زندگی بتهوون

رومن رولان
محمد مطیعی

la vie de
Beethoven
Romain Rolland

کتاب اول: از اروئیکا تا آپاسیوناتا

رومن رولان

زندگی بتهوون

ترجمهٔ دکتر محمد مجلسی

ویراستار: استاد مصطفی پورتراب

این کتاب ترجمه‌ای است از:

زندگی بتهوون

کتاب اول از اروئیکا تا آپاسیوناتا

رومن رولان

ترجمهٔ: دکتر محمّد مجلسی

ویراستار: استاد مصطفی کمال پورتراب

حروف چینی: دانش پناه، صفحه بندی: محسن شهلایی

لیتوگرافی: پیچاز، چاپ: پیشرو، صحافی: مصدق دوست

چاپ دوّم: تابستان ۷۵، تیراژ ۳۰۰۰ نسخه

نشر دنیای نو: تهران، صندوق پستی ۱۳۱۴۵/۱۶۹، تلفن: ۶۴۰۲۵۷۱

سرآغاز

رومن رولان (۱۸۶۶ — ۱۹۴۴)، نویسندهٔ شریف و گرانمایهٔ فرانسوی، در سراسر عمر خود پوینده بود و جوینده؛ به خود و به دیگران با صداقت محض می نگریست، با دروغ و ریا بیگانه بود، اعتقاد داشت که حقیقت در انحصار هیچ فرد و فرقه‌ای نیست و برای دوست داشتن باید معشوق را درست شناخت و او را به درستی فهمید. او در هر دوره از عمر خود، به نیاز روحی و تحولات فکری خود پاسخ می داد و به همین سبب نوشته هایش از تنوع عجیبی برخوردار است. به تعبیر خود او: «زمانی نیاز درونی مرا وامی داشت که **کولا برونیون**، را بنویسم؛ و زمانی دیگر به زندگی مشاهیر عالم پرداختم، و در دوره‌ای ایّام را با نگارش رُمان موزیکال خود، **ژان کریستف**، گذراندم.»

این نویسندهٔ انساندوست و برندهٔ جایزهٔ ادبی نوبل، در مجموعه‌ای، زندگی سه هنرمند بزرگ، بتهوون (۱۹۰۳)، میکل آنژ (۱۹۰۶) و تولستوی (۱۹۱۱) را به شیوهٔ دلنشین خود نوشت که هر سه به زبان فارسی درآمده است؛ امّا دلبستگی شگفت انگیز او به بتهوون باعث شد که به همان کتاب کوچک اکتفا نکند و در سالهای بعد قسمتی از عمر خود را وقف تحقیق و مطالعهٔ آثار و احوال این نابغهٔ جهان موسیقی بسازد، که ثمرهٔ این زحمات چندین ساله در چهار جلد کتاب مفصل، از سال ۱۹۲۸ تا ۱۹۴۳، به تدریج، چاپ و منتشر شد و شیفتگان بتهوون را با اسرار تازه‌ای آشنا کرد. رومن رولان در این ده پانزده سال که به بتهوون

می پرداخت مدام آرزو می کرد که زنده بماند و این کار را به پایان برساند و گاهی به صراحت می نوشت: «هر چند آرزو دارم که تا پایان کار بتهوون زنده بمانم، امّا اگر زنده نماندم جای تأسف نیست. در این دنیا چه کسی را می شناسید که در دوران عمر به همهٔ آرزوهای خود رسیده باشد؟»

رومن رولان به سال ۱۹۲۷، در جشنهای صدمین سالگرد تولد بتهوون در وین، ضمن یک سخنرانی مؤثر گفت: «من به نمایندگی چندین نسل از سراسر جهان به اینجا آمده‌ام تا اعلام کنم که از بتهوون بیش از هر استاد دیگر درس آموخته‌ام، و تا امروز هزاران هزار نفر در شرق و غرب عالم ساعتها گوش جان به موسیقی بتهوون سپرده‌اند و خاطرشان تسلی یافته است، به خلوص دل و تهذیب روح رسیده‌اند و از او راه و رسم شجاعت و پایمردی آموخته‌اند.»

به عقیدهٔ رومن رولان، رشتهٔ جان و تفکرات ما در وجود بتهوون به یکدیگر گره می خورد و پیوند می یابد و موسیقی او موسیقی آشتی و برادری جهانی است.

در این کتاب چهار جلدی به روشنی درمی یابیم که بتهوون بزرگترین نغمه‌سرای مردم در سراسر گیتی است؛ نغمه‌سرای مردم — نه بدانگونه که هستند بل بدانگونه که باید باشند؛ و درمی یابیم که او تا پایهٔ ذوق و سلیقهٔ مردم تنزل نمی کند، و برعکس فکر و روح مردم را متعالی می کند؛ آنها را بر می کشد تا جان خود را در جایگاه والاتری، در برکهٔ

موسیقی ساده و شکوهمند او شستشو دهند.

بتهوون که رنجهای جسمی و روحی طاقت‌سوزی را تحمل می کرد پیام‌آور شادی بود. تنش از تازیانهٔ رنج کبود می شد و با سربلندی دنیا را به شادی فرامی خواند. شادی انسانهای پاک و پرشور، نه شادی بیخیالان و شکمبارگان.

موسیقی او از جان دردمندش برمی خیزد و بی هیچ پیرایه و بی هیچ واسطه در دل و جان ما می نشیند. و این ویژگی، او را از تمام موسیقیدانان فراتر می برد. در بیان موسیقی به هیچگونه زینت و پیرایه‌ای نیاز ندارد. هر چند شکوه امپراتوری ناپلئون و شور و هیجان عصر انقلاب کبیر فرانسه را در آثار او، و بخصوص در آهنگهای نیمهٔ نخستین زندگی او، مانند «اروئیکا»، احساس می کنیم، ولی هر چه بتهوون رو به کمال می رود پاکتر و خالص‌تر می شود، و در دستنوشتهٔ آهنگهایش توصیه می کند که «هر چه ساده‌تر» اجرا شود؛ چرا که موسیقی او موسیقی شور و هیجانات اغراق‌آمیز و دروغین نیست. در آخرین کوارتتهایش به اعجاز هنر، اعجاز سادگی، و اعجازی خداگونه می رسد که به عقیدهٔ رومن رولان، اینگونه آثار او — که کمتر کسی به آنها توجه دارد— چیزی فراتر از هنر است و درسی است برای همهٔ انسانهای روی زمین. و هر کس بتواند درها را بگشاید و در آستان مقدس موسیقی بتهوون قدم بگذارد، دگرگون می شود و تا عمر دارد با دروغ و ریا آشتی نخواهد کرد.

به تعبیر زیبای رومن رولان: «بانگ رسای بتهوون، مانند ضربات

تبر هیزم‌شکن که در جنگل می‌پیچد، در سراسر دنیا طنین می‌افکند.»
در سونات «پاتتیک» و آثار بعدی او روبرویی دو عنصر را احساس می‌کنیم. در وحدت اندیشهٔ بتهوون دو عنصر، دو روح متضاد با یکدیگر روبرو می‌شوند. دو روح، دو دشمن — و شاید دو دوست! — هریک به زبانی با دل ما سخن می‌گویند؛ یکی با غرور فرمان می‌دهد و دیگری با شکوه و شکایت فرمان می‌برد. هیچکدام از آن دو دروغگو و بدخواه نیستند، هر دو عزیز و هر دو بزرگوارند، در هیچکدام اثری از شرارت نیست، و ما خواه و ناخواه همراه بتهوون درگیر این نبرد می‌شویم و با بتهوون پیش می‌رویم و با بتهوون شمشیر می‌زنیم، و در کنار او به پیکار روح آدمی با سرنوشت می‌پردازیم.

بتهوون، این انسان بلاکشیده و دردآشنا، در این نبرد دائمی شجاعانه شکست می‌خورد و از شکست پیروزی می‌آفریند. و ما در پایان سمفونیهای پنجم و نهم روح از بند — رسته‌ای را می‌بینیم که به سوی نور پرواز می‌کند؛ پیروزی او پیروزی ما و پیروزی انسان است.

او تشنهٔ خوشبختی است، و هر سمفونی او تلاشی برای بازیافتن خوشبختی است. امّا هر بار سرش به سنگ می‌خورد و درمی‌یابد که خوشبختی در انتظار او نیست، و ناچار با خود می‌گوید: «تو باید به خاطر دیگران زندگی کنی!»

بتهوون از دوران کودکی، ساعات طولانی در خود فرومی‌رفت و با تفکر و تأمل انس می‌گرفت. او موسیقیدانی نبود که پشت میز یا پشت

پیانو در انتظار الهام بنشیند و نت آهنگهایش را سریع و آسان روی کاغذ بیاورد. عادت داشت ساعتها در کوچه و خیابان پرسه بزند، یا در کوره راههای روستایی راه برود و در انتظار کلمه‌ای یا جمله‌ای از «ایدهٔ» جدید، در ذهن خود بکاود، و به محض آن که «ایده» ای به ذهنش راه می‌یافت رهایش می کرد. و در این حال، اگر با دوست یا آشنائی قدم می زد او را فراموش می کرد و دنبال فکر خود را می گرفت و با هیجان و بی قراری کوشش می کرد آن را ساخته و پرداخته کند، و به گفتهٔ خودش: «وقتی ایده‌ای به سراغم می آید او را در آغوش می کشم. از آغوشم درمی آید و می گریزد. به هر سوراخ سمبه‌ای سر می کشم تا دوباره پیدایش کنم و یک آن او را راحت نمی گذارم. به هزار گونه‌اش درمی آورم تا به صورت دلخواه درآید.»

بی دلیل نیست که در آثار بتهوون نفسهای گرم و پر جوش او را حس می کنیم. موسیقی او در فضای بسته آفریده نشده است، موسیقی او جنبش و خیزش خاصی دارد. این جوشها و پرشها را در «فینال سمفونی سوم»، در «سرود تنور» و «مارش سمفونی نهم»، در «اوورتور کوریولان»، در شادمانی پرخروش توده‌ها در بخش پایانی «اوورتور اگمونت»، در اوج هول‌آور آخرین قسمت «سمفونی پنجم»، در آخرین بخش اوورتورهای شماره ۲ و ۳ «لئونور» احساس می کنیم و با او قرار و آرام خود را از دست می دهیم و احساس می کنیم که دست نیرومندی شانه‌هایمان را چسبیده و ما را تکان می دهد.

از سوی دیگر، آیات خداوندی را در موسیقی او می بینیم. خود او می گوید: «خداوند در دنیای هنر از همه به من نزدیکتر است.» و می نویسد: «اگر کسی موسیقی مرا بفهمد برای همیشه بندهای اسارت را پاره می کند و رها می شود.»

و امّا برای ترجمهٔ کتاب، این ناچیز دو سال از عمر خود را وقف آن کردم و برای یافتن معادل اصطلاحات موسیقی و حل دشواریهای فنی، ضمن ترجمه، از مطالعهٔ تألیفات گوناگون موسیقی شناسان غافل نماندم. و بعد از پایان ترجمه، آقای حمید قدیمی، از دوستان آگاه، ویراستاری آن را به عهده گرفتند و سپس استاد ارجمند آقای مصطفی پورتراب، موسیقی شناس فاضل، ماههای طولانی اوقات خود را صمیمانه— و شاید عاشقانه— صرف ویراستاری هنری این کتاب کردند، که قطعاً بدون یاری ایشان ترجمهٔ کتاب چهار جلدی بتهوون به این صورت در نمی آمد. خانم حکیمه دسترنجی نیز مدتها، با دقتی در خور تحسین از آغاز تا پایان کتاب را بازبینی کردند تا از عیب و علت به پیرایند.

و ای کاش، بعد از تحمل زحمات چند ساله که شرحش به اختصار گفته شد این کتاب بتواند ما را با بتهوون بیشتر آشنا سازد تا بتوانیم در آستانهٔ مقدس موسیقی او گام بگذاریم و بتهوون را آنگونه که بود بشناسیم و موسیقی او را آنگونه که هست عزیز بشماریم.

که اگر چنین شود ارجمندترین پاداش را دریافت داشته ایم.

دکتر محمد مجلسی

فهرست

کتاب اول

بتهوون در سی سالگی	۴۷
اروئیکا	۸۳
آپاسیوناتا	۱۶۷
لئونور	۱۲۵
ناشنوایی بتهوون	۲۴۳
کالبد شکافی بتهوون	۲۴۵
طرحهای بتهوون	۲۴۷
خواهران برنسویک	۲۸۷

کتاب دوم

فصل اول ۳۲۱

فصل دوم ۳۵۱

سکوت گوته ۳۶۹

گوته موسیقی دان ۴۱۹

بتین ۴۴۱

مارسیز در آلمان ۴۴۷

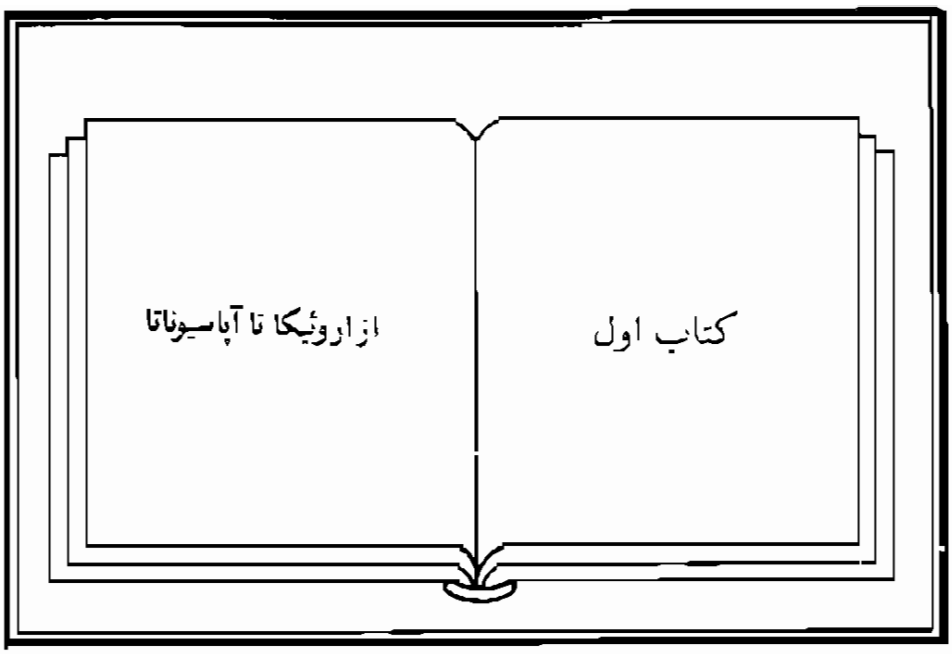
موسیقی در نامه‌ای از بتین

تصاویر بتهوون

به خاطر دوستی برادرانه

با خانم لوئیز کروبی

رومن رولان


کتاب اول
از اروئیکا تا آپاسیوناتا

فصل اول

سال هزاروهشتصد — سیمای بتهوون در سی سالگی

موسیقی بتهوون از نیروی پرغرور طبیعت مایه می گیرد. همان نیروئی که الهام‌بخش روسو نویسندهٔ اعترافات بود؛ که این هردو گیاه یک فصل بودند؛ و گیاهان فصل تازه!

به بچه های امروزی آفرین باید گفت، که به روسو و بتهوون مشت نشان می دهند! به کسانی می مانند که با بهار و پائیز درمی افتند و فروریختن ناگزیر برگها و بازرُستن جوانه ها را نمی پسندند. روسو و بتهوون رگبارهای بهاری، و سیلابها و تندبادهای میان دو فصل بودند که از دگرگونی نظام کهنه و فرارسیدن نظام نو خبر می دادند. فصلی به ناگزیر می رود و فصلی به‌جای آن می آید. امّا جابه‌جائی اجتماعی بی مقدمه صورت نمی پذیرد. پرخاشگریها و عصیانهای فردی از تغییرات اجتماعی بعدی خبر می دهد. عصیان فردی نشان می دهد که خبرهائی هست و نظام نو در راه است. هرچیز به‌جای خودش! اول «من»، بعد جامعه!

بتهوون به دورانی وابسته بود که «گوته های جوان آلمانی» کریستف کلمب‌وار، خود را شبانه در دریای توفانی انقلاب درانداختند و «من» تازه‌ای به‌چنگ آوردند و به خیال خود با آن انس گرفتند. امّا جوانان پیروزمند در اشتباه بودند. در چیرگی بر نفس خبری نبود. همه عطش داشتند: عطش فرمان

دادن! هرکس می‌خواست فرمان بدهد. و امّا در پهنهٔ کشور راه براو بسته بود و ناچار به دنیای هنر می‌آمد تا در آنجا حکم براند. برای آن افراد همه‌جا میدان جنگ بود. گُردان اندیشه‌ها، آرزوها، غم‌وغصه‌ها، خشمها، دلواپسیها به راه افتاده بودند تا جهانگشائی کنند. انقلاب فرانسه پیروز شده بود و انقلاب با پیروزی امپراتور در راه دیگری قدم گذاشته بود! هم دوران انقلاب بود و هم‌عصر امپراتوران! و بتهوون عظمت و شکوه هردو، انقلاب و امپراتوری را، با خود داشت. رویدادهای تاریخ مثل خون در رگهای او می‌دوید. این دوران با عظمت هوگو را در سُلاله شاعران پرورش داد و بتهوون در چنین دورانی با سمفونیهایش نام‌آور شد و ایلیاد خود را پیش از سال ۱۸۱۵ به دنیا عرضه کرد. در این سال که بناپارت در واترلو شکست خورد، بتهوون نیز از تخت عظمت‌طلبی فرود آمد. بناپارت چون عقابی بر تخته‌سنگهای ساحل گوشه گرفته بود و بتهوون به تبعیدگاهی دورتر از او پناه می‌برد زیرا دیگر نمی‌توانست آوای امواجی را بشنود که بر تخته‌سنگهای ساحل سر می‌کوفتند. بر گرد او دیواری کشیده شده بود. سکوت، در دههٔ آخر عمر آوای «من» را از او بازستاند. دیگر همان کسی نبود که در گذشته بود. دیگر به سرفرازی انسان نمی‌اندیشید. با خدای خویش خلوت کرده بود.

مردی که از او سخن می‌گوئیم در این بخش از کتاب مرد نبرد است و در ایام جوانی خویش. و من باید سیمای او را در این هنگام نقاشی کنم و خطوط ریز و درشتش را به شما نشان دهم. به سادگی می‌توان یک قرن به عقب بازگشت و به یک نظر گفت که این کوهستان دنباله چه رشته کوههائی است، امّا مشکل بتوان گفت که چه کوههائی برآن سایه گسترده‌اند و کجایش چین و شکاف دارد و چه پرتگاهها و چه تندشیبهائی از دیگر کوهها جدایش می‌کند. بی‌تردید بتهوون از تخم و تبار رمانتیکها نیست. بنیادگذاران هنر روم با نئوکوتیک‌ها و امپرسیونیست‌های دروغین امروز خویشاوندی نداشتند. بتهوون از چنین هنرمندانی که احساساتی‌اند و با عقل و منطق میانه ندارند و خیالات پریشان به‌هم می‌بافند بیزار بود. بتهوون مردانه‌ترین آهنگهای جهان را ساخته

است. در آثار او از ظرافت زنانه اثری نیست[۱]. این مرد که آئینه چشمهای کودکانه اش را در مقابل دنیا گذاشته بود، با این گروه که هنر و زندگی در نظرشان به بازی با حباب صابون می ماند نزدیکی نداشت. و من آئینهٔ چشمهای کودکانهٔ او را دوست دارم و می دانم که انعکاس دنیا در پردهٔ رنگینش چه زیبا بوده است، و چه زیباتر که دنیا را مانند بتهوون در آغوش بنشانیم و آن را تصاحب کنیم. بتهوون پیکرتراشی بود که هرچیز در دستهای او نرم می شد و به شکل دلخواه او درمی آمد. معمار و سازنده بود و کارگاهش طبیعت بود با همهٔ وسعتش، و ما برای این که او را بهتر بشناسیم نبرد او را از پیچاپیچ اروئیکا تا زیروبم آپاسیوناتا دنبال می کنیم و سایه به سایهٔ او پیش می رویم، در این نبرد بی شمار بودن سربازان و کوبندگی نیروی مهاجم سرنوشت ساز نبود. حکایت روح آدمی بود که به سلاح خرد دست می برد و فرماندهی را در میدان جنگ به دست می گرفت.

۵

پیش از آن که از کار بگوئیم باید از کارگر سخن گفت. بحث را از تخته بند کارگر آغاز می کنیم: از تن و بدن او!

تن و بدنی استوار داشت. ترکیبی بود از آهک و شن! روح بتهوون چنین قلب محکمی را می طلبید. عضلاتی پرتوان داشت همانند پهلوانان، و بالاتنهٔ استوار، پاهای کوتاه، شانه های عریض، صورت سرخ فام و سوخته از آفتاب و باد، موهای جنگل مانند و آشفته، ابروهای پرپشت و فرودآمده تا روی چشمان، پیشانی و کاسهٔ سر بلند و پهن به شکل گنبد معابد— آرواره های قوی، پوزه ای مثل شیر و آوائی مانند غرش شیر[۲]. از همان نگاه اول نیرومندی اش به چشم می خورد. آشنایانش از خشونت ظاهر او حیرت می کردند[۳]. کاستلّی شاعر

۱— امّا بتهوون از زنان بیزار نبود و آنها را دوست می داشت.

۲— تعبیرها از نوشته های آشنایان او: روکل، ریشهارت، مولر، بندیکت، اشتومف گرفته شده است.

۳— بندیکت که او را با وبر Weber دیده بود از تفاوت ظاهر آن دو بسیار تعجب کرده بود.

می گوید: «ذاتاً پرقدرت است.» سیفرید می نویسد: «ساخت محکمی دارد.» جز در ماجرای خودکشی برادرزاده‌اش، که او را چون فرزند دوست داشت، کمتر در برابر تألمات شدید از پا درمی‌آمد. می گفتند به سیکلوپهای افسانه‌ای و غولهای ستبراندام شباهت دارد. گروهی می گفتند هرکول را به‌یاد می‌آورد. بر روی هم درختی بود تنومند و گره‌خورده و بلای توفان‌دیده. میرابو و دانتن و ناپلئون را در خود جمع کرده بود[1].

تنبل و تن‌پرور نبود. هر صبح بدن را با آب سرد می شست و سخت مالش می داد و دل‌واپسیها را از خود دور می کرد. بعدازظهرها به راه‌پیمائی می رفت و گاهی تا فرارسیدن شب همچنان راه می پیمود. شبها به خوابی عمیق فرومی رفت و گاهی برای اوقاتی که در خواب هدر داده بود، افسوس می خورد[2].

ساده و منظم بود. در هیچ کاری زیاده‌روی نمی کرد. از پرخوری پرهیز داشت شراب رنان Rhenan را دوست داشت. امّا برعکس آنچه می گویند[3]، زیاده نمی نوشید. (جز در دوره کوتاهی در سالهای ۱۸۲۵ و ۱۸۲۶ که با هولتز میانه‌اش گرم بود و می‌گفتند توبه‌شکنی بسیار می کند!)[4] به غذاهای ثقیل و

۱-- اشتومف می نویسد: «میانه بالا بود و نیرومند. گردن کوتاه و شانه‌های پهن داشت و سر و گردنش به ناپلئون می ماند».

۲— در نامه‌ای در تاریخ نوامبر ۱۸۰۱ به وگلر نوشته است که «... افسوس می خورم که اینقدر وقتم را در خواب تلف می شود.»

۳— اینگونه تهمت‌ها روحش را می آزرد. حتی در بستر مرگ دل آزرده بود که گروهی او را باده‌پرست خوانده‌اند. بینوا مرد از برونینگ و شیندلر که در بالین او بودند به استغاثه می خواست که دروغگویان را رسوا کنند. شیندلر در نامهٔ ششم ژوئیه ۱۸۲۷ خود به وگلر می نویسد: «... بتهوون در آخرین هفتهٔ عمر خود که در بستر بیماری خفته بود با من و برونینگ به دل‌آزردگی می گفت که عده‌ای نسبتهائی به او داده‌اند و بیشتر از این بابت دلتنگ بود که تهمت‌زنان بارها با او و در خانهٔ او بر سر یک سفره نشسته‌اند. و از ما می خواست که از او رفع اتهام کنیم و به همه بگوئیم که از آلودگیهای اخلاقی مبرّا بوده است.

٤— این قول هم چندان معتبر نیست.

روستائی عادت داشت[۱].

زندگی آشفته را نمی‌پسندید. به‌زنی نیاز داشت که پرستار و غمخوار او باشد. گاهی چنان غرق کار می‌شد که غذاخوردن را از یاد می‌برد حتی وجود خویش را فراموش می‌کرد. پیداست که کمتر زنی پیدا می‌شود که خود را وقف همچو مردی کند. اگر هم پیدا می‌شد برای بتهوون دشوار بود که پای‌بند و مقیّد باشد. زیرا دوست داشت آزادانه و به‌میل خود زندگی کند.

با اینوصف زنان را دوست داشت و به زن نیازمند بود. زن در زندگی کمتر موسیقیدانی چنین تأثیراتی داشته است، و در جای خود به این موضوع خواهیم پرداخت. طبیعت آزمند او پس از هر عشق، به عشق تازه‌ای روی می‌آورد. دربارهٔ عشقهای او زیاده گفته‌اند، در گوشه‌هائی از یادداشتهای او در سال ۱۸۱۶ آمده است که از هوسهای زودگذر بیزار است. معتقد بود که روابط بی‌شرمانه و بهیمی مقام و مرتبهٔ عشق را پائین می‌آورد. گاهی عشق را از لذایذ شهوانی جدا می‌دانست. تا آنجا که وقتی جولیتا، معشوقهٔ سابقش که هنوز زیبا بود، گریان پیش او آمد تا خودش را تسلیم او کند، تحقیرش کرد و او را از خود راند زیرا می‌خواست قداست خاطرهٔ عشق او را حفظ کند و روح را از آلودگی دور نگه دارد. بارها گفته بود:

— **«اگر می‌خواستم نیروی خود را اینگونه برباد دهم برای کارهای خوب و نجیبانه چیزی برایم باقی نمی‌ماند.»**

نیرومندی جسم و پاکیزگی اخلاق زیربنای چیرگی او برنفس بود[۲]. روکل در سال ۱۸۰۶ می‌نویسد که «او را در حال آب‌تنی دیدم، به خدای دریاها نمی‌ماند. با این همه سلامت و قدرت می‌تواند عمری بس طولانی داشته باشد.»

مادرش دچار سل بود و پدر و مادربزرگش الکلی بودند، و این ارثیه‌های

۱— دو زیبای افسونگر که آوازه‌خوان «چکامه شادی» و چند روزی مهمان او بودند می‌گفتند که غذای خانهٔ او با معده‌های ظریف سازگار نیست.

۲— خانم ترز برنسویک در یادداشتهای سال ۱۸۴۶ خود می‌نویسد که بتهوون زندگی را به پاکی و پرهیز از شهوات می‌گذراند.

شوم در بدن او آثاری به جا گذاشته بودند، ورم شدید امعا رنجش می‌داد. بینائی‌اش ضعیف بوده و شنوائی‌اش سرانجام از دست رفت. اثرات سیفلیس موروثی هم گاهی رنجش می‌داد[1]. امّا چیزی که باعث مرگ او شد، هیچکدام از اینها نبود. عفونت کبد او را به کام مرگ کشید.

آخرین بیماری‌اش که به مرگ او انجامید داستان عجیبی داشت. سرما بود و ماه دسامبر. بتهوون ناگهان به خشم عصبی دچار شد. با لباس نازک سوار بر ارابهٔ مخصوص حمل شیر و لبنیات شد تا از یک نقطهٔ ییلاقی در اطراف وین به پایتخت باز گردد. این کار جنون‌آمیز باعث شد که سینه‌پهلو کند. واگرچه از این بیماری رهائی یافت باردیگرناراحتی عصبی بر او چیره شد و از پا درافتاد. امّا از همه دردهای او هولناک‌تر ناشنوائی بود که چون شکافی در ارکان روح او به چشم می‌خورد.

داستان را از سال هزاروهشتصد، و سی سالگی او آغاز می‌کنیم. سی سالگی شاید برای دیگران ابتدای کار باشد. امّا بتهوون در این ایام چنان بلندآوازه بود که با هایدن سالخورده پهلو می‌زد. اعتماد به‌نفس داشت. مغرور بود. از بندها و پوزه‌بندهای مُزاحم، و از غل و زنجیرهای استادان و خدایان رها شده بود. و راهی جز این نداشت که نشان بدهد که برازندهٔ این آزادی و پیروزی است، و توان آن را دارد که درفش آزادی و رهائی را بردوش بگیرد و به‌پیش برود. وگرنه جز زنجیرهای گسسته چیزی برای او نمی‌ماند! که نخستین نیاز انسان آزاد به نیرومندی است.

بتهوون به شور و هیجان آمده بود. نیرومندی را می‌ستود و گاهی راه اغراق می‌پیمود و می‌گفت: Kraft uber alles نیرومندی برتر از همه! پنداری ابرمرد نیچه را پیش از تولد آن درخود داشت. گاهی به شدت سخاوتمند می‌شد. شاید سرشت او چنین بود. در آن حال دست نوازشی بر سر دوستان از پا افتاده می‌کشید، و گاهی برعکس بی‌رحم و بی‌ملاحظه می‌شد[2]. منظور من لحظات

۱— بتهوون در اولین سالهای اقامت در وین به دردهائی مبتلا شد که علتشان معلوم نبود.

۲— در یادداشتهای دوستانش گاهی از نامزا گفتن به خدمتکاران مطالبی دیده می‌شود.

بحرانی و خشم‌زدگی او نیست که در آن بحبوحه جانب هیچکس، حتی افراد ناتوان را نگاه می‌داشت و زیردستان و بینوایان را نیز می‌آزرد. به نکته باریک‌تری اشاره می‌کنم: گاهی در نامه‌هایش از خلقیات مردان برتر چیزهائی می‌نویسد:

— «نیرومندی از آن کسانی است که از دیگران برترند. مانند خود من!»

گاهی دیگران را کوچک می‌شمرد. افراد ناتوان و نادان، مردم عادی، اشراف، و حتی دوستانی که به او معتقد بودند و او را می‌ستودند به نظر او حقیر می‌نمودند و گاهی تمام آدمیزادگان را ناچیز می‌پنداشت. که طبعاً احساسی بود وحشتناک! و هرگز نتوانست این احساس را در خود ریشه‌کن سازد. از نوشته‌های او در سال ۱۸۲۵ این جمله به یاد مانده است که:

«عصر ما به مردان نیرومند نیاز دارد که بینوایان و بداندیشان و ریاکاران و دریوزه‌گران را شلاق بزنند!»

در نامه‌ای که در سال ۱۸۰۱ به دوستش آمندا نوشته، یکی از دوستان را به باد ناسزا می‌گیرد و او همان کسی است که تا آخرین نفس به او وفادار می‌ماند و حتی در روزهای احتضار بتهوون خانه‌ای در همسایگی او پیدا می‌کند که بتواند در دم واپسین در کنار او باشد. در این نامه می‌نویسد:

— «آدمهایی مثل او را به خدمت می‌گیرم و نرخ هرکدام را می‌دانم. در نظر من به آلات موسیقی می‌مانند که هرطور دلم بخواهد به بازی‌شان می‌گیرم و صداشان را درمی‌آورم.»

این چنین لاف‌زنیهای نحوست‌بار، آن هم در حق دوستان خوب و پرهیزکار بارها تکرار می‌شد و دشمنان از آن بهرهٔ بسیار می‌بردند. در حدود سال ۱۸۲۵ که میانه‌اش با هولتز گرم شده بود، ناشری به نام اشتاینر از او خواست که بتهوون را تشویق کند تا چاپ آثارش را به او بسپارد. بتهوون سفارش هولتز را پذیرفت و این مرد را به خدمت گرفت. چندی نگذشت که بی‌دلیل او را از خود راند و هولتز چندین بار این قضیه را به رخ بتهوون کشید.

با این همه، بتهوون به انسانیت دلبستگی پرشوری داشت و این کج‌رویها

چهره‌اش را سیاه نمی کند[1]. در سراسر زندگی اودوجریان در ذهن او پابه‌پای هم پیش می رفتند. یکی عزیز شمردن انسانها تا بی نهایت و دیگری حقیر شمردن آنها تا بی نهایت! و این دو احساس مدام در روح او در ستیز بودند. در بحبوحه جوانی، بخصوص هنگامی که پیروزی و بلندآوازگی هر مانعی را از سر راه او برمی داشت، گاه گاهی وسوسهٔ حقیر شمردن دیگران در او به جوش می آمد.

دچار وهم و خیال نشویم. خوبیها و بدیها را باهم ببینیم و بدیها را به جانهای پراحساس ببخشائیم. من از آن مرد چنانکه خود شناخته‌ام سخن می گویم.

سرنوشت او که در نوع خود بی مانند بود اُدیپ را به یاد می آورد. غرور او، قدرت روحی و حساسیت او، ناشنوائی او باعث شد که به جنگ سرنوشت برود و برتری خود را بیازماید. سخن هاملت را به یاد بیاوریم:

«و این فریاد ما می‌آورد
که دستی بالای دست ها
به مقاصد خام ما شکل می‌دهد.»

و ما که با یک قرن فاصله می خواهیم به داوری تراژدی او بپردازیم وظیفه‌ای جز این نداریم که در مقابلش سرخم کنیم و بگوئیم:

Heilig! Heilig! درود! درود! ستایش می کنیم رنج ترا که آزرده‌جانت کرد! ستایش می کنیم گوشهای ترا که شنوائی اش را از دست داد!

پتکی فرود می آید. فرود آمدن پتک سراسر داستان نیست. گیرائی داستان در آنجاست که پتک بر سندان استواری کوبیده شود. چه اگر کسی جز بتهوون گرفتار چنین بلائی می شد سرگذشت او ساده بود و زودفراموش می شد. و اگر به‌جای بتهوون، هنرمند پرمدعای بزرگ‌نمایی دچار این مصیبت می شد باز

۱— در یادداشتهای دسامبر ۱۸۱۱ او می خوانیم که «... از دوران کودکی تا به امروز هرگز فراموش نکرده‌ام که وظیفه دارم در خدمت انسانهای رنجدیده باشم. و برای چنین کاری توقع پاداش ندارم. احساسی که از کار نیک به من دست می دهد برایم بس است.»

منظور حاصل نمی شد. نکته در اینجاست که سرنوشت مردی را انتخاب کرد و او را به توفان بلا سپرد که با خود او پنجه در پنجه می انداخت و از سرشب تا دمدمهٔ صبح با او کمندبازی می کرد. و سرانجام مرگ بود که توانست شانه های این مرد را به خاک برساند. در این نبرد مردی به خاک افتاد که قدرتش از نقطهٔ ضعف او مایه گرفته بود، و از نقص جسمی اش عصای سحرآمیزی ساخته بود که صخرهٔ کوه را درهم می شکافت.

به کارگاه تصویرسازی بازگردیم، و در آن لحظات که سرنوشت به پیکار می شتابد و پنجه در پنجهٔ او می افکند لذت بی رحمانهٔ کشمکش را زیر دندان مزمزه کنیم! در این نبرد در یک سو نیروئی است بی نام و در سوی دیگر مردی با پوزهٔ شیر.

ابرمرد بود و قله ها در زیر گامهای او آذرخش را فرامی خواندند و رگبار فضای گرداگردش را آبله گون می کرد. دورانی بود که درفش شورش و مشعل انقلاب از همه سو نمایان بود.

بتهوون جوان در بُن Bonn دانشجو بود و در مه ۱۷۸۹ به کلاس درس ا. اشنایدر می رفت که بعدها با افشاگریهای سیاسی اش به شهرت رسید، وقتی خبر فتح قلعه باستیل به بُن رسید. اشنایدر شعر گیرایی، که خود سروده بود برخواند و شور و احساس شاگردانش را برانگیخت.

سال بعد بتهوون دانشجوی رشتهٔ موسیقی شعر از یاد رفتهٔ استادراباآهنگی که خود ساخته بود، جانی تازه بخشید. شعری که مضمونی این چنین داشت:

«تعصب را خوار شمردن، چربهٔ نادانی را شکستن، بخاطر حقوق انسانی جنگیدن، وظیفهٔ عصر ماست. سرسپرده های شاهزادگان توان چنین کاری را ندارند. این نبرد جانهای آزادی‌خواهد، که مرگ را از چاپلوسی دوست‌تر دارند و فقر را از بندگی بهتر شمارند... به هوش باشید که جان من، آخرین جان آزادهٔ این دوران نیست.»[1]

۱— در همین سال ۱۷۹۰ بتهوون آهنگی به مناسبت مرگ ژزف دوم، برای ارکستر و آواز فراهم آورد که موضوع آن جدال این مرد با تعصبات بود.

سخن از کیست؟ آیا سخن از بتهوون نیست؟ اگرچه کلام از اشنایدر است، امّا بتهوون به کلام او جان بخشیده است. روح جمهوریخواهی این ژاکوبن جوان، به‌جوش آمده است. بعدها اگرچه عقاید سیاسی‌اش رنگهای گوناگون یافت، امّا معیارهای اخلاقی او هرگز دگرگون نشد. حتی این خلقیّات را با خود به میان طبقهٔ اشراف برد، و در محافل بزرگان و در تالارهای مجلل بی‌ملاحظه و بی‌پروا هرچه می‌خواست می‌گفت.

به جادوی هنر دروازهٔ کاخها براو گشوده شده بود، و درمحفل اشراف او را به عزت و احترام می‌پذیرفتند. دوران عجیبی بود که به‌پایان خود نزدیک می‌شد. در این فضا احساسات‌ظریف‌اوبه‌گل‌نشسته‌بود. در این وقت شب گلی واشده بود که عطرش مستی می‌بخشید، و این گل همچنان عطربیزبود، تا روزی که توپهای ناپلئون به واگرام رسید و این گل پژمرده شد. امّا دراین دوران که نفسهای آخر را می‌کشید، نازک‌اندیشی به نهایت رسیده بود و محافل هنری عصر لوئی چهاردهم را به‌یاد می‌آورد. اشراف این عصر که در آستانهٔ قرن جدید در کاخ‌های مجلل وین گردآمده بودند از نظر ذوق و فرهنگ‌دوستی حتی از نیاکان اروپائی خود برجسته‌تر بودند. هرگز و در هیچ کجا اشرافیت با چنین شور و اشتیاقی به زیبائی و کمال موسیقی دل نبسته بود، و در هیچ کجای دنیا موسیقیدانان شاهد چنین عزت و احترامی نبوده‌اند. شاید اشرافیت می‌خواست ظلمی را که به موتسارت روا داشته بود جبران کند و چند روزی هنرمندان را در کنار خود جای دهد. در این سالها که موتسارت در گذشته بود و هایدن آخرین روزهای عمرش را می‌گذراند اشرافیت وین به بزرگداشت هنر می‌کوشید و هنرمندان چنان مرتبه‌ای داشتند که اشرافیت غرورش را زیر پا می‌گذاشت و آنها را با خود برابر می‌شمرد.

روز بیست‌وهفتم مارس ۱۸۰۸ مراسمی در وین برگزار شده بود که به تاجگذاری شاهان شباهت داشت. در آن روز وین هفتاد و شش سالگی هایدن را جشن گرفته بود. گروهی از اشراف طراز اول و موسیقیدانان بنام در مقابل دانشگاه در یک صف منتظر ایستاده بودند و سرانجام هایدن کهن سال فرزند

گاری ساز دهکدهٔ رُر-راوبا کالسکه شاهزاده استرهازی از راه رسید. وقتی هایدن از کالسکه فرود آمد او را در میان گرفتند و به بزرگترین تالار دانشگاه بردند و شیپورها به صدا درآمد، طبلها نواخته شد. تماشاگران با شوق و شعف کف می زدند. شاهزاده لوبکویتس و سالیری و بتهوون پیش دویدند دست هایدن را بوسیدند. شاهزاده خانم استرهازی و دو خانم والاگهر دیگر پالتوپوستهای گرانبهایشان را درآوردند و روی پاهای هایدن که از شدت هیجان می لرزید فروانداختند. هایدن سراینده «آفرینش» که از شوق می گریست به صحنه رفت و وین را ستایش کرد.

از آن شب دیرزمانی نگذشت که عقاب ناپلئون بر وین سایه انداخت و هایدن در این شهر اشغال شده جان سپرد و خاطرات دنیای کهن را به گور برد. امّا این دنیای کهن که نجیبانه پالتوهای پوستش را زیرپای هنرمندان می انداخت همچنان به روی بتهوون لبخند می زد و او پالتوپوستهای گرانبهائی را که زیرپایش می انداخت لگدکوب می کرد.

اولین بار نبود که روستا مردی از کرانه‌نشینان دانوب و راین با اشرافیت مغرور درمی افتاد. پیش از او دو روستامرد، روسو و گلوک Glock احترام و ادب اشرافیت را به چیزی نگرفته، آنها را به‌رسوائی کشیده بودند. «شوالیه گلوک» فرزند یک جنگلبان بود، که در عین دوستی با بزرگان حد مجاز خشونت را می دانست و در این کشاکش تا آنجا پیش می رفت که فتنه به‌پا نشود. ژان ژاک روسو محجوب بود و تند و نامفهوم سخن می گفت، و در رویاروئی با زندگی آنچه را گفته بود به فراموشی می سپرد. امّا بتهوون به صدای بلند و رودررو حرفش را می زد به بزرگان چیزهائی می گفت که مستحقش بودند. آنها را ناچیز می شمرد. و این داستان برسر زبانها افتاده بود که شبی کنتس‌تون ۱۱۱۱۱ مادر شاهزاده خانم لیشنفسکی، که دوست گلوک بود و حامی موتسارت، در مقابل او زانو زد و درخواست کرد که آهنگی بنوازد. بتهوون حتی از جای خود تکان نخورد و به یک کلام درخواستش را نپذیرفت[1] ... و چه کشمکش بیهوده‌ای! به دست

۱— خانم فن برنارد چنین حکایت کرده است. و روزنامه های آن زمان قضیه را با آب‌وتاب

او هنرمندان لگدکوب شدهٔ قرنها از بزرگان انتقام می کشیدند. و بدبختانه از مهربان‌ترینشان!

در خانهٔ لیشنفسکی همه با او مهربان بودند. این بچهٔ وحشی «بن» را در آنجا مثل فرزندخوانده‌ای پذیرفته بودند. هرچه می گفت به خوشروئی قبول می‌کردند تا مبادا روح این هنرمند زودرنج مختصر خراشی ببیند. شاهزاده خانم به قول خود بتهوون، «**عشقی مادربزرگانه داشت، و او را زیر شیشه گذاشته بود که دست ناپاکان به او نرسد!**» ماجرای دیگری که به‌چند گونه حکایت کرده‌اند، با اپرای فیدلیو در ارتباط است، که در اولین نمایش چندان ندرخشیده بود. برای چاره‌جویی گروهی از دوستان شبی در دسامبر ۱۸۰۵، در قصر لیشنفسکی گرد آمده بودند تا بتهوون را راضی کنند که در فیدلیو دست ببرد و آن را به صورت تازه‌ای عرضه کند. و او زیربار نمی رفت و به خشم می گفت که «**فیدلیو را نابود خواهد کرد.**» شاهزاده خانم سالخورده که آن شب سخت بیمار بود، مادرانه استغاثه می کرد که «**نباید گذاشت شاهکارهای هنر نابود شود.**»[1] و این استغاثه در بتهوون اثری عمیق گذاشت. و تسلیم آن تغییرات شد. امّا چند ماه پس از آن شب، تنها یک اشارهٔ مبهم شاهزاده لیشنفسکی در محفل دوستانه باعث شد که بتهوون به تصور این که استقلال فکری‌اش لطمه دیده، آتش بگیرد و مجسمهٔ نیم‌تنه شاهزاده را درهم بشکند و ناسزاگویان برای همیشه ازقصر لیشنفسکی بگریزد[2].

نوشتند. و هایدن به همین مناسبت بتهوون را «مغول کبیر» لقب داد.

۱— روکل که در آن جلسه حاضر بوده این داستان را باز گفته است.

۲— دکتر وایسر پزشک مخصوص خانوادهٔ لیشنفسکی این داستان را به تفصیل شرح داده است و ظاهراً قضایا آنقدر پرشور و شر بوده، که دوستان بتهوون، به مصلحت برآن سر پوش گذاشته‌اند. «ریس» در نامه‌ای به وگلر می نویسد: «اگر کنت اپرس درف و دیگران میانه را نمی گرفتند این نزاع بی‌رحمانه به جای باریک می کشید، بتهوون یک صندلی را بالای سر برده و می خواست بر سر شاهزاده بکوبد و شاهزاده از دست او می گریخت که خوشبختانه کنت اپرس [illegible] و دیگران پیش دویدند و نگذاشتند قضایا از این پیش‌تر برود. بتهوون از آن ←

و پس از این ماجرا در نامه‌ای به شاهزاده نوشت که: «**شما شاهزادگی را از پدر به ارث برده‌اید، امّا من همه‌چیز را به کوشش خود به دست آورده‌ام. فراموش نکنید که در سراسر جهان هزاران شاهزاده هست و یک بتهوون بیشتر نیست.**»[۱]

خشم او تنها در برابر افراد طبقهٔ بالا برانگیخته نمی‌شد، دوستان و همقطارانش نیز از خشم او درامان نبودند. گاهی با موسیقیدانان و استادان هنر درمی‌افتاد. با اصول و قواعد هنری هم درگیری داشت و می‌گفت:

«اصول هنری حق دارند زیرورو شوند
البته اگر از من اجازه بگیرند.»

به درسهائی که از استادان می‌آموخت معتقد نبود. هرچیز را تا خود نمی‌آزمود و تجربه نمی‌کرد قبول نداشت. معتقد بود که باید بی‌واسطه از آموخته‌های زندگی درس گرفت. دو استاد او آلبرخت برگر، و سالیری می‌گفتند که چیز زیادی به او یاد نداده‌اند زیرا او به اینگونه آموزشها اعتقادی نداشت و تا خود چیزی را در نمی‌یافت تمکین نمی‌کرد، که ملک مقرب عصیانگران بود. گلینک Gilink که از کارهای او مبهوت شده بود می‌گفت: «**شیطان، به جلد این جوان رفته.**»

در شناسائی بتهوون شتاب نباید کرد! پیکان سن‌میشل باید، تا بردل سنگ فرودآید و خدایان پنهان را از میان آن بیرون آورد. بیهوده نبود که بتهوون به

پس به قصر لیشنفسکی قدم نگذاشت. با اینوصف حق‌شناس بود و چند اثر مشهور خود را به شاهزاد لیشنفسکی و بانوی او و کنتس تون مادر او تقدیم کرد است!

ظاهراً دعوا بر سر آن بوده که شاهزاد لیشنفسکی چند افسر فرانسوی را به مهمانی خوانده بود و بتهوون حاضر نبود در حضور آنها پیانو بنوازد.

۱ــ در سال ۱۸۱۵ آنتون هالم A.Halm به تأثیر بتهوون سوناتی ساخته و پاره‌ای از قواعد را زیر پا گذاشته بود و برای تبرئه خود می‌گفت که بتهوون اجازهٔ این قانون‌شکنی را داده است. بتهوون برای او پیغام فرستاد: «من حق دارم که قوانین را زیرپا بگذارم ولی شما نه!» و درست می‌گفت. کسی می‌تواند به تغییر و تحول دست بزند و نوآوری کند که دانش و شایستگی این کار را داشته باشد.

مقررات و قواعد گردن نمی نهاد[1]. در همان زمان بزرگش می شمردند، و او نیز خود را با گوته و هندل برابر می دانست. و جز این نبود.

در مقابل دیگران مغرور بود. امّا با خودش چنین نبود. روزی به چرنی Czerny گفته بود که آنگونه که باید درس نخوانده‌ام و «... با این حال در یادگرفتن موسیقی استعداد زیادی داشتم.»

تا آخرین روز حیات در یادگیری سماجت می کرد و برای آموختن حرص می زد و صبورانه تن به زحمت می داد. در بیست سالگی به آثار بسیاری از استادان موسیقی بی اعتنا بود. امّا در چهل سالگی برعکس سروده‌ها و نوشته های استادان را به‌دقت بازخوانی کرد، و بعد از ساختن سمفونی پاستورال و سمفونی در دومینور، گزیده‌ای از آثار کیرن برگر Kim berger ، فوکس، آلبرخت برگر، تورک، فیلیپ امانوئل باخ را تهیه کرد. کنجکاوی او در هیچ زمینه‌ای مرز نمی شناخت[2]. وقتی مرگ را نزدیک دید به دوستانش که در بالین او بودند گفت: **«تازه داشتم چیزیاد می گرفتم.»**

بازهم شتاب‌زده نشویم! آهن وجود او رفته‌رفته از آمیختگیها پاک می شد. سودای افتخار، فکر رقابت با هنرمندان دیگر، مست و مغرور شدن از تعریف و تمجیدها و کف‌زدنهای پیاپی مردم، که از بیماریهای دوران کودکی است، ذره‌ذره از او فاصله می‌گرفت و او این آلودگیها را از تن وجان خود می شست، و هنگامی که دوستانش از دوران جوانی او چیزی می گفتند به فکر فرو می رفت:

«چه بی معنی بود! برای خوش‌آمد دیگران، وبه‌دست‌آوردن شهرت و افتخار

۱— در سال ۱۸۰۹ به آرشیدوک رودلف یکی از شاگردانش نوشت: «قواعد و اصول حکم چوب زیربغل را دارد و به درد افراد معلول و ناتوان می خورد.»

۲— نه تنها در موسیقی که در تمام پهنه های تفکر کنجکاو بود. در بخشی از بررسیها به این مطلب نیز خواهیم پرداخت. در میان موسیقیدانان بزرگ، جزیوهان سباستین باخ، هیچکس اینقدر با مطالعه نبود. کتابخانهٔ خصوصی آرشیدوک رودلف، با گنجینه‌ای از شاهکارهای موسیقی از قرن یازدهم به بعد در اختیار او بود، که در هر فرصتی به آنجا می رفت و به مطالعه مشغول می شد.

آهنگ می ساختم. امّا حالا دوست دارم آنچه در سینه دارم بیرون بریزم. و به همین منظور آهنگ می سازم.»[1]

و این آوای درون او بود که پرهیزکارانه برمی آمد.

۵

رؤیاها در دنیای پنهانی روح هر هنرمند، گوشه ای برای خود دارند که او را گاه گاه به اعماق خود می کشند. بتهوون بیش از هر هنرمندی در این عالم به رؤیا فرومی رفت و از این نظر یگانه بود. حتی پیش از آن که دریچهٔ شنوائی اش بسته شود، و از بقیهٔ عالم فاصله پیدا کند این حالات رؤیائی زیاد به او دست می داد. وقتی به Largo e mesto **درد و مینور**، از سونات اُپوس ۱۰ شماره ۳ گوش بدهیم معنی فرورفتن در خویش، و غرق شدن در عالم رؤیا را می فهمیم و دشت پهناور زندگی را در سایه های رؤیا شناور می بینیم. و عجیب تر آن که بتهوون به هنگام ساختن این اثر (۱۷۹۶) بیست و شش ساله بود. ما بتهوون را تمام و کمال در این سونات، که از پختگی روح او حکایت دارد، حس می کنیم. هرچند این سونات از نظر زیبائی و یک دست بودن به پای کارهای موتسارت نمی رسد ولی شورها و هیجانات، رؤیاها و دل مشغولیهای هنرمند را در تاروپود این سونات درمی یابیم. بتهوون، ایّام کودکی را به دشواری گذرانده بود و تجربه های طاقت فرسا ذهن او را در دوران جوانی به چنین پختگی و کمالی رسانده بود. من بتهوون را از دریچهٔ چشم نانوای **محله شان**[2] می بینم که از پنجرهٔ انباری که به سوی راین باز می شد بتهوون کوچک را می دید که در گوشه ای نشسته، سر در میان دودست گرفته، در اندیشه های ژرف و رنگارنگ فرورفته است. شاید آوای دشتهای نغمه خیز و آداژیوی شاعرانهٔ اولین سونات برای پیانو در جان او زمزمه می شد[3]. پنداری از همان اوقات به اندوهی جانکاه دچار بوده است. خود او در

۱ــ روایت از چرنی

۲ــ از خاطرات گوتفرید فیشر نانوای پیر بهره گرفته ایم که تایر در کتاب خود قسمتهائی از آن را نقل کرده است.

۳ــ این آداژیوی زیبا که بعدها در سونات اپوس ۲، شماره یک (وین ۱۷۹۵) جای خود را

نامه‌ای می‌نویسد[۱]: «**مالیخولیائی که در وجود من چنگ انداخته از هر دردی آزاردهنده‌تر است.**»[۲] و او چنان طاقتی داشت که جان خود را به‌چنین دردی بسپارد و همه‌چیز را در صحنهٔ هنر به‌نمایش بگذارد.

در پیروزی و شکست تنها بود. همیشه با خودش بود. در همه‌جا، خواه در کوچه و بازار، خواه در محافل بزرگان و تالارهای نمایش احساس تنهائی می کرد. خانم برونینگ می‌نویسد: «**همیشه در دوردست خیال ره می‌سپرد و دنیا را فراموش می کرد و به عوالم بیمارگونه پناه می‌برد.**» رفته‌رفته این حالات گودالی میان او و دیگران بوجود آورد و چنان به این وضع معتاد شد که ساعتها و روزها را به این‌ترتیب می گذراند... در این گونه موارد باید هشیار بود و همچو کسی را به حال خود گذاشت وگرنه تعادلش را از دست می دهد. خوابگردها هرگز تماشاگران کنجکاو را نمی بخشند[۳].

خدای موسیقی، وقتی از میان عاشقانش یکی را برمی گزیند به او نیروئی شگفت‌انگیز می بخشد که بتواند ساعتها به یک چیز بیندیشد و تمام هوش و حواسش را روی آن متمرکز کند. این عمل نوعی یوگای اروپائی است، که با طبیعت پرکار و برتری جوی مغرب‌زمینیها سازگاری دارد. زیرا ترکیب موسیقی به شکلی است، که باید سراپا جنب‌وجوش باشد و هریک از ذراتش در این

باز کرد، از ساخته‌های بتهوون چهارده ساله است.

۱— نامه‌ای به ام. دوشان. ۱۵ سپتامبر ۱۷۸۷.

۲— در Largo e mesto سونات اپوس ۱۰ شماره ۳ حالات یک بیمار مالیخولیائی را شرح داده است که شاید اعتراف گونه‌ای باشد. آداژیوی ششمین کوارتت اپوس ۱۸ (چاپ سال ۱۸۰۰) نیز نام مالیخولیا را دارد.

۳— کلوبر Klocber نقاش که در سال ۱۸۸۱ مدتی با او مأنوس بود و تصویر او را می کشید، می‌نویسد: «بارها او را موقع راه‌پیمائی دیده بودم که ناگهان می ایستاد و ظاهراً به چیزی گوش می داد. به پائین و بالا نگاه می کرد و پس‌وپیش می‌رفت و سپس چیزهائی یادداشت می کرد. بارها به من توصیه کرده بود که در چنین حالات با او کاری نداشته باشم و خلوتش را به‌هم نزنم.

جنب‌وجوش سهمی داشته باشد. موسیقی روحی می طلبد که در عین بی حرکت ماندن، به حرکاتی دوّارانگیز بپردازد. موسیقی دیدگان تیزبین و جان سخت کوش می خواهد. موسیقی پروازی است با بالهای گشوده بر فراز کشتزاران رؤیاها. و به‌جرأت می گویم که هیچکدام از موسیقیدانان چنین پایدار و پرتوان، و با نیروئی چنین مافوق بشری[1]، با اندیشه چنین همآغوشی نکرده است. روح آدمی وقتی طبیعت را به زور به کاری وادارد بی کیف نمی ماند. افکاری که در سر بتهوون بود لحظه‌ای او را آرام نمی گذاشت، و او هرگز از تعقیب افکارش دست‌بردارنبود. بیهوده نبود که بتهوون حتی در نواختن پیانو سبک خاصی را انتخاب کرده بود که با سبک موتسارت متفاوت بود. پیش از او طرز نواختن تند و مقطع بود، امّا به ابتکار بتهوون اصوات با یکدیگر پیوند می یافتند و او به‌هنگام نواختن سیلاب مداوم نغمه‌ها را، بی انقطاع، ازشستی های پیانوبیرون می کشید. سیلاب نغمه‌ها را رام می کرد، مهار می کرد و در اختیار می گرفت. با شور عاشقانه‌اش به جنگ تمام دنیا می رفت. هیچکس قادرنبود اعماق فکر او را بخواند.

سیفریدکه در اولین سالهای قرن نوزدهم با او مدتی هم خانه و در محافل بزرگان با او همراه بود تعجب می کرد که چرا حالات درونی او در چهره‌اش اثر نمی گذارد:

«وقتی به یک قطعه موسیقی گوش می‌دهد، محال است که در چهرهٔ او بخوانید که آن را پسندیده است یا نه، چهرهٔ او همیشه سرد و بی‌احساس می‌نماید. فکرش مدام، بی‌یک لحظه استراحت، در جنب‌وجوش است و صورتش به مرمر بی روح می ماند.»

آنها که انتظار دارند بتهوون را مانند شاه لیر در کشاکش توفان ببینند زود

۱— اگر جرأت بیشتری داشتم می گفتم غیرانسانی! و کلید معمای بتهوون و نبوغ او، و به گمان من تراژدی او در همین نکته است. آدمی کمتر به اسرار طبیعت دست یافته است، و اگر کسی این قانون را بشکند و اسرار طبیعت را فاش کند کیفر می بیند و من در یادداشتی درباره ناشنوائی بتهوون، به گزارش دکتر ماراگ اشاره کرده‌ام که معتقد بود اشتغال دائمی فکر، و بی هیچگونه استراحت، سرانجام به گوشه‌ای از بدن لطمه می زند.

مأیوس می شوند. امّا کسانی که او را درست می شناختند پایهٔ قضاوت را بر چیزهای زودگذر نمی گذاشتند.

بتهوون در سی سالگی بر تضادهای گوناگون روحی اش چیره شده، و به نوعی تعادل فکری رسیده بود. هرچند در زندگی روزانه روح سرکش خود را آزاد گذاشته بود، در محدودهٔ هنری به سرکشیها لگام می زد و با عزمی پولادین به جنگ ناهماهنگیها می رفت. از یک سو بدیهه سازی و نوآوری مایهٔ شادی اش بود، و از سوی دیگر با نبوغ پیش رس خود، نیروهای ناشناخته را در تاریکخانهٔ روح در احاطه می گرفت. پاره ای از استادان موسیقی در بدیهه سازی مهارت دارند، به ویژه در قرن هجدهم که هنوز هنر موسیقی مفصلهای نرم تری داشت استادان با جرأت بیشتری دست به ابتکار می زدند. موسیقی شناسان ناز پرورده که با آهنگهای موتسارت انس گرفته بودند، معتقد بودند که بتهوون در این زمینه، هنری به خرج نداده است و در سراسر آثار بتهوون از نوآوری و چیزهای ناشنیده اثری نیست[۱].

امّا ریس، و چرنی که از نوازندگان برجستهٔ پیانو بودند از غنای بی مانند کارهای او چیزها گفته اند و پیچیدگیها و دشواریهای آثارش را، که هنوز نکته های ناگفته و کشف نشده بسیار دارد، شرح داده، جهش فکری و شورانگیزی آهنگهایش را ستوده اند. این دو موسیقی شناس که اعتلای هنری او را سالها زیرنظرداشتند به برتری او معتقد بودند. چرنی می گوید: «**درهر جمعی که آهنگهای خود را می نوازد همه را زیرتأثیرمی گیرد ومنقلب می کند، وافزون بر زیبائی و اصالت اندیشه، در بیان او چیز خارق العاده‌ای است که توصیف پذیر نیست.**» آلویس شوسر Aloys schosser از «خشم شاعرانه» او حرف می زند. چرنی او را «**جادوگر توفان**» می نامد و معتقد است که روح آدمی را از چاه به ماه می کشد. و

۱— بارون دوترمون می گوید: «**کسی که نوآوری بتهوون را منکر شود از فهم هنر عاجز است.**» در سال ۱۷۹۰ و ۱۷۹۱ بیشتر شنوندگان اجراهای او می گفتند که نواختن او با طرز معمول فرق دارد. و برعکس، موشلس آهنگساز و موسیقیدان هنرور می نویسد: «**حتی یک بار هم نشده که فانتزی برای سازهای شستی دار و ارکستر و آواز اپوس ۷۷ را بشنوم و نوآوری بتهوون را ستایش نکنم.**

این نکته را نقل می کنند که شنوندگان آثارش گاهی هق هق می گریستند. ریشهارت می گوید: «**وقتی یکی از آثارش را با پیانو می نواخت گونه ها از گریه خیس می شد و حتی یک چشم بی اشک نمی ماند.**»

بتهوون همین که به پایان کار می رسید و چشمهای اشک آلود را می دید، شانه هایش را بالا می انداخت و به صدای بلند می خندید و می گفت:

— «**دیوانه ها! شما هنرشناس نیستید. هنرمندان از آتش درست شده اند و هجوقت گریه نمی کنند!**»[1]

بارها احساساتی شدن را به نیشخند گرفته بود و ظاهراً این گوشه از روح بتهوون چندان شناخته نشده است. گروهی بید مجنون را به جای درخت بلوط نشانده اند و قضایا را برعکس جلوه داده اند. حاضران مجلس او اشک می ریختند، و او توصیه می کرد که برخود چیره شوند. روزی به دوستی گفته بود:

«**خود را به دست تأثرات مسپار! باید محکم و شجاع بود. و نه احساساتی.**»[2]

و خواهیم دید که حتی به گوته درس تأثرناپذیری می دهد.

در عین حال که راه را می گشاید تا آشوبهای زندگی و گرفتاریهای روزانه اش در محدودهٔ هنر او تأثیر بگذارد، در نهایت قدرت آشفتگیها را مهار می کند، و همه چیز را سرجای خود می گذارد و به نوبت به هرکدام نگاهی می کند و خنده را سر می دهد!

*

تا اینجا از مردی سخن گفته ام که در سال ۱۸۰۰، در آستانهٔ قرن نوزدهم

۱— شنیدنی است که روزی پس از خندیدن به گریهٔ حاضران، برای بتین Bettine نغمهٔ جاودانه اش را با پیانو نواخت، که روی شعر مشهوری از گوته ساخته بود که: «اشکهای جاودانهٔ عشق را هرگز از چهره پاک مکنید!»

۲— و این مرد که اینقدر به خودش سخت می گرفت و احساساتی شدن را تحقیر می کرد، احساسات عاشقانه اش را حتی از صمیمی ترین دوستانش پنهان می کرد. امّا وقتی تصادفاً «نامه ای به محبوب جاودانه اش». به دست اغیار افتاد بسیاری از اسرار قلبی او آشکار شد. بعضی از آثارش مانند سونات مهتاب نیز از عشقهای پنهان او پرده دریها دارند.

سی ساله است. بررسی خطوط برجسته و نمایان عوالم و حالات او چنین نشان می دهد که در فکرش دریائی است که کرانه نمی شناسد و این مرد باوجود تمام هول و خطرها، در شن زار خودخواهی و کامیابی فرونمی رود. خدائی دارد که همیشه با اوست. و کسی نمی داند خداست یا بیشتر به شیطان می ماند؟

خدائی که در اینجا می گویم یک استعارهٔ ادبی نیست. وقتی از بتهوون سخن می گوئیم خدای او را نادیده نباید گرفت. خدا برای او از هر واقعیتی واقعی تر است. خدا را می توان در همه جا با او دید. گاهی با او برابر است و گاهی به جای استاد او می نشیند و گاهی به صورت ستمکارهٔ زورگوئی درمی آید و بتهوون او را نفرین می کند[1]. شاید خدا تکه ای از وجود اوست. دوست سختگیری است، یا پدری که به سیلی پسرش را ادب می کند. (و او که پسر یوهان وان بتهوون است این تجربه را هم از سر گذرانده بود). و این خدا در هر مقامی که هست با بتهوون درگیری دارد. با او همراه است و در کشاکش. اهل خانهٔ اوست و با او زیر یک سقف زندگی می کند و هرگز از او دور نمی شود. دیگر دوستان می آیند و می روند، ولی او نمی رود و همیشه حاضر است. بتهوون گلایه ها، سرزنشها و پرسشهایش را با او در میان می گذارد و در اندرون خود، شب و روز با او در گفتگوست[2]. و از روزی که بتهوون نخستین آثارش را می آفریند ردپای خدای او را در هر گوشه می بینیم و گفتگوی آن دو را می شنویم. این گفتگوها آشکار می سازد که دو جان در یک قالبند، به هم پیچیده شده اند. باهم درگیری دارند. باهم بحث می کنند. باهم می جنگند و کسی نمی داند که رودرروی هم ایستاده اند برای جنگیدن یا بوسه دادن؟ و کدامیک درست می گویند و کدامیک به خطا می رود؟

در حدود سال ۱۸۰۰، بتهوون خدایش را بازشناسی می کند و با او بیشتر

۱— در ژوئن ۱۸۰۱ به وگلر می گوید: «بیشتر اوقات آفریدگار را نفرین می کنم.»

۲— در الگروی تریو، اپوس ۹، شماره ۳ (۱۷۹۸—۱۷۹۶). نخستین قطعهٔ کوراتت معروف اپوس ۱۸ شماره ۱۴ (۱۸۰۰—۱۷۹۹) که درآمد کور پولان را به یاد می آورد. و پاته تیک (۱۷۹۸)، نمونه های نمایانی از این گفتگوهای درونی و مرموز بتهوون دیده می شود.

درگیر می شود و بی وقفه به جنگ ادامه می دهد و هربار که این همنشین با او در می افتد و جانش را آتش می زند گُر می گیرد و در انتظار شعله ورتر شدن می ماند. این حریق با دمیدن نفس آمندا[1]، دوست باایمان او، که گاهی آتش مختصری در جانش می اندازد از زمین تا آسمان فرق دارد. در اینجا حکایت شعله است و هیزم. همه چیز آمادهٔ گُر گرفتن است و در انتظار تندباد باید بود.

و تندباد در راه است!

✿

مُصیبتی که در سالهای ۱۸۰۰ تا ۱۸۰۲ بر او هجوم آورد[2]، چنان بزرگ بود که یک‌باره به جانش آتش زد و فضای جوان اندیشه‌اش را زیرورو کرد. زندگی او، هنر او، شورها و التهابات او دگرگون شد و هیچ چیز او از این تحول درامان نماند. زندگی اجتماعی او که برایش کم چیزی نبود بیش از هرچیز تغییر کرد.

به یاد بیاوریم که این هنرمند در آن هنگام چه درخششی داشت. در ظرف پنج سال چه چیزهایه جهان هدیه کرده بود. ده آهنگ ازنخستین سوناتهایش (و اکثراً پاته‌تیک)، پنج سونات برای پیانو و ویولن، هشت تریو، شش کوارتت، (که همه را مثل دسته های گل به شاهزاده لوبکویتس تقدیم کرده بود)، دو کنسرتو برای پیانو و ارکستر، و یک سپتوئور و سرناد از محصولات هنری پنج سالهٔ او بود.

و من از مشهورترینشان نام می برم، یعنی آثاری که بعد از یک قرن هنوز درخشش دارند و رنگ نباخته اند و بر روی هم نشان می دهند که این جوان تابغه چه گنجینه‌ای از شعر و شور فراهم آورده است. عاشقانه های خوش‌آهنگ، طنزهای ذوق‌انگیز، خشمهای بندگسیخته، و خیال‌پردازیهای ابهام‌آلود را در

۱— آمندا جوان بود و از عالمان دین، و یکی از معدود کسانی که بتهوون صمیمانه دوستشان داشت. آن‌دو در سالهای ۱۷۹۸ و ۱۷۹۹ باهم در یک خانه زندگی می کردند.

۲— شنوائی او پیش از این تاریخ بسیار خوب بود، و خود او در وصیت‌نامهٔ **هایلیگنشتادت** از کمال قدرت شنوائی اش در گذشته سخن می گوید.

قالب موسیقی فروریخته، و فضای تازه‌ای را خلق کرده بود، معاصران او تازگی کار او را زود دریافتند چه، جوانان در این زمینه حساس‌تر بودند. ل. شلوسر می‌نویسد: «**بتهوون قهرمانی بود که به قدرت نبوغ درون بی‌نهایت و بی‌کران آدمی را ازبند آزاد ساخت و جهان تازه‌ای را طرح‌ریزی کرد.**»

نبوغ سرکش او برای تسخیر قله‌های موسیقی و سراسر کشور اصوات بی‌تاب بود. از همان آغاز[1] با استقبال همگانی روبه‌رو شد و شهرتش از تمام کسانی که برای پیانو و سازهای شستی‌دار آهنگ می‌ساختند فراتر رفت و از این نظر در کنار موتسارت و هایدن جای می‌گرفت. در نخستین سالهای قرن نوزدهم آثار او در سراسر آلمان و سویس، و در اسکاتلند و پاریس (۱۸۰۳) اجرا می‌شد. در سی سالگی به قله رسیده بود.

بتهوون سی ساله استاد موسیقی، هنرمند نام‌آور و شیراوژن و بی‌رقیب بود. جوانها را مجذوب می‌کرد و به‌هیجان می‌آورد. با دنیای دلاویز و لبریز از ظرافت و ترمش اشرافیت آن روزگار درمی‌افتاد و در عین‌حال از آنان بهره‌مند می‌شد. از محیط فقیرانه خانوادگی دربن به‌وین آمده بود و در فضای اشرافی‌ترین جامعه اروپا نفس می‌کشید. و هرچند با شاهزاده خانم لیشنفسکی تندخوئی می‌کرد و بزرگان را ناچیز می‌شمرد و سر جای خود می‌نشاند، ولی چانه‌اش را روی دستمال گردن سفید سه‌بار چین‌خورده بالا نگاه می‌داشت و از گوشهٔ چشم مغرور و خشنود —و کمی نگران— به اطرافش می‌نگریست. بتهوونی بود که می‌رقصید، بتهوونی که به اسب‌سواری می‌رفت[2]، بتهوونی که در میان جمع گاهی خوش‌برخورد بود و از ته‌دل می‌خندید[3]. به شادیهای زندگی و ظرافتهای

۱— بتهوون جوان ده پانزده سال پیش از آن که اولین سمفونی را به جهان هنر هدیه کند انواع شکلهای هنری را آزموده بود.

۲— کنت براون اسبی به او پیشکش کرد. بتهوون چندبار سوار آن اسب شد و سپس فراموشش کرد. خدمتکاری اسب او را ربود **(به روایت ریس)**.

۳— در گفتگو گشاده‌رو بود و با همه وجودش می‌خندید. گاهی آهسته و با خود می‌خندید و کسی از راز خندهٔ او سر درنمی‌آورد.

نهانی اش توجه داشت. آثار این خلق‌وخو را در بسیاری از کارهای دل‌انگیز آن ایام او می بینیم: بالهٔ قهرمانان (۱۷۹۱)، سرناد (۱۷۹۶)، واریاسیونهای دلفریب Vieni Amor (۱۷۹۱)، و رقص روسی (۱۷۹۶—۱۷۹۵)، نغمه‌ای به نام La Molinara (۱۷۹۰)، و آهنگهای رقص‌انگیز آلمانی (۱۷۹۷—۱۷۹۵)، والسها و رقصهای مستی‌انگیز و شادی‌بخش حکایت از آن داشت که او از اجتماع گریزان نبود و اگرچه با جمع درگیر می شد، نمی توانست از جمع چشم بپوشد. و می دانیم که چقدر از مردم گریزی او سخن گفته‌اند.

در آن هنگام جمع برای او لذت‌بخش بود. محبوب جمع بود. امّا از یاد نمی برد که کودک فقیری بوده، و از میان تودهٔ مردم برخاسته است. به‌همین سبب محبوبیت در جامعهٔ اشراف عذابش می داد. همه‌چیزشان را به باد نیشخند می گرفت. —به نیت خوب یا به‌نیت بد! (روستامرد بود و تقصیر هم نداشت!)— ستایشگران والامقام او ناشی گریها، و کارهای عجیب، و کج‌خلقیهایش را می دیدند و به‌روی خود نمی آوردند و عزیزش می شمردند. امّا بتهوون منتظر بود که دیر یا زود دوستان بزرگ‌منش پرده را کنار بزنند و معایبش را به رخ او بکشند! علی‌الخصوص که ملاحظهٔ هیچکس را نمی کرد. اصلاً اهل ملاحظه کاری نبود. طبیعت او این‌چنین بود. بیشتر دوست داشت به زمختی همه‌چیز را درهم بریزد. حامیان مخلص داشت، و در مقابل رقبائی هم داشت که از او زخم کاری خورده بودند، موسیقیدانان شرم‌زده[1]، همکاران خوار شده، ابلهان از تخت غرور فروافتاده با او دشمن بودند. دوست نداشت عده‌ای مرید خوار و ذلیل برای خود دست‌وپا کنند. دوست نداشت شاگردانش را دورخود جمع کند تا تملّق او را بگویند و او را «استاد عزیز» بنامند. از لفظ «استاد عزیز» بدش می آید.

وقتی کسی روی طناب باریک راه برود باید انتظار افتادنش را داشت.

۱— برای مثال در خاطرات ریس می خوانیم که در محفلی یکی از نوازندگان ویولونسل اثری از اشتایبل Steibelt را اجرا می کرد، که بتهوون ناگاه از جای برخاست و میزی را واروقه کرد و آهنگ طنزآمیزی را که به ذهنش رسیده بود، با انگشتان روی آن ضرب گرفت. اشتایبل سرافکنده از تالار بیرون رفت و هرگز بتهوون را نبخشید.

و او تا وقتی از سلامت جسم خود اطمینان داشت از چیزی باک نداشت. یکتنه به جنگ عالم می‌رفت. ولی روزی که سرنوشت ضربهٔ کاری‌اش را به او زد به مردی می‌ماند که با چشم تار روی طناب باریک راه برود و به زمین بیفتد، ولی به‌جای اینکه اعتراف کند که چشمش خوب نمی‌بیند، از جا برمی‌خیزد و دندانهایش را روی هم می‌فشارد و تا آن دم که جرقهٔ روشنائی در چشم او می‌درخشد روی طناب باریک پیش می‌رود.

و شب بی‌نهایتی نزدیک می‌شد که خشم در پی داشت.

و نه‌تنها خشم، که عشق رانیز به دنبال داشت.

۰

بتهوون جادو شدهٔ عشق بود. از نوجوانی تا واپسین دم زندگی این آتش مدام در قلب او شعله می‌کشید. به دوستی گفته بود: «**هرگز نباید قلب را از عشق خالی گذاشت.**» در برابر زیبائی حساس بود: نمی‌توانست زیباروئی ر ابیند و آتش نگیرد. امّا این شعله‌ها کم‌دوام بودند. عشق تازه‌ای پیش می‌آمد و شعلهٔ عشق دیروز را خاموش می‌کرد. (و خود او لاف می‌زد که پردوام‌ترین عشقش هفت‌ماه طول کشیده است!)[1] عشقهائی هست که فقط در گوشهٔ قلب جامی‌گیرد، و عشقهائی هم هست که مقدس است و تمام قلب را دربر می‌گیرد و در خانهٔ جان می‌نشیند، و زخمی به جای می‌گذارد که خونش هرگز بند نمی‌آید. «عشقهای سرگرم کننده»[2]، عشقهای دیرگذر و عشقهای جاودانه در نظر او باهم فرق داشتند و هرکدام صاحب درجاتی بودند، ولی پیدا کردن مرز و محدودهٔ مشخص این سه‌نوع عشق باتوجه به روحیات بتهوون چندان آسان نبود. بسیاری از این عشقها زود مشتعل می‌شدند و با آتش ملایمی به پایان می‌رسیدند.

این عشقها و شوریدگیها در نخستین سالهای قرن نوزدهم به‌هم گره خورده

۱— به نقل از خاطرات ریس.

۲— نام کتابی است به قلم ام. آ. هوسی M.A.Hoesy که ناروا **ژرفین وترن** کتابهای برنسویک، را که از یاران وفادار او بودند در ردیف معشوقه های سرگرمی بخش او جای داده است.

بودند. در همین سالها بود که بیماری گام‌به گام پیش می آمد و دور او را دیواری می کشید. در این دوران شهرت و محبوبیت، روزی نبود که در محافل وین در محاصرهٔ زیبارویان نباشد. دخترها مثل زنبورعسل دور او پر می زدند. بیشتر این دخترها از شاگردان خصوصی او بودند (و این شاگردان هرگز محبت استاد را بی‌پاسخ نمی گذاشتند) و همه از اعضای دربار او بودند! این قضایا چندان عجیب نبود. بتهوون مرد روز بود. بالهٔ «آفریده‌های پرومته» از ساخته‌های او در روز بیست‌وششم مارس ۱۸۰۱ در تالار امپراتوری به نمایش درآمد، و همه جا صحبت از او بود، و معمولاً زنها مجذوب هنرمندان و موسیقیدانانی می شوند که روی صحنه می آیند و شهرتی دارند. بتهوون محبوب زنان بود[1]. او در نگاه اول زشت ومعمولی به‌نظر می آمد واولین کلماتش به‌دل نمی نشست ولی چیزی نمی‌گذشت که‌زنهاازهررقم که‌بودند،جدی‌یاجلف‌یارؤیائی وبذله گو، رام او می شدند و کم کم درمی یافتند که لبهای ظریفی دارد و دندانهایش برق می زند[2]، چشمهای قشنگ و گیرائی دارد، که هرلحظه رنگ عوض می کنند، و گاهی ملاطفت‌آمیز و مهربان، و گاهی وحشی، خشمگین و تهدیدبار می شوند[3]. با این همه، زنها آزارش می دادند. دستش می انداختند، و هرکدام چیز غیرعادی و خنده‌آوری در او می یافتند. امّا همین چیزهای غیرعادی و شاید خنده‌آور، جزو سرشت او بود، و همین چیزهای مسخره به او یاری می کرد که دریچهٔ قلبها را بگشاید! برای این دخترهای جوان و خوشگل و ثروتمند و اسم‌ورسم‌دار ماجراهای

۱— استفن فن برونینگ به همسر خود گفته بود: «نمی‌دانم کجای این مرد خوش‌آمدنی است که اینقدر در میان زنها طرفدار دارد!»

۲— مولر در ۱۸۲۰ می نویسد: «لبهایش ظریف بود و طرح نجیبانه‌ای داشت. و حتی در ایّامی که سن او از پنجاه گذشته بود و درهم شکسته و خرد شده بود گروهی چیزهای زیبائی در چهرهٔ او پیدا می‌کردند!

۳— شارلوت برنسویک در نامه‌ای به تاریخ مارس ۱۸۰۷ به خواهرانش از کودک ده‌ساله‌ای با چشمهای گیرا و هوشمند صحبت می کند و چه شگفت‌انگیز است که می‌نویسد: «چشمهای این کودک به زیبائی و گیرائی چشمهای بتهوون است!»

عشقی نوعی سرگرمی بود، و کمتر اتفاق می افتاد که قلبهایشان از عشق واقعی فشرده شود. مارا Mara ، و آ. هیوسی نامه های زنان دوروبر بتهوون را در چند کتاب گردآورده اند. بسیاری از نویسندگان این نامه ها معتقدند که «بتهوون یک فرشته است!». آنها ظاهراً او را زیاد جدی نمی گرفتند بلکه خود را سرگرم می کردند. گاه وبیگاه با کبکبه و دبدبه او را به قصرهایشان می بردند و در پشت گلبوته ها، کلمات مهرآمیز و بوسه ها میانشان ردوبدل می شد و شاید قول و قرارهائی باهم می گذاشتند، که ناگهان بادی می وزید و قول و قرارها را با خود می برد! (صدای باد، گذر باد، خیزش و خشم باد را در Presto agitata در پایان سونات مهتاب می شنویم).

از سال ۱۷۹۹ تا ۱۸۰۱ با دو خانوادهٔ برنسویک و گوئیچاردی که باهم خویشاوندی داشتند نزدیک و صمیمی بود و در میان این دو خانواده به سه دختر، دو خواهر و دخترعمویشان، دل بسته بود. تسی (ترز)، و پپی «ژزفین» و جولیتا، که به ترتیب بیست وپنج و بیست ویک و شانزده سال داشتند، به نوبت و باهم محبوب او بودند و قلب او در میان این سه دختر طوری قسمت شده بود که به هریک از این سه دختر سبک مغز، که در بهار عمر خود بودند سهمی می رسید. جولیتا زیبا و طناز بود. ژزفین جذاب بود و دوست داشتنی و خودپسند، و ترز برنسویک از همه جدی تر بود (البته نه زیاد جدی!). و او چندی در این میان در کشاکش بود و دودل. تا سرانجام جولیتا از رقیبانش پیش افتاده و در وجود بتهوون توفانی از شور برانگیخت. با این وصف او همان کسی نیست که بتهوون یازده سال بعد[1] در نامهٔ مشهورش او را «دلدار جاودانه ام» نامیده است. امّا در نوامبر ۱۸۰۱ این دختر افسونکار قلب بتهوون را تسخیر می کند[2]. این دلبستگی در روزهای دشواری که «دژخیم ناشنوائی» به او نزدیک می شود به یاری او

۱— این نامه در سال ۱۸۱۲ نوشته شده، که در آن وقت جولیتا دیگر ردپائی در زندگی بتهوون نداشت. در جای خود به این موضوع خواهیم پرداخت.

۲— از نامه های بتهوون چنین برمی آید که از ژوئن تا اول زمستان سال ۱۸۰۱ دل بستهٔ او بوده است!

می شتابد و ابرهای متراکم اندوه و مردم گریزی را از او دور می کند. افسوس که چندی نمی گذرد که این ابرهای متراکم باز می گردد و انبوه‌تر و تیره‌تر آسمان زندگی او را پر می کند.

رفته‌رفته مصیبت به بتهوون نزدیک‌تر می شود. تا آنجا که دیگر نمی تواند ناشنوائی اش را از دیگران پنهان کند. در چنین ایامی نیاز دارد که به زنی پناه ببرد. حتی به فکر زناشوئی می افتد[1] و این اندیشه تا سال ۱۸۱۶ او را رها نمی کند و مدام مایهٔ امید و نومیدی او می شود. بینوا مرد احساس می کرد که روشنائی در مقابل چشمش به خاموشی می گراید و در جستجوی دستی برمی آید که دست او را بگیرد. امّا چه کسی حاضر بود دستش را به‌سوی او دراز کند؟ و یکی از این سه دختر هم نمی توانست چنین دلدار و همسری باشد. گرفتاری بر سر غرور طبقاتی نبود (که اگر خانوادهٔ آنها پای‌بند چنین چیزها بودند خودشان نبودند). مشکل عمده تنگدستی او بود[2]. بتهوون تا روزی که ناشنوائی و بیماری به سراغش آمد در فکر فردایش نبود. تازه در آن موقع بود که زنگ‌خطر را شنید. از درسهای خصوصی چیزی عایدش نمی شد. با مستمریهای اتفاقی خرجش را درمی آورد. زودرنجی و غرور باعث شده بود که زیربار کسی نرود و کار ثابت و پابرجائی نداشته باشد. برای آن که از پس مخارج زندگی برآید ناچار بود دور دنیا بگردد و در آلمان و در سراسر اروپا آثارش را اجرا کند. ناشنوائی بسیاری از درها را به روی او بسته بود و برای این که اندوخته ای کنار بگذارد به سالها زحمت و دوندگی نیاز داشت.

۱— در نامه ای می نویسد: «برای اولین بار حس می کنم که با زناشوئی خوشبخت می شوم.» و در همان موقع از هماگدالن ویلمن آوازخوان زیبا خواست که همسر او شود. امّا این زن که بتهوون را مردی زشت و نیم‌دیوانه می دانست درخواست او را نپذیرفت و سال بعد با یکی از عشاق خود که «خوش‌قیافه و عاقل» بود عروسی کرد.

۲— **برنسویک‌ها** و **گوئیچاردی‌ها** از اشراف بودند ولی ثروت زیادی نداشتند. درآمد املاکشان نیز زیاد نبود. دخترها همیشه دستشان پیش مادر دراز بود و ژزفین پس از ازدواج هم با گرفتاریهای مالی روبه‌رو بود.

جولیتا نیز منتظر او نشد و با دیگری عروسی کرد— که نوعی دهن کجی به بتهوون بود— شوهر او موسیقیدان (و چه موسیقیدانی!)، و خوش‌سر و پز و خودنما و مجلس‌آرا بود. از آن آدمهای زرنگی بود که خود را «هنرمند بزرگ» جا می‌زنند، بی‌آن که به روی خودشان بیاورند که مهملات آنها چقدر با آثار هنرمندان بزرگ فرق دارد. جوانکی بود بیست و چند ساله به نام کنت ربرت گالنبرگ، و چنان گستاخ که در زمستان ۱۸۰۳ کنسرتی داد و با گونه‌برداری از موتسارت و کروبینی می‌خواست با بتهوون رقابت کند! درد اینجا بود که جولیتا تفاوت این دو را نمی فهمید[1]. جولیتا و کنت ربرت روز سوم نوامبر ۱۸۰۳ ازدواج می کنند و یک سال ونیم پیش از این تاریخ بتهوون سونات اندوهگین Quasi una Fantasia اپوس ۲۷ شماره ۲ مهتاب را به جولیتا تقدیم کرده بود، و حالا که پرده‌ها کنار رفته بود، تازه معلوم می‌شد که آن سونات پیش از آنچه حکایت عشق باشد، داستان رنج و خشم آفرینندهٔ آن است. شش ماه بعد از ساختن این نغمه جاودانه، بتهوون در ششم اکتبر ۱۸۰۲ وصیت‌نامهٔ هایلیگنشتادت را می نویسد[2].

پاره‌ای از شرح‌حال‌نویسان به قهرمانان خود درس می دهند. با بتهوون نیز چنین کرده‌اند. تایر Thayer و ادامه‌دهندگان کار او[3]، که شرح‌حال مفصل بتهوون را نوشته‌اند، می‌خواهند ثابت کنند که هر بلائی سر این مرد آمده، حتی

۱— دوم اوت ۱۸۱۳ جولیتا به خواهرش ترز می نویسد: «دفترچه آهنگهای کنت ربرت را برایت می فرستم، که محصول ساعتها تنهائی و تفکر اوست. کنت ربرت در نظر دارد برای همیشه از میهن خود خداحافظی کند و به ناپل برود زیرا در آنجا قدرش را بیشتر می دانند! و اندوهگین است که چرا باید شکوفه‌های هنرش را به مردمی تقدیم کند که هموطن او نیستند!!» در این نامه او را با بتهوون مقایسه می کند و کنت ربرت را دارای نبوغی بی مانند و هنوز ناشناخته می پندارد.

۲— چاپ اول سونات در پایان زمستان ۱۸۰۲—۱۸۰۱ انجام می‌پذیرد.

۳— الکساندر ویلوک تایر در سال ۱۸۶۶ کتاب شرح‌حال بتهوون را آغاز کرد، و بعد از او هرمان وایترز، و هوگو ریمن دنبال کار را گرفتند و این کار در سال ۱۹۱۷ پایان یافت و کتابی در پنج جلد به چاپ رسید که مفصل‌ترین و معتبرترین زندگی نامه بتهوون است.

ناشنوائی اش، تقصیر خود او بوده است.

حق هم دارند! تقصیر با خود بتهوون بوده. چون نمی خواست یا نمی توانست با معیارهای عادی سازگاری شود و اگر او اینقدر غیرتمند نبود بدبختی از در و دیوار بر سر او نمی بارید.

و این نکته هم درست است که این مرد از اعماق تیره روزیها، شادی بی پایان سمفونیهایش را بیرون می کشد. درست است که بتهوون می خندید تا غم خود را پنهان کند، امّا شرح حال نویسان به جای آن که عظمت او را در این نکته ببینند می گویند که اخلاق انسانی چنین حکم می کند! این کارشناسان آگاه چه داستانها به هم بافته اند و در جستجوی مسائل انسانی چقدر لابلای اوراق بایگانی به سیر و سیاحت پرداخته اند، غافل از آن که برای شناخت زندگی باید به خود انسان مراجعه کرد. این آقایان با حوصله ای مورچه وار ذره ذره گرد آورده، و گنجینه ای فراهم کرده اند که باید سپاسگزارشان بود، به خصوص که تجلیل از مقام یک موسیقیدان در اعتلای هنر تأثیر دارد. امّا آنها گرهی را باز نکرده اند و زندگی بتهوون را به صورت معمائی ناگشوده باقی گذاشته اند. در کارشان از روانشناسی خبری نیست. و آنچه فراهم آورده اند در خور قهرمان نیست. متری در اختیار داشته اند که هرچیز را با آن اندازه می گیرند. آنها هم حق دارند و هم حق ندارند! متر آنها برای اندازه گیری کوه به درد نمی خورد. پای کوه ایستاده اند و به قله نگاه می کنند و کوه از آن بالا حقارت روحشان را ارزیابی می کند. بتهوون حکم آن کوه بلند را دارد. او همیشه به دوستانش می گفت که از حقارت نفرت دارد.

بتهوون اگر چنین و چنان نبود بتهوون نمی شد. اگر از آدمهای عادی چیزی «زیادی» نداشت بتهوون نمی شد. منظور من نه ستایش از اوست و نه سرزنش او. می خواهم او را چنانکه بود نقاشی کنم. کسی که می خواهد از راز بتهوون سر دربیاورد باید این «چیز زیادی» را دوست بدارد و دوگونگی حالات و ناهمخوانیهای او را با دل و جان بپذیرد. زیرا همین دوگونگیها و ناهمخوانیهاست که تراژدی بتهوون را در تعادل نگه می دارد. بتهوون آن قدرت را داشت — که

دست کم درجوانی — شادی واندوه را، درکنارهم داشته باشد. شادی و اندوه او باهم بودند. یکی دیگری را از در نمی راند. شادی و اندوه دو قطب «الکتریسیته» نبوغ[1] او بودند. و به این شکل منبع حیات او بارمی گرفت و از بارتهی می شد.

اگر او رنج می برد و مهر می ورزید نباید تعجب کرد. از همه شگفت انگیزتر تاب آوردنش در برابر سختیهاست. بحران روحی او در سال ۱۸۰۲ نمونهٔ عالی این صبر و تحمل است.

بتهوون ضربه خورده، به خاک افتاده بود. تا حال فریادی چنین نومیدانه و آسمان شکاف از سینهٔ هیچ انسانی برنیامده است. وصیت نامه هایلیگنشتادت[1] (که به مقصد فرستاده نشد) فریاد نومیدانهٔ او بود، امّا دیری نپائید که او از خاک برخاست. همانند تیتان افسانه ای، به خاک افتاد و با «نیروی ده برابر» از خاک برخاست و فریاد برآورد:

— نه. تحمل این را ندارم.

و با سرنوشت پنجه در پنجه انداخت:

— هرگز نخواهی توانست بیش از این پشت مرا خم کنی!

و هرکه سرشتی اینگونه دارد در مصیبتهای سخت به عافیت دست می یابد. آدمی وقتی با دشمن می جنگد نیرومندتر می شود، و هنگامی که شکست می خورد تا لحظه ای که خود را هنوز روی پا می بیند، احساس تنهائی نمی کند. دیگر یک تن نیست ارتشی است آمادهٔ قهرمانی[2].

۱— بتهوون در ۲۸ مارس ۱۸۱۰ نامه ای به بتین می نویسد و کلمه «الکتریسیته» را در مورد نابخودی روح و به هنگام جرقه زدن نبوغ به کار می برد.

۲— بتهوون وصیت نامه هایلیگنشتادت را در ماه اکتبر نوشت. نامه های او نشان می دهد که از ماه نوامبر دوباره بسوی زندگی بازگشته، شادی اش را به دست آورده، آن ضربهٔ مرگبار را از سر گذرانده است.

فصل دوّم

اروئیکا

در زندگی مردان شگرف اندیش بهاری هست پرجوش و تندپوی. که ناگاه شیره‌های نباتی جان می گیرند و پوستها را می شکافند و شاخه‌ها غرق گل و میوه می شوند و فضا را با نغمه پرندگان خوش آواز پر می کنند. پریزادگان شادی و پریزادگان اندوه به پرواز درمی آیند. غولها زنجیر می گسلند و آنچه هنرمند برای آفرینش نیاز دارد از روزنه‌های تنگ روزگار و تنگنای گدازان هستی او بیرون می ریزند و همه چون خیزابه‌ای بسوی او پرتاب می شوند. در این لحظات تجربه‌ها و ناملایمات و حتی کشنده‌ترین زخمها به یاری هنرمند می شتابند و زبان او را باز می‌کنند. در ابتدا نیش ضربه‌های تندوتیز فرودمی‌آید و پوستهٔ جان را سوراخ می‌کند و از آن آتش بیرون می کشد. قلب شکافته می شود و به روح سرمستی می بخشد و کار به‌جائی می رسد که نه‌چیزی را نفی می کند و نه چیزی را در تضاد با چیز دیگری می بیند. همه باهم یکی می شوند. و همه به آهنگ نبوغ گوش فرامی دهند. هنگامی که هنرمند روبه اوج می رود، اندوه و شادی پهلو به‌پهلو حرکت می کنند و به آنجا می روند که هنرمند می خواهد. هنرمند راهبر و راهگشا می شود؛ قریحهٔ خود را به کار می اندازد و همهٔ نیروهای از بند گریخته را مهار می کند؛ همه را در یک‌جا جمع می کند و در یک مسیر به حرکت درمی آورد تا دنیای درون را به تسخیر درآورند.

با کلمات بازی نمی کنم. تابلوئی که برای شما نقاشی کردم پیچ وتاب سایه های شعله‌ای بود که بـر جـاده می رقصید؛ و حالا بیائید تا به جای نگاه کردن بـه شـعـلـه هـا وارد کـورهٔ آتش بشـویـم! در آنـجـاسـت کـه هـنـرمـنـدبا ارادهٔ ناپلئون وارش از مواد درهم جوش کوهی از آتش درست می کند.

در زندگی بتهوون این دورهٔ سه‌ساله استثناست، و آن را به حق دوران قهرمانی نام داده‌اند. که دوران آتشفشانی اِتناست و غولان در میان آتش سپر آشیل را در دست دارند.

۵

و ما دنبال ضرب آوای تبر را می گیریم و پیش می رویم! گنجینه‌ای از آثار او، از محصولات اول پائیز ۱۸۰۱ تا بهار ۱۸۰٤ در دست ماست. بررسی این مجموعه اسرار زیادی را برای ما آشکار می کند[1]. امیدوارم که موسـیـقـیـدانان خرده نگیرند و نگویند که به قضاوت شاعر دربارهٔ موسیقیدان اعتقاد ندارند. این شاعر پیش از آن که نغمه‌سرائی کند همه‌چیز را به دقت وارسی کرده، قدم به‌قدم پیش‌رفته، نیم گوشه‌ای را نادیده نگذاشته است. موسـیـقـیـدانان هم از بتهوون بسیار گفته‌اند — گاهی او را ستوده‌اند و گاهی از او بد گفته‌اند— و من شاعر به حیرت افتاده‌ام که چگونه می‌توان براین قضاوتهای نادرست صحّه گذاشت و به معتقدان هنر رومی که به هزار دلیل باید دوستدار نظم و زیبائی باشند، حق داد که از هرج ومرج رمانتیک و بی نظمیهای احساساتی جانب‌داری کنند؟

در آغاز تابستان ۱۸۰۲، بتهوون در هایلیگنشتادت بود، در خانه‌ای وسیع و روستائی، دور از شهر و بر دامنهٔ یک تپه، که چشم‌اندازش دانوب و دشتهای پهناور اطراف آن بود و به خط آبی کوههای کارپات در افق نگاه می کرد.

سکوت، کشتزارهای اطراف را فرا گرفته بود. دکتر اشمیت توصیه کرده

۱— در کتابخانهٔ بزرگ برلن مجموعه‌ای از آثار بتهوون از ۱۷۹۸ تا ۱۸۲۷ در پیش از چهل کتاب بزرگ و ده‌ها دفتر موجود است. و فهرست کاملی از کتابها و کتابخانه هائی که دست‌نوشته‌های بتهوون را حفظ کرده‌اند در رساله‌ای به همت ژزف برونشتین گرد آمده است.

بود که بتهوون مدتی در آنجا بماند و گوش خود را استراحت بدهد! ناشنوائی اش را هنوز از دیگران پنهان می کرد، و با عشق شکست خورده و امیدها و دردها و بدحالیهای خود، که در اندرون او کنسرتی بر پا کرده بودند، تنها بود.

تابستان امید هرچه پایدارتر باشد درختها بهتر به گل می نشینند! و در چنین روزهائی بود که سمفونی دوم را به پایان رساند.

زمان می گذشت. تابستان می گذشت. اکتبر فرا می رسید. آفتاب یخ می بست. کشتزارها یخ می بست. خون یخ می بست و او در وصیتنامه اش نوشت که «**آن دلاوریها که در روزهای خوب تابستان جان مرا گرم می کرد از من گریخته است.**»

سرما بود و گودال عمیق مرگ بود و بوی مرگ می آمد. بتهوون در آن خانهٔ پرت در هایلیگنشتادت[1] در آن روزهای بی فروغ ضجه می کشید. ضجهٔ مرگ! وصیتنامهٔ شوم او ضجه های پرومته را در کوههای قفقاز به یاد می آورد. قرنها شکست در پیکار و انقلاب در این ضجه بود و سراسر آسمان را پر می کرد و قلب بشریت را به لرزه می انداخت[2].

مردی مرگ را نزدیک خود می بیند و ندای مرگ را می شنود. مدتی بعد

۱— این وصیت‌نامه را بتهوون، از ششم تا دهم اکتبر ۱۸۰۲، به نام برادرانش نوشته است و آنقدر شهرت دارد که نمی‌خواهم متن آن را در این کتاب بیاورم. ترجمهٔ کامل آن را در کتاب کوچکی به نام «زندگی بتهوون» از انتشارات هاشت آورده‌ام. متن آلمانی اش را تایر در مجموعهٔ خود چاپ کرده، و اصل آن در کتابخانهٔ ملی هامبورگ محفوظ است.

۲— برعکس آنچه تایر در کتابش شرح داده، چند ماهی که بتهوون در هایلیگنشتادت بود، از دوران پربار هنری او بود: سوناتهای اپوس ۲۳ و ۲۴ برای ویولن را در اینجا به پایان رساند. سوناتهای اپوس ۲۶ و اپوس ۲۷ شماره یک و دو، سونات مهتاب، (پاستورال) اپوس ۲۸ و کوینتت اپوس ۲۹ را در این روزها تنظیم کرد. در زمستان ۱۸۰۲—۱۸۰۱ سه سونات برای پیانو و ویولن نوشت که هدیه او به امپراتور الکساندر بود. و سه سونات برای پیانو اپوس ۳۱، شش واریاسیون در فار اپوس ۳۴، روندو در سل ماژور اپوس ۵۱ شماره ۲، هفت باگاتل اپوس ۳۳، اوراتوریوی (مسیح با تاج زیتون)، و سرانجام سمفونی دوم که مدت زیادی با آن مشغول بود، از محصولات این زمان است.

در پاستورال[۱] به این ندا پاسخ می دهد. این مرد زیر باران در اعماق جنگل خفته است. ناگاه فریادی همراه با طنین اسرارآمیز شیپورهای قهرمانی فضا را می شکافد که:

«لازار! از جا برخیز!»

ریس به این نکته توجه دارد که بتهوون اروئیکا را در هایلیگنشتادت تصنیف کرده، و منظور او پی ریزی و آغاز آن است. بتهوون در ماه نوامبر به وین باز می گردد و چنین می نماید که نخستین رگه های این اثر، حتّی در فردای «وصیت نامه» به مغز او راه یافته است، و شاید در همان لحظات که آخرین سطرهای وصیت نامه را می نوشته، و «خداحافظ شادی!»[۲] می گفته است، ناگاه به خود آمده، خون زندگی در رگهایش جریان یافته، سنگ گور را به یکسو افکنده است و در این حال می بیند که روشنائی فضای اطرافش را پر کرده، فواره های نور از هرسو به بیرون پرتاب می شوند.

اگر دفتر یادداشتهای او را در ماه اکتبر ورق بزنیم و سیاه‌مشقها و پیش طرحهای او را ببینیم، از همان صفحات اول ذره‌ذره طرحهای اولی، قطعات اول و دوم و چهارم سمفونی قهرمانی به چشم می خورد و بعد از آن نخستین بخش از قطعهٔ اول با واریاسیونها و چند خرده طرح به‌دنبال آن آمده است، و همه‌چیز می نمایاند که تخیلات به مغز او هجوم آورده‌اند... و دیگر مکث نمی کند و تا

۱— پاستورال بعد از اروئیکا و پیش از سونات سپیده‌دم ساخته شده است.

۲— جمله های آخر وصیت نامه این است: «دیری است که با شادی و رسوب ژرف آن در جان خویش، بیگانه‌ام. آه!... ای آفریدگار!... آیا دوباره شادی را در پیشگاه طبیعت و انسان حس خواهم کرد؟ نه!... هرگز!... و این چقدر بی‌رحمانه است!»

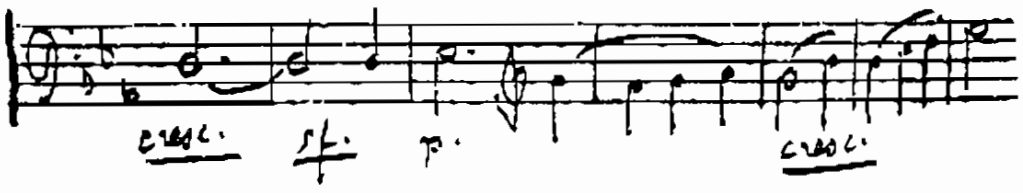
پایان پیش می رود.

نُتها چه ضربه‌ای بر سندان گوش ناشنوای او نواخته‌اند؟... و ما باران جرقه‌ها را می نگریم که از هرسو فرو می بارد!

بلندترین طرح را در لحظاتی از قسمت اول از قطعه اول می بینیم که با یک حرکت مطمئن و استوار بسوی بالا می رود و به قلهٔ ملودی نزدیک می شود. نور و سایه از پی هم می آیند. مدولاسیونها به‌جنبش درمی آیند و این فوران پرشکوه در میزان پنجم، با ضجه‌ای گلایه‌آمیز فرو می افتد.

از اوج با چنین ضجه‌ای فرود آمدن، نشانی از تردید روح هنوز آشفتهٔ اوست. خدای ناپیدای او، سرنوشت توانمند او،قاطعانه فرمان می دهد که بسوی اوج حرکت کند. و او به‌ناتوانی فرومی افتد.

در شبی از ماه اکتبر، این ندا چون صاعقه به جان بتهوون می نشیند و او را به مأموریتی قهرمانی فرامی خواند. هرچند که به‌سُتوه آمده است و خود را واپس می کشد، آن ندای توفنده، از کمینگاه بیرونش می کشد و او را به‌همراه می برد.



بتهوون از همان لحظهٔ اول، فضای کلی و زیر و بالای اولین قسمت را در ذهن خود می پرورد. در همان نیمهٔ اول طرحهای ابتدائی او متوجه می شویم که چرخها با همهٔ سنگینی روی ریل افتاده، به حرکت درامده‌اند و پیچ و مهره‌ها، تم thème وموتیفهای اصلي درجای خودنشسته اندوعیب وعلت ندارند. درنیمهٔ دوم همه‌چیز در مه ابهام فرو می رود، و این مه در نیمهٔ نخست، از سی امین میزان به

بعد احساس می شود. اگرچه در این ابهام جهت را گم نمی کند، ولی از نفس افتاده است. درجا می زند. پایش در گل فرو می رود و مکث می کند. به عقب می نگرد، و دوباره سوزنها را جابه‌جا می کند و چرخها را با این علامت روی ریل می اندازد، که:

«تهی کن خویشتن را!»

تهی کن خویشتن را ازتردیدها و ناشادیها!... و با این حرکت، جنب وجوش قهرمانانه از سر گرفته می شود، که خط متفاوتی با متن اول و شتاب بیشتری دارد.

پیش طرح بعدی، این موتیف را با افزودن سبک هائی کامل می کند و صحنهٔ دیگری را مقابل چشم ما می گذارد: نزدیک است قلب از کار بیفتد. و انگشتان لرزان به هر چیز چنگ می زنند تا دستاویزی پیدا کنند. تلاش و کرنش روح آغاز می شود، به آن امید که از پلکان آسمان فرارود و در بلندگاه فلک شناور شود.

و در چند خط بعد، ازکاربرد بعضی از عناصر صرفه‌جوئی می کند، تابا این ذخایر موتیفهای قهرمانی را در قسمت دوم بپردازد. امّا در قسمت اوّل، در میزان ۲۵ و ۲۶ از ضربه های لرزه‌آور تکیه های سنکوپ‌دار بهره می گیرد. گوئی قهرمان، به هنگام دویدن با سه نوع مانع روبه‌رو شده است. آشفته‌تر و درهم شکسته‌تر، لحظه‌ای از پا می افتد و دوباره شور جوانی به او نیرو می بخشد. از جا برمی خیزد و به شکست ناپذیری خود ایمان می آورد.

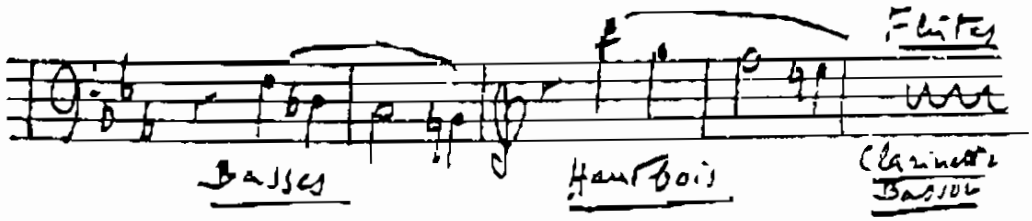
در موتیفهای پاساژ قسمت اول، آوای مهربان و گلایه‌آمیزی به دشواری جان می گیرد و بریده و بریده شنیده می شود.

که به‌فریاد پرنده‌ای در جنگل می ماند. کم کم صداهای پرابهام و ناپخته باهم جفت می شوند و آهسته‌آهسته وزن خودراپیدامی‌کنند.

و به نظم درمی آیند.

و باز این زمزمه‌ها مرتعش می شوند و درهم می آمیزند، تا دوباره به نظم درآیند و پایدار بمانند.

هنرمند با انبوهۀ این پیش طرحها درگیر می شود، و چاره‌ای جز این ندارد که پشم و پیله ها را بچیند و قسمتهای زاید را کنار بگذارد و بقیه را جمع وجور کند تا به‌صورت دلخواه دست یابد. در این آشفتگیها و پس‌وپیش کردنها بسیاری از چیزها باید زیرپا له شود، و زیادیها دور ریخته شود و آنچه مانده جلا یابد تا چیز شسته رفته‌ای به دست آید. امّا با اولین خانه‌تکانی نیز مقصود حاصل نمی شود. بازهم چیزهای زاید و نابجا زیاد است و سرانجام پس از چندین‌بار نقد و ارزیابی خشونت‌آمیز و پرداختن به کاستیها، هنرمند چیزی متعادل و جامع و بی‌عیب به‌دست می آورد و بتهوون پس از این نبرد نفس گیر از حشو و زوایدی که در آغاز به ذهنش رسیده آزاد می شود و قلب پرتپش قطعۀ دلخواه خود را پیدا می کند، و باز تکه‌به‌تکه رااز نظر می گذراندو به بیانی دست می یابد که‌مثل گوهر می درخشد. به بیانی مانند این:



این تلاش کم‌نظیر او را به‌ستوه نمی‌آورد و دوباره محصول دست‌چین شدۀ اولین قسمت را از نظر می گذراند. از نو بررسی را آغاز می کند. از نو آغاز می کند و چند نکتۀ خوش‌آهنگ ولی کم‌ارزش، او را به تردید می اندازد، که اگرچه از زیبائی ظاهر برخوردارند، با بقیه هم‌سطح نیستند. زود به خود می‌آید. تردید را به‌یکسو می گذارد. تصمیم نهائی را می گیرد و حساب این چند تکۀ خوش‌آهنگ را هم می رسد!

در قسمت دوم، شگرد مشهورش Durchfuhrung [1] را در بسط و

۱— که در زبان فرانسه Developpement می گویند و منظور بسط آهنگ و گسترش دادن به کلام موسیقی است ولی بتهوون در این قالب کاری انجام می دهد که آغاز تحولی در موسیقی است و اصطلاح آلمانی اش گویاتر و به‌معنی نزدیک‌تر است.

گسترش آهنگ به کار می بندد، که حکایت روزها و شبهاو هفته ها پیکار و کوشش است و اُسترلیتز موسیقی نام دارد و فتح یک امپراتور بی تردید پیروزی بتهوون در این نبرد از فتوحات ناپلئون پردوام تر است. با این تفاوت که بتهوون هم امپراتور و سرکردهٔ سپاه بود و هم مجموعهٔ آن سپاه!

حال به خوانندگان خواهم گفت که Durchfuhrung از نظر موسیقی چه مفهومی دارد:

با این ترفند آوای «امپراتوری میانی» به گوش می رسد، یا به سخن دیگر آن قسمت از آوا، که آهنگها باهم درمی آمیزند و بازتاب می یابند تا صدای مطلوب را به گوش ما برسانند. در اینجا همه چیز به بازی آهنگساز و نقش ونگارآفرینی او تسلیم می شودو آهنگساز همه چیز را با مهارت شیطنت آمیز خود دگرگون می سازد، و باز جفت وجور می کند و به بیست شکل درمی اورد و این کار بعد از آفرینش اروئیکا وسیله ای شده است برای نمایش نبوغ. در آنجا، در امپراتوری میانین، آهنگساز به قلب اندیشه ها فرو می رود، و حکم خدا را پیدا می کند که خمیرهٔ هستی را در کف دست مالش می دهد و آن را به هر صورتی که می خواهد درمی آورد.

پیش از بتهوون استادان بزرگ این عمل را وسیله ای برای انتقال دیالکتیکی کلام موسیقی و ماحصل آن می دانسته، و با ظرافت و احتیاط آن را به کار می بستند (که به هرحال عصر ادب و ظرافت بود!) و معتقد بودند که به زیبائی تم کمک می کند و حاضر نبودند این عمل را بیرون از مسائل موضوعی به بحث بگذارند. در آثار موتسارت چنین بسط و گسترشی هرگز از نظر طول، از دو سوم قسمت اول فراتر نمی رفت و معمولاً به یک سوم آن محدود می شد[1]. بتهوون نیز پیش از آفریدن اروئیکا این نسبت را مراعات می کرد، تا آن که در اروئیکا سنت را درهم شکست و Durchfuhrung را از نظر طولی افزایش داد و به بیش از دو سوم قسمت اول رساند، چنانکه نسبت آن به ۱۴۷ میزان در مقابل ۲۵۰ رسید[2].

۱— در آثار هایدن گاهی به نصف قسمت اول می رسد و گاهی اندکی بیشتر.

۲— در سمفونی های بتهوون Durchfuhrung در طول کلام افزایش بیشتری می یابد و

ظاهراً تناسب برهم خورد، ولی دراین ماجرا قسمت اول یا اکسپوزیسیون اصلی تم هاقربانی نشدندو باآن که یک قرن ازآن زمان می گذرد وهزاران هزار نفردر ساحل رودنغمه هاروح خودرابا موسیقی بتهوون نوازش داده اندومی دهند، وهمه ازمعجزهٔ Durchfuhrung برخوردارشده اند، منقدان هنری آن را ستوده اندوگفته اند که این عمل به بنای استوارموسیقی جلاوزیبائی تازه ای بخشیده است. وهنرجدید بتهوون (ars nova) ، مانند طاقهای سبک گوتیک خوش نقش و شگفت انگیز و پابرجا مانده است، و همانگونه که اندیشهٔ آدمی اوج می گیرد و به حل معماهای ریاضی می پردازد، در محدودهٔ هنر نیز عوالم تازه ای را کشف می کند.

حالا به تماشا می رویم تا ببینیم که بتهوون برای تعادل زیروبمها و همسازی این مجموعه چه طرحهائی ریخته است:

طرحهای اولی نشان می دهد که حتی پیش از آن که نقشهٔ کلی این بخش را فراهم کند، سمت گیری مدولاسیون ها و چگونگی تنالیتهٔ این تکهٔ غنائی را در ذهن خود پرورانده است:

و بمحض آن که تنظیم نقشهٔ کلی را، که هنوز بی شکل است، آغاز می کند، اصوات نامطبوع رابه کار می گیرد. دو میزان اول از تم اصلی، ناگهان از مه ابهام بیرون می آید و لحظه ای در انبوهۀ ابرها معلّق می ماند.

براساس تحقیق آلفرد لورنتس نسبت آنها در سمفونی های بعد از اروئیکا چنین است: در سمفونی چهارم ۱۵۴ به ۱۵۲، پنجم ۱۲۴ به ۱۲۳، ششم ۱۳۸ به ۱۴۰، هفتم ۱۱۴ به ۹۷، هشتم ۱۰۳ به ۸۶، نهم ۱۵۰ به ۱۴۱.

این حرکت جادوئی در قسمت سوم، گوش را به شگفتی وامی دارد و این احساس را به ما می دهد که چیز عجیب یا نابه‌جائی می شنویم، و ظاهراً چنین معلوم می شود که هنرمند حتی پیش از طرح آن قصد ادامه اش را نداشته، ولی این فکر را روی کاغذ آورده، تا بلکه بتواند جایگزینی برای آن بیابد.

با این ترتیب ما دوعنصر اصلی برای اولین جهش در دست داریم.

۱— مدولاسیون ها، که شیب جریان و خط سیر آن را معلوم می کند.

۲— شتاب رود و چرخش آن به گرد صخره‌هائی که سر از آب بیرون کشیده‌اند.

همین و بس!

و حالا تنها چیزی که برای اکتشاف منابع این سرزمین لازم داریم کار است و کوشش. کار و کوشش برای هنرمندان درجه دوم طبعاً مسئله ای جدی و درخور اهمیت است. و برای کسی مانند بتهوون که سرشار از نبوغ است، کار و کوشش حتی بیش از الهامات نخستین ارزش دارد، و روزی که فرصتی باشد بیشتر توضیح خواهیم داد که هنرمند اگر به کوشش و کار نپردازد و در پی اکتشاف نرود، از نبوغی که در جان اوست بی خبر خواهد ماند. با هر ضربهٔ تبر که بر صخره می‌خورد جرقه های پنهان از دل سنگ برمی جهد، و با هر حرکت بیل که در گل ولای فرومی رود ریشه های اندیشه به دست می آید. تنها با عرق پیشانی می توان نبوغ را از اعماق بیرون کشید. و هرچند ذهن هوشمند هنرمند تونلی را که باید حفر شود علامت گذاری می کند، امّا از پیش نمی داند که در زیر کوهها چه خبر است و در هنگام حفر تونل چه پیش می آید و چه موانع و منابعی در انتظار اوست. نکته اینجاست که برخورد با این دشواریها نبوغ را پرورش می دهد و هنر را قدرت و استحکام می بخشد.

پیش طرحهای بی شمار قسمت دوم نشان می دهد که هنرمند با چه سرسختی کارش را دنبال کرده، و تک‌تک سنگ چینهای ساختمانش را بارها و بارها از نو بازدید کرده، درهم ریخته و دوباره ساخته است. به آهنگها وزنها مفهوم شگفت انگیزی بخشیده، رنگهای جوراجور به کار برده، انبوهه های متضاد را

به کار گرفته، الحان مناسب را یافته، و به مجموعهٔ اثر اصالت و گیرائی بخشیده است.

فاجعهٔ این مارش که با گامهای غول‌آسا حرکت می کند، در آنجاست که با کرشندو روبه بالا می رود، گوئی می خواهد سراسر دنیا را به‌چنگ آورد، و ناگاه مانند صاعقه‌زدگان به خاک فرو می غلطد و در زیر گردوغبار، همچون غولی نیمه‌جان، به سختی نفس می کشد و در آن سکوت مرگبار، ندائی از گوشهٔ ناپیدا او را به قهرمانی فرامی خواند. از جا برمی خیزد و باز به‌راه می افتد و به‌سوی پیروزی گام برمی دارد[1].

تنها دو مرد توانسته‌اند به راز پنهان این بنای سر به‌فلک کشیده پی ببرند. یکی هوگو لایشتن تریت در کتاب آموزش فرم، و دیگری آلفرد لورنتس دریک تحلیل نافذ، که هر دو از موزون و متناسب بودن تک‌تک اجزای این ترکیب و کاربرد مؤثر Durchfuhrung به شگفت آمده‌اند. لورنتس این مجموعه را بدینگونه تجزیه می کند:

قسمت اول — ۵۴ میزان

قسمت دوم — ۶۴ میزان

قسمت سوم — ۵۴ میزان

قسمت چهارم — ۶۰ میزان

در قسمتهای اول و دوم تز و آنتی تز به صورتی موزون و متناسب با یکدیگر درگیر می شوند، و در قسمت سوم و چهارم سنتز قضایا رخ می نماید، و در مجموع یک سونات عالی، یک سمفونی کامل در قلب سمفونی پدید می آید.

براین مطالب بیفزائیم که اگر آنگونه که در متن آمده، قسمت اول آلگرو دوبار نواخته شود، در مجموعهٔ قسمتهای سه‌گانه به این موازنهٔ شگفت‌انگیز می رسیم:

۲۹۴ — ۲۵۰ — ۲۹۸

تردیدی نیست که بتهوون ریسمان به دست نگرفته بود، تا این تناسب را اندازه گیری کند. قریحهٔ او در تاریکی شب چنین نظم و تناسبی را آفریده است.

---

۱ — از میزان ۳۴۰ تا ۴۰۰

فراموش نکنیم که بتهوون برای چنین کاری نمونه‌ای پیش‌رو نداشت و خود این دنیای جدید را کشف کرده بود. و خود را کشف کرده بود. اروئیکا مانند کشتی کریستف کلمب، او را به سرزمین تازه‌ای برد، و این کشف تازه‌ای بود که آیندگان باید نام کاشف آن را به یاد داشته باشند. شاید اگر کاشف به هنگام درگیری و تلاش از پایان کار خبر داشت و می دانست که چه دنیای وسیعی را زیر قدمهای پرتوان خود کشیده است، پرشورتر قدم برمی داشت.

به واقعیات بازگردیم. آنچه امروز پیش‌رو داریم محصول کار اوست، در آن لحظات که بتهوون با آن همه وسواس و تردید درگیر کار بود و با جان تب‌زده و عذاب کشیده‌اش در راه آفریدن این اثر جان‌سختی می کرد، نسخهٔ دیگری از میکل‌آنژ بود که به هنگام نقاشی سقف نمازخانهٔ سیستین در به‌روی خود بسته بود تا معمای تناسب اشکال را حل کند و زنجیر از پای خطوط و اشکال بردارد، و آنها را به اطاعت درآورد. ما فقط دستآوردها را می‌بینیم و با محصول رنج و زحمت روبه‌روهستیم ما شور قهرمانی و التهاب نبرد را در هاله‌ای از ابهام حس می کنیم و مست می شویم، غافل از آن که هنرمند با چه تلاش طاقت‌سوز عناصر زنجیر گسیخته را به بند کشیده است.

شگفت‌آوربود که اروئیکای بتهوون، با آن همه نوآوری و سنت‌شکنی، به جای آن که با مخالفت کهنه‌پرستان روبه‌رو شود و تا مدتها بعد دور از فهم بماند، در اندک زمانی محبوب همگان شد و در دلها راه یافت.

گروهی از نخبگان بهانه گیر محبوبیت این اثر را به دلیل آسان‌پسند بودن و کم‌ارزشی آن می دانستند، که حرفشان بی‌اساس بود. البته اگر هنرمند برای جلب توجه عموم کار خود را با کیفیّت پائینی عرضه کرده بود ما هم با آنها موافق بودیم، امّا وقتی آهنگساز دقیق و سختگیر باشد و با تمام قوا پیش برود تا احکام کلّی زندگی و زیرویمهای اساسی روح آدمی را کشف کند، به یاری نبوغ شاهکاری می‌آفریند که —بی آن که تعمدی در کار باشد— عمومیت پیدا می کند و تمام انسانها خود را در آئینهٔ او می بینند و شاهکار هنرمند نابغه جهانی می‌شود. بتهوون در اروئیکا چنین توفیقی به دست آورده بود. بعضی از ابعاد

کارش به گلوک، که از استادان مورد احترام او بود، شباهت داشت. با این تفاوت که بتهوون مدام در جریان سیلاب الهامات و مکاشفات بود و هرگز در یک‌جا درنگ نمی کرد، و گلوک از چنین نعمتی بی بهره بود. بتهوون برآن بود که بنای یادبودی از موسیقی بسازد که با قرن جدید که سرآغازش با انقلابها و جنگهای امپراتوران و جنبشهای مردم مهر و نشان یافته بود همساز باشد، و هزاران هزار انسان را با تمام آرزوها و رؤیاها و توقعاتشان در تالارهای این بنای عظیم جای دهد. هایدن و موتسارت سونات را عاشقانه به مرز کمال رسانده بودند، بتهوون اصول و قوانین آن استادان را از هم نپاشید، بلکه قبائی مناسب براین اندام دوخت که شانه‌های پهن و سینهٔ ستبرش را به‌زیبائی بپوشاند و ضربان قلب جهانی از زیر آن احساس شود. بنیادگذاران امپراتوری روم نیز چنین کرده بودند. آنها وقتی بر روم چیره شدند فضای شهرها را وسعت بخشیدند. در هر گوشه بناهای مجلل و گنبدها و سقفهای پرنقش‌ونگار ساختند تا محیط باعظمت امپراتوری متناسب باشد. ریشهارت در سال ۱۸۰۸ می گفت که کوارتتهای بتهوون میکل‌آنژ رابه‌خاطر می‌آورد که گنبد و بارگاه آرامگاه آگریپا را با نقش‌ونگار آراست. شاید با این تفاوت که نقشهای میکل‌آنژ خشک و سرد و مجرد بود و نقش‌ونگارهای بتهوون برجستگی داشت و مانند جوانهٔ گیاه سرسبز بود و مانند سردرهای زیبای گوتیک گوشت و خون داشت. این هنرمند در بالای سروده‌های خود با دو آکورد پرطنین سکوت را می شکست:

گوئی با این نقش از مشیت الهی یاری می طلبید، و پس از این سرآغاز، همراه شطی از نغمه‌های موزون به حرکت درمی‌آمد و بی وقفه تا مصب پیش

می دوید.

