتاة صغيرة دون الهبوط إلى مستوى عاطفية الصالونات. ألف شومان فقط، في مؤلفته «مشاهد من الطفولة» Kinderszenen، موسيقى مضبوطة على نحو مثالي لإسعاد الكبار والأطفال على حد سواء. وكانت هذه الموسيقى من بين الأغراض التي حزمتها عائلة برنتانو عند الوداع والتي تمثلت في مقطوعات موسيقى الصالون عندما غادروا فيينا إلى الأبد. كتب بيتهوفن بعض الكلمات على

أعمال كثيرة له إلى «توني» إلا أنه لم يقدم لها إهداءً رسميًّا. ربما فهمت من ذلك أنه لم يكن في عجلة من أمره وأنه ينتظر حتى يؤلف شيئًا يتناسب مع حجم مشاعره تجاهها.

وأخيرًا تقابل جوته وبيتهوفن في ذلك الصيف على الأقل في أربع مناسبات في تبليتس وكارلسباد. ولكن يبدو أن محادثتهما تجنبت العمق الفكري الشديد. في البدء تأثر الشاعر وكتب في مذكراته: «إنني لم أقابل قط فنانًا أكثر منه تركيزًا وحيوية وألفةً.» مستخدمًا صفة «الألفة» التي ليس من الممكن ترجمتها بدقة من لغة الشاعر الألمانية إلى لغة أخرى وهي تعني، للألمان، مزيجًا من الاستقامة الداخلية والحماسة التعبيرية. وفي خطاب لاحق كان جوته أكثر انتقادًا لبيتهوفن إذ يقول: «إن موهبته أدهشتني، ومع ذلك للأسف إنه شخصية غير مروضة على الإطلاق لكنه ليس مخطئًا أبدًا إذا وجد العالم بغيضًا، ومن ثم فإنه على النقيض من ذلك لا يجعله أكثر متعة لنفسه أو للآخرين.»

خاب أمل بيتهوفن فيه هو الآخر. ازدحمت تبليتس عام ١٨١٢ بأفراد الأسرة المالكة والنبلاء الذي يقضون الإجازة (وتحدث الجميع وقتذاك عن غزو نابليون لروسيا.) وشعر بيتهوفن أن جوته تحرق شوقًا لمجتمعهم، وكتب إلى مكتب النشر بريتكوبف أوند هارتيل قائلًا: «إن جوته مولع للغاية بجو البلاط بصورة لا تليق بشاعر. لماذا السخرية من زلات الفنان، عندما يتخلى الشعراء، الذين يجدر بهم أن يكونوا المعلمين الأساسيين لأبناء بلدهم، عن كل شيء من أجل مثل ذلك التألق؟»

نمت جملة بيتهوفن الأخيرة عن إيمانه بدور الشاعر باعتباره قدوة أخلاقية وفنية. طمح بيتهوفن لنيل الدور نفسه مفضلًا أن يطلق على نفسه اسم «شاعر النغمات» بدلًا من «الموسيقار». وفي تلك المرحلة من حياته المهنية شأنه شأن سبينوزا Spinoza وشيلر كان لديه إيمانٌ — بوضوح — بأن الفنان المبدع لا بد ألا يناضل لكي يحظي بمحاباة الأسرة الملكية أو ينال حب الله، ولكن ليحظى فقط بأعمال ذات جمال عقلاني يلهم البشرية بأسرها ويحسنها. وكلما زادت عبقريته ازدادت ولا بد غرائزه اعتدالًا. لم

يشك بيتهوفن على الإطلاق في عظمته واعتدال غرائزه وفي هذا الصدد يقول: «القوة من فضائل الرجال البارزين، وهي من فضائلي أيضًا.»

إن مثل هذه العواطف التي تبدو مهيبة كان لا بأس بها في عالم الفن، أما في عالم الشئون العادية فكان من الممكن اعتباره غير عقلاني وتافهًا. اكتشف كاسبار فان بيتهوفن ذلك عنه بالفعل، والآن حان دور يوهان ليشعر بقدرة بيتهوفن المذهلة على الانتقام.

تصادف أن يكون ليوهان عقلية عملية جيدة، وكان قد اشترى منذ أربع سنوات بآخر كرويتسر في جيبه صيدلية في لينز Linz. ثم نجح نجاحًا فاق التوقعات وتضاعفت قيمة البضائع خمسة أضعاف. لم يفهم لودفيج السبب في ثراء أخيه في حين أن التضخم الشديد جعله «هو نفسه» فقيرًا خلال الفترة نفسها. إلا أن هذا الشعور بالاستياء كان طفيفًا مقارنةً بالغضب الذي اعتراه حينما سمع، في أوائل أكتوبر/تشرين الأول عام ١٨١٢، أن يوهان البالغ من العمر ستة وثلاثين عامًا قرر أن يحذو حذو كاسبار ويتزوج هو الآخر.

تلك الأنباء، التي تزامنت تقريبًا مع نبأ رحيل توني برنتانو إلى فرانكفورت، دفعت لودفيج إلى الجنون. فهرع إلى لينز ووجد يوهان ليس فقط عازمًا على الزواج من تيريزا أوبرماير Therese Obermayer رائعة القوام، وإنما كان يستفيد بالفعل من خدماتها باعتبارها «مدبرة منزل.» من الجلي أن تيريزا لم ينقصها أي تجارب جنسية لأنه كان لديها بالفعل ابنة من رجل آخر. ولكونه ثائرًا ذهب لودفيج إلى أسقف لينز وطالب بوقف إتمام هذا الزواج. لم يحالفه الحظ ومن ثم قدم طلبًا لمجلس المدينة وفاز بطريقة ما بأمر من الشرطة بطرد تيريزا من المدينة لخلاعتها. وعندما احتج يوهان تصرف بيتهوفن بعنف بالغ لدرجة أن ثاير — كاتب سيرة بيتهوفن الحياتية النزيه بطبيعة الحال — لم يستطع مطاوعة نفسه على كتابة التفاصيل بعد انقضاء قرن ونصف. أكمل يوهان الزواج من تيريزا يوم ٨ نوفمبر/تشرين الثاني قبل أن يُنفذ أمر الشرطة بيومين.

عاد بيتهوفن إلى فيينا (متزامنًا مع عودة نابليون منسحبًا من موسكو) وسمع مزيدًا من الأخبار السيئة: مقتل الأمير كينسكي في حادث طريق.

ورأى أن المأساة مشكلة عويصة له لأنه ما دامت ممتلكات كينسكي مرتهنة بإثبات صحة الوصية كان في خطر الحرمان من أكثر موارده سخاءً التي تمده بمنحته السنوية. وبتوجيه اهتمام قليل بمشاعر الأميرة كينسكي رفع على الفور دعوى تجبرها على احترام الالتزام الذي أبرمه زوجها.

كل ذلك السلوك البغيض لم يَحُل دون ازدهار أروع سوناتات الكمان التي ألفها في سلم صول الكبير المصنف رقم ٩٦. والواقع أن هذه السوناتا ميزت مرحلة جديدة في تحرر بيتهوفن من الزغرودة كنوع من الديناميكا الهوائية الموسيقية دون التصريف بالضرورة إلى نغمات أخرى وإنما ترفرف أو تحلق وقتما يريد. تكاثرت الزغاريد في عمله من الآن فصاعدًا، حتى إنها وصلت في النهاية إلى أصوات مبتهجة ممتدة شبهها كلوديو أراو Claudio Arrau بـ«ارتجافات الروح». قُدمت السوناتا لأول مرة يوم ٢٩ ديسمبر/كانون الأول في قصر الأمير لوبكوفيتس بحضور بيير رود Pierre Rode، الفنان الفرنسي، الذي يعزف الجزء الخاص بالكمان. أما البيانو، فقد تولى العزف عليه الأرشدوق رودولف.

ولكون رودولف مخلصًا على الدوام فربما كان الشخص الوحيد المقرب الذي هون على بيتهوفن الحياة خلال العام التالي الذي قضاه بمفرده. رحلت أنتوني، وتزوجت بتينا، وتزوجت يوزفين ديم مرةً أخرى، وهاجر ريز، ولم يعد فون جلايخنشتين بجواره يسدي له خدمات غير مدفوعة الأجر. بالإضافة إلى ذلك لم تكن العلاقات مع الكونتيسة إردودي وستيفان فون برونتج والأمير ليشنوفسكي كسابق عهدها مطلقًا بسبب الشجارات السابقة، وجفاه الآن كل من يوهان وكاسبار (الذي أصيب بما بدا أنه مرض السل بالوراثة.)

كان الأرشدوق مريضًا هو الآخر إذ أُصيب بالنقرس والتهاب المفاصل بالإضافة إلى الصرع، ولم يكن بإمكانه أن يأمل بالعزف على البيانو بعد الآن. ونظرًا لأن روحه إيجابية عوض ذلك بالتركيز الشديد عن عمد على مبادئ التأليف الموسيقي — عندما يصير بإمكانه جعل بيتهوفن يشاركه إياها — وبإعداد مكتبة تحوي الكتب والمخطوطات الموسيقية النادرة. منح الأرشدوق بيتهوفن حرية الاطلاع على ذلك الأرشيف وطلب من الخدم في

القصر الملكي احتمال غرابة أطوار معلمه. وعلى النقيض ظل رودولف فردًا نموذجيًا من أفراد أسرة هابسبورج إلى حد بعيد وأظهر استياءه على الفور حينما أكرم بيتهوفن أفرادًا آخرين بأعمال أرادها لنفسه. ولذلك أهدى له بيتهوفن سوناتا «الوداع» وثلاثية «الأرشدوق» ليس هذا فقط، بل كونشرتو البيانو الرابع والخامس أيضًا اللذين أضاف لهما بيتهوفن الآن سوناتا الكمان الجديدة، ثم لحقت بما سبق أربعة إهداءات أخرى في السنوات اللاحقة، وكان من شأن الإهداءات الأخيرة ربط الأرشدوق بمقطوعات موسيقية عظيمة أكثر من أي راع آخر في التاريخ.*

وبحلول ربيع عام ١٨١٣ ازدادت صحة كاسبار سوءًا على نحو مفزع لدرجة أن بيتهوفن شرع في مصالحته. أحب لودفيج أخويه بطريقة تعذبه وكان يتوق إليهما بقدر ما صدهما عنه. ومع ذلك فلم يكن عطفه الحالي مجردًا من أي دافع. ففي يوم ١٢ إبريل/نيسان تملق كاسبار كي يوقع له على المستند الآتي في حضور أربعة شهود آخرين:

> «نظرًا لاقتناعي بسلوك أخي لودفيج فان بيتهوفن الصريح والقويم أرغب في أن يتولى بعد وفاتي الوصاية على ابني كارل بيتهوفن القاصر. ولذلك أطالب المحكمة الموقرة بإسناد الوصاية بعد وفاتي إلى أخي المذكور وألتمس من أخي العزيز قبول المهمة ومساعدة ابني بالقول والفعل في جميع الحالات.»

كان أكثر ما يلفت الانتباه في ذلك التصريح هو غياب أي إشارة إلى يوهانا زوجة كاسبار.

فربما لم تكن أمًّا مثالية وقبل ذلك بعامين فقط اتُّهمت باختلاس عقد من اللؤلؤ ونجت من دخول السجن. أما سجل القضية فهو يفتقر إلى وضوح التفاصيل: بدا كاسبار، الناجح في عمله بطرق ملتوية، متورطًا هو الآخر. وكان الزوجان يعانيان في أحوال كثيرة صعوبات مالية مع أنهما

---

*سوناتات البيانو المصنف رقم ١١٠ و١١١، وقداس ميسا سولمنيس المصنف رقم ١٢٣، والفوجة الكبيرة المصنف رقم ١٣٣.

يملكان نزلًا كبيرًا ويعيشان بترف. فربما كان بيتهوفن مُحقًّا حينما استشف أن زواجهما كان مجردًا من مشاعر الحب وأنه يهدد مصلحة ابن أخيه.

كان كارل قد بلغ الآن ستة أعوام ونصف وكان طفلًا ذكيًّا من المحتمل أن يصير بيتهوفن الوحيد في الجيل القادم (إلا إذا أنجب عمه في لينز مولودًا جديدًا.) وإذا كان مرتبطًا بوالدته أكثر من ارتباطه بوالده كاسبار فإن هذا لا يدعو إلى الدهشة: إذ إن كاسبار كان أبًا وزوجًا قاسيًا حتى إنه طعن يوهانا ذات مرة في يدها بسكين المائدة. ولم يتمكن كارل إلا من أن يرى الندبة كل يوم ويشاركها إحساسها بالتعرض للهجوم.

لم يُذكر شيءٌ عن مشاعر لودفيج باعتباره الواصي المعين حديثًا على الصبي، إلا أننا يمكننا الاستدلال عليها من رد فعله الفاتر عندما بدأت وطأة مرض كاسبار تقل. حيث انغمس في أسوأ أنواع الأحزان التي عاناها منذ وفاة ماريا ماجدالينا منذ ستة وعشرين عامًا، وكتب في مجلد مذكراته الموجزة التي بدأ بتدوينها قرابة رحيل أنتوني: «رباه، رباه أشفق على بيتهوفن التعيس. لا تدع الأمر يستمر هكذا أكثر من ذلك.»

أصبح بيتهوفن «دون شك قذرًا.» مثلما قال عنه أحد الفنانين الذي قابله في بادين. وصُدم اثنان من أصدقائه القدامى — وهما صانعا آلات البيانو يوهان ونانيت شترايخر Nanette Streicher — لحالة ملابسه لدرجة أنهما ابتاعا له ملابس جديدة لملأ خزانة ثيابه مرةً أخرى. واعترف أنه كان في حالة مزرية قائلًا: «لقد أدت بي عدة حوادث مشئومة في الواقع إلى حالة تقترب من الاضطراب النفسي.» فذهب إلى العاهرات سعيًا وراء الراحة الجنسية ثم عانى آلام الإحساس بارتكاب إثم أخلاقي: «إن التوحد الحسي دون توحد الأرواح بهيمي وسيظل هكذا دائمًا.»

كان صممه الآن شديدًا للغاية لدرجة أن الناس وجدوا مشقة في التخاطب معه. قال عازف الكمان لودفيج شبوهر Ludwig Spohr: «تعين على المرء أن يصيح بصوت عال يُسمع من على بعد ثلاث غرف.» بدأ بيتهوفن يتحاشى نظرات الغرباء المحدقة، وبوسعنا رؤية ما كانوا يرونه بالضبط من خلال قناع الجبس الذي صنعه وقتذاك النحات فرانتس كلاين Franz

Klein والمحفوظ في بون: والذي يصور الشفتين المطبقتين إحداهما على الأخرى والذقن الملتوية والعبوس الرهيب والعينين الكئيبتين أسفل الجبين المغطى بالبثور. يفكر المرء لأول وهلة في صغر ملامح بيتهوفن — غير متقبلها — على عكس الملامح العملاقة للكثير من التماثيل البطولية النصفية. فإذا كان هذا وجه رجل عظيم فإنه يذكرنا أيضًا أن «جبال العقل» للشاعر جيرارد مانلي هوبكينز Gerard Manley Hopkins تعلو فيما وراء البُعد تحت قبتها الخاصة بها.*

وأحيانًا يشعر العظماء بتآكل الجبال. وعلى مدار باقي عام ١٨١٣ عجز بيتهوفن عن إنتاج مقطوعة موسيقية واحدة تتسم بالأصالة. كان الاستثناء الوحيد — إذا كان يمكن أن يطلق عليه موسيقى — هو «سيمفونية المعركة» التي استخدم فيها اللحن المحوري للمارش البريطاني والفرنسي وقد اقترحها عليه وكتب مسودتها يوهان نيبوموك مالتسيل Johann Nepo-muk Mälzel الذي يعمل «ميكانيكي البلاط» عند أسرة هابسبورج. خلال الحروب النابليونية كان هناك إقبال شديد على العزف الصوتي الجليل المشتمل على نحو مفضل على قصف حقيقي بالمدافع وأصخب قرع سريع للطبول وأعلى الألحان المنمقة. ولكن بسبب ضخامة قوات العزف كان من الصعب حملها والتجول بها. ظن مالتسيل أنه اخترع آلة مثالية لحل المشكلة وتحصيل أجور ضخمة في النمسا وبريطانيا. أطلق على هذه الآلة اسم «بانهارمونيكون» Panharmonicon التي تتكون من غرفة كبيرة لآلات النفخ تخترقها آلات موسيقية عسكرية من النحاس الأصفر ومضغوطة من الداخل بمنفاخ قوي بما يكفي لنفخ الآلات جميعها بعنف دون توقف. ويمكن إدخال الأسطوانات الدوارة ذات المفاتيح على غرار الصندوق الموسيقي للتحكم في توزيع النغمات ومدتها.

أما ما اقترحه مالتسيل على بيتهوفن أن بإمكانهما معًا تصنيع أهم كل الأسطوانات والتربح منها. وهذه الأسطوانة كانت ستحتفي بمعركة

---

*انظر الصورة السابقة للمقدمة.

فيتوريا Vittoria في حرب التحرير الإسبانية التي وصلت أنباؤها إلى فيينا يوم ١٢ يوليو/تموز. ولمّا كانت المعركة تنذر على نطاق واسع بدنو موت نابليون فإنها كانت السبب في ترقية الجنرال البريطاني السير آرثر ويلزلي Arthur Wellesley إلى دوق ويلنجتون Wellington. ولذلك تعين على بيتهوفن — كما أصر مالتسيل — أن يقتبس عبارة «حفظ الله الملك» باستمرار، بل يربطها بمفوِّج Fugato أخير كما لو كان يرفع الراية البريطانية العملاقة. وتعين عليه أيضًا السخرية من غرور فرنسا باقتباسه باستهزاء أغنية الحرب القديمة «مارلبولو أشعل فتيل الحرب» Malbrouk s'en va-t-en-guerre (المعروفة عبر المحيط الأطلسي باسم «الدب فتش الجبل».)

تقول السيمفونية الكثير عن حالة شبه الجامود Catatonia التي يعانيها بيتهوفن حتى إنه فعليًّا تقبل تلك الإرشادات. إلا أنه دان بالجميل لمالتسيل وهو الميكانيكي الذي صمم وصنع ما لا يقل عن أربعة أبواق للأذن للتغلب على صممه.* وبدأ يعمل في مهمة تأليف «سيمفونية المعركة» (المعروفة في ألمانيا باسم «نصر ويلنجتون».) بحرفيته المعهودة وقد أمد السيمفونية إلى حركتين وأضاف لها أغنية «احكمي يا بريطانيا» Rule Britannia إلى جانب غيرها من الإضافات. وبعد أن كتب مدونتها الموسيقية لتُعزف على آلة البانهارمونيكون ألف نسخة بديلة للأوركسترا الكبير. مكّنه ذلك من إشباع حبه لطبول المعركة العسكرية بادئًا المقطوعة بكريشندوين رنانين ضخمين بإيقاعات متنافرة، وكأنه يرتب صفوف قواه السمعية. وفي «المعركة» التالية أشار إلى ١٨٨ علامة دقيقة لنيران المدافع ونقاط صلبة للمدفعية البريطانية وأخرى مفتوحة للفرنسيين، إلى جانب خمسة وعشرين وابلًا من بنادق المسكيت دقيقة الطول والاتجاه التي تحددها نغمات شبحية موصولة ومرتعشة. زامن بيتهوفن بين كل تلك القذائف وبين موسيقاه

*وافق بيتهوفن أيضًا على إجازة الاختراع الأخير لميكانيكي البلاط، وكان عبارة عن بندول رأسي صغير مصمم ليؤشر للموسيقيين أثناء المران درجة سرعة محددة سلفًا للعزف. وحتى يومنا هذا لا يزال «بندول مالتسيل الإيقاعي» يدق أعلى آلات البيانو في جميع أنحاء العالم.

بدقة بالغة حتى إنه في أوج الصراع تفجرت ستة طلقات مدفعية ووابلان من رصاص البنادق المسكيت لثلاث ثوان.

كانت «سيمفونية المعركة» بشهادة جميع الدارسين أسوأ عمل فني ألفه بيتهوفن على الإطلاق إذ كان سيئ السمعة بضجيجه وسذاجته. ومع ذلك فإن منتقديها يتجاهلون أنه من الواضح أنه استمتع بتأليفها وأن نجاحها الرائج الضخم — الذي زاده هزيمة الأمير كارل شفارتزنبرج لنابليون في مدينة لايبزج في منتصف شهر أكتوبر/تشرين الأول — ساعده على انتشاله من «مستنقع اليأس».

من المؤكد أن لغة بيتهوفن الجسدية لم تكن لغة رجل لا يزال يناضل في كمد عندما يقود العرض الأوركستري الأول لمصلحة ضحايا الحرب يوم ٨ ديسمبر/كانون الأول. عبر بوهر الذي عزف في الصف الثاني للكمان عن هذا لإلهام ليونارد بيرنشتين Leonard Bernstein مستقبلًا قائلًا:

«كلما عُزِفت نبرة بعنف عَزَفَ وكأنما يقطع ذراعيه اللتين وضع إحداهما من قبل على الأخرى أمام صدره ثم فارق بينهما بعنف شديد. وعند العزف على البيانو يميل إلى أسفل، وكلما أراد النغمات أكثر عذوبة ينحني لأدنى. فإذا دخل صوت كريشندو ينهض تدريجيًّا مرةً أخرى، وعند دخول الصوت القوي ينهض على الفور. ولكي يزيد من حدة الصوت القوي يصيح معه أحيانًا دون أن يدرك هذا.»

ذكرت إحدى الصحف المعاصرة أن التصفيق لسيمفونية «نصر ويلنجتون»: «ارتفع إلى درجة البهجة الغامرة.» أما ما يبعث على الشعور برضا أكثر لبيتهوفن فهو استقبال الجمهور للسيمفونية السابعة الصاخبة في عرضها الجماهيري الأول، وطُلب إعادة عزف حركتها الثانية الأمر الذي شكّل تقليدًا استمر معظم القرن التاسع عشر.

يتساءل المرء هل كان فرانتس شوبرت البالغ من العمر ستة عشر عامًا بين الحضور في هذه الليلة. كان فرانتس أحد ضحايا «حمى بيتهوفن» الأوائل

الذي بدأ يزحف الآن عبر أوروبا. والحقيقة أن الإيقاع البطيء-السريع-السريع-البطيء للنغمة معتدلة السرعة في السيمفونية السابعة موجود في موسيقى شوبرت الأخيرة إلى درجة التكلف.

مضى الحفل على ما يرام حتى إنه تكرر لأربعة أيام لاحقة مما أدرّ له ربحًا يزيد عن أربعة آلاف فلورين بعد خصم النفقات. ولسوء حظ بيتهوفن فإن كل الربح كان مخصصًا للأعمال الخيرية، وكانت موارده المادية تتحسن بصورة بطيئة إلى جانب تلك القادمة من النمسا مع انحسار تهديد النابليونية في الغرب. كان لا يزال في انتظار المتأخرات السنوية التي يدين له بها كل من الأمير لوبكوفيتس وممتلكات كينسكي. إلا أنه بدا أن بيتهوفن لم يعرف كيف يقتصد. فبطريقة ما استطاع إنفاق ١٨٨٠٠ فلورين منذ عام ١٨٠٩ وحتى الآن لم يتمكن من تحجيم استئجار الشقق المتعددة على نحو غير مبال والإنفاق بحرية على الخدم والناسخين والكتب باهظة الثمن.

وهكذا عندما طلب منه كاسبار مساعدته في سداد مجموعة مفزعة من فواتير الأطباء وجد بيتهوفن نفسه مفتقرًا إلى السيولة الجاهزة. وطلب من أحد ناشريه، وهو سيجموند شتاينر Sigmund Steiner، أن يقرض كاسبار ١٥٠٠ فلورين على أن يكون هو الضامن، وهكذا تغلب على بغضه ليوهانا فان بيتهوفن لأن المال أودع في حوزتها.

عندما يختلط المرض والمناورات من أجل المال وسياسات العائلة وغرابة الأطوار معًا مثلما اختلطت في معاملات بيتهوفن الشخصية منذ عام ١٨١٣ إلى عام ١٨٢٠، فإن التكهن بما كان يدور في عقله يُعتبر أكثر عشوائية مما هو معهود في سيرته الحياتية. حتى إننا لا يمكننا التأكد من أنه كان واعيًا في تحكمه في نفسه. فقد كان، في النهاية، فنانًا مدفوعًا من اللاوعي في معظم الوقت، كما كانت هناك فترات من الاكتئاب التخيلي. ومع ذلك إذا كان كارل الصغير قد اتُّخذ هاجسه الأساسي خلال تلك السنوات، فيبدو أن هناك شعورًا بوجود هدف غير ودي ينبثق من مناوشاته المستمرة مع يوهانا والقانون.

فمثلًا يظن مايناردسولومون أن تعليق بيتهوفن المعذب الذي أدرجه في مذكراته يوم ١٢ مايو/آذار عام ١٨١٢، المذكور آنفًا، كتبه بدافع اليأس بسبب عجزه عن الزواج من أنتوني برنتانو في العام السابق. وتعد هذه افتراضية معقولة ظاهريًّا إذ اعترف بيتهوفن في التعليق نفسه بشعور محبط بـ«توق للحياة الأسرية». ومع ذلك فإن التاريخ يرجع هذا التوق بصفة أكثر إلى تعيين كاسبار له أبًا بديلًا لكارل. وثمة افتراضية أخرى محتملة: أن الشريك الأسري الذي تصوره بيتهوفن هذا الربيع لم يكن زوجة بل كان ابنًا.

لا تُعتبر الكلمة الأخيرة غير مقبولة للغاية لأن بيتهوفن نفسه سرعان ما بدأ في استخدامها، مفضلًا إياها عن كلمة «ابن أخي». وهكذا بدا الترتيب للقرض السخي ظاهريًّا، عند تأمله لاحقًا، حيلة تهدف إلى إلزام كل من كاسبار ويوهان بتنفيذ الوصية.

كانت تلك هي المراحل الأولى فقط من الملحمة القانونية التي استمرت سبع سنوات والتي لا تقل تعقيدًا عن قضية «جارنديس وجارنديس» القصصية. خصص إديثا Editha وريتشارد شتربا Richard Sterba — وهما محللان نفسيان في فيينا — كتابًا ضخمًا للقصة التي تنتهي إلى أنه: في حين أن بيتهوفن الموسيقار أعلى من شأنه بأعمال فنية رائعة فإن بيتهوفن الرجل كان «مشوشًا للغاية بل لعله مضطرب العقل.» كان حديثهما مقنعًا مع أن من طبيعة السيرة النفسية الاستدلال على ما لا يمكن إثباته. إن القصة الأساسية بسيطة وقديمة قِدم القانون. فبعد أن مات كاسبار تنازع الخصمان لوفيج ويوهان على حيازة الهدف كارل في صراع مطول حتى إن المحاكم نفسها بدأت تتخاصم؛ خسر الخصم لودفيج أولًا، ثم ربح. ومع ذلك كان رد فعله تجاه هيئة المحلفين غير معهود، فقد كان تدفقًا مطولًا من أكثر الموسيقى المؤلفة إجلالًا على الإطلاق.

امتدت فترة تعافي كاسبار من المرض إلى عام ١٨١٤ وحتى الشهور الأولى من عام ١٨١٥، الأمر الذي أدى إلى إرجاء أي خطط أخرى كان بيتهوفن يدبرها بخصوص كارل لمدة عام ونصف العام. كانت تلك الفترة

هي أغرب مراحل حياته كموسيقار، وقد تميزت بعودة الإنتاجية له من جديد ولكن بندرة مستمرة في الإلهام الأصيل. ومن المفارقة أن الموسيقى الجديدة التي ألفها — باستثناء سوناتا بيانو ممتعة مع أنها ضعيفة في سلم مي الصغير — حظيت بالترحاب باعتبارها عودة إلى أسلوبه «الملحمي» الملائم لتحول فيينا المباغت إلى مركز قوة أوروبا. كما تزامن ذلك مع انعقاد اجتماع الكونجرس العظيم الذي دعا إليه الأمير كليمنز فون ميترنيتش Clemens von Metternich، وزير الخارجية النمساوي، للتخطيط من أجل مستقبل خال من نابليون. كان بيتهوفن شهيرًا بما يكفي لجميع الوفود القادمة التي وجدته شاعر العصر المثالي وموسيقارًا ممتازًا موهوبًا في تصريف تنافر الأصوات إلى نغمات متآلفة. لا يمكن للمرء أن يلقي اللوم عليه لإنتاج أعمال سريعة من النوع الكبير الصاخب غير الشيق الذي دائمًا ما يتعرف عليه السياسيون على أنها فن. لم يكن بيتهوفن أحمق واستطاع الاستفادة من الحماقة. («من المؤكد أن المرء يؤلف بطريقة أفضل إذا كان يؤلف من أجل الجمهور، كما يؤلف بسرعة أيضًا.») كان يعي أن «فخامتهم»، إذا أعجبتهم مقطوعاته بدرجة كافية، فلسوف يذهبون لأوطانهم ويتحدثون علنًا عن قيمته للناشرين ووكلاء الحفلات. فإن ما منحته القنصلية لجاك لويس دافيد Jacques-Louis David ربما يمنحه إياه كونجرس فيينا.

