رومن رولان

سه آهنگساز

موزار
برلیوز
واگنر

ترجمهٔ دکتر حمیده عنایت

سه آهنگساز

موزار، برلیوز، واگنر

به‌همراه تفسیر چند اپرا وسنفونی از مترجم

نوشتهٔ

رومن رولان

ترجمهٔ

دکترحمید عنایت

تهران، ۲۵۳۷

شرکت سهامی کتابهای جیبی

با همکاری مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر

سه آهنگساز

ترجمهٔ: دکتر حمید عنایت

چاپ اول: ۱۳۳۴ ــ چاپ دوم: ۱۳۴۶ــچاپ سوم:۱۳۵۴

چاپ چهارم: ۲۵۳۷

چاپ وصحافی: چاپخانهٔ سپهر، تهران

حق چاپ محفوظ است.

* قسمت «موزار» این مجموعه از کتاب *Musiciens d' Autrefois* و قسمتهای مربوط به«برلیوز» و«واگنر» از کتاب *Musiciens d' Aujourd' hui* (طبع هاشت) به‌فارسی برگردانده شده است.
* در ترجمه، پاره‌ای از حواشی متن کتاب که هیچ‌گونه سودی برای خوانندهٔ ایرانی نداشت، حذف‌شد، ودرعوض، توضیحات و یادداشتهایی کـه برای فهم مطالب لازم به‌نظر آمد از طرف مترجم بر آن افزوده‌گشت.
* شرح حال بعض آهنگسازانی‌که نامشان دراین‌کتاب‌آمده، و تفصیل اپراها و آثار مهم این سه آهنگساز و سرانجام توضیح واژه‌های موسیقی متن‌کتاب، این مجموعه‌را تکمیل می‌کند.
* از دوست‌گرامی، فریدون رهنما که مترجم را در ترجمهٔ این کتاب، راهنماییهای پرارج‌کرده است، سپاسگزاری می‌شود.

مترجم

موزار

ازروی نامه‌هایش[1]

۱) خواهش دارم تا این مقاله را، که اکنون کهنه شده است، جز نیمرخی ساده وطرحی شبیه به‌آنچه دورا استوك Dora Stock در۱۷۸۹ از موزار تهیه‌کرده، چیز دیگری ندانند. درعین اینکه انتظار داشته‌ام‌که بتوانم مطالعهٔ شایسته‌تری دراحوال او انجام دهم، وامیدوارم‌بعدها چنین‌کنم، تنهاخواسته‌ام تا این‌کتاب* که به‌استادان ایرای قدیم اختصاص دارد، با چهرهٔآرام اوپایان پذیرد.

* *Musiciens d' Autrefois*

من به‌تازگی نامه‌های موزار را، که هانری کورزون[1] به فرانسه برگردانده، برای بار دوم خوانده‌ام. این نامه‌ها باید در همهٔ کتابخانه‌ها باشد، زیرا نه‌تنها برای هنرمندان، بلکه برای همه سودمند است؛ همینکه یك‌بارآنها را بخوانید، موزار برای همهٔ عمر، دوست شمامی‌ماند ودر لحظات دردناك زندگی‌چهرهٔ محبوبش خود را به‌شما نشان می‌دهد. خندهٔ شیرین،کودکانه و قهرمانانهٔ اوبه‌گوشمان می‌رسد، وهنگامی‌که .بیندیشیم‌که اوفقررا چنین شادمانه تحمل کرده است، هرچند غمگین باشیم، شرم می‌کنیم‌که تسلیم شویم.

بکوشیم تا این رؤیای شیرین محوشده را دوباره جان دهیم.

***

نخستین نکته‌ای‌که در او به‌چشم می‌خورد، سلامت روحی شگفت‌انگیز اوست. وهنگامی‌که به‌بدن اوکه ازبیماری فرسوده شده بود، بیندیشیم، شگفتی ما بیشتر می‌شود. این تعادلی که در همهٔ نیروهای او وجود داشت، بیمانند است؛ روحی‌که قادراست همه چیز را حس‌کند وبرهمه چیز چیره شود؛ منطقی آرام که در برابرژرفترین احساسات (دربرابرمرگ مادرش، در برابر عشقش به‌کنستانس وبر) ازلحاظ خونسردی شگفتاور است؛آگاهی‌دقیق

1) H. Curson

برذوق مردم وراههای موفقیت؛ درپرتو همین‌آگاهی می‌داند که چگونه بی‌آنکه سرفرودآورد، نبوغ غرورآمیزخود را باپیشرفت آثارش درجهان، هماهنگ‌کند.

این سلامت روحی، درطبایع بسیارشوریده، که هر شهوت[۱] مولود افراط یکی ازاحساسات است، ودیعهٔ‌کمیابی‌است. موزار نیزدارای‌همه‌گونه‌احساس است؛ اما هرگزدارای شهوت‌نیست:ــ بجزیکی که آن هم بسیار سهمگین است: غرور، که احساس نیرومند نبوغ اوست.

یکی از دوستانش به‌او می‌گوید: «اسقف سالزبورگ شما را مردی می‌داندکه خمیره‌اش از غرور ساخته شده است» (ژوئن ۱۷۸۱).

هرگز درپی‌آن نیست‌که این غرور را پنهان‌کند. به‌کسانی‌که جرئت می‌کنند تا به‌این غرور لطمه زنند، با سربلندی یك جمهوریخواه معاصر روسوپاسخ می‌گوید:

«این قلب انسان است‌که اورا شرف می‌بخشد؛ واگر من کنت نیستم، شایددرشخصیت خود، بیش ازکنت، دارای‌شرافت هستم. خواه مستخدم، خواه‌کنت، ازآن هنگام که به‌من ناسزا گوید، مردی فرومایه است.»[۲]

به‌دوهرزه‌گو که می‌خواهند مدال زرین اپرون[۳] او را مسخره

۱) مترجم واژهٔ Passion فرانسه را، به‌تفاوت مورد، شهوت، هیجان وسودا ترجمه‌کرده است، وخوانندگان از شهوت، البته باید معنای اصلی آن یعنی، خواست ومیل تند را درنظرگیرند.ــم.

۲) ۲۰ ژوئن ۱۷۸۱.

۳) Epéron، نشانی است‌که درقرن شانزدهم از طرف دربار پاپ ایجاد شد، اما به‌علت افراط درتوزیع آن، اعتبار خود را یکسره از دست داد ودرسال ۱۸۴۱، از طرف‌گرگوری شانزدهم‌لغو شد.ــم.

کنند، می‌گوید:

«عجیب آن است که برای من بسیار آسان است تا همهٔ مدالهایی را که شما می‌توانید بگیرید، به‌دست‌آورم، اما برای شما سخت است که خود را به‌آنچه من هستم، مبدل کنید، حتی اگردوباره بمیرید وزنده شوید... ازفرط هیجان وخشم، داغ‌شده بودم...» (۱۶ اکتبر ۱۷۷۷).

همهٔ گفته‌های تملق‌آمیزی را که دربارهٔ خود می‌شنود، با کوششی آرام، فراهم می‌آورد وبازگو می‌کند.

شاهزاده کونیتز[1] دربارهٔ من به‌آرشیدوك گفته است که «چنین مردانی، درصد سال فقط یك‌بار به‌دنیا می‌آیند» (۱۲ اوت ۱۷۸۲).

همچنین هنگامی که به‌غرورش گزندی برسد، سخت بیزار می‌شود. ازاینکه در خدمت یك شاهزاده است، رنج می‌برد. در ۱۵ اکتبر ۱۷۷۸ می‌گوید:

«این اندیشه برایم توانفرساست.» پس ازناسزاهایی که از اسقف می‌شنود، «سرتا پا می‌لرزد، درخیابان مثل یك‌آدم مست، تلوتلومی‌خورد، باید به‌خانه‌اش برگردد ودراز بکشد. تمام صبح روزبعد، ازاین ناسزاها هنوز بیماراست» (۹ مه ۱۷۸۱). ــ «به وضع سرسام‌آوری ازاسقف بیزارم» (۹ مه ۱۷۸۱). ــ «هرگاه کسی به‌من اهانت‌کند، باید ازاوانتقام بگیرم؛ واگربیش از آن برسرش نیاورم که به‌روزگارمن‌آورده، فقط معاملهٔ به‌مثل کرده‌ام نه‌تأدیب...» (۲۰ ژوئن ۱۷۸۱).

هنگامی که غرور او درمیان است یا، ساده بگوییم، هنگامی که اراده‌اش به‌زبان می‌آید، این فرزند مؤدب و مطیع، مقام

1) Kaunitz

دیگری جز ارادهٔ خود نمی‌شناسد.

«من درهیچ سطری ازنامهٔ شما، پدرم را نمی‌شناسم. او البته برای خود پدری است؛ اما پدرمن نیست» (۱۹ مه ۱۷۸۱).

پیش ازآنکه رضایت پدرش را فراهم‌آورد، ازدواج می‌کند (۷ اوت ۱۷۸۲).

***

اگراین شهوت شگرف ویگانه را که غرور نـام دارد، کنار بگذارید، محبوبترین وشادمانترین روحیه رادربرابرخودمی‌بینید. یك مهربانی‌عمیق ودایم که‌کاملا زنانه ــ یابهتربگوییم، بچگانه‌ـ است وازگریه‌های‌کوتاه، خنده‌های‌کوتاه، ازلودگی، از هزاران دیوانه بازی یك بچهٔ مهربان خرسند می‌شود. یك شادی پایان‌ـ ناپذیرعادتاً بااین طبع مهربان‌آمیخته می‌شود، وازهمین‌رو، خود را به‌هیچ سرگرم می‌کند، پیوسته درجنبش است،آوازمی‌خواند، جست وخیزمی‌کند، ازچیزهای مضحك، و اغلب از چیزهایی که هیچ مضحك نیست، دیوانه‌وار می‌خندد، از شوخیهای خوب و بد، مخصوصاً ازشوخیهای‌بد وگاه زننده، ولی‌ناموذیانه وبیتعمد، ازکلمات بیمعنی می‌خندد.[1]

«قلبم از شادی محظوظ است، زیرا در این سفر سرگرمـی بسیار دارم!... زیرا هوای کالسکـه خیلی گرم است!... زیرا کالسکه‌چی ما پسرخوبی است وهمینکه جاده کمی هموار باشد، خیلی تند ما را می‌برد» (۱۷۶۹).

1) «Stru! Stri!... Knasser... Paller... Schnip... Schnap... Schnur... Schnepepel !... Snai!» (۶ ژوئیهٔ ۱۷۹۱).

هزاران نمونه ازاین شادی بیعلت، ازاین خنده‌هایی که نشانهٔ تندرستی است، وجود دارد. این نشانهٔ حرکت خون فراوان و پاك است. حساسیت اوهیچ‌گونه حالت عصبی ندارد.

«من امروز به‌دارآویختن چهار مرد شرور را در میدان کلیسا دیدم. اینجا هم‌مثل لیون‌آدم را دارمی‌زنند» (۳۰نوامبر ۱۷۷۰).

از ترحم، از انسانیت هنرمندان امروزین، هیچ‌گونه بهره‌ای ندارد. فقط به‌آنهایی که دوستش دارند، یعنی پدرش، زنش و دوستانش مهرمی‌ورزد، اما آنها را ازجان ودل دوست دارد. با هیجان مهرآمیزوتندی، که مانند موسیقیش قلب را ازعشق متأثر می‌کند، سخن می‌گوید.[۱]

«وقتی من و زنم رابه‌هم دادند شروع به‌گریه‌کردیم. این امر همه را متأثرکرد. همه از دیدن هیجان دلهای ما، می‌گریستند» (۶ اوت ۱۷۸۲).

دوستی عالی بود، همان‌گونه که فقط تهیدستان می‌توانند باشند. خودش همین را می‌گفت.

«بهترین و حقیقیترین دوستانم، از تهیدستانند. توانگران از دوستی چیزی نمی‌دانند.»

همچنین می‌گوید: «دوست!.. من فقط آن کس را دوست می‌دانم که درهمهٔ اوقات، روز وشب، فقط به‌خیر و صلاح دوست خود بیندیشد و برای خوشبخت‌کردن او، همهٔ کوشش خود را به‌کاربرد...» (۱۸ دسامبر ۱۷۷۸).

نامه‌های اوبه‌زنش، مخصوصاً از ۱۷۸۹ تا ۱۷۹۱، سرشار

۱) نگاه‌کنید به‌نامه‌های او دربارهٔ مرگ مادرش،مخصوصاً نامهٔ ۹ ژوئیهٔ۱۷۷۸: «آه، ای دومحبوب من.»

ازمهربانی عاشقانه وشادی دیوانه‌واراست؛ بیماری، فقرسهمناك و همهٔ غمهایی که‌آن زمان را دشوارترین دورهٔ زندگی او ساخت، به‌این شادی‌گزندی نمی‌رساند:

«Immer zwischen Angst und Hoffnung»[۱]

(همیشه میان دلهره وآرزو.)

آن‌طور که می‌توان پنداشت، شادی موزار را نباید حیله‌ای دانست که اوبرای‌مطمئن‌کردن زنش، ودلخوش ساختن اوبه‌وضع موجود به‌کارمی‌بسته؛ این شادی، ازاحتیاج مقاومت‌ناپذیر موزار به‌خندیدن برمی‌خاست؛ احتیاجی که موزار نمی‌توانست بـرآن مسلط شود، ومی‌خواست حتی‌درمیان دلخراشترین غمهایش،آن را ارضاء کند. اما خندهٔ موزار، همیشه به‌اشکهایش خیلی‌نزدیك بود، اشکهای شادی که دلهای عاشقان همیشه ازآن سرشاراست.

***

شاد بود و با این وصف، روزگارهیچ کس سختتراز زندگی اونبود. این زندگی،پیکاربیوقفه‌ای برضد تنگدستی وبیماری‌بود. تنها مرگ ــ در سی وپنج سالگی ــ به‌این پیکار پایان داد.

پس شادی او ازکجا برمی‌خاست؟

پیش‌ازهمه، ازایمان بیدار وعاری از خرافات، اما نیرومند و استوار او، که شك نه‌تنها هیچ‌گاه گزندی به‌آن نرساند، بلکـه

۱) ۱۷ ژوئیهٔ۱۷۸۸. نگاه‌کنیدبه‌نامه‌هایش‌به‌پوشبرك Puchberg، به‌درخواستهای دایمی او برای پول. مریض است. زنش مریض است.بچه دارند. درخانه‌ازپول خبری نیست. ازکنسرتهای بی‌اهمیت، چندشاهی درآمد دارد. پانزده‌روزاست که قبوض پیشفروش کنسرتش میان مردم می‌گردد، وفقط یك‌نفر قبض خریده است. غرور موزار از اینکه دست به‌سوی مردم درازکند،رنج می‌کشد، اما باید گدایی‌کرد: «اگر شمامارا ترك‌کنید، بیچاره می‌شویم» (۱۲و۱۴ ژوئیهٔ۱۷۸۹).

حتی در آن راه نیز نیافت. این ایمان، آرام، بی‌پیرایه و از شهوت وخیالپردازی پیراسته بود:

(ایمان می‌آورم، زیرا حقیقت است Credo quia verum)

به‌پدر محتضرش می‌نویسد: «من به‌خبرهای خوب امید می‌بندم، هرچند همیشه عادت داشته‌ام که بدترین حالت هر چیز را درنظر مجسم کنم. چون مرگ، هدف حقیقی ونهایی زندگی ماست، ازچند سال پیش، چنان به‌این بهترین دوست حقیقی بشر خوگرفته‌ام، که صورتش دیگر نه‌تنها برایم هیچ ترسناك نیست، بلکه بسیار آرامش دهنده و تسلیبخش است و من خدا را سپاس می‌گویم که این خوشبختی رابه‌من بخشیده... هیچ‌گاه نشده‌که به‌بستر بروم، ونیندیشم که فردا ممکن است دیگرزنده نباشم؛ و بااین وصف، هیچ یك از کسانی که مرا می‌شناسند، نمی‌تواند بگوید که من درزندگی خود، دلتنگ یا اندوهگین هستم.

به‌پاس این سعادت، خالق خود را شکرمی‌گزارم واز صمیم دل، آن را برای همهٔ آیندگان آرزومندم» (۴آوریل ۱۷۸۷).

این سعادت در سرای باقی است. اما سعادت این جهان را پیش ازهمه درمهر خویشاوندان، خاصه در عشق به‌آنها می‌داند. به‌زنش می‌نویسد:

«اگرفقط مطمئن شوم که هیچ چیز کم نداری، همهٔ رنجها برایم شیرین ودلپذیرمی‌شود. آری! اگربدانم که تو تندرست و شادی، دردناکترین مصیبتی که ممکن است برسرم بیاید، دیگر در نظرم چیز پیش پا افتاده و مسخره‌ای بیش نیست» (۶ ژوئیهٔ ۱۷۹۱).

اما لذت بزرگ او، آفریدن است.

آفریدن، برای نوابغ بیقرار و بیمار، به‌شکنجه، به‌کاوشی دردناك درپی یك محبوب‌گریزان مبدل می‌شود. اما برای نوابغ تندرستی مانند موزار، آفریدن یك شادی کامل و طبیعی است‌که گویی برای آنها یك لذت بدنی به شمار می‌آید. برای موزار، ساختن ونواختن آهنگ، برای سلامتش آن قدر لازم است که خوردن،آشامیدن یا خوابیدن. آفریدن برای او یك‌احتیاج است، ضرورت است ــ وخوشبختی درآن است که این احتیاج همیشه ارضاء می‌شود.

اگرکسی بخواهد معنای عبارات نامه‌های او را دربارهٔ پول دریابد، باید این‌نکته را خوب درنظر داشته باشد.

«مطمئن باشیدکه یگانه هدف من آن است که هرچه بتوانم پول به‌دست آورم؛ زیرا پس‌از تندرستی، پول از همه چیز بهتر است» (۴آوریل ۱۷۸۱).

این عبارت در نظر مردم دلنازك، خشونت‌آمیز می‌آید. اما هرگز نباید فراموش‌کردکه چون بی‌پولی تاپایان عمر دست از گریبان موزار برنداشت، سلامتش همیشه مختل می‌شد، و دست و بالش برای‌آفرینش باز نبود؛ واز این‌رو همیشه دربارهٔ موفقیت وپول می‌اندیشید، ومجبور بود بیندیشد. هیچ‌چیز از این طبیعیتر نیست. واگر بتهوون‌کار دیگری‌کرد، به‌علت‌آن بودکه خیالپرستی او جهانی دیگر، جهانی غیر واقعی برای او ساخته بود (از حامیان توانگر او که نان روزانه‌اش را تأمین می‌کردند، سخن نمی‌گویم.) اما موزار به‌زندگی، به‌جهان، به‌واقعیت اشیاء ایمان داشت. می‌خواست زندگی‌کند وپیروز شود؛ وپیروزشد: دست‌کم به‌پیروزی رسید ــ زندگی به‌او وابسته نبود.

شگفت در آن است که هنر او همیشه به‌سوی پیروزی پیش می‌رود، بی‌آنکه خود را دراین راه قربانی کند. آهنگهای او همیشه به‌این قصد ساخته شده است که مردم را جلب کند. وبااین حال هیچ‌گاه از شأن خود خارج نمی‌شود و فقط همان را که می‌خواهد، بیان می‌کند. هوشیاری، نکته‌سنجی و روحیهٔ ریشخند-آمیز موزار، او را در این راه یاری می‌کرد. مردم را خوار می‌داشت اما خودرا سخت می‌ستود. درموسیقی خود، گذشتهایی نیز نکرده است که از آنها شرمگین باشد، مردم را می‌فریبد و به‌دنبال خود می‌کشاند.[۱] به‌آنها چنین می‌نمایاند که اندیشهٔ اورا درمی‌یابند درحالی که ستایشهایی که در استقبال ازآثارش انجام می‌گیرد، فقط مربوط به‌قسمتهایی است که منحصراً وصرفاً برای ستوده شدن ساخته شده است.

این مهم نیست که مردم اندیشهٔ اورا دریابند یا درنیابند. کافی است که شنوندگان برای او دست بزنند، و موفقیت اثر، این آزادی را برای آهنگساز تأمین کند که آثار تازه‌ای بیافریند.

***

۱) «به‌آنچه مردم‌پسند نامیده می‌شود، هرگز ارجی نگذارید: دراپرای من، برای همه‌نوع مردم موسیقی وجود دارد، مگر برای درازگوشها.»
«درآنجا، پاساژهایی‌است که تنهاآشنایان به‌فن می‌توانند ازآن‌خرسندشوند. اما درعین‌حال به‌این قصد ساخته شده است که ناآشنایان را هم لزوماً راضی کند، بی‌آنکه بدانند چرا» (۲۳ دسامبر ۱۷۸۲).
«آنچه‌تاکنون از اپرای من‌پایان پذیرفته، همه‌جا پیروزی‌خارق‌العاده‌ای به‌دست‌آورده، زیرا من شنوندگانم را می‌شناسم» (۱۹ سپتامبر۱۷۸۱).
«کرینی‌چری‌ها سرتاپا برای مردم‌وین‌ساخته شده‌است» (۲۹سپتامبر۱۷۸۱).
«آنگاه (در پایان پردهٔ اول ربودن از حرمسرا) قسمت «پیانیسیمو» که باید به‌تندی اجرا شود وسپس قسمت پایان‌که باید سروصدا ایجادکند، پیش می‌آید. آنچه برای پایان دادن به‌یك پرده مناسب است، همین است. هرچه سروصدا بیشترباشد، بهتراست، تامردم درکف زدنها و ستایشهای خود، سرد نشوند» (۲۶ سپتامبر ۱۷۸۱).

موزار می‌گوید: «آهنگ ساختن یگانه لذت وتنها سودای من است» (۱۰ اکتبر ۱۷۷۷).

ظاهراً این نابغهٔ شادمان فقط برای آفریدن زاده شد. ازچنین سلامت کامل هنری، نمونه‌های کمی می‌توان یافت. زیرا نباید روانی فراوان طبع اورا باقریحهٔ بیکاره وتنبل آدمی چون روسینی یکی دانست؛ باخ با سرسختی کارمی‌کرد؛ به‌دوستانش می‌گفت: «من مجبور شده‌ام که کارکنم؛ وهرکس به‌اندازهٔ من کار کند، مانند من کامیاب می‌شود.»

بتهوون با نبوغ خود در نبرد تن‌به‌تن بود. هنگامی که دوستانش اورا درمیان کارآهنگسازی غافلگیر می‌کردند، او را در حال کوفتگی وصف‌ناپذیری می‌دیدند. شیندلر[1] می‌گوید: «خطوط چهره‌اش درهم برهم شده بود، عرق از صورتش فرو می‌ریخت و به‌نظر می‌آمد که از نبرد با یك سپاه اجرا کننده کنترپوان درآمده است.» البته‌اینجا موضوع Credo در Messe-en ré در میان است. اما بتهوون همیشه طرح می‌ریزد، نفرین می‌کند، خط می‌زند، تصحیح می‌کند، دوباره ازسر می‌گیرد، و هنگامی که همه چیز تمام شد، دوباره شروع می‌کند، و دو نوت درپایان یك آداجیوی سونات که مدتها پیش پایان یافته وچاپ شده‌است، می‌گذارد. موزارباین شکنجه‌ها هیچ میانه‌ای‌ندارد.[2]

۱) Antoine Schindler، نویسندهٔ کتابهای متعدد دربارهٔ موسیقی، در۱۷۹۶ در مدل (مولداوی) زاده شد وبه‌سال ۱۸۶۴ دربوکنهایم درگذشت. نخست ویولونیست وسپس رهبر ارکستر اپرای آلمانی وین‌شد، بتهوون را می‌شناخت وتاهنگام مرگ ازاو سخت مواظبت می‌کرد. نخستین شرح حال بتهوون را او نوشته‌است: شرح حال لودویك وان بتهوون (۱۸۴۰)، بتهوون درپاریس (۱۸۴۴).ـــم.

۲) نمی‌خواهم ادعاکنم که موزارکار نکرد. خود او به‌کوشارز Kucharz در ۱۷۸۷ گفت که «هیچ استاد مشهورموسیقی نبوده است که اوآثارش راعمیقاً ـــه

آنچه را که می‌تواند، می‌خواهد، و آنچه را که نمی‌خواهد، نمی‌تواند. آثارش مانند عطرزندگی اوست:

یك گل زیبا که دردی جز زیستن ندارد.[۱] آفریدن بـرای او چنان آسان است کـه گاه چند برابـر می‌شود، به‌سائقهٔ نیروی شگفت‌انگیزی دامنه مـی‌یابد و خـود بی‌آنکه بیندیشد، آهنگ می‌سازد. درحین‌نوشتن یك فوگ[۲] یك پرلود می‌سازد (۲۰ آوریل ۱۷۸۲). شب پیش از کنسرتی که بایـد یك سونات پیانو و ویلون درآن بنوازد، آن را میان ساعت ۱۱ ونیمه شب می‌سازد، شتابان قسمت ویولون را می‌نویسد، بی‌آنکه وقت تمرین‌آن را با همکارش داشته باشد؛ و فـردا سونات را به‌همان گونه‌که در ذهن ساخته بود، ازبر مـی‌نوازد (۸ آوریل ۱۷۸۱). این یک نمونه از صدهاست.

چنین نبوغی می‌بایست درهمهٔ زمینه‌های هنراوگسترش‌می‌یافت وآنها را یکسان به‌کمال می‌رسانید. اما این نبوغ پیش‌از همه برای درام موسیقی ساخته شده‌بود. خصایص اصلی روحیهٔ اورا به‌یادآوریم: روانی کاملا سالم وموزون، که ارادهٔ عالی یك قلب آرام وخالی از توفانهای شهوت، اما بسیارحساس ونرم، برآن حکومت می‌کند. چنین انسانی اگـر آفریننده باشد، از هرکس دیگر بـرای بیان زندگـی به‌شیوه‌ای عینی، سزاوارتر است؛ خواستهای شدید روانهای سودا زده، که احتیاج دارند همه چیز

→

دوباره نخوانده باشد.» وافزود: «هیچ‌کس به‌اندازهٔ من درمطالعهٔ آهنگسازی Composition رنج نبرده است.»

اماآفرینش موسیقی برای اوکار نبوده، بلکه‌شکفتگی طبع بوده‌است.

۱) به‌راستی هم این رنج، واقعی است، ماآن را می‌شناسیم.

2) Fugue

را از خود سرشار کنند، او را هرگز آزار نمی‌دهد. بتهوون در همهٔ صفحات آثارش، بتهوون می‌ماند واین بهتراست: زیرا هیچ قهرمانی نمی‌تواند مانند او ما را شیفتهٔ خود سازد. امـا موزار در پرتوی ترکیب هماهنگ خصایص روحی خود ــ حساسیت، تند ذهنی، نرمدلی و خویشتن‌داری ــ طبعاً بـرای تقلید هزاران نکتهٔ باریك روحیات دیگران، برای دلباختن به‌پیرایه‌های جهان اشرافی زمان خود، و برای وصف آنها به‌اسلوبی شاعرانـه و حقیقی درآهنگهایش، بسیارمستعد بود. دلش‌آرام بود، هیچ فریاد غرورآمیزی ازآن برنمی‌خاست. زندگی‌را دوست داشت وآن‌را خوب می‌دید، وبرای اینکه‌آن را همان‌گونه کـه می‌دید در هنر خود وصف کند، هیچ رنجی لازم نداشت.

عظمتش بیشتر به‌آثار دراماتیك او مربوط است، واوخود این را ازپیش می‌دانست. نامه‌هایش بررجحانی که به‌موسیقی تئاتر می‌داد، گواه است:

«تنها شنیدن‌گفتگو دربارهٔ یك اپـرا، تنها نشستن درتئاتر و به‌آوازگوش دادن، یکباره مرا از خود بیخود مـی‌کند!» (۱۱ اکتبر ۱۷۷۷).

«شوق وصف‌ناپذیری به‌نوشتن یك اپـرا دارم» (در همان تاریخ).

«به‌همهٔ کسانی‌که اپرا می‌نویسند، حسد می‌ورزم. هنگامی‌که یك‌آریای اپرا را می‌شنوم، گریه‌ام می‌گیرد... فکرنوشتن اپرا، وسوسهٔ من‌است» (۲ و۷ فوریه ۱۷۷۸).

«برای من، بالاتر ازهمه‌چیز، اپراست» (۱۷اوت ۱۷۸۲؟).

***

ببینیم دربارهٔ این اپرا چگونه می‌اندیشد.

موزار منحصراً یك موسیقیدان بود. با مطالعات و اشتغالات ادبی میانه‌ای نداشت، برعکس بتهوون که دراین زمینه به‌بهترین شیوه‌ای خودآموزی می‌کرد.[۱] حتی‌دربارهٔ موزار نمی‌توان گفت که «پیش‌از هرچیز» موسیقیدان بود. او جز موسیقیدان نبود، او حتی دربارهٔ مسئلهٔ پیچیدهٔ شعر و موسیقی که درآثار دراماتیك به‌یکدیگر می‌پیوندند، چندان معطل نشد. یکباره مسئله را حل کرد: هرجا موسیقی هست، رقیبی نمی‌تواند وجود داشته باشد.

«دریك اپرا، شعر باید حتماً دخترمطیع موسیقی باشد» (۱۳ اکتبر ۱۷۸۱).

و بالاتر: «موسیقی سلطنت مـی‌کند و همهٔ چیزهای دیگر را به‌دست فراموشی می‌سپرد.»

نباید نتیجه‌گرفت که موزاربه لیبرتوعلاقه‌ای نداشته وموسیقی برای او سودایی به‌شمار می‌آمده که شعرفقط بهانهٔ‌آن بوده‌است، درست برعکس. موزار یقین داشت که اپرا بایـد احساسات و روحیات را به‌درستی بیان‌کند؛ اما اواین وظیفه‌را به‌عهدهٔ موسیقی وا می‌گذاشت نه‌شعر، زیرا موسیقیدان بود نه‌شاعر؛ زیرا نبوغ او نمی‌خواست درکار خود با هنرمند دیگری شریك شود.

۱) موزار ازفراگرفتن معلومات بسیار دقیق‌خسته نمی‌شد. اندکی‌لاتین‌می‌دانست وفرانسه، ایتالیایی وانگلیسی را فـراگرفته بـود. تلماك *Télémaque* را می‌خواند و به‌هاملت شکسپیر نیز اشـاره‌ای می‌کند. در کتابخانه‌اش، علاوه برکتابهای حساب وجبر، که سخت‌شیفتهٔ آنها بوده، نمایشنامه‌های مولیر ومتاستاز Métastase، اشعـار اوید Ovide، ویلانـد Wieland و اوال فن‌کلایست Ewald von Kleist، فدون Phedon، موئیزمندلسون وآثار فردریك‌دوم را دارد.

اما اگردامنهٔ کنجکاویش ازبتهوون بیشتربوده وبیشتر ازاوچیزمی‌دانست، نیروی مکاشفهٔ ادبی تابنده‌آسا وذوق‌سرشار شاعرانهٔ او را نداشت.

«من احساسات و اندیشه‌های خودرا نه به‌شعر می‌توانم بیان کنم، ونه به‌یاری رنگ، زیرا نه‌شاعرم نه‌نقاش. امـا با اصوات می‌توانم چنین‌کنم زیرا موسیقیدان هستم» (۱۷۷۷).

از این‌رو شعر باید یـك طرح خوشساخت برای بـازیهای دراماتیك و گفتگوهای مطیع موسیقی وسخنانی باشد کـه فقط به‌خاطر موسیقی‌گفته شده است.

آنچه می‌ماند کار آهنگساز است‌که به‌عقیدهٔ موزار، زبـان دقیقتر وعمیقتری در دسترس خود دارد.[۱]

هنگامی‌که موزار اپرایی می‌نویسد، در مقاصد او هیچ‌گونه شکی نمی‌تواند وجود داشته باشد. موزارکوشیدکه‌خودبسیاری ازپاساژهای «ایدومنه»[۲] و «ربودن از حرمسرا» را تفسیر کند. در این تفسیر،کاوش هوشیارانهٔ او در زمینهٔ تحلیل روانی، به‌خوبی‌آشکار است:

«چون خشم اوسمن[۳] روبه فزونی می‌گذارد، وچـون تصور می‌شود که آهنگ نزدیك به‌پایان است، الگرو که یکسره ریتم دیگری دارد و درلحن متفاوتی است، باید بهترین اثر را داشته باشد. زیراکسی‌که به‌چنین خشمی دچار شده است، همهٔ قواعد، همهٔ میزانها وهمهٔ حدود را زیرپا می‌گذارد و دیگرخود را نمی‌شناسد؛ و همینطـور موسیقی هم نباید دیگـر خود را بشناسد» (۲۶ سپتامبر ۱۷۸۱). دربارهٔ آریای O wie angstlich (آه، چقدر زشت!) همین اپرا می‌نویسد:

۱) رجوع شود به‌گفتهٔ مندلسون: «نوتها دست‌کم مانند کلمات دارای معانی معین هستند، هرچند نمی‌توان‌آنها را به‌یاری‌کلمات بیان‌کرد.»

2) *Idoménée*

۳) Osmin، آریای شمارهٔ ۳ اپرای ربودن ازحرمسرا.

«ویولنها کـه در اکتاو می‌نوازند، از پیش، حالت قلبی را اعلام می‌کنند که می‌تپد. لرزش، تردید وآشوب یك دل خسته اینجا حس می‌شود، و کروشندو[1] آنها را بیان می‌کند. نجواها و ناله‌ها از ویلونهای اول در سوردین[2] و یك فلوت همراه آنها به‌گوش می‌رسد» (۲۶ سپتامبر ۱۷۸۱).

این کوشش درپی حقیقت کجا بازمی‌ایستد؟ آیا هیچ‌گاه باز نمی‌ایستد؟آیا موسیقی، به‌گفتهٔ موزار همیشه مانند «تپشهای یك دل‌آشفته» خواهد بود؟ ــ آری، به‌شرط آنکه این تپشها همیشه هماهنگ بماند. موزار چون فقط موسیقیدان است، شعر را از فرمان دادن به‌موسیقی بازمی‌دارد، وآن‌را به‌اطاعت موسیقی‌در می‌آورد. چون فقط موسیقیدان است، به‌حالت دراماتیك، کـه می‌خواهد ازحدود ذوق سلیم پا فراتر بگذارد، فرمان می‌دهد که مطیع موسیقی باشد.[3]

«چون‌خواستها، خواه شدیدباشد خواه نه، هرگز نبایدطوری بیان شود که نفرت‌آور گـردد، موسیقی نیزحتی در سهمناکترین حالت خود، نبایدگوش راآزاردهد، بلکه‌آنجا هم بایدگوش‌را بنوازد، وپیوسته موسیقی بماند» (۲۶ سپتامبر ۱۷۸۱).

1) Crescendo 2) Sourdine

۳) وباز هم چون موسیقیدان است وآخرین روابط میان شعر وموسیقی آزادی اورا محدود می‌کند، به‌فکرآن می‌افتدکه فورم اپرا را درهم شکند وتصمیم می‌گیردکه به‌جای‌آن یك‌نوع ملودرام که‌آن‌را دوئودرام Duodrama می‌نامد، بنشاند. روسو نیز از۱۷۷۴ کوشید همین‌کار را بکند. در دوئودرام موسیقی و شعر با یکدیگر متحدند، اما بـی‌آنکه دست یکدیگـر را بگیرند، آزاد از یکدیگر، می‌توانند در دو راه موازی پیش بروند:

«من همیشه آرزو داشته‌ام که یك دوئودرام بنویسم می‌دانیدکه درملودرام آوازنمی‌خوانند، بلکه فقط دکلامه می‌کنند، وموسیقی‌مانند یك‌خطابه اجباری است. گاهگاه به‌همراهی موسیقی، سخن نیزگفته می‌شود، که اغلب اثر شگرفی به‌جا می‌گذارد.»

پس موسیقی، نقاشی زندگی است، اما یك زندگی پیراسته. آوازهای‌آن، که مبین‌روان هستند، باید روان راشیفتهٔ خودسازند، بی‌آنکه جسم را بیازارند، بی‌آنکه‌گوش را بخراشند.

«موسیقی، بیان خوشاهنگ زندگی است.»[۱]

این نکته‌نه‌فقط دربارهٔ اپراهای موزار، بلکه دربارهٔ همهٔ‌آثار او صادق است.[۲] موسیقی او، به‌هرچه شبیه باشد، نه باعقل،بلکه با دل سخن می‌گوید و همیشه یك احساس یا یك هیجان را بیان می‌کند.

جالب توجهتر آن است‌که احساساتی که موزار وصف می‌کند، متعلق به‌خود اونیست، بلکه احساسات دیگران است‌که او مشاهده می‌کند. موزار این احساسات را درخود نمی‌یابد، بلکه دردیگران می‌بیند. اگراو زحمت‌گفتن این نکته را درچندعبارت به‌خود نمی‌داد، هیچ‌کس‌آن را باورنمی‌کرد:

«می‌خواهم یك آندانت کاملا از روی روحیات مادموازل روز[۳] بسازم. درست بگویم: هرطورکه مادموازل کانابیخ‌هست، آندانت همان‌طور است» (دسامبر۱۷۷۷).

چنین است نیروی روح دراماتیك موزار،که در آثاری‌که

۱) هنگام داوری دربارهٔ موزار، باید همیشه ملـودی خالص او را از غبار فرمولها پاك‌کرد؛ این فرمولهاکه ملودی او را درمیان‌گرفته‌اند ازروی ذوق ساخته شده، اماگاه مبتذل است، وظیفهٔ‌آنها خرسندکردن مردمی است‌که زرق وبرق را می‌پسندیدند و شیفتهٔ زیبایی ناچیزی هستندکه بتوانند درکش‌کنند. موزار خود، این نکته رادرنامه‌هایش به‌مامی‌گوید. از این‌روچندآهنگ‌مبتذل که درپایان یك قطعه‌گنجانده می‌شود، نباید ارزش صفای‌این قطعه را ازمیان ببرد. موزار فقط درمورد موضوعات فرعی‌گذشت می‌کند، اما نسبت به‌ژرفنای روح‌خود، وآنچه برایش عزیز است، هرگز‌گذشت روا نمی‌دارد.

۲) مگر هنگامی‌که باید یك سوفات برای چند فلورن‌یا یك‌آداجیو برای‌یك ساعت سنتوری بسازد.

۳) Rose Canabich، دختر رهبر ارکسترشهر مانهایم.—م.

کوچکترین بهره‌ای از کوشش او دارند، در آثاری که آهنگساز روان وآرزوهای خود را بیشتر درآنها به‌کاربرده، نمایان است.

***

نامه‌های اوراکنار بگذاریم و خود را به‌امواج موسیقی او تسلیم کنیم. دراینجاست که روح موزار کاملا نمودار می‌شود. در موسیقی او، ازهمان نخستین لحظه، مهر و ذوقی را که جوهر وجود اوهستند،بازمی‌یابیم. این مهر و ذوق، همه‌جا، دراحساسات واندیشه‌های او، با هم آمیخته‌اند،آنها را دربرمی‌گیرند، در آنها راه می‌یابند، و پرتوی دلپذیری برآنها می‌افکنند. از این‌روست که اوهرگزنتوانسته ــ و در پی آن هم نبوده ــ که خصایص نفرت‌انگیز روحی را بیان‌کند.کافی است که به‌مرد جبار لئونور[1] به‌شخصیتهای اهریمنی فرایشوتز[2] واوریانت[3] وبه‌قهرمانان‌سهمگین ۱نگشترنیبلونگ[4] بیندیشیم، تا ازآثار بتهوون، وبر و واگنر یقین یابیم که موسیقی‌برای بیان‌وتلقین نفرت‌وخواری، بسیارتواناست. اما موسیقی، به‌گفتهٔ دوك درشب شاهان، پیش از هرچیز، «غذای عشق» است؛ وعشق نیزغذای‌آن است.

موسیقی‌موزارچنین است. ازاین‌رو نزدکسانی که اورا دوست می‌دارند، تا این پایه گرامی است؛ این موسیقی چه پاسخ شایسته‌ای به‌تمنای آنان می‌دهدا گویی از روان مهربان موزار، مهر او جاودانه باز می‌گردد وموج پیوسته‌ای از عشق، به‌سوی روح دوستانش روان است.

۱) *Léonore*، اوورتور ازبتهوون.ــم. ۲) *Freyschutz*، اپرا از کارل‌ماریا فون‌وبر.ــم. ۳) *Euryanthe*، اپرا از وبر.ــم.
۴) *Der Ring des Nibelungen*، اپرا از ریشارد واگنر.ــم.

هنگامی که هنوز کودك بود، نیاز دردناکی به‌مهربانی داشت. می‌گویند روزی ناگهان از یـك شاهزاده خانم اتریشی پرسید: «خانم، آیا مرا دوست دارید؟» و هنگامـی که شاهزاده خانم، برای اینکه سربه سراو بگذارد گفت: «نه»، دلتنگ شد و سر بـه گریه برداشت. قلبش همیشه کودکانه ماند. این خواهش ساده‌دلانه همیشه درموسیقی او تکرار می‌شود: «شما را دوست دارم، مـرا دوست بدارید.»[۱]

همواره عشق را سرود. پرسوناژهای ساختگی تراژدی‌غنایی او، که ازقلبش گرمی گرفته‌اند، با وجودگفتگوهای خشك وظاهر-سازیهای یکنواخت بازیها، حالات شخصی یافته‌اند و جذبـه و گیرایی خود را همچنان درنظر دوستارانش نگه داشته‌اند.

این‌عشق‌هیچ‌گونه حالت‌تند و رومانتیك ندارد.هیجان وشهوت که هیچ‌گونه به‌موزار درسراسر عمرش دست نداد، دل هیچ یك ازقهرمانان او را نیزبیقرار نمی‌سازد. رنج دونیاآنا یا حتی‌حسد الکترا[۲] در ایدومنه هیچ‌گونه رابطه‌ای با حس ابلیسی بتهوون یا واگنر ندارد. از میان همهٔ هیجانات، چیزی جزخشم و غرورنمی-شناخت. هیجان هیچ‌گـاه در اوتفوق نمی‌یابد و عبارت «سراسر

۱) درغیاب یك محبوب، آهنگسازی برایش تقریباً محال است:
«نمی‌توانی باورکنی که بی‌تو، چقدربه‌من سخت‌می‌گذرد. نمی‌توانم‌حال‌خودم را برایت خوب شرح دهم. این‌یك‌نوع خلأ است‌که مرا سخت می‌آزارد ومیل خاصی است‌که چون هیچ‌گاه ارضا نمی‌شود، پایان نمی‌پذیرد وروزبه‌روزافزایش می‌یابد، حتی‌کارم نیز دیگر برایم جذاب نیست. زیرا عادت‌کرده‌ام‌که‌گاهگاه برخیزم وچند کلمه با تو سخن‌گویم، ودریغا که این خرسندی اکنون برایم محال است. اگر به‌طرف پیانو بروم وآوازی بخوانم، باید زود جلو خودرا بگیرم زیرا، این‌کارمرا سخت متأثر می‌کند» (نامه‌به‌زنش، ۷ ژوئیهٔ ۱۷۹۱).

2) Elektra

وجود ونوس به‌جسم او وابسته است»[۱] برایش معنایی ندارد.

اما همین نکته است که نشانهٔ روحیهٔ آرام او را درهمهٔ آثارش به‌جا می‌گذارد: و بـرای ما، که در عصری زیست می‌کنیم کـه هنرمندان فقط به‌یاری هیجانهای حیوانی بدنی یا به‌مدد عـرفان ریاکارانهٔ یك مصروع، عشق را بیان می‌کنند، گیرایی موسیقی موزار، ازنظر جهلی که به‌عشق دارد، کمتر از علم آن به‌عشق نیست.

با این وصف، مایه‌ای ازشهوانیت در اونهفته است. باآنکه از بتهوون و گلوك کمتر شهوانی است، اما از آنان شهوترانتر است. او را نمی‌توان یك خیالپرست آلمانی دانست. بلکه اهل سالزبورك یعنی اهل شهری است که میان راه ونیز به‌وین واقع است. بیشتر چنین به‌نظرمی‌آید که نیمه ایتالیایی است.

هنر اوگاه سستی ونشئهٔ پریرویان وآندروژین[۲] های آسمانی پروگن[۳] را به‌یاد می‌آوردکه دهانشان بـرای همه چیز، مگر دعا، ساخته شده است.

موزار بیش از نقاش پروز وسعت نظر دارد و توانسته است برای جهان ایمان، رنگهای شورانگیزتری بیابد. اما با این‌حال فقط در امبری[۴] می‌توان وجه قیاسی برای این موسیقی خالص‌و شهوت‌آمیز یافت. به‌ایـن پرستندگان دلفریب عشق بیندیشید: به تامینو[۵]، این مظهر طراوت باکرهٔ روحی که عشق درآن‌می‌شکفد،

۱) عبارتی‌از درام منظوم فدر *Phèdre* (۱۶۷۷) اثرژان راسین J. Racine شاعر فرانسه (۱۶۹۹ــ۱۶۳۹).ــم.

۲) Androgyne، موجوداتی که هر دوصفت نر ومادّه را باخود دارند.ــم.

۳) Perugin ، نقاش ایتالیایی (۱۵۲۴ــ۱۴۴۶)، متولد در پروز Perouse، یکی از استادان رافائل.ــم.

4) Ombrie 5) Tamino

بیندیشید؛ ــ به‌تسرلینا[۱]؛ ــ به‌کنستانس[۲]؛ ــ به‌کنتس عروسی فیگارو، به‌اندوه مهرآمیز او؛ ــ به رؤیای شاعرانه و شهوانی سوزان[۳]؛ ــ به‌کوئینتو[۴] که می‌گریدومی‌خندد، وبه زیبایی ترزتو[۵] (Soave sia il vento) (شیرین بوزد بادا!)

در اپرای *Cosi fan tutte*، که همچون نسیم باختر، روی انبوهی گل بنفشه می‌وزد، و عطر آنها را می‌رباید و با خود می‌آورد.»[۶]ــ به‌آن‌همه لطف وناز[۷] بیندیشید. ــ اما قلب موزار همیشه ــ تقریباً همیشه ــ ساده می‌ماند؛ نیروی شاعرانهٔ اوهرآنچه راکه حس می‌کند، دگرگون می‌سازد، و به‌دشواری می‌توان از میان موسیقی عروسی فیگارو، پرسوناژهای درخشان، اما خشك وتباه شدهٔ نمایشنامهٔ فرانسوی را بازشناخت.

شور وحرارت سطحی روسینی بیشتر به‌احساسات بومارشه[۸] نزدیك است. این «کروبن» دوستداشتنی که نگرانی و جذبهٔ روحی را که نفخهٔ مرموزعشق‌آن را احاطه کرده، بیان می‌کند، تقریباً یك اثرجدید است.

روح بیگناه و وارستهٔ موزار از اوضاع واحوال ضد ونقیض (مانند حضور کروبن نزدکنتس و غیره) پیروزمندانه می‌گذرد، بی‌آنکه درآنها جز موضوع‌گفتگوهای شادمانه، چیزی بیابد. در واقع میان دون‌ژوان وفیگارویموزار وآثارآهنگسازان‌فرانسوی

۱) Zerlina، پرسوناژ اپرای دون‌ژوان.ــم.
۲) Constance، پرسوناژ اپرای ربودن ازحرمسرا.ــم.
۳) پرسوناژ اپرای عروسی فیگارو.ــم.
4) Quintetto 5) Terzetto
۶) شب شاهان.ــم.
7) Morbidezza
۸) Beaumarchais، نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۹۹ــ۱۷۳۲) مؤلف آرایشگر سویل، عروسی فیگارو ومادرگناهکار.ــم.

فرق عجیبی وجود دارد. اگر ذوق فرانسوی نـزد مولیر، تصنعی، خشن یا شوخ نباشد، تلخ ونیشدار است. اما نزد بومارشه‌خشك و پرزرق وبرق است.

روحیهٔ موزار، با آنها کوچکترین پیوندی ندارد، هیچ‌گونه اثری ازتلخکامی به‌جا نمی‌گذارد، شیطنت در آن وجـود ندارد، بلکه شوق زیستن، کوشیدن، تکاپو، بیهوده‌گفتن وشوخی کـردن، لذت بردن ازجهان وزندگی روحیهٔ او را پدید آورده، و عشق با آن درآمیخته است. اینان مـردمی دوستداشتنی هستند که همیشه برای آنکه شور عاشقانهٔ ژرفنای دل خود را پنهان دارنـد، از خنده وچرند وپرند لذت می‌برند. چنین‌مردمی، نامه‌های دیوانه‌وار موزار به‌زنش را به‌یاد می‌آورند:

«زن‌کوچك عزیزم، اگرمی‌خواستم برایت بگویم که باعکس قشنگت چه‌می‌کنم، همیشه‌می‌خندیدی! مثلاً وقتی آن‌رااز زندانش بیرون می‌کشم، به‌آن مـی‌گویم: کنستانس کوچکم. خدا به تو برکت بدهد، ای زن مکار! چه‌سرآشفته وبینی نوك تیزی داری!ـ و سپس هنگامی‌که آن را به‌جایش می‌گذارم، در حالی‌که اندك اندك آن‌را می‌لغزانم، می‌گویم: برویم برویم!.. برویم!.. امااین کلمه را،که خیلی معنی دارد، با نیروی لازم‌آن به‌زبان می‌آورم! وسرانجام‌تند می‌گویم: شب به‌خیرموش‌کوچکم، خوب‌بخواب. ـ فکرمی‌کنم‌که موضوع خیلی احمقانه‌ای رانوشته‌ام (دست‌کم برای دیگران)... اما شش روز است که ازتـو دورم و واقعاً به نظرم یك‌سال‌می‌نماید...آه! اگر مردم می‌توانستندآنچه راکه در دلم است، ببینند، ازخجالت سرخ می‌شدم...» (۱۳ آوریل، ۳۰ سپتامبر ۱۷۹۰).

***

شادی بسیار، لودگی می‌آورد. مایهٔ فراوانی از این لودگی با روح موزار درآمیخته است. شاید تأثیر دوگانهٔ «کمدی‌بوف» ایتالیایی وذوق وینی، به‌این لودگی یاری کرده‌اند.

قسمتی از آثار او که به‌این لودگی مربوط می‌شود، کمتر از قسمتهای دیگر، علاقه را برمی‌انگیزند وما می‌توانیم به‌طیب‌خاطر از آن درگذریم، اما همین قسمت نیز قابل فهم است. این نکته بدیهی است که بدن درکنار روح دارای خواستهایی است، و هنگامی که سرشار ازلذت شود، لودگی به‌خودی خود پدیدار می‌گردد. موزار مانند یك کودك خود را سرگرم می‌کند. چنین برمی‌آیدکه لپورلو[1]، اوسمن وپاپاگنو[2]هایش، او را سخت‌شیفته وسرگرم می‌سازند.

لودگی اوگاه به‌حد اعلای خود می‌رسد. به‌روحیات واخلاق دون‌ژوان وبه‌سراسراپرایی که خود آهنگساز آن‌را اپرابوفا[3] نام گذاشته، بیندیشیم.[4]

در اینجا لودگی وارد یك ماجرای تراژدیك می‌شود، و در پیرامون مجسمهٔ فرمانده، و رنجهای الویر[5] چرخ می‌زند. صحنهٔ سرناد وضع مسخره‌ای دارد، اما روح موزار آن را به پایهٔ یك

1) Leporello 2) Papageno 3) Opera buffa

۴) این عنوانها برای موزار، دارای مشخصاتی واقعی بوده است. «پس خیال‌می‌کنیدکه من یك‌اپراکمیك‌راماننديك اپراسریاOpera seria می‌نویسم. همان‌قدرکه دراپراسریا، فضل ودانش وکم‌گویی‌لازم است، دراپرا بوفا، پرگویی، شادی وکم دانشی به‌کار می‌آید. اگر دریك اپراسر یاموسیقی سبك‌بخواهند، از دست من ساخته نیست» (۱۶ژوئن ۱۷۸۱).

5) Elvire

کمدی عالی می‌رساند، سراسر روحیهٔ دون ژوان با نـرم دستی شگفت‌انگیزی وصف‌شده است؛ به‌راستی شخصیت دون‌ژوان در کارهای موزار، و شاید درهنر موسیقی قرن هیجدهم، استثنایـی است.[۱] درتئاتر موسیقی، برای یافتن پرسوناژهایی که زندگـی آنها ازآغاز تا پایان اثر، این‌گونه واقعی، کامل و در عین حال منطقی باشد، باید تا آثار واگنر پیش رفت. اگر در وهلهٔ نخست نکته‌ای شگفتاور باشد، آن است که موزار توانسته است بـا چنین اعتمادی خصلت روحی یك سنیور بزرگ، شکك و عیاش را نشان دهد. اما اگر از نزدیك، خودپرستی نمایان، موهن، غرور-آمیز و شهوانی وخشم این عضو خانوادهٔ دون جیوانی را (که یك ایتالیایی قرن‌هیجدهم‌است، نه‌یك مغرور اسپانیولی‌افسانه‌ای، یا یك مارکی کوچك، خشك وخدانشناس دربارلویی چهاردهم) بررسی کنیم، خواهیم دیدکه هیچ خصوصیتی در او وجودنداشته که موزار نتواند آنرا درخود، دراعماق تاریك روحش‌بازنیابد؛ اعماقی که نابغه، همهٔ بذرهای خیر وشر جهان را در آن شکفته حس می‌کند. عجیب است! هریك از کلماتی راکـه در وصف دون‌ژوان به‌کارمی‌بریم، قبلا در وصف روان واستعداد موزار به‌کار برده شده است. از جنبهٔ شهوانی موسیقی او و از ذوق هجوش سخن گفته‌ایم. غرور او، توفان خشم او وخودپرستی هراس‌انگیز ومشروع او را بررسی کردیم.

۱) می‌گویم: «شاید»، زیرا باید Vis Comica موسیقیدانان ایتالیایی قرن هیجدهم را نادیده گرفت تا داوری او را دربارهٔ آثار هنگفتی که هنوز در کتابخانه‌های ایتالیایی خوابیده وهمهٔ کلاسیکهای بزرگ‌آلمانی‌که امروزآنها را می‌ستاییم: هندل، گلوك، موزار ودیگران ازآنها بهرهٔ فراوان گرفته‌اند، به‌حساب‌آورد.

بدین‌گونه (شگفتا!) موزار نیروهای یك دون‌ژوان را درخود داشت ودرهنرخود توانست آن خصیصه‌ای را تحقق دهدکه، به طورکلی و درترکیبات گوناگون عناصر واحد، ابداً در او یافته نمی‌شد. هیچ مهرنوازشگری نیست‌که دراینجا بـا نیروی جاذبهٔ پرسوناژ بیان نشود. علی‌رغم این ظواهر، روح عاشق مـوزار شاید نتوانست دگرگونیهای حال یك نفرچون رومئو را توصیف کند ــ و «دون‌ژوان» نیرومندترین مخلوق او بود ــ ضـرورت خارق‌العاده نبوغ، بیشترچنین اقتضا می‌کند.

***

موزار بهتریـن مونس دلهایی است کـه مهر ورزیده‌اند و روانهایی که آرامی پذیرفته‌اند. آنهاکه رنج می‌برند، تـرجیح می‌دهندکه درآغوش‌آن تسلی‌بخش بزرگ ــ بتهوون ــ‌که خود تسلی نمی‌پذیرفت وآن همه رنج‌کشید، پناه‌گیرند.