و حالا که در تلاش هستیم تا گوشه‌ای از پیچاپیچ پنهان روح این هنرمند را با مروری بر اولین قطعه کشف کنیم، بیائید تا به عالم رؤیا فروریم و تفسیرهای خود را بازخوانی کنیم. موسیقیدانان حرفه‌ای مجازند که تفسیرهای ما را ناچیز بشمارند. امّا هیچکس نمی‌تواند پا روی این حقیقت بگذارد که‌تنها آهنگی شنونده خواهد داشت که بافت موزون و آوای متناسب آن در قلبها اثر بگذارد و این تأثیرات مداوم و پیاپی باشد. آهنگی می‌تواند در کشاکش ایّام دوام بیاورد که اندیشه و احساس و تمام وجود شما را، نابخود به حرکت درآورد، و البته این حق برای هرکس محفوظ است که بعد از شنیدن آهنگ به عالم رؤیا فرو رود و این اثر را برهنه در مقابل خود ببیند و لمسش کند. زیرا در چنین حالاتی به کشفیات تازه دست می‌یابیم و چه بهتر که به‌هنگام رؤیا پلکها را فروبندیم.

پیش از هرکار باید جاده را از خس وخاشاک برروبیم، و آنچه ساده‌نگران در زمینهٔ هدیه‌دادن و بازپس گرفتن اروئیکا به ناپلئون بناپارت نوشته‌اند از سر راه خود کنار بزنیم. حقیقت اینجاست که بتهوون لبریز از خویش بود و تنها لبریز از خویش. و لبریز از شورها و التهابات خویش، و کشمکشهای خویش و لبریز از خدای خویش. و دنیای خارجی و رویدادهای آن در نظر او پرتو و بازتابی از فاجعهٔ عالم درونی اش بود. هنرمندانی مانند موتسارت و هایدن کمتر از خود لبریز شده‌اند و ضمن کار، گاهی به دنیای خارج نیم‌نگاهی دارند. موتسارت جانها را به‌هم پیوند می‌داد. هایدن به نگاهی ظریف و زیرکانه اطراف خود را می‌پائید. بتهوون از «من» خویشتن بیرون نمی‌آمد، زیرا «من» او به اندازهٔ دنیا بود. حتی آنچه بیرون از وجود او بود، یعنی طبیعت، در زیر نگاه او از وجود خویش تهی نمی‌شد، ویژگی هایش را از دست می‌داد و به‌همان شکلی درمی‌آمد و همان طعم و بوئی را می‌یافت که بتهوون میل داشت. تقلید از دیگران — که گفته‌اند هر هنرمندی طبیعتاً تا مدتها از این سرچشمه سیراب می‌شود— در او به پائین‌ترین درجه امکان رسیده بود، یا به صورت دیگری درآمده بود. چه همیشه از عوالم درونی خود پر بود، بنابراین اگر ناپلئون نظر بتهوون را گرفته بود،

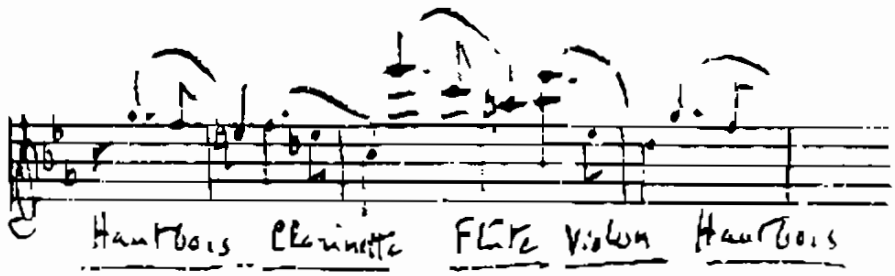
به این علت بود که به یک نگاه در میان نام‌آوران زندهٔ اطراف خود جستجوئی کرده، و به گمان خود «من» را در او دیده بود، و پس از چندی که او را بهتر شناخت، به خشم نام بناپارت را پاره کرد. خطای او هم چندان بزرگ نبود، و بی‌تردید اگر اورئیکا را به نام هرکدام از مشاهیر دوران خود می کرد، مضحک‌تر از آب درمی آمد. هرکسی می‌تواند خود را به این بازی سرگرم کند و نامهای دیگری را به جای بناپارت بگذارد، به همان ترتیب که هاملت جوان به ابرهای فراز بالتیک می نگریست و در نقش گوناگون ابرها هردم صورت تازه‌ای را می دید و خود را سرگرم می کرد. حرف آخر این است که اروئیکای بتهوون تنها یک نام را برازندهٔ خود می شناسد: بتهوون[1].

وبرترین موتیفی که بر اروئیکا حکم می راند:

انسان است، انسانی که در وجود اوست و اندیشهٔ او، و ندای پرابهام غریزه‌ها و تمایلات آشکار او. و این انسان زنده و قابل لمس روی هرچیز او تأثیر می گذارد. درست و راست بسوی سرنوشت از پیش نوشته، پیش می رود، و از اولین گام او پیداست که خود از این سرنوشت خبر ندارد. در میزان پنجم اروئیکا او را می بینیم که پشتش زیربار سرنوشت ناگزیر خم شده است. در هر قدم که پیش می رود حس می کند که فرمان سرنوشت جزئی از ذات اوست، و ناچار آهی می کشد و به تلخی پذیرای آن می شود و باز قدمی پیش می گذارد. در هر حرکت مانع جدیدی سر راه سبز می شود. موانع را درهم می کوبد (میزانهای ۲۵ تا ۲۷)؛ بر قدرتش افزوده می شود و همان کاری را می کند که از انجامش ناگزیر

۱ــ تنها چند آهنگ انگشت‌شمار ــ مانند تریوهای «Erdody» اپوس ۷۰ که در لحظات خاصی به ذهن او رسیده، و روی کاغذ آمده‌اند رنگ و طعم کارهای او را ندارند. و اینگونه آهنگ‌های غریبه با وزش باد پراکنده شده، و از یاد رفته است.

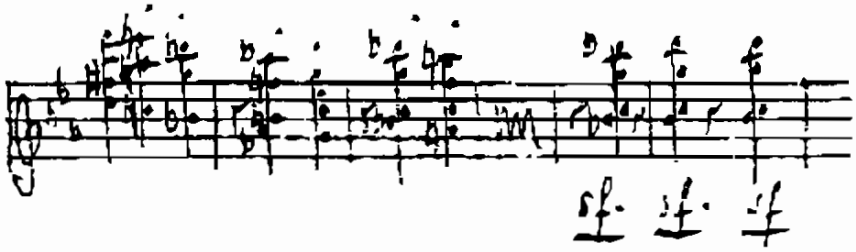
است و چاره‌ای جز آن ندارد که با جانی خسته و قلبی لبریز از تأثر و مهربانی پاسخ اری بدهد (میزانهای ۳۵ تا ۴۵).



(با نقش پیاپی اُبواها، کلارنیتها، فلوتها، ویولنها).

برای نخستین بار احساسات رام اراده می شود. (میزان‌های ۵۵ به بعد) و دو روح بی آرام با هم درگیر می شوند. ضربه‌های خون‌چکان شلاق و چکاچک) شمشیرها به گوش می رسد (میزانهای ۶۵ به‌بعد). وجنگ هرلحظه پرجوش‌تر می شود امّا موتیف درجه به درجه بالا می رود و به شکل تکه‌تکه انتقال می‌یابد، و هر بار جان بلا دیده با ضجهٔ گلایه‌آمیزی مکث می کند و آشفته‌تر می شود (میزان‌های ۸۳ به بعد).

حرکت بسوی اوج، لحظه‌ای متوقف می شود و باز ادامه می یابد. سریع‌تر می‌شود. آکوردهای بزرگ سنکپ‌دار با هم درگیر می شوند (میزانهای ۱۲۳ به بعد).



و این اعتراف به شکست است و دل کندن از ذوق دیدار. (میزان‌های ۱۳۲ به بعد). اولین قسمت آلگرو در میان حصاری از آکوردهای خشن، که از اندوه خون‌باری حکایت دارند، جای می گیرد.

روح در آشفتگی غرق می شود و چنین می نماید که راه گم کرده است. به خانهٔ هایلیگنشتادت باز می گردیم. دشت شب‌زده، خانه را درمیان گرفته است. «من» احساس یا «من» اراده درگیر شده‌اند و درگیری بی نتیجه مانده است.

در قسمت دوم بسط و گسترش میدان کارزار جان را به وسعت جهان می رساند و پیکار عظمتی بهت انگیز می یابد و آن غول افسانه‌ای را به‌یاد می آورد که تکه‌تکه می شود و از هر تکه اش سوسماری غول آسا سر بلند می کند. ارادهٔ انسانی که در آتش می سوزد، در زیر ضربات پتک چند تکه می شود و هرتکهٔ آن جداگانه رشد می یابد. همان داستان وهم انگیزی که بتهوون برای بتین حکایت کرده است:

— «می‌بینمش که از دستم می گریزد و در فضائی آشوب‌زده پنهان می‌شود. به تعقیبش می روم. با شور و هیجان به او می رسم، و دیگر نمی‌توانم از او جدا شوم، ناچار در تمام مدولاسیونها، او را با تشنج رشد می دهم.»

در این حال بردشت بی انتها با ارتش خود پیش می رود و با موتیف های بی شمار، همه‌جا را دربر می گیرد. و گسترده‌تر و گسترده‌تر می شود. خیزابه ها

موج می‌زنند، طبقه‌طبقه می‌شوند و روبه اوج می‌روند، امّا در هرگوشهٔ جزیره‌های اندوه مثل شاخه‌های درختان سر از آب بیرون کرده‌اند، و با تلاطم آب پائین و بالا می‌روند. موتیفهای متضاد روبه نابودی می‌روند و اراده با همهٔ توانش نمی‌تواند به پیروزی درخشانی دست یابد. لحظه‌ها به بیهودگی می‌گذرد (میزانهای ۳۰۲، ۳۰۳)، یک لحظه هم آوائی پر مُدت اکتاوها در مایهٔ ماژور:

امّا دوباره به مینور فرو می‌افتد. فرامی‌رود، فرو می‌افتد. و مانند قلهٔ پلیون Pelion (میزانهای ۳۴۷ تا ۳۷۰) که در سایهٔ کوه اوسا ossa پنهان می‌شود زیر کوههای سنگین ناپیدا می‌ماند.

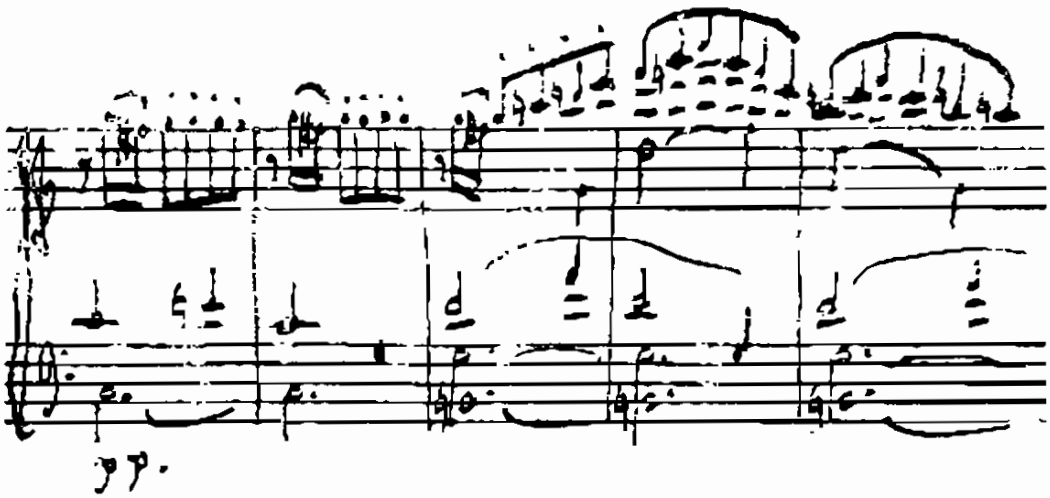
جنگجو نفسهای آخر را می‌کشد. کوشش می‌کند از جا برخیزد. امّا توان برخاستن ندارد. آهنگ زندگی از حرکت افتاده است. همه‌چیز روبه خاموشی می‌رود. دیگر صدائی شنیده نمی‌شود. جز لرزهٔ مرگ چیزی نیست. و ترمولوی خفهٔ سازهای زهی در سکوت. گردش خون در رگها کند می‌شود... و

ناگهان از میانِ پردهٔ تیره‌فام پیانیس سیمو ندای خود را به سرنوشت از سر می گیرد.

موتیف این خیزش قهرمانی با کور Cor ها آغاز می شود. نوا از اعماق نیستی فرامی آید. این حرکت ارکستر را به هیجان می آورد و به هلهله برمی انگیزد. رستاخیز به پا می شود. روح، نیروی از دست رفته اش را باز می یابد و از همان مسیر «از پیش نوشته» به حرکت ادامه می دهد و سومین قسمت گشایش می یابد، که در اینجا باید در انتظار پیروزی جنگجو باشیم. واگنر در پارسیفال همین اندیشه را دنبال کرده است. بتهوون در این قسمت به پیشگامی کور cor و همراهی فلوت که برای نخستین بار در پنج میزان — ابتدا در می بمل و سپس در فاماژور و بعد در ربمل به موتیف ساحرانهٔ نمایان روی می آورد و روح آدمی به جای آن که دوباره فرو افتد به موتیف نمایان دست می یابد.

قسمت سوم سنتز دو قسمت اول است. مختصری از دو قسمت اول در ابتدا تکرار می شود، و میان این دو مرزی نیست و قانون موسیقی حکم می کند که در اینجا به اختصار تکرار شود و درام باید به شکلی پایان پذیرد. هرچند این درام پایان‌پذیر نیست! واگنر مارشی برای سال استقلال آمریکا ساخته بود، که مالارمه آن را می ستود و می گفت که من سلسلهٔ پادشاهان را در این مارش می بینم. پایان اولین قطعهٔ اروئیکا نیز از روح پرجنب‌وجوشی حکایت می کند که به‌صورت یک ارتش درآمده است و هرآن این ارتش انبوه‌تر می شود و از هرسو گسترش پیدا می کند. درجا نمی زند و به‌پیش می رود و قصد آن را دارد که سراسر جهان را زیر گامهای خود درآورد. میزانهای ۵۶۸ تا ۵۷۰ لحظات بحرانی فرارفتن و فرود آمدن را، در همهمهٔ سکوت به‌یاد ما می آورد.

و پس از این مرورکوتاه تم نخست دوباره آشکار می شود، رقص و شادی جای سکوت مرگبار را می گیرد.



و دیگر دردی نیست. تأسفی نیست. حتی گلایه‌ای نیست. تراژدی به رقص و پایکوبی می انجامد. حماسه با شادی می آمیزد. جشن شاهانه به رقص کاروسل منتهی شده مردم را به جنب وجوش در می آورد، همه گرد هم می آیند و پای می کوبند و قهرمان را در میان می گیرند و به همراه می برند.

•

در آداژیوی بسیار ملایم، قهرمان مرده است. —هرچند که هرگز از این زنده‌تر نبوده است!— روح او بر فراز تابوتی که بشریت را با خود می برد در پرواز است[۱].

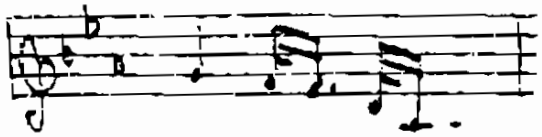
مارش عزا، در این دوران بارها به هنگام ستایش قهرمانی، در آهنگها تکرار شده است. امّا بتهوون به جنبه‌ها و حالات درونی قضیه توجه می کند و با نبوغ خاصّ خود، به بیانی فصیح و صمیمانه ادای مطلب می کند. اگرچه در این هنگام —در سال ۱۸۰۳— هنوز با اوج فصاحتش در سال ۱۸۱۷ فاصلهٔ زیادی دارد، اما در اینجا روانی کلام او از قلبش بیرون می تراود. آوای شیرین او درمقام ماژور شعر تازه‌ای است، که به نظر من با تراژدیهای منظوم یونانی برابری می کند. در این نغمه ملاحت هم‌آهنگی، اصالت طبع، کمال سوفوکل، و شفافیت موسیقی یک‌جا جمع شده است و در جائی که آن را به مقام مینور بازگشت می دهد، آهنگ حال دیگری پیدا می کند. غمناک و رازگونه و شکسپیروار می شود، و در مسیری نامنتظر پیش می رود و خیال انگیزتر می شود، و مرثیه به حماسه تغییر شکل می دهد گوئی احساس می شود که نعش زیگفرید را در ساحل رود راین روی

۱— این داستان را از کسی شنیده‌ام که شاعری در همان حال که سرود حماسی می ساخت، در عالم خیال دید که در دورهٔ رنسانس ایتالیا، جنازهٔ قهرمانی را با وقار و احترام به سردست می برند و مشایعین که در سوک فرورفته اند آوازهای غم انگیز می خوانند و دنبال جنازهٔ قهرمان راه می‌سپرند. شاعر که در گرشه‌ای تماشاگر چنین صحنه‌ای است ذره‌ذره حس می کند که خود او در تابوت روباز قهرمان دراز کشیده، و به آسمان آبی می نگرد و آوازهای غم انگیز مردم را می شنود. و در یک لحظه خود را هم قهرمان رؤیا و هم رؤیاآفرین می بیند. بتهوون نیز در اینجا همین حال را دارد.

دست می برند. و در پایان این قسمت زمزمهٔ خسته دلی شنیده می شود که از اعماق درد برمی خیزد.

باز گردیم به مجموعهٔ طرحهای ابتدائی که چه بهت انگیز است. هرگاه نغمه سرائی را محصول مستقیم الهام بدانیم و توقّع داشته باشیم که کلام به همان صورت که در ذهن شاعر می نشیند روی کاغذ بیاید و به دست ما برسد، از واقعیّات فرسنگها فاصله یافته ایم. طبعاً وقتی ما از یک اثر هنری صحبت می کنیم این تصور را داریم که هنرمند باید عین الهامات را بگیرد و بی آن که در آن دست ببرد پیش روی ما بگذارد. برای آن که قضیه روشن تر شود طرح اولی مارش عزا را نمونه می آوریم: بررسی سیاه مشقهای بتهوون نشان می دهد که آهسته آهسته، به زحمت، و پس از عرق ریزیهای فراوان از طرحهای ابتدائی آغاز کرده و سرانجام به مطلوب رسیده است. اولین طرح بسیار پیش پا افتاده و عادی است.

و آن طورکه دفتر یادداشتهای او نشان می دهد ذره ذره درآن دست می برد. نت به نت و میزان به میزان را پس و پیش می کند و نظم می دهد، تا عضلات آهنگ نرمش لازم را پیدا کند:



و باز درجائی دیگر، شروع هیجان انگیز یک جزء را می بینیم که با چه دستکاریها و گونه گونیها روبرو شده است.

فوگاتوی دولوپمان از قبل پیش‌بینی شده، و ماژور میانی نیز از پیش معلوم است امّا چند تم تازه در اینجا به میان آمده‌اند که باید تکلیفشان روشن شود. هنرمند علم‌غیب ندارد. از رصدخانهٔ خود به توده‌های بی‌شکل ستارگان وحرکات‌حلزونی‌شان چشم دوخته است. اندیشه‌های مبهم و هزارتوئی درسر دارد، امّا برای کشف اسرار باید شبهای پیاپی زیج بنشیند، ستارگان را زیرنظر بگیرد و به کوچکترین حرکاتشان چشم بدوزد تا از میان ابرهای آشفته، مطلوبش را پیدا کند. هنرمند رفته‌رفته به پایان قطعه نزدیک می‌شود و هشت طرح جوراجور می‌کشد. و به نتایجی هیجان‌انگیز دست می‌یابد. و با این ترتیب گودالهای اولین روایت را پر می‌کند:

بتهوون را پس از آن همه دستکاری و تغییرات در طرحهای ابتدائی، و در آخرین لحظه باید شناخت. آیا این محصول هنری ثمرهٔ نبوغ است یا میوهٔ کار و کوشش؟ آیا در این محصول شگفت کار و کوشش، رگه‌های نبوغ را می‌توان به چشم دید؟ پاسخ این است که نبوغ به کوشش و کار نیاز دارد و هنرمند نابغه با آن همه سعی و تلاش باز از ثمرهٔ کار خود خشنود نیست، و باز آن کلوخهٔ معدنی را که از دل خاک بیرون آورده می‌ساید و گرد و غبارش را می‌زداید تا درخشش آن بیشتر آشکار شود، و اگر ما چیزی را به هشت شکل مختلف در طرحهای ابتدائی می‌بینیم، نبوغ جای خود را گم نمی‌کند. چون گزینش از میان این هشت شکل مختلف وتشخیص ارزش هرکدام ازاین سیاه‌مشقهابه نبوغ نیاز دارد وآنچه از این کندوکاو به دست می‌آید آخرین شکل به حساب نمی‌آید، بلکه اولین شکل است. و آن چیزی است که باید باشد. در این تلاش چیزهای پیش‌پا افتاده و تکراری و نغمه‌های نابجا و حشو و زواید دور ریخته شده، و شکل اصیل سونات رخ نموده است. نبوغ بتهوون در این مکاشفه، «بهترین»[1] نهفته‌ها را از اعماق بیرون کشیده، فلز سحرآمیز و درخشان الهام را به چنگ آورده است.

هیچ چیز تصادفی درست نشده است. فکر او در زیرزمین ضمیر ناخودآگاه، به روشنی جهت‌یابی می‌کند و دلخواهش را می‌یابد. خود او این قضیه را به شوسر چنین گفته است:

۱— بتهوون در بالای طرح برگزیده‌اش از میان آن همه سیاه‌مشق‌های جوراجور، کلمهٔ «بهترین» را می‌نوشت.

«طرح و نقشهٔ کلی و فشردهٔ یک اثر، باعمق و زیر و بالای آن در ذهن من جای می گیرد و من آگاهانه شکل مطلوبش را پیدا می کنم. امّا تا لحظهٔ آخر چیزی که از آغاز در ته ذهن من نشسته دست از سرم برنمی دارد.»

گاهی فوران اندیشه چنان است که خود او مبهوت می‌شود و به جهتی می رود که انتظارش را ندارد و این تاخت وتاز اندیشه، علی الخصوص در سالهای ۱۸۰۲ و ۱۸۰۳ در طبیعت و سبک او اثر می گذارد، و ما این تکان درونی را در آثار او حس می کنیم. نمونهٔ شگفت انگیزی از این تکان در مومان سوم اروئیکاست که با منوئه آغاز می شود و به تریو (به سبک قدیم) روی می آورد، و سپس به منوئه باز می گردد و چنین یادداشت می کند:

در اینجا قلم سرکشی می کند و کلمهٔ Presto ،تند و جاندار، را می نویسد. ابتدا منوئه ملاحتهایش را نشان می دهد و جوش نبوغ آمیز اسکرتسو جای آن را می گیرد.

هنرمند برای آخرین مومان سمفونی به کوشش و صرف وقت کمتری نیاز دارد. زیرا تم تا اینجا خوب پرورانده شده، و چند و چونش معلوم است بنابراین دیگر کاری جز کاربُرد فنون کنترپوانی ندارد. فراموش نکنیم که پرورش دادن تم حتی پیش از آغاز سمفونی در ذهن او انجام پذیرفته است. این موتیف:

از سه اثر پیشین او مایه گرفته است، و او در آن هنگام فرصت کافی برای تمرین اینگونه ریزه کاریها داشته، و بررسی آن سه اثر نشان می دهد که رفته رفته به این جنبه از کار خود تسلط پیدا کرده است.

بتهوون در بالهٔ آفریده های پرومته (مارس ۱۸۰۱) از رقص ساده و

کنتردانس بهره می گیرد و در پایان همین سال به کنتردانس توجه می کند، و در واریاسیونهای اپوس ۳۵ (بهار ۱۸۰۲) همین شگرد را به کار می برد، ولی جمعاً دراین آثار به موتیف واریاسیونهای مرسوم درشیوه کلاسیک توجه داشته، واین فکردرسرش دور می زده که آنها را مانند بالهٔ آفریده های پرومته با نوعی «گالوپ» پایان‌بندی کند. امّا در گیرودار دستکاری در تم، در سایه‌روشن پاره‌ای از ابهامات، گوشه های پنهان مرثیه و عزا و حماسه را کشف می کند، و با رسیدن به لارگو در واریاسیون پانزدهم به ابعاد شگفت آوری از درام حماسی چنگ می‌اندازد و از معیارهای عادی فراتر می رود. فوگ در اینجا حالت رزمی دارد. با این ترتیب ریشهٔ سمفونی استوار شده است. بتهوون وقتی مطمئن می شود که تا آخرین لحظه ها پیش رفته است، مکث می کند، پشت سرش را می نگرد و موضوعی را که به قالب آهنگ ریخته بازشناسی می کند، تا ریزه کاریهایش را بهتر بشناسد. چهار موومان این سمفونی را، که مثل چهار ستون بنای عظیمی را روی دوش نگاه داشته‌اند، به دقت می سنجد. فضای دوروبرش را بازبینی می کند و در این بازبینی، آخرین موومان سمفونی با واریاسیون حماسی بیشتر جوش می خورد و فشرده‌تر و محکم‌تر می شود، و شیرازهٔ از هم پاشیدهٔ کتاب به‌هم می آید و شکل نهائی خود را پیدا می کند.

و این خویشتن شناسی و کشف مفاهیم عمیق یک آهنگ که ناخودآگاه صورت می گیرد در آهنگسازان دیگر هم سابقه دارد. من طرز کار هندل[1] را در کتاب دیگری نشان داده‌ام، و از گوشه های پنهان هنر او پرده برداشته‌ام. هندل تقریباً همیشه، و بتهوون بیشتر اوقات — که در جای خود دقیق‌تر خواهم گفت — دسته گلهائی به‌هم بسته‌اند که کسی معنی این گلها را نمی دانست. می دانم که

۱— در کتابی به نام هندل (چاپ ۱۹۰۱) در مقالاتی در مجله S.I.M (مه و ژوئیه ۱۹۱۰) این حکایت را شرح داده‌ام که مفهوم اصلی پاره‌ای از ملودی های هندل در زمان حیات او معلوم نشده، بیست سی سال طول کشیده تا معنی اش را فهمیده‌اند. بعضی از آثار بتهوون نیز تا سالها بعد نامفهوم مانده بود. و از آن مدت سالها کسی از اسرار «چکامه شادمانی» او خبر نداشت.

زیباشناسان اخم می کنند و می گویند که مگر گل معنی هم دارد؟ و در جوابشان می گویم که آری! از نظر علمی و واقعیّات و همچنین برای هنر گل معنی دارد. زیرا زیبائی و واقعیّت جمعاً زیبائی را می آفرینند، که البته منظورم کمال زیبائی است. — حالا زیباشناسان را به حال خود بگذاریم و پیش آهنگسازان باز گردیم. بتهوون مانند هندل گلی می آفرید که نمی دانست گل کدام درخت است و چه میوه ای می دهد، بخصوص که در چیدن گل شتاب می کردند و از عطر و بوی آن غافل می ماندند. امّا سالها می گذشت و این گل پیش چشم همه بود، و هرکسی خم می شد و دوبار، سه بار، چهاربار و بیشتر گل را می بوئید و در آن تأمل می کرد، و در این بوئیدنها و تأمل کردنها گاهی مفاهیمی پیدا می شد که کامل تر و دقیق تر از چیزی بود که هنرمند گفته بود یا دیگران تفسیر کرده بودند. این حکم در مورد هندل و بتهوون صادق است. اینگونه هنرمندان گاهی جوانهٔ سحرآمیز یک آهنگ را کشف می کردند و آن را به ذوق خود در دفتری یادداشت می کردند و گاهی بیست یا سی سال طول می کشید تا لحن و آهنگ مناسب آن جوانهٔ سحرآمیز را می یافتند و شکل نهائی اش را معین می کردند. اگر تیره‌بختیهای بتهوون و رنجها و زحمات او را برای پیمودن فاصله از «آفریده‌های پرومته» در سال ۱۸۰۱ تا اروئیکا را در سال ۱۸۰٤ اندازه بگیریم همانندی برای آن در جهان پیدا نمی کنیم. طرحهای «آفریده‌های پرومته» زمینهٔ کاررا برای پایان‌بندی اروئیکا و رگبار در سمفونی روستائی فراهم می کند. چه سیاه‌مشقهای گرانبهائی! امّا این طرحها و سیاه‌مشقها بازیچهٔ دست او هستند. به‌موقع دستهای نبوغ این بازیچه‌ها را برمی گیرد و پیچ وخمشان می دهد و شکل و شمایل اعجازآمیزی برایشان درست می کند و در مقابل ما می گذارد.

بازیچه‌ها چنین بودند و بازیگران چنان. مردم در ابتدای قرن مجذوب ملودیهای نرم و چابک و پرکشش «آفریده‌های پرومته» بودند، امّا مردی که آن ملودیها را ساخته بود زیر شلاق تیره‌روزی رنج می برد. و راستی اگر این مرد آن همه شلاق نخورده بود چه از آب درمی آمد؟ شاید هنرمندی می شد از رستهٔ روسینی، و کمی تنومندتر و فربه‌تر از او. شاید هنرمندی با خلق‌وخوی روبنس.

که در تنعم می زیست و نقش درباریان و شاهان را می کشید. و در این صورت هنرمندی به نام بتهوون، با خلقیات و شاهکارهایش در جهان نبود.

حالا بیائید لذت ببریم! زیرا تنها برندهٔ بازی ما هستیم. بازی سرنوشت بتهوون را به آن تیره روزی انداخت تا آن آثار عظیم را برای ما به میراث بگذارد. لذت ببریم از آثار جادوئی اش! لذت ببریم از این اسکرتسوی شگفت انگیز که به ما شور و حرارت می بخشد و قوت قلب می دهد. لذت ببریم از این فینال که راه گشای آزادی و شادی است، لذت ببریم از این همه رقص و شور، از این مارش پرجوش، از این سرچشمهٔ شوق، از این مارپیچ زیبای واریاسیونها! و او در چنین فضائی قهرمان خود را به نمایش می گذارد. موتیف آغازین سمفونی تکرار می شود و زندگی که در ابتدا گیج و سرگردان مانده بود راه مقصود را پیدا می کند. لذت ببریم از این پایان بی نقص، که منظور نهایی بتهوون در همینجاست. و در نامه هایش به این نکته اشاره می کند. هرچند مرگ دوباره رو می نماید و نشان می دهد که پایان هر پیروزی است، امّا این بار صدای مرگ در هلهلهٔ شادی و فریادهای پرهیجان هزاران انقلابی گم می شود، انقلاب قلعهٔ باستی را درهم می کوبد و مردگان را آزار می کند:

«همه چیز توئی، فرزند من!...»

فرزندم! این ارتش بزرگ، این گردانهای قهرمانی، این مصیبت ها، این پیروزیها، این گورستانها، این نقش ونگارها... و هرچه هست در تست. و همه چیز توئی!

و همه این چیزها برای لبریز کردن «من» جهانی او کفایت نمی کند.

و در این روزهای بزرگ پتک بتهوون بر سندان فرود می آید و جرقه های ده ها سیّاره درخشان موسیقی به آسمان می پرد، که از آن جمله است:

سمفونی پاستورال:

(با موتیف هیجان انگیز کنترباس ها در جشن روستانشینان):

لئونور:

(دوئوی شادی بخش):

(سپس، پنج قطعهٔ اپرا)،

سونات سپیده‌دم اپوس ۵۳:

(چندین طرح با حک و اصلاح آنها — که آنقدر تازه و روان است که آدمی خیال می کند چون چشمه‌ساری خود به‌خود جاری شده. و ما به هنگام بررسی سوناتها از آن سخن خواهیم گفت — که چند نمونه را نقل می کنیم:

ابتدای کنسرتو برای پیانو در سُل، اپوس ۵۸:

اسکرتوی سمفونی در دومینور که ناگهان به خود می پیچد و به صورت چنبر مار کبرا درمی آید:

و این سرنوشت است که به درمشت می کوبد:

و پیش از این سیاره‌های درخشان او را برای شما نمی شمارم و از رگبار رنگارنگ جانبخش آهنگهای او حرفی نمی‌زنم، از **مارشهای به‌پیش و بازگشت سربازان، واریاسیون‌ها، باگاتل‌ها، سرودها، کانن‌ها، سرمشقهای پیانو، آندانته‌ها، آلگرتوها**، و نغمه‌های دیگر چیزی نمی گویم و حرفی نمی زنم که در این طرحها چه چیزها هست؟

او همهٔ این طرحها را از اکتبر ۱۸۰۱ تا آوریل ۱۸۰٤ روی کاغذ آورده است و این گلهای آتش، این باران ستارگان، این مظاهر خداوند چه پرتوی بر شبهای دنیا افکنده‌اند.

شگفتا که هرچه بر سرعت هنرنمائی اش افزوده می شود، نغمه‌های او بیشتر به شادابی می گراید. پاستورال، سپیده‌دم، کنسرتوی روشنائی، و آهنگهائی که نیمه کاره در دفترچهٔ طرحهایش باقی مانده، ذره‌ذره روبه شادی می روند و شاداب‌تر می‌شوند. پنداری زخمی که در اندرون دارد او را به آفرینش وامی دارد، و از این زخم جانسوز شادمانی فواره می زند. حتی در مقابل عذاب‌آورترین دردها پاسخ او «شادی» است، و جز شادی هیچ چیز نمی سُراید.

سالها بعد[1]، در روزهائی که هشت سمفونی از سمفونیهای نه گانه‌اش را به‌پایان آورده بود شاعری به نام کریستف کوفنر از او پرسید که کدامیک از آثارش را از همه بیشتر دوست دارد؟ و او بی مکث گفت:

— اروئیکا را.

— خیال می کردم سمفونی در دومینور را از همه بیشتر دوست دارید؟

— نه... نه... اروئیکا را از بقیه بیشتر دوست دارم.

۱— سال ۱۸۱۷

و پس از گذشت چندسال قضاوت ما و او همانند است. این سمفونی در میان آثار او به معجزه می ماند. هرچند پس از آن آهنگهای بی شماری ساخته و گامهای بلندی در دنیای موسیقی برداشته، این سمفونی را باید از شاهکارهای بزرگ او و گشایندهٔ فضای تازه‌ای در جهان موسیقی به حساب آورد.

فصل سوم

آپاسیوناتا[1]

در تابستان ۱۸۰۴[2]، پس از پایان کار اروئیکا، هر روز که با «ریس» در اطراف دوبلینگ به گردش می رفت، فینال آپاسیوناتا را با خود زمزمه می کرد، و پیروزی او در این سونات برای پیانووسازهای شستی دار با عظمت کار او در تنظیم آهنگ برای ارکستر پهلو می زد.

*

برای داوری، ابتدا باید نگاهی به دشت و دمن انداخت، و آپاسیوناتا را در میان سوناتهایی که در یک جاده طولانی بسوی قله می روند در نظر آورد و جای آن را پیدا کرد. اگر بخواهید به تحول هنری بتهوون در این ایام پی ببرید، توصیه می کنم به نوشته‌های منقدان و اظهارنظرهای این و آن اعتنا نکنید، و حقیقت را در این چیزها مجوئید. این سخنان پریشان از حدس و گمان فراتر

۱— این فصل را آپاسیوناتا نام داده‌ام، زیرا این اثر در میان بیست و سه سونات آغازین او برای سازهای شستی دار، از همه برتر است. و حکم قلهٔ مون‌بلان را دارد که بر رشته کوههای آلپ سایه افکنده است. با این وصف پیش از بالا رفتن و رسیدن به قله باید ابتدا منطقه‌های کوهستانی را پیمود و شناخت.

۲— شاهدان عینی گفته‌اند که بتهوون پس از تاجگذاری بناپارت نام او را از بالای اروئیکا بر می دارد، با این حساب باید سونات آپاسیوناتا در آغاز مه ۱۸۰۴ به انجام رسیده باشد.

نمی رود. هرکس حرف دیگری را انکار می کند. عقیدهٔ مردم با نظر منقدان اختلاف دارد. نقدنویسان هرکدام برای خود سازی می زنند و یکدیگر را قبول ندارند. اختلاف‌نظرها بر سر یک چیز و دوچیز نیست بلکه سراپای قالب و محتوا را در بر می گیرد. داوران ظاهراً با صلاحیت گاهی آپاسیوناتا را در رده اول و گاهی در رده دوم سوناتهای بتهوون جای داده‌اند. گروهی آن را ابتکاری و گروهی دنبالهٔ کارهای پیشینیان دانسته‌اند و تنها در یک مورد باهم سازگاری دارند، و آن ناسازگاری با یکدیگر است!

استادان زیباشناسی سالهای سال سونات اپوس ۲۲ در سی بمل ماژور را طفل حرامزاده‌ای می دانستند[۱]. امّا امروز گروهی این سونات‌را گوهری کمیاب و از کارهای طراز اول بتهوون می شمارند و معتقدند کاملاً مهر و نشان بتهوون را دارد[۲]. موسیقیدان نام‌آوری[۳]، اپوس ۳۱ شماره یک در سل‌ماژور را از سوناتهای بی جاذبهٔ او می پندارد. هنرمند سرشناس دیگری[۴]، برعکس این اثر را می ستاید و آن را از «لحظات افتخارانگیز» زندگی بتهوون و تاریخ موسیقی می نامد، و در حالیکه «جناح چپ»[۵] منقدان پوئم سمفونیهای او برای سازهای شستی‌دار، و از آن جمله پاته‌تیک، مهتاب و اپوس ۳۱ شماره ۲ را نمایش دل‌انگیزی از روح بتهوون می شمارند، «جناح راست»[۶] معتقدند که ساخته های او در این دوران جنبهٔ عینی دارد و از زندگی درونی هنرمند فاصله گرفته است.

مفسران را به حال خود بگذاریم و به سراغ بتهوون برویم! برای شناختن بتهوون و آثار او باید سروقت خود او و دوستان نزدیکش رفت. آهنگهای او را مرور

۱— مارکس، و لنتز حاضر نبودند آن را در میان آثار بتهوون جای دهد.

۲— ران اسکارا در مقدمهٔ کتاب مارلیاو به نام «کوارتتهای بتهوون» چنین رأی داده است.

۳— آنتون روبنشتاین

٤— اگوست هالم در کتاب «بتهوون»

۵— فریمل

٦— اسکارا می نویسد که ساخته های بتهوون از مشاهدات عینی او مایه گرفته و هیجانات درونی او کمتر در کارهایش اثر گذاشته است.

کرد و به حرفهای دوستانش گوش داد. و البته من هرجا که لازم باشد شرح کافی خواهم داد. کارهای بتهوون دوپهلو و تاریک نیست. و گناه او همین است! در دوران ما بتهوون را بیشتر به‌خاطر صداقت، پایمردی و قاطعیت و یکدلی او سرزنش می‌کنند!... و خود او این مثل را گاهی به زبان می‌آورد که مرد باید «یک کلام» باشد.

°

بتهوون در سال ۱۸۰۲ به دوست و محرم اسرارش کرومپ هولتز که خود را «شیفته» او می‌خواند گفته بود:

— **«از کارهائی که تا حال کرده‌ام راضی نیستم و از امروز می‌خواهم در راه تازه‌ای قدم بگذارم.»**

چرنی که این مطلب را در یادداشتهایش نقل کرده، برآن می افزاید که:

«چندی نگذشت که سوناتهای اپوس ۳۱ خود را ساخت و قسمتی از منظورش را عملی کرد.»[1]

بتهوون روز دوم ژوئن ۱۸۰٤ برای فینال لئونور چند طرح تازه ریخت و در دفتر یادداشتش نوشت:

«... خدا می‌داند چرا آنچه برای سازهای شستی‌دار می‌نویسم در من اثر بد می گذارد. بخصوص وقتی می‌بینم که این آثار چقدر بد اجرا می‌شود.»

و در گیرودار طرح ریزی دومین صحنهٔ لئونور، آپاسیوناتا را شروع می کند و طرح دراماتیک اولین قسمت، و پس از آن فینال، و بعضی از اشارات آندانته آن را می نویسد.

و چنین بود دو نقطه آغاز راه نو.

در سال ۱۸۰۲ با سوناتهای اپوس ۳۱ راهی نو را می گشاید که از آن میان سونات رسیتاتیو اپوس ۳۱ شماره ۲ در رمینور از همه دل انگیزتر است و بیشتر تازگی دارد.

۱— اولین چاپ اپوس ۳۱، در چهاردهم اوت ۱۸۰۲ صورت گرفته و چرنی به اشتباه، انتشار آن را در سال ۱۸۰۳ پنداشته است.

و به این نیز قناعت نمی کند و در سال ۱۸۰٤ تک خال خود را به زمین می زند، و اندیشه‌ای را که سالها در ذهن پرورش داده، به صورت سونات اپوس ۵۷، در فامینور به نام آپاسیوناتا، درمی آورد.

و با ماست که به قلب تپندهٔ این دو اثر راه پیدا کنیم.

بگذارید که هرچه می خواهند از نخستین سوناتهای او بدگوئی کنند! اپوس ۳۱ کار برجسته‌ای است، و اپوس ۵۷، بسوی قله راه پیموده و بر قله قدم گذاشته است.

در روزگار ما به نخستین کارهای بتهوون چندان ارج نمی نهند. در دههٔ آخر عمر، بتهوون در چنبر رویدادهای گوناگون افتاد — که در جای خود شرح خواهیم داد— و این دگرگونیها روح او را تکان داد، که از درامهای مؤثر روح و سرنوشت اوست. در چنان هنگامه‌ای بتهوون وصیت نامه‌ای به زبان موسیقی می نویسد و به جهانیان پیشکش می کند، که در خاطرهٔ قرن اثری محونشدنی به جای می گذارد، تا آنجا که ابتکارات و نوآوریهای ایام جوانی او رنگ می بازد. بتهوون کارکشته با سنگ پایه‌های اپوس ۱۰۶ و اپوس ۱۱۰ و اپوس ۱۱۱ کلیسای عظیمی را بنا می کند که ساخته ها و پی ریزیها بتهوون جوان را در سایهٔ پرهیبت خود از رونق می اندازد.

امّا چقدر به خطا رفته اند آنها که آثار نخستین او را قدر نمی شناسند و آن همه را «تقلیدی از هنر پیشینیان» می دانند[1]، و معتقدند که این ساخته ها از نظر قالب و محتوا «ادامهٔ شیوه های فیلیپ امانوئل باخ و هایدن و موتسارت است.»[2] و «بیست و دو سونات آغازین او با آثار استادان بزرگ توان برابری ندارد.»[3] امّا آنها فراموش کرده‌اند که این آهنگها در موقع خود چه توفانی به‌پا کرد و از یک سو خشم و از سوی دیگر شور و هیجان برانگیخت و آهنگسازان سبک قدیم در مقابل این پدیده های نوظهور به دست و پا افتادند تا به نفی و انکار از تأثیر آنها در روح

۱— لنتز، و ونسان دندیVincent d'Indy چنین اعتقادی دارند.

۲— بلانش سیلوا اینگونه نوشته است.

۳— فتوای اسکارا این است.

جوانان یکاهند.

داستان موشلس[1] Moscheles ، موسیقیدان برجسته، که در ایام جوانی با چه مصیبتی سونات پاته‌تیک را کشف کرد، و نوشته‌های تند و زندهٔ منقدان برضد سونات اپوس ۱۰ در دو مینور[2]، قضایا را روشن‌تر می کند. کاهنان بزرگ موسیقی که در آن موقع مجذوب سبکهای قدیم بودند بتهوون را نادیده می گرفتند. سی سال طول کشید تا نشریات وابسته به فرهنگستان، ویکتور هوگو خالق آثاری چون کرمول، وارنانی Hernani را ستودند، حال آن که سبک نوظهور او در ابتدا حتی موهای کلاه گیس حضرات را سیخ می کرد!... امروز موسیقی بتهوون برای شیفتگانش همدرد و همراز و «تسلی بخش» است. موشلس نغمه‌های او را «تسلی بخش» لقب می داد، و خود را مدیون او می دانست، و نه‌تنها او، که همهٔ ما مدیون او هستیم. انسان موضوع هنر او بود — «Et homo factus est» — او موسیقی را انسانی کرده، روح انسان قرن خود و همه قرنها را در آن دمیده بود و

۱— در جلد دوم کتاب تایر حکایت شده است که دیونیسیوس وبر Dionysius Weber بنیادگذار کنسرواتور پراک و استاد موشلس اجازه نمی‌داد که شاگردانش جز آثار ژان سباستین باخ و موتسارت و کلمنتی، به موسیقی دانان دیگر بپردازند. موشلس که از دوستانش شنیده بود موسیقی دان تازه‌ای ظهور کرده و آهنگهای عجیبی ساخته و با موسیقی باروک و تمام قواعد موسیقی در افتاده است، کنجکاو شد و سونات پاته تیک او را به هزار زحمت گیرآورد و در همان اولین لحظات اجرا مجذوب سبک او شد، و چون در آن ایام دانشجو بود و وضع مالی اش اجازهٔ خرید نسخه‌های چاپی آثار بتهوون را نمی داد، یک‌یک آنها را قرض گرفت و رونوشت برداشت. استاد او از این راز باخبر شد و قدغن کرد که دیگر گرد اینگونه آهنگهای پریشان بگردد، ولی دیر شده بود. شاگرد او طعم میوه ممنوع را چشیده بود و مزه‌اش را از یاد نمی برد و دور از چشم استاد بقیهٔ کارهای بتهوون را که به تدریج منتشر می شد به دست آورد و چنان دلبسته شان شد که می گفت: «این آهنگها موجب شادی و تسلای قلب من می شود و تا حال هیچ اثری در من چنین تأثیری نداشته است.»

۲— منقد هنری مجله الگماینه موزیکالیش زایتونگ در سال ۱۷۹۷ نوشت که «در کارهای بتهوون اندیشه‌های گوناگون و بی‌شمار به جان هم می افتند و چنان درهم می آمیزند که حاصل آن جز نوعی ابهام ساختگی و سطحی نیستند.»

تازگی هنرش در همین مطلب بود.

داستان موسیقیدان برجسته‌ای نظیر موشلس این قضیه را ثابت می کند، امّا منقدان صوری از اعماق پدیده‌های بزرگ هنری غافل می مانند و به همین دلیل از انقلاب بتهوون چیزی درک نمی کنند. وقتی منقد فقط به ظاهر و سر و صورت کار داشته باشد، و فقط به شباهتهای کلی و جزئی چند خوشه از خرمن هایدن و موتسارت و باخ (پدر و پسر) با محصولات کشتزار بتهوون بپردازد، و به مقایسهٔ چند مایه از چند آهنگ اکتفا کند، معمائی را حل نمی کند. زیرا آنچه مایهٔ امتیاز موسیقی بتهوون می شود طبیعت جاندار و نمایان و انحصاری آن است. من از میان نوشته های این منقدان دانشمند و باذوق، نمونه هائی درآورده و یادداشت کرده‌ام که بازخواندنش آدمی را به حیرت می اندازد. و با آن که اینگونه تحقیقات و مطالعات را ارج می گذارم ولی متأسفانه باید بگویم که این نمونه ها نشان می دهدکه این عالمان هنرشناس به ناشنوایی روانی دچار بوده‌اند! تا یردر سی ودو واریاسیون حماسی بتهوون در مایهٔ دومینور یک موومان Pasacaille کشف می کند، و اولین نتهای سمفونی دومینور را نوعی Gradus ad Parnassum می داند، و در آخرین آلگرو آژیتاتو در کوارتت فامینور اپوس ۹۵، نوعی Chasse را احساس می کند، و گروهی از منقدان، تم اولین قطعهٔ اروئیکا را الهامی از او و رنور باستین و باستی ین[1] می دانند. آدمی در فهم موسیقی این هنرشناسان بلندپایه به شک می افتد. شگفتا که چشم دارند و حروف رامی بینندولی از روحی که در پشت کلمات نهفته است بی خبرندوصدای بتهوون را نمی شنوند، و متوجه این مطلب نیستند که دو کلمه که با حرفهای مشابه درست شده، با مختصر تغییر در لحن صدا دو معنی متفاوت پیدا می کند. پس برای رسیدن به حقیقت باید بیناتر بود و بیشتر احتیاط کرد، وگرنه با چنین تحقیقاتی، هرچند دانشمندانه، به جائی نمی رسیم. شاید اینگونه بررسیها در آثار هنرمندان

۱— در اینگونه مته به خشخاش گذاشتن ها، شاید بهتر بود که می گفتند این قسمت با اولین موومان سمفونی در می بمل اثر استامیتز Stamitz خویشاوندی دارد.

درجه دوم مفید باشد، ولی وقتی نوبت به نوابغ می رسد باید هم کلمات را ببینیم و هم روح پنهان در پس کلمات را کشف کنیم، وگرنه حاصل کار ما یأس‌آور خواهد بود. نکته اینجاست که از لحظه‌ای که هنرمند نابغه انگشت روی اشکال موجود هنری می گذارد، قوانین و احکام عادی بی اعتبار می شوند. او می تواند وسایل کار را به‌صورتی که خود می خواهد درآورد و مطلبش را به گونهٔ تازه‌ای بیان کند. بخصوص در موسیقی این قضیه آشکارتر است چون در این محدوده یک لحن، یک مکث، یک نقطه پس و پیش، یک پیچش صدا و خط همه چیز را زیرورو می کند. هندل و گلوک و بتهوون در هیچ‌چیز به اندازهٔ لحنهای تقلیدناپذیرشان ابتکار به‌خرج نداده‌اند. هنرمندان درجه دوم هرگز توان چنین کاری را ندارند[1]. برای شناسائی طبیعت یک هنرمند تابغه باید از مرزهای ظاهری و قوانین عادی فراتر رفت و از خطوط مشترک میان او و هنرمندان عادی قدمی به جلو گذاشت، و به جستجوی چیزهائی برآمد که ویژهٔ او و در انحصار اوست، و دوستداران واقعی اش به‌خاطر همین چیزهای انحصاری او را دوست دارند. حتی کلمنتی که اصالت و ارزش کارهایش انکارناپذیر است، و احتمال دارد بتهوون قسمتی از مواد خام سوناتهایش برای سازهای شستی دار را از او گرفته باشد با هنرمند نابغهٔ ما فرق دارد. پرشهای هنری و ارتعاشات روح پرشور و سیلانی و پرغرور بتهوون مخصوص خود او بود، و سوناتهای «شادی‌آور و تسلی بخش» او مدیون کلمنتی یا موسیقیدان دیگری نیست. و همین ویژگیها به او مایه می دهد تا موسیقی را در مسیر انسانی شدن و دگرگون شدن پیش ببرد، و بدعتهایش را پایه‌ریزی کند. امروزیها به این نکته توجه ندارند که در عالم هنر، و نوآوریهای هنری، مهمتر از همه آن چیزی است که گفته می شود، نه آن که چگونه و به چه شکل گفته می شود.

البته شکل و چگونگی هنر در جای خود ارزشمند است، ولی مهمتر از

۱— در بررسی «اسرائیل در مصر»، هندل شرح داده‌ام که چگونه هرچیز بی‌معنی زیر پنجهٔ این مرد معنی و مفهوم پیدا می کند.

اصل مطلب نیست. هنرمندان بزرگ آنچه می گویند در حد کمال است، و اگر چیز تازه‌ای بگویند قالب مناسب آن را می شناسند، و اگر من منقدان فرمالیست را سرزنش می کنم به این دلیل است که جز قالب و شکل چیزی نمی بینند. حال آن که ظرف و محتوا به هم چسبیده‌اند، درهم جوش خورده‌اند. این منقدان به کرمهائی می مانند که به پوست درخت می چسبند و تکه‌تکه پوست را می جوند. منقدمتین وموشکاف، استه تیک قالبهای هنری رامی شناسدومی داند که چگونه مجموع اثر و روح آفرینندهٔ آن را بررسی کنند، و در نهایت تأسف(!) به چنین منقد درست اندیشی حق می دهم که عنصر عاطفی و احساسات الهام‌بخش هنرمند را نادیده بگیرد، زیرا اینگونه احساسات از گوشه های پنهان روح برمی آید، که در آنجا شکل و قالب دیگر شکل و قالب نیست، بلکه عضوی از اعضای روح آدمی است، به همانگونه که طبیعت طبیعی ترین چیزها را می آفریند و همه چیز را باهم جفت وجور می کند.

در میان مفسران جدید دو نفر را می شناسم که کارشان درخشان است، یکی هاینریش شنکر H.Schenker و دیگری اگوست هالم، که هردو به قالب توجه بسیار دارند ولی آن را کلیدی برای گشودن دریچه‌های روح می دانند. هالم — که برعکس شنکر— بتهوون را می ستاید و حتی مخالفتش را با بعضی از ابعاد هنری بتهوون ابراز می دارد از همان آغاز کتابش به برتری و عظمت کار بتهوون اعتراف می کند. این منقد که به عقل بیش از شور و احساس توجه دارد —و باز تکرار می کنم که گاهی در قضاوتهای خود بی انصافی می کند— به روشنی می نویسد:

«انضباط شگفت انگیز، بینش سنجیده، ارادهٔ استوار، و متانت غرورآمیز از خصوصیات روح خلاق بتهوون جوان بود. جنجال آفرینی و ریا کاری او اغراق گوئی در ذات او نبود. از بیرون کمتر تأثیر می‌پذیرفت و آنچه می گفت از قلب او سرچشمه می گرفت. از همان ابتدا چنان در کارخود چیره‌دست بود و به چابکی و شوق به ساخته هایش نظم می داد که از این نظر بر موتسارت برتری داشت و تنها هایدن در بهترین آثارش با او برابری

می کرد.»

درباره کارهای بتهوون جوان دو نوع قضاوت کرده‌اند که هردو در عین اختلاف مکمل یکدیگرند. گروهی از موسیقیدانان معاصر او مجذوب تازگی و بی‌پروائی و گیرائی ساخته‌های او بودند. حال آن که منقدان بزرگ امروز، که تنها به قالب توجه دارند بیشتر نبوغ او را در سازندگی می‌ستایند. و هردو نظر درست است. امّا جدا از یکدیگر هیچکدام کامل نیست. دو جریان موازی باهم، و دو نیروی برآمده از عمق جان او، مانند دو اسب به ارابهٔ نبوغ او بسته شده‌اند که باهم پیش می روند و شیهه می کشند و او این دو اسب را چنان تعلیم داده که منظم و باهم حرکت کنند. احساس او، اندیشه و ارادهٔ او، در واقع نظم و آزادگی دست به دست هم داده بودند تا آثاری چنین پرشکوه فراهم آورند.

در اولین سوناتها این دو نیرو را پهلو به پهلو می بینیم، که گاهی چندان هم‌آهنگ نیستند. جوان کرانه‌نشین راین به ساحل دانوب هجرت کرده بود و آن‌دو رود در طلوع و غروب آفتاب، در بستر جان او به یکدیگر می پیوستند و او را از «خویشتن خویش» و توقعات و غرور زمان خود لبریز می کردند. «من» او سرشار از شور و شادی و درد بود و لبریز از نور و سایه و ناهمگونیهای تند و نیز، که در آغاز چندان عمیق نبود امّا تا بخواهی وسعت داشت. عنصر جدیدی که از راه رسیده بود چهره‌اش را در آئینهٔ او می دید. زیرا با او همانند بود و با شرارهٔ آتشی که در او و در احساسات و جان تب‌آلود او بود همانند بود.

چیزی در او بود که وادارش می کرد نان و شرابش را به دیگران بدهد تا بخورند و بنوشند و به او فهمانده‌بود که شورها و رنجها و تندجوشیها و کوفتگیها و اندیشه ها و تضادهایش را حفظ کند و نمایش بدهد، و با این حساب «ژان‌ژاک روسوی اعتراف‌نویس» و مرغ توفان انقلاب شده بود.

در جای خود از سنتهای فرهنگی و زیباشناسی دوران گذشته، که در حال فروپاشی بود، بهره می گرفت. همین انضباط و دقتی که در کار او بود، و همین نبوغ سازنده در ادامهٔ قرن کار دشوار و بی‌پرایهٔ استادان پیشین بود که رفته‌رفته غریزی او شده بود. کار او به خانه‌سازی زنبوران عسل می ماند که شکل

کار همچنان محفوظ می‌ماند و گسترش و تکامل کندوها به‌نسل بعدی گذاشته می‌شود. در این گذرگاه هنرمندان قرون وسطی بنای عظیمی ساخته بودند، که نسل به نسل دست به دست گشته بود و هرکس چیزی برآن افزوده بود. بتهوون از باخ و نوازندگان مانهایم و هایدن و موتسارت، قالب و شکل سونات را به ارث برده، به ذوق خود آن را زیبائی و کمال بخشیده بود. گوئی ندائی او را فراخوانده بود که این قالب را به‌صورتی جاودانی درآورد، و همان کاری را بکند که «برامانته» در عالم معماری انجام داد.

او حکم دو مأموریت را به دست داشت، و در تمام عمر در پی این دو کار بود: مأموریت اول او این بود که بتهوون باشد و مردی باشد پرشور و نیرومند، و مرد رنج و دلاوری. کسی باشد که نظیرش دیگر به دنیا نخواهد آمد، مردی که بشریت از او توقع داشت که بر او رحم آورد و پایداری کند تا بیشتر در مقابل تیره‌روزیها دوام آورد و نوساناتِ روح و تصویر آرزومندیهایش را بر قلب انسانها حک کند... و مأموریت دوم او این بود که طرز و سبک و روح دوره‌ای از دورانهای بشری را در قالب موسیقی بریزد. در انجام همین مأموریت، چکیدهٔ تمام اسرار و اندیشه های یک قرن را چنان در وجود و روح و آثار خود گردآورده بود که حتی از رویدادهای آن قرن واقعی‌تر جلوه می کرد. و همانگونه که معابد یونانی و نمازخانه های سبک گوتیک به‌صورت شعله های جاویدان باقی مانده‌اند و دوره هائی از تاریخ جهان را روشن و زنده نگاه داشته‌اند، سراسر روح اروپا را در یک دوره، و تقریباً سراسر قرن نوزدهم را، بتهوون در نقش بند سونات محصور می کند و به همین صورت جاودانی می سازد[1].

شرح این قالب مخصوص و فرم سونات را به‌وقت دیگر نمی گذاریم و همین حالا به‌این مهم می پردازیم. باید توجه داشت که فرم سونات زادهٔ نیازهای تازهٔ موسیقی مغرب زمین در نیمهٔ قرن هجدهم بود و این دوران آمادگی چنین

۱— آنچه در اینجا فرم سونات نام داده‌ایم، تنها به سونات منحصر نمی شود و مفهوم وسیع‌تری دارد و انواع موسیقی مانند کوارتت، سمفونی و کنسرتو را نیز در بر می گیرد.

تحولی را داشت.

این فرم براین احکام استوار بود:

۱— نمایش دو یا چند گونه تنالیته و تم و گروه تم های متضاد.

۲— بسط و گسترش مؤثر موتیف ها، یا تکه هائی از موتیف های برآمده از دو یا چند تم —تجزیه و ترکیب و سنتز دقیق و سنجیده هرکدام— که اندک اندک به صورت قلب سونات درمی آید (و این کار مشغله اصلی بتهوون می شود).

۳— تکرار دو یا چند تم یا تنالیتهٔ اصلی که در قسمتهای قبل، ناگزیر به پایان رسیده اند.

٤— درفرم بزرگ سونات که بتهوون مبتکرآن است، درقسمت نتیجه یا کودا، مفهوم بخشهای نخستین به اختصار می آید، و در این مختصر چکیده کلام را به شنونده یادآور می شود، و پس از این یادآوری بسوی نتیجهٔ مطلوب پیش می رود.

با این فرم، موسیقی استخوان‌بندی درست و بجا و دلخواه خود را پیدا می کند و به تراژدی کلاسیک شباهت می یابد، که در قرن هفدهم در فرانسه به کمال خود رسید و در عصر ولتر به نقطهٔ اوج دست یافت، تا وقتی که روح زمان تغییر کرد و ناچار دستخوش دگرگونی شد. نقش‌بند سونات که بدینگونه به دست بتهوون پایه‌ریزی شد، تا سالها بعد دوام داشت، و در اروپای امروز که دستخوش این همه تغییرات سیاسی شده و به‌صورت تازه‌ای درآمده، پایه‌ریزیهای بتهوون هنوز به همان استواری است.

بتهوون عصر طلائی این نوع موسیقی را به‌وجود آورد و به‌دست او این اصول به‌کمال رسید، و خود او با موسیقی اش چنان جوش خورده بود که بازشناسی آن دو ازیکدیگر دشوار می نمود.

و حالا قصد دارم در میان پانزده سونات ایام جوانی او سیری بکنم، تا خواص اصلی آنها را گیر بیاورم و ابعاد گوناگون و عظیم نبوغ بتهوون را به‌شما نشان بدهم، و شرح بدهم که چگونه افشرهٔ جان و روح خلاق خود را در مقابل

چشم ما می گذاشت.

پیش از بتهوون ،سونات عبارت از یک سویت در بسته دارای سه یا چهار قطعه بود که به نظم یکسان وخاصی در پی هم می آمدند. البته یک موومان تند[1]، و بعد از آن به ترتیب یک موومان ملایم وآهنگین به صورت لید، و یک رقص کوتاه مدت منوئه، و رقصی درقالب «روندو»، به هم جزم وجفت می شدند و در این مجموعه نه تنها احکام واصول درتک تک این جزامراعات می شد، بلکه ترکیب این قطعات مقررات مخصوص داشت، و طبعاً در میان بخشهای سونات از نظر منطق و دیالکتیک تعادل برقرار بود، و اگر هنرمند می خواست به آهنگ خود چاشنی عاطفی و طنز بیفزاید، مجاز نبود که در این محدوده زیاد بی پروائی کند، زیرا شنوندگان موسیقی او از نخبگان جامعه بودند. و وظیفهٔ او حرف زدن با آنها بود و نه حرف زدن از خود. و کم وبیش ناچار بود خود را با مقررات گروه نخبگان سازگاری دهد. و هرگونه تندپوئی و ریتمهای خودمانی و احساساتی خارج از آهنگ به حساب می آمد و به حرکات خشن و نابه جای روستائیان تعبیر می شد، و تنها چاره آن بود که به صورت نمایشی عرضه شود و تقلیدی از تآتر باشد[2]. و به این ترتیب آهنگساز نظم قطعات را مراعات می کند، بی آن که بتواند چیزی از

۱— در بررسی استادانهٔ امانوئل فیست. J.Fuchs (۱۸۴۵) و تجدید چاپ آن در مجموعهٔ مقالات آدولف ساندبرگر (۱۹۲۴)، تحولات سونات برای سازهای شستی دار از کونا و Kuhnau و دومنیکو اسکارلاتی، که از بنیادگذاران بودند تا مرگ فیلیپ امانوئل باخ در سال ۱۷۸۸، به تفصیل آمده است. امانوئل فیست در فهرستی از پنجاه و پنج آهنگساز نام می برد، که در طول سی یا چهل سال بیش از دویست سونات ساخته اند. مطالعهٔ این بررسیها و نیز تحقیقات گیدوآدلر (چاپ ۱۹۲۴ در فرانکفورت) در زمینهٔ سونات به ما نشان می دهد که از هنگامی که ژان ژاک روسو در تألیفاتش از بازگشت به طبیعت سخن گفت، کلام او برای موسیقی کلاسیک راهگشای سبک نو شد و سروده های موسیقی را به صورتی ساده و در چهارچوبی مشخص درآورد که سایه روشنهای نمایان داشت، پرتحرک و موزون بود و بیانی احساساتی و شاعرانه و در عین حال معقول می طلبید.

۲— بتهوون چنانکه خواهیم دید در سونات پاتهتیک چارهٔ این درد را پیدا می کند.

جان خود در آن مایه بگذارد. با اولین آلگرو موتیفهای متضاد و گوناگون به رشتهٔ نظم کشیده می شوند و بسط و پرورش آنها به ظرافت انجام می گیرد. آندانته مائدهٔ دلپذیری فراهم می آورد که ذوقهای ظریف می پسندند. هیجانات نابهنگام از هرسو با مانع مینوئتو روبه رو می شوند، با روندوو با سادگی خشونت آمیزش راه را برآنها می بندد و تکرار ریتمهای آرام به شنونده حالی می کند که هنر سرگرمی نیست و باید جدّی گرفته شود. هنر نه با دانش یگانه است و نه از دانش روی گردان. هنر با احساس در آمیزش است و نه با دروغ. و هنر به ذوق خود گلهائی از باغ عواطف می چیند و دل انگیز و عطرآمیز است، و چون پروانهٔ قشنگی در فضا به پرواز درمی آید[1].

موتسارت و هایدن این موسیقی نجیبانه را روح بخشیدند. بتهوون، این جوان شهرستانی، مجذوب سونات دلپسند این روزگار شد و این قالب را برای عرضهٔ نخستین کارهایش در محافل وین به کار برد. و برای آن که محافل وین را تسخیر کند و افکار خود را به محفل نشینان بقبولاند زبان خودشان را به یاری گرفت. امّا دیری نپائید که به فکر افتاد مظروف این ظرف را عوض کند. با اولین آثار چاپ شده اش شخصیت هنری او آشکار شد، که هرچند قالبهای عادی را به کار گرفته بود، مهر و نشان او معلوم بود و نگهبانان دژ گذشتگان را از خواب بیدار کرد. زیرا این سروده ها آغاز عصر جدیدی را اعلام می کردند و به گرمای احساس و تلاش انسانی درآمیخته بودند.

دهانش را تازه باز کرده، آوای سونات اپوس ۲ شماره یک را سر داده بود که با همان اولین کلمات، لحن خشن و تکان دهندهٔ او شنوندگان را متوجه غیرعادی بودنش می کرد. جای پنجه های او روی هر عبارت پیدا بود و بی آن که تعمد داشته باشد روح قهرمانی در این نغمه ها حلول کرده بود، و این جوشش از تندخویی و زمختی مایه نمی گرفت، بلکه شفافیت تفکر او باعث شده بود که

۱— به یاد داشته باشید که این استاد هنر وقتی به چاپ آثارش دست زد که به ارزش کار خود پی برده و شخصیت هنری او تثبیت شده بود.

چنین طرزی را انتخاب کند. با قاطعیت و بی‌ترس از خطر در راهی تازه گام گذاشته بود. فرم سونات او کمی پیچیده بود، گاهی انعطاف و روانی سوناتهای موتسارت و پیروانش را نداشت، امّا همه‌چیز نشان می‌داد که دست نیرومندی این پایهٔ استوار را بنیاد گذاشته است. مردی قدم در راه گذاشته بود که به کوتاهی و درازی راه فکر نمی‌کرد، از اندیشه‌ای به‌اندیشهٔ دیگر نمی‌پرید و قصد داشت تمامی جاده‌ها و پیچ‌وخمهای سرزمین روح را بگشاید، تا از این جاده‌های وسیع روحی هزاران هزار نفر عبور کنند و سپاهیان با ارابه‌های سنگین خود به‌تاخت بگذرند. سونات اپوس ۲ شماره ۳[۱] سنگ پایهٔ این سبک شکوهمند را بنا گذاشته بود. سازندهٔ این بنا اندامی قوی و شانه‌هایی ستبر داشت و همه‌چیزش به‌نیرو بود، و نیروی او به نجابت گرایش داشت و پیوندی با ظلم نداشت. باوقار و مردانه بود و با حرکات خنک و جلف سازگاری نداشت. و چندی بعد در اولین قطعهٔ سونات اپوس ۲۲ قدرت خود را نشان داد. در آهنگهای او نفس تند نسل دوران ناپلئون احساس می‌شود. دورانی که پاریس از جای خود حرکت می‌کند و تا مادرید در اسپانیا و برندینو در روسیه پیش می‌رود و قصد دارد که پشت اروپای پیر را زیر پای چرمینه‌پوش خود له کند.

افزون براین کشش قهرمانی، تخیلات روستائی نیز در گوشه به گوشه این سوناتها خود را می‌نمایاند. که ناگهان از زین اسب پائین می‌پرد. این مرد روستائی دکمه‌های لباسش را باز می‌کند، برهنه می‌شود و در آب خنک چشمه تن خود را می‌شوید و ما این رؤیای روستائی را در سونات اپوس ۱۰ شماره ۲[۲]، سونات اپوس چهارده شماره ۲[۳]، و اپوس ۲۸[۴] خواهیم دید.

این دو گرایش قهرمانی و روستائی در سوناتهای او هریک برای خود سهمی دارند. شاعر در مقابل ارتشی که به نظم قدم برمی‌دارد شعرش را به آواز می‌خواند و این ارتش از آن خود اوست و مانند گردانهای روح از میان ابرها و

۱— سونات دو ماژور.
۲— سونات درفاماژور آلگروی اول
۳— سونات درسل ماژور
۴— سونات بزرگ در رماژور

آفتابها آشیان گزیده است. این تغییر فضای تند و مداوم، این دریای ژرف درون، که سایه‌ها و روشناییها پیاپی در آن جا عوض می کنند و برقلهٔ موج خیز شب به‌بازی درمی آیند، این رهائی و گریز از غمهای دل‌آزار و هیجانات سرکش و پناه بردن به پرشها و جست‌وخیزهای ذوق و هوس در اسکرتسوهای بتهوون، که شگردهای خاص او را دارد حال خود را پیدا می کند. امّا در چند سونات نخستین او هنوز از این شگردها اثری نیست و این پهلوان در سوناتهای بعدی وارد گود می شود.

در این سوناتها آنچه روح بتهوون جوان را آزادانه‌تر نمایش‌می دهد آداژیوست. در دوران ما که بیشتر موسیقیدانان به بافت و شکل بیش از احساس و عاطفه درون آهنگ توجه دارند، کمتر به آداژیو و آندانته و بیشتر به آلگروها، که در سوناتها و سمفونیهای کلاسیک به یادگار مانده، و یادگار پیوند دو قرن هجدهم و نوزدهم است، اهمیت می دهند. حال آن که در آداژیوهای بتهوون دلتنگیها، مهرباتیها، امیدها، غمگساریها به‌صورت جویباری جاری می شوند، تا آنجا که در این زمان (۱۷۹۶—۱۷۹۵)در لیدرهای ویلهلم‌مایستر پاسخی شاعرانه به معمای هستی را می‌توان یافت. —و حل این مسئله را، که طرز فکر و زاویهٔ نگاه هنرمندان سال ۱۸۰۰ بهتر و برتر بوده یا هنرشناسان سال ۱۹۳۰، به مدعیان و دوستداران بحث و جدل وامی‌گذارم که مدام ذهنشان مشغول است و اصرار دارند که گره چنین قضایائی را باز کنند[1].— زیرا من سالهای ۱۸۰۰ و ۱۹۳۰ را، هریک به جای خود، دوست دارم و به نظر من هیچکدام در محاسبه زاید نیستند. آثار هنری بتهوون بُعدهای گوناگون دارند و برای شناسائی باید تمام ابعادش را در نظر بگیریم و بسنجیم. و فعلاً به بررسی آداژیوهای او می پردازیم.

هرچند که پاره‌ای از نخستین سوناتهای او به عطر موتسارت آغشته بود (بتهوون همیشه با احترام از موتسارت یاد می کرد) امّا آهنگهای او با موتسارت

۱— ناگل در کتاب «سوناتهای بتهوون»، آلمان آن روزگار را با عصر ما مقایسه کرده و بسیار افسوس خورده است.

متفاوت بود، و اگر خداوند عالم این گناه را برمن ببخشاید، خواهم گفت که نه‌تنها متفاوت، بلکه برتر بود. در آداژیوی اولین سونات او، اپوس ۲ شماره یک، هرچند ملاحت بیان را از استادان پیشین وام گرفته، زبان او بی‌پیرایه‌تر و به‌طبیعت نزدیک‌تر است. هنرمند جوان قطعاً از نظر پختگی و نازک‌بینی به موتسارت نمی رسد امّا پیچیدگی اش کمتر و رنگ‌آمیزی اش بیشتر است، عواطف خود را آسوده‌تر بیان می کند. فراموش نکنیم که بعضی از هنرمندان کمتر به انسان توجه دارند. — هنرمندان امروزی از انسان کمتر حرف می زنند و وجود او را از نظر زیباشناسی زشت و نامطلوب می پندارند! — هنرمندان ما معمولاً چیزهائی را قبول دارند که خود گفته باشند و هرچه خود گفته‌اند بی کم‌وکاست قبول دارند! «هنرمندان بلندپایه» از چیزهائی که خود دوست دارند یا مورد نفرت آنهاست، و از شادیها و دردهایشان دنیائی درست می کنند و هیچ چیز را به دنیای خود راه نمی دهند مگر اینکه به محک زیباشناسی آزموده باشند. «من» اینگونه هنرمندان، ناپایدار و گرفتار و لغزنده است. در سرانگشتهایشان هرچیز مثل ماهیهای دریای سارگاس می لغزد و می گریزد، امّا بتهوون یک انسان است. سرچشمهٔ قدرت او در همین احساس است، بخصوص که دوران او به نام مردی چون ناپلئون بناپارت مهر شده — و اتفاقاً نقطه‌ضعف آن دوران نیز در همین است — در سال ۱۸۰۰، امپراتوری هنر، مانند اروپا و امپراتورانش، از آن قوی‌ترها بود، و نه از آن آدمهای ظریف. هرکس که جرأت می کرد خودش باشد و باقدرت و به‌صدای بلند حرفش را بزند دنیا مطیع او بود. و بتهوون یک مرد بود، قوی بود، و در دنیای عواطف و هیجانات امپراتور بود.

آداژیوهای معروف او بی پرده بودند و بی واسطه. آندانته های موتسارت و هایدن هرگز اینگونه نبودند. ترانه‌های بی کلام و پرشور او از زبان نتها شنیده می شد، و در این میان بعضی از نتها واقعاً آواز می خواندند![1]

---

۱ — بتهوون آداژیوی سونات اپوس ۲ شماره یک را براساس شعری به‌نام گلایه، از دوستش وگلر ساخته بود و انتظار داشت که وگلر متنی هم برای تم واریاسیونهای اپوس ۲۶ بسازد، و

حالا بیائید نمونه برداری کنیم.

در اپوس ۲ شماره یک و سه، با خیالپردازی ناب رودررو ئیم. مهرورزیها و گلایه های ایام جوانی در قالبی شاعرانه ریخته شده است. امّا در لارگوی زیبای اپوس هفت، که سونات بابت[1] نام دارد ملودی صورت جدی دارد. شوخی و طنز در آن نیست. بی ابهام است و صادقانه. بتهوون در این سونات به منظور خود دست یافته است[2]. نمونهٔ دیگری از این رسته آداژیو مولتوی اپوس ده شماره یک است[3]، که جویباری از ملودیهاست و در پایان به شطی از نغمه ها تبدیل می شود که به دریای پهناور فرومی ریزد.

امّا از همه استوارتر Largo e mesto دراپوس ده شماره سه است[4]، که برای نخستین بار عظمت روح بتهوون را آشکار می کند. (و این اثر مصادف است با اولین ضربه های روحی این هنرمند و نزدیک شدن مصیبتی که زندگی اش را زیرورو کرد).

در اولین آکوردها براساس میزان 6/8 موازنهٔ با شکوهی برقرار می شود و ریتم شعرها معابد اندوه را تقطیع می کند.

اگرچه عده‌ای این عمل کفرآمیز او را نمی‌پسندیدند، خود او این کفر را به جان می‌پرستید. بیشتر سوناتهای او حالات آوائی داشتند، و با آن که بتهوون برای آواز کمتر آهنگ ساخته، آنچه برای سازهای شستی‌دار و ارکستر سروده، بیش از پیشینیان او جنبهٔ آوائی دارد. زیرا آنچه می‌سازد به آن حالات انسانی می‌دهد. و به‌همین سبب آهنگهایش حالات کلام و آواز را به خود می گیرند. در بعضی از کارهایش مانند دومین قطعهٔ معروف آلگرتو در سمفونی هفتم احساس می‌شود که تمام سازها برای ما آواز می‌خوانند.

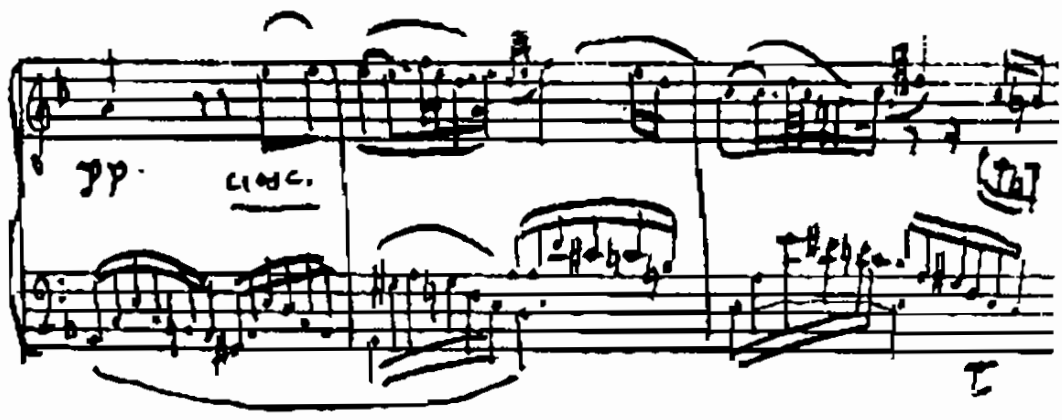
۱— این سونات را به کنتس بابت دوکِگلویکس اهدا کرده است. (۱۷۹۷)

۲— گروهی از هنرمندان امروز وانمود می کنند که با اشرافیت مخالفند ولی از عرضهٔ هنر خود به مردم عار دارند، و بی‌تردید هرکه خودخواه و خودبین باشد زود از مایهٔ هنر عاری می‌شود. بزرگترین هنرمندان مانندیوهان‌سباستین‌باخ و بتهوون غرق افکار خویش بودند ولی هنر خود را برای جامعه می‌خواستند و هرچه داشتند به جامعه عرضه می کردند.

۳— سونات در دومینور. هدیه به کنتس براون ۴— سونات در ماژور

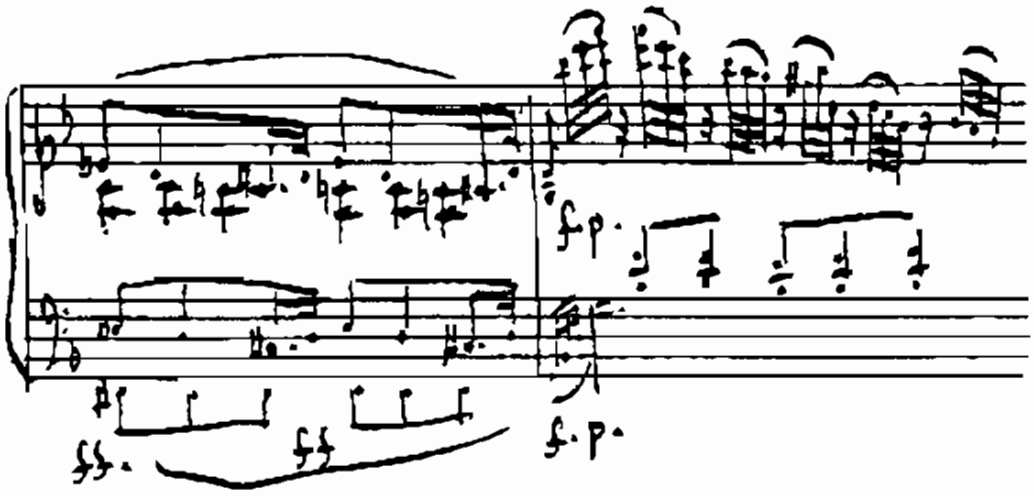
و کسی که به این نغمه گوش فرامی دهد وجودش را ناگزیر به آن می سپارد. در این اثر حکایت از اندوهی است سنگین. حکایت موجودی است که در قید سرنوشت گرفتار شده. و احساس می شود که اندوه او اندوه یک تن تنها نیست. اندوه هزاران نفر است، و آوازهای گروهی تراژدیهای قدیم را به یاد می آورد. در اینجا درد یک فرد، به درد همهٔ آدمیزادگان بدل شده است. و مرثیهٔ یک انسان چنان وسعت و عظمتی پیدا کرده، که رنگ حماسهٔ یک نسل یا یک قرن را به خود گرفته است.

قسمتهای سه گانه این سونات، ابتدا روی ریتم ملایم و موتیف درد تکیه دارد. دستها به آسمان فرامی رود. همه از درد سخن می گویند و گلایه دارند. آهنگ لحن ظریف دارد، و از موتسارت الهام یافته است. سپس کنتراستهای تند بتهوون‌وار، با آوائی پاته‌تیک پیش می آید، آهی است که از سینهٔ آژاکس برمی آید، خشمی است که ازدلی شکسته برمی خیزد وبه گریه های نجیبانه پایان می یابد که عزیز خود را می برد تا به خاک بسپارد.



و بدانگونه که در مارشهای عزای آثار بعدی او مرسوم است، بخش دوم با یک موتیف آرام مرثیه آغاز می شود:

امّا درد باز می آید. سرنوشت به در می کوبد. اشکها جاری می شوند و گاهی به هق‌هق می رسد. گامهای بی ترحم مارش ریتم تازه‌ای می یابند:



غوغا ملایم و بسیار ملایم می شود و فرومی نشیند و سپس با جهشی فرا- می رود و اندک نیروئی می یابد و سپس قدرت صدا دوباره رویه ضعف می رود و به هق هق می انجامد، که عظمت و جلال تم اول را به دنبال دارد.

و در دومین «فرارفت» قسمت سوم مارش پرتوان باس، با ضربهای مؤکد در دومین و پنجمین ضرب نیروی بی آرام سرنوشت را نشان می دهد. روح

عصیانگر به لرزه می افتد، درهم می شکند و ناگهان به زانو درمی آید، و فریاد غم آلودش در سکوت شنیده می شود، و این تسلیم اندوهناک با زنگ ناقوسها درمی آمیزد و سپس آهها و نفسهای بریدهٔ او به گوش می رسد و سرانجام نفسهای بریده نیز قطع می شود.

در سراسر این تراژدی بی انتها، چکیده‌ای از روح یک جامعه احساس می شود، که صورت «مالیخولیا» را جلوی چشم ما نقاشی می کند[1]، و یکی از تراژدیهای اِشیل را در خاطر زنده می کند که هندل براساس آن آهنگی ساخته و آن را به الههٔ هوس و الههٔ حسادت تقدیم کرده بود. بتهوون پیش از این در مایهٔ غنائی، اثری بدین خوبی نساخته بود، که این چنین به مرز کمال نزدیک باشد و «من» خویشتن را با احکام کلی سازگاری دهد. او دیری بود که تلاش می کرد بدین پایه برسد، و رسید.

آداژیوی پاته‌تیک اپوس ۱۳، مانند بیشتر سوناتهای او، چنانکه بعداً خواهیم گفت، از کارهای درخشان و تأترمانند اوست، که هنرپیشه‌ها را در فضای موسیقی می توان دید و زمزمه شان را شنید. از مدتها پیش بتهوون در این فکر بود که زمزمه میان دو عنصر، و دو انسان را لابلای نغمه‌ها جای دهد. و شیندلر این مطلب را در یادداشتهایش از زبان او نقل کرده است[2]

۱— همانگونه که بتهوون گفته است، حالات روحی یک مالیخولیائی با انواع نورها و سایه هایش در این پرده نقش بسته است.

۲— در سال ۱۸۲۳ بتهوون براین عقیده بود که نسل جدید کمتر از گذشته موسیقی را می فهمد و به‌خاطر می آورد که در سالهای ۱۷۹۸ و ۱۷۹۹ شنوندگان او در دو سونات اپوس چهارده او، درمی ماژور، و سل‌ماژور، جدال دو عنصر و گفتگوی مرد و زن، یا عاشق و معشوق را لابلای نغمه‌ها دریافته بودند. و آنها که تاریخچه زندگی بتهوون را نوشته‌اند تحسین و تمجید مردم آن زمان را نادیده گرفته‌اند. حال آن که هر چیز را چنانکه هست باید دید، نه آنگونه که ما می خواهیم باشد.

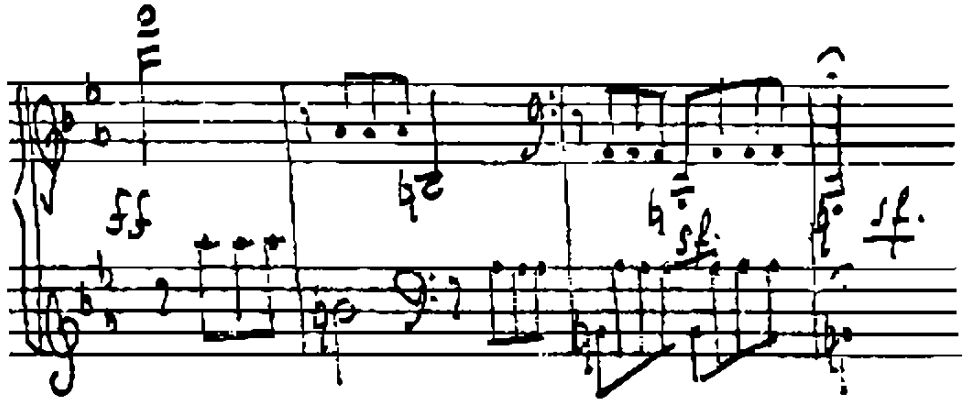
آهنگهای او همیشه چیز تازه‌ای داشت، در عین‌حال که جوشش زندگی را فراموش نمی کرد به خیال روی می آورد و در پی بازیگریهای خیال به واقعیات باز می گشت، و پس از نمایش شور و شادی رؤیا، چهرهٔ غم‌آلود نگرانیها و دلواپسیها را نمایان می کرد[۱].

سونات اپوس ۲۷ شماره ۲ سرشار از رؤیاپردازی است. حتی دومین قطعهٔ این سونات از صورت عادی خارج می شود، و آداژیو همه‌چیز را دربر می گیرد. سونات مهتاب با زمزمه آغاز می شود، و این گفتار بی کلام به اعتراف گیرا و دلکشی می ماند که در دنیای موسیقی سابقه نداشته است. و این سونات، که بعداً به آن خواهیم پرداخت، به موسیقی گویا تبدیل می شود و صریح و بی پرده از عشقی پاک سخن می گوید.

در این سونات احساس سلطان مطلق است، و از این نظر در آهنگهای این دورهٔ بتهوون نظیر ندارد. در بسیاری از سوناتهای او، و تقریباً در همهٔ آنها، عنصر شخصی با ترکیب کلام درمی آمیزد و عقل و منطق را بهت‌زده به کنار می گذارد. در سونات زیبای بابت، اپوس ۳۷، و بخصوص در روندوی دلربای آن احساس به صورت کودکی درمی آید که پیش می دود و خود را به دست و پای شما می پیچد، و باز این کودک در آلگروی اپوس ده شماره یک (دومینور) به جست‌وخیز درمی آید و ادای آدمهای عالم‌نما را درمی آورد، و در فینال این سونات گردبادی از دلواپسیها بر پا می کند. و در همان‌حال که با حروف آتشین مطالبش را می نویسد نام سرنوشت را روی دیوار می نویسد و درگیری با او را در سمفونی آیندهٔ

۱— در اینجا از چند نمونه یاد کرده‌ام. خوانندگان می توانند برای فهم بیشتر موضوع جابه‌جائی واقعیت و خیال را در دیگر سوناتهای او ردیابی کنند. اگر در سونات ۳۲ (سی بمل) در به روی احساس می بندد، در سونات ۲۶ (لابمل) در را باز می گشاید. اگر در سونات مهتاب از عشق و دلتنگی سخن می گوید، در سونات اپوس ۲۸ (رماژور) شور عاشقانه را به یکسو می نهد. سوناتهای اپوس ۳۱، سپیده‌دم، آپاسیوناتا، هریک در خط مخصوص خود پیش می روند و ظاهراً هنرمند هربار که در نغمه‌ای تسلیم کشمکشهای احساس می شود، در نغمه بعد تعادل خود را باز می یابد و به تأمل و تفکر می پردازد.

خود در دومینور رقم می زند[۱].



و اگر سونات اپوس ده شماره ۳ در رماژور پیوند اندامی ندارد به دلیل گوناگونی احساسات و اندیشه‌های هنرمند است که هنوز در بند یک‌دست کردنشان نیست. در سونات مشهور اپوس ۲۶ قضایا بحث‌انگیزتر می‌شود، و مفسران کوشش بسیار کرده‌اند که در قطعات چهارگانهٔ آن کلیدی بیابند تا راز آلگروی آن را با مفهوم شادمانه‌اش بگشایند. زیرا این آلگرو پس از مارش عزا می‌آید، که نشان می‌دهد که بتهوون خود را به غم تسلیم نمی کند و لحظات غم او زیاد دوام نمی‌آورد و قطعاً با تفکّر بسیار این حالات را باهم ترکیب کرده است. پیش‌طرحهای او نشان می‌دهد که در ترکیب قطعهٔ چهارم یک آلگرو، یک مینوئه، یک مارش عزا در لابمل مینور را در نظر داشته، تا این نکته های رنگارنگ را به یاری تنالته های گوناگون هم‌آهنگ سازد[۲].

در سونات Quasi una fantasia اپوس ۲۷ شماره یک نیز همین نظم را به کار می برد و طرحها به‌هم پیچیده است، که علت را باید در جنبه های عینی آن یافت. این سونات بیان بی پردهٔ بتهوون را ندارد و خودآگاه یا ناخودآگاه ظرافت و زیبائی روح مهربان شاهزاده خانم لیختن اشتاین را پیدا کرده، که آهنگ به او هدیه شده است. در این سونات احساس هرلحظه شکل تازه‌ای به خود می گیرد و

۱— و فینال همین اپوس ده شماره یک، طلیعهٔ آفرینش فینال مهتاب، و آپاسیوناتاست.

۲— پیش‌طرحهای او نشان می‌دهد که ابتدا فینال دیگری را در نظر داشته که از ترکیب مارش و پیروئت و ریتم ملایمی با پیانو درست شده بود و هنوز پختگی لازم را نداشت.

آنتی‌تز سونات بعدی، یعنی دومین Quasi una fantasia مشهور به «مهتاب» به‌حساب می‌آید[۱].

در این سونات چنانکه گفته‌ام احساسات و شورها و هیجانات روحی به همه‌چیز حکم می‌راند و می‌ارزد که مکثی کنیم و این آهنگ بی‌مانند را بررسی کنیم.

در اینجا احساسات قلبی پیوندهای دیگر را با ملودی قطع می‌کند. هنرمند از بسط و گسترش ملودیها و نوآفرینی موتیفها چشم می‌پوشد. در اولین قطعهٔ آن حالات نفسانی گسترش می‌یابد و پخش می‌شود و تمام فضا را فرامی‌گیرد. هنرمند به خود مشغول می‌شود. در خود فرومی‌رود و به‌چیز دیگری نمی‌پردازد. و در قطعه سوم به هرچیز که سر راه او سبز می‌شود بی‌اعتنائی می‌کند و به نوعی شور عاشقانه تن می‌دهد، و برای این منظور زیربار هیچگونه نظمی نمی‌رود، و هر نظمی را به دوردست پرتاب می‌کند.

با اینوصف هنر و احساسات قلبی او در اینجا معجزه می‌کند، و احساس، چنان قدرتی پیدا می‌کند که به‌تنهائی بنای استواری را می‌سازد. آن یگانگی که هنرمند به یاری احکام و اصول مرسوم به آن نمی‌رسد، در اینجا به‌یاری احساسات قلبی نصیب او می‌شود و آهنگ او یک‌دست می‌شود و به وحدت می‌رسد[۲]. آداژیوی راپسودی‌مانند و آواگونهٔ مهتاب، نه‌تنها یکنواخت و حزن‌انگیز

۱— فریاد فرمالیستها را از دور می‌شنوم که حق بیان هیجانات ذهنی را به موسیقی‌دان نمی‌دهند، امّا کسانی که موتسارت را می‌شناسند به خوبی می‌دانند که او نیز گاهی خود را در اختیار شور و التهاب درون می‌گذارد و کسانی که بتهوون را می‌شناسند می‌دانند که پاره‌ای از آثارش در خط دیگر کارهای او نیست و بیشتر از دوستیها و آشنائیهای او رنگ پذیرفته است و در جای خود از دو تریوی اپوس ۷۰ سخن خواهیم گفت که به کنتس اردودی هدیه کرده و پیداست که به تأثیر از محبت کنتس آهنگی ساخته است و جای پنجه‌های بتهوون در پیچاپیچ آن نیست و اصولاً در خط کارهای او نیست.

۲— با آن گروه که می‌گویند بتهوون این سونات را بی‌هیچگون طرح ومقدمه ساخته، و بدیهه‌سازی کرده، موافق نیستم. دفترچه‌های نت او که هنوز موجود است و شنکر آنها را به

نیست، بلکه سادگی و زیبائی و واقعی بودنش در قلب ما اثر می گذارد. گلایه ای است که لحن ملایمی دارد و تا بیست‌وهفتمین میزان به همینگونه پیش می رود.

و برای آن که دوباره در شب‌پراضطراب فرود آید، یک‌بار دیگر در هشتاد و نهمین میزان، بالا می رود، بی آن که بتواند در جای خود پایدار بماند.

و سه بار به درجه پائین (rénaturel) فرود می آید.

چاپ رسانده، گواهی می دهد که چه کار پرزحمتی انجام داده، تا سونات مهتاب را به پایان رسانده است. طبیعی است که یک هنرمند بزرگ هرچقدر خود را در اختیار قلب و احساس بگذارد، بازهم انضباط و اصول را فراموش نمی کند. امّا نظر من اینستکه احکام و اصول نمی‌توانند او را در قید بگذارند، و اصولی که مورد قبول اوست با جهشهای عاطفی اش سازگاری می یابند. بررسیهای علمی زیباشناسان امروز (و بهتر از همه کتاب ادوارد مونود هرزن اصول مورفولوژی— چاپ۱۹۲۷—۱۹۲۶)ثابت‌می کند که سرچشمهٔ این نوع قوانین فطری در هنر ناب نهفته است. و در عصر بتهوون تنها نابغهٔ بی مانندی چون او می توانست به این سرچشمه دست پیدا کند. بتهوون، چنانکه خواهیم دید، گاه که در اعماق شورها و هیجانات فرومی رود، ناگهان به خود می آید و دوباره به احکام زیباشناسی «رسمی» باز می گردد. و ما این قضیه را در فاصله دومین و سومین اوورتور لئونور خواهیم دید.

و دوباره فرو می‌افتد و حالت نهائی‌اش را پیدا می‌کند، و خسته و خاموش می‌شود، و باس مثل صدای ناقوس تکرار می‌شود، پنداری صدائی در تنهائی به هق‌هق می‌گرید.

آلگرتو بی‌مکث به دنبال آن می‌آید. مارکس، و ناگل به شرح و تفسیر روانی همین معنی پرداخته‌اند و به ما هشدار می‌دهند که حواسمان را جمع کنیم و خودمان را به خطر نیندازیم. و ما هم خودمان را به خطر نمی‌اندازیم و حرفهای مسخره نمی‌زنیم. امّا اگر کسی جرأت آن را داشت که رودرروی بتهوون بنشیند و در موقع ساختن این آهنگ به چشمهای او نگاه کند، بهتر حقیقت را می‌فهمید و قاطعانه‌تر این نغمه را ارزیابی می‌کرد و این نکته را درمی‌یافت که منظور بتهوون از نقاشی این تابلوی آهنگین، این بوده است که هرچیز را سرجای خود بگذارد تا زیباتر جلوه کند. او در آن حال که تبسم تلخی در گوشهٔ لب داشت مهره‌های درد را به‌جای خود می‌نشاند. این آهنگ حکایت روحی است سرخورده، که می‌گرید و در شور و التهاب دست‌وپا می‌زند.

اندوه و دلواپسی مانند تگرگ بر فینال پرتب‌وتاب سونات فرومی‌بارد و شلاق می‌کوبد[1] و این رگبار رهائی است که در پنج ضربهٔ باد خشمگین[2] با

۱— در اینجا باید به افشای نابکاری ناشران پردازم که بی‌شرمانه در کارهای او دست می‌زنندو مسخش می‌کنند. برای مثال در قسمتی از فینال علامت (·) را به (ʻ) تغییر داد، و به اصالت کار او لطمه زده‌اند. (à Carl Holz, 1825) « ... ppp und ppp »

۲— گاهی شتاب تفکر در بتهوون چنان است که ناگهان با جهشهای عجیبی روبه‌رو

هذیانی خشمگین‌تر دنبال می‌شود و دوام می‌یابد. (میزانهای ۹ تا ۱۴)، و موتیفی ملودیک به صورتی سنکپ‌دار درمی‌آید.

و هنرمند پس از آن همه دوندگی و نفس‌نفس‌زدن نتیجهٔ مطلوب را به دست می‌آورد که چیزی جز فرم سونات ابتکاری بتهوون نیست، که در اینجا از شدت هیجان از قالب بیرون زده است —و چرخش سرسام‌آور— ازلاماژوربه

می — با ضربات اکتاو، و پس از آن سنکُپ‌ها درباس، بیش از پیش شتاب می‌گیرد و گرداب دلواپسیها بیشتر عمق پیدا می‌کند. و این تکانها

تا جمله‌های طولانی پایان قسمت اول، که تلاطم روح را مهار می‌کند و برفراز

می‌شویم. و می‌بینیم که میزانهای هفت و هشت این سونات از نظر طول به یک میزان کاهش یافته است.

سیلابها به پرواز درمی آورد، پریشان‌تر می کند.

و پایان‌بندی آن به تراژدیهای قدیمی شباهت پیدا می کند، که عاقبت روح پرتلاش بر ناملایمات چیرگی می‌یابد.

در بسط و گسترش سونات که به دنبال می‌آید، از دیالکتیک مرسوم موسیقی و قواعد رسمی اثری نیست. همهٔ مقررات پایکوب شده‌اند. و به جای آن که مطالب بخشهای پیشین پرورش و گسترش داده شود همان موتیف جادوئی تکرار می‌شود. هنرمند به هرچیز که در دسترس می‌بیند چنگ می‌زند و سرانجام خسته در گرداب فرو می‌رود. شکست جان خود را به چشم می‌بیند، نیرو و توان از او می‌گریزد و خون از قلب او جاری می‌شود.

و بعد، رگباری وحشی در شب فرومی‌بارد. توفانی بر پا می‌شود[1]، و با

۱— نشانهٔ دیگری که بتهوون به صراحت در زیر هریک از گالوپ‌ها نوشته و آن را تکرار نکرده —و ناشران به آن بی‌توجهی کرده‌اند— لفظ Con Sordino است که باید به صورت اسپی که روی پا بلند می‌شود در دو آکورد نشان داده شود.

آرپژ، اجرای پیاپی نتهای یک آکورد، از اعماق تا بلندترین قله‌ها را فرا می گیرد. تشنج به هذیان منجر می شود. و پس از آن چنانکه رسم اوست، سکوت در پی می آید و ناگهان آداژیوی بسیار ملایم، انسان را از اوج غریو فرود می آورد و به خاموشی دعوتش می کند، نفس او بریده است. و بعد از یک لحظه که نفسش حال می آید از جا برمی خیزد. درگیریهای بی فایده، هق‌هق گریه‌ها، و خشمهای هزیان‌آلود او پایان یافته است و آنچه بایست گفته شود گفته شده، روح او هیجاناتش را خالی کرده است. در آخرین میزانهای آهنگ، تنها نیروی رام کننده و مسلط برجای می ماند، که هرگونه سیلابی را به جان می پذیرد.

برای نقاشی چنین پردهٔ وسیعی از روح آدمی، هنرمند همیشه آمادگی ندارد، و فقط در لحظاتی از عمر اینگونه آمادگیها پیش می آید، و در این لحظه‌ها از خود بی خود می شود، به تب و لرز می افتد و همراه امواجی که او را در میان گرفته‌اند پیش می رود و به ساحل رهائی می رسد.

و در این لحظه‌های بسیار استثنائی، هنرمند آهنگی می آفریند که به ارادهٔ او نیست و چنین آهنگ درخشنده و دل‌انگیزی باعث خشنودی‌اش نمی شود، بلکه او را می ترساند و مضطرب می کند. تا آنجا که این شاهکار را پس از پایان به سایهٔ فراموشی می سپارد[1] و به شتاب از آن فاصله می گیرد، و از چیرگی اینگونه نیروهای کور، و از سوناتهایی که در این زمان ساخته، حتی از سونات شادی‌بخش رماژور، اپوس ۲۸ می گریزد، و در همین روزهاست که به کرومفلز می گوید:

— «**من از راهی که تا حال رفته‌ام راضی نیستم وباید راه دیگری پیدا کنم.**»

به خدای انجیل، که می پندارد مخلوقاتش را خوب و کامل آفریده،

۱— به آن دلیل دوست داشت این شاهکارها را فراموش کند که رویدادهای دردناکی اینگونه آهنگها را به او الهام کرده بودند، و نمی خواست دوباره آن لحظات دردانگیز را به یاد بیاورد، و درد ناآشنایان امروزی از این نکته‌ها غافلند.

شباهت ندارد، و برعکس ذهنش مدام مشغول است تا مخلوقات بهتری بیافریند.

*

بتهوون بار روح یک درود گر به دنیا آمده بود. روحی پرازانتظار و پرجوش داشت. به کارش علاقمند بود. احترام آن را نگاه می داشت. به درستکاری معتقد بود. پشتکار داشت. چوبی که به دستش می دادند به زیبائی می تراشید، و از این کار احساس غرور می کرد. پس از آن که در حرفه اش استاد شد فوت و فنهای موروثی را تکامل بخشید و توسعه داد، و آثار کامل تری به یادگار گذاشت.

گفته ام که چگونه از دیالکتیک فرم سونات لذت می برد، و دوگونگی تمهائی که انتخاب می کرد با طبیعت او همساز بود. رام نشدنی بود و سختگیر و معتقد به نظم. همانند قهرمانان تراژدی کلاسیک عقل و عشق را رودرروی هم قرار می داد. بیشتر اوقات در اعماق روح گفتگوئی با خویشتن داشت، و با خویشتن درگیر بود. تضاد موتیف در سوناتهای او، پاسخی به رودرروئیهای تند و احساسات چندگونهٔ او بود، و برای آن که به مقصود دست یابد ناچار بود برداشتهای تازه اش را از موسیقی به اجرا درآورد تا بتواند از یک سو به برنامه های دقیق و بدیع خود جامهٔ عمل بپوشاند و از سوی دیگر تکه های گوناگون و بخشها و بندها و جمله های آهنگ را در جای خود برش بدهد و در جای خود به هم بچسباند. در حال عادی، و در زندگی روزانه، به خود زحمت نمی داد که چیزی بگوید و چیزی بنویسد و آشوبهای فکری اش را برای کسی شرح بدهد. امّا در اعماق فکرش خواه و ناخواه به سوی شفافیت و نظم و وحدت پیش می رفت. و این شفافیت و نظم و وحدت در طرحهای ابتدائی که برای آهنگهایش می نوشت به خوبی دیده می شود، و اگرچه نخستین فوران الهامات او پریشان و درهم ریخته است، ولی همین خطوط نامنظم و ابتدائی که از زیرزمینهای تاریک اندیشه و الهام بیرون می آمد به کار و زحمت بسیار نیازمند بود تا شکل نهائی اش را پیدا کند. امّا به هرحال نقطهٔ آغازی برای آفرینش بود، و هنرمند را به حرکت درمی آورد تا شبها و روزها و هفته ها زحمت بکشد و از این مواد خام و بی شکل،

شکل دلخواه را که منظم و درخشان و شفاف بود، درست کند. و فریضه خود می دانست که فرم سونات را که از موتسارت و هایدن به ارث برده بود، عزیز بشمارد و آن را بپروراند و بهتر و کامل تر برای آیندگان به ارث بگذارد.

با نخستین آثارش، و از جمله اپوس ۲ شماره ۳، سونات در دوماژور، نشان داد که درودگر کارآمدی است و چندی نگذشت که ثابت کرد سازندهٔ قابلی است. با زبردستی مداد را لای انگشتان می گرفت و روی زمین نقشهٔ کارش را می کشید و کم کم به قالبهای بهتری دست پیدا می کرد. در اپوس هفت، سونات درمی بمل ماژور، روانی و شادی را می بینیم، و درمی یابیم که نقص ندارد و هیچ چیز را ازقلم نینداخته است. و می نمایاند که هنرمند است و زیبائی و استحکام و شفافیت کلام او حرف ندارد. طرحهای ابتدائی قطعهٔ اوّل اپوس ده شماره ۳ ، سونات در رماژور، از استادی او حکایت می کند و نشان می دهد که این توان را دارد که قسمتهای زیادی را حذف کند و کلام خود را هرچه کوتاهتر و مؤثرتر از میان حشو و زواید دربیاورد، و رفته رفته آنقدر در کارش استادی و ورزیدگی پیدا می کند که می تواند هر چوبی را بردارد و به هر شکلی که دلخواه اوست بتراشد و سازش را به هر نوعی کوک کند و نغمه ای بنوازد که هم خوش ترکیب باشد و هم خوش ذوقی و هنرمندی او را نمایش بدهد. سونات پاته تیک او، چنانکه گفته ایم، کاری است درخشان، و شایستهٔ نامی که دارد. و حکایت دردهاست و دلداریها، و بیان آن به بالهٔ آفریده های پرومته[1]، که برای صحنه نوشته شده، بی شباهت نیست و در جائی که با **Arie und dueff** در پردهٔ دوم اپرای ارفه اثر گلوک شباهت هائی دارد و این همانندی را در اولین آلگروی پاته تیک می توان دید[2].

۱— در بالهٔ آفریده های پرومته، صحنهٔ الهه های نه گانه، شباهت عجیبی با آلگروی پاته تیک درد، و در دفترچه یادداشت های سال ۱۸۰۰ اولین طرحهای پاته تیک در کنار مطالب مربوط به این باله جای دارد.

۲— از تأثیر گلوک بر بتهوون جوان بسیار گفته اند. و این قضیه روشن است. گلوک در ساخت موسیقی بر بتهوون اثری نداشت، که خود در این زمینه مرز کمال نزدیک نبود. امّا در

گفتیم که موشلس موسیقی دان برجسته چگونه سونات پاته‌تیک را دور از چشم استاد، برای خود می‌نواخت، این داستان و دیگر قضایا نشان می‌دهد که این سونات در آن دوران چه بحث‌هائی برانگیخته بود و مخالفان و موافقان، چنان

بیان دراماتیک، شور و شدت الحان، نمایش هیجانات درونی آثاری به استواری بناهای قدیمی شهر پرگام از او به یادگار مانده بود، و در این مسیر بر بتهوون جوان تأثیر کلی داشت. بتهوون تصویرهای هندل و باخ و گلوک و موتسارت و هایدن، این پنج استاد موسیقی را به دیوار اتاق خود آویخته بود، و گلوک از موسیقی دانان مورد احترام او بود. و چنانک گفته‌ایم، خود از زبردست‌ترین نوازندگان پیانو و سازهای شستی دار بود، و آنها که رقص خشمها (شماره ۲۸ ارفه، اثر گلوک) را با اجرای بتهوون دیدند و شنیدند هرگز این خاطره را از یاد نبردند و برای دیگران به شگفتی از آن لحظات یاد کرده‌اند.

از آن گفتگو می کردند که پنداری درباره یک اپرای مشهور بحث می کنند.

این پیروزی بتهوون را بر سر شوق آورد، و سونات دیگری ساخت. سوناتهای اپوس ۱٤، شماره یک و دو، در می ماژور و سل ماژور، و سونات اپوس ۲۲ در سی بمل ماژور، در روانی و طرز ساخت پیروزیهای تازهٔ او بودند.

تا پایان این دوره چند چیز ذهن او را به خود مشغول می کند: ساختمان و قالب کلام و پیدا کردن سبک تازه‌ای در این محدوده[1]، تمایل به بیان احساسات سرشار و توفانی خویش[2]، و آزاد گذاشتن ذوق در پرداخت رنگارنگ موسیقی.

بتهوون هنگامی که این دوره را پشت سر می گذارد و به بلندیهای نزدیک قله می رسد، مکث می کند، و به واپس می نگرد. در این سال ۱۸۰۲، پانزده سوناتی را که تا آن موقع از کارگاهش بیرون داده بود، پیش رو می گذارد و کارهای خود را بررسی می کند. کندوکاو می کند. کمی ها و کاستی هارا می بیند، و می بیند که کارهای ناقص و ناهمگون زیاد دارد. سوناتهای اپوس ۲ شماره ۳، و اپوس ۲۲ از واقعیات زیاد فاصله گرفته اند. سوناتهای پرشور و هیجان خود را بازنگری می کند. بسیاری از آنها را ضعیف و دور از منطق می یابد. و درمی یابد که بعضی از سوناتها به طنزی شاعرانه درآمیخته اند و پاره‌ای دیگر زیاد تآتری شده اند و به صحنه نمایش دست درازی می کنند. سوناتهای عاشقانه مانند مهتاب را، که اعتراف گونه است مرور کرد، (و هنگامی که آنها را بازبینی

۱ــ تا هنگام نوشتن روندو در سونات اپوس ۲۸، که غزلگونهٔ عاشقانه‌ای است، بتهوون کمتر در بند فرم سونات است که به او امکان می دهد کلامی را که در دل دارد بسط و گسترش دهد و به‌صورت تازه‌تری بیان کند.

۲ــ بیان احساسات با احساساتی بودن از زمین تا آسمان فرق دارد. بتهوون «احساساتی» نبود. و با این نوع چیزها میانه نداشت. از گریستن و گریاندن نفرت داشت. و اگر اشکی در «کتاب» او هست از خشم و آتش سرچشمه می گیرد. و اگر شما به‌دقت مارش عزا در مرگ گل سرخ رادر سونات اپوس ۲٦ بشنوید درمی یابید که اثری از احساسات‌بازی به طرز شوپن در آن پیدا نمی شود. او در مرگ قهرمانانش گریه نمی کند، زیرا قهرمانان بتهوون ایستاده میمیرند.

می کرد، مثل گوته که هروقت ورتر را می خواند از خجالت سرخ می شد و تعجب می کرد که چنین سرمستیهایی کرده است.) سوناتهای دیگر خود را نیز، از هر نوع که بود، باز خواند و باز نگریست. و از بلندیهای کوهستان دید که در پشت سرش چه گرد و غباری برخاسته و فضا را تیره و تار کرده است.

پاکدل و صادق بود. هیچکس بهتر از خود او با این تیزهوشی و بی رحمی نمی توانست آثارش را زیر شلاق داوری و نقد بگیرد. در این بازبینی بسیاری از نقاط ضعف خود را به‌چشم می دید. و از آن پس نیز گاه‌گاه به این کار می پرداخت، و چون عشق سوزانی به حقیقت مطلق داشت آثار خود را می سنجید و خوب و بد می کرد. زیرا از آن واهمه داشت که به راه کج برود و از پرتگاه «احساسات بازی» و «سوز و بریزسازی» بیفتد که اینگونه کارها را در خور مقام یک انسان واقعی نمی دانست.

همیشه با هنر خود دست و پنجه نرم می کرد، تا عیب و علتها را بزداید. به کار خود سختگیر بود. برای بهتر شدن و به‌عقل و منطق نزدیکتر شدن پافشاری می کرد. شایدزیادی عاقل بود و می خواست همه زوایای هنر او درست و راست باشد[1].

و در همین سال ۱۸۰۲، پس از بازشناسی خویش، در نهایت فروتنی به دوستانش می گوید که به اصلاح نیاز دارد و بایست راه دیگری بجوید.

امّا راه دیگر را با یک حرکت پیدا نمی کند. همچنان به رهسپاری ادامه می دهد و در انبوهۀ جنگل، یکی دو سال گم می شود و باز همان سیر و سلوکها

۱— پل میس Paul Mies در تحقیق ارزشمندش به نام «طرحهای بتهوون» (۱۹۲۵) نشان می دهد که این هنرمند به‌صورت غریزی به تناسبهای چهارتائی و نوع نظم مکانیکی علاقه داشت. میزان‌بندیهای چهار و هشت و دوازده و شانزده‌تائی در کار او بسیار است — و بعداً چنانکه خواهیم دید— برای گریز از زندان تقطیع ها وحدود بیتهاهمین تناسب را به کار می برد و سرانجام در بعضی از کارهایش مانند کاواتین، کوارتت اپوس ۱۳۰، ملودیها را در «بی نهایت» رها می کنند. ما بخشی را به مکانیسم کار او اختصاص داده‌ایم که به موقع به این مسئله خواهیم پرداخت.

را دارد و همان حیرت‌ها و سرگشتگیها را.

با این همه قدم در راه گذاشتن، خود نشانهٔ پیش‌روی است.

۵

سوناتهای اپوس ۳۱ شماره یک و دو (سل‌ماژور و رمینور) را به گواهی می گیریم:

در اولین نگاه این‌دو به نظر متفاوت می آیند. حال آن که تقریباً در یک زمان پی ریزی شده‌اند. طرحهای ابتدائی این‌دو در یک دفترچه با فاصله چند صفحه نوشته شده است، امّا تفاوت این‌دو سونات محسوس است. شماره دو از شماره یک والا تر و به کمال نزدیک‌تر است و به هرحال از پی یکدیگر آمده‌اند. و این نکته را باز گفته‌ام که بتهوون در کار آفرینش نظم خاصی را دنبال می کند و هریک از ساخته‌هایش به نوبت به‌دو نیاز ناهمگون نبوغ او پاسخ می گویند: نخست دست‌یافتن به هنر ناب، دوم بیان ناب شورها و هیجانات درونی. اپوس ۳۱ شماره یک (سل‌ماژور) ویژگیهای نمایش بی کلام (پانتومیم) را دارد و شاید بتوان گفت که به «ایمیتاسیون»های تآتر ایتالیائی بی شباهت نیست. اولین قطعهٔ آن با طنز و شوخی و حرکات تند و گاهی بسیار سریع همراه است، و نمایش آوازه‌خوانهای مسخره را در صحنهٔ کمدی موزیکال به‌یاد می آورد[1] و شاید بتوان گفت که پیام‌آور ظهور «آرایشگر» روسینی در سالهای بعد است. امّا اپوس ۳۱ شماره ۲ (رمینور) چیز دیگری، و نقطه مقابل آن و از نمونه‌های آثار گیرای بتهوون است. این سونات سخن گفتن به زبان موسیقی است و ما انسان را در این سونات می بینیم... و بتهوون را می بینیم.

این دوگونگی در سوناتهای شماره یک و دو اپوس ۳۱ نباید مایهٔ حیرت ما شود. این قضیه بازهم سابقه داشته است، و بازهم از سوناتهای متضاد بتهوون نمونه‌هائی آورده‌ایم. سونات مهتاب از یک‌سو با آب و رنگ پاستورال درآمیخته

۱— چرنی که در حضور بتهوون در این سونات بررسی کرده، توصیه می کند که قطعهٔ اول باید پرشور و شوخ و سنگ اجرا شود— و اجرای روندوی فینال باید بسیار تند و پراحساس باشد.

است و از سوی دیگر چهرهٔ خندان شاهزاده خانم لیختن اشتاین را در مقابل ما می گذارد.

و اگر از نزدیک‌تر نگاه کنیم، و روح نامرئی و جسم مرئی و قابل لمس، یعنی تاروپود زنده را، درست‌تر ببینیم و عمیق‌تر در جسم این سونات فروریم سازوارهٔ روح بتهوون را به خوبی می بینیم و درمی یابیم که در این فاصلهٔ کوتاه بتهوون چقدر تغییر کرده، و روح او چقدر بزرگ شده است.

در این دگرگونی آنچه بیشتر به چشم می خورد مقدمات تغییر قالب سونات است، که از اپوس ۳۱ شماره یک آغاز می شود و در اپوس ۳۵ (سپیده دم) به کمال خود می رسد[1].

و امّا دگرگون کردن جسم و قالب سونات چیز ساده‌ای نبود، و با تحولات روحی هنرمند همراه بود. از سوی دیگر این نوع اصلاحات و نوآوریها مایه و عمق می‌طلبید و نبوغ به تنهائی کفایت نمی کرد و به کوششی خستگی‌ناپذیر و مطالعات گسترده نیاز داشت. او هرگز از یاد گرفتن و خواندن غافل نبود. در هیچ نقطه‌ای مکث نمی کرد. با تمرینهای زیاد و مطالعهٔ مداوم خود را بالا تر می کشید و به غنای بیشتر دست می یافت[2]. و سوناتها و سمفونیهایش را در پهنهٔ وسیع تری

۱ــ اگوست هالم در بررسی تحسین‌آمیزش در کتاب «بتهوون» (چاپ ۱۹۲۷) ضمن شرح این نوآوری می نویسد که بتهوون در این سوناتها ناگهان تنالیته را رها می کند، به مدولاسیون می پردازد، و پس از این بازی دلپذیر دوباره به همان تنالیته باز می آید. اگوست هالم معتقد است که سوناتهای اپوس ۳۱ شمارهٔ ۱ و ۲ از رویدادهای بزرگی است که به موسیقی و هارمونی تُنال روح تازه‌ای بخشیده است.

۲ــ از اطلاعات ادبی بتهوون در جای دیگر سخن خواهیم گفت. کرم کتاب بود. مدام در کاوش بود. از وقتی که حس کرد شنوائی اش روبه زوال می رود بیشتر به کتاب پناه برد. و این نکته را هم بد نیست بدانید که تا پایان عمر تشنهٔ اخبار سیاسی بود و رویدادهای اروپا را به دقت دنبال می کرد. ــ کتابخانهٔ آرشیدوک رودلف، که بخش بزرگی از آن به آثار موسیقی دانان بزرگ اختصاص داشت و اینک از گنجینه های کتابخانهٔ ملی وین به‌شمار می رود، در آن زمان در اختیار او بود. هروقت فرصتی داشت به این کتابخانه می رفت. به‌خصوص بعد از چهل سالگی بیشتر اوقاتش به مطالعه می گذشت.

جولان می داد. هرچند که از اصالت و ویژگیهای هنر خود دست برنمی داشت و مدام در این فکر بود که برای گسترش و غنای دنیای هنر راه تازه‌ای پیدا کند، و در شکل و محتوای موسیقی دست ببرد، امّا از مطالعه و بررسی آثار استادان، از مرده و زنده، دست بردار نبود.

کار تازهٔ او در این زمان تغییر تکنیک پیانو و سازهای شستی دار بود، که زیرنظر مستقیم او انجام گرفت. این مرد آسان‌پسند نبود، می خواست در همه چیز دست ببرد و چیزهای بهتری بسازد، همین که فکر تازه‌ای به ذهنش می رسید، آرام نمی گرفت، آن فکر را سبک و سنگین می کرد و پرورش می داد و به عمل نزدیک می کرد. رایشاردت که در زمستان ۱۸۰۹—۱۸۰۸ با بتهوون دیدارهایی داشته، در یادداشتهایش این تحول تکنیکی را به‌دقت شرح داده است.

اشترایشر[1] در این زمینه می نویسد:

«به ذوق و سفارش بتهوون پیانوها و سازهای شستی دار دیگری ساخته‌ایم که برعکس سازهای قبلی که شستی هایش با سر و صدا، و به سختی و کندی پائین و بالا می‌رفت، مقاوم‌تر است، نرمش بیشتری دارد، و نوازنده‌های پرشور و پرحرارت بر شستی ها مسلّط ترند، و از نظر روانی و کشش دادن به صدا مرغوبیت بیشتری دارد و به موسیقی گسترش و تنوع بیشتری می دهد، و نوازندگانی که در سطح نمی‌مانند و دوست دارند به اعماق دست پیدا کنند با سازهای جدید مطلوب خود را بهتر پیدا می کنند.»

