زندگی بتهوون

رومن رولان

محمد مطلبی

la vie de

Beethoven

Romain Rolland

کتاب دوم: آوای رستاخیز

رومن رولان

زندگی تهوون

آوای رستاخیز

ترجمهٔ دکتر محمد مجلسی

ویراستار: استاد مصطفی پورتراب

تهران

این کتاب ترجمه‌ای است از:

ROMAIN ROLLAND

BEETHOVEN

LES GRANDES ÉPOQUES CRÉATRICES

LE CHANT DE LA RESURRECTION

زندگی بتهوون

آوای رستاخیز

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

کتاب دوم

سیمای بتهوون در پنجاه‌سالگی	۴۷۹
فروغی که خاموش می‌شود	۵۰۶
دوروته آیسیلیا	۵۳۹
لیدر کرایس	۵۶۷
تمکین	۵۹۷
بیداری	۶۰۹
سونات بزرگ اپوس ۱۰۶	۶۳۱
«مس»	۷۰۱
آخرین سونات‌ها	۷۸۳
خانوادهٔ برنتانو	۷۴۹
یازده «با گاتل»	۸۵۳
بتهوون و دوستانش	۸۶۳

به رنه آرکو
شاعر و دوست

«رومن رُولان»

مقدمه

سیر دوره‌های درخشان خلاقیت بتهوون، به گمان من، در پنج دفتر جای می گیرد:

۱— دوران شکل‌یابی پیش از سال ۱۸۰۰

۲— سالهای قهرمانی (از اروئیکا تا آپاسیوناتا)، از ۱۸۰۱ تا ۱۸۰۶

۳— اوج هنر کلاسیک (از سمفونی چهارم تا هشتم)، از ۱۸۰۶ تا ۱۸۱۵

٤— سالهای بحرانی از ۱۸۱٦ تا ۱۸۲۳

۵— وصیت‌نامه‌ها (سمفونی نهم و آخرین کوارتت)، از ۱۸۲۳ تا ۱۸۲۷

من برای رسیدن به این منظور و سیر در این پنج مرحله ده سال کار کرده‌ام. زندگی من همیشه به صورتی بوده که ناچار نیمی از اوقاتم را به تفکر و نیمی را به کار اختصاص داده‌ام، و همزمان به چند کار گوناگون پرداخته‌ام، و حتی اگر به عمر طبیعی بمیرم— و میان بر نزنم— فرصت زیادی برایم نمانده، باید عجله کنم که کارهای باقیمانده را به انجام برسانم. در این ده سال هم اوقاتم را بیشتر صرف دوره‌هائی از زندگی بتهوون کرده‌ام که با ریسمان محکمی به جانم بسته بود. و اگر بر دوره‌ای از خلاقیت بتهوون بیشتر تکیه می کنم به علت خوبتری و برتری‌اش نیست. بلکه دلیل شخصی دارد. از آن دوره چیزهای

بیشتری می دانم و به ذوق من نزدیکتر است. در این میان، دورهٔ بحران‌زدهٔ عمر او، از سال ۱۸۱۶ تا ۱۸۲۳ با ذوق و روح من دمسازتر است و با اوضاع و احوال من همسازتر. سونات اپوس ۱۰۶ و مس سولمنیس missa Solemnis از پنجاه سال پیش با جان من درآمیخته و با من انس گرفته‌اند. این آشنایی به سال ۱۸۸۹ تا ۱۸۹۱ باز می گردد که در رم دانشجوی جوانی بودم، و با دوست ایده‌آلیست و سالخورده‌ام با نومالویدا فن‌می زن‌بوگ، از دوستان قدیم نیچه و واگنر، می نشستیم و گوش و دل خود را به این دو آهنگ می سپردیم، و این دو در آن سالها و سالهای بعد همه‌جا با من بودند و هرچه می خواستم در آنها می جستم و جواب می شنیدم. بنابراین وظیفه دارم آنچه این دو اثر در گوش من گفته اند با دیگران بگویم.

به همین سبب نظم را درهم می ریزم و به‌جای آن که پس از حکایت سالهای قهرمانی ۱۸۰۱ تا ۱۸۰۶، به کاوش در سالهای شکفتگی و پختگی ۱۸۰۶ تا ۱۸۱۵ بپردازم چشم انداز سال های بحران‌زدهٔ پس از ۱۸۱۵ را برای شما نقاشی می کنم. در این سالها بتهوون خود را در ساحل مرگ احساس می کند. — مرگ جسم و مرگ روح — امّا ناگهان معجزه‌ای روی می دهد و دوباره زندگی را از سر می گیرد، و پس از این رستاخیز از دنیای هنر به اوج تازه‌ای دست می یابد. به نظر من مطالعه در چنین دورانی ما را به سرزمینهای پنهان و کشف نشدهٔ روح او می برد و در اعماق جان آهنگساز گردش می دهد، و نه تنها کشور موسیقی، بلکه فراتر از آن را به ما نشان می دهد.

*

کاوش در سالهای بحرانی، دروازه‌های سرزمین ناشناختهٔ روح او را به روی ما می گشاید. زیرا در این دوران ضمیر ناخودآگاه او با پرتوی ناشناخته سراپایش را درمیان گرفته بود. از همین‌رو، معمای خلاقیت او را در آنجا باید جست. جوشش جان و رمز کار او را در آنجا باید جست. در آنجا اصول دیگری، جز آنکه همگان می دانند، حکومت می کند. هیچ هنرمندی پیش از بتهوون در چنین اعماق ناشناخته‌ای به گشت‌وگذار نرفته است. هیچ هنرمندی این چنین جادوانه با خود خلوت نمی کند و گفتگو با خویشتن را این چنین شورانگیز با زبان

موسیقی شرح نمی‌دهد. چنانکه گوئی دستهای او به فرمان این مرکز غیبی بی‌اختیار روی کاغذ می‌دود، و این مرکز چنان وسعتی دارد که انتهای آن را پیدا نمی‌کنیم. هنر او از ژرفای جانش می‌تراود و مدام در جوشش است. منظور او از اولین گامها مشخص نیست. حتی خود او، یعنی آفرینندهٔ اثر، گاهی مفهوم نوشته‌هایش را در هنگام یادداشت کردن نمی‌داند. «من» خلاق او در نهان کارش را انجام می‌دهد و ما پشت شیشه‌ای در کمین نشسته، به کندوی عسل نگاه می‌کنیم تا محصول شیرینِ شور و هیجان زنبورها را به‌چشم ببینیم.

همین کمین نشستن و نظاره، ما را به ژرفای ناب و بی‌پرده آثار او هدایت می‌کند و به ما امکان می‌دهد که با مجموعهٔ جوش‌وخروشهای دوران او آشناتر شویم و به فضائی راه پیدا کنیم که چنین محصولاتی در آن پرورش می‌یابد. با کمین نشستن و نظاره این راز را درمی‌یابیم که نبوغ هنر او و فضای شگرف درونی‌اش، هیچکدام یک‌باره و به تنهائی همه‌چیز را به‌وجود نمی‌آورند، بلکه هردو مدام در کوشش و حرکتند، و این جنب‌وجوش پراکنده و سرکش، با اصول کلی بیگانه نیست و از همان اصول پیروی می‌کند. باید تلاش کرد و ویژگیهای این نوع آفرینش را بهتر شناخت.

موسیقیدانان، مانند دیگر هنرمندان، از یک‌سو با مسائل ذوقی سروکار دارند و از سوی دیگر باید اصول و قواعد تکنیکی را رعایت کنند و ناچار باید این دو را باهم آشتی دهند. موسیقی‌شناسان در نقد هنری به‌تاریخ و تاریخ هنر و تاریخ اجتماعی سهمی نمی‌دهند، به این گمان که موسیقی «خودکفا»ست و نیازی به اینگونه چیزها ندارد و تافتهٔ جدا بافته‌ای است که به اصول و قواعد ویژهٔ خود تمکین می‌کند و به‌همین دلیل در بررسی قالب و محتوای موسیقی کاری به زیروبمهای روانشناسی و تاریخی ندارند و معتقدند که نباید پای این بیگانگان به مرزهای موسیقی برسد!

امّا حقیقت جز این است. نه تنها زندگی هنرمند و تأثرات و پیچ‌وخمهای روزگار او در شکل کارش اثر دارد، بلکه خطاست اگر ما به قالب و محتوای هنری نگاهی سطحی بیندازیم و تحولات کلی روح هنرمند را در چنبر تحولات

اجتماعی نادیده انگاریم. تحقیقات وسیع و همه جانبهٔ سالهای اخیر نشان می‌دهد که انقلابات اجتماعی در کار هنرمندان اثر می‌گذارد، و حتی سالها پیش از هر انقلاب، جوانه‌های انقلابی در جان هنرمندان و دانشمندان سبز می‌شود و آنها هستند که بذر را به هرسو می‌پاشند و در انتظار دانه می‌نشینند[1]. آنها که می‌گویند حوادث تاریخ در قالب و محتوای هنر اثر نمی‌گذارد اشتباه می‌کنند. گروهی درست به عکس آنها معتقدند که جنبشها و جوششهای هنری غالباً پیشتاز و پیام‌آور وقایع بزرگ تاریخ هستند، هنرمندان پیش از وقوع انقلاب بوی آن را در فضا حس می‌کنند، و تأثرات خود را در قالب تازه‌ای می‌ریزند و عرضه می‌کنند و پیام آنها در شبکه‌های هنری جاری می‌شود و در جانها نفوذ می‌کند و وسوسه برمی‌انگیزد و آن چنانکه در صفحات تاریخ می‌خوانیم در جریان حوادث تأثیر مستقیم می‌گذارد.

موسیقی شناسان و منقدان هنری می‌گویند که اندیشه و خیال بتهوون در فرم سونات شکل نهائی اش را پیدا می‌کند، امّا بیش از این توضیح نمی‌دهند و جز به بیان نوعی مکانیسم ماشینی نمی‌پردازند. به همین سبب کلامشان روح

۱ــ تحولات انقلابی و تأثیر هنرمندان در انقلاب را باید از سالها پیش از ظهور آن مطالعه کرد و این مطالعه را تا سالهای بعد از آن ادامه داد. معمولاً انقلابات سیاسی و اجتماعی بحران بزرگی را به‌دنبال دارند: با انقلاب زایمان فاجعه‌باری صورت می‌گیرد و طفلی به‌دنیا می‌آید که باید او را از میان توفانها نجات داد. تمام نیروهائی که جذب انقلاب شده‌اند در وجود این طفل جمع شده‌اند. این طفل باید بتواند نفس بکشد، تغذیه کند و بزرگ شود و به‌صورت مردی درآید. کسانی که این طفل را بزرگ کرده‌اند انسانهای عصر تو به‌شمار می‌روند، زیرا روح و ذوق و هنرشان با انقلاب آغشته شده است. حتی وقتی انقلابی به شکست می‌انجامد، چنانکه در اروپا انقلاب به چنین سرنوشتی دچار شد و در سال ۱۸۲۰ تاج و محراب پیوند یافتند و ارتجاع دوباره حاکم شد، انسانهای طراز نوین و پرورش‌یافتگان دوران انقلاب ناچار دانه‌هائی را که به خیش انقلاب در زمین پرورده شده جمع‌آوری می‌کنند و به انبار می‌فرستند، تا روزی دوباره موسم بذرافشانی فرا رسد.

فراموش نکنیم که انقلاب همیشه پیشتازان و پیام‌آورانی دارد که شاتوبریان و بتهوون از آن جمله‌اند.

ندارد. پنداری می‌خواهند به کسی تعمیر ساعت و جاانداختن پیچ‌ومهره‌های ظریف آن را یاد بدهند! امّا انسان کنجکاو می‌خواهد بداند که چرا بتهوون آنقدر به فرم سونات علاقه نشان داده، در بسط و تکامل آن زحمت کشیده، چه منظوری از این کار داشته و فرد و اجتماع در آن زمان چه نیازی به چنین تحولی داشته‌اند؟

باید توجه داشت که وقتی جامعه‌ای به تحول نیاز داشته باشد این نیاز پیش از همه در ذهن هنرمندان آشوب به‌پا می‌کند، آنها پیش از همه اصول تازه‌ای را می‌پذیرند و افقهای روح زمانه را وسعت می‌بخشند. در قرن هجدهم نسلی از موسیقیدانان، در فاصلهٔ مرگ ژان سباستین باخ و آغاز شکوفائی هایدن و موتسارت قالبهای تازهٔ موسیقی را کشف کرد و به کار گرفت، امّا هنرمندان این نسل چنانکه باید به قالبهای تازه نپرداختند و به عمق قضایا فرو نرفتند و تنها به بازی با فرم اکتفا کردند. در سمفونیهای اشتامیتز Stamitz می‌بینیم که هنرمند از تغییرات ظاهری در سایه‌روشنها، و کم‌وزیاد کردن بر شدت و تضادصوتی فراتر نمی‌رود. این نسل فرم کلی سونات را پایه‌ریزی می‌کند. در قالب جدید تمها یکی پس از دیگری می‌آیند و سپس ادامه و گسترش می‌یابند و با تکرار تمها، سونات به پایان می‌رسد. هنرمندان این نسل درودگرانِ آزموده‌اند که در و تخته را خوب به هم می‌اندازند. کار آنها درست و دلپذیر است. با این وصف نسل بعد به این مختصر تغییر رضایت نمی‌دهد. منطق و دیالکتیک درونی سونات را درمی‌یابد و تا آنجا که در توان دارد در این راه پیش می‌رود، امّا بتهوون از همه جلو می‌زند.

آنچه بتهوون در این محدوده کرد دقیق و کامل بود. سونات به دست بتهوون به کمال هنری خود رسید، و اصولی را پایه گذاشت که دوگونگی و تضاد و سنتز آن با طبع خود او سازگار بود. به همین دلیل بررسی و فهم این اصول می‌تواند در شناخت روح او به ما کمک کند، این اصول مانند تمام احکام و قوانین انسانی به لحظاتی از تحولات بشری ارتباط دارد. شکل گرفتن هر چیز تازه‌ای مرحلهٔ تازه از تاریخ انسان است. ذوق و هنر راه خود را طی می‌کند. امّا شکل و قالب هنری مطلق و همیشگی نیست. دگرگون می‌شود. و گاهی هنوز به

دنیا نیامده می میرد. این فرمها خودآگاه یا ناخودآگاه تابع اصول و قواعدی است و تغییر و تحول آنها گسترش و جوشش جاودانه روح و ذوق آدمی را نشان می دهد. زندگی هر انسان بسیار کوتاه است. فرصت نمی شود که حرکت و دگرگونی مدام و تولد و مرگ فرمهای گوناگون را به چشم ببیند گذر ایام تمام قالبها را در شط سیلابی خود می کشد. انسان با همهٔ شورها و هیجانات و فرمهای هنری و فکری اش در این شط کشیده می شود. دنیای کوچک زیباشناسی اصول و اسلوبهائی دارد که به همدیگر مربوطند و هیچکس نمی تواند برای خودش شیوه ها و اسلوبهای اختصاصی و استثنائی درست کند. دنیای کوچک زیبا شناسی با جوهر روح آدمی پیوندی اسرارآمیز دارد، برای فهم این موضوع باید این دستگاه را به صورت زنده و پرخون، و در بازی مداوم کنش و واکنش، و تأثیر این دو بر یکدیگر دید و سنجید.

٥

ژرژ اوریک G. Auric از ایده‌آلیست‌ترین موسیقی شناسان روزگار ما هنر را جدا از مسائل دیگر بررسی می کند[1]، و می نویسد: «کلام ناب و آهنگین ملودیهای زیبا و دلنشین محصول نبوغ هنری است، و این دنیای تنگ و سترون را تنها هنر،بارور و قابل تحمل می سازد.» به عقیدهٔ او «موسیقی اعجاز می کند، زیرا بیش از هنرهای دیگر می تواند ما را از جامعهٔ هولناک انسانی جدا کند و بسوی سبکبالی و سبکباری ببرد و از حوادث و فجایع تهدیدبار روزانه دور سازد.»

ما چندوچون این «معجزه» را خوب می شناسیم. این دسته از شیفتگان موسیقی با این سفسطه‌ها از قدر و قیمت آن می کاهند و مقام موسیقی را پائین می آورند. من در آخرین قسمت ژان کریستف در «چکامهٔ موسیقی» این مطلب را به تفصیل شرح داده‌ام، و نشان داده‌ام که چه نوع آثاری «مرتکب» چنین معجزاتی می شوند. به نظر ما نقاشی و مجسمه‌سازی و معماری و ادبیات و موسیقی و هنرهای دیگر وقتی هنر به حساب می آیند که ضربه‌ای به اعماق روح

۱ــ نول لیترر، اول فوریه ۱۹۳۶.

ما بزنند و از ژرفای جان ما طنینی برآورند و پرتوی در دل ما درافکنند و شور و شعفی همراه بیاورند. نمی‌دانم با چه زبانی شرح توان داد که چرا وقتی ما تراژدیهای نام‌آوری چون اتللو و ادیپ شهریار را بر صحنه می بینیم به جای آن که با دردها و هول و وحشت قهرمانان همراه شویم لذت مطبوعی روح ما را دربر می گیرد! ماده و موضوع یک سمفونی یا یک سونات، هر چه باشد، در صورتی نبوغ‌آساست که تشعشعات سحرآمیزی داشته باشد و پرتوی از آن در جان ما پخش و پراکنده شود، مانند نوعی «یوگا» ما را با آرامش و روشنائی آشنا کند. این نوع یوگا که تا حال چنان که باید شناخته نشده و شاید ما روزی به آن بپردازیم — از محتوای یک اثر هنری نمی کاهد و هرچه هست در مادهٔ هنری نیست و شاید در موضوع و جان مطلب است. خدا را شکر باید کرد که آفرینندگان هنر هرگز نمی‌خواهند از «دنیای تنگ و سترون» بگریزند، زیرا هنرمند که در هرحال از افراد همین دنیاست، سنگ بنا و وسایل کارش را از همین دنیا استخراج می کند، و هرچه هنرمند کاری‌تر و کوشاتر باشد به غنای بیشتری دست می یابد. گوته مدتی بر این اعتقاد بود که سهم طبیعت در آثار او بسیار ناچیز است، ولی چندی نپائید که غرورش را کنار گذاشت و صادقانه گفت که نبوغ او مدیون طبیعت است و از آن بسیار بهره می گیرد. پس اگر ما از تاروپود رؤیا در ساخته‌های بتهوون حرف می‌زنیم، این نکته فراموشمان نشود که حتی همین تاروپود رؤیائی از بافته‌های این جهانی است و اندیشه‌ها و شادیها و رنجها و عشقها و رؤیاهای ما زاده همین جهان است.

حالا اگر بیائیم و خود را از این احساسات و هیجانات جدا کنیم دیگر چیزی برای ما نمی‌ماند. اگر جوهر آثار هنری را از این چیزها جدا کنیم خالی و بی محتوا می‌شود. مثل آن که غذائی بپزیم و بخواهیم تأثیر آتش، را از آن بازستانیم. اگر مسائل دنیوی زیبای ونیزی و سیاه حسود را از تراژدی اتللو جدا کنیم از آتش جاودانه اتللو چه برجای می‌ماند؟ اگر تراژدی ناخودآگاه دنیای درونی بتهوون را از جوهر موسیقی او برداریم و کنار بگذاریم از آن چه باقی می‌ماند؟ کوارتتها و سمفونیها و سوناتهای بتهوون در چنین کشتزاری گل داده، و

بی تردید جدا از این زمین بارور شاخه‌های هنر او به گل نمی نشست.

نباید آهنگسازان این تصور را به خود راه دهند که مادهٔ هنر آنها با بقیه فرق می کند. درپهنه وسیع خلاقیت انسانی، دنیای متفاوت و بسته وجود ندارد. در جهان هنر سنگی که از آسمان افتاده و با دیگر مخلوقات زمینی فرق داشته باشد پیدا نمی شود. اصل همه هنرها یک چیز است، و آن اصل حکم می کند که هنرمند بکوشد تا مناسب‌ترین فرم را برای مهار کردن عناصر گریزان از مرکز خود پیدا کندومیان آنها هم آهنگی وهمسازی پدیدآورد. بنابراین دستگاه کلی همهٔ هنرها یکی است. فقط سیمی که این دستگاه را به صدا درمی آورد فرق می کند. صوت و کلمه و حجم و خط و رنگ و چیزهای دیگر سیمهای گوناگون این سازند و همین گوناگونی سیمها هنرهای رنگارنگ را می آفریند. امّا همیشه اصل مطلب یکی است. موسیقیدان نباید خیال کند مأموریت جداگانه‌ای به عهده دارد، (هرچند نقاش و شاعر و دیگر هنرمندان نیز هر یک این تصور باطل را دارند و هنر خود را تافته جدا بافته می دانند). این تصور باطل بی علت نیست: هر هنرمندی در اندرون هنر خود فرو می رود و هنرهای دیگر را از بیرون نگاه می کند. آهنگساز موسیقی را از درون می‌نگرد و شعر و نقاشی و هنرهای تجسمی را از بیرون می بیند و حاضر نیست که فانوس روشن کند تا در روشنائی بسنجد و بفهمد که نغمه های او با چه مفاهیم و چه مصالحی درست شده‌اند، و بیهوده گمان می کند که اگر فانوس پسیشه Psyché را بردارد و درست نگاه کند احساس هنری نابود می شود و عشق پا به فرار می گذارد. غافل از آن که پسیشهٔ زیبارو حواسش پرت می شود و قطرهٔ سوزانی از روغن چراغ او بر بدن دلدار می چکد. پس باید احتیاط کرد تا روغن چراغ بر بدن دلدار فرو نریزد. مگر نمی شود عشق را با عقل آشتی داد؟ فراموش نکنیم که برای بهتر دوست داشتن باید فهم بیشتری داشت. کسی که از درست شناختن دلدارش بیم دارد عاشق خوبی نیست.

من موسیقی را دوست دارم و می خواهم آن را برهنه ببینم. ارتعاشات صوتی و آمیزش ریتمها و آکوردها تنها با لذت بردن حس شنوائی ارزیابی نمی شود. ارزیابی دقیقتر به کمک عقل و هوش صورت می گیرد. باید هوش و

خرد را به کار بگیریم تا میزان تأثیر و چگونگی ساخت یک آهنگ را موشکافی کنیم.

آثار موسیقی به دستگاه ضبط پدیده‌ها و تحولات زندگی درونی می‌ماند. در درجهٔ اول تأثرات و احساسات و خاطرات و آرزوهای ما، که از زندگی روزانه سرچشمه می‌گیرند در این آثار منعکس می‌شوند. به عبارت دیگر آهنگها، وقایع زیرزمینی روح را بازتاب می‌دهند. هاینریش شنکر از بهترین مفسران کارهای بتهوون این عمل را عکس‌برداری از هستهٔ روح نام داده است[۱].

هنرمند با دوگونه بینش و معرفت سروکار دارد. یکی در سطح زندگی و دیگری در اعماق آن. که هردو، بی آن‌که بدانند و بخواهند، با یکدیگر پیوند دارند. آنچه در اعماق جان ما جریان دارد با حوادثی که در سطح می‌گذرد در ارتباط است. ما به تأثیر همین حوادث گاهی آرام می‌شویم، گاهی به هیجان می‌آئیم و هیجانات ما شدت و ضعف پیدا می‌کند. زیرا ریتم عواطف درونی ما به همین حوادث و مسائل عادی وابسته است. با این همه گاهی اتفاق می‌افتد که هنرمند دست به تقلب می‌زند و خود را می‌فریبد و هنر را به خاطر هنر می‌آفریند؛ بی هیچگونه پیوندی با عواطف درون خود چیزی را می‌سراید و می‌سازد. اگرچه این کار امکان دارد، امّا هنرمند حتی در همین کارها نیز نمی‌تواند اعماق وجود خود را استتار کند. زیرا این اصول نه تنها روح خلاق هنرمند را در اختیار دارد بلکه با جوهر هستی او درآمیخته است[۲]. به همین دلیل

۱ــ شنکر در کتابی سوتات اپوس ۱۰۱ را به‌خوبی نقد و تفسیر می‌کند. افسوس که مطالب دقیق و ارجمند او با مهملات نژادپرستانه قوم ژرمن درآمیخته است. با اینوصف دقت نظر و وسعت فکر او را نمی‌توان منکر شد.

۲ــ به خاطر داشته باشیم که جوهر خلاقیت در موسیقی با اندیشه و الهامی که در ذهن آهنگساز جای می‌گیرد متفاوت است. وقتی اندیشه تازه‌ای در ذهن موسیقیدانی چون بتهوون می‌نشیند، به تلاش می‌افتد که آن را در قالبی بریزد و براساس آن چیزی بنویسد. چنان که وقتی اندیشهٔ لئونور، یا کوریولان در ذهن او برق می‌زد، سراغ دفترهای پیشین خود می‌رفت تا جملات و نقشمایه‌هائی را که پیش از آن یادداشت کرده بود و با این اندیشه‌ها همساز بود

گاهی منقدین چیره‌دست و دقیق حتی این مسائل را بهتر از خود هنرمند تشخیص می‌دهند. به همان ترتیب که ما آهنگ صدای خودمان را، آنطور که به گوش دیگران می‌رسد نمی‌شنویم، و اگر کسی صدای ما را ضبط کند، در موقع پخش آن شگفت‌زده می‌شویم و تا چند لحظه خیال می‌کنیم که صدای بیگانه‌ای را می‌شنویم. زیرا ما صدای خود را از اندرون می‌شنویم و دیگران از بیرون می‌شنوند. که آهنگ این دو با هم متفاوت است!

بتهوون، چنانکه خواهیم گفت، در فضای پهناور و بی‌انتهای اندرون خود تاب می‌خورد و الهام می‌گرفت که حتی شرح آن برای خود او دشوار بود. امّا هرگز تردید نمی‌کرد و با حرارت و اطمینان در تالارهای زیرزمینی روح فرو

→

بردارد و معمولاً از این طرحها در سروده‌هایش بهره بسیار می‌گرفت.

در مورد هندل نیز در کتاب دیگری گفته‌ام که «گاهی فکری به مغز او می‌آمد و ناگهان شکل و طرز بیان آن را پیدا می‌کرد. پنداری آن فکر طرز بیان خود را نیز در ذهن او جایگیر می‌ساخت. همین گوشه‌ها که یک‌باره بیخودانه از اعماق جان هنرمند بیرون می‌زند و در آن هیچگونه خلل و فرویی نیست گاهی به تفسیر و تأمل نیاز دارد. حتی خود هنرمند گاهی مفهوم واقعی اینگونه پرش‌های اعماق خود را نمی‌شناسد و نمی‌فهمد. در سروده‌های بتهوون در فاصلهٔ ۱۸۱۷ تا ۱۸۲۰ به چنین مواردی برمی‌خوریم. که به نمونه‌ای نظر می‌اندازیم:

این نمونه در آخرین بخش سونات اپوس ۱۰۶ به تفسیر نیاز دارد و معنای کلی این قطعه در همین چند لحظه خلاصه می‌شود. شاید خود بتهوون هم معنای این استغاثه و این فریاد را درست نفهمیده باشد چنان التماس و خواهشی در میان نیایش، در این چند لحظه هست، که نمی‌توان گفت که به زبان جاری می‌شود. پنداری از درون برمی‌آید و در اندرون جان هنرمند می‌ماند. این استغاثه چنان صمیمانه بیان می‌شود که ما آوای آن را در اعماق جان خود می‌شنویم.

می رفت و از این سفرهای دشوار ارمغانهای رنگارنگ می آورد. در شرح این مطلب نامه‌ای به تاریخ ۱۵ ژوئیه ۱۸۱۷ برای ویلهلم گرهارد می نویسد: «موسیقی در اندرون آدمی وارد می شود و تا سرزمینهای دوردست پیش می رود و به اعماق می رسد که شعر به دشواری می تواند به چنین نقاطی برسد.»

هر که با حوصله و دقت در آثار بتهوون جستجو کند، و به خصوص کارهای دههٔ آخر عمرش را زیر نظر بگیرد، می تواند نمایش دوگونه و خودبخودی ضمیر آگاه و ناخودآگاه او را در کنار یکدیگر ببیند. معمولاً در ساخته‌های او و بیشتر استادان موسیقی آلمانی این قضیه به روشنی دیده می شود. زیرا استادان موسیقی قوم ژرمن، و به خصوص بتهوون، هیجانات درونی خود را بی واسطه و بی فاصله به زبان موسیقی منتقل می کنند[1]. اعماق جان هنرمند با قالب کار او به هم آغشته می شوند و اعجاز هنر قالب را با احساس سازش می دهد و با هم جفت‌وجور می کند. و من این مطلب را در بررسی چند اثر، و به خصوص در سونات اپوس ۱۰۶ شرح خواهم داد. در اینگونه آثار ساخت و معماری سترک و شگرف آنها در واقع چیزی جز بازی تکنیک نیست و عمدهٔ کار در خیزش و پرش زندگی درونی هنرمند است که مانند شطی عظیم در زیر این بنای خوب و محکم جاری شده است. اگر این پوشش زیبا و استوار را برداریم جوش و خروش روحی زنده و بزرگ را به چشم می بینیم.

اگر ما این نکته را نادیده بگیریم محتوای ظرف را دور ریخته‌ایم و ظرف بی مظروف را زیر ذره‌بین گذاشته‌ایم. در صورتیکه ما حق نداریم عواطف و تأثرات هنرمند را کنار بگذاریم، زیرا قالب و محتوا در آثار بتهوون چنان به هم جوش خورده که یکی شده‌اند و اگر بخواهیم همهٔ جوانب نبوغ خلاق بتهوون را بررسی کنیم باید هنر و زندگی او را در مجموع بسنجیم و همه زیروبمها را ببینیم.

از آغاز باید این نکته را بدانیم که در آثار بزرگ بتهوون همیشه با یک

۱ــ بیشتر موسیقی دانان نژاد لاتین تخیلاتشان تجسمی و مادی است و در میان تپش و جوشش هنری آنها، و طرز و شیوه بیان فاصله‌ای مانند یک پرده وجود دارد. امّا موسیقی دانان قوم ژرمن بی واسطه و فاصله پرش های درون را به موسیقی انتقال می دهد.

جدال درونی روبه‌روئیم که با وقایع و پیچ‌وخمهای زندگی او مربوط است، و به همین دلیل پیش از هر چیز باید مشخص کنیم که آن اثر در چه فضا و چه روزهائی از زندگی او به دنیا آمده‌است[1]. چنین کاری چندان دشوار نیست. چون از یک سو جدالهای درونی بتهوون همیشه ساده و تا حدودی روشن است و از سوی دیگر بتهوون همه چیز را به صورت گفتگو با خویش در دفتر روزنویسش می نوشته، یا در نامه‌هایش برای دیگران شرح می داده است. مطالعه نامه‌ها و دفتر روزنویس او بسیاری از حقایق را برای ما روشن می کند.

و تازه پس از این همه کندوکاو به آستانهٔ نبوغ او می رسیم. حتی بررسی محتوای درونی آثارش برای ارزیابی کار او کفایت نمی کند. زیرا این محتوا چندان رنگارنگ نیست و ما خواهیم دید که در سروده‌های او جدال درونی اش همان است که بود: شادی ودرد، شادی برآمده از درد، غرور و عشق و سودازدگی و شوخی و طنز و قهر و آشتی با نظم خاصی به صحنه می آیند و خود را به نمایش می گذارند. در طول سالها، احساسات و اندیشه‌های او دستخوش تغییر و تحول می‌شود. طبعاً دردهای او با دردهای مردم روزگارش متفاوت نیست. ارتباط با توده‌ها، از نظر روحی او را با بقیهٔ مردم همرنگ و همدرد می کند.

امّا همدرد بودن و همدردی کردن با توده‌ها کافی نیست تا کسی را بر قلهٔ زمان بنشاند. یک اثر هنری باید بیانی زیبا و زنده و قوی داشته باشد. کمال هنری و اصالت بیان، هنرمند را به ابدیت پیوند می دهد. هنر برای خود احکام و اصولی دارد، تأثرات انسانی را با رعایت آن اصول باید در قالبی زیبا و مناسب

۱ــ تأثیر اوضاع مادی و روحی در خلاقیت هنرمند همیشه به یک حال نیست. معمولاً وقتی هنرمند از کوشش و آفرینش بازمی ماند و از نظر جسم و روح ناتوان می شود تأثیر اینگونه چیزها بیشتر و برعکس در موسم شکفتگی و اوج هنری تأثیرشان کمتر می‌شود. زیرا در فصل شکفتگی و اوج، قدرت خلاق جای همه چیز را پر می کند و راه را بر دیگر چیزها می بندد. در سالهای بحرانی زندگی او ــ ۱۸۱۶ و ۱۸۱۷ و ۱۸۲۱ و ۱۸۲۲ ــ مطالعه در اوضاع مادی و روحی او اهمیت بیشتری دارد. چون در این سالها این چیزها از نظر عمق تأثیر به اوج می رسد. امّا در سالهای ۱۸۱۸ و ۱۸۱۹ و پایان سال ۱۸۲۰ اهمیت کمتری دارند.

ریخت. با این همه نباید فراموش کرد که هنر بی هنرمند به وجود نمی آید و هرگز از او جدا نمی شود. حتی وقتی هنرمند از صحنه بیرون می رود و نام او زیر گردوغبار ایام محو می شود جای انگشتهای هنرمند بر چهرهٔ هنر او دیده می شود، شما به محض آن که مرمرتراش خورده‌ای از عهد عتیق را می بینید گرمای دستهای هنرمندی را که سنگ را تراش داده احساس می کنید، نفس گرم او را در قلب این سنگ سرد حس می کنید و هدف و منظور او را در آینه نقشهای او برسنگ مرمر می بینید و آتش زندگی را در سنگ بی جان لمس می کنید. هرچند پیکر فیدیاس و پراکستیل به سردی گرائیده، گرمای دستهایشان پس از گذشت قرنها در پیکره‌هائی که ساخته اند محو نشده. نقاش هنرمند از دریچهٔ چشمهایش دنیای رنگ‌ها و خط ها را به ژرفای جان خود می برد، و موسیقی که بیش از هنرهای دیگر با لایه های رؤیا آمیختگی دارد جز در وجود هنرمند، در جای دیگر بارور نمی شود و در دایرهٔ وجود پا نمی گذارد. وقتی شما همنوائی شادیها و آشفتگیها، و ریتمها و پرشهای نغمه‌ای را به جان مشتاق خود سرازیر می کنید در پس پرده، سازنده و آفریننده آن نغمه را به چشم می بینید. و در پس این نغمه روحی زنده را احساس می کنید.

«Come voi, uomini fummo
liete e tristi, come siete...»[1]

هزاران هزار انسان با سایه روشنها و خیال انگیزیهای جان بی آرام خویش زندگی کرده‌اند و می کنند و رنج می برند و «در صحنه های غم انگیز تمام عصرها»[2] حاضر و ناظرند. هنرمندان بزرگ از دوران خود تصویری درست و گیرا و با ابعادی گوناگون می سازند و نقش شکوهمندی با هنر استثنائی خود به دست ما می دهند. عظمت آنها در همین است و وظیفه و افتخارشان در همین. هرچند ما در نظر اول چنین نقشی را نمی بینیم، نباید یک لحظه از یاد ببریم که هنر و

۱ــ شعری از میکل آنژ.
۲ــ نام یکی از آهنگهای ژان سباستین باخ.

نبوغ این اُرفه‌های چنگ‌نواز در آنست که نقش اعجازانگیزی از شادی و درد درانسان‌پدیدآورند. **نقشی درست و عمیق**. شاید هنرمند از دیگران انسان‌تر نباشد، امّا هنرمندان بزرگ انسانی تر از دیگران می اندیشند. زیرا موضوع هنرشان انسان است: ... Ecce hommo!

نگوئیم که هنر خداگونه است. نگوئیم که **هنر بارهای سنگین را از دوش ما برمی دارد و سبکبارمان می کند**. ارواح پاک، پرندگان رنگ‌باخته‌ای هستند که از قفس شوم هستی گریخته‌اند و سبکبار از فراز رودخانه‌ها می گذرند و به ساکنان زمین، که در آفتاب تنها می کنند، کاری ندارند. هنرمند به‌عکس این خیالپردازیها باید کامل باشد، جسم و روح باشد، درختی باشد که ریشه در خاک دارد و سایه‌اش را به اطراف بگستراند. هنرمند باید مثل بتهوون باشد. زنده و پرخون باشد. مثل بتهوون زندگی کند و بمیرد. بیائید تا مرده‌ها را دوست بداریم، زیرا آنها روزی زنده بوده‌اند.

و بیائید تا زنده‌هائی را دوست بداریم که مرده‌اند و به جاودانگی دست یافته‌اند.

وِیلنو، بهار ۱۹۳۷

رومن رولان

فصل اول

سیمای بتهوون در پنجاه سالگی

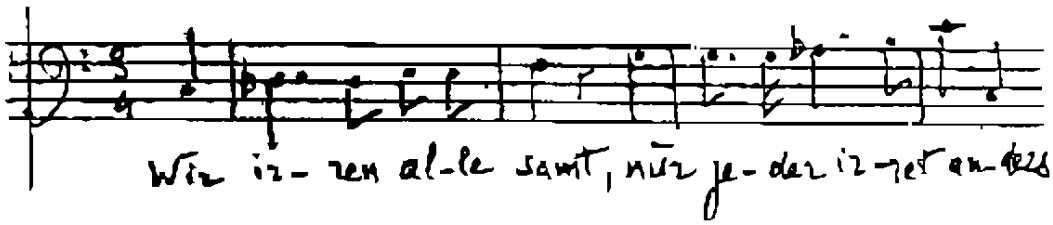
تصویر بتهوون را در آستانهٔ پنجاه سالگی باید از نو بسازیم، چه، او دیگر آن بتهوون دوران **اروئیکا**، که شرحش را دادیم، نبود.

بتهوون در طی این سالها تغییر کرده بود. ما هم در این فاصله تغییر کرده‌ایم. زیرا به سی سال زندگی بتهوون به چشم تحقیق نگریسته‌ایم، و نه تنها خود او را بلکه خودمان را بهتر شناخته‌ایم. ما برای این که از او چهرهٔ محبوبی بسازیم به ساده‌نگری اکتفا نکردیم. او را با تمام تضادهای درونی و عیبها و ضعفهایش شناختیم. نگفتیم که بتهوون قهرمانی است بی کم و کاست، و جسم و روحش آفریده از عناصری فسادناپذیر. گفتیم که انسان است و کم و بیش مانند دیگران. و انسان حتی در کسوت یک قهرمان، ناچار از میدان جنگ به کارزار زندگی روزانه باز می گردد، با دیگران درمی آمیزد، با دیگران نرمی و درشتی می کند و شیوهٔ زندگی، **Modus viven di** ، را یاد می گیرد. چرا که به هرحال باید با زندگی کنار آمد و برای این کار دو راه بیش نیست: یا ساخت و زیست، یا سوخت و جان سپرد!... باید سازگار شوی با نیازهای فردی خویش و با عصری که در آن به دنیا آمده‌ای، باید سازگار شوی با طبع و خلقیاتی که بخشی از آنها اتفاقی و موروثی به تو رسیده، و تو در انتخابشان کوچکترین دخالتی نداشته‌ای... و امّا انسان با چنین سرشت ناچیز راهش را با سماجت طی می کند

و اعماق جان و مقدس‌ترین قسمت هستی‌اش را در اثر یا عملی به ودیعه می گذارد که از او به یادگار می ماند و در زندگی عادی از رؤیاهای قهرمانی‌اش کمی فاصله می گیرد. زیرا می داند که قهرمانی چقدر دشوار است و با چه قیمتی به دست می آید.

بتهوون این مطلب را می دانست. و با آن همه غرور، با خود صادق و فروتن بود. در دههٔ آخر عمرش بارها این کلام شاه‌لیر در ذهنش نقش می بست که «همه خود را فریب می دهند. امّا هرکس به شکلی!» و این سخن میوه تلخ تجربه‌های او بود.

و در بستر مرگ به زبان موسیقی همین مطلب را که وصیت‌نامهٔ او بود، بازگفته بود:



«همه خود را فریب می دهیم. امّا هرکس به سبکی خود را فریب می دهد!»

در این نکته تردیدی نیست که او خود را بهتر از هرکسی می شناخت و از نقطه‌های ضعف خود آگاه بود. با این وصف به خلقیات مثبت و والای خود می نازید و چنین تظاهر می کرد و لاف می زد و به شوق و شور می گفت که روی پای خود ایستاده، و به کسی اتکا ندارد— و بینوا مرد چه خودستائیها می کرد— و گاهی ادعا می کرد که به منافع مادی بی‌اعتناست، حال آن که فکرش بیشتر مشغول مسائل مالی بود و در این مسائل خبره بود! از یک سو به جمهوری‌خواهان دل‌بسته بود و از سوی دیگر با هر که به رخ او می کشید که از دودمان اشراف نیست، درمی افتاد! حکومت پنهانی بانکها را با روشن‌بینی شگفت‌انگیزی افشا می کرد، امّا میانه‌اش با صاحبان بانکها گرم بود. در تیره‌ترین سالهای خفقان‌آور بعد از جنگ، و در دوران تسلط ارتجاع در اتریش و برو بیای «اتحاد مقدس»،

پیروزی حتمی جمهوریخواهان را در آینده پیش‌بینی می‌کرد و برای متحد شدن آزادیخواهان آهنگ می‌ساخت. با این همه روحیهٔ خورده بورژوای روشنفکر مآبانه‌اش را حفظ کرده بود و خود را از مردم عادی برتر می‌شمرد و با محیط سازگار نبود (هرچند همهٔ مردان بزرگ چنینند زیرا از دیگران جلوترند و با محیطشان همخوانی ندارند). ناشنوائی، وخامت وضع مزاجی، نابکاری خدمتکاران و ناسازگاری و ناچیزی خانواده مایه عذاب او بودند. امّا نه می‌توانست مانند واگنر، «هلندی سرگردان» باشد و به سیروسیاحت برود، و نه می‌توانست مثل گوته محیط اطرافش را به دلخواه خود بسازد و بر آن مسلط شود. ناچار در جای خود ثابت مانده بود و مدام جوش می‌زد و در طغیان بود. و به «اسیر» میکل آنژ شباهت داشت، که دستهایش را در پشت سر با زنجیر بسته‌اند و او با پوزه‌اش که به گاو وحشی می‌ماند اعتراض و خشم خود را نشان می‌دهد... امّا او سعادت میکل آنژ را که با پاپ طرح دوستی ریخته بود نداشت، و تنها در عالم هنر به آزادی و اتفاق دست یافته بود، و زندگی او مانند پایه‌های بی‌قواره به پیکره‌اش جوش خورده بود.

پس باید او را بیشتر شناخت. تا معلوم شود که پی و پایه بنای هنرش را در چه زمینی کار گذاشته، و «من برتر» هنرش را از ترکیب چه فلزهائی ساخته بود.

*

نسلهای امروزی، حتی در کشورهای شکست‌خورده بعد از جنگ جهانی اول، از تسهیلاتی برخوردارند که تصور فضائی که بتهوون از چهل‌سالگی تا دم مرگ در آن نفس می‌کشید برایشان دشوار است.

از تأثیر دگرگونیهای اجتماعی و سیاسی در زندگی بتهوون کمتر گفته‌اند. و نگفته‌اند که توفانهای سیاسی و ویرانیهای جنگ و ستیز با بتهوون چه کرده‌است. هنرمند بزرگ در بحبوحهٔ آشوبها از هنر همچون دِدال Dédale بال و پر درست می‌کند تا از رنج و عذاب بگریزد (درمیان شعله‌های جنگ در تابستان

۱۸۰۹ کنسرتوی دل‌انگیزش را در می بمل برای پیانو می‌نویسد که در آن نشانه‌ای از ویرانیهای جنگ در شهر اشغالی وین نیست). امّا هنگامی که از آسمان فرود می‌آید و پا بر زمین می گذارد قیدهای اقتصادی او را زیر فشار می گیرد و در گودال نیازهای مادی فرو می افتد و عذاب و گرفتاری از هرسو او را در میان می گیرد و به اعماق تیره‌روزی می کشد.

تازه بعد از سالها به نوعی تأمین مادی دست یافته بود که جنگ همهٔ امیدهایش را در هم ریخت. ماجرا چنین بود که روز اول مارس ۱۸۰۹ شاهزادگان جوان، کینسکی و آرشیدوک رودلف و لوبکویتس قراردادی را امضا کرده و متعهد شده بودند که تا پایان عمر بتهوون سالانه چهارهزار فلورن به او بپردازند تا بتواند با خیال آسوده به آهنگسازی مشغول باشد، حتی در صورت بیماری و ناتوانی این مستمری قطع نمی شد. از طرف دیگر با برایتکف‌وهارتل، از بهترین ناشران آثار موسیقی در آلمان قراردادی بست که مجموعه کارهایش را به چاپ برسانند. با این حساب آرزوهای او به واقعیت نزدیک شده بود که ناگهان در انتهای افق، توفانی از غرب برخاست و سیل بنیان کن ناپلئون به وین سرازیر شد و بنای امپراتوری اتریش را در هم ریخت. پادشاه اتریش و درباریان و شاهزادگان و افراد بلندپایه مانند پرندگان دسته‌دسته به پرواز درآمدند و گریختند و امیدها و آرزوهای بتهوون را با خود به دوردست بردند

شب یازدهم مارس ۱۸۰۹، که مصادف با شب معراج حضرت مسیح بود، غرش توپها بتهوون را از خواب بیدار کرد. سرش را به خاطر بیماری گوش باندپیچی کرده بود، آشفته بیرون دوید و فهمید که سربازان ناپلئون شهر را گلوله‌باران می کنند. خانه های اطراف در آتش می‌سوختند. وین کهنسال با انبوه هنرمندان و هنردوستانش در آستانهٔ زوال بود، و باید گفت که پس از آن شب هرگز آن روزگار و آن فرّوشکوه به وین بازنگشت.

صدوبیست هزار سرباز فرانسوی شهر را اشغال کرده بودند و بتهوون در

چنین شهری گیر افتاده بود و جسم و روحش از تیره‌روزی رنج می برد[۱]. مواد غذائی کمیاب شده بود. پلهای دانوب را ویران کرده بودند. هر نوع ارتباط وین با خارج قطع شده بود. اشغالگران در غارت و ویرانگری زیاده‌روی می کردند. خسارات جنگ را ۱۴۰ ملیون فلورن برآورد کرده بودند و تازه اتریش بایستی به ناپلئون پنجاه ملیون فرانک خراج جنگی می پرداخت. روی همه چیز و از جمله کرایه خانه‌ها عوارض کمرشکنی بسته بودند که بایست در ظرف چهل‌وهشت ساعت پرداخت می شد. با این ترتیب بتهوون ناچار بود سالانه پانصد فلورن کرایه خانه بپردازد و نمی دانست این پول را از کجا بیاورد؟ دیگر درآمدی نداشت و فکرش برای آهنگسازی درست کار نمی کرد. هنگامی که نیروهای اشغالگر از دروازه‌های وین بیرون رفتند و از آن نقطه دور شدند، بتهوون به صراحت می گفت که: «**هرچه بود هدفش مرگ بود و نه جاودانگی!**»[۲] و تمام نقشه هایش نقش برآب شده بود. از آن پس تنها قسمت مختصری از مستمری او پرداخت می شد، آن هم با پولی که ارزش خود را از دست داده بود. در پایان این سال بیمار شد و کارش به جائی رسید که در نامه هایش می نوشت: «**... نان برای خوردن ندارم**» ... «**آنقدر ضعیف و بی‌رمق شده‌ام که به زحمت جواب نامه‌تان را می‌نویسم.**»[۳]

در این سالهای شوم و در گرماگرم فاجعه، بتهوون دست از کار برنداشت. من این واقعیت را در فصل بعدی شرح خواهم داد. طبعاً صاحب روحی چنان نیرومند، مانند هر هنرمند بزرگ، در ایامی چنین هول‌آور ذخیره‌های فکری خود را به کار می اندازد و نیشهای جانگداز روزگار را تحمل می کند. امّا چند سال بعد این حوادث فاجعه‌بار اثر خود را می بخشد و هنر او تا مدتی «ته می کشد»! بتهوون، آفریدگار سمفونی هفتم و مرد بی‌پروائی که در تپلیتس، گوته و بتین را

۱— در نامه ۲۶ ژوئیه ۱۸۰۹ برای برایتکف‌شرح می دهد که روزی در حال قدم زدن و یادداشت کردن نتهائی که به مغزش هجوم آورده بودند، به اتهام جاسوسی بازداشت می شود، زیرا گمان می برند که کشفیاتش را در مورد قرارگاههای اشغالگران روی کاغذ می آورد!

۲— از نامهٔ دوم نوامبر ۱۸۰۹ به‌برایتکف.

۳— از نامه های دوم ژانویه ۱۸۱۰ به بعد.

مسحور کرده بود به پایان کار خود می‌رسد، و اگر دقیق‌تر بگوئیم، متوقف می‌شود. اگرچه شجاعت و نبوغ او از دست نرفته بود، زخمی در جان خود احساس می‌کرد که از کار بازش می‌داشت. ایمان و امید و شوق زندگی در جان او خراش برداشته بود[۱]. از سال ۱۸۱۲ به بعد، تا مدتی آثارش از روح پرشور او فاصله می‌گیرد و از ارزش هنری تهی می‌شود. شگفت آن که اثر بی‌محتوای او، «نبرد ویتوریا» به شهرتی بی‌مانند دست می‌یابد و غوغا می‌آفریند. «نبرد ویتوریا» نمایشی از سقوط هنری او بود و در این ایام از خلق چنین آثاری پروا نداشت. آهنگهای ابلهانه و سفارشی می‌ساخت و خود متوجه این حقیقت نبود[۲]. به خصوص که اینگونه آثار را همراه با تبلیغات و سروصدای بسیار اجرا می‌کردند و کارشناسان موسیقی در معرفی آن‌ها سنگ تمام می‌گذاشتند!

در این دوران آنچه بیش از هر چیز فکرش را مشغول می‌کرد مسئله پول بود[۳]، که برای او امر حیاتی به‌شمار می‌رفت، و سراسر زندگی‌اش به زهر آن آلوده بود. به خاطر پول پایش به دادگستری باز شد و چندین بار از این‌وآن شکایت کرد. سال ۱۸۱۳ پروندهٔ شکایت او از لوبکویتس، که دارائی‌اش را از دست داده بود و با اسکناس بی‌اعتبار اتریش تنها قسمتی از مستمری او را می‌پرداخت، به جریان افتاد. بتهوون در این دادرسی محکوم شد. در دادرسی دیگری با شاهزاده کینسکی درافتاد، که سه سال، از ۱۸۱۳ تا ۱۸۱۶، طول کشید و نتیجهٔ آن چندان دلچسب نبود. دادرسیها همچنان ادامه یافت، و او ناچار شد برای تأمین هزینهٔ دادرسیها چند سونات خود را به بهای کم به اشتاینر بفروشد. امّا با تمام این اوصاف بلاهت زمانه به داد او رسید! کارشناسان گیج و گمراه موسیقی « نبرد

۱— از آن علتها، جراحت قلبی و احساسی او بود. که فصلی را در پایان این قسمت از کتاب به آن اختصاص داده‌ام.

۲— چنانکه خواهیم دید بعد از مدتی به ارزیابی دقیق کارهای خود می‌پردازد و اینگونه آثار را که به او نمی‌پردازد کنار می‌گذارد و پرده‌ای از سکوت روی آنها می‌کشد.

۳— بعد از سال ۱۸۱۱ که دولت اتریش ورشکستگی اقتصادی‌اش را اعلام کرد بتهوون به فکر افتاد اندوخته‌اش را به دوکای هلندی تبدیل کند و به بانکهای خارجی بسپارد.

ویتوریا» اثر ابلهانه بتهوون را چنان رونق و اعتبار بخشیدند که در جشنهای کنگره بارها اجرا شد و جوایزی به دست آورد. موسیقیدانان درباری در اجرای آن بر یکدیگر پیشی می گرفتند. شاهزادگان آن را ستایش می کردند و هرچند هنر بتهوون در اینجا قربانی شده بود، در عوض این پیروزی پرهیاهو و مبتذل او را صاحب نقدینه ای در حدود ده هزار فلورن کرد و هنرمند بزرگ مانند افعی روی گنجینهٔ خود نشست.

امّا این نقدینه به کار او نیامد. هزینهٔ زندگی همچنان بالا می رفت. ناچار به تلاش افتاد تا پول خودرا به کاربیندازد[1]. اول می خواست خانه ای بخرد و از اجاره نشینی خلاص شود. چندی در آگهیهای روزنامه ها به جستجو پرداخت. روزی آگهی فروش خانه ای در مُدلینگ را در روزنامهٔ Wiener Zeitung دید و عزمش را جزم کرد که برود و این خانه را بخرد. با اشتاینر، ناشر آثارش مشورت کرد. و او رأی بتهوون را زد[2]. هنرمند بزرگ به فکر افتاد راه دیگری برای بهره گرفتن از نقدینه اش پیدا کند. به دهقانی شباهت داشت که از همه واهمه دارد و پولهایش را توی جورابهایش پنهان می کند. حاضر نبود اندوخته اش را بدهد و اسکناس کاغذی بگیرد. دوستان بانکدارش هرچه کردند تا رأی او را تغییر دهند موفق نشدند. او دوستان زیادی در میان بانکداران داشت و بهترین منابع اطلاعاتی در امور مالی در اختیار او بود. در سال ۱۸۱۷ تورم به اوج خود رسید و

۱— فانی دل ریو می نویسد که «پول مایه دل خوشی او شده بود». کارل دوبورسی که در ژوئن و ژوئیه ۱۸۱۶ چندین بار به تفضیل با او مصاحبه کرده بود می نویسد که «بتهوون ناشران و پادشاهان را دزد و غارتگر می نامید، و از پادشاه پروس که بعد از اجرای یکی از کنسرتهای او در دربار مبلغ ناچیزی به پاداش پرداخته بود بدگوئی می کرد، و معتقد بود که در اتریش همه یا دزدند یا دزدزده.»

کارل دوبورسی می نویسد: «برای آن که حرف او درست باشد وقتی بتهوون رویش را برگرداند قلمش را برای یادگاری دزدیدم!»

۲— در دفتر «گفت وشنود» های بتهوون به خط اشتاینر این مطلب را می بینیم که: «... من با خرید خانه موافق نیستم. چون هزینهٔ نگهداری اش زیاد است.»

وزیر دارائی بازگشت به اعتبار پول فلزی را پیشنهاد کرد. بتهوون حتی پیش از افشای این خبر از آن آگاهی داشت. بارون هنیکشتاین، دوست بانکدار و موسیقی دوست او، چند روز پیش از اعلام خبر، در خانهٔ خود از او پذیرائی کرد و خبرش را به او داد. بعد از این تحول، با اندکی تردید و دلواپسی، قسمتی از نقدینه‌اش را به بانک ملی اتریش سپرد، زیرا بیشتر بانکداران، هنیکشتاین، گی مولر، آرنشتاین، و به خصوص فن اسکلس را که همه از اشراف طراز اول بودند شخصاً می شناخت و از همان موقع به خرید سهام بانکی پرداخت. روز سیزدهم ژوئیه ۱۸۱۹ که مستمری عقب‌افتاده‌اش را وصول کرد سهام تازه‌ای خرید. در آن روزها که سفته‌بازی به جان مردم وین افتاده بود، بتهوون زودتر از همه این کار را زیر نظر دوستان بانکدارش شروع کرده بود. فن اسکلس از راهنمایان او بود و سهام مورد نظر را برای او می خرید. سهام بانکی مرتب در ترقی بود و بتهوون با شور و علاقه این سیر صعودی را دنبال می کرد. بورس‌بازی چنان او را به هیجان آورده بود که از بارون فن اسکلس و کنتس ویمپفن با زبان موسیقی قدرشناسی کرد و به افتخار هر یک قطعاتی ساخت! بورس‌بازی به او شادی می بخشید و کم کم رشته‌های جان او به سهام بانکی بسته می شدند. البته سهام بانکی و عملیات بورس‌بازی‌اش را از طلبکارانی مانند اشتاینر پنهان می کرد، چون می ترسید ناچار شود قسمتی از سهام را بفروشد و بدهیهایش را بپردازد، امّا اشتاینر که از کار او باخبر بود به جدّ از او خواست که بدهیهایش را با فروش یا گرو گذاشتن سهام بپردازد. بتهوون چنان نگران شد که به ناشر دیگری به نام آتاریا نوشت:

«لطفاً صدوپنجاه فلورن نقره به من قرض دهید تا ناچار نباشم سهام بانکی‌ام را بفروشم.»

و بر این مطلب افزوده بود که مبادا او را به خسّت متهم کند، زیرا علاقه به سهام بانکی برای او نوعی جنون و هوسبازی است!... **«و برای آن که حق‌شناسی‌ام را به اثبات برسانم، حاضرم امتیازیک یا دویا چند اثر خود را در مقابل این وام به شما بسپارم.»**

این سرمایهٔ بانکی را به برادرزاده‌اش کارل اختصاص داده بود، امّا در آن هنگام اجازه نمی‌داد که کارل به این پول دست بزند و مسئله سهام و سرمایه بانکی اشتغال دائمی فکر او شده بود[۱].

بتهوون پس از چندی در بورس‌بازی و امور بانکی خبره شد و تبحر پیدا کرد. خانهٔ موروثی برادرزاده‌اش را در سال ۱۸۱۸ فروخت، و این سرمایه را هم در خرید سهام بانکی به کار انداخت و کم کم از منافع پول سهام تازه‌ای خرید و وضع بهتری پیدا کرد، و سرمایه خود و برادرزاده‌اش را همچنان در بورس به کار می‌گرفت. در همان اولین روزها که سهام شرکت روتشیلد در آمد، بتهوون قسمتی از سرمایه‌اش را برای خرید این سهام به کار انداخت که بهره‌ای بیش از پنج درصد می‌داد و شانس ترقی‌اش بسیار بود. هنرمند بزرگ چنان دلش گرم شده بود که به برادرزاده‌اش نوید می‌داد که به زودی سرمایه‌شان به صدوبیست هزار فلورن خواهد رسید. و روزی نبود که از این نویدها به کارل ندهد.

تا مدتی شانس با او بود و اوضاع مالی‌اش روزبه‌روز بهتر می‌شد و رفاه بیشتری به خانهٔ او راه می‌یافت. به راحتی هزاروصد فلورن کرایه خانه می‌پرداخت. چند خدمتکار و یک له داشت، که جمعاً در سال هزاروهفتصد فلورن حقوق می‌گرفتند. هرسال تابستان در مدلینگ، یا بادِن خانه‌ای اجاره می‌کرد و چند ماهی را در آنجا می‌گذراند. تحصیل و تربیت برادرزاده‌اش از سال ۱۸۱۶ تا ۱۸۱۸ چهارهزار فلورن و در سال ۱۸۱۹ دوهزار فلورن هزینه برداشت[۲]. خود او در نامه‌ای به تاریخ اول فوریه ۱۸۱۹ همه چیز را شرح می‌دهد و می‌نویسد: «**هستند نجیب‌زادگانی که از پس خرج این مؤسسات آموزشی**

۱— اضطراب دائمی‌اش از بیماری او سرچشمه می‌گرفت. نباید فراموش کرد که در سالهای ۱۸۱۶ و ۱۸۱۷، گاهی از شدت نومیدی به جنون نزدیک می‌شد. در اوت ۱۸۱۷ گمان می‌کرد که عمرش به پایان رسیده و سالهای بعد را نخواهد دید.

حرص مال تنها در او نبود. بسیاری از بزرگان چنین بودند. میکل‌آنژ مدام از نداری و بدبختی می‌نالید و برای مال‌اندوزی حرص می‌زد.

۲— این ارقام را ماکس رای‌نیتز از پرونده‌های بایگانی شهر وین درآورده است.

برنمی‌آیند.» و در خاطراتش که در موزهٔ تاریخ کلن نگهداری می‌شود، در تاریخ ۱۸ فوریه ۱۸۲۰ فخر می‌فروشد که **«کمتر عمو و سرپرستی پیدا می‌شود که چنین سخاوتمندانه خرج تربیت و تعلیم برادرزاده‌اش را بدهد. حتی پدر و مادرها هم این کار را برای فرزندشان نمی‌کنند. تازه فکر آینده کارل را هم کرده‌ام و برای تأمین آتیهٔ او چهارهزار فلورن نقره در بانک ملی اتریش سپرده گذاشته‌ام.»**

با این همه خانهٔ او ظاهر مرتبی نداشت. مثل یک کهنه‌فروش دوره گرد در خانه جاروجنجال راه می‌انداخت و با خدمتکارانش جنگ و دعوا می‌کرد و در نامه‌هایش به دوستان خود (به‌خصوص به ریس که مقیم لندن بود) از نداری و محرومیت آه و ناله می‌کرد و از آنها می‌خواست که واسطه شوند و از ثروتمندان هنردوست برای خرید آثار او پیش‌پرداخت بگیرند. حال آن که تمام وسایل و امکانات خوب زیستن را در اختیار داشت.

امّا نباید زیاد سختگیر بود و خلقیات او را به باد ملامت و انتقاد گرفت. وقتی زندگی موتسارت را در نظر بیاوریم که با چه فقر و محرومیتی زندگی می‌کرد باید بر بتهوون ببخشائیم که تلاش می‌کند و نمی‌خواهد دچار فقر و نداری شود. البته وضع آن‌دو با هم فرق داشت، که از دو نسل بودند و در دو فضای ناهمگون می‌زیستند. موتسارت در دورانی زندگی می‌کرد که هنرمندان به حامیان خود متکی بودند، بیشتر فقیر بودند و برای جمع مال تلاش نمی‌کردند. تا داشتند می‌خوردند و موقعی که نداشتند گدائی می‌کردند. بی‌غم و بی‌خیال بودند و با گدائی محترمانه روزگار می‌گذراندند (و من نامه‌ای از آن هنرمند بزرگ در اختیار دارم که با چه سوز و گدازی از ثروتمندی تقاضای کمک کرده، و آن ثروتمند در حاشیهٔ نامه با پرداخت صدقه موافقت کرده است!)... و بتهوون حاضر نبود چنین نانی را بخورد! از نخستین هنرمندان عصر جدید بود. در این عصر هنرمند گدائی نمی‌کرد و صدقه نمی‌خواست، به کار و هنر خود تکیه می‌کرد و به زحمت نانش را درمی‌آورد[1]. و با خشونت حق خود را مطالبه می‌کرد. امّا دقت

۱ــ حتی مستمریهائی که از بزرگان می‌گرفت در نظر او نوعی دهش و بخشش نبود، بلکه

کنید! و بی انصاف نباشید! بتهوون پول را به خاطر پول دوست نداشت، پول را وسیله استقلال و ناوابستگی می دانست، و این مطلب را بارها تکرار می کرد که:

«ای کاش سرمایهٔ مختصری داشتم تا وابسته به دیگران نباشم.»

و هنگامی که می دید ناشران حقه می زنند و حق هنرمند را می بلعند به خشم می آمد. در سال ۱۸۱۰ در نامهٔ خشم آلودی به برایتکف می نویسد:

«... از رابطه اقتصاد با موسیقی حرف نمی زنم! به عکس تصور شما قصدم این نیست که از هنر موسیقی وسیله ای برای جمع آوری مال درست کنم و به ریاخواری روآورم. نه! به یقین چنین نیست. امّا من زندگی مستقل را دوست دارم و زندگی مستقل به مختصری سرمایه نیاز دارد.»

و مگر می توان از هنرمند انتظار داشت که تنها به هنر خود بپردازد و کاری به کار اقتصاد و گذران زندگی نداشته باشد؟ واگنر افسوس می خورد که چرا فروشگاهی وجود ندارد که هنرمند آثارش را به آنجا ببرد و به قیمت مناسب بفروشد و در عوض نیازمندیهای خانه و خانواده‌اش را بخرد... نباید حرف رمانتیکهای ابله را تکرار کرد و اینگونه کارها را توهینی به عالم هنر دانست. گناه بتهوون این بود که می خواست روی پای خود بایستد. و می گفت: **«ای انسان! یار و یاور خود باش!»** و تلاش می کرد میان هنر و اقتصاد موازنه برقرار کند. و آیا حق با او نبود.

شاید بتوان او را ملامت کرد که گاهی زیاده‌روی می کرد و می گفت که با ناشران باید به جنگ تن‌به‌تن پرداخت، و در مقابل فریبکاریها و دغلبازیهایشان، آنها را فریب داد و به خود می بالید که با مکر و حیله پول بیشتری از ناشران می گیرد. او در دفتر روزنویس خود این موضوع را به سادگی شرح می دهد:

«برای آن که پول بیشتری از فروش آثارت به دست بیاوری، و مثلاً با همین

→

حق خود می دانست و اگر در پرداخت مستمری تأخیر می شد با بزرگان درمی افتاد و به آن‌ها دشنام می داد.

سونات ویولونسل، اپوس ۱۰۲[1] که تازه ساخته‌ای به آب و نانی برسی باید زیرک باشی و با چند ناشر در وین و انگلستان و نفاط دیگر قرارداد بنویسی و با هرکدام، بی‌آن که دیگران خبر داشته باشند چنان وانمود کنی که اولین خریدار اثر تست، و اگر راز تو فاش شد باید بهانه بیاوری که اشتباهی روی داده، تاریخ قرارداد بادیگری چندان روشن نبوده است!»

با این وصف هرگز به خاطر پول از آزادی و حق انتخاب چشم نپوشید. تامسون، ناشر انگلیسی و بهترین و دست و دل‌بازترین خریدار آثار او، پیشنهاد کرده بود که آهنگی برای «نبرد بالتیک» بسازد، بتهوون در جواب نوشت که حاضر نیست چیزی بنویسد که مبارزات ملت کوچک ولی آزاده دانمارک را تخطئه کند و حق را به سرکوبگران و فاتحان بدهد.

به پول علاقمند بود. امّا روحی بخشنده داشت. در سالهای ۱۸۱۳، ۱۸۱۴، ۱۸۱۵، ۱۸۲۵ چندین کنسرت به نفع بینوایان و سربازان معلول و بیوه‌زنان فقیر و یتیمان ترتیب داد.

بتهوون مردی بود که با همهٔ پارسائی، گاهی از پارسائی دست می کشید! مردی بود که اگرچه ظاهری آشفته داشت و آرزوهای تند و سرکش در دلش شعله‌ور بود، از واقعیات زندگی نمی‌توانست دور بماند[2]، نیازمند بود و به‌خاطر حفظ خویش نبرد می کرد، و تا دم‌مرگ یک‌تنه با مشکلات جنگید. می خواست نان و استقلالش را به دست بیاورد، قدر سرمایه‌ای را که به زحمت گرد آورده بود می دانست و برای نگهداری آن کوشش می کرد و در هنگام سختی و تنگدستی از کار و تلاش نمی هراسید. نیرومند بود. خود را موظف می دانست که از برادرزاده‌اش نگهداری کند، خود را موظف می دانست از همهٔ ضعیفان و فقیران نگهداری کند. به‌خود و نزدیکانش سخت می گرفت، امّا به مسئولیت اجتماعی اش پای‌بند بود. در جوانی به دوستش وگلر نوشته بود که آرزو دارد

۱— بتهوون همین اثر را به چند ناشر فروخت. و هر کدام تصور می کردند که اولین خریدار اثر او هستند.

۲— از این نظر به میکل‌آنژ شباهت داشت.

هنرش را وقف بیچارگان و نیازمندان کند، و تا زنده بود این آرزو را در دل می پروراند.

بتهوون برای پول درآوردن و اندوختن تلاش بسیار می کرد و اگر چنین کاری را گناه بدانیم. بهتر که این گناه را نادیده بگیریم! زندگی برای او یک نبرد بود. نبرد برای بودن. به خود می بالید که از حق خود نمی گذرد و آن را از حلقوم زورمندان بیرون می کشد. دلبستگیهای او، پارسائیهای او، عیب و علتهای او، با شجاعت و مردانگی درآمیخته بود.

۵

امّا شجاعانه‌ترین کار او قبول تعهدات اجتماعی بود. به خصوص وقتی در نظر بیاوریم که بتهوون محروم از شنوائی بود، از محیط خانواده و سرزمین و طبقهٔ خودش ریشه کن شده بود، و در وین مانند بیگانگان زندگی می کرد. آنگونه که نامه‌هایش نشان می دهد دوستان او انگشت‌شمار بودند، و با هیچکدام زیاد صمیمی نبود. نزدیکترین دوستان او اهل بُن بودند که از عهد جوانی همدیگر را می شناختند و دست روزگار میان آنها فاصله انداخته بود. با هنرمندان کمتر از دیگران رفت‌وآمد داشت. در ایام جوانی مدتی در تالارهای اشراف سرمست و در گشت و گذار بود که سرانجامی جز تلخی و نومیدی نداشت. دوستی او با اشراف و ثروتمندان و به تعبیر خود او «این مدعیان هنردوستی» ناپایدار بود، اینگونه دوستیها با یک باد ملایم چون غباری از میان می رفت و به همین دلیل آنها را تحقیر می کرد. این طبقه از اشراف، که به استثنای عدهٔ کمی، ذوق موسیقی و هنری متوسطی داشتند، به احساسات او بی اعتنا بودند، و بی اعتنائی آنها بتهوون را به‌خشم می آورد. می دانست که حمایتشان پایدار نیست و نمی شود برآنها تکیه کرد. در این میان تنها دوستی او با شاگرد والاگهرش آرشیدوک رودلف مدتی دوام آورد. بتهوون مهر و محبت بزرگان را زودگذر و هوس آلود می شمرد. هروقت کنسرتی ترتیب می داد یا می خواست یکی از آثارش را اجرا کند، جز آرشیدوک رودلف، نام هیچکدام از اعضای خاندان سلطنتی را در صورت دعوت‌شدگان نمی نوشت. قلب او از «فرومایگی شاهزادگان» بارها زخم برداشته بود. در نامهٔ

مشهورش به کودکی به نام امیلی نوشته بود: «**تنها چیزی که به انسان امتیاز می‌بخشد مهر و محبت است، هرجا که مهر و محبت باشد وطن من است و خانوادهٔ من در آنجاست.**» در همین نامه عشق و احترام خود را به کودکان، به مردم ساده، و افراد ناچیز اجتماع شرح داده و گفته بود: «**فقر واقعی را در وجود ثروتمندان باید جست.**» با این همه در عمل، کمتر با افراد ساده و ناچیز اجتماع محشور بود. و همیشه سروکارش با همین بزرگانی بود که تحقیرشان می کرد.

برای دست یافتن به عمق افکار او باید در دفتر «**گفت‌وشنود**»هایش کندوکاو کنیم، که من در پیوست فصلی از همین جلد به این کار خواهم پرداخت. در آنجا خواهیم دید که چه کلام آتشین و چه اندیشه های تهورآمیزی دارد، و خواهیم دید که روح سرکش او بدگمانی پلیس را برانگیخته بود و همه‌جا او را زیرنظر داشتند و اگر زیر چتر حمایت آرشیدوک رودلف نبود قطعاً درهای زندان به روی او گشوده می شد.

شخصیت سیاسی او والا و رام‌نشدنی بود. دربرابر زورمندان و بلندپایگان سر فرو نمی آورد، و به یقین اگر در سال ۱۸۴۸، زنده بود مانند واگنر در سنگرهای انقلاب به جنگ دشمن می رفت. امّا همین مرد سیاست و انقلاب، در زندگی عادی گاهی کارهائی می کرد که باور کردنش دشوار است و عجیب می نماید که جمهوریخواه مغروری چون او در مدح حامی خود آرشیدوک رودلف آنقدر زیاده‌روی می کند!

شاگرد او آرشیدوک رودلف بی‌تردید پسر بدی نبود. از اخلاق و رفتارش نمرهٔ ده گرفته بود! چهرهٔ آرامی داشت. فرمانبردار و حرف‌شنو بود، و در سال ۱۸۱۸ بتهوون او را وادار کرده بود تا از واریاسیونهای چهل‌گانهٔ او رونویسی کند، و او بی اعتراض پذیرفته بود. امّا آدمی شرمنده می‌شود وقتی می‌بیند که بزرگ‌مردی چون بتهوون در مقابل این پسربچه تعظیم می کند، و به‌خصوص که به‌یاد می آورد بتهوون گوته را برای اینگونه کارها ملامت می کرد. — و حالا خود او آرشیدوک رودلف را «**شاگرد عالیمقام و افتخاردنیای هنر**» می خواند و واریاسیونهای او را می ستاید، و موقعی که این نوآموز هنر اثر کودکانه‌ای را که در

سطح تکلیفهای شبانه مدرسه بود به او هدیه می کند، در جواب او می نویسد که «خود را کوچکتر از آن می دانم که چنین هدیه ای را سپاس گویم.» و حتی پیش بینی می کند که «از هم اکنون جای شایسته ای را در پارناس در کنار بزرگان هنر برای والاحضرت ولایتعهد آماده کرده اند!» و او را آهنگسازی بلندمرتبه و شکوهمند می نامد! و در نامه هائی که به او می نویسد القاب و عناوینی حتی بالاتر از عرف مرسوم دربار به او می دهد، که بوی چاپلوسی می دهد و حتی گاهی خود را چاکر و جان نثار او می شمارد! و در جهان چیزی را گرامی تر از او نمی شناسد![1] و مانند بلوندل در نمایشنامه شکسپیر به آواز بلند می گوید: «ریچارد!... آه!... ای شهریار من!»

امّا همین بلوندل چاکر و ارادتمند، تا چشم ریچارد خود را دور می دید از او بدگوئی می کرد و از سرنوشت خود گلایه ها داشت که چرا به تور چنین شاهزادهٔ ابلهی افتاده است[2]. من از کار او تعجب نمی کنم. بلکه متأثر می شوم و به پوشکین شاعر بزرگ روسیه[3]، این گوتهٔ نژاد اسلاو، می اندیشم که روزی پس از بار یافتن به حضور نیکلا امپراتور روسیه و حامی و پشتیبان خود از قصر او بیرون آمد. حال غریبی داشت. یکی از درباریان پرسید: «در حضور پادشاه چه احساسی داشتید؟» در جواب گفت: «در تمام ذرات وجودم احساس شرم و فرومایگی می کردم!» بی تردید بتهوون نیز در حضور والاحضرت ولایتعهد همین احساس را داشت، و با تمام ذرات وجودش احساس شرم و فرومایگی می کرد، امّا اوضاع اجتماعی وادارش کرده بود تعلیم موسیقی آرشیدوک رودلف را به عهده

۱— در نامه های او از اول ژانویه تا ۱۹ دسامبر ۱۸۱۹ به آرشیدوک رودلف، بارها تکرار می کند که مفتون و مسحور اوست و جز خدا کسی را برتر از او نمی شناسد.

۲— در نامهٔ پنجم مارس ۱۸۱۸ به ریس می نویسد: «دوستی با آرشیدوک جز تیره بختی برای من حاصلی نداشته...» و برعکس در گفت وشنودش با فانی دل ریو خودستائی می کند که چنین شاگرد عالیمقامی دارد!

۳— تولستوی این مطلب را از خاطرات دکتر ماکویتسکی در دفتر روزنویس خود در تاریخ ۲۱ فوریه ۱۹۰۶ یادداشت کرده است.

بگیرد و چنان دروغهای رذالت‌آمیزی را تحویل والاحضرت بدهد[۱].

بتهوون در مقایسه با دیگر «حمایت‌شدگان» چندان زیر فشار نبود و «حامی» او کمتر آزارش می‌داد. حقه و فریب در کارش نبود. هوسهای جنون‌آمیزی داشت، از جمله از دست‌نوشته‌های بتهوون کلکسیون درست می‌کرد. توقع داشت که آن هنرمند همهٔ آثارش را به او هدیه کند[۲]. بتهوون گاهی در نامه‌هایش به دوستان دوردست از او بدگوئی می‌کرد امّا در میان درباریان از او بد نمی‌گفت. خود را موظف می‌دانست که شاهزاده هنردوست و هنرمند را بی‌اعتبار نکند. هیچیک از آن‌دو جسم زیاد سالمی نداشتند. گاهی بستری می‌شدند و در به‌روی خود و بیگانه می‌بستند و چون از نظر طبقاتی با یکدیگر تفاوت داشتند، ماجرای بیماریها و گرفتاریهایشان باهم فرق داشت. هریک کینه‌ها و سوداهایش را در قلب خود نگاه می‌داشت.

بی‌التفاتیهای گاه‌به‌گاه والاحضرت گاهی باعث رنجش خاطر بتهوون می‌شد[۳]. غرور هنرمند زخم برمی‌داشت و کینهٔ بزرگان را بیشتر در دل می‌گرفت. با آن که در نامه‌اش به امیلی نوشته بود که دوست دارد از بزرگان ببرد و بسوی ضعیفان و بیچارگان برود، آدمهای ناچیز و ساده را تحقیر می‌کرد و آنها را «عوام»

۱— ترحم‌انگیز است که بدانیم این دروغهای تملق‌آمیز در طبع بلند او تأثیر منفی گذاشت، تا آنجا که حتی در یادداشتهای خصوصی و دفتر روزنویسش، به جای آن که او را آرشیدوک، یا رودلف‌بنامد در همه جا از او به نام والاحضرت ولایتعهد یاد می‌کند. هلدرلین شاعر نیز چنین سرنوشتی داشت. مدح و چاپلوسی هرچند از روی بی‌اعتقادی باشد آدمی را خودبه‌خود معتاد می‌سازد و پشت او را خم می‌کند.

۲— اگر بتهوون بعضی از آثارش را به نام دیگری می‌کرد حسادت می‌برد. دو کنسرتو برای سازهای شستی‌دار اپوس ۵۸ و ۷۳— سونات بدرودها اپوس هشتادویک آ— سونات‌های بزرگ اپوس ۱۰۶ و ۱۱۱ و سونات برای ویولون اپوس ۹۶— تریوی اپوس ۹۷— مس سولمنیس و چند آهنگ دیگر بتهوون هدیه به او و به نام اوست.

۳— هر وقت والاحضرت بدخلق می‌شد در را به روی بتهوون می‌بست و هنرمند از کردهٔ او متأثر می‌شد، امّا تأثراتش را پنهان می‌کرد و تنها روی کاغذ می‌آورد.

می نامید و می نوشت که «من با عوام هیچگونه نسبتی ندارم.»

روز یازدهم دسامبر ۱۸۱۸ دادگاه امور سرپرستی کودکان رأی داد که دادرسی در مورد پروندهٔ برادرزاده اش به دادگاه عادی احاله می شود زیرا بتهوون از نجیب‌زادگان و اشراف نبود و نمی توانست در دادگاه ویژه مسائل خود را طرح کند. این حکم چون صاعقه به جان او افتاد، و چنان خشمگین شد که نزدیک بود کارش به جنون بکشد. روز اول ژانویه ۱۸۱۹ به آرشیدوک اطلاع داد که **«فاجعه هول‌انگیزی در زندگی خصوصی او روی داده»** و تا مدتی نمی تواند پیش او برود، **وضع مزاجی** اش که تازه خوب شده بود بعد از این «فاجعه» به وخامت گرائید. شش ماه بعد به آرشیدوک نوشت که به زحمت می تواند چند ساعت از روز را به کار هنری بپردازد و این قضایا سلامت او را به خطر انداخته است[1].

حال باید پرسید که این همه تندی و جوش و خشم در مقابل انکار شناسائی او به نام یک «نجیب‌زاده» از طرف مردی مانند او آیا «نجیبانه» بوده است؟ این همه تندی و تیزی و جوش و خروش برای چیزی که خود او به اصل آن اعتقاد نداشت معقول نبود. بتهوون در موقعی که دادگاه امور سرپرستی به نجیب‌زادگی او ایراد می گیرد مغز و قلب خود را با انگشت نشان می دهد و می گوید: **«نجیب‌زادگی من در اینجاست!»** و من از آن می ترسم که این کلام دلنشین که شیندلر از قول بتهوون نقل کرده، از آن او نباشد و از اختراعات خود شیندلر باشد، یا مردم، که به افراد مشهور بُعد افسانه ای می دهند این داستان را به ذوق خود ساخته باشند، یا خود بتهوون مدتی پس از آن ماجرا برای تسکین روح این سخن را به دیگران گفته باشد. هرچند این سخن هم او را تسکین نمی داد.

حقیقت این است و حقیقت را باید گفت— که او به بورژواهای عصر بازگشت سلطنت و پادشاهی لوئی فیلیپ در فرانسه می ماند که می خواستند امتیازات اشراف از میان برود، و یا دست کم حقوق آنها با نجیب‌زادگان و

۱— شیندلر معتقد است که اگر مسئولیت سرپرستی از برادرزاده‌اش بر دوش او نبود، بعد از این ماجرا اتریش را برای همیشه ترک می گفت و بقیه عمر را در انگلستان می گذراند.

اشراف برابر شود. و می گوئیم دست کم، زیرا بتهوون قلباً خود و طبقه‌اش را از اشراف بالاتر می‌دانست و به فانی دل‌ریو می گفت: «**باعنوان نجیب‌زادگی می‌توان مردم را فریب داد امّا برای تأثیر گذاشتن بر اجتماع باید ذاتاً نجیب بود.**»

در سال ۱۸۱۹، در نامهٔ طولانی اول خودبه او، اعتقادات خود را در مورد آموزش و پرورش باز می گوید و از جدا بودن آموزشگاههای اشراف‌زادگان از دیگران انتقاد می کند، امّا هنوز فکرش به آنجا نمی‌رسد که از آموزش همگانی حرف بزند. و معتقد است که دانش‌آموزان باید زبان فرانسه و نقاشی و موسیقی و در سالهای بالاتر زبان یونانی و تعلیمات دینی بیاموزند تا بتوانند برای جامعه مفید و به‌درد بخور باشند[1]. و اگرچه این برنامه تحصیلی چندان به درد برادرزاده یتیم او نخورد ولی عموی هنرمند او حاضر نبود یک قدم از اعتقادات آموزشی خود عقب بگذارد.

در همین نامه می نویسد: «**باید به هر بهائی شعله‌های عشق و پارسائی را در وجود برادرزاده‌ام برافروزم!**» و در جای دیگری می نویسد: «**آنچه در مورد اخلاق و آموزش طرح کرده‌ام هنوز به اطلاع عموم نرسیده، امّا نویسندهٔ برجسته‌ای چون وایسن‌باخ معتقد است که این مطالب باید موضوع بحث افراد صاحب‌نظر قرار گیرد.**»

و باز در همین نامه به این کلمات دلنشین می رسیم که «می خواهم این قضیه را ثابت کنم که هرکه رفتاری خوب و نجیبانه دارد رفتار بد دیگران را تحمل می کند.» و معلوم نیست چرا باید این کلمات دلنشین در کنار دشنامهای بی‌مقدار به بیوه برادرش و کشیش‌ها و افرادی که از او جانبداری می کنندقاب شود؟ و آیا ردیف کردن چنین دشنامهائی خوب و نجیبانه است؟ و آیا رواست که خودستائی کند و جار بزند که در حق برادر و برادرزاده‌اش چه خوبی ها کرده است؟[2]

۱— بتهوون آرزو داشت که برادرزاده‌اش را طبق همین نمونه بزرگ کند تا در آینده فرد ممتازی شود، و متأسفانه به آرزویش نرسید. برادرزاده‌اش که اشراف مآبی را از او یاد گرفته بود حاضر نشد زیر بار مشاغل پیش‌پاافتاده و کاسبانه برود!

۲— در همین نامه می نویسد: «... چقدر به برادرم خوبی کردم، و حالا در حق فرزندش ←

*

بس است! ملامت باد برمن که اینقدر سخت می گیرم و با هنرمندی که چنان مردانه با سرنوشت درمی افتاد چنین رفتار می کنم! دور از انصاف و عدالت خواهد بود که به همین ترتیب پیش بروم و او را زیر تازیانه سرزنش بگیرم. امّا منظور اصلی من سرزنش نبود. می خواستم نشان بدهم که در سالهای ۱۸۱۵ تا ۱۸۱۹ بتهوون با چه دلواپسیها درگیر بوده، در چه سنگلاخی راه می پیموده، و در چه بحران مرگباری، آخرین سوناتها و میس سولمنیس به او الهام شده است.

به‌خاطر داشته باشیم که انسان نابغه، هرچه باشد انسان است. گرفتاریهای یک انسان را دارد، و چون نابغه است دشواریهای او صدچندان می شود. زیرا هدیهٔ خداداد نبوغ را نباید دست کم گرفت. این هدیه چون بار سنگینی بر دوش انسان بینوا فشار می آورد. حمل این بار آسان نیست. نوابغ از حمل چنین بار سنگینی هم مضطربند و هم احساس غرور می کنند، و زیر این فشار خردکننده، از خوشیها و لذات چشم می پوشند و به پارسائی و اخلاق تکیه می زنند.

بتهوون هم مانند تولستوی از «نیروی اخلاق» یاری می گرفت. تولستوی زره اخلاق برتن کرده بود و به خود سخت می گرفت و با طبیعت خود می جنگید[1]. بتهوون تا آنجا که در توان داشت خود را زیر فشار می گذاشت تا در جدال با سرنوشت از پا درنیفتد. با زره فولادین اخلاق حتی به سختی نفس می کشید و مدام در زحمت بود، امّا به این ترتیب امید داشت که زنده بماند و به کار خود ادامه دهد.

چندین برابر او خوبی می کنم. و رواست که مرا پدر او بشمارند!»

۱— تولستوی اصول اخلاقی مورد نظرش را در پایانه عمر به بولگاکف دیکته می کرد و مانند کشیشی تاریک‌اندیش منکر لذایذ علم و هنر می شد. موسیقی شوپن را گمراه کننده می شمرد، و معتقد بود که هنر با زیبائی کوچکترین پیوندی ندارد. بتهوون نیز مانند عابدی متعصب و قشری موتسارت را سرزنش می کرد که چرا براساس داستان «دون ژوان» اپرائی ساخته است!

در روح هر انسان وسوسهٔ نومید شدن و کناره گرفتن از راه راست و به نادرستی روی آوردن مدام در گشت و گذار است. در روح مردان بزرگ این وسوسه ها بیشتر و نیرومندتر است. بتهوون نیز همیشه در تلاش بود که خود را از این دامها رها کند و خدای خود و هنرش را از سقوط در گرداب برهاند. در زندگی روزانه هزارگونه وسیله و امکان فراهم می آید که آدمی را وسوسه می کند تا از راه و کار خود دست بردارد و در آسایش و خوشی فرورود، و هنرمندی چون بتهوون برای حفظ خویش ناچار زره «اخلاق» می پوشید و روی آن کمربند محکمی از غرور و پایمردی و بلندنظری می بست.

اصل آن بود که بتهوون به خود دروغ نمی گفت. درباره خود درست داوری می کرد. فروتن بود و از دست خود عذاب می کشید. گاهی از آنچه بود و از آنچه می کرد رنج می برد و هنگامی که بحث و جدل در کار نبود، دیوهای غرور و خشم[1] زمام نفس او را رها می کردند و تنها با خودش و خدای خودش رودررو بود. در این اوقات که صادقانه به حقایق پی می برد و توسل به «فضایل اخلاقی» را کنار می گذاشت و تیره‌روزیهای خود را می دید، از غرور و خشم تهی می شد و به فروتنی می نوشت:

صبور باش و تسلیم شو! که از این راه می توان در انتهای تیره‌روزی به بیرون رسید و خداوند در چنین حالی بدیهای ما را می بخشد!»[2]

۱— بتهوون زود خشم بود. وقتی در بستر مرگ خفته بود شیندلر از جنبه های گوناگون روانی آثار او گفتگو می کرد و معتقد بود که بعضی از آثار او از جمله سونات اپوس ۸۱ آ پریشان حالی و شادی را می نمایاند و از نمایش خشم و انتقام تهی است. بتهوون از حرف او به خشم آمد و با همه بدحالی می خواست با او بحث کند. شیندلر نگران حال او شد و برای آرام کردنش گفت: «در آینده سوناتهای خشم‌آلود نیز خواهید ساخت» بتهوون با حرکات سر و دست نشان داد که در آینده نیز چنین کاری نخواهد کرد. شیندلر بیشتر نگران شد و برای این که خشم او را فروبنشاند، آهسته و مهربان، چنانکه گوئی با کودکی حرف می زند گفت: «وقت برای بحث بسیار است، حالا آرام بگیرید. اعصابتان را تحریک نکنید!»

۲— از دست نوشته های سال ۱۸۱۶.

در برابر سرنوشت تسلیم شده بود. و چنین کاری از بتهوون، هنرمندی با آن همه شور و شر بعیدمی نمود. و راستی چه عذابی کشیده تا به اینجا رسیده بود که به سرنوشت خود رضا می داد. بتهوون آفریدگار اروئیکا و سمفونی در دو-مینور به سرنوشت خود تمکین می کرد، تسلیم شده بود. البته به شرط آنکه سرنوشت با او همراهی کند و او را بسوی پیروزی ببرد و در برابر دلخواه او انعطاف‌پذیر باشد.

امّا در این هنگام شکست به او روی آورده بود و خود می دانست که در چنین لحظاتی چاره جز «صبر و تسلیم» نیست، و در دفتر روزنویسش کلام پلین را نقل می کرد: Vidi malum et accepi، صبور باش و تسلیم شو!

و به خوبی می دانست و صادقانه می دانست که بدی، تنها از بیرون بسوی او هجوم نیاورده است، بلکه بدی بیشتر در اندرون او و در سرشت اوست. از آنچه با دیگران کرده بود عذاب می کشید. می دانست که در حق بیوهٔ برادرش، مادر کارل، بد کرده است و به خاطر می آورد که چه بی رحمانه با آن زن نابکار درگیر شده، و برای آن که از بخشش و آمرزش خداوند برخوردار شود استغاثه می کرد:

«ای خدای توانا! تنها تو از اعماق جان من خبرداری و می دانی که همه چیزم را وقف کارل عزیز کرده‌ام. پس اگر در حق بیوه برادرم بد کردم مرا ببخش. و آن بیوه زن را نیز ببخش! ای پشتیبان من! تکیه گاه من! همه چیز من! تنها تو خبر داری که در قلب من چه گذشته، و چقدر به خاطر کارل عزیز رنج کشیده‌ام. خدایا! ای جاودانه ای وصف‌ناپذیر! به حکایت دل من گوش کن. که من از همهٔ بندگان تو تیره‌روز ترم!»

وای که چه بانگ عاجزانه و جانسوزی دارد! وای که با چه دشواریها درگیر بوده و چه وضع اندوهباری داشته، که چنین زار استغاثه می کند. در نبرد عذاب‌آور و بی‌پایان زندگی، بهترین اسلحه‌اش شنوائی را از دست داده و در نتیجه بدخلق و مردم گریز شده بود. مانند سیزیف تخته‌سنگ عظیمی را به هزار زحمت بسوی قله می برد، امّا مدل خوبی برای نقاشان نبود. زیرا همیشه در یک خط و با تمام قدرت تخته‌سنگ را بالا نمی برد. گاهی کج می رفت، گاهی به

خشونت سنگ را می‌غلطاند، گاهی دست و پایش را گم می‌کرد، گاهی از فرارفتن باز می‌ماند، و با تمام این اوضاع و احوال کار او ستایش‌انگیز بود. زیرا با آن همه دشواریهای سرسام‌انگیز که گریبانگیر او بود، شجاعت و مردانگی اش را از دست نمی‌داد، و به سخت‌جانی خود را سر پا نگه می‌داشت و تخته‌سنگ عظیم را بسوی قله می‌برد.

این جنگ و جدال وجود او را می‌فرسود و ناچار از آن می‌گریخت. از خود می‌گریخت. از سرشت خود می‌گریخت. از قضا و قدر می‌گریخت و از امواج ابتذال که محیط را دربر گرفته بود و نفس او را بند می‌آورد می‌گریخت:

«برای رهائی چاره‌ای جز فرار از اینجا نداری. تنها با این کار می‌توانی به اوج هنر دست‌یابی. در اینجا تا گلو در ابتذال فرو می‌روی. بعد از پایان این سمفونی به دوردست برو. به دوردست. به دوردست.»[1]

می‌خواست به کجا فرار کند؟ به ایتالیا، به سیسیل، به سرزمینهای پرآفتاب و رؤیائی؟ یا به لندن، سرزمین بی‌آفتاب که گروهی از دوستان هوشمندش در آنجا جمع بودند و قدر هنرش را می‌شناختند؟ فکر فرار چندین سال او را مشغول کرده بود، و سال به‌سال فرار او به تأخیر می‌افتاد و سرانجام غیرممکن شد. و برای او راهی جز این نماند که در خود فرو رود و به سرزمین هنر خود بگریزد:

«به هنر پناهنده شو تا از فرومایگیهای زندگی رها شوی!»

و شعری از زاخاریاس ورنر را در دفتر خود نقل می‌کند که پنداری با موسیقی درون او همزبان است:

«چه توانی کرد؟ — باید از سرنوشت قوی‌تر باشی، و آن را که با تو کین می‌ورزد دوست بداری، و در عالم خلقت شایستگی خود را به نمایش بگذاری. که تو تصویری هستی از جاودانگی.»

تصویری جاودانه و تیره‌روز بود. در آینه شوم بخت هنر تصویرش را

---

۱ — از دست‌نوشته‌های سال ۱۸۱۷.

۱ — از دست‌نوشته‌های سال ۱۸۱۸.

می‌دید و حاضر نبود از غرور رام‌نشدنی‌اش دست بردارد، و چقدر خوب و بی آلایش می‌نوشت که: «**می گویند هنر عمری دراز دارد و زندگی کوتاه است. امّا برعکس آنچه طولانی می‌نماید زندگی است. لذت هنر دمی بیش نیست، و در این دم جادوئی تا بارگاه خدایان فرا باید رفت.**»

و پس از آن دم جادوئی چه چیز برای هنر می‌ماند؟ هنرمند پس از آن دم در برابر هوسبازی سرنوشت کور و خودسر تسلیم می‌شود و اسلحه را به زمین می‌گذارد. امّا پیکارجوی سرکشی مانند بتهوون به تسلیم تن درنمی‌دهد. به چاره‌جوئی می‌افتد تا راهی برای زیستن پیدا کند. ناچار به قدرت مطلقی پناه می‌برد که بر دور زمان حکم می‌راند و به مهربانی و خرد شیفتگان را زیر چتر حمایت می‌گیرد:

«**می‌خواهم در این دورزمان شکیبا باشم و از تو اطاعت کنم و از مهر پایان‌ناپذیر تو برخوردار شوم. خدایا! روح مرا تا هستم سرزنده نگه‌دار! و تکیه‌گاه من باش! خدایا! روشنائی من باش! مایه خاطرجمعی من باش! خدایا! ای خدای بالاتر از همه!...**»[1]

روزی «خدا»ی بتهوون را کالبدشکافی خواهم کرد و ذراتش را به شما نشان خواهم داد. «**خدای بالاتر از همهٔ**» او برتر از «**من**» اوست. مافوق اوست، همزاد اوست، مایه خاطرجمعی اوست، آرزوی عاشقانهٔ اوست، خواست اوست، و کمال مطلوب اوست.

در گذر ایام خواستها و آرزوهایش تحول یافته بود. در این سالها مدام گردوغبار روزها را از صخرهٔ ابدیت پاک می‌کرد. افلاطون و اوپانیشادها و گیتا را می‌خواند و ذهن و رؤیای او در این اندیشه‌ها شناور می‌شد. امّا دیری نپائید که حس کرد این اندیشه‌ها در روزهای سختی و تیره‌بختی رهائی‌بخش او نیستند. به یک خدای خصوصی نیاز داشت که تنها از آن خود او باشد. نور کورکننده و سایهٔ بی‌پایان این احساس کلیسای میستین‌او را پر کرده بود. مس سولمنیس را در میان همین نور و سایه پیدا کرد. امّا هرچه در مس سولمنیس پیش می‌رفت و

۱ــ یادداشتی در گوشهٔ دفتر طرحهای ابتدائی سونات اپوس ۱۰۶.

آشوبهای روح و جنگ و جدلهایش را نشان می داد، بیشتر حس می کرد که دل و جان او چیز دیگری می طلبد و ایمان او به گمراهی و اضطراب کشیده می شود و قلبش به این اندازه رضایت نمی داد. سرانجام از آسمان فرود آمد و مطلوب خود را در همراهی و همگامی با مردم و آرزوهای بزرگ اجتماعی و دنیوی پیدا کرد. و تاج افتخار را بر تارک «ترانه شادی» گذاشت، حتی در اینجا هم متوقف نشد، به راه خود ادامه داد، در آخرین سوناتها و کوارتتها با همزاد و همراه و استاد خود گفت و شنودی می کند که هرگز به پایان نمی رسد.

نیاز به جاودانه شدن در جان او بود. در دفتر «گفت وشنودها»یش در سال ۱۸۲۰ سخنی از کانت را نقل می کند و «اخلاق و آسمان پرستاره را در کنار یکدیگر می خواهد.» آسمان پرستاره نمادی از طبیعت است و نگاه داشتن جانب اخلاق، خواهش طبع و نیاز روحی او. و این هردو سرچشمه های بارور نبوغ خلاق او هستند، و از پیوند استثنائی جادوی طبیعت باشکوه اخلاق حکایت می کنند. روسو نیز این طرز تفکر را با ادبیات درآمیخته بود و هم به توده مردم و هم به طبیعت عشق می ورزید. بتهوون که روحش با دهقانان کرانهٔ دانوب نزدیک بود، با قدرتی حیرت انگیز عناصر طبیعی را باهم جفت وجور می کرد و بی آن که اهل فلسفه باشد، در دنیای تفکر با فلاسفه دم خور شده بود. می پنداشت که در جان همهٔ انسانهای روی زمین شعله ای به پهناوری جهان زبانه می کشد و روحی بی کرانه و یکتا مانند امواج روشنائی در پیکر مردم سراسر جهان جریان دارد. این پندار هرگز از او جدا نمی شد. با این پندار تجدید قوا می کرد. این پندار به او امید می بخشید. حتی در تاریک ترین روزهای زندگی اش «امید» در اعماق جان او می ماند و جرقه می زد و در هر فرصتی از ته دل فریاد می کشید:

«امید!... ای امید!... مرا تنها مگذار و به جانم بازگرد!» و این فریاد جاودانهٔ بتهوون بود.

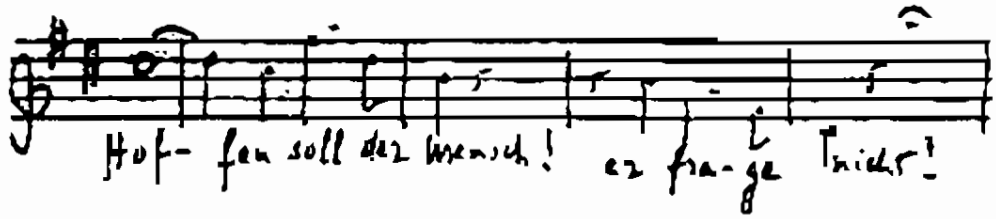
از همهٔ سروده های جاودانه و خداگونهٔ بتهوون، بانگ امید خدائی تر و جاودانه تر بود. زیرا امید کانون حرکت و تلاش او، هستهٔ هنرآفرینی او، و منبع

جرأت و شجاعت او بود. و خود او در بالای صفحه‌ای از واریاسیونهای چهل گانه‌اش به نام آرشیدوک رودلف می نویسد:

«امید به ما قلب پودلاین می بخشد».[۱]

۱— بتهوون بارها آوای امید سر داده است. در دو روایت از اورانیا، شعری ازتیدگه، اپوس ۳۲ در سال ۱۸۰۴ و اپوس ۹۴ در سال ۱۸۱۳ او از امید سخن می گوید. در «آریای» جاودانهٔ لئونور در سال ۱۸۰۵ امید را بسوی خود می خواند. در تم واریاسیونهای چهل گانه امید از همه نمایان‌تر است.

در اقتباس آزادانه‌اش ازشعرتیدگه به‌نام **«شکوه‌های مرد بدگمان»**، بندهای اول را که از بدگمانی و تردید سخن می رود حذف می کند و در روایت دوم این اثر، در سال ۱۸۱۳، ابتدا بدگمانیها و تردیدها را شرح می دهد و پس از بیان آواگرانه‌ای در این معنی که «آیا» خدا وجود دارد؟ آیا گریه‌های شبانهٔ آرزومندان را می‌شنود؟». با شوروهیجان پاسخ می دهد: «امیدوار باشیم. آدمی به امید نیاز دارد، و نباید دچار تردید شود!»



و عنوان شعر تیدگه‌راخط می‌زند و آهنگ خود را «امیدواری» نام می دهد.

فصل دوم

فروغی که خاموش می‌شود

دوره‌ای از زندگی بتهوون را از ۱۸۰۳ و ۱۸۰۵ بررسی کردم و از اروئیکا و آپاسیوناتا و لئونور، ره‌آورد بزرگ آن سالها سخن گفتم. دورهٔ بعدی از ۱۸۰۶ تا ۱۸۰۹ نیز از فصلهای پر محصول زندگی اوست. و چه محصولاتی! سمفونیهای چهارم و پنجم و ششم— کنسرتو برای پیانو درسل و می بمل— کنسرتو برای ویولن— مس دردو — اوورتور کوریولان— سه کوارتت رازومفسکی اپوس ۵۹— تریوهای دوگانه اردودی اپوس ۷۰— سی ودو واریاسیون در دو مینور— فانتزی برای پیانو و ارکستر و گروه همسرایان— در این دوره به‌دنیا آمده‌اند، که هریک به صورتی نغمهٔ شادی سرمی دهند.

و امّا ناگهان این همه باروری به پایان می رسد، پاستورال از شادی باز می ایستد، غرش رعد در سال ۱۸۰۹ می ترکد، گلوله های توپ بر اتریش فرو می بارد و ویرانیهای بسیار به دنبال می آورد. وین به دست سربازان ناپلئون می افتد، اوضاع اجتماعی دگرگون می شود و این ماجرا چون فاجعه‌ای زندگی بتهوون را درهم می ریزد و فروغ آفرینش او را نیمه‌خاموش می کند. روز این واقعه با تاریخ تولد چند آفریدهٔ بزرگ بتهوون بسیار نزدیک است. وین در شب یازدهم مه ۱۸۰۹ گلوله باران می شود، فانتزی برای پیانووارکستروگروه همسرایان روز بیست و هفتم دسامبر ۱۸۰۸ از چاپ درمی آید، کنسرتوبرای ویولن درمارس ۱۸۰۹ و سمفونی

پاستورال در آوریل آن سال انتشار می یابد.

این فاجعه بزرگ و ضربهٔ هولناک[1]، به گواهی یادداشتها و نامه های او، بعد از مدتی در حالات روحی و هنرآفرینی او اثر می گذارد. امّا در گرماگرم حادثه چندان تأثیرش معلوم نیست. نغمه هائی که از پیش در ذهن او نشسته، یا بخشی از آنها را روی کاغذ آورده، به سیر عادی خود ادامه می دهند. کنسرتوی پرشکوه درمی بمل از آن جمله است. گردونه ای که در حرکت باشد در برخورد با مانع تا مدتی از راه باز نمی ماند. کوارتت اپوس ۷۴ درمی بمل در اکتبر ۱۸۰۹ به پایان می رسد، سونات بدرودها اپوس ۸۱ آ، که از چهارم مه ۱۸۰۹ شکل گرفته بود در ۳۰ ژانویه ۱۸۱۰، و سونات دلنشین ترز، اپوس ۷۸، در همین روزها خاتمه می یابند.

در این روزهای دشوار جسم او رفته رفته ناتوان می شود و حال او به وخامت می گراید، امّا سخت جانی می کند و تا مدتی دست از کار برنمی دارد. در سال ۱۸۱۰ مهر و علامت گوته[2] بر آثار او دیده می شود. در آن هنگام بتین در میان آن دو پیام رسان است. دو آهنگ بر اشعار گوته و موسیقی اگمونت در این ایام پا به جهان هستی می گذارد. کوارتت دراماتیک سریوزو، اپوس ۹۵[3]، و پایانهٔ آن را در فاصلهٔ بخشهائی از موسیقی اگمونت می نویسد. تریوی اپوس ۹۷ در مارس ۱۸۱۱ از آخرین کارهای او در این دوره به حساب می آید.

این وضع پایدار نمی ماند. تندباد زمانه او را به ستوه می آورد. هیجان و

۱— در جای دیگری به تفصیل از این واقعه خواهیم گفت.

۲— در این روزهای توفانی گوته در حکم فانوس دریائی اوست. دست نوشته ها و طرحهای کوارتت اپوس ۷۴، سومین بخش اگمونت، ودو آهنگ بر اشعار گوته از کارهای این دورهٔ اوست.

۳— کوارتت اپوس ۹۵ آشوبهای درونی او را آشکار می کند. کوارتتهای او همه اعتراف گونه اند و از پیش توفان های روح او را خبر می دهد. کوارتتهای رازومفسکی اپوس ۵۹ گواهی بر این مطلب است. نطفه سمفونیهای هفتم و هشتم را، که سالها بعد متولد می شوند. در همین کوارتتها می توان یافت.

غرور او رنگ تازه‌ای پیدا می کند. تعادل روحی او برهم می خورد. ما از بتهوونی که در تپلیتس با گوته در گفتگو بود داستانها گفتیم، اما نگفتیم که بتهوون در آن موقع نقابی بر چهره داشت که آشوبهای درونش را پنهان می کرد. در همان روزها بیماری سه یا چهار عشق به جان او افتاده بود: عشق دو زن به نام ترز — ترز برنسویک و ترز مالفاتی — آمالی سبالد، شاید بتین، و عشق زن ناشناسی که نمی خواست نام او بر سر زبانها بیفتد[1]. و همه این عشقها به نومیدی و شکست انجامید، تا آنجا که از آدمیزادگان مأیوس شد و به جنگل و طبیعت پناه برد، گوئی نمی خواست با موجودات زنده سر و کار داشته باشد! در سمفونی هفتم می شنویم که از جنگل حرف می زند[2]. امّا خلاقیت هنری او در سالهای ۱۸۱۱ و ۱۸۱۲ با دورهٔ پیش از آن یک تفاوت اساسی دارد. زیرا در این هنگام دیگر از آن همه باروری و کثرت آثار خبری نیست. دنیای پرنقش ونگار او به سرزمینی خشک و سوزان شباهت پیدا می کند که تنها در گوشه هائی از آن چند بوتهٔ سبز دیده می شود[3] که «خرابه های آتن» و «شاه اتی ین» نامهای گوناگون بعضی از این سبز بوته هاست. در همین اوقات، که درخت هنرش از همیشه بی برگ و بارتر

۱— در سال ۱۸۱۶ فانی جاناتاسیودل ریو می گوید که پنج سال پیش دل‌بستهٔ عشق زن ناشناسی بوده است، که با این حساب آغاز ماجرا به سال ۱۸۱۱ باز می گردد. در بخشهای گذشته نیز گفتیم که بتهوون در تپلیتس زیاد به خانهٔ راحل می رفت. زیرا راحل به آن زن ناشناس شباهت داشت.

۲— و به دنبال آن در هشتمین سمفونی. بتهوون در پایان مه ۱۸۱۲ به برایتکف می نویسد: «سه سمفونی در دست دارم که یکی را به پایان رسانده‌ام.» و منظور او سمفونی هفتم و هشتم و نهم است. امّا سمفونی نهم در رمینور، که در آن روزها پیش طرحهایش آماده می شد ده سال بعد به آخر می رسد. این نکته هم گفتنی است که طرح آخرین سونات برای ویولن اپوس ۹۶ نیز با طرح سمفونیهای هشتم و نهم درآمیخته است.

۳— و عجیب است که در آن کویر خشک و سوزان، گاهی چنین بوته های سبزی می روید. در ماه مه ۱۸۱۲ در نامه هایش به برایتکف برای «آلمانیهای بینوائی» که ناچارند در آن «اوضاع آشفته» زندگی کنند دل می سوزاند. و در نامهٔ دیگری می نویسد: «همه چیزم از دست رفته. با این همه حس می کنم که هنوز به نابودی محض نرسیده‌ام!»

می‌نماید چند جایزه و پاداش هنری نصیب او می‌شود که خوش‌آیند طبع بلند و مقام ارجمند او نبود. می‌دانست که نباید فریفتهٔ این هیاهو شود و باید در راه تازه‌ای قدم بگذارد. چند راپسودی بی‌ارزش و قطعهٔ بی‌ارزش‌تر «نبرد ویتوریا» هلهله و تحسین عموم را برانگیخت و شهرت او را به عرش رساند. خود او از این پیروزی پُر سروصدا راضی نبود و تلاش می‌کرد کارش را دگرگون کند. بدش نمی‌آمد که آهنگهائی پرجنب‌وجوش ومناسب ذوق اکثریت مردم بسازدو ابعاد گوناگون هنرش را بیازماید. هندل در «اسرائیلی» قومی را در حرکت و پیکار به نمایش درآورده بود، ولی این کار با سبک و ذوق او همساز نبود. او خود این مطلب را می‌دانست. هرچند معتقد بود که در اینگونه آثار، هنرمند نه از درون، بلکه از بیرون الهام می‌گیرد و به اکثریت مردم نزدیک‌تر می‌شود. پرداختن به چنین کاری به‌وقت زیاد، کار مداوم، آرامش فکر و آسایش کامل نیاز داشت که در این موقع برای او میسر نبود. بینوا مرد می‌گفت که آثار کم‌ارزش و مردم‌پسند را به قصد ثروت‌اندوزی می‌نویسم، و این افکار در ایامی در ذهن او نقش می‌بست که بیمار و مضطرب بود. در پنجاه سالگی به آستانهٔ انزوا و پیری و نومیدی رسیده بود. در جستجوی پناهگاهی گرم و آسوده بود. تصور می‌کرد اگر با همین موقعیتهای سطحی چنین پناهگاهی به دست آورد تن خستهٔ او آرامش می‌یابد. این هنگام از نظر آفرینش هنری تهی‌ترین سالهای عمر او بود.

تصور نشود که در این سالها در اندرون او خبری نبود. به عکس امواج شور و درد و هیجان او از همیشه بیشتر بود. — و صدای این غرش از دوردست به گوش می‌رسید. — امّا زندگی اندرونی هنرمند با هنر او گاهی دو مسیر جداگانه دارند. در بعضی از هنرمندان، هنر برای خودش پروندهٔ جداگانه‌ای دارد و حتی هنر از خود زندگی واقعی‌تر می‌نماید. اینگونه هنرمندان به خود زندگی چندان اهمیت نمی‌دهند. امّا وقتی هنرمند انسانی است بزرگ، هنر او با انسان پیوند دارد و از انسان الهام می‌گیرد وضع فرق می‌کند. اگر چنین هنرمندی با انسان فاصله بگیرد، به هنر پیشهٔ بینوائی تبدیل می‌شود که نقش بازی می‌کند، بی‌آن که خود به آن نقش اعتقاد داشته باشد — و بتهوون در این سالها چنین هنرپیشه‌ای بود. در

سالهای ۱۸۱۳ و ۱۸۱۴ و ۱۸۱۵ آهنگهای باب روز و سفارشی می‌ساخت. دل و جان او ساکت نشسته بودند و کمتر به زبان می‌آمدند. آثاری نظیر آوازاندوهگین Elegischer Gesang اپوس ۱۱۸ و دریای آرام Meeresstille اپوس ۱۱۲ و سونات لیشتفسکی اپوس ۹۰ از دل و جان او برنخاسته بودند.

موسیقی اندرون هنرمند گاهی خود را نشان می‌دهد و زود در حجاب فرو می‌رود و در گوشه‌های اسرارآمیز جان او پنهان می‌شود. در دفترچه‌های نت او گاهی به قطعه‌های شورانگیز برمی‌خوریم، و ما این شانس را داریم که دست‌نوشته‌های دورهٔ بحرانی، از ۱۸۱۲ تا ۱۸۱۸ در اختیار ماست[1]. این دست‌نوشته‌ها به ما کمک می‌کند که فاصله‌ها را پر کنیم و سالها را با یکدیگر پیوند دهیم. در این سالها هنر بتهوون به رودخانه‌ای می‌ماند که پیاپی آب آن کمتر می‌شود و بیم آن می‌رود زمینهای خشک اطراف رودخانه را ببلعند و یک قطره آب در آن نگذارند، و آخرین قطره‌های این رودخانه روبه‌زوال را می‌توان در قطعهٔ «تمکین»، در سال ۱۸۱۷ به چشم دید که می‌گوید:

— «فروغ جان مرا خاموش کن!»

«تمکین» پایان پنج سال زنده به گوری اوست که پس از آن همه تلاش و گردنکشی به «تمکین» رضا می‌دهد. دست‌نوشته‌های او در سال ۱۸۱۲، آغاز همین تمکین است:

«در برابر سرنوشت تسلیم باید شد!»

و در چند سطر بعد می‌نویسد:

«آه!... ای پیکار دشوار!...»

و مرزهای این پیکار دشوار را به ما نشان می‌دهد:

«دیگر نمی‌توانی به خود بیندیشی. سعادت را در هنرت جستجو کن. خدایا! به من نیروئی عطا کن که بر خود مسلط شوم. دیگر چیزی وجود ندارد که مرا با زندگی پیوند دهد...»

۱— از این دست‌نوشته‌ها، فیشهوف رونوشت عجولانه و نادرستی برداشته، و اصل آن در کتابخانه برلن است.

مگر چه روی داده بود؟ در سالهای ۱۸۱۲ و ۱۸۱۳ چه فاجعه ای اتفاق افتاده بود؟ آیا در عالم عشق شکست خورده بود؟ چرا کارش به اینجا کشیده بود؟ خانم اشترایشر سرایدار خانه و «بلازیوس هوفل» از حال زار او در سال ۱۸۱۳ حکایتها گفته اند. از مجموع این روایات معلوم می شود که بتهوون در این ایام به همه چیز بی اعتنا شده بود. ذوق کار نداشت. سلامتی اش به خطر افتاده بود. حتی پزشکان او می گفتند که با مرگ فاصله ای ندارد. فکر خودکشی به مغزش راه یافته بود.

ودر چنین حالی ناگهان به شهرت ومحبوبیت دست یافته بود. بعضی از آثار کم بهای او نامش را بر سر زبانها انداخته بودند. خود او هم از این محبوبیت دور از انتظار تعجب می کرد. آهنگ میهن پرستانه و کم ارزش بتهوون «نبرد ویتوریا» چنان او را مشهور کرده بود که هرجا می رفت مردم دور او حلقه می زدند. فروشندگان دوره گرد، دانشجویان حقوق و پزشکی، مردم کوچه و بازار از زن و مرد برای او کف می زدند. پادشاهان و شاهزادگان او را به چشم تحسین می نگریستند. و در تالار شهرداری وین به او دیپلم افتخار تقدیم می کردند و در ظاهر چنین می نمود که از این همه شهرت و افتخار به وجد و شعف آمده، احساس خوشبختی می کند.

امّا چنین نبود. در دفتر روزنویس او می خوانیم که «**نباید دیگران بفهمند که در دل چقدر تحقیرشان می کنی! حتی نزدیکترین دوستان راز ترا نگاه نمی دارند. تنها چاره آنست که سکوت را یاد بگیریم.**»

و باز می نویسد:

«**انسان در اجتماع و در میان هزاران هزار نفر می تواند تنها باشد و منزوی بماند.**»... و... «**تو یک قهرمانی! آنچه یک انسان عادی دارد ده برابرش را داری!**»

و با اینگونه خیالپردازیها روزبه روز تنهاتر می شود و می نویسد و تکرار می کند که «**باید از اینجا رفت و سکوت آرام جنگل را حفظ کرد!**»

در این سالها در فلسفه انزواجویانهٔ هندی پناهگاهی می جست[1]. حاشیهٔ دفترچه های نت او در ۱۸۱۵ و ۱۸۱۶ پر از اینگونه مطالب است. پنداری در انزوای خود به نوعی صدای مرموز دست یافته بود، و در شب دست‌نیافتنی و بی انتها و بی شکل خود فرو می رفت و با «برهما» پیمان می بست!

شاعر موسیقیدان در این جستجو تا آنجا پیش رفت که سر بر زانوی زاکونتالا گذاشت، و هنرمند مغرور در سال ۱۸۱۵ از پیروزی و افتخار و شهرت و «هیاهوی طلائی» چشم پوشید و خردمندان هند نرم‌نرم کلام خود را در دهان او گذاشتند:

— «...به هر کار که می‌پردازی باید به خاطر خود آن باشد نه به قصد نتیجه و هدف! هدف از هرکار باید انجام آن باشد و نه چیزی جز آن! خوشبخت کسی که بتواند خود را از شور و عشق تهی کند و نیروی خود را تنها به عمل اختصاص دهد. باید کاری کرد و در فکر نتیجه‌اش نبود. مهم این نیست که به نتیجه برسی یا نرسی، اصل خود کار است! که اگر به نتیجهٔ عمل خود بی اعتنا باشی، از جسم بریده، به روح نزدیک شده‌ای!»

این حرف از هنرمندی چون بتهوون، که روزگاری لبریز از شور و اشتیاق بود، بعید می نمود. مردی که آن همه حرارت و هیجان داشت، مردی که با تمام بی عدالتیها می جنگید، مردی که به آزادی و حقیقت عشق می ورزید، کارش به آنجا کشیده بود که خوشبختی را از دریچهٔ چشم خردمندان تسلیم‌جوی هند می دید.

افکار ریاضت کشان هندی در او رسوب کرده بود. تسلیم شده بود، و دیگر اثر برجسته ای نمی آفرید. اینگونه پندارها کم کم در جسم و جان او فرورفت و در طرحها و کارهای بعدی او ذره‌ذره اثر گذاشت، تا بهار سال ۱۸۱۲ که هنوز

۱— اولین ترجمه آلمانی بهاگاوادگیتا در سال ۱۸۰۲ منتشر شد. فریدریش شلگل کتاب معروفش را در شرح فلسفه مشرق زمین در سال ۱۸۰۸ چاپ کرد. ظاهراً بتهوون با این نقابها آشنا بوده، فون پور گشتال شرق‌شناس معروف از دوستان او بود و دیوان شاعران ایران و هند را در اختیار او می گذاشت.

تسلیم این دگرگونی نشده بود، نخستین طرحهای سمفونی نهم را روی کاغذ آورد، امّا سال به‌سال به تسلیم‌وتمکین نزدیکتر شد تا آن که در سالهای ۱۸۱۶ و ۱۸۱۷ بحران سراسر روح او را فرا گرفت و دیگر امیدی به زنده بودنش نماند.