في الثاني من يناير/كانون الثاني عام ١٨١٤ هُيئ الجو لعام طموح بإقامة حفل لمصلحته الخاصة في مسرح «جروسي ريدوتينسال» Grosse Redoutensaal، وهو أكثر قاعات الاستماع في فيينا إجلالًا. وعد إعلانه الخاص بأن البرنامج سيبرز، إلى جانب بعض موسيقى الكورال، «مؤلفتي الكبيرة على الآلات الموسيقية عن «نصر ويلنجتون».» لم يحظ يوهان مالتسيل بأي ثناء لتفكيره في المقطوعة في المقام الأول، ناهيك بالتخطيط لها والحث عليها. أما بيتهوفن، غير المكترث، فكان هو المسئول عن عرض أكثر نجاحًا من العرض الأول بأصوات تاتو الطبول التي اقتربت ماديًّا إحداها من الأخرى في الممرات التي طوقت مسرح ريدوتينسال من اليمين ومن اليسار. ومع أن بيتهوفن لم يسمع بعض العبارات الملقنة على خشبة المسرح بسبب

صممه فإن الجمهور استجاب له «بطرب» — وهي الكلمة التي ذكرتها صحيفة «فينر تسايتونج» Wiener Zeitung.) — والتُمس من بيتهوفن عزف موسيقاه «مرة ثانية وعدة مرات».

من الواضح أنه كان معه عمل ناجح بالفعل، وكذلك أرباح شباك التذاكر هذه المرة. لم تذكر «مذكرة الشكر والتقدير» للمشاركين في العرض، التي نُشرت يوم ٢٤ يناير/كانون الثاني، مالتسيل مرةً أخرى. وأُعلن عن «أكاديمية» أخرى لبيتهوفن في يوم ٢٧ فبراير/شباط.

في الوقت نفسه — وكعاقبة شديدة الأهمية — تقرب إليه ثلاثة من نجوم الغناء في أوبرا البلاط الملكي حضروا حفله الأول وافتتنوا بجمال الفقرات الكورالية التي جعلتهم يتساءلون عمّا إذا كان يفكر في إحياء أوبرا «فيديليو». لا شك أن فشل الأوبرا يرجع إلى تأثير الاحتلال الفرنسي لفيينا عام ١٨٠٥. والآن انعكس الموقف بعدما ضعفت الثقة في نابليون وضيقت قوات الحلفاء الخناق على باريس. كانت الروح المعنوية لشعب فيينا مرتفعة (مثلما اتضح للجميع من الطريقة التي نجحت بها «سيمفونية المعركة»)، كما يمكن اعتبار فكرة الإنقاذ من السجن في أوبرا «فيديليو» على أنها رمز لخلاص النمسا من العدوان الفرنسي لمدة عشرين عامًا.

كان بيتهوفن في حاجة لبعض الإقناع. فطوال ثماني سنوات كانت أوبرا «فيديليو» وخزة في صدره إلا أنه وافق شرط أن يُسمح له بمراجعة المدونة الموسيقية بمعاونة جورج فريدريش ترايتشكي Georg Friedrich Treitschke، كاتب النصوص الأوبرالية المقيم بأوبرا البلاط ومدير خشبة المسرح. كان المطربون سعداء. وتزامن مع «أكاديميته» الثانية انشغال بيتهوفن بالفعل بإعادة تأليف «فيديليو» مشهدًا تلو الآخر ونغمة تلو الأخرى. «لا بد أن أعيد النظر في أسلوبي مرةً أخرى.»

تبين أن ترايتشكي مساعد مثالي: مبتكر وحرفي إلى حد بعيد وقادر على احتمال عدم استيعاب بيتهوفن كلمة «آخر موعد لتسليم العمل.» ورأى من فوره أن ما أعاق «فيديليو» هو أن الجزء الثاني بأكمله قُدم من زنزانة. وبالتالي اقترح تغيير المكان في الخاتمة إلى «فناء أخضر مشرق يشعه ضوء

النهار» للتعبير دراميًّا عن سعادة ليونور وفلورستان للم شملهما في ظل الحرية. وافق بيتهوفن على ذلك ونفذ بعض الاختزالات والإحلالات في الفصل الأول. وكانا خبيرين مسرحيين بما يكفي لشجب تلميح إي تي إيه هوفمان بأنه موسيقار يلحن على الآلات الموسيقية بصفة أساسية. تحمس ترايتشكي مثله مثل أي كاتب نصوص أوبرالية يرى موسيقارًا يمزق طواعية أجزاءً كاملةً من مدونته.

إن ما يثير المزيد من الدهشة — قبل أن يتذكر أحد الأفراد أن بيتهوفن انحدر من أسلاف منشدين — هو استعداده لإشباع الرغبة العميقة لوجود صادح رئيسي لبعض النغمات العالية المنتهية بآريا بغض الطرف عن الحس الدرامي. لم يكن فلورستان الجديد، الصادح الإيطالي الذي يُدعى راديتشي Radicci، استثناءً، مع أن الحبكة الدرامية اقتضت اكتشافه في بداية الفصل الثاني، وهو مقيد بالسلاسل في صخرة ويتضور جوعًا. كان بيتهوفن قد ألف بالفعل آريا رائعة تنتهي بغاية الهدوء والرقة في سلم فا الصغير. ولكن كيف يعيد سبكها دون إحداث ضرر؟ أسعفه ترايتشكي بفكرة الهذيان: انتقال فلورستان ذهنيًّا، باقترابه من الموت، من حالة لأخرى برؤية خيال ليونور. تشبث بيتهوفن بتلك الفكرة ولم يكن بوسعه الانتظار لتأليف كلمات الأغنية الجديدة.

وبحلول الساعة السابعة في تلك الأمسية كانت كلمات الأغنية جاهزة. يتذكر الشاعر فيما بعد هذه الواقعة ويقول:

> «سلمته إياها. قرأها، وراح يدور في الغرفة، ويتمتم ويتذمر، كعادته بدلًا من الغناء — وفتح آلة البيانو. وفي أحوال كثيرة كانت زوجتي ترجوه ليعزف ولكن بلا نتيجة، واليوم وضع النص أمامه وبدأ يرتجل بأسلوب مبهر — يرتجل موسيقى تفوق السحر. وبدا أنه يستحضر دافع الآريا من هذه الموسيقى. ومضت الساعات ولم ينفك بيتهوفن يرتجل. قُدم العشاء، الذي نوى تناوله معنا ولكنه — لم يسمح لنفسه مقاطعة نفسه. وكان الوقت متأخرًا عندما عانقني وخرج مسرعًا إلى المنزل رافضًا تناول الوجبة.»

وطيلة الشهرين ونصف التاليين استغرق بيتهوفن فيما أطلق عليه «فيديليو عام ١٨١٤»، وهي النسخة الثالثة التي أنجزها فعليًّا لتلك الأوبرا المتوترة دراميًّا والخصبة موسيقيًّا. وكتب يقول: «عجبًا، إن مملكتي في الهواء مثل الرياح، تدور الألحان حولي، وفي كثير من الأحيان داخل روحي.» عند التعامل مع هذه الحدة لم يكد يستطيع أن يكون إنسانًا عاديًّا مع أن هناك مذكرات منزلية قليلة توضح أنه حاول. وورد في إحداها: «فرش تلميع الأحذية عند زيارة أحد الضيوف.» وأخرى تقول: «استرح وابحث عن اللهو فقط لكي تؤدي الأفضل في فنك بقوة.» وأخرى يصعب تفسيرها تقول: «إن تشخيص الطبيب، مثلًا، لحياتي — إن لم يكن العلاج ممكنًا بعد الآن — إذن لا بد أن أستخدم —؟؟؟»

بدا وكأنه لم يلحظ تنحي نابليون يوم ٤ أبريل/نيسان وكذلك وفاة أكثر الأشخاص إحسانًا وتقربًا له وهو الأمير كارل ليشنوفسكي في الشهر نفسه. كان ظهوره الوحيد أمام الجمهور في العرض الأول لثلاثية «الأرشدوق» يوم ١٧ في الشهر. كان المُهْدَى إليه يعاني وقتئذٍ عجزًا في يديه ولم يكن بوسعه العزف، لذلك وافق بيتهوفن على جلب بديل. سمعه شبوهر وهو يتمرن وشك أنه سيكون أفضل كثيرًا من رودولف: «في المقاطع العنيفة ضرب الرجل الأصم بعنف على المفاتيح حتى تتنافر أصوات الأوتار وعزف على البيانو برقة بالغة حتى إن مجموعات كاملة من النغمات حُذفت ... لقد حزنت من أعماقي لهذا القدر القاسي.»

مضى الحفل الفعلي على نحو أفضل نوعًا ما. لاحظ إجناتس موشيليز، الذي حضر الحفل، أنه في حين أن بيتهوفن لم يعد يعزف بوضوح أو دقة فإنه سما لديه «العنصر الفكري» وكانت هنالك لمسات كثيرة من سلوكه «المهيب» السابق. نسق بيتهوفن العزف مع الموسيقيين الآخرين بمراقبتهم فقط. كانت عيناه ثاقبتين عوضًا عن أذنيه الضامرتين، لدرجة أنه كان يمكنه معرفة متى يتجاهل العازفون علامات التعبير الموضحة في المدونة. إلا أنه عجز عن الحكم على النغمة التي يعزفها بالشعور بالوحدة. وباستثناء إعادة عرض الثلاثية بعد بضعة أسابيع لاحقة — وفي ظل اتخاذ قرار

متهور بمصاحبة أحد المغنيين في أغنيته «أديليد» Adelaide — لم يعزف أمام الجمهور مرة ثانية.

تم إحياء أوبرا «فيديليو» في يوم ٢٣ مايو/آيار وهو التاريخ المبكر جدًّا لأن يستكمل بيتهوفن افتتاحية أخرى لها. وكان قد وُجد نائمًا صباح يوم العرض ومعه شمعة محترقة حتى نهايتها وكأس من الخمر بجواره وصفحات من المخطوطة الموسيقية مبعثرة في كل أنحاء فراشه وعلى الأرضية. وفي يأس استبدلت إدارة مسرح «كارنثنيرثور» Kärnthnerthor افتتاحيته لمؤلفة «حطام أثينا» التي سمعها الجمهور في بودابست وليس في فيينا. لم يكن الجمهور أكثر حكمة مع أن بيتهوفن، وهو يقود الأوركسترا، شعر بالخجل من نفسه ثم عانى أيضًا إهانة ميشيل أوملاوف Michael Umlauf قائد الأوركسترا الآخر له وهو يقف خلفه ويصحح له النبض عندما يفشل في سماع الأوركسترا كما ينبغي. ولكن بعد خمسة أسابيع من البروفات كان فريق العمل والعازفون في حال رائعة وسرعان ما اتضح أن أوبرا «فيديليو» ستنجح. كتبت صحيفة «ساملير» Sammler التي تصدر في فيينا: «صاح الجمهور طالبين «السيد فان بيتهوفن» بعد انتهاء الفصل الأول وحيوه بحماس.»

وبعد ثلاثة أيام استُقبلت افتتاحيتها المناسبة «بتصفيق حاد وطُلب الموسيقار مجددًا مرتين.» ولأنه بيتهوفن فإنه استمر في المراجعة وإعادة التأليف باستغراق. ولذلك لا يمكن زعم أن «فيديليو» أخذت شكلها النهائي قبل يوم ١٨ يوليو/تموز عندما أعلن أنها تقدم لمصلحته. كان الطلب شديدًا على التذاكر لدرجة أن التذاكر المجانية التي وزعت بالفعل وُقفت صلاحيتها.* ولأنه أمل في امتلاء المسرح اشترى بيتهوفن مساحة في مجلة «فريدينشبلاتر» Friedensblätter لنشر «كلمة لمعجبيه». وأوضح النص أنه خرج من حالة الاكتئاب التي عاناها في العام السابق دون أن يمس اعتداده بنفسه أي سوء:

«كم من مرة أثناء كمدك، الذي لم يقدّر أحد مدى عمقه بما يكفي، قلت إن فان بيتهوفن يؤلف من أجل الأجيال القادمة فقط! لا

*باع فرانتس شوبرت البالغ من العمر ثمانية عشر عامًا كتبه الدراسية ليستمع إلى عرض إحياء «فيديليو».

شك أنك كنت مقتنعًا بخطئك منذ — إن لم يكن قبل — الحماس العام الذي أثارته أوبراه الخالدة «فيديليو»، بالإضافة إلى أن الزمن الحالي يكتشف الأرواح المتقاربة والقلوب المتعاطفة في أي شيء عظيم وجميل دون احتجاز مزاياها القويمة عن المستقبل.»

وبعد عرضها الأول صفق الجمهور في الحفل المُقدم لمصلحة بيتهوفن تصفيقًا حادًّا مثلما ظل يفعل آخرون طيلة قرنين من الزمان. اكتسبت «فيديليو» الصفة التي منحها إياها بيتهوفن في الإعلان واعتُبرت فريدة من نوعها بين العروض الأوبرالية نظرًا لإنسانية موضوعها وعدم مبالغة عواطفها وصفاء موسيقاها.

إننا لا زلنا نراها قصة ملحمية عالمية وتتناول سيرة ذاتية تتغلب فيها قوى المثالية والإخلاص والشجاعة الجسمانية على قوى القهر والقسوة المتعمدة. فالمجاز بأسره في الأوبرا (الذي يذكرنا بعمل مبكر بعينه لبيتهوفن) متعلق بـ«عصر التنوير» أو الخروج من الظلمة إلى النور. لم يكن هناك لحظة في الأوبرا أكثر تأثيرًا من لحظة خروج السجناء في الفصل الأول عندما سُمح لهم استجابةً لطلب ليونور بالمشي لبرهة في حديقة الحصن المشمسة. بعد ذلك يجعلهم بيتهوفن يشرعون في الغناء بصوت خافت، في مسافات صوتية متنافرة بين الدرجتين الأولى والثانية لسلم كبير، وكأنهم لا يمكنهم التعبير عن نشوتهم: «يا لها من سعادة التنفس بحرية في الهواء الطلق! هنا فقط تكون الحياة، سجننا ليس إلا مقبرة.» تصرفت النغمات المتنافرة إلى هارموني رجولي كبير رباعي الأجزاء مع وصول النشوى إلى ذروتها، فقط لتهدأ مرة أخرى حتى تصل إلى الهمسات مع دخول السجناء مرة أخرى إلى أسفل الأرض.

ومن بين جميع حضور حفل الإحياء ربما كان ستيفان فون برونتج أفضل من فهم من أين أتى النغم المتوهج للحن الثاني الأخير لكل من ليونور وفلورستان مع الكورس، «يا إلهي! يا لها من لحظة!» كانت النغمات هي تلك الخاصة بالفقرة غنائية الطابع التي ألفها لودفيج وهو في التاسعة عشر من عمره في ذروة مشابهة في «كنتاتة موت الإمبراطور يوزف الثاني.»

ولفترة تقرب من ربع قرن من الزمان كان اللحن الذي لم يُعزف مدفونًا بداخله وقد حصل على تمجيده الآن: «يا إلهي! يا لها من لحظة! يا لها من بهجة عذبة تستعصي على الوصف!»

وبعد حفلتين مربحتين لحساب بيتهوفن الخاص والنجاح الضخم المضاعف الذي حققته «سيمفونية المعركة» والسيمفونية السابعة حق لبيتهوفن أن يتساءل، مع إسدال الستائر على عرض الكونجرس لأوبرا «فيديليو»، عمّا إذا كان من الممكن تحسن أحواله. وبالطبع كان هذا ممكنًا: ففي يوم ٢٩ نوفمبر/تشرين الثاني في مسرح ريدوتينسال كان هناك جمهور أكثر ثراءً أتى من جميع أرجاء العالم، ومنهم قيصر روسيا ألكسندر الأول وملك بروسيا فريدريش فيلهيلم الثاني اللذين أبدوا عظيم إعجابهما بمؤلفته الأخيرة؛ الكنتاتة التي ألفها للاحتفال بانعقاد كونجرس فيينا والتي كانت مع ذلك أسوأ من عمله الفني الرائع البطولي، وكانت في برنامج حفل هذه الليلة. بدا عنوانها «اللحظة المهيبة» Der glorreiche Augenblick يسخر من خاتمة «فيديليو» هكذا كانت لديه خبرة الوصول إلى قمة حياته المهنية من خلال أكثر إنجازاته سوءًا.

طُرحت نسخ الكنتاتة المغلفة بالجلد والمزينة بروعة للبيع بسعر باهظ يبلغ مائتي فلورين للنسخة الواحدة. حزن الموسيقار التشيكي يوهان توماسك Johann Tomášek، وهو أحد المعجبين السابقين ببيتهوفن، عندما وجده «من بين أكثر معتنقي المذهب المادي صرامةً.» ولكن مدى الانتباه في الأنشطة الاجتماعية قصير. وعندما حاول بيتهوفن التربح من إعادة العرض لمصلحته بعد أربعة أيام امتلأت نصف مقاعد مسرح ريدوتينسال وتخلى عن خططه لتقديم «أكاديمية» أخرى. واصل كونجرس فيينا العمل دون أي انتباه آخر له، فيما عدا المنحة البالغة أربعة آلاف فلورينات فضية التي حصل عليها من إحدى لجان النبلاء. وبعد ذلك وفي اليوم الأخير من العام احترق قصر الكونت راتسوموفسكي الفاخر تمامًا.

خلف الدخان الأسود المنبعث من القصر انطباعًا عند بيتهوفن أكثر حزنًا ودلالة مقارنةً بمعظم مواطني فيينا الذين لم يعبئوا كثيرًا بأن عصر

الرعاية الأرستقراطية في مدينتهم انتهى. كانت الطبقة البرجوازية قليلة العدد تتهيأ لأسلوب حياة أكثر ديمقراطية بعدما نُفي نابليون إلى جزيرة ألبا. وفي الفترات التي تخللتها الحفلات الراقصة وحفلات الاستقبال، كانت وفود الكونجرس تستعيد حدودها القديمة مانحة مدينة برجر النمساوية الأصلية شعورًا بالتحرر من واجب خدمة قوة عظمى. وأصبحت الإمبراطورية الرومانية المقدسة تاريخًا، وتبدد «عصر التنوير» في ضوء اليوم العادي، ولم يعد هناك أي حاجة للتجهم والقسوة والبطولية؛ والاتجاهات التي ظن دائمًا شعب النمسا، على أي حال، أن أبناء عمومتهم الألمان يؤدونها بصورة أفضل. وكان أحد هؤلاء الألمان، بالطبع، هو لودفيج فان بيتهوفن. فمع أنه عاش حتى الآن في فيينا فترة أطول مما عاش في بون فإن لهجته الشمالية وأخلاقيات عمله الصادمة كانت نقيض الدفء والروح الأدبية، وهما سمتان تبعثان على الدفء سرعان ما صارتا مبتذلتين من فرط استخدامهما من قبيل الجيل الأصغر سنًّا في المدينة.

ومع ذلك ابتهج بيتهوفن في الأشهر الأوائل من عام ١٨١٥ بسبب استعادة المدفوعات السنوية التي يحصل عليها من لوبكوفيتس والأميرة كينسكي. وافق كلاهما على تعويضه بسعر الفترة السابقة للتضخم وفعل ذلك بأثر رجعي. علّق لوبكوفيتس على ذلك قائلًا: «مع أنني لدي دافع لألّا أكون راضيًا عن سلوك بيتهوفن تجاهي فإنني فرح كعاشق متحمس للموسيقى لأن أعماله العظيمة شرعت دون شك في نيلها التقدير.» ولمّا كان له حساب متأخرات ثلاثين شهرًا وحساب آخر بلغ قرابة أربعين شهرًا فإن ذلك كوّن ثروة غير متوقعة تبلغ قرابة سبعة آلاف فلورين. وبعدما كسب على الأقل أربعة آلاف فلورين عام ١٨١٤ وتقرر منحه ٣٤٠٠ فلورين سنويًّا من الآن فصاعدًا ولمدى الحياة كان أكثر من ثري (في وقت بلغ فيه متوسط الدخل من الطبقة المتوسطة أقل من ألف فلورين.) ولكن لم يشعره أي مبلغ من المال بالأمان مطلقًا. فكلما كسب أموالًا أكثر استنفد صبر الناشرين ومتعهدي الحفلات بصورة أكثر عنفًا وتضليلًا. اقتنع بيتهوفن بأن إحدى المصائب غير المتخيلة على وشك الحدوث دائمًا، وفي يوم ٧ مارس/آذار عام

١٨١٥ أوضحت أنباء قذف القنابل من مدينة جِنوة أنه ربما يكون محقًّا إذ هرب نابليون من جزيرة ألبا قبل ذلك التاريخ بعشرة أيام.

أفادت الإخباريات اللاحقة بأن بونابرت يزحف إلى باريس في مقدمة جيش جديد. وبمجرد أن وقّعت القوى الثماني الحاضرة في كونجرس فيينا معاهدة لدعم لويس الثامن عشر سمعت أن فخامته ترك قصر تويلري Tuileries لقاطنه السابق. وفي يوم ٢٠ مارس/آذار أمسك نابليون مرة أخرى بزمام حكم فرنسا، وهرع دوق ويلنجتون إلى ترك فيينا قاصدًا الإقليم الفلمنكي.

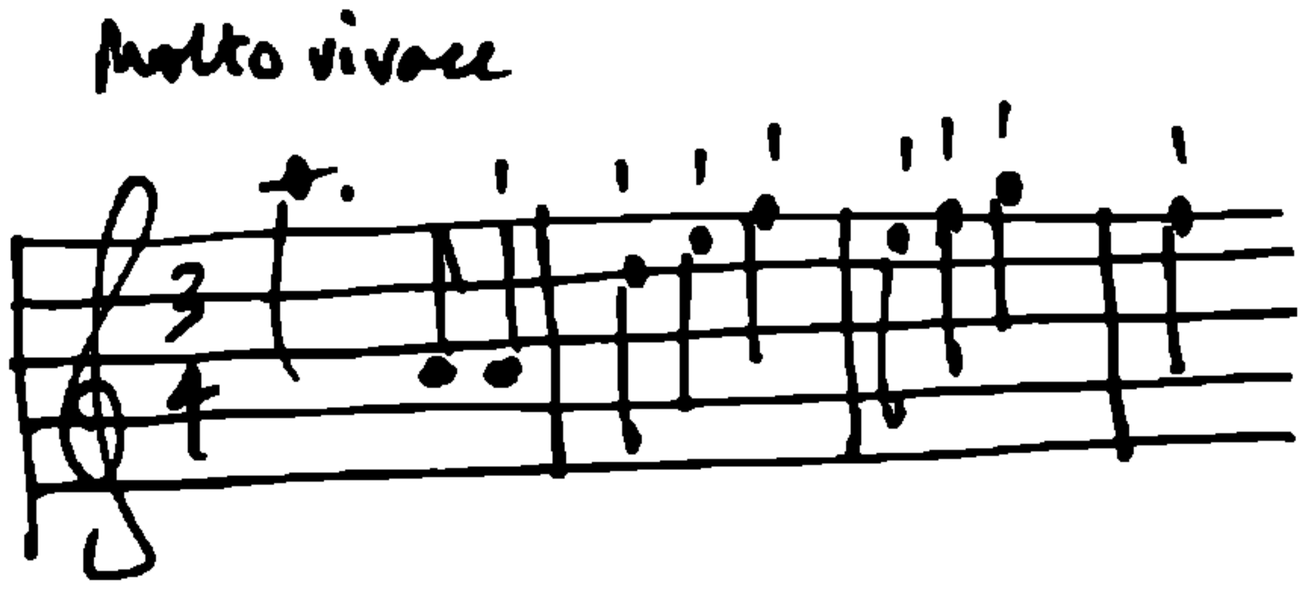
كتب بيتهوفن في يوم ٨ إبريل/نيسان: «إذن فإن كل ملمح ما هو إلا وهم — الصداقة والمملكة والإمبراطورية — كل شيء ضباب تشتته نسمات الرياح ويتكون مرةً أخرى بطريقة مختلفة!!» إنه يحاول في الواقع، بطريقته الخرقاء، أن يكون مازحًا بشأن موضوعات أخرى، إلا أن الفكرة المتمثلة في أنه لا يوجد واقع سوى الحقيقة الفنية يمكن الوثوق بها كانت مُرسخة في نفسه. بالإضافة إلى ذلك كانت محنة فرنسا تحتل مساحة كبيرة جدًّا من تفكيره إذ تابع الكتابة في الخطاب نفسه الذي خطه لأحد هواة جمع الفنون في مدينة براغ بقوله: «أخبرني، أترغب في مشهد موسيقي لمناجاة نفس أحد الملوك اللاجئين أم أغنية عن الغاصب ...؟»

لا داعي لإعادة سرد قصة أيام نابليون المئة التي أنهاها ويلنجتون في واترلو Waterloo بنصر محا جميع الذكريات عن فيتوريا. فعلى مدار معظم تلك الفترة بدأ كونجرس فيينا يزاول نشاطه دون وعي. وفي يوم ٩ يونيو/حزيران قبل المعركة العظيمة بتسعة أيام وقعت جميع الأطراف عقدًا ختاميًّا حافظ على توازن القوة الأوروبية على مدار الأربعين عامًا التالية.

قبل ما يكفي عن نظرية بيتهوفن الخاصة بالتغير الكوني. فإذا كان هناك شيء ظل مدهشا على نحو غامض في فصلي الربيع والصيف فإنه كان ملكته الإبداعية. حاول بيتهوفن تأليف كونشرتو بيانو سادس وثلاثية أخرى وفشل في المرتين. واختفت مسودتا عرضين أوبراليين وثنيين، أحدهما يوناني والآخر روماني. وكانت المقطوعات التي انتهى منها إما مزيفة أو

اشتقاقية فيما عدا اثنين من سوناتات التشيلو التي تخاطب العقل المصنف رقم ١٠٢، وموسيقى جذابة من أجل كورس وأوركسترا عزف كنتاتة «البحر الهادئ والرحلة الميمونة» Meeresstille und glückliche Fahrt التي ألف جوته كلماتها.

ومع ذلك تملكت بيتهوفن إحدى ومضات الإلهام في منتصف العام تقريبًا قبل أن تنفد آخر موسيقى بداخله مباشرةً. كان خارجًا من منزله في ليلة تتلألأ بالنجوم عندما اكتُشف لحن محوري من لا شيء سوف يتعرف عليه أي عاشق للموسيقى:



دوّنها بالكامل مع إضافة ملاحظة «فوجة» و«نهاية بطيئة»، وترك السيمفونية التاسعة التي ألفها لاحقًا تغرق مرةً أخرى في عقله الباطن.

الفصل السابع

الأم الجافية

في خريف عام ١٨١٥ أصبح من غير الممكن علاج كاسبار فان بيتهوفن من مرض السل. وظهر عزم لودفيج لتولي الوصاية على كارل الصغير مرة أخرى. وفي يوم ١٤ نوفمبر/تشرين الثاني استطاع التدخل في صياغة جملة في وصية كاسبار قبل التوقيع تقول: «إنني أعين أخي لودفيج فان بيتهوفن وصيًّا على كارل بالاشتراك مع زوجتي.» ودون معرفة الطريقة التي استخدمها لفعل ذلك جعل كاسبار يحذف آخر ثلاث كلمات.

اكتشفت يوهانا فان بيتهوفن ذلك في وقت لاحق من ذلك اليوم في الوقت المناسب للإفصاح عن مشاعرها الغاضبة. ثم كتب كاسبار ملحقًا للوصية يفيد فيه بأن «أخي وزوجتي لا ينسجمان معًا أفضل انسجام» ونظرًا لحقيقة أن لودفيج أمل في أخذ كارل «لنفسه بصفة كاملة»، و«إبعاده عن مراقبة وتعليمات والدته» عدل وصيته ليقول فيها:

> «إنني لا أرغب على الإطلاق في أن يُسلب ابني من والدته، على أن يبقى دائمًا وطالما يسمح له مجرى حياته المستقبلية مع والدته، ولأجل تلك الغاية لا بد أن تقوم والدته على وصايته، وكذلك أخي ... فمن أجل مصلحة طفلي أنصح زوجتي بـ«الرضوخ» وأخي بالمزيد من «الاعتدال».»