این قضیه می رساند که بتهوون فکرش در یک‌جا بند نمی‌شدو حتی از اصلاح تکنیکی آلات موسیقی غافل نبود. درست درهمان دوره‌ای که درگیرودار ساختن شاهکارهائی مانند سپیده‌دم، آپاسیوناتا، و سونات اپوس ۵۴ (در فاماژور) بود، به تکنیک موسیقی هم می پرداخت. راستی چرا در چنین زمانی به فکر اصلاح پیانو و سازهای شستی دار می افتد؟ چرا هنر و قریحه خود را در چنین

۱— اشترایشر سرپرست سازمانی بود که در سال ۱۷۹۴ در وین بنیاد گذاشته شد و بزرگترین سازندهٔ پیانو و سازهای شستی دار بود.

راهی به کار می گیرد؟ — حال آن که بتهوون مدام از اندیشه و خیال آهنگسازی لبریز بود. مانند طبیعت از بکر بودن و بی ثمر ماندن ترس داشت. — و چرا در این دوره پیانو در بیشتر آثار او نقش اول را به عهده دارد؟ و چرا در این زمان سپیده‌دم را می سازد که اولین قسمت آن با صدای پیانو رنگ آمیزی می شود[1]؟

پاسخ شاید چندان پیچیده نباشد. وقتی فکری در ذهن او می نشست، از آلات و ابزار اجرای آن نیز غافل نمی ماند. از یادداشتهای رایشاردت می توان دلایل و نشانه هائی به دست آورد و به این نکته پی برد که بتهوون در این زمان آهنگهای تازه‌ای در سر داشت که باید به صورت تازه‌تر و بهتری اجرا می شد، و او می خواست که پیانو و سازهای شستی دار را مانند مرکبی استوار و رهوار به تاخت وتاز درآورد. زیبائی درخشش تنها کفایت نمی کرد. دقیق بودن صدا و پرده های آن نیز از نظر او پنهان نمی ماند و در این قضیه شستیهای پیانو وظیفهٔ عمده‌ای داشتند. انتقال افکار و تخیلات هنرمند، آن هم به چالاکی و روانی به عهدهٔ آنها بود، و در این زمان که بتهوون قالب کار را عوض کرده، شکل تازه‌ای به سونات بخشیده بود و موسیقی را در فضای گسترده‌تری به جنبش درآورده بود، ناچار به وسایل کار هم می پرداخت. مرکب را باید به صورتی درمی آورد که بتواند سخت و استوار، در راهی که مورد نظر سوارکار است، تا آنجا که در قدرت دارد پیش بتازد، و ما در اطراف جاده می بینیم که چشم اندازها گسترده‌تر می شود، فضا وسعت بیشتری می یابد و همه چیز تا افق دوردست با یکدیگر هم آهنگ و یک دست می شوند.

محال است که بتوانیم یکایک سوناتهای بتهوون را در این مختصر موشکافی و بررسی کنیم. ناچار دو سونات برگزیدهٔ او، از ساخته های این ایامش را پیش می کشیم و به آنها می پردازیم: اول سونات رسیتاتیو اپوس ۳۱ شماره ۲، در رمینور، و دوم سونات سپیده‌دم، اپوس ۵۳، در دوماژور. این دو سونات پس

۱— پل میس می نویسد: یادداشت های بتهوون دربارهٔ اصلاح تکنیکی سازهای شستی دار و اولین پی ریزیهای سونات سپیده‌دم در یک دفترچه و به دنبال هم، در سال ۱۸۰۳ آمده است.

از مهتاب و پیش از آپاسیوناتا به دنیا آمده‌اند و میان این دو فاصله انداخته‌اند.

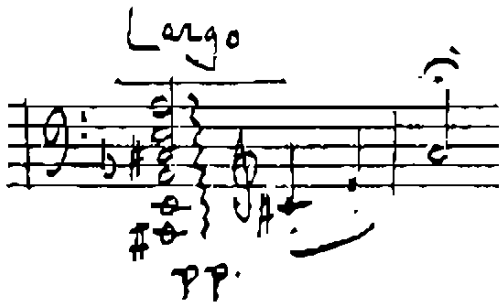
سونات رسیتاتیو فصلی از اعترافات بتهوون است و یکی از دو سونات شکسپیروار او[1]. و از عجایب اینکه سونات را به کسی هدیه نکرده است. حال آن که معمولاً هر اثرش را به نام کسی می کند. شاید در این فکر بوده که آن را به خویشتن هدیه کند! پی ریزیهایش در زمستان ۱۸۰۲—۱۸۰۱ صورت گرفته، و در تابستان ۱۸۰۲ پایان یافته است. با این حساب در آن فاصله که نامهٔ کذائی شانزدهم نوامبر ۱۸۰۱ را به وگلر می نویسد، و وصیت‌نامه هایلیگنشتادت را در روزهای ششم تا دهم اکتبر ۱۸۰۲ تنظیم می کند، این سونات شکل گرفته است. سونات رسیتاتیو از یک‌سو لحن غرورآمیزی دارد و از عشق و درد و کشمکش و رزم حکایت می‌کندواز سوی دیگر قهرمانی و شجاعت در آن رنگ می بازد و صحنه های نومیدانه جای خود را باز می کنند.

هرگز اثری چنین صاعقه آسا از مغز بتهوون جستن نکرده است. به‌جای آن که ابرها کم کم کنار بروند و اندیشه و خیال چهرهٔ آفتاب‌زده خود را نشان دهند، ابرهایک باره ازهم شکافته شده اندواندیشه وخیال مانندیک ارتش بسوی اوهجوم آورده‌اند. گوئی همه‌چیز در یک نفس پدید آمده است. موتیفهای آغازین، آلگرو و لارگو، مارش مدولاسیونها، و تمام زوایای این بنای شگفت‌انگیز، تب لرزهای اندوهناک بخش سوم قطعهٔ اول آن، همه باهم و یک‌جا ذهن او را فروریخته و شکل پیدا کرده‌اند. که البته خرده کاریهای زیباشناسانه، و کوشش و زحمت برای جزم و جفت کردن و کنار هم چیدن یافته های این آهنگ حساب دیگری دارد، که جدا از این شکل گیری ناگهانی است. از همان آغاز، آهنگ به گونه‌ای ساخته و پرداخته درست شده و طبیعت و هدف آن قطعیت یافته است. به همین دلیل در لحظه‌ای که اولین طرح روی کاغذ می آید، از تولد موجودی زنده و

۱— دربارهٔ دومین اثر از این نوع یعنی آپاسیوناتا که امتیازات بیشتری دارد در جای خود سخن خواهیم گفت.

بالغ و رشید حکایت می کند[1].

بتهوون کاری جز این ندارد که طرح ابتدائی را مرور کند و برای درآمد سونات قالبی استثنائی پدید آورد!



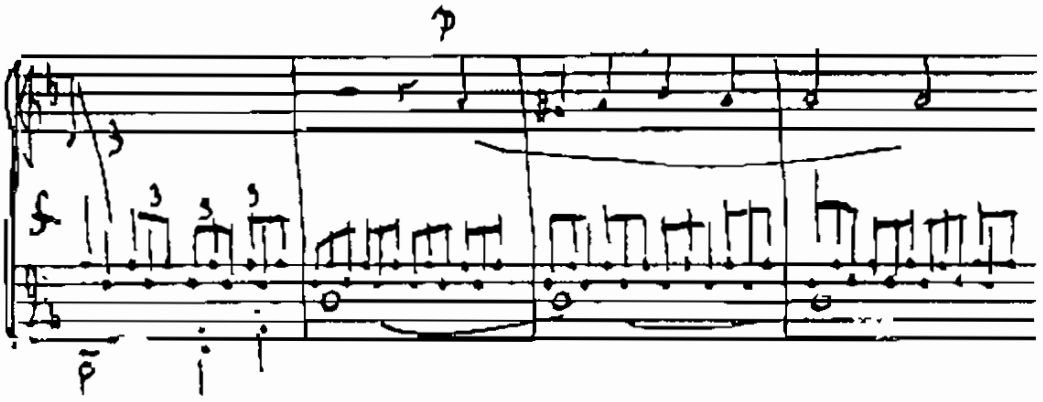
آکورد بزرگ آرپژمانندی تکرار می شود. از آن بالا کسی حکم صادر می کند! و قصد دارد سراسر تراژدی را در انحصار خود درآورد. این فکر نقشمایهٔ اصلی زندگی بتهوون است. این جدال جاودانه در همه‌جا با اوست. روح وقتی این صدای غیبی را می شنود، به خود می لرزد. دستخوش اضطراب می شود، و کوشش می کند از آن بگریزد.

فرمان با مدولاسیون دوماژور تکرار می شود، و او را غافلگیر می کند. آرامشی پایدار حکمفرما می شود.

۱— این نکته را بی درنگ بگوئیم و بگذریم که در اینجا هم مثل بیشتر آفریده‌های بتهوون که قضایا به چشم نمی آید. و میکروسکوپها از «تجزیه یاخته» جز جوشش چند نت و چند موتیف چیزی نمی بینند، و کمتر کسی می داند و می فهمد که هنرمند چه دردی را تحمل کرده تا چنین موجودی را به دنیا آورده است. مسئله بر سر درد زایمان است وگرنه پس از به‌دنیا آمدن بچه، کار تمام است و موجودی با گوشت و خون به‌دنیا آمده، که همهٔ چشمها متوجه اوست.

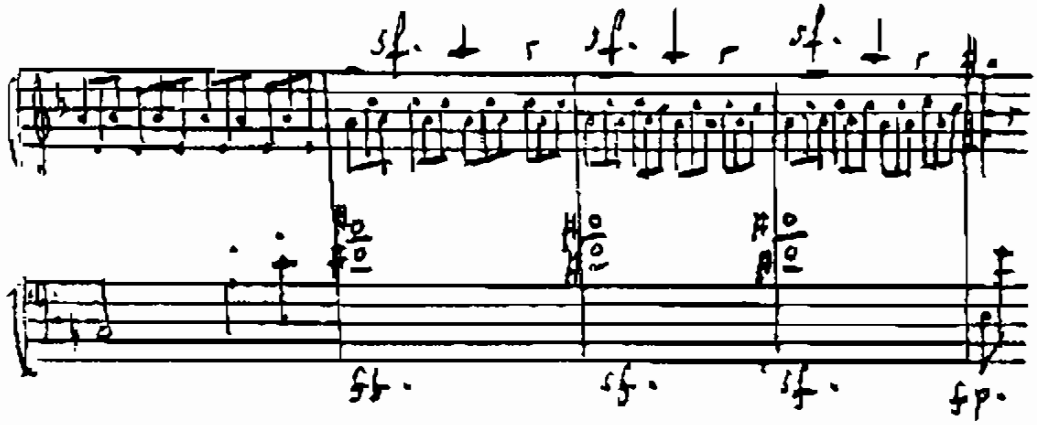
در اینجاست که روح آدمی به هیجان و جنون دچار می شود. پا به گریز می گذارد. در سر راه پایش به چیزی گیر می کند و به سراشیبی می افتد و هرچه می کند نمی تواند خود را در میان راه نگاه دارد.

و به اعماق گرداب می رسد. و در آنجا، باز آن که در همه جا فرمان می راند در انتظار اوست. از هرسو جریانی او را با خود می برد و در بیست ویکمین میزان خیزابه ها با تونیک مایهٔ رمیتور از راه می رسند.



درام واقعی آغازمی شود. تکرارآکورد آرپژه های پرطنین از سرگرفته می شود. در پی آن گلایه های اضطراب آلود پیش می آیند و همه چیز در جریان سیلاب روئیده می شود. هفت بار موتیف اصلی، یعنی فرمانی از بالا، تکرار می شود و

درجه به درجه از «ر» به دو می شتابد و در سومین بار گلایه های هفت نت که هنوز پژواک خود را حفظ کرده‌اند خاموش می شود، و دیگر چیزی جز فریادی به فاصله ششم نیست و هفتمین بار که فرمان در درجهٔ بالا تر به پایان می رسد صدا تحریک آمیز وقوی است. و سه بار تکرار می شود، فریاد سه بار تکرار می شود و محو می شود.



ودوباره به نمایان آکوردهای آغازین یعنی به «می» می رسد وموتیف دیگری، درآمیخته با وحشت پیش می آید که همانند ابتدای کار است. با این تفاوت که به‌جای آن که بریده‌بریده و بی نظم باشد، منظم و رام شده است و به گریستن می انجامد. و هنگامی که به اعماق سقوط خود می رسد، موتیف مخالف، قدرتمند و باشکوه پیش می آید، که دیگر مثل ابتدای کار بی آرام نیست. خلق و خوی تازه‌ای دارد. پنداری فرمان می دهد که: «تسلیم شو!»

و گفتگوی بریده‌بریده‌ای میان آنها درمی گیرد. آن چنان گویا و زیبا که مستحق آن است که در یکی از کانتاتهای ژان سباستین باخ جایی داشته باشد، و در مقابل فرمانی که از بالا می آید:

روح به انکار و ترس پاسخ می دهد:

و بار سوم، فرمانروای فرمانروایان شکیبائی اش را از دست می دهد. به خشم می آید. صدای نیرومند او شنیده می شود و روح به صدائی ناتوان درهم پیچیده می شود.

و در پایان قسمت اول به بازگشت دوباره —تسلیم و قبول— فضا را به نیم صدا پر می کند:

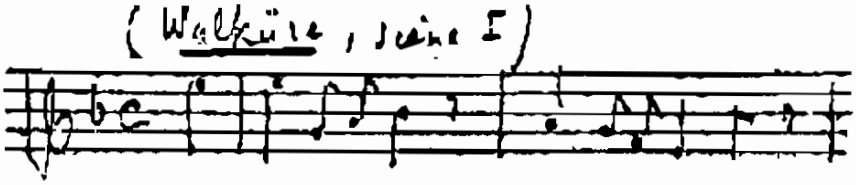
و باز پای ادامه و گسترش تم به میان می آید که بتهوون در این کار ورزیدگی بی مانند دارد و پیچیدگیهای روح او را می نماید. این قسمت با مایه آغازین گشایش می یابد. با تکرار آرپژهای وسیع امواج صوت به آرامی سه بار از «ر» به فادیز و لادیز بالا می رود. آیا در اینجا صلح با فرمانروای فرمانروایان برقرار شده است؟— نه! باید جدال را از سر گرفت! باید خشن تر بود!

باید وحشی‌تر بود! و موتیف تمام این قسمت همین است: فرمان از بالا می‌رسد و پاسخ گلایه‌آمیز می‌شنود. فاصله میان این دو بیشتر می‌شود و تنالیته مدام در میان فادیز، سل‌دیز، لا، سی، دو، دو دیز و ر، تغییر می‌کند و در میزان‌بندیهای چهارتائی و پس از آن دوتائی این وضع ادامه می‌یابد. موومان بعدی شتاب بیشتری پیدا می‌کند، و به میزان هشت‌تائی می‌رسد و صوت مدام شدت بیشتری می‌یابد و چکش خود را فرو می‌کوبد، کنترپوآنها به کار می‌آیند و نقشها با یکدیگر قرین می‌شوند و سازش می‌یابند.

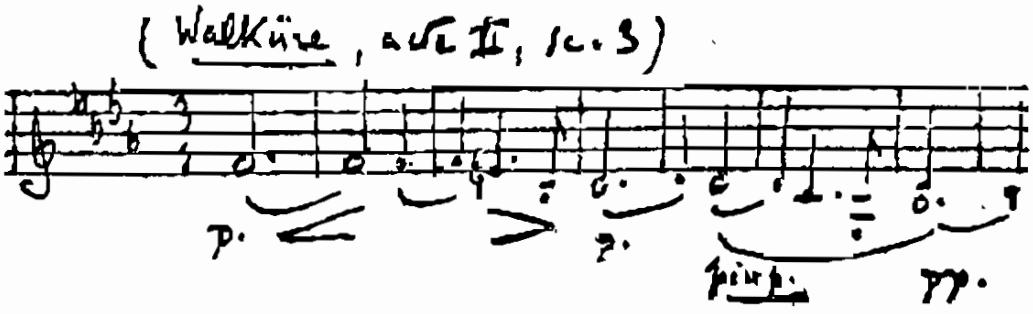
خیالپردازیها بی‌پرده است و روان. ساختگی نیست. در پایان باس‌ها وارد ماجرا می‌شوند تا راهی بیابند و در این جدال پرهیاهو نظمی برقرار کنند، و با مکثهای پیاپی موفق می‌شوند از شتاب بکاهند، و قلب پرالتهاب را دوباره به لارگوی ابتدای کار بازگردانند.

در آستانهٔ قسمت سوم، لارگو جای خود را به رسیتاتیوی می‌دهد که با هیچکدام از موتیف‌ها پیوند تکنیکی ندارد و بی‌آن که با نغمهٔ دیگری همراهی شود، بتهوون را برهنه‌تر از همیشه به نمایش می‌گذارد. و من این لحظات را تفسیر درونی او می‌خوانم. در اینجا نیز ناچار به اطاعت از فرمان است[1].

۱— رسیتاتیوی شبیه به کارهای واگنر

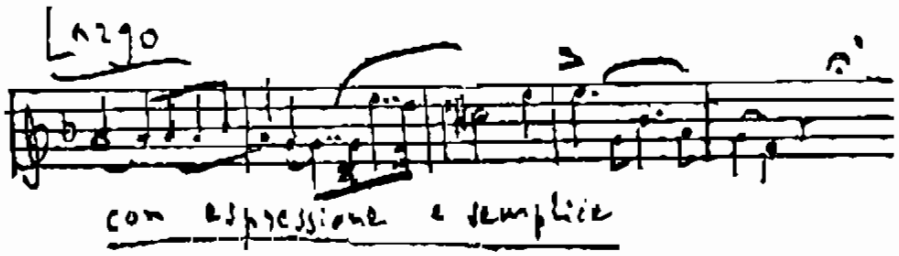


و اندکی بعد (دومین رسیتاتیو سونات)



در خویشاوندی این دو موتیف از نظر روانشناسی تردیدی نیست.

خداوندا! تا کی؟



موتیف بیانگردلواپسیها باز در مقام پاسخ برمی آید، و این گوشهٔ دیگری از روح آدمی است که مدام در اضطراب است و در ارتعاش... و فرمان به آرامی در رَوَندلارگو تکرار می شود. و جواب او به زبانی آواگونه شنیده می شود که هنوز به درد آلوده است و لحن انسانی دارد[1].

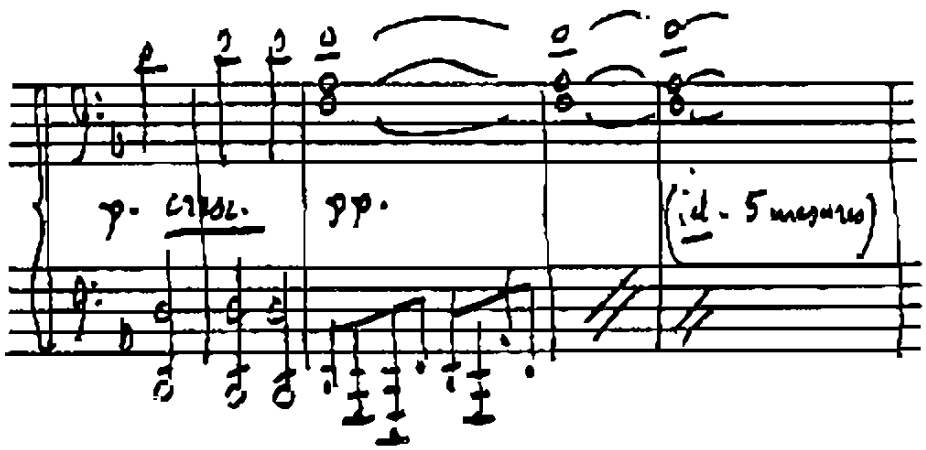
و این گوشه، اعتراف گونه ای است که در آن ایام مانندی ندارد. و قطعاً از بحرانهای بعدی او در هایلیگنشتادت خبر می دهد. در این میان روح درهم شکسته پایمردی اش را از دست داده است. حتی دیگر یارای پاسخگوئی به فرمان را ندارد. و خسته است و به جان آمده.

صدای قادر بی همتا خاموش شده است. موتیف قدرت برتر، درروَند آلگرو دیگر در اینجا جائی ندارد، و پس از اندکی درنگ آکوردهای جداگانه، به لحنی آرام فضا را پر می کنند، و صدا سنگین است و خفه.

۱— در اجرا بایدحالتِ پاته‌تیک و ملودرام حفظ شود، و بتهوون اشاره به صراحت و قاطعیت آن دارد.

جریان راه خود را پیدا می کند. گروه آکوردها سه بار، کمی خشن‌تر تکرار می‌شوند. به درجات نابرابر بالا می روند و در دنبالهٔ آن سیلابی از خون جاری می شود.

دفعه سوم ضربه ها قوی‌تر می شوند و سیلاب در مسیر خود هجوم می آورد و همچنان به پیش می تازد و درست مثل فینال اولین قسمت نوائی بس آرام همه‌چیز را در خود فرو می برد و می بلعد.



و این روح آدمی است که از حرکت باز می‌ماند و خود را دست‌وپا بسته تسلیم سرنوشت می‌کند. سرنوشتی که غرّش او به گوش می‌رسد.

و حالا شتاب‌زده از دو قطعه آخر این سونات، که هریک از آنها در اوج زیبائی است، کوتاه سخنی می‌گویم و می‌گذرم. این اثر از نظر یک‌دست بودن و هم‌آهنگ بودن با بهترین آفریده‌های او برابری می‌کند. از نظر تعادل هنری، و ترکیب و تناسب اندام کمتر مانند دارد و به‌قول مردم یونان قدیم به کار خدایان می‌ماند که عناصر را به قاعده به‌هم می‌آمیزد و با میخهای عشق همه را به هم تخته کوب می‌کند.

آداژیوی دلپذیر آن آرامش بهشتی را به یاد می‌آورد، و در فضائی نیمه‌روشن، با گامهای بی‌خودی ره می‌سپارد و جز یکی دوبار به آوای بلندتر فرا نمی‌رود. هفت یا هشت‌بار، به تأکید «اسفورتزاندو»، نفش خستهٔ او به گوش ما می‌رسد و به آرامی خاموش می‌شود. پنداری نفسی به راحتی می‌کشد و به خواب فرو می‌رود.

آلگرتوی فینال، **رؤیای یک شب تابستان** را به یاد ما می‌آورد. هرچند این دو باهم متفاوتند، هرکدام در جای خود از تجربه‌های درخشان هنرند. هم از ظرافت برخوردارند و هم از قدرت بیان. و سوناتهای بتهوون، پیش از این، کمتر به این درجه رسیده‌اند. نمی‌توان گفت که ساخت و معماری این سونات برتر است یا گیرائی مضمون آن. از یک‌سو خطوط و حرکات ماهرانهٔ نتها در قطعهٔ اول ستونها و سقف عمارت را هنرمندانه بالا برده‌اند و از سوی دیگر فانتزی نبوغ‌آسای آن، با چهارنت ساده[1] نقش و نگارهای شگفت‌انگیز این بنا را پدید آورده است.

۱— چرنی در یادداشتهای خود نوشته است که بتهوون براساس تاخت چهارنعل اسب این قسمت را تنظیم کرده است.

و مطالب کراهت‌آور بعضی از منقدان در این زمینه ارزش چندانی ندارد. زیرا این آدمیان از اندیشهٔ هنرمند و راز آفرینش چیز زیادی نمی‌دانند. نکته اینجاست که نابغه‌ای چون

و در کمتر آهنگی می بینید که روندوی فینال اینقدر خوب جاافتاده باشد و نقش خود را به این خوبی انجام دهد. و اگر آلگروی آهنگ سردر و ایوان، و آداژیوی آن محراب و گنبد کلیسا باشد، روندوی فینال در حکم نمای زیبای آن است. و من با نظر منقدانی چون فاگل، فریمل و نوهل، دربارهٔ این سونات موافق نیستم. با این وصف معتقدم که هرچند از نظر یک دست بودن ساخت، عالی است ولی به کمال نمی رسد، و حتی اگر قبول کنیم که هنرمند از نظر تداوم اندیشه و احساس کارش بی نقص بوده، واسته تیک و تعادل میان سایه ها در روشنائیها را به خوبی مراعات کرده است، امّا احساس می شود که این سونات چیزی که نمی دانم نامش چیست، کم دارد. قطعهٔ اول از نظر ملودی و ظاهر کلام زیادی سنگین است و برعکس پایان آن پوشش بسیار نازک و شفافی دارد. بیش از اندازه به سوی معنویت گام برمی دارد و ظاهراً برای تعادل این ترازو وزنهٔ کوچکی به یک کفه باید افزود. که بی تردید بتهوون ملتفت این قضیه نبوده است.

امّا آپاسیوناتا این نقص را ندارد.

سپیده دم (اپوس ۵۳) استادانه تر تنظیم شده واز تعادل بیشتری برخوردار است.

این اثر که شهرت بسیار دارد، ناشناخته مانده است. طبعاً آهنگهایی که

بتهوون تاخت چهارنعل اسب را تقلید نمی کند. بلکه به احساس صوتی توجه دارد و نتها در مغز او چرخ می زنند. عینیات خارجی، و احساسی که در آدمی برمی انگیزاند، خود مسئله ای ست و تنها یک نابغه می تواند پدیده های خارجی را به صورت دلخواه شکل بدهد. چرنی می گفت که «بتهوون هرچیز و هرحرکتی را موزون می کند و به صورت موسیقی درمی آورد.» و این مطلب ما را به یاد لئوناردو داوینچی می اندازد که حتی در ترک خوردگی دیوار و شعلهٔ آتش قیافهٔ عبوس یا چهرهٔ خندان آدمی را می دید.

ناگل، به این سونات اعتراض دارد و می گوید که شروع آلگرتوی بتهوون از پاساژی از سمفونی رمینور موتسارت اقتباس شده است. ظاهراً او مفهوم این آهنگ را نفهمیده است. زیرا نتها تقریباً یکی هستند و میزان بندیها به یکدیگر شباهت دارند ولی سمفونی موتسارت ریتم دیگری دارد و موتیف بتهوون تنها به ریتم و ملودی منحصر می شود.

برای پیانو نوشته می شود این عیب را دارد که قسمتی از حسن آهنگ در مهارت نوازنده محو می شود، و شنونده آنگونه که باید، با اصل اثر پیوند نمی یابد. قضیه اینجاست که ما با چهرهٔ گرفته و حرکات غرورآمیز و طرحها و خطوط موتیف های پرشور بتهوون انس گرفته ایم، حال اگر چشم اندازها را عوض کنیم و او را با انگشتان زمخت و چابک ببینیم که شستیهای پیانو را به صدا درمی آورد برداشتهای ما عوض می شود. درست به آن می ماند که او را در میان کشتزار ببینیم که با پاهای کوتاهش در حال دویدن است، که در این وضع، از ابعاد رؤیائی که در زیر باران گامها و خطوط بیدار می شود غافل می شویم و درنمی یابیم که هنرمند با چه ارادهٔ آهنینی اندیشه های بزرگ را برمی انگیزد و به دنبال می برد. در این سونات در «دو»، ما با آب زلالی سر و کار داریم که در پهنهٔ طبیعت جاری می شود و مست و مخمور پیش می رود و تنها روح آدمی آن قدرت را دارد که این جریان را مهار کند و در مسیر دلخواه بیندازد.

و به یاد باید داشت که طرحهای ابتدائی «سپیده‌دم» در دفترچه های سال ۱۸۰۳، اندکی پس از سمفونی قهرمانی، و اندکی پیش از اولین طرحهای لئونور، روی کاغذ آمده است. این سونات میان‌پردهٔ آن دو است. گلی است میان دو صخره که با نقش‌بستن فکر سمفونی پاستورال در ذهن بتهوون چندان فاصله ندارد. می توان گفت جوانه‌ای است که می روید و بارور می شود، امّا با همهٔ سادگی عطرش تمام اتاق را پر کرده است:

سمفونی پاستورال پنج سال بعد به پایان رسید، زیرا در این فاصله هنرمند به کارهای دیگری پرداخت و پایان دادن به کار پاستورال را به وقت دیگری گذاشت. سونات سپیده‌دم همان فضا و همان عطر و رنگ پاستورال را دارد. و می توان گفت که پاستورال نخستین است[1].

۱— دومین و سومین پاستورال نیز از پی آن خواهد آمد، و یک رشته از کارهای بتهوون در این زمینه است و چنانکه در پیش گفته‌ایم، شاخه‌ای از آفرینش های اوست.

افزون براین، بتهوون در این زمان گاهی آثاری شورانگیز برای پیانو می آفریند و تلاش می کند که آهنگسازی برای پیانووسازهای شستی دار را به کمال خود برساند.

این دو گرایش با یکدیگر درمی آمیزد و سپیده‌دم را در لحظه ای نامنتظر به‌دنیا می آورد، و در همان‌حال که با پیانو سرگرم است، و انگشتهایش روی شستیها می رود، روح او به پرواز درمی آید و به دنیای رؤیاها فرو می رود، و در اعماق اندیشه راه پیدا می کند و ناگهان در این کندوکاو به سرچشمه آب صاف و زلال می رسد و آئینهٔ تهی پر از تصویر می‌شود و سپیده‌دم متولد می‌شود. سپیده دم بیدار می شود:

روح آدمی به حرکت درمی آید. چشم‌انداز درونی مصور می شود: شادی در فضا موج می زند. هنگام آزادی و رهائی و جست‌وخیز در کشتزارهاست. احساسی در قلب او هست که به نیایش مذهبی نزدیک است. موتیف های اصلی چون سپیده‌دمی در فضاست، سپیده‌دمی که در قلب آدمی است. طبیعت لرزه های نور را حس می کند، آدمی ازاین لرزه ها تأثیرمی پذیرد، وهمه چیز روی کاغذ ضبط می‌شود، و چند مُدولاسیون بسیار ظریف در این میان جا می گیرد، و از آن پس هنرمند با کار معجزه‌آسایش باید این الهامات را نظم دهد و یک‌دست و هماهنگشان کند و چنان اعجازی از کار و کوشش پدید آورد که

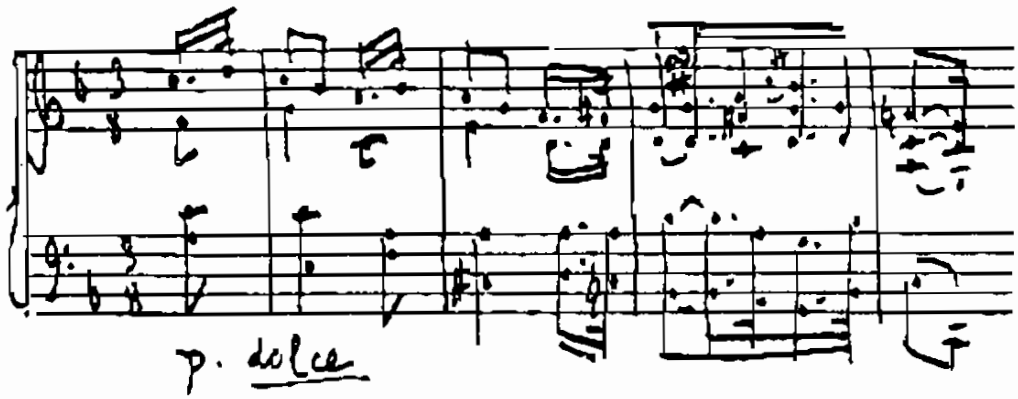
وقتی آهنگ به‌پایان می رسد اولین جوانه‌های آن بسیار ناچیز بنماید. اوست که باید همه‌چیز را بوبکشد، مزمزه کند و هرگوشه از کار را بسط و گسترش بدهد. در فضا پرواز کند. در هوای سپیده‌دم بالها را به‌هم بکوبد و هوای پاک و شفاف را با پروبالش شیار بیندازد و شعری بسازد که هم‌زمینی است و هم آسمانی. اوست که موتیف‌های ترد و شکننده را تغییر شکل می دهد و تابلوی خود را با آنها زینت می دهد و به روح آدمی شادی مقدّسی می بخشد که رفته‌رفته وسعت پیدا می کند و روح تمام آدمیزادگان را دربر می گیرد، تا آنجا که انبوهه‌ای از انسانها در برابر جاودانگی آوا سر می دهند. کانون و تکیه گاهی پیدا می کنند. در این میان هیچ‌چیز تصادفی درست نمی شود. ابعاد تازهٔ این سونات، وسعت آن، تناسب بخش‌بخش آن، و محتوای پربار آن مخلوق چیره‌دستی هنرمند در کار خویش است. دستهای هنرمند قایق را بر امواج می راند و از گردابها می رهاند و به مصب می رساند. در پایان‌بندی سونات سپیده‌دم می بینیم که روز روشن برمی آید و روشنائی سرود می شود، و سرود سراسر جهان هستی می شود.

و امّا زیبائی آهنگ در دو قطعهٔ بعدی آن است که به کوشش و دقت بسیار تنظیم شده است. بتهوون میوهٔ الهام را می چیند و پس از آن به کاری دشوار می پردازد تا ثمرهٔ الهام را به‌صورت زیبائی که شایستهٔ آن معنی است درآورد. و در اینجاست که معلوم می شود چقدر در کار خود زبردست است، چه ذوق و سلیقه‌ای دارد، و چه قدرتی دارد و چه بی‌پروا در کار خود دست می برد و آنچه را زاید می داند دور می ریزد، حتی پاره‌ای از طرحهای بسیار زیبا را که با بقیهٔ قسمتها تناسب ندارد، کنار می گذارد تا تعادل و تناسب برقرار شود. و از میان بخشهای حذف شده، از آندانتهٔ طولانی و بسیار دلکشی باید سخن گفت که به آن علاقهٔ زیادی داشت[1] و عاشقانه به آن پرداخته بود. با اینوصف نمی خواست بگویند که آهنگ زیادی کش‌آمده و بسط و گسترش یافته است. او در این کار بی‌تجربه نبود. سمفونی قهرمانی را چنان ساخته بود که تناسب بخشها و یک‌دست بودن آهنگ جای هیچگونه اعتراضی باقی نمی گذاشت. و در اینجا

۱ــ این آندانته دل انگیز، شماره ندارد و در مه ۱۸۰۶ جداگانه چاپ شده است. ــ

نیز همان کار را به صورتی دیگر در سونات تکرار می کرد. چه اگر خیالپردازیها زیاده گسترش می یافت موضوع سونات در این چشم انداز گم می شد، پس باید آن را جمع وجورتر می کرد. چنانکه بعداً در Andante con moto سمفونی پاستورال چنین کرد، و موقعی که ریشه ها را در آب شناور دید، از منظره سازی چشم پوشید. در خویش فرورفت و پنجره های گشوده بسوی افق را فروبست. زیرا از کارهای نابجا در عالم هنر، یکی این است که چیزی بیش از اندازهٔ لازم در یک اثر هنری جائی اشغال کند، یا سر جای خودش نباشد. این آندانته سرجای خودش نبود و بتهوون به ناگزیر حذفش کرد و در میان دو تابلوی آلگرو، وروندو،

→

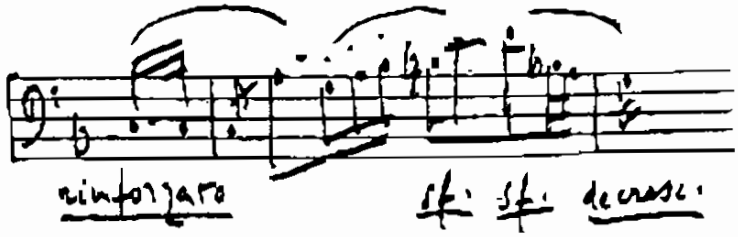


این قطعه بسیار مؤثر ساخته شده است و ارزش دارد که بیشتر شناخته شود. زیرا تصویری بسیار زیبا، رؤیائی و مستی بخش است که جوانی قلب بتهوون را به ما نشان می دهد. ولی موتیف دوم این قطعه، که سه بار تکرار می شود، واریاسیون ها و تصاویری دارد که با آندانتهٔ رنگارنگ سمفونی در دومینور برابری می کند. و اندوه نغمهٔ «مالیخولیا» را در خاطر زنده می کند. و من تردید ندارم که بتهوون به این علت چنین نکتهٔ ارزشمندی را از سونات کنار گذاشته بود که از احساسات قلبی اش چیز زیادی در آن ندمیده بود. با آداژیوها و لارگوهای خود که با پیچ وخمهای روحش بیشتر سازگار بودند، دلبستگی داشت. با اینوصف برای این قسمتهای حذف شده، بعدها جای مناسبی پیدا می کند و یکی از همین آداژیوها را چهارده سال بعد در اپوس ۱۰۶ جای داد. آنگونه که می گویند، بتهوون در دوران پختگی، کمتر به بیان عواطف قلبی می پرداخت، حال آنکه عمیقاً دلبستهٔ این حالات بود. با این وصف در فاصلهٔ سونات سپیده‌دم تا اپوس ۱۰۶ به تدریج جای کمتری به آداژیو داده است.

این قسمت اضافی را که از قاب بیرون زده بود کنار گذاشت. چه در این فضای پرآفتاب، سایه‌های ابر که گله گله مانند برگ‌ریزهای رؤیا روی دشت می‌نشست، کفایت می‌کرد، و دیگر لازم نبود که از خودش زیادی برای خودش حرف بزند! زیرا «من» او از سرچشمهٔ طبیعت سیراب شده بود.

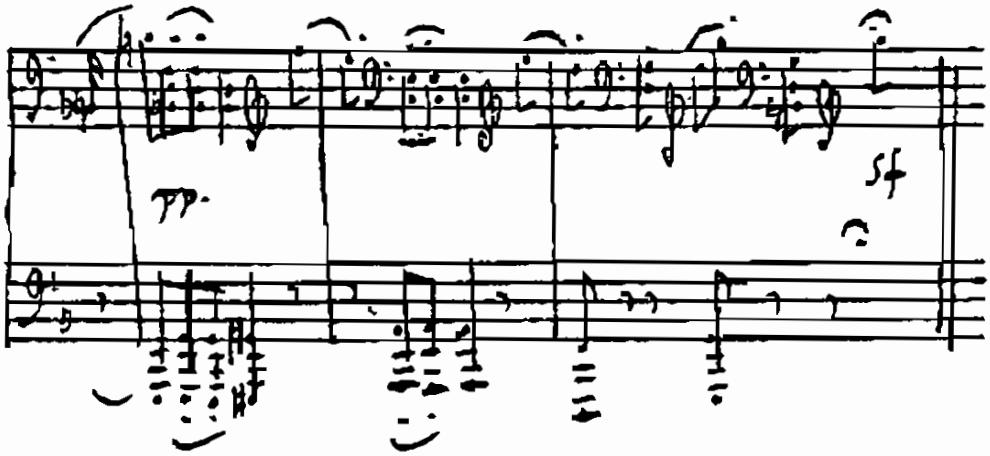
بتهوون با سرآغاز آداژیو مولتو، آنچه می‌خواست به‌دست آورده و آهنگ او طرح کامل خود را یافته بود. این تکه که در نیم‌صفحه جای گرفته و جاودانی شده است، در نظر من چنان شفاف است که حالات روحی بتهوون را، در سپیده‌دم و در آرامش کشتزار نشان می‌دهد. ریتم اولین موتیف سونات چنان طبیعی می‌نماید که پنداری از آوای بلدرچین الهام گرفته است:

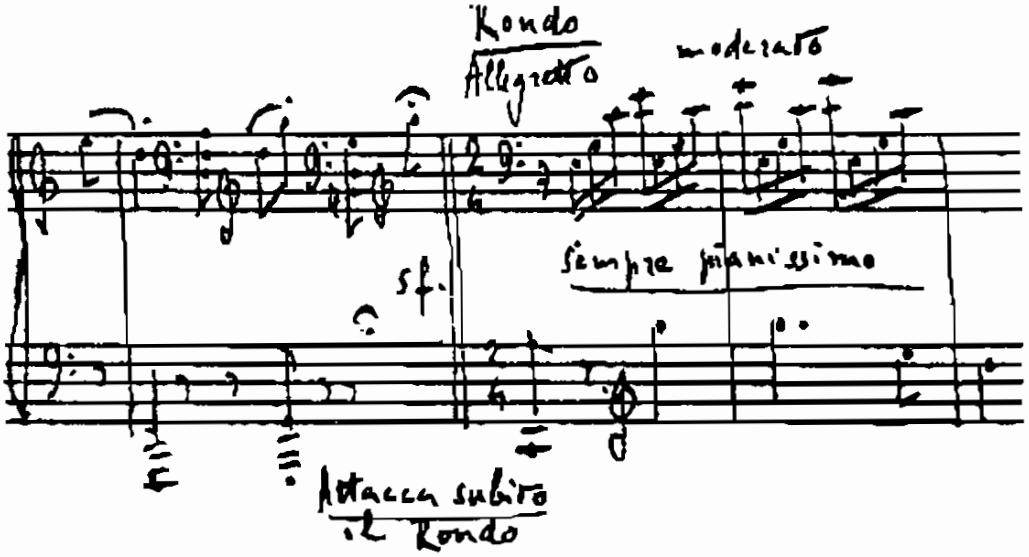
و موتیف روح، دنبالهٔ صدای پرنده را می‌گیرد و به آن مفهوم می‌بخشد:



دوباره روح آدمی به خستگی مطبوع خود پناه می‌برد و تسکین می‌یابد و آه می‌کشد. رفته‌رفته خستگی او به درد می‌آلاید. بار دیگر موتیف طبیعت، فضا را پر می‌کند و فراخوان زندگی و شور می‌شود و عواطف و تأثرات را بیرون می‌ریزد. گوئی دسته‌ای از پرندگان که لای بوته‌ها پنهان شده‌اند، یک‌باره به پرواز درمی‌آیند و این سر و صدا زود به آرامش می‌انجامد و صداها همچنان آرام و آرام‌تر می‌شود.

گوئی هنوز روح آدمی به ملایمت آه می کشد و غمهایش تسکین می یابد و به رؤیای خوشبختی فرو می رود. و در آن هنگام حتی در تصور نمی گنجد که چنین حالات عجیب و جوراجوری بعد از یک حرکت تند در سونات جای بگیرد و عناصر اساسی سونات را تشکیل بدهد. زیباترین تکه، پاساژ میان آداژیو و روندوست که دلواپسیها و حالاتی را فراتر از رؤیا، در روشنائی سپیده‌دم به ما می نمایاند.

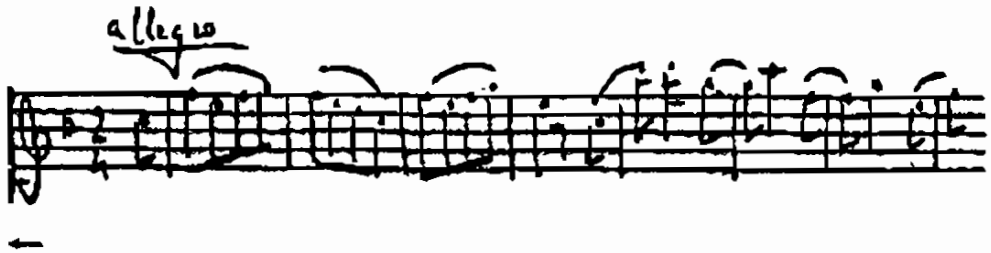




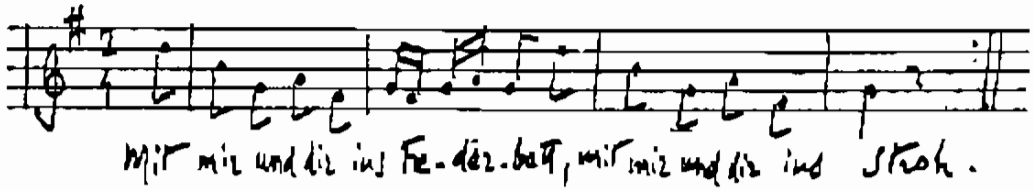
روح آدمی از گوشهٔ خویش در دنیای تفکر و خیال به گردش درمی آید، و در مقابل روح که ثابت و ساکت مانده، تمامی طبیعت به جنب وجوش درمی آید.

دوست محترم من پروفسور ماکس فریدلندر، کارشناس بی رقیب منظومه ها وملودی های آلمانی، که ازهمهٔ ترانه هاوآهنگ های عامیانه که خون خود رابه آثاراستادان منتقل کرده اند، صورت برداشته، معتقداست که بتهوون موتیف اصلی روندو را در این سونات، در آوازها و ترانه های مردم غرب اروپا پیدا کرده است. به اعتقاد پروفسور فریدلندر این ترانه ها از سه یا چهار قرن پیش سر زبانها افتاده اند و بیشتر با شوخی و طنز در آمیخته اند و هنوز مردم ترینگن در آلمان این ترانه ها را به آواز می خوانند[1]. شومان از این ترانه ها در تنظیم آهنگ بهرهٔ بسیار

۱— و این تنها موردی نیست که بتهوون از نغمه ها و ترانه های عامیانه بهره گرفته است. پروفسور ماکس فریدلندر در مقالهٔ دیگری انگشت روی روندو در کنسرتو برای سازهای شستی دار، در دوماژور اپوس ۱۵ (۱۷۹۸) گذاشته و آن را نیز اقتباسی از ترانه های عامیانه دانسته است:



برده است. و بتهوون به قصد شوخی و طنز قسمت دوّم آن را به قالب مخصوص خود ریخته است:



و بر صفحه‌ای از یادداشتهای سال ۱۸۰۰ تا ۱۸۰۳ هنرمند، این اثر را با تأکید اسفورتزاندو در روی اولین نت به چشم می بینیم.

ما در اینجا نبوغ بتهوون را در تقطیع این نغمه می یابیم. جمله هائی که در دومین دفتر نوشته همان است که در اعماق ذهن او بوده. که در لحظهٔ موعود آنها را بیرون آورده‌وپیش روی خود می گذارد و به آن جمله ها چشم می دوزد و چنان

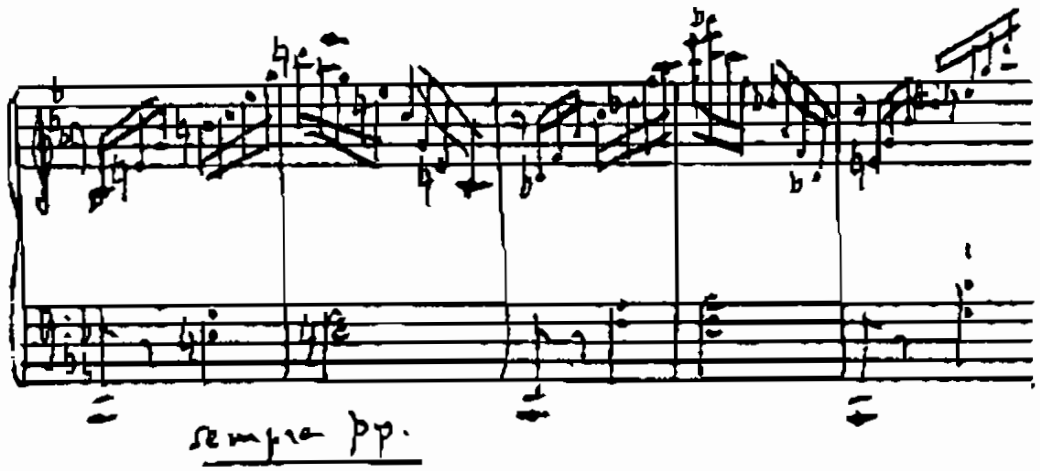
امّا می افزاید که این اقتباسها با تقلید تفاوت دارد. بتهوون آگاهانه یا ناآگاهانه این ترانه ها را که در ذهن داشته، درقالب دیگری ریخته و روح تازه‌ای بخشیده است. تا این جا نظر پروفسور قابل قبول است ولی نباید زیاده‌روی کنیم و بگوئیم که هنرمندبه هنگام تصنیف آهنگ زیر تأثیر و جذبهٔ اینگونه نغمه ها بوده است. اینگونه ترانه ها، به صورتی دیگر در آثار بسیاری از استادان بزرگ، حتی یوهان‌سباستین باخ وجود دارد. علت آن است که این ترانه ها ساده و روشن و همه گیر است، و آهنگسازی مانند بتهوون که از میان توده ها برخاسته بود، طبعاً مواد خام هنرش را از مردم می گرفت و در کورهٔ نبوغ خود آبدیده می کرد. در هنر او ناب‌ترین جوهر توده‌ای را می‌توان یافت و چنین هنرمندی نمی تواند از سرچشمهٔ هنر مردمی چشم بپوشد. توده ها در او بودند و ترانه های توده‌ای میزان فکر او بودند، و با دسترسی به همین سرچشمه بود که هنر او چنین فردائی داشت.

دگرگونشان می کند که معنای اصلی را از دست می دهند. خود او نیز چنان حالی دارد که سرچشمهٔ آن کلمات را به یاد نمی آورد، و از همان اولین نت، می داند که چه می کند، و حالات رقص آمیخته به شوخی و لودگی به آن می بخشد. امّا نقطهٔ توقف بر پدال سُل در ترنم آمده، و تخیلات او را به جنبش درمی آورد.

و او همچنان طرحهای خود را روی کاغذ می آورد.

پرنده پرواز می کند. در قفس باز است. آوای شادی‌بخش پرندگان فضای کشتزار را پر می کند. موتیف این تکه نوعی سرخوشی و تن‌آسائی است، و با جابه‌جا کردن الحان می توان لبخند شقّاقی بر چهرهٔ طبیعت نشاند. امّا هنرمند از «روندو» که تا این زمان در چنین جائی سابقه نداشته، بهره می گیرد و شعر و شادی را به یکدیگر می آمیزد و نوعی شادی عرفانی را در فضا پخش می کند و تنالیته های متضاد، که خود را برای پیش آمدن آماده کرده‌اند، فعلاً در لحنی بسیار ظریف به گوش می رسند. شادی پیش می دود. شادی افزایش می یابد. تریل های آهنگ، شادی را به جوشش می آورد. شادی به گرد خود چرخ می زند. جشن و پایکوبی آغاز می شود... سرخوشی است و سرمستی... «روندو» تندتر و رنگین‌تر می شود. گوئی قلبها باهم آواز می‌خوانند. سرودستان اوج می گیرد و شادی روشن‌تر می شود. و آکوردهای دلپذیر و مدولاسیونهای طرح ابتدایی چاشنی این حالات شده است:

که تحسین را برمی انگیزد و از شادترین آهنگها در توصیف درون آدمی است. روح از خوشبختی آه می کشد و در بازوان طبیعت، و در فضائی لبریز از زمزمهٔ شیرین پرندگان، خود را به امواج سبکبال هوا تسلیم می کند و درجه به درجه، نرم نرم به بالا می رود و فرومی افتد و باز بسوی بالا می رود.



طبیعت به خوابی خوش فرورفته است. پنداری همه‌چیز به پایان رسیده است. امّادوباره همه‌چیزازنوآغازمی شود،ودراولین تم بایک فوگ، بازبه جای اول بازمی گردیم. نیروها گردهم می آیند و رده‌بندی می شوند و نفس را در سینه حبس می کنند همه‌چیز بی حرکت و متشنج است. همه گوش به‌زنگند و در انتظار علامت« کودا» نشسته‌اند،که به سرعت Prestissimo آنها را دربر می گیرد، و مثل برگ درباد، به همراه می برد. شادی، جهان را لبالب می کند و باز موتیف آرام و دلنشینی همه‌جا را فرا می گیرد.

آرامش و شادی نیروهای تند و خشن را در محاصره می گیرند. آه و افسوس به صورت محوری درمی آید که همه چیز در اطراف او به چرخ درمی آید و به شکل ساقه‌پیچان تاک، به صورت آر پژهای سه بردو، به ظرافت و لطف، این چرخش را نقش می اندازد:

آه و افسوس به خاموشی می گراید و جز شادی چیزی به جای نمی ماند. آر پژهای سه بر دو رویه بالا می روند و فرود می آیند، و بارش گام‌وار و اکتاوهای فرارونده وفرودآمده غلت می خورند و به خندهٔ بیخودانه‌ای می مانند. زمزمه های آرام رها شده در فضا و روشنائی طبیعت، تسلیم این چرخ زدن می شوند و نغمهٔ دلپذیر پرندگان از تمام مدولاسیونهای روشنائی (دوماژور، لابمل ماژور، فامینور، دوماژور عبور می کنند و این آهنگ دلپذیر به شادی پایان می یابد.

و حالا تمامی منظره را درنظر بیاوریم. چیزی که به چشم ما می آید دشت گسترده‌ای است، و افقی غرق در روشنائی. هرگز بتهوون روندوئی چنین طولانی ننوشته است که بیش از پانصد میزان داشته باشد. این اثر همانند یک روز آفتابی است که آدمی از دیدنش سیر نمی شود. با اینوصف آهنگساز از

ابداعات کنتر پوآن و هارمونی کمتر بهره گرفته است. «فاگل» در بررسیهای دقیق خود می نویسد که بتهوون در آهنگهای بسیار شاد و روح‌بخش خود کمتر صنایع هنری را به کار می گیرد[1]. او ساده‌ترین بیان را انتخاب می کند، و از این نظر کارش ستایش‌انگیز است، زیرا با کلام و لحن موزون، و غنای تصاویر چنین محصولی از کارگاه خود بیرون می دهد.

آثارارجمندی که ما در اینجا بررسی و موشکافی می کنیم، بخصوص بعد از آغاز «موج نو» یعنی بعد از سال ۱۸۰۲ آدمی را به حیرت می اندازند که چه فضای وسیعی درست کرده، چه بسط و گسترشها به بافت و تافت موسیقی داده، چه ظرافتی در کلام به کاربرده (اولین قطعه اپوس ۳۱ شماره ۲ را باید استثنا کرد که مطلب دیگری است) و چه رنگهای ملایم و خطوط نرم و جاافتاده‌ای در نور و سایه‌ها و چندگونگی سروده‌هایش به کار گرفته است. این همه، بر روی هم قسمتی از سبک بتهوون را نشان می دهد و من براین عقیده‌ام که بتهوون، خود متوجه شده بود که زمختی و ناهمواری کلام ناپلئون‌وار، و عبارات کتیبه‌ای به طرز لوح نوشته‌های رومی، و به صورتی شق‌ورق و پر زرق‌وبرق او را از طبیعت دور می کند و به تیزهوشی در اولین فرصت از این دام گریخته است. گروهی ازمفسران آثار بتهوون اعتراف کرده‌اند که اگر اپوس ۳۱ شماره یک (سونات درسل ماژور) چاپ نشده بود، و سونات سپیده‌دم نام او را بر روی جلد نداشت، به گمراهی می افتادند و باور نمی کردند که این سوناتها با چنین نرمش و ظرافتی از او باشد. به بیانی دیگر می توان گفت که اپوس ۵۳ (سپیده‌دم)، اپوس ۳۱ شماره یک، و آلگرتوی فینال اپوس ۳۱ شماره ۲، تجربه‌های شگفت‌انگیز بتهوون برای یافتن بیانی نرم و روان بشمار می روند. و درحقیقت بتهوون با موسیقی درآمیخته، یکی شده بود و با بیان تازه و نرم و ظریفش به موسیقی مفصلهای جدیدی بخشیده بود که راحت‌تر حرکت می کرد. اگوست هالم به شادی می گوید: **وبدینگونه خون بیشتر و سالم‌تری در سراسر بدن موسیقی به گردش درآمد.**

۱ــ نمونه‌های دیگری از این نوع را در آخرین قطعه سمفونی در دومینور، و دومین فینال شکوهمند فیدلیو می توان سراغ گرفت.

به‌نظر می‌آید که بتهوون به غریزه، حقایق را دریافته، خود را از پیش برای رزم آماده کرده بود. چه احساس کرده بود که در تخته‌بند فرم سونات او، بعضی از مفاصل زیادی ورم کرده و سفت شده‌اند، و اگر زودتر به دادشان نرسد به همه‌جای بدن لطمه می‌زنند.

امّا این همه زیبایی و ظرافت و نرمش او را قانع نمی‌کردند، و به همین دلیل در تابستان ۱۸۰۴ بی‌پرده گفت که:

«... تنها خدا می‌داند که چرا آهنگهائی که برای سازهای شستی‌دار ساخته‌ام درمن اثربدی می‌گذارند. بخصوص اگربد هم اجرا بشوند!»

۵

اگر بتهوون، آنگونه که به ناروا می‌گویند، سرشتی رمانتیک داشت، به آرایش و پیرایش کار استادان پیشین اکتفا می‌کرد، و در همان مزرعه گلهائی می‌پرورد و دسته گلهای رنگارنگی به‌هم می‌بست و تنها چند گل تازه به همان رنگ و بو برآنها می‌افزود و از این پیشتر نمی‌رفت. امّا او هنرمندی در این پایه نبود. آثار گذشته برای او اسباب دست و مواد خام بودند. با آنها چیزهای بهتری می‌ساخت و هدفش آن بود که موسیقی را کامل‌تر کند و تا زنده بود از این منظور دست برنداشت.

می‌خواست به وحدت و کمال دست یابد، و الفبای کار او در همین دو چیز بود، وحدت و کمال را زنده و پرخون می‌خواست و همه چیز را از درون خود برمی‌آورد، تا موسیقی را زنده کند و به یکایک اعضای پیکر موسیقی زندگی بدهد و رفته‌رفته یک‌دست کردن جزء جزء پیکر موسیقی را به وحدت و کمال رساندن برای او به صورت عقیده و مرام درآمده بود. و به صورت مرکز کار و پایان کار!

او از ابتدای کار در این فکر بود که میان محتوا و قالب تعادل برقرار کند. میان عنصر عاطفی و عنصر ساخت و پرداخت، تعادل برقرار کند و به کلام موسیقی نرمش و روانی بیشتری بدهد، و حال که ورزیده شده بود با تلاشی خستگی‌ناپذیر می‌خواست محتوا و قالب را به مرز کمال برساند و در کورهٔ گذران

نبوغ، خودش را با ارتش درهم بیامیزد. می خواست مخلوقاتش را به ذوق خود بیافریند، و اینک به جائی رسیده بود که همانند پیکرتراشان بزرگ یونان و استادان هنر گوتیک، اصول و احکام تازه‌ای را بنیاد می گذاشت و آفریده‌هایش را به موزون‌ترین و متناسب‌ترین شکل می ساخت و نظم تازهٔ کلاسیک را به‌وجود می آورد. و در چنین هنگامی بود که آپاسیوناتا را آغاز کرد.

از همان اول اهمیت کارش را می دانست. از همان لحظه که آپاسیوناتا در ذهن او نشست، تا وقتی که طرحهای ابتدائی آن را با اطمینان بهت انگیز روی کاغذ آورد می دانست که در حال آفرینش چه اثر بزرگی است[1]. دو سال پیش از پایان کار و سه سال پیش از چاپ آن را نزد خود نگاه داشته بود. هیچکدام از سوناتهای او از نظر منطقی بودن و در عین‌حال شور و بی پروائی به این درجه نمی رسد. به سیلاب آتش می ماند که در بستری از سنگ خارا روان باشد، قالب و محتوا جفت‌وجور است و از هر نظر زوال‌ناپذیر.

اگر آهنگی در جهان شایسته نام آپاسیوناتا باشد همین است و به‌همین دلیل بتهوون این نام را به سوناتهای دیگر نداد. چرنی به نادرست معتقد بود که نام

۱ــ اولین پی ریزیهای آپاسیوناتا را در یادداشتهای سال ۱۸۰٤ او، و لابلای طرحهای دومین پردهٔ لئونور می یابیم. «ریس» در خاطراتش می نویسد که «در تابستان ۱۸۰٤ با بتهوون در اطراف دوبلینگ به گردش رفته بودیم. وقتی به خانه بازگشتیم، او بی آن که کلاه از سر بردارد دوان‌دوان خود را به پیانو رساند و آهنگی را که به مغزش هجوم آورده بود نواخت و چیزهائی یادداشت کرد، و ما بعدها پی بردیم که آن چیزها نخستین الهامات آپاسیوناتا بوده‌اند. شیندلر می گوید که او این سونات را در تابستان ۱۸۰٦ در خانهٔ دوستش کنت فراتس برنسویک به‌پایان رساند و بعداً آن را به کنت تقدیم کرد. و امّا بتهوون در اکتبر ۱۸۰٦ که به خشم از قصر شاهزاده لیشنفسکی گریخت دست‌نوشتهٔ آپاسیوناتا را با خود داشت. آن شب باران سیل‌آسائی می بارید. در بازگشت به وین این دست‌نوشته را، به خانم بیگوت داد. خانم بیگوت دست‌نوشته را که داغ رطوبت و باران‌خوردگی داشت گرفت و آپاسیوناتا را در حضور او نواخت. و همین دست‌نوشته که داغ باران دارد، هنوز به همان صورت در کتابخانهٔ کنسرواتوار پاریس محفوظ است. این اثر در فوریه ۱۸۰۷ چاپ شده است.

«شور عاشقانه» برای این سونات مناسب‌تر می‌نماید. امّا جز عشق شورهای دیگری هم در این سونات هست! پنداری تندبادی است که به سرزمین شعر و موسیقی می وزد و همه‌جا را از بوی عشق و امید و دوستی پر می کند.

دوسال از وصیت‌نامهٔ هایلیگنشتادت می گذشت. شنوائی بتهوون کمتر شده بود. مصیبت ناشنوایی گام‌به گام نزدیک می‌شد و طبعاً در تابستان ۱۸۰۴ جسم و جان هنرمند دردمند بود و بعد از اروئیکا وضع روحی او به وخامت بیشتری می گرائید.

برای کسی که در معمای آفرینش پژوهش می کند این ماجرا درامی تأثر انگیز است. معمائی شگفت‌آور است. بی‌آن که از ما بپرسند هر بلائی را که می‌خواهند سر ما می آورند! و راستی که پیروزیهای اعجازآمیز نبوغ به چه بهائی به دست می آید! بتهوون سلامت و رفاه و همه‌چیزش را از دست می‌داد، کار و تلاش روزانه او برتر از توان یک انسان بود و زیر این‌بار درهم می شکست. بتهوون ومیکل‌آنژ[1] هردو به یک راه می رفتند و تجربه‌هائی می کردند که از خون رنگ می گرفت.

بتهوون پس از آسوده شدن از بار سنگین اروئیکا حیران مانده بود. ماه مه ۱۸۰۴ بود و هنرمند نابغه احساس ناتوانی می کرد. بیمار شده بود. بیماری سمج و آزاردهنده‌ای به جانش افتاده بود. گاهی تب می کرد. و در آن ایام در خانهٔ دوست ایام کودکی‌اش استفن فن برونینگ زندگی می کرد! او در نامه‌ای به تاریخ ۱۳ اکتبر ۱۸۰۴ به دوست مشترکشان وگلر چنین نوشت:

«در تصور نمی گنجد که ناشنوائی چه ضربهٔ وحشتناکی به او زده است.

۱— در این زمینه کتابی به نام زندگی میکل‌آنژ نوشته‌ام. در این کتاب کوشش کرده‌ام میکل‌آنژ را با نامه‌ها و شعرها و زندگی روزانه‌اش دوباره زنده کنم و نشان بدهم که چگونه مانند پرومته در چنگال لاشخواران له شده است و در این تلاش حس کردم که فریاد او را می‌شنوم و اصرار داشتم که فریاد او را به گوش دیگران برسانم تا دنیا رنج او و آفریده‌های هنری او را بشناسد و من این هنرمند مصلوب را هرگز فراموش نمی کنم، که صلیبش را همیشه با خود حمل می کرد.

چنین مصیبتی با طبیعت سرکش او سازگار نیست. و با این حساب معلوم است که چه وضعی دارد. در خودش فرورفته است. به دوستانش اعتماد ندارد. آمیزش با او مایهٔ عذاب روح است و در عین حال نمی‌شود او را به‌حال خود رها کرد.»

و در این روزها دو دوست از یکدیگر می گریختند. بتهوون بیمار و زودخشم شده بود و به خشونت برونینگ را از خود آزرد و دور کرد. پس از این ماجرا به «ریس» نوشت که:

«در تمام عمر دو دوست واقعی داشتم، که اوّلی زود مرد و دومی آمنداست که در این شش سال حتی یک‌بار اورا ندیده‌ام.»

و در این نامه به صراحت نوشت که برونینگ دیگر دوست او نیست و از این پس کسی را به این نام نمی شناسد![1]

«... وبدینگونه دوستی به پایان رسید!...»

و دیگر دوستی در میان نبود.

و می خواست بگوید که از همهٔ مردم کناره گرفته است. او این چیزها را از روی لج و قهر می گفت. زیرا از سمفونی دوم و کنسرتوی او برای سازهای شستی‌دار به سردی استقبال کرده بودند. و سمفونی شکوهمند اروئیکای او با پرخاش و مخالف‌خوانی روبه‌رو شده بود. این سمفونی نخستین‌بار در خانهٔ شاهزاده لوبکویتس و در حضور گروهی از نخبگان نابعه وین اجرا شد. بیشتر حاضران معتقد بودند که این آهنگ زیاده طولانی است. در هفتم آوریل ۱۸۰۵ که این سمفونی در مقابل مردم و به رهبری خود او اجرا شد، فریاد همه به آسمان رفت که چرا این آهنگ ظریف و دلنشین نیست و اینقدر کش آمده است! و روزنامه‌نگاران هم به مردم درس می دادند که «بله!... این آهنگ آدم را ذله می کند! هم بافتش بد است و هم دور و دراز است.» حتی قیافهٔ حق به‌جانب گرفته بودند که چرا بتهوون به انتقادهایشان از سمفونی دوم گوش نداده، و همان

۱— پیش از پایان همین سال با برونینگ آشتی می کند و نامهٔ پراحساسی می نویسد و از او بخشایش می طلبد. برونینگ، سال بعد در اوان فیدلیو و برداشتن موانع از سر راه بتهوون نقش فعالی به‌عهده می گیرد.

عیبها را در سمفونی سوم تکرار کرده است. و گستاخانه به او اخطار می کردند که دست از نوآوریها و ادعاهای پوچ و بی اساسش بردارد و باز به همان شیوه و سبک پیشین خود در تنظیم سپتوئور بازگردد (و جالب بود که در موقع خود در مقابل سپتوئورهای او هم گوشت تلخی کرده بودند!) و گروهی نظرشان این بود که اگر آهنگساز همان سبک سمفونی دوم را دنبال کند به مصلحت او خواهد بود! (و البته فراموش کرده بودند که در موقع خود سمفونی دوم را هم کوبیده و گفته بودند که چرا از راه سمفونی اول منحرف شده است!) و حتی عده‌ای تهدید می کردند و می گفتند اگر بتهوون دست از لجاجت برندارد برای او گران تمام خواهد شد.

روزنامه‌نویسان بعد از اولین اجرای سمفونی قهرمانی در تالار شهر، نوشتند که: «**مردم راضی نبودند. خود بتهوون نیز از کارش راضی نبود. عدهٔ کمی برای او کف زدند، وآهنگساز حتی حاضر نبود در مقابل آنها سر فرود آورد!**»

بتهوون به خشم آمده بود و به پرخاش جواب همه را می داد و می گفت که سمفونی بعدی‌اش را خیلی طولانی‌تر خواهد ساخت. تا همه بفهمند که اروئیکا چقدر کوتاه است! سوءتفاهم از دو طرف بالا می گرفت و این توطئه کینه‌توزانه چنان ریشه‌دار شد که سال بعد (مارس—آوریل ۱۸۰۶) که لئونور به صحنه آمد از همان لحظهٔ اول تکلیفش روشن بود.

بتهوون دورویرش را خالی کرده بود. شاید زیادی بزرگ بود! و چنان بزرگ شده بود که دیگر کسی او را نمی شناخت و او نیز کسی را نمی شناخت. با دنیائی طرف شده بود. و او و دنیا به روی هم چنگ می زدند، و هردو باهم بیگانه شده بودند.

و آنگاه تنهائی بود و خشم بود و بیماری بود و سرگردانی.

و در چنین فضای توفانی و متلاطم و سیاه، آپاسیوناتا شکل می گرفت، خشم و دلتنگی او بر پی ریزیهای ابتدای آن اثر گذاشته است و این حالات در طرحهای بعدی و شکل نهائی آن به‌جا مانده است. بتهوون از همان اول یک ضرب، آغاز سونات و تم اصلی را طرح می کند و بعد از اصلاحات و تغییرات لازم اولین قسمت قطعهٔ اول را فراهم می آورد و در این بخش از اشارات

تسلی بخش موتیف اصلی در تنالیتهٔ ماژور، که به مبنای فامینور سونات بستگی دارد اثری به جا نمی گذارد.

که در اینجا نه از آرامش خبری هست و نه از کاستن درد اثری. و نه از روشنائی رگه‌ای پیداست. همه‌چیز در پردهٔ تار «مینور» می‌ماند. روح او در تشویش است و به‌همین دلیل آهنگساز نمی خواهد در چنین حالی این اثر را به پایان برساند. ناچار صبر پیشه می کند. تا روزی برسد که آرامش به قلب او بازگردد، و روشنائی در انبوههٔ ابرها پرتوی بیفشاند و به چشم افسردهٔ قسمت دوم نور و گرما بدهد و حرفی از دلداری و تسلا به میان آید، تا در چنین فضائی هنرمند بتواند خمیرمایه را درهم بریزد و آن را بورزاند تا یک‌دست شود و این توده مذاب قوام پیدا کند.

°

اینک بیائید به سراپای این بنای پرشکوه نظری بیندازیم! در موتیف اصلی که تمامی قطعه را دربر گرفته، دو موجود همگون را می‌بینیم که چنان به‌هم چسبیده‌اند که در نخستین نگاه یکی می‌نمایند. سه میزان نخستین و میزانهای چهار و پنج بدینگونه‌اند:

و باید شکیبا بود تا در توفانی خشمگین، از میزان هفدهم به بعد دوگانه بودن آن دوتا را ببینیم، که دوتا هستند در یک قالب، دو «من» هستند رودرروی هم: «من» پرتوان وحشی، و «من» کم‌توان لرزان. در آغاز هردو به‌هم چسبیده‌اند. در لرزش نسیم با یکدیگرند. مانند اثر تیمپانی که موتیف را به‌شکل

سه بردو Triolet اجرا می‌کنند. —بتهوون با این ترفند انس دارد— وضع دگرگونه می‌شود. این اخطار، ورود سرنوشت آرامش‌ناپذیر را خبر می‌دهد، که فرمان می‌دهد: تسلیم شو!... و از این سو به ضجه و درد پاسخ می‌شنود:

و پس از آن تند باد می‌وزد و نیروی پرتوان از جا می‌جنبد و با سه بار بالا رفتن به صدای قوی می‌کوشد که چیرگی خود را نشان دهد. نیروی کم‌توان به دلهره می‌افتد. خود را می‌بازد و التماس می‌کند. پنداری دستهای لرزان او که به التماس پیش آمده، و قلب فشردهٔ او جلوی چشم ماست.

نه شورشی در کار است و نه پیکاری. تنها ماجرای روحی است که رنج می‌برد و می‌داند که مقاومت بی‌فایده است. احساس درماندگی می‌کند، و به ناتوانی از جا برمی‌خیزد. موتیف تسلی‌دهنده در «ماژور» به لحنی مردانه سخن می‌گوید و شجاعانه تسلیم را می‌پذیرد، و با این‌همه امید را از دست نمی‌دهد. ریتم سخن او همانند نیروی خشن و پرتوان است. امّا لحن او انسانی است و تأثرانگیز و مهرآمیز... و به جای:

سخن او چنین است:

و بدانگونه که «فاگل» می گوید ما در اینجا اوج شادمانی را می بینیم که نابجا به‌نظر می آید امّا نابجا نیست. زیرا این موتیف تسلی بخش، قدرت آن‌چنانی ندارد که حرف خود را تا آخر بگوید، و در لحظه‌ای که در اکتاو بالاتر تکرار می شود، در میان سخن مکث می کند. فرومی افتد. نفسش می برد. به ستوه می آید و درمقام دردناک «مینور» رها می شود.

حالت صدای او ناتوانی و وحشتش را می نمایاند و این قدرت درهم شکسته در ته غرقابی فرومی افتد و در آنجا، در اعماق، همه‌چیز دور سر او چرخ می زند. باسها به شکل سه بر دو فرامی شوند.

اثر تیمپانی در «دومینور» به صدا درمی آید و جدالی در اعماق غرقاب درمی گیرد که با گلایه‌ها تقطیع می شود و چهارمین ضرب لحنی می یابد که احساس می شود نفس‌نفس می زند و می گوید: «**بیش از این تاب ندارم!**». و سه بار این کلام را تکرار می کند و صدای او اکتاو به اکتاو پائین‌تر می آید به انتهای درماندگی می رسد.

امّا نیروی پرتوان دوباره فرمان می دهد که:

«مگر مرده‌ای؟ برخیز!»

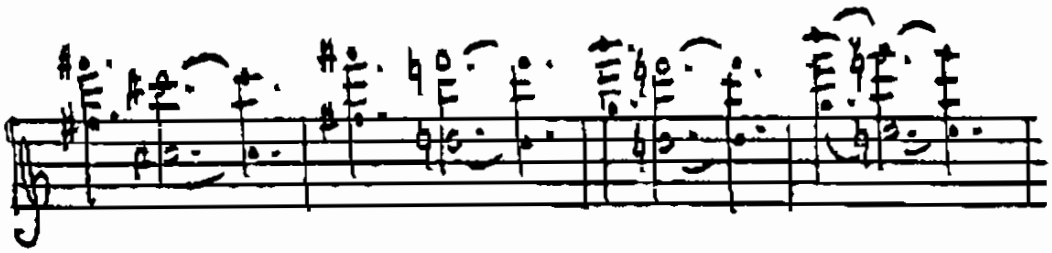
و در اینجا براساس قاعدهٔ تغییرناپذیر سونات باید قضایا را تمام کند و قسمت اول را از سر بگیرد. امّا حرکت چنان قوی است که آمادهٔ واپس‌رفتن نیست. هنرمند قانون را می شکند واین کاراوتنهابه خود او برازنده است و تنها از او برمی آید! بتهوون به جای بازگشت به جای اول، حرکت قوی و پرشتاب را با ادامه و گسترش آن به شیوهٔ خود، مهار می کند.

و این ادامه‌و گسترش کاری است عظیم و درخور نابغه‌ای چون او. زیرا هم هارمونی و هم تم را دربر می گیرد و از نظر نفسانی محکم‌تر و پایدارتر از قسمت اول است. در اینجا دومین موتیف پیش می آید و با لحن گلایه، امّا به شهامت، تسلیم را می پذیرد. و در مقابل دلواپسیهائی که دارد،

پاسخ می گوید و «آری» را برزبان می آورد.

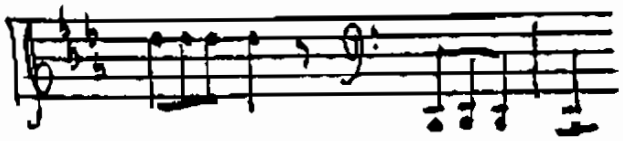
و دوباره موتیف اصلی سونات زنجیر می گسلد و پیش می آید. که چیزی جز سرنوشت توانمند نیست. که این‌بار درمایهٔ روشنی سخن می گوید و از درجه‌ای به‌درجه‌دیگری می رودواز بخش زیر به‌بخش بم متناوبأبرای بیان منظورش بهره می گیرد. و گلایه طرف مقابل نیز در پی آن می آید، که دیگر آن لحن

سینه‌سوز را ندارد، و موتیف تسلی‌دهنده، به لحنی مردانه در این میان به کوشش خود ادامه می‌دهد و به فاصله چهارم بالا می‌رود و نیرومند و تازه‌نفس وعده و وعیدش را باز می گوید:



و حالا وقت آن است که توفان از راه برسد:

و طبلها آمادهٔ غریدن شوند.



و این (تعقیب) خیال‌انگیز به بسط و گسترش پایان می‌دهد و بی‌آن که قطع شود به سومین قسمت پیوند می‌یابد. در سراسر این بسط و گسترشها چیزی خارج از قاعده و موضوع و دور از فصاحت و بلاغت موسیقایی دیده نمی‌شود. و همه چیز از نظر تم و هارمونی ریتم در حد کمال است. درام دگرگونیهای نفسانی اش نیز نقص ندارد.

قسمت سوم، موتیف های آغاز سونات را با خود دارد. امّا صدای

طبلها در هفده میزان ادامه می‌یابد، که از دوردست چون رعد می غرد و از دو به ریمل توسان دارند. کنتراستها به شدت درگیر می‌شوند، و موتیف اصلی این‌بار به صدای قوی و این‌بار در ماژور باز می‌گردد و گاهی به‌صدای انفجار شباهت پیدا می کند. در این‌حال جدال نیروها مانند قسمت اول به صورت تازه‌ای تکرار می شود و پایان‌بندی آن چنان گیراست که این تراژدی را جلا و تازگی بی مانندی می بخشد.

در این پایان‌بندی از اعماق سایه‌ها صدائی به آرامی پیش می آید. در این موتیف قوت قلب و امید نرم‌نرم از جا می جنبند و در حرکت به یک مارش قهرمانی تبدیل می شود.

این مارش قهرمانی احساسات تازه‌ای را برمی‌انگیزد، روح آدمی به جنب‌وجوش می آید. تاخت و تاز می کند و به‌سوی بلندیها می شتابد. در آنجا توفان برقله‌ها شلاق می زند، و تاخت‌وتازها با ضربه‌های شلاق توفان به‌هم درمی‌تابد و سرزمینهای صوت را از بالا به پائین دربر می گیرد. ولی این حرکات تند ناگهان به صدای سرنوشت از جنب‌وجوش باز می مانند.

و روح آدمی لحنی تازه دارد: «آری! باید زیست!» و کلام او با امید بیگانه نیست. تاخت‌وتاز به پایان خود می رسد. آداژیو پیش می آید و به نقطهٔ

توقف می‌رسیم. در آغاز صحبت از آرامش و تسلیم است، که ناگهان شور عاشقانه به‌شتاب پیش می‌دود.

و حالا موتیف مردانهٔ اعتماد، روح آدمی را به نیرو و امید فرامی‌خواند، که به قانفار و سرود ملی بی‌شباهت نیست.

و حتی در اعماق این خشونت زنجیر گسیخته، باز از رضایت و تسلیم سخن گفته می‌شود.

که زیاده دنبال دل رفتن به مرگ می‌انجامد!

و سرانجام موتیف اصلی، مثل یک توفان در دوردست شب گم می شود.

و در نقطه‌ای که اولین قطعه، یعنی اولین پردهٔ درام به پایان می رسد. روح شکست‌خورده به یک پیروزی بزرگ دست می یابد، زیرا در این جدال طعم عشق را چشیده است.

از یک‌سو تأثرانگیز است و از سوی دیگر دریچه‌های آزادی را با دستهای فرشته گون خود، به ملایمت می گشاید.

سادگی بیان در تصور نمی گنجد. تم تقریباً در جای خود مانده است و تناوبهای یکسانی دارد. در هشت میزان نخستین آرامش آسمانی روح را بیان می کند و در هشت میزان بعدی به نیایش لطیف مذهبی می رسیم، که سه‌بار دستها بسوی آسمان بالا می رود. واریاسیونهای این سرود مذهبی دلپذیر است و آرامش بهشتی را برنمی آشوبد و برآن روشنائی، لفاف تازه‌ای از نور می پوشاند. در آن هوای زرین‌فام پرواز آرام روح احساس می شود.

امّا در این لحظات که جز متارکه جنگ نیست، تم اصلی در پایان این لحظات رنگارنگ باز می گردد. قلب دیگر آن آرامش را ندارد. جمله به اکتاو می‌جهد و هارمونی برآشفته می‌شود، و به نتیجهٔ قضایا می‌رسیم. آرپژ هفتم کاسته درجه هفتم فامینور پرسشی می کند که با اضطرابی پنهان درآمیخته است. در ابتدا صدائی ملایم دارد و ناگهان لحن عوض می‌شود، صدا قوی‌تر می‌شود و وحشت‌آفرین:

و فینال از همینجا آغاز می شود.

ظاهراً این آندانته که اصول آن قبلاً در سونات سپیده‌دم برقرار شده است

با آداژیوهای تأمل‌آفرین دومین قطعهٔ سوناتها وجه‌مشترکی ندارد، حال آن‌که چنین نیست و این آندانته به منظور ایجاد کنتراست با دنبالهٔ بعدی آن آمده است، و در اینجا حکم روشنائی میان دو سایه را دارد. لحظه‌های آرامی است در میان دو توفان. و همانگونه که بخشی به صدای ملایم پس از اولین فینال آمده، این آندانته نیز به دومین فینال پیوند یافته و پنج انگشتش در گوشت او فرورفته است. و دیگر قلب این اثر را نباید در قطعهٔ میانی جستجو کرد، زیرا تمامی تراژدی در دو آلگرو جای داده شده است. و به‌همین علت در طرحهای ابتدائی سونات، اولین فینال برطرح آندانته مقدم است.

تا اینجا چندین بار نام شکسپیر را لابلای مطالب آورده‌ایم. از رؤیای یک شب تابستانی در آلگرتوی اپوس ۳۱ شماره ۲ و در جاهای دیگرازشکسپیر و آثار او نام برده‌ایم و این یادآوریها و نام بردنها ارادی نبوده است. گفته‌اند که این حالت از هم‌آهنگی تصاویر آفریده می‌شود. امّا من برای اینگونه کارها و حرفهای غیرارادی، علتی مهمتر از احساسات شخصی و زودگذر می‌شناسم. دریچه‌های سونات آپاسیوناتا به روی توفان مه بیهوده گسترده نشده است، به یقین دلبستگی بتهوون به شکسپیر به توفان اجازهٔ عبور داده است. و این‌بار من نیستم که نام شکسپیر را به زبان می‌آورم، دهان بتهوون به نام شکسپیر بازمی‌شود. روزی شیندلر معنی سونات اپوس ۳۱ شماره ۲ و آپاسیوناتا را از او پرسید. بتهوون بی‌تأمل گفت:

— «توفان شکسپیر را مطالعه کنید.»

این قضیه گروهی را به جنگ‌وجدال کشیده است. منقدان موسیقی شمشیرشان را تیز کرده‌اند و هیچ‌چیز جز برنامه و موضوع موسیقی از نظرشان اهمیت ندارد. و آهنگی را دارای ارج و اعتبار می‌دانند که طبق مقررات و براساس موضوع مشخصی نوشته شده باشد. و این نکته مثل جاودانگی برای آنها تغییرناپذیر است.

پیش از این باز هم گفته‌ام که «نابغه موسیقی آنچه دوست دارد می‌نویسد و آنچه دلخواه اوست با موسیقی می‌کند و به‌همین علت نابغه موسیقی،

خواه با برنامه یا بدون برنامه آهنگهای زیبا و خوش‌ساخت می‌سازد.» با این حساب روشن نیست که چرا شما منقدان بی‌جهت برسر آهنگهای بتهوون جنگ و جدال راه می‌اندازید؟ چرا آنچه می‌سازد نمی‌پسندید؟... نپسندید! عیبی ندارد! امّا شما حق ندارید حُقه بزنید و به ناروا و سبکسرانه، هرجور که دلتان می‌خواهد آهنگهای او را تفسیر کنید. از شیندلر[1] یاد بگیرید که گاهی حق‌جو بود و هرجا که متوجه می‌شد چیزی به خطا گفته، اعتراف می‌کرد. که اگر خطائی هم می‌گفت در محدودهٔ چیزهائی بود که خود ندیده بود، یا درست نشنیده بود، و او هرچه را می‌دید و می‌شنید به ذوق خود یادداشت می‌کرد. شما می‌توانید هرچه دلتان می‌خواهد از زبان بتهوون بنویسید، ولی خود او باید بر مطالب شما صحه بگذارد.

و حالا اگر از توفان شکسپیر یاد می‌کنیم، منظور آن نیست که برویم و رویدادها و آدمهای کتاب توفان را زیر ذره‌بین بگذاریم و بگوئیم که آهنگساز از این یا آن الهام گرفته است. این کار پوچ و بی‌ارزش است. آهنگ موسیقی به خودی خود ارزش دارد، و زینت و زیور روی جلد کتاب نیست که جدا از آن استقلالش را از دست بدهد. بتهوون مغرور، به هر قیمتی استقلال موسیقی را در برابر دیگر هنرها حفظ می‌کرد، و زیر بار تقلید از آنها نمی‌رفت ولی برداشت اندیشه‌ای از یک یا چند صحنه از درام در نظر او مجاز بود[2].

برای ما این نکته محقق است که در دو اثرش نشانه‌هائی از فضای

۱— رینولدز زیمرمن در مقاله‌ای به بزرگداشت بتهوون می‌نویسد: شیندلر که گاهی به نادرست آثار دوست و استاد خود را به باد انتقاد و نیشخند می‌گرفت، به محض این که متوجه می‌شد که دیگر مفسران بتهوون دقیق‌تر و منصفانه‌تر از او قضاوت کرده‌اند، بی‌درنگ از انتقاد و نیشخند دست برمی‌داشت و به خطای خود اعتراف می‌کرد.

۲— در نامه‌ای به تاریخ ۱۵ ژوئیه ۱۸۱۷ ویلهلم گرهاردرامی نویسد: «شرح یک تابلو از نقاش برمی‌آید. شاعران نیز سعادت توصیف شعر خود را دارند، امّا محدوده کارها باآنهافرق می‌کند. دامنهٔ موسیقی درپهنه‌ای وسیع و از هر سو چنان گسترده می‌شود که به‌آسانی نمی‌توان به مرزهای امن امپراتوری دست یافت.»

کتاب توفان شکسپیر می‌توان یافت. ما در بررسی دو سونات ناهمگون او، که بیان ناب بتهوون و شورها و هیجانات خاص او را دارد، با توفان شباهتهائی می بینیم و نتیجه می گیریم که میان شکسپیر و بتهوون نوعی خویشاوندی هست. امّا خویشاوندی این دو با توفان از چه نوع است؟

پاسخ ساده است. زنجیر گسستن چند نیرو، اوج گرفتن هیجانات و شوریدگیها، پرشها و جهشهای روح آدمی، که جادوگری می کند و به دلخواه پیدا و ناپیدا می شود، آنها را با توفان پیوند می دهد.

و این چیزها را در جای جای آثار بتهوون می‌توان دید، به‌خصوص در اولین لارگو آلگروی اپوس ۳۱ شماره ۲، و در سراسر آپاسیوناتا، که در هردو سونات نیروئی مهارنشدنی و وحشی چون سیلاب سرازیر می شود، و برفراز این نیروی سیلابی، اندیشه‌ای در حرکت است و چرخ می زند.

نوع خویشاوندی هردو نابغه با توفان‌چنین است. امّا عده‌ای می خواهند در میان آریل، و کالیبان، قهرمانان توفان شکسپیر و دوئوی عاشقانه رابطه‌ای پیدا کنند! و حتی اگر برای اثبات ادعای خود دلایل محکمی هم بیاورند در مفهوم واقعی اثر تغییری نخواهد داد. تصویرهای موسیقی برای بتهوون در درجهٔ دوم اهمیت است (برای موتسارت و هندل و یوهان‌سباستین‌باخ هم چنین بود. رمانتیکها را در این حساب نیاورید!) عظمت او اندازه نداشت، همه‌چیز را زیر پروبال خود می کشید.

در سالهای ۱۸۰۴—۱۸۰۲ «من» او به تصویری از توفان شکسپیر نزدیک شده بود[1].

۱— اووتور کوریولان در سال ۱۸۰۷ نوشته و اجرا شده است. و در همین سال در فکر آن بود که به یاری دوست شاعرش کولین مکتب را به‌صورت اپرائی درآورد و طرح هائی هم روی کاغذ آورد. او در تمام عمر ستایشگر شکسپیر بود. شکسپیر نویسندهٔ محبوب او بود، و ترجمهٔ آثارش را به دقت و حوصله می خواند، و جای فشار مداد سیاه او روی صفحات کتب شکسپیر باقی مانده است، به‌خصوص جلدهای سوم و چهارم و نهم و دهم ترجمهٔ کاملی ازآثاراوبه زبان آلمانی را در کتابخانه‌اش نگاه می داشت و به هنگام مطالعه زیر بعضی از جملات را

ما این قضیه را وقتی بهتر می فهمیم که دریچه های آب‌بند فینال وحشی سونات را برداریم و فروریختن سیزده آکورد خشمگین از هفتم کاسته را بهتر ببینیم که پنج میزان اول با یک جابه‌جائی نامنتظر و بی مقدمه، از قطعهٔ دوم به سوم انتقال می یابد.

دریچه گشوده می شود و امواج شتابان همچون آبشاری فرومی ریزند، آبها روی هم غلت می زنند، و پیش از آن که به صورت کف درآیند به چنبر بیستمین میزان می افتند، و روی تونیک فامینور، و موتیف اصلی به‌حرکت درمی آیند و در اینجا ریتمها به یکدیگر برخورد می کنند و امواج به تلاطم درمی آیند و توفان، قهرمان بی چهره و بی روح، همه‌جا را فرامی گیرد.

بازهم می گویم که من از آن موسیقی که به نقاشی اصوات شباهت دارد بیزارم. امّا باید در اینجا این آهنگ را بهتر بشناسیم. در سراسر فینال آپاسیوناتا، عنصری خام و ابتدائی که طبیعتی جدا از انسان دارد به همه چیز مسلط می شود. هرچند بتهوون، خود به توفان شباهت دارد و آن را در «من» خود فرو می ریزد و به جای توفان می نشیند، امّا این سونات با آثار بزرگ او تفاوتهائی دارد. معمولاً در آثار او، جز این سونات، درگیری دو نیرو بدینگونه است:

۱ــ به یکی از دو نیرو بیان شخصی و بُعد انسانی می بخشد و در میان او

ــ

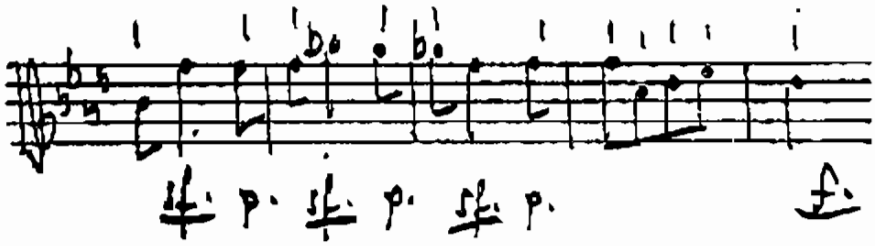
خط می کشید، اتللو، رومئو و ژولیت، هیاهوی بسیار برای هیچ، تاجر ونیزی قصهٔ زمستان، از کتابهای محبوب او بودند. شیندلر در میان کتابهای پراکندهٔ کتابخانه مشخص بتهوون یک جلد توفان به ترجمه شلگل، چاپ سال ۱۸۲۵ پیدا کرده بود که قطعاً در دوران تنظیم آپاسیوناتا ترجمهٔ دیگری از این کتاب در اختیار بتهوون بوده است.

و نیروی دیگر بگومگو و درگیری می شود.

۲— و نیروی دوم جنگجوئی است که رنج می برد و تسلیم نمی شود.

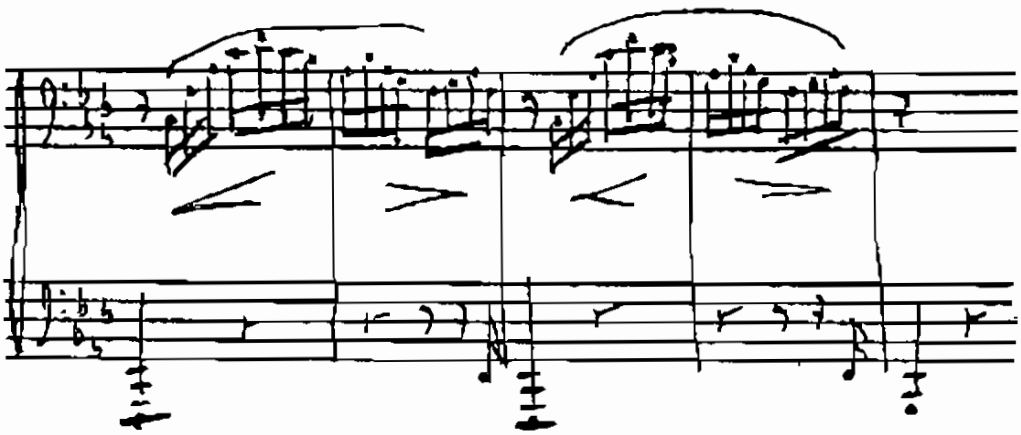
در بیشتر آثار او انسان اهمیت ویژه‌ای دارد. امّا در فینال آپاسیوناتا برعکس است. عنصر انسانی، در اولین قسمت حرف زیادی برای گفتن ندارد، تنها گاهی فریاد می کشد و کمک می طلبد:

و امواج او را در خود فرومی برند. تنها در قسمت دوم، در دومین موتیف در صحنه‌ای مؤثر ولی فرعی، دوباره انسان پیدا می شود، ضجه می کشد. نفس‌نفس می زند، و باز غرق می شود:



در قسمت سوم که غرش توفان بالا و بالا تر می رود و دلهره می آفریند، دوباره انسان پیدا و باز در دل توفان ناپدید می شود، و در پایان‌بندی جز اقیانوس زنجیر گسیخته چیزی نمی بینیم.

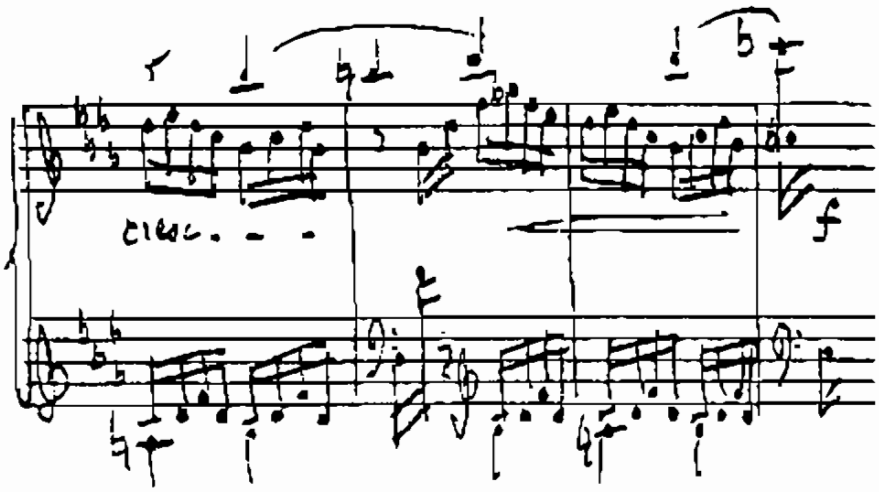
تنهاموتیفی که برفینال قسمت سوم حکم می راند،خشمی است مداوم و نقشهای رنگین و ریتمهائی که همساز می شوند یا درهم می افتند. فرارفتن امواج زنجیرگسیخته، نقاشی توفان را کامل‌تر می کند. ریتمها موج می زنند و فرامی روند و باز می گردند.



و غریدن باس رفت و برگشت ریتمها را همراهی می کند:

و با آن که ردیفهائی با تاخت دنبال یکدیگر می دوند:

و با آن که پولیفونی (که در این نوع سوناتها سابقه ندارد) در بسط و گسترش، با هیاهوی توفان درمی آمیزد.



باز نغمه امواج پرهیاهو که به شلاق توفان برانگیخته می شود فکر ما را به خود مشغول می کند. در پایان‌بندی امواج غوغاگر به اوج خود می رسند و باس در هر میزان تکرار می شود و حرکات پرخشم توفان شدت می یابد، امواج دسته‌دسته پیش می تازند و به صخره‌های ساحلی سر می کوبند و درهم می شکنند.

و دوباره باز می گردند و در اقیانوس غوطه‌ور می شوند.

و بدینگونه از این سو به آن سو می دوند. در اینجا هنر پیشهٔ اول و شاید تنها هنر پیشهٔ صحنه، توفان — این نیروی برهنه و تازنده و ویرانگر — است.

امّا این ماجرا کسی را درمانده نمی کند. بلکه برعکس آدمی را مثل نفس دریا شور و هیجان می بخشد. زیرا آن نیرو، از انسان نیست، چیزی است برتر از انسان،... و آسمانی!... و انسانی که طعمهٔ امواج شده، قدرت گلایه ندارد، که در برابر اقیانوس، انسان ذره‌ای پیش نیست. و در اینجا قدرت آسمانی و قوانین طبیعی و نیروهای پرتوان غوغاگر مشخص شده‌اند، و اگر انسان در اولین قطعه با این غولها درمی افتد، هنوز آغاز کار است و طرف مقابل درست شکل نگرفته. این جنگ و جدال با چنین نیروهائی مسئله تازه و بی سابقه‌ای است. به گمان من در آثار بتهوون همیشه این فکر دنبال می شود که آدمی حاضر نیست در مقابل هیچ نیروئی تسلیم شود و به آسانی از پا درآید. و تمام قدرت بدنی و روحی خود را به کار می اندازد تا نگذارد که سرنوشت او بازیچهٔ نیروی وحشی طبیعت شود و در دست او خرد و متلاشی شود.

آپاسیوناتا نه‌تنها از نظر درگیریهای نفسانی اثری استثنائی است، از لحاظ یک‌دست بودن قالب هم بی همتاست. صخره‌ای است که حتی به پتک سیکلوپها ذره‌ای از آن کنده نخواهد شد، آهنگی است پرکشش، دارای تداوم و سیر منطقی. که پیکر نیرومندش نیاز به جامه و زیور ندارد، زیرا عضلاتش قوی و پیچیده و گوشت بدنش سفت و ورزیده است، و ذره‌ای گوشت اضافی ندارد. مانند مجسمهٔ مفرغی پهلوانی است که در پرتو نور برجستگیهای بدنش می درخشد. این سونات بنای پرشکوهی است که سردر عمارتهای جاودانی قدیم را به یاد می آورد.

بتهوون با سنگ‌چین موسیقی، بنای فناناپذیر عصری از تاریخ انسان را فراهم آورده است، و با نمونه‌ای از هنر کلاسیک یکی از لحظات بزرگ روح انسان را جاودانی کرده است. آپاسیوناتا مواد خام و ابزار و وسایل کار را با اندیشه چنان سازش داده، که گوئی از ابتدا باهم جزم‌وجفت شده‌اند. این سونات استحقاق آن را دارد که در کنار نقاشیهای دیواری نمازخانه و تراژدیهای کُرنی Corneille جای بگیرد، که همه از یک خانواده‌اند.

•

آپاسیوناتا و دیگر سوناتهای بتهوون نمونه‌هائی از کوشش بزرگ انسان

برای رسیدن به جاودانگی است و طبعاً هر پیروزی که نصیب آدمی می شود، روح او را قدمی به‌سوی قله فراتر می برد. شاهکارهای کلاسیک، که باید مویه‌مو سرمشق ما باشند، تکرارشدنی نیستند. زیرا در صورت تکرار جاودانگی خود را از دست خواهند داد.

وامّا کمال هنری آپاسیوناتا، با تمام امتیازاتش، دو خطر عمده نیز دربر دارد که معکوس یکدیگرند: خطر اوّل را در آنجا می بینیم که آپاسیوناتا داستان چیرگی عقل بر نیروهای زنجیرگسیخته است، هنرمند عناصر ناشناخته و پرهیاهو را آزاد کرده و در قالبها ی استوار کلاسیک به بند انداخته است، و برای آن که بتواند دنیائی از شور و هیجان را در این قالبها جای دهد آنها را از هرطرف به‌تمام نیرو بسوی خود کشیده و وسعت داده است. گوئی دریا پر از خون است و غوغای توفان لحظه‌ای آرام نمی گیرد و بتهوون با شانه‌های ستبر در میان ستونهای هرکول ایستاده است و با ارادهٔ مافوق بشری خود مانع درهم شکستن این حصار و بیرون ریختن دریای توفانی شده است... پس وای به‌حال کسانی که بخواهند از او پیروی کنند و شانه های ستبر و ارادهٔ استوار و ماهیچه های نیرومند نداشته باشند. بتهوون در دنیای موسیقی مغرب زمین عناصر وحشی و بی آرامی را ازبند رها کرده بود که کسی جز او یارای به بند کشیدنشان را نداشت.

و امّا خطر دوم در قطب مخالف خطر اول است: در آثار بتهوون همه چیز در حد اعلای خویش است. شورها و هیجانات از یک‌سو و باریک بینی و فردگرائی از سوی دیگر به فرم سونات او نظم و قرار می بخشند. هرگونه زیاده‌روی تجریدی و هر نوع افراط در زیبائی و پاکیزگی کلام جنبهٔ فضل‌فروشی و خودنمائی پیدا می کند، و اگر بسط و گسترش گوشه های گوناگون یک آهنگ و پرداخت تزها و آنتی‌تزها و پیوند قطعات به یکدیگر بی رویه و بی مهارت انجام شود این خطر پیش می آید که سونات از ریخت و قیافه بیفتد و نرمش و روانی کلام از میان برود. و همین درد است که بعضی از آثار نئوکلاسیک به آن دچار شده‌اند و به همین علت اینگونه آثار بیش از تولد می میرند. حال آن که مرگ جرأت نداشت از روبرو در چشمهای بتهوون نگاه کند. و این خطر گریبانگیر

بعضی از ساخته‌های مشهور او — و از همه مشهورتر او، سمفونی دراوت مینور — هم شد. زیرا عریان بودن عضله‌ها و ماهیچه‌های اولین آلگروی این سمفونی شکوهمند خراشیدگیهای بدن او را به نمایش گذاشته بود[1].

پس از فتح بلندترین قله‌ها به پائین باید نگریست. امّا پیش از آن نیز روح آزاده می‌تواند برفراز لحظهٔ حاضر به پرواز درآید و بیش و کم را بسنجد و از آنچه به‌دست آورده شادمان شود. بتهوون نیز به راه رفته می نگریست و پیروزیهای به‌دست آمده را احساس می کرد. اروئیکا ملکه هشت سمفونی نخستین اوست و آپاسیوناتا در صف اول سوناتهای او جای دارد[2].

۱— در جای دیگر گفته‌ام که خود او اروئیکا را از سمفونی در دومینور برتر می دانست.

۲— گروهی از مفسران اندیشمند، امّا اندکی خشک، مانند اگوست هالم سمفونی مشهور بتهوون در دومینور را دوست ندارند و به این شاهکار روی‌خوش نشان نمی دهند. من با این گروه موافق نیستم و عقیده دارم که اگر چنین شور و هیجان و تندی و تیزی به این قالب سنگین و استوار جان نمی‌بخشید، چیزی جز یک مشت سخنان خطابه‌وار و اداهای مردم‌فریب برای این سمفونی نمی‌ماند. بتهوون برای نقاشی این تابلوی عظیم، ناچار فضای اطراف و تمام مناظر دور و نزدیک را محو کرد تا اصل مطلب بیشتر به‌چشم آید. میکل آنژ نیز از کوره گدازان نبوغ خود جز اندامهای قوی و سرخ‌فام و برهنه و عضلات برجسته چیزی بیرون نمی‌آورد. و چه بهتر از این! و این عضلات برجسته در کارهای میکل آنژ و بتهوون، دارای رگهائی هستند که از برق فشارقوی پر شده‌اند، و اگر کسی مانند آقای هالم بخواهد انگشت روی آنها بگذارد باید در فکر عایقی باشد وگرنه دچار برق گرفتگی خواهد شد! هر نوازنده‌ای که تا حال اولین آلگروی دومینور را با سازهای شستی‌دار اجرا کرده، به خوبی می داند که چقدر اجرای این اثر دشوار است زیرا به شور و هیجان بسیار و روحی نیرومند و استوار نیاز دارد. و این شور و التهاب مداوم در این سمفونی چنان برهنه است که کوچکترین سایه و پوششی بر سراپای او دیده نمی شود و شور و هیجان در جائی مکث نمی کند و نمی گذارد که لحظه‌ای فکر نوازنده و شنونده راحت باشد.

اولین آلگروی آپاسیوناتا نیز در میان سوناتهای بتهوون مقام والائی دارد، زیرا از همه زیباتر و دلپذیرتر و پرخون‌تر است.

و این نکته را هم براین گفته‌ها بیفزائیم که گلوک پس از پایان کار «آلسست» در ژوئیهٔ ۱۷۷۵ به یکی از دوستانش می نویسد:

وپس ازاین فتوحات، دیگرنمی خواهددوباره درهمان میدانهای پیشین بجنگد و پیروز شود. نمی خواهد مانند هایدن و موتسارت دوباره بر جای پای خودش قدم بگذارد، و پس از درخشش یک اثر، با همان خمیرمایه نانهای دیگری بپزد. بتهوون با آنها فرق دارد. وقتی به منظوری دست می یابد، آن را می بوسد و کنار می گذارد و به جستجوی منظور دیگری می رود.

پنج شش سال کار او ساختن سونات برای سازهای شستی دار بود. وقتی در این خط به اوج رسید، در راههای دیگر قدم گذاشت، و تنها در سالهای ۱۸۰۹ و ۱۸۱۰ سونات تازه‌ای ساخت که به نام ترز[1] مشهور است.

امّا در فاصلهٔ کارهای گوناگونش کوارتتهای رازومفسکی Rasoumoffsky را نوشت، و بدینگونه از گردابهای روح او آثار غول‌آسائی بیرون جستند[2].

«در هنگام ساختن آلست نزدیک بود دیوانه بشوم. اعصابم متشنج شده است. از روزی که اولین نت را نوشتم تا آخرین لحظه، درگیر جنگ بودم. یک ماه است که خواب ندارم. پنداری کندوی زنبوران عسل را در مغزم کار گذاشته‌اند. مدام زنبورها در مغزم وزوز می کنند. کینو، و کالزابیجی در نمایشهایشان عدهٔ زیادی را روی صحنه می آوردند تا مردم را سرگرم کنند و حالا می‌فهمم که چرا این کار را می کردند. امّا من نمی‌خواهم کسی را سرگرم کنم. کار من بسیار جدی است.»

آپاسیوناتا و اولین آلگروی سمفونی در دومینور هم برای سرگرمی نیامده بودند. کارهائی بودند بسیار جدی که اروپای خسته بعد از جنگ هنوز فرصت بازشناسی این شاهکارها را پیدا نکرده است.

۱— چرنی عقیده‌اش چنین است.

۱— سونات اپوس ۷۸ در اکتبر ۱۸۰۹ به پایان رسید و در سال ۱۸۰۰ چاپ شد. و به ترز برنسویک هدیه شده است.

۲— در فاصلهٔ نوشتن اپوس ۵۷ (آپاسیوناتا) و اپوس ۷۸ (دو سونات اهدا شد. به برادر و خواهر برنسویک)— سه کوارتت رازومفسکی، سه سمفونی چهارم و پنجم و ششم، کنسرتو ویولن، کنسرتو پیانو در سل‌ماژور، سه Erdody ، اپوس ۷۰، اوورتور کوریولان— از آفریده‌های اوست.

فصل چهارم

لئونور

اروئیکا و آپاسیوناتا بر قله‌های نبوغ بتهوون جای دارند و از بهترین یادگارهای دوران سه ساله، هزار و هشتصد و سه تا شش او هستند. این دو آهنگ تا دم مرگ از عزیزدردانه‌های او بودند زیرا درخشندگی و توفندگی ایام جوانی را در خاطرش زنده نگاه می‌داشتند. حتی در آثار بعدی او جای پاهای این دو آفریده دیده می‌شود.

در میان آثار ممتاز آن سالها، لئونور مقامی استثنائی دارد. برای خود او نیز لئونور اثری برازنده بود. و آن را از جان و دل دوست می‌داشت. چه به خاطرش رنج بسیار کشیده بود.

در آخرین هفته‌های پیش از مرگش دست نوشته‌ای را، که هیچکس از وجود آن خبر نداشت، از زیر انبوهه‌ای از کاغذ درآورد و به‌دست شیندلر که بر بالین او بود داد و گفت:

«از تمام فرزندانم، برای زایمان این یکی بیشتر درد کشیده‌ام. بیش از همه برای او غصه خورده‌ام و رنج برده‌ام. این یکی بیش از همه درد و غصه به جانم انداخته، و بهمین دلیل برای من از همه عزیزتر است. و پیش خود نگاهش داشته‌ام و از چشمها پنهانش کرده‌ام، که شاید روزی به درد

تحقیقات علمی و هنری بخورد[۱].»

و این دست‌نوشته، اوورتور تازه‌ای برای لئونور بود. هر اثر او نبردی تازه بود، که در کشاکش این نبردهای پیاپی به پایداری و سخت‌کوشی افکار تازه را از اعماق بیرون می کشید، و در این میان لئونور که از افتخارات هنری او بود، هرگز برای خود آهنگساز به‌پایان واقعی‌اش نرسید. لئونور سه‌بار رونویس و دست‌کاری شد. بتهوون برای آن چهار اوورتور نوشت که هریک شاهکارتر از دیگری بود.

ده سال طول کشید تا لئونور به صورت نهائی درآمد، و ما پیش از بررسی آن، اول باید تاریخ «زایمان» لئونور را مشخص کنیم.

پیش طرحهای اولین قطعات لئونور در دفترهای سال ۱۸۰۳، بعد از اروئیکا و سونات سپیده‌دم به چشم می‌آید. گروهی تاریخ تنظیم این اپرا را از مه ۱۸۰۳، یا بعدتر از آن، فوریهٔ ۱۸۰٤ یا زودتر از آن می دانند[۲]. حال آن که آهنگساز، لئونور را در فواصل کارهای دیگری نظیر اولین قطعه کنسرتوی پیانو در سل ماژور و اولین و سومین قطعه سمفونی در دومینور ساخته و روی کاغذ آورده است، که با این حساب می‌توان دریافت که هنرمند در چه مرحله از پختگی و کمال هنری به چنین کاری دست زده است. نخستین آواز گروهی زندانیان و آوای «فلورستان» لابلای همین دفترچه‌هاست و در صحنه های بعدی، و اوورتور شماره یک، کم کم تنظیم و آماده می شده است.

۱— در این اثر نکته هائی هست که به کاوش‌های جدید زیباشناسی پاسخ می دهد.

۲— ترایچکه و دیگر زندگی‌نامه‌نویسان او لئونور را از مخلوقات زمستان ۱۸۰۵—۱۸۰٤ می دانند. در صورتیکه قسمتی از این اثر پیش از این تاریخ آماده شده، و آهنگساز قسمتهائی از لئونور را پیش از اکتبر در محافل خصوصی به دوستان عرضه کرده است. تاریخ دقیق از نامهٔ ۲۰ نوامبر ۱۸۰٤ شارلوت به ترز برنسویک به‌دست می آید که می نویسد: «بتهوون چند قطعهٔ بسیار زیبا از اپرائی را که تازه ساخته، برای ژزفین برنسویک اجرا کرده است.» و کارل برادر بتهوون در نامه‌ای، به تاریخ ۲٤ نوامبر همین سال، به «برایت کوپف» می نویسد که «برادرم در حال حاضر با اپرای خود مشغول است.»

بدینگونه لئونور در قلب جنگلی پر از شاهکار متولد می شود و پرورش می یابد و در چنین فضائی به کوشش بتهوون بزرگ می شود و عضلات محکمی پیدا می کند.

این حقیقت را بپذیریم که بتهوون مردی بی باک بود. درست در فردای روزی که از زیر بار سنگین اروئیکا درآمده بود، دست به تجربهٔ دشوارتر و جانکاه‌تری در زمینهٔ اپرا زد. حال آن که در محدودهٔ تآتر و صحنه‌سازی ناآزموده بود. با این همه دوست داشت از هر مانعی عبور کند و هرچه مانع دشوارتر بود حریص‌تر و نیرومندتر می شد. این‌بار نیز می خواست با هندل، گلوک و موتسارت، این استادان بزرگ اپرا، زورآزمائی کند و به تاج افتخار دست یابد.

شاید تآتر به چشم او، دستآویزی برای کسب ثروت بود. و نباید او را از این بابت سرزنش کرد. ریاکاران مقدس‌نمائی که بتهوون را به جُرم سخن گفتن از بینوائی خویش به باد ملامت می گیرند و به کوشش مدام و همیشه بی ثمر او در راه بی نیازی مادی لبخند حقارت می زنند، نفسشان از جای گرم بیرون می آید. آیا با کار و زحمت خرج روزانه را درآوردن حقارت‌آمیز است یا به یاری مقرریهای اشراف و لطف حامیان ثروتمند زیستن؟ در این نکته تردید نیست که پول استقلال می آورد. بتهوون هرگز به ثروت گزاف دست نیافت و ناچار بود استقلالش را روزبه‌روز و به دشواری و زحمت به چنگ آورد[1].

پیش از آن که به کار اپرا بپردازد از دشواریها باخبر بود و می دانست که در این هنگامه باید با کارکنان تآتر از نمایشنامه‌نویس و شاعر گرفته تا آوازه‌خوان و کارگردان و مدیر و از همه بدتر با کارشناسان و مدعیان هنری دست‌وپنجه نرم کند. و از آن دشوارتر جدال با خویش بود و جدال با ناآزمودگی خویش در محدودهٔ آوازهای دراماتیک. کروبینی به سادگی او را در جریان امور، و

۱— در سال ۱۸۲۳ در دوران نقاهت به ییلاقی رفته بود که حمامهای آب معدنی داشت، برادرزاده‌اش در نامه‌ای از او خواست که مبلغی برای تفریح و گردش در اختیار او بگذارد، بتهوون در پاسخ او نوشت که «ما خیلی فقیر هستیم و اگر من مدام آهنگ نسازم و کار نکنم حتی برای خرج روزانه درخواهم ماند.»

تجربه های خود درمکتب کنسرواتور پاریس گذاشته بود، و او از همان اول دریافت که باید موسیقی را در چهارچوب تازه‌ای به کار بگیرد و زیر فشار بگذارد. تا مبادا باپرشها وجهشهای بی حساب ازقالب بیرون بزند. درچنین اوضاع واحوالی بود که او خود را برای ساعت تب آلود «زایمان» آماده می کرد... برای آفرینش آماده بود و وجودش پر از جوانه های در حال سبز شدن؛ امّا برای رشد و نمو جوانه ها ناچار بود خود را به یک غوغای هولناک تسلیم کند، که دفترچه طرحها و پی ریزیهای او گواه این پیچ وتابهای روحی اوست.

آمپدوکل دانشمند یونانی معتقد بود که قالبهای پراکنده، در دل شب کورمال کورمال حرکت می کنند و یکدیگر را می جویند و به‌هم می چسبند و باهم جزم وجفت می شوند و به شکل نهائی درمی آیند. به نظر او این تصاویر، جداجدا توان زیستن ندارند. باید کسی پیدا شود تا آنها را گردآورد و جمع وجور کند و به صورتی هم‌آهنگ و یک‌دست درآورد، که البته در این حال وحدت تصاویر تصادفی و کور نیست، بلکه محصول کار و زحمت شبانه‌روزی است. بدبختانه یادداشتهای اتویان، و نوشته های تایر در جلد دوم کتابش کلاف پیچیدهٔ این همه کار و کوشش را باز نمی کنند و جلوی چشم ما نمی گذارند. بتهوون برای چند لحظه آواز، در آغاز اپرا، هجده طرح گوناگون روی کاغذ آورده، و گاهی برای یک لحظه فریاد، که به‌جا و مؤثر در دل بنشیند، طرحهای بی شمار ریخته است. و آنچه نفس را بند می‌آورد چندگونگی باور نکردنی این طرحها و نقش و نگارهاست. او هرتکه‌ای را که به نظرش نارسا آمده، بی‌ترحم کنار گذاشته، طرح بعدی را جای آن گذاشته است و این طرحها و پی ریزیها به صورت انبوهه‌ای درآمده و روی هم توده شده است. برای بیست‌ودو خط موسیقی آوازی، شانزده صفحه طرحهای جوراجور، در دفترچهٔ او دیده می شود[1]. کلمات در این طرحها به هم متصل می شوند، قفل می شوند، دوباره از هم جدا می شوند و به شکل تازه‌ای بسوی یکدیگر می روند و در کنار هم جای می گیرند. راستی بتهوون چگونه از

۱ــ صحنهٔ شماره هفت، ورود پیتسارو و گفتگوی مارسلن و لئونور و روکو با یکدیگر.

میان این کوههٔ طرحها و یادداشتها کلام دلخواه را پیدا می کند؟

این همه مواد خام را در کدام کورهٔ گدازانی می ریزد و شکل نهائی را از آن بیرون می کشد؟ از این باتلاق زیر آفتاب چگونه گل و گیاه به دست می آید؟ و بتهوون در میان این همه چیزهای شوریده و گوریده باغ پرشکوه و پرنقش و نگار خود را چنان می آراید که مرزبندی باغچه ها و درختستانهایش با نظم و عظمتی کم نظیر آدمی را مبهوت می کند؟

و چنین اثری تازه به دنیا آمده بود، که آن را سرخ و خون چکان، روزهای بیستم و بیست ویکم و بیست ودوم تواسبر ۱۸۰۵ به تماشای عموم گذاشتند. در آن روزها هوای تالار نمایش زیر صفر بود، زیرا دوران جنگ بود و اتریش شکست خورده، به دست ارتش بناپارت اشغال شده بود، نخبگان وین پا به گریز نهاده بودند و ثروتمندانی که خانه وکاشانه رارها نکرده بودند، کمتر آفتابی می شدند. لان، ومور اسرداران ناپلئون درجایگاه مخصوص نشسته بودند تا اپرای بتهوون رابینند. تماشاگران عادی زیاد نبودند. خبرنگار مجلهٔ La gazette pour Le monde élégant در جایگاه مطبوعات با دیگری بحث می کرد و هردو باهم از این اپرا خرده می گرفتند. خبرنگار فرانسوی که «ژیرودو»ی زمان خویش بود و به ظنز و لودگی همه چیز را دست می انداخت معتقد بود که در تنظیم اپرا باید نظم خاص و قواعد خاص زیباشناسی مراعات شود که به نظر او هنرمندان آلمانی از چنین هنری بی بهره بودند. و از قضا روز بعد مطبوعات نیز کم وبیش همین چیزها را نوشته و به قول خودشان مو را از ماست کشیدند و ادعا کردند که این اپرا از نظر موسیقی نقصهای کلی دارد. ازاصالت بوئی نبرده است. درهم ریخته وپریشان است. ارکستر بیهوده سر و صدا می کند و به هرز می رود. آوازهای گروهی به هدر رفته اند. بخصوص آواز گروهی زندانیان در حیاط زندان از همه بدتر است.— و این اپرا بیش از سه شب بر صحنه دوام نیاورد.

از دوستان بتهوون، انگشت شماری که در آن روزهای بحرانی در وین مانده بودند، وقتی او را در تنگنا دیدند به دست وپا افتادند و به یاری اش شتافتند تا وادارش کنند بعضی از صحنه ها را حذف کند و از طول اپرا بکاهد.— و چه

کوششی بود: سخت و غیرانسانی!

دوستان در دسامبر ۱۸۰۵، شبی در کاخ شاهزاده لیشنفسکی گرد آمدند. اگوست روکل از حاضران جلسه برای ما وقایع آن شب را نوشته است. به گواهی او حاضران جلسه تکه‌تکه اپرا را بررسی می کردند. دو آوازه‌خوان قسمتهای مورد انتقاد را به آواز می خواندند، برونینگ دوست قدیمی آهنگساز مأمور شده بود که سه صحنه از قسمتهای اول را فشرده‌تر و کوتاه‌تر کند. از هرسو عده‌ای مشغول کار بودند تا اشعار زون‌لایتنر منظومه‌ساز این اپرا را کم و کسر کنند، و این کار شش ساعت تمام، از هفت بعدازظهر تا یک بعد از نیمه‌شب طول کشید. این جمع قداکار بی‌آن که به ارزش کار بتهوون توجه داشته باشند، او را زیر فشار گذاشته بودند که قسمتهای بیشتری را حذف کند. آهنگساز مثل ابر کبود غمگین بود. هرچه اصرارمی‌کردند بر انکارش افزوده می شد و اندک‌اندک چنان احساس حقارت و سرخوردگی کرد که فریاد برداشت که می خواهد این اثر را نابود کند تا اعتبار و حیثیت هنری‌اش از دست نرود. در این لحظات باریک شاهزاده خانم مهربان و سالخورده در مقابل او زانو زد و استغاثه کرد که «مبادا خشمگین شود و این کار پرارج را نابود کند.» بتهوون خشم خود را فروخورد. در مقابل محبت مادرانهٔ او منقلب شده بود و گفت:

—«هرچه بگوئید می کنم. هرکاری که شما بگوئید می کنم. به خاطر شما... به خاطر مادرم!»

و تسلیم دوستان شد، که هربلائی می خواهند بر سر لئونور بیاورند. و آنها به جان لئونور افتادند: روی سه قطعه بکلی قلم سرخ کشیدند. تکه‌هائی را از داخل بعضی از قطعات بریدند و دور انداختند. از راست و چپ قیچیها به کار افتادند. بعضی از جملات بی کس و پرت‌افتاده را به گرداب هلاک انداختند، به‌صورتی که پاره‌ای از پیوندها قطع شد و نوسانات نغمه‌ها درهم ریخت. با این همه لئونور سرودم بریده، بازهم از ساخته‌های محبوب بتهوون بود، چنان که بعدها اوورتورهای دیگری برای آن نوشت و هرگز آن را از یاد نبرد.