با این‌وصف زندگی به‌موزار هرگز رحم نکرد. سرنوشت با او بیشتر سر قهـر داشت تا بـا بتهوون. رنج را به‌صورتهای گوناگون‌کشید، پریشانی ازرنج، وحشت ازمجهولات و دلهره‌های حزن‌انگیز تنهایی را شناخت؛ این رنجها را درچند صفحه چنان بیان‌کردکه بتهوون و وبر نیزنتوانستند ازحدآن درگذرند. ازجمله، باید فانتزیها وآداجیوی او را برای پیانو، در سی‌مینور ذکرکرد. دراینجا با نیروی تازه‌ای روبه‌رو می‌شویم‌که تاکنون هرگز درموزار ندیده‌ایم، ومن نام‌آن را «نبوغ» می‌گذارم، اگر بدین‌گونه بیان ضمنی این نکته گستاخی نباشدکه مـا تاکنون این نبوغ را درکارهای دیگراو ندیده‌ایم. اما من این نفخه راکه

مستقل ازنفخهٔ ماست، و روحی راکه گاه تُنکمایه است، به‌شور می‌آورد، یاگاه باآن می‌ستیزد، نبوغ می‌نامم. این نیرو، به‌روحی که نبوغ برآن تسلط دارد، بیگانه است؛ این خدایی است‌که درماست، و با این‌وصف خود ما نیست. تا اینجا موزار را فقط موجودی شناخته‌ایم که از زندگی، شادی وعشق، به‌حد اعلی سرشار است؛ اما همیشه ما، خود اورا ازخلال روانها، درحال دگرگونی باز می‌یافتیم. اینجا ما به‌آستانهٔ جهان اسرارآمیزتری می‌رسیم. این جهان، جوهر روح‌اوست‌که سخن می‌گوید، وجود غیرشخصی و همگانی اوست، ــ این، وجود به‌طور کلی، یعنی‌زمینهٔ مشترك همهٔ روانهاست‌که تنها نوابغ می‌توانند آن را بیان‌کنند. گاه میان روح فردی و خدای درونش، گفتگوهای ملکوتی درمی‌گیرد، خاصه درمواقعی‌که روح‌فرسوده، به‌محراب دست نیافتنی خود پناه می‌برد. این دوگانگی روح و نیروی اهریمنی‌آن، همه‌جا درهنر بتهوون دیده می‌شود. اماروح بتهوون، تند، هوسباز، افسانه‌خواه و شوریده است. روح موزار، جوان ولطیف است وگاه ازفرط حساسیت خودرنج می‌برد، اما دلنشین است ورنج خود را درجمله‌های موزون می‌سراید، وسرانجام در حالی‌که از میان اشکهایش به‌لطف هنرخود وجذابیت خویش لبخند می‌زند، سرخوش می‌شود.

همین تضاد میان این‌روح شاداب واین نبوغ فرمانرواست‌که آن لطف بیپایان را به‌اشعار موسیقی او می‌بخشد. این‌گونه فانتزی به‌درخت تنومندی شبیه است که شاخه‌های نیرومند، برگهای دندانه‌دار وگلهای عطرآگین دارد. نخستین قطعهٔ‌کنسرتو برای پیانو در رمینور، جذبه‌ای قهرمانی دارد و درآن، آذرخشها

لبخندزنان به‌همدیگر برمی‌خورند. فانتزی وسونات معروف در دومینور، شکوه وحشمت یك‌خدای المپ، وحساسیت دلنشین یك زن قهرمان راسین را دارد. در «آداجیو درسی‌مینور»، رب‌النوع Ledieu بازهم عبوس و آمادهٔ برانگیختن آذرخشهاست، روح دراینجا آه می‌کشد، از زمین سخن می‌گوید، به‌مهرهای انسانی میل‌می‌ورزد وسرانجام درنشئهٔ شکوه دلپذیرخودبه‌خواب می‌رود.

***

سرانجام مواردی هست که روح موزار، درحالی کـه بیشتر اوج می‌گیرد، این دوگانگی قهرمانـی را درهم مـی‌شکند و به مناطقی عالیتر وآرامتر، به‌حدودی‌که نفوذ شهوتهای انسانی در آن پایان می‌پذیرد، می‌رسد. دراین هنگام است‌که با بزرگترین مردان برابری‌می‌کند. خود بتهوون نیز دررؤیاهای زمان پیریش، به‌قله‌های آرامی‌که موزار به‌نیروی ایمان خود آنها را دگرگون کرده است، هرگز نرسید.

بدبختی درآن است‌که این لحظات‌کمتر پیش‌می‌آید وایمان موزار به‌طوراستثنائی تظاهرمی‌کند؛ این‌نکته دربارهٔ حس‌اطمینان او نیز صادق‌است. مردی مانند بتهوون‌که هرلحظه ایمان خوددرا از نو می‌آفریند، همیشه ازآن سخن می‌گوید. امـا موزار یك مؤمن است، ایمان استوار وآرامی داردکه اورا آزار نمی‌دهد؛ او ازاین ایمان چیزی نمی‌گوید، بلکه ازجهان شیرین و گذران دم می‌زند. از جهانی‌که‌آن را دوست دارد ومی‌خواهد تا جهان نیز او را دوست بدارد. اما هنگامی‌که یك موضوع دراماتیك، ضرورتاً، راه هنرش را به‌روی احساسات مذهبی بازمی‌گذارد، یا

زمانی که غمهای گران، مصیبتها، احساس پیش‌از هنگام دربارهٔ مرگ نزدیك، لطف وفریبندگی زندگی را تباه می‌کنند و نگاه او را تنها به‌سوی خدا برمی‌گردانند آن وقت، موزار دیگر موزارنیست (مقصودم آن کسی است که همه او را می‌شناسند و به‌این نام، می‌ستایند.) در اینجا موزار همان مردی می‌شود که اگرمرگ او را درمیان راه بازنمی‌داشت، بعدها می‌شد. هنرمند شایسته‌ای می‌گردد که آرزوی گوته را تحقق می‌بخشد: یعنی روح مسیحی‌را بازیابی‌غیرمذهبی درمی‌آمیزد، همچنان‌که بتهوون درسنفونی دهم خود می‌خواست جهان نو را با دنیای کهن‌آشتی دهد ــ یعنی همان‌کاری را که گوته در فاوست دوم، به‌راهش کوشید.[۱]

موزار درسه اثر، نیروی ملکوت را مجسم کرده است: در رکوییم؛ در دون‌ژوان و در نی‌سحرآمیز ــ از رکوییم احساس پاك ایمان مسیحی برمی‌خیزد. موزار درآن، دلفریبیها ومواهب دنیوی

۱) دفترچهٔ یادداشتهای بتهوون.
گوته این رسالت موزار را آشکارا دریافته بود.
شیللر در ۲۹ دسامبر ۱۷۹۷ به‌او نوشت: «من همیشه امیدوار بوده‌ام که تراژدی به‌صورت گرانمایه‌تر و زیباتری از اپرا بیرون آید، همان‌گونه که درگذشته از کرهای جشنهای باکوس بیرون‌آمد. در واقع در اپرا، ازهرگونه تقلید کورکورانهٔ طبیعت پرهیز می‌شود. اپرا به‌نیروی موسیقی وبابرانگیختن احساساتی‌که این هیجانات از بندهای‌گران خود رها می‌کنند، اندیشه را برای احساسات گرانمایه‌تری آماده می‌سازد. شهوت نیز در اپرا مانند یك بازیگر آزاد نشان داده می‌شود، زیرا موسیقی آن را همراهی می‌کند. آنچه‌افسانه‌ای است، وپذیرفته می‌شود، باید فکر را به مضمون بی‌اعتنا سازد.»
گوته پاسخ داد:
«اگر می‌توانستیدکه درنمایش دون‌ژوان شرکت‌کنید، همهٔ امیدهای خود را دربارهٔ اپرا، آنجا محقق می‌دیدید. اما این قطعه درنوع خود کاملا یگانه است ومرگ موزار، امید دیدن چیزی نظیرآن را برای همیشه ازمیان برد» (۳۰ دسامبر ۱۷۹۷).

خود را فدامی‌کند. دراین قطعه، آهنگساز فقط قلبش‌را، که برای سخن‌گفتن باخدا، خودشکن و پوزشخواه ولـرزان است، نگه داشته است. ترس دردناك و دلشکستگی مهرآمیزی کـه از یک احساس شگرف و متقاعد برمی‌خیزد، این‌آثـار او را فراگرفته. اندوه مؤثر و رنگ وحالت شخصی پاره‌ای ازجملات‌آهنگهای اوچنین وانمود می‌کندکه موزار درحالی‌که‌برای دیگران‌آسایش ابدی می‌خواست، به‌خود اندیشیده است. در دو اثر دیگـر، احساس‌مذهبی بازهم دامنهٔ بیشتری می‌گیرد. این‌احساس، به‌نیروی ادراك هنری، از حدود تنگ یك‌ایمان خاص بیرون می‌آید، تـا بتواند جوهر و اساس ایمان را به‌طور کلی بیان‌کند. هردو اثر مکمل‌یکدیگرند. دون‌ژوان نیروی سرنوشت راکه بردوش‌انسان، بندهٔ معـایب، آوارهٔ وادی ظواهر سنگینی مـی‌کند، توصیف می‌نماید. نی‌سحرآمیز خلسهٔ‌آزادانه وآرام‌خردمندان‌رامی‌سراید. هردو با سادگی پرمایه و زیبایی پرصفای خود، حالتی قدیمی دارند. تقدیر سازش‌ناپذیر دون‌ژوان وآرامش نی‌سحرآمیز، شاید همان چیزی است‌که هنر جدید، به‌شیوه‌ای بسیار نـزدیك به‌هنر یونانی آفریده است، بی‌آنکـه حتی تراژدیهای گلوك را ازآن مستثنا کند. صفای عـالی پاره‌ای از آرمونیهـای نی‌سحرآمیز به‌پایه‌های بلندی می‌رسدکه شور وسرکشی صوفیانهٔ جوانمردان «گراآل»[1] به‌دشواری بـاآن برابری تواندکرد. اینجا همه چیز روشن است. چیزی جز روشنی نیست.

در میان این روشنی بودکه موزار در۵ دسامبر۱۷۹۱ خاموش

۱) اشاره به‌اپرای **پارسیفال** از واگنر. گراآل **Graal** جام زمردینی است‌که خون عیسی هنگام مصلوب شدن درآن ریخته شد.ـم.

شد. می‌دانیم نخستین اجرای نی سحرآمیز در ۳۰ سپتامبر همان سال انجام گرفت. وموزار رکوییم را هم در دو ماه‌آخر زندگی خود نوشته بود. ــ بدین‌گونه هنگامی‌که موزار، تازه راز وجود خود را می‌گشود، مرگ او را ــ در سی وپنجسالگی ــ دربود. ازمرگ، بد نگوییم. موزارآنرا «بهترین دوست» خودمی‌خواند. نزدیکی مرگ ورایحهٔ ثمربخش آن بود که موزار را برنیروهای گرانمایه‌ای‌که درخود فراهم داشت، کاملاً آگاه ساخت و اورا واداشت تا درعالیترین‌آثار، یعنی آخرین آهنگهایش تسلیم این نیروها شود. جا دارد به یادآوریم بتهوون در سی و پنجسالگی هنوز آپاسیوناتا و سنفونی در دومینور را هیچ‌کدام ننوشته بود وهنوز تا سنفونی نهم نیز راه درازی داشت. موزار بدان‌گونه که مرگ او را در میان راه زندگیش برای ما بازگذاشته، مانند یك سرچشمهٔ جاودانی آسایش برای ما باقـی است. در میان آشوبهایی‌که از زمان انقلاب، همهٔ هنرها را فراگرفته وموسیقی را آشفته ساخته، خوش است‌که به‌آرامش هنر اوهمچون به‌قلهٔ یك المپ با خطوط دلارا پناه ببریم، و از دور، پیکارقهرمانان و خدایان بتهوون و واگنر را به‌روی دشت، و دریای بیکران را با امواج متلاطم نظاره‌کنیم.

Suave mari magno

خوش است هنگامی‌که روی دریا...[۱]

۱) آغاز نخستین بیت‌کتاب دوم شعر «طبیعت» از لوکرس Lucrèce شاعر رومی درقرن اول میلادی. بیت مذکور چنین است: «هنگامی‌که باد، امواج را روی دریا به‌طغیان می‌آورد، خوش است ازروی زمین‌استوار، هلاك سهمگین دیگران را نظاره‌کنیم.» ــم.

مطالب الحاقی مترجم
دربارهٔ موزار

ایدومنه[1]
۱۷۸۱

اپرای ایدومنه را برزخی در میان آثار موزار دانسته‌اند. اپراهایی که موزار پیش از ایدومنه ساخته است، به‌زمان کودکی وآغاز جوانی اوتعلق دارد. ایدومنه نوید پیدایش آثار گرانمایهٔ موزار در زمینهٔ موسیقی دراماتیك است. موزار این اپرا را در سال ۱۷۸۱ به‌زبان ایتالیایی تصنیف کرد.

***

اوورتور

پس از سقوط تروا، ایدومنه پادشاه کرت، نمی‌تواند به میهنش بازگردد واز این‌رو ایدامانته[2] به‌جای او بر تخت‌شهریاری می‌نشیند. دو شاهزاده خانم جوان، یکی ایلیا اهل تروا، دختر پریام، و دیگری الکترا یونانی، دخترآگاممنون در دربار کرت باقی می‌مانند. میان ایلیا و ایدامانته عشقی پدید می‌آید. ایلیا از

1) *Idoménée* 2) Idamante

اینکه دل‌به‌مهر یکی‌ازدشمنان میهنش بسته‌است، به‌عذاب وجدانی دچار می‌شود، و الکترا نیز که شیفتهٔ ایدامانته است، ازاین عشق آزرده می‌گردد.

در این میان یکی ازمحارم دربار، آرباچه[1]، از روی یك خبر نادرست اعلام می‌کندکه ایدومنه در دریا هلاك شده است. این خبربیش ازهمه، الکترا را نومید و غمگین می‌سازد.

این اوورتور، برخلاف معمول، به‌وقایع اصلی درام اشاره‌ای نمی‌کند وبه‌جای آنکه بایك Coda پایان پذیرد، مستقیماً به‌پردهٔ اول می‌پیوندد. آهنگ ایلیا، با لحنی اندوهناك وبریده، عـذاب درونی او را ازاینکه به‌دشمن میهنش دلباخته است، بیان‌می‌کند.

آهنگ الکترا با تپشها وناهماهنگیهای خود، مبین یك روحیهٔ شوریده وسرکش است.

***

پردهٔ اول

از دور، کشتیهای سلطنتی دیده می‌شوندکه دچارتوفان‌شده‌اند. نپتون[2] (خدای دریا) توفان را فرومی‌نشاند؛ ایدومنه به‌کرانـه می‌رسد و نذر می‌کندکه به‌شکرانهٔ سلامت، نخستین کسی راکه پس‌ازپیاده شدن درکرت می‌بیند، قربانی نپتون‌کند. نخستین‌کسی که بـه ایدومنه در ساحل برمی‌خورد، ایدامانته فرزند اوست. ایدومنه برای آنکه از وفای به‌عهد خود سرباز زند، ازفرزندش دوری می‌کند و به‌اوفرمان می‌دهد که به‌دنبالش نیاید. شاهـزادهٔ جوان به‌خیال اینکه پدرش با او برسرقهر است دلتنگ می‌شود.

1) Arbace 2) Neptune

همراه با یك مارش پرشکوه، جنگجویان ایدومنه به‌نوبهٔ خود به ساحل می‌رسند و مردم با رقصها و آوازهای دسته‌جمعی به‌پیشباز آنان می‌روند.

آنچه در این صحنه هیجان‌انگیز است، کر دوگانه‌ای است که دریك لحظه همراه با غرشهای توفان به‌گوش می‌رسید،پشت صحنه، فریاد کشتی شکستگان، و روی صحنه، فریادهای شادی مردمی‌که ازساحل، هلاك‌غریقان‌را نظاره می‌کنند، شنیده می‌شود.

پردهٔ دوم

شاه، برای رازدارش‌آرباچه، ندری راکه با نپتون بسته‌است فاش می‌کند. آرباچه به‌شاه اندرز می‌دهد که برای رهاندن ایدامانته ازمرگ، او را برگمارد تا الکترا رابه‌ایالت آرگوس[1] ببرد.

هنگامی‌که ایدامانته آهنگ عزیمت می‌کند، توفانی سهمگین دریا را فرا می‌گیرد. از میان امواج، غول هراس‌انگیزی پدیدار می‌شود وبیم‌آن می‌رودکه سراسرجزیرهٔ کرت در دریا فرو رود. مردم هراسان پا به‌گریز می‌نهند. در این پرده، دو آهنگ، یکی نمایندهٔ آرباچه و دیگری نمایندهٔ ایدومنه به‌گوش می‌رسد که هرکدام با سازهای جداگانه‌ای نواخته می‌شود. آهنگ نمایندهٔ ایلیا سپاسگزاری او را از ایدومنه بیان می‌کند.

با آنکه موزار با طبیعت میانه‌ای نداشت، بارکارول زیبای «سفرخوش» دراین صحنه، که سفر الکترا وایدومنه را روی یك دریای آرام وصف می‌کند، یکی از لطیفترین آثار موسیقی

1) Argos

دراماتیك است.

پردهٔ سوم

ایلیا راز عشق خود را به ایدامانته پیش «نسیم دلپذیرباختر» می‌گشاید و آهنگ لطیفی آن را توصیف می‌کند. اما شاه به ایدامانته فرمان می‌دهد که کرت را ترك‌گوید. اینجا یك کواتور، احساسات ایدامانته، ایلیا، ایدومنه و الکترا را شرح می‌دهد. ایدامانته به‌سفردریا می‌رود.

آنگاه روحانی بزرگ شهر، داستان نذر ایدومنه را برای مردم بازمی‌گوید، وهنگامی‌که اعلام می‌دارد که قربانی موعود، همان ایدامانته است، هراس ونگرانی بردلها چیره می‌شود. همراه بایك مارش، شاه وروحانی‌بزرگ‌که دعایی‌را به‌سرود می‌خوانند، برای برگزاری مراسم قربانی پیش می‌آیند. اما ناگهان، درمیان اندوه مردم، خبرمی‌رسدکه ایدامانته غول‌دریا راکشته وپیروزمند بازگشته است: ایدامانته‌آمادگی خود را برای قربانی‌شدن اعلام می‌کند. ایلیا می‌خواهدکه به‌جای اوکشته شود اما دراین‌هنگام، هاتف نپتون ندا درمی‌دهدکه اگر ایدومنه ازشهریاری‌کناره‌گیرد، ایدامانته زنده خواهد ماند تا جای او را بگیرد.

الکترا، خشمناك صحنه را ترك می‌گوید. آهنگ تند وخشنی، از ناخرسندی او حکایت می‌کند. سپس ایدومنه، در یك خطابهٔ بلندبالا، استعفای خود وسلطنت ایدامانته را اعلام می‌دارد. آهنگ ساده و درعین حال پرشکوهی، بزرگواری وگذشت ایدومنه را بیان می‌کند.

ایدامانته به‌تخت شهریاری می‌نشیند و ایلیا را به‌زنی خود

برمی‌گزیند. مردم با آوازها و رقصهای تند، پیروزی او را جشن می‌گیرند.

ربودن از حرمسرا[1]
۱۷۸۱

موزار این اپرابوف را میان ماه اوت ۱۷۸۱ وتابستان سال بعد نوشت. درآن هنگام موزار سخت شیفتهٔ کنستانس وبر بود. روزی شاعر گمنامی یکی از لیبرتوهای اپراکمیك خود را که قهرمان زن‌آن کنستانس نام داشت، نزد او آورد. همین کافی بود که آهنگساز، لیبرتو را بپسندد و در ظرف چهـل وهشت ساعت، چند قطعه ازموسیقی آن را به‌پایان رساند. در اروپا، از زمـان مولیر، نمایشنامه‌هایی که‌به‌وقایع‌زندگی ترکان مربوط بود، رونق فراوانی یافت. موزار نیز که درتصنیف‌آثار خود، بیش‌از هرچیز، ذوق عامه را راهنمای‌کارش قرار مـی‌داد، به‌چنین نمایشنامه‌هایی علاقهٔ فراوان پیداکرد. اپرای «ربودن ازحرمسرا» و قسمت روندوی بـه‌سبك ترکی[2] سونات در لامینور او، از همین علاقه پدیـد آمده است.

***

اپرا با یك اوورتور تند و شاد، که حالت یك آهنگ محلی ترك را داردآغازمی‌شود. درحین گسترش‌آن، یك اپیزود درمینور،

1) *Die Entführung aus dem Serial* 2) Alla turca

تمی را که درآغاز نمایش شنیده خواهد شد، شرح می‌دهد.

پردهٔ اول

در باغهای سلیم پاشا، جوانی کـه به‌شیوهٔ اروپاییان لباس پوشیده است ظاهر می‌شود.

او بلمون[1] (تنور) است کـه درپی محبوبهٔ خود کنستانس، زندانی ترکان، باغ را جستجو می‌کند. جوان می‌اندیشد کـه چگونه وارد باغ شود. در این هنگام اوسمن (عثمان) بـاغبان (باس) فرا می‌رسد واشعاری درمذمت زنان به‌سرود می‌خواند. بلمون به‌او پاسخ می‌گـوید. یك دوئو، گفتگوی میان این دو پرسوناژ راشرح می‌دهد. بلمون مرتباً باپرسشهای خود، سخنان اوسمن را قطع می‌کند و اوسمن براو خشم می‌گیرد.

درمیان این دوئو، بلمون از حال بیگانه‌ای به‌نام پدری[2] (یا پدریلو ــ تنور) که سابقاً مستخدم اوبوده است، جویا می‌شود. نام پدری، اوسمن را نگران می‌کندکه مبادا میان این دوبیگانه، سازشی پنهانی باشد. پدری هم دراین لحظه فـرا می‌رسد، و اوسمن با یك آریا خشم خود را براو نیز بیان مـی‌کند. دراین آریا، دلهره ازخشم وخطر به‌خوبی نمایان است.

اوسمن صحنه‌ها را ترك می‌کند و بلمون و پدری با فراغت به‌گفتگو می‌پردازند. بلمون‌آگاه می‌شودکه کنستانس (سوپرانو) با خادمه‌اش، بلوندین[3] (سوپرانو) وپدری، اسیر پاشا هستند و پاشا می‌کوشدکه دل‌کنستانس را به‌دست‌آورد.

بلمون پس‌از آنکه تنها مـی‌ماند، شوق خود را به‌دیـدن

1) Belmont 2) Pedrille 3) Blondine

محبوبه‌اش بیان می‌کند. اینجا بلمون همان موزار است که به کنستانس خود می‌اندیشد.

ناگهان پاشا وارد باغ می‌شود. بلمون خودرا پنهان می‌کند. پاشا می‌خواهد باکنستانس درباغ تنها باشد تافقط دل به‌لبخند او خوش دارد. اما خوبروی اسیر، نخست اندوه خودرا بالحنی آرام وسست، وسپس رنج خود را ازفراق دلداده‌اش با شور و هیجان وصف می‌کند.

پس ازآنکه کنستانس از پاشا دور می‌شود، پدری مخدوم سابقش بلمون را به‌عنوان یك معمار نزد پاشا می‌آورد، و پاشا اورا نیز به‌خدمت خود می‌پذیرد.

پردهٔ دوم

کنستانس با خادمه‌اش بلوندین و اوسمن در باغ هستند. بلوندین، با لحنی موذیانه و درعین حال نوازشگر، از اوسمن می‌خواهد که‌کمتر ترشرو باشد ونیز به‌او فرمان می‌دهدکه از آنان دور شود. اوسمن نیز بلوندین‌را ازمعاشرت پدری برحذر می‌دارد. اینجا دریك دوئو، بلوندین با تقلید از صدای خشن اوسمن، اورا به‌ریشخند می‌گیرد. سپس کنستانس، اندیشناك وارد صحنه می‌شود وبا یك‌آریای غم‌انگیز، اندوه خود رابیان می‌کند.

پاشا نیز به‌صحنه درمی‌آید. ارکستر، خشم اورا از سرگرانی کنستانس‌نشان می‌دهد. سرانجام،کنستانس دریك‌آریای پرشکوه، دلیرانه قدرت پاشا را خوار می‌شمرد واز او رو برمی‌تابد.

پدری چون با بلوندین تنها می‌ماند، ورود بلمون را به‌او خبر می‌دهد. این‌دو مقدمات فرار رادرهمان شب‌فراهم می‌کنند.

بلمون از شادی، سرازپا نمی‌شناسد؛ یك‌آریای نشاط‌انگیز که لحن‌آهنگ کاملاً عامیانه‌ای را دارد، مبین شادی اوست.

بلوندین پنهان می‌شود تا این خبرخوش را به‌پدری برساند. پدری نیز که به‌اوسمن برمی‌خورد می‌کوشد که اورا مست کند تا فرار خود و دوستانش از حرمسرا، آسان شود. این صحنه جای خود را به‌یك دوئه‌توی شاد ومستانه می‌دهد.

اوسمن تلوتلو مـی‌خورد و بلوندین اورا به‌درون یکـی از اتاقهای حرمسرا هول می‌دهد.

چهار توطئه‌گـر، بلمون و کنستانس، پدری و بلوندین بـه یکدیگر می‌رسند، وکواتور پرنشاطی را تشکیل می‌دهند. بلمون وکنستانس، شادی خودرا ازدیدن یکدیگر وامید به‌آزادی آیندهٔ خویش را می‌سرایند. این کواتور یکی از برجسته‌ترین آثـار موسیقی تئاتری به‌شمار می‌آید واغلب ازآن تقلید می‌شود.

پردهٔ سوم

همان دکور پردهٔ اول دیده می‌شود. شب است وهنگام فرار رسیده. بلمون و پدری وارد صحنه می‌شوند. صیادی همراه‌آنان، نردبانی بردوش دارد. بلمون بایك آریا ایمان خود را به‌نیروی عشق بیان می‌کند.

بلمون و پدری می‌خواهند کنستانس و بلوندین را از زندان آزادکنند. پدری برای‌آگاهاندن‌آنان، سرنادی همراه باماندولین می‌خواند. پنجرهٔ اتاق‌کنستانس‌گشوده می‌شود، و دو زندانی از نردبان پایین می‌آیند. اما اوسمن که پنهانـی خود را به‌صحنه رسانده است همهٔ‌آنها را گرفتار می‌کند وبه‌سختترین شکنجه‌ها

وعید می‌دهد.

کنستانس و بلمون که به‌زنجیر کشیده شده‌اند، خودرا با این فکر که هردو کنار یکدیگر جان می‌سپرند، تسلی می‌دهند. اما پاشا ازگناه هرچهار زندانی درمی‌گذرد وآنان راآزاد می‌کند.

اپرابوف با یك ودویل[1] به‌سبك زمان موزارکه‌گیرایی خاصی دارد، پایان می‌پذیرد، ودرخلال آن هریك ازچهار پرسوناژ با تم واحدی، سپاسگزاری خودرا ازپاشا بیان می‌کنند. تنهااوسمن که هنوز خشمگین‌است وبیهوده وعید می‌دهد، ازصحنه دور می‌شود.

عروسی فیگارو[2]

۱۷۸۶

هنگامی که موزار نمایشنامهٔ عروسی فیگاروی بومارشه را به‌صورت اپرا درآورد، تازه دو سال ازتصنیف آن می‌گذشت. از این‌رو شخصیتها و وقایع این اپراکاملا تازگی‌داشتند وبا مسائل اجتماعی وسیاسی زمان، ارتباط محسوسی می‌یافتند. همین نکته، بحثهای دامنه‌داری درمحافل‌هنری وسیاسی‌وین برانگیخت وسبب شدکه پلیس ازنمایش آن جلوگیری‌کند.

«از این‌رو خطاست که عروسی فیگارو را تنها به‌خاطرآهنگها و آریاهای گیرا و زیبای‌آن بستاییم.

عروسی فیگارو برای موزار، واقعیت جاندار و محسوسی در زندگی عادی داشته است . . . . این اپرا جنبهٔ هجو سیاسی و

1) Vaudeville 2) *Le Nozze di Figaro*

اجتماعی راکه مشخص نمایشنامهٔ اصلی است، همچنان در خود نگه داشته.»[۱]

***

پردهٔ اول

پس‌از یك اوورتور سبك، که ازیك داستان پرماجرا و شور ـ انگیز حکایت می‌کند، پرده بالا می‌رود. صحنه، اتاقی را نشان می‌دهد که درآن، فیگارو (باریتون) قدم می‌زند و سوزان (سوپرانو) که باید درهمان روز عروسی کند، دسته‌گلی را مرتب می‌کند. به‌دنبال دوئتویی که احساسات آنان را شرح می‌دهد، فیگارو به‌سوزان خبر می‌دهدکه کنت آلماویوا[۲] (باریتون) این اتاق را به‌زندگی زناشویی آنها اختصاص داده است. سوزان نارضایی خود را ازاین امر بیان می‌کند، زیرا نمی‌خواهد اتاق آنها در مجاورت اتاق کنت باشد واز ماجراهایی که میان او و زنش می‌گذرد، آگاه شود.

آنگاه دکتر بارتولو[۳] (باس) با زن پیری به‌نام مارسلین[۴] (سوپرانو)وارد اتاق می‌شوند. آهنگ پرسروصدایی، سوداهای کینه‌جویانهٔ بارتولو را برضد فیگارو بیان می‌کند، زیرا فیگارو سابقاً از ازدواج او با روزین[۵] که اکنون کنتس آلماویوا شده است، جلوگیری کرده است.

سپس کروبین[۶] (سوپرانو) مستخدم، هراسان وارد می‌شود، زیرا کنت اورا با باربرین[۷] (سوپرانو) (دخترعموی کروبین)

۱) ملخص از: Jean Chantavoine, *Cent Opera. Cèlèbres*,p. 96.

2) Almaviva 3) Bartolo 4) Marceline
5) Rozine 6) Cherubin 7) Barberine

دیده و سردرپی‌اش گذاشته است. در برابر تمسخرهای سوزان، جوانك با لحنی لرزان و پرحرارت، آشوبی راکه همهٔ زنان در دلش برپا می‌کنند، برای اوشرح می‌دهد.

پیش‌از فرا رسیدن کنت، کروبین زیر میزی پنهان مـی‌شود. بازیل، از نزدیکان کنت، که مردی مزور و فتنه‌جو است همراه کنت به‌درون اتاق می‌آید. او داستان عشقبازیهای کروبین بـا باربرین را برای‌کنت باز می‌گوید وسرانجام مستخدم جوان را از زیر میز بیرون می‌آورد.

کنت نیز به‌او دستور می‌دهدکـه به‌جای عشقبازی به‌خدمت نظام برود. فیگارو کـروبین را به‌طعنه و مسخره می‌گیرد. آنگاه روستاییانی‌که برای شرکت درعروسی فیگاروآمده‌اند، کرکوتاه و نشاط‌انگیزی را می‌خوانند و پردهٔ اول پایان می‌پذیرد.

میان دوپرده، ارکستر آهنگ طولانی وغم‌انگیزی را می‌نوازد.

پردهٔ دوم

کنتس آلماویوا (سوپرانو) تنها در اتاقش نشسته وباآهنگی که‌نمودارنجابت وهمچنین ناخرسندی اوست، ازبیمهری‌شوهرش شکوه می‌کند. سوزان وارد می‌شود وبه او خبرمی‌دهد که برای جلب محبت کنت، نیرنگی زده است، بدین معنی که می‌خواهد نامه‌هـای ساختگی عاشقانه‌ای را که به‌نام کنتس نوشته شده، برای‌کنت بفرستد. سپس کروبین وارد اتاق می‌شود وبرای وداع باکنتس آوازVoi che sapte(آنچه دردلم‌می‌گذرد) رامی‌خواند. ناگهان‌کنت فرامی‌رسد، وکنتس، کروبین را دراتاق مجاورپنهان می‌کند. آشفتگی کنتس، بدگمانی‌کنت را برمی‌انگیزد وتریویی

کـه بعد شنیده می‌شود، نگرانی و ناشکیبایی دو زن (سوزان و کنتس) را بیان می‌کند. چون کنت می‌خواهد به‌جستجوی اتاق مجاور برود، کنتس جلـو او را می‌گیرد. از این رو کنت او را از اتاق بیرون می‌کند تا بافراغت به‌جستجو بپردازد. اما سوزان خود را به‌کروبین می‌رساند و او را ازپنجره فرار می‌دهد وخود جای او را می‌گیرد. کنت هنگامی‌که سوزان را دراتاق می‌یابد، بدگمانیش زائل می‌شود. آنگاه فیگارو به‌سراغ سوزان می‌آید تا او را به‌مجلس عقد ببرد.

به‌دنبال او آنتونیو[1] (باس) باغبان خشمگین وارد اتاق‌می‌شود وخبر می‌دهد که ناشناسی از پنجرهٔ اتاق کنتس به‌باغ پریده و گلدانی را شکسته است. دراین میان، مارسلین همراه بارتولـو فرامی‌رسد وفیگارو را تهدید می‌کند که وعدهٔ ازدواج خود را وفاکند. کنت هم چنین فرمان می‌دهد.

آهنگی که به‌پردهٔ دوم پایان می‌دهد، همهٔ حوادث این پرده‌را بیان می‌کند: فرا رسیدن کنت، هراس کنتس از اینکه شوهرش کروبین رابیابد، شگفتی کنت وکنتس از اینکه به‌جای کروبین، سوزان‌ازاتاق مجاوربیرون می‌آید، ورود فیگارو، باغبان،مارسلین وغیره.

پردهٔ سوم

سوزان که می‌خواهد کنت را بفریبد، با او وعدهٔ دیـدار می‌گذارد. اینجا موسیقی، غلبهٔ شوق وآرزو را بر غرورکنت، و هماهنگی پاسخهای سوزان رابا خواهشهای او، تواناترازگفتار

1) Antonio

وصف می‌کند.

دعوای فیگارو با مارسلین بالا می‌گیرد وقرار براین می‌شود که فیگارو یا با مارسلین ازدواج کند ویا به‌او غرامت بپردازد. فیگارو ادعا می‌کندکه از خانوادهٔ نجیبی برخاسته است ــ این دعوی، مارسلین را به‌شك می‌اندازد وپس از رسیدگی، هم او و هم بارتولو متوجه‌می‌شوندکه فیگارو ثمرهٔ عشق دیرینهٔ آنهاست.

آریای معروف کنتس در این پرده، دارای سه قسمت است: در رسیتاتیف پرهیجان قسمت اول، کنتس از اینکه برای جلب محبت شوهرش، به‌نیرنگی متوسل شده است، خود را سرزنش می‌کند؛ آواز قسمت دوم یادآور سعادت‌گمشدهٔ اوست،وآلگروی پایان، ایمان کنتس را به‌بازیافتن این سعادت، وصف می‌کند.

این پرده با مجلس عروسی فیگارو پایان می‌پذیرد. کنت و کنتس، حجاب وتاج عروسی را به‌سوزان می‌دهند ودرهمین‌حال، روستاییان دربرابر آنان گرد آمده‌اند وبه‌آوازهای دسته جمعی و رقص اسپانیولی فاندانگو[1] سرگرمند.

پردهٔ چهارم

این پرده باآواز کودکانه، روستایی و محلی باربریــن آغاز می‌شود. دخترك از گم‌کردن سنجاقی که به‌فرمان‌کنت و به‌نشانهٔ موافقت با وعدهٔ دیدار، باید به‌سوزان بدهد،گله می‌کند.

فیگارو از روابط میان سوزان وکنت‌آگاه می‌شود وازاین‌رو به‌خیال‌آنکه فریب‌سوزان را خورده است، با آهنگ اندوهناکی

۱) گلوك نیزاین فاندانگو Fandango هارا دربالت دون‌ژوان (۱۷۶۱) به کاربرده است.

زنان را به‌باد مذمت می‌گیرد؛ این قسمت با مونولوگ‌نمایشنامهٔ بومارشه کاملاً مطابق است وموزار از پیرایه‌ها وآرایشهای آن چیزی نکاسته است.

درصحنهٔ بعد، که شبی را درباغ کنت نشان می‌دهد،آریای معروف «درختان شاه بلوط» جلوهٔ خاصی دارد. در این آریا، سوزان‌که برای فریفتن‌کنت به‌باغ‌آمده، عشق خود را به‌فیگارو شرح می‌دهد.

فیگارو نیز پشت درختان پنهان شده است تا بر خیانت معشوقهٔ خود مطمئن شود. کنتس که لباس سوزان را پوشیده است وارد می‌شود، و آوازی برای معشوق خود می‌خواند. کروبین نیزآهسته واردباغ می‌شود وکنتس را سوزان‌می‌پندارد. همین‌اشتباه به‌کنت نیزدست می‌دهد. این هردومی‌خواهندکنتس را ببوسند. فیگارو به‌خیال دفاع از سوزان، نهانگاهش را ترك می‌گوید وبه‌میان‌آنهامی‌آید. اینجاهمه به‌خطای خود پی‌می‌برند و از وفاداری زنان مطمئن می‌شوند. از این‌رو اپرا باآوازدسته‌جمعی نشاط‌انگیزی پایان می‌یابد.

دون ژوان[1]

۱۷۷۸

موزار این اپرا را ازروی نمایشنامهٔ آبه‌دا‌پونت[2] ساخته و آن را dramma giocoso (درام شاد) نامیده است.

1) *Don Juan* 2) Abbe da Ponte

تضاد این عنوان با پاره‌ای ازوقایع دیالم (مانند مرگ‌فرمانده، صحنهٔ گورستان وغیره) از همان زمان تصنیف اپرا، گفتگوهایی پیش‌آورد. اما همین وقایع غم‌انگیز نیز از مایهٔ هجو و نیشخند، که خاص روحیهٔ موزار بود، خالی نیست. اپرای دون‌ژوان را باید نمونه‌ای ازبرخورد شادی و اندوه، ومهرو خشم دانست.

اوورتور اپرا، همین تضاد را بیان می‌کند. پس‌ازیك پیش‌درآمد خشن وغم‌انگیز، که‌درپایان اپرا نیز تکرارمی‌شود، آهنگ شاد وپرشوری به‌گوش می‌رسد. مانند اپرای «عروسی فیگارو»، این اوورتور نیز مستقیماً به‌پردهٔ اول می‌پیوندد.

پردهٔ اول

شب است. لپورلو[1] (باس)، خادم دون‌ژوان، درباغ خانهٔ فرماندارشهرسویل، درکمین فرمانداراست. دون‌ژوان (باریتون) همراه او به‌خانهٔ فرماندارآمده‌است تا دختر فرماندار، دونیاآنا[2] (سوپرانو) را بفریبد. ناگهان دونیاآنا از کاخ بیرون می‌آید و چون بیگانه‌ای رادرباغ می‌بیند، فریاد می‌کند. به‌فریاد او، فرمانده به‌باغ می‌آید و با شمشیر به دون‌ژوان حمله می‌آورد. دون‌ژوان فرمانده را می‌کشد و از مرگ او شادی می‌کند. نالهٔ غم‌انگیز دونیاآنا همراه ریشخند دون‌ژوان یکی از نمونه‌های «برخورد شادی وغم» در این اپراست.

دون‌ژوان و لپورلو می‌گریزند. دون اوتاویو[3] (تنور) نامزد آنا در این هنگام فرا می‌رسد. دریك دوئی اندوهناك، آنا از

۱) Leporello، به‌معنای خرگوش، کنایه ازجبن‌او.
2) Donna Anna 3) Don Ottavio

اوتاویو قول می‌گیردکه کین مرگ پدرش را برآرد.

صحنه تغییر می‌کند. صبح زود، در یکی از میدانهای بیرون شهرسویل، لپورلو و دونژوان با یکدیگر گفتگومی‌کنند. لپورلو دونژوان را اندرز می‌دهدکه از رفتارکنونیش دست بشوید، و می‌خواهدبیشتر سخن گویدکه دونژوان او را خاموش می‌کند. در این لحظه زنی که حجاب برچهره دارد، به‌میدان در می‌آید. دونژوان و لپورلو خود راپنهان می‌کنند. این زن دونیا الویرا[1] (سوپرانو) است‌که دریك آواز اندوهگین، ازغدر مردی‌شکوه می‌کند. دونژوان به‌شنیدن آواز او ازنهانگاه درمی‌آید تااو را دلداری دهد، اما شگفتزده درمی‌یابد که الویرا همان زنی است که چند سال پیش دلباختهٔ اوشد ولی ازمهرخود جزناکامی‌ندید. دونژوان می‌کوشد تا الویرا را بربیگناهی خود مطمئن سازد، اما الویرا به‌سخنان اوگوش نمی‌دهد. از این‌رو دونژوان صحنه را ترك می‌کند. لپورلو پیش می‌آید و به الویرا می‌گوید که دونژوان تاکنون زنان بیشماری را از راه به‌دربرده است.آنگاه طوماری را از یك کتاب بیرون می‌آورد، روی صحنه می‌گسترد و با آریای کمیك مادامینا[2]، معشوقه‌های ناکام وگمراه دونژوان را می‌شمرد: در ایتالیا ۶۴۰، درآلمان ۲۳۱، در فرانسه ۱۰۰، درترکیه فقط ۹۱، اما دراسپانیا ۱۰۰۳ زن فریب عشق‌دونژوان را خورده‌اند!

سپس لپورلو نیزصحنه را ترك می‌کند و الویرا که تنهامانده به‌فکر انتقام می‌افتد.

در پیرامون شهر سویل نزدیك کاخ دونژوان گروهی از

1) D. Elvire 2) Madamina

روستاییان، عروسی تسرلینا[1] (سوپرانو) با عاشق او مازتو[2] (باریتون) را جشن گرفته‌اند. دون‌ژوان با لپورلو وارد محفل جشن می‌شوند. دون‌ژوان به‌شیوهٔ همیشگی خود، شیفتهٔ تسرلینا می‌گردد، اما برای‌آنکه عشق خود را پنهان دارد، همهٔ حاضران را به‌کاخش دعوت می‌کند. لپورلو میهمانان را جلو می‌برد و دون‌ژوان با تسرلینا در عقب آنان به‌معاشقه می‌پردازد. مازتو از این ماجرا آگاه می‌شود وخشمگین به‌دون‌ژوان پرخاش می‌کند، دون‌ژوان به‌نشانهٔ تهدید، دست به‌شمشیرخود می‌برد، اما لپورلو فرا می‌رسد ومازتو را ازمعرکه دور می‌کند.

دون چون با تسرلینا تنها می‌ماند به‌حیله، زیبایی ولطف اورا می‌ستاید. دخترك روستایی‌نخست با شرمساری دربرابرستایشهای دون مقاومت می‌کند، امابعد دریك دوئوی دلکش، تسلیم‌چرب‌زبانیهای اومی‌شود. درست هنگامی‌که دون می‌خواهد تسرلینارا به‌کاخ خود ببرد، الویرا که از دور شاهد این عشقبازی بوده است، راه را برآنان می‌گیرد، به‌دون‌ژوان دشنام می‌دهد،تسرلینا را از مکر او برحذر می‌دارد وبا خود ازصحنه دور می‌کند. در این هنگام آنا و اتاویو فرا می‌رسند ودون را چون نقابی برچهره دارد نمی‌شناسند. این‌دو از دون درخواست کومك می‌کنند و او هم با لحنی نیشخندآمیز به‌آنان وعدهٔ یاری می‌دهد. اما الویرا فرا می‌رسد و دوباره با دون آغاز پرخاش می‌کند. از این‌روآنا قاتل پدرش را باز می‌شناسد، اما دیگر دیر شده است؛ دون می‌گریزد و آنا در یك آریای مهیج، دوباره از اتاویو وعدهٔ انتقام می‌گیرد.

1) Zerlina 2) Masetto

در صحنهٔ بعد، دون‌ژوان در باغ خود جشنی برپا کرده و همهٔ دختران زیبا را نزد خود فرا خوانده است. درهمان موقع مازتو با تسرلینا مشغول گفتگو ونزاعند، مازتو معشوقه‌اش را به‌خیانت متهم می‌کند وتسرلینا درآریای Batti, Batti (مـرا بزن، مـرا بزن) می‌کوشد تا مازتو را با خود بر سر مهر آورد. دون فرا- می‌رسد و مازتو عمداً خود را پنهان مـی‌کند و تسرلینا را تنها می‌گذارد. تسرلینا نیز می‌کوشد تا پنهان شود، اما دون دست او را می‌گیرد و دوباره به‌نیرنگ، ستایشهایش را از زیبایی دخترك ساده دل روستایی آغاز می‌کند. اما چون اورا به‌گوشه باغ می‌برد و مازتو راآنجا می‌بیند، دریك دم بر وسوسهٔ خود چیره می‌شود، دست تسرلینا را در دست او می‌گذارد و هر دوی‌آنان را به‌جشن خود دعوت می‌کند. هنگامی که آنان صحنه را ترك می‌کنند، سه تن نقابدار وارد باغ می‌شوند. اینان، الویرا، آنا و دون اتاویو هستند.

دون‌ژوان همراه لپورلو دربالکن کاخ ظاهر می‌شود، و چون سه تن نقابدار را می‌بیند، به‌مستخدمین دستور می‌دهد که‌آنان را نیز به‌مجلس رقص دعوت‌کنند. این‌سه‌تن پیش ازآنکه واردخانه شوند، دریك لحظه، پیمان انتقام خود را تجدید می‌کنند.

صحنه، تالار کاخ دون ژوان را نشان می‌دهد. میهمانـان همه به‌رقص سرگرمند. دون‌ژوان با تسرلینا می‌رقصد ولپورلونیزمازتو را به‌صحبتهای خود مشغول‌کرده است. دون‌ژوان به‌لطائف‌الحیل دخترك را از میان جمعیت به اتاقی می‌برد. لحظه‌ای بعد فـریاد دخترك، میهمانان را متوجه خود می‌کند و همه به‌سوی اتاق رو می‌آورند. دون‌ژوان برای آنکه خود را از معرکـه برهاند، با

شمشیر به‌لپورلو حمله می‌کند تا بدین‌گونه او را گناهکار نشان دهد. اما هیچ‌کس‌فریب حیلهٔ او را نمی‌خورد وجمعیت،خشمگین به‌سویش هجوم می‌آورند. در میان همهمـــه و آشوب، دون‌ژوان موفق به‌فرار می‌شود.

پردهٔ دوم

در میدانی نزدیك خانهٔ الویرا، لپورلو ودون‌ژوان با یکدیگر مشغول‌گفتگو هستند. لپورلو که از نیرنگها ونابکاریهای‌مخدومش دلتنگ شده می‌خواهد او را ترك گوید. اما دون‌ژوان راضـــی نمی‌شود و کیسه‌ای زر به‌او می‌دهد تا نزدش بماند.

دون‌ژوان اکنون‌می‌خواهد دوباره با تسرلینا که درخانهٔالویرا به‌سر می‌برد، معاشقه‌کند. اوبرای آنکه بتواند وارد خانهٔ الویرا شود جامه‌هایش را با لپورلو عوض می‌کند. الویرا روی‌بالکن خانهٔ خود ظاهرمی‌شود وبه‌یاد عشق دون‌ژوان آوازی می‌خواند.

دون‌ژوان خودرا پشت لپورلوپنهان می‌کند، وهمراه‌باحرکات دست او، به الویرا پاسخ می‌گوید. الویرا فریفتهٔ ایـــن نیرنگ می‌شود، از بالکن پایین می‌آید و خـــود را در آغوش لپورلو می‌اندازد! تاریکی مانع ازآن می‌شود که الویرا بر فریب دون آگاه شود. هنگامی که لپورلو و الویرا سرگرم معاشقه‌اند، دون ازنهانگاه خود بیرون می‌پرد، والویرا هراسان می‌گریزد. ازاین‌رو دون‌ژوان با فراغت خاطر، سرنادی برای تسرلینا می‌خواند. اما پیش‌ازآنکه دخترك بتواند به‌او پاسخ گوید، مازتوباگروهی روستایی مسلح وارد مـــی‌شود. اینان در پی دون ژوان هستند و می‌خواهند او را بکشند. دون‌ژوان که لباس لپورلو را پوشیده،

روستاییان را می‌فریبد ونشانیهای لباس دون‌ژوان را، که اکنون به‌تن لپورلوی بیچاره است، بـه آنان می‌دهد. چون روستاییان باغ را ترك می‌کنند، دون‌ژوان به‌مازتو حمله می‌آورد، سلاح را از دست او می‌گیرد ومی‌گریزد. به‌نالهٔ مازتو، تسرلینا به‌کنار او می‌آید و آریـای غم‌انگیزی را مـی‌خواند (Védtai carino، درمانی برایت دارم.)

صحنه تغییرمی‌کند وباغ آنا را نشان می‌دهد. شب است. الویرا در پی دون‌ژوان می‌گردد؛ ناگهان نخست به لپورلو و سپس بـه اتاویو، آنا، تسرلینا و مازتو برمی‌خورد. به‌لپورلو که لباس دون‌ژوان را پوشیده، حمله می‌شود. اما الویرا از اوحمایت‌می‌کند. لپورلو نیز ناگزیر فریب دون را آشکار می‌سازد و با التماس و لابه ازخانهٔ آنا می‌گریزد.

صحنهٔ بعد، میدان شهر و مجسمهٔ فرمانده را نشان می‌دهـد. دون‌ژوان با لپورلو برحال الویرا می‌خندند. چون ماه ازپس‌ابر ظاهر می‌شود و مجسمهٔ فرمانده را روشن می‌کند از آن صدایی به‌گوش می‌رسد که با لحن جدی می‌گوید: «شادی وگستاخـی تو پیش از صبحدم پایان خواهد پذیرفت.» دون‌ژوان خادمش‌را مجبور می‌کند که‌نزدیك مجسمه برود وگوینده را بشناسد. لپورلو هراسان به‌سوی مجسمهٔ فرمانده می‌رود و آنگاه شگفتزده، ایـن عبارت را روی لوح سنگ پایهٔ آن می‌خواند: «من کین مرگ‌خود را ازقاتل نابکارم برخواهم آورد.» دون‌ژوان درمی‌یابد که روح فرمانده او را تهدید کرده است. اما بی آنکه هراسان شود بـه لپورلو امر می‌دهد که فرمانده را به‌شام اربـابش دعوت کند. لپورلو این دعوت را برای مجسمه بـاز مـی‌گوید و مجسمه به

نشانهٔ قبول دعوت، سرش را تکان می‌دهد.

اتاقی در کاخ دونیا آنا. دون اتاویو معشوقه‌اش را تشویق می‌کند که غمهایش را به‌فراموشی بسپرد و با او ازدواج کند و هماتگاه به‌اوخبر می‌دهد که دونژوان به‌زودی به‌کیفر خواهدرسید. آنا در آریای non aidir (به‌من مگو) اندوه جانگزایش را از مرگ پدر بیان می‌کند وبه اتاویو می‌گوید که از این‌رو اکنون نمی‌تواند به‌ازدواج با اوتن دهد.

صحنهٔ بعد، کاخ دونژوان را نشان می‌دهد که درآن جشن پرشکوهی برپا شده است. الویرا شتابان نزد دونژوان می‌آیدو به‌او اندرز می‌دهدکه ازگناهان گذشته‌اش، تا دیر نشده، پوزش بخواهد. اما دونژوان اورا مسخره می‌کند وبه‌عیش ونوش ادامه می‌دهد. الویرا می‌خواهد به‌حالت قهر ازتالار خارج شودکه ناگهان وحشتزده پا پس می‌گذارد. چون لپورلو خود را به‌او می‌رساند، می‌بیند که مجسمهٔ فرمانده بیرون‌کاخ دونژوان ایستاده است. دونژوان در رابه‌روی فرمانده باز می‌کند. مجسمهٔفرمانده وارد تالار می‌شود و می‌گویدکه دعوت دون را پذیرفته است و اکنون می‌خواهد با اوشام بخورد. باآنکه لپورلو اربابش رااز همنشینی با فرمانده برحذر می‌دارد، اما دونژوان‌کنار مجسمهٔ فرمانده پشت میزمی‌نشیند. همینکه تن دونژوان به‌دست مجسمه برمی‌خورد، به‌سنگ مبدل می‌شود. آنگاه فرمانده به‌دون امر می‌دهدکه ازگناهانش توبه‌کند وچون او از فرمانش سرمی‌پیچد شعله‌های آتش هردوی آنان را فرا می‌گیرد و آواز دسته‌جمعی هراسناکی، نفرین ابدی دونژوان را بیان می‌کند. سرانجام سراسرکاخ دونژوان به‌آتش می‌سوزد.

در اپیلوگ[1] اپرا، الویرا، آنا، تسرلینا، اتاویو و مازتو همراه دادرسان وارد صحنه می‌شوند. لپورلو فرجام غم‌انگیزدون‌ژوان را برای‌آنان بازمی‌گوید. از این‌رو آنا شاد می‌شود و به‌اتاویو وعده می‌دهد که یك سال بعد با او ازدواج خواهدکرد. تسرلینا و مازتو نیز تصمیم به‌ازدواج می‌گیرند. الویرا اعلام می‌کند که درصومعه‌ای پناه خواهدگرفت وسرانجام، لپورلو خبرمی‌دهد که درجستجوی ارباب درستکاری است.

آنان همه چنین کنند[2]

۱۷۹۰

موضوع این اپرا ظاهراً از کمدیهای پیردوماریوو[3] نویسندهٔ فرانسوی (۱۶۶۳–۱۵۸۸) گرفته شده‌است. داستان اپرا چندان لطفی ندارد، اما موسیقی آن از دلکشترین ساخته‌های موزار به‌شمار می‌آید.

****

پس‌از یك آنداانت کوتاه‌که قسمت پرشکوه‌آخرآن، دوباره درپایان اپرا شنیده می‌شود، اوورتور به‌صورت گفتگویی میان سازها و قسمتهای‌گوناگون ارکستر درمی‌آید.

1) Epilogue 2) *Cosi Fan Tutte*
3) Pierre de Marivaux

پردهٔ اول

دو مرد، فرناند (تنور) و گیوم[1] (باریتون) با دوست قدیمی خود دون‌آلفونس (باریتون)، سرگرم بحث دربارهٔ وفاداری زنانند. دون‌آلفونس که مردی مجرد است، زنان را نیرنگباز می‌داند و دوستانش‌را ازمعاشرت باآنان منع می‌کند، اما گیوم و فرناندکه دلباختهٔ دوخواهر به‌نام دورابل[2] (سوپرانو) وفیوردیلیجی[3] (متزوسوپرانو) هستند، عقیدهٔ اورا نمی‌پذیرند. از این‌رو دون‌آلفونس‌باآنان برسربیمهری وفریبکاری زنان شرط می‌بندد. سراسر پردهٔ اول، نیرنگهای دون آلفونس را نشان می‌دهد. او نخست به‌خانهٔ دورابل وفیوردیلیجی می‌رود وخبر می‌دهدکه‌گیوم وفرناند به‌جنگ می‌روند. خواهران اندوهگین می‌شوند و سر به‌گریه برمی‌دارند. درصحنهٔ بعد، دورابل و فیوردیلیجی در خانهٔ خود غمگین نشسته‌اند. آلفونس وارد می‌شود وگیوم و فرناند را،که تغییرشکل ولباس داده‌اند، به‌آنان معرفی می‌کند. این دو خودرا دلباختگان دورابل و فیوردیلیجی نشان‌می‌دهند. خواهران نخست اعتنایی به‌آنان‌نمی‌کنند. درصحنهٔ بعد هنگامی‌که دوعاشق دروغین، تصمیم به‌خودکشی می‌گیرند، خواهران برسر مهر می‌آیند ولی‌چون فرناند و گیوم ازآنان بوسه می‌طلبند، دوباره سرگران می‌شوند وپردهٔ اول باآهنگی‌که از قهر آنان حکایت می‌کند، پایان می‌پذیرد.