وفي اليوم التالي أسلم كاسبار الروح وهو في الحادية والأربعين من عمره.

كان رد فعل بيتهوفن الغريب لملحق الوصية متمثلًا في اتهام يوهانا بقتل زوجها بالسم. وأصر على ذلك الوهم بإلحاح شديد لدرجة أن الطبيب اضطر لفحص الجثة، وقدم تقريرًا عن عدم وجود دليل على القتل. في غضون ذلك جرى قبول الوصية المعدلة من محكمة لاندريخت Landrecht الملكية الإمبراطورية، وهي محكمة مسئولة عن الفصل في قضايا الطبقة الأرستقراطية.

وافق المسئولون في المحكمة على النظر في الوصية دون طلب دليل على انحدار كاسبار من أسرة نبيلة. فقد كان، قبل كل شيء، شقيق «فان بيتهوفن» الشهير، الذي كان مهمًّا من الناحية الاجتماعية في أرقى أوساط مجتمع فيينا منذ عام ١٧٩٢. لم يوح أحد من المتغطرسين المحليين (مثلما قد يفعل أحد المتغطرسين في الشمال) بأن اللقب الهولندي «فان» ليس المعادل الألماني للقب «فون» الذي يعتبر أحد الضمانات الأكيدة على نبل الأصل. حتى أن لودفيج قد أُدرج اسمه في ملفات الشرطة السرية الإمبراطورية باسم «السيد فون بيتهوفن». ألم يتحرك بحرية بين «الملوك» أثناء انعقاد الكونجرس الأخير؟ ألم تُنشر قصص عن أن الدم الملكي البروسي يجري في عروقه؟

لم يكن لدى بيتهوفن نفسه شك في أصل أسلافه. كان يشعر بالنبل، ويؤلف الموسيقى النبيلة، وكان النبلاء يذعنون له. من الواضح أن تلك الحقائق كانت كافية له ولمحكمة لاندريخت. أما يوهانا، في المقابل، فقد اعتبرتها المحكمة برجوازية يتعذر إصلاحها.

أجّل بيتهوفن رفضه الوصاية المشتركة مع زوجة شقيقه إلى يوم ١٢ ديسمبر/كانون الأول، فقط لكي يدعوه الناس أحد مواطني فيينا الشرفاء، مُعلنًا أنه «يمكنه الإدلاء بأسباب قوية لاستثناء الأرملة تمامًا من الوصاية.» كان يريد إعلام هيئة الوصاية العليا أنها أنجبت كارل دون زواج شرعي، وأنها كانت متهمة بسرقة شيء من أحد المنازل. وبالفعل أعربت المحكمة عن اهتمامها بذلك الشأن، وعليه طلب بيتهوفن من محكمة أقل شأنًا سجلًا بحكمها ضد يوهانا. وبعدما تسلح بالدليل، طالب محكمة لاندريخت

قبل عطلة الكريسماس بإلغاء ملحق الوصية استنادًا إلى أن السيدة فان بيتهوفن تحتاج إلى «الصفات الخلقية والفكرية» الضرورية لتربية ولدها كما ينبغي.

فوجئت يوهانا بالحرب الخاطفة القانونية والاجتماعية التي شنها بيتهوفن ضدها مثلما تفاجأ يوزف بونابرت بسيطرة ويلنجتون في فيتوريا. وفي يوم ٩ يناير/كانون الثاني عام ١٨١٦ حكمت المحكمة لمصلحة بيتهوفن وعُين الوصي الوحيد على كارل البالغ من العمر تسعة أعوام، وتسلم الوصاية بعد عشرة أيام. أُخذ الصبي من منزله في يوم ٢ فبراير/شباط وأُلحق بمعهد جياناتازيو Giannatasio الداخلي، وهو مدرسة خاصة عريقة في فيينا. حُرمت يوهانا من زيارته إلا بموافقة عمه، وهو احتمال غير وارد. وكتب بيتهوفن يقول: «هناك لن يسمع أمه القاسية أو يراها.»

كان ذهولها سيزداد لو كانت تسلمت الخطاب القاتل الذي كتبه وقتذاك على أوراق الموسيقى. وفي انسياق بيتهوفن بوضوح إلى الإصابة بجنون الاضطهاد، شجبها بألفاظ جارحة مثل «حيلها المبغضة» وتظاهرها المشكوك فيه «بالمودة» اللذين لم يخدعاه، ثم بدأت كتابته غير الواضحة تفتقر إلى الترابط، فيقول: «لم يتم إعفاؤك من عقابك — فالحكم يناسب جدية موتك الروحاني — وعقابي.»

كانت تلك فقط بداية حملته العدائية ضد يوهانا التي سرعان ما افترض جدلًا جنونها الممزوج بعامل قوي من الشبق الجنسي، وربما الشهوة الجامحة. كان بيتهوفن يظن أحيانًا أنها تطارده خلسة، وأحيانًا أخرى يظنها تمنح خادمه المال لسبب لا يصح ذكره. وسرعان ما صارت يوهانا، من وجهة نظره، نصف عاهرة، ونصفها الآخر تجسيدًا لشخصية الأم حادة الصوت في أوبرا «الناي السحري» Magic Flute لموزارت. وكتب إلى كاهيتان جياناتازيو Kajetan Giannatasio في منتصف شهر فبراير/شباط يقول: «في الليلة الماضية ظلت «ملكة الليل» في حفل الفنانين الراقص حتى الساعة الثالثة تعرض ليس عقلها فقط بل «جسدها» أيضًا — مقابل ٢٠ فلورين، وكان الناس يهمسون، إنها تستحق التملك! يا له من أمر مريع!»

ربما يكون قد ربط بسهولة بين يوهانا وبين شخصية أوبرالية أخرى. فمن بين جميع الروايات التي ظلت باقية عن محاولاتها اليائسة لترى كارل، كان أكثرها إثارة للشفقة عندما تخفت في زي رجل من أجل التسلل إلى فناء المدرسة لكي تراه وهو يلعب. هنا يسمع المرء النداءات الحزينة لآلات الهورن في الفصل الأول من أوبرا «فيديليو» وصوت ليونور وهي تنشد قائلة: «تجذبني قوة دافعة داخلية.»

ومع ذلك، كان بيتهوفن يعزف وقتئذٍ دوره الخاص فيما اعتبره دراما إنقاذ من واقع الحياة. وكتب إلى توني برنتانو يقول لها: «لقد حاربت في معركة بغرض انتزاع طفل تعيس بقوة من براثن أمه وضيعة الشأن.» كان من المهم أن تعرف أم عظيمة الشأن مثل «توني» مدى البطولة التي وصل إليها. تحور الدور سريعًا خلال فصلي الربيع والصيف لعام ١٨١٦ وازداد تضليلًا. فحدث نفسه في مذكرته اليومية قائلًا: «اعتبر كارل بمنزلة طفلك.» ثم كتب إلى الكونتيسة إردودي يخبرها: «لقد صرت الآن الأب الحقيقي الطبيعي لابن أخي المتوفى.» ثم كتب إلى فرانتس فيجلر يقول له: «إنك زوج وأب. وأنا مثلك، ولكن من دون زوجة.» هكذا صار ابن أخيه هو «الابن» وصار العم هو «الوالد» وصار الأخ هو «الزوج» وصارت الأرملة هي «الزوجة»، إلا إذا كان يعني بالكلمة الأخيرة توني التي رحلت عنه.

يبدو أن خطابه لها أثار اشتياقه المكبوت لأنه في شهر أبريل/نيسان بدأ في تأليف «إلى المحبوبة البعيدة» An die ferne Geliebte، وهي سلسلة رائعة من الأغنيات التي تدور حول موضوع الرغبة غير المُشبعة. كانت كل أغنية تنتقل إلى التي تليها، أما لحن الاشتياق المحوري في المقدمة — العبارة الموسيقية التي تعلو بحرارة ثم تنخفض — فهو حزين مثله مثل أي شيء في أوبرا «تريستان وإيسولده» Tristan und Isolde. يتكرر اللحن المحوري في النهاية ويصاحبه تآلف ختامي لا يشبعه. افتُتن روبرت شومان بهذا الموضوع حتى إنه استخدمه بعد عشرين عامًا في «فانتازيا البيانو» في سلم دو الكبير، وهو عمل آخر عُبر عنه باستخدام أحد المعاني الغرامية.

لم يقترب بيتهوفن نفسه من السيرة الذاتية الموسيقية إلا من خلال «إلى المحبوبة البعيدة». وبعد انتهائه من تأليفها اعترف لكاهيتان جياناتازيو أنه منذ خمس سنوات وقع في حب امرأة لم يستطع طلب يدها للزواج. إذ كان الزواج من وجهة نظرها «لا يمكن التفكير فيه، فهو شبه مستحيل بل وهم.» ومع ذلك، صار الأمر «الآن مثل أول يوم». كانت تلك العواطف، التي نقلتها فاني Fanny، ابنة جياناتازيو، تحاكي العواطف التي اشتملت عليها «إلى المحبوبة البعيدة». ونظرًا لاستحضارها للآفاق الزرقاء والحب الذي يفوق المكان والزمان، عبرت «إلى المحبوبة البعيدة» لأول مرة في تاريخ الموسيقى عن مفهوم الاشتياق بسبب بعد المسافة الذي تتلمسه في شكل السحاب في لوحات الرسام كاسبار دافيد فريدريش Caspar David Friedrich، وقصيدة جوته بعنوان «أتعرف هذه الأرض» Kennst dud as Land. وفي الواقع ألف بيتهوفن موسيقى تلك القصيدة الأخيرة منذ عدة سنوات سابقة بصورة غريبة تفتقد للإحساس — الأمر الذي ينم أيضًا عن أن موسيقى «إلى المحبوبة البعيدة» كأنها ثورة لشعوره الواعي استحثها الاضطراب العاطفي الذي أصابه عام ١٨١٦.

كان العمل الوحيد الذي ألفه في ذلك الصيف، وهو سوناتا البيانو في سلم لا الكبير المصنف رقم ١٠١، مؤلفًا بطريقة غريبة، إذ طغت فيه إيقاعات المارش الحماسية وإحدى الفوجات الغريبة على الألفة بطريقة لم تعزز إلا الشائعات القائلة إن بيتهوفن لم يعد لديه شيء «جميل» ليقوله، أو كما كتب أحد أفراد عائلة برونزفك إلى أحد أصدقائه يخبره: «علمت بالأمس أن بيتهوفن أصابه مس من الجنون.»

يوضح الإدراك الحديث نوعًا جديدًا من العاطفة الرومانسية الرقيقة في افتتاحية السوناتا والحركات البطيئة المركزة ولكن المجردة التي من المستحيل السأم منها. تلك الصفة الأخيرة، التي تنم بالتأكيد عن أقصى درجات الجمال في أي فن من الفنون، لم يشترك فيها أسلوبان آخران انتشرا في فيينا في ذلك العام: ألا وهما بيدر ماير Biedermeier، المليء بالمسرات والدموع، والعبثية المندفعة لأوبرا جيواتشينو روسيني Gioacchino Rossini الجديدة بعنوان

«حلاق إشبيلية» The Barber of Seville. كان من سوء حظ بيتهوفن أن أسلوبه الشهير الخاص بـ«الفترة الثالثة»، الذي ظل وليدًا لسنوات ولكنه تطور أخيرًا في المصنف رقم ١٠١، تعين عليه الإفصاح عن نفسه في التوقيت نفسه الذي انقلب فيه ذوق الجمهور ضده. وأشارت الشرطة السرية الإمبراطورية بالفعل، التي كانت تراقب الناس ثقافيًّا أيضًا، إلى تكوين «أغلبية ساحقة من خبراء المجتمع الذين رفضوا تمامًا الاستماع لأعماله بعد ذلك.»

وكانت الشرطة تعني بلفظ «خبراء المجتمع» المحافظين الذين دائمًا ما وجدوا بيتهوفن جذريًّا بطريقة زائدة عن الحد، والذين اتجهوا إلى روسيني وقتئذٍ مثلما اتجهوا من قبل إلى بيسيلو Paisiello وساليري، وأي موسيقار على ما يبدو ينتهي اسمه بحرف متحرك ويمكن الاعتماد عليه للبقاء في الأسلوب نفسه. لم يعبأ بيتهوفن كثيرًا مطلقًا بالأسلوب الإيقاعي الإيطالي المزخرف، حتى إنه قلده على سبيل السخرية في الحركة البطيئة الأولى في سوناتا البيانو المصنف رقم ٣١، التي يمكن وصفها على أنها النسخة الذكية من أعمال روسيني. ثم حاول بعد ذلك بقليل تطبيق أسلوب بيدر ماير في روندو سوناتا المصنف رقم ٩٠، إلا أن ذلك الأمر خلف نفس تأثير جوته وهو يحاول تأليف رواية غرامية للسيدات؛ إذ ظلت الجدية الشديدة تقاطع باستمرار.

وفي الواقع، لم يكن بيتهوفن قادرًا على محاكاة أحد حتى نفسه. وكان لا بد من أن تصير جميع أعماله الجديدة فريدة من نوعها وقتذاك أكثر من أي وقت مضى. وبعد تأليفه أول مجموعة من أغانيه العظيمة باللغة الألمانية لم يحلم بتأليف أخرى. إلا أن فكرة الأوبرا المليئة بالأصوات المتنافرة غير المُصرّفة كانت مثيرة للاهتمام ... وكذلك أي نوع من أنواع المفارقة الإبداعية. كانت «قوته الدافعة الداخلية» تأرجحه زمنيًّا ذهابًا وإيابًا لإتقان التقنيات الكنترابنطية التي كانت مهجورة حتى بالنسبة لباخ، ولابتكار أصوات ضجيج مستقبلية، مثل الزغاريد المستمرة الطويلة منخفضة الصوت والانحدارات العجيبة المخيفة نصف النغمية داخل وخارج نطاق السلم الموسيقي. وكانت النخبة الخاصة التي تستطيع وحدها أن تفهمها (ناهيك بعزفها) يتقلص عددها باستمرار. فقد مات كل من كينسكي وليشنوفسكي وأفلس فالدشتين

وقُدر له الموت مُعدمًا واستُدعي راتسوموفسكي إلى روسيا وأخذ معه شوبانتسيج وباقي فرقته الرباعية. وبحلول نهاية العام توفي لوبكوفيتس هو الآخر وتشتتت آخر أوركسترا خاص في فيينا. حتى الأرشدوق رودولف الخلوق صار سريع الغضب وأصبح يبدي رغبة متزايدة في دخول الكنيسة.

وصف سولومون الفترة قرابة عام ١٨١٦ بأنها «إحدى نقاط التحول في التاريخ الموسيقي» التي لم يكن بيتهوفن وحده، بل معاصروه الأصغر عمرًا، يتكيفون مع نهاية عصر الكلاسيكية رفيعة الشأن. كان فيبر قد بلغ عامه التاسع والعشرين، وكان على وشك البدء في الأوبرا المفعمة بالسحر بعنوان «الصياد الحر» Der Freischütz، وكان شوبرت في التاسعة عشر من عمره وكان قد ألف لتوه الأغنية الألمانية الأولى من نوعها بعنوان «ملك الجنيات» Erlkönig. كان بيرليوتس Berlioz في الثانية عشر من عمره، وكان مندلسون في السابعة، وكان كل من شوبين وشومان في السادسة، وكان ليست Liszt في الرابعة، الذين اعتمد كل منهم على بيتهوفن أثناء تشكيل أساليبهم الفكرية.

وظل هو نفسه، حتى مع قدرته التخيلية التي تُعد ظاهرة، مخلوقًا من عصر العقل Age of Reason. كتب بول هنري لانج Paul Henry Lang يقول: «تكمن معجزة موسيقى بيتهوفن في أنها إلى جانب تحررها وتفردها فهي أيضًا متناهية الأصالة والإقناع.» ودائمًا ما يكون الدافع القوي في اتجاه المنطق، سواء منطق الصياغة — مهما كان غير مألوف — أو منطق الهارموني أو البوليفوني. وحتى أثناء تأليف حركة «مشبوب العاطفة» molto appassionato كانت عواطفه متعقلة: إذ جاءت أكثر الذروات الموسيقية اندفاعًا في أعماله الأخيرة من خلال الكنترابنط. لم يكن امتعاضه للرضوخ إلى ما يمليه عليه قلبه بدافع جمود العاطفة، مثلما أثبتت مؤلفته «إلى المحبوبة البعيدة» ولكنه كان منشغلا فقط طيلة ما تبقى من حياته الفنية بالتحدي — المتناقض مرة أخرى — المتضمن في إتقان موسيقى عقلانية «وكذلك» مفعمة بالعاطفة، وقابلة للتمدد أو الانكماش بشكل لا نهائي، وقابلة للتكيف مع جميع الأشكال والتمازجات، بدءًا من مقطوعات

العزف المنفرد بالغة الصغر على البيانو وانتهاءً بالأعمال الملحمية المخصصة للكورس والأوركسترا. وحتى ذلك الحين، لم يتمكن سوى يوهان سيباستيان باخ من تأليف هذا النوع من الموسيقى، إلا أن أسلوب باخ الحقيقي شهد تغيرًا طفيفًا مع الوقت. وكتب بيتهوفن إلى صديق له في مدينة لايبزج يخبره: «يشهد محيطي الخاص مزيدًا من التوسع، وإمبراطوريتنا لا يمكن الوصول إليها بسهولة شديدة.»

ولذلك شهد بيتهوفن في النصف الثاني من عام ١٨١٦ عزلة فنية أكثر من ذي قبل. فنظرًا لحداثة ما أنجزه في سوناتا البيانو في سلم لا الكبير، المصنف رقم ١٠١، لا عجب أنه أرجأ مشروعه المقبل لمدة تقرب من العام. فقد كانت كل طاقاته العنيفة منصبة على كارل في المقابل.

كتبت فاني جياناتازيو في مذكراتها تقول: «إن مظهر بيتهوفن الصارم» و«سلوكه اللامبالي» في زياراته إلى المدرسة أعطاها «شعورًا بغيضًا إلى حد بعيد.» وظنت أنه ربما سيسحب ابن أخيه قريبًا من المدرسة ورأت علامات مبكرة على شنه لحملة من أجل السيطرة على الصبي. وفي هذا الصدد تقول: «سألت الصبي عن سبب بكائه، وأجابني أن عمه منعه من القول»؛ قول ماذا، لم تعرف فاني مطلقًا.

كان عزم بيتهوفن على «انتزاع» الصبي من يوهانا قد وصل إلى درجة أنه عندما أصيب كارل بفتق وتحتم عليه إجراء عملية في شهر سبتمبر/أيلول، رفض طلبها الكتابي لحضور العملية. وقال: «من غير المسموح لها رؤيته، ما دامت جميع الانطباعات قد تتجدد بسهولة لديه، وهو الأمر الذي لا يمكننا السماح به.» وفي ذات الوقت، ظل هو بعيدًا عنه في شقة صيفية في بادين. ودائمًا ما أثبت غيابه في مواقف الطوارئ التي تفرض عليه القيام بأشياء كثيرة. وكان إظهار عاطفته بإسراف، عندما كانت الأمور تسير على ما يرام، أمرًا لا يكلفه شيئًا، إلا أن الحب المطلوب في وقت الأزمات لم يكن متضمنًا في مخزونه العاطفي.

أدرك بيتهوفن ما به من أنانية وأظهر تجاه ذلك شعورًا بالذنب. وكتب إلى كاهيتان جياناتازيو بعد العملية يقول: «يمكنك أن تتخيل أنني أتمنى

السماع عن التقدم الذي يحرزه الآن ابني العزيز [هكذا وردت في الأصل]. ربما تظن أنني شبه بربري فاتر الإحساس ... يحزنني أنني لم أشارك عزيزي كارل في معاناته.»

خمد حزن بيتهوفن ما إن تمالك كارل قواه بما يكفي للخروج في رحلة طولها خمسة عشر ميلًا التي فرقت بينهما. صاحبت فاني الصبي في فترة النقاهة وشعرت باشمئزاز من قوة عدائية عمه الجسدية. وعلى العشاء كان بيتهوفن «يساوم النادل على كل كسرة خبز.» وفي الصباح التالي كان وجهه مخدوشًا لتعاركه مع خادمه. فشعرت كل من فاني وكارل فون برسي Karl von Bursy، وهو زائر آخر وقتذاك، أن صممه شبه التام الآن يزيد جنون الاضطهاد لديه. وكتب فون برسي في مذكراته يقول: «كان الحقد والضغينة يثوران داخله. وكان يرفض كل شيء، ولم يكن راضيًا عن أي شيء، وكان ساخطًا على النمسا وخاصة فيينا وحياته هنا. وكان يتحدث بسرعة ويتحرك كثيرًا، كما كان يضرب كثيرًا بقبضة يده على البيانو بعنف شديد لدرجة أنها تدوي بوضوح في الحجرة.»

يثير هذا التساؤل عن ضرب بيتهوفن لكارل، مثلما كان يضربه والده. ولكن ليس هناك دليل على ذلك إلا أنه بالتأكيد شجع جياناتازيو على جلد الفتى إذا تطلب الأمر. وكان ابن المؤلف إيمانويل فورشتر Emmanuel Förster قد ترك دروس البيانو التي كان يتلقاها في وقت سابق في الشتاء على يد بيتهوفن، الذي كان يضرب أصابعه المتجمدة «بإحدى الإبر الحديدية أو المصنوعة من الصلب المستخدمة في حياكة السترات المغزولة ذات الخيوط الغليظة التي ترتديها السيدات أثناء العمل.»

لا مفر من أخذ الانطباع بأن الرجل متوتر الأعصاب على نحو خطير في أواخر الأربعينات من عمره. ومع ذلك فلا بد للمرء من إدراك أن بيتهوفن كان سريع الانفعال بالمثل في سلوكه الإيجابي بسبب الطاقة المفرطة التي يبذلها عقله وجسده. كان كارل، الصبي الذكي الرقيق، راضخًا له وإن لم يكن يخشاه. وسرعان ما ارتبط العم وابن أخيه، وكان كل من يشاهدهما يدهش من فرط السعادة في عيني بيتهوفن كلما تبادلا

النظرات. وثمة قصة رائعة أن الصبي كان ينام عندما يعزف بيتهوفن إحدى المقطوعات لموسيقار آخر. وفور أن يسمع الصبي أول صوت لمقطوعة مختلفة، كان كارل يستيقظ ويبتسم قائلًا: «تلك الموسيقى من تأليف عمي.»

في تلك الأثناء، كانت يوهانا فان بيتهوفن تتصرف تجاه التفريق بينها وبين ولدها مثلما كانت ستفعل أي أم أخرى. فطلبت الاستشارة القانونية عن الكيفية التي ستجعل بها محكمة لاندريخت تعكس حكمها وتجعلها على الأقل وصية مشتركة مرة أخرى. ولكن كان احتمال نجاحها في ذلك مستحيلًا طالما أن كارل لا يزال في معهد جياناتازيو الذي ظل به حتى عام ١٨١٧. كانت المدرسة تتمتع بسمعة طيبة ولذا لم تتمكن يوهانا من ادعاء أن ثمة قصورًا في الاعتناء بولدها. ولفترة ما سمح بيتهوفن لها برؤية كارل شهريًّا، وأجبرها على دفع ألفي فلورين من أجل تعليم الصبي. فاضطرت لبيع منزلها كي تتمكن من جمع المبلغ. وتسبب هذا لبيتهوفن في مروره بإحدى لحظات الندم التي نادرًا ما كانت تصيبه. وكتب في مذكرته اليومية: «يا إلهي، يا إلهي، يا ملاذي، يا ملجئي، يا كل ما لي، أنت المُطَّلع على ما بداخل قلبي ومدى تألمي لاضطراري لإجبار غيري على المعاناة بسبب أعمالي الطيبة من أجل كارل العزيز!!!» ولكن سرعان ما تآمر مرة أخرى مع جياناتازيو لإبعاد الأم عن ولدها.

كان عامًا بائسًا عليه من الناحية الجسمانية لأنه أصيب على مدار فترة طويلة «بالتهاب حاد وشديد في الشعب الهوائية.» وكان يخشى أن يكون هذا المرض هو السل ولذا تحدث عن الانتحار ونمت لديه عادة البصق التي تملكت منه. أسعده لبرهة من الزمن الخطاب الذي تلقاه من فرديناند ريز، الذي تزوج وصار يعيش الآن في لندن، في شهر يونيو/حزيران. تضمن الخطاب دعوة لزيارة إنجلترا خلال الموسم اللاحق وعرض عليه نيابة عن جمعية لندن الموسيقية، ثلاثمائة جنيه إنجليزي مقابل تأليفه «سيمفونيتين فخمتين». ووافق بيتهوفن إلا أن المزيد من اعتلال الصحة تسبب في تأجيل كل من الرحلة وتلقي العربون.

أتت الفرصة ليوهانا عام ١٨١٨ بعد شتاء شهد مزيدًا من التدهور في حالة بيتهوفن الصحية، ووصل صممه إلى درجة جعلت المتحدثين معه يكتبون له أسئلتهم في «كراسات المحادثة». ونظرا لأنه استعار البيانو الأكثر صخبًا في صالة عرض يوهان شترايخر فإنه كان يناضل من أجل إنهاء أطول سوناتا بيانو ألفها على الإطلاق والمُعدّة لتناسب سوناتا «الهامركلافير» Hammerkalvier (المصنف رقم ١٠٦ في سلم سي مع الخفض.) كانت فوجتها الختامية متنافرة النغمات بشدة بعدد يزيد عن مائة زغرودة مرتعدة، مما يجعل المرء يشفق على جيرانه القاطنين على جانبي زقاق «جارتنر جاسه» Gärtnergasse. كان «حطام» الغرف التي يقطنها — على حد تعبير بيتهوفن المجازي — أسوأ مما سبق على الإطلاق، مثل حالته المزاجية: فقد هاجم مدبرة منزله بمقعد ثقيل. ووسط كل ذلك الاهتياج أخرج كارل من المعهد بتهور وأبقاه «في المنزل».

ومن أجل إعداد قضيتها الخاصة بوصاية الطفل كانت يوهانا في حاجة إلى شهادة تثبت بها لمحكمة لاندريخت أن بيتهوفن ليس مؤهلًا من الناحية المنزلية لأن يكون قيمًا على الصبي. كان هو نفسه يعرف ذلك، فعين مدبرة منزل وطباخًا جديدين، إلى جانب مُعلم يعمل لوقت دائم، عِوضًا عن عائلة جياناتازيو. ولكنّ تعيين هؤلاء الأشخاص يعني أنه سيغدو مسئولًا عن إدارتهم، واندهش بيتهوفن لّما عرف أنه بينما كان يتعين على الخدم إطعامه فإنه تعين عليه إطعامهم. ولأنه لم يكن قادرًا على الوثوق بهم البتة — بسبب طبيعته الشاكة — تشاجر بسبب كل كروزر منفق وراقب بعصبية مخزونه من أقمشة غسل الأطباق والملح والجوارب. كان المُعلم في حاجة لمعرفة ما سيدرسه. وبعد ساعات طلب الصبي البالغ من العمر اثنتي عشر عامًا الذي لا أم له الاستماع إلى — مقطوعة لم يعد بيتهوفن قادرًا على عزفها.

أما ما كان بيتهوفن قادرًا على فعله فهو منع يوهانا من اكتشاف مدى عدم أهليته باعتباره رب منزل ومدى سقم عقله وجسده. ولّما كان كارل وعائلة جياناتازيو أفضل من يشهد على ذلك فإنه حال دون وصول يوهانا إلى أي منهم حتى إنه حاول إخفاء حقيقة أن كارل يعيش معه الآن. وكان

من الطبيعي أن تكتشفت يوهانا الأمر. ونظرًا لأن اليأس قد تملكها بعد ستة أشهر من فراقها لولدها فإنها اشترت خدم بيتهوفن.

وكان أمرًا سهلًا، فبيتهوفن كان متعسفًا مع معاونيه الجدد مثل تعسفه مع عدد لا حصر له من الآخرين الذين زعم أنهم غشوه وسموه وسرقوه وخانوه على مر السنين. عرضت عليهم يوهانا القهوة والسكر والنقود وقابلوا ذلك بإسداء خدمات بالطريقة نفسها. فقبل أن ينتقل بيتهوفن وكارل إلى مودلينج Mödling المجاورة بفترة قصيرة في شهر مايو/آذار خطط الخدم لأن يقابل الصبي أمه سرًّا. كانت تلك هي المرة الأولى التي تنفرد فيها يوهانا بولدها خلال ما يزيد عن عامين.