و امّا نتیجه این شش ساعت بریز و ببر این شد که نام لئونور به فیدلیو

تبدیل شد. و در حقیقت فیدلیو، لئونوری بود با زخمهای فراوان[1]! و این بار فیدلیو در دو نوبت، ۲۹ مارس و دهم آوریل ۱۸۰۶[2]، به اجرا درآمد. و از دفعهٔ پیش هم ناموفق‌تر بود! —و آنچه پیش از همه ناپسند جلوه کرده بود اوورتور آن بود!— منقدان و خبرگان موسیقی در نشریات هنری نوشتند که:

«تمام خبرنگاران بی‌غرض در این نکته متفقند که هرگز چیزی چنین درهم و برهم، نامطبوع و گوشخراش ندیده و نشنیده‌اند. صداها در جای خود نیستند و گوش را آزار می‌دهند.»

عجیب نبود که این «سر و صداهای گوشخراش» و «اندیشه‌های ناچیز و ناسازگار» دل این کارشناسان گیج را به‌هم می‌زد. همهٔ آنها گوشهای زیاده ظریف و زیاده حساسی داشتند! حتی جرقهٔ رنگینی که در کوارتت زندان، ابرهای اندوه را می‌شکافت، به نظر آنها با بوق و کرنای جارچیها شباهت داشت! مجله Kotzebue ، در مقاله‌ای به بتهوون توصیه کرده بود که: «**از آثار باشکوه آندریاس رومبرگ، نمونه‌برداری کند، که از نظر شفافیت و زیبائی بی‌مانند است. و بی‌کمترین اغراق و تصنع، احساسات قلبی‌اش را در نهایت توانائی باز می‌گوید.**» و منظور منقد آن بود که ساخته‌های بتهوون، برعکس نه زیبائی دارد و نه روان و طبیعی است.

بارون براون، مدیر تآتر، پس از دومین اجرای اپرای بتهوون، دیدار کوتاهی با او داشت و از زخم زبان بی‌بهره‌اش نگذاشت و گفت که: «در این دو شب وضع ما درست مثل شبهای نمایش اپرائی از موتسارت بود: جایگاه‌های افراد برجسته پر بود ولی نیمکتهای تماشاگران عادی تقریباً خالی بود.» بتهوون به

۱— بتهوون با آن که لئونور او با لئونور ساختهٔ پائر Paer همنام بود، این نام را دوست داشت، و به دشواری تغییرنام را پذیرفت. ولی نام فیدلیو هیچوقت به دل او ننشست.

۲— در دومین اجرا بتهوون حاضر نبود، شخصاً ارکستر را رهبری کند و اثر مسخ‌شده‌اش را در مقابل چشم ببیند و در نامه‌ای به تاریخ دهم آوریل ۱۸۰۶ به‌مه‌یر سرپرست آوازه‌خوانان اپرا نوشت: «**نمی‌گویم که همه‌چیز را برباد داده‌اند امّا تمام فراز و نشیبها و زیر و بمهای صوتی را از اپرای من خط زده‌اند، و ذوق نوشتن را از من ربوده‌اند.**»

خشم فریاد زد:

— «من برای افراد بی‌اطلاع چیز نمی‌نویسم. برای موسیقی‌شناسها می‌نویسم.»

بارون براون به خونسردی گفت:

— در این صورت نباید شکایت داشته باشی.

آهنگساز بیش از این بحث نکرد و از تآتر بیرون رفت. سکوت از هر کاری بهتر بود. و بدینگونه در زندان به روی لئونور بسته شد.

ظاهراً شکست او بی دلیل نبود. به جای هنر او، تیر را بسوی شخص او هدف گرفته بودند و در واقع هیاهو و ناپختگی دوستانش کار دست او داده بود[۱]. چنانکه برونینگ رسماً او را متهم کرد[۲]. نخستین‌بار بود که او با چنین غروری برضد بتهوون حرف می‌زد. در یادداشتی به تاریخ دوم ژوئن ۱۸۰۶ نوشت: «بتهوون درمانده و از پا افتاده است، عذابی می‌کشد که گفتنی نیست.» — و امّا شاهزاده لیشنفسکی برای جبران شکست بتهوون نسخه‌ای از این اپرا را برای ملکه پروس فرستاد، با این امید که برلن انتقام بی مهری وین را از او بازستاند. افسوس که اخلاص و صفای شاهزاده نتیجه نبخشید. برلن نیز خاموش ماند. و هشت سال طول کشید تا این شکست جبران شد. در سال ۱۸۰۷ قسمتهای پراکنده‌ای از اپرای فیدلیو به اجرا درآمد[۳]

۱— منقد نشریه Der Freimuthige دوستان بتهوون را متهم کرد و نوشت: «این گروه او را به خدائی رسانده‌اند. از او بت ساخته اند و دیگر هنرمندان را چنان با هو و جنجال بی اعتبار کرده‌اند که گوئی می خواهند بر ویرانهٔ اجساد آهنگسازان بنای باعظمتی از بتهوون بسازند.

۲— تایر، بتهوون را سزاوار آن همه انتقاد می داند و نامهٔ برونینگ به وگلر را، در تاریخ دوم ژوئن، گواه می آورد. امّا گواهی برونینگ چندان معتبر نیست. زیرا خود برونینگ از کسانی بود که در جلسهٔ دست کاری و سر و دم بریدن فیدلیو شرکت داشت و از طرف دیگر سوابق دوستی اش با بتهوون حکم می کرد که در چنین روزهای اندوه‌باری او را تنها نگذارد و در کنار او باشد. به‌خصوص که در این مسئله پای خود او هم در میان بود.

۳— صحنه های سه چهار نفری و گفتگوی زنانه مارسلین و لئونور جداگانه اجرا شد.

در پایان سال ۱۸۱۳، نام بتهوون ناگهان در سراسر اروپا بر سر زبانها افتاد. این شهرت و محبوبیت پردامنه و زودگذر با موسیقی کمتر در ارتباط بود و بیشتر جنبه سیاسی داشت. زیرا یکی از ساخته هایش — که چندان اهمیت نداشت و برازندهٔ نام آهنگسازی چون او نبود— تنها به این دلیل که به ولینگتن سردار مشهور و پیروزمند «نبرد ویتوریا» تقدیم شده بود و حکایت پیروزی این سردار را با خود داشت، شهرت بی مانندی به دست آورد. و این شهرت چنان ابعاد وسیعی داشت که حتی مخالفان و دسیسه چینان در مقابل او سرخم کردند. زیرا مقابله با چنین پیروزی درخشانی از عهدهٔ هیچکس ساخته نبود! این ماجرا به نفع لئونور تمام شد. مدیران اپرا به فکر افتادند از این محبوبیت ناگهانی بهره‌برداری کنند و فیدلیو را به نمایش بگذارند. البته هدفشان این بود که با هزینه‌ای اندک با همکاری چند آوازه‌خوان فیدلیو را به صحنه ببرند، چون اطمینان داشتند که شهرت و محبوبیت تصادفی، چشم همه را خیره می کند و کمتر کسی به چند و چون مطلب توجه خواهد کرد! پیش از نمایش، گئورگ فریدریش ترایچکه به اتفاق چند هنرمند تآتر بار دیگر فیدلیو را دست کاری و کم‌وزیاد کردند و صحنه ها را پس و پیش بردند و صحنهٔ اول را که در خانهٔ روکو بود برداشتند و آغاز داستان را به صحنهٔ زندان واگذاشتند. حتی خلقیات لئونور و فلورستان را تغییر دادند و بتهوون به ناچار با این تغییرات موافقت کرد و گوشه هائی از بهترین قطعات اپرا را کنار گذاشت. با این تغییرات فیدلیو از نظر نمایشی جان‌دارتر نشده بود. امّا بتهوون در این میان قربانی نشده بود. خود او به شکوه می گفت که «**این اپرا تاج شهیدان را بر سر من گذاشته است!**» با این همه مأیوس نشد و اوورتور تازه‌ای برای آن نوشت[1]. این اوورتور بیشتر جنبهٔ حماسی داشت و در قالب تآتری بهتر می گنجید. پس از این دستکاریها اپرا روز بیست‌وسوم مه ۱۸۱٤ روی صحنه رفت و به شهرتی شگفت‌انگیز دست یافت. بیست‌ودوبار در وین به نمایش درآمد و بارها در دیگر شهرهای اروپا برصحنه درخشید.— در

۱— این اوورتور برای اولین شب آماده نشد، و در دومین شب اجرا با اپرا پیوند یافت.

پراگ روز ۲٤ نوامبر ۱۸۱٤ زیر نظر وبر Weber بر صحنه آمد. برای این اجرا موشلس موظف شده بود بعضی از قسمتها را کوتاه کند تا برای تآتر مناسب‌تر باشد. و موقعی که خبر آن به بتهوون رسید گفت که: «**خداوند به یاری لئونور شتافت و او را نجات داد!**» و پس از این قضایا بود که بتهوون متن منظومش را نوشت که: «**ای انسان! به یاری خود برخیز!**» و حق هم داشت که عاقبت پس از تحمل آن همه بلا خداوند را به یاری خود ناگزیر ساخته بود!

با این وصف هنوز فیدلیو —یا لئونور زخم‌خوردهٔ سالهای ۱۸۰۵ و ۱۸۰٦ آنگونه که باید به بالاترین درخشش خود نرسیده بود، تا آن که ده سال بعد یکی از نوابغ اپرا، بانویی به نام ویلهلمن شروتر دورینت، W.Schroter-Devrient این اثر را به قلهٔ افتخار رساند. برلیوز جوان که هنرنمائی این زن را در نقش لئونور در پاریس دیده بود در خاطراتش نوشت که هرگز آن شب را فراموش نخواهد کرد.

افسوس که بتهوون در خاک خفته بود و لئونور را بی کم‌وکاست، در اپرای پاریس به هنرنمائی این تابغه آواز ندید، و تا آخرین روزهای عمر لئونور را فرزند عزیز و رنج کشیدهٔ خود می دانست.

٥

این اثر چگونه چیزی بود که بتهوون تا آخرین لحظهٔ عمر رشته جانش به آن بسته بود؟ و چگونه چیزی بود که با سه شکل گوناگون روی صحنه رفت و آهنگساز چندین اوورتور برای آن نوشت، و تا آخرین روز احساس می کرد که این اوورتورها کفایت نمی کند و باید آهنگ تازه‌ای برای آن بسازد؟

و چگونه چیزی بود که بتهوون همیشه احساس می کرد که هنوز در این ماجرا حرف ناگفته‌ای باقی مانده و آنچه به ذهن او نشسته، تمام و کمال روی کاغذ نیامده است؟— این نکته را فراموش نکنیم که این اوورتورها تنها مقدمه‌اپرا نیستند و برای خود استقلال دارند و پاسخ جداگانه‌ای به معمای حیاتی او هستند، و مفسران برای کشف این معما از آنها دستاویز می سازند. حالا باید پرسید چرا بتهوون برای یک اپرا چندین اوورتور ساخته؟ از این همه سماجت چه

منظوری داشته؟ معمای دراماتیک او در دنیای موسیقی چه بود؟ با این کارها می خواست چه معمائی را حل کند؟ در پاسخ باید گفت که بتهوون در اپرا قالب و محتوای تازه‌ای کشف کرده، و غریزه‌اش به او فهمانده بود که هنوز کار او به مرحلهٔ کمال نرسیده و به بدعتهای دیگری نیاز دارد. امّا برای او که هنرش ابعاد گوناگون و عظیمی داشت، آیا ساده‌تر نبود که این کوششها و نوآوریها را در آهنگ تازه‌ای دنبال می کرد، یا اپرای دیگری می ساخت و پیام هنری‌اش را لابلای آن جای می داد؟ پس چرا روی این اپرا پا می فشرد؟ آیا لئونور اپرائی استثنائی بود؟ آیا موضوع لئونور اینگونه او را پای‌بند کرده بود؟

پیش از بررسی این نکته به یاد داشته باشیم که موضوع این اپرا، اقتباس از داستانی به قلم ژان نیکلابویلی T.N.Bouilly نویسندهٔ فرانسوی بود. یوزف زون لایتنر J.Sonn Leithner ان را به‌نظم آلمانی درآورده،بتهوون به ابتکار خود بخشهای تازه‌ای برآن افزوده، در پایانهٔ آن همسرایی چهارصدایی در مایه maestoso شعری ازشیللرجای داده بود که:

«هرکه زنی را دلباختهٔ خود کند با ما سیکباران یگانه خواهد شد.»

و بیست سال بعد همین اندیشه را به چکامه شادی سمفونی نهم انتقال داد. راستی چه‌چیز قلب او را می فشرد؟

در سراسر زندگی آرزوئی سینهٔ او را می فشرد، و این آرزو یا رؤیا که هرگز از او جدا نشد، این بود که دلدارش به زناشوئی با او تن دردهد و به‌پیمان خود وفادار بماند. در اینجا از بی مهری زنان با او حرفی نمی زنم. منظور من ته‌ماندهٔ طعم تلخ این بی مهریها در جان اوست. چنان که در سال ۱۸۱۷ به نانی جاناتاسیو دل ریو[1] گفته بود:

«از زن و مرد، کسی را نمی‌شناسم که مدتی بعد از ازدواج از پشیمانی حرف نزند. در زندگی به انگشت‌شمار زنانی دل بستم، و پس از چندی که آنها را بهتر شناختم خدا را شکر کردم که به همسری با من رضایت ندادند. دریغا که بسیاری ازآرزوهای ما به جائی نمی رسد!»

۱ــ نقل از دفتر خاطرات نانی جاناتاسیو دل ریو

بگذریم! بتهوون به زن و همسر در قلبش جائی مقدس بخشیده بود و در لئونور، این اثر بزرگ و دراماتیک، به این احساس جامهٔ زیبائی پوشاند.

گوته که ظاهراً کمتر از او حق داشت از عشق و عاشقی گلایه کند و بیشتر از او در این کار تجربه داشت، بارها از تلخکامی و ناآزمودگی اش در کار عشق سخن می گوید، زیرا به زن دلخواهش نرسید و اگر هم رسید چندان جانب او را نگاه نمی داشت، با این حال در پایانهٔ فاوست، زن را با همهٔ مصیبتها و گرفتاریهایش، ستایش کرد.

شاید اینگونه نازک اندیشیها به نظر زیبا شناسان امروز بسیار هنرمندمآبانه جلوه کند، امّا وقتی گوته پادشاه هنر اثر جاودانه اش را به نام زن به پایان می رساند، من هم حق دارم که اثر انگشت زن را در اندیشهٔ بتهوون بیابم و سهم زنان را در جذابیت اپرای فیدلیو ردیابی کنم.

دنبالهٔ موضوع خودمان را بگیریم:

تا امروز چقدر از فیدلیو بد گفته اند. و چه حرفها زده اند! و در طول یک قرن چقدر زیاد و چقدر بد و نفرت انگیز آن را به صحنه برده اند، و باید گفت که فیدلیو را بارها، بی آن که بفهمند بازی کرده اند[1].

۱— این اپرا جمعاً موزیکال، و تراژدی آوازی است. در صورتیکه بسیاری از کارگردانان و تهیه کنندگان به این حقیقت پی نبرده، به دلخواه خود آن را رنگ آمیزی کرده اند. هرمان والترس هائوزن H.Walters hausen در نقد ارزشمندش در سال ۱۹۲٤، فیدلیوهای روی صحنه را، از ابتدا تا زمان نوشتن رساله، از نظر کارگردانی و شکل اجرا بررسی و موشکافی کرده است. در بخشی از این رساله که در رابطه با سن و شکل و قیافه بازیگران اشاره می کند که فلورستان، جوان اول اپرا، مردی عاشق پیشه نیست، که با صدای تنور آواز می خواند بلکه مردی است تقریباً چهل ساله که تجربهٔ مبارزات سیاسی و زندگی پرماجرا پشت سر اوست و خلق وخوی مردانه دارد. مصمم و با اراده است و شجاعانه تن به قضا داده. لئونور برعکس، به خصوص در روایت اول، زیبا و شکننده است. با قهرمانی پر هیاهو نظیر برون هیلده در اپرای واگنر هیچگونه شباهتی ندارد. به نظر این منقد در اپراهای قرن نوزدهم به تاروا، بیشتر به جنبهٔ تآتری این اپرا تکیه کرده، برطنین صداها افزوده اند و آدمهای نمایش را بی دلیل به صورت افسانه ای و بزرگتر از معمول درآورده اند، و بیشتر از روی

کمی از نزدیک‌تر نگاه کنیم.

آنها که مثل ما سعادت حضور در جشن سدهٔ بتهوون، در وین را داشتند، یک قرن سوءتفاهم را در حال اقرار به گناه در مقابل خود می دیدند و این احساس را باهم تقسیم می کردند. بخصوص وقتی که پردهٔ دوم فیدلیو، این شاهکار یگانه و بی سابقه و بی جانشین را برصحنهٔ اپرا به چشم می دیدند.

بی تردید عظمت این اثر در گرو نبوغ آهنگساز بود، هرچند داستان اپرا پابه‌پای آهنگ آمده بود و حکم اسب نیرومندی را داشت که زیر پای چابکسوار پشت‌خم نمی کرد. بتهوون با این پیروزی به مقام درخور خود رسیده بود و آن همه پایمردی برای رسیدن به منظوری چنین والا بی اجرا نمانده بود. در سال ۱۸۲۳،

خوانندگان دراماتیک عصر موتسارت که مجذوب شیوهٔ اپراهای ایتالیائی بودند، و نمونه‌برداری کرده‌اند، از خوانندگان سوپرانو توقع داشتند که به نیم‌صدا بخوانند و به نمایش حالت غم‌انگیز بدهندواز خوانندگان دیگر می خواستند که به صدایشان کش‌وقوس بدهند و همه‌چیز را اغراق‌آمیز جلوه دهند. تا آن که «ویلهلمن شروتر— دورینت» بانوی زیبای خواننده ظهور کرد و بهترین اجرای لئونور را به جهانیان نشان داد و نهایت ظرافت و نرمش را در بازی و صدا به نمایش گذاشت و از اول تا آخر اپرا مهارتش را حفظ کرد. در نمایشهای پیشین، خوانندگان بیشترحالت شکننده و عصبی داشتند و در این کار مبالغه می کردند. چنانکه لئونور در این نمایش، پس از بازی قسمتهای اول و افراط در عصبی بودن از پا درمی آمد و به حالت عشق نزدیک می شد! و معمولاً نمی توانست بازی خود را تا آخر با همان لحن ادامه بدهد و این وضع امروز نیز در اکثر اجراها به چشم می خورد.

پروفسور یوزف تورنو مدیرکل تآترهای برسلاو، در بررسی فیدلیوهای به صحنه آمده به این نتیجه می رسد که در این اپرا همه‌چیز باید وقف بیان اندیشهٔ نهائی شود و با تضاد نور و سایه، و هماهنگی موسیقی ارکستر با حوادث روی صحنه همه‌چیز به خوبی مجسم شود، بشرطی که این کارها به ابتذال نکشد. برای مثال در اجراهای این اپرا در وین، گاهی سر زدن آفتاب در حیاط زندان با سمفونی در دوماژور برای ارکستر و آواز، همراه می شود، که از وزن آن می کاهد.

برلیوز که بازی شروتر— دورینت را به‌چشم دیده، می نویسد: «گاهی او را به هنگام بازی با خنده‌ای تشنج‌آمیز می بینیم که دستهایش را به سوی پیتسار و دراز می کند.»

که وبر Weber به دیدارش رفته بود، در ضمن گفتگو از اپرای همکار جوان خویش، از اشعار و ترانه سرایان اپرا سخن گفته، از خامی و ناآزمودگی منظومه سازان آلمان انتقاد کرده، مهارت متن نویسان فرانسوی را ستوده بود. و براین سخن افزوده بود که فیدلیوی او ریشهٔ فرانسوی دارد[1].

٥

آنچه از داستان پردازان فرانسوی به او رسیده بود، تنها داستانی کم و بیش جذاب و خوش ساخت نبود، بلکه همراه داستان، فضای اندوهگین حوادث، و بالا تر از آن، فضای انقلاب به ذهن او راه یافته بود.

امّا متن نویسان، مثل کسانی که تا گلو در گرداب زندگی فرو می روند و گرفتاری معاش و حوادث روزانه چشم و گوششان را پر می کند و از جاودانگی غافل می مانند، نتوانسته بودند نفس اشیل را در این داستان بدمند و تنها به نقل وقایع اکتفا کرده بودند، تا آن که بتهوون کار ناتمام را تمام کرد، و او به همانگونه که در سمفونی قهرمانی، «هومر» دوران امپراتوری بود، در لئونور، اشیل عصر انقلاب است.

می دانیم که موضوع داستان لئونور ساخته و پرداخته ذهن «بویلی» نبود خود او بعدها در خاطراتش نقل می کند که زنی از اهالی تور Tours را می شناخت که این ماجرا برای او اتفاق افتاده بود. امّا بتهوون از این بابت چیزی نمی دانست. زیرا خاطرات «بویلی» بعد از مرگش منتشر شد، یعنی زمانی که سالها از ساخت و پرداخت اپرای فیدلیو گذشته بود[2]. بویلی برای آن که واقعیات را در پس پردهٔ داستان پنهان کند تا کسی آن زن قهرمان را که هنوز زنده بود

۱— در این گفتگو بتهوون منظومه های فرانسوی سه اپرای فیدلیو، بانوی راهبه، و مرد سقا را در نوع خود از همه بهتر دانسته بود. و تصادفاً موضوع دوتا از این سه اپرا با وقایع انقلاب کبیر فرانسه مربوط است.

۲— بتهوون از این حقیقت بی خبر بود، و در ابتدا این داستان را به‌خاطر جذابیتش انتخاب کرد، و کم کم در پی ریزیها، وقتی به پیتسارو رسید و به طرح خلقیات او پرداخت به ارزش حماسی داستان پی برد و هنگامی که لئونور را شناخت دلباختهٔ ویژگیهای او شد.

نشناسد[1]، به داستان لباس اسپانیائی پوشاند و فضای حوادث را به زندان حکومتی آن مرزوبوم منتقل کرد، و این دوراندیشی بسیار عاقلانه بود، امّا داستان در محدودهٔ یک کشور باقی نماند و رنگ جاودانگی گرفت[2]. در صورتیکه وقتی نویسنده آن ماجرا را نوشت و منتشر کرد دو سال بیشتر از وقوع حوادث آن نمی گذشت و آن بانوی دلاور هنوز زنده بود.

حوادث داستان به خودی خود پرکشش و از هرنظر کامل است. وقایع در فضای وحشت‌انگیز زندان حکومتی اتفاق می‌افتد. زنی برای رهائی شوهرش لباس مردانه می‌پوشد و خود را در میان کارکنان زندان جا می زند. همین ماجرا و بقیهٔ قضایا فکر آدمی را به دنبال می کشد. منتقدان براصل داستان خرده نمی گیرند ولی معتقدند منظومه ای که براساس آن اپرای فیدلیو تنظیم شده ناموزون و مبهم است و بتهوون با آن همه نبوغ نتوانسته، حالت دراماتیک را در این اپرا حفظ کند. که در این زمینه باید گفت منقدان به جوهر واقعی منظومه که اساس کار بتهوون بوده، توجه نداشته‌اند.

هرمان والترس هائوزن دفاع از متن فرانسوی فیدلیو را به عهده گرفته است

۱— لوئی ژانه در کتاب سه جلدی‌اش، چاپ ۳۷—۱۸۳۶، از قول «بویلی» می نویسد: «این داستان شرح فداکاریهای بانوئی از شهر تور است، که خود من شاهد گوشه‌هایی از آن بودم.» و «بویلی» در دوران حکومت «ترور» در شهر تور مقام اداری مهمی داشت.

۲— لئونور یا «عشق و زناشوئی» برای اولین بار در تآتر فیدو در روز ۱۹ فوریه ۱۷۹۸ در یک نمایش دوپرده‌ای بر صحنه رفت. در این نمایش، حوادث در یک زندان حکومتی، در چند فرسنگی سویل از شهرهای اسپانیا اتفاق می افتد.

و این داستان در هرجا که در قالب نمایش بر صحنه آمد رنگ تازه‌ای گرفت. «کاروالهو» از کارگردانان تآتر روایت تازه‌ای از آن تهیه کرد و بر صحنه برد. در این روایت حوادث در سال ۱۴۹۵ در شهر میلان روی می دهد. لئونور نامش را عوض می کند و ایزابل داراگون می شود! فلورستان به ژان گاله، پیتسارو به لودویک اسفورزا، و فرناند و به شارل هشتم تغییر نام می دهند. بعدها شکل های دیگری با رنگها و قالبهای دیگر از این داستان تهیه شد و در همه‌حال جذابیتش را حفظ کرد.

و در رسالهٔ خود شرح می دهد که تنظیم اشعار این اپرا که آنقدر زیر شلاق منقدان عذاب کشیده، زیاد معیوب نیست. منقدان خرده می گیرند که در این متن سبکهای گوناگون به هم درآمیخته اند، حال آن که این درآمیختگی از طبیعت داستان چندان دور نیست. زیرا ابتدای ماجرا در فضائی روی می دهد که لحن تراژدی ندارد و از واقعیت گرائی موضوع حکایت می کند. حوادثی را در انتهای دوران ترور و در زندان حکومتی دربر می گیرد، امّا زندگی در حاشیهٔ این رویدادها رنگ آرام خود را حفظ می کند. گلدانهای شمعدانی جلو پنجره‌ها، رؤیاپردازی دختران جوان، ساده‌لوحی و دلسوزی زندانبان پیر، لباس مردانه پوشیدن زن جوان، و چیزهائی از اینگونه، ظاهراً به کمدی و حالات آن شباهت پیدا می کند. و هنر اینجاست که از این مجموعه آمیزه‌ای نرم و ظریف فراهم شود که سایهٔ تراژدی را با فضا درآمیزد و در این فضای به ظاهر آرام، نرم‌نرم تراژدی سایه اش را بگستراند و بالهایش را از همه‌سو باز کند. منظومه‌سازان فرانسوی (نام شاعر برای منظومه‌سازان زیادی بزرگ است!) به دنبال پیروزی کمدی بورژوازی و اپرا کمیک فرانسه در دوران انقلاب فضای تاریک و روشن را با اسرار خوفناک درمی آمیزند و رمانتیسم در موسیقی آلمان از آنها الهام می گیرد و به غنای بیشتری دست می یابد. وبر در فرایشوتس Freyschutz خود از همین الهام گرفته، فضائی را خلق می کند که صداها در آن دم‌به‌دم بیشتر اوج می گیرد و اضطراب‌آمیزتر می شود. در صورتیکه منظومه‌سازان بینوای فرانسوی چنین افکاری را در سر نمی پروراندند و از اینگونه برداشتها دور بودند و چنین مسائلی برای آنها عجیب بود. نویسندگان امروز ما گواه دیگری از همین زخم‌خوردگان فاجعهٔ خونین اروپا هستند که خیلی چیزها را احساس می کنند ولی از شرح فجایع و حقایق در آثار خود بیم دارند و حتی از آن می گریزند. با این وصف گاهی برخلاف میل خود، جای انگشت این ارتعاشات در کارهایشان دیده می شود. نسل گذشته نیز با جنبشهای اجتماعی و وحشت و ترور و بسیاری از مسائل رودررو بود، ولی کمتر جرأت می کرد حقایق را بازگو کند و به لکنت نیفتد. تا آن که مردی چون بتهوون قدم پیش گذاشت و بی‌پرده و بی ملاحظه

حقایق را بازگفت و از هیچ چیز فروگذار نکرد، و قدرت روحی و نبوغ خود را در این راه گذاشت. لئونور نمایش عظیم دلواپسیهای زمانه بود. لئونور جانهای لگدمال شدهٔ تشنگان آزادی را عرضه می کرد. اوج گرفتن دم‌افزون رنجها از یکسو و شادیها و امیدها از سوی دیگر در این مجموعه گنجانده شده است. لئونور راه امیدوار بودن و به پیکار ادامه دادن را به ما نشان می دهد، و دست ما را در ته گرداب می گیرد و به قلهٔ آسمان فرا می برد.

اگرچه لئونور نورسیده با لئونورهای اصیل[1] ولی ناتوان و فرسودهٔ پیش از خود خویشاوندی دارد، با آنها متفاوت است. هیچکدام از لئونورهای پیشین چنین موج برنداشته اند و بُرد معنوی شان به این اندازه نرسیده است. لئونور بتهوون از نظر موسیقی ممتاز است و در این مسئله جای تردید نیست. نوشتهٔ سمفونیک لئونور از مهول و کروبینی مایه می گیرد، که در محدودهٔ آنان هنوز این میوه کمی کال و سبز بود، و یا فشردن، فقط چند قطرهٔ از شیرینی اش به کام می نشست.

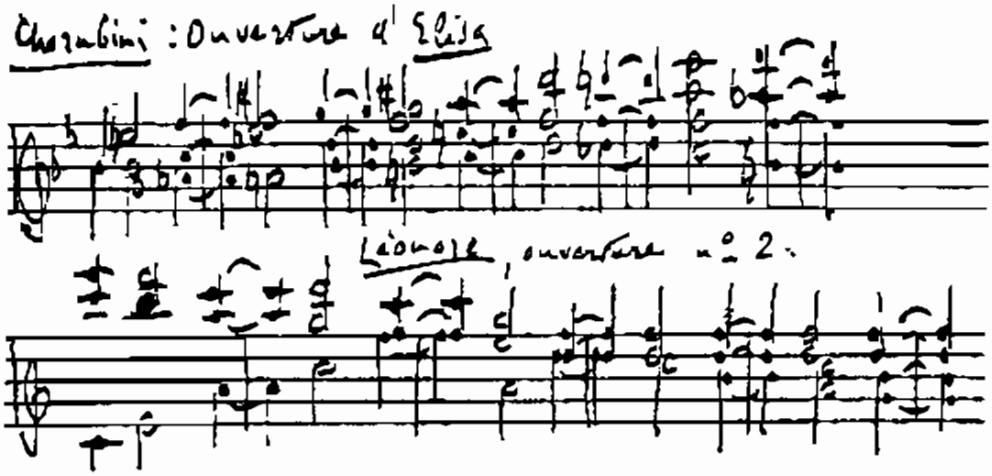
به خاطر داشته باشیم که بتهوون پیش از ساختن لئونور، و در ایامی که شنوائی اش را از دست نداده بود، گاهی در وین به تماشای اپراهای فرانسوی می رفت[2]. و در آن موقع هیچکدام از هنرمندانی که در قید حیات بودند در این نظر با کروبینی همسنگ نبودند و بتهوون لابلای پیش‌طرحهای فیدلیو بعضی از صحنه های اپرای «مرد سقا» را یادداشت کرده است. سیفرید و شیندلر در خاطرات خود نوشته اند او چقدر به کروبینی احترام می گذاشت و حتی در سال ۱۸۲۳، یعنی در اوج خلاقیت خود نیز به فروتنی از کروبینی یاد می کرد.

بنابراین جای شگفتی نیست اگر اثر انگشت او را در کارهای بتهوون ببینیم. هوفمن Hoffmann که همه‌چیز را بهتر از دیگران می دید از خطهای

۱— در اینجا از لئونور گاوو Gaveaux که بتهوون آن را می شناخت حرفی نمی زنیم. هرمان آبر از قسمتهائی از آن یادداشت برداشته، و برلیوز معتقد است که آوای روکوکو در این لئونور با کار بتهوون قابل مقایسه است.

۲— تایر در جلد اول کتاب خود فهرستی از اپراهای کروبینی را به دست می دهد که بتهوون در وین به تماشای آنها رفته است.

مشترک اوورتورهای کروبینی و اوورتور کوریولان به‌حیرت افتاده بود، از زمان واگنر تا به امروز منقدان آلمانی میان ساخته‌های این‌دو شباهتهای بسیار پیدا کرده‌اند هرچند بسیاری از این شباهتها از یک منبع مشترک، یعنی آثار گلوک سرچشمه می گیرد ولی در بعضی از همسازیهای ابتدای اوورتورهای بتهوون و چند مورد دیگر و بسیاری از موتیفها و «افه»های خاص تأثیر اپراهای مهول و کروبینی در بتهوون آشکارا دیده می شود. این دو آهنگساز فرانسوی تا سالها پس از انقلاب حرکات عصبی و تب لرزه‌های تشویش و هیجان را در ساخته‌های خود حفظ کرده‌اند و ما را به یاد مالاریای کهنه می اندازند که تا مدتها پیش از بحران گه گاه عود می کند. اشمیتز صورت بلندبالائی از این تب لرزه‌ها را که به‌بتهوون نیز سرایت کرده در کتاب خود آورده است که در این میان می توان از «افه»های تمثیلی و جوش‌وخروشهای یک‌پارچه سازهای زهی در کودای لئونور شماره ۳ نام برد که از اوورتور الیزای کروبینی مایه می گیرد و شباهت کودای لئونور شماره دو با همین اثر، و طرحهای تکمیلی لئونور شماره یک و کوریولان با الیزا و Stratonice مهول[۲] Méhul انکارپذیر نیست.



۱— تأثیر کروبینی در قالب کودای اوورتورهای بتهوون در رسالهٔ اشمیتز به دقت مشخص شده است.

۲— و یکی دیگر از شباهتهائی که اشمیتز کشف کرده است.

(بقیه را در صفحهٔ بعد ببینید)

و پاره‌ای از تمهای اوورتور در ساخته‌های مهول با اوورتورهای بتهوون خویشاوندی دارند، که دراین میان از درخشش صاعقه‌آسای ترمپتها در اوورتورهای لئونور شماره ۲ و ۳، و نزدیکی آن با اوورتوری از مهول در آهنگ به‌نام هلن باید یاد کرد.

(بقیهٔ رازگشائی اشمیتز:)

با این همه، نبوغ بتهوون در اعماق اینگونه شباهتها و خویشاوندیها از درخشندگی فرونمی ماند. ایده گرفتن از دیگران چندان مهم نیست. بشرط آن که ایده به پختگی و کمال نزدیک شود و برای چنین کاری تنها هوشمندی کافی نیست، باید برای آن مفهومی والا و قالبی روان و مناسب پیدا کرد آنچه از دیگران وام می گیریم در حکم توشهٔ راه است و نه بیشتر! آنچه بتهوون از مهول و کروبینی وام می گیرد توشهٔ راه است و سیرو سفر حکایتی دیگر دارد. کروبینی و مهول، خود در اول قدم حیران ماندند، بتهوون با این توشه به راه افتاد و رفت و رفت و به سر منزل مقصود رسید، و ثابت کرد که پرشور بودن و عاشق کار خود بودن خوب است ولی بس نیست. باید همه چیز را باهم داشت. کروبینی در این راه فروماند و عقب نشست و چنان هوشمند بود که می دانست چه چیزهائی کم و کسر دارد. می دانست که توانائی این کار را ندارد. ناگزیر هوشمندانه حرفش را زد و کنار نشست و به همین اکتفا کرد که دروازه‌ای را به روی دیگران گشوده، و راه را نشان داده است. تمهایش خون کافی نداشت. ملودیهایش تجریدی بودند. او قوانین حرکت را می دانست ولی خود را به خطر نمی انداخت حال آن که بتهوون خود را به وادی خطر پرتاب کرد. آن آهنگسازان پیش کسوت و انقلابی دوزخ را آزمودند. عشق را آزمودند، قدرت را آزمودند و رنج را آزمودند، و افسوس که توانائی و جرأت نداشتند که زیاد پیش بروند. اول قدم را برداشتند و شتاب زده بازگشتند. ولی بتهوون روی خط آنها قدم گذاشت و پیش رفت و هنگامی که به

مقصد رسید، پیشتازان انقلابی اش هنوز در همان اول قدم بودند.

٥

احساسی که در سراسر لئونور به چشم می خورد بر مبنای تضاد است. سقوط در گرداب است و برآمدن و فرارفتن تا آسمان. تاریکی شب است و روشنائی آفتاب.

و امّا تضاد وقتی به اوج تراژیک خود می رسد و صداها درهم می پیچند و گسترش می یابند، که به‌نیمهٔ دوم پردهٔ اول و آوای لئونور می رسیم. بتهوون وقتی به اینجا می رسد، تازه به ژرفای واقعی آن پی می برد و منقلب می شود. گوئی با خود می گوید:

«ای جان خسته! بیش از این خود را مشکن!»

و با این احساس نورافکن خود را در گوشهٔ دیگری از دنیای موسیقی استوار می کند. برای انتقال کمدی موزیکال به اپرا و تبدیل کمدی ساده به‌یک تراژدی بزرگ، کاری شگرف لازم بود، که قطعاً آسان نبود، امّا مردی به نام بتهوون از پس آن برمی آمد. موتسارت نیز از پس چنین کاری برآمده بود. حتی گلوک در «ایفی ژنی دراولید» و اُرفه، توانسته بود عالی‌ترین تصاویر غنائی را با ساده‌ترین و مردمی‌ترینشان بیامیزد.

لئونور برای بتهوون یک آغاز بود. و از همان آغاز به «Terra ignota» یا سرزمین ناشناخته رسیده بود. و مشکل آن بود که خود عیب و نقص کارش را می دانست، با این وصف از کوشش دست برنداشت. به همانگونه که پیش از آغاز اروئیکا و سمفونی در دومینور، در گوشه‌ای ایستاده، با نگاهی عقاب‌آسا به میدان کارزار چشم انداخته بود، این‌بار هم از دور همه‌چیز و همه‌جا را دید و کاوید و آغاز را از آغاز نگریست، و با صبر و حوصله‌ای بی مانند و پشتکاری بی سابقه[1] قطعه به‌قطعه را ساخت و به‌نظم در پی یکدیگر جا داد و برای آن که چرخها را روی ریل بیندازد و حرکت بدهد عضلات هرکول‌مانند خود را به کار

۱— دفترچه طرح ریزیهای سال ۱۸۰۳ نشان می دهد که برای آهنگ مارسلین چهار طرح مفصل و خرده طرحهای بی‌شمار روی کاغذ آورده است. در دوئوی مارسلین و ژاکینو، که

گرفت. در بعضی از صحنه‌ها که نکته‌هائی را از موتسارت گرته‌برداری کرده، کارش به شعبده‌بازان لایپزیک و پاریس می‌ماند که از توی جورابهای کوچولوی آدمک خیمه‌شب‌بازی جعبهٔ آواز غول‌آسائی را درمی‌آورند.

این کار پرزحمت برای بتهوون بی‌فایده نبود. قطعه‌های اول هم از نظر ظرافتها و ریزه‌کاریهای ارکستری و هم از لحاظ بیان دقیق احساسات خوب از آب درآمدند، بخصوص در Quartefto en canon از همه موفق‌تر است، که برلیوز جوان در Benvenuto ، از بسط و گسترش آوائی آن بهره می‌گیرد، و این آوای دوتائی میان مارسلین و لئونور ظرافت معصومانه‌ای دارد که دست ارکستر[1] را در هنرنمائی باز می‌کند.

امّا پیداست که آهنگساز در آغاز از قلب خود چیزی مایه نمی‌گذارد و بیشتر تجربه‌ها و آموخته‌هایش را به کار می‌گیرد. اولین قسمت پردهٔ اول، که در آن چیزهائی از موتسارت وام گرفته، بی‌روح است و بوی تقلید می‌دهد نه تقلید از طبیعت بلکه از کتاب. حتی در نیمهٔ دوم پرده آدمهائی که خلقیاتشان با اخلاق و روح بتهوون سازگار نیستند آوایشان چندان موفق نیست. پیتسارو در این ملودرام، اگرچه خائن است، در نوع خود عظمت توحش‌آمیزی دارد. «وبر» به این موضوع اشاره کرده است، که به هرحال کمی مسخره به‌نظر می‌آید. در روایت اول در پایان پردهٔ اول، با پیتسارو، روکو، لئونور، و نگهبانان پیتسارو روبه‌رو می‌شویم، و در این بخش آوازها بیشتر خطابه‌ای و پُرطمطراق است و به ملودرامهای میربیر Meyerbeer ،از محصولات بعد از خود، بی‌شباهت نیست. و در اینجاست که باید گفت گاهی خوش‌قلبی و صداقت به آدمی ضربه می‌زند!. بتهوون اهل ریا نیست. نمی‌تواند دروغ بگوید. نمی‌تواند مهر و کینش را پنهان کند. یا چیزی را

سایهٔ موتسارت را در آن می‌بینیم، بتهوون میزان به میزان و کلمه به کلمهٔ آن را بارها آزموده، تا میزان و کلمهٔ مناسب را پیدا کرده است.

۱— ویولونسل، اوبواها، باسون‌ها به کار می‌افتند. این duetto شماره ده، اگرچه در نمایشهای بعدی از درام حذف شده است. امّا در خور آن است که بهتر شناخته شود و ارکسترها از تمرین آن مضایقه نکنند.

بی نهایت دوست دارد یا از چیزی بی نهایت متنفر است. بنابراین باید به چیزی معتقد باشد و به آن عشق بورزد که از آن سو تا بی نهایت پیش برود. حدّ وسط برای او معنی ندارد!

به همین دلیل در آنجا که آوای لئونور و آواز گروهی زندانیان شروع می شود تمام جانش را به کار می گیرد، و برای همپائی شعر و موسیقی به منظومه سازان چیره دست که در مکتب گلوک درس آموخته باشند نیاز داشت، ولی متأسفانه آدمهائی در اختیار او بودند با ذوق متوسط، که با تآتر انس گرفته بودند و قراردادهای تآتری را روزی هزاربار برای هم تکرار می کردند، و او که تازه کارتآتری را شروع کرده بود، در وضعی نبود که مثل گلوک، که سالم و چابک بود بی پروا روی صحنه بدود و از همهٔ ریا کاران، از هنر پیشه و آوازخوان گرفته تا نوازنده و متن نویس و کارگردان عیب و ایراد بگیرد، زیرا علیل و نیمه شتوا بود و از آن می ترسید که یکی از میان گروه پرخاش کند که «خودمان بهتر می دانیم که چه باید کرد. شما که چیزی نمی شنوید!» به همین سبب ناچار به تسلیم بود، و ابتدای کار را با قبول سنتها و قراردادهای تآتر آغاز کرد.

امّا در یک سفر طولانی تنها نباید به نقطهٔ حرکت چشم دوخت. بلکه باید صبور بود و به دنبالهٔ سیر و سفر و پایان راه نیز چشم انداخت. به یقین چابکسری که در چنین راه درازی پیش می تازد، در طول راه حس می کند که سنتها و قراردادها مانند لباسی تنگ و پر از دکمه و قیطان نفس او را بند آورده، ناچار با یک تکان بندها و قیطانها را پاره می کند تا آسوده تر به سیر و سفر ادامه دهد. بتهوون نیز در همان قطعات اول طناب سنتها و قراردادها را پاره کرد و با سرعت و قدرت پیش تاخت. حالا باید دید که چگونه در این کار موفق شد؟

۵

لئونور به زبان آمده بود. لئونور با زبان جاودانهٔ امید سخن می گفت. لئونور امید را فرامی خواند: O, Hoffnung!... Hoffnung!

و امید در آن ایام برای او الههٔ نیکوکاری بود! او هنوز جوان بود — سی و پنج سال داشت — دردهای او بی درمان نمی نمودند. هنوز اندوه تسلیم و توکل،

که دوازده سال بعد[1] در جانش خواهد نشست از او فاصله‌های بسیار داشت، هنوز در اعماق نومیدیهایش امیدوار بود، از امیدواری مداوم خسته نمی‌شد و در همین گیرودار بی‌ریزی لئونور، پنج طرح بزرگ برای نغمهٔ امیدواری نوشت[2].

این نغمه، ملودی زیبا و آرام و گشاده‌ای دارد. با این وصف نغمهٔ امیدواری در مقابل آوای لئونور پریده‌رنگ می‌نماید. در اینجا امید از ژرفای رنج و از قلب خونبار برمی‌خیزد.

به دوستداران بتهوون توصیه می‌کنم که اولین روایت لئونور را به دست آورند[3] و آن را مطالعه کنند. در این روایت آوازها زیبا و غنی است و از همه خوبتر دومین آواز گروهی زندانیان در پایان اولین پرده است و آوازها در مجموع تعادل بیشتری دارند، و بعضی از این آوازها نظیر ندارند و حذفشان از روایات بعدی تأسف‌آور است. حال آن که در روایت اول عواطف بتهوون ناب و بی‌پرده تجلی می‌کند. اگرچه دست کاریهای بعدی جنبه دراماتیک اپرا را بیشتر کرده، آن را بسوی کمال برده است و در آوای لئونور، به‌خصوص این مسئله نمایان‌تر است، که ویولن‌ها با نتهای بالا، آواگونه‌ای را در حالت آداژیو اجرا می‌کنند و حالتی عرفانی برمی‌انگیزند:

۱— در سال اندوهناک ۱۸۱۷، اپوس ۱۳۷ را می‌سازد که «تمکین» نام دارد که در جای خود از آن سخن خواهیم گفت.

۲— نغمهٔ امیدواری، اپوس ۳۲، برمبنای شعری از Tiedge ساخته شده است.

در حال نوشتن این مطلب، به فکر موضوعی افتادم که نمی‌دانم تا چه اندازه به حقیقت نزدیک است. قضیه از اینقرار است که بتهوون نغمهٔ امیدواری را برای ژزفین برنسویک ساخته است، که به او دلبسته بود و گمان می‌کرد که خود نیز محبوب اوست. و ژزفین در آن روزها تنها محرم اسرار او بود و اولین قسمت لئونور را اولین‌بار برای او اجرا کرد.

۳— در کتابی با مقدمه اریش پریگر، چاپ بن ۱۹۰۵، اولین روایت بطور کامل چاپ شده است.

این رنگین‌کمان صداها زیبائی تازه و نابی را در برابر ما می گسترند. من برای حذف ندای امید در روایات بعدی تأسف می خورم که این ندا را به گوش ما می خواند.

ــ ای امید!... برآ... ای امید! بسوی ما بیا!

و این فراخوان به آهی می‌ماند که با کلام درآمیخته باشد. با سونها، و کُور Cor ها آوای امید سر می دهند.

فراخوان امید با انگشت، انسانی را به ما نشان می دهد که در میان ابرها سرگردان مانده، و به بینوائی دست دراز می کند و مطلوب خود را فرامی خواند و نغمه‌ای ساز می کند که شکوهمند است و دردانگیز. و سرود امیدواری به خواهش و التماس می آمیزد که شاید کمتر آهنگسازی بتواند در این قلمرو جای او را بگیرد:

بتهوون در این نوا اسرار دل ما را باز می گوید. با دست پرهیزکارش قلب ما را لمس می کند و با تار و پودهای مقدس روح در تنهائی تماس برقرار می کند، و ملودی را چنان وسعت می دهد که ضربان قلب ارکستر در سینهٔ درهم فشرده‌اش به گلایه‌ها و مهربانیها وزن می بخشد. در روایت اول وجود بتهوون را بیشتر حس

می کنیم، در روایت دوم که به‌خاطر صرفه‌جوئی در وقت کوتاه‌تر شده، از این فریاد پرخروش قهرمانی که کُور Cor ها را به‌هم جوش داده خبری نیست. در روایت اول به گونه‌ای عاطفی و طبیعی موضوع کلی اپرا انتقال پیدا می کند و ما به راحتی درمی یابیم که «همسر وفادار به چه منظوری این همه رنج را به جان می خرد». از آن روایت آوای دلاوری با احساس و عواطف درمی آمیزد و در تشعشع روشنائی و با لحن حماسی داستان به پایان می رسد و پرده فرومی افتد.

در این روایت از همه خوبتر جائی است که آواز گروهی زندانیان را از دور می شنویم. زندانیان کورمال کورمال در تاریکی حرکت می کنند و از سایه بیرون می آیند و شرمنده و حریص جرعه های آفتاب را می نوشند. هرگز کسی جز بتهوون نتوانسته، این شادی لرزان و آزرمگین، و این لرزش همگون قلبها، و این خوشبختی بیم‌آلود را با یک آلگرو، به صدای بم و نوائی بسیار ملایم بازگو کند، و زندانیها با آن که در این اثر نقش چندانی ندارند، در هرجا که نمایان می شوند اثر عمیقشان را به‌جای می گذارند[1]. انسانی که رنگ شادی را ندیده، وقتی شادی را به او نشان می دهند به تردید می افتد، با احتیاط جلو می رود. انسان بلاکشیده، شادی را به آسانی باور نمی کند و در مقابل آن احساس نیایش گونه پیدا می کند و پای خداوند را به میان می کشد. در اینجا جانهای لرزان به نور الهی روشن می شوند و به یک صدا می خوانند: **ای امید! برآ و به جان ما بازآی!**

و پس از این همصدائی، ناگهان ترس به جانشان فرومی نشیند و در سکوت پچپچه می کنند و به احتیاط سخن می گویند. و ارکستر به رغم این گروه لرزان با زمزمه های بیم‌آلود، آوای خوشبختی را سرمی دهد و نغمه های شاد در سینه ها راه می یابد، فلوت ها، کلارنیت ها، ویولن ها با نوای رهائی بخش خود، راه شادی را بر زندانیان می گشایند و آنها را به‌شور و شوق می آورند[2].

۱— برلیوز تنها کسی است که این نکته را عمیقاً دریافته است.

۲— طرح ریزیهای این قسمت نشان می دهد که همه‌چیزش از ابتدا در ضمیر ناخودآگاه آهنگساز نشسته، و پیش از آن که هوشمندی و درایت هنرمند به کار افتد تا معنای آن را دریابد، روی کاغذ آمده و نقش جاودانه اش را به‌جا گذاشته است. بتهوون این قسمت را اول

در اولین روایت منظومهٔ نمایشی به صورتی بود که بتهوون به جای آن که به سلیقهٔ خود پرده اول را با صحنه هواخوری زندانیان پایان دهد، ناچار شده بود با یک ملودرام، به سبک نمایشهای آقای اسکریب Scribe پرده را به پایان رساند. به این ترتیب که پیتسارو ی خائن ومأمورانش رابه مراقبت بیشتر زندانیان وامی دارد، و نگهبانان زندان مراتب اخلاص و اطاعت خود را به یک صدا اعلام می کنند. امّا آهنگساز این صحنه را پوچ و مسخره می پندارد و با آن که چندبار طرح آن را می ریزد و طرحها را پس و پیش می کند، آواز گروهی نگهبانان در پایان پرده مضحک از آب درمی آید، ناگزیر این کار را کنار می گذارد، و یک سونات و یک تریپل کنسرتو می نویسد و باز به لئونور می پردازد. امّا کوشش او باز بی فایده می ماند. دست و دلش پی این کار نمی رود و آن صحنه را همچنان بی مورد می بیند، و سرانجام به همین فینال کم ارزش و میان‌تهی دل خوش می کند، که خوشبختانه این عیب در سال ۱۸۱٤ به هوشمندی ترایچکه، و با اجرای او رفع می شود و اپرا از این وضع مسخره نجات پیدا می کند و پرده با آواز گروهی و نیایش گونهٔ زندانیان پایان‌بندی می شود. دومین آواز گروهی زندانیان با آواز اول در عین هم‌آهنگی تضاد نمایانی پیدا می کند. زیرا این‌بار زندانیان به مغاک خود باز می گردند و اضطراب و افسوسشان را بر زبان می آورند و در آن هنگام روشنائی روز کم کم محو می شود و غروب می کند و امیدی که بال و پر گشوده بود دوباره می میرد.

و این‌بار بتهوون دست ما را می‌گیردو تا پایان آن را رها نمی کند، و ما با «اُرفه» تا اعماق سرزمین درد فرومی رویم، امّا در اینجا وضع تغییر کرده است، و این‌بار «اُریدیس» به نجات «اُرفه» اش می شتابد.

در سراسر سومین پردهٔ روایت اول (و دومین پردهٔ فیدلیوی امروزی)، پنداری دردهای سحرگاهی پرهیزگاران و نیایشهای روحنواز مذهبی را می شنویم، پنداری روح محتضر، دوباره جان گرفته است. بعد از اپرای آلسست، اثر گلوک،

برای فینال کنسرتو در سل ماژور در نظر گرفته بود.

چنین لحنی در اپرا بی سابقه بود. حتی گلوک با آن همه عظمت چنین وسایلی را در بیان سمفونیک به کار نگرفته بود، و چنین آکوردهای پرتوانی را مانند ستونهای استوار در زیر این بنا نگذاشته بود. در اینجا صداها در زیر گنبدها بازتاب می یابند و آههای جانسوز پرومتهٔ در زنجیر را می شنویم که خون از گردش باز می ایستد و ضربان با مانع روبه رو می شود، و در اعماق، موسیقی چون موج جاری می شود و در زیر پوشش رنج و تمکین، احساس محبت به صورتی مقدس درمی آید و تا بی نهایت را فرا می گیرد. گویا بتهوون دوباره به خانهٔ خود بازگشته است. «من» او با تمام وسعتش لبریز شده است و تمام دنیا خود را در او بازمی شناسد. هریک ازما خود را در او بازمی شناسد. و او هم تنهاست و هم بی نهایت.

و بعد از آن که در اطراف ما گردابی می‌آفریند، روح در سکوت صحرا آوایش را سر می دهد.

«Oed, istesum mich her; nichts lebet ausser mir...»

امّا صدای روح دیر پا نیست. تمکین می کند و آوای او در آداژیوکانتابیله در لابمل ماژور با عرفان دردآلودی می آمیزد و خوشبختی از دست رفته را به خاطر می آورد و در پاره‌ای از خطوط آن تأکید بتهوون را بر حقیقت نشان می دهد: «... Wahrheit, wagt'ich Kuhn zu sagen...»

و احساس می شود که به‌خاطر انجام وظیفه هررنجی را به جان پذیرا می شود: «Susser Trost in meinem Herzen, meine Pflicht hab'ich gethan

در روایت اول بی اعتنائی به‌رنجها تا پایان ادامه می یابد، و andante un poco agitato آندانته در فامینور، به لحنی مردانه و در عین حال دردآلود حکایت را ادامه می دهد و حالت نگرانی و تشویق همچنان حفظ می شود، که پیشگام بعضی از نغمه‌های شوبرت و برلیوز است. او براین نکته تأکید می کند که: **«هرچه بادا باد! بکن آنچه باید کرد.»**

«Florestan hat recht gethan...»

قطعه‌ای که به‌صورت Poco Allegro در فاماژور اجرا می شود، گرچه

وهم انگیز است، به حقیقت بیشتر نزدیک می شود، در آنجا که فلورستان در عالم خیال می بیند دیوارهای زندان شکافته شده است، فضای تازه‌ای در مقابل او گسترده می شود، و این فضا زیبائی دراماتیک خود را دارد. برلیوز درباره این تکه می نویسد: «این ملودی خون‌بار، این تب لرزهٔ ارکستر و این آوای کشدار اوبواها ، که آوای فلورستان را همچون صدای همسر او همراهی می کنند، با نوائی بسیار ملایم و آکنده از درماندگی به پایان خود می رسد.»

بتهوون همین آوای خوددار و خفه را در صحنه های دراماتیک دیگر حفظ می کند و روی این مسئله تأکید می ورزد. برای مثال در صحنهٔ غم انگیز گورکنها، این مرثیهٔ حماسی را با ترومپون‌ها با کُور Cor و کنترباس‌ها و کنترباسن‌ها چنان همراهی می کند که پنداری به غرولند درآمده‌اند. اوبواها، و کلارنیت‌ها به آوائی یکنواخت به گلایه می پردازند. و خود او در زیر این قسمت نوشته است:

«این قطعه از اول تا آخر باید خیلی ملایم باشد، و در بیان لحظات پرقدرت آن نباید باز غلو شود».

بعد از آغاز کار، همه‌چیز حالت حماسی به خود می گیرد و واقعیت هم همین است، زیرا درام فردی به جدال با سرنوشت تبدیل می شود. حتی در اعماق گلایه های لئونور چیزی هست که از عشق و علاقهٔ او به فلورستان فراتر می رود، و این عشق را از حالات رمانتیک و ذهنی دور می کند. گلایه های او گاهی به گونه‌ای است که گوئی جهان را به ترحم و دلسوزی دعوت می کند.

«Wer du auch seist, ich will dich retten...»

و در آن لحظه که می گوید: «**Ich will, du Armer, dich befrein**» لحن او روح تازه‌ای می گیرد و همچنان بالاتر و بالاتر می رود، امّا از Mezzo forte ، فراتر نمی رود. و این در بالاترین نقطهٔ ماجراست که با این صدا از آزادی سخن می گوید و روکو که چنین حرفهائی را از زبان جوانی به سن و سال او می شنود شک می برد. و صحنهٔ تازه با موسیقی ملایم (Pianissimo) خاتمه می یابد.

حتی در سایه روشنها، در آواز سه‌تائی فلورستان، روکو، لئونور، همین وضع حفظ می شود، و صدا از حد ملایم به حد ملایمتری منتقل می شود و در این میان فقط چند لحظه Sforzando قدم پیش می گذارد و دوباره به صدای ملایم باز می گردد. ملودی درد، دلسوزی و حق‌شناسی در همه‌جا و از هرسو پخش می شود، و حتی در لحظه‌های سریع Piu mosso و تند گذر پایانی، بازهم نرمش خود را نگاه می دارد و به تدریج نرم‌تر می شود.

سه صحنه شگرف (و اگر آواز گروهی زندانیان را در پایان پردهٔ اول به حساب بیاوریم چهار صحنه) در تاریک و روشن اتفاق می افتد و از ظرافت لازم برخوردار است. شرم و عواطف بر همه‌چیز سایه افکنده است، از قلنبه گوئی و زرق‌وبرق عاری است و آنها که از بتهوون پیکره‌هائی می تراشند و او را موجودی پرطمطراق و زرق‌وبرق‌دار می دانند درست او را نمی شناسند.

وچه ضد ونقیضهائی درباره کبکبه وطمطراق اودرتآتراپرائی گفته‌اند. برلیوز در یادداشتهایش می نویسد «در مقابل پایانه‌های نرم آثار او، مردم زمانه‌اش متحیر بودند و غالباً سکوت می کردند». امّا سکوت آنقدرها هم بد نیست! نباید از تماشاگران تآتر همیشه توقع کف‌زدن داشته باشیم. بگذاریم که قلبهایشان بیش از دستها حرف بزنند. از موسیقی دوستان انتظار ندارم که مثل من در تمام جنبه‌های هنری بتهوون پی جوئی کنند، امّا از آنها می خواهم که نسخه‌ای از دست‌نوشتهٔ لئونور را که به دست خودش تصحیح کرده پیدا کنند و در آن دقت کنند تا ببینند که آهنگساز روی یک صفحهٔ آن[1]، در میان خطوط حامل هفت‌بار با مداد نوشته است: Sempre piu piano ppmo

و باز در بالا و در زیر همین صفحه، مداد را به‌سختی فشار داده و نوشته است: Sempre piu piano ppmo

و بدینگونه در نرمش و ظرافت اجرا پافشاری کرده است. در بررسی و موشکافی آخرین آثار او، در جای خود نشان خواهم داد که ناشران چه غفلتها و مسامحه‌ها کرده‌اند، و در جائی که آهنگساز در نهایت ملاحظه کاری علامت

۱— آوازِ چهارتائی پردهٔ اول.

«خیلی قوی» را به کار برده، چه اشتباهاتی روی داده است. نوتهای قوی همانقدر که در اجرای لئونور آدمی را معذب می کند، اگر در چاپ دفترچه های فیدلیو به اشتباه به کار رود عذاب آور است. گروهی این حقیقت را فراموش می کنند که بتهوون همانقدر که ساخته هایش از قدرت و تحرک سرشار است، در محدودهٔ تاریک و روشن موسیقی نیز استادی دارد، و اگر روشنایی آفتاب بی دریغ او می درخشد و می سوزاند، به آن دلیل است که درآوردن اینگونه ضجه های پرتب وتاب و خیره کننده امساک می کند، و ما در بخش بزرگی از لئونور چنین آفتاب روشنی را نمی بینیم و بیشتر قضایا در تاریک و روشن نرم و ملایم اتفاق می افتد.

نمایان‌ترین نمونه های دراماتیک را در صحنه های سه گانهٔ زندان در پردهٔ اول می بینیم که درد در سایهٔ ابهام پنهان است و به نیم صدا بیان می شود، در این لحظات گاهی خشم پیتسارو آرامش را برهم می زند، و در همینجا درمی یابیم که چقدر بیان خشم در کارهای بتهوون، با خشم واگنر تفاوت دارد. خشمهای بتهوون کمتر باخشونت آمیخته‌اند ونوسان بیشتری دارند. خشم پیتسارو با f ، و نه با ff آغاز می شود. خشم شدید او مرحله به مرحله نوسان پیدا می کند. از PP بر Piúcresc.-f.p.- cresc. Sempre- piucresc.-il forte می گذرد، قوی‌تر می شود به sompre piuf — و سرانجام به ff می رسد، و این درمرحله ای است که هذیان انتقامجوئی وجودش را فرا می گیرد، و Cor ها، ترومپتها و تیمپانی پژواک خشم اورانشان می دهند. پاسخ لئونور به خشم او نیز به صدای قوی نیست، بلکه از f.p فراتر نمی رود:

— دست نگهدار!

صدای او آرام است. تا لحظه ای که پرده از چهره خود کنار می زند و به صدای بسیار قوی فریاد می زند:

— اول همسر او را بکش!

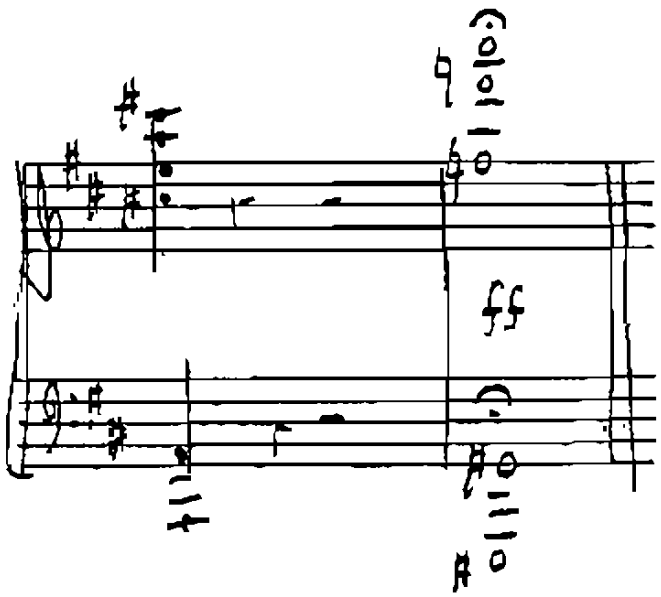
و در لحظهٔ برداشتن پرده از راز خویش باز صدایش پائین می آید و با آن که رازگشائی او همه‌چیز را به‌هم می ریزد و تماشاگران انتظار دارند پیتسارو فریاد بزند، خشم او به ترس آمیخته می شود، و تردید و بیم، خشم او را به سیلابی

پراحساس تبدیل می کند:

— توقع داری در مقابل یک زن از ترس بلرزم؟

— هرگ بر تو باد.

و بدینگونه برخورد کین‌توزانهٔ دو رقیب که در برابر هم ایستاده‌اند بیشتر در ارکستر اثر می گذارد تا در آوای آنها[1]. و تراژدی به وسعت آثار کلاسیک قدیم می رسد و غوغای ترومپت که گوئی از آسمان توفانی فرو می بارد، درخشش برقهای جهنده را مجسم می کند. درگیری تند چهار شخصیت اپرا ناگهان از میان می رود، و آزادی معجزه‌آسا، تأمل و نیایش را جایگزین آن می کند. و بعد از دومین غوغای فانفار، و لحظاتیکه ارواح مضطرب موقعیت جدیدشان را خوب می سنجند و درک می کنند، با انفجار هیجانات متضاد روبه‌رو می شویم و صحنه در این اپرا برای اولین‌بار با fortissimo حرکت قوی پایان می یابد، و موسیقی که در این کشاکش هنوز به پایان خود نرسیده[2] روی یک آکوردمعلق می ماند:



۱— برلیوز در شرح این مطلب می نویسد: «صداهائی که در هیجان ارکستر به یکدیگر پاسخ می گویند به همهمه یک جمع آشوب‌زده شباهت دارند، و این به نظر من معجزه‌ای در موسیقی دراماتیک است، که هیچکدام از استادان قدیم و جدید چنین کار شگرفی نکرده‌اند.

۲— در روایت اوّل

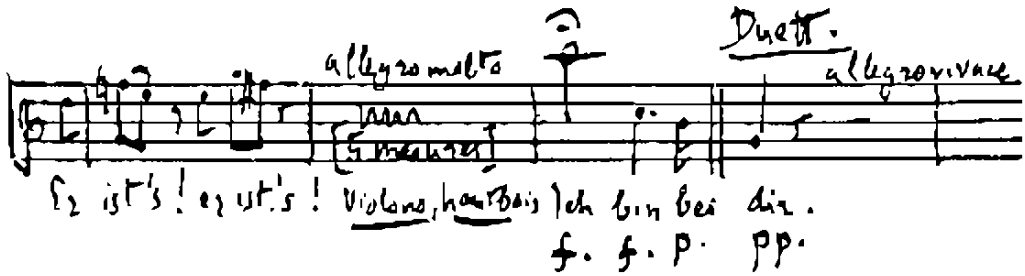
و حذف همین قسمت در فیدلیو از هرچیز تأسف‌بارتر است. بتهوون مراقب اوضاع است که مبادا این حوادث خشونت‌بار و این درآمیختگی موسیقی به خلوت دو دلدار، پس از مدتها دوری، لطمه وارد کند. به همین سبب در اینجا اززبان گفتگو استفاده نمی‌کند. برای این منظور رسیتاتیفی طولانی با رَوَنْد آلگرو می‌نویسد و در این فاصله پیتسارو از آن‌دو دور می‌شود و خود را به وزیر می‌رساند، و روکو دوان‌دوان می‌رود تا خبر را به زندانیان برساند و دو همسر تنها می‌مانند. لئونور از شدت هیجان درهم شکسته است و نزدیک است از هوش برود. فلورستان پا به زنجیر، در حیرت است و به سختی رویدادها را باور می‌کند، و از زنش یاری می‌طلبد، اوبوا با نوائی دلنشین ندای درونی او را باز می‌گوید:

— لئونور!... لئونور!...

و کلارینتها و باسونها به ناله‌ای مهرآمیز به او پاسخ می‌گویند:

و بدینگونه لئونور که هنوز به حال نیامده، به زبان موسیقی با محبوبش سخن می‌گوید. فلورستان فریاد برمی‌آورد، پا به زنجیر است و نمی‌تواند خود را به همسر از هوش رفته‌اش برساند. ناچار با نوای کلارینتها آه می‌کشد. لئونور به هوش می‌آید. و نوای اوبوا مانند هاله‌ای نورانی او را دربر می‌گیرد.

لئونور از جا برمی خیزد. لرزان است. به دیوار تکیه می دهد. قوای خود را جمع می کند و بسوی فلورستان پیش می دود.



فریاد او به صدای قوی است. امّا نه بسیار قوی. و چند لحظه نمی پاید که به نرمش می گراید. وآنگاه دودلدار سالها ازهم جدامانده، دوئوی عاشقانه شان را می خوانند. و به قول برلیوز: «چه عشقی! چه هیجانی! چه فشار آغوشی! با چه خشمی یکدیگر را در آغوش می فشارند! پنداری شدت هیجان زبانشان را بندآورده است!...» ویولن ها به جذبهٔ آداژیو فرومی روند و در شادی آنها عمیقاً شرکت

می کنند: «Nach unnennbaren Leiden... Mein Mannan meiner Brust...»

و همین نکته مدعیان هنر را در آن زمان برانگیخته بود و براو خرده می گرفتند، زیرا این «اشتیاق وحشیانه» باسلیقهٔ آنها سازگار نبود، و به بتهوون توصیه می کردند که «اگر احساسات آن دو را به صورتی خاموش و عمیق و آشفته نشان می داد، در چنین موقعیتی مناسب تر بود.»[1]

جای شگفتی است که روی تخته رنگ بتهوون بعضی از رنگ آمیزیهای موتسارت اثر گذاشته است. امّا این رنگ آمیزیها وقتی با شور و هیجان بتهوون می آمیزد موجودیتش را از دست می دهد و رنگهای دیگر محو می شود. آواز دوتائی عاشقانه بسیار گیراست. در میان آن نفسها بند می آید، دوباره آوا از سر گرفته می شود، هیجان انگیزتر می شود، و باز فرومی افتد و در پایان ریتم آزاد پیدا می کند و زیبائی اش صدچندان می شود، این قطعه در روایت دوم با موسیقی عاشقانه و شادی بخش به انجام می رسد. واگنر در آوای شوق انگیز الیزابت جوان، از آن در پردهٔ دوم تانهاوزر الهام گرفته است.

و اینک شادی قدم به میان می گذارد. بتهوون در صحنهٔ پرتحرکی که فیدلیو را به انجام خود می رساند، تمام درها را به روی او می گشاید.

داستان اپرا با این ترتیب، در یک آن به وجود نیامده است. در روایت اول، آواز عاشقانه دو همسر با آواز گروهی زندانیان که از داخل زندان فریاد انتقام می کشند و صدایشان از دور شنیده می شود، همراهی می شود، فریادهایی که مایه امنیت خاطر فلورستان و باعث نگرانی لئونور می شود. صداهای دوردست کم کم نزدیک و نزدیک تر می شود، زندانیان انتقامجو به صحنه می ریزند، در این هنگام وزیر در آن میان ظاهر می شود و فرمان آزادی زندانیان را با خود می آورد. بدینگونه حوادث تحرک بسیار پیدا می کند که از نظر درام صحنه همه چیز در حد کمال است. با این وصف بتهوون، این شاعر بزرگ دنیای موسیقی، از این همه امتیاز چشم می پوشد و این صحنهٔ حماسی را کنار می گذارد. و حق هم با

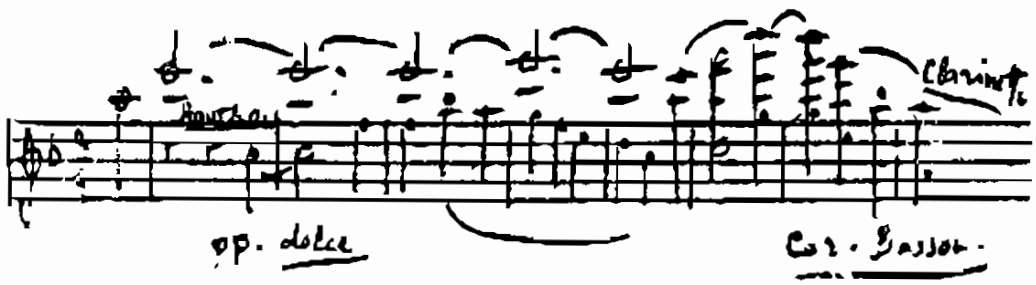
۱ــ به نقل از Allgemeine Musikzeitung هشتم ژانویه ۱۸۰۶.

اوست. زیرا احساس می کند که چنان آواز گروهی انفجارآمیزی، هرچند جشن و پایکوبی مردم را نشان بدهد، بعد از آواز عاشقانه دو همسر تحمل‌پذیر نیست. و صحنه‌های بعدی را به همین دلیل حذف می کند، و قضایا را به این صورت درمی‌آورد که لئونور و فلورستان از وزیر می خواهند که زندانیان را عفو کند و دشمنان آزادی را به جای آنان به زندان بیندازد.

دو همسر معتقدند که «**چنین کیفری برای پیتسارو کافی است. زیرا وجدان فلورستان در زندان نگاهدار اوبود و پیتسارو از چنین امتیازی محروم است.**»

به یقین حذف صحنهٔ پایانی روایت اول، که پاسخگوی احساسات عالی انسانی بود، برای بتهوون دردناک بود. امّا به رغم اخلاق گرایان، آخرین کلام با هنرمند است. و اوست که در تعبیر جدید، با نغمه‌ای دلنشین بادبانهایش را بر دریای پرآفتاب رها می کند.

در ابتدا شادی خداگونه لئونور به هنگام باز کردن زنجیرهای فلورستان.

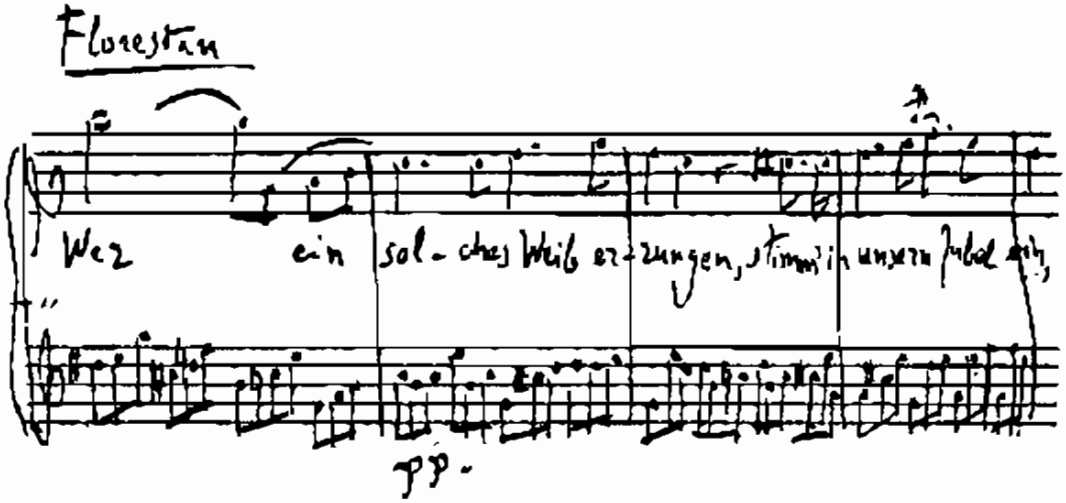


به دل می نشیند، و این آوای دل‌انگیز را، بتهوون در یکی از آثار ایام جوانی اش به نام «کانتات درمرگ ژزف دوم»، به کار برده بود. این تک‌خوانی با پنج ساز، فلوت و اوبوا و کلارینت و کُور و باسون، همراهی می شود و سپس، همسرایان دنبال آن را می گیرند و به این ترتیب آهنگ وسعت می یابد و آرامش و صافی خود را حفظ می کند و به ملایمت به پایان می رسد.

و بی فاصله، بعد از آن سرود پیروزمندانهٔ وفاداری خوانده می شود، که زن عامل این پیروزی است:

— «Wer ein boldes Weib errungen,— stimm' in unsern Iubel ein !»

این سرود که در روایت اول لئونور، باشکوه و وقار، همراه با کوارتت آوازی تکخوان اجرامی شد، آرام‌تر از اجرای امروزی آن بود. گروه خوانندگان سرود را تکرار می کنند. کلمات عاشقانه که میان دو همسر ردوبدل می شود حکم شاخه ای پر از شکوفه را دارد، و پس از آن هلهلهٔ قوی ارکستر به نرمی می گراید. نوازندگان سازهای زهی با انگشت بر سیمها زخمه می زنند و «کور»ها به حمایت برمی خیزند. در این سکوت لرزان جمع فلورستان آوائی می خواند چنان نرم که گوئی فضای سینه را با شادی پر می کند و به آوای تنور در مارش حماسی شادی در سمفونی نهم می ماند:



که کوارتت آوازی، و گروه همسرایان به آوائی خفه همراهی اش می کنند.

و سرانجام گروه به تمامی و با قویترین صدا می خوانند. در روایت دوم، بتهوون صدای لئونور را به آوای گروه می افزاید که در این پایان درخشان گوئی برفراز صداهای دیگر در پرواز است.

و پیروزی نهائی را همه سازهای مسی، تیمپانی، غریوهای شادی، در دوماژور اعلام می کنند.

٥

و حالا همه‌چیزها را گفته‌ایم! چیزی را ناگفته نگذاشته‌ایم؟

— چرا! هنوز از موضوع اصلی، اوورتورهای بتهوون صحبتی نکرده‌ام.

دوستان، این اوورتورها در تاریخ موسیقی بی همتاست. چهار اوورتور برای یک موضوع! نابغه‌ای ده سال تمام، در حال آفرینش آثار گوناگون، لئونور را لحظه‌ای فراموش نمی کند و برای تکامل آن پامی فشارد. چرا؟ چه چیز را ناگفته گذاشته بود؟ در این تلاش در جستجوی چه بود؟ چه فکری در سر او بود که هرچه در این زمینه می گفت و می نوشت قانع نمی شد و کارش را ناتمام می دانست؟ قطعاً معمائی در کار بود که ذهن بتهوون را به آشوب می کشید[1].

خود اوورتور برای او معما شده بود، و این معما سالها در طول دوران هنری او فکرش را به خود مشغول کرده بود. و با آن که پاسخهای گوناگون و ستایش‌انگیز برای این معما یافته بود، قانع نمی شد و هیچکدام را جواب نهائی نمی دانست. و چنین به‌نظر می رسد که سرانجام مأیوس شد و ظاهراً از کشفیات نبوغ‌آسایش در این سرزمین جدید دست برداشت و دنبالهٔ کار را برای استادان پوئم سمفونیک بعدی و پیروان واگنر واگذاشت.

بتهوون از یک‌سو می خواست انتظارات صحنه را برآورد که چندان با ذوق حماسی او سازگار نبود، و از سوی دیگر به جنبه‌های تازه و متضاد نبوغ خود پاسخ مناسب بدهد. دو نوع قریحهٔ عالی و شکوهمند در او بود. اولین آنها در بیان

۱— اول باید با تاریخچه چهار اوورتور آشنا شویم. ژزف براون اشتاین دراثرممتاز خود، چاپ سال ۱۹۲۷، برای ما شرح می دهد که اوورتور شماره یک در سال ۱۸۰۵ برای روایت اول لئونور ساخته شد. امّا بتهوون آن را تنها در جمع کوچک دوستان در خانهٔ شاهزاده لیشتنفسکی اجرا کرد. این اوورتور برای نخستین بار در سال ۱۸۳۲ چاپ شد.

اوورتورشماره ۲ از ساخته های سال ۱۸۰۵ بتهوون است که همراه با روایت دوم به اجرا درآمد. امّا تازگی و سنت‌شکنی آن باعث شد که برای تماشاگران اپرا نامفهوم بماند.

بتهوون اوورتور شماره ۳ را در سال ۱۸۰۶ نوشت و این آهنگ هنوز در دنیا شهرت دارد. اوورتور شماره ۲ در زمان حیات بتهوون چاپ نشد و برای اولین‌بار در سال ۱۸۴۳ انتشار یافت، و کوتاه شدهٔ آن در سالهای ۱۸۵۳ و ۱۹۰۵ تجدید چاپ شد.

اوورتور شماره ٤ در سال ۱۸۱٤ ساخته شد و همراه با آخرین اصلاحات فیدلیو به اجرا درآمد. که هرچند از سه اوورتور پیش از خود اهمیت کمتری دارد، در این روزگار همراه با فیدلیو به اجرا درمی آید.

عمیق و زندهٔ موسیقی به او یاری می رساند و دومین در ساخت محکم و شکل مناسب آن. و در این چهار اوورتور این دو مسئله با تمام ابعادش در برابر او بود و این فکر او را مدام مشغول می کرد که محتوا باید برقالب حکومت کند، یا برعکس، قالب باید بر بیان مطلب مسلط باشد؟ و در هردو حال، بتهوون به این نتیجه رسیده بود که محتوا باید قالب مناسب خود را پیدا کند و کسی که شکل و قالب را قربانی بیان مطلب کند هنرمند نیست، امّا کسی که فقط قالب و شکل بیان را می خواهد و می بیند هنرمند بی مقداری است. هنرمند واقعی هم به قالب توجه دارد و هم به محتوا. به هردو پاسخ مناسب می دهد و آنها را با یکدیگر هم آهنگ و متناسب می کند. هنرمند واقعی اگر آهنگساز معتبری باشد یا شاعری که اندیشهٔ شورانگیزی را بیان می کند باید در هردو رویهٔ کار، قالب و محتوا، چیره دست باشد و نیاز هردو را در حدّ متناسب برآورد و بتهوون با اوورتورهای شماره ۲ و ۳ به این مسئله پاسخ مناسب داده است.

این دو اوورتور دو پاسخ گوناگون به معمای او هستند. اوورتور شماره یک تجربهٔ ابهام آمیزی بود که بتهوون را راضی نمی کرد، امّا مقدمه ای برای کشفیات ارجمند او در دو اوورتور بعدی بود. اوورتور شماره چهار در این خط نبود و تنها به نیازمندیهای صحنه پاسخ می داد، که فعلاً از بررسی آن چشم می پوشیم.

این سه اوورتور در دوماژور، یعنی پیش طرحهای اوورتور شماره یک و اوورتورهای شماره دو و سه از شاهکارهای عالم موسیقی به شمار می روند. اوورتورهای شماره دو و سه هرچند در ردیفهای متفاوتند، یک خط مشترک در آوای فلورستان دارند و در هردوی آنها آوای زندانیان به خوبی جاافتاده است. اوورتور شماره یک نیز به سادگی با دو اوورتور بعدی بستگی پیدا می کند، زیرا گوشت و خون آن دو اوورتور به خصوص اوورتور شماره دو از اوست. و در واقع اوورتور شماره یک لایت موتیفی است که بسط پیدا می کند، به شکلهای مختلف درمی آید و از «گامهای» عشق و هیجان نوبت به نوبت عبور می کند، گاهی پاته تیک می شود و گاهی غنائی و گاهی رزمی.

این ابتکار هنری بی سابقهٔ قرن نوزدهم برای ما هیجانات درونی بتهوون

را روشن می کند، و ما در این آهنگ مردی را مشاهده می کنیم که در عین پختگی، آزرده‌دل و تنهاست، و این مرد کسی جز بتهوون نیست، که به خوشبختی و پیروزی می اندیشد. امّا مسائل شخصی نرم‌نرم وسعت پیدا می کند و به یکدیگر می آمیزد و جهانی می شود. در اوورتور شماره دو جوهر عمل را در فضای دراماتیک حس می کنم و از همان اولین میزانها، دیوارهای زندان را در مقابل خود می بینم و ضجهٔ بینوایان در زنجیر را در دخمه‌های نیمه‌روشن می شنویم که در هوا موج می اندازد. جسارت و ظرافت او در آخرین آکوردها در آداژیوی مقدمه هرگز در ساخته‌های بعدی بتهوون تکرار نشده است. این هنرمند نابغه از زمان خودش بسیار جلوتر بود و مروارید جلوی خوکان می ریخت! کروبینی در برابر معجزهٔ بتهوون و «انبوهی مدولاسیون»ها خود را گم می‌کندو به صراحت می گوید که نتوانسته تنالیتهٔ اصلی اوورتور شماره سه را پیدا کند. با اینوصف آن را می ستاید. در اینجا امواج موسیقی در مسیر آلگرو پیش می رود، و در تندرودی تب‌آلود، «ملودی فلورستان» به‌صورتهای گوناگون به گوش می رسد که از درد و امید سخن می گویدودر بسط و گسترش موسیقی، Durchfuhrung (بخش میانی آلگرو) نقشی را که به او واگذار شده به‌خوبی انجام می دهد و عناصر متضاد درام را دربر می گیرد و کنتراستها را آشکار می کند و خصومتشان را با یکدیگر نشان می دهد. بتهوون در اروئیکا با ادامه و بسط موسیقی چیزی را خلق کرده بود که از چند و چون آن باخبر بود. امّا در اینجا چیزی را می جوید که در طول حرکت معلوم می شود. بسط و گسترش آهنگ، حرارت کلام و تراژدی را به نقطه اوج می رساند، شور و هیجان به نهایت خود می رسد، شدید و خشن می شود و به چنبر مار شباهت پیدا می کند، که طنین ترومپتها مانند ضربهٔ تبر آن را برش می‌دهدو جنبه‌های دراماتیک نیز برآن افزوده می شود زیرا در اوورتور شماره دو این هیجانات، نه در ارکستر، بلکه در صحنه، و از دور حاصل می شود. آنچه در اینجا به گونه‌ای نامنتظر به عمل قضایا کمک می کند آوای فلورستان‌در اوورتور شماره دو است، که در روشنائی تازه و هارمونی تازه‌ای پیش می آید. زندانی دیگر لابلای تاریکی پنهان نیست، رنج و اندوه او به

پایان رسیده است. خوشبختی را حس می کند. خوشبختی با اوست و ملودی به مرحلهٔ انفجار خود می رسد. آواز گروهی شاد و نیرومندی فضا را دربر می گیرد و به کودای اوورتور نیز سرایت می کند. برای بیان این مقصود بتهوون از آلگرو که در سنتهای سمفونیک آن زمان مرسوم بود چشم نمی پوشد[1].

امّا نوآوریهایش را کسی درک نکرد. عده‌ای که معتقد به حفظ سنتها و پیروی از آئین استادان گذشته بودند در مقابل ابتکارات بتهوون از وحشت موهایشان سیخ شد. کسی به حمایت از او برنخاست. پریشان و تنها ماند. جسارت و جرأت او در زمینهٔ تغییر ساخت و قالب اوورتور نظر هیچکس را جلب نکرد. کم کم به تردید افتاده و کشفیات خود را کنار گذاشت و این اوورتور نبوغ آسا را به فراموشی سپرد. شاید اگر دست تصادف و حوادث در کار نبود، برای همیشه ابتکارات او در این مسیر دفن می شد. امّا روی صحنه آمدن مجدّد فیدلیو باعث شد تا به این فکر بیفتد که اوورتور تازه‌ای بنویسد، که با اوورتور شماره دو شباهت نداشت ولی با آن برابری می کرد.

اوورتور شماره سه متعادل‌تر است. ابتکارات قبلی بتهوون در اینجا تعدیل شده است و عناصر شاعرانه، که در اوورتور شماره دو زمام امور را در دست داشت کنار رفته اند، وازنظرشکل وقالب به صورت سنتی وفرم سونات کلاسیک بازگشته است. امّا اوورتور چنان وسعت وتحرکی دارد که از یادرفتنی نیست واین کار تنهااز بتهوون ساخته است. کرشندوی Crescendo پایان این اوورتورمانند سیل ازکوهسار جاری می‌شودورگبارباران رابا خود به همراه می‌کشدورودها رابه طغیان می‌آورد.

حالا با ماست که کدامیک از این دو شاهکار را انتخاب کنیم؟ کدامین درام سمفونیک است ودیگری تغزل دراماتیک. با شومان همراهی کنیم و اوورتور شماره دو را برگزینیم، یا همراه کسانی که به حفظ سنتها معتقدند[2] اوورتور شماره

۱— اوورتور در آن زمان، بدانگونه که موتسارت معتقد بود و بتهوون در اوورتور پرومته از او پیروی کرده بود که با یک مقدمه سنگین و قطعه‌ای به فرم آلگرو سونات شروع می شد با تکرار و بدون قسمت بسط و گسترش.

۲— براون اشتاین به این نکته اشاره دارد که واگنر در چندجا از اوورتور شماره ۳ لئونور نام

سه را انتخاب کنیم؟ بهترین کار آنستکه هردو را برتر بشماریم و هردو را یک جا برگزینیم!

این دو اوورتور دو موجود مکمل یکدیگرند، که یک نابغه آنها را از نیستی به عالم هستی آورده، هردو را به‌یک چشم می نگرد. در یکی درام بر تغزل سایه افکنده، و در دیگری تغزل بر درام چیره شده است.

ناگفته‌پیداست که هیچکدام از این دو برای مقدمه نمایش مناسب نیست و هردو چنان قد و قامت غول‌آسائی دارند که اولین صحنه‌های نمایش را زیر پا له می کنند. چگونه می توان از اوج حماسی فرود آمد و در خانهٔ دربان قدم گذاشت و به ورّاجی خانوادهٔ او گوش سپرد؟

اوورتور شماره ٤ در می ماژور خوش آمدنی تر است، که ما را از در عقب و از راه پلکان به زندان فلورستان راهنمائی می کند و با این حساب برای مقدمه نخستین صحنه‌ها تنظیم شده است و با منظور کلی این اپرا بی‌تناسب نیست، و چنین می نماید که شیر بتهوون در جلد زینگ اشپیل Sing spiel فرورفته است، با این وصف حتی در این درام موسیقائی نیز شناختن او چندان مشکل نیست. و تماشاگرانی که قلب ضعیف دارند از او رم نخواهند کرد. درام آنها را به‌همراه خود می کشد و قضایا، ساده و مختصر، از مقدمه مطرح می‌شود. این مسائل در آداژیوئی با نیایش و آرامش و بی هیچگونه سایهٔ اندوه جا می گیرد. پیش از کودا، ریتم تندتر می‌شود و زیبائی و درخشش بیشتری پیدا می کند و به روندو می انجامد. اگرچه بی ادبانه می نماید، امّا به نظر من شغالی است که می خواهد ادای شیر را در بیاورد:

— «... من چنان نرم خواهم غرید که خیال کنید کبوتری به

برده‌است امّا قرائن نشان می دهد که از اوورتور شماره ۲ بی اطلاع بوده است. زیرا در یکی از مقالات خود بتهوون را ملامت می کند که چرا در نیمه‌راه متوقف مانده، و تکرار بعضی از صحنه‌ها را که تداوم درام موزیکال را برهم می زند، کنار نگذاشته است. حال آن که بتهوون این کار را در اوورتور شماره ۲ به کمال رسانده و می توان گفت که از این نظر پیشتاز پوئم سمفونیک های لیست و دیگر هنرمندان قرن نوزدهم بوده است.

جوجه هایش دانه می دهد...»

و در اینجا شیر نقش بلبل را بازی می کند!

این مقدمه،یعنی اوورتور شماره چهار را بی شور و اشتیاق، می‌پذیریم،و این بالاترین کاری است که در حق او می توان کرد. امّا باید گفت که بتهوون نتوانست در صحنه های طولانی اول اپرا که با روح او تناسب ندارد چندان بدرخشد.

امّا چه باید کرد با آن دو اوورتور با عظمت در دوماژور؟ باید آن دو را قربانی این یکی بکنیم؟ آیا باید آن را به کنسرت بسپاریم؟

به نظر من در مورد اوورتورشماره دو باید تمکین کرد. زیرا درامی است کامل. و می تواند استقلال وجودش را حفظ کند. امّا اوورتور شماره‌سه حکایت دیگری دارد.مثل آن،خلاصهٔ ماجرای درام نیست.جوشش تغزل است، جابه‌جائی موسیقی و کلام روح آدمی است. به کار گرفتن استعاره است. و شاید اگر دقیق‌تر بگوئیم این دو اوورتور ریشه های درام در اعماق روح جهان است. در هنر قدیم برای چنین نقشی از آواز گروهی بهره می گرفتند، زیرا آنها امکانات مافوق بشری سمفونی مدرن و آواز بی کلام را در اختیار نداشتند. و همین آواز بی کلام است که ارکستر را به صورت اقیانوسی درمی‌آورد که پیش می دود و امواجش را بر صخرهٔ پرومته می کوبد.

بتهوون در تمام عمر، بی اختیار، نگران این مقدمه، این قالب تغزلی جدید بود که در هنر موسیقی دراماتیک جای خود را باز کرده بود. و آنگونه که خواهیم دید در سمفونی همراه با گروه همسرایان کورمال کورمال تا آخر پیش می رفت، بی آن که بداند در کدام لحظه صدای مطلوب او مثل الهه‌یون از دریای سازها فرامی جهد. او در لئونور نیز با غریزهٔ نیرومندش چیزی را جستجو کرد که سابقه نداشت و هیچ نمونه‌ای برای راهنمائی پیش‌روی او نبود. در راههای ناهموار و متناوب پیش می رفت، و هرچند مطلوبش را با جان خویش در درام سمفونیک احساس می کرد، امّا نمی توانست آن را به تماشاگران نشان دهد. زیادی جلو رفته بود. زیادی تنها بود. و نیروی ایمان او به‌پایان رسیده بود و از تکامل این رشته از

کار خود دست برداشت، حال آن که این آوا، آوای قلب او بود، و قلب و آوا جایشان را با هم عوض کرده بودند.

و با ماست که هرکدام را به‌جای یکدیگر بگذاریم.

من می دانم که نوآوری او با چه عداوتهائی برخورد کرده بود. شوخی برنمی داشت. غول عظیم الجثه ای در خانهٔ سنتهای تآتر موزیکال قدم گذاشته بود و یک اوورتور در جلد پرده‌ای از اپرا فرورفته بود. موسیقی شناس روشن‌بینی مانند هرمان والترس هائوزن اوورتور شماره سه‌را بعد از صحنهٔ زندان «فاجعه دراماتیک» خوانده بود. حال آن که این دو اوورتور در دوماژور گوش ما را به مهمانی دعوت می کنند. من در این زمینه، هرچند تجربه مستقیم ندارم، زیاد فکر کرده‌ام. در نمایشهای سده بتهوون، شبی به هنگام اجرای اوورتور شماره سه، حس کردم که درهای زندان به روی فلورستان باز می شود و مردم در پرتو آفتاب درخشان، به شادی فریاد برآورده‌اند و حس کردم که همهٔ تماشاگران در آن تالار همین احساس را دارند. و حس کردم که زیرسقف معجزه‌آسای کلیسای میتین در نهایت فروتنی خم شده‌ام، و در آن لحظه بود که به نبوغ بتهوون پی بردم. این اوورتور در آن تالار، منظور واقعی بتهوون را آشکار می کرد که در عصر خود باوجود ناسازگاریها چه در سر داشت.

در فاصله صحنه اول و دوم اوورتور، حس کردم که کمدی بورژوازی قرن هجدهم، خود را به سطح تراژدی بزرگ موزیکال بالا می کشد. گلوک پایهٔ این کار را گذاشته بود، امّا پیش از بتهوون کسی جرأت نکرده بود این پوستهٔ قدیمی را دور بیندازد و قراردادها و سنتهای نادرست را کنار بگذارد، و ما آن شب حس کردیم که فلورستان زنجیر شده برای آن که به اعماق تنهائی خود برسد، چگونه حصارها را ویران می کرد، و تا آخرین صحنهٔ زندان به ژرفای رودهای درد و کینه و خشم و عشق فرومی رفت. با گفتگوی دو دلداده درام به‌پایان می رسد، و تراژدی، با ویژگیهای روح بتهوون آغاز می شود و به سرانجامی تغزلی می‌رسد. اوورتور شماره سه و آوازهای گروهی و آوای دو دلداده در جلو چشم ما ناپدید می شوند و این نغمه بُعد جهانی پیدا می کند. در پایان اوورتور، دیگر از آن دو

دلداده خبری نیست، و ما در صحنه مردم را می بینیم که آوایشان را سرداده‌اند. در آنجا با داستان دو دلداده روبه‌رو نیستیم. ماجرای عشق و آزادی پیش‌روی ماست...با یک سمفونی، و آواز گروهی روبه‌رو هستیم که در تمام دنیای موسیقی همانند ندارد، و همانند آن را تنها در سمفونی نهم می توان یافت. امّا به جرأت می گویم که این از آن زیباتر و کامل‌تر است، و از جوانی و خوشبختی مایه می گیرد. و در لحظاتی از درخت زندگی برآمده که شاخه‌ها پر از شکوفه بوده‌اند و جوانه هایش پرجوش و نیرومند.

▫

و حالا برای ما مفهوم بی مانند لئونور آشکار شده است، و ما این شاه‌بلوط جنگل را بهتر می شناسیم. من برای لئونور همتا و همانند نمی شناسم، و به‌نظر من جانشین هم ندارد. واگنر و پیروانش نیز جانشین او را به دنیا نیاوردند. واگنر در خط سمفونیک بتهوون است و بیگانه با تراژدیهای آوائی او. او این موضوع را خوب درک نمی‌کرد. زیرا از اندیشه‌های عظمت‌جویانهٔ آلمان قرن نوزدهم تأثیر پذیرفته بود؛ فلسفه‌ای که در نوجوانی خود بود و بسیار تند و تیز پویا و در عین حال سراپایش بی تناسب بود. بازوهای ستبر و لنگهای دراز داشت. از نظر جنسی و فعالیت مغزی قوی بود. امّا احساس و قلبش ضعیف بود، و هرزه و بی حیا می نمود.

لئونور با عظمت کلاسیک و انسانی خود — که در آلسست و اُرفهٔ گلوک و بعضی از آثار موتسارت پایه ریزی شده بود— مانند بنائی تاریخی به یادگار مانده است. لئونور در آستانهٔ قرن نوزدهم با دیدار گوته و بتهوون به خود آمده بود و در صدسال پرآشوب بعد از آن نظیری پیدا نکرد، چنانکه تا امروز هم نظیری نیافته است.

نکته

برونینگ در نامه‌ای به‌تاریخ دوم ژوئن ۱۸۰۶، بعد از شکست نمایش فیدلیو، در وصف حال بتهوون نوشته بود: «دلش شکسته و درمانده شده، و دیگر دست و دلش دنبال کار نمی رود.»

عجیب است که این دوست و مدعی برادری با بتهوون از ذخایر روح او خبر نداشت. و در ساعاتی که برونینگ چنین نامه‌ای را می نوشت بتهوون کار خود را از سر گرفته بود. و آن هم چه کاری! تا بیست‌وششم ماه مه، سه کوارتت رازومفسکی اپوس ۵۹ را به پایان رسانده بود[1]!

و حالا که به این نقطه از راه رسیده‌ایم، توقفی باید کرد. زیرا به جائی رسیده‌ایم که چرخش و تحولی در صحنهٔ هنر و احساسات درونی او مشاهده می شود، و من در این کوارتتها برای نخستین‌بار در موسیقی بتهوون «عناصر شیطانی» را به چشم می بینم که سعی دارند جای‌پایشان را سفت کنند. احساس می شود که پاشنه های درخانهٔ روح او به قرچ‌قرچ افتاده است. و از ره‌رسیده‌ای

۱— در همین سال کنسرتو برای پیانو در سل‌ماژور، کنسرتو برای ویولن اپوس ۶۱، سمفونی چهارم درسی بمل و۲۳ واریاسیون روی یک تم در دومینور را نوشت.

غریب بر در مفرغین بناهای تاریخی روم می کوبد.

در اینجا اوراق این دفتر را می بندیم و به بحثهای دیگری می پردازیم. تا اینجا از پیروزی نظام و تعقل کلاسیک، و غرور استاد خردمند و پرهنری سخن گفتیم که بر مردم غالب و مغلوب کشور رؤیاها چیره شده بود، امّا در فصلهای آینده با جنگهای استقلال طلبانه و انتقامجویانه ارتش کشور رؤیاها سر و کار پیدا می کنیم.

اکتبر ۱۹۲۷

رومن رولان

هشداربه خوانندگان

اگر نویسنده در این کتاب فصلی را به نخستین کوارتتها و تریوهای بتهوون اختصاص نداده، از آن‌روست که ما در اینجا بر قله‌های بلند موسیقی بتهوون ایستاده‌ایم و تنها بر تلها و تپه‌های اطراف آن چشم می‌اندازیم و زود از آن می گذریم. در مورد سوناتها هم تنها بر قله‌های آن در این مرحله چشم دوختیم، و در جای خود به کوارتتهای رازومفسکی، اپوس ۵۹ و تریوی اردودی اپوس ۷۰ و از میان کنسرتوهای او به کنسرتو در سل نگاهی خواهیم انداخت.

شاید از ما بپرسند که چرا این بررسیها را از سال ۱۸۰۰، و سی امین سال عمرآهنگساز شروع کرده‌ایم؟پاسخ این‌است که قصدما در این کتاب نوشتن زندگی نامه و رشد او از دوران کودکی تا لحظهٔ مرگ نیست. منظور ما کشف مراحل مهم خلاقیت او و بحرانهای آنچنانی است که باعث تغییر حال و روش او شده. در حقیقت ما سرعت آهنگ رویدادها و فصلهای زندگی او را مشخص می کنیم. ما بررسی و بازشکافی مسائل را از نیمهٔ بهار تا نیمهٔ تابستان آغاز کردیم، و با گلهای نرگس آخرین کوارتتها، و گلهای پامچال زمستان سرد و یخ‌زدهٔ عمر او کار خود را به‌پایان خواهیم رساند.

براین مطلب باید افزود که هنوز بررسی احوال بتهوون در دوران جوانی به پایان نرسیده، و تنها به پایه‌ریزی طرح خود پرداخته‌ایم. پس باید در انتظار دنبالهٔ بحث بود، و چه‌بسا احتمال دارد که وقتی این کتاب به انجام برسد و به دست چاپ سپرده شود، ناچار باشیم در همین گزاور ناقصی که از سیمای جوان هنرمند ساخته‌ایم دست ببریم و در آن تغییراتی بدهیم.

رومن رولان

ناشنوایی بتهوون

بتهوون در وصیت‌نامهٔ غم‌انگیز اکتبر ۱۸۰۲، از پزشک خود پروفسور اشمیت خواسته بود که پس از مرگ او داستان بیماری‌اش را برای دیگران حکایت کند، «**تا شاید دنیا، دست کم بعد از مرگ با او سر لطف بیاید.**»

نه‌تنها پروفسور اشمیت، که مدتها پیش از او درگذشت، بلکه دکتر یوهان واگنر به خواهش او پاسخ مثبت دادند و اطلاعات خود را روی کاغذ آوردند. دکتر یوهان واگنر در آخرین روزهای عمر پزشک مخصوص بتهوون بود، و به هنگام کالبدشکافی او در موزهٔ بیماری‌شناسی وین حضور داشت و به اتفاق پروفسور واوروخ بر این کار نظارت می کرد.

صورت‌جلسهٔ کالبدشکافی[1]، و نوشته‌ها و گفته‌های او به دوستان و نزدیکانش[2]، تنها پایه‌های محکمی هستند که می‌توان

۱— اصل آن در دست نیست. رونوشتی از آن را، «سیفرید» در رسالهٔ خود (به سال ۱۸۳۲) چاپ کرده، و تئودور فریمل در کتاب مفصل و دو جلدی‌اش (در سال ۱۹۲۸) به نقل آن پرداخته است، و من قسمتی از آن را که مربوط به حس شنوائی او است در پایان همین بخش آورده‌ام.

۲— نامه‌های او به آمندا (ژوئن ۱۸۰۱)، به وگلر (۲۹ ژوئن و ۱۶ نوامبر ۱۸۰۱)،

کشف حقایق را برآنها استوار کرد و به‌اسرار بیماری او پی برد. بسیاری از پزشکان و موسیقیدانان در آثار بی‌شمار خود[1] سعی کرده‌اند پرده از این راز بردارند، با اینوصف هیچکدام موفق نشده‌اند تمام گوشه‌های تاریک این قضیه را روشن کنند. عقاید باهم متضاد است و در این میان هیچکس نتوانسته شرح بدهد که در کار او چه معجزه‌ای بود که باوجود ضربه‌خوردن حس شنوائی، در کمال و قدرت خلاقیت او در موسیقی نقصانی نبود.

امّا این کوششها و بررسیها بی‌فایده هم نیست، و ما اگر بعضی از این مطالب را دست‌چین کنیم و دایره عمل را محدودتر سازیم به کشف حقایق نزدیک‌تر خواهیم شد. در این زمینه گزارش دکتر ماراگ به آکادمی علوم از همه خواندنی‌تر است، که اگرچه قطعیت ندارد ولی از همه به حقیقت نزدیکتر است. و من دریافتهای علم پزشکی را در این گزارش[2] با آنچه خود با مکاشفات روانی و موشکافی و بررسی آثار او دریافته‌ام نزدیک می‌بینم و نظر دکتر ماراگ را تأیید می‌کنم.

وصیت‌نامه هایلیگنشتادت (٦ اکتبر ۱۸۰۲)، گفتگوی او با دکتر الویس وایس باخ (۱۸۱٤)، و با شارل نئات (۱۸۱۵)، و مطالبی که دوستان او: ریس، چرنی، جاناتاسیو دل‌ریو، شیندلر، سیفرید، برونینگ و دیگران از او حکایت کرده‌اند اساس کار ماست.

۱— کتابهای زیادی دربارهٔ بتهوون نوشته‌اند: از جمله کتاب کوچک خود من به نام زندگی بتهوون، کتاب دو جلدی و مفصل و ممتاز تئودور فریمل (چاپ ۱۹۲۸) به نام دست‌نوشته‌های بتهوون، کتاب دکتر والدمارشوایسهایمر به نام تأثیر ناشنوائی در زندگی و آثار بتهوون.

۲— به روایت از صورت گزارشهای علمی آکادمی علوم در نشستهای نهم و بیست و سوم ژانویه ۱۹۲۸.

امّا پیش از آن که به گزارش دکتر ماراگ و نزدیکی دریافتهای خودم با او بپردازم، لازم می بینم که خوانندگان را در جریان اسناد و مدارک موجود بگذارم.

*

۱— از نامهٔ بتهوون به آمندا (ژوئن ۱۸۰۱):

«... شنوائی‌ام، لطمه دیده است. در روزهائی که باهم بودیم این نقصان را کم‌وبیش حس می کردم امّا با تو چیزی نمی گفتم. و حالا وضع شنوائی‌ام خیلی بدتر شده است.»[1]

آمندا در سال ۱۷۹۶ به‌وین آمده و در سال ۱۷۹۹ از آنجا رفته بود، و آنها در سالهای ۱۷۹۸ و ۱۷۹۹ باهم در یک خانه زندگی می کردند.

۲— از نامهٔ بتهوون به وگلر (۲۹ ژوئن ۱۸۰۱):

«در این سه سال، حس شنوائی‌ام مرتب ضعیف‌تر می‌شود، که شاید بی‌ارتباط با وخامت اوضاع معده و روده‌هایم نباشد. و از این لحاظ وضعم روزبه‌روز بدتر می‌شود. اسهال دائمی پیدا کرده‌ام و به‌طور عجیبی ضعیف شده‌ام.»

از بقیهٔ مطالب این نامه معلوم می شود که داروهای تقویتی تأثیری نمی کند و روزبه‌روز ضعیفتر می شود و حالش روبه وخامت می رود. پزشک به او دستور حمام آب‌سرد می دهد که حالش را بدتر می کند، امّا شستشوی مرتب با آب نیم گرم بیماری‌اش را ضعیف‌تر می کند، ولی در حس شنوائی او اثر نمی گذارد. دوباره در زمستان حالش روبه وخامت می رود و به دل‌درد دائمی دچار می شود. در

۱— به این نکته باید توجه داشت که شنوائی بتهوون در آخرین روزهای عمرش به صورتی بود که شوپانزیک پاشنه‌کش فلزی را چندین‌بار به جسم فلزی دیگری فروکوفت و بتهوون که پشت به او نشسته بود متوجه این صدا نشد.

اوایل بهار مقاومتش را از دست می دهد و چهارهفته بستری می شود. ورینگ Vering جراح باتجویزحمام آب گرم وقرصهای مسکن و جوشانده، حال عمومی اش را بهتر می کند، امّا ضعف شنوایی اش خوب نمی شود و شب و روز در گوش خود صدا می شنود.

تا دو سال (از ۱۷۹۹ به بعد) از جمع می گریزد تا سنگینی گوش خود را پنهان کند و در تآتر در ردیفهای جلو می نشیند تا صدای هنر پیشگان را بشنود. در همین نامه می نویسد:

«اگر کمی دور بنشینم صدای موسیقی و هنرپیشگان را نمی‌شنوم. وقتی آهسته حرف می‌زنند اصلاً نمی‌شنوم. گاهی صدا به گوشم می رسد ولی کلمات را درنمی‌یابم. وانگهی وقتی هنر پیشه ها فریاد می‌زنند صدایشان برای من تحمل ناپذیر می شود.»

۳ــ نامهٔ بتهوون به وگلر (۱۶ نوامبر ۱۸۰۱):

این نامه ما را در جریان دنبالهٔ داستان بیماری بتهوون می گذارد، که **ورینگ جراح برای مداوای او از چسباندن مشمعهای گداخته روی دوبازوی او استفاده می کند، و هربار که آهنگساز به چنین کاری تن درمی دهد، تا دو روز دستهایش از کار می افتد. و بعد از این مداوا احساس می کند که گوشهایش کمتر سوت می کشند و وزوز نمی کنند، به‌خصوص گوش چپ او، که بیماری‌اش از آن شروع شده بود، کمی بهبود می‌یابد[1]، امّا با این اوصاف ناشنوائی اش بهتر نمی شود و ترس به جان او می افتد که «اگر شنوائی اش از این ضعیف‌تر شود، تکلیفش چیست؟»**

و در جای دیگر از این نامه[2]، از بهتر شدن قوای روحی اش

۱ــ عجیب است که به روایت شیندلر، گوش چپ او تا مدتها در برابر ناشنوائی مقاومت کرده بود.

۲ــ ضمن بیان درد در این نامه، از اسرار قلبی اش پرده برمی دارد، که بعد از مدتها

خبر می دهد.

«... دوباره احساس جوانی می کنم. چندی است که حس می کنم قوای جسمی و روحی من روبه افزایش می رود. خود را به مقاصدم نزدیک‌تر می‌بینم، امّا شرح این مطلب برایم دشوار است. چه زیبا بود اگر آدمی به جای یک‌بار، هزاربار زندگی می کرد.»

٤— وصیت‌نامهٔ هایلیگنشتادت (٦ اکتبر ۱۸۰۲):

«... در این شش سال، از ۱۷۹٦ تا امروز دردهای درمان‌ناپذیری داشته‌ام که پزشکان احمق بر وخامت حال من افزوده‌اند.»

و در اینجا برای اولین‌بار تاریخ شروع بیماری‌اش را اینقدر جلو می برد. امّا باید توجه داشت که منظور او از «دردهای درمان‌ناپذیر» ضعف شنوائی نبوده است، و اگر به نامهٔ ۲۹ ژوئن ۱۸۰۱ و یادداشتهای وگلر دربارهٔ دوست ایام کودکی‌اش نظری بیندازیم درمی‌یابیم که بیماری او در آن ایام درد امعا و سنگینی گوش و ترشح آن بود و پیش از سال ۱۷۹۸ صحبتی از ناشنوائی درمیان نیست.

او در لحظاتی وصیت‌نامهٔ خود را می نویسد که «نیم‌سالی است در ییلاق به‌سر می برد، زیرا پزشکان توصیه کرده‌اند که از جمعیت دور بماند و شنوائی اش را استراحت بدهد» و در همانجا در تابستان ۱۸۰۲ با «ریس» ماجرای عجیبی پیدا می کند که در او عمیقاً تأثیر می گذارد. داستان در روزی اتفاق می افتد که آن‌دو باهم به گردش و هواخوری رفته‌اند. «ریس» از روی بی احتیاطی توجه او را به نوای دوردست فلوتی جلب می کند. امّا بتهوون نوا را نمی شنود و

وضع روحی اش در اثر عشق به جولیتا بهتر شده، و بعد از دو سال در اعماق جان خود احساس خوشی می کند.

ریس به حیرت می افتد، بتهوون چنان متأثر می شود که چند ماه بعد این ماجرا در وصیت‌نامه‌اش باز می گوید، که هرچند از معاشرت با مردم خود را محروم ساخته بود، حتی صدای بهترین دوستش طبیعت را هم نمی شنید. همین درد، نومیدی را در جانش فرو می نشاند. با این وصف از خودکشی پشیمان می شود، زیرا به لطف خداوند قدرت خلاق او تسلیم ناپذیر است، و حتی در تیره‌ترین روزهای نومیدی او را درمی یابد. بیائید لحظه‌ای در سمفونی اروئیکا به یاد بیاوریم که وسوسه بر او نهیب می‌زند که «برخیز و پیش برو!». و در چنین ساعاتی روح قادر مطلق در او حلول می کند و جسدش را از اعماق گرداب بیرون می کشد — همچنان که به پیتر مقدس قدرت داد تا روی آب راه برود.

او تا چهار سال بعد غرورش را نگاه می دارد و نقص خود را در مقابل دیگران انکار می کند، و دوستانش ناچار حقیقت را به روی خود نمی آورند. و طوری رفتار می کنند که انگار از ناشنوایی او بی خبرند، زیرا در غیر اینصورت او را بر سر خشم می آورند! تا آن که سرانجام غرورش درهم می شکند و بر صفحه‌ای از پیش طرحهای فینال سومین کوارتت رازومفسکی (اپوس ۵۹ شماره ۳) این جمله را می نویسد:

«دیگر ناشنوائی تو، حتی در عالم هنر جزو اسرار نیست!»

و ما قدم به‌قدم در کتابهای بعدی این روشنائی را که به خاموشی می گرائید دنبال خواهیم کرد.

°

حالا بیائید تا به جستجوی علتها برویم.

اول باید ببینیم که دوستانش چه می گویند. از نامه‌های بتهوون و وگلر به یکدیگر به این نکته رسیدیم که هردو علت را در

وخامت اوضاع معده و روده می دانند!

برونینگ معتقد است که در اثر شستشوی تن با آب یخ زده، به ورم مفصلی و در نتیجه به ناشنوائی دچار شده.

و این نظر با دست‌نوشته های خود او سازگارتر است. برونینگ از بی احتیاطی بتهوون چیزها می گوید و از یک روز تابستانی در سال ۱۷۹۶ یا ۱۷۹۷ حکایت می کند که حالش خوب نبود و با بدن عرق کرده مدتی کنار پنجره و در معرض هوا ایستاده، و خود را سرما می دهد و به «بیماری خطرناکی» دچار می شود.

بتهوون در سال ۱۸۱٤ با پزشک جراح خودالویس وایسن‌باخ، که دوست صمیمی او و طبیب معتبر و حاذق —و با این حساب گواه صادقی است— گفتگوئی دارد که ضمن آن نقطهٔ آغاز بیماری‌اش را بعد از یک «تیفوس خطرناک» می داند[1]. امّا چه‌وقت بتهوون به تیفوس گرفتار شده بود؟ از نامه هایش این تاریخ معلوم نمی شود. به حدس می‌توان گفت که در تابستان ۱۷۹۷ و بعد از بازگشت از سفر برلن به تیفوس دچار شده باشد، زیرا از ماه مه تا اکتبر ۱۷۹۷ در شرح حال او یک جای خالی به‌چشم می خورد.

در گفتگوی دیگری با شارل نئات، که او هم گواه صادقی است، چند علت را باز می گوید، و از جمله می گوید که روزی به هنگام کار در خانه زمین می خورد و به‌پشت می افتد، صدائی از بیرون می شنود. با یک تکان از جا بلند می شود و دوباره تعادلش را از دست می دهد و زمین می خورد... خود او می گوید: «وقتی از جا بلند شدم، حس کردم که کو شده‌ام و تا مدتی به‌همین حال ماندم.

۱— تجربه های پزشکان امروزی نشان می دهد که گاهی گریپهای عفونی باعث ورم گوش می شود.

پزشکان می گفتند که نوعی ضربهٔ عصبی است.»

امّا نکته اینجاست که این حادثه نمی‌تواند پیش از سال ۱۸۰۱ روی داده باشد، زیرا در این گفتگو می گوید:

— آن روز داشتم یک اپرا می‌نوشتم.

— اپرای فیدلیو؟

— نه. فیدلیو نبود.

و از دنبالهٔ گفتگو چنین برمی‌آید که بتهوون در حال نوشتن متنی برای آواز «تنور» بوده، و سه بار آن را از نو نوشته و نپسندیده، و ناچار می شود متن چهارم را بنویسد، و این همه فشار او را خسته و گیج می کند و به همین دلیل به زمین می خورد. با این حساب منظور او باید «مسیح با تاج زیتون» باشد، که بتهوون بین سالهای ۱۸۰۱ و ۱۸۰۳ مشغول آن بود. بنابراین حادثه می تواند در سال ۱۸۰۲، و کمی پیش از نوشتن وصیت‌نامه اتفاق افتاده باشد.

حالا بیائید این گفته‌ها را بررسی کنیم:

هیچکدام از این چیزها که گفته شد —نه سرماخوردگی، نه زمین خوردن، نه مسمومیت بدن در اثر بیماری عفونی— از نظر دانش امروزی نمی‌تواند به‌تنهایی عامل ناشنوایی او باشد، ولی هرکدام می توانست در افزایش ناشنوائی او و وخامت حال او مؤثر بوده باشند.

در اینجا، تشخیص دکتر ماراگ را گواه می‌گیرم، که متخصص بیماریهای گوش بود و سی سال تمام دربارهٔ حس شنوائی و دگرگونیهایش تحقیق می کرد[1] و با هزارها مورد ناشنوائی سر و کار داشت. او در گزارش خود به آکادمی علوم، که در ضمن نامه‌های

۱— دکتر ماراگ تألیفات زیادی دارد، مانند «شنوائی و دگرگونیهای آن» چاپ دوم ۱۹۲٤، «فیزیولوژی صدا»، ۱۹۲۵، «پرورش و باز پروری مرکزهای شنوائی»، ۱۹۱۳، و رسالات و مقالات بسیار در همین زمینه.

بتهوون و وگلر به آن اشاره کرده‌ام[۱]، وضع خاص ناشنوائی بتهوون را مثال می آورد ودراطراف آن به تفصیل سخن می گوید:

«ناشنوایی بتهوون از آن دسته بیماریها نیست که با ورم بخش میانی گوش و ترشح چرک همراه باشد. زیرا در این نوع ناشنوائی، ابتدا صداهای بم و صدای تند و تیز شنیده نمی شود و صداهای میانه تا مدتی به گوش می رسد. وباز از آن دسته ناشنوائیها نیست که با ورم حاد گوش به‌وجود آید، زیرا بیماران این دسته اول از شنیدن صداهای بم درمی‌مانند، ولی صداهای تیز و تند را تا مدتی می شنوند. و مورد بتهوون برعکس این وضع بود.

بتهوون ناشنوائی اش از صداهای تند و تیز شروع شده بود، در داخل گوش خود صدای وزوز و سوت می شنید، و درمقابل صدای فریاد حساس بود و این نوع بیماری در اثر کوفتگی گوش داخلی و قسمت حلزونی و مراکز مغزی، که رشته های اعصاب شنوایی از آن جدا می شود، به‌وجود می‌آید. ناراحتی بتهوون از سال ۱۷۹۸ در قسمت حلزونی گوش، و همراه با ورم سخت شروع شد، در سال ۱۸۰۱ ناشنوائی اش بیشتر شد و این وضع در اکثر ناشنوایان، به هنگام پیشرفت بیماری سابقه دارد. در این هنگام کلمات را می شنید. امّا درست نمی فهمید و در حقیقت فقط حروف صدادار را می‌شنید و حروف بی صدا کمتر به گوش او می رسید. زیرا حروف بی صدا خیلی کمتر، و تقریباً بیست‌بار کمتر، از حروف صدادار، طول زمان را اشغال می کنند، و عاقبت در سال ۱۸۱۶ به آخرین حدّ ناشنوائی رسید و از آن پس نه حروف

۱— دکتر ماراگ به خصوص روی این موضوع تکیه می کند که بتهوون ابتدا از شنیدن صداهای تند و تیز عاجز می شود و گوش او با سوت‌زدن و وزوز کردن مدام آزار می بیند، تا مدتی صداهای ملایم را می شنود، ولی کلمات را نمی‌فهمد و نمی تواند صدای فریاد را تحمل کند.

صداداورا می شنید و نه حروف بی صدا را...»[1]

در گزارش دکتر ماراگ به آکادمی علوم، بیشتر نوع ناشنوائی بتهوون تشریح شده، و از علت آن سخن درمیان نیست. به‌همین سبب با نامه از او درخواست کردم علت بیماری را شرح بدهد، دکتر ماراگ که هم‌وسعت نظر دارد و هم دانش فراوان، به نامه‌ام پاسخ داد، و بازهم نامه‌هائی ردوبدل کردیم و موضوع را به بحث گذاشتیم. بی فایده نمی دانم که نتیجه این نامه‌نگاریها را به آگاهی شما برسانم:

در این نامه‌ها ابتدا دربارهٔ علتهائی که پیش از این گفته‌ایم بحث شده است:

الف— ورمهای گوش میانی خواه نزله‌ای و خواه در اثر تصلب نسجها، نوع دیگری از ناشنوائی را در پی دارد.

ب— تیفوس روی مراکز شنوائی اثر می گذارد. و ناشنوائی تا مدتها بعد از بیماری پنهان می ماند.

پ— سرماخوردگی و گریپهای عفونی در گوش میانی ورمهای حاد به‌وجود می آورند. ردّپای چنین چیزهایی در کالبدشکافی دیده نشده است.

ت— به پشت زمین‌خوردن و ضربهٔ مغزی در صورتی که به

۱— گروهی از پزشکان آلمان تشخیصهای دیگری داده‌اند که با نظر دکتر ماراگ فرق می کند. فریمل در کتاب «بتهوون» خود، در فصل «پزشکان» از طبیبان آلمانی نقل‌قول می کند که در این نوع ناشنوائی ابتدا صداهای تند و تیز به گوش نمی رسد. دکتر ژرژ کانوی رئیس بخش بیماریهای گوش در دانشگاه استراسبورگ در کتابی به نام «ناشنوائی بتهوون» به این نتیجه می رسد که بیماری او در اثر ورمی بوده است که نسجهای گوش را سفت می کند. قضاوت در این زمینه از دایرهٔ اطلاعات من بیرون است.

ناشنوائی منجر شود با وزوز گوش همراه نیست .

ث— سیفلیس موروثی، که عده‌ای آن را علت ناشنوائی او دانسته‌اند، نوع دیگری از کری را با خصوصیات متفاوتی به‌دنبال دارد.