پردهٔ دوم

دسپین[4] (سوپرانو) خادمه، به‌خواهران اندرز می‌دهدکه

1) Guillaume 2) Dorabelle 3) Fiordiligi
4) Despine

به‌عاشقان‌جدید خودتسلیم شوند. این دو دریك دوئو، تصمیم‌خود را بیان می‌کنند: هریك ازآنها ندانسته نامزد دیگری را برای خود برمی‌گزیند. گیوم با دورابل وفرناند بافیوردیلیجی سرگرم معاشقه می‌شوند. اما حالات هریك ازاین چهارتن دراین لحظه متفاوت است؛ موزاراین تفاوت را درموسیقی نمودار می‌سازد. دورابل مبهوت است اما فیوردیلیجی برتصمیم کنونیش پا برجاست، گیوم از بیوفایی معشوقهٔ خود پروایی ندارد، ولی فرناند اندوهگین و شوریده است. دون‌آلفونس که پیش‌بینی‌اش درست آمده، پیروزمندانه می‌خندد و روی تمی که یك‌بار در اوورتور شنیده شده است، به‌آواز می‌خواند: Cosi Fan Tutte (آنان همه چنین‌کنند) و بدین‌گونه می‌خواهد به دو سرباز ساده دل بگویدکه زنان همه جز نیرنگبازی کاری ندارند.

در صحنهٔ‌آخر، دسپین و آلفونس جشنی برای عروسی این چهارتن ترتیب داده‌اند. در آواز دسته جمعی‌پرشکوهی به دلدادگان‌خوشباش گفته می‌شود. هنگامی‌که دسپین در لباس و قیافهٔ یك مأمور ثبت اسناد می‌خواهد قبالهٔ نکاح دو خواهر را امضاءکند، ازپشت صحنه‌آواز دسته‌ای سپاهیان به‌گوش می‌رسد: آلفونس وارد می‌شود و هراسناك خبر می‌دهدکه نامزدهای سابق دو عروس از جنگ بازگشته‌اند. دورابل و فیوردیلیجی نخست شگفتزده وبعد خشمگین می‌شوند. دراین لحظه‌آلفونس از حیله‌های خود پرده برمی‌دارد، و فرناند و گیوم معشوقه‌های خود را به‌باد مسخره می‌گیرند. اپرا با یك‌آوازشاد دسته‌جمعی، که‌گذشت وآشتی عاشقان را نیز بیان می‌کند، پایان می‌پذیرد.

نی سحرآمیز[1]
۱۷۹۱

موزار این اپرا را درسی‌وپنجسالگی، اندکی پیش‌ازمرگش، از روی نمایشنامهٔ شیکاندر به‌الهام عقاید فرقهٔ ماسونری[2] ساخت. افسانه و اپرت وآیینهای پنهانی فرقهٔ ماسونری همه دراین اپرا باهم آشتی داده شده است. وقایع اپرا درپیرامون معبد ایزیس[3] مصر می‌گذرد. اوورتور باآهنگ پرشکوهی‌که با سازهای زهی نواخته می‌شود، آغاز می‌گردد وسپس آهنگ تندی‌که همهٔ ارکستر در نواختن‌آن شرکت دارند، جای تم نخستین را می‌گیرد. این تضاد ساختمان اوورتور نمودار تضاد خود اپراست که در آن صحنه‌های جدی مذهبی با لودگیها و شادیهای بازیکنان درهم آمیخته می‌شود.

پردهٔ اول

تامینو (باریتون)، شاهزادهٔ مصری، درجنگلی کنارمعبد ایزیس گرفتار مار سهمگینی می‌شود و از هوش می‌رود. سه‌پری فرا می‌رسند و مار را می‌کشند. پس‌ازآنکه پریان ناپدید می‌شوند، یك مرغدارکهنسال به‌نام پاپاگنو (باریتون) درحالی‌که شادمانه آواز می‌خواند، به‌کنار تامینو می‌رسد. چون شاهزادهٔ جوان به‌هوش می‌آید، پاپاگنو مدعی‌کشتن مارها می‌شود. اما پریان فرا می‌رسند و برای‌آنکه پاپاگنو را به‌سزای دروغگوییش برسانند، قفلی بردهانش می‌زنند. آنگاه تصویر پامینا[4] دختر

1) *Die Zauberflöte* 2) Maconnerie 3) Isis
4) Pamina

ملکهٔ شب را به‌تامینو نشان می‌دهند. شاهزاده دریك دم، نـدیده به‌پامینا دل می‌بازد و در یك‌آریای لطیف وغنایـی، عشق خودرا به‌دختر ملکه بیان می‌کند، انعکاس پاره‌ای ازآریاهـای ایدومنه دراین‌آواز شنیده می‌شود.

تندر می‌غرد، کوهها دهان مـی‌گشایند و ملکهٔ شب برتخت خود نمودارمی‌شود. ملکه با لحنی گله‌آمیز گمشدن دخترش را به‌تامینوخبر می‌دهد و ضمناً به‌شاهزاده می‌گویدکه اگر پامینا را بیابد می‌تواند او را به‌زنی خود برگزیند.

چون ملکه ناپدید می‌شود، پاپاگنو نزد تامینو می‌آید. پریان برحال او رقت می‌آورند و قفل از دهانش مـی‌گشایند. آنگاه نیی سحرآمیز به‌تامینو و زنگوله‌ای نیز به‌پاپاگنو می‌دهند تـا این دو بتوانند برهمهٔ خطرات چیره شوند؛ سپس‌آنان را به‌کاخ زاراسترو[1] که زندان پامینا است راهنمایی می‌کنند.

کاخ زاراسترو: غلام سیاهی به‌نام مونـوستاتوس[2] (تنور)، پامینا را کشان کشان به‌دنبال خود می‌آورد و کنار گروهـی از بردگان می‌اندازد. موسیقی موزار، مونوستاتوس را یك مـرد بدخو، شهوتران و ترشرو نشان می‌دهد. مونوستاتوس به‌بردگان فرمان می‌دهد تا دست پامینا را ببندند. دخترك لابه می‌کند و با وصف اندوه مادرش می‌خواهد دژخیم خودرا به‌رقت آورد. در همین لحظه پاپاگنو وارد می‌شود. مرغدار وغلام سیاه هردو از دیدن یکدیگر وحشتزده می‌شوند و دوئوی سبکی، ترس هردوی آنان را بیان می‌کند.

چون مونوستاتوس می‌گریزد، پاپاگنو به‌پامینا خبر می‌دهـد

1) Sarastro 2) Monostatos

که جوانی دلباختهٔ او به‌کاخ‌آمده تا از زندان‌آزادش کند. چون سخن ازعشق می‌رود، پاپاگنو وپامینا با یکدیگر دوئه‌توی لطیفی را در ستایش نیروی عشق می‌خوانند.

صحنهٔ بعد، بیشه‌ای را نشان می‌دهدکه درآن سه پرستشگاه به‌شیوهٔ مصری ساخته شده است. پرستشگاه عقل، پرستشگاه حق وپرستشگاه طبیعت. تامینو به‌راهنمایی سه پری وارد می‌شود، اما چون به‌هر یك از این سه پرستشگاه قدم می‌گذارد، صدایی از درون او را می‌راند. آنگاه راهبی پدیدار می‌شود و از تامینو می‌پرسدکه چه می‌خواهد.

شاهزاده پاسخ می‌دهدکه می‌خواهد از زاراسترو ستمکار انتقام گیرد. راهب به‌او می‌گویدکه زاراسترو ستمکار نیست بلکه یکی ازپیشوایان دین است؛ سپس‌می‌افزایدکه فقط به‌یاری عشق و مودت می‌توان به‌پرستشگاه راه یافت. تامینو چون تنها می‌ماند، نی سحرآمیز را می‌نوازد و نام پامینا را به‌آواز می‌خواند.

بیدرنگ پامینا همراه پاپاگنو ظاهر می‌شود. مونوستاتوس نیز خشمگین درپی آنان است. اما هنگامی‌که پاپاگنو زنگولهٔ سحرآمیز خود را تکان می‌دهد، مونوستاتوس و همراهانش مسحور می‌شوند وتلوتلو خوران به‌آهنگ ریگودون[1] می‌رقصند. به‌زودی زاراسترو همراه هیئت روحانیان ودستیاران مسلحش فرا می‌رسد. پامینا اعتراف می‌کندکه قصد داشته برای رهایی از مظالم مونوستاتوس از کاخ بگریزد ونزد مادرش برگردد. اما زاراسترو او را از رفتن منع می‌کند و به‌لطف وکرامت خود

1) Rigaudon

امیدوار می‌سازد.

آنگاه فرمان می‌دهدکه تامینو و پاپاگنو را چشم‌بسته به پرستشگاه ببرند تا صفای دل‌آنان آزمایش شود.

پردهٔ دوم

این پرده بایك مارش مذهبی‌که به‌طرز پرشکوهی اوج می‌گیردآغاز می‌شود.

درمعبد ایزیس، زاراسترو و روحانیان گردهم حلقه زده‌اند. زاراسترو اعلام می‌کندکه خدایان، تامینو و پامینا را برای زناشویی با یکدیگر مقدرکرده‌اند و از این‌رو پامینا می‌خواهد از مادرش‌که دشمن نور و حق است، مهر خود را بگسلد. آنگاه زاراسترو فرمان می‌دهدکه‌آن دو را به‌ایوان معبد راهنمایی کنند وسپس آریای مهیج «ای ایزیس و اوزیریس»[1] را می‌خواند و درآن، بهروزی وشادمانی تامینووپامینا را ازخدایان می‌خواهد.

صحنهٔ دوم، تامینو و پاپاگنو را نشان می‌دهد که به‌درون معبد تاریکی درآمده‌اند. پاپاگنو ازظلمت می‌هراسد اما تامینو اورا دلداری می‌دهد. سه زنی‌که در آغاز اپرا، تامینو را نجات دادند ظاهر می‌شوند واو و پاپاگنو رابه‌فرار وسوسه می‌کنند. اما تامینو که وصل پامینا را در گروی پرهیز و خویشتنداری می‌داند، به‌سخن آنان‌گوش نمی‌دهد و با وسوسهٔ خود می‌ستیزد.

درصحنهٔ سوم، پامینا درباغ زاراسترو خوابیده است. مونو-ستاتوس به‌آرامی خودراکنار او می‌رساند وبا لحن غم‌انگیزی عشق خود را به‌دخترك فاش می‌کند.

1) O, Isis und Osiris

«همه لذت عشق را احساس می‌کنند.»

«Alles fühlt der liebe freuden»

اما هنگامی‌که به‌پامینا نزدیکتر می‌شود، آذرخش می‌درخشد، تندر می‌غرد و ملکهٔ شب پدیدار می‌گردد. پامینا از خواب می‌پرد ومادرش را فرا می‌خواند. مونوستاتوس می‌گریزد. ملکهٔ شب به‌دخترش فرمان می‌دهد تا آنچه را که برسر تامینو آمده است، برایش نقل‌کند. پامینا نیز سراسر حکایت را برای مادرش باز می‌گوید. آنگاه ملکهٔ شب دشنه‌ای به دخترش می‌دهد تا زاراسترو را باآن‌بکشد. چون‌پامینا وحشتزده‌گامی پس‌می‌گذارد، ملکهٔ شب در آریای تهدیدآمیزی او را از قهرخود می‌ترساندو آنگاه ناپدید می‌شود. زاراسترو به‌یاری پامینا می‌آید و برای دلداریش خبر می‌دهد که اگر تامینو از آزمایش معبد سربلند بیرون‌آید، با پامینا می‌تواند زناشویی‌کند.

صحنهٔ چهارم تامینو وپاپاگنو را درتالار بزرگی نشان‌می‌دهد. اینجا دو راهب می‌خواهند آنان را از «آزمایش سکوت» بگذرانند. پاپاگنونمی‌تواند خاموش‌باشدوبا همه‌گفتگومی‌کند. زن پیری در معبد پیدا می‌شود و خود را دلباختهٔ پاپاگنو نشان می‌دهد ونام او را می‌پرسد. پاپاگنو پس از مدتی‌گفتگو، نام خود را به‌پیرزن می‌گوید، اما هنگامی که می‌خواهد از نام او جویا شود رعد به‌صدا درمی‌آید و پیرزن ناپدید می‌گردد. سه فرشتهٔ‌کوچك به‌درون معبد می‌آیند ونی‌لبك سحرآمیز را به‌تامینو وزنگوله را به‌پاپاگنو می‌دهند و در یك تریوی دلنشین دوباره خبر می‌دهندکه نی‌لبك وزنگوله‌آنان را از مهالك ایمن خواهد داشت. («یك باردیگر تورا پذیره می‌شویم.»ـSied uns zum)

zweitenmal willkommen تامینو برای دفع ملال، نی‌لبك را می‌نوازد و یکباره پامینا کنارش ظاهر می‌شود. اما تامینو چون سوگند خورده است که خاموش باشد، با او سخنی نمی‌گوید. دخترك می‌پندارد که تامینو از او دلزده شده است و از این‌رو در آواز عاشقانه ومؤثری اندوه ودلخستگی خود را بیان می‌کند.

صحنهٔ بعد، اهرام ثلاثه را نشان می‌دهد. روحانیان کاخ زاراسترو سرودی درستایش ایزیس و اوزیریس می‌خوانند، زاراسترو، نیروی پرهیز و تقوای تامینو را به‌او تهنیت می‌گوید. ضمناً اعلام می‌شود که پاپاگنو از عهدهٔ آزمایش برنیامده است. اما پاپاگنو می‌گوید که ازاین دنیا جزجام‌شراب و زنی نجیب نصیبی نمی‌خواهد. آرزوی او بیدرنگ برآورده می‌شود و از آن‌سو پامینا که تامینو را به‌خود بیمهر و دلسرد می‌پندارد، می‌خواهد با دشنه‌ای که مادرش به‌او داده خود را بکشد، اما سه فرشتهٔ کوچك دوباره فرا می‌رسند و او را از این کار منع می‌کنند. اکنون وقت آن است که تامینو وپامینا به‌وصل یکدیگر برسند، اما بازهم آزمایش تازه‌ای در پیش است. این دوباید بیگزند ازآب وآتش بگذرند. درحالی که دو مرد مسلح سرود پرشکوهی را همراه تمام ارکستر می‌خوانند، دو دلداده به‌سلامت ازآب وآتش گذر می‌کنند؛ نی‌سحرآمیز آنان را نجات داده است.

درصحنهٔ بعد، پاپاگنو در پی محبوبه‌اش به‌باغ آمده و او را نمی‌یابد. از این‌رو اونیز ــ مانند پامینا ــ تصمیم به‌خودکشی می‌گیرد. خشم و اندوهش اوسمن را در ربودن از حرمسرا به‌یاد می‌آورد. هنگامی که پاپاگنو دشنه را به‌دست می‌گیرد، سه‌فرشتهٔ

کوچك پیدا می‌شوند واورا راهنمایی می‌کنندکه زنگوله‌اش را به‌صدا درآورد تا معشوقه‌اش را بازیابد. همینکه زنگوله به‌صدا درمی‌آید، معشوقهٔ پاپاگنو ظاهر می‌شود و هر دو در یك دوئوی نشاط‌انگیز، امید خود را به‌آیندهٔ خوش بیان مـی‌کنند. صحنهٔ بعد حالت‌کاملا متفاوتی دارد. در یك کوه سنگی وحشت انگیز، ملکهٔ شب با سه دستیار و مونوستاتوس طرح کشتن زاراسترو و همراهانش را می‌ریزند که ناگهان آسمان می‌غرد وبرق آنان‌را نابود می‌کند.

درپایان اپرا، معبدآفتاب‌نشان داده می‌شود. زاراستروپیروزی روشنایی را برتاریکی مژده می‌دهد وهمه دریك‌آواز دسته‌جمعی که نخست لحن پـرشکـوه و سپس حال نشاط‌انگیزی دارد، ایـزیس، اوزیـریس، حکمت و فضیلت را مـی‌ستایند وسپاس می‌گویند.

رکوئیم[1]

K ۶۶۶

(۱۷۹۱)

رکوئیم‌از واژهٔ Requies لاتین (به‌معنای «آرام‌باش») مشتق است و در اصطلاح موسیقی، سرودی را گویند که برای طلب آسایش روان مرده می‌خوانند. هر رکوئیم قاعدتاً از ۱۳ بخش ولی معمولا از نه قسمت تشکیل می‌شود. این نه‌قسمت برحسب

1) *Requiéme*

موضوع آنها بدینقرارند:

1) Intriot	پیش درآمد
2) Kyrie	سرودی در استرحام از مسیح
3) Traet	تدریجی، با کشش
4) Sequence	توالی چند فراز خوشاهنگ دریك میزان
5) Offerturiem	سرودی‌که هنگام اهدای نان و شراب[1]- به‌خدا درکلیسا می‌خوانند.
6) Sanctus	آخرین قسمت یك‌آواز مذهبی
7) Benedictus	چهارمین قسمت یك مس[2]
8) Agnus Dei	برهٔ خدا
9)Communion	سرودی که هنگام دریافت قربانی- خوانده می‌شود.

موزار در سال ۱۷۹۱ به‌ساختن رکوئیم آغازکرد و فقط تا قسمت Kyrie آن را نوشته بودکه دیده از جهان بربست. پس از او شاگردش Sussmayer رکوئیم را دنبال کـرد و به پایان رساند. به‌سال ۱۷۹۳ یعنی دوسال پس‌ازمرگ موزار بود کـه رکوئیم برای نخستین بار اجرا شد. قسمتهای معروف و مؤثـر رکوئیم‌موزارعبارتنداز Dies irae (روزرستاخیز)، Tuba mirum (شیپورها به‌صدا درمی‌آیند) و Lacrimosa (اشکبار).

۱) نان و شراب برطبق اصول مذهب کاتولیك، نمـایندهٔ بدن، خون و روح و نیروی خدایی مسیح‌اند.

2) Messe

برلیوز

شگفت به‌نظر می‌آید اگر گفته شود که هیچ موسیقیدانی را چون برلیوز بدنشناخته‌اند؛ هرکس می‌پندارد که او را می‌شناسد. یك شهرت پرهیاهو، شخصیت و آثار او را فرا گرفته است. محافل موسیقی اروپا صدمین سال تولد او را جشن گرفتند. آلمان با فرانسه بر سر افتخار پرورش وحمایت نبوغ او، ستیز دارد. روسیه که استقبال پرشکوهش از برلیوز، او را به‌جای سرگرانی وخصومت پاریس دلداری داد،[1] از زبان **بالاکیرف**[2] گفته است که او«یگانه موسیقیدان فرانسوی» بود. ساخته‌های مهمش پیوسته در کنسرتها اجرا می‌شود؛ و پاره‌ای از آثار او دارای این امتیاز نادر است که درعین حال، با برگزیدگان ونیز با توده‌های مردم سخن‌می‌گوید. برخی ازساخته‌هایش محبوبیت فراوانی دارد. بررسیهای زیادی دربارهٔ او صورت گرفته است. خود برلیوز در بسیاری ازآثارش، شخصیت خویش را وصف‌و تفسیر کرده. حتی چهرهٔ او علاقهٔ همه را به‌خود جلب مـی‌کند. هرکس یك‌بار این چهره را می‌بیند، دیگر نمی‌تواند فراموشش کند. سیمای او، مانند موسیقیش، چندان‌گیرا ویگانه است، که

۱) «وتو، ای روسیه که مرا نجات بخشیدی...» برلیوز، **خاطرات**، II، ۳۵۲ (نسخه‌ای که من از آن دراینجا یاد می‌کنم، (طبع کالمان‌لوی) به‌تاریخ ۱۸۹۷ است.)

2) Balakirew

برای درك معنای‌آن، یك نظرکافی است: هیچ ابهام، هیچ ضمیر مرموز، هیچ ابری در افق روح و آثار او پدیدار نیست. برای درك این‌روح وآثار، هیچ‌آشنایی لازم نیست؛ همان‌گونه‌که‌روح وآثار واگنر چنین است: ازهمان آغاز، انسان دوستار یا دشمن آنها می‌شود؛ ونخستین‌احساسی‌که به‌انسان دست می‌دهد، برای همیشه به‌طور قطع باقی می‌ماند.

بدبختی درست درهمین‌جاست که همه می‌پندارند که با این زحمت کم، برلیوز را می‌شناسند. ابهام و تاریکی، کمتر از روشنایی عیان، به‌یك هنرمند گزند می‌رساند. صرفهٔ هنرمند در آن است که خود را در حجابی پنهان کند: زیرا اگر در این حال باید دیری ناشناس بماند، دست کم، هنگامی که مردم بخواهند او را بشناسند، این زحمت را برخود هموار می‌دارند که راز اندیشهٔ او را بجویند. این نکته را شاید به‌خوبی‌ندانند که یك اثر هنری دارای طرح روشن وصراحت کامل، ممکن است همان‌اندازه عمیق‌وپیچیدگی داشته باشدکه روشنایی‌ضعیف شفق شمال، یاروح بیکران وآشفتهٔ یك نفرچون **رامبران**[۱]؛آری، حتی گاهی در نبوغ آشکار یك شخصیت بزرگ ایتالیایی دورهٔ رنسانس نیز، همین نکته دیده می‌شود.

پس نخستین سوءتفاهم همینجا پیش می‌آید: اما بسیار چیز-

۱) هارمنسون وان راین رامبران ــ Harmenszoon Van Rijn Rembrandt نقاش هلندی (۱۶۰۶ــ ۱۶۶۹). درآثارخود، طبیعت را راهنمای‌کار خود نهاد و در «سایه روشن» سبکی تازه پدیدآورد. ازآثار مهم اوبایددرس تشریح دکترتولپ (۱۶۵۲) (موزهٔلاهه)، بتاسبه *Béthasbe* (لوور)، سوزان در گرمابه (لاهه)، خانوادهٔ درودگر و چهرهٔ رامبران‌کهنسال را نامبرد. داستانهای انجیل و تورات، مسائل اخلاقی، دورنماها وچهره‌ها محتوی آثار او را تشکیل می‌دهند.ــم.

های دیگر هست که ما را از درك برلیوز باز می‌دارد. بـرای اینکه او را درك کنیم، باید پردهٔ سوابق ذهنی، افکار قراردادی، فضلفروشی وستایش نابخردانه را از جلو دیده برداریم، به‌راستی اگر بخواهیم غباری راکه از نیم قرن پیش تاکنون بـر آثار او نشسته، بزداییم، باید تقریباً همهٔ عقایدی را که امروزه دربارهٔ او رواج دارد، یکسو نهیم.

پیش ازهمه باید به‌سوءتفاهم مربوط به‌واگنر پایان داد. این سوءتفاهم، گاه برلیوز را در برابر واگنر می‌گذارد تـا او را در پای این **اودن**[۱] ژرمانی قربانی کند، وگاه این دو را به‌زور، نزدیك یکدیگر می‌آورد ــ گروهی برلیوز را بـه‌نام نظریات واگنر محکوم می‌کنند و دیگران که نمی‌توانند او را قربانـی کنند، در پـی‌آنند که او را پیشرو واگنر و برادر بزرگتر او نمودار سازند ــ برادری‌که وظیفه‌اش هموارکـردن راه، طرح‌ریزی آثار و آماده‌کردن عظمت نبوغی کاملتر از نبوغ خود او بوده است. هیچ خطایی از این بزرگتر نیست، و تا انسان خود را از افسون بایرویت[۲] رهـا نکند، هرگز چیزی از بـرلیوز درنمی‌یابد.

اگر چه واگنر توانسته است ازآثار برلیوز چیز بیاموزد، اما

۱) **Odin**، از کهنترین خدایان اساطیر کشورهای اسکاندیناوی، خالق شعر و حکمت. قربانیان را بیشتر به‌او تقدیم می‌کرده‌اند.ــم.

۲) **Bayreuth**، یکی ازشهرهای باویـر آلمان. لودویك دوم پادشاه باویرکه شیفتهٔ آثار واگنرشده بود، تئاتری مخصوص اجرای آثار او دراین شهر بنا کرد. نخست قرار بود که این تئاتر در مونیخ ساخته شود، اما واگنر راضی نشد، زیرا می‌خواست‌که تئاتر در محل خلوتی باشد و بایرویت منظور او را برمی‌آورد. تئاتربایرویت درسال۱۸۷۶گشایش یافت و در نخستین‌برنامهٔ خود اپرای انگشتر نیبلونگ را برای نخستین‌بار به‌طور کامل اجرا کرد.ــم.

وجه مشترکی میان این دو نیست؛ نبوغ وهنر آنها کاملا خلاف یکدیگرند وهر یك درعرصهٔ خاصی سیر کرده است.

خطر سوء تفاهم قدیمی کمتر نیست. مقصودم آن خرافهٔ زمان گذشته واین احتیاج فضلفروشانهٔ کنونی به‌محدودکردن هنر در چاردیواریهای تنگ است.

این احتیاج میان نقادان، در حال شیوع است. کیست که این‌گونه داوران موسیقی را نشناسد؟ آنان با یقین کامل به‌شما می‌گویند که موسیقی تا کجا می‌تواند پیش برود، کجا باز می‌ایستد، چه چیزهایی راکه می‌تواند بیان کند، و چه چیزهایی را نمی‌تواند. چه‌بساکه اینان حتی موسیقیدان نیستند: چه‌اهمیت دارد! مگرآنان بر سرمشق گذشته تکیه نمی‌زنند؟ گذشته! این سرمشق گذشته عبارت است از چند اثرکه خود ایشان آنها را به‌دشواری می‌شناسند! با این وصف، موسیقی که پیوسته پیش می‌رود، در هرلحظه‌کذب نظریات آنان را نمودار می‌سازد و سدهای بی‌بنیادشان رافرومی‌ریزد. اما آن‌گونه داوران، اینها را نمی‌بینند. نمی‌خواهند ببینند؛آنان حرکت را انکارمی‌کنند، زیرا خود گامی پیش برنمی‌دارند.

اینان طبعاً هرگز به‌ارزش سنفونی دراماتیك وتوصیفی‌برلیوز اذعان ندارند.

این داوران چگونه می‌توانند دلیرانه‌ترین تطور موسیقی را درقرن نوزدهم دریابند؟ بعدها در بررسی روملو و ژولیت من باز به‌آنان خواهم رسید. این فضلفروشان پر هیبت، این مدافعان سرسخت هنری‌که فقط به‌حال بیروح ومرده آن‌را درك می‌کنند، فرومایه‌ترین‌دشمنان نابغهٔ آزادند. تودهٔ نادان ازآنان خوشفرجامتر

است. زیـرا درکشوری چون فرانسه کـه درآن تربیت موسیقی ضعیف است، و دامنهٔ کمرویی در برابر سنن محکم، که فقط نیمی ازآن را می‌شناسند، وسعت دارد، هرکس پروا کند که خود را از این سنن دورنگهدارد، بی‌محاکمه محکوم می‌شود. ومن شك دارم که اگر برلیوز درکشور کلاسیك موسیقی، یعنی آلمان، یا به گفتهٔ خـودش هاتف دلف[۱] «Germania Alma Parens»[۲] متحدینی پیدا نمی‌کرد، می‌توانست خود را ازچنگ کلاسیکها رها کند. قسمتی ازمکتب‌جوان آلمانی خوددا پیرو برلیوزمی‌داند. سنفونی دراماتیك او که به‌دست لیست «ژرمانیزه» شد، در آن سوی رن شکوفان گشت. برجسته‌ترین آهنگساز آلمانی در این زمان، یعنی ریشارد اشتراوس[۳] زیرتأثیر او است. وفلیکس واین‌گارتنر[۴] که آثارکامل برلیوز را با شارل مالرب منتشر می‌کند، جرئت کرده است کـه بنویسد: «با وجود واگنر و لیست، اگر برلیوز نبود، ما اکنون به‌جایی که هستیم نمی‌رسیدیم.» این یاور غیرمنتظرکه ازکشور سنتها آمده است، حامیان سنن کلاسیك را به‌زحمت انداخته و دوستان برلیوز را متحد ساخته است.

اما اینجا یك خطرتازه درمیان است. اگر طبیعی است کـه آلمان، که موسیقیدانتر از فرانسه است، پیش ازفرانسه برعظمت واصالت موسیقی برلیوزآگاه می‌شود، جای تردیداست که بتواند

۱) L'Oracle de Delphes دلف دریای کوه پارناس یونان واقع بود؛ به موجب روایات کهن، آپولون مار پیتون را درآنجا کشته است. مردم یونان از دور و نزدیك برای استخاره و استشاره از کاهنهٔ دلف موسوم به‌لاپیتی La Pythie به‌معبد دلف می‌رفتند.ـــم.

۲) «آلمـان، ای ولی من.» عبارت Alma Parens یا Alma mater را شاعران لاتین در وصف میهن خود می‌آورند.ـــم.

3) Richard Strauss 4) Felix Weingartner

یك روح چنین فرانسوی را کاملا احساس کند. شاید آلمانیها، نسبت به‌آنچه دربرلیوز بیشترجنبهٔ ظاهری دارد، ونسبت‌به‌اصالت کاملاصوری‌آثارش، حساسترند. آنان رکوییم[1] را از رومئو برتر می‌نهند. کسی چون ریشارد اشتراوس به اثر تقریباً غیر مهمی چون اوورتور شاه لیر دل می‌بندد؛ کسی مثل واین‌گارتنردرمیان همهٔکارهای برلیوز، به‌سنفونی فانتاستیك وهارولد اهمیت‌مبالغه‌آمیزی می‌دهد. آنان‌آنچه راکه خودمانیتر است حس‌نمی‌کنند. واگر برسرمزار وبر[2] می‌گفت: «انگلستان حق تو را ادامی‌کند، فرانسه تو را می‌ستاید، اما تنها آلمان می‌تواند تو را دوست بدارد. تو ازآن او، یك روزخوش زندگانی او، یك قطرهٔ گرم خون او ویك پاره ازقلب اوهستی.»[3] من‌گفته‌های اورا دربارهٔ برلیوز مکرر می‌کنم. برای یك آلمانی، دوست داشتن واقعی برلیوز، همان اندازه دشوار است‌که برای یك فرانسوی، مهرورزیدن‌کامل به‌واگنر یا به وبر.

از این‌رو باید ازقبول ناسنجیدهٔ داوریهای آلمانیها دربارهٔ برلیوز، پرهیزکرد؛ اینجا نیز سوءتفاهمی درمیان است که نباید گذاشت پیش‌آید ــ ستایشگران و دشمنان برلیوز، هردو یکسان ما را ازفهم برلیوز بازمی‌دارند. ازآنان بپرهیزیم.

آیا زحمات ما به‌پایان رسید؟ نه‌هنوز. بدتراز همه آن است که خود برلیوز، گمراه‌کننده‌تر ازهمه بود، و هیچ کس بیش از او، به‌سرگشتگی افکار دربارهٔ خود کومك نکرده است. می‌دانیم

1) *Requième* 2) Weber

۳) ریشارد واگنر، «سخنرانی درآرامگاه همیشگی وبر» ۱۸۷۴ (ترجمهٔ کامیل بنوا).

که اوچقدر دربارهٔ موسیقی یا زندگی خود، چیز نوشته است. می‌دانیم که در نقدهای استادانه یا در خاطرات شیوایش، چقدر ذوق ونکته‌سنجی نشان داده است.

ظاهراً چنین نویسندهٔ ماهر، درخشان، هوشیار وخوش‌قریحه‌ای، که بـر اثر پیشهٔ نقادیش، به‌بیان همهٔ دقایق احساسات خویش خوگرفته، می‌بایست موشکافانه‌تر از بتهوون یـا حتی موزار ما را بر اندیشهٔ هنری خـود واقف کند. اما هرگز چنین نیست. همچنانکه روشنایی فراوان غالباً مانع از دیدن می‌شود، ذوق و نکته‌سنجی فراوان هم غالباً فهم را دشوار می‌کند. هوش برلیوز به‌مسائل جزئی معطوف می‌گردد و به‌صور بسیار کوچك منکسر می‌شود. درهیچ‌یك ازاین‌صور، هوش اوآنچنان تابناك نیست که بتوان ژرفنای آن را دید. خود برلیوز نیز هیچ‌گاه نکوشید تـا چنین حالی را پدیدآورد. او هرگز نتوانست که برکار و زندگی خود مسلط شود، و هیچ‌گاه در پی‌آن هم نبود. او درست تجسم نبوغ رومانتیك بود: یك نیروی زنجیرگسسته، و ناآگاه ازراهی که می‌پیماید.

من آن‌گستاخی را ندارم تابگویم که این نابغهٔ فرزانه،خود را درك نکرد، اما می‌گویم که درهمه حال خـود را درك نکرد. مانند راهزنان دریایی قدیم اسکاندیناوی کـه کف کشتی دراز می‌کشیدند وآسمان را می‌نگریستند، برلیوزخود را به‌دست تند‌باد تصادف می‌سپرد[1]، خواب می‌بیند، می‌نالد، می‌خندد وعرصهٔ رؤیاهای شورانگیز می‌گردد. زندگی احساسی او به‌همان‌اندازهٔ

۱) «تصادف، این خدای ناشناخته، که در زندگی من مقام بزرگی دارد...» (خاطرات، II، ۱۶۱)

زندگی هنریش، آمیخته به‌دو دلی‌است. ساخته‌هایش درموسیقی، مانند آثار انتقادیش، در خود دچار تناقضند، تردیدآمیزند و به عقب برمی‌گردند. دربارهٔ عواطف خود، در بارهٔ مدرکات خود اشتباه می‌کند؛ روحاً شاعر است و می‌کوشد اپرا بسازد. ستایشهایش از گلوك[1] به‌سوی مایربیر[2] نوسان می‌کند. نبوغش محبوب مردم است وخود، مردم را خوار می‌شمرد. گستاخترین انقلابی در موسیقی است و روا می‌دارد تا مقام رهبری نهضت موسیقی را هرکس که می‌خواهد از اوغصب کند. به‌علاوه، این نهضت را نفی می‌کند. ازآینده رو بر می‌تابد و دوباره خود را به‌سوی‌گذشته می‌اندازد: به‌چه دلیل؟ خود غالباً نمی‌داند. یك عاطفه، یك کینهٔ، یك هوس ویك لطمه به‌عزت‌نفس، بیش ازدلیل وعقل، در او مؤثر است. هیچ وحدتی در او وجود ندارد.

در برابر برلیوز، واگنر را بگذاریدکه از عواطف سهمگین خویش به‌هیجان آمده، اما همیشه بر خود مسلط است و درمیان توفانهای دل و آشوب زمانه، زیر شکنجه‌های عشق و در میان انقلابات سیاسی، جانب عقل را نگه می‌دارد، از همهٔ تجارب و حتی خطاهای زندگی به‌سود هنر خویش بهره می‌گیرد؛ پیش از تکمیل اثرخود، نظریه‌ای برآن می‌نویسد و تا برقدمهایش‌مطمئن نباشد وجلو پای خود را روشن نبیند، پیش نمی‌رود. و بر این بیندیشید که همهٔ عظمت واگنر مدیون قدرت فرمانروای عقلی است‌که در آثار نظری او، اراده‌اش را بیان می‌کند. همین‌آثار بودکه پادشاه باویر[3] را پیش از آنکه با موسیقی واگنر آشنایی یابد، شیفتهٔ خود ساخت.

1) Gluck 2) Meyerbeer 3) Baviére

همین نوشته‌ها برای بسیاری، کلید موسیقی او بوده است. به‌یاد دارم که هنگامی که هنر واگنر برایم هنوز کاملا روشن نبود، زیر سلطهٔ شیوهٔ تفکر او بودم. هنگامی که یکی از آثار او را به‌خوبی درنمی‌یافتم، در ایمانم رخنه‌ای نمی‌افتاد. یقین داشتم نابغه‌ای که اندیشهٔ فرمانروای او مرا مسخر ساخته، نمی‌تواند خطا کند، واگر موسیقی او برایم مفهوم نیست، گناه ازمن است. به‌راستی واگنر بهترین دوست و استوارترین مدافع خود بود؛ او راهنمایی است که دست انسان را می‌گیرد و در جنگل انبوه آثار وحشی و ظریف خود، راه را به‌او می‌نماید. اما چنین راهنمایی نه‌تنها در شخصیت برلیوز وجود ندارد، بلکه او خود نخستین کسی است که شما را سرگردان می‌کند وخود نیز باشما به‌سرگردانی می‌افتد. برای آنکه به‌نبوغ او پی‌ببریم، باید نه‌تنها بی‌یاوری او، بلکه برخلاف میل او قدم برداریم: زیرا برلیوز غالباً به‌خود نیز خیانت می‌ورزد. ــ دلیل آن، همچنانکه می‌خواهم به‌شما نشان دهم، آن است که او یکی از قویترین نوابغی است که در پرتو ضعیفترین منشها، تاکنون درموسیقی آمده است.

***

همه چیز، حتی اندام و سیمایش شخص‌را به‌خط می‌اندازد. کیست که او را از روی تصاویر و عکسهای افسانه‌ای، که او را مانند یك آدم گندمگون جنوبی، با موهای بسیار مشکی وچشمان پرحرارت نشان می‌دهد، ندیده باشد؟ــ خیلی‌بور بود وچشمانی آبی داشت. ژوزف دورتیگ می‌گوید: «چشمان‌گود و نافذش

گاهی از پردهٔ اندوه و ضعف پوشیده می‌شد.»[۱] یال و کوپالی از مو، «یك چتر بزرگ زلف، که به‌صورت سایبانی متحرك بالای نوك یك‌مرغ شکاری بود»[۲]، یك پیشانی بزرگ، که در سی‌سالگی نیز آژنگهایی بر آن پدیدار شده بود، دهانـی بزرگ و ظریف با لبهای فشرده، کـه در گوشه‌هایش چین تندی دیـده می‌شد، چانه‌ای برجسته وصدایی نسبتاً جدی داشت. شیوهٔ سخن‌گفتنش یکسان نبود، گاه تند، بریده بریده، برآشفته و گاه، راز دل‌گو، و اغلب، خشن وخویشتندارانه بود.»[۳] قـدی متوسط و کشیده و متناسب داشت که درحال نشستن بسیاربلندتر به‌نظر می‌آمد. لاغر واستخوانی بود و دایماً حرکت می‌کرد چون اصل و تبارش از ایالت دوفینه[۴] بود، شوقـی به راه رفتن، کوهنوردی و ولگردی داشت وآن را تا شصت وپنج‌سالگی درخود نگه‌داشت.[۵] بنیه‌ای قوی داشت، اما با کارهای دیوانه‌وار و ریاضت‌کشیهای خود، با دویدن زیرباران، با خوابیدن در هوای‌آزاد وحتی روی‌برف، آن را مختل کرد.

دراین بدن کوهستانی، نیرومند، بیظرافت و بردبار، یك روح سوزان وناتوان وجود داشت، که قویترین، پایدارترین، عذاب‌انگیزترین احساس‌آن، احتیاجـی دردناك به‌مهر و نوازش بود:

۱) ژوزف دورتیگ، **بالکن اپرا**، ۱۸۳۳.
۲) ا.لگووه، **یادبودهای شصت سال**. لگووه دراین کتاب، برلیوز راآن‌طور که برای نخستین‌بار در ۱۸۳۳ دیده، وصف می‌کند.
۳) ژوزف دورتیگ، همان‌کتاب.
4) Dauphiné
۵) از ناپل تا رم، ازراه‌کوهها پیاده می‌رود. ازسوبیاکو Subiaco تا تی‌ولی بدون توقف می‌دود.

«این احتیاج به‌مهر و نوازش، که مرا می‌کشد.»[۱] . . . دوست‌داشتن، دوست داشتن و محبوب بودن: هرچه را که داشت، در این‌راه می‌ریخت. اما عشق‌او، عشق نوجوانی‌است که نمی‌تواند معشوق را آن‌چنانکه هست، وحتی خود را ببیند. عشق دل‌آگاهانه و نیرومند یك انسان روزگار دیده، که بی‌توهم، معشوق خود را با نقصها و شاید با ناپاکیهایش می‌بیند، و او را بـرای وجود خویش دوست دارد، در او پیدانیست. اوعشق و رؤیاها و اشباح احساساتی را دوست دارد، خود نیز یکی از همین اشباح است. تا واپسین روز زندگیش «یك کودك بینوای دوازده ساله» می‌ماند که «زیربار عشقی برتر از نیرویش درهـم شکسته مـی‌شود.»[۲] ببینید این مردکه زندگی چنان‌آزادانه‌ای با ماجراهای گوناگون داشته، چگونه همواره عشق‌را به‌پاکی بیان می‌کند. درساخته‌های جاودانیش‌دربارهٔ عشق، در دوئوهای مردم تروا یا در «شب‌صاف» از رومئو ژولیت، چه عفت بی‌آلایشی پـدیدار است! این رقت احساسات را که به‌عواطف ویرژیل[۳] شبیه است با تندخوییهای شهوانـی واگنر مقایسه‌کنید! آیا می‌توان‌گفت‌کـه او به‌اندازهٔ واگنر، عشق نورزیده است؟ زنـدگیش جز عشق و عذاب عشق

۱) به‌دوستش‌هومبرفران Humber Ferrand، در۳مارس۱۸۶۳ــ درخاطرات خود می‌گوید: «موسیقی و عشق، دوبال روحند.»

۲) خاطرات، I، II.

۳) Virgile (Publius Virgilius) (۱۹ــ۷۰ پیش‌از میلاد) بزرگترین‌شاعر لاتین متولد در آند Andes. آثار مهمش عبارتند از: *Bucoliques* اشعار چوپانی(۴۷ــ۴۳ پ.م.)، *Géorgiques* منظومه‌های روستایی و *Énéide* که ناتمام ماند. ویرژیل باآنکه درآثارش ازشاعران پیش‌از خود مانندتئوکریت وهومر تقلید کرده است، اما سبکی بدیع وخاص خود در نظم دارد. ویرژیل را بیشتر به عشق و هوشیاری ستوده‌اند.ــم.

چیزی نبود فراز[1] غم‌انگیز انترودوکسیون سنفونی فانتاستیك، کـه غم‌انگیزترین قطعه‌ای است که در همهٔ عمر تصنیف کـرده، می‌تواند شعار زندگی پرمهر و اندوه اوباشد. ژولین تی‌یرسو[2] درکتاب شیوای تازه‌اش، تم این فراز را به‌یك رومـانس تشبیه کرده‌که برلیوزآن‌را در دوازده سالگی، هنگامی‌که عاشق‌دختری هیجده ساله به نـام استل Stella montis' Stella matutina[3] «بـا چشمان درشت و پوتینهای صورتـی» بوده، تصنیف کرده است. آن فراز می‌تواند شعار زندگی محکوم به‌انزوای درمان‌ناپذیر او، زندگی محکوم به «این سرکندگی، به‌این تنهایـی تلخ، به‌این جهان‌تهی، به‌این هزاران عذاب‌که باخون یخزده‌ای در رگها می‌دوند، به‌این بیزاری اززندگی و به‌این امکان‌ناپذیری مرگ»[4] باشد، خود او، این «درد سهمناك تنهایی» را با نیرو و دقت شگفت‌آوری وصف کرده‌است.[5] وجود او، محکوم به‌رنج‌

1) Phrase

۲) Julien Tiersot، هکتور برلیوز و جامعهٔ زمان او، ۱۹۰۳.

۳) ستارهٔ صبح.ـــم.

۴) خاطره‌ها، I، ۱۳۹.

۵) «نمی‌دانم چگونه این درد بیان‌ناپذیر را مجسم‌کنم...»

«در پیرامون سینهٔ پرآشوبم، خلئی ایجاد مـی‌شود، آنگاه به‌نظرم چنین می‌آیدکه قلبم زیرفشار یك خواست مقاومت ناپذیر، بخار می‌شود ومی‌خواهد از فرط انبساط متلاشی‌گردد؛ سپس پوست همهٔ بدنم دردناك و سوزان می‌شود، ازسرتا پا سرخ می‌شوم. در دلم می‌آیدکه فریاد بزنم، دوستانم حتی‌کسانی‌را که به‌دلداری من، به‌لگه داشت من، به‌دفاع از من، به‌جلوگیری از نابودیم، به‌جلوگیری از زندگیم کـه به‌هرسوی روان است، علاقه‌ای ندارند، به‌یاری بخوانم. درخلال این بحرانها، انسان به‌فکرمرگ نمی‌افتد، نه، دراین‌هنگام حتی اندیشهٔ خودکشی هم تحملپذیر نیست؛ آدم نمی‌خواهد بمیرد؛ برعکس، می‌خواهد زنده‌باشد، حتماً می‌خواهد، حتی می‌خواهد به‌زندگیش هزاربارنیرو بخشد؛ این استعداد معجزه‌آسایی برای خـوشبختی است، استعدادی‌که چون بیمصرف مانده، برانگیخته می‌شود وجز بالذتهای شگرف، خرسند نمی‌گردد، ←

بردن ــ یا، بدتر ازآن، محکوم به‌رنج دادن بود.

کیست کـه ازعشق اوبه‌هنریت سمیتسون[1] آگاه نباشد؟ــ چه داستان حزن‌آوری بودا ــ به‌یك بازیگـر انگلیسی، کـه نقش ژولیت را بازی می‌کند، دل می‌بازد. عاشق اوست یـا ژولیت؟ تازه اورا دیده است که این عشق پیدا مـی‌شود. فریاد می‌زند: «آه بیچاره شدم!» دختررا می‌خواهد، اما دختر دست رد به‌سینهٔ او می‌زند، عاشق دربحرانی ازرنج و شوریدگـی به‌سر می‌برد. مانند دیوانه‌ای، شبها و روزها، درپاریس و دشتهای پیرامون‌آن، بیهدف، بیوقفه و بی‌آسایش، سرگردان است ــ تا آنکه خواب اورا از پای درمی‌آورد، دیگرکاری نداردکه‌کجاست. «یك شب روی دسته‌های‌گندم درمزرعه‌ای نزدیك ویل‌ژوئیف[2] یك‌روز روی چمنی در پیرامون سو[3]، باردیگـر روی برفها،کنار سن یخ‌بسته، نزدیك نوئی[4] به‌خواب رفت، یا یك بار روی میزکافهٔ کاردینال پنج ساعت خـوابید. پیشخدمتها نگـران شدند کـه مبادا مرده

→

استعدادی‌که بافرط حساسیت مـربوط است. این حالت، اندوه نیست، اندوه دیری بعد می‌آید... اندوه عبارت است از انجماد همهٔ این حالات ــ حتی در حال‌آرامش، در روزهای یکشنبهٔ تابستان، همواره‌کمی احساس تنهایی می‌کنم، زیرا شهرهای ما دراین روزها فعالیتی ندارند، زیرا همه به ییلاق رفته‌اند، زیرا همه در نقاط دور شادمانند، زیرا هیچ‌کس در شهـر نیست. آداجیوهای سنفونیهای بتهوون، بعضی از صحنه‌های آلچست وآرمید گلوك، یك آهنگ‌از اپرای تلماکو Telemacco‌ای او، شانزلیزه‌های ارفه Orphée او، حمله‌های شدیدی از همین رنج در انسان برمی‌انگیزند، اما این شاهکارها یادزهرشان را باخود دارند، چشمهـا را از اشك سرشار مـی‌کنند وانسان آرام می‌شود. آداجیوهای پاره‌ای از سونات‌های بتهوون و*Iphigènie en Aulide* گلوك، برعکس، کاملا اندوهناك و غم‌انگیزند، دراین آثار، هوا سرد و تاریك‌است، آسمان از ابر پوشیده شده وباد شمال باصدای خفه‌ای می‌وزد...» (خاطره‌ها، I، ۲۴۶ و بعد).

1) Henriette Smithson 2) Villejuif 3) Sceaux
4) Neuilly

باشد.»[1] با این وصف پیش او تهمتهای ناروایی به‌هنریت می‌بندند: در باورکردن به‌این تهمتها لحظه‌ای درنگ نمی‌کند. به‌زودی به‌هنریت بی‌اعتنا می‌شود و اورا در سنفونی فانتاستیك خود، آشکارا رسوا می‌سازد. آنگاه این اثر کینه‌جویانه را به‌کامیل‌موك[2] یك‌زن پیانیست، پیشکش می‌کند ویکباره دل به‌او می‌بازد.

هنریت دوباره پیدا می‌شود، اکنون پیر وکم وبیش عاجزشده است. بارقرض بردوشش سنگینی‌می‌کند وستارهٔ بختش روبه‌افول است: درهمین حال عشق برلیوز دوباره بیدار می‌شود. این‌بار هنریت، مهربانی اورا می‌پذیرد.

برلیوز، سنفونی دشنام‌آمیزخوددرا برای تقدیم به‌او، به‌صورت یك تکریم عاشقانه، اصلاح می‌کند. دل اورا تسخیر می‌کند وبا ۱۴۰۰۰ فرانك قرض، اورا به‌ازدواج خود درمی‌آورد.

سرانجام به‌آرزوی خود، یعنی به‌زنی به‌نام اوفلی[3] که نقش ژولیت را بازی می‌کند، می‌رسد:

اوکیست؟ یك زن انگلیسی دلپذیر، سرد، وفادار و معقول، که از عشق برلیوز چیزی درنیافته، اما به‌محض‌آنکه زنش می‌شود، او را با شرافت وحسادت دوست می‌دارد و می‌خواهد در افق تنگ زندگی خانگی حبسش کند: ازآن پس، برلیوز دیگر اورا دوست ندارد عاشق یك نفر بازیگر اسپانیولی می‌شود. (همیشه عاشق هنرپیشه‌ها، ویرتوئوزها ونقشها!) اوفلی بیچاره را ترك می‌گوید و با ماری رچیو[4]، سوگلی و مونس کنت اری[5] دمساز

۱) خاطره‌ها، I، ۹۸.
2) Camille Mock
3) Ophelie 4) Marie Recio 5) C. Ory

می‌شود.

رچیو زنی هوشیار، مجرب، خشك و آوازه‌خوان پیش پا افتاده‌ای بودکه جنون آوازخواندن داشت. برلیوز آشتی‌ناپذیر، مجبور می‌شود ازمدیران تئاترها تملق‌گوید تا ایفای نقشهایی‌را به‌رچیو واگذارند. مجبور می‌شود مقالات دروغین در ستایش استعداد رچیو بنویسد واجازه دهدکه، درکنسرتهایی که خود رهبری می‌کند، ملودیهای اورا غلط بخواند.[۱]

اگر این ضعف نفس او را به‌ماجراهای اندوهناك‌نمی‌کشانید، خیلی خنده‌آور بود.

بدین‌گونه زنی که برلیوز دوستش دارد، زنی که همچنان برلیوز را دوست دارد، درپاریس، در این سرزمین غربت، یکه و تنها می‌ماند، اندك اندك ناتوان می‌شود و پس از هشت سال احتضار، در حالی که دیگر نمی تواند صحبت کند، خاموش، زمینگیر وافلیج می‌میرد. برلیوز از این پیشامد رنج می‌برد، زیرا هنوز اورا دوست دارد، ترحم او را آزار می‌دهد.

«ترحم، احساسی که همیشه تحملش، از هر احساس دیگری برایم دشوارتر بوده است.»[۲]

اما این ترحم بیهوده به‌چه‌درد می‌خورد؟ می‌گذاردکه هنریت یکه وتنها، رنج بکشد وبمیرد. پا را هم از این فراتر می‌گذارد. اجازه می‌دهد تا معشوقه‌اش، رچیوی منفور، آن داستان زننده‌ای

۱) به‌لگوو Legouvé در این باره می‌نویسد: «راستی این دشوار نیست، زیرا هم غم‌انگیز است و هم خنده‌آور... می‌گویم مستوجب آنم‌که به‌دوزخ بروم!.. اما در دوزخ هستم.»

۲) خاطره‌ها، II، ۲۳۵ــ نگاه کنید به‌نوشته‌های دلخراش او دربارهٔ مرگ هنریت.

را که لگووه نقل می‌کند، بر سر سمیتسون بیچاره درآورد.[۱]

رچیو این داستان را برای برلیوز نقل می‌کند و از آن، نزد او به‌خود می‌بالد. برلیوز هم می‌پذیرد[۲] ــ «چه می‌خواهید؟ دوستش دارم!»

انسان اگر فریفتهٔ درد و رنج چنین مردی نشود، باید نسبت به‌او سنگدل باشد. ــ بگذریم. می‌خواهم از این قسمت بگذرم، اما حق آن‌را ندارم: باید ضعف نفس باور نکردنی یك مرد را نشان داد ــ یك مرد؟ خیر: یك زن بی‌اراده، که تسلیم اعصابش شده است.

***

بدبختی بر چنین کسانی مقدر شده است. اگر چه بتوانند کسانی را رنج دهند، اما می‌توان یقین داشت که صد چندان، خود را رنج می‌دهند، استعدادی خاص خود برای پیش‌آوردن،

۱) «یك روز هنریت که در مونمارتر Montmartre گوشه‌نشین شده، می‌شنود که زنگ به‌صدا درمی‌آید، در را باز می‌کند:
ــ ببخشید، با مادام برلیوز می‌خواستم صحبت کنم.
ــ خودم هستم، خانم.
ــ اشتباه می‌کنید، من از شما مادام برلیوز را خواستم.
ــ می‌گویم خودم هستم خانم!
ــ خیر، شما نیستید. شما مادام برلیوز پیر و وامانده هستید. من زن‌جوان، سوگلی و زیبایی را می‌خواهم که خودم هستم!»ــ وخارج می‌شود و درراه‌شدت می‌بندد.
لگووه به‌برلیوز می‌گوید: «این نمایش زننده را چه‌کسی برای شما نقل کرده است؛ حتماً کسی‌که آن را بازی کرده. مطمئنم که به‌این کار خود هم خیلی بالیده است. آن‌وقت شما بازهم او را ازخانه بیرون نمی‌کنید؟» برلیوز با صدای خفه‌ای جواب می‌دهد: «چگونه می‌توانم؛ اورا دوست دارم!» **شصت سال خاطره.**

گرفتن وچشیدن درد دارند. یك قطـرهٔ آن را هم نچشیده نمـی‌گذارند. زندگـی، برلیوز را از درد، سیراب کرد و چنان به او سخت‌گرفت که افزودن سختگیری کمی ریاکارانهٔ تاریخ به‌آن، بیدادگری است.

بر شکوه‌های دایم او، بسیار خرده گرفته‌اند. من خود سابقاً در این شکوه‌ها، یك نوع نامردی و کم و بیش، ناشایستگـی می‌دیدم. ظاهراً برلیوز، نمی‌گویم از بتهوون، امـا از واگنر و بسیارکسان دیگر، وبلکه تقریباً از همهٔ انسانهای گذشته، حال و آینده، برای بدبختی، علل خارجی کمتری داشته است: در سی‌و پنجسالگی به‌افتخار رسید وپاگانینی اورا وارث بتهوون دانست. بیش از این چه می‌خواست؟ همه جا صحبت از او بود، یك نفر به‌نام سکودو[1] و دیگری، آدولف آدام، از او بد مـی‌گویند و آثارش را به‌تئاتر راه نمی‌دهند: چه خوب!