هرچند اندیشه‌های «آن جهانی» در او اثر گذاشته بود[1]، ولی خود را تمام و کمال وقف «آن جهان» نمی‌کرد، زندگی او مسیر عادی را می‌پیمود. مسئولیتهای زیادی بر دوش او بود، و آنچه از همه دشوارتر می‌نمود وظیفه «پدرخواندگی» او بود:

روز پانزدهم نوامبر ۱۸۱۵ برادرش کارل درگذشت و از روز بیست‌ودوم نوامبر بتهوون سرپرستی طفل او را که با مادرش زندگی می‌کرد به عهده گرفت. باور کردنی نبود که هنرمندی چون بتهوون، که در عشق شکست خورده و ازدواج نکرده و خانواده تشکیل نداده بود، چنین با اصرار و علاقه بخواهد سرپرستی کودکی را به عهده بگیرد، و حتی اجازه ندهد که دیگری در این کار با او شریک باشد. به همین دلیل از روز ۲۸ نوامبر به یک دعوای حقوقی در دادگستری تن داد، که چندین سال به درازا کشید، و بتهوون تمام قدرت خود را به کار گرفت تا در این دعوا حاکم شود و اجازه ندهد که بیوهٔ برادرش به کارل دست پیدا کند، و در این مورد چنان سخت می‌گرفت و قاطعانه اقدام می‌کرد، که یک ناظر بی‌طرف را به فکر می‌اندازد. زیرا به هرحال مادر، هرچه نالایق و نادرست باشد[2]، باز مادر است و بتهوون در حق او زیادی بی‌رحم و سختگیر بود... سرانجام روز دوم فوریه ۱۸۱۶ مقامات قضائی به نفع بتهوون رأی دادند و بچه را از

۱— دکتر کالیداس‌ناگ قسمتی از دست‌نوشته‌های بتهوون را در این سالها با متنهای اوپانیشادها، بهاگاوادگیتا نزدیک می‌داند.

۲— این زن در دوران حیات شوهرش در سال ۱۸۱۱ به خاطر هرزگی به یک ماه زندان محکوم شده بود و مقامات قضائی به علت هرزگی و بی‌بندوباری او را از سرپرستی فرزندش عزل کرده بودند و بتهوون به همین سبب اجازه نمی‌داد که او به کارل نزدیک شود. ولی سالها بعد از این همه سختگیری پشیمان شد و دلش به رحم آمده بود.

مادرش گرفتند و به این هنرمند بزرگ سپردند. از آن پس بتهوون گرفتارتر شد، اصرار داشت بهترین وسایل و امکانات را برای پرورش کودک فراهم کند. همه‌جا را می‌پائید که مبادا مادر ناشایستهٔ طفل بیاید و دور از چشم او فرزندش را ببیند. حتی بارها با خدمتکاران خود درافتاد، و از دور و نزدیک مراقبشان بود که مادر طفل را در غیاب او به خانه راه ندهند. موضوع سلامتی و آموزش و آیندهٔ این طفل نُه ساله[1] چنان او را مشغول کرده بود که کمتر فرصت پیدا می‌کرد به فلسفهٔ ریاضت کشان هندی بپردازد!

فانی جاناتاسیو دل‌ریو، دختر مدیر آموزشگاه شبانه‌روزی که بتهوون کارل را به آن سپرده بود، در یادداشتهایش می‌نویسد: «**بتهوون حالات روحی تازه‌ای پیدا کرده بود. می‌خواست همه‌چیز خود را وقف این بچه کند. نمی‌گذاشت در زندگی کم و کسری داشته باشد، وآنقدر با فکر او مشغول شده بود که تا مدتها نه می‌توانست چیزی بنویسد و نه آهنگی بسازد.**»

گوئی از سالها پیش نیاز داشت که فرزندی داشته باشد و به او مهر بورزد، و حالا آن همه شور و هیجان انباشته شده را نثار این بچه می‌کرد. این پسربچه دل او را گرم کرده بود. مایهٔ افتخار و شادی او شده بود. مثل مرغی که از جوجه‌هایش مراقبت می‌کند، شب‌وروز مواظب کارل بود، او را نه فرزندخوانده، که فرزند واقعی خود می‌دانست. ذوق می‌کرد و به دوست قدیمی‌اش وگلر می‌نوشت که: «**من هم پدر شده‌ام!**»

در همان روزها به آنتونی برنتانو نوشت که: «**خبر دارید که من هم پدر شده‌ام؟ و غم و غصه یک پدر را دارم؟**» و به تمام دوستانش این مطلب را می‌نوشت و تکرار می‌کرد. در دفتر روزنویسش نیز همین موضوع را یادداشت می‌کرد. همه‌چیز نشان می‌داد که جز «فرزند»ش در فکر هیچ موضوعی نیست. برای آموزش و نگهداری او دبستان شبانه‌روزی خوبی انتخاب کرده بود. فانی، دختر مدیر دبستان عشق پاکی به بتهوون داشت و در حق کارل بی‌نهایت دلسوزی

۱ــ کارل کوچک در چهارم سپتامبر ۱۸۰۶ متولد شده بود.

می کرد. با این وصف پدرخواندهٔ هنرمند دلش رضا نمی داد که کارل در دبستان شبانه‌روزی بماند و در دفتر روزنویسش نوشت:

«اگر پدری بخواهد از فرزندش خوب مواظبت کند نباید او را به شبانه‌روزی بسپارد، باید او را به خانه بیاورد و گنجینه‌اش را در کنار خود نگه دارد. باید کارل را به خانه بیاورم و زیرنظر خود تربیتش کنم. افسوس که چقدر این کار برای من دشوار است.»

و این کار واقعاً برای او دشوار بود. اگر بچه را به خانه می آورد ناچار می شد جریان عادی زندگی اش را زیرورو کند. همه‌چیز را درهم بریزد. کانون خانوادگی مناسبی برای پرورش بچه فراهم آورد و همهٔ وسایل رفاه او را آماده کند. در نامه‌ای به زمسکال این مشکل را شرح داده بود: **«برای من از هرچیز دشوارتر ادارهٔ امور خانه است. زیرا دیگر چیزی نمی‌شنوم و ناچارم این نقص را به هزار زحمت از خدمتکارانم پنهان کنم.»**

برای آوردن بچه از مدرسه شبانه‌روزی به خانه، مدتی با دوستان انگشت‌شمار و با صلاحیت خود مانند زمسکال و خانم اشترایشر مشورت کرد، وسایل و امکانات بیشتری در خانه فراهم آورد، خدمتکارانش را تغییر داد و همه‌چیز را زیرورو کرد تا به خیال خودش محیط برای پذیرائی از کارل آماده باشد. شاید جوانان امروزی از کارهای او تعجب کنند و به عمق موضوع پی نبرند. حق هم دارند. زیرا جوانان ما در دورانی دیگر و بعد از جنگی بزرگ به دنیا آمده‌اند و از معیارهای اخلاقی آن روزگار خبر ندارند.

خدمتکاران بتهوون دشمنان خانگی او بودند. بتهوون از آن می ترسید که خدمتکارانش دست به‌دزدی بزنند. یک‌بار مچ یکی از آنها را که دزدانه قفلی را باز می کرد گرفته بود! حتی یک‌بار به دوستش زمسکال نوشت که خدمتکاری برای او پیدا کند که در فکر دزدی و «خیانت» نباشد! و شوخی هم نمی کرد! خود را در مقابل توطئهٔ خدمتکاران بی‌سلاح می دانست و نسبت به آنها خشن و بی‌رحم بود. مدام فحششان می داد و عذرخواهی هم نمی کرد، نوعی خشونت روستائی در او بود. مثل اربابی که رعایایش را از چهارپایان کمتر می داند،

خدمتکارانش را گاهی کتک می‌زد. زنان خدمتکار را با کتاب و بالش می‌زد و چندبار چنان به‌خشم آمد که چهارپایه‌ای را از زمین برداشت و به‌طرف سر خدمتکاری پرتاب کرد. به تجربه دریافته بود که خدمتکاران را با مهر و محبت نمی‌شود به راه آورد و اگر بترسند بیشتر گوش به حرف می‌دهند. و البته گاهی خدمتکاران هم تاب نمی‌آوردند و با او گلاویز می‌شدند. در یکی از شبهای سپتامبر ۱۸۰۶ که خانواده جاناتاسیو در بادن به خانه بتهوون رفته بودند او را با پلک‌های کبود و ورم کرده دیدند و دریافتند که صاحبخانه در هنگام ادب کردن یکی از خدمتکاران با او مشت‌بازی کرده است! و جالب آن بود که بتهوون حقیقت را پنهان نکرد و برای مهمانان شرح داد که قسمت بزرگی از عمرش را صرف ادب کردن این موجودات گستاخ کرده است!

ناگفته پیداست که وقتی کسی دیگران را تحقیر کند و آزار بدهد باید منتظر انتقامجوئی آنها باشد، و بتهوون این مطلب را می‌دانست و همیشه بیم آن داشت که خدمتکاران با مادر کارل کنار بیایند و در غیابش او را به خانه بیاورند تا فرزندش را ببیند. دفع توطئه‌ها و دسیسه‌چینیهای خدمتکاران و جنگ و جدال با آنها فکرش را آشفته می‌کرد. تعداد خدمتکارانش کم نبود. مرتب یکی دوتا را بیرون می‌کرد و چندتای دیگررابه‌جای آنها می‌آورد. معمولاً دو خدمتکار زن و یک خدمتکار مرد داشت، و گاهی یکی دونفر به نام پرستار یا لله در خانهٔ او بودند. طبعاً چنین محیط پرآشوبی برای نگهداری و تربیت فرزند برادرش مساعد نبود.

و چه مهر و علاقه‌ای به او داشت! نگهداری پسربچه بسیار دشوار بود. و بینوا مرد همه‌چیز را برای او می‌خواست. با این همه گاهی بی‌حوصله می‌شد و بر او خشم می‌گرفت[1]. طبیعی است که محبت دوسو دارد. محبت می‌کنید و پاسخ

۱ــ گاهی ازاین می‌ترسید که اورا به‌بدرفتاری با برادرزاده‌اش متهم کنند. فانی می‌نویسد: «بتهوون گاهی بی‌حوصله می‌شد و کارل را که به شوخی به گردن او آویخته بود به گوشه‌ای پرتاب می‌کرد.»

می شنوید. و این بچه تمام‌وقت بتهوون را گرفته بود و نمی گذاشت فرصت غم‌خوردن داشته باشد! کارل چنان شب و روز او را پر کرده بود که گاهی بتهوون احساس می کرد فکر کارل سراسر وجودش را فرا گرفته است:

— «گاهی با خود می گویم که بیا و اپرا و موسیقی و همه‌چیز را کنار بگذار و شب و روزت را وقف این پسر یتیم بکن. تنها چیزی که ترا از تیره روزی نجات می‌دهد همین است!»[1]

و در چند سطر آن‌طرف‌تر به این جمله‌ها می رسیم:

— «برای زندگی بهتر باید فکر اساسی کرد. باید خانه‌ای در حومه تهیه کرد. هرچند زندگی دور از شهر برای کارل دشوار است!»

و باز حرفهائی با خویشتن:

«باید بیشتر کار کنی! فکر هزینهٔ سفر تابستان باش! نباید به برادرزادهٔ بینوایت سخت بگذرد... ای قادر بی‌همتا! تنها تو می‌توانی درون قلب مرا ببینی. و تنها تو شاهدی که من برای کارل محبوبم از هیچ کاری فروگذار نکرده‌ام!»

و این همه صرف وقت، و این همه توجه، برای آموزش و نگهداری یک پسربچه، شاید کمی زیادی و بی‌تناسب بود. این پسربچه، تا حدودی باهوش بود. قیافهٔ بدی نداشت. امّا بتهوون و دوستان او با خیالپردازی از کارل موجود خارق‌العاده‌ای درست کرده بودند[2] که از واقعیت دور بود. کارل روی‌هم رفته

۱— از دست‌نوشته های او.

۲— در دفترچه «گفت‌وشنود» ۱۸۱۹ و ۱۸۲۰، که توسط والترنول منتشر شد، از ایامی صحبت می شود که کارل میزده چهارده ساله بود. دوستان بتهوون، شاید به خاطر خوش‌آمد او، از پسرخوانده‌اش تعریف می کردند و هوش و لیاقت او را می ستودند و به شوخی می گفتند که «گوشت و خون» بتهوون را دارد! پیترز از چشمهای زیبا و چهرهٔ جذاب و سرولباس مرتب و حتی «بلند طبعی» او سخن می گوید. بلوخلینگر پیشرفت او را در زبانهای لاتین و یونانی تحسین می کند و می گوید چیزی نمانده که او بتواند آثار هومر را به زبان اصلی بخواند. کارل چرنی که از سال ۱۸۱۶ به بعد معلم موسیقی اش بود در مارس ۱۸۲۰ وادارش کرد که سمفونی پاته‌تیک را در حضور بتهوون بنوازد.

پسر حیله گری بود. دروغ می گفت و آتش به‌پا می کرد. پسر بینوا دوران کودکی را به سختی در خانه پدری گذرانده بود. در آنجا ناچار بود حرف‌شنو باشد وگرنه کتک می خورد. در خانهٔ عمویش هم از ترس غرولندهای او و توقعات زیادی که از او داشتند ترس و دلهره از او جدا نمی شد. دروغ گفتن برای او مثل آب‌خوردن شده بود. با همین دروغهای بی حساب فتنه انگیزی می کرد و همه را به جان هم می انداخت. هروقت مادرش را می دید از قول بتهوون دروغهائی به‌هم می بافت و تحویل او می داد. پیش بتهوون هم از مادرش بدگوئی می کرد و از قول او چیزهائی می گفت که به جان عمویش آتش می زد[1]. دروغگوئی و فتنه انگیزی کارل گاهی بتهوون را مأیوس و درمانده می کرد.

امّا خانواده جاناتاسیو دل‌ریو که آموزش او را به عهده داشتند روشن‌بین‌تر بودند و عقیدهٔ دیگری داشتند. فانی در یادداشتهایش شرح می دهد که کارل از آوریل ۱۸۱۶ در شبانه‌روزی آنها درس می خواند و بتهوون، وقتی کارل نه سال بود، نامه‌ای به او نوشت که پیش از اندازه محبت‌آمیز بود و این پسربچه نمی‌توانست معنای کلمات او را بفهمد. فانی معتقد بود که بتهوون باید با این بچه کمی جدی‌تر باشد، و زیادی به او محبت می کند، و اگر کار به همین ترتیب پیش برود نتیجه چندان مطلوب نخواهد بود.

۱— سخن‌چینی و دروغگوئی او مرز نمی شناخت. حتی باعث شد که بتهوون از خانوادهٔ جاناتاسیو دلگیر شود و او را از شبانه‌روزی به خانه بیاورد. در خانه هم خبرچینی می کرد و بتهوون و خدمتکاران را به‌جان هم می انداخت. فانی بدبینی را به‌جائی می رساند که کارل را فرومایه و پست‌نهاد می خواند و می نویسد: «خانم آموزگار او می گوید که این بچه سبکسر است و روح فاسدی دارد و سبک‌سری‌اش اندازه ندارد. باید به بتهوون گزارش داد تا برادرزاده‌اش را بهتر بشناسد و بیشتر او را زیر فشار بگذارد. وگرنه بسیار دیر خواهد شد. البته اگر تا امروز دیر نشده باشد!» که البته به نظر می آید رفتار خشک و سختگیرانه فانی هم برای کارل به اندازه مهر و محبت زیادی بتهوون زیانبخش بود. و چه بسا امکان دارد که بدبینی‌اش تا حدودی محصول حسادت او باشد. زیرا بتهوون چنان خود را وقف این پسربچه کرده بود که به هیچکس توجه نداشت! قطعاً سست بودن پایه های اخلاقی کارل از دوران کودکی‌اش ریشه گرفته بود که پدر و مادرش مدام به جان یکدیگر می افتادند و بچه برای دفاع از خود در آن محیط ناامن به دروغ و ریاکاری متوسل می شد و کم کم به این وضع معتاد

سرپرستی و نگهداری از برادرزاده نه‌تنها برای او غم و غصه و نگرانی به‌همراه داشت حتی حیثیت او را زیر سؤال برده بود. از همه بدتر در این سالها وضع جسمی اش بسیار نگران کننده بود و در چنین وضع و حالی این همه سختی و گرفتاری را تاب نمی‌آورد[1]. تحمل این همه درد و رنج او را به بستر بیماری انداخت و درد از پی درد به‌جان او افتاد چنان که طاقتش را به‌انتها رساند و تا وقتی زنده بود بیماری از او دست برنداشت. از بهار سال ۱۸۱۶ غلبه بیماری را حس کرده بود. در پانزدهم مه همین سال در نامه‌ای به کنتس اردودی نوشت: **«از شش هفته پیش سلامت جسم را از دست داده‌ام و بیشتر روزها به مرگ فکر می کنم. خیال نکنید که به‌خاطر خودم از مرگ می‌ترسم. نه! اگر وحشتی دارم به خاطر کارل عزیز است که بعد ازمن بی کس و بی‌پناه می‌ماند.»**

کارل فن بورسی که در سی ویکم مه ۱۸۱۶ به دیدنش می‌رود او را نزار

شده بود و گاهی که دروغش فاش می شد از کرده اظهار ندامت می کرد. صفحه‌ای از دفتر گفت‌وشنودهای بتهوون در ژانویه ۱۹۲۰ گواه این مطلب است که کارل از کارهایش شرمسار شده، قول می دهد که از آن پس رفتار بهتری داشته باشد.

۱— شب پنجم دسامبر ۱۸۱۸ کارل از خانه عمویش فرار می کند. فانی می نویسد: «هرگز آن لحظه را فراموش نمی کنم که بتهوون به خانهٔ ما آمد تا چاره‌جوئی کند. از شدت غصه می گریست و فریاد می زد و با مشت به سینه می کوفت.»

آن شب مأموران پلیس کارل را پیدا کردند و به خانه آوردند و این ماجرا دهان به دهان گشت و بهانه به دست بیوهٔ برادرش داد که کار را به دعوا و دادگاه بکشاند. کشیش مُدلینگ هم به حمایت از بیوه‌زن برمی خیزد و بتهوون را متهم می کند که با آن پسر رفتار بدی دارد، وادارش می کند به مادر نامزا بگوید و نمی گذارد تکالیف معوقه‌اش را انجام بدهد. بتهوون هم از او دست کم نمی‌آورد. کشیش را به نیرنگبازی و شلاق‌زدن شاگردان مدرسه دینی و رفتار حیوانی با آنها متهم می کند. باز پرس روز هیجدهم دسامبر ۱۸۱۸ حکم به بازداشت موقت بتهوون می دهد که او به زحمت اجرای قرار او را به تأخیر می اندازد. سرانجام ماهها طول می کشد تا در ژانویه ۱۸۲۰، دو سال بعد، دادگاه به نفع بتهوون رأی می دهد. امّا هنرمند در این دو سال چنان عذابی می کشد که گفتنی نیست.

و بیمار می‌بیند و می‌نویسد: «مدتها می‌گذرد که آهنگی نساخته و جز آیندهٔ برادرزاده‌اش به هیچ‌چیز توجه ندارد.» خود او در ماه ژوئیه ۱۸۱۶ در نامه‌ای به آرشیدوک ردلف از درد سینه، که هرگز رهایش نمی‌کند می‌نالد و می‌گوید که دوا و درمان تأثیر نداشته است. از اوایل اکتبر ۱۸۱۶ حال او بدتر می‌شود. در نامه‌هایش به آرشیدوک و کنتس اردودی در نوامبر۱۸۱۶ و ژوئن ۱۸۱۷ جزئیات دوا و درمانها را حکایت می‌کند و از ۱۵ اکتبر ۱۸۱۷ به بعد زندگی او به‌خطر می‌افتد[۱]. ناچار در بستر می‌ماند و ماهها زیرنظر پزشکان به دوا و درمان می‌پردازد. امّا بتهوون به حرف هیچکس، حتی پزشک معالج گوش نمی‌دهد[۲]. روز ۲۶ دسامبر بی‌احتیاطی می‌کند و در میان سرما و برف به تالار نمایش می‌رود تا رهبری ارکستر را در اجرای سمفونی خود درلا به‌عهده بگیرد، و نتیجه از پیش معلوم بود. بیماری‌اش رو به وخامت گذاشت[۳]. روز ۲۸ دسامبر که نانت اشترایشر دخترش را به احوالپرسی او فرستاد، بتهوون در اتاق سرد و یخ کرده، به‌حال عجیبی می‌بیند که تمام بدنش به لرزه افتاده، فکرش دیگر کار نمی‌کرد!

۱— در نامه‌ای به تاریخ ۱۵ ژوئیه ۱۸۱۷ به ویلهلم گرهارد می‌نویسد: که از چهارسال پیش نوعی بیماری مزمن او را عذاب می‌دهد و بر این مطلب می‌افزاید که از اکتبر ۱۸۱۶ به بعد گاهی چنان بیماری شدت می‌گیرد که حتی قدرت نوشتن یک نامه را ندارد.

۲— و در بحبوحهٔ بیماری از یادش به وین بازمی‌گردد.

۳— به هر بهانه از خانه بیرون می‌دوید و به حال خود توجه نداشت. روزی خدمتکار مخصوص آرشیدوک برای او پیامی آورد، ولی او در خانه نبود. در بازگشت بتهوون از ماجرا خبردار شد و به آرشیدوک نوشت که «برای شام خوردن به رستوران رفته و پیام‌رسان او را ندیده است». و همین «شام خوردن در رستوران» باعث شد که اسهال خونی هم تا مدتی بر بیماریهای او افزوده شود، او ظاهراً کمتر در خانه غذا می‌خورد و معتقد بود که خدمتکاران به نام شام و ناهار برای او خرج می‌تراشند.

در نامهٔ دیگری به نانت نوشته بود: «در حال بیماری از خانه بیرون رفته بودم. در بازگشت متوجه شدم که خدمتکار از خانه بیرون رفته، و کلید را با خود برده است. ناچار در آن سرمای سخت، با لباس نازک ساعتها پشت در منتظر ماندم.» و همین ماجرا باعث بدتر شدن حال او شده بود.

حال او چنان وخیم بود که آن دختر را نمی‌شناسد[1]! تا فوریه ۱۸۱۷ درد سینهٔ او بهتر نمی‌شود. امید دارد که با آمدن بهار و تابستان و گرم شدن هوا درد سینه‌اش تسکین پیدا کند. امّا بدبختانه بهار آمد و هوا گرم شد و از بهبود خبری نبود. زندگی او از شادی تهی شده بود. در نامه‌هایش به کنتس اردودی جزئیات دوا و درمانهای گوناگونی را می‌نویسد که پزشکان برای او تجویز کرده بودند و شرح می‌دهد که روزی ده دوازده‌بار باید دوا بخورد و چندین‌بار روی یک‌یک اعضای بدنش مرهم و روغن بمالد[2]:

«... و این همه دارو و درمان اثر نامطلوبی در بدن من گذاشته. وضع شنوائی‌ام آنقدر بد شده، که حتی در انجام کارهای ساده روزانه نیازم را برآورده نمی‌کند. از طرف دیگر هرچه می‌گردم خانهٔ مناسبی پیدا نمی‌کنم. دیگر از پس کارهای خود برنمی‌آیم، و برای هر کار ساده باید از این و آن کمک بگیرم و به‌همین علت احساس تیره‌روزی می‌کنم... نمی‌دانید که چقدر در فکر شما هستم. افسوس که به‌شما دسترسی ندارم. به اختصار می‌گویم که غصه وجودم را درهم شکسته است، خرجم بسیار زیاد است و درآمدم اندک. با این تن بیمار یارای نوشتن و آهنگ ساختن ندارم.»

روز هفتم ژوئیه ۱۸۱۷ از نوسدرف به نانت می‌نویسد:

«... پیش از این بیماری، انزوا را دوست داشتم. امّا اکنون انزوا روی قلبم فشار می‌آورد. کارم دوا خوردن و روی زخمها مرهم گذاشتن‌وحمام

۱— در نامه‌ای به نانت اشترایشر می‌نویسد: «... دیروز گویا دختر مهربان شما به عیادت من آمده بود. چنان حالی داشتم که او را نشناختم. خدمتکاران بی مصرف مرا با آن حال تنها گذاشته بودند. حتی کسی نبود که بخاری اتاق را روشن کند. همه جا یخ‌زده بود. از شدت سرما بدنم فلج شده بود و...»

۲— فانی که در آن زمستان چندین بار به عیادت او رفته بود، شرح می‌دهد که حال او بسیار ترحم‌انگیز بود، تمام بدنش درد می‌کرد. مرتب در دستمالش تف می‌انداخت، و به دقت نگاه می‌کرد که مبادا رگه‌های خون در آن باشد، و بارها از مرگ حرف می‌زد و می‌گفت که از آن وحشت ندارد... ولی پیدا بود که اندیشهٔ مرگ از او دست برنمی‌دارد.

آب گرم گرفتن است. و دیگر حالی برای من نمانده که از انزوا لذت ببرم و وقتم را به تفکر بگذرانم، می‌ترسم که حال من دیگر خوب نشود. پزشک می‌گوید که بیماری فعلی من عفونت ریوی است...»

در پایان ماه ژوئیه حالش کمی بهتر می‌شود، امّا چندی نمی‌گذرد که بیماری دوباره باز می‌گردد و باز برپشت خود ضماد می‌چسباند. تابستان هولناک را به بیماری می‌گذراند و در اواخر ماه اوت از ادامهٔ زندگی نومید می‌شود:

«دیگر نومید شده‌ام. دلم می‌خواهد زودتر عمرم به پایان برسد، زیرا جز مرگ پایانی برای بیماری من وجود ندارد. خدا به من رحم کند، که دیگر از دست رفته‌ام. حتی اگر حالم کمی بهتر شود، بازهم دوام نخواهم آورد و حداکثر تا یک سال دیگر خواهم مرد. خدا کند زودتر به پایان کار خود برسم.»[1]

روز ۲۵ اوت به نانت می‌نویسد:

«چه بینوائی شگفت‌آوری! بیماری و تنهائی و بی‌پرستاری و تنگدستی همه دست‌به‌دست هم داده‌اند. کمتر سابقه دارد که این همه بلا باهم سر یک نفر بریزند!...»

و چقدر احساس خواری و ذلت می‌کند وبا چه لحن جانگدازی می‌نویسد:

با من شکیبا باشید! دیگر نمی‌توانم مثل گذشته باشم. هرچند نام بتهوون هنوز روی من است!»

در سال ۱۸۱۷ بیشتر احساس بینوائی می‌کند، دیگر خدایان هند که به شادی و اندوه و ثروت و فقر به یک چشم نگاه می‌کنند و خوب و بد را یکسان می‌بینند و با شوق و آرزو بیگانه شده‌اند، روح دردمند او را درمان نمی‌کنند. در آن حال به خدائی نیاز دارد که به او نزدیکتر باشد، در بالین او حاضر شود و دست تب‌آلود او را به دست گیرد، و با این احساس، نرم‌نرم از خدایان هند جدا می‌شود، و باز با خدای خود راز و نیاز می‌کند:

«... خداوند دعای مرا می‌شنود و بار دیگر مرا که این همه محنت کشیده‌ام در بارگاه خود پناه می‌دهد. من از کودکی رازم را با او گفته‌ام،

۱— نامه به دوستش زمسکال.

در همه حال با او بوده‌ام و دوباره باید با او گفتگو کنم. امیدوارم که دستم را بگیرد و نگذارد که در گرداب غرق شوم و در اعماق محنت و مصیبت فروروم...»[1]

و خدای او دستش را می‌گیرد. در ماه سپتامبر حالش روبه بهبود می‌رود، و در جای خود نشان خواهم داد که بهتر شدن حال او در کار هنری‌اش چه تأثیر شگرفی داشته است. امّا بیمار همچنان بی احتیاطی می کند. در نامه‌ای به نانت، به تاریخ ۲۵ دسامبر می‌نویسد که هر روز صبح زود از خانه بیرون می رود و تا شب خود را در معرض باد و باران می گذارد!

این بی احتیاطیها او را دوباره دردمند می کند. در زمستان ۱۸۱۷ و ۱۸۱۸ باز هم بیماری عذابش می دهد. هرشب تا صبح درد می کشد و باز فکر مرگ آسوده‌اش نمی گذارد و خیالش پریشان است.

امّا وقتی بهار می‌رسد، با آن همه درد و بیماری، بار دیگر امید در دل و جان او می نشیند و بار دیگر از امید سخن می گوید و در نامه‌هایش نغمهٔ امید را سر می دهد[2]. قلب او ذره‌ذره از امید پر می‌شود، در نامه‌ای به ناشر انگلیسی‌اش جرج تامسون می نویسد: **«در حال حاضر از سلامتی و شادی بهره‌مند شده‌ام...»** و کمی مبالغه می کند!

در مجموع تشخیص پزشکان درست بود. به محض آن که شهر را رها کرد و در تابستان به ییلاق مدلنیک رفت، لحن غم‌انگیز نامه‌هایش عوض شد. از ماه مه ۱۸۱۸ به بعد شادی دوباره بسوی او باز می گردد و این مطلب بی درنگ در هنر او منعکس می‌شود، ما در فصل بعدی خواهیم دید که با آن که پریشان حالی و بحران و توفان گاهی در جان او پنجه می اندازد ولی همهٔ قرائن نشان می دهد که دیگر نجات پیدا کرده است و به همین سبب از نو با زندگی پیمان می‌بندد و این پیمان نُه سال دوام می آورد.

۱ــ نامه‌ای به آرشیدوک رودلف در اول سپتامبر ۱۸۱۷، از نوسدرف.

۲ــ نامه‌ای به آرشیدوک، به تاریخ ۳۱ دسامبر ۱۸۱۷.

۵

حتماً توجه کرده‌اید که من جاده را میان‌بر زده‌ام و از حوادث چند سالی پیش افتاده‌ام تا بتوانم حالات بتهوون را در سالهای بحرانی نشان بدهم، اینک می‌خواهم از نزدیک به پیچشها و فروکشهای روح او در این ایام نگاه کنم، زیرا روح در هرحال تابع جسم است، و اگر با جسم درگیری پیدا کند به علت بیماری، و بیماری خود نوعی جدال است. ما در یادداشتها و نامه‌های بتهوون می‌بینیم که ضعف جسمی و بیماری تن باعث فروکش کردن هیجانات و سرکشیهای روح او می‌شود.

در این نکته دقت کنید که خلاقیت هنری او با مرگ برادرش، در پانزدهم نوامبر ۱۸۱۵، یک‌باره متوقف نمی‌شود. هرچند خود او می‌نویسد که مصیبتهای مکرر خسته‌اش کرده و او را از پا درآورده، امّا مرگ برادر، تنها یکی از علتهاست و نه بیشتر. حتی در نامه‌های ژانویه ۱۸۱۶ بارها از شادی زندگی و طرحهای هنری‌اش حرف می‌زند[1] و در تمام نامه‌های خود شرح می‌دهد که برای ساختن آهنگ آمادگی کامل دارد و حتی برای عاشق شدن و شاد بودن آمادگی کامل دارد، در نامه‌اش به بانوی خواننده آنا میلدرها ویتمان به‌طنز می‌گوید که برای دل‌بستن به یک هنرپیشه زیبا مانند او آمادگی کامل دارد.

امّا از نیمه دوّم ماه فوریه قضایا دگرگون می‌شود. در ماه مه به ریس و کنتس اردودی چندین نامه می‌نویسد و از ناراحتیهای جسمی و روحی‌اش حکایت می‌کند. از ماه آوریل ۱۸۱۶ فکرش متوجه مرگ می‌شود و این تصورات

۱— روز ششم ژانویه در نامه‌ای به آنا میلدرهاویتمان بانوی خواننده می‌نویسد که آرزو دارد اپرائی بنویسد و نقش زن اول را به عهدهٔ او بگذارد، و از او خواهش می‌کند که موضوع اپرای جدید را از بارون لاموت فوکه بگیرد و برای او بفرستد. در نامهٔ دیگری در همین ماه که به زمسکال می‌نویسد سخن از نوشتن یک اوراتوریوی تازه در میان است و با شادی و هیجان از طرحهای تازه‌اش حرف می‌زند. و باز در نامهٔ دیگری در همین ماه ژانویه به چارلزنت، از آثاری نام می‌برد که قصد دارد بنویسد و برای ناشران انگلیسی بفرستد.

بر کار او اثر می گذارد[1]. در اولین نگاه به نظر می آید که نبوغ هنری او به آخر خط رسیده است، و هرکه در این ایام او را دیده و کارهایش را سنجیده، از همین بیم دارد. کارل فن بورسی که در ژوئن و ژوئیه ۱۸۱۶ چندین بار به خانهٔ او رفته و در حال و روز او دقت کرده، می گوید حتی یک بار ندیده که پشت پیانو بنشیند و چیزی بنوازد[2]، و نه تنها آهنگی نمی سازد، بلکه در فکر آهنگسازی هم نیست. دوستان او در انجمن فیلارمونیک لندن وقتی اثر تازه‌ای از او به دستشان می رسد با شور و علاقه دور هم جمع می شوند و آن را می خوانند و می نوازند و همه از پائین

۱— این ناراحتیها با مشکلاتی که برای سرپرستی و نگهداری کارل دارد شدت می یابد. در فوریه ۱۸۱۶ کارل را مدتی به مدرسه شبانه‌روزی جاناتاسیو می سپارد و مرتب با او درگیری دارد. سرانجام پس از مدتها مشورت با دوستان و نزدیکان کارل را به خانه می آورد ولی مشکلاتش بیشتر می شود، در افتادن با خدمتکاران به خاطر کارل بر نگرانیهایش می افزاید و طبعاً به پول بیشتری نیاز پیدا می کند. به دوستانش: ریس، نت، اسمارت، بیرشال و دیگران در انگلستان می نویسد که زمینهٔ قراردادهای جدیدی را برای او آماده کنند تا آثار تازه‌اش را برای آنها بفرستد. امّا آهنگهائی که می سازد و می فرستد ارزش و کیفیت کارهای گذشتهٔ او را ندارند و از حد متوسط بالاتر نمی روند. به همین دلیل کمتر کسی حاضر می شود برای چاپ آنها قرارداد ببندد و نوشته هایش را برای او باز پس می فرستند، که به سبب آن، طبع حساس او ضربه می خورد و رنجورتر می شود.

۲— کارل فون بورسی در نوشته هایش بهتر از همه حال بحرانی بتهوون را وصف می کند. بورسی او را زود خشم و مالیخولیائی می بیند و می نویسد: «ناتوان و درمانده شده، با همه چیز کینه‌توزی می کند و به همه کس لعنت می فرستد. گاهی پرحرف می شود و به هر طرف مشت می کوبد ناگهان خسته می شود و سکوت می کند و قیافهٔ عبوس و ترسناکی به خود می گیرد که آدمی را می ترساند. و هر که او را در این حال می بیند تصور می کند که به جنون دچار شده، ریدل از ناشران آثار او می نویسد که در این روزها به شاهان و شاهزادگان و سرمایه داران فحش می دهد و همه را دزد و راهزن می خواند. کمتر از هنر و بیشتر از پول حرف می زند. هر چند تکیده و پژمرده شده، هنوز قوی است. موهای خاکستری‌اش بلند شده و پشت گردن و یخه‌اش را پوشانده است. صورتش سرخ و چشمانش ریز و فرورفته و به رنگ آتش است و با همهٔ دلمردگی، گاهی شور زندگی را در ته چشمان او می توان دید.

بودن کیفیت آن افسرده می‌شوند. از جمله، سه اوورتور تازه‌اش وقتی به دوستان لندن‌نشین او رسید باعث دلسردی آنها شد. زیرا هیچ‌چیز تازه و جذابی در کارهای او پیدا نمی‌شد. در سال ۱۸۱۷ بتهوون خود را «تمام شده» احساس می‌کرد و در نامه‌ای به نانت نوشت: «موسیقی‌دانی هستم خسته و بیمار و به آخر کار خود رسیده و در گوشهٔ انزوا نشسته... مدتها می‌گذرد که اثر تازه‌ای از من به چاپ نرسیده...» رقیبانش که میدان را خالی دیده بودند به تاخت‌وتاز پرداخته، همه می‌پنداشتند که بتهوون دیگر چیزی ندارد و هرچه در او بوده بیرون ریخته و کنار نشسته است.

راستی او در این ایام چه می‌کرد؟ چگونه وقتش را می‌گذراند؟ به یقین از آن موسیقیدان پرکار و هنرآفرین دیگر اثری نبود. مهمترین کار او بررسی و تصحیح دست‌نوشته‌ها و آهنگهای گذشته‌اش بود. سمفونی درفا، سونات اپوس ۱۰۱، کوارتت اپوس ۹۵ را دست‌کاری می‌کرد. گوشه‌هائی را که در اثر بی‌دقتی بعضی از ناشرانش به اشتباه چاپ شده بود پیدا می‌کرد و خشمگین می‌شد، به‌خصوص در آثاری که اشتاینر چاپ کرده بود غلطهای بیشتری به‌چشم او می‌خورد. هروقت خسته می‌شد مطالعه می‌کرد، شعر می‌خواند، دفتر روزنویسش گواهی می‌دهد که در این روزها تألیفات کانت و پلوتارک و خردمندان هندی را به دقت و حوصله می‌خواند[1] و در این فکر بود که بر اشعار یونانی آهنگ بنویسد. در سال ۱۸۱۷ آثار شیللر، پلین، اووید را می‌خواند و به مسائل تربیتی توجه دارد و در این زمینه کتابهای زیادی مطالعه می‌کند تا بتواند برادرزاده‌اش را بهتر تربیت کند. در مورد آموزش پیانو با کارل چرنی بارها به بحث می‌پردازد. چند لید می‌نویسد و در ماه سپتامبر به سفارش جرج تامسون براساس چند آواز اسکاتلندی آهنگ می‌سازد[2]. بعد از آن به فکر می‌افتد تریوی

۱— در نامه‌ای به اشتاینر، از او می‌خواهد که بهترین و آخرین چاپ آثار گلایم، و کلوپستوک را برای او بفرستد. ضمناً دفتر روزنویسش نشان می‌دهد که دیوان شاعران بزرگ را مکرر می‌خوانده است.

۲— نامه به زبان فرانسه— تامسون— ۱۸ ژانویه ۱۸۱۷.

دومینور اپوس ۱ شمارهٔ ۳ را به‌صورت کوینتت برای سازهای زهی تنظیم کند. در مسائل فنی موسیقی دقیق می‌شود. در اختراع ملتزل و مترونوم او نقاط ضعفی پیدا می‌کند. و درصدد برمی‌آید که با ناشر معتبری برای چاپ کلیات آثارش قراردادی ببندد[۱].

هرچند خانهٔ هنر او خالی است و الهامات او به غیبت طولانی رفته اند، ولی فکرش مشغول است، به کاوش می‌پردازد و در نهان به کار خود ادامه می‌دهد و ورزیدگی بیشتری پیدا می‌کند. امّا خود او به این نکته توجه ندارد و شب‌وروز شکوه می‌کند که دیگر فکرش کار نمی‌کند و قادر به هنرآفرینی نیست[۲]. غافل از آنکه اعماق پنهان فکرش به کار خود مشغول است و نقش و نگارهای موسیقی در ضمیر پنهان او بی‌وقفه درهم می‌آمیزند و برای خودنمائی در روز موعود آماده می‌شوند. کارل دوبورسی که از آغاز ژوئن ۱۸۱۶ به دیدن او رفته، می‌نویسد که بتهوون در فکر ساختن چند آهنگ بود و می‌گفت که اگر تمرکز حواس پیدا کنم آنچه در ذهن دارم روی کاغذ می‌آورم.

حتی در همین دوران کم کاری، طرح مبهم چندین آهنگ مدام در ذهن او بود و فکر او هرگز از کار باز نمی‌ایستاد. خود او به کارل فون‌بورسی گفته بود که «**عادت دارم در یک زمان روی چند آهنگ کار بکنم و هر ساعت به یکی از آنها می‌پردازم.**»

ریس در نامه‌ای از انگلستان، در تاریخ ۹ ژوئیه ۱۸۱۷، می‌نویسد که «انجمن فیلارمونیک لندن بی‌صبرانه در انتظار پایان گرفتن کار دو سمفونی بزرگ او هستند و حاضرند تمام وسایل و امکانات را در اختیار او بگذارند.» ... و برای ما این سؤال پیش می‌آید که ریس از چه سمفونیهائی حرف می‌زند؟ آن‌دو سمفونی کدامند؟ قطعاً منظورش سمفونیهای هفتم و هشتم نیست. زیرا این‌دو مدتها پیش به‌پایان رسیده و منتشر شده بودند. پس آن دو سمفونی چه هستند؟ در

۱— نامه به نگاه انتشارات سیمرک درین— ۱۵ فوریه ۱۸۱۷.

۲— نامه به چارلز نت— ۱۹ آوریل ۱۸۱۷.

کجا هستند؟ در مغز او جای دارند؟... باید چنین باشد. دیدیم که سمفونی نهم از سال ۱۸۱۲ در مغز او جای گرفته و سالها بعد نوشته شد.

در مه ۱۸۱۸ مدیر کنسرتهای وین، آهنگی قهرمانی از او می‌خواهد و بتهوون در جواب می‌نویسد: «فعلاً موضوعی در ذهن دارم که بیشتر با روح و معنی سروکار دارد، و شما آهنگ قهرمانی از من می‌خواهید. شاید بهتر باشد که معنویات را با قهرمانی درآمیزم، که قطعاً نتیجه خوبی خواهد داشت.»

و شاید اشارهٔ او به موضوع معنوی و روحانی مس سولمنیس باشد... همه‌چیز حکایت از آن دارد که ذهن او به نقطهٔ مرگ نرسیده و مدام در کار بوده است و اگرچه از سال ۱۸۱۵ به بعد کمتر آهنگ می‌سازد، امّا در این میان گاهی آثاری مانند لیدرکرایس رامی نویسد که کیفیت والائی دارد. لیدرکرایس یادگار آوریل ۱۸۱۶، و همان دورانی است که دوستان نزدیکش می‌گفتند دیگر نمی‌تواند چیزی بیافریند. سونات دل انگیز اپوس ۱۰۱ برای پیانو نیز از ساخته‌های همین دوره است. و این دو اثر مانند اروئیکا و سمفونی در دومینور و آپاسیوناتا و سمفونی هفتم ستایش هر شنونده‌ای را برمی انگیزد.

هنرمندان بزرگ، حتی فردگراترین آنها، از یک فرد عادی چیزی بیشتر دارند. آنها چند شخصیت گوناگون دارند که همیشه با یکدیگر هم‌آهنگ نیستند، امّا پهلو به‌پهلو حرکت می‌کنند و جوهر خود را نشان می‌دهند. وانگهی هنرمند با قدرت بیان هنری خود از فرد عادی بالاتر می‌رود. هریک از ما چندین گونه استعداد و شخصیت داریم ولی زندگی حرفه‌ای و اجتماعی ما را وادار می‌کند که یکی از این استعدادها و شخصیتها را پرورش دهیم و بقیه فرصت رشد و پرورش نمی‌یابند. درست مثل گیاهی که در زیرزمین تاریک جا گرفته باشد و تنها شاخه‌هائی که بتوانند از روزنه بیرون بزنند و به‌سوی نور کشیده شوند رشد می‌کنندو بقیه در تاریکی می‌مانند و فراموش می‌شوند. هنرمند به مقتضای حرفه‌اش این عوالم را کشف می‌کند و شاخه‌های روبه آفتاب را بیشتر رشد می‌دهد. هنرمند استعدادهای جدا از هم و شخصیتهای جداگانه‌اش را مانند جزایری در دریای روح خود حفظ می‌کند، وقتی یک یا چند جزیره از اعماق دریا

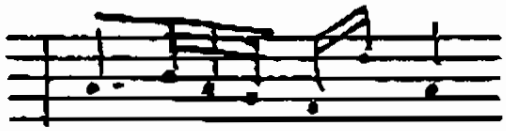
سرکشید و روی آب آمد، هنرمند یکی را انتخاب می کند و آن را به روشنائی می کشد و بقیه موجودیت هنری و سایر جنبه های مستعد شخصیت خود را در تاریکی و اعماق باقی می گذارد و دیگر به آن جزایر توجه نمی کند. به همین دلیل قسمتهائی از روح و هنر او ناقص و ناتوان برجای می ماند. با این وصف وقتی هنرمندی به پیروزی رسید از کار خود دست می کشد و حس می کند که نگاه آینده متوجه اوست.

بتهوون با هنر خود در خاطرهٔ قرنها باقی مانده است. او به صف اول رسیده بود. موسیقی فصیح و آوای قهرمانی او در فضای جهان طنین انداخته بود و مانند همهمهٔ بازارهای رومی و شیپور جنگهای ناپلئونی شهرت جاودانی یافته بود. هیچکس پیروزی و افتخار او را انکار نمی کرد. انقلاب فرانسه و شکوه امپراتوری را یک‌جا در موسیقی گرد آورده بود.

و تازه این پهنهٔ وسیع قسمتی از قلمرو حکومت اوست. گوشه‌ای از آوای اوست. در جنگل بتهوون پرندگان رنگارنگی به پرواز درآمده‌اند. در حدود سال هزار و هشتصد در این جنگل پرندگان شاد و بی‌خیال بسیار بودند. یکی از شرح‌حال‌نویس‌های او به تازگی به آن ایام توجه کرده است[۱]. نغمه‌های ناب عاشقانهٔ سمفونی چهارم، آوای دلنشین و عارفانهٔ پاستورال، آداژیوی کوارتت اپوس ۵۹ شمارهٔ دو، کرشمه های طنزآمیز و اضطراب‌آلود کوارتت اپوس ۵۹ شماره یک، تریوی اردودی اپوس هفتاد شماره یک، لارگوی شکیپروار او که زمزمهٔ جادوگران مکبث را به‌خاطر می‌آورد، از صداهای زیروبم این جنگل بزرگ است[۲].

۱— امانوئل بوئتزود.

۲— از طرحهای سال ۱۸۰۸ برای مکبث با این جمله روبه‌رو می شویم:



ما اگر بخواهیم این نغمه های گوناگون را یک یک بشماریم باید از دو بتهوون با دو شخصیت جداگانه سخن بگوئیم، که یکی در بیان موسیقی قدرت اعجازآمیزی دارد و گوئی حزقیال نبی در سیستین برسکوی خطابه ایستاده، وعظ می کند، و پرشور و خردمندانه با نفس خود به جدل می پردازد— و دیگری در سادگی و روانی سخن به حد کمال رسیده، و در حاشیهٔ آثارش می نویسد و تکرار می کند که «**خواهش می کنم، خواهش می کنم، و باز خواهش می کنم که هرچه می توانید ساده‌تر اجرا کنید.**»[1] و در گوشهٔ صفحات نت آثارش توصیه می کند که راحت و بی پیرایه اجرا شود. گوئی می خواهد خود را برهنه و بی زیور به مردم جهان نشان بدهد.

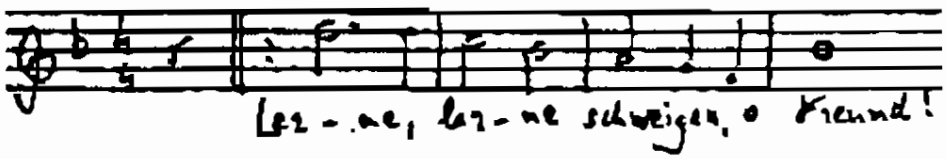
او در عین صمیمیت و سادگی از تفکر و تعمق لبریز است. کوارتتها و سوناتها و سمفونیهایش هم ساده و صمیمی اند و هم عمیق و تفکرانگیز. امّا کارهای او در سالهای ۱۸۱٤ و ۱۸۱۵ و به خصوص سال ۱۸۱٦ از همیشه برهنه‌تر و بی پیرایه‌تر است و زیبائی برهنه اش را بی پوشش تر از همیشه در برابر چشمان ما گذاشته است. گوئی احساسی است که از دل برمی خیزد و بی هیچ پرده‌پوشی خود را به نمایش می گذارد. موسیقی شناسان بزرگی را می شناسم که می گویند در اینگونه آهنگها عنصر موسیقی کمتر به کار گرفته شده[2]، حال آن که به‌نظر من همین کیفیت مایهٔ افتخار این نوع موسیقی است! موسیقیدان بزرگ و نابغه ای چون بتهوون می تواند بر سکوی موسیقی بالا رود و مانند یک سخنران حرفش را بزند و اگر چنین کار اعجازآمیزی می کند به پشتوانه و یاری تجربه ها و آزمودگیهاست، وگرنه این کار از کمتر کسی برمی آید. با این همه اگر روح هنرمند یاری نکند از تجربهٔ تنها کاری ساخته نیست. روح هنرمند نیز به تجربه نیاز دارد تا خود را از های وهوی مبتذل عوام‌پسندانه رهائی بخشد. علی الخصوص که در سالهای ۱۸۱۳

۱— در حاشیهٔ نسخهٔ مس سولمنیس این کلمات را نوشته است.

۲— یکی از موسیقی شناسان بزرگ آلمان در مورد دوبوسی به من می گفت که «عنصر موسیقی در آثارش کم است.» و در واقع به مایهٔ موسیقی پیش از جوهر آن توجه داشت!

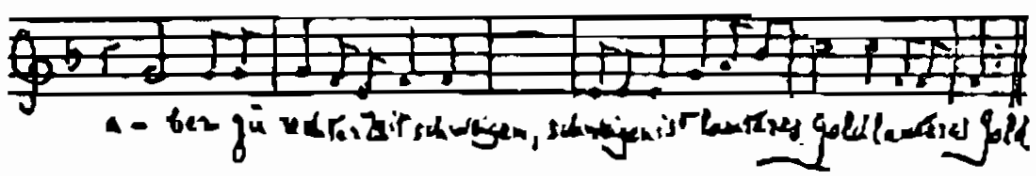
و ۱۸۱٤ در اطراف او همه‌جا از «افتخارات ملی» و بیماریهای تازه اجتماعی صحبت در میان بود.

امّا بتهوون در مسیر خود راه می‌پیمود. در سال ۱۸۱٤ آوای محزون Elegischer Gesang و در سال ۱۸۱۵ دریای آرام Meeresstille را ساخت و چند آهنگ بر اشعار گوته نوشت. با آن که گوته با بتهوون سر ناسازگاری داشت اشعارش همیشه با دل و جان این موسیقیدان دمساز بود. در این ایام نیز بتهوون اشعار گوته را در کنار داشت و چند شعر او را به دنیای موسیقی کشید و پروبال تازه‌ای به آنها بخشید. امّا رفته‌رفته بیماری و انزوا میان او و دیگران فاصله انداخت. با مردم کمتر رفت‌وآمد می کرد و بعد از قطع تماس با دیگران نیازی نمی‌دید که اندیشه و احساسش را در قالبهای سمفونیک و کورال بریزد. در این هنگام جز سکوت چیزی بر زخمهای او مرهم نمی گذاشت:



«دوست من! یاد بگیر... یاد بگیر که ساکت بمانی!»[1]

و سکوت در این سالها با جانش پیوند می‌یابد. درخت سکوت او کمتر میوه و برگ‌وبار می دهد، و لیدر کرایس اپوس ۱۰۱ از میوه‌های طلائی و کمیاب درخت سکوت اوست. خود او در پایان ملودی کوتاهی در همین آهنگ از میوه‌های طلائی حرف می زند:



۱— در چهارم ژانویه ۱۸۱٦ این مطلب را برای چارلزنت نوشته است.

در این سالها موسیقی درون و هنر بی پیرایه و صمیمی او در بیان گروه کوچکی از دوستان و مفسران آثارش علاقمندانی پیدا کرد. کارل چرنی و خانم بارون دوروته آفون ارتمان بیش از همه دوستدار اینگونه آثار او بودند.

کارل چرنی از شاگردان انگشت‌شمار، و می توان گفت تنها شاگرد درست و دائمی او بود. — البته آرشیدوک رودلف هم سالها شاگرد او بود. ولی عیبش این بود که زیادی شاهزاده بود! — بتهوون از سال ۱۸۰۰ به پرورش ذوق موسیقی کارل چرنی پرداخته بود، و کمتر کسی مانند او با ویژگیهای سوناتهای بتهوون آشنا بود[1]. چرنی از نژاد اسلاو بود و به قول لئوپلدزون لایتنر صفا و پاکی روح او به دختران جوان شباهت داشت. خشونت و ناهمواری روحش را آزار می داد. از هرچه مبتذل و عوامانه بود بیزار بود. در کار خود بسیار دقیق و تیزبین بود[2] و بتهوون همیشه با علاقه و احترام در او می نگریست.

کارل چرنی با آن که بیمار و گوشه گیر بود در زمستانها هر یکشنبه در آپارتمان خود کنسرتی از موسیقی مجلسی ترتیب می داد که از ساعت یازده صبح تا یک بعدازظهر طول می کشید و فقط آثار بتهوون را اجرا می کردند. این کنسرتها در سه زمستان از ۱۸۱۸ تا ۱۸۲۰ بی وقفه ادامه داشت، چرنی و خانم ارتمان گروهی از دوستداران سرشناس موسیقی در این انجمن آثار بتهوون را می نواختند، خود بتهوون غالباً به این جمع می آمد[3]، شیندلر حضور او را چنین توصیف می کند:

۱ــ چرنی در چهارمین نشست راهنمای موسیقی اش رهنمودهای ارجمندی برای اجرای آثار بتهوون دارد و شرح می دهد که بتهوون چگونه فوگهای یوهان سباستین باخ را می‌نواخت.

۲ــ کارل چرنی گاهی دوازده ساعت پیاپی کار می کرد، و بارها به علت کار زیاد بیمار شده بود. بتهوون تعلیم موسیقی کارل برادرزاده اش را به عهده او گذاشته بود.

۳ــ به روایت شیندلر درهای این انجمن در پایان زمستان ۱۸۲۰ بسته شد، زیرا کارل چرنی دیگر فرصت ادامهٔ این کار را نداشت و پس از مدتی با ظهور و گسترش اپرای ایتالیائی کمتر کسی ذوق فهم موسیقی بتهوون را داشت.

«ورود او به جمع ما حالتی روحانی و معنوی می‌بخشید... و تشکیل این انجمن که باید در تاریخ ثبت شود مدیون همت کارل چرنی بود که با ذوق و ظرافت مخصوص خود عمیق‌ترین و شاعرانه‌ترین آهنگها را برای اجرا انتخاب می‌کرد. بسیاری از هنرمندان خارجی از دوردست به این انجمن می‌آمدند تا از سرچشمه نابترین نغمه‌ها سیراب شوند. و به جرأت می‌گویم که از عهد شاهزاده لیشنفسکی به بعد چنین انجمنی برپا نشده، و از این پس نیز برپا نخواهد شد.»

در نوشتهٔ شیندلر چندین بار از «شعر و موسیقی ناب» و موسیقی آغشته با شعر صحبت می‌شود، که از مجموع سخن او پیداست که بتهوون در این ایام چه آثار لطیف و شاعرانه‌ای به نخبگان وین عرضه می‌کرد و موسیقی او چنان شاعرانه بود که عده‌ای نام شاعر، و بزرگترین شاعر موسیقی را به او داده بودند. حاتم **دوروته آفون ارتمان** نوازندهٔ چیره‌دست از پایه‌های قرص این انجمن بود، که بتهوون او را «**سیل مقدس**» می‌نامید. خانم ارتمان که مدتی شاگرد بتهوون بود؛ در هر محفلی که پشت پیانو می‌نشست همه به او چشم می‌دوختند زیرا طرز نواختنش انگشت‌نما بود. **رایشاردت** یکی از شیفتگان هنر او می‌نویسد: «**با ظرافت و قدرت می‌نوازد. از سر هر انگشتش نغمه‌ای به بیرون می‌تراود.**» و مولر در کتابی می‌نویسد: «**در سال ۱۸۲۰ در وین صدها بانوی نوازنده ظهور کرده بودند که بی‌نهایت چیره‌دست بودند، و خانم ارتمان از همه بالاتر بود.**»[1] این خانم در یک دورهٔ طولانی سوناتهای بتهوون را آزموده، و هریک را بارها نواخته بود، و پس از سالها

۱— خانم دوروته ارتمان دختر کارخانه‌دار ثروتمندی بود. در سال ۱۷۹۸ با یک افسر ارتش ازدواج کرد. شیندلر می‌گوید وقتی او لارگوی تریواپوس ۷۰ و دومین قطعهٔ سونات اپوس ۹۰ را می‌زد تنفس آدمی به شماره می‌افتاد. هنر خاص او آن بود که به چابکی خصلت موتیف اصلی روندو را در تکرارهای بعدی به‌صورت متفاوتی ارائه می‌کرد و گاهی شاد و گاهی محزون و آشفته می‌نواخت. امّا بیشتر در محافل خصوصی و برای نخبگان هنر پیانو می‌زد و خودش می‌گفت که برای اجرای سونات کرتزر، و تریوی اپوس ۹۷ در تالارهای بزرگ قدرت جسمی لازم را ندارد. هومل مهارت زنان نوازندهٔ پیانو را در شهر وین می‌ستود و به فروتنی می‌گفت که «دست کم چند زن نوازنده می‌شناسم که از من بهتر می‌زنند.» کلمنتی در ←

کوشش به زیروبم کار پی برده بود. سونات کوازی اونافانتازیا اپوس ۲۷ شماره ۲ (مهتاب)، و سونات اپوس ۹۰ و تریوی اپوس ۷۰ را، که به نام خود او بود، از همه بهتر می‌نواخت. گوئی در این سوناتها خودش را می‌دید و «**خودش را می‌نواخت.**» شیندلر می گوید: **دوروته‌آ فون ارتمان** چنان با روحیات بتهوون آشنا بود که وقتی استاد در حضور او قلم روی کاغذ می گذاشت و نغمه‌ای را که به ذهنش رسیده بود یادداشت می کرد، قادر بود فکر استادش را بخواند. این زن که هم نوازنده‌ای چیره‌دست و هم انسانی حساس و پاکدل بود، قدرت آن را داشت که در تکنیک موسیقی دست ببرد، و مومانهای گوناگون هم‌آهنگ را به میل خود با یکدیگر جفت‌وجور کند. شیندلر در این مورد توضیح می دهد که خانم ارتمان هرکدام از عبارات یک مومان را که دلخواه او بود با مومان بعدی پیوند می داد و این کار را چنان طبیعی و منطقی انجام می داد که حتی بتهوون از کار او شگفت‌زده می‌شد. درسهای بتهوون به او آموخته بود که چگونه باید کلید کمپوزیسیون هایش را به دست بیاورد وچنان بنوازد که هنردیگر نوازندگان درمقابل اوسطحی جلوه کند. بیهوده نبوده که بااعماق هنر بتهوون آشناشده‌بود. پس از مرگ بتهوون، مندلسون جوان درمیلان به دیدن اورفت، که همچنان به بتهوون وفادار بود و خاطره او را گرامی می شمرد. انگشتانش کمی فربه شده، چابکی گذشته را از دست داده بودند، وهنوزبا شورو حرارت آهنگهای بتهوون را با پیانو می نواخت و هرجا که انگشتانش یاری نمی کردند از آوای دلنشین خود کمک می گرفت. خانم ارتمان در آن دیدار برای مندلسون حکایت کرد که:

> «**چند سال پیش فرزند خردسالم جان سپرد، اندوه‌زده و عزادار به وین رفتم، بتهوون که از این مصیبت خبردار شده بود به خانهٔ خود دعوتم کرد و چند دقیقه روبه روی من نشست و چیزی نگفت. بعد برخاست وپشت پیانو نشست و گفت حالا با همدیگر به زبان موسیقی حرف بزنیم... و مدتی برایم پیانوزد وبه این زبان مرا دلداری داد.**»

تضاوت از او جدی‌تر بود و تا این حد اغراق نمی کرد. امّا می گفت که خانم ارتمان مانند یک استاد بزرگ پیانو می نوازد.

می بینیم که موسیقی برای بتهوون چه درجه و مقامی داشت. موسیقی برای او بازی و نمایش هنری نبود. از این چیزها برتر بود. موسیقی در نظر او آوای ژرف جان آدمی بود. امنیت و اعتماد بود. اعتراف بود و مکاشفه و الهام بود.

در فوریه ۱۸۲٤ گروهی از ستایندگان و مریدان و نوازندگان آثار بتهوون که در میان آنها چهرهٔ موسیقیدانان بزرگی چون کارل چرنی و اشتاینرفون فلسبورگ دیده می شد، انجمنی کردند و نامه ای به او نوشتند و این موسیقی دان بزرگ جهان را ستودند و شرح دادند که در حال حاضر از سه ابرمرد عالم موسیقی[1]، تنها او زنده مانده که هنوز نور الهی چهرهٔ مقدسش را روشن می کند.

در سالهای دردناک و بحرانی ۱۸۱۷ تا ۱۸۲۰ جز دوستان نزدیک و مریدان صادق و هنرمندش، کمتر کسی عظمت او را درک می کرد. امّا در زوایای روح او سوز و اشتیاق باقی مانده، در هولناکترین ایام قلب او گرم بود و همین گرما و شوق او را زنده نگاه داشت تا مأموریت عظیم خود را به پایان رساند. پنداری آوائی در گوش او زمزمه می کرد که نباید تسلیم درد و یأس شود و باید زنده بماند تا الهامات تازه در جان او بنشیند و جان او با فروغ هنر روشن شود.

۱ــ منظور از سه موسیقی دان بزرگ عالم موتسارت و هایدن و بتهوون است.

فصل سوم

دوروته‌آ سی چی لیا
اپوس ۱۰۱

زیباترین اثر بتهوون در این دوران تازه سونات اپوس ۱۰۱، دوروته‌آ سی چی لیاست، که رنگ‌آمیزی رمزآلود روح او را در پرده‌ای نیم‌رنگ جلوه می دهد.

می‌توان گفت که دوروته‌آ سی چی لیا به دو دوره تعلق دارد، زیرا تنظیم آن به وقت زیاد و کاری بس شگرف نیازمند بوده است. پس باید اول تاریخ پیدایش آن را مرور کنیم. در مورد این سونات بحث‌انگیز شیندلر مطالبی دارد که چندان محکم و جامع نیست، از همه مطمئن‌تر آنستکه متنها و طرحهای خود بتهوون را که در مجموعه‌ای چاپ و منتشر شده بررسی کنم.

متأسفانه این طرحها کم و کسر دارد، و ما فقط دو دفترچه از آنها را در اختیار داریم که به قطعات دوم و آخر مربوط می‌شود و به‌نظر می‌آید که هفده صفحه از میان آن کنده شده و قطعات اول و چهارم دفترهای دیگری داشته که به دست نیامده است.

امّا طرحهای این دفترچه‌ها با مطالب زیادی درهم آمیخته‌اند. ما در دفترچه سال ۱۸۱۵[1] با طرحهای لیدر کرایس، نوشته‌ها و پیش‌زمینه‌های دومین

۱ــ در کتاب طرحهای ۱۸۱۵ و ۱۸۱۶ آثار زیادی پهلو به پهلو نشسته‌اند. از جمله طرحهای

سونات برای پیانو و ویولونسل اپوس ۱۰۲ شماره ۲، و اولین بخش لید «تمکین» آشنا می شویم.

این جستجو نشان می دهد که سونات اپوس ۱۰۱ در سال ۱۸۱۵ طرح ریزی شده و در ماه نوامبر ۱۸۱۶ بتهوون پایان آن را امضا کرده و سونات در سال ۱۸۱۷ منتشر شده است، حال آن که شیندلر، تایر، کالیسچر به اشتباه، تاریخ اولین اجرایش را فوریه ۱۸۱۶ نقل کرده اند.

بتهوون در تصنیف این سونات شتاب به خرج نداده، نرم نرم و تکه تکه به آن پرداخته است. دفترچه طرحهایش نشان می دهد که هنرمند با چه صمیمیت و سادگی وظرافتی به این کار دست زده است. درگوشه هائی ازکتاب طرحهای ۱۸۱۵ و ۱۸۱۶ نقشی از یک اپرا، مطالبی در مورد تنافر اصوات و نقشه ای برای یک سمفونی تازه کنارهم آمده اند. سپس تحقیقاتش دربارهٔ فوگ، کنتر پوآنِ معکوس، کیفیت عروضی اشعار شش پایه ای هومر و تنظیم چند آهنگ بر اشعار گوته، فضای عطرآگینی از موسیقی و شعر در این دفتر فراهم می آورد و ما با تنفسی در این هوا متوجه می شویم که سونات اپوس ۱۰۱ درچه فضای جانبخشی متولد شده است. و اگر دفتر روزنویسش را در این سالها به دقت مطالعه کنیم به این نتیجه می رسیم که بخش بزرگی از اپوس ۱۰۱ پیش از غلطیدن بتهوون در اعماق بحران

یک کنسرتوی ناتمام برای پیانو در رماژور، یک درام وطن پرستانه که قهرمان آن لئونور خود را سربازی جا می‌زند که در جنگی به سال ۱۸۱۳ کشته می‌شود. در صفحات اول این دفتر است و پس از آن جای خالی هفده صفحه کنده شده به چشم می خورد که اولین قطعهٔ سونات اپوس ۱۰۱ در این صفحات طرح ریزی شده— و بعد، در چند صفحه یادداشتهائی درباره تئوری موسیقی و کنتر پوآن، مقدمات کار سونات برای پیانو و ویولونسل اپوس ۱۰۲ شماره ۲، آوازهای ایرلندی و اسکاتلندی، تحقیق در شعری از هومر، آهنگی برای «نغمه روح در امواج آب»، تم اسکرتسوی سمفونی نهم، مطالبی در طرح یک سمفونی، طرحهای لیدرکرایس وتریو در فامینور، رهنمودی برای تمرین پیانو، و طرح یک مارش نظامی از پی هم آمده اند.

در دومین دفتر طرح دیگر قسمتهای سونات اپوس ۱۰۱، و دنبالهٔ قطعهٔ تمکین صفحات زیادی را در برگرفته است.

شکل گرفته، زیرا بیماری او در اکتبر ۱۸۱۶ شدت می گیرد و این اثر در دورانی به پایان خود می رسد که بتهوون به مرزهای بحران نزدیک می شود، اندیشه های خردمندان هندی او را بسوی خود می کشد، عاشق آرامش صحرا و جنگل می شود، و اگرچه گاهی افسرده و دلتنگ می شود، امّا هنوز پژمردگی و اندوهش چنان نیست که او را به ستوه بیاورد و از همه چیز بیزارش کند. هنوز روح او از جوشش و گرما تهی نشده، هنوز در برابر اندوه زمانه مقاومت می کند و در دفتر خود در تابستان ۱۸۱۵ می نویسد:

«وقتی اشک پلکهای ترا متورم می کند و به مژه‌های تو می آویزد، مقاومت کن و شجاع باش و مگذار که اشک به وسوسهٔ فروریختن و باریدن بیفتد!»

بتهوون هنوز مأیوس نبود. انتظار داشت که دوباره شادی بسوی او باز گردد. از دیوان شرقی گوته شعر «دلداری»[1] را در دفتر خود می نوشت، که در این نغمه جاودانه از فردای سعادت‌آمیز سخن در میان است. حتی در این روزها می خواست قطعه ای براساس آن ضرب‌المثل بسازد که می گوید: **«پس از باران آفتاب زیباتر می درخشد.»**

و من چنین فضائی را در سونات اپوس ۱۰۱ می بینم، که گاهی باران می بارد و گاهی ابرها کنار می رود و آفتاب می شود. هوا لحظه به لحظه عوض می شود، و سرانجام ابرهای متراکم آسمان را می پوشانند و فروغی لرزان از پس تیرگی می درخشد و در فضا جرقه می پراند.

*

۱— گوته در شعر «دلداری» می گوید: هنگام تیره‌روزی از برآمدن آفتاب مأیوس مشو. که آفتاب خواهد درخشید، و شادی را به جای اندوه، و لذت را به جای محنت خواهد نشاند. به یاد داشته باش که بارها ابری شتاب‌زده و خشمگین از جابرخاسته— و ملایم‌ترین عطرها را در فضا افشانده— و این ابر پیش از آن که توفان را برانگیزد و فضا را تیره و تار کند، ابرهای سیاه و تهدیدبار را از گرد تو پراکنده ساخته است. گمان مبر که هر دودی که از دوردست برمی آید از آتشی برخاسته باشد. همیشه و در هر حال، حتی در منتهای پریشانی، خوش‌خلق باش!

پیش از آن که به سونات بپردازیم، به شیندلر و لنتز گوش بسپاریم که حرفهائی در این باره دارند:

لنتز در این مطلب با شیندلر هم‌صداست که «بتهوون قطعات چهارگانهٔ سونات را پیش خود چنین نامگذاری کرده بود: ۱— احساسات خیال‌انگیز ۲— فراخوان به شور و جنبش و عمل ۳— بازگشت به احساس و خیال ٤— شور و جنبش و عمل... و همین نامگذاری می‌تواند بسیاری از اسرار را آشکار کند.»

شیندلر در شرح‌حال بتهوون می‌نویسد: «**بتهوون اجرای سونات را به اشتاینرفن فلسبورگ واگذاشته و گفته بود که این آهنگ از شعر لبریز است و شرحش دشوار.**» در تفسیر قطعات اول و سوم سونات، شیندلر می‌نویسد که خود استاد می‌گفت که مثل احساس خیال‌انگیز است و به‌همین علت باید در اجرا آزادی جنب‌وجوش داشته باشد.

از این دقیقتر کلماتی است که خود بتهوون به دوزبان ایتالیائی و آلمانی در بالای قطعه اول نوشته بود: «**پرشور و با احساسی بسیار صمیمانه.**»

و با این حساب در صمیمیت احساس و خیال‌انگیز بودنش نباید شک داشته باشیم، و به‌هرحال در این نکته تردیدی نیست که فضائی ابرآلود و پر از ابهام دارد. قطعه با نوائی مؤثر و غیرعادی آغاز می‌شود که حتی در میان کارهای بتهوون کمتر مانند دارد و مثل همهٔ کارهای او از نظر هماهنگی و یکدست بودن بی‌نقص می‌نماید، و از همان آغاز فشرده و کوتاه است، و بی‌آن که به طول و تفصیل بپردازد به بیان مطلب مشغول می‌شود، و جادوئی در نیم‌پرده و سایه‌روشن لطیف به‌پا می‌کند، عناصر گوناگون در این قالب به سادگی و روانی، فشرده و به‌هم تنیده می‌شوند و به‌هم جوش می‌خورند. بتهوون در مرز حالات بحرانی به یک پیروزی تازه دست می‌یابد و دیگر نیازی نمی‌بیند که مثل گذشته بر سکوی خطابه بالا رود و به صراحت و فصاحت حرفش را برای همه بزند. در این روزها در اتریش از سکوهای خطابه خبری نیست. میدانهای نطق و خطابهٔ رومی از های‌وهوی افتاده‌اند و هنرمند ناچار برای خود و با خدای خود گفت‌وشنود می‌کند.

تمامی این قطعه در میزانهای شش هشتم، به چهار میزان اول باز می گردد که چکیدهٔ روح و مطلب در آنجاست. در این چهار میزان دو عنصر اصلی حضور دارند. یکی می گوید و دیگری جواب می دهد. هاینریش شنکر[1] این سونات را گفتگوئی اسرارآمیز، با آوائی پرشتاب و موزون و هم آهنگ می داند با این وزن:

| ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ | ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ (ب)

که به شعری متناسب و موزون می ماند که با رنگ قافیه همراه است. نیمهٔ اول یک اوج و یک فرود دارد که در نیمهٔ دوم با قدرت بیشتری تکرار می شود. برای بالا رفتن خیز برمی دارد، امّا پرش او چنان است که در همان آغاز باید در انتظار فرود آمدن آن بود:

زبان قلب، پاک و روشن است. فرارفتن خیالات شیرین و مهرآمیز، دوبار تکرار می شود، و بار دوم پرجوش تر است و پنداری نفسی به نیم صدا و آهسته فرو می رود و برمی آید، و حتی چنان نرم و دلنشین که به زحمت شنیده می شود. در چنین فضائی روح آدمی با رؤیا دیدار می کند. روح در ابتدا آوای رؤیا را تکرار می کند و خویشتن دار است. امّا گوئی در یک لحظه به خود می آید و در یک مکث کوتاه، پر جوش تر جنبش خود را از سر می گیرد و تنفس او کم کم قدرت بیشتری پیدا می کند و به آوای نیم قوی می رسد، و در میزان دهم نرم تر می شود و دوباره به بالا می رود و با یک پرش ضعیف در میزانهای یازده تا شانزده سست می شود و از حرکت باز می ماند. و امّا در نیمهٔ اول نفس، بم و سنگین پائین می آید و ملودی فرا می رود، و در نیمهٔ دوم به خصوص در میزانهای ۹ تا ۱۱،

۱— از همه موسیقی دوستان می خواهم که نقد آخرین سوناتهای بتهوون اثر هاینریش شنکر را مطالعه کنند.

نفس به سنگینی بالا می آید و ملودی فرود می آید و بدینگونه دوگانگی اندیشه با این اختلاف نشان داده می شود و امید و تردید رودرروی هم قرار می گیرند — بی آن که کار به نومیدی بیانجامد— که در این نغمه برای هیچگونه احساس افراطی جا ومقامی نیست. و همه چیز در سایه روشن دلنشین ابهام می گذرد ولبخند و آه در کنار یکدیگر می نشینند، بی آن که بر پیشانی چین بیفکنند و عضله ای متشنج شود. همه چیز گرم و دلنشین است و با طراوت و نوازش بخش. در میزانهای ۱۶ تا ۱۸ حرکت فراز و فرود تعادل می یابد و در میزانهای ۱۸، ۱۹، ۲۱، ۲۳ روح آدمی تلاش می کند که پرش خود را از سر گیرد، که در میزانهای ۲۳ و ۲۴ به منظور خود می رسد.

از میزان ۲۵ تا ۳۴ همه چیز ساده است و بی پیچ وخم. سنکپهای پیاپی و لطیف از خوشبختی به دست آمده حکایت می کند و نفس زدنهای ملایم و شادی بخش روح چند لحظه به اوج خود می رسد. از میزان ۳۵ تا ۴۹ جریان تازه ای پیش می آید که از نظر تکنیکی ادامهٔ گسترش موضوع است و از نظر کلی نمایشی از تلاش روح برای تجدید خاطرات و عواطف گذشته. که ابتدا بسیار ملایم به آوائی سنگین و بم، موتیف اصلی را به یاد ما می آورد، و در میزانهای ۳۸ و ۳۹ این آوا از می ماژور به دودیز ماژور انتقال می یابد و صدا کم کم بالا تر می رودو «قوی» می شود. شکوه کنان به فادیز ماژور می رسد، درمیزانهای ۴۰ تا ۴۲ به اکتاو بالا تر دست می یابد و از میزان ۴۲ تا ۴۹ دیگر از موتیف اصلی صحبتی درمیان نیست، تا وقتی که روح پرتلاش از فراز به فرود می آید و هفت بار به آرامی زمزمه ای را تکرار می کند و به خشم می آید و پهنهٔ فرود وسعت می گیرد و با یک فاصلهٔ سوم از میزان ۴۲ تا ۴۵ و یک فاصلهٔ چهارم در میزانهای ۴۶ و ۴۷

و یک فاصلهٔ پنجم کاسته در میزانهای ۴۸ و ۴۹ با یک جهش قوی ناگهانی به بحران و شکست نزدیک می شود، که به نقطهٔ توقفی در میزان ۵۲ می انجامد. در اینجا با چهار میزان دوباره به فراخوان احساس و رؤیا می پردازد و به صدائی بلیغ و رسا فراخوان را بازمی گوید و روح در میزان ۵۵ از انفعال بیرون می آید. موتیف اصلی به کمال خود می رسد، و باز همان رؤیایی که سونات با آن آغاز شده بود با همان زیبائی و ایهام در مقابل ما قرار می گیرد.

از میزان ۵۵ تا پایان، ماجراهای گذشته از سر گرفته می شود. در چند میزان اول کمی آشفته می نماید، امّا زود در جریان تنظیم خود می افتد و واضحتر و روشنتر با تأکید بر تنالیتهٔ لاماژور پیش می رود. و اکنون بیائید کوچکترین جزئیات این تکرار را با سرمشق آن در قسمت اول مقایسه کنید، تا دریابید که همان قضایا این بار با اطمینان و آرامش بیشتری بازگو می شود (میزانهای ۵۹ تا ۸۵ در مقایسه با میزانهای ۷ تا ۳۱). در اینجا و بعد از تکرار جنب وجوشها و نفس زدنهای روح، قضایا را با ملایمت بسیار بیان می کند و در پایان تکرار، میزان های ۸۰ تا ۸۵، آوای روح به تدریج بالاتر و بالاتر می رود و به «بسیار قوی» (ff.) می رسد که در تمامی این قطعه یک استثنا است. پس از آن کودا شروع می شود. در پایان‌بندی دوباره نرم نرم به فضای رؤیا باز می گردیم و تاروپود آهنگ با مدولاسیونهای ظریف و نوسانات متنوع رنگین می شود و احساسات و رؤیا چنان ظرافتی پیدا می کند که در کارهای بتهوون سابقه ندارد، زیرا بیان لطیف و نرم و رازگونه و زنانه‌ای به خود می گیرد که به نظر می آید روح با خاطرات گذشته سرگرم شده است و این خاطره‌ها در همه جا عطری عاشقانه را پخش کرده‌اند. زیبائی و ظرافت آن وقتی به بالاترین درجه می‌رسد که بر آکورد ماقبل آخر احساسی مثل یک نفس شادی‌بخش فرو می افتد و روح در رؤیای دل انگیز خود غرق می شود.

خلاصه کنیم: قطعهٔ اول بدینگونه قسمت‌بندی می شود:

در میزانهای یک تا چهار، رؤیائی در نگارخانهٔ روح قدم می گذارد.

درمیزانهای پنج وشش، روح به حیرت می افتدوبه رؤیاخیره می شود.

در میزانهای هفت تا سی وچهار، روح از رؤیا جدا می شود، امّا او را فراموش نمی کند. آن رؤیا آتش شوق و خواستن را در او بیدار کرده، سستی مطبوع و عاشقانه ای به او بخشیده، به حرکت و طلبش واداشته است. به همین علت هردم شکلی به خود می گیرد و به فراز و فرود می رود.

از میزان ۳۵ تا ۵۷ اضطراب و دلواپسی به درد می آلاید و به صورتها و سطوح و مایه های گوناگون خود را می نمایاند.

از میزانهای ۵۷ تا ۸۲ رؤیای فراموش شده باز می گردد. روح از بازگشت او شادمان می شود و به لذتی ناب دست می یابد.

از میزان ۸۸ تاپایان، فرود داوطلبانه روح به نمایش درمی آید که لطافت رؤیا را با خویش دارد و احساس خوش و رخوت آمیزی به او دست داده است. آه عاشقانه می کشد. و با جذبه و شور او قطعه به پایان می رسد.

با این حساب بازی روح و رؤیا مرحله به مرحله پیش می رود و تکه تکه از هم جدا نمی شود. حال آن که «موسیقی شناسان حرفه ای» با جزم اندیشی موسیقی را از شرح و بیان روانشناسی جدا می کنند و آن را بطور مطلق می نگرند و قطعه اول را چنین تقسیم بندی می کنند:

۴—۱— ایدهٔ اول

۵—۲— مدولاسیون و ایدهٔ دوم

۳۴— ۲۵— ایده سوم که نتیجه دو ایدهٔ قبلی است.

۵۴— ۳۵— ارائه بسط و گسترش مطلب

۸۴— ۵۵— تکرار

آخر— ۸۵— پایان بندی (کودا)

و این موسیقی شناسان حرفه ای نظیر هاینریش شنکر، و والتر ریزلر معتقدند که این تقسیم بندی تکنیکی از هر نظر کامل است، و اگر موسیقی خود بتواند با وسایل و ابزار مخصوصش به نتیجه مطلوب دست یابد چه لزومی دارد که بیائیم و با کلمات بازی کنیم و برای موسیقی داستان و حکایت بسازیم؟ مگر کلمات می توانند به مرزهای موسیقی که تا بی نهایت پیش می رود دست پیدا

کنند؟

من با آن قسمت از نظر این گروه موافقم که می گویند در تجزیه و تحلیل آثار موسیقی باید اولین مقام را به بررسی متن بدهیم. بی تردید بررسی متن کاری است ناگزیر. باید پیش از هر کار متن را به دقت خواند و مطمئن شد که ناشران نظم آن را در هم نریخته، تغییراتی به دلخواه در آن نداده باشند. و پس از آن باید به کار دشوارتری پرداخت و جامه و زیورهای ظاهری کلام موسیقی را از آن دور کرد و برهنه و بی زیور در او نگریست.

هاینریش شنکر، و ریزلر و همفکران آنها معتقدند که کار به همین جا خاتمه پیدا می کند، با روح موسیقی نباید کاری داشت. رمان نباید نوشت و منظره نباید درست کرد. در موسیقی چیزی وجود ندارد که به شرح بسیار نیازمند باشد و به اعتقاد این موسیقی شناسان حرفه ای پرداختن به مسائل اضافی ما را از شناختن و لذت بردن از موسیقی محروم می کند. من با این قسمت از عقاید آقایان موافق نیستم. البته همانطور که این موسیقی شناسان حرفه ای، که در دانش و اطلاعات وسیعشان حرفی نیست، می گویند باید اول متن را خواند و به دقت همه چیز را از نظر تکنیکی بررسی کرد. من هم همین عقیده را دارم ولی معتقدم که نباید در اینجا متوقف شد و باید در روح آفرینندهٔ اثر نفوذ کرد.

آفرینندهٔ موسیقی در لحظات ناخودآگاه به یاری نبوغ و قدرت هنری اش از اعماق دریای جان خود گوهر آهنگها را بیرون می کشد و در روشنائی خود قرار می دهد. قطعاً باید روح این هنرمندان را که به اعماق فرو می روند و به چنین کار خطرناکی دست می زنند شناخت، لحظات ناخودآگاهشان را شناخت، خرد و نبوغشان را شناخت. آفرینندهٔ موسیقی در سرزمین نامحدود روح وارد می شود و از تاریکی اعماق آنچه را می خواهد به دست می آورد و در روشنائی بیرون به دست یافته اش شکل دلخواه را می دهد و حدود و مشخصات آن را معین می کند. من از آن کسانی نیستم که معتقدند شناخت کامل عشق را می کشد، بلکه برعکس معتقدم برای بیشتر دوست داشتن باید مطلوب را بهتر شناخت. وانگهی به عکس آنچه موسیقی دانان حرفه ای می گویند در هنر هیچ چیز نامحدود نیست.

آنچه مبهم و پریشان باشد نامحدود است ولی وقتی موضوعی در قالب هنری ریخته شود حدود پیدا می کند.

در آثار بتهوون به خصوص در دورانی که به پختگی و کمال می رسد هیچ چیز زاید و بی فایده وجود ندارد. برای پرکردن جاهای خالی در گوشه و کنار آثارش از مطالب اضافی و بی فایده استفاده نمی کند. و هرچه از زیر قلم او بیرون می آید پاسخی به نیازها و پیچ وخمهای روح و احساس خود اوست. بنابراین باید جنبش و جوشش عاطفی آثارش را پیدا کرد و به تعبیر و تفسیر آن پرداخت. به همانگونه که می توان از اشعار یک شاعر به عواطف و حکایات اعماق روح او پی برد، آثار یک موسیقیدان هم وسیله ای برای شناخت خود اوست. زیرا موسیقی زبانی را به کار می گیرد که دقیقاً از مراکز عاطفی سرچشمه می گیرد و زبانی است جهانی. به همین دلیل حتی وسیله و ابزار مطمئن تری از شعر به دست ما می دهد. موسیقیدان بزرگ صمیمی ترین و صادق ترین اندیشه ها را از ضمیر ناخودآگاه می گیرد و به زبان مخصوص خود می نویسد. پس باید زبان او را یاد گرفت. باید به قول هاینریش شنکر متن را خواند و موسیقی را از جامه و زیور پیراست و برهنه سراپایش را ورانداز کرد. امّا باید همانگونه که متن را می خوانیم روح هنرمند را نیز در این کتاب گشوده بخوانیم.

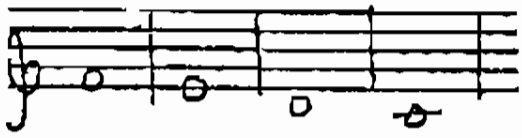
✿

قطعهٔ دوم سونات دو تعریف دارد: ایده ای است چهارضربی با سه پریود، و تریوئی است به صورت کانن.

رودلف فن تابل R.V. Tobel در کتاب خود که بیشتر به ذات و ترکیب موسیقی توجه کرده معتقد است که در قطعهٔ دوم نوع تازه ای از سرناد وارد میدان شده، و در اول و آخر آن مارش به کار رفته است. امّا باید توجه داشت که کاربرد مارش در اینجا به منظور دیگری است. در سرناد شروع و خاتمهٔ کار را طوری ترتیب می دهند که بعضی از رقصها را در میان بگیرد. حال آن که در اینجا بتهوون مارش را میان دور و یا جای داده است. شیندلر که با بتهوون آشنائی دیرین داشته، این قطعه را «فراخوان به جنب وجوش و کار» می خواند. با این حساب

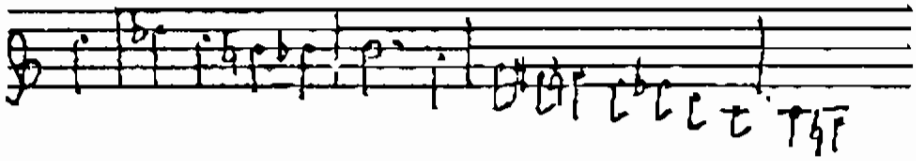
مارش در این قطعه دعوت به عمل است، و دنبالهٔ فضای نیمه‌روشن و ابهام‌آمیز قطعهٔ اول به‌شمار می‌آید، که بیشتر با آوای ملایم درآمیخته بود، و در اینجا صداها کمی قویتر می‌شود، و کم کم بالا تر و بالا تر می‌رود و به نیمه‌قوی و قوی می‌رسد و فضای پر از ابهام را گاهی به روشنی می‌کشد.

هاینریش شنکردر تحلیل و تجزیه این قطعه، تاریکی آغاز آن را با حرکت پائین‌رونده صداهای بم در میزانهای یک تا چهار نشان می‌دهد:



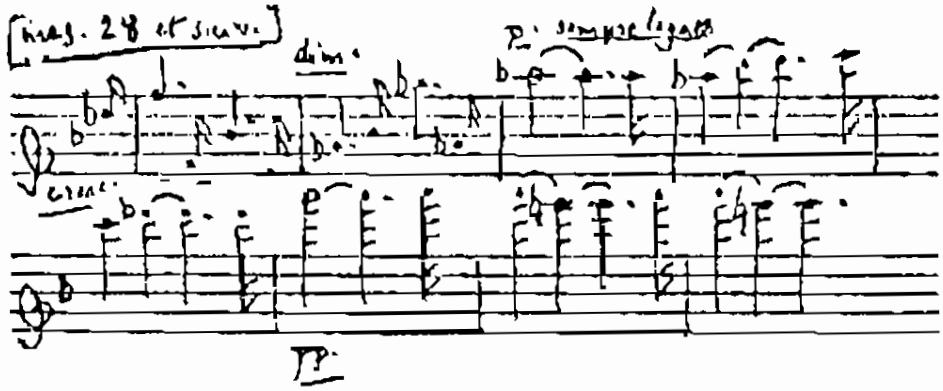
و اگر دقیق‌تر شویم:

متوجه می‌شویم که از میزان چهارم به بعد ملودی پائین‌رونده از بخش میانی به دست راست منتقل می‌شود:



این قطعه، مارش عجیبی است که در میزانهای اول تمایل به صعود دارد، ولی تکه‌تکه می‌شود و برعکس آنچه در مارش معمول است با گامهای استوار از بالا به پائین نزول می‌کند، و فرود پرنده‌ای را به ذهن می‌آورد که بالهایش را پیاپی به‌هم می‌کوبد تا روی زمین بنشیند، امّا در عین‌حال که به زمین نزدیک می‌شود آرزوی باز پریدن و به‌اوج رفتن در وجودش پر می‌گیرد و در این لحظات جدال دشواری پیش می‌آید. میزانهای ۱۲ تا ۳۵ حکایت از همین جدال دشوار دارند. گاهی حکایت فرارفتن است و گاهی داستان فرود آمدن. و تا مدتی وضع

نامعلوم است. فرامی رود و فرود می آید. و از میزان ۱۹ به بعد، پرش بسوی بالا متوقف می شود و صداها رفته رفته ضعیفتر می شود و درجه به درجه نزول می کند و از میزان ۲۹ به بعد دوباره بسوی بالا پر می گیرد و نرم‌نرم بسوی این فراخوان ضعیف حرکت می کند.

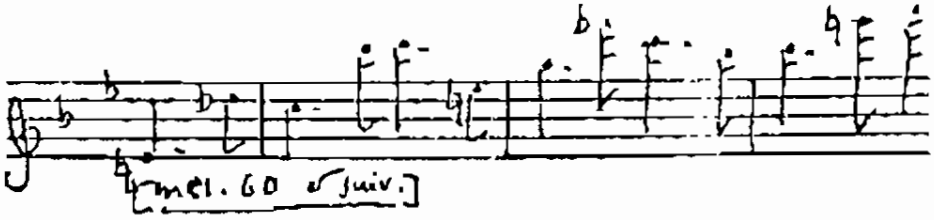


در این لحظه، حالت پائین‌رونده آهنگین در اکتاوِ بالا از سر گرفته می شود. این ماجرا به میزانهای چهار و پنج ابتدای قطعه شباهت پیدا می کند. امّا این بار عمل بدون بخش میانی انجام می گیرد. آشفتگی بیشتر می شود تا آن که با یک پدال دو، جلوی این سقوط گرفته می شود، مانند جنگاوری که از نیزه‌بازی با حریف خسته می شود و خستگی درمی کند. و دوباره به جنب‌وجوش می افتد. از میزان ۴۰ تا ۴۳ جنگاور به پیروزی نزدیک می شود و از میزان ٤٤ به بعد پیروزی او نمایانتر است. امّا شگفت می نماید که حتی در این هیاهوی ظفرمندانه باز خط اصلی در حالت پائین‌رونده می ماند، و جنب‌وجوش تکرار می شود. هاینریش شنکر به این نکته پرداخته است:

در اینجا می بینیم که اولین نت گام در فا پیروزی را تأکید می کند. امّا این پیروزی چندان درخشان نیست و صدا از ملایم و نیمه قوی بالاتر نمی رود. گویی که شادی و پیروزی در مقابل است امّا کمرنگ و حتی رنگ پریده!

این فضا در تریوی بعدی حفظ می شود، که تنها یک بار صدا قوی می شود، امّا چندان انعکاس نمی یابد و بالاتر از آن نمی رود و باز به صدای آرام، و بسیار آرام باز می گردد تا آن که در آخرین آکورد وضع عوض می شود و دوباره مارش به صحنه می آید.

بهره گیری از کانن در این تریو، تنها به خاطر سنتهای موسیقی نیست، بلکه بتهوون با این کار می خواهد به نوعی احساس و نیاز عاطفی پاسخ گوید و کانن را مانند نوعی لید در سه قسمت به کار می گیرد، اینگونه کارها برای بتهوون بازی و سرگرمی ساده نیست، بلکه می خواهد به این طرز اندیشه اش را بیان کند —وبا ماست که خط اندیشه اورا پیدا کنیم!— بعدازاین که صدای شیپور، پیروزی اش را اعلام می کند، روح به سرزمین فتح شده نگاهی می اندازد، و در این حال نمی داند که با این سرزمین چه باید کرد؟ کم کم به خود می آید. اعتماد به نفسش را به دست می آورد و نارضائی و دلتنگی را از خود دور می کند.



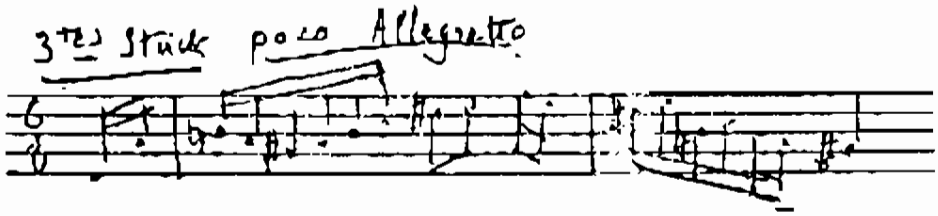
و بی آن که از تردید رها شود در سرزمین فتح شده پایکوبی می کند، امّا از میزان ۷۰ به بعد بی قراری گریبانش را می گیرد، کم کم پایش سست می شود. به سیر و سیاحت بی هدف آغازین باز می گردد. کوشش می کند راهی پیدا کند و به نتیجه نمی رسد. بعد از میزان ۸٤ باز سست تر و خواب آلوده تر می شود. دوباره در ابهام فرو می رود، به آشفتگی دچار می شود و باز موتیف اول سونات فضا را در خود می گیرد، و جز بازگشت به آغاز، Da Capo، راهی نیست.

در مجموع همه‌چیز در سایه فرو رفته، از جنبش و کوشش و پیروزی چیزی جز سایهٔ آنها دیده نمی‌شود. و سراسر این قطعه در همان فضای قطعه اول سیر می کند. هوگو ریمن معتقد است که این همه آوا میان دو قطب در حرکت است.

ایـــن دو قطب در مه فرو رفته، و روشنائی مرموزی از انبوهه مه به بیرون می تابد.

*

آداجیوئی که به دنبال مارش می آید خودبه‌خود پدید نیامده و از همان اول با آن جفت نشده است. بتهوون معمولاً پیش از آن که به سرچشمه الهام دست یابد، مدتی در حال و هوای آن سیر و سیاحت می کرد، و پس از پایان کار نیز از آن دست بردار نبود و چیزهائی از آن می کاست یا برآن می افزود. در هنگام تصنیف این سونات هم در فکر آن نبود که آداجیوئی را در مایه لامینور برآن بیفزاید، و حتی درضمن ساختن قطعهٔ دوم، آلگرتوئی را روی کاغذ آورده بود.

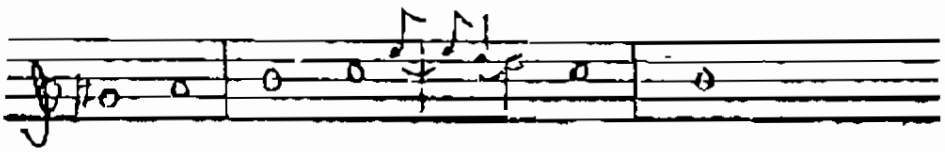


و بعد از ساختن مارش و آخرین قطعه با روش فوگ و کامل کردن سونات به فکر افتاد که در فاصلهٔ مارش و آخرین قطعه آداجیوئی را جای بدهد، و نیاز روانی و منطقی چنین کاری را حس می کرد و آداجیو را، نه به صورت جداگانه و کامل، بلکه در مقدمه آخرین قطعه قرار داد تا قسمتهای گوناگون را به یکدیگر پیوند دهد، و این کار او مفهوم عمیقی داشت که باید به آن پی برد.

گفتیم که این دو قطعه در فضائی رؤیایی می گذشت، آلگرتو و مارش از رؤیا جدا نبودند، روح نیز اگر به‌شور و احساس می افتاد یا درگیر کوشش و عمل می شد باز ازعالم رؤیا دور نمی شد، گوئی بتهوون می خواست خود را در میان آن همه ابهام نمایش بدهد. به همین دلیل سه‌چهارم سونات، آوائی خفه و خویشتن دار

داشت و بتهوون روی هرخط می‌نوشت و توصیه می‌کرد که آرام و ملایم اجرا شود، و از آن می‌ترسید که مبادا فضای خیال‌انگیز سونات لطمه بخورد.

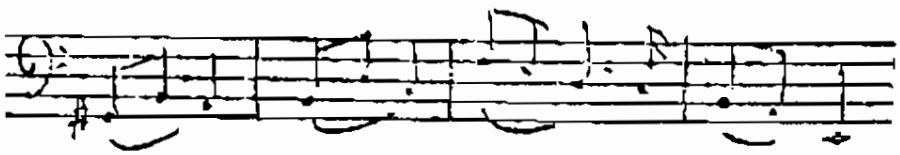
و اندیشهٔ پنهان بتهوون، به این سونات شکل داده بود:



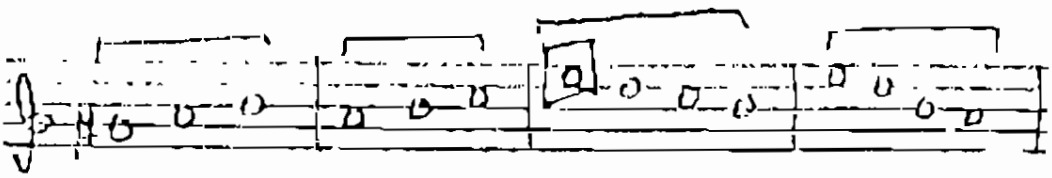
و این شکل با اولین جمله سونات خویشاوندی اسرارآمیزی داشت:

و همین اولین جمله تنها در تنالیتهٔ لامینور می‌توانست وسعت پیدا کند و در ابهام فرورود. در اینجا حضور اندیشه، نابخود یا نیمه‌بخود احساس می‌شود. و ما را به این نتیجه می‌رساند که **آداژیو** روح سرگردان بتهوون را به رؤیای خوش و رخوت‌آمیز گذشته بازگشت داده است[1].

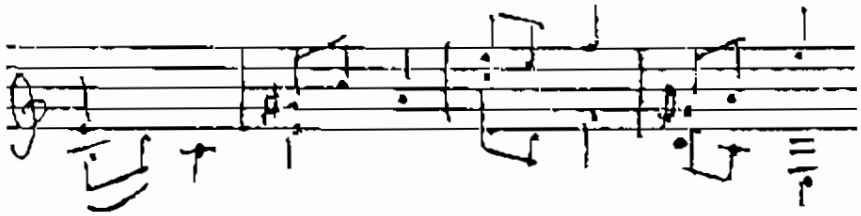
هر جُزء از اولین جملهٔ آلگرتو، به جای فرارفتن، زیر آوای سنگین **آداژیو**، به ملایمت خم می‌شود و به صورت کمان درمی‌آید.



۱— به روایت شنکر:



و با همین آوای سنگین و ملایم، مطلب دست راست خلاصه می شود:



امّا این نقشهای یأس‌آور و کسالت‌بار، کم کم باهم یکی می شوند و هم‌آهنگ و شتابزده پیش می روند و روح را برای فرارفتن آماده می کنند، درهمش می پیچند و بازش می گشایند و صورت او را بطرف قله نگاه می دارند، ولی بار اول موفق نمی شوند و کار آنها به سقوط روح منجر می شود.

و از این کار خسته نمی شوند. ده‌بار و بیشتر این کار را تکرار می کنند و با سماجت روح را روبه قله نگاه می دارند.

و روح که با این زحمت بسوی بالا رانده می شود چند لحظه به راز شکست و نادرست بودن تمایلاتش پی می برد و آوائی قوی و مردانه در سونات راه می یابد. مارش در تنالیتهٔ **دوماژور**، از میزان ۵ تا ۸ به صراحت و استواری جای خود را باز می کنند. امّا چندان نمی پاید که روح درگیر بی قراریهای خود می شود و باوجود تکرار موتیف اصلی روح دم‌به‌دم مضطرب‌تر می شود، نتهای ظریف و رنگ‌آمیزیهای تیره‌گون با میزانهای بعدی آغشته می شوند. از میزان هفده تا

نوزده لحن موسیقی دردناک و شکوه‌آمیز می‌شود و گاهی به سنکپ می انجامد و بی آرامی و آشفتگی همچنان ادامه می یابد تا آن که در آخرین میزان کرشندوی ضعیفی این وضع را از میان برمی دارد.

این حال غم‌انگیز در میزان بیستم بعد از یک مکث مختصر متوقف می‌شود. خیالات غم‌انگیز می گریزند و پس از چند لحظه تردید و فرارفتن و فرود آمدن روح جرأت پیدا می کند و کم کم به حرکت درمی آید و زنجیرهای اندوه و شکست را پاره می کند و سازهای شستی دار هم،پروازبه اوج را تسریع می کنند. امّا تا آخرین نت هیچ‌چیز قابل پیش‌بینی نیست و بازگشت ناگهانی رؤیای گذشته در چهار میزان الگرتو با معیار شش هشتم تعادل را برقرار می کند.

تفاوت جزئی این دو را به یاد داشته باشیم. آلگرتو از میزانهای نخستین تا اینجا ملایم بودوگاهی شدت صدا کم وزیادمی شد،مثل نفس که فرودمی رودو برمی آید و سینه را بالا و پائین می برد. امّا در این قسمت همه‌چیز آرام و ملایم است و از لرزش و تکان، حتی به اندازهٔ رفت‌وآمد نفس اثری نیست و صحبت از فراخوان رؤیاست در سکوتی شیرین که میان این‌دو با یک مکث فاصله می افتد، بعد از میزان چهارم باز مکثی پیش می‌آید. گوئی روح به تأمل می پردازد و به تردید و دودلی می افتد و به نیم پرده تمایلاتش را باز می گوید.

و ناگهان تردید را کنار می گذارد. کم کم صدایش قویتر می‌شود. می‌شتابد. از گذشته به حال برمی گردد. رؤیا جان می گیرد. اندیشه پروبال پیدا می کند. گسترده‌می شودوباسه‌ضربهٔ‌شتابنده‌دراکتاوبالاتر پرنده‌را به‌پرواز درمی آورد وتریل مضطرب در 𝅗𝅥 و 𝅗𝅥 و می، تازیانه یک نت،پرواز را به‌آلگرو درمیزان دوچهارم می برد ودر چهار میزان‌این وضع ادامه می یابد، و غلت دادن آوا در «می» مستی برمی انگیزد، امّا این‌بار ریتم مشخصتری در بخش سمت چپ مانند ضربه‌های آرشه دارد، و بدینگونه در بسوی قطعهٔ آخر باز می شود.

°

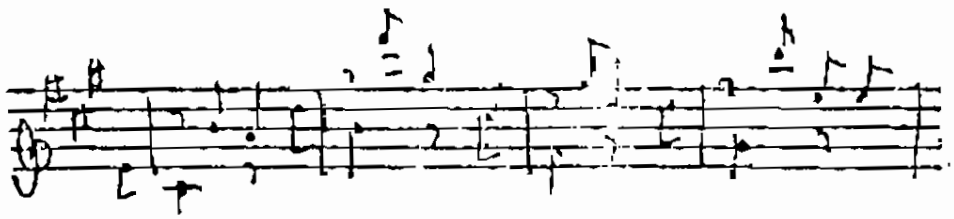
بتهوون حتی در این آلگرو که می خواهد شادابی و سرزندگی را برانگیزد، محتاط و خویشتن‌دار است و ار ابزار و وسایل هیجان‌انگیز بسیار کم

استفاده می کند. کمتر بسوی آوای بسیار قوی می رود، و تنها در ده میزان پایانی بسط و گسترش میزانهای ۱۹۰ تا ۲۰۰، که پیش از «رُ پریز» می آید و به ادامه و گسترش آن می پردازد، در چند گوشه، آن هم بسیار گذرا، آوای بسیارقوی[1] را به کار می برد. و حتی درجائی که احساسات گوناگون را نمایش می دهد و از لطافت و رؤیای اندوهبار به خوشمزگی و شیطنت نزدیک می شود باز از محدوده ملایمت و نرمش آوا دور نمی شود. زیرا بتهوون ۱۸۱۶ با بتهوون ۱۸۱۲ فرق دارد. بتهوون ۱۸۱۲، آفرینندهٔ دو سمفونی هفتم و هشتم است، که از حماسه ها سخن می گوید، بی پرده از می گساری و هوسهای تند و تیز حرف می زند، امّا بتهوون ۱۸۱۶ موجود تازه‌ای است. پنداری موسم جشن و سرور و پایکوبی به پایان رسیده، و حالا نوبت در خود نگریستن و تأمل و سکوت است!

امّا در این خصوص که چه اندیشه و تصوری در قطعهٔ چهارم پنهان شده، پیش از این گفتیم که شیندلر معتقد است که قطعهٔ آخر سونات، پس از آن رؤیا و فراخوان از شور و هیجان و عمل حکایت می کند، و به نظر من اگر در این قطعه شور و هیجان و عمل احساس می شود، در واقع وانمود و نمایشی از آن است. چون قطعهٔ آخر هم در همان فضای قطعات گذشته پیش می رود و ویژگیهای نمایشی آن به خوبی احساس می شود. ما در اینجا از آن پرش و جهش سمفونیها و سوناتهای بتهوون اثری نمی بینیم، طرح اصلی ترین نکته های آن به تشخیص شنکر این مطلب را روشنتر می کند:

۱ــ آوای بسیار قوی را بسیار کم، و تنها در پایان اولین و سومین قسمت، در میزانهای ۷۱ و ۷۲ــ و ۲۰۰ و ۲۰۱، و در چند آکورد تند به منظور اخطار در میزانهای ۸۹ و ۹۰ و ۲۸۰ و ۲۸۱ به کار برده است.

و بدینگونه خط ملودی، از میزان اول تا چهارم به بخش بالا، فرود می آید ودوباره از میزان پنج تا هشت باشتاب دوبرابر تند تر به بالا می رود، وپس ازآن جنبش مضاعفی پدید می آیدوصداهای بالا باصداهای بم جای خودراعوض می کنند و همین بازی چندبار تکرار می شود. روح که باید خلق کننده و سازنده باشد، به تناوب تسلیم این بازی می شود و جنبش و جوشش آن تعادل می یابد. و جهش و پرش آن بیشتر به بازی توپ می ماند که به ایسو و آنسو پرتاب می شود. صداها به خود پاسخ می دهند و می خندند و سر درپی هم می گذارند.



صداها در گیرودار دویدن و سر درپی هم گذاشتن، از میزان ۳۳ تا ۴۰، تعادل خود را به‌دست می آورند، دور یک نقطه می چرخند و از میزان ۴۱ تا ۴۸ دوباره تعقیب یکدیگر را با شادی بیشتر از سر می گیرند. لحظه‌ای می ایستند و دوباره بازی را با شیطنت بیشتر دنبال می کنند. و به عقب و جلو می دوند.

میزانهای ۴۹ تا ۵۵ حکایت از ادامه بازی آنها دارد. ولی در عین حال که می دوند و شوخی می کنند تردید در جانشان چنگ می اندازد، در میزانهای ۵۵ و ۵۶ بازی با پرحرفی و سر و صدا درمی آمیزد. به هم تنه می زنند. یکدیگر را هل می دهند و بعد از لحظه ای توقف لودگیها و مسخره بازیها ادامه می یابد. بچه ها هرگز از بازی خسته نمی شوند!

امّا بازی متوقف می شود، نقطهٔ توقف سر راهشان سبز می شود. گوئی پای دوندگان را در نمد پیچیده باشند. بازهم می دوند و آرامتر سر درپی هم می گذارند. و صداها چندان صریح و روشن نیست. دو نقطهٔ توقف بعدی، که دوّمی ماژور را به مینور می کشد و همه چیز نشان می دهد که صراحت و قاطعیتی در کار نیست.

و ناگهان دو آکورد قوی علامت می دهد و چگونگی و جهت ادامهٔ سونات را معین می کند: و در اینجا جز «بسط و گسترش» موضوع راه دیگری نیست.

امّا بتهوون چه نوع «بسط و گسترش» را در اینجا انتخاب می کند؟ از فوگ استفاده می کند، که از بسط و گسترشهای سنتی جدا نیست و آنها که از موسیقی سررشته دارند با او موافقند. بگذریم از عده ای بهانه گیر که به ذوق خود مخالف خوانی می کنند و بتهوون و یوهان سباستین باخ را ناشیانه باهم مقایسه می کنند. بتهوون همیشه بتهوون است و به قوانین سونات وفادار. و اگر در اینجا از فوگ بهره می گیرد قصدش این نیست که قالب بسط و گسترش سنتی را تغییر دهد، بلکه می خواهد وسعت بیشتری به آن ببخشد.

سراسر این قسمت، از میزان ۹۱ تا ۲۰۰، از موتیف اصلی قطعهٔ اول، از میزانهای یک تا چهار و پنج تا شش، گرفته شده و اگر حرکت مدولاسیونها از معیارهای دقیق فوگ دور می شود، ولی از نظر کلی همان ساختمان استوار فوگ را دارد و بخشهای سه گانه آن از اصول کلی فوگ جدا نیست.

در این قسمت چه مطلبی بیان می شود؟ به نظر من این قسمت چیزی جز نمایش و بازی به ذوق آفرینندهٔ سونات نیست. آنچه در قسمت اول گفته شد و در

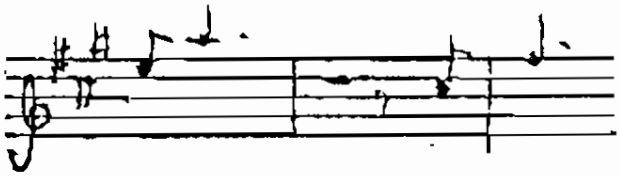
اولین آلگرتوی سونات جای گرفت، در اینجا هالهٔ رؤیائی‌اش را از دست می‌دهد، جامهٔ لطیف و تیره گونش را از تن درمی‌آورد. و برهنه می‌شود و همه‌چیز به اختیار ذوق و سلیقهٔ معمار چیره‌دست سونات درمی‌آید. و او با انتخاب ریتم موزون و شاد فضای دل‌انگیزی خلق می‌کند و طبقه به طبقه بنای دلخواه خود را می‌سازد. ناگل[1] می‌گوید آنها که بتهوون جوان را با آن احساسات پاک و آزاد دوست داشتند، بتهوون جاافتاده و جوانی پشت‌سر نهاده را نکوهش می‌کنند که چرا جوششها و پرشهای عاطفی را در اینجا مهار کرده و به متانت خرد تسلیم شده و بیشتر به استحکام بنای کار خود توجه دارد. گویا فراموش کرده‌اند که باغ در هر فصل گلها و میوه‌های مخصوصی به‌بار می‌آورد و جوانی و پیری هرکدام قوانین و نظام خاص خود را به آدمی تحمیل می‌کنند. بنابراین حاضرنیستم مانند هانس-فُون‌بولو اغراق گوئی کنم و در این فوگ به جستجوی چیزی مافوق موسیقی بپردازم و بگویم: «**فوگ در آثار بتهوون، همان نقش اشعار دراماتیک در کارهای واگنر را دارد**». البته قبول می‌کنم که فوگ در سوناتهای بتهوون، و به‌خصوص در این سونات، نه‌فقط وسیله و ابزاری برای بیان منظور، بلکه ذاتی اوست و خواه و ناخواه اثر انگشت او را نشان می‌دهد. امّا در آثار یوهان‌سباستین باخ هم فوگ همین وضع را دارد. وقتی ما از زیبائی ظاهری و مادی فوگ یا چیز دیگری تعریف می‌کنیم، نباید آن را از مطلبی که بیان می‌کند جدا سازیم. عمده آنستکه هنرمند بتواند احساسات خود را در قالب مناسبی بریزد و بیان کند و به آن جنبهٔ وسیع و عمومی بدهد. در اپوس ۱۰۱ لودگیها و خوشمزگیها و بازیهای شاد و کمی خشونت‌آمیز را می‌بینیم و به‌یاد کودکان روستائی می‌افتیم که تا وقتی از نفس نیفتند به شیطنت و بازی ادامه می‌دهند. امّا به سادگی نمی‌توان در پس این بازیها و لودگیها چهرهٔ بتهوون را پیدا کرد.

و این دوندگی و تعقیب ما را تا تکرار آن در میزان ۲۰۰ پیش می‌برد و آغاز آن همان ماجرای قطعهٔ اول است، امّا در میزان هشتم (۲۰۸)، وقتی که

۱— به روایت از ناگل در کتاب **بتهوون و سوناتهای او**— جلد دوم، چاپ ۱۹۰۵.

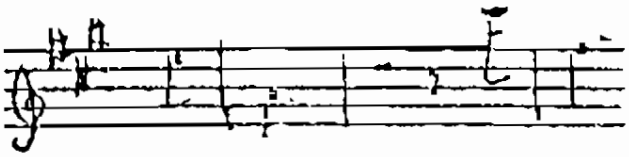
موتیف، با جست‌وخیز به طرف پائین، در باس ادامه می‌یابد،

صدائی بخش بالایی آنها را به فرارفتن می‌خواند[1]:



و این پرش ضعیف و ملایم، بعد از آن همه پرخاش و رقابت و ستیزه‌جوئی بازیگران را به تفاهم و سازش نزدیک می‌کند، و ما در میزانهای ۲۱۱ تا ۲۲۰ می‌بینیم که دست یکدیگر را گرفته، تا میزان ۲۳۵ بسوی بالا حرکت می‌کنند[2].

۱— به خاطر ما می‌آورند که موتیف اصلی در جهت معکوس آمده است:

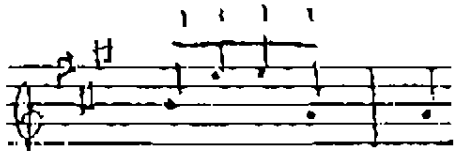


۲— فرارفتن از میزان ۲۱۱ تا ۲۲۰ ادامه می‌یابد:

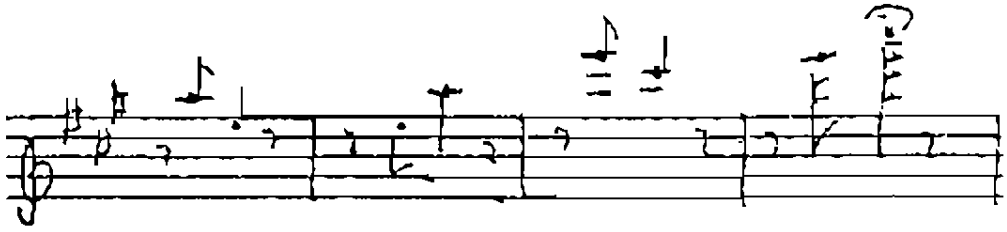
بعد از این «لا»ی پیروزمندانه، روح مثل ترازوئی که دوکفه‌اش برابر می‌شوند، به نقطه اتکایش فشار می‌آورد و سعی می‌کند خود را بالا بکشد.

موومانهای این بخش در میزان ۲۳۷ تا ۲۷۰، دقیقاً همان تلاش و جوشش خوش و شادمانهٔ دویدن و به مقصد رسیدن در قسمت اول از میزان ۴۹ تا ۸۰ است، تنها تنالیته در این دو بیان فرق کرده است.

به نظر می‌آید که بازی به پایان رسیده، هلهله و جنب‌وجوش روبه خاموشی است. در اینجا آخرین خنده‌ها و کلمات شیرین آنها با آوائی نرم و لطیف و ملایم درمی‌آمیزد:

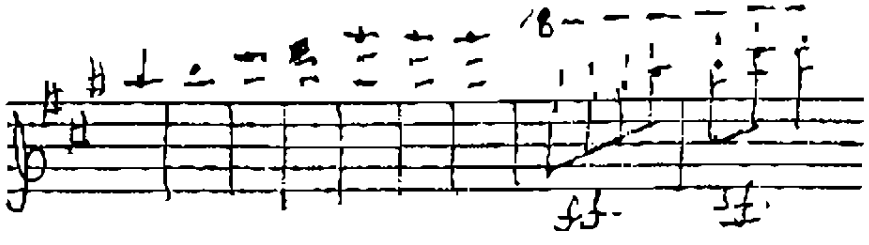


پنداری همه به خواب رفته‌اند... در میزان ۲۸۰ آخرین جست‌وخیزهای ملایم شنیده می‌شود... و بعد از سکوت یک حرکت مختصر و دو آکورد قوی تکرار می‌شود و لاماژور به فاماژور انتقال می‌یابد... بعد از این دو ضربهٔ مکرر برای آغاز کودا پرده‌ای گشوده می‌شود. و شکوفا شدن اندیشهٔ اصلی قطعه را نوید می‌دهد. با جمله‌ای بسیار ساده پرسشی را در میان می‌گذارد و پاسخ آن را:



و در اینجا پرسش به زیبائی رنگ‌آمیزی می‌شود و صیقل می‌یابد:

و سرانجام خود را بالا می‌کشد و در حال دویدن پیش می‌تازد:



و این قضیه تا میزان ۳۱۵، ادامه می‌یابد تا وقتی که با پدال «لا» درباس پاسخ شادی‌بخش آن به گوش می رسد:

و این جمله به صدای ملایم بیان می شود. و به سستی و تأمل می گراید تا لحظه های خوش اندکی بیشتر دوام داشته باشد، چون پس از این جمله نوبت آکوردهای انفجارآمیز کودا می رسد که دیگر نه اعتراضی دارد و نه پرسشی و پاسخی. با کلید اولین آلگرتو درها گشوده می شود و شادیها رنگ می گیرد و صیقل می‌یابد. با این وصف نوعی دلتنگی با نوای شاد آلگرتو می آمیزد که گوئی آه خسته‌دلی است که در فضائی شادمانه پرواز می کند و احساسی است که در میان «می» و «لا» رفت وآمد می کند در روشنائی کودا به پایان خود می رسد.

سراسر فضای سونات بازی و سرگرمی، درگیری دوتنالیته و تقریباً دو نت را نمایش می دهد، و همه چیز در ورود به سرزمین تأثرات و ضمیر نابخود هنرمند اتفاق می افتد، دو چشمه‌سار از این دو مرزوبوم سرچشمه می گیرند و بسوی دشت

رهسپار می‌شوند و به بازی و شیطنت می‌پردازند و گاهی به یکدیگر نزدیک و گاهی دور می‌شوند. مجموعاً این سونات به یک نمایش کمدی در چهار پرده شباهت دارد که حوادث شاد و غمگینی را به یکدیگر می‌آمیزد و روح انسانی در آن خود را عرضه می کند.

و این حکایت یک روز از زندگی درونی اوست. یک روز از چهل‌وپنج سالگی او، که زمان را در پرواز می بیند. در این سالهای ۱۸۱۵ و ۱۸۱۶ روح او در تردید و تأمل سیر می کند. در گذشته و در آینده سیر می کند. در میان دلتنگی و امید دست و پا می زند. و من او را در «بروهل» روستای محبوبش، درمیان کشتزارها می بینم که در رؤیای باز دیدن سرزمین زیبای کودکی اش در سواحل راین است، آرزوی سفر به انگلستان را در سر می پرورد، و آرزو دارد که پس از بازگشت از انگلستان یک خانهٔ روستائی در دهکده‌ای دور افتاده داشته باشد تا بتواند سکوت جنگل را احساس کند. شاید در خیال دوستیها و عشقهای گذشته است. امّا زمان معجزه نمی کند. خوشبختی دیگر سراغ او را نمی گیرد. بیهوده نیست که در دفتر خود می نویسد: «**حتی در ایام تیره‌روزی خوش خلق باش!**»

و این آخرین ساعات زندگی آسوده و آرام او پیش از فرا رسیدن بیماری است، و در همین ایام این مرد مجرد که همیشه در آرزوی داشتن زن و فرزند بود، سر پرستی برادرزاده‌اش را به عهده می گیرد.[۱]

در این هنگام بتهوون در عالم رؤیا به‌سر می برد، و هنوز خندهٔ کمرنگی بر لبهای او دیده می شود، پس بیائید تا همراه با او لبخند بزنیم و آخرین لحظه‌های سعادت‌آمیز او را گرامی بشماریم، زیرا آنچه بر جاذبهٔ شادی و پیروزی او می افزاید شکنندگی اوست.