از این چیزها که بگذریم به تنها مورد، یعنی ورم گوش داخلی می رسیم که می تواند دوعلت اصلی داشته باشد، یکی مغزی است و دیگری گوارشی.

اطلاعاتی که از وضع جسمی بتهوون داریم حکایت از ورم امعای کهنه و مزمن دارد[۱]. که خود او راه پیشگیری از آن را نمی دانست، امکاناتی هم در اختیار نداشت، و سموم حاصل از میکروب روی مراکز شنوائی او تأثیر نمی گذاشت و زمینه را برای کر شدن او مساعد می کرد[۲].

امّا عمیق‌ترین و دقیق‌ترین و واقعی‌ترین علت را باید در مغز او جستجو کرد، و دکتر ماراگ به صراحت و به گونه‌ای تکان‌دهنده این مسئله را در نامهٔ خود طرح می کند:

«کسانی که ناشنوائی‌شان از ناشنیدن صداهای تند و تیز آغاز می‌شود، بیشتر از جماعت روشنفکرانند. که مدتی همه‌چیز به‌نظرشان

۱— در این مورد باید گفت که زمین خوردن او در حدود سال ۱۸۰۲ اتفاق افتاده، که در آن موقع، سخنی از وزوزکردن گوش بتهوون نیست. ولی به‌هرحال می‌تواند در پیشرفت بیماری اثر گذاشته باشد.

۲— بتهوون از این قضیه باخبر بود و در نامه‌ای به تاریخ ۱۸۰۵، به سباستین مایر این درد را «بیماری طبیعی» خود می نامد.

دکتر ماراگ در این نامه یکی از خوانندگان «تنور» اپرا را مثال می آورد که شنوائی اش مختل شده بود و علتی جز مسمومیت روده‌ای نداشت که با یک رژیم غذائی ناراحتی گوش او برطرف شد.

طبیعی می‌رسد، تا لحظه‌ای که ناشنوائی با وزوز گوش خود را نمایش می‌دهد. وگرنه پیش از این لحظات حس شنوائی بتهوون بسیار ظریف بود و معمولاً در بیماری، عنصر بسیار ظریف و حساس پیش از همه ضربه می‌خورد. گوش داخلی و مراکز شنوائی بتهوون حساس‌ترین عضو او بود، زیرا آهنگساز بیش از اندازه از آن کار کشیده، خسته‌اش کرده بود، و غلبهٔ خون بیشتر متوجه این قسمت از بدن او می‌شد.»

من نیز به سهم خود به هنگام مطالعه در جوهر نبوغ خلاق بتهوون این «تمرکز خشمگین» را که از خلقیات او سرچشمه می‌گرفت احساس کرده‌ام و در سخنرانی ام در مراسم سدهٔ بتهوون در وین به شرح آن پرداختم[1].

«هیچ آهنگسازی مانند بتهوون اینگونه با خشم و شوق خیال و اندیشه را در آغوش نمی‌کشید. در تمام آهنگهای او اثر انگشت کوششی بی‌نظیر دیده می‌شود. جای مُهر اراده‌ای آهنین بر ساخته‌های او به چشم می‌خورد. این مرد تیزی نگاهش را تا اعماق اندیشه فرومی‌بُرد و با نوعی پایمردی وحشت‌انگیز با اندیشه درمی‌آمیخت.»

خیال نکنید که تنها ناشنوائی دور او را دیوار کشیده، و او را به دایرهٔ افکار درونی اش رانده بود، پیش از کر شدن نیز او همین وضع را داشت. و بیشتر در اندرون خود زندگی می کرد[2]. **«و این از حالات طبیعی او بود که از دوران کودکی مجذوب خیالات و اندیشه‌هایش می‌شد و جسم و روح خود را با توهماتش درمی‌آمیخت، و در هرجا و هرحال که بود، خواه در کوچه و خیابان، خواه در گردش و هواخوری، خواه به هنگام گفتگو با دیگران. در لحظه‌ای که فکر تازه‌ای به مغزش**

۱ــ این سخنرانی روز ۲۸ مارس ۱۹۲۷ ایراد شد و در نشریه مخصوص صده بتهوون، وین ۱۹۲۷، و در مجلهٔ موسیقی، آوریل ۱۹۲۷ به چاپ رسیده است.

۲ــ در آن سخنرانی قسمتی از آثار ایام جوانی اش را پیش از سفر به بُن گواه آوردم.

می‌رسید برای انتقال آن بی‌تاب می‌شد، و در آن لحظه دیگر به خود وابسته نبود، سراپایش به آن اندیشه وابسته بود، که دست از او برنمی‌داشت. هیچ چیز مانع از آن نمی‌شد که اندیشهٔ تازه را دنبال کند، و خود او برای بتین Bettine چگونگی این لحظات وهم‌انگیز و این تعقیب بی‌پروا را شرح می‌دهد، که: «اندیشهٔ تازه را دنبال می‌کنم، او را در آغوش می‌کشم. از دستم درمی‌رود، خودش را در میان انبوهه‌ای از حرکت و جوشش پنهان می‌کند، دوباره پیدایش می‌کنم، دست از او نمی‌کشم، در حال شوق و جذبه سعی می‌کنم تمام جنبه‌ها و نوسانات آن اندیشه را بشناسم.» **و در این تعقیب عاشقانه، اندیشه تازه را گسترش می‌دهد، باز می‌کند، رام می‌کند، مرتب می‌کند و به آن نظم و وزن می‌بخشد، و آهنگی می‌سازد که شنوندهٔ صادق و صمیمی، خیال‌پردازیهای او را حس می‌کند و سوز و شور رنگ‌آمیزیها و نوسانات نغمه‌های او را با تمام وجودش حس می‌کند، وبیخودانه تسلیم او می‌شود،** و درست حال مرتاضان هندی را پیدا می‌کند که وقتی تسلیم خیال و توهم شدند، در همه‌جا با او هستند، به هنگام راه‌رفتن، کارکردن، و در تمام حالات در زندگی روزانه با او و مطیع او هستند، و این جذبه به آن می‌ماند که مادهٔ معطری را زیر پوست تزریق کرده باشند.»

تصادفی نیست که در این بررسیها چندین‌بار از یوگا و فلسفه مرتاضان هندی نام برده‌ام. تکرار این مطلب شاید به این دلیل باشد که ضمن کاوشهای خود در سالهای اخیر با بعضی از اندیشمندان بزرگ و معاصر هندی آشنا شده‌ام که «یوگا» را تجربه کرده‌اند، و در این میان راما کریشنا، استاد بی‌مانند سیر روحانی، و مرید نام‌آور او ویوه کاناندا از همه برجسته‌ترند. شرح این مطلب را در کتاب خواهم داد که چگونه این مرتاضان فکرشان را متمرکز می‌کنند و هنگامی که

از شبکه های روح صعود می کنند، و به تعبیر خودشان برای کسب جوهر نیرو (کواندالینی ساکتی) به سیر می روند، با چه عوالم روحانی درگیر می شوند. طبیعی است که مرتاضان بزرگ خطرات این مسیر را می شناسند، و راما کریشنا که خود به طرزی معجزه‌آسا از این خطرات جسته، پیروان خود را از طی بعضی از مراحل باز می دارد، و به آنها توصیه می کند که تصادفی و بی آن که لازم باشد در این مسیر زیاد پیش نروند، زیرا تمرین شوق‌انگیز تمرکز، اگر مرزی نداشته باشد به سکته مغزی یا جنون می انجامد. بعضی از این غیب گویان وقتی از حالت خلسه خارج می شوند چشمانی سرخ به رنگ خون دارند، پنداری مورچه چشمشان را گزیده است.

هم‌زمان با این کاوشها به ذهن من رسید که مبادا بتهوون نیز همین حالات را داشته، و به هنگام غلبه خون به مغز، یا حمام در آب یخ‌زده خود را تسکین می داده است، و بعد از مطالعهٔ گزارش دکتر ماراگ، این فکر را با او درمیان گذاشتم که آیا شباهتی بین تمرکز دماغی مرتاضان و جذبهٔ شدید و دائمی و لجوجانه، و اشتعال همیشگی فکر او نمی بیند؟ و آیا همین طرزکار نبوغ‌آسا و مرگبار او را به آن روز ننشانده است؟ و آیا نقطهٔ شروع فاجعه بتهوون از آنجا نیست که مقررات طبیعی جسم و روح را برهم می زند و از روح و فکر خود ده‌برابر بیش از حد معمول بهره‌برداری می کند؟[1]

دکتر ماراگ به سؤالات من جواب مثبت داد[2]: «... علت ناشنوائی بتهوون به‌نظر من غلبهٔ خون در گردش داخلی و مرکزشنوایی بود، و این وضع، همانطور که به‌دقت شرح داده‌اید، تمرکز دائمی قوای

۱— نامهٔ ٤ فوریه ۱۹۲۸ به دکتر ماراگ.

۲— جواب دکتر ماراگ در ششم فوریه ۱۹۲۸.

دماغی بتهوون، تأمل و فرورفتن او در اعماق اندیشه، آن‌هم به آن طرز وحشتناک بوده است، که مقایسهٔ آن با حالات مرتاضان هندی کاملاً صحیح به‌نظر می رسد.»

و اگر این نکته درست باشد، ما به این حقیقت رسیده‌ایم که فشار بیش از اندازه روی مغز، که حاصل قدرت تجسم و رقت خیال است، باعث این مصیبت انفجارآمیز می شود. و دربارهٔ بتهوون نیز جز این چیزی نمی توان گفت. و این سرنوشت او بود، که مانند اودیپ برای خود فاجعه بیافریند و این فاجعه از روز اول در کنار نبوغ بر پیشانی او نوشته شده بود.

*

نبوغ بتهوون (و به تعبیر دیگر دیو درون او) باعث ناشنوائی اش شد. حال باید دید که ناشنوائی هم به‌سهم خود در نبوغ او مؤثر بوده است؟ و آیا ناشنوائی نقطهٔ اتکای او نبوده است؟

و این موضوع، آن روی مسئله ماست. دکتر ماراگ به صراحت در نامه‌ای مسئله را طرح کرده، ولی به حل مسئله نپرداخته است. زیرا بی کمک موسیقیدانان به این پرسش پاسخ نمی‌توان داد. هرچند که گاهی موسیقیدانان ناگزیر توصیهٔ پزشکان را می پذیرند!

مسئله مهم در اینجا ناشنوائی نیست، بلکه طنین صداها در داخل گوش است. دکتر ماراگ می‌نویسد: «اگر بتهوون به ورم سخت گوش در اثر تصلب نسجها دچار می شد، و از سال ۱۸۰۱ به بعد به ناشنوائی مطلق می رسید، به احتمال زیاد، و نمی گویم به یقین، هیچکدام از آثارش را خلق نمی کرد[1]. امّا ناشنوائی او از

۱ــ دکتر ماراگ در نامهٔ دیگری می‌نویسد: «... به بعضی از انواع شنوائی

التهاب گوش داخلی آغاز شد، که هرچند از دنیای خارجی بریده می‌شد، این امتیاز را داشت که مراکز شنوائی اش تا مدتها در حال تحریک بود، و نوسانات موسیقی را با طنین گاهگاه احساس می کرد و اگرچه نوسانات خارجی حذف شده بود، صداها در داخل گوش افزایش یافته بودند.

با این ترتیب تخته رنگ او به رنگهای تازه‌ای آغشته شده بود، که مراکز شنوائی او را تحریک می کرد، و در عین‌حال که باعث زحمت و گرفتاری و عذابش می شد، ناچار بود با آن بسازد و اشتیاق روح خود را با آن درآمیزد.

و حالا بیائید تا دفتر مطالعات پزشکی را ورق بزنیم: دکتر ماراگ عقیده دارد ناشنوایانی که بیماری آنها با التهابات گوش درونی شروع می شود، از نغمهٔ دلنشین ساز و شکوه آواز لذت می برند ولی زود خسته می شوند و نمی توانند ریتم موسیقی را به‌خاطر بسپارند. (در صورتیکه بتهوون را می بینیم که در کوچه و خیابان و اطراف شهر، و هرجا که هست به شکار آهنگهای تازه می رود.)[1]

امّا در ورای این سرمستیها، می بینیم که در آثار او گاهی شادی جای خود را به هذیانهای خشم‌آلود می سپارد. آیا ناشنوائی

برخورده‌ام که تمام صداها به یکباره از میان می روند و هیچگونه طنینی در گوش احساس نمی شود. اینگونه افراد به اندوه عمیقی فرو می روند و دوست دارند دور از دیگران زندگی کنند. برای این گروه فرارفتن غلیان خون و دوره‌های تدریجی ناشنوائی وجود ندارد. و اگر بتهوون بدینگونه ناشنوا می‌شد هرگز نمی‌توانست موسیقی‌دان بزرگی شود.

۱ــ این ظاهر قضایا بود، و معلوم نبود چقدر درد می کشید. در همین‌حال اشتیاق خلاق او نیز تظاهر می کرد. وگلر در خاطراتش می‌نویسد دو روز پیش از اولین اجرای کنسرتوی پیانو در دوماژور (در بهار ۱۸۰۰) بتهوون گرفتار دردهای شدید روده‌ای شد و در همان‌حال روندوی شادی‌افزای کنسرتو را نوشت.

چنین تأثیری در آهنگهای او گذاشته است؟ و چه چیزهائی را می‌توانیم محصول تحریکات حس شنوائی او بدانیم؟ و از چه موقع این تحول پیدا شده است؟

دکتر ماراگ در جستجوی آغاز طنین در گوش او تا سال ۱۷۹۶ به عقب می‌رود، و من به خود اجازه نمی‌دهم به استدلالات پزشکی او ایراد بگیرم، امّا باتوجه به مطالب نامه‌های بتهوون نمی‌توانم از ۱۷۹۸ جلوتر بروم. هرچند از نظر موسیقی در این موقع تحولی در کارهای او نمی‌بینیم با این‌حال به نظر نمی‌رسد که پیش از سال ۱۸۰۰ تغییری در کار او پدید آمده باشد و اثری در ابتکارات او در هارمونی و مدولاسیون گذاشته باشد. معمولاً آثار او در مقایسه با موسیقی مکتب هایدن و موتسارت و یوهان‌سباستین‌باخ کمتر پیچیده و متنافر می‌نماید، امّا از نظر هماهنگی و یک دست بودن آهنگ در اوج است و در عالم موسیقی هیچ استادی جز هندل، اینقدر در همسازی کامل صداها با یکدیگر وسواس به خرج نداده است. و اگر بخواهیم آثار بیماری را در ادراک موسیقی او پیدا کنیم مسئلهٔ دیگری است، وگرنه از لحاظ شکل، چنانکه پیش از این گفته‌ایم او به بُرشهای چهارتایی معتقد بود و چنان در این کار سرسختی نشان می‌داد که مدام نتها را به صورت صف سربازان در می‌آورد و این عمل جزو خلق‌وخوی او شده بود و کنجکاوی در این قضیه کمتر داوطلب داشته است. درحقیقت من نمی‌توانم پرده ازرازمقدماتی فاجعهٔ ۱۸۰۳—۱۸۰۲ در زمینه تکنیک بردارم، امّا در بیقراریهای توحش‌آمیز و مالیخولیائی و حالات روحی اش می‌توان ردّپای این تغییرات را پیدا کرد. حتّی در دورانی که ناراحتیهای گوش او مسلم می‌شود، تا آنجا که من تحقیق کرده‌ام، عقل و منطق بر آثار و مفاهیم ساخته‌های او مسلط است، در سروده‌هایش هیچ چیز را به دست تصادف

نمی‌سپارد، و حتی اگر بازگشت کُور Cor ها را پیش از تکرار در اولین قطعهٔ اروئیکا با ضربه‌های نامنتظر ناشنوائی او مربوط بدانیم، و سرچشمهٔ آن را در توهمات سمعی او پیدا کنیم، باز می‌بینیم که در این سمفونی همه‌چیز دقیق و مطلوب و حساب شده است، امّا تحولات درونی او را به یقین، در کوارتتهای رازومفسکی (۱۸۰٦) به روشنی می‌بینیم. در اینجاست که حس می‌کنیم در خانه چیزهائی زیرورو شده است و عناصر غیرمجاز به اتاقها راه پیدا کرده‌اند.

صفت مخصوص نابغه آنستکه هرچیز را به خدمت خود می‌گیرد و گاهی از شکل طبیعی اش خارج می‌کند، و نقاط قدرت و ضعف، و حتی بیماریهای خود را به صورت دلخواه درمی‌آورد. استاد این نوع کارها گوته بود که اگر فرصت پیدا کنم چهره‌ای را که درخور اوست نقاشی می‌کنم و نشان می‌دهم که چگونه عناصر نامطلوبی را که حتی در وجود او به فراوانی یافت می‌شدند به‌صورت سرچشمهٔ غنای روحی درمی‌آورد و در هنر به کار می‌گرفت. بتهوون آگاهی گوته را نداشت. امّا غریزه‌اش از او قوی‌تر بود، و در سیلابهٔ هنر، هر مانعی را که در سر راه می‌دید، خرد می‌کرد و می‌سائید و در امواج پرخروش رود فرومی‌ریخت. ما صداها و ارتعاشات آزاردهنده را در موسیقی بتهوون نمی‌شنویم، از صداهای متفاوت و غیرعادی، مانند گورپ گورپ گامهای سربازان، عبور ارابه‌ای در شب، ضربه‌های مکرر پتک روی تیرک آهنی، توف‌توف دو قطار که زیر باران سیل‌آسا متوقف می‌شوند، فریادهای خشمگین یک قوم شورشی، که گوش را می‌آزارد، در آثار او چیزی نمی‌بینیم. موسیقی بتهوون پر از پرندگانی است که نغمه‌سرائی می‌کنند، و روز بهاری را به خاطر می‌آورند. درآن، همه چیز موزون است. مارشهای نظامی، و تاخت‌وتاز سواران، و شعله‌های آتش در آپاسیوناتا نظم می‌یابند، گسترده

می شوند، و نغمه ها چون اقیانوس به هرسو پیش می روند، همه چیز در قالب موسیقی او وزن پیدا می کند و سرانجام سرنوشت از راه می رسد. و چرا نباید به سرنوشت فرصت داد که با مشت به در بکوبد؟

در هرحال مسئله این نیست که او چگونه صداهایی را دریافت می کرد[1]، مسئله آن است که چگونه و با چه معجزه‌ای صداهای دریافتی را —به هرگونه که بود— به ذوق خود به صورت یک اثر هنری درمی آورد. من و شما بارها در شبهای بی خوابی و تب آلود، صدای غرولند خون را در شاهرگهایمان شنیده‌ایم، امّا از میان ما تنها بتهوون می تواند هر صدائی را به صورت دلخواه درآورد و به آن وزن بدهد و از آن سمفونی و سونات درست کند. و نبوغ او در همین است که از بی شکلی و هرج ومرج، یک دنیای منظم به وجود می آورد.

گمان می کنم آوردن متن صورت جلسهٔ کالبد شکافی بتهوون، در اینجا بی فایده نباشد. طبعاً ترجمهٔ آن، به دانستن دقیق اصطلاحات پزشکی به دو زبان آلمانی و فرانسه نیازمند بود، آقای دکتر امیل وناگل استاد بیماریهای گوش در دانشکدهٔ استراسبورگ به خواهش من این کار را به عهده گرفتند. که از زحمت ایشان سپاسگزار باید بود.

۱— از لابلاش آوازه‌خوان روایت کرده‌اند که بتهوون در حال مرگ به او گفته بود: «صدای ناقوسها را می شنوی؟ دارند دکور را عوض می کنند!» که اشاره به سنت تآترهای وین بود، که عوض کردن دکوررا با صدای ناقوس اعلام می کردند. «لنتز» به صحت این روایت معتقد نیست، به آن دلیل که بتهوون نمی توانسته، صدای ناقوس را بشنود. امّا باید توجه داشت که بتهوون صدای ناقوس را در اندرون خود می شنید.

۱

صورت جلسهٔ کالبدشکافی بتهوون

از دکتر یوهان واگنر

معاون مرکز بیماری‌شناسی وین

«...غضروفهای گوش به‌نظر بزرگ و منظم می‌آمد. چال استخوان زورقی، بخصوص در لاله گوش گشاد بود. و عمق آن به یک برابر و نیم معمول می‌رسید و زوایای مختلف آن برآمدگی آشکاری داشت. جدارهٔ مجرای بیرونی چنان نازک بود، که در نزدیکی پردهٔ صماخ اصلاً به‌چشم نمی‌آمدند.

شیپور اوستاش ضخامت بیشتری داشت و مخاط آن به‌طرف قسمت استخوانی تنگ‌تر شده بود و در جلو مجرای لوله‌ای، به‌طرف لوزه‌ها، چند چال و زخمی به چشم می‌خورد.

پاره‌های برآمدهٔ استخوان شقیقه‌ای هیچگونه شیاری نداشت. یاخته‌هایش به صورت مخاط خون به‌هم بافته شده بود و در هرقسمت که از رگهای خونی می‌گذشت، مخصوصاً در منطقه حلزونی شکل که نسجهای پیچ درپیچی داشت، بافتهای سرخ‌رنگ دیده می‌شد.

عصبهای صورت ضخامتشان زیاد بود و برعکس عصبهای شنوائی لاغر و بی‌تورم بودند. رگهای مراکز شنوائی که به آنها متصل بودند سخت به‌طرف آن موضع کشیده شده، به شکل لوله‌ای به اندازهٔ پر کلاغ درآمده بودند و حالت غضروفی داشتند. عصبهای شنوائی

طرف چپ، از عصبهای طرف راست، نازک‌تر بودند و به سه رشتهٔ خیلی نازک و خاکستری‌فام متصل می‌شدند، که از حفرهٔ چهارم اعصاب طرف راست بیرون می‌آمد. عصبهای طرف راست به یک رشتهٔ قوی و سفید و روشن متصل بودند و ریشهٔ آن در چهارمین حفره بافتهای خونی مغز خیلی محکم در ارتباط بود.

مغز با استقامت‌تر و پرآب‌تر از معمول بود و پیچ‌وخمهایش عمیق‌تر و بیشتر از یک مغز معمولی بود[1].

کاسهٔ مغز از هرطرف متراکم و ضخامتی به اندازهٔ نیمی از شست دست داشت.»

۱— اگرچه این صورت جلسه از نظر پزشکان امروزی بسیار مبهم و ناقص است، ولی برای ما که وضع گوش بتهوون را بررسی می کنیم بی‌فایده نیست. دکتر ماراگ بعد از مطالعه همین مطلب در تشخیص خود بیشتر پافشاری کرد و گفت که به یقین بیماری گوش بتهوون در اثر ورم داخلی بوده، و نه ورمی که در اثر تصلب نسجها به‌وجود آمده باشد.

دفترچه طرحهای بتهوون

در سال ۱۸۰۰

دفترچه طرحهای اِف ۹۱ کتابخانه دولتی پروس در برلن، آئینه تمام‌نمائی از بتهوون در سال هزاروهشتصد است، در کتابی، گزیدهٔ مختصر و مفید آن طرحها، و در مجموعه دیگری نسخهٔ کامل آن با نت‌نویسی رایج چاپ شده، و این تنها دفتر طرحهای اوست که بدینگونه کامل در دسترس عموم قرار گرفته است[۱].

کتاب گزیده طرحهای بتهوون را از پایان سال ۱۷۹۹ تا اوایل ۱۸۰۱ دربر می گیرد[۲]. بخش بزرگی از این دفتر را «پرومته» پر کرده؛ امّا سونات برای ویولن، اپوس ۲٤ — سونات بهاری — نیز در صفحاتی از آن زیبائی عطرآمیزش را به هرسو پراکنده است. طرحهای چهار قطعهٔ سونات بهاری گل داده‌اند. شاخ و برگشان پر از شکوفه شده، عطر

۱— براین نکته بیفزائیم که نسخه بدلی از دفتر بیست صفحه‌ای طرحهای سمفونی نهم در سال ۱۹۰۳ در برلن چاپ شده، و خانه بتهوون به تازگی چاپ بعضی از دفتر طرحهای آهنگساز را آغاز کرده است.

۲— در این کتاب طرحهای پرومته در اولین اجرا، ۲۸ مارس ۱۸۰۱، و سوناتهای اپوس ۲۳ و ۲٤ انتخاب شده است.

جانفزای ملودیک اولین قطعهٔ خود را در فضای ابدیت پخش کرده‌اند. بتهوون با قلم سحرآمیزش ما را از جا حرکت می‌دهد و با طرحهای گوناگون خود تا صفحهٔ آخر به همراه می‌برد.

به این اثر باید آهنگهای دیگری را بیفزائیم، مانند: سونات برای ویولن اپوس ۲۳، قسمتی از سمفونی دوم، که برای پایان دادنش تلاشهای زیادی لازم دارد، نخستین طرحهای اولین سونات Quasi una fantasia اپوس ۲۷، با تمام ملاحتهایش و سونات برای پیانو اپوس ۲٦ که آخرین قطعه‌اش اسکرتسو و مارش عزا[1] همیشه در دلها نفوذ می‌کند.

در این دفتر، به صورتی گذرا، تکه‌هائی از اولین کوارتت اپوس ۱۸ شماره یک در چند جا دیده می‌شود — که احتمالاً روی سخن او در این کوارتت با آمنداست، و با آن که محصول سال گذشته اوست، در سال ۱۸۰۰ در آن دست برده، تغییراتی داده است. و باز در این دفتر دومیزان اول مقدمهٔ وزین پاته‌تیک اپوس ۱۳ (منتشر شده در سال ۱۷۹۹)، یافت می‌شود، که پرتوی از آن در اولین قطعهٔ سمفونی دوم خود را نشان داده، و اولین ایده باگاتل برای پیانو اپوس ۳۳ شماره هفت نیز لابلای مطالب این دفتر است.

و بازهم در این دفتر طرحهائی می‌بینیم از سوناتها، سمفونیها، صحنه‌های اپرا، که باوجود زیبائی و کمال برای همیشه

۱— آهنگساز جوان کلمه «عزا»راهرگز روی کاغذ نیاورده، امّا در نهایت بی‌قیدی احساسات و عواطف گوناگون و متضاد را به‌هم گره زده است و به سادگی مارش عزا را با لبخند دلنشینی درآمیخته (موتیف اولین قطعهٔ سونات برای ویولن، اپوس ۲٤)، و ناگهان ریتم مارش عزا را به اولین میزانهای سونات Quasi una fantasia اپوس۲۷ شماره ۱ متصل می‌کند. گمان نکنید که از چیزی رنج می‌برد. نه! هنرمندی است آزاد، و می‌خواهد عواطف آدمی را به بازی بگیرد.

در مرحلهٔ طرح مانده‌اند.

در این کتاب به تآتر و موسیقی دل‌انگیز و شاد بیشتر توجه شده است. و به رغم مارش عزا که حالت استثنائی دارد، و جز در طرحهای پرومته، از تراژدی اثری در اینجا نیست، و «مالیخولیا» که دو سال پیش در سونات اپوس ۱۰ شماره ۳ جای گرفته بود، در این دفتر جائی برای خود ندارد. نابغهٔ جوان، در این هنگام پروبال درآورده، می‌خواهد بلندتر پرواز کند.[۱]

۱— بتهوون در نامه ٤ اوت ۱۸۰۰ به ماتیسون می‌نویسد: «خود شما می‌دانید که در طی سالها هنرمند چقدر تغییر می‌کند و به سرزمینهای دورتری قدم می‌گذارد. هنرمندان بزرگ همیشه به پیشرفت و تکامل می‌اندیشند و هنرمندان عادی به آثار گذشتهٔ خود دل خوشند.»

خواهران برنسویک

و دختر عمویشان: مهتاب

پیش از این گفته‌ام که بتهوون تا چه اندازه شیفتهٔ دوستی با زنان بود. به‌خصوص در بین سالهای ۱۷۹۹ و ۱۸۰۶ که جوان بود و نام‌آور، و در وین به‌سر می‌برد. این «مرد وحشی» — که ناخواسته وحشی بود— در میان زنان اشراف طرفداران زیادی داشت، که بسیاری از آنان قریحهٔ موسیقی داشتند و پیام هنری او را به هرجا می‌بردند[1]، و بسیاری با مهر و علاقه دل او را گرم نگاه می‌داشتند.

امّا بتهوون در هیچ خانه‌ای، مهر و محبت و صمیمیت خانوادهٔ برنسویک را پیدا نکرد، و بعید نیست که روزی معمای «دلدار جاودانه» او حل شود و نام برنسویک برای همیشه به بتهوون اتصال یابد. بی‌سبب نیست که دو اثر بسیار زیبای خود را به نام دو عضو این خانواده کرده است. برنسویک‌ها یک برادر و سه خواهر بودند، و همه محبت و احترام خود را نثار این هنرمند می‌کردند. دوتا از این خواهرها

۱— بیشتر زنانی که با او دوستی داشته‌اند، ازشاهزاده‌خانم مهربان لیشنفسکی گرفته، تا ترز و ژزفن برنسویک، جولیتا گوئیچاردی، کنتس اردودی، بارونس ارتمن با موسیقی بیگانه نبودند.

که دوستش داشتند و دوستشان داشت، موجوداتی برگزیده بودند که روحشان از مردم زمانه ظریف‌تر و بالاتر بود[1].

۱— از چند مورد استثنائی که بگذریم بیشتر نویسندگانی که چیزی در این زمینه نوشته‌اند از ترز برنسویک موجودی خیال‌پرور و سبک‌مغز ساخته‌اند، حقیقت آنستکه کمتر کسی به منابع مطمئن دست یافته، و دریافتها چندان دقیق نیست، بهترین و تا حدودی مطمئن‌ترین تألیفاتی که در دسترس ماست، کتاب «لامارا» چاپ ۱۹۰۹ در لایپزیک است، که در سال ۱۹۲۰ بعد از تکمیل و تصحیح آن را دوباره چاپ کرده، کتابهای آندره دوهومی: «معشوقه‌های بتهوون» چاپ پاریس ۱۹۱۰، و «زندگی خصوصی بتهوون» ۱۹۲۷، اسناد و مدارک جالبی با خود به همراه دارند، که با همهٔ ذوقی که در نگارش آنها به‌کار رفته است، هیچکدام از استحکام تاریخی بهره‌مند نیستند، و مطالبشان بیشتر بر پایهٔ حدس و گمان استوار شده است. نقل قسمتهائی از دفتر خاطرات ترز برنسویک، می‌تواند خلقیات و هوشمندی او را نشان بدهد. قهرمانان و قدیسان را می‌شود با طنز و نیشخند به بازی گرفت. امّا طنز و نیشخند حقایق را عوض نمی کند.

اگر کسی بخواهد ترز برنسویک را، بدانگونه که بود، بشناسد باید به منابع دست اول و نوشته های خود او مراجعه کند، که بردو نوعند:

۱— خاطرات او که در سال ۱۸٤٦ قسمتی از آن را نوشته و از سال ۱۸۵۲ تا ۱۸۵۵ (یعنی هنگامی که بین هفتاد و هشتاد سالگی بود) به نگارش آن ادامه داده است و این نوشته‌ها به رغم سن و سال او، تازگی و طراوت خاصی دارد، وبعضی از صفحات آن از احساسات و عواطف روح‌افزا لبریز است. در این خاطرات، تاریخها به علت گذشت زمان دقیق نیست و تداوم ندارد. بی‌نظمی این روایات نشان می‌دهند که ترز به مغز خود فشار زیادی آورده، تا تمام وقایع را بی‌توجه به تاریخ رویداد بنویسد. خاطرات ترز برنسویک در کتاب اول لامارا بطور کامل چاپ شده، و باید سپاسگزار او بود، امّا بدبختانه در کتاب دوم خود، که هدف دیگری را در نظر داشت، این مطالب را کنار گذاشت، و کتاب اول او تقریباً نایاب و دست‌نیافتی است.

۲— و از آن مهمتر و دست نیافتنی‌تر یادداشتهای خصوصی ترز است که تا امروز منتشر نشده، این یادداشتها فعلاً در اختیار خانم بارونس ایرن دوگراندو، آخرین

اگرچه ترز مدتی بردل و جان بتهوون چیره شده بود، امّا در سالهائی که منظور ماست، دیگر در قلب آهنگساز جائی نداشت. تغییر حال او در سی وپنج سالگی بود، که بعد از تجربه های دشوار آشکار و پنهان، خامی ایام جوانی را از خود دور کرد و مفهوم واقعی مأموریت الهی و انسانی اش را دریافت، و در آن موقع از نظر هوشمندی و صفای قلب با دوست بزرگش بتهوون در یک ردیف قرار گرفت و من در جائی دیگر از آن سخن خواهم گفت[1]. در اینجا قصدم فقط نشان دادن جای او در دایرهٔ دوستی و صمیمیت بتهوون است. خواهر او ژزفین نیز در

بازماندهٔ خانواده برنسویک است. ترز این خاطرات را بعد از سالهای ۱۸۰۹ و ۱۸۱۰ تا ۱۸۵۳ نوشته است. و اگرچه در این یادداشتها از وقایع زندگی اش کمتر صحبت کرده، امّا با مطالعهٔ آن می توان به والائی و معصومیت روح او پی برد و از ایمان و شک و دردها و کشمکشهای درونی اش آگاه شد، که نوعی اعتراف گونهٔ باشکوه است، که در یک بررسی کوتاه نمی توان به تمام زیبائیهایش پی برد. باید سپاسگزار دوشیزه دکتر ماریان دوچک باشم که امکان دسترسی به متن کامل این یادداشتها را (از سال ۱۸۰۹ تا ۱۸۱٤) برای من فراهم آورد، که سال های اصلی معمای بتهوون است. هرچند این یادداشتها کلیدی به دستم نداد که صندوقچه اسرار بتهوون را بگشایم، به گنجینهٔ عظیمی راه یافتم که حتی در جستجویش نبودم. با مطالعه این یادداشتها روح بزرگ ترز برنسویک را شناختم و به این حقیقت پی بردم که او نیز روحی همانند بتهوون داشت.

۱— در سال ۱۹۲۸ در مجارستان به تجلیل از نام او یاد کردند، و در سدهٔ گشایش اولین مهد کودک، که ترز برنسویک در اولین روز ژوئن ۱۸۲۸ به نام «باغ بهشت» بنیاد گذاشته بود مراسم جشن و سرور بر پا شد. به هنگام مرگ او هشتاد و هشت مهدکودک و مرکز نگهداری کودکان بی سرپرست و چندین مؤسسهٔ نیکوکاری در مجارستان وجود داشت که هزینهٔ بسیاری از آن‌ها را ترز به‌عهده گرفته بود. در این مراسم زیر نظر بانوی دانشمند و پرهیزگار دکتر ماریان دوچک، گزیده‌هائی از دست‌نوشته های ترز در دو جلد چاپ شد. مجموعه یادداشتهای او به کتابی در چهار جلد و هرجلد در ششصد صفحه بالغ می شد.

این محدوده مقام ممتازی دارد.

برای این منظور ناچارم طرح کلی و سریعی از زندگی آن چهار برنسویک (یک برادر و سه خواهر) را نقاشی کنم و رابطهٔ آنها را با بتهوون. در سالهای بین دو سونات مهتاب و آپاسیوناتا، نشان بدهم که البته در این میان از ماجرای دخترعمویشان جولیتا با بتهوون سخن خواهم گفت و جای او را در این محدوده مشخص خواهم کرد[1].

برنسویک‌های مجارستان نیشان به دوک برنسویک، مشهور به شیراوژن می رسید که در قرن دوازدهم به‌اتفاق پسرش به جنگ صلیبی رفت. یکی از پسران او در بازگشت در مجارستان ماند گار شد و تشکیل خانواده داد.

در قرن هجدهم به آنتوان اول عضو عالیمقام دربار، که از خاندان برنسویک بود، با رعایت تمام جوانب با ماری‌ترز از خاندان عالیجناب کرومپا وصلت کرد تا همچنان اشرافیت در رگهای خانواده جاری باشد. و این مرد پدربزرگ دوستان مهربان بتهوون بود[2].

دکتر مارگیت رویش، در بررسی ارزشمند و مشروح خود

۱— در میان این چهار دختر، ترز از همه بزرگتر بود و در سال ۱۸۰۰ بیست و پنج سال داشت و جولیتا از همه کوچکتر بود و در آن زمان شانزده ساله بود.

۲— تاریخ تولد و مرگ چهار فرزند برنسویک از این قرار است:

ماریا ترزا (همان ترز خودمان) ۱۷۷۵—۱۸۶۱.

فرانسس دوپائولا (دوست بتهوون) ۱۷۷۷—۱۸٤۹.

ژزفین (که بعدها کنتس دیم شد و پس از آن همسر بارون استاکل‌برگ) ۱۷۹۹—۱۸۲۱.

کارولین (شارلوت، کنتس تله کی) ۱۷۸۲—۱۸٤۰.

جولیتا گوئیچا دختر عموی آن‌ها بود. مادرش سوزانا برنسویک خواهر آنتوان دوم بود.

سعی کرده ریشه های موروثی روح پرسخاوت و خیرخواه ترز برنسویک را پیدا کند، این بررسی نشان می دهد که اجداد پدری برنسویک ها خلق وخویی ظریف، و روحی سخاوتمند و خیرخواه داشتند. به هنر و دانش عشق می ورزید. به تعلیم و تربیت، که از مشغولیات فکری اشراف آن زمان بود، علاقهٔ زیادی داشتند و دلشان بسوی «آزادی» کشیده می شد، و امّا اجداد مادری —بارون سی برگ و چندین پشت پس از او— پرتحرک و سخت کوش بودند، و همین، وزنهٔ تعادلی در راه و رسم برنسویک ها بود.

ترز از برادر و خواهرانش بزرگتر بود . دخترخواندهٔ ملکه، و سوگلی و همدم و همراز پدر بود. به تاریخ استقلال آمریکا دلبستگی داشت و آزادی را برای کشور خود می خواست، و به دوستانش می گفت که «من با نام واشنگتن و بنیامین فرانکلین بزرگ شده ام.» موسیقی را می پرستید، درسه سالگی پیانو می نواخت. در شش سالگی در مقابل اشراف وین پشت پیانو نشست، و کنسرتویی از روزتی Rosetti را همراه با ارکستر اجرا کرد. در خاطراتش می نویسد: «**به خاطر دارم که مرا بغل کردند و روی چهارپایه جلوپیانو گذاشتند. وترس در وجودم نبود.**»

آنقدر از سنش جلوتر بود که به زودی از معلم خود پیش افتاد،

در اینجا از شارلوت که کوچکتر از دو خواهرش بود حرفی نمی زنم، که مهربان و فداکار و بسیار متین و جدی بود و زندگی زناشوئی اش در قصر دوراقتاده‌ای در والاشی می گذشت، شوهرش که مردی شایسته ولی مردم گریز بود، او را حسودانه دوست داشت و در قصر را به روی او بسته بود. با این وصف شارلوت نمی خواست که کسی از اسرار زندگی او سر در بیاورد.

فرانتس ، کنت برنسویک ، از دوستان خوب بتهوون بود و ما در فصلهای آینده از او صحبت خواهیم کرد.

تکلیفهای درسی اش را مثل آب‌خوردن می دانست و می گفت که زیادی آسان است.

بعد از رسیدن به سن رشد به هیچ درس و مشقی تن درنداد. چهار بچه خودرو بزرگ می شدند و هشت ماه از سال را در روستای ارباب‌نشین مارتون واسار، که پدربزرگشان در منطقه پوشتا بنای آن را گذاشته بودمی‌گذراندند، و همین منطقه بود که ترکها، به مدت صد و پنجاه سال روی آن دست انداخته، همه‌چیزش را به غارت برده بودند. صحرائی بود باتلاقی و بکر و بی حاصل و تب‌خیز. بچه‌ها در مقابل تب و بیماری بی قید[1] بودند و از آن واهمه نداشتند. و در این صحرای درندشت، بهشت وحشی و آزادی بی انتهای خود را پیدا کرده بودند. پدرشان همیشه غایب بود. به بهانهٔ اشتغالات اداری، که چندان هم وقتش را نمی گرفت دروین می ماند، اهل معاشرت بود و محبوب همه و همیشه عاشق. مادرشان وقتش را به سوارکاری می گذراند. سخت گیر بود و همه‌چیز را زیرنظر می گرفت. زنی بود با مشتهای آهنین. از آبادی و زه کشی و درخت کاری صحرای باتلاقی دست بردار نبود، و همین تلاش بی حساب و مدیریت او باعث شد که بعدها مارتون واسار سرسبزوآبادوچشم و چراغ آن منطقه شود. این زن به زبان لاتین با بزرگان و بلندپایگان آن حدود نامه‌نویسی می کرد و غصهٔ تعلیم و تربیت بچه‌هایش را نمی‌خورد[2]. بچه‌ها همه باهوش

۱— ترز می‌نویسد: «همه ما به تبهای طولانی دچار شدیم. مادرم چهار سال پیاپی تب‌ونوبه‌می‌کرد، بی آن که بیماری اش رامعالجه کندیادرشیوهٔ زندگی اش تغییری بدهد» و این بی‌قیدی برای آنها گران تمام شد. ژزفین خواهر عزیز دردانه ترز در همینجا بیمار شد و تا دم مرگ به تب و لرز دچار بود. و این شاخه از برنسویک‌ها به قول امروزیها، همه‌شان به تب عصبی مبتلا بودند.

۲— مادرشان تعلیم و تربیت را بی فایده می دانست و می گفت آموزش وپرورش در

بودند و هر کتابی به دستشان می افتاد با شوق و ذوق می خواندند[1]، برای آنها فرق نمی کرد که رمان یا کتابهای لاتین بخوانند یا کتابهایی را که برادرشان از دبیرستان می آورد. دور تا دورشان را کتابهای شعر گرفته بود. اینگونه بزرگ شدن هم لذت‌بخش بود و هم خطرناک. پر از نیرو و همیشه در جستجووحرکت بودند. بی آن که بدانند این همه نیرو و حرکت را چگونه باید در راه درست به کار برد. نه راهنمائی داشتند و نه سرمشقی. آن چهار بچه باهم متحد بودند و زندگی را به شور و شوق می گذراندند و عشق و علاقه‌ای که به‌یکدیگر داشتند، باعث شد که مدتی بعد ژزفین از محبت خواهر بزرگش سوءاستفاده کند. به هرحال آنها به سبک خاص خود زندگی می کردند و جمهوری کوچکی درست کرده بودند. ترز سالهای بعد می‌نویسد: «حالا که به پایان عمر نزدیک شده‌ام احساس می کنم که روزهائی خوبتر و شادتر از آنها نداشته‌ام.» پدرشان در سال ۱۷۹۳ وقتی ترز هجده ساله بود درگذشت. اوضاع غم‌انگیز اروپا، آشوبهای هلند، مرگ ژزف دوم، انقلاب فرانسه، جنگهای مصیبت‌بار با ترکها به روحیه و سلامت او لطمه زده بود و سرانجام از پایش درانداخت. مرگ او بیش از همه بر ترز اثر گذاشت. اندوه بر جانش چیره شد و دلش بیشتر به سوی مذهب گرائید. و در کنار مادری که آنقدر

استعداد و اخلاق بچه‌ها کوچکترین اثری ندارد. آنچه که انسان باید بشود از ازل نوشته شده، و تلاش ما برای تغییر سرنوشت بی‌فایده و حتی زیان‌بخش است.

۱— ترز می‌نویسد: «روزی جوانی کتاب نغمه‌های کلپستوک را به من داد، این کتاب تا مدتی انجیل من شده بود. دیگری اشعار ماتیسون، و سالیس را به من هدیه داد. این دوکتاب مرا سرمست کرد. به نظم ونثرمی نوشتم. وهرچه می‌خواندم بعد از یکی دوبار از بر می شدم. ما خود را رها کرده بودیم تا شاعرانه زندگی کنیم و قلبمان شاد باشد.

پرتحرک بود، دختر به تأمل و تفکر پناه برد، گوئی در این روزها برای مأموریت انسانی و الهی خود در سالهای بعد آماده می‌شد. در میان باغ بزرگشان، باغچه‌ای درست کرده و روی یک تپه کوچک به یادبود پدرش هرمی از سنگ مرمر ساخته بود. ساعتها در کنار آن می‌نشست و به اندیشه فرومی رفت، و در دل آرزو می کرد که در جامهٔ راهبه‌ها درآید و به خلق خدا خدمت کند، واین آرزوی اودرسالهای بعد سبب شد تا قسمتی ازعمر را به خدمت خلق بگذراند و با آن که شبانه روزش وقف این کار شده بود، هرگز از نیکوکاری خسته نمی‌شد.

*

عاقبت روزی فرا رسید که کره اسبهای وحشی دشت پوشتا را که سرمست هوا و فضای آزاد بودند، به شهر بردند تا چند روزی هم در شلوغیهای آن نفس بکشند، و این کار با سرعت و خشونت انجام گرفت. ترز در این مورد می‌نویسد: «فقط هجده روز و سه ساعت در وین ماندیم. مادرم پیش از سفر تصمیم خود را گرفته بود. همه‌چیز طبق برنامه بود. دل کندن از روستا، حتی برای چند روز برای ما تلخ و دشوار بود، و شاید لحظهٔ دور شدن از پوشتا از تلخ‌ترین ساعات عمر ما بود.»

امّا این روزهای «تلخ و دشوار» برای آنها که شاد و بی خیال بزرگ شده بودند، حوادث خوبی به دنبال داشت، که آشنایی با بتهوون، از آن جمله بود.

اتفاقات بعدی نشان داد که این دختران آزاد و بی آرام که از کنار رود راین آمده، بوی جنگل و هوای دشت را با خود به شهر آورده بودند و خود را در آنجا محصور می دیدند. و بتهوون در وین، در عمارت سه طبقهٔ هتلی درکنارمیدان سن‌بی‌یر با این پریان جنگل آشنا شد. پنداری بر فراز کوه ایدا انتظارشان را می کشید، دوستان تازه او

عبارت بودند از تسی (ترز) پیی (ژزفین) و مادرشان، که روزها باهم به سیر و سیاحت شهر می رفتند.

ترز در یادداشتهایش ما را در جریان این سیر و سیاحتها می گذارد، حیفم آمد که شما را از لذت خواندن آن محروم کنم:

«دفترچه سوناتی از بتهوون برای ویولن و ویولونسل[1] همیشه زیربغل من بود، مثل دختربچه‌ای بودم که از مدرسه به خانه برمی گردد. لودویک وان بتهوون جاودانی وعزیز، که هم دوست داشتنی بودوهم با ادب، در هتل منتظر من بود. بعد از ردوبدل کردن چند جمله[2] دست مرا گرفت و پشت پیانو نشاند. با جرأت پیانو می نواختم و گاهی همراه ویولونسل و ویولن آواز می خواندم. ماه مه بود و آخرین روزهای قرن گذشته[3] بتهوون قول داده بود که همه روز برای دیدن ما به هتل شیرطلائی بیاید. و می آمد و به جای آن که یک ساعت بماند، گاهی چهارپنج ساعت می ماند. من عادت داشتم که موقع نواختن دستم را صاف و کشیده نگاه دارم، و او مرتباً دستم را می گرفت و خم می کرد و از این کار خسته نمی شد. این هنرمند نجیب از من خیلی راضی بود، در مدت شش روز، حتی یک روز نشد که سراغ ما نیاید. خستگی و گرسنگی را نمی فهمیدیم و تا ساعت چهار و پنج بعدازظهر سرگرم نواختن بودیم، تا آن که مادرم می آمد وباهم غذا می خوردیم، مسافران هتل آدمهای خوبی نبودند...»

«دوستی و همنشینی با بتهوون از آنجا شروع شد، و قلبهایمان

۱— منظور او یکی از تریوهای اپوس یک است. عده‌ای می گویند که لارگو درمی ماژور، اپوس یک شماره ۲، اولین راز و نیاز بتهوون با ترز است.

۲— این چند کلمه را به فرانسه نوشته است. ترز در نوشته هایش فرانسه و آلمانی را به هم می آمیزد. و بعضی از صفحات را از اول تا آخر به فرانسه می نویسد، که زبان محبوب مادر او بود. ترز می نویسد: «گاهی مادرم می گفت برای من عجیب است که تو اینقدر به زبان آلمانی پرحرفی می کنی!»

۳— با این حساب مه سال ۱۷۹۹

به‌هم نزدیک شدند و این دوستی تا آخرین روزهای عمر او دوام داشت، در اوفن، و در «مارتون واسار» به جمهوری ما می‌آمد و ما باهم به گردش می‌رفتیم. میدان کوچکی در وسط باغ بزرگ ما بود که چند درخت زیزفون به زیبائی تمام دورتادورش را گرفته بودند. هر درخت را به اسم یکی از اعضای خانواده و یکی از دوستان می‌نامیدیم، و هروقت یکی در آنجا غایب بود از درخت هم‌نام او سراغش را می‌گرفتیم. گاهی صبح زود به دیدار درختها می‌رفتم، آنچه در دلم بود با درخت درمیان می‌گذاشتم و هرگز نشد که درخت به من جواب درست ندهد!...»

«... هجده روز در وین مشغول بودیم و فرصت سر خاراندن نداشتیم. مادرم ما را به کارخانه‌ها و کارگاهها می‌برد و همه گوشه‌های دیدنی شهر را به ما نشان می‌داد. خاله فینتا، که زنی بود اهل معاشرت و چهار دختر داشت، این گردشها را ترتیب می‌داد، از پراتر، اوگارتن، لوست گارتن گرفته تا درنباخ، و همه تآترها و همهٔ جاهای دیدنی شهر را دیدیم. شبها با موسیقی و رقص می‌گذشت. گاهی دور هم می‌نشستیم، بستنی می‌خوردیم و می‌گفتیم و می‌خندیدیم. ساعت چهار بعد از نیمه‌شب لباس پوشیده و آماده بودیم که ساعت پنج صبح گردش و بازدید از وین را شروع کنیم. و چه روزهای عجیبی بود. بتهوون با ما بود، و با شور و شوق ما شریک بود، و ما می‌دانستیم که این روزها زود گذر است و دوباره باید به جمهوری خود برگردیم. جوان بودیم، با طراوت بودیم، مثل بچه‌ها بازیگوش بودیم. ساده بودیم، و هرکه با ما بود دوستمان داشت و از این دوستی ضرر نمی‌کرد!...»

افسوس که چند هفته بعد از این ماجرا، یکی از خواهرها که از همه قشنگ‌تر بود، یعنی ژزفین، ناخواسته و با چشمهای اشک‌آلود به خانهٔ شوهر رفت. شوهر او[1] مرد پنجاه ساله‌ای به نام کنت ژزف دیم

۱— شوهر او کنت ژزف دیم (معروف به مولر، صاحب یک نمایشگاه معروف هنری) بود. ژزفین در یادداشتهایش شرح می‌دهد، که این مرد وقتی ژزفین را دید به

بود که ژرفین دوستش نداشت، و مادر یک‌دنده و پرقدرت، که به احساسات و عقیدهٔ دخترها کاری نداشت، او را به‌این ازدواج وادار کرده بود.

ژرفین پیش از آن که فرزندانی بیاورد و به آنها دل ببندد، با موسیقی و بتهوون خود را تسلّی می‌داد. بتهوون مرتب به دیدار او می‌رفت و هر سه‌روز یک‌بار به او درس موسیقی می‌داد، و آن‌دو چنان به‌هم نزدیک شده بودند که گوئی نیازمند یکدیگرند. کنت‌دیم شوهر ژرفین داستان عجیبی داشت، سالها پیش در دوئل مصیبت‌باری شرکت کرده و بهمین دلیل عنوان اشرافی اش را از دست داده بود، امّا سرانجام بعد از سالها دوندگی به لقب خانوادگی اش دست یافت و از او اعاده حیثیت شد، با این وصف اشراف و همقطاران گذشته، حاضر نبودند او را در جمع خود بپذیرند، و ناچار تنها و گوشه گیر شد، و تنها چیزی که او را تسلی می‌دادزن زیبا و جوانش بود، امّا ژرفین تسلای قلبی اش را در وجود بتهوون جستجو می کرد، که از هرچیز برای او گرامی‌تر بود، غافل از آن که بتهوون مدتی بعد با خواهر او ترز روابط صمیمی‌تری پیدا خواهد کرد. امّا ژرفین و بتهوون هردو بسیار شرافتمند و نجیب بودند و تا وقتی کنت‌دیم زنده بود روابط عاشقانه نداشتند. اگرهم داشتند هیچکدام این راز را فاش نکردند.

او دل بست، وبه‌زیرکی نظر موافق مادر را جلب کرد، در مراسم نامزدی اجباری ژرفین با چشمهای اشک‌آلود به گردن خواهرش ترز آویخته بود، و از او می خواست که به جای او با این مرد عروسی کند! امّا ژرفین بعد از ازدواج محبتش را از شوهر دریغ نکرد، و حتی سال بعد که شوهرش ورشکسته شد و قسمتی از دارائی اش را از دست داد، با آن که مادرش این مرد را از خود راند، حاضر نشد از او جدا شود. با این وصف هرگاه به خواهرش نامه می نوشت، آرزو می کرد که آنها در زندگی خوشبخت باشند و به دلخواه مردشان را انتخاب کنند.

اواخر سال ۱۸۰۰ جولیتا گوئیچاردی در زندگی بتهوون نمایان شد. او از ایتالیا به وین آمده بود، و نه به سال از ژولیت شکسپیر بزرگتر بود و نه در طنازی کم از او. امّا طبیعت او را برای تراژدی نساخته بود. مینیاتوری از او باقی مانده، که صورت بانمک، چشمهای پرحرارت، دهان قشنگ و اشتهاآور، و اندام تپل ولی راست و کشیدهٔ او را نشان می دهد[1]

داستان زیبائی جولیتا در محافل وین بر سر زبانها افتاده بودو خود او نیز از این موضوع خبر داشت! همه او را «جولیتای دلربا» می نامیدند. حتی این زیبای تازه‌وارد[2] تا مدتی دخترعموهای زیبایش را از سکه انداخت و دیگر از خواهران برنسویک در این محافل حرفی نبود. بتهوون پیش از همه او را دید و در آتش افتاد، و از بهار تا پائیز ۱۸۰۱ گرفتار این آتش بود. ظاهراً از تابستان آن سال در خانهٔ عمو برنسویک، که دختر عموها را دور خود جمع کرده بود، این عشق اظهار و آشکار شده است[3].

و امّا چگونگی ماجرای این عشق معلوم نیست، زیرا جولیتا و خویشاوندانش آن را انکار کرده‌اند، امّا یک پردهٔ نقاشی[4] که از آن

۱— این مینیاتور امروز در اختیار دکتر برونینگ در وین است.

۲— پدرش کنت گوئیچاردی از ایتالیا به وین آمده بود، زیرا منصب مهمی در دیوان عدالت برای او در نظر گرفته بودند.

۳— اخلاق خانوادگی گویی چاردی ها به گونه‌ای بود که چنین موضوعهائی را انکار می کردند. خود من از نوهٔ جولیتا، خانم بارون هس ویلر گالنبرگ حقیقت این ماجرا را پرسیده‌ام و او در جواب من به ظرافت نوشته است: «در خانوادهٔ ما رابطه بین مادربزرگم جولیتا و بتهوون را انکار می کنند، و او را تنها به نام معلم موسیقی جولیتا می شناسند. من و خواهرم همیشه ازکتمان این حقیقت رنج برده‌ایم!»

٤— در این تصویر، بتهوون، به سبک نقشهائی که از شاتوبریان به یادگار مانده،

زمان به یادگار مانده، این انکارها را بی‌اعتبار می کند، و درست به این می ماند که چیزی را عمداً پنهان می کنند تا بهتر دیده شود! در این تصویر بتهوون جوان و خوش‌اداست. با ریش در دو طرف صورت، لباس بسیار ظریف و چسبان، دست زیر چانه و آرنج فشرده روی نرده باغ. و در این حال چشمهایش را حریصانه به پنجرهٔ اتاقی دوخته که جولیتا در آنجا از پشت پرده لبخند می زند و او را می پاید.

بتهوون شک نداشت که جولیتا دلباختهٔ او شده است. در نامه‌ای در نوامبر ۱۸۰۱ به وگلر نوشت که «دوستم دارد و دوستش دارم.» و سالها بعد در ۱۸۲۳ که برای شیندلر ماجرای این عشق را حکایت می کرد، در دفترچه گفت‌وشنودهایش به زبان فرانسه نوشت: «خیلی دوستم داشت، شوهرش را اینقدر دوست نداشت، با اینوصف پس از چندی خواهان اوشد.» و در همین گفتگو جولیتا را متهم کرد که «از عشق او بهره‌برداری کرده، وشوهرش را به تور انداخته است!» متأسفم که ناچار این کلمات زمخت و بی رحمانه را نقل کرده‌ام، زیرا درست یا نادرست این مطالب وارد تاریخ شده، چهرهٔ این زن زیبا را لکه‌دار کرده است. هرچند دوستداران بتهوون از من دلگیر می شوند، امّا من معتقدم که اگر بتهوون چنین روزی را پیش‌بینی می کرد این کلمات را روی کاغذ نمی آورد. به‌خاطر داشته باشیم که اطرافیان بتهوون، به‌جز شیندلر، بقیه زبان فرانسه نمی دانستند، و او چیزهائی را که نمی خواست اطرافیانش بفهمند به

خیلی ظریف و احساساتی می نماید. تصویر را ایزیدور نریگاس کشیده، و بتهوون آن را برای خانوادهٔ برنسویک فرستاده، که فعلاً در اختیار خانم هوگو فینالی در فلورانس است. زیرا این زن که آخرین بیوهٔ خانوادهٔ برنسویک است، بعد از مرگ شوهر، به یک ایتالیائی به نام کاپونی شوهر کرد. و به این ترتیب تصویر بتهوون و جولیتای ایتالیائی تبار به ایتالیا بازگشته است!

زبان فرانسه برای شیندلر می نوشت. و شیندلر از آن کسانی بود که معتقدند در نقل مطالب باید وفادار بود، و چیزی را خوب یا بد، ناگفته نمی گذاشت[۱].

راستی گناه جولیتا چه بود؟ گناهش این بود که دیگران را دلباختهٔ خود می کرد؟ این کار برایش ساده بود. کافی بود که از چشمهایش کمک بگیرد! او پریماورا دختر رومولوس بود که کسی را دوست نداشت و همه دوستش داشتند. با این همه، با انصاف بود و باید قدرشناس او بود. بتهوون برعکس بی انصافی می کرد. همهٔ عشاق شکست خورده بدینگونه اند. شکست،قلبش را پر از کینه کرده بود، و این زخم برای همیشه در قلب او ماند. امّا عشق جولیتا را هرگز فراموش نکرد و در لحظهٔ مرگ تصویر جولیتا در کنار او بود.

و حالا به سال ۱۸۰۱ باز گردیم. در آن ایام بتهوون به جولیتا درس موسیقی می داد. و چون از او پول نمی گرفت، جولیتا ده دوازده پیراهن را که با دستهای زیبای خود دوخته بود، به او هدیه کرد. جولیتا هرچند مهارت و تسلط ترز را نداشت نوازنده و موسیقی شناس خوبی بود. بتهوون به شاگردانش سخت می گرفت، و اگر نادرست می نواختند خشمگین می شد، دفترچه نت را زیر پا می انداخت و لگدکوب می کرد. امّاجولیتاخوب پیانومی زدواستاد از او راضی بود، و خانواده‌اش در کمال افتخار بتهوون را در مهمانیهای شبانه‌شان می پذیرفتند، و چند ماه بعد در زمستان ۱۸۰۲—۱۸۰۱ سونات مهتاب را ساخت و به او تقدیم کرد. این سونات در ابتدای ماه مارس ۱۸۰۲ از چاپ درآمد.

۱— در این گفتگو با شیندلر، بتهوون می گوید که: «درسال ۱۸۲۲ جولیتا به وین بازگشت و گریان پیش من آمد، امّا من او را از خود راندم.»

امّا دیری نپائید که توهمّات از میان رفت. در نخستین سال ۱۸۰۲ قضیه روشن شده بود. دیگر تردیدی نبود که جولیتا کنت گالنبرگ را انتخاب کرده است. کنت ربرت گالنبرگ بسیار جوان بود، شاید به زحمت یک سال از جولیتا بزرگتر بود، و از همان روزهای ورود این دختر دلربا به وین با او رفت وآمد داشت.

بتهوون وصیت‌نامهٔ غم‌انگیز خود را در ششم اکتبر ۱۸۰۲ نوشته است و هرچند امکان دارد شکست درعشق و بحران روحی بعد از آن، در نومیدی اواثر گذاشته باشد، ولی از متن وصیت‌نامه معلوم می شود که مسئلهٔ عشق در درجه دوم اهمیت است و تراژدی واقعی بیماری درمان‌ناپذیر اوست.

و حتی اگر به عشق جولیتا اطمینان داشت و ازدواج با او را تنها راه نجات می دانست متوجه مشکلات کار بود[1]. وانگهی در آن موقع که جولیتا، کنت ربرت را بر او ترجیح داد، هنوز جوان بود و نیرومند، و نمی توانست چنین شکستی فاجعه‌آفرین باشد، امّا مدتها بعد در نامه‌ای عشق جولیتا را «آخرین بندر سلامتی» می نامد. و طبعاً در آن ایام آنقدر بر احساسات خود تسلط داشت که ظاهر خود را نگاه دارد و معاشرت با جولیتا را قطع نکند. جولیتا در تاریخ دوم اوت ۱۸۰۳ به ترز نامه‌ای می نویسد که نشان می دهد بتهوون بعد از نوشتن وصیت‌نامه و بازگشت به وین همچنان،به خانهٔ آن‌دختر رومولوس می رفته است. نامه های دیگر او به ژزفین برنسویک معلوم می کند که بتهوون تا شب ازدواج جولیتا با کنت ربرت (سوم نوامبر ۱۸۰۳) و

۱— در نامه‌اش به وگلر، ۱۶ نوامبر ۱۸۰۱، می نویسد: «برای اولین‌بار احساس می کنم که ازدواج برای من خوشبختی می آورد. بدبختانه جولیتا از طبقهٔ من نیست. خود من هم مشکلاتی دارم که باید وضعم را روشن کنم.»

عزیمت زن وشوهر به رم به خانهٔ آنها رفت وآمد داشته است.

*

در این فاصله، پپی (ژزفین) دوباره مالک قلب بتهوون شد و جای جولیتا را گرفت. بتهوون عزیز، با موسیقی اش، با کوارتتها و سپتوئورها و سوناتها و «واریاسیونهای خداگونه اش» او را محور می کرد، و او بود که با پیانو ساخته های بتهوون را در حضور او اجرا می کرد، حتی سوناتی را که برای جولیتا نوشته بود، ژزفین می نواخت!

بتهوون تمام سوناتهائی را که تازه ساخته بود، و به قول خودش خط تازه‌ای در دنیای موسیقی بود، و دو سونات Quasi una fantasia، و پاستورال و دو سونات اپوس ۳۱ (چاپ در اوت ۱۸۰۲) را پیش از آن که به نظر دیگران برساند پیش ژزفین می برد، تا او یکایک را مطالعه کند و بنوازد. ژوزفین در این هنگام به خواهرش ترز نوشت که: **«ساخته‌های تازهٔ او تمام آثار گذشتگان را به دست فراموشی خواهد سپرد.»**

چنین برمی آید که بتهوون مجذوب ژزفین، که او را خوب درک می کرد، شده بود. ژزفین زیبا و مهربان و هوشمند و هنرمند و لبریز از ملاحت و ذوق بود. جاذبهٔ معصومانه او بی آن که تقصیری داشته باشد وین را تسخیر کرده بود. یکی از عشاق سینه‌چاک او می گفت: «خودش خبر ندارد که چه می کند!»[1]

نامه‌های ژزفین حکایت از این دارد که بتهوون در زمینه موسیقی بسیار مشکل‌پسند و پرتوقع بود و برای همگام بودن با او باید

۱ــ کنت ولکنشتین در نامه‌ای به ترز، ۱۸ ژوئن ۱۸۰۶، اعتراف کرده بود که ژزفین را عاشقانه دوست دارد و در اولین دیدار گرفتار مهر او شده است.

دائم پیانو نواخت و مطالعه کرد. و شاید موسیقی بهانه‌ای بیش نبود![1]

در پایان سال ۱۸۰۳ کنت دیم شوهر ژزفین درگذشت. بیماری ذات‌الریه در ظرف چند روز، به هنگام سفر به پراگ او را از میان برداشت و ژزفین با چهار فرزند و انبوهی از کارهای درهم‌وبرهم، که از هیچکدام سر درنمی‌آورد. تنها ماند[2]. سلامت خود او هم در این ایام به‌خطر افتاده بود[3]. تب عصبی عذابش می‌داد و این بیماری تا پایان عمر او را رها نکرد. عزای شوهر و آشفتگی اوضاع زندگی برای او تحمل‌ناپذیر بود. وانگهی شکنندگی و ظرافت اشراف را داشت. گل پرورش‌یافته در گلخانه بود، و به‌یک تندباد ناگهانی تاب و توانش را از دست می‌داد، و حالا که سدّ نجابت زناشوئی بین او و بتهوون برداشته شده بود، در این اوضاع و احوال بتهوون دری از امید به روی او می‌گشود. و عشق به جان او آتش می‌زد. از تابستان ۱۸۰۴ که به ییلاق آمده بود[4]، با بتهوون همسایه شده بود و مدام

۱ــ ژزفین در نامه‌ای به تاریخ اکتبر ۱۸۰۳ می‌نویسد که بتهوون با چنان حرارتی کار می‌کند، که برای درک معانی نوشته‌های او باید مدام در حال مطالعه و تمرین موسیقی باشم.

۲ــ کنت‌دیم مالک ساختمان عظیمی با هشتاد اتاق مبله و آماده برای اجاره بود، در یکی از تالارهای بزرگ این ساختمان نمایشگاه هنری معتبری دایر کرده بود، که خود آن را اداره می‌کرد.

۳ــ این تیره از خانوادهٔ برنسویک، همه بی‌استثنا روحی لطیف و اعصابی شکننده داشتند. ژزفین عاقبت به بیماری عصبی درگذشت و از شش فرزند او، پنج‌تا در جوانی مردند. مادرش به تب عصبی دچار شده بود. برادرش فرانتس پیش از بلوغ ضعیف و بیمارحال بود در بزرگی هم از نظر روحی وضعی عادی نداشت. ترز هم از نظر جسمی ضعیف بود، امّا توانست برضعف خود چیره شود، و تا زنده بود با ناتوانی جسمی‌اش مبارزه می‌کرد و شاید به همین سبب عمری طولانی داشت.

۴ــ ژزفین که حالا تی بیمارگونه داشت خانه‌ای در ییلاق هیتزینگ اجاره کرده بود،

همدیگر را می دیدند، امّا این رفت وآمدها در زمستان آن سال بیشتر شد و خواهران او را مضطرب کرد و به فکر انداخت که بیشتر مراقب حالش باشند. هرچند در خانواده برنسویک،همه بتهوون را دوست می داشتند، این دوستی حدودی داشت. خواهران از هیجانات عاشقانه بتهوون واهمه نداشتند، چرا که به چگونگی حالاتش آشنائی داشتند، ولی آنچه باعث وحشتشان شده بود ضعف روحی ژزفین بود. او از آن گروه زنانی بود که قربانی قلب واحساسات خودمی شوند،وبلد نیستند «نه» بگویند.

و به سادگی می توان به یاری نامه های شارلوت به ترز و فرانتس در نوامبر و دسامبر ۱۸۰٤ این رمان عاشقانه را پی گیری کرد.

در نامهٔ ۲۰ نوامبر می خوانیم که «بتهوون بی اندازه مهربان است، هردو روزیک بارپیش ما می آید و ساعتها او و پپی (ژزفین) در کنار هم می مانند.» و از بقیهٔ نامه ها معلوم می شود که پپی اولین کسی است که از محرمانه‌ترین افکار بتهوون خبر پیدا می کند. پپی اولین کسی است که قسمتهائی از اپرای باشکوه بتهوون را می نوازد و می خواند. و این مطلب برای ما نیز اهمیت خاصی دارد، زیرا تصویر زنانهٔ اولین الهامات «لئونور» را به ما نشان می دهد.

و ترز که مدتی در کنار او بود در خاطراتش در ژوئن ۱۸۰٤، می نویسد: «بتهوون را در آنجا زیاد می دیدیم. ظاهراً خوشحال بود، و می گفت که در این تابستان به سفر نخواهد رفت. در هوتلدرف ساکن شده بود و به ما خیلی نزدیک بود.»

ترز و شارلوت و ژزفین در نامه ها و یادداشتهایشان از وضع روحی و سلامتی بتهوون در این تابستان (تابستان نوشتن آپاسیوناتا) چیزهائی نوشته اند که با آنچه دوستش برونینگ می نویسد سازگاری ندارد. در حالیکه برونینگ از تب عصبی و بدخلقی او صحبت می کند، سه خواهر از روحیهٔ شاد و خندان او سخن می گویند. و شاید حقیقت آن باشد که خواهران،خورشید را به جان بتهوون باز آورده بودند!

یک ماه بعد «وضع خطرناک‌تر می‌شود.»[1] شارلوت در ۲۱ دسامبر به فرانتس می‌نویسد: «**بتهوون هر روز با ماست و به پیی درس می‌دهد. ای کاش صدای قلبم را می‌شنیدید!**»[2]

در اوایل ژانویه ۱۸۰۵ این نامه‌ها به همانگونه ادامه می‌یابد: «**تقریباً همه‌روز می‌آید. بی‌نهایت دوست داشتنی است. یک لید برای پیی تنظیم کرده.**»[3]

و پیی خواهش می‌کند که این لید را به کسی نشان ندهد و به صورت راز بین خودشان بماند!

ترز در نامهٔ ۲۰ ژانویه تشویش خود را پنهان نمی‌کند:

— «**معلوم نیست پیی و بتهوون کارشان به کجا می‌کشد؟ کسی جز خود پیی نمی‌تواند نگهبان او باشد. آوای قلبی که به آن اشاره کرده‌ای بهترین راهنمای ماست: قلب تو باید آنقدر قوی باشد که بتواند نه بگوید! و این چه وظیفهٔ دشواری است که به عهدهٔ قلب ما گذاشته شده! چقدر این کار غم‌انگیز است. از هر چیزی غم‌انگیزتر است!**»

۱— در نوزدهم دسامبر به ترز می‌نویسد: «باید بگویم که اوضاع کمی خطرناک است.» و در این موقع ترز به وین رفته، و به محض دریافت این نامه، به پیی می‌نویسد که مواظب سلامتی خود باشد و اینقدر به موسیقی نپردازد. و از لحن او پیداست که دچار تشویش شده.

۲— جمله آخر به فرانسه نوشته شده.

۳— خواهران برنسویک نه‌تنها بتهوون را با خود هم‌سطح می‌دانستند، بلکه او را از خودشان برتر می‌شمردند. برادرشان فرانتس هم تعصب اشرافی نداشت و چندی بعد با دختر نوازنده‌ای ازدواج کرد. با اینوصف ژزفین از غرور اشرافی بی‌نصیب نبود، و ترز در خاطرات منتشر شده‌اش به این نکته اشاره می‌کند و این مسئله با ازدواج دوم او با بارون استاکل‌برگ تأیید می‌شود، که ظاهراً می‌خواست غرور درهم شکسته‌اش را از ازدواج اول خود با کنت دیم که عناوین اشرافی‌اش را از دست داده بود، تسکین بخشد.

از این بی پرده‌تر نمی شود گفت. امّا چرا ترز و شارلوت پیوند آنها را غیرممکن می دانستند؟ برای پی بردن به علت نباید زیاد دور رفت: آنها با او از یک تیره نبودند!احساسات دودمانی آنها به جوش آمده بود! ابتدا ترز به‌زبان آمد. ژزفین نیز مدّتی بعد به ترز گفته بود: «کمتر اتفاق می افتد که در طبقهٔ ما کسی به ندای قلبش گوش بدهد و همسرش را به میل خود انتخاب کند.» خواهران برنسویک با بتهوون آنقدر صمیمی و نزدیک بودند که به اخلاق زمخت و ناشنوائی او که برآینده‌اش سایه انداخته بود، چندان اهمیت نمی دادند. دو خواهر پیی دلایل محکمتری برای مخالفت داشتند: از این حقیقت خبر داشتند که آثار بی مانند بتهوون که اینگونه در دل و جان ظریف و بیمار ژزفین نشسته بود، تنها به کار آن می خورد که پیی را از جا بلند کند و پشت پیانو بنشاند تا شنوندگان را سر ذوق آورد، امّا نمی توانست در صحنهٔ زندگی دستگیر آنها باشد. موسیقی و زندگی دو دنیای متفاوت بودند، و از دست این‌دو موجود بیمار برای یکدیگر کاری برنمی آمد.

امّا ترز بعدهابرای آن که در جدائی آن‌دو سهمی داشته،خود را ملامت می کند. در خاطرات منتشر شده‌اش که به لطف دوشیزه دکتر ماریان دوچک به آن دسترسی پیدا کرده‌ام، چهل سال بعد از آن ایام با تأسف عمیق از ماجرا یاد می کند و ندای ملامت را به گوش جان می شنود. او در مارس ۱۹٤۷، که بتهوون و ژزفین در قید حیات نبودند، می نویسد:

«بتهوون دوست خانواده ما بود و در قلب ژزفین جای داشت. آنها برای یکدیگر به دنیا آمده بودند و...»[1]

۱ــ بعد از انتشار چاپ اول کتاب، دوشیزه دوچک جمله‌های کوتاهی را که در

و بقیه را باید به زبان آلمانی بنویسم که معنی اش دو چندان می شود: «...Und lebten beidennoch, hatten sie sich vereint»

این کلمات تکان‌دهنده را می‌توان بدینگونه ترجمه کرد: «و اگر حالا زنده بودند باهم پیوند می‌بستند...» امّا دوشیزه دوچک و پاره‌ای از زبانشناسان، که با آنها بحث کرده‌ام، معتقدند که طرز نویسندگی ترز، و زبان محاورهٔ مردم وین در آن عهد به صورتی است که کلمه «Und» چرخش خاصی به کلام می‌دهد و مطلب بدین معنی است که:

— «اگر هردوی آنها زنده بودند و اگر پیوند بسته بودند...»

خواهران هرکدام در تصمیم گیری ژزفین سهمی داشتند. و در

→

بعضی از حاشیه‌های خاطرات ترز پیدا کرده بود برای من فرستاد، که قطعیت عشق دوجانبه و یگانگی میان بتهوون و ژزفین را تأیید می کند. و در اینجا قسمتهائی از ترجمه این مطالب را نقل می کنم:

۱۸۱۷—۱۸۱۸ —بعد از صفحه‌ای به تاریخ ۱۲ ژوئیه— «در این فکرم که آیا ژزفین انتقام لوئی (بتهوون) را پس نمی‌دهد؟» و در جای دیگری در فوریهٔ ۱۸٤٦ می‌نویسد: «چرا خواهرم ژزفین بعد از مرگ دیم با بتهوون عروسی نکرد؟ قطعاً با او بیشتر خوشبخت می‌شد. ژزفین به خاطر بچه‌هایش از خوشبختی چشم پوشید و به همسری استاکل‌برگ درآمد.»

و در گوشهٔ دیگری به سال ۱۸٤٦— «بتهوون با آن همه ذوقی که داشت چقدر بدبخت بود. ژزفین هم بدبخت شد. باهم خوشبخت می‌شدند، شاید...»

و در همین سال ۱۸٤٦— ترز بعد از خواندن شرح‌حال بتهوون در خصوص نامه‌های جولیتا می‌نویسد که: «بهتر بود قضیه را از ژزفین می‌پرسیدند که او را عاشقانه دوست داشت.»

و نکته اینجاست که کلام دردناک ترز، که می گوید: «آیا ژزفین انتقام لوئی را پس نمی‌دهد؟»، تاریخ ژوئیه ۱۸۱۸—۱۸۱۷ را دارد که با تاریخ نگارش — «نامه به دلدار جاودانه‌ام»— تطبیق می کند.

هرحال این تصمیم قابل نکوهش نبود. زیرا ژزفین به لزوم چنین کاری پی برده بود و «قلب او قدرت نه گفتن را پیدا کرده بود.» من با «لامارا» تا آنجا پیش نمی روم که بگویم ژزفین برای این کار بهای گزافی پرداخت. زیاد تند نرویم، قلب مهربان او می توانست رنج بردن و رنج دادن را تحمل کند. این تردیدها و ابهامات روح او را به آشوب کشید، بیمارتر شد، از ژانویه به بعد بحران عصبی و سردرد شدید و مالیخولیا دوباره به سراغش آمد، و تنها موسیقی می توانست او را از آن حال بیرون بیاورد، و من در این فکرم که بتهوون به چه ترتیب از تصمیم ژزفین خبردار شده بود، که در سپتامبر ۱۸۰۵، «لید»ی که برای ژزفین و به نام او ساخته بود به هنگام انتشار نام ژزفین را به همراه نداشت.

شاید میان خودشان، به دوستی و مهربانی باهم کنار آمده بودند. اثری از رنجش در هیچکدام نبود. و در پایان ماه مارس، ژزفین باز با همان علاقه و حرارت از «بتهوون مهربان» حرف می زد[1]. در تابستان ۱۸۰۵ آنها هنوز در هیتزندورف همسایه یکدیگر بودند[2]. بعد از آن وضع عوض می شود. از هم فاصله می گیرند. جز به ندرت یکدیگر را نمی بینند. در زمستان ۱۸۰۶-۱۸۰۵، ژزفین به خانهٔ مادرش در «اوفن» می رود و در جشن دوک بزرگ توسکان به صورت ملکه زیبائی و ذوق جلوه گر می شود، و شور و احساس اشرافی در او جان می گیرد و شعله می کشد، و از آن زمان به بعد، از بتهوون دور می شود. در تابستان ۱۸۰۸ زیر نفوذ بارون استاکل برگ درمی آید. در فوریه ۱۸۱۰ با او عروسی می کند، و بعد از آن دیگر به چیزی جز پول و

۱— قضیه به چند روز پیش از اجرای اروئیکا (هفتم آوریل ۱۸۰۵) باز می گردد.

۲— در آن موقع بتهوون به فیدلیو مشغول بود.

معیشت نمی اندیشد. در سال ۱۸۱۱ که ترز با او از بتهوون حرف می زند و خواهش می کند که مختصر کاری را به خاطر دوست سابقش انجام دهد، مطلب او را بی جواب می گذارد. گذشته برای او به فراموشی گرائیده بود، و زمان حال با تمام گرفتاریهایش فکر او را مشغول می کرد[1].

*

تا اینجا از ترز، جز لابلای ماجرای دیگران، چیزی نگفته ایم. زیرا در این ایام هنوز در زندگی بتهوون نقش درجهٔ دوم را بازی می کند، و کمتر از دو خواهرش فرصت دیدن او را دارد. بیشتر، دور از وین، در مارتون واسار، یا اوفن، نزد مادر مستبد و کج خلق خود زندگی می کند و از دست او عذاب می کشد، وانگهی بیمار حال بود، و بی نهایت حساس و گوشه نشین[2]. و با چنین وضعی نمی توانست نیروی ذاتی اش را نشان بدهد.

۱— در فصلهای بعدی دنبالهٔ داستان خانوادهٔ برنسویک را خواهیم گفت، و در اینجا آنچه در شرح عشق بتهوون و ژزفین لازم بود گفتیم. و دفتر این عشق در اینجا به تمام و کمال بسته می شود.

۲— او منزوی بود، امّا نه جدا از جمع. که در میان جمع درخشش نمایانی داشت. بی فایده نیست شرح بدهیم که در خصوص ترز داستانهای بد و نامطلوب بسیار گفته اند. «منابع موثق» بارها گفته اند و نوشته اند که «زشتی» او باعث شده بود که بتهوون دوستش نداشته باشد. ادعا نمی کنم که بیش از این «منابع موثق» از ته دل بتهوون خبر دارم، امّا تا آنجا که می دانم ترز در جامعهٔ اشراف عشاق دل خستهٔ زیاد داشت. از «تونی» و عشق دوجانبهٔ آنها در جای خود سخن خواهم گفت. حکمران توسکان یکی از عشاق سوخته و شکست خوردهٔ او بود. حتی بعد از چهل سالگی بارون پودمانیچکی از او دست بردار نبود و چهار سال تمام با عشق سوزانش او را به ستوه آورده بود. از تنها تصویری که از جوانی او به یادگار مانده، نسخه ای در خانهٔ بتهوون در بُن موجود است که زیاد روشن نیست امّا اصل آن در قصر کرومپاست، که ←

پیش از آن که «خاطرات» و سپس «دفتر روزنویس» او به

→

به لطف کنتس چوتک سعادت دیدار آنرا که مرمت و بازسازی شده بود داشته‌ام. ترز در این تصویر زیبا و هوشمند و پرجوش به نظر می‌رسد. حالتی پاک و شوق‌انگیز و جان‌دار دارد. نگاهش نافذ است و دهانش جذاب. در نامه‌ای به تاریخ ۱۸۰۸ یکی از دوستانش زیبائی او را شرح می‌دهد و از نگاه گرم و مرموز، و لبخند گیرا و همیشگی او حکایت می‌کند، و ما این تصویر را در سونات صمیمانهٔ اپوس ۷۸، که به نام اوست، کم و بیش می‌بینیم.

ظاهراً نقصی در قد و قامت او بود، که چندان از آن خبر نداریم. خود او در خاطرات و یادداشتهایش، گاهی به آن اشاره می‌کند. و از این اشارات برمی‌آید که نقص چندان نظرگیر نبوده، و کتمانش به سادگی امکان داشته است. این نقص چه بوده؟ در شعری که دربارهٔ گذشتهٔ خود گفته، و در یادداشتهایش آورده، به نوعی تصادف و شکستن پهلوگاه اشاره می‌کند ولی ظاهراً این چیزها استعاره‌ها و کنایات شاعرانه است. زیرا محال می‌نماید که دختری که پهلو یا دنده‌اش شکسته باشد در رقص انگشت‌نما باشد و در جشن و مهمانی آرشیدوک‌ها رقص او تحسین‌انگیز و از همه بهتر باشد. و ترز در جوانی در رقص این چنین بود.

در جای دیگری از یادداشتها از بستن کُرست برای حفاظت شانه‌هایش حرف می‌زند که صبحها از آن استفاده می‌کرد. احتمال دارد کُرست را برای راست نگاه داشتن ستون فقرات به کار می‌برد، چون مدام مطالعه می‌کرد و شاید می‌خواست به هنگام خواندن پشتش را خم نکند. در یادداشتی در ۲۹ مارس، ۱۸۰۹ می‌نویسد: «می‌خواهم قد و قامتم را راست نگاه دارم تا چابک باشد و ای کاش قامتم صاف و کشیده بماند.»

ازسال ۱۸۰۸—۱۸۰۷ رادرهوای آزادوسالم گذراند که حال او را به‌جا آورد و نیرومندش کرد تا زنده بماند و سالها در برابر ناملایمات استقامت کند، و شاهد گرفتاریها، سوگها و حوادث تلخ و اندوهبار باشد. به قول خودش زندگی او به میدان جنگ شباهت داشت، و تا پایان عمر جوش و حرارتش را حفظ کرد.

جالب آن که آقای هوسی در کتابش تصویری از ژزفین و شارلوت را چاپ کرده، و ژزفین زیبا را با ترز عوضی گرفته، و چین‌خوردگیهای کرست ترز را در اطراف شانه‌هایش به چشم دیده است!

دست آید، عده‌ای درباره ترز چیزهائی نوشته‌اند که چندان دقیق نیست. عیب کلی در اینجاست که سیمای ترز جوان را با ترز در سن پختگی و کمال به‌هم درآمیخته، یکی کرده‌اند. حال آن که از هیچکس، خواه زن خواه مرد، نباید یک تصویر کشید و ادعا کرد که در سراسر عمر چنین شکل و شمایلی داشته است، انسان زنده در طول عمر، ودرگیرودار حوادث تحول پیدا می کند، و قالب زدن او در یک تصویر اشتباه محض است. اینگونه افراد که چنین تصویری کشیده‌اند، درک نمی کنند که چرا بتهوون و ترز، که پیش از سال ۱۷۹۹ یکدیگر را به خوبی می شناخته‌اند، بعد از ده سال انتظار به‌هم نزدیک می شوند[۱]؟ این گروه تغییر و تحول آدمی را نادیده می گیرند و نمی توانند بفهمند که بتهوون پیش از سال ۱۸۰۰، با بتهوون بعد از آن سال تفاوت دارد، و طبعاً ترز پیش از سال ۱۸۰۹ با ترز سی وپنج سال به بالا، و نویسندهٔ نکته‌سنج «دفتر روزنویس» فرق اساسی دارد.

۱— با این مقدمات نمی‌خواهم ادعا کنم که «جاودانه دلدار» بتهوون، اوبوده، که این مسئله دیگری است و در جای خود خواهم گفت. فعلاً این مطلب را باز می کنم که تمام اسناد و مدارک موجود را در رابطه با پیوندهای قلبی بتهوون —به جز بعضی از نامه‌های خانوادگی که هنوز دور از دسترس است— به دقت و تفصیل مطالعه و بررسی کرده‌ام و در این زمینه بحث مفصلی با خانم دکتر ماریان دوچک داشتم که با نظر ایشان موافق نیستم، و به عقیدهٔ من خلقیات «جاودانه دلدار» بتهوون با ترز تطبیق نمی کند، و بعضی از نشانه‌های موجود بین این دو فاصله می اندازد. و امّا اسناد و مدارک موجود آنقدر گوناگون است که داستان‌نویسهای خیالپرداز می توانند هرکدام با مطالعهٔ قسمتی از این اسناد داستان تازه‌ای به سلیقهٔ خود بنویسند. امّا من نمی خواهم داستان بنویسم و تسلیم قسمتی از این اسناد بشوم. راز «جاودانه دلدار» را تا به موقع خود نگاه می دارم، تا وقایع بعدی قضایا را روشن کند. فعلاً این حقیقت مسلّم را بپذیریم که بین سالهای ۱۸۰۶ یا ۱۸۰۷ تا ۱۸۱۲ ترز و بتهوون از دوستان نزدیک یکدیگر بوده‌اند.

زندگی آموزشگاه دشواری است. ترز بینوا مانند بتهوون بعد از تجربه‌های دردناک به آن مرحله رسید، و مانند بتهوون پس از آنهمه گردنکشی در خویش فرورفت و «مردانه» در مقابل مقدرات الهی تسلیم شد.

بتهوون در سال ۱۸۰۲، در یادداشتهای خود می نویسد: «عاقبت تسلیم شدیم. وای، که چه پیکار سختی بود!» و ما همراه این کلام صدای آه بتهوون را می شنویم!

و ترز در دفتر روزنویس خود می نویسد: **«رنج ببر و از خود بگذر!»**

یادداشتهای خصوصی اومدتی دردسترس من بوده — و برای آن که اسرار عده‌ای فاش نشود[1] — با احتیاط مطالبی را رونویس کرده‌ام، که پرده‌ازماجرای «نبرد سهمگین» قلبی و بحرانهای روحی او و عواقب آن برمی دارد و ما را در جریان وقایع تازه‌ای قرار می دهد.

این یادداشتهای خصوصی اعتراف گونه‌ای است که صفای روح او را نمایش می دهد، در فرانسه و آلمان، زنان و مردانی بوده‌اند که در آئینه نگاه کرده‌اند و حکایت خودشان را روی کاغذ آورده‌اند، امّا اعترافات ترز با آنها فرق دارد. زیرا در اعترافات دیگر، خودپرستی به هرحال نقش عمده را به‌عهده دارد. بعضی از آن «خودنگاری»ها،

۱— حوادث و وقایعی که در دفتر روزنویس به آن اشاره می کند از نظر زمانی فعلاً به کار ما نمی‌خورد و از قالب کار ما بیرون می زند. گذشته از چند صفحهٔ این دفتر که چندان هم منظم نیست، ماجرا از بهار سال ۱۸۰۹ شروع می شود و به زمانی می رسد که او به تأثیر اخلاق در زندگی بشر ایمان پیدا می کند — و این حوادث به شش ماه پیش از زمانی باز می گردد که او به بحرانهای دردناک روحی دچار می شود و مدتی را پیش پسنالوجی می گذراند. امّا من این دفتر را روشنگر بسیاری از مسائل می دانم که در جای خود خواهم گفت.

مثل اعترافات نویسندهٔ بی‌پروای ژنو، ژان ژاک روسو، هدف اجتماعی دارد. از خود بد می‌گوید تا جامعه را ادب کند. و بعضی دیگر، مثل دلربایان طناز قرن هفدهم و هجدهم عیبهای خود را دوچندان می‌کردند و می‌نوشتند تا خویشتن را سرزبانها بیندازند و انگشت‌نما کنند. امّا ترزنه برای راهنمائی جامعه چیز می‌نویسد و نه قصد خودستائی دارد. اعترافات او با وجدان مذهبی او پیوند دارد[1]. هیچ چیز را ناگفته نمی‌گذارد. با خدای خود تنهاست، و کرده‌های خود را نمی‌بخشد و نمی‌گذارد چیزی از قلم بیفتد.

روشن‌بینی او که با تفکر و خرد همراهی می‌کند، با آتش درونی و خیالپردازیهای بی‌انتهای او درمی‌آمیزد، و به تضاد می‌انجامد. شاید به این دلیل که ضعفها و خطرها را خوب می‌شناسد و می‌داند که تنها با خیالات و افکار خود می‌تواند دنبال این ضعف و

۱– قسمت مؤثری از دفتر روزنویس ترز، به «تأمل در خویش» اختصاص دارد که در شهر پیزا نوشته است. قضایا از آنجا شروع می‌شود که ترز در سال ۱۸۰۹ به ایتالیا می‌رود. تک‌وتنها و گوشه‌گیر، بیشتر اوقاتش را در اتاق هتل می‌گذراند و تنها همزبان او تیک‌تاک ساعت دیواری است. چهارشنبهٔ مقدس را در فلورانس طی می‌کند و در آنجا به هنگام انجام مراسم مذهبی، تحولی در روح او پدید می‌آید. صدای ناقوسهای فلورانس، مراسم عزاداری های مذهبی، ودلتنگیها و گرفتاریها دست به‌دست هم می‌دهدواوراوادارمی‌کند که درخودفرورودوبه عیبهاوگناهان خودتوجه کند. ترز پس از پایان هفتهٔ مقدس به پیزا رفت، و در آنجا، روز چهارشنبه ۱۲ آوریل قلم به دست گرفت تا اعترافات خود را روی کاغذ بیاورد. و از این روز تا نیم‌قرن بعد به «خودنگاری» ادامه داد و سال بعد در دفتر خود نوشت: «سالی از آن روز گذشته است که لطف خداوند شامل حال من شد و چراغ هدایت را فراراه من گذاشت تا در خود فروروم و نگاهی به عمق جان خزند بیندازم. و از آن زمان بود که طرز فکر من عوض شد و شروع به خودشناسی کردم، که بدانم چه هستم و چه باید باشم. و تحول روحی من از آن موقع شروع شد.»

خطرها برود و افشایشان کند. گاهی به آگاهی، تعقیب را ادامه می دهد و گاهی فرومی افتد، سقوط می کند و باز به نبرد برمی خیزد و برضد خود شورش به‌پا می کند، و اگرچه بیان او پر از نقص است، شور و حال خاصی دارد که به آن عظمت می دهد، و چنان درخشندگی و شفافیتی دارد که عیبهایش پوشیده می شود. افسوس که او را دست کم گرفته اند و روشنفکرانه و سرد به او نگاه کرده اند[1].

آنها که نامه های او را به خواهرانش در سال ۱۸۰۵ خوانده‌اند، به‌یاد دارند که ترز از عشق خود به‌یک افسر جوان سخن می گوید. و به دنبال این ماجرا، در ۲۹ سپتامبر ۱۸۰۵ در نامه‌ای به مادرش خبر می دهد که محبوب او ناپدید شده، و او را در عالم رؤیا سراپا خون‌آلود دیده است، و به خشم می نویسد که: «از همه چیز دل کنده‌ام، و دیگر آرزوئی ندارم جز اینکه از فرانسویها و کسی که محبوب مرا کشته است انتقام بگیرم!...»

ظاهراً این همه شور و هیجان جنبهٔ خودفریبی دارد و حاصل وهم و گمان است. خواهرانش نیز از همین وحشت داشتند. چه او گاهی دستخوش توهمات می شد و در آن سرگیجهٔ مه‌آلود خودی و بیگانه را از هم تمیز نمی داد. و در دفتر روزنویس ۱۸۱۰ از همین

۱— روح او از بیانش فراتر می رفت. پرحرارت بود و پیچیده و پریشان. برای اینکه نوشته هایش سبک خود را پیدا کند، به نبوغ روحی و ادبی نیاز داشت، که در او نبود. در زندگی او و خواهرانش از انضباط و تحصیلات منظم خبری نبود. کم‌وبیش زبانهای قدیم و جدید را آموخته بود، آلمانی و فرانسه را بد می‌نوشت و باهم قاطی می کرد. امّا در همین نوشته های بی‌سبک و بی‌نظم و نادرست، عشق و درد و احساس چشم را خیره می کند. روح او نجیب بود. به تمام معنی پاک بود. خود را به گوشه‌ای تبعید کرده، و با «من» تبعیدی‌اش می جنگید. به هر تقدیر گاهی عالی می نوشت.

حالات پرده برمی‌دارد و می گوید که گاهی تندبادی از شور و هیجان، او را به ساحل مردابی می اندازد که با اخلاق بیگانه می شود و نیروهای وحشی و افکار گناه‌آلود در ضمیر ناخودآگاه او جای می گیرند[1]. و نکته اینجاست که این دختر حساس و شکننده، بیش از تمام اعضای خانواده‌اش عمر می کند و تا هشتاد و شش سالگی زنده می‌ماند!... زنی بود پاکدامن، و تنها دستهائی که دور گردن او حلقه می شد از آنِ کودکان محروم و هزاران یتیم خردسال بود که همه فرزند خوانده‌اش بودند. با این همه اعتراف می کرد که نیروی ناشناسی گاه‌به‌گاه بر روح او چیره می شود و در برابر تندبادهای وحشی تاب مقاومت ندارد. و این راز را با شرم و ترس باز می گفت. و این زن پاکدامن اول کسی بود که آپاسیوناتا را که به برادرش هدیه شده بود شنید، و شاید اولین کسی که آن را نواخت.

وانگهی ترز زنی هوشمند و باذوق بود و به کمک همین ذوق و هوش به کمال و زیبائی نزدیک می شد. در ژانویه سال ۱۸۰۵، گیوم‌تل اثر معروف شیللر را خواند و مجذوب آن شد و کتاب را برای خواهرانش فرستاد و در نامه‌ای نوشت که **«تا وقتی آفریده‌های شیللر و بتهوون را در دنیا داریم نباید آرزوی مرگ داشته باشیم.»**

دختر جوان با این کلمات پیوند قلبی اش را به بتهوون نشان می داد و نیم‌قرن بعد، که بتهوون دیگر حیات نداشت، و ترز زنی سالخورده بود، از دوست بزرگش به احترام یاد می کرد و در سیمای بتهوون، مسیح را می دید[2].

۱— در جای دیگری می نویسد: «گاهی حس می کنم که همه‌چیز در من به پایان رسیده و بکلی خراب شده‌ام.»

۲— ترز در آخرین سالهای زندگی اش می نویسد: بتهوون نیز به مردم دل گرمی و امید

نوابغ را می ستود و قدر می شناخت. در سال ۱۸۰۵، به گونه ای غرورآمیز چنین می نوشت: «**بعد از نوابغ، بی هیچ فاصله، کسانی قدم به میدان می گذارند که آنها را درک می کنند و قدر می شناسند!**»

در موسیقی چیره‌دست بود. روایت کرده‌اند که در سال ۱۸۰۵ کنسرتی برپا کرده بودند، و مردم بیشتر به خاطر ترز به تالار هجوم آورده بودند، که قرار بود یکی از سوناتهای بتهوون را اجرا کند. در نامه ای به تاریخ ۱۸۰۸ می خوانیم که: «**انگشتان زیبای او سوناتهای بتهوون را چنان به مهارت می نواختند که همه سر بر می گرداندند تا خالق این آهنگها را به چشم ببینند!**» چیره‌دستی او تنها به نواختن محدود نمی شد، حتی پیش از آن که از بتهوون درس بگیرد هارمونی و کنترپوآن را زیرنظر یکی از استادان ارگ نواز یاد گرفته بود، در سال ۱۸۰۵ و ۱۸۰۶ که در اوفن جشنهائی در بزرگداشت دوک بزرگ توسکان برپا شده بود، ترز از ستارگان این مراسم بود. تنظیم کارهای ارکستر سمفونیک را به عهده داشت، و گاهی به آوای کنترآلتو، همراه ارکستر آواز می خواند، و گاهی با دکلاماسیون اشعار عاشقانه جمع را به شور و حال می آورد. ترز در رسم و نقاشی زبردست بود. به آموزش علوم علاقمند بود، و زنان را به فراگیری دانش تشویق می کرد[1].

همه چیز از غنای طبع او حکایت داشت. با این وصف مانند

می بخشید و مردم در آن زمان او را درک نمی کردند. و بی آن که بخواهم او را با مسیح مقایسه کنم، آن دو را همانند می بینم.

۱— در دفتر روزنویس در سال ۱۸۰۱، چنین می نویسد: کودکان و به‌خصوص دختر بچه‌ها باید ستاره‌شناسی و فیزیک و شیمی را بیاموزند. فراگیری علوم برای زنان از هر جهت مناسب است و باید هر مانعی را از سر راه برداشت تا زنان خود را به زیور علم بیارایند.

بیشتر زنان طبقهٔ اشراف خود را با هزاران چیز پوچ و بیهوده مشغول می کرد و به بیهودگی انس می گرفت، امّا بعد از سی وپنج، و در حدود چهل‌سالگی جنب‌وجوشی در روح او پیدا شد و به بحران روحی گرفتار آمد. پنداری اعماق جانش به خیش کشیده شد، و در نتیجه دوباره متولد شد و به‌ثمر رسید.

این زیرورو شدن، به زایمان دردناکی می‌مانست. درخت بکر به میوه نشست. ترز قدمی به سوی فراتر برداشت. این ماجرا در دفتر روزنویس او بی هیچگونه پرده‌پوشی دیده می شود، و در مطالب خودمانی آن که هنوز چاپ نشده، جزئی‌ترین چیزها را شرح داده است، و من که این قسمتهای انتشار نیافته را خوانده‌ام به خوانندگان خود اطمینان می دهم که باز همان احساس احترام‌آمیز را به ترز حفظ کرده‌ام. هرچند امانت‌داران این دفتر هنوز صلاح نمی بینند که بعضی از صفحات آن چاپ شود، تا اسرار مگو همچنان پنهان بماند و من به وسواس آنها احترام می گذارم و تنها چیزهائی را که به کار ما می خورد در این بررسی برای خوانندگان عزیز نقل می کنم:

در بهار سال ۱۷۹۹، که ترز با بتهوون آشنا شد، دختر جوان و شادابی بود و به آیندهٔ روشن فکر می کرد. زندگی در نظرش یک رؤیای شاد بود، امّا کم کم با حوادث درگیر شد، خواهرانش که آنقدر باهم صمیمی و یگانه بودند، هریک به راهی رفتند و از هم جدا شدند. بعد از ازدواج ژزفین، ترز در قصر مادرش، تنها ماند. بیش از اندازه حساس بود و رؤیائی. به علت مطالعهٔ زیاد و خیال‌پروری مداوم حالات به‌خصوصی پیدا کرده بود. وقت و بی وقت به رؤیا پناه می برد، و خود را از میان جمع بیرون می کشید. هروقت جشنی برپا می شد به شور و شوق می آمد و با دیگران می آمیخت. امّا گرایش انزواطلبی از او جدا نمی شد. گاهی از تمام فعالیتهای منظم و تن

دادن بـه کـار و تـلاش کـناره مـی گـرفـت و ایـن گـرایش بـا طـبع پرجنب‌وجوش و پرتلاش او تضاد داشت، و این خطر درمیان بود که تمام وجود او را دربر گیرد و یک‌باره به انزوایش بکشاند. گاهی در این حالات فکرهای تازه‌ای به مغزش هجوم می آورد، امّا دیگران این وضع را نمی پسندیدند، و حتی به تلخی او را سرزنش می کردند و می آزردند. خلق‌وخوئی آزاده و خشن داشت که گاهی تمام قیدها را زیر پا می گـذاشـت، و ایـن خـلـقـیات، هـمـه و حـتـی ژزفـیـن را که شیفته اش بود، درمقابل او قرار می داد[1].

همهٔ این ماجراها زیر قلم ترز جان گرفته است و افشا می کند که پپی (ژزفین) در بیست‌وپنج سالگی بیوه بود و مادر چهار فرزند، و بر او، یعنی خواهر بزرگترش تسلط داشت و خود را از نظر تجربه و عشق برتر از او می دانست. ترز او را از ته‌دل دوست داشت و نمی خواست با او برخورد داشته باشد و گرفتاری تازه‌ای برای او درست کند. ژزفین، در آن هنگام می خواست که تعادل روحی اش را به دست بیاورد و حاضر نبود این خواهر آشفته و آشوبگر را در کنار خود بپذیرد. ترز شرح ماجرا را بدینگونه می دهد: «**... در آن لحظات طرز رفتار ژزفین برای من تلخ و عذاب‌آور و حتی نومیدکننده بود. به وسوسه افتاده بودم که بروم و با او زندگی کنم، امّا ژزفین به صراحت گفت که حاضر نیست مرا پیش خود نگاه دارد، زیرا باعث سرشکستگی او می شوم و جلوی سعادت آینده او را می گیرم، در آن موقع خواهرم بیمار حال بود و چهار فرزند خردسال داشت و مسئولیت ادارهٔ خانهٔ وسیعی با او بود، و**

۱ــ او دوران جوانی را در پوشتای وحشی گذرانده بود، در سوارکاری مهارت داشت و در رفتار و گفتار خشن و بی‌قید بود و پیش از همه ژزفین با او درمی افتاد و از او می خواست که نرم و با ادب باشد!

معتقد بود که نمی‌تواند نفوذ لازم را در من داشته باشد و از کارهای نامناسب من جلوگیری کند!... ناچار از پیش او رفتم و در آن حال حس می کردم که برای همیشه از او جدا شده‌ام.»

این ماجرا در تابستان ۱۸۰٤ اتفاق افتاد، یعنی در روزهائی که بتهوون هنوز در همسایگی ژزفین بود، و توفان ظهور آپاسیوناتا را در خود احساس می کرد.

و توفانی دیگر، قلب ترز را درهم ریخته بود. حس می کرد که دوستی و عشق و همه‌چیز را از دست داده، و به تاریکی مطلق رسیده است. ماهها در این نومیدی بود و به خوشبختی دیگران کاری نداشت. ژزفین در میان فرزندانش بود، جامعه به او احترام می گذاشت، بتهوون او را ستایش می کرد، و در همین روزها کوچکترین خواهرشان، شارلوت نامزد شد و به خانهٔ شوهر رفت، و او تنها بود و خودخوری می کرد، و گاهی به تلاش می افتاد بلکه بتواند احترام و عشق را به دست بیاورد. امّا هربار با مانعی روبه‌رو می شد. از نوامبر ۱۸۰٤ تا نوامبر ۱۸۰۵ به افسر جوانی به نام «تونی» دل بست، که ظاهراً تونی هم او را دوست داشت ولی حاضر نبود تن به ازدواج بدهد. در زمستان ۱۸۰٦—۱۸۰۵ در «اوفن» جشنی ترتیب داده بودند. ترز با اشتیاقی جنون‌آمیز در این جشن شرکت کرد و نقش اول را به‌عهده گرفت و این دختر تند و تیز و وحشی و گوشه گیر و خشن و از نظرافتاده، نمونه‌ای از قدرت اهریمنی اش را به نمایش گذاشت، و کاری کرد که همه دوستش بدارند و دنبالش بدوند و تملقش را بگویند و از همه نظر موفق شد. زیبا و شاد و بذله گو و پرهیجان و فرح انگیز بود و همهٔ هنرها را باهم داشت. نوازندهٔ زبردستی بود. در دکلاماسیون اشعار و نوشته های غزل گونه و دراماتیک مهارت داشت، با آرایشی تند و تیز، و بذله گوئی و گفت و شنودهای پوچ و

بیهوده سرها را گرم می کرد و دلها را به دست می آورد، و موفقیت او باور نکردنی بود. شاهزاده خانم و شهبانوی جشن بود. همه دنبال او بودند و دوستش داشتند، از ساده‌ترین اشخاص تا حکمران توسکان، همه به او دل بسته بودند. شادی و خوشی و آرامش به دل او باز آمده بود. به فکر ازدواج افتاد. امّا همانگونه که خود او می گوید این موفقیت بیشتر جنبهٔ ظاهری داشت. یک زن معمولی از اینگونه چیزها به اوج شادی می رسد. امّا ترز، مانند خواهرش و حتی بیش از او پای‌بند حقیقت بود و در اعماق وجودش چیزی جدّی وجود داشت. ترز نمی توانست چنین سبکسرانه خوشبختی را به دست بیاورد.

در سال ۱۸۰۷، ژزفین، که مدتها از ترز جدا مانده بود، نامه‌ای به او نوشت و خواست که پیش او برود و در تعلیم و تربیت فرزندانش به او کمک کند. ترز مغرور وقتی نامهٔ خواهر محبوبش را دریافت کرد سراپا میل و اشتیاق شد که بدود و برود و خود را در آغوش او بیندازد، امّا بعد از آن موفقیت نظرگیر در جشن حکمران توسکان، حاضر نبود چنین فضای وسیع و فرح انگیزی را بگذارد و به خانهٔ سرد و بی روح خواهرش برود و با محبت و آرامش ناچیز آن محیط شعلهٔ درونی اش را خاموش کند، پس در جواب طفره‌آمیزی به ژزفین نوشت که فعلاً عازم سفر کارلسباد است. امّا بعدها افسوس خورده بود که چرا این دعوت را نپذیرفته و به آغوش گشودهٔ ژزفین پناه نبرده است. زیرا ژزفین که تنها مانده بود، سال بعد به ازدواج تازه‌ای تن در داد که مایهٔ تیره‌روزی او در بقیهٔ عمر شد. ترز در اعترافاتش، در سال ۱۸۰۹، می نویسد که نه‌تنها برای او، برای خود نیز باعث بدبختی بوده است.

در سال ۱۸۰۹ چه اتفاقی بدینگونه او را برآشفته بود؟

در اینجا معما را به حال خود می گذاریم و نمی خواهیم

پیوندی بین این آشفتگیهای مرموز و حضور بتهوون پیدا کنیم. امّا این نکته را باز می گوئیم که در این سال بتهوون در حلقه دوستی ترز درآمد. از سالهای پیش باهم آشنا بودند. پیوند قلبی ترز با هنر بتهوون هرگز قطع نشده بود. بتهوون هروقت که ژزفین یا شارلوت را می دید سراغ ترز را از آنها می گرفت، و این دوستی از این مراحل فراتر نمی رفت. تا آن که در سال ۱۸۰۷ به‌هم نزدیکتر شدند.

فرانتس برادر ترز واسطهٔ نزدیکی آن‌دو شده بود. فرانتس با خواهر بزرگترش که هنوز مانند او تن به ازدواج نداده بود، نزدیکی بیشتری داشت[1]. فرانتس عاشقانه به موسیقی بتهوون دل بسته بود و این تنها عشق او بود. تا چهل سالگی که به دام عشق افتاد، مجرد زندگی می کرد: ضعیف و بیمار حال بود و باقریحه و بی کاره. به زنها بی اعتنا بود، خواهرانش به شوخی او را «شوالیه یخ کرده» لقب داده داده بودند، و عجیب این بود که بتهوون آپاسیوناتا را با آن همه شور و حرارت به چنین موجود سردمزاجی هدیه کرده‌بود. فرانتس سردمزاج برای بتهوون، و تنها در مقابل بتهوون یک پارچه آتش بود. بتهوون دست نوشته های آثارش را، به محض تمام شدن برای او می فرستاد و هروقت از همه‌جا دلسرد می شد به مجارستان می رفت و به او پناه می برد. آپاسیوناتا در قصر او در تابستان ۱۸۰۶ به پایان رسید. فرانتس او را برادر و عضو خانواده می شمرد، و دوستی آنها بین سالهای ۱۸۰۷ تا ۱۸۱۲ جنبه برادری پیدا کرده بود. بتهوون به او برادر می گفت و در نامه‌ای در سال ۱۸۱۲ به او نوشت که او را تنها برادر، و برادرتر از برادران خونی خود می داند.

۱— ترز در نامهٔ اکتبر ۱۸۰٤، به فرانتس می نویسد: «همه ازدواج کرده‌اند جز من و تو، که حتی فکرش را هم نمی کنیم!»

با این حساب معلوم می شود که در میان فرانتس و بتهوون و ترز نوعی جریان عاطفی ردوبدل می شد، و در پی همین ارتباط عاطفی روز یازدهم ماه مه ۱۸۰۷ بتهوون نامه‌ای از ترز دریافت می کند همراه با دوتصویر: یکی «نقش زیبائی» از صورت خود او، و دیگری تصویر پرمعنی عقابی که به خورشید نگاه می کند.

ما دنبالهٔ این مطلب را برای وقتی می گذاریم که به نامهٔ معروف بتهوون، به «جاودانه دلدار» او خواهیم پرداخت.

فعلاً دنبال این مطلب را می گیریم که بتهوون و ترز کم کم همدیگر را کشف می کنند و ترز در سال ۱۸۰۷ و ۱۸۰۸ از شور و شادی و خوش گذرانی دست برمی دارد و به خودشناسی می پردازد. در آن ایام بتهوون در دسترس اوست. او را می بیند، امّا حس می کند که هنوز خاطرهٔ دوستی با ژزفین در ذهن اوست و دیدار این خواهر، خاطرهٔ آن خواهر را در جان او زنده می کند[1].

در سال ۱۸۰۸ همه‌چیز رنگ تازه‌ای پیدامی کند. هم ژزفین به راه تازه‌ای می رود و هم ترز در مسیر افکارتازه‌ای می افتد. در تابستان آن سال، ژزفین به کارلسباد می آید، و با ترز به سویس به دیدار پستالوجی در ایوردن می روند. ترز حلقهٔ ارادت پستالوجی را در گوش می کند و دریادداشتهایش از او بدینگونه یاد می کند:

«... این مرد ریزه‌اندام و بی‌اندازه زشت، روحی ملکوتی دارد. با شور و قدرت بی‌مانندی کار می کند، و تا دوردست، همه‌چیز را زیر نفوذ و تسلط خود دارد.»

پستالوجی جرقه‌ای از شعلهٔ خداوندی را در وجود او روشن

۱— ترز نامه‌ای از بتهوون دریافت می کند و چنان ذوق‌زده می شود که رونویس آن را برای خواهرش ژزفین می فرستد (۲ فوریه ۱۸۱۱).

می کند[1]. و این جرقه بعد از چند سال تمام وجود او را آتش می زند، تا آنجا که خود را وقف امور فرهنگی و اجتماعی میهن خود مجارستان می کند، عشق به کودکان یتیم و محروم ره‌آورد سفر او به سویس و دیدار با پستالوجی بود.

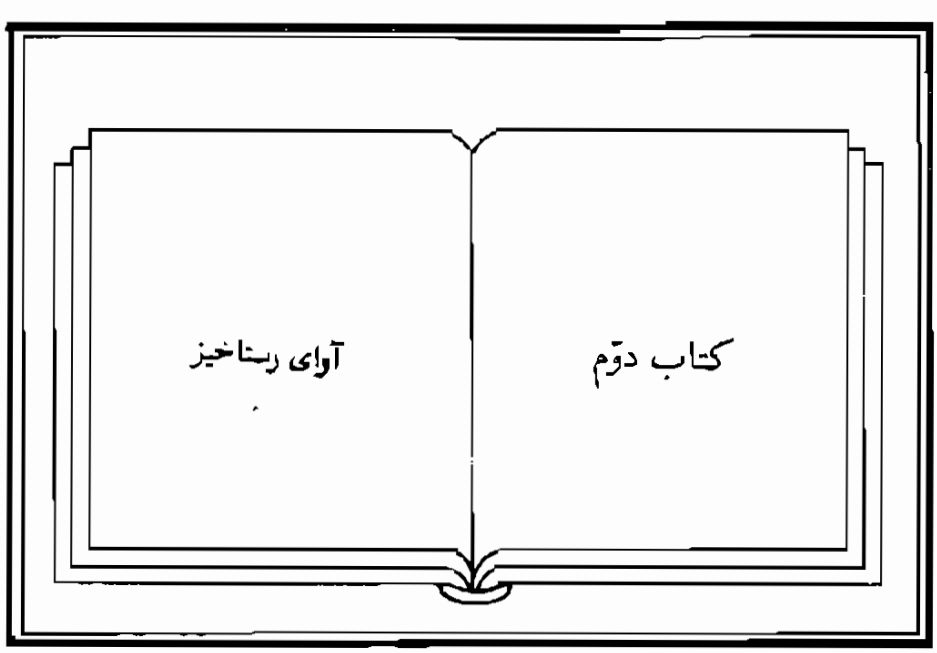
زندگی ژزفین نیز در این سفر به مسیر تازه‌ای افتاد. در آنجا ترز در تربیت فرزندان با او همراهی می کرد، تا آن که در خانهٔ پستالوجی، ژزفین با کریستف استاکل‌برگ، از اشراف استونی آشنا شد و چندی بعد با او ازدواج کرد. و از آن پس زندگی او به خانه و فرزندانش منحصر شد، و گاهی ترز در نهایت صمیمیت و بردباری بار سنگین تربیت فرزندان را از دوش او برمی گرفت. در این دوران بود که ترز با تأمل و تفکر انس می گرفت و دفتر روزنویس او گواهی می دهد که گاهی به تردید دچار می شد و قلبش مالامال از درد می شد، و در این ایام بتهوون و ترز هردو به راه تازه‌ای قدم گذاشته بودند و ذره‌ذره یکدیگر را درک می کردند و به هم نزدیک می شدند[2]. من از نظر روانی این واقعه را دور از احتمال نمی دانم، بی آن که اصرار داشته باشم که عین ماجرا چنین بوده است. و ما در جای خود این مسأله را بررسی خواهیم کرد که سالهای ۱۸۰۹ تا ۱۸۱۳ برای هردو دوران بحران و آزمایش بود، و دوران نومیدی و زیروروشدن

۱— ترز در خاطراتش می نویسد: «در آنجا فهمیدم که آدمی باید خود را وقف مردم بکند. خودخواهی را کنار بگذارد و به میهن خود و مردم عشق بورزد. و مثل یک معلم در خدمت مردم باشد و از نیرو و عشق خود مایه بگذارد تا نسل شایسته‌تری برای آینده بپرورد.»

۲— افکار آن‌دو روز به‌روز به‌هم شبیه می‌شود و بعضی از اشارات ترز در دفتر روزنویسش چنان است که در ابتدا به‌نظر می آید از زیر قلم بتهوون بیرون آمده است. برای مثال ترز در گوشه‌ای از دفترش می نویسد: «مهربانی و ضعف را باهم اشتباه

احساسات درونی... و در این دوران ترز حقیقی به دنیا می‌آمد و بتهوون جوان می‌میرد!

نگیرید. مهربانی واقعی از نیرومندی برمی‌آید.» و در جای دیگری می‌نویسد: «بی‌نیرو و بی‌خطر پیروزی به‌دست نمی‌آید.»


کتاب دوّم
آوای رستاخیز

کتاب دوّم

آوای رستاخیز

سیمای بتهوون در پنجاه سالگی
فروغی که خاموش می شود
دوروته آیسیلیا
لیدر کرایس
تمکین
بیداری
سونات بزرگ اپوس ۱۰۶
«مس»
آخرین سونات ها
خانوادهٔ برنتانو
یازده «با گاتل»
بتهوون و دوستانش

سرآغاز

وقتی در یک سفر دور و دراز به شصت سال گذشته باز می گردم و به اعماق کورهٔ گدازان عمر فرو می روم به این نتیجه می رسم که فرصت از دست می رود و «دوره های خلاقیت بتهوون» را که هنوز به کار و زحمت بسیار نیاز دارد باید زودتر به پایان رساند و در این راه بی توقف پیش رفت و صاف و مستقیم قدم برداشت تا به مقصد رسید.

امّا من هیچوقت دلواپس رسیدن به مقصد نبوده‌ام. دوست دارم همیشه در راه باشم. راه را دوست دارم. به‌شرط آن که در مسیر مقصد من باشد و شتابی هم برای رسیدن ندارم! از دوران کودکی بیمارحال بوده‌ام و هرلحظه مرگ رَا در کنار خود حس کرده‌ام. با این وصف همیشه آنگونه زندگی کرده‌ام که پنداری صدسال دیگر زنده می مانم یا همین فردا صبح دم‌آخر را برمی آورم! هردو حالت برای من فرق ندارد. و قرار براین نیست که ما هرکاری داریم تمام و کمال به آخر برسانیم!

در همین راه طولانی که به شناسائی بتهوون می انجامد هرجا که به چهرهٔ آشنائی برخورده‌ام، توقف کرده‌ام تا حکایت او را بشنوم. من همیشه به حرف دیگران گوش داده‌ام، شاید برای آن به دنیا آمده‌ام که محرم اسرار مرده‌ها و زنده‌ها باشم. و حالا باید توقف کنیم تا حکایت دوتن از کسانی را بشنویم که

حاصل فکر خود را با «بتهوون من» درآمیخته‌اند: یکی از آن‌دو، بتین، عاقل دیوانه‌نما بود که در زندگی دل به رؤیا بسته بود و با چشمان خود از اعماق خواب مغناطیسی‌اش چنان ژرف‌بین بود که حتی بیدارترین افراد به‌پای او نمی‌رسیدند. چنان‌که هیچکدام از مدعیان خرد، بتهوون موسیقی‌دان و «هُلدرلین» شاعر و انقلابات قرن اخیر را چون او نشناختند. و دیگری گوته، استاد معنوی و همراه من در سفر زندگی، که از سی سالگی به بعد گاهگاهی با آثار بی‌شمار او خلوت کرده‌ام، و فاوست او را ساکت و متفکر در تاریک و روشن اتاق دیده‌ام و هرگز بعد از مطالعهٔ آثار گوته با دستهای پر از اصول بی‌روح و افکار تهی از واقعیات و نتایج پیش ساخته، بازنگشته‌ام، بلکه هربار در این سیر و سفر تجربه‌های تازه‌ای آموخته‌ام و فوران اندیشه‌های دلنشین او را از اعماق سرچشمه به‌چشم دیده‌ام. حتی در میان نوابغ کمتر کسانی پیدا می‌شوند که آثارشان تا این اندازه روح جهان را به‌چنگ آورده باشد. گوته و بتهوون از معدود کسانی هستند که به سرچشمه دست یافته‌اند: یکی از آن‌دو ناشنوا بود و ندای اعماق را بهتر از هرکس می‌شنید، و دیگری همه‌چیز را می‌دید امّا همه‌چیز را نمی‌شنید. و بتین مرید آنها، مست عشق و رؤیا بود که نه می‌شنید و نه می‌دید، با اینوصف انگشتهای تب‌آلودش همه‌چیز را لمس می‌کرد و کورمال کورمال در شب تاریک پیش می‌رفت.

امیدوارم خوانندگان «بتهوون من»، این میان‌پرده را در سفر اودیسه‌ای ما به دریای اندرون این آهنگساز بپذیرند، و با من دمی بایستند تا در سرزمین «آلسی‌نوس» Alcinōus سیر و سیاحتی بکنیم و اولیس را از غرقاب درآوریم و پذیرای او باشیم.

حال بیائید در این عهد گردبادها، نفس آسوده‌ای بکشیم و در درهٔ «ویل‌نوو»، دستها را پشت سر بگذاریم و در این روزهای بهاری که درختان گیلاس غرق شکوفه‌اند به آسمان عمیق و جاودانی قرنها نگاهی بیندازیم.

و باز گردیم به روزهائی که گوته و بتهوون در جنگلهای بوهم و تپلیتس در گفتگو هستند و بتین غمنامه‌نویس این گفتگوست.

گوته و بتهوون، کتابی است در چهار فصل. فصل اول را به صورت مقاله در مجله «اروپا» چاپ کرده، پس از بازخوانی و تکمیل در اینجا آورده‌ام. فصلهای دیگر در همین مایه است. گوته با آن عظمت و وسعتی که دارد صدسال پس از مرگش هنوز از حرکت و جریان باز نایستاده است، و ناچار در این بررسی ها بهتر دیدم که از خود او سرمشق بگیرم و عنان قلم را رها کنم تا وقایع زیبائی و نرمش بیشتری پیدا کند. در این فصل‌ها بیش از همه از موسیقی سخن خواهم گفت. زیرا موسیقی نه‌تنها یار وفادار بتهوون دیونیزوس مـلک بود بلکه گوته خداوند خرد و روشنائی نیز از شیفتگان هنر موسیقی بود و شاید کمتر کسی بداند که قصه اصلی ما در این کتاب آن است که به خوانندگان بگوئیم بزرگترین شاعر اروپا در عصر جدید با جمع موسیقی دانان پیوند و همراهی داشته است، و در اینجا ما شط عظیمی را می بینیم که دو رود همزاد تمام آب های روی زمین را در مصب آن به یکدیگر می آمیزند.