يبدو أن بيتهوفن علم بشأن ذلك اللقاء من مذكرة مجهولة المصدر. وكان رد فعله مصحوبًا «بذعر» — وهي كلمته ذات الدلالة النفسية — فأرسل كارل إلى صف دراسي كاثوليكي خاص في مودلينج وطرد الخادمين. ولكن الضرر كان قد وقع: فقد حصلت يوهانا على المعلومات التي كانت تبغيها. وكتب بيتهوفن إلى السيدة شترايخر يقول لها: «إن قلبي يرتعد بشدة بسبب ذلك الشأن ولا أقدر على استعادة عافيتي ... ومع ذلك فلن يكون ضروريًّا أن يتم إرسالي إلى مستشفى مرضى الأمراض العقلية.»

وبسبب الوساوس التي انتابته بسرعة شديدة على مدار العامين اللاحقين حينما شعر أن قبضته على كارل تفلت ربما يكون السجن بديلًا رحيمًا له. ولكن عندئذ ربما لم نكن لنشهد بداية أعظم سيمفونياته وأعظم تنويعاته وأعظم أعماله الكورالية التي تلت إنهاءه لأعظم سوناتا بيانو. انبثقت كل تلك الروائع من إصابته بالذهان، مثلما ينبثق السديم من الفراغ العميق. ومع أنها لم تزد في ارتباطها بحياة بيتهوفن اليومية عن ارتباطها بأي من أعماله الأخرى، فربما حالت دون انهياره بسبب ارتكازها الساكن.

وفي سبتمبر/أيلول وبمجرد أن استأنفت محكمة لاندريخت عملها بعد عطلتها الصيفية قدمت يوهانا التماسًا للمحكمة لتنحية بيتهوفن عن التحكم في تعليم ولدها. رُفض الالتماس الذي قدمته على الفور وبناءً عليه قدمت التماسًا آخر تذكر فيه صمم بيتهوفن وصحته السقيمة وتطالب بالسماح

بإرسال كارل لمعهد حكومي؛ المعهد الملكي الإمبراطوري لتعاليم الدين. تجاهل بيتهوفن، القائم على تعليمه وقتئذٍ لكي يلتحق بالمدرسة الأكاديمية، استدعاء المحكمة له للإدلاء بالشهادة. إلا أن تصميم يوهانا، واستخدام محكمة لاندريخت المشئوم لكلمة «وصي مشترك» في استدعائه، نبهاه ليرد من خلال خطاب مختصر كتبه له أحد المحامين.

ذكّر هذا الخطاب المحكمة بأن «عدم الأهلية الأخلاقية» للسيدة فان بيتهوفن كانت الأساس الذي استند إليه الحكم السابق الصادر ضدها، واتهمها بـ«انحطاط العقلية» لإشارتها «للصمم، مثلما أطلقت عليه.» وأصر على أنه يتواصل مع رفقائه «بأسهل السبل.» وبالطبع تفادت تلك العبارة بسلاسة أي ذكر لكتب المحادثات. وزعم أن قواعد الزيارة غير الصارمة في المعهد الملكي الإمبراطوري لتعاليم الدين سوف تسمح ليوهانا بالزيارة غير الخاضعة للإشراف «للصبي القاصر تحت وصايتي»، وأكد على النفقات الباهظة التي يتحملها كي يتلقى كارل أفضل تعليم ممكن. «لا يمكن لأكثر الآباء عطفًا رعاية طفله بصورة أفضل.»

وفي يوم ٣ أكتوبر/تشرين الأول رُفض الالتماس الثاني الذي قدمته يوهانا، وصار كارل طالبًا في المدرسة الأكاديمية، وكان يتلقى دروسًا إضافية في المنزل في الموسيقى واللغة الفرنسية والرسم. ثم في مساء يوم ٣ ديسمبر/أيلول تولى الطفل زمام الأمر بنفسه عندما هرب إلى والدته تاركًا خلفه خطاب توبيخ.

كانت فاني جياناتازيو مع والدها في صباح اليوم التالي عندما دخل عليهما بيتهوفن باكيًا وأراهما الخطاب وقال: «إنه يستحي مني!» ثم تصرفت يوهانا بمسئولية وكتبت من فورها مُعلنة أنها سوف تعيد كارل إليه، ولكن نظرًا لحقيقة أنها «لم تره لفترة طويلة» فلم تكن في عجالة لكي تعيده قبل غروب الشمس. كان بيتهوفن مقتنعًا أنها كانت تنوي، خلال تلك الفترة، إبعاد كارل من المدينة سرًّا، وأنها ستأخذه إلى منزل أخيه في لينتس. وبدا أنه يتخيل بجنون أن يوهان، الذي لم يتحدث إليه خلال ستة سنوات، كان يتآمر مع يوهانا لحرمانه من «ولده».

كتبت فاني في مذكراتها وهي مستمتعة إلى حد بعيد بتلك الدراما تقول: «كانت رؤية هذا الرجل وهو يعاني هكذا، ورؤيته وهو ينحب، أمرًا مؤثرًا!» هرع بيتهوفن باحثًا عن مساعدة المسئولين لاستعادة كارل إلا أن يوهانا نفسها أخذت الصبي إلى قسم الشرطة في الساعة الرابعة. وإلى جانب كونها صارمة، كان من الواضح أنها لم تكن حمقاء فيما يخص المسائل القانونية. فقد منحها ذلك الحادث فرصة ممتازة لإعادة فتح القضية، ولم تنوِ التحامل بأي مظهر من مظاهر التحدي.

خلد كارل إلى النوم في تلك الليلة في شقة بيتهوفن ولم يظهر أي ضيق يعانيه بسبب عودته، إذ كان يتمتع بطبيعة متعقلة، بعكس عمه الذي رقد في عذاب. من الجلي أن الصبي كانت لديه وفرة من الوقت لإخبار يوهانا ما كانت تحتاج هي ومحاميها إلى سماعه، أي أنه هرب مثلًا لأنه كان خائفًا من معاقبة بيتهوفن له على سرقة النقود من أجل شراء حلوى. كان يمكن اعتبار كل من التهديد وعدم طاعة الصبي دليلًا على الوصاية السيئة على الطفل.

وفي صباح اليوم التالي، في يوم ٥ ديسمبر/كانون الأول، عاد كارل إلى معهد جياناتازيو. ولمّا كانت المحكمة على وشك إصدار حكم آخر لا محالة شعر بيتهوفن أن الصبي لا بد أن يكون بين أيدٍ مختصة. وكتبت فاني تقول: «لقد أخبرني أن ذلك الموضوع كان يقلقه للغاية حتى إن الأمر قد استغرق بعض الوقت لاستجماع أفكاره. وطوال الليل كان قلبه ينبض بصوت عال.» وكان لتلك الكلمة الأخيرة، الصادرة عن رجل أصم، أثر قوي علي النفس.

تبين أن يوم الثاني من ديسمبر/كانون الأول عام ١٨١٨ هو أكثر الأيام التي ذاق فيها بيتهوفن المهانة في حياته. فقد استُدعي إلى محكمة لاندريخت وأُجبر على الاستماع إلى شهادة مروعة ضده. كانت يوهانا وكارل يجيبان عن أسئلة التحقيق استنادًا إلى الحقائق بطريقة هادئة. وأوضحا أنهما لم يرغبا في إلحاق الأذى به. وعندما سُئلا عمّا إذا كان بيتهوفن متعسفًا، رد كارل، كما في سجل المحكمة: «كان يعاقبه كثيرًا، ولكن حينما يستحق فقط، وأساء معاملته مرة واحدة فقط، وكان ذلك بعد عودته؛ إذ هدده عمه أنه سيخنقه.»

لم تذكر يوهانا أنها كانت «محرومة» من رؤية ولدها، بل كان يقال لها حينما توعد بمقابلته «إنه غير موجود». ولكي تدعم الالتماس المتجدد الذي قدمته لتحصل على الوصاية المشتركة، فإنها قدمت استئنافًا كتبه شقيق زوج والدتها هوفكونتسيبينت يوكوب هوتشيفار Hofconzipient Jacob Hotschevar بطريقة مثيرة للعاطفة. كان ذلك الشخص صاحب المقام الرفيع مُعلمًا للعديد من الأطفال النبلاء، وكان يعرف أخوي بيتهوفن. فأعلم المحكمة أن الثلاثة كانوا «غريبي الأطوار». وفي مناقشته اللاحقة استطاع أن ينسب تلك الكلمة لبيتهوفن خمس مرات، في حين كان يقر بصفة متكررة «بنوايا الموسيقار الحسنة» و«طيبة قلبه» تجاه كارل. ومع ذلك، فلم يكن من الممكن ترك الصبي «الذي تلفت مواهبه الانتباه من النظرة الأولى» تحت رقابة بيتهوفن المقتصرة عليه وحده، «وإلا سيكون في خطر كبير يهدد سلامته، ويلاحقه خطر الانحراف الأخلاقي والجسماني.»

كان ثمة مستندان آخران كافيان لإنهاء قضية يوهانا ضد بيتهوفن. أوضح أحدهما، الذي كتبه كاهن أبرشية في مودلينج، أن كارل كان عنيدًا وماكرًا وقادرًا على التلاعب بعمه باستخدامه البسيط لعبارة «الأم الجافية». أما الآخر، فكان الخطاب الذي كتبه كاسبار فان بيتهوفن يشكو فيه أن لودفيج أجبره، مقابل قرض يبلغ ١٥٠٠ فلورين، على التوقيع على حقوق الوصاية، يقول: «لم أكن لأكتب مثل هذا المستند قط لو لم يكلفني مرضي الذي استمر فترة طويلة نفقات باهظة.»

لم يكن بوسع بيتهوفن، في دفاعه، إلا الصياح بعنف شديد قائلًا إن يوهانا قدمت رشوة لخدمه وإنها تواطأت مع كاهن مودلينج لتنتقص من قدره. وكان قد أخبر كارل «ألا يقول إلا الصدق» بشأن والدته، وقال الصبي إنه لم يحبها. وتضمنت خططه الحالية إما تعيين معلم بدوام كلي أو إعادة كارل مؤقتًا إلى معهد جياناتازيو.

ثم حدثت الطامة الكبرى، مثلما وصفها أحد كاتبي الاختزال: «بعد نصف عام كان سيرسله إلى مدرسة مولكر كونفيكت Mölker Konvikt،

التي سمع عنها سمعة طيبة للغاية، أو إن لم يكن من أصل نبيل فسيرسله إلى ثيريسيانوم Theresianum.»

أثار هذا دهشة المحكمة. فهل كان بيتهوفن وأخواه من أصل نبيل في واقع الأمر، «وهل معه من المستندات ما يثبت ذلك؟»

لثلاث سنوات اعتمد بيتهوفن على السلطة القضائية الأرستقراطية لمحكمة لاندريخت باعتبارها أفضل ضمان على استمرار الوصاية على كارل. أما الآن فإنه مجرد من الضمانات، مجرد من أي كرامة أمام كارل ويوهانا وصحافة فيينا. لقد تسبب في وقوع تلك اللحظة من الصدق، واكتشف أنه لا يمكنه الكذب. وأجاب: «كان لقب «فان» لقبًا هولنديًّا لا ينطبق على طبقة النبلاء دون غيرهم، وهكذا لم يكن معه مستند رسمي أو أي دليل آخر على أصله النبيل».

وفي يوم ١٨ ديسمبر/كانون الأول أُحيلت قضية «بيتهوفن ضد بيتهوفن» إلى هيئة القضاء بالمدينة وهي محكمة للعامة. وفي وقت مبكر من العام الجديد وُقفت وصاية بيتهوفن على كارل وأجلت هيئة القضاء جلسات الاستماع واستردت يوهانا ولدها. هنا شعر بيتهوفن للمرة الأولى كيف يكون الحال عندما يؤخذ منه ولده بالقانون، وكتب إلى هيئة القضاء في يوم ١ فبراير/شباط خطابًا بنبرات تقترب من الجنون، وكانت احتجاجاته فيه مألوفة إلا أن اللغة التي استخدمها كانت مفعمة بالغرور عندما لا تكون جنسية أو طفولية، قائلًا:

> «لم يظن فيليب أنه مما يخل بكرامته توجيه تعليم ولده ألكسندر ومنحه أرسطو العظيم مُعلمًا ... «فالأم من ذلك النوع» تسعى لتوريط ولدها في خبايا ما يحيق بها من شرور وفظاظة ... لإيقاظ الشهوات والرغبات البغيضة داخله ... ولا بد من «غرس المبادئ الأخلاقية» في وقت مبكر عندما يكون الطفل قد ابتلي برضاعة لبن مثل تلك الأم ...»

بسبب ذلك الخطاب، وهو أكثر الخطابات التي كتبها على مدار العام المقبل جنونًا، كان كل من بيتهوفن الرجل وبيتهوفن المؤلف يدوران في

دوامة الخصومة والخيال والتآمر والنشاط المفرط الذي نتج عنه رواسب مضاعفة: متمثلة في الألم لكل البشر المتورطين في القضية، والموسيقى التي كانت، تكاد لا تُصدق، نقية وعميقة ومهيبة. وفيما عدا موسيقى أغنية جوته الرائعة بعنوان «أغنية المساء أسفل السماء المتلألئة بالنجوم» Abendlied unterm gestirnten Himmel، كانت موسيقاه ملحمية للغاية في حجمها حتى إنها تطلبت إتمامها بعدما توقفت الدوامة فجأة. ومع ذلك فحتى عام ١٨١٩ والشهور الأولى من عام ١٨٢٠ حصلنا على الحركتين الأوليين من قداس ميسا سولمنيس، والحركة الأولى من سوناتا البيانو في سلم مي الكبير المصنف رقم ١٠٩، وتسعة عشر تنويعة من التنويعات الثلاثة وثلاثين لرقصة الفالس لديابيللي Diabelli. ومع ذلك فقد توقف بيتهوفن عن تأليف مسودته للسيمفونية التاسعة. وتطلب هذا بعض النظام لأن افتتاحيتها الحافلة كانت مدونة بالكامل في رأسه.

في منطقة أخرى من الوعي تقل قدرته على التحكم فيها، كان ثمة عدد لا حصر له من الوحوش والسيرانات (كائنات أسطورية) والمخادعين والأعداء الألداء الذين جعلوه باستمرار «يتجشم العناء من جميع الجهات مثل الوحش البري، ويساء فهمه، ويُعامل بأكثر الأساليب وضاعة.» كانت على رأسهم «الأم الجافية» الغاوية التي يدر ثدياها السم في اللبن والتي تتحول أحيانًا إلى سيرس Circe الساحرة وأحيانًا أخرى إلى أفعى وأحيانًا إلى ميديا Medea الثائرة. كانت «أنفاسها الوبائية» تنتشر خلال «جواره الموبوء بالطاعون»، ناشرة «السباب والتلميحات المغرضة عني.» كانت «هي» التي شككت في أصله النبيل في المحكمة، و«هي» التي جعلت كارل يهرب، و«هي» التي أغوت الكاهن؛ هذا الرجل الذي يسكر أيام الآحاد ويجلد الصبية الصغار بسادية. أما كارل فهو ينتمي إلى «نسل الأفاعي لأمه البربرية.» وببرودة وقسوة نزع «مرتين» يده من يد بيتهوفن: «لقد قذفته خارج قلبي، وبكيت عليه أحر البكاء، هذا الصبي الذي لا خير فيه.»

وفي يوم ٢٦ مارس/آذار ردت هيئة القضاء على خطابه بتعيين أحد أعضاء الهيئة، واسمه ماتياس فون توشر Matthias von Tuscher، وصيًّا

بدلًا منه. جُرح بيتهوفن ولكن لم تُثبط عزيمته كليةً. وكان قد رشح توشر فعليًّا باعتباره بديلًا مقبولًا. وبدت الهيئة تحيد عن الإذعان للخصم الشهير ذي الصلة بذوي الشأن. ولكن لم يكن بوسعها التغاضي عن حادث قبيح تسبب في إحراج بيتهوفن إحراجًا شديدًا: فعندما كان كارل لا يزال في رعايته جذبه بيتهوفن من فوق المقعد بقسوة وبدأت ندبة الفتق لدى الصبي في النزيف.

وفي شهر يونيو/حزيران نجحت يوهانا في إقناع هيئة القضاء بإلحاق كارل بمدرسة يوزف بلوشلنجر Joseph Blöchlinger العريقة للفتيان. ربما كان بيتهوفن سيحتمل هذا الأمر الصادر عن الهيئة، لو لم تسمح المدرسة للأم بزيارة ولدها، مثلها مثل أي أم أخرى. كتب بيتهوفن لمدير المدرسة يقول: «إن قلبي ينفطر.» ولم يحركه خطاب مفعم بالعاطفة كتبه له ابن أخيه.

صار يوهان فان بيتهوفن هو الآخر ممن يعاديهم لودفيج بسبب شعوره بالاضطهاد، عندما انضم لصف يوهانا للتعاون مع هيئة القضاء، مع أن هذا تم لمجرد حماية كارل من وساوس بيتهوفن الخطيرة. كان سلوكه وقتذاك حديث فيينا. فكتب كارل فريدريش تسيلتر Carl Friedrich Zelter — الموسيقار الألماني — إلى جوته يخبره: «يقول بعض الناس إنه مختل.» كان هذا يقترب كثيرًا من الحقيقة في فصل الصيف وفي وقت مبكر من خريف عام ١٨١٩، مع أن بيتهوفن لا بد أن يتلقى الثناء مرة أخرى على نواياه الحسنة وحقيقة حبه لكارل. لم تكن رغبته في تملك الصبي «كليةً» جسدية إذ إنه استغل نفوذ أنتوني برنتانو لقبول كارل في مدرسة داخلية فاخرة في بافاريا، ولولا اعتراض الهيئة لما أمكنه رؤيته إلا مرات قليلة على مدار أربع سنوات. ولا بد من الإشارة إلى أنه لم يكن هناك أدنى دليل على تورطهما الجنسي معًا. فقد شاهد الخدام القاطنون معهما في المنزل نفسه والمعلمون وزوار بيتهوفن المستمرون كلًّا من الرجل والصبي بإمعان في الفترات القصيرة التي قضياها معًا. فإذا كانت يوهانا قد تلقت أي لمحة تنم عن تحرشه بالأطفال لتشبثت بها.

وكان لدى بيتهوفن سبب أفضل يجعله يشكك في تأثيرها الخلقي على كارل. فقد كانت، على الأقل، متساهلة بشأن المال والجنس. فظهورها بمظهر «ملكة الليل» في حفل الفنانين الراقص بصحبة عاشق لها بعد ثلاثة أشهر من وفاة كاسبار، لم يكن تصرفًا صادرًا من أم تتحمل المسئولية. إلا أن كارل كان متسامحًا معها قدر تسامحه مع عمه، حتى إنه ربما كان معجبًا بها: توضح الأحداث أن يوهانا كانت ماهرة وصلبة في الحصول على ما تريده بالقانون وإحدى الشخصيات القليلة في فيينا التي لم يكن بيتهوفن يخيفها. فقبل سبعين عامًا من ظهور فرويد شعرت بنفاذ بصيرتها أن عدائية شقيق زوجها تجاهها كانت نابعة من الشهوة الجنسية، وهو الأمر الذي ذكرته في المحكمة. تقول إحدى الملحوظات في كتاب المحادثات الخاص ببيتهوفن لشهر نوفمبر/تشرين الثاني، التي كتبها صديقه يوزف كارل برنارد بعجالة: «رأيت أن الهيئة تصدق كل ما تسمعه، أي مثلًا عندما قالت إنك كنت تحبها.» وكان الرد شفهيًّا وبالكاد يمكن سماعه.

باختصار عرفت يوهانا كيف تعذبه. فقد كان اقتراح تولي يوهان الوصاية بمنزلة دفعة أخرى متعمدة لجعلها ترد. لا يمكننا لومها على أسلوبها المنهك والمتميز مثلها بسبب العمالة القضائية التي وظفها. (فقد استخدم الأرشدوق رودولف كعنصر تأثير في قصر هوفبرج.) حتى إنها ربما يرجع الفضل إليها في أكثر سخرياتها إلهامًا على الإطلاق، التي أضافت لمسة فكاهة محببة للقصة الجديرة بالازدراء بأسرها. ومع ذلك فقد أخرتها بدافع من الحكمة حتى بعد أن قُهرت أخيرًا. فقد حملت ووضعت ابنة غير شرعية وعمدتها باسم لودوفيكا Ludovica. فشل القليلون وقتذاك — عندما لم يكن يعرف الجميع إلا قليلًا من اللغة اللاتينية — في التعرف على الاسم باعتباره المقابل النسائي لاسم «لودفيج».

ربح بيتهوفن القضية بالطريقة نفسها التي يؤلف بها الموسيقى: ألا وهي الاندفاع بطاقة غاضبة تجاه التصريف الذي تكرر تأجيله حتى بدا لا يمكن الوصول إليه بسبب الصعوبات التي فرضها على نفسه. تسبب هذا في جعل التآلف الختامي — وهو هنا رفض الإمبراطور فرانتس الأول بنفسه

الالتماس الأخير الذي قدمته يوهانا — باعثًا على الإرضاء شأنه شأن أي شيء في سيمفونياته. فبعد أن خسر أمامها ثلاث مرات في الدعوى المقدمة للمحكمة العامة قدم التماسًا إلى المحكمة الملكية الإمبراطورية للاستئناف في يوم ٧ يناير/كانون الثاني عام ١٨٢٠ لكي يبطل الحكم ضده، واتبعه «بمذكرة» من ثمانية وأربعين صفحة يتظلم فيها أنه كان يجب أن يُقاضى على نحو عادل. وفي المقابل، وبالرغم من اعتراضات هيئة القضاء أصدر قضاة الاستئناف حكمًا لمصلحته في يوم ٨ إبريل/نيسان. (مارس بيتهوفن ضغطًا شخصيًّا على قاضيين من الثلاث قضاة كان هو العنصر المؤثر على ما يبدو في اتخاذ القرار.) ائتمنه القضاة مرة أخرى على التحكم في شئون كارل، وعينوا عضو المحكمة كارل بيترز Karl Peters وصيًّا مشتركًا كيسًا. وجرى الاتفاق على أن كارل سيبقى للسنوات الثلاثة المقبلة مع السيد بلوشلنجر. وفي يوم ٢٤ يوليو/تموز أُخطرت يوهانا بإغلاق القضية. وفي ذلك الوقت كانت لودوفيكا الصغيرة في طريقها إلى الحياة.

يوجد بالصور الخاصة بلودفيج فان بيتهوفن الكثير من الإطارات الفارغة. كما أننا ليس لدينا صور لوالدته أو كاسبار أو يوهانا. ولكن من بين كل تلك الإطارات الفارغة فإن أكثرها بعثًا على الإحباط هو اللوحة المفقودة لبيتهوفن نفسه التي رُسمت له في مودلينج في صيف عام ١٨١٨ قبل فقدانه «أصله النبيل» والكثير من عقله لفترة طويلة. ربما يسعنا أن نراها تقريبًا لأن الفنان أوجست فون كلوبر August von Klöber وصفها كتابةً، ويوجد رسم كارتوني جزئي لها، بالقلم الرصاص، في بيتهوفن هاوس في مدينة بون. يقف بيتهوفن في الصورة بشعره الرمادي المائل إلى الزرقة تحركه الرياح، وتكسو بشرته البثور والسمرة وتبدو خشنة. يرتدي في الصورة معطفًا مفتوحًا من الخلف فضفاضًا لونه أزرق فاتح بأزرار صفراء، وصديري أبيض، وربطة عنق بيضاء، ويمسك بقلم رصاص في يده ومدونة تحتوي، ربما نفترض، على أجزاء من سوناتا «الهامركلافير». ويعلو وجهه تعبير عابس ولكنه هادئ. وعند قدميه، المسترخية أسفل شجرة، يرقد «ولده المحبوب» الذي ظل في عامه الثاني عشر إلى الأبد.

الفصل الثامن

الجانب الآخر للصمت

كتب بيتهوفن إلى الأرشدوق رودولف بعدما أُلحق كارل بمدرسة بلوشلنجر يقول له: «في عالم الفن، كما في خلقنا العظيم في مجمله، تعد «الحرية والتقدم» الهدفين الرئيسيين.»

كان بيتهوفن يبحث في المدونات الموسيقية القديمة في مكتبة تلميذه الموسيقية العظيمة ساعيًا للتوصل إلى الفكرة التي استحوذت عليه منذ أن انتهى إلى مسامعه إعلان ترقية رودولف إلى رتبة الكاردينال، وتنصيبه رئيس أساقفة أولموتس Olmütz في يوم ٩ مارس/آذار عام ١٨٢٠. تطلب ذلك تأليف قداس موسيقي على شرف المناسبة التي ستذكر العالم بأن لودفيج فان بيتهوفن كان لا يزال قادرًا على تأليف موسيقى يملأ تأثيرها عنان السماء. وأخذ يعبر عن حماسه قائلًا: «سيكون اليوم الذي سيُقدم فيه القداس الكبير الذي ألفته خلال المراسم الاحتفالية بجلالتكم الإمبراطورية أعظم أيام حياتي.» وخطر له أن رودولف قد يكون متطلعًا إلى بعض التبجيل أيضًا. فأضاف متعجلًا: «سيمنحني الله من نوره حتى تسهم مواهبي الفقيرة في تعظيم هذا اليوم الجليل.»

وهكذا تمكن بيتهوفن من تأليف الحركات الافتتاحية لقداس ميسا سولمنيس في عام ١٨١٩ — التضرع طلبًا للرحمة (أو الكيري) kyrie وفقرة المجد لله الضخمة (أو الجلوريا) Gloria وربما أحد أشكال الكريدو الأضخم. إلا أن حجم العمل الذي بدأ يتجلى له فور انتهائه من تأليف تلك الافتتاحيات جعله يدرك أنه لن يتمكن من إنهائه في الموعد. ولذلك فقد نحّى هذا الأمر

جانبًا وركز على المراحل الأخيرة من قضيته بالمحكمة التي تزامنت لمدة شهر مع ترقية رودولف.

وبعدما تحرر من تلقين الدروس والنزاع القضائي كليهما ابتهج لأنه بات قادرًا على استبدالهما بحاجتيه المتلازمتين باعتباره فنانًا، ألا وهما «الحرية والتقدم». كان بيتهوفن نادرًا ما يناقش الجانب الإبداعي للتأليف (ربما لأنه شعر أن هذا الجانب أكبر مما يمكن للكلمات التعبير عنه.) حتى إن خطابه الذي قدم فيه النصيحة لرودولف يُعتبر جديرًا بالتأمل. فقد أوضح فيه أن «الحرية» — الخيال المحرر من أي قيود — و«التقدم» — الأصالة الدائمة للإنجاز — كانا من ضروب المستحيل من دون دراسة. فقد كان من الضروري دراسة أساتذة الباروك الذين اختلفت موسيقاهم اختلافًا شاسعًا عن موسيقى موزارت وهايدن. «ومن بينهم، بالطبع، كان الألمانيان هانديل وسيباستيان باخ هما فقط من ملكا العبقرية.» ولكن حتى الموسيقيون الأقل منهما شأنًا، والمؤلفون الموسيقيون السابقون، الذين يعودون على الأقل إلى زمن مدينة بالسترينا Palestrina الإيطالية، كان لديهم ما يلقنونه من علم. أما ما أثار إعجاب بيتهوفن فكان التعقيد الذي ينطوي عليه الكنترابنط الخاص بهم. وفي هذا الصدد قال لرودولف: «نحن العصريون لسنا متقدمين في «الإتقان» تقدمًا كبيرًا مثل «أسلافنا» ومع ذلك فإن دماثة عاداتنا وسعت العديد من مداركنا.»