۱— از دوم فوریه ۱۸۱۶ سر پرستی فرزند برادرش را از مادر او سلب می کنند و به عهدهٔ او می گذارند.

فصل چهارم

لیدر کرایس

گفتیم که بتهوون با چه شوروعلاقه‌ای دنبال کار را گرفت و آنقدر پافشاری کرد تا سرپرستی برادرزاده‌اش را به عهده گرفت و با محبت به یک طفل یتیم برای خود پناهگاهی ساخت. امّا این چشمه به تنهائی او را سیراب نمی کرد، ذهن او باز مشغول هنر و عشقهای از دست رفته بود و ظهور ناگهانی لیدرکرایس «برای دلدار دوردست»، گواه صادقی بر این مطلب است.

هیچکس ظهور این آهنگ را پیش‌بینی نمی کرد. بتهوون در دفتر روزنویس و نامه‌هایش، حتی در یک جمله به آن اشاره نکرده بود.[1] از ژانویه تا

۱— بتهوون اسرار قلبی‌اش را برای کسی فاش نمی کرد؛ و این همه رازداری از مرد پرشور و پراحساسی چون او عجیب می نماید، امّا وقتی به زبان موسیقی سخن می گفت اسرار درونش را از کسی پنهان نمی کرد. یکی از موسیقیدانان بزرگ عصر ما روزی این راز را با من در میان گذاشت که «به زبان موسیقی می شود همه چیز را گفت، زیر کسی این زبان را نمی فهمد!» و شاید بتهوون نیز به همین دلیل در دنیای موسیقی از پرده‌دری بیم نداشت. و با آن که لیدرکرایس را برای دلدار دوردست می سازد کسی از هویت این زن خبردار نبود. تنها در چند یادداشت کوتاه در دفتر روزنویسش به سال ۱۸۱۵ و ۱۸۱۶ و در گفت‌وشنودی با فانی جاناتاسیو دل‌ریو، از او در پرده حرف می زند. و جز این نشانه‌ای از «دلدار دوردست» و «جاوداته دلدار» او نیست. و معلوم نیست که چرا دوستان و نزدیکان او، و کسانی که سالها با او گفت‌وشنود داشتند، این موضوع را از او نپرسیده‌اند؟ آیا هیچکدام این قضیه را در خور

مه ۱۸۱۶ در نامه‌هایش به دوستان از هر دری سخن می گوید، از برنامه‌های آینده‌اش در تنظیم آثار سمفونیک برای انجمن فیلارمونیک انگلستان، از مشکلات آموزش و پرورش برادرزاده‌اش، از اوضاع نابسامان مزاجی‌اش، از لطمه‌هائی که بیماری به کار هنری او زده، و چیزهای دیگر به تفضیل بحث می کند، امّا از لیدرکرایس حتی یک بار نام نمی برد.

چند هفته، و شاید چند روز بعد از پایان کار لیدرکرایس، نامه‌ای به ریس می نویسد و لابلای مطالب آن، برای همسر او آرزوی سلامت و سعادت می کند، وَ در پی آن افسوس می خورد که «**حیف من مجرد ماندم و تنها یک بار که زن شایسته‌ای برای همسری پیدا کردم نتوانستم به دستش بیاورم**» و این اعتراف گونه شاید دلیل بر آن باشد که لیدرکرایس با زندگی خصوصی و احساسات قلبی او در پیوند بوده است.

فانی جاناتاسیودل ریو که نومیدانه بتهوون را دوست داشت وقتی برای اولین بار لیدرکرایس را شنید حسادتش برانگیخته شد و چنین نوشت[1]:

اهمیت نمی دانستند یا از این سؤال پرهیز می کردند؟ یا خود او به کسی اجازه نمی داد که از دلدار ناشناس او چیزی بپرسد؟ حقیقت هرچه بود نتیجه این شد که بتهوون مرد و رازش را با خود به گور برد. نامهٔ مشهور «به دلدار جاوداته» او در ژوئیه ۱۸۱۲ به چاپ رسید، و از قرائن چنین برمی آید که این عشق در حدود سال ۱۸۱۱ آغاز شده و تا سالها این آتش در قلب او شعله‌ور بوده است. به همین دلیل در سال ۱۸۱۶ لیدرکرایس را «برای دلداردوردست» می سازد تا نشان دهد که اندیشهٔ آن عشق رهایش نمی کند. لیدرکرایس اوج و پایان این عشق را نمایش می دهد و یادداشت های فانی دل‌ریو در تاریخ ژوئن ۱۸۱۷ دامنه حدس و گمان را وسعت می بخشد ولی راز همچنان ناگشوده می ماند.

در پیوست همین کتاب خلاصه‌ای از کندوکاوم را درباره نامه «به دلدار جاودانه» خواهم آورد.

۱ــ با آن که بتهوون در سال ۱۸۱۶ مرتب به خانهٔ فانی دل‌ریو و خانوادهٔ او می رفت، امّا از لیدرکرایس چیزی نمی گفت، حال آن که در ماههای مارس و آوریل که لیدرکرایس را می نوشت، بارها به آنجا رفته بود و فانی و نانی، دو خواهر جوان، برای او پیانو زده و آواز خوانده بودند. امّا پیش از پایان کار لیدرکرایس کلمه‌ای از آن نگفته بود.

«لید تازه‌اش برای دلداری دوردست»، مرا به گریه انداخت. فریادی است که از اعماق جان برمی‌آید. زنی که بتهوون برای او چنین آهنگی ساخته باید خیلی جالب باشد. شاید بتهوون با تصوراتش این همه حسن را به او بخشیده... امّا نه!... نه!... خود او می‌گوید که هرگز با زنی اینقدر توافق و تناسب نداشته، و زنی که بتواند با بتهوون متناسب باشد و او را بفهمد ساده و معمولی نیست. باید به خود او شبیه باشد و از معیارهای والای اخلاقی برخوردار باشد.»

و چند هفته بعد در یازدهم ژوئیه ۱۸۱۷ نوشت:

«در این هفته تقریباً تمام شبها با بتهوون بودیم. برای ما چقدر مایه خشنودی و سعادت است که بتهوون ما را به حساب می‌آورد و به خانهٔ ما می‌آید. بتهوون به پرسش‌های احمقانه خواهرم فانی و دیگران پاسخهای دقیق و شایسته می‌دهد. و من هنوز در فکر دلدار دوردست او هستم. گاهی احساس حسادت می‌کنم. البته نمی‌خواهم جای او باشم، زیرا خود را همرنگ او نمی‌بینم، امّا به هر حال خود را در برابر آن زن که چنان شعله‌ای در قلب چنین مردی برافروخته ناچیز می‌بینم.»

و اگر فانی در این نامه از «جوابهای دقیق و شایسته» بتهوون حرف می‌زند دلیل بر عشق احترام‌آمیز او به بتهوون است و می‌بینیم که به صراحت از حسادت خود حرف می‌زند.

o

پیش از بررسی و موشکافی لیدرکرایس «به دلدار دوردست» باید جای آن را درمیان لیدهای بتهوون، و مجموعه آثار او معین کنیم، زیرا این قطعه از قله‌نشینان آثار او و در عین حال از آخرین لیدهای ساختهٔ اوست.

بطورکلی در مورد لیدهای بتهوون کمتر تحقیق شده، و اگر هم شده چندان جذاب نیست.[1] می‌توان گفت که موسیقیدانان و تاریخ‌نویسان در نداشتن

۱ــ البته چند استثنا هم وجود دارد، مانند رساله دکترای هانس بوتشر، که در سال ۱۹۲۸ به چاپ رسیده، و از نظر علمی و ذوقی لیدهای بتهوون را به خوبی بررسی کرده، و من در این فصل از آن بهره بسیار برده‌ام.

تفاهم با هم مسابقه گذاشته‌اند، با این وصف این جنبه از هنر او اهمیت بسیار دارد، چون از این مسیر بهتر به جوهر هنر و نبوغ بتهوون دست می‌یابیم. بتهوون اسرار درون را با صراحت از زبان پیانو و سازهای دیگر باز می گفت، امّا گاهی احساس می کرد که تنها با زبان ساز نمی‌تواند حرفش را بزند و سرانجام بعد از سال‌ها این نیاز که در وجود او انباشته شده بود، راهی به بیرون پیدا کرد و به صورت سمفونی نهم درآمد و از میان صخره‌های عظیم آثار او جرقه های نور در فضا فواره زد. «سخن» جای خود را در موسیقی او باز کرد و پادشاه سخن در سرزمین او تاج بر سر نهاد و پیشاپیش ارتش سمفونی حرکت کرد و به پیروزی رسید. او بیست سال تمام در انتظار چنین فرصتی بود. در سونات آواگونه اپوس ۳۱ شماره ۲، از ساخته‌های او در سال ۱۸۰۲ رعد در میان ابرها می ترکد و کلمات در فضا معلق می‌ماند، و در میان اصوات گم می‌شود. بتهوون در سراسر زندگی نغمه‌سرائی می کرد، حال آن که دلش می‌خواست سخن بگوید.

پیش از هر کار باید لیدهای او را دسته‌بندی کنیم. و این کار چندان آسانی نیست. لیدهای او پس‌وپیش، تکه‌تکه شده، و گاهی ناقص در کلیات آثار او به چاپ رسیده، و چنان آشفته و بی نظم است که نمی توان تحولات و سیر تاریخی آن را مشخص کرد.[1]

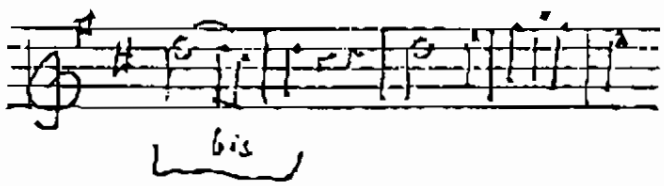
در چاپ کلیات بتهوون، لیدهائی را که براساس نغمه‌ها و ترانه‌های مردم تنظیم کرده، کنار گذاشته‌اند. قسمتی از این لیدها را به خواهش جرج تامسون ناشر انگلیسی آثارش ساخته بود. تامسون از او خواسته بود که بر

۱— پاره‌ای از لیدهای زیبای او مانند Klage که همزمان با کانتات او در مرگ ژزف دوم ساخته شده، در کلیات او نیامده است. در جلد بیست‌وسوم آثار او، که به همت برایتکف چاپ شده، بعضی از ساخته‌های او در سالهای ۱۷۸۴ و ۱۷۹۲، و شش لید و یک ملودی از یادگارهای ۱۸۰۳ و ۱۷۹۸ در کنار هم جای گرفته‌اند و لیدرکرایس با لیدهائی که در یازده سالگی و دوازده سالگی نوشته، پهلوی هم نشسته‌اند و البته خود بتهوون نیز در این آشفتگی و بی توجهی به شماره‌گذاری و ذکر تاریخ کارهایش سهم داشته، و به همین دلیل با مطالعه کلیات آثارش نمی توان به سیر هنری و تحولات تاریخی کار او پی برد.

مبنای نغمه‌ها و ترانه‌های عامیانه اسکاتلندی و ایرلندی و سرزمین گال (ویلز)، لیدهائی با یک یا دو صدا با همراهی پیانو و ویولن و ویولونسل بسازد و بتهوون بیش از پنج سال قسمتی از اوقات خود را صرف این کار کرد، امّا خود در ابتدا به این کار اعتقاد نداشت و آن را «**سرهم‌بندی کردن نکه پاره‌ها برای درآوردن خرج نان و خورش روزانه**»می نامید و در نامه‌هایش به همین ترتیب از آن یاد می کرد. منتهی پس از چندی به این کار علاقمند شد و چنان جذب آن شد که نغمه‌ها و ترانه‌های گوناگون چند سرزمین را گرد آورد و از آن گزیده‌ای فراهم کرد. و این گوشه‌ای از درخشش هنر و نبوغ او بود که نباید نادیده گرفته شود. هانس بوتشر در کتاب خود از «هردر» یاد می کند که در مقاله‌ای نوشته بود که «**مردم جهان با نغمه‌ها و ترانه‌هایشان به هم گره می‌خورند و به یگانگی می‌رسند.**» بتهوون در ایام جوانی مقاله «هردر» را خوانده، و از طرفداران عقیده او بود.

بتهوون نه تنها بر بسیاری از نغمه‌ها و ترانه‌های مردم آهنگ مناسب گذاشت، بلکه از آنها، به خصوص پس از چهل‌سالگی تأثیر پذیرفت[1] اما تنظیم همین آوازها و نغمه‌های مردمی بعد دیگری از نبوغ بتهوون را نشان می دهد، که از یک سو انتخاب نغمه‌ها و آوازها، و از سوی دیگر کیفیت آهنگسازی به کار او وزن و اعتبار می‌بخشد. خود او در تاریخ ۲۱ فوریه ۱۸۱۸ در نامه‌ای به زبان

۱— در کوارتت اپوس ۵۹ از تمهای روسی و پیش از آن در سپتوئور اپوس ۲۰، سونات اپوس ۵۳، تریپل کنسرتوی اپوس ۵۶، و در اسکرتسوها، تریوها، فینالهای اپوس ۷ و ۹۷ و سنفونیهای هفتم و نهم از سرچشمه این نغمه‌ها تأثیر گرفته است. به گفته اشتادلر روحانی موسیقی شناس تم تریوی سمفونی هفتم:



از یک آواز مذهبی مردم اتریش به هنگام زیارت نشانه‌هائی دارد، کارل چرنی تأکید می کند که در قسمت وسط دومین تریوی اپوس ۷۰ در سُل ماژور تأثیر ملودیهای قوم کروات در مجارستان مشخص است.

فرانسه، به جرج تامسون می نویسد که در انتخاب این آوازها و نغمه‌ها باید دقت بسیار کرد و آهنگی برای هرکدام ساخت که با نوع و حالات آن مناسب باشد.

ما نیز برای بررسی لیدهائی را باید انتخاب کنیم که مهر و نشان بتهوون روی آن باشد، و نه لیدهائی را تنها به اتکای قدرت هنری‌اش ساخته و پرداخته است.

در هنگام بررسی آثار هریک ازهنرمندان‌جهان‌به این نکته برمی خوریم که بخش بزرگی از آنها بندنافشان هنوز به گذشته و هنر پیشینیان چسبیده، و طبعاً مدتها طول می کشد که این بندناف بیفتد و هنرمند بالغ و کامل شود و نفس خود را در کالبد هنرش بدمد. و تازه هر هنرمند جنبه‌های گوناگونی دارد برخی از جنبه‌ها و ابعاد هنری‌اش زودتر به استقلال می رسد و بندناف بعضی از ابعاد هنری او هرگز نمی افتد، وانگهی عمر هنرمند کوتاه است و آن فرصت را ندارد که در همه ابعاد و جوانب هنرش را به بالاترین درجه کمال برساند و حرف آخر خود را بزند و قطعاً طرحها و اندیشه‌های او ناتمام می ماند به‌خصوص وقتی هنرمندی مانند بتهوون نوآور باشد، که در این‌صورت بیش از سایرین حرفش ناتمام می‌ماند و بهمین دلیل باید پذیرفت که بتهوون آخرین کلامش را نه در سمفونی به زبان آورده است و نه در موسیقی مجلسی.

در این مطلب حرفی نیست که بتهوون در موسیقی سازی بیش از موسیقی آوازی پیروزمند بوده و در این مسیر تا دورترین نقطه‌ها پیش رفته است. امّا نباید تصور کرد که در موسیقی آوازی کاری نکرده، بلکه من برخلاف دیگران معتقدم که در این زمینه هم کارهای اصیل و استثنائی کرده و در لحظاتی به کشف سرزمینهای بزرگ و تازه دست یافته، منتهی این لحظات کوتاه و زودگذر بوده است و من در جای خود همه را خواهم گفت. امانوئل بوئنزود نویسندهٔ کتاب کوچک و روشنگر «توانمندیهای بتهوون» چاپ ۱۹۳۶، معتقد است که «هرچند بعضی از جنبه‌های هنر بتهوون برنری و درخشندگی خیره‌کننده‌ای دارد، امّا این فروغهای تابان نباید مانع دیدن آثار خوب و پرمایه و گمنام او شود.» و متأسفانه بعضی از کارهای خوب بتهوون در گردوغبار سواران یکه‌تاز آهنگهای مشهور او از نظر

دور مانده است. و این نکته بسیار دقیق و به جاست. برای نمونه از بعضی از آثار ایام جوانی و حتی آغاز جوانی او باید نام برد که چنانکه باید شناخته نشده‌اند. حال آن که گاهی پیش می‌آید که هنرمند در عنفوان شباب به مکاشفه‌ای دست می‌یابد و اثری می‌آفریند که با کارهای دوران میان‌سالی و پختگی او دم از برابری می‌زند.

بتهوون در هجده‌سالگی و بیست‌سالگی، درست در فردای نخستین دیدارش با نحوست سرنوشت چنین آثاری خلق می‌کند.[1] یکی از لیدهای او به نام «گلایه» واثر دیگری در سوک ژزف دوم، در همین روزها به دنیا می‌آیند. «گلایه» یکی از عمیق‌ترین و مؤثرترین کارهای اوست. و این هردو اثر کمتر شناخته شده‌اند. به‌خصوص که بتهوون جوان دیگر به این نوع کارها نمی‌پردازد. واریاسیونهای بیست‌وچهارگانه او در آن ایام و دیگر آهنگهای هم‌زمان با آنها همه از بی‌خیالی و بی‌غمی دوران جوانی‌اش حکایت دارند.

و این تمام مطلب نیست. جنبه‌های گوناگون هنر بتهوون همه به یک صورت و یک میزان در جاده تحول پیش نمی‌روند. لیدهای او با موسیقی سازی‌اش دو داستان جداگانه دارند که در تاریخ موسیقی یک حالت استثنائی نیست. و بسیار دیده‌ایم که یک هنرمند در انواع و جنبه‌های گوناگون هنر خود با گامهای نابرابر پیش می‌رود، و اگرچه این جنبه‌ها و انواع، همه با زندگی درونی و حالات روحی و تکامل کلی هنر او ارتباط دارند، امّا تحول هر نوع و هر بعد مسیر خاصی را می‌پیماید بررسی لیدهای بتهوون منظور ما را روشنتر می‌کند.

بتهوون جوان چندین سال در نوشتن لیدهایش راه تقلید می‌پیمود[2]. و

۱— مادرش در هفدهم ژوئیه ۱۷۸۷، چهل سال داشت که درگذشت و یکی از خواهرانش در یازدهم نوریه همان سال جان سپرد. بتهوون برای شرکت در مراسم عزای مادر و خواهر از وین به بن آمد و روز پانزدهم سپتامبر ۱۷۸۷ به شادن، مشاور حکومتی می‌نویسد: «از وقتی که به بن آمده‌ام لحظه‌ای آسوده نبوده‌ام و از آن می‌ترسم که این مصیبتها دنباله داشته باشد.»

۲— در کارهای بتهوون لیدهایش در ابتدا بیش از موسیقی سازی تقلیدی بودند. زیرا لیدها به متن ادبی نیاز داشتند و بتهوون جوان در انتخاب متن‌ها چندان ورزیده نبود و تا سال ۱۷۹۵

کم وبیش مثل همه هنرمندان جوان می خواست قدرت‌نمائی کند و زور خود را با بزرگترها اندازه بگیرد، به مقتضای زمان از سال ۱۷۸۰ تا ۱۷۹۰ متنی از شاعران مد روز[۱] انتخاب می کرد و آهنگی بر آن می گذاشت، امّا کم کم به فکر افتاد که گردوغبار تقلید را ازسرورو بشوید و خود را نشان بدهد. لذا به مقتضای طبع وحشی و شهرستانی اش، با تندی و تیزی و زمختی و شور و حرارت بسیار در مسیر دلخواه پیش رفت و با جامعهٔ با فرهنگ و افکار ظریف طبقات بالا در افتاد و از سال ۱۷۹۵ به بعد اولین تریوها و اولین سوناتهای هیجان انگیز و پرشور و بدیع خود را عرضه کرد، امّا در این نوآوری، ابتدا به جز در موارد استثنائی به لید توجهی نداشت، زیرا موسیقی «سازی» طبیعی ترین ابزار و شکل بیان مستقیم او بودند. و بتهوون به یک نهیب از تمام موسیقیدانان عصر خود و عصر پیش از خود جدا شد و هویت بخصوص خود را پیدا کرد. منظور او آن نبود که از لحاظ زیبائی و مفهوم در حد کمال باشد، بلکه می خواست «من» خود را با تمام زشتیها و زیبائیهایش حکایت کند. «من» خود را با همهٔ توانمندیها و حقایقش شرح دهد. و ما در آثار بتهوون خود او را می بینیم و به همین علت آهنگهای او عده‌ای را مسحور می کند و عده‌ای را از خود می راند. گروهی دوستش دارند و گروهی از او می رمند. ولی کسی نمی تواند منکر او بشود.

بتهوون در آغاز حس می کند که نیازی به «کلمه» ندارد. آندانته‌ها و لارگوها و سوناتهایش آن توان را دارند که زندگی درونی واحساسات نابخود و شور و هیجاناتش را بیان کنند. آن توان را دارند که سایه‌ها و روشنائیهای اعماق روح اقیانوس گونه اش را آهسته آهسته بیرون بریزند، و تنها وقتی که می خواهد روح خود را مهار کند و پیچ وخمها و سایه‌ها و روشنائیهای آن را در مقابل آفتاب معرفت بگذارد تا مفهوم صریح آن معلوم شود، به فکر می افتد که بعضی از قالبهای آوازگونه را در موسیقی آزمایش کند، و در اولین قطعه از سونات اپوس ۳۱ شماره ۲

تصادفی به شکار متن‌های ادبی می رفت.

۱— هلتی — ماتیسن — بورگر — لسینگ — گوته — گلایم — هردر، وایس.

همین کار را می کند و در آخرین دورهٔ زندگی اش، در آخرین کوارتتها و آخرین سوناتها راه تازه‌ای پیدا می کند و تغزل را از زبان ساز بیرون می کشد و مکاشفات شاعرانه اش را به این زبان بیان می کند، و باز هم به «کلمه» چندان نیازی ندارد. لیدهای او ناچار پس‌پس می روند و محو می شوند.

از سوی دیگر مطالعات هانس بوتشر بر این امر دلالت دارد که بتهوون با هنرمندانی چون موتسارت تفاوت دارد. زیرا موتسارت انواع جنبه‌های موسیقی را به کار می گرفت و همه‌چیز را با هم سازش می داد و به سوی کمال می برد. امّا بتهوون پیش از هر چیز بتهوون است و همه چیزش به خود او می ماند. هرچند او می تواند در قالبهای آوازی مسائل شخصی اش را بیان کند، ولی خیلی زود آنها را کنار می گذارد، زیرا آمادگی استفاده دقیق از آنها را ندارد. با آن‌که در روزگار او انواع لیدها و نمایشهای تآتری در دنیای موسیقی جایگیر شده بود، فقط چند نوع مشخص را به کار گرفت، از جمله آوازهای اپرائی به سبک گلوک، با ریزه کاریهائی که پیروان ایتالیائی او، سالیری و کروبینی بر آن افزوده بودند، و همچنین سبک آوازهای مرسوم در اپراکمیک‌های فرانسوی عهد مون‌سینی، دالایراک، دتسد Dezede ، فیلیدور، و به خصوص گرتری، که با خاطرات ایام کودکی اش آغشته شده بود، و در این شیوه‌ها تغییراتی داد و به ذوق خود همه را با نابترین آهنگهای خود، و نه با آوا، بلکه بیشتر با موسیقی «سازی» خود درآمیخت.

۵

«کلمه» را باید موسیقی بتهوون مطالعه کرد، و این مطالعه پرجاذبه را به کاربرد موسیقی «کلمه» : دفتر گفت‌وشنودهای او وطرحهای او وسعت داد. هانس بوتشر بنای این طرح را ریخته، و هـ. آبرت دنبالهٔ طرح او را گرفته و به این نتیجه رسیده بود که نوعی زمزمه و گفت‌وشنود در موسیقی او هست که با اصوات رمزگونه می آمیزد، و این اصواتی که از سرچشمه جان او به بیرون فواره می زند و مثل جملات به هم قفل می شوند: اگر پوستهٔ موسیقی از روی «گفتگوهایش با خویشتن» برداشته شود با بیان شفاهی تفاوتی ندارد. شاید بتهوون عمداً این پوسته

را بر آن زمزمه ها می کشد تا همه چیز در پرده بماند و بقول شیندلر، اسرار به دست غیر نیفتد. در لیدDer Mann Von Wort که ظاهر بسیار ساده‌ای دارد، می بینیم که در یک جا بتهوون شش بار شعری را تکرار می کند و خود را ملزم می بیند که شش بار این شعر را بنویسد تا سخن خود را زمزمه کند و «سخن گفتن با آواز» را به تجربه بفهمد. به همین علت بسیاری از لیدهای بتهوون چیزی مافوق موسیقی را در خود دارد.

این مطلب را بگوییم که «مافوق موسیقی» بودن ارزش خاصی به یک اثر نمی دهد، بلکه باید از نظر وصفی و روائی نیز در حد بالا باشد تا ارزش والا پیدا کند.

بتهوون جوان از ۱۸۰۲ و ۱۸۰۳ تا ده‌سال، بعد که به میان سالی می رسد خود را به «کلمه» و شعر نیازمند نمی بیند. امّا وقتی شعری به دست او می رسد به‌چشم دیگری به آن می نگرد و چیزی در آن می جوید که دیگران نمی دانند[1]. در شعرشناسی صاحب ذوق بود. هومر و شکسپیر و کلوپستوک و شیللر و گوته را بیش از دیگران مطالعه می کرد. برای اشعار هومر و شکسپیر[2] کمتر آهنگ ساخته، امّا

۱— بی توجهی او به ظاهر کلام باعث می شد که عده‌ای درتضاوتی سطحی، او را بیگانه با شعر بخوانند. والتر ریزلردرکتابش می نویسد کسانی که «چنین تصوراتی دارند فهمشان سطحی است، و کسانی که بی اعتنائی بتهوون را به رعایت قواعد کلام در نامه هایش دلیل بر بی اطلاعی او می دانند به خطا رفته‌اند، زیرا هروقت که این هنرمند حوصله و دقت به خرج می داد بسیار درست و زیبا می نوشت، که از نمونه‌های آن نامه‌ای است که در تپلیتس به امیلی کوچولو نوشته است.

۲— در کتاب طرحهای ۱۸۱۵ و ۱۸۱۶ مطالبی دربارهٔ وزن در اشعار شش پایه‌ای هومر دارد. شکسپیر نیز الهام‌بخش بعضی از آثار او مانند اوورتور کوریولان، طرح مکبث، و شاید پاره‌ای از سوناتهای او مثل اپوس ۵۳ شماره ۲، و آپاسیوناتا بوده است.

عده‌ای در تأثیر الهام‌بخش شکسپیر در کارهای او تردید کرده‌اند. ولی به‌نظر من حرفشان درست نیست. به گواهی شیندلر، بتهوون آثار شکسپیر را مثل قطعه قطعه آهنگهای خودش می شناخت. کلیات آثار شکسپیر به ترجمهٔ اشنبورگ در اختیار او بود. و می دانست

از آنها تأثیر پذیرفته بود. شعرهای گوته را به‌خوبی می‌شناخت و زیبائی و لطفشان را می‌فهمید، و گاهی شعری را از آن میان انتخاب می‌کرد تا بر آن آهنگ بسازد، و انتخاب او بیشتر جنبه ذوقی داشت تا اساس هنری. هانس بوتشر می‌گوید که بتهوون در فاصله سالهای ۱۸۰۰ تا ۱۸۰٤ هشت نوشته از گوته برگزید تا برآنها آهنگ بگذارد و شش قطعه را ناتمام گذاشت. از سال ۱۸۰٤ تا ۱۸۱۰ چهار روایت بر«آرزو»ی گوته نوشت و آهنگهای اپوس۷۵و ۸۳و ۸٤را به اشعار گوته و اگمونت او اختصاص داد. بعد از سال ۱۸۱۰ شعرهای گوته را کنارگذاشت، تنها در سال ۱۸۱۷ آهنگی برای دریای آرام Meeresstille تصنیف کرد[1].

و به نظر ما همین چند نمونه برای نمایش برادری و یگانگی این دو نابغه کفایت می‌کند. مگر می‌توان لیدهای بتهوون را بر اشعار گوته شنید و عجایب همنفس بودن دو نابغه را احساس نکرد.

امّا گوته با ما هم‌عقیده نبود و جز در مورد موسیقی صحنه برای اگمونت، تعبیرهای بتهوون را از اشعارش نمی‌پسندید. قطعه «ملوس» را بتهوون به ذوق خود، و رها از قالب ابیات شعر ساخته، همه مصراعها را شکسته و درهم ریخته بود. از قطعهٔ Mit einem gemalten Band آوائی در سه‌بخش ساخته بود که چند بار به عقب برمی‌گشت و بیتهای پیشین را از نو تکرار می‌کرد و با

که گروهی او را «شکسپیر موسیقی» لقب داده‌اند. این نام را می‌پسندید و احساس غرور می‌کرد. در دفتر روزنویسش این نکتهٔ طنزآمیز را که شاید در نشریه‌ای خوانده و نقل کرده بود که: «بدبختانه هنرمندان متوسط ناچارند از همهٔ عیبهای استادان بزرگ تقلید کنند، بی‌آن که از حسن کارشان سر در بیاورند. هنرمندان متوسط از معایب کار میکل‌آنژ در نقاشی، شکسپیر در هنر دراماتیک و کارهای بد بتهوون که این روزها شهرت یافته سرمشق می‌گیرند!».

۱— در سال ۱۸۲۳، ده سال بعد از دیدار گوته به فکر افتاد که وسیله‌ای فراهم کند و به او نزدیک شود. به دنبال این فکر نامهٔ بسیار متواضعانه‌ای به گوته نوشت و از او خواهش کرد که نظر کلی اش را درطرزساخت موسیقی بر روی اشعارش برای او شرح دهد، و در بالای آهنگی که بر شعری از گوته ساخته و برای او فرستاده بود، این جمله را نوشته بود: «انسان فناپذیر شاعران فناناپذیر را دوست دارد!»

Wonne der Wehmut چنان آزادانه رفتار کرده بود که گوته آن را گستاخانه می نامید. و در تمام این لیدها موسیقی بر شعر غلبه داشت و گاهی تمام قطعه به جای آن که به جملات مجزائی تقسیم شود یک هوا، تا آخر پیش می رفت و هرچه بود لبریز از احساس بود. بتهوون می دانست که چه می کند. او شعر گوته را می فهمید، امّا می خواست عطر موسیقی را از اشعار او بیرون بکشد و به سبک خودش روی شعر آهنگ می گذاشت و از این کار به خود می بالید که می تواند چیزی بهتر از شعر بسازد و از شاعر زنده‌تر و وسیع‌تر باشد. البته آشکار نمی گفت، محرمانه به دوستش کارل چرنی می گفت که «**آهنگساز باید از شاعر پیش بیفتد و از او دورتر برود.**» و براین مطلب می افزود که «**از گوته دورتر رفتن آسان است، امّا از شیللر چگونه امکان دارد؟**»

این کلمات تفسیر و توضیح لازم دارد. بتهوون گوته را صمیمانه دوست داشت و به هنر و نبوغ او احترام می گذاشت و بی تردید منظورش این نبود که می‌تواند از او جلو بزند و پیش افتادن از او را بسیار آسان می گیرد. بلکه می خواست بگوید که چنان با شعر گوته نزدیک شده، و با آن انس و الفت پیدا کرده و عواطف و تأثرات او را می شناسد که می تواند «حاشیه»های بسیار وسیعی از موسیقی برای آن بسازد و خود او کلمه «حاشیه» را در خصوص Wonne der Wehmut به کار می برد. گوته در این قطعه همه چیز را در پرده نگاه می‌دارد، امّا این شعر وقتی به دست بتهوون می افتد پرده را می گشاید و زخم دل را نشان می دهد. قطعاً گوته این کار را نمی پسندد، هرچند عشاق بلاکشیده کار بتهوون را دوست دارند.

بتهوون چند سالی در تردید بود که مبادا کارهایش مورد پسند گوته نباشد. تا آن که در سال ۱۸۲٤ با سکوت عبوسانهٔ گوته، تردید او به یقین مبدل شد. بتهوون متواضعانه به گوته نوشت که شیوهٔ آهنگسازی براشعارش را به او بیاموزد و گوته حتی کلمه‌ای در پاسخ او ننوشت، از آن پس بتهوون شعرهای گوته را کنار گذاشت، امّا در انتخاب جایگزین تردید داشت. حاضر نبود برای شعری آهنگ بسازد که آن را دوست نداشته باشد، منبع الهامش را نشناسد و با مفهوم و منظور

آن موافق نباشد. می‌خواست آنقدر با آن شعر انس بگیرد که در لحظات آهنگسازی احساس کند که آن شعر مال خود اوست و خود او آن را سروده. تا هرکس آهنگ او را بشنود اول آهنگساز را در آن ببیند و بعد شاعر را! و به همین علت ترجیح می‌داد که قطعاتی از شاعران درجه دوم و سوم انتخاب کند که او را در کار خود آزاد بگذارند و قدر هنر او را بشناسند. به‌خصوص که در این صورت می‌توانست به زبان شعر دیگران آزادانه حرفش را بزند و غرور و شهرت کسی را لگدمال نکند. شاعران بزرگی چون شیللر و کلوپستوک به اندازهٔ خود او غرور و شهرت داشتند و اجازهٔ چنین معامله‌ای را به او نمی‌دادند، هنگامی که از او می‌پرسیدند چرا برای آثار چنین شاعرانی آهنگ نمی‌سازد در جواب می‌گفت: **«قدمهای آنها زیادی بلند است!»**

در قسمتی از رسالهٔ هانس بوتشر گفتگو از آنست که بتهوون با متنهای گزیده‌اش با چه جسارت و بیملاحظه‌گی رفتار می‌کرد. متن شعر وقتی زیر دست او می‌افتاد زیرورو می‌شد، گاه قسمتی را حذف می‌کرد، گاه دو شعر را باهم ترکیب می‌کرد، متن را تغییر می‌داد. چیزهائی برآن می‌افزود و از آن می‌کاست. حتی کلمات را عوض می‌کرد، و «من» خود را وارد شعر می‌کرد، و این «من» پرجنب‌وجوش و گستاخ، حتی غصه برهم زدن وزن و ریتم شعر را نداشت!

براین مطلب باید افزود که گاهی بتهوون متنهائی را برای موسیقی انتخاب می‌کرد که به فکر هیچ آهنگسازی نمی‌رسید. از انتخاب متنهای اخلاقی و پندآموز پرهیز نداشت. گاهی چنان متنهائی را مبنای کار خود قرار می‌داد که پنداری می‌خواست شرعیات و تعلیمات دینی درس بدهد! امّا همین مطالب خشک وقتی به دست بتهوون می‌افتاد دگرگون می‌شد، هیجان برمی‌انگیخت، پرخاش می‌کرد، فرمان می‌داد، سؤال می‌کرد، جواب می‌داد. و ظاهراً به اینگونه مطالب نیاز داشت. چون بتهوون همیشه میان دو گرایش ناهمگون در نوسان بود، از یک‌سو می‌خواست هر قطعه‌ای را به زبان ساز بیان کندوسازهای شستی دار رابرهمه چیز چیره سازدوازسوی دیگر می خواست موسیقی را به صورت وعظ و خطابه‌ای ظریف درآورد و خودش نقش معلم و کشیش و

خطیب را بازی کند. همهٔ این خصوصیات در او وجود داشت، زیرا تمام روز در رؤیای موسیقی بود و برای تنوع نیاز داشت که گاهی فکرش را با موعظه و پند و اندرز مشغول کند!

بتهوون در ساخت و پرداخت موسیقی برمبنای اشعار و متون ادبی تردید داشت که آیا باید موسیقی را بر شعر چیرگی بخشد یا موسیقی را در زندان کلمات بیندازد و در این کشمکش هرگز به تعادلی که می‌خواست دست نیافت، و در لیدهای گوناگون خود همیشه با این مشکل روبرو شد. خواه در آدلایید، که نغمهٔ ناب بود، خواه در لیدهائی که بر متون مذهبی نوشت، که تاریکی روح را کنار می‌زد و از روشنائی بخشش و آمرزش سخن می گفت، خواه در لیدهائی که برای اشعار دل‌انگیز گوته تنظیم می کرد که در نوع خود شاهکاری به‌حساب می‌آمد، ولی مشکل او حل نشد. گوته هرگز بر لیدهای بتهوون مهر تأیید نزد. این شاعر بزرگ به کسی اجازه نمی‌داد در دنیای پندارها و افکار او وارد شود و محرمانه‌ترین دریافتهای روحی او را درهم بریزد بی‌اعتنایی و سکوت مخالفت‌آمیز گوته باعث شد که بتهوون از ادامهٔ این راه منصرف شود.

هنگامی که بتهوون به آستانهٔ بحران بزرگ زندگی‌اش رسید و پیری زودرس سراغ او آمد، از جدال با زندگی سرخورده شد و در خود فرورفت و باز به موسیقی برای ساز می اندیشید و حرفی نداشت که در قالب لید بریزد و به کلام نزدیک شود. بتهوون در شکوفاترین دورهٔ خلاقیّت خود فرم خاصی برای لید نیافرید، شاید به این علت که قضایا برای او روشن نشده بود و نمی‌دانست که چه باید بکند. لید برای او اصل مطلب نبود. شاید جزئی از متن یک اپرا بود زیرا هردو به شکلی با کلام ارتباط داشتند. بتهوون تا آخرین روزهای عمرش در فکر فیدلیو بود و این عزیز دُردانـــه بیتوا را فراموش نمی کرد و برای ترمیم و تکامل فیدلیو اوورتورهای تازه‌ای ساخت. در سال ۱۸۱۳ در دومین روایت «امید» اپوس ۹۴ براساس شعری ازتیدگه آوازگونه ای ساخت که باز گفتگو با خویشتن بود و دنبالهٔ کاری بود که می خواست برای لید و بازگشت به صحنه بکند. امّا این کار را دنبال نکرد.

دیگر از بازگشت به صحنه و گفتگو با دیگران چشم پوشیده بود و نمی‌خواست از بالای سکوی خطابه و از میان صحنه با مردم حرف بزند. در فکر دیگران نبود. با خودش تنها شده بود و در همین لحظات تنهائی و انزوا به آنچه می‌خواست دست یافت. «لید»ی را که در جستجویش بود یافت، و در این لیدها آهسته و با خودش حرف می‌زد. اسرار قلبی و حرفهای محرمانه‌اش را، و تغزلاتش را به صدائی بسیار آهسته حکایت می‌کرد. در همین دوران بود که **لیدرکرایس و «تمکین»**، دو اثر تقلید ناپذیر خود را آفرید.

°

لیدرکرایس در زمانی به دنیا آمد که بتهوون پس از آشفتگیهای بسیار خاموش شده بود و ناگهان شعری از یک دانشجوی جوان که از «برون» برای تحصیل به وین آمده بود، به دست او رسید و در جان دردمندش اثری عجیب گذاشت.

این شعر را در جائی خوانده بود، یا شاعر آن را برای او فرستاده بود؟ کسی نمی‌داند. همین‌قدر می‌دانیم که بتهوون پس از خواندن این شعر نامه‌ای به آن جوان نوشته، و شعر الهام‌بخش او را ستوده است. و قدرشناسی او به‌جا بود. آلویس ایزودور شاعر بود و دانشجوی دانشکدهٔ پزشکی وین که بعدها نامش به نام یک پزشک وظیفه‌شناس و قهرمان بر سر زبانها افتاد، زیرا در روزهای فاجعه‌باری که بیماری وبا به شهر اورسید و همه گیر شد و همه پزشکان و پرستاران از شهر گریختند، در بیمارستان ماند و بی‌ترس و ناراحتی، یک تنه به مداوای بیماران وبائی پرداخت. امّا در سال ۱۸۱۶ دانشجوی ساده‌ای بود که پزشکی می‌خواند و اشعار کوتاه و پراحساسی می‌سرود و بعضی از نشریات ادبی اشعارش را چاپ می‌کردند. بتهوون رمز و راز آرزوی عاشقانه و دلدارجاودانه را، که موضوع مورد علاقه‌اش بود، در یکی از شعرهای او پیدا کرد، این موضوع به نامها و صورتهای گوناگون بارها در آثار او منعکس شده بود و افسوس که دلدار جاودانه همیشه از دسترس او دور بود و محبوب در هیچ کجا و هیچ‌زمان به چنگ او نمی‌افتاد. این شعر در آخرین روزهائی که به شب بحرانی زندگی‌اش نزدیک

می شد در او اثر گذاشت.

شیندلر می نویسد که در هفته های اول آوریل ذهنش مشغول بود و شب و روز کار می کرد و می نوشت. نغمه های ناب و ساده‌ای که به یک پرش از ذهن او بیرون جسته بود، به تنظیم و تهذیب نیاز داشت. ساخت و پرداختش کار و کوشش بسیار طلب می کرد، و بتهوون با این کار و زحمت پایان‌ناپذیر انس گرفته بود. و این مطلب باید برای همه ما یک درس باشد که یک اثر بزرگ و ماندگار هنری نتیجه فوری الهامی شسته و رفته نیست. همه چیز خود به خودی و درست و کامل از ذهن جستن نمی کند. باید به زحمت و دشواری ثمرهٔ الهام را بیرون کشید و بعد با کار و زحمت بسیار آن را به کمال رساند و از دروغ و ابتذال و انواع آلودگیها آن را پیراست و گرد وغبار از چهرهٔ آن پاک کرد.

در بررسی لیدرکرایس شانس با ماست. زیرا طرحهای ابتدائی اش را تقریباً تمام و کمال در اختیار داریم. دفترچه طرحهای بتهوون در سالهای ۱۸۱۵ و ۱۸۱۶، که در دسترس ماست، نشان می دهد که لیدرکرایس، و سونات اپوس ۱۰۱ در زمانی نزدیک به هم متولد شده‌اند. قسمتی از سونات اپوس ۱۰۲ شماره ۲ و تم دومین قطعه سمفونی نهم و طرح چند سمفونی و اپرا از خانه‌نشینان همین دفترچه‌اند.

این نکته را به یاد داشته باشیم که نام لیدرکرایس را بتهوون روی این آهنگ نگذاشته، و در اولین چاپ، به همت اشتایبر در وین، لیدرکرایس عنوان فرعی این لیدهای شش گانه را یافته است.

شاید بتهوون، وقتی مشغول ساخت و پرداخت لیدرکرایس بوده، در نظر داشته به سبک دیگر آهنگسازان لیدهای مستقل و در عین حال به هم پیوسته به طرز منظومه های غنائی بسازد، امّا نیاز همیشگی و درونی اش او را به سوی «وحدت» می کشد، و آن شش لید را به صورت یک لید بزرگ درمی آورد. و طوری شش لید را باهم جزم و جفت می کند که هیچگونه جدائی میان آنها احساس نمی‌شود. در ساختمان منظم و محکم او لیدهای اول و ششم باهم

قرینه‌اند. و لید ششم کم‌وبیش همان لید اول و تکرار آن است[1]. بتهوون ابتدا این دو لید را می‌سازد و سپس چهار لید دیگر را درست می‌کند و در میان دو ستون استوار لید اول و ششم قرار می‌دهد و با این ترتیب بنای او از نظم و استحکام لازم برخوردار می‌شود، در مجموع لید اول و ششم، دوم و پنجم، و سوم و چهارم با یکدیگر از نظر فرم و تنالیته باهم تناسب دارند و قرینه‌اند و این تناسب نظم دقیق و گوشنوازی به لیدرکرایس می‌بخشد.

بتهوون از معیارهای شاعرانه و طرز بیان خاصی که در میان موسیقیدانان رمانتیک مانند وبر و شوبرت مرسوم شد و حتی موتسارت هم چندان از آن دور نبود، دقیقاً پیروی نمی‌کرد و به‌شیوهٔ خودش این کار را انجام می‌داد، که به اعتقاد او شعر و منظومه تنها نقطه حرکت را نشان می‌دهد و همینکه حرکت آغاز شد جوش و جنبش درون آهنگساز نقش اصلی را به دست می‌گیرد و ملودیها را با ریتم و طرز بخصوص خود نظم می‌دهد.

هانس بوتشر در بررسی لید اول به این نتیجه می‌رسد که بتهوون معیارهای شعری را از نظر کوتاهی و بلندی هجاها به این ترتیب دنبال می‌کند:

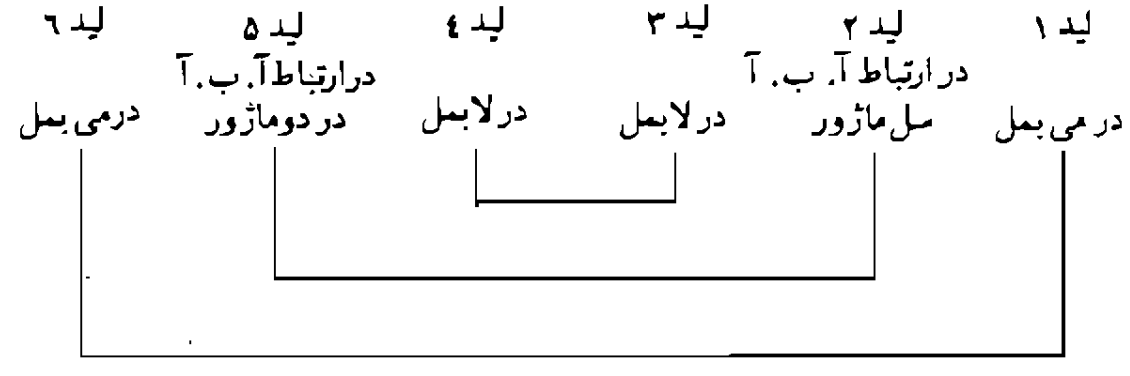
— ⏑ — ⏑ — ⏑ —

و گاهی به مقتضای ریتم عواطف و تأثرات، آن را تغییر می‌دهد:

⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑

فریدلندر در یادداشتهایش از رنگ‌آمیزیها و عمل ارکستر در لیدرکرایس

۱— هانس بوتشر طرح تحلیلی لیدرکرایس را چنین رسم کرده است:



گفتگو می کند. در مجموع بتهوون آزادانه و به ذوق خود منظومه‌ای را با موسیقی درآمیخته و نظم خاص خود را به آن بخشیده، منظومه را جذب موسیقی کرده است.

و امّا از موضوع این منظومه بگوئیم:

«**بعدازظهر است و مردی در بالای تپه‌ای نشسته...**» و از همان کلمات اول بتهوون احساس می کند که این مرد خود اوست و نرم‌نرم به عالم رؤیا فرومی رود و به یاد ایامی می افتد که در اطراف مدلنیک پای پیاده به سیر و سیاحت می رفت.

... و آن مرد از بالای تپه «سرزمین آبی ابرها» را تماشا می کند و ذره‌ذره نگاهش بر کشتزارهای دوردست فرومی لغزد و چهرهٔ دلدارش را در آنجا می بیند... که از او بسیار دور است... و عشق و شادی و آرامش و آشفتگی اش از او بسیار فاصله دارد. و میان آن مرد و محبوبش کوهها و دره‌ها فاصله است... آه!... احساس می کند رسیدن به محبوب میسر نیست. امّا آوازها و آرزوهای او می تواند فضا و زمان را از میان بردارد و او را به محبوب نزدیک کند.

لید اول لبریز این رؤیاست و پس از این آوای رؤیاانگیز، با چند لحظهٔ مکث و تغییر نامحسوس تنالیته و رنگ‌پردازی فضا، مرد در رؤیاهای خود فرو می رود و در لیدهای دوم و سوم و چهارم و پنجم، وهم و خیال او به اوج می رسند و آرزوها و امیدها و سرگشتگیها جان می گیرند. دره‌های گلپوش، جنگلهای وهم انگیز، ابرها و جویبارها و بوته‌های پائیزی و آوای پرندگان و نسیم نیم گرم، نگاه مرد را به گردش می برند، و پرستوها با خود پیام شادی و بهار می آورند. صورت دلدار با لبخند شکوفا می شود. و همه‌چیز پیام شادی را به قلب عاشق می آورد... امّا این رؤیای سعادت‌آمیز چندان نمی پاید و مرد عاشق خود را تنها می بیند و افسرده‌تر. «**ره‌آورد او از این سفر چیزی جز اشک نیست.**»[1]

آخرین لید این مجموعه به ما نشان می دهد که هنوز مرد عاشق بر بالای

۱— پایان لید پنجم.

تپه نشسته است. آفتاب غروب می کند. سرخی شامگاه بر آبی آرام دریاچه فرومی پاشد و آخرین پرتو آفتاب پشت کوهها خاموش می شود، مرد منزوی بافهٔ آوازهایش را به محبوب تقدیم می کند، که در فضای شامگاهی پراکنده می شود و قلب عاشق احساس می کند که محبوب نیز آواز می خواند و این آوازها فضا و زمان را از میان برمی دارد و قلبها را به یکدیگر متصل می کند:

«Und ein liebend Herz erreichet
Was ein liebend Herz geweiht»

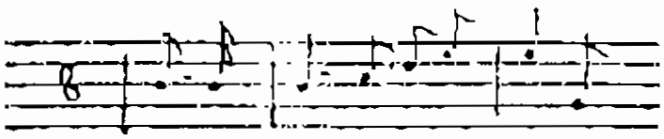
آخرین کلمات لیدرکرایس تکرار و تأیید ابتدای مطلب است و رویهمرفته در این اثر «دلدار جاودانه» و «محبوب دوردست» منظور اصلی است و بتهوون این منظور را به خاطر محبوب گمگشته‌اش ساخته است. این مرد تیره‌روز و محروم از عشق و سعادت با جادوی قلب عاشق خود و اعجاز اراده، عشق را دوباره می آفریند و سرنوشت را دگرگون می سازد.

▫

لید نخستین با زیبائی آرام و ساده‌ای آغاز می شود و از همه‌سو گسترش می یابد. پنداری آوای موسیقی از قلهٔ کوه به گوش می رسد و تا آبی افق پیش می رود و ملودی پنج‌بار، از اول تا آخر با تغییر در شدت و وسعت صدا تکرار می شود و تنها سازهای همراه آن تغییر می یابد و سرگشتگی و پست و بلند تأثرات را نشان می دهد که به مهارکردن این آوای تردیدآمیز می انجامد و پس از آن با یک شتاب‌زدگی مختصر و یک پرش کوتاه هیجان‌انگیز وضع عوض می شود، اینگونه ضربه کوفتن ها از شگردهای بتهوون به حساب می آید. گذار تند از صدای قوی به آوای ضعیف چندبار تکرار می شود، یکی در چهارمین بند روی کلمهٔ Klagen ، که با این عمل از میان دو کلمهٔ پیشین die dir می گذرد، با این وصف در دومین بند تضاد نمایان و آشکاری میان دو کلمهٔ «آرامش» و «خوشبختی» احساس می شود، که سازهای همراه دوباره هم‌آهنگی را برقرار می کند و آشکار می سازد که از آرامش و خوشبختی گمشده سخن درمیان است.

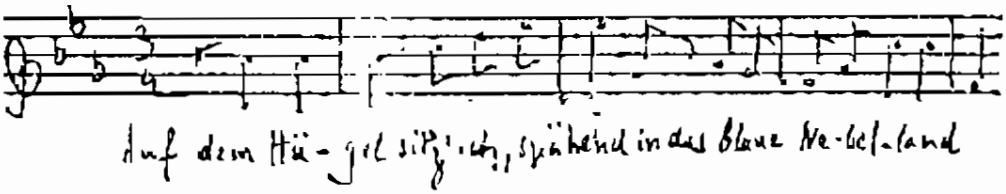
دست‌یافتن به چنین بیان درخشان و پاکیزه و بی‌نقص کار ساده‌ای نیست. هنرمند برای رسیدن به این مرحله دست‌کم هشت نُه طرح روی کاغذ آورده، یک‌یک طرحها را سنجیده و آزمایش کرده تا به اینجا رسیده است.

وقتی بتهوون در ساختن **آداژیوی اپوس ۱۰۶** به مرز کمال نمی‌رسد، ناچار دوآکورد آغازین را مانند دو سون بلند و دو تکیه‌گاه اسوار به پایان آن می‌افزاید، امّا در نخستین لید، به‌عکس ناگزیر می‌شود دو نت اول را، که اصرار در نگاهداشتن آنها داشته، حذف کند و ملودیهای او در طرحهای هشتگانه‌اش تغییراتی پیدا می‌کنند که پیش‌روی شماست:



و می‌بینیم که در طرح اول به یک فرارفتن و فرود آمدن به طرزی مبتذل توجه دارد. امّا در طرح دوم این عمل انحنای زیبائی در میزان دوم: Hugel sitz ich پیدا می کند، و فرود آمدن از فراز در هفتمین طرح به کمال خود می‌رسد که فرولغزیدن دیگری را به دنبال دارد و با متن همخوانی ندارد. او در این طرحها درجات صدای پائین رونده را تغییر می دهد و از هفتم (در طرحهای دو و سه و چهار و هفت)، سوم (در طرحهای یک و پنج)، پنجم (در طرح ششم)، به ششم (در طرح هشت) می‌رسد. در روایت نهائی این درجه حفظ می‌شود و صداهای بالا رونده از همان اول با تأکید آغاز می‌شود و در طرحهای سوم و پنجم پرش شتابزده‌ای دارند، که تناقض آشکاری با متن دارند، امّا در هشتمین طرح این حرکت اصلاح می‌شود. بتهوون دو نت مکرر را ابتدا پیدا می کند، ولی این دو در اینجا هم جهشی دارند که آرامش فضا را برهم می‌زنند و در دنبالهٔ هشتمین طرح، که در زیر می‌آید، بازهم اندکی ابتذال و اغراق گوئی به چشم می‌خورد:

که این دنباله نیز با کوشش بیشتر اصلاح می‌شود و در روایت نهائی به نهایت سادگی و روشنائی و وسعت خود می‌رسد:



این سه تکیه گاه ثابت و بلند آغازین با کتیبه های بالای آن، نقشها را در محدودهٔ خود نگاه می دارند و نمی گذارند که احساس خودسری کند و به جست وخیز و سرکشی بپردازد، و با این ترتیب تأثرات شکل طبیعی خود را باز می یابند و از اغراق و تندجوشی دور می شود.

در لید اول، عاشق خیال پرور به رشته ای از رؤیاها متصل می شود، و در لید دوم زیبائی دلآویز و شاعرانه مناظر رؤیائی نمایش گسترده‌تری پیدا می کند. در اینجا با یک نقطهٔ توقف روی نت سل چنین می نماید که آگاهی ذهن از واژگونگی واقعیات و فروغلطیدن در دنیای رؤیا لحظه ای به تردید می افتد، و پس از آن تردید برطرف می شود و گسترهٔ ملودی بسوی ملایمت می رود و در سراسر لید از یک فاصلهٔ پنجم بالاتر نمی‌رود و بزرگترین فاصلهٔ اصوات، سوم است و همه‌چیز در فضائی ملایم و متعادل درنگ می‌کند و صدا از «ملایم» به «خیلی ملایم» می رود و باز می گردد[1]. از میزان بیستم تا سی وسوم، صدا حالات خود را حفظ می کند و روی یک نت می‌ماند، حال آن که در همراهی سازهای شستی دار، به آوائی فراتر ادامه می یابد و تعادل لازم را فراهم می آورد. و این ترکیب چنان افسونگری می کند که ما را به بهت می کشد و اعصاب ما را کرخت می کند، تا وقتی که ریتم آهنگ کمی تند می شود و ما را از حال کرختی درمی آورد و از خواب بیدار می کند.

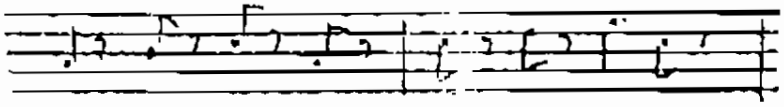
لید دوم توفیق ستایش‌انگیزش را مدیون سادگی و برهنگی ارادی و مبتکرانه‌ای است که تا اعماق روح نگرندهٔ عاشق را می کاود، امّا این درخشش و توفیق، به محض الهام و در اولین طرح به‌دست نیامده، بلکه هنرمند در نخستین طرح حتی در این نکته تردید دارد که تنالیتهٔ لید اول را در اینجا ادامه دهد یا بنای کار را برجای دیگری بگذارد و در دومین طرح تنالیته را بر «سل» می گذارد ولی هنوز خطوط کار او مشخص نیست. تنها می داند و احساس می کند که باید

۱— و چه شباهتی به آریای زیبای ایفی‌ژنی در اولید اثر گلوک دارد که آن را بسیار دوست دارم.

فضای بهت‌آمیزی بیافریند. در طرح سوم خطوط کلی مشخص می‌شود، با این وصف هنوز نوسانات آن روشن نیست. آوای ساز به جای آن که در فضای خفه‌ای پراکنده شود از حد لازم فراتر می‌رود و هنرمند فضای مناسب را بعد ازتکرارعبارت « Mochte ich sein! » درهمراهی سازها پیدا می‌کند ودوباره ازابتدا به بازسازی می‌پردازد. اجرای یکنواخت وخواب آلود « Dor in ruhigen Tal » نیز این عیب را دارد که در آخرین میزان، با یک وقفه کوتاه، جنبه‌های هنری از احساسات واقعی پیش می‌افتد و رخوت خواب آلود عالم رؤیا را برهم می‌زند اما در روایت نهائی انعکاس سازها بر قدرت هیپنوتیزم خود می‌افزاید:

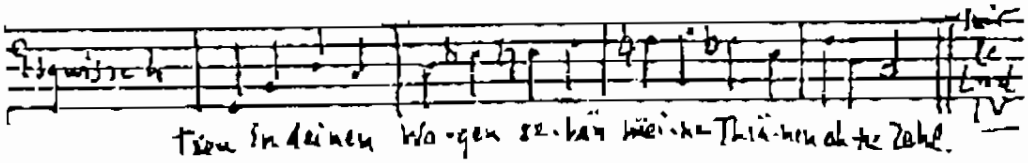
برای لید شماره ۳، ما چهار طرح در دست داریم که دردوطرح اول ظاهراً تنالیته لید قبلی حفظ شده، امّادرسومین طرح بتهوون تنالیتهٔ لابمل ماژور را انتخاب می‌کند که در موسیقی زمان او برای بیان تأثرات مهرآمیز به کار می‌رفت و از سل‌ماژور اندکی «تغزلی»تر بود و احساس نگرندهٔ منزوی را آسان‌تر نشان می‌داد. گذار از یک تنالیته به تنالیته دیگر عمق و سادگی و یک‌دست بودن کار را تأمین می‌کرد، امّا هنوز ملودی نامفهوم مانده بود که در چهارمین طرح ریتم

خاص خود را پیدا می کند.

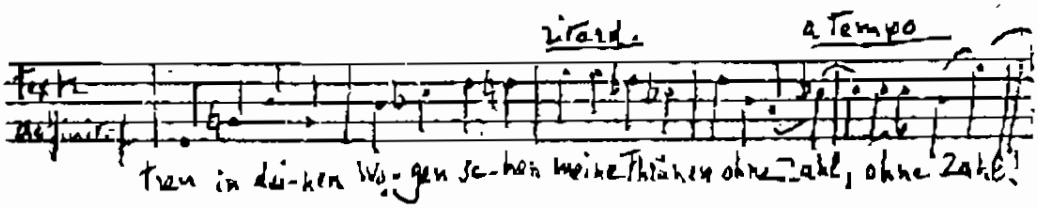


و هنوز کار به انجام نرسیده، و باید ترمیم و اصلاح همچنان ادامه یابد. به‌خصوص بتهوون احساس می کند که در جملهٔ پایانی باید صدا را کمی تغییر بدهد تا meine Thranen آرامتر و گشوده‌تر بیان شود و ohne zanl به جای آن که پایان جمله باشد، تکرار شود و با یک پدال صدا زنجیر شود تا زیبائی و شاعرانگی اثر بتواند حفظ شود.

طرح چهارم:



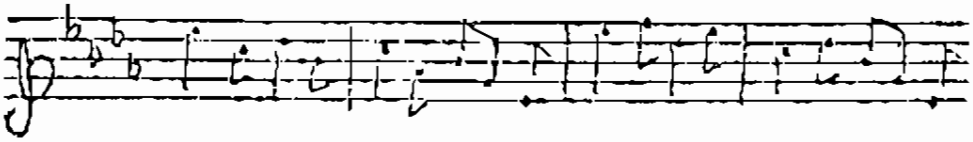
متن نهائی:



من در اینجا خواننده را آزاد می گذارم که خود به دقت این چهار، پنج میزان لید سوم را بخواند تا دریابد که با این تغییرات متن نهائی چقدر زیباتر شده و از نظر کندوکاو در روح و تفکر آدمی، چه ارزش و اعتباری به‌دست آورده است.

بتهوون برای لید چهارم و پنجم به طرحهای مکرر نیاز ندارد. در لید چهارم، میزانهای نخستین بی درنگ ریتم و ملودی مُتناسب خود را پیدا می کنند. احتمال دارد که بتهوون نابخودانه در ساختن این قسمت لید استادش «نیف» را به نام « An meine Traume » را در ذهن داشته است:

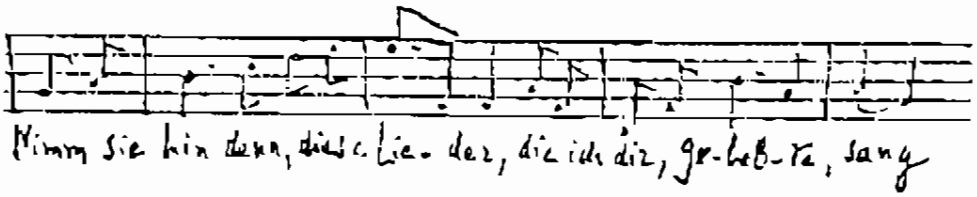
نیف:



امّا آن را پرورش داده و پایان هر بند را آهنگین‌تر کرده و حرکتی آرام و گهواره‌وار به آن بخشیده است. ما در عبارت «Nehmt mich» در ابتدای بند زیبائی مستی انگیزی را احساس می کنیم، که با یک سنکپ عالی و اکومپانیمان جذاب، آن را انعکاس می دهد و عمق می بخشد، و ما را به جذبه فرومی برد. بند Diese Weste از نظر ملودی به همان صورت ادامه می یابد و تنها اکومپانیمان آن تغییرشکل پیدامی‌کند وتندی حرکت عوض می شودو الگرو شتاب معتدل تری می یابد. بتهوون توصیه می کند که الگرونباید«خیلی تند»اجراشود.

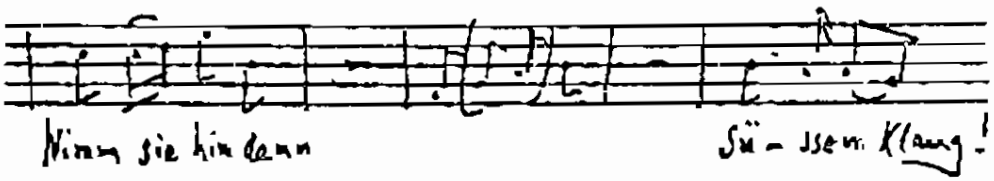
در لید پنجم، ریتم و تنالیته در ابتدا متوقف می شود و ملودی اصلی آن کشش و جوشش آرام خود را از دست می دهد. پنداری یکریز و یکنواخت کسی پا به زمین می کوبد و اشعه ناب ملودی آسمانی را زیرپا له می کند.

امّا همین ملودی در اطراف خود زمزمه شادمان اکومپانیمان را پدید می آورد، در طرحهای بند دوم « Die Schwalbe » این لید،نه ازمُدگردی دوبه فا، نه از پرش زیبا و مکرر «Die liebe»، و نه از گذر تنالیته دو ماژور به دومینور و می‌بمل اثری هست، زیرا در اینجا، چنانکه گفتیم با لید اول این فرق را دارد که رشتهٔ رؤیاهای عاشقانه از هم می گسلد، نگرنده عاشق از رؤیا بیرون می آید، و دوباره به حالات و عوالم پیشین باز می گردد. و در طرحهای لید ششم، ملودی لید اول، حتی آزادانه‌تر، در هفتم از سر گرفته می شود.

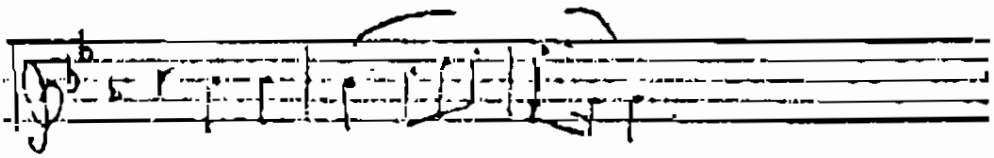


هرچند هدف و منظور لیدرکرایس از آغاز روشن است، ولی از نظر عاطفی همه‌چیز در هنگام ساخت و پرداخت جان می گیرد. با مطالعهٔ طرحها چنین به‌نظر می آید که بتهوون در نتیجه گیری شتاب داشته و هر لید را دنباله و نتیجهٔ لید قبل از خود می‌دانسته است. امّا در عمل و بعد از آن که در امواج آهنگسازی فرومی‌غلطد و روشنائی جان پرجوش خود را به لید می بخشد و گیرندگی آن را دوچندان می کند و شاخهٔ پرشکوفه ای می آفریند که عطر و رنگ ملودیهای آن را حتی در بقیه آثار بتهوون کمتر می توان یافت.

و می توان گفت که این نغمه روی نتهای مؤثر لید اول بنا شده است:



امّا ریتم و تندی آن متفاوت است. عاشق در لید ششم تمامی لیدهای پیشین را به معشوق پیشکش می کند. سخاوت روح او ابتدا در ملودی فرومی ریزد و صدا این گشادگی را می گیرد و در میان خط رنگین‌تر می شود و کلمات « Wenn das Damm rungsrot » را جذب می کند و آخرین ارتعاشات عاشقانه قلب او در این روزها از میان می رود و با این قطعه آرزوهای عاشقانه او در سایهٔ مرثیه پنهان می شود. ملودی زیبایی پیشکشی با عبارت « Nur der Sehnsvcht sich bewusst » تکرار می شود. پنداری عاشق دست خود را بسوی آسمان فرابرده، شور عشق را فرامی خواند، امّا صدا در اندرون اوست و فریادش شنیده نمی شود و آوای او با تکرار یک آکورد به ملایمت منعکس می شود، ملودی آغازین تنها در اینجا با وسعت و ملایمت باز می گردد.



امّا در آرامش آغازین خود نمی ماند و سازها با نوائی تب آلود همراهی اش می‌کنند، وبه لرزه اش می آورند وآن رابه ریتم به‌تدریج تندتری می کشانندوارتعاش عاشقانه ملودی (allegro molto e con brio) نمودار می شود. این حرکت شتاب‌زده که دوبار با نقطهٔ توقف جلوی شتاب آن گرفته می شود با یک حرکت تند ظفرمندانه به پایان می رسد. امّا روح از این پیروزی فریب نمی خورد و آرام نمی شود. پیچ وخم آهنگ او را به حال خودنمی گذارد، دوباراز آوای نیمه‌قوی فرو می افتد و صدای او ضعیف می شود، و پس از آن صدا به اعماق می رسد و بسیار ضعیف‌تر می شود، و تنها در دو میزان آخرین وضع کمی عوض می شود و روح بی آرام صدایش از اعماق بالا می آید و آوای او به نیمه‌قوی و قوی می رسد. گوئی می گوید: «با تمام این حرفها باید...» و معلوم است که نمی خواهد تسلیم شود و در برابر دردهای گذشته به زانو درآید.

توجه به روانشناسی آدمی در این اثر بیش از پرداختن به ضرورتهای آوائی است. و آن سخن او را به یاد می آورد که «**وقتی احساسی در من بیدار می‌شود دوست دارم ویولن به دست بگیرم یا زیر آواز بزنم!**» ماکس فریدلندر در مقابل «**آلگروی تند و چابک**» لید ششم شگفت‌زده می شود و می گوید که بتهوون حتی در اینجا هم به وسوسهٔ موسیقی «سازی» تسلیم شده است و می افزاید: «**این هنرمند که در کوداهای آثارسازی‌اش چکیده مطالب را در چند خط، مختصر و دقیق، بازمی گوید در اینجا فقط با تکرار چند آوا سروته مطلب را به‌هم می‌آورد**»، که از نظر زیباشناسی حق با اوست. امّا این ترتیب با روح و فطرت آدمی همسازتر است و طبیعی‌تر می نماید. در کارهای بتهوون باز دیده‌ایم که گاهی با شور و تب‌زدگی عشق وارد صحنه می شود، وچه زود درمی‌یابد که اگر مجذوب این هیجانات شود به کمال هنر خود لطمه می‌زند. وچاره‌ای جز این ندارد که از کمال هنری و بیان طبیعی‌تر و انسانی‌تر یکی را انتخاب کند. و در اینجا مگر می تواند از شور و هیجانات لیدرکرایس، به‌خاطر لطمه زدن به خطوط و روشن نبودن نتیجه چشم بپوشد؟ این آخرین رگبار فصل های آخر عمر اوست... و آه که هنوز قلب بتهوون چقدر جوان و پرخون است!

این آهنگ بدرود او با جوانی و تغزلات عاشقانه است. آن همه جوشش و جهش که در ارکان موسیقی عالم شکاف انداخته بود به سردی و آرامش می گراید و از این پس دوران تحمل است و توکل. لیدهای او کمتر دنباله پیدا می کند. لیدهای «تمکین» در ۱۸۱۷ و Abendlied در ۱۸۲۰ نموداری از تحولات روحی او هستند، که نه تنها از شور و علاقه سخنی ندارد، بلکه از ترک علائق حکایت می کند! از آن پس دیگر کلمات به زبان موسیقی درنمی آمیزند و خود او دگرگونه می شود. روزگاری بتهوون قصد داشت که در دنیای کلمات شوری به پا کند و رسیتاتیوهای شکوهمند بسازد و ارادهٔ خود را بر قصیده و غزل تحمیل کند، روزگاری می خواست کلمات را به چند صدا و چند گونه در قالب بریزد و هویتشان را از آنها بگیرد. ولی از این پس دیگر کلمات را برای بیان منظور کافی نمی داند. کلمات را بی شرم و گستاخ می شمرد و می خواهد اسرار دلش را با زبان موسیقی بیان کند. زیرا به این زبان «**همه چیز را می توان گفت و هیچکس معنی اش را نخواهد فهمید!**» و مطلوب او همین زبان است.

پیش از آنکه با «اعتراف گونه های آوازی» او بدرود بگوئیم، این نکته را یادآوری کنیم که لیدهای او را، از همان دوران حیاتش آوازگونه می شمردند که به آزادی مطلبی یا حرفی را حکایت می کند و بوتشر، به حق معتقد است که اینگونه آوازگونه ها بیشتر ویژگی کلام شخص هنرمند را داشتند. و به همین علت هنرمندان زمان پرهیز داشتند که چنین آوازگونه هائی را در برنامهٔ کنسرتها جای دهند، و آن را بیشتر نوعی بازی به حساب می آوردند تا هنر اصیل[1]. امّا باید توجه داشت که صاحب سخن بتهوون است، و هنگامی که بتهوون سخن می گوید چه کسی جرأت می کند جای او را بگیرد؟

۱— هر هنرمند، کم و بیش بازیگر است. امّا بتهوون بازیگر نبود. هرگز تنفرش را از هنر پیشگان پنهان نمی کرد. بتهوون رل بازی نمی کرد. برخلاف موتسارت که به تآتر علاقمند بود و گاهی زور تآتر بر موسیقی ناب او می چربید.

فصل پنجم

تمکین

جوانی و طراوتی که در اپوس ۱۰۱ و لیدرکرایس شاهد آن بودیم، لحظات زودگذری بیش نبودند، از خاموشی و فرسودگی آنها ماهها می گذشت و چشمه های قلب بتهوون تنها در آن لحظات زودگذر جاری و سپس خشک شده بودند. از آن پس بتهوون خود را در بیابانی پهناور تنها می دید. انزوا الهام بخش او نبود و زهر به کامش می ریخت. تا سال پیش گمان می کرد که هنر هر نوع عطشی را در او فرو می نشاند و ناگهان همه چیز درهم ریخته بود. همه چیز را تلخ و زهرآلود می دید، کامش چنان تلخ شد که گفتهٔ حکیمانه دانشمند یونانی را تغییر داد و در دفتر روزنویسش نوشت: «آنچه طولانی است عمر آدمی، و آنچه کوتاه، هنر اوست!»[1]

در سال ۱۸۱۷ نومیدانه راهی برای فرار می جست — شاید فرار از خویشتن — در بسیاری از یادداشتهایش از سفر می نوشت و آن را تنها وسیلهٔ آرامش فکر و تجدید قوا می دانست. امّا به علت کم‌پولی و بیماری امکان سفر برای او نبود.

۱ــ اشاره به سخنی ازسنکا Sénéque که می گوید: «زندگی کوتاه و عمر هنر طولانی است.»

حال او کم کم آنقدر بد شد که به زحمت از خانه بیرون می‌رفت[1]. این مرد ناشنوا و بدگمان مردم‌گریز شده بود و در گوشهٔ تنهائی الهام هنری سراغ او را نمی گرفت. به هزار زحمت تلاش می کرد از این سراشیبی مرگبار خود را نجات دهد و به هر قیمتی از انزوای جانکاهی که شهامت و قدرت روحی اش را به تباهی می کشید رهائی یابد. درد را حس می کرد و می گفت:

— «شب و روز در میان جمع بودن آدمی را زنده می کند.»

امّا چگونه می توانست در میان جمع باشد؟ دوستانش متفرق شده بودند. کنتس اردودی در کرواسی، ریس در لندن، شوپانتزیک در روسیه بود، زمسکال بیمار بود، برونینک از ۱۸۱۵ به بعد با او رابطه‌ای نداشت، از خانهٔ شاهزاده لیشنفسکی و آن محافل هنری جُز خاطره‌ای به جا نمانده بود. زندگی او از هم پاشیده بود. راه گریزی نداشت. هوای مساعدی برای تنفس پیدا نمی کرد و از جستجوی دستهای آشنا و نقطه‌های اتکا مأیوس شده بود. گاهی از دست مردم روزگار دلتنگ می‌شد، امّا هرگز اشتیاق با دیگران بودن و در میان جمع زیستن از دل او بیرون نمی رفت. در یادداشتهایش می نوشت: «تمتع جنسی اگر با پیوستگی روح همراه نباشد جنبهٔ حیوانی پیدا می کند و پس از فرونشاندن آتش هوس احساس نجیبانه‌ای برای آدمی نمی ماند و تنها احساس سرزنش به جان ما می نشیند.»

نومیدی سراسر جان او را در بر گرفته بود. و به همین علت به هر کاری دست می زد تا از چنگ نومیدی رها شود، و به همین منظور با آن همه اصرار کارل را به فرزندخواندگی پذیرفت، او را از زیر پر مادرش درآورد و حتی او را از مدرسه شبانه‌روزی خانواده جاناتاسیو بیرون کشید تا شب و روز مثل پرنده‌ای که روی تخم می خوابد، فرزندخوانده‌اش را در کنار داشته باشد.

راستی چگونه می توانست زندگی خالی خود را در این سالها پر کند؟

*

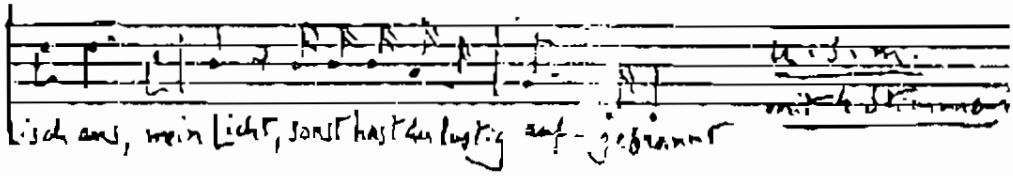
۲— از ۱۵ اکتبر ۱۸۱۶ تا ژوئن ۱۸۱۶ وضع جسمی او وخیم است. جز چند روزی در آغاز مارس ۱۸۱۷ که حال او چند هفته‌ای بهتر می شود و دوباره به وخامت می گراید.

تنها میوهٔ درخت خشک و بی‌برِ او در این سال، لید بسیار کوتاهی بود که به زحمت دو صفحه را پر می‌کرد. از اول تا آخر آن فقط پنجاه میزان داشت که تازه میزانهای آخر تکرار آغاز آن بود، و نام آن «تمکین[1]»...

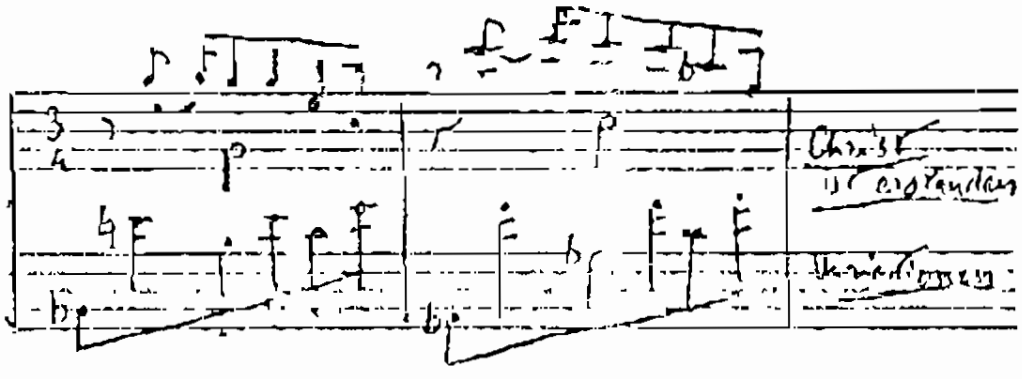
«فروغ جان مرا خاموش کن! آن را که می‌جوئی رفته است و در اینجا نخواهی‌اش یافت! اینک باید از خود جدا شوی، که دیگر از تو چیزی به جای نمانده، و در این بیخودی، اگر بادی از دور بوزد و شعلهٔ سرگردانی در جستجویت باشد ترا پیدا نخواهد کرد. ...پس بیا و فروغ جان مرا خاموش کن!...»

این نالهٔ جانکاه در سراسر جان بتهوون ریشه می‌دواند و به قلبش نیش می‌زد و «تمکین» بازگوی حال او بود، به همین سبب به پل هاوگ ویتس شاعر «تمکین» نامه‌ای نوشت و شعر الهام‌بخش او را ستود، و شرح داد که این شعر او را با **«سعادتی غم‌آلود»** آشنا کرده است.

۱— عجیب می‌نماید که در دفتر کارهای سال ۱۸۱۶، هم اولین طرحهای تمکین را با چهار صدا می‌بینیم:



و هم طرحهای «رستاخیز مسیح» را، که فرم آن هشت سال بعد در کوارتت لامینور بتهوون تجربه شده است.



لید برای نخستین بار در سی ویکم مارس ۱۸۱۸ در ضمیمه هنری نشریه Weiner Zeiteschrift fu kunst به چاپ رسید و چندی بعد، در مجموعه‌ای به نام «چهار لید» از بتهوون تجدید چاپ شد. در دفتر طرحهای پایان ۱۸۱۶ پایه‌ریزی «تمکین» برای چهار صدا، بعد از طرحهائی از قطعات دوم و سوم سونات اپوس ۱۰۱ دیده می‌شود. دنبالهٔ آن در دفترچه طرحهای نیمهٔ دوم ۱۸۱۷ جای خود را باز کرده و با طرح چند فوگ و رونویس بعضی از آثار یوهان سباستین باخ درهم آمیخته است. به‌نظر می‌آید در اینجا تمکین به‌پایان خود رسیده باشد، و با مطالعه اخبار هنری روزنامه‌های وین در آن زمان معلوم می‌شود که تمکین در فاصلهٔ هفتم تا هفدهم سپتامبر پایان یافته است.

اصل مطلب را در دفترچه طرحهای ۱۸۱۷ پیدا می کنیم، در این سالها بتهوون بارها از مرگ سخن می گوید و تمکین از آخرین شناوریهای او در دریای هنر، پیش از آغاز بحران روحی است.

در این ایام، یعنی از اواخر ۱۸۱۶ تا پایان ۱۸۱۷، و در فاصلهٔ اپوس ۱۰۱ تا اپوس ۱۰۶، بتهوون نرم‌نرم از پا درمی‌آید، امّا در حال بررسی فوگهای یوهان سباستین باخ ذهنش به شور می‌افتد و جوانه‌های اپوس ۱۰۶، سمفونی نهم و مس‌سولمنیس در مغز او جای می گیرد.

از تنالیته تمکین بگوئیم، که بتهوون با آن همه تنگدلی و افسردگی برخلاف انتظار از آنچه «سیاه» می‌نامید دوری کرد، حتی از تنالیتهٔ مینور روی گرداند و ماژور را انتخاب کرد.

و اولین بار نبود که او به سنت‌شکنی می‌پرداخت، سنت‌شکنی کار او بود. استادان موسیقی قرن هجدهم آلمان مانند ماتسون، میتزلر، کیرن برگر، کوانتس، سولتزر، کوخ، و آخرین آنها شوبارت، برای هر تنالیته ویژگیهائی می‌شناختند و برای نمونه معتقد بودند که می‌ماژور در بیان اندوه و بیشتر در شرح دلدادگی به‌کار می‌رود[1]. بتهوون

۱— بوتشر می نویسد وقتی استادان زمانه می دیدند که بتهوون «Miserere» را با می ماژور شروع می کند از تعجب دهانشان باز می ماند.

سنت‌شکن از آن بیم نداشت که برای «Wonne der Wehmut» تنالیتهٔ می ماژور را به کار گیرد. البته دانش و نظر صائب استادی چون شوبارت را قدر می دانست، امّا در عمل از استعداد و نبوغ خود یاری می گرفت و تجویزهای استادان را زیر پا می گذاشت و با این کارها صدای محافظه کارانی نظیر زلتر را درمی آورد. و به صراحت می گفت، **«هر چیز را با هر تنالیته‌ای می شود گفت.»**

و بعد از او شومان نیز دنبال همین اندیشه را گرفت و گفت: **«آهنگساز واقعی می‌داند که چگونه باید تناسب را فراهم آورد، همانطور که نقاش چیره‌دست رنگها را با هم متناسب می کند.»** رنگها در رنگ آمیزیهای بتهوون با آهنگسازان هم عصر او فرق داشت. او لیدهایش را کمتر با تنالیتهٔ مینور شروع می کرد[1]. توماشک در همان زمان آهنگی بر شعر تمکین در **فامینور** ساخته بود که شوبارت آن را **«مرگ‌آلود»** می شمرد و کوخ آن را **«عمیقاً اندوهناک»** می خواند، حال آن که بتهوون «تمکین» را محکم و مردانه، در تنالیتهٔ ماژور تصنیف کرد.

استحکام و مردانگی در سراسر «تمکین» بتهوون احساس می‌شود. بتهوون در نومیدانه‌ترین لحظات لحن مردانه‌اش را از دست نمی دهد و اشک نمی بارد. به تعبیر خود او **«هنرمندان از آتش، درست شده‌اند و گریه نمی کنند.»**

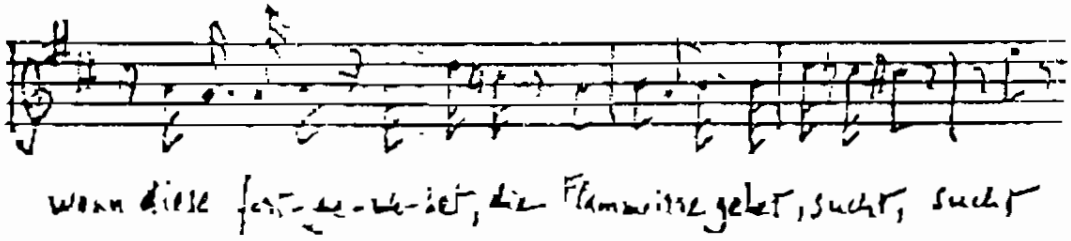
در این ایّام آتش رو به خاموشی می رود، ولی آتش، حتی تا لحظه‌ای که سوسوئی می زند، آتش است.

بتهوون در تمکین نیز چهره مصممی دارد. بی خیال نیست. بی جنب وجوش نیست. ایستاده می میرد و در حال حرکت جان می‌سپارد. با جنبش وجوشش تمکین خودرا اعلام می کند. ریتم باتندی 76 در چهارمیزان آخر این آواز فرو نمی افتد. در سراسر این راه، راست و سربلند در حرکت است. در فضائی نیمه‌روشن، صدایی ملایم رها می‌شود، کمی فرا می‌رود و باز به ملایمت باز می گردد، و تنها در گذار خود وقتی به کلمهٔ **«سرنوشت»** می رسد قوی می‌شود[2]، ارادهٔ مردانهٔ بتهوون را به‌چشم می بینیم که جز به ناچار تسلیم نمی شود.

۱— جز لید زیبای ایام جوانی اش Die Klage بقیه لیدهای بتهوون در ماژور است.

۲— در پایان شعر روی سخن با سرنوشت است: «... و توای سرنوشت!... قدرت را نشانم ←

تنها در قسمتی از تمکین برخورد آکوردهای قوی و بسیار قوی با ضربهای قوی، که با چند نقطهٔ توقف به آخر می رسد تلاش و پیکار بی‌فایده آدمی را نشان می دهد، بقیهٔ «تمکین» در محدوده‌ای آرام و ملایم نوسان دارد و به Wonne der Wehmut شباهت پیدا می کند و منظور کلاسیک خود را نگاه می دارد، از پیکر یک تن بیرون می آید و اشخاص بسیار را دربر می گیرد و عمومیت می یابد و جهانی می شود. به همین‌علت از ابتدا لید را به‌جای یک صدا، برای چهار صدا تنظیم می کند[1]:



بتهوون در «آبندلید» از ساخته‌های سال ۱۸۲۰ و پاره‌ای از آخرین لیدهایش به مسائل واقعی و کلی توجه دارد[2].

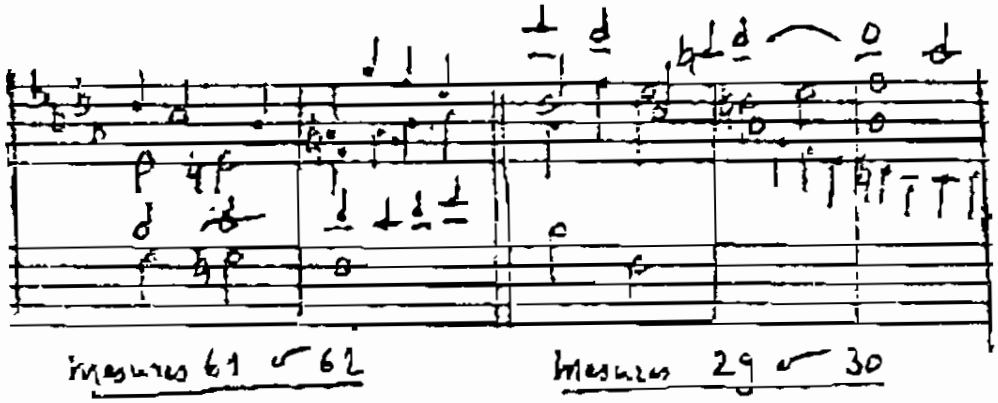
بده!... ما دیگر بر اعصاب خود چیره نیستیم. آنچه می خواهی بکن!... آنچه بایست بشود می شود.»

۱— بتهوون که با ارکستر سمفونیک و کوارتت بیشتر انس داشت، ساخت آهنگ را با یک صدا ناقص می پنداشت، وانگهی چندصدائی بودن به او امکان می داد که چند گونگیها را به‌جان یکدیگر بیندازد و سپس همه را هم‌آهنگ کند. او این کار را با نقشه قبلی انجام نمی داد، بلکه ذاتاً چنین بود.

۲— در آثارسازی او کار بدینگونه نیست. هانس بوتشر، براین مسئله تأکید دارد و حتی به اغراق می گوید که لیدها و آثار «سازی» بتهوون دو کیفیت جداگانه دارند. به اعتقاد او آثار«سازی» بتهوون بیشتر جنبهٔ ذهنی و شخصی دارد، در صورتیکه لیدها و پاره‌ای از واریاسیونهای او (اپوس ۹۷ و ۱۱۱) کلی تروعمومی ترند، بهمین علت به‌تعبیر بوتشر، بتهوون تنالیتهٔ ماژور را، حتی در بیان اندوه به کار می برد، و از مینور که در نظر بتهوون نمایانگر ناپایداری و اضطراب است، پرهیز می کند، و ماژور را گاهی در بیان گرفتاریها نیز بر مینور ترجیح می دهد.

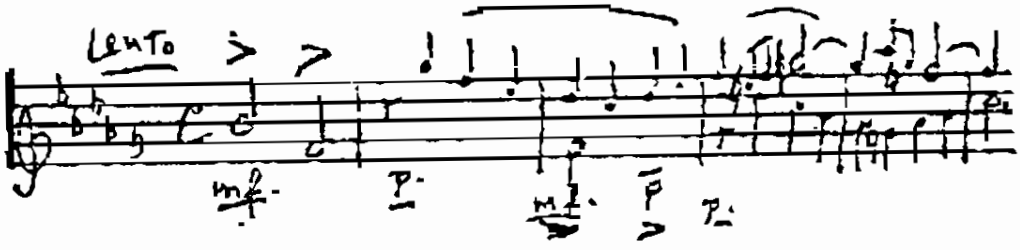
در دفترچه طرحهای ۱۸۱۷ دیدیم که لید تمکین با رونویس فوگهای باخ درآمیخته، و با این ترتیب تمکین در چنین دریائی به تن‌شوئی پرداخته است.

از جمله فوگهای این دفتر، گزیده‌ای از فوگ باخ در سی بمل مینور از اولین قسمت Clavecin bien tempéré است[۱]:

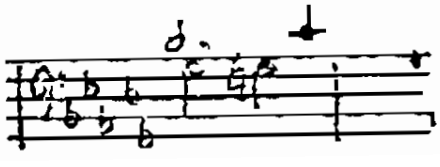


و پس از آن دو تکه از هنر فوگ Kunst der Fuge

۱– گوشه‌ای از فوگ بیست‌ودوم باخ برای پنج‌صدا، که هر موسیقی‌دانی آن را عزیز می‌شمارد:



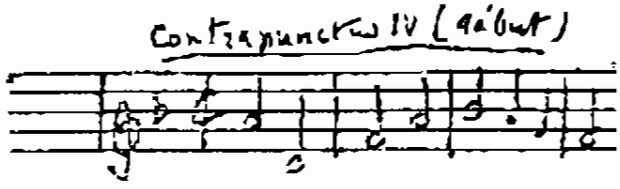
و باس دقیقاً در رونویس بتهوون از میزان اول چنین است:



بتهوون در همین صفحه در بالای گزیده‌ای از هنر فوگ Kunst der Fuge[1] در صفحه هفتم، می‌نویسد: «**تمام قسمتهای فوگ واقعی، و مثلاً تریو سوژهٔ مستقلی است که بعداً در تکرار تم نخستین به‌عنوان کُنترسوژه کاربرد دارد.**»

در صفحهٔ هشتم نمونه‌هائی از رسالهٔ فوگ Marpurg که سوژه و کُنترسوژه به‌صورت حرکت‌های مخالف آمده‌اند استنساخ شده است. صفحهٔ ده تا شانزده را با «تمکین» پر کرده است، و پس از آن چنانکه باز گفته‌ام، قطعاتی از سونات بزرگ اپوس ۱۰۶ و اولین قطعهٔ سمفونی نهم و نخستین جوانه‌های مس

۱ــ در کلیات آثار یوهان سباستین باخ، در چاپ گرزر، کنترپوآن چهارم که بتهوون گزیده‌ای از آن را رونویس کرده، به این شکل شروع می‌شود:



اولین میزان در چاپ گرزر، با آنچه بتهوون در دفتر خود رونویس کرده کمی فرق دارد. در این رونویس اولین لا در طرف راست طبیعی و دومین، بمل است.

سولمنیس پشت هم قرار گرفته اند.

بتهوون در لحظاتی که دلتنگی و افسردگی براو غلبه می یابد و قدرت خلاق را از او باز می گیرد، به یوهان‌سباستین‌باخ پناه می برد. لحن محکم و مردانه و سبک عالمانه و دور از ضعف و اندوه او تسکینش می‌دهد. گوته نیز چنین بود. در دوران ضعف و بیماری در را به روی شعر و شاعری می بست و تنها به مطالعه کتابهای علمی و نقدهای عالمانه می پرداخت و شاید بتهوون در فوگ، درمان خردمندانه‌ای برای ذهن خسته خود می جست تا بتواند بر اعصاب خود مسلط شود، فکرش را متمرکز کند و نیروی از دست رفتهٔ هنری‌اش را باز یابد.

و بدینگونه می خواست در دوران نقاهت نیروی تازه‌ای در خود بدمد و از اندیشه های بزرگ یاری بطلبد[1]. و به‌همین علت جوانه آثار بزرگی چون سمفونی نهم و مس سولمنیس در چنین روزهائی به ذهن او راه یافت. در پایان سال ۱۸۱۷ که رفته‌رفته سلامت جسم خود را بازیافت روح او نیز شفا یافته بود. «تمکین» در فصلی پدید آمد که درخت آفرینش هنری او خشک شده بود. «تمکین» همچون برگ سبزی براین درخت پیدا شد و زود فروافتاد.

و حالا باید از دوران بیداری دوبارهٔ این درخت خفته در فصل سرد گفتگو کنیم...

۱— بتهوون در سال ۱۸۰۹ نیز که با شکستها و گرفتاریهای بسیار روبه‌رو شد، مدتی خود را با مطالعه و تحقیق در علم موسیقی سرگرم می کرد، امّا در آن موقع هنوز از قدرت شگرف جسمی برخوردار بود و زیر بار گران غم و مصیبت از پا در نیامده بود. با این وصف حتی در اعماق این سالهای بحرانی گاهی با جرقهٔ امید فضای اطرافش را روشن می کرد. در دفتر روزنویس او در سال ۱۸۱۷ این شعار را می بینیم که: «با خرد یار باش و با تمام جهان دشمنی کن!»

فصل ششم

بیداری

گفتیم که از ۱۸۱۲ تا ۱۸۱۷ بتهوون به سراشیبی افتاد، رفته‌رفته جسم و روح او سست و ناتوان شد، تیره‌روزی گریبانش را گرفت ودرخودفروبردتادرسال ۱۸۱۷ به عمق گرداب رسید، و در این حال به زمکال دوست قدیمی‌اش نوشت: «بیماری و گرفتاریهای خانگی و انواع بدبختیها از هرسو بر سر من ریخته است.»

بی‌تردید سرپرستی برادرزاده‌اش کارل، و بیماریهای پیاپی مثل وزنه‌های سنگین به پای او بسته بود، امّا این چیزها نمی‌توانستند او را به آن درجه از افسردگی و نومیدی برسانند و سرانجام در سال ۱۸۱۷ از پایش درآوردند، تا آنجا که لید «تمکین» را بنویسد که خود نوعی وصیت‌نامه است، و خواهیم دید که برای همیشه به خاک نیفتاد و پس از چندی دوباره روی پای خود ایستاد و با آن که بیماری و گرفتاریهای خانگی از او دست‌بر نمی‌داشت، در انتهای سرازیری به خود آمد و بسوی بالا قدم برداشت. حال آن‌که هنوز بیمار بود و درگیری با خدمتکاران ادامه داشت[1] و مشکلات دیگر برآن افزوده شده بود. سرپرستی و

۱— سال ۱۸۱۹ از سالهای پربار اوست. شیندلر می‌نویسد که در آن موقع بیش از همیشه با دشواریها درگیر بود و مدام با خدمتکارانش جنگ و جدال داشت.

نگهداری کارل تا سال ۱۸۲۰ بردوش او سنگینی می کرد... و خواهیم دید که در تابستان ۱۸۲۱ بیماری او شدت یافت و تا روز مرگ همچنان رنجور بود، تنها گاهی حالش کمی بهتر می‌شد. امّا بهبود حال چند هفته بیشتر نمی‌پائید و دوباره بیماری با شدت بیشتر به جان او می افتاد و با تمام این اوضاع و احوال بعد از آن دورهٔ بحرانی و بی باروبری، از آفرینش باز نماند.

مسئله این است که هر موجود در طی زندگی با یک رشته عوامل درونی مرموز سروکار دارد و بارها دیده‌ایم که انسان در عین بدحالی و پریشانی در برابر ضربه های خردکننده تاب می آورد و جسم و روحش پایدار و استوار می ماند. علت آن است که قوانین حیات چنان در اعماق جان آدمی ریشه دارد که کمتر می توان پی برد که جزر و مدهای روح انسان تابع چه مسائلی است. در اعماق وجود ما مرگ هست و رستاخیز هم هست، و همیشه این چیزها با تحولات و نوسانات زندگی ما تطبیق نمی کنند، گاهی یکی از دیگری پیش می افتد و برآن می چربد، یا آن که یکی از دیگری خبر می آورد و پیام‌رسان دیگری است.

احتضار روح و جسم بتهوون تا نزدیک مارس ۱۸۱۸ به درازا کشید[1]. بعد از این تاریخ، با آن که در نامه هایش به ریس و آرشیدوک از هجوم دوباره بیماری شکایت دارد، ولی دیگر شکایت او با آه و افسوس آمیخته نیست، از امیدواری حرف می زند، از زیبائی و سرسبزی دو ییلاق بروهل، و مدلینگ حرف می زند و به شوق و شور می نویسد که قصد دارد هرچه زودتر به ییلاق برود و از اعجاز صفا و آرامش آن حدود برخوردار شود، و دو ماه پیش از سفر روحش برفراز کشتزارها پرواز می کرد[2].

۱— سپریانی پوتر، که گواه صادق و مطمئنی است، پیش از پنجم مارس ۱۸۱۸ به دیدن او رفته، شرحی دربارهٔ اعتقادات سیاسی بتهوون می نویسد. به روایت او بتهوون شیوهٔ پارلمانی انگلستان را می ستود و حکومت اتریش را به باد ناسزا می گرفت.

۲— بتهوون تابستان سالهای ۱۸۱۸ و ۱۸۱۹ و ۱۸۲۰ را، از ماه مه به بعد، در مدلینگ گذراند. گاهی نیز به درهٔ سرسبز بروهل می رفت و از قصری در بالای تپه به مناظر اطراف

با این حساب هنوز پایش به سرزمین موعود نرسیده، به شادی و خرمی دست یافته‌بود. پس از رسیدن به مدلینگ شور و شعف او بیشتر شد و در نامه‌ای به هاوشکا مدیر تالارهای موسیقی وین این همه شادی و خوشی را به تفصیل شرح داد. گوئی روح یک خرس مست در جلد او رفته بود. بعد از ماهها نومیدی و افسردگی سراپا عوض شده بود. از زندگی حرف می‌زد، از برنامه‌های آینده‌اش حرف می‌زد، خوشمزگی می‌کرد، شوخ و شنگ شده بود. دفترچه نوتش را زیربغل می‌گذاشت و به کوه و دره می‌دوید. دیگر آه و ناله نمی‌کرد. دیگر نمی‌گفت و نمی‌نوشت که به‌خاطر درآوردن خرج نان و آش نوتها را سرهم‌بندی می‌کند و برای امرار معاش قلم می‌زند. حتی به‌شوخی می‌گفت که از کیسهٔ فتوت سرمایه‌داران متنفذ و ابله، که قدر هنرش را نمی‌شناسند خرج گردش و تفریح خود می‌کند، و چه بهتر از این!... دوباره زنده شده بود. رستاخیز آمده بود.

و این رستاخیز از میان زمزمهٔ آسمانی «آمین»،

و ارادهٔ استوار او راهش را باز می‌کرد. آهنگهای او با کلیسا و معنویت نزدیک و همسایه می‌شد و روز به روز در این مسیر جلوتر می‌رفت[1].

چشم می‌انداخت، و گاهی پای پیاده به دهکدهٔ دوردستی به نام گادن می‌رفت که زیبائی حیرت‌انگیزی داشت، و این آرزو را در دل می‌پروراند که بقیهٔ عمر را در آنجا بگذراند.

سونات اپوس ۱۰۶ و مس سولمنیس را در همین گوشهٔ دنج به پایان رساند، قسمتی از سمفونی نهم را نیز در اینجا تصنیف کرد. در این ایام پیانوی تازه‌ای از انگلستان برای او فرستاده بودند که در نوع خود ممتاز بود. و هنرمند آهنگهایش را به شادی با آن می‌نواخت.

در روزگار ما مدلینگ تغییر کلی یافته، امّا خانه‌هائی که بتهوون چندی در آنها اقامت داشته، هنوز باقی است، که به یادگاری او نگهداری می‌شود.

۱ــ هاوشکا از او خواسته بود اثری «قهرمانی» بسازد تا در تالارهای وین اجرا شود. او در

ویلهلم وبر لابلای تحقیقاتش درباره مس سولمنیس، چاپ سال ۱۹۰۸، به این نکته اشاره می کند که بتهوون در ماه مه یا ژوئن ۱۸۱۸ طرحهائی برای آوای استرحام و استغاثه فراهم کرده بود. این مطلب درست است و من ردپای آن را در دفتر گفت‌وشنودهای او، که در بایگانی بتهوون در بن نگهداری می‌شود، پیدا کرده‌ام و دیده‌ام که در صفحه‌ای ازاین دفتر«استغاثه» راچندین باربا مداد نوشته، و ضمن صحبت با دیگران این کلمه را به کار برده است، و در دفتر روزنویس همان ایام می نویسد:

«برای تهیهٔ موسیقی ناب کلیسائی باید تمام کورال های مذهبی را جمع‌آوری کرد و به بررسی آنها پرداخت، و از آوازهای کاتولیک و قواعد عروضی دقیق، بهترین و دقیق‌ترین ترجمه ها را فراهم آورد.»

همین مطلب می رساند که بتهوون پیش از آن که به فکر خود جامهٔ عمل بپوشاند و آهنگهای کلیسائی اش را عرضه کند، مدتها در این زمینه مطالعه کرده و آهنگهائی ساخته و ذهنش برای این کار آماده بوده است[1]. بتهوون از بهار ۱۸۱۸ با دریافت‌ها و الهامات موسیقی مذهبی آشنائی داشت، امّا از ابتدا و یکباره به فکر ساختن «مس» نیفتاد، بلکه آهنگهائی در قالب سمفونی مذهبی و همراه با آواز فراهم کرده بود که از جمله می‌توان از آوای مقدس او در قلب سمفونی و نیایش خداوند، و آله‌لویای او با تنالیته‌های قدیمی نام برد.

قضیه روشن است: بتهوون چندین سال بیمار و نزار بود، وقتی در تابستان ۱۸۱۸ احساس بهبود کرد، در حال ضعف و نقاهت به یاد خداوند افتاد و درصدد برآمد لطف او را سپاس گوید. چنانکه هفت سال بعد نیز ستایش خود را در قالب Canzone di ringraziamento بیان کرد، که به تعبیر خود او هدیه‌ای به خداوند

جواب نوشته بود که موضوعی معنوی و روحانی در ذهن دارد که اگر موافقت شود «قهرمانی» را با مسائل آسمانی و روحانی درهم می آمیزد!

۱— دفتر روزنویس او گواه بر این است که بتهوون از همان نخستین روزها که به مُدلینگ رسید در این فکر بود که آهنگهائی برای کلیسا بسازد که بقول خودش «خوب و صادقانه» باشد، او در آن هنگام در قلب خود حضور خداوند را حس می کرد.

بود.

امّا آنچه در این هنگام در ذهن او بود با دریافتهایش در سال ۱۸۲۵ فرق داشت، زیرا هنوز شور زندگی در او پرجوش بود و سپاس و ستایش خداوندی را در قالبهای حماسی و سمفونی و آوازهای گروهی و آله لویا می ریخت و دیگر دل او برای آرشیدوک آواز نمی خواند و می خواست برای خدا بخواند.

پس از چندی اندیشه سرودن «مس» در مغز او جای گرفت و نرم‌نرم ابتدای «مس» را روی کاغذ نوشت. و دیگر از آن دست برنداشت تا کار را به پایان رساند. شیندلر می نویسد:

«از روزی که این کار را شروع کرد سراپا عوض شد. دوستان قدیم او شگفت‌زده بودند. و به جرأت می گویم که بتهوون را هرگز با چنین شور و جذبه ندیده بودم و بعد از آن نیز ندیدم.»

*

ذوق او بیدار شده بود. و ما تلاش خواهیم کرد که آثار او را در این دوره دقیق‌تر بررسی کنیم، تا این آتشفشانی بی هنگام و دور از انتظار را بهتر بشناسیم. پنداری نیروئی کور و نابخود او را در این شب تاریک به حرکت وامی داشت تا محکم و مطمئن قدم بردارد و آثاری شگرف بیافریند.

پیش از همه باید به «بزرگترین‌ها»ی این دوره پرداخت که به یقین سمفونی نهم و سونات اپوس ۱۰۶ از همین «بزرگترین»هاست و من «مس» او را نیز، که می خواست با آن جشنهای والاحضرت **ولایتعهد** را در اولموتز رونق بخشد، در این ردیف می گذارم[1].

۱— در نامه‌ای که متأسفانه تاریخ ندارد و ظاهراً در ژانویه ۱۸۱۹ نوشته شده، برای آرشیدوک شرح می دهد که «مس» بزرگی ساخته، که «آرزو دارد در مراسم بزرگداشت والاحضرت اجرا شود، و چنین روزی از بهترین روزهای عمر او خواهد بود.» و با این ترتیب می توان فهمید که از ابتدا بتهوون همچو قصدی داشته، و بعدها «مس» به‌صورت دیگری درآمده است.

سمفونی نهم از مدتها پیش در ذهن او جوانه زده بود[1]، و ماجرای آن به تابستان ۱۸۱۲ باز می گردد که بعد از پایان کار سمفونی جنگلها (سمفونی هفتم)، و در گیرودار نگارش اولین و چهارمین قطعه سمفونی هشتم، تکه هائی از سمفونی نهم را یادداشت کرد. در همان زمان اوورتوری را طرح ریزی کرد که می خواست با کلام همراه باشد، امّا همین تم را در سال ۱۸۱۴ به صورت اوورتور اپوس ۱۱۵ تصنیف کرد که از کلام در آن خبری نبود. بتهوون از اینگونه کارها بسیار می کرد، گاهی گوشه ای از یک آهنگ را به منظور خاصی می نوشت و بعدها آن را در قالب دیگر و منظور دیگری به کار می برد، و گاهی این عمل فاجعه بار می شد و سرود آزادی در خدمت «اتحاد مقدس» امپراتوران قرار می گرفت!

پس از طرح ابتدائی موسیقی «چکامه شادی»، این جمله را از آن درآورد و در دفتری نوشت که: «شاهزادگان به گدائی خواهند رفت». در نظر بتهوون، شیللر در این چکامه برابری طبقات اجتماعی را اعلام می کرد، و خود او می خواست از او تندتر برود. شیللر در این شعر از گدایان شاهزاده می ساخت و بتهوون شاهزادگان را به گدائی می فرستاد. و طرفداری از انقلاب را وارد این فضای ادبی می کرد[2].

در کتاب طرحهای ۱۸۱۲، بتهوون حتی تنالیتهٔ سمفونی نهم را در لابه لای طرحهای سمفونی هشتم، جای داد، امّا این ایده با همهٔ عظمتش در گوشه ای از ذهن او فرو خفت و هنرمند تا پنج سال بعد آن را به حال خود گذاشت. پنج سال با ابهام و آشفتگی طی شد و در تمام این مدت فقط در سال ۱۸۱۵ بعد از طرح سونات برای ویولونسل اپوس ۱۰۲ شماره ۲، این ایده جرقه ای زد و اسکرتسوی سمفونی نهم پایه ریزی شد.

۱— بتهوون در سال ۱۷۹۲، که بن را به قصد اقامت در وین ترک گفت، شعر شیللر را در مجله تالیا خوانده بود.

۲— و سرانجام در تعبیر نهائی نبرد انقلابی زحمتکشان را از این فضا دور می کند و به «برادری جهانی» قناعت می ورزد.

وقتی سیر آفرینش هنری را در طول حیات هنرمندان بزرگ دنبال می کنیم غالباً به این نتیجه می رسیم که گاهی در ضمیر ناخود آنها تکه‌ای از یک اثر، یا بعضی از عناصر اساسی یک اندیشهٔ هنری جای می گیرد و کلام و ریتم و تنالیته و ملودی و هارمونی جدا جدا و جابه‌جا، و بی آن که تک‌تک مفهوم کاملی داشته باشد به هنرمند الهام می شود، و خود او هم‌نمی داند که چه‌وقت این تکه‌های جدا از هم در تاریکی شب به حرکت درمی آیند و باهم جفت می شوند، گاهی هنرمند سالها انتظار می کشد تا لحظهٔ موعود برسد، حتی گاهی یک عمر باید انتظار کشید تا وقتش برسد و جوهر افکار قالب و شکل نهائی خود را پیدا کند و این راه طولانی به انتها برسد. و من این مطلب را در آثار هندل بررسی کرده‌ام.

هرچند بتهوون و هندل در بسیاری از جهات باهم فرق دارند ولی در این یک مورد شبیه یکدیگرند، با این تفاوت که ضمیر پنهان بتهوون از هندل قویتر است، و گاهی سالهای سال طول می کشد و او با چشمهای بسته به‌این سو و آن‌سو می دود تا وقتش برسد و «**شادی دختر زیبای بهشتی**» را به‌دست آورد[1].

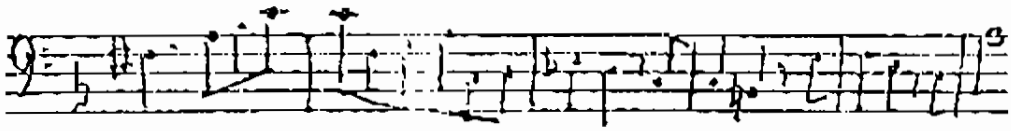
۱ــ هندل با وسعت اندیشه و جسارت عمل خود، نوعی امپریالیسم را در عالم هنر باب کرده بود و هیچ ابائی نداشت که مانند خرچنگهائی که در صدف جانوران دیگر زندگی می کنند در پوشش ولفاف هنری دیگران وارد شود و آن را تصاحب کند. هندل نیز مانند مولیر و استادان هم زمان خود روی هر چیز چنگ می انداخت. بتهوون که از استادان بزرگ عصر خویش بود از حقوق مالکیت هنری دفاع می کرد و حاضر نبود لباس دیگران را بپوشد و همیشه می خواست که مالک خصوصی سرزمین هنری‌اش باشد، و آنقدر اصرار می ورزید و تلاش می کرد تا برای ایدهٔ خود کامل‌ترین فرم را پیدا کند و غالباً به یاری تلاش بی اندازه و ذوق خداداد به نتیجه مطلوب دست می یافت.

اصولاً تفاوت اساسی نابغه با هنرمندان متوسط در همین‌جاست که نابغه پوشش مناسب را برای فکر خود پیدا می کند یا می آفریند ولی هنرمندان متوسط حتی اگر ایده

در شبی از شبهای سال ۱۸۱۵ بتهوون به خاطر آورد که اولین جوانه های سمفونی نهم را در این سه سال به کُنج فراموشی سپرده است، و با این یادآوری اندکی به آن مشغول شد و چیزهائی برآن جوانه ها افزود، امّا این بار هم فکرهای دیگری در سر او بود، و آنقدر مضطرب و مشغول، که نمی توانست بیش از آن به سمفونی نهم بپردازد. هنوز روز موعود نرسیده بود.

این سمفونی باز به جای خود ماند، تا در سال ۱۸۱۷ به جد مشغول آن شد و این بار تکه تکه های سمفونی یکی پس از دیگری پیش دویدند و در کنار هم جای گرفتند. زمان برای تلاش شگرف او فرا رسیده بود. و چه وقت عجیبی! سال ۱۸۱۷ بود، سال زوال جسم و روح، و سال احتضار!

امّا کار در آن هنگام پایان نیافت. در اکتبر ۱۸۲۳ بتهوون برآن شد که چکامه شادی شیللر را در پایانهٔ سمفونی قرار دهد. موتیفهای آشفته و هرج ومرج سراسر سمفونی در قطعهٔ اول تا آخر، با ورود **چکامهٔ الهی شادی** معنی و مفهوم خود را پیدا کردند و **چکامه شادی** روشنائی اش را در تکه تکه قطعات آهنگ پخش و پراکنده کرد. بتهوون پس از آن که به سر و صداهای لرزان میزانهای نخستین دقت کرد و فضای حاکم بر قطعهٔ اول را از نظر گذراند، نوشت:



(نه! نگران نباید بود، این چکامه خاطرهٔ نومیدی ما را به همراه خواهد داشت!)

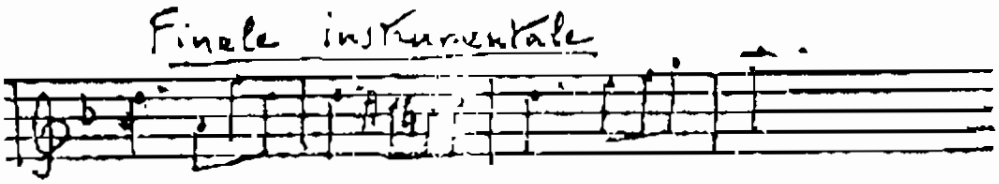
اولین قطعهٔ سمفونی نهم در سال ۱۸۱۷، و در فضائی لبریز از نومیدی شکل گرفته بود، ولی چکامهٔ شادی احساس تازه‌ای را با خود داشت، بی تردید

نبوغ آسائی هم داشته باشند، فقط به بیان استاندارد اکتفا می کنند، امّا وقتی نابغه‌ای چون هندل ظهور می کند جوهر فکری اش را در قالبهای مناسب و آماده جای می دهد و ادعای مالکیت می کند.

وقتی او آلگروی غم‌انگیز سمفونی را می‌نوشت، هرگز به فکرش نمی‌رسید که این آهنگ را با چکامه شادی پایان خواهد داد، و ظاهراً در تابستان یا پائیز ۱۸۲۲ برای اولین‌بار به فکر جای دادن این چکامه در پایانهٔ سمفونی افتاد، ولی این فکر با تردید همراه بود. وتا ژوئن یا ژوئیه ۱۸۲۳ نتوانست تصمیم قاطع بگیرد، زیرا این سمفونی نغمه دلواپسی ودردبود، اسکرتسوی آن تن آدمی را به لرزه می‌انداخت، آداژیوی آن نرمش و لطافتی فزون از اندازه داشت، و حتی تا این اواخر بتهوون در نظر داشت با یک پایانهٔ پرشور و اضطراب‌انگیز همانند سوناتها و کوارتتهای این روزگار خود کار را به انتها برساند، تا وقتی که آخرین سوناتها و «مس» او به شکل نهایی ترسید به «چکامه شادی» رضا نداد.

در این کشمکش روحی بیش از هرچیز کار شگرف او در سونات اپوس ۱۰۶ تأثیر داشت، خود او بعد از پایان کار، به دوستش ریس نوشت که «**این سونات را در حال آشفتگی نوشتم.**» اولین قطعهٔ سمفونی نهم را نیز در همین‌حال، و در اعماق نومیدی روی کاغذ آورد.

سمفونی نهم و سونات اپوس ۱۰۶ دوقلو هستند. باهم به دنیا آمده‌اند. نخستین طرحهای قطعهٔ اول سونات در سپتامبر یا نوامبر ۱۸۱۷ متولد شده‌اند. سمفونی نهم نیز همان‌موقع متولد شد، امّا آنقدر صبر کرد و شکیبائی نشان داد تا سرانجام تاج شادی را بر سر نهاد. سونات اپوس ۱۰۶ با شک و تردید روبه‌رو بود. از همان قدمهای اول می‌دانست که به کجا می‌رود و رهسپار چه سیل‌گاه نیرومند و چابکی است. به همین‌علت از همان اولین جست‌وخیزها تکلیفش روشن بود. با ضربهٔ شلاق اولین جمله به راه افتاد، امّا زیاد پیش نرفت، برای ادامه سیر و سفر منتظر شد تا بتهوون در مُدلینگ مستقر شود و پای او با خاک کشتزار تماس پیدا کند[1]. ما در بررسی این سونات در فصل بعدی خواهیم دید که



۱— این موتیف را با یکی از کوارتت‌های اپوس ۱۲۳ مقایسه کنید.

بتهوون با آن که در موتیف با تُندی آلگرو این سونات را به حرکت واداشته بود، تا هفدهم آوریل ۱۸۱۸ خود او مفهوم واقعی این اثر را نمی‌دانست!... و یک‌بار دیگر ضمیر پنهان هنرمند بر هوشمندی و ارادهٔ او پیشی گرفته بود. همین ضمیر پنهان و استعداد خداداد او را تا پایان ۱۸۱۸ قدم‌به‌قدم پیش می‌برد و تا هنگامی که سونات به پایان رسید اختیار او به دست همین نیرو بود، و می بینیم که با نوعی حیرت و سرگشتگی به آرشیدوک می نویسد: «**پیش از این دو قطعه از این آهنگ را برای سالروز تولد آن والاحضرت نوشته بودم، و حالا دو قطعهٔ دیگر برآن افزوده‌ام، که قطعهٔ آخر به سبک فوگ تنظیم شده، و جمعاً سونات بزرگی شده است!**»

با توجه به همین مطلب حدس من درست به نظر می آید، و معتقدم که در تنظیم سونات اپوس ۱۰۶ تمام نیروهای مرموز اعماق جان‌اودرنبردی‌حیرت‌انگیز درگیر بوده‌اند، و اراده و خرد او این نیروهای مرموز را مهار کرده، نظم و ترتیب داده است، و پس از پایان این نبرد سهمگین در ژانویه ۱۸۱۹، چنان قوت قلب و اعتماد به نفسی پیدا کرده که به جنگهای تن‌به‌تن دیگری رفته و توانسته است در دو نبرد برای فراهم آوردن «مس» و «سمفونی نهم» به پیروزی برسد.