رومن رولان

۱۵ آوریل ۱۹۳۰

فصل اول

سالهای ۱۸۱۱ و ۱۸۱۲ بود. پائیز بود و فصل انگورچینی و جنگلهای طلائی رنگ و آسمان سرخ‌فام به هنگام غروب. دو سمفونی ماقبل آخر و آخرین سونات برای ویولن به میدان آمده بود. و آخرین روزهای خوب بود و آخرین عشقها[1]... که دو خورشید: بتهوون و گوته، به دیدار یکدیگر شتافتند، و در ایامی کوتاه به یکدیگر متصل شدند. دست سرنوشت قرن‌ها تدارک دیده بود تا این دو ستاره تابان شعر و موسیقی قرین یکدیگر شوند. برای تکرار چنین وقایعی باید هزارسال دیگر انتظار کشید. من برآن چشم‌ها که آن دو را باهم دیده‌اند رشک می‌برم. هرچند آن دو را در انعکاس آفتاب در هر برکه باهم می‌بینم.

این دو مرد سالها پیش با نام یکدیگر آشنا بودند. و آن که شناسائی بیشتری از دیگری داشت بتهوون بود. بتهوون از ایام کودکی با گوته انس داشت و با احترام از او سخن می‌گفت[2]. در هر فرصت آثار گوته را می‌خواند. گوته در ژرفای جان او جاری‌شده، وجای‌کلوپشتوک را گرفته بود.

۱ــ نامه عاشقانه‌اش به «دلدار جاودانه» در همین سال ۱۸۱۲ نوشته شده است.

۲ــ بتهوون در نامه‌ای به تاریخ ۱۲ آوریل ۱۸۱۱ به گوته می‌نویسد: «... شما را از دیرزمان، از زمان کودکی می‌شناختم...»

در سال ۱۸۲۲ در گفتگوئی با روشلیتس گفته بود:

«کلوپشتوک روبه زوال است و دیر یا زود فراموش می‌شود. امّا گوته همیشه با ماست و ما باید با او زندگی کنیم. نوشته‌های او به زبان موسیقی نزدیک است و کمتر کسی مانند او کلام را با موسیقی درآمیخته است.»

در فوریه ۱۸۱۰ در گفتگوئی با بتین دربارهٔ تأثیر پذیرفتن از گوته گفته بود: **«او با محتوای اشعار، و به‌خصوص وزن کلامش در من تأثیر گذاشته. من مدتها در این فکر بودم که به‌زبان او آهنگی بسازم. شعر او ساختمانی دارد که به دست خدایان درست شده، وتنها خود او رازتناسب کلماتش را می‌داند.»**

بتین احساس می کند که اشعار گوته در جان بتهوون آتش انداخته، و از اشارات او به این نتیجه می رسد که قصد دارد براساس دوشعر از گوته، «لذت اندوه» و «ملوس» آهنگهائی بسازد.

او در همین سال موسیقی «اگمونت» را می نویسد، و در سال ۱۸۰۸ به فکر می افتد که فاوست را به دنیای موسیقی ببرد[1]. امّا آهنگسازی براساس یک شعر یا متن برای او معنی دیگری دارد. دیگر آهنگسازان به تصویرسازی، و تفسیر جذابی از متن شاعرانه اکتفا می کنند ولی برای او این کار به معنی جفت شدن با شعر و درآمیختن با گوشت و خون شعر است. در گفتگویش با بتین این مطلب را به گونه‌ای مبهم بیان می کند، و در همان‌حال در جستجوی جوهر فکری گوته و انتقال آن به موسیقی است:

«... در اوج شور و اشتیاق، ناگهان حس می کنم که از ملودی تهی شده‌ام و ملودی از هرسو از دستم می گریزد. ناچار به تعقیب ملودی می روم و با

۱ــ قسمت اول فاوست در همین سال ۱۸۰۸ از چاپ درآمد. بتهوون در جستجوی کسی بود که فاوست را به صورت متن اپرا بنویسد، امّا کسی به او یاری نکرد. در سال ۱۸۲۲، که روشلیتس پیام هارتل ناشر معروف را به او رساند و او را فراخواند که موسیقی فاوست را بنویسد، بتهوون دست‌هایش را بالا برد و فریاد کرد: «های!... به این می گویند کار!...» امّا دو سمفونی بزرگ و تک اوراتویو، او را به خود مشغول کرده بود، و ناچار از این کار چشم پوشید.

هیجان به دستش می‌آورم. باز از دستم می گریزد و در تودهٔ آشفته‌ای از احساسات گوناگون گم می‌شود. جلو می‌دوم. می‌شناسمش. و با هیجانی بیشتر به دستش می‌آورم، و دیگر از دستش نمی‌دهم. سراپا شور و شوق و جذبه می‌شوم و در آخرین لحظه براو مسلط می‌شوم. ... موسیقی درواقع واسطه‌ای است بین روح و زندگی حسی ما. من می‌خواهم با گوته از موسیقی حرف بزنم. نمی‌دانم حرفم را می‌فهمد؟...»

و باز روی این مطلب تأکید می کند:

«ملودی حیات حسی شعراست. ملودی محتوای معنوی شعر را به حواس ما سرازیر می کند. ملودی شعر «ملوس» معنویت کامل این تغزل را به حواس ما منتقل می‌کند، و حواس ما تولد دوبارهٔ شعر را با ملودی احساس می کند...»[1]

در اینجا سخن از مکاشفه‌ای است که هنرمند در حالتی هزاربار از تفکر عمیق‌تر و وسیع‌تر به مطلوب خود دست می یابد. و دوباره بتهوون موضوع سخن را به جای اول می کشد:

«دربارهٔ من با گوته حرف بزنید. بگوئید که سمفونیهایم را گوش بدهد آنوقت به من حق می‌دهد که می گویم موسیقی تنها چیزی است که بی‌استفاده از وسایل مادی ما را به جهانی بالاتر از دانش انسان می‌برد. جهانی که انسان به آن احاطه دارد، بی‌آن که در دسترس او باشد. اگر مرا درک می کنید، به گوته همه‌چیز را بنویسید. با تمام قلبم از گوته توقع دارم که به من آموزش بدهد.»

*

در اینجا، پیش از ادامهٔ سفر، باید لحظه‌ای بایستیم و ارزش روایات بتین و شخص او را ارزیابی کنیم. شناسائی بیشتر بتین و حلّ این «معما» را به‌وقت دیگری می گذارم، و در جای خود دقیقتر از او صحبت خواهم کرد، فعلاً خطوط

۱ــ بتین که گزارش این گفتگو را روی کاغذ آورده، با بتهوون هم‌عقیده نبود و می گفت که موسیقی چیزی به تغزلات گوته نمی افزاید.

درشت و ویژگیهای او را در مقابل چشم خوانندگان می گذارم.

چند سال پیش نامه‌های تازه و منتشر نشده‌ای که او و گوته باهم ردوبدل کرده بودند از چاپ درآمد. و به‌دقت زیرنظر منقدان بررسی شد، و اگرچه آنها در این مطالعات دریافتند که نقصانهائی در کار است و بعضی از نامه‌های مهم مفقود شده، با اینوصف آنچه تاحال منتشر شده، برای مطالعهٔ دورانی که ما در نظر داریم کفایت می کند، و اسنادی به دست ما می‌دهد که ناچار به خیالبافی نباشیم. بیائید «معمای بتین» را برای کسانی بگذاریم که با روح زنانه انس ندارند، و اگرچه زنان را با مهر و علاقه می نگرند ولی در پشت این دربسته دنبال عقل و هوشیاری نمی گردند!

ماتاریخ نویسان جدید با کسانی که اوراتنهابه صورت زیبای طنازسال ۱۸۰۷ تا ۱۸۱۰ می شناسند، موافق نیستیم. زیرا وقتی از عقاید و افکار کسی صحبت می کنیم باید سن و سال او را در نظر بگیریم. هیچکس در یک حال نمی ماند، آدمی ناچار در طول حیات عوض می شود، به‌خصوص زنی مانند بتین، با آن قلب حساس و دیوانه‌آسا، در کورهٔ سالها تجربه، به‌صورت تازه‌ای درمی آید. چهره‌اش عوض می شود. چین‌وچروک پیدامی کند. جای خنده‌های بی خیال او را اخم جاافتادگی و پیری می گیرد. و چشمان گوته که در سال ۱۸۰۷ بیشتر از همه زیبائیهایش را می بیند در سال ۱۸۲۵ به شکل تازه‌ای در او می نگرد. و ما در اینجا با آن دختر ملوس بیست و پنج ساله سروکار داریم![1]

۱— برای آن که سه قهرمان داستان خود را در سال ۱۸۱۰ بشناسیم این توضیحات لازم به‌نظر می آید:

گوته در آن موقع شصت‌ویک سال دارد. چهار سال پیش، در سال ۱۸۰۶، عاقبت بعد از هجده سال زندگی مشترک با کریستیان، ازدواج کرده، هنوز در جامعهٔ وایمار صاحب مقام و مرتبه است، پسرش اگوست هفده‌سال دارد. و چهار سال بعد در سپتامبر ۱۸۱٤، ماریان فن ویلمر را می بیند و بهار تازه‌ای در قلبش می شکفد. هنوز به اندیشه‌های جدید و جوانان روزگار خود اعتقاد ندارد و به احترامات و تشریفات رسمی ارج می گذارد. ما در صفحات بعد بیشتر او را خواهیم شناخت.

بتین ریزه‌اندام بود. رنگش مات و چشمهای غمگینش در ته کاسه سوسو می زد[1]. موهای سیاهش حلقه‌حلقه بود، معمولاً لباس بلندی به رنگ سیاه موجدار می پوشید، و تسمه‌ای را به کمر می بست، و به زایران خانه‌های مقدس شبیه می شد. به مُد روز بی اعتنا بود و زیربار قیدهای عذاب‌آور اجتماعی نمی رفت. حاضر نبود روی صندلی بنشیند. روی یک چهارپایهٔ کوتاه یا رف پنجره می نشست. گاهی شاداب و خنده‌رو بود و گاهی اندوهگین می شد و در عمق افکار خود فرومی رفت، پنداری دنیا را در عالم رؤیا می دید.

الویس بیلر، از دوستان بتین[2] در نامه هایش او را می ستاید. و از مطالب

بتهوون چهل سال دارد. سخت کوش است و پر از شور و هیجان. آپاسیوناتا، سوناتهای بدرود، کوارتتی برای هارپ ، کنسرتو در می بمل را ساخته، و در اندیشهٔ ساختن آهنگی برای اگمونت است. هنگامی که بتین به سراغ او می آید، در عشق تازه‌اش شکست خورده، عقل و متانتش را از دست داده، از معشوقش با نیشخندهای تلخ یاد می کند، و آشنائی با بتین برای او نوعی رهائی است.

بتین بیست‌وپنج سال دارد. اما جوان‌ترمی‌نماید. در سال ۱۷۸۵در فرانکفورت به دنیا آمده، مادرش ماکسیملین لاروش که در جوانی به گوته دل‌باخته، سرانجام با بازرگانی به نام برنتانو، و بیست سال بزرگتر از خودش ازدواج می کند. مادر او پروتستان است و اهل سرزمین راین، پدر او کاتولیک است و ایتالیائی تبار... در هشت‌سالگی مادر، و در دوازده‌سالگی پدر را از دست می دهد. مدتی در صومعه و مدتی در مدرسهٔ پروتستانها تعلیم می گیرد، بی آن که به هیچ مذهبی بستگی قلبی داشته باشد. استعداد فطری او در شعر و هنر، زیرنظر برادرش کِلِمنس پرورش می یابد. در سال ۱۸۰۷ با دوست برادرش، آخیم فن آرنیم شاعر پا کدل آشنا می شود و در سال ۱۸۱۱ همسر او می شود. امّا بزرگترین واقعهٔ زندگی اش آشنائی با گوته، بعد از سال ۱۸۰۶ است. بتین ندیم و همنشین مادر گوته بود و از این راه به حلقهٔ دوستی فرزند او راه یافت و تا دم مرگ آن مرد بزرگ از مریدان او بود.

۱— در سال ۱۸۰۹، ناپلئون بناپارت او را می بیند و می پرسد: این دختر آشفته با چشمهای آتشبار کیست؟ (نقل از چرکنویس نامه های منتشرشدهٔ بتین)

۲— آلویس بیلر دانشجوی دانشگاه لاندشوت با خانوادهٔ پروفسور ساویني مربوط بود و از همانجا با خواهرزن او، بتین آشنا شد، و آن‌دو چند هفته در تابستان سال ۱۸۱۰ را در بوکوآن، ←

این نامه‌ها معلوم می‌شود در آن زمان که بتین به دیدار بتهوون می‌رود، جانش لبریز از خیالات رنگین و اندیشه‌های شاعرانه و قلبش پر از محبت و مهربانی است. در بیست‌وپنج سالگی به نظر هجده نوزده ساله می‌آمد. تقلب و حقه در کارش نیست و وجودش سرشار از نیکخواهی و تازه‌جوئی و هنردوستی است.

سال ۱۸۱۰ برای گوته سال خیر و برکت است. احساس می‌کند که بیش از این نمی‌تواند در مقابل عشق بتین خوددار باشد[1]. بتین هم به شیفتگی او پاسخ مثبت می‌دهد و خود را وقف عشق استثنائی و وهم‌انگیز و عرفانی او می‌کند. دیگر خودداری و احتیاط اولین دیدارها در میانشان نیست. گوته سراپا عشق شده است. نامه‌های بتین در ژانویه و فوریه ۱۸۱۰ نشان می‌دهد که مجذوب گوته شده، گوته نیز مرزی برای دوست داشتن نمی‌شناسد، و مثل گربه‌ای است که به شیر شکرزده رسیده. از دوست داشتن خسته نمی‌شود، او را نزد خود می‌خواند. از نامه‌های بتین جدا نمی‌شود و در سفر، نامه‌های او را همراه می‌برد، و در ایامی که نامهٔ او دیر می‌رسد دلواپس می‌شود.

ودرهمین گیرودارعاشقانه بتین بتهوون رابرای اولین بارمی بیندو حقیقت را به گوته می‌نویسد که فریفته این مرد شده، و می‌داند که چنین مطلبی برای گوته خوش‌آیند نیست. امّا او نمی‌تواند حقایق را کتمان کند.

ابتدا برای آن که روشن‌تر باشیم خلاصه‌ای از این داستان را که بتین

در منطقهٔ بوهم، باهم گذراندند. هردو شیفتهٔ موسیقی بودند. بیلر به بتین هارمونی یاد می‌داد و نبوغ خلاق این زن چنان در او اثر گذاشت که در حق او گفته بود: «وقتی آواز می‌خواند بدیهه‌سرائی می‌کند و شعر می‌سازد، و صدای شگفت‌انگیزی دارد.» بتین در نهم ژانویه به بیلر نوشت که «بتهوون را دیده است» و این نامه تاریخ آشنایی او را با بتهوون روشن می‌کند.

۱— روز سیزدهم دسامبر ۱۸۰۹، ویلهلم گریم در خانهٔ گوته مهمان بود. گوته تصویر بتین اثر لوئی گریم را که تازه به او رسیده بود باشوق به مهمان خود نشان داد و نقاش کار او را ستود. ویلهلم گریم معتقد بود که این تصویر به بتین شباهت ندارد. گوته در جواب گفت: اگر لوکاس گراناچ زنده بود بهتر از این تصویر بتین را می‌کشید.

سالها بعد، در ۱۸۳۵، به چاپش اقدام کرد باز می گوییم:

بتین در وین است و چندگاهی است که در خانهٔ برادرش فرانتس برنتانو، که با تونی بیرکنشتوک ازدواج کرده زندگی می کند. برادر و زن برادر او از دوستان وفادار بتهوون هستند و به سنت پدرزن که با هنرمندانی چون فرانکلن، وراپرتسون رفاقت داشت، به دوستی با هنرمندان انس گرفته بودند. ماه مه است و هوا گرم و مطبوع. بتین در نامه هایش به گوته درباره بهاری پرگل وعطر نیز چیزها می نویسد، و در این روزهای دل انگیز، ناگهان از دور نغمهٔ سوناتی را می شنود. کنجکاو می شود که نوازنده را پیدا کند. آن سونات در عمق جان او اثر گذاشته است. به هر در می زند تا نوازنده و سازندهٔ سونات را از نزدیک ببیند. بتهوون در دسترس کسی نیست. کسی نمی داند کجا و چگونه زندگی می کند. امّا بتین سماجت می کند و خود را به خطر می اندازد. خانه را پیدا می کند. سرزده وارد می شود[1]. بتهوون را پشت پیانو می بیند. پیش می رود و در گوش او می گوید: «من از خانواده برنتانو هستم» بتهوون به سرعت سرش را می چرخاند و دختر زیبا را در مقابل خود و در نگاه مضطرب او، مهربانی اش را می بیند و در گونه های گل انداخته و آهنگ صدای او روح آشفته و پرشورش را می شناسد.

بتین هم مانند بتهوون به شوق می آید. بیش از بتهوون شوق زده است، چنانکه بعدها می نویسد: «وقتی او را دیدم خودم را به کلی ازیاد بردم. وقتی دوباره

۱— بتین در نامه اش به بیلر وضع خانه و زندگی بتهوون را چنین شرح می دهد که «در اتاق اول دو سه پیانوی بی پایه و چندین صندوقچه و صندلی درهم شکسته به چشم می خورد. در اتاق دوم تختخوابی بود و روی آن تشک کاهی و روتختی نازک. و طشتی روی یک میز چوبین و لباس خواب افتاده روی زمین...» و دربارهٔ خود بتهوون می نویسد: «گندم گون است و آبله رو هرچند زیبا نیست، ولی نیرومندی اش عیبهای او را می پوشاند. موهای سیاه و بلندی دارد که از پشت سرش آویزان شده. از سنش جوانتر می زند...» این نامه از آن حکایت دارد که یک ربع بعد باهم صمیمی می شوند. بتهوون پشت پیانو می نشیند. اول با یک دست شستیها را لمس می کند و لحظه ای بعد اقیانوسی از هارمونی را در فضای اتاق جاری می کند و ظاهر محقر اتاق را به دست فراموشی می سپرد... بتین همه چیز را بسیار طبیعی شرح می دهد.

به آن لحظات فکر می کنم، دنیا در نظرم ناپدید می شود، همه چیز ناپدید می شود...»

مفتون بتهوون می شود. بتهوون با انزوای وحشتناکش در او نفوذ می کند. تنهائی هردو را بسوی یکدیگر می کشد و آتش به‌جان هردو می افتد. بتین به عشق پدرانه گوته پناه می برد و ماجرای خود را برای او حکایت می کند. نامه‌های او به گوته برای روانکاوان قابل بررسی است. بتین در اینجا «واسطه»ای درمیان دو مرد است، روح او امواج الکتریسیتهٔ دو روح سرشار از نبوغ را به‌هم پیوند می دهد. بتین این شانس را دارد که بتهوون را در کشاکش بحران روحی و ترس از خلاقیت غافلگیر می کند.

گفتگوی آنها به درازا می کشد، بتهوون که مفتون او شده، رهایش نمی کند. تا خانه همراهی اش می کند، و روزهای بعد او را با خود به هرسو می برد. و بتین که مجذوب اوست همه‌چیز را به فراموشی می سپارد. اجتماع، نمایشگاه‌های هنری، تآترها و حتی برج ناقوس سنت‌استفان را کنار می گذارد و خود را وقف او می کند و در اطراف هنر و مسائل مهم با او حرف می زند و نظرش را می‌پرسد و گزارش این مباحث را بعداً چاپ می کند. شیندلرمنکر همه‌چیز است و به دلایل ناچیز معتقد است که بتین این حرفها را از خود درآورده است.

حالا بیائیم و حرف شیندلر را بپذیریم و فرض کنیم که بحث‌های بتهوون با بتین ساختگی و فرضی است، آن گزارشهای بتین را چه می گوئیم که مولای درزشان نمی رود؟ گزارش آشنائی و ارتباط فکری گرته و بتهوون را چه می گوئیم که در آن جای شک نیست و در نهایت دقت و صمیمیت تهیه شده است. اگر در نامه‌های بتین به گوته، و شاهزاده هرمان پوکلر موسکائو شک کنیم، نامهٔ مهم ژوئیه ۱۸۱۰ بتین به آلویس بیلر جای شک باقی نمی گذارد. او در این نامه از اولین روز دیدارش با بتهوون حرف می زند و می گوید که در اولین نظر شیفتهٔ او شده است. بدیهی است که بتین عاشق صورت نازیبای بتهوون نشده بود بلکه عظمت مقام هنری و صداقت و سادگی اش او را مفتون کرده بود و به‌همین سبب از همان نخستین دیدار خود را وقف او می کند[1] و چنانکه خواهیم دید در نهایت

۱— بتین می نویسد: «... در خصوص والائی هنرش باید بگویم که تا حال هنرمندی به

امانت و صداقت به دفاع از او برمی خیزد و حتی با دوستانش به خاطر بتهوون درمی افتد.

بتهوون تا چه اندازه خود را در اختیار او می گذارد؟ بتین در نامه‌اش به بیلر شرح می دهد که در آخرین روزهای اقامتش در وین، بتهوون به دلخواه او رفتار می کند، دمی از او جدا نمی شود، و به هنگام عزیمت، از او خواهش می کند که «**دست کم هر ماه نامه‌ای بنویسد. زیرا جز او دوستی ندارد.**» نامهٔ بتهوون در دهم فوریه ۱۸۱۱ به بتین، که در صحتش حرفی نیست، حکایت از آن دارد که بتین دوبار به او نامه نوشته و او آن‌دو نامه را در تمام تابستان پیش خود نگاه داشته و بارها خوانده است. در این نامه به دوستی متقابل اشاره می کند و در

پایگاه بلند او نرسیده. امّا چنین هنرمند نابغه‌ای، زندگی بسیار ساده‌ای دارد، حتی گاهی برای مخارج روزانه‌اش معطل می ماند. دوستان و برادرانش از او بهره کشی می کنند. لباس پاره می پوشد. ظاهرش به ژنده‌پوشان می ماند. با این وصف در آدمی تأثیری عمیق و شکوهمند می گذارد. لجوج و سرسخت است. به آنچه در اطرافش می گذرد توجه ندارد. وقتی آهنگ می سازد در برابر دنیای خارج کر و کور و به تأثرات و وقایع بی توجه می شود. و بدینگونه در انزوای عمیق به‌سر می برد. وقتی با او چیزی می گویند و منتظر جواب او می شوند، از جا درمی رود و چیزهائی می گوید که مفهوم نیست، و در همان حال کاغذی از جیب درمی آورد و مطالبی را که به مغزش رسیده یادداشت می کند. برای نوشتن موسیقی همیشه برنامه ریزی می کند و بسیار منظم و دقیق همه چیز را روی کاغذ می آورد.»

گمان نمی کنم حتی شرح‌حال‌نویسهای بتهوون، هیچکدام اینقدر دقیق و گویا در خصوص او حرف زده باشند. راستی که با چه صمیمیت و صداقتی مشاهداتش را باز می گوید:

«می پرسی که چرا جزئی‌ترین مطالب را دربارهٔ او می نویسم؟ می خواهم حقایق را بنویسم. از او چیزهای نادرستی نقل کرده‌اند. زیرا او را درک نمی کنند و من باید او را آن‌چنانکه هست معرفی کنم. او در حق همه مهربانی می کند. حق حمایتش را از ناتوان‌ترین تازه کاران دنیای موسیقی دریغ نمی دارد و هرگز از راهنمائی و کمک خسته نمی شود.»

پایان او را از دور با تمام احساسش می بوسد[1].

امّا در آنجا که بتین از گوته سخن می گوید اوضاع و احوال نشان می دهد که قضایا به صورت دیگری است.

بتین در سال ۳۵—۱۸۳٤ نامه‌ها و خاطراتش را منتشر کرد. مطالب کتاب او شاید دقیق نباشد، و او هم ادعائی در این زمینه ندارد. بتین نامه‌های گوته را پس از مرگ او، برای نگهداری، به نایب حکمران وایمار تسلیم کرده بود، و در کتاب خود به جای آن که عین نامه‌ها را به ترتیب تاریخ نقل کند، به ذوق خود آنها را پس و پیش می برد و خاطرات و گفتگوهای خود را در فاصله‌ها می آورد و مطلب را جان‌دار می کند و کمال می بخشد. از بعضی از نامه‌ها فقط قسمتی را نقل می کند و گاهی چند نامه را درهم فرو می برد، و آنچه بعد از گذشت چند سال از متون نامه‌ها دریافته، برای روشن شدن قضایا برآن می افزاید. منظور او دستکاری وقایع نیست، بلکه می خواهد حقایق را بهتر و کاملتر نشان بدهد، که به نظر من کتاب او جنبه التقاطی دارد، زیرا فاصلهٔ بین نامه‌های چاپ شده در کتاب، می رساند که چندین نامه در میان آنها ردوبدل شده، که در کتاب نیامده است. متأسفانه اهل تحقیق بیشتر به شهرت و نفوذ افراد توجه دارند، و کتاب بتین را با وسواس و احتیاط نگاه می کنند و به چیزهائی که دیده و شنیده و فهمیده توجهی ندارند. امّا وقتی پای گوته به‌میان می آید و خود او را زیر سؤال می برد، می گویند که در عقل و متانت او تردیدی نیست، و اگر به بتین نظری داشته، منظورش آن بوده که این زن را به کمال برساند، و بتواند مدتی در کنار بت مورد پرستش خود زندگی کند!

۱— بتین سه نامه از بتهوون را به تاریخهای ۱۱ اوت ۱۸۱۰، ۱۰ فوریه ۱۸۱۱، و ژوئیه یا اوت ۱۸۱۲ به چاپ رسانده. خوشبختانه اصل نامهٔ دوم به خط بتهوون موجود است، وگرنه منقدان منکر هر سه می شدند و می گفتند این نامه‌ها من‌درآوردی است. در نامهٔ دوم که اصلش موجود است و در صحتش حرفی نیست به مهربانی و عشق از بتین یادمی‌کند، ودرنامهٔ اول، که سبک نامه‌نگاری بتهوون را ندارد، غم عشق و گرفتاریهای خودمانی اش را برای او حکایت می کند. امّا نامهٔ سوم، ماجرای دیگری دارد که در جای خود خواهم گفت.

وضع بتهوون در این محاسبه فرق می کند. و حتی برعکس است. بتین به‌خاطر آن که گوته از او ترنجد، ظاهراً باید بتهوون را در درجهٔ دوم اهمیت جای دهـد، امّا این زن شجاعت و صداقتی بی مانند دارد، و همهٔ شور و هیجانش را نثار بتهوون می کند. آنچه بتین را به مقامی والا می رساند صداقت اوست، که همه‌چیز را فدای آن می کند و نشان می دهد که به عدالت و انصاف بیش از عشق و دوستی اهمیت می دهد.

*

بتین در کتاب خود، چاپ ۱۸۳۵، از نامهٔ خیال‌انگیزی سخن می گوید که بعد از اولین دیدارش با بتهوون، قصد داشته برای گوته بنویسد. کلمات این نامه، در همان روز دیدار با بتهوون، مانند آتش در افکار او جا گرفته، سراپایش رامی سوزاند.

هرشب که به‌خانه می رود و تنها می شود، فکر دیدار آیندهٔ بتهوون و گوته ذهنش را مشغول می کند. دیدار با بتهوون در روح او انقلاب تازه‌ای بر پا می کند. دلش می خواهد پیشنویس این نامهٔ نانوشته را به خانهٔ بتهوون ببرد و در یک لحظه مناسب جلو او بگذارد و فریاد بزند: «ببین! این نامه را من نوشته‌ام و می خواهم برای گوته بفرستم.» امّا این نامه نانوشته می ماند و چند ماه طول می کشد تا او به منطقهٔ ییلاقی بوکوآن برود و در آن محیط آرام همه‌چیز را در ذهن خود مرور کند.

دیدار با بتهوون چنان افکار او را دگرگون می کند که وقتی برادرش کلمنس همراه با آرنیم دلباخته و خواستگار ازدواج با او به بوکوآن می آید، احساس می کند که با آرنیم که شاعری جوان و از هرنظر مناسب اوست، نمی تواند گرم بگیرد و تنها در فکر مأموریت تاریخی خویش و پیوند قلبی اش با موسیقی است و هنگامی که آرنیم از او مأیوس می شود و غمگین، بوکوآن را ترک می کند و به سفر می رود و در نامه‌هایش به اصرار و التماس عشق دوبارهٔ او را می طلبد، در جواب او به مهر می نویسد که قصد شکستن دل او را ندارد، امّا فعلاً به چیز دیگری مشغول است. و همه‌چیز نشان می دهد که قلب او با بتهوون و

موسیقی پیوندی مرموز یافته است.

روز هفتم ژوئیه قسمتی از نامهٔ طولانی اش را به گوته شروع می کند. در روزهای سیزدهم و هفدهم ژوئیه دنبالهٔ مطلب را می گیرد و سعی دارد در این نامه دگرگونیهای روح خود را در این سه‌ماه دوری برای گوته مفصلاً شرح بدهد. و برای این منظور در امواج رؤیا غرق می شود. بارها به عقب باز می گردد تا چیزی را از قلم نیندازد. داستان دیدار با بتهوون را می نویسد. و این نامه را بعد از حذف حشو و زواید در کتابش چاپ کرده است. بتین در این نامه به زیرکی از تاکتیک جالبی استفاده می کند و به گوته می‌نویسد که به خاطر عشق و محبت او به بتهوون نزدیک شده، و پیداست که این نیرنگ زنانه را برای آن به کار می برد که گوته براو خشم نگیرد و بدینگونه مطلب را به بتهوون ارتباط می دهد: «... **و حالا توجه کن! از بتهوون می خواهم برای تو حرف بزنم.**»[1] و امّا در این زمینه بیشتر طول و تفصیل نمی دهد و شرح مطلب را به وقت دیدار با او می گذارد.

گوته از کارلسباد، روز ۲۲ ژوئیه به زنش می نویسد که نامه‌ای از بتین داشته، که مطلب را ناتمام گذاشته و قول داده که پیش ما بیاید. بتین که می داند شرح این ماجرا چقدر دشوار خواهد بود، چندبار چیزهائی می‌نویسد و دور می اندازد و درمی یابد که قادر به این کار نیست.

بتین و گوته، حتی زودتر از موعدی که انتظار دارند به یکدیگر می رسند. زیرا به تصادف، گوته به دعوت حکمران تپلیتس به آنجا می رود و بتین که قصد دارد از راه پراگ به برلین برود، در سر راه در تپلیتس توقف می کند و به‌محض آن که می فهمد گوته در آنجاست، بی درنگ به دیدار او می شتابد. آن‌دو دو روز تمام، دهم و یازدهم اوت ۱۸۱۰، ساعات دوستانه‌ای را باهم می گذرانند و بتین آنچه در این سه‌ماه جدائی براو گذشته، برای گوته باز می گوید.

گوته می نویسد: «**او برای من ماجراهای تازه و کهنه‌اش را حکایت کرد.**»

۱— در همین نامه می نویسد: «... بتهوون همه‌چیز را تنها و بی‌تکلف و بی‌آنکه از دیگران یاری بگیرد خلق می کند...»

که قطعاً یکی از این ماجراهای تازه دیدار او با بتهوون بوده و گوته این مطلب را درخور نوشتن ندانسته است. و چنان از دیدن بتین به شور و شوق می‌آید که همه‌چیز را فراموش می‌کند و در کنار او همه‌چیز اهمیتش را از دست می‌دهد. وانگهی او در این تاریخ چیز زیادی از بتهوون نمی‌دانست[1]. و مختصر چیزهائی که از او شنیده بود به نظرش چندان جالب نیامده بود! و در آن حال چنان مجذوب زیبائی بتین بود که بیشتر به لبهای او نگاه می‌کرد و معنی کلماتش را نمی‌فهمید. و روز بعد برای کریستیان حسود نوشت که «**بتین را دیدم. از همیشه زیباتر و خوبتر بود.**» و خودش نمی‌دانست با این چند کلمه چه آتشی به جان کریستیان می‌زند!

هرچند گوته به حرفهای بتین گوش نمی‌داد، ولی چیزهائی می‌شنید! و راستی بتین چه چیزهائی در این دو روز برای او گفته بود؟

به نامهٔ خیالی او بازگردیم، که به مقصد فرستاده نشد. در این نامه، بتین از دیدارش با بتهوون، از چیزهائی که باهم دیده بودند، از روزهائی که باهم گذرانده بودند، از رفت‌وآمدها و سیر و سیاحتها و رؤیاها و تأثرات و احساسات بتهوون حرف می‌زند. شرح روز جدائی را می‌دهد. از شور و مستی خود پس از آن دیدار سخن می‌گوید.

شک ندارم که آنچه بتین در خصوص بتهوون گفته، راست و درست است، و اگر از نظر ادبی عیب و ایراد داشته باشد، از نظر عینی و روانی حقیقت محض است. حتی خیالپردازیهای بتین می‌تواند برای یک تابلوی نقاشی موضوع خوبی باشد. همانگونه که کلود لورن Claude Lorrain کشتزارهای رومی را در تابلوئی، در نهایت مهارت نشان می‌دهد، تابلوئی که بتین با کلمات از بتهوون روی کاغذ آورده سیمای واقعی او را به خوبی می‌نمایاند. در تابلوی رآلیستی

۱— گوته در سال ۱۸۱۰ از بتهوون چیز زیادی نشنیده بود. فقط یکبار در سیزدهم اکتبر ۱۸۰۷، «هانریت هاسلر ارفورت» خوانندهٔ زیبا، در مجلس انس قسمتی از فیدلیو را برای او خوانده بود.

کلود لورن، پرتوی از خورشید را در کشتزارهای اطراف رم به چشم می‌بینیم، توصیف بتین نیز از خلقیات بتهوون آنقدر به حقیقت نزدیک است که می‌توان گفت هیچ نگاهی عمیق‌تر از این به ژرفای جان بتهوون راه نیافته، و قطعاً احساس زنانهٔ بتین در این ژرف‌نگری به یاری او شتافته، که بدینگونه توانسته است اندیشه‌های پنهانی بتهوون را بخواند، و حتی بی‌آن که درست بفهمد بر صفحهٔ کاغذ بنویسد. شاید خود بتهوون نیز از اعماق اندیشه‌اش با این همه شفافیت خبر نداشته است[1]. پس باید گفت که بتین خطر کرده و بی‌پروا در کورهٔ آتش فرورفته است، به‌تک‌تک کلمات بتهوون گوش داده، ودرجلوه‌های روح او، به چیزهائی پی برده که روشنفکران وزین و پرمدعای ما با آن همه علم و تجربه از او عقب مانده‌اند.

امّا گوته در وادی دیگری بود. اگرچه با درخشش روح آدمی آشنا بود، گاهی از آن واهمه داشت، و آن را از افق ذهن خود می‌راند. گاهی به‌سوی آن کشیده می‌شد و گاهی از آن می‌رمید، و اینگونه «مکاشفات» را «دیوانه‌بازیهای بتین» می‌نامید. با این وصف گاهی در زمینهٔ شناخت روان آدمی، به فکر می‌افتاد که بیشتر تأمل کند و در این علامات معماگونه، که تشخیص و شناختشان آسان نیست، بیشتر دقیق شود، و در مقابل تصویری که بتین از بتهوون

۱— من معتقدم که اندیشه‌های پنهانی بتهوون، که بتین با مکاشفه به آنها دست یافته، نه‌تنها از شعور این زن در آن ایام فراتر می‌رود، بلکه از احساس زنانهٔ او نیز بالاتر است، و حتی خود بتهوون را بیخودانه به همراه می‌کشد، زیرا در ژرفای الهامات هنری او نفوذ می‌کند. چنین می‌نماید که بتین در سال ۱۸۱۰ خودش هم اینگونه مطالب را خوب درک نکرده، و در سال ۱۸۳۵، و به هنگام تنظیم یادداشتهایش به بازنگری و کشف مسائل گذشته پرداخته و به این قضایا پی برده است. وانگهی بتین در نوئل ۱۸۱۰ نامه‌ای به گوته می‌نویسد و چنان از عشق و علاقه به موسیقی دم می‌زند که پیداست بعد از دیدار با بتهوون و به تأثیر از او، اینگونه مطالب در مغز کوچک او جای گرفته است. و اگرچه در آن موقع چیزهائی را به یاری احساس فهمیده، سالها بعد است که عقل جای احساس را می‌گیرد و سنجیده‌تر به قضایا نگاه می‌کند.

مجسم کرده بود به داوری بنشیند. به دنبال این تصورات، در مقابل بتین که او را به دیدار با بتهوون تشویق می کند تسلیم می شود. با این حساب باید پذیرفت که اگر بتین نامهٔ ششم ژانویه را برای گوته نفرستاده باشد، دست کم مطالب آن را به زبان آورده است[۱].

و امّا بعد از رفتن بتین از تپلیتس[۲]، گوته و بتین چند نامهٔ دیگر ردوبدل می کنند و گوته در یکی از نامه ها می نویسد: «**نامه‌هائی را که فرستاده‌ای بارها خوانده‌ام، و نامهٔ آخر تو از همه دوست داشتنی‌تر بود.**» و این مطلب می رساند که بتین بر گوته تأثیر گذاشته، و گوته که مکاشفات و الهامات بتین را «دیوانه بازی»های او می دانست، و خودخواهیهای نبوغ آسایش وقتی ارضا می شد که دیگران به خرد و اندیشهٔ او تسلیم شوند، این بار تسلیم مکاشفات بیخودانهٔ بتین می شود و رفته رفته راضی می شود که بتهوون را ببیند.

با این مقدمات بتهوون در این موقع از هرزمان به گوته نزدیک‌تر می شود، امّا ناگهان شخص ثالثی قدم به میدان می گذارد که کوششهای بتین را پایمال می کند. این شخص ثالث کسی جز زلتر Zelter نیست.

زلتر از دوستان ثابت‌قدم گوته بود و گوته او را مردی شریف و موسیقی دانی آگاه می شناخت. پیوند دوستی این دو از هر سیمان و ساروجی محکمتر بود. امّا قانون اسف‌انگیز نبوغ حکم می کند که نوابغ دوستان خود را معمولاً از میان افراد متوسط انتخاب کنند و با اشخاص همفکر و هم‌طراز خود

۱— بتین در کتابش می نویسد که با خود فکر می کردم «گوته به اولین نامه‌اش دربارهٔ بتهوون، پدرانه سپاسگزاری می کند و موعد دیدار با بتهوون را معین خواهد کرد، ولی برخلاف تصور من، به احتیاط در جواب نوشت که روزی او را ملاقات خواهد کود.» و ظاهراً این مطلب از خیالپردازیهای او سرچشمه می گیرد، و گوته این موضوع را به او ننوشته، بلکه به خود او گفته است.

۲— سند منتشرنشده‌ای که در چرکنویس نامه های بتین به دست آمده، و در چهارمین فصل این بخش خواهم آورد، نشان می دهد که دیدار دو روزه در تپلیتس آنقدرها هم با عشق افلاطونی دمساز نبوده است.

دوستی زودگذری داشته باشند. اطرافیان و دوستان گوته، بعد از مرگ شیللر، عموماً افراد ناچیزی بودند. بورژواهای شهرستانی با افکاری عقب‌مانده و محدود در این صف مقام برجسته‌ای داشتند، و بارها این دوستان ناچیز باعث رسوائی شده بودند. در این میان زلتر از همه وفادارتر بود و اخلاص و ارادتش را به تجربه ثابت کرده بود. با این حساب زلتر برای گوته معیار موسیقی بود، و گوته به صلاحدید او نوعی موسیقی را رد می کرد و نوعی دیگر را می ستود.

حالا ببینیم که زلتر درخصوص بتهوون چه می گوید[1]:

در تاریخ دوازدهم نوامبر ۱۸۰۸، زلتر می نویسد: **«آتشی در افق پارناس دیده می‌شود، که تعجب و وحشت را برمی‌انگیزد. بعضی از مدعیان هنر، مانند بتهوون، گرز هرکول را بالای سر برده‌اند تا مگسها را به‌یک ضرب له کنند. کار این مدعیان‌هنر ابتدا آدمی را به شگفتی وامی‌دارد، ولی با کمی دقت به حقیقت آن پی می‌بریم. در این عرصه از هنر به چیزهای بی‌ارزش اهمیت بسیار می‌دهند. باید شانه‌ها را بالا انداخت و از کنار چنین مدعیانی به بی‌اعتنائی گذشت!»**

و مدتی بعد صدایش را بالا می‌برد، و در معرفی آثار بتهوون، که همه ساخته‌هایش را چون غولانی می‌بیند که **«پدرشان زن است و مادرشان مرد.»** و به همهٔ کارهای او دهن کجی می کند[2]، و دربارهٔ **«مسیح با تاج زیتون»**، که از نوشته‌های بسیار ارجمند بتهوون نیست، ولی بدانگونه هم نیست که این مرد می گوید، چنین اظهارنظر می کند:

> **«این آهنگ بی‌شرمانه از نظر عمق و هدف مرگ جاودانه را تبلیغ می کند. در میان آماتورهای موسیقی کسانی را می‌شناسم که قبلاً چنین آثاری را نفرت‌انگیز می‌شمردند، ولی حالا مجذوب آن شده‌اند و عشقی شبیه به تمایلات جنسی دریونان قدیم را در این اثر مشاهده می کنند!»**

۱— زلتر در سال ۱۷۹۶ بتهوون را در برلن دیده بود، که در آن موقع بیست‌وشش سال داشت و چند کنسرت از آثار خود ترتیب داده بود، و زلتر از بدیهه‌سازی و نوگرائی او حیرت کرده بود.

۲— و در چه لحظهٔ شگفت‌انگیزی چنین گفته است: در سپتامبر ۱۸۱۲، و درست پس از دیدار اسف‌انگیز بتهوون و گوته در تپلیتس. که در جای خود شرح خواهیم داد.

عشق بی آلایش و مردانهٔ بتهوون در صحنهٔ افکار زلتر مُهر بی عفتی و انحراف جنسی می خورد. روشن است که چنین حرفهائی را تنها می توان بلاهت بدخواهانه نام داد ولی، هرچند خنده‌آور می نماید، امّا باید دید که این زهر در گوش چه کسی ریخته می شود؟ واین مردباتعبیراتی مانند «**هنر منحرف و شیطانی و بی شرمانه و آلوده به تمایلات همجنس‌بازی**» چه فتنه ای به پا می کند و چه فاصله ای میان گوته و بتهوون می اندازد.

بتین در شب یازدهم اوت ۱۸۱۰ زلتر را در خانه گوته در تپلیتس ملاقات می کند، و پیداست که سخنان تند و تیز و نیشخندآمیز و خشن و بی پروای زلتر در خصوص بتهوون، در روح عارفانه و موسیقی پرست بتین چنان تأثیری گذاشته بود، که آن شب این گربهٔ ماده به طرف سگ برلینی هجوم می آورد و به پوزهٔ او تف می اندازد. گوته که با لطف و ناز بتین انس گرفته بود، به حیرت می افتد و در یادداشت ۱۳ اوت خود می نویسد: «**گمان نمی کردم او نسبت به دیگران اینقدر بی ادب باشد.**»

بتین از تپلیتس کینهٔ زلتر را با خود به همراه برد، و در تمام فصل زمستان این کینه را در دل خود نگاه داشت، امّا می دانست که هتک حرمت زلتر در حضور گوته چه خطرهائی دارد، و می دانست که در این ماجرا وقتش را تلف می کند، و حتی احتمال دارد نظر لطف خداوندش، گوته نسبت به او تغییر کند. با این وصف بدخواهی و فرومایگی زلتر را نمی بخشد و در برلن قضایا را برای آرنیم شرح می دهد. آرنیم پیشنهاد می کند که برای رفع کدورت بیش زلتر برود و درس هارمونی بگیرد. بتین زیربار نمی رود و این کار را نفرت انگیز و دور از شأن آدمی می داند، و در نامه هایش به گوته، «عالم نمایان وزین و باوقار و قبا بلند» را به باد نیشخند می گیرد، و همه عالم نمایان برلن را به یک چوب می راند، و از زلتر، ریشاردت، ریجینی و هیمل، که «پارس می کنند و گاهی یکدیگر و گاهی رهگذران را گازمی گیرند»، بد می گوید و آرزو می کند که این گروه عالم نما، بتهوون را راحت بگذارند.[1]

۱— این مطالب را در نامه های ۱۶ اکتبر و ٤ نوامبر ۱۸۱۰ به گوته می نویسد و در صحت آن

گوته چین برابرومی اندازد. ابتداخیال می کرد که هوس موسیقی دوستی بتین مثل زیبائی زن زود گذراست، ولی وقتی می بیند که هوس اوماند گار شده، قیافه اش درهم می رود. به بتین نیاز دارد. در فکر نوشتن خاطرات خویش است. بتین از زبان مادر او، که دیگر در قید حیات نبود، حکایات ایام کودکی گوته را شنیده و به خاطر سپرده و یادداشت برداشته، و آن دوزن این مطالب را در حال جذبه به یکدیگر باز گفته اند؛ خاطراتی که گوته به فراموشی سپرده— و چقدر عجیب است که از دوران کودکی چیزی به خاطر ندارد و جز از طریق همنشینان و محارم اسرار مادرش نمی تواند براین گنجینه دست یابد. امّا چگونه می تواند بتین را بر سر مهر بیاورد، زیرا او این مطالب را برای خود گرد آورده بود. بتین در جواب درخواست گوته[1]، این مطلب را با حرفهای تندش در خصوص زلتر، و فرضیه ها و مکاشفات خودش در زمینهٔ موسیقی و نبوغ بتهوون به یکدیگر می آمیزد، و یک یک را به تفصیل باز می گوید. گوته ناچار برای آن که به منظورش دست یابد، تندی و تیزی او را به روی خود نمی آورد، و مخالفت خود را زیر پوشش سکوت پنهان می کند، با این حال بعضی از کلمات نامه ۱۱ ژوئیه ۱۸۱۱، ناراحتی او را آشکار می کند:

«... توبارها نشان داده ای که از لجبازی دست بردار نیستی، به خصوص در مورد موسیقی لجبازی تو حیرت انگیز است. نمی دانم این فکرهای عجیب را چگونه در مغزت جای می دهی. امّا من نمی خواهم به تو درس بدهم و اذیتت کنم.»

و به زبان دیگر می گوید: «هرچه دل تنگت می خواهد بگوی. من با تو بحث نخواهم کرد.»

جای شک نیست. و در همین زمان مطالبی در همین زمینه به بتهوون می نویسد. و بتهوون در نامهٔ دهم فوریه ۱۸۱۱ جواب او را می نویسد.

۱— نامهٔ حیرت انگیز نوئل ۱۸۱۰، به بررسی جداگانه ای نیاز دارد که به ضمیمهٔ فصلهای بعدی این بخش جداگانه آن را خواهیم آورد.

در زمستان ۱۱—۱۸۱۰ گوته او را به حال خود رها می کند. می پندارد که تنها مالک و صاحب اختیار روح پروسوسهٔ اوست و این زادهٔ دو طبیعت آلمانی و ایتالیائی (و دختر محبوبهٔ قدیم او)، به هر حال بسوی او باز خواهد آمد. به نظر می آمد که بتین نیز تسلیم خداوند وایمار نشده، و در همین حال بتهوون و جریان فکری رمانتیسم آلمان را فراموش نکرده است. سرانجام بعد از تردیدهای فراوان، از روز چهارم دسامبر ۱۸۱۰ با آرنیم نامزد می شود، و در بهار سال بعد، یازدهم مارس، با او عروسی می کند. دوماه بعد، روز یازدهم ماه مه، این قضیه را برای گوته می نویسد و هرچند کلمات را به مهر می آمیزد و آرنیم را اشعهٔ رنگ پریده‌ای از خورشید تابان او معرفی می کند و به صراحت می نویسد که جانش تا پایان زندگی در اختیار او خواهد بود، گوته برآشفته می شود و خود را در این امیان فریب خورده می شمارد. چنین به‌نظر می رسد که زخم قلب او بیشتر رنگ روشنفکرانه دارد. آخیم فن آرنیم، شاعر و ادیبی است از نسل جوان، که به خاطر هنر و خصلتهایش اعتباری دارد، و در عین حال به گوته احترام می گذارد و گوته از همین می هراسد، که دشمنی با نسل جدید و با اندیشه‌های نو، میان آن دو فاصله انداخته باشد. اشتباه نکنیم. آن که دیگری را دشمن می پندارد گوته است و نه آرنیم، که تصویر نئو—رمانتیسم آلمان را درمقابل او می گذارد و به وحشتش می اندازد. احساس می کند که پایه‌های هنری که عمری در ساختنش رنج برده، به لرزه افتاده، و با آن که نسل جدید از او نمی خواهد که در برابر او به زانو درآید و تسلیم او شود، باز نمی تواند بغض و کینه‌اش را کتمان کند، و در نامه‌ای به تاریخ اکتبر ۱۸۱۰ بغض او می‌ترکد و کاسه و کوزه را برسر آرنیم بینوا می شکند:

«لحظاتی در زندگی هست که مرا به دیوانگی می کشد. هرچندباید جلوی خود را بگیرم و دربارهٔ کتاب Grafin Dolores که آرنیم برایم فرستاده، حرف زننده‌ای نزنم، امّا در این لحظات حس می کنم که اگر پسر ناخلفی داشتم ترجیح می‌دادم در فاحشه‌خانه‌ها و دخمهٔ خوکها سرگردان شود، تا آن که در سگدانی مکتبهای ادبی این روزگار خودش را گم و گور کند.

زیرا از آن وحشت داشتم که در چنین جهنمی گیر بیفتد و راه خروج را پیدا نکند.»[1]

چه می توان گفت در مورد این خشم و خشونت؟ آن هم از جانب کسی که متانتش را همیشه حفظ می کند و وقار او قهرمانان کوه المپ را به یاد می آورد. چرا او با زمانه اش اینگونه درمی افتد؟ برای فهم علتها، به زمان خودمان بیائیم تا قضایا را روشن‌تر ببینیم. در این دوران که بحران بعد از جنگ جهانی سراسر اروپا را فرا گرفته، و همه چیز از مدار خارج شده، اوضاع اجتماعی به‌هم ریخته، در میان انبوهۀ پریشانیها، جنون دروغین و عقل دروغین و مکتبهای دروغین و شعر دروغین پیش روی ماست. انواع هرزگیها و کشاکشهای هذیان‌آلود و هرج ومرجها پیش روی ماست. افراط در آزادی وافراط در بی رحمی پیش روی ماست، ناسازگاریها و ویرانیها پیش روی ماست، و همه چیز نشان می دهد که دنیائی در حال جان کندن است و دنیای دیگری در حال تولد. گوته نظام خاصی در شیوه هنری و طرز زندگی به‌وجود آورده بود و طبعاً وقتی دستآوردهایش را یک‌پارچه در خطر نابودی می بیند بی اعتنا نمی ماند. گوته طبیعت و خلقیات آلمانی را در آثارش می ستاید، که خود از مردم سرزمین راین است و آلمانی نژاد. امّا از خطر افراطیها که به سرشت آلمانی خود فخر می فروشند آگاه است. و در مقابل چنین اندیشه‌هائی می ایستد. اگرچه در همه‌جا حضور دارد و به سرشت آلمانی خودش بوسه می زند، لیکن آن را دیوانه‌وار در آغوش نمی فشارد، چه به هرحال گوته است و آنچه به زبان می آورد باید درست باشد و نباید بر تصادف و ابهام تکیه بزند. آرام است. امّا آرامش او مسلحانه است. روح قهرمانی را از آپولن به ارث برده‌است. آپولن خدائی است که به تبعید می رود. تنهاست. وبااژدها می جنگد. آپولن قسمتی از روحش را به گوته بخشیده تا بتواند مغرور باشد و هرگز از جدال و خطر نهراسد و بسوی روشنائی گام بردارد. هرچه باشد گوته است. زیاد نمی خندد، هنر و زندگی را به جد می گیرد. حتی آنان را که با صفای

۱ــ نامۀ گوته به راینهارد به نقل از برگمان.

قلب پیش می آیند تا نظم و تناسب هنر و زندگی او را درهم بریزند نمی بخشد.

و حالا که با آرتیم بی آزار چنین می کند و فریاد رعدآسایش به عرش می رسد با بتهوون چه خواهد کرد؟ گوته آنقدر موسیقی شناس نبود که به آسانی امروزیها بتهوون را بشناسد، و مثل بتین آنقدر ساده‌دل نبود که با احساس خود دریابد که بتهوون در دنیای موسیقی قدرتی بی مانند دارد، عناصر زنجیرگسیخته را رام می کند و به‌بند می کشد. او مانند تولستوی، همانقدر موسیقی شناس بود که تنها عناصر زنجیرگسیخته را می دید و به‌وحشت می افتاد. صدای امواج را می شنید ولی دریا را نمی دید. شاید اگر می دانست که بتهوون چه نیروی رام کننده‌ای دارد به‌خاطر خودش، باز بیشتر از او می ترسید. نترسیم و بگوئیم که گوته از تماشای گرداب به سرگیجه دچار می شد، و بتهوون را به‌چشم می دید که خود را به گرداب زده، و مانند کسی که به خواب مغناطیسی فرورفته، در حال فرورفتن به عمق گرداب است، و در چنین وضعی حاضر نبود دست آن دیوانه را که بسوی او دراز شده بود بگیرد، شاید از آن می ترسید که با او به گرداب بیفتد.

و من این مطالب را پیش از آن که از وقایع بعدی خبر داشته باشم روی کاغذ آوردم. و شاید این مطالب نوعی مکاشفه و پیشگوئی حوادث باشد.

روز دوازدهم آوریل ۱۸۱۱، بتهوون نامه‌ای به او می نویسد و در نهایت فروتنی و با ابراز احترام و علاقه، به گوته خبر می دهد که موسیقی «اگمونت» را برای او خواهد فرستاد تا داوری او را بشنود، و با چه عرض ادبی می نویسد:

«حتی اگر سرزنشم کنید برایم امتیازی خواهد بود. سرزنش شما را مانند بهترین ستایشها به جان خواهم پذیرفت.»[1] و این همه فروتنی آن بزرگ مرد را در برابر گوته باید به‌خاطر سپرد. وگرنه جز او، دیگران را ناچیز می شمرد. سال پیش سه «لید» براساس اشعار گوته ساخته، و به دست بتین به او رسانده بود[1]، و گوته به سکوت برگزار کرده بود. بتهوون در برابر این سکوت نه بی تابی نشان داده، و نه حتی گلایه کرده بود. و باز پیشکش تازه‌ای برای گوته فرستاده بود.

۱— بتهوون از بتین خواسته بود که در این خصوص با گوته حرف بزند. امّا بتین در ماه مارس عروسی کرده، و مدتی از عشق به هنر و موسیقی دورمانده بود، تا آن که خود بتهوون به گوته نامه می نویسد و بتین نیز مدتی بعد این مطلب را با او درمیان می گذارد.

این بار نامهٔ او را فرانتس اولیوا، دوست و همدم بتهوون، جوانی برجسته و جذاب، به وایمار می‌آورد. گوته روز چهارم ماه مه ۱۸۱۱ او را بر سرِ سفرهٔ خود می‌خواند، پس از غذا، اولیوا پشت پیانو می‌نشیند و ساختهٔ بتهوون را می‌نوازد. گوته در این دقایق بی‌تاب است. با بواسره Boisserée در تالار قدم می‌زند. بواسره که موسیقی بتهوون را دوست ندارد، به دیواره‌های تالار نگاه می‌کند و از تماشای تابلوهای رونگه Runge که در زیبائی و اصالتش تردید نیست، گیج می‌شود. گوته به ناراحتی می‌گوید:

— عجیب است. او را نمی‌شناسید؟ درست نگاه کنید! هم زیباست و هم جنون‌آمیز. آدم را به خشم می‌آورد.

— درست مثل موسیقی بتهوون که داریم می‌شنویم!

— دقیقاً اینها به هم شباهت دارند. باید این چیزها را قبول کرد. که به هرحال در همین حالات ابتدائی می‌مانند و از این جلوتر نمی‌روند. اینها به زیبائی در ریزه‌کاریها توجه ندارند (و به گونه‌ای می‌گوید که معلوم نیست منظورش ساخته‌های بتهوون یا تابلوهای رونگه، یا هردوی آنهاست)... و چه کارهای شیطنت‌آمیزی! به کار بچه‌ای می‌ماند که ادای بزرگترها را درمی‌آورد. امّا این جلوه‌گریها زیاد طول نمی‌کشد و موقعی که پای آزمایش به میان بیاید، تعادلشان را از دست می‌دهند و مثل بچه‌ها به زمین می‌خورند.

لحظه‌ای سکوت می‌کند و سپس منفجر می‌شود:

— شما متوجه قضایا نیستید. ما که عمری گذرانده‌ایم در مقابل این چیزها دیوانه می‌شویم. وقتی می‌بینیم در اطراف ما چه حوادثی اتفاق می‌افتد همه‌چیز بطرف کارهای ابتدائی برمی‌گردد تحملش برای ما مشکل است. باید صبر کرد تا این دوره بگذرد و فصل تازه‌ای برسد.

محال است که تراژدی پنهان در اعماق روح گوته را آشکارا ببینیم. بدخواهی اسرارآمیز او در مورد بتهوون تا حدودی غریزی است. تهدید را حس می‌کند و در مقام دفاع برمی‌آید.

از سوی دیگر گوته مردی است اجتماعی. نمی‌تواند به یک موسیقی‌دان مشهور که تا این درجه به او احترام می‌گذارند بی‌اعتنا بماند. سرانجام در مقابل

اصرار بتین، که در نامهٔ ۱۱ مه[1]، با حرارت بسیار از بتهوون سخن می گوید، تسلیم می شود، و روز بیست وپنجم ژوئن از کارلسباد[2] نامه‌ای صمیمانه و احترام‌آمیز به بتهوون می نویسد و تشخیص بتین را در گرامی داشت او می ستاید:

«بتین مهربان، سزاوار لطفی بوده، که در حق او کرده‌اید. مدام به مهر و شوق از شما حرف می‌زند. و ساعاتی را که با شما گذرانده، سعادت آمیزترین لحظات زندگی خود می داند.»

و حتی در نامهٔ خود از این مطلب سخن می گوید که در نظر دارد از آهنگی که برای اگمونت ساخته، در اجرای زمستانی این نمایشنامه استفاده کند: **«... و من امیدوارم که با این ترتیب مایه شادی ستایندگان بی‌شمار شما در منطقهٔ خودمان بشوم.»** و سپس آرزو می کند که دیداری باهم داشته باشند و توصیه می کند که برای سفر فصلی را انتخاب کند که برای اجرای موسیقی در دربار و تالارهای عمومی مناسب باشد. **«... وبی‌تردید در وایمار، به گرمی و شایستگی از شما استقبال خواهندکرد. امّا من علاقه دارم فصلی را انتخاب کنید که بتوانم با فرصت بیشتری محبتهای خود را تقدیمتان بکنم...»**

۱— نامهٔ یازدهم مه ۱۸۱۱ بتین، نمونهٔ آشکاری از طرز نامه‌نویسی و کار اوست. در این نامه مفهوم پیام بتهوون را بدانگونه که از او خواسته شده، و نه به صورت کلمه به کلمه و دقیق، برای گوته شرح می دهد و مطالب را در قالبی می‌ریزد که روی گوته اثر بگذارد، و در عین‌حال از عشق و اخلاص واقعی خود نکته‌هائی می نویسد، چون نقطهٔ‌ضعف گوته را می‌شناسد و می داند که مدح و ستایش را دوست دارد، و به‌همین سبب عمداً می نویسد: «بتهوون به دلیل ارادتش به شما موسیقی اگمونت‌را ساخته. نمی‌خواهم بگویم که او را دوست خودتان بشمارید، امّا همینقدر می‌دانم که ساده و پاکدل و خیرخواه شماست، و شما را قادر مطلق دنیای ادبیات می شناسد و می ستاید.»

و من معتقدم که این نامه در تصمیم گوته تأثیر مسلم داشته، و او راواداشته که‌به بتهوون آن نامهٔ مهرآمیز و محترمانه را بنویسد.

۲— براین نکته بیفزائیم که گوته در کارلسباد، شاهزاده لیشنفسکی و شاهزاده گینسکی را، که یاور و پشتیبان بتهوون بودند، ملاقات می کند، و آنها نیز عظمت مقام بتهوون را به او یادآوری کرده‌اند.

و می بینیم که لحن گوته چقدر صمیمانه است. حال آن که به موسیقی دانی نامه می نویسد که درست او را نمی شناسد، و تنها چیزهائی از او شنیده، و هنر او نیز برایش چندان جذاب به‌نظر نمی آید[1]. و من یقین دارم که این گوشه‌ای از پیروزیهای زیبای بتین بوده است.

گوته در ژانویه ۱۸۱۲ موسیقی اگمونت را دریافت کرد و چندین بار از فردریک فن بوینه‌بورگ Boyneburg که از نوازندگان آماتور بود خواست که آن قطعات را برای او بنوازد، و در واقع کوشش می کرد که بتهوون را درک کند[1]. با این حساب باید انتظار داشت که این دو مرد بزرگ، که اینگونه از هم دور مانده‌اند در آیندهٔ نزدیک به یکدیگر دست اتحاد بدهند.

*

امّا درست در همین لحظات فاجعه‌ای روی می دهد و بتهوون طرفدار سرسخت خود را در وایمار از دست می دهد. در تابستان ۱۸۱۱ گوته ناگهان به خشم می آید و رابطه‌اش را با بتین قطع می کند، و او و شوهرش را از خود می راند.

و این ماجرا درست در لحظاتی روی می دهد که دست حوادث بتهوون و گوته را رودرروی هم قرار می دهد.

۱— و در نامهٔ خود با چه دشواری این حقیقت را شرح می دهد: «... آهنگهای شما را گاهی شنیده‌ام، و تا حال نظیر آن را در میان ساخته‌های هنرمندان حرفه‌ای و آماتور نشنیده‌ام، به همین دلیل می خواهم شما را از نزدیک پشت پیانو ببینیم و هنر خارق‌العادهٔ شما را ستایش کنم.»

و می گویند که گوته کمتر با ساخته های بتهوون آشنائی داشت، و با آن که موسیقی اگمونت از یک سال پیش در آلمان، اجرا می شد، گوته آن را نمی شناخته است.

فصل دوم

قطع رابطه گوته و بتین در سپتامبر ۱۸۱۱، غرش رعد در آسمان بی ابر بود. امّا از یک‌سال پیش، و پس از دیدار شوق‌انگیز بتین با بتهوون، چنین صاعقه‌ای دور از انتظار نبود.

بتین و شوهرش آرنیم در سفر ماه‌عسل به وایمار آمده، مهمان گوته و همسرش کریستیان بودند. ابتدا همه‌چیز به خوبی می گذشت. قرار بود یک هفته در آنجا بمانند. کریستیان هم این‌بار حسودی نمی کرد، چون این‌بار وضع عوض شده، بتین شوهر کرده بود، زن و شوهر به گرمی و مهر در این خانه پذیرائی می شدند، و هردو صبح و عصر در خانه بودند و از گوته جدا نمی شدند. امّا یک هفته گذشت، دو هفته گذشت، و هفتهٔ سوم آمد و از رفتن مهمانان خبری نبود! ظاهراً وضع مزاجی بتین باعث شده بود که بیشتر بمانند. با این ترتیب گوته به کارهایش نمی رسید. کریستیان هم کم کم دریافته بود که شوهر داشتن بتین در اصل قضیه تغییری نداده، و او و شوهرش مدام در حال نظربازی و معاشقه‌اند. دو زن کمتر باهم تفاهم داشتند. و حتی به زحمت یکدیگر را تحمل می کردند. کریستیان، ساده‌دل و چرب و چاق و بسیار عامی بود. (و مرتب چاق‌تر می شد، بالا تر رفتن سن و سال و کیفیت غذا چرب و چاقترش می کرد) و در مقابل، بتین نازک‌اندام و وسوسه انگیز بود، احساسات دل انگیزی داشت و افکار زیادی

در مغز او متراکم شده بود.

هردو زن زبان‌باز و سرزنده بودند. هیچکدام اهل اغماض نبودند، و هردو مسلح، خود را برای نبرد نهائی آماده می کردند. هریک به دلیلی گوته را ملک طلق خود می دانست. آن دو هر روز به هم لبخند می زدند، همدیگر را می بوسیدند... و از نیش زدن به هم لذت می بردند. بتین و شوهرش برای گوته که چنین همسری دارد دل‌سوزی می کردند، و مردم وایمار نیز با آنها هم‌زبان بودند. کریستیان به خشم آمده بود و گوته را برضد مهمانان ریاکار تحریک می کرد. تا آن که قضایا سرانجام به رسوائی کشید. روزی دوزن باهم به تماشای تابلوهای نقاشی رفته بودند و در آن تالار غرش رعد به صدا درآمد و توفان به‌پا شد. بتین هنرشناس بود، و از تابلوهائی که به نمایش گذاشته بودند عیب وایرادمی‌گرفت. هاینریش مه‌یر، از دوستان قدیمی خانواده گوته، این نمایشگاه را ترتیب داده بود، و او هم مانند زلتر و دیگر دوستان خانواده، ذوق و سلیقه‌ای کهنه و کمی کپک‌زده داشت. کریستیان، که خرده گیری بتین از نمایشگاه را توهین به خود و خانوادهٔ گوته می دانست، دیگر نتوانست جلو خود را بگیرد، و چون قادر نبود مثل بتین با کلمه های ظریف و اداهای روشنفکرانه جوابش را بدهد، به داد و فریاد متوسل شد، بتین که انتظار چنین عکس‌العملی را نداشت، آشفته شد. عینکی که برای بهتر دیدن تابلوها روی بینی اش گذاشته بود، سر خورد و به زمین افتاد و شکست. کسانی که در تالار بودند، به شنیدن صدای فریاد پیش دویدند و دور آنها جمع شدند و رسوائی علنی و عمومی شد. کریستیان قدغن کرد که دیگر بتین و شوهرش به خانهٔ آنها قدم بگذارند. این حکایت در سراسر وایمار زبان به‌زبان چرخید. مردم وایمار برای بتین دلسوزی کردند، و همه‌چیز به نفع بتین و به ضرر کریستیان و گوته تمام شد، به‌خصوص که بورژواهای وایمار از ازدواج گوته و کریستیان، که سالها پیش از آن باهم زندگی می کردند، راضی نبودند و اینگونه اعمال با اخلاق زمانه جور درنمی آمد. گوته در این میان ناچار شد طرف همسرش را بگیرد و بتین و شوهرش را از خانه بیرون کند.

امّا در عمق قضایا، گوته چندان ناراضی هم نبود! چون در واقع جنون

رُمانتیک را از خانهٔ خود رانده؛ و دوباره صلح را برقرار کرده بود، با زلترها، ریمرها، مه یرها و نظام و مقررات مخصوص خود تنها مانده بود.

آرنیم در پایان ماه دسامبر در نامه‌ای به گریم Grimm می نویسد:

«نمی‌توانید تصورش را بکنید که چه اطرافیانی دارد، و چگونه همسرش میان او و جامعه فاصله انداخته است. ترس او از نوگرائی آنقدر زیاد است، که گاهی به‌نظر مسخره می‌آید، حتیٰ نسل جدید را نیروهای تازه‌نفس و مزاحم خود می‌داند.» وبراین می افزاید: **«از یک سال پیش که به نوشتن شرح حال خود مشغول شده، یک‌باره فکرش به کهنگی گرائیده است.»**

با تمام این حرفها نبوغ او چنان انعطافی دارد و چنان معجزه‌ای می کند که دوباره چشمهٔ جوانی را می یابد و قسمت دوم فاوست و دیوان شرقی و غربی را می نویسد و حتی در هشتادودو سالگی آثار تازه‌ای می آفریند و ثابت می کند که چشمهای شاداب او هرگز بسته نمی شود.

امّا هریک از این دوره‌های نوآفرینی به غور و تأمل نیاز دارد. در خویش فرورفتن می طلبد. آن که می خواهد خود را بهتر بشناسد باید مدتی اطراف خود را خلوت کند. دور تا دور گوته را کسانی گرفته بودند که ذوق و شعورشان از حدوسط بالا تر نمی رفت. زن مهربان و چرب و چاقش به شادی کارهای خانه را انجام می داد و پاکیزه و خوش‌خلق و در عین‌حال عامی بود. کسانی که انتظار داشتند «هنرمند بسیار والامقام» خود را در فضای خانه و زندگی او ببینند، در همان لحظات اول به حقارت دنیای خانگی او پی می بردند و جز بگومگو و درگیری و مسائل پیش‌پا افتاده در این محیط چیزی دستشان را نمی گرفت. و خود او نیز هروقت به جان می آمد ماهها به سیر و سفر می رفت و از خانه دوری می گزید. این هنرمند عالیجناب، تنها در دنیای هنر عالیجناب بود، و در زندگی خصوصی ترحم آدمی را برمی انگیخت[1].

o

۱— کریستیان عیب و علتی نداشت. آنگونه بود که باید باشد. ساده و درست و صمیمی بود. عامی، ولی مهربان بود گوته در سال ۱۸۱۳ شعری گفت به نام Blumchen و به مناسبت ۲۵ سال زندگی مشترکشان به او هدیه کرد. دوستان قدیمی گوته به این زن احترام می گذاشتند و ←

بتین، با عشق و اندوه، کوشش بسیار کرد که دوباره به گوته نزدیک شود. امّا به‌جائی نرسید و از حلقهٔ دوستان او در وایمار طرد شد. شش سال تمام نامه‌ای بین آنها ردوبدل نشد[۲]. و حتی بعد از آن تاریخ هم بتین دیگر نتوانست خدای رنجیدهٔ کوه المپ را بر سر مهر آورد. و با این حساب بتهوون دیگر وکیلی نداشت که در محضر گوته از حقانیتش دفاع کند.

درست در چنین روزهائی پس از قطع رابطه، بتهوون و گوته به دیدار یکدیگر می روند و دست حادثه آن دو را رو در روی هم قرار می دهد.

ماجرا از اینقرار بود که در ژوئیه ۱۸۱۲ گوته به دعوت حکمران به تپلیتس سفر می کند، زیرا ملکه اتریش به آنجا آمده، و اظهار علاقه کرده بود که از مصاحبت او برخوردار شود، و از اتفاق یک هفته پیش از او بتهوون به آنجا آمده بود، و گوته وقتی می شنود که بتهوون در آنجاست، به یاد مطالبی می افتد که بتین دربارهٔ این مرد گفته بود، وانگهی کنجکاوی او را وامی داشت که «من» ناخودآگاه او زیر فشار بماند و خواه و ناخواه به دیدار با بتهوون کشانده شود.

تپلیتس در آن ایام از شاهان و ملکه ها و درباریان، از زن و مرد پر شده است[۱]. جاه و جلال این جمع به‌چشم بتهوون ناچیز می آید، و چنین می نویسد:

تا وقتی زنده بود گوته زندگی آرام و مرتبی داشت. بعد از او، گوته در زندگی تنها و سرگشته ماند و در آخرین سالها اندوهگین و پریشان بود. گوته از نظر ساختمان فکری و در برخورد و گفتگو با مردم مردی استوار و باوقار می نمود، امّا در زندگی خصوصی نقاط‌ضعف بسیار داشت و تیزهوشی اش در این محدوده به داد او نمی رسید. بتهوون هم وضعی شبیه به او داشت. در دنیای هنر فرمانروای مطلق بود، و در زندگی چیز عمده‌ای نبود. و کمتر از آنچه بود می نمود. امّا او هرگز صورتش را مثل گوته پشت نقاب پنهان نمی کرد و بی نظمی خانه و زندگی اش به چشم می زد و اگربخواهیم درست قضاوت کنیم، در زندگی خصوصی، بتهوون گوی ضعف و نابسامانی را از گوته ربوده بود.

۲— اولین نامهٔ بتین بعد از سالها متارکه، به تاریخ ۲۸ ژوئیه ۱۸۱۷ و بعد از مرگ کریستیان (ششم ژوئن ۱۸۱۶) نوشته شد.

۱— در این روزها پادشاه و ملکه اتریش، ماری لوئیز ملکه فرانسه، پادشاه ساکس، و گروهی

«در این جمع آدم کمتر پیدا می‌شود، و هیچ چیزشان نظرگیر نیست. من در اینجا تنها زندگی می‌کنم. تنها»[1]

و به دخترک هشت نه ساله‌ای که به استقبال او می‌آید، می‌گوید:

«فقط یک چیز به انسان امتیاز می‌بخشد، آن هم نیکی است.»

و در همین روز در نامه‌ای به یکی از ناشران آثارش می‌نویسد که **«گوته در اینجاست»**.

و قلب او تکان خورده است.

گوته رفتاری بسیار نجیبانه دارد، در اولین دیدار مانند بتین و دیگران به حیرت می‌افتد و به زنش می‌نویسد:

«هنوز هنرمندی با اراده‌تر، پرحرارت‌تر و درون‌گراتر از او ندیده‌ام.»[2]

و این اظهار نظر را دست کم نباید گرفت. گوته در تمام عمرش درباره هیچکس همچو چیزی نگفته، و به تفوق کسی اعتراف نکرده بود.

و نظر او چه عمقی داشت! بتهوون را ابرمردی شناخته بود که می‌تواند اندیشه خود را با قدرت متمرکز کند و دریای توفانی درون را در اختیار آورد. به‌چشم گوته، به‌چشم تیزبین و ژرف‌کاو و دنیاشناس او اعتماد باید کرد. که وسعت را می‌دید و درست می‌دید و تا اعماق نفوذ می‌کرد. به یک نگاه چکیدهٔ نبوغ بتهوون و شخصیت خاص و استثنائی او را تمام و کمال ضبط کرده بود.

بعد از اولین دیدار و اولین آزمایش، روز بعد باهم به گردش می‌روند. و پس‌فردایش، گوته شبانه به خانهٔ بتهوون می‌رود. و روز بیست‌وسوم ژانویه باز

از شاهزادگان و حکمرانان آلمان و اتریش در تپلیتس گرد آمده بودند.

۱— ۱۴ ژوئیه ۱۸۱۲ بتهوون به‌خصوص در این روزها آشفته بود. و این احتمال می‌رود که در فاصله پراگ پتلیتس دیدار هیجان‌انگیزی پریشانش کرده بود. تاریخ نگارش نامهٔ معروف «به جاودانه دلدارم» یک هفته پیش از این ماجراست.

۲— ترجمهٔ کلمات گوته به هر زبانی دشوار است و هر کلمه بار سنگینی را به دوش می‌کشد. در همین نامه می‌نویسد: «خوب می‌فهمم که چرا رفتار او اینقدر عجیب است.»

پیش او می رود و بتهوون برای او پیانو می نوازد.

چهار روز بعد، روز بیست وهفتم، بتهوون به توصیهٔ پزشک به کارلسباد می رود، و دوباره روزهای هشتم و یازدهم سپتامبر در کنار هم می نشینند و معلوم نمی شود که روز دوازدهم بتهوون از آنجا می رود یا گوته به گوشهٔ دیگری رهسپار می شود. و همه چیز به پایان می رسد و دیگر از آن پس، آن دو ابرمرد یکدیگر را نمی بینند.

میان آنها چه گذشته بود؟ قطعاً کشش قلبی آن دو را بسوی یکدیگر آورده بود. در روزهای اول این کشش بیشتر احساس می شد. امّا در پایان همه چیز به رنگی دیگر درآمد و قضایا به سکوت انجامید.

چگونه از آنچه میان آن دو گذشته، باخبر بشویم؟ دو نامه در ارتباط با این دیدارها در دست ماست. که هردو سررشته اش به دست بتین است و جای بحث دارد[1]. دو نامهٔ دیگر هم در این زمینه وجود دارد، که یکی نامهٔ بتهوون به برایتکف (۹ اوت ۱۸۱۲) و دیگری نامهٔ گوته به زلتر (۹ سپتامبر ۱۸۱۲) است،

۱— نامه‌ای از بتین به شاهزاده پوکلرموسکائو، به سال ۱۸۳۲، و نامه‌ای از بتهوون به بتین، گزارشگران این ماجرا هستند، که سالها بعد از وقوع حادثه و پس از مرگ بتهوون و گوته منتشر شده، و هردو خمیرمایه شان یکی است و مطالبشان با یکدیگر متضاد نیست. بتین در نامهٔ خود به این نکته اشاره می‌کند، که بتهوون یک روز پس از قطع رابطه اش با گوته، پیش آنها می آید (که منظورش از آن‌ها بتین و شوهرش و خواهرش خانم ساوینی است) و روز بعد مطالب ناگفته را در نامه‌ای به او می نویسد. اشکال کار در اینجاست که نامهٔ بتهوون تاریخ اوت ۱۸۱۲ را دارد، در حالی که بتهوون در ماه اوت در کارلسباد نبوده، و به‌نظر می آید که در تپلیتس یا فرانتزنسیرون اقامت داشته است. حال آن که ماجرای تپلیتس در ماه ژوئیه اتفاق افتاده است. بتین مدعی است که فردای آن روز بتهوون پیش آنها آمده. و امّا بتین بیست سال بعد از این ماجرا نامه‌ها را به چاپ رسانده، و نکته های مبهم را به کمک خاطرهٔ خود روشن کرده، و هرچه هست رویدادهای دیدار آن دو مرد بزرگ را تمام و کمال بیان کرده و قضایا نشان می دهد که او از هر جهت مورد اعتماد بتهوون بوده است. نامهٔ بتین از نامهٔ بتهوون به شرح کامل مطالب نزدیک‌تر است. و البته در نامهٔ بتهوون گاهی کلماتی از نیش قلم او جستن می کند که آدمی را به فکر می اندازد.

که هرکدام امتیازاتی دارد، امّا به‌نظر من نامه بتین مطالبی را که در این نامه‌ها از قلم افتاده، کامل می کند، و در هرحال مورد اعتماد بتهوون بوده است. و شاید به دلیل طرز کار و نگارش او، از بقیهٔ مدارک و اسناد روشن‌تر است و پرده از بسیاری از رازها برمی دارد. و از این‌نظر در درجه اول اهمیت است. مطالبی که جسته و گریخته دربارهٔ این دیدارها بر سر زبان‌ها افتاده، در نوع خود می تواند مسائلی را روشن کند.

و من در اینجا دیدار آن دو مرد و جنبه های گوناگونش را برای شما شرح می دهم و عظمت روح آن‌دو و در عین‌حال حقارتهای ناگزیرشان را به‌نمایش می گذارم. در این دیدارها رفتار آنها گاهی عظمت نبوغشان را می نمایاند و گاهی کارهایشان با مردم عادی فرق ندارد. بتهوون نیز مانند گوته در این عیب و علتها سهم عمده‌ای دارد.

چنانکه پیش از این گفته‌ام، در ابتدا گوته رفتارش نجیبانه‌تر است. به دیدار بتهوون می شتابد، رفتاری صمیمانه دارد و تا آنجا که طبیعت با وقار و متکلف او اجازه می دهد دم از دوستی می زند. بتهوون نیز حوصله به خرج می دهد و روز بعد همان وضع تکرار می شود. امّا بتهوون از این طرز برخورد چندان رضایت ندارد. گوته شاعر ازدوربه‌شکل‌عقابی می نمود که در بلندگاه آسمان برخلاف جریان باد پرواز می کند و بتهوون در مقابل خود مردی را می بیند که بسیار متکلف است و به آداب معاشرت پای‌بند. بسیار مبادی آداب است و یقهٔ شق‌ورق او گردنش را سفت و سخت نگاه داشته و نمی گذارد که به هر طرف حرکت کند. وقتی بتهوون پشت پیانو می نشیند و بدیهه‌نوازی می کند و سیلابی از نغمه‌ها را در فضا رها می کند، گوته رسمی و مؤدبانه می گوید: «چقدر زیبا است!»

و بتهوون به خشم می آید.

بتین این صحنه را به‌خوبی توصیف کرده است. هرچند خود در این ملاقات حضور نداشته، امّا بتهوون آن شب پس از جدا شدن از گوته، جوشان و خروشان پیش او می آید و داستان را بازمی گوید. و هیچ بعید نیست بتین که از گوته رنجیده‌خاطر بوده بر آتش او هم دمیده باشد!

بتین، شامگاه روز ۲۳ ژوئیه با شوهرش آرنیم و خواهرش خانم ساویننی وارد تپلیتس شده بود. و در آنجا از دیدار گوته و بتهوون خبردار شد. دیداری که آنقدر در تهیهٔ مقدماتش زحمت کشیده بود، جامهٔ عمل پوشیده، و برای او غمناک بود که در آن حضور نداشت. زیرا گوته از او پرهیز می کرد. و چون می دانست که کریستیان از دور او را زیرنظر دارد برای خود دردسر خانگی درست نمی کرد[1]. و بتین که با این حساب از کینه «آریان» گریخته بود به باکوس خداوند شراب و موسیقی پناه برد، و بتهوون که مجذوب بتین بود و نیاز به هم صحبتی چون او داشت، شبی که از رفتار گوته به تنگ آمده بود، به دیدار بتین رفت و همه چیز را برای او شرح داد.

حادثه بدینگونه بود که ابتدا دو هنرمند رفتاری محترمانه داشتند و در کمال ادب با یکدیگر گفتگو می کردند، امّا همین که بتهوون آهنگی نواخت و آن را به پایان رساند، چشمان گوته را پر از اشک دید و او را ملامت کرد.

ریزه کاریهای ماجرا را باید از زبان بتین بشنویم: «بتهوون وقتی چشمهای گوته را اشک آلود می بیند، زبان به سرزنش می گشاید که، آقا! از شما همچو انتظاری نداشتم. یادم می آید که یک بار در برلن کنسرتی دادم و از تمام جان خود مایه گذاشتم که در دل و جان مردم برلن تأثیر بگذارم. وقتی کنسرت تمام شد، حتی یک نفر برای من کف نزد. برای من باورکردنی نبود. شگفت زده بودم، که ناگهان متوجه حقیقت شدم. مردم برلن که بسیار ظریف و با فرهنگ بودند، به جای تشکر دستمالهایشان را که از اشک خیس شده بود به من نشان دادند، و تازه فهمیدم که با عده ای آدم رمانتیک[2] سروکار دارم. امّا از شما که گوته هستید چشمهای اشک آلود را نمی پذیرم. اشعار شما در مغز و جان من نفوذ

۱— در کارلسباد به کریستیان خبر داده بودند که بتین را در تپلیتس دیده اند، و او بی معطلی نامه ای به گوته نوشت و به او توصیه کرد که بتین و شوهرش را پیش خود راه ندهد، و گوته که نمی خواست به هیچ قیمت آرامش خانگی اش را از دست بدهد و حوصلهٔ شنیدن غرولندهای همسرش را نداشت، توصیه او را پذیرفت و بتین و شوهرش را پیش خود راه نداد.

۲— بتهوون کلمه «رمانتیک» را همیشه با تحقیر به کار می برد.

می کند. من هم انتظار داشتم که با هنرم همین اثر را در شما داشته باشم. و ظاهراً معلوم می شود که موفق نبوده‌ام. وگرنه طور دیگری احساس خودتان را نشان می دادید. بهترین شکل تأیید یک هنرمند گریه کردن نیست. اگر شما که همطراز من هستید مرا نشناسید، چطور می توانم از یک مشت آدم بی سر و پا چنین توقعی داشته باشم؟»[۱]

و این اولین درس او به گوته بود. هیچکس تا آن روز با او بدینگونه حرف نزده بود. بتین که گوته را به‌خوبی می شناخت، معتقد بود که «گوته حس می کرده که بتهوون درست می گوید.»[۲]

گوته با آن که از بتهوون دلگیر شده بود، به روی خود نمی آورد. و بازهم در کنار یکدیگر به گردش می روند، زیر بازوی هم را می گیرند و در تپلیتس و گردشگاههای اطراف آن قدم می زنند. گاهی اشراف درباری از کنارشان می گذرند و گوته در عرض ادب و احترام کمی زیاده‌روی می کند. بتهوون باز از او دلگیر می شود، و موقعی که گوته از رجال درباری با فروتنی و اخلاص حرف می زند. بتهوون غرولندش را سر می دهد!

«چه حرفها می زنید! این حرفها برازندهٔ شما نیست. آدمی مثل شما باید

۱— بتهوون در نامه‌ای به بتین می نویسد: «تأیید مردم روی هرکدام از ما اثر می گذارد. امّا تأیید شخصی همطراز من باید از روی عقل و منطق باشد. موسیقی باید بتواند در روح آدمی آتش برانگیزد.» و در نامهٔ ماه مه ۱۸۱۰ خود به بتین، باز «احساساتی شدن» را تحقیر می کند: « ... اگر به هنر کسی پی بردید و خواستید او را تأیید کنید تشویق شما باید شادی‌بخش و صریح باشد. اکثر مردم در مقابل زیبائی هنر متأثر می شوند، ولی آنها هنرمند نیستند. هنرمندان از آتش درست شده‌اند و گریه نمی کنند.»

۲— گوته هم در این زمینه با بتهوون هم عقیده بود، امّا بسیار نازکدل بود و زود متأثر می شد و متانتش را از دست می داد. کتابی را به‌صدای بلند می خواند و اشک از چشمانش سرازیر می شد و کتاب را می بست. و خود او از این حال شگفت‌زده می شد که چرا آثار عمیق و دلنشین ادبی در او چنین تأثیری می گذارد. روزی زلتر در مقابل او و شیللر، یکی از آهنگهای خود را با پیانو نواخت، گوته چنان به هیجان آمده بود که از جا بلند شده، بی‌تابانه راه می رفت و تمام اعضای صورتش متشنج شده بود.

افکارش را توی مغز آنها بکوبد. هرچند که فایده ندارد و هشیار نمی شوند. کدام شاهزاده خانم را می شناسید که «تاس» شما را بخواند و پند بگیرد و متوجه پوچی و بیهودگی خودش بشود؟ وقتی من به آرشیدوک درس موسیقی می دادم، یک بار کمی دیر آمد و مرا مدتی درسرسرا منتظر کرد. وقتی او را دیدم با انگشت روی دست او زدم. پرسید چرا اینقدر بی حوصله ام؟ گفتم که من آدم بیکاره‌ای نیستم و فرصت ندارم درسرسرا منتظر کسی بشوم. بعد از آن دیگر مرا منتظر نگذاشت. با این ترتیب به او فهماندم که می تواند نشان افتخار به سینهٔ یک نفر بزند ولی این نشان ذره‌ای به حال او مفید نیست، می تواند افراد ناچیز و خدمتگزار تربیت کند ولی نمی تواند گوته درست کند، بتهوون درست کند، و حال که نمی تواند افرادی نظیر ما را بسازد، بهتر است احترامش را حفظ کند و درمقابل افرادی مثل ما تکلیفش را بداند!»[1]

و این درس دوم است. و گوته که آنقدر به سلسله مراتب و مقررات اجتماعی احترام می گذارد، با ابروان درهم کشیده به سخن او گوش می دهد[2].

در همین لحظات که دست در دست گفتگو می کنند و قدم می زنند، ملکه و دوکها و اعضای دربار از طرف مقابل قدم‌زنان بسوی آن دو پیش می آیند. بتهوون در گوش گوته می گوید:

«در همین حال که بازویتان را به من داده‌اید جلو می رویم. بگذارید تا آنها کنار بکشند و راه را به ما بدهند!».

۱ــ در فرانسه از نامهٔ بتین به شاهزاده پوکلرموسکائو کمتر سخنی به میان می آید. و بیشتر با نامهٔ بتهوون به بتین آشنائی دارند. من در کتاب کوچک «زندگی بتهوون» قسمتی از آن را نقل کرده‌ام و از اینجا در نامهٔ بتین به شاهزاده کمک گرفته‌ام.

۲ــ در نامهٔ بتهوون به بتین مطالب بیشتری در این زمینه هست و باز می نویسد: «او را به باد سرزنش گرفتم و عذرخواهی نکردم و همهٔ عیبهایش را به رخ او کشیدم. حتی برای کاری که درحق شما کرده بود ملامتش کردم.

و ظاهراً معلوم نیست که به جد می گوید یا از روی حسد می نویسد که: «خدای من! اگر به جای او، من سعادت آن را داشتم که مدتی در کنار شما باشم چه آثار بزرگی خلق می کردم.»

گوته با او موافق نبود. بتین این صحنه را به‌دقت در نامه‌اش مجسم می کند: «گوته بازویش را از دست بتهوون بیرون می کشد و کلاه به دست در کناری می ایستد. بتهوون بی آن که به روی خود بیاورد صف ملکه و شاهزادگان را می شکافد و به راه خود ادامه می دهد، فقط به احترام ملکه و درباریان با انگشت لبهٔ کلاهش را لمس می کند. ملکه و همراهانش با ادب پاسخ سلام او را می دهند و بتهوون چند قدم آنطرف‌تر در انتظار گوته می ایستد، که هنوز در حال تکریم و تعظیم است. وقتی ملکه و همراهانش دور می شوند، گوته خود را به بتهوون می رساند، آهنگساز بزرگ می گوید: **منتظر شما ایستادم، چون شما را سزاوار احترام و تعظیم می دانم. ولی شما به کسانی تعظیم می کنید که لیاقتش را ندارند.**»

و این درس سوم بود. که مثل درس طبیعی، علم با عمل همراه بود. و این بار بتهوون کمی تند رفته بود، و سرزنش او به‌صورت اخطار درآمده بود. گوته حتی اگر او را محق می دانست، نمی توانست اجازه بدهد که مانند یک شاگرد مدرسه بازیگوش بایستد تا گوش او را بکشند! بتهوون تعقل و تفکر و تجربه های دشوار و دریافتهای اخلاقی او را به بازی گرفته بود. و به صراحت عجیبی حرفش را می زد.

گوته در دوم دسامبر ۱۸۱۲ به زلتر می نویسد:

«اندک اندک بتهوون را می شناسم. هنرش شگفت‌آور، و بدبختانه در زندگی بی‌ملاحظه است. شاید هم تقصیر ندارد و محق باشد که همهٔ دنیا را نفرت‌آور بپندارد[1]. امّا به این اکتفا نمی کند و نفرتش را در همه‌جا بروز می دهد و مدام بدگوئی می کند و عذر می خواهد، شاید به‌این دلیل که حس شنوائی‌اش را از دست داده، و ناشنوائی نه‌تنها در دنیای موسیقی باعث رنج و عذاب او شده، در جامعه نیز لطمه‌هائی به او زده، و برفرض که طبیعتش چنین باشد، ناشنوائی آن را دوبرابر کرده است.»

و در این نامه اعترافی دارد که در نوع خود بی سابقه است، زیرا

۱ــ گوته در کمال هوشمندی و انصاف، بدبینی او را توجیه می کند و او را به علت ناشنوائی بی تقصیر می شمارد.

می نویسد: «او دنیا را نفرت‌انگیز می شمارد، و هرچند حق با اوست...»

گوته در همه حال به بدبینی اش دهان‌بند می زند. امّا در اینجا حقیقت از قلم او بیرون می پرد، و نشان می دهد که گوته زیر تاج افتخار دلفی نفسش به‌شماره افتاده است، و پشت نقاب این آپولن اندوهناک، کسی چین‌وچروک بیزاری را در پره‌های بینی اش نمی بیند. او نومیدی و مرگ‌اندیشی و تمام ضعفهای خود را در اعماق روح پنهان می کند. به همین دلیل از ابراز عاطفه می گریزد. از مشاهدهٔ بیمار و تصویر مرگ[1] می گریزد، از فراریختن بنائی که

۱— از تصویر مرگ می گریزد و نه از اندیشهٔ مرگ. مردی با خردمندی و هوشیاری گوته از مقابله با مرگ بیم ندارد. در گفتگوها و مصاحبه‌هایش بارها از مرگ سخن می گوید. در مصاحبه‌اش با فالک، ۲۵ ژانویه ۱۸۱۳، به رؤیای مرگ اشاره می کند و به صراحت می گوید که به زوال‌ناپذیر بودن روح اعتقاد دارد. در گفتگویش با اکرمان، دوم مه ۱۸۲٤، می گوید که در هفتاد و پنج سالگی نمی‌تواند از اندیشهٔ مرگ غافل باشد. امّا یقین دارد که روح جوهر زوال‌ناپذیری است که به جاودانگی پیوند می‌خورد.

آنچه باعث نگرانی او می‌شود، نیستی نیست. از آن می ترسد که مبادا جهان به اسارت عناصر نیرومند و بی ترحم درآید. در گفتگویش با فالک از حال عادی خارج شده، به صدای بلند و به گونه‌ای وهمناک از آیندهٔ بشر صحبت می کند.

امّا چیزی که از آن نفرت دارد تماشای جنازه دیگران و ضعف و بیماری و مرگ دیگران است، در گفت‌وشنودش با ویلهلم‌فن هومبلت، سوم دسامبر ۱۸۰۸، می گوید که «من حتی درگذشتگان را مرده نمی پندارم.» و در توضیح این مطلب به اشارات و کنایات ادبی می پردازد. زندگی را با روشنائی روز مقایسه می کند، که انسان به هنگام مرگ مانند روز به پایان می رسد و آفتاب عمر او غروب می کند. پردهٔ خاکستری فامی به جای می ماند. که با این توجیه می خواهد از بیان قسمتی از واقعیات بگریزد. هرچه بود گوته صورتش را از مرگ برمی گرداند. در «زندگی گوته» اثر امیل‌لودویک می خوانیم که یکی از دوستان او، فون فویگت، که منصب وزارت داشت، در چند قدمی خانهٔ او درگذشت. و با آن که بیست‌وچهار ساعت پیش از مرگش نامهٔ مؤثری به گوته نوشته، و درخواست کرده بود به دیدنش برود و در بستر مرگ از او عیادتی بکند، گوته درجواب به سادگی نوشته بود که نمی‌تواند او را در آن حال ببیند! یکی از دوستان او به نام خانم دواشتاین که می دانست گوته ←

خود ساخته می هراسد، از بی نظمی و آشفتگی می گریزد، حال آن که همهٔ این وسوسه ها در وجود اوست، امّا خردمندی او سدّی در برابر ریزش این انبوهه ساخته بود، تا همه چیز یک باره فرو نریزد و او را در زیر خود مدفون نکند[1]. این پادشاه بزرگ خوب می دانست که کشورش را برچه اساس شکننده ای استوار کرده، و این بنا را با چه بهائی به عرش رسانده است! حکایت او، ماجرای آن قصر افسانه ای را به یاد می آورد که در پی هردیوارش چندین زن زیبا را زنده به گور کرده بودند! و او با چه ایثارها توانسته بود آرامش و تعادل را، نه در جان خویش، بلکه در فضای آثار و نوشته هایش حفظ کند. آری. به تنومندی بتهوون نبود. خشونت او را نداشت. و کمتر از او «مردانه» بود! بتهوون همیشه در حال نبرد بود. در هر قدم با مانعی روبه رو می شد و ضربه ای می خورد. و سست نمی شد، و روبه جلو، بطرف دشمن می تاخت. گوته برعکس اهل درگیری نبود. با کسی بحث و جدل نمی کرد. غرور او و ضعف او اجازه نمی داد با کسی دربیفتد. با رقیبانش، که او را تحقیر می کردند، درگیر نمی شد. از کسانی که او را بیش از اندازه و تا «مرحله خطر» دوست داشتند پرهیز می کرد. تاکتیک او در همه جا یکی بود، هروقت مانعی در سر راه می دید، می گریخت و پشت سرش را نگاه نمی کرد! و حتی از برخورد با نگاهها و اندیشه ها پرهیز داشت[2]. و هرچند که اندیشه های او

چقدر از دیدن منظره مرگ و میر ناراحت می شود، وقتی خود را در آستانهٔ مرگ دید وصیت کرد که جنازه اش را از خیابانهای اطراف خانهٔ گوته عبور ندهند. و گوته در هنگام تشییع جنازهٔ او در خانه نشسته بود و ویکتورهوگو و شکارگاه های مغولستان را مطالعه می کرد. امّا وقتی یکی از دوستان پیش او آمده و از مراسم به خاک سپاری خانم دواشتاین صحبت کرد هق هق به گریه افتاد. زیاد سختگیر نباشیم! زیاد خشن نباشیم! چه کسی از درد اعماق روح او خبر داشت. اگر ویلهلم مایستر را دوباره بخوانیم به این درد جاودانه پی خواهیم برد.

۱— گوته در هشتاد سالگی می گوید: «اگر به خود پایند نمی زدم و تا آنجا که دلخواهم بود پیش می رفتم، هم خود را تا اعماق ویران می کردم و هم کسانی را که در اطراف من بودند به ویرانی می کشیدم!

۲— گوته می نویسد: «از آنچه به شما ارتباط ندارد پرهیز کنید و اگر مسأله ای آزارتان می دهد، لزومی ندارد که زیاد به آن نزدیک بشوید.»

به پیروزی جاودانه رسیده‌بود، در زندگی و برخورد با دیگران عقب‌نشینی می کرد. عقب می نشست و سکوت می کرد. اما این تاکتیک در مورد بتهوون کارساز نبود. چه بتهوون با چند برخورد به اسرار روح او پی برد.

عیب در اینجاست که بتهوون بی ملاحظه همه‌چیز را افشا می کند، و از گوته بی پرواتر است:

«گوته از محیط دربار بیش از آنچه سزاوار یک شاعر باشد، لذت می‌برد[1]. آدمهای مسخره را کنار بگذاریم. امّا شاعر که باید نخستین آموزگار یک ملت باشد، چگونه می‌تواند فریفتهٔ زرق وبرقهای ساختگی باشد؟»[2]

بتهوون پرده‌دری می کند. این مطالب را به ناشران آثار خود می نویسد، احساساتش را بی پروا با اغیار در میان می گذارد. نمی‌خواهد که کلمات نیشدارش میان او و طرف بماند. همهٔ دنیا را خبر می کند. بعد از آن که به قول خود گوته را «توبیخ» می کند، دوان‌دوان به خانهٔ بتین می رود و همه‌چیز را برای او و خانواده‌اش حکایت می کند. مثل بچه‌ها ذوق می کند که با حرفهای نیشدار گوته را آزار داده است! بتین و خانواده‌اش این مطالب را پیش‌خودنگه‌— نمی دارند. به‌خصوص که از گوته رنجیده‌اند، و نقاط ضعف او را بزرگتر جلوه می دهند. آنها در نامه‌هایشان به دیگران، همه‌چیز را می نویسند و این حرفها برای گوته، که در آن زمان هدف تیرهای انتقاد بود، گران تمام می شود.[3]

پرده‌دریهای بتهوون در محدوده بتین و خانواده‌اش باقی نمی‌ماند و داستان زبان به زبان می گردد و با شاخ و برگ بسیار در همه‌جا منتشرمی شود. ژزف تورک، جواهرساز وینی، که در آن فصل کسب و کارش را به تپلیتس

۱— براین مطلب بیفزائیم که گوته با کنتس اوتل، که از زنان طراز اول دربار بود روابط عاشقانه داشت و برای او نامه می نوشت و شعر می سرود.

۲— نامهٔ بتهوون به براتیکف. ۹ اوت ۱۸۱۲.

۳— گوته در اطاعت از بزرگان و پیروزمندان زیاده‌روی می کرد، و در آن زمان ملکه فرانسه و پیروزیهای کشور او را می ستود، و این کار به چشم میهن‌پرستان آلمان نادرست جلوه می کرد و مردم او را دست می انداختند.

انتقال داده، برای مشتریانش این حکایت طنزآمیز را می گوید که روزی گوته و بتهوون در خیابانهای شهر در کنار هم قدم می زدند. در هر قدم مردم به احترامشان کلاه از سر برمی داشتند. گوته که از پاسخ دادن پیاپی به احترامات کلافه شده بود، به بتهوون از زیر چشم نگاهی می اندازد. بتهوون که متوجه مطلب شده، می گوید:

— عالیجناب! اینقدر معذب نباشید. مردم به‌خاطر من کلاهشان را از سر برمی دارند!

و شنوندگان از این شوخی قاه‌قاه می خندند و خوشحالند که یک نفر عالیجناب گوته را دست انداخته است. امّا این شوخیها که در سراسر مملکت دور می زند، به گوش گوته می رسد و خنده را از لبش دور می کند، و اطرافیان و طرفدارانش را به خشم می آورد[1]. سال پیش که بتهوون به تپلیتس آمده بود با ستوان فارن‌هاگن فون‌انسه و همسر بسیار زیبای او راحل، که صورتش او را به یاد عشق گمشده‌ای می انداخت،آشنا شده بود. امّا امسال که بتهوون به نزدشان می رود با برخورد سرد آنها روبه‌رو می شود[2]. پنداری در کوه المپ آلمان، بتین نقش «هبه» الههٔ جوانی را بازی می کرد که روی دوزانو نشسته، و در جام ژوپیتر عسل می خورد، و راحل، میتروای زیبا، که از مغز خداوند بیرون آمده، در پای تخت او زانو زده، با نگاه تیز، و بی اعتنا به آشنائیها، وفادارانه از خدای خویش مراقبت می کند، و در آن تاریخ که به حیثیت خدای او، که کسی جز گوته نبود، دست درازی شده بود، دیگر او و شوهرش ستوان فارن‌هاگن از آشنائی با بتهوون پرهیز داشتند. راحل حتی در «یادداشتهای» خود از بردن نام بتهوون‌پرهیزمی کند و

۱— وقتی گوته از تپلیتس به وایمار برگشت، نامهٔ زلتر به دست او رسید، که از بتهوون بدگوئی بسیار کرده بود، و این مطلب، در گوتهٔ زخم‌خورده تأثیر بسیار گذاشت.

۲— شباهت راحل به عشق گمشده‌اش چنان برای او گرامی بود که در تپلیتس با آن که دعوت هیچکس را نمی پذیرفت، مشتاقانه به خانهٔ راحل و ستوان فارن‌هاگن رفت و برایشان پیانو نواخت، ولی این‌بار مثل آن بود که ناشنوائی برای ناشنوایان ساز می زند. راحل به کار او بی اعتنا بود.

سکوت را ترجیح می دهد[۱].

سکوت سلاح مرگباری است، مؤثرترین سلاح گوته، سکوت اوست. و او به میزوای خود این درس را آموخته، که در مقابل دشمن از اسلحهٔ سکوت استفاده کند. در سال ۱۸۱۳، زلتر، سرانجام(!) اوورتور بتهوون برای اگمونت را کشف می کند[۲]. و قضیه را با گوته در میان می گذارد، ولی گوته به او پاسخ نمی دهد[۳]، زلتر که اندک اندک به حقیقت پی می برد و ارزش آثار بتهوون را درمی یابد، مردی نیست که بتواند نظر گوته را در این مورد تغییر بدهد و او را با خود همزبان و همدل به ستایش نوشته های بتهوون وادارد[۴].

۱— کالیشر در کتاب خود به این موضوع اشاره می کند. خود من در نوشته های راحل دقت کرده، و در نهایت تعجب به این نکته برخورده‌ام که او بارها از موسیقی و موسیقی دانان حرف می زند ولی حتی یک‌بار نام بتهوون را نمی برد. شوهرش فارن‌هاگن نیز که تا سال ۱۸۱۲ از ستایشگران بتهوون بود، بعد از آن سال دیگر نام بتهوون را به زبان نمی آورد.

۲— او فقط اوورتور را کشف می کند. غافل از آن که بتهوون برای اگمونت قطعات دیگری هم ساخته است.

۳— در تاریخ ۲۹ ژانویه ۱۸۱٤، برای اولین‌بار آهنگهای بتهوون برای اگمونت در وایمار اجرا می شود. و گوته در دفتر یادداشتش از این آهنگها نام می برد ولی از خالق آنها چیزی نمی گوید.

جالب است که گوته در یادداشتهایش از تمام آهنگسازانی که بر اشعار او آهنگی پرداخته‌اند نام می‌برد، ولی در مورد بتهوون نه بد می گوید نه خوب. از بردن نام او پرهیز می‌کند. حتی وقتی فن گنتز، سه‌قطعه از ساخته های بتهوون را که برمبنای اشعار او ساخته شده، همراه نامه‌ای برای او می فرستد، گوته در پاسخ زیبائی آن سروده‌ها را می ستاید ولی باز از سازندهٔ آنها نام نمی برد.

٤— عجیب است که وقتی زلتر در سال ۱۸۱٦ آهنگ «نبرد ویتوریا»، بی مقدارترین اثر بتهوون را می شنود، چنان به شوق می آید و از خود بیخود می شود که کلاه گیسش را از سر برمی دارد و به هوا پرتاب می کند. و داستان در همینجا تمام می‌شود. این موسیقی شناس که روزی «مسیح با تاج زیتون» را بی شرمانه و افتضاح‌آمیز می پنداشت، در پایان عمر خود می گفت که «مسیح با تاج زیتون» اثری است جذاب و سرشار از مهر و نیکی، که مانند رؤیای یک شب تابستان دلپذیر است.

تنها کسی که این کار از او برمی آید و به مهر و ناز و عشق می تواند گوته را با خود همراه کند، ماریان فن ویلمر[1]، همان زلیخای دیوان گوته است. وقتی گوته دیوان اشعارش را برای این محبوب قدیمی خود می فرستد، ماریان دربارهٔ آهنگهای کم ارزشی که براساس آن اشعار ساخته اند، به گوته می نویسد[2]:

«این آهنگها زیاد جذاب نیست. اقابه نظرمن، تنهابتهوون شایستگی آن را دارد که ملودیهای این اشعار عالی را بنویسد. فقط او می تواند این اشعار را بفهمد و با ملودیهایش عمق این اشعار را نشان بدهد. امسال وقتی موسیقی اگمونت را شنیدم به این فکر افتادم که تغزلات شما هم باید به دست بتهوون سپرده شود. بتهوون با ملودیهایش در اعماق اگمونت چنگ انداخته بود. اشعار شما احساس خاصی را در ما برمی انگیزد، بتهوون نیز با موسیقی اش همان کار را می کند.»

گوته در پاسخ او به هوشمندی و مهرباتی می نویسد که بیشتر آهنگهائی که برای اشعار او ساخته اند نابجاست. و کمتر کسی شعر او را فهمیده، و در آنها تنها به نمایش هیجانات آهنگساز اکتفا شده است.

و بر این مطلب می افزاید: «با این حال گاهی دیده‌ام که بعضی از آهنگسازان روح شاعر را کاملاً بازتاب داده‌اند، و بتهوون یکی از آن آهنگسازان انگشت شمار است.»

با این همه، تعریف و تمجید او صراحت ندارد. و به نظر می آید که خود را در آینه بدنمای خانهٔ بتهوون دیده و به وحشت افتاده است!

ماریان با این جواب قانع نمی شود و چندین ماه بعد که بار دیگر بهار فرا می رسد، به گوته می نویسد[3]:

۱— ماریان پیش از آن که با ویلمر بانکدار ثروتمند، که بیست وچهار سال از او بزرگتر بود ازدواج کند، دو سال در تآتر فرانکفورت، هنرپیشه وخواننده بود. آثار موتسارت را به مهارت اجرا می کرد و افسون مهرآمیز و نیک‌خواهانهٔ موسیقی را درک می کرد.

۲— نامه‌ای به تاریخ ۲۶ ژوئن ۱۸۲۱

۳— نامه‌ای به تاریخ دوازدهم ژوئیه ۱۸۲۱

«اگر دوست دارید زیبائی بهار را حس کنید، بگوئید تالیدهای «محبوبهٔ دوردست» بتهوون را برای شما اجرا کنند. موسیقی او که البته با ملودی اگمونت قابل قیاس نیست، در جان آدمی نفوذ می کند. امّا این لیدها باید ساده و مؤثر و خوب نواخته شود تا درست اثر بگذارد. دلم می خواهد بدانم که شما بعد از شنیدن این لیدها چه احساسی خواهید داشت و چه قضاوتی خواهید کرد.»

ما هرگز از قضاوت گوته باخبر نمی شویم. قضاوت او به صورت راز باقی میماند. امّا به یقین آن زن خیراندیش پایه های آشتی را استوار می سازد، و در سال ۱۸۲۰ و ۱۸۲۱ طلسم را می شکند و نام بتهوون را در مقابل گوته، به لطف و مهر به زبان می آورد و شاید همین تمهیدات باعث می شود که گوته از کینه توزی **با بتهوون پرهیز کند و حتی چندی بعد، که چندان هم دیر نیست، در صدد** برمی آید بتهوون را بیشتر درک کند.

در آوریل ۱۸۲۰، یوهان کریستیان لوبه، موسیقیدان جوان و پرآزرم، که به کار خود ایمان دارد، با ادب و احترام با گوته گفتگو می کند و عیب و ایراد موسیقی «زلتر» و «فسیل»هائی مانند او را به تفصیل شرح می دهد، و در مقابل از موسیقی دانان جدید، مانند بتهوون و وبر دفاع می کند. گوته در نهایت ادب از لوبه می خواهد که دلایلش را بگوید.

لوبه به هوشمندی و نکته سنجی شرح می دهد که اکومپانیمان موسیقایی در لیدهای زلتر، چیزی جز انباشتن ساده وزن و هارمونی نیست. در صورتیکه این موضوع در موسیقی مُدرن نقش زبان دوم احساس را به عهده می گیرد. به این ترتیب اگر ملودی را از اکومپانیمان «زلتر» کنار بگذاریم، به زحمت می توان سایهٔ همسازی موسیقی و احساس را پیدا کرد. امّا برعکس در آثار بتهوون و وبر، در اکومپانیمان نبض احساس به تپش درمآید و ما نقش مهم آن را در بیان احساس درمی یابیم.

گوته سر خم کرده، به دقت و سکوت به حرفهای او گوش می دهد، و آهسته آهسته بطرف پیانو می رود و از لوبه می خواهد که در عمل نمونه هائی را به

او ارائه دهد. لوبه پشت پیانو می نشیند. ابتدا اکومپانیمان یکی از لیدهای زلتر را اجرا می کند و سپس لیدی از اگمونت را می نوازد.

بی تردید، این توضیحات کاملاً گوته را قانع نمی کند، امّا همین نمایش ساده و تا حدودی ناقص، او را به آن مرحله می رساند که دست کم از آن پس گرایشهای جدید را محکوم نکند[1] و اگرچه در تئوری و عمل چیزهائی درمی یابد ولی هنوز دریافتهای او کافی نیست.

چند ماه بعد در پایان سپتامبر ۱۸۲۰، موسیقیدانی به نام اف. فورستر، که در برلن شهرت دارد، نزد گوته می آید. فورستر با اجرای جدید فاوست و ابتکارات شاهزاده رادزیویل، که یکی از مونولوگهای فاوست را با موسیقی همراه کرده بود، مخالفت می کند و برای مقایسه مونولوگ اگمونت را در صحنهٔ زندان، از ساخته های بتهوون نمونه و دلیل می آورد و می گوید که کار بتهوون باید برای همه سرمشق باشد[2]. و برای اثبات بیشتر، مونولوگ نوشتهٔ بتهوون را با حرارت و هیجان

۱— و بعد از این ماجراست که می نویسد: «شما جوانان تازه‌نفس، ما را وسوسه می کنید که به اندیشه های جدید روی بیاوریم. اصول جدید حکم می کند که هر قسمت از موسیقی بیان مستقلی داشته باشد، و این طرزکار مدتی است مرسوم و عملی شده. آهنگسازانی که با عقل و منطق سروکار دارند اصول جدید را مراعات می کنند. امّا اگر باوجود رعایت این نکته، موسیقی به نقطهٔ مطلوب نرسد مسأله دیگری است، چه اگر طرز بیان درست و به قاعده باشد ولی از نظر تأمل و تفکر نواقصی در کار دیده شود، قطعاً نتیجهٔ کار به دل نمی نشیند. هریک از انواع هنر، در حیطهٔ عمل، گاهی این نقطهٔ ضعف را پیدا می کند که از نظر اندیشه درحد کمال نیست، زیرا وقتی هنر زیاده به طبیعت نزدیک شود کمال هنری‌اش را از دست می دهد.»

و این درس را یکی از استادان مسلم هنر به ما می دهد که باید در آن تأمل کرد. مخترعان فرضیه های هنری باید به این نکته توجه داشته باشند که فرضیه‌های هنری وقتی ارزش پیدا می کنند که جامهٔ عمل بپوشند. امّا بیان گوته در این مطلب زیاده زودرس است، و در نمونهٔ حاضر این عیب را دارد که به منظور خاصی نوشته شده.

۲— بطورکلی گوته مطلقاً مخالف همراهی سخن با موسیقی، و ملودرام است، و این مطلب را چندین‌بار در گفتگویش با هومبولت، سوم دسامبر ۱۸۰۸، تأکید کرده که موسیقی، شیفتگی

می خواند و گوته به تأیید او می گوید:

«موسیقی باید به تلطیف قهرمان کمک کند، و بتهوون با نبوغی تحسین انگیز در چنین کاری موفق شده».

سال بعد، لودویک رلشتاب[1]، شاعر و از شیفتگان بتهوون، در پایان اکتبر ۱۸۲۱ نزد گوته می رود و با او گفتگوئی دارد. خود او می گوید:

«در خصوص بتهوون زیاد باهم صحبت کردیم. گوته شخصاً او را می شناخت، و می بالید که دست نوشته های او را در اختیار دارد، و این یادآوری باعث شد که گهایمرات اشمیت[2] را به خانهٔ خود خواند تا یکی از سوناتهای بتهوون را بنوازد.»

پس می بینیم که موسیقی بتهوون، بدانگونه که گفته اند در خانهٔ گرته ورودش ممنوع نیست. و برای اثبات این نظر نمونهٔ دیگری می آوریم:

چند روز پس از دیدار با رلشتاب، در آغاز نوامبر ۱۸۲۱، مندلسون دوازده ساله، در خانهٔ گوته مهارتش را در اجرای آثار استادان موسیقی نشان می دهد، گوته عده ای را برای تماشای هنر اعجاب انگیز او دعوت می کند و رلشتاب که در

تاب است و سخن با عقل و منطق سروکار دارد. شیللر برعکس علاقه داشت که موسیقی کلام را در هرحال حفظ کند و در «دوشیزهٔ اورلئان» ما این وسواس او را می بینیم. امّا گوته همشه مخالف او بود و هومبولت چندین بار این مطلب را از زبان او نقل کرده (و ما در جای خود آن را به بحث خواهیم گذاشت، چون ارزش بحث و تفسیر را دارد). گوته نمی خواهد سخن را از موسیقی محروم کند ولی معتقد است که سخن باید با شعر درآمیزد که در اینصورت به موسیقی برتری دست می یابد (در فصل گوتهٔ موسیقی دان به این موضوع خواهیم پرداخت.)

در هرحال این پیروزی برای بتهوون ناچیز نبود که گوته دربارهٔ موسیقی اگمونت می گوید: «در تک خوانی اگمونت، موسیقی بتهوون به گونه ای تحسین آمیز به بیان منظور توفیق یافته است.»

۱ــ نام «مهتاب» را، او برای سونات اپوس ۲۷ شماره دو انتخاب کرد.

۲ــ اشمیت از مشاوران حکومت وایمار و از شیفتگان بتهوون بود. سوناتهای بتهوون را پرشور و روان اجرا می کرد و بسیاری از آنها را از بر داشت.

این جمع حاضر بوده با قلم موشکافش جزئیات را شرح می دهد. به گواهی رلشتاب، وقتی مندلسون زبردستی اش را در اجرای آثار بزرگان و بدیهه نوازی به نمایش می گذارد، از هرسو براو آفرین می گویند، گوته از میان دست نوشته های گرانقدری که در اختیار دارد، چند صفحه را بیرون می کشد و روی پیانو، در مقابل چشم مندلسون می گذارد و می گوید:

«حالا کمی بیشتر دقت کن. هنوز کار تو تمام نشده!»

دست نوشته یکی از لیدهای بتهوون بود. و نوشته تقریباً ناخوانا بود. مندلسون دوازده ساله نگاهی به خط ناخوانای آن می کند و به خنده می افتد. گوته بر او نهیب می زند:

— حدس بزن چه کسی این را نوشته؟

زلتر پیش می آید و با لحن گزنده ای می گوید:

— از خط خرچنگ قورباغه اش پیداست که از نوشته های بتهوون باید باشد.

مندلسون دوازده ساله وقتی نام بتهوون را می شنود، حیرت می کند و خنده اش را فرو می خورد. از همیشه جدی تر می شود. گوئی بهت مقدسی سراپایش را فرامی گیرد. نگاهش روی دست نوشته ثابت می ماند. کم کم حالا تش عوض می شود. روشنائی حیرت انگیزی در صورتش پخش می شود. شاید در آن خط ناخوانا، خورشید زیبائی و بلندترین اندیشه های بشری را می بیند. گوته لحظه ای از او چشم برنمی دارد و از مشاهده حالات او لذت می برد. و بی تاب در انتظار نتیجهٔ کار اوست.

— می بینی چه نوشته ای را در مقابل چشم تو گذاشته ام؟ اگر نگفته بودم بیشتر تعجب می کردی. حالا شروع کن. امتحان کن!

مندلسون شروع به تمرین می کند. روی شستی ها می زند. مکث می کند. با صدای بلند چیزهائی می گوید. اشتباهاتش را اصلاح می کند و به همین ترتیب تا آخر پیش می رود و دوباره از نو شروع می کند. و همه را تا به آخر و بی مکث می نوازد. آن شب گوته شادمان بود و با مهمانانش به مهربانی گفتگو می کرد.

با این مقدمات چگونه می توان باور کرد که در ماجرائی که شرح خواهیم داد، گوته به درخواست بتهوون با سکوت پاسخ دهد؟ حادثه در سال ۱۸۲۳ و از روزی شروع می شود که بتهوون بیمار و تنگدست به گوشه ای افتاده بود، و ناگزیر نامه ای، در هشتم فوریه، به گوته می نویسد و درخواست می کند که شفیع او شود و حکمران وایمار را وادارد تا در ازای بهای چاپ مس سولمنیس Missa Solemnis مبلغی به او بپردازد. می توان مجسم کرد که چنین درخواستی نه تنها برای بتهوون، بلکه برای گیرندهٔ نامه و طرف مقابل او چقدر شرم انگیز بود. و چه دردناک است که مرد بزرگی به این روز بیفتد. و با چه کوششی نویسندهٔ نامه توجه گوته را به وضع اسف بار خود جلب کرده بود، و از تنگدستی خود و ناتوانی اش در تهیهٔ معاش برادرزادهٔ شانزده ساله و تحت تکفل خود گلایه ها کرده و نوشته بود که «این برادرزاده چیزفهم است و زبان یونانی می داند و هزینهٔ تحصیلش کمرشکن است.» در این نامه چقدر به گوته اظهار ارادت و اخلاص کرده، خاطره ساعاتی را که در مصاحبت او گذرانده بود به تفصیل باز گفته، و برای این که میزان ارادتش را به او برساند دو اثر خود را به نامهای Meeresstille و Gluckliche Fahrt[1]، به او هدیه کرده و همراه این نامه فرستاده بود. در لحظه اول این فکر به نظر ما می آید که وقتی یک جوانمرد نامه ای با اینهمه خاکساری، آن هم از بزرگ مردی مانند بتهوون دریافت کند، حتی یک ساعت هم صبر نمی کند و بی معطلی ترتیبی می دهد که خار را از جگر نویسندهٔ نامه درآورد. حتی اگر گوته ارزش و اعتباری هم برای مس سولمنیس بتهوون قایل نباشد، انسانیت حکم می کند که به او پاسخ بدهد که «سپاسگزارم که به من چشم امید دوخته اید» و عذرخواهی می کند که «به خواری و خفت پیش من دست دراز کرده اید، در واقع من باید احساس خواری و خفت بکنم.»

شگفتا که گوته به این درخواست پاسخی نمی دهد. دشمنان گوته، ساده

۱ــ عجیب است که گوته، مردی که در دقت و نکته بینی اش تردید نیست. رسیدن این دو اثر را دریادداشت روز ۲۱ مه ۱۸۲۲ ثبت می کند، امّا از مختصر تشکری دریغ می ورزد!

و آسان می گویند که علتش روشن است. گوته آدم بدی بود![1] امّا شیفتگان گوته معتقدند که سکوت گوته یک دلیل داشته. و آن هم بیماری او در آن هنگام بوده است.

همانگونه که دوستداران گوته می گویند، او در ماه فوریه ۱۸۲۳ به بستر بیماری می افتد و وضع وخیمی دارد. امّا بهتر است از نزدیک به اوضاع و احوال نگاه کنیم!

نامهٔ بتهوون روز پانزدهم فوریه به وایمار می رسد. از روز سیزدهم فوریه، گوته در بدن خود احساس درد می کند، روز هیجدهم بیماری ظاهر می شود و دم به دم شدت می یابد. گوته گاه گاه، هرچند سال یک بار به اینگونه بحرانها دچار می شد. امّا این دوره ها کوتاه بود. ولی این بار هشت روز و هشت شب بستر خود را ترک نمی کند. تب دارد و هذیان می گوید. دو پزشک بر بالین او ایستاده اند و هردو در بیم و تشویش. خود او سر آنها فریاد می کشد «از شما کاری ساخته نیست. مرگ در کمین من است. مرگ از تمام گوشه های اتاق مرا می پاید. دیگر از دست رفته ام!...» با این وصف پایداری می کند. با مرگ پنجه می اندازد. و در دهمین روز پزشکان به او اجازه نمی دهند نوشابه ای را بخورد. و او خشمگین فریاد می زند «**حالا که باید بمیرم بگذارید به سبک خودم آخرین لحظه ها را طی کنم.**» و نوشابهٔ ممنوع را می خورد و از قضا حالش بهتر می شود. و ماه فوریه به آخر نرسیده، حالش بکلی خوب می شود و دیگر حتی ماجرای بیماری را به فراموشی می سپارد. و دوباره زندگی از سر می گیرد. و با چه شادی و درخششی!