كان يعدد أساسيات أسلوبه الجديد الذي تجلى في سوناتا «الهامركلافير» المهداة إلى رودولف: التي فيها حرية كبيرة في التحويل والتنويع وحس تدريجي للذهاب إلى حيث لم تذهب الموسيقى من قبل، ومقطوعات من مثل هذا النوع من الكثافة الكنترابنطية للوصول إلى حالة الصلابة مما يحولها بصورة غير متوقعة إلى استطرادات خفيفة ومُطرِبة مثل «الأوبرا الهزلية» Opera buffa وشعور عام بالرحابة الذي ليس له علاقة بالطول، مع أنه من الصعب تخيل فوجة أطول من الحركة الأخيرة في سوناتا «الهامركلافير». وكان واضحًا أن بيتهوفن لم يستطع التواصل مع خلفائه، مثلما لم يستطع كذلك التواصل مع أسلافه. إنه لم يعرف شيئًا عن شوبرت. ولكن في تلك

الفوجة نفسها تصادم كل من شونبرج Schönberg وبوسوني Busoni مع باخ، في حين أن بيتهوفن نفسه حقق أكثر أنواع الضوضاء ترويعًا التي يمكنها الخروج من البيانو حتى السنوات الأخيرة من حياة الموسيقي لِيست.

وفي المقابل كانت الحركة البطيئة من سوناتا «الهامركلافير» رجعية وكذلك تقدمية إذ تجمع بين الماضي والحاضر وصياغات شديدة الحداثة محققة موسيقى خالدة. وهنا (إذا استطاعت أصابع جلالته، المصابة بالتهاب المفاصل، العزف) كانت الألحان الشبيهة بألحان باخ تتحول إلى أعمال زخرفية غير متوقعة وتغييرات طائشة في السلم الموسيقي وإيقاعات رقص غريبة وفترات صمت مفاجئة وتغيرات أوبرالية في المشهد وانتقالات إلى العبارات الإيطالية والفرنسية، إلى جانب التأثيرات الصوتية المميزة لبيتهوفن؛ حيث الأصوات «الدفينة» في الباص العميق والتفاعل الدائم بين الوتريات الرنانة وغير الرنانة والنغمات المفردة المدوية، مثل صوت قرع الأجراس التي تحركها الرياح. والأكثر وضوحًا من هذا كله هو اتساع الهارموني؛ إذ بدت أعلى مناطق صوت البيانو وأدناها مبتعدة إحداها عن الأخرى أكثر من ذي قبل، في حين تشاركها في مركز الجاذبية* نفسه.

تمكّن بيتهوفن دون شك من تحقيق أسلوب عالمي قبل حتى شروعه في تأليف قداس ميسا سولمنيس. لم يعد في عجالة لإتمام هذا العمل بعد أن جاء وانقضى «اليوم الجليل» لرودولف؛ هذا العمل الذي عزم على جعله مصنفه العظيم، وعرف من خبرته مع أوبرا «فيديليو» و«السيمفونية الملحمية» أن الأعمال الرائعة لديها قوتها الخاصة. لم يكن هناك علامة — بعد — على عودة الإلهام المتدفق الذي تملكه وهو في الثلاثينات من عمره. ولكن ظلت الأفكار تواتيه ولم يعد مضطرًا للمناضلة من أجل إتقانها بالدرجة نفسها. وكان عمله الأساسي في تلك الأيام هو تجنب الكليشيهات: أي عدم تأليف نوع الأداء الاستعراضي التقليدي الذي تمادى فيه كثيرون بإسهاب حتى موزارت.

---

*بناءً على مطالب بيتهوفن بصفة عامة وسع صناع آلات البيانو في فيينا وقتذاك المدى النغمي للآلة إلى ستة ونصف أوكتافات (أي ثمانية وسبعين مفتاحًا.)

فلا بد من قياس حجم كل نغمة وثقلها واختبار قوتها، ثم «الاستماع إليها» في الصندوق العازل للصوت الذي برأسه.

ومع أن بيتهوفن كان يشكو من «حواسه المغلقة» — لمعاناته من قصر النظر إلى جانب صممه — فالحقيقة أن موسيقاه أضحت أكثر ثراء من الناحية الصوتية بسبب تكيفه مع الحياة «على الجانب الآخر للصمت». كان جون راسل John Russell، وهو الإنجليزي الذي زار فيينا عام ١٨٢٠، من القلائل الذين شاهدوا المؤلف يناجي نفسه على لوحة المفاتيح:

> «عندما يعزف بصوت خافت جدًّا فإنه لا يصدر في أغلب الأوقات نغمة منفردة. إنه يسمعها «بأذن العقل». وبينما توضح عينه وحركة أصابعه غير الملحوظة تقريبًا أنه يتبع اللحن داخل روحه خلال مراحل موتها يتبين أن الآلة في الواقع بكماء بنفس قدر صمم الموسيقار.»

صنع بيتهوفن الفن من تفكك الصوت؛ مثلًا في إعداد موسيقى قصيدة «البحر الصامت» Meerstille لجوته عندما كانت المقاطع الصوتية المعبرة عن الصمت القاتل منفصلة أحدها عن الآخر، وصاحب كل صوت ساكن النقرات الخفيفة للأصابع على الأوتار؛ ليس إلا تربيتًا متحفظًا بأنامل الأصابع.

كان عجزه يؤدي أحيانًا إلى الحسابات الخاطئة، مثلما يحدث عندما يغطي دوي الأوركسترا على عودة الصوت الجهوري للحن المحوري الأساسي في الحركة الأولى من السيمفونية الثامنة. إلا أن مثل تلك الأمثلة كانت قليلة. والمقطوعات الموسيقية الكثيرة ذات القبح الحقيقي في موسيقى بيتهوفن الأخيرة ليست عارضة وإنما متعمدة، واختلفت فقط في مستواها عن المقطوعات الشبيهة في موسيقى باخ. كان «يسمع» التنافر بنفس الدقة التي يحسب بها كل فارق دقيق في، لنقل مثلًا، فقرة «التجسد» الصامتة في قداس ميسا سولمنيس. يتطلب ذلك الجزء الرائع شديد العذوبة فرقة وتريات مصغرة جوهريًّا تنساب بتآلف شديد دون الارتباط بسلم موسيقي

مثل تناغم أصوات آلات الفيول التي تعود إلى عصر النهضة. وفوق إنشاد المرتلين الرجال تنم الأصوات المنفردة عن لغز حمل السيدة مريم، في حين يغرد الفلوت المنفرد مثل الطائر المحلق على ارتفاع شاهق؛ مشيرًا إلى أن الروح القدس مثلها مثل اليمامة.

ومع الوضع في الاعتبار مدى العمل البحثي الذي أجراه بيتهوفن أثناء تأليفه القداس وما ينطوي عليه من أساطير، فمن المرجح أنه تناول الاعتقاد السائد بين بعض علماء الدين في العصور الوسطى أن السيدة العذراء خُصِّبَت من أذنها. أما هو، فقد اعتُدي عليه، بطريقة ما، من الموضع نفسه، أول مرة سمع فيها أجراس كنيسة بون وإنشاد الجريجوريين. ولكن لا يجب التكهن بأكثر من هذا. فاللغز يقابله لغز في الموسيقى والدين. توقف بيتهوفن عن الشكوى من صممه في السنوات الأخيرة من حياته مفضلًا إبقاء مصادر إلهامه أمرًا خاصًّا.

أما عن عقيدة بيتهوفن الشخصية فقد كان أقل خجلًا بشأنها. فحينما كان كارل يقطن معه كان مُصِرًّا على الصلاة راكعًا في الصباح والمساء. كان يذكر ويكتب الطاعات التقليدية في أوقات الشدة، إلا أنه لم يذهب إلى الكنيسة إذ حصل على كفايته من الشعائر حينما كان عازف أرغن شابًّا في بون. كانت الكاثوليكية الأرثوذكسية أقل أهميةً له من الإيمان العام المعبر عنه بحرية وإن كان بغموض. وخلال فصل الصيف تدهور إيمانه إلى إيمان أكثر غموضًا بوحدة الوجود الذي ترددت فيه أنغام الوثني — راعي الغنم العازف على المزمار — من بعيد. وكتب لنفسه، وهو يردد بلا وعي كلمات وردسورث: «بالتأكيد تصدر الغابة والأشجار والصخور الصدى الذي يرغب الإنسان في سماعه.» وتمثل أحد كتبه المفضلة، الذي كثيرًا ما كتب فيه بعجالة، في كتاب «تأملات أعمال الله في عالم الطبيعة» Betrachtungen über die Werke Gottes im Reiche der Natur بقلم كريشتوف كريشتيان شتورم Christoph Christian Sturm. شعر بيتهوفن أن سيمفونيته «الرعوية» كانت تعبيرًا دينيًّا بدلًا من كونها عملًا يحمل ملامح الانطباعية الموسيقية، وأكد على إضفاء الرسميات على محاكاته لطيور

السلوى والوقواق والعندليب حتى لا يُتهم باستخدام أسلوب «الوصف الحي» الساذج.

ومع ذلك فلا نكران أن دراساته من أجل قداس ميسا سولمنيس استنهضت لديه مزيدًا من الاهتمام الديني بالمسيحية، في حين أن ما تبقى به من ألم بسبب قضيته جعله يسعى لإيجاد العزاء في مجموعة متنوعة من الكتابات الدينية. كان يتبادل الرسائل مع المُصلح الكاثوليكي المتحرر يوهان ميشيل سايلر Johann Michael Sailer، وهو صديق أنتوني برنتانو، وينقل بدقة شديدة الأقوال المأثورة من مصادر تنتمي لحوض البحر الأبيض المتوسط والهند والشرق الأقصى. أثار إعجابه الشديد ثلاث جمل مسهبة تنتمي إلى مصر القديمة حتى إنه نقلها بحروف كبيرة ووضعها في إطار زجاجي: «إنني نفسي.» و«إنني الحاضر، والماضي، والمستقبل، لا أحد من الأحياء رفع عني حجابي.» و«منه وبه كل الأشياء.» تروق تلك النصوص لحبه لذاته في المقام الأول، ومع ذلك فإن شيئًا ما في تأكيدها على الذاتية أحادية المقطع يمكن سماعه في اللحن المحوري رباعي النغمات «كري-دو، كري-دو» للقداس.

أسس بيتهوفن صرحه الضخم باللبنات الموسيقية على مدار ثلاثة أعوام. وبأخذ الأجزاء التي ألفها بالفعل بعين الاعتبار استغرق الأمر بأكمله أربع سنوات، وهو أطول وقت قضاه على الإطلاق في العمل في مشروع ما. لم يكن يعمل بصفة مستمرة، وإنما ركز في فترات طويلة من الجهد الكلي؛ تسعة وعشرين شهرًا من تلك الفترة. وبين تلك الفترات ومع تحسن إنتاجيته ألف كمية كبيرة من موسيقى البيانو الرائعة. وتبين أن قداس ميسا سولمنيس هو أطول أعماله فيما عدا أوبرا «فيديليو» التي تستغرق ثمانين دقيقة متتالية من الموسيقى التي تتنوع ما بين الفخامة والحميمة والأثيرية والبدائية وحتى الوحشية من حيث متطلباتها الصادمة على المغنيين والمستمعين على حد سواء. لم يكن لدى بيتهوفن شك في أنها تحفته الفنية، وهو الأمر الذي أدلى به (مع وجود موسيقى جديدة ربما كانت ستجعله يغير رأيه.) ونظرًا لأنه تعبير عن الإيمان واستكمال لجميع تقنياته فهو يعادل بصفة كلية قداس

باخ في سلم سي الصغير، حتى إنه يتفوق على ذلك العمل العظيم من حيث اكتمال بنيته. أسس باخ أجزاءً كثيرة من قداسه على الموسيقى التي أُلفت في السنوات المبكرة لأغراض مختلفة وقطع بيتهوفن عمله الفني وشَكّله من كتلة الحجر نفسها.

وقبل أن يعود إلى الكريدو بعد تمجيد رودولف قَبِل عربونًا مقابل تأليف ثلاث سوناتات بيانو جديدة، وبدأ في تأليف الأولى (في سلم مي الكبير، المصنف رقم ١٠٩) بمجرد أن استقر في مودلينج لقضاء فصل الصيف. تطورت السوناتا من موتيف صغير مكون من نغمتين فقط وهائم في مسودته بين إعداداته لقداس ميسا سولمنيس، مثل بذور الهندباء التي ترسلها الرياح عبر باب إحدى الكاتدرائيات. كانت المفارقة الأساسية في الأسلوب الذي تبناه بيتهوفن حديثًا هي اشتمال ضخامته على تفاصيل مجهرية، ربما تكون هي التي قصدها عندما كتب إلى رودولف يحدثه عن «الدماثة» و«المدارك الموسعة».

وبينما ألف سوناتا تلو الأخرى وأخذ وقته حتى انتهى من القداس بدأت علامات الطعن في العمر السابق لأوانه تظهر عليه. فمنذ كونجرس فيينا، وبيتهوفن على حد قول أحد الباحثين الطبيين في العصر الحديث «رجل مريض لم يستعد صحته مطلقًا.» وشملت لائحة أمراضه حتى عيد ميلاده الخمسين في يوم ١٦ ديسمبر/كانون الأول عام ١٨٢٠ التهاب القولون التقرحي والروماتيزم والتهاب الرئة والحمى وتعب القلب وتدهور قوة الإبصار سريعًا والصداع الحاد المتكرر. ومع ذلك كانت ثمة فترات فاصلة طويلة ظل فيها في حالة جيدة نسبيًّا وكان بوسعه أن يبتهج لقوة جسده القصير الممتلئ المفرط في النشاط.

ومع ذلك فعام ١٨٢١ كان مريضًا طوال العام تقريبًا وبدأ مرضه بنوبة حمى روماتزمية استمرت ستة أسابيع كادت تقضي على حياته. وكتبت مجلة «أليجماينى موزيكاليشي تسايتونج»: «جميع أصدقاء الفن كانوا يخشونه.» كما أنه عانى يرقان استمر فترة طويلة كمؤشر على إصابته بمرض الكبد، وشعر أن جسده شارف على الموت. صدمه نبأ وفاة نابليون

في شهر مايو/نوار صدمة قوية على نحو خاص لأنه طالما ربط بينه وبين شخصية بروميثيوس. والآن أصبحت ناره في زوال. ورفض تأليف مقطوعة رثائية قائلًا: «لقد ألفت بالفعل الموسيقى المناسبة لهذه المصيبة.» من الأرجح أنه يقصد المارش الجنائزي في السيمفونية «الملحمية». أم أنه كان يفكر في الكنتاتة الجنائزية التي ألفها لإمبراطور آخر وهو في التاسعة عشرة من عمره؟ ربما يكون، من المهم أن بيتهوفن وقتذاك بدأ في الحديث عن زيارة عودة إلى راينلاند «لزيارة قبري أبوي» وراوده الظن أنه ربما يموت بالسكتة مثل جده لودفيج.

ظل صامتًا بشأن موت يوزفين ديم في ذلك العام أيضًا. ومع أنه استمر في مراسلة المحبوبة الخالدة بلغة صاغها بحيث لا تثير قلق زوجها، فإنه لم يظهر مزيدًا من الاهتمام العاطفي تجاه النساء. فأصدقاؤه ومن يساعده ويواسيه في سنواته الأخيرة كانوا جميعًا من الرجال. وكان لا يزال قادرًا على المغازلة الخرقاء الغريبة وتردد على العاهرات وقتما كان يريد. ذُكرت دعوة مهمة في إحدى كراسات المحادثة تقول: «أترغب في قضاء الليلة مع زوجتي؟ فالجو بارد جدًّا.» ربما كانت مزحة، إلا أن المؤلف كارل بيترز كان على وشك مغادرة المدينة لبضعة أيام، وكانت السيدة بيترز شهيرة بتعدد علاقاتها. ومن الواضح أن بيتهوفن ناله شيء من أفضالها مرة واحدة لأن بيترز استهزأ منه لاحقًا في الكتاب نفسه بسبب: «زيارته الوحيدة لزوجتي» في حين كتب صديق آخر: «أحيك يا أدونيس!»

احتفظ بيتهوفن بقدرة محيرة على سماع الأصوات الغريبة في اللحظات الغريبة، ولكنه لم يسمع حتى الصرخات القريبة معظم الوقت. وبصورة متزايدة كان «يصغي» من خلال نظارته، أي بالتفحص الدقيق للأسئلة المكتوبة والإجابة عنها بينما يكون القلم الرصاص لا يزال يتحرك. وعندما عُزفت أعماله في البروفة كان يراقب حركات الانحناء والأصابع، وكان يمكنه على الفور تحديد متى يحيد العازف عن النص المطبوع. وبات يقل اعتماده على البيانو من أجل التأليف بصورة متزايدة، إلا أنه وجد بعض الرضا في آله من ستة أوكتافات أُرسلت إليه كهدية من الشركة الإنجليزية جون

برودوود آند سنز John Broadwood & Sons. كانت الآلة مصنوعة من خشب الماهوجني بغزارة وتعلوها قبة من القصدير تحتفظ بالنغمات ثم تلقي كل نغمة مرةً أخرى في وجهه.*

ربما نظن أن خارج تلك الغرفة المليئة بالأصوات ترددت التآلفات القوية الأخيرة لسوناتا البيانو في سلم لا الكبير مع الخفض المصنف رقم ١١٠ التي أنهاها بيتهوفن في يوم الكريسماس عام ١٨٢١. كانت المقطوعة الوحيدة الأساسية التي ألفها في هذا العام الذي ابتلي فيه بالمرض، إلى جانب عمله المستمر في القداس، والتي ألف جزءًا كبيرًا منها عندما أضناه الإسهال. ثم ابتلي بآلام الأذن في العام الجديد («مشكلتي المعتادة في ذلك الوقت»)، و«التهاب مفاصل الصدر» الذي تبعه لعدة أشهر قضى قرابة شهرين منها طريح الفراش. ومع ذلك جاش إنتاجه الإبداعي بغتة. وإلى جانب إنهاء المسودة الأولى الكاملة من قداس ميسا سولنيس عام ١٨٢٢، فإنه خطط لـ«سيمفونيتين عظيمتين تختلف كل منهما عن الأخرى وتختلف كل منهما أيضًا عن جميع سيمفونياتي الأخرى.» وألف ما تبين أنها سوناتا البيانو الأخيرة له رقم ٣٢ في سلم دو الكبير المصنف رقم ١١١، إلى جانب إحدى عشر باجاتل المصنف رقم ١١٩، وافتتاحية «تقديس المنزل» Consecration of the House، والعديد من الجوقات والأغنيات. وأخيرًا انتهى من أكبر أعماله على البيانو الذي كان قد أجلها قبل ذلك ببضع سنوات. كان ذلك العمل هو التنويعات الثلاثة وثلاثين لرقصة الفالس لديابيللي، المصنف رقم ١٢٠، وهي الدعابة الواقعية المدهشة والعمل البارع الذي لا ينافسه إلا تنويعات جولدبرج Goldberg لباخ.

وعام ١٨١٩ طلب أنتونيو ديابيللي، وهو ناشر موسيقي من مدينة فيينا، من خمسين موسيقارًا، من بينهم شوبرت والشاب المجري المعجزة فرانتس ليست، أن يؤلف كل منهم تنويعة للحن محوري سريع من اختراعه. رفض بيتهوفن أن يجتمع بتلك الصحبة وضيعة الشأن ومثل هذا النوع

---

*صارت تلك الآلة التاريخية فيما بعد ملكًا لفرانتس ليست، ويمكن رؤيتها الآن في المتحف الوطني المجري في بودابست.

من اللحن الشبيه بـ«رقعة الحذاء». إلا أنه وجد البنية الهارمونية للفالس رائعة وكانت قوية بما يكفي لدعم أي وزن موسيقي، مثلما أثبت وقتئذٍ من خلال التنويعات التي بدت وكأن ثلاثة وثلاثين موسيقارًا هم من ألفوها، وجميعها أكثر تفوقًا من الخمسين تنويعة التي أتى بها ديابيللي. وعندما أُصدرت تلك المجموعة من التنويعات كلٌّ على حدة في يونيو/حزيران عام ١٨٢٣، كتب الناشر تعريفًا بالعمل ذا فصاحة نادرة لم تفقد رونقها قال فيه: «إننا نقدم هنا إلى العالم تنويعات ليست من طراز عادي، وإنما تحفة فنية عظيمة ومهمة تستحق تصنيفها مع الإبداعات الخالدة للكلاسيكية القديمة.»

بإهداء تنويعات ديابيللي لأنتوني برنتانو عبّر بيتهوفن أكثر مما كان يمكن للكلمات التعبير عنه عمّا كانت الموسيقى وهي تعنيان له.

في غضون ذلك كان بيتهوفن مستعدًّا للبدء في العمل بجدية في سيمفونيته التاسعة التي أجلها لفترة طويلة، وللوفاء بالعربون الذي تلقاه من الأمير نيكولاس جاليتسين Nikolas Galitzin، الخبير الفني الروسي مقابل تأليف ثلاث رباعي وتريات. كان يفيض بالأفكار الموسيقية («يبدو لي أنني بدأت في التأليف توًّا!»)، وكان يحتاج لتخليص نفسه من العبء الكبير: ألا وهو المخطوطة الموسيقية الكبيرة لقداس ميسا سولمنيس. وكانت حقيقة أنها لا زالت غير مباعة خطأه بالكامل. فقد عرض عليه ديابيللي ألف فلورين مقابلها، إلى جانب مائتي فلورين مقابل التنويعات، إذا وافق على نشرها على الفور. إلا أن تسويق القداس أضحى شغل بيتهوفن الشاغل بعدما تأكد أن كارل سيغدو ابنه ووريثه. بالإضافة إلى أنه رغب في أن يجعله القداس أكثر ثراءً وأكثر شهرة. وأصر على أنه «أعظم عمل ألفته حتى الآن.» ولا بد ألّا يضمن له الأمان فقط بل الخلود أيضًا.

كان اهتمامه بالمدونة استثنائيًّا حتى قبل تقلد رودولف منصبه عام ١٨٢٠. تسببت شعبية بيتهوفن التي استعادت حيويتها، والتي كان إنتاج أوبرا «فيديليو» عدة مرات مسئولًا عنها إلى حد بعيد، في زيادة حماس الناشرين في لندن وباريس ولايبتسيج وبرلين وفيينا. ومع ذلك فقد تسبب

كذبه في التعامل معهم في إعراضهم عنه واحدًا تلو الآخر أو إثارة حنقهم أو حيرتهم. ومنذ ذلك الحين يحاول كُتَّاب سير القديسين — الذين يشعرون بالإحراج — إثبات أن العبقري وراء قداس ميسا سولمنيس لم يكن شخصية معوجة اعوجاج المفتاح الموسيقي.

تجعل كلمة «كاتب سير القديسين» من الضروري التعرف على أنتون فيلكس شيندلر Anton Felix Schindler في تلك المرحلة. ونظرًا لأنه أحد الشباب ثقيلي الظل الذين يلصقون أنفسهم كأسماك الأنقليس بالعظماء، بدأ شيندلر في التملق لبيتهوفن في نوفمبر/تشرين الثاني عام ١٨٢٢. كان عازف كمان طموح إلا أنه أهمل دراسته حينما رأى أن بيتهوفن، لانشغاله بالتفاوض من أجل بيع القداس، في حاجة ماسة إلى مساعد. (فقد انتقل فرانتس أوليفا Franz Oliva الذي عمل في تلك الوظيفة منذ عهد البارون فون جلايخنشتين إلى سانت بيترسبرج.) إن دور شيندلر — الذي عُرف به بعد وفاته — باعتباره «صديق بيتهوفن» ومزور المستندات ومؤلف سيرة ذاتية مُحرَّفة إلى حد بعيد ومؤثره، لا يغير من حقيقة أنه خدم سيده على نحو ملائم حتى نشب بينهما خلاف أدى إلى التفريق بينهما، إلا أنه عاد إليه مرة أخرى.

لا يتضح من كراسات المحادثة إلى أي مدى وثق بيتهوفن في شيندلر في البدء. إلا أن ثمة خطابًا بقي حتى الآن، والمؤرخ في يوم ٢٢ نوفمبر/تشرين الثاني عام ١٨٢٢، يشير فعليًّا إلى أن قداس ميسا سولمنيس تحول لأغراض مختلف عليها إلى قداسين. أعلم بيتهوفن دار نشر بيترز في لايبتسيج بأن: «تلك هي الحالة فيما يتعلق بالقداس؛ لقد انتهيت من «أحدهما» بالكامل ولكن الآخر لم أفرغ منه بعد. «لا زلت» لا أعرف أيًّا من هذين القداسين ستحصلون عليه. إنني مضغوط من جميع الجوانب —» تبع ذلك إحدى شكواه التي لا حصر لها عن الملهيات التي شتتته عن العمل.

وفي وقت مبكر من ذلك العام عرض على دار نشر بيترز تحديدًا قداس ميسا سولمنيس مقابل «على الأقل» ألف فلورين فضي. إلا أن دار النشر كانت مجرد واحدة من الكثير من دور النشر التي ضُللت بالمثل وأُرجئ موعد

تسليمها الأعمال الموسيقية. أما أول من ظن أن القداس مُتعاقد عليه مقابل تسعمائة فلورين فقد كان نيكولاوس سيمروك Nikolaus Simrock من بون، الذي تفاخر ذات مرة بأنه من نشر سوناتا «الكروتسر» Kreutzer. وكطريقة للحصول على المال منه بينما لم يكن بيتهوفن قد انتهى من مسودة كريدو القداس بعد، عَيّن بيتهوفن فرانتس برنتانو، زوج أنتوني المصرفي، وكيلًا لنشر أعماله، واستعار المبلغ كاملًا مقدمًا. وعام ١٨٢١ طمأن برنتانو أنه فرغ من القداس، في حين أنه عرضه سرًّا على أدولف شليزنجر Adolf Schlesinger في برلين مقابل ألف فلورين. واشتراه شليزنجر (أو ظن أنه اشتراه) بسعر أرخص يبلغ ٩٧٥ فلورين، وبعدها أعاد بيتهوفن بيعه لدار نشر بيترز مقابل ١٠٠٠ فلورين ووافق على قبول ٣٦٠ فلورين كدفعة أخرى مقدمًا. لم تستقر العملات في مصرفه عندما عرضها على شركة أرتاريا في فيينا معزيًا دار نشر بيترز بالخطاب المقتبس منه آنفًا عن «القداسين» وأجبر سيمروك على الالتزام بمبلغ الألف فلورين. وبحلول عام ١٨٢٣ شهد قداس ميسا سولمنيس مزيدًا من التحول حتى صار ثلاث قداسات لم ير أي ناشر أيًّا منها. ثم ابتكر خطة لإنتاج نسخ رائعة من أصل المخطوطة الموسيقية لجمع الاشتراكات الخاصة من القصور الملكية. وأمل أن ذلك الأمر سيحث الطبقة الحاكمة على الإغداق عليه بالمال والأوسمة. وبالفعل وقع عشرة مشتركون على اتفاق بدفع مبلغ يصل إلى خمسين داكوت ذهبي لكل نسخة، متفهمين أنه لن يظهر أي إصدار مطبوع لفترة طويلة. وكان من بينهم ألكسندر قيصر روسيا ولويس الثامن عشر ملك فرنسا ورودولف دائم الإخلاص. (لم تبد موسيقى بيتهوفن وكأنها تحظى بإعجاب الإمبراطور فرانتس الأول.) في غضون ذلك حاول ديابيللي الحصول على القداس مقابل ١٠٠٠ فلورين، ولكن حتى بيتهوفن خشي عواقب الاتجار بالحقوق المقصورة على شخص معين قبل أن يحصل رعاته على نسخهم. لذا انتظر أن يمر وقت معقول على تسجيل الاشتراكات على الأقل قبل أن يعرض القداس على ناشر آخر، وهو موريتس شليزنجر Moritz Schlesinger هذه المرة، ابن أدولف، الذي يدير دار نشر منفصلة في باريس. وتلقت شركة

بروبست Probst في لايبتسيج عرضًا مماثلًا. وفي غضون ذلك طلبت إليه دار نشر شوتس سانز Schott's Sons من مدينة ماينز كتابة مقال من أجل الجريدة التابعة لها. ورفض كتابة المقال إلا أنه باع لها القداس والسيمفونية الجديدة معًا مقابل ١٦٠٠ فلورين، وكان قد حصل بالفعل على مبلغ صافي مماثل مرة أخرى من الاشتراكات. (وبعد شهر حاول إعادة بيع السيمفونية للناشر بروبست Probst مقابل ١٠٠٠ فلورين.) وتسلمت دار نشر شوتس أخيرًا مدونة قداس ميسا سولمنيس في يناير/كانون الثاني عام ١٨٢٥.