ژانویه ۱۸۱۹ تاریخ سرنوشت‌سازی است، ...تاریخ پایان سونات اپوس ۱۰۶ و آغاز «مس»...

o

این سونات پیشتاز و پیام‌آور «مس» است، خبر می دهد که «مس» به زودی از راه می‌رسد، در فصل بعد خواهیم دید که در آداژیوی سونات (در میزانهای ۱۴، ۱۵، ۲۲، ۲۳) اولین نقش‌ونگارهای دعای خیروبرکت دیده می‌شود، و در اپیزودی در رماژور، و در اواسط فوگای پایانی (از میزان ۲۵۰ به‌بعد) به «Dona Pacem» و «Gratias agimus» شباهت دارد.

در اینجا باز ضمیر پنهان بتهوون از ارادهٔ آشکار او پیشی می گیرد، و به‌خوبی پیداست که اندیشهٔ نوشتن «مس» از ماهها پیش در ذهن او بوده و به همین‌علت در گوشه‌هائی از سونات اپوس ۱۰۶ اثر گذاشته است، کم‌کم این موضوع چنان در ذهن او می‌نشیند که موضوعهای دیگر را حذف می کند و دو

سمفونی مورد نظر او را کنار می زند. که از آن دو یکی سمفونی نهم بود، و دیگری سمفونی بی نامی که هرگز نوشته نشد و قرار بود آله لویای مسیحی را به افسانه های یونانی پیوند بزند و کانتیک کلیسائی را با هلهلهٔ جشن شراب خدایان درآمیزد. چندین هفته تلاش کردو نقشه های ابتدائی «مس» را کشید. می‌خواست به شتاب «مس» را بسازد و مراسم جشن و شادی آرشیدوک را با آن رنگین‌تر کند، امّا در عمل چیز دیگری از آب درآمد، زیرا اولین قطعهٔ این «مس» چنان گسترشی پیدا کرد که بتهوون ناچار از شتاب‌زدگی چشم پوشید و طرح و سیعتری برای آن تهیه کرد.

البته بتهوون چندان در بند آن نبود که «مس» را به موقع به مراسم جشن های الموتز در حضور آرشیدوک رودلف برساند[1]. بازخوانی دفتر گفت و شنودهای او در ۱۸۱۹ نشان می دهد که چندگاهی در این فکر بود که «مس» را هرچه زودتر به پایان برساند ولی عمل او با این گفت‌وشنودها فرق داشت. به‌خصوص که از نوامبر ۱۸۱۹ به بعد دوستانش مدام از او می پرسیدند که «مس» چه وقت تمام خواهد شد؟ چه وقت اجرا خواهد شد؟ چه وقت چاپ خواهد شد؟ و حتی سخن از آن بود که در نوامبر انجمنی تشکیل خواهد شد و ترتیب اجرای «مس» و سونات جدید بتهوون را خواهد داد و خود بتهوون ارکستر را رهبری خواهد کرد. برنارد، و چرنی، دوستان بتهوون خود را برای هرنوع خدمتی آماده کرده بودند، و بتهوون در پاسخ به هیچکس نه نمی گفت، و گاهی که دوستان زیاد اصرار می کردند قول می داد که «مس» را برای اجرا در مراسم بعدی آماده خواهد کرد![2]

حال باید دید که چرا «مس» اینقدر همه را چشم انتظار نگاه داشته بود، و چرا با آن که تکلیف «مس» تا مدتها روشن نبود همه از پایان کار و چاپ و اجرای آن صحبت می کردند؟ عده‌ای معتقدند در سال ۱۸۱۹ بخشهای Kyrie ،

۱— مراسم در بیستم مارس ۱۸۲۰ برگزار می شد.

۲— مس در مارس ۱۸۲۳، یعنی سه سال بعد از آن مراسم به اجرا درآمد، حال آن که بتهوون در نوامبر ۱۸۱۹ به ریس می نویسد که «مس تقریباً به پایان رسیده...»

و Gloria نوشته شده بود، ولی این حدس درست نیست، و کردوی Credo آن تا سال ۱۸۲۰ روی کاغذ نیامده بود[1]، با این حساب نامهٔ ۲۹ ژوئیه ۱۸۱۹ او به آرشیدوک بیشتر به وهم و خیال می ماند و شاید به منظور سرگرم کردن والاحضرت بوده است! این نامه چنین حکایت می کند که بتهوون در کارگاه آتش گدازی خود در کوره می دمد و «مس» را چون آهن تفته ای این رو و آن رو می کند و هنوز این آهن گداخته و بی شکل می نماید. خود این نامهٔ بتهوون نیز تا حدودی بی شکل و درهم برهم است و منقدان بر سر مطالب آن شمشیربازیها کرده و هیاهوی بسیار به راه انداخته اند. امّا برای من قضیه بسیار روشن است:

بتهوون در عین حال که اندیشه «مس» را در ذهن داشت برای بررسی نمونه های درخشان «مس» در گذشته مدتی به کتابخانهٔ آرشیدوک می رفت، و تا آنجا که من از جملات مبهم و گاهی بحث انگیز این نامه فهمیده ام، هدف اصلی او از این مطالب آن بوده که از اسرار کار استادان گذشته باخبر شود، فوت وفن را بیشتر یاد بگیرد و قالب بهتری به کار ببرد. در این ایام از یک طرف زیر فشار بود که زودتر «مس» را به پایان برساند و از سوی دیگر می خواست در اعماق کار بیشتر وارد شود، و برای این منظور از مطالعه دست برنمی داشت، تا آن که سرانجام نوشت: **«استادان قدیم آثار ارجمندی در این زمینه به یادگار گذاشته اند، امّا به نظر من تنها هندل ویوهان سباستین باخ از نبوغ برخوردارند.»**

و بدینگونه از استادان قدیم کلاسیک قدرشناسی می کند و تأیید می کند که هنر نو نیز باید حقوق و تکالیف خود را بداند، از تجربه گذشتگان پند بگیرد و در همانجا متوقف نشود، و در همین نامه می نویسد:

> **«... در دنیای هنر نباید درجا زد، باید جلو رفت و تا دوردست پیش رفت، منظور و مطلب را تغییر داد، و قالب را دگرگون کرد و همه چیز را تحول بخشید. شاید ما هنرمندان امروزی، از نظر استحکام ساخت و قالب به قدیمها نرسیده باشیم. ولی توانسته ایم افق هنری را وسعت دهیم. ما از**

۱— رونوشت گفت وشنودهای او نشان می دهد که بتهوون در ژانویه و فوریه ۱۸۲۰ در حال نوشتن یا تصحیح «کردو» بوده است.

قدیمیها احساسات و عواطف لطیف‌تری داریم، از آنها پیچیده‌تریم و در بسیاری از خطوط و جهات دورتر از آنها به سیر و سفر رفته‌ایم و بیش از آنها به اعماق دست یافته‌ایم.»

این نامه از لحاظ شناخت قواعد زیباشناسی بتهوون اهمیت استثنائی دارد، و در دنبال این مطالب جمله‌های مبهم و پریشانی به‌هم می‌بافد و از آرشیدوک، شاگرد والاگهرش، می خواهد که از او درگذرد و اینگونه داوری‌هایش را به باد سرزنش نگیرد! و نامه را با این جمله به زبان لاتین پایان می دهد:

«...et iterum venturus Judicare vivos— et mortuos...

و این جمله می رساند که بتهوون به خود حق می داد درباره هنرمندان زنده یا مرده داوری کند، حتی اگر این داوری در نامه‌ای به آرشیدوک جای بگیرد، ولی در هر حال تردیدی نیست که در این موقع فکر او مشغول پاساژی از **کردو** بود. دفتر گفت و شنودهای او این نکته را ثابت می کند.

شیندلر در یادداشتهایش می نویسد که در پایان اوت ۱۸۱۹ در مدلینگ به دیدار بتهوون می رود. به او خبر می دهند که دوستش دیشب تا صبح در اتاق دربسته با خودش آواز می خوانده و فریاد می کشیده و پا به زمین می کوفته و «فوگ کردو» را می ساخته است!... ناچار مدتی می نشیند و منتظر می ماند تا در باز می شود و بتهوون از اتاق بیرون می آید، به‌قول شیندلر «**... چنان خسته و کوفته بود که عجیب می‌نمود. مثل کسی بود که به تنهائی با تمام ارتش‌های مجهز به کنتر پوآن تا دم مرگ جنگیده بود... و آنطور که فهمیدم از صبح روز قبل تا آن موقع یعنی چهار بعدازظهر چیزی نخورده بود.**»

شیندلر می افزاید که در سال ۱۸۱۹ بتهوون، به هنگام ساختن «مس» «**به غول خشمگینی می‌ماند که به طرف آسمان خیز برداشته باشد.**» ... **و ما وقتی** گلوریا، و کردوی این نبرد حماسی را می شنویم باید غول های میکل‌آنژ را در نظر بیاوریم که می خواستند کوه ها را جابه‌جا کنند.

تایر و دیگر تاریخ‌نویسان به پیروی از او، به جای آن که از کوشش و تلاش او در این موقع پرده بردارند، به مطالب حاشیه‌ای پرداخته، از شلوغی اوضاع

خانه و دوروبر او حرف می‌زنند. برفرض که هنرمند از همه‌چیز شکایت می‌کرد و به همه‌کس لعنت می‌فرستاد و ناسزا می‌گفت، ولی این چیزها مانع از خلاقیت او نمی‌شد. در همین تابستان سال ۱۸۱۹، در همان روزهائی که با «کردو» مشغول بود، چند والس روستائی برای ارکستر دهکده‌ای نزدیک مدلینگ ساخت که‌برای هفت‌ساز نوشته شده‌بود. روحیهٔ اوعوض شده‌بود. شادی زیر پوستش دویده بود، وقتی به وین بازگشت دوستانش می‌گفتند که ده‌سال جوانتر شده، خود او می‌نویسد: «دوستان می‌گویند چند سال داری؟ به نظر ما که بیش از ۳۶ سال نشان نمی‌دهی. چه اتفاقی افتاده که اینطور جوان و سالم شده‌ای؟ در وین همچو چیزی کمتر سابقه دارد...» — و یادمان باشد که در آن موقع چهل‌ونه ساله بود[1]!

در این دوره از عمر چند نقاش از او تصویرهائی کشیده‌اند. کلوبر در سال ۱۸۱۸، شیمون و دافینگر در دسامبر ۱۸۱۹ و اشتیلر در اوایل سال ۱۸۲۰ تصویرهایی از او ساخته‌اند که اکثر آنها از دستبرد ایام محفوظ مانده است[2]. به جرأت می‌توان گفت که هیچکدام از نقاشان تصویر واقعی مدل خود را نکشیده‌اند. شاید به این دلیل که بتهوون خود را به راحتی در اختیار نقاش نمی‌گذاشت. بی‌آرام بود، و گاهی درعین بیقراری آرام می‌شد و مثل یک تکه یخ در گوشه‌ای بی‌حرکت می‌ماند و نقاشان هیچکدام آن نبوغ و هوشمندی را نداشتند که آتش زیر پوست او را ببینند و به تصویر درآورند. با این وصف آنچه کشیده‌اند غنیمت است. این تصاویر نشان می‌دهد که بتهوون دوباره شوق و حرارت زندگی را یافته بود و کلوبر نقاش با یادداشتهای جالب خود اطلاعات

۱— در پائیز ۱۸۱۹ در وین، دوستان بتهوون به شوخی می‌گفتند که یک زن بیوه دوستش دارد و می‌خواهد با او عروسی کند... شاید به این علت که زن سبکسری به نام خانم پانیچک در هنگام اجرای یکی از آثار او اِصرار داشت در کنارش بایستد و برای این موضوع سروصدا راه انداخته بود!

۲— اصل تصویری که کلوبر از بتهوون کشیده در لایپزیک و در اختیار خانوادهٔ پترز است. کلوبر چهرهٔ هنرمند را به یاری برادرزاده‌اش در تابلوی بزرگی نقاشی کرده بود که متأسفانه از میان رفته است.

بیشتری به دست ما داده است.

بتهوون در تابستان ۱۸۱۸ در مُدلینگ به سر می برد، و اولین ماههای رستاخیزش را پشت سر می گذاشت. ما در تصویر کلوبر او را بسیار جدی، آرام و شکوهمند می بینیم. پنداری سونات اپوس ۱۰۶ در پشت پیشانی پهن و بلند او در جوشش است، از سال بحرانی ۱۸۱۷ سایه‌هائی در چهرهٔ او به جای مانده، و کم وبیش از این تصویر می توان فهمید که در این پنج شش سال بحران بر او چه گذشته است، با مقایسهٔ این نقش با قیافهٔ پر از تردید و اضطراب او در تصویر مالر، درسالهای ۱۸۱۴ و۱۸۱۵، وماسک اندوهگین وخشم آلودی که درسال ۱۸۱۲ از او درست کرده بودند از تحولات روحی او باخبر می شویم. امّا عیب کار در اینجاست که کلوبر این جنگاور خشن روستائی را در تصویر خود به صورت یک دکتر استاد دانشگاه خیلی با وقار با یقه و کراوات درآورده است. با این وصف آرامش و وقار بتهوون در این تصویر در آدمی اثر می گذارد، مایهٔ غم در نگاه او موج می زند و چهرهٔ مردی متفکر و مصمم و با اراده را دارد.

مداد کلوبر در این تصویر هم‌آهنگی چهرهٔ او را حفظ کرده، امّا در یادداشتهایش چیزهای دیگری می نویسد: «...چشمهایش آبی خاکستری وبینهایت زنده، و موهایش آشفته است، نگرانی و پریشانی در هر ذره از اعضای صورتش دیده می‌شود، بیقراری از تمام حرکاتش پیداست. نمی‌تواند در یک‌جا بند شود.» ... کلوبر حالات مختلف او را وصف می کند. از لحظاتی می گوید که برادرزاده‌اش پیانو می زند و او گوش می دهد[1]، از گردشها و سیروسیاحتهای هنرمند در مزارع اطراف و الهام گرفتن و یادداشت نوشتنش مطالبی می‌نویسد[2]... و این نکته را

۱— کلوبر می نویسد که «پیانو چهار پنج قدم با او فاصله داشت و بتهوون به برادرزاده‌اش که پیانو می زد گوش می داد و اشتباهاتش را گوشزد می کرد.» با این حساب می توانسته طنین و آوای سونات اپوس ۱۰۶ را بشنود. و حتی برای کلوبر شرح داده که «گاهی به اپرا می رود و در ردیفهای بالا می نشیند تا بهتر بشنود.» و همین مطلب می رساند که در این هنگام هنوز به ناشنوائی مطلق نرسیده است.

۲— کلوبر می نویسد که «بتهوون دفترچه و مدادی دردست داشت و با هم قدم می زدیم.
←

می نویسد که بتهوون بعد از تمام شدن تصویر، به آن خیره شده و گفته بود که موهایش را، همانطور که هست کشیده، در حالیکه دیگران خیلی صاف و مرتب نشانش می دهند[1]!

دو نکته در یادداشتهای کلوبر قابل دقت است. یکی اینکه کلوبر می گوید: «**رنگ رخسارهٔ بتهوون خوب و درخشان است.**» و این می رساند که قوای او تجدید شده، و در این تابستان که اپوس ۱۰۶ را می آفرید از سلامت برخوردار بوده است... و نکتهٔ دیگر آن که، می نویسد: «**نگاهش بیشتر غمگین بود و غالباً آنطور که در تصویر نشان داده‌ام به بالا می‌نگریست...**» امّا کلوبر خودستائی می کند. در تصویری که از بتهوون کشیده، نتوانسته او را درست بنمایاند و حالات واقعی او را نشان بدهد.

شیمون از او فراتر رفته است. این نقاش بی تکلف و بی پروا و کمی خشن بود و بتهوون بیشتر به او روی خوش نشان می‌داد[2]! هنرمند نابغه حاضر نبود جلوی او ژست بگیرد و هرجور که میل اوست بی حرکت بنشیند، به‌خصوص که در آن موقع مس سولمنیس را می ساخت[3] شیمون ناچار تصویر او را در حال کار

گاهی در حالیکه وانمود می کرد چیزی را می شنود، توقف می کرد، به آسمان چشم می دوخت و چیزهائی می نوشت... و هنگامی که از سرازیری پائین می رفت، کلاه خاکستری رنگش را برمی داشت و زیر بغل می گذاشت و زیر درخت کاجی می نشست و باز به آسمان چشم می دوخت...».

۱— کلوبر می نویسد: «بتهوون می گفت بقیه نقاشها موهای مرا خیلی صاف و مرتب نشان می دهند، درست مثل کسی که ساعتها پای آینه نشسته، موهایش را مرتب کرده تا برود و در مهمانی دربار شرکت کند.»... در تصویری که کلوبر از بتهوون کشیده، یک فراک آبی با دکمه‌های زرد رنگ پوشیده و دستمال گردن سفیدی به گردن دارد، و موهایش خاکستری است.

۲— شیندلر می نویسد: «خشونت و رفتار عجیب و بی ملاحظگی اش توجه بتهوون را جلب کرده بود. این نقاش جوان بی سلام می آمد و بی خداحافظی می رفت... و بتهوون آنقدر از او خوشش آمده بود که به خوردن قهوه دعوتش می کرد.»

۳— بتهوون حاضر نبود جلوی نقاش ژست بگیرد، چون در این روزها مشغول ساختن

نقاشی می کرد.

تصویری که شیمون از بتهوون کشیده مهر تأیید دوستان او و به‌خصوص شیندلر را دارد. این تصویر بعدها بازسازی شد و در سال ۱۸۴۵ روی جلد کتاب شرح حال بتهوون جای گرفت. شیمون محکمی عضلات چانه و صورت او را خوب مجسم کرده بود[۱]، و برای تهیهٔ این تصویر مدتها حرکات و کارهای بتهوون را زیر نظر گرفته بود، وقتی هنرمند قهوه می خورد، وقتی پشت پیانو می نشست، وقتی قیافه اش عبوس می شد و در خود فرو می رفت، شیمون در حالات او دقیق می شد. نگاه پرمعنی بتهوون در این تصویر، به گفتهٔ شیندلر، از مشخصات برجستهٔ او در این دوره از عمر بود. شیمون هرچند بتهوون را در بسیاری از حالات دیده بود، امامثل اینکه شیندلرآن فرصت رانداشت که اورادرحالی ببیند که از زمین جدا می شود و از اطرافیانش فاصله می گیرد و فراتر می رود و همه‌چیز را از دریچهٔ تازه‌ای می بیند، شیندلر او را در این حال، در هنگام ساختن «مس» دیده بود، ولی شیمون در چنین سطحی نبود که چنین حالاتی را بفهمد و در نظر آورد. در این تصویر نوعی اخم و قهر بچگانه در چهرهٔ بتهوون دیده می شود، و آن شکوه و عظمت لازم را ندارد.

ژزف اشتیلر صورتگر نیز تصویر او را به هنگام نوشتن «مس» کشیده است. در همان موقع که بتهوون کردوی «مس» را می ساخت، اشتیلر، دو سه بار موفق شد وادارش کند که بنشیند و ژستهای لازم را بگیرد. که از موارد بسیار نادر است[۲]. امّا او برعکس شیمون نتوانسته چانه، یا قسمت دیگری از چهرهٔ او را

مس سولمنیس بود می گفت که نمی تواند وقتش را به چیز دیگری بسپارد.

۱— شیندلر می نویسد: «در این تصویر لبها به‌خوبی روی هم افتاده، چانه بسیار عضلانی است، حال آن که تصویرهای دیگر از این نظر با واقعیت نزدیک نشده اند.

۲— در دفتر گفت‌وشنودهای ژانویه و فوریه ۱۸۲۰ می خوانیم که شتیلر از بتهوون خواهش می کند که لحظه ای همانطور که قلم دردست دارد بی حرکت بماند... و بعد از چند لحظه از او می خواهد که به علامت او توجه کند و چند لحظه به همان ترتیب بنشیند... و بتهوون هم این کار را می کند و این تصویر به یادگار می ماند.

طوری برجسته بنمایاند که از ویژگیهای آن هنرمند باشد. و بر روی هم از او تصویری ساخته خیال‌انگیز و نجیب و متفکر و نبوغ‌آسا. هیچ‌چیز تازه‌ای در این نقش نیست که آدمی را به فکر وادارد و آنچه انتظار آیندگان را برآورد در این تصویر دیده نمی‌شود. با ایتوصف آیندگان همین تصویر را انتخاب کردند. و به اشتیلر افتخاری بزرگ بخشیدند. تصویر او هرچند چندان برجسته و مطلوب نیست، ولی گراوور بتهوون که اینک در دنیا شهرت دارد از روی آن بازسازی شده است[1].

در آخرین سخن باید گفت که بدبختانه هیچکدام از نقاشان در این دوره از عمر او و نه در دورهٔ بعدی‌اش نتوانسته‌اند تصویر جانداری از بتهوون بیافرینند[2]. شاید به این علت که او همیشه در جنب‌وجوش بود. و حالات او مدام تغییر می‌کرد، ومگر می‌توان این‌همه تغییر را در چهرهٔ ثابت نشان داد؟ ویلهلم کریستیان مولر می‌نویسد: «**دهان قشنگی دارد و چشمانش زیبا و گویاست، و هرکدام شتاب‌زده‌اند که احساسات و افکار او را که مدام در تغییرند زودتر نشان بدهند، وما احساس مهر و نوازش و توحش و خشم و بهانه‌جوئی و وحشت را بی‌وقفه و گاهی بی‌فاصله در حرکات دهان و در اعماق نگاه او می‌بینیم.**»

شیندلر از بازی شگفت‌انگیز نگاه بتهوون چیزها می‌نویسد و می‌گوید که: «**گاهی توفان در نگاه او جریان پیدا می‌کند، گاهی خودخواهی و وحشی‌گری را در آن می‌بینید و لحظه‌ای بعد مهرآمیزترین احساسات بشری را در اعماق آن حس می‌کنید.**»

۱— این تنها تصویری است که در هنگام نوشتن «مس» از او ساخته‌اند، و گویا بر نتائو نقاش اهل فرانکفورت مشوق اشتیلر در این کار بوده است... شیندلر از این تصویر ایراد می‌گیرد و می‌گوید که بتهوون را با سر فروافتاده، و نه افراشته نشان می‌دهد. حال آن که هنرمند عادت داشت سرش را بسوی بالا نگاه دارد و حتی به هنگام پریشانی این عادت را دردست نمی‌داد.

۲— به نظر من دو تصویر او، یکی کار پلازیوس هوفل در سال ۱۸۱۴ و دیگری از والدمولر، ۱۸۲۳، اندکی از بقیه بهتر است!

شیندلر از تضاد همیشگی خطوط چهرهٔ او با یکدیگر صحبت می کند. دهان پرملاحت، بینی کوتاه و چهارگوش و پیشانی پهن و بلند و استخوان‌بندی غول‌آسای اندام و نگاه زیبا و پرجوش او شاید با یکدیگر هم‌آهنگ نباشند، امّا بهتر آن که از تنالیته‌های گوناگون چهرهٔ او چیزی نگوئیم زیرا ما به وحدت و یکپارچگی آهنگهای او نیاز داریم! هیچکس نتوانسته پیچیدگی هارمونی موسیقی بتهوون را به خوبی نشان بدهد، و چاره جز این نیست که ما آثار این دوره از عمر او را دقیقتر بررسی کنیم زیرا از نظر غنای عناصر و تنوع شگفت‌انگیز است. و هیچکدام از تصویرهائی که از او کشیده‌اند به پای تصویری نمی‌رسد که خود او در این «مس» از خود و خدای خود کشیده است. تصویری از هر جهت کامل و بی نقص.

فصل هفتم

و تو ای سرنوشت!
نیرویت را نشانم بده!
که ما صاحب اختیار خود نیستیم.
و هرچه باید بشود می شود!
از یادداشتهای او در سال ۱۸۱۶

سونات بزرگ اپوس ۱۰۶

پیش از ورود در محراب «مس‌سولمنیس»[1] باید از راهرو سونات بزرگ اپوس ۱۰۶ بگذریم، که دهلیز ورودی آن است.

جای اپوس ۱۰۶ از نظر نمادی، در سرزمینی است که یک مرز آن «تمکین» و مرز دیگرش کانن «Glaube und boffe» نام دارد و نغمه «امید» و سرودهای دلچسب مذهبی تابستان ۱۸۱۸ در گوشه و کنار این سرزمین قرار گرفته اند.

چنانکه گفتیم، بتهوون چندین طرح از قطعهٔ اول سونات را در نیمهٔ دوم ۱۸۱۷ نوشت که با «تمکین» و چند میزان از فوگ اپوس ۱۳۷ همزمان بود و دنبالهٔ طرحهای سونات در سال ۱۸۱۸، در دو دفترچه، قطع جیبی روی کاغذ آمد، که تا پایان کار راه درازی در پیش داشت.

بخش بزرگی از سونات در مُدلینگ، در بهار و تابستان ۱۸۱۸ نوشته شد،

1. Missa Solemnis

و از عواملی که بتهوون را در این ایام بر سرشوق آورد پیانوی زیبای انگلیسی «برادوی» با شش اکتاو بود که سازنده آن از لندن هدیه کرده بود و در بهار ۱۸۱۸ به مُدلینگ رسید[1].

باور کردنش مشکل است، اما همچنانکه گفتیم بتهوون به هنگام نوشتن اولین قطعه، در نظر داشت آهنگی برای آواز با چهار صدا به افتخار آرشیدوک رودلف وبرای اجرا در جشنهای او بسازد:

و در ابتدا نمی دانست که به چه کار بزرگی دست زده است، و تا مدتها خود را مشغول نوشتن قطعهٔ اول کرده بود، بی آن که بداند قطعات بعدی چه مسیری را طی خواهند کرد. و گفتیم که در ژانویهٔ ۱۸۱۹، در خانه‌ای به آرشیدوک شرح داده بود که این قطعه با یک آداژیوئی شکوهمند و فوگ پایانی به هم متصل شده‌اند، و این قطعات به صورت اسرارآمیزی به ذهن او آمده‌اند، وگرنه هدف او از ساختن این آهنگ، چنانکه در آغاز بود، تهنیت گفتن به اوست!

این نامه نیز گواهی می دهد که ضمیر پنهان بتهوون، این بار هم مثل بسی اوقات، بر ذهن آگاه و بیدار او غلبه داشته است.

•

و باز باید از اوضاع روحی بتهوون در هنگام نوشتن این سونات بگوییم. در

---

۱. از ۱۸۰۳ تا آن هنگام، بتهوون پیانوی پارسی ارهارد را دراختیار داشت که آن هم هدیه‌ای از طرف کارخانه بود، و کم کم مستعمل شده بود (این پیانوی پاریسی در موزه‌ای در لیتز به یادگاری نگهداری می شود) پیانوی انگلیسی را در وین به بتهوون تحویل دادند و هنرمند، به مُدلینگ و هرجای دیگر که می رفت آن را همراه می برد و تا پایان عمر با آن مأنوس بود. (این پیانو در موزهٔ ملی بودا پست نگهداری می شود.)

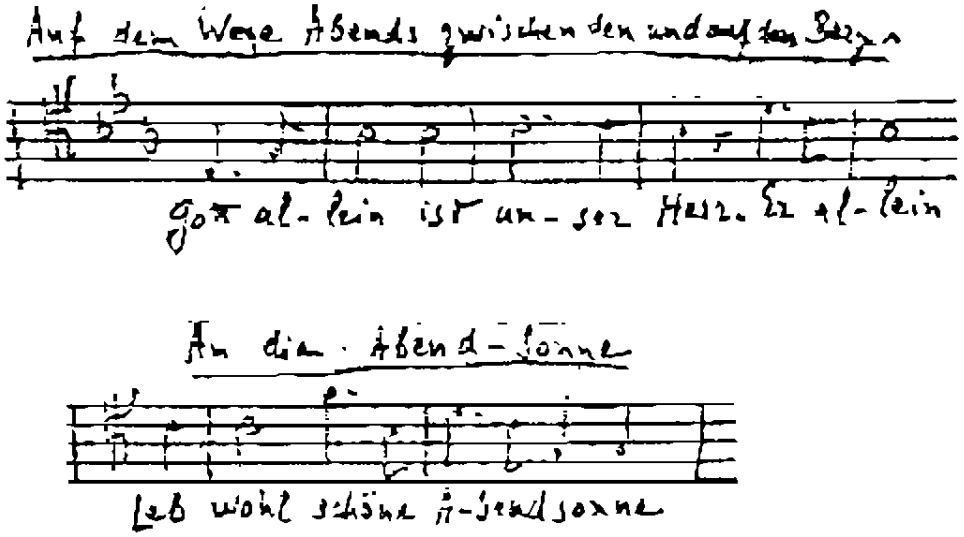
فصل گذشته، از این ماجرا بسیار گفته‌ام و عذرم را بپذیرید که ناچارم همان مطلب را پی بگیرم؛ زیرا در بررسی این سونات، ناگزیریم از کیفیات روحی او بیشتر خبر داشته باشیم تا مراحل گوناگون این آهنگ را بیشتر بشناسیم.

بتهوون بعد ازاتمام این اثر، در روز ۱۹ آوریل ۱۸۱۹ نوشت: «آن را در حال اضطراب ساخته‌ام»، که قطعاً منظورش آغازو مرحلهٔ اول آفرینش این سونات است که ازاکتبر۱۸۱۷ادامه داشت. امّادراین بهار،تم«امید»رابه‌نام آرشیدوک تنظیم کرد که نخستین نور امید بود و مژده‌بخش بهبود حال او... بعد از مستقر شدن در مدلینگ، از ۱۸ مه ۱۸۱۸، وضع جسمی و روحی او بهتر شد، امّا درگیری و زد و خورد با خدمتکاران و دسیسه‌چینی پنهانی خدمتکاران و «ملکه شب»[1]،زندگی او را زهرآگین می کرد.

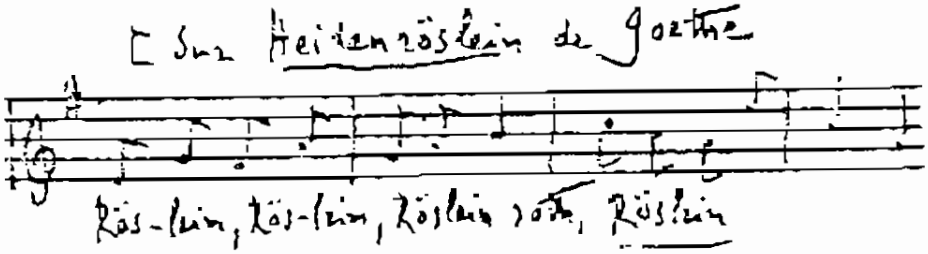
در حاشیهٔ طرح نهائی قطعهٔ دوم نوشته بود:

«خانه آنقدر کوچک است که فقط جای یک نفر را دارد، امّا در اینجا، در برول، زیبائی خداوندی آرزو و اشتیاق را برمی انگیزد و شب و روز میل به رهائی از خانهٔ تنگ و فرارفتن به وسعت آفرینش در من پیدا می‌شود.»

و کمی بعد، در لابلای آخرین قطهٔ سونات، طرح یک لید را در حال گردش و قدم‌زدن در تابستان ۱۸۱۸ می نویسد.



۱ــ بتهوون بیوهٔ برادرش را به طنز «ملکهٔ شب» می نامید.



در این روزهای شاد، طرحی برای یک قطعهٔ زیبا با اجرای سازهای شستی دار در «سی بمل ماژور» آماده کرد و آداژیوی مذهبی گونه برای یک سمفونی ساخت، و الهامات روحانی دیگری را به‌صورت اپیزودی در «ر»ماژور در میان سیلاب آلگروی فوگ جای داد که همه از حالات روحی او در نیمهٔ دوم ۱۸۱۸ و گرایش او به‌سوی عالم بالا گواهی می دادند.

در این تابستان و پاییز از سلامت برخوردار بود و قدرت هنری‌اش رویه کمال می رفت، حتی وضع شنوایی او بهتر شده بود[1]، امّا در ماه دسامبر دوباره تا مدتی شادی‌اش را از دست داد، زیرا با بیوهٔ برادر و کشیشی که از او حمایت می کرد در دادگستری کشمکش داشت و در جریان دادرسی جور و عذاب بسیار کشید.

و خوشبختانه سونات به پایان رسیده بود و کاری جز آن نمانده بود که بازخوانی‌اش کند و چیزهایی برآن بیفزاید. و در این بازخوانی دو میزان برآغاز آن افزود که از عجایب کارهای اوست.

سونات در سپتامبر ۱۸۱۹ به همت آرتاریای ناشر در وین چاپ شد، و چند روز بعد در ۲۱ سپتامبر کائن «Glaube und boffe» را که به‌نام سلزینگرکرده بود، به چاپ رسید، و این آهنگ سونات بزرگ اپوس ۱۰۶ را در سراسر جهان اسکورت می کرد.

*

۱— دوستانش می گفتند که این روزها از همیشه سالم‌ترش می دیدند، و همهٔ آنهای که او را می شناختند، معتقد بودند که سلامت خود را بازیافته است. یوزف شریفوگل شاعر می گفت که «مدتی بیمار بود و نمی توانست به تئاتر برود ولی حالا زیاد می رود.

آثار بزرگ بتهوون بیشتر به صورت مباحثه و نزاع با خویشتن است. پنداری حزقیال نبی در میکستین با خود گفتگو می کند. و این ویژگی را به‌خصوص در اولین قطعهٔ سوناتها یا سمفونیهای او می‌توان یافت. شیندلر[1] در شرح حال او، جنگ تن به‌تن دو اصل و دو عنصر اصلی را توضیح می دهد. این هنرمند در حقیقت سرشتی با چندین بعد داشت، و به همین سبب بسیاری از منقدان و دوستدارانش را گیج و گمراه می کرد، و خود او نیز این مطلب را نمی دانست. نوسانات اندیشهٔ او در آخرین کوارتتهای او آشکارتر است که عنصری رنگ می بازد و عنصری پررنگتر می شود، احساسات و غرایز گوناگون و ناهمگون درسطح وسیعی پخش و پراکنده می شوند و ما در میان رشته‌های ناهمگون، خشم، خدادوستی، طنز، خشونت، لطافت، مهر، تندخوئی، حماسه، حزن، شرم، سرکشی، خشتودی و نومیدی را به‌چشم می بینیم که به شتاب و مهارت جایگزین یکدیگر می شوند. این انسان وحشی و سرکش و بی آرام و در عین حال پای‌بند اخلاق ابعاد زیادی داشت، و کسی که فقط یک بعد از سرشت و اخلاق او را می بیند از حقیقت دور می شود و غالباً به افراط یا تفریط دربارهٔ او قضاوت می کند. و بیشتر کسانی که نسبتهائی به او می دهند دچار همین ساده‌نگریها شده‌اند.

بتهوون وقتی قلم به‌دست می گرفت، در تنگنای یک بعد نمی‌ماند و چیزهائی می نوشت که پیش‌بینی‌اش دشوار بود. و کار او برمبنای همین دوگونگی طبیعت مردانه و زنانه خلاصه می شود. و همین گفتگوی دراماتیک میان دو عنصر به بیشتر آثار او جان می بخشد و به تضاد درونی او پاسخ می دهد، که تضاد دو طبیعت سرکش و آرام، و تضاد میان عقل و عشق از عناصر اصلی هنر و هستی بتهوون است، و به همین علت، او با همهٔ ابعادش، حکم

۱ــ شیندلر در شرح حال از بتهوون می نویسد: «در آثار او جنگ و جدال بین دو عنصر، یکی با حالاتی مردانه و دیگری زنانه به چشم می خورد، که یکی می خواهد و اصرار می ورزد و دیگری در برابر خواست او مقاومت می کند.

قهرمان و نمایندهٔ دوره‌ای از مراحل تاریخی حیات انسانی را دارد، که هرچند دوران او مثل همهٔ دورانهای تاریخ بشری سپری شده و به صورت «گذشته» درآمده، امّا همه‌چیز آن دوران در وجود او زنده و جاودانی مانده است، تا آنجا که تمام نژادها و طبقات، هنوز آن دوران را در وجود او می‌بینند و می‌یابند و همهٔ کسانی که او را دوست دارند یک خانوادهٔ جهانی تشکیل داده‌اند.

در آثار بتهوون، دوگونگی و تضاد گاهی آشکار و گاهی پنهان، گاهی در جنگی بیرحمانه و گاهی در بحثی آرام با یکدیگر درگیر می‌شوند.

در همین سونات اپوس ۱۰۶ نیز در اولین قدم با این صف‌آرائی و درگیری روبه‌رو می‌شویم، که زیبا و درحد کمال است. از این دو نیرو یکی تند و سرکش است و می‌داند که پیروز می‌شود.

و طرف مقابل او جانی اضطراب‌آلود و طبعی ظریف دارد، که به دنبال حریف می‌دود و او را نگاه می‌دارد، باز این کار را تکرار می‌کند؛ گوئی درعین حسرت و افسوس، حالت اعتراض‌آمیزی دارد[1].

۱ــ از آغاز می‌توان این دو نیرو را تشخیص داد؛ یکی بالا می‌رود (در دو نت اول) و دیگری بازگشته می‌شود. یکی به جستن و پریدن می‌پردازد؛ دیگری پیروزی خود را تثبیت می‌کند این دو عامل متضاد که بطور مجزّا احساس می‌شوند به دنبال یکدیگر آمده‌اند.

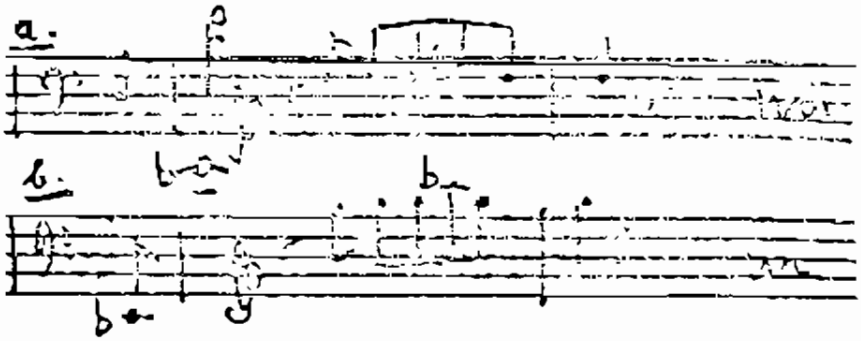
این نیروی ظریف‌تر مقاوم و پیگیر نیست، و پس از لحظه‌ای به قول و قرار تسلیم می شود و به راه خود می رود،

تا بار دیگر در کجا درگیر شوند.

امّا این رودرروئی زیبا و غرورآمیز، بتهوون را چندان راضی نمی کند، و هیچوقت با اولین طرحها به «بهترین» نمی رسید. شانس و اقبال موتسارت را نداشت که از همان اول «بهترین» را پیدا می کرد. «بهترین» بتهوون به آسانی گیر نمی افتاد، در اعماق زمینهای ناهموار و سنگلاخ پنهان می شد و او به هزار زحمت آن را از اعماق بیرون می کشید و تازه برای آن که «بهترین» شکل را به آن مادهٔ خام بدهد، شب و روز فکر می کرد و رنج می برد.

در اولین طرحهای قطعهٔ اول، آن جرقهٔ روشنی که در انتظارش بود از زیر ضربهٔ تبر او بیرون نمی پرد، و آن مهمیزی که باید بر کپل اسب نواخته شود تا جانور را از جا بکند هنوز در دست او دیده نمی شود. امّا ناگهان با یک جهش به دهم، مانع از سر راه برداشته می شود.

و مهمیز بر کپل اسب کوفته می شود.

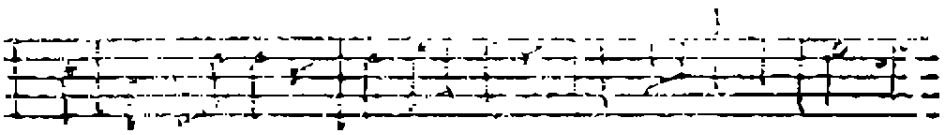


و مهمیز را چندبار به شتاب فرامی برد و محکم‌تر فرود می آورد، بی آن که بگذارد جهش از اکتا و بالا تر برود:

و برای آن که از پرچین به آن‌سو بپرد، جهش و سرعت بیشتری به مرکب می دهد.

امّا عنصر اصلی دوم، که ظریفتر است، در این طرحها با خطوط آشفته‌ای

تصویر می شود، که حسرت و افسوس و اعتراض را به یکسو نهاده، کمی مصمم‌تر جلوه می کند.



دو عنصر اصلی در اولین چشم‌انداز، تفاوت چندانی با یکدیگر ندارند، امّا ذره‌ذره هرکدام شکل می گیرند و یکی با قدرت و قاطعیت، و دیگری با ضعف و تشویش خود را نمایش می دهد، و این دوگونگی و تضاد اصولی به‌هنگام عمل و به‌دلخواه، برجسته‌تر می شود و کم‌کم بقیهٔ مسائل را محو و کم‌رنگ جلوه می دهد. شیندلر وبتهوون[1] در گفت‌وشنودشان به همین نتیجه رسیده‌اند، و بتهوون بعضی از مطالب را که در هنگام نوشتن سونات برای او روشن نبوده است، در این مباحثات با شیندلر درمیان می گذارد.

از این زاویه می‌توان دید که دو عنصر اصلی با هم درگیر می شوند. در کشمکش تند و خشن، عنصر دوم زیر ضربه‌های رقیب به ناله درمی آید، ضربه‌ها تکرار می شود، عنصر ظریف‌تر سکوت می کند، و عنصر قوی‌تر با غرور بر پیروزی خود پا می فشارد (میزان ۳۶).

و سپس با مدولاسیون از سی بمل به سل، کمی شتاب‌زده، فضا را تغییر می دهد، که معمولاً با این تمهید ایدهٔ دوم وارد صحنه می شود و محیط را با مهر و نوازش می آلاید. عنصر مردانهٔ میزانهای نخستین که هنوز کم‌وبیش حرفهائی دارد، در میزانهای ۴۸ و ۴۹ و ۵۲ و ۵۳ با الیاف به‌هم تابیده پوشیده می شود و ظاهراً در آن فکر است که فعلاً جا را خالی کند و با «کمی تأخیر» کارش را از سر گیرد، و احساس می شود که در این فضا دستهای بسته میل گشوده شدن و زنجیر گسستن دارند. امّا چیزی نمی گذرد که الیاف به‌هم تابیده از هم باز می شوند و نوا چنان دل‌انگیز و پراحساس بر دل می نشیند که پنداری «اُمفال

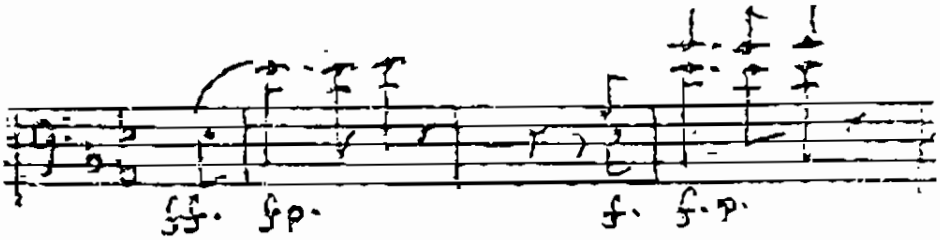
۱ــ شیندلر بابتهوون در تجزیه و تحلیل آثار او بحثهائی داشته، که آنها را منتشر کرده است.

ملکه لیدی» به دلربائی و مهر زیبائی اش را دو چندان می کند (از میزان ۱۰۱ به بعد).

و بتهوون که در اینجا به پایان قسمت اول پرده می رسد، خود را به da capo ، بازگشت به آغاز تسلیم می کند، و معلوم نیست به چه عذر و بهانه ای ایدهٔ دوم را به‌جای خود می گذارد و نبرد آغازین را از سر می گیرد، و چرا در سرزمین دوم میل پیشروی ندارد؟

و در این بازی، آهنگ را بسط وتوسعه می دهد و برای این کار شیوهٔ فوگ را انتخاب می کند، که دربارهٔ کاربرد مرسوم این فرم، در آخرین کارهای بتهوون بحث خواهیم کرد. و در نهایت، باید گفت که با این قلب بهتر می تواند هم‌آهنگی لازم را پدید آورد و کشمکشهای سماجت‌آمیز طبیعت خود را عرضه کند. و در این قسمت، اندیشهٔ اصلی را تکرار می کند و اساس کار را بر اندیشه می گذارد، و مانند میکل‌آنژ به بحث و گفتگو با خویشتن می پردازد. و راستی موضوع سخن او چیست؟

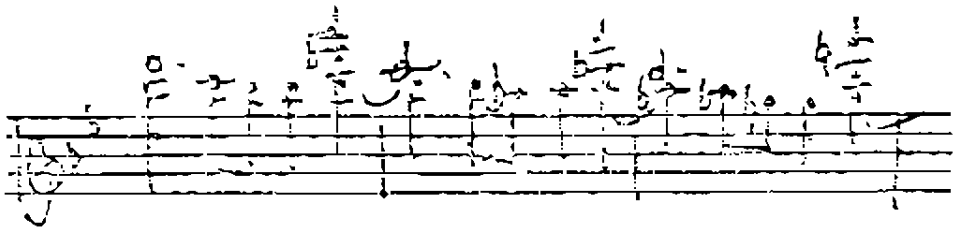
در اینجا نقطه حرکت، باز همان دونت در اولین پرش است. این دو نت طنین مردانه و پرهیاهوئی دارند که دوبار مثل یک فانفار تکرار می شود (میزانهای ۱۳۴ تا ۱۳۷).



این پرش اکتاو با پرش چهارم از سرگرفته می شود، و در این مسیر لجوجانه راه می پیماید، گامها محکمتر و پرجوشتر می شود، و در حال جدال و کشمکش به طرف تنالیته های روشن‌تر پیش می رود (از می بمل به سل و «ر» و «سی»). در این جنب‌وجوش، عنصر کوشا و پرخروش که پرشهای تند و خشن‌تری دارد، با پرش اکتاوها هم‌آهنگ می شود و قوت می گیرد، و دوباره از میزان ۲۰۲ به بعد،

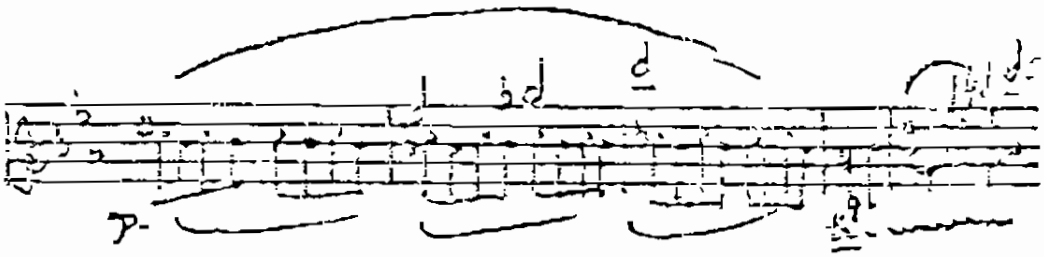
لحن پرشور و پراحساس برفضا حاکم می‌شود و نوازش و مهر عاشقانه با حرکتی ملایم همه‌چیز را دربر می‌گیرد و با حرکت ملودیک نرمی پایان می‌پذیرد، و حرکت آرام شاخه گلی را بر امواج آب به‌یاد می‌آورد.

امّا ذره‌ذره این آوای نرم و ملایم کنار می‌رود و جای خود را به جست‌وخیزهای تند و پرجوش می‌سپارد (در میزان ۲۱۵ به بعد)، و گروهی نفس‌زنان و حریص پیش می‌تازند تا وقتی که سونات، در میزان ۲۲۸ با آغاز «راکسپوزیسیون» تجدیدمطلع می‌کند. ایدهٔ نخستین دوباره با آوائی بم وسنگین پیش می‌آید و پا می‌فشارد و برصحنه چیره می‌شود. عنصر ضعیف، شکوه کنان تنالیتهٔ مؤثر سی بمل را به‌خود می‌گیرد و همهٔ حرکات آغازین تکرار می‌شود. امّا این‌بار همه‌چیز وسعتی بیشتر، و هارمونی فشرده‌تر و هیجان‌انگیزی دارد و رنگین‌تر است (از میزان ۲۷۴ به بعد). و پس از آن تنالیتهٔ سی بمل باز می‌گردد و ایدهٔ نخستین خود را سست می‌کند و راه می‌دهد که ایدهٔ دوم با چشمهای گسترده وارد شود. و این ایده از میزان ۳۰۳ به بعد، توقعات و خودنمائی اش بیشتر می‌شود.



از میزان ۳۳۲ به بعد، مقاومتها درهم شکسته می‌شود، اراده پایداری وسوسه‌ها را از خود دور می‌کند، و از میزانهای ۳۵۱ و ۳۵۲ قضایا به گذشته باز

می گردد، عقل به جای آن که دوباره در پیچ‌وخم فوگ قدم بگذارد، به یک لفاظی دراماتیک متوسل می‌شود، صداها روبه اوج می‌روند، اسکرتسو به پایکوبی و شوخی می‌پردازد، و یک تجربه آوا در سی بمل، دومین ایدهٔ سونات را آهنگین می کند.



و به این ترتیب، ایدهٔ دوم از پافشاری دست برمی دارد، اطاعت می کند و تسلیم می شود و تعادل به‌وجود می آید، و ایدهٔ اول همه‌چیز را تصاحب می کند، و از آوای بسیار قوی تا بسیار ضعیف، از میزان ۳۸۰ به بعد، به فراز و فرود می رود،

و عنصر شکست‌خورده به صدای ضعیف، پیروزی او را تأیید می کند. امّا فاتح با مشت کوبنده برجای می ایستد و مغلوب را به خشم می‌نگرد و پا بر زمین می کوبد و به صدای خشن حرفش را تکرار می کند.

و این دوگونگی روانی با تحلیل و تجزیهٔ تکنیکی این قطعه سازگاری پیدا نمی کند[1]. و اگر ما به زندگی درونی بتهوون راه نیابیم، گفت‌وشنودهای او با شیندلر برای ما نامفهوم می ماند. امّا اگر فراز و نشیبهای روح او را مطالعه کنیم و آداژیوی ظریف این سونات را خوب بشناسیم، به نتیجهٔ بهتری خواهیم رسید، که به هرحال با هنرمندی سروکار داریم که وسعت و غنای روح او بی مانند است، و نمی توان همه چیز را در جدال دو عنصر اصلی و دو نوع احساس و دو نوع طرز تفکر خلاصه کرد.

آنچه در اولین قطعهٔ سونات جذابیت بیشتری دارد، غنای سمفونیک آن است، این سونات در عین حال که از نظر فرم وسعت و تنوع بسیار دارد، ابعاد عجیب و غیرعادی‌اش با سمفونیهای بزرگ بیش از سونات شباهت دارد[2]. از لحاظ وسعت و گوناگونی اندیشه نیز با سمفونی نزدیکتر است. از ابتدا تا انتهای سونات، نیروهای درگیر به نوعی به هیجان می آیند و در یک بسیج همگانی، همه می خواهند جوشش شیرهٔ حیات را زمزمه کنان به رگهای بتهوون باز گردانند. و همه چیز به یاد ما می آورند که بتهوون در آن تابستان در حاشیهٔ کشتزارها یا روی تپه های مُدلینگ در گشت و گذار بود و نیروی بازیافته‌اش را با طبیعت خود و صدای خود سازگار می کرد. در نغمه های رنسانس انواع عواطف به‌هم بافته

۱—تفسیر ما با تقسیم‌بندی و خرده‌بینی های ونسان دندی Vincent d'Indy در کتاب «دوره آهنگسازی» (جلد دوم) نزدیک است، که تقسیم‌بندیهای او بسیار دقیق ولی مکانیکی است. او «ریتم روانی بتهوون را در مکانیسم مغزی او جستجو می کند، امّا از جوششی که در زیر این قالب هنری جریان دارد حرفی نمی زند، و اینگونه تحلیلها و تجزیه‌ها هر چند استادانه باشد، در صورتی که زندگی درونی هنرمند به حساب نیاید، ناقص می ماند.

۲— «آپاسوناتا» ۲۵۶ میزان دارد که قسمت اول آن، ۷۲ میزان، بسط و گسترش آهنگ ٦٤، «راکسپوزیسیون» ۷۰ و کودای آن ۵۰ میزان دارد. اپوس ۱۰۶، ٤۰٦ میزان دارد، که ۱۲۵ میزان در قسمت اول، ۱۰۳ در بسط و گسترش آهنگ، ۱۲۳ در «راکسپوزیسیون» و ۵٦ در «کودا» به کار گرفته شده است.

می‌شدند؛نیایش خداوند، یادبودها، افسوسها، مهر و محبتها، هیجانات عاشقانه باهم یکی می‌شدندو به سیلابهای غرور و شادی فرو می‌ریختند. و این سونات تداوم جانبخش آن نغمه‌هاست. پرشهای تند و پرشور به شیوهٔ فوگ، با استفاده از «نقطهٔ توقّف»ها و«ریتارداندو»ها و حالت آوازگونه جای مارشهای خشن را فوگ‌وارهٔ شادمانه می گیرد و خیز برمی دارد و فرامی‌رود وبه پیروزی می رسند و اندوه را به شادی می آمیزند و دریک تحریر دل‌انگیز قلب را در گهواره تاب می دهند و در میان سیلابهای تند دو لحظهٔ هیجان‌انگیز، آرامش و سبکباری را جای می دهند، و «من» هنرمند دنیارا فرا می گیرد، یا برعکس دنیا را در خود جای می دهد و به کمال دست می یابد.

و چه مقدمه‌ای است برای یک سونات! بتهوون از اول همچو قصدی نداشت، و در گیرودار کار به این مسیر کشیده شد. می پرسید از اول چنین ابعادی را برای سونات حساب کرده بود؟ بی‌تردید، نه! به یقین تصور ابتدایی او چیز دیگری بود، و هنگامی که اسکرتسوئی برای قطعهٔ اول ساخت، باز از آیندهٔ سونات خبردار نبود و نمی دانست کار به کجا خواهد کشید. هرقسمت را جداگانه می ساخت. بی آنکه بداند دست به چه کار بزرگی زده، و چه بنای عظیمی در حال ساخته شدن است. به شط بزرگ و سیلاب روح خلاق خود تسلیم شده بود؛ شط بزرگ موج برمی داشت و او را در زیر امواج پنهان می کرد. جوشش طبیعی اندرونش او را به چنین کار غول‌آسائی واداشته بود. می توانست قدمی بردارد و جلو این سیلاب را بگیرد، اما چنین نکرد، تسلیم امواج شد و جلو سیلاب را رها کرد و، همچنانکه درمس سولمنیس. Kyrie پرشکوهی ساخت که تناسب قطعات و «آداژیو» و فینال را برقرار می کرد، در اینجا نیز باید معجزه‌ای به کار می برد تا قطعات سونات باهم متناسب شود.

Kyrie باز می گویم که از اول هدف مشخصی نداشت، و هر قطعه از این سونات برای خود و جداگانه به‌وجود آمد. بتهوون با این قطعات ناپیوسته و

درخشان می توانست جشن آرشیدوک را رنگین‌تر کند.

زیاد دلواپس نشویم. خیال نکنیم که گفتن حقایق چیزی را عوض می کند، حقیقت را بپذیریم که بتهوون از اول چنین قصدی نداشت، و اصول و قواعدی عمیق‌تر از خواست و ارادهٔ او این سونات را آفرید، حتی فرمهای گوناگون سونات خود را به او تحمیل کردند، و چیزهائی بودند که «باید» به‌وجود می‌آمدند، و تمام این فرمها با جوشش اسرارآمیز ضمیر پنهان او در ارتباط بودند. این سونات جمعاً تصویری از بتهوون به ما می دهد که بسیار طبیعی‌تر و کامل‌تر از آثار ارادی و عقل گرای اوست.

وقتی قطعهٔ اول را به‌پایان رساند، چنان شور و جذبه‌ای در او پیدا شد که به قطعهٔ اول سمفونی نهم[1] پرداخت و دیگر نمی‌توانست یکساعت صبر کند، باید به کارهای تازه‌ای دست می زد و می نوشت:

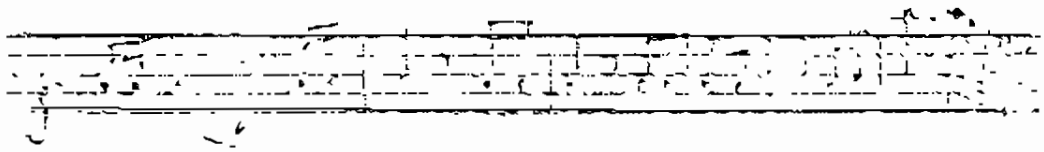
۱. در دفتر طرحهای ۱۸۱۷ (احتمالاً از سپتامبر ۱۸۱۷ تا مه ۱۸۱۸) قطعهٔ اول سونات اپوس ۱۰۶، صفحات هشت تا هجده و دومین قطعه صفحات ۷۵ تا ۱۲۸ را پُر کرده و در لابلای این دو قطعه، طرحهائی برای قطعهٔ اول سمفونی نهم جای گرفته است.

و دراین حال با حرص و شتاب دامن لباس سمفونی را سخت چسبیده بود، که مبادا از دستش در برود! و عجیب این که برای پرداختن به این سونات، چنانکه عادت اوست، به جای ورود از در بزرگ، از در پهلوئی وارد می شود، و پیش از همه میزانهای مربوط به بحث و گفتگوی تند و لجوجانه با خویشتن را می سازد، و بعد، در فضا صاعقه می آفریند، و با خطوط مضاعف سه لا چنگ فرود می آید. و سپس غرشی در فاصلهٔ پنجم شنیده می شود، پنداری رعد بعد از درخشیدن برق می ترکد، و دوباره شلاق می زند و درخشهای تند و کوتاه، بریده‌بریده با زیگزاگ لا می — می لا به چشم می خورد.

و در این نقش می بینیم که روی خط حامل، همه چیز از بالا به پائین

سرازیر می شود، و این نقشهای رویه فرود، بازتاب و مکمل خطوط اصلی رویه فراز قطعهٔ اول اپوس ۱۰٦ به حساب می آید.

وبعدازتأکیدواصراراین موتیف عمده باده بارتکرار ریتم ،درشنونده اثرمی گذارد.



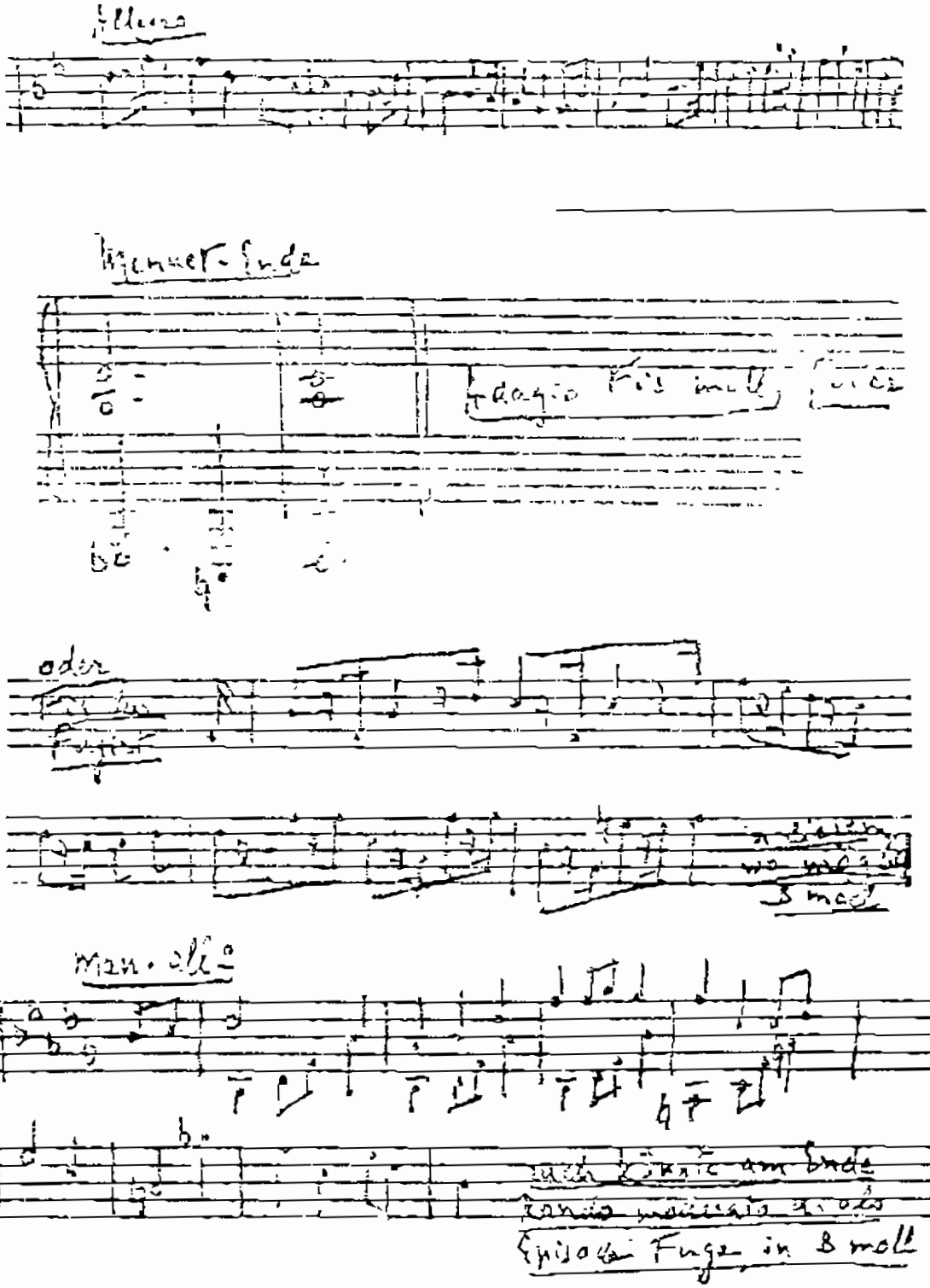
در این نکته تردید ندارم که بتهوون این طرح پرتحرک را در حال قدم زدن نوشته، و به همین سبب ریتم خاصی دارد؛ چنانکه قطعهٔ اول اپوس ۱۰٦ را در راه پیمائیهای تند و شتاب زدهٔ تابستانی اش در اطراف مدلینگ نوشته است.

و نکته دیگر این که بتهوون در این موقع دنبالهٔ کار سونات را قطع می کند تا به سمفونی نهم نظری بیندازد و چیزهائی در آن مایه بسازد؛ زیرا هنوز برای بسط و گسترش سونات آمادگی لازم را در خود نمی بیند، و خیال دارد آنچه را تا حال نوشته بازخوانی کند تا کم کم دنبالهٔ راه را بیابد، و حتی در آن لحظات، در تصورش نمی گنجید که قطعهٔ بعدی سوناتی که هنوز قطعهٔ اولش را تمام نکرده، به صورت «منوئه» درآید.

و حقیقت چنین بود. — و باریک شدن در این مطلب ما را بیشتر روشن می کند که چگونه نیروهای پنهان روح او در کار و تلاش بودند، بی آنکه خود خبر داشته باشد. — و می بینیم که ایده، بی آنکه از نظر ملودی و هارمونی و ریتم شکل بگیرد، به صورت یک نقش یا رنگ گریزان جلوه گر می شود، تا به صورت یک آداژیو «فادیزمینور» درآید و دنبال «منوئه»[1] بچسبد. یا به صورت یک «فوگاتو» در فادیز ماژور که او طرح می کند[2] و این طرحهای رؤیاانگیز، که پیام آور حادثه ای بودند، زود در پس توده های ابر پنهان شدند، و دوباره رخ نمودند تا بتهوون را متوجه «منوئه» کنند، و برای پایان دادن «روندو» مدراتو، ایدهٔ یک «فوگ»[3] را در ذهن او جای دادند. و او در مقابل این فرمها که از اعماق

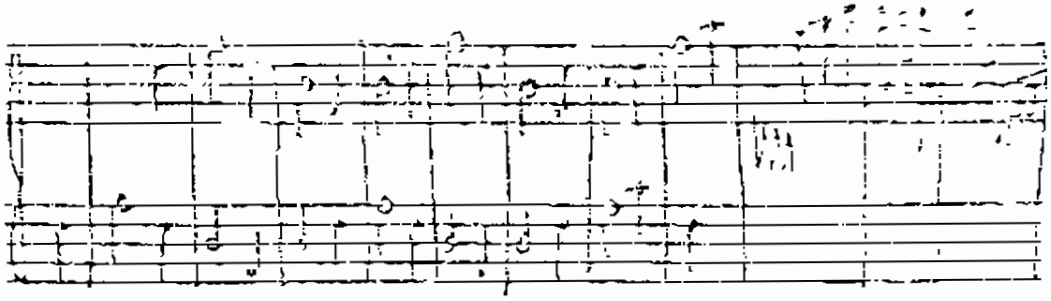
روحش به او دیکته می شد انجام وظیفه می کرد و قدرشناس بود.

ابتدا طرح «اسکرتسو» را روی کاغذ آورد، و مثل همیشه اولین طرحها چندان درخشان نبود، مبتذل بود. با این وصف، مواد خامی بود که به درد او می خورد و به دست او شکل نهائی اش را پیدا می کرد.

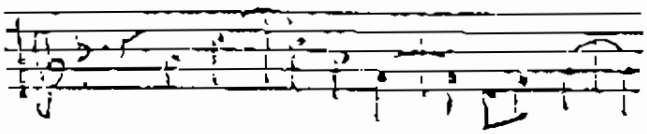


بتهوون از این آزمونها دست برنمی دارد تا «بهتر» و «بهترین» را پیدا کند، و از آنچه در ذهن او نقش بسته، «بهترین»ها را بسازد.

در اولین نظر طرح ریزی تریو در کانُن، با مدولاسیون زیبای پایانش به فکر او رسید.



امّا هیچ نشانه‌ای از مقام مینور که به دنبال آن می‌آید در دست نبود، حال آن ـ که آلگرو پیش از آن در می بمل ماژور بود، که شاید یادآوری از «پاستورال» باشد.



ظاهراً یادآوری از «پاستورال» آن هم در چنین لحظاتی عجیب می نماید. امّا باید در نظر داشت که طرح جذاب و قوی اسکرتسو[1] را، بتهوون در یک دفتر جیبی اول با مداد نوشت، و بعد با مداد دیگری پررنگش کرد، و آن را در مه یا ژوئن ۱۸۱۸ به مُدلینگ برد، و در گوشهٔ همین طرح نوشت: «خانهٔ

←

کوچکی دارم که جای بیشتر از یک‌نفر را ندارد، امّا زیبائی خداگونه برول...»، و با این حساب باید گفت که این قطعه بازتاب روزهای شاد اوست و ایام بهبود حال در برول و بیدار شدن عواطف و آرزوهای عاشقانه.

و باید خط اصلی اسکرتسوی او را بشناسیم. برای این شناسائی باید خیالپردازیهای رمانتیک را از خودمان دور کنیم. آلفرد کورتو، از بزرگترین نوازندگان پیانو، برای جلوه دادن به هنرش، آهنگ را چنان اجرا می کند که ما درختان کاج را بر فراز گورها حس کنیم و رقص گورکنان را در فضای شوم

این طرح از امتیازاتی برخوردار است و به همین سبب بعضی از لحظات آن در روایت نهائی حفظ شده است.

گورستان ببینیم، و این هنرمند از تجسم چنین مناظری لذت می برد؛ حال آن که اینگونه چیزها با تصورات بتهوون فرسنگها فاصله دارد. بتهوون هرچه می گوید، حس می کند، و هرچه می نویسد تصویری از خود اوست، و خصوصیاتی که در آثارش می بینید از آن خود اوست و هر شاعر بزرگی جز این کاری نمی کند که خود را شرح می دهد. تصویرهای دولاکروا در موسیقی هنرمندی چون برلیوز پرتوافکنی می کند، امّا در موسیقی بتهوون آنچه باز می تابد جز تصویر دیگری از خود او نیست.

در این «اسکرتسو» این نکته ها را پیدا می کنیم:

۱. تنالیته کلی در سی بمل ماژور، گاهی پرشور و گاهی خویشتندار است. آوا از ملایم به خیلی ملایم رفت وآمد دارد؛ جز در پایان که به سی بمل مینور گذاری دارد و در این قسمت، روی ملایمت آوا تأکید نشده است.

۲. دو آکورد بسیار قوی، در آغاز تکرار می شود که ونسان دندی آن را تجدید خاطرهٔ اولین موومان سونات می داند.

۳. در چند تکهٔ کوتاه از تنالیته‌ای به تنالیتهٔ دیگر گذاری دارد.

جابه‌جایی چند تنالیته و ذوق آزمائی، روح هوسباز هنرمند را نشان می دهد، که چرخ می زند، تنه می زند تا راهش را باز کند، از خودش چیزهائی می پرسد، به خودش جواب می دهد؛ مثل بانگی که در کوهستان می پیچد و پژواک آن باز می گردد. با طنین مردانه و خویشتندار «کُر Cor»، و کاربرد موتیف به شکلِ کانن، جزرومد آوا چهاربار پدیدار می‌شود؛ باراول به گونه‌ای گریزان از مینور به ماژور می‌رود؛بار دوم دنبالهٔ آن به شکلِ کانن می‌آید واز همین راه، از مینور به ماژور می رود، و این دفعه مؤکد می شود؛ بار سوم در جهت عکس عمل می کند و از ماژور به مینور باز می آید و بار چهارم همان عمل تکرار می شود و در بازگشت به قهقرا صدا بسیار ملایم به گوش می آید.

این خود نوعی رفت‌وآمد موج است، که فرامی رود و فرود می آید؛ رفت‌وآمد سایه است در دل آفتاب، که پیش می رود و واپس می نشیند.

پس از آن به تکه‌ای تند و جاندار می رسیم که یورتمهٔ اسبی را به‌خاطر می‌آورد. گاهی شلاق می خورد، تند می کند و از فراز به فرود می‌آید. و چند مانع بر سر راه او پیش می‌آید. پرش اسب بریده‌بریده می شود. صدا در این قسمت، قوی و گاهی بسیار قوی است، و سبک آن، با تریوی سیلابی و روان پیشین در تضاد به‌نظر می رسد، و در دنبال کادانس در فا، بسیار تند مانند رگبار، می‌آید، و آلفرد کورتو به این نکته اشاره می‌کند که در این سونات از اینگونه رگبارها بسیار است.

ناگهان «ترمولو»یی در «سی بمل مینور» احساس می شود و بازگشت به آغاز، در «سی بمل ماژور»، انجام می‌شود، امّا حرکت، آن سرعت واطمینان آغازین را ندارد، کمی با تردید همراه است. تا آن که به‌وسیلهٔ «سی بکار»به خشونت قطع می‌شودو با آکوردهای پرشورسی بمل ماژور پرخاش کنان راه‌خودرادرپیش می‌گیرد، امّاآشفتگیها راه راسدمی‌کندومی‌کوشد که اندیشه راسرگردان کندو با سی-مینورمانع درست می‌کندوحرکت رابه تأخیرمی اندازد. ارادهٔ هنرمند بامشتهای فشرده باز می گردد، و آکوردهای خشم انگیز و پرشور و جاندار را در «سی» تکان می‌دهد. نخستین آکوردبا اکتاومضاعف سی بمل، به‌شکلِ «چنگ»تکرار می‌شود. وباورودچهارمیزان مرتعش، اندکی به سستی می گراید. امّادوباره محکم بر سرپا می ایستدو بااطمینان می گوید: «راه همین است و باید رفت!» و دوباره در مسیر موومان اصلی می افتد و همهٔ نیرویش را به کار می گیرد، خسته می شود، و از این به‌بعد در چهار میزان، آوا از ملایم به بسیار ملایم واپس می رود و موومان سست می شود.

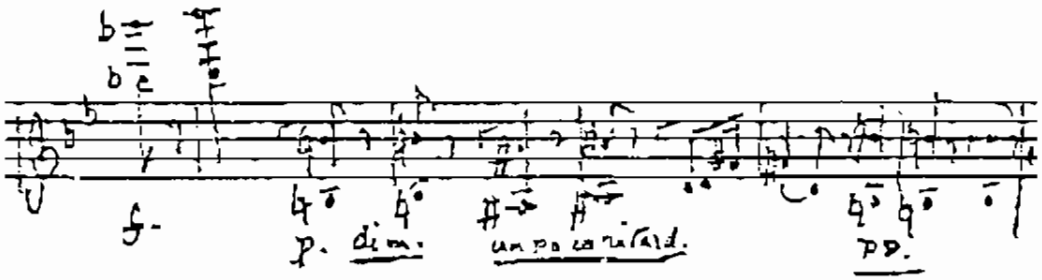
سراسر این قطعه سرشتی کاملاً گریزان و گذرا دارد، و اندیشه را به سایهٔ بی خیالی می برد؛ پنداری درمیان دو قطعهٔ بسیار جدی، سایه و آفتاب به‌هم آمیخته‌اند، و این آزمونی است برای گویختن؛ به کار نقاش چیره‌دستی می ماند که قلم‌مو را به‌سرعت بر تابلو می کشد و نقش زیبائی می آفریند، و آنقدر این نقش به شتاب می آید و محو می شود که چشم حتی فرصت لذت بردن از آن را ندارد؛ و در انجا هنرمند می کوشد که زیر پوشش اسکرتسو مشغولیات فکری را به فراموشی

بسپارد[1]. و... پس از آن آداژیو با زیبائی و جلال خاصی خودنمائی می کند[2].

•

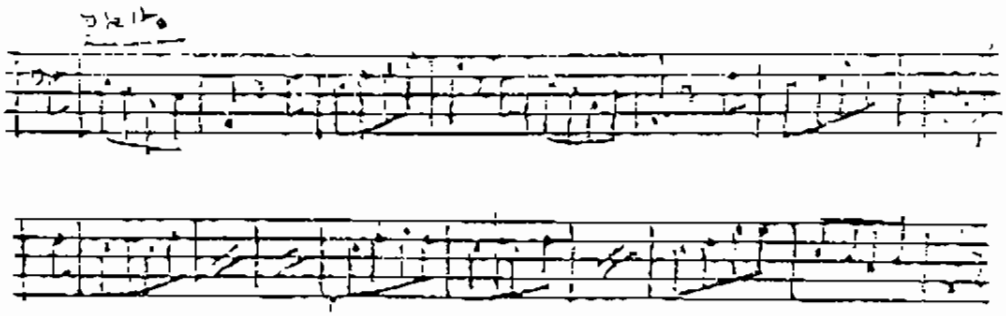
گفتیم که در دفتر طرحها پیش از آن که ریتم و فرم «آداژیو» مشخص شود، تنالیتهٔ آن، «فیس مُل» (فادیز مینور) معلوم شده بود. تنالیته های موومانهای سونات به این ترتیب است:

الف. سی بمل ماژور تنالیتهٔ اصلی است. سونات با آن آغاز می شود. در قطعهٔ اول حکومتش را حفظ می کند، و حتی در اطراف قلمرو امپراتوری اش به تاخت وتاز می پردازد، و هیچ نیروئی را همطراز و برابر نمی شناسد، و مهر پایان را در پای قطعه اول می کوبد.



۲. طرحهای نخستین آداجیو بعد از کار اسکرانسو چندان زیاد نیست. در دفترچه طرح ها، اسکرتسو صفحات ۷۵ تا ۱۱۵ را دربر می گیرد، و آداجیو از صفحه ۱۱۶ خود را نشان می دهد، و پیداست که هنوز تهوون از آنچه در اعماق روح او می گذرد چندان خبر ندارد، که تا وقتی که گذستهٔ تند و جاندار آهنگ را در ۲/۴ یادداشت می کند.

آداژیو بیشتر آداژیوبیشتر



و کم کم چهرهٔ پرجاذبهٔ آداژیو بر او آشکار می شود و پی می برد که چه بنای عظیمی در دست ساختمان دارد.

ب. در اسکرتسو باز سی بمل ماژور از سر گرفته می شود؛ گاهی در خویش می تند و گاهی موج می زند به سی بمل مینور پیش می تازد، و با یک انحنا از سی مینور می رود و به سی بمل ماژور باز می آید تا کار را به پایان رساند، امّا دچار تزلزل می شود.

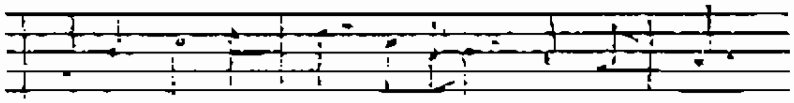
پ. در آستانهٔ آداژیو تزلزل و هیجان در جایی که تنالیته یک‌نیم درجه از سی بملِ فینال اسکرتسو به لابکار که نخستین نت «آداژیو سوسته نوتو» است پایین می‌آید، احساس می شود.

ت. برای لارگو تنزول دیگری به فاصلهٔ یک‌نیم پرده از فادیز آخرین نتِ آداژیو بوجود می آید و به فا «بکار» اولین نُتِ موومان بعدی می پیوندد.

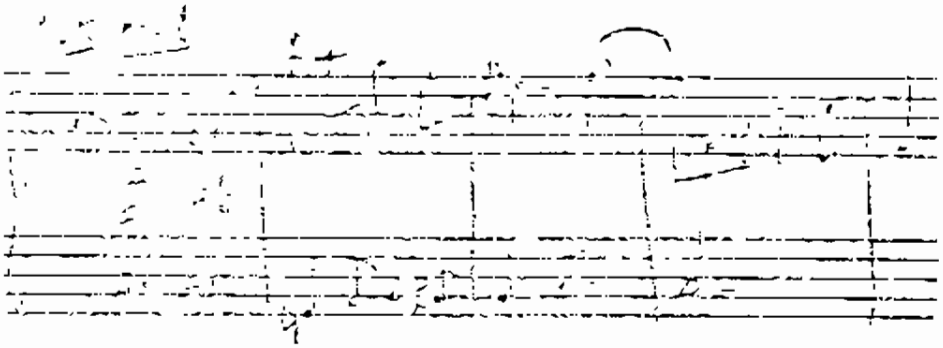
ث. و سرانجام در آلگرو «ریزولوتو»، سی بمل ماژور، یعنی تنالیتهٔ اصلی قدرت را به دست می‌گیرد.

و هربار که نیم‌پرده فرود می آید، فرود در سرزمین درونی و اعماق اندیشه را ارائه می کند.

نخستین طرحهای آداژیو کوتاه و تکه‌تکه‌اند؛ امّا من برخلاف نظر «نوته‌بوم»، آنها را آشفته و پر هرج ومرج نمی‌بینم و برعکس، همه را محصول کار غیر ارادی و در عین‌حال مطمئن ضمیر پنهان و عمق اندیشهٔ او می دانم. هشت‌پای دریائی را در نظر آورید که در شب تاریک اقیانوس کورکورانه به حرکت درمی آید و با پاهای متعدد خود وضع اطراف را می سنجد و همه‌چیز را با اعضای متنوعش اندازه می گیرد و از میان انبوه اسرارآمیز آبها نقطه‌های حیاتی موردنظرش را کشف می کند، و بتهوون در این کوشش و جابه‌جائی کور و مطمئن، به اولین طرح دست می یابد:



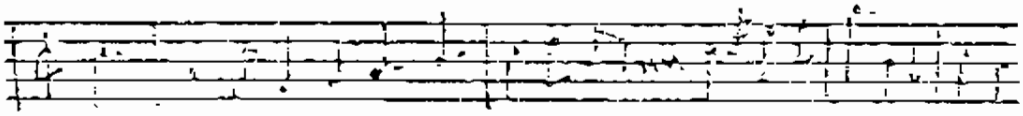
در نخستین حرکات اندوه‌زده است، امّا در این فضا به چیزهای دیگری دست می‌یابد که به نظر نوته‌بوم از کشفیات او در این مسیر تعادل میزان ۶/۸ است، و مدولاسیون و فریاد مؤثر او براین اساس گذاشته می شود:



کمی بعد پیچ‌وتابهای حلزونی شکل و بسیار زیبائی، ملودی درد را رسم می کند.

و به همین زودی در فادیز ماژور به نهایت کار می رسد.

و باز می گردد و آنچه بر کاغذ آورده مرور می کند، و آغاز کار را به نقش درمی آورد.



و هنگامی که از راه رفته مطمئن می‌شود[1]، اولین طرح کلی را در

۱. و آنوقت در همین مایه‌روشن خلاقیّت، با حرکت دادن اعضای متنوع و متعدد،

می افکند.

و حالا باید این نقشها را با طرح نهائی مقایسه کرد و فهمید که بتهوون چگونه اولین درخششهای الهام را دریافت می کند و سپس با چه تلاش و رنجی، به آنها عمق و غنای هارمونی می بخشد، و چگونه خط ملودی را از بالا به زیر می آورد و در متن نهائی آن را به تدریج پائین می کشد، و به جای آن که از اعماق بیرون آید، در نیم راه خود را در مدولاسیون سل دیز تا سل نگاه می دارد و از آنجا با یک پرش به فاصلهٔ دهم می رسد و آشفته و هیجان زده می شود... امّا به هرحال، خط اصلی سونات در همینجا تثبیت می شود.

مدولاسیونهای منظم و غنی «کودا» را کشف می کند.

و از این پس، همه‌چیز از تاریکی و از میان سایه‌روشن بیرون آمده، و بتهوون می‌توانست در مُدلینگ با نظم و منطق بخصوصش براین پایه‌ریزی کار کند، و از همان اولین روزهای زندگی در مُدلینگ تا پائیز و پایان اقامتش در ییلاق وقتش را بیشتر صرف این کار کرد، و در ماههای زمستانی که به وین بازگشت، به کار ادامه داد. در اینجا محیط به‌صورت دیگری بود؛ او نمی‌توانست در اطراف مزارع سرسبز قدم بزند و آهنگ بسازد، ناچار بود در گوشهٔ خلوت بنشیند و در خود فرو رود.

آن که می‌خواهد از اعماق کار اسرارآمیز او باخبر شود، باید از معیارهای معمول فراتر رود. استادی چون ونسان دندی برای فهم قضیه از همه معیارهای دقیق علمی استفاده کرده، و چنانکه گوئی به شاگردانش درس می‌دهد، دستور و قواعد آداژیو را به دقت تحلیل و تجزیه می‌کند و بسیاری از اسرار را می‌گشاید، امّا چکیده و جوهر آن را به دست نمی‌آورد.

آداژیو در اولین چشم‌انداز شکوهمند و فراموش نشدنی به‌نظر می‌آید؛ ساختمانش تعادل و تناسب عجیبی دارد. همهٔ ستونها به نظم بالا برده، گچ‌بریها و تراشه‌های سرستونها و گوشهٔ سقفها به‌نظر زیبا و متحرک می‌آید، و اگر از درون به این بنا بنگریم، همه‌چیز عاشقانه و پراحساس جلوه می‌کند.

بتهوون از تسلیم شدن به احساسات پرهیز داشت و در گفت‌وشنودهایش با گوته بارها به این مطلب اشاره کرده بود، امّا در اینجا از تکیه‌زدن براحساس وحشتی ندارد[1].

این آداژیو وسعتی بیکرانه دارد؛ پر از جوش و شور است، استحکام دارد، با آن همه هیجانی که در اندرون دارد از نظم و انضباط برخوردار است، تا میزان سیزدهم به دلخواه پا در گریز می‌گذارد وسرانجام به‌مدولاسیون از مل‌دیز، به‌سل می‌رسد و یکپارچه فریاد می‌شود، که قصد روشنی دارد، به بندیکتوس

---

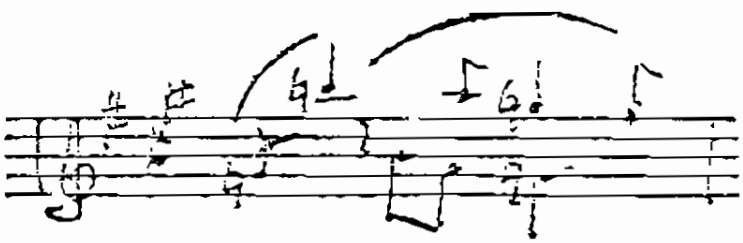
۱. بتهوون در این آداژیو بیشتر به احساس توجه دارد، و از نظر مشخصات مترونومیک، سرعت موومان را تا ۹۲= می‌رساند، و با این حساب نمی‌توان این آداژیو را خیلی ملایم اجرا کرد. زیرا پر از هیجان است، می‌سوزانند و آب می‌کنند و از جذبه‌وجوش نمی‌افتند.

مس‌سولمنیس نزدیک می شود، خود را به آغوش الوهیت می اندازد و از خود جدا می شود.

و دراینجا می‌بینیم که یک نیم‌پرده در بالای توتیک اصلی قرار می‌گیرد، و این بالا رفتن و اوج گرفتن آوا با احساس درونی و نیروی پنهان اعماق جان او ارتباط دارد[1]. بعد از این پرش، شور و حرارت بیشتر می شود. امّا با صدای غرولند باسها، اولین حملهٔ الهامات غم‌انگیز آغاز می شود، و در بیست‌ودومین و بیست‌وسومین میزان، دوباره پرش دیگری می بینیم، تندتر و هیجان‌انگیزتر. و با این پرش، غم و درد قلاب می اندازد تا همه چیز را به تیرگی بگشاید، امّا حرکتش به مانع برخورد می کند و از اعماق جان آهی برمی آید که هنوز کسی نمی داند روی سخنش با کیست.

---

۱. در اینجا اشتباهات مرسوم در چاپ آثار بتهوون را، به صورتی گذرا نشان می دهم که دومین میزان این پاساژ را چنین می نویسند:



و تفسیری که در بالا آورده‌ایم، مطابق با متن اصلی است.

و در اینجا به تعبیر آلفرد کورتو، توقفی سریع و ناگهانی پیش می‌آید، باسها نفس‌نفس می زنند و ضربان قلب پس از هیجانی شدید شنیده می شود... و به تعبیر خودمان، حرکات و هیجانات اندرون دوباره از سر گرفته می شود، مانند یک سرنوشت گریزناپذیرآداژیو رابه حرکت وامی دارد؛ احساسی زیبابه زبان باس بیان می شود، فراتر می رود و در اثر برخورد با واقعهٔ بد، به تشنج می افتد:

و نتیجهٔ این عمل در میزانهای ۹ و ۱۰ به صورت دومین قسمت تم اصلی درآمده است.

و از این به‌بعد به‌جای آن که روحیهٔ آرام و حزن‌انگیز آغازین را حفظ کند، به هیجان می آید، استغاثه می کند، اظهار درد به هق‌هق گریه می انجامد؛ عاطفه و موسیقی به هم درمی آمیزند، و اینگونه کارها در آثار موتسارت و شوپن، پرندگان نغمه‌خوان، زیاد دیده می شود. پرنده نغمه‌سرائی می کند و به تأثیر نغمهٔ خویش به گریه می افتد. شکوه‌های رنجبار او نیز گاهی به هق‌هق درد می آلاید و گاهی به شیطنت و بازی منتهی می شود! بچه‌ها را به یاد می‌آورد که پس از کمی نالیدن و گریستن، به بازی و شیطنت مشغول می شوند. و این از کارهای بسیار نادر بتهوون است. زیرا کمتر می گوید و می گریاند. امّا در اینجا زیبائی الهام چنان مسحورش می کند که زمام کار را از دست می دهد.

و این زمزمهٔ دردناک در این نقش به پرحرفی های شکوه‌آلود می ماند که گاهی بریده‌بریده به گوش می آید و به التماس و استغاثه نزدیک می شود و جمعاً حالتی زنانه و یک‌دست دارد.

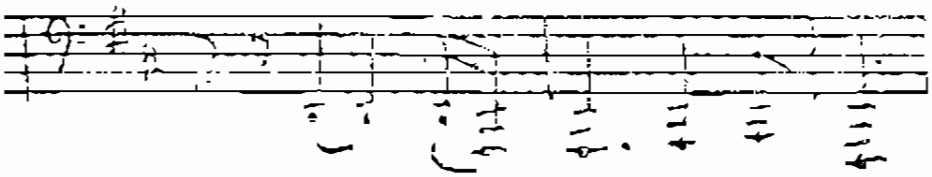
امّا هرگز نباید اشارات اصلی را فراموش کرد که اظهار درد و هق‌هق آوائی ملایم دارد و در سراسر موومان آوای ملایم و بسیار ملایم جریان دارد. آلفرد کورتو از ملایمت آن متعجب می شود و می گوید که در سی ونهمین میزان، صدای ملایم با موومان تأثرانگیز نامتناسب است، و باید در اینجا طنین بیشتر و مؤثرتری داشته باشد.

و به گمان من اشتباه می کند. منطقی نیست که ما بیاییم و اشارات روشن آهنگساز، آن هم آهنگساز دقیق و با اراده‌ای چون بتهوون را به ذوق خودمان تصحیح کنیم. اگر ما منظور او را به گونهٔ دیگری می فهمیم، خود را فریب می دهیم. باید دنبال علت بگردیم، که چرا چنین بوده و بتهوون از این کار چه منظوری داشته است. با شرحی که من داده‌ام، از نظر روانی علت روشن است. این گلایه‌ها و شکوه‌های زیبا و دل‌انگیز نغمه های قلب اندوه‌زده‌ای است. کودک غمگینی است که در تاریک و روشن، زمزمه دردناکی دارد و با خود می گرید و می خواهد دردش را بیان کند و به آوائی ملایم اظهار درد می کند، و هروقت که صدایش را بالا می برد حس می کند که استغاثه بیفایده است، و فریادش به گوش کسی نمی رسد، ناچار صدایش را پائین می آورد، و در خود فرو می رود، و پله‌پله در اعماق آشفتگی فرومی رود و از روشنائی دور می شود (میزان ۲۴)، وبرای بازیافتن روشنائی به سوی بیخبری و بیخیالی رهسپار می شود و تنالیتهٔ رماژور در بیان آرامش عمیق و ره یافتن به روشنائی به او یاری می رساند.

با استفاده از فرصت، به شرح این مطلب می پردازم که در روح هنرآفرین، عواطفی که از راه می رسند و هنوز مسیر و مراحلشان معلوم نیست، با اراده و تفکر هنرمند که مشغول برنامه‌ریزی است جفت می شوند و روی هم قرار می گیرند، امّا چگونه این جفتگیری انجام می گیرد؟ شرحش برای کسی که در مسیر خلاقیت هنری نیست، دشوار می نماید. و چگونه این دو چیز متضاد با یکدیگر هم‌آهنگ می شوند؟ شرح این چگونگی آسان نیست، ولی قطعاً برای آن که اثر بزرگی به‌وجود آید، باید جوهر هنری با استخوانبندی و طرح فکورانهٔ آن جفت شود؛ که اگر یکی از این دو نیرو تنها بماند چیزی درست نمی شود و اگر هم درست شود اسکلت بیروحی خواهد بود که به درد موزه می خورد؛ چیزی خواهد بود بی قواره و بی شکل، که به زحمت اندامش به‌هم جوش خورده است. باید ضمیر پنهان و آشکار با یکدیگر متحد شوند تا اثری ساخته شود. باید پیشانی متفکر با اندام درونی اش جوش بخورد تا موجود کاملی درست شود.

از میزان ۴۵ وارد عمل می‌شویم، که ونسان‌دندی آن را دومین تم در «ر» می‌نامد و البته این نوع تجزیه و تحلیل در حد خود منطقی است، امّا جویندهٔ حقیقت را گمراه می‌کند زیرا این تکه از لحظات والای آهنگ است و باید خوبتر فهمیده شود.

به عقیده آلفرد کورتو، عمدهٔ مطلب دست چپ است، و دست راست اندیشه‌های پرشور را، با طنینی ضعیف و سست، اجرا می‌کند، امّا در حقیقت باید فهمید که این نوای آرام (که نه ضعیف است و نه سست) برای چه از اعماق جان هنرمند برمی‌آید. در این بحث نیازی نمی‌بینم که به تصوراتی فراتر از موسیقی متوسل شوم تا این صدا را بازشناسم. زیرا تافت و بافت موسیقی بتهوون چندان متنوع نیست، امّا بسیار جذاب و برجسته است. و صاحبان طبع قوی چنینند. و آخرین آثار این هنرمند نیز از این دایره بیرون نیست.



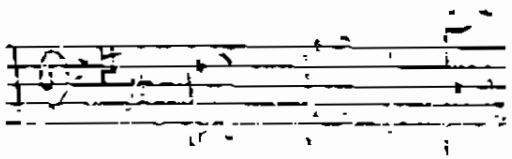
و این آرامش با چنین عمق و وسعتی نوعی بیان احساس و تأثرات است. در اینجا باید سرعت موومان را سنجید که باتأنی و تأمل انجام می‌شود. و قانون همین است! نوای بم و سنگین فناناپذیر می‌نماید. «صدای قانون» و «صدای استاد» براین آوا تکیه می‌کند؛ پنداری روحی بیکران بر فراز اقیانوس پرواز می‌کند تا تعادل ریتم آن را برقرار سازد، و امواج در چنین وسعتی گسترده می‌شوند و این گستردگی تا تکرار آن آوا از میزان ۴۹ به بعد ادامه می‌یابد. و در این بازی از هوس نشانه‌ای نیست، و ریتم آن از آرامش دور نمی‌شود.

به گمان من تکرار در اکتاو بالا، در میزانهای ۴۷ تا ۴۹— و ۵۱ و ۵۲ تقلید آوای استاد و آوای خداوندی است، که به نشانهٔ اطاعت، آن صدا را تکرار می‌کند، امّا دومین تکرار به سرکشی عواطف دردآلود و گلایه‌های رنجبار و

استغاثه‌آمیز کشیده می‌شود و در میزان ۵۸ به گریه می‌انجامد و این تمکین دردناک با آوای ملایم و بسیار ملایم در میزان ۶۰ پایان می‌یابد.

و درماندگی به آنجا می‌رسد که دست به درخواست کمک دراز می‌شود:

و ما دست فرارونده را می‌بینیم. ونسان دندی این نکته را بسط و توسعهٔ آهنگ می‌داند، و نکته اینجاست که باس از میزان شصت‌ونهم به بعد، به حرکت آغازین باز می‌گردد، و دو اکتاو باس، به آغاز این اکسپوزیسیون افزوده می‌شود.



منظور بتهوون معلوم است. من احساس می‌کنم که می‌گوید: «بلند شو! مکث مکن و راه بیفت!»... و همه‌چیز به حرکت درمی‌آید، و از آن پس در آداژیو، هیچ چیز ایستا نیست. و این اکتاوها با این جمله همراهی می‌شود.

پنداری دستی روح لرزان را می‌گیرد و از جا بلند می‌کند: «برویم!... به پیش!» و این سخن هشت‌بار به صورتهای گوناگون تکرار می‌شود و هربار

کوبنده‌تر و پرزورتر به گوش می‌آید تا تم اصلی دوباره در فادیز جای خود را باز می‌کند و روح در جادهٔ غم‌انگیز خود به راه می‌افتد. و در اینجا آوائی در طرف راست خط با او همراهی می‌کند که دقیقاً با آن همسازی دارد. زیرا این آوا به دنبال روح می‌رود، عجله می‌کند، قدمهایش سست می‌شود و حرکاتش بریده‌بریده است.

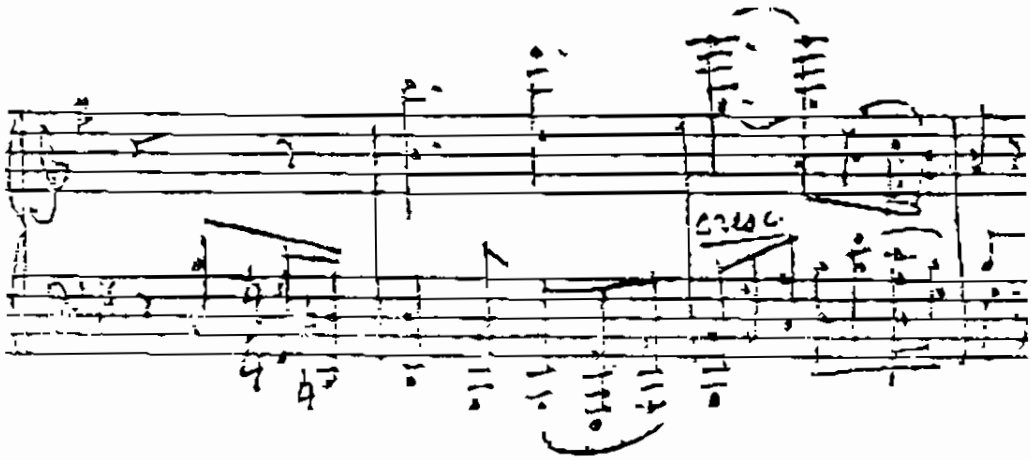
و روح ره‌پیما به همین‌ترتیب و با همین تکرارها در «ر»ماژور هنوز در گلایه و شکایت است و همچنان سرگشته؛ امّا در حرکت است و پیش می‌رود و به زحمت قدم پیش می‌گذارد. در اولین منزل، که نُه میزان پیش از «ر» می‌آید و از ملایم به خیلی ملایم می‌رود و می‌آید؛ روح ره‌پیما خسته و ناتوان است؛ و از میزان ۱۱۳ به بعد[1] ریتم به ضربان می‌افتد، بیان اشارات رنگ دیگری به خود می‌گیرد، و ما از این پس آواهای مکرری می‌شنویم که ذرذره اوج می‌گیرد، صدا بلیغ‌تر و رساتر می‌شود. دیگر صدا خویشتندار نیست. آوای درد همچنان بالا می‌رود و به هق‌هق گریستن می‌انجامد.

و از میزان ۱۳۰ به بعد، یک‌بار دیگر آوای خداوند، در باس، در دست راست، بیان می‌شود، و تنالیته رماژور به فادیز مینور راه می‌یابد، که غمگین‌تر است. آوای روح زجربارتر می‌شود و گریان و پراستغاثه و خسته؛ صدایش وسعت بیشتری دارد. لرزان‌تر است؛ و این‌بار باز همان ماجراست...

امّا در این موقع، حکایت نامنتظری اتفاق می‌افتد؛ به جای آن که راه پیمودن و فرارفتن، که از میزان ۶۹ آغاز شده، با دو اکتاو باس آغازین دنبال شود، از میزان ۱۵۵ حرکت متوقف می‌شود، و این توقف عمق بیشتری دارد. آوای خداوندی دوباره به صورتی نامنتظر با تنالیتهٔ روشن سل ماژور شنیده می‌شود، که به مارش شباهت دارد و ویژگی بانگ پیروزی هندل را دارد.

---

۱. ونسان دندی این قسمت را با تم آداژیوی سمفونی نهم نزدیک می‌داند.



صدا فرمان می دهد و فرمان او بی جواب می ماند. و بیهوده انتظار داریم که روح گلایه‌مند و شکوه گر این فرمان را بپذیرد و زیربار نظم برود. فرمان با خشونت بیشتر تکرار می شود و اکتاو و پردهٔ بالا تری دارد، که از «ر» به فادیز می رسد و در مایهٔ فا اصرار می ورزد و مؤکد می شود. اصرار او همانند همهمهٔ امواج به صخره‌ای برمی خورد و باز می گردد و امواج باز روی هم می غلتند.

و در پایان این کشمکش، دوباره تم اصلی به‌صورت وسیعی به نمایش درمی آید (در میزان ۱۶۶ به بعد) که عناصر اصلی قطعه در اینجا متمرکز و خلاصه می شود، و پس از سه میزان و نیم اول، به کلامی باوقار و موزون اعلام می کند که مرد و مردانه سرنوشتش را قبول کرده، و بیان قبول، زیبا و لطیف و دوست داشتنی است، که به آوائی ملایم یا بسیار ملایم صورت می گیرد. و برخلاف آنچه ونسان‌دندی می گوید، حکایت «تأخیر و سستی» نیست، و نمی‌توان نظر ونسان‌دندی را پذیرفت که می گوید: «تنها در کودا احساس شخصی جان می گیرد و عمومیت پیدا می کند؛ حال آن که بیان احساس شخصی و توسعه و تعمیم آن در سراسر قطعه از عناصر اصلی به‌حساب می آید.» و در کودا نیز کاری جز این انجام نمی شود که احساس شخصی به صورت جاندارتری به قالب بیان درمی آید.

و هنوز ناگفته بسیار است. روح آدمی پس از درگیر شدن با نخستین موتیف سرنوشت، دوباره به ره‌پیمائی ادامه می دهد، امّا آهی عمیق و شرربار از جانش برمی خیزد؛ زیرا نمی داند که چه‌چیز او را به حرکت وامی دارد، وازتحمل آن‌همه رنج و قبول این همه تمکین چه حاصلی خواهد برد.

و آخرین آکورد به صدای بسیار ملایم بازتاب می‌یابد، و چندبار به ملایمت بسیار تکرار می‌شود.

o

و حالا که به انتهای این قسمت از بررسی و موشکافی خود رسیده‌ایم، ببینیم که چه نتیجه‌ای گرفته‌ایم؟ همهٔ بتهوون‌شناسان بعد از تحلیل و تجزیهٔ خطوط اصلی این قسمت، به این نتیجه رسیده‌اند که با نوعی مباحثه و درگیری روانی سروکار دارند، که در قسمتی، انسان و سرنوشت باهم رودررو می‌شوند. انسان خود را بازشناسی می‌کند و سرنوشت خود را می‌پذیرد. و در قسمتی دیگر روح آدمی که رنج می‌برد و به شکوه و شکایت می‌پردازد دست به عصیان می‌زند، و از این عصیان به جائی نمی‌رسد و جز تسلیم چاره‌ای نمی‌شناسد و عارفانه سرخم می‌کند و خود را به توفان قضا و قدر می‌سپارد. و این کشمکش ما را به یاد جدال عشق و وظیفه در آثار کرنی[1] می‌اندازد. ما در برابر نبوغ بتهوون و کرنی سر فرود می‌آوریم، و باید بگویم که موضوع اصلی این قطعه همین است، امّا تجسم این اندیشه به صورت انتزاعی تحسین ما را برنمی‌انگیزد، و آینهٔ شفاف و روشنی مقابل ما نمی‌گذارد. هزاران هزار نفر با چنین کشمکشی درگیرند، و تنها بزرگان هنر و نوابغ هستند که این کشمکش همگانی را با آنهمه شکوه و قدرت بیان می‌کنند و ستایش برمی‌انگیزند. آنها صدای بلند یک نسل و یک قوم و تیره از انسانند؛ آنها زبان هزاران هزار انسان خاموش از نسل خود و همهٔ نسلها هستند.

پس بررسی و موشکافی ما بیهوده نیست؛ ما از یک‌سو چگونگی و قالب بیان را زیر ذره‌بین می‌گذاریم و از سوی دیگر چکیده و جوهر هنری را در نظر می‌گیریم؛ زیرا اگر آنطور که در کتابهای رسمی و درسی کنسرواتورها مرسوم است تنها به تکنیک بپردازیم، قسمت عمده‌ای از واقعیات را کنار گذاشته‌ایم. آنگونه تحلیل و تجزیه‌ها فقط به درد درس دادن در کلاس قواعد موسیقی می‌خورد، و از آن راه فقط به دروازهٔ شهر هنر می‌رسیم و در همانجا متوقف

1— Corneile

می شویم. موسیقی شناسان حرفه‌ای که تنها به هارمونی و ریتم و اینگونه چیزها می پردازند، هرگز از اسرار هنر بتهوون باخبر نمی شوند[1]. گفته اند که «سبک چیزی جز خود انسان نیست»، برای شناختن سبک هر هنرمند باید خود او را مطالعه کرد و باز شناخت. مرموزترین جوششهای درون یک هنرمند ذره‌ذره در ذهن او جای می گیرد و قالب هنری خود را پیدا می کند، و دیدیم که بتهوون، اول می خواست قطعهٔ رنگارنگ و مفرحی بسازد و به جشن آرشیدوک بفرستد. امّا در اندرون او چیزهای دیگری بود، و ذره‌ذره او را به آنجا کشید که از آن قطعهٔ رنگارنگ، سونات عظیمی پدید آورد.

ما در ساخت و پرداخت و معماری آثار او نیز دقیق می شویم؛ زیرا به هرحال ساخت و معماری و ریزه کاری زیباشناسی یک اثر لباس هوس انگیزی است که تن یک موجود زنده را با آن می پوشانند. و برای شناخت معمای یک اثر بزرگ، افزون بر جامهٔ متناسب، باید شور و هیجانات درون آن را نیز شناخت.

و من منظوری جز این ندارم.

*

لارگو که به دنبال می آید هم از نظر موسیقی و هم از نظر روانشناسی عمقی در خود تأمل دارد.

در ابتدا با انحنای تنالیته از فادیز به فابکار آغاز می‌شود، که نوعی تمدد اعصاب پس از کاری طولانی و کنار گذاشتن بافت هارمونی است. با اجرای پیاپی اکتاوها، آکوردهای دولاچنگ، و قطع و وصلها، احساس می شود که چیزی موج می زند، به هرسو می دود و راه می جوید:

و خواهیم دید که لارگو پیوند را با آغاز سونات برقرار می کند، که ضربان اصلی اش چنین بود:

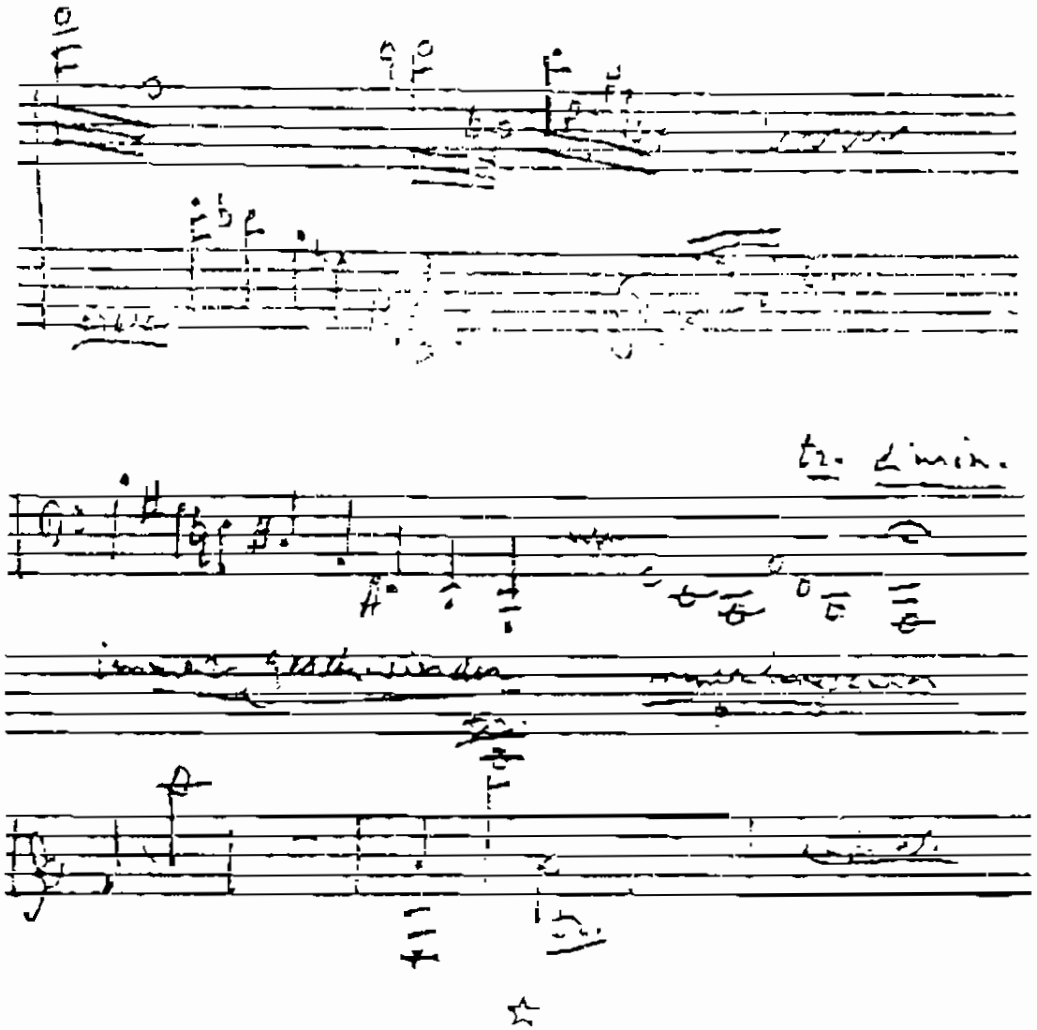
۱ــ به خاطر داشته باشیم که بتهوون در نامه‌ای به تاریخ ۱۵ ژوئیه ۱۸۱۷به ویلهلم گرهارد می نویسد: «این اثر در چنان گسترده‌ای پخش و پراکنده می شود، و به چنان فضائی دست می یابد که حتی شعر به آن عمق و وسعت نمی رسد؛ و منظور او سونات اپوس ۱۰۶ بود.

و در اینجا ضربان واژگونه است.

و در این بازی فوگ باز می گردد و آلگرو «ریزولوتو» را که به دنبال خواهد آمد قطع می کند.

سراسر این قطعه در موسیقی بی سابقه است و گذر روح از حالی به حالی کاملاً متفاوت رامی‌نمایاند. و ما را به یاد ره‌پیمودن پاورچین پاورچین و آوا گونه‌ای از قطعهٔ آخر سمفونی نهم می اندازد. امّا در اینجا انتقال از حالی به حالی، خواه از نظر موسیقی و خواه از نظر روانشناسی، با ظرافت و دقت بیشتری صورت می‌گیرد، ومی‌توان آن را کلمه به کلمه تفکیک و بررسی کرد. بعد ازآن که آخرین میزانهای آداژیو. که دلواپسیهای شکوهمندش رابازمی گوید، کم کم با تکرار اکتاوها به ابهام نزدیک می شود و آشفته و پریشان به سوی راهی ناشناخته پیش می دود، و پس از آن آلگروی کوتاهی به شیوهٔ فوگ پیش می آید، و حضورش بجا و منطقی می نماید. امّا با چند مانع روبه‌رو می شود؛ نقطهٔ مکث، آکوردهای سه‌لا چنگ، تکرار آکوردها، گرفت و گیرها، سنکپها سر راه براو می بندند. اکتاوها باز پیش می روند واین‌بار لطیفتر و پابرجاتر و خوش‌نقشترند، و به دلخواه فرو می روند و فروتر می روند و به اعماق گرداب درون می رسند. و در اینجا «تریل» در تاریکی محض به گوش می رسد. موومانی پر ضربان و پر تکان و شتاب‌زده آغاز می شود، و آدمی دوباره نفس خود را باز می یابد. و از چشمه های

درون احساس فواره می زند و با نفس درمی آمیزد و ناگهان امواج غرورآمیز آلگرو، پرشور و نیرومند آغاز می شود؛ پنداری از فراز کوه سیلابه‌ای جاری می شود و فرومی ریزد.



در اینجا ما در آستانهٔ فوگ بزرگ او هستیم که چون کتیبهٔ زیبائی بر سردر عمارت او قرار می گیرد، و دیدیم که بتهوون از ابتدا در چنین فکری نبود، و خیال داشت قطعه را با یک منوئه آلگرو، یا «روندو مدراتو» پایان دهد؛ غافل از آن که نیروی خلاق و پنهان او کار خود را می کند و او را به دنبال می کشد. امّا حالا که سونات اپوس ۱۰۶ را از اول تا آخر، و تمام و کمال می شنویم، از خود می پرسیم که چگونه آن حکم به او تحمیل شد و چگونه با فوگ دنبال کار خود را گرفت، و فوگ برای او چه معنا و مفهومی داشت؟

بتهوون در دوران جوانی با فوگ آشنا بود و دوازده فوگ تنظیم کرده بود، امّا چندان اهمیتی به آن نمی‌داد و مثل شاگردان مدرسه که تکلیف شبانه را انجام می‌دهند، می‌خواست آن را فراگیرد، و به چشم یک فرم هنری به فوگ نمی‌نگریست.

ناگل در بررسیهایش می‌نویسد بتهوون به فوگ[1] اعتنائی نداشت، امّا در دوران تحصیل نوشتن فوگ برای دو صدا را تمرین کرده بود، و در نخستین کارهایش فوگ را به روانی به کار می‌برد، و سونات اپوس ۱۴ شماره یک گواهی براین مطلب است. ش. کوکلن، نیز در مورد نخستین کارهای او به سبک فوگ مطالعاتی دارد.

بتهوون هم مانند موتسارت در این محدوده از استاد مسلّم فوگ یوهان سباستین باخ تأثیر پذیرفته است، با این تفاوت که تأثیر باخ بر موتسارت فوری و سریع بود، و بتهوون برعکس با ملایمت و مداومت، و در طی سالهای دراز به تأثیر باخ تمرینهای بسیار کرد و ذره‌ذره با او انس گرفت و به ریشه‌های هنر او دست یافت.

عجیب این که واسطه آشنائی موتسارت[2] و بتهوون با آثار باخ کسی جز

۱— فوگ از ضرورتهای موسیقی مغرب زمین است، پیچیدگی و غنای خاصی دارد، فرم آن به نظر بتهوون طبیعی نمی‌نماید و شاید به همین علت کمی دیر به آن چیره شد.

۲— موتسارت در دو نامه، یکی در دهم آوریل ۱۷۸۲ برای پدرش، و دیگری در ۲۰ آوریل ۱۷۸۲ برای خواهرش شرح می‌دهد که به لطف فان‌شوایتن با آثار هندل و یوهان سباستین باخ آشنا شده و مجموعه‌ای از فوگهای یوهان سباستین باخ و امانوئل باخ و فریدمن باخ را به دست آورده، و نامزدش کنستانس وبر از آنها رونویس برداشته است... موتسارت بعد از این مطالعات، پرلود و فوگ در دوماژور را برای پیانو می‌نویسد و آن را «اوورتو به سبک هندل» نام می‌نهد. بعدها فوگ در سل ماژور را می‌سازد که اقتباسی از فوگهای باخ است. فوگ دیگر او در دوماژور برای دو پیانو، و مس دردو، نیز از دلنشین‌ترین کارهای اوست که در آنها تأثیر باخ دیده می‌شود: موتسارت آشنائی با آثار باخ را برای خود نوعی انقلاب می‌شمارد.

بارون فان شوایتن[1] Swicten نبود، و او بود که هریک را جداگانه به این سرچشمهٔ زوال ناپذیر رهنمون شد. البته بتهوون از دوران کودکی با کلاوسن تعدیل شدهٔ باخ آشنائی داشت و آن را خوب می نواخت. و حتی کارهای باخ را بیشتر و بیشتر از نوشته های موتسارت می شناخت، امّا آموخته های عهد کودکی همیشه رهگشا نیست. بسیاری از کودکان با آثار بزرگ هنری آشنا می شوند، امّا این آشنائیها بیشتر جنبهٔ درس و مشق دارد، و باید زمانی بگذرد تا کودک بزرگ شود و دوباره آن آثار را کشف کند. احتمال دارد کشف دوبارهٔ کارهای باخ بعد از آشنائی و دوستی با بارون فان شوایتن روی داده باشد. این موسیقی شناس پیر رموز کار باخ و هندل را می دانست و قلمرو این دو استاد بزرگ را خوب می شناخت. آشنائی او با هنر باخ و هندل در طی یک مأموریت سیاسی بر برلن آغاز شد، و موقعی که به وین بازگشت، روزهای یکشنبه کنسرتهائی در خانه اش ترتیب می داد که تنها آثار باخ و هندل را می نواختند؛ در روزهای دیگر هفته نیز، گاهی عصر و گاهی شب، کنسرتهائی ترتیب می داد. به قول شیندلر، پیرمرد از عشاق گرفتار موسیقی بود؛ گاهی بتهوون جوان را تا دیروقت پیش خود نگاه می داشت تا فوگهای باخ را برای او بنوازد، و این حکایت به سال ۱۷۹۲ مربوط می شود. وگلر می گوید در سال ۱۷۹٤ یا ۱۷۹۵ بود که شبی در خانهٔ شاهزاده لیشنفسکی بودیم، یکی از اشراف مجارستان اثر بسیار دشواری از باخ را

---

۱. بارون گتفریدفان شوایتن سیاستمدار و موسیقی شناس بود. پدرش پزشک مخصوص ملکه ماری ترز بود، و خود او از مشاوران امپراتور و کتابدار او؛ و مجموعهٔ ازآثارباخ را در اختیار داشت، که نمی توان گفت این مجموعه کلیهٔ کارهای باخ را در بر می گرفت؛ زیرا مجموعهٔ کامل آثار باخ تا اواخر قرن نوزدهم چاپ نشده بود، ودرحیات او بعضی از آثارش دور از دسترس باقی ماندند. فیلیپ امانوئل باخ بعد از مرگ یوهان سباستین مجموعه ای از نوشته های او را چاپ کرد که شامل همهٔ آثار او نبود؛ امّا در روزگار موتسارت و بتهوون، این مجموعه ها کمتر در دسترس بود و آثار بزرگان، بیشتر به صورت دست نویس دست به دست می گشت و عده ای از عشاق موسیقی دست نویس کارهای باخ را در اختیار داشتند. بتهوون از عهد کودکی با پرلودها و فوگهای باخ برای سازهای شستی دار آشنائی داشت.

برای اجرا جلو بتهوون گذاشت و آن هنرمند به آسانی و خوبی آن را با پیانو نواخت.

می‌توان گفت که در آغاز قرن نوزدهم، دوباره مردم آلمان به یاد استادان بزرگ قدیم موسیقی افتاده بودند، و بتهوون نیز در این شیفتگی دوباره با دیگران همدل و هم‌آوا بود. مجلهٔ «اخبار موسیقی آلمان» در سال ۱۸٤۰ نوشت که «رستاخیز مردگان فرارسیده است. دوباره استادان بزرگ فراموش شده: یوهان سباستین باخ، هندل و امانوئل باخ فضا را تسخیر کرده‌اند. تا ده سال پیش، این استادان مسلم در گور خفته بودند، همه با احترام از آنها سخن می گفتند، امّا هیچکس در فکر اجرای آثار آنان نبود.» در همان روزها چند ناشر در یک زمان کلاوسَنِ تعدیل شده[1] و دیگر آثار یوهان سباستین باخ را چاپ کردند. زیمروک در بُن، نگلی در زوریخ، و هوفمایستر و کونل در لایپزیک و وین در چاپ آثار باخ بر یکدیگر پیشی می گرفتند. بتهوون به‌وجد آمده بود که مردم آلمان دوباره باخ را می‌ستایند و یادش را گرامی می‌دارند و خود را سرزنش می کرد که چرا سالها این استاد بزرگ را به فراموشی سپرده بود[2]. در نامه‌ای در تاریخ ۱۵ ژانویه ۱۸۰۱ به هوفمایستر نوشت که «... شما آثار یوهان سباستین باخ را چاپ کردید و شادی را به قلب من باز آوردید؛ زیرا قلب من هروقت عظمت هنر این پدربزرگ هارمونی[3] را احساس می کند به تپش می افتد. امیدوارم همهٔ آثار او چاپ شود و هرجا که قدم می گذاریم آوای باخ را بشنویم...»