در آن هنگام هفتادوپنج سال داشت و عاشق دختر نوزده ساله ای به نام اولریکه لفتزو شده بود. در ژوئن و ژوئیه در مارین باد، در کنار او بسر می برد و مثل پسر تازه بالغی به مرزشوریدگی رسیده بود. به خاطر هیچ وپوچ اشکش سرازیر می شد و موسیقی وجودش را به آتش می کشید. و حتی یک ماه جدائی را تاب

۱ــ در کتاب تئودور دوویزوا به نام «بتهوون و واگنر» همین مطلب آمده، که سراپا معیوب و نادرست است.

نمی‌آورد. در ماه سپتامبر بار دیگر خانوادهٔ لفتزو به کارلسباد آمدند و گوتهٔ هفتادوچندساله، برای این که مبادا به پیری متهم شود با دخترهایشان می‌رقصید! «غمنامه» عاشقانه که شوریدگی الهام‌بخش آن بود، و خود اثری است فراموش نشدنی، اوج عشق و اوج هنر بود. گوته، شاهکارهای دوران پختگی اش را خلق کرده بود. در توفان زندگی می کرد. در اطراف خود بذر می پاشید و در خانهٔ خود صحنه‌های دور از نزاکت را تحمل می کرد. وقتی همه فهمیدند که پیرمرد قصد ازدواج دارد با او درافتادند. پسرش به خشم آمد، و خانوادهٔ لفتزو، از روی عقل و متانت درخواست ازدواج با دخترشان را نپذیرفتند. گوته به ستوه آمده بود. در پایان سال دوباره به‌شدت بیمار شد. در خانه هیچکس به او نمی‌رسید. روزی زلتر به عیادت او رفت، وقتی دوست قدیمی اش را تنها و مطرود دید به وحشت افتاد. دو پیرمرد سر در آغوش هم گذاشتند و گریستند. گوته ماجرای خود را برای او حکایت کرد. آخرین آرزوی او، رؤیای خوشبختی اش، بربادرفته بود، و چاره‌ای جز این نبود که از عشق خود چشم‌پوشی کند و تنهائی مرگبار را بپذیرد. امیل لودویک می‌نویسد: «اگر گوته در آن حال مرده بود، شکست‌خورده بسوی مرگ می‌رفت.»

و به لطف خداوند باز هم زنده ماند، درمیان دیوارهای یخ‌زدهٔ درد، پلکانی درست شد، تا از آن بالا رود و به قله‌هائی که هنوز ندیده بود، دست یابد.

و حالا به درخواست بتهوون باز گردیم. اگر بیماری ماه فوریه گوته را عذر گناه او ندانیم، شاید ضعف روحی و شکستن قلب او عذر مناسبتری باشد. می‌توان گفت در توفانی که گوته با آن درگیر بود، درخواست نامه بتهوون پرکاهی بیش نبود. به یقین می‌توان گفت که در آن روزها که خود به دردی بی درمان، و عشقی بی سرانجام دچار شده بود، یارای آن نداشت که به خیرخواهی بار درد را از دوش دیگری بردارد. امّا این خودخواهی بی‌نهایت، وقتی از روحی سرچشمه می گیرد که روشنائی و هوشمندی‌اش جهانی را به حیرت انداخته، چه کسی جرأت محکوم کردنش را دارد؟ مگر می‌توان بی اعتنائی شکوهمندانهٔ خورشید را محکوم کرد؟

با این حال دوست وفادار گوته، زلتر را در این میان بی‌تقصیر نمی‌دانم، هرچند که خود، این مطلب را زیاد به جد نمی‌گیرم. حرف من این است که اگر نبوغ را از نیکخواهی و عدالت جدا کنند چه چیز برای آن می‌ماند؟ زلتر، همنشین و محرم اسرار گوته، چرا قضیه را به او یادآوری نکرده بود؟ به‌خصوص که در این اواخر عمق موسیقی بتهوون را دریافته، و بعد از دیدار با او در سال ۱۸۱۹، عقاید قبلی اش زیرورو شده بود. این مرد که ظاهری گزنده و نهادی پاک داشت، وقتی بتهوون را با آن همه بینوائی و آن‌همه مهربانی دیده بود چشمانش از اشک پر شده بود[1] و از آن تاریخ به بعد به او اخلاص می‌ورزید. مس‌سولمنیس را پی‌نویسی کرده، گروه خوانندگانش را با صدوشصت صدا، که در آلمان آن روزگار بهترین گروه بود، در اختیار او گذاشته بود، که از آن پس بسیاری از آثار بتهوون را اجرا کردند.

امّا بی‌همتی را ببینید، که او در این ماجرا به شفاعت از بتهوون برنخاست. زلتر که چندی بعد، به هنگام درگذشت بتهوون در برابر این نیمه‌خدا سر خم می‌کرد، چگونه در آن موقع چیزی با گوته نگفت و نام بتهوون درمیان آن‌دو رد و بدل نشد؟[2]

و چنین سکوتی هولناک است و غیرانسانی. گوته در دوران حیات خود مرگ چند نفر از نزدیکان و محارم اسرار خود را دیده بود. بتهوون نیز، هر چند از محارم اسرار او نبود، پیش از او به جاودانگی پیوست.

گوته در شصت‌سالگی به ریمر گفته بود:

۱— زلتر می‌نویسد: «آن بینوا، ناشنوا و بی‌نهایت مهربان است. وقتی او را دیدم به زحمت جلوی اشکم را گرفتم.» او در سال ۱۸۲۵ نامه‌ای به رلشتاب داده بود تا به بتهوون برساند و در آن نوشته بود: «احساس می‌کنم که به یکی از قدیسان آسمانی چیز می‌نویسم.» و بتهوون از مطالب نامهٔ او به هیجان آمده، و سپاسگزار او شده بود.

۲— در نوشته های راحل که تمام افق علم و هنر مغرب زمین را دربر می‌گیرد نامی از بتهوون نیست. حتی از مرگ او چیزی گفته نمی‌شود. در صورتیکه شخصیتهای بزرگ آلمان و انبوهی از مردم در مراسم خاکسپاری او شرکت داشتند.

«کسی که از دیگران حساس‌تر است، در عین حال می‌تواند در برابر احساساتش، از همه خشنتر و بی‌اعتناتر باشد. چنین کسی باید خود را با زره ضخیمی بپوشاند تا از برخوردهای خشن محفوظ بماند. امّا این زره بیش از هر چیز بر سینهٔ آدمی سنگینی می کند.»[۱]

عقب‌نشینی در برابر مصیبتها به‌صورتی غریزی، برای گوته نوعی دفاع از خود بود، تا بدین‌وسیله تنگناهای هولناک دلواپسی را پنهان کند، و با مهارکردن اضطرابات درونی در موقع لزوم، آنها را به‌صورتی تغزلی هیجان‌انگیز نمایش دهد. وجود فانی او ابزار مقدسی بود که در خدمت آثار فکری و هنری او، دردها و عشقها و بیمهای خود را واپس می زد.

نامه‌ای از گوته به ویلهلم فن هومبولت، در اختیار دارم که چند ماه پیش از درگذشت گوته و در جواب او نوشته شده است. همبولت که احساس می کند دوست او از نزدیک شدن به فلسفهٔ هند می هراسد علت را می پرسد، و گوته می نویسد:

«مطلقاً مخالفتی با فلسفه هند ندارم. امّا از آن می‌ترسم. زیرا چنین مشربی تخیلات مرا بطرف بی‌شکلی و بدشکلی می کشد، و با این حساب حق دارم که در مقام دفاع از خود برآیم.»

به‌خصوص با نزدیک شدن مرگ، این حالت مرموز در او بیشتر می شود و بیشتر از چنین پرتگاهی می‌ترسد و فاصله می گیرد.

و بتهوون برای او حکم همان پرتگاه را دارد.

مندلسون در یادداشتهای خود صحنهٔ عجیبی را برای ما مجسم می کند. در این صحنه دلواپسیهای پیرمرد را می بینیم، که چگونه خود را واپس می کشد تا به وسوسه‌های وحشی نفس تسلیم نشود، و ماجرای او، به آشفتگیهائی می ماند که شصت سال بعد به جان تولستوی پیر نویسندهٔ سونات کروتزر می افتد.

داستان، بدانگونه که مندلسون شرح داده، سه سال پس از مرگ بتهوون روی داده است:

۳ــ ۲۴ ژوئیه ۱۸۰۹.

«... قرار بود بعدازظهر آن روز، قطعات کوتاهی از تمام آهنگسازان بزرگ، به ترتیب تاریخ حیات، اجرا کنم و برای این منظور در حدود یک ساعت فرصت داشتم. گوته در گوشهٔ نیمه تاریکی نشسته بود. به ژوپیتر می‌ماند که در پنهانگاهش می‌غرد و با صاعقه نگاهش همه‌جا را روشن می‌کند. نمی‌خواست که از بتهوون چیزی گفته شود، امّا من اولین قطعهٔ سمفونی در دومینور بتهوون را اجرا کردم. این قطعه او را تکان داد. ابتدا گفت که این آهنگ او را به هیجان نیاورده، بلکه شگفت‌زده کرده، و اثر عظیمی است!... و همچنان غرولند می‌کرد. و بعد از چند لحظه خاموشی گفت که هرچند اثر عظیمی است، با این حال دیوانه‌آساست، و حتی وحشت داشت که این آهنگ خانه را زیرورو کند، در صورت اجرا توسط یک گروه، سقف را برسر آدمی فرو ریزد ... موقعی که بر سر میز غذا نشستیم همچنان به غرولند ادامه می‌داد...»

به هر تقدیر ضربه شمشیر حریف به سینهٔ او رسیده بود. و باید مثل شمشیربازان Touche را اعلام می‌کرد. امّا حاضر به چنین کاری نبود و برای آن که افکارش به دنبال سرنوشت خود بروند ناچار از تقلب بود.

۵

و نتیجه چنین است[۲].

یکی از آن دو مرد، بتهوون، خدای شراب، پرشور است و گاهی حیرت‌زده. و دیگری، گوته، خدای المپ. کسی است که ضعفهایش را پنهان می‌کند و امپراتوری درونی او مرزهای ثابتی دارد. اما امپراتوری بتهوون آسمانی است بی‌انتها. جاذبه‌اش گیج کننده است. همت بلند دارد. به کام خطر می‌رود، و با مرگ او موسیقی‌اش بی‌سرپرست نمی‌ماند. واگنر پیش می‌آید و عصای سحرآمیزی را که از دست شاگردان جادوگران افتاده بود به دست‌های

۱— آیا منظور گوته آن بود که اگر این قطعه را ارکستر کاملی اجرا می‌کرد چه روی می‌داد؟ و شاید هم منظور بزرگتری داشت و در این فکر بود که اگر تمام انسانهای روی زمین در گردباد سمفونی دومینور می‌افتادند چه روی می‌داد؟

۲— از چندین راه گوناگون به جستجوی حقیقت رفته‌ام و همیشه به همین نتیجه رسیده‌ام.

نیرومند خود می گیرد.

امّا بتهوون هرگز از آنچه می کرد و خطرهائی که خود زنجیرشان را گسیخته بود، واهمه نداشت و نمی دانست که برای گوته، مردی که در دنیا بیش از هرکس او را سزاوار احترام می دانست، چه خطرهائی آفریده، و به همین دلیل وقتی گوته با حربهٔ سکوت با او درگیر می شد و به نامه هایش پاسخ نمی داد، رنجی می کشید که شرحش دشوار است. بتهوون تندخو بود، و در برابر ناچیزترین نقصانها گذشت نمی کرد. با این همه هرگز از رفتار عجیب گوته کینه به دل نگرفت. حتی گلایه ای هم نکرد. در دفترچه گفت وشنودهای سال ۱۸۱۹ او می بینیم که طرف او به تحقیر از گوته نام می برد و می گوید:

— **«گوته باید از نوشتن دست بردارد. آوازه‌خوانان هم وقتی به پیری می رسند از خواندن دست برمی دارند.»**

بتهوون کلام او را قطع می کند و به پرخاش می گوید:

«درهرحال گوته بزرگترین شاعر آلمان است.»[1]

بتهوون دلتنگیهای دیدار تپلیتس را هرگز از یاد نبرد، امّا سایه های تصویر گوته کم کم در نظر او محو شد و از آن دیدار جز روشنائی چیزی برای او نماند. ضعفها و ناراحتیها را فراموش کرد، و از آن پس جز بی گناهی مطلق چیزی به گوته نسبت نمی داد، و از گوته جز افتخار و نیکی در قلب او چیزی به جای نماند.

در سال ۱۸۲۲ روشلیتز می پرسد: «**شما با گوتهٔ بزرگ آشنائی دارید؟**» و بی آن که منتظر جواب بماند، شادمانه دستی به سینه می کوبد و می گوید: «**من هم با او آشنائی دارم. در کارلسباد او را دیدم. خدا می داند چند سال از آن روزها**

۱— و بعد از رفتن آن شخص، چنانکه دفترچه گفت وشنودها نشان می دهد، بتهوون دلتنگی خود را از سخن آن مرد به شیندلر بازگفته است.

۲— حافظه اش یاری نمی کند که در تپلیتس یکدیگر را دیده‌اند و نه در کارلسباد. با این حساب وقتی بتین تاریخ دریافت نامهٔ بتهوون را از تپلیتس، به جای اوت، ژوئیه می نویسد، نباید براو ایراد گرفت.

می گذرد. آن وقت ناشنوائی‌ام به این اندازه نبود. هرچند گوشم سنگین بود، و آن مرد بزرگ چه حوصله‌ای به‌خرج می‌داد که با من نیمه‌شنوا حرف بزند. و چه محبتی به من کرد. حاضرم به خاطر او ده‌بار جان بدهم.»

*

و بدینگونه آن دو مرد، دلشان پیش یکدیگر بود، بی آن که از ظاهرشان معلوم شود. و از این دو، بتهوون که بیشتر دل بسته بود، جز آزار چیزی برای دیگری نداشت، و گوته که بیشتر می‌فهمید، هرگز این راز را درک نکرد که هیچکس بیش از بتهوون همتراز و همسنگ و نزدیک به او نیست.

بتهوون در بستر مرگ، این کلام شاه لیر سالخورده را به خاطر می‌آورد که:

«ما همدیگر را فریب می‌دهیم. و گویاتر بگویم که هرکس خود را فریب می‌دهد.»

و بتهوون در بستر مرگ چنین می‌نوشت[۱]:

۱— دسامبر ۱۸۲۶.

فصل سوم

سکوت گوته

اسلحهٔ مرگبار و نیرومند گوته، سکوت او بود. و شرح دادم که چگونه بعد از دیدار با بتهوون تا به هنگام مرگ او، این اسلحه را برضد او به کار می برد.

برای پیدا کردن پاسخ این مسأله سالها قضیه را بررسی کرده‌ام و در پانزده سال از زندگی گوته از ۱۸۱۲ تا ۱۸۲۷ و پیوند او با موسیقی مدتها کاویده‌ام و در اعماق این گرداب سکوت غوطه خورده‌ام، و حالا می توانم نتیجه این تأمل را در اختیار شما بگذارم.

چیزهای تازه‌ای که در این کند و کاو به دست من آمده از این قرار است:

در این پانزده سال، گوته تمام وسایل را در اختیار داشت که مدام از حال و روز بتهوون باخبر باشد. هم افرادی در کنارش بودند که با بتهوون پیوند قلبی داشتند و هم آثار و نوشته‌های او در دسترسش بود. از سال ۱۸۱۳ به بعد، فریدریش شوتس غالباً در مصاحبت او بود. این نوازندهٔ چیره‌دست ارگ و پیانو از شیفتگان باخ، و از دوستداران بتهوون بود، و آثار این دو موسیقی دان را با ارگ و پیانو، در هر فرصتی برای او می نواخت.

از دیگر دوستان خانوادهٔ گوته، فریدریش اشمیت، از ارادتمندان بتهوون بود، که در فصل پیش از او یاد کردیم. اشمیت از مشاوران دولت وایمار، و موسیقی شناس بود، و ارادتش به بتهوون تا آنجا بود که بیشتر نوشته‌های او را از بر

بود و تنها آثار او را می‌نواخت، و به گواهی فریدریش اشمیت، گوته هرگز از شنیدن آثار بتهوون سر باز نمی‌زد.

در سال ۱۸۱۷ موسیقی‌دان معتبری به نام یوهان نپوموک هومل به وایمار آمد و در آنجا مقیم شد، هومل از مشهورترین و زبردست‌ترین نوازندگان پیانو در آن عصر بود. و این افتخار را داشت که مدت دوسال شاگرد موتسارت بود ویا بتهوون دوست و سالها رقیب هنری او بود. آشنائی آن‌دو از سال ۱۷۸۷ آغاز شده بود که در آن موقع هومل نه سال و بتهوون هفده سال داشت. قریحهٔ موسیقی هومل در سال ۱۸۰۲ به اوج رسید. کارل چرنی داستان رقابت او و بتهوون را در بدیهه‌نوازی نقل می‌کند، که در ابتدای کار عده‌ای طرفدار این و عده‌ای طرفدار آن بودند. طرز نواختن آن‌دو متفاوت بود. هومل در ظرافت و ذوق کمتر مانند داشت و نغمه‌ها، پاک و روشن از پنجه‌اش بیرون می‌تراوید. اما بتهوون در خیالپروری و استحکام لحن و شور و حرارت و مهار کردن نیروهای نهفته موسیقی استاد بود. این دو نوازندهٔ موسیقی‌دان در عین رقابت، رفیق یکدیگر بودند. البته گاهی بین آنها سوءتفاهماتی پیش می‌آمد، و بتهوون تندخو، بر سر او فحش و فضیحت می‌بارید، و نامه‌های دشنام‌آلود برای او می‌نوشت، امّا همان روز یا روز بعد کارشان به آشتی می‌کشید. به‌خصوص که هومل خوش‌اخلاق بود و دشنام را با دشنام پاسخ نمی‌داد. از سال ۱۸۰۴ تا ۱۸۱۱، هومل در دستگاه شاهزادهٔ استرهازی دستیار و سپس جانشین هایدن بود. در سال ۱۸۰۷، که بتهوون به آیزنشتادت آمده بود تا «مس در دو» خود را اجرا کند، وقتی شاهزاده از او پرسید که «**بتهوون عزیز! برای ما چه آهنگی ساز کرده‌اید؟**» هومل لبخند شیطنت‌آمیزی زد، و همین باعث شد که بتهوون خشمگین شود، و خشم او که نمی‌توانست به سر شاهزاده فرود آید، کمانه کرد و بر سینهٔ هومل فرونشست. شیندلر می‌گفت که در اثر این ماجرا مدتی میانهٔ آنها شکراب شده بود، امّا این اختلاف هم عمقی نداشت و دوستی آنها را برهم نزد، منتهی بعد از آن کمتر با یکدیگر رودررو می‌شدند تا سالهای ۱۴—۱۸۱۳، که بتهوون آهنگ معروف «نبرد ویتوریا» را ساخت و هومل اجرای معروفی از این اثر دوست پرخاشگرش را رهبری کرد، و

دوباره هومل در سلک دوستان وفادار بتهوون درآمد او به محض اطلاع از این که بتهوون به سختی بیمار شده، و در بستر مرگ افتاده، از وایمار به وین سفر کرد تا در واپسین دم بر بالین او بنشیند. چنین مردی با این همه شهرت و استادی، از ۱۸۱۷ به بعد در وایمار اقامت گزیده و هرچند در آن ایام نوازندگان چیره‌دست، اکثراً آهنگهائی را که خود تنظیم کرده بودند می‌نواختند، هومل ارادت خود را به بتهوون حفظ کرده، با اجرای آثار او خاطره‌اش را در وایمار زنده نگاه می‌داشت. گوته او را بسیار می‌دید و چیرگی اش را در نواختن پیانو می‌ستود[1]. با این ترتیب نمی‌توان پذیرفت که با گوته از بتهوون چیزی نگفته باشد. گوته خردمند بود. به داوری هنرشناسان با صلاحیت ارج می‌نهاد، و طبعاً ارزش و عظمت آثار بتهوون را بارها از زبان هومل شنیده بود، و این نیز دریچهٔ دیگری بود که در خانهٔ گوته بسوی بتهوون گشوده می‌شد.

از آن گذشته دوست وفادار و مرید او، زلتر، در تابستان ۱۸۱۹ به وین رفته بود، و این مرد که ظاهری گزنده و قلبی مهربان داشت، در این سفر بتهوون را با وضعی پریشان دیده، و با چشمانی اشکبار سر در آغوش او نهاده بود[2].

زلتر آنچه را به‌چشم دیده بود برای گوته نوشت. و از آن پس با بتهوون، این نابغهٔ تیره‌روز، همدردی می‌کرد، و آنچه از دستش برمی‌آمد برای بتهوون انجام می‌داد و او نیز قدرشناس محبت زلتر بود.

در خانهٔ گوته شخصیتهای برجسته، موسیقی‌دانان، افراد باذوق، منتقدان

۱— گوته در سال ۱۸۲۹ در گفتگو با اکرمن، قدرت هومل را در نواختن پیانو بدینگونه می‌ستاید: «همانطور که ناپلئون بر دنیا دست انداخته بود، هومل بر پیانو تسلط دارد، چیرگی این دو مرد هریک در محدودهٔ خود قابل ستایش است، و با این که هردو به عصر ما تعلق دارند، هیچکدام را درست نمی‌شناسیم.»

۲— زلتر در نامه‌ای به تاریخ ۱۴ سپتامبر ۱۸۱۹ به گوته می‌نویسد: «... به زحمت خود را نگاه داشتم که اشک نریزم...» و در همین نامه زلتر شرح می‌دهد که با آن که از رفتار عجیب او خرده می‌گیرند، در وین هیچکس در عظمت آثارش تردید نمی‌کند...» و چنین نامه‌ای، آن هم از جانب زلتر نمی‌تواند در گوته اثر نگذارد، و باز به بتهوون بی‌اعتنا بماند.

آگاه، از هر نوع رفت‌وآمد داشتند، که بعضی بتهوون را از نزدیک می‌شناختند، ونزل توماشک W. Tomaschek سازندهٔ آهنگ برای اشعار گوته، رلشتاب شاعر که نام مهتاب را او بر سونات بتهوون گذاشت، یوهان فریدریش روشلیتز موسیقی‌شناس بزرگ آن دوران، که از دوستان بتهوون‌بود وسی سال تمام با یکدیگر نامه‌نگاری داشتند و بارها دربارهٔ بتهوون با گوته گفتگو و مکاتبه کرده، و بتهوون در سال ۱۸۲۲، پیش او اعتراف کرده بود که چه ارادتی به گوته دارد[1].

این نکته‌ها را به‌خاطر داشته باشیم و باز به داستان غم‌انگیز سال ۱۸۲۳ بپردازیم که بتهوون از دست سرنوشت به عذاب آمد، مشتهایش را به در خانهٔ گوته کوفته بود تا از او یاری بجوید و آن نامهٔ «عاجزانه» را نوشته بود که در فصل پیش از آن یاد کردیم، و گوته که درگیر عشق و درگیر بیماری سخت بود، از پاسخ مضایقه کرد.

در اولین تابلوئی که از این ماجرا نقاشی کردم، به شما نشان دادم که گوته در این ماهها در چه حال و روزی بوده، و به قول خودش «**همه‌چیز را از دست رفته» و خود را «نابود شده»** می‌دیده است. حال چگونه باید این دو قضیه را پهلوی هم گذاشت که از یک‌سو می گوئیم که گوته چنان گرفتار و دردمند بود که تقاضای عاجزانه بتهوون ناشنوا را نمی‌شنود و جوابی نمی‌فرستد، و از سوی دیگر می‌بینیم که در این ایام قلب و روح گوته نسبت به موسیقی حساس‌تر و پذیراتر می‌شود. چرا در چنین روزهائی که بیش از همیشه به موسیقی عشق می ورزد در را به روی بتهوون نمی گشاید؟

عشق گوته در هفتاد سالگی به اولریکهٔ نوزده ساله همچون تب به جان او افتاده، وجودش را تحلیل برده است و او برای تقویت روح به موسیقی پناه می‌برد. گوته در هیچیک از دوره‌های عمرش اینقدر به موسیقی دل نبسته بود. در این ایام، دو زن، دو هنرمند بزرگ، حتی بیش از اولریکه قلب پیرمرد را به لرزه درآورده

۱— چگونه می‌توان پذیرفت که روشلیتز در نامه‌ای این مطلب را برای گوته ننوشته، یا حضوراً به او نگفته باشد؟

بودند. یکی آنامیلدر— ها و پتمان، بازیگر نقش لئونور بتهوون، که وقتی گوته آوای او را می‌شنید به گریه می‌افتاد[۱]، و دیگری ماری شیمانوفسکا[۲] نوازندهٔ چیره‌دست و جذاب و سی‌وسه سالهٔ لهستانی، که در کشور موسیقی الهه‌ای بی‌مانند بود.

ماری شیمانوفسکا ارفهٔ چنگ‌نوازی بود که دیو قلبها را به زنجیر می‌کشید. انگشتانش متبرک و نامش گرامی باد! به لطف او بود که پیرمرد پس از شکست در عشق اولریکه، دوباره جان گرفت و دریچه‌های آفرینش هنری در وجودش گشوده شد. این نوازندهٔ افسونگر در پانتئون گوته مدتها الههٔ بی‌همتای موسیقی بود و گوته با شعر دل‌انگیزی، سرودهٔ شانزدهم تا هجدهم اوت ۱۸۲۳، عشق و سپاس خود را نثار او کرد.

ترجمه آن را باهم می‌خوانیم:

آشتی

عشق رنج‌آفرین است.
وقتی همه‌چیز از دست برود چه کسی قلب زخمدیده را آرام خواهد کرد؟
آن ساعات زودگذر کجا رفتند؟
و چرا قرعهٔ نیکبختی به نام تو نیفتاد؟
جانت آشفته است و اندیشه‌ات پریشان
و شکوه جهان از تو رو برتافته.

۱— گوته در نامه‌ای به ماریان فن ویلمر می‌نویسد: «خانم میلدر با خواندن چهارلید بسیار کوتاه درهای بی‌نهایت را به روی من گشود.»

۲— ماریا شیمانوفسکا، در سال ۱۷۹۰ در ورشو به دنیا آمد و در جوانی، در همان سالی که گوته درگذشت، در پترزبورگ جان سپرد. گوته در ۱۸ اوت ۱۸۳۲ به عروسش نوشت: «خانم شیمانوفسکا اعجوبهٔ موسیقی و «هومل» مؤنث است که مهربانی خاص زنان لهستانی را دارد و اگر زیبائی اش بگذارد هنرش مجذوب می کند.

که در این دم
یک باره بر بال فرشته ای، موسیقی موج می زند
و نغمه به نغمه در هوا رها می شود و در جانها می نشیند
و هر ذره را از زیبائی جاودانه لبریز می کند.
چشمها اشک آلود می شوند و برترین و بهترین نغمه های خدائی را، در اشک می بینند.
قلب یک باره سبکبار می شود. حس می کند که زنده است
می تپد و شناور شدن در چنین لحظه ای را سپاس می گوید.
آرزوها بارور شده است. و ای کاش همیشه چنین بود،
و عطیه دوگانه خداوندی، موسیقی و عشق در جان آدمی می نشست[1].

گوته در تمام عمر هرگز تا این اندازه دلبستهٔ موسیقی نبود. در تابستان

۱— گوته این شعر را «آشتی» نام داد، و در سال بعد آن را در سومین قسمت تریلوژی «فریفتگی» جای داد، که مرثیهٔ «مارینباد» در قلب این تریلوژی بود. خود او می نویسد: «بعد از دیدار شیمانوفسکا که ملودیهای او لحظات خوش جوانی را در من زنده کرد، شعری برای او ساختم، که از نظر مضمون و لطف شاعرانه با «مرثیه» همسنگ بود، و آن را، آشتی نام گذاشتم و در پایانهٔ مرثیه جای دادم.»

ظاهراً مطالب گوته با واقعیات نمی خواند. دفتر یادداشتهای او نشان می دهد که شعر آشتی را یک ماه پیش از مرثیه در اوت آن سال ساخته، در صورتیکه مرثیه محصول هفدهم تا نوزدهم سپتامبر ۱۸۲۳، و بعد از بازگشت از وایمار است. با این حساب به نظر می آید که مرثیه نیز، تهمانده احساس عاشقانهٔ قبلی، و به تأثیر پنجه های سحرآمیز شیمانوفسکا نوازندهٔ افسونگر ساخته شده باشد.

قصد گوته آن بوده که نام الهام‌بخش این شعر، که در روزهای دشوار شکست به یاری‌اش شتافته، به یادگار بماند. در سال ۱۸۲٤ دربارهٔ شعر آشتی می نویسد: «این شعر بیان درد عشقی است عذاب‌آور. خانم شیمانوفسکا در لحظات دردناکی به داد من رسید، و با پنجه های سحرآمیز و هنرمندش مرا از آن همه رنج و درد رهائی بخشید.» گوته علاقه داشت این شعر به زبان فرانسه ترجمه شود، و «سوره» را برای ترجمهٔ آن تشویق کرده، قول داده بود در این کار به او کمک کند.

۱۸۲۳ موسیقی او را در خود غوطه‌ور کرد. دیگر نیازی نبود که دو الههٔ موسیقی خانم میلدر و خانم شیمانوفسکا با هنر والای خود او را «موسیقی زده» کنند، هرجا که صدای سازی می‌شنید شیفتگی‌اش گل می‌کرد. یک‌بار که درهوای آزاد قدم می‌زد نغمه‌ای را از دور شنید، دستهٔ ارکستر نظامی برای مردم‌سازمی‌زدند. عواطف شاعر برانگیخته شد، و به‌زحمت توانست علت انقلاب درونی‌اش را بشناسد. با بیم و شرم، قضیه را در نامه‌ای به زلتر بازگفت، گوئی می‌خواست خود را تبرئه کند، بهانه می‌آورد که مدتی بود به نغمه‌ای گوش نسپرده‌بودم‌وناگهان نوائی در فضای آزاد شنیدم، که خاطرات خفته را در من بیدار کرد، «اینک در وضعی هستم که اگر در کنسرت گروه خوانندگان حضور داشته باشیم، با اولین میزان،تالاررا ترک خواهم کرد. حتی نمی‌خواهم اپرای دون‌ژوان را که بسیار دوست‌دارم بشنوم... و ای کاش در این روزها مدتی در مصاحبت تو بودم تا برای الهامات خدائی مرا آماده کنی، و ای کاش می‌توانستم در این زمستان خود را از هر نغمه و هر نقشی محروم کنم؛ هرچند از چنین احساسی به خود می‌لرزم.»

مرد بزرگ سالخورده، در میان چهار دیواری تنهائی‌اش یخ زده بود، و در اعتراف گونه‌اش ضربان قلب دردمند او شنیده می‌شود. امّا چه کسی دور او دیوار کشیده بود؟ از چه می‌ترسید که نمی‌خواست از زندانش بیرون آید؟ آلمان پر از دوستان او بود، که همه او را نزد خود می‌خواندند. بیست سال تمام زلتر در برلن در انتظار قدوم او بود. در برلن، بزرگان دربار و نخبگان و مردم که با «لید»های زلتر و رایشاردت نفس او و نفخهٔ عاشقانه‌اش را حس می‌کردند و نام او را بر زبان داشتند بی‌تابانه انتظارش را می‌کشیدند. امّا او به برلن نرفت. به وین نرفت. چرا؟ از چه‌چیز وحشت داشت؟ از خوشبختی و افتخار می‌ترسید یا از نگاه مردم؟ آه! که اعتماد به نفسش را از دست داده بود. خود را می‌شناخت. از تراش دادن وجود خود چه‌شاهکارهائی به‌وجود آورده بود. مردی خردمند بود. و گردابها را می‌شناخت و نمی‌خواست در آنها فرولغزد.

بنابراین با قلب یخ‌بسته به کمینگاه زمستانی «توریتگه» بازگشت، و مدام می‌نالید که در سوراخی خزیده تا تابستان فرارسد و دوباره بتواند به بوهم

بازگردد و زندگی مطلوب خود را ادامه دهد.

در همین روزهاست که شیمانوفسکا مانند پری برفها ظاهر می شود و روز بیست‌وچهارم اکتبر، این نوازندهٔ افسونگر خانهٔ گوته را با وجود خودش روشن می کند[1].

دوازده روز دلربا! دوازده روزی بر او گذشت که با زیبائی و ظرافت و موسیقی درآمیخته بود. در شب آخر، گوته با کلامی عرفانی از این مهمان زیبا و هنرمند تجلیل کرد و شرح داد که حضور او مایه چه شادی عمیق و الهام‌بخشی بوده است[2].

۱— در همین زمستان، از هفدهم تا نوزدهم سپتامبر، مرثیه را می نویسد. شور و هیجان او زنده می شود. خانواده‌اش با او ناسازگاری می کنند. عروس و پسرش «عشق پیرانه‌سر» او را به باد ملامت می گیرند و نزد فن‌مولر نایب حکمران، از او شکایت می کنند. فن‌مولر آنها را به آرامش دعوت می کند و شعر آشتی را که به بانو شیمانوفسکا تقدیم شده بود برای آنها می‌خواند و خشمشان را فرو می‌نشاند. زیرا آنها درمی‌یابند که پیرمرد تنها با اولریکه دل نبسته، و دل در گرو مهر چندین دلبر دارد، و بدینگونه حس می‌کنند که با این ترتیب دیگر خطر ازدواج درمیان نیست.

حدس می زنم که بعد از این ماجرا ورود شیمانوفسکا در ماه اکتبر به خانهٔ گوته، با استقبال گرم تمام اعضای خانواده روبه‌رو شده باشد.

۲— در سر میز شام یکی از حاضران گفت: «بنوشیم به پاس خاطره‌ای که از خانم شیمانوفسکا برای ما می‌ماند.» و گوته با انگشت روی میز کوبیدو گفت: «من کلمه خاطره را در خصوص این بانو دوست ندارم. خاطره معمولاً از دل فراموشی بیرون می آید. امّا موجودی که امشب از او حرف می زنیم آنقدر خوب و زیباست که هرگز از یاد ما نمی رود. هرگز ما را ترک نمی گوید. همیشه با ما می ماند و ما را بسوی نیکی و کمال می برد، و در جان ما زندگی می کند و به ما الهام می بخشد. ما بسوی گذشته باز نمی گردیم ولی وقتی گذشته، از اجزای تازه و جاودانی درست شده باشد بازگشت بسوی آن ممکن است. میل و اشتیاق اگر حقیقی باشد باید خلاق باشد و چیزهای تازه بیافریند... و در این چند روز ما در کنار خانم شیمانوفسکا چنین احساسی داشته‌ایم. در این چند روز احساس تازه شدن و بهتر شدن و رشد کردن داشته‌ایم. نه! وجود او از ما جدا نمی شود، در جان ما می ماند و زندگی اش را با ما ادامه می دهد.

در این روزهای فراموش نشدنی، بتهوون در خانهٔ گوته جای خود را باز کرده بود. روز بیست و هفتم اکتبر در این خانه تریوی بتهوون را می نوازند و روز چهارم نوامبر در تالار بزرگ شهر جشنی به افتخار شیمانوفسکا ترتیب می دهند که کنسرت با سمفونی چهارم بتهوون در سی بمل گشایش می یابد و قسمت دوم برنامه با کوینتت اپوس ۱۶ بتهوون برای پیانو، ابوا، کلارنیت، کور و باسون آغاز می شود. و با این ترتیب سهم شیر از همه بیشتر می شود! گوته بی آن که نامی از بتهوون ببرد، بعد از شنیدن این قطعات به کنه‌بل می گوید: «این روزها در گردباد موسیقی چه‌چیزهای نابی پیدا شده!»، آری! زن افسونگر او را به دنیای جدید موسیقی برده بود، و گوته را واداشته بود تا در این دنیای جدید، که از آن می ترسید، گام بگذارد.

با چه معیاری باید شدت احساسات پیرمرد را در این روزها اندازه گرفت؟ عصر روز پنجم نوامبر بانو شیمانوفسکا نزد گوته می آید تا با او خداحافظی کند. گوته بی آن که چیزی بگوید او را می بوسد، و تا وقتی که زیبای هنرمند از در بیرون می رود چشم از او برنمی دارد، و چندی بعد به فن مولرنایب حکمران می گوید:

— نمی‌دانستم با چه زبانی از او که مرا به خود باز آورده بود سپاسگزاری کنم.

بعد از رفتن شیمانوفسکا گوته احساس می کند که خسته است. زود به بستر می رود. صبح آن شب احساس کسالت می کند. متأثر است. سرفه های پیاپی می کند و به تشنج می افتد. نفسش تنگی می کند. دوباره مرگ را در آستانه می بیند. در گرداب خاطرات فرومی رود. با هرکس از حال بد خود حرف می زند. با اکرمن و با هومبولت، از «مرثیه» سخن می گوید، امّا قدغن می کند که تا زنده است آن مطالب را چاپ نکنند. هم مغروز است و هم وحشت‌زده، همچون هرکول با مار هفت‌سر افسانه ای گلاویز می شود. روز شانزدهم نوامبر به اکرمن می گوید:

— دلم نمی‌خواهد از این حال بیرون بیایم. دیگر چیزی نیست که مرا به دنیا

پای‌بند کند.

این توهمات و هیجانات بی‌دلیل نبود. دوروبر او را خالی کرده بودند. بستگانش با او قهر بودند. با او کج افتاده بودند. و همین قضیه حال او را وخیم‌تر می‌کرد. میان مرگ و زندگی دست‌وپا می‌زد و راه به جائی نمی‌برد. روز بیست و چهارم نوامبر، زلتر پیش او آمد. وقتی پا به خانهٔ او گذاشت به‌وحشت افتاد. می‌پنداشت در خانهٔ اموات قدم گذاشته. همه آهسته سخن می‌گفتند. فضا یخ زده بود. وحشت بر همه‌جا سایه انداخته بود... زلتر به بالین دوست عزیز خود می‌رود. و به قول خودش او را «با تمام عشقها و تمام آرزوها تنها می‌بیند». زلتر بیست روز در کنار او می‌ماند و به اعترافات او گوش می‌سپارد. می‌داند که با این مرد اندوهگین چه‌چیزها باید گفت. می‌داند که با دوست عالیقدرش چه باید کرد و چه تمهیدی به کار باید بست تا روح او بارور شود و اعماق خود را بیرون بریزد. می‌دانست که باید «مرثیه» او را بشنود تا میوهٔ بهشتی این زایش را به چشم ببیند[1]. آنها از موسیقی سخن می‌گفتند. زلتر از هایدن حرف می‌زد. و اشکهای پرمهر باز بر گونه‌های گوته جاری می‌شد.

روز سیزدهم سپتامبر زلتر از پیش او می‌رود و گوته به شوق زندگی باز می‌گردد.

و چقدر گوته در این سالها از تأثر و مهر و ظرافت لبریز است. پنداری خود را به جذبه موسیقی سپرده، و با این حال چنانکه پیش از این گفته‌ام درخواست عاجزانه بتهوون چون پرکاهی در این توفان ناپدید می‌شود. شاید روح بتهوون نیز در این توفان با او هم‌آواز شده بود و حیرت‌انگیز است که وقتی از آن حال بیرون می‌آید دیگر از بتهوون سراغ نمی‌گیرد.

مرگ از گوته دست برمی‌دارد و سروقت بتهوون می‌رود.

وقتی خبر می‌رسد که بتهوون در آستانهٔ مرگ است، هومل موسیقی‌دان

۱ــ یادداشتهای گوته در یازدهم تا بیست‌وسوم سپتامبر حکایت دارد که بارها با زلتر «مرثیه» شاعر را بازخوانی کرده‌اند.

محبوب گوته، به اتفاق همسر، و شاگرد جوانش فردیناند هیلر رهسپار وین می‌شوند، و پیش از سفر گوته را در جریان کار خود می گذارند. وقتی هومل و همراهانش به بالین بتهوون می رسند، هنوز قوهٔ شناسائی اش را از دست نداده، فکرش درست کار می کند. از دیدار دوست قدیمی اش خوشحال می‌شود. همدیگر را در آغوش می کشند. از همه‌چیز باهم حرف می زنند. هومل و هیلر چهاربار، ۲۸ فوریه، ۱۳ مارس، ۲۰ مارس و ۲۳ مارس، ۱۸۲۷ به عیادت او می روند و هربار متوجه می شوند که نیروی او بیشتر تحلیل رفته، و خورشید بتهوون به غروب نزدیک می‌شود. در آخرین دیدار هنرمند تیره‌روز دیگر حرف نمی زند. فکهایش متشنج است. خانم هومل دستمالش را درمی آورد و عرق از پیشانی مرد محتضر پاک می کند. هیلر چهل‌سال بعد می نویسد: **«هرگز نگاه محزون بتهوون را که برای سپاسگزاری از خانم هومل به او دوخته بود فراموش نمی کنم.»**[1]

و سه روز بعد مرگ فرارسید. هومل در مراسم خاک‌سپاری او شرکت می کند، و در روز ۹ آوریل به وایمار باز می گردد و نزد گوته می رود[2].

و باز هیچ... گوته هیچ چیز نمی پرسد. گوته نمی خواهد چیزی بپرسد![3]

در سال ۱۸۲۸ در یک نقد هنری، گوته از بتهوون نام می برد، و در مورد یکی از ساخته های توماشک می نویسد:

«درباره رکوییم توماشک نباید سکوت کرد، که قطعاً از خلاقیت هنری او حکایت می کند، و حتی آن افتخار را داشته، که در عزای بتهوون و در کلیسا نواخته شود.»

و نام بتهوون در اینجا از قلم او پریده است.

و همین!... این تنها اشاره به نام بتهوون در آثار اوست.

*

۱— هیلر بعدها در کتابش این روزها را به تفصیل شرح داده است.

۲— هومل چنان زیر نفوذ بتهوون قرار داشت که در سال ۱۸۳۰ کنسرتهای منظمی برای مردم وایمار ترتیب داد و کار خود را با اوورتورهای لئونور، و نبرد ویتوریا آغاز کرد.

۳— گوته با این که می داند هومل در آخرین لحظات در کنار بتهوون بوده از او چیزی نمی گوید و با این سکوت اعصاب آدمی یخ می زند!

ما تلاش بسیار کرده‌ایم که به گنجینه اسرار گوته دست پیدا کنیم.

این کار بس دشوار بوده است. آنچه در آثار و نوشته‌های گوته کاویده‌ایم، اثری از دشمنی و مخالفت با شخص بتهوون پیدا نکرده‌ایم. ویژگیهای اخلاقی و ظاهری بتهوون، از یک سو او را مجذوب می کرد، و از سوی دیگر او را به تشویش می انداخت و آزارش می داد، و شاید به همین دلیل او را از افق خود بیرون رانده بود.

اشتباه نکنیم! گوته هرگز کلمه ای از بتهوون بد نگفته است.

جز بتهوون موسیقی دانان بزرگ دیگری هم بودند که گوته تاب تحمل آنها را نداشت. وبر Weber یکی از آنهاست. او در ژوئیه ۱۸۲۵، در آخرین سال حیاتش، به دیدار گوته می رود، در آن ایام گوته هنوز بیمارحال بود. به او خبر دادند که وبر آمده است. مدتی در سرسرا او را منتظر گذاشت. دوبار نام وبر را اعلام کردند تا اذن حضور داده شد! وبر در آن هنگام در سراسر اروپا مشهور بود. نام او با آهنگ فریشوتس Freyschut بر سر زبانها افتاده بود. گوته در سال ۱۸۲۱ در برلن و در سال ۱۸۲٤ این اثر معروف را شنیده بود. وبر بعد از تحمل آن همه تشریفات و انتظار به حضور گوته رسید و مردی از سنگ را در برابر خود دید. گوته جلال‌مآب و عبوس نشسته بود. مدتی از چیزهای مبتذل، آن هم با لحنی خشک و سرد و ساختگی سخن گفت. حتی کلمه‌ای از موسیقی به زبان نیاورد. وبر دردمند و غمگین از پیش او رفت. چنان از رفتار گوته متأثر شده بود که بستری شد و دو روز به حال تب در هتل ماند و با هیچکس حرفی نزد و روز سوم برای همیشه وایمار را ترک گفت.

در این روزها دلزدگی گوته به اوج خود رسیده بود، و در این حال وقتی وبر را با آن قیافهٔ رنجور و زشت و لاغر در مقابل خود دید، که چشمهایش را پشت عینک پنهان کرده، تودماغی حرف می‌زند، رغبتی به گفتگوی با او در خود نیافت. از این پیش هم بعضی از آثار وبر را«پرسروصدا، و هیاهوی بسیار برای هیچ»خوانده‌بود، و موقعی که اوبرن Oberon وبر را در تآتر وایمار روی صحنه می بردند، به متن منظوم آن خرده گرفت و اشعار احمقانه‌ای که برای آن ساخته

بودند باعث خشم او شد. به خاطر داشته باشیم که بتهوون هم چیزهائی در همین زمینه به وبر گفته بود.

امّا گوته با بتهوون چنین معامله‌ای نکرده بود. به یاد بیاوریم که در اولین دیدار در سال ۱۸۱۲ با چه احترام و احساسی با او برخورد کرده بود. بتهوون خود را به او قبولانده بود، و گوته از همین واهمه داشت. زیرا نمی خواست که همتراز کسی باشد. شاید موسیقی بتهوون شگفتی او را برانگیخته بود.

آنچه کاویده‌ام حتی یک مورد پیدا نکرده‌ام که گوته با موسیقی بتهوون و انتشار آن در وایمار و عرضه آن در تآتر و کنسرت مخالفتی نشان بدهد. در خانهٔ گوته بارها آهنگهایش را می نواختند و حتی به مدیریت او در تآتر وایمار، موسیقی برای اگمونت[1] و فیدلیو[2] را به اجرا درآوردند. شاید خود او این آهنگها را نمی‌پسندید ولی به‌احترام حقوق و آزادی هنری هرگز قدمی در مخالفت برنمی داشت.

این مطلب را از نظر دور نداریم که از سال ۱۸۱۵ به بعد، همه به عظمت آثار و نبوغ بتهوون اعتراف داشتند، و گوته از سال ۱۸۲۰ و ۱۸۲۱ به‌بعد چندین بار به ارزش کار او اشاره کرده بود. و براین باید افزود که گوته گوشهایش را به روی کسی که می خواست چیزی به او بیاموزد نمی بست. جان او با مهر دانش آمیخته بود. تفکر او برمبنای علم و منطق بود. از آن شاعرانی نبود که از روی نادانی و خودخواهی تاریخ را ناچیز می شمارند[3]. چنانکه در جای خود خواهیم گفت، هیچ نویسنده‌ای با چنین شور هیجان به تاریخ هنر، و به‌خصوص تاریخ موسیقی دلبستگی نداشت. وقتی می خواست یک اثر هنری را بشناسد، آن را دقیقاً بررسی می کرد و در جای خود، و در زنجیرهٔ تحولات هنر از لحاظ قالب و معنی قرار

۱— بعد از ۲۹ ژانویه ۱۸۱٤.

۲— در تاریخ ۱۹ سپتامبر ۱۸۱٦ اپرای فیدلیو را به تصویر گوته در تآتر وایمار نمایش دادند.

۳— در قسمت چهارم «اندیشه‌ها» می نویسد: «آیا مقام بالاتر از آن شاعران است یا تاریخ‌نویسان؟ باید توجه داشت که آنها رقیب یکدیگر نیستند. بلکه هردو از دوندگان و رزمندگانند. و هرکدام تاج افتخار خود را به سر دارند.»

می داد[1]. و در این ملاحظات، هرگز سلیقه و ذوق شخصی را به کار نمی گرفت، و بی دلیل جانبداری و مخالفت نمی کرد. در داوری از هوش و خرد یاری می گرفت. در همه چیز تأمل می کرد. مسائل را به روشنی می دید و درست می سنجید. در هرفرصت برای اهل هنر امکاناتی به وجود می آورد که هنر خود را به نمایش بگذارند. در سال ۱۸۱۸ به همت او، شوتز فون برکا، سه هفته تمام، و هر روز سه یا چهار ساعت آثار باخ و هندل و بتهوون برای سازهای شستی دار را، در حضور جمع نواخت. در سال ۱۸۳۰، مندلسون، به خواهش او پانزده روز تمام، روزی چند ساعت آثار برجسته کلاسیک را از ابتدای قرن هجدهم تا آن روزگار به اجرا درآورد که در این میان قطعاً کارهای بتهوون با تکنیکهای جدیدش اهمیت ویژه ای داشت[2].

و اگر دیگران چنین مقامی را به بتهوون می بخشیدند اعتراض نمی کرد. در جای دیگر گفته ام که در مسائل تکنیکی موسیقی، که جزو محدودهٔ کار او نبود، در مقابل داوری کارشناسان آن هنر سرخم می کرد، و نظرشان را می پذیرفت. در سال ۱۸۲۵ در میان دوستان موسیقی دان او، افرادی نظیر روشلیتز، شوتس، مندلسون، لوبه، توماشک، رلشتاب و حتی زلتر به نبوغ بتهوون در موسیقی معتقد بودند و در این نکته تردید نداشتند.

با تمام این حرفها گوته عظمت هنری بتهوون را می پذیرفت، او را می ستود ولی ساخته های او را دوست نداشت.

مسأله همین است. پس نمی توان براو خرده گرفت. دوست داشتن چیزی دیگری است (و کارشناس نمی خواهد). گوته همیشه در عشق و هنر صادق بود.

در موسیقی دنبال فضای زیبا و وسعت بی انتها می رفت، لیدهای

۱— دوست داشت به زبان فرانسه این مطالب را بگوید که «بهترین وسیلهٔ درک هرچیز مشاهده آن است.»

۲— روشلیتز به سفارش گوته، برای یک رشته سخنرانی دقیق همراه با موسیقی در شرح دوره های گوناگون موسیقی در ایتالیا و آلمان آماده شده بود که وبای سال ۱۸۳۱ اجرای این برنامه را به هم زد.

رنگارنگ قرن شانزدهم ایتالیا را می پسندید. از پالسترینا تا باخ، و از دون ژوان تا آرایشگر شهر سیویل، در این فراخنا جای داشتند و اوراتوریوهای حماسی هندل را در کنار Clavecin bien tempéré می گذاشت و همه را دوست داشت. و من کمتر شاعری را دیده ام که اینقدر در موسیقی ذوق و اطلاع داشته باشد.

امّا در موسیقی از دو چیز بیزار بود. یکی آن که خارج از معیار باشد و دیگر آن که از اندوه رمانتیک لبریز باشد. از آنچه ویرانگر و برانگیزنده بود یا افسرده می کرد بیزار بود.

مورد سومی هم در کار بود، که از کیفیت روحی او سرچشمه می گرفت و در قضاوت او اثر می گذاشت: گوش او «هیاهوی بسیار» را تحمل نمی کرد و به همین دلیل در سالهای آخر عمر کمتر از خانه بیرون می رفت. حتی به تآتر هم نمی رفت، مگر اینکه فوق العاده و استثنائی باشد. موسیقی مدرن او را عذاب می داد. بیشتر سمفونی ها را با پیانوی تنها برای او می نواختند تا مایهٔ آزارش نباشد! به گواهی مندلسون، بعد ازاجرای اولین قسمت سمفونی در دومینور اثر بتهوون، آن هم فقط با پیانو، گوته انگشتها را در گوش فروبرده بود و قصد فرار از تالار را داشت!

از رفتار او نباید تعجب کرد. در سال ۱۸۳۰ و در آخرین سالهای عمر هنوز دلبسته آثاری بود که موتسارت در هفت سالگی با پیانو می نواخت! از دورترین سالهای عصر طلائی بیرون آمده بود و با آن که در سالهای طولانی هوش و تفکر او به کمال خود رسیده بود، حساسیت او به همان شکل قدیم باقی مانده بود.

معمولاً مفاهیم بی آن که اندوه و رنجی بیافرینند نمی توانند بر حساسیت هنری ما اثر بگذارند، امّا گوته بعضی از مفاهیم را رنج آفرین و اندوهبار تشخیص می داد و از آنها می گریخت و به همین سبب گوته گریزان بود.

هر دوره ای معیارهای خودش را دارد[1]. معیاری از میان می رود و معیار

۱— وقتی از گذشته حرف می زنیم باید متوجه باشیم که گذشته نیز محدودهٔ متغیری دارد. در دوران بتهوون و واگنر، باخ و موتسارت جزو گذشتگان بودند، و در دوران ما بتهوون و واگنر در

تازه‌ای جای آن را می گیرد و تا جهان هست این ماجرا تکرار خواهد شد.

ردیف گذشتگان جای گرفته‌اند، و امّا وقتی ما به گذشته می نگریم، مسائل و مشکلات و نظام و تحولات روزگار خود را به نگاه خود می افزائیم و برای مثال یوهان‌سباستین‌باخ به صورتی که در فکر ما مجسم می شود، باخ در روزگار خویش، باباخ در دوران بتهوون و واگنر متفاوت است، و در هر دوره گذشتگان با تحولات نسلهای بعدی تغییر چهره می دهند.

فصل چهارم

گوتهٔ موسیقی دان

در فرانسه، از پیوند گوته و موسیقی بسیار گفته‌اند و در این زمینه زیاده‌روی کرده‌اند. در کشورهای لاتین ادیب موسیقی‌دان کمیاب است و شاید به‌همین سبب از گوته پیکرهٔ نادرستی ساخته‌اند که با حقیقت جور درنمی‌آید. اگر زیاد موشکاف و سختگیر نباشیم و دست بالا را بگیریم، گوتهٔ آماتور سخت‌کوش و برجستهٔ موسیقی است، با ذوقی ظریف و طبعی حساس، که از تکنیک موسیقی عمیقاً اطلاع ندارد و آثار موسیقی را تنها از راه احساس بسیار درخشان و نیرومند خود می‌فهمد و می‌سنجد. داوری‌های او علمی و دقیق نیست و بیشتر به مُد روز ارتباط دارد. و اگر بتهوون را درک نمی‌کند، به علت بیگانگی با هنر اوست.

با اینوصف وقتی زندگی گوته را از آغاز تا پایان بررسی می‌کنیم به این نتیجه می‌رسیم که موسیقی در کار و زندگی او تأثیری شگفت‌انگیز داشته است[1].

۱ــ در این مورد کتاب دو جلدی «ویلهلم بود»، چاپ ۱۹۱۲ Die Tonkunstin Goethes Leben قضایا را برای ما روشن می‌کند. امّا «بود» با آن که در زندگی گوته چیزی را ناگفته نگذاشته، موسیقی‌دان نبود، و برای شرح این مطلب باید به

گوته، یک «نگرنده» بود. موسیقی را نه با گوش، که بیشتر با چشمهایش می سنجید! و خود او این نکته دلچسب را چنین شرح داده بود که «در مقایسه با چشم، گوش یک حس گنگ است.» در گوته این «حس گنگ» نقش درجه اول را نداشت، زیبائیهای جهان را با تمام منفذها و روزنه های بدنش احساس می کرد و گوش برای او حکم چشم دوم را داشت.

گوته، همانگونه که باز گفته ام، زیاده حساس بود. تحمل سر و صدا برایش دشوار بود. شلوغی خیابان آزارش می داد. نفرتش از سگها به خاطر پارس کردنشان بود. از غوغای ارکسترهای رمانتیک فرارمی کرد. در تآتر از صدای طبل می هراسید، و گاهی با سروصدای طبلها از تالار تآتر بیرون می دوید. گاهی از ناراحتی اعصاب زجر می کشید، و با همین اعصاب متشنج برکشمکش روح خود مسلط می شد. ضعفها و پاشنهٔ **راشیل خود** را می شناخت، و به همین علت در دوران سالخوردگی از شهرهای بزرگ وحشت داشت.

امّا نباید اشتباه کرد! هرچند از سر و صدا نفرت داشت، با این حال کمال زیبائی او را مجذوب می کرد. صدائی بم و نیرومند داشت، از شنیدن صدای خود لذت می برد. مندلسون در رسائی صدای او در هفتاد سالگی شگفت زده بود. این موسیقی دان در خردسالی به خواهرش فانی نوشته بود: «صدای او از آوای هزار جنگجو فراتر می رود.» هروقت در تآتر وایمار، تمرین دستهٔ بازیگران را رهبری می کرد، از ته تالار صدایش به گوش همه می رسید[1].

کتاب «گوته و موسیقی» اثر هرمان آبرت، موسیقی دان سرشناس مراجعه کرد. در این کتاب دربارهٔ تأثیر موسیقی در آثار گوته، و تأثیرات شعر گوته بر موسیقی زمان خویش بحث شده است. مطالعات واسیلوسکی، اسپیتا، و ماکس فریدلندر نیز در این محدوده روشنگر نکته های بسیار است.

۱ــ «گناست» بازیگر در خاطراتش از لحظاتی یاد می کند که گوته با یک فریاد همه را ساکت می کرد. و در سال ۱۸۰۸ موقع تمرین «راهزن» عده‌ای از دانشجویان پرسروصدا را با یک فریاد سرجای خود نشاند.

کریستیان لوبه. موسیقی شناس، داستانی/ از ایام جوانی خود نقل می کند، که عاشق

و این صدای رسا را نه‌تنها در موقع خواندن شعر و دکلمه کردن، بلکه در هنگام آوازخواندن به کارمی گرفت. درکودکی هرشعری رابه صدای بلندمی خواند و از بر می کرد. در لایپزیک همراه با خواهران برایتکف آوازهای چند صدائی را می خواند. در تمام عمر هرگز شعر جدااز طنین موسیقی در ذهن او جا نمی گرفت[1]. در شعر عاشقانه اش، به لینا می گوید: «شعر مرا بخوان! شعرم را به

بود و معشوقه‌اش در وایمار هنر پیشهٔ تآتر بود و در اپرای توراندخت بازی می کرد. روزی به تآتر می رود، و در گوشهٔ نیم‌تاریکی از تالار پنهان می شود تا معشوقه اش را که مشغول تمرین نمایش بود ببیند، امّا از آن گوشه تاریک نمی تواند نظر معشوقه را به خود جلب کند، ناچار از تاریکی بیرون می آید و با ترس و احتیاط ردیف به ردیف جلو می رود و خود را به میان تالار می رساند. در این وقت معشوقه‌اش متوجه او می شود و چشم در چشم او می دوزد. لوبه هیجان‌زده روی صندلی نیم‌خیز می شود تا بهتر او را ببیند که ناگهان فریادی از لژ عالیجناب گوته بلند می شود که «این کثافت را از جلوی چشم من دور کنید!» لوبه چنان وحشت‌زده می شود که جست‌وخیزکنان از میان ردیفهای صندلی به بیرون فرار می کند و بازیگران را به خنده می اندازد. امّا بعد از فرار، تازه درمی‌یابد که گوته بر سر او فریاد نکشیده، و روی سخنش با آیلنشتاین الکلی بوده، که از پشت صحنه خود را به پیانو رسانده و یک مارش فانتزی را روی شستی های پیانو می نواخت.

۱— بیشتر اشعارش را در حال قدم زدن و آوازخواندن تصنیف می‌کرد، و از این لحاظ به بتهوون شباهت داشت. شاید به‌همین دلیل برای بسیاری از اشعارش عنوان «مسافر» را انتخاب کرده، و در قسمتی از اثر معروفش «ویلهلم مایستر» برای کشف اسرار موسیقایی اشعارش کلیدی به دست ما می دهد:

«گاهی احساس می کنم که کسی در گوش من جمله‌های موزونی را زمزمه می کند، و گامهای من در حرکت،آن وزن را به خود می گیرد و تکرار می کند. در چنین لحظاتی کلمات به روانی در ذهن من جاری می شوند و شکل خود را پیدا می کنند و به صورت تغزلات درمی آیند.»

بدینگونه ابتدا وزن در ذهن او جایش را پیدا می کرد و بعد از آن ملودی و قالب آن درست می شد. و سرانجام این چیزها جمع می شدند و به صورت شعر درمی آمدند.

آبرت در کتاب خود می نویسد شعر گوته از وزن، که در موسیقی درون او جای دارد، سرچشمه می گیرد.

آواز بخوان!» و به او توصیه می کند که پشت پیانو بنشیند و آهنگی بنوازد و شعر او را به آوای دلنشین خود بخواند. این مرزی است که شعر او را از دیگر شاعران، که تنها به کلام توجه دارند، جدا می کند. او نوعی موسیقی را از عناصر اصلی شعر خود می دانست و معتقد بود که شعر او از دل آن برمی آید و به آن باز می گردد، «مثل رودخانه، که از ابرهای برخاسته از دریا درست می شود و به دریا باز می گردد.»

از آواز که بگذریم، در فرانکفورت نواختن سازهای شستی دار، و در استراسبورگ ویولونسل را یاد گرفته بود. نسبتاً خوب پیانو می زد. از وقتی که در پایان سال ۱۷۷۵ در وایمار مستقر شد نواختن پیانو را کنار گذاشت، وتنها در موارد استثنائی، مثلاً به خواهش «ویلاند» انگشتی به ساز می زد و بیشتر دوست داشت به هنرنمائی موسیقی دانان چیره دست گوش بدهد. گاهی محور نوازندگی دوست زیبایش خانم اشتاین می شد که عود و سازهای شستی دار را خوب می نواخت، و با موقعیتی که داشت می توانست بی آن که خود را به زحمت بیندازد به نوای خوش نوازندگان طراز اول گوش بسپارد، و حتی گاهی به جای آن که به تالارهای موسیقی برود از موسیقی دانان قوی پنجه می خواست که به خانه اش بیایند و برای او و دوستانش هنرنمائی کنند.

این نکته را به یاد داشته باشیم که موسیقی برای او کار ذوقی و تفننی بود. موسیقی را برای «لذت روح و آرامش فکر» می خواست و گاهی موسیقی منبع الهام او بود. در سال ۱۷۷۹ برای «تلطیف روح و آزادی فکر» به هنگامی که ایفی ژنی را می نوشت و در سالهای ۱۸۱۵ و ۱۸۱۶ که مشغول نوشتن اپی منید بود از موسیقی کمک می گرفت و می گفت: «وقتی به موسیقی گوش می دهم بهتر می نویسم.»

اشعار او پاک و روشن بود. گاهی اشعارش را به چند شکل تنظیم می کرد. در تابستان ۱۸۱۳، یک سال بعد از دیدن بتهوون در بوهم تنها و با افکار پریشان درگیر بود. ساعت ها در کلمات جاودانی امید از دست رفته: «In te Domine speravi et non confunder in aeternum» تأمل کرد و آن را

به فضای موسیقی برد و آوای آن را به چهارصدا نوشت. زمستان بعد از زلتر خواست که برای همین عبارت آهنگی در چهارصدا بسازد. زلتر فکر او را پسندید و سفارش او را به کار بست. گوته بعد از آماده شدن کار زلتر، آهنگی را که خود ساخته بود با کار او مقایسه کرد و در نامه‌ای در ۲۳ فوریه ۱۸۱٤ به زلتر نوشت که قدرت خود را در آهنگسازی امتحان کرده و به این نتیجه رسیده که کار او «با سبک نیکولو جومللی شباهت دارد و زیاد هم بد از آب درنیامده!» و می افزاید که **«هم حیرت می کنم و هم لذت می برم که تصادفاً به چنین کاری پرداخته و به دنیای زیرزمینی روح خود راه پیدا کرده.»**[1]

امّا این احساس والای هنری در تنظیم آهنگ او را تا حد شاگردان مدارس پائین می آورد، زیرا در اینجا با زبانی حرف می زد که برای او بیگانه بود.

*

گوته از موسیقی چه آموخت؟

در کودکی در فرانکفورت با آوازهای ایتالیائی و اپرا کمیک فرانسوی آشنا شده بود[2]. در لایپزیک با کمدی‌موزیکال آلمانی که یوهان آدام هیلر در آن رشته استاد بود بیشتر آشنا شد. هیلر که گوته شخصاً اورامی شناخت نه‌تنها موسیقی دانی محبوب و پرطرفدار بود، بلکه ازبزرگترین کارشناسان موسیقی آلمان به‌شمار می رفت و ادارهٔ یک مجله هفتگی موسیقی را به عهده داشت و بطور منظم کنسرتهای موسیقی و آواز ترتیب می داد. در این کنسرتها اوراتوریوهای هاسه به اجرا درمی آمد و جوانان را به شور و هیجان می آورد. حتی شصت‌وسه سال بعد از آن ایام این شور و هیجان در قلب گوته سالخورده طراوت خود را حفظ کرده بود، تا آنجا که در مراسم هشتادودومین سال تولد گرترود شملینگ معروفترین

۱— در ۲۲ فوریه ۱۷۷۹ می نویسد: «روح من اندک‌اندک به یاری موسیقی از پیوندهای قراردادی وبی ارزش فاصله می گیرد.»

گوته بعد از بیماری هولناک ژانویه ۱۸۰۱ بیش از همیشه تشنه موسیقی بود.

۲— فرانکفورت در جنگهای هفت‌ساله، چهار سال در اشغال فرانسویها بود، و بازیگران فرانسوی دسته‌دسته برای هنرنمائی به آنجا می رفتند.

هنر پیشهٔ آن روزگار از دست رفته شعری سرودواز او تجلیل کرد. دیگر از زنان خوش‌آواز و مشهور آن دوره کورونا شروتر بود که گوته او را به استخدام تآتر وایمار درآورد و دوستی آتشینی میان آن‌دو برقرار بود که آتش آن گوته را در خود می‌سوخت! در آن روزگار که هنوز گوته به بیست‌سالگی نرسیده بود فرمانروائی مطلق دنیای موسیقی با هاسه بود که استاد بزرگ ملودیهای ناب بود تا آن که موتسارت از راه رسید و از او فراتر رفت و پس از او نوبت گلوک فرارسید.

گلوک از نظر گوته از قله‌های موسیقی بود. با این حال هرگز این‌دو با یکدیگر همکاری نکردند. در سال ۱۷۷٤ که گوته در اوج شکفتگی و غزلسرائی بود، به آهنگسازی نیاز داشت که با او همگام شود و برای همین منظور اشعارش را به دوستی داد تا برای گلوک ببرد. گلوک در آن ساعات چنان تندخو و کج‌خلق بود که حتی حاضر نشد شعرهای گوته را بخواند و بر سر دوست گوته فریاد کشید که «فرصت اینگونه کارها را ندارد، و همچنان با مارمونتل، وسداینه، دوستان شاعرش به همکاری ادامه خواهد داد.»... و افسوس!...

دو سال بعد نقشها واژگونه شد. این‌بار گلوک از گوته درخواست و التماس می کرد و در چه روزهای دردناکی دست به دامان گوته شده بود. در ماه آوریل خواهرزاده هنرمند و محبوبش نانت، که او را «ریزنقش چینی» می‌نامید و خواننده‌ای پراحساس و پرشور بود در هفده‌سالگی جان سپرد، و این خبر آتش به جان گلوک انداخت. گلوک در آن موقع در پاریس بود و فردای شبی که اپرای آلـــت را برصحنه آورده، و با ناکامیابی مواجه شده‌بود، این خبر را شنید و در گرداب درد فروغلطید. دیگر هیچ‌چیز برای او اهمیت نداشت و شکست و پیروزی در نظرش ناچیز جلوه می کرد. دیگر نمی‌خواست چیزی بنویسد... آری! نومیدی بر جان او چنگ انداخته بود، و می‌خواست شاعر گزیده‌ای شعری به همین مناسبت بسراید که بر پایهٔ آن آهنگی تنظیم کند. از کلوپشتوک یاری خواست. از ویلاند یاری خواست. هردو گفتند که این کار از گوته برمی‌آید. گوته وقتی پیام گلوک را شنید از ماجرائی که بر او رفته بود اندوهگین شد و به عالم رؤیا و تفکر فرورفت. امّا او روزهای آشفته و تب‌زده‌ای را می گذراند، در

وایمار گرفتار خودخواهیها و عشقهای گوناگون بود، و دوستی عاشقانه‌اش با خانم شارلوت فون اشتاین، از یک‌سو به او شادی و اشتیاق می بخشید و از سوی دیگر بر آشوبهای درون او می افزود. در چنین حال و روزی، برای او دشوار بود که **سوگنامه‌ای** برای خواهرزادهٔ گلوک بسازد، و هرچند ابیاتی سرود، ولی نتوانست تا آخر پیش برود، و سرودهٔ نیمه‌تمام را کنار گذاشت[1]. و استغاثه‌های گلوک بی نتیجه ماند.

گوته به خانم فون اشتاین در نامهٔ ۲۵ مه ۱۷۷۶ می نویسد: «**عمیقاً متأثر شده‌ام. قول داده بودم شعری برای گلوک، در خصوص مرگ خواهرزاده‌اش بنویسم، امّا هنوز آمادگی اش را نیافته‌ام.**»

به‌نظر می آید که مطلب دیگری در ذهن او جا گرفته است، و بهتر دیده که سوگنامه را کنار بگذارد و پایان این کار را به وقت دیگری بگذارد[2].

این آخرین‌بار نبود که گوته و گلوک سر راه یکدیگر قرار می گرفتند[3]. آثار

۱— ویلاند در نامه‌ای به تاریخ سیزدهم ژوئن ۱۷۷۶ برای گلوک شرح داده بود که گوته تنها شاعری است که می تواند چنین شعری بسراید و افسوس که حوادث مانع کار او می شود، و سپس توضیحات بیشتری می دهد: «... او را دیدم و نامهٔ شما را به او نشان دادم، و روز بعد او را در حالی دیدم که سرشار از اندیشه‌های بارور بود، و به خوشحالی از او جدا شدم. یقین داشتم که در تنهائی و تأمل سوگنامه را خواهد سرود. امّا روزهای بعد که به دیدار او رفتیم متأسف شدم، زیرا حس کردم که افکارش به چیزهای دیگری مشغول است و گرفتاریهای شخصی او را از این کار منصرف کرده، و با این حساب امیدم را از دست دادم و فهمیدم که برای تمام کردن شعری که آغاز کرده آمادگی ندارد. با اینوصف قول داده که در موقعیت دیگری به اتمام این شعر بپردازد. امّا چه وقت این فرصت را به دست خواهد آورد، باتوجه به این نکته که او را می شناسم و می دانم که روزی این شعر را به پایان خواهد رساند...»

۲— در این هنگام اولین رگه‌های «پروسرپینا» در ذهن او پیدا می شود.

۳— در پروندهٔ کوچکی، مطالبی در خصوص این فصل از زندگی تأثرانگیز گلوک جمع‌آوری کرده‌ام. نامه‌ای از خواهرزاده گلوک به آبه آرتو، به تاریخ ۱۷۷۵، و نامهٔ مؤثر گلوک به کلوپشتوک، به تاریخ ۱۰ مه ۱۷۷۶، پنج روز بعد از مرگ خواهرزاده‌اش در این پرونده دارم که شاید در نوع خود استثنائی باشند.

گلوک در وایمار طرفداران بسیار داشت[1] وگوته نه تنها اورا خالق برجسته ترین آهنگها می دانست، بلکه معتقد بود از نظر سبکهای دراماتیک و دکلاماسیون باید از او درس گرفت. دوست زیبای او کورونا شروتر بسیاری از ساخته های گلوک را با صدای دلکش خود برای او می خواند، و گوته که به فکر افتاده بود برای کاربردهای شخصی آهنگسازی را تربیت کند که در بعضی از امور هنری مشاور و مددکار او باشد کریستف کایزر را برای کارآموزی نزد گلوک فرستاد؛ گوته با گلوک تا به هنگام مرگ او نامه‌نگاری داشت. گلوک با صمیمیت پاسخ می نوشت و از ضعف و اشتباهات خود در نگارش عذرخواهی می کرد.

در این زمان گوته به تفکرات و رهنمودهای ژان ژاک روسو در زمینهٔ موسیقی دل بسته بود (۱۷۸۱). و مونودرام او با عنوان «پروسر پینا»، دنبالهٔ کار روسو در پیگمالیون به‌حساب می آید.

و در این روزها ستاره‌ای درآسمان پهناورذهن گوته درخشید که در نظر او از گلوک درخشان‌تر بود، و این ستاره هندل نام داشت. هندل که در زمان حیاتش در بیشتر شهرهای آلمان شهرت و اعتبارداشت، درژانویه و مارس ۱۷۸۱ با اجرای میهمانی اسکندر، و مسیح در وایمار نیز سیطرهٔ خود را به دست آورد. اجرای آثار هندل در وایمار برای گوته فرصت خوبی بود تا از نزدیک تمرینها را زیرنظر داشته باشد، اندیشه های تازه‌اش را در مورد دکلاماسیون با سروده‌های هندل سازگار کند. هرچند از آن پس کمتر آثار هندل در وایمار به اجرا درآمد با این حال، گوته او را در ردیف خدایان المپ موسیقی دانان محبوب خود جای داد. در وایمار پایه های دوستی گوته و زلتر ریخته شد. چند سال بعد زلتر در یکی از اجراهای «مسیح» چنان منقلب شد که از پوتسدام تا برلن را پای پیاده طی کرد و در تمام راه هق‌هق می گریست. «مسیح» چنان گوته و زلتر را به یکدیگر نزدیک کرده بود که سالها بعد طرح اوراتوریوئی را با یکدیگر ریختند، که اندیشه‌اش از گوته

۱— در کتابخانهٔ ملی حکمران وایمار پیکرهٔ نیم‌تنه‌ای از گلوک دیده می شد که هودون مجسمه‌ساز آن را در سال ۱۷۷۵ ازپاریس برای حکمران فرستاده بود.

بود. گوته این اندیشه را که اساس هر چیزبر ضرورت و آزادی استوار است برای اوراتوریو در نظر گرفته بود. طرح چنین بود که قضایا با صدای رعد در «کوه سینا» شروع شود و با رستاخیز مسیح به انجام رسد.

هرچند این طرح جامهٔ عمل نپوشید، ولی در دومین قسمت فاوست، فرجام جاودانه از همین فکر الهام گرفته و گوته غیرمستقیم از هندل تأثیر پذیرفته است.

گوته با نزدیک شدن دوران کهن‌سالی، گاهیْ پیکر خود را با آبهای گرم این رود می‌شست و نیروی لازم را به‌دست می‌آورد. در بهار ۱۸۲٤ با خواندن مقاله‌ای از روشلیتس درباره «مسیح» این آتش در وجود او زبانه کشید. اصرار داشت که آن را دوباره بشنود، و موسیقی دانان وایمار، به نیک‌خواهی، «مسیح» را در حضور او اجرا کردند، و بدانگونه که زلتر نوشته است «دوباره قلب او از شادی لبریز شد.» در آن ایام تنها چیزی که قادر بود او را از پیلهٔ سالخوردگی بیرون بکشد و از وایمار به شهر دیگری ببرد، اجرای آثار باخ و هندل بود، که این دو آهنگساز جهانی بودند و روی سخنشان با تمام دنیا بود. گوته با عشق و حرارت از باخ و هندل سخن می گفت و در نامه‌هایی که به دوستانش می‌نوشت دربارهٔ عظمت این دو چیزها می گفت. گوئی می خواست همنفس با آن دو پیامش را به تمام جهان برساند، همانطور که امروز ما مطلبی را از رادیو می‌شنویم.

او یک‌بار گفته بود: «**این نوع موسیقی برای من مثل دریاست که از دور صدایش را بشنوم.**»

و سخن او به کلام بتهوون می‌ماند که بعد از شنیدن اثری از یوهان سباستین باخ گفته بود:

«**این چشمه نیست. دریاست که ما را به خویش می خواند.**»

گوته نه تنها مجذوب زیبائی این نوع موسیقی شده بود، که ساخت زیبای آن را هم می‌ستود. او در سه سال آخر عمر ۱۸۲۹—۱۸۳۲ در خصوص ساخت مسیح، و سامسون، و یهودای مکابی مطالعه می کرد.

درپایان سال ۱۷۸۵ ستاره دیگری درآسمان اوپدیدارشد، وآن موتسارت بود.

وقتی برای اولین بار«اسیر حرم» را شنید مجذوب او شد، و احساس کرد که قلبش فشرده می‌شود. به اتفاق کایزر سالها کوشش کرده بود شکل جدیدی برای کمدی موزیکال آلمانی پیدا کند، و در لحظاتی که از کار مداوم و کم نتیجه خسته شده بودند، موتسارت به یک درخشش محصول تحقیقات چندساله‌شان را بر باد داده بود و در عین حال به چشم می‌دیدند که موتسارت آنچه را که آنها به بیهوده در جستجویش تلاش می‌کردند، به زیباترین شکل ارائه داده است: با این وصف گوته به روی خود نیاورد و از آغاز کار تآتر وایمار به رهبری گوته، آثار موتسارت در آن سلطنت می‌کرد. و تا آخرسلطنت خود را حفظ کرد.[۱]

نباید فراموش کرد که گوته، به مدت بیست‌وشش سال، از مه ۱۷۹۱ تا آوریل ۱۸۱۷، به کاری مشغول بود که برای هنرمندی مانند او، بی‌حاصل و نامناسب می‌نمود، و آن ادارهٔ تآتر شهر بود، که در آن نه تنها نمایشنامه‌های تآتری بلکه اپرا هم به اجرا درمی‌آمد.[۲] او این وظیفه را سختگیرانه انجام می‌داد. در سال ۱۸۰۸، جنگ‌وجدال با ستارهٔ آواز تآتر، کارولین یاگمان، که معشوقهٔ حکمران بود و می‌خواست از موقعیت خود سوءاستفاده کند و برصحنهٔ تآتربه دلخواه خود رفتار کند، بالا گرفت، ولی گوته ایستادگی کرد و زیر بار بی‌عدالتی نرفت. در این مدت طولانی که‌ادارهٔ تآتر را به عهده داشت ۶۰۰نمایشنامه، ۱۰۴ اپرا، ۳۱ کمدی موزیکال به تصویب و به نظارت او بر صحنه آمد. در سال ۱۷۹۵، گوته گذشتهٔ تآتر خود را بررسی و مطالعه کرد و به این نتیجه رسید که کمتر برنامه‌ای بیش از ده بار بر صحنه آمده، جز نی سحرآمیز موتسارت که بیست‌ودوبار و«اسیرحرم» که۲۵بار بر صحنه درخشیده است. بیست‌سال بعد این

۱— معلوم نیست چرا هرگز گوته به فکر نیفتاد که موتسارت را برای همکاری دعوت کند. بی‌تردید، به خاطر رعایت دوستی با کایزر، از این دعوت چشم‌پوشی کرده بود، زیرا اصولاً این هنرمند بلندمرتبه، همیشه هنرودوستی را باهم می‌آمیخت و گاهی به‌خاطر دوستی هنر را قربانی می‌کرد.

۲— تالار تآتر در سال ۱۷۷۴ آتش گرفته، هنرپیشگان پراکنده شده بودند و گوته در سال ۱۷۷۵ که این مسئولیت را به‌عهده گرفت همه‌چیز را از نوبازسازی کرد.

بررسی تکرارشد، و این‌بار این نتیجه به‌دست آمد که نی سحرآمیز[1] ۸۲ بار، دون‌ژوان ۶۸ بار، اسیر حرم ۴۹ بار، کوزی فان‌توته ۳۳بار، تیتوس ۲۸ بار، عروسی فیگارو ۱۹ بار تکرار شده، و در این میان آثار موتسارت از همه موفق‌تر بوده‌اند. در این‌حساب مایهٔ حیرت است که عروسی فیگارو از آثار دیگر موتسارت کمتر شانس داشته است! در ضمن تازمانی که شیللر زنده بود تراژدیهای او نیز در این تآتر بارها به اجرا درمی‌آمد و هواخواهان بسیار داشت. بعد از مرگ شیللر، اپرا در این تآتر بطرف کمدی تمایل پیدا کرد، و بهترین نمایشنامه‌های گوته، فاوست، تاس، ایفی ژنی و گویتس کمتر روی صحنه می‌آمد، و بیشتر نوشته‌های کوتاه‌تر او و کمدی موزیکال‌ها بازی می‌شد. Jery und Bately بیست و چهار بار نمایش داده شد، و باز موتسارت در این تآتر بی رقیب بود.

گوته به داوری مردم بسیار ارج می‌نهاد. شیللر، در نامه‌ای به گوته، از امیدی که به آیندهٔ اپرا دارد بحث می‌کند و می‌نویسد: «**همانگونه که اپرا از دل آوازهای گروهی و جشنهای شراب بیرون آمد تراژدی با اپرا درمی‌آمیزد و ساخت و پرداخت روانتری پیدا می‌کند.**» به‌نظر او اپرا خود را از قید تقلید از طبیعت آزاد کرده، به «بازی آزاد» نزدیک می‌شود. گوته در پاسخ می‌نویسد: «**امیدی که شما به اپرا دارید وملاحظات شما، در دون ژوان موتسارت به بهترین نحوتحقق پیدا کرده، ولی متأسفانه مردم دیگر از آن استقبال نمی‌کنند و بعد از مرگ موتسارت امید آفریدن چنین آثاری از دست رفته است**».

۱— جای شگفتی است که گوته از سال ۱۷۹۵ به بعد در فکر نگارش دنباله‌ای بر نی سحرآمیز بود. و با آن که بیشتر دوستانش با او مخالف بودند، از این فکر بیرون نمی‌آمد. در سال ۱۷۹۸ ایفلاند او را به شوق این کار انداخت، امّا شیللر مانع او شد. با این‌حال تکه‌هائی در این زمینه نوشت و در سال ۱۸۰۱ به چاپ رساند، که باید آن را شعر موزیکال به حساب آورد. آبرت که آن را نقد کرده، معتقد است که در مایهٔ اشعار قسمت دوم فاوست است و شکل موزیکال و موزون دارد. آواز گروهی در آن نقش اساسی را بازی می‌کند، و نثر سادهٔ آن با سجع آمیخته است.

گوته در آخرین سالهای عمر خود[1] باز تأسف خود را به صورتهای دیگری بازمی گوید و افسوس می خورد که موسیقی دانی نیست که برای فاوست او آهنگهای مناسبی بسازد:

«چنین کاری در وضع فعلی از محالات است. موسیقی آن باید به قدرت دون ژوان باشد. کاش موتسارت زنده بود و موسیقی فاوست را تنظیم می کرد.»

چند شب پیش از مرگ او، دهم مارس ۱۸۳۲ نوه‌اش والتر قطعه‌ای از دون ژوان را برای او خواند و این آخرین نغمه‌ای بود که گوش او را نوازش داد.

در میان استادانی که آثارشان در تآتر وایمار به تصویب و زیر نظر گوته بر صحنه رفت می توان از دیترسدورف، بندا، پازییلو، چیماروزا، مون سینی، دالایراک، گرتری، سالیری، سارتی نام برد. بعد از سال ۱۸۰۰ ساخته های کروبینی، مهول، بوالدیو، و بعد از سال ۱۸۱۰ کارهای پائر، سیمون مایر، اسپونتینی نمایش داده شد[3]. سیلوانای وبر واگمونت و فیدلیوی بتهوون نیز از ۱۸۱۲ تا ۱۸۱٤ بر صحنه درخشیدند. بعد از سال ۱۸۱٦ بیشتر آثار روسینی مانند موسی و گیوم تل و سمرامیس به نمایش در می آید و در این هنگام تنها اسپونتینی با او رقابت می کرد که گوته او را بسیار می ستود و با احترام و ادب آثارش را می‌پذیرفت. بعداز سال ۱۸۲۱ فرایشوتس ساختهٔ وبر، و پس ازآن اوبرن درتآتر جای خود راباز می‌کند. از آن سال به‌بعد گوته کمتربه تآترمی رود، و ازدور به امورآن رسیدگی می‌کند با این وصف به آثاری مانند اوریانته، فرایشوتس، فرناند کورتز،

۱ــ در سال ۱۸۲۷ گوته متوجه این مطلب شد که دیگر نی سحرآمیز مردم را به تالار نمایش نمی کشد.

۲ــ اکرمن در مصاحبه‌اش با گوته نام روسینی را برای تصنیف موسیقی برده بود، خود گوته به‌مه‌یربیر بیشتر معتقد بود ولی حتی یک‌بار هم نام بتهوون را که از هرکس مناسب‌تر بود بر زبان نیاورد. تا آن که در سال ۱۸۲۲ برایتکف ناشر آثار موسیقی، بتهوون‌را برای این کار انتخاب کرد. افسوس که او به امور دیگری مشغول بود و فرصت چنین کاری را پیدا نکرد.

۳ــ از گلوک نیز آثاری مانند ایفی ژنی درتوریدِ، و آرمید در این تآتر به نمایش درآید.

عروسی پنهانی در۱۸۲۶، آرایشگرشهرسویل در۱۸۲۷، کلاغ دزددر۱۸۲۸، بانوی سفید-پوش، ماسون در۱۸۲۹، توجه مخصوص دارد. امّا اوبرن، اثرِ و برخشم اورا برمی انگیزد.

و دیگر به پایان این مطلب رسیده ایم!

✿

گوته تنها به موسیقی نمایشی اکتفا نمی کرد، به موسیقی مذهبی نیز توجه بسیار داشت. دسترسی به منابع موسیقی مذهبی در وایمار دشوار بود. در حدود ده سال به همت شیللر و «هردر» سه یا چهار اوراتوریوی هایدن بر صحنه جای گرفت. عیب آنجا بود که «هردر» مسئول امور هنری مدارس و موسیقی کلیسا بود و گوته مدیر تآتر. و «هردر» از گوته گلایه می کرد که زیر پای گروه آوازخوانان کلیسا می نشیند و آنها را برای اجرای برنامه به تآتر می کشاند.

در معرفی موسیقی مجلسی ناچار به ترتیب دادن کنسرتهائی از آثار استادان اکتفا می کردند. گوته از این محدودیت ناراضی بود، و در ویلهلم مایستر، به این نکته اشاره می کند که «موسیقی باید با زندگی روزانهٔ ما درآمیزد». او در آرزوی آن بود که گروه کوچکی درست کند تا تنها به اجرای موسیقی بپردازد. و در سال ۱۸۰۷ این گروه را پایه ریزی کرد. دورهٔ تأمل و تعمق فرا رسیده بود. بعد از شکست آلمان در «ینا» Iena وقت آن بود که هرکس در خویش فرو رود تا به سرچشمه های درون خود راه پیدا کند. «بود» Bode در کتابش نزدیک شدن طبقات اجتماعی را به یکدیگر و همدردی بخشهای گوناگون کشور آلمان را در این دوره، به تفصیل باز می گوید. در آن ایّام همه احساس می کردند که بیش از همیشه در صحنهٔ تفکر و احساس به یگانگی نیاز دارند.

گوته که حیثیت و اعتبارش در این سالها به اوج خود رسیده بود، این مسأله را دقیقاً درک می کرد. زمانه حکم می کرد که همه چیز را به خاطر شخص خود نخواهد، و همه چیز را نثار جامعهٔ خویش کند. وایمار کوچک او نمونه ای از سراسر آلمان بزرگ بود. گوته دو ماه بعد از پایه ریزی گروهش، عده ای از نخبگان را گرد آورد و ابتدا این گروه را به دربار و کمی بعد، در۲۲فوریه ۱۸۱۰، به مردم

شهر معرفی کرد.

سرپرستی این گروه که ابتدا فقط به معرفی آهنگهای چهار صدائی قناعت می کرد با کارل ابرواین K.Eberwein ، نوازنده چیره‌دست ویولن و آهنگساز جوان بود که اجرای برجسته‌ترین آثار مذهبی ایتالیا و آلمان را در برنامه کار گروه قرار داد. **آثاری ازجومللی، ژزف هایدن**، موتسارت، سالیری، **فراری** در زمینهٔ آوازهای مذهبی و لیدهائی از زلتر، رایشاردت، **ابرواین**، و چند مس Messe **و بخشهائی ازچند اوراتوریو** در این فهرست بود. طبعاً ذوق و سلیقهٔ شخصی گوته در انتخاب این قطعات و آهنگها مؤثر بود، زیرا او شاعر و گرداننده این جریان بود، و قطعاً سلیقه و نظام خاص خود را در این کار فراموش نمی کرد.

درانتخاب آثار، خواه مذهبی وخواه غیرمذهبی، گوته این نظررابه همراهانش قبولانده بود که گرایشهای مرسوم آن روزگار را، به خصوص ناله های جانسوز و شکوه های گریه‌آلود و سوزوبریزهای عاشقانه را در موسیقی نمی پذیرد. حال آن که در اوضاع و احوال آن روزگار، در مملکت همه بطرف غم وغصه گرایش داشتند، و گوته، این مرد پرشور و پرکار به همچو چیزهائی اجازه ورود به گروهش را نمی داد. او به شاعرانی که به بید مجنون می ماندند و موج گریه و اندوه از فرق سرشان به پائین می ریخت لعنت می فرستاد، که در این میان **ماتیسون**، و تیدگه (Tiedge)، شاعران محبوب بتهوون نیز از نفرین او برخوردار بودند. ولی به یقین منظور گوته تغزلات آمیخته به اندوهی منطقی و جاودانه نبود. خود او در شعر شکوه‌آمیزی، در سال ۱۸۱۷، **برای زلیخای خود، یعنی ماریان فن** ویلمر می گوید: «**دوست می داشتم و دیگر دوست ندارم. می خندیدم و دیگر نمی خندم.**» و چند روز بعد به پشیمانی می گوید: «**دوست داشتم و حالا بیشتر دوستت دارم. امروز هم چون دیروز به آن ستارهٔ پرفروغ چشم دوخته‌ام. وبا تو می گویم که خویشتن را از سرهائی که در برابر تو خم شده‌اند دور نگهدار! و همانگونه باش که از آغاز بوده‌ای؟**»

و شاید کسانی چون زلتر، بهتر از هر کسی زبان او را می فهمیدند. زیرا گوته که این روزها زیر بار اندوه خرد شده بود خود را خوش و سرمست نشان

می داد.

بنابراین گوته ازموسیقی، خواه مذهبی وخواه غیرمذهبی، توقع داشت که شوق زندگی را در آدمی بیافریند و اعتماد به نفس و شور و حرارت را برانگیزد و ما را بسوی خرد هدایت کند. در موسیقی نظم را می خواست و روشنائی روح و جاودانگی را می طلبید. ودیگر هیچ!... بدینگونه با هندل همفکر و همخون بود. آپولن وایمار، و هرکول انگلیسی با یکدیگر در یک مسیر افتاده بودند. بتهوون نیز از این دو دور نبود ولی فرقش با هندل این بود که در خط او گام نمی زد و برای خود راه مشخصی داشت، و طبع آشفته اش مانع از آن می شد که خود را چنانکه هست نشان دهد... خودمان را با این حرفها گول نزنیم. گوته و هندل منظورشان یکی بود. هر دو در جستجوی خوشبختی و آرامش بودند، زیرا از سعادت و آرامش محروم بودند. خود گوته این مطلب را به فن مولر، نایب حکمران، گفته بود که «ناپلئون موسیقی لطیف و اندوهگین را دوست داشت، زیرا از احساسات لطیف عاری بود و اندوه در جانش چنگ نمی انداخت. و در واقع آنچه با او در تضاد بود و وجودش را کامل می کرد می طلبید.» گوته می گفت که از ملودیهای نرم و احساساتی بیزار است»، و می گفت که «به موسیقی زنده و پرشور نیاز دارم تا مرا سر پا نگاه دارد و شوق و حرکت را در من برانگیزد. ناپلئون آدم سفاکی بود و به موسیقی ملایم نیاز داشت، ولی من برعکس، آدم سفاکی نیستم و به همین دلیل موسیقی شاد و پرشور و مؤثر را دوست دارم. آدم به چیزهائی تمایل دارد که در وجودش نیست.»

در گروه او و خانه او موسیقی شادی انگیز غیرمذهبی، ترانه های عامیانه و موسیقی پرشور مذهبی جای برجسته ای داشت. کوارتت سازهای زهی را دوست داشت، و در این مورد با بتهوون هم سلیقه بود که می‌خواست آنچه دردل دارد، از آغاز تا پایان، با کوارتت بیان کند، و دوست داشت که با ارابه چهاراسبه بسوی الههٔ هنر بتازد. آنچه گوته می پسندید لذت خردمندانه بود.

در این معنی، در نامه ای به زلتر می نویسد: «چهار مرد خردمند که با هم تفاهم داشته باشند، سرانجام به مقصود می‌رسند، و در این میان هرکدام می‌توانند

فردیت خود را حفظ کنند و هدف عمومی را تشخیص دهند.»

گوته از آن نوع موسیقی جدید که اعصاب را به‌شدت تکان دهد تفرت داشت، و معتقد بود که این آهنگها به روح آدمی حمله‌ور می‌شوند و غافلگیرانه بر آن ضربه می‌زنند. و برای هنرمندان جدید عصر خویش، تعبیر «شهاب زودگذر» را به‌کار می‌برد، و احتمالاً منظورش محکوم کردن یا به قرنطینه بردن اپراهای وبر، و بخشی از سمفونیهای بتهوون بود که توفان و کولاک برپا می‌کردند.

امّا گروه او بیش از هفت‌هشت‌سال پایدار نماند، و بعد از او تآترش، بقول خود او، آنچنانکه در ویلهلم‌مایستر اشاره کرده، با زهر این «پرنده‌های پرهیاهوی پرگر» درآمیخت، و هنر پیشه‌نماها در آن راه یافتند... به هر تقدیر بعد از سال ۱۸۱٤ گوته از اینگونه تلاشها برکنار ماند و تنها چند موسیقی‌دان در خلوت خانه‌اش با او همراز و در رفت‌وآمد بودند.

▫

در روزهائی که گوته گمان می‌کرد سرچشمه‌های موسیقی خشک شده، و تمام دریچه‌ها به روی او بسته شده، ناگهان افق تازه‌ای در مقابل چشم او پدیدار شد. آشنائی بیشتر، با **موسیقی یوهان‌سباستین‌باخ**، او را به دنیای وسیع و بی‌پایانی فرا برد.

باخ هرگز در وایمار ناشناخته نبود. مردم وایمار با او خویشاوند و همسایه بودند. او در سال ۱۷۰۳ چند ماهی را در وایمار گذرانده بود، و در سال ۱۷۰۸ به وایمار آمده، نه‌ماه ماندگار شده بود و ارگ‌نواز و مدیر تالار موسیقی بود و در این مدّت شاگردانی پرورش داد که تا نیم‌قرن بعد از او سنّتش را در موسیقی حفظ کردند[1]. همسر حکمران نیز که از خانواده **برنسویک‌بودو** در نوازندگی پیانو مهارت بسیار داشت، مدتها شاگرد یوهان‌ارنست‌باخ بود و همراه **ژان سباستین** به وایمار آمده بود. وانگهی هنوز پس از سالها، در وایمار کسانی مانند

۱ــ یوهان کاسپ فوگلر از شاگردان باخ تا سال ۱۷٦۵ زنده بود و بیش از چهل‌وچهار سال از برجسته‌ترین ارگ‌نوازان وایمار به‌شمار می‌آمد.

کنت ولف بادیسون می‌زیستند که می‌گفتند برای موسیقی باخ «می‌میرند»، و البته گوته با سلیقهٔ آنها موافق نبود. دوست موسیقی‌شناس گوته، روشلیتس در سال ۱۸۰۰ خبردار شده بود که آخرین دختر باخ در بدبختی و فقر زندگی می‌کند و بخاطر کمک به معیشت او کنسرتهائی ترتیب داد (بتهوون نیز با علاقهٔ بسیار در این کار خیر شرکت کرد). بـــر این مطالب بیفزائیم که در سال ۱۸۱۰، زلتر سخنرانی کوتاهی دربارهٔ باخ و رقیبان و پیشگامان او ایراد کرد. گوته با توجه به این قضایا، تازه متوجه اهمیت یوهان‌سباستین‌باخ ومقام بزرگ او در تحول موسیقی شد.

امّا از سال ۱۸۱٤ به بعد، گوته به کنه قضیه پی برد و از تأثیر شگرف باخ در دنیای موسیقی آگاه شد. باعث این آگاهی، دوست و همنشین او هاینریش شوتس بازرس حمامهای آب گرم برکا، و موسیقی‌شناس خوش‌ذوق بود، که گوته را با این سرچشمه پیوند داد. شوتس آدم چاق‌وچله و کوتاه‌قد و سردماغی بود، که حرکات مضحکی می‌کرد. کلاه استوانه‌ای شکلش را کج می‌گذاشت و صورت سرخ‌وسفیدش از زیر کلاه توی چشم می‌زد. شوتس از شیفتگان باخ بود، و چندین بار از کیتل آخرین شاگرد باخ دست‌نوشته‌هائی از آثار او را خریده، به خانهٔ گوته برده بود تا برای او اجرا کند. گوته بارها به Clavecin bien Tempéré گوش سپرده بود، و هرگز از آن خسته نمی‌شد، و از شوتس درخواست می‌کرد که پرلودها و فوگهای او را بنوازد. و کارهای باخ را با حسابهای دقیق ریاضی مقایسه می‌کرد، که باوجود سادگی نتایجی شاعرانه وعظیم و باورنکردنی دارد. علاقهٔ مشترک گوته و شوتس باعث شده بود که این دو، مرتب یکدیگر را می‌دیدند، گاهی این و گاهی آن سراغ دیگری می‌رفت، و بی‌معطلی پیانو بکار می‌افتاد و الهامات خردمندانهٔ باخ فضا را پر می‌کرد. گوته در سال ۱۸۱۸، به مدت سه هفته روزی سه‌چهار ساعت به موسیقی باخ گوش می‌داد. به قول خودش «دربـــتر درازمی کشیدم وشوتس برایم ازباخ می نواخت.»

گاهی شب فرامی‌رسید و شوتس، همچنان به نواختن مشغول بود. گوته، زلتر، شوتس در گوشه و کنار می‌کاویدند و نسخه‌هائی از آثار باخ را پیدا

می کردند و به هم هدیه می دادند. نسخه های کورال، و Clavecin bien Tempéré دست به دست می گشت. زلتر اولین کسی بود که **سودای مصیبت مسیح بنا به روایت ماتیوی مقدس** را در دل گوته جا انداخت، او «گروه آوازخوانان» خودرابه رهبری مندلسون روانه کردتاآثارباخ را اجرا کنند[۱]. نامه های زلتر در آن روزها حاکی از آن بود که اُرگها چگونه زنجیر گسیخته اند و اقیانوسها به غرش درآمده اند[۲].

سابقه نداشت که گوته تا این اندازه از لذت موسیقی اشباع شود، و در عین حال لذت او با خرد درآمیزد. نامه های او و زلتر در این سالها به کاوش— نامه های عملی شباهت پیدا می کند. گوته در این ایام جلد دوم مقالات روشلیتز را در خصوص آهنگهای باخ برای پیانو، بارها مطالعه می کند. گاهی با شور و اشتیاق، از زلتر چیزهائی دربارهٔ خاندان کوپرن، آهنگسازان قرن هفدهم فرانسه، و تأثیر آنها بر یوهان سباستین باخ سؤالاتی می کند، و گاهی نبوغ خود را با آن ابعاد گوناگون به کار می اندازد تا ارتباط اصول هنری علمی را با کیفیت و قدرت اعضای بدن آدمی پیدا کند. او رابطهٔ جسم و روح را در موسیقی دنبال می کند، و اهمیت وضع دست وپای باخ را در کمال هنری او زیر ذره‌بین می گذارد![۳]

۱— پیش از اجرای آثار باخ در برلن، مندلسون پانزده روز در وایمار بود، و به خانهٔ گوته رفت و برای او قطعاتی از باخ را نواخت. گوته خوشحال بود و با لذت و علاقه به مندلسون گوش می داد.

۲— زلتر می نویسد که: «هریک ازلوله های اُرگ، به هنگام اجرای قطعه ای از باخ، با قدرت و اراده سخن می گویند و هیچگونه تصنع و اجبار در کارشان نیست. گوته معتقد است که موسیقی باخ، افکار روسو را به‌یاد می آورد. و به تعبیر بسیار زیبائی می گوید: «پنداری این هارمونی جاودانه با خود سخن می گوید، همانگونه که خداوند لحظاتی پیش ازآفرینش جهان با خود سخن می گفت.»

۳— در نامه ای به تاریخ ۱۸۰۸ به زلتر می نویسد: «انسان می تواند در خودش و اعضای سالم خود نیرومندترین دستگاههای جهان را پیدا کند و به کار گیرد. «گوته مخالف جهان‌بینی، ریاضی دانان و فیزیکدانان بود که به دستگاههای ساخت بشر معتقد بودند، ولی توجهی به خود انسان نداشتند، که از تمام آن دستگاهها کاملتر بود.

نگاه او از دوران یوهان‌سباستین باخ نیز دورتر می رفت و به دوران «پیش از کلاسیک»، که از آن کم می‌دانست، کشیده می‌شد. و در این مسیر با پولیفونی آوازی در قرن شانزدهم آشنا شد. کندوکاو او در مسائل گوناگون علم و هنر بی‌سابقه نبود. در سال ۱۷۸۸ نیز در سفر به رم به یاری دوستش کریستف کایزر، به دقت به نغمه‌های پالسترینا، مورالس، آلگری و دیگر استادان موسیقی در قرون وسطی توجه کرد و به زیبائی آنها پی برد، و در میلان درباره آیین (rite) آداب مذهبی سرودهای پدر آمبرواز، روحانی و شاعر قرون وسطی، مطالعاتی کرد.

پس از آن گوته، کایزر را مأمور کرد در خصوص موسیقی عهد قدیم تحقیقاتی کند، زیرا دریافته بود که ریشهٔ سرودهای مسیحیت باید در آنجا باشد. بعدها در سرودهای عید «پاک» که در کلیسای یونانی خوانده می شد، دقیق شد و به این نتیجهٔ شگفت‌انگیز رسید که سرودهای رومی با آوازهائی که در سیستین شنیده بود خویشاوندی دارند و از زلتر خواست که درباره موسیقی قدیم بیزانس (روم شرقی) مطالعه کند. امّا اطلاعات زلتر دربارهٔ عهد قدیم چنان ضعیف بود که حتی معنی کلمهٔ «بیزانس» را نمی دانست!

گوته در وجود روشلیتز، سیسرون موسیقی را می دید و او را صاحب دانش بسیار در این زمینه می‌دانست امّا از دعوت و به‌کار گماشتن او تردید داشت، زیرا تصور می کرد که زلتر را مکدر خواهد کرد[1]. گوته کتاب‌های

گوته در کاوشهای خود در مورد باخ به نتایجی رسیده بود که فرضیهٔ او را ثابت می کرد. چون معاصران باخ گفته بودند که این هنرمند پاهای چابک و ورزیده‌ای داشت که حرکات آن در نواختن ارگ به او کمک می کرد. گوته معتقد بود که اگر باخ این پاها را نداشت روح او به عظمت خود نمی‌رسید، زیرا میان جسم و روح یک هنرمند روابط نزدیکی وجود دارد.

۱— باز به این مطلب اشاره کرده‌ام که گوته چقدر جانب دوست را نگاه می‌داشت و گاهی چنان افراط می کرد که به «رفیق‌بازی» متهم می شد و همین کار گاهی به زیان او تمام می‌شد.

روشلیتس را مرتب می خواند و به خصوص در آخرین روزهای عمرش که کمتر از خانه بیرون می رفت بیشتر در تاریخ موسیقی مطالعه می کرد[۱].

ولی عطش او با این چیزها فرو نمی نشیند. در موسیقی و در هر زمینه ای روح او در جستجوست. می خواهد در تمام عرصه های علم و هنر تجربه کند و به فرضیه های علمی دست یابد، و در کنار «فرضیه رنگ ها»ی خود، می خواست به «فرضیهٔ صوت ها» هم دست پیدا کند، و در چند گونگی پدیده ها، ابتدا و مرکز آنها را بیابد.

دراین مسیر تحقیقی با چند همکار بلندپایه گفتگو ومکاتبه داشت، و کاربردهای علوم طبیعی را در موسیقی به بحث می گذاشت. یوهان فریدریش کریستیان فِرنه بورگ ریاضی دان، و ارنست کلادنی استاد مشهور علم اصوات (آکوستیک)، از دانشمندان همکار او بودند. در تمام این سالها انیس و همدم همیشگی او زلتر بود که اطلاعات محدودی از علوم داشت و گوته دانش مدرسه ای او را به باد نیشخند می گرفت. از دیگر مشاوران او کریستیان شلوسر جوان و هوشمند بود که گوته علاقه داشت روزی به یاری او اصولی را که در ارتباط با موسیقی یافته بود روی کاغذ بیاورد، ولی شلوسر از این کارها روی گردان بود. گوته که بی کمک او قادر به تنظیم «فرضیه صوت ها»ی خود نبود، با این حال حاضر نبود از طرح خود دست بردارد و در سال ۱۸۲۷ فرضیهٔ خود را روی یک تابلو رسم کرد و به دیوار اتاق آویخت. جای آن دارد که فرضیه ها و کاوشهای او در میان زیباشناسان و موسیقی دانان معاصر به بحث گذاشته شود. هانس یوآخیم موزر کتابی به نام «گوته و دانش موسیقی» نوشته، و

۱ــ از ۱۸۲٤ تا ۱۸۳۲ کتابها و مقالات زیادی را دربارهٔ موسیقی مطالعه کرد: به خصوص آثار روشلیتس در پیرامون فوگ، منشاء اپرا، موسیقی کلیسا، و نوشته های ارلاندولاسو، و مجلات و نشریات موسیقی را به دقت و حوصله می خواند.

نباید فراموش کرد که گوته بیشتر متوجه جنبه های آموزش موسیقی بود، و در ویلهلم مایستر، موسیقی را پایهٔ آموزش می داند، و موسیقی در هرچیز که موضوع مطالعه قرار می گرفت مدعی راهنما به شمار می رفت.

هوگوریمن در کتابی فرضیات گوته را به نظر قبول نگریست است.

معمائی که ذهن او را تا دم مرگ به خود مشغول کرده‌بود کیفیت تنالیتهٔ‌مینور بود. در این مورد با زلتر در سالهای ۱۸۰۸ و ۱۸۱۰ و ۱۸۲۱، و با شلوسر در سالهای ۱۸۱٤ و ۱۸۱۵ دربحث‌وجدل بود. پاسخ زلتر او را قانع نمی کرد، زیرا او به شرح فیزیکی‌صوت به وسیله تقسیمات سیم متوسل می شد و معتقد بود که فاصلهٔ سوم کوچک محصول خود به‌خودی طبیعت نیست بلکه از کاستن فاصلهٔ سوم بزرگ به دست می‌آید. امّا گوته نظر او را نمی‌پذیرفت و می گفت سرچشمهٔ موسیقی فطرت انسان است. بنابراین باید پاسخ را در فطرت آدمی جستجو کرد نه در آلات و ابزاری که به دست او ساخته می‌شود. «**سیم و تقسیمات آن در مقایسه با گوش موسیقی‌دان چندان اهمیت ندارد. حتی می‌توان از این جلوتر رفت و گفت که پدیده‌های طبیعی نیز در مقایسه با انسان که آنها را ابتدا مهارمی کند و همه را به دلخواه تغییرشکل می‌دهد چندان اعتباری ندارد.**»

امّا گوته تا حدودی شرح و تفسیر شلوسر را می‌پذیرفت که معتقد بود که دو تنالیته ماژور و مینور، دو حالت متفاوت از یک چیز و یک لحن و یک صدا هستند. «**اگر عناصر این صدای واحد از هم باز شوند ماژور از درون آن به بیرون فواره می‌زند و اگر عناصر به هم فشرده شوند مینور زائیده می‌شود. در مرکز این عنصر، صدای ژرف‌تر جای دارد و در پیرامونش صدای بالاتر...**». گوته و شلوسر بر مبنای این مطلب، هریک چیزهائی می گفتند و با یکدیگر توافق نداشتند. شلوسر که به افکار رمانتیک مذهبی گرایش داشت، معتقد بود که مرکز ثقل موسیقی را باید در اندوه درونی که به خود می‌پیچد و خود را از طبیعت خارجی جدا می کند پیدا کرد. بر اساس این نظر تنالیتهٔ مینور، که بیان صمیمی‌تری دارد از **اعماق قلب** بیرون می‌آید. در این زمینه گوته معترض بود و حاضر نبود قبول کند که اندوه از مرکز ثقل روح و هنر زائیده می‌شود و اعتقاد داشت که طبیعت آدمی گرایش دوگانه‌ای دارد. از یک سو به عینیات و حرکات دنیای خارج تمایل دارد و از سوی دیگر به ذهنیات و تمرکز درونی متوجه می‌شود. و با این حساب «ماژور»

مطالبی را بیان می کند که روح را به حرکت و هیجان می آورد و در بیرون طرح ریزی می شود، و بر فرض که بپذیریم «مینور» از تمرکز زائیده می شود، این تمرکز به معنی اندوه نیست و هیچ نسبتی با آن ندارد. نه!... و هرگز نه!...

زیر چنین باری نباید رفت! (و گوته که از شادی سخن می گفت و می خواست اندوه رمانتیسم را به جارو بروبد نمی توانست نظر شلوسر را بپذیرد). در پولونز که در مقام مینور است چه چیز اندوهگینی وجود دارد؟ پولونز رقص و حرکت است و موضوع اجتماعی دارد، جامعه‌ای که بسوی یگانگی می رود، و یکی در دیگری محو می شود. چنین حالاتی از شادی حکایت می کند یا از اندوه؟[1]

و نمونهٔ دیگر مارسییز سرود ملی فرانسه است؛ که ظاهراً بتهوون آن را نشنیده بود، و به هرحال در نوشته هایش نامی یا اشاره‌ای از آن نیست و نمی دانم چرا؟ زیرا در ۱۸۱۳ آنجا که می خواهد در «نبرد ویتوریا» حضور فرانسویها را نشان دهد از مارش خشونت آمیز مالبرو کمک می گیرد![2]

امّا گوته، مارسییز را در میدان جنگ، در آرگون، در والمی، در ماینس شنیده و از شنیدن آن به لرزه درآمده بود و مارسییز را که در مقام مینور است، غمگین و تهدیدبار خوانده بود، و منظورش از «غمگین»، آن نبود که مارسییز اندوه انگیز و نومید کننده است. برعکس، در مارسییز نوعی انفجار خشم و کین احساس کرده و نوشته بود:

«چیزی از این هولناک‌تر ندیده‌ام که مارش نظامی در مینور باشد، زیرا در

۱— در بخش هفتم «اندیشه ها» می نویسد: «مقام مینور هارمونی عشق و اشتیاق را با خود دارد و تمایلی به چیزی دور از دسترس را می نمایاند که باجان آدمی درمی آمیزد.»

۲— در مورد مارسییز از اطلاعات دو موسیقی شناس بزرگ فرانسه و آلمان بهرهٔ بسیار برده‌ام. یکی ژولین تی یرسو، که تاریخچه مارسییز و آفریننده‌اش روژه دولیل را نوشته، و دیگری پروفسور ماکس فریدلندر، که ترانه ها و نغمه های توده‌ای قرون هجدهم و نوزدهم آلمان را به استادی می شناسد. در پیوست این بخش از کتاب «گوته و بتهوون» بحث کوتاهی دربارهٔ مارسییز، تاریخچهٔ آشنائی مردم آلمان با این سرود و درک نادرست آنان را آورده‌ایم.

این حال دو قطب به هم سائیده می‌شوند و قلب آدمی را به جای بی‌حس کردن به درد می‌آورند. که عجیب‌ترین نمونهٔ آن مارسیز است.»[1]

۵

با این حساب می‌بینیم که گوته در موسیقی چه تجربه‌ها و چه اطلاعات وسیع و عمیقی داشت، از نظر عملی هم با موسیقی بیگانه نبود و آثار استادان را بسیار شنیده بود. و با مطالعات تاریخی و علمی وبررسی‌های زیباشناسی به دانش موسیقی خود وسعت بسیار بخشیده بود. امّا با تمام این دانائیها و تجربه‌ها کمبودهائی در کار او دیده می‌شد و در محدودهٔ موسیقی طبعاً کم‌وکسرهائی داشت.

از نظر دانش موسیقی شاید چیزی کم نداشت. حتی به نیازهای تازهٔ موسیقی پی برده بود و خود در این زمینه در کار و تلاش بود: در ژوئن ۱۸۰۵ در حاشیه‌ای که بر «برادرزادهٔ رامو» نوشته[1]، دو جریان را در موسیقیٔ عصر خود تشخیص می‌دهد که یکی از ایتالیا آمده و بیشتر آوازی و ملودیک و دیگری از آلمان برخاسته و سازی وهارمونیک است. گوته درجستجوی استادی بود که این دو جریان را با هم آشتی دهد و مرز احساس و ساز را یکی کند.

و به نتیجهٔ درستی رسیده بود. امّا کسی نبود که به او بگوید:

«استادی که دنبال او می‌گردی ظهور کرده، و نامی جز بتهوون ندارد!» و افسوس که در این تاریخ، در سال ۱۸۰۵، هنوز چیزی از بتهوون نشنیده بود.[2]

۱— گوته در نوزدهم فوریه ۱۸۱۵ ماجرای بیست‌ودو سال پیش خود را در نبرد ماینس و در محاصره فرانسویها می‌نویسد: «آنچه در ما تأثیر کوبنده داشت سرودخوانی سوارکاران بود که در سکوت مطلق تا نزدیک ما تاخت می‌آوردند و ناگهان همراه با موسیقی مارسیز همصدا می‌خواندند. این سرود انقلابی غمگین و تهدیدبار بود. سوارکاران با هیجان آن را می‌خواندند. ضربها با طوری تنظیم کرده بودند که تأثیری هولناک داشت.»

۲— زلتر که در این مورد اطلاعی نداشت به گوته می‌گفت که: «شما و برادرزادهٔ رامو پیش از من با موسیقی کنار آمده‌اید!»

۳— پنج ماه بعد از این تاریخ، برای اولین بار قطعه‌ای از بتهوون شنید.

و راستی آیا توانائی موسیقی از نظر توصیف و بلاغت حدودی دارد؟ — در سال ۱۸۱۸ در جواب آدالبرت شوپکه در مورد حدود موسیقی گفته بود: «**در آنجا که حواس ما موسیقی را دریافت می‌کند مرزی نیست امّا در آنجا که حواس ما دریافتهایش را به درون انتقال می‌دهد حدود آن مشخص می‌شود.**»

گوته برتری موسیقی را در این نکته می داند که از مرحلهٔ عقل فراتر می رود و به سرزمینی دست می یابد که کلام و تفکر منطقی را در آن راهی نیست. گوته موسیقی را به چنین افتخاری می رساند و در گفتگویش با ا کرمن، ابتدا از پیشی گرفتن ضمیر ناخودآگاه بر عقل و هوش سخن می گوید و سپس شرح می دهد که «**در موسیقی این حالت به بالاترین درجهٔ خود می‌رسد، زیرا موسیقی به مرتبه‌ای می‌رسد که دست عقل به دامنش نمی‌رسد، و به چیزهایی دست می‌یابد که وصفش از عهدهٔ هیچکس برنمی‌آید.**»

بتهوون نیز در نامه ای به بتین عین همین مطلب را می نویسد:

« **موسیقی یگانه چیزی است که می‌تواند خود را از مادهٔ بپیراید و وارد جهانی شود که فراتر از آنستکه ما انسانها را احاطه کرده، و هرگز انسان نمی‌تواند بر چنین جهانی جز با موسیقی تسلط پیدا کند.**»

و این کم چیزی نیست که آن بزرگ مرد، خداوندگار هوش و خرد، در پایان عمر چنین مقامی را به مکاشفات موسیقی می‌بخشد، و باز می بینیم که گوته و بتهوون با هم اتفاق نظر دارند.

حالا باید دید که فهم موسیقی گوته در سر راه خود با چه مانعی برخورده، از پیش رفتن باز ایستاده بود؟ قطعاً از نظر مسائل ذهنی مانعی در راه او نبود. امّا باید به سن وسال و تعلق هر فرد به نسل و زمانهٔ خویش توجه داشت و در این نکته دقیق شد که گوته متعلق به چه نسل و چه دورانی بود؟[1] و چه موسیقی دانانی را

۱ــ گوته به هنگام مرگ یوهان سباستین باخ یکساله بود. در مرگ هندل ده‌سال داشت، و با چیماروزا در یک سال به دنیا آمده بود. در مرگ جوهللی بیست‌وپنج ساله بود. به هنگام گذشت موتسارت چهل‌ودو سال و در مرگ هایدن شصت‌سال داشت. با تولد وبر به

بهتر می‌فهمید؟ گوته همسال چیماروزا، و کم‌وبیش با هایدن و موتسارت هم‌عصر بود، و طبعاً احساسات و عواطف وبر، شوبرت، برلیوز و هم‌نسلان آنها برایش نامفهوم بود. کدامیک از ما توان آن را داریم که پس از نیم قرن زندگی، جوانی را از سر بگیریم؟ امّا باز هم گرهی در بحث ما فروبسته می‌ماند. زیرا درمی‌یابیم که بتهوون نابغه‌ای نوگرا بود و از نسل گوته چندان فاصله نداشت. پس چرا گوته او را چنانکه باید نشناخت؟ ما تا اینجا شرح داده‌ایم که چرا آن دو با هم تفاهم نداشتند.

بدیهی است که اگر نوگرائی وبر و شوبرت و برلیوز با ذوق او سازگار نباشد چندان عجیب نیست. چه آنها از نسل دیگری هستند و در این میان می‌توانیم ناسازگاری او را با شوبرت از نزدیک بررسی کنیم:

شوبرت در سال ۱۸۱٤، در هفده سالگی قطعاتی تصنیف کرد که در نوع خود ممتاز بود. در سالهای بعد برای چند شعر گوته آهنگهائی ساخت که از همه بهتر Roi des Aulnes بود. دوست او «اشپاون» این قطعه را با نامهٔ شوبرت نزد گوته برد، که درخواست کرده بود اجازه دهد آهنگ خود را به نام او زیور دهد. گوته نه تنها پاسخی به این نامه نداد، بلکه به سروده شوبرت نیم نگاهی نینداخت، نه به این سبب که از آن خوشش نیامده بود، بلکه فرصت این کار را نداشت. و از شوبرت چیزی بیش از آن نشنیده بود. و شاید حق داشت! در سال ۱۸۱۸ چه کس نام شوبرت را شنیده بود؟

بی‌اطلاعی او از ساخته‌های شوبرت چنان بود که ده سال بعد، در شانزدهم ژوئن ۱۸۲۵، کوارتتی از مندلسون، و چند آهنگ بسیار زیبا بر اساس اشعار «دیوان» خودش از شوبرت به دست گوته رسید، گوته به مندلسون مهری پدرانه داشت. با شوق و رغبت فرستادهٔ مندلسون را پذیرفت ولی به آنچه شوبرت تقدیم کرده بود حتی پاسخی نفرستاد. آیا گناه او را باید بخشید؟ زیاد سخت

سی‌وهفت سالگی رسیده بود و در تولد شوبرت چهل‌وهشت، و در سال تولد برلیوز پنجاه‌وچهار سال داشت.

نباید گرفت! چه در آن هنگام هومل بهترین موسیقی دان وایمار نیز شوبرت را نمی‌شناخت و تازه از سال ۱۸۲۷ با کارهای او مختصر آشنائی پیدا کرد. ماریان فن ویلمر که پیشاهنگ دیگران بود، روزی چند آهنگ از شوبرت را در حضور گوته اجرا کرد، که به دل نشست. امّا افسوس که خانم ماریان‌فن ویلمر یک چیز را نمی دانست. و آن نام آهنگساز بود!... که هنوز چندان شهره نبود.

با اینوصف می بینیم که در میان سالهای ۱۸۲۵ و ۱۸۳۰، گوته بعضی از لیدهای معروف شوبرت را می‌شنود و از همان اولین موومان آنها را نفی می کند، Roi des Aulnes که از همه زیباتر بود در ردیف همین آهنگهای «مطرود» قرار داشت. زیرا گوته[1] از موسیقی دانان توقع داشت وقتی اشعار او را به دنیای موسیقی می برند، شاعر را فراموش نکنند و خود را مرکز و قلب شعر جای ندهند. مانند پرنده‌ای بود که نغمه‌ای می خواند و دوست دارد هر چه در اطراف اوست با نغمه‌اش همساز و همتراز باشد. نه آن که نغمه‌اش رنگ تازه‌ای پیدا کند و فضای بیگانه‌ای را در اطراف خود گسترش دهد. گاهی برای او ملودرام وهم‌انگیزی از تآتر رمانتیک می آوردند که زنجیر توفانها را رها کرده بود، و طبعاً غرش رعد و درخشش برق را در کشتزار باصفای خود نمی پسندید. روزی درباره بتهوون و کارهایش به طعنه گفته بود:

«اینها مثل هرکول قیافه می گیرند امّا مورچه‌ای را زیر پا له می کنند.»