تلك هي الحصيلة الأساسية في ستة أعوام من لعب بوكر النشر الذي تضمن مفاوضات متعددة حول الأعمال الأخرى الكبيرة منها والصغيرة. وبالرغم من اعتماد بيتهوفن على شيندلر ومجموعة من الوسطاء الآخرين لمساعدته فما من دليل على أن أحدًا كان متهمًا بالغش إلا هو. أما السؤال عمّا إذا كان — لنقل ذلك بوضوح تام — مرتشيًا وهو يعي ذلك فمن الصعب الإجابة عنه. فأي قراءة موضوعية لمراسلاته الخاصة بالعمل تفشي عن رجل ذي ذكاء حاد لديه إحساس متفاقم بعدم الأمان وغير صالح من الناحية المعرفية للتعامل مع شئونه الخاصة، لأن ما تخيله أو أمل في تحقيقه أو وعد به في أحد الأيام كان بالنسبة له حقيقيًّا وواقعيًّا في ذات الوقت؛ بل حقيقي أكثر من أي عقد وقّعه بالأمس وأكثر واقعية من أي دَيْن طالما تأخر استحقاقه. كانت العملة الوحيدة التي يفهمها بالفعل هي الموسيقى. وكان رد فعله تجاه إحدى الرسائل القانونية التي تطالبه بسداد أي من الدفعات المالية التي حصل عليها مقدمًا هو تقديم حقيبة من الأعمال قليلة القيمة غير المنشورة أو عمل جديد «لم ينته منه تقريبًا»، وهي الكلمة التي يعبر بها بيتهوفن عن العمل الذي «لم يبدأ فيه بعد.»

لم تمنعه حقيقة أنه يجد صعوبة في الحساب — لعدم قدرته على الضرب أو القسمة وعرضته لارتكاب أخطاء لا حصر لها في الجمع والطرح — من إصابته بهوس الأرقام في تلك الأيام الأخيرة من حياته. لم تسلم هوامش المخطوطات أو باب المرحاض من كتابة العمليات الحسابية. وكانت تلك الصعوبة مصدر إلهام لبيتهوفن؛ فكلما كانت المشكلة أصعب أوقدت فيه

حماسًا أكبر: «الصعوبة رائعة وحسنة وعظيمة.» وفي عالم النظرية الموسيقية الملائم له أدى هذا إلى الجمال والنظام. وفي العمل جعله، مثلما أشار أحد الأصدقاء المتعاطفين معه، حائرًا.

كان عدم الفهم يعوقه، إلى حد معين، باعتباره مروج بضاعته. وجلبت له مناوراته لتسويق قداس ميسا سولمنيس الكثير من الديون مثلما جلبت له الكثير من الأرباح، وعززت من الانطباع الذي طالما ظل سائدًا بين التنفيذيين الموسيقيين أنه ليس محل ثقة. حذرت إحدى دور النشر في لندن وكيل النشر تشارلز نيت Charles Neate قائلة: «بالله عليك لا تشتر شيئًا من بيتهوفن!» ولكنّ ثمة التباسًا أكثر أهمية لا يُقاوم يتضح في جميع تعاملات بيتهوفن العملية المعقدة — ويتضح بالفعل في سلوكه الذي استمر طوال حياته — وهو نزعة الامتلاك والتحكم في جميع الأمور وجميع من حوله سواء أكان مؤهلًا للقيام بذلك أم لا. وقد سبق أن أقر فرانتس جريلبارتسر Franz Grillparzer، الشاعر النمساوي أن بيتهوفن — حال تعارض أحد معه — «يصير مثل الحيوان البري.»

كانت الغالبية العظمى من خطاباته التي بقيت حتى الآن والبالغة قرابة ١٧٠٠ خطاب ذات علاقة بالعمل. إنه في الأصل شخص مراوغ يظهر ويخطط ويؤجل ويدبر ويتملق ويستغل ويرفض، وأحيانًا يكذب بسفور، ومن العجيب أن القليل من ضحاياه يستاءون منه. (وعلى سبيل المثال لم يسامحه فرانتس برنتانو أبدًا.) وكانت موسيقى بيتهوفن مراوغة هي الأخرى على أقصى تقدير: فالألحان المحورية والمجموعات الهارمونية تُجمع دائمًا بصفة تقريبية بتناقض وتُصاغ بقوة خارقة معًا، وبالقوة نفسها تُصاغ فرادى، تُصاغ لتشعل فتيل المزيد من التشتت، ثم تُصاغ مرة أخرى بقوة هائلة تذيبها معًا لدرجة غير قابلة للانفصال.

بلغت تلك القوة أقصى جبروتها في أواخر عام ١٨٢٢ عندما كان يعمل ثمانية عشر ساعة في اليوم لمراجعة الصفحات الأخيرة من قداس ميسا سولمنيس والابتهاج قائلًا: «حمدًا لله، إن باستطاعة بيتهوفن التأليف.» ثم حصل على عربونين من أجنبيين في الوقت نفسه تقريبًا: إذ طلب إليه الأمير

جاليتسن Galitzin «رباعية جديدة أو رباعيتين أو ثلاث رباعيات جديدة» ووصله خطاب آخر من فرديناند ريز يعرض عليه خمسين جنيهًا إنجليزيًّا نيابة عن جمعية لندن الموسيقية مقابل تأليف سيمفونية جديدة. ومع أن العرض الأول كان على الأرجح أكثر ربحًا (إذ كان جاليتسن مستعدًّا لدفع أي أجر)، فقد رجحت كفة القوة والرغبة في تحد ضخم آخر. وقبل بيتهوفن كلًّا من العربونين وحدد للأمير تاريخًا وهميًّا لتلقي العمل وانغمس في تأليف سيمفونيته التاسعة.

ومن بين جميع أعماله كانت السيمفونية التاسعة هي التي استغرقت أطول فترة إعداد وكانت أكثر محاولاته طموحًا — أكثر حتى من قداس ميسا سولمنيس — لاستغلال جميع مهاراته الأوركسترية والكورالية. ولقد ذكرنا بالفعل تعهد بيتهوفن لتلحين موسيقى قصيدة «إلى السعادة» لشيلر «مقطوعة تلو الأخرى» بالإضافة إلى اللحن المحوري البراق الذي واتاه عام ١٨١٥ عندما خرج في ليلة تتلألأ بالنجوم ومعه مسودته التي تعود لعام ١٨١٧ المشتملة على الافتتاحية المفعمة بالمعاني الضمنية.

ربما يمكن تقدير مدى ثقلها بالمعاني الضمنية من خلال التأثير الذي خلفته يوم ٧ مايو/نوار عام ١٨٢٤ على مسرح «كارنثنرثور» Kärmthnerthor في فيينا. كانت العاطفة تجيش بين الجمهور المحتشد لأن ثمة شائعة ترددت في بداية ذلك العام مفادها أن بيتهوفن لم يعد يحترم ذوق شعب فيينا الموسيقي، وأنه كان يخطط لأن يقدم لأوروبا سيمفونيته التاسعة لأول مرة في برلين. وتبين صدق هذا الأمر كما تبين صدق أن الأمير جاليتسن كان بالفعل أول من قدم قداس ميسا سولمنيس في سانت بيترسبرج. قدم ثلاثون مواطنًا نمساويًّا ذوي نفوذ التماسًا مفتوحًا في «مجلة المسرح» Theater-Zeitung يتوسلون فيه إلى «الرجل الذي أُجبرنا جميعًا على معرفته كأرفع الرجال الأحياء مقامًا» كي لا يحرم فيينا من سماع «الروائع الأخيرة التي صنعتها يدك» لأول مرة. ولمّا شعر بيتهوفن بالإطراء وافق على طلبهم وترك شيندلر ينظم له حفلته الأخيرة العظيمة التي زخرت بها حياته.

وبسبب طول القداس الهائل لم يقدم للجمهور إلا ثلاث أجزاء منه فقط، سبقتها افتتاحية «تقديس المنزل». وبعد الاستراحة قدم ما أُعلن عنه على النحو التالي: «السيمفونية الكبيرة، بالإضافة إلى العزف المنفرد والجماعي لمستهل خاتمة القصيدة الغنائية التي ألفها شيلر بعنوان «إلى السعادة».» ولأسباب واضحة لم يستطع بيتهوفن قيادة الأوركسترا إلا أنه تشجع للتقدم إلى منصة قائد الأوركسترا مع ميشيل أوملاوف وتحديد درجة سرعة العزف في كل من الحركات الأربعة.

ولذلك كان اكتئابه السبب في خروج أكثر الأصوات ثورةً في التاريخ السيمفوني: خُمس نوتة طويلة ومترددة تكاد تكون غير مسموعة في سلم لا، بدت ساكنة ولكنها مفعمة بالعواطف. وفوق تلك الطبقة من الغمام، التي تضاهي انعكاسات البرق البعيد، هطلت سلسلة من الأبعاد الخامسة المتقطعة بغاية الهدوء والبطء. كررت الأبعاد نفسها، ليس بصورة أكثر صخبًا ولكن بصفة مستمرة بينما منع خُمس النوتة المترددة أي نوع من أنواع التسارع. وانضمت آلات النفخ الغربية إلى الدندنة في سلم لا (هل كان العالم بأسره مستعدًّا؟) ثم وبصفة غير متوقعة وبشذوذ تام عن الإيقاع عزف باصون منخفض نغمة ري. وفي وقت واحد ودون التطرق لأي كريشندو بعد، اكتسب الإحساس بأن الفراغ يملأ القاعة بعدًا إضافيًّا. لم تكن تلك سيمفونية في سلم لا، بل كانت ملحمة في سلم ري. ثم بدأت الأبعاد الخامسة المتقطعة الآن في التكاثر بصورة جامحة وتصاعدت الدندنة إلى زئير وانطلق لحن محوري ضخم مكون من جميع العناصر بعنف شديد. كانت سيمفونية بيتهوفن التاسعة هي التي تُعزف الآن، وطيلة ما تبقى من القرن ناضل مؤلفو السيمفونيات دون جدوى لتأليف موسيقى تبدو أكثر ضخامة.

اختلفت الآراء حول متى بالتحديد حدث ما يلي: إما بعد الاسكرتزو (ذي العزف المنفرد الصادم على الطبل الذي أخرج اللحن المحوري «البراق» عن الإيقاع) أو بعد الخاتمة الكورالية (ذات الفوجة المزدوجة التي بلغت ذروتها ممجدة السعادة ومعانقة ملايين البشر.) وفي إحدى هاتين اللحظتين بينما ابتهج الجمهور سعداء وقف بيتهوفن وظهره إلى القاعة مستغرقًا في

المدونة التي أمامه، ثم اضطرت إحدى مطربات السوبرانو المنفرد — وهي كارولين أونجر Caroline Unger المراهقة — إلى سحبه بلطف من كم معطفه لتجعله يستدير حتى يتمكن من رؤية طرب الجمهور.

كتب شيندلر في كراسة المحادثة الخاصة ببيتهوفن بعد ذلك: «لم أستمع في حياتي مطلقا إلى مثل ذلك التصفيق الشديد بل الحار.» في الواقع قاطع الجمهور عزف السيمفونية أربع مرات للتعبير عن البهجة حتى اضطر مأمور شرطة المدينة إلى طلب النظام. كانت المقصورة الإمبراطورية فقط هي الصامتة، لا لسبب وجيه إلا لأنها كانت خاوية. وكان بيتهوفن قبل ذلك بعشر سنوات، في العرض الأول من سيمفونية «اللحظة المجيدة» Der glorreiche Augenblick، معبود الجماهير لدى الطبقة الملكية الأوروبية. أما وقتئذٍ، ربما في أغرب المراحل الانتقالية في حياته الفنية، فإنه بطل الشعب. كان نجاح السيمفونية التاسعة استثنائيًا (وكان لا بد من تحديد موعد لعرض الإعادة)، وليس على أقل تقدير لأن بيتهوفن استطاع فيها دون استعلاء فكري من جانبه إنتاج نوتة شعبية. استطاع خبراء الفن تبجيل تعقيداتها الكنترابنطية والشكلية والتفاصيل مثل التأخير الطويل في سلم دو في اللحن المحوري للحركة البطيئة المؤثر لدرجة تفوق الاحتمال. إلا أن «الملايين» شعروا أنهم مُوجه إليهم لحن الخاتمة الأشبه بالنشيد والقابل للغناء على نحو شائق، والابتهال خماسي العناصر الخاص بـ«البشرية جمعاء» في النهاية.

وقبل ذلك بأربع سنوات، قرابة الوقت الذي فاز فيه بيتهوفن بالوصاية على كارل وبدأ يفرغ من فترة ربكته الموسيقية والذهانية، نشر زميله المولع بالميتافيزيقية بيرسي بيشي شيلي Percy Bysshe Shelly قصيدة شعرية عظيمة تصادف أن كان عنوانها «تحرر بروميثيوس». كانت مقدمتها النثرية تحمل صورة لا يمكن نسيانها هي: «سحاب العقل يفرغ شحنته من البرق بأكملها.» ومع أن شيلي كان يصف المولد الوشيك للمذهب الرومانسي فإن صورته البلاغية انطبقت على افتتاحية السيمفونية التاسعة التي صاغها بيتهوفن داخله بالكامل. وكانت الموسيقى تزخر بكثير من الرومانسية بعدما

بدأت العاصفة أخيرًا، إلى جانب الكثير من الإيقاعات المتألقة والهارمونيات المدثرة بالاشتياق وصواعق البرق.

كما انطبقت كلمات شيلي أيضًا التي تابع قولها على هذه الافتتاحية: «إن التوازن بين الأعراف والآراء ... على وشك أن يتجدد.» أطلق بيتهوفن الفنان سراح عمله الجماهيري الأخير الذي كلفه به المجتمع والتمسته منه مجموعة من ممثليه. وقد تحرر الآن في صيف عام ١٨٢٤ لفعل ما رغب في فعله منذ أن أخذ على عاتقه العمل في رباعيات «راتسوموفسكي»: وهو تكريس نفسه كليةً للوسط الموسيقي الأكثر عقلانية.

كان بيتهوفن يعمل عملًا حرًّا فيما عدا التزامه المباشر بتأليف بعض مقطوعات البيانو القصيرة من أجل — من بين الجميع — يوهان فان بيتهوفن الذي لا يمكنه التفريق بين شكل نغمة مي مع الخفض والقرط. وكان الأخوان قد تصالحا بعد منازعتهما بشأن تعليم كارل. كان السبب في ذلك يرجع جزئيًّا إلى أن يوهان كان قد بلغ وقتذاك من الثراء ما يكفي للعزلة في ضيعة كبيرة في قرية نايزندورف Gneixendorf، بالقرب من مقاطعة كريمز Krems، بينما ظل محتفظًا بإحدى الشقق في المدينة. تطلبت ورطات لودفيج المالية الحصول على قروض طارئة عارضة، وكان يوهان مفيدًا دائمًا لإقراضه المال. لذلك كان لا بد أن يكون مهذبًا وواسع الصدر وأحيانًا يسدد المبلغ الذي اقترضه. وكان يوهان يتمتع بروح لطيفة ويشعر أنه في مكانة أدنى من شقيقه الشهير، وكان يتوق ليقبله المثقفون، فكانت الهدية المتمثلة في مجموعة من الباجاتلات، ليتربح منها كما يشاء، كافية لجعله يسامح بشأن المبلغ المدين به لودفيج وقتذاك والبالغ ١٥٠٠ فلورين.

عزل بيتهوفن نفسه في بادين — وكان قد أجل هذا الإجراء إلى أن طرد شيندلر بصورة ناكرة للجميل (قائلًا: «أشعر بخوف ما من أن تصيبني كارثة عظيمة في أحد الأيام بسببك.») — وألَّف «الباجاتلات الستة» المصنف رقم ١٢٦. ثم وقع اختياره في يونيو/حزيران على سلم مي الكبير مع الخفض، وهو السلم الذي استخدمه في الكثير من أعماله «الملحمية» القديمة، لتلحين أولى رباعيات الوتريات التي طلبها الأمير جاليتسين. وكأنما

يذعن لذاته الأكثر شبابًا ولروحي موزارت وهايدن، ألف ثلاثة تآلفات طويلة وثرية في هارموني متعلق بنغمة القرار والنغمة المسيطرة والدرجة الرابعة Subdominant — وهي أساسيات الأسلوب الكلاسيكي — ثم سمح للتآلف الأخير بالانجراف نحو موسيقى ليست جديدة ولا قديمة وسمح له بالتحول إليها، فلا يبليها مرور الأيام. لم يتمكن أي موسيقار، ولا حتى باخ الضرير، أو فيردي الذي عاش حتى بلغ العقد الثامن من عمره، من التفوق التام على الموسيقى التي ألفها في شبابه.

امتدت حياة بيتهوفن الإبداعية لعامين ونصف آخرين. وخلال تلك الفترة الأخيرة المليئة بالحيوية، التي قاطعتها فترات طويلة من المرض المضني، أوفى بعهده لجاليتسين بالانتهاء من «رباعي الوتريات» في سلم مي الكبير مع الخفض المصنف رقم ١٢٧، وتأليف رباعيين آخرين في سلم سي الكبير مع الخفض المصنف رقم ١٣٠، وسلم لا الصغير المصنف رقم ١٣٢. وأتبعهم بآخرين نهائيين ألفهما لأنه ببساطة لم يستطع إيقاف تدفق إلهامه: وهما المصنف رقم ١٣١ في سلم دو الصغير مع الرفع، والمصنف رقم ١٣٥ في سلم فا الكبير. وتعد هذه الخمس رباعيات، إلى جانب «الفوجة الكبيرة»، المصنف رقم ١٣٣ تمثيلًا لقمة موسيقى الوتريات في الغرب بشهادة الجميع. واعتبر بيتهوفن نفسه المصنف رقم ١٣١ بمنزلة أكثر أعماله المنفردة مثالية.

كثرت الأقاويل دون داع، فيما عدا التحليلات الفنية الكاشفة التي صاغها أمثال يوزيف كيرمان Joseph Kerman أو روبرت وينتر Robert Winter، عن تلك الرباعيات. في حين أنها تتحدث عن نفسها، بأدق اللغات؛ أي مثلًا عندما يتردد فجأة لحن الاشتياق المحوري في «إلى المحبوبة البعيدة» من خلال النافذة الصوتية في رباعي سلم دو الصغير مع الرفع. أما المستمع الحذق فإن استحضار بيتهوفن لحبه الضائع يأسر القلوب، الأمر الذي يضاهي المنظر المماثل للمرأة الشابة التي تطل من النافذة في لوحة مونيه Monet التي بعنوان «الوشاح الأحمر».*

---

*تعد تلك اللوحة من المجموعة الدائمة لمتحف كليفلاند Cleveland للفنون.

وعندما بلغ كارل الثامنة عشرة في خريف عام ١٨٢٤ كان جذابًا ويتمتع بعفوية الشباب، وكانت مشكلته الأساسية هي تملك بيتهوفن المدمر له. كان وقتذاك طالبًا يدرس علم اللغة في جامعة فيينا، ويعيش مع عمه ثم التحق بوظيفة عسكرية. وكان عمر الثامنة عشرة هو عمر الشهوة المضطربة لدى الشباب، وكان قضاء كارل الليل بعيدًا عن المنزل بصفة عارضة، الأمر الذي اعتبره شأنه وحده، يجعل بيتهوفن شبه مجنون من القلق. وتخيل أن كارل له علاقة مع مدبرة منزلهما ودبر الأمر لكي يتجسس على الشاب ويقول في هذا الصدد: «يخشى المرء على ذلك الشاب اليافع من أنفاس وحوش التنين السامة!» ونمت لديه عداوة شديدة تجاه صديق كارل المفضل. وكانت تدور تلك المشاحنات الصاخبة بين العم وابن الأخ، أو «الأب والابن» على حد قول بيتهوفن، لدرجة أن صاحب المنزل الذي يقطناه في زقاق يوهانس جاسه Johannesgasse طالبهما بمغادرة المنزل.

ومما لا يبعث على الدهشة أن بيتهوفن وقف ضد رغبة كارل في أن يصبح جنديًا، الأمر الذي كان يحتمل إرساله إلى جهات أجنبية. وفي ربيع عام ١٨٢٥ ماطل كارل بخصوص ذلك الشأن عندما سجل اسمه من أجل دراسة التجارة في معهد بوليتيكنيك Polytechnic. ثم انتقل بيتهوفن مرة أخرى إلى بادين متألمًا بسبب معاناته من التهاب حاد في القولون ومشكلة في الرئة («أبصق الكثير من الدم ... وأحيانًا يتدفق من أنفي.») وكان يثير حنقه ترك ابن أخيه في المدينة. وظل الخمسة وثلاثون خطابًا يشتت كارل عن دراساته: من الشكاوى وطلبات التسوق التي لا حصر لها وطلب الاستدعاء لقضاء إجازة نهاية الأسبوع والتعبير عن العاطفة ومناشدته للتعاطف معه («إنني أزداد نحافة بصفة مستمرة ... ولم أستطع إحصاء جروحي، فهل أنا ممزق؟») كان إخفاق الشاب في تحديد مواعيد لزيارة بيتهوفن يصيب بيتهوفن بويلات من اليأس: إذ وقّع أحد الخطابات قائلًا: «والدك للأسف أو من الأفضل ليس والدك.» وهدد بوقف تعليم الشاب ووبخه معتبره عبئًا كبيرًا ماديًّا عليه دون جدوى. وعاد كل من يوهان (الذي تشاجر مرةً أخرى مع لودفيج) ويوهانا مرةً أخرى إليه كعدوين في خياله وانضمت

إليهما زوجة يوهان وابنتها اللتان يقول عنهما: «عاهرته الحمقاء والابنة غير الشرعية ... هذان المخلوقان أدنى مستوى مني بكثير.»

من الواضح أن بيتهوفن أُصيب بويلات جنون الاضطهاد مرة أخرى. ومع ذلك ففي الوقت الذي كتب فيه تلك الكلمات الأخيرة كان يتعافى من الالتهاب المعوي ويؤلف الحركة البطيئة من «الرباعية في سلم لا الصغير» المصنف رقم ١٣٢ الذي كتب أعلاه «ترنيمة شكر من رجل مريض في فترة استشفائه إلى الله.» ونظرًا لأنه صاغ الترنيمة على مفتاح دو — وهو المقام الليدي المنسوب لليونانية القديمة — فإنها نضحت بهدوء روحاني.

في ذلك الخريف انتقل بيتهوفن إلى ما تبين أنه آخر محل إقامة يقطن فيه، وكان جناحًا مكونًا من خمس غرف في منزل شفارتسبانيرهاوس Schwarzpanierhaus بفيينا (أي الأسباني الأسود وهو اسم مشتق من الراهبين البينديكتين الأسبان الذي كانوا يقطنون في هذا المنزل سالفًا). إن الأيام التي كان يُلقب فيها بـ«الأسباني» وَلَّت منذ وقت طويل: فبشرته الآن صارت شاحبة للأبد وصار شعره رماديًا باهت اللون.

تقبل كارل، الذي استمتع بالعيش وحيدًا خلال فصل الصيف، الحياة الأسرية معًا من جديد دون حماس. وعلى مدار فصلي شتاء وربيع آخرين فرضت مراقبة بيتهوفن المفرطة على الشاب قيودًا حتى بدأ ينهار من الناحية العاطفية. كان يستذكر دروسه بعجالة ليلتحق بمعهد بوليتيكنيك في منتصف صيف عام ١٨٢٦ وبدأ في المكوث بعيدًا عن المنزل، ليس من أجل إقامة علاقات حميمة وإنما ليتفادى ببساطة ثورات بيتهوفن المتناوبة من الحب والاستنكار. ونظرًا لأنه كان مكروبًا بسبب الديون التي لم يكن يسددها عنه عمه وخوفه من الاختبارات أدلى ببضعة تلميحات عن الانتحار، ثم ابتاع زوجًا من المسدسات وذهب إلى حطام قلعة راوهنشتاين Rauhenstein المرتفعة خارج حدود بادين وفي يوم السبت الموافق ٦ أغسطس/آب أطلق الرصاص على رأسه بكل من المسدسين.

طاشت إحدى الرصاصتين واستقرت الأخرى في جزء على مسافة آمنة بعيدًا عن مخه، ثم وجده أحد السائقين وحمله وهو ينزف أسفل الجرف.

وبعدما استعاد وعيه طلب أن يأخذوه إلى أمه في فيينا، وكان هناك حينما قابله بيتهوفن المعذَّب.

كتب له كارل بخط غير واضح في كراسة المحادثة المقدم له: «لا تعذبني الآن بالتوبيخ والشكاوى؛ فقد صار كل شيء ماضيًا.»

إن ما كان ماضيًا هو قدرة بيتهوفن على تملكه والتحكم فيه. وبعدما خضع لعملية جراحية لإزالة الرصاصة تعافى كارل في مستشفى فيينا العام وتحدث بإصرار عن نيته للالتحاق بالجيش. ولَّما طلبت هيئة القضاء إليه التصريح عن السبب الذي حاول من أجله قتل نفسه صرح ببساطة: «لأن عمي ضايقني كثيرًا.»

واعترف بيتهوفن، الذي بدأ يبدو رجلًا في السبعين من عمره منذ الحادث، بالهزيمة. وكتب إلى بديل شيندلر وهو عازف كمان شاب يدعى كارل هولتس Karl Holz قائلًا: «تبددت كل آمالي؛ كل آمالي في أن يبقى إلى جواري أحد يشبهني في صفاتي الجيدة على الأقل!»

عاد إلى القصة — بشموخ مثل شخصية إيكابود كرين Ichabod Crane الألمانية — يوهان فان بيتهوفن شديد النحول جاحظ العينين غير منطلق اللسان، وكان محط سخرية سكان فيينا المتسمين بالأناقة بسبب ملابسه «الجديدة» وشعره المصبوغ باللون الأسود. ولعدة سنوات، سواءٌ أتعارك مع لودفيج أم لا، دعا شقيقه باستمرار ليأتي ويمكث في نايزندورف، واعدًا إياه أن الحمقاء والابنة غير الشرعية لن يزعجاه.

وبعد خروج كارل من المستشفى في يوم ٢٥ سبتمبر/أيلول جدد يوهان الدعوة زاعمًا أن كلًّا من العم وابن الأخ قد ينتفعان من قضاء إجازة في بلدة الكروم الرائعة أعلى مقاطعة كريمز. أما لودفيج الذي كان يعاني اليرقان مرة أخرى ويبدي علامات إصابته باستسقاء مزمن، فكان يحتاج إلى فترة من الراحة وتلقي الرعاية في المنزل لكي يتمكن من إنهاء رباعيته الأخيرة وهي المصنف رقم ١٣٥ في سلم فا الكبير. احتاج كارل أن ينمو لديه الشعر لتغطية ندبته قبل أن يلتقي بالمارشال يوزف فون شتوترهايم Joseph von Stutterheim، قائد الكتيبة التي يأمل في الالتحاق بها. لذلك

في يوم ٢٨ سبتمبر/أيلول كان قد بدأ كل منهما رحلتهما أعلى وادي نهر الدانوب.

ذكّر الريف حول ضيعة يوهان — الذي وصلا إليه في اليوم التالي — بيتهوفن على نحو سار «بريف الراين ... عندما كنت صغيرًا.» لاح المنزل نفسه، المتمثل في القصر الكبير لمالك الضيعة المحاطة بسور، من على بعد نصف ميل من قرية نايزندورف. كانت الغرف المخصصة لبيتهوفن عالية وفسيحة وتطل على مشهد ممتد من الخلف باتجاه فيينا. كان هذا هو المكان الذي استقر فيه مبديًا ارتياحه الكامل للمكان، وعلى الفور بدأ روتينه الريفي المعهود الذي يبدأ بالنهوض في الساعة ٥:٣٠ صباحًا منشطًا نفسه بالقهوة القوية، والعمل لبضعة ساعات على مكتبه. وبينما يؤلف يقرع بكعبيه مع الألحان ويغني. وبعد تناوله الإفطار مع عائلته يقطع الحقول مشيًا بخطوات قوية وبصحبته مسودته، ويأخذ في الصراخ والتلويح. كان سكان البلدة الذين لم يكونوا يعرفونه يحدقون في ملابسه البالية وكاحليه المتورمين نابذين إياه باعتباره «معتوهًا.»