و از آن پس دیگر باخ را فراموش نکرد و او را همچنان می ستود، و همین که از دوستان شنید یکی از دختران باخ، که از میان بیست وچهار فرزند او از همه

۱—بتهوون نسخه‌ای از دست‌نویس کلاوسن تعدیل شده Claveeinbien tempéré را پیش خود داشت که شیندلر بعد از مرگ او، این نسخه را به کتابخانه ملی برلن تحویل داد.

۲—نیف، استاد بتهوون، در یادداشتی که مجله موسیقی «کرام»، در سال ۱۷۸۳ آن را چاپ کرده، می نویسد: «لوئی بتهوون» یازده ساله کلاوسن تعدیل شدهٔ باخ را خوب می نوازد.

۳—درنامه دیگری به تاریخ ۲۲ آوریل ۱۸۰۱ به برایتکف، باخ را «خدای جاودانهٔ هارمونی» می خواند.

کوچکتر بود، به تنگدستی دچار شده، فریدریش روشلیتس و یارانش در مه ۱۸۰۰ مختصر کمکی به او کرده‌اند، دلش به درد آمد و در ۲۲ آوریل ۱۸۰۱ به ناشران آلمانی اش برایتکُف و هارتل نوشت: «... برای او چه کار از من برمی آید؟ آیا موافقید که با ذکر نام او منافع چاپ یکی از آثارم را به او اختصاص دهم؟ زود بنویسید و شرح دهید که آیا چنین کاری امکان دارد؟ پیش از آن که شور و اشتیاق مردم فروکش کند و دوباره یوهان سباستین باخ را فراموش کنند، باید برای دختر باخ و تنها بازماندهٔ او کاری کرد، و پیش از آنکه تنها فرزند او نیز به بدبختی بمیرد و کاری از دست ما برنیاید.»[1]

و در نامهٔ دیگری در سال ۱۸۰۵ به ناشر نوشت: «حالا که سمفونی چهارم را چاپ می کنید، شاید بهتر باشد که اوراتوریوی «مسیح با شاخ زیتون» را برآن بیفزایید، چون قصد دارم سهمی از حق‌التألیف خود را به خانم باخ اختصاص بدهم.»

بتهوون در هنگامی که اروئیکا را می نوشت احساس می کرد که دین بزرگی به یوهان سباستین باخ دارد. می خواست دین خود را به آن استاد بزرگ بپردازد، و به‌نوعی از او قدرشناسی کند. در سال ۱۸۰۳ که هوفمایستر، و کونل آثار باخ را در ده دفتر چاپ کردند[2] بیشتر مجذوب کارهای او شد و هرچند که گوش او نمی‌توانست طنین موسیقی باخ را خوب بشنود، شکوه و عظمت آن را درک می کرد و می گفت که باخ در زبان آلمانی به معنای چشمه است و بهتر بود که نام دریا را بر او می نهادند. در میان گذشتگان، به باخ و هندل بیش از همه،

۱— این طرح با اندک تفاوتی اجرا شد. بتهوون در ژوئن ۱۸۰۱ امتیازچاپ کوینتت سازهای زهی اپوس ۲۹ را به برایتکف داد، به شرط آن که سهمی از حق او در چند نوبت به دختر باخ، آن زن سالخورده پرداخت شود.

۲— این دفترها شامل کلاوسن تعدیل شده اتوانسیون‌های دو و سه‌صدائی، قسمت اول Klavierubung واریاسیون‌های گلدبرگ، شش پرلود کوچک سویت‌های فرانسوی فوگها و بخش بزرگی از آثار او برای سازهای شستی دار بود. شرح حال باخ به قلم نیکولاوس فورکل نیز ضمیمه این دفترها بود که متأسفانه از آن زیاد استقبال نشد و این کار دنباله پیدا نکرد، تا سال ۱۸۲۰ ادامهٔ مطلب به تأخیر افتاد.

اعتقاد داشت، و تا زنده بود باخ را به هرزبان ستایش می کرد.

در نامه هایش به برایتکف و هوفمایستر به سال ۱۸۰۱، با صراحت و دقت، از باخ حرف می زد؛ از استادی او در هارمونی و تسلطش بر کنتر پوآن سخن می گفت و انگشت روی این مطلب می گذاشت که «ما اگرچه از او مبتکرتر و مدرن‌تر هستیم، به قدرت هنری او چشم دوخته ایم.» و بتهوون در همین محدوده از باخ تأثیر پذیرفته است. باخ در نظر او تجسم آرزوها بود و نوعی مُدل. چیزهائی او را با این مدل پیوند می داد و چیزهائی از او جدایش می کرد.

بتهوون سرشتی دوگونه و با هم در تضاد داشت. از یک‌سو درگیر شور و هیجانی تند و تیز و بی حساب و بی نظم و لگام گسیخته بود، و از سوی دیگر دربند اصول بود و منطق و خرد، و ناچار فرمهای دقیق و گاهی دور از انعطاف را برای اندیشهٔ جوشان خود می پذیرفت و امواج پرخروش را در بستر مناسب به حرکت درمی آورد. و شاید مدل او باخ بود، که هم مبتکر بود و هم در استحکام ساخت و پرداخت در حد کمال بود، و می خواست نشان دهد که آثار او محصول دستهای پرقدرت و روحی آزاده است، که هیچگونه اجبار و اغراق در آن راه ندارد و با هزارگونه رنگ و ابتکار همراه است[1].

بتهوون ناچار با چهارچوبه سخت قواعدومقررات زمانه، که اندیشهٔ او را به‌بند می کشید در کشمکش بود. غولی بود که زنجیرهای سنگین منطق زمان را از پای اندیشه می گشود و پاره می کرد، امّا پاره کردن و دور ریختن زنجیرها کافی نبود، باید قید و قالبهائی درست می کرد و به‌جای قید و بندهای از هم گسسته می گذاشت. و همین کار را کرد، اندیشه‌اش را وسعت بیشتری بخشید و قالبها و زنجیرهای گشاده‌تری آماده کرد، و جای چکش کاری زنجیرها را با

۱ــ درژوئیه ۱۸۰۹، بعد از آن که اشغالگران وین به مردم اجازه دادند از شهر خارج شوند، بتهوون چند تم و طرح های یک کوینتت را به یاد باخ نوشت. در سال ۱۸۲۵ در تلاش بود که بنای یادبودی برای باخ در بن ایجاد کند. در لابلای طرحهای سمفونی نهم سه مطلب دربارهٔ باخ نوشت و یک اوورتو بر مبنای نام باخ (سی بمل- لا- دو- سی) و طرحهای زیادی به سنت و سیاق باخ درمیان آثار او دیده می شود.

انتخاب سبک فوگ نرم‌تر کرد، همهٔ موسیقی دانان خوب اروپابرای ایجاد پولیفونی در موسیقی ناچار به این کار بودند و او نیز برای پرداختن به این کار، اول باید قانون بازی را یاد می گرفت، و در بازی استاد می شد. پیش از این دیده‌ایم که بتهوون در نخستین آثار خود گاهی فوگاتو و فوگ را به کار می گرفت[۱]. از روزی که تعلیم موسیقی به آرشیدوک رودلف را به عهده گرفت، در کتابخانهٔ او به آثار و نوشته های استادان قدیم دست یافت، و به مطالعات گسترده‌ای پرداخت، در هنگام اشغال وین، که غم مردم به جان او افتاده بود و کمتر می توانست آهنگ بسازد، کتابها و مدارک زیادی دربارهٔ علم موسیقی رامطالعه کرد و گزیده‌ای از آثار بزرگان موسیقی را فراهم کرد که بیشتر با فوگ و کنتر پوآن ارتباط داشت[۲]. و در دفترچهٔ طرحهای او در سالهای ۱۸۱۰، ۱۸۱۵ و ۱۸۱۷، نمونه های این مطالعات نمایان است، و به خصوص در ایامی که آهنگهائی چون سونات اپوس ۱۰۶، سمفونی نهم، و مس در فکر او جوانه می زد، بیش از همیشه به فوگ می پرداخت و در این زمینه مطالعه می کرد.

در نامه‌ای به تاریخ دهم ژوئیه ۱۸۱۹، برای آرشیدوک رودلف شرح می دهد که مشغول بررسی آثار استادان قدیم است تا بهتر به رموز روانی و استحکام کارهایشان پی ببرد.

بتهوون در طول زمان، به بیانی درست و شفاف و نیرومند دست یافته بود و با زجر و زحمت توانسته بود قدرت و استحکام بیان را از دل آتش بیرون بیاورد،

۱— بتهوون در سونات اپوس ۲ شماره ۳، و اسکرتسوی سونات اپوس ۲۰ شماره ۲ فوگاتو و فوگ را به کار می گیرد. امّا همیشه برای این کار نظم خاصی را در نظر می گرفت، و کار او با یوهان سباستین باخ در این مورد متفاوت بود.

۲. پس از مرگ بتهوون بسیاری ازپیش‌نویس ها و دست‌نوشته هایش به حراج گذاشته شد، در کتابخانهٔ ملی برلن نیز قسمتی از آزمونهای هنری‌اش نگهداری می‌شود. در سال ۱۸۰۹، هنرمند بیشتر مشغول کار کنتر پوآنهای دشوار بود و در دفترهای ۱۸۱۲ و ۱۸۱۵ از او پنج سوژه فوگ، دو فوگ دوبل، و طرحهای فوگ برای آخرین قطعهٔ سونات ویولونسل اپوس ۱۰۲ شماره یک و فوگاتوی سونات ویولونسل اپوس ۱۰۲ شماره ۲ به یادگار مانده است.

امّا از وقتی که گرفتاری وبیماری به او روی آورد، و دیگر چیزی دلش را گرم نمی کرد، به آشوب درونی او افزوده شد، و اندیشه‌های سیلاب‌آسای او به سنگلاخ برمی‌خورد و بیان او به آسانی نمی‌توانست روان و شفاف بماند؛ زیرا نمی‌خواست آشفتگی اعماق خود را ناگفته بگذارد. بلکه برعکس می‌خواست همه‌چیز را باز گوید و در عین‌حال کلام او به هرج‌ومرج نیالاید. و چاره‌ای نداشت جز آن که سیلاب درون را در اختیار بگیرد و رام کند و با ارادهٔ نیرومند و در عین‌حال نرمش‌پذیر خود همه‌چیز را به نظم درآورد. در سال ۱۸۲۳، به «شلوسر» نوشت:

«مغز من به کورهٔ آتش می‌ماند، از همه‌سو در پهنا و عمق و ارتفاع گداخته می‌شود، و در این گداختگی و در روشنائی آتش منظور و اندیشهٔ مطلوب خود را به دست می‌آورم و دیگر این اندیشه از سرم دست برنمی‌دارد، پخش و پراکنده می‌شود، رشد می‌کند، و من حس می‌کنم که در سراسر وجودم چیزی جوش می‌زند...»

و براین مطلب می‌افزاید: «وقتی همه چیز جوش خورد و به خروش درآمد و اندیشهٔ مطلوب پخته و آماده شد، کاری جز این ندارم که بنشینم و آن را روی کاغذ بیاورم... و این کار به سرعت انجام می‌گیرد.» و ظاهراً خودستائی می‌کند! زیرا طرحهای ابتدائی او تا به صورت نهائی درآید گاهی چندین سال طول می‌کشد و همه‌چیز نشان می‌دهد که برای بیان مطلب با دشواری روبه‌روست.

امّا از این نامه چنین برمی‌آید که در عین آشفتگی، آمادگی نظم بخشیدن به افکار خود را دارد، و نمی‌گذارد که اندیشه‌های گوناگون باهم درآمیزند و مزاحم یکدیگر شوند.

و در قسمت دیگری از نامه می‌نویسد: «من معمولاً چند اندیشهٔ گوناگون در سر می‌پرورانم، امّا هیچکدام از آنها را به جای دیگری نمی‌گیرم، و اول به اندیشه‌ای می‌پردازم که بیشتر در اعماق جانم فرورفته، و رهایم نمی‌کند.»

و اشکال کار او این بود که گاهی چندین اندیشه باهم در اعماق جان او

می نشست، و گاهی چنان ازدحامی به پا می شد که احتمال داشت یکی دیگری را زیردست و پای خود خفه کند؛ بنابراین چاره‌ای جز این نداشت که یکی را برگزیند و به آن بپردازد، و هنر فوگ بهتر از همه می توانست از میان این انبوهه بگذرد، چون فوگ ملکه عقل و درایت است، و بتهوون به نیروی عقل و اراده از میان این پیچ وایپچها، سروصداها، قیل وقالها، توفانها، رؤیاها عبورمی‌کند وانضباط نجیبانه‌ای را در آن سرزمین شلوغ برقرار می سازد و نشان می دهد که قدرت رام کردن آن موجودات سرکش را دارد.

در آثار دههٔ آخر عمرش از فوگ بیشتر در پایانه و اوج مطلب بهره می گیرد. والتر انگلزمان در کتابش[1]، چاپ سال ۱۹۳۱، شرح می دهد که بتهوون در مراحل مختلف عمر مرکز جاذبهٔ آثارش را جابه‌جا می کند، و اگر عمر او را سه قسمت کنیم، به این نتیجه می رسیم که در ثلث اول و ابتدای جوانی، عمدهٔ مطلب و حرف آخر خود را، به شتاب، از همان اول می زند و عقده دل را زود می گشاید، و همهٔ فوگ را در ابتدا به کار می برد. در ثلث دوم و دوران جاافتادگی و پختگی، مرکز جاذبه را در میان حادثه قرار می دهد، و در دههٔ آخر عمدهٔ مطلب و اوج اندیشه را به آخرین قسمت انتقال می دهد، و در پایانه، با همهٔ توان هنری خود ماجرای اصلی را شرح می دهد، و بیشتر از فوگ، که ساخت و پرداختی عالی دارد، بهره می گیرد و سنتز اندیشه‌اش را به کمال خود می رساند.

پس اگر فوگ را در فینال اپوس ۱۰۶ جای می داد منظورش آن نبود که شاهکاری بیافریند و سرمشقی برای آیندگان درست کند، بلکه این شیوه را برای آن انتخاب کرد تا بر ساختمان پروسعت سونات گنبدی بسازد و تاجی برفرق آن بگذارد، و این حقیقت از خود او پوشیده نبود، و در همان زمان به کارل هولتز می گفت:

«نوشتن فوگ چیز مهمی نیست و هنر به حساب نمی‌آید. در دوران دانشجوئی ده دوازده فوگ نوشتم که خیالپردازی در آن سهم عمده‌ای داشت. در دوران ما باید روح شاعرانه را به فرمهای قدیم افزود.»

---

1. Bethovens Komposition Splahe

یوهان سباستین باخ حتی در خواب نمی دید که روزی هنرمندی به نام بتهوون پیدا شود و عنصر شاعرانه را به فوگهای او بیفزاید، و بتهوون حرف بیجائی نمی زد؛ منظور اصلی بتهوون آن بود که اگر فوگ را برمی گزیند حق خود را در تغییر و تحول آن محفوظ می دارد و به ذوق و سلیقهٔ خود درآن دست می برد و بی جواز چنین کاری را نمی کرد.

و امّا او با چه جوازی به چنین کاری پرداخته است؟ و فوگ بعد از این تحولات به چه حال و روزی افتاده است؟ موسیقیدانان در این مورد عقاید گوناگونی دارند؛ ونسان‌دندی استاد سختگیر قواعد و اصول موسیقی، هیچ اعتراضی به ساختمان فوگ به سبک بتهوون وارد نمی کند. ناگل مفسر سوناتهای او عقیده دارد که بتهوون هم از نظر علم موسیقی و هم از نظر زیباشناسی، باعث وسعت و غنای فوگ شده است. منقد استادی چون اگوست هالم به دقت کنتر پوآنهای بتهوون را بررسی و موشکافی می کند، و از چیزهای عجیب و تازه‌ای که این هنرمند وارد دنیای کنتر پوآن کرده، مطالبی می نویسد، امّا به نظر او این کارباعث کاستن قدر و اعتبار کنتر پوآن و فوگ نشده است. این استاد دقیق به کنتر پوآنهای سونات اپوس ۱۰۶ ایراد نمی گیرد و این اثر را عظیم و بی مانند توصیف می کند.

با این وصف، به عقیدهٔ هالم، نبوغ بتهوون در سونات با نبوغ او در کنتر پوآن فرق دارد و این دو نبوغ از یک خانواده نیستند، حتی بتهوون وقتی تمها را باهم ترکیب می کند یا به سبک آزاد و برای یک صدا می نویسد، یوهان سباستین باخ همچنان استاد کنتر پوآن باقی می ماند. این استاد مردانه و مؤثر می نویسد. حتی آکومپانیمان ملودیهای او کنتر پوآن پنهانی خود را دارد و قابل بسط و گسترش است، و یک صدائیهای او همان فرم ملودیهای چند صدائی را دارد. امّا بتهوون، مانند موتسارت و هایدن و استادان سبک جدید، به اصول دیگری پایبند است، و بی تردید زمان در این تحولات تأثیر می گذارد و باعث می شود که سونات گسترش و غنای بیشتری پیدا کند و به دست بتهوون به کمال برسد. زیرا سونات، ریتم عصر جدیدی از زندگی بشر را دارد، و به همین دلیل

وقتی بتهوون با آن همه قدرت و تبحر فوگ را برای هنرنمائی انتخاب می کند، آن را به حال خود نمی گذارد و با ریتم زمان هم‌آهنگش می سازد و با قدرت شیطنت‌آمیزش برآن تسلط پیدا می کند و به آن رنگ تازه‌ای می بخشد و در حقیقت روح سونات را در فوگ حلول می دهد. هالم به جای آن که مثل بعضی از منقدان کلی گوئی کند و فوگهای بتهوون را با یوهان سباستین باخ مقایسه کند، و این دو را باهم اندازه بگیرد، به کار اصولی می پردازد و خوب می داند که هرچیز را باید در قالب و نقش خود دید و سنجید. اگوست هالم پس از بررسی و موشکافی دقیق، قواعد و اصول جدیدی را که بتهوون بیرون می آورد و به ما نشان می دهد.

مسئله این نیست که بتهوون با فرمهای قدیم درافتاده و آنها را زیرورو کرده، تا او را بستایند یا نکوهش کنند، مسئله این نیست که این هنرمند فرمهای جدیدی برای فوگ آفریده، و به نیاز زمان پاسخ داده، عمده این است که بتهوون قواعد کلی را به‌هم زده، و بی آن که اصول را مسخ کند چیز تازه‌ای آورده، که نوعی فوگ تازه نیست، بلکه نوع تازه‌ای از موسیقی است. که هرچند با فوگ قرابت دارد ولی برخاسته از آن نیست: و هنر بتهوون در همین است که مدتها در جستجوی چیز تازه‌ای بوده، در اعماق جان خود شناوری کرده، و سرانجام آنچه را می جسته یافته است. در این نوع تازهٔ موسیقی روح سونات تسلط مطلق دارد، و به همین علت ساختمان آن با فوگ متفاوت است، و از نظر کنتر پوآن شکل و ساخت جدیدی می پذیرد. زیرا در اینجا منظور اصلی به کار گرفتن انواع گوناگون کانن و تضاد و تکامل تم اصلی با کنتر پوآن خود نیست، بلکه همه‌چیز درخدمت بیان مسائل درونی و جوشش قلبی انجام‌وظیفه می کند، و این چنین فوگ، مانند قطعات دیگر سونات بانگ رنجها و پیکارها و دگرگونیهای روح هنرمند است[1].

۱— والتر ریزلر هم در کتابش، چاپ ۱۹۳۶، تقریباً نظری نزدیک به اگوست هالم دارد و می نویسد بسیاری از قواعد فوگ در اینجا کنار گذاشته می شود، و تم اصلی در سراسر فوگ جریان دارد، امّا برعکس کارهای باخ در فضائی محدود چرخ نمی زند بلکه به تمام تحولات

بنابراین، دلواپس نشویم که این چنین فوگ از نظر تئوری مشروعیت دارد یا ندارد؟ بلکه با خاطری آسوده واقعیات را در سونات او و فینال آن ببینیم که شاهکاری بی همتاست، آهنگی است پرجوش و پرنیرو، زبانی دارد سرکش و پرتوان، و طنینی دارد مؤثر و شکوهمند. — که در جای خود بیشتر از آن خواهیم گفت — اگوست هالم به جای آن که مانند بعضی از منقدان بی توجه و بدخواه، کارهای این دورهٔ او را به علت ناشنوائی خالی از زیباییهای هارمونیک بداند، برعکس ثابت می کند که نبوغ و تجربه احساس و ادراکی در اعماق جان بتهوون به ودیعت نهاده بود، که همیشه بیدار و آماده بود که به یاری آن زیبائی و طنین هارمونیک آوا را می فهمید و می سنجید، و به همین علت، در آثار دههٔ آخر عمر او، سازها چه از نظر گوش و چه از نظر زیبائی درونی کار خود را به مرحلهٔ کمال می رسانند. البته به شرط آن که اجراکنندگان بفهمند و درست اجرا کنند — که متأسفانه بیشتر بد اجرا می کنند! — و موقعی که نوبت به بعضی از خشونتها و ناهمواریها می رسد (به‌خصوص در پایکوب کردن لحظه‌های دیاتونیک) اجراکنندگان باید توجه داشته باشند که گاهی بیان اندیشه بدینگونه تنافر اصوات نیاز دارد و نباید این همه خشونت را، که صریحترین و صادقانه‌ترین شکل بیان به حساب می آید، کنار گذاشت و از اجرای آن پرهیز داشت. شاید بتهوون این خشم و ناهمواری را به آن منظور در کلام خود می آورد که خود را از سبک ایتالیائی که در آن موقع مرسوم شده بود و بیشتر به گوشنواز بودن موسیقی توجه داشت جدا کند. و آنچه می کرد درست و در حد کمال بود. و هرچه می‌خواست می کرد و می دانست که چه می کند. شاید از این نظر قابل سرزنش باشد که چرا اینقدر خودرأی و آگاه بود! که حتی وقتی می‌خواست زنجیر دیوها را پاره کند با

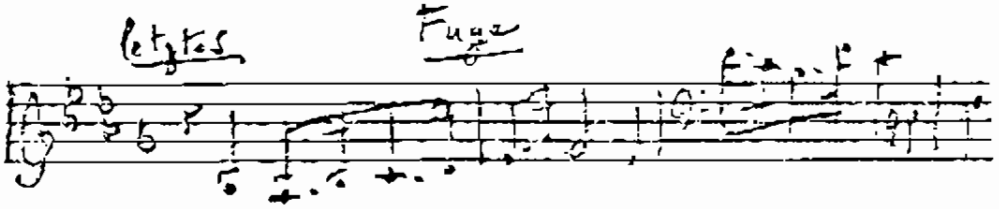
و تغییرات سبک آزاد جواب مثبت می دهد، و ساختمان کلی آن با سوناتهای بتهوون و کارهای سمفونیک او خویشاوند است.

ریزلر می نویسد: بتهوون در فینال به سبک فوگ، همه چیز را در قالب این بیان می ریزد و فینال دیگری نیاز نمی بیند، و حتی اوج حماسه را در قطعهٔ آخر به همین زبان ادا می کند.

خودسری و هوشیاری چنین می کرد.

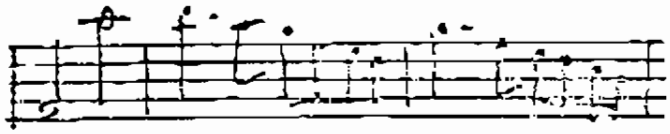
و حالا ببینیم که در آخرین قسمت اپوس ۱۰۶ چگونه زنجیر ایوان را گسسته و از بند رهایشان کرده بود.

در نخستین طرحهای فوگ، که آنها را پیش از آداژیو یادداشت کرده بود، حرکت و جوششی متفاوت با آنچه بعدها به آن رسید، دیده می شود:



امّا این طرح شجاعانه و بتهوون‌وار، با اصول و روح پنهان و آشکار سونات و قابلیت بسط و گسترش آهنگ همسازی نداشت. در هنگام نوشتن آداژیو فکر سازنده‌اش مشغول کار بود و در نتیجه فرم دیگری را آفرید. و اول‌بار تم را پیدا کرد و موومان آن را به دست نیاورد.

در پایان کار آداژیو، شکل نهائی قطعهٔ آخر به او معلوم شد و برآن اساس، دنبالهٔ مطلب را طرح ریزی کرد: در اینجا فرود آمدن بسیار بسیار سریع را می بینیم که اول به‌صورت چنگهای ساده، و بعد با به‌هم پیوستن چنگها، و سپس دولاچنگ و یک جهش به فاصلهٔ دهم با شلاق یک «تریل» طولانی آوا:



امّا برای سوراخ کردن صخره به متهٔ قوی‌تری نیاز دارد تا آب کم کم از سوراخ به بیرون بتراود و چک‌چک پائین بریزد و کم کم به آبشاری تبدیل شود.

و حالا جریان کار را در طرح نهائی آن دنبال می کنیم:

اولین میزانهای آلگرو ریزولوتو، هنوز فوگ به‌حساب نمی‌آید، بلکه تمپوی فوگ را دارد، طغیان و حرکت روح را به‌سوی فوگ نمایش می دهد.— سقوطی است از دوسو که به جانب تونیک تنالیته می رود و در یک طبقه پائین‌تر، در میزان ششم، و در حال فرود آمدن با تم فوگ دیدار می کند— و جمعاً در این چند میزان فضا را برای ظهور خرده خردهٔ فوگ آماده می کند.

برای روشن‌تر شدن مطلب، صحنه‌های گوناگون سونات را بدینگونه از پی هم می آوریم:

۱— اولین قطعه، آلگرو: اثبات و تأکید پیروزی شاد عنصر قوی بر عنصر ضعیف و ظریف و آماده تسلیم.

۲— اسکرتسو: کوششی مختصر برای فرار از مبارزه، در سایه‌های پنهان.

۳— آداژیو: گفت‌وشنود غم‌انگیز روح با سرنوشت، و اطاعت اندوهناک او در پایان.

٤— لارگو: تمدد اعصاب روح، که آرامشی می جوید و ظاهراً به اعماق ضمیر پنهان پناه می برد.

و در شادی و بی‌خیالی خود را می فریبد، و در این لارگو از بالای سر آداژیو با آغاز مطلب پیوند برقرار می شود، روح دوباره به جوش‌وخروش می افتد و به فانتزی خوش تسلیم می شود و چنین به‌نظر می آید که در عالم رؤیا همهٔ مسائل را حل کرده است.

و اینجاست که با یک جهش فواره‌گون و پرشتاب شادی و حیات دوباره ظاهر می شود. و سوژهٔ فوگ همین است.

در حقیقت، باید بگویم که بازی شادمانه‌ای است، و با ونسان‌دندی

موافق نیستم که می گوید: «کولاک به‌پا می شود و گردباد غول‌آسائی نظم دراماتیک را جادو می کند.»... وبرعکس معتقدم که امواج طغیانگری است که فرو می ریزد و در پیچاپیچهای حلزونی شکل، سبکبال و خیال‌انگیز پیش می رود. تاخت‌وتازی است از این‌سو به آن‌سو. هوس شادمانه‌ای است که چرخ می زند و به هرسو رو می کند و پیش می تازد. امّا سوارکار با مهارت افسار او را می کشد و اسب را روی پا بلند می کند. بازیگران گاهی به قواعد بازی گردن نمی گذارند و آهنگساز چنان تسلطی دارد که تم را با تم گره می زند و شعبده‌بازی راه می اندازد، و مدولاسیونهای آزاد را به کار می گیرد. امّا هیچگونه خشونتی در کارش نیست. در سراسر این قسمت، آوا در درجات متوسط و قوی می ماند و از قوی بالاتر نمی رود (و تنها گاه به‌گاه از اسفورتساندو استفاده می شود)— نباید اشتباه کرد و در اجرا گول کسانی را خورد که می گویند «کولاک به‌پا شده و غولهای صدا روی ریتم سایه انداخته‌اند»[1]، که چنین نیست، بازی خنداتی است. بتهوون در اینجا از صدای خیلی قوی بهره نمی گیرد، و از به کار بردن امکاناتی که در اختیار دارد خودداری می کند، گوئی در فکر صرفه‌جوئی و ذخیره کردن نیروست، تا به موقع ذخایرش را خرج کند. آوای خیلی قوی در میزان چهارم استثنائی است، و بی درنگ صدای ملایمی جای آن را می گیرد.

اگوست هالم اشتباهات اجراهای عادی را نشان می دهد، و می گوید بعضی از اجراکنندگان کارهای بتهوون زیاد می جوشند و زور می زنند و شکوه آثار بتهوون را می خواهند با خشونت و شدت مجسم کنند، زیرا چهرهٔ نادرستی از بتهوون برای این گروه روی پرده آورده‌اند و او را به غلط معرفی کرده‌اند.

بتهوون هنرمند بزرگی بود، وقتی آهنگی می ساخت زیبائی طنین وآوا را در نظر می گرفت، امّا همه‌چیز را فدای آن نمی کرد، و اگر بعضیٔ از کارهای او به‌نظر شما خشن جلوه می کند، بیشتر علتش را در خشونت اجرا باید جست، و

۱— نقل‌قول از آلفرد کورتو

اصل اثر این ناهمواریها را ندارد. هالم برای نمونه از اپوس ۱۳۳ نام می برد که رنگ و طنین آوای آن به اشتباه اجرا می شود، و باز می گوید که فوگ پایانی اپوس ۱۰۶ نوائی بس ملایم و دل‌انگیز دارد، حال آن که در اجرا چیز دیگری به مردم تحویل داده می شود.

بازی شاد در فرم فوگ و کنتر پوآن، ظرافت هارمونیک عجیبی دارد، و از نظر ذوقی و عمق معنی، از کارهای یوهان سباستین باخ دست کم ندارد. در فاصله‌ها، در بازیها و شیطنتها، در بالا و پائین پریدنها، در موتیف اوّل آن، در پرشهای تند آن، زیبائی و ظرافت خاصی هست که گاهی با غلت دادن آوا مؤکد می شود. و ذره‌ذره لطافت و گرمای آن بیشتر می گردد، و تعادل موزون و ستایش‌انگیزی میان عناصر گوناگون احساس پدید می آید، و چنانکه در بیشتر کارهای بتهوون دیده می شود، به‌جای قبول و اطاعت از اصول کلی، هیجان مخالفی به صحنه روی می آورد و در حرکت و بازی تعادلش را باز می یابد. قواعد کهنهٔ فوگ در دست بتهوون شکلش را عوض می کند و به‌صورت گل خوشبوی احساس درمی آید. در کانتابیله در سی مینور (از میزان ۱۵۰ به بعد) یک احساس خودجوش به‌صورت اندوهی شیرین درمی آید و زمزمه‌ای از لابلای آن برمی خیزد، که یکی از کانُن هایِ آن، وقتی با آوای آکومپنیومان قهقرائی همراه می شود، حالت مخالفت پیدا می کند، و به شکل موجی درمی آید که برعکس و به سوی بالا در حرکت است.

و حرکت قهقرائی:

و بتهوون به این شادی تسلیم می شود تا فکرش را منحرف کند و سپس بازی دیگری می آغازد که زنده و پرجوش است و ملودی زیبائی در پی دارد و مفهومش کاملاً متفاوت است. در آنجا صحبت از بی غمی و خنده روئی بود و در اینجا حکایت دویدن و فرود آمدن است. و به آواز غم انگیزی می ماند که عاشقی به ذوق دیدار به جنب وجوش درآمده، و هر قدمش با هزار تردید همراه است. و راستی که چه بازی سحرآمیز و شورانگیزی است. و عجیب می نماید که این هنرمند روزی در مدرسه چیزهائی به فرم فوگ می نوشت تا فضل فروشی کند، و حالا فوگ در دستهای افسونکار او به صورت یک عصای سحرآمیز درآمده بود.

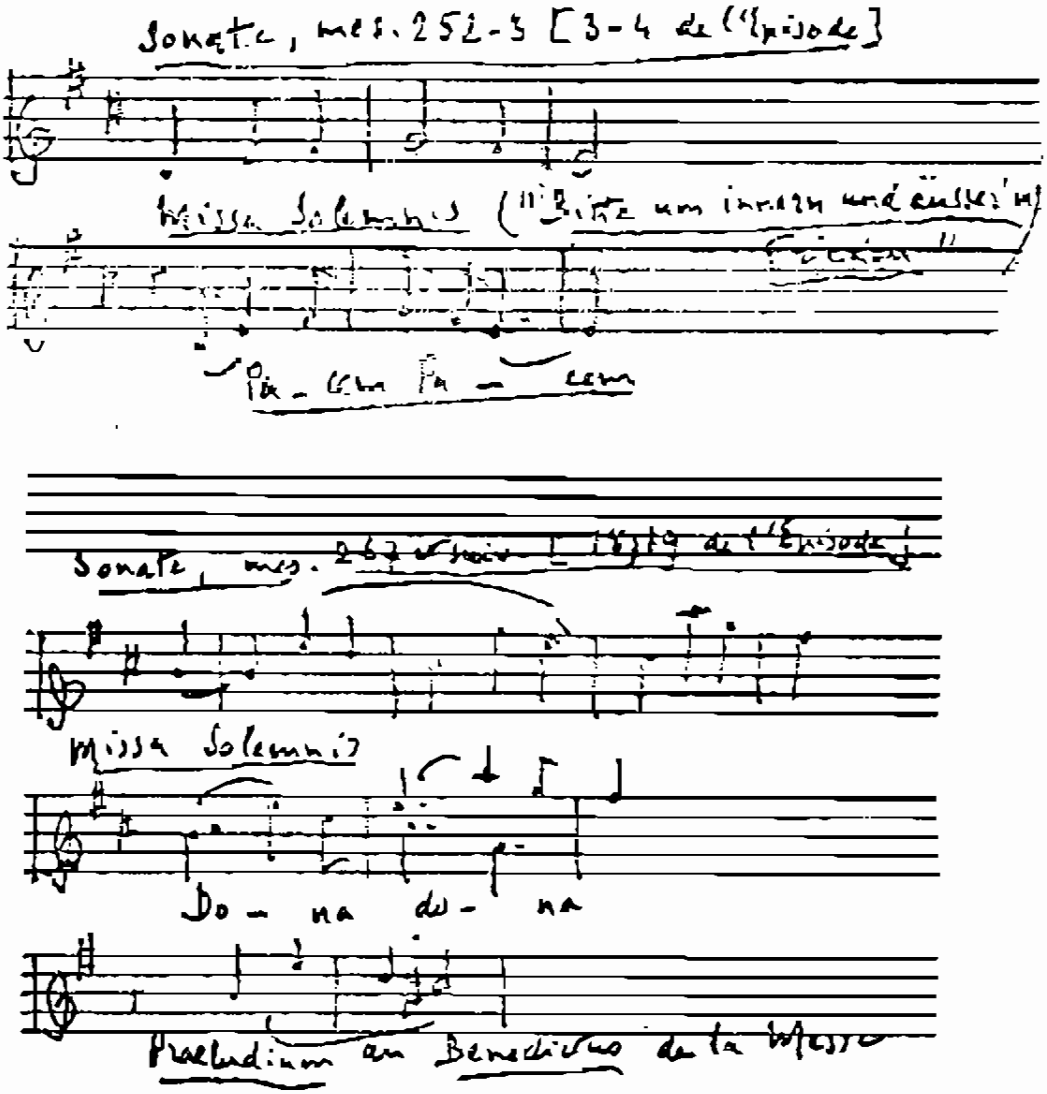
و این موومان قهقرائی به نوبت خود گشایشی را فراهم می آورد، و به یاری بسط و گسترش آهنگ، تم تکه به تکه از بخشی به بخش دیگر می رود و به تعقیب و فرار می پردازد و بالا و پایین می رود: توپ را می اندازند و می گیرند، و بازی منظمی است. جوششهای آغازین را پس می آورد و در اعماق باسها جاری می سازد، در حالی که در آن بالا بازیکنان هنوز مقاومت می کنند و در کرشندوئی آرام، که به صدای بالاتر فراتر می رود و به نفس نفس می افتد، بازی با جست وخیزهای نرم و چابک ادامه پیدا می کند و بعد، همه باهم در حال رقص و تعقیب، و در دایره های وسیع مدولاسیون قاطی می شوند و هنرمند را در حال جذبه و شیفتگی فراموش نمی کنند، سایه روشنها در انبوهۀ سبکباریها و آسوده خیالیها

با یکدیگر هم‌آهنگ می شوند. و خلاصه، روشن است که اولین قسمت این قطعه جز بازی نیست، و نوعی بازی نه چندان پرشور، که می خواهد غمها و غصه ها و مشغولیتهای فکری را از میان بردارد. و در این بازی همه‌چیز رنگ تازه پیدا می کند. گوئی روح توپ را پرتاب می کند و در بازگشت آن را می گیرد.

و در پایان ضربه های توپ پرشتابتر و محکمتر می شود:

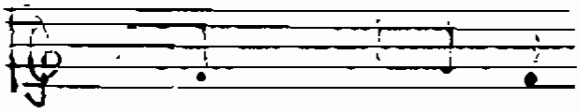
این نخستین موتیف است، خیز بزرگی که با ضربات شتاب زده، و با قدم های بلند، به عنوان ردِّ پاسُخ (در همان میزان، با سه «اسفورتساندو») و یک «فورتیس سیمو»)، دوباره مالکیّت عرصه را در زیر مشت محکم خود، با سرسختی بدست می آورد.

تعمّق برای رسیدن به حالتِ خلسه، به شکل یک واقعهٔ جدید قابل تحسین در «رِماژور» همانند یک دعای استرحام، باز می گردد. و این دعا به طرز غریبی با بعضی از صفحات «میسّاسُولِمنیس» در «دو نایاکم» خویشاوند می‌شود.



پیش از این هویت پاساژی از آداژیو را با جمله ای از بندیکتوس باز گفته ایم[1]، ومی دانیم که سونات اپوس ۱۰۶ پیش ازآغاز «مس» به پایان رسیده است، بنابراین نمی توان گفت که اثرانگشت «مس» درسونات دیده می شود، امّا به یقین باید گفت که درهنگام نوشتن سونات جوانه های «مس» درذهن بتهوون

۱— می توان این موتیف ها را با موومانهای دیگر Gratiusagimas و دعاهای دیگر مس خویشاوند دانست. امّا بهتر آن است که بگوییم این موتیف ها در ضمیر پنهان و اعماق جان او ریشه داشتند و بنابراین بر آنچه در «مس» می آید تقدم دارد:

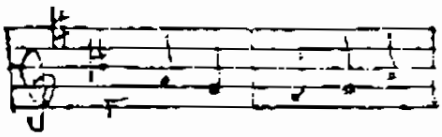


پدید آمده است. بتهوون سوناتش را در فضائی مذهبی خاتمه می دهد. در نامهٔ او به و. هوشکا، به تاریخ ۱۷ مه ۱۸۱۸ دیدیم که مسائل اخلاقی و مذهبی را به احساسات قهرمانی ترجیح می‌داد و گفتیم که در سیروسیاحت در اطراف مدلینگ، سرودهای مذهبی به ذهن او می‌آید و در دستنوشتهٔ فیشهوف، بتهوون از تسلیم و توکل سخن می گوید.

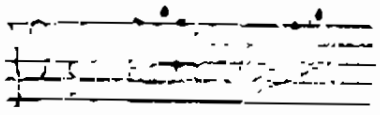
اپیزود مذهبی سونات، در «ر» ماژور، قطعاً با جوشش روح پرهیزکار و عارفانهٔ او در این ایام تطبیق دارد، و تعقیب و دوندگی شادمانه مقدم براین مطلب را، هنرمند در گردشهایش در اطراف مدلینگ روی کاغذ آورده، و از حالات روحی او در این زمانه جدا نیست. بتهوون وقتی راز و نیاز می کند و با خدا حرف می زند، آوایش دردآلود می شود و راز و نیازش را آرام و آهسته به زبان می‌آورد، تمکین او لطیف و شیرین است. نرم‌نرم، زمزمهٔ اسرارآمیز او آغاز می شود و در شش یا هفت تنالیته[1] توسان پیدا می کند، زیرا می خواهد تم فوگ را با ادامه و گسترش تازهٔ آهنگ، و موتیف اپیزود مذهبی آمیزش دهد، و آنچه به کار او مفهوم و عمق می‌بخشد، و مفهوم روانشناسی آن را بالا می‌برد، موتیف نیایش گونه اوست که با موومانی نیرومند همراهی می‌شود[2]، باسها به صدا درمی‌آیند و فرا می روند و مانند ستونی زیر سقف این حرکت می ایستند تا شادی روح و جاری شدن سیل‌آسای آن را ضبط کنند و این ستون عظیم چنان شکوهمند

۱— از «ر» ماژور به لاماژور، به سل‌ماژور، به «ر»، به سی بمل، به فاماژور به سی بمل.

۲— ناگل معتقد است که موتیف دعا:



از تم فوگ ناشی شده است:



که جای بحث بسیار دارد و باید استادان موسیقی مطالعات خود را در این زمینه ادامه دهند تا اسرار تازه‌ای را کشف کنند.

است که اوج گرفتن روح و عروج او را نشان می دهد.

برای کسی که با زبان دل آشناست، همه‌چیز زیباست و همه‌چیز روشن. امّا کسانی که از احساس فاصله می گیرند تجزیه و تحلیل ایشان ناقص می ماند، حتی اگر استاد ارجمند و منقد هوشمندی چون اگوست هالم باشد. اگوست هالم به اصول و قواعد کار جدید ایراد نمی گیرد، و حتی نمی پرسد که این اپیزود در «ر» ماژور که از میزان ۲۵۰ شروع می شود، برای چیست و به‌چه کار می خورد؟ که آیا تم دوم است؟ و این تم دوم، وقتی با تم اصلی یکی می شود، از میزان ۲۷۸ به بعد چه نقشی به‌عهده دارد؟ از میزان ۲۸۶ به بعد سه‌نت اصلی، صحنه را می چرخانند و هرکدام پا به شانهٔ یکدیگر می گذارند و میزان به میزان بالا می روند. و پس از آن تم دوم ظاهر، و دوباره پنهان می شود. اگوست هالم ایراد نمی گیرد، امّا می گوید که این پاساژ او را عذاب می دهد، و چون خود را عاجز از فهم مطالب می بیند، گیج می شود و قضیه را دنبال می کند و به آنجا می رسد که از میزان ۲۴۶ تا ۲۴۹، بتهوون تسلیم عواطف و احساسات مذهبی می شود، که طبعاً در این ایام مجذوب چنین عواطفی شده بود، و با این جذبه زندگی می کرد. و سرانجام می پرسید: «این تم جدید را چگونه باید نامگذاری کرد؟ و باید آن را به آوای سوپرانو، آلتو یاباس اجرا کرد؟»

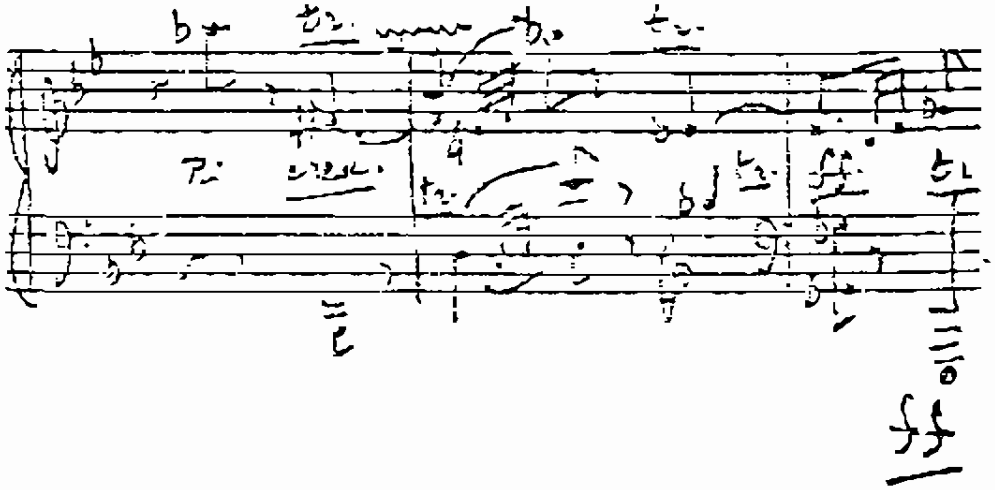
این تم جدید را فروغ مذهب می نامیم که از عالم بالا به روح هنرمند تابیده، و این شادی و این بازی فوگ، و این موتیف همه رنگ مذهبی دارد، و در پایان فوگ نیز همین احساس برانگیخته می شود.— ادامه و گسترش آهنگ که

به دنبال می‌آید در موومان ساده و معکوس می‌آید و بیشتر تأکید و تصمیم را می‌نماید. و ظهور دوباره و ناگهانی موتیف اصلی در فوگ (در میزان ۳۳٤ به بعد) مسیر دیگری در پیش می‌گیرد، که تند و گزنده و پرهیجان است[1].

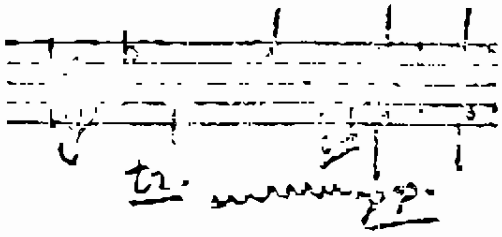
موتیفِ پرش از پایین به بالا، و همین پرش از بالا به پایین و برخورد آنها در میان راه ادامه می‌یابد. و هنگامی که باسها به پدال بسیار قوی در تریل روی می بمل (از میزان ۳۷۰ به بعد) متوسل می‌شوند، و باز پرش تداوم می‌یابد و با تکرار صاعقه‌آسای دولا چنگها، و صعود سه اکتاو و افول دوبارهٔ آن، موتیف اصلی باز می‌گردد.

و بعد موومان تند و شتاب‌زدهٔ دیگری در مقابل موومان طبیعی قرار می‌گیرد و با یک پدال در می بمل، بازی را به آرامش سوق می‌دهد، و بازیگران فرود می‌آیند و در سه میزان این وضع باقی می‌ماند، که در یک کرشندو تریل، آوا بسیار ملایم می‌شود[2]. و همین آوای بسیار ملایم، دومین بخش تم اول را به فرود نزدیک می‌کند.

۱— و در بازگشت پرش خود را باز می‌یابد (از میزان ۳٦۸ به بعد)



۲— در بیشتر نسخه‌های چاپی به علامت «بسیار ملایم» روی نتِ پایانی تریل کرشندو توجه ندارند. و من اصل مطلب را از دست نوشتهٔ او به دست آورده‌ام.



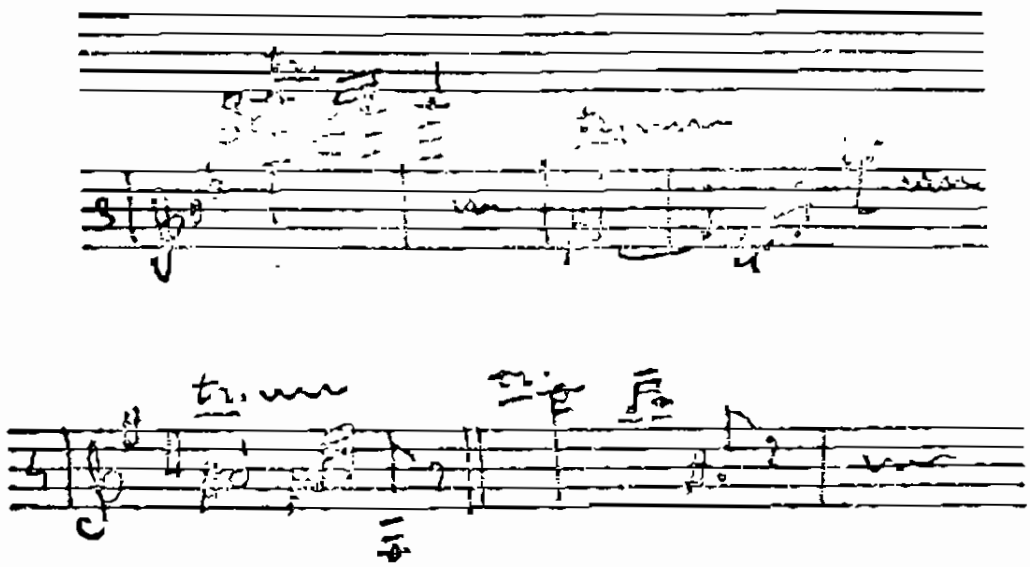
و پس از آن، اکتاو پایین قویتر می شود و شتاب می ورزد و با سیلاب کرشندوی سه اکتاو تا اعماق فرو می رود تا آوای بسیار ملایم بالای تم را با تحریری نیرومند به نتیجه برساند.

و هنگامی پرش را از سر می گیرد، دیگر نمی تواند جلو خود را بگیرد. آنقدر پیش می رود تا به دیوار می خورد و شش‌بار بیهوده پایین و بالا می پرد، تا آن که به کدانس فینال می رسد و چهار آکورد بسیار قوی اطراف او را می گیرند و محاصره‌اش می کنند تا تنالیته و تصورات آغاز مطلب را باز آورند.

*

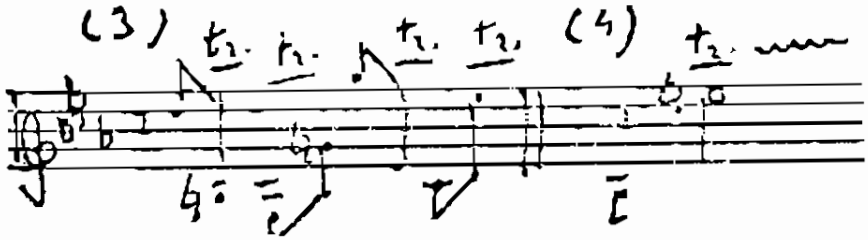
از ویژگیهای قطعهٔ آخر یکی آن است که ارزش و تریل آوا نقش اول را بازی می کند. پیام می آورد، آلگرو را می گشاید (۱) به موتیف اول پر و بال می دهد (۲) برهم زدن پرو بالهایش،

موومان را به هیجان می‌آورد— گاهی پرواز می کند (۳) گاهی فرو می نشیند (٤) و گاهی با یک پر از پرهایش،



هرکه در سر راهش می بیند زیور و زینت می بخشد (۵) و این مطلب را پیش از آغاز اپیزود مذهبی به چشم می بینیم.

و از این که بگذریم، ویژگی دیگر این قطعه برش اکتاوها (۱) یا چهارم‌ها است (۲) که به پرشهای دهم در پایان اولین قسمت قطعه، و قدم اندازیهای یازدهم در سومین قسمت می انجامد.



و نکته دیگر دوندگی از بالا به پایین است،

و دوندگی با رقص، که می چرخند و می چرخند و می گریزند.

و بازی تعقیب که به‌صورتهای گوناگون: آرام، پرهیجان، شوخ وشنگ، خسته و از نفس‌افتاده، ادامه پیدا می کند و در اواخر بازی حالتی ستیزه‌جویانه به‌خود می گیرد (از میزان ۳۳۱ به‌بعد)، تا آن که مسابقه فینال پیش می آید و در دو جهت مخالف همه باهم می دوند و بعد از فاصلهٔ مکث (میزانهای ۳۵۳ به بعد) باهم یکی می شوند و تریل آوا، بالهایش را برهم می کوبد و در طول بازی آنها را به هیجان می آورد و در انتظار اتصال همه به یکدیگر است. و این حالت در سراسر قطعه احساس می شود.

و آهنگِ بازی در این فوگ بزرگ با حرکت بالها مشخص می شود، و بی‌تردید این تصویر جز تفریح و بازی چیز دیگری نیست... و در پایان باز

می گردیم و به پانوراما‌ی سونات نگاهی می اندازیم:

در این چشم‌انداز، پایان سال ۱۸۱۷ را می بینیم که بتهوون در فضائی تیره و کدر نخستین قطعهٔ سونات را می نویسد، بی آن که بداند منظورش چیست و این آغاز به کجا می انجامد. در اوایل بهار ۱۸۱۸، و چنانکه گفته‌ایم، هنوز نمی داند که چه کار می خواهد بکند، و هنوز پیش خود نقشه می کشد که آن را به ضیافت دربار آرشیدوک رودلف بفرستد، و هنوز برای بقیهٔ سونات هدف و منظوری ندارد، تا آن که چند هفته می گذرد، به ییلاق می رود، پایش به خاک کشتزارها می رسد، شادی زندگی به جان او باز می آید، آلگرو را پیش می کشد، تغییراتی در آن می دهد و با پرشهای پیروزی آشنایش می سازد... و با طرحهای مبهمی می نویسد و منوئه را برای ادامه کار و روندومدراتو را برای قسمت آخر در نظر می گیرد، به اسکرتسو می اندیشد و در میان این سیلاب موتیف آخرین قطعه را روی کاغذ می آورد. امّا در مورد آداژیو، که پس از نوشتن اسکرتسو در ذهن او درخشش گرفت، باید این نکته را درنظر آورد که در آن هنگام روح و جسم او پاک و تابناک شده بود، و دنبالهٔ سونات از لحظاتی به جریان افتاد که روح و جسمش تازه و پاکیزه شد، شادی و شجاعت جانش را لبریز کرد، و به خدای خودش روی آورد، و میان او و خدایش تفاهم پدید آمد و مردانه و استوار اندیشه‌های عمیق مذهبی را به جان پذیرفت. امّا در بهار ۱۸۱۹ بود که هنرمند از تاریکی بیرون آمد و دریافت که باید دو قطعهٔ آخر را به قطعات اول پیوند دهد. حال آن که ضمیر پنهان او پیش از این هنگام، به لزوم این کار پی برده بود و او چون مرد خوابگردی که به سروش غیب گوش فراداده، لارگوی اسرارآمیز را به آداژیو در فوگ اتصال داد.

در آثار بتهوون کمتر چنین چیزی هست که دوگونگی کار ضمیر پنهان و خواست و ارادهٔ هنرمند را نشان بدهد، که هرکدام در راه خود قدم برمی دارند و با گامهای بلند و کوتاه پیش می روند و در عین حال یکدیگر را می پایند، گاهی دوش به‌دوش یکدیگرند و گاهی یکی از دیگری جلو می زند. هوشمندی و خرد هنرمند نگران است و گاهی چشم‌بند خود را پس می زند و به رفتن و دویدن

همزاد خود که از اندرون او نیرو می گیرد، می نگرد و حس می کند که همزادش بهتر از او کارش را انجام می دهد، و ناچار عناصر لازم و ابزار کار را برای او فراهم می آورد تا پی و پایهٔ بنا ریخته شود. و در این زمان کار اصلی در اندرون هنرمند انجام می گیرد، که مرتب با مته صخره‌ها را سوراخ می کند و زمین را می کند و فروتر می رود تا به گسترهٔ اعماق دست یابد و مواد ناب و دست نخورده را بیرون بیاورد، و در این کندوکاو موتیف ها و الحان و مختصات درست و بجای موسیقی در تاریکی استخراج می شود و به پهنهٔ وسیع روشنائی راه پیدا می کند، فکر و ارادهٔ هنرمند در تاریکی اعماق، خواه و ناخواه تسلیم این کوشش خستگی ناپذیر و شگرف می شود، امّا به یقین باید گفت که در سونات اپوس ۱۰۶، هنرمند پیش از پایان کار به فهم کامل این جستجو و تلاش نمی رسد، امّا بعد از آن که در ۱۶ آوریل، ۱۸۱۹ براین سونات نقطه پایان می گذارد تازه قضایا را کشف می کند و دو نت اول را که بازگشای آداژیو بود، به آخر می افزاید.

حالا پیش خود مجسم کنیم که در دم آخر، بتهوون نیز مانند ما، مثل بیگانه‌ای به سونات اپوس ۱۰۶ می نگرد و آن را باز می خواند، و چه تعجبی به او دست می دهد. در همین لحظات بازخوانی ملتفت می شود که ارتش ناپلئونی از اندرون او سرکشیده، هم‌آهنگ با نیاز و منطق فکری او در جاده‌های سنگلاخ پیش رفته، راه را هموار کرده، مسیر درست را یافته و همه‌چیز را براو تحمیل کرده‌اند. و درمی یابد که هرگز عناصر مرموز اعماق روح او با چنین آرامش و شکوهی براو دست نیافته بودند، و چنین آداژیوی عظیم و جاودانه‌ای را بر صفحهٔ کاغذ جاری نکرده بودند. و حالا که کار از کار گذشته بود، تازه درمی یافت که درطی این مدت، فکر مقاومت ازاوسلب شده بود وقدرت آنرا نداشت در برابر حرکات این عناصر مرموز مقاومت کند و جلو آنها را بگیرد، و این عناصر مرموز آنچه را می خواستند از درون تاریکی بیرون آورده، در روشنائی در مقابل او گذارده بودند تا از خرد و هوشمندی و تجربه‌اش برای تنظیم سونات یاری جوید و کار را به انجام رساند.

در هرکدام از آثار بزرگ بتهوون، تعادل بی‌مانند شورها و هیجانات گوناگون و غالباً متضاد را به چشم می‌بینیم، امّا او این تعادل را در هریک از آثار خود به‌صورت خاصی پدید آورده است، که از نظر درجه و مرتبه با یکدیگر فرق دارند. تعادل و هارمونی عناصر گوناگون در سونات اپوس ۱۰۶، با سمفونی پنجم و آپاسیوناتا قابل‌مقایسه نیست. بتهوون در این سونات تمام هستی‌اش را به کار گرفته تا بتواند کلیسای اصواتی را، که از سال ۱۸۱۸ تا ۱۸۲۰ می‌سازد، با این اثر محکم و پابرجا کند. مس‌سولمنیس و سمفونی نهم دو برج این کلیسا، آخرین کوارتتها محراب، و آخرین سوناتها صحنهٔ آن را می‌سازند.

و این تصورات و صحنه‌سازیها بازی نویسنده است — و چرا باید نویسنده را از بازی منع کرد؟ — نویسنده نیز می‌تواند به بازی بپردازد و تمهای زیبای موسیقی را آنطور که خود فهمیده، و به سبک خود، با شور و عشق تفسیر کند. زیرا این نویسنده نیم‌قرن به این کار پرداخته، و نیم‌قرن در این راه قدم برداشته، و آنچه در این فصل شرح داده شد انعکاس ضعیفی از کار شوق‌آمیز نیم‌قرن اوست.

در پایان، این نکته را می‌گویم که بتهوون در هیچکدام از آثار دههٔ آخر عمر — حتی در مس‌سولمنیس و سمفونی نهم — چنین کاری نکرده، و شیر پیر قدرت و تسلط فکری خود را در سونات اپوس ۱۰۶، نشان داده است.

فصل هشتم

«مس»

مس سولمنیس در میان آثار بتهوون حکم سیکستین میکل‌آنژ را دارد. امّا برای بعضی از منقدان (که بدبختانه کم نیستند) چه آسان است که زیاده گوئی یا کم و کاست چنین آثاری را کشف کنند، و از آن آسانتر، که چنین آثاری را با کارهای به ظاهر معتدلتر و موزونتر پهلوی هم بگذارند و آنها را باهم مقایسه کنند. و چه کاری از این پست‌تر و بیهوده‌تر؟ وقتی ما از نابغه‌ای یک هدیهٔ شکوهمند دریافت می کنیم، باید آن را به جان بپذیریم و قدر بشناسیم و از غنای آن لبریز شویم، نه آن که بیاییم و فرومایه‌وار از آن عیب و ایراد بگیریم و ضد و نقیض بگوییم.

مس در «ر» از گنجینه های روح بشری است که برآن نمی‌توان قیمت گذاشت، در اینجا یکی از استادان بزرگ هنر اصوات، با صداقت کامل ژرفترین نقطه های روح بزرگش را به ما نشان می دهد. و می‌توان گفت که وصیت‌نامهٔ تمام زندگی اش و محصول پختگی و توانمندی خرد و کمال تجربهٔ اوست. «مس» از شور و شوق و فروتنی و صداقت لبالب است، شعر زندگی است، و عظیمترین «کمدی الهی» دنیای موسیقی به‌شمار می‌آید. با این حال آیا رواست که نوازندگان و موسیقی شناسان آن را نادیده بگیرند یا نگاهی سطحی برآن بیندازند؟ و آیا رواست که آن را دورادور در کنسرتها بشنویم و به یاری گوش مجرب و

موسیقی شناس خود، روح را به سیلابهای رنگارنگ و بی شمار آن بسپاریم و تا آنجا که در توان ماست پیش برویم؟ عیب کار اینجاست که در بیشتر کنسرتها این مس را بد اجرا می کنند، ریزه کاری های آن را نشان نمی دهند، سایه روشنهای نادرستی به آن می بخشند و رنگها و خطوط تابلو را درهم می ریزند. پس باید عمیقتر شد و دقیقتر آن را شناخت، و مثل یک اثر بزرگ ادبی آن را بارها و بارها مطالعه کرد، و هربار با رمزوراز تازه ای آشنا شد و کمی بیشتر به عمق فرو رفت. به جرأت می گویم، در سراسر این اثر، کلمه ای و خطی از روی تصادف و دور از منطق وارد نشده است. در همهٔ کارهای بتهوون، ما این معجزه را می بینیم، امّا به خصوص در «مس» این مطلب نمایانتر دیده می شود که «موسیقی و کلام با هم یکی می شوند.»[1] و شاید در موسیقی و به یقین در موسیقی کلاسیک چنین چیزی کمتر سابقه دارد.

---

۱. برای فهم پیوند موسیقی و کلام در آثار بتهوون، باید به نوشته های خود او مراجعه کرد. و افسوس که فقدان تنبل کمتر نوشته های او را می خوانند و می گویند که این هنرمند اصول کار و زیباشناسی خود را روی کاغذ نیاورده است. و این سخن نادرست است. اینگونه اشخاص همت و حوصله ندارند که دست کم نامه های او را مطالعه کنند. برای نمونه، در نامه هایش به برایتکف، از اصول زیباشناسی و مسائل حاشیه چیزهائی هست، و از جمله ارتباط موسیقی و کلام را باز می گوید، و من یکی دو نکته از آن مسائل را عیناً نقل می کنم، که نشان می دهد بتهوون حتی از دست بردن در متنهای بی مقدار و معیوب ادبی پرهیز داشت و معتقد بود که متن وقتی با موسیقی در می آمیزد، هر دو یکی می شوند، و تشخیص یکی از دیگری امکان پذیر نیست، زیرا هر دو یک اثر هنری را درست کرده اند.

در نامهٔ ۲۸ اوت ۱۸۱۱، دربارهٔ اوراتوریوی «مسیح با شاخه های زیتون» می نویسد: «متن باید به صورت اصلی خود باقی بماند. می دانم که این متن بسیار بد نوشته شده، امّا حالا که کار را براساس آن گذاشته ام حاضر نیستم در متن تغییراتی بدهم، زیرا به کل مطلب لطمه می خورد. یک آهنگساز خوب باید بتواند حتی از یک متن بد کار خوبی ارائه دهد؛ زیرا کلمات باید با موسیقی آغشته شوند و چنان با هم درآمیزند که یکی شوند و جدائی ناپذیر باشند.

امّا ناشر به او می نویسد که باید در متن ادبی «مسیح با شاخه های زیتون» تغییراتی داد، و ←

هرکلمه از این وصیتنامه ازژرفای قلب بتهوون برمی آید، و آنچه را که نتوانسته یا نخواسته به زبان جاری کند، به زبان موسیقی ناب گفته است، و اگر در آثار دیگرش تنها نکته‌های باریکی را حکایت کرده، در اینجا اعماق روح خود را به تمامی، و در قالب حماسه‌ای بی کرانه در مقابل ما گذاشته است، این «مس» بیش از دیگر آثارش درهای روح و فکر او را برما می گشاید، و همهٔ عهد و پیمانها و امیدها و تردیدهایش را شرح می دهد. از کوچکترین نوسانات احساس خود، به زبردستی و صداقت، نقش برجسته‌ای درست می کند، و می توان گفت که در مس سولمنیس والا ترین طرز رویاروئی انسان را با خدای خویشتن می بینیم.

در همین ایام در نامه‌ای می نویسد:[۱]

«کدام موهبت بالاتر از این که کسی بیش از دیگران به الوهیت نزدیک شود و از فرادست فروغ الهی را در میان مردم پخش و پراکنده کند.»

و چندین سال پیش از آن نیز نوشته بود:[۲]

«تنها هنر و علم می تواند آدمی را به مقام خدایی فرابرد.»

و نامهٔ پرغرور او به آرشیدوک، پس از نوشتن «مس» سیمای پرومته وار او را به خوبی نشان می دهد، که می خواست به اعجاز هنر به الوهیت نزدیک شود و از فرادست فروغ الهی را میان مردم پخش و پراکنده کند، و ما خواهیم دید که چندی در این مسیر پیش می رود؛ پنداری مانند یعقوب در انتظار بود که فرشته‌ای مژدهٔ پیامبری را برای او بیاورد.

بتهوون به خشم می آید، و در تاریخ ۲۸ ژانویه ۱۸۱۲ در جواب می نویسد:
«خدای من! در کجای دنیا می گویند که کلمات موسیقی را می سازند؟ نباید موسیقی را لوس و ناز پرورده کرد و تنها با کلمات خوب عادتشان داد! قضیه این است که موسیقی و کلام پس از آن که به یکدیگر آغشته و یکی شوند، حتی کلمات مبتذل و عوامانه را در آن میان نمی توان تشخیص داد.

۱. نامهٔ اوت ۱۸۲۳، به آرشیدوک

۲. نامهٔ ۱۷ ژوئیه ۱۸۱۲، به امیلی. ام ساکن هامبورگ

و از این کوشش قهرمانی دست برنمی دارد، هرسال تجدید قوا می کند تا در پی این آرمان برود، و دورانی از تاریخ بشر را همراه خود دارد، زیرا نوابغ و قهرمانان هرگز تنها نیستند، و هریک به تنهایی هزاران هزار انسانند و هریک قرنی به شمار می روند.

و حالا از مس سولمنیس وصیت نامهٔ او، سخن بگوییم.

*

امّا پیش از شروع بررسی، باید لحظات تولد مس سولمنیس را مشخص کنیم و جای این لحظات را در مجموع آثار و حیات او نشان بدهیم.

از اشتباهات معمول منقدان آن است که کیفیت موسیقی مذهبی بتهوون و حتی مفهوم این موسیقی را تنها براساس مس سولمنیس قضاوت می کنند. البته در قدرت این اثر حرفی نیست، امّا اندیشهٔ مذهبی بتهوون را نمی توان تنها در این محدوده دید و سنجید، همچنانکه نمی توان نوسانات روحی و فکری او را در دههٔ آخر عمرش، فقط در سمفونی نهم محاسبه کرد. که نه این به تنهایی، مجموع اندیشه او را دربر دارد، نه آن. نبوغ بتهوون همیشه در حال حرکت و تحول بود، و حتی مرگ این حرکت و تحول را متوقف نکرد. چرا که تیر پیکانی در فضا رها کرده بود که همیشه باید چشم به آن دوخت و انتظار کشید که در کجا بنشیند و چه ثمری به‌بار آورد. مگر عمر پرحاصل مردی چنان بزرگ با مرگ او به‌پایان می رسد؟ نه! مرگ حادثه‌ای بیش نیست کتابی به پایان نرسیده بسته شده است، و ما هرگاه فصلی از این کتاب را می‌خوانیم، قسمتهای گذشته‌اش را به‌یاد می آوریم و دنبالهٔ مطلب را با تصورات خود مجسم می کنیم.

از بتهوون سه «مس» به یادگار مانده، که مس سولمنیس دومین است[1].

اولین «مس» او دراوت ماژور شناخته شده است —البته نه چندان که باید— و در نوع خود شاهکاری است ناب، و در دوران پختگی او و پیش از

۱—«کانتاتتهای» مذهبی دوران جوانی او را به حساب نیاورده‌ام، که پی ریزی محکمی برای مسهای بعدی به وجود آوردند.

بیماری جسم و روح او در سال ۱۸۰۹، و پس از سمفونی پنجم، و هم زمان با پاستورال نوشته شد و برای نخستین‌بار در سیزدهم سپتامبر ۱۸۰۷ به اجرا درآمد.

و سومین «مس» او دراوت دیزمینور، حکایتی جدا گانه دارد و جز چندین نشانه چیزی از آن به جای نمانده است. در همان گیرودار که مس سولمنیس را می‌ساخت، «مس» سوم از ذهن او بیرون جست، و بعد از طرح نیایش و پایه‌ریزی Kyric مس تازه به فکرش رسید و قسمتی از آن را در لابلای اولین قطعهٔ سمفونی نهم، و کوارتتهای اپوس ۱۲۷ و ۱۳۲ یادداشت کرد[1]. که با این حساب دورویر او پر از شاهکار بود. بنابراین مس سولمنیس همه اندیشه‌های مذهبی او را در قالب «مس» در میان نمی گرفت، و می‌بینیم که در همان‌حال که این

۱— در دفترچه طرحهای ۱۸۲٤، بعد از طرح قطعهٔ اول سمفونی نهم، و چند خط در آهنگی برای سازهای شستی دار با چهاردست، و تمرینهای هارمونی و باس، به طرحهای «مس» تازه برمی خوریم:

و باز در قسمتی دیگر بعد از طرح چند لیدو اوورتوری به نام «باخ» چند خط از مس سوم را می بینیم:

که بعد از طرحهای کوارتت ۱۲۷ و ۱۳۲ و یک تم فوگ، که مقدمهٔ تم فوگ در کوارتت اپوس ۱۳۲ به حساب می آید، جای گرفته است.

«مس» را می نوشت، طرحهای «مس» بعدی به ذهنش راه یافت.

و حالا باید ببینیم که مس سولمنیس برای خود او چه ارج و پایه ای داشت و چگونه آن را پدید آورد.

٥

در آغاز این نکته را باید گفت که در صداقت مذهبی بتهوون تردید نباید کرد، که در این مورد جای بحث نیست هرچند مردی هوشیار و خردمند بود، عطش دانایی داشت، در مذاهب مصر و هند و سرزمینهای دیگر مطالعه می کرد، امّا قلب او همیشه با آئین مسیح بود. و این مسئله که تا چه اندازه به انجام فرایض مذهبی پایبند بود، در درجهٔ دوم اهمیت است[1]. در بستر مرگ با شوروشوق بسیار آداب مذهبی را به‌جا آورد، و در هر مرحله از عمر، وقتی متنهای مقدس را لمس می کرد، همین شور و گرما به او دست می داد. وقتی می خواست موسیقی مذهبی بنویسد، یک‌پارچه عشق و ایمان و فروتنی می شد، و هرگاه متنی خداجویانه می خواند به همین حال دچار می شد. گواه صادق ما براین مطلب نوشتهٔ شیندلر است:

«ظهر بیستم آوریل ۱۸۲۳ بود. سر میز غذا نشسته بودیم. فرستادهٔ کنتس شافگوش از درآمد و متن تازه‌ای را که بندیکت شولتز برای «مس» اول[2] او نوشته بود به دستش داد. بتهوون دستنوشته را به شتاب خواند، تا آن که به ستایش خداوند رسید، و اشک از چشمانش سرازیر شد، و هنگامی که به «کردو» رسید،

۱ــ همینقدر می دانیم که برادرزاده‌اش را به انجام فرایض مذهبی وامی داشت، و او را برای اعتراف به کلیسا می برد.

۲ــ متن اصلی مس در دو به زبان لاتین بود. ادارهٔ سانسور (به خصوص بعد از ۱۸۲۰) اجازه نمی داد که متن لاتین در کنسرتها اجرا شود، حال آن که بتهوون با انتخاب متن لاتین می خواست شنوندگان او تنها آلمانی زبانها نباشند «مس» او درهای بیشتری را به روی خود باز کند، کا با مخالفت ادارهٔ سانسور روبه‌رو شد، و ناچار کریستین شرایبر متن را به زبان آلمانی برگرداند. بتهوون از این ترجمه خوشش نمی آید، در سال ۱۸۲۳ بندیکت شولتز متن دیگری به زبان آلمانی برای این «مس» تهیه کرد.

به صدای بلند گریست و نتوانست به خواندن ادامه دهد. و در همان حال شرح داد که هنگام نوشتن مس نیز چنین احساسی داشته است.. و این اولین و آخرین بار بود که گریهٔ بتهوون را دیدم!...»

و آن قسمت از متن که اشک بتهوون را درآورد چنین است:

«او ما را در سایهٔ لطف پدرانه‌اش حفظ می کند، ترحم او حتی گناهکاران را شامل می شود، پشتیبان مستضعفان است و یار سرکوفتگان و امید خسته‌دلان. شکایتی در بارگاه او ناشنیده نمی‌ماند، و قطره اشکی را نادیده نمی گذارد.»[1]

«او» رحمان و رحیم است، یار و یاور درماندگان است، گناهکاران و خسته‌دلان و شکستگان وسرکوفتگان را در آغوش لطف خود می گیرد تا بگریند و قلب را تسلی بخشند، و «او» بره‌ای را مأمور می کند تا همهٔ گناهان مردم جهان را بر پشت حمل کند، و کلام بریده‌بریده «ترحم‌فرما» را همانند سکسکه‌ای در آغاز آوای گروهی «اورفه» در دهان تیره‌روزان می گذارد. پس چگونه می توان به صداقت مذهبی بتهوون شک برد؟ که در مقابل شیندلر بی اختیار اشک می ریزد، و این حقیقت را به ما می فهماند که او در تنهایی از دست زجر و عذاب زندگی چقدر اشک ریخته و به دریای رحمت خداوندی پناه‌جسته، و موسیقی مذهبی او حکایت ساعات تنهائی اوست.

بی شک، این موسیقی استرحام‌آمیز، مس سال ۱۸۰۷ اوست و اشکهای او در سال ۱۸۲۳، و پس از مس دوم او، مس‌سولمنیس جاری شده، بنابراین عواطف و احساسات مذهبی او زودجوش و زودگذر نیست و تداوم ایمان

۱— من دو متن آلمانی را با اصل آن به زبان لاتین، مقایسه کرده‌ام، دو متن آلمانی بد است و کم و زیاد بسیار دارد، حتی متن شولتز از شرایبر ضعیف‌تر و سست‌تر است، و شاید برای ما عجیب باشد که چنین متن ضعیف و سخیفی چنان در بتهوون اثر گذاشته و اشک او را درآورده، که شیندلر می نویسد: «هرگز او را در چنین حالی ندیده بودم.»، امّا اگر دقیق‌تر شویم، به این حقیقت می رسیم که کلام شولتز در بتهوون تأثیر نداشته، بلکه احساسات و عواطف مذهبی آن هنرمند بزرگ را به گریه انداخته است.

مسیحی اش را نمی توان نادیده گرفت، و نمی توان سخن شیندلر را پذیرفت که تأکید می کند «سرچشمهٔ اعتقادات مذهبی در خداجویی اوست و نه در باورهای کلیسائی»، و حتی روایات خود شیندلر خلاف این را ثابت می کند، زیرا مسیح در مرکز افکار و نیایشهای اوست، و اگر از او نام می برد به کیفیت اخلاقی اش ارتباط دارد، که از آنچه صمیمانه و عمیقاً دوست دارد کمتر حرف می زند و سکوتی رمنده را حفظ می کند، همچنانکه از «دلدار جاودانه» اش هرگز حرفی نمی زند و آن زن ناشناس می ماند.

نیاز روحی اورابه سوی خدای عشق وترحم می کشید واین نیازوقتی به بالاترین درجه رسید که از بحران ۱۸۱۷ بیرون آمد و در رستاخیزی از میان مردگان برخاست و به زندگان پیوست و نبوغ او دوباره جان گرفت، و دیدیم که اولین فریاد او قطعه ای دعاگونه بود. زیرا قلب دردمندش لبریز از شکرگزاری بود. و صمیمانه می خواست که مسیح را سپاس گوید که نفس خود را در او دمیده است،و از آن پس خود را تنهاتر می دیدو عشقها و دوستیها بیشتراز او فاصله می گرفتندو کمتر به دنیا دل می بست. تا آنجا که در لحظهٔ مرگ آهی کشید و زهرخندی زد و گفت: «کمدی به پایان رسید.»

خداوند فضای روحش را پر کرده، و به او نیرومندی و عشق و روشنایی بخشیده بود. در آن زمان شکوه و قدرت خداوندی با استرحام متواضعانهٔ مخلوقاتش به نظر او جلوهٔ همانندی پیدا کرده بودند، و می خواست مکاشفات خود را به زبان موسیقی برای همه حکایت کند، و به قول اشترایشر منظورش آن بود که احساسات مذهبی همسرایان و شنوندگان آنها را برانگیزد و استحکام بخشد.»

بنابراین، آنچه می گفت حرف دل او بود[1]، و قصد نمایش یا منظور خاصی در کاراونبود. در گفت وشنودهای بتهوون، وقتی از هدف او در نوشتن مس سولمنیس می پرسند، موسیقی مرسوم کلیسا را تحقیر می کند و معتقد است که

---

۱. بتهوون در بالای دعای استرحام مس سولمنیس نوشته بود: «آنچه از دل برآید بر دل نشیند».

موسیقی کلیسا جز مسخ موسیقی و اپرا نیست.

امّا ساخت و پرداخت مس سولمنیس آن نبود که از ته دل برای «مس» در نظر داشت، زیرا این «مس» را به سفارش، و برای مراسم پرشکوه تاجگذاری در کلیسا ساخته بود، و از این کار راضی نبود، به همین علت وقتی آن را تنظیم می کرد «مس» دیگری هم برای دل خود می نوشت، و با این حساب آنچه دربارهٔ مس می گوید بیشتر منظور «مس در دو» است و کمتر به مس سولمنیس نظر دارد.

در سال ۱۸۲۵، به کارل فرویدنبرگ گفته بود:

«موسیقی ناب کلیسا، جز در گلوریا و متنهای همانند آن، بیشتر باید با آواز اجرا شود.»

و به همین دلیل «مس در دو» در مقایسه با مسهای مرسوم در آن روزگار بیشتر آوازی بود و سازها در آن نقش درجه دوم را داشتند، و در مس سوم، که بتهوون طرحش را ریخته بود، ارکستر تنها با ارگ واوبوا، به خصوص در Kyrie ، به آواز پاسخ می داد، و در گفتگوی بتهوون با فرویدنبرگ می خوانیم که هنرمند چه ستایشی از باخ می کند، و در آن موقع که مس سوم را پایه ریزی می کرد، اوورتوری به نام باخ می نویسد، و از هندل که نفس او در پیرامون پیکر مس سولمنیس احساس می شود کمتر نام می برد (و در جای خود این مطلب را شرح خواهم داد).

با این وصف، تصور نباید کرد که مس سولمنیس با مسهای اول و سوم او فاصلهٔ بسیار دارد و در سیارهٔ دیگری به دنیا آمده است، که به هرحال مس سولمنیس همان زیب و زیبائی را داشت که بتهوون برای «ملکه مس» آرزو می کرد.

•

«مس» یادگار دورهٔ عجیبی بود که بتهوون پس از مدتها بیماری و درماندگی به روشنائی دست یافت، و در آن لحظات استثنائی مأمور شد که «مس» را بسازد (که بی تردید نبوغ هنری مردی چون بتهوون مأموریت نمی پذیرد!)

ازیک سودراین سالهای ۱۸۲۰-۱۸۱۸، درجان اورستاخیزی به پا شده بود، جوششی مذهبی وعاشقانه دراوموج می زدوبا ذره های وجودش می خواست خدای توانائی راسپاس گوید که به فریادنومیدشدگان پاسخ مراسم تاجگذاری ولیعهد و حامی و شاگرد خود را با آهنگی زیب وزیور بخشید، و در واقع به یک تیر دونشان می زد، هم چیزی درخور این مراسم به هدیه می فرستاد و هم با اعجاز هنر اثری عظیم و نوبنیاد می آفرید.

شاید توقعات رسمی از بتهوون، آن هم در چنان حال و سالی درخور مقام هنری او نباشد، امّا حقیقت چیز دیگری بود. منظور اصلی اش آن بود که آهنگی بسازد و موهبتهای خداوندی را سپاس گوید و با این قدرشناسی دین خود را در مقابل سلامت بازیافته بپردازد، و آتشی را که در قلب دردمندش مشتعل بود در کالبد «مس» بریزد، و با دردِدلها و استغاثه های شخصی، از پایه تا سقف کلیسای اصوات را به ارتعاش اندازد. و حقیقت جز این نبود که در آئین مذهبی و عمومی سلطان الموتز در کلیسا، «مس» خصوصی بتهوون اجرا می شد. و آن ایام، دوره‌ای از تاریخ مغرب زمین بود. گوشه‌ای از تاریخ انسان در سراسر زمین بود، و با این حساب «مس» از آن ما بود و هست. ما را فرا می خواند که به اعماق جان خود راه یابیم، و این مس سرود غرور و ایمان و شکسته‌دلی بود، سرود آرزوها بود، سرود صلح و شادی در هنگامهٔ درد و پیکار بود. سراسر دوره‌ای از تاریخ بود که هنوز آن را به پایان نرسانده‌ایم.

در ابتدای کار بتهوون قصد داشت این آهنگ را برای کلیسا بسازد[1]، امّا زود به خود آمد و این توهم را از خود دور کرد، زیرا کار او روح و ابعاد تازه‌ای می یافت و از دایرهٔ کلیسا بیرون می زد و فضای وسیعتری را در بر می گرفت، و

---

۱. این مس گاهی در کلیسا اجرا می شود و کلیسا جواز آن را صادر کرده است. امّا من با و ریزلر هم عقیده‌ام که می گویدمس‌سولمنس برای اجرا در کنسرت مناسب‌تر است... این اثر با آنهمه شکوه و عظمت، از صمیمیت و لطف خاصی برخوردار است که باید در کنسرت و در جمع دوستداران هنر به اجرا درآید تا همه زیبائی اش را بستانید.

خود او می گفت که «این را می توان مانند اوراتوریو اجرا کرد، و در تاریخ هفتم ماه مه ۱۸۲٤ مس او در تئاتر و به نام سرودها به صحنه آمد[۱]. و از نظر اصول بتهوون مردی نبود که برای گروهی خاص آهنگ بسازد، حتی خودمانیترین و صمیمانه‌ترین لیدها و کوارتتهای او جنبهٔ خصوصی نداشت، و برای عموم بود. همیشه برای جمعی کثیر می نوشت و هرچند نامرئی، جامعهٔ جهانی را در خود داشت.

از همه «سرود»هائی که مس سولمنیس را می سازند، Kyrie کاملتر و خودجوشتر است. امّا برای ما دنبال کردن «سفر پیدایش» این اثر میسر نیست؛ زیرا هیچکدام از طرحهای ابتدائی آن پیدا نشده است، و من در فصل «بیداری» گفته‌م، بهتر که قبول کنیم همه‌چیز از دعای استرحام او ریشه گرفته است[۲].

و باهمین «طلب ترحم» مس سولمنیس پیش از هنگام، خود به دنیا آمده است، و در شرح این مطلب باید گفت که هیچکدام از سرودهای مذهبی او با این سرعت و کیفیت از دل برنمی آید تا بی درنگ بردل نشیند. گوئی همه‌چیز با یک جهش بیرون پریده، و هرگز بتهوون عظمت عواطف را با چنین اعتدالی بیان نکرده است. هنرمند با دو کلمه «بسیار خویشتن دار» تکلیف اجراکنندگان را روشن می کند، و با این تأکید همه توانمندی‌های روح را در یک اندیشه جمع می کند.

---

۱. قسمت‌هایی از آن: Kyrie ـ کردو ـ آگنوس.

۲. موتیف فا ـ سی ـ لا ـ سل ـ فا، از میزانهای چهار تا هفت مقدمه Kyrie به صورتهای گوناگون در تمامی مس پخش می‌شود و هر چند با طرح دعای استرحام، و آمین، در مس برای پاپ مارسل و پاسترنیا، به تعبیر ریزلر، شباهتهائی دارد که از جهت لحن موتیف با آنها متفاوت است.

تنها یک آکورد قوی و خویشتن‌دار در «ر» ماژور تکرار می شود که در عین قدرت بسیار آرام و پروسعت است، که از یک‌سو لبریز از سکوت است و از سوی دیگر لبریز از درخششی بیکران. روشنائی ساکن است و نیرومند. ارگ به ارکستر پیوند می خورد. اندکی جای خالی را پر می کند و در اعماق سکوت، آرام آرام و کم‌توان و گاهی بریده‌بریده، آوای ترحم در فضا پخش می شود:

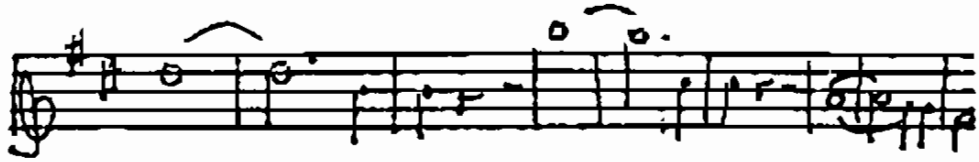
در پانزده میزان، ارکستر جایگزین آوا می شود، گوئی روح دردمندی دست به دعا بر می دارد تا فراخوان بزرگ را اعلام کند. مویه های آرام فلوتها، و اوبواها فرامی رود. سازهای زهی به حمایت آنها می شتابند. به کارگر خسته‌ای می ماند که به زحمت قدم از قدم برمی دارد؛ امّا وقتی صدا به نیمهٔ قوی می رسد، فروتنانه فرود می آید، که خود بتهوون آن را به سجده تعبیر می کند[1].

و جمع در سکوت منتظر است و در حال دعا. و دوباره آکوردهای قوی و مؤثر آغازین به صدا درمی آیند. امّا این‌بار با تمام قوا و به فریاد دست به استرحام برمی دارند و سه‌بار این آوا تکرار می شود و هربار قویتر از پیش، به درجهٔ چهارم و پنجم می رسد— و هربار وسعت بیشتری پیدا می کند. امّا هربار از بسیار قوی بر بسیار ملایم فرود می افتد و به سجده درمی آید[2]. و خداوند حاضر است و هربار

۱. این مطلب را بتهوون در گفت‌وشنودی به تاریخ مارس ۱۸۱۹ در مورد Kyrie اعلام کرده است.

۲. و در اینجا فروافتادن صدا را بهتر می توان دید:

صدائی به تنهائی نامش را به استغاثه می گوید:



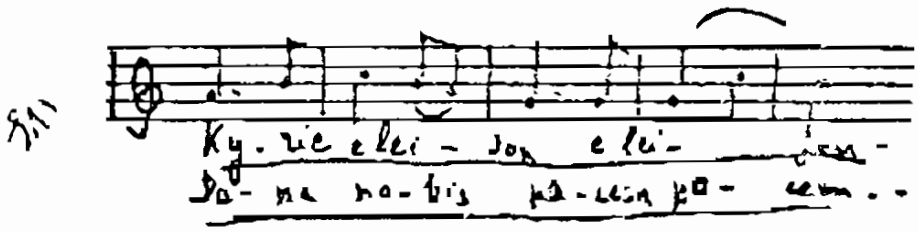
بار سوم دعای آواز به صدای آلتو بلند می شود، و سپس گروه آوازخوانان با او همسرائی می کنند، و دعای استرحام جان کلام و اصل و اساس اولین سرود می شود، و مهر خود را بر پیشانی مس می کوبد و فریاد ترحم... ترحم...

گروهی از منقدان مس سولمنیس بتهوون را با «هُوه مس» باخ مقایسه کرده اند، و من هرگز چنین کاری نمی کنم. آنها از دو دنیای متفاوتند. نه باهم نقاط مشترکی دارند و نه در مقابل هم صف آرائی کرده اند. و معمولاً اینگونه بحثهای بیهوده به آن می انجامد که یکی را از دیگری و در واقع دورانی از تاریخ انسان را برتر از دوران دیگری بشناسیم، امّا مقایسهٔ مس اول و دوم بتهوون با یکدیگر بی فایده نیست، زیرا مسیر تحول فکری او را نشان می دهد.

دعای استرحام مس در دو ماژور به پیشانی بی چین و چروک کودکان شباهت دارد. سراسر آن اعتماد و امیدواری است، حال آن که مس در «ر»، مس سولمنیس، از همان آغاز بسیار آرام و خویشتندار است. و به چند صدا گفته می شود. در مس اول، خدای توانا و مخلوق سجده کردهٔ او از یک نقش هستند،

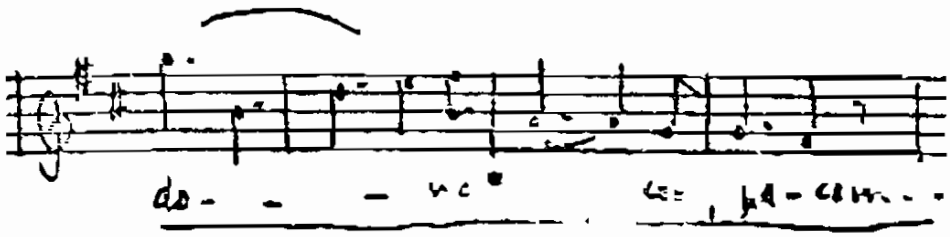
سپس انعکاس آکورد پس از خاموش شدن، دوام می یابد، امّا با این وهم و خیال، کلارینتها و باسونها دعای شکسته دلان را حکایت می کنند.

در آنجا صحبت از دردها و آشفتگیها نیست، صحبت از شکوه و شکایت نیست، کودکی را می‌بینیم که لبخند معصومانه‌ای می‌زند و از عشق سخن می‌گوید. صدای او مضطرب نیست، سخن از دوست داشتن مسیح است. و این مهر هردم افزون می‌شود، دو چندان می‌شود. و از آن‌سو پیام مهر و دوستی را می‌شنود. و مس که با زمزمه‌ای آرام آغاز شده، با زمزمه‌ای شیرین در طلب آرامش و سعادت به پایان می‌رسد. و او آرامش را در اختیار دارد و آرزوی خوشبختی فریاد استرحام را زیر پوستهٔ خود می‌فشارد:



بتهوون آن زمان در آرامش بود که سالهای آرامش بود و ماههای «پاستورال».

در مس در «ر» همه‌چیز عوض شده است. و دعای استرحام همه‌چیز را زیر تسلط خود می‌گیرد. بتهوون به آرامش دسترسی ندارد، و اگر در پایان دعا می‌کند که «به ما آرامش عطا کن!» و این دعا را تکرار می‌کند صدای او در غرولند همهمه‌های پرآشوب گم می‌شود، و در فضا معلق می‌ماند و به مسألهٔ او پاسخی نمی‌دهند:



در اینجا تنالیته به مینور راه می‌یابد و ریتم شکوهمند چهارضربی به سه‌ضربی تبدیل می‌شود و تضرع و استرحام جمع با کنترپوآنهای مکرر و پرشتاب

مثل رشته های پشمین دوردوستون به نام مسیح تابیده می‌شود، واین آوای جمعیتی است که مویه می کند و می نالد، امّا مویه‌های جمع، در مس با اضطرابی که در آغاز از آن اثری نبود به پایان می رسد و در چنین فضای پراضطرابی، که آرزومندان آرامش جواب خود را نمی شنوند، طول این جادهٔ بی انتها در نظر ما مجسم می شود که در هیچ کجای آن از آرامش خبری نیست.

امّا در استغاثه، از ابتدا آخر کار معلوم نیست. هنوز امید هست و هنوز ایمان و اعتماد هست، و امید و ایمان به کمک یکدیگر می شتابند، میان عنصر توانا و مخلوق آرزومندش وحدت هست و یکپارچگی هست. این دو عنصر به‌هم پیوند خورده‌اند، مکمل یکدیگرند، آدمی جاودانگی را در چیزی می بیند که به دست نمی‌آید، دست به دعا بلند می کند، خود را بالا می کشد، و کوشش فروتنانهٔ او به جائی نمی رسد. ناچار مسیح را صدا می زند: «مسیح... مسیح... ترحم!. ترحم!...»... جز در لحظه های بیخودی، به آوای بسیار قوی نمی رسد و بیشتر در فضای ملایم و بسیار ملایم می ماند و در بسیار بسیار ملایم دفن می شود.

و خدای توانا دوباره به صحنه می آید. آکوردهای پرجلال و شکوه از نو صحنه‌آرائی می کنند، امّا این آکوردها به درجات بالا تری فرا می روند، و به جای آن که مثل اول به شیب تصاعدی روی آورند،

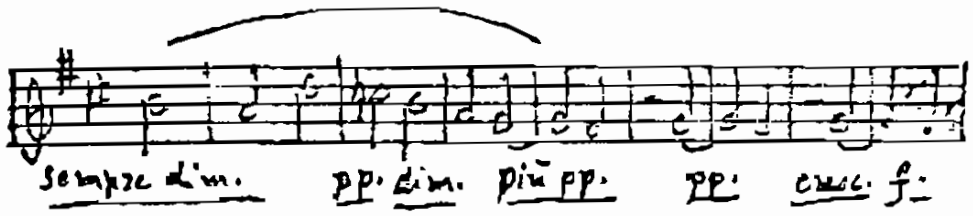
رو به‌سوی کسانی که دست به دعا برداشته‌اند خم می شوند:

که در اینجا چه کسی پاسخ مهربان شفیع و پیامبر را می‌شنود؟ و این پاسخ گرما و شور نیایشگران را می افزاید و این گرما و شور با تحریر آوا و لرزه‌های ظریف و دردناک در درجات مختلف به نمایش درمی‌آید، و کم کم عشق و شور از نفس می‌افتد و نوعی زمزمهٔ دلتنگی از زبان اوبواها و سازهای بادی شنیده می‌شود:

و دعای استرحام با نوعی «آمین» به نشانهٔ قبول و اعتماد پایان می‌یابد:

و همین موتیف استرحام، کمی آرام‌تر، ارکستر (فلوتها، اوبواها، باسونها، کرها) را به حرکت درمی‌آورد.

و باز فراخوان استغاثه، برهمین نت فرو می‌نشیند و ارگ حرکت را دو اکتاو پائین می‌آورد و پنداری سازهای زهی به یک زبان می گویند: «باید چنین باشد!»



در این صداها، به استثنای صداهای بم، پس از «ر» مکرر نرم می شوند، پنداری به فروتنی می گویند، امّا سوپرانو و تنور دوباره پرشی به بالا می کنند و مسلّط می شوند، امّا با نوعی مکث روی «لا» مانع آنها می شود و در ارکستر صدائی مثل به‌هم کوفتن بالها به گوش می رسید:

و این آخرین نسیم نیز در هوای ساکن محو می شود... و وهم و خیال ناپیدا شده است.

*

در سرود اول، خدا را در آرامش مطلق و در روشنائی ساکن خود می بینیم، امّا در سرود دوم، او را مثل خدای سیکستین، در گردباد آفرینش دنیاها نمایش می دهد. و گلوریای او چنین است!

متن مذهبی به جای آن که آهنگساز را به وحدت رهنمائی کند ازهمان آغاز باتثلیث آغاز می‌شود، مطالب متضادی راپیش روی ما می گذارد، در گلوریا، Pau hominibus، gratias، agimus، qui tollis، qui sedes، miserer، quoniam، amen،

هریک برای خود سازی می زند، و اگر یوهان سباستین باخ به جای بتهوون بود جداگانه به هر تکه می پرداخت و در آواز گروهی، و آریا، و دوئتی، تنها به فضای عمومی توجه داشت و امانت در متن را تا حدودی حفظ می کرد، و اگر موتسارت به جای او بود چندان سختگیری نمی کرد، کاری به وحدت سبک و عواطف گوناگون تکه های جداگانه نداشت، و حتی می بینیم که در مس زیبایش در «ر» مینور گلوریا را به سبک هندل و لائوداموس را به شیوهٔ هاسه پرداخته است، امّا بتهوون بتهوون است و شیوهٔ خودش را به کار می برد، از میان ناهمواریها و سنگلاخها عبور می کند و همیشه با گذشتن از صحرای دشواریها چیزهای تازه‌ای کشف می کند. از همه مهمتر، می خواهد به وحدت و یکپارچگی در ذات و روح موسیقی دست یابد. نوعی روح قهرمانی و حماسی در اوست که تشویقش می کند تا عناصر مخالف را در یک‌جا گرد آورد و آنها را باهم وفق دهد و به وحدت برساند[1]، و در عین‌حال می خواهد معانی دقیق هر جمله و هر کلمه تغییر پیدا نکند. و این معمای تقریباً محال او در مس‌سولمنیس بود، معمولاً یوهان سباستین باخ اینگونه سرودها را به‌صورت کشتزارهای جداگانه درمی آورد و با یک پرچین هرکدام را از دیگری جدا می کرد، امّا بتهوون به این کار قناعت نمی کرد[2]. گاهی از میکل‌آنژ انتقاد می کنند که چرا با طبیعت این همه خشونت می ورزید، و توجه ندارند که خشونتهای او باعث غنای هنر و ذوق بشری شده

---

۱. و ریزلر معتقد است که سمفونی در مرکز فکر بتهوون جای دارد و همهٔ آفریده‌های او شکل صفت سمفونی را پیدا می کنند. و این اعتقاد درستی است. بتهوون می خواست همهٔ آفریده‌های او هم‌آهنگی و وحدت سمفونی را داشته باشد. حتی مس که از نظر کلی نقطهٔ مقابل سمفونی است و از سرودهای جداگانه درست می شود. در دستهای ورزیدهٔ بتهوون به نوعی سمفونی تبدیل می شد و هم‌آهنگی و وحدت پیدا می کرد.

۲. حتی در موسیقی صمیمی و والای مذهبی موتسارت، وحدت میان تکه های گوناگون مس دیده نمی شود، امّا بتهوون چنان به وحدت و هم‌آهنگی موسیقی مذهبی اعتقاد داشت که گاهی خشونت به خرج می داد تا تکه ها را با هم متصل و یکپارچه کند، و همین درگیری با دشواریها و کاربرد خشونت جرقه های نبوغ او را به درخشش وامی داشت.

است.

بتهوون در این نبرد، و به خصوص در گلوریای مس پیروز می شود، و مانند آهنگری توانا پتک خود را با مهارت به سندان خرده آهنگهای و پرنقش‌ونگاری از فلز ناب می کوبد و تأثرات و عواطف دلنشین را ساخت و پرداخت می کند و در مجموع به همهٔ ذرات وحدت می بخشد.

موتیف اصلی در اول و آخر گلوریا، که محور و سردر بنای قطعه را دربر می‌گیرد با طنین ترومپت، هندل را به یاد ما می آورد:

هیچکدام از قطعات مس، مانند «گلوریا» چنین آشکارا تأثیرو حتی می‌توان گفت، حضور هندل[1] را نشان نمی‌دهد، و هیچکدام اینقدر در تدارک

---

۱. در چند دفتر از طرح های ۱۸۱۹ تا ۱۸۲۲، بتهوون آوای «مس» هندل را لابلای آنیوس، و «پاسیم» یادادشت کرده و می رساند که در آن هنگام دفترنت «مس» را زیر چشم داشته، موتسارت نیز وقت نوشتن مس در دو ماژور، به «مس» نظر داشته، و لحظاتی از «آله لویای» آن را در آهنگ خود آورده، و ظاهراً این هنرمند به همهٔ آثار هندل دسترسی داشته است، امّا بتهوون جز رونویس چند نوشتهٔ هندل چیزی در اختیار نداشت. در گفت‌وشنودی با یوهان آندریاس اشتومف، با اخلاص تمام می گوید: «هندل بزرگترین آهنگساز دنیاست و من باید در مقابل نام‌اوزانوبه زمین زنم» و از جا برمی خیزد و یک زانویش را به زمین می گذارد! اشتومف می پرسد: «شما همهٔ آثار هندل را خوانده‌اید؟» و جواب می شنود که: «من؟ چه بگویم؟ جز رونویس «مس» و «جشن الکساندر» چیزی پیش من نیست. اشتومف در فوریه ۱۸۲۷ از لندن مجموعهٔ آثار هندل را برای او می فرستد و افسوس که این هدیهٔ عزیز در ماههای آخر عمر به دست بتهوون می رسد امّا هنرمند در این فاصله چند اثر دیگر هندل را به دست آورده و مطالعه کرده بود.

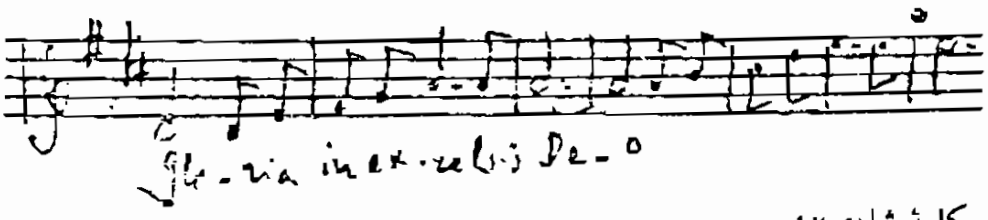
تمهای شادی سمفونی نهم مؤثر نبوده است. «روند» پایکوبی ارکستر که در اطراف طنین گلوریا چرخ می زند،

تقریباً موتیف «روند» روستائی تریو را در قطعهٔ دوم سمفونی نهم دارد— (در اینجا جدا، و در آنجا متصل)[1]:

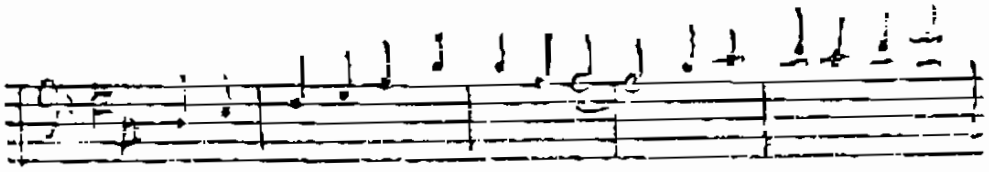
---

۱. در بقیهٔ «گلوریا» نیز موتیف همین چکامهٔ شادی کم و بیش دیده می شود. طبیعی است که بتهوون هر وقت که شادی را در قلب خود حس کند، پنهان نمی کند و ناگفته اش نمی گذارد.

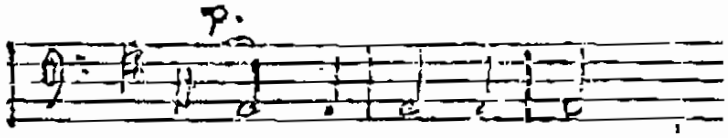
موتیف اصلی گلوریا را مقایسه کنید،



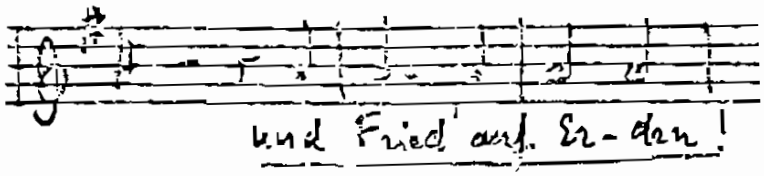
با «چکامهٔ شادی»:



موتیف شور و اشتیاق از صدائی به صدای دیگر انتقال می یابد، صداها به تعقیب یکدیگر می روند، دنبال هم می دوند، و در کلمات «In excelsis Dea» در یک اتحاد پیروزمندانه به‌هم متصل می شوند، و ناگهان در اعماق ملایمت «Et interra Pax» فرو می افتند،



و موومانی شبیه کار هندل در آواز گروهی «مسیا» در کلمات «Ehre Sei Gott» پیدا می‌کنند و ناگهان درخشش پرهیاهوی اصوات و سازها فرو می نشیند و صدای ملایم را می پذیرد.



امّا قلب بتهوون این ملایمت را با دعای خیر و برکت به چهار صدای موزون و متصل گرم می کند، و همچون گهواره ای «گُر»ها را در نقطهٔ مکث نگاه می دارد. آهنگمایهٔ گلوریا با گُرها و ترمپتها و طبلها در«لائوداموس» دنبال می شود، و «گلوریا»ی پایان، با هنر بتهوون تاج پیروزی بر سر می گذارد. امّا دوباره آوای ملایم نیایش آن را قطع می کند، و این تضاد از نظر ساختمان و عمق روحی به اصول هندل وفادار می ماند و تنها سرعت و پیچ وخم کار از بتهوون است.

و این درنگهای کوتاه و مکرر، روح را برای تمرکز و سجدهٔ روحانی و طولانی آماده می کند و «کانتابیلهٔ» شکرگزاری از همین ماجرا خبر می آورد، که

از نظر هارمونی و نقش ملودی شیوهٔ ناب بتهوون را دارد و ظهور این شکرگزاری صادقانه و پر از رمز و راز شگفتی را برمی انگیزد و حکایت از روح حماسه‌پرداز هنرمند دارد که بر خواست خود پای می فشارد و در اینجا با ظریفترین آوا ارکستر را به کار می‌گیرد: کلارینتها و باسونها بر تداوم صداهای ارگ و «کُر»ها و سازهای زهی تکیه می‌کنند، و سپس سازهای زهی آن را تقویت می‌کنند و هنگامی که صداها وارد کار می‌شوند، جز «پیستی کاتو» که سیمها با انگشتان به‌صدا درمی‌آیند آوای «سازی» به گوش نمی‌رسد. و همسرایان می خوانند که «دربرابر شکوه تو سر می سائیم» و انحنای عاطفی این سپاس رو به فراز دارد و بر کلمه «شکوه» که در هیاهوی گلوریا نقش اصلی دارد فرومی نشیند. و این بار مردم با فریاد «سالم و بی خطر باد» ورود شاه خود را با درود استقبال می‌کنند، و با یک نوسان درخشنده و نامنتظر آوا به نقطهٔ بسیاربسیار قوی می‌رسد، و آوای پرقدرت ترمبن‌ها، برای نخستین بار در مس زیر کلمات «صدای توانا» مثل رعد می غرد. و این بحران شدید نوعی تمدد اعصاب نیروهاست، که در بازگشت پس از چند خیزش و جنبش، روح دردمندان را در اختیار می‌گیرد و در قسمت مرکزی گلوریا تسلط خود را برقرار می‌کند.

شیندلر در خاطراتش می نویسد: «وقتی بتهوون به Qui tollis در این مس رسید، به گریه افتاد و اشکش سرازیر شد.»

و باید Qui tollis مس اول و دوم او را باهم مقایسه کرد، که هردو گریه‌آور است. امّا گریه در مس اول اوبه مویه های اُرفه شباهت دارد که آرام و معتدل در تنالیتهٔ فامینور، تأثیرش را می نمایاند، ولی در مس سولمنیس وضع به صورت دیگری است؛ صدا موج می زند، روح به ارتعاش می افتد و تأثر برهنه و گزنده است و تنالیته‌اش مدام تغییر می یابد. حتی در این گلایه و مویه، به آوای همسرایان قناعت نمی کند، و ارکستر را به کار می اندازد که با لحنی صمیمانه و پرنوسان از درد سخن می گوید، پرلود کوتاه لارگتوی کلارینتها، باسونها، کُرها صحنه را می گشاید، فلوتها آن نوا را دنبال می کنند، نخستین ملودی گلایه‌آمیز Qui tollis به نوای سازهای زهی ملحق می شوند، و جمله‌ای از مرثیه را با هق‌هق

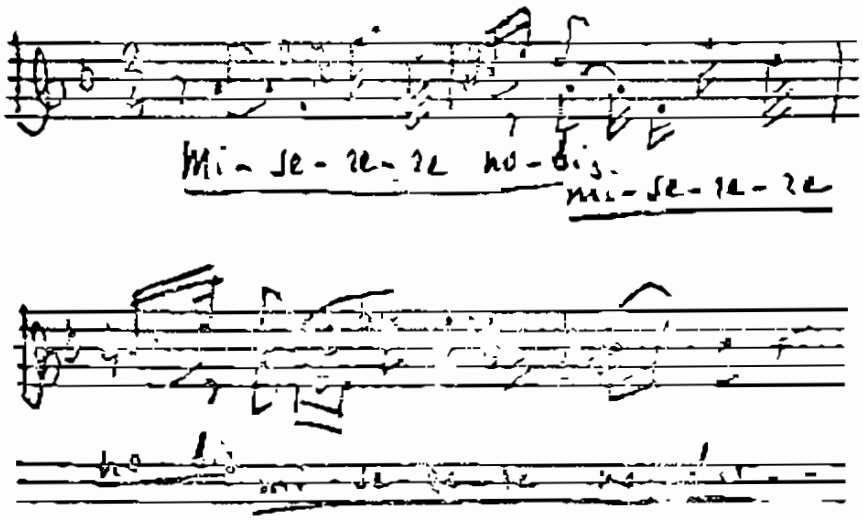
همراه می کنند و لحظه‌ای از موج زدن و نوسان نمی ایستند[1]... و این ناپایداری تنالیته برای بتهوون که در دوران کمال و پختگی هنری خود به سر می برد، مفهومی بسیار لطیف و دقیق دارد، و بیهوده رنگها و هارمونی را سیّال نمی کند —و آنها که ناشنوائی بتهوون را دلیل این کار می دانند خود ناشنوایان واقعی هستند!— این ناپایداری و تغییر تنالیته اضطراب روح را می نمایاند، که خط اصلی این مس به شمار می رود. هنرمند از لحظاتی حرف می زند که ایمان و امید آرامش می بخشد، و قطعاً بسیاری از شنوندگان پارسا و پرهیزکار از نوسان عجیب این الحان در بارگاه الوهیت به هیجان می آیند و درد در جانشان نیش می زند. حال آن که Qui tollis یوهان سباستین باخ چنین حالی ندارد. در آن سخن از اندوهی است که به هنگام اعتراف به گناه یا طلب رحم، به آدمی دست می دهد، و قدم پیش می گذارد و محکم و مطمئن بسوی الوهیت قدم برمی دارد و دستی نیرومند زیر بازوی او را می گیرد و نجاتش می دهد. امّا در اینجا حکایت دیگری است. چه کسی می تواند منکر تقدس و روحانیت سرودهای غم انگیز و تشنج آمیز داودی شود؟ مس بتهوون هم اعتراف است و هم سرود داودی. حتی اگر در خدمت محراب پذیرفته شود، در صحن بزرگ کلیسا به کار می آید. میکل آنژ و روبنس مگر در این صحن پروسعت جای نگرفتند؟ در آن روزگار که زهد و تقدس مآبی اوج می گیرد، مس از الحان و عواطف آدمی فاصله پیدا می کند، و مس بتهوون لبریز از عواطف و تأثرات طبیعی آدمی است. در «میزرر» اول به آغوش دردها می گریزد، و جهش آوا و خطوط ملودی تقریباً به شیوهٔ

---

۱. از فامینور، به «رمینور»، اوت مینور، سی بمل ماژور، سل مینور، «رمینور»، «ر» ماژور، سی مینور، لامینور، «ر» ماژور، سل مینور، «ر» مینور، اوت مینور، سی بمل ماژور، فاماژورز «ر» بمل ماژور، فادیزمینور، سال ماژور، «ر» مینور، سل مینور، فاماژور، فادیزمینور، دومینور دیزماژور تغییر تنالیته می دهد و در لحظاتی بسیار کوتاه بیست وسه تنالیته گوناگون به کارگرفته می شود!

۲. موتسارت هم در دوماژور همه حالی دارد و دست نیرومند، دستهای لغزندهٔ گناهکاران را می گیرد.

ایتالیائی نزدیکند:



در تکرار کرشندو، آوا گزنده می‌شود، سازهای زهی به لرزهٔ وحشت می‌افتند و تنها گاهی لرزه وحشت با کشیدن سیمها با انگشت، آن هم به آهستگی، از شدت و حدت فرومی‌افتد، و پس از آن دعای دفع نحوست به فریاد سوپرانو در سی‌بمل فرامی‌رود، و مسیح را در سمت راست پدر، با طنین قوی ترمبن‌ها و کُرها نشان می‌دهد. همهٔ ارکستر این نوا را تقویت می‌کنند، و سازهای زهی دوباره به لرزه درمی‌آیند و تشنج در ارکان آنها می‌افتد، حرکت ارکستر و آوای بی‌هنگام، آشفتگی و نومیدی را می‌نمایانند و کلمات، دیگر به کار نمی‌آیند و بتهوون آخرین ندای طلب ترحم را با فریاد « O! » به طنین درمی‌آورد، پنداری گلوی کسی را می‌فشارند و صدای او از نیمه قوی به ملایم می‌رسد:

اوبواها، کلارینتها، باسونها و فلوتها به ناله می افتد و به آکورد غمگین و مضطرب درجه پنجم ویولونها ملحق می شوند.

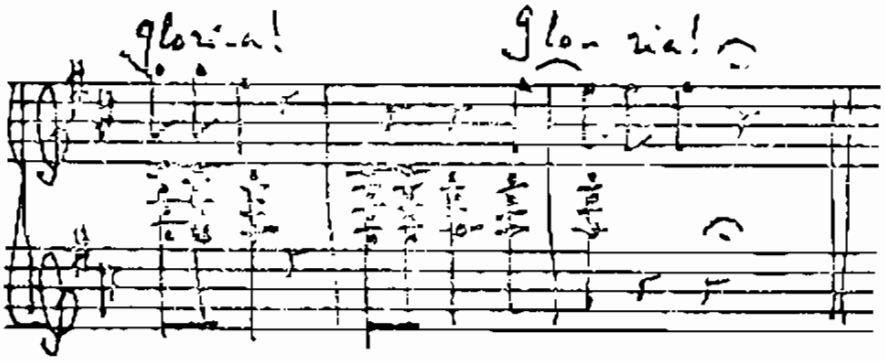
و بعد از نوسان سل دیز به لا، آواز و سازهای بادی تسلط پیدا می کنند و فرود پنجم ها و برهم خوردن صداهای بسیار ملایم، اولین جملهٔ سمفونی نهم را به یاد می آورد. و انتقال سونوریته از سازی به ساز دیگر حالت اسرار آمیزی پیدا می کند:

فضای ساکن به لرزش درمی آید و درخشش تازه‌ای در تغییر نوسانات، ورود «داور نهائی» را تدارک می بیند.

این آوای نیایش لحن محکم و مطمئن، و وزنی رزمی دارد.

و کلمهٔ «چرا» بر قدرت تزلزل ناپذیر قادر متعال تکیه می کند. این تأکید قهرمانانه با «آمین» خاتمه می یابد. و پس از خاتمهٔ این متن مذهبی، به گلوریا می رسیم.

و از اینجا موسیقی از قید آزاد می شود و لبالب از خویش با ساخت و پرداخت محکمی به سبک فوگ در گلوریا قدم می گذارد و کم کم به هیجان می آید و وسعت پیدا می کند و انبوهۀ امواج صوت دیوارهای متحرکی می سازند و جایگزین می شوند، در هر پرش تازه، امواج آواوار ارکستر پرشتاب‌تر می شوند و نوسانات گوناگون می یابند. و هنگامی که به نقطۀ اوج بسیار قوی می رسند، جای خود را به امواج دیگری می سپارند که شادتر و جاندارترند، چندین سیلاب آوا از هرسو برمی خیزد و به دیدار یکدیگر می شتابند و به‌هم می پیوندند. و در این هنگام همسرایان زبان به نیایش می گشایند. صداهای تکخوان گاهی آمین می گویند و این صداها کم کم در یک مسیر قرار می گیرند و به گروه آوازه‌خوانان ملحق می شوند، و ارکستر به سهم خود به این حرکت مهمیز می زند، طبلها به غرش درمی آیند، سازهای بادی و زهی نیز مأموریت خود را انجام می دهند و گردانها راه می افتند و از خود بیرون می آیند و سر در پی هم می گذارند و یکدیگر را به چنگ می آورند، و از بس می دوند نفسشان بند می آید... صدای نفسشان که به شماره افتاده به گوش می رسد. سرانجام، این دوندگی پرهیاهو متوقف می شود، و کُرها و ترمبونها «گلوریا» را باز می گردانند، ریتم موسیقی تند و جاندار می شود، شور و جذبه فضا را دربر می گیرد، اصوات به یکدیگر برخورد می کنند، و با نتهای مؤثر به اوج بیشتری می رسند، و ما در اینجا هندل مست را می بینیم. و فرشتۀ مقرب سیکستین در نظرمان مجسم می شود که با گونه های متورم در ترومپت می‌دمد و چشمهایش از حدقه درآمده است! و گردباد این آهنگ، سمفونی نهم را به‌خاطر ما می آورد. در ارکستر همه چیز به سرعت جابه‌جا می شود و تنالیته ها به شتاب جای یکدیگر را می گیرند، تا آنجا که وقتی تنالیتۀ اصلی پیش می آید، صاعقه پدیدار می شود و خشم شادی صداها را به همراه می برد و آکوردهای ارکستر جای خود را محکم می کنند:



شادی و پارسائی یوهان سباستین باخ در نیایش با انضباط آمیخته است. در حرکت هیچ قسمتی از قسمت دیگر فراتر نمی رود، گویا همه را به صورتی به هم بسته و مهار کرده‌اند که با گامهای مرتب و برابر از آغاز تا پایان پیش بروند. امّا کار بتهوون به شکل دیگری است. گروهی معتقدند که نظم را به‌هم ریخته است. و اشتباه می کنند! بتهوون در فینال دو سمفونی پنجم و نهم این گلوریا نبوغ خود را نشان می دهد، در عین حال که مست می شود و به شوق می آید، و موومانها را به شور و جذبه وا می دارد و همه را درهم می ریزد و می شکند و بی نظم می کند، همهٔ بی نظمی ها را به مهارت اداره می کند و به زنجیر می کشد و به‌سوی پیروزی هدایت می کند. چون او در واقع جنگاور است و در هر سن و سالی روح جنگاوری راحفظ می‌کند، واگردردنیای هنریا ایمان چیزی بخواهد ازدست اوبگریزدونظم اورانپذیرد کینهٔ اورابرمی انگیزد. واین کینه توزی چیز تازه‌ای نبود. گوته نیز چنین بود و در «**فاوست**»، این مطلب را باز می گوید و چنین کینه‌ای را از قواعد نبرد می داند:

Denn ich bin ein Mensch gewesen
Und das heisst ein Kämpfer sein.