و شاید غرورهنری اش اجازه‌نمی داد که دیگران را درسرزمین خودتحمل کند کندونمی‌خواست که به آسانی قدم درجایگاه اوبگذارند. «... Non erat hiclocus

وبه همین علت غرولند می کرد که چرا آهنگسازان گوش به حرف او نمی دهند و برای اشعار او به ذوق و درک خود چیزهائی می سازند، حال آن که از

۱— در قطعاتی که با نظر خود او برای تغزلاتش ساخته می شد، اصرار داشت که موسیقی با جزئی‌ترین پرسشهای متن همساز باشد و تقسیمات شعر به ابیات، نقطه‌گذاری و دکلاماسیون را مراعات کند. در جائی که شعر چندین بند داشت، گوته اصرار می ورزید که همان ملودی برای تمام بندها حفظ شود، از آهنگهائی که بتهوون و اشپور برای اشعار او ساخته بودند رضایت نداشت و می گفت که نظم آنچنانی ندارند.

هنرمندی به عظمت او انتظار می‌رود که زیبائی موسیقی را حتی اگر با مذاق او سازگار نباشد بستاید.

گاهی هم به اشتباه خود پی می‌برد. روز ۲۴ آوریل ۱۸۳۰ خانم ویلهلمن شروتر دورینت نجیبانه به گناه خود اعتراف کرد و گفت: «این را یکبار دیگر هم شنیده بودم ولی مرا نگرفته بود. این‌بار با اجرای شما حس می‌کنم که یک تابلوی بزرگ را در مقابل خود می‌بینم.» و از جا برخاست و پیشانی بانوی هنرمند را بوسید.

همچنین، یک ماه بعد روز بیست و پنجم ماه مه، سرانجام در برابر نیروهای زنجیر گسیختهٔ سمفونی در دومینور اثر بتهوون با اجرای مندلسون سر فرود می‌آورد.

آن هم به هنگامی که هشتادویک سال داشت، حتی در آن سن‌وسال مفصلهای او نرمش و انعطافش را حفظ کرده بود. و از میان سیلاب‌هائی چون بتهوون و شوبرت که در سر راه خود می‌دید عبور می‌کرد. این چیزها را دست‌کم نباید گرفت. کدامیک از ما می‌تواند ادعا کند که در هشتادویک سالگی چنین نرمشی داشته باشد؟ نگوئیم که در آن سن‌وسال شط تفکرات او یخ بسته و از حرکت بازمانده بود. بلکه حقیقت را بپذیریم.

برلیوز را باید کنار بگذاریم. چرا که گوته هرگز او را نشناخت. برلیوز برای هشت صحنه از فاوست آهنگ ساخته بود. زلتر بعد از نگاه مختصری به این سروده‌ها شرح گزنده‌ای نوشت که گوته برای همیشه از شناختن این آهنگساز چشم‌پوشی کرد.

اما رفتار او با «وبر» از همه تأسف‌انگیزتر است. با او هرگز تفاهم پیدا نکرد و حتی از او بدش می‌آمد. که علتش خلق‌وخو و بروروی وبر بود و من پیش از این داستانش را گفته‌ام. ظاهراً پیرمرد سروصدای سازهای مسی و آلات پر ضربه را تاب نمی‌آورد. حتی اسپونتینی که مورد علاقه و احترام او بود، با سروصدای سازبندی‌اش او را به آشوب می‌کشید، تا آنجا که به کریستیان لوبه گفته بود:

— این سروصدا خسته‌ام می کند.

لوبه در جواب گفته بود که می‌توان با آن انس گرفت، همانطور که موتسارت هم آن اوایل شما را خسته می کرد ولی کم کم با آن انس گرفتید. و گوته گفته بود:

— با این وصف باید مرزی برای اوج گرفتن سروصدا گذاشت که گوش را نیازارد.

لوبه باز هم توضیح داده بود:

— بله. باید مرزی باشد. و حالا که عده زیادی از مردم اسپونتینی را تحمل می کنند معلوم می‌شود که از آن مرز فراتر نرفته.

و گوته تسلیم حرف او شده بود:

— شاید حق با شما باشد.

امّا ته قلبش اعتقادات قدیم خود را نگاه می داشت **وموسیقی نو را نفی** می کرد و می گفت: «**باید مرزی باشد که...**» و امّا این مرز در کجا بود؟ سرانجام گوته سالخورده و زلتر پیر در سال ۱۸۲۹ به این نتیجه رسیدند که مرزی که **موسیقی** جدید از آن فراتر رفته، عواطف بشری است، و گوته در شرح این موضوع می گفت:

«این نوع موسیقی از میزان پذیرش حساسیت فراتر می‌رود، و بهمین سبب نمی‌شود با جان و دل دنبال آن رفت.»

نسل پیش از جنگ نیز جوانان امروزی را به همین چشم **می** بینند. **گوته** در سالخوردگی از جوانان عصر خود شکایت دارد که همراه گردباد زمانه زیاده به جنب‌وجوش افتاده‌اند، و برای حفظ تعادل تأمل و تفکر لازم را ندارند. در سال ۱۸۳۰ جوش‌وخروش و سروصدای جوانان گوته را دچار سرگیجه کرده بود و مادر سال ۱۹۳۰، صدسال بعد از او همین وضع را داریم. در حقیقت این برخورد دو نسل، و تفاوت میزان حساسیت‌پذیری دونسل جاودانه ادامه دارد، و همین برخوردها منحنی پیشرفتهای منظم بشری را رسم می کند. با اینوصف هیچ نسلی از حداکثر ممکن تجاوز نمی کند. وقتی ما در بحبوحهٔ جوانی به قلهٔ کوه می رسیم

پایه کوه نرم و پوک می شود و ما دوباره به پایه نزول می کنیم و دیگران از کوه بالا می روند. ودرحقیقت، مجموعهٔ شستی های پیانوکم وبیش همان تعداد اُکتاوها را حفظ می کنند. هرچند روح درجات زیروبمش را تغییر می دهد، ولی بردباری جسم وروح سال تاسال متحول می شود. آنها که به پایان عمرطبیعی یک انسان می رسند، با این تغییر درجات در ریتم و شدت و ضعف حساسیت درگیر می شوند، و طبعاً در ایام سالخوردگی نمی توانند با فضای جدید سازگار شوند.

در راه‌پیمائی نسلها هیچ‌چیز غیرطبیعی وجود ندارد. مردی که در آغاز زندگی هنری‌اش در سال ۱۷۶۳ موسیقی موتسارت را می شنود، در پایان عمر و در دمدمه های مرگ، در چهارم و پنجم اکتبر ۱۸۳۱ با آوای کلاراویک[1] خردسال به شور می افتد، و از قضا این دختر زیبا و هنرمند که در سالهای بعد به همسری شومان درمی آید، در آن روز سرد در حضور بزرگ مردی پیانو می زد که شکوهمندانه تجربه های دو نسل را تحمل کرده بود.

▫

و امّا پانوراما‌ی پیوند گوته با موسیقی کامل نخواهد بود، مگر آن که از جنبه های آرام کار او دست برداریم و گمان نبریم که او کاری جز شنیدن و فهمیدن موسیقی نداشت. نه! گوته طبعی نیرومند داشت. وقتی چیزی را می گرفت و جذب می کرد ذهنش بارور می شد، واواز مرحله باز پس دادن و بارور شدن گذشته بود، زیرا آفریننده بود.

این نکته را به یاد داشته باشید که موسیقیدان حرفه‌ای نبود، حرفه‌اش شاعری بود، و حالا ببینیم که موسیقی چه اثری در شعر او گذاشته است؟

اولین اثر، که برای ما عجیب می نماید، تهیهٔ متن منظوم برای اپرا بود[2]، و

۱— کلاراویک، که بعدها به نام کلاراشومان معروف شد، در آن موقع خردسال بود، و من از زبان او در سالخوردگی شنیدم، که در آن روز، گوته او را بغل کرد و روی چهار پایه نشاند تا دستش به شستیهای پیانو برسد.

۲— علاقهٔ حیرت‌انگیزش به نوشتن متن منظوم برای اپرا تا آخرین سالهای عمر با او باقی ماند. در سال ۱۸۲۸ سرگرمی اش آن بود که برای «موسی» اثر روسینی متن منظوم تازه‌ای

آن را با سماجت دنبال می کرد و می توان گفت که این کار از سرگرمیهای او بود، و چه ساعات و روزهائی را که بر سر این تفنن گذاشت، و چقدر تلاش می کرد تا متن خوبی تنظیم کند و ناکامیها باعث نومیدی اش نمی شد.

بارها برای انواع تآتر موزیکال طرحهای تازه ریخت. تازه دوران نوجوانی را پشت سر می گذاشت که در سال ۱۷۶۶ برای اُپرِت ایتالیائی La sposa Rapita متن منظومی نوشت. در سال ۷۴—۱۷۷۳ «اروین والمیر» را نوشت، که یوهان آندره فون افن باخ ملودیهایش را ساخت، و چندی در تلاش بود که با همکاری گلوک طرح یک درام موسیقائی رابریزد، که گلوک تن به این کار نداد، گوته ناچار به فکر افتاد و به کمک دوست موسیقی دانش کریستف کایزر این فکر را جامهٔعمل بپوشاند، و هم زمان با دوستش خانم کورونا شروتر به طرح چند باله مشغول شد (۱۷۸۲). در این دوره در تلاش هنری او همه چیز با موسیقی درآمیخته بود پروسرپینای او، مونودرامی که به تأثیر ژان ژاک روسو نوشته

بسازد. برای اپراهای اسپونتینی متن منظوم می نوشت. دوست داشت برای آثار هندل شعر بنویسد. از اشعاری که برای اوریانته، واوبرواین ساخته بودند، بدش می آمد، و در این خصوص با بتهوون هم عقیده بود. و هردو معتقد بودند که مرد سقا اثر کروبینی متن خوبی دارد.

گوته هرگز یک اپرا را از متن منظوم آن جدا نمی کرد. شعر برای او در درجه اول بود. در سال ۱۸۲۸ می گفت: «نمی فهمم که چگونه موضوع را از موسیقی جدا می کنید و از هرکدام جداگانه لذت می برید؟ شما را می ستایم. امّا نمی دانم چگونه گوشهای شما آوائی را در اپرا می شنود، و به معنای آن که از هرچیز قوی تر است توجه ندارد، و چگونه معنا را که به جای چشم اپرا قرار دارد نمی بیند و قربانی شدنش را حس نمی کند؟»

و پیش از این گفتم که چشم برای او نمودار عقل بود و چشم را از اعضای تعقل می دانست.

و حق با او بود. بیشتر موسیقیدانان کمتر از چشم بهره می گیرند و به همین دلیل از تعقل باز می مانند. البته نمی توان آنها را سرزنش کرد، زیرا موسیقدانان به گوشهای شنوای خود می نازند و بس.

و می دانم که بتهوون بامن هم عقیده بود و بر گوته آفرین می گفت!

بود، دکلامه‌ای همراه با موسیقی بود (۱۷۷۶). پس از آن «لیلا»ی او به اپرای پریان شباهت داشت. او در عین حال دکلاماسیون‌های هندل و گلوک را هم مطالعه می‌کرد و احساس می‌کرد برای اجرای طرحهایش به همکاری یک موسیقی‌دان چیره‌دست نیاز دارد، که در وایمار جای چنین هنرمندی خالی بود.

در سال ۸۰— ۱۷۷۹ همراه حکمران وایمار به سویس رفت، و منظور اصلی او بازیافتن کایزر بود، که در زوریخ اقامت داشت. در آنجا به کمک او و بر اساس یک داستان سویسی، کمدی موزیکالی به نام **جری و باتلی** تنظیم کرد، و بعد از آن در نامه‌هایش به کایزر در خصوص موسیقی، نقطه نظرهایش را شرح می‌داد و همانگونه که لولی Lulliy به یاری کینو به ساختن آهنگ می‌پرداخته، گوته در نظر داشت به کمک کایزر نمایشنامه‌های موزیکال بنویسد که سه نوع موسیقی را با یکدیگر درآمیزد:

۱— ترانه‌های عامیانه

۲— آوازهائی در بیان عواطف، و همراه با حرکات و اطوار هنر پیشگان

۳— گفت وشنودهای موزون و هم‌آهنگ با حرکات هنر پیشگان

و این گفت‌وشنودها باید از نظر سبک یک دست باشد و درصورت امکان تم اصلی آن به وسیلهٔ مدولاسیونها، تنالیته‌ها، ریتمها بسط وگسترش یابدوچندگونگی پیدا کندودرهرحال ازمنطق دورنشودودرخطی ساده وشفاف وروشن پیش رود.

اما آهنگساز می‌بایست از همان آغاز نمایشی بودن موسیقی را، با ملودیها و اکومپنیمانها نشان هد، و ارکستری کوچک این کار را به‌عهده بگیرد و بقیه سازها با ارکستر همراهی کنند و سازهای بادی فقط برای ادویه زدن به غذا به کار رود! و تک‌تک به کار گرفته شوند. گاهی فلوت، گاه اوبوا، گاهی باسون به صدا درآیند، نه آنگونه که آهنگسازان جدید همه را با هم وارد میدان می‌کنند و در نتیجه ماهی و گوشت سرخ کرده و آبگوشت همه یک مزه می‌دهند.

امّا گوته در ابتدای ابتکارات خویش، حسابش در همکاری با کایزر اشتباه از آب درمی‌آید. کایزر در نوشتن و تنظیم آهنگ کند است و در نظر دارد که کار خود را به یکی از آماتورهای موسیقی در وایمار واگذارد و گوته کم کم

دلسرد می شود.

با این همه کایزر را رها نمی کند. او را به وایمار می خواند تا آنچه از گلوک پیش از مرگ او آموخته، به دیگران یاد بدهد. اما کوشش او بی فایده است! با این همه، از تلاش دست برنمی دارد و در سال ۱۷۸۳ برای پنج کمدی موزیکال متن می نویسد[۱].

مدتی بعد با طرز کار یک دسته از هنرمندان خوب ایتالیائی آشنا می شود و گفت وشنود نویسی را کنار می گذارد و متوجه آواز می شود و به این فکر می افتد که به کمک کایزر یک اینترمتزو با سه پرسُناژ بنویسد که سراسر با آواز، و به سبک اپرابوف باشد. او همانگونه که درباره ویلهلم مایستر با شیللر مکاتبه می کرد، در این زمینه مرتب با کایزر نامه نگاری داشت. می خواست در آلمان نوع تازه‌ای از هنر نمایش موزیکال را عرضه کند و کوشش می کرد که اولین کار او دقیق و ماهرانه باشد. غافل از آن که چنین کاری از او برنمی آید، چون ادبیات حرفهٔ او بود و در خط اول ادب بود، امّا موسیقی حرفهٔ او نبود، و برای چنین کاری علاوه بر مهارت ادبی، باید در خط اول موسیقی هم قرار می گرفت. در صورتیکه خط موسیقی راازروی تفنن و سرگرمی دنبال می کرد، و تا مدتها متوجه نقاط ضعف خود در این رشته نبود تا آن که موتسارت در سال ۱۷۸۵ «اسیر حرم» را عرضه کرد و تازه چشم او باز شد و فهمید که عیب کارش در کجاست. موتسارت بی آن که مثل گوته آنقدر مقدمه‌چینی کند و به اندیشه و کار پیچ وتاب بدهد، به کمک ذوق و نبوغ فطری در موسیقی، کمدی موزیکالی را به صحنهٔ تآتر آلمان روانه کرده بود که شادی در آن جرقه می زد و سرشار ازعواطف و تأثرات بود، و به یک روز بهاری می ماند که گاهی ابر می شود و می بارد و گاهی آفتاب از پشت ابرها درمی آید. گوته با تأمل در «اسیر حرم» دریافت که چه نقصهایی در کار او بوده، و چرا با آن همه مطالعه و کاوش به جائی نرسیده است. مدتها هدفش این

۱ــ آبرت این متنها را بررسی کرده است و می گوید که «گوته از تمام سبکهای تآتر موزیکال فرانسوی و ایتالیائی و آلمانی در عصر خود آگاه بوده است.»

بود که در چهار پرده سه نفر آدم فریبکار را روی صحنه بیاورد، و حالا به چشم خود می دید که در «اسیر حرم» هفت نفر بر صحنه آمده‌اند که عواطف و فضائل متفاوتی دارند. بعد از این اتفاق تنور سرد شده را نمی‌توانست به‌آسانی گرم کند. کایزر که در اولین کار خود اینگونه در گل مانده بود، دیگر نمی‌توانست همکار عالیقدر خود را همراهی کند. جمعاً وقت زیادی را بیهوده تلف کرده و برای هیچ‌وپوچ مدتها زحمت کشیده بودند. در پائیز ۱۷۸۹، گوته که آدم با انصافی بود در کارنامهٔ خود نوشت که در تلاش عظیم خود به جائی نرسیده است![1]

نامه‌نگاری و همکاری او با کایزر همچنان ادامه داشت. در این کاوشها به‌نوعی استه‌تیک در عالم تآتر دست یافته بود و تا مدتی معتقد بود که باید شیوه **Saltatio**[2] را دنبال کرد، و برای کایزر به تفصیل شرح می‌داد که از نظر ریتم و ملودی باید چنین منظوری در ساخت کمدی در نظر گرفته شود و این مطلب را به صورتهای گوناگون گفته بود:

«درک من از درام آنستکه حرارت کلام از اول تا آخر، بی‌وقفه ادامه داشته باشد.»

گوته پس از چندی دریافت که بیشتر تابع ذهنیات خود بوده، و با توجه به روحیهٔ تماشاگران و کاربرد تآتر و خصلتهای بازی و بازیگران، چنین چیزی در عمل امکان ندارد و طبیعت آدمی با چنین وضعی سازگار نیست، و باید جنب‌وجوشهای صحنه گاهی پرشتاب، و گاهی پردرنگ باشد، تا بازیگر و

۱ــ از سوم سپتامبر ۱۷۸۶تا۱۸ژوئن۱۷۸۸ گوته در وایمار و ایتالیا چندین اپرایوف به سبک ایتالیائی از آثار گولدونی، پیچینی، سالیری، چیماروزا را تماشا کرد و نکته‌های تازه‌ای آموخت، و افسوس می‌خورد که ای کاش پیشتر، این نکته‌ها را می‌دانست و در نمایشنامه‌نویسی به کار می‌برد. او بار دیگر به کایزر روی آورد و از او خواست برای اگمونت موسیقی تنظیم کند، و به فکر افتاد اپرائی بنویسد که موضوع آن را از «ماجرای گردن‌بند» گرفته بود. و این اولین طرح ایتالیائی او بود.

۲ــ این شیوه‌ای کهن است که کمدی براساس آن درست شده و با جست‌وخیز و رقص و بازی و حرکات شاد نمایش داده می شد.

تماشاگر فرصت آرامش و تفکررا داشته باشند. امّا نمایش باید با گردبادی از جنب‌وجوش و سروصدا پایان یابد. (و طبعاً در این قسمت با استادان اپرابوف ایتالیائی و اصول تآتری آنها موافق بود.)

گوته در خصوص ریتم شاعرانه در کمدی موزیکال مطالعات زیادی می کرد، و سرمشق ایتالیائی را بی کم‌وکاست نمی‌پذیرفت و معتقد بود به جای آن که گفتگوها پر حرارت و یک‌دست پیش برود و در همه‌جا با ملودیهای زیبا همراه باشد، باید در هرجا که شور و هیجان به اوج می رسد این ریتم را شکست تا کلام و ملودی مناسب آن حال درآید. او در این ایام به پیروی از مکتب موتسارت معتقد بود که جوشش زندگی و زیبائی را باید به هم پیوند داد، و به همین سبب از Opera Seria که زیاده‌از حد سرد و خشک و پرطمطراق بود نفرت داشت، و این بار در سفر رم در یادداشت هایش نوشت:

«برای هر کاری پیر شده‌ام، جز برای پذیرفتن حقیقت.»

امّا به شادی اپرابوف دلباخته بود. اپرابوف برای او نمایشی از شادی صمیمانه و ناب طبیعت ایتالیائی بود. آرزو می کرد که این عصای موسی را به آلمان بیاورد و با آن معجزه‌ای بکند. حیف که کمی دیرشده بود. موتسارت معجزه‌اش را به همگان نشان داده بود. ولی موتسارت همتا نداشت. و دیگر در جهان نبود. چرا گوته اینقدر دیر او را شناخته بود؟ چرا به جانب او نشتافته بود؟ چرا پانزده سال تمام، کایزر را گرفتار کرده، وادارش ساخته بود به میل او قدم بردارد؟ کایزر مردی بود خوب و شایسته، با اندیشه‌ای بلند و نهادی پاک و پرهیزکار[1]، و موسیقی‌دانی بود برجسته و تحصیلکرده. افسوس که گردش خون او کمی کُند بود! و در حقیقت سایه‌ای از آفتاب گوته بود[2].

۱ــ گوته در همه‌حال به حسن اخلاق توجه بسیار داشت، و در دوستی و یگانگی به فضایل اخلاقی بسیار اهمیت می‌داد. این مطلب گرچه خوب است، امّا همیشه درست نیست، و گاهی هنر و اخلاق باهم جفت نمی شوند و در گزینش به ما لطمه می زنند.

۲ــ کایزر در سال ۱۷۷۷ گزیده‌ای از لیدهایش را منتشر کرد. گوته در چند گزیده، لیدهای دوستش را نقل کرده است، «بود» چند نمونه از آثار او را در کتاب «گوته و موسیقی» به

در سال ۱۷۸۹، کایزر برای همیشه در شهر زوریخ به انزوا پناه برد و تا به هنگام مرگ، ۱۸۲۳، از آنجا قدم بیرون نگذاشت. گوته هرگز خاطرهٔ وفاداری او را از یاد نبرد و همیشه از کناره گیری او به افسوس یاد می کرد.

امّا این پانزده سال تجربهٔ بی فرجام باعث نومیدی گوته نشد و به محض آن که همکار تازه‌ای به‌دست آورد، طرحهای مربوط به تآتر موزیکال را دنبال کرد. این بار همکار او فریدریش رایشاردت از منطقه گوتنبرگ بود. هنرمندی شاداب و هوشمند و پرجوش و لبریز از قریحه و ابتکار. و درست برعکس کایزر، زنده بود و آتشین. کسی نبود که گوته به هزار زحمت وسوسهٔ کار را در او برانگیزد، بلکه برعکس، این رایشاردت بود که می آمد و کنار او می نشست و می نوشت و لحظه‌ای گوته را آسوده نمی گذاشت. او و یوهان آلبرت شوتس بنیادگذار نوعی از لیدهای آلمانی بودند که سی سال شکفتگی و اوج خود را در آن سرزمین حفظ کردند. و معتقد بودند که آهنگساز باید بیان گر شعر باشد و کلام و صوت و عبارت و ملودی همه اعضای یکدیگرند. و گوته نیز جز این نمی اندیشید.

رایشاردت که از شیفتگان اشعار گوته بود، از سال ۱۸۷۰ به بعد بر آن مبنا آهنگهائی تنظیم کرد که هنوز بعد از یک قرن ونیم عطر آهنگهای دلآویز او در فضا پخش می‌شود. می دانست که باید منظور هنری گوته را در هر شعر به‌دست بیاورد و با انعطاف بیان آشتی دهد. حالات گوناگون را بیان می کرد و هم او بود که گوته را وسوسه کرد تا متن اُپرائی را از اوسیان، شاعر افسانه‌پرداز اسکاندیناوی وام بگیرد، و افسانه‌های خدایان شمال اروپا و داستانهای قرون وسطائی اسکاندیناوی را با یکدیگر بیامیزد. با این فکر بود که در جواب رایشاردت چنین نوشت:

— در فکر طرحی هستم که در دیدار بعدی برای شما شرح خواهم داد.»[1]

چاپ رسانده. قطعات او از ظرافت عاری نیست. بیان ساده و محکمی دارد. بعضی از آثار او در همکاری با گوته، در موزه ملی گوته در وایمار نگاهداری می شود. فردیناند هیلرو، ماکس فرید لندر در نوشته های خود از او یاد کرده‌اند.

۱— در پروسر پینا نیز سه شخصیت از شمال اروپا راه یافته بودند.

از همان وقت ساکنان شمال اروپا در ذهن خدای المپ راه یافتند، به همانگونه که شمالی ها در اپراهای معروف به رینگ یا حلقه اثر واگنر نفوذ کرده بودند.

و باز مدتی در این فکر بود که «ماجرای گردن‌بند» را بنویسد و متن این اپرا کمیک را در سه پرده آماده کند. این اندیشه را در ونیز، با رایشاردت در میان گذاشت، ولی، رایشاردت با او موافق نبود، و اصرار داشت که متن اپرای موردنظر او را بنویسد. این وضع چندان نپائید. وسوسهٔ کاوشهای تاریخ طبیعی در او پیدا شد، و دیگر برای اپرانویسی ذوق کافی در او باقی نماند. با این همه رایشاردت دست بردار نبود و گوته با اصرار او دو باره به فینگال و اوسیان روی آورده، ولی این بازگشت هم بی نتیجه بود و دست حوادث شاعر و موسیقیدان را از یکدیگر جدا کرد.

رایشاردت از شیفتگان انقلاب فرانسه بود. به همین سبب او را از دربار برلن کنار گذاشتند و با این ترتیب امکانات تجربی موسیقی و نمایش از دست او گرفته شد. گوته نیز در این هنگام (۱۷۹۱) به مدیریت تآتر وایمار منصوب شد، در حالی که تآتر شهرستانی برای اجرای طرحهای وسیع او آمادگی نداشت و نمی‌توانست طرح کمدی موزیکال آلمانی را در اینجا جامه عمل بپوشاند و به تآترهای دیگر آلمان هم دسترسی نداشت، گوته از آن نویسندگانی بود که وقتی چیزی برای تآتر می نوشت می خواست بداند که در کدام تآتر روی صحنه می آید، بازیگرانش چه کسانی هستند و تماشاگرانش چگونه آدمهائی هستند. و چون هنوز قضایا برای او روشن نبود مدتی تآتر و موسیقی را کنار گذاشت و به علوم پرداخت، و چندی بعد جامهٔ رزم پوشید و به جنگ فرانسه رفت[1].

پس از بازگشت از جبهه، دوستی او با رایشاردت به هم خورد، زیرا

۱— در ماههای اول مدیریتش در تآتر چند کمدی موزیکال کوتاه به اصرار رایشاردت نوشت، که از این میان ادوین، کلودین و جری، از بقیه معروفتر بود. بعد از آن نیز چند اپرت و اینترمتزوی ایتالیائی و بیست و سه متن اپرایوف از چیماروزا، و آنفوسی و دیگران را تنظیم کرد و بر صحنه آورد.

رایشاردت جانبدار فرانسه، و از عاشقان اندیشه‌های انقلابی آن سرزمین بود. همین امر باعث شد که روابط آن‌دو به سردی گراید و از سال ۱۷۹۵ به بعد با رنجش و کدورت از یکدیگر جدا شوند[۱].

از یکدیگر جدا شدند و زلتر در سال ۱۷۹۶ جای او را گرفت، و کارش را با ساختن آهنگ برای ترانه‌های گوته آغاز کرد، و با همان اولین تماسها و نامه‌نگاریها بین آنها همدلی و همدردی پیدا شد. در سال ۱۷۹۸ گوته قطعات زلتر را ستود و گفت که منظورهای شاعرانه‌اش در این قطعات بازتاب یافته است و در سال ۱۷۹۹ نوشت «**اگر شعرهای من ملودیهای زلتر را به او الهام می‌بخشد، ملودیهای زلتر نیز الهام‌بخش من است، و یقین دارم اگر ما با هم باشیم خداوند غزل بیشتر به سراغ من خواهد آمد.**»[۲]

و راستی او در پنجاه سالگی همکار دلخواه خود را پیدا کرده بود؟

نه! دوباره پس از مدتی دچار سرخوردگی شد که ما از آن حرفی نمی‌زنیم. گوته هرگز اینگونه شکوه‌ها و نگرانیها را با کسی نمی‌گوید، و ناکامیها و لغزشها را در سینه می‌پوشاند، و خدا می‌داند که چه شکایتها در دل پنهان کرده بود.

بی‌تردید زلتر بهترین و مهربانترین و مخلصترین دوست او بود. زلتر به مهربانی در رگ و ریشهٔ او فرو رفته بود، شادی و صفای دوستی‌اش را به او بخشیده بود، و چنان با او نزدیک بود که وقتی گوته مرد، او نیز مرد.[۳] و در این

۱ــ شیللر تندخشم و کینه‌توز بود و گوته را واداشت که مطالبی بنویسد و بی‌انصافانه به رایشاردت حمله کند. رایشاردت در مقابل این بدگوئیها و پرخاشگریهای کین‌توزانه شایستگی اخلاقی خود را نشان داد. و نه‌تنها به دشنام پاسخ نداد، بلکه همیشه با عزت و احترام از گوته بزرگ یاد می‌کرد.

۲ــ در سال ۱۸۲۰ گوته به زلتر می‌نویسد: «آهنگهای تو و شعرهای من از یک تافته‌اند. حال آن که وقتی آهنگهای دیگران را می‌شنوم مدتها باید بکاوم و سرگشته باشم تا سرانجام دریابم که این آهنگها را به الهام از اشعار من ساخته و پرداخته‌اند.»

۳ــ داستان مرگ این دو شگفت‌انگیز است. هردو دوست به فاصله کمی از یکدیگر جان

نکته جای تردید نیست که این موسیقیدان بسیاری از لیدهایش را مستقیماً از اشعار گوته گرته‌برداری کرده بود. گوته در این خصوص می گفت: «**زلتر نیازی ندارد که ملودی تازه‌ای پیدا کند. کافی است که ملودیها را از ضمیر ناخودآگاه شاعر بردارد و رونویسی کند.**»[1]

گوته همیشه آرزو داشت به کمک موسیقی دانی از رسته آهنگسازان بزرگ به خلق آثاری در پیوند موسیقی و ادبیات بپردازد، زلتر همدم و همرازش یا او را درک نمی کرد، یا وانمود می کرد که او را درک نمی کند. و در اجرای اندیشه های او ناتوان است. این مشکل همیشه بین آنها بود. در سال ۱۷۹۹ گوته «اولین شب والپورگیس» را برای زلتر فرستاد، به این امید که بتواند «بالاد دراماتیک» پرجذبه‌ای براساس آن تنظیم کند، اما زلتر مرد این کار نبود و از گوته خواست که متنی برای اپرا بنویسد و او را به این فکر انداخت که یک تراژدی یونانی را با آواز جمعی به صورت تازه‌ای تنظیم کند. ولی این فکر او هم جامه عمل نپوشید. و همکاری او با زلتر به تنظیم چند موسیقی صحنه برای اگمونت؛ و گوتیس منتهی شد. چند سال بعد زلتر دوباره از گوته خواست که متنی برای اپرا برمبنای داستان هرکول یا ارفه بنویسد. خود گوته بیشتر راغب بود تا برای قسمتهائی از فاوست که در سال ۱۸۰۸ منتشر شده بود موسیقی مناسبی ساخته

سپردند. گوته روز بیست ودوم مارس درگذشت، و زلتر وقتی این خبر را شنید شادی‌اش را یک‌باره از دست داد. یک روزه ده‌سال پیرتر شد. می لرزید و می گفت: «عزیزترین کسم را از دست دادم. مثل بیوه‌ای هستم که شوهر و نان‌آور و آقای خود را از دست داده باشد.» ده‌روز پس از مرگ گوته سخت بیمار شد، به اتاق خواب خود رفت، در مقابل پیکرهٔ نیم‌تنهٔ گوته تعظیم کرد و گفت: «عالیجناب! شما مثل همیشه قدم اول را برداشتید و حالا من باید دنبال شما بیایم.» و دیگر چیزی نگفت. به بستر رفت و دیگر برنخاست و روز پانزدهم ماه مه درگذشت.

۱— مجموعه ترانه های گوته که زلتر و دیگران به الهام از آنها آهنگ ساخته‌اند، در سال ۱۸۱۳—۱۸۱۲ در چهار دفتر از چاپ درآمد. پیش از آن در سال ۱۸۰۹ رایشاردت مجموعهٔ دیگری از چهار قسمت با همین آهنگها به‌چاپ رسانده بود.

شود و سرانجام شاهزاده رادزیویل را به این کار مأمور کرد[1]. در پایان سال ۱۸۱۰ از زلتر به اصرار خواست که دست کم چند قطعه آواز برای فاوست بنویسد، ولی دوست و همدم او به هر بهانه خود را کنار کشید. گوتهٔ بینوا ظاهراً در انتخاب همکاران موسیقی دانش چندان شانش نداشت. «ابرواین» که سر پرستی گروه موسیقی او را به‌عهده داشت، از نظر آهنگسازی از حدّ متوسط نیز پائینتر بود. این مرد در سال ۱۸۱٤ تلاش کرد ملودرام پروسر پینا را به زیور موسیقی بیاراید. سپس به فاوست روی آورد و مدتی بر سر این کار رنج برد و اولین مونولوگ را به‌هم فشرد و با حذف صحنه واگنر آن را به صورتی درآورد که از اول تا آخر صحنه را سرودهای عید پاک دربرمی گیرد و تنها در یک جا این سرودها با ظهور روح شیطان و آواز گروهی قطع می شود. شاید به نظر او چنین می آمد که آوای فاوست باید با یک آکومپنیمان نامعلوم دنبال شود و ظهور شیطان بعد از سرودهای عید پاک آغاز ملودرام باشد. «ابرواین» نمی دانست که جای موسیقی در نمایشنامه کجاست. گوته با حوصله بسیار سعی کرد برای او منظور داستان را شرح دهد و روی ضربان قلب موسیقی انگشت بگذارد، و به او بفهماند که وقتی فاوست کتاب نسترادامو‌س را باز می کند، باید ارتعاش و هم‌انگیزی در جوّ اتاق وجود داشته باشد. ولی ابرواین منظورش را نمی فهمد، و گوته از ادامهٔ کار چشم می پوشد.[2]

۱— شاهزاده رادزیویل از سال ۱۸۱۰ کارش را شروع می کند. در سال ۱۸۱۱ گوته قسمتهائی از آن را می شنود. در سال ۱۸۱۹ دو صحنه از فاوست را به نمایش می گذارد که یکی از شاهزادگان نقش مفیستو را بازی می کند. در سال ۳۵—۱۸۳٤ این کار به‌پایان می رسد و در حدود بیست سال بر صحنه می درخشد.

در مجموعهٔ آهنگهائی که برای ترانه های گوته ساخته شده، کار رایشاردت، موسیقی و آواز قسمتی از گفتگوی فاوست با شیطان نقل شده است، که خود او ساخته بود.

بتین نیز مجذوب فاوست شده بود و در ژانویه ۱۸۰۸ برای شکوه‌های مارگریت قطعاتی ساخت.

۲— چهارده سال بعد، در سال ۱۸۲۹، تازه ابرواین قضیه را می فهمد و برای هشتادمین سال تولد ←

سال بعد (۱۸۱۶)، گوته طرح بزرگی برای یک اوراتوریو تهیه می کند که کار موسیقی آن به‌عهدهٔ زلتر گذاشته می‌شود امّا به نتیجه نمی‌رسد. زیرا زلتر برای نوشتن چنین چیزی شایستگی لازم را ندارد. و گوته ناگزیر از آن چشم می‌پوشد.

گوته از زلتر که در کار خود ناتوان بود[1] کمک می خواست. امّا حاضر نبود از بتهوون با آن همه شایستگی و نبوغ، کمک بخواهد. حال آن که بتهوون حاضر به هر نوع همکاری بود و آرزو داشت برای فاوست آهنگ بسازد و حتی آماده بود که اوراتوریوی هندل گونه‌ای به راهنمائی گوته بسازد.

در فوریهٔ ۱۸۱۶ قرار بود در وایمار فستیوال موسیقی برگزار شود و پیروزی آلمان را جشن بگیرند. گوته به موسیقی دانانی که در گروه او بودند توصیه کرد که برای «رؤیای اپی منید» او آهنگی بسازند تا در این فستیوال حرف تازه‌ای داشته باشد.[2] آهنگسازان او را به باد ریشخند گرفتند و حتی ریشخند خود را پنهان نکردند. گوته رنجیده‌خاطر شد و به خشم گفت که دیگر اجازه نخواهد داد که موسیقی دانان وایماربر اشعار او آهنگ بگذارند. و این ماجرا پایان سالهای پر-تلاش او برای پیوند شعر و موسیقی و نمایش بود و همه چیز به شکست انجامید.[3]

→

گوته قسمتی از فاوست را می‌سازد و به اجرا درمی‌آورد که نمایش آن تا سال ۱۸۷۰ ادامه می‌یابد، که «بود» این قطعات را که چندان ارزشمند نیست درجلد دوم کتابش نقل می‌کند.

۱— به یاد داشته باشیم که زلتر از گوته خواسته بود که متن «سامسون» را برای اپرا بنویسد ولی او به چنین کاری حاضر نشده به صراحت گفته بود «نمی خواهم یهودیها را روی صحنه ببرم و عشق حیوانی چنین مردی را نشان بدهم.» غافل از آن که موسیقی دان محبوب او، هندل، مدتها قبل «تنها اسرائیلی در مصر» را با درخشش بسیار بر صحنه برده بود.

۲— گوته دو طرح دیگر نیز برای این جشن داشت که یکی آوازی گروهی با رنگ رمانتیک بود و دیگری آهنگی براساس شعر «فریدالدین و کلاله» که از اشعار دیوان خود او بود.

۳— گناست، بازیگر هنرمند در همین روزها از گوته درخواست کرد که او را از بازی در تآتر معاف کند و گوته در حاشیهٔ درخواست او نوشت:

«Zur Erinnrung Truber Tage,
Voll Bemuben, Voller Plage»

«به یاد روزهای آشفته، پرزحمت و پرعذاب.»

هرچند گوته در تآتر به آرزوی خود نرسید لیکن از طرحهای خود در زمینهٔ موسیقی و تآتر دست برنداشت. این شکست‌ها باعث شد که از دیگران جدا شود و به تأمل و تفکر پناه ببرد و مطلوبش را در درون خویش بجوید و سرانجام در این مسیر به آنچه در جستجویش بود رسید. تآتری را که منظور او بود خلق کرد و اپرای نامرئی‌اش را بر صحنهٔ وجود آورد، و در این مرحله دومین قسمت فاوست را به تمام و کمال به جهانیان هدیه کرد که بزرگترین درام غنائی او بود.

ما خودمان را با فرضیه‌ها مشغول نمی کنیم. خود او همه چیز را فاش گفته است و شعر و موسیقی ژرفای روح خود را در این شط عظیم سرازیر کرده است و به حق از تمام کسانی که در موسیقی دست دارند توقع داشت که بسیج شوند و همه هنرها را در خدمت فاوست به کار بگمارند. و به صراحت به اکرمن گفته بود: «**قسمت دوم فاوست به هنرپیشگان درجه اول نیاز دارد. هنرپیشگان و آوازه‌خوان‌های زن و مرد باید در کمال مهارت نقشهای خود را بازی کنند. نقش هلن را نباید یک نفر بازی کند، بلکه باید دو هنرپیشهٔ بزرگ این نقش را به عهده بگیرند. چون کمتر اتفاق می‌افتد که یک خواننده زن در عین حال هنرپیشهٔ درجه اول تراژدی هم باشد.**»

امّا از کجا می‌توان آهنگسازی را یافت که به قول گوته «هم طبع آلمانی و هم سبک ایتالیائی» داشته باشد. و المثنای موتسارت باشد؟ گوته برای پیدا کردن چنین آهنگسازی شتاب‌زده نبود و خود او هم اصرار نداشت که در زمان حیاتش چنین کار شگرفی انجام شود، و در مقابل «اکرمن» گفته بود: «**باید منتظر باشیم تا خدایان درموقع خود وسایل کار را فراهم کنند. برای اینگونه کارها عجله نباید کرد. زمانی خواهد رسید که معنی این اثر بر همه روشن شود، و مدیران تآتر، شاعران و آهنگسازان در این کار بریکدیگر سبقت بگیرند.**»[1]

دیگر در انتظار چیزی نبود. نمی خواست نتیجه کارش را ببیند. در صحنهٔ تفکر خود آنچه می بایست ببیند دیده بود.[2]

۱— به هنگام این گفتگو هشتاد سال داشت.

۲— فرزند بتین که ده روز پیش از مرگ گوته او را دیده بود چنین می‌نویسد: «به نظر

دومین قسمت فاوست نقش زندهٔ آرزوهای او در دنیای شعر و موسیقی بود که در تآتر درون او شکل پیدا کرده بود. این اثر بزرگ منقدان و هنرسنجان را به بهت فرو برد زیرا همهٔ معیارهای هنری را در هم ریخته بود. روح فاوست در نخستین روزهای آفرینش در روشنائی زلال، و بر فراز امواج منتظر مانده بود، تا گوتهٔ دوم، گوته موسیقی دان[1]، سراپایش را با روشنائی تازه‌ای شستشو دهد.

*

مبادا گمان کنید که من دومین قسمت فاوست را متن منظومی برای تآتر و اپرا می‌دانم. که اینگونه متن‌ها نیمی از شعر است، امّا وقتی گوته چیزی بنویسد شعر و موسیقی را در حد کمال با خود دارد. نوشته او شعر و سرود است، شعر و آواز است. و بیش از شعر و آواز، ارکستری تمام عیار است. در قسمت اول و دوم فاوست، پریان «سازی» عصر رمانتیک و عصر واگنر و عصرهای بعدی با یکدیگر همکاری دارند. حقیقت را از زبان فیلیپ اشپیتا بشنویم که می گوید: «گوته در دوران سالخوردگی در به روی موسیقی جدید، و بتهوون و شوبرت و وبر و دیگران بسته بود، زیرا دنیای شاعرانه‌ای درست کرده بود که همهٔ آرزوهای بشری در آن جمع بود. موسیقی شاعرانه‌ای آفریده بود که از نغمه‌های آنها فراتر می رفت. کدامیک از توابغ موسیقی می توانند آهنگی بسازند که با این دو خط شعر گوته برابری کند:

«Ueber allen Gipfeln
ist Ruh...»
— «Was...
durch das Labyrinth der Brust
Wandelt in der Nacht...»

می آمد به دنیای دیگری جز دنیای ما تعلق دارد. خیالات و تفکرات او با آنچه در روی زمین می گذشت ارتباط نداشت.»

۱— بیهوده نیست که موسیقیدانان اینقدر مجذوب فاوست شده‌اند ولی هیچکدام، حتی شومان که آخرین صحنه اش را ساخته، نتوانسته اند انتظار گوته را برآورند.

اشپیتا در اعماق فرورفته و می گوید: «این قطعه موزیکال‌تر از آن است که برایش موسیقی بسازیم». سازها فقط می توانند سرابی از این چند خط را به ما نشان دهد.»

و درست می گوید. آنچه موسیقی در مقابل چشم ما می گذارد فضا و مدار سحرآمیز قطعات اوست. فضا و مداری بعد از محتواوعمق‌شعراوست. در موسیقی، درزیباترین شکل خود، اقیانوسی از صوتها را با امواج پرجوش در زیر نور آفتاب می بینیم، امّا از جادوی کلمات که این امواج را رام کند وبراین اقیانوس، مهر و امضای گوتهٔ بزرگ را بگذارد محروم است.

گوته «موسیقی کلام» را آفرید، و تنها خود از جادوی آن باخبر بود. گروه کوچکی از بازیگران که در فن بیان و دکلاماسیون مهارت داشتند زیردست او بودند، در نهایت سختگیری از آنها می خواست که فن خود را خوب بیاموزند و موسیقی کلام را رعایت کنند. بازیگران را وادار می کرد دقایق هنری را مراعات کنند، و در این کار استاد بود. در تمرینهای تآتری معیار دردست او بود. در آن هنگام مانند شیللر، در مقابل ناتورالیست‌ها قدعلم کرده بود، و می گفت که تراژدی باید برای نمونهٔ اپرا انتخاب شود. و می خواست که بازیگرانش مانند اعضای ارکستر گوش به فرمان او باشند و هرکس به اشارهٔ او نقشی را که به‌عهده دارد بازی کند. از زبان ویلهلم مایستر به بازیگران توصیه می کرد.

«در این جمع هیچکس نباید چیزی را از آن خود بداند، هرکه باید به همراهی آوای دیگران بخواند و احساس آهنگساز و آفرینندهٔ اثر را منعکس کند و ما که می‌خواهیم هنری را که از همهٔ انواع موسیقی گوناگونتر و وسیعتر است نمایش بدهیم، باید به‌هوش باشیم، و به روشنی این نکته را دریابیم که ما را اینجا فراخوانده‌اند تا با ذوق و روح مشترک با یکدیگر همراهی و همکاری کنیم.»

در ویلهلم مایستر می خوانیم که وقتی ویلهلم گروه خود را آماده کرد تا در برابر شاهزاده بازی کنند، همه چیز در اختیار او بود. اعضای گروه و فیلین زیبا در اختیارش بودند، تا آن که قضایا به صورت تازه‌ای در آمد. فیلین زیبا، ستارهٔ

گروه و معشوقهٔ او با شاهزاده هم‌بستر شد و اعضای گروه به ریش او خندیدند. با این که احساسات عاشقانه‌اش لطمه خورده بود از سخت‌گیری و هدایت گروه خود دست برنمی داشت.

گوته بازیگرانش را مثل یک رهبر ارکستر هدایت می کرد. سخت‌گیر بود. تمام حرکاتشان را زیر نظر داشت و به دقت حالات و حرکاتشان را مشخص می کرد. به آنها می‌فهماند که در کجا نرم و ملایم و در کجا خشن و قوی باشند. در سال ۱۸۰۳ قسمتی از اصول و قوانین هنری‌اش را روی کاغذ آورد و آن را هنر موسیقی در نثرنویسی[1] نام نهاد و در حاشیهٔ «نامزدی مسین» یک‌یک اصولی را که از نظر موسیقی و دکلاماسیون‌بایدبه اجرا درآید قید کرده بود که برای مثال اینجا باید به نیم صدا، آنجا باید صاف و پرطنین، و در جائی لرزان و در جائی دیگر تندتر اجرا شود.

حتی اینگونه اشارات را کافی نمی‌دانست و مثل موسیقی‌دانان زمان خود، و مانند بتهوون، دستگاه «مترونُم ملتل» را به‌کار می گرفت و برای موسیقی کلام، طول و کشش هر کلمه و هر مکث را مشخص‌تر کرد. حتی فاصلهٔ نقطه گذاریها را با میلیمتر نشان می داد:

———— ,
———— ,
———— :
———— !
———— ؟
———— .

این همه دقت و انضباط از روحیات خاص قوم ژرمن حکایت

۱— از اشتغالات فکری او کاربرد گروه آواز در تراژدی بود، و در این مورد طرز کار هندل و گلوک را می پسندید و آنها را وارثان شایستهٔ هنر باستان می دانست، در تنظیم فاوست دوم از تجربه‌های آن‌دو موسیقی‌دان یاری می گرفت، امّا مسئله عمده امکانات عملی صحنهٔ تآتر بود که نمایش «نامزدی مسین» چیزهای زیادی به او آموخت. شیللر او را وسوسه کرده بود که خوانندگان آوازهای گروهی دکلاماسیون را همصدا انجام دهند امّا نتیجه تأسف‌آور و ناپسند

می کند، و ظاهراً افراط در دقت و انضباط این عیب را دارد که در مقابل جهش و جوشش خلاقیت و نمایش ذوق و هنر مانع درست می کند و انضباط سربازخانه‌ای را به یاد می‌آورد که افراد یک گروهان باید بی چون‌وچرا دستور فرمانده را اجرا کنند.[۱] امّا آنتوان گناست[۲] می نویسد که استاد تنها بازیگران تازه‌کار را با این شیوه با چم‌وخم آشنا می کرد و بعد از آن که به کار مسلط می شدند رفته‌رفته افسارشان را سست می کرد!

تنها دستهٔ بازیگران نبودند که در مقابل استاد ناچار بودند مثل اعضای ارکستر گوش به‌فرمان باشند و انضباط سربازخانه‌ای را تحمل کنند، خود او نیز در هنگام نوشتن و سرودن چنین انضباطی را مراعات می کرد. در اوج پختگی (۱۸۰۶— ۱۷۹۶)، پیش از نوشتن یک اثر، کلمات بی‌معنی را پشت‌هم و به‌اندازهٔ ابیات شعر می‌نوشت، و روی تک‌تک کلماتی که می‌خواست به‌جای اینها بگذارد حساب می کرد تا طنین و موسیقی کلام و اندازه و طول هر بیت از پیش معلوم باشد، و برای توضیح این مطلب می گفت:

— اول موسیقی!...

امّا موسیقی مفهوم دیگری برای او داشت، و جز آن بود که در ذهن موسیقیدان می گذرد. موسیقی او ویژهٔ خود او بود[۳]. چیزی بالاتر از کلام بود. او عصای سحرآمیزش را همیشه دردست داشت و حاضر نبود آن را لحظه‌ای به زمین بگذارد. خود او به کنبل گفته بود:

بود، به این علت از تک خوانی و دو صدائی و سه صدائی گروههای همسرا به تناوب بهره می گرفت و با افزایش و کاهش صدا تنوع بیشتری به آوازها می بخشید... گِناست این مطلب را به تفصیل در خاطراتش شرح می دهد.

۱— او را متهم می کردند که ازبازیگرانش مانند مهرهٔ شطرنج استفاده می کند.

۲— خاطرات گناست در این خصوص از همه گویاتر است.

۳— در این مورد گوته و شیللر باهم اختلاف داشتند و بر سر کلام موزیکال، یا کلامی که فراتر از موسیقی باشد با یکدیگر بحث می کردند. گوته استقلال موسیقایی کلام شاعرانه را در نظر داشت، که ویژهٔ خود او بود.

«کلام زیبا از نغمهٔ دلنشین والاتر است. هیچ چیز را با کلام زیبا نمی‌توان مقایسه کرد. مدولاسیونها و انعطاف کلام برای بیان احساس بی‌شمار است.[۱] آواز هم وقتی به اوج دراماتیک و عاطفی خود می‌رسد به سخن ساده بازمی‌گردد، و این مسأله را آهنگسازان بزرگ تجربه کرده‌اند.»

موسیقیدانان معتقدند که موسیقی پایان کلام است، اما گوته برعکس معتقد بود که موسیقی در پایان به کلام می‌رسد. که هریک در محدودهٔ نبوغ خود درست می‌گویند. گوته به دنیای درون دست یافته، و به کمال خویش رسیده بود و هرچند برای بیان مطالب خود عناصر گرماگرم را با تناسبهای مختلف بکار می‌گرفت مجموعهٔ آن عناصر کم و زیاد نمی‌شد. گوته در هرحال موسیقی‌دان شعر **بود**[۲]، همان گونه که بتهوون شاعر موسیقی بود، و آنها که تنها شاعر و تنها

۱— در حدود سال ۱۸۰۰، دکلاماسیون شاعرانهٔ گوته تنوع و وسعت بسیار داشت. کشیش اوالد افن‌باخ می‌نویسد: «الحان را به کار می‌گیرد و آنچه را که می‌خواهد بیان می‌کند. در دکلاماسیون، از فاصله‌های بسیار کوتاه استفاده می‌کند. در میان «دو» و «ر» شاید شانزده صدا را جای می‌دهد که در موسیقی به‌شمارش نمی‌آیند. دکلاماسیون را با حرکت تند شروع می‌کند، و بعد از یک ملودی و گذار به یک ملودی دیگر و بازگشت به تنالیتهٔ اول کار را به انجام می‌رساند.»

توضیحات کشیش چنان دقیق و مشروح است که انسان تصور می‌کند دربارهٔ قطعهٔ اول یک سونات مطلبی را می‌شنود. اما گوته با بالاتر رفتن سنش تنوع الحان را کنار می‌گذارد. در موقع دکلاماسیون به صدای بم و زنگ‌دار سخن می‌گوید، امّا در گفتگوی عادی لحنش ملایم است. با این وصف سرشار از زندگی و نیرو است و گاهی بیانش چنان رنگ خشونت می‌گیرد که طرف را می‌ترساند. در موقع تمرین Roijean چنان بر سر یکی از زنان هنرپیشه فریاد کشید که او دچار تشنج اعصاب شد.

۲— موسیقی در شعر گوته موضوع بسیار وسیع و عمیقی است که شرح آن به کتابی مفصل نیاز دارد که شاید روزی به آن بپردازم. آقای آبرت در فصلی از کتاب خود به این موضوع پرداخته است، و نشان می‌دهد که چگونه «هردر» بر گوتهٔ جوان اثر گذاشت و چگونه گوتهٔ جوان نغمه‌های پنهان موسیقی را با عواطف شاعرانه‌اش درمی‌آمیخت. و نه‌تنها در ریتم اشعارش بلکه در ریتم نثر خود (در داستان ورتر) از موسیقی بهره می‌گرفت. در ایتالیا نیز به تأثیر

موسیقی دانند در سرزمین خاص خویش حکم می رانند، حال آن که گوته و بتهوون امپراتوران جهان روح آدمی اند.

موسیقی آن سامان سرودهائی به سبک جدید می ساخت. در ایفی ژنی جهش‌های روح سرکش را به نیروی خرد به نظم درآورد و بعد از آن در کلیهٔ آثارش ریتم دلنشین موسیقی احساس می شود امّا اراده و هوشمندی او مانع از آشفتگی و بی نظمی است.

فصل پنجم

بتین

با آنکه از چاپ مقالات من دربارهٔ بتهوون و گوته دیری نمی گذرد، در این فاصله اسناد و مدارک تازه ای به دست آمده، ابعاد تازه‌ای از شخصیت بتین را آشکار کرده است. حکایت چنین است که بایگانی ویژه ویپرسدورف از خانوادهٔ آرنیم، و مجموعه‌ای از نامه‌ها و نوشته‌های بتین سالها از چشم همگان دور مانده بود. زیرا دومین پسر او زیگموند، دوست ایام جوانی بیسمارک، که محافظه‌کاری را از حد گذرانده بود، اجازه نمی‌داد کسی به گنجینهٔ اسرار خانوادگی چشم طمع داشته باشد. امّا پس از مرگ زیگموند، خانوادهٔ آرنیم این دربسته را گشودند و نامه‌های منتشرنشدهٔ بتین و گوته را به دست چاپ سپردند[1]. در سال ۱۹۲۹ مجموعهٔ دیگری از نامه‌ها و طرحها و چرکنویسهای او را که دور از دسترس مانده بود در معرض فروش گذاشتند. افکارعمومی از افشای این خبر به هیجان آمد، و پس از چندی قسمتی از این اسناد بازخرید شد و مرکزی برای نگاهداری آن به وجود آمد. با این همه قسمتی از این دست نوشته‌ها در جریان خرید و فروش از میان رفت. کاتالوگهای اسرارآمیز عتیقه فروشان نیز امکان

۱ــ دو مجموعه از این نامه‌ها به همت راینولد اشتایگ، و فریتز برگمن در سالهای ۱۹۲۱ و ۱۹۲۷ انتشار یافته است.

نمی‌دهد که گوشه‌های نفوذناپذیر و پر معمای زندگی گوته و بتهوون را در این اوراق کهنه و پخش و پراکنده بازبینی کنیم. با اینوصف به کمک همین چیزها که از لابلای آن اسناد از گوشه و کنار به دست من افتاده، می‌توان اسرار تازه‌ای را کشف کرد. پیش از این گفته‌ام که گوته با احتیاط و سریع در یادداشتهای خود از روی حوادث اوت ۱۸۱۰ در تپلیتس گذشته، و گوشه‌هایی از آن ماجرا پنهان مانده است. دوستان پرهیزکار گوته هنوز با افشای این متون بسیار محرمانه مخالفند و سعی دارند پرده‌ای را که اندکی بالا رفته پائین بکشند تا مبادا اسرار شاعر محبوبشان آشکارتر شود. امّا من می‌خواهم این مخالفتها را نادیده بگیرم و قسمتهائی از این رمان واقعی و مراحل اصلی عشق گوته و بتین را که چیزی جز یک رمان واقعی نیست برای شما شرح بدهم.

این داستان حکایت اسرارآمیز و شگفت‌آوری است که به رؤیا می‌ماند. پنداری قهرمان زن این داستان در تمام لحظات احساس می‌کرده که از روز تولد چنین سرنوشتی در انتظارش بوده و عشق دیگری را به گور سپرده‌اند تا عشق او جایگزین آن شود.

مادر بتین، ماکسیمیلیان لاروش، زیباروئی بود از مردم راین، و در آن هنگام که گوته بیست و سه سال و او شانزده سال داشت — در سالهای ۷۳—۱۷۷۲ — محبوبهٔ شاعر بود. عشق آن دو از هوسهای زودگذر دوران جوانی نبود. امّا ماکسیمیلیان در هجده سالگی شوهر کرد و به فرانکفورت رفت و بتین در چهارم آوریل ۱۷۸۵[1] در آنجا به دنیا آمد.

بتین پس از مرگ زودرس مادرش در سال ۱۷۹۳ به تحصیل در مدرسه مذهبی پرداخت و تا هفده سالگی (۱۸۰۲) از شعر گوته و از خود او اطلاعی نداشت. در آن سال نیز که برای اولین بار اشعار او را خواند چیزی نفهمید[2]. در

۱— در بعضی از اسناد تاریخ تولد بتین به اشتباه، ۱۷۸۸ نوشته شده، که سه سال اشتباه، این توهم را به‌وجود می‌آورد که در اولین دیدارش با گوته، نوزده سال داشته و نه بیست و دو سال، و به همین سبب همیشه جوانتر از سن ورقهٔ هویتش بوده!

۲— بتین در اولین نامه‌اش به گوته خود را «دختر» او خوانده، و بعد از آن، که به عشق او ←

سالهای بعد، کم کم مفتون جاذبهٔ آن اشعار شد و طبع پاک و آزاده و خودروی او باعث شد که علاقه‌اش به گوته و اشعار او بیشتر شود. حال آنکه در دیر بزرگ شده بود و مقدس‌نماهای دیر، اشعار گوته و کتاب **اگمونت** او را با عفت جامعه مغایر می دانستند. امّا بتین تسلیم خشکه مقدسها نمی شد. در ژوئن ۱۸۰۶ که به خانهٔ پدری در **افن‌باخ** بازگشت و مدتی را در آنجا گذراند، به نامه های گوته به مادرش، که پیش مادر بزرگش بود، دست یافت. این گنجینه، شامل هشتادوچهار نامه بود که گوته از سال ۱۷۷۲ تا ۱۷۷۵ به مادرش نوشته بود و همه بوی عشق و شیدائی می داد.

این اکتشاف چون صاعقه‌ای به جان بتین نشست، از تمام نامه ها چندین بار رونوشت برداشت، (یکی از این رونوشتها چندی پیش به حراج گذاشته شد!) و آنها را آنقدر خواند و خواند تا مطالب آن جزئی از وجود و اندیشهٔ او شد. این دختر رؤیایی، که چشمان آتشینش تشنهٔ زیبائیها بود کم کم به موجود تازه‌ای مبدل شد و قلب مادر جوانمرگش را که محبوب گوته بود، به جای قلب خود گذاشت— گوئی روح مادرش در او حلول کرده بود— و تا آنجا پیش رفت که در یک لحظه چنان سرمست شد که قلم به دست گرفت و نامه‌ای به گوته نوشت:

«... گمان می کنم این احساس را از مادرم به ارث برده باشم، که شما او را خوب می‌شناسید، و به این نکته پی برده‌ام که درموقع بارگرفتن مادرم وپیدایش من، او محبوبهٔ شما بوده...»

و چه تصوراتی داشت. گمان می کرد که دختر گوته است. و اگر دختر او نبود بی تردید دختر «محبوبه» گوته بود، و این عشق با مرگ معشوقه به گور رفته بود.

این تخیلات جنون‌آمیز به او نیرو داد تا محکم بایستد و حرفش را بزند.

گرفتار شد، بازهم خود را فرزند او می شمرده و توقع عشق پدرانه از او داشت. این احساس همیشه با نوعی عشق به‌هم آمیخته بود و او تمام وجودش را، پاک و مهرآمیز، نثار گوته می کرد.

بعد از کشف این راز به خانهٔ خانم «آیا» مادر گوته رفت، و به زیرکی خود را در دل او جا کرد. خانم «آیا» عاشق فرزندش بود، و هنوز از «پسر کوچولویش» با شور مادرانه حرف می زد و شرح می داد که با چه زحمتی او را از شیر گرفته بود، و ساعتها بی آن که خسته شود برای بتین حرف می زد. بدینگونه این دو زن، این دو دلدادهٔ گوته، یکی جوان و دیگری سالخورده، هر دو لبریز از خیال و وهم، هر دو با قلبهای گرم از او حرف می زدند، و هر دو او را چون خدائی نیایش می کردند و می پرستیدند. زن سالخورده یک ریز حرف می زد و آنچه از دوران کودکی گوته به‌یاد داشت، چون جویبار بی انتهائی بسوی دختر جوان روانه می کرد وبتین چون کویر خشک این جویبار را می نوشید. از آن پس بتین مدام به گوته فکر می کرد، و آنچه از مادر گوته شنیده بود در ذهن خود می سنجید و پرورش می داد!

در بهار بعد، ۲۳ آوریل ۱۸۰۷، بتین برای اولین بار گوته را از نزدیک دید. در آن هنگام سفر چندان آسان نبود. در همه جا جنگ بود. خواهرش و شوهر او یوردیس، از خانوادهٔ کاسل، همراه او بودند، ابتدا به برلن و از آنجا به وایمار رفتند. او و خواهرش در راه لباس مردانه پوشیده بودند. تا آسوده‌تر از دهلیز خطر بگذرند. و سرانجام بتین تک وتنها به خانهٔ گوته رسید. قلبش چنان تند می زد که نزدیک بود از پا درآید. از ویلاند سفارش نامه ای داشت که او را به گوته معرفی کرده بود. و جا دارد که از نخستین دیدارشان بیشتر بگوئیم. از مادر بتین جز خاطره چیزی برای گوته نمانده بود، و حالا دختر محبوبهٔ ایام جوانی به دیدار او آمده بود. بتین درگیر موجی از احساسات گوناگون بود. شادی و وحشت در جانش به هم آمیخته بود. نمی توانست حرف بزند. به هیجان آمده بود. کمی آرام گرفت و دوباره دستخوش هیجان شد. — این نوع هیجانات گاهی احمقانه به نظر می آید ولی به هرحال طبیعی است! — دختر جوان که از شدت هیجان قوایش تحلیل رفته بود از هوش رفت و روی زانو و در آغوش گوته فرو افتاد و چند لحظه به خواب رفت![1] — پنداری در این لحظه قلبش از کار افتاده بود. گوته تا حدودی آرام بود،

---

۱ — و خود او در یکی از نامه هایش، در ۳۰ ژوئیه ۱۸۰۸ از آن لحظه صمیمانه یاد می کند:

شدت هیجان این دختر جوان متأثرش کرده بود. مدتی به مهر و محبت در گوش او زمزمه کرد تا آن که کریستیان در اتاق را باز کرد و خلوت آنها را به‌هم زد. گوته دختر جوان را از خود دور کرد. کریستیان پیش آمد و بتین ذوق‌زده و مشتاق را با خود بیرون برد. گوته احساس می کرد که جوانی اش دوباره آغاز شده و خاطراتش جان گرفته است. و با آن که به شکوه و کبکبهٔ وایمار انس گرفته بود، لحظه‌ای احساس کرد که سالها پیش چه زندگی پاک و ساده‌ای داشته و چنان از خود بیخود شد که همان روز حلقه‌ای را به نشانهٔ نامزدی عارفانه در انگشت بتین کرد[1].

«وقتی به خانهٔ تو آمدم لحظهٔ دیدار برایم رؤیا بود. رؤیایی شگفت‌انگیز بود. سرم را روی شانهٔ تو گذاشتم، و بعد از چهار، پنج شب که در آرزوی دیدار تو بی خوابی کشیده بودم چند دقیقه به خواب رفتم.

۱ــ کلمنس برنتانو برادر بتین در نامه‌ای به تاریخ ژوئیه ۱۸۰۷ به آخیم فون آرنیم حکایت این دیدار را به شادی بی اندازه توصیف می کند، کلمنس آن انگشتر را در انگشت خواهرش دیده بود که تصویر زیبا روئی از عهد قدیم با حجابی شرم‌آمیز بر آن نقش شده بود. کلمنس در آن موقع روابط آزادانهٔ خواهرش را با شاعر طبیعی شمرده، حتی بتین را ستایش کرده بود: امّا بیست و پنج سال بعد، که کلمنس پا به سن گذاشته، خشکه‌مقدس شده بود. فریاد برآورد که چرا خواهرش بی شرمانه حکایت «بی عفتی»هایش را برای تمام مردم اروپا در کتابی شرح داده؟ در سال ۱۹۲۹ لویو پرنتانو کارهای کلمنس و بتین را بعد از چاپ کتاب بتین منتشر کرد. کلمنس در نامه‌ای آکنده از نفرت و وحشت، با لحنی ریاکارانه و تارتوف‌مآبانه خواهر را زیر شلاق انتقاد می گیرد. نامه‌اش هم نفرت‌انگیز و هم مسخره است. در این نامه شکوه می کند و می نویسد: «حال تمام مردم اروپا فهمیدند که بتین از خود بیخود شده، روی زانوی مردی نشسته که مراعات حال دختر مجنون صفتی را نمی کند و چنان رفتار این مرد ناشایسته است که جز سرشکستگی برای خانواده بتین چیزی باقی نمی گذارد.» این مرد خشکه‌مقدس به خواهرش پیشنهاد می کند که توبه کند و اینگونه صفحات شرم‌آور را از کتابش رد کند و دور اندازد.

در همان موقع بتین با کراهت آمیخته به مهر و دلسوزی پاسخ می دهد، و شرح می دهد که چیزی را از کسی پنهان نکرده، و شادترین لحظات زندگی اش را در کمال ←

امّا چند روزی نگذشت که گوته خطر را حس کرد. بتین بعد از این دیدار نامه‌ای سرشار از عشق و دلتنگی برای خانم «آیا» مادر گوته نوشت و مادر این پیام را به فرزندش رساند، گوته ابرو درهم کشید و خود را پشت پردهٔ سکوت پنهان کرد و چند نامهٔ بتین را بی جواب گذاشت.

بتین دست‌بردار نبود. در اوایل نوامبر ۱۸۰۷ باز به وایمار آمد. این بار کلمنس، آرنیم، خواهرش گوند[1]، شوهر خواهرش **ساویتی** همراه او بودند. آنها ده روز در وایمار ماندند. بتین بیشتر روزها به خانهٔ گوته می‌رفت. گوته از دیدن او لذت می‌برد. بتین به میل او رفتار می‌کرد. ساده بود، بی قید بود. گوته را خوشحال می‌کرد. در او اثر می‌گذاشت. او را اغوا می‌کرد. قصد اغوا نداشت. به عمد این کار را نمی‌کرد. طبعش اینگونه بود. در همه جا دنبال گوته بود. با هم می‌نشستند و ساعتها حرف می‌زدند. بازو به بازو به گردش می‌رفتند و آنقدر با هم خودمانی شده بودند که به هم «تو» می‌گفتند.

گوته تا مدتی خوددار بود. خودش را کاملاً به دست او نمی‌سپرد. آن اوایل به او «شما» می‌گفت و سعی می‌کرد فاصله‌ای میانشان حفظ شود. امّا

---

[1] معصومیت و سادگی باز گفته است. بتین به صراحت می‌گوید که در تمام تجربه‌های دشوار زندگی‌اش تنها بوده، زیر کفالت و حمایت کسی نبوده، هیچکس به غمخواری‌اش برنخاسته و به یاری‌اش نیامده، و حالا هم به کسی اجازه نمی‌دهد که او را توبیخ و سرزنش کند. درمورد فرزندان نیز خیالش آسوده است، زیرا آنها از این نوع ریاکاریها و خشکه‌مقدسیها بیزارند و هرگز روابط ساده و معصومانهٔ مادرشان را با آن شاعر بزرگ محکوم نمی‌کنند.

کلمنس باز به پاسخ گوئی برمی‌خیزد و از دوروئی خواهر بیچاره‌اش شکوه می‌کند، و به او زخم‌زبان می‌زند و «آرنیم» شوهر بتین را، «پدر نجیب و فراموش شده» می‌خواند، و حتی به گوته حمله‌ور می‌شود، و اظهار شادمانی می‌کند که آلمان دیگر او را کنار گذاشته، و هیچکس به خواندن آثار او رغبتی نشان نمی‌دهد، و در خاتمه برای بتین گمراه و «بی‌خدا» طلب مغفرت می‌کند... بتین در نامهٔ دیگری پاسخ او را می‌دهد و بعد از افشای حقه‌بازیها و مقدس‌نمائیهای او، می‌خواهد که غائله را خاتمه بخشد و او را در انزوای شکوهمندش با رؤیای گوته تنها بگذارد.

رفتار بتین آنقدر ساده و صمیمانه بود که نمی‌توانست با او رسمی باشد. روز دهم نوامبر که از یکدیگر جدا می‌شدند او را بوسید، و طبعاً «تو» گفتن بین آنها عادی شده بود. بتین برای گوته نامه‌های آتشین می‌نوشت و کلمات آتشناک به کار می‌برد. گوته کلمات آتشناک او را در ابیات غزل جای می‌داد و برای او می‌فرستاد. گوئی می‌خواست با غزل در دل بتین جا بگیرد، و جان او را در تصاحب خود داشته باشد. ما که می‌دانیم هنرمندان چگونه‌اند و وسوسه‌هایشان چگونه است! در دام گستریهای شاعرانهٔ او حقه و شیطنت وجود نداشت. امّا معلوم است که چنین اشعار عاشقانه و آتشناکی چه آتشی در جان بتین برمی‌انگیزد.

در فوریه ۱۸۰۸ به گوته می‌گوید که پیش از او به هیچ مردی توجه نداشته، و جوانی‌اش را به هدر داده، و حالا شادمان است که «او را دارد»![1]

بتین دختر باهوشی است. تنها از عشق با گوته حرف نمی‌زند. از شعر حرف می‌زند. از **اگمونت** می‌گوید، که دیگر آن را احساس می‌کند و می‌فهمد. کاوشهای علمی او را می‌فهمد. و از دریای هنر و دانش گوته قطره‌هائی را مزمزه می‌کند. از موسیقی می‌گوید. از کروبینی می‌گوید. از «ایفی‌ژنی در توراید» گلوک می‌گوید و در موقع خود برای گروه موسیقی گوته «آذوقه هنری» تهیه می‌کند. اسناد کمیاب تاریخی و ادبی را گرد می‌آورد و برای او می‌فرستد. و کارهائی می‌کند که در حلقهٔ مریدان و عشاق گوته، هیچ زن دیگری «مرتکب» نشده بود[2].

بعد از درگذشت خانم «آیا» (۱۳ سپتامبر ۱۸۰۸) نامه‌های گوته مهرآمیزتر شد. حالا که مادر رفته بود بتین تنها کسی بود که ایام جوانی را به یاد داشت! و تنها کسی بود که خاطرات ایام کودکی او را از زبان مادرش شنیده بود. سال بعد به او نوشت:

۱— یک ماه پیش از آن مدعی بود که آرنیم را دوست دارد... بیچاره آرنیم!..

۲— در آوریل ۱۸۰۸ پسر گوته را در فرانکفورت پذیرفت و به او محبت بسیار کرد.

«نامه‌های تو مرا شاد می‌کند. این نامه‌ها مرا به یاد روزهائی می‌اندازد که مثل تو جوان، و شاید مثل تو شوریده بودم و از امروز بهتر و خوشبخت‌تر.»

و لبخند او زیر پوشش افسوس پنهان می‌شد و خط منحنی مهر و محبت او همچنان بالا می‌رفت، و کم کم در مقابل این سیلاب مقاومتش را از دست می‌داد[1].

وقتی که چند هفته بین نامه‌های بتین فاصله افتاد، گوته دلگیر و نگران شد. در دهم ماه مه ۱۸۱۰ به او نوشت:

«بتین عزیز! مدتهاست از تو بی‌خبرم. نامه‌های تو به‌صورتی است که آدم خیال می‌کند آخرینش از همه دل‌انگیزتر است. روزی که از پیش من رفتی نوشته‌هائی را به دست من دادی. همه را بارها خواندم تا آن که آخرین نامهٔ تو رسید، و آن نوشته‌ها را از من جدا کرد. اگر باز هم می‌توانی از اینگونه چیزها بنویس. تو در این نامه‌ها از خودت فراتر می‌روی...»

و در پایان نامه می‌افزاید: **«از حالا در این فکرم که در نامهٔ بعدی چه چیزها خواهی نوشت!»**

امّا در آن فاصله چه روی داده؟ چرا بتین مدتی برای گوته نامه ننوشته بود؟ این فاصله با ماههای تابستان مصادف می‌شود که بتین به دیدار بتهوون می‌رود و وجودش از او پر می‌شود. و از همانجا به تپلیتس پیش گوته می‌آید و از نهم تا دوازدهم اوت ۱۸۱۰ نزد او می‌ماند.

در این سه روز میان او و گوته چه گذشته است؟ از آتش گرم و غیر عادی نامهٔ گوته معلوم می‌شود که میان آن‌دو شور عاشقی به اوج رسیده و ماجراهائی در کار بوده است که هرگز اشتیاق بتین به سلطان خود به این درجه نرسیده بود. و من در فصل اول این بخش داستان را کم‌وبیش حکایت کرده‌ام.

۱ــ گوته به او می‌نویسد: «در مقابل بتین عزیز نمی‌شود پایداری کرد. آری، تو از نظر گفتار و رفتار و ادب و حضور ذهن و عشق و گوناگونی ابعاد روحی از دیگران بالاتری، پس باید مهر ترا پذیرفت، و مهر و علاقه را نثار تو کرد حتی اگر نثار عشق در پوشش سکوت باشد!»

امّا نکته اینجاست که در این داستان یک جای خالی وجود دارد. در نامهٔ طولانی بتین، که از ششم تا بیست‌وهشتم ژوئیه ۱۸۱۰ به نوشتن آن پرداخته، در جمله‌ای از آشنائی اش با بتهوون سخن گفته، و ناگهان جمله را قطع کرده، دنبالهٔ مطالب دیگر را گرفته است. در فاصلهٔ ۲۸ ژوئیه تا ۱۸ اکتبر دیگر میان آنها نامه‌ای ردوبدل نمی‌شود و گوته به همین تأخیر اشاره می کند و کلماتی چنان آتشین در نامهٔ خود به‌کار می برد که عادی نیست. در این نامه از یادداشتهائی که به او سپرده، و بارها خوانده و بازخوانی کرده، سخن در میان است. کنجکاو می شویم که بدانیم این یادداشتها چیست. چرا مطالب آن مفهوم نیست؟ چرا از این نامه و آن یادداشتها، در میان مجموعه اسناد و یادداشتهائی که پس از مرگ گوته به فن مولر نایب حکمران داده، تا در گنجینهٔ میراث شاعر ضبط شود، اثری دیده نمی‌شود؟ چرا این زن که آنقدر صاف و صادق است و هیچ چیز را از دیگران پنهان نمی کند، این مطلب و موضوع یادداشتها را جزو اسرار نگاه داشته؟ در این نامه‌ها چه مطالبی هست؟ چرا او هرگز نخواسته گردوغبار ماجرای آن سه روز را تکان بدهد و حقایق را بگوید؟

ما از نامه‌های بتین چشم می‌پوشیم و برای روشن شدن قضایا از چرکنویسهای منتشر نشده بتین که برای فروش به حراج گذاشته شده، چیزی را نقل می کنیم که در هیچ کتابی نقل نشده است:

بتین نمی‌خواست گردوغبار آن سه روز را تکان بدهد. این راز را با کسی نگفته بود. حتی در مجموعه نامه‌هائی که به فن مولر نایب حکمران سپرده بود، در نهایت رازداری این ماجرا را پنهان کرده بود و این اسرار را در سینه نگاه داشته بود.

و حالا من چرکنویس نامه‌های او، و نامه‌های نوشته و نافرستاده‌اش را پیش کشیده‌ام تا به حقایق ناگفته دست پیدا کنم و به جای آن که خود او گردوغبار آن سه روز را تکان بدهد، آن همه خاک و خاکستر را می‌تکانم، تا احساس کنید آن خاکسترها چقدر سوزاننده است؟ و قضیه برای ما روشن شود که چرا بتین نامه‌هائی را که در این فاصله نوشته، نفرستاده و نزد خود نگاه داشته است.

راستی در نامهٔ بعدی چه می‌نویسد؟ ما نیز می‌خواهیم این حقیقت را بدانیم. نامه بعدی در ۲۵ اکتبر که گوته به وایمار بازمی‌گردد به او می‌رسد، و گوته در جواب آن می‌نویسد:

«نامه‌های عزیزت، یکی پس از دیگری به من رسیدند، و یادداشتهای تو

نیز همراه نامه‌ها بود...»

به یاد داشته باشیم که گوته بعد از نامهٔ هفدهم اوت خود به بتین چیزی ننوشته، و بین نامه‌ها فاصله‌ای افتاده، که یک نکته مهم در همین فاصله است و قضایای بعدی نشان می‌دهد که گوته از نقاط ضعف بتین استفاده می‌کند تا اسرار کذائی را که خانم «آیا» به او بازگفته از چنگش درآورد، و این اسرار همان خاطرات ایام کودکی اوست که خانم «آیا» برای بتین حکایت کرده، و بتین کلمه به کلمه یادداشت برداشته و پیش خود نگاه داشته است. و گوته که مدتی است در فکر نوشتن خاطرات ایام کودکی خویش است، و از همه بدتر آن که همه را پاک فراموش کرده، به هر ترتیب می‌خواهد یادداشتهای بتین را به دست آورد، و شاید کمی هم دلواپس است، زیرا هیچ معلوم نیست که دایهٔ ژولیت چه حرف‌هائی با رومئو پنهان از چشم او ردوبدل کرده، امّا بتین در مقابل گوته هیچ چیز را برای خود نمی‌خواهد، و همهٔ یادداشتهایش را برای او می‌فرستد. حال آنکه خانم «آیا» این حکایات و خاطرات را برای او گفته، و این گنجینه مال بتین است و حق دارد که آنها را تنظیم کند و کتابی از آن بسازد. امّا بتین محور عشق گوته است، و به یک اشارهٔ او همه چیز را تسلیم می‌کند و خاطرات ایام کودکی اش را نیز تمام و کمال برای او می‌فرستد، که طبعاً پیداست گوته وقت مناسبی را برای این درخواست گیر آورده، بتین را وادار کرده که یادداشتها را برای او بفرستد[1].

و هیچ ریا و دورنگی در کارش نیست. در نامه‌ای در چهارم نوامبر به گوته می‌نویسد:

«تو همیشه همه چیز من بوده‌ای. و من این کلمات را در پایان نامه‌ات فراموش نمی‌کنم که نوشته‌ای: تا دیدار دیگر دوستم بدار! این کلمات دلنشین مرا در خود غوطه‌ور ساخت و هزار اندیشهٔ شیرین به مغز من

۱— از دیگر فداکاریهای بتین حرفی نمی‌زنم. همینقدر می‌گویم که بتین در نظر داشت این یادداشتها را دست‌مایهٔ نوشتن کتابی کند. امّا قلب عاشق حسابگری نمی‌کند، و کوچکترین هدیه‌ای که می‌توانست نثار شاعر کند همین خاطرات بود.

بازآورد. از دیروز عصر که نامهٔ تو رسیده تا امروز عصر کلمات تو در ذهنم تکرار می‌شود.»

و بدینگونه همه چیز را تسلیم گوته می‌کند و گنجینهٔ خاطرات ایام کودکی اش را به خود او می‌سپارد تا یکدلی و یگانگی اش را به او نشان بدهد:

«من باغی هستم که به عطر این خاطره‌ها آغشته شده‌ام.»

و تمام گلهای باغ گذشته را به پای گوته می‌ریزد. در صورتیکه می‌توانست به سادگی کتابی بنویسد و باغی درست کند و این گلها را در آن باغ بکارد.

بعد از این ماجرا در نامه‌های بتین لحن تازه‌ای می‌بینیم. آشفتگی و اندوه به جان او فشار می‌آورد. تحمل این بار سنگین برای او دشوار می‌شود. نسبت به کسانی که دوروبر گوته را گرفته‌اند مطالب گزنده‌ای می‌نویسد، و بیش از همه به زلتر بدگوئی می‌کند...

— **«از روزی که در تپلیتس با هم بودیم دیگر با تو تعارف و تکلف ندارم.»**[1]

و در نامهٔ دیگری می‌نویسد:

— **«خود را به قلهٔ کوه رسانده‌ام و در آن بالا حس می‌کنم که چیزی روی قلبم فشار می‌آورد.»**

گوته اشارات و کنایات این نامه‌ها را ناشنیده می‌گیرد. حتی نیشهای گزندهٔ او به زلتر را به روی خود نمی‌آورد. به کنجکاویها و اندیشه‌های روشن او در محدودهٔ موسیقی اعتنا نمی‌کند و او را به حال سرگشتگی وامی‌گذارد و وقتش را با این چیزها تلف نمی‌کند. زیرا در این میان برندهٔ اصلی اوست و حکایات بی‌مانندی را که مادرش برای بتین نقل کرده، به دست آورده، و مصلحت را در سکوت و چشم‌پوشی می‌بیند. امّا بتین بخشندگی را دوست دارد و روح پر از بخشش خود را همیشه حفظ می‌کند و تا وقتی که گوته زنده است، هرچه از او بخواهند دریغ نمی‌کند:

«کاش می‌دانستی که حتی یک کلمه از زبان تو مرا به عشق و هیجان

۱— هجدهم اکتبر ۱۸۱۰.

می‌آورد بگو که با وجود من درآمیخته‌ای و با من زندگی می کنی! سر من فریاد بکش!»[1]

از هنگامی که گوته احساس می کند دیگر نیازی به او ندارد، او را به حال خود رها می کند. از آن پس وجود بتین را چون باری بر پشت خود حس می کند و می خواهد از حمل چنین باری آسوده باشد! بتین توقع دارد که گوته ازآن او باشد و در وجود او باشد[2]، و گوته برعکس نمی خواهد ازآن کسی باشد و آزادی‌اش را محدود کند، و در این میان کریستیان چرب و چاق و مطیع را به بتین و نظایر او با آن توقعات و خیالپردازی های عجیب ترجیح می دهد.

بعد از آن دیگر با هم تفاهم نداشتند. گوته بتین را دوست داشت ولی آنها از یک نسل نبودند. گوته با مادر او هم‌نسل و هم‌زمان بود. و هم‌زمان با انتشار ویلهلم مایستر... بقول شاعر: «آه! برف های سال پیش کجا رفته اند؟ آن آتشی که سال گذشته روشن کردیم در کجاست؟» موریش کاریر چگونگی روابط بتین و گوته را از اکرمن می‌پرسد، و او در جواب می گوید: «از پیرمرد توقعاتی داشت که تنها از عهدهٔ جوانها برمی آید. به گوته می گفت که هنر و افکار کهنه با یکدیگر جور درنمی آیند باید به ذوق جوان‌های امروزی چیز بنویسی. و گوته در جواب گفته بود به موقع خود این چیزها را نوشته ام!»

از ماجرای جدائی گوته و بتین که گوته در آن پیشقدم بود دیگر چیزی نمی گویم. می دانیم که بتین چقدر تلاش کرد تا دوباره به حضور گوته راه یابد، و به نتیجه نرسید. ظاهراً کریستیان باعث این جدائی شده بود. امّا اگر کریستیان هم در میانه نبود این جدائی دیر یا زود پیش می آمد. بتین در سال ۱۸۱۷ بار دیگر نامه هائی به گوته نوشت، که همه بی جواب ماند. و هرچه بتین کوشش کرد که دوباره به یکدیگر نزدیک شوند بیشتر از هم دور شدند.

۱— چهارم نوامبر ۱۸۱۰.

۲— در چرکنویسهای او این مطلب را می‌بینیم که خود را با کریستیان مقایسه می کند و می‌نویسد: «... ماده عنکبوتی است که دور تا دور گوته را تار تنیده، و آرام‌آرام او را در تارهای خود گرفتار کرده، و دیگر گوته از این تارها راه رهائی ندارد.»

در تمام این سالها بتین به گوته وفادار ماند و با آن که از خانهٔ گوته رانده شده بود هرگز از او بد نگفت، و حتی طرحی به مقامات مسئول داد که در فرانکفورت بنای یادبود گوته ساخته شود و در این مورد پافشاری بسیار کرد[1].

و امّا سرنوشت در آخرین روزهای عمر گوته مرهمی بر زخمهای بتین گذاشت. روز دهم مارس ۱۸۳۲، و دوازده روز پیش از مرگ گوته، زیگموند فن آرنیم هجده‌ساله دومین پسر بتین به وایمار رسید و نامهٔ مادرش را به دست گوته داد. بتین در این نامه نوشته بود:

«پسرم را ببوس تا حس کنم که مرا بوسیده‌ای!» گوته مهربانی پدرانه‌اش را از زیگموند دریغ نداشت، او را برسر میز شام خود نشاند و همه روز او را به خانه می‌خواند. تا آن که بیماری پیرمرد را چنان از پا در انداخت که دیگر نتوانست از جا برخیزد. پسر بتین از آخرین کسانی بود که موفق به دیدار شاعر محتضر شد. گوته در دفتر زیگموند چند سطری نوشت. که آخرین وداع او با جهان فانی بود.

زیگموند از او خداحافظی کرد و رفت و در راه فرانکفورت خبر مرگ گوته را شنید. ما نامه‌ای را که زیگموند قضایای آن چند روز را شرح داده در دست داریم. بتین دلواپس بود که مبادا گوته او را از یاد برده باشد، امّا پسرش گفته بود که گوته نه‌تنها او را به‌خاطر داشته، از ذوق و هنر او هم تعریف کرده است.

بتین در نامه‌ای به پسرش می‌نویسد:

«شاید در نظر تو ناچیز باشد ولی برای من از همه‌چیز در جهان مهم‌تر است. مردی که تو او را در بستر مرگ دیده‌ای دیگر در جهان ما نیست. وقتی روح او را مثل کتاب ورق می‌زنم و در صفحه‌ای از کتاب می‌بینم که مرا در آخرین لحظات به یاد داشته، هرگز لطف او را فراموش نمی‌کنم.»

بتین خبر درگذشت گوته را برای اولین‌بار در مقاله کوتاه روزنامه‌ای دید

۱ــ فریتز برگمن در صفحه ۱۵۴ کتابش در سال ۱۹۲۷، به نقل از مجموعه‌ای دربارهٔ آثار گوته، چاپ ۱۸۳۳، طرح بتین را برای این بنای یادبود آورده، که به سبک نئوآنتیک تروالدسن است، و گوته این سبک را بسیار دوست داشت. و خود در این زمینه مطلع و صاحب‌نظر بود که کمتر کسی به این قسمت از بررسی‌ها توجه کرده است.

که روی میز او گذاشته بودند. آن روز عصر وقتی به‌خانه آمد، دیگران که پیش از او از این واقعه خبردار شده بودند، جرأت نداشتند حقیقت را به او بگویند، و نمی‌دانستند وقتی از واقعه خبردار شود چه خواهد کرد. ولی همه اشتباه می‌کردند. وقتی خبر را در روزنامه خواند خود را به دردی آرام و عمیق و رمانتیک تسلیم کرد. عشقی که در قلب بتین پرورش یافته بود با مرگ گوته نیز از میان نرفت. در دفتر خود نوشت:

«تو نمی‌توانی از دسترس من دور شوی! نه... هرگز و جاودانه هرگز!»

در اوایل آوریل ۱۸۳۲ نامه‌ای به فن‌مولر نایب حکمران می‌نویسد که نجابت روح او را نمایان می‌کند و نشان می‌دهد که احساسات شریف از مرگ قویتر است:

«مرگ گوته در من اثری عمیق و محوناشدنی باقی گذاشته، و این احساس با اندوه تفاوت زیادی دارد. هرچند نمی‌توانم با کلمات شرح دهم که چه احساسی دارم. امّا می‌توانم تصویری از احساسم را مقابل شما بگذارم: روزی که مردگان دوباره زنده شوند، او، در آسمان بالا، دوستانش را خواهد شناخت، و خواهد فهمید که چه کسانی تا آخرین دم با فکر او زندگی کرده‌اند. من از کسانی هستم که تمام هستی‌ام را در وجود او می‌بینم و با آن که می‌گویند گوته دیگر در جهان نیست، من با او حرف می‌زنم و جواب می‌شنوم. او به تمام پرسشهای من جواب می‌دهد، همانگونه که در زمان حیاتش همیشه با من مهربان بود و دست رد به خواهشها و توقعات من نزد. چگونه شادی نکنم که او سرانجام به شکوه جاودانی رسید، و به جائی رسید که شایستگی‌اش را داشت. او در تمام عمر خود را برای چنین مقامی در قرن حاضر آماده می‌کرد، و حالا وظیفهٔ من آنستکه بیشتر با او در پیوند باشم. زیرا هیچکدام از وقایع زندگی‌ام به اندازهٔ آشنائی و مهرورزی با او قدر و قیمت نداشته است. در بقیهٔ زندگی

۱— گوته در دفتر او نوشته بود: «هرکه باید جلو خانهٔ روحش را جارو کند تا تمام محله‌های شهر پاکیزه باشند.»

هرچه پیش آید جان و دل من با او خواهد بود و تا هروقت زنده باشم عشق من و دعای خیر من بدرقه راه جاودانگی او خواهد بود.»

و صمیمانه به قول خود وفا کرد، وبقیهٔ عمر را بیشتر با عشق و رؤیا گذراند. و با آن که زنان نقاط ضعفی دارند و ما ضعفهای زنانه را دوست داریم، با این حال او هرگز از عشق و رؤیا فاصله نگرفت. نامه‌های او که در سال ۱۸۳۵ انتشار یافت، از عشق و رؤیا دور نمی‌شود. در این نامه‌ها تمام موانع را از پیش برمی‌دارد و خود را رها می‌کند تا سیلاب احساسات درونی‌اش جاری شود. با این وصف می‌توان از نوشته‌های عاشقانه و رؤیایی او به حقیقت دست یافت، زیرا مایهٔ کار او صداقت است، و همین صداقت به افکار و نوشته‌های او زیور می‌بخشد. عشق او و وجود او با افسانه‌ها درآمیخته. و پنداری تمام وقایعی که حکایت می‌کند افسانه‌ای بیش نیست. در این نامه‌ها امکان دارد در بیان رویدادها و قضاوت درباره اشخاص اشتباه کرده و فریب خورده باشد، ولی هرگز نه خودش را و نه دیگری را فریب داده، و فریب کاری در وجود او نیست.

o

زندگی پرشور بتین را هنوز آنطور که باید شرح نداده‌ام. آنچه در تاریخ از او باقی مانده، تنها روابط او با گوته است، و زندگی احساسی او در همین عشق خلاصه می‌شود، اما بتین را تنها در این دایره نمی‌توان محدود کرد. بتین شعله‌ای بود که مرز نمی‌شناخت و همچنان گسترده می‌شد و شعله‌ورتر می‌شد و در افق زندگی و حتی افکار گوته اثر می‌گذاشت.

زندگی ادبی بتین جای تحقیق و مطالعه دارد. اندیشه‌ها و تازه‌جوئیهایش در زمینهٔ موسیقی جای بحث دارد[1]. با شخصیتهای معروف زمان خود مانند

۱— ماکس فریدلندر به ذوق خود گزیده‌ای از آهنگهای او را چاپ کرده، در دست‌نوشته‌های او که در سال ۱۹۲۹ به حراج گذاشته شد، بعضی از آهنگهای او که براساس اشعار گوته، آرنیم، هلدرلین ساخته بود، دیده می‌شد. دربارهٔ اهمیت سکوت در موسیقی و در مورد کنتر پوان و فوگ مطالعاتی دارد. و ما نامه‌ای از او را که حاوی نظریات او در خصوص موسیقی است به پیوست همین فصل نقل خواهیم کرد.

الکساندرفن هومبولت، یاکوب و ویلهلم گریم، شلایر ماخر، امانوئل آراگو، موریتس کاریر، پتر کورنلیوس، امانوئل گاییل، فرید، کریست فورستر، مکاتبه داشته است. و فعالیت های سیاسی او را ناگفته نباید گذاشت.

به یقین شما از این فعالیتها خبر ندارید، در صورتیکه کارهای سیاسی او شگفت‌آور و ارجمند است. شاید عقاید و کارهای سیاسی گوته قابل سرزنش باشد، اما بتین برعکس او پرومته‌ای بود که عذاب‌های جهان را به جان می خرید[1].

از سال ۱۸۴۰ به بعد به طرفداران عدالت اجتماعی و آزادیهای سیاسی نزدیک شد. اینگونه افکار او را جذب کرده بود. صدای مردم بینوا و فریاد محرومان و سرکوب شدگان را به گوش جان می شنید و کم وبیش درگیر این نوع مبارزات شد[2]. در هر فرصت و موقعیتی خود را نشان می داد و در این راه قلمی برمی داشت و با شاهزادگان و حتی با پادشاه پروس و کسانی که در بالا ترین مقامات بودند درگیر می شد. از نفوذ و اقتدار بزرگان نمی هراسید. به صدای بلند حرفش را می زد، و شاهزادگان را فرامی خواند که خدمتگزار جامعه باشند. در مقاله‌ای در نشریهٔ Kronprinz نوشت که «همه چیز از آن مردم است. شاهزادگان باید از امتیازات خود چشم بپوشند و به نیازهای مردم توجه کنند.» شاهزادگان به وحشت

۱— در زمینهٔ مسائل اجتماعی گوته اندکی محافظه کار بود. در سال ۱۷۸۳ دختر بدبختی به نام آناهولن را به جرم کشتن فرزند خود در وایمار به مرگ محکوم کردند. حکمران وایمار حکم محکومیت او را نزد گوته می فرستد تا اظهارنظر کند، به این امید که با نظر منفی او، آن زن بینوا را از مرگ برهاند ولی گوته حکم قاضی را می خواند و برعکس آنچه از شاعر رحیم و مهربانی چون او انتظار می رفت، اعدام را تأیید می کند. با آن که حکمران سعی داشت از تصویب حکم قاضی طفره برود ولی پس از تأیید گوته دیگر کاری از او ساخته نبود و آن زن را اعدام کردند!

۲— نمی گویم که بتین سوسیالیست بود، که خود او در مصاحبه‌ای با ویلهلم بلوخر(۳۰نوامبر ۱۸۴۶) به صراحت گفته بود که چنین افکاری در سر او نیست. امّا بتین از کسانی بود که ذاتاً انقلابی هستند و یک‌تنه با ظالم درمی افتند و در همه‌جا از مظلوم دفاع می کنند.

افتاده بودند، زیرا زنی که روزگاری محبوب گوته بود، از آنها توقعات زیادی داشت، سال ۱۸۴۸ نزدیک می‌شد و شاهزادگان و بزرگان جرأت نمی‌کردند با او مخالفت کنند. قدرت حکمرانان رو به زوال می‌رفت و بتین دریافته بود که کم کم می‌تواند صدایش را بالاتر ببرد و با خشونت بیشتری حرفش را بزند.

بتین در برلین همصدا و همراه خوبی پیدا کرد. الکساندرفن هومبولت در اینجا با او همصدا شد. او هم بازماندهٔ نسل گذشته بود، و از همان دسته‌ای بود که با گوته همنفس بودند. هومبولت با شور و حرارت از بتین حمایت کرد و در جبههٔ ضد سانسور به یاری او شتافت. آنها سانسور را تحقیرآمیز می‌شمردند، و با کینه و تحقیر از آن حرف می‌زدند[1]. هومبولت از نفوذ خود در دربار استفاده کرد و نامه‌های بتین را به شاه رساند. هیچکدام از چیزی پروا نداشتند، و پادشاه فریدریش ویلهلم چهارم از عقاید و افکار آنها واهمه داشت. قسمتی از خاطرات منتشر شدهٔ بتین، که خانم ایرن فوریس موسس، نوهٔ او در اختیار من گذاشته، حکایت از آن دارد که در آن روزها که در پروس از آزادی مطبوعات و بیان نشانه‌ای نبود، بتین تمام شکایات مردم را به شاه می‌رساند.

در میان کاغذها و نوشته‌هائی که به حراج گذاشته بودند، مطالبی پیدا کرده‌ام که نشان می‌دهد بتین به یاری بسیاری از مبارزان سیاسی شتافته و در آزادی و رفع گرفتاری آنان مؤثر بوده است. از جمله می‌توان از هوفمن فُن فالرسلبن، شاعر و استاد، نام برد که به علت چاپ اشعار سیاسی اش مغضوب واقع شده، از کار اخراجش کرده بودند. ف، و، شلوفل از کارگران مبارز پارچه‌بافی در سیلزی، که به اتهام اعتقاد به کمونیسم و خیانت به مملکت زندانی شده بود[2]، از کسانی بود که بتین برای آزادی‌اش تلاش می‌کرد، و با افکار او موافق بود. بتین برای آزادی میروسلاوسکی انقلابی لهستانی که به مرگ محکوم شده بود و

۱— هومبولت به بتین می‌نویسد: «شاه اطلاع دارد که با شما در مخالفت با سانسور همفکری دارم.»

۲— او بعد از آزادی، مدتی در حکومت انقلابی گوشه‌ای از آلمان وزیر دارائی شد و دوباره گرفتار و به مرگ محکوم شد.

کینکل از انقلابیون معروف و محکوم به مرگ با مسئولان مملکتی تماس گرفت و به شاه چندین نامه نوشت. چرکنویس متن یکی از نامه‌های منتشر شده‌اش را به شاه پیدا کرده‌ام:

«شما می‌گوئید که کینکل به اتهام برهم زدن نظم جامعه زندانی شده، شاید اینطور باشد. امّا چگونه می‌توان کسی را به اتهام برهم زدن نظم اعدام کرد؟ اگر عیبی هم باشد از جامعه است، و نبایدیک فرد بخصوص را محکوم دانست. وانگهی چگونه می‌توان خون انسانی را که خود را تسلیم مأموران حضرتعالی کرده، ریخت؟...»

اسناد و مدارک نشان می‌دهد که شاه نامه‌های این فرشتهٔ انقلابی را می‌خوانده، و به بعضی از آنها پاسخ می‌نوشته است. در سال ۱۸۴۷ در خصوص «میروسلاوسکی» درنامه‌ای به پاسخ بتین می‌نویسد:

«شما عدالت و حقیقت را دوست دارید و طالب آنها هستید، ولی توجه داشته باشید که عدالت و حقیقت در انحصار کسی نیست، و شاه هم می‌تواند طرفدار عدالت و حقیقت باشد.»

امّا بتین از عدالت‌خواهی دست برنمی‌داشت و نامه‌های او به غرور شاه لطمه وارد آورده بود. در سال ۱۸۴۷ میان آنها شکراب شد و در روزهائی که بتین با شهرداری برلین در افتاده بود، به اتهام هتک حرمت شاه به دو ماه زندان محکوم شد. بتین به پولین اشتاین هاوزر می‌نویسد:

«شما گرایشهای سیاسی مرا محکوم می‌کنید، امّا من هرگز کاری نمی‌کنم مگر اینکه قلبم گواهی بدهد و اقدامات من ثمری برای انسانیت داشته باشد. هستند عده زیادی که حاضرند سر خود را در راه عقیده ببازند، امّا من نومیدانه تلاش می‌کنم که نگذارم سرشان را از دست بدهند.»[1]

۱— براین نکته بیفزائیم که بیشتر کسانی که در اثر تلاش او آزاد می‌شدند، نه‌تنها قدرشناس او نبودند، حتی به او دشنام می‌دادند. کینکل یکی از همین معترضین بود! ولی بتین دلسرد نمی‌شد و می‌گفت که به‌خاطر حقیقت و عدالت تمام رنج‌ها را به‌جان می‌خرد، و توقع سپاسگزاری ندارد.

او و خانم ویلهلمن شروتر دوریشت، از دوستان بتهوون، در جنبشهای سال ۱۸۴۸ شرکت مؤثر داشتند. بتین مقاله می نوشت. شاه را به خیانت متهم می کرد، مردم را به شورش برمی انگیخت ولی در این ماجرا جز تهمت و دشنام چیزی نصیب او نشد. با این وصف هیچ چیز باعث نومیدی او نمی شد و این زن مبارز با آن که مزه شکست مبارزان راه آزادی و عدالت را چشید و تمام آرزوها را بربادرفته دید، همچنان سرفراز ماند و تا دم مرگ شیفتهٔ آزادی بود. بعد از تسلط دوبارهٔ شاه و شاهزادگان به حیثیت شخصی او لطمه ای وارد نشد، تا آنجا که شاه پروس در سال ۵۲— ۱۸۵۱ به او اطلاع داد که با ساختن بنای یادبود گوته در وایمار، و زیرنظر او موافقت دارد. ولی بتین مغرور زیر بار نرفت و پیغام داد که **«بنای یادبود گوته را باید مردم آلمان بسازند.»**

شاه سرکشی او را نادیده گرفت و بارها او را به دربار فراخواند، امّا او به دربار نرفت، و به گوشهٔ انزوا پناه برد[1]. همچنان پیراهن ساده سیاه‌فام می پوشید و کمربندی طناب مانندروی آن می بست. کمترازخانه بیرون می آمد. و تنهاشبها به تالاری می‌رفت که‌چندموسیقی دان آثاراستادان رااجرامی کردند. دراین سالهای رؤیائی بتهوون و گوته که در آسمان دوران جوانی او درخشیده بودند، هنوز قلب او را گرم نگاه می داشتند. دو دختر او آرمگارت و گیزلا، مثل مادرشان هنرمند بودند، گیزلا که با هرمان گریم ازدواج کرد، نقاش و نویسنده و آرمگارت موسیقی دان بود، و هردو از سالکان پرحرارت راه او بودند، به این ترتیب بتین و دو دختر او، همیشه گوش به زنگ بودند تا در هر حال به یاری محرومان و سرکوب شدگان بشتابند و مردان شورشی و سرکش را از خطر نجات دهند. او و دو دخترش خون برلیشینگن، واگمونت را در رگهای خود داشتند.

۱— بتین تنها یک‌بار در آوریل ۱۸۴۵ در کاخ «مُن بیژو» به حضور پادشاه فریدریش ویلهلم چهارم باریافت تا ازعده‌ای از ستمدیدگان شفاعت کند.

۱

مارسییز در آلمان

سرود مارسییز در همان نخستین روزهای پیدایش در فرانسه پخش و پراکنده شد و آلمانیها نیز پس از چندی با آن آشنا شدند. روژه‌دولیل در شب ۲۵ آوریل پس از اعلان جنگ اتریش آن را تصنیف کرد و «سرود رزم‌آوران راین» نام داد. در ماه اوت همان سال مردم مارسی، پاریسیها را با این سرود آشنا کردند و به نام مارسییز معروف شد. این سرود را نه تنها جنگجویان در والمی می‌خواندند، بلکه وزیر جنگ هم رسمیت آن را اعلام کرد. مارسییز همچون سرود نیایش بر سر زبانها افتاد. ولیعهد پروس که بعد از متارکه جنگ به فرانسه آمده بود، تا ترتیب عقب‌نشینی ارتش آلمان را بدهد، مارسییز را در کوچه و خیابان شنید و چنان مجذوب آن شد که خواهش کرد نت آن را در اختیارش بگذارند تا به آلمان ببرد[1] (این

۱ــ عجیب اینجاست که هرکلوتس موسیقیدان سرشناس شمال آلمان در سال ۱۷۹۸، با اقتباس از ملودی مارسییز، سرود تازه‌ای به افتخار پادشاه پروس ساخت. این مسأله را رایشاردت در کتاب خود نقل کرده، و پروفسور ماکس فریدلندر نیز به صحت آن رأی داده است.

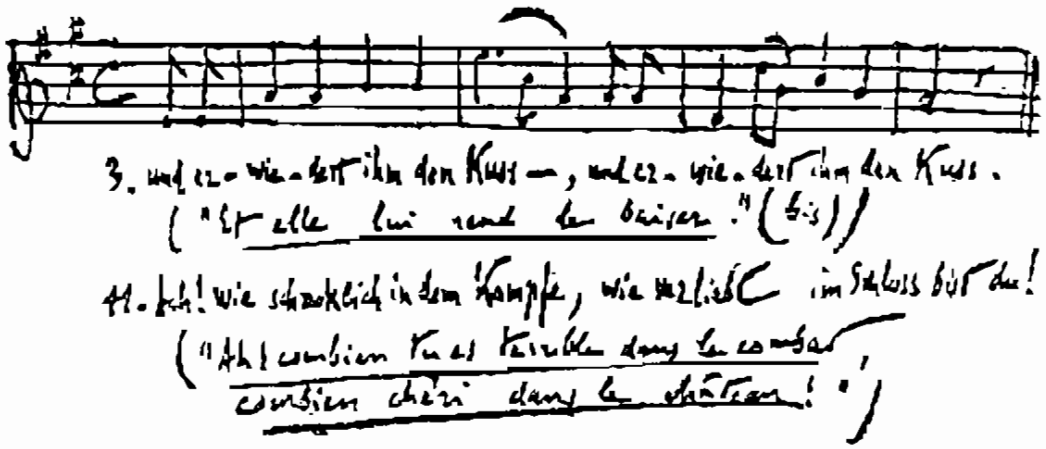
مطلب را مجله انقلاب فرانسه، در شماره نوامبر— دسامبر ۱۹۱۸ در مقاله‌ای از ژولین تی یرسوت، به نقل از خاطرات ژنرال بوفور حکایت کرده است). بعد از پیروزی فرانسویها براتریش، روزنامه Kotzebue درمقاله‌ای به مؤلف این سرود هشدار داد: «بی‌رحم! وحشی! چقدر از برادران مرا به کشتن داده‌ای!» کلوپشتوک هم در شعری، کم‌وبیش همین کلمات را برای توصیف مارسییز به کار برده است.

در سال ۱۷۹۷، که روژه‌دولیل برای شرکت در مراسمی به هامبورگ رفته بود، همه از تأثیر شگفت‌آور و هیجان‌انگیز سرود او سخن‌می گفتند ویکی ازجنگاوران به اوگفت: «**شما مرد وحشت‌آفرینی هستید. پنجاه هزار سرباز شجاع آلمانی را با سرودتان شکست دادید!**»

گوته سه‌بار در آثارش از مارسییز، در محاصره ماینس نام می‌برد. یک‌بار می گوید که مارسییز را فرانسویها موقع بیرون رفتن از ماینس شکوهمندانه می‌خواندند، و دو جای دیگر می‌نویسد که مارسییز را فرانسویها همراه با او بوای گردانهای آلمان برای خوش‌آمد و **شادی می خواندند و سرودخوانان بطریهای شامپانی را خالی** می کردند!، و آنگونه که گوته می گوید «**همراهان او از شنیدن این سرود شاد و راضی بودند**». که در این صورت معلوم می‌شود جنگاوران آلمانی تنها به ملودی آن توجه داشتند و از کلام سرود چیزی درک نمی کردند.

نمونهٔ بحث‌انگیز دیگری که پروفسور ماکس فریدلندر برای من شرح داده، این است که در سال ۱۸۰۴ گوشه‌ای از ملودی مارسییز با ساز و آواز مردم آلمان درآمیخته، به صورت ترانه‌های بومی درآمده

است، و حتی به صورتهای دیگر، وبه‌صورت آوازی به نام «راهزن افسانه‌ای» تغییر شکل داده است:



کریستیان اگوست وولپیوس، باجناق گوته، این شعرهای لطیف و عاشقانه را در سال ۱۷۹۹ در رمان خود«رینالدو رینالدینی» نقل کرده است. در سال ۱۸۰۴ موسیقیدان ناشناسی ملودی را هم به آن اشعار افزوده، رنگ تازه‌ای به آن بخشید، که مردم آلمان تا مدتها آن را به آواز می خواندند. امّا گمان نمی رود که گوته و باجناق او، مارسییز را در این شکل و قیافه شناخته باشند، و چنانکه در فصلهای گذشته گفتم گوته مارسییز را با مقام مینور می شناخت، و ترانهٔ توده‌ای «راهزن افسانه‌ای» در مقام ماژور بود.

از سال ۱۸۳۰ به بعد موسیقیدانان مارسییز را با مهر و علاقه می نگریستند[1] و در عصر امپراتوری و بازگشت سلطنت، این سرود آوای خفته را در جان بیداردلان برمی انگیخت. شومان در سال ۱۸۳۹، ملودی مارسییز را در کارناوال وین جای داد، و چون سانسور

۱— در سال ۱۸۳۰ در آلمان شمالی، آموزگاری به نام کارل وایترس هاوزن قطعه آوازی ساخته بود که به تشخیص پروفسور ماکس فریدلندر ملودی‌اش را ازمارسییزوام گرفته بود و از سرودهای پیروزی شمرده می شد.

مترنیخ اجرای این سرود را ممنوع کرده بود برای آن که شناخته نشود آنرا همانند لندرودر میزان سه ضربی به کار برده شکل تازه ای به آن بخشیده بود تا شناخته نشود. در سال ۱۸۴۰ واگنر در آهنگی بر شعری از هاینه، ودر ۱۸۵۱ دراو ورتور هرمان ودوروته، گوشه ای را به مارسییز بخشیده بود.

با این وصف از هنرمندی چون بتهوون که جانش به گونه ای سحرآمیز بسوی انقلاب فرانسه کشیده می شد انتظار باید داشت که پیش از شومان از مارسییز تأثیر پذیرد و این درفش نظامی را در آثار شگرف خود به حرکت درآورد! ظاهراً امکان ندارد که بتهوون در هنگام سفر از بن به وین وعبور از میان اردوگاههای ارتش فرانسه، در سال ۱۷۹۲ آن را نشنیده باشد، و امکان ندارد که این سرود در اتریش نفوذ نکرده، دریچه های گوش بتهوون را نگشوده باشد. پروفسور ماکس فریدلندر، که تمام مجلات و نشریات موسیقی در نیمه اول قرن نوزدهم اتریش را ورق زده و برگ به برگ خوانده، می گوید که مردم این کشور با مارسییز آشنا بودند، و بتهوون که بیشتر در وین زندگی می کرد و با موسیقی دان بزرگی چون کروبینی، که در پایه ریزی هنر موسیقی وآوازانقلاب فرانسه تأثیری عمده داشت آشنا بود، وباسالیری که مارسییز را در سال ۱۷۹۵ در گوشه ای از آهنگ پالمیرای خود جای داده بود رفت و آمد داشت، چگونه ممکن است با مارسییز بیگانه باشد؟ این معما هنوز برای من حل نشده است. تردید ندارم که اگر او مارسییز را می شناخت قطعاً دربارهٔ آن چیزی می گفت یا در یکی از ساخته هایش گوشه ای از ملودی آن را به صورتی جای می داد.

۵

فیلیپ الکان، نتیجهٔ تحقیقات حیرت انگیزش را در خصوص گسترش مارسییز در اختیار من گذاشته است. این بررسی ها نشان

می دهد که در سال ۱۷۹۵ بنگاه انتشارات یوهان آندره در افن باخ ، سه کوارتت اپوس ۲۳ برای دو ویولن وآلتو و ویولونسل از ساخته های ژ. ب. ویوتی را منتشرکرده که اولین تِم در کوارتت سوم «نوای مارسییز» نام دارد. و در همین سال «کارل هرمان همرده» گزیده ای از نغمه ها و سرودهای مشهور زمان را منتشر کرده، و هفت بند از مارسییز را در کتاب خود نقل کرده است، و در مجموعه دیگری از همین گزیده ها چند بند دیگرازمارسییزرا آورده و آن را سرود اتحاد آزادمردان لقب داده است، و باز در سال ۱۸۰۰ در هامبورگ در مجموعه ای چهارصد نغمه و سرود تازه را گرد آورده اندکه مارسییز در جلد چهارم این مجموعه جای خود را باز کرده است، امّا در اینجا کلام این سرود روی ملودی دیگری اثر شوبرت جای گرفته، و آن را «سرود آزادی میهن پرستان فرانسوی» نام داده اند، که در هر حال این بررسی نشان می دهد که مارسییز فرانسوی با چه سرعت شگفت آوری در سرزمین آلمان راه یافته است.

۲

موسیقی در نامه‌ای از بتین[۱]

شوریدگی و ناخودآگاهی، که از سرچشمه‌های سحرآمیز[۲] علم و هنر است، در موسیقی به بالاترین اوج خود می‌رسد. لازم نیست که هنرمند تصمیم بگیرد تا به اعماق دست یابد، این ماجرا خود پیش می‌آید و هنرمند ناگزیر آن را می‌پذیرد. مدعیان هنر[۳] و صاحبان ذوق متوسط که همیشه در سطح باقی می‌مانند، تلاش می‌کنند که موسیقی را به زبان عقل شرح دهند. حال آن که موسیقی از آنجا آغاز می‌شود که عقل از پیش رفتن باز می‌ماند. مدعیان هنر با حسن‌نیت و معصومیت حرف می‌زنند، و بی‌آن که به کام خطر فرو روند تنها اصول را به‌کار

۱— این نامه را در نوئل ۱۸۱۰ به گوته نوشته است، و در اینجا ترجمهٔ آزادی از آن را آورده‌ام و بعضی از مطالب آن را با ذوق و درک خود، طوری نوشته‌ام که مفهوم باشد. علمای تاریخ و زبان آلمان هم که این نامه را خوانده‌اند، بعضی از جملات آن را نامفهوم دانسته‌اند. خود او در سال ۱۸۳۵، در کتاب خود توضیحاتی در مورد این نامه داده، که قسمتهای تاریک آن را روشن می‌کند، و اگرچه این نامه بیان خامی دارد، امّا پر از معانی عمیق و مکاشفات هنری است که در بعضی از تکه‌ها از افکار بتهوون تأثیر پذیرفته.

۲— در فرهنگ بتین «سحرآمیز» به معنی «نبوغ‌آسا» است.

۳— منظور او زلتر و موسیقی‌شناسانی از دارودسته اوست.

می‌برند، و گاهی تا نیمه راه پیش می‌روند و گاهی به تصادف درخشش پیدا می‌کنند، امّا پرش و درخشش آنها زیر پوشش افکار پوسیده و کپک‌زده‌شان یخ می‌زند و جز دلتنگی چیزی برای آنها نمی‌ماند.

ولی هنرمندان اصیل حکایت دیگری دارند. آنها در اعماق جان خود جوشش اسرارآمیزی احساس می‌کنند. که گاهی آشکار و گاهی پنهان می‌شود، بی‌آن که اصل خود را بنمایاند و ناگهان جوشش بیشتر می‌شود و نبوغ چهرهٔ پُرفروغش را نشان می‌دهد، و این جوشش که از مدتها پیش به صورت آشفته و بی‌نظم در گوشه‌های ذهن وجود داشته، ذره‌ذره بزرگتر می‌شود، خود را نمایش می‌دهد و درمیان آشفتگیها شکل پیدا می‌کند.

نابغه همیشه تنهاست و ناشناخته. خود او راهش را پیدا می‌کند، و این راه نه در روشنائی، بلکه در ناخودآگاهی و بی‌خبری جلوی پای او گذاشته می‌شود، راهی که حتی در جستجوی آن هم نبوده است.

چنین نبوغی در کمتر کسی پیدا می‌شود. نابغه باید چنین لحظه‌های سحرآمیز را با جوشش و حرکت به چنگ‌آورد، و آن را به مردم ارائه دهد. زیرا اگر انسان نباشد نبوغ معنی ندارد. اگر مردم نباشند موسیقی وجود ندارد.

در قرنهای گذشته موسیقی تابع اصولی روشن و خردمندانه بود. ولی در حال حاضر که ذهنیات بر موسیقی فرمانروائی می‌کند حکم اصلی در اختیار نوابغ است و چه تعهدی وجود دارد که نیروهای ناخودآگاه، همیشه در جهت درست پیش بروند؟

. . . . . .

فهم زبان موسیقی دشوار است. به همین سبب عده‌ای را به خشم می‌آورد، زیرا این زبان را درست نمی‌فهمند. و هرگز آن را نشناخته‌اند. گروهی نیز برای فهم موسیقی به خود فشار می‌آورند و موسیقی را بسوی تکلف و تصنع هدایت می‌کنند.

این مدعیان خود را سفت و سخت می‌گیرند. در مقابل موسیقی به

یک تکه چوب می مانند، و آنچه از موسیقی می‌دانند به درد خودشان می‌خورد. زیرا به نوعی موسیقی عادت کرده‌اند و هر چیز را جُز در قالب و محدودهٔ آن نمی‌پسندند، درست مثل خری که با کار روزانه‌اش انس گرفته، و خیال می کند که کاری جز این در جهان ندارد. تا حال کسی را ندیده‌ام که با موسیقی انس گرفته و از آن روی گردان باشد. پس باید موسیقی را بهتر فهمید. موسیقی‌دانی که طرحهای بزرگی دارد، در صورتی می‌تواند به افکار خود جامهٔ عمل بپوشاند که از چیزهای مرسوم و عادی خود را رها کند و فضای وسیعتری را ببیند. بنابراین کسی در این مسیر موفق می‌شود که خود را از این تنگنا رها کند و در فضای بی‌نهایت قدم بگذارد، و با نیایش و تمرکز روح و عشق جاودانه به معبود پیش برود، فراتر رود و به کوهستانهای دست نیافتنی راه یابد، و به هوائی برسد که برای نفس کشیدن پاکیزه‌تر است[1] !

۱— منظور اصلی اش این است که هنرمند نباید تنها به بیان اندیشه ها و احساسات درونی خود براساس اصول عقلانی بپردازد، بلکه موسیقی باید زنده باشد، مکانیسم روحی را آزاد کند، به اعماق زندگی بپردازد. نیایش و تمرکز و جذبه به نظر او از سرچشمه های موسیقی است. بتین در این مطالب بتهوون را در نظر دارد، و اینگونه افکار در اثر مصاحبت با بتهوون در او پدید آمده، بتهوون بذر را افشانده و بتین آن را درو کرده است.

تصاویر کتاب اول

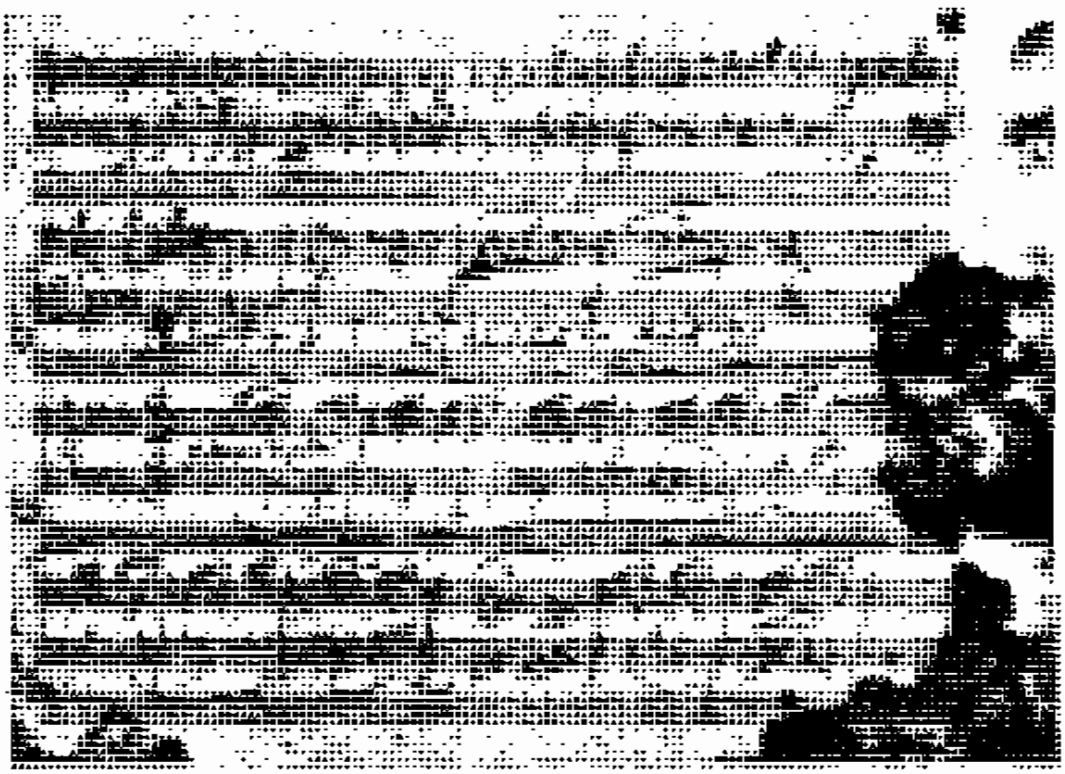
سایهٔ نیمرخ بتهوون در شانزده سالگی

تصویر بتهوون (۱۸۱٤) گراور از بلازیوس هوفل از روی نقاشی لوئی لترون

اهدائی بتهوون به دوستش فرانتز وگلر

تصویری از بتهوون (۱۸۰۱—۱۸۰۰) گراور از یوهان یورف. از روی نقاشی گوندلف اشتینهورن

تصویر کوچکی از بتهوون (اثر نقاش کریستیان هورنمن ۱۸۰۳–۱۸۰۲)



صفحه‌ای از دست‌نوشتهٔ آپاسیوناتا (آندانته)