أما عندما لا يكون في الخارج يؤلف في مسودته فإنه يجلس في حجرته عاكفًا على العمل في النسخة المعدلة من رباعيته في سلم فا الكبير. وانتهى منها في منتصف شهر أكتوبر/تشرين الأول واضعًا أساس الخاتمة استنادًا إلى كتابة ازدواجية مشفرة مبهمة: فمثلًا أطلق على الثلاث نغمات البطيئة «أيجب أن تكون؟» وأطلق على الثلاث نغمات السريعة «يجب أن تكون!» استغرقت تلك الشعارات من الدارسين كثيرًا من التكهنات مثلما حدث مع «المحبوبة الخالدة». فسر البعض تلك الكتابة المشفرة على أنها إصرار بيتهوفن البطولي على مواجهة الموت الوشيك، وفسرها آخرون على أنها تقبله لفقدان كارل، وفسرها آخرون على أنها تمثيل لازدواجية القوتين المتضادين في هذا الكون. ونظرًا لأن بيتهوفن لم يفسرها قط فهناك أيضًا احتمال — بحس الدعابة الذي يميزه — أنه تعمد إضفاء نوع من الغموض. فنحن نعلم أنه في الفترة التي سبقت موته كان بإمكانه سماع الضجيج الحاد الذي يطرأ من حين لآخر. فهل يمكن تخيل أن عبارة «يجب أن تكون» ذات المسافة

الصوتية الرابعة الغليظة الآخذة في الانخفاض والمتكررة خلال الحركة تمثل صياح ديك قرية نايزندورف؟

وعلى أي حال لم تكن تلك المؤلفة الأخيرة هي مؤلفته الأخيرة. فقد كان لا يزال أمامه مقطوعة موسيقية أخرى ليستكملها قبل العودة إلى فيينا لقضاء فصل الشتاء: وهي خاتمة جديدة للرباعية في سلم سي مع الخفض، المصنف رقم ١٣٠، بدلًا من «الفوجة الكبيرة.» كان ماثياس أرتاريا Mathias Artaria مستعدًّا لأن يدفع مبلغًا أكبر مقابلها، زاعمًا أنه ما دامت الفوجة كبيرة وصعبة للغاية فإنه لا بد من نشرها على حدة. وبحلول يوم ٢٢ نوفمبر/تشرين الثاني كان قد انتهى من الحركة البديلة وإرسالها عبر البريد.

مع أن يوهان استمتع بصحبة أخيه تحت سقف قصره — إذ كانت تربطهما ذكريات طفولة عن أماكن آوتهما أسوأ بكثير — فإنه بدأ يلاحظ أن لودفيج لم يكن في عجالة من أمره ليعزم الرحيل. ولاح السبب مع اقتراب شهر ديسمبر/كانون الأول: فبيتهوفن كان يتعمد تأخير رحيله لكي يظل مسيطرًا على كارل. فسرعان ما كان الطقس سيغدو باردًا على رجل سقيم كي يسافر لأي مكان. لذلك اضطر يوهان لكتابة ملحوظة بعنوان «شقيقي العزيز» إلى لودفيج يحثه فيها على اصطحاب «هذا الشاب الموهوب» إلى المدينة من أجل مقابلة التعيين. قال له فيها: «إنه واجبك، إن كنت لا ترغب في تعريض نفسك للتوبيخ من قِبَل نفسك أولًا والآخرين فيما بعد، أن تجعله يعمل في مهنته في أسرع وقت ممكن.»

وآلت النتيجة إلى فراق قاس في وقت مبكر من صباح يوم ١ ديسمبر/كانون الأول ذي الطقس المتجمد. لم يعرض يوهان عليهما استخدام عربته المقفلة. فاضطر بيتهوفن وكارل أن يتكدسا في عربة مفتوحة متجهه جنوبًا عبر نجد تذروه الرياح إلى حيث يمتد طريق توصيل البريد شرقًا إلى فيينا. كانت رحلة بطيئة واضطر كلاهما لقضاء الليلة في حانة قروية ليس بها نظام تدفئة وغير مزودة بمصاريع نوافذ من أجل الشتاء. وبحلول منتصف الليل على نحو تقريبي استيقظ بيتهوفن وهو يسعل ودرجة حرارته

مرتفعة، وجانباه يتمزقان من الألم. وفعل ما كان يفعله دائمًا عندما ترتفع درجة حرارة دمه واحتسى قليلًا من الماء في برودة الثلج، وبعد ذلك جافاه النوم. وتعين حمله إلى العربة في الصباح التالي، وهو مريض بذات الجنب Pleurisy وفي حالة خطيرة، وكان أمامه يوم آخر طويل من السفر مليء بالوثبات والترنح.

لم يكن لديه معطف ثقيل يحميه من البرد؛ إذ لم يحزم إلا ملابسه الصيفية وهو شارد الفكر. ومع ذلك فقد تأكد من جلب غرض واحد معه، وهو المخطوطة الموسيقية لخماسي وتريات لم يكتمل، كان قد بدأ في تأليفه في قرية نايزندورف من فوره بعدما أرسل مخطوطة حركة الرباعي المصنف رقم ١٢٠. لذلك ربما كان يوهان مخطئًا بشأن سبب عدم رغبته في الرحيل.

وبعد عدة سنوات جمّع أنتونيو دياباللي أجزاء المقطوعة الموسيقية بأفضل ما أمكنه ونشرها على أنها «آخر خاطر موسيقي لبيتهوفن.»

لحظات وداع

وُضع بيتهوفن على فراشه فور وصوله إلى منزل شفارتسبانيرهاوس في وقت متأخر من يوم السبت الموافق ٢ ديسمبر/كانون الأول عام ١٨٢٦. انشغل كل من كارل وكارل هولتس برعايته وتوفير أفضل معاونة طبية. وعُين الطبيب إجناتس فافروخ Ignaz Wawruch، وهو أستاذ في الطب وطبيب ممارس، في يوم ٥ ديسمبر/كانون الأول، على راحته وقد كتب في كراسة بيتهوفن للمحادثة: «إن أحدًا ممن يقدرون اسمك أعظم تقدير سيفعل كل ما يمكنه ليمنحك الإسعاف العاجل.»

وجد هذا الطبيب بيتهوفن يعاني التهابًا رئويًّا بالإضافة إلى داء ذات الجنب وبصق الدم. وخلال أسبوع أوفى الطبيب فافروخ بوعده وأضحى بيتهوفن قادرًا على المشي وكتابة الخطابات. لم يكن قويًّا بما يكفي لتأليف الموسيقى، فيما عدا الإتباعات الصغيرة والمقطوعات الغنائية الطريفة التي اعتاد كتابتها على عجل في الخطابات المرسلة لأصدقائه.

في تلك الأثناء قُبل كارل في كتيبة المارشال فون شتوترهايم وأُمر بالانضمام إلى الخدمة في يوم ١٤ ديسمبر/كانون الأول. وفي عشية ذلك اليوم وجد الطبيب فافروخ بيتهوفن «منزعجًا أيما انزعاج، وجسده أصفر بالكامل على نحو غير طبيعي.» بالإضافة إلى إصابته بـ«نوبة غضب رهيبة» بسبب «أسى عظيم» تعرض له الليلة السابقة. «انحنى جسده بشدة وهو يرتعش ويرتعد من فرط الآلام التي هاجت في كبده وأمعائه، وببشاعة تورمت قدماه اللتان ظلتا حتى وقتئذ ملتهبتين على نحو معتدل.»

ثم أعاد داء الاستسقاء — وهو المرادف في القرن التاسع عشر للوذمة Edema المميتة — بيتهوفن إلى الفراش مرة أخرى. وخفت معاناته إلى أن استطاع على الأقل قراءة رسالة من كارل في كراسة المحادثة تقول: «ينبغي أن أظل هنا لخمسة أو ستة أيام أخرى.» فقد أدت الأمور المتعلقة بأخذ مقاسات الشاب من أجل حياكة زيه الرسمي إلى جانب بعض الإجراءات الأخرى إلى إرجاء مغادرته. ثم وصل يوهان فان بيتهوفن من نايزندورف ليعرض خدماته باعتباره صيدليًّا متدربًا.

وفي يوم ١٦ ديسمبر/كانون الأول بلغ بيتهوفن السادسة والخمسين من عمره.

وبحلول يوم ٢٠ ديسمبر/كانون الأول ازداد مرضه بداء الاستسقاء سوءًا لدرجة أنه شعر بالاختناق. واضطر الطبيب فافروخ لإجراء عملية بزل بطن له حضرها كارل ويوهان وأنتون شيندلر العائد إلى الصورة من جديد على نحو ماكر. وتدفق منه خمسة وعشرون رطلًا من السائل وحينها ألقى بيتهوفن نكتة: «إنك تذكرني يا بروفيسور بموسى حينما ضرب الحجر بعصاه.» ولكن مع استمرار التدفق حتى بلغ السائل ١٢٥ رطلًا غرق في الاكتئاب.

بعثت عليه هدية رائعة من يوهان شتامبف Johann Stumpff، وهو أحد معجبيه من لندن، بعضًا من انشراح الصدر. كانت الهدية طبعة من أربعين مجلدًا من أعمال هانديل. كانت الكتب كبيرة للغاية لدرجة أن بيتهوفن لم يتمكن من قراءتها إلا بإسنادها إلى الحائط. وبينما يقلب الصفحات — مندهشًا — يُسمع وهو يقول: «هانديل هو أعظم وأقدر موسيقار على الإطلاق. لا زال بإمكاني التعلم منه.»

كان من مستمعيه جيرهارد فون برونتج نجل ستيفان فون برونتج البالغ من العمر ثلاثة عشر عامًا، وكان ستيفان أحد مرافقيه بتكرار في تلك الأيام. كان ستيفان نفسه في الثالثة عشر من عمره حينما قابله بيتهوفن أول مرة. جعلته تلك الأشباح العائدة من الماضي، إلى جانب قراءته لخطاب رقيق من صديقيه القدامى الآخرين فرانتس وإليانور فيجلر («ألا ترغب أبدًا

في رؤية نهر الراين؟»)، جعلته يحن بصفة متزايدة إلى بون. إذ تذكر كيف طلى فرانتس غرفته ذات مرة بالجير «وفاجأني بتلك المفاجأة السعيدة.» وبدت لوحة إليانور الظلية، التي طالما احتفظ بها، ترمز إلى «جميع الأمور الطيبة والجميلة في شبابي.»

عامله كارل برقة من نوع خاص خلال الإجازات لمعرفته أنهما ربما لن يرى أحدهما الآخر مرة أخرى. وفي ٢ يناير/كانون الثاني عام ١٨٢٧ لم يستطع إرجاء التقدم لأداء الواجب أكثر من هذا، وغادر فيينا متجهًا إلى إجلاو Iglau (جيهالفا Jihlava)، حيث يقع مقر كتيبته. وفي الصباح التالي امتدت يد بيتهوفن إلى القلم والورق وكتب بيد مرتعشة: «قبل وفاتي أعلن كارل فان بيتهوفن، ابن أخي الحبيب، وريثي الوحيد والمطلق لكل الممتلكات في حوزتي.» هكذا، وفي أقصى حالات الشدة، تخلى أخيرًا عن مفهوم أن كارل هو ولده، ولكن وُجه إليه أول خطاب من مدينة إجلاو باعتباره «أبي العزيز.»

كافأ بيتهوفن المارشال فون شتوترهايم على محاباته لكارل بأن أهدى له رباعي في سلم الصغير مع الرفع المصنف رقم ١٣١، ومن هنا صار على الفور أكثر الجنود رفعة في التاريخ.

وظل بيتهوفن على فراش الموت لمدة تقرب من ثلاثة أشهر، ومر بثلاث عمليات بزل بطن كانت آخرها في يوم ٢٧ فبراير/شباط. ظلت روحه مشاكسة واضطر الطبيب فافروخ أن يترك مكانه للطبيب جيوفاني مالفاتي الذي رغب بيتهوفن ذات مرة في الزواج من ابنته تيريزا. وصف مالفاتي للمريض وصفة أسعدته ودمرته؛ كانت نظامًا غذائيًّا مكونًا من شراب فاكهة مجمد وممزوجًا بالخمر ومستحضرات طبية أخرى ممزوجة بالكحول واستخدامها كضمادات. لاحظ الطبيب — أو ربما عرف منذ عهد بعيد — أن بيتهوفن محب للنبيذ القوي. وكان متوقعًا أن بيتهوفن بالغ في إتباع وصفته وأصبح مخمورًا وأصابه الإسهال. كانت تريحه قليلًا حمامات البخار البدائية وسط أكوام من منقوع القش الساخن وأوراق الكرنب، إلا أنها كانت تزيد من عطشه. ولمّا كان عطشه لا يرتوي ولا يزال يفكر في

بون، توسل إلى المسئولين في دار نشر شوتس في مدينة ماينز لإرسال «بضعة زجاجات [من] نبيذ الراين أو نبيذ موزل» له.

وانفجر غاضبًا كعادته الشهيرة عندما أُهدي مطبوعة حجرية لأحد المنازل بعنوان «مسقط رأس يوزف هايدين.» ولاحظ الخطأ في الاسم واستشاط غضبًا قائلًا: «من كتب ذلك؟ ... فهو لا يمكنه حتى تهجي اسم أستاذ مثل هايدن.»

أيقظت فترة اكتئاب أخرى قلقه الدائم بشأن المال، وأرسل استرحامًا مثيرًا للشفقة يشكو فيه من فقره إلى الجمعية الموسيقية في لندن. وعلى الفور جُمع مائة جنيه إنجليزي (ألف فلورين) من الجمعية وأُرسلت إليه ووصلته في يوم ١٥ مارس/آذار. كان بيتهوفن مغتبطًا لدرجة أن الثقب انفجر في بطنه. وقال مقتبسًا العبارة الشهيرة القديمة في نهاية العديد من المسرحيات اللاتينية: «صفقوا أيها الأصدقاء، لقد انتهت الكوميديا.»

لم يكن يعاني قلة الأصدقاء بعدما أُذيع الخبر في جميع أرجاء فيينا أن بيتهوفن يحتضر: وكان من بينهم الكونت موريتس ليشنوفسكي وإجناتس شوبانتسيج (الذي عاد وقتئذ من روسيا وبدأ يقود العروض بانتظام لرباعيات الراحل بيتهوفن) وديابيللي وفون جلايخنشتين وشترايخر، وحتى مالك العقار السابق، الذين أتوا جميعهم بروح متسامحة حاملين الهدايا من الحلوى. وقطع الكثير من المهاجرين طريقا إلى منزل شفارتسبانيرهاوس إلا أن أحد الشباب كان خجولًا جدًّا، فكان يحوم كثيرًا حول بيتهوفن دون أن يجرؤ على مخاطبته، وهو فرانتس شوبرت الجدير بالاحترام.

وفي يوم ٢٣ مارس/آذار كتب بيتهوفن ملحقًا لوصيته من سطر واحد وفقًا لنصيحة ستيفان فون برونتج. أكد الملحق على امتداد ميراثه لكارل وذرية كارل ووقع باسم «لودفيج فان بيتهوفن» وأسقط القلم. «بهذا! لن أكتب أكثر.»

حضرت عبوة زجاجات نبيذ من نوع روديشايمر برج Rüdesheimer Berg معتقة من عام ١٨٠٦ من ماينز في اليوم التالي. ولكن بحلول ذلك كان بيتهوفن قد تلقى بالفعل الشعائر الأخيرة وهمس قائلًا: «وا أسفاه،

وا أسفاه — تأخرت كثيرًا!» وقرب المساء راح في غيبوبة ورقد لمدة ثمانية وأربعين ساعة وحشرجة الموت في حلقه. وفي وقت متأخر من بعد ظهر يوم ٢٦ مارس/آذار اجتمعت سحب العاصفة فوق مدينة فيينا، داكنة ومفعمة بالثلوج. وخرج كل من شيندلر وستيفان فون برونِنج لاختيار مقبرة في مقابر فاهرينج Währing، تاركين بيتهوفن في رعاية أنسيلم هوتينبرينر Anselm Hüttenbrenner، وهو موسيقار وصديق لشوبرت. كان الشخص الوحيد في الغرفة سوى أنسيلم امرأة غير معروفة الهوية، ربما كانت مدبرة منزل بيتهوفن.

وفي الساعة ٥:٠٠ مساء — وهو الوقت نفسه في اليوم نفسه من شهر مارس/آذار الذي ظهر فيه بيتهوفن لأول مرة باعتباره طفلًا معجزة — أنار البرق النافذة وتبعه قصف الرعد العنيف. وأقسم هوتينبرينر الذي فُزع من الصدمة أنه رأى بيتهوفن يرفع يده اليمنى ويقبضها بشدة لبضعة ثواني بعينين محدقتين، ثم سقطت يده وأسلم الروح.

كانت العاصفة الرعدية تقذف الثلوج بشدة في تلك الليلة. وكتب أحد أصدقاء أنتوني برنتانو لها في فرانكفورت يقول: «الأمر يشبه وكأن عناصر الطبيعة تمردت على موت هذا العقل العظيم.»

وفي يوم ٢٩ مارس/آذار سار موكب طويل وراء جثمان بيتهوفن الذي شيعت جنازته من فناء منزل شفارتسبانيرهاوس حتى شارع فارينجر جورتل Währinger Gürtel وصولًا إلى المقبرة. تراوح حجم الحشود من عشرة آلاف إلى ثلاثين ألف. وذكر جيرهارد فون برونِنج أن «كأن فيينا كلها تسير خلف جثمانه.» وسبقت فرقة نحاسية وكورس التابوت. وحمل ثمانية قادة أوركسترا غطاء النعش. وكان شوبرت من بين عشرين شخصًا من حملة المشاعل مغطين الرأس، وقبل انتهاء العام التالي دُفن شوبرت في قطعة الأرض نفسها التى دُفن فيها بطله إذ بعُد عنه مسافة لوحة مقبرة واحدة؛ فقد كان الاسم العظيم مهيمنًا عليه في مماته وكذلك في حياته.

خاتمة

كشف تشريح الجثة أن بيتهوفن توفي بسبب تليف الكبد ضخم العُقيدات الذي تلا التهاب الكبد، وهو ليس نوع التليف الذي يحدث بسبب تناول الكحوليات، مع أنه كان دون شك يشرب الكحوليات بشراهة شأنه شأن والده وجدته من قبله. ووُجدت أعصابه السمعية «مضمرة وبلا نخاع»، في حين كانت الشرايين السمعية المجاورة «متوسعة لما يزيد حجمًا عن ريشة الغراب، ومثل الغضروف.» وتفيد الحقائق المتعلقة بالأوعية الدموية، بالإضافة إلى نزعة بيتهوفن المعروفة نحو نوبات الغضب التي تجعل وجهه يحمر، بأن صممه قد يكون مرتبطًا بمرض بالشرايين، استفحل بسبب الأعراض الجانبية للإسهال المزمن. ولكن إذا كان قد ابتلي بالفعل بمرض التيفوس في صيف عام ١٧٩٦ ولاحظ أول فقدان لسمعه سريعًا بعد ذلك، فإنه ربما يكون — وفقًا للمؤرخ الطبي الطبيب إدوارد لاركين Edward Larkin — «قد تكوّن لديه الشكل الخاص بمرض الباثولوجيا المناعية المعروف باسم الذئبة الحمراء الذي دائمًا ما تبدأ الإصابة به في مرحلة الرشد مع الإصابة بالحمى ... ويصاحبه اضطراب نفسي، ثم يصبح مزمنًا وتتخلله فترات توقف، ومراحل من عدم الاستقرار العاطفي.» يتوافق ذلك التشخيص التخيلي والخشونة الذئبية التي كانت تعتري وجه بيتهوفن والتهاب القولون والتهاب المفاصل الرثياني وأمراض الشرايين والكبد.

بلغت قيمة عزبته عشرة آلاف فلورين — الأمر الذي أثار سخط الجمعية الموسيقية الملكية — بعدما بيعت ممتلكاته التي لم يطالب بها أحد في مزاد

علني. وربما كانت لتجلب المزيد من المال لو لم يسرق شيندلر الكثير من الأغراض الثمينة، التي من ضمنها ١٣٨ كراسة محادثة وعدد لا حصر له من المخطوطات الموسيقية والتذكارات والخطاب الموجه إلى «المحبوبة الخالدة». وبعد سنوات لاحقة أضاف شيندلر محادثات ابتدعها من نسج خياله إلى كراسات المحادثة (بينما محا محادثات أخرى) «ليوضح» مدى قربه من الرجل العظيم. وبعدما نُشرت حياة بيتهوفن المؤثرة على نطاق واسع عام ١٨٤٠، باع شيندلر كنزه الدفين إلى ملك بروسيا وعاش من متحصلات البيع إلى أن توفي عام ١٨٦٤. ولم يُكتشف تزويره حتى السبعينيات من القرن العشرين.

حظيت وثيقة واحدة باحترام شيندلر ألا وهي «وثيقة هيليجنشتادت» التي رتب الأمر لنشرها في مجلة «أليجماييني موزيكاليشي تسايتونج» في الوقت نفسه الذي انعقد فيه المزاد. أوصلت المجلة للعالم — الأمر الذي لم تستطع فعله أي مذكرة أخرى — المرارة الكاملة لعجز بيتهوفن، ولا تزال مكتبة جامعة هامبرج محتفظة بها حتى الآن.

توفي ستيفان فون برونتج بعد خمسة أسابيع فقط من وفاة بيتهوفن تاركًا لولده جيرهارد لوحتين لصور مصغرة احتفظ بهما من المزاد، واللتان يمكن مشاهدتهما في متحف بيتهوفن هاوس في بون. كانت اللوحتان لامرأتين وكانتا مرسومتين على العاج. تعرف على الأولى مبكرًا بأنها تشبه جيلييتا جوتشياردي التي أهدى إليها سوناتا «ضوء القمر». ولفترة تزيد عن القرن اعتُقد أن الأخرى تمثل الكونتيسة إردودي. وتشير الأبحاث الأخيرة إلى أن العينين الكبيرتين الآخذتين شكل لوزتين والتموجات الناعمة بالشعر والعنق الطويل هي صفات المحبوبة الخالدة.

عاشت أنتوني برنتانو بعد وفاة بيتهوفن لأكثر من اثنين وأربعين عامًا، وتوفيت عام ١٨٦٩ وهي في الثمانية والثمانين من عمرها. كانت أيامها الأخيرة حزينة بسبب الاختلال العقلي الذي عاناه ابناها إلى جانب مشاكل عائلية أخرى. إلا أنها استمدت العون من الدين، وأصبح قصرها، الغني بأشكال الفنون الذي كثيرًا ما زاره جوته، المركز الاجتماعي لفرانكفورت القديمة.

صار كارل ضابطًا ممتازًا يحظى بشعبية، ثم ترك الجيش بعد خمس سنوات وتزوج عام ١٨٣٢ وورث عزبة يوهان فان بيتهوفن البالغة قيمتها ٤٢٠٠٠ فلورين عام ١٨٤٨. مكّنه هذا، إلى جانب ميراثه السابق، من التقاعد مبكرًا والعيش كمواطن عادي ثري من مواطني فيينا. وتوفي في عمر الثانية والخمسين بسبب مرض الكبد.

ومن بين ذرية كارل الخمسة، كان لديه ابن واحد وُلد عام ١٨٣٩ عمده باسم لودفيج. طفق لودفيج يستغل أسلافه أطول فترة ممكنه، بائعًا مجموعة متنوعة من التذكارات المزيفة، ثم انحدر إلى حياة الجريمة الصغرى التي أدت إلى قضائه فترة بالسجن. ومن بين ذرية لودفيج الستة، عاش أحدهم فقط وكان يُدعى كارل يوليوس ماريا Karl Julius Maria إلى أن وصل إلى مرحلة البلوغ. لم يتزوج كارل قط وتوفي وهو جندي في الحرب العالمية الأولى وكان آخر من حمل اسم بيتهوفن.

رقد عم كارل الأكبر إلى جوار شوبرت في مدفن كنيسة فاهرينج حتى عام ١٨٦٣، عندما نُقل جثمانهما إلى «مقبرة فيينا المركزية». ظلت لوحات المقابر الأصلية كما هي فيما هو معروف الآن باسم «متنزه شوبرت»، وهو الاسم الذي سريعًا ما يرتبط في الأذهان بالسيارات أكثر منه بالأشجار والحشائش بسبب كمية الخرسانة والأسفلت التي تفترش المدينة.

جلبت الذكرى المئوية الثانية لميلاد بيتهوفن عام ١٩٧٠ فيضانًا متوقعًا من السير الحياتية والمؤتمرات والإصدارات المسجلة، التي اشتملت على العبوة الصوتية لـ«الأعمال الكاملة» التي صُممت على شكل حقيبة سفر وبيعت الواحدة منها مقابل ألف دولار. أضاف كل هذا إلى سمعة بيتهوفن مثلما أضاف إحياء أعمال شكسبير كل أربع سنوات إلى سمعة ذلك الشاعر، قبل ذلك بستة أعوام. وبالفعل قد تكون النتيجة المتبقية الوحيدة للذكرى المئوية الثانية هي استنفاد طاقات وميزانيات مروجيها. وتعد «منازل بيتهوفن» في كل من بون وفيينا وبادين ومودلينج مزارات سياحية يكثر السياح من التردد عليها. يسرد المرشدون حكايات شيندلر المزيفة ويهزون أكتافهم غير مبالين عندما يتحداهم أحد، وتظل باقية جزيرة واحدة أو جزيرتان هادئتان

من الصدق. فيا لها من تجربة مثيرة أن تستقل الترام إلى هيليجنشتادت (التي كانت لفترة طويلة جزءًا لا يتجزأ من العاصمة فيينا) وتسير في الشارع الصغير من الكنيسة وتقف في الحجرة التي كتب فيها بيتهوفن وثيقته. وفي البهو يحتفظ متحف جمعية بيتهوفن ببضع التذكارات القليلة الذي نادرًا ما يكون مفتوحًا.

يبدو أحد تلك المنازل، الواقع فوق مدينة كريمز، وكأنه لم يتغير على الإطلاق. ولا يزال منزل يوهان الكبير يقع خارج نايزندورف مُحاطًا بالسور المرتفع نفسه. يمكن للمرء السير متمهلًا بطول الممر المُغطى بالسماد والمتفرع من الطريق الرئيسي تاركًا خلفه ضوضاء القرن الحادي والعشرين، والخطو — بحرص — إلى العقد الثالث من القرن التاسع عشر إلى حيث تخر الأبقار لحلبها ويصيح أحد الديوك بين الحين والحين: «يجب أن تكون!» وتفوح من الهواء رائحة العسل والروث. ويتضح جليًا من قمم بعض أشجار الفاكهة نوافذ الغرفة التي كتب فيها بيتهوفن مسودة «آخر خاطر موسيقي». ومن خلفها تقع الحقول التي قطعها مجهدًا وهو يلوح ويصيح، غير واع بالنظرات المحدقة المتعجبة. يظل المرء يتبع خطاه إلى أن يُفاجأ بلافتة معسكر STALAG XVIIB التاريخية.

بدأ هذا الكتاب بالحديث عن الطقس المميز لسلم دو الصغير الذي أوقف الحياة في نيو إنجلاند في فبراير/شباط عام ١٩٧٨ إلى سطوع الشمس والجلبة الضخمة التي أحدثتها سيمفونية بيتهوفن الخامسة في سلم دو الكبير اللذين أضفيا حسًّا بالحياة المنبعثة من جديد. ولهذا ربما يُختتم الكتاب بمشهد آخر من نيو إنجلاند في أواخر صيف عام ٢٠٠٤: متمثلًا في الحفلة الختامية لدورة رباعيات بيتهوفن في مهرجان «جبل الموسيقى» Music Mountain في قرية فولز فيليدج Falls Village بولاية كونيتيكت.

في هذا الحفل بعد ظهيرة يوم الأحد الحار، عزف رباعي وتريات شنغهاي أمام جمهور بلغ عدده مائتين وخمسين شخصًا مرتادين ملابس قصيرة الأكمام وصنادل. وبينما كان العازفون يشرعون في عزف الموازين الموسيقية الاستهلالية للفوجة الكبيرة فإن كشك الموسيقى — وهو صندوق

من خشب الأرز صُمم ليصدر رنينًا مثل الكمان الضخم — نقل رنينه إلى الخارج إلى المستمعين الآخرين في المرج. وبعد خمسة عشر دقيقة قاطع أحد مسئولي المهرجان التصفيق ليعلن أن منزلًا مجاورًا نشب فيه حريق، إلا أن اللهب بدا يمكن السيطرة عليه وكانت سيارة الإطفاء القادمة من القرية في طريقها: «سنخبركم بما يجد من أنباء، والآن استمتعوا بالفاصل.»

واصل باعة عصير الليمون والكعك أداء عملهم، وكان الرجال والنساء والأطفال يتنزهون مراقبين دون جدوى سحابة الدخان المتصاعدة من على بعد مائتي ياردة. كان أحد أعضاء الرباعي قد جلب معه كاميرا رقمية. وقال أحدهم بسخرية: «إنه خطؤكم أيها الشباب لأنكم أطلقتم شررًا خلال عزف الفوجة الكبيرة.»