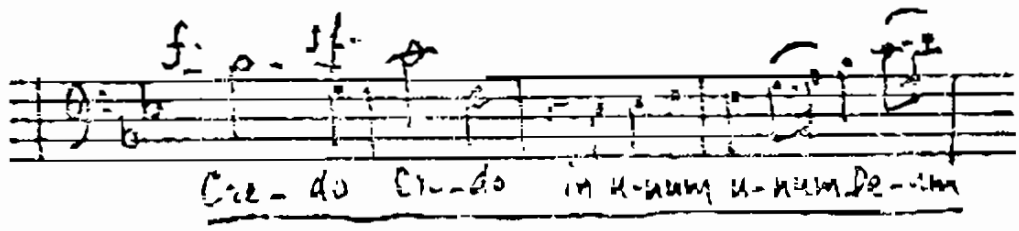
گلوریای پیروز مس فصلی از نبردی است که پایانش معلوم نیست:

▫

«کردو» میدان کارزار دیگری بود که پیروزی در آن دشوار می نمود. زیرا موضوع از چندچیز گوناگون بود که بعضی مبهم و بعضی برعکس روشن و

معلوم بودند و بتهوون می خواست مبهم و معلوم را، از اول تا آخر در موسیقی بیاورد و مجسم کند و میان این عناصر متضاد وحدتی نیرومند و ارادی پدید آورد، و این کار به‌نظر محال می آمد. یوهان سباستین باخ برای حل این معما راهی یافته بود، به‌این ترتیب که احساس حاکم بر موضوع را به صورتی شکوهمند و همگانی توصیف می کرد و تضادها را با این تدبیر تخفیف می داد، و از ورود در قسمتهائی از متن، که جزمی بود و با عواطف سازگاری نداشت پرهیز می کرد، و از طرف دیگر کردو را به هشت قسمت جداگانه تقسیم کرده بود و برای پیوستن مطالب به یکدیگر خود را به زحمت نمی انداخت، و بتهوون برعکس، برای پیوستن این قسمتها عرق خود را درمی آورد و تازه نتیجه هم چندان مطلوب نبود[1].

امّا مانع بتهوون را پس نمی زد، برعکس او را برمی انگیخت که مانع را از میان بردارد، و در «کردو» می خواست زنجیرها را بگسلد و نیروی اراده را بیازماید، و از همان اولین آکورد این موضوع را تأکید می کند که به چیزی اعتقاد داردو می خواهد آن را ثابت کند، و البته این طرز تفکر او به مسائل ناپایدار و گذرای فردی ارتباط نداشت، ارادهٔ او در حرکت دادن یک ارتش به کار می رفت، و این ارتش پرچم جهانی را با خود می برد، و بتهوون کلید جملهٔ اصلی کردوی خود را به آن سپرده بود:

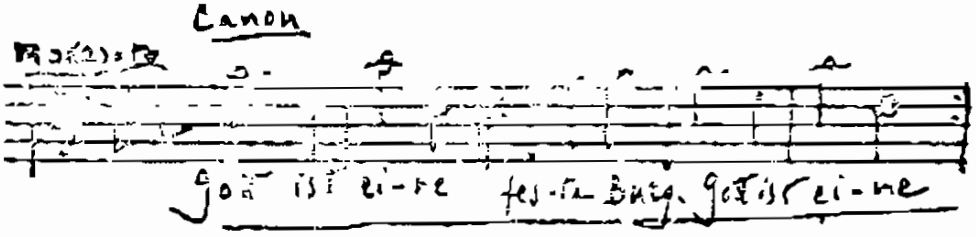


و این همان کلید جملهٔ دیگری است که خدا را نیایش می کند:

---

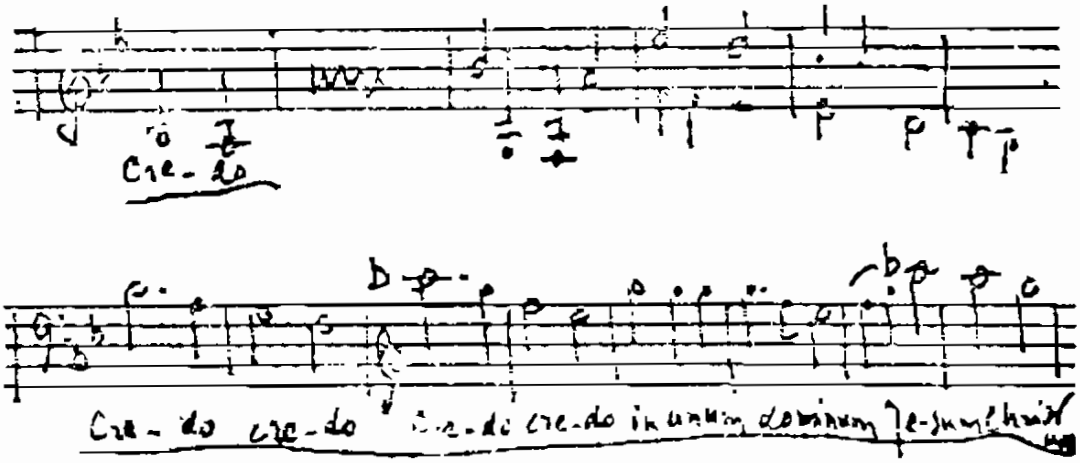
۱. در اینجا با والتر ریزلر موافق نیستم که معتقد است پیوستگی مطالب در کردو، از کارهای شگرف بتهوون است. هر چند کاری شگرف باشد، در گرفتن نتیجه زیاد نباید مبالغه کرد.

« *Gott ist eine feste Burg*[1] »



---

۱. بتهوون با خط خود تاریخ ۱۲ ژانویهٔ ۱۸۲۵ را زیر این طرح گذاشته، امّا تم کردو یک‌باره به صورت نهائی در نیامده، و حتی در میان طرح‌های «گلوریا» نقشهائی روی کاغذ آورده است:



و بر عکس، تایر Thayer براساس گفت‌وشنودهای بتهوون در سال ۱۸۲۰، موتیف دیگری را آورده، که روحی قهرمانانه دارد و چند موتیف سمفونی:

که بتهوون چهار میزان در فضای پیروزی را قطع کرده، و این نقش را کشیده، که با *feste* *Burg* خویشاوندی دارد.

بتهوون به مفهوم کلمات پی می‌برد و در شروع مطلب در حاشیه می‌نویسد که: «آفریدگار برتر از همه است و هرگز مرا رها نخواهد کرد.»

ترُمبنها و فلوتها به این حرکت قهرمانانه ریتم می‌دهند، و باسها در فضا معلق می‌مانند تا آن که صدای همسرایان از راه می‌رسد و برای آنها تکیه‌گاه درست می‌کند، و در این میان سازهای مسی (کُرها، ترمپتها و ترمبنها) از همه موزونتر کار می‌کنند و در فضای تنور، پایانهٔ سمفونی نهم کشتی مقدس نوح را با قومی که در آن نشسته‌اند بر دوش می‌کشد و همراه می‌برد، و آفریدگار در اینجا آنگونه که در «Ke yie» بود، مجرد و بی‌حرکت نیست؛ در حال حرکت و عمل است، و آهنگساز در عین حال که محکم و مطمئن گام برمی‌دارد، نگاه نافذش را از متن برنمی‌دارد، و اسرار کلماتی چون «خدای نادیدنی» و «خدای همیشه و همه‌جا حاضر و ناظر» و حکایت تثلیث را به فراموشی نمی‌سپارد و به مهارت کنترپوآنها را می‌سازد و به شکرگزاری وزن و آهنگ می‌بخشد و ریتم مطمئن حرکت را لحظه‌ای با الحان گزندهٔ فلوتها و باسونها قطع می‌کند:

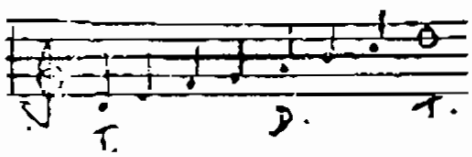
باسها (ویولونسل، کنترباسها، ارگ) دو اکتاو جهش می‌کنند:

و این حرکت قومی است که با سلاح حرکت می کند و پیش می رود، تا وقتی که آفریدگار قدم به خاک می گذارد، و این حرکت منظم و ارتشی متوقف می شود، و در این لحظه موومان هم فراروتده و هم فروشونده است، هم به بالا و روبه پروردگار است و هم روبه پایین، که قومی از حرکت ایستاده‌اند. که این حال امتداد به نیم‌صدا مجسم می شود، و بعد آوای سوپرانو برمی خیزد که: «به خاطر نجات ماست»، و کلمهٔ نجات را دوبار تکرار می کند، و در این صحنه، استرحام جنبهٔ قهرمانی پیدا می کند، و هنگامی که ارکستر خط فرود را در پیش می گیرد، همسرایان خط فراز را درپیش می گیرند و سوپرانو با سی بمل بالا با یک فریاد به این صحنه خاتمه می دهد:

امّا در دومین فرود ارکستر، همه‌چیز دچار نوسان می شود، و به‌یک حرکت عصای سحرآمیز به دنیای متفاوتی قدم می گذاریم، که آکوردنمایان دیگر در تونیک سی بمل نیست، بلکه در لامینور جای می گیرد، و هنگامی که آوا، از نو باز می گردد وارد فضای تازه‌ای می شود و به زبان دیگری سخن می گوید، و تنالیتهٔ قدیمی به شیوهٔ گرگوریان[1] را اختیار می کند، که نه تاریک و روشن است و نه آنگونه که گفته‌اند درمیان ماژور و مینور غلت می زند. — بلکه روشن است و

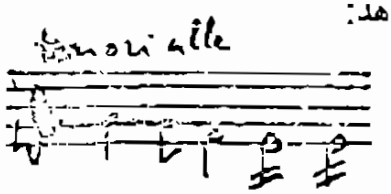
---

۱. بعد از Bourgault-Ducoudray، اساس را بر همین تکنیک قدیمی می گذارد:



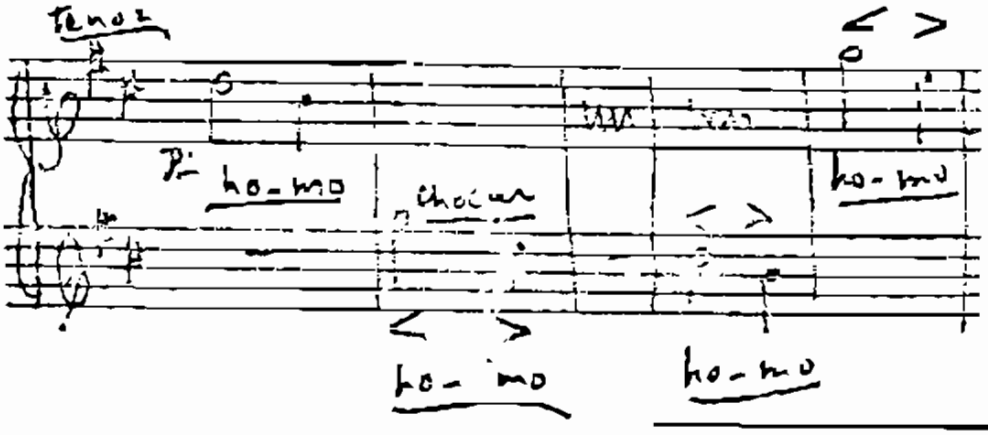
سایه نیز در کنار اوست، و گوئی روح موسیقی قرن پانزدهم ایتالیا در آن حلول کرده، که به صدای تنور آواز می خواند[1] و فردی مؤمن و متقی ظاهر شدن وهم‌انگیز حضرت مریم را حکایت می کند، و سازهای زهی به صدای بسیار ضعیف به حرکت درمی آیند، و ارگها نرم‌نرم از آنها حمایت می کنند، و کم کم بقیهٔ صداها، و تکخوانها، به نیم صدا پیام خود را از سر می گیرند، و قلب کلارینتها و باسونها به تپش می افتد، ویولنها (دو ویولن و دو ویولونسل) وارد معرکه می شوند، و فلوت به نوای ملایم کلمات Spiritu Sancto را زمزمه می کند، و پنداری آوای بلبل در تحریر این نوا به گوش می رسد (که عده‌ای آن را برهم‌زدن بالهای کبوتر[2] به هنگام پرواز پنداشته اند و هرچه باشد فرق نمی کند!) و

۱. در بعضی از نسخه‌ها سخن از تنور گروهی است، که در دست نیست و آن گیرندگی را ندارد. آرشیدوک در نسخه‌ای که به دقت رونویس برداشته، حکایت از تنور با یک صداست، و ظاهراً در این مورد تا مدتی بتهوون تردید داشته است، و تایر در طرحی یادگار از سال ۱۸۱۹، این مطلب را نشان می دهد:



۲. در نوشته‌ای به خط بتهوون، که نوته‌بوم Nottebohm آن را نقل کرده، فلوت نوای ساده‌تری دارد و با متن نهائی فرق می کند، و شاید به همین جهت عده‌ای پرواز کبوتر را با این نوا به ذهن راه داده‌اند:

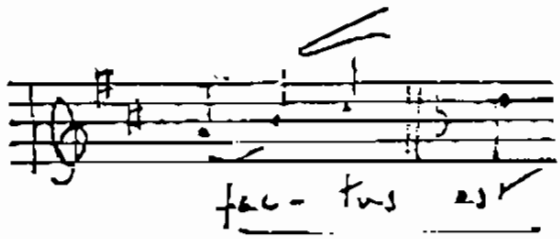
این، دیدار مختصری با پاستورال در عالم وهم است که هندل، الهام‌بخش آن بوده، و برلیوز روی این مطلب انگشت گذاشته است[۱]، و این ماجرا با شکرگزاری به سبک قدیم، و ذکر نام مریم باکره به پایان می رسد و از تنالیتهٔ قدیمی تهی می شود و به تنالیتهٔ ماژور باز می آید، از رؤیا و افسانه به دنیای واقع باز می گردد. همسرایان روی همین نت سرود می خوانند و از «می» بم «bassi Ostinati» فریادی در مقابل اعجاز فواره می زند، امّا به خاموشی می گراید و حس می کند که از ادامهٔ کار عاجز است. و پس از سکوت « ...et » می آید و نزیل نوای پرنده گونهٔ فلوت به فادیز انتقال می یابد و ارکستر با آکوردی درخشان به تنالیته اصلی مس، «ر» ماژور، باز می گردد، و آنگاه «تنور» آوایش را با ریتم تثلیث از سر می گیرد و می خواند: « ...et » و گروه خوانندگان سخن او را تکرار می کنند، و خوانندهٔ تنور می خواند که: *Homo factus est* [۲] و گروه سخن او را باز می گویند و چندبار او می گوید و اینها باز می گویند و با این تکرار، مطلب مؤکد می شود:



۱. در این قسمت مس، آوردن پاستورال به رسم سنت است. و موتسارت در گفتگوی سوپرانو و فلوت در Incarnatus (در مس دردومینور) کار بسیار دلکشی دارد، امّا عجیب می نماید که موتسارت آوای بلبل گونه را در گفتگوی سوپرانو و فلوت در Factusest جای می دهد که باید خیلی مردانه و با وقار باشد، و بتهوون در این قسمت از جانبازی شجاعانه انسان خداگونه دم می زند. که تفاوت در تفاوت خلقیات آنهاست؛ موتسارت تنها به زیبائی و ظرافت کار می اندیشد و می خواهد صفای قلب را برانگیزد.

۲. ←

و در لحظاتی که گروه سخن او را به اطمینان می‌پذیرد، تکخوان تنور رازگوئی می کند:



و روشنائی ناگهان رنگ می‌بازد، و رنگ شوم غم‌انگیز همه‌جا را فرامی گیرد، وتنالیته از «ر» ماژور به «ر» مینور منتقل می شود.

و این فاجعه است. قسمت دیگری از درام است. درام به صلیب کشیدن. این نقش عظیم اصوات با چنان غنائی به عمق تراژدی دست پیدا می کند که شرح آن آسان نیست. در اینجا همهٔ سرچشمه‌های هنر را در آغوش بتهوون باید

یافت. هنرمند در نهایت مهارت موضوع دراماتیکی را به هزار رنگ نشان می دهد و رآلیسم را با روحانیت درمی آمیزد، و هم صحنه درام را مجسم می کند و هم تأثیر آن را در آدمی به نمایش می گذارد.

یوهان سباستین باخ نیز صحنهٔ به صلیب کشیدن مسیح را ساخته است. در کار او تأثیری بیکران و آرام، به ملایمت، و در قالب باس اوستیناتو دوازده بار بی هیچگونه تغییر[1] تکرار می شود، و در انتها به سوی «رستاخیز مسیح» می رود و از تأثیرات بیکران، با یادآوری این ماجرا می کاهد.

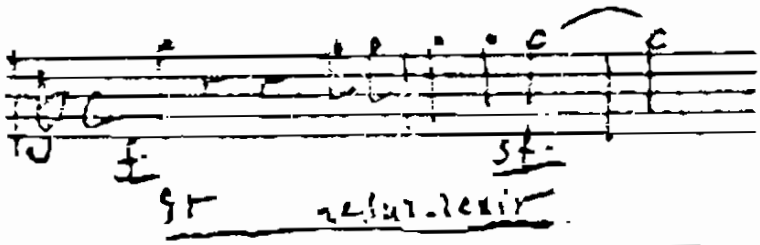
بتهوون مصلوب کردن مسیح را در مقابل انبوه مردم به صحنه نمی آورد. کار او به شیوهٔ نقاشان بزرگ فلامان شباهت دارد، که با آنها از یک تبار و یک طایفه است، امّا مصلوب کردن را حتّی بهتر از آنها نمایش می دهد. موومانهای هنری را خودجوش می سازد و یکی را جانشین دیگری می کند، که هم قابل شنیدن و هم قابل دیدن است. ضربه های چکش روی مچهای صلیب را می توان دید و شنید، و جمعی که از تأثر می لرزند، دردمندانه فریاد می زنند، و Pronobis را تکرار می کنند. تکخوانان و گروه همسرایان از درد سخن می گویند، به گلایه سخن می گویند، و گلایهٔ زیبای Passus ، از یک صدا به صدای دیگر منتقل می شود و جریان پیدا می کند و با هق هق بریده بریده و سنکوپهای ارکستر، آوای گلایه فراتر می رود و وسعت پیدا می کند، از نو آغاز

۱-

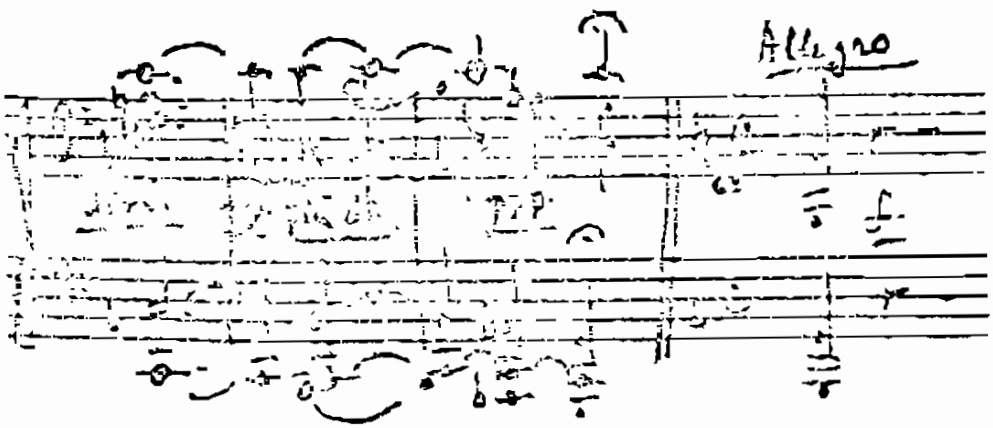
این *bassi Ostinati* ریتم یک رقص ملایم را دارد، و از قرن شانزدهم به بعد، در آهنگهای غرب مرسوم بوده است، که نمونه های زیبای آن در اپرای ایتالیائی قرن هفدهم دیده می شود و این سُنت تا دوران موتسارت ادامه داشته که صحنهٔ «مرگ فرمانده»، از نمونه های برجستهٔ آن است.

می شود، متوقف می شود، به خفقان می افتد. و آنگاه یک «...» [1]، بی فاصله تکرار می شود و در آخرین فریاد دردآلود، تکخوانان و همسرایان به «ر» و «ر» بمل فرود می آیند و در یک آکورد فامینور به دو می رسند [2]، و سازهای زهی، از لابمل، با وقار به «سل» می رسند و عمیقتر می شوند؛ پنداری زیر سقفهای انعکاس، گلایه ها آرام آرام به سوی سکوت می روند و خاموش می شوند.

در این سکوت که سردابه گور را به خاطر می آورد نقطه مکثی بسیار بسیار آرام حکومت می کند، و ناگهان ازصدای کوخ سل مینور، فریادها به سوی سل ماژور فرامی جهد و بانگ تنور رستاخیز به گوش می رسد:



۱. این کلمه کوچک در کردوی بتهوون نقش بزرگی دارد، با این کلمه یک صحنه را به دیگری پیوند می دهد و تأثرات روح آدمی را که در مقابل عظمت تراژدی مسیح به خود می لرزد، به نمایش می گذارد.



۲. در صفحهٔ بعد ببینید.

پس از آن، طنین ترومپتها با چهار صدا از میان همسرایان به سبک پالسترینی به دنبال می آید.

و عروج وجدآمیز و باهیجان مسیح را می‌بینیم که چون سرچشمهٔ شادیها اوج می گیرد و به آسمان فرامی رود و لحظاتی از «چکامهٔ شادی» سمفونی نهم را برای ما مژده می آورد، تنورها هنوز فریاد خفه ای دارند و باز فریاد «...et» را سر می دهند. فریادشان جداماندہ و مکرر است... و با آرزوی وهم انگیز بازگشت مسیح و عزت و شکوه آن لحظه می آمیزد و شادی را به جان آنها باز می آورد، و آخرین (`um gloria) را سوپرانوها می خوانند که ارکستر را زیرنفوذ می گیرد که دو اکتاو و نیم پایین می آید و تا دو بمل به نخستین ترمبن اول می رسد، که در سکوت مطلق آوازها و سازها خبر از داروی نهائی می دهد. دومین ترمبن و کُرها بر کلمهٔ Judicare با هم جفت می شوند و باز Judicare را تکرار می کنند و داوری نهائی را می طلبند. سه ترمبن، باترومپتها و طبلها و همه ارکستر و همهٔ صداها به هیاهو می افتند و چهار میزان با آکورد بسیار قوی سل بمل مینور درهم می آمیزند، و داور نهائی حضورش را چون غرش رعد اعلام می کند. در جایگاه داوری زنده‌ها و مرده‌ها حاضر و ناظرند. — زنده‌ها با خط لرزان و بریده‌بریده در سل مینور، و مردگان با نتهای خفه و کم صدا در تنالیتهٔ سی مینور خود را نشان می دهند. — و سپس گردباد شادی باز می آید، و با چند نوسان تا «لا»ی سوپرانو فرا می رود تا ثابت کند که قلمرو خداوندی انتها ندارد. — و گروه همسرایان فریاد می زنند: نه! نه! نه!، و آوای گروه به فادیز، سُل، و لا بالا می رود، و به «ر» باز می آید، و برای شروع مجدد کردو، ترمبنها

پیاپی جمله اصلی را تکرار می کنند:

و به هرحال بتهوون باید «کردو» را به پایان برساند، و دنبالهٔ کار را بیاورد. و او با چه دقت و وسواسی کردو را دنبال می کند. کمترین نوسان کلمات را نادیده نمی گذارد، چیزی را فراموش نمی کند و از قلم نمی اندازد، بی نهایت دقیق و سختگیر است. و عیب و حسن او در همینجاست. — در تمام متنهائی که از این قسمت در کردو دیده‌ام دو صدا از چهار صدا یا چیزی نمی گویند یا طلب آمرزش را تکرار می کنند و کردو، کردو، می گویند، و دو صدای دیگر زبورمی‌خوانند، وشیوه ای یکنواخت وشتابزده دارند، ویا نمی‌خواهندیا نمی‌توانند که درجان مانفوذ کنند، وزیراین بارسنگین ترمبنهااز حرکت باز می مانند، و معلوم نیست آیا عمداً از کار می گریزند یا نمی خواهند مؤثر باشند! و چنین به‌نظر می آید که این قسمت از کردو با روح و فکر بتهوون سازگاری ندارد. عجیب می نماید که یوهان‌سباستین‌باخ پروتستان‌مذهب، عباراتی چون «کلیسای مقدس کاتولیکها و حواریون» را با عزت و شکوه موسیقی جلوهٔ بیشتری می بخشد، امّا بتهوون کاتولیک مذهب، از اینگونه عبارات به شتاب رد می شود[1]. یک «تِنُور» تنها چنین کلماتی را ادا می کند و دیگر صداها ساکت می مانند و گاهی بعضی کلمات را تکرار می کنند، و بعد آن آوای سوپرانو به «لا» می رسد و «آمرزش گناهان» در می بمل مینور، بی درنگ پوست می اندازد و در قالب فاماژور چهره می نماید، و همسرایان از انتظار روز رستاخیز سخن می گویند، وبا گرشندوبه وحشت می‌رسندوهمه ازهفت پلهٔ اکتاوفرامی‌روند. سوپرانو درصدای

---

۱. در یادداشتهای شیندلر، به روایت تایر دست‌نوشته‌ای از بتهوون پیدا شده است که در یک سوی آن، کلمات لاتین و در سوی دیگرش معانی آنها به زبان آلمانی نقل شده است، و نشان می دهد که هنرمند روی هر کلمه و مفهوم دقیق آن مطالعه می کرد.

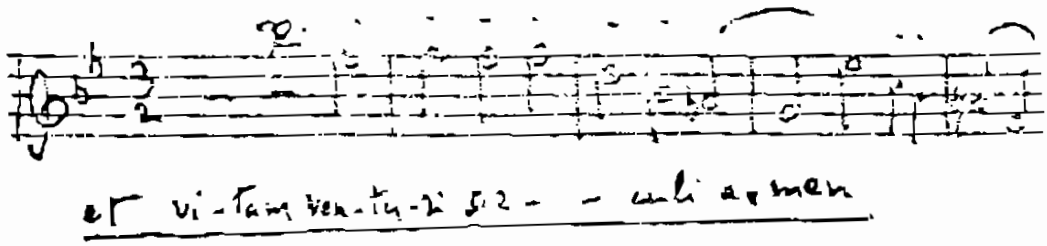
روی سی بمل و در طول یک میزان و نیم فریاد می زند و هرچند روی کلمهٔ «مرگ» تکیه می شود، بی درنگ همهٔ ارکستر از «جاودانگی» سخن می گویند و با آرزوی جاودانگی روح، «کردو» به آستانهٔ قسمت بعدی قدم می گذارد.

و تا اینجا همه‌چیز گفته شده، و از متن حرف ناگفته‌ای باقی نمانده است، جز آن که باید وعده‌ها و امیدها را پیش کشید و از آخرین کلمات، دربارهٔ جاودانگی سخن گفت و «آمین» و شکرگزاری را بدرقهٔ چنین سخنانی کرد. — و این، از گوشه های موسیقی ناب بتهوون است که همه‌چیزی تازه و عالی است، و فینال عارفانه، و «اروئیکا»ی الهی به حساب می آید. آرزوی زندگی جاودانه، با آنهمه گرفتاری و نگرانی که داشت، درعمق جانش نشسته بود، و این آرزو در نبرد سهمگینش به او اطمینان می بخشید. او به ایمان و اطمینان نیازمند بود، و همه‌چیز به اندیشهٔ جاودانگی پیوندش می داد، و در تم جاودانگی با «فا» چهاربار« *et vitam venturi* » را تکرار می کند و ارکستر در پرلودی کوتاه، اوبواها و کُرها را با «سُل» و باسونها را باسی به نیایش وامی دارد:

و این نکته‌ای است که منقدانی چون والتر گروک از فهم آن عاجزند و مفهوم درونی آن را درنمی یابند. این گروه از منقدان، این سه میزان و نیم پیش از فوگ بزرگ، و هفت میزان‌سازی در میان قسمت اول و دوم را، زاید و بی مصرف می دانند و معتقدند که هنرمند برای رفع نیاز مکانیکی در تضادهای بیرونی این چند میزان را آورده، حال آن که در هنر بتهوون هیچ‌چیز مکانیکی و بیرونی نیست، و همه‌چیز از درون او سرچشمه می گیرد، و اگر کسی به مفاهیم درونی و روانشناسی آثار او توجه نکند چیزی از آن نمی فهمد، و یکی از نمونه‌های

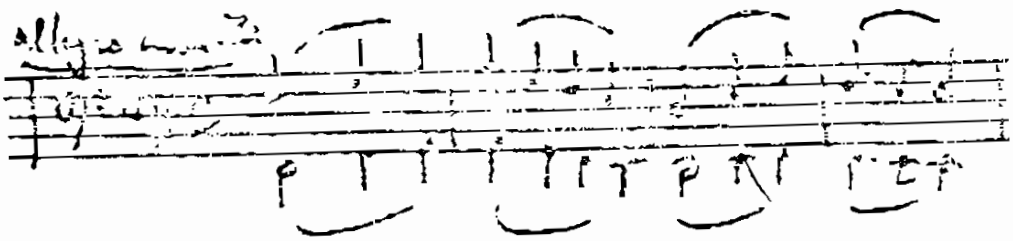
نمایان هنر او، همین سه میزان و نیم و و مقدمهٔ «سازی» اوست که والتر گروک پیشنهاد حذفشان را داده، که هم از زیبائی درونی سرشار است و هم نیاز منطقی بیان مسائل درونی‌اش را برآورده است، و با این تدبیر آوای et Vitam Venturi را در اوج گیری بسیار قوی ارکستر، به زنجیر می کشد و مهار می کند، و اگر این سه میزان و نیم را حذف کنیم، ذوق و شادی را در اعماق عشق و ایمان به نابودی کشیده‌ایم، و این ذوق و شادی حتی در «مس» از مسائل اساسی به‌شمار می رود.

و او پیام‌آور جاودانگی است! جاودانگی آشکارا می آید، جاودانگی پنهان و پوشیده می آید. در اینجا هم به یاد تم چکامهٔ شادی می افتیم که جاودانگی را به نرمی و ملایمت به کنار می‌آورد. امّا در اینجا شادی انسانها با صدای باوقار و نرم ویولونسلها و باسها، که به شتاب نزدیک می شوند[1]، مجسم نمی شود، بلکه شادی الهی، به روشنائی و صفای لبخند، به آوای سوپرانو تجسم می یابد و اوج می گیرد و فرامی رود.



«آمین» آوای تِنُور را برای شکرگزاری دعوت می کند، و چهرهٔ زندگی

۱. بی فایده نیست که این ره‌پیمائی موزون و شتاب زده را به خاطر آوریم.

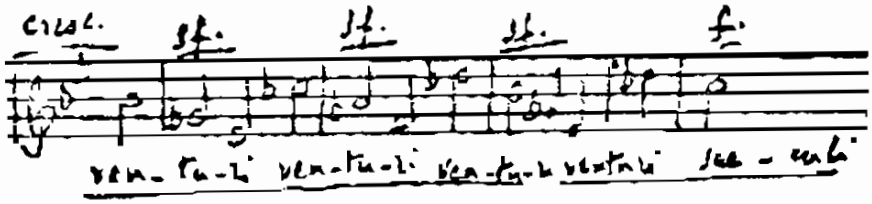


جاودانه در آینهٔ آواهای دیگر بازتاب می یابد و در گلهای عطرآگین «آمین» پنهان می شود، و کرشندو به آرامی و شیرینی آهنگ صداها را بالاتر می برد و فوگ بزرگ بر تارک کردو تاج می گذارد. بتهوون در ساخت و پرداخت فوگ[1] همهٔ قوانین را در نظر می گیرد و زیبائی و شکوه بیرونی و درونی اش را حفظ می کند. تم زندگی در بهشتی آرام و جاودانه به مهارت نقش می گیرد، و باز کار عمده به باس، و پس از آن به سوپرانو باز می گردد:

در خط ملودی می بینیم که به جای نگریستن به بالا و شکرگزاری از هبه آسمانی، به وعده و امید بهشت جاودانه اعتماد می کند و محکم و مطمئن پیش می رود، و از این لحظه به بعد در هارمونی نوعی تشویش و پریشانی به چشم می آید، و احساس آرامش با درد و اضطراب درمی آمیزد. و این تشویش و نگرانی در باور و اعتماد او اثر می گذارد و برای آرام کردن او شش‌بار باس وعدهٔ جاودانگی را تکرار می کند و هربار یک درجه بالا می رود، و محتوای سه میزان و نیم غیر از این نیست:

۱. ریزلر فوگ بزرگ بتهوون را با کار یوهان سباستین باخ مقایسه می کند و نشان می دهد که اصول و قوانین در هر دو یکی است، امّا فوگ باخ از نظر جوهر متوازن، و فوگ بتهوون پرجوش و خروش است.

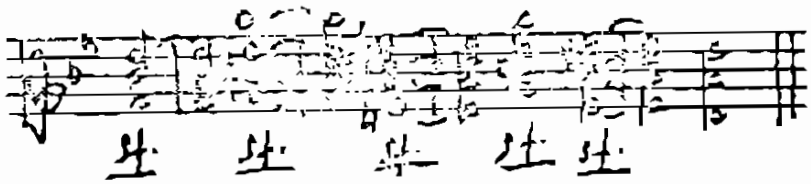
سه‌بار، آلتو به همان ترتیب کلمهٔ Venturi را تکرار می کند:



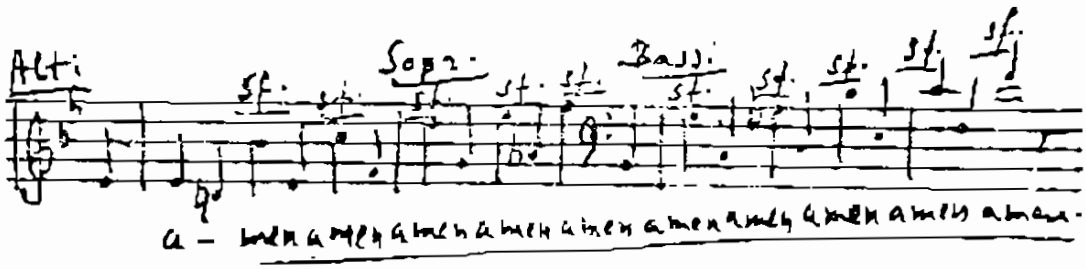
و این با صلح و آرامشی که در ابتدا سخن از آن بود فرق می کند؛ صلح و آرامشی است پیروزمندانه. و شاید بتهوون از بس پرجوش و پرکار است آرامش را برهم می زند! — و به هرحال، در اینجا تعادل بسیار شکننده و ظریف است، و سل بمل سوپرانو به تأیید مکرر سی بمل زیر لطمه می زند و با آرامش سازگاری ندارد:

سرود آشفته می شود، تنالیتهٔ بهشتی برهم می‌خورد، و یک رشته ضربه‌های سریع از سی‌بمل به «ر» مینور، سل ماژور، لاماژور، و از همه کوبنده‌تر «ر» مینور سخت و آمرانه همه‌چیز را درهم می ریزد.

و هفت میزان‌سازی که در پی می‌آید قسمت اول فوگ را از قسمت دوم جدا می کند، زیبائی و حتی فایدهٔ این چند میزان از چشمهای نابینای بعضی از منقدان پنهان می ماند، بینائی آنها قادر نیست ماجرای درام را در اندیشهٔ خالق و مخلوقات مؤمن او تمیز بدهد. و امّا بعد از توقف، با آکوردهای خشن خاکریزی درست می شود که نمایشی از درهم شکستن خشونت قلب در مقابل قوانین الهی، و سر به آستان او سودن است. باز آمدن نفس به وقت نیاز دارد. جمع شدن خاطر و



بازگشت به آرامش الهی به وقت نیاز دارد. و در اینجا موسیقی ریتم هموار و محکمی دارد، که هرچند لحنش پوشیده و خویشتندار است، جوشش تب در زیر پوست را دارد، و در هنگامی که به آوازet Vitam Venturi را می خوانند و زندگی جاودانه را می طلبند، تمها دیگر قدم برنمی دارند، بلکه می دوند، و «آمین» چون گردباد از جا برمی خیزد و ارکستر با نوایی پرقدرت با آن رقابت می کند، و موومان با رقص و دویدن پیش می تازد، و کم کم به پرشهای برجسته و مشخص دست می زند. فلوتها و اوبواها قدرت و استحکام حرکت را دوچندان می کنند:



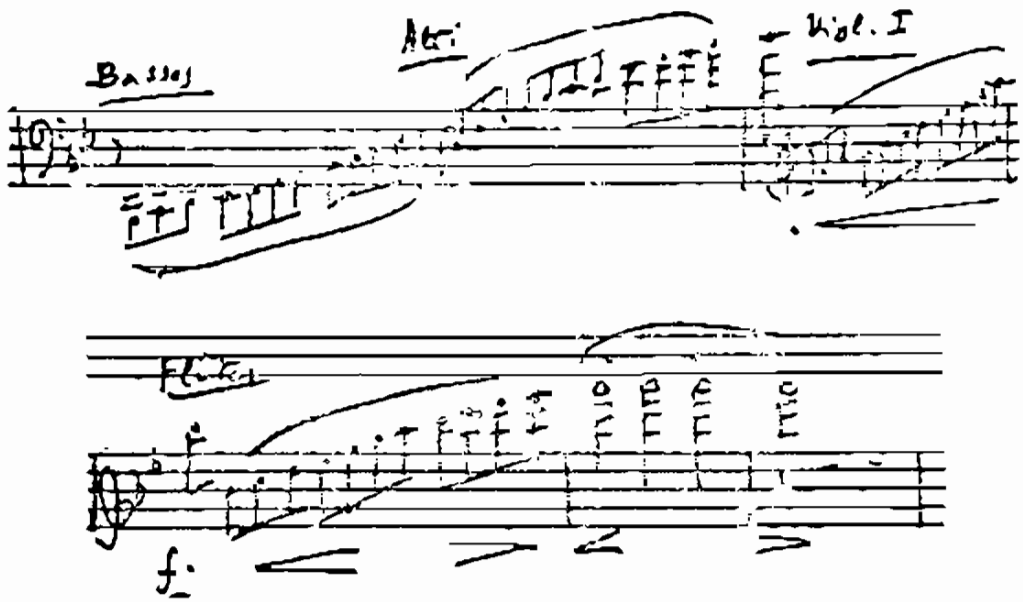
امنیت باز آمده است، شادی با اطمینان حرف می زند، حتی یادآوری رنجهای گذشته مستی برمی انگیزد، و الحان پرجوش و دلنشین میان جمع جای خود را باز می کند:

و در پایین این ماجرا با کشش و مکث روی «فا» ترمبنها و طبلها و باسهای ارگ می غرند و ناگهان از این گل آتش، شعله‌ای بزرگ برمی خیزد، و آکورد بسیار قوی می بمل در تمام ارکستر جرقه می زند. و همین حرکت، به صورتی حادتر در نوای ارگ در نت «فا» صورت می پذیرد و باعث می شود که دو لایهٔ بسیار قوی همه باهم متحد شوند و بانگ کشیدهٔ «آمین» برخیزد و اطمینان و قاطعیت برفضا حکمفرما شود.

در آخرین موومان، آخرین مرحلهٔ فوگ و کردو، سنگین و باوقار آغاز می شود و در آن حال نبرد به‌پایان رسیده، آرامش باز آمده، روح آدمی به سعادت دلخواه دست یافته است، بعد از چهار میزان نیایش کردگار، نوبت به سه صدای آلتو و تنور و باس می رسد که به صورت کورال «آمین» را زمزمه کنند، و پس از این زمزمه خاموش می شوند. ارکستر خاموش می شود، و برای نخستین‌بار در فوگ، آوای تکخوانها را می شنویم. سوپرانو ندای خداوندی را به آواز می خواند، که گوئی این آوا از اعماق جان پاک بتهوون برمی خیزد، و با ندای مشهور لئونور به نام «امید»[1] خویشاوندی دارد.

امّا در اینجا «امید» شاخهٔ زرّینش را پیش می آورد، و نغمهٔ سوپرانو در همه‌جا عطر می پاشد، و با چهار صدا پیوند می یابد و نرم و شیرین از خوشبختی

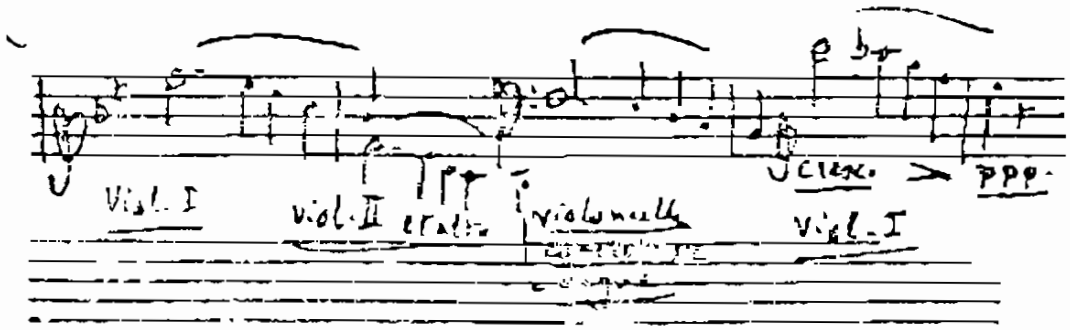
می گویند، و همسرایان با «آمین» ملایم خود به آن آوا پاسخ می دهند. پس از پایان تکخوانی، با آکوردهائی به سبک موسیقی کلیسا، سوپرانو نغمه اش را دوباره پرواز می دهد، و آرام آرام فرا می رود و فرود می آید، و تمام آواها از او تقلید می کنند و در فراز و فرود با او هستند؛ گوئی صدای همسرایان از دور شنیده می شود. سوپرانو آخرین حرکت بالهایش را در سی بمل فرامی برد و «تنور» را روی «فا» جا می اندازد... و مقصود به این ترتیب حاصل شده است... از این لحظه به بعد ارگ، کنترباسها، ویولونسلها، و سپس آلتوها، ویولنها، فلوتها پرش مستی آمیز سوپرانو را تکرار می کنند و در طول چهار اکتاو به حرکت ادامه می دهند تا در بالا به «فا» می رسند، و نت اصلی et Vitam Venturi را باز می گوید... و چنین به نظر می آید که چکاوکها در آسمان نغمه سرائی می کنند:



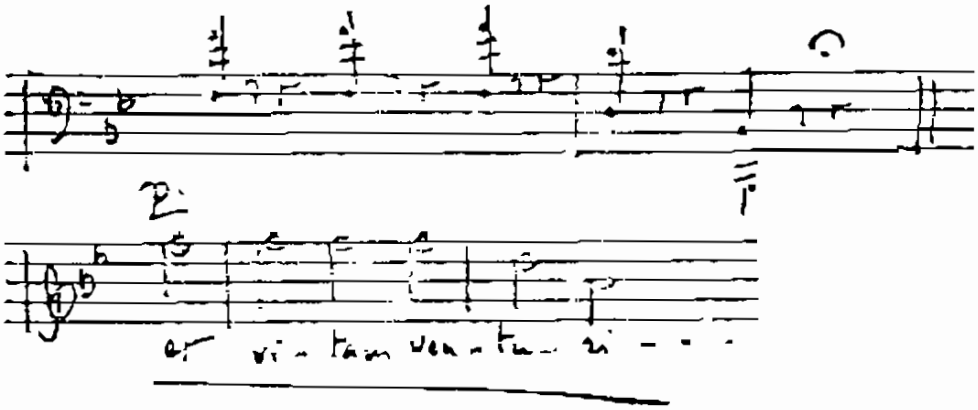
و ارکستر با چهار آکورد قوی، با دو «آمین» بی چون و چرا همه چیز را قبول می کند، و با این حساب همه چیز گفته شده است.

به نظر می آید که همه چیز گفته شده است، و در فضا چیزی جز روشنائی و نوسان و پرواز و آوای برهم زدن بالها وجود ندارد، که همه به سوی خاموشی پیش می روند. و در دو موومان معکوس سازهای زهی نیز «آمین» می گویند و قبول و

اعتماد خود را اعلام می کنند:



و سازهای بادی چوبی چهار اکتاو بالا می روند و به سل می رسند، و معلق می مانند، و بار دیگر تکخوانان سوپرانو و آلتو، در سل می خوانند و ذره‌ذره در «فا» فرو می نشینند و سازهای بادی که در پرواز خود حیرت‌زده‌اند، و مثل پیکان سرگشته‌ای به‌طرف مقصود می شتابند، از سل باز می گردند و در «فا» فرود می‌آیند،... که همه‌چیز پاسخ به آلگروی سرخوش آغازین است... و در آستانهٔ جاودانگی، به‌هم خوردن بالها به خاموشی می گراید و باسها (ارگ، کنترباسها، ترمبنها) از دور به تکرار آوا مشغول می شوند. و سیم سازهای زهی را با انگشت می گیرند و رها می کنند و دوباره به پنج کلمه ابتدای مطلب می رسیم که بهشت جاودانه را وعده می دهند.



و می بینیم که «کردو»ی او از چه محتوای غنی و شاعرانه‌ای برخوردار است، و نه‌تنها جامهٔ شعر و ادب دربر دارد، که شعر در جان و در اعماق آن

است. در کارهای بتهوون، نت یا آکوردی پیدا نمی‌شود که با جوش‌وخروش اندرونی و عواطف و تأثرات او بیگانه باشد. بدیهی است که او با تلاش مداوم و دشوار به مطلوب خود می‌رسد و به آسانی موتسارت به فصاحت منظور خود نمی‌رسد، امّا آثار او برهنه‌تر و صادقانه‌تر و دقیقتر است. مواد خام اندیشهٔ او آنقدر زیاد و متراکم است که به آسانی نمی‌تواند خوب و بد را از یکدیگر جدا کند و مطلوب پاک و پاکیزه‌اش را به‌دست آورد. با این‌وصف از هیچ کوششی دست برنمی‌دارد و عاشقانه به دنبال منظور خویش می‌شتابد و «کلمهٔ درست» را پیدا می‌کند، و در راه نه‌تنها از موتسارت، از همهٔ آهنگسازان دورتر می‌رود، هرگز دلش رضا نمی‌دهد چیزی را که با عواطف و تأثرات آدمی درآمیخته از موسیقی او جدا کنند، چون اگر موسیقی او از عواطف انسانی جدا شود چیزی جز قالب از آن نمی‌ماند. حتی وقتی در پایانهٔ سمفونیهایش مطلب را ناچار تکرار می‌کند، این کار را با احساس و عواطف می‌آمیزد و پیروزی را با هیاهوی شاد و مستانه اعلام می‌کند، و هرگز نظم سنتی را به‌صورت جزمی نمی‌پذیرد، و در همه‌جا «انسان» با هنرمند است و از او جدا نمی‌شود. پیش او موسیقی شعر است، و کسی که بخواهد موسیقی را مطالعه کند باید هم شعر و هم موسیقی را در این مجموعه پیدا کند و بخواند.

در صفحات پیش «شعر» کردو را برای شما خوانده‌ام.— کردو برای او یک متن مذهبی نیست، متن زندگی است، متن زندگی یک انسان و یک دوران است، و من حقیقت و زیبائی را در این کردو نشان دادم. امّا از کوشش بی‌نهایت بتهوون چیز زیادی نگفتم، تنها روایت شیندلر را شرح دادم که گفته بود در هنگام ساختن «کردو» به «غول خشمگین» شباهت داشت، و همچون زیگفرید وحشیانه فریاد می‌کشید، که نباید در ماهیت این کشمکش اشتباه کرد. شیندلر می‌گوید: «او با ارتش مجهز به کنتر پوآن در جنگ و جدال بود.» و تصور نباید کرد که بتهوون از ترتیب کنتر پوآن عاجز بود، چنانکه گفتیم اینگونه کارها برای او بازی بود و بازیچه بود، و اگر با کنتر پوآنها می‌جنگید، نمی‌خواست فوگ و کنتر پوآن بسازد، منظورش این بود که چگونه آنها را پیچ‌وتاب بدهد و تغییر شکل

بدهد که با منظور او سازگار شود و در قالب کار او بگنجد. وقتی می خواست اندیشه ای را به زبان موسیقی بازگوید، به هیچ نت و کلمه ای امتیاز نمی بخشید. می خواست اندیشه اش را باز گوید و حرفش را بزند، و حقیقت همیشه برای او از همه چیز بالا تر بود و نقش اول را داشت. اگر می گفتند از زیبائی و حقیقت یکی را انتخاب کند بی تردید زیبائی را کنار می گذاشت و حقیقت را برمی گزید. امّا هرگز چنین اجباری در کارش نبود. در این نبرد می خواست حقیقت را به پیروزی رساند، و حقیقت زیبائی را بیافریند. و به حقیقت چنین حقی را می داد. گاهی این کار راحت و بی خشونت انجام نمی شد، و به همین علت در زیباترین آثار او گاهی اثر انگشت زجر و زحمت را می بینیم، و درمی یابیم که زیبائی آثار بتهوون، جنبهٔ تجملی ندارد و هدفش سرگرمی و تفریح نیست. این زیبائی، مثل خود ما برای رسیدن به مقصود راه درازی را پیموده، و ما در طول این سفر بارها زیبائی مطلوب بتهوون را دیده ایم که در چه سنگلاخهائی قدم برمی دارد و پیش می رود و سرانجام جای این همه تلاش و زحمت در کف پای او می ماند. با اینهمه از کمال چیزی کم و کسر ندارد، و بیمزگی و ابتذال در حرکاتش دیده نمی شود، و در زیبائی او آنچه فراوان به چشم می آید صداقت است. زیبائی کار بتهوون در صداقت اوست، و صداقت در عالم هنر از موهبتهای کمیاب است، و آنقدر کمیاب، که کمتر هنرمندی به این حقیقت اعتراف می کند! صداقت بتهوون در مس سولمنیس که شرحش را دادیم و در آخرین کوارتتهای او که بعداً شرح خواهیم داد مانند ندارد. صداقت او در کردو چنانکه دیدیم درد کشیده می نمود و چنین چیزی طبیعی بود.

امّا جای افسوس دارد که بتهوون وظیفهٔ خود می دانست که متن را کلمه به کلمه به زبان موسیقی بیان کند و قسمتهای ناهمگون این مجموعه را به هم متصّل کند و به همه چیز وحدت بخشد، که اگر این بخشهای متفاوت را همانند یوهان سباستین باخ جداگانه به دنیای موسیقی می برد و غم به هم پیوستشان را نمی خورد کارش آسانتر بود، امّا او می خواست همه چیز را یک پارچه کند و به هم بپیوندد، و در تنظیم کردو، و سراسر مس اصرار داشت که به متن دقیقاً وفادار باشد

و به وحدت کامل دست یابد. نمی خواست چیزی را ناگفته بگذارد و خودش را فریب دهد. در این ایام فروتنی را پذیرفته بود و سرود مذهبی می ساخت، امّا غرورش اجازه نمی داد جز آنچه احساس می کند کاری انجام بدهد. از صحت کار او حرفی نمی زنیم. نمی گوئیم که او حق داشت یا نداشت، در این مورد قضاوتی نمی کنم. قطعاً از نظر انسانی حق داشت که چنین کاری بکند، امّا آنچه مربوط به ماست این که چگونه می توان در میان هر کلمه از کردو با همهٔ کلمات، و هرتکه از کردو با سراسر آن وحدت به وجود آورد و همه را یک هوا و یکپارچه کرد؟ حق باید گفت که کوشش او در این راه عظیم و باور نکردنی بود، و کم وبیش، و نه در حد کمال، توفیقی هم در این کار به دست آورد. بتهوون می خواست اثری واحد و یک هوا بسازد، که وقتی کسی مثل ما آن را می خواند، وحدت کارش را بفهمد و بستاید. امّا به یقین وقتی این آهنگ در کنسرت اجرا شود توجهی به این وحدت نخواهد داشت، زیرا در کنسرت کسی فرصت آن را ندارد که در ذهن خود انتقال عواطف را از گوشه ای به گوشهٔ دیگر آهنگ دنبال کند و وحدت کلی را دریابد. بنابراین «کردو»ی بتهوون از آثاری است که باید قبل از شنیدن در کنسرت، خوانده و شناخته شود، و هرچند از نظر کلام کردوی او بر Kyrie برتری ندارد، ولی این فرق را دارد که در «کردو» قلب به تنهائی همه کاره نیست، هوش و خرد نیز باید یاری کنند.

بتهوون به یاری خرد و هوشمندی بخشهای گوناگون و ناهمگون کردو را به یکدیگر پیوند داده و وحدت بخشیده است امّا در «سانکتوس» حتی هوش و خرد نیز شکست خورده اند، و در این سرود، از پنج سرود مس، قطعات چهارگانه Sanctus, Pleni sunt, Osanna, Benedictus ، از هم جدا مانده، و به وحدت نرسیده اند، که با هیچ نبوغی نمی توان آنها را به هم پیوند داد و دست کم خصلتهای قطعهٔ اول را با قطعهٔ آخر یگانگی بخشید[1]. و به همین دلیل بتهوون با

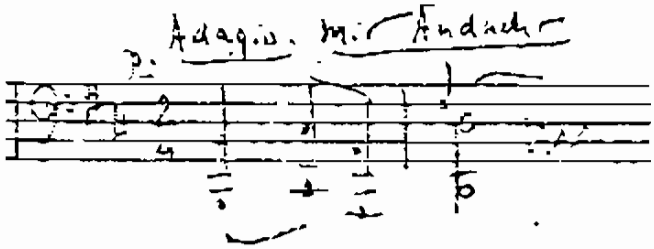
---

۱. یوهان سباستین باخ و موتسارت با عزم جزم این کار را انجام داده اند و هر یک را از دیگری جدا نگاه داشته اند و نخواسته اند سانکتوس را که حالات دیگری دارد باPleni sunt و O sanna به هم پیوند دهند. بندیکتوس نیز؛ با آوای تنور و خصلت های دیگرش لطمه ای به

آنهمه اشتیاقی که به اتحاد قطعات جداگانه و متضاد داشت، در اینجا، تا حدودی از این کار چشم پوشید، و زیباترین و عمیقترین لحظات مس را قربانی اتصال آنها نکرد.

در میان سانکتوس او، و یوهان سباستین باخ تفاوت اصولی در میان نیست، این سرود نیز شش بخش دارد و شادی و شکوه می آفریند، و همه در یک جا گرد آمده‌اند تا ارگها وترومپتها آوای شادی و سبکباریها سر دهند.

و بتهوون همین لحظه را برای فرورفتن در خویش، و در عالم تأمل انتخاب می کند، «آداژیوئی» آرام و دلنشین آغاز می شود، و پس از پایان کردو، گروه آوازخوانان در اینجا نقشی ندارند، تنها نتیجهٔ آنها شنیده می شود، و تکخوانها به صدای بلند می خوانند. در ارکستر فلوتها و ابواها و ویولونها به صدا درمی آیند، سازهای زهی و چوبی و بادی ملایم و عمیق و باوقار حرفهائی می زنند. جمله اول در «ر» ماژور، با پیش درآمد « Kyrie » بی شباهت نیست:



بقیهٔ «مس» نزده است. در «مس» در دومیسور اثر موتسارت، سانکتوس شکوه و جلال ویژه‌ای دارد و با دو دسته کر اجرا می شود، و Sanctus و Pleni sunt در مقابل آن جلوهٔ چندانی ندارند، و بندیکتوس به صورت «سولو— کوارتت» از بقیه جدا می شود، و هر چند کمی سرد و عبوس ، با این وصف صمیمانه است.

از نظر کلی، کاربرد مذهبی بندیکتوس را از سرودهای پیشین خود جدا می کند و به هنگام اوج گرفتن آوا، ارکستر در بندیکتوس خاموش می ماند، و من برعکس والتر ریزلر، معتقدم که بتهوون در مس اول خود در دوماژور، این سنت را حفظ کرده است، «بندیکتوس» و «سانکتوس» در آن «مس» به نام «سرود سوم» در یک جا گردآمده‌اند امّا بندیکتوس فرم جداگانه‌ای دارد و مومان و تنالیته و خصلتهایش فرق می کند. حال آن که درمس سولمنیس این دو با یکدیگر نزدیک شده در یک پوست رفته اند.

و سه‌بار کلمات دعای خیر و نیایش تکرار می شود و ارگ، کنترباسها، ویولونسلها کلارینتها و باسونها با آن همراهی می کنند و بعد دو کُر و پس از آن ترمبنها آرام و موقر و رمزآلود سخن می گویند، گوئی خدای نادیدنی را به یاری می طلبند، و همین موتیف‌ها را ارکستر تکرار می کند. تکسرایان در می مینور و لاماژور با کلمهٔ «Sabaoth» نوعی ترس می آفرینند، و آوایشان از ماژور به مینور و وبین دو و فادیز عبور می‌کند، فضا تب آلود و پراضطراب می‌شود. صداها خفه و گنگ است. لرزه‌ای به جان ویولونسلها و ویولنها می افتد، و لرزهٔ صدای طبلها تب اضطراب را دو چندان می کنند و در چهار میزان، این حالت ترس و تعبد ادامه پیدا می کند.

احساس ترس و انتظار، آمیخته با تقدس و پارسائی، با یک آلگروی سنگین و فوگاتوی «هوسانا» که در پی می آید شکسته می شود، که سبک دقیق هندل مورد نظر بتهوون است، او نمی تواند از تکرارهای اجباری «گلوریا» صرفنظر کند، زیرا با این ترتیب می خواهد ما را برای حالات پر تأمل «سانکتوس» آماده کند، که پس از این نقشها دوباره با «بندیکتوس» عارفانه و عشق‌آلودی همراهی می شود. شاید تصور شود که بتهوون نیز مثل ما در اینجا از توجه به متن، و مراعات بعضی از نکته‌ها، رنج می برده است[1]. البته می توان چنین تردیدی را داشت ولی نباید به یقین گفت، زیرا بتهوون به چشم دیگری، جز چشم ما به این کار نگاه می کرده است، و به همین دلیل آوای تکسرایان را به کار می گیرد و به گروه آوازخوانان اجازه نمی دهد که آوای آنها را گرم‌تر کنند و تقویت بخشند؛ حتی عده‌ای، و از جمله شیندلر این قضیه را با او درمیان گذاشته‌اند، و او به صراحت گفته است که «در اینجا باید تکسرایان بخوانند!» و معلوم می شود که در اینجا برای بیان احساسات فردی، و تأمل و تفکر منظور خاصی داشته است. پس بیایید تا مخالفت خود را پنهان کنیم و حق را به او

---

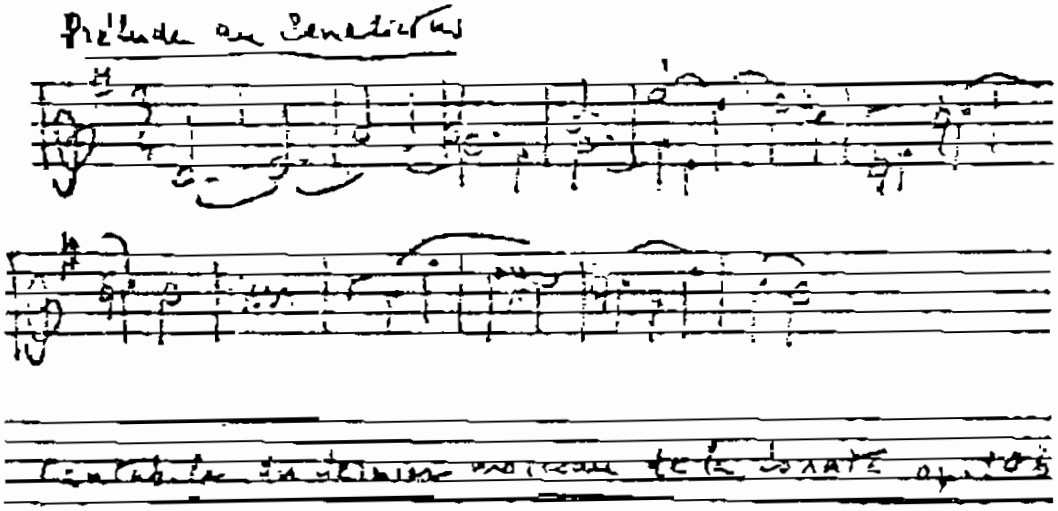
۱. شاید چنین بوده است. زیرا نتهای او نشان می دهد که در اینجا مدتی از کاردست کشیده، که احتمال دارد پس از مدتی تأمل و تردید را کنار گذاشته است.

بدهیم!

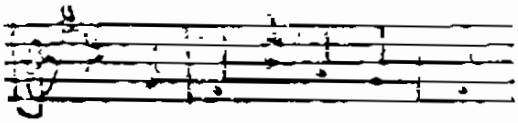
بندیکتوس در آثار یوهان سباستین باخ، آوای زیبا و دلنشینی است که با بخشهای دیگر مس چندان تفاوتی ندارد، و در اینجا روح آدمی با یک ساز (و معمولاً آوای تنور با ویولن تنها) سخنان دل‌انگیز و عابدانه‌ای به سبک «ساکس روکوکو» ردوبدل می‌کنند، و تا بازگشت هوسانا، آن را با آوازهای شاد و پرجوش گروهی مهار می کنند و مجموعاً «بندیکتوس» در مقایسه با دیگر قسمتهای مس اهمیت خاصی ندارد.

امّا برای بتهوون فرق می کند، و در اینجا قلب خود را تمام و کمال در بندیکتوس جای می‌دهد، و در سکوت تعبدآمیز مؤمنان و محراب‌نشینان، خدائی ترین راز خلقت را باز می گوید که چیزی جز انتقال ذات احدیت به پیکر مسیح نیست. و این موضوع را با توهمات و تصورات خویش با قدرتی عجیب توصیف می کند.

سخن در اینجا قرو می‌ماند. در سایه‌روشنی وهم‌انگیز و عارفانه، روح آدمی به عبادت مشغول است، وجودش از ترس و انتظار لبریز است. مشتاق و عاشقانه پیش می‌رود و به روشنائی نزدیک می‌شود، همان سازهائی که در ابتدا کار را شروع کرده بودند، جملهٔ ساده‌ای را تکرار می کنند. موومان آن شباهت زیادی با کانتابیله اوناکوردا، در فوگ بزرگ سونات اپوس ۱۰۶ دارد:



که در حقیقت جز موتیف Kyrie ، و هستهٔ اسرارآمیز سراسر «مس» نیست:



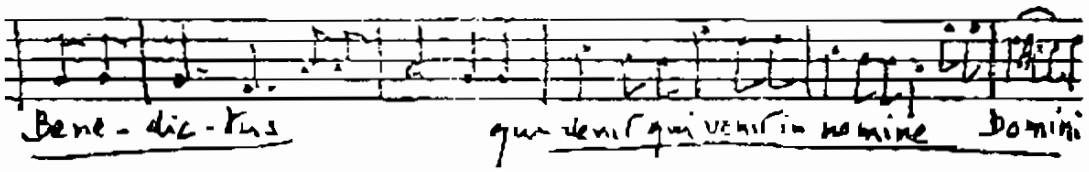
جملهٔ فراخوان و امید درجه به درجه فرود می آید و به اعماق روح می رسد و در آکورد اضطراب آمیز، هفتم بعد از انتظاری طولانی به روشنائی ملایم دست می یابد:

در آن لحظه که همه چیز از خود بیرون شده، در فراز آسمان فروغی به چشم می آید. ویولن تنها و دوفلوت درسکوت مطلق روی «سُل» زیرنوائی سر می دهند و آکورد صاف و زلال را مشخص تر می کنند. در چند میزان تعادل برقرار می شود، و درجه به درجه، در موومانهای سنکپ دار به سوی زمین فرود می آیند. در نیمه راه

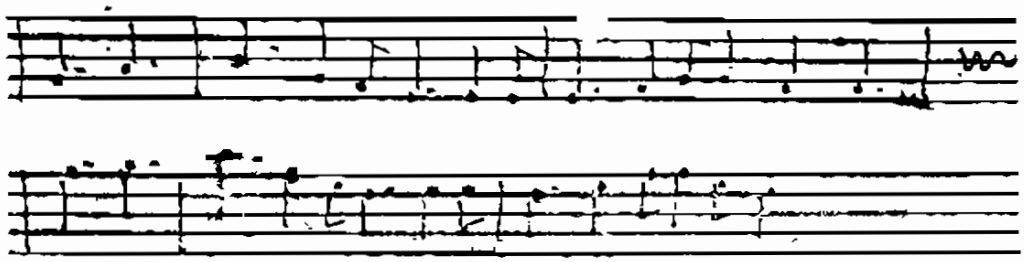
کُرها بر فضا مسلط می شوند، و یک میزان بعد، این تسلط بیشتر می شود، امّا تکسرایان به ملایمت، «ر» مکرر و ژرف را می‌خوانند و «آن را که به نام خداوند می آید» می پذیرند، و در کمال عبودیت بر او درود می گویند و آن که از آسمان آمده، و آنها که از زمین به طرف او رفته اند به یکدیگر ملحق می شوند، ویولن تنها پاستورال عاشقانه اش را می خواند و کلارینتها کانتابیلهٔ عاشقانه را حکایت می کنند[1].

---

۱. بتهوون ضمن نوشتن «کردو»، ناگهان به فکر «بندیکتوس» می افتد و یادداشت می کند که «ویولن نتها، کُرنتها، باسون‌نتها و ویولونسل باید به این کار بپردازند، «... امّا در مورد تنالیته هنوز ذهنش روشن نیست، و به ریتم مطلوبش دست نیافته، و گهگاه کارش چنین شکلی دارد»:



و نخستین آزمونهای تردیدآمیز او در ۱۲/۸:



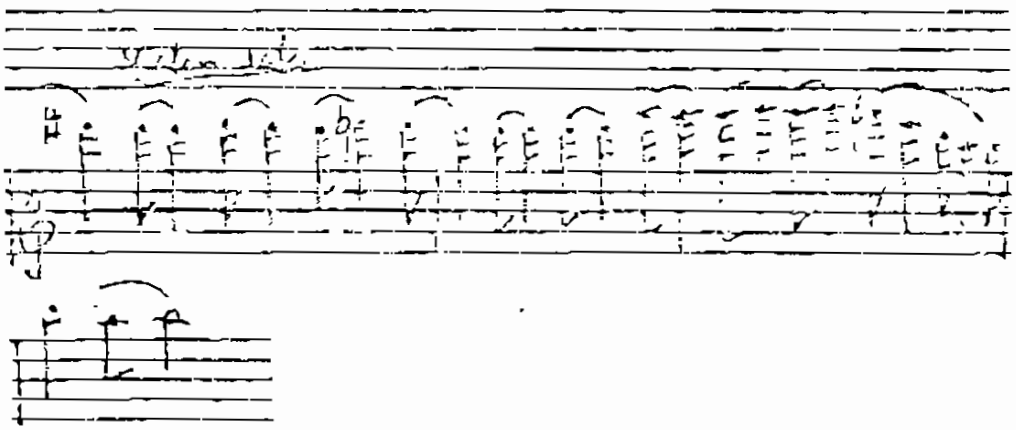
وبعد:

و سرانجام:

ودراینجامی‌بینیم که بندیکتوس ریتم و پرش نهائی خود را به دست آورده است.

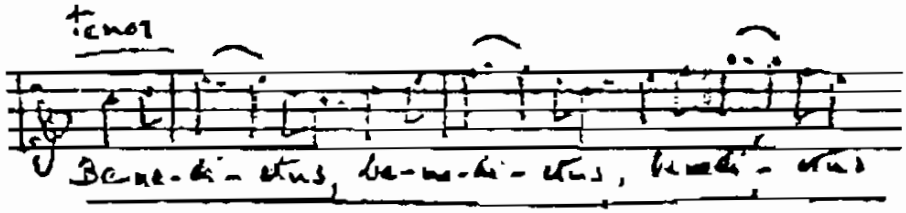
این صفحات و آنچه به دنبال می‌آید، یعنی «پارسیفال»، و «لوهنگرین»، کارهای سحرآمیز واگنر را به‌یاد می‌آورند، با این تفاوت که در آنجا هنرمند در صحنهٔ نمایش جادو می کند، و در اینجا بتهوون جادو را به مرکز روح خود می برد.

تکسرایان وارد صحنه می شوند، ابتدا آلتوها، و پس از آن باسها به صدا درمی آیند. آلتوها تم بندیکتوس را باز می گویند و باسها در کانن از آن تقلید می کنند و کمی مکث می کنند، ویولن تنها نوایش را از سر می گیرد، و این بار بر تنالیتهٔ بالاتری سوپرانوها و تنورها به سهم خود «بندیکتوس» را باز می گویند، و پس از آن چهار صدا با هم ابتدا به ویولن پاسخ می گویند و سپس با کلارینت حرف می زنند و در اینجا همسرایان In nomine domini را تکرار می کنند، امّا در هرحال ویولن تنها راهنما و مربی دیگران است، و از اینجا باید فضای عارفانهٔ صحنه را متراکم‌تر کرد. به همین علت با حرکات حلزونی شکل و سنکپها، آرام‌آرام همه‌چیز روبه «سُل» می رود و جریان ابتدای کار از سر گرفته می شود، و از سوی دیگر ملودیهای بندیکتوس به‌طرف پائین می آید، حرکاتش موزون است، دیز از فا پاک می شود، آوای ویولن در تنالیته دوماژور جاری می شود و در نتیجه همه‌چیز به وحدت کامل می رسد:



و هنگامی که تکسرایان به صحنه باز می گردند و ویولن تنها نغمه‌هایش را مثل خوشه‌های انگور روی داربست سه اکتاو بند می کند. تم اصلی و

بندیکتوس به همان کلمهٔ اول محدود می‌شود و در هر میزان یک درجه بالا می‌رود.



و صداهای دیگر آن را باز می‌گویند و همه باهم از دوماژور به سل ماژور، و به «ر» ماژور بالا می‌روند، که نقطه مکثی آنها را متوقف می‌کند، و در اینجا امواج عشق از فرارفتن باز می‌مانند و اندیشه ظاهراً مشغول تماشا و مهار کردن آنهاست. تکسرایان سوپرانو، و پس از آن آلتو، به نیایش می‌پردازند و نام خداوند را به زبان می‌آورند.

سوپرانو در نیایش دست به سوی آسمان دارد و آلتو در خویش فرورفته و الطاف خداوندی را شکر می‌گوید. امّا از این پس آلتو جای سوپرانو را می‌گیرد و ویولن تنها بازیها و سرمستیهایش را با او پی می‌گیرد. و باهم به قله‌های (سی، دو، ر) فرا می‌روند و شعله‌ور می‌شوند. و این پرش عظیم یک‌بار دیگر با سرودخوانی گروه آوازخوانان، باندای In nomine domini قطع می‌شود. بعد از خاموشی گروه، ملودی خستگی و رخوت عشق سعادت‌آمیز را آغاز می‌کند. نوای ویولن خسته و کوفته می‌شود، آه می‌کشد، ویولن دو میزان آخر را با سوپرانو تکرار می‌کند و با یک تحریر طولانی نوای خویش به کار خاتمه می‌دهد:

و بدینگونه به «هوسانا» می رسیم.

در آثار یوهان سباستین باخ، هوسانا آواز گروهی را به صحنه باز می آورد که به طول و تفصیل همه با هم می خوانند و به دنبال آنPleni sunt caeli می آید و در پایان «بندیکتوس» جای خود را پیدا می کند، که در اینجا «بندیکتوس» نقش درجه دومی به عهده دارد و آخرین کلمه به عزت و شکوه اشاره می کند. امّا بتهوون ترتیب کارش فرق می کند. بیش از ده میزان را برای هوسانا نمی گذارد، که آن هم مشخصاً موتیف بندیکتوس را دارد و فضای ظریف پیش از خود را برنمی آشوبد، تنها یک فوگاتوی قدرتمند برآن می افزاید، و آن را پر انرژی تر و مردانه تر می کند. و با بندیکتوس پیوندش می زند. ویولن تنها برای آخرین بار نوای عاشقانهٔ لطیفتری دارد. سه صدا (همه جز تنور) به فروتنی «بندیکتوس» را باز می گویند، و پس از چند لحظه تنور نیز با آنها هم آوا می شود و هوسانا می گوید، و این هوسانا لحن آرامی دارد و ریتم ملودی بندیکتوس را حفظ می کند، تا آن که کرشندوئی ملایم آن را بالا می برد و پائین می برد، پنداری سنیهٔ آدمی با نفس بالا و پایین می رود و خوشبختی او در نفسش بازتاب می یابد، و هنگامی که نوای ویولن تا «می» بالا می رود، در آکورد سل موجی می زند و معلق می ماند و وارد تنالیتهٔ دوماژور قوی می شود، و سُل ماژور، به ملایمت او را در نفس پرجذبهٔ خود اسیر می کند[1].

در پایان این کلمات، باید بگویم از ناچیز بودن مطالبی که در مورد بندیکتوس نوشته‌ام خبر دارم، امّا به هرحال هرکه بخواهد از اندیشه‌اش یاری بگیرد و این قطعه را باز شکافی کند، به سرنوشت من دچار خواهد شد، زیرا در بندیکتوس عواطف و تأثرات بر همه‌چیز چیره شده‌اند، و از همان میزانهای نخستین موسیقی ناب در رگ هر بند جاری می شود و از چشم خرد جز تماشای

---

۱. در این قطعه از مس تنالیتهٔ اصلی کمتر به کار می آید، تنها گاهی به صورت گذرا به چشم می خورد، با این وصف چنان آرامش و صفائی در این قطعه هست که کسی دنبال تنالیتهٔ اصلی نمی گردد.

این جویبار عشق و زیبائی کاری برنمی آید[۱].

پنجمین و آخرین سرود مس دنیای متفاوتی دارد. در اینجا روح از ملکوت اعلا به زمین سقوط می کند و خود را تنها می بیند، و چاره‌ای جز این ندارد که از میان سوکها، شرمساریها، دردها و ترسها بگذرد و راه خود را طی کند، و بتهوون باز اندوه زندگی را در مقابل خود می بیند.

یوهان سباستین باخ در این قسمت از مس چندان خود را معطل نمی کند. «آنیوس» دینی اوچیزی جزحکایت پشیمانی وتوبه ونیایش پروردگار دربرابر محراب کلیسا نیست، بعد از این وعظ به آوای آلتو، همسرایان Damanobis را به لحن Gratias agimus می خوانند و مس به پایان می رسد. مؤمنی که مس را شنیده، احساس صفا و امیدواری می کند، کلام خدا را به گوش شنیده و نیایش او به درگاه پروردگار پذیرفته شده است.

امّا بتهوون حال و روز دیگری دارد! وقتی از ملکوت اعلا به زمین باز می گردد خود را آشفته می بیند، و چگونه می تواند از آشفتگی برهد؟

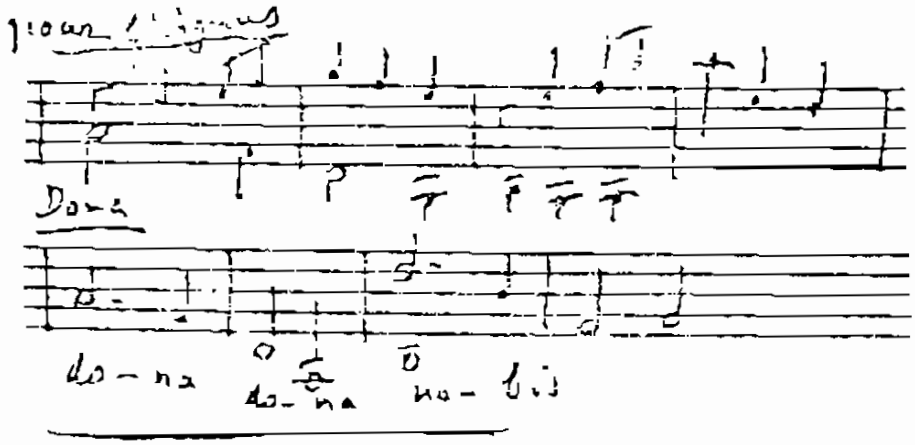
این پرسش به ذهن ما می آید که آیا بتهوون از آغاز گمان چنین پایانی را داشت؟ در جای خود، با طرحهای Dona Pacem نشان خواهم داد که در دوران تنظیم این قطعه در مسیر بدبینی بیشتر —یا دست کم خوش‌بینی کمتر— پیش رفته است. امّا طرحهای موجود آنیوس آنقدر زیاد و درخور اهمیت نیستند

---

۱. زیبائی و کمال بندیکتوس جواب دندان‌شکن به کسانی است که روی ناشنوائی بتهوون انگشت می گذارند و در نتیجه به کمال موسیقی او در دههٔ آخر عمرایراد می گیرند. در این بندیکتوس دیدیم که چگونه هنرمند ارکستر محدودی را به کار می گیرد و با ویولن‌نتها، کلارینتها، باسونها ابواها و فلوتهای تک‌تک —ترومپتها و ترمبنهائی که نرم و ملایم سخن می گویند، قطعه‌ای می‌آفریند که در زیبائی و رنگ‌آمیزی هاوهارمونی نه تنها بدیع بلکه بی‌نقص است، و کوتاهی قطعه دلیل بر ضعف بتهوون نیست، بلکه پسند او چنین بوده است... و باز در کودو دیدیم که صداهای مسافر را در dudicure چگونه با یکدیگر رسم آهنگ می کرد، و کار برد دقیق هر آوا نشان می داد که کمترین اختلاف را خواه در پرده و خواه در هارمونی تشخیص می دهد و ده نت، را درست به جای خود می گذارد.

که ما را در جریان تحولات درونی او بگذارند، اولین طرحها مربوط به زمانی است که کردو پایان یافته، و طبق معمول در طرحهای بتهوون، ابتدا خطوط ملودی و رنگها مشخص می شوند و در اینجا تنالیتهٔ سی مینور، با انتخاب صدای باس، برای رهبری به چشم می آید[۱]:

معماری هارمونی و ریتم این قسمت به سبک هندل است، و نشان می دهد که بتهوون به هنگام نوشتن آن چشم به «مس» هندل داشته است. طرحهای دیگر[۲] راه رسیدن به روایت نهائی را به روی ما می گشاید. و این نکته ما را کنجکاو می کند که بتهوون ابتدا موومان سه تائی آنیوس، و موومان دوتائی یا چهارتائی Dana را روی کاغذ می آورد و سپس آنها را با یکدیگر جابه جا می کند:



۱. کتاب نوته بوم، ج ۲، ص ۱۴۸ به بعد.

۲. بعضی از این طرحها در دفتر دوم کارهای او در سال ۱۸۱۹ تا ۱۸۲۲ نقل شده است. از مطالعه این طرح ها معلوم می شود که تنظیم آنیوس با نوشتن اپوس ۱۰۹ همزمان بوده است.

و می بینیم که « Dona » پس از این جابه‌جایی جوشش و ملاحت پیدا کرده، و «آنیوس» به استحکام دست یافته است.

آکوردهای غمگین باسونها و کُرها دروازه‌های سرزمین درد را به روی ما باز می کنند، ویولنها درد را بازتاب می دهند و با آه از «میزرر» سخن می گویند[1]. و صدای باس — که برای نخستین‌بار در مس در پیشاپیش حرکت می کند. — عبارت آنیوس را باز می گوید، و باسونهااین‌پیش زمینه را برای این مطلب فراهم کرده‌اند. این مرثیهٔ موقر و ملایم که سه‌بار روی کلمهٔ Peccata تکیه می کند، کمی سنگین است و آمادگی ایجاد وحدت در این قطعه را ندارد. مرثیه گویا به شرم آلوده است و از فراز با فادیز پایین می آید، و به اعماق نزدیک می شود، و سه‌بار مویه می کند و کلمه «ترحم» را به فریاد می گوید، که نخستین فریاد به صدای بلند است و در فریاد سوم از جوش

۱. کلمات در اینجا چیزی را نشان نمی دهند. امّا همین نقشهای «میزرر» را در پایان Qui tollisدر گلوریا پیدا می کنید:

می افتد، و هربار همسرایان کلمهٔ ترحم را با او درفاصلهٔ ششم و اکتاو بالا به زبان می آورند و نقشی که پدید می آید، با صحنهٔ عظیمی از تراژدیهای قدیم برابری می کند.

در این قطعه، با آهنگی نجیب و متین سروکار داریم که بتهوون می داند چگونه هیجانات و حرکات را در میان درد یا در امواج شادی مهار باید کرد، حتی، از تضادهای خشن Qui tollis و شور و جوش استرحام در اینجا اثری نیست. آنیوس به صورت دستهٔ سوگواران پیش می افتد. آرام و شکوهمند قدم برمی دارد، در آوایش نشانی از هیجانات تند نیست. اولین قسمت ملایم است و در سومین قسمت، صدا حتی ملایمتر و ضعیفتر می شود، گه گاه با کرشندوئی گذرا به شور می افتد، و تنها در لحظاتی کوتاه در قسمت میانی و در گلایه ای گزنده، صدا به اوج و قدرت می رسد. — و این صدای آلتوست که بتهوون در اولین طرحهای آنیوس به آن توجهی نداشت و در جریان کار به ظرفیت تأثرانگیز آن پی برد— و این لحظات هم که ویولنها به حرکت و شور می آیند و کلارینتها آه می کشند و آشوب درون را نشان می دهند، بسیار کوتاه و زودگذر است و دوباره نظم برقرار می شود، و همه ریتم موکب عزا را می پذیرند و تنالیتهٔ اصلی که لحظاتی کنار رفته بود دوباره بر همه چیز مسلط می شود. باسونها و آوای سوپرانو در پیشاپیش قرار می گیرند. اوبواها و کلارینتها و فلوتها به نوبت جای یکدیگر را می گیرند و گلایه ها در یک نقطهٔ کشش و مکث، شمرده و محکم، به زبان باسها در فادیز به زبان می آیند. ویولنها با نوای پر اصرار و سنکپ دار خود، در آوای تکسرایان آشوب به پا می کنند، اما این آشوب هم بسیار ملایم است، که ناگهان گروه خوانندگان و ارکستر در آستانهٔ آوای سوپرانو که در فادیز و سل موج می زند، آرام می گیرند، و همه شکست خورده و فروافتاده، نوبت سخن را به ویولنها وامی گذارند. و آنها به زمزمه چیزهائی می گویند که کلام جرأت گفتنش را ندارد، و این نقش زیبا را لحظاتی بعد، فلوتها و اوبواها و کلارینتها با زیبائی بیشتر رسم می کنند و موکب عزا همچنان به حرکت متین و سنگین خود ادامه می دهد.

آنیوس در فضائی دردآلود به پایان می‌رسد، و با آرامش قبول و رضا همراه است. و جز این انتظار نمی‌رود که همه‌چیز با عفو و آرامش روح خاتمه یابد. سی مینور غمگین گروه‌آوازکه درآخرین میزان به سی ماژور می‌رسد و تأثر را به جان آدمی فرو می‌ریزد. آکوردهای ارکستر از فضای سی مینور به ماژور عبور می‌کنند. امید در می‌گشاید و در آخرین میزان، سوپرانو کلمهٔ Dona را باز می‌گوید. و پرده بر آخرین قطعهٔ مس فرو می‌افتد[1].

•

در چاپ مجموعه‌ای از آثار بتهوون، در بالای مس سولمنیس از قول آهنگساز این عبارت را روایت کرده‌اند: «نیایش در آرامش درونی و بیرونی»[2]. و ظاهراً این مطلب با منظوری که بتهوون در هنگام نوشتن «مس» داشته تفاوت اصولی دارد.

در بالای صفحه‌ای از طرحهای مس[3] که در کتاب ژرژ شونمان نقل

---

۱. تنها من نیستم که با شنیدن «میزرر» در این مس به‌یاد تراژدیهای قدیم می‌افتم. پل‌بکر هم در تجزیه و تحلیل صفحه‌ای که «تک سرایان خاموش می‌شوند و گروه آواز «میزرر» را می‌خواند و استرحام می‌کند: پل بکر می‌نویسد که «این پرده مرا به یاد اودیپ‌شهریار می‌اندازد. پنداری مردم از دست پادشاه به جان آمده‌اند و چون سیلابه‌ای به قصر او ریخته‌اند و پادشاه بر سر پلکانهای قصر آمده و از مردم می‌پرسد که دردشان چیست و آنهابه فریاد Dona nobis Pacem را همه با هم می‌خوانند.»

۲. ژرژ شونمان در کتاب «دستنوشته‌های موسیقیدانان» چاپ سال ۱۹۳۷، تصویر چند دستنوشتهٔ بتهوون را کنار هم آورده، که نشان می‌دهد هنرمند همیشه در جستجوی آرامش درونی بوده، و از آشفتگی روح عذاب می‌کشیده است. مطالب این دستنوشته‌ها می‌رساند که بتهوون از کلمه «Puix» تنها به آرامش درونی نظر داشته، و دلواپسی از جنگ و جدال اقوام و ملل، در درجات بعدی به ذهن او می‌رسیده است.

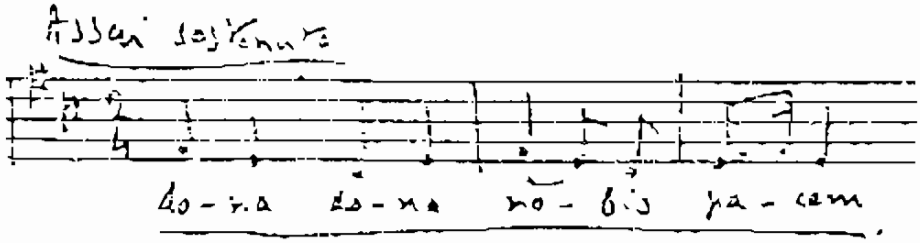
۳. بدبختانه در کتاب ارزشمند نوته‌بوم، طرحهای زیادی از «مس» او دیده نمی‌شود، و کتاب او همهٔ طرحهایی را که پس از مدتها تلاش به دست آورده و جمع‌آوری کرده‌اند، در برنمی‌گیرد. کتاب ژرژشونمان از این نظر پربارتر است و جمعاً ۱۱۴ ورق از طرحهای

شده، بتهوون منظور خود را چنین می نویسد: «نیرو گرفتن روح برای رسیدن به آرامش درونی و رفتن از فرادست... به سوی پیروزی.»

و در بالای طرحهای بعدی، می نویسد: Dona nobis که ازصلح درونی و بیرونی حکایت می کند. و از مجموع این نکته ها می توان فهمید که منظور از صلح و آرامش، صلح نمایشی و آشتی پس از جنگ و خونریزی نیست، بلکه چیزی است که باید در اندرون ما پدید آید، و باید با التماس و استغاثه به آن رسید! و باتوجه مختصری به مطالب او در بالای طرحهای مس، می توان دریافت که در هنگام نوشتن مس در اندرون اوچه غوغائی بر پا بوده است. با این وصف، این هنرمند صمیمی و صادق آنچه که «باید» می نوشته است و نه آنچه که می خواسته است.

نوته بوم در تحقیقات خود قسمتی از طرحهای پخش و پراکندهٔ مس را به زحمت گرد آورده، و این اوراق به هم ریخته را منظم کرده است، و از این راه می توان طرحها را به ترتیب تاریخ و موضوع مطالعه کرد و پاره‌ای از گره‌های ناگشوده را باز کرد:

دونا در ابتدا بسیار آرام و تقریباً بی هیجان بوده است:



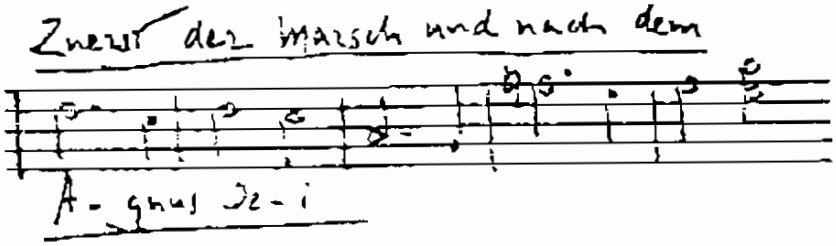
و بعد جان گرفته است:

مس او را نقل کرده است.

گرفتاری اینجاست که پس از مرگ بتهوون بسیاری از دستنوشته ها و طرحهای خطی او را به فروش گذاشته‌اند، و حتی صفحات بسیاری از دفترهای او را برگ‌برگ کنده‌اندو هر برگ را جداگانه به فروش رسانده‌اند و به همین علت آن طرحها چنان پخش و پراکنده شده که دسترسی به همه امکان‌پذیر نیست.

وکلمهٔ «صلح» بی‌تردید از صلح بعد از جنگ[1] فاصله زیادی داشته، و شاید بعدها و در طی نوشتن مس صلح و آرامش، مفهوم تازه‌ای را در ارتباط با جنگ پیدا کرده است، و این مفهوم تازه به‌صورت مارش، آن هم نه چندان مشخص و روشن در طرحی جلوه گری می کند:

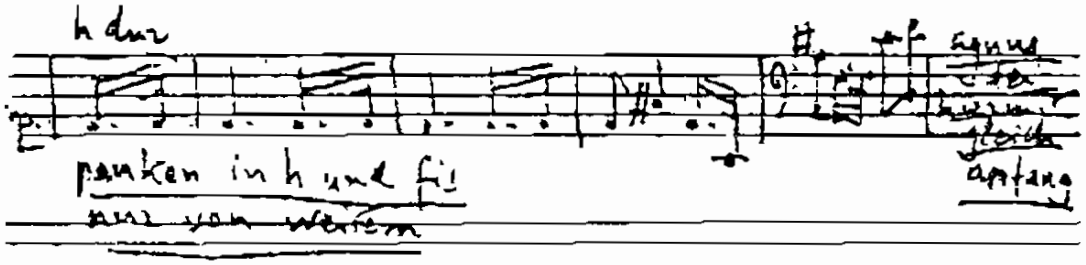
و در یادداشتی اشاره می کند که این مارش را برای «آنیوس» در نظر گرفته است:



و همه چیز به لرزه درمی آید و طبلها در گوش بتهوون به غرش درمی آیند:

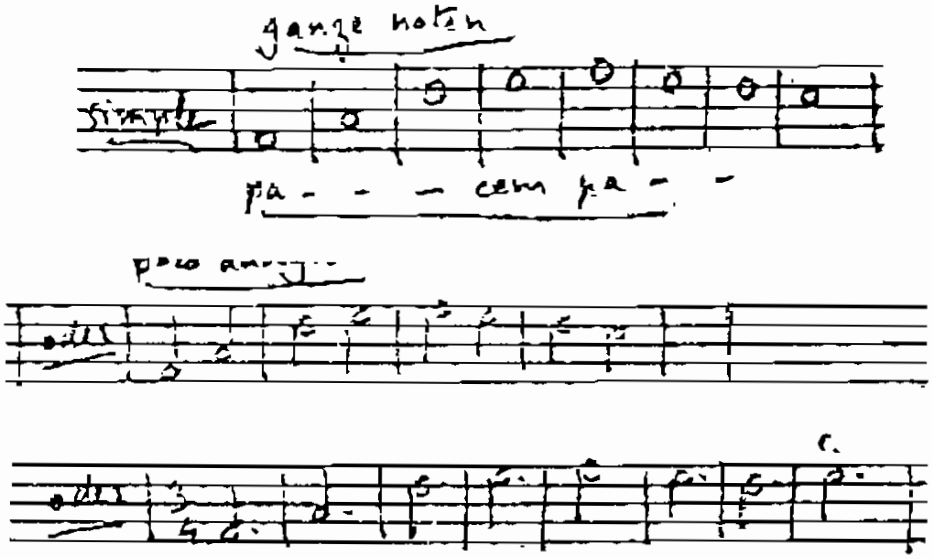
---

۱. عده‌ای معتقدند که اولین کسی که جنگ را وارد آنیوس «مس» کرد هایدن بود و نه بتهوون. امّا حقیقت آن است که هایدن در دومین مس خود در دوماژور، با غرش طبل‌ها و هلهلهٔ ترومپت‌ها از پیروزی حکایت می کند و ماجرا از همینجا شروع می شود و سخن از جنگ در میان نیست، زیرا هایدن پاکدل هرگز در آرامش الهی شک نمی کرد و آن را با جنگ نمی آلود!

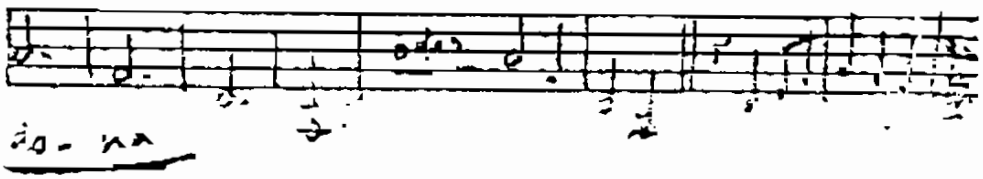


و در کنار این طرح می نویسد: «صدای طبلها از دور شنیده می شود... و بعد از آن آنیوس می آید...»

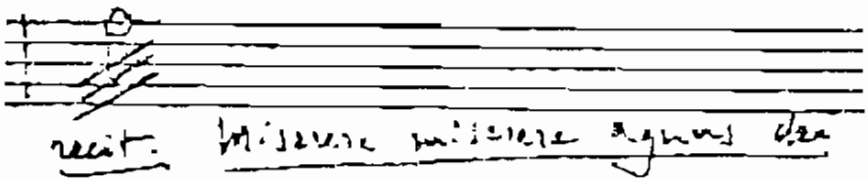
و صلح نیز تهدید جنگ را ناشنیده نمی گذارد و خود را برای مقابله آماده می کند... و آوای صلح، آرام و مغرور برمی خیزد. ریتم روان و خطوط محکم و بی نقصی دارد:



و پس از آن در بازگشت، با موومان فروشونده، به روایت نهائی نزدیک می شود.



و پرش عاطفی دیگری، با لرزهٔ وحشت، بتهوون را تکان می دهد:



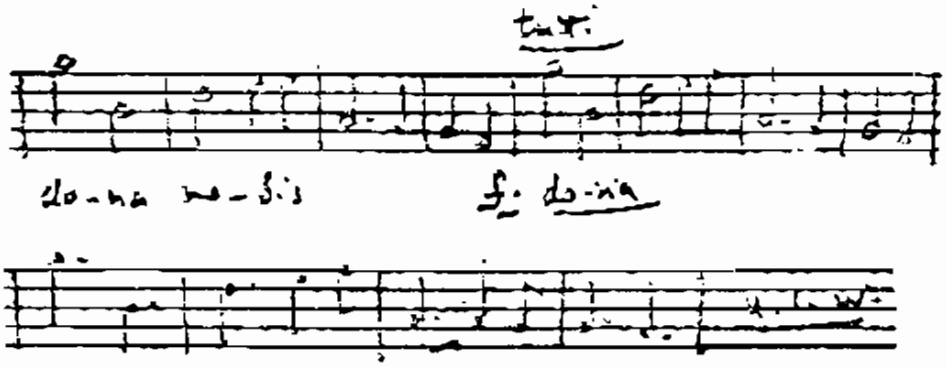
من آوای استرحام را می شنوم، و حس می کنم که چگونه درام شخصی را با «مس» در آمیخته است.

و او بیم آن را دارد که دشمن، که به نیروی خیال وارد میدانش کرده، براو غلبه پیدا کند، و در همین وقت در دفترش می نویسد:

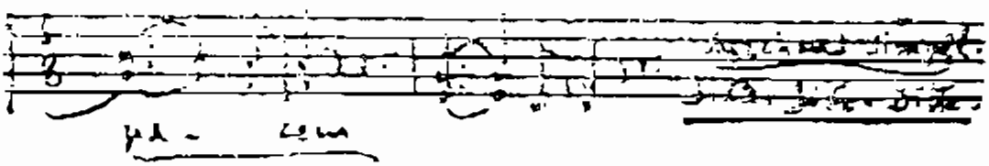
«با آرامش درونی از همه قویتر می شویم و از همه بالاتر... و به پیروزی می رسیم.»

امّا در این هنگام، پیروزی در دسترس او نبود.

به صورت نهائی نقش می گیرد:

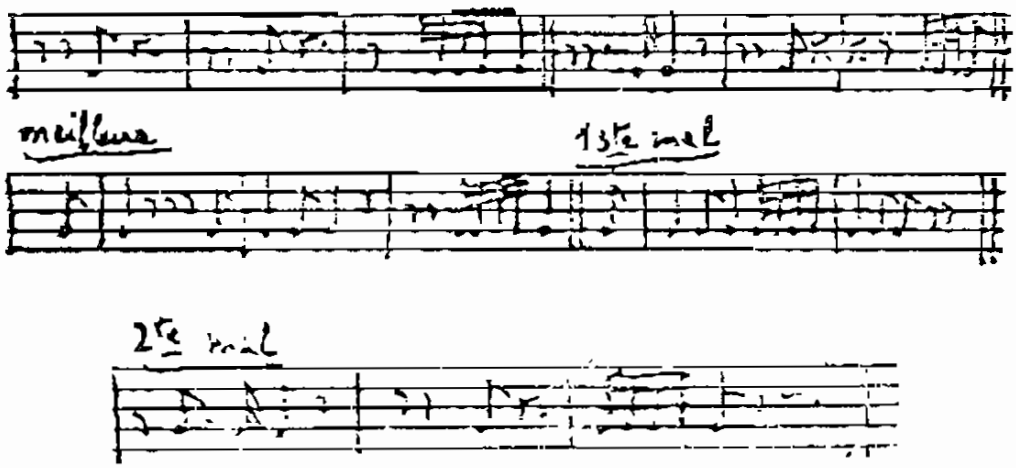


آوای زیبای تسلیم، دیگر در خط فرارونده نیست و نقش غرورانگیز مؤمنی را ندارد که به پیروزی خود ایمان دارد، بلکه به فروافتادن و خود را به دست تسلیم سپردن می گراید:



معلوم نیست تکرار کلمه «لطفاً... لطفاً... روی این خط، به تفسیر جمله ارتباط دارد یا تراوشی از روح او در این زمان است که همه را به نیایش برای آرامش دعوت می کند!

امّا جنگ از تصورات بتهوون بیرون نمی رفت، و به همین دلیل ضربه های طبل را می شمرد و باز می شمرد[1]:



دشمن دور می شود... شاید چنین باشد! امّا تهدید او همیشه باقی است.

•

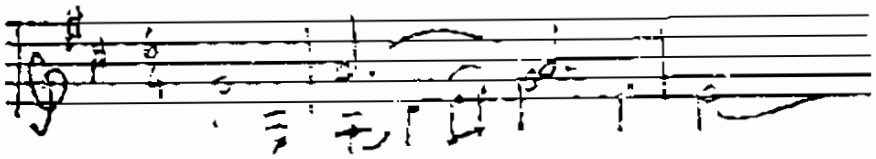
از طرحها سخن گفته شد، و حالا از خود اثر صحبت کنیم!

«دونا» با آخرین میزان آنیوس آغاز می شود و تنالیتهٔ لا برآن چیره می شود و امید نفسش می گیرد. «می» به حال ندا تافاصلهٔ پنجم بالا می رود و گوئی در پرواز به سوی افق چیزی را جستجو می کند، و پس از آن که به منظور خود می رسد، آلگرتوی چست وچالاک، او را تا فاصلهٔ سوم پائین می آورد و به تُن «ر» بازمی گردد، که تُن Kyrie، و تُن مس و تُن صلح و آرامش است، و در سمفونی نهم شادی در همین تُن است، و گفته‌اند که نغمهٔ صلح با نغمهٔ بندیکتوس از یک تافته است:

---

۱. نوته‌بوم می نویسد، بتهوون چنان مداد را برای نوشتن این مطلب محکم روی کاغذ فشرده، که آن را سوراخ کرده است!

امّا نگفته‌اند که با موومان ۶/۴ چکامهٔ شادی نزدیکی و خویشاوندی دارد:



و حرکات منحنی آکومپانیمان درهردوحال شباهت دارد:

امّا در نغمهٔ صلح و آرامش، نقش کلی در عین‌حال هم پوشیده‌تر و هم پرجوشتر از «لذت و خوشی» است، که نقشی فشرده‌تر دارد، و با این وصف،

آزادانه‌تر حرکت می کند بی آن که خود را به این و آن سو بزند، و ناچار به قالب خود بازگردد. در اینجا صلح و آرامش از شادی و اطمینان فاصله دارد، و شادی جست‌وخیز می کند و پاشنه‌ها را به زمین می کوبد. آرامش امیدش را پیچیده می کند و بالهای ناتوانش را به‌هم می کوبد، و از اولین میزانهای «دونا» ویولنها این پرواز اضطراب‌آلود و متشنج را حکایت می کنند:

نه! آرامش و صلح به رؤیای خود امیدوار نیست. کنتر پوآن آوازها و سازها آزمون پاستورال را پایه‌ریزی می کند و هریک دیگری را از دور در خود بازتاب می دهد. —و وین پر از شادی را پیش از سال ۱۸۰۹ به یاد می آورد— امّا لحظاتی نمی گذرد که این‌دو به دشمنی با یکدیگر برمی خیزند. (که دشمنی درون و بیرون را می نماید)، و این پاستورال خالی از اضطراب نیست، و به‌سرعت سازها میدان را خالی می کنند تا گروه آواز، تنها و بی ارکستر، حرفش را بزند و نغمه‌اش را بخواند، و در چهار میزان a Cappella باز می آید، که مانند ترجیعبند، نیایش برای صلح و آرامش را می خواند (که پیش از این هم سابقه‌اش را باز گفته‌ایم)[1]، و این آوا در طلب آرامش نیست، وگرنه هنوز از خود آرامش خبری

۱. و در فرود آمدن همان نقش Kyrie را پیدا می کنند (در ششمین و هفتمین میزان مقدمه)

نیست:

و در دنبال، قسمتی از این جمله بازگو می‌شود، و این‌بار همه باهم می‌گویند و جاندارتر حرفشان را می‌زنند، گوئی می‌خواهند پس از آن دعا و نیایش منظورشان را به کف آورند.

امّا این شور و حرارت چندان دوام نمی‌آورد، و تب‌وتاب فرو می‌نشیند، که دوران تمکین را در آثار بتهوون به یاد ما می‌آورد.

تکسرایان وارد صحنه می‌شوند. سوپرانو، و پس از آن سه آوای دیگر به «دونا» احساس و قدرت بیشتری می‌بخشند، و ارکستر مضطرب را به آرامش دعوت می‌کنند و نقشها را تغییرشکل می‌دهند، و در این آشفتگی، نقشهای

گوناگون، در آکوردهای قوی و گروه آواز، آوای صلح و آرامش را سر می دهد، که همه آن را می خواهند و از آن نیرو می گیرند.

و این نیرو ناگهان درهم می شکند. آکورد شکافندهٔ لاماژور، با نوسانی دور از انتظار در فاماژور دنبال می شود، و ریتم پرشتاب آلگرو، در میان سکوتی بهت انگیز، طبلها را در فا، از دور به غرش درمی آورد. و پس از آن، در دو میزان همه را به سکوت دعوت می کنند، گویا همه خاموش می شوند تا چیزی را بشنوند، و در اینجا ویولونسلها و ویولنها موومان ترس آلود و اضطراب آوری پیدا می کنند... و خلق فهمیده اند که زمان جنگ است... ترومپتها به نوا درمی آیند، غرش طبلها و لرزهٔ سازهای زهی قطع نمی شود. آوای آلتو به استغاثه برمی خیزد، و دیگر آواز نمی خواند، شعر می خواند؛ فریاد می زند، ترس گلویش را می فشارد. تنور به آوائی قویتر کوشش می کند که بر اوضاع مسلط شود، امّا فلوتها و باسونها برانگیخته می شوند. گروه آواز به بانگ استرحام، که سه بار از «دو» به فا و سی بمل می رود، به خط آوای تنور می پیوندد، و فریاد «کمک! کمک!» همراه با نقطه توقف و کشش شنیده می شود و کسی به کمک نمی رود. ترومپت و طبلها به نوای بسیار قوی، همه چیز را زیر پوشش می گیرند. سوپرانو همراه با آکورد در هفتم نمایان، و لابمل فریاد نومیدی سر می دهد... همه چیز از دست رفته، و در همان حال همه چیز نجات یافته است! زیرا بتهوون براساس غریزهٔ موسیقی، و فطرت عرفانی، بی آن که خود متوجه باشد، وقتی در گرداب فرومی افتد دستی را می بیند که برای نجات او آمده است.

آنچه برای شما کلمه به کلمه شرح دادم در فضائی بسیار محدود و تنها در ۲۶ میزان با یک موومان پرشتاب اتفاق می افتد. و آنها که رئالیسم بتهوون را بی تناسب می پندارند و به او می تازند، بسیار بی انصافند، و راستی که چقدر هنر و نبوغ لازم است که اینهمه مطلب و مسائل مربوط به تهدید و وحشت و چیزهای دیگر، در چنین تنگنائی و با چنین کلمات متعادل و فشرده بیان شود[1]. که ما

۱. سراسر موومان تنها دو فریاد دارد که یکجا به آوای تنور و دیگری به سوپرانو در پایان شنیده می شود.

بتوانیم در چند لحظه هم فریاد شوم جنگ را بشنویم و هم وحشت مردم را به‌چشم ببینیم، و آنچه را که توفان به‌پا می کند در اندرون خود احساس کنیم، و همه چیز در نهایت ایجاز و کمال مجسم شود.

و در اینجا با اولین قسمت بعد از آنیوس شباهت دارد، و خلاصه آن است که تم اصلی را با تنالیته‌ای در هالهٔ ابهام باز می گوید، و دو «فا»ی آغازین از نو می آید و از لابمل به فا، ر، سی پایین می رود و دراین تنالیتهٔ آخرین، آوای آلتو به جای سوپرانو موتیف صلح را می آفریند، و در اینجا تکسرایان برای آرامش نیایش می کنند، و این آوا بی درنگ با فوگاتوی نیرومندی زنجیر می شود، که از دو نت نیایش بیرون آمده و می تواند صلح و آرامش را برقرار کند، و امّا این موتیف تقریباً نُت به نُت از پاساژی از آله لویای «مسیا» از هندل برآمده است.

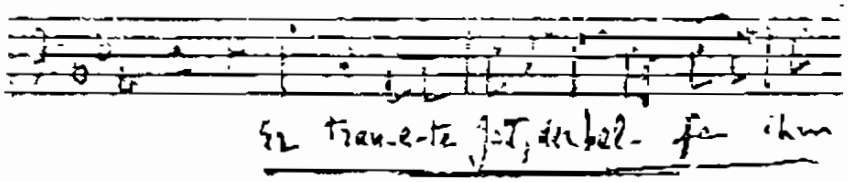
و گمان نمی کنم که بتهوون آگاهانه چنین کاری کرده باشد، که مردی چون او رونوشت آثار دیگران را در کارهایش نمی‌آورد. جمله‌ها و موتیف‌هائی که از دیگران وام گرفته انگشت‌شمار است و از این نظر کمتر از همهٔ موسیقیدانان از دیگران وام ستانده است، احتمال دارد که در اینجا هم ذهن

او با آثار هندل و بخصوص «مسیا»ی او آغشته شده باشد؛ زیرا در این هنگام آن را مطالعه می کرد[۱]، و به همین علت این «توارد» پیش آمده، و این موتیف و کلمات در ذهن او جای گرفته و بیخودانه روی کاغذ آمده، که به نوعی تداعی معانی شباهت دارد. و این فوگاتو به سبک هندل داربستی برای «دوناپاسم» اوست، زیرا «دوناپاسم» زیاد دوام نمی آورد و بعد از آن ندای مؤثر تکسرایان را می شنویم که با آشوبگری ویولنها و سازهای چوبین و آکوردهای قوی گروه آواز همراه می شوند و دوبار سخن را تکرار می کنند، و چون دو ستون محکم زیر «دوناپاسم» جای می گیرند و از فروریزش آن جلوگیری می کنند، امّا چیزی با خود نمی آورند، زیرا از نو آرامش با اپیزود آشفته‌ای، در alla breve٤/٤ فرو می ریزد.

و منظور روشن است؛ صلح و آرامش دو دشمن رودررو دارد: یکی از بیرون و دیگری از درون. و تردیدی نیست که از این دو، آن که در اندرون است، حاضر و ناظر است. از ما خواهند پرسید که از کجا با چنین اطمینانی حرف می زنید؟ و ما خواهیم گفت: مگر سواد خواندن ندارید؟... در اولین اپیزود دقت کنید که هیاهو برمی خیزد و طبلها به غرش درمی آیند که نمادی از جنگ را نشان می دهند، و موتیف ترومپتها، همانند اوورتور «لئونور»، از برون می آید.[۲] اپیزود دوم با نیایش پیشین خود مهار می شود و با کنترپوآنی که ریتم آن کمی تغییر کرده، آوای اصلی را پیش می آورد:

---

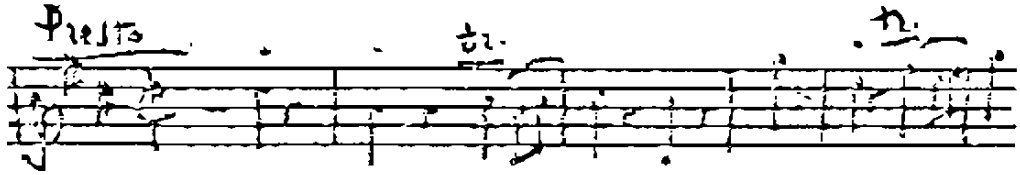
۱. درمیان طرح های «دونا» رونوشتی از پایان آواز گونه‌ای از مسیا به چشم می خورد:



---

۲. منظور این نیست که همانند «لئونور» از بیرون صحنه می آید، امّا ازبیرون قطعه آمده، و جنبهٔ خارجی دارد.

امّا این کنتر پوآن پیوسته، که با امر تکرار می‌شود تا بر دوام ایمان تأکید بگذارد، به صورت موتیف زنده و جانداری درمی‌آید و مثل نیزه‌ای پرتاب می‌شود تا پیوستگی با جنگ را با غلت دادن و کشش آوا پدید آورد.



و این ورود تم دوم است، که از جنگ درونی حکایت می‌کند و این جنگ همیشه گزنده‌تر و پردوام‌تر است، و حتی وقتی که موتیف جنگ تن‌به‌تن پیش می‌آید، نیزهٔ پرتاب شده به پهلوی آهنگ‌مایه معکوس می‌نشیند، و این نقش مخالف خود را به این سو و آن سو می‌زند و در دیدار با دشمن، بی‌رحمانه به جنگ و ستیز برمی‌خیزد[1].

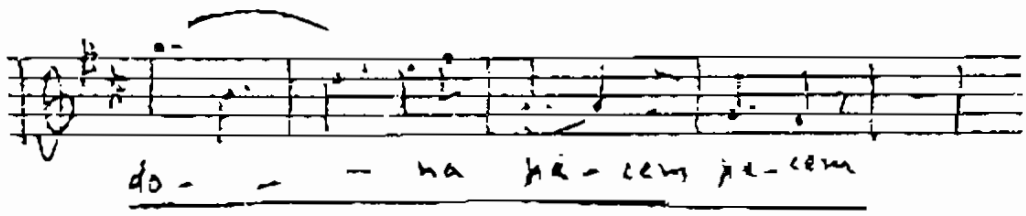
هرج‌ومرج به صورتی است که پنداری جانوری خشمگین در قفس چرخ می‌خورد، ترومپتها و طبلها با سه حرکت قوی هجوم می‌آورند، و گروه آواز از نو آنیوس را به یاری می‌طلبد. هجوم دوچندان می‌شود. در اولین اپیزود دیدیم که هجوم‌آوران با هیچگونه مقاومتی روبه‌رو نمی‌شوند، و توده‌های گریان پا به‌فرار

---

۱. این جنگ تن به تن را در اپیزود جنگاوران در سمفونی نهم نیز می‌بینیم؛ با این تفاوت که در آنجا تا اوج پیروزی پیش می‌رود و در اینجا، درمس، به اغتشاش و خستگی می‌انجامد.

می گذاشتند، امّا در اینجا مقاومت می کنند و جنگ می شود و گروه آواز ندای خود را با صدای سوپرانو تکرار می کنند و در چهار میزان با جملهٔ شیوای شکافنده‌ای بر اوضاع مسلط می شوند و با لابمل ممتدی به طرف بالا می‌روند.

و برای سومین‌بار صلح و صفا باز می گردد، آوای جنگ از لابمل به «ر»، سل‌دیز، به تنالیتهٔ آغازین «دونا»، و با وقار بیشتر باز می گردد، امّا تنها آوازها لحن مطمئن‌تری پیدا می کنند و ارکستر و سازهای زهی هنوز در اضطرابند. سخن دلنشین صلح و آرامش از سر گرفته می شود و کُرها به نقطهٔ توقف و کشش برمی خورند، و تکسرایان می خوانند و گروه آواز با آن نغمهٔ صلح سر می دهد. بار دوم، سوپرانو مسلط می شود و در بیش از سه میزان بر بقیهٔ آواها و موومان ارکستر تسلط خود را حفظ می کند و باسهای ارکستر از فریاد گروه آواز پشتیبانی می کنند... و آیا این چیزها نشانهٔ پیروزی است؟ ارکستر، یکی پس از دیگری، باسهای سازهای زهی، کُرها، سازهای چوبی پیش می آیند که پیروزی را تأیید کنند، امّا آوایشان نرم و ملایم است، و در حال تردیدند؛ با اینهمه با گروه آواز یکی می شوند و آوای صلح و آرامش را تکرار می کنند، و در دومین تکرار پیشین دیدیم که ندای صلح، اعتماد و امید پدید آورده بود، امّا در این آخرین لحظات مس، اعماق جان آدمی در سکوت، جنگ را انتظار می کشد. با این وصف، خطر دور شده است، و الحان رفته‌رفته آرام و آرام‌تر می شوند، امّا چه کسی قول می دهد که خطر باز نمی آید؟ که می تواند اضطراب را از اعماق جان آدمی محو کند؟... آواها دوبار برگردان نیایش را باز می گویند، و سازهای چوبی و زهی با گامهای سبک و نرم در جهت معکوس روی لبهٔ تیز به سوی یکدیگر می دوند و به هم می پیوندند، و همه باهم و به نیرو صلح و آرامش را نیایش می کنند، و ارکستر نوایشان را بازتاب می دهد، و با تأییدی کوتاه و ناگهانی، ایمان و قدرت را می پذیرند. (و قدرت را بیش از ایمان)، و این تأیید نمایشی از اراده است که از اضطراب درونی فراتر می رود، و آخرین آواز گروه با جمله‌ای به پایان می رسد که ندای بی پاسخ صلح است:



بتهوون اگر پاسخ ندایش را شنیده بود برای ماهم می گفت. استاد دانشمندی چون او هرگز چیزی را از روی اتفاق و تصادف نمی نویسد، و حالا که می بینیم بعد از چند سال سرگردانی به سوی خداوند می رود، و ندای صلح و خوشبختی را بی پاسخ می گذارد، علتی جز صداقت سرسختانهٔ او ندارد.

می دانیم که مؤمنان مسیحی بی سرانجامی این مس را نمی پذیرند، و او این نکته را خوب می داند، و من مطمئنم که در هنگام نوشتن این فینال مدتها با خود جنگیده است و نمی خواسته که چنین شود. امّا چه کسی جرأت می کرد به بتهوون درس بدهد و بگوید که حالات مس اقتضا می کند که پایانی آرام‌بخش داشته باشد تا مؤمنان مسیحی پس از شنیدن آن صلح و سعادت را در اعماق جان خود احساس کنند. خود بتهوون هم این کار را تجربه کرده و مس اول را در دوماژوربا شکرگزاری فروتنانه پایان داده بود، امّا این‌بار که مس او به پایان دیگری رسیده بود، بی درنگ طرحهای مس سوم خود را روی کاغذ آورده بود. احساس می کرد که نیاز دارد بار دیگر راه صلیب را طی کند و آن‌بار به پیروزی و صلح و روشنائی دست یابد.

*

به گمان من، بتهوون در طی سالهائی که مس سولمنیس را می نوشت دستخوش تحولاتی شد و پایانی را که در آغاز مس در نظر داشت، کنار گذاشت و به پایان دیگری رسید. و پیمودن این راه طولانی پنج سال به درازا کشید[1]. در این

---

۱. خلاصهٔ مطلب این که در اواسط ۱۸۱۸، یا کمی زودتر مس را نوشت، و در ژانویه ۱۸۲۳ پایان آن را امضا کرد.

و دقیق‌تر بگوئیم: Kyrie در سال‌های ۱۹—۱۸۱۸، گلوریا در ۲۰—۱۸۱۹، سانکتوس و

سالها جسم و روح بتهوون در حال بحران بود، و در حدود پنجاه سالگی توانست خود را از گرداب این بحران رها کند. بیماری را هم نباید فراموش کرد که در کار آفرینش او اثر می گذاشت.

و دیدیم که پس از سالهای مرگبار ۱۸۱۶ و ۱۸۱۷ و ۱۸۱۸ فروغی در جان دردمند او درخشید، و از مه ۱۸۱۸ که به مُدلینگ رفت، فروغ جانش بیشتر شد و اولین بخشهای مس در همانجا قدم به جهان گذاشت، که سراسر شیفتگی و شکرگزاری بود. در سه تابستان ۱۸۱۸ و ۱۸۱۹ و ۱۸۲۰ در فاصلهٔ کارهای دیگر به مس می پرداخت. به های وهوها و گرفتاریهای روی زمین اعتنا نمی کرد[1]، و از شور و اشتیاق و صفای روح قدرت هنری اش یاری گرفت تا توانست Kyrie را بنویسد، و میکل آنژوار قدرت و شادی را درهم آمیخت تا گلوریا را آفرید، و در تابستانهای ۱۸۱۹ و ۱۸۲۰ به چنان شور و حرارتی رسیده بود که دوستش شیندلر به وحشت افتاد و گمان می کرد که بتهوون دیوانه شده است[2]، و در این ایام بود که می خواست به جاودانگی زندگی برسد. و در دنیای موسیقی به این آرزو دست یافت. امّا این پیکار جانش را به ستوه آورد و سراپایش را لرزاند.

و بهار ۱۸۲۰ برای بتهوون چقدر پربار و زیبا بود. به قول شیندلر «مثل

بندیکتوس در ۲۱—۱۸۲۰، و آنیوس در ۲۲—۱۸۲۱ نوشته شده، و ظاهراً پیش از پایان سال ۱۸۲۳ به پایان رسیده اند، روز ۱۹ مارس ۱۸۲۳، مجموعهٔ مس را نزد آرشیدوک می فرستند. و با این وصف، چندی بعد آن را باز خوانی می کند و در اواسط ۱۸۲٤ مس برای عرضه به دنیای هنر آماده می شود.

۱. شیندلر می نویسد: در هنگام نوشتن مس «شبی دیر وقت به خانه برگشت؛ لباسهایش سرتاپا خیس شده بود، کلاه به سر نداشت، موهایش مرطوب شده، به هم چسبیده بودند؛ معلوم شد که ساعت ها در باد و باران راه رفته، در دریای فکر غوطه ور بوده است.» تابستان ۱۸۱۸.

۲. شیندلر می نویسد: «سراپایش غرق عرق بود، و فریاد می زد و پاهایش را به زمین می کوبید و دست هایش را برهم می زد و آهنگی را که به ذهنش رسیده بود اجرا می کرد. همسایه ها از دست او به عذاب آمده بودند و می گفتند سروصدای او خواب و آرامشان را برهم زده است. مالکی که خانه را به او اجاره داده بود تلاش می کرد اجاره را فسخ کند و از دست او آسوده شود. همه او را دیوانه می پنداشتند، و در واقع رفتار او به دیوانگان شباهت داشت.»

زنبورعسل ایده‌های بسیار گردآورده، روی هم تلنبار کرده بود.» و عسلهای گردآمده، غذای سالهای سخت او بود که در پیش داشت، و در میان ایده‌های انبار شده، سه سونات برای پیانو، اپوس ۱۰۹ و ۱۱۰ و ۱۱۱، بود که یکی با کردو و دیگری با آنیوس به‌هم چسبیده بودند.

در ایامی که از سلامت نسبی برخوردار بود، کردو را به پایان رساند و طرح کلی بندیکتوس را ریخت، امّا در سال ۱۸۲۰ که به قسمت پایانی مس رسید بیماری‌اش بازگشت[1]، و بعید نیست که پایان عجیب و شاید نامعقول مس او یادگاری از روزهای بیماری‌اش باشد.

در زمستان ۱۸۲۰، انواع بیماریهائی که از جان او دور شده بود دوباره به سراغش آمد. التهاب ریه، و نوعی آنفولانزا عذابش می‌داد. یرقان به جان او افتاده بود، و اولین علامات درد کبد، که شش سال بعد او را از پا درانداخت، در این هنگام ظاهر شد. درمان حمام با آب گرم هم نتیجهٔ معکوس بخشید، بخصوص که آن سال در بادن هوا سرد و بارانی بود.

وقتی بدبختی از راه می‌رسد، تنها نیست، بدبختیهای دیگر هم از پی آن می‌آیند. در هنگامهٔ اینهمه درد و بیماری، گرفتاریهای مالی هم چون آوار به سر او فروریخت و گیج و درمانده‌اش کرد[2]. در آخرین روزهای دسامبر ۱۸۲۰، اشتاینر، ناشر آثارش به او اخطار کرد که بدهی‌اش را که در حدود سه‌تا چهار هزار فلورن بود، تمام و کمال با بهرهٔ شش درصد فوری پس بدهد، و این اخطار

۱. در نامهٔ ۱۸ ژوئیه ۱۸۲۱، به آرشیدوک می‌نویسد: «مدتهاست که حالم خوب نیست یرقان بیش از بیماریهای دیگر عذابم می‌دهد، و من از این بیماری به شدت بیزارم.»
و در نامهٔ ۱۲ نوامبر ۱۸۲۱، برای سناتور فرانتس برنتانو شرح می‌دهد که درمان با حمام آب گرم در شهربادن حالش را وخیم‌تر کرده است، و در همین نامه می‌نویسد: «اینک که نامه را می‌نویسم، بعد از دو سال کمی حالم بهتر شده و ظاهراً اغراق می‌کند: زیرا بیماری او این بار دو سال طول نکشیده است!

۲. احتمال دارد که گرفتاریهای مالی او هم در بدی حال او مؤثر بوده باشد؛ بتهوون در زمستان ۱۸۲۰، به التهاب ریه دچار شده بود، و در آن هنگام مشکلات مالی هم به اوج خود رسید، و بیماری کبد او نیز در سال ۱۸۲۰ آشکار شد.

طبعاً ذهن او را برآشفت و کار مس را متوقف کرد.

بتهوون در هیجدهم ژوئیه ۱۸۲۱ به آرشیدوک می نویسد:

«بیماری بیشتر به اوضاع اقتصادی من ارتباط دارد. تا حال امیدوار بودم که با تلاش بسیار این مشکل را حل کنم و متأسفانه به نتیجه مطلوب نرسیده‌ام. خداوند از اعماق قلب من خبر دارد و می داند که من در برابر او و انسانیت و طبیعت به وظایف خود عمل می کنم، و باید از او بطلبم که مرا از اینهمه مصیبت نجات بخشد.»

چگونه آنیوس و «دونا»ی او می‌تواند با این غمها و مصیبتها آلوده نشود؟ در اولین یادداشتهایش دربارهٔ دونا، که با کردو هم‌زمان است، سخنی از هجوم و جنگ در اندرون و بیرون نیست، و در طرحی که ژرژ شونمان در آن هنگام به دست آورده، گروه آواز در مینور آرزوی صلح می کنند و ارکستر در ماژور پاسخ می دهد. شاید به این علت که در آن موقع، در سال ۱۸۲۰، بتهوون صلح را در اندرون و بیرون می دید.

بنابراین، اگر ما مس سولمنیس را در حکم ساختمانی بدانیم که در زمانی کوتاه و طبق نقشهٔ قبلی ساخته شده، از آن چیزی نخواهیم فهمید. چون مس سولمنیس اثری است که با جنب‌وجوش و تحولات روح آهنگساز سروکار دارد، و در طی پنج سال با موج عواطف انسانی او درآمیخته است. و باید این نکته را به‌خاطر بسپاریم: هنر مطلق، هنری که از محدودهٔ زمان فراتر رود و فارغ از مسائل زندگی باشد، وجود ندارد؛ آثار هنری یادگار زندگی هستند، و ما در مس سولمنیس تصویر روشن و واقعی زندگی درونی یک هنرمند را می بینیم. جوش‌وخروش روح بزرگ هنرمندی را می بینیم که از اضطراب مرگ، و آرزوی جاودانگی سخن می گوید و روح این هنرمند به قرن او می‌ماند که زیباترین سرودها را در هنگامهٔ جنگ می سرود و دنیای کهن تکان می خورد و فرو می ریخت و از میان خرابه‌های آن نظام دنیای نو سر بیرون می آورد، و گروهی در ویرانه‌ها به جستجوی صلح و شادی می رفتند.

و این هنرمند، صادقانه در جستجوی صلح و شادی بود؛ و همهٔ نیرویش را

درمس سولمنیس به کار برد تا این حقیقت را بازگوید، امّا شک داشت که حرف آخر خود را در اینجا زده باشد.

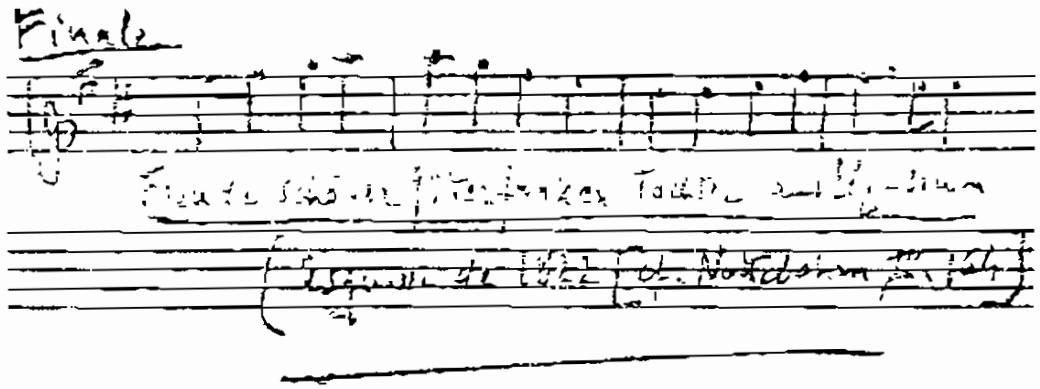
و تازه مس سولمنیس را به آخر رسانده بود که به یاد ایده‌ای افتاد که چهار سال تمام آن را به حال خود رها کرده بود، و در پایان تابستان ۱۸۲۲ دوباره به آن مشغول شد، و سمفونی نهم دوباره در دستور کار او قرار گرفت، و این سمفونی سرود شادی بود و از برادری شادی انگیز انسانها سخن می گفت، ونبوغ بتهوون به زبان دیگری همان میوهٔ طلائی را بر درخت پربار هنر نشاند، و صلح و شادی و فروغ خداوندی و آتش خاموش نشدنی، و جاودانگی نایافتنی، همه را در یک جا گردآورد[۱].

و ما در فصلی دیگر برای کشف آن، به سفری دور و دراز خواهیم رفت.

°

امّا پیش از آن که سفر دور و درازمان را آغاز کنیم، باید در آثاری که بتهوون همزمان با مس تنظیم کرد و به نوعی ما هواره‌های این سیاره هستند مختصر مطالعه‌ای بکنیم. سه سونات اپوس ۱۰۹ و ۱۱۰ و ۱۱۱ از جملهٔ این آثارند[۲].

۱. در پایان تابستان یا آغاز پاییز ۱۸۲۲، طرحهای سمفونی نهم را از سر می گیرد و در همین زمان چکامهٔ شادی شیندلررا وارد فینال این سمفونی می کند:



۲. برای تکمیل پرونده چند اثر دیگر را بر این سه سونات باید افزود: «با گاتلهای» اپوس ۱۱۹ — که در فصلی مختصر شرحی دربارهٔ آنها خواهم داد — و چند کار درجه دوم مانند «لیدهای بومی» با پیانو و فلوت اپوس ۱۰۷، ۲۵ «لیدامکاتلندی» برای دو خوانندهٔ تک سرا و دسته های کوچک آواز به همراهی پیانو و ویولن و ویولونسل اپوس ۱۰۸، و «آبند لید».

فصل نهم

آخرین سوناتها

سه سونات آخرین برای پیانو حکم گرماسنجی را دارد که نوسان درجه حرارت بتهوون را در هنگام ساختن مس سولمنیس[1] نشان می دهد. این سه سونات از کندوی عسل سال خوب ۱۸۲۰ درآمده‌اند— امّا هرکدام طعم و بوئی دارند و جنبهٔ متفاوتی از روح بتهوون را به ما نشان می دهند.

تم قطعهٔ اول اپوس ۱۰۹، در دفتر گفت وشنودهای آوریل ۱۸۲۰ ثبت شده، و طرح قطعات بعدی آن لابلای قسمتهائی از بندیکتوس به چشم می خورد، و با این حساب اپوس ۱۰۹ تمام و کمال یادگار سال خوش و سعادت‌آمیز ۱۸۲۰ است و از گل و بار آن سال.

اپوس ۱۱۰ نشانه‌ای از آزمونهای جسمی و روحی اوست که از زمستان ۱۸۲۰ تا سپتامبر ۱۸۲۱ در همه‌جای آثارش دیده می شود. طرحهای آن بعد از

---

۱. به روایت شیندلر، مجلهٔ «موسیقی آلمان» در مقالهٔ گستاخانه‌ای بتهوون را زنده به گور کرده و نوشته بود که «دیگر نباید از او انتظاری داشت.» و این هنرمند از مدتها پیش مشغول نوشتن مس بود و فرصت پرداختن به کار دیگری نداشت و همه خیال می کردند که دیگر نبوغ او ته کشیده!... این مقالهٔ گستاخانه چنان بر بتهوون گران آمد که مس را چندی کنار گذاشت و این سه سونات را ساخت که بگویند: «این بیتوا هنوز زنده است!»

آنیوس، آمده‌اند، که جنگ را با طلب ترحم درهم می‌آمیخت. این سونات در هیجدهم دسامبر پایان یافته و اولین‌بار در اوت ۱۸۲۲ چاپ شده است.

اپوس ۱۱۱ در سایهٔ اپوس ۱۱۰ جوانه می زند (چون طرحهایش در دنبال اپوس ۱۱۰ و در همان دفترچه جای گرفته است) و مدتی می گذرد تا جوانه‌ها رشد می کند و در گرمای تابستان به هرسو شاخ و برگ می گسترد، و از سیزدهم ژانویهٔ ۱۸۲۲ تا تابستان ۱۸۲۲، ذره‌ذره تکامل می‌یابد و به شکل نهائی‌اش می رسد. و در همین روزها بتهوون در پیچ‌وخم سمفونی نهم جادهٔ شادی را پیدا می کند، و این سونات در آوریل ۱۸۲۳ منتشر می شود.

▪

و در آغاز گلی را بیوئیم که در سال ۱۸۲۰ شکفته شد.

در کارهای بتهوون هرگز کاری چنین نرم و روان ندیده‌ایم. گروهی خواسته‌اند قدر سونات ۱۰۹ را بکاهند و آن را زادهٔ فانتزی، یا نوعی بدیهه‌سازی، و حتی از محصولات هوس رمانتیک جلوه دهند. امّا در بازشکافی دقیق‌تر معلوم می شود که هنرمند با دقت آمیخته به وسواس قوانین مرسوم را در ساخت و پرداخت آن مراعات کرده، در دو قطعهٔ اول به بیان تمهای «الف» و «ب» می پردازد، و سپس به نوبت، با ادامه و گسترش آهنگ، تکرار تمهای «الف» و «ب» و کودا را از پی هم می‌آورد و در هرگوشه نظم دقیق و تغییرناپذیری در نظر می گیرد، درست به همانگونه که در نمایش گاوبازی، دستهٔ قهرمانان را پیش از شروع مسابقه حرکت می دهند و هرکس در جای خود قرار می گیرد!... با آن که بتهوون در ساخت و پرداخت آهنگ بی اندازه سختگیر است، در اینجا سختگیری را به نهایت می رساند و در تقسیم خرده‌ریزه‌های هر گوشه چنان دقتی به خرج می دهد که توازن چهار به‌چهار و هشت به‌هشت جا می‌افتد و همه درمقابل هم قرار می گیرند و به‌هم جواب می دهند و به زیبائی باهم قرینه می شوند.

کار او ستایش‌انگیز است، از این نظر که سونات اپوس ۱۰۹ هم ساخت و پرداخت دقیقی دارد و از قاعده در هیچ‌حال دور نمی شود و هم تأثر و احساس در آن جوش می زند و فواره می زند، و بتهوون از هرچیز زیبائی و حسن می آفریند،

و هرچند در قسمتی از این سونات سرعت و جنب‌وجوش Prestissimo توفان به پا می کند، امّا در مجموع «آندانته مولتو» وحدت می آفریند و فضای رؤیائی را با احساس تنگدلی می‌آفریند؛ زیرا که در این ایام در ۱۸۲۰، بتهوون اختیار گوشه گوشهٔ هنرش را در دست دارد، در همه‌جا تعادل و توازن می آفریند، ضعفها و قدرتهایش را مهار می کند و فضا را هم‌آهنگ می سازد و در این سونات بیش از همهٔ آثارش تعادل طبع او به‌چشم می خورد. و از جمله صفات این سونات ایجاز آن است[۱]. در چند صفحه و در چند خط هرچه خواسته گفته، و یک دنیا احساس را در این تنگنا جای داده، و گاهی به اشارات مختصر و زیبائی، بی‌آن که به طول و تفصیل نیاز باشد، حرفش را زده است، که این ترتیب با روحیهٔ پرشور بتهوون تا حدودی منافات دارد.

با چنین ایجازی، چاره‌ای جز آن نیست که در کوچکترین ریزه کاریهای سونات دقت کنیم، زیرا در اینجا چیزی بازگو نمی‌شود و طول و تفصیل پیدا نمی کند. ساده‌ترین نشانه برای خود حساب دارد و درست در جای خویش نشانده شده است، و هرچیز معنی خود را دارد و به‌همین علت علامات بیشتری برای ریتم و نوسانات آهنگ به کار برده، که هاینریش شنکر، مفسر آثار او که معاصر ماست، این مطلب را در تحقیق ارزشمندش گردآورده، و برای این کار دستنوشته های بتهوون را در کتابش جلو چشم ما گذاشته، و افسوس که این دستخطها در زمان حیات بتهوون با غلطهای بسیار از چاپ درآمده، و این غلطها ناگزیر در اینگونه تحقیقات هم اثر خود را گذاشته است[۲].

---

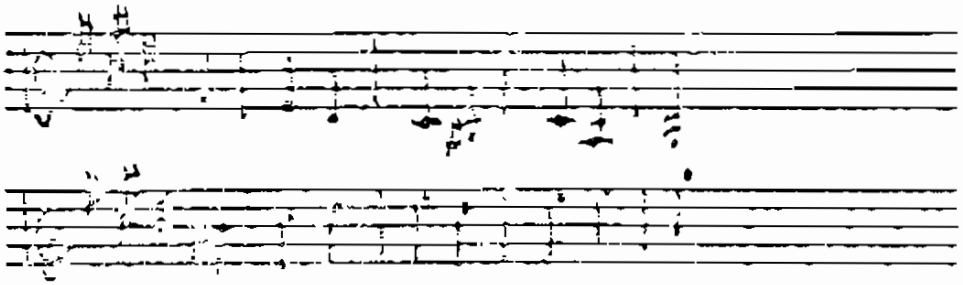
۱. هاینریش شنکر قطعهٔ اول سونات را بدینگونه تقسیم‌بندی می کند: ۱— اولین موتیف (میزان ۱—۸) ۲— دومین موتیف (۹—۱۵) ۳— ادامه و بسط آهنگ (۱۶—۴۸) ٤— راکسپوزیسیون ۶۵—۹۹ کودا

۲. اجراکنندگان آخرین سوناتهای بتهوون باید شرح و نقد کارهی او را در مجموعه «هنریش شنکر» بخوانند، که اگر چه در این مجموعه حرفهای بی ربط و تاخت‌وتاز به رقیبان و مطالب نژادپرستانه زیاد داشت، امّا دقیقترین دستخطهای بتهوون را در اینجا پیدا می کنیم، و ضمن تحقیقی عالمانه به شعله‌ای که در اعماق جان هنرمند زبانه می کشید دست می یابیم.

نکتهٔ اول که باید به خاطر داشت، وحدت کامل در معماری قطعهٔ اول (و همهٔ سونات)، است که از ابتدا تا انتهای آن، بی وقفه پیش می رود، و بتهوون برای نشان دادن این صفت، از گذاشتن خط فاصل مضاعف در میان میزانها پرهیز کرده است. امّا در چاپهای گوناگون نه‌تنها این نکته را مراعات نکرده‌اند، بلکه خط فاصلهائی به‌حد افراط برآن افزوده‌اند، و اجراکنندگان نیز به ذوق خود و برای جدا کردن مطالب از یکدیگر، خط فاصلهای تازه‌ای به هر نسخه می‌افزایند، و در نتیجه سونات را خشک و رسمی اجرا می‌کنند و به جوهر آن دست پیدا نمی‌کنند.

اولین قسمت سونات یک رؤیاست، که روح تسلیم آن می‌شود و از همان میزانهای نخستین با موومانی پرشور و آرام به‌صورتی متعادل و موزون درمی‌آید و سقوط کوتاه (مم) در دست راست با حرکات متوازن از چپ جواب می‌گیرد و از میزان پنجم «لا»ی تغییریافته چون عنصری بیگانه پیش می‌آید و مختصر آشوبی بر پا می‌کند، و نیمهٔ دوم میزان هشتم که به تنالیتهٔ پنجم مدگردی شده است، از «آداژیو اسپرسیوو» خبر می‌دهد، و از اینجا لغزیدن (و نه پریدن) از احساسی به احساس دیگر آغاز می‌شود و در جریان آداژیو موج زدن عواطف ادامه می‌یابد. امّا آداژیو کمتر در این کار دخالت دارد، زیرا پیداست که روح از اندیشه می‌گریزد و در منتهای حیرت سه لاچنگ‌ها و چهار لاچنگ‌ها به شکل دسته‌های پنج و شش و چهار و سه و دوتایی، گاهی از بالا به پایین و گاهی از فرود به فراز می‌گریزد، و روشنائی مدام در تغییر است. و در این حال نیمه‌آگاه روح رؤیا گردنکشی می‌کند و در جابه‌جائی روشنائیها و سایه‌ها از اینجا به آنجا می‌رود (پدال در اینجا نقش مهمی بازی می‌کنند و با حرکاتی جاندار به بافت متوازن آهنگ نرمش و حرارت می‌بخشد)، و روح سرانجام (در پایان میزان ۱۵) از ولگردی بازمی‌گردد و به بستر رؤیاهای متوان بازمی‌گردد، و این‌بار اندیشه است که دست به کار می‌شود و آمرانه‌تر روح را زیرنظر می‌گیرد و در اینجا بی آن که آشوب عظیمی برپا شود مختصر اوجی را پیش می‌آورد، و ازنظر تکنیکی به «ادامه و بسط آهنگ» متوسل می‌شود و در بهترین لحظات هنر کلاسیک، به روح موومان طبیعی می‌دهد و او را با اطرافش همساز می‌کند.

هاینریش شنکر در عمق کار مضاعف «ادامه و بسط آهنگ» و جنگ و ستیز، دو موتیف تازه کشف می‌کند؛ یکی در باس و دیگری در قسمت دست راست، که هردو در فرجام کار نقشی به‌عهده دارند:

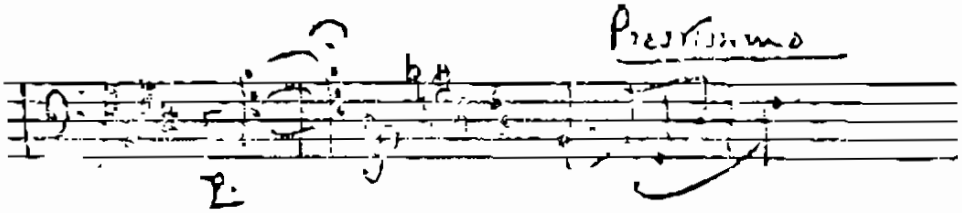


که در میزان ٤٢ به اوج خود می رسد و امواج پیروزی‌اش در شش میزان (٤٢ تا ٤٧) پخش می شود،

پیش از تکرار آهنگ، تم اصلی به‌سوی اوج گام برمی‌دارد و دست راست به قسمت بالای پیانو می دود و از اعماق دور می شود و دست چپ از بالا پایین می آید و در میان دو دست فضای بزرگی خالی می ماند. در این طرز در کارهای بتهوون در این سن و سال، فراوان به چشم می خورد، و شاید پاسخ به نوعی نیاز روحی اوست، و قصد دارد به صورتی ناهم‌آهنگی درون خود را بیان کند، و در میان دو بی نهایت نقشی برانگیزد. موتیف لنگ (FC) گاه به گاه آشفتگی بیشتر روح او را می نمایاند، امّا این‌بار آداجیو اسپرسیوو، از میزان ۵۸ به بعد، نشان می‌دهد که آشفتگی برطرف شده، و در تنالیتهٔ روشن دوماژور)، خود را رها می کند که فراتر رود و پیروزی‌اش را با فورتیس سیمو در سراسر قطعه (میزان ٦٢) تأیید می کند، و با این پیروزی

روح به تنالیتهٔ «می»ماژور باز می گردد، که کودای آرامی از میزان ٦٥ تا پایان به دنبال آن می آید، و در اینجا حکایت پرسشها و پاسخهاست که در چهار میزان (٦٥ تا ٦٩، ٦٩ تا ٧٣) سومین پرسشی که در نیمهٔ دوم میزان ٧٣ به زبان می آید و نیمه تمام می ماند وبعد از مکث، به موتیفی آرام و روشن پاسخ داده می شود، که بعدها مندلسون جوان این نقش را در «رؤیای یک شب تابستان» به صورت دیگری بیان می کند، و این مطلب در «ادامه و بسط آهنگ» نیز آمده بود و پنداری قصهٔ دلتنگی است که اثر مداوم آن در فینال رؤیا گاه افزوده و گاه کاسته می شود، و گاهی به نظر می آید که ناپدید شده، امّا دوباره جان می گیرد و بر اضطراب درون می افزاید... و ناگهان بعد از مکث، آهی می کشد و از میان می رود.

امّا روح به آرامش نمی رسد و پس از محوشدن این نشانه، نه تنها یک دیز بلکه علامت سه بکار bécarre در میان قطعه های اول و دوم فاصله می اندازد:



و بدینگونه ارتباط معنوی و روحی دو قطعه را تأیید می کند، امّا ناشران به صورتی این سونات را چاپ کرده اند که هرکه ببیند تصور می کند دو قطعه بکلی از هم جدا هستند.

شاید دل ما چنین می خواهد که رؤیا پس از آن آه طولانی محو نشود و دوباره به صورتی دوام بیاورد، امّا بتهوون چنین منظوری ندارد و می خواهد که جنب وجوش موومان دوم رؤیا را درهم بریزد.

و این جنب وجوش تند و پرشتاب است. نقش او توفان می زاید، و دستی پرقدرت توفان را مهار می کند و حرکاتش را به اختیار خود درمی آورد، حمله های باد را نظم قرینه ای چهار به چهار می بخشد. به همانگونه که گوته در اشعارش

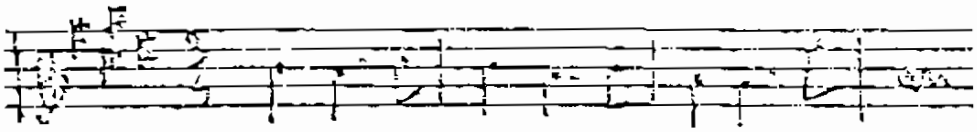
رعد و توفان را در قالب نظم می‌آورد. امّا در اینجا توفانها همچنان پرجوش و خروشند و ناچار آهنگساز لجامشان را باز می کشد و در میزانهای ۲۵ تا ۳۲ دوباره به آنها آرامش می دهد؛ آرامشی که از حرکت خالی نیست، و گردباد را با شتابی اضطراب‌آمیز به زیر پوشش روشنائی آرامی می برد، و حتی در «ادامه و بسط آهنگ» (۷۰—۱۰٤) به پرش و جهش در همین فضا ادامه می دهد، گلویش می گیرد، آهسته حرف می زند، و با سه آکورد بسیار آرام (۱۰۲—۱۰٤) نقش تازه‌اش را می پذیرد. در قسمت تکرار (۱۰۵—۱۷۷)، صدای بالا را باس تم اصلی به عهده می گیرد، بیان مطلب کوتاه‌تر و جزم و جفت‌تر می شود، دوباره جنب‌وجوش پدید می آید، نفس تندتر می شود، حرارت بالا می رود، غافل از آن که چه پیش می آید، و باز با کرشندو آرامش به‌دست می آید و در جست‌وخیزها و دوندگیهای پیش از فینال، در چهار اکتاو در «سی»، به صدای فراتر می رود و نفسهای تند و تیز با سه آکورد بسیار قوی متوقف می‌شود (۱٦٦—۱٦۷)... آکوردها به نتیجه می رسند امّا قلب پرتشویش آرام نمی‌شود. همچنان می تپد و تند می تپد، و تپش آن تندتر می شود، و بی آرامی اش ادامه می‌یابد، و آدمی تمام قدرتش را گرد می‌آورد تا قلبش را آرام کند و با سه آکورد قوی و جدا از هم اراده‌اش را بر او تحمیل می کند.

اراده همهٔ نیروی خود را به کار برده تا به نتیجه رسیده است، و در چنین حالی، همانگونه که در کارهای بتهوون سابقه دارد مزرعهٔ اندیشه از گلهای ظریف احساس پر می شود، رگبار و توفان به پایان رسیده و حالا نوبت آن است که به آوای دلاویز دل گوش بسپاریم.

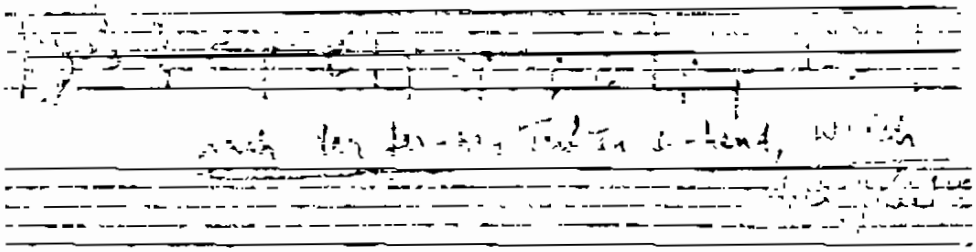
بتهوون به دو زبان ایتالیائی و آلمانی چگونگی این آوای دلاویز را در حاشیهٔ نُتهایش نوشته است، و با آن که بیش از یک قرن در آن روزگار می گذرد هنوز بسیاری از شیفتگان او معنی کلماتش را نمی فهمند. و سادگی وزیبائی این آوای دلنشین را درک نمی کند.

این مطلب را به دو مرحلهٔ هشت میزانی باید قسمت کرد (که اگر تکرار را هم به حساب بیاوریم دو مرحلهٔ شانزده میزانی باید گفت) مرحلهٔ اول مقدمه

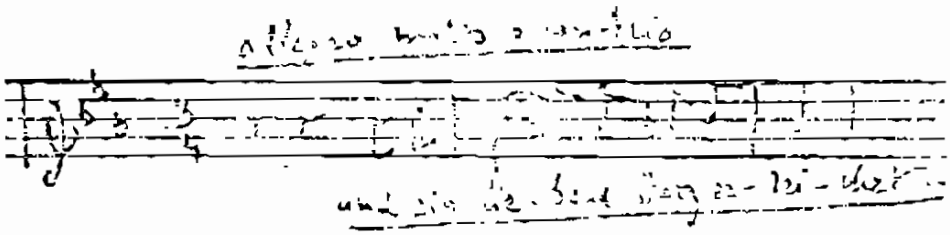
و انتظار است، که با صدای «می» روح مجذوب رؤیا می‌شود و از حرکت باز می‌ماند، و بعد متأثر می‌شود و آه می‌کشد، و چرا آه می‌کشد؟ منظورش چیست؟ در این مرحلهٔ دوم (در میزان ۹ تا ۱۶) چه اندیشه‌ای در پس پرده نهفته است؟



و کشف این راز چندان مشکل نیست. راز در اینجا نهفته است.



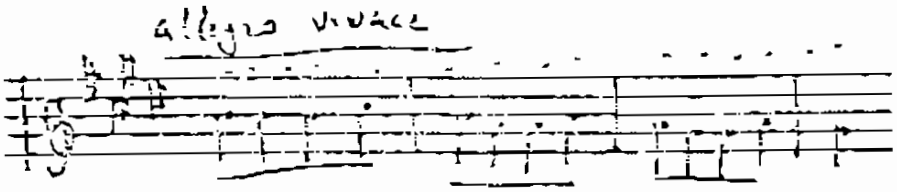
و یا چنین است[1]:



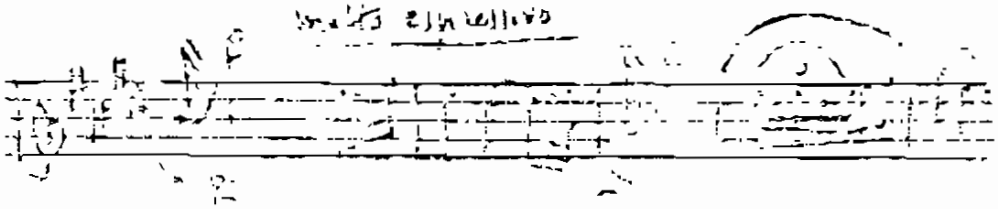
و ما جوشش قلب «لیدر کرایس»را در این نُتها باز می‌شناسیم.
و از سوی دیگر در خویشاوندی[2] ابتدای واریاسیون اپوس ۱۰۹،

---

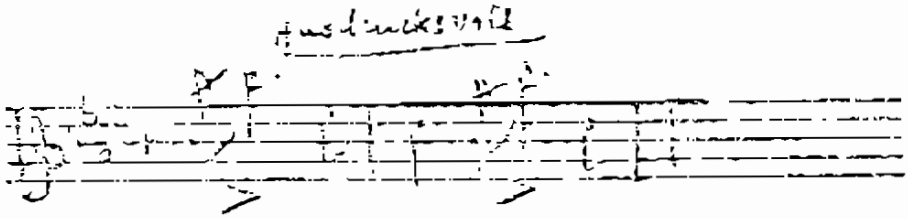
۱. واین موتیف‌ها آلگروی تند و پرشور واریاسیون سوم اپوس ۱۰۹ را برلیوز با تغییراتی، در «سمفونی فانتاستیک» به کار برده است:



۲. و باز در واریاسیون چهارم «آندانته»، جملهٔ « Ferne gele ibte » در اینجا موتیف اصلی تبدیل شده است:

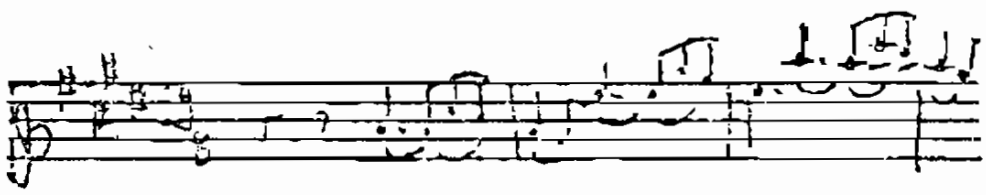


با طرحی برای ساز که در دنبال آن آوازی دلاویز می‌آید، تردیدی نیست.



چه می گوید؟ منظورش چیست؟ آیا خاطرهٔ «دلدار دور دست» را باز می گوید؟ از چیزی سخن می گوید که از دسترس او دور است؟ به هرحال وقتی تصویر دلدار را رسم می کند، پیداست که می خواهد از زخم درون خود حرفی بزند که پس از سالها هنوز برجای مانده و آزارش می دهد. در «گفت وشنودهای» دسامبر ۱۸۱۹، به همین مطلب اشاره‌ای دارد. و هنگامی که «آندانته» را می نویسد، پیداست که دلتنگی عشق از دست رفته قلبش را می فشارد، و در این نغمهٔ پرشور و لطیف به‌نیم صدا حرف می زند، زیرا هم می خواهد چیزی را بگوید و هم به کسی اعتماد ندارد، و در واریاسیونهایش عشق و شادی و طنز و جنب‌وجوش و مکاشفات مذهبی و هارمونی را به یکدیگر می بافد.

و امّا در مجموعهٔ شنکر، به این نکته برمی‌خوریم که بتهوون در دستخطهایش، تنها به چهار واریاسیون نخستین این نام را داده، و هریک را شماره گذاری کرده است، وانگهی واریاسیونهای دوم و چهارم را از یک گروه



می داند و آنها را با یک خط فاصل ساده از هم جدا می کند، و واریاسیونهای پنجم و ششم را واریاسیون نمی نامد، و آنها را نیز از یک گروه می داند که به هم جوش خورده‌اند. و متأسفانه در چاپهای عادی اینگونه علامتها و اشارات را نیاورده‌اند، و باید این نکته را گفت که بی توجهی به نقطه گذاری و دسته‌بندی بخشها و مرحله ها آدمی را به اشتباه می اندازد.

واریاسیون اول بیان پرشور تم است؛ به نظر می آید که عواطف خفته بیدار شده، خود را با هیجان در دل نغمه ها پرتاب می کنند و چنان پرشورند که تاب طول و تفصیل را ندارند، زود درهم می ریزند و فرو می افتندو باسکـکه ای شرح این ماجرا بریده‌بریده می شود، و سبک آخرین کوارتتهای بتهوون را پیدا می کنند. به‌نظر من، این بخش بیش از آن که به واریاسیون شبیه باشد، نمایش دوبارهٔ تم است، که همه مفاهیم و معانی خود را به روح می‌بخشد تا در فروغ او مسائل روشن‌تر شود.

با واریاسیون دوم (که سردستهٔ گروه دو و سه و چهار است) واریاسیونهای واقعی شروع می شود و ما را وارد قسمتهای اساسی و تکامل‌بخش مطلب می کند. لذت فهمیدن و چشیدن این احساسات گوناگون را به اجراکنندگان سونات وا می گذارم، و خود ما به عادت همیشگی خط راه را می گیریم و دنبال روح بتهوون راه می سپریم، که از دور می بینیم، راه می رود و فکهایش به‌هم می‌خورد، زیرا گیاه عطرآلود خاطره را نشخوار می کند... واریاسیون دوم، نرم و سبک، عواطف و تأثرات را رها می کند و به هرسو پخش و پراکنده‌شان می سازد، و در این عواطف همهٔ عناصر لطیف یا جانگزا به چشم می‌خورند، امّا هرچه هستند به لطافت در فضا پخش می شوند.

در واریاسیون سوم، بازی شوخ وشنگ وبازی شادمانه رادر آلگروی تند و پرشور می‌بینیم، و پیش از این هم گفته‌ایم که با این ریتم خندان و شوخ، با نتهای چابک و گزنده، عشاق به جست‌وخیز می‌آیند و از معشوق سخن می گویند، و برلیوز نیز بعدها همین کار را کرد.

واریاسیون چهارم را اگر جرأت کنم، باید بگویم که حکایت پشیمانی

است، که زیبائی تم،آن را دربر می گیرد و بی آن که مرحله‌ای تغییر یابد، باز می آید، و باز آمدنش توازن ملایمی پدید می آورد و جاذبه‌اش در روح اثر می گذارد، و به اوج می رود و به آهنگ نیمه‌قوی و بسیار قوی به بالا می شتابد، امّا دوباره فرود می آید و در آغوش زیبای ملودی می نشیند و در پایان یک نت جانگزا و ناگهانی از او جدا می شود.

و امّا آخرین گروه واریاسیون (که خود بتهوون واریاسیونهای پنجم و ششم را به این نام شماره گذاری نمی کند)، با آلگرو از موومان پیشین جدا می شود، و اراده در اینجا به پیروزی می رسد و برتری اش را نشان می دهد. و دیگر به تم عشق توجهی نمی شود، و براین اساس لازم می آید که روح آرام شده به دست اراده به قله برود و به آوای بسیار قوی برسد، امّا چنین قدرتی ندارد. و هرچند در چهار پنجم واریاسیون پنجم آوای قوی تسلط دارد، امّا در هشت میزان آخر به صدای آرام فرود می آید، و بتهوون برای رفع این مشکل در واریاسیون ششم از «کانتابیله» یاری می گیرد و معماری این قسمت را درست و راست می کند.

امّا واریاسیون بزرگ ششم حکم یک فینال را دارد که دو مرحلهٔ تم در اینجا به نهایت خود و به تعالی می رسد... و معیارها و نوسانات آن متعالی می شود... تم که آهنگ آرامی دارد با کرشندوئی طولانی به بانگ قوی می رسد و به یاری چنگ و دولاچنگ و سه‌لاچنگ و تریل، به شکوه مذهبی آغازین دست می یابد و کم کم آن جوشش از اعماق روح جاری می شود و به حرکت درمی آید و خود را فرامی کشد تا به بانگ قوی برسد. جویباری از این میان برمی آید و فرامی رود و با یک پدال در «سی» مکث می کند و فرومی ریزد، و آوای باس در بارانی از سه‌لاچنگ که از بالا به پائین فرومی افتد، و پروازی آرام در سراشیبی از پی آن می آید و پرندهٔ روح دوباره پرواز می کند و در چند میزان به کانتابیلهٔ آغاز باز می گردد، آرامش خود را باز می یابد و به خواب می رود.

و بدینگونه روح آدمی خاطره را دست نخورده نگاه می دارد و خود او دیگر درد نمی کشد، چیزی آزارش نمی دهد، وسعت اقیانوس را پیدا می کند، چون توده‌های ابر از اقیانوس برمی خیزد. و فرو می ریزد و چشمه‌سار می شود و

نغمه‌های رنگین را به هرسو پخش و پراکنده می کند، در سرانگشتانش همه‌چیز را می‌ساید و پر پر می کند، غافل از آن که خاطراتش را پر پر کرده و برباد داده است.

و این، نمونه‌ای از هنر بزرگ واریاسیون و هنرنمائی بتهوون در این کار است. بتهوون در این سن و سال، به خود تکیه می زند و به پیروزی دست می‌یابد؛ دیگر در بند فینالهای تند و آتشین نیست، که مست و وحشی به سوی مقصود بشتابد. و با سر به گرداب فرواغد یا برعکس به قله برسد!... رنج ایام او را فرسوده و در عین‌حال روحش را صیقل داده است. می‌داند که از دنیا چه می‌خواهد و راز پیروزی و شکست را می‌داند. در این سالها که شب و روزش را وقف مس کرده بود، هرچند به آرامش نهائی نرسید، امّا عادت کرد که با خود و با خدای خود گفتگو کند، از خویشتن بیرون رود و به رؤیا پناه برد... رؤیا و رؤیا و رؤیا... گاهی بی‌آن که از جای خود بجنبد پرواز می کرد، و به آغوش رؤیا فرو می‌رفت. بادی پائیزی برگهای فروریخته و بوی گذشته را برای او می‌آورد. خاطرات تندی و تیزی خود را از دست داده بودند و روح کندوی خود را از موم و عسل آنها پر می کرد و از فروغ حزن‌آلودشان نور و حرارت می ستاند، و مدام در اندیشهٔ چیزهائی بود که او را مجذوب کرده یا آزرده بودندودرمرکز آنهمه اندوه و شادی می نشست و به اطراف می نگریست.

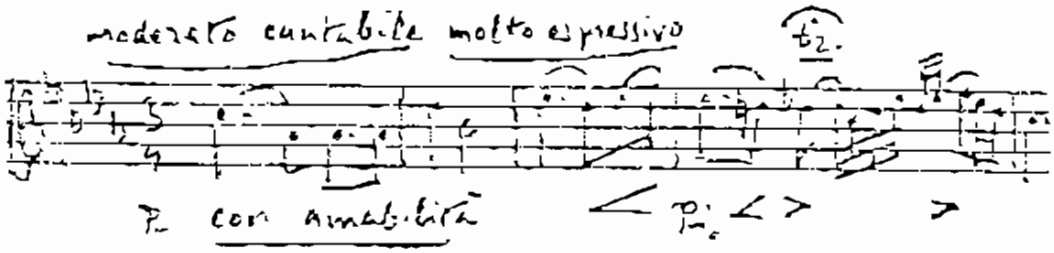
گشودن و بستن طومار دراز واریاسیونها به جنب‌وجوش مداوم نابه‌خود روح پاسخ می دهد، و ما نمونه‌های زیبای دیگر را در آداژیوی سونات اپوس ۱۱۱ و در مجموعهٔ ۳۳ واریاسیون اپوس ۱۲۰ خواهیم دید، که همه نمونه‌های خوبی از سادگی و زیبائی و تعادلند، که خالقشان دنیا را با آنها پر از گل کرده است. اپوس ۱۰۹ شاید کمتر اندیشمندانه، و بیشتر ساده و برهنه باشد، امّا جذابیّتش از بقیه کمتر نیست. این سونات بازی عشق و رؤیاست.

•

سونات اپوس ۱۰۹ با خواهرش اپوس ۱۱۰ کاملاً متفاوت است. اپوس ۱۱۰ آغازش شاهد روزهای خوب و آرام تابستان ۱۸۲۰ بود، امّا تنظیم

بقیه‌اش به تأخیر افتاد و با ایام تلخ و رنج‌آور او از نظر جسمی و روحی مصادف شد، و پایان آن تا زمستان و سه‌ماههٔ اول ۱۸۲۱ به درازا کشید، که در این ماهها بتهوون دچار افسردگی شده بود، و ماجراهای این ماههای دشوار با وسعت و واقعیت چنان در این سونات تأثیر گذاشته است که می‌توان اپوس ۱۱۰ را نوعی اعترافات بتهوون به زبان موسیقی دانست.

یقین دارم وقتی بتهوون جمله‌های اول این سونات را می‌نوشت حدس نمی‌زد که به کجا کشیده خواهد شد. این آهنگساز بزرگ هرگز براساس یک نقشهٔ جامد و ثابت چیز نمی‌نوشت، و در آن هنگام که طرح روشن و آرام این سونات را روی کاغذ می‌آورد پیش‌بینی نمی‌کرد که چه درد و رنجی در کمین او و سونات اوست. امّا همین که بلا و مصیبت به سراغش آمد و بی رحمانه بر او تاخت، روح دردمندش را در قالب این سونات فروریخت و معیار آن را بالا برد. از همان جملهٔ «دوست داشتنی» آغاز:



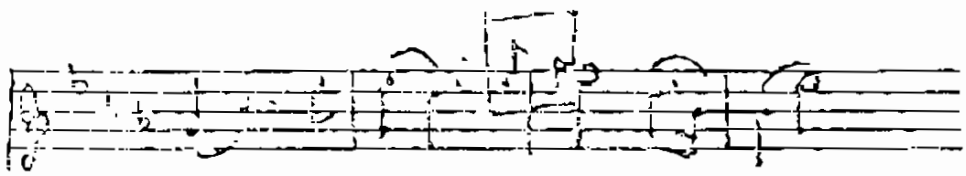
تا وقتی که سونات به کمک آزمونها آزموده می‌شود و تعالی می‌یابد، موضوع فوگ را پدید می‌آورد، که روح را به سوی آرامش می‌برد:

و در میان این دو خط، گودالی از پریشانی باز می‌شود، و با این وصف، در مجموع از نظر هارمونی بی مانند است. که هنر این نابغهٔ وحشی آن بود که

می دانست چگونه باید از درامهای درونی اش منظومه هائی بسازد که لطف و عمق آنها با تراژدیهای یونان پهلو بزند.

می توان گفت که قسمت اول اپوس ۱۱۰ صافی و آرامی اپوس ۱۰۹ را دارد، و کمتر سوناتی با چنین آرامش ولطافتی شروع شده است. اولین جمله آرامش را در جان آدمی می نشاند، و در اولین طرحهای سونات این احساس بیشتر به چشم می خورد:

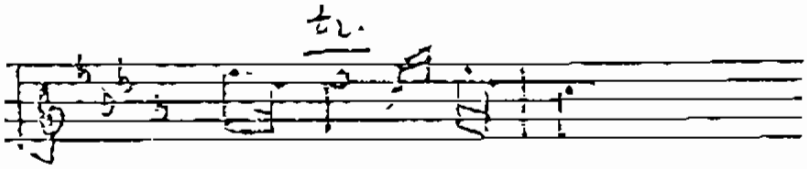
در این پردهٔ نقاشی حتی یک سایه نمی بینید، آسمانی است بی ابر. سخن چنان جاندار و پرنشاط است که آدمی را به یاد ایام جوانی بتهوون در سال ۱۸۰۲ می اندازد، که چه روزهای شاد و خوشی بود و حتی هنوز «مهتاب» را نساخته بود، سمفونی دوم را می نوشت و در عالم رؤیا سیر می کرد، و سه سونات برای امپراتور الکساندر می نوشت، که در سومین آنها با «منوئتو» رقص و آواز به راه انداخته بود:



و آن ملودی مثل یک خاطرهٔ خوش از سال ۱۸۰۲ در ذهن او جای گرفته بود، و به همین علت آن را در ابتدای این سونات ۱۸۲۰ خود جای داد، امّا آن را نابتر و ساده‌تر کرد و از زیب و زیور جدا ساخت. و در این سونات پس از

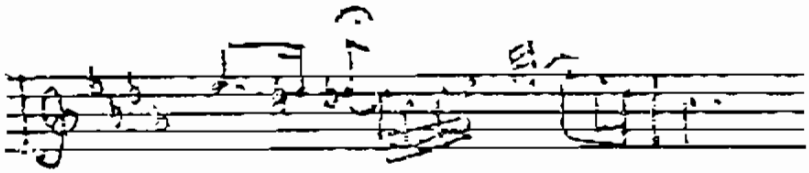
چهار میزان اول که حکایت از طرز فکر بتهوون در زمان حال می کند، جملهٔ دوم از سونات ایام جوانی او نقل می شود، که یادی از گذشته های اوست، و اینک مشت به در می کوبد و جملهٔ اول، یعنی بتهوون سال ۱۸۲۰ در به‌روی رؤیای شاعرانهٔ خود می گشاید، که از نظر پیچیدگیهای روان انسان، این ماجرا عمق و ظرافت خاصی دارد[1]... و موومان بعدی در طرح آزادانه‌تر از تصویب نهائی است:

و اواخر جمله‌ها با تریل و «گرویت‌تو»ی آنها، از اعتماد و لبخند حکایت می‌کند،



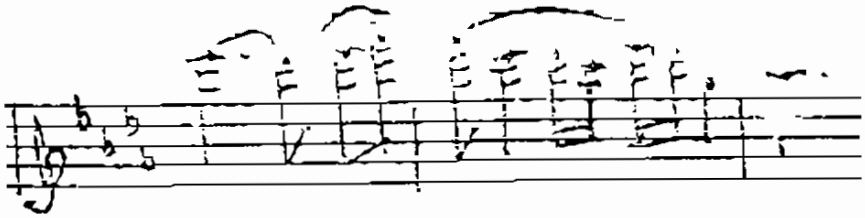
و کمی بعد:

و حالا آنها را در متن نهائی با اعضای جمله مقایسه کنید:



۱. و همین ماجرا کم‌وبیش، در سونات اپوس ۱۰۹ هم دیده می شود، که جمله اول معرفی جملهٔ دوم، «ملودی خاطره»، را به عهده می گیرد.

و کمی بعد:



که جمله با تردید همراه است و آشفتگی و اندوه در آن راه یافته ... و پیداست که در این طرح ملاحت آهنگ را که از پی می‌آید به‌حساب نیاورده و برای تکامل آن باید در انتظار طرح نهایی بود...

در هر دو متن، از میزان نهم آوا به فاصلهٔ اکتاو بالا می‌رود و از میزان دوازدهم، زمزمهٔ زنبوران عسل به گوش می‌خورد که با «آر په‌ژیو»، اجرای پیاپی صداهای آکورد به شکل سه لاچنگ، به هوا بلند شده‌اند، و زمزمه‌شان در سه لاچنگ سبک و آرام است، و بیان رؤیا و خاطره دردآلود نیست. و در کارهای بتهوون تقریباً همیشه رسم براین است که به‌هنگام گریز ملودی به دوردستها، و برخاستن زمزمهٔ آر په‌ژیو، شاعر چنگش را برداشته و گهوارهٔ رؤیاهایش را تکان می‌دهد[1]. و در این سالها بتهوون پیش از همیشه به دنیای رؤیاها پناه می‌برد، و در این سن‌وسال طبعاً آدمی در رؤیاهای گذشته گشت و گذار می‌کند.

در ابتدا حکایت بی‌خیالی است، امّا از میزان ششم آر په‌ژیو، دلواپسی را به دنبال می‌آورد، و کم کم دلواپسی بیشتر می‌شود، و اندیشهٔ دیگر که با تردید درآمیخته بر همه‌چیز چیره می‌شود و موومانهای متضاد درهم می‌افتند، که مراحل پیاپی آن را می‌توان از یکدیگر تشخیص داد، و این قضیه تفرقه برمی‌انگیزد، و آوای بلند به هرسو می‌رود تا از آواهای دیگر جدا شود، و آن آواها به اصرار به او چسبیده‌اند و حاضر به جدائی نیستند، و این کشمکش تا پایان، بی‌سروصدا ادامه می‌یابد و همه‌چیز به صورت راز باقی می‌ماند، و آوای آرام و روان که چندبار به

---

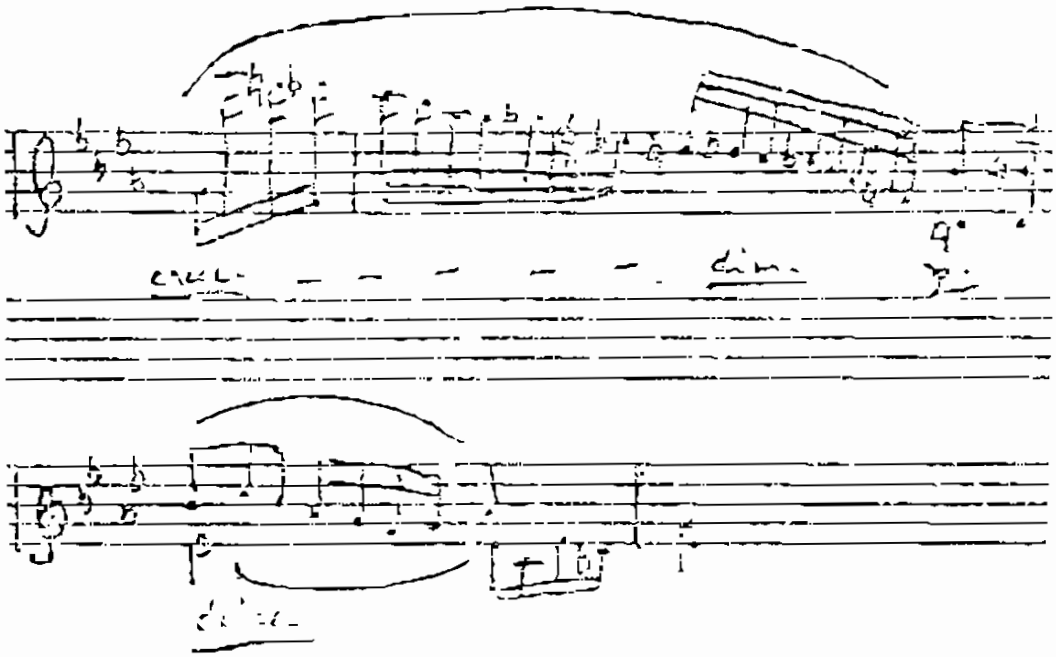
۱. در بیشتر قطعات می‌بینیم که نُت اول یا پنجم هر یک از گروههای سه لاچنگ علامت ناپیوسته (ُ) را دارد که گواهی می‌دهد، تمایلات اوحاضر نیست از ملکه رؤیا دست بردارد.

نیمه‌قوی و قوی می رسد باعث رنجوری نتها می شود.

و بعد از اصطکاک، و کشمکش تن به تن:

آوای بالائی با یک آرپه‌ژیوی از نفس افتاده از جا کنده می شود و می‌خواهد از نوتهای استاکاتو بگریزد و به جای بالاتری برود، امّا صدای پائینی برعکس، سنگین است و به پایین می لغزد و به بلندپروازی او لطمه می زند:

و پس از این ضربهٔ ناگهانی پرش بسوی بالا بی فرجام می ماند، و در میزانهای بعدی آههای پیاپی روح شکست‌خورده را می شنویم، که می خواهد به هر جان کندنی دوباره به سوی بالا برود، امّا دستهایش به زنجیر بسته است و هربار سنگینی زنجیرها را احساس می کند، و کم کم به ناتوانی خود پی می برد، و درهم می‌شکند و می‌گرید و در خط کروماتیک به شکل سه لاچنگ، در جمله‌ای تمکین می‌کند:



قصد دارم این کشمکش را با یک بحث روانی روشن کنم، امّا از ابتدا می گویم که نظر من فرضیه‌ای بیش نیست. به هرحال آنچه به نظر من می رسد

این کشمکش در بیان خاطرات و رؤیاهای شیرین و تابناک او با واقعیات تلخ و اندوهبار درمی گیرد، که آن یک در روشنایی آفتاب است و این یک در سایه و ابهام. و رؤیا در این جدال دچار دلواپسی می شود، واپس می رود و چاره‌ای جز تسلیم ندارد. — و این کشمکش مبهم در چهارچوب منظم سونات[1]، به «ادامه و بسط آهنگ» می انجامد که چندان طولانی نیست:

و این چهرهٔ غم‌زدهٔ واقعیت است که جایگزین خوشبختی ابتدائی می شود — واقعیتی که در واقع همان است، ولی خیلی فرق می کند!

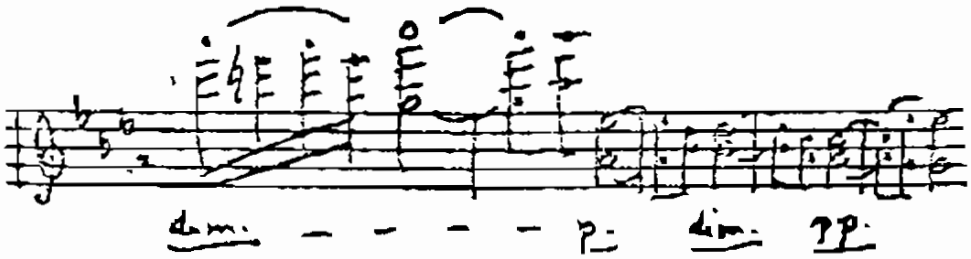
و روح آن را بی مقاومت می پذیرد، امّا عذاب می کشد، و رنج و عذابش را با موومان دلواپسیها نشان می دهد، و هنوز دلش به سوی سعادت ایام گذشته کشیده می شود، که آن خاطره‌ها برایش بسیار عزیز است. و این تمایلات با تکرار تم اول دنبال می شود، و این‌بار تم اول در روشنائی گسترده‌تری خود را می‌نمایاند و هارمونیهایش وسعت بیشتری را فرامی‌گیرد و آکومپانیمان به صورت

---

۱. والتر ریزلر در مورد صفات و خصلت های این سونات تحقیق بسیار خوبی دارد که دوستداران بتهوون باید آن را بخوانند.

آرپه‌جیو، او را پوشش می دهد، و از دست چپ نوازنده به دست راست او می دود و فضا را از نوسانات خود پر می کند. امّا در این وسعت روح آرامش خود را از دست می دهد، و لابمل در پنج گروه هشت سه‌لاچنگ، نوسانات را افزایش می دهد، و از تنالیتهٔ «دوست داشتنی» ابتدای سونات دیگر خبری نیست، و رنگ جاندارتر «ربمل» جای لابمل را می گیرد: خاطره، تم دوم، در اینجا تند و تیزتر می‌شود و آرپه‌ژیوها در تُنِ می ماژور بازمی‌آیند، امّا روح به سبکباری دلخواه خود نمی رسد که رؤیاها را در گهواره تاب بدهد، و ناچار به تلاش تردیدآمیزی دست می زند، و تنالیتهٔ لابمل باز می گردد و کشمکش از نو میان حقیقت و رؤیا آغاز می شود و به جنگ تن‌به‌تن سخت و سنگین می انجامد.

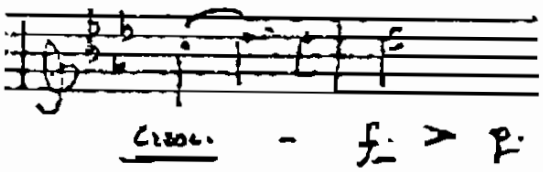
امّا پیش از تمکین، روح به جای آن که به زمین فرو افتد، نفسی تازه می کند و با آن که رشته های محکم واقعیات را دور خود می بیند باز به کشمکش می پردازد و در سه میزان، و سه‌بار به این تلاش بیهوده ادامه می دهد، و کوشش می کند با گرشندو به سوی بالا رود، امّا کوششهای او به جائی نمی رسد. امّا در این شکست خشونتی نیست و به آن می ماند که روح خسته شده، با آکورد هفتم از پا افتاده است.



و پس از سنکوپهای ملایم احساس می کند که نیرویش را از دست داده، و در اینجاست که آرپه‌ژیوهای آغازین او را نوازش می دهند... که «کودا» همین است.

رؤیا در چند میزان سبکبار و ملایم موج برمی دارد و بخار می شود، و روح را به حال خود می گذارد تا آه طولانی اش را به پایان برساند.

و بعد به صدای بالا ــ آنگونه که شنکر در عناصر اصلی این سونات نشان داده ــ تنگدلی اش را نشان می دهد:



و به این معنی:

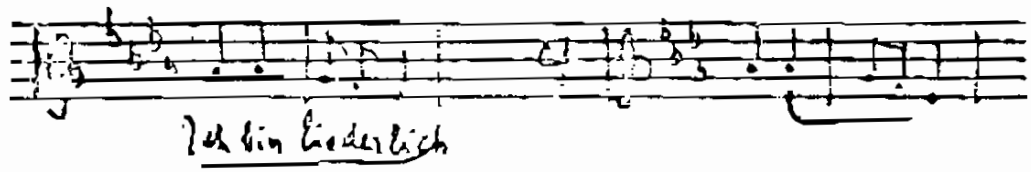
و بدینگونه جملهٔ شادمانهٔ امید، که در آغاز سونات بود، به گلایه و شوق دیداری سرکوفته تبدیل می شود:

و با این جمله، آخرین نفس قطعهٔ اول را می شنویم. زیرا سقوط احتضارآمیز بر آکورد لابمل به نتیجه نمی رسد، و از این کار چشم می پوشد.

٥

«آلگرو مولتو» که از پی می آید تحکم آمیز و هیجان انگیز است، و به صورتی آمرانه به قطعهٔ اول نمی چسبد، بلکه چیزی جز اسکرتسو نیست، که من آن را مانند ونسان دندی نشانه ای از «تلخکامی» نمی بینم، بلکه معتقدم. نمونه ای

از بازیهای هوسناک و خشن بتهوون است که از عادتهای او به‌حساب می‌آید، و عده‌ای حتی آن را با آوازی از کوچه‌های سیلزی همانند می‌بینند. و این شباهت دلیل آن نیست که بتهوون دانسته چنین کاری را کرده، امّا به هرحال این دو به‌هم شباهت دارند و این کار برای بتهوون نوعی تمدّد اعصاب است، و تریو در «ربمل» که از پس آن می‌آید نشان می‌دهد، هنرمند حتی در شوخی و طنز، همهٔ قوانین کار را در نظر می‌گیرد و چیزی را بی لطف و ظرافت عرضه نمی‌کند. و این اسکرتسو چیزی جز لطیفه گوئی نیست!



طرحها حکایت از آن دارند که بتهوون سرتاسر این موومان را از آغاز تا کودای آن، به یک قلم و یک ضرب آفریده، و از همان ابتدا به خصلت زودگذر آن توجه داشته است، امّا برای نوشتن تریو کمی به زحمت افتاده، و ناچار طرحهایش را مانند یک استادکار ماهر تراش داده و این گوهر خوش‌تراش را

---

۱. در اولین روایت از این فرجام مؤثر اثری نبوده است، و در آن هنگام بتهوون قصد داشته که فرجام سونات مانند آغاز آن «دوست داشتنی» باشد؛ با این ترتیب طرح آغاز، به همان گونه که در بالا گفتیم، پیش از آن که بتهوون دوباره با گرفتاری و بیماری دست و پنجه نرم کند روی کاغذ آمده است.

درست کرده، که رؤیا در یک شب تابستان را به‌خاطر می‌آورد. سراسر این موومان، قهرمان بی‌باک داستانهای مصور ویژهٔ کودکان را مجسم می‌کند که گاهی با هواپیما به اوج آسمان می‌رود و همه را به وحشت می‌اندازد و گاهی پائین می‌آید و با شوخی و مسخرگی بچه‌ها را می‌خنداند، و در اینجا بتهوون در جلد چنین قهرمانی رفته است، و یکی از چند چهرهٔ بتهوون این است. آن مرد پراحساس و پرشور، گاهی در این جلد می‌رود، و «من» متفاوت خود را نشان می‌دهد؛ هم خوشمزگی می‌کند و هم ما را می‌ترساند. گوئی از آن همه کارهای جدی، خسته شده است و می‌خواهد خستگی درکند و تعطیلات آخر هفته‌اش را بگذراند.

امّا این استراحت و سبکباری چندان دوام ندارد. در آخرین میزانهای اسکرتسوپیشانی‌اش دوباره‌چین می‌خورد، و با آکوردهای ثقیل، که با مکثها بریده‌بریده می‌شود، دریک گذار هوس‌انگیز فامینور به لابمل می‌رسد، که در این تنالیته با فاماژور نزدیکند، امّا قاطعیت و استحکام آن را ندارند؛ زیرا مکث و کشش پیش می‌آید و در چهار میزان با نوعی پافشاری ظاهری به سوی فا حرکت می‌کند، و در اینجا با نوعی ابهام روبه‌رو می‌شویم، و نمی‌دانیم که آنچه در پی می‌آید باید دردآلود باشد یا شادی‌انگیز؟

٥

و امّا از پی این ابهام، درد می‌آید، وقتی عشق و رنج و شادی هنرمند از تاب و توان او فراتر می‌رود، وقتی امواج درون هنرمند چنان طغیان می‌کند که در بستر سونات جا نمی‌گیرد و از قالبهای آن بیرون می‌زند، آیا باید در مقابل زیانهای چنین طغیانی تسلیم شد؟ وقتی عواطف و تأثیرات چنان متراکم باشند که نه در سخن بگنجند و نه در موسیقی بی‌سخن جای گیرند و از هرسو لبریز شوند و بیرون بریزند چه باید کرد؟ ظاهراً چاره‌ای جز تسلیم در برابر چنین قدرت شگرفی نیست، امّا استادان بزرگ در مقابل این مشکلات به زانو درنمی‌آیند و با ظرافت، عناصر بی انضباط را به‌خدمت می‌گیرند، وبتهوون دراین قطعه که به چهار قسمت می‌شود چنان هنری به خرج می‌دهد که تاجی بر تارک اپوس

۱۱۰ می گذارد: و این قطعه از بهترین نمونه های قدرت هنری اوست که در آن به آزادترین شکل، به بیان شور و عشق خود پرداخته است.

اهمیت کار او تنها آن نیست که عواطف و تأثرات لبریز را در خط اساسی قرار داده، به آنها انضباط بخشیده، و همه را به گریه درآورده، بلکه از آن مهمتر تازگی و عظمت کار اوست. زیرا این انفجار درد را به صورت زیبائی در قالب ریخته، و نوع تازه‌ای از موسیقی پدید آورده است هاینریش شنکر در بررسی و بازشکافی این سونات، قواعد درونی و جوهر آن را به گونه‌ای کشف کرده که کمتر موسیقیدانی به این اسرار پی برده است.

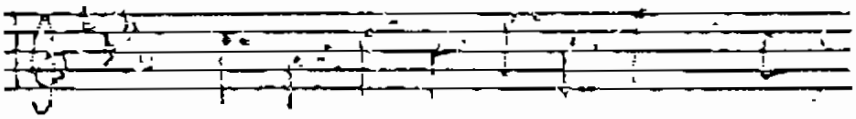
نخست این نکته را باید گفت که تقسیمات چهارگانه آن به دو آداژیو و دو فوگ جنبهٔ ظاهری دارد، و در حقیقت این منظومه دو قسمت بیشتر ندارد، که یکی به صورت آداژیو و دیگری فینال در قالب فوگ است. وانگهی مسئلهٔ قطعه این است که چگونه باید از این دوگونگی گذشت و به وحدت رسید. و اهمیت نظر هاینریش شنکر در همینجاست که مرکز جاذبهٔ قطعه در فوگ آن است که ادامه و بسط آهنگ را هدایت می کند، و نه در قسمتهای «آریوزو» که شنوندهٔ سطحی را بیشتر جذب می کنند، و آنها هم به نوعی به جاذبهٔ پنهان فوگ بستگی دارند[1].

---

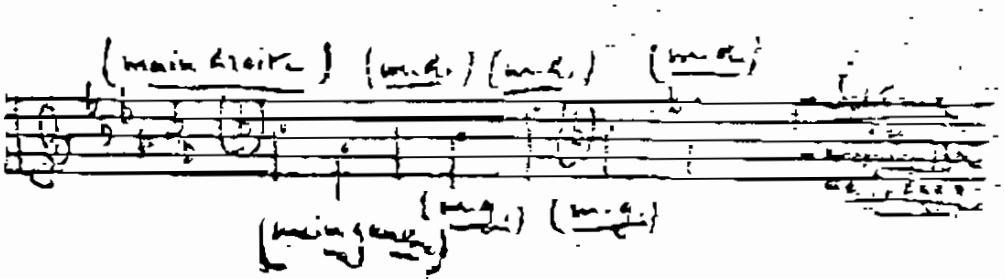
۱. تنالیتهٔ لابمل ماژور از اول تا آخر دوبل فوگ، حکم پایهٔ تغییر ناپذیر را دارد. آریوزوها تنالیتهٔ پایدار ندارند، و گرداگرد فوگ می چرخند و خود را با آن سازش می دهند. آریوزوی دوم با اولی ارتباط ندارد امّا با مدولاسیون فوگ که با سُل‌ماژور آغاز می شود همساز است. شنکر به این نکته اشاره می کند که در آریوزوی اول، در لابمل ماژور، بتهوون به جای هفت بمل سَرِ کلید، شش بمل درنظر گرفته است و پنج میزان نخستین تکهٔ رسیتاتیف و مقدمه، پنج بمل دارد، و در حقیقت لابمل مینور از میزان سوم مقدمه حالت رسیتاتیف پیدا می‌کند، پنج بمل در پنج میزان نخستین با چهار بمل اسکرتسو به بسط و پیشرفت آهنگ یاری می‌دهند، و در مجموعه بتهوون با این شیوه می خواهد مقدمه و آداژیو و اسکرتسو و تکهٔ رسیتاتیف را با زنجیر به هم ببندد و میان آنها وحدت برقرار کند.

۱. میزان چهارم هفت نوت سیاه دارد و میزان پنجم هشت سیاه منهای چنگ.

موضوع فوگ همان تم قطعهٔ اول است و موتیف کلی سونات را دارد، و به این ترتیب فوگ در برنامه‌ریزی قطعهٔ آخر و برنامه‌ریزی سراسری سونات نقش برجسته‌ای بازی می کند، و کلمه سحرآمیز،



و ورد مقدسی است که از همه سو با فوگ آخر همنفس و هم‌آواز شده‌اند، و اگر ما بخواهیم این کلمهٔ سحرآمیز را در آریوزو پیدا کنیم، زیاد به زحمت نخواهیم افتاد و این کلمه را به صورت زخم خورده و بلا کشیده‌اش که دردآلود است و با افتادگی و فروتنی همراه، به خوبی می بینیم:



و این دردها به اعماق جان بتهوون آغشته است، و برای بیان این مطلب جز این چاره نیست که راهی طولانی بپیمائیم و از آغاز تا پایان این اثر را نُت به نُت، با سایه‌روشنها، انتظارها، امیدها، آشفتگیها و پرده‌دریهایش بشناسیم.

پس گام‌به گام پیش برویم و به بررسی و بازشکافی بپردازیم.

رسیتاتیف سونات‌با میزانهای نابرابر[1]، ناگهانی در مسیر منظم سونات

---

۲. یک چنگ ۱/۲ • دوبار دولاچنگ —

یک دولاچنگ ۱/۲ • یک گروه سه لا چنگ —

نه بار دو سه لا چنگ که آخرینشان به یک چنگ پیوند دارد. —

جاری نمی شود بلکه پیش از آن در چند میزان آداجیوگذاری می کند و اسکرتسو و رسیتاتیف را به یکدیگر پیوند می دهد، و آنگونه که در کارهای بتهوون سابقه دارد آخرین نُت قطعهٔ پیشین —یک فا— انعکاسی پیدا می کند و نوسانات متفاوتی به همراه می آورد، که جواب مسئله را در مورد آخرین میزان اسکرتسو در آن پیدا می کنیم.

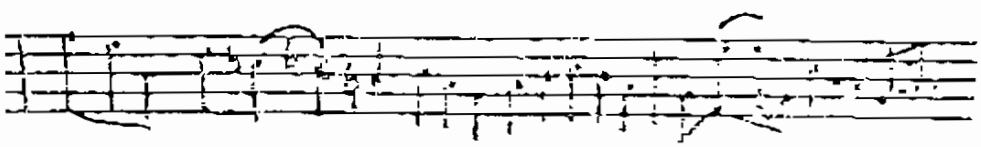
در سه میزان، هارمونی سه‌بار مُدگردی می شود (از سی بمل مینور به دوبمل مینور و لابمل مینور)، و فضا آشفته می شود و لحظه به لحظه تغییر می یابد و آشوب روح او رسیتاتیف را در دربر می گیرد. در میزان چهارم به همت اراده کمی جمع وجور می شود، امّا از آن پس او را به حال خود می گذارد و در میزان پنجم به بحران نومیدی دچار می شود، و من در هنر کلاسیک، هنوز جمله‌ای در موسیقی سراغ ندارم که چنین صاف و روشن پیچ وخم درد را بیان کند و پنداری هق‌هق گریه را می شنویم که پانزده‌بار روی یک نت —لا— تکرار می شود و تند و تندتر و با سنکوپها بریده‌بریده می شود، و گروههای نابرابری[1] در این ماجرای دردانگیز شرکت دارند مویه و زاری او نوای آرامی دارد و با کرشندوئی طولانی تأثیر بیشتری می یابد، و بعد فرود می آید و صحنه را به کانتابیله وا می گذارد.

و چنین رسیتاتیف باید بسیار دقیق و روشن نت‌نویسی شود، و می توان گفت که بتهوون کمتر پاساژی را به این دقت نت‌نویسی کرده، و حتی کوچکترین حرکت را از قلم نینداخته است.

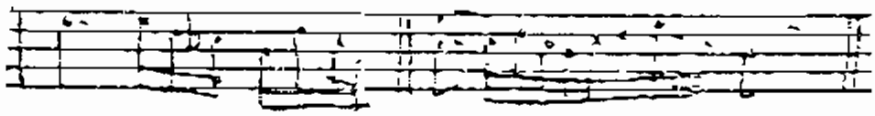
→

ومن شیفتگان بتهوون را به مطالعه تألیفات شنکر دعوت می کنم که نادرستی سگوپها را در نسخه های چاپی و اجراهای بد نشان می دهد.

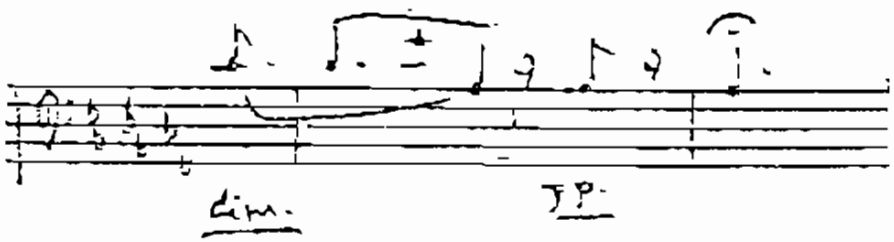
بتهوون در طرحهای ابتدائی، این نقاشی رئالیستی را پیش بینی نمی کرد، و در ضمن کار این فکر به مغز او رسید. وگرنه درابتدا فقط چنین نوشته بود:



و امّا آریوزوی دردآلود، که با سه میزان آغازین رسیتاتیف و همراه آداژیو پیوند می‌یابد، بازگشت آگاهی و روشنائی است که امواج دردهای ناگفته برآن شنا می‌کند. و این آریوزوی دردآلود مانند بیشتر کارهای بتهوون، با رنج و زحمت بسیار و طراحیهای مکرر به این صورت درآمده، و نخستین طرحها با ضعفها و زواید بسیار همراه بوده است، مانند این:

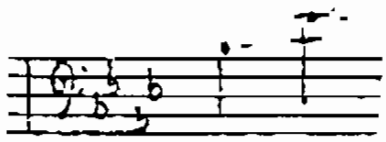


ضربه یکنواخت و پرابهام فضای آشفته‌ای می‌آفریند، انبوهه‌های کدر از لابمل مینور تا دوبمل مینور از همه‌سو موج می‌زند، و به آغاز برمی‌گردد و روح آدمی گلایه‌ها و مویه‌هایش را از سر می‌گیرد، امّا گلایه‌هایش از متانت و اعتدال دور نمی‌شوند، و حتی در سنکپها و پرشها زیاد از متانت فاصله نمی‌گیرند، آوای او وسعتی بیکران دارد، و با آنکه غم و آشفتگی سیلابه می‌شود و روح را در بر می‌گیرد، او هنوز نیرویش را از دست نداده است، و پس از آن که هرچه در دل دارد می‌گوید سکوت می‌کند. و این سکوت چنان با شایستگی و متانت درآمیخته است که نشان می‌دهد روح آدمی بی‌آن که سستی کند سر تسلیم فرود آورده است:



و این سکوت در آستانهٔ لابمل با یک نقطهٔ مکث و کشش به جای خود می‌نشیند و انعکاس آوا ادامه می‌یابد و به نیم‌صدای تشویق‌آمیز نخستین نُتهای فوگ فرا می‌رود، و حکم دستی را دارد که دست نجات‌دهنده‌اش را می‌گیرد. — و بتهوون بارها به چنین روزی افتاده است، که در منتهای یأس و افسردگی و

تصور این که همه‌چیز از دست رفته، دست نجات‌دهنده به رهائی او آمده است. ورود نجات‌دهنده را کسی نمی‌بیند، امّا او در اینجاست، در خانه است و مثل مسیح بر پیروانش ظاهر شده است — و می‌بینیم در نخستین کلماتی که از این پس بر زبان می‌راند، از تمکین با لحن مهرآمیزی سخن می‌گوید:



امّا کلمات را در همین سطح نمی‌گذارد، فراترشان می‌برد و به انسان افتاده می‌گوید: «باهم برویم!...» — و این جمله آرام و امیدوار، گامها را موزون و برابر می‌کند و به آرامش ابتدای سونات می‌رسد، امّا دیگر از آن رؤیا و امیدهای پرابهام خبری نیست.

زمین زیر پای ما محکم است... و جا دارد که آلگرو کار خود را شروع کند... حرکت سازماندهی می‌شود، و فوگ آرامی با سه آوا پیش می‌آید. در حقیقت، این فوگ به تمام و کمال نیست. بتهوون می‌خواست هجوم درد را در دو نوبت با دو آریوزوبیان کند و با دو فوگ پاسخشان دهد؛ برای او آسان بود که آریوزو را دوبرابر کند امّا دو قسمت کردن فوگ مشکلاتی دربر داشت. شنکر در باز شکافی این بخش ثابت می‌کند که بتهوون در اینجا نیز دنبالهٔ فوگ اول را آورده، و همان را در لابمل باز گفته است. — و برای رسیدن به این مرحله سعی بسیار کرده که طرحهای ابتدائی شاهد آن هستند. فشردگی تم و حفظ دوتنالیتهٔ لابمل و می بمل در سراسر قطعه، این عیب را داشت که یکنواخت بود و فوگ را از میدان به‌در می‌کرد؛ به‌همین علت نوعی آزادی لازم بود تا آمادگی مطلوب را

به‌وجود آورد، و فرمهای فوگ و سونات را هارمونی ببخشد و این کار در نهایت صحت و اعتدال انجام شده، و احساسی گرم و آرام در فضای آن به یادگار مانده که رویه تعالی می‌رود. و این کوشش موانع بسیار ایجاد می کند. در آن سوی خط، لحظاتی به آهنگ قوی به اوج می‌رسد، امّا سنکپهای مکرر از خستگی حکایت دارد، و این اوج گرفتن که به‌یاری کرشندو انجام می‌شود چندان دوام نمی‌آورد و همراه آر په‌ژیو به پایین کشیده می‌شود و دوباره فرا می‌رود. و تنالیتهٔ لابمل ماژور در فضا معلق می‌ماند[1] و آکورد ثابت می‌ماند، و بی آن که درگیری ادامه یابد و کشمکشی بشود تنالیتهٔ سل‌مینور در را به روی بازگشت درد می گشاید.

آریوزوی دوم برای مفسران هیچ ابهامی باقی نمی گذارد زیرا خود بتهوون مفهوم آن و فوگی را که به دنبال می‌آید روشن کرده و می نویسد:

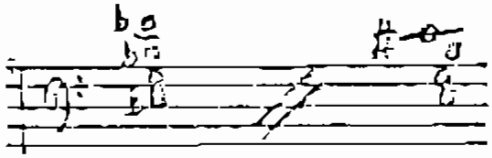
Ermattet Klagen

Perdento Le forze,dolente.

به این معنی که روح دردمند چنان به اعماق می رود و پناه می جوید که حتی در آریوزوی اول چنین حال و روزی نداشت. در اینجا حتی درد و رنج

---

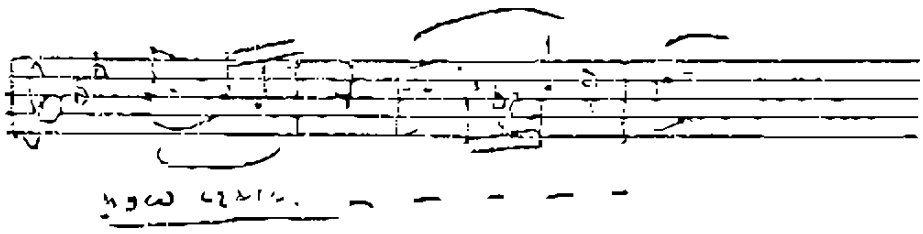
۱. دوام آکورد هر چند به‌ظاهر بی حرکت می نماید، امّا در حقیقت تحول مرموز و موزونی پدید می‌آورد که بتهوون در طرحی آن را چنین یادداشت کرده است:



و این یادداشت از تجربه های خودبه‌خودی یک احساس در اندرون خود وتبدیل احساس متفاوتِ آسوده دلی به اضطراب — حکایت می کند، و این کار در ضمیر ناخود و در اعماق ابهام و تاریکی صورت می پذیرد و کلمات بی فاصله در موومان موسیقی جذب می شوند و پیش می روند که شرحش با کلام دشوار نمی نماید.

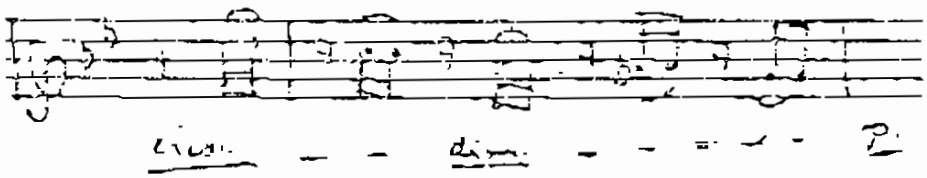
جسمی نیز با بیان درد می‌آمیزد و با ذره‌ذرهٔ ملودی آغشته می‌شود. اگر در آریوزوی اول نفس گشاده بود و نومیدی‌اش را باز می‌گفت، در اینجا نفس کوتاه است و پیاپی بریده می‌شود و آوا آن توان را ندارد که جمله‌ها را تا آخر بگوید، به سکسکه می‌افتد، و ناگزیر نفسی تازه می‌کشد تا بتواند بقیهٔ حرفش را، آن هم کوتاه و شتابزده بگوید و سکپها و مکثها مدام جایگزین هم می‌شوند:

و نفس به سختی برمی‌آید و دوباره می‌گیرد:



روح متشنج نومیدانه کوششی می‌کند و به فریاد تا «سُل» فرامی‌رود و دوباره سقوط می‌کند و بیشتر به اعماق می‌رود و باس نوای یکنواخت و محزونش را برمی‌آورد.

روح متشنج دوباره خود را به راه می کشاند، و اندک زمانی دوام می آورد امّا چنان قوایش تحلیل رفته که نه می تواند فریادی بکشد و نه پچپچه‌ای بکند؛ و بتهوون از آن پس با نتهای مکرر و به هم پیوسته لحظات دیگری را مجسم می کند که روح با گامهای خسته بر هر پله پا می گذارد، امّا به جای آن که بالا رود، پائین‌تر می آید.



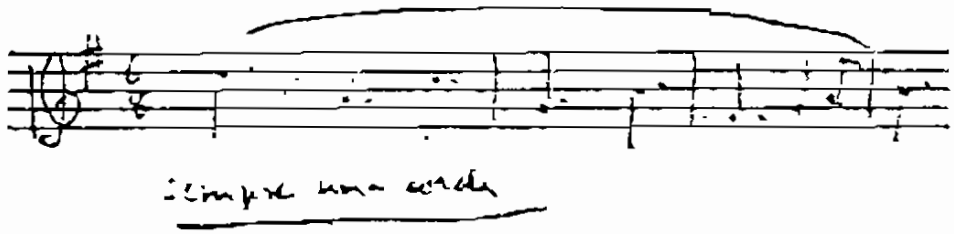
در حال خستگی و درد و فروافتادن گلایه می کند، مرثیه می خواند که مرا به یاد خیالپردازی دولاکروا در تابلوی «خرابه‌های آتن» می اندازد که در گوشه‌ای از آن یک زن یونانی از فرط نومیدی پشتش خمیده است.

امّا وقتی از پا می افتد و به سجود درمی آید، به جای آن که مانند آریوزوی اول با سُل مینور به قبول و تسلیم تن دردهد، سُل ماژور را پیش می آورد، که نشان می دهد هنوز دردش تسکین نیافته، و در اندرون او انقلابی بر پاست. و بی آن که آهنگ از جای بجنبد با کرشندو و به تقویتش می شتابد و با تعبیر مختصری در آکورد، شعاعی از دل تاریکی برمی آورد که لحظه به لحظه روشنائی اش بیشتر می شود. جرقه می زند و شعله‌اش را به هرسو می پراکند... و با آن که ناپیدا می شود امّا روز فرا می رسد، و در سپیده‌دم پریده‌رنگ، روح بر پلکان امید گام می گذارد:

امّا هنوز ضعیف و کم‌خون است، و فوگی که باز می‌آید یادگار دوران نقاهت اوست:

« poi a poi di nuovo vivente
nach und nach wieder auflebend. »

بتهوون با نبوغ خاص خود در اینجا فرم فوگ را انتخاب می‌کند تا همه‌چیز را بیان دارد، و هر قسمت را به جای خود بازگرداند، نیروی از دست رفته را باز آورد و رگها را دوباره پرخون کند. و در اینجا مثل بار اول، جمله‌ها آرام و مطمئن به زبان می‌آید و فوگ واژگونه می‌شود و از جلو دستی برای پذیرش دراز می‌کند:

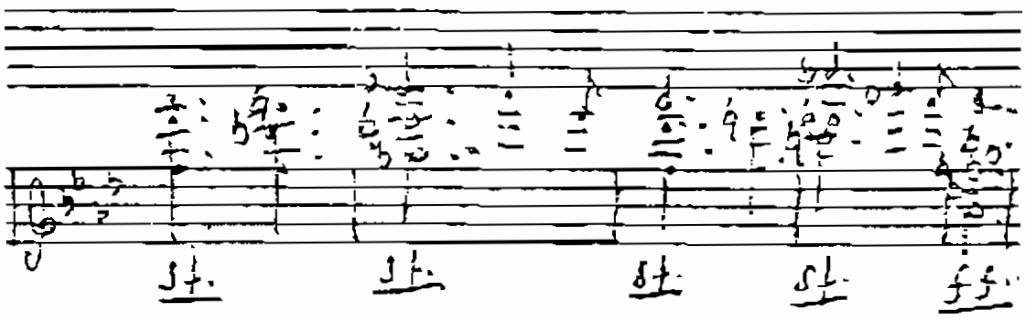


آوا ملایم و آرام است، که در دوران نقاهت باید محتاط بود. امّا واژگونگی فوگ چندان نمی پاید و در پانزده میزان به پایان می رسد و سلامتی در این مدت باز می گردد. در میزان شانزدهم، باس موومان پایین رونده را آغاز می کند.

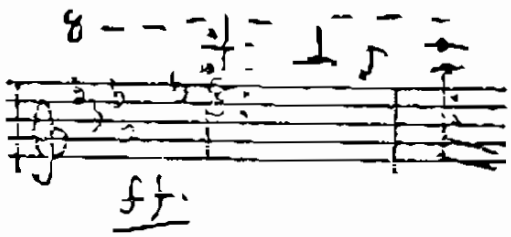
و نقش این نغمه با یک پرش دولاچنگ از قالب بیرون می زند، مثل امواج زندگی که از محدودهٔ خود فراتر می رود و جوشش بیشتر می شود و به شتاب می افتد و در حال ارتعاش با کرشندوئی آرام و مداوم به بالا می رود و تنالیتهٔ سُل‌ماژور، راه خود در پیش می گیرد و از مسیر سل‌مینور و دومینور به لا بمل می رسد که زیرپایهٔ سونات به‌حساب می آید. و جوششی رستاخیزگونه روح آدمی را فرا می گیرد، با دولاچنگها از جا می کند، امواج خُرد از هرسو فرا می جهند و از یک آوا به آوای دیگر فوگ راه می یابند و آبها در مقابل آب‌بند روی هم انبوه می شوند؛ لحظه ای به نظر می آید که از این سدّ نخواهد گذشت، امّا جریان قوی‌تر می شود. از مانع می گذرد و به رهسپاری منظم خود ادامه می دهد و از آن‌پس در جائی از حرکت باز نمی ایستد و با اسفورزاندوهای مکرر و کنتر پوآنهای نیرومند قدرت بیشتری می یابد، و انگیزهٔ فوگ، طبقه‌به طبقه و به فرمی دقیق بالا می رود، و بتهوون در این قالب چنان درام روانی را بیان می کند که با هنر بزرگ خود آن را

به فرم نتیجهٔ نهائی سونات درمی‌آورد، و این کار را به گونه‌ای انجام می دهد که فرمها ناهمگون نمی شوند و شط پرشور احساسات راه خود را پیدا می کند و پیش می‌رود. و این انبوههٔ سیل‌آسای نقطهٔ توقف در هشت میزان‌ونیم، بر مدهای گوناگون روی لابمل فرومی‌ریزد و در مقابل این جوشش، تم اصلی فوگ و سونات با آکوردهای نیرومند دست از فعالیت برنمی‌دارند.

امّا به جای آن که این انبوه سیل‌آسا در این گیرودار فروافتد در میزان چهارم بالا تر می رود و همچنان در میزانهای بعدی بالا می رود و چیزی مانع آن نمی شود.



تا:



و امواج شور و عشق در قلهٔ بلند کوهستان فرو می نشیند و در تنالیتهٔ مادر، لابمل، فرو می تپد؛ که پاسخ پیروزمندانه‌ای به مسئلهٔ فوگ و سراسر سونات

است، و به این معنی درد و عذاب به پیروزی می انجامد.

چهار سال بعد، در ۱۸۲۵ که بتهوون می خواهد آوای جدیدی بسازد و از دوران نقاهت و شمول لطف خداوندی گفتگو کند، کوارتت اپوس ۱۳۲ را می سازد[1]، و همین طرح را دنبال می کند؛ با این تفاوت که در آن هنگام، دیگر زندگی دوباره و جان‌تازه از بستر خشک سیلابه ها برنمی خیزد و جسم بیمار او در بستر فرو می ماند و احساس می کند که مرگ چندان دور نیست، و این دوران نقاهت به سلامتی راه ندارد. امّا در این ایام که اپوس ۱۱۰ را می سازد هنوز امیدهائی دارد، آخرین نبردهای مس‌سولمنیس و پائیز بیکران سمفونی نهم هنوز فکرش را مشغول می کند. در سونات اپوس ۱۱۰ نباید از خویشتنداری او غافل بود، حتی نومیدی را در اختیار می گیرد و برای او حدود معین می کند، و همه چیز در فروغی کم‌رنگ و موزون می گذرد، که تنها بعضی از الحان اسکرتسو و پایان گذاری فوگ اول وضع دیگری دارد، و او روشنائی روز و اوج قدرت را برای فوگ دوم ذخیره می کند، و در آنجا به پیروزی می رسد. با این‌وصف، این روشنائی نیز فروغی خیره کننده نیست و با نور تند ده سال پیش او فرق دارد! که آن زمان گذشته است و حالا درد و خشم خود را مهار می کند، اینک در پس پیشانی پرچین او پختگی خرد آرام نشسته است، و ما میوهٔ کشتزار پختگی و خرد او را در Arietta «آریتا» ی اپوس ۱۱۱ خواهیم دید.

۵

---

۱. بتهوون لابه‌لای طرحهای اپوس ۱۱۰، نُتهای آداژیوئی را یادداشت می کند، که به گمان خود او در آینده موتیف سونات دیگری خواهد بود، و این نتها در سال ۱۸۲۵ موتیف کوارتت اپوس ۱۳۲ را طرح ریزی خواهد کرد:

سونات اپوس ۱۱۱ محصول نیروی بازیافتهٔ اوست، و به کوهی بلند از سنگ سیاه می‌ماند که دو دامنه دارد؛ یک دامنه‌اش قدرتمندی آن را نشان می‌دهد و دامنهٔ دیگرش صافی و روشنائی را. هیچکدام از آثار بتهوون چنین هیبت و شکوهی ندارد و این چنین به وحدت مغز و جوهر اندیشه نرسیده است.

و با همه وسعت چنان حدودی دارد که حتی شیندلر، دوست وفادار بتهوون، به شکوه و شکایت می گفت که این سونات، قطعهٔ سوم را کم دارد[1].

امّا در حقیقت جائی برای قطعهٔ سوم نبود؛ قطعهٔ اول و دوم سؤال و جواب یکدیگر بودند، باهم گفتگو می کردند؛ یکی گفته بود و دیگری جوابش را داده

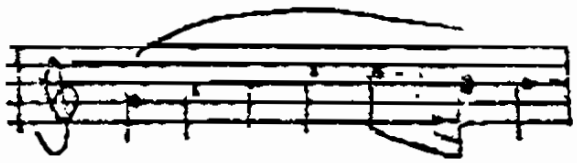
---

۱. نامهٔ شیندلر به لنتز و کتاب او به نام «شرح حال بتهوون» حکایت از آن دارد که این دوست صمیمی و وفادار معتقد بود، سونات اپوس ۱۱۱ قطعهٔ سوم ندارد، و حتی این موضوع را با خود بتهوون در میان نهاده هنرمند در جواب او گفت: «وقت ساختن قطعهٔ سوم را ندارم». امّا برای او شرح می دهد که «اگر قطعهٔ سومی به آن افزوده شود واریاسیونهای آن باید عوض شود و ساخت دیگری پیدا کند «و با این شرح جواب درست را به شیندلر داده بود، امّا این دوست وفادار مفهوم سخن او را در نمی یافت و باز پافشاری می کرد که اپوس ۱۱۱ به قطعهٔ سومی نیاز دارد، و حتی جسارت را به جائی رساند که در سال ۱۸۲٤ در «مجله موسیقی» شهر لایپزیک، در مقاله‌ای نوشت: «این اثر شایستهٔ نابغه‌ای چون بتهوون نیست، و به آن می‌ماند که نقاش هنرمندی دیوار محراب کلیسا را رنگ لعابی بزند»... حال آن که برعکس، این اثر به‌اثر نقاش بزرگی شباهت دارد که به سبک مینیاتور روی یک پردهٔ عظیم دیواری نقش بیمانندی بیافریند. و با این حساب، نباید بتهوون را سرزنش کرد که چرا از مارس ۱۸۲۵ تا اوت ۱۸۲٦ در خانه‌اش را به روی شیندلر بسته بود؛ احتمالاً صبرش به پایان رسیده بود که چرا دوست مخلصش حرف او را نمی فهمد و در عین حال می خواهد پاسدار آثار و افکار او باشد!

مارکس، منقد مشهور، در مقاله‌ای در «مجلهٔ موسیقی» آلمانی در سال ۱۸۲٤ نوشت: «به بتهوون توصیه کردم به جای آن که آثارش تا این اندازه عجیب و برتر از وهم و تصور باشد، چیزهائی بنویسد که روشن باشد و آسان‌تر فهمیده شود، امّا بتهوون رنجید و گفت: «اگر همه حرف ما را بفهمند پس شما منتقدان به چه درد می خورید؟» پس باید به بتهوون حق داد که در به روی چنین مشاورانی ببندد!

بود، پس دیگر جائی برای قطعهٔ سوم نبود، و شخص سوم حرفی نداشت که بزند و لزومی نداشت که بنشیند و میان آن دو قضاوت کند!

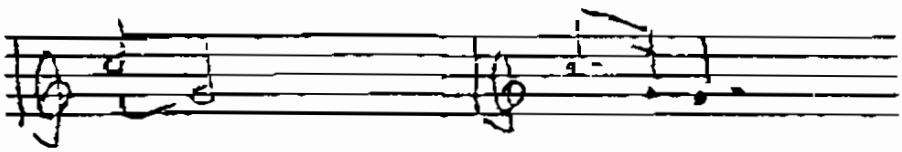
سراسر قطعهٔ اول روی این موتیف درست شده بود:



که مختصرش چنین است:

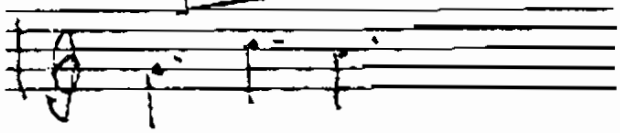
حتی می توان گفت که جوهر موتیف در چهار م فرارونده است:

و قطعهٔ دوم، سراسر درجواب همین چهار، و واژگونهٔ آنهاست:



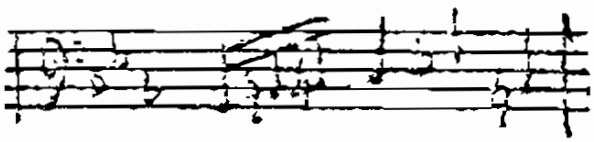
میزان سوم و چهارم آریتا:

که در آن چنین طرحی هست:

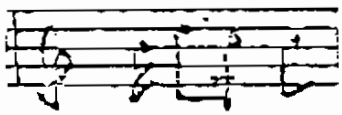


و چنین طرحی:

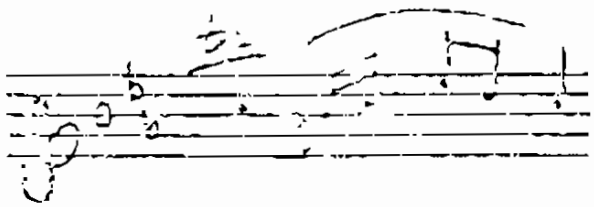
که در تنالیتهٔ دوماژور، موتیف را در دوبمل مینور قطعهٔ اول به‌یاد می‌آورد:



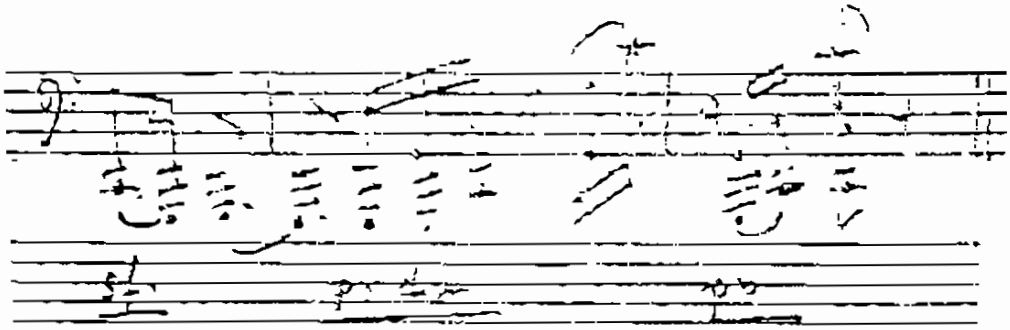
و سرانجام قطعهٔ دوم، بعد از آه کشیدنی به پایان می‌رسد:



که آه کشیدنی را در قطعهٔ اول در خاطر زنده می‌کند:



در بازگشت چهارم فرارونده قطعهٔ اول که سه‌بار در باس تکرار می‌شود:



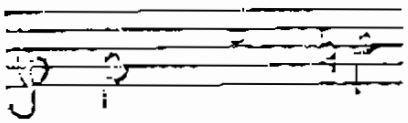
و همهٔ سونات براساس موتیف اصلی به انجام می‌رسد[1].

۱. از نظر تحلیل روانی، این نکته جالب است که همین نتها و همین فاصله، که از آغاز تا ←

پیوستگی و همگونی بافت سونات چنان است که آدمی تصور می کند سراسر آن را با یک خمیره درست کرده‌اند.

و شگفت‌انگیزتر که اپوس ۱۱۱ محصول یک دورهٔ درهم برهم و مبهم و طولانی است. باور کردنش مشکل است، امّا حقیقت دارد که تم اول آلگرو آپاسیوناتا را در طرحهای بیست‌سال پیش او لابلای کارهای سال ۱۸۰۱ و ۱۸۰۲، آن هم به‌صورت آندانتهٔ خشن و متکلفی یافته‌اند، یعنی پس از مطالبی که برای «سمفونی دوم»[1] نوشته است.

پایان یکسانند، در پایان معنی تازه‌ای پیدا می کنند.
در آغاز معلقند و همچنان فرامی روند، و فروافتادن از دومینور به سی تهدیدشان می کند:

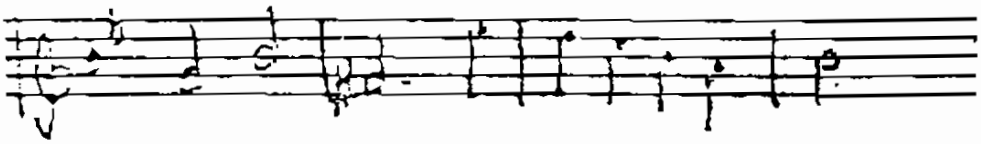


و با این وصف، در حرکت و در پیکارند، امّا در پایان با همین ابزار و در همین فضا مفهوم تازه‌ای می‌یابند و آرامش را در خود پیدا می کنند، و به یاری آریتا، به آهنگ ماژور هدایت می شوند.

۱. در همین دفترچه طرحهای سونات پیانو و ویولون اپوس ۳۰ به نام امپراتور الکساندر را می‌بینیم. که در این میان، اپوس ۳۰ شماره ۳ با دومین ملودی قطعهٔ اول اپوس ۱۱۰ خویشاوندی دارد:

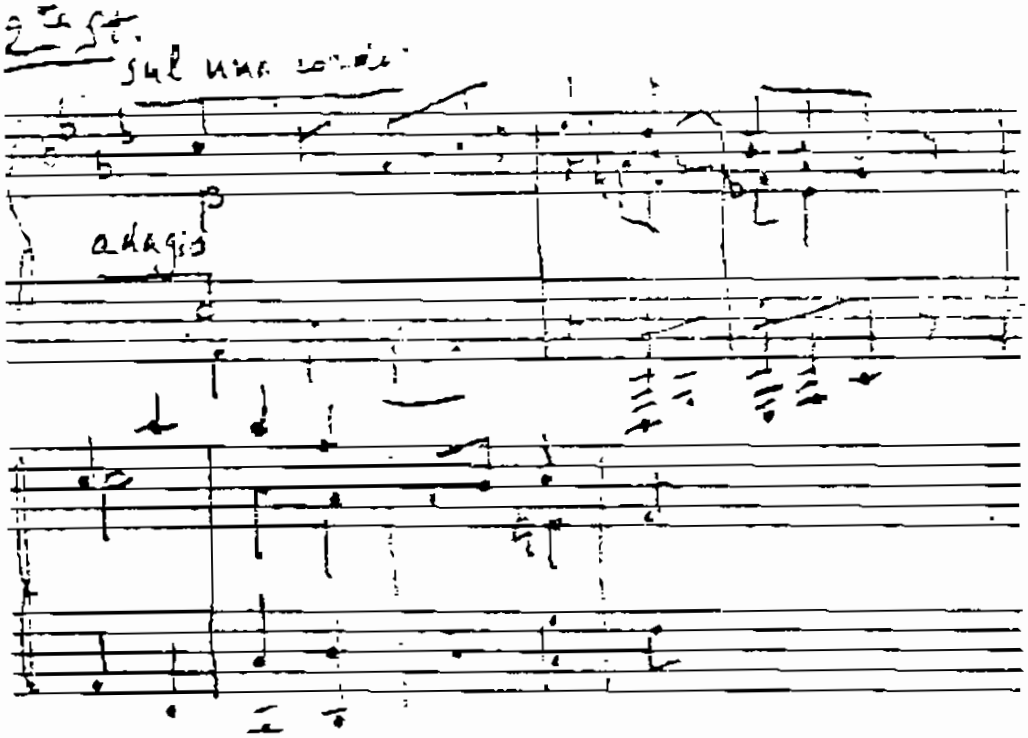
و در همین دفتر ابتدای با گاتل پنجم دردومینور اپوس ۱۱۹ را پیدا می کنیم و این فکر به ذهن ما می رسد که احتمال دارد بتهوون در سالهای ۱۸۲۱ و ۱۸۲۲، دفتر طرحهای ۱۸۰۱ و ۱۸۰۲ را ورق زده، از کارهای گذشته‌اش مایه گرفته است.

و از آن هم روشن‌تر:



و این تمام مطالب نیست. بتهوون در لابلای طرحهای اپوس ۱۱۰ و ۱۱۱، تم قطعهٔ سوم سوناتی را یادداشت می کند که بعدها آن را به جای تم اولین آلگروی قطعهٔ اول کوراتت اپوس ۱۳۰[۱] در سی بمل به کار می گیرد.

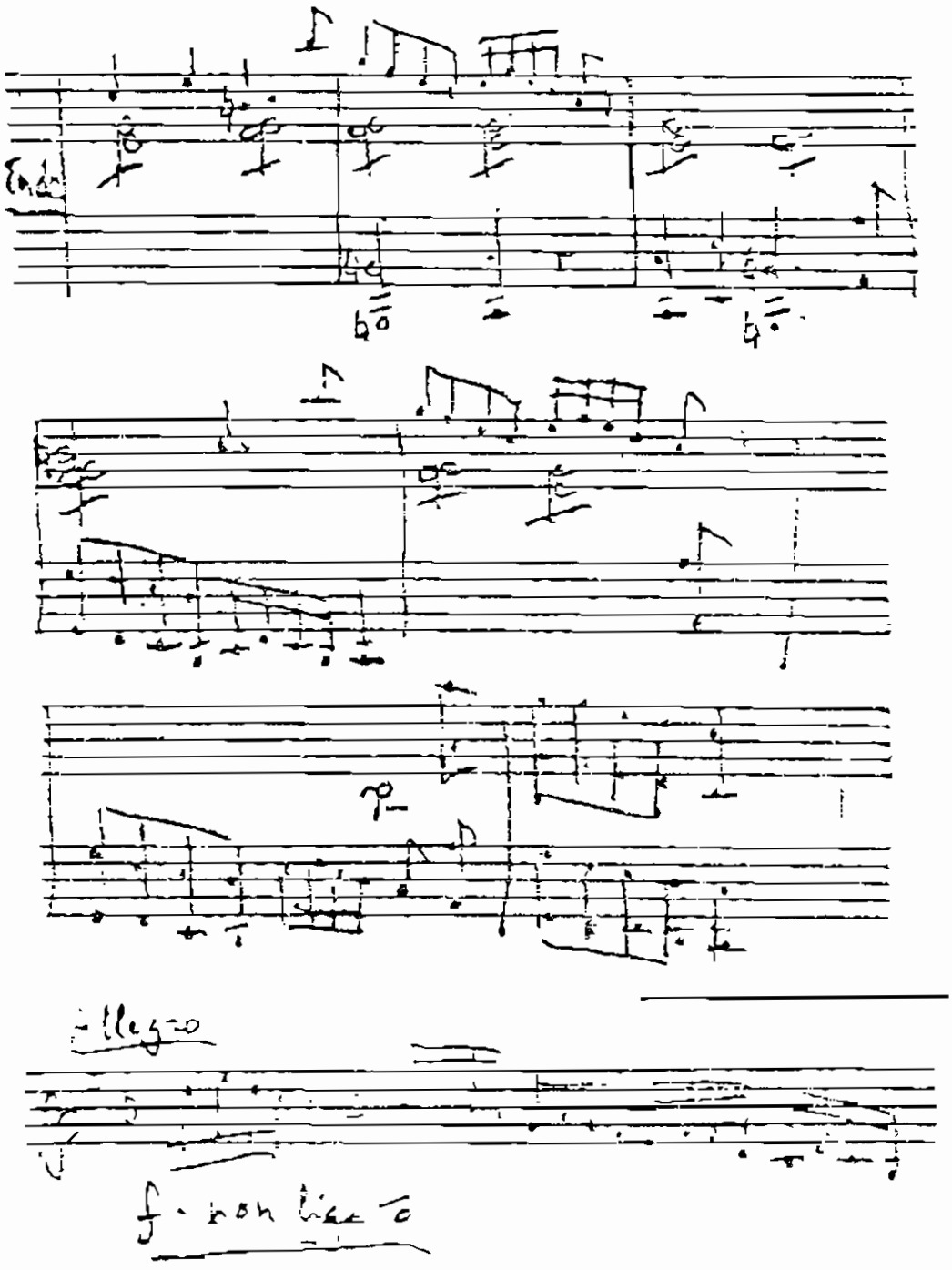
که قطعهٔ دوم آن به صورت آداجیوئی در لا بمل و هنوز در پرده بود.



۱. کوارتت اپوس ۱۳۰: ←

و در ابتدائی ترین طرحها موتیف معروف اپوس ۱۱۱ را برای قطعهٔ سوم در نظر گرفته بود:

و در نظر داشت که این سونات را با چنین فرجامی پیوند دهد:



و با این حساب، در طرحهای ابتدائی، هنوز قطعهٔ دوم، آریتای اپوس ۱۱۱ جائی نداشت و فرم نرم این فکر در ذهن او جا گرفت، و در آن هنگام که برای فینال مس طرح ریزی می کرد، مفهوم درست و عمیق قطعهٔ اول اپوس ۱۱۱ در ذهن او نشسته بود، که این قضیه نمونهٔ دیگری از کار پنهان ضمیر نابخود او به‌حساب می‌آید که صدها مانند دارد! به دریای پهناوری شباهت داشت که موجها و جریانهای سهمگین در اعماقش در حرکت بودند، که خردخرد در سطح دریا ظاهر می‌شدند، امّا این امواج زیردریائی در سطح تا مدتی ناشناخته می ماندند و حتی خود بتهوون آنها را در ابتدا خوب نمی شناخت، و از طبیعتشان درست آگاه نبود، و پس از غوطه‌ور شدن و غواصی در اعماق، کم کم به کیفیتشان پی می برد و به کارشان می گرفت و دیگر از آنها دست برنمی داشت.

در همان وقت که قطعهٔ اول اپوس ۱۱۱ را می نویسد، و طرحهایش یکی پس از دیگری می آیند و کنار هم می نشینند و باهم جفت‌وجور می شوند، در این دفتر پس از پایان قطعهٔ اول زیر عنوان «اوورتور»، مقدمه‌ای را می‌بینیم که بتهوون در مجموع از نظر موضوعی به این قطعه وحدت می‌بخشد[1]، و این همان موتیفی است که در جریان مقدمه[2] به کار رفته و تم مولّد آلگرو را می‌سازد.

---

۱. وحدت موضوعی قطعه را شنکر، و ریزلر باز شکافی کرده‌اند؛ ریزلر می نویسد: «در این آخرین سونات، بتهوون برای نخستین‌بار به قواعد مرسوم نخستین سوناتهایش باز می گردد و سراسر قطعهٔ اول را با تم واحد ترتیب می دهد.

۲. ونسان دندی از اولین آکوردهای میزان اول، این قضیه را در پرده کشف کرده است:

و برای عبور از مانع از پرش هفتم به عقب[1] بهره می گیرد، که جهش اکتاو به دنبال آن می آید و ما را از همان اول وارد فضائی توفانی می کند که رعد و برقهای سمفونی را به خاطر می آورد.

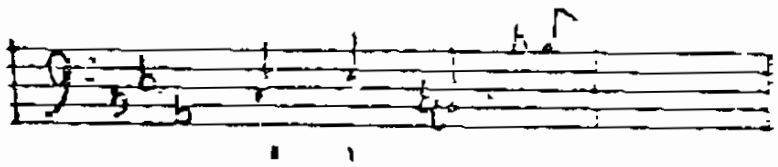
و با این پرش، و این تنها آکورد، انبوهۀ سونات به حرکت درمی آید، و

شنکر این قضیه را در میزانهای دو و چهار و کاملتر از آن، در میزان ۱۲ نشان داده است.

و پس از آن در میزان ۱٤ در باس

۱. شنکر که بیشتر به قواعد و جسم یک اثر توجه دارد و به لحظات استثنائی و صاعقۀ درامهای درون هنرمند اعتنا نمی‌کند، به این پرش هفتم کاسته از نظر درامی اهمیت نمی دهد؛ حال آن که بتهوون از نتیجۀ این کار مطلع بود و مانند دیگر موسیقیدانان زمان خود، درجۀ هفتم کاسته را در بیان قویترین تأثرات و هیجانات به کار می‌برد. حکایت می‌شد که روزی این هنرمند به کارل هیرش نوازندۀ جوان گفته بود: «عده‌ای نبوغ فطری را در ساختن آهنگ مؤثر می‌دانند ولی به‌نظر من آهنگسازی نبوغ خداداد دارد که آکورد هفتم کاسته را درست به کار ببرد و نتیجۀ دلخواه را بگیرد.»

توضیح: نظر شنکر در مورد هفتم کاسته درست نیست؛ زیرا در لحظات حساسی که موتیف اصلی به مانعی بزرگ برمی خورد و گذر از آن پرشهای مکرر امکان‌پذیر نیست، پرش هفتم کاسته مانع را از سرراه برمی‌دارد و امواج سیلاب را به حرکت می اندازد، و در این قطعه می‌بینیم که با هفتم کاسته که در میزان اول فروشونده است، در میزان سوم فرارونده و آماده به کار می افتد:

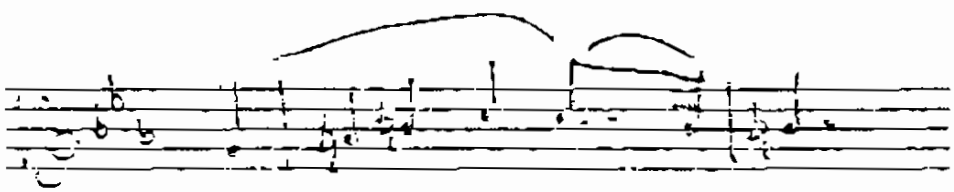


موتیفی که بیست سال پیش مانند گیاهی در دفترچهٔ طرحهای او منتظر نشسته بود، خاک و آب و هوای مناسب خود را پیدا می کند و در آن ریشه می دواند و مفهوم واقعی اش را پس از سالها انتظار به دست می آورد، و این موجود آرام و خاموش، پس از بیست سال به صورت مشعلی از شوروعشق درمی آید و قدم به میدان کارزار می گذارد.

در ذهن او دوچیز در هم آمیخته است: یکی حمله ور شدن و جنگیدن، و دوم درد کشیدن و تسلیم تردیدها شدن؛ امّا شور فرارفتن در او بیشتر است؛ با «سی» درمی آمیزد و فرامی رود و با موانع برخورد می کند، امّا به حالت آلگرو پیش می رود و هربار که از پا درمی افتد، مثل غول افسانه ای جانی تازه می گیرد و به پیش می رود و رویه امواج دارد.

در شانزده میزان مقدمهٔ شکوهمند، ذهن برای جنگ آماده می شود و قوای خود را متمرکز می کند، اندوهی عظیم و خشمی تند و پرهیبت در خود احساس می کند، و می داند که باید جنگید و از جنگیدن بیزار است! موجی پیش می رود و باز به سوی او باز می گردد. نوا بسیاربسیار آرام است. امّا نیروئی بزرگ و پرشکوه روح را برمی انگیزد و با پنج آکورد ناپیوسته به حرکت درمی آورد:

و سوتیف بزرگ نظم را برقرار می کند و بی آن که آوائی را برآورد، همهٔ طبقات شستی های پیانو را به کار می گیرد.

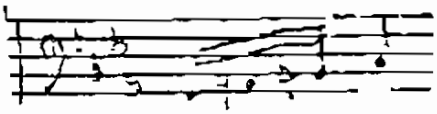


و تا ژرفای هستی فرو می نشیند و همه‌جا را با زمزمهٔ شکایت‌آمیزی پر می کند، و ذره‌ذره با خشم به سوی بالا می رود، و در آلگروی کرشندو، غرش آن شنیده می شود. و سه‌بار صاعقه می زند و امواج نیرومند روی هم می غلتد و انبوه می شود[1]، و پس از لحظه‌ای تردید همهٔ نیرویش را جمع می کند و با پرش به هفتم (همان پرش آغازین، امّا این‌بار برعکس) در دامنه به سوی بالا حمله می آورد و چشم‌بسته چرخ می زند و سرانجام راه را پیدا می کند و به شتاب پیش می رود، و نفس‌زنان به اوج موتیف می رسد و باز فراتر می رود، و مسیر کُوانس را در میزانهای ۳۲ و ۳۳ رسم می کند[2].

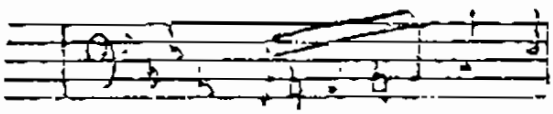
و به دنبال آن، موومانی از تندپوئی و پیکاری سخت می آید، که هارمونی در برخورد با هر مانع از دومینور به می بمل ماژور، و لابمل ماژور موج می زند و

---

۱. شنکر تم عمل را به بحث می گذارد:

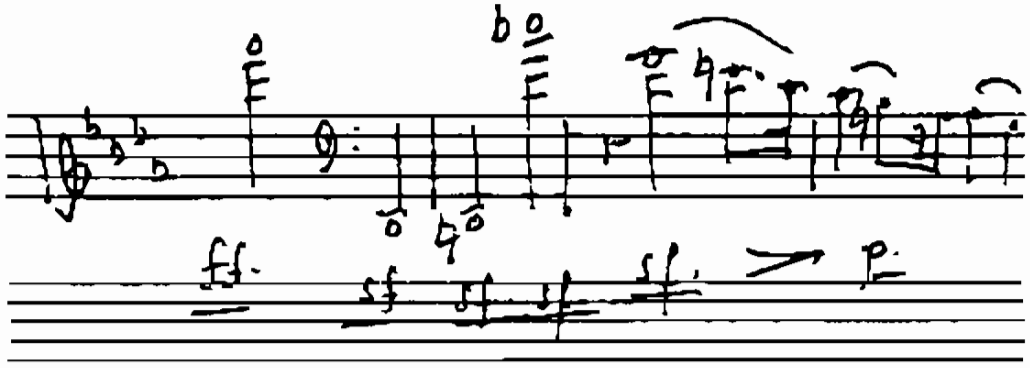


آیا این کار در میزان نوزده یا بیست، یا بیست‌ویکم صورت می گیرد؟ او به میزان بیست‌ویکم رأی می دهد؛ امّا به نظر من آهنگ بسیار قوی در میزانهای ۱۹ و ۲۰ باید باعث برش دوم شده باشد و در اینجا می بمل موتیف اصلی، به می بملی که به پیش می‌رود فایق آمده است.

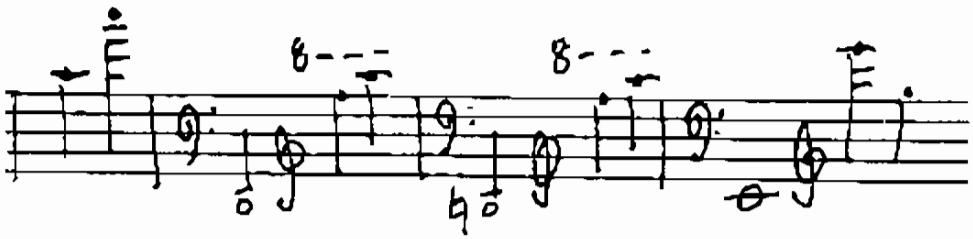


۲. دستور ضرب آن در طرح «آژیتاتو» است. شنکر— که من در این کتاب گاهی نظر او را تأیید می کنم و گاهی در تکذیب او مطلبی می نویسم— اعتقاد دارد که باید میزانهای ۱۹ و ۲۰ و ۲۳ را حذف کرد تا سراسر این قطعه به موسیقی ناب تبدیل شود. و در چند طرح ابتدائی‌هم از این سه میزان اثری نبود، امّا زود آمد و جای خود را گرفت. و من با نظر شنکر مخالفم؛ او می گوید بهتر بود که سومین ضرب میزان ۲۲ با چهارمین حرکت میزان ۲۳ به هم می چسبید. و به نظر من این مکث‌ها و مکث‌شکستنها، نشانهٔ تردید است و به تابلوی ما بیشتر روح می دهد، که نمی توان درام را از این قطعه جدا کرد، زیرا سراسر درام است.

به جهش آمیخته به فریاد می انجامد؛ جهشی از بالا به پایین در بیش از سه اکتاو، و سپس خشن‌تر و ناموزونتر و از پایین به بالا— که نفس از این تلاش بیش از طاقت انسان بریده می شود[1].



بتهوون کمتر تسلیم اولین الهامات می‌شود. براین اساس، طرحهای زیادی روی کاغذ می‌آورد. تم گلایه را (که دومین ایدهٔ سونات است)[2] پس از چندین بار تغییر و تکامل، در یک طرح کلی به‌دست آورده،

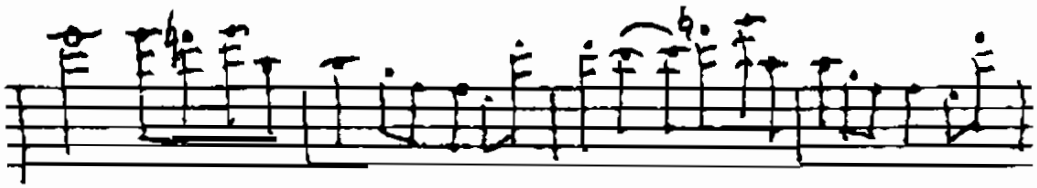


و در ابتدا مطلب را برهنه و بی زر و زیور می نویسد و هنوز از آن گریه های دلآویز اثری نیست:

---

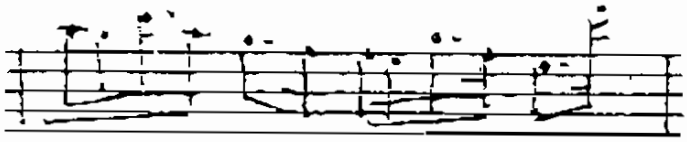
۱. ونسان‌دندی این جملهٔ دردآلود را با دومین ایدهٔ فینال سونات اپوس ۲۷ شماره ۲ (مهتاب) خویشاوند می‌داند که نظر او درست است، امّا در اینجا احساس درد با حرکت و پیکار همراه است و نقش فعالی دارد.

۲. و در حقیقت، گریزگاه تم اصلی است.



امّا هق‌هقهای گریه، کم کم از پس یکدیگر می آیند و در ابتدا کوتاهند،

و بعد طولانی تر می شوند و آوا ضعیف‌تر می شود:



و این جوشش قلب حساب شده و آگاهانه نیست؛ خودجوش است و بسیار زیبا.

شتاب حرکتی که در نخستین طرحها می بینیم ملایمتر از طرح نهائی است، و این شتاب در بیان احساسات واقعی گویاتر می نماید. امّا آهنگساز ما معماری چیره‌دست است و مجموع اثر را در نظر می گیرد و نمی خواهد از زمینهٔ آلگرو زیاد دور شود، و به‌این علت ابتدا منوآلگرو را انتخاب می کند و آداژیورا فقط در جائی به کار می برد که مه آکورد به این اپیزود پایان می دهند و نفس تازه می شود تا پس از آن همه‌چیز درهم بریزد. و در اینجا آلگرو با خشونتی بیشتر باز می آید و پتک را فرو می کوبد و موتیف اول قدرت مطلق را به‌دست می گیرد و با شخصیت مقتدر خود فضا را پر می کند. بتهوون برای شبکه‌بندی این سیلاب کف‌آلود و پرهیاهو در پایان اولین قسمت قطعه، مدتی تلاش می کند و طرحهای گوناگون می ریزد، امّا آخرین میزانهای کار او در این منظور، در کنار اولین

طرحهای تم دوم روی کاغذ می ماند، تا آن که آلگرو را می آفریند و آن را در آغاز این پایان جای می دهد، و با این تدبیر همه چیز را در مشت خود می گیرد.

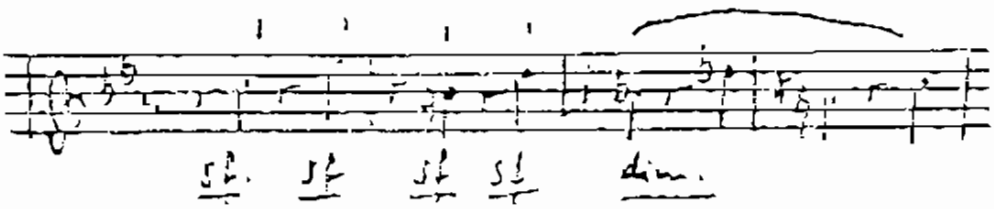
پیکار ادامه می یابد. ادامه و بسط آهنگ در سل مینور این وظیفه را به عهده می گیرد. موتیف اصلی خستگی ناپذیر است، راهش را مانند ارتشی بزرگ، گاهی با گامهای سنگین و گاهی نیرومندتر و خشن تر طی می کند، و به هرحال در جائی نمی ایستد. این نبرد ردپایش را در طرحهای بتهوون به جا می گذارد. برای ادامهٔ نبرد گاهی امکانات لازم را به دست می آورد و گاهی متوجه کمبود امکانات می شود.

ودرادامهٔ نبرددرهابه روی راکسپوزیسیون پرقدرت آهنگ باز می شودو موتیف اصلی در اکتاوها، چهار طبقهٔ شستیهای پیانو را در اختیار می گیرد و همهٔ نیرویش را یکپارچه به کار می گیرد. و پیکار ادامه می یابد. نوشته های بتهوون از این پس با کنترپوآنهای پرشور غنی تر می شود. آوای گلایه در دوماژور، به جای مینور، که بیشتر انتظارش می رود، باز می آید. دکلاماسیون بیشتر می شود، مقاومت و پافشاری بیشتر می شود، جنگ با لجاجت بیشتر ادامه می یابد، و موجی از فامینور، جریان را به دومینور، و موتیف شکوهمند و دلخواه آن هدایت می کند.

امّا در قلهٔ این اوج (میزان ۱٤٦) در کودا امواج باز می ایستند، و موتیف در زیر ضربات شلاق چهار آکورد اسفورزاندو، استاکاتو، از کار می افتد.

و موومان خشمگین در آکوردهای بعدی، خفه و سرکوفته، کمی تخفیف

می‌یابد و ادامه پیدا می‌کند. در اینجا گاهی خط ناگزیر تقدیر با سوم فرارونده و چهارم کاسته فروشونده، بریده می‌شود، امّا همین تلاش و حرکت سراسر قطعه را فرامی گیرد:



امّا مسئله‌ای که در میزانهای سوم و چهارم آلگرو مطرح شده بود، در نبرد خشم پاسخ خود را پیدا نمی کند[1]، و در آشوب حزن‌انگیز و شوم باسها،

آوا، سه‌بار فرامی رود و هربار از دوم به چهارم و سرانجام به هفتم[2] می رسد و ندا درمی دهد:

---

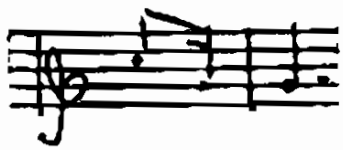
۱. بتهوون تا آخرین لحظه و حتی پس از پایان طرحها در کاربرد موتیف جنگ‌تردید دارد، و در آخرین میزانهای آلگرو آن را تَرد می کند و خسته و خواب آلود به نتیجهٔ کار می اندیشد.

۲. فرم ساده‌ترش در اولین طرحهای پایانی به این صورت یادداشت شده بود:

و روی این هفتم کاسته، قطعهٔ اول گشایش یافته بود، و حالا بر همین اساس در فرومی‌بندد و به‌پایان می‌رسد، بی‌آن که جواب مسئله‌اش را دریافته باشد، آکورد پایانی در دومینورخاتمهٔ کار نیست، استراحت هم به حساب نمی‌آید، بلکه خستگی و انتظار است. جنگ با صلح پایان نیافته، و پیروزی به جنگ نیامده است. سلاحش را به زمین گذاشته است و گمان نمی‌برد که حتی در نومیدترین لحظات، امید به سراغ آدمی می‌آید. و این آکورد عالی دوماژور، نرم و آرام بر شکست مهر تأیید می‌گذارد و آداژیو از پی آن می‌آید و لطافت وصف‌ناپذیر صلح را باز می‌گوید.

•

و در حقیقت با دوماژور و با حرکت چهارم فروشونده، آریتا گشایش می‌یابد:



و این موومان، چنانکه پیش از این گفته‌ام، طرف مقابل و پاسخ قطعهٔ اول است که با نتهای فروشونده آغاز می‌شود و به حساسهٔ قطعهٔ اول جان می‌بخشد، و چنان در بافت قطعهٔ دوم وجودش مغتنم است که هم آلفا و هم اُمگای آن، و هم آغاز و هم فرجام آن است، و پنداری سراسر قطعه از آن سرچشمه می‌گیرد.

و امّا بتهوون این یاختهٔ اصلی قطعه را به آسانی به دست نیاورد، بلکه پس از کاری طولانی، وقتی به نیمه راه رسیده بود، این موهبت را کشف کرد، و برای جا افتادن همین آداژیوی به‌ظاهر ساده، از صفحهٔ ۲۲ تا ٦٤ یکی از دفترچه‌های طرحهای او را می‌پوشاند. موتیف کلی را در صفحهٔ ۳۵ شروع کرد تا در صفحهٔ ٤٥ به مطلوبش رسید.

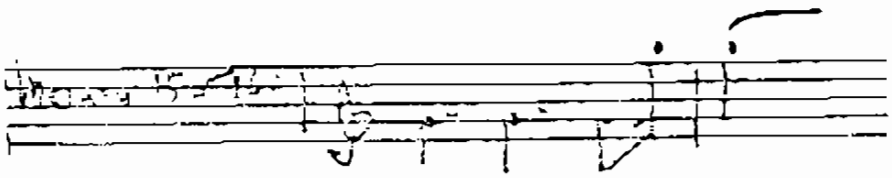
همهٔ طرحهای ابتدائی با سُل نمایان آغاز می‌شوند.

و بتهوون این تسلّط را برای فرجام قطعه ذخیره نگاه می دارد:

و به‌همین علت می بینیم که در ذهن بتهوون سُل نمایان‌تکرار می شود، و جنبهٔ اصلی و فرجامی پیدا می کند، و نقش سرنوشت‌ساز را به‌عهده می گیرد. و در حقیقت، بدانگونه که شنکر شرح داده، حتی در متن نهائی به صورت قطب جاذبه باقی می ماند که همه در مقابل او سر فرود می آورند و از پا در می آیند،

و حتی در مواقعی که نه پایه و نه قلهٔ پرش به‌حساب می آید:

و پس از تضاد موزونی در لامینور در نیمهٔ دوم آریتا، آوا از اکتاوی به اکتاو دیگر می رود و «سُل» را پیدا می کند، و به پایان خود می رسد و اگر به بازی کلمات تعبیر نشود باید بگوئیم که خورشید پنهان سراسر قطعه همین است.



ملودی، یکباره و آرام، در تنالیتهٔ ملایم دوماژور جای می گیرد و آسوده‌خاطر و امیدوار از زمین بلند می شود و به پرواز درمی آید. همه‌چیز معیارهای محکم و مطمئن دارد و با چندین چنگ.به یکدیگر قلاب شده و آداژیو، نرم و شیرین آوایش را سر می دهد، بی آن که صدایش را بلند کند.

این سادگی بی نهایت — که دوستان بتهوون را گمراه می کرد — مطلوب او بود؛ روح او به‌این کار نیاز داشت. او بیست سال پیش، در سال ۱۸۰٤، که سونات آواگونهٔ اپوس ۳۱ شماره ۲ را نوشت، این نیاز در جان او لانه کرده بود، و مرور ایام به نیاز روح او عمق بخشیده، و با خرد و منطق جفتش ساخته بود، و حالا دیگر به جنبه‌های اساسی این نیاز توجه داشت. آریتا که نامش لذت و سرگرمی را به‌خاطر می آورد، یکی از والاترین سخنان بتهوون است، در هیچ کجا، و حتی در چکامهٔ شادی کلامی چنین صاف و زلال را نمی شنوید، به لبخند سادهٔ بودا می ماند که دنیائی قدرت را در پس خود پنهان کرده است. در این برکه حتی یک چین در سطح آب نمی بینید. با این وصف، سینهٔ لبریز از سخن، منظم و ملایم برمی آید و فرومی رود، و این حال را بیشتر در قسمت آداژیو می توان دید، وگرنه قسمت دوم جاندارتر می شود، و از سایهٔ لامینور به روشنائی دوماژور رهسپار می شود و در روشنائی نیز آرامش دلخواه را به‌دست می آورد.

و حالا باید از نقش سفیدی بر سفیدی و دریاچه‌ای آرام و بی حرکت، هرنوع جوش و خروشی را بیرون کشید. سکوت بودا هم‌چنین بود؛ تنها با سکوت و لبخندش موعظه می کرد. بتهوون نیز خطابهٔ مفصل خود را در قالب واریاسیونها باز می گوید و جوهر اندیشه‌اش به بیرون می تراود، و این واریاسیونها آزادی معمول و فانتزی را ندارند که مانند واریاسیونهای اپوس ۱۲۰ هرچه می خواهند بگویند و عواطف انسانی را شکل بدهند. پنج واریاسیون در اینجا و کنار هم می نشینند و حتی لحظه‌ای از خط موضوعی سونات دور نمی شوند، و به قول شنکر «ساده‌ترین شکل را دارند و با تکنیکی بسیار قدیمی و مهجور بیان می شوند.» به این ترتیب که از واریاسیونی به واریاسیون دیگر می پردازد و ریتم موومان مرتباً افزوده می شود، و بتهوون این طرز را به علت سادگی می پذیرد؛ حال آن که خطر

یکنواختی هر لحظه آهنگ را تهدید می کند. در دفترچهٔ او واریاسیونهای دیگری هم به این منظور طرح شده، که همه را حذف کرده، و تنها این پنج واریاسیون را با ریتم افزایشی نگاه داشته است.

در نظر اول ما تم را برهنه در مقابل خود می بینیم، که با چنگهای نقطه دار در هر میزان معرفی شده است:

واریاسیون اول: ۳×۳=۹ دولاچنگ،

واریاسیون دوم: ۳×٤=۱۲ دولاچنگ،

واریاسیون سوم: ۳×۸=۲٤ سه‌لاچنگ،

واریاسیون چهارم و پنجم: ۳×۹=۲۷ سه‌لاچنگ— که خواهیم دید چگونه در ادامه و بسط آهنگ باهم تفاوت پیدا می کنند.

در این مجموعه، رؤیای بیکرانه را می بینیم که در آن، روح آدمی سوار بر قایقی محکم و ساده با ریتمی مطمئن پارو می زند، و این نقش را ذوق و نبوغ موسیقی تکامل می بخشد و همه چیز به صورت ابزاری در دست اندیشه درمی آید و بر دریاچهٔ رؤیا شیار می اندازد. و همین ضرب و حرکت، از ابتدا تا انتها پایدار می مانند و بتهوون برخلاف عادت همیشگی، روی نتها به اجرای تند یا کند اشاره نمی کند، و چنین احساس می شود که هر پنج واریاسیون و تمهایشان از یک گوشت و خونند، و در حقیقت آنها باهم متولد شده‌اندو به‌صورت ستارهٔ پنج پر در یک آسمان پرتوافشانی می کنند، و دور یک خورشید چرخ می زنند. شنکر در بررسی و بازشکافی ممتاز خود نشان می دهد که واریاسیونها در دو مرحله به تکامل رسیده‌اند؛ در مرحلهٔ اول تم و واریاسیونها در طرحهای مکرر، و در کنار یکدیگر به‌وجود آمده و تغییر و تحول یافته‌اند، بی آن که فرم نهائی آنها معلوم شده باشد، و در مرحلهٔ دوم که تم معلوم و مشخص است[1]، واریاسیونها سازماندهی می‌شوند و نظم نهائی پیدا می کنند و آغاز و پایان هریک معین می شود[2]، و همه

---

۱. تنها واریاسیون سوم کمی دیرتر می آید.

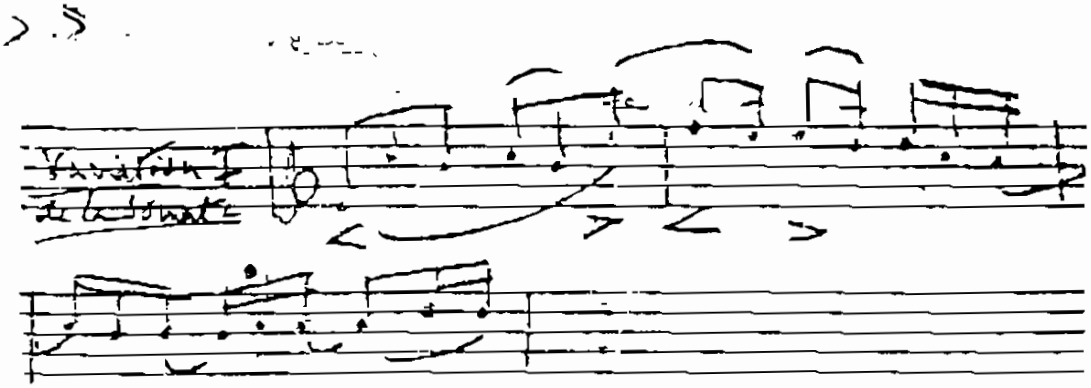
۲. در صفحهٔ ۳٦ که مرحلهٔ دوم کار آغاز می شود، همه چیز روبه پایان به نظر می رسد، امّا ←

به صورت دنیای کوچک و بسته‌ای درمی‌آیند.

در این واریاسیونها، گوئی گهواره رؤیاها را نرم‌نرم می‌جنبانند. و آدمی را افسون می‌کنند و به جای دیگری می‌برند، سنکپهای باس از پی هم می‌آیند و همه‌چیز به سوی جاذبه به «سُل» هدایت می‌شود. در این حرکات مغناطیسی یکنواخت و پایدار، روشنائی و سایه کنار هم قرار می‌گیرند؛ سایه‌ها در گذار مینور، در ابتدای نیمهٔ دوم تم پیدا می‌شوند و تم معروف و رمانتیکی از برلیوز[1] را به

این احساس کم کم فرا می‌رود و در خفا گم می‌شود. از دو نت اصلی، یکی «سُل»، مانند پرنده‌ای نرم‌نرم پرواز می‌کند و بالاتر می‌رود و دیگری «دو» در ژرفای باس زمزمه به راه می‌اندازد، تا آن که پروازی تند و ناگهانی او را برمی‌گیرد و فرا می‌برد و به سُل ملحق می‌کند و در ارتفاع از آن هم بالاتر ش می‌برد.

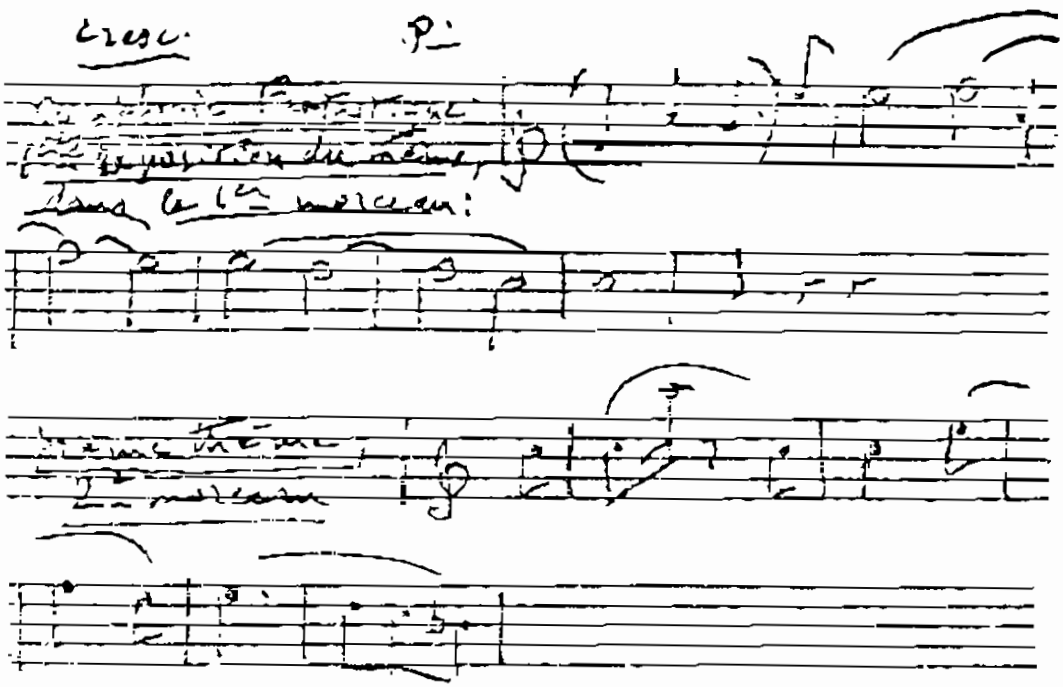
در روایت نهائی، نظم وارونه‌ای پیدا می‌کند، و از ارتفاع دوباره باز می‌گردد و به آرامش می‌رسد.

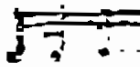


یاد می‌آورد، که به تأثیر بتهوون ساخته است. پس از آن که مینور آشوب به راه می‌اندازد، دوباره از این گذار به ماژور باز می‌گردیم، امّا این‌بار از آرامش اطمینان‌بخش پیشین دیگر خبری نیست.

و آشوب در واریاسیون دوم به راه می‌افتد، زیرا برای نخستین‌بار واحدهای ضرب موسیقی با ضرب بعدی با «لگاتو» به یکدیگر متصل نمی‌شوند. امّا به‌جای تریوله‌های باوقار، موومان با گروه دولاچنگ‌ها جریان خود را ادامه می‌دهد، و گروه دولاچنگ و سه‌لاچنگ‌ها به شکل عجیبی روی هم قرار می‌گیرند[1]. (شش سه‌لاچنگ، روی چهار در بخش باس): و آنچه نظم را برهم می‌زند، شتابزدگی در گذار مینور است که از اضطرابی عجولانه و در عین‌حال خویشتندار حکایت می‌کند.

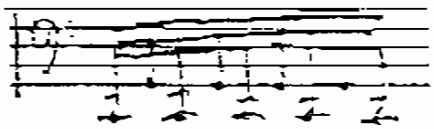
و این احساس در واریاسیون سوم بیشتر می‌شود. و با تریوله‌های چهارلاچنگ[2] سرعت زیادی پیدا می‌کند و پریشان می‌شود؛ گوئی چهار اسب



۱. و این نقش  که کمی لنگ می‌زند، در حقیقت سه‌لا چنگی در زیر نقاب است.

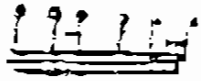
گردونه‌ای را می کشند و به‌سرعت پیش می‌تازند، در این واریاسیون از آهنگ قوی و گاهی اسفورزاندو استفاده می‌شود، و با این حساب واریاسیون سوم قویترین و بلندترین آهنگ را دارد.

و این تاخت‌وتاز همچنان ادامه می‌یابد تا سرانجام در اعماق اقیانوس واریاسیون چهارم فرو می رود. تضادهای شدیدی در این لحظات می‌بینیم، و در اعماق به آوای بسیار ملایم و نرم می رسیم، گوئی ملودی در زیر دریا و پایین‌تر از اکتاو تم زندگی می کند، و بجز سه میزان آخر، در اینجا به عمیقترین جای آن می‌رسیم، و در اعماق، گاهی با مکنت و کشش، آوا تأکید بیشتری پیدا می کند و انتروال اسرارآمیز و روح سونات را در اینجا حس می کنیم:

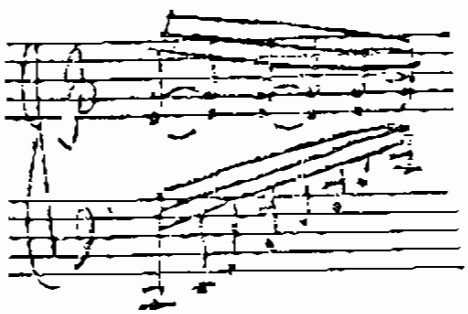


بازگوئی گنگ آکوردها، همراه با سنکوپ، به صدای زمزمه‌ای در ظرفی سربسته شباهت پیدا می کند، و بتهوون در بسیاری از آثارش وقتی به تأمل و

---

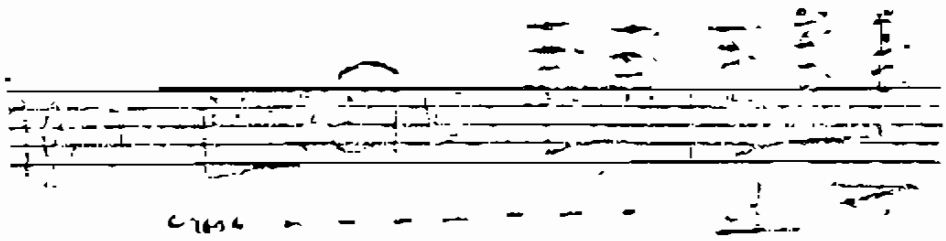
۲. چهار چنگ+چهار چهارلاچنگ درهر میزان، که درهر میزان است،با قراردادن دستی بالای دستی دیگرروی شستی های پیانو، چهار سه‌لاچنگ +۲ چهارلاچنگ در هر میزان ضرب می‌شود: 

به میزانهای ۲ و۳ و ٤ توجه شود:



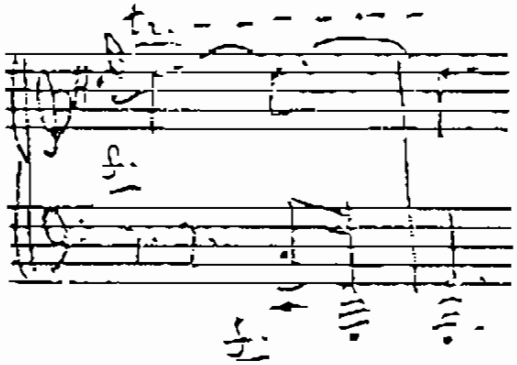
خواه ده در مقابل دوازده (یا برعکس) جریان پیدا کند. سواری و تاخت‌وتاز تجسم می‌یابد.

مکاشفه می پردازد به این آوا متوسل می شود، و این احساس دوام می آورد و دوباره اصوات در سایه فرو می روند، و در میان دیوارهای سینه بازتاب می یابند، و تنها با گوش درونی شنیده می شوند، و نت واقعی و نوعی هارمونی تازه از زوایای روح به بیرون می تراود، و رؤیای بزرگ و خلاق واریاسیونهای پنجگانه در اینجا گشوده می شود. واریاسیون چهارم در این میان، با پستیها و بلندیها و گردابها و قله هایش مرکز جزیره را می سازد. قالب آن ابعادی استثنائی دارد. در میان واریاسیونهای پنجگانه، تنها چهارمین دوتائی است، و تکرار هریک از دو قسمتش واریاسیون جدیدی است. و در اعماق اقیانوس، با سه لا چنگهایش در هوا نیز چنگ می زند و خود با گروه نه گانه اش، در گرداب ته دریا چرخ می زند و با استاکاتوهای جاندار، اعماق را می کاود. دومین قسمت تم، در مینور، همین تضاد را تکرار می کند و آن را شدت می بخشد، و سایه ای بر زمزمهٔ موجها فرومی افتد، و پرندگان در آن بالا چرخ زدن و جیک جیک مستانه را شروع می کنند و به جای آن که تم را به پایان برسانند، همچنان چرخ می زنند، و در آخرین نوتها از بس دور خود می چرخند به سرگیجه دچار می شوند و باران سه لا چنگها فرو می بارد و درجه به درجه سقوط می کنند و در یک وقفهٔ دلپذیر آکوردهای زیبای پاک و لبریز، مانند فینال تم تکرار می شوند: فینال؟... نه! در لحظاتی که سُل آوا

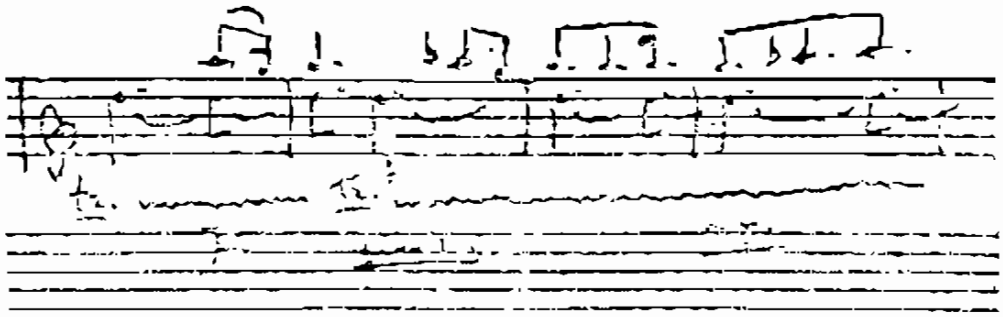


سرمی دهد تا بر این تارک تاج بگذارد، شور و وجد قالب سرود را درهم می شکند و امواج شتابزده و لغزندهٔ تریوله های سه لا چنگ همه جا را فرا می گیرد و دوبار از اعماق باسها به پرش برمی خیزد و به «می» می رسد، امّا نمی تواند از آن فراتر برود، ناچار به «می» و پنج بار به «فا» باز می گردد، تا آن که «سُل» پیروزمند او را می گریزاند.

و آنچه در پی می آید دور از انتظاراست. «تریل» طولانی دوازده میزان باعث قطع جریان می شود و نوعی فضای خالی و پرنوسان به وجود می آید که اندیشه در آن معلق می ماند... و از این گرداب هوائی چه چیز برون خواهد آمد؟ ما در انتظار اکتاو عمیق و آرامش آغازین هستیم، امّا تریل روی «ر» سایهٔ آشفتگی را به همراه می آورد:



و آشفتگی میزان به میزان را فرا می گیرد. سُل موعود، در بخش باس، در بخش بالائی تکرار می شود و سؤال اضطراب انگیزی را پیش می کشد که تنالیته اش با تشویش میان ماژور و مینور در نوسان است:



و یک بار دیگر در پله ای از پلکان وعده ووعید به صدائی نرم، با تنالیتهٔ می بمل بازگو می شود:

امّا فضا آشفته‌تر و شلوغتر می شود، و دو نیروی نامرئی و مرموز با یکدیگر به بحث و جدال می پردازند، و تریل مضاعف روی «ر» ولا بمل بیهوده می کوشد که آنها را با هم آشتی دهد، و لا بمل که به لحنی گلایه‌آمیز جای سُل را گرفته، نمی‌تواند فضا را در اختیار بگیرد و آوا دوباره با فواصل کروماتیک رو به بالا می رود و در هر دو قدم متوقف می شود و باز بالاتر می رود، و با یک پرش بزرگ خود را به اوج امید «آریتا»[1] می رساند:

امّا امید در اینجا متشنج و ناراحت است، تا نتهای حادتر از راه برسند، و یاس تا ژرفترین نقطه ها پائین برود... و در این حال، فاصلهٔ دو قسمت از همیشه بیشتر می شود. دو گرداب پدید آمده است... و در میان این دو گرداب روح آشفته است. بحران در روشنائی ملایم و پوشیده‌ای اتفاق می افتد. امّا یک لحظه اسفورزاند و باتریل حاد و تنالیتهٔ ر—می بمل (میزان ۳۶) به او پرش می دهد... و دو قسمت با یکدیگر بحث می کنند و با هم یکی می شوند و هارمونی خودشان را بازسازی می کنند و تمدد اعصاب و آرامش پدید می آید، و آوائی که فرو افتاده در مسیر «آریتا» قرار می گیرد. امّا در هیچ کجا زور به کار نمی رود. آهی از سینه برمی‌آید و از پی آن تسلیم است با مُدگردیهایی از می بمل به دومینور، و لامبل ماژور:

۱.

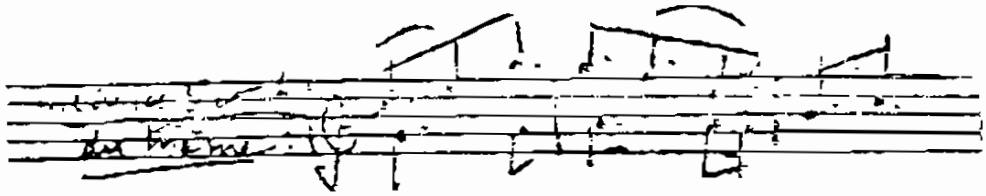
و هنوز روح مشوش و مردد به زمان نیاز دارد تا موتیف بزرگ و اطمینان‌بخش را در آسمان بی ابر دوماژور به‌دست آورد.

و باید این مسئله جوابش را در پنجمین و آخرین واریاسیون پیدا کند.

و حالا در آستانهٔ پنجمین، و در آخرین لحظات چهارمین هستیم، که روح سرکوفته و مردد است، و آزردگی اش را باز می گوید، امّا پیش از ورود در پنجمین واریاسیون،

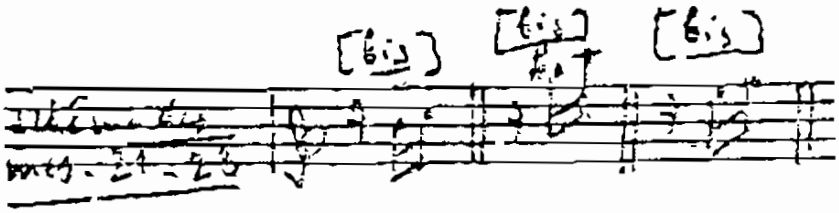
همهٔ آشفتگیها از در بیرون رفته‌اند، و اینجا سرزمین صلح و آرامش است. همه چیز در شکوه و عظمت اتفاق می‌افتد. تم این بار کلمه به کلمه بازگو می‌شود، امّا پادشاهی با اوست. امواج او را بر قایقی نشانده، با جلال و نظم فرامی برند و فراتر می برند، حرکاتشان فشرده و منظم و در مسیری صاف و مستقیم است؛ گوئی در جشن المپ، موکب خدایان در حرکت است. وقتی موکب خدایان به انتهای راه می رسد تم به پایان خود رسیده است، و در آخرین نتها، مجلل و با وقار، ازفاصله‌های سوم رهسپار می شوند.

و نت آخرین سوم آن (نت فا) سه‌بار تکرار می‌شود، تا قاطعیت مسئله تداوم پیدا کند، و بر این مبنا محکم و اطمینان‌بخش جملهٔ تم از نو فرامی‌رود:



امّا یکپارچه آتش است و گرمای تازه‌ای دارد که به جوشش باسها دامن می زند:

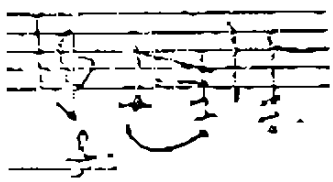
و آخرین فاصله دو درجه یا اصرار، به نوبت خود، تکرار می شود:



که با موتیف به فاصلهٔ سوم (وعده)، که حالا با باس‌ها درآمیخته، ترکیب می شود،

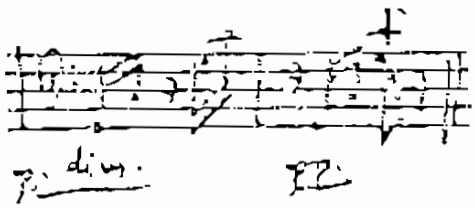
و پس از آن دوباره به بالا فوران می کند:

و «فا»ی مکرر باعث وسعت آهنگ می شود. کرشندوئی آرام و مقتدر آوا را میزان به میزان به فادی‌یز، سل، و لا بالا می برد و با کشش و توقف در سُل (میزانهای ۲۷ تا ۲۹) ایدهٔ اصلی بر تخت‌شاهی می‌نشیند، و باز مانند پایانهٔ واریاسیون چهارم در تریل طولانی، از دام رؤیا می گریزد. امّا در واریاسیون چهارم، بر نت «ر» پایداری می‌شدو به آشفتگی می انجامید، در اینجا از همان آغاز از «ر» به سُل، نت پیروزی جست می زند و در مقام پیروزی باقی می ماند، وسُل راتاپایان نگاه می دارد و در دوازده میزان پرواز می کند و از اکتاوی به اکتاو دیگر می رود و شور و غوغا فضا را پر می کند، و در همین حال در زیر، تریوله‌ها، در گروههای سه‌تائی، «سپیده‌دم» رابه خاطر می آورند. در غبار خورشید، که می لرزد و برق می زند هاله‌ای به چشم می خورد که تم زیبای آریتا را باز با خود می آورد، و این‌بار قسمتی از تم را بازمی گوید و قسمت دیگری را از خود جدا می کند. و آنچه برجای می ماند تنها تم روشنائی است، و این روشنائی در چند میزان با نت افسونگرانهٔ سُل باقی می ماند، و پس از آن ذوب می شود، و صدائی بسیار آرام و پر پیچ وخم، آن را در مه لطیف خود می پوشاند. پرده گشوده می شود، و چهره پیام‌رسان را می بینیم که سخن آغاز را بر زبان دارد:



که خود را دوبار، در دو اکتاو متفاوت نشان می دهد، و روح حق‌شناس و

گرمنه به او درود می فرستد[1] و همین سخن، بازمی گردد و کلمه پایان را، با آرامش و اطمینان بازمی گوید و صلح فضا را لبریز می کند.



و بدینگونه حکایت سه سونات آخر بتهوون برای پیانو به پایان می رسد. هر

---

۱. شنکر هوشمندانه از شباهت فاصله پنجم این واریاسیون که دوبار تکرار می شود، با دومین پنجم رؤیای آشفته، در میان تریلهای واریاسیون چهارم سخن می گوید:

مسئله اضطراب‌انگیز در واریاسیون چهارم که بی جواب گذاشته شده بود، در اینجا حل می شود... طرحهای واریاسیون پنجم نیز جالب است. بخصوص درگذر از آخرین قسمت و کودا، که خطوط اصلی آن به اختصار نوشته شده است. و طرح آخرین میزانها چنین است:

سه سونات را در تابستان شاد ۱۸۲۰ طرح ریزی کرد، و در آن ایام شادی آخرین جرقه هایش را در جان او پراکنده می ساخت و در منتهای پختگی و نیرومندی بود، و برای خدای خود «کردو» را به آواز می خواند. — او این سه سونات را در طیّ سه سال تنظیم کرد و به همین علت جلوه هائی از تحولات روحی او هستند. در سونات اول (اپوس ۱۰۹) هنوز به «دلدار» می اندیشد، امّا شور و حرارت گذشته را ندارد. در دومین سونات (اپوس ۱۱۰)، هرچند با هجوم بیماری روبرو می شود، دردرا با روشنائی پیوند می زند. و در آخرین (اپوس ۱۱۱) همهٔ نیرویش را جمع می کند و مثل یک شیر برای پیکار آماده می شود؛ امّا بی آن که به پیکار رو آورد، به لطف پرهیزگاری و حق شناسی، خیمهٔ صلح را در سرزمین موعود بر پا می کند.[۱]

این سوناتها منظومهٔ بزرگ مس‌سولمنیس را بدرقه می کنند و به نوعی تکامل می بخشند. بتهوون در آنیوس بیهوده در آرزوی صلح و آرامش بود، و در آریتای اپوس ۱۱۱ این آرزو بازمی آید و فضا را پر می کند.

سادگی شکوهمند آریتای اپوس ۱۱۱ از هنر بتهوون لبریز بود، و این هنرمندنه پیش ازآن چنین چیزی نوشته بود، ونه ازآن پس چیزی چنین ساده و شگرف به یادگار خواهد گذاشت. من این لحظه از هنر او را با گوته همطراز می بینم که از نظر نظم کلاسیک و اقتدار توأم با آرامش به مدل بزرگ خود نزدیک می شود، و این آرامش و روشنائی در اپوس ۱۱۱، به قیمت صلح دردمند و صلح بلا کشیدهٔ درمس سولمنیس به دست آمده است. هنرمندان بزرگ بار محنتها و زحمتها را در آثار خود خالی می کنند، و برخلاف آنچه مردم گمان می کنند، هنرمند پس از بیان غمهایش غمگین‌تر نمی شود، بلکه تسلی می یابد، و پس از خالی کردن بار اندوه، دوباره بار می گیرد و در آثار بعدی در را به روی رؤیاهای تازه می گشاید.

بدینگونه سه سونات آخر بتهوون و مس‌سولمنیس کنار می روند و صحنه را

---

۱. اپوس۱۱۱در آوریل ۱۸۲۳ منتشر شد، و در پایان این ماه بیماری او چنان شدت گرفت که پزشکان او را از خواندن و نوشتن منع کردند.

به سمفونی نهم وامی گذارند، و به همین علت آکوردهای مقدمه اپوس ۱۱۱ مژده می دادند که سمفونی نهم در راه است.

و این دوره از آفرینش هنری بتهوون را در اینجا فرو می بندیم و به فصل بعد می پردازیم.

یادداشتها

۱

خانوادهٔ برنتانو

آخرین سوناتهای بتهوون برای پیانو نام و نشان خانوادهٔ برنتانو[1] را به همراه دارد؛ زیرا هر سه سونات را به نام این خانوادهٔ دوستدار موسیقی پیوند داده بود و آنها را «تنها دوستان سراسر عمر» خود می نامید.

اپوس ۱۰۹ را همراه نامه‌ای مهرآمیز و پراحساس به ماکسیمیلیانا برنتانو تقدیم کرده بود، حال آن که بتهوون در این تقدیمنامه ها، بیشتر تعبیراتی متین و معتدل به کار می برد.

در ابتدا قصدش این بود که اپوس ۱۱۰ و ۱۱۱ را به آنتونیا برنتانو مادر ماکسیمیلیانا تقدیم کند، امّا تنها اپوس ۱۱۱ را به نام او کرد، و در نامه‌ای به شیندلر و در نامهٔ دیگری به شلزینگر این مطلب را بازگفته است. و هرچند از این کار قصد بدی نداشت آرشیدوک رودلف از او رنجید و در نامه‌ای به تاریخ اول ژوئن ۱۸۲۳ از حسادت خود پرده برداشت، و بتهوون در پاسخ از گناه خود عذرخواست!

امّا معلوم نیست که چرا اپوس ۱۱۰ را با آن که در ابتدا می خواست، به آنتونیا تقدیم نکرده بود، و از علت تغییر رأی بتهوون

کسی خبردار نشد. آیا نظرش نسبت به آنتونیا برگشته بود؟

بتهوون در ژوئن ۱۸۲۳، واریاسیونهای اپوس ۱۲۰ براساس یک تم از دیابلی را که از آثار شگرف و استثنائی او بود به آرشیدوک رودلف تقدیم کرد. ونسان دندی می نویسد: «بتهوون نمی توانست این آهنگ را که بیان عواطف او بود جز به آرشیدوک به دیگری تقدیم کند. «امّا این هنرمند گاهی هم می‌توانست!!» و در همان ایّام کوارتت اپوس ۱۳۲ را که شیرهٔ جان او بود و اعترافات ستایش انگیز او را در اپوس ۱۲۷ و اپوس ۱۳۰ به نام شاهزاده نیکولاس گالیتزین، «افسر گارد امپراتوری روسیه» کرد که از خصوصی ترین و درونی ترین آهنگهای او به حساب می آیند. امّا باز این مسئله به جای خود می ماند که چرا اپوس ۱۱۰ را به نام کسی نکرد؟

به خانوادهٔ برنتانو بازگردیم. — پدر آنتونیا، هوفرات یوهان ملشیورفن بیرکنشتوک[1]، از بزرگان وین بود. دوستدار هنر و پشتیبان هنرمندان بود، و بتهوون در ایام جوانی با او و خانواده‌اش آشنا شد. به روایت شیندلر، این جوان وحشی تازه از بن آمده بود که در خانوادهٔ شاهزاده لیشنفسکی رفت و آمد پیدا کرد و در آنجا تراش خورد و کمی از خشونت و بی بندوباری‌اش کاسته شد. پس از آن به خانهٔ بیرکنشتوک راه یافت. در آن موقع، سالهای ۱۷۹۲ و ۱۷۹۳ آنتونیا دختر بیرکنشتوک دوازده سیزده‌ساله بود، و چهار پنج سال بعد این دختر زن فرانتس برنتانو سرمایه‌دار بزرگی از اهالی فرانکفورت شد. آنتونیا رنجور بود، و چنانکه خود او در هشتاد سالگی به لودویک نوهل اعتراف کرده، بتهوون در آن هنگام گاهی نزد آنها می آمد و ساعتها برای او پیانو می زد تا دردش را تسلی بخشد، و سپس بی آن که حرفی بزند از خانه بیرون می رفت... چندین سال بعد در ۱۸۱۰ در همین خانه، بتهوون با خویشاوند او، بتین آشنا شد، و در سال ۱۸۱۲

تریـوئی را با یک قطعه در سی بمل ماژور به نام ماکسیمیلیانا دختر کوچک آنتونیا و فرانتس کرد[1]. و نه سال بعد اپوس ۱۰۹ را به همین دختر هدیه داد. در میان سالهای ۱۸۱۲ و ۱۸۱٤ خانوادهٔ برنتانو از وین به فرانکفورت رفتند و در آنجا اقامت گزیدند، و در آنجا نیز خانهٔ فرانتس برنتانو سناتور و بانکدار هنردوست از مراکز رفت وآمد هنرمندان و روشنفکران بود. گوته از دوستان نزدیک این خانواده بود و چندین بار به تماشای مجموعهٔ تابلوهای نقاشی و کنده کاریهای فرانتس برنتانو رفته بود و به همسرش «تونی» بسیار احترام می گذاشت و نسخه ای از چاپ کلیات آثارش را به او هدیه کرد.

خانوادهٔ برنتانو با دیگر دوستان بتهوون این تفاوت را داشتند که حتی پس از رفتن از وین از افق زندگی او بیرون نرفتند و دوستی با او را همچنان حفظ کردند. دفتر خاطرات بتهوون حکایت از آن دارد که چندین بار به او وام دادند. بتهوون تصویر خود و آثارش را برای آنها می فرستاد، و به آنها می نوشت که هرگز آن «ساعات فراموش نشدنی» را که باهم بودند از یاد نخواهند برد و حتی می نوشت:

«... در وین کسی مثل شما را پیدا نمی کنم، و در هیچ کجای دنیا مثل شما را نخواهم یافت. و نمی خواهم با کسانی رفت وآمد داشته باشم که نتوانم با آنها ارتباط روحی برقرار کنم.»[1]

بیهوده نبود که در تقدیمنامهٔ اپوس ۱۰۹ به ماکسیمیلیانا چنان تعبیرات پراحساس به کار برده، و نوشته بود: «... این تقدیمنامه به مفهوم مبتذل و مرسوم آن نیست؛ جوهر روح، نجیب ترین و بهترین

---

۱. ماکسیمیلیانادر سال ۱۸۱۲ دوازده سال داشت، و سالها بعد که مادر دختر به فرانکفورت رفت و در آنجا مقیم شد، خاطره مادر را در چهرهٔ دختر او می دید.

۱. نامهٔ ۱۵ فوریهٔ ۱۸۱۷

انسانهای روی زمین را به رغم فتنه‌های زمانه باهم متحد می کند. من از اعماق جانم با شما حرف می زنم و شما را در سالهای کودکی و در کنار مادر خوش‌ذوق و پدر واقعاً شریفتان به‌خاطر می آورم، و خاطرهٔ خانوادهٔ محترمتان را هرگز از یاد نخواهم برد...»

سپس از پدر ماکسیمیلیانا عذر می خواهد که چنین نامه‌ای به دختر او نوشته است، و ظاهراً بتهوون با عزت نفسی که داشت، می‌ترسید که مبادا پدر ماکسیمیلیانا گمان کند در این نامه شائبهٔ توقعات مادی نهفته است، و خانوادهٔ برنتانو با مسائل مادی بتهوون در ارتباط نبودند، امّا برای نخستین‌بار در سالهای ۱۸۲۰ تا ۱۸۲۳، هنرمند به فرانتس وکالت داد تا اختلافاتش را با ناشران، و بخصوص با زیمروک،در مورد مس‌سولمنیس سروسامان دهد و پرداخت بدهیهایش را ضمانت کند. با اینهمه نمی‌خواست از سخاوت این «دوستان یگانه» بهره‌برداری کند، یا همچو تصوری پیش آید.

با این حساب، تقدیم آخرین سوناتهایش به خانواده برنتانو نوعی حق‌شناسی بود، و بجاست که ما خاطرهٔ این خانواده را گرامی بشماریم، که از یاران خوب بتهوون بودند.

۲

یازده «باگاتل»

در اینجا باید از اثری یاد کنم که بتهوون تاریخ نوامبر ۱۸۲۲ را به خط خود در زیر آن گذاشته است. نمی‌توانم صبر کنم و در فصلهای بعدی آن را در کنار خواهر کوچکترش ــ شش باگاتل برای پیانو فورت، اپوس ۱۲۶ ــ بگذارم و همه را باهم زیر ذره‌بین قرار دهم؛ زیرا می خواهم در اینجا از یازده باگاتل، اپوس ۱۱۹، که بی انصافانه برآن تاخته اند دفاع کنم.

بتهوون این اثر را که در پایان سال ۱۸۲۳ در پاریس به همت شلزینگر چاپ شد[1]، ابتدا برای پیترز، ناشری درلایپزیک فرستاد، پیترز آن را برای بتهوون پس فرستاد و گفت که چنین اثری به «ده‌دوکا»ی درخواستی نمی ارزد و گستاخانه نوشت: «بتهوون نباید وقتش را برای نوشتن چنین چیزهای بیمعنی که ازعهدهٔ هرکس ساخته است، تلف کند.»

---

۱. این باگاتلها در پاریس با عنوان «باگاتلهای آسان و دلپسند برای پیانو فورت از آثار لوئی وان بتهوون» چاپ شد.

وازآن تلختر اینکه شیندلر، دوست وفادار بتهوون نیز برای ناشر کف زد و تحسینش کرد و چنین گفت: «این برای بتهوون درس خوبی بود، زیرا از این نوع باگاتلها زیاد نوشته بود.»

شیندلر جدی و سختگیر بود، و شاید نمی‌خواست چیزی از دایرهٔ عرف و عادت و قانون قدم بیرون بگذارد، و چنانکه دیدیم با اپوس ۱۱۱ هم مخالف بود و سروصدا راه می‌انداخت و می گفت براین سونات قطعهٔ سومی باید افزود و با شکل فعلی قابل قبول نیست!

و ما از سختگیری این دوست و گستاخی آن ناشر بسیار زیان دیده‌ایم؛ زیرا هنرمندان بزرگ کلاسیک را تنها از آثار دقیق و منظم و حساب شده نمی‌توان شناخت. زندگی هنرمند در یک تراژدی چند پرده‌ای خلاصه نمی شود، وقت گذرانیها، الهامات، عواطف، تأثرات و افکار و رؤیاها و هوسبازیهای او را باید شناخت. شوبرت و موسیقیدانان رمانتیک توانستند جای رؤیا و هوس را در باغ هنر پیدا کنند، امّا مردی چون بتهوون که زندانی زندگی درونی خویش بود و مدام در گفتگو با خویش، از اینگونه آثار بی قید و آزاد بسیار کم دارد.

به همین علت، باید قدرهمین چند باگاتل را دانست، هرچند در ارزش و اعتبار با یکدیگر برابر نیستند. باگاتلهای به یادگار مانده از بتهوون در سه مجموعه گرد آمده‌اند: اول، اپوس ۳۳، با هفت باگاتل که از ۱۸۷۲ تا ۱۸۰۲ تصنیف‌شده و در سال ۱۸۰۳ به چاپ رسیده‌اند؛ دوم، اپوس ۱۱۹ با یازده باگاتل؛ و سوم اپوس ۱۲٦ که از شش باگاتل ترکیب شده است. و جز این چند مجموعه دو باگاتل در ۱۷۹۷ و یک گلاویراشتوک در سی بمل ماژور در سال ۱۸۱۸، و چند قطعهٔ کوتاه دیگر باقی مانده است که بر روی هم از سی قطعهٔ کوتاه و جداگانه بیشتر نیستند.

منقدان تنها باگاتلهای اپوس ۱۲٦ را درخور اعتنا می دانند، و

یک و دو و سه و نه و ده را نادیده می‌گیرند. شماره‌های چهار و یازده، هرچند زیبائی قدیمی به سبک گلوک[1] دارند، ناب و پاکیزه‌اند، و شماره‌های شش و هفت و هشت، در مرکز این مجموعه، از نظر هنری همانند کم دارند. در این سه باگاتل، هنرمند با خود حرف می‌زند، و واریاسیونهای اپوس ۱۲۰ براساس تم دیابلی، و پاره‌ای از آخرین کوارتتها را به‌یاد می‌آورند.

باگاتل شماره هشت، از همه کوتاهتر و درعین‌حال مشروح‌تر است، بیانی باوقار دارد و به اشعهٔ پریده‌رنگی می‌ماند که به دنیای درونی هنرمند می‌تابد و اندوه او به بیرون می‌تراود، و از نظر تاریخ تولد با مس سولمنیس نزدیک است، و بازگشت به خویشتن هنرمند به حساب می‌آید.

باگاتلهای شماره شش و هفت حالات تند و تیز و متضاد بتهوون را منعکس می‌کند، و چون هنرمند ناچار به رعایت قالبهای مرسوم موسیقی نیست، آزادانه‌تر و راحت‌تر آنچه در اندرون داشته بیان کرده است. آندانتهٔ مقدمه شماره شش مسئله‌ای را که در آخرین کوارتتها نیز طرح شده، پیش روی ما می‌گذارد.

بتهوون در اینجا مانند هانس زاکس شاعر، مجذوب مسئله خود می‌شود. به عالم رؤیا می‌رود و بند از پای روح باز می‌کند، و مانند بچه‌های شیطان به پرواز درمی‌آید تا مسئله را در نتهای لا — سی — دو — به چنگ آورد.

---

۱. در شمارهٔ یازده دورنمائی از «ایفی ژنی» اثر گلوک را در اعماق خود دارد. بتهوون در سراسر زندگی با گلوک ندیم و همنفس می‌ماند.

و مسئله به‌صورت بازی و شیطنت درمی آید:

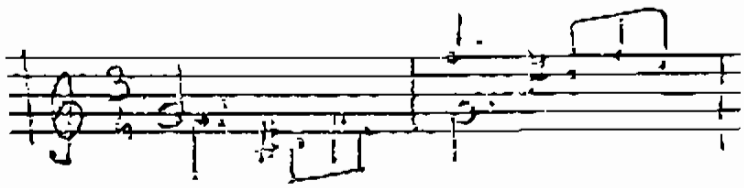
و روح به تردستی و شعبده‌بازی مسئله را به صورتهای مختلف درمی‌آورد و در هر میزان و هر نوسان و هر موومان شکل تازه‌ای به آن می دهد.

خرده پاره‌های مسئله خنده کنان می گریزند، بچه های شیطان آنها را دنبال می کنند. قایم‌باشک شروع می‌شود. بچه‌ها روی پاشنهٔ

پا چرخ می زنند،

و بعد ناپدید می شوند و کیفیت موسیقی این با گاتل در تحرک مدام ریتمهای آن است.

شمارهٔ هفت، وسعت و اعتلای حیرت انگیزی دارد. در شمارهٔ شش نقطهٔ حرکت از جائی است که یک مسئلهٔ درونی را طرح می کند، گوئی در تاریکی کورکورانه راه می رود.



امّا در زمزمهٔ تریل پوشیده می شود و بی آن که تسکین یابد به سوی بالا حرکت می کند:

در میزان پنجم این حرکت، با هوس نامنتظر گرفتن و رها کردن تارهای آلات زهی با انگشت متوقف می شود، و شوخی و

ملاحت، موتیف فرارفتن را به بازی می گیرد.

امّا این اندیشه خودسری می کند و به تلاش خود می افزاید.

و از جا در می رود و در این هرج ومرج، به سوی بالا می رود. آوا فراتر می رود، شتاب می گیرد؛ وبه گردبادی لرزه‌آور می انجامد که معلوم نیست در اثر خشم است یا کج‌خلقی. پنداری تصورات آدمی با هرج‌ومرج روح او همراه شده، و با فانتزی و رنج درآمیخته است.

این با گاتلها گفتگو با خویش است که از پس روزنه‌ای به گوش ما می رسد و با اندیشهٔ او بیشتر آشنایمان می کند، و

در مورد اپوس ۱۱۹، نیز کم وبیش با شیندلر هم عقیده‌ام. امّا چگونه می‌توان زیبائی وظرافت خرده گوهرهائی چون شماره های یک ودو او رانادیده گرفت واگر «کلاویر اشتوک» یادگارسال ۱۸۱۸ اورابه این مجموعه بیفزائیم رشته ای ازاعترافات اوراگردآورده ایم. این اثر کوتاه باهارمونی خاص خوددلیرانه ترین اعترافات اورادربردارد، وعمده اینجاست که بیشتردوستداران بتهوون با «کلاویر اشتوک» کمترآشنائی دارند، حتی امکان داردنام آن رانشنیده باشند: زیرااین اثردر مجموعه های عادی کمتر چاپ شده است، و من به‌خاطر دوستدارانش صفحه‌ای از آن را در مقابل شما می گذارم. تا در این صفحه، دفتری از خاطرات و یادداشتهای محرمانهٔ او را ببینید. در این اثر احساسات و عواطف با همه تند وتیزی و لطافت و آشفتگی موج می زند، و ما را در میان شک ویقین نگاه می دارد، وما اززیرپوست اوپریدگی وسرخی رنگ را می بینیم که جایشان را در هر لحظه باهم عوض می کنند و در یک جمله چندین بار جای عواطف گوناگون باهم عوض می شود.

این منظومهٔ کوتاه در بعدازظهر چهاردهم اوت ۱۸۱۸ نوشته شده[1]، و ما را با جمله ای از دفتر خاطرات او پیوندی دهد:

۱. این اثر با آلگروتوئی شباهت دارد که در هیجدهم فوریه ۱۸۲۱ نوشته شده، و تئودورفن فریمل در کتابش به نام «بتهوون» آن را نقل کرده است، که جملهٔ اصل آن با کلاویر اشتوک فرق دارد، و از نظر هارمونی و ساختمان بیشتر با آخرین کوارتت ها نزدیک است:

«... روز ۲۷ ژوئیه ۱۸۱۸، او با کالسکه‌اش از کنارم گذشت و پنداری نگاهش را به من دوخته بود.»

و در هرحال، این شاخه های گل ظریف، با مس سولمنیس، سمفونی نهم، و اپوس ۱۰۶ همه در تابستان زلال و شفاف ۱۸۱۸ در دوران نقاهت بتهوون، در روح او جوانه زدند.

ما در فصلهای بعد باگاتلهای اپوس ۱۲۶، و سی وسه واریاسیون اپوس ۱۰۲ را بررسی خواهیم کرد تا به اعماق روح او و حرفهای محرمانه اش بیشتر آشنا شویم. آشنائی با آخرین کوارتتها نیز این مطالعه را تکامل خواهد بخشید.

پیوست ها

بتهوون و دوستانش

پیش از این گفتیم که در میان اسناد و مدارک بازمانده دربارهٔ بتهوون، دفترچه های گفت‌وشنود او اهمیت خاصی دارند. البته دستنوشته های فیشهوف را باید براین اسناد افزود[1].

۱. بتهوون چون ناشنوا بود هر که با او سخنی داشت، مطلب را در دفترچهٔ گفت‌وشنود او می نوشت، و خود بتهوون نیز گاهی جواب را در دفتر می نوشت و گاهی به صدای بلند ورعدآسا جواب او را می داد. از بتهوون پس از مرگش چهارصد دفتر گفت‌وشنود باقی ماند که بیش از نیمی از میان رفت، و قسمت عمدهٔ باقیمانده‌ها به کتابخانهٔ ملی برلن تعلق دارد، که سهم هر سال از اینقرار است:

۱۸۱۹	٤دفتر	۱۸۲٤	۲۳دفتر
۱۸۲۰	۱۱دفتر	۱۸۲۵	۲۳دفتر
۱۸۲۱	— —	۱۸۲٦	۲۹دفتر
۱۸۲۲	۳دفتر	۱۸۲۷	۱۰دفتر
۱۸۲۳	۳٤دفتر		

که این دفترچه‌ها جمعاً ۵۵۲۳ برگ و ۱۱۰٦٤ صفحه می شود، مجموعهٔ والترنوهل، چاپ

بسیاری از حکایت‌نویسان تکه‌هائی از این گفت‌وشنودها و دستنوشته‌ها را در تألیفات خود نقل کرده‌اند[1]. امّا برای بررسی دقیقتر باید منتظر بود که کار والتر نوهل ادامه یابد و خود او یا دیگران دفترچه‌های گفت‌وشنود هرسال را تمام و کمال برای چاپ آماده کنند. هرچند معلوم نیست در دوران حکومت فعلی رایش سوم به ادامهٔ چنین کارهائی علاقه‌مند باشند و گفتگو دربارهٔ اشعار «ضاله» مانند «اگمونت» و «چکامهٔ شادی» را مجاز بشناسند که مردم جهان را به برابری و برادری می خوانند. امّا در حال حاضر ما می‌توانیم از دفترچهٔ کامل گفت‌وشنودهای ۱۸۱۹ تا ۱۸۲۰ پرده برداریم تا بتهوون و دوستان او را در هنگام نوشتن مس سولمنیس بشناسیم.

٥

جای این گفت‌وشنودها گاهی در خانهٔ بتهوون بود که بیشتر

۱۹۲۳) که همهٔ نامه‌های موجود را از مارس ۱۸۱۹ تا مارس ۱۸۲۰ دربردارد از کتابهای مشابه کاملتر است. دست‌نوشته‌های فیشهوف نیز که رونویس شتاب‌زده و گاهی پرغلط شخص ناشناسی از مجموع گفت‌وشنودهاست، درجلد دوم کتاب آلبرت لایتس‌مان، به سال ۱۹۲۱ به چاپ رسیده، و ترجمهٔ ناقص و کم‌وبیش نادرستی از این دست‌نوشته‌ها به زبان فرانسه در سال ۱۹۳٦ به همت انتشارات منتشر شده است.

۱. در میان اینگونه تألیفات به نظر من کتاب آرسن‌الکساندر، با نام افسانه‌گون «سالهای اسارت بتهوون» از همه خواندنی‌تر است. در آلمان نیز کتابهائی مانند این، با مطالبی شیرین و جذاب منتشر می شود که هیچکدام از نظر تاریخی معتبر نیست.
گاهی در مجلات مقالاتی با عنوان «خاطرات منتشر نشدهٔ بتهوون» چاپ می شود که چندان اعتبار ندارد. مطبوعات پاریس نیز گاهی مطالبی دربارهٔ بتهوون می‌نویسند و نامه‌ها و دستنوشته‌های وحشیانهٔ هایلیگنشتادت وچیزهای دیگر را به هم می آمیزند و آش درهم جوشی درست می کنند که باید همه را با لذت خواند و زیاد باور نکرد! زیرا اینگونه مقالات با توجه به بی اطلاعی خوانندگان نوشته می شود و هدف سرگرم کردن آنهاست.

اوقات کلیدش روی در بود[۱]، و گاهی در میخانه و رستوران بود، امّا گفتگو با او در جای عمومی دور از احتیاط بود. زیرا هنرمند به صدای بلند حرف می‌زد و گوشهای مراقب در کمین بودند. خود او گاهی متوجه این قضیه نمی‌شد و زمام امور از کفش درمی‌رفت و فراموش می‌کردند که گوشهای مراقب در کمین نشسته‌اند[۲]، به صدای قوی و خشم‌آلود[۳] هرچه به زبانش می‌آمد می‌گفت و در این لحظات، دوستان به او هشدار می‌دادند:

— «اینقدر بلند حرف نزنید. ما با اشاره‌های شما آشنا هستیم، با یک اشاره همه چیز را می‌فهمیم. مراقب ما هستند. حرفهای شما را گوش می‌کنند و گزارش می‌دهند.»

و بتهوون که با هشدار دوستان به خود می‌آید، می‌گوید:

— «بقیه حرفها بماند برای بعد. هنزل خبرچین در آن گوشه مراقب ماست!»

امّا بتهوون از چیزی بیم نداشت. وقتی می‌خواست حرفی بزند هیچکس جلودارش نبود. کمتر امکان داشت که حرفش را نیمه‌تمام بگذارد. فردریش روشلیتس که روزی در سال ۱۸۲۲ شاهد یکی از همین صحنه‌ها بود از مشاهداتش تابلوی جالبی نقاشی می‌کند:

---

۱. بیشتر اوقات کلید خانه روی در بود. روزی کسی به دیدار بتهوون رفت و چون کلید روی در بود وارد شد و هنرمند را در خوابی عمیق دید. روی کاغذی نوشت: «به خواب عمیقی فرورفته بودید حیفم آمد که بیدارتان کنم. فردا دوباره می‌آیم.»

۲. در گفت‌وشنودهای نوامبر ۱۸۱۹ به این چند جمله برمی‌خوریم:

— این آقایان به حرفهای ما گوش می‌دهند.

— مانعی ندارد. شما آهسته حرف بزنید.

۳. روزی دوستش برتران به او هشدار داد که مراقب حرفها و حرکاتش باشد، زیرا همه به او چشم دوخته‌اند و همه چیز را زیر نظر دارند. و او از این هشدار او به خشم آمد.

«... در رستوران جای خالی پیدا نمی شد، صندلیها پر بود، بتهوون با چندنفر از آشنایانش دور میزی نشسته بود که من هیچکدام از آنها را نمی شناختم. در گوشه ای نشسته بودم که می‌توانستم بتهوون و اطرافیانش را خوب ببینم و حرفهایشان را بشنوم، بخصوص که همه بلند حرف می زدند و اصلاً گفتگو در کار نبود. تنها بتهوون حرف می زد و بقیه گوش می دادند و گاهی با حرکت دادن سر تأیید و تحسینش می کردند، و او به سبک مخصوص خود از فلسفه و سیاست حرف می زد. دربارهٔ انگلستان و انگلیسیها چه چیزهائی که نمی گفت، از عظمت و شکوه آنها می گفت و با دیگران قابل مقایسه شان نمی دانست. و سپس چند حکایت از فرانسویها در روزهای اشغال وین روایت کرد، که پیدا بود از آنها چندان دل‌خوشی ندارد. بی ملاحظه و بی پروا و یک‌ریز سخن می گفت و با کلمات بدیع و شوخ به سخنش چاشنی می زد، خوش ذوق و فهمیده و صادق به نظر می آمد. فکر و خیال او کرانه نداشت. به کودک پیری می ماند که او را با همهٔ دانشها و تجربه هایش در جزیرهٔ نامسکونی رها کرده باشند، و او که با خیال و آوای خود زندگی می‌کردوهمهٔ دنیا را با خیال و آوا به‌چنگ آورده بود، دلش می خواست جار بزند و همه چیز را برای جهانیان شرح بدهد[1]...»

*

در این زمان، در فاصلهٔ ۱۸۱۹ تا ۱۸۲۲، در حلقه دوستان او چه کسانی جای داشتند؟ از جملهٔ این افراد باید از چندنفر نام برد که

---

۱. ماجرا به همینجا خاتمه نمی یابد. بعد از خوردن غذا، بتهوون متوجه روشلیتس می شود و او را همراه با یک بطر شراب به اتاق کوچکی می برد، تا با خیال آسوده با یکدیگر گفتگو کنند.

در کار آموزش یا علم حقوق خبره بودند و در جریان دادرسی برادرزاده‌اش کارل یا در تعلیم و تربیت او از مشاورانش بودند: یوهان باپتیست فن باخ[1]، دکتر در حقوق و وکیل دادگستری از ۱۸۱۶ به بعد یکی از همنشینان و مشاوران او بود، کارل پیترز، که در دستگاه شاهزاده لوبکویتس کاری به‌عهده داشت، و در آوریل ۱۸۲۰ از طرف دادگاه مأمور شد در سرپرستی کارل با بتهوون همکاری کند، از دیگر دوستان این ایام او بود. ژزف بلوش لینگر، مربی اطفال، که بنیاد آموزشی معتبری را در وین اداره می‌کرد، و کارل را از ژوئن ۱۸۱۹ تا اوت ۱۸۲۳ به آموزشگاه خود برد در همین حلقه جای داشت، و در این ردیف باید از ژوزف کارل برنارد[2]، مدیر نشریه « Wiener Zeitung » نام برد که بتهوون را از سال ۱۸۱۴ می‌شناخت زندگی خصوصی آن‌دو با یکدیگر درآمیخته بود، و گاهی برای دوست هنرمندش منظومه و متن هنری می‌نوشت و به او هدیه می‌کرد، ولی کارش چندان درخشان نبود.

در این حلقه موسیقیدانان هم جائی داشتند، از جمله ژوزف چرنی و کارل چرنی که همنام بودند و باهم هیچ نسبتی نداشتند، و همنام بودن باعث می‌شد که آنها را به‌جای یکدیگر بگیرند؛ بخصوص که هردو از نوازندگان استاد سازهای شستی دار بودند. با این وصف، کارل نوازندهٔ برجستهٔ پیانو و استاد تکنیک بتهوونی در نواختن پیانو

۱ــ بتهوون، در سوم ژانویه ۱۸۲۷، در بستر مرگ وصیتنامه‌اش را به او سپرد.

۲ــ متن اوراتوریوی «پیروزی صلیب» از نوشته‌های اوست، و همین متن در گفت‌وشنودهای ۱۸۱۹ و ۱۸۲۰ بارها موضوع بحث بود. متن کانتات «پیروزی شکوهمند» برای کنگرهٔ وین نیز از کارهای اوست. و کمتر کسی مانند او از اسرار زندگی خصوصی بتهوون خبردار بود، و به همین علت پس از مرگ هنرمند به فکر افتاد خاطراتش را بنویسد، امّا از ترس رسوائی، چشم از آن پوشید.

برجسته‌تر بود. شیندلر، که از سال ۱۸۱۵ با بتهوون دوستی داشت، تا سال ۱۸۲۲ چندان در حلقهٔ همنشینان جائی نداشت، و از این سال به بعد همراه و منشی هنری او شد. با این که ابتدا حقوقدان بود و در علوم دینی مطالعه می کرد، از ۱۸۲۰ راهش را تغییر داد و زندگی را وقف موسیقی کرد و نوازندهٔ اول ویولن در تماشاخانهٔ ژوزف‌اشتات شد و در حلقهٔ همراهان و همنشینان بتهوون درآمد، امّا همسفره‌اش نمی شد، زیرا معدهٔ ضعیفی داشت و ناچار مراقب خورد و خوراک خود بود! در میان دوستان نزدیک و همسفره‌های بتهوون نباید نام فرانتس اولیوا را فراموش کرد که جوانی هوشمند و نازک‌اندیش بود، و در تابستان ۱۸۱۱ از طرف دوست هنرمندش به رسالت نزد گوته رفت. اولیوا کارمند تجارتخانه بود و از صبح تا عصر در آنجا کار می کرد، امّا از مسائل ذوقی و هنری دست‌بردار نبود، و اوقات فراغت را صرف موسیقی و ادبیات و فلسفه می کرد. در سال ۱۸۲۰، از حلقهٔ همنشینان بتهوون بیرون رفت، زیرا تجارتخانه او را به روسیه فرستاد، و او در آنجا زن گرفت و ماند گار شد.

و در میان همنشینان از همه جذاب‌تر اگوست فریدریش کانه[1] بود که در زمینه‌های گوناگون اطلاعات وسیعی داشت و

---

۱. فریدریش کانه «کاپل‌مایستر» اپرای آلمانی دریرس‌بورگ‌بود، چندین متن برای اپرا نوشت، منظومه و موسیقی چند اپرا را نوشت و تنظیم کرد که از همه معروفتر «ارفئوس» در سال ۱۸۰۷ بود، کلام و موسیقی کانتاتی را در سالهای ۱۸۰۹— ۱۸۱۰، به مناسبت ازدواج ناپلئون و ماری‌لوئیز آماده کرد، که ملکه ماری‌لوئیز مفتون این اثر شد. عده‌ای او را نابغه می دانستند، و اغراق هم نمی گفتند، امّا اوضاع و احوال او به صورتی بود که نمی‌توانست نبوغ خود را به کارگیرد و آثار عمده‌ای بیافریند. ذوق و ظرافت روح، او و بتهوون را به یکدیگر نزدیک کرده بود. داستان دوستی آن دو همه جا بر سر زبانها بود، در کنار هم قدم زدن و همصحبتی آن دو در وین موضوع حکایتهای بسیار بود.

چندین بار شغلش را تغییر داده بود. مدتی با علوم دینی مشغول بود، چندی به پزشکی پرداخت، سپس آهنگساز و شاعر و نوازنده و منقد هنری شد. او نیز مانند دیدرو، بیشتر اوقاتش را در کافه ها و رستورانها به بحث و گفتگو می گذراند و در این مباحثه ها بسیار مسلط و زبان‌آور بود. با بتهوون در هر زمینه ای بحث می کرد و هرکدام استقلال فکری خود را حفظ می کردند. او تا هنگام مرگ از دوستان و دوستداران بتهوون بود، و در سال ۱۸۲٤ دوست هنرمندش را «بزرگترین تجلی قرن» لقب داد.

بیشتر همسفره های بتهوون در خوردن و نوشیدن اشتهای خوبی داشتند، بجز اولیوا، و کارل چرنی که مشروبی جز آب نمی نوشیدند و مسخرهٔ دیگران بودند! بخصوص وقتی مهمان پیترز بودند، سفره بسیار رنگین و باشکوه بود با شامپانی ولیکور مجارستان و شراب بردو و چای آمیخته به رُم، و صدف و چندین نوع ماهی و خرگوش، از حاضران خوش‌اشتها پذیرائی می شد. برنارد و پیترز شوخ و گستاخ بودند و از نقل داستانهای رکیک لذت می بردند، حتّی این دو برای زنهای یکدیگر مضمون کوک می کردند و سربه سر هم می گذاشتند، و بتهوون گاهی از اینهمه زشت گوئی به خشم می آمد[1]. امّا پیترز برای خنداندن او می گفت که حاضر است زنش را برای یک سفر به او قرض بدهد! و در چندین جا سخن از زنی به نام مادام پوتیفار که ازطبقه اشراف یا ثروتمندان است و در کش رفتن و خالی کردن جیب مردان مهارت دارد به میان می آورد، و این حکایت بتهوون را آزرده می کرد[2]. و به

---

۱. روزی سخن از یک دختر روستائی بود. پیترز به خنده می گفت که تکهٔ بدی نیست و می تواند او را برای بتهوون بپزد و آماده‌اش کند. و هنرمند به خشم آمد گفت: «شما مردم را دست کم می گیرید».

۲. پیترز شرح می دهد که این زن جیب او را هم زده، و اصرار داشت که بتهوون باید با او

هرحال بتهوون در انجمن دوستان از همهٔ داستانهای پرجنجال و رسوای طبقات ممتاز وین باخبر می شد[1].

امّا در جمع همسفره‌ها صحبتهای جدی‌تری هم ردوبدل می شد. فردریش کانه فیلسوف این گروه بود. کتابهای گوته را به بتهوون امانت می داد. وعده می داد که رسالهٔ شلایرماخر را برایش بفرستد، کتاب شلینگ را دربارهٔ هنر و فرهنگ به او هدیه کرد، و از او قول گرفت که آثار افلاطون را بخواند:

— «افلاطون را با ترجمهٔ آلمانی شلایرماخر مطالعه کنید. کتاب را برایتان می آورم. او و شلینگ از بزرگترینها هستند.»

و ظاهراً بتهوون بهانه می آورد که چندان با فلسفه آشنائی ندارد، و کانه این بهانه را نمی پذیرفت:

— «شما فلسفهٔ زندگی را می دانید و همین برای مطالعات فلسفی کافی است.»

و او در جستجوی «فلسفهٔ زندگی» بود، به همین‌علت در مباحثات سقراط مطلوب خود را می یافت، و دوست خود کانّه را نمونهٔ فرزانگی می دانست.

از مطالعهٔ دفترهای گفت‌وشنود بتهوون این نکته‌ها را درمی‌یابیم که او در این سالها آثار هومر، گزنفون، هانس زاکس، هردر، لسینگ، یوهان ف. مولر، شکسپیر، بایرن، گریلپاتزر، هوفمان، و تحقیقات شلادنی در مورد آواشناسی را می خواند. دوستان

→ همبستر شود. و ناراحتی بتهوون بیشتر به این علت بود که این زن با ترز مالفاتی، از محبوبه های او دوستی داشت.

۱. ماجراهای فصاحت‌آمیز بزرگان و اشراف وین در این جمع مطرح می شد و بخصوص پیترز، این داستانها را با آب و تاب و تمام جزئیات شرح می داد.

او از گوته انتقاد می کردند و بتهوون از او دفاع می کرد[۱]، و با دوستانش دربارهٔ مرگ ویلاند به بحث می پرداخت[۲].

و در صفحات دیگر دفترچه ها گفتگو از دیدار مجموعه ای از کارهای عتیقهٔ مصریان است، و تماشای تابلوی زیبائی از رامبراند[۳]، و تابلوی مسیح که صلیبش را بردوش می کشد از آثار لئوناردو داوینچی، که دست به دست گشته، و به یک خانوادهٔ اتریشی رسیده، و صاحب فعلی آن، به نام زلیگ بتهوون را به دیدن آن دعوت می کند[۴].

و طبعاً موسیقی در این گفتگوها جای وسیعی دارد. در این گفت وشنودها از روسینی به مهر و محبت یاد نمی شد، معتقد بودند که کارهای او شلوغ و شتاب زده است، با این وصف در «تانکرد» و بعضی از آثار او جرقه هائی از نبوغ را می دیدند[۵]. و نظرشان نسبت به مه یربر از او هم بدتر بود، و اپرای معروفش را که آن روزها شهرت یافته بود تقلیدی از روسینی می شمردند[۶]. این اندیشهٔ هندل در ذهن بتهوون نشسته بود که براساس سروده های قدیم موسیقی واریاسیونهائی بسازد. و پیترز به او توصیه می کرد که در زمینهٔ دودکا کوردون اثر زارلینو واریاسیونهایی تنظیم کند[۷]، و در این ایام، مردی از ترکیه از راه رسیده و نغمه ها و رقصهای ترکیه و یونان و والاشی را برای بتهوون به سوغات آورده بود که هنرمند به اینگونه کارها علاقه مند بود و همچنین آوازهای عبری را دوست داشت[۸].

امّا بتهوون بیش از همه دوست داشت دربارهٔ آهنگهای خودش به گفت وشنود بپردازد. و اوراق دفترها نشان می دهد که «تریو» درسی بمل» وتأثیرآن درروح خانمها[۹]، «سونات پاتـه تیک»،

---

۱. صفحه ۲۰٤ دفترها ۲. صفحه ۲۳۵ ۳. صفحهٔ ۲۵۸ تا ژانویه ۱۸۲۰
٤. صفحهٔ ۳۱٤ و ۳۱۹ مارس ۱۸۲۰ ۵. صفحهٔ ۲۲۱ ٦. صفحهٔ ۳۳۰ فوریه ۱۸۲۰
۷. صفحهٔ ۳۹٤ مارس ۱۸۲۰ ۸. صفحهٔ ۲٦۷ ژانویه ۱۸۲۰ ۹. ژرف

دشواریهای فروش «سونات اپوس ۱۰۶»، تصحیح غلطهای آن در نسخه های گوناگون، اجرای تازهٔ سمفونی «اروئیکا»، از موضوعهای بحث بوده، و با این حساب، در آن سالها بتهوون برای گفتن حرفهای زیادی دارد.

مس سولمنیس در این ایام از مسائل عمده مورد بحث بود. یادداشت بتهوون درباره مقدمهٔ Kyrie طرح او برای کردو، ایده های او در زمینهٔ تنظیم گلوریا گفتگوی بسیار به همراه داشت. حلمهٔ او به موسیقی مسخ شدهٔ کلیسا شروع خوبی برای بحث بود، و دوستان او که به سرنوشت مس سولمنیس علاقه مند بودند، پی درپی با کنجکاوی می پرسیدند که چه وقت این مس به پایان خواهد رسید، و پس از آن چه کاری را دست خواهد گرفت؟ آیا به تنظیم اوراتوریو مشغول نخواهد شد؟ و دوستان چنان شتاب زده بودند که می پرسیدند: «پس چه وقت اوراتوریوی او منتشر خواهد شد؟» برنارد پیشنهاد می کرد که به «پیروزی صلیب» و «بنیاد پنسیلوانیا» مشغول شود، امّا خود بتهوون به یک منظومهٔ تراژدی اثر کالدرون می اندیشید، و گاهی در فکر چند با گاتل بود، و کلمه ای از سونات بزرگی که سرانجام به آن پرداخت در میان نبود.

و از همه عجیب‌تر حکایت ساختن آهنگ وهمدردی و همکاری با ناپلئون بناپارت بود که در این هنگام در سنت هلن زندانی بود، و خیال داشت در آنجا گروه موسیقی تشکیل دهد و برای رهبری آن کسی را استخدام کند. کانه از افراد موردنظر بود که سالانه شش هزارتالرمطالبه می‌کرد. پیترزهم ازبتهوون می خواست که سرودی برای امپراتور زندانی بسازد که بتهوون زیربار نرفت.

*

و در اینجا باید به مسئله‌ای دور از انتظار بپردازیم، که

دربارهٔ سیاست است وظاهراً با موسیقی فاصله بسیار دارد، امّا بتهوون سیاست و موسیقی را با یکدیگر نزدیک می دانست و آن‌دو را با یکدیگر در پیوند می دید. در گفت‌وشنودهای او هیچ‌چیز اهمیت و جذبهٔ سیاست را ندارد. گفت‌وشنودهای تهورآمیز بتهوون و گروه کوچک دوستانش آدمی را به تعجب می اندازد. این موسیقیدان، که ناشنوائی دور تا دورش را دیوار کشیده و در زندان هنر محصورش کرده بود، با نگاهی تیز و گاهی پیغمبرگونه دنیا و مسائل اجتماعی را می نگریست، تحولات اروپا از چشم او پوشیده نبود، تکان خوردن جامعه را حس می کرد، و دریافته بود که اروپا آبستن انقلابات بزرگی است.

سالهای ۱۸۱۹ و ۱۸۲۰ برای آزادیخواهان آلمان بسیار حساس بود در سال ۱۸۱۹ دانشجوئی به نام کارل زاند، کوتزه‌بُوِه، نویسنده و مأمور دستگاه تزاری را به قتل رساند، و به‌زودی روشن شد که این دانشجو به دستور یک سازمان مخفی این کار را کرده است.

مترنیخ به این بهانه، هرگونه آزادی قلم و گفتار و اندیشه را از میان برد[1]. وقتی خبر این قتل را به او دادند گفت: «همچنانکه فاتح دنیا را به زانو درآوردم، به یاری خدا انقلاب آلمان را نیز درهم خواهم شکست.» در اوت ۱۸۱۹، در کارلسباد گروهی از دولتمردان آلمان جمع شدند و زیرنظر مترنیخ اعلامیه‌ای نوشتند و انتشار دادند که روی تمام قول و قرارهای آزادیخواهانه قلم سرخ می کشید و اعلام می کرد که دیگر از آزادی اندیشه خبری نیست و با این ترتیب آلمان را به‌صورت زندانی بزرگ درمی‌آورد. براساس این تصمیمات، سانسور

---

۱. ترایچکه می نویسد: به عقیدهٔ مترنیخ، تنها، پنج چیز با خطر انقلاب برابری می کرد، و آن پنج چیز آتشفشان و طاعون و سرطان و سیل و حریق بود.

شدیدی برای مهار کردن روزنامه‌ها و نشریات برقرار می‌شد، در دانشگاهها افرادی به نام «سر پرست» هر نوع فکری را که برای دولت خطرناک تشخیص می‌دادند، سرکوب می‌کردند و هیأتی برای جلوگیری از افکار انقلابی رسماً شروع به کار می‌کرد. مترنیخ این نسخه را برای دوای دردهای مملکت پیچیده بود و این تصمیمات را برای استحکام قدرت و موجودیت خود لازم می‌دانست، و گنتس، فرد مورد اطمینان او به صراحت می‌گفت: «این اقدامات حتی از نبرد لایپزیک برای نجات آلمان مؤثرتر است.»

سراسر آلمان این ضربهٔ کوبنده را حس کرد. در آن روزگار آلمان از چند دولت متحد به سرکردگی پروس تشکیل شده بود. این دولتها موظف شدند استادان مشکوک را به‌خاطر مصالح مملکت و حفظ نظم عمومی از دانشگاه اخراج کنند. در ماینس یک مرکز اطلاعاتی به‌وجود آمد و خبرچینها و جاسوسانی به‌اطراف کشور فرستاد تا مردم را زیرنظر بگیرند. استادی به نام ارنست موریتس آرنت را بی‌درنگ از تدریس محروم کردند. شلایرماخر وزیر فرهنگ و سر پرست دانشگاه از این کارها رنجید و استعفا داد. در وورتنبرگ، ویلهلم هوف شاعر را که در بستر مرگ بود به جرم انتشار اشعار انقلابی به دو سال و نیم و یکی از استادان دانشگاه ویسبادن را به نوزده‌سال زندان محکوم کردند. دادستان طی یک دادرسی، برای هفده دانشجوی آزادیخواه، جمعاً ۲٤۱ سال زندان با کار درخواست کرد. سانسور مطبوعات هرنوع نوشته‌ای را دربر گرفت، حتی نامه‌های عادی را به‌دستور گنتس باز می‌کردند و می‌خواندند، و این کار چنان بالا گرفت که نی‌پور تاریخ‌نویس جرأت نمی‌کرد برای دوستانش از رم به پروس نامه بنویسد. خانه‌های مردم نیز زیرنظر قرار گرفت. در هانوور حتی دعوتنامه‌های عروسی و سخنرانیهای مجالس عزا در ادارهٔ

سانسور بررسی می شد.

مخالفان آزاده‌و دموکرات از پا ننشستند و در این روزهای دشوار فعالانه به مبارزه برخاستند. در ایالت هِسّه، وایدیگ، دوست فولن[۱]، که رئیس سازمان مخفی بود و اسلحه به دست قاتل «کوتزه‌بوه» داده بود، به یاری گئورگ بوخنر[۲] نشریه‌ای منتشر کرد و به زندان افتاد و چنان براو سخت گرفتند که خودکشی کرد. بوخنر را به زوریخ تبعید کردند، که در ۲۴ سالگی در همانجا درگذشت. اولاند درام مهاجران را نوشت و آن را به همهٔ تبعیدیها هدیه کرد. هنری هاینه نیز با انتشار کتابی وارد میدان شد، و منتظر سالهای بعد نماند که کارل مارکس در حدود سال ۱۸۴۰ غرش رعدآسایش را در جهان سر دهد.

گئورگ فورستر در نوشتهٔ تحقیقی خود نشان می دهد که فشار و اختناق در آن سالها چقدر با اوضاع آلمان در دوران هیتلر شباهت دارد، و اینهمه شباهت آدمی را متعجب می کند[۳].

بتهوون و دوستانش در برابر این ارتجاع سیاه خاموش نماندند و در حلقهٔ آنان بارها دربارهٔ اعلامیهٔ کارلسباد گفتگو می کردند و از آن نفرت داشتند[۴].

---

۱. فولن توانست به آمریکا بگریزد و در سال ۱۸۴۰ در آنجا درگذشت

۲. سویس چنان از کثرت مهاجران به وحشت افتاد که در مقابل تهدیدهای آلمان تسلیم شد و بعضی از پناهندگان را تحویل داد.

۳. برای شباهت اوضاع آن سالها و وقایع امروزی در دههٔ چهارم قرن بیستم، از این ماجرا نیز یاد باید کرد که در سال ۱۸۲۳ دولتهای مرتجع اروپا متحد شدند و انقلابیون اسپانیا را به یاری سلاطین بوربن در فرانسه سرکوب کردند، و شاتوبریان به همین مناسبت پادشاهان بوربن را ستود!

۴. در بعضی از گفت‌وشنودهای فوریه و مارس ۱۸۲۰، چندین جملهٔ ناخوانا و مبهم نوشته شده، که برای احتیاط چنین کرده‌اند، و چندین بار دوستان دربارهٔ قتل کوتزه‌بوه سخن گفته‌اند.

همهٔ دوستان بتهوون از مخالفان رژیم موجود بودند، و همه خشمگین بودند و از حکومت خرده می گرفتند همه با ارتجاع و سالوس دشمنی داشتند، و کم‌وبیش در این ایام با یهودیها دشمنی پیدا کرده بودند، زیرا پولهای بی حساب بانکداران یهودی در اختیار ارتجاع سیاه گذاشته شده بود و روچیلد و مترنیخ باهم در یک صف بودند. و چنان کینه‌ای از بوربنها، پادشاهان مرتجع فرانسه در دلشان جا گرفته بود، که آرزو می کردند ناپلئون بناپارت از کمینگاه تبعیدش بگریزد و دوباره پیش بتازد و اشراف و شاهزادگان ستمکار را جارو کند، امّا بعضی از دوستان چندان طرفدار انقلاب و خشونت نبودند و آرزو داشتند که حکومت قانون و دموکراسی جایگزین این رژیم زورگو شود. و منتظر بودند که از درون اوضاع بحرانی اروپا جمهوریهای مطلوب آنها بیرون آید.

دکتر باخ حقوقدان معتبر، به صراحت از پوچ بودن اشرافیت و فاسد شدن حکومت اتریش و مسئولیتهای امپراتور سخن می گفت و معتقد بود که حتی اگر امپراتور بتواند سلامت اقتصاد را به مملکت باز آورد، نمی‌تواند فساد اخلاقی را که خود مروج آن بوده است، بهبود بخشد.

در این روزها پیترز کتابهای «ضاله»ای را به بتهوون امانت می داد که هرکدام از آنها می‌توانست دوست هنرمندش را به زندان بیندازد. برنارد مدیر بزرگترین روزنامهٔ وین عقاید جمهوریخواهان را در مقالاتش تبلیغ می کرد، و از همه تند و تیزتر بلوشلینگر بود که تعلیم‌وتربیت برادرزادهٔ بتهوون را به عهده داشت. این استاد برجستهٔ علوم تربیتی از ستایندگان پستالوتزی و از آشنایان او بود، و با جمهوریخواهان ارتباط داشت، و سخنان تندی برضد اشراف و

ستمگران و ریاکاران، و بوربنها و هر نوع فشار و اختناقی بر زبان می‌راند، و تا آنجا تند می‌راند که آرزو می‌کرد روسیه، اتریش و سرزمینهای آلمان را ببلعد، تا شاید در این پیچ‌وخم از قصر الکساندر تزار روسیه نور امید ساطع شود.

و بیهوده نیست که با گوشه‌هائی از عقاید تند او آشنا شویم:

پیش از همه باید گفت که با اشرافیت ضدیت مطلق داشت، و زندگی بیهوده و سفاهت‌آمیز اشراف را به‌باد انتقاد می‌گرفت، و معتقد بود که به زودی حکومت اشراف سقوط خواهد کرد:

«... چگونه می‌توان امتیازات آنان را پذیرفت؟ چرا باید این امتیازات موروثی باشد؟ همین مدعیان اشرافیت و افراد ممتاز اولین کسانی بودند که قراردادهای اجتماعی را زیرپا گذاشتند و هنوز از حق‌وحقوق مردم حرف می‌زنند. اشراف تنها کسانی هستند که نمی‌دانند، در حال‌حاضر مردم چه می‌گویند و به چه جنب‌وجوشی افتاده‌اند. اشراف از سالها حکومت خود درس نگرفته‌اند و همه‌چیز را فراموش کرده‌اند. اگر اشراف پولشان ته کشیده باشد کارشان تمام است...»

بلوشلینگر با کلیسا هم همینقدر دشمنی داشت، زیرا کارگزاران سیاه‌اندیش کلیسا حکم مأمورین مخفی استبداد را داشتند و هرنوع آزادفکری را در نطفه خفه می‌کردند. بلوشلینگر می‌گفت: «... سیاه‌فکران دست‌بالا را گرفته‌اند، و در همه‌جا تخم وحشت می‌کارند...» در این ایام، مأموران پلیس به کتابفروشیها ریختند و حتی کتابهائی را که با اجازهٔ قبلی دولت چاپ شده بود پاره می‌کردند و دور می‌ریختند. گریلپاتزر شاعر بزرگ و دوست بتهوون را به باز پرسی کشیدند و در ادارهٔ پلیس او را به‌علت نوشته‌های معصومانه‌اش توبیخ کردند. شاعرانی‌مانند گورس، از ترس به فرانسه

گریختند. خواندن کتابهای پستالوتزی ممنوع شد. اندیشه‌های قلندرمآبانه را در میان مردم رواج می دادند تا به فکر شورش نیفتند، و تنها با خدا و قدیسان خود مشغول باشند. امّا مذهب نیز بازیچهٔ دست حکومت شده بود.

در حلقهٔ دوستان بتهوون، مردان کلیسا و آنچه مربوط به کلیسا بود چندان احترامی نداشتند. از کشیشها و معجزات به‌شوخی و طنز سخن می گفتند، و با اشیا و مجسمه‌های مقدس با طنزی به‌طرز رابله برخورد می کردند. یکی از اعضای گروه این کلمات بسیار گستاخانه را به زبان فرانسه برای او ستایش می گفت:

— «خدا عروسکی بیش نیست، که آن را برای سرگرمی ما به زمین آورده‌اند.»

دوستان بتهوون کارهای تند و تیز نوکران مترنیخ را برای دربند کشیدن افکار به باد نیشخند می گرفتند. بلوشلینگر حکایت می کرد:

«می گویند در کنگره پیش‌نویس قانونی را آماده کرده‌اند که مشخص می کنند پرندگان تا چه ارتفاعی حق پرواز دارند و خرگوشها با چه سرعتی باید بدوند.»

و بلوشلینگر پس از بیان این مطلب مسخره، جدی می شود و می گوید:

«همه‌چیز مورد تهدید است. دوران بسیار حساسی است. باید منتظر ماند و دید که این وضع بحرانی به کجا خواهد کشید و وظیفهٔ دوستان ما چیست؟

آنها خوب می دیدند، و دوردست را می دیدند، و حتی پیش از سال ۱۸۲۰ این گروه کوچک در شهر وین، پادشاه تازهٔ اروپا را شناخته بودند، که نام او «پول» بود.

بتهوون و دوستانش، در روزهائی که روچیلد بانکدار مشهور

فرانکفورت با شاهزاده مترنیخ ملاقات کرد به حقایق پی بردند و در جمع آنها سخن از همین ماجرا بود[۱]:

— «همهٔ وزیران کشورهای اروپائی در اختیار بانکداران هستند. بانکداران می‌توانند برای هر حکومتی که مطابق میلشان نباشد گرفتاری درست کنند، و در هر مسئله سیاسی نظر آنها شرط اصلی است. بانکداران می‌توانند باهم بسازند و پولهای خود را از جائی به جای دیگر منتقل کنند و حکومتهای اروپائی را فلج سازند؛ زیرا این حکومتها در مسیری افتاده‌اند که بی‌پول و بی کمک بانکداران قادر به هیچ کاری نیستند. حکومتهای اروپائی اندیشه و منظور خاصی را دنبال نمی کنند و پس از سقوط پاریس همه‌چیز از دست رفته است...»

بدینگونه در حلقهٔ دوستان بتهوون انحطاط اروپا را، پس از شکست فرانسه به‌دست ارتشهای پادشاهان و امپراتوران پیش‌بینی می کردند، وبرای سقوط ناپلئون افسوس می خوردند:

— «چه حکومت قابل ترحمی داریم؛ پیش از ۱۸۱۳ حکومت بهتری داشتیم. اشراف دوباره در اتریش تکیه‌گاه پیدا کرده‌اند و روح جمهوری‌خواهی مانند چوب نیم‌سوخته‌ای زیر خاکستر پنهان شده است. اگر ناپلئون دوباره بازگردد اروپا او را به گرمی خواهد پذیرفت، او روح زمان را دریافته بود و زمام کار را در دست داشت. نوادگان ما قطعاً خاطرهٔ او را گرامی خواهند شمرد. من آلمانی هستم و طبعاً با او مخالف بودم، ولی وقایعی که در این ایام گذشته، مرا با او آشتی داده است. امروز وعده‌ها و امیدها و وفاداریها

---

۱. نام روچیلد بارها در گفت‌وشنودها می آید، و موضوع تجارتخانه های او در شهرهای اروپا و قدرت بی مانند او به بحث گذاشته می شود.

و اعتقادها، همه برباد رفته است. کلام او از امروزیها بالاتر بود. معنی هنر و دانش را می‌دانست و از تاریکیها نفرت داشت. بهتر بود به حقوق آلمانیها بیشتر احترام می‌گذاشت. امّا در آخرین سالها خائنان دورش را گرفته بودند و نبوغش کاری از پیش نمی‌برد. فرزندان انقلاب و روح زمانه به چنین مرد آهنینی نیازداشتند. او با شیوهٔ فئودالی مخالف بود و از حقوق و قوانین پشتیبانی می‌کرد...»

در این گروه، کسی که کمتر از دیگران ناپلئون دوست بود، بتهوون سراینده اروئیکا بود که روزگاری می‌خواست این سمفونی را به او هدیه کند، و حتی وقتی دوستان از او خواستند که سرودی برای ناپلئون در تبعید بسازد زیر بار نرفت و دوست او برنارد گفت:

— «برای ناپلئون تأسف باید خورد. او بچهٔ خوبی بود. می‌خواست انگلیسیها را از سر راه بردارد و قارهٔ اروپا را از شرشان خلاص کند.»

و پیترز گفت:

— «ناپلئون پشتیبان دانش و هنر بود.»

امّا در مجموع، منظور آنها ستایش جمهوری بود، و دوستان مژده می‌دادند که جمهوری بزودی به اروپا خواهد رسید:

— «تا پنجاه سال بعد، جمهوریها در اروپا جای خود را باز خواهند کرد.»

همه آنها مانند بتهوون به شیوهٔ پارلمانی[1] علاقهٔ بی‌آلایشی

---

۱. بیشتر کسانی که در این روزها به دیدن بتهوون رفته‌اند، از علاقهٔ پرشور او به شیوهٔ پارلمانی انگلستان سخن می‌گویند. بعد از ملاقات با سیپریانی پوتر (۱۸۱۷—۱۸۱۸) این آرزو و در دل او جا گرفته بود که به انگلستان برود و مجلس عوام را ببیند. شیندلر در یادداشتهایش می‌نویسد که او گزارش مذاکرات مجلس انگلستان را با علاقه می‌خواند.

داشتند:

«با نمایندگان ملت نمی‌شود شوخی کرد، آنها از ملت نیرو می‌گیرند.»

هرچند آنها از انقلابی که در راه بود وحشت نداشتند، اما دلواپس بودند که مبادا خشونت و خودخواهیهای بیرحمانه و نابخردانهٔ انقلابیهای تازه عواقب بدی به‌دنبال داشته باشد؛ زیرا به چشم خود می‌دیدند که قتل کوتزه‌بوه بهانه به دست مترنیخ داده بود که آزادیهای اجتماعی را محو کند و روح مردم آلمان را در زنجیرهایش گرفتار سازد. و به عقیدهٔ آنها این قتل منفعتی به هیچکس نرسانده بود، و این عمل پائین بودن شعور سیاسی نسل جدید را به نمایش می‌گذاشت. و در نظر این گروه کوچک، انحطاط فرهنگ روشنفکری از هرچیز تأسف‌آورتر بود:

— «به نظر می‌آید که ما اروپاییها روبه عقب می‌رویم و آمریکائیها به فرهنگ بالاتری دست پیدا می‌کنند.»

آیندهٔ کشورهای ژرمن تبار به نظرشان تاریک می‌آمد. زیرا این گروه که از هوشمندان اتریش و آلمان بودند، آرزوی وحدت اقوام و دولتهای این قوم را داشتند؛ حال آن که در زیر یوغ «اتحاد مقدس» این وحدت از دست رفته، و اقوام ژرمن بیشتر از هم جدا شده بودند. و هرچند مختصر موفقیتهائی به دست آمده بود، امّا بهای گزافی در برابر پرداخته بودند:

«اگر روسها به هوس بیفتند و کشورهای ما را ببلعند چه پیش خواهد آمد؟...»

در این مورد همه باهم یک‌زبان نبودند. نیمی از این گروه ژنرالهای امپراتور الکساندر را می‌ستودند و دیگران می‌گفتند هرچه باشد اتریش خودمختار بهتر از اتریش در زیر تسلط روسیه است.

انقلاب اسپانیا این گروه کوچک را به‌شور و شوق انداخته بود، و جنگ با انقلابیها در اطراف مادرید و بیلبائو مردم اروپا را به دو اردو تقسیم کرده بود. از گفت‌وشنودهای دوستان بتهوون معلوم می‌شود که چقدر شورش آندالوزی مترنیخ را غمگین و نگران کرده و جوانان را به‌شوق آورده است. دانشجویان جام خود را به سلامتی شورشیان بلند می‌کردند. «اتحاد مقدس» کمر به نابودی شورشیها بسته بود. دوستان بتهوون از نقشی که اتریش برضد انقلاب اسپانیا بازی می‌کرد نگران بودند، و می‌گفتند که «انگلستان از کمک رساندن به پادشاه اسپانیا سرباز زده، اتریش هم باید از انگلستان پیروی کند.» امّا فرانسه در سرکوب شورشیها دخالت کرده بود، و در این جمع از پادشاهان بوربن با نفرت یاد می‌کردند.

هرنوع جنب‌وجوش و شورشی که در هر گوشهٔ از قارهٔ اروپا به‌راه می‌افتاد، در خانه بتهوون با شور و علاقه موضوع بحث قرار می‌گرفت[1]. برعکس گوته که به انقلاب ۱۸۳۰ بی‌اعتنا می‌نگریست، این گروه از انقلابها و شورشها بی‌اعتنا نمی‌گذشتند[2].

دنیای امروز را که هرکس روزنامه می‌خواند و دربارهٔ سیاست حرف می‌زند، نباید ساده‌لوحانه، با اوضاع آن روزگار قیاس کرد. در آن ایام حتی کنجکاوی در مورد مسائل سیاسی و قضاوت و اظهارنظر در این زمینه کاری قهرمانانه بود. در دستگاه کنت سلنیتسکی وزیر پلیس اتریش، مانند زندانهای ناپل، که زیر نظر

---

۱. گاهی دوستان به او می‌گفتند: «شما یک سیاستمدارید، وازتالیران دست کم ندارید!» و او فریب این حرفها را نمی‌خورد و می‌خندید. امّا چندان هم بدش نمی‌آمد!

۲. گوته در سال ۱۸۱۹ «دیوان غربی»اش را منتشر کرد و در سال ۱۸۲۱ اولین قسمت «ویلهلم مایستر» را به چاپ رساند.

بارون اسکار پیا اداره می شد، شکنجه از هرکاری بیشتر رواج داشت. فرانسوای اول، امپراتور فرانسه، و به ظاهر مردی مهربان و نیکوکار، بزرگترین تفریحش این بود که گزارشهای پلیس را برای اعضای خانواده‌اش به صدای بلند می خواند و از شرح شکنجه‌ها لذت می برد و در زیر نامه های وزیر پلیس چند کلمه می نوشت و دستور می داد که بیشتر سخت بگیرند، بیشتر مراقب اوضاع باشند و در آزار و اذیت زندانیان از هیچ کاری فروگذار نکنند. و به این‌ترتیب جای جمهوریخواهان در زندان بود و شکنجه و آزار انتظارشان را می کشید[1].

درباریها بعد از سال ۱۸۰۹، بتهوون را جمهوریخواه می شناختند. از ۱۸۱۹ تا ۱۸۲۰، بارها مأموران مخفی پلیس در مورد او گزارشهائی تهیه کردند و به کنگرهٔ وین فرستادند. یک‌بار گفته بود: «حضرت مسیح به هرحال یک یهودی بود که به صلیب کشیده شد.»

در گفت‌وشنودها، برنارد از قول کارل چرنی نقل می کند که کشیشی به نام «آبه گلینک» یاوه های خطرناکی به هم بافته بود:

— آن کشیش از همه‌جا این مطالب را پخش می کند که شما از امپراتور و آرشیدوک و وزیران بدگوئی می کنید و پشت سر همه

۱- بارون دوترمون می نویسد: «در دربار وین، بتهوون را به نام جمهوریخواه می شناختند»... و عجب است که بتهوون کمتر دربارهٔ انقلاب بزرگ فرانسه حرف می زند. با آن که داستان اپرای لئونور (فیدلیو) او را به انقلاب فرانسه نزدیک کرده بود، امّا از آن پس دیگر از آن چیزی نمی گفت. حتی یک‌بار به سرود مارسیز اشاره می کند. پنداری از بازگشت امپراتوری پس از آن انقلاب بزرگ در فرانسه مأیوس شده بود. در سال ۱۸۰۹ بارون دوترمون از او پرسید که آیا دوست ندارد فرانسه را بیشتر و از نزدیک بشناسد؟ در جواب گفت: «پیش از آن که امپراتوری به فرانسه بازگردد علاقهٔ زیادی به این کشور داشتم، امّا حالا عقیدهٔ دیگری دارم!»

فحش می‌دهید، و یک زاند[1] ثانی هستید و باید شما را به دار بیاویزند.»

و با این حساب تعجب‌آور است که بتهوون را به زندان نینداخته‌اند؛ زیرا در سال ۱۸۲۰ کنت سلنیتسکی وزیر پلیس شخصاً در مورد او به امپراتور گزارش داده بود. و اگر سراغ او نیامده بودند به علت شهرت و عظمت هنری‌اش بوده است، چنانکه یک قرن بعد تولستوی همین وضع را داشت. بازداشت چنین افرادی بیش از اندازه سروصدا به‌پا می کرد. با این وصف، بتهوون افزون بر شهرت و افتخار، از حمایت شاگردش آرشیدوک رودلف برخوردار بود، و آرشیدوک فرزند لئوپلد اول امپراتور فقید و برادرزادهٔ ماری‌آنتوانت بود. و بتهوون در همین ایام مشغول مس بود تا آن را به رسم هدیه برای آرشیدوک بفرستد، و چقدر عجیب می نماید که مس سولمنیس در چنین فضا و چنین اوضاعی چشم به جهان بگشاید! و آیا همین ماجرا استقلال روحی بتهوون، خالق «کردو» را، به اثبات نمی رساند؟

و او هرگز از این استقلال چشم‌پوشی نکرد، تا دم مرگ همین آزادی و استقلال را حفظ کرد و هرگز تابع حکومت، پلیس، اشرافیت و حتی جامعه نشد. به مأموران پلیس دستور داده بودند که او را زیرنظر بگیرند و هرچه می گوید، کلمه به کلمه گزارش بدهند، و او از این موضوع باخبر بود و خبرچینان را کم‌وبیش می شناخت و بی پروا حرفش را می زد.

٥

در حقیقت شهرت و افتخار کم‌نظیرش نوعی مصونیت برای او فراهم کرده بود، که با آنهمه گرفتاریهای روحی و مادی، باز به

---

۱. قاتل کوتزه‌بوه

مصونیتش لطمه نمی‌خورد، و در ایامی که سمفونی نهم را عرضه می‌کرد شهرت و افتخارش به اوج رسیده بود، و هنگامی که درگذشت، مردم به گونه‌ای خودجوش در مراسم تشییع و به‌خاک سپاری او شرکت کردند که عظمت و شکوهش، در سرزمینهای آلمانی نشین سابقه نداشت. امّا بعد از سال ۱۸۲۰، عطر جاودانگی در اطراف او به‌مشام می‌رسید[1]. گروهی او را «بزرگترین مرد اروپا» می‌شناختند. دیگر کسی برای او افسوس نمی‌خورد که عنوان دوک یا شاهزاده نداد، زیرا او برتر از این عنوانها بود[2]. در دوران حیات او در کتابی نوشته بودند که او فرزند نامشروع فردریک کبیر پادشاه نام‌آور پروس است. و این دروغ کسی او را غلغلک می‌داد، زیرا او از ستایندگان فردریک بود. امّا در جمع دوستان چیز دیگری می‌گفتند:

«هر چند فردریک شهرت و افتخارات زیادی به‌دست آورده، امّا بتهوون به پادشاهان بزرگ نیازی ندارد، حتی می‌تواند مقداری از شهرت و افتخار خود را به آنها قرض بدهد!»

---

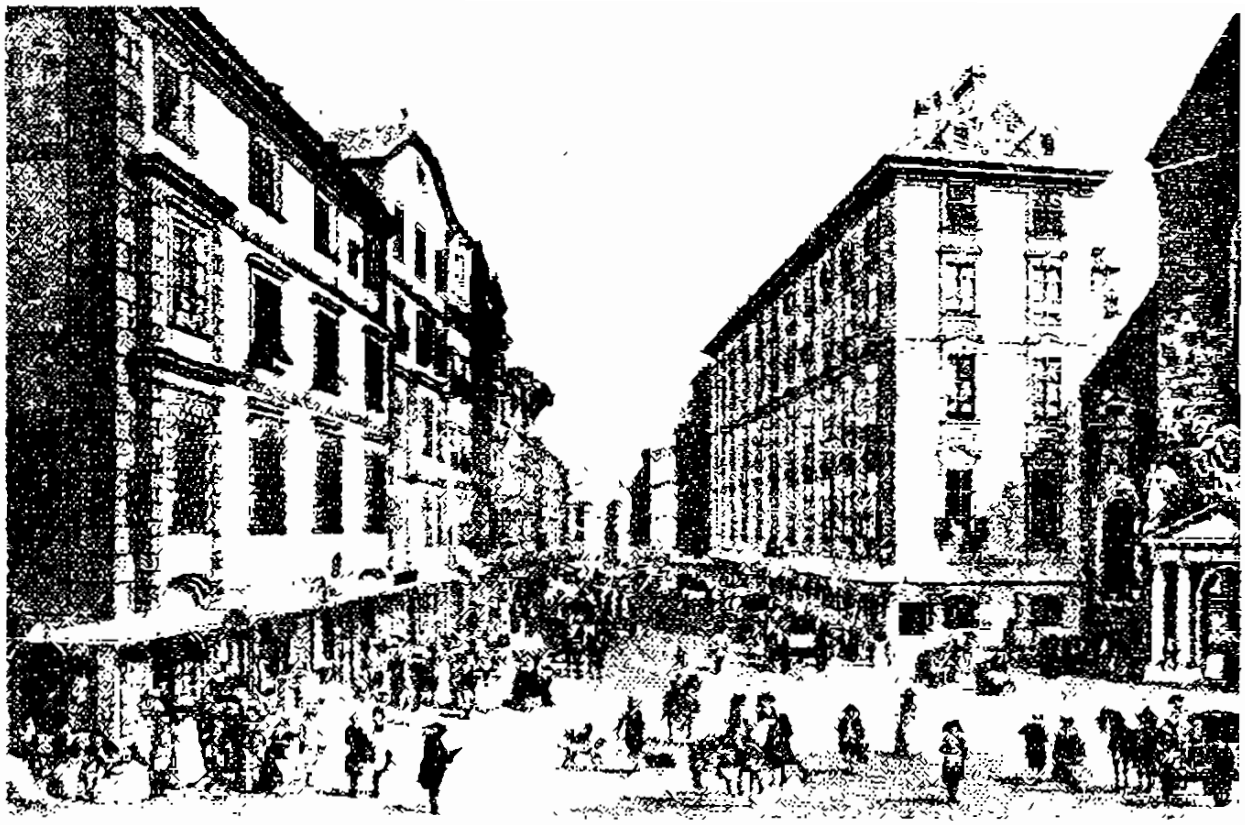
۱. از همان موقع او را شکسپیر عالم موسیقی لقب داده بودند، و همانگونه که میکل‌آنژ را در نقاشی و شکسپیر را در هنرهای دراماتیک نمونهٔ کمال می‌شمردند، در دنیای موسیقی او را به این مقام برگزیده بودند.

۲. روزی یکی از دوستان به او گفت: شما افتخارات زیادی کسب کرده‌اید. و او مانند کورنی، در جواب گفت: «من سرمست افتخارم و گرسنهٔ پول.»

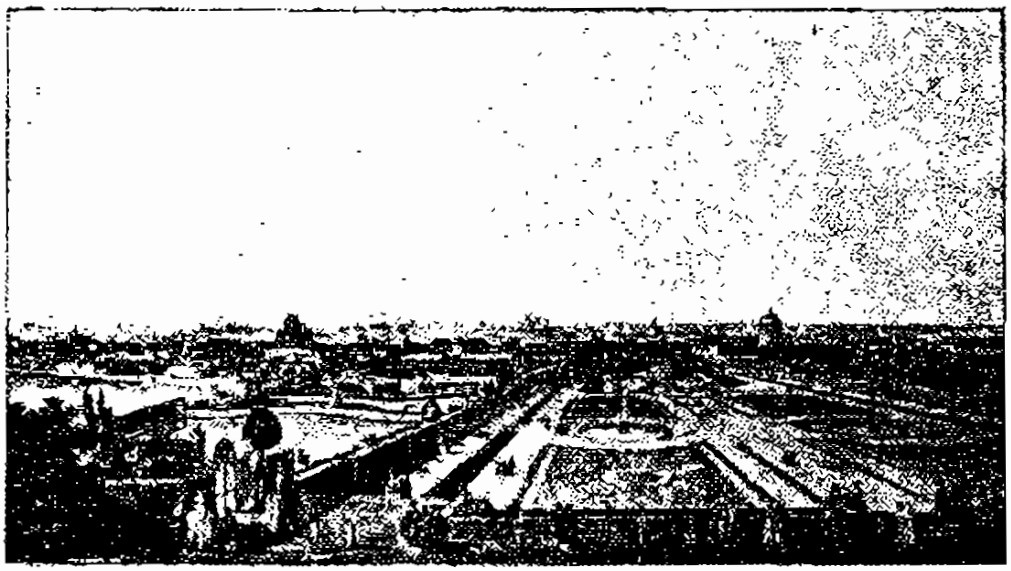
تصاویر کتاب دوم

تصویر بتھوون

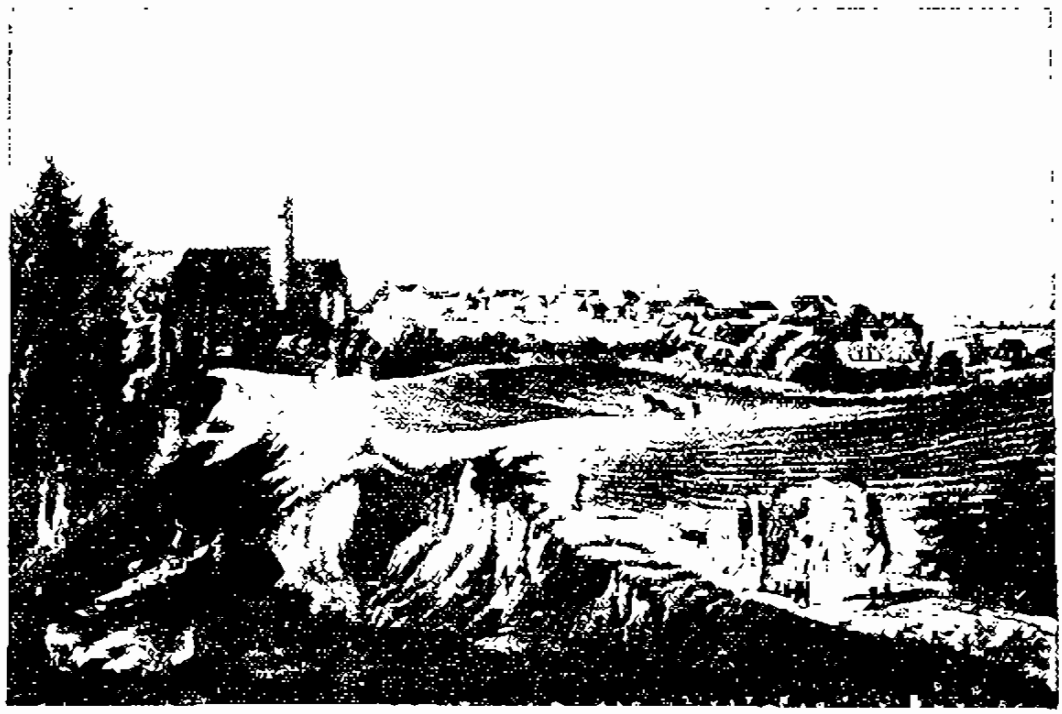
نمائی ازوین



نمائی ازوین

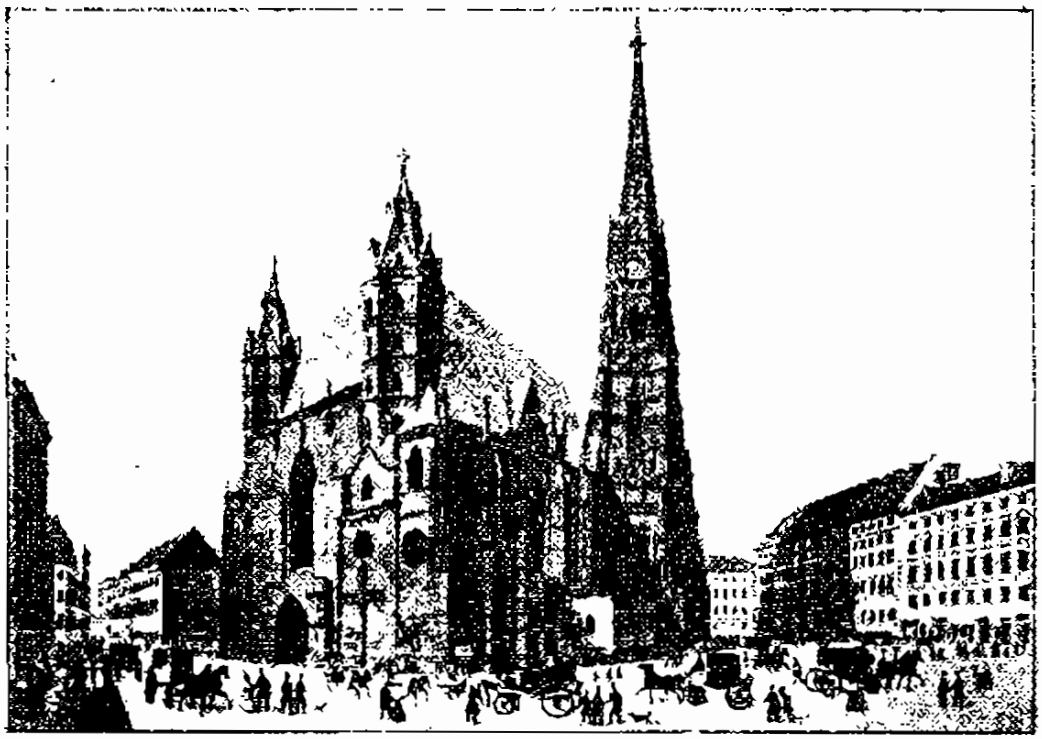


چشم اندازی از وین و اطراف آن



منظره‌ای از هیلیگنشتادت

کلیـــای قدیمی هیلیگنشتادت



کلیسای سن اتی‌ین — دروین

میدان سن میشل — دروین