اما بررسیِ دقیق وقایع، به‌آن صورت که ژولین تـی‌یرسو انجام داده، نشان می‌دهدکه سختی و ابتذال خفه‌کنندهٔ زندگی برلیوز ازکجا برمی‌خاسته است. نخست، غمهای مادی: در سی و شش سالگی، «وارث بتهوون»، به عنوان **معاون‌کتابخانهٔ کنسرواتوار**، ۱۵۰۰ فرانك حقوق ثابت داشته، وهمین اندازه هم برای پاورقیهایش در روزنامهٔ *Dèbats* مـی‌گرفته، خود او از این پاورقیها، احساس خشم و حقارت می‌کند. یکی‌از دردهای زندگی او نوشتن همین‌مقالات بوده، زیرا اجبار داشته است‌که درآنها حقیقت را نگوید. روی‌هم‌رفته، سه هزار فرانك با رنج و اندوه به‌دست می‌آورد،که باآنها یك کودك و یك زن ــ یا

1) Scudo

به‌گفتهٔ تی‌یرسو، «دوزن» ــ را نگه می‌دارد. می‌کوشد در اپرا فستیوالی بدهد در نتیجه، ۳۶۰ فرانك کم می‌آورد. فستیوالی درنمایشگاه ۱۸۴۴ برپا می‌کند: درنتیجه ۳۰ فرانك کم می‌آورد. فستیوالی در نمایشگاه ۱۸۴۴ تشکیل می‌دهد: ۳۲۰۰ فرانك عاید مؤسسان می‌شود، و ۸۰۰ فرانك به‌دست برلیوز می‌رسد. نفرین‌زدگی فاوست[1] را رهبری می‌کند، کسی به‌دیدن آن نمی‌رود، زندگیش تباه می‌شود. روسیه او را نجات می‌دهد، امـا مدیر تئاتری که او را به‌انگلستان می‌برد، ورشکست می‌شود. وسوسهٔ پرداخت مال‌الاجاره وحق نسخهٔ طبیب او را فـرا می‌گیرد. در پایان عمر، وضع مـالیش کمی سروسامـان می‌گیرد، و پیش‌از مرگش این کلام دردناك را می‌گوید: «چقدر رنج می‌برم! دلم می‌خواست اکنون نمی‌مردم، حالاآن‌قدر پول دارم کـه بتوانم زندگی کنم.»

اماغم‌انگیزترین حادثهٔ زندگی برلیوز، داستان سنفونی‌اوست. به‌علت فقر ازنوشتن این سنفونی خودداری‌کرد. تعجب می‌کنم که چرا این‌صفحه، که خاطره‌ها باآن پایان می‌یابد، بیش‌از این معروفیت ندارد. درآنجاآدم به‌ژرفنای رنج انسانی برمی‌خورد.

هنگامی‌که بیماری زنش، هزینه‌های سنگین‌برای اوپیش‌آورده بود، یك شب، فکر یك سنفونی به‌ذهنش گذشت. سراسر قسمت اول را در خاطر داشت: یك الگـروی دو ضربی، در لامینور، برخاست تاآن را بنویسد، درهمین حال اندیشید:

«اگر این‌قطعه را شروع‌کنم، تمام سنفونی‌را خواهم نوشت: سنفونی پرشکوهی‌خواهد بود. سه یا چهارماه را منحصراً صرف

1) *Damnation de Faust*

آن خواهم کرد. دیگر پاورقی نخواهم نوشت، واز این‌رو پولی به‌دستم نخواهد آمد. سپس هنگامی که این‌کار تمام شد، خود را از وسوسهٔ رونویسی آن (که ۱۰۰۰ تا ۱۲۰۰ فرانك خرج دارد) و اجرایش نمی‌توانم رها کنم. کنسرتی خواهم داد که درآمدآن به‌سختی نصف مخارج را جبران می‌کند. دار وندارم را ازدست خواهم داد؛ پولی که برای زن مریض بیچاره‌ام لازم است ازدستم خواهد رفت و چیزی هم بـرای مخارج شخصی وپرداخت هزینهٔ شبانه روزی پسرم درکشتی، که به‌زودی سوارش خواهد شد، نخواهم داشت... این‌افکار مرا به‌چندش آورد، قلم را به‌کناری انداختم و با خودگفتم: «به! فردا شاید سنفونی از یادم رفته باشد.» شب بعد، الگرو را خوب مـی‌شنیدم: به‌نظرم می‌آمدکه نوشتهٔ‌آن را می‌بینم. وجودم را شورگرمی فرا گرفته بود، تم را به‌آواز می‌خواندم. خواستم ازجا بلند شوم. . . اما تفکرات شب پیش مرا باز به‌جای خود نگه‌داشت، با وسوسه‌ام به‌جنگ برخاستم، به‌این امید چنگ زدم که‌آن را فراموش‌خواهم کرد. سرانجام، دوباره خوابیدم وفردا، هنگام‌بیدارشدن، خاطرهٔ آهنگ در واقع یکسره از ذهنم رفته بود.»

این صفحه،آدم را تکان می‌دهد. بریك خودکشی کمتر باید گریست. نه‌بتهوون چنین دردی را کشید، نه واگنر. اگـر واگنر به‌جای برلیوز بود چه‌می‌کرد؟ بیشك سنفونی را می‌نوشت ــ و حق هم داشت. ــ اما برلیوز بیچاره، که‌آن قدر توانایی نداشت تا وظیفهٔ خود را فـدای عشقش سازد، فقط جرئت می‌کردکـه، دریغا، نبوغ خود را فدای وظیفه‌اش کند.[۱]

۱) برلیوز، ازپیش، به‌ملامتهایی‌که ممکن است براو شود، دریکی ازصفحات ــ

غم مادی یك طرف، وغم اینکه دیگران‌آدم را نفهمند، طرف دیگر. از افتخاری‌که به‌آن رسید سخن می‌گویند! همکارانش، دست‌کم کسانی‌که این‌گونه نـامیده می‌شونـد، دربارهٔ او چه می‌اندیشیدند؟ می‌دانست‌که مندلسون‌که محبوب و مورد احترام او بود، و برلیوز خود را «دوست وفادار» او می‌نامید، او را تحقیر و نفی می‌کند. شومان بلندنظر، کـه با لیست[1] تنها منبع الهام اوهستند، گاه ازخود می‌پرسدکه‌آیا باید او را «یك نابغه دانست یایك ماجراجو در موسیقی؟» واگرکه سنفونیهای اورا، پیش‌از مطالعه، خوار می‌شمرد[2] و بیگمان نبوغ او را دریـافته بود و عمداً آن را نفی‌کرد، هنگامی‌که در ۱۸۵۵ درلندن به‌او بـرخورد، خود را درآغوشش انداخت. «او را بـا حرارت، گریان درآغوش می‌گیرد، پایش را به‌زمین می‌کوبد، هنوز از برلیوز جدا نشده است‌که جهان موسیقی قطعاتی ازکتاب اپرا

← غم‌انگیزخاطره‌ها که به‌دنبال قسمت بالاست، پاسخ‌گفته است: «جوانی متعصب خواهد گفت: «ای بیحمیت! باید جرئت می‌داشتی، باید می‌نوشتی...» آه! ای جوانی که مرا بیحمیت می‌دانی، منظره‌ای که من دربرابر خود می‌دیدم، هرگز پیش چشمانت نیامده، وگرنه این قدر سخت نمی‌گرفتی... زیرا آنجا، نیمه‌مرده افتاده بود وجز نالیدن‌کاری نمی‌توانست‌کند، سه‌زن می‌بایست از او پرستاری‌کنند، لازم بودکه پزشك تقریباً هرروز به‌عیادت او بیاید. من برنتیجهٔ مصیبتبار این بیپروایی درموسیقی‌مطمئن‌بودم، نه، من بیحمیت‌نبودم. من یقین دارم‌که فقط یك کار انسانی انجام دادم. وفکر می‌کنم با اثبات این نکته‌که هنر آن‌قدر به من عقل بخشیده است‌تا شهامت را از بیپروایی تمیز دهم، به‌هنر احترام‌گذاشته‌ام.»

۱) لیست نیز بعدها او را نفی‌کرد.

۲) واگنر که از ۱۸۴۰ از برلیوز انتقاد مـی‌کند و درکتاب اپرا و درام، ۱۸۵۱، آثار او را به‌تفصیل مورد بررسی قرار می‌دهد، در۱۸۵۵ به‌لیست می‌نویسد: «اعتراف می‌کنم‌که شناختن سنفونیهای‌برلیوز وحتی دیدن پارتی‌سیون‌های آنها، برای من جالب است. اگر آنها را داری لطفاً به‌من امانت بده» (۳ اکتبر ۱۸۵۵).

و دلام او راچاپ می کند ودرآن برلیوز به‌موهنترین وضعی تحقیر شده است.»[۱] در فرانسه گونوی جوان، یا به‌گفتهٔ برلیوز، Dolifabricateur Epéus[۲] به‌او سخنان تملق‌آمیز می‌گوید، اما همهٔ وقت خود را به‌سرزنش نظریات برلیوز می‌گذراند، یا در تئاتر جای او را می‌گیرد، در اپرا شاهزاده‌ای به‌نام پونیاتوسکی[۳] را بر برلیوز رجحان می‌دهند. در فرهنگستان سه بار خود را معرفی می‌کند. بار اول، انسلو[۴] و بار دوم کلاپیسون[۵] براوفایق می‌شوند؛ در بار سوم فقط به‌اکثریت یك رأی دربرابر پانسرون[۶]، وژل[۷]، لبورن[۸]، ومانند همیشه، گونو، موفق‌می‌شود ــ می‌میرد، پیش‌ازآنکه ستایش فرانسه را از نفرین زدگی فاوست، که خارق‌العاده‌ترین اثر موسیقی فرانسه است، ببیند. ــ آیا این اثررا مسخره کردند؟ خیر ــ خود برلیوز می‌گوید: «بی‌اعتنا هستند.» کسی به‌آن توجه نمی‌کند. می‌میرد، پیش‌ازآنکه نمایش مردم تروا[۹] را به‌طور کامل ببیند. این اپرا، گرانمایه‌ترین اثر تئاتر غنایی‌فرانسه، از زمان گلوك به‌بعد است... اما تعجب من از چیست؟ مگر امروز برای شنیدن این اپراها نباید همیشه به آلمان رفت؟ و هنگامی‌که اثر دراماتیك برلیوز به‌همت متل[۱۰] در شهر کارلسروهه[۱۱] سپس در مونیخ، بایرویت خود را

۱) نامهٔ برلیوز، به‌نقل از تی‌یرسو.
۲) اپه‌ئوس جاعل — اپه‌ئوس کسی است که اسب چوبین تروا را ساخت.
3) Poniatowsky 4) Onslow 5) Clapisson
6) Panseron 7) Vogel 8) Leborne
9) *Les Troyens*
۱۰) Mottl (Félix)، رهبر ارکستر اتریشی (۱۹۱۱ــ۱۸۵۶)ــ در۱۸۸۱رهبر ارکسترتئاتر بزرگ کارلسروهه شد. متل دو اپرا نیز (آگس برنائر *Agnès Bernauer*-۱۸۸۰ و شاهزاده و آوازه‌خوان) ساخته است.ــم.
11) Karlsruhe

می‌یابد،[۱] هنگامی‌که اوورتور بنونوتو چلینی[۲]، این اثر شگفت‌انگیز، دربیست شهر آلمان اجرا می‌شود، و واین‌گارتنر یاریشارد اشتراوس‌آن را شاهکار می‌شمرند، دیگر مدیر تئاتر فرانسوی‌که تنها به‌نمایش‌آن می‌اندیشد، چه‌صیغه‌ای است؟

اما بازهم همهٔ اینها چیزی نیست. تلخی ناکامی در برابر درد حقیقی، مرگ، چه‌می‌تواند باشد! برلیوز می‌بیند همهٔ‌آنها که او را دوست دارند، پدرش، مادرش، خواهرانش، هنریت سمیتسون، ماری رچیو، یکی پس‌از دیگری می‌میرند. تنها فرزندش، لویی برلیوزکه جوانی بلند منش اما مانند خود او ضعیف، پریشان، مالیخولیایی و ناراحت است، برایش باقی مانده است. «بدبختی‌او دراین است‌که درهمه چیز به‌من شباهت دارد. مثل‌دونفر دوقلو یکدیگررا دوست داریم.» به‌او می‌نویسد: «آه! لویی بیچاره‌ام!» چند ماه بعد خبر می‌شودکه لویی بیچاره در دریاهای دور دست مرده است.

تنهاست.[۳] دیگر صدای آشنایی به‌گوش او نمی‌رسد. جز دوئوی هراسناکی‌که تنهایی و دلتنگی، هنگام‌کار روزانه، میان خاموشی شبها درگوش او می‌خوانند، چیز دیگری نمی‌شنود. بیماری‌جانش‌را می‌گدازد. در۱۸۵۶ در وایمار ازفرط خستگی، اعصاب روده‌اش مختل می‌گردد. سخت ناراحت می‌شود: در

۱) اشاره به‌اپرای بایرویت‌که به ساخته‌های واگنر اختصاص دارد. «بایرویت یافتن» در ادبیات موسیقی، به معنای رونق وکامیابی یافتن‌است.ـــم.

2) ***Benvenuto Cellini***

۳) «نمی‌دانم برلیوز چگونه توانسته این‌طور منزوی باشد. نه‌دوستی دارد، نه هواخواهی، نه‌خورشید بزرگ اجتماع برسراو می‌تابد، ونه در سایهٔ نوازشگر صمیمیت پناهی دارد.» (لیست به‌شاهزاده خانم ویتگنشتاین Wittgenstein، ۱۶ مه ۱۸۶۱).

خیابانها می‌خوابد. دایماً رنج می‌برد به«یك درخت بی‌برگ که از بـاران خیس شده» شبیه است. از سال ۱۸۶۱ بیماری نیرو می‌گیرد. به‌بحرانهای سی‌ساعته دچار می‌شود که در میان‌آنها از درد، دربستر به‌خود می‌پیچد. «میان رنجهای‌بدنم، زندگی می‌کنم و زیر بار دلتنگی خرد شده‌ام. مرگ خیلی کند پیش می‌آید.» و بدتر ازهمه اینکه، میان مصیبتهایش هیچ چیز نمی‌تواند او را دلگرم نگه‌دارد. به‌هیچ چیزمعتقد نیست، به‌هیچ چیز.

به‌خدا اعتقاد ندارد، به‌ابدیت اعتقاد ندارد:

«من ایمان ندارم[۱]... ازفلسفه وهرچه به‌آن شبیه است، خواه فلسفهٔ مذهبی باشد یـا جزآن، متنفر شده‌ام[۲]... و همان‌گونه‌کـه نمی‌توانم به‌دارو ایمان داشته باشم، نمی‌توانم ازایمان، دارویی برای خود بسازم...»[۳]

به‌پیروزی به‌آدمیزاد، به‌زیبایی وحتی به‌خود عقیده ندارد:

«همه چیز می‌گذرد، زمان و مکان، زیبایی وجوانی وعشق و پیروزی ونبوغ را درکام خود فرو می‌برند؛ زندگی انسان هیچ است ومرگ هم بیش‌ازآن نیست. همهٔ‌گیتیها نیز مانند خود مـا زاده می‌شونـد و می‌میرند، همه‌چیز پوچ است... آری! آری! آری! همه‌چیز پوچ‌است! خواه دوست بدارید یانفرت بورزید، خواه لذت برگیرید یا رنج بکشید، خواه بستایید یادشنام دهید، زیست‌کنید یا بمیرید، هیچ مهم نیست!

نه بزرگ وجود دارد، نه‌کوچك، نه‌زشت، نه‌زیبا: لایتناهـی

۱) به‌شاهزاده خانم ویتگنشتاین (۲۲ ژوییهٔ ۱۸۶۲).
۲) نامه به‌شاهزاده خانم ویتگنشتاین (۳۱ سپتامبر ۱۸۶۲).
۳) نامه به‌شاهزاده‌خانم (اوت ۱۸۶۴).

بیتفاوت است وبیتفاوتی لایتناهی.... خسته‌ام! و ناچارم اعتراف کنم که‌سخنان پوچ‌برای انسان لازم است، همان‌طورکه حشرات از باتلاقها پدید می‌آیند، این سخنان هم از روح انسان زاده می‌شود... شما هنگامی‌که با این‌کلمات‌کهنه از رسالتی‌که باید انجام دهید، سخن‌می‌گویید، مرا به‌خنده می‌اندازید! چه‌رسالتی! اما درمن ساختمان وصف‌ناپذیری وجود دارد، که به‌رغم عقل‌کار می‌کند، ومن هم آن راآزادگذاشته‌ام تا هرچه می‌خواهد بکند، زیرا نمی‌توانم جلوآن را بگیرم. آنچه مرا بیش‌از هرچیز متنفر می‌کند، یقینی است‌که برزشتی اکثریت شمارناپذیر میمونهای انسانی دارم...[۱] معمای گشایش ناپذیر جهان، وجود رنج و شر، جنون سرکش نژاد بشر، خوی درندگی کوردلانهٔ او، که هرلحظه و همه‌جا، بی‌آزارترین موجودات وحتی خودش را فدای ارضای آن می‌کند، مرا به‌حال عقربی درآورده، که گلهای‌آتش دورآن راگرفته است، و ناگزیر به‌شکل غم‌انگیزی تسلیم شده است.

«آنچه می‌توانم بکنم این است‌که خود را نیش نزنم...[۲] شصت و یك سال ازعمرم می‌گذرد، نه‌امیدی دارم، نه‌سرابی، نه‌اندیشه‌های دامنه‌داری، تنها هستم، حس تحقیرم به‌کوردلی و نادرستی‌آدمیزاد وبیزاریم ازخوی‌درندگی بیرحمانهٔ او، به‌اوج رسیده، یکریز به‌مرگ می‌گویم: «هروقت تو بخواهی!» پس منتظر چیست.»[۳]

۱) نامه به‌بنت Bennet ــ به‌میهنش اعتقاد ندارد. «میهن‌پرستی! بتپرستی! مسیحیت!» (خاطره‌ها، II، ۲۶۱).
۲) به‌شاهزاده خانم ویتگنشتاین (۲۲ ژوئیهٔ ۱۸۶۲).
۳) خاطره‌ها، II، ۲-۳۹۱.

و او از این مرگ که آرزویش را دارد، هراسناك است. این نیرومندترین، تلخترین و واقعیترین احساس است. هیچ موسیقیدانی از زمان رولان دولاسوس[1] پیر، این احساس را به‌این شدت نیازموده است. بیخوابی هرود[2] را درکودکی مسیح یا مونولوگ دوم فاوست، یا هیجانات کاساندر[3] یا تدفین ژولیت را به‌یاد بیاورید: همه‌جا صفیر هراس‌انگیز عدم به‌گوش می‌رسد. این صفیر، او را ازپای درآورد. نامه‌هایی که ژولین تی‌یرسو چاپ کرده است، گواه این وسوسهٔ اویند:

«گلگشت من، خاصه هنگامی که باران بیاید، هنگامی که آسمان سیل بگرید، گورستان مونمارتر[4] کنار خانه‌ام است. بیشتر آنجا می‌روم، زیرا خویشاوندیهای فراوانی آنجا دارم. پریروز دو ساعت در گورستان بودم، یك نشیمنگاه بسیار راحت روی یك‌قبر بسیارمجلل پیدا کردم و روی‌آن به‌خواب رفتم. . . پاریس برای‌من یك‌گورستان است، سنگفرشهای‌آن درنظرم چون گورهایی هستند. در همه‌جا، یادهای دوستان و دشمنان مرده را می‌یابم... کاری جز تحمل رنجهای پیوسته و دلتنگی بیکرانم ندارم. شب وروز ازخود می‌پرسم که‌آیا بارنجهای‌گران خواهم مرد یا با دردی سبك؛ آن قدر احمق نیستم که به‌مرگی پیدرد امیدوار باشم. چرا هنوزما نمرده‌ایم؟»[5]

موسیقی او به‌اندازهٔ همین‌گفته‌های مرگبار، صراحت دارد و حتی هراسناکتر و افسرده‌تر است: ازاین موسیقی، مرگ برمی-

1) Roland de Lassus 2) Herod 3) Cassandre
4) Montmartre
۵) نامه‌هایش بشاهزاده خانم ویتگنشتاین (۲۲ ژانویه ۱۸۵۹، ۳۰ اوت۱۸۶۴ و۱۳ ژوئیهٔ ۱۸۶۶) ــ و به‌آ. مورل Morel (۲۱ اوت ۱۸۶۴).

خیزد. تضادآشکار همین جاست که یك روح شیفتهٔ زندگی را مرگ می‌فرساید. همین نکته، زندگی برلیوز را تلخ و اندوهناك ساخت. واگنر هنگامی که به‌برلیوز برخورد، نفسی به‌راحت کشید، زیرا سرانجام بدبخترازخود را یافته بود[۱]...

آنگاه درآستانهٔ مرگ، تنها به‌سوی یگانه امیدی‌که برایش مانده، به‌سوی استل[۲]، این یادگار عشقهای کودکانه‌اش، نومیدانه رو می‌آورد؛ استل حالا پیر است، «مادر بزرگ» شده، پیری و ماتمها او را پژمرده کرده. برای آنکه استل را ببیند، به‌میلان نزدیك گرونوبل[۳] می‌رود. شصت و یك سال دارد، و استل تقریباً هفتاد ساله است. «گذشته! گذشته! روزگارا... هرگز! هرگز!» [۴]

وبا این همه استل را می‌خواهد دوست بدارد، اورا با عشقی سرگشته دوست دارد. وای‌که چقدر این‌دردناك است! هنگامی‌که ژرفنای این دل‌غمزده را درمی‌یابیم، چقدر شوق خنده در ما کم می‌شود!

آیا به‌راستی می‌پندارید‌که برلیوز به‌اندازهٔ شما، آژنگهای چهرهٔ کهنسال استل‌را ندید، سردی و «فرزانگی غم‌انگیز» او را درنیافت؟ فراموش نکنید‌که بذله‌گوترین آدمها بود! می‌خواست خود را به‌مهری دلبند سازد، تا بتواند در خلوت این جهان زیست کند.

«دردنیا هیچ‌چیز به‌اندازهٔ آنچه دردل می‌گذرد، واقعی‌نیست... من‌زندگیم را در ده سوت‌کوری‌که مسکن اوست، تمرکز داده‌ام.

۱) «هریك یکباره دیگری را رفیق سیهروزی دید، ومن خود را ازبرلیوز شادمانتر یافتم» (واگنر به‌لیست، ۵ ژوئیهٔ ۱۸۵۵).

2) Stella Montis 3) Grenoble

۴) خاطره‌ها، II، ۳۹۶.

زندگی‌را نمی‌توانم تحمل‌کنم، مگر اینکه به‌خود بگویم: پاییز امسال، یك‌ماه نزد او خواهم گذراند. اگر به‌من اجازه نمی‌داد که برایش نامه بنویسم، واگرگاه به‌گاه نامه‌ای از او نمی‌رسید، دراین دوزخ پاریس می‌مردم.»

به‌لگووه چنین می‌گوید، وروی یك سکو می‌نشیند ومی‌گرید. بـا این حال پیرزن ازاین دیوانگـی چیزی درنمی‌یابد، آن را به‌دشواری تحمل می‌کند، می‌کوشد تا اورا ازخطا درآورد.

«با این موهای سپید، همهٔ آرزوها، ازآن جمله آرزوی یك دوستی محال را باید ترك‌گفت. آن پیوندهایی‌که امروز پدیـد می‌آید وبساکه فردا نابود می‌شود، به‌چه درد می‌خورد؟»

دریغا! پس چه‌آرزویی دارد؟ آرزوی زندگی با استل؟ خیر: آرزوی مردن درکنار او،آرزوی اینکه هنگام مرگ، اورا درکنار خود داشته باشد!

«به‌پای تو افتادن، سر به‌زانوی تو گذاشتن، دو دستانت در دست‌گرفتن ودر همین‌حال، مردن!»[1]

کـودك سالخورده، در برابـر مرگ، چه بیچاره، پریشان و لرزان است! واگنر در همین لحظه از زندگیش، با آنکه پیروز بود وهمه، پیرامون او راگرفته بودند، تملقش می‌گفتند، وافسانهٔ متداول بایرویت اورا چون هاله‌ای از سعادت احاطه مـی‌کرد، غمگین و رنجور، در حالی‌که برکوششهای خود بدگمان بود و بیهودگی پیکار خود را برضد ابتذال زندگی حس‌می‌کرد و «از زندگی می‌گریخت»[2] خودرا به‌آغوش ایمان انداخت وبه‌یکی

۱) خاطره‌ها، II، ۴۱۵.

۲) «آدی، اپرای پارسیفال *Parsifal*، پیدایش وعظمت خود را به‌گریزاز ←

ازدوستانش که شگفتزده به‌او می‌نگریست وبرایش دعامی‌خواند، می‌گفت: «آری! ایمان دارم، به‌خدای رهایی‌بخشم ایمان دارم.»

بیچاره‌ها! فاتحان جهان! چه‌مغلوب و درهم شکسته!

اما ازاین دو مرگ، چقدر دردناکتر است مرگ هنرمندی‌که ایمان ندارد، وبرای ایمان نداشتن نیز، نیرو و پایداری لازم را فاقد است؛ مرگ‌کسی‌که درآن اتاق‌کوچك خیابان کاله[1] به‌حال احتضار، در میان سروصداهای نفرت‌انگیز پاریس بی‌اعتنا یا بدخواه، سرمی‌کند؛ ودر لحظهٔ‌آخر زندگیش محبوبی‌را نمی‌بیند که به‌روی او چهره‌اش را فرود آرد، وحتی این دلخوشی را هم نداردکه به‌کار خود ایمان داشته باشد، با آسودگی خاطر کارهای انجام یافتهٔ خودرا بنگرد، به‌راه پیموده‌اش نگاه غرور آمیزی افکند، وطبع خود را ازیاد یك زندگی‌قهرمانی وخوش، آسوده بدارد، مرگ کسی‌که هنگام مرگ، این سخنان شوم شکسپیر را تکرار می‌کند وکتاب خاطره‌ها می‌گشاید ومی‌بندد:

Life's but a walking shadow (زندگی جز سایهٔ‌گذرانی نیست)ـ یك بازیگر بیچارهٔ کمدی‌که همهٔ وقت‌خود را به‌پرسه‌زدن وفعالیت درتئاتر می‌گذراند وبعد چیزی‌نمی‌فهمد ـ داستانی که یك ابله‌آن را بازگو می‌کند، داستانی پرازهیاهو ودیوانگی، که هیچ معنایی ندارد[2]...

← جهان مدیون است.کیست آن‌انسان دلشاد وبیدردی که، درسراسر زندگی خود، بتواند زرفنای این جهان آدمکشی وتاراج را،که دروغ، ریا و دورویی پایهٔ آن را گذاشته و رنگ قانونی به‌آن داده‌اند، ببیند، و درحالی که از نفرت مشمئز شده است، روی خود را برنگرداند؟» (واگنر، نمایشهای درام مقدس پارسیفال در بایروید (۱۸۸۲)، ترجمهٔ‌کامیل بنوا Camille Benoit)

1) Calais

۲) بلاز دوبوری Blaze de Bury، اورا اندکی پیش‌ازمرگش ملاقات‌کرد. ←

***

چنین بود روح ناخوش، متزلزل و آشفته‌ای که با یکی از دلیرانه‌ترین نبوغها آمیخته بود. ــ واین نمونهٔ نمایانی ازتفاوت میان «نابغه» و «مرد بزرگ» است، ــ زیرا این‌دو واژه، مترادف نیستند. کسی‌را مرد بزرگ می‌نامیم که عظمت روح، علو طبع، قدرت اراده وخاصه، وحدت اخلاقی‌داشته باشد. برای من قابل درك است که چرا این خصال را دربارهٔ برلیوز انکار می‌کنند. اما اینکه نبوغ موسیقی اورا منکر شویم، و نیروی معجزه‌آسای او را به‌ریشخند بگیریم ــ کاری‌که با این‌حال، همه روزه درپاریس می‌کنند ــ این، قابل تأسف و خنده‌آوراست. ازگفتن این نکته باك ندارم که تنها یکی‌ازآثار او، تنها یك قسمت از فقط یکی از آثارش، یك قطعه ازسنفونی فانتاستیك، اوورتور بنونوتو، چه‌آن را دوست بدارند وچه ندارند، درمیان همهٔ‌آثار موسیقی فرانسهٔ قرن او، ازنبوغ بیشتری حکایت می‌کند. باز برای من قابل درك است که چرا درمیهن بتهوون و باخ، در بارهٔ او بحث می‌کنند. ولی ما، چه‌کسی را می‌توانیم در برابر او بگذاریم؟گلوك مرد بسیاربزرگتری بود. همین‌طور سزار فرانك[1]؛

← «یك‌شب پاییزی بود. روی صحنه‌بودیم. ازانجمن برگشته بود. رنگپریده، نحیف، خمیده، غمگین و لرزان بود. او را می‌شد با سایه‌ای اشتباه کرد. حتی چشمهایش، چشمهای فراخ و دریده‌اش، شعلهٔ خود را خاموش‌کرده بود. یك لحظه دستهای مرا دردستهای نحیف وافسرده‌اش فشرد و پس‌ازآنکه این اشعار اشیل راباصدای گرفته‌ای خواند، ما را ترك‌کرد: «آه! زندگی انسان! هنگامی که شیرین است، ابری کافی است تا آن را برهم زند. و زمانی‌که تلخ است، یك اسفنج‌تر، نقش آن را می‌زداید، و همه‌چیز فراموش می‌شود...» موسیقیدانان دیروز وامروز.

1) César Franck

اما درنبوغ با او همپایه نیستند. اگرنبوغ یعنی نیروی آفریننده، من بیش‌از چهار یا پنج نمونه ازآن در دنیا نمی‌بینم. بـا اینکه من بتهوون، موزار، باخ، هاندل[1] و واگنر را نابغه نامیده‌ام، اما درهنر موسیقی، برتر، حتی همپایهٔ او، کسی را نمی‌شناسم.

برلیوز موسیقیدان نیست، خود موسیقی است. به‌نبوغ خود فرمان نمی‌دهد، بلکه اسیر آن است. کسانی‌که نوشته‌های اورا خوانده‌اند، می‌دانند که تأثر از موسیقی، او را تا چـه پایه پریشان، بیمار و رنجور می‌کرده است. این تأثر، بحرانهایی از بیخویشی وتشنج دراوبرمی‌انگیخت. نخست «اختلال عجیبی در گردش خون پدید می‌آید ــ رگها به‌شدت می‌زند، گریهٔ شدید دست می‌دهد. آنگاه انقباض تشنج‌آمیزی ماهیچه‌ها را فرا می‌گیرد، همهٔ اعضا می‌لرزد، دستها و پاها بیحس می‌شود، کرختی قسمتی از اعصاب چشم وگوش را می‌گیرد، نمی‌بیند. نمی‌شنود، سرش گیج می‌رود ونیمه مدهوش می‌شود.» وهنگامی که‌موسیقی به‌مذاقش خوش نمی‌آمده، برعکس، «یك نـوع حالت تهوع عمومی، کوششی برای ترشح از همهٔ اعضا احساس مـی‌شود و استفراغ دست می‌دهد.»

این حالت شیفتگی به‌موسیقی در تظاهر ناگهانی نبوغش نیز نمایان می‌شود. خانواده‌اش مخالف است که او موسیقیدان‌شود، وتا بیست و دو یا بیست وسه سالگی، ارادهٔ ضعیفش تسلیم‌است. برای آنکه از پدرش اطاعت‌کند، در پاریس طب مـی‌خواند. یك‌شب دانائیدها[2] از سالی‌یری[3] را می‌شنود. این چون بانگ تندری او را تکان می‌دهد. به کتابخانهٔ کنسرواتوار می‌دود تـا

1) Haendel 2) *Les Danaïdes* 3) Salieri

پارتی‌سیونهای‌گلوك را بخواند: «از این‌رو خوردن وآشامیدن را فراموش می‌کند، دچار هذیان می‌شود.» نمایش ایفی‌ژنی در توریید[1] اورا کامل می‌کند. نزد **لوسوئور**[2] موسیقی می‌خواند و سپس به‌کنسرواتوارمی‌رود. سال‌بعداوورتور فرانژوژ[3](۱۸۲۷)، ودوسال بعد هشت صحنهٔ فاوست (۱۸۲۸) را می‌سازد که هستهٔ نفرین زدگی فاوست اوست. سه سال بعد به‌سنفونی فانتاستیك پرداخت (شروع در ۱۸۳۰). و هنوز جایزهٔ روم را بـه‌دست نیاورده است! به‌علاوه از ۱۸۲۸ فکر ساختن رومئو و ژولیت در اوپیدا می‌شود وچند قطعه ازللیو[4] (۱۸۲۹) را می‌نویسد. چنین آغازکار سریعی کجا در موسیقی دیده شده است؟ اینها را بـا آغاز کار واگنر مقایسه کنیدکه در همین سن با کمرویی پریان، منع عشق و ری‌ینزی[5] را ساخت. درهمین سن ــ و ده‌سال بعد. زیرا پریان در۱۸۳۳ منتشر شد ــ یعنی هنگامی که برلیوز تازه فانتاستیك، هشت صحنهٔ فاوست، للیو، وهارولد را نوشته بود. ری‌ینزی فقط در۱۸۴۲ پس‌ازبنونوتو (۱۸۳۵)، رکوئیم(۱۸۳۷)، رومئو (۱۸۳۹) سنفونی سوگواری و پیروزی (۱۸۴۰) اجراشد،

1) *Iphigénie en Tauride* 2) Lesueur

۳) *Les Franes Juges*، «دادرسان‌آزاد»، اعضای یك‌دادگاه مخفی به‌نـام Saint - Wehm که درقرون چهاردهم وپانزدهم درآلمان وجود داشت.

تاریخ پیدایش این دادگاه را تـا زمان شارلمانی می‌رسانند. امپراتوران آلمان از این دادگاه حمایت می‌کردند. جلسات دادگاه هنگام شب درجنگل یازیرزمینی برپامی‌شد وحکم‌آن‌که اغلب براعدام بود، بیدرنگ به‌مرحلهٔ‌عمل درمی‌آید. دژخیم درکنار جسد معدوم، دشنهٔ مخصوصی می‌گذاشت و این نشان می‌دادکه محکوم به‌فرمان چه مقامی اعدام شده است. در قرون چهاردهم و پانزدهم شمارهٔ «فرانژوژ»ها ظاهراً به صد هزار درآلمان رسید. با تشکیل محاکم قانونی، «فرانژوژ»ها اعتبار خودرا ازدست دادند.ــم.

4) *Lelio* 5) *Rienzi*

یعنی هنگامی که برلیوز همهٔ آثار خود را به‌پایان رسانده وانقلاب خود را در موسیقی انجام داده است. این انقلاب را هم تنها، بی‌نمونه و راهنما صورت داد. هنگامی که درکنسرواتـوار بود، مگر چیزی جز اپراهای گلوك و سپونتینی[1] می‌توانست بشنود؟ هنگامی که اوورتور فرانسوز را ساخت، «نام واگنر بـرایش ناشناس بود»[2] و از بتهوون جـز یك آندانت نشنیده است.[3] به راستی وجود او معجزه‌ای است؛ شگفتاورترین پدیده در تاریخ مـوسیقی قرن نوزدهـم است. عظمت گستاخانهٔ او بـر سراسر دوره‌اش حکومت می‌کند، و دربرابراین نبوغ که جهان موسیقی را با چند نوای تندر آسا تـازگی می‌دهد، کیست کـه باعقیدهٔ پاگانینی، که اورا یگانه وارث بتهوون خواند،[4] موافق نباشد، و کیست که چهرهٔ بینوای واگنرجوان، موسیقیدان شکست خورده، پرکار و بیمایه را نبیند! اما واگنر به‌زودی انتقام خود راگرفت، زیرا می‌دانست چه می‌خواهد وآن را با سرسختی می‌خواست:

نبوغ برلیوز در سی وپنجسالگی با ساختن «کوئیم و رومئو به‌اوج خود رسید. این دو اثر پر ارج زندگی اوست، دو اثری که نمی‌توان ــ ومن هم نمی‌توانم ــ دربارهٔ آنها یکسان‌قضاوت کرد (زیرا همان اندازه که یکی از آنهـا را عزیز می‌دارم، از

1) Spontini

۲) خاطره‌ها، I، ۷۰.

۳) ایضاً ــ برعکس، ازسال۱۸۲۹، به‌انتشار«ملاحظاتی‌دربارهٔ شرح‌حال‌بتهوون» می‌پرداخت که داوریهای‌آن به‌طورنمایانی اززمان خود پیش است.

درآنجا می‌نویسد که سنفونی‌کرال، «ذروهٔ نبوغ بتهوون» است، و دربارهٔ کوارتور در دودیزمینور به‌شیوهٔ دلنشینی سخن می‌گوید.

۴) بتهوون درسال ۱۸۲۷، یعنی به‌سالی‌که برلیوز نخستین اثر بزرگ خود، اوورتور فرانسوز را نوشت، چشم ازجهان بربست.

دیگری بیزارم.) اما هر دو، دو راه تازه و بزرگ در برابر هنر می‌گشایند؛ هر دو اثر، همچون دو پل عظیم بر راه پیروزمندانهٔ انقلاب برلیوز در موسیقی قرار دارند. من بعداً دربارهٔ این دو کار سخن خواهم گفت.

اما برلیوز دیگر پیرشده است. غمهای روزانه، تـوفانهای زندگی داخلی[1] تلخکامیها، هیجانات، فریبهای مبتذل و موهن، او را زود فرسوده می‌کند، و پیش ازهمه، خود می‌سوزد. در حدود ۱۸۴۰، به‌دوستش فران[2] می‌نویسد:

«آیا این را باور می‌کنی؟ در برابرآنچه مرا متأثر می‌کند، به‌جای شور وعلاقه‌ام به‌موسیقی، یك‌نوع خونسردی، بیزاری یا خواری نشسته است. به‌نظرم می‌آیدکه با سرعت سهمناکی از کوهی پایین می‌آیم. زندگی چقدرکوتاه است، حس‌می‌کنم‌که اندیشهٔ مرگ ازمدتی پیش بارها به‌دلم می‌آید.» درسال۱۸۴۸، درچهل وپنجسالگی در خاطره‌ها می‌نویسد: «خودرا خیلی پیر و خسته، ودر تخیل، بیمایه می‌بینم.» واگنر در چهل و پنجسالگی، ایمان خود را با شکیبایی، استوار ساخته و بر نیروی خودآگاه شده‌است. او درچهل وپنجسالگی تریستان و موسیقی‌آینده ، را می‌نویسد. با آنکـه منتقدین به‌او دشنام مـی‌دهند و مردم او را نمی‌شناسند، «آسوده خاطراست ویقین داردکه در پنجاه سالگی، استاد موسیقی جهان می‌شود.»[3]

برلیوز تسلیم شده‌است. زندگی براو چیره‌گشته، اما نه به‌آن

۱) در ۱۸۴۲ هنریت را ترك‌گفت؛ هنریت در۱۸۵۴ مرد.

2) Ferrand

۳) این‌را خود برلیوز، با لحنی نیشخندآمیز، درنامه‌ای به‌سال ۱۸۵۵ نوشت.

علت که از توانایی هنریش چیزی کاسته شده باشد. برعکس. آثاری می‌آفریند که بیش از پیش رو به کمال می‌رود، وهیچ‌یك از آثار نخستینش در زیبایی محض به‌پایهٔ پاره‌ای ازقسمتهای کودکی مسیح (۵۲ – ۱۸۵۰) یا مردم تروا (۶۳–۱۸۵۵) نمی‌رسد. اما او نیرو، هیجانات، شور انقلابی و نبوغ خود را که در جوانی بی‌ایمانیش را جبران می‌کرد، ازدست می‌دهد. وانگهی به‌روی گذشته‌اش زندگی مـی‌کند. در هشت صحنهٔ فاوست (۱۸۲۸) نطفه‌های نفرین زدگی فاوست (۱۸۴۶) دیده می‌شود. از۱۸۳۳ به بئاتریس و بندیکت[1] می‌انـدیشد. اما دربارهٔ مردم تروا کـه دلباختگی او در کودکی به‌ویرژیل الهامبخش آن بوده است، باید گفت که همهٔ عمرخود را برسرآن گذاشت؛ وچه رنجی دراتمام کار خود کشید! اوکه فقط هفت ماه برای نوشتن رومئو صرف کرد، و «چون نمـی‌شد آن را به‌سرعت رکوئیم نوشت، علایم تندنویسی به‌کار برد.»[2] هفت یا هشت ماه را برای نوشتن مردم تروا، میان علاقه و بیزاری، سردی، دلزدگی و شکی سهمناك گذراند. دست به‌عصا، لرزان و دو دل پیش می‌رود، به‌دشواری خودرامی‌شناسد. مبتذلترین قسمتهای‌آثارخود: صحنهٔ لائوکون،[3] فینال پردهٔ آخر تروایيها در تروا، آخرین صحنهٔ انه[4] در تروایيها در کارتاژ را می‌ستایـد. خودنماییهای میان تهی سپونتینی بـا عالیترین الهامات درهم مـی‌آمیزد. می‌توان گفت کـه نبوغ او برایش بیگانه شده است: این نتیجهٔ ناگزیر یك نیروی ناخود-آگاه است، «مانند ستلاکتیتها دریك غـار مرطوب». اراده‌آنجا

1) *Béatrice et Bènedict*

۲) خاطره‌ها، I، ۳۰۷.

3) Laocoon 4) Enée

به‌کار نمی‌آید. «اگر سقف غار تکان نخورد، زمان کافی است تا آن را فرو ریزد.»[۱] اگر مردم تروا را می‌نویسد، نه به‌دلیل آن است که می‌خواهد آن را بنویسد، بلکه به‌دلیل آن است که در گذشته چنین می‌خواسته. یأس بدفرجامی که درنوشتن این اثر به‌او دست می‌دهد، شگفتاور است؛ این وصیت‌نامهٔ اوست. و هنگامی که آن را به‌پایان می‌رساند، همه‌چیز برایش به‌پایان رسیده است، اثرش کامل شده، اگر صد سال دیگرهم زنده بماند پروای آن راندارد که‌چیزی به‌آن بیفزاید. کاری جز این ندارد ــ وهمان را خواهد کرد ــ که در خاموشی فرو رود و بمیرد.

چه سرنوشت تاریکی! مردان بزرگی هستند که پس‌از نبوغ خود زنده می‌مانند؛ اما دربارهٔ برلیوز، این‌نبوغ‌است که پس‌از اراده، زندگی می‌کند.

نبوغ او در قسمتهای عالی پردهٔ سوم تروایی‌ها درکارقاژ حس می‌شود؛ اما برلیوز به‌آن باور ندارد، او به‌هیچ‌چیز باور ندارد. نبوغش چون بیمایه می‌شود، می‌میرد. این شعله‌ای است بریک مدفن‌خالی. روان واگنردرهمین‌لحظهٔ پیری، همچنان پیروزمندانه صعود می‌کرد، وچون برهمه چیز چیره شده بود،آخرین پیروزی خود را با ترك همه‌چیز در زمینهٔ ایمان، به‌دست‌آورد. این روح چون قصرمقدسی، آوازهای خدایی پارسیفال را منعکس‌می‌کند و به‌فریادهای دردناك آمفورتاس[۲] با این‌گفته‌های آرامبخش پاسخ می‌گوید:

Selig in Glauben! Selig in Liebe![۳]

۱) خاطره‌ها، I، ۳۰۷.

2) Amfortas

۳) رستگار درایمان؛ رستگار درعشق!ــم.

***

آثار برلیوز پدیدآوردهٔ عمری که دامنه‌ای وسیع داشته‌باشد، نیست، بلکه اثرچند سال زندگی است. دراینجا برخلاف آنچه دربارهٔ واگنر وبتهوون دیده می‌شود، جریان یك‌شط عظیم وجود ندارد: آذرخش نبوغ می‌درخشد و روشنایی‌آن، سراسر آسمان را روشن‌می‌کند ودر شب، اندك اندك خاموش می‌شود. بکوشیم تا این سیارهٔ معجزه‌آسا را وصف‌کنیم.

پاره‌ای از خصایص موسیقی برلیوز چنان نمایان است که پافشاری دربارهٔ آنها لازم نیست. نخست رنگ‌آمیزی سازی‌آن، تازگیهای شگفت‌انگیز طنینها، ابداع نوانس[1] های نو (مانند تقارن نیها و شیپورها در هوستیاس وپرسس[2] رکوئیم، یا استعمال عجیب صداهای‌آرمونیك ویولون و هارپ)، و سرانجام ارکستر عظیم و در عین‌حال ابهام‌آمیز آن، که با کوچکترین هیجانات فکر[3] تطابق‌دارد، مستی‌آور و هوس‌انگیز است. باید به‌اثری‌که ساخته‌ها از نظر مادی در زمان خود به‌وجود می‌آورد، اندیشید. برلیوز نخستین‌کسی است‌که هنگامی که برای نخستین‌بار آنها را می‌شنود، ازپا درمی‌آید: در اوورتور فرانژوژ، می‌گرید، مو

1) Nuance 2) Hostias et Preces

۳) کامیل‌سن‌سانس Camille Saint-Saëns درکتاب تصاویروبادها (۱۹۰۰) نوشته است: «کسی‌که پارتی سیونهای برلیوز را بخواند، بی‌آنکه آنهـا را شنیده باشد، نمی‌تواند ازآنها چیزی دریابد، سازها ظاهراً برخلاف عقل‌سلیم به‌کار رفته. به‌زبان حرفه‌ای، چنین به‌نظر می‌رسد کـه ازآنها نباید صدا در بیاید، وبا این‌حال به‌طور شگفت‌انگیزی ازآنها صدا شنیده می‌شود. اگراینجا یا آنجا ابهاماتی درشیوهٔ کار دیده می‌شود، در ارکستر چنین ابهامی ظـاهر نیست. نور آن‌را فرا می‌گیرد ومانند رویه‌های الماس می‌درخشاند.»

از سر مـی‌کند، و ضجه‌کنان به‌روی طبلهای ارکستر مـی‌افتد. هنگـام اجرای توبامیرم[1] در برلن، نزدیك است بیهوش شود. درهنرزمان او، همانندآن را نمی‌توان یافت. نزدیکترین دوستش وبر بود و دیده‌ایم که برلیوز او را نسبتاً دیر شناخت. وخود وبر نیز با وجود طبع‌شاعرانه، خیالپرور، عصبی و درخشانش، چقدر تهیدست‌تر و ساده‌تـر است! شخصیت او چقدر، پیش‌از همه، اجتماعیتر و علـی‌رغم همه چیز، کلاسیکتر است! چقدر هیجان انقلابی و خشونت عامیانه در اوکم دیده می‌شود! وچقدر درعین حال، هیبت و نکته سنجی در اوکمتر وجود دارد.

برلیوز چگونه بر این نبوغ در ارکستر دست یافت؟خودش می‌گوید که دو استادش در کنسرواتوار چیزی دربارهٔ انسترو-مانتاسیون به‌او نیاموخته‌اند:

«له‌سوئور، از این هنر جز مفاهیم ذهنی بسیار محدود چیزی نمی‌دانست. رایشا[2] تواناییهای خاص بیشتر سازهای بادی را خوب می‌شناخت. اما شك دارم که دربارهٔ گروه‌بندی این سازها در دسته‌های بزرگ وکوچك نظریات مترقی داشته باشد.»

برلیوز خودآموزی می‌کرد. پارتیسونهای آثاری را کـه اجرا می‌شد، درنمایشهای اپرا می‌آورد و آنها را هنگام اجـرا می‌خواند. می‌گوید:

«بدین‌گونه بود که با شیوهٔ استعمال ارکستر و همچنین بـا اکسان[3] وطنین‌آشنایی یافتم، اگرچه دامنه وساختمان بیشترسازها برمن مجهول ماند. مقایسهٔ دقیق میان اثری‌که حاصل می‌شود و

۱) Tuba Mirum، قطعه‌ای ازرکوئیم موزار.ـــم.
2)Reicha 3) Accent

وسیله‌ای که آن را پدید می‌آورد، رابطهٔ پنهانی بیان موسیقی را باهنر خاص انسترومانتاسیون برمن آشکارکرد. اما هیچ‌کس مرا به‌این راه نکشانید، مطالعهٔ شیوه‌های سه استاد موسیقی جدید، بتهوون، وبر و سپونتینی، بررسی بیطرفانهٔ عادات مربوط به انسترومانتاسیون، بررسی صور وترکیبات به‌کار نرفته، رفت و آمد با استادان نوازنده، مطالعاتم دربارهٔ سازهای گوناگون، و اندکی غریزه، باقی این‌کار را برایم انجام داد.»

در اینکه برلیوز دراین زمینه‌آفریننده‌ای بوده است، هیچ‌کس شك ندارد. و کسی نیز نمی‌تواند دربارهٔ آن استعداد او، که واگنر به‌تحقیر، «مهارت شیطانی»اش می‌نامد (واگنری‌که. بیگمان هرمهارتی را به‌خوبی می‌شناخت)، دربارهٔ توانایی او دروسایل بیان، تسلطش برمواد صدا که او را، مستقل از هر اندیشه‌ای، جادوگر موسیقی وشهریار صداها وضربها می‌سازد، گفتگو کند. به‌این استعداد او، حتی دشمنانش، اذعان دارند، حتی واگنر که با ناسپاسی خاصی می‌کوشد تا نبوغ او را محدود نشان‌دهد و آن را به‌پایهٔ «دستگاهی که چرخهایش ظرافت بیپایان و قدرت بیحد دارد»، به‌درجهٔ«اعجوبه‌ای درساختمان» پایین آورد.[1]

سرانجام کسی‌نیست‌که ازاو رنجیده نشود یا شیفته‌اش‌نگردد. اما در هرحال حدت فراوان تخیل رومانتیك پرشرر وخشمناك‌او،

۱) «برلیوزبا اندازه‌گیری توانایی ایـن ساختمان، به‌راستی دانش شگفت‌انگیزی را پدید آورده است؛ واگر مخترعان مکانیك صنعتی جدید مارا باید نیکوکاران انسانیت‌کنونی‌شناخت، برلیوز شایستهٔ‌آن است‌که منجی‌حقیقی جهان موسیقی شنـاخته شود؛ زیرا موسیقیدانان، به‌همت او، می‌توانند بـا استعمال گوناگون وسایل سادهٔ مکانیك به طرزی خارق‌العاده، باکمترین مایهٔ هنری و ناچیزترین‌مادهٔ موسیقی، آثار شگفت‌آور بسازند... برلیوز به‌یقین زیرآوار ماشینهای خود خرد خواهد شد.» (اپرا و درام، ۱۸۵۱).

که آثارش را درآینده یکی ازتابناکترین آینه‌های زمان خواهد ساخت، همه را تکان می‌دهد. همین‌طور است نیروی جنون‌آمیز بیخویشی ویأس‌او، فرط عشق‌ونفرت او، مستی مدامش اززندگی، که «درمیان‌گرانترین غمها، خورشید و آذرخش دیوانه‌وارترین لذتها را برمی‌افروزد» و در اپرای بنونوتو گروه مردم، و در نفرین زندگی فاوست لشگریان را برمی‌انگیزد، آسمان و زمین و دوزخ را می‌جنباند، هرگز قرار نمی‌گیرد، و حتی هنگامی که موضوعی برخلاف عشق وشوریدگی‌درمیان‌است وبایداحساسات شیرین،مهرآمیزیا عمیقترین آرامشها بیان شود،شوریده[1] و وحشی می‌ماند.

دربارهٔ این نیروی آتشناك، این توفان عشق و جوانی هرچه بتوان اندیشید، آنها را نمی‌توان انکارکرد: این انکار آفتاب خواهد بود.

و من دیگر دربارهٔ عشق به‌طبیعت، که همچنانکه پرودوم[2] نشان می‌دهد، روح اثری چون نفرین زندگی فاوست (ومی‌توان گفت) روح همهٔ آثار بزرگ اوست، پافشاری نمی‌کنم. هیچ موسیقیدانی، جز بتهوون، طبیعت را تا این پایه دوست نداشته است. واگنر، خود برشدت هیجانهایی که طبیعت در برلیوز پدیدآورده، و موسیقی نفرین‌زندگی فاوست، رومئو و مردم تروا از

۱) «خصایص نمایان موسیقی من، بیان شوریده، حرارت درونی وکشش‌موزون و بیهنگامی است. هنگامی‌که می‌گویم: «بیان‌شوریده»، منظورم بیانی‌است‌که هدفش شورنمایی باشد، حتی‌هنگامی‌که موضوعی برخلاف عشق و شوریدگی در میان است وباید احساسات شیرین، مهرآمیز یا عمیقترین آرامشها را بیان کرد؛ می‌پندارندکه این‌شیوهٔ بیان‌را درکودکی‌مسیح، خاصه‌درصحنهٔ «آسمان» نفرین‌زندگی‌فاوست ودر«سانکتوس»Sanctus رکوئیم می‌یابند.» (خاطره‌ها، II، ۳۶۱).

2) Prod'homme

آنها متأثر بوده است، آگاهی نداشت.[۱]

اما این نابغه خصال دیگری دارد که کمتر معروف است، اما جنبهٔ غیرعادی آنها کمتر از اینها که گفتیم نیست. نخستین آنها، احساس زیبایی محض است. رومانتیسم ظاهری برلیوز نباید ما را بفریبد. روحی همانند ویرژیل در او وجود داشت، و اگر چه شیوهٔ رنگ آمیزی او، وبر را به یاد می‌آورد، اما طرحهایش بیشتر حلاوت ایتالیایی را دارد. واگنر هرگز چنین استعداد درك زیبایی را، به معنای لاتین این اصطلاح، نداشته. کیست که چون برلیوز، طبیعت جنوب فرانسه، صورتهای زیبا و حرکات دلنشین را حس کرده باشد؟ چه کسی از زمان گلوك به بعد، مانند او، راز زیبایی عتیق را دریافته است؟ از زمان سرایندهٔ اورفه[۲]، هیچ کس در موسیقی، صحنهٔ برجسته‌ای را به کمال صحنهٔ ورود آندروماك در پردهٔ دوم تروایی‌ها (تروا نساخته است. عطر انه‌ئید[۳]، شب عشق تروایی‌ها در کارتاژ را، زیرآسمان درخشان، کنار دریای آرام، فرامی‌گیرد. پاره‌ای ازملودیهای او، همچون مجسمه‌های یونانی، همچون نگارهای سادهٔ پارچه‌های

۱) «... پس شما باساختن نیبلونگ خود می‌خواهید یخچالها را آب کنید! تصنیف چنین‌اثری درکنارطبیعت بزرگ، باید عالی‌باشد!... این‌هم‌لذت‌دیگری است‌که ازمن روبرتافته... چشم‌اندازهای‌زیبا، قله‌های‌بلند ومناظردریا به‌جای آنکه، مرا به‌تفکرواداردند، یکسره مجذوبم می‌کنند. دراین‌لحظه حس‌می‌کنم، اما ازبیان‌آن عاجزم. کمی‌توانم صورت ماه را بکشم، مگر هنگامی‌که تصویر آن را درته چاه ببینم» (نامهٔ برلیوز به‌واگنر ۱۰ سپتامبر ۱۸۵۵).

۲) Orphée، درام غنایی درسه پرده از گلوك، که کاملترین اثر او شناخته شده است.ـــم.

۳) *Enéide*، نام منظومهٔ حماسی ویرژیل، شاعر بزرگ‌لاتین (۷۰ـــ۱۹ پیش‌از میلاد)، که ظاهراً از *ایلیاد* و *اودیسه* هومر، به‌شیوه‌ای استادانه تقلید شده است.ـــم.

آتنی، کرشمه‌های عالی دختـران زیـبای ایتالیـایی و همچون نیمرخ دلکش تپه‌های آلبن[۱] با جذبه‌های خدایی هستند. برلیوز به احساس و بیان این زیبایی مدیترانه‌ای، به یاری زبان موسیقی بس نکرده؛ موجوداتی آفریده که می‌توانند در تراژدی یونانی، برای خود مقامی بیابند. کاساندر[۲] او به تنهایی می‌تواند مقـام بزرگترین شاعران تراژیك را که تا کنون در موسیقی آمده‌اند، به او ببخشد. و این کاساندر، که خواهر شایستهٔ برونیلد[۳] واگنر است، امتیاز یك تبار اشرافیتر و فضیلت قناعت بلند منشانه روح و بی‌پیرایگی رفتار را، که پسند خاطر یك نفر چون سوفوکل[۴] بوده، در خود جمع داشته است.

این اصالت عتیق را کـه، هنر برلیوز پیـوسته وآسوده بـه سویش صعود می‌کند، چنانکه باید، روشن نمی‌سـازند. درست نمی‌بینند که از آهنگسازان قرن نوزدهم، او کسی بود که حس زیبایی قـالبی را به بـالاترین درجه در خـود داشت. امـا آیا اعتراف خواهند کرد که او دلپذیرترین و پرمایه‌ترین ملودیستها بود؟ واین‌گارتنـر تعجبی را بـیان می‌کند که هنگام مطـالعهٔ

۱) Albain، نام‌کوه وتپه‌هایی در ایالت قدیم لاسیوم Latium (در ایتالیای مرکزی) که امروز، مونت‌کاوو Monte Cavo نامیده می‌شود.ـم.

۲) Cassandre، پرسونای اپرای مردم تروا .ـم.

۳) Brunnhilde، در آلمـانی Brünhilt یـا Prünhilt (بـه‌معنای زن جنگجوی زرهپوش)، نام قهرمـان افسانهٔ نیبلونگ، که اپرای آن را واگنر ساخته است، ملحقات‌را نگاه‌کنید.ـم.

۴) Sophocle، پایه‌گذار تراژدی یونان (۴۹۵ـ۴۰۵ یا ۴۰۷پ.م.) از آثار مهم اومی‌توان آنتی‌گون *Antigone*، الکتر *Electre*، فیلوکتت *Philoctete* را نام برد.

با بررسی خصایص روحی، درام روانشناسی را بنیـادکرد. سوفوکل‌کوشید تا اصل و انگیزهٔ هرعمل را درارادهٔ انسانی بجوید.ـم.

اتفاقی یکی از پارتی‌سیونهای برلیوز، در حالی که ذهنش انباشته از داوریهای متداول در بارهٔ فقدان ابتکار در ملودیهایش بوده، به او دست داده است. این پارتی‌سیون، اوورتور بنونوتو است؛ و در این قطعهٔ کوتاه، نه یك، نه دو، بلکه سه، چهار، حتی پنج ملودی به گوش می‌رسد که همگی بدعت و غنای درخور ستایشی دارند:

«در این موقع شروع به خنده کردم، از یافتن چنین گنجینه‌ای شاد گشتم و در عین حال از آگاهی بر بیمایگی قضاوت آدمیزاد خشمگین شدم! تا آن موقع ۵ ملودی بزرگ در آن شمردم که همه، پلاستیك، دارای حالت شخصی، زایيدهٔ یك کار در خور ستایش و از نظر فورم، متنوع بودند و به تدریج، برای رسیدن به یك پایان بسیار مؤثر، به‌سوی نقطهٔ نهایی خود بالا می‌رفتند. و این منظره‌ای بود که آهنگساز معروف به بی‌ابتکار، به‌نقادان و جامعه نشان می‌داد! ــ از این روز به‌نظر من، یك مرد بزرگ بر اتباع جمهوری هنر افزوده شد.»[1]

برلیوز قبلاً در ۱۸۶۴ نوشته بود:

«به‌آسانی می‌توان پذیرفت که من، بدون محدودکردن خود به انتخاب یك ملودی بسیار کوتاه برای تم یك قطعه، یعنی بر خلاف شیوه‌ای که غالباً بزرگترین استادان هنر برگزیده‌اند، همواره کوشیده‌ام تا یك ملودی واقعاً پرشکوه و تجملی در آهنگهای خود بگنجانم. کاملا می‌توان ارزش این ملودیها، امتیاز تازگی و گیرایی آنها را دریافت. کار من نیست که آنها را ارزیابی کنم. اما انکار وجود آنها، نشانهٔ بدخواهی یا حماقت

۱) راهنمای موسیقی، ۲۹ نوامبر ۱۹۰۳، ترجمهٔ Alekan.

است. تنها برای اذهان کودکانه و تنگ نظر، فورم این ملودیها قابل تشخیص نیست. زیرا وسعت فراوان دارند، یا ملودیهای فرعی دیگری که درنظر همین اذهان کودکانه مهمتر جلوه می کند، با آنها درآمیخته‌اند، یا سرانجام، این ملودیها، به مضحکه‌های ناچیزی که بیمایگان عالم موسیقی آنها را ملودی نامیده‌اند چنان بیشباهت است، که نمی‌توان به اطلاق نام ملودی بر هر دوی آنها تصمیم گرفت.»[۱]

و در این ملودیها، از آواز به شیوهٔ گلوك (آهنگهای کاساندر) از لی‌یه[۲] کاملا آلمانی (رومانس مارگریت: «عشق، شعلهٔ پر شراره») ملودی ایتالیایی به سبك بلینی[۳] ازلحاظ صراحت و آرامش آن، (آریت[۴] ارلکن[۵] در بنونوتو) از بزرگترین فراز به‌شیوهٔ واگنر (قسمت پایان‌رومئو)؛ از آواز محلی (کر چوپانان و کودکان مسیح) گرفته، تا آزادانه‌ترین و تازه‌ترین فورمهای آهنگ رسیتاتیف، که به ابتکار خود برلیوز ساخته شده است (گفتگوهای فاوست با خود) و گسترشهای فراوان و خطوط لطیف دارند و نوانسهای متعدد آنها به طور غیر محسوسی تنزل می‌کنند ــ در همهٔ این آهنگها ــ چه تنوع قابل ستایشی وجود دارد. ــ گفتم که برلیوز از نظر بیان اندوه تراژیك، ملال زندگی و بحران مرگ همتا نداشته است. به‌طور کلی می‌توان گفت که او یکی از بزرگترین مرثیه سرایان موسیقی بوده. آمبرو[۶] که منتقدی بسیار موشکاف و نو اندیش بود، قبلا این

۱) خاطره‌ها، II، ۳۶۱.

2) Lied 3) Bellini 4) Ariette 5) Arlequin
6) Ambros

نکته را دریافته بود. «برلیوز با لطافتی ذاتی، عمق احساسات را چنان دریافته که هیچ موسیقیدانی، بجز بتهوون، نتوانسته.» و هانری هاینه[1] هنگامی که برلیوز را «یك بلبل غول آسا، یك کاکلی به بزرگی عقاب» می‌نامد غرابت او را کاملا دریافته است. تشبیه او نه‌تنها گیراست، بلکه صحت آشکاری دارد؛ زیرا نیروی عظیم برلیوز در خدمت یك روح ملایم و شاکی است. قهرمانی بتهوون، هندل، گلوك و حتی شوبرت، در او دیده نمی‌شود. بلکه دلپذیری نقاش امبری (در کودکی مسیح)، یك غم درونی، استعداد گریستن، یك لطافت و یك رنج رثایی، وجودش را می‌سازد.

***

اما می‌خواهم در بارهٔ بدعت بزرگی که برلیوز نهاده، و در باره‌اش چندان سخن نگفته‌اند، گفتگو کنم. این بدعت، شخصیتی برتر از یك موسیقیدان بزرگ، برتر ازجانشین بتهوون یا پیشرو واگنر، (چنانکه او را نامیده‌اند) به او می‌بخشد، ولی به‌راستی اورا بیشتر از واگنر، شایستهٔ لقب آفرینندهٔ «هنرآینده» ومبتکر یك موسیقی جدید می‌سازد. این شخصیت امروز هم به دشواری آغاز خودنمایی کرده است.

۱) Heine(Henri)، شاعرآلمانی (۱۸۵۶ــ۱۷۹۹) درشعرآلمانی سبك‌تازه‌ای آوردکه اینترمتزو *Intermezzo* (۱۸۸۲) نمونهٔ کامل‌آن است. ازآثار دیگر او می‌توان کتاب‌آوازها (۱۸۲۷) و *Reisebilder* را که درآن به استبداد سیاسی و تزویر اجتماعی سخت حمله می‌کند، ذکر کرد. هاینه آخرین شاعر رومانتیك آلمان به‌شمار می‌آید. اوکوشید تا میان فرانسه وآلمان، توافقی فکری پدید آورد.ــم.

بدعت برلیوز دو جنبه دارد. او به یاری پیچیدگی شگفتاور نبوغ خود، بر دو قطب متضاد هنر دست می‌یابد و دو راه کاملا مختلف را در برابر هنر می‌گشاید: راه هنر بزرگ محلی، و راه موسیقی آزاد.

ما همگی اسیر سنت موسیقی گذشته‌ایم. از نسلها پیش چنان به کشیدن این یوغ سنت، خو گرفته‌ایم که حتی دیگر آن را حس نمی‌کنیم. این سنت که در مدت دو قرن پیش کاملا ایتالیایی بود، از پایان قرن هیجدهم بر اثر تسلط آلمانیها بر موسیقی، تقریباً یکسره آلمانی شده‌است. قوالب اندیشه‌های ما، ژرمانیك است. برش فرازها، گسترش، نظم منطقی و تعادل آنها، سراسر فن فصاحت موسیقی و صرف و نحو آهنگسازی ما از نیروی اندیشهٔ بیگانه ناشی می‌شود؛ نیرویی که به تدریج، به‌دست استادان آلمانی پدید آمده است. از زمان پیروزی واگنر، این سیطره هیچ‌گاه کاملتر و دامنه‌دارتر نبوده. از آن زمان، عصر بزرگ آلمانی، این غول هزارپا که هزار تکه در آن به هم جوش خورده، و می‌تواند تا بینهایت وسعت یابد، و همهٔ صفحات، صحنه‌ها، پرده‌ها و همهٔ درامها را با یك حرکت فرا گیرد، بر جهان موسیقی فرمانروا گشت. میان ما کیست که‌بتواند بگوید که یك فرانسوی تا کنون کوشیده است تا از روی عبارات شیللر و گوته چیز بنویسد؟ با این حال ما کوشیده‌ایم ومی‌کوشیم‌تا در موسیقی چنین کنیم— تعجب نباید کرد. بی‌پرده بگوییم: در موسیقی، ما استادان سبك فرانسوی نداشته‌ایم.

همهٔ آهنگسازان بزرگ ما بیگانه هستند. پایه‌گذار نخستین

اپرای فرانسوی، لولی[1]، اهل فلورانس بود. مؤسس دومین اپرای فرانسوی، گلوك، آلمانی بود. پایه‌گذاران سومین اپرای فرانسوی،دوسینی و مایربر، ایتالیایی وآلمانی بودند.آفرینندگان اپراکمیك، یکی دونی[2]، ایتالیایی، و دیگری گرتری[3] بلژیکی بود. خود فرانك[4] هم که مکتب زمان ما را دگرگون ساخته، بلژیکی بود. تازه من فقط بزرگترین آهنگسازان را نام می‌برم. اینان، سبك خاص نژاد خود را برای ما آورده‌اند، یا آنکه مانند گلوك، کوشیده‌اند تا یك سبك بین‌المللی[5] را پایه گذارند، و در این سبك، ویژه‌ترین خصایص روح فرانسوی را از میان برده‌اند. فرانسویترین نوع اپرا، یعنی اپراکمیك که اثر دو بیگانه است، بیش از آنچه‌گفته‌اند به اپرابوفای‌ایتالیایی مدیون است. و به هر حال همین نوع نیز، به طور بسیار ناقصی خصایص نژادی فرانسوی را می‌نمایاند. اعتدالیترین روانها از اوبر[6] تا آمبرواز توماس[7]،که‌کوشیده‌اند تا خود را از تأثیرات ایتالیا و آلمان رها کنند، بیشتر جز به ایجاد یك شیوهٔ واسطه، یعنی «ایتالیایی ژرمانیك»، که نمونهٔ آن اپراست، به نتیجهٔ دیگری نرسیده‌اند. در واقع پیش از برلیوز، بجز یك استاد رتبهٔ اول، که برای رهاندن موسیقی فرانسوی کوشش بزرگی کرد، موسیقیدان دیگری وجود ندارد: او رامو[8] بود؛ و با وجود نبوغش در موسیقی، مفهور هنر ایتالیایی شد.[9] موسیقی فرانسوی

1) Lulli 2) Duni 3) Grétry 4) César Franck

۵) گلوك خود این نکته را در نامه‌ای به‌مجلهٔ مرکور دوفرانس *Mercure de France* یادکرده است.

6) Auber 7) Ambroise Thomas 8) Rameau

۹) من از استادان «فرانسوی و فلاماندی» Franco - Flamande پایان ←

قهراً گرفتار فورمهای موسیقی بیگانه گشت. و همچنانکه آلمان قرن هیجدهم کوشید تا از شیوه‌های معمـاری یا ادبی فرانسه تقلید کند، فرانسهٔ قرن نوزدهم عادت کرد تا در موسیقی، به‌زبان آلمانی سخن گوید. و چون بیشتر مردم فقط تا آن اندازه که می‌توانند به زبان آورند، می‌اندیشند، شیوهٔ تفکـر هم آلمانی شد: اکنون برای بازیافتن شیوهٔ بی‌پیرایه و طبیعی فکر موسیقی فرانسوی از پشت این دروغ سنتی، کوششی بزرگ لازم است.

نبوغ برلیوز، از روی غریزه، این شیوه را بازیافت. او از نخستین آثارش برآن شد که موسیقی فرانسوی را از زیر بـار گران این سنت بیگانه برهاند.ــ سنتی که موسیقی فرانسوی را خفه می‌کند.[۱]

همه چیز، حتی نقایص و بیخبریهایش، او را بـرای ایـن کار آماده می‌ساخت. آگاهی او در زمینهٔ تاریخ موسیقی ناقص بود. سن‌سانس به‌ما می‌گوید که «گذشته برای برلیوز وجود نداشت؛

→

قرن شانزدهم، از ژانکن Jannequin ها، کوستلی Costleyها، کلودلژون Claude le Jeuها ومودویی Mauduitها که اخیراً هانری اکسپر H.Expertآنهارا پیداکرده است، سخن نمی‌گویم؛ اینان تقریباً اززمان خود تاکنون ، گمنام مانده‌اند. جنگهـای مذهبی، سنت موسیقی فرانسوی را درهم شکسته و بنای عظمت‌هنری آن را ویران‌کرده‌است.

۱) مشاهدهٔ مخالفت واگنر با برلیوز، به‌عنوان نمایندهٔ موسیقی‌حقیقی فرانسوی، و همچنین با اوبر و اپرای مختلط ایتالیایی وآلمانی‌او، مایهٔ شادمانی است. این نکته نشان می‌دهد که واگنر، مانند بیشترآلمانیها، تاچه پایه از درك اصالت واقعی موسیقی فرانسوی ناتوان بوده، وجز بیگانه‌ترین جنبه‌های آن، چیزدیگرش را ندیده است. بهترین‌راه برای‌آگاهی برجنبه‌های اصیل‌موسیقی هرملت، بررسی ترانه‌های محلی‌آن است. اگرچنین‌مطالعه‌ای دربارهٔ ترانه‌های محلی فرانسوی (که‌کم نیست) صورت گیرد شاید دانسته شودکه این ترانه‌ها چقدر با ترانه‌های محلی‌آلمـانی اختلاف عمیق دارند، وخصیصهٔ نژادی، به شکلی آزادتر، نرمتر، پرشورتر وظریفتر درآنها ظاهراست.

از استادان کهن چیزی در نمی‌یافت، و آنها را فقط در کتابها توانست بشناسد.» باخ را نمی‌شناخت. چه جهل سعادتبخشی! تصنیف اوراتوریوهایی چون کودکی مسیح را به باخ مدیون است، بی‌آنکه ازیادها و سنتهای استادان آلمانی اوراتوریو شکنجه بکشد. هستند مردانی چون برامس[1] که در سراسرزندگی خود، جز سایهٔ گذشته چیزی نبوده‌اند. برلیوز جز به بیان ضمیر خود، پروای دیگری نداشته است، و بدین‌گونه شاهکار فرار به مصر[2] را آفریده، که زاییدهٔ پاکترین احساسات عامیانه است.

اما بالاتر از همه، طبع آزادانهٔ اوست. آزادی برای او، نیاز شورانگیزی بود. «آزادی دل، روح، جان، و آزادی همه چیز... آزادی حقیقی، مطلق و بی‌پایان!..»[3]

و این آزادی سست بنیاد، این «آزادی حقیقی» که با محروم‌کردن او از یاری هرگونه ایمان، با بی‌پناه‌ساختن اندیشهٔ او و با دریغ داشتن آسایش و حتی پشتگرمی شکاکیت از او، مایهٔ بدبختیش‌شد، به نیروی فهم او در موسیقی، وسعت واصالت بیهمتایی بخشید. برلیوز در ۱۸۵۲ به س. لوب[4] نوشت:

«موسیقی، شاعرانه‌ترین، نیرومندترین و جاندارترین هنرهاست، و باید آزادترین آنها هم باشد، اما هنوز نیست... موسیقی جدید، همان آندرومد[5] عتیق است که زیبایی و برهنگی

1) Brahms 2) *La Fuite en Egypt*

۳) خاطره‌ها، I، ۲ــ۲۲۱.

4) C. Lobe

۵) Andrométde، آندرومد طبق روایات یونانی، دخترسفه Céphée پادشاه حبشه بود. چون پرواکرد که درزیبایی‌نره‌ئیدها Néréides (دختران‌مدیترانه) شك‌کند، نپتون (خدای‌دریا) غول دریا را برانگیخت تا سرزمین سفه‌را ویران ←

ملکوتی را دارد و مانند او، روی صخره‌ای کنار دریای بیکران، چشم به‌راه پرسه[۱] پیروزمند است که باید زنجیرش را بگسلد و افسون عادت را درهم شکند.»

باید موسیقی را از تنگنای ریتمها، فورمها و قواعد کهن که زندانیش کرده‌اند، رهایی بخشید.[۲] و بالاتر از همه باید آن را از پایگاه پست شدهٔ خود به خدمت شعر ترقی داد.

«من پیرو موسیقی آزادم. آری، می‌خواهم موسیقی، آزاد و پرغرور، فرمانروا و فاتح باشد و همه را فراگیرد و در خود حل کند و برایش نه آلپ وجود داشته باشد، نه پیرنه؛ اما موسیقی

سازد. وقتی از هاتف آمون Ammon چاره خواستند، پاسخ داد که باید آندرومد را به‌غول دریا تسلیم‌کرد تاخشمش فرونشیند، نره‌دیوها چنین‌کردند و شاهزادهٔ جوان را به‌تخته سنگی‌کنار دریا بستند. اما هنگامی‌که غول سر از دریا برآورد تا او را ببلعد، پرسه فرا رسید، غول را بکشت، زنجیرهای آندرومد را گسست واو را به‌زنی خود برگزید.ـــم.

۱) Persée، دلاور یونانی، فرزند زئوس. به‌فرمان پدر بزرگش Acrisios، او ومادرش‌رادرصندوقی حبس‌کردندوبه‌دریا انداختند. پولیدکت Polydectés، شاه‌سریفوس Seriphos، غریقان را نجات داد و با مادر پرسه ازدواج کرد. چون خواست خاطر ازهیبت دلاور جوان آسوده‌کند، اورا به‌جنگ غول مدوز Méduse فرستاد. پرسه غول را کشت، ازخون کشته، اسب بالدار Pégase زاده شد. داستان رهایی‌آندرومد به‌دست او، درادبیات یونانی مشهوراست.ـــم.

۲) «موسیقی، امروز به‌لیروی جوانی خود، از بند رسته وآزاد است؛ آنچه راکه می‌خواهد، می‌کند.ـــ بسیاری از قواعدکهن، ازاعتبار افتاده است؛ آنها را ناظران بیدقت یا اذهان‌کهنه برای‌اذهان‌کهنهٔ‌دیگر وضع‌کرده‌اند. نیازهای تازهٔ روح و دل وحس شنوایی، کوششهای تازه وحتی در پاره‌ای موارد، نقض قانون کهن را ایجاب می‌کند. فورمهای گوناگون، براثر استعمال زیاد، رواج و قبولی می‌یابند.ـــ هرچیز برحسب استفاده‌ای که ازآن می‌کنند وکسی که آن را مورد استفاده قرار می‌دهد،خوب یا به می‌تواند باشد ... صوت و Sonorité بالاتر ازفکرهستند. فکرئیز ازاحساس وهیجان برتراست.» (عقاید برلیوز دربارهٔ کنسرتهای واگنر درپاریس، ۱۸۶۰).

این‌گفتهٔ بتهوون را با سخنان بالا مقایسه‌کنید:

«قاعده‌ای نیست که آن‌را به‌بهانهٔ Schöner (زیباتر) بودن (قاعدهٔ دیگر) نتوان نقض‌کرد.»

بـرای رسیدن بـه این پیروزیهـا، باید خـود پیـکار کند، نه جانشینانش. می‌خواهم موسیقی، اگر می‌تواند، اشعار خوب در صف این جنگ داشته باشد؛ ولی‌مانند ناپلئون، که خود درصف مقدم سپاهیان گام بر می‌داشت، مـانند اسکندر، خود به سوی آتش برود. این موسیقی چنان نیرومند است که در بعضی جاها تنها پیروز می‌شود، ومانند مده[1] بحق می‌گوید: «تنها من وبس!»

برلیوز بـرضد «نظـریهٔ کفرآمیز گلوك»، و «جنایت» واگنر، که موسیقی را اسیر گفتار می‌سازد، سخت اعتـراض می‌کند. موسیقی، شعر ملکوتی است وهیچ استادی‌را نمی‌شناسد[2]. پس برای برلیوز، مسئله این است که قدرت موسیقی محض را بیش از پیش افزایش دهد. و درحالی‌که واگنرکه بسیار میانه‌روتر و سنت پرستتر از برلیوز بود، می‌کوشید تا سازشی (شایـدغیر-ممکن) میان موسیقی وگفتار پدید آورد، و درام جدید غنایی‌را بیافریند. برلیوز، که بسیار انقلابیتر بود، به«سنفونی دراماتیك»

۱) Medèe، ساحرهٔ یونانی، دختـر Aeètès پادشاه‌کلشید Colchide (در شمال غربی ایران). در زمان او،گروهی از دلیران یونانی برکشتی Argo نشسته (Les Argonautes) وبرای به‌دست آوردن پشم زرین قوچی‌که یـك اژدها ازآن پاس می‌داشت، به‌کلشیدآمدند. مده شیفتهٔ یکی‌از ارگونت‌ها به‌نام یازون Jason شد و اورا یاری کرد تا پشم زرین را بـه‌دست آورد. یازون به‌پاس این یاری، با مده زناشویی‌کرد و او را باخود به یونان برد. اما در آنجا عاشق‌کرئوز Créuse شد ومهر مده را ازیاد برد. ساحره به‌انتقام غدر یازون، کرئوز و فرزندان وخانوادهٔ خودرا کشت و تنهایی‌گزید.ـــم.

۲) آیا اینجا نیازی هست‌که ازرسالهٔ اهدایی‌آلسست *Epitre dédicatoire d' Alceste* (۱۷۵۹) و این‌گفتهٔ گلوك یادکردکه او «می‌کوشد تا موسیقی را به‌وظیفهٔ حقیقـی خود، یعنی همراهی با شعر برای تقویت بیان احساسات و احوال بازگرداند... وآنچـه را که دریك طرح صحیح و خوشساخت، رنگها را جان‌می‌بخشد و سایه‌روشنها را هماهنگ می‌سازد، به‌آن بیفزاید.....»

رسید: «رومئووژولیت هنوز هم نمونهٔ [1] ناجور این سنفونی مانده است.

«سنفونی دراماتیك» طبعاً با فضلفروشیهایی برخوردکرده است. دو نظریه را دربرابر آن می‌گذارند: یکی که از بایرویت گرفته شده، به‌صورت آیه درآمده؛ دیگری، که عقیدهٔ متداول‌است، از طرف کسانی که نفهمیده در بارهٔ موسیقی سخن می‌گویند، به‌تساهل پذیرفته شده است.

برطبق نظریهٔ اول، که واگنر واضع آن است، موسیقی بی‌یاری گفتار وحرکات بدن[2] نمی‌تواند جریان ومضمون action نمایشنامه را بیان کند. به موجب این حکم است‌که بسیاری، «رومئو و ژولیت برلیوز را ندیده و از پیش، محکوم می‌کنند. آنان، بیان traduire مضمون نمایشنامه را در موسیقی، کودکانه می‌دانند. پس باید نمایش[3] مضمون را در موسیقی، کودکانه‌تر بدانند. آیا آنان می‌اندیشندکه حرکات بدن با موسیقی‌هماهنگی شایسته‌ای دارد؟ کاش آنان بکوشند تا خود را از دروغ بزرگی که سه قرن است بر دوش ما سنگینی می‌کند، برهانند. کاش چشمان خود را بازکنند وبیهودگی اپرا، یعنی آنچه راکه مردان بزرگی چون روسو و تالستوی به چشم بصیرت دیده‌اند، ببینند. کاش زشتی و سهمناکی دورنمای بایرویت برآنان آشکار شود!

ــ در پردهٔ دوم تریستان[4]، صحنهٔ معروفی است‌که درآن، ایزولد[5]، به‌انتظار تریستان، درآتش شوق می‌سوزد و سرانجام اورا می‌بیندکه می‌آید، واز دور با شال‌گردنش برای‌او علامت

1) Modèle 2) Geste 3) Représentation
4) *Tristan* 5) Ysolde

می‌دهد. همراه با این صحنه، ارکستر، آهنگی‌را چندبار تکرار می‌کند. نمی‌توانم اثری راکه این‌تقلید (زیرا چیزدیگری نیست) از یك سلسله اصوات و حرکات، درمن می‌گذارد، شرح دهم.

هیچ‌گاه نتوانسته‌ام آن را ببینم ، و متنفر نشوم یا نخندم. شگفت در این است که وقتی شنونده این پاساژ را در ارکستر بشنود، حرکات را هم در نظر می‌آورد. اما روی صحنه، حرکات یا دیگر دیده نمی‌شود یا کودکانه به نظر می‌آید. مضمون آزاد نمایشنامه در ذرهٔ موسیقی خشك می‌شود و بیهودگی‌چنین صحنه‌هایی آشکار می‌گردد. موسیقی، خود به‌تنهایی، اندام وشیوهٔ راه رفتن غولهای طلای‌رن [1] را دقیقاً مجسم می‌کند، آذرخش را می‌جهاند و رنگین‌کمان را درابرها پدیدار می‌سازد.

اما در تئاتر، خیمه شب‌بازی می‌شود. بیننده، پرتگاه گذرناپذیر میان موسیقی وگفتاررا حس می‌کند. موسیقی، جهان جداگانه‌ای‌است؛ هنگامی‌که می‌خواهد درامی را وصف‌کند، نه تنها مضمون واقعی نمایشنامه، بلکه یك مضمون‌کمال مطلوب را که به‌نیروی ذوق دگرگون شده و فقط چشم دل آن را می‌بیند، بیان می‌کند. بالاترین حماقتها آن است‌که دوبینش را باهم به‌کار ببریم: بینش دیدگان، و بینش دل. بیشتر اوقات، این‌دو یکدیگر را تباه می‌کنند.

نظریهٔ دیگری که به مخالفت با سنفونی برنامه‌ای ، عنوان می‌شود، نظریهٔ‌کذایی‌کلاسیك است (که به هیچ‌گونه کلاسیك نیست).

«موسیقی برای بیان موضوعات دقیق ، به‌وجود نیامده است.

1) *Rhinegold*

ابهام، شایستهٔ آن است. هرچه موسیقی غیردقیقتر باشد، نیرویش بیشتر است، بیشتر الهام می‌بخشد.»

نخست می‌پرسم: هنر غیر دقیق چیست؟ هنر مبهم یعنی چه؟ مگر این دوکلمه یك معنی را نمی‌رسانند؟ مگر هریك از این زوج شگفتاور می‌تواند به‌تنهایی زیست کند؟ مگر هنرمندی که به‌صراحت درك نکرده باشد می‌تواند چیزی بنویسد؟ آیا می‌اندیشند که چون تظاهر نبوغ، به وزش نسیم می‌ماند، هنرمند از روی تصادف اثر می‌سازد؟

باید درست گفت: یك سنفونی بتهوون، تا کوچکترین جزئش، یك اثر دقیق است و بتهوون بر آنچه می‌کرد، اکنون نگوییم هوش داشت، دارای‌آگاهی غریزی بود. آخرین کواتورهای او سنفونیهای مبین روان او هستند، و محرکی جزانگیزه‌های سنفونیهای برلیوز دارند. واگنر توانسته است که یکی از آنها را به‌نام «یك صبح تا غروب بتهوون»، تجزیه و تحلیل کند. بتهوون پیوسته برسر آن است که موسیقی، ترجمان ژرفای دنیای دل، این ذره‌های بیشمار روان باشد ــ ذره‌هایی که با کلمات نمی‌تواند به‌صراحت بیان شود، اما دقت آنها به‌اندازهٔ کلمات وحتی بیش از آنهاست. زیرا یك کلمه، چون مجرد است، در خود تجارب بیشماری دارد و بر معانی گوناگونی محیط است.

موسیقی، هزار بار مبینتر و دقیقتر از گفتار است؛ و نه تنها حق دارد که احساسات و موضوعات دقیق را بیان کند، بلکه وظیفه‌اش چنین است. اگر موسیقی این کار را نکند، موسیقی نیست، هیچ و پوچ است. ــ برلیوز در اینجا وارث وفادار

اندیشهٔ بتهوون است. فرق میان اثری مانند «رومئو و یك سنفونی بتهوون آن است که برلیوز ظاهراً می‌خواهد بیان موسیقی را بر موضوعات و احساسات خارج و مستقل از خود، منطبق سازد. و به‌گمان من موسیقی را نیز مانند شعر نمی‌توان از خروج از مناظر و مرایای فردی، برای بیان مضامین عمومی، بازداشت. ارزش شکسپیر، به‌همان اندازهٔ دانته است.[۱] و می‌توان افزودکه در مورد شخصی مانند برلیوز، همیشه فقط خود او را در همهٔ آثارش می‌توان بازیافت: این روان تشنهٔ عشق ودریدهٔ عدم اوست که از میان همهٔ صحنه‌های «رومئو پدیدار می‌گردد.

نمی‌خواهم بحث را به درازا بکشانم که باز هم سخنان بسیاری گفته شود. فقط می‌افزایم: از دل بستن به سوداهای باطل برای تنظیم هنر، اعراض کنیم. نگوییم موسیقی **می‌تواند**... موسیقی **نمی‌تواند** این یا آن چیز را بیان کند.» بگوییم: «اگر نابغه خوش دارد...» برای نابغه همه چیز ممکن است، و اگر فردا برایش مناسب باشد، موسیقی، شعر و نقاشی خواهد شد. برلیوز این نکته را در «رومئو به خوبی ثابت کرده است.

این اثر به راستی خارق‌العاده است. «جزیرهٔ شگفت‌انگیزی است که معبد هنر محض در آن برپا شده.»[۲] من به نوبهٔ خود، نه تنها آن را با قویترین آثار واگنر برابر می‌شمارم، بلکه از نظر آموزشها و منابعی که برای هنر در بر دارد، از آنها پر - ثمرتر می‌دانم. ــ آموزشها و منابعی که هنر معاصر فرانسه‌هنوز

۱) شکسپیر، شاعر تمثیلی و دانته، شاعرغنایی‌است، نویسنده می‌خواهدبگوید که شکسپیر با آنکه احساسات فردی خودرا وصف نکرده و به‌بیان موضوعات کلی پرداخته، با دانته همشأن است.ــم.

۲) خاطره‌ها، I، ۳۴۱.

همهٔ سهم ممکن خود را از آنها برنگرفته است. می‌دانیم که از چند سال پیش، مکتب جوان فرانسوی می‌کوشد تا موسیقی ما را از نمونه‌های ژرمانی رها کند، زبانی رستاتیف بیافریند که شایستهٔ ما باشد و دیگر **لایت‌موتیف**[1] را از میان نبرد، زبانی دقیقتر اما سبکتر پدید آورد که برای بیان احساس آزاد و تازه، همواره به شیوه‌های کلاسیك یا واگنری[2] بیان (و اندیشه) توسل نکند: در گذشته[3] Schola Cantorum بیانیه‌ای نشر می‌داد و در آن «آزادی عبارت موسیقی... گفتار آزاد در موسیقی آزاد... پیروزی موسیقی آزاد، متحرك مانند گفتار، قالبی[4] و موزون‌مانند رقص عتیق» را اعلام می‌کرد. ــ و بدین‌گونه هنر عروضی سه قرن اخیر را به نبرد فرا می‌خواند. آن موسیقی، همین است! شما هیچ جا نمونه‌ای کاملتر از آن نمی‌یابید. راست است که بسیاری از معتقدان به آن اصول، این نمونه را نفی می‌کنند و تحقیر خود را در بارهٔ برلیوز، پوشیده نمی‌دارند. اعتراف می‌کنم که این نکته مرا در بارهٔ سودمندی کوششهای آنان، مشکوك می‌سازد. می‌ترسم اگر آنان آزادی شگفت انگیز این اثر را که حجاب درخشان و لطیف یك طبع پرشور و زنده است، حس نکنند. تظاهرشان به «موسیقی آزاد»، بیشتر از سر کهنه جویی باشد تا زندگی حقیقی. نمی‌گویم فقط معروفترین آثار او، مانند **صحنهٔ عشق** (که برلیوز خود آن را از همهٔ

1) Leitmotiv 2) Wagnérien

۳) مؤسسه‌ای که به‌سال ۱۸۹۴، به‌همت موسیقیدانانی چون ش. بورد Ch. Bordes، گیلمان و وسان دندی V. d'Indy در پاریس تشکیل شد و از سال ۱۹۰۰، به صورت یك کنسرواتوار کامل درآمد و هنرمندانی در رشته‌های گوناگون موسیقی پروراند.ــم

4) Plastique

قطعاتش برتر مـی‌دانست)، یـا **اندوه رومئووجشن خانوادهٔ کاپولت** را بررسی کنید، که در آنهـا ارادت به واگنر، گردباد‌های شور و شادی برپا می‌کند و بر آنها فرمانروا می‌شود. آثار ناشناخته‌تر او، مانندسکرتزوی آوازی ملکه ماب[1]، یا **بیدارشدن ژولیت و مرگ دوعاشق**را در نظر بگیرید:[2] دریکی، چه سبک‌باری، و در دیگری، چه لرزش پرشور، و در هر دو، چه آزادی و دقت بیانی دیده می‌شود! این یك زبان عالی است کـه بی‌پیرایگی و صراحت شگفتاوری دارد. هیچ کلمهٔ زاید، یا نارسا در آن دیده نمی‌شود.

وانگهی، تقریباً در همهٔ آثار بزرگ برلیوز، پیش از ۱۸۴۵ (می‌خواهم بگویم تـا نفرین زدگی فاوست) این دقت فـراوان، این موشکافی مفرط و این آزادی توانا را می‌یابید.

نخست آزادی ریتم را بررسی می‌کنیم. این آزادی، اززمان سنفونی فانتاستیك، شومان را که از میان همـهٔ موسیقیدانـان بزرگ زمان برلیوز به او نزدیکتر، و از همه کس، بـرای درك افکار او، شایسته‌تر بـود، تحت تـأثیر قرار داد. او نـوشت که «عصر جدید، بیگمان، اثری پدید نیـاورده که در آن میزانهـا و ضـربهای مساوی، آمیخته بـا میزانهـا و ضربهای نامسـاوی، آزادانه‌تر از این به کار رفته باشد. به نـدرت، قسمت دوم یك فراز باجزء اول آن، و پاسخ با سؤال تطابق دارد. این‌بی‌نظمی

1) Mab

۲) این قطعه دارای آن چنان علوی است‌که برای‌مردم متوسط، بسیارسنگین می‌نماید، خود برلیوز، باتمام گستاخی نبوغش، در یادداشتی به‌رهبر ارکستر توصیه می‌کند که «صفحه را برگردانند و ازآن درگذرند.» (ژرژ دوماسوئی Georges de Massougnes، برلیوز.)

خاص برلیوز است و باطبع جنوبی او هماهنگی دارد.»[۱] شومان نه تنها با سبك برلیوز مخالفت نمی‌کند، بلکه لزوم تحول موسیقی را در آن می‌بیند: «به‌نظر می‌نماید که موسیقی، درزمانی که قواعد ضرب برآن حکومت نمی‌کند، گرایشی به سوی‌اصل خود دارد. ظاهراً موسیقی می‌خواهد خود را از این قواعد رها کند، به‌کلامی بی‌تکلف مبدل گردد و به علو یك نوع زبان شعری برسد.» آنگاه شومان این گفتهٔ ارنست واگنر را یاد می‌کند: «آن‌کس‌که در موسیقی خودرا یکسره از قیدفرمانروایی میزان برهاند، و ما را نیز از آن نجات بخشد، دست‌کم به‌ظاهر، آزادی را برای این هنر به‌دست آورده است...»[۲]

آزادی «ملودی» بالاتر از همه است. فرازهای موسیقی او، مانند زندگی، روان و لرزان است و همچنانکه باز شومان می‌گوید: «هر صدا، اگر جداگانه در نظر آید، دارای آن چنان شدتی است‌که **مانند بسیاری از ترانه‌های محلی کهن**، هیچ‌گونه هماهنگی نمی‌پذیرد و حتی غالباً همراهی[۳] نیز به عظمت آنها صدمه می‌زند.»[۴] این ملودیها از نظر بیان کوچکترین

۱) «آه، چقدر من شومان را، فقط به خاطر نوشتن همین یگانه مقاله، شریف می‌دانم، دوست دارم واحترام می‌گذارم» (هوگو ولف، ۱۸۸۴).

۲) مجلهٔ جدید برای موسیقی *Neue Zeitschrift fur Musik* نگاه‌کنید به‌مقالهٔ «هکتور برلیوزو روبرشومان» (۱۷۸۹).

برلیوز پیوسته در راه این‌آزادی ضرب، یا به‌گفتهٔ خود او، این «هماهنگیهای ضرب»، مبارزه می‌کرد. می‌خواست در کنسرواتور یك کلاس مخصوص ضرب تأسیس‌کند.(**خاطره‌ها، II**، ۲۶۱). اما درفرانسه‌کسی‌ازآن‌چیزی درنمی‌یابد. «فرانسه بی‌آنکه به‌اندازهٔ ایتالیا دراین راه بازمانده‌باشد، هنوز کانون مقاومت در برابر برنامه‌های رهایی‌ریتم است» (**خاطره‌ها، II**، ۱۹۶).

3) Accompagnement

۴) همان مجله ــ شومان می‌افزاید: «این‌خصیصهٔ بسیار نادری است‌که تقریباً ←

لرزشهای روح و جسم، با عواطف هماهنگ است، و همچون امواج عصب که سراسر بدن را فرا می‌گیرد، گاهگاه به شدت بسط و برجستگی ماهرانه‌ای می‌یابد، خشونت پرشکوهی پیدا می‌کند و با شدت و هیاهو، رو به بالا می‌رود؛ سایه روشنهای آنها، به‌طور غیرمحسوس کمرنگ می‌شود، و لرزشهای نامرئی اندیشه در آنها مشهود است. هنر او، حساسیت فوق‌العاده‌ای دارد و از هنر واگنر، ظرافت حسی‌اش بیشتر است و چون از مقام[1]های جدید راضی نمی‌شود و به شیوه‌های کهن روی می‌آورد. به‌گفتهٔ سن سانس، بر ضد هماهنگی[2] که از زمان باخ برموسیقی حکومت می‌کند، می‌شورد.شاید هم این هنر، «زندقه‌ای است که فرجامش نابودی است.»[3] آوانا«رسی تاتیف» برلیوز که (نوتهایش) خطوط دراز و پرپیچ و خمی دارد[4]، از «دکلاماسیون»های واگنری، به عقیدهٔ من، چقدر زیباتر است! بجز در قسمتهای انتهایی نمایشنامه، که در آنها آواز به‌صورت فرازهای پرقدرت و متشنجی در می‌آید و تأثیری کوتاه دارد ــ

→

همهٔ ملودیهای اورا ممتاز می‌کند.» به‌عقیدهٔ او، ازهمین‌رو «برلیوز فقط یك باس ساده یا آکوردهای پنجمینها quints‌ی بالا یا پایین را همراه ملودی‌های خود قرار می‌دهد، و از صداهای وسط، چشم می‌پوشد.»

1) Tonalité 2) Enharmonie

۳) «پس، از هنرکنونی، چه باز خواهد ماند؛ شاید فقط برلیوز، که باآنکه تمرین پیانونکرده بود، طبعاً از ناهماهنگی پرهیز داشت، در این زمینه ، او نقطهٔ مقابل واگنر یعنی قهرمان ناهماهنگی بود؛ واگنر نهاییترین‌نتایج خود را ازاین اصل، بیرون‌کشید.» (سن‌سانس).

۴) ژاك‌پاسی J. Passy عقیده داردکه متداولترین فرازهای ساخت برلیوز ، دارای دوازده، شانزده، هیجده وبیست میزان‌است، فرازهای دارای‌هشت‌میزان درآثار واگنر، به‌ندرت دیده می‌شود؛ غالباً فرازهای دارای چهار و حتی دو میزان، ودراغلب، فرازهایی‌که‌ازیك‌میزان ساخته شده‌است‌درآثاراو وجوددارد. («برلیوزوواگنر»، مقالهٔ منتشره‌درمجلهٔ *Correspondent*، ۱۰ ژوئن۱۸۸۸).

دکلاماسیونهای واگنری به چیزی شبیه نت نویسی از روی تغییر اصوات[1] در گفتگو، محدود می‌شود و با لحن دلخراشی در میان نوای دلپذیر ارکستر، ناگهان به‌گوش می‌رسدا ــ حتی ارکستر برلیوز نیز به‌مقایسه باارکستر واگنر، که از پولاد سوزان ریخته شده و همه چیز را در رهگذر خود می‌روبد و می‌برد، خمیره‌ای لطیفتر و روحی آزادانه‌تر دارد. دراین ارکستر، طبیعت مواج و متغیر، و هزاران شور و جنبش نامحسوس روح و اشیاء، منعکس می‌شود. ارکستر برلیوز، آیتی‌است ازخودرویی وهوس‌ــ واگنر درمقایسه با برلیوز، برخلاف‌آنچه به‌نظرمی‌آید، یك موسیقیدان کلاسیك است؛ او کار کلاسیکهای آلمانی را دوام می‌دهد، به‌پایان می‌رساند و چیز تازه‌ای نمی‌آورد؛ او ستیغ و سرانجام یك تحول هنری است. برلیوز هنر تازه‌ای را بنیاد می‌گذارد. در هنر او، همهٔ شور زودگذر و شیرین جوانی را می‌توان یافت. قانون مفرغ[2] که بر هنرواگنر حاکم است، در نخستین‌آثار برلیوز دیده نمی‌شود ــ این‌آثار، توهم آزادی‌کامل را در ذهن می‌آورند.[3]

1) Inflexion

۲) Loi d'airain، نام یکی‌از قوانین‌مبحث دستمزد در اقتصاد، که فردیناند لاسال(از نخستین رهبران سوسیالیسم در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم) آن‌را وضع کرد. به‌موجب این قانون، دستمزدهای کارگران همیشه میل به‌تساوی با هزینهٔ زندگی دارد. (نگاه کنید به: Slona and Zurcher, *A Dictionary of Economics*, p.145.) پژوهش مترجم برای یافتن مصداق این‌قانون در هنر، به‌جایی نرسید.ــم.

۳) اینجا بایـد از پیمایگیها و ناآزمودگیهای انکارناپذیر برلیوز در زمینهٔ هماهنگی harmonie سخنی گفته شود، زیرا بعض نقادان و آهنگسازان بیمی ندارند که در این نابغه، جز اغلاط املایی، عیبی نبینند. به‌این نحویون پر‌هیبت، که از دو قرن پیش، مولیر را به گناه زبان عامیانهٔ آثارش، محاکمه می‌کنند، با قضاوت شومان پاسخ می‌گویم : «آرمونیهای برلیوز، به‌رغم تنوع ←

به محض آنکه اصالت عمیق این موسیقی را دریابند، بهانه می‌کنند که این اصالت با آن همه مخالفت سخت رو به‌رو شده است و می‌شود. چه موسیقیدانان بلند پایه، و اذهان برجسته و رامی که هر سنت هنری را محترم می‌دارند، از درك برلیوز عاجزند! علتش آن است که اینان نمی‌توانند روح آزادهٔ برلیوز را تحمل کنند. اینان به شیوهٔ فکر آلمانی چنان خو گرفته‌اندکه زبان برلیوز برایشان گمراه کننده و زننده است. من به این نکته سخت معتقدم! شاید برای نخستین بار است که یك موسیقیدان فرانسوی جرئت می‌کند که به شیوهٔ فرانسوی بیندیشد.ــ و از همین رو است که من، پیشتر، خطر قبول کور ـ کورانه و تفسیرات آلمانیهارا در بارهٔ برلیوز یادآور شدم. کسانی مانند واین گارتنر، ریشارد اشتراوس یا موتل که موسیقیدانان شایسته‌ای هستند، بیگمان می‌بایست پیشتر ازدیگران و یقیناً زودتر از ما، نبوغ برلیوز را در موسیقی بستایند. من بر شیوهٔ ادراك آنها از روانی که با روانهای آنان متفاوت است،

→

ترکیباتی‌که باعناصر اندك به‌وجودمی‌آورند، با نوعی سادگی وحتی استحکام و صراحتی‌که فقط درآثار بتهوون دیده می‌شود، ممتاز می‌گردد... با این‌حال درآثار او، گاه با آرمونیهای عامیانه، پیش‌پا افتاده و، دست‌کم برطبق‌قواعد کهن، نادرست، رو به‌رو می‌شویم . درضمن ، پاره‌ای ازآرمونیهای او اثر تابناکی دارند؛ وانگهی، اینها آرمونیهایی مبهم، تردیدآمیز یا گوشخراش و آشفته‌اند که از روی‌کاوش ساخته شده‌اند.

با این‌وصف، همهٔ اینها برای برلیوز، حالت‌خاصی دارند اگر بکوشند تا این آرمونیها را تصحیح‌کنند یا تنها اصلاحاتی در آنها پدید آورند (این‌کار برای یك آرمونیست ورزیده، یك‌بازی خواهدبود)، خواهندیدکه‌چقدر بیروح می‌شود!» (مقاله دربارهٔ سنفونی فانتاستیك). اما همچنانکه واگنر می‌نویسد ، این «بحث دستوری ومسئلهٔ بچگانهٔ این‌را که آیا او مجازاست تا درمباحث آرمونی و ملودی، بدعت‌آورد یانه»، کنار بگذاریم. باز همان‌طور که شومان می‌گوید: «به‌دنبال فاصله‌های پنجم بروید و مارا آسوده بگذارید!»

اندکی به دیدهٔ شك می‌نگرم. این بر ما، بر هر یك از ماست که اندیشهٔ او را باز خوانیم ــ اندیشه‌ای که بس آزاد و به ما بس نزدیك است و ما را نجات خواهد داد.

***

خصوصیت بزرگ دیگر برلیوز، آگاهی غریزی بر آن چنان موسیقی است که شایستهٔ دموکراسیهای جوان، شایستهٔ توده‌های مردمی باشد که به تازگی به حاکمیت رسیده‌اند. برلیوز به رغم اشرافمآبیش، طبعی عوامانه داشت. آقای هیپو[1] تعریفی را که تن[2] برای هنرمند رومانتیك آورده، در بارهٔ او به کار برده است: «کسی که، سرشار از استعدادها و آرزوها، از میان تودهٔ نسل جوان برخاسته و برای نخستین بار بر تارك گیتی رسیده و از آشوب روان و دل خود، داستانی پرهیاهو باز می‌گوید.» در میان داستانهای حماسی پرشکوه و انقلابات، بزرگ می‌شود. در ژوییهٔ ۱۸۳۰، «در میان صدای خشك و بیرنگ گلوله‌های سرگشته، که خطی منحنی روی بامها رسم می‌کردند و نزدیك پنجره‌هایش به‌دیوار برمی‌خوردند»[3] کانتات[4] خودرا برای جایزهٔ روم می‌نویسد. پس از اتمام آن، «برای ولگردی با تودهٔ مقدس مردم»، تپانچه به دست، به‌پاریس می‌رود. برای مردم، «برای همهٔ کسانی که اراده، دل ودرگیرخون دارند»، مارسه‌یز[5] را می‌خواند و به سرود می‌آورد[6].

1) Hippeau 2) Taine

۳) خاطره‌ها، I، ۱۵۵.

4) Cantate 5) Marseillaise

۶) برلیوز بر پارتی‌سیون آرانژمان Arrangement خود از مارسه‌یز، برای ارکستر بزرگ وکر Chœur دوگانه، چنین نوشته است.

در مسافرت ایتالیا، از مارسی[1] به لیورن[2] با توطئه چینان ماتزینی[3] که می‌خواهند در قیامهای مدن[4] و بولونی[5] شرکت جویند،همراه می‌شود. برلیوز چه بخواهد چه نخواهد،آهنگساز انقلابهاست. از زندگی تودهٔ مردم آگاه است. نه تنها مانند «کارناوال رومی» در پردهٔ دوم بنونوتو، دسته‌های پرجوش و خروش مردم را روی صحنه می‌آورد (دسته‌هایی که سی سال پیشتر، از دسته‌های **استادان‌آواز** خبر می‌دهند) بلکه یك‌موسیقی توده‌ای، یك شیوهٔ سترگ می‌آفریند.

اینجا بتهوون سنفونی ۱(روئیك[6]، بتهوون در د مینور و، سنفونی در لا و خاصه بتهوون سنفونی نهم، سرمشق می‌شود. برلیوز اینجا نیز هنوز وارث و دوام دهندهٔ راه اوست.[7] و با درك اثر مادی و مادهٔ صوتی، چنانکه خود می‌نویسد، ساختمانهای بابلی، نینوا[8]یی و «یك موسیقی به‌سبك میکل‌آنژ»[9]، به‌شیوه‌ای

1) Marseile 2) Livourne

۳) Mazzini (Joseph)، انقلابی ایتالیایی (۱۸۷۲—۱۸۰۵) زندگیش‌سراسر حبس وتبعیدبود. درسال ۱۸۴۹ به‌لندن رفت‌وبه‌دستیاری‌گروهی‌ازآزادیخواهان انگلستان و اروپا، به‌توطئه‌چینی پرداخت. باآنکه کوششهایش در راه وحدت ایتالیا، همگی با ناکامی رو به رو شد، اما اورا باید از پایه‌گذاران استقلال آن سرزمین دانست.—م.

4) Modéne 5) Bologne 6) *Eroica*

۷) برلیوز می‌گوید: «این‌صور عظیم، اززمان بتهوون درهنر ما پدیدارگشته است.» (خاطره‌ها،I، ۱۱۲.)—برلیوز یکی‌از سرمشقهای بتهوون، یعنی هاندل را فراموش می‌کند. جاداردکه سرمشق موسیقیدانان انقلاب فرانسه، مانندمهول Mehol، گوسك Gossec ، شروبینی Chèrubini ولوسوئوردرا درنظرآوریم. آثار اینان با مقاصدشان برابری نمی‌کند،اما از عظمت بی‌بهره نیست وغالباً ازآگاهی غریزی بریك هنرنو، قهرمانی ومردم‌پسند حکایت دارد.

8) Ninvite

۹) نامه به‌مودل، ۱۸۵۵. برلیوز، تیبی‌اوم Tibi omnes، زودکس وتودئوم خودرا چنین می‌نامد. این به‌قضاوت هاینه شبیه‌است: «موسیقی برلیوز مرا به- ←

سترگ پدید می‌آورد. چنین‌اند سنفونی سوگواری و پیروزی برای دو ارکستر و کر، تدوم[1] برای ارکستر، ارگ و سه کر که برلیوز آن را از میان همهٔ آثارش بیشتر دوست داشت و قسمت پایان آن (Judex crederis) چنانکه خود نوشته، به‌نظرش بسیار پرشکوه می‌آمده؛ چنین‌اند امپریال[2] برای دو ارکسترو دو کر، رکوئیم مشهور با چهار ارکستر سازهای بادی آن، که از یکدیگر جدا شده‌اند و در پیرامون ارکستر بزرگ و اجتماع صداها، از دور با یکدیگر سخن می‌گویند. این آثار غالباً مانند رکوئیم، سبکی بسیار زودرس، احساسی اندك عامیانه اما عظمتی انکارناپذیر دارند. شکوه آنها نه تنها مربوط به عظمت وسایلی است که برای اجرایشان به‌کار می‌رود، بلکه از«علو سبك وآرامی شگفت‌انگیز وپیشرفت[3] پاره‌ای ازآهنگها» بر می‌خیزد، «که هدف نهایی آنها را نمی‌توان حدس زد و حالت هیولاوش شگفتاوری به‌این ساخته‌ها می‌دهند.» برلیوز در این آثار، نمونه‌های برجسته‌ای از آن چنان زیبایی به‌دست می‌دهد که در موسیقی می‌تواند خود را از خشونت ماده برهاند؛ درست مانند کوههای آلپ که در عین زیبایی، به‌سبب عظمت بی‌پایان خود، اندوه آورند.

در این آثار غول‌آسا، آن چنانکه یك منقد آلمانی می‌گوید، «آهنگساز، نیروی بسیط و خشن صوت و ضرب خالص را به

→

یاد انواع غول‌آسای حیوانات مرده، به‌یاد امپراتوریهای افسانه‌ای ، به‌یاد بابل، باغهای معلق سمیرامیس Sémiramis، شگفتیهای نینوا وساختمانهای سترگ میزاریم Mizarim می‌اندازد...»

1) Te Deum 2) Impériale
3) Progression

حال خود واگذاشته است.»[۱] این چیزی جـز موسیقی نیست. این آثار، همان نیروهای طبیعتند. خود برلیـوز، رکوئیم را یـك «توفان سهمگین در موسیقی» می‌نامد.

این توفانها برای آن آفریـده شده است تا با مـردم سخن گوید؛ تـا این اقیانوس شگرف انسانی را به‌جنبش آورد، بر-انگیزد. رکوئیم‌یك «روزرستاخیز»[۲]است،اما برخلاف **سیکستین**[۳] (که برلیوز هرگز دوستش نداشت) نه‌برای اشرافیتهای بزرگ، بلکه برای توده‌های مردم پرخروش، شوریده و اندکی وحشـی ساخته شده است. مارش راکوچی[۴] بیشتـر، مـوسیقی جنگهـای انقلابی است، تا یك مارش مجار. فرمان حملـه است. سزاست که به‌گفتهٔ برلیوز، این شعر ویرژیل را سرلوحه آن نهاد:

Furor iraque mentes
Praecipitant, pulchrumque mori
succurrit in armis[۵]

و هنگامی که واگنر، سنفونی سوگواری و پیروزی رامی‌شنود، مجبور می‌شودکه به‌برلیوز اعتراف‌کند که «قصد داردآهنگهایی

۱) هرمان‌کرتزشمار H. Kreteschmar، **راهنما برای تالارکنسرت**.
۲) نام یکی‌از نقشهای دیواری کاخ سیکستین در روم.ـــم.
۳) Sixtine، کاخی‌که به‌فرمان سیکست Sixte چهارم ، در واتیکان روم ساخته شد، ونقشهای‌دیواری frèsque آن معروف‌است. مهمترین این‌نقشها، که‌به‌دست میکل‌آنژ ساخته شده، صحنه‌های زیرین‌را نشان می‌دهد: آفرینش‌مرد، آفرینش زن، وسوسهٔ حوا، توفان‌نوح، روز رستاخیز وغیره.ـــم.
۴) Rakoczy، نام‌یکی‌از خانواده‌های معروف مجارستانی درقـرن نوزدهم ـــ نامورترین‌نمایندهٔ این‌خانواده، فرانسوای دوم راکوچی(۱۷۳۵ـــ۱۶۷۶) است، که مبارزاتش برضد سلطهٔ اتریشیها، شهرت فراوان دارد.ـــم.
۵) خشم وطغیان، بنیاد عقل‌را برمی‌افکنند،
ومرگ درکارزار را شیرین می‌کنند.ـــم.

کاملا مردم پسند، به‌کاملترین معنای مطلوب این کلمه، بسازد.»

«من با شنیدن این سنفونی، حالت پرشوری را که نخستین بچهٔ ولگرد، یا پیراهن آبی و کلاه قرمز، باید دریابد، احساس کردم. در اینکه این سنفونی برلیوز را باید از آثار دیگر او برتر دانست، تردید ندارم. این سنفونی، از نت اول تا آخر، یك اثر گرانمایه و بزرگ است، یك شور و شوق عالی میهن‌پرستانه، که از لحن مویه و ناله، به بلندترین پایهٔ عظمت می‌رسد، آن را از هرگونه ستایش نادرست در امان می‌دارد... باید این یقین خود را به شادمانی بیان کنم که این سنفونی، تا هنگامی که ملتی به نام فرانسه پابرجاست، زنده خواهد بود و دلیریها را برخواهد انگیخت.»[۱]

چگونه دموکراسی ما، چنین آثاری را به فراموشی سپرده، چرا این آثار جای خود را در جامعهٔ ما نیافته‌اند، چرا درمراسم بزرگ ما نواخته نمی‌شوند؟ اگر کسی مدت یك قرن به بی‌اعتنایی حکومت در حق هنر، خو نگرفته بود، با بهت و سرگشتگی این پرسشها را از خود می‌کرد. اگر برلیوز، همهٔوسایل را در دسترس داشت، و اگر از چنین نیرویی در همهٔ جشنهای انقلاب بهره‌گرفته می‌شد، دیگر چه کاری بود که برلیوز نتواند بکند!

بدبختانه باید افزود که اینجا نیز، خصایص اخلاقی برلیوز، بزرگترین دشمن نبوغش بوده وحتی این پایه‌گذار موسیقی‌آزاد، ظاهراً در نیمهٔ دوم زندگیش، از خود ترسید، در برابر نتایج

۱) ینجم مه ۱۸۴۱، ترجمهٔ کامیل‌بنوا(ریشارد واگنر، موسیقیدانان، شاعران وفلاسفه، ۱۸۸۷).

اصولش عقب نشست و نزد کلاسیکها بازگشت. همچنین این انقلابی کارش به بدگویی زننده از مردم و انقلابات کشید و عباراتی چون «وبای جمهوری»، «جمهوری احمقانه و ناپاك»، «جمهوری حمالها و پاره‌پوشها»، «اجتماع فرومایهٔ بشری که از میمونها و اورانگوتانها، صدبار احمقتر و درنده‌تر است»، به زبان آورد[۱]! این حق‌ناشناسی است. برلیوز، بیشتر نبوغ خود را به‌این انقلابات، به این دموکراسیهای توفانی، به‌این‌عذابهای انسانی مدیون بود و آنها را نفی می‌کرد! او موسیقیدان زمان نو بود، و به‌گذشته بازگشت!

***

اهمیتی نداردابرلیوز،خواسته یا نخواسته،راههای‌پرشکوهی دربرابر هنرگشاده است. او راه درستی‌را که موسیقی‌فرانسه باید نبوغ را در آن به‌کار اندازد، نشان داد؛ هدفهای موسیقی فرانسه را، که تا زمان او ناشناخته بود، آشکار کرد. او در موسیقی، زبانی را آفریده است که حقیقت روانشناسی و نرمش درخور ستایشی دارد، موسیقی آزادی را پدید آورده که از سنن‌بیگانه رهایی یافته، از اعماق نژاد ما برخاسته، از روی روح فرانسوی ساخته شده است و با تخیل دقیق، تلون حالات، میل غریزی‌به نقش ونگار و احتیاج بی‌پایان این روح به‌تنوع، سازگار است.

۱) **خاطره‌ها**،I،۴۳. برلیوز باآنکه می‌توانست انقلاب ۱۸۴۸ را به‌خوبی دریابد، دایماً از آن بد می‌گفت. به‌جای‌آنکه مانند واگنر، برای ساختن آثار پرشورش از هیجانات بی‌پایان آن‌زمان بهره‌گیرد، به‌ساختن **کودکی مسیح** پرداخت. ازخود، بی‌اعتنایی مطلقی نشان می‌داد،وحال‌آنکه برای بی‌اعتنایی، ساخته نشده بود؛ کودتا را ستود و ایده‌ئولوگها را به‌باد تحقیرگرفت.

و او پایه‌های سترگ یك موسیقی ملی و عامیانه را برای یکی از بزرگترین دموکراسیهای اروپا، بنیادکرد.

اینها هنرهای نمایان اوست. اگر برلیوز مانند واگنر، عقلی داشت که تا عمق نیروی ادراك خود را بشناسد، اگر چون واگنر دارای اراده‌ای بود که همهٔ اندیشه‌های راهنمای نبوغش را در یك مجموعهٔ تجزیه‌ناپذیر فراهم آورد و هماهنگ کند، به‌جرئت می‌توانم بگویم که انقلابی بزرگتر از انقلاب واگنر درموسیقی پدید می‌آورد؛ واگنری که نیرومندتر و استادتر از او بود، اما برخلاف آنچه به‌نظر می‌آید، کمتر از او نیروی ابتکار داشت و به‌راستی، آخرین بازماندهٔ یك گذشتهٔ درخشان بود. آیا این انقلاب دوباره صورت خواهد گرفت؟ شاید، اما نیم قرن دیرتر. برلیوز پیشبینی می‌کرد که مقاصد او را در پیرامون سال ۱۹۴۰ درخواهند یافت.[۱] شاید این پیشبینی نیشخندآمیز تحقق یابد.[۲] رشد مکتب جوان فرانسوی و کوششهای پیروزمندانهٔ آن در راه یك زبان آزادتر، ما را براین نکته امیدوار می‌سازد. باشد که این مکتب جوان، به این پایه‌گذار بزرگ ارج گذارد! باشدکه بپروایی ثمربخش این نابغه را دریابد، وکاری را که او با نیروی شگرفی آغازکرد ــ وخود از آن می‌ترسید ــ به پایان برساند.

در هرحال، از این نباید تعجب داشت که او زیر بار وظیفهٔ سنگین خود از پا درآمده باشد! چقدر تنها بود[۳]! هر چه از او

۱) «اگرفقط صدوچهل سال دیگر زنده بمانم، زندگی موسیقی من شایدفرجام دلپذیری‌داشته‌باشد.» (**خاطره‌ها**، II، ۳۹۰).

۲) مقاله درمارس ۱۹۰۴ منتشرشده است.ــم.

۳) این تنهایی، واگنررا متأثرکرده‌بود: «تنهایی برلیوز، فقط به‌وضع‌خارجی ←

دورتر شوند، تنهاتر به‌نظر می‌آید ــ تنها، در روزگاری که واگنرها، لیستها، شومانها، و فرانکها، می‌زیستند ــ تنها بود و دنیایی در خود داشت که دشمنان، دوستان، ستایشگران وحتی خودش از آن آگاه نبودند ــ تنها وعذابدیده از تنهاییش. تنها: این کلمه‌ای است که موسیقی جوانی و پیری او: سنفونی فانتاستیك و مردم تروا آن را تکرار می‌کنند. این کلمه‌ای است که من، هنگام نوشتن این سطور، روی تصویری که زیر دیدگانم دارم، روی تصویر زیبای کتاب خاطرات می‌بینم؛ در این تصویر، چنین به‌نظر می‌آید که نگاه اندوهناك برلیوز، از عصر خود که او را بد شناخت، ملامت دردناکی می‌کند.

→

او پایان نمی‌یابد، بیش‌ازهمه، همین تنهایی‌است‌که پایهٔ انقلاب‌فکری اوست: هرقدر فرانسوی باشد، هرقدر همدردیهایی‌که وجود وتمایلات اورا با وجود همشهریانش پیوند می‌دهد،واقعی‌باشد، بازتنهاست. جلوخود هیچ‌کس‌را نمی‌بیند که برایش «درد دل‌کند»، و پیرامونش‌هم‌کسی‌را نمی‌یابدکه به‌او تکیه‌دهد.» (مقالهٔ موسیقیدانان،شاعران وفلاسفه،۱۸۴۱) هرچه قضاوتهای واگنررا بیشتر بخوانیم، بیشتر مطمئن می‌شویم که او برای درك برلیوز، نه‌فهم، بلکه حس همدردی نداشته است. به‌راستی، شکی ندارم که واگنر رقیب بزرگ خود را درست شناخته‌بود. اما او این نکته‌را هرگزنگفته است. مگر دریك‌نامه که بیگمان به‌قصد انتشار نوشته نشده‌است ودرآن برلیوزرا با بتهوون وناپلئون مقایسه می‌کند.

مطالب الحاقی مترجم

دربارهٔ برلیوز

سنفونی‌فانتاستیك [1]

این شرحی است که خود برلیوز بر سنفونی فانتاستیك نوشته است.

«برنامهٔ سنفونی»

«آهنگساز جوانی که طبع حساس و بیمار و خیالپردازی دارد، بر اثر فرط نومیدی در عشق، خود را با زهر مسموم می‌کند. مقدار سمی که آهنگساز به‌کار می‌برد کمتر از آن است که باعث مرگش شود، اما او را به خواب دور و دراز و رؤیاهای خارق‌العاده‌ای فرومی‌برد. در این‌حال، هیجانات، احساسات و خاطرات آهنگساز در مغز علیل او به‌شکل یك موسیقی‌خیالی در می‌آید. حتی محبوبهٔ آهنگساز در مخیله‌اش به صورت یك ملودی مجسم می‌گردد که مانند وسواسی پیوسته تکرار می‌شود و همه جا به‌گوش می‌رسد. (این ملودی مکرر یا «Idée fixe»)

1) *Symphonie Fantastique*

که محبوبهٔ آهنگساز را مجسم می‌کند، نخست در «الگرو» در «ماژور» شنیده می‌شود.»

قسمت اول

رؤیاها، هیجانات

«آهنگساز نخست به افکار تند و آشفتهٔ خود، به انتظارهای غم‌انگیز، دلخستگیها و سرمستیهایی که پیش از آشنایی با محبوبه‌اش به‌او دست می‌داده وعلت همهٔ‌آنها براوپوشیده است، می‌اندیشد؛ آنگاه عشق پرشوری‌که محبوبه‌اش در دل‌اوانگیخته، به‌یادش می‌آید؛ پس به‌اضطراب دیوانه‌وار افکار خود، به حسد مفرط، به عشق بیدار شده و آرامش مذهبی خود می‌اندیشد.»

قسمت دوم

مجلس بال

«در یك مجلس بال، در میان هیاهوی جشن پرشکوهی، آهنگساز محبوبه‌اش را باز می‌یابد.»

قسمت سوم

صحنه‌ای در کشتزارها

«شامگاه یك روز تابستانی است. آهنگساز نزدیك دهکده‌ای اندیشناك نشسته که دو چوپان خردسال، آواز «رانتزدواش»[1] را به‌طور متناوب می‌خوانند. این دوئوی روستایی و همچنین

۱) Ranz Des Vaches، آوازی که چوپانان سوییس برای فرا خواندن گله‌های خود می‌خوانند.

محوطهٔ آرام، زمزمهٔ نوازشگر درختانی که نسیم باختر آنها را به جنبش آورده و اندیشه‌های امیدبخشی که به تازگی در دل آهنگساز راه یافته، همگی آرامش ناشناخته و عمیقی در اوپدید می‌آورند و پندارهایش را شیرین می‌کنند. آنگاه محبوبه یك بار دیگر ظاهر می‌شود. قلب آهنگساز از تپش باز می‌ایستد و احساسات دردناکی از وقایع آینده، روح او را فرا می‌گیرد. «**نکندکه دلدارم‌پندار وفریب‌باشد!**» یکی از چوپانان آهنگ را دنبال می‌کند، اما رفیقش دیگر به او پاسخی نمی‌دهد... غروب آفتاب... غرش تندر در فاصله‌ای دور... تنهایی... خاموشی...»

قسمت چهارم

به سوی چوبهٔ دار

«آهنگساز خواب می‌بیند که محبوبه‌اش را کشته و به‌اعدام محکوم شده است و او را به سوی چوبهٔ دار می‌برند. مارشی که به تناوب افسرده و تند فرح‌انگیز و جدی است، حرکت آنان را همراهی می‌کند. به دنبال آشوبها و هیاهوها، بدون تغییر مقام[1]، قدمهای منظمی به‌گوش می‌رسد. سرانجام ایده‌فیکس دوباره تکرار می‌شود و واپسین اندیشهٔ عشق، لحظه ای جان می‌گیرد ــ اما ضربهٔ مرگ آن را قطع می‌کند.»

1) Modulation

قسمت پنجم

انجمن جادوگران

«آهنگساز خواب می‌بیند که در محفل شادی جادوگران حاضر است. ارواح وحشت‌انگیز، و جادوگران و غولهایی که هیاکل ترسناکی دارند و برای تشییع جنازهٔ او آمده‌اند، بر-گردش حلقه زده‌اند. صداهای عجیب و غریب، غرشها، خنده‌های همراه یا جیغ و فریادهایی از دور شنیده می‌شود و ظاهراً صدا-های دیگری به آنها پاسخ می‌گویند. آهنگ محبوبه دوباره به گوش می‌رسد، اما لحن شرمگین و اصیل خود را دیگر ندارد و به یك آهنگ رقص مبتذل، پیش پا افتاده و مسخره مبدل شده است. این محبوبهٔ آهنگساز است که به محفل جادوگران می-آید. جیغها و فریادهای گوشخراش، او را خوشامد می‌گویند.

دخترك به‌جمع می‌پیوندد... ناقوسها برای مرده به صدا در می‌آیند... نوای «روز رستاخیز»[1] به‌لحن مسخره‌آمیزی تقلید می‌شود جادوگران گرد هم می‌رقصند... آهنگ رقص و نوای «روز رستاخیز» با یکدیگر شنیده می‌شود.»

بنونوتو چلینی[2]

۱۸۳۸

این درام در ۱۰ سپتامبر ۱۸۳۸ در پاریس ساخته شد و هنوز چهار شب از نمایش آن نگذشته بود که بر اثر حملات

1) Dies Irae 2) *Benvenuto Cellini*

منتقدین و موسیقی شناسان، از برنامهٔ تئاتر حذف شد. بیست و چهار سال بعد، به سال ۱۸۶۲ بود که دوباره بنونوتوچلینی در شهر باد آلمان با اپراکمیك بئاتریس و بندیکت و سال بعد در پاریس با اپرای تروایی‌ها به‌روی صحنه آمد.

قهرمان این‌درام یاکمدی، بنونوتوچلینی مجسمه‌سازفلورانسی دورهٔ رنسانس است که نزد هنرمندان رومانتیك اروپا محبوبیت فراوان داشت.

اوورتور

با آنکه این اوورتور از لطیفترین آهنگهای برلیوز به‌شمار می‌آید، اما خود آهنگساز همواره در ارزش ولطف آن تردید داشت و در سال ۱۸۴۴، اوورتور کارناوال رومی را به جای آن گذاشت.

در آغاز اوورتور دو آهنگ، یکی جدی و خشن ودیگری، لطیف و ملایم شنیده می‌شود. این دو آهنگ بعداً چندین بار همراه با وقایع گوناگون درام به‌گوش می‌رسد؛ موزیك، حرکت کارناوال را با یك آهنگ‌گرم و شورانگیز بیان می‌کند. لحن اوورتور گاه قسمتهای پرخروش اوورتورهای وبر را به‌یاد می‌آورد.

اوورتور بنونوتوچلینی‌باآنکه از ماجراهای نمایشنامه، دور-نمایی به‌دست نمی‌دهد، اما خصوصیت اصلی نمایشنامه را با غرشها وخروشهای خود وصف می‌کند.

پردهٔ اول

واقعهٔ درام در روم، هنگام برگزاری کارناوال سال ۱۵۳۱

رخ می‌دهد. صحنهٔ اول، خانهٔ بالدوچی[1] خزانه‌دار پاپ را نشان می‌دهد. بالدوچی، غرغرکنان از خانه بیرون می‌رود، پاپ او را مأمور کرده است که دستمزد چلینی، مجسمه‌ساز بدکاره‌را بپردازد و مجسمه‌ساز دیگری به‌نام فیراموسکا[2] را به‌جای او به‌کارگمارد. بالدوچی پیش از آنکه خانه را ترك گوید، به دخترش ترزا[3] سفارش می‌کند که پا از خانه بیرون نگذارد. ترزا چون تنها می‌ماند، به شنیدن آواز دسته جمعی کارناوالی که از خیابان می‌گذرد به‌کنار پنجره می‌آید. در این حین چلینی خودرا به او می‌رساند و نامه و دسته‌گلی تقدیمش می‌کند. ترزا در آریای لطیفی که به وکالیز[4] ختم می‌شود، از مهربانی چلینی سپاس می‌گوید. آنگاه دو دلداده در یك دوئو، که تم آن یك بار در اوورتور شنیده شده است، و لحن آن بیشتر سنفونیك است تا آوازی، به معاشقه می‌پردازند و پیمان می‌کنند که شب بعد با یکدیگر از روم بگریزند و خود را به فلورانس آزاد برسانند. اما در این هنگام فیراموسکا که هم در عشق و هم در هنر رقیب چلینی است، وارد صحنه می‌شود و دو دلداده را غافلگیرمی‌کند. چلینی می‌گریزد و فیراموسکا با ترزا تنها می‌ماند. در این لحظه بالدوچی فرا می‌رسد و چون فیراموسکا را با دخترش در خلوت می‌بیند، به او پرخاش می‌کند.

پردهٔ دوم

شب بعد چلینی و ترزا در میخانه‌ای به دیدن یکدیگر آمده ـ

1) Balducci 2) Fieramosca 3) Teresa
4) Vocalise

اند. دوستان چلینی نیز آوازخوانـان از راه می‌رسند و چـون هیچ‌گاه پول میخواریهای خود را نپرداخته‌اند، صاحب میخانه از دادن نوشابه به آنها خودداری می‌کند. در این لحظه یکی از شاگردان چلینی فرا می‌رسد و از طرف پاپ کیسه‌ای پول‌برای استادش می‌آورد، به شرط آنکه از فردا به‌ساختن مجسمهٔ پرسه[۱] بپردازد. چلینی با پول پاپ قیمت نوشابه‌های دوستانش را می‌پردازد و از آسکانیو برای فرار یاری می‌خواهد.

اما در اینجا نیز (مانند پردهٔ اول) فیراموسکا همراه یکی از دوستان شمشیربازش به نام پومپه‌ئو[۲]، ناگهـان وارد میخانه می‌شود، او نیز در نظر دارد ترزا را به یاری دوستش برباید.

صحنهٔ بعد، نمایش جمعی معرکه‌گیر[۳] را در آخـرین شب کارناوال Madi gras در میدان کولونای روم نشـان می‌دهد. صحنهٔ اصلی درام، که طولانیترین و پرشورتـرین قسمت آن نیز هست، از اینجا آغاز می‌شود. دوستان چلینی که روی چهارپایه‌ها ایستاده‌اند، بالدوچی خزانه‌دار را مسخره می‌کنند. بالدوچـی خشمگین می‌شود و می‌خواهد با دخترش میدان را ترك گوید.

اما چلینی و آسکانیو، که جامهٔ سپید راهبان را برتن کرده‌اند خود را کنار ترزا می‌رسانند. در همین لحظه یاران فیراموسکا نیز پدیدار می‌شوند و زد و خوردی میان دو دسته در می‌گیرد. چلینی، پومپه‌ئو دستیار فیراموسکا را می‌کشد. آنگاه در سرودی که از قصر سنت‌آنژ به‌گوش می‌رسد، پایان کارناوال اعلام می‌شود (پوچینی همین سـرود را در اپـرای توسکا آورده است.)

۱) معروفترین اثر چلینی.

2) Pompeo 3) Bateleur

چراغها خاموش می‌شود و در تاریکی چلینی می‌گریزد. آسکانیو نیز ترزا را با خود برمی‌دارد و از صحنه دور می‌شود.

پردهٔ سوم

در خانهٔ چلینی شاگردان او با آواز دسته‌جمعی اندوهناکی از دشواری کار و غیبت استاد خود شکوه می‌کنند، آسکانیو و ترزا نیزپریشان و غمگین چشم به‌راه چلینی هستند.

در این لحظه دعای گروهی از کشیشان از پشت صحنه به گوش می‌رسد. و ترزا و آسکانیو نیز در دعای آنان شرکت می‌کنند. سرانجام چلینی در حالی که همچنان جامهٔ راهبان را در بر دارد، از راه می‌رسد. در یك دوئوی پرشور، چلینی و ترزا دوباره پیمان خود را به فرار از روم، تجدید می‌کنند. بالدوچی و فیراموسکا که در جستجوی ترزا هستند، فرا می‌رسند و می‌خواهند از چلینی انتقام بگیرند. اما فرستادهٔ پاپ در این لحظه وارد خانه می‌شود و از طرف پاپ قول می‌دهد، که اگر چلینی در ظرف یك ساعت، مجسمهٔ پرسه را به پایان برساند، از لطف پاپ برخوردار خواهد گشت و ترزا نیز از آن او خواهد بود، وگرنه به‌دار آویخته خواهد شد.

آخرین صحنهٔ درام نشان می‌دهد که چگونه چلینی پس از زحمات بسیار، مجسمهٔ پرسه را در ظرف یك ساعت به‌پایان می‌رساند. از این رو پاپ با او برسر مهر می‌آید و ترزا را به ازدواجش درمی‌آورد.

نفرین‌زدگی فاوست[1]

۱۸۴۶

برلیوز این‌اثر را از روی نمایشنامهٔ‌گوته اصلاً برای‌کنسرت نوشت نه‌تئاتر. خود او آن را «اپرای کنسرت»[2] نامیده است. با این وصف پاره‌ای از قسمتهای این اثرکه درخور نمایش[3]است، باعث شدکه سالها پس از تاریخ تصنیف آن، نخست در مونت‌کارلو و سپس در اپرای پاریس به روی صحنه آید.

نفرین زدگی فاوست دارای چهار قسمت است و قسمت اول بدون پیش درآمد آغاز می‌شود.

فاوست غرق در اندیشه است. آرامش او را آواز وسوسه‌انگیز روستاییان برهم می‌زند و سپس سرود سپاهیان همراه با مارش مجاری راکوچی به‌گوش می‌رسد.

در قسمت دوم، فاوست که از ابتذال و ملال زندگی به تنگ آمده، تصمیم به خودکشی‌گرفته است. اما هنگامی‌که می‌خواهد جام زهر را درکشد،گروهی ازکنار خانهٔ او می‌گذرند وآوازی در ستایش عید پاك و مسیح می‌خوانند. فاوست با آنان، همصدا می‌شود و از خودکشی چشم می‌پوشد، اما در همین‌لحظه مفیستو[4] نمایندهٔ دوزخ ظاهر می‌شود و به فاوست می‌گوید که اگر از فرمانهایش پیروی کند، همهٔ مواهب زندگی را بر او ارزانی خواهد داشت. فاوست می‌پذیرد و پیمانی میان‌او و نمایندهٔدوزخ بسته می‌شود. از این پس مفیستو برای گمراه کردن و فریفتن فاوست، او را با خود به میخانه‌ها و تفریحگاههای عمومی می‌-

1) *La Damnation de Faust* 2) *Opéra Concert*
3) Scénique 4) Mephisto

برد. در یکی از این تفریحگاهها‌ست که فاوست به‌دختر‌روستایی زیبایی به‌نام مارگریت دل می‌بازد.

قسمت سوم با پیش درآمد کوتاهی آغاز می‌شود؛ فاوست و مارگریت در اتاقی با یکدیگر به معاشقه سرگرمند. مفیستووسوسهٔ آنان را تندتر می‌کند و عاشق و معشوق به‌آهنگ یك منوئه[1] می‌رقصند و مفیستو نیز با گیتار همراه آنان سرنادی می‌خواند. در اینجا تفاوت آشکاری میان مارگریت گوته و مارگریت برلیوز وجود دارد. در فاوست گوته، مارگریت که یکسره اسیر افسون‌های نمایندهٔ دوزخ شده است، به او روی خوش نشان می‌دهد. اما مارگریت برلیوز همچنان جانب تقوی را نگه می‌دارد و به مفیستو بی‌اعتناست.

سرناد مفیستو در این صحنه، موومان یك والس را دارد و ارکستر از آهنگهایی که با گیتار نواخته می‌شود، تقلید می‌کند. موسیقی شناسان، رقص مردگان سن سانس را اقتباس از این سرناد برلیوز می‌دانند.

قسمت چهارم پس از یك پیش‌درآمد کوتاه و اندوهناك، که با کرآنگله[2] نواخته می‌شود، آغاز می‌گردد. مارگریت تنهاست و به‌یاد زندگی گذشته آواز حزن‌آوری می‌خواند. آواز دسته‌جمعی سربازان و دانشجویان که به‌طور بریده بریده در فضا انعکاس می‌یابد یادآور زندگی گذشتهٔ اوست. آههای مارگریت که گاهی با این آواز آمیخته می‌شود، لحن مؤثر و با وقاری به‌آن می‌دهد.

در صحنهٔ بعد، مفیستو به فاوست خبر می‌دهد که مارگریت به

1) Menuet 2) Cor anglais

گناه کشتن مادر خود با مـرگ شکنجه‌آمیزی درگـذشه است. فاوست از مفیستو می‌خواهد که روح او را به روان مارگریت ملحق کند، مفیستو رضا می‌دهد و آنگاه آهنگ خشك وناخوشی که با اوبوا[1] نواخته می‌شود، حرکت اسبهای فاوست و مفیستو را به سوی دوزخ، در میان دعای روستاییـان و غوغای پرندگـان و اجنهٔ شب بیـان می‌کند. در دوزخ،شیاطین بافریادهای وحشت‌انگیز به پیشباز فاوست می‌آیند. در حالی که شش صدای باس با این مراسم شنیده می‌شود آواز دسته‌جمعـی شیـرین وملایمی، از رستگاری مارگریت آگـاهی می‌دهد: مارگـریت در شمـار برگزیدگان بهشت درآمده است.

مردم تروا[2]
۱۸۶۳

این درام مـرکب از دو قسمت است: ۱. تصـرف تـروا[3] ۲. ترواییها درکارتاژ[4].

برلیوز برای تصنیف این درام، ادبیات یونان کهن و به‌ویژه آثار ویرژیل را به دقت مطـالعه کرد. بسیاری از وقـایع مردم تروا، اِنه‌ئید[5] ویرژیل را به‌یاد می‌آورد.

1) Hautbois 2) *Les Troyens* 3) La Prise de Troie
4) Troyens à Carthage 5) *Enéide*

تصرف تروا

پردهٔ اول

اپرا با ارکستر و آواز دسته‌جمعی تند و پرشکوه «آزادی» که شبیه به اوورتور «کارناوال رومی» در هنونوتو چلینی است آغاز می‌شود.

گروهی به آهنگ پولکا[1] در پیرامون مقبرهٔ آشیل[2] می‌رقصند و آنگاه دربرابر اسب چوبی غول‌آسایی که یونانیان ساخته‌اند جمع می‌شوند. یونانیان پیش از آنکه به میهن خود باز گردند، این اسب را به پالاس[3] هدیه کرده‌اند. چون همه از صحنه بیرون می‌روند، کاساندر به‌میان صحنه می‌آید و در خطابهٔ اندوهناك و مؤثری، برنادانی مردم‌تروا و نامزد خود کورب[4] اسف‌می‌خورد در این موقع کورب نیز نزد او می‌آید و به مجلس جشنی دعوتش می‌کند. کاساندر دعوت رانمی‌پذیرد و همچنان ازوقایع ناگواری که بر سر مردم تروا خواهد آمد، سخن می‌گوید و کورب را به‌فرار از تروا تشویق می‌کند. کورب از او دلجویی می‌کند و آرامش دلنشین صلحی را که مردم تروا بازیافته‌اند می‌ستاید. قسمت اول با این دوئو میان کاساندر و کورب، که فورم بسیار کهنه‌ای دارد پایان می‌پذیرد.

پردهٔ دوم

صحنهٔ معبدی را نزدیك دیوارهای شهر تروا نشان می‌دهد. مردم در سرود پرشکوهی به‌نیایش خدایان خود مشغولند. سپس آندروماك، که شوهرش هکتور در جنگ کشته شده، در حالی که

1) Polka 2) Achille 3) Pallas 4) Chorébe

دست فرزندش آستیاناکس[1] را گرفتـه، آهسته پیش می‌آیـد. آستیاناکس دسته‌گلی در برابر محراب می‌گذارد. ناگهان صدای کاساندر بلند می‌شود که از مصائب آیندهٔ مردم تروا خبر می‌دهد، آندروماك هراسان خود را به‌عقب می‌کشد. این صحنه مؤثرترین قسمت مردم تروا است.

آنگاه، انه[2] شتابان خود را به‌جمعیت می‌رساند و خبر می‌دهد که چون لائوکون خواسته است با نیزه‌ای ران اسب‌چوبین را سوراخ کند، غولی درکنار اسب ظاهر شده او راکشته است. یك اوتتو[3] که با سر و صدای زیاد بسط می‌یابد، این فاجعه را بیان می‌کند. انه برای تسکین خاطر پالاس از مردم دعوت می‌کند تا در برابر اسب چوبین یونانیان جمع شوند و آن را بـه درون شهر آورند. همه در حـالی که آواز دسته جمعـی می‌خوانند، به‌دنبال انه به‌راه می‌افتند. کاساندر چون تنها می‌مـاند دوباره در آریای غم‌انگیز و پرهیجانی، دلواپسی خود را ظاهر می‌کند. اما در همین حال شیپورها از دور مارشی را می‌نوازند و مردم آواز دسته‌جمعی می‌خوانند و اسب چـوبی غول‌آسا را به درون شهر می‌آورند.

پردهٔ آخر با پیش‌درآمد هراس انگیز و اندوهنـاکی آغـاز می‌شود و کاخ پریام[4] را نشان می‌دهد. با وجود جنگ سهمگینی که درگرفته، و ارکستر آن را وصف می‌کنـد، انه آسوده روی تختش خوابیده است. پسر او آسکانی[5] هراسـان در پیرامون او قدم می‌زند اما جرئت نمی‌کند که از خواب بیدارش کند.سر-

1) Astyanax 2) Énée 3) Ottetto 4) Priam
5) Ascagne

انجام چون سایهٔ هکتور شهید به روی انه می‌افتد، از خـواب بیدار می‌شود و از نیرنگ یونانیان و تبـاهی حـال هممیهنانش آگاه می‌گردد. هکتور به او اندرز می‌دهد که به ایتالیـا برود و امپراتوری جدیدی را در آنجا بنیاد کند. انه ساز و برگ خود را فراهم می‌آورد. و از معرکه می‌گریزد. اما کورب در کارزار کشته می‌شود و کاساندر و گروهی از زنان تروا نیز برای آنکه از ننگ بردگی برهند، خود را می‌کشند.

ترواییها درکارتاژ

پیش درآمد، آهنگی راکه یك بار در مردم تروا هنگام اصرار کاساندر برای فرار کورب از تروا شنیده شده است، با آرامش پرشکوهی تکرار می‌کند.

پردهٔ اول

صحنهٔ دیدون[1] ملکهٔ بختیار کارتاژ را نشان می‌دهد که سوداگران و صنعتگـران شهر را به خدمت خود پذیرفته و به آنـان پاداش می‌دهد.

دیدون که شوهرش سیشه[2] درگذشته است، زنی هوسبـاز و عاشقپرست است، اما هیچ‌گاه انگشتر شوهرش را از خود دور نمی‌کند. پس از آنکه ملکه تنها می‌ماند، خواهرش آنا خود را به‌کنار تخت او می‌رساند و پیشگویی می‌کند کـه دیدون بزودی عاشق خواهد شد، در دوئوی آرام و لطیفی دوخواهر بایکدیگر از عشق سخن می‌گویند.

1) Didon 2) Siché

آنگاه در حالی که «مارش تروایی‌ها» با لحن غم‌انگیزی نواخته می‌شود انه و تروایی‌ها در کرانهٔ کارتاژ پیاده می‌شوند. دیدون از آنان استقبال شایسته‌ای می‌کند. تروایی‌ها آمده‌اند تا ملکهٔ کارتاژ را در برابر هجوم نومیدیها یاری کنند. دیدون می‌پذیرد. انه به ریاست سپاه کارتاژ و پسرش آسکانی به‌نگهبانی دیدون برگزیده می‌شوند. پردهٔ اول با آهنگ پرسر و صدایی که موسیقی شناسان آن را شبیه ساخته‌های سپونتینی می‌دانند، پایان می‌یابد.

پردهٔ دوم، باغهای دیدون را کنار دریا نشان می‌دهد. ملکه چشم به‌راه انهٔ پیروزمند است. در همین حال یکی از وزیران ملکه، ناربال[1]، خطر اقامت تروایی‌ها را در کارتاژ به‌ملکه یادآوری می‌کند. اما آنا اقامت تروایی‌ها را برای مردم کارتاژ مبارك می‌داند و پیشگویی می‌کند که خواهرش با انه ازدواج خواهد کرد.

سرانجام انه که نومیدیها را شکست داده است از جنگ برمی‌گردد ملکه جشنی به‌افتخار او برگزار می‌کند. جنگجویان آواز می‌خوانند و اسیران نومیدی با آهنگ وحشیانه‌ای می‌رقصند. در میان جشن، آسکانی پسر انه انگشتر سیشه را از انگشت ملکه بیرون می‌آورد؛ کوئینتت زیبایی، پریشانی و آشفتگی ملکه و احساسات ناظران را وصف می‌کند. اما بزودی آواز دسته‌جمعی آرام و فرح‌انگیزی درستایش «این شب دلکش افریقایی»، جای کوئینتت را می‌گیرد.

آخرین صحنهٔ پردهٔ دوم، معاشقهٔ انه و دیدون را در جنگلی نشان می‌دهد. ناگهان مرکور، پیام‌آور خدایان، ظاهر می‌شود و سه‌بار کلمهٔ ایتالیا را تکرار می‌کند و بدین‌گونه، وعدهٔ انه را

1) Narbal

به مردم تروا، برای تشکیل امپراتوریش در ایتالیا به یاد او می‌آورد. توفان مهیبی در می‌گیرد، دختران مدیترانه ظاهر می‌شوند و همراه اجنهٔ جنگل می‌رقصند و آوازی می‌خوانند که کلمهٔ «ایتالیا» دایماً درآن تکرار می‌شود.

پردهٔ سوم، با آواز غم‌انگیز هیلاس[1] ناخدای کشتی ترواییها آغاز می‌شود. هیلاس که از طول اقامت در کارتاژ دلتنگ شده می‌خواهد هرچه‌زودتر به‌ایتالیا برود. سایر ترواییها نیز باهیلاس هم‌آواز می‌شوند. انه اعلام می‌کند که چون به دیدون دل‌باخته، نمی‌تواند کارتاژ را ترك گوید. اما ارواح کوروب، پریام و هکتور ظاهر می‌شوند و او را به‌عزیمت از کارتاژ تشویق می‌کند. رعد می‌غرد و صاعقه‌ای در آسمان پدیدار می‌شود؛ ملکه هراسان خود را به انه می‌رساند و او را از عزیمتش ملامت می‌کند،اما دیگر بادبانها افراشته شده است و ترواییها بار سفر را می‌بندند، کشتیها در حالی‌که مارش ترواییها دوباره نواخته می‌شود، حرکت می‌کنند.

پردهٔ چهارم، کاخ ملکهٔ کارتاژ را نشان می‌دهد. دیدون چون تنها مانده تصمیم به خودکشی گرفته است و از این‌رو با آنا، کارتاژ و یاد عشق انه وداع می‌کند. این عالیترین صحنهٔ درام ترواییهاست. در یك رسیتاتیف مؤثر، دیدون، زندگی، افتخار و عشق را بدرود می‌گوید. «در وداع او، پژواك وداع برلیوز با موسیقی شنیده می‌شود.»[2]

در صحنهٔ آخر پردهٔ چهارم، مردم کارتاژ به‌آواز دسته‌جمعی

1) Hylas
2) Jean Chantavoine, *Cent Opèras Célèbres*, p. 241.

بر تروایها و انه نفرین می‌فرستند. دیدون بـا شمشیر انه، خود را می‌کشد و در حالی‌که کارتاژیهـا همچنان به‌تروایهـا ناسزا می‌گویند، ارکستر یك‌بار دیگر «مـارش تروایها» را تکـرار می‌کند.

واگنر

دربارهٔ زیگفرید

ارزش هیچ چیز به پایهٔ نخستین تأثرات[1] نمی‌رسد. زمانی را درکودکی به‌یاد دارم که برای نخستین‌بار، قطعاتی از واگنر را در سیرك زمستانی، نزد پادولو[2]ی پیر شنیدم. بعداز ظهر یك‌روز یك‌شنبه مه‌آلود، غم‌انگیز و رنگپریده بود. همینکه آدم وارد تالار می‌شد، گرمای توانفرسا، روشنایی گیج‌کننده و همهمهٔ جمعیت، او را می‌گرفت. همه، چشمهایشان می‌سوخت، به‌سختی نفس می‌کشیدند و سراسر بدنشان، که در یك فضای تنگ، روی نیمکتهای چوبی، میان دیوارهای ضخیم انسانی، خرد می‌شد، ناراحت بود. اما به محض نواختن نخستین نوتها، همه چیز فراموش شد. کرختی دردناك و در عین حال شیرینی همه را فرا-گرفت. شاید رنج، لذت را بیشتر کرده بود. هرکس که با مستی کوهنوردی آشنا باشد، می‌داند که این مستی چقدر با خستگی، با نور توانفرسای خورشید، با فشار باد و احساسات تلخ و دردناکی آمیخته است- احساساتی که زندگی را بیدار می‌کند و به‌پیش می‌راند، در بدن راه می‌یابد و خاطرهٔ یك لحظه را با دقتی محو نشدنی در ذهن به‌جا می‌گذارد. آسایش یك تالار نمایش، چیزی به نیروی پندار نمی‌افزاید، از این‌رو شاید بی‌آسایشی کامل کنسرتهای گذشته است که یاد نخستین

1) Impression 2) Pasdeloup

برخورد مرا با آثار واگنر، این گونه روشن در ذهنم پایدار ساخته است.

با چه شور سحرآمیزی، موسیقی او در من نفوذ کرد! همه چیز آن، درنظرم مرموزمی‌نمود: ترکیبات صوتی تازهٔ ارکستراسیون، طنین آهنگها، ضربها، موضوعها؛ سراسرشعر وحشی دوردست قرنهای میانه، افسانه‌های بربر[1] و شور و حرارت مبهم آرزوها و آشوبهای نهانی ما. موسیقی او را درست در نمی‌یافتم. چه می‌توانستم کرد؟ این قطعات از آثاری گرفته شده بود که نمی‌شناختم. درك تسلسل مضامین موسیقی، تقریباً غیر ممکن بود. پراکندگی صدا در تالار، بینظمی ارکستر و ناآزمودگی نوازندگان، پیوسته حالت آهنگها یا تناسب میان رنگها را تغییر می‌دادند؛ قسمتهای برجسته‌ای که می‌بایست بلندتر نواخته شود، ناپدید شده بود، قسمتهایی هم به‌علت نادرستی موومان[2] یا صحت ناقص، حالت اصلی خود را از دست داده بودند. امروز هم، که ارکسترهای ما سالها تربیت شده‌اند، بیشتر برایم پیش می‌آید که درسراسر بعضی‌صحنه‌ها، چون با پارتی‌سیون آشنا هستم، نمی‌توانم اندیشهٔ واگنر را دنبال کنم. وضوح آواز، در نتیجه، نیروی ادراك حواس، زیر فشار آکومپاینمان از میان می‌رود. اگر امروز این‌طور است، در آن هنگام چه ابهام بزرگی می‌بایست وجود داشته باشد! اهمیتی ندارد! حس می‌کردم شور و عواطف مافوق انسانی، مرا فراگرفته است. نفحهٔ نیرومندی، روح تازه در من دمید، و دلم را از شادی و اندوه سرشار ساخت؛ این شادی و اندوه هردو یکسان سودمندند، زیرا

1) Barbar 2) Mouvement

هردونیرو می‌بخشند که خود همیشه لذتی است. به‌نظر می‌آمد که‌قلب‌کودکانهٔ مرا کنده‌اند و به جای آن، دل یك قهرمان را گذاشته‌اند.

و من تنها نبودم. پیرامونم، روی چهرهٔ کسانی که پهلویم نشسته بودند، عواطفی را که خود حس می‌کردم، منعکس می‌دیدم. کیست که این حالات یك تالار کنسرت، این قیافه‌های بینوا، که آثار بیمایگی و فرسودگی از یك زندگی بیهدف و بیهوده، روی بیشتر آنها دیده می‌شد، این چهره‌های خاموش و افسرده را که در چند لحظه، از روان ملکوتی موسیقی جان می‌گرفتند، مجسم کند؟ همهٔ اینها به‌نوبهٔ خود، پرشکوه، خشن و مؤثر بودند. چه گیراست منظرهٔ هزاران آدمی که مسحور یك ملودی شده‌اند!.. این کنسرت یك شنبه، چه مقامی در زندگی من داشت! من همهٔ هفته را در انتظار آن دو ساعت بودم، و هنگامی که آن دو ساعت گذشت، تا یك‌شنبهٔ بعد، قلبم را با یادش گرم می‌کردم. این فریفتگی جوانان به‌موسیقی‌واگنر، بیشتر، نگرانیهایی پیش آورده، این موسیقی را برای اندیشه، زهرآگین و برای کردار، خطرناك می‌دانند. اما من نمی‌دانم مردمی که در آن هنگام از موسیقی واگنر سرمست می‌شدند، چگونه علاقهٔ خود را به‌کردار، از آن پس از دست داده‌باشند؛ و چگونه درنمی‌یابند که اگر به این موسیقی احتیاج داشته‌ایم، به‌علت آن است که برای ما، نه در حکم مرگ، بلکه سرچشمهٔ زندگی بوده است. ما که در چاردیوار تمدن شهری و کتابی، محصور و دلمرده بودیم، ما که دور از عمل، دور از طبیعت، دور از هرگونه زندگی واقعی و پرمایه، به سر می‌بردیم، آزمندانه

از پاکترین، قهرمانیترین و بخشنده‌ترین روانها، خودرا سیراب می‌ساختیم ــ روانی که همهٔ عواطف جهان و روایــح زمین را در خود جمع داشت.

در استادان آواز[1]، در تریستان، در زیگفرید، از بادهٔ لذت، عشق و نیرو، که خود نداشتیم، می‌نوشیدیم.

زمانی که من لطف و سحر واگنر را به این شدت حس می‌کردم، همیشه در میان دوستاران واگنر، ظریفانی بزرگتر از مــن بودند که ستایشهای مرا ناچیز می‌شمردند و با لبخند تحقیرآمیزی می‌گفتند: «اینها هیچ است. در کنسرت نمی‌توان دربارهٔ واگنر داوری‌کرد، باید ساخته‌های او را در تئاتر، در بایرویت گوش‌داد.» از آن‌پس، چندبــار به بایرویت‌رفتم، آثار او را در برلن، درسد[2]، مونیخ و شهرهای دیگر آلمان دیدم؛ و هیچ‌گاه آن وجد و مستی نخستین به من دست نداد. این دعوای نادرستی است که آشنایی با یك قطعهٔ زیبای مــوسیقی، آن را لذتبخشتر می‌کند. آشنایی، قطعهٔ موسیقی را روشنتر می‌سازد،اما ازحرارت آن می‌کاهد. نهانیهای قطعه از میان می‌رود. قطعــات معماآمیزی که در کنسرتها شنیده می‌شد، با آنچه ذهن بر آنهــا مــی‌افزود، حالت پرهیبتی به‌خود می‌گرفتند: این حماسهٔ نیبلونگ، که درآن سیماهای سترگ و شگفت انگیزی را می‌دیدیم که آذرخشوار، ظاهر می‌شوند و یکباره ناپدید می‌گردند، در نظر ما جنگل‌ژرف و پهناوری بودکه همهٔ پندارهایمان را در خود جا می‌داد. اکنون ما از راههای این جنگل گذشته‌ایم. نظم و حکمتی را کــه در میان هذیان ظاهری‌پندار، فرمان می‌رانند، بازشناخته‌ایم.قهرمانان

1) *Meistersinger* 2) Dresde

واگنر خود را در روشنـایی کامل، نشان می‌دهنـد؛ کوچکتـرین آژنگ چهره‌هایشان در نظرمان آشناست، و ما در برابـر آنهـا، دیگر هیجان مبهم و نیرومند روزهـای نخست را حس نمی‌کنیم.

اما این شاید تنها به‌علت گذشت سـالیـان باشد، و اگر من، واگنر دیرینم را بازنمی‌یابم، از آن روست که دیگـر خودم را پیدا نمی‌کنم. آثار هنری، به‌ویژه ساخته‌های موسیقی، با ما تغییر می‌کند. آنچه امروز مثلا در زیگفرید[1] برمن تأثیر می‌کند، هیچ مرموز نیست. این روشنی نبوغ، صراحت کامل طرحهـا، یکدلی ونیروی مردانگی، بیعیبی خارق‌العادهٔ این اثر و قهرمان آن‌است که مرا شیفتهٔ خود می‌کند.

به نیچه[2] بینوا می‌اندیشم که جنونی داشت تا هرآنچه را که پرستیده بود، نابود کند وهمیشه نشانه‌ای از «انحطاط»، که در خود او وجود داشت، در دیگران بجوید، واگنررا مظهر آن بداند و براثر قریحه و جنون مخالف خـوانی، برجسته تریـن صفات او، یعنی نیرو، اراده، وحدت، منطق و هنـر بسط را انکار کند؛ خنده‌آورست اگر به‌یاد نداشته باشیم که بذله‌های شگفت‌انگیز نیچه درلحظات شادی ظاهر نمی‌شد. اینکه او شیوهٔ واگنر

1) *Siegfried*

۲) Neitzsche (Friedrich)، فیلسوف آلمانی (۱۹۰۰-۱۸۴۴) دلبستگی به زهد وتقوای مسیحیت، نخست اورا به‌ریاضتهای سخت‌کشاند. اما بعد دست از سختگیری برداشت وبه‌کوشش برخاست.

نیچه درنخستین آثارش (مانند بنیاد تراژدی، ۱۸۷۱)، هنررا به دونوع دیونیزی Dionysien (مانندموسیقی) وآپولونی Apollinien(هنرهای‌قالبی، خطابه، گفتگو وغیره) بخش می‌کند و معتقد است‌که درامهای واگنر، جامع این هردو نوعند و ازاین‌رو، به‌پایهٔ‌کمال رسیده‌اند. اما بعد همین‌نکته‌را هم انکارکرد.ـم.

را با سبك گنکور[۱]ها مقایسه می‌کند و با نیشخند تفریح‌آمیزی او را «یك مینیاتورساز بزرگ»،شاعر «سایه روشنها» و آهنگساز قطعات ساختگی و سودازده‌ای می‌نامد که چنان ظریف و نوازشگرند، که «پس از او، همهٔ موسیقیدانان، بسیار خشنتربه نظر خواهندآمد[۲]» از روی شوخی نیست؟ــ آه! چقدر واگنر و زمانش در این جمله، خوب وصف شده است! کیست که تترالوژی[۳] را در این تصاویری که نازك کاریهایشان زیر ذره‌بین دیده می‌شود ــ و واگنر را در این نوحه سرای خوبرو، بینمك و ازتاب افتاده، و موسیقیدانان معاصر را در این انجمن پهلوانان «بسیارخشن» باز نشناسد! ــ خوشمزه آن است که امروز ، گروهی از داوران شیرین‌زبان ، این شوخی را جدی گرفته‌اند و از اینکه با عقیدهٔ متداول، به هر صورت مخالفت می‌کنند، بسیار شادمانند.

دراینکه خصلت منحطی در واگنر وجود داشته ، من شك ندارم، این خصلت، عبارت از حساسیت مفرط واگر بتوان‌گفت،

۱) Les Goncourt، دو داستانسرای‌فرانسوی درقرن نوزدهم، یکی‌ادموند- لویی‌آنتوان Edmond Louis Antoine (۱۸۹۶ــ۱۸۲۲) و دیگری ژول آلفرد Jules-Alfred (۱۸۷۰ــ۱۸۳۰) هردوی آنها در سراسر زندگی خود، پروایی جزهنرنداشتند ودر زمینه‌های تاریخ ، تئاتر و داستانویسی، آثار ارجداری ازخود به‌یادگارگذاشتند. درهنر، آنان را باید از پیروان مکتب امپرسیونیسم دانست، همواره می‌گفتندکه «جزمشهودات ما چیزی‌وجودندارد.» با این‌وصف، دربارهٔای ازآثارخود به‌بررسیهای‌دقیق روانشناسی پرداخته‌اند. فرهنگستان‌گنکور از یادگارهای آنان است.ــم.

۲) نیچه: مسئلهٔ واگنر، ترجمهٔ‌دانیل‌هالــه‌وی Daniel Halèvy وروبردریفوس R. Dreyfus، ص، ۳۴ و۳۵.

۳) Tetralogie، مجموعهٔ‌چهار اپرای طلای‌رن،والکوره، زیگفرید وشامگاه- خدایان‌از واگنر.ــ «ملحقات».ــم.

هیستری[1] (حمله) و بیماری عصبی خاص این زمان است. اگر این خصلت در واگنر وجود نداشت، او مانند هر هنرمند دیگر، نمایندهٔ زمان خود به‌شمار نمی‌آمد. اما درواگنر خصایص دیگر بسیاری وجود دارد؛ و اگر زنان و جوانان بالاتر ازاین خصلت چیزی نمی‌بینند، این ثابت می‌کند که آنان نمی‌توانند ازچار-دیوار اندیشهٔ خود بیرون آیند. زمانی بودکه واگنر پیش لیست گله می‌کرد که «شنوندگان و هنرمندان جز زنانه‌ترین قسمتهای موسیقی او، آثار دیگرش را گوش نمی‌دهند و در نمی‌یابند؛ آنان نیروی موسیقی مرا حس نمی‌کنند.» ــ «پیروزیهای ادعایی من همه زاییدهٔ سوء تفاهم است. شهرت اجتماعی من پشیزی ارزش ندارد.» مگر همهٔ منحطین ادبی و هنرمندان اروپا مدت یك‌ربع قرن، او را ستایش وحمایت نمی‌کردند و به خود نمی‌بستند؟ اما چه‌کسی‌اورا موسیقیدان مقتدر، کلاسیك وجانشین مستقیم بتهوون، وارث نبوغ قهرمانی وروحانی او، نفخهٔ حماسی او، شور ماوراء طبیعی او، ضرب[2]های‌جنگی، فرازهای ناپلئونی و رزمی آهنگهای او برشمرده است؟ در هیچ یك از آثارش، بیش از زیگفرید، این خصایص پیدا نیست. در والکوره[3] برخی از رول[4]ها، پاره‌ای از فرازهای وتان[5] و برونهیلده به‌ویژه فراز زیگفرید، به سنفونیها و سوناتهای بتهوون نزدیك است: من نمی‌توانم قسمت رسیتاتیف con espressione e semplice سونات هفدهم برای پیانو (اپوس ۳۱، شمارهٔ ۲) را بنوازم، و تنهاییهای تاریك جنگلهای والکوره و قهرمان گریزان و دنبال

1) Hysterie 2) Rythme 3) *Walküre* 4) Rôle
5) Wotan

شدهٔ این اپرا را به‌یاد نیاورم. اما در زیگفرید، این‌همانندی نه‌تنها درجزئیات، بلکه در روح سرتاپای اثر، و درشعر وموسیقی آن وجود دارد. مـن ناگزیرم چنین تصورکنم که بتهوون، کـه ممکن بود از تریستان بدش‌بیاید، زیگفرید رامی‌ستود. زیگفرید، کاملترین مظهرآلمان کهن، آلمان باکره و خشن، آلمـان ساده‌دل و موذی، آلمـان مشحون از خشـم، احساسات پـرشور و اندیشه‌های ژرف است‌که درسایهٔ درختان غول‌آسای بلوط و در میان نوای پرندگان، سودای پیکارهای خونین وشادیبخش درسر می‌پروراند.

***

این‌را درست باید گفت: زیگفرید ازنظر شکل و مضمون، در آثار واگنر، استثنایی است. سرشار از شـادی است. تنهـا استادان‌آوازمی‌تواند درشادی باآن همسری‌کند. حتی‌دراستادان آواز نیز نمی‌توان چنین تعادل درستی را میـان شعر و موسیقی یافت. از زیگفرید، نفحهٔ تندرستی‌کامل و شادی آرام برمی‌خیزد.

و شگفت است که زیگفرید آفریدهٔ رنج و بیماری است. زمانی که واگنر زیگفرید را ساخت، از غم‌انگیزترین دوره‌های زندگی او بود. درهنر همیشه این‌طور است. هنگامی‌که‌آثار یك هنرمند بزرگ را، در پی نکته‌ای که زندگی اورا روشن سازد، بکاویم، گمراه می‌شویم. استثنائـاً به‌چنین نکته‌ای در آثـار یك هنرمند می‌توان برخورد. بیشتر به یقین می‌توان گفت که چنین آثاری درست مغایر زندگـی هنرمند است و هنرمند هیچ‌گـاه نتوانسته چنان زیست کند. **هدف هنر، جبران آنچه راست‌که**

هنرمند ندارد. واگنر گفته است:

«آنجا که زندگی باز می‌ایستد، هنر آغاز می‌شود.» یك انسان پیرو عمل، به ندرت آثـار یك هنر خشن را می‌پسندد. بورژیا[۱]، سفورتزا[۲] ازلئوناردداوینچی[۳] حمایت می‌کردند. مردان نیرومند و پرخون قرن هفدهم، دربار متشنج ورسای که نیشتر فاگون[۴] مقـام مهمی در آن داشت، سرداران و وزیرانی کـه پروتستانها را از دم شمشیر می‌گذراندند و پالاتینا[۵] را به‌آتش می‌سوزاندنـد، آهنگهـای روستـایی را دوست داشتند. ناپلئون هنگامی‌که پل و ویرژینی[۶] را برایش می‌خواندند، می‌گریست و

۱) Borgia (Cèsar)، برجسته‌ترین فرد خاندان بورژیا که درقرون پانزدهم و شانزدهم برایتالیا فرمانروایی می‌کردند. سزار بورژیا درسال۱۴۹۷ پس‌از کشته‌شدن ژان‌بورژیا، به‌همراهی خواهرش لوکوس بورژیا قدرت این‌خاندان را در دست‌گرفت وبیش‌از دیگران آوازه یافت.ـــم.

۲) Sforza، نام خاندانی‌که درقرون چهارده وپانزده برمیلان ایتالیا حکومت داشتند.

منظورنویسنده دراینجا ازسفورتزا، لودویك‌لومور Ludovic Le More، حاکم میلان (۱۵۰۸ــ۱۴۵۱)، فرزند فرانسواسفورتزا است.ـــم.

۳) Leonardo Da Vinci، نقاش، حجار، مهندس، معمار ودانشمندایتالیایی (۱۵۱۹ــ۱۴۵۲) ــ عظمت نبوغ او بیشتر درهنر نقاشی نمایان است ــ تقلید ازطبیعت‌را بر پندارپرستی رجحان داد. ازآثار معروفش، ژوکوندهJoconde (موزهٔ لوور) مریم وبخشنده (روم، دیر سان‌اونوفریو) وسن‌ژان‌باتیست (موزهٔ لوور) را می‌توان نام‌برد. هیچ‌یك ازکارهای‌حجاری او دردست‌نیست. یادداشتها و نظریات داوینچی دربارهٔ معارف بشری، که درکتابخانه‌های گوناگون جهان پراکنده است، ازآگاهی او برداش زمان خود حکایت می‌کند.ـــم.

۴) Fagon (Gui Crescent)، پزشك وگیاهشناس‌فرانسوی (۱۷۱۸ــ۱۶۳۸) در دربار لویی چهاردهم.ـــم.

۵) Palatinat، دراصل نام دو دولت در امپراتوری قدیم‌آلمان بود؛ امـا بعد به‌کاخهای شاهی در باختر‌آلمان اطلاق شد.ـــم.

۶) *Paul et Virginie*، رومان‌ازبرناردن دو سن‌پیر Bernardin de Saint-Pierre نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۱۴ــ۱۷۳۷) کـه رودلف کروتزر و لسوئور و هانری‌ماسه برای‌آن اپرا و درام غنایی ساخته‌اند.ـــم.

از موسیقی درخشان پزیللو[1] رنگپریده، لذت می‌برد. کسی که از یك زندگانی پرکار خسته شده، آسایش را در هنر می‌جوید؛ انسانی که در تنگنای یك زندگی مبتذل به سر می‌برد، تکاپو و جنبش را در هنر می‌یابد. یك هنرمند بزرگ هنگامی که‌اندوهگین است، تقریباً ناگزیر، شادی می‌آفریند و هنگام شادی، اثری غم‌انگیزمی‌سازد. سنفونی‌شادی بتهوون، فرآوردهٔ تهی‌دستی‌است. استادان آواز واگنر بیدرنگ پس از شکست تانهویزر درپاریس ساخته شد. همه می‌کوشند تا در تریستان نشانه‌ای از شور و هیجان واگنر بیابند، و «واگنر» خود می‌گفت:

«چون من در سراسر زندگیم، هیچ‌گاه لذت عشق را حقیقتاً نچشیده‌ام، می‌خواهم برای این رؤیای خوش، ساختمانی به یادگار بسازم: طرح یك تریستان وایزولده‌را در سر دارم.» این نکته در بارهٔ زیگفرید شاد و بی‌پروا نیز صادق است.

***

نخستین اندیشهٔ تصنیف زیگفرید همزمان با انقلاب ۱۸۴۸ پدیدار گشت.

می‌دانیم که واگنر با شور و حرارتی که در همه کارداشت در این انقلاب شرکت‌کرد. هوستون استوارت چمبرلن[2] نویسندهٔ ممتاز شرح حال او با زحمت فراوان ثابت کرده است که

1) Paesiello

۲) استوارت چمبرلن مانند هانری‌لیختن‌برگر H. Lichtenberger بهتر از دیگران در روان فرو پیچیدهٔ واگنر راه یافته وآن را بیان کرده است، اما کمتر از لیختن‌برگر توانسته خودرا از پاره‌ای مدیحه‌سراییها که قضاوتش‌را از بیطرفی خارج می‌کند، رها سازد.

واگنر همیشه یك میهنپرست آلمانی‌بوده:ــ ممکن است چنین باشد اما واگنر بعدها میهنپرست و سلطنت طلب شد (و به‌گمان من، این واپسین مرحلهٔ تحول فکری او نبود).ــ واقعیات خود سخن می‌گویند.

واگنر در ۱۴ ژوئن ۱۸۴۸ در یك سخنرانی معروف در «انجمن ملی دموکراتیك»، به سازمان اجتماعی زمان خودسخت حمله می‌کند. و همانگاه **الغای پول و محو واپسین بازمانده‌های اشرافیت** را اعلام می‌دارد. در **آثار هنری آینده** (۱۸۴۹)، فرادسیدن نزدیك «جهاندوستی فوق ملی»[1] را پس‌از «ملیت محلی»[2] نوید می‌دهد. و تنها به‌کلمات بس نمی‌کند: جان خود را بر سر اندیشه‌هایش می‌گذارد.

استوارت چمبرلن گفته‌های شاهدی‌را باز می‌گوید که او را در ماه مه ۱۸۴۹، در حال پخش اعلامیه‌های انقلاب، میان سپاهیانی که درسد را محاصره‌کرده بودند، دیده است: معجزه‌ای است که او را دستگیر و تیرباران نکردند. می‌دانیم‌که پس از تصرف درسد، واگنر را محکوم کردند و او با نام مستعار، گذرنامه‌ای گرفت و به سویس رفت. اگر راست باشد که‌بعدها واگنر اعلام کرد که در آن هنگام «به راه خطا می‌رفته و هوی و هوس او را به دنبال خود می‌کشیده»، برای تاریخ این دوره‌مهم نیست. خطا و هوس از زندگی جدا نشدنی است و هیچ‌کس حق ندارد آنها را به بهانهٔ اینکه نابغه‌ای بیست یا سی سال‌بعد بی‌پایه‌شان دانسته، از داستان زندگی اوحذف کند. چنین خطاها

1) L'univérsalisme supranational
2) Nationalisme local

و هوسهایی کم و بیش مدتی انگیزهٔ کوششها و الهامبخش اندیشه‌های آن قهرمان بودند.ــ این یکسره از دامن انقلاب‌است که زیگفرید پدید می‌آید.

در ۱۸۴۸ واگنر دیگر نه به یك تترالوژی، بلکه به یك اپرای قهرمانی در سه پرده به نام «مرگ زیگفرید» می‌اندیشد؛ این اپرا می‌بایست در گنجینهٔ نیبلونگ، نیروی اهریمنی‌زر و در شخصیت زیگفرید، یك «سوسیالیست رهایی بخش» را مجسم کند که «روی زمین‌آمده است تا سلطنت سرمایه رابراندازد.» آنگاه این طرح، پرورش می‌یابد. واگنر، شط زندگی قهرمان خود را به‌راه می‌اندازد. به‌کودکی او، به دست یافتن برگنج، به بیدار شدن برونهیلده می‌اندیشد؛ و در ۱۸۵۱ شعر «زیگفرید جوان» را می‌سراید. زیگفرید و برونهیلده نمایندگان بشریت آینده و عصر جدیدی هستند که پس از رهایی زمین از یوغ زر، فرا خواهد رسید.

آنگاه واگنر بازهم بالاتر می‌رود تا به سرچشمه‌های افسانه می‌رسد، و وتان پیدا می‌شودکه نمایندهٔ زمان ما و انسانی چون ماست؛ او درست مخالف زیگفرید، یعنی مخالف آن‌گونه انسانی است‌که باید باشیم و بعدها خواهیم شد.[۱] و سرانجام

۱) «به وتان خوب نگاه‌کن: چنان به‌ما شبیه است‌که مارا به‌اشتباه می‌اندازد. او همهٔ هوش این زمان‌را درخود جمع دارد؛ وحال‌آنکه زیگفرید انسانی‌است که چشم به‌راهش داریم، خواستارش‌هستیم، او انسان‌آینده است‌که به‌دست ما آفریده نمی‌شود، بلکه ازنابودی ما پدیدار می‌گردد ــ او کاملترین‌انسانی است که می‌توانم به‌تصورآورم.» (واگنر به روکل Roeckel، ۲۵ژانویهٔ ۱۸۵۴)ــ برای بررسی تاریخ این دوره، وچگونگی پیدایش **انگشتر نیبلونگ**، نگاه کنید به‌فصل سوم‌کتاب لیختن‌برگر، **ریشارد واگنر شاعر ومتفکر**؛ ــ و به نامه‌های میان واگنر، لیست، اولیگ و روکل.

به‌فکر شامگاه‌خدایان می‌افتد، وکاخ والهال[1] با اجتماع کنونی فرو می‌ریزد تا جای خود را به‌انسان شایسته‌ای بدهد. واگنر در ۱۲ نوامبر ۱۸۵۱ به اولیگ[2] نوشت که سراسر این اثر می‌بایست پس از انقلاب کبیر بازی شود.

تماشاگران اپرا شاید از دانستن اینکه یك اثرانقلابی به رهبری آشکار واگنر، برضد سرمایهٔ منفور، روی صحنه می‌آید، شگفتزده شده‌اند ــ سرمایه‌ای که واگنرنابودیش را به جان ودل می‌خواست. او در این باره هیچ شك ندارد که شادی تابناك آثارش، رنج را در خود پنهان دارند.

واگنر پس از یك چند اقامت در پاریس به زوریخ رفت و در آنجا، «نفرتی که به جهان هنر نشان داده می‌شد، وحشت از تنگنایی و فشاری‌که بر دوشش سنگینی می‌کرد»، او را رنج داد، و «به یك بیماری عصبی دچارش ساخت که نزدیك بود هلاکش کند.» بزودی نزد «زیگفرید جوان»اش که «شادیهای بزرگ» برایش فراهم می‌آورد، بازگشت. می‌گوید: «من از اینکه بجز آوازخواندن کاری نمی‌توانم، بدبختم. بی‌آنکه حتی یك لحظه خود را تغییر دهم، کار می‌کنم. حس می‌کنم که این پنداری بیش نیست، و هیچ چیز به‌اندازهٔ واقعیت نمی‌ارزد.» «تندرست نیستم. دستگاه اعصابم، از ضعف روز افزون، مرا آسوده نمی‌گذارد. زندگی‌سراسر پندارآمیزم که ازعمل کافی بی‌بهره است، مرا به اندازه‌ای خسته می‌کندکه جز با وقفه‌های طولانی، نمی‌توانم کار کنم و بیشتر براثر رنجی دردناك و پایدار، کارم را

1) Walhall 2)Uhlig

قطع می‌کنم... خیلی تنها هستم و بیشتر دلم می‌خواهد بمیرم.»ــ «تا هنگامی که‌کار می‌کنم، می‌توانم به‌تخیل بپردازم، اماهمینکه استراحت می‌کنم، خیال از میان می‌رود و آنگاه طوری بیچاره می‌شوم که نمی‌توان وصفش کرد. آه! زندگی دلکش هنرمند، همین است! چقدر راضیم که این زندگی را با یك هفته زندگی حقیقی سوداکنم.» ــ «سر در نمی‌آورم کـه چگونه یك انسان واقعاً شاد می‌تواند به فکر هنرمندی بیفتد. اگر از زندگی‌بهره‌مند باشیم، به هنر احتیاجی نیست. هنگامی که زمان حال، نعمتی‌را از ما دریغ می‌دارد، به یاری یك اثر هنری فریاد می‌زنیم: «کاش آن را داشتیم!» برای آنکه جوانـی خود را نگهدارم، بـرای آنکه از جوانی لذت‌ببرم، به خاطـر زنی که مرا از دل وجان دوست داشته باشد، برای آنکه فرزندان زیبا داشته بـاشم، همهٔ هنر خود را به‌شما می‌دهم: بیایید! آنها را به من بدهید.»

در چنین حالی، میان این دو دلیها، که همچنانکه بعدها خود نوشت، بارها می‌خواست تا «هنر و همه چیـز را رها کنـد و دوباره یك آدم تندرست، عـادی و طبیعی» شـود، تترالوژی را ساخت. درهمین حال رنجبار،که هرروز سختتر می‌شد، به‌ساختن آهنگ‌آن پرداخت. «شبها بیشتر نمی‌خوابم. خسته و بیچـاره از خواب بلند می‌شوم و نمای روز را که کوچکترین لذتی برایم نخواهد آورد، پیش چشمانم می‌آورم. اجتمـاع مرا رنج می‌دهد و من از آن می‌گریزم تا خود، خویشتن را عـذاب دهـم. به هرکاری دست می‌زنم، نفرت وجودم را می‌گدازد. این وضع نمی‌تواند دوام یابد. دیگر بیش از این نمی‌توانـم زندگـی را تحمل کنم. مرگ را به این زندگی ترجیح می‌دهم... دیگر بـه

هیچ چیز باور ندارم. یك آرزو بیشتر ندارم: خوابیدن ــ چنان خوابی که سیهروزی انسان را به هیچ‌گونه حس نکنم. باید بتوانم به‌چنین خوابی فرو روم ــ کار سختی نیست.» برای تفریح به ایتالیا، به شهرهای تورن[1]، ژن[2]، سپتزیا[3] و نیس[4] می‌رود. «اما در آنجا، در آن سرزمین غربت، تنهایی برایش چنان ترس‌آور می‌نماید که ناگهان سخت درمانده می‌شود و نمی‌تواند به‌سرعت به زوریخ بازگردد.» در این هنگام است که موسیقی بیغم و آرام طلای راین رامی‌سازد. پارتی سیون والکوره را در حالی می‌نویسد که «رنج برایش عادی است»، و شوپنهاور را می‌یابد که بدبینی غریزی او را استوارتر و تندتر می‌کند. در بهار ۱۸۵۵، به لندن می‌رود و کنسرتهایی می‌دهد. از آنجا بیمار باز می‌گردد و از این برخورد تازه‌اش با مردم، خشمگین است. با زحمت فراوان، والکوره را دنبال می‌کند، سرانجام آن را «در حالی که باد سرخ همیشه صورتش را گرفته» به پایان می‌رساند. مجبور می‌شود برای معالجه با آبهای معدنی، به ژنو برود، و در این لحظه است که اندیشهٔ تریستان درمغزش به غرش در می‌آید. می‌خواهد در این اپرا، «عشق را چون عذاب وحشت انگیزی» وصف کند. پارتی سیون زیگفرید را آغاز می‌کند (پایان سال ۱۸۵۶). هوس زورآور تریستان نمی‌گذارد پارتی‌سیون را به پایان برساند؛ تب جانسوز آن، وجودش را می‌گدازد. زیگفرید را در پردهٔ دوم کنار می‌گذارد وخشمگین به تریستان روی می‌آورد: «می‌خواهم میل خود را به عشق کاملا ارضا کنم، و خود را برای مردن، در شکنجه‌های درفش سیاهی

1) Turin 2) Gênes 3) Spezzia 4) Nice

که در پایان این درام به اهتـزاز در می‌آید، بپیچانـم.» زیگفرید چهارده سال بعد، پس از چندین وقفه دیگـر، در پایـان جنگ فرانسه و آلمان (۵ فوریهٔ ۱۸۷۱) به پایان رسید.

چنین بود داستان کوتاه این غزل حمـاسی. بد نیست کـه گاه‌گاه به مردم یادآوری شود که یکی دو ساعت سرگرمی آنان غالباً برابر سالها رنج برای هنرمند است.[۱]

***

آیا مقالهٔ خـواندنی تالستوی در بـارهٔ یکی از نمایشهای زیگفرید به‌یاد کسی هست؟

«هنگامی که وارد شدم، بازیگری روی افزاری‌که می‌بایست یك سندان را مجسم کند، با شلوار شنا نشسته بـود. مو و ریش مصنوعی داشت. دستهای سفید و ظـریفش هیچ بـه دستهای یك کارگر شبیه نبود، سیمایی بی‌پروا و شکم گنـده‌ای داشت. اندام لاغرش، او را خوب لو می‌داد. با یك چکش دروغی، شمشیری را ــ که آن هم دروغی بود ــ طوری می‌کوفت که هیچ‌کس تا کنون نکوفته است. می‌شد حدس زد که آدم قـدکوتاهی است زیرا هنگام راه رفتن ساقهـایش را روی زانو تا می‌کرد. مدت زیادی فریاد کشید، دهانش به وضع شگفتاوری بـاز شده بود.

۱) همهٔ گفته‌هایی که اینجا از واگنر نقل شده، مستخرج است از نامه‌های او به روکل در ۱۴ اوت ۱۸۵۱، ۱۲سپتامبر ۱۸۵۱، ۲۵ ژانویهٔ ۱۸۵۴ و۲۳ اوت ۱۸۵۶؛ و همچنین از نامه‌هایش به اولیگ در تابستان ۱۸۵۱ و ۱۲ ژانویهٔ ۱۸۵۲، و به لیست در ۱۵ ژانویهٔ ۱۸۵۴ ــ من بیشتراز نامه‌های واگنر بـه لیست و اولیگ ، ترجمهٔ لیختن‌برگر، و نامه‌هایش به‌روکل ، ترجمهٔ موریس کوفرات M. Kufferath گفته‌های او رانقل‌می‌کنم.

ارکستر هم صداهای عجیب و غریبی در می‌آورد، آهنگهایی را شروع می‌کرد که دنبالش را نمی‌گرفت. آنگاه بازیگر دیگری پیدا شد که به بند حمایلش کرنایی بسته بود و یك نفر دیگر راکه پوست خرس پوشیده بود و چهار دست و پا راه می‌رفت، به‌دنبال خود می‌کشید. خرس را به طرف آن آدم‌قدکوتاه ول کرد، او هم خود را از چنگ خرس نجات داد، اما یادش رفت زانوهایش را تا کند. بازیگری که صورت آدم داشت، نقش زیگفرید قهرمان را بازی می‌کرد. فریادی طولانی کشید و مرد قد کوتاه نیز همان طور جواب داد. یك زائر وارد شد: این وتان خدا بود. او هم زلفی مصنوعی داشت و در حالی که با نیزه‌اش، حالت آدم قد کوتاهی را به خود گرفته بود، برای میم[1] آنچه را که اومی‌دانست امالازم بود به جمعیت گفته شود، حکایت کرد. آنگاه زیگفرید چیزهایی را به دست گرفت که می‌بایست تکه‌های شمشیر باشد، آنها را به درون کوره برد و به آواز چنین خواند:

«Haeho, haeho, hoho! Hoho, hoho, hoho, hoho! Hoheo, haho, haeo, hoho!»

و این پایان پردهٔ اول بود. همهٔ این بازیها آن قدر ساختگی و احمقانه بود که به زحمت تا پایان آنها ماندم و بیرون‌نرفتم. اما دوستانم از من خواهش کردند که بمانم، و مرا مطمئن کردند که پردهٔ دوم بهتر است.

صحنه، جنگلی را نشان می‌دهد. وتان اژدها را بیدار می‌کند. اول اژدها می‌گوید: «می‌خواهم بخوابم.» بعد از غار بیرون

1) Mime

می‌آید. دو مرد که پوست سبز رنگ فلسداری را پوشیده بودند، اژدها را مجسم می‌کردند. در یك سوی پوست دمهایشان را تکان می‌دادند و در سوی دیگر، پوزهٔ یك اژدها را باز کرده بودند و از آن آتش بیرون می‌آمد. اژدهـا که می‌بایست مـردم را بترسانند ـ و بیشك بچه‌های پنج سـاله را می‌ترساند ـ با صدای زیر، کلماتی به زبان آورد. این بازی آن قدر احمقانه وبچگانه بود که آدم از دیدن اینکه مردهای بالغ در آن شرکت می‌کنند تعجب می‌کرد. با این حال، هزاران نفر آدم بـه‌اصطلاح درس‌خوانده، آن را تماشا می‌کـردند، به دقت گـوش می‌دادند و مسحور می‌شدند. زیگفرید با کـرنایش وارد شـد. طوری دراز کشید که به خیال خود، دل از بیننده می‌بردا گاه با خود حرف می‌زد و گاه خاموش می‌شد. می‌خواست آواز پرندگان راتقلید کند. با شمشیرش یك نی را برید و از آن نی‌لبکی ساخت. اما نی را بد نواخت و آن وقت توی کرنا فوت کرد. ایـن صحنه را نمی‌شود تحمل کرد. کوچکترین نشانه‌ای از موسیقی در آن دیده نمی‌شود. من از اینکه در پیرامونم سه هزار نفرگوسفندوار به این چرند و پرندها گوش می‌دادند و آنها را اجباراً تحسین می‌کردند، از جا در می‌رفتم؛ آنگاه به نیروی شهامت توانستم صحنهٔ بعد یعنی جنگ زیگفرید با اژدهـا ـ نعره‌زدنها، حریقهـا، شمشیر آختنها ـ را تماشا کنم. اما دیگر نتوانستم خود را آنجا نگه دارم با حس نفرتی از تئاتر فرار کردم کـه هنـوز هم از میان نرفته است.»[۱]

اعتراف می‌کنم که نمی‌توانم این انتقاد لذتبخش رابخوانم

۱) تالستوی، هنرچیست؟ ترجمهٔ هالپرین‌کامینسکی، ص۲۱۶ وبعد.ـم.

و ازته دل نخندم. اینجا اثر دردناکی را که هزلیات ناخوش و زشت نیچه در من برمی‌انگیزد، حس نمی‌کنم. درگذشته، برایم اندوهناك بود که دومردی که یکسان آنان را دوست داشتم، دو مردی که به‌نام بزرگترین شخصیتهای اروپا مورد احترام من بودند، واگنر و تالستوی، به‌یکدیگر بیگانه و دشمن باشند. نمی‌توانستم این اندیشه را تحمل کنم که یك نابغه، که‌گویی‌به این سرنوشت محکوم است تا مردم اندیشهٔ او را درست درنیابند، می‌کوشد که با حسادت سرسختانه‌ای تنهایی خود را سختتر و تلختر گرداند، به همکارانش نزدیك نشود و دست به سوی آنان دراز نکند. اما امروز هنگامی که در این باره می‌اندیشم، می‌بینم که این طور بهتر است. نخستین فضیلت نابغه، صمیمیت و یکدلی است. اگر مردی چون نیچه ناگزیر می‌کوشیده، تا شخصیت واگنر را درنیابد، برعکس، طبیعی است که‌مردی چون تالستوی به‌او سرگران باشد،وکم وبیش شگفتاور است که شخصیت او را درك کند. هریك از آن دو، وظیفه‌ای دارد و نباید آن را تغییر دهد:

رؤیای شگفتاور واگنر و آگاهی او بر زندگی درونی، کمتر از حقیقتجویی آرامش ناپذیری که تالستوی به یاری آن به اجتماع کنونی راه می‌یابد و پرده‌های ریایش را می‌درد، سودمند نیست. پس من زیگفرید را می‌ستایم و از هجویهٔ تالستوی نیز کمتر لذت نمی‌برم.من این هزل محکم راکه یکی ازنمایانترین خصایص شیوهٔ حقیقتجویی تالستوی است، و بر شباهت او با روسو می‌افزاید، دوست دارم؛ خود تالستوی بر این شباهت آگاه بوده است: هردو، نمایندگان یك تمدن پیراسته ومروجین

سازش‌ناپذیر بازگشت به طبیعت‌اند.[۱]

در واقع، انتقاد تالستوی متوجه زیگفرید نیست؛ وخود تالستوی بیش‌از آنچه می‌اندیشیده، به‌فکر این درام نزدیک است ــ مگر زیگفرید نیز تجسم یك انسان آزاد و سالم، یك انسان بدوی که یکسره از طبیعت بیرون‌آمده است،[۲] واگنر با همهٔ وسایل به جنگ همان تمدنی می‌رود که خود تالستوی نیز به‌آن می‌تازد. و اگر کوشش هردوی آنان به یك اندازه عظیم است، بایدگفت‌که نتیجهٔ عملی‌آنها هر دو پست و ناچیز است. تالستوی، نه‌کار واگنر، بلکه نمایش‌آن را به‌باد ریشخند می‌گیرد. همهٔ شکوه و جلال صحنه، از جنبهٔ کودکانهٔ این اپرا چیزی نمی‌کاهد، واژدهای فافنر[۳]، قوچهای فریکا[۴]، خرس، مار و سراسر باغ وحش والهال، همچنان خنده‌آورند. من تنها این نکته را گوشزد می‌کنم که بر خلاف گفتهٔ تالستوی، واگنر در ترسناك ساختن اژدها شکست نخورده: اوهرگز چنین‌کوششی نکرده است. او آشکار و از روی اراده، حالت مضحکی به اژدها داده است. متن و موسیقی، فافنر را به‌صورت یك غول خوشقلب و خاصه مسخره، جلوه می‌دهند.

۱) هزل‌قند تالستوی، هجویهٔ روسو را بر اپرای رامو به‌یاد می‌آورد: روسو نیز به‌همین‌گونه درهلوئیز جدید *La Nouvelle Heloïse* جنبهٔ خیالی و مؤثر این اثر را به‌ریشخند می‌گیرد. (نویسنده، مقالهٔ روسو را در بارهٔ این اپرا نقل می‌کند.) بیهوده‌نیست‌که همچنانکه رامو را پیشرو واگنردانسته‌اند، روسو را نیز پیشرو تالستوی شمرده‌اند.

۲) «پیروی ازهیجانات قلبم، آیین عالی زندگی من است. آنچه به‌پیروی از غریزه‌ام انجام می‌دهم، همان چیزی است‌که باید انجام دهم. آیا این‌خواهش برایم شوم است یا خجسته؟ نمی‌دانم، تسلیم‌آن می‌شوم و هیچ‌گاه نمی‌کوشم که باارادهام ستیزکنم.» (مقالهٔ «طرح زیگفرید»، ۱۸۴۸.)

3) Fafner 4) Fricka

وانگهی، انکار نمی‌کنم که نمایش این افسانه‌های بزرگ‌فلسفی در روی صحنه، چیزی برآنها نمی‌افزاید. مالویدا فون‌میزنبوگ[1] برایم حکایت کرد که در جشنهای ۱۸۷۶ در بایرویت، هنگامی که، به‌دقت با دوربین، یکی از صحنه‌های **انگشترنیبلونگ** را تماشا می‌کرده، دو دست چشمانش را گرفته و صدای واگنر به گوشش رسیده است که بیقرار می‌گفته: «**این قدر نگاه نکنید! گوش بدهید!**» ــ این اندرز خوبی است. برخی ازنکته‌سنجان چنین ادعا می‌کنند که بهترین راه لذت بردن از آخرین آثار بتهوون، آن است که گوشها را ببندیم و پارتی‌سیون رابخوانیم، زیرا دراین آثار از نظرپرصدایی[2] نقایصی وجود دارد. باغرابت کمتری می‌توان گفت که بهترین راه تماشای یك نمایش واگنر آن است که گوشها را بازکنیم و چشمها را ببندیم. موسیقی، چنان کامل است و بر نیروی پندار ما چنان تسلط دارد که دیگر جای توقع باقی نمی‌گذارد. و اثری که در روح پدید می‌آورد، از آنچه چشم می‌بیند، بسیار نغزتر است. من هرگز با این عقیدهٔ پیروان واگنر موافق نبوده‌ام که آثار واگنر فقط در تئاتر معنی دارد. ساخته‌های‌واگنر، سنفونیهای حماسی‌است. دلم می‌خواست که صحنهٔ نمایش این آثار، معابد، دکور آنها افق بیکران اندیشه‌های ما و بازیگرانشان، آرزوهای ما باشند.

***

با این همه، نخستین پردهٔ زیگفرید یکی از قابل نمایشترین قسمتهای تترالوژی‌است. هیچ یك از نمایشهای بایرویت، از لحاظ بازی هنرپیشگان و اثر دراماتیك، مرا بیش از آن راضی

1) Malwida von Meysenbug 2) Sonorité

نکرده است. رنگ افسانه‌ای پرسوناژهایی چون آلبریخ[1] و میم که ظاهراً در فرانسه بیگانه‌اند، ریشه‌های عمیقی در شیوهٔ پندار آلمانی دارد. بازیگران بایرویت به خوبی می‌توانستند زندگی گیرایی به آنها ببخشند که واقعیت ناپایدار و فریبا داشته باشد. بورگستالر[2] که در آن هنگام برای نخستین‌بار در نقش زیگفرید بازی می‌کرد، ناشیگری بسیار از خود نشان داد که حالت طبیعی آن با پرسوناژ او کاملا هماهنگ بود. به یاد می‌آورم با چه شور و حرارتی، که به بازی شبیه نبود، نقش آهنگر قهرمان را، درست مانند یك کارگر حقیقی، بازی می‌کرد؛ آتش را با نفس خود تیز می‌کرد، تیغهٔ شمشیر را سرخ می‌کرد، آن را در آب جوشان فرو می‌برد و همراه با هیاهوی شادی و سرودهای پرشکوه پایان پردهٔ اول، که به‌آهنگهای باخ یا هندل شبیه‌است، فلز را روی سندان خمیر می‌کرد.

اما با این حال، تخیل یا شنیدن این شعر، شعری که از یك طبع گرانمایه و پخته پدید آمده، در کنسرت چه خوشتر است. خاصه زمزمهٔ شگفت‌انگیز جنگل در پردهٔ دوم، چه بیپرده‌تر با دل سخن می‌گوید!

هرچند دکور جنگلها و دشتها، شاعرانه باشد و هرچند نور از میان درختان، لطیف و جاندار بتابد، کم و بیش خلاف عقل است که این موسیقی یك روز دلکش تابستانی، این اهتزاز درختان همراه با زمزمه‌های بیشمار، همهمهٔ زمین، نوازش باد، نواهای سحرآمیز پرندگان، نواهایی که طنین شگفت‌انگیزشان در اعماق دریای آسمان آبی موج می‌خورد، و سکوت مرتعشی

1) Alberich 2) Burgstaller

که آگنده از زندگیهای نادیدنی است، و سرانجام همهٔ این خواب ملکوتی را در آغوش مادرانهٔ طبیعتی که تبسمی مرموز بر لبان دارد، با چشمان باز شنید.

***

واگنر، زیگفرید را خوابیده در جنگل رها کرد تا به کشتی ماتمزدهٔ تریستان وایزولده پا گذارد. او دلخسته از زیگفرید جدا شد.

«زیگفریدجوانم‌را به ژرفنای جنگل دورافتاده بردم: آنجا او را در پای یك درخت زیزفون[1] خواباندم و سرشك ریزان ترکش‌گفتم. به‌خود فشارآوردم. اورا از قلبم راندم تا زنده به‌گورش کنم. اما پیش از این کار ناچار شدم که پیکار سخت و دشواری را با خود آغاز کنم ... آیا دوباره دنبالهٔ زیگفرید را خواهم‌گرفت؟ کار تمام شده است. دیگر ازآن سخن نگوییم.»[2]

واگنر حق داشت بگرید. حس می‌کرد که هرگززیگفرید جوانش را باز نخواهد یافت.

ده سال بعد، زیگفرید را از خواب برانگیخت. اما این دیگر آن زیگفرید پیشین نیست ــ پردهٔ پرشکوه سوم دیگر آن شادابی بیمانند دو پردهٔ اول را ندارد. وتان این بار مقام مهمی یافته و همراه او، تعقل و بدبینی، درام را فراگرفته است. شاید این‌بار نبوغ، از واگنر برتر و بر او مسلطتر است (بیدار شدن برونهیلده دارای شکوه زمان عتیق است)؛ اما دیگرشور ونشاط

1) Tilleul

۲) واگنر به‌لیست، ۲۸ ژوئن ۱۸۵۷.

جوانی دراو وجود ندارد. می‌دانم که عقیدهٔ بیشتر پیروان واگنر هرگز چنین نیست؛ اما بجز چند قسمت کـه زیبایی پر شکوهی دارند، من هرگز نتوانسته‌ام صحنهٔ عشق پایان زیگفرید و آغاز شامگاه خدایان[1] را کاملا دوست بدارم. من دراین‌صحنه اغراق و تکلف بیان می‌بینم. یك‌ظرافت‌کم وبیش مفرط، آن‌را به‌سرحد ابتذال می‌کشاند. ترکیب‌دوئو، خستگی‌آور و بریده‌بریده است: قسمتهای پایان زیگفرید، استادان آواز را که متعلق به‌همین‌دوره است، به‌یاد می‌آورد. این‌شادی، این‌گونه شادی، فقط درنخستین پرده‌ها وجـود دارد. اهمیتی نداردا این شـادی است؛ نخستین اثری‌که زیگفرید به‌دل گذاشت، چندان پرشکوه بودکه گذشت سالیان نتوانست فروغ آن‌را خاموش‌کند. آدم دلش می‌خواهد که حماسه‌را درهمین‌جا پایان‌دهد واز شامگاه‌خدایان اندوهگین دوری جوید. چهارمین قسمت اندوهبار تترالوژی، برای دلهای پاکی‌که عمیقاً حس می‌کنند، چه دردناك است! من اشکهایی را که درپایان انگشترنیبلونگ می‌ریختند، واین‌گفتهٔ یکی‌ازدوستانم را هنگام بیرون‌آمدن ازتئاتر بایرویت و پایین‌آمدن از تپه به‌یاد دارم: «گویی از مراسم دفن‌کسی که خیلی دوستش داشته‌ام ، می‌آیم.» به‌راستی این‌قسمت، یك‌سوگواری است. شاید ساختن چنان بنای یادبودی برای چنین فرجامی، یعنی مرگ همگانی، یا دست‌کم ، فراهم آوردن این مجموعه بـه صورت موضوع یك نمایشنامه یا درس عبرت، نامناسب‌باشد اپرای تریستان بانیروی بیشتری به‌همین سرانجام می‌رسد، زیرا چابکانه‌تر است. وانگهی پایان آن، مارا دلداری می‌دهد: در تریستان، زندگی نفرت‌آور

1) *Götterdammerung*

است . اینجا چنین نیست. با وجـود غدر نابخردانهٔ سرنوشت ، سرنوشتی کـه با عشق زیگفرید و برونهیلده به‌ستیز برمی‌خیزد، زندگی شاد و دلپذیر است ؛ زیرا کسانی مـانند این دو درآن هستند که به یکدیگر مهر می‌ورزند؛ اینجا مرگ همچون توفان مهیب اما نفرت‌آوری جلـوه می‌کند. نمی‌توان گفت که انگشتر نیبلونگ‌مانند پارسیفال روح‌گذشت و فداکاری را درانسان بر-می‌انگیزد؛ اینجا گذشت و فداکاری فقط بیان شده است، اما بـه انسان سرایت نمی‌کند وبرغم آن‌شور وشوق علوی‌که‌برونهیلده را به پای مهلکه می‌کشاند، لذتبخش نیست. انسان جلو خـود پرتگاهی حس می‌کند و هنگامی کـه می‌بیند محبوبانش در آن می‌افتند، دلواپسی هراس‌آوری اورا فرا می‌گیرد.

چه‌بسا از اینکه نخستین نظریهٔ واگنر (در بارهٔ این اپرا) باگذشت سالیان، دگرگون شده است، اندوهگین شده‌ام؛ و بـا وجود پایان پرشکوه شامگاه خدایان ــ که در کنسرت بیش از تئاتر مؤثر است، زیرا در تئاتـر، بامرگ زیگفرید، درام حقیقی پایان می‌پذیرد ــ نمی‌توانم بدون تأسف بیندیشم که اگر ایـن حماسهٔ مـرد انقلابی ۱۸۴۸، یکباره، و بیوقفه سـاخته می‌شد، دارای چه عظمتی می‌بود. می‌گویند دراین‌صورت ازجنبهٔ حقیقی آن کاسته می‌شد. اما اگر زندگی تلخ باشد، حقیقیتر ازاین جنبهٔ آن چیست؟ زیگفرید نه‌تلخ است نه شیرین: همان حیاتی‌است‌که می‌گذرانیم ومی‌بینیم. وچه سرچشمهٔ پرمایه‌ای‌است! درخندهٔ یك مرد بزرگ، چقدر لطف نهفته‌است! به‌شادی‌گذرا وتابناك زیگفرید درود بفرستیم.

واگنـر به مالویدا فون میزنبوگ نوشت : «مـن تصادفاً

زندگی تیمولئون[۱] را در آثار پلوتارك[۲] به‌تازگی خوانده‌ام. ندرت و غرابت این داستان در آن است که زندگی تیمولئون به شادی پایان می‌پذیرد واین در تاریخ، یك واقعهٔ استثنایی است. خوش است بیندیشیم که چنین سرانجام شیرینی امکان دارد. از خواندن این کتاب، هیجان عمیقی به‌من دست داد.»

همین هیجان، از شنیدن ژیگفرید به من دست می‌دهد. ــ نمای خوشبختی در هنر عظیم عتیق، چه دلنشین و نادر، وکم و بیش، بیهمتاست!

۱) Timoleon، سردار یونانی، اهل کرنت (۴۱۰ــ۳۳۷پ.م.) ازآغازجوانی به‌مخالفت بافرمانروایان سختگیر یونان برخاست. هنگامی که برادرش تیموفان Timophane به‌دستیاری گروهی مزدور، حکومت‌را دردست‌گرفت، تیمولئون ازاو خواست تا به‌مردم کرنت آزادی بخشد. چون تیموفان دریغ کرد، دوتن از دوستان تیمولئون او را کشتند. تیمولئون پس‌از آنکه در سیراکوز بــه حکومت رسید، کاربازرگانی وکشاورزی رادرآن سامان رونق‌فراوان بخشید، پایهٔ دموکراسی را استوارکرد وآنگاه ازحکومت کناره‌گرفت. مردم سیراکوز ازاو تجلیل فراوان کردند وتا هنگام مرگش، مهر و سپاسگزاری خودرا از او دریغ نداشتند.

از نویسندگان گذشته، پلوتارك و کورنلیوس‌نپوس Cornelius Nepus (قرن اول پیش‌ازمیلاد) و از معاصران، آلفیری Alfieri (شاعر ایتالیایی، ۱۸۰۳ــ۱۷۴۹) داستان زندگی اورا نوشته‌اند.ــم.

۲) Plutarque، نویسندهٔ یونانی (۱۲۵ــ۴۵ میلادی) ــ مؤلف کتابهای بیشمار در زمینه‌های تاریخ، اخلاقیات، ادبیات و جامعه‌شناسی.ــم.

تریستان

همچنانکه واگنر از همهٔ هنرمندان قرن خود برتر است، تریستان نیز بر اشعار دیگری که در بارهٔ عشق ساخته شده، رجحان دارد. تریستان نشانی از قدرت علوی است. آن را یك اثر کامل نمی‌توان دانست، زیرا نقایص فراوان دارد. در میان کارهای واگنر، هیچ اثر کاملی نمی‌توان یافت. کوششی که درخور آفرینش چنین آثاری است، از اندازه بیش است تا بتواند دوام یابد. و با این همه، باید سالها دنبالهٔ این کوشش گرفته شود. آهنگساز نمی‌تواند این عواطفی راکه در سراسر یك درام به بالاترین پایهٔ خود می‌رسند، به یاری بدیهه‌گویی، حال ثابت دهد. کار سخت و دامنه‌داری لازم است. این‌غولهایی که به‌کارهای میکل‌آنژ شباهت دارند، این روانهای آشفته که دارای نیرویی قهرمانی واخلاقی منحطند، مانند آثار یك سنگ‌تراش یا نقاش نیستند که در یك لحظه از حرکت بازمانده باشند؛ زندگی را دوام می‌دهند و در پرتو احساسات بیکران خود، زندگی را نظاره می‌کنند. این اندازه کوشش، از حوصلهٔ انسان بیرون است. تنها نابغه می‌تواند در ملکوت، سیر کند و مادران را پیش دیدگان مجسم سازد. او نمی‌تواند در این جهان خفقان‌آور باقی بماند. در این هنگام است که اراده جای الهام را می‌گیرد؛ اما این اراده متزلزل است و هدف هنرمند، آن را درهم می‌شکند. در بزرگترین آثار هنری، تضادهاوناهنجاریهایی

که‌نشانهٔ زندگی یك انسان درمانده است، از همینجا برمی‌خیزد. و اگرچه این خصایص در تریستان شاید کمتر از درامهای دیگر واگنر، به ویژه شامگاه خدایان دیده شود، اما در هیچ قسمت، رنج‌آورتر از اینجا نیست. زیرا هیچ‌جا کوشش نابغه سختتر و بلندپروازیش سرسام آورتر نبوده است ــ واگنر این نکته را بهتر از هرکس می‌دانست. نامه‌هایش یأس او را از روحی که در چنگال نبوغش گرفتارشده، نشان می‌دهد، ــ نبوغی که روح او را در آغوش می‌گیرد، مقهور می‌کند و همواره از آن می‌گریزد.

اینها فریادهای رنج، طعنه‌های خشم، و نفرتی کشنده است.

واگنر هنگامی که این معجزهٔ هنری را به پایان می‌رساند، به لیست چنین می‌نویسد:

«هیچ‌گاه نمی‌توانم درست به تو بگویم که چه موسیقیدان تیره‌بختی هستم. من خود را یك ناکام ابدی و ناشی می‌دانم. باید مرا در آن لحظه‌ای ببینی که به خود می‌گویم: «با این‌همه باید پیش رفت» و جلو پیانو می‌نشینم و مقداری زباله دور هم جمع می‌کنم تا مثل یك احمق آنها را در همان لحظه به دور بیفکنم! چه اطمینان عمیقی بر بیمایگی خود در موسیقی دارم!... این را باور کن که از من اثر بزرگی نباید چشم داشت. امروز به راستی یقین دارم که رایسی‌گر[1] مرا در ساختن تانهویزر و لوهنگرین یاری کرده است.»

میکل‌آنژ نیز در سال ۱۵۰۹ به پدرش چنین نوشت:

«دلواپسم. یك سال است که جرئت نمی‌کنم از پاپ چیزی

1) Reissiger

بخواهم زیرا کارم بـه آن اندازه که شایستهٔ پاداشم کند، پیش نمی‌رود. کار، بسیار دشوار و از حوصلهٔ حرفهٔ من خارج است. وقتم را بیهوده تلف می‌کنم. خدا به دادم برسد!» یك سال بود که روی گنبد سیکستین کار می‌کرد.

آیا این گفته‌ها را نبایدگواه یك فروتنی مفرط دانست؟ هیچ کس از میکل‌آنژ و واگنر متکبرتر نبوده است. اماآنان، نقایص کار خویش راهمچون زخم سوزناکی‌حس می‌کردند. این‌نقایص هرگز مانع آن نیست که آثار این دو، مایهٔ فخر بشریت باشد، اما این نقایص وجود دارد، حتم باید داشت.

نمی‌خواهم روی معایب تئاتر واگنر پافشاری‌کنم: درام واگنر چیزی جز یك سنفونی دراماتیك یا حماسی نیست. این سنفونیها را نمی‌توان روی صحنه بازی‌کرد و نمایش، چیـزی به آنهـا نمی‌افزاید. این نکته، خاصه در بارهٔ تریستان صادق است؛ زیرا در آن، ناهماهنگی میان تندباد احساساتی که وصف می‌شـود و تصنع خنك و کمرویی اجباری در نمـایش روی صحنه، به پایه‌ای است که گاه، مثلا در پردهٔ دوم، توانفرسا، زننده و کم و بیش خنده‌آور می‌شود.

ولی حتی با اذعان این نکته که درامهای واگنر، سنفونیهایی است که نمایش آنها شایسته نیست، بـاز هـم باید نقـایص و ناهماهنگیهایشان را خوب شناخت. پردهٔ اول غالباً از لحـاظ ارکستراسیون، بیمایه است و اجـزای آن قوت واستحکام ندارد. کمبودها و نقایص وصف‌ناپذیری در آن دیده می‌شود.

به‌علاوه، خطابه‌هـا و بدتر از آن، فلسفه بافیها، شور وطراوت غنایی سراسر صحنه‌ها را از میان می‌برد.هیاهوهای‌سرسام آور

ناگهان قطع می‌شوند تا جای خود را به خطابهٔ توضیحات و مباحثات بدهند. هرچند این خطابه‌ها جلوهٔ کم و بیش گیرایی داشته باشند، هرچند رؤیاهای ماوراء طبیعی، ظرافت وحشیانه و لطف فراوان داشته باشند، بازهم تفوق قسمتهای شاعرانهٔ خالص، هیجانهای خالص و موسیقی خالص چندان نمایان است که گویی این درام موسیقی و فلسفی برای آن نوشته شده تا آدم را از فلسفه و درام و هرآنچه موسیقی را محدود و پر تکلف می‌سازد، بیزار کند. سرانجام همان قسمت موسیقی خالص نیز از عیبی که بر سراسر تریستان می‌گیرند، خالی نیست: وحدت ندارد. سبك واگنر از سبکهای گوناگونی پرداخته شده است؛ مظاهر سبکهای ایتالیایی، ژرمانی ــ حتی فرانسوی ــ ازهرگونه، در آن به هم بر می‌خورند. قسمتهای عالی و همچنین مبتذل هر دو در آن دیده می‌شود. گاه تناسب ندارد و زمانی ترکیب آن کامل نیست؛ یا دو اندیشه که بدعت یکسان دارند در آن‌به یکدیگر برمی‌خورند و بر اثر تضاد شدیدی که میانشان وجود دارد، به یکدیگر آسیب می‌رسانند. شکوه‌درخور ستایش‌مارك،[1] این نمونهٔ «شوالیه گرال» چنان با سادگی و بی‌اعتنایی بیان می‌شودکه خلوص و صفایش در «دوئو» یکسره ناپدید می‌گردد.

بدین‌گونه، سراسر تریستان فاقد تناسب است. نقص آن‌کم و بیش پرهیزناپذیر است و از عظمتش بر می‌خیزد. یك اثر مبتذل به خوبی می‌تواند در نوع خود، کامل باشد و نادر است که یك اثر عالی به پایهٔ آن برسد. یك چشم انداز دره‌های کوچك و چمنهای دلکش، بیشتر از نمای کوههای خیره‌کنندهٔ

1) Marke

آلپ، سیلابها، یخبندانها وتوفانها، بـه‌دل می‌نشیند. قله‌هـای سهمگین، نمای آلپ را تباه می‌کنند و هماهنگی آن‌را از میان می‌برند.ــ پاره‌ای از قسمتهای پر عظمت تریستان، از همین‌گونه است: مثلادوقطعه شعری که‌مستی یا دلخستگی از انتظار را بیان می‌کند (یکی انتظار ایزولده درپردهٔدوم، در شب‌شهوت‌انگیزــ و دیگری در پردهٔ سوم، انتظار هذیان آمیـز تریستان خشمگین و گریان که چشم به راه کشتی ایزولده است) ومرگ؛ یـا قسمت پیش‌درآمد (پرلود)[1]،این‌شوق جاودانی، که‌لحنی گله آمیزداردو چون امواج دریا، پیوسته پیش‌می‌شتابد و درهم شکسته می‌شود.

***

یك نکته در تریستان به‌من سخت اثر می‌کند، و آن‌درستی و یکرنگی واگنر است. همین خصلت، بسیاری از دشمنان واگنر را بر آن داشت تا او را نیرنگباز بنامند. واگنر برای خیـره‌کردن و جلب توجه بینندگان و شنوندگـان، هیچ‌گاه از به‌کار‌بردن وسایل خارجی و خشن مادی، بیمی نداشته است. اما چه درامی بی‌پرایه‌تر، و از وسایل خارجی، وارسته‌تـر از تریستان می‌توان یافت؟ سادگی تریستان مبالغه آمیزاست. واگنر در آن، از هرگونه شگفتنمایی و واقعهٔ خارج از موضوع پرهیزکـرده. این مرد که سراسر طبیعت را در مغز خود داشت، و توفانها را در والکوره به میل خود به غـرش در می‌آورد، یـا نور آدینهٔ مقدس را می‌تاباند، به خود زحمت آن را نمی‌دهد که در پردهٔ اول تریستان، گوشه‌ای از دریای پیرامون کشتی را تصویر کند.

1) *Prélude*

باور کنید که این کار برایش گران تمام شد و خود او چنین می‌خواست. خوش داشت که این درام هراس‌انگیز را در چار-دیوار تراژدی، محصور کند. چند میزان‌کر به‌ندرت در آن‌وجود دارد. و چیزی در آن نیست‌که بتواند روانها را آشفته کند. تنها دو پرسوناژ ــ دو عاشق ــ و یك پرسوناژ سوم، تقدیر که آن دو دیگر قربانیان او هستند، در این اپرا بازی می‌کنند، چه وقار درخور ستایشی در این اپرا پدیدار است! این قطعه، که مظهر یك هوس هذیان‌آمیز است، همواره مبهم، ترشرو و جدی‌است: هیچ لبخندی در آن پیدا نیست. اما یك ایمان شبه مذهبی، و شاید از نظر یکدلی، مذهبیتر از ایمان پارسیفال در آن جلوه می‌کند.

کار این مرد که بازیهای سبکسرانه و حوادث بیهوده را از درام می‌داند و آن را فقط به سوی زندگی درونی، به سوی روانهای زنده می‌کشاند، درس بزرگی برای درام است.

ازاین‌رو واگنر، باوجودخطاهایش، استاد ماست ــ استادی که از همهٔ استادان تئاتر ادبی زمان خویش، درست اندیشتر، یکرنگتر و پرمایه‌تر بود.

***

می‌بینم که دراین‌یادداشتها، انتقاد بیش‌ازآنچه می‌خواستم مفصل شد. و با این حال تریستان را چه دوست می‌داشتم! این اپرا، سالیان دراز، چه بادهٔ سکرآوری برای ما و مردم زمان ما بود! آیا تریستان، چیزی ازعظمت خودرا از دست داده است؟ خیر، همان‌گونه دست نخورده مانده؛ تریستان همچنان بلند پایه-

ترین اثر هنری، از زمان بتهوون تاکنون است.

اما یك شب هنگامی که آن را گوش می‌دادم، برغم میل خود چنین می‌اندیشیدم:

«نوبت توهم به سر خواهد رسید. توهم به‌گلوك، باخ، مونتوردی[1]، پالسترینا[2] و نوابغ دیگری خواهی پیوست که تنها نامشان میان مردم باز مانده است و دیگر بجز گروهی از واقفان کـه بیهوده می‌کوشند تا گذشته را دوباره زنـده کنند، کسی اندیشه‌های آنان‌را درنمی‌یابد. هم‌اکنون نیز تو ازآن‌گذشته‌ای، فروغ کمرنگ جوانی مایی، سرچشمهٔ نیرومنـد زندگی و مرگ، وآرزو وبیزاری هستی ــ سرچشمه‌ای‌که توانایی روحی ونیروی ایستادگی در برابر جهان را از آن برگرفته‌ایم. جهـان همچنان پیش می‌رود وآزمند هیجانات تازه است،آرزوهایش پیوسته‌اوج می‌گیرد و ناپدید می‌شود. از هم‌اکنون اندیشه‌هـای مادگرگون می‌گردد. از هم‌اکنون موسیقیدانان تازه سرودهای نو برای‌آینده می‌سرایند. واین صدای‌یك‌قرن توفانی‌است که‌با تو درمی‌گذرد.»

1) Monteverdi 2) Palestrina

مطالب الحاقی مترجم

دربارهٔ واگنر

انگشتر نیبلونگ[1]

۱۸۷۶

انگشترنیبلونگ مجموعه‌ای است از چهار اپرای طلای راین، والکوره، زیگفرید و شامگاه‌خدایان؛ ازاین‌روآن‌را بمعمولا تترالوژی[2] نیز می‌نامند. تترالوژی در ادبیات یونـان کهن‌به اشعاری اطلاق می‌شدکه ازسه تراژدی ویك درام هجایی‌مرکب باشد. فرانسویان‌که قسمت طلای‌راین را مقدمهٔ انگشترنیبلونگ می‌دانند، ایـن اپـرا را یـك تریلوژی Trilogie (سه=Tri) خوانده‌اند. تصنیف این مجموعه از سـال ۱۸۵۳ تا ۱۸۷۴ طول کشید و برای نخستین بار در سال ۱۸۷۶ بود که اپرای انگشترنیبلونگ درتئاتر مخصوص واگنر، یعنی بایرویت به‌روی صحنه آمد. داستان این اپرا ازافسانهٔ نیبلونگهـا (که درادبیات آلمانی مقام ممتازی دارد) اقتبـاس شده است. بدعت اپرای

1) *Der Ring des Nibelungen*

۲) Tétralogie، واژهٔ یونانی مرکب از دو جزء Tetra (چهـار) و logos (گفتار).

۱انگشترنیبلونگ بیشتر ازلحاظ اهمیت لایت‌موتیف[۱] درآن است.

I

طلای راین[۲]

وتان، خدای‌خدایان، (باریتون) با دو دیو به‌نام فازولت[۳] (باس) و فافنر[۴] (باس) پیمان می‌بندد که به پاداش ساختن کاخ عظیم و استواری به‌نام والهالا [۵] که مقر خدایان باشد، فرایا[۶] (سوپرانو) الههٔ جوانی را به‌آنان بدهد. چون ساختمان کاخ پایان می‌گیرد ودیوان دین خود را می‌طلبند، وتان بیمناك می‌شود که اگرفرایا را تسلیم آنان‌کند، جوانیش تباه‌شود؛ پس‌به‌فافنر و فازولت پیشنهاد می‌کندکه به‌گنج‌گرانبهایی قناعت‌کنند وازفرایا چشم پوشند. اما دیوان‌که موهبت جوانی را از قدرت زر برتر می‌دانند، پیشنهاد وتان‌را نمی‌پذیرند. دراین‌هنگام لوگه (تنور)، خدای آتش و برادر وتان خبر می‌آوردکه یکی‌ازافراد خاندان نیبلونگ به نام آلبریك (باریتون) طلای معجزه‌آسای راین را ربوده است.

صحنهٔ اول - سرقت طـلای راین را به دست آلبریك نشان می‌دهد. شبی‌آلبریك به‌کنار رود راین می‌آید وازدختران پاسدار طلای‌راین داستان نیروی معجزه‌آسای طلا را می‌شنود.

۱) Leitmotiv، یا به اصطلاح فرانسویهـا Motif conducteur (نوای رهبر) عبارت ازآهنگهایی است که هنگام نخستین وقوع یك حادثه یا ورود یك شخص به‌صحنه نواخته می‌شود و بدین‌گونه تکرارآن باکم و بیش تغییری در بقیهٔ صحنه‌های اپرا یادآور همان واقعه یا شخص می‌گردد.
واگنر قبلا در تریستان‌وایزولده نیز لایت‌موتیف را به‌کار برده‌بود، اما در مجموعهٔ انگشتر نیبلونگ است‌که لایت‌موتیف مقام‌مهمی می‌یابد.

2) *Das Rheingold* 3) Fasolt 4)Fafner
5) Valhalla 6) Freia

دختران به‌او می‌گویند که هر کس حلقه‌ای ازاین طلا بسازد و با خود نگه دارد، بر همهٔ قدرت و ثروت روی زمین دست خواهد یافت، اما به‌شرط آن‌که عشق را برای ابد نفرین‌گوید. آلبریك فریفتهٔ داستان وسوسه‌انگیز دختران می‌شود، پس عشق را نفرین می‌گوید، طلا را می‌دزدد و از آن حلقه‌ای می‌سازد.

صحنهٔ دوم - فازولت وفافنر نزد وتـان می‌آیند وپاداش خودرا می‌خواهند.

لوگه به وتان اندرز می‌دهد تا از دیوان‌بخواهد، طلای راین را از آلبریك بگیرند و در عوض فرایا را به‌آنها بدهد. فازولت و فافنر می‌پذیرند اما فرایا را به‌گرو نزد خود نگـه می‌دارند، تا وتان طلا را برای آنان بیاورد.

صحنهٔ سوم - وتان و لوگه که در غیبت فرایا جوانی خود را از دست داده‌اند، در جستجوی طلای راین به‌غار زیر زمینی نیبلونگها می‌آیند. آلبریك بـا کـلاه‌خود مرموز تانهلم[1] کـه برادرش میمه[2] (تنور) ساخته است، خود را نخست به مـار و سپس به قورباغه‌ای مبدل مـی‌کند. وتان پـا به روی قـورباغه می‌گذارد و آلبریك به‌صورت اولش بر می‌گـردد و از این رو ناچار می‌شود که انگشتر را به‌خدایان بدهد. اما پیش ازآنکه خدایان دور شوند، آلبریك انگشتر را نفرین می‌کند:

هر کس انگشتر را صاحب شود، به اسارت و مرگ دردناکی بمیرد!

صحنهٔ چهارم - دیوان همهٔ ثروت نیبلونگها را بـا انگشتر و کلاه‌خود تانهلم از وتان می‌خـواهند. وتـان نخست تسلیم

1) Tanhelm 2) Mime

نمی‌شود اما بعد به‌نصیحت اردا[1] (الههٔ زمین و حکمت) همهٔ‌آنها را به دیوان وامی‌گذارد و از این رو فرایا نزدخدایان باز می‌گردد. بر سر تقسیم‌گنج، میان دیوان نزاع درمی‌گیرد وفازولت کشته می‌شود ــ و این نخستین اثر نفرین آلبریك است.

هنگامی که خدایان از روی رنگین کمان به سوی والهالا رهسپار می‌شوند، صدای دختران پاسدار راین به گوش می‌رسد که بر سرقت طلا اسف می‌خورند و می‌گریند.

II

والکوره[2]

پردهٔ اول

در پرلود (پیش درآمد) اپرا غرش توفان که یك بار در صحنهٔ چهارم طلای راین شنیده شده است، به‌گوش می‌رسد. هنگامی که غرش به پایان می‌رسد، پرده بالا می‌رود و کلبه‌ای که در پیرامون تنهٔ یك درخت زبان گنجشگ‌ساخته شده است، نشان داده می‌شود. جنگجویی خسته و کوفته به درون اتاق می‌آید و به‌روی زمین می‌افتد. زنی، نامش زیگلینده (سوپرانو) فرا می‌رسد، او را به‌هوش می‌آورد و از نام و حالش جویا می‌شود. جنگجو، مردی به نام زیگموند (تنور) از خانوادهٔ والزونگ[3] است که پس از سالها بیخانمانی و آوارگی از چنگ دشمنانش گریخته.

زیگلینده مهری در قلب خود به زیگموند احساس می‌کند. هوندنیك (باس) شوهر او چون ازشکار باز می‌گردد وداستان فرار زیگموند را از زبان او می‌شنود، برآشفته می‌شود زیرا

1) Erda 2) *Die Walküre* 3) Walsung

در می‌یابد که کسانی که بـه تعقیب زیگمـوند پـرداخته‌اند خویشاوندان او بوده‌اند. با این وصف شب را در خـانهٔ خود به او زنهار می‌دهد تا سپیده‌دم فردا تن به تن با یکدیگر بجنگند.

چون هوندنیك و زیگلینده اتاق را ترك می‌گویند، زیگموند از سرنوشت غم‌انگیز خود که او را در خـانهٔ دشمنش بیسلاح و تنها گذارده، شکوه می‌کند. اما در دل شب، زیگلینده نزد او می‌آید و خبر می‌دهد که شوهرش را با دارو به خواب عمیقی فرو برده است و پس از آنکه حکایت زناشویی اجباری خودرا با هوندنیك شرح می‌دهد به زیگموند می‌گوید که هنگام جشن عروسی او بیگانه‌ای که یك چشم بیش نداشته دشنه‌ای را تـا دسته برتنهٔ درخت زبان گنجشگ فرو کـرده و گفته است هـر جنگجویی که این دشنه را از تنهٔ درخت به در آورد، شوهـر ابدی او خواهد شد.

زیگموند برمی‌خیـزد و دشنه را پس از کوشش بسیار از درخت بیرون می‌آورد.

زیگلینده شاد می‌شود وخودرا به آغوش زیگموند می‌اندازد. در این لحظه در پشت صحنه باز می‌شود و دورنمای جنگل کـه غرق در مهتاب شده است، نمایان می‌گردد.

زیگلینده به دیدن این منظره آریـایی می‌خواند و عشق خود را به زیگموند فاش می‌کند. دو عاشق یکدیگـر را در آغوش می‌گیرند و آوازشان در جنگل منعکس می‌شود. ناگهان‌زیگلینده متوجه می‌شودکه انعکاس صدای زیگموند را یك باردرکودکی شنیده است، در این لحظه بر هر دوی آنان آشکار می‌شود کـه برادر و خواهر یکدیگر و از خـانوادهٔ والزونگ هستند و آن

بیگانه‌ای که دشنه را بر درخت فروکرده پدرشان بوده است.

آنگاه خواهر و برادر آوازه خوانان به سوی جنگل می‌شتابند.

پردهٔ دوم

صحنه، کوه و درهٔ ژرفی را نشان می‌دهد. وتان که زره پوشیده و نیزه‌ای بردست گرفته، به دخترش برونهیلده[1] که لباس والکوره[2]ها را در بر دارد، فرمان می‌دهد که زیگموند را در نبرد با هوندنیك یاری کند. اما فریکا[3] زن وتان می‌گوید که چون زیگموند زنازاده است و با زیگلینده معاشقه کرده یاری کردن او بر خلاف قوانین الهی است. وتان عقیدهٔ زنش را می‌پذیرد و فرمان می‌دهد که برونهیلده به هوندنیك کومك کند. برونهیلده از اینکه در قتل زیگموند باید دستیار هوندنیك باشد، اندوهگین آه می‌کشد و درهمین لحظه زیگموندوهوندنیك وارد صحنه می‌شوند. نبردی تن به تن میان دوجنگجو در می‌گیرد؛ برونهیلده بر خلاف فرمان وتان به یاری زیگموندمی‌آید، اما در میان غرش رعد و برق وتان ظاهر می‌شود و شمشیر زیگموند را به دو نیم می‌کند.

برونهیلده هراسان پا پس می‌گذارد و هوندنیك فارغ ازهیبت او، زیگموند را می‌کشد.

برونهیلده با اندوه فراوان زیگموند را از زمین برمی‌دارد

1) Brunnhilde

۲) والکوره‌ها، طبق اساطیر اسکاندیناوی، پیام‌آوران اودن خدای حکمت و شعرند.

3) Fricka

و با خود می‌برد، و هوندنیك نیز به یك اشـارهٔ وتان می‌میرد. اکنون وتان می‌خواهد برونهیلده را که از فرمانش سرپیچیده، مجازات کند.

پردهٔ سوم

پس از پرلود مهیج و پرشکوه «سواری والکوره‌ها» پـرده بالا می‌رود. ابرهای سیاه آسمان را فراگرفته‌اند و باد سهمگینی می‌وزد. بر بلندترین ستیغ کوهستان، سه تن از والکوره‌ها چشم به راه جنگجویانند. از دور دلاوران‌نمایان می‌شوند که کشتگان را با خود به والهالا می‌آورند. ناگهان والکوره‌ها متوجه می‌شوند که برونهیلده به‌عوض مرد جنگجو، زنی را به‌روی اسب خود می‌آورد. برونهیلده چون شگفتی آنـان را می‌بیند، داستان نبرد زیگموند را برایشان باز می‌گوید و خبر می‌دهد که اکنون وتان خشمگین در پی اوست تا مجازاتش کند. او از والکوره‌ها می‌خواهد که یکی از تیزتکترین اسبهای خود را به او بدهند تا آسوده بگریزد. اما والکوره‌ها از ترس قهر وتان خواهش او را نمی‌پذیرند.

غرش توفان شدیدتر می‌شود و وتان‌پدیدار می‌گردد. زیگلینده از والکوره‌ها زنهار می‌خواهد اما والکوره‌ها به او مـی‌گویند که در یکی از غارهای جنگلی که اژدهای فافنر در آن به روی گنج خفته، پناه‌گیرد. وتان هیچ‌گاه پا به‌آن غار نخواهدگذاشت. برونهیلده نیز در این لحظه زیگلینده را به فرار تشویق می‌کند و نوید می‌دهد کـه بزودی دلیرترین مرد روی زمین، زیگفرید، از او زاده خواهد شد. آنگاه زیگلینده می‌گریزد.

والکوره‌ها نخست برونهیلده را از دیدهٔ وتان پنهان می‌دارند، اما چون خشم وتان فزونی می‌گیرد، برونهیلده از نهانگاه بیرون می‌آید. در این لحظه توفان فرو می‌نشیند و شامگاه آرامی آغاز می‌شود. وتان نیز آرام می‌شود،اما از مجازات برونهیلده‌گزیری ندارد.

جزای برونهیلده آن است که روی یك تخته سنگ به‌خواب عمیقی فرو رود. فقط بوسهٔ یك مرد دلاور او را از خواب برخواهد انگیخت.

در حالی‌که نوای خواب‌نواخته می‌شود، وتان‌با مهر واندوه به برونهیلده می‌نگرد. پرده می‌افتد.

III

زیگفرید[1]

پس از پیش درآمدی‌که لحن مرموز، پریشان‌وبریده‌بریده‌ای دارد و لایت موتیفهای شمشیر و انگشتر قسمتهای پیشین در آن نواخته می‌شود، پرده بالا می‌رود.

پردهٔ اول

در غاری، میمه کنار کورهٔ آهنگری می‌خواهد تکه‌های شمشیر شکستهٔ زیگموند را به‌هم جوش دهد.

زیگلینده پس از آنکه در این غار از حمل زیگفرید فارغ شد، او را به میمه سپرد و همچنین قطعه‌های شمشیر زیگموند را به او واگذاشت تا بعدها به فرزندش برگرداند. اکنون آرزوی میمه آن است که زیگفرید با این شمشیر غول فافنر را، که

1) *Siegfried*

اینك به اژدهایی مبدل شـده است و از انگشتر پـاس می‌دارد، بکشد تا او بتواند انگشتر راصاحب‌شود. در این‌لحظه زیگفرید جوان، در حالی که لاشهٔ خرسی را به دوش می‌کشد، وارد غار می‌شود. میمه شمشیر زیگموند را به زیگفرید نشان می‌دهد، اما او شمشیر را به دو نیم مـی‌کند، میمه از سبکسری و نـاسپاسی زیگفرید دلتنگ می‌شود. زیگفرید نیـز کـه میمه را پدر خـود می‌پندارد، از اینکه در این جنگل دورافتاده، جز پدری‌کوتاه‌قد، بدخو و ناسازگار، همدمی نـدارد شکـوه می‌کند و در شگفت است که چگونه با پدرش هیچ‌گونه شباهت ندارد. اینجا میمه مجبور می‌شود که داستان زندگی پدر و مادر حقیقی زیگفریدرا برای او نقل‌کند: زیگفرید چون برقدرت افسانه‌ای شمشیر آگاه می‌شود، به میمه فرمان می‌دهد که هرچه زودتر آن را تعمیرکند، آنگاه از غار بیرون می‌رود.

هنگامی که میمه می‌خواهد دوبـاره تکه‌هـای شمشیر را بـه هم جوش دهد، سیاح بیگانه‌ای که ردایی سیاهرنگ به تن دارد وارد غار می‌شود و از میمه امان می‌خواهد. میمه نیز او را در کلبهٔ خود می‌پذیرد. آنگاه سیاح، داستان‌زندگی خود ومسافرت‌هایش را برای میمه‌شرح می‌دهد و به او پیشنهاد می‌کندکه‌برای سرگرمی، بد نیست که هوش و دانش یکدیگررا بیازمایند. میمه قبول می‌کند و سه مسئله از بیگانه می‌پرسد.

میمه می‌پرسد که چه کسانی در اعماق زمین زیست‌می‌کنند، سیاح پاسخ می‌دهد: نیبلونگها.

میمه می‌پرسد که شهریار آنان کیست، سیاح پاسخ می‌دهد: آلبریك که به یاری یك انگشتر سحرآسا می‌خواهد بشریت را

به اسارت خود درآورد.

میمه می‌پرسد: شهریار روی زمین کیست، سیاح پاسخ می‌دهد که فازولت و فافنر یك زمان با یکدیگر بر زمین حکومت می‌کردند،اما بر سرگنج آلبریك با یکدیگر جنگیدند و فازولت کشته شد و اکنون فافنر، به صورت یك اژدها، پاسدار انگشتر است.

میمه می‌پرسد: فرمانروای آسمانها کیست. در حالی که لایت موتیف مقر خدایان شنیده می‌شود، سیاح پاسخ می‌دهد: والهالا که وتان خداوند آن است.

آنگاه نوبت میمه می‌رسد که به پرسشهای سیاح پاسخ گوید، سیاح می‌پرسد چه کسانی مغضوب وتان‌خدایند؛ میمه پاسخ می‌دهد: خانوادهٔ والزونگ، که زیگموند و زیگلینده یك زمان مقربترین اعضای آن بودند.

سیاح می‌پرسد: نام شمشیری‌که زیگفرید با آن باید فافنر را بکشد چیست، میمه‌فریاد می‌زند: نوتونگ.[1]

سرانجام سیاح می‌پرسد: کسی‌که شمشیرشکستهٔ نوتونگ را درست خواهدکرد، کیست؟

میمه ازپاسخ درمی‌ماند و ازاین‌رو خود سیاح می‌گوید : «آن‌کس‌که ازهیچ‌چیز نهراسد.» و بیرون می‌رود. آنگاه برمیمه آشکار می‌شود که این سیاح کسی جز وتان، خدای خدایان نبوده است.

دراین هنگام زیگفرید باز می‌گردد وچون می‌بیند که میمه هنوز شمشیر را درست نکرده است، خود دست به‌کار می‌شود و

1) Nothung

درحالی‌که «سرود کورهٔ آهنگری» را می‌خواند، شمشیررا بـه صورت اولش درمی‌آورد و خندان ازغار بیرون می‌رود. اکنون میمه سودای پلیدی درسر دارد: او می‌خواهد پس‌از کشته شدن اژدها، زیگفرید را با زهر بکشد تا خـود بر انگشتر سحرآسا دست یابد.

پردهٔ دوم

آهنگهـای نمـایندهٔ فافنر، انگشتر، نفرین ونابودی ، پیش‌درآمد این پرده را می‌سازند. در جنگل تاریـك و غم‌انگیزی ، آلبریك دربرابر غار فافنر نشسته ومنتظر فرصتی است تا انگشتر را برباید. همـان سیاح پردهٔ اول به او می‌رسد. آلبریك او را می‌شناسد و تهدیدش می‌کندکه اگر این‌بار انگشتررا، به دست آورد، خدای خدایان را با آن نابود خواهد کرد. وتان چون نیرنگ خودرا بیشمر می‌بیند، ازصحنه دور می‌شود. آلبریك چون می‌داند کـه بزودی زیگفرید فرا می‌رسد و به یاری خدایان بر انگشتر دست می‌یابد ، می‌کوشد تا هرچه زودتر آن را به‌دست آورد. اما موفق نمی‌شود.

زیگفرید بـا میمه به‌کنار غـار می‌رسند. زیگفرید لحظه‌ای دراز می‌کشد تا به‌نوای پرندگان‌گوش‌دهد واز زیباییهای جنگل لذت ببرد. درهمین‌حال، ارکستر آهنگ «زمزمهٔ‌جنگل»[1] می‌نوازد و پرنده‌ای از بالای یکی از درختان زیگفرید را از دسیسهٔ میمه آگاه می‌کند. زیگفرید بر می‌خیزد تا میمه را بکشد،امـا او را پیرامون خود نمی‌یابد. ازاین‌رو، مصمم می‌شودکه‌نخست اژدها

1) Waldweben

را بکشد. پس با صدای کرنایش، اژدها را از خواب بیدار می‌کند و پس از یك نبرد خطرناك، او را می‌کشد. خون اژدها به‌روی دست زیگفرید می‌ریزد و چون زیگفرید آن‌را می‌مکد، نیرویی می‌یابد که با آن می‌تواند همهٔ فریبهای جهان را باز شناسد.

دراین لحظه میمه که خودرا پنهان‌کرده بود فرا می‌رسد وزیگفرید که‌برمقاصدش آگاه است، بیدرنگ اورا می‌کشد.

دوباره پرنده به صدا در می‌آید و خبر می‌دهد که اکنون زیباترین زن روی زمین چشم به راه زیگفرید است. زیگفرید، شاد و پیروزمند، به‌دنبال پرنده درجنگل به‌راه می‌افتد وپردهٔ دوم پایان می‌پذیرد.

پردهٔ سوم

هوا توفانی است. وتان درحالی‌که هنوز لباس جهانگردان را به تن دارد، خود را به نزدیك غاری می‌رساند و اردا (کنتر آلتو)، الههٔ زمین را فرامی‌خواند. آذرخشی‌از درون غارمی‌جهد واردا پدیدارمی‌شود. این دوبایکدیگربه‌گفتگو می‌پردازند و اردا چون برحال برونهیلده، آگاهی می‌یابد، وتان را از سنگدلیش ملامت‌می‌کند. وتان اندوهگین می‌شود وپس‌ازلحظه‌ای‌خاموشی، اعلام می‌کندکه ازاین پس اندیشه و پروای خدایان را ندارد و زیگفرید را به‌جانشینی خود برمی‌گزیند.

زیگفرید به راهنمایی پرندهٔ جنگلی فرا می‌رسد. وتان راه را بر او می‌گیرد و ستیغ‌کوه را به‌او نشان می‌دهد. از فراز کوه شعله‌های وحشت‌انگیز آتش دیده می‌شود و همان‌جاست‌که

برونهیلده خفته است. هرکس خود را بـه برونهیلده برساند، شعله‌های آتش تباهش خواهدکرد. زیگفرید خودرا بیباك نشان می‌دهد و چون می‌خواهد به‌راه بیفتد، وتان با نیزه‌اش جلو اورا می‌گیرد و می‌گوید با همین نیزه، یك زمان شمشیر زیگموند را شکسته است. زیگفرید خشمگین می‌شود وچون می‌خواهد انتقام مرگ پدرش‌را ازاو بگیرد، رعد به‌صدا در می‌آید و وتان ناپدید می‌شود.

آنگـاه زیگفـرید به سوی شعله‌های آتش رهسپار می‌گردد. درحالی‌که ارکستر «نوای‌آتش» را می‌نوازد، دود غلیظی صحنه را فرا می‌گیرد.

چون دودها به‌کنار می‌رود، برونهیلده برقلهٔ‌کوه خفته دیده می‌شود. زیگفرید خودرا به او می‌رساند و با بوسه‌ای او را از خواب بر می‌انگیزد. برونهیلده پریشان از خواب بیدار می‌شود. او دیگر در شمار والکوره‌ها نیست، بلکه زنی جـاودان است و چون زیگفرید را کنار خود می‌بیند، شاد می‌شود.

«زیگفرید! ای دلاور رستگار» Siegfried! Seliger Held!

امـا هنگامی‌که زیگفرید می‌خـواهد او را درآغوش‌گیرد، هراسان خود را عقب می‌کشد زیرا نمی‌خواهد از مقام‌الوهیت خود محروم شود. ولی عـاقبت در برابر شوق زیگفرید، تسلیم اختیار می‌کند و خودرا به‌آغوش او می‌اندازد. در حالی‌که هر دو دریك دوئوی پرشکوه،به‌عشق و جهان نودرود می‌فرستند، اپرا پایان می‌پذیرد.

IV

شامگاه خدایان[1]

(پیشگفتار)

شب هنگـام، سه نورن[2] کـه دختران اردا الههٔ زمین هستند در حالی که رشتهٔ زرین سرنوشت را به‌دست یکدیگر می‌دهند، آیندهٔ خدایان را پیشگویی می‌کنند.

هرسه بـه‌آواز می‌خوانندکـه روزی وتان نیزهٔ شکستهٔ خود را به‌سینهٔ لوگه فروخواهدکرد وچون‌آن رابیرون می‌آورد، آتشی از تیغه‌اش زبانه می‌کشدکه والهالا را درخود خواهد سوخت.

هنگامی کـه سپیده دم اندك اندك آغاز می‌شود، موسیقی ورود زیگفرید و برونهیلده را خبر می‌دهد. برونهیلده، گرانه[3]، اسب خود را گرفته است.

او در یك سرود رزمی می‌خواندکه اکنون زیگفرید باید به‌خاطرش پیروزیهای تازه به‌دست آورد.

زیگفرید به‌او قول می‌دهدکه چنین خواهدکرد و به‌نشانهٔ وفاداری، انگشتررا به‌برونهیلده می‌دهد. برونهیلده نیز درعوض، گرانه را به‌زیگفرید می‌بخشد. در حالی‌که زیگفرید با گرانه از صحنه دور می‌شود و برونهیلده برای او دست تکان می‌دهد، پرده می‌افتد.

پردهٔ اول

گونتر[4] پادشاه (باس) برتخت‌خود نشسته و با خواهرش،

1) *Die Götterdammerung* 2) Norn 3) Grane
4) Gunther

گوترونه[1] سرگرم گفتگوست.

هاگن[2] (باریتون) نابرادری گونتر و پسرآلبریك نیزکنار آنان نشسته است و ازاینکه گونتر وگوترونه هیچ‌کدام ازدواج نکرده‌اند، بیم‌آن داردکه به‌زودی‌سلطنت‌ازخاندان نی‌بیخونگ‌ها بریفتد. او آرزو داردکه گونتر با برونهیلده زناشویی کند، و از این‌رو برسرآن است که نخست زیگفرید را به‌نحوی از میان بردارد. نقشهٔ او این است که هنگامی‌که زیگفرید به‌کاخ نی‌بیخونگ‌ها می‌آید، دارویی به‌اوبخوراند تا مهر برونهیلده‌را ازیاد ببرد و درعوض با گوترونه زناشویی کند.

در این موقع صدای شیپور زیگفرید از دور به گوش می‌رسد و پس‌ازلحظه‌ای خود او واردکاخ می‌شود وافرادخاندان نی‌بیخونگ‌ها به پیشبازش می‌آیند. چون هنگام میخواری فرا می‌رسد، زیگفرید جام شراب را سرمی‌کشد و بیدرنگ‌برونهیلده را ازیاد می‌برد و شیفتهٔ گوترونه می‌شود. اماهاگن به‌او می‌گوید که اگر طالب وصل گوترونه است ، نخست باید برونهیلده را را برای‌گونتر به‌دست آورد.

زیگفرید می‌پذیرد و کلاه تانهلم‌را به‌سر می‌گذارد تا به صورت گونتر درآید.

ازآن‌سو برونهیلده به یکی از والکوره‌ها به‌نام والتراته[3] برمی‌خورد وازاو می‌شنود کاخ والهالا به‌سرنوشت شومی دچار شده است وتا هنگامی‌که انگشتر نیبلونگ دوباره به‌وتان نرسد، بیم‌آن می‌رود که خدایان همه نابود شوند. اما برونهیلده که انگشتر را یادگار مهر زیگفرید می‌داند، خواهش والتراته را

1) Gutrune 2) Hagen 3) Waltraute

نمی‌پذیرد و همچنان به‌انتظار زیگفرید می‌نشیند.

سرانجام صدای شیپور زیگفرید به‌گوش می‌رسد، وچون برونهیلده مشتاقانه به‌استقبالش می‌رود، با شگفتی گونتر را در برابر خود می‌بیند. زیگفرید که به‌نیروی سحر تانهلم به‌صورت گونتر درآمده، انگشتررا از برونهیلده می‌گیرد و اورا زن‌گونتر می‌خواند.

پردهٔ دوم

درقصر نی‌بیخونگ‌هـا، هاگن به‌پدرش آلبریك قول می‌دهدکه انگشتررا برایش به‌دست خواهد آورد.

زیگفرید پیروزمند باز می‌گردد و وسایل زناشویی گونتر و برونهیلده فراهم می‌شود. درمجلسی‌که همهٔافراد خانوادهٔگونتر گرد هم‌آمده‌انـد ، برونهیلده زیگفرید را به‌نقض عهد متهم می‌کند. اما زیگفرید که گذشته را فراموش‌کرده است، از سخنان او چیزی درنمی‌یابد و بی‌اعتنا ازصحنه خارج می‌شود. برونهیلده که سخت آزرده‌خاطر شده است، تصمیم به انتقام می‌گیرد. او برای هاگن فاش می‌کندکه طلسم نگهبان زیگفرید، فقط پشت او را ازگزند تیر وشمشیر ایمن نمی‌دارد.

آنگاه برونهیلده با هاگن و گونتر قرار می‌گذارند کـه فردا هنگام شکار، از پشت برزیگفرید حمله‌کنند و اورا ازپادر‌آورند. درحالی‌که این سه‌تن اشعارکینه‌جویانه‌ای‌را می‌خوانند، زیگفرید وگونتر باهمراهان خود ازقصر بیرون می‌آیند. هاگن، برونهیلده را تشویق می‌کند تا برای‌آن که مورد سوء ظن قرار نگیرد، به‌آنان بپیوندد.

پردهٔ سوم

روز بعد هنگام شکار، زیگفرید به‌کنار رود راین می‌رسد. دختران پاسدار رود، او را از نحوست انگشتر آگاه می‌کنند و چون زیگفرید، به‌نصیحت آنان گوش نمی‌دهد، شناکنان ناپدید می‌شوند. هنگامی‌که طنین‌آواز آنان خاموش می‌شود، هاگن و گونتر به‌صحنه درمی‌آیند. زیگفرید با تمسخر گفتهٔ دختران‌راین را به‌آنان باز می‌گوید، وسپس داستان کشته شدن اژدها را با شمشیر پدرش نقل می‌کند.

هاگن برای بیهوش‌کردن زیگفرید، شیرهٔ گیاهی را در شیپور او می‌ریزد. اما هنگامی‌که زیگفرید شیپور را بر می‌دارد و درآن می‌دمد، ناگهان حافظه‌اش را بازمی‌یابد وباد برونهیلده در دلش زنده می‌شود. در همین لحظه دوگرگ فرا می‌رسند و زیگفرید، یك‌لحظه پشتش‌را به‌سوی هاگن برمی‌گرداند.

هاگن بیدرنگ دشنه‌اش را به‌پشت زیگفرید فرو می‌کند و اورا از پای در می‌آورد. زیگفرید پیش‌از آنکه جان سپارد، درآوازی به‌عشق برونهیلده درود می‌فرستد. درحالی‌که شب‌دامن می‌گسترد، مه غلیظی صحنه را فرا می‌گیرد. مارش معروف سوگواری نواخته می‌شود و پرده می‌افتد.

پردهٔ چهارم

گوترونه در قصرش چشم به‌راه زیگفرید است‌که ناگهان شکارچیان ازراه می‌رسند وجسد زیگفریدرادربرابراو می‌گذارند. هاگن ادعا می‌کند که گرازی زیگفرید را کشته است! اما گوترونه سخن‌اورا باور نمی‌دارد وگونتررا به‌قتل زیگفرید متهم

می‌کند. گونتر ناگزیر داستان حقیقی کشته‌شدن زیگفرید را فاش می‌سازد وهاگن برای تبرئهٔ خود، پیمان‌شکنی زیگفرید را بهانهٔ گناه خود می‌کند.

چون گوترونه می‌خواهد انگشتر را از دست زیگفرید بیرون آورد هاگن با دشنه‌اش اورا می‌کشد.

در این لحظه برونهیلده فرا می‌رسد و چون از نیرنگهای هاگن و بیگناهی زیگفرید آگاه می‌شود خود را گریان به روی نعش دلداده‌اش می‌اندازد. آنگاه انگشتر را از دست او بیرون می‌آورد تا به‌دختران راین بازپس دهد. هاگن خشمناك به‌سوی رودخانه می‌شتابد تا انگشتر را از دختران بگیرد امّا یکی از پاسداران راین اورا باخود به‌زیرآب می‌برد.

سپس برونهیلده فرمان می‌دهدکه‌آتشی برافروزند وجسد زیگفرید را به‌آن بسوزانند. در حالی که شعله‌های آتش زبانه می‌گیرد، برونهیلده سوار اسب خود می‌شود و در میان شعله‌ها ناپدید می‌گردد.

شعله‌های آتش به والهالا سرایت می‌کند و خدایان را ، در حالی‌که خاموش گرد هم نشسته‌اند، درکام خود فرو می‌برد. ارکستر می‌غرد و اپرا به‌پایان می‌رسد.

تریستان و ایزولده[1]

۱۸۶۵

واگنر این درام را در روزهای تبعید (پس‌از شرکت در

1) *Tristan und Isolde*

انقلابات ۱۸۴۸) ده‌سال پس‌از اپرای لوهنگرین نوشت. میان لوهنگرین و این اپرا، تفاوتهای نمایانی مشهود است که از تحول عقاید واگنر در بارهٔ موسیقی حکایت می‌کند تریستان وایزولده را (همچنانکه رولان گفته است) نمی‌توان یك اپرا دانست. در پاره‌ای از قسمتها، موسیقی خود، جای آواز را می‌گیرد و درام را به‌یك سنفونی مبدل می‌کند.

پیش درآمد اپرا با شور و حرارتی که هرلحظه فزونی می‌یابد آغاز می‌شود و سپس با آهنگ آرامی که نمودار رنج عشق شدید است، پایان می‌پذیرد.

صحنه، عرشهٔ یك کشتی رانشان می‌دهد. ایزولده (سوپرانو)، شاهزادهٔ ایرلندی، باندیمه‌اش برانگانه[1] (متزوسوپرانو) به‌آواز عاشقانهٔ ملوان جوانی به‌نام تریستان‌که درصحنه دیده نمی‌شود، گوش می‌دهند. ایزولده که نامزد سابقش مورولد[2] را درجنگ ازدست داده واکنون به‌فرمان پدرش مجبوراست با مارك پادشاه کرنوال زناشویی کند، با شنیدن این آواز به‌یاد عشق دیرینش می‌افتد، خشمگین می‌شود و از امواج توفان می‌طلبد که کشتی را نابودکند. برانگانه می‌کوشد تا خشم اورا فرو نشاند.

در این لحظه، قسمت اعظم کشتی نمایان می‌گردد و تریستان دیده‌می‌شودکه اندیشناك به‌امواج‌دریا می‌نگرد. ایزولده چون تیغهٔ شکستهٔ شمشیر تریستان را می‌بیند، متوجه می‌شود که او همان قاتل نامزد سابقش مورولد است. زیرا قطعهٔ پولادینی که ازسر مورولد بیرون آورده‌اند با تیغهٔ شکستهٔ شمشیرتریستان جور درمی‌آید. پس‌شاهزاده، تریستان‌را نزد خود فرا می‌خواند

1) Brangäne 2) Morold

و اعلام می‌کند که می‌خواهد او را به‌انتقام قتل نامزدش بکشد. تریستان، بی‌آنکه بیمی به‌دل راه دهد، شمشیر خودرا به‌ایزولده تسلیم می‌کند تا اورا به‌مجازات برساند. ازاین‌رو ایزولده آرام می‌شود و می‌گوید بهتر است با شراب زهرآگین به زندگی او پایان‌دهد. برانگانه جامهای‌شراب‌دانزد آنان می‌آورد. اما ایزولده در جامهای شراب، به‌جای زهر، دارویی می‌ریزدکه قلب هردوی آنان را ازمهر به‌یکدیگر سرشار می‌کند.

تریستان وایزولده چون شراب را می‌نوشند، سخت شیفتهٔ یکدیگر می‌شوند. درحالی که کشتی به‌کرانه نزدیك می‌شود و کشتیبانان، درآواز دسته‌جمعی پرشکوهی به‌مارك، پادشاه‌کرنوال درود می‌فرستند، دو دلباخته یکدیگررا گرم درآغوش می‌گیرند.

پردهٔ دوم

شب است. مشعلی‌کاخ و باغهای مارك را روشن می‌کند. ایزولده با-تریستان اینجا وعده‌ای دارد و اکنون منتظر اوست. سرود شکارچیان شاهی نیز دراین‌لحظه به‌گوش می‌رسد.

سرانجام تریستان از راه می‌رسد و ایزولده را درآغوش می‌گیرد. دو دلداده مدتی به‌رازونیاز بایکدیگر سرگرم می‌شوند؛ شب را می‌ستایند، زیرا آنان‌را به‌دیدار یکدیگر کامیاب می‌کند، و از روز بد می‌گویند که میانشان جدایی می‌اندازد. آنگاه خاموشی پرلطفی همه‌جا را فرا می‌گیرد، و نکتورن زیبایی فرا رسیدن روز را بیان می‌کند. ناگهان کورونال فرا می‌رسد و خبر می‌دهد که مارك و درباریان وارد باغ شده‌اند. تریستان پیشانی ایزولده را می‌بوسد، اما پیش‌ازآنکه بگریزد،

ملوت[1] (تنور)، که یکی از درباریان و دوست دروغین تریستان است، فرا می‌رسد و اورا با شمشیر زخمی می‌کند.

پردهٔ سوم

پیش درآمد غم‌انگیزی، ازفرجام تاریك دلدادگان حکایت می‌کند. پرده بالا می‌رود و صحنه، باغ قصری را نشان می‌دهد. تریستان مجروح روی تختی درازکشیده وکورونال بالای سر او ایستاده است. آهنگ‌روستایی اندوهناکی‌که با کرآنگله نواخته می‌شود، تریستان را از خواب بیدار می‌کند. یاد عشق پرشور ایزولده درخاطرهٔ او دوباره جان می‌گیرد. او اکنون چشم به‌راه ایزولده است. ناگهان آهنگ ملایم و غم‌انگیز روستایی نشاط و سرعت می‌گیرد و قایقی درافق پدیدار می‌گردد. ایـن ایزولده است‌که به‌دیدار محبوبش می‌آید. صدای ایزولده، روح تازه‌ای در تریستان می‌دمد سرانجام قایق به‌کرانه می‌رسد و ایزولده از آن پیاده می‌شود. تریستان ، درد جانکاهش را فراموش می‌کند ، ازجا برمی‌خیزد واورا به‌آغوش می‌گیرد... اما دیگرفروغ‌زندگی دراو خاموش شده است. ازآغوش ایزولده بـه زمین می‌افتد و بیحرکت می‌شود. ایـزولده نیـز از هوش می‌رود و به روی او می‌افتد.

مارك و درباریان دراین لحظه خودرا به‌صحنه می‌رسانند. برانگانه یکه و تنهـا به‌جنگ آنان می‌رود و در نخستین حمله، ملوت را از پا در می‌آورد اما خود نیز زخم بر مـی‌دارد. مارك پیکاررا موقوف وچون تریستان را مرده مـی‌یابد، غمگین می‌شود

1) Melot

و سرودی در عزای دلیرترین سرباز خود می‌خواند.

ایزولده چشمها را بـاز می‌کند و نخست می‌پندارد که دلدارش دوباره زنده شده است.

از این‌رو با شور و هیجان ، آواز می‌خواند. لطیفترین و شورانگیزترین قسمتهای دوئوی او با تریستان در پرده‌های پیش، دراین صحنه تکرار می‌شود؛ اما اینجا ارکستر جای تریستان را گرفته است.

ایزولده درعالم‌خیال خودرا درآغوش تریستان می‌پندارد و ارکستر که به‌اوج عظمت خود رسیده، مرگ او را اعلام می‌کند.

مارك دستها را رو به‌آسمان بلند می‌کند و برای مردگان آمرزش می‌خواهد. پرده می‌افتد.

موسیقیدانان و موسیقی‌شناسانی
که نامشان در این کتاب آمده است

اینجا فقط به‌آهنگسازان و موسیقی شناسانی اشاره شده که شناختن آنان برای فهم مطالب کتاب لازم است. از اشاره به موسیقیدانان بسیار معروف خودداری شده است.

آمبرو، ۱۸۷۶-۱۸۱۶ Ambros (August Wilhelm)

آهنگساز و منتقد آلمانی، عضو هیئت داوری موسیقی پراك و استاد تاریخ موسیقی. در سال ۱۸۷۲ به استادی کنسرواتور وین برگزیده شد. از تألیفات او، حدود شعر و موسیقی (۱۸۵۶) و تاریخ موسیقی (۱۸۶۸–۱۸۶۲) بیش از همه شهرت دارد. آمبرو چندین سنفونی و سونات و اوورتور نیز ساخته است که تأثیر شیوه‌های شومان و مندلسون را می‌توان در آنها آشکار دید.

اوبر، ۱۸۷۱-۱۷۸۲ Auber (François)

آهنگساز فرانسوی، شاگرد کروبین. درسال ۱۸۲۹ به‌عضویت مؤسسهٔ هنرهای زیبای فرانسه و در ۱۸۳۰ به جای کروبین به ریاست کنسرواتوار پاریس برگزیده‌شد. آثارش ازسبك‌موسیقی ایتالیایی و خاصه ساخته‌های روسینی متأثر است و حالتی سبك وکودکانه دارد. از اپراهای معروف اوباید دختر لال پورتیچی[1]،

1) *La Muette de Portici*

فرا دیاولو[1] و هایده را نام برد.

اولیك، ۱۸۵۳-۱۸۲۲ Uhlig (Théodore)

ویولونیست، آهنگساز و موسیقی‌شناس آلمانی، سازندهٔ چند سنفونی و قطعاتی برای موسیقی مجلسی، نویسندهٔ کتابهای گوناگون دربارهٔ موسیقی، دوست واگنر.

اونسلو، ۱۸۵۳-۱۷۸۴ Onslow(George)

آهنگساز فرانسوی واصلا انگلیسی. درسال۱۸۴۲عضو شعبهٔ موسیقی فرهنگستان هنرهای زیبای فرانسه شد. آهنگهای بسیاری برای پیانو و سازهای زهی ساخته است؛ اما موسیقی‌شناسان، ساخته‌های اورا سرد و بیروح ومبتذل می‌دانند.

بالاکیرف، ۱۹۱۰-۱۸۳۷ Balakirev (Mily Alexeïevitch)

آهنگساز روس. در موسیقی روس مکتب تازه‌ای را بنیاد گذاشت که بارودین، موسورگسکی و ریمسکی‌کورساکف درپی آن رفتند. چون سودای یك انقلاب درموسیقی دراماتیك در سر داشت، آهنگسازانی‌مانند روبین‌شتاین[2] وچایکوفسکی را سخت به‌باد نیشخند وهجوگرفت. پیانیست ماهری بود. آثارش عبارتند از:

سه اوورتور روی تمهای روسی و چك؛ اوورتور روی یك تم اسپانیولی؛ پوئم‌سنفنیك روسیه، تامار[3]، پوئم‌سنفنیك، بالهام ازیك شعر لرمونتف، فانتزی اوریانتال‌اسلامی برای‌پیانو،

1) *Fra Diavolo* 2) Rubinstein 3) *Thamar*

و سرانجام چند مازورکا و بیست رومانس.

بلینی، ۱۸۳۵-۱۸۰۱ Bellini (Vincenzo)

آهنگساز ایتالیایی. از آثار او اپرای دختر خوابگرد[1] نورما[2]، زائیر[3] و راهزن بیش‌ازهمه معروفیت دارند. آثارش بیشتر لحن اندوهگین دارند و از مهر و حساسیت سرشارند، اگرچه موسیقی‌شناسان‌آنهارا ازلحاظ آرمونی، ضعیف‌وبیمایه می‌دانند.

پاگانینی، ۱۸۴۰-۱۷۸۲ Paganini (Niccolo)

ویولونیست ایتالیایی. قطعات بسیاری برای ویولون و گیتار ازخود به‌یادگارگذاشته‌است که‌ازآن‌جمله باید ۲۴ کاپریچ، ۸ کنسرتو و خدا شاه را نجات دهد[4] و چندین سونات دیگر را نام برد.

پانسرون، ۱۸۵۹-۱۷۹۶ Panseron (Mathieu)

آهنگساز فرانسوی. درسال ۱۸۱۳، جایزهٔ روم را برد و توانست چند اپرای معروف خود مانند دو دخترعمو، زناشویی دشوار و مکتب‌روم را درکنسرواتوار پاریس نمایش‌دهد. کتابهای بسیاری در بارهٔ موسیقی نوشته است که ازآن جمله باید الفبای موسیقی[5] او را ذکر کرد.

1) *Sonnambula* 2) *La Norma* 3) *Zaïre*
4) *God Save the King* 5) *A B C Musical*

پرو دوم، ۱۸۷۱-۱۹۵۶ Prod, Homme (Jaques Gabriel)

نویسنده و موسیقی شناس فرانسوی. مؤلف کتابهای دورهٔ برلیوز، جوانی بتهوون، سنفونیهای بتهوون و نویسندهٔ سرگذشتهای لیست، واگنر، موزار و شوبرت.

پزیللو، ۱۷۴۰-۱۸۱۶ Paesiello (Giovanni)

آهنگساز ایتالیایی. سی‌وپنج ساله بود که آثار بزرگی برای اپراهای مدن، پارم، ونیز وشهرهای بزرگ دیگر ایتالیا ساخت. در سال ۱۷۷۶ به دعوت ملکه کاترین به روسیه رفت و درآنجا چند اپرا ازجمله آرایشگرشهرسویل‌را تصنیف کرد. به‌سال۱۸۵۲ ناپلئون، که درآن زمان کنسول اول بود، او را به‌پاریس دعوت کرد. پزیللو درپاریس یك ته‌دوم[1] به‌مناسبت تاجگذاری‌امپراتور ساخت. از پزیللو علاوه بر اپرا، یك اوراتوریو، چند کانتات، چندین سنفونی و سونات در دست است.

توماس، ۱۸۱۱-۱۸۹۶ Thomas (Ambroise)

آهنگساز فرانسوی. شاگرد لسوئور، مصنف اپراهای رؤیای یك‌شب تابستانی، هاملت و فرانسواز دو رمینی[2] وبالت توفان. لحن آثارش لطیف وآرام وگیراست. توماس را به‌طبع ملایم و معتدلش ستوده‌اند.

1) Te Deum 2) *Francoise de Remini*

تیرسو، ۱۸۵۷-۱۹۳۶ Tiersot (Julien)

موسیقی‌شناس فرانسوی. مدیر کتابخانهٔ کنسرواتوار پاریس. آثار بسیاری در بارهٔ موسیقی و موسیقیدانان نوشته است که مهمترین آنها به‌این قرارند: تاریخ ترانه‌های عامیانهٔ فرانسه (۱۸۸۹)، روژه دولیل، زندگی و آثارش (۱۸۹۲)، آهنگهای محلی ایالات فرانسه (۱۸۹۴) و هکتور برلیوز (۱۹۰۴).

دونی، ۱۷۰۹-۱۷۷۵ Duni (Egidio Romulado)

آهنگساز ایتالیایی. آثارمعروفی به‌سبک کمدی ایتالیایی ساخته است که از آن میان، نقاشی که دلباختهٔ مدل خود شد، دکتر سانگراندو[1]، نینا و لیندور[2]، سربازچریک[3] و دروگران را باید نام برد.

رامو، ۱۶۸۳-۱۷۶۴ Rameau (Jean-Philippe)

آهنگساز فرانسوی. نخست آهنگهای بیشماری برای ارگ ساخت، اما بعد به موسیقی اپرا روآورد و آثار پرارجی در این زمینه تصنیف کرد. ساخته‌های او ازآن‌رو که اصالت موسیقی فرانسه را در خود حفظ کرده و از تأثیرات مکاتب ایتالیایی و آلمانی برکنار بوده‌است، ارزش‌فراوان دارند. مهمترین‌اپراهای رامو به این قرارند: پرستشگاه افتخار (۱۷۴۵)، زائیس[4] (۱۷۴۹)، ژونوی حسود (۱۷۴۹)، آناکرئون[5] (۱۷۵۷). از تألیفات‌او دربارهٔ‌موسیقی، دستگاه‌جدید موسیقی‌نظری (۱۷۲۶)

1) *D. Sangrando* 2) *Nina et Lindor* 3) *Milicien*
4) *Zaïs* 5) Anacréon

و قانون موسیقی عملی (۱۷۶۰) را باید یادکرد.

رایسی‌گر، ۱۷۹۸-۱۸۵۹ Reissiger (Carl Gotteibe)

آهنگساز و رهبرارکستر آلمانی. کنسرواتوار لاهه راتأسیس کرد وبعد مدیر اپرای درسد شد. چند اپرا مانندگنجینهٔ نیاکان، یلوا[1] و ریسندهٔ خودسال از او در دست است.

رایشا، ۱۷۷۰-۱۸۳۶ Reicha (Anton)

آهنگساز ونظریه‌ساز، استاد برلیوز. علاوه‌بر اپراهای‌معروفی مانند فرانسویان در مصر، ناتالی[2]، آرگینا[3]، دو سنفونی و آثار بسیاری در زمینهٔ موسیقی مجلسی و چندین سونات و اتود برای پیانو ساخته است.

روسینی، ۱۷۹۲-۱۸۶۸ Rossini (Gioacchino)

آهنگساز ایتالیایی. شهرت و ارزش او بیشتر مدیون آثارش در موسیقی اپراست.

در میان موسیقیدانان به‌روانی طبع و وسعت آثـار معروف است. از اپراهای معروف او: آرایشگرشهرسویل (رم، ۱۸۱۶)، اتللو (ناپل، ۱۸۱۶)، آرمیدا (ناپل، ۱۸۱۷)، زلمیرا[4] (ناپل، ۱۸۲۲) و سمیرامید (ونیز، ۱۸۲۳) را باید یادکرد.

1) *Yèlva* 2) *Nathalie* 3) *Argina* 4) *Zelmira*

سالی‌یری، ۱۷۵۰-۱۸۲۵ Salieri (Antonio)

آهنگساز ایتالیایی. بـه تشویق و راهنمـایی گلوك اپرای دانائیدها[1] را ساخت که اورا درزمرهٔ آهنگسازان بزرگ آن‌روز در آورد. از سالی‌یری نزدیك بـه پنجاه اپـرا، مـانند آرمید[2]، سمیرامید[3]، سلواجیا[4] وهمچنین چند اوراتوریو وآهنگهای دیگر در دست است.

سپونتینی، ۱۷۷۴-۱۸۵۱ Spontini (Gasparo Luigi)

آهنگساز ایتالیایی، در دربار لویی هیجدهم. در سال ۱۸۱۳ به عضویت فرهنگستان برلن و در سـال ۱۸۳۹ به عضـویت فرهنگستان پاریس برگزیده شد. اپراهای معروف او بـه ایـن قرارند: ژولی، وستال[5]، فرناند کورتز[6] و المپی[7].

شومان، ۱۸۱۰-۱۸۵۶ Schumann (Robert)

آهنگساز آلمانی. در آغاز جوانی نخست به‌کار انتقاد آثـار موسیقی پـرداخت و از ۱۸۳۴ تـا ده سال مجلهٔ جدید برای موسیقی[8] را در لایپزیك انتشار داد و در این مجله بود که دقت و توجه مردم را به آثار شوپن و برامس فـراخواند. لید[9]ها و آهنگهای سبکش برای پیانو، از شاعرانه‌ترین آثـار موسیقـی آلمان به شمار می‌آید. علاوه بر چهار سنفونی، چهـار اوورتور به نامهای «نـامزد مسین»، «ژول سـزار»، «هرمان و اوروته» و

1) *Les Danaïde* 2) *Armid* 3) *Semiramide*
4) *Selvaggia* 5) *La Vestale* 6) *F. Cortez*
7) *Olimpie* 8) *Neue Zeitschrift für Musik* 9) Lied

«اوورتور جشن» ساخته است. زن شومان، کلارا ژوزفین ویك[1] (۱۸۹۶–۱۸۱۹)، پیانیست ماهری بود و علاوه بر تصنیف آهنگهایی برای پیانو، پس از مرگ شوهرش آثار او را تألیف و اصلاح کرد.

فرانك، ۱۸۹۰-۱۸۲۲ Franck (César Auguste)

آهنگسازفرانسوی. متولد درلیژ[2] (بلژیك). تحصیلاتموسیقی خود را در لیژ آغازکرد و در کنسرواتوار پاریس به پایان رساند. او را پایه‌گذار مکتب تازه و جوانی در موسیقی ملی فرانسه دانسته‌اند. از ساخته‌هایش اوراتوریوی ربکا[3] و پوئم سنفنیك الیدها[4] و اپرای هولدا[5] شهرت فراوان دارند. فرانك قطعات بیشماری نیز برای پیانو و ارگ ساخته است.

کلاپیسون، ۱۸۶۶-۱۸۰۸ Clapisson (Antoine Louis)

آهنگساز فرانسوی. اپراکمیك فیگورانت[6] (مجلس آرا)ی‌او، موفقیت و شهرتش را تأمین کرد. در سال ۱۸۴۱، استاد درس آرمونی (هماهنگی) در کنسرواتوار پاریس شد. دیگر از اپراکمیکهای معروف او: سنفونی (۱۸۳۹)، طوطی(۱۸۴۰)، به‌دار آویخته (۱۸۴۱)، برادر وشوهر (۱۸۴۱)، دون‌کیشوت و سانشو (۱۸۴۷)، عشاق پررت[7] (۱۸۵۵) و سیلف[8] (۱۸۵۶)

1) Clara Joséphine Wieck 2) Liége 3) *Rébecca*
4) *Les Eloides* 5) *Hulda* 6) *La Figurante*
7) *Les Amoureux de Perrette* 8) *Sylphe*

را باید یادکرد.

گرتری، ۱۸۱۳-۱۷۴۱

Grétry (André Ernest Modeste)

آهنگساز دراماتیك. مانند لولی، ملیتش معلوم نیست. تحصیلات موسیقی خود را در رم به پایان رساند وآثار بزرگی درکمدی ایتالیایی پدیدآورد. از اپراهای معروف او: کاروان قاهره (۱۷۸۴)، آمفیتریون[1] (۱۷۸۸) و آسپز[2] (۱۷۸۹) را باید نام برد.

ازاپراهای بهسبك کمدی ایتالیایی: ریشارد شیردل(۱۷۸۴)، پیرکبیر[3] (۱۷۹۰) و گیوم‌تل[4] (۱۷۹۱) اهمیت فراوان دارند.

گلوك، ۱۷۸۷-۱۷۱۴

Gluck (Christoph Willibald)

آهنگساز آلمانی. درآغاز اپراهایی ساخت که چندان ارزنده نبود. موسیقی هندل و رامو او را به‌راه تازه‌ای‌کشید. با تصنیف اپرای *Orfeo et Euridice*، گلوك، انقلابی‌که از مدتها پیش در فکر داشت، در موسیقی دراماتیك تحقق داد. این انقلاب مشاجره‌ای میان طرفداران‌او و هواخواهان نیکلا پوچینی (آهنگساز ایتالیایی) برانگیخت‌که در تاریخ موسیقی شهرت فراوان دارد. اپراهای *Armide* (۱۷۷۷) وایفی ژنی درتوريد عظمت موسیقی گلوك را برمخالفانش تحمیل‌کرد وآنان را خاموش ساخت. گلوك را میکل‌آنژ موسیقی لقب داده‌اند.

لاسوس، ۱۵۹۴-۱۵۳۲

Lassus (Roland De)

آهنگساز بلژیکی. با پالسترینا (ایتالیایی) و ویتوریا

1) *Amphitryon* 2) *Aspaise* 3) *Pierre le Grand*
4) *Guillaume Tell*

(اسپانیایی) از سه‌آهنگساز بزرگ قرن شانزدهم در موسیقی آوازی به شمار می‌آید. همهٔ عمررا به مسافرت ازشهری به شهردیگراروپا گذراند و معروف محافل موسیقی آن سامان شد. بیش از دو هزار قطعهٔ موسیقی مذهبی و غیرمذهبی به‌او منسوب است که ازآن جمله: مسهای من از ارث محروم شده‌ام، عزیمت غم‌انگیز و مزامیر توبهٔ داود شهرت فراوان دارند.

لسوئور، ۱۷۶۰-۱۸۳۷

Lesueur (Jean François)

آهنگسازفرانسوی، استاد برلیوز، مصنف اپراهای تلماك[1]، پل و ویرژینی و آهنگهای مذهبی مس، تدوم و پاسیون.

لگووه، ۱۸۰۷-۱۹۰۳ Legouvé (Ernest)

نمایشنامه‌نویس‌فرانسوی. ازآثاراو: جوان بیکاره (۱۸۶۱)، میس سوزان (۱۸۶۹) و دو ملکه شهرت فراوان دارند. کتاب شست سال خاطره[2] (۱۸۸۸-۱۸۸۵) او مشتمل برنکات تازه و ناگفته‌ای از روحیات برلیوز است.

لولی، ۱۶۳۲-۱۶۸۷ Lully (Jean-Baptiste)

آهنگساز. ملیت او معلوم نیست. در فلورانس زاده شد ودر پاریس چشم از جهان بربست. شهرت و ارزش او از لحاظ اپراهایی است که به شیوهٔ فرانسوی ساخته است. از اپراهای او: جشنهای عشق و باکوس (۱۶۷۲)، کادموس و هرمیون[3] (۱۶۷۳)، آلسست (۱۶۷۴)، آتیس[4] (۱۶۷۴)، پرستشگاه صلح (۱۶۸۵) و آرمید درخور یادآوری‌اند.

1) *Télémaque* 2) *Soixante Ans de souvenirs*
3) *Cadmus et Hermione* 4) *Atys*

لیست، ۱۸۸۶-۱۸۱۱ Liszt (Franz)

آهنگساز و پیانیست مجارستانی. در آغاز جوانی یك چند مقیم رم شد و هنر خود را درخدمت