لم يكن رجال الإطفاء قد وصلوا بعد عندما استؤنف الحفل بعرض رباعي بيتهوفن الأخير، المصنف ١٣٥، الذي أكمله بيتهوفن في نايزندورف منذ مائة وثمانية وسبعين عامًا. لم يُقاطع العرض إطلاقًا أثناء الحركة البطيئة، وبمجرد أن انتهت الخاتمة — بثمانية إعادة مبتهجة لشعار «يجب أن تكون!» — انتشرت أخبار أن ثمة عددًا لا يقل عن أربعة شركات مطافئ تحاول إنقاذ المنزل الواقع داخل العزبة.

ولّما عرف رجال الإطفاء أن الموسيقى العظيمة تُعزف وقتئذٍ فإنهم تسلقوا الجبل دون إصدار صفارات الإنذار واستخدموا خراطيمهم في صمت.

مسرد المصطلحات الموسيقية

كان للكثير من المصطلحات الموسيقية، مثل السوناتا والكونشرتو، معان مختلفة في الحقب الزمنية المختلفة. وتعكس التعريفات الآتية الفهم السائد لبعض المصطلحات في زمن بيتهوفن (١٧٧٠–١٨٢٧). ولا ينبغي التسليم بتلك التعريفات الوصفية، فحتى في زمن المدرسة الكلاسيكية رفيعة المستوى كانت التصميمات الموسيقية تتسم بالمرونة نفسها التي يتسم بها فن الرسم الذي يصور الحياة اليومية أو الشعر المقطعي. أما الكلمات السوداء والواردة في التعريفات، فقد عُرِّفت هنا أيضًا.

إتباع Canon: أحد الأشكال الواضحة للطباق الموسيقي (أو **الكنترابنط**). تتوارد الأصوات التي تنتمي لمناطق صوتية مختلفة في تتابع ثابت، أحدها يردد صدى الآخر بدقة. يصدر عن توقيت المدخلات والفواصل الزمنية التي تفصل كل نغمة صوتية عن الأخرى هارمونيٌ متداخل. وتعد رباعية «إنني رائع جدًّا» Mir ist so wunderbar من أوبرا **فيديليو** أحد أجمل الإتباعات.

ارتجال Improvisation: فن إبداع الموسيقى بعفوية لتكون إما فانتازيا حرة أو **تنويعات للحن المحوري** لا يطلبها غالبًا أحد من جمهور العازف، وينبغي عدم الخلط بينها وبين تسارع الأنغام الممل لموسيقى العصر الجديد؛ كان كل من باخ وموزارت وبيتهوفن قادرين تمامًا على ارتجال **الفوجات**.

آريا Aria: أغنية منفردة مستقلة، لحنية بشكل عام وذات صياغة من حيث البنية، وتميل لتكرار مادتها الافتتاحية، مع أن الآريات الأوبرالية تستمر في أغلب الأحيان بشكل خطي.

استطراد Episode: هو فقرة تابعة في **الفوجة** تكون عادةً أخف في النسيج وتفصل بين العبارات ذات اللحن المحوري. وفي الموسيقى الكلاسيكية تكتسب الاستطرادات في أغلب الأحيان مكانة شبه متساوية، وتصبح ألحانًا محورية بصورة فعالة في حد ذاتها. (راجع **الروندو**).

أستيناتو Ostinato: هو اللفظ الإيطالي لكلمة «عنيد»، وهو نمط موسيقي يكرر نفسه مرارًا وتكرارًا لإحداث تأثير تراكمي.

اسكرتزو Scherzo: في الإيطالية تعني «دعابة» أو «نزوة» وقد استخدم هايدن هذا المصطلح لوصف بعض مينويتاته سريعة الإيقاع المفعمة بالحيوية ذات الميزان الثلاثي. طور بيتهوفن الاسكرتزو إلى أكثر من هذا إلى المرحلة التي تسارع فيها إيقاعه الثلاثي حتى أصبح إيقاعًا أحادي النبضات، وبدورها ضُمنت هذه النبضات في مجموعات كبيرة من النبضات تتذبذب بقوة لا تقاوم.

إلقاء منغم Recitative: تحول أقرب موسيقى ملفوظة إلى حديث فعلي؛ غناء الكلمات أو نصف غنائها بإيقاعاتها الطبيعية بأقل مصاحبة (خلفية موسيقية) ممكنة.

بوليفونية Polyphony: خيوط لحنية منفصلة تُسمع في وقت واحد، وذلك على النقيض من الكتل التآلفية «الهوموفونية» راجع **الكنترابنط**.

تأخير Appoggiatura: تنافر **تصريفي** في الأصوات يستقر عادةً عند درجة أدنى.

تآلف ثلاثي Triad: يتكون من أكثر ثلاث نغمات تآلفًا (١،٣،٥) للسلم الموسيقي، مشكلةً معًا أحد التآلفات الشائعة ولا تتغير هارمونيتها إذا تغير

موضعها إلى أعلى أو إلى أسفل إلا أن صوتها يتغير. فالتآلف الثلاثي (٥، ١، ٣) الذي تعزفه الأوركسترا يعطي شعورًا بتوقف غير مكتمل يعلن (في الكونشرتو) عن **الكادنزا**.

تحويل، يحول Modulation, Modulate: هو انتقال من سهل هارموني إلى آخر. ومثلما قد يكون للسهل في الجغرافيا الكثير من المستويات المختلفة التي **ينتمي** بعضها لبعض جيولوجيًّا، فكذلك الحال في الموسيقى؛ فالتغييرات في الهارموني التي ترتبط تلقائيًّا بعضها ببعض لا تتضمن تحويلًا. وعندما يتغير الهواء والمناخ فحسب يمكن للمرء أن يقول إنه قد انتقل إلى إقليم جديد. راجع العلاقة بين الحركات الثانية والثالثة من كونشرتو **الإمبراطور** Emperor لبيتهوفن.

تصريف، يصرف Resolution, Resolve: تبلغ حاجة جميع الفنون — ناهيك بالعلوم أو الفلسفة — إلى **تصريف** التعقيد إلى نوع من الوحدة ذروتها في الموسيقى الكلاسيكية. سوف يشتمل اللحن المعتاد على **تأخيرات** حتى عندما يقترب شكله الأكبر، الصاعد أو الهابط، إلى شعور بالاكتمال أو **التصريف**. وتكون التآلفات (فيما عدا تآلفات نغمة القرار) في حاجة إلى **التصريف** إلى تآلفات أخرى، أو على الأقل نقل توترها الداخلي عبر سلسلة هارمونية تحقق التآلف في النهاية. (راجع **القفلة الموسيقية**.) وما من موسيقار كان يناضل أكثر ثباتًا من بيتهوفن ليصل إلى التصريف حتى عندما يصل نضاله المستمر المتعمد إلى درجة الألم.

تعليق أو تأخير Suspension: نغمة تابعة تسعى لأن **تُصرف** إلى نغمة أساسية، إما من أعلى أو من أسفل. ويكون هذا التصريف منطقيًّا للغاية حتى إن النغمة الأساسية لا تحتاج إلى أي تأكيد. استمع إلى التأخير المطول الذي يختتم الحركة البطيئة من كونشرتو البيانو الرابع لبيتهوفن.

تنويعة Variation: الزخرفة اللحنية، أو إعادة البناء الهارموني **للحن محوري** يستمر الإحساس بشكله الأساسي حتى في التتابعات بالغة التعقيد.

جزء Part: السطر الموسيقي الواقع على مدرج موسيقي منفرد الذي يتبعه عازف موسيقى الغرفة أو عازف الأوركسترا. ولا بد لتلك الأجزاء أن يفصلها الناسخ عن مدونة الموسيقار الكاملة، مثل حل خيوط النسيج.

الجميع Tutti: هكذا يُسمى بالإيطالية وتعني الكلمة «الكل»؛ أي جميع أصوات الأوركسترا الكامل.

حدة الصوت التامة Perfect pitch: موهبة سمعية تفرض نفسها على بعض الموسيقيين لدرجة أنها تحول دون تحملهم سماع الموسيقى التي تشذ عن السلم الموسيقي.

حركة العاصفة والاندفاع Sturm und Drang: هكذا تُسمى باللغة الألمانية بينما بالإنجليزية Storm and Stress وهي حركة أدبية ألمانية.

الخاتمة Coda: تعني «تذييل» في اللغة الإيطالية — وهي مقطع ختامي ينبع من الجسد الأساسي للعمل ويؤكد على مقام نغمة القرار — وتكون قصيرة وفقًا لمتطلبات النسب الكلاسيكية. ومع ذلك فإن العديد من خواتيم بيتهوفن يمكن أن توصف جديًّا بأنها «الذيل الذي يهز الكلب».

رقم المصنف/العمل Opus number: فهرسة للترتيب الذي يبدع فيه المؤلف أعماله، أما الأعمال التي تُصدر في مجموعات فربما تُفهرس فهرسة إضافية مثل «المصنف ١٠، رقم ٣». ملحوظة: إن أرقام المصنفات ليست دليلًا يُعتمد عليه لتحديد الزمن الذي تؤلف فيه الأعمال فعليًّا.

روندو Rondo: هو بنية شكلية تُصاغ حول لحن محوري «يتكرر» بصفة منتظمة بعد الاستطرادات المتداخلة.

زغرودة Trill: تموج سريع من نغمتين متجاورتين، ذو صلة بالكادنزا بشكل عام إلا أن بيتهوفن حوله إلى وسيلة حرة للتعبير عن العديد من العواطف الموسيقية بدءًا من الرهبة وحتى النشوة.

سكتات Rests: فترات صمت مفروضة في الموسيقى، ولا ينبغي الخلط بينها وبين الوقفات، والتمييز بينهما أمر متروك للعازف.

سوناتا Sonata: عمل متعدد الحركات يُعزف عادةً على آلة منفردة أو اثنتين وأصبح بإضافة المزيد من الآلات ثلاثيًّا ورباعيًّا وسباعيًّا وهكذا. ويُطلق علي السوناتا في تقسيمات الأوركسترا الكاملة سيمفونية أو **كونشرتو** (إذا عُزفت باستخدام آلة منفردة.)

شاكون Chaconne: أحد أشكال التنويعات القائمة على تتابع هارموني صارم، يكون قصيرًا في العادة وتحدثه إحدى حركات الباص المتدرجة.

شيمبالو Cembalo: الهاربسيكورد Harpsichord الذي يمكن سماعه يدوي في أوركسترا الباروك أو الأوركسترا الكلاسيكي، محافظًا على الميزان ومستكملًا الهارموني أحيانًا. وأثناء «الفترة الانتقالية» في شباب بيتهوفن التي حل فيها البيانو تدريجيًّا محل الهاربسيكورد، كان يمكن أن يشير الاسم **شيمبالو** إلى أي من الآلتين. راجع **الكلافير**.

صيغة السوناتا Sonata form: هي الشكل الذي تقوم عليه عادة الحركة الأولى من **السوناتا** أو السيمفونية. (قد تقوم عليه حركات أخرى أيضًا، ولكن نادرًا ما تقوم عليه جميعها.) و**لصيغة السوناتا** قدرة على أن تتنوع بأسلوب مدهش على أيدي المبدعين من أمثال هايدن أو بيتهوفن، إلا أن بنيتها تكون على شكل بنية القنطرة بصفة أساسية. يُتوازن عرض الألحان المحورية المتناقضة (المرتبطة، مثل قوالب البناء، بوسائل عديمة الصلة بالألحان المحورية) بإعادة العرض المتطابق. وبين تلك الكتلتين المرتفعتين يكون هناك قسم تنمية أقصر يُخضِع المادة المرتبطة باللحن المحوري لأنواع متنوعة من الضغط، مثل التوسع أو الدمج أو التقسيم. يعزز الضغط التصميم الكلي فحسب إذ يتشارك كل من العرض وإعادة العرض في الأساس اللحني الثابت نفسه (راجع **مفتاح**.) ومع ذلك فإنهما يختلفان في جهة واحدة مهمة؛ يقف العرض على أرض منحدرة من الناحية الهارمونية،

وتبدأ مادته ذات الصلة باللحن المحوري عند **نغمة القرار** ولكنها ترتفع (**تتحول**) بعد ذلك إلى **النغمة المسيطرة**. ولا بد للتنمية التي تلي ذلك أن تعارض هذا التحول وإلا فلن يغدو هناك أي شعور بالعودة إلى «مستوى الأساس» عندما تصل إعادة العرض إلى نغمة القرار. وتظل إعادة العرض الكلاسيكية عند ذلك المستوى بصفة عامة عن طريق تفادي المزيد من التحول وإضافة المزيد من **الخاتمة** «الأساسية».

بعنف Sforzando: نبرة قوية، توافق الإيقاع أو تشذ عنه، وتبدو غالبًا متناثرة في عزف بيتهوفن إلا أنها في الحقيقة حسنة التوقيت على نحو دقيق.

فقرة غنائية الطابع Cantilena: تدفق صوتي طويل من مخطط لحني بصفة خاصة، ذو بداية ونهاية واضحتين.

فوجة Fugue: شكل دقيق من أشكال **الكنترابنط** (إلا أنه أقل دقة من الإتباع) الذي يتبع فيه عدد من الأصوات، أو الأجزاء، بعضها بعضًا بنوع من السباق المهيب (تعني **الفوجة** التعارك باللاتينية.) يفصح أحد الأصوات المنفردة في البداية عن **اللحن المحوري** أو «الموضوع الموسيقي»، وبينما يرد عليه صوت آخر بنغمة طبق الأصل ولكن بحدة صوت مختلفة فإن الصوت الأول يستمر بـ«موضوع مقابل»، والذي يُرد عليه بالمثل بتداخل الصوت الثالث. (يمكن أن تتداخل خمس أصوات مادامت مناظرة الفوجة تسمح.) تتخلل الأصوات كلًّا من الموضوع والموضوع المقابل ذهابًا وإيابًا، إلى جانب تخللها مقدارًا محددًا من اللحن المحوري التابع، مما يربط الجسد الأساسي بعضه ببعض. قد يؤدي أي صوت إلى تغيير أي موضوع عن طريق «عكسه» (عزف النوت بالعكس) أو «تكبيره» أو «تصغيره» (تغيير النوت من حيث قيمتها الزمنية) وعزفها في أحيان نادرة جدًّا بـ«حركة راجعة» (أي عزف النوت عكسيًّا). تعطي الاستطرادات ذات النسيج الأكثر استرسالًا انفراجة من المناقشة الكنترابنطية. وبصفة عامة يكون لدى المرحلة قبل الأخيرة من الفوجة أصوات تزاحم بعضها بعضًا (تأثير «التلاحق») للوصول إلى الذروة قبل **تصريفها في قفلة** موسيقية أخيرة.

قفلة موسيقية Cadence: عبارة ختامية أو تتابع هارموني ينتهي بلحن أو حركة أو أي مقطع موسيقي مستقل آخر. فإذا تمت القفلة الموسيقية عند **نغمة القرار** فإنها تعطي شعورًا بأنها **صُرفت**. أما القفلة الموسيقية التي تتم عند أي مفتاح آخر — المستكملة في حد ذاتها — فإنها لا تكون حاسمة بصورة كاملة (مثل نهاية الفقرة النثرية).

قوي، عنيف Forte, Fortissimo: صاخب أو صاخب جدًّا؛ وهما النقيضان لـ«خافت» Piano و«خافت جدًّا» Pianissimo، أي ضعيف أو ضعيف جدًّا.

كادنزا Cadenza: اللفظ الإيطالي من Cadence، إلا أن كادنزا تشير عادةً إلى فقرة من الغناء المنفرد اللافت للنظر (المشتمل على الارتجال)، أو الاستعراض بالآلات المنفردة حتى نهاية إحدى حركات الكونشرتو. وفي الكونشرتو **الكلاسيكي** كان يُعلن عن الكادنزا بتآلف سداسي رباعي مشوق يعزفه الأوركسترا الذي يظل صامتًا بعد ذلك حتى انتهاء العازف المنفرد من أداء **الزغردة** المصحوبة بعبارة إيقاعية متكررة. حوّل بيتهوفن تلك الصياغة الختامية بأسلوب رائع في كونشرتو البيانو الثالث والرابع.

كافاتينا Cavatina: أغنية قصيرة على شاكلة **الآريا**، وهي دورية من حيث الصياغة وبطيئة من حيث سرعة العزف.

كبير، صغير Major, Minor: هما الضربان اللحنيان الأساسيان لموسيقى فترة ما بعد النهضة. ويتسم السلم الكبير، المتوافق مع النغمات السبع بدءًا من نغمة دو إلى نغمة سي على المفاتيح البيضاء على البيانو، بمستوى أكثر عذوبة وسلاسة فيما يتعلق بتآلف النغمات من السلم الصغير الذي يُسَطِّح النغمتين الثالثة والسادسة. وعندما تتسطح تنفصل النغمة الأخيرة (لا المخفوضة في سلم دو) بمقدار نغمة ونصف عن النغمة السابعة، التي تسعى لتصريفها لأعلى إلى نغمة دو أخرى. يعطي ذلك الانفصال والجر الطفيف الذي تزيد به كل من النغمتين المسطحتين صعود السلم الموسيقي شكلًا عامًّا للألحان الصغيرة وحدةً للهارمونيات الصغيرة يستغلها المؤلفون

الموسيقيون لإحداث تأثير عاطفي. ويخفف الانتقال من الصغير إلى الكبير دائمًا على نحو تقريبي الحالة المزاجية الناتجة عن الاستماع إلى الموسيقى، مثلما أوضح بيتهوفن على نحو معروف في السيمفونية الخامسة.

كرُوش، دبل كرُوش، وهكذا Quaver, Semiquaver, etc: ربع نغمة ونُمن نغمة، وهكذا. يصرح المؤلف، المتدرب على المصطلحات الموسيقية البريطانية، بولعه بهذه الكلمات الجميلة وبعدم قدرته على تأليف «نغمة ثانية وثلاثين» دون أن يتساءل عمّا حدث للنغمة الحادية والثلاثين.

كلاسيكي Classical: تشير الفترة الكلاسيكية من تاريخ الموسيقى الغربية إلى الفترة (ما بين عامي ١٧٢٠–١٨١٥ تقريبًا) التي تلت فترة الباروك وسبقت الفترة الرومانسية. وكان من الخصائص المتطورة للكلاسيكية «رفيعة المستوى» بساطة **اللحن المحوري** (التيما) وأهمية **التحويل** والتناسق التركيبي الكلي الذي يتضح في صورة صيغ منظمة مثل **السوناتا والروندو**.

كلافير Clavier، كلافسان Clavecin: جاء الاسم من كلمة Klavier في اللغة الألمانية، وكانت تشير في أيام بيتهوفن الأولى إلى أية آلة وترية ذات لوحة مفاتيح، ولكنها فيما بعد أشارت إلى «البيانو».

كنتاتة Cantata: مقطوعة مغناه تتسم بطول واسترسال محددين، وتتضمن عادةً قوى أوركسترالية وكورالية إلى جانب مطربين منفردين.

الكنترابنط Counterpoint: هو خيوط لحنية تتحرك — كلٌّ على حدة — إلا أنها مرتبطة عن طريق عدة أجزاء أو «أصوات»، ويمكن تشبيه تعاقبها زمنيًّا بالطبيعة الخطية لسجادة يكون سداها الأفقي أكثر بروزًا من لحمتها العمودية.

كولوراتورا Coloratura: أسلوب زخرفي منمق من التأليف ينشده أحد المطربين لاستعراض براعته.

كونشرتو Concerto: عمل واسع النطاق متخذ صيغة السوناتا وعادةً ما يتصارع فيه أحد العازفين مع الأوركسترا في التفاعل التاريخي بين الخطيب والحشد.

اللحن المحوري (التيما) Theme: عبارة موسيقية ذات شكل بارز ولا تكون في العادة طويلة بما يكفي لتصنيفها على أنها لحن إلا أنها مناسبة للتنمية بعد جملتها الأولى. وربما يتكون اللحن المحوري نفسه من موتيف واحد أو أكثر.

مترابط Legato: تلاشي النغمات بعذوبة إحداها في الأخرى، وهو عكس **المتقطع** Staccato.

متقطع Staccato: أحد أساليب الأداء الذي تنفصل فيه النغمات الموسيقية إحداها عن الأخرى بفترات صمت وجيزة تحدد سرعة الموسيقى قصرها النسبي. حاول بيتهوفن جاهدًا تحديد الفترة الدقيقة للفجوات المتخللة للنغمات المتقطعة البطيئة.

مدرب كورال Répétiteur: عازف بيانو مدرب لفرق البالية أو الأوبرا.

مدرج Stave: هو المازورة الأفقية المكونة من خمس خطوط مسطرة تُكتب عليها النغمات الموسيقية. أما النغمات المرتفعة جدًّا أو المنخفضة جدًّا عن المدرج يكون لديها المزيد من «خطوطها الإضافية».

مدونة موسيقية Score: هي المخطوطة الموسيقية أو الصفحات المطبوعة للمُؤَلَّفة الموسيقية المعدة لأكثر من ثلاثة عازفين أو مطربين. وتشمل عبارة «المدونة الكاملة» التي يستخدمها قادة الأوركسترا **المدارج** بأكملها الواقعة على الصفحة بترتيب متدرج، من أعمق أصوات الباص إلى أعلى طبقات الصوت الحاد. ويستخدم العازفون المنفردون **الأجزاء** فحسب أو **المدارج** المنفردة التي يحتاجونها. تضغط «المدونة المقفلة» الهارموني إلى **مدرجين** من أجل تسهيل القراءة.

مدير الموسيقى أو قائد الفرقة Kapellmeister: قائد موسيقي لإحدى الفرق الملكية أو الأرستقراطية أو المحلية — وتعني حرفيًا **جوقة ترتيل** — وهو قسم للخدمات الموسيقية.

مفتاح Key: نظام من النغمات المتوافقة «يحرر» الطاقة اللحنية **والهارمونية** الخاصة بأية درجة من درجات السلم الموسيقي. ومع أن هذه النظم — البالغة في مجموعها اثني عشر — تختلف فقط من حيث درجة حدة الصوت، فإن الموسيقيين يميلون لربطها بحالات مزاجية أو ضروب معينة. لاحظ مثلًا استخدام بيتهوفن المعتاد لمفتاح دو الصغير في الأعمال المتعلقة بحركة العاصفة والاندفاع Sturm und Drang.

منتسب كبير Relative major: اتحاد المقام الكبير مع مقام صغير بصفة تلقائية ما داما مشتركين في عدد كبير من النغمات.

موتيف Motive, Motif: قطعة موسيقية مقتضبة، أحيانًا كالنغمتين في قصرها، وذات أهمية زخرفية و/أو إنشائية.

الناسخ Copyist: موظف متدرب على فن الخط الموسيقي، يستأجره المؤلف الموسيقي بأجر باهظ ليحول مخطوطته الموسيقية إلى «نسخة متقنة» أو **أجزاء** منفردة.

نغمات توافقية Harmomics: السلسلة التوافقية الهارمونية السمعية الرفيعة، وهي جميع المضاعفات المتكاملة لتردد النوتة الأساسية.

نغمة القرار Tonic: هي المفتاح الرئيسي لأي عمل موسيقي، وهي ضرورية لإضفاء إحساس بـ«الأساس الراسخ» الكلي. تقبل مؤلفو القرن الثامن عشر وأغلب مؤلفي القرن التاسع عشر تلك التونالية الأساسية مثلما تقبل العلماء قانون نيوتن للجاذبية. فكان لا بد للموسيقى الأتونالية أن تنتظر مجيء أينشتاين.

نغمة مسيطرة (دومينانت) Dominant: تشبه السيطرة، القوية ولكن المؤقتة، للطائرة الهليكوبتر على الجاذبية. وهي الدرجة الخامسة من السلم الصاعد الذي يحتاج، عندما يُعزف بطريقة هارمونية كتآلف كبير، إلى أن يُصرّف إلى **نغمة القرار** وتكون هذه الحاجة ملحة بصفة خاصة عندما تضاف مسافة سابعة.

هارموني Harmony: هو عادةً تآلف من الأصوات ذات درجات حدة صوت مختلفة تتغير مع تقدم اللحن، ولكن ليس بشكل متزامن معه دائمًا. ويمكن أن يكون التأثير الهارموني عاطفيًّا إلى حد بعيد، وذلك عندما تتصادم الأصوات محدثة تنافرًا مؤقتًا (مثلما يحدث عند استهلال الحركة الرابعة من سيمفونية بيتهوفن التاسعة). يمكن لكل من باخ أو بروكنر Bruckner تحقيق أعمال عظيمة دون موهبة لحنية كبيرة، إلا أن المؤلفين الموسيقيين الذين يفتقرون إلى الخيال الهارموني (مثل فيفالدي Vivaldi وفيبر Weber) استُبعدوا إلى الأبد عن المنافسة.

المراجع

All Writers on Beethoven are indebted to two eminent biographers, both American, who devoted the better parts of their lives to *his* life, and who published their books at virtually the same point in their respective centuries. Alexander Wheelock Thayer (writing for direct translation into German) completed his majestic, three-volume *Ludwig van Beethovens Leben* in 1879. Maynard Solomon (writing in English) put out his *Beethoven* in 1977.

Both books revolutionized Beethoven scholarship, yet both, paradoxically, were inadequate. The very extent of their revelations compelled Thayer and Solomon to continue with further research and writing. Thayer died before republishing his biography in the enlarged form he dreamed of. Other scholars added to it, and it finally materialized as the hybrid but indispensable pair of volumes known as *Thayer's Life of Beethoven*, edited by Elliot Forbes (Princeton University Press, 1967).

Maynard Solomon's biography is available in a revised edition (Schirmer, 1998), importantly complemented by his *Beethoven Essays* (Harvard University Press, 1988) and *Late Beethoven: Music, Thought, Imagination* (University of California, 2004).

Since I am unable, given the format of a short biography, to give citations, I must emphasize that hardly a page of this book is free of debt to the above-named gentlemen.

Other essential works of reference (which, however, require an advanced knowledge of music) are Lewis Lockwood's *Beethoven: The Music and the Life* (Norton, 2003) and Joseph Kerman's *The Beethoven Quartets* (Knopf, 1967). The standard English edition of Beethoven's letters is that edited by Emily Anderson in three volumes (Norton, 1961/1985). It has been superseded in German by Sieghard Brandenburg's new edition, *Ludwig van Beethoven: Briefwechsel Gesamtausgabe*, 7 vols. (Henle, Munich, 1996–1998). Beethoven's conversation books are not available in English, except in dated, partial translations marred by the forgeries of Anton Schindler. A definitive German edition has just been completed: *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, Karl-Heinz Köhler et al., eds., ii vols. (Hesse, Leipzig, 1968–2003).

The following works were also consulted for this biography: Ilse Barea, *Vienna* (Knopf, 1966); David Benjamin, *Beethoven: The Ninth Symphony* (Yale University Press, 2003); Barry Cooper, *The Beethoven Compendium* (Thames and Hudson, 1991) and *Beethoven* (Oxford University Press, 2000); Martin Cooper, *Beethoven: The Last Decade, 1817–1827* (Oxford University Press, 1970); Tia DeNora, *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792–1803* (University of California Press, 1995); George Grove's evergreen *Beethoven and His Nine Symphonies* (1898, Dover reprint, 1962); Kristin M. Knittel, "From Chaos to History: The Reception of Beethoven's Late String Quartets" (PhD. thesis, Princeton University, 1992); H.C. Robbins Landon, *Haydn: His Life and Music* (Indiana University Press, 1988); Paul Henry Lang, *The Creative World of Beethoven* (New York, 1971); Frederick Noonan, trans., *Remembering Beethoven: The Biographical Notes of Franz Wegeler and Ferdinand Ries* (London, 1987); Charles Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven* (New York, 1997); Joseph Schmidt-Görg's magnificently illustrated *Ludwig van Beethoven* (Bonn, 1970); Oscar G. Sonneck, *Beethoven: Impressions of Contemporaries* (New York, 1926); and Editha and Richard Sterba, *Beethoven and His Nephew* (New York, 1954). Among

countless scholarly articles on Beethoven, one especially evokes Virgil Thomson's phrase, "the honorable word, 'academic.'" It is Warren Kirkendale's classic "New Roads to Old Ideas in Beethoven's *Missa Solemnis*," Musical Quarterly 56 (1970).

I hereby express great gratitude to Antony Beaumont, Jesse Cohen, Timothy Mennel, and Sylvia Jukes Morris for critical readings of my manuscript, and to Irene Köller and Alexandra Walsh for research assistance in Austria and Great Britain.

منتدى سور الأزبكية

WWW.BOOKS4ALL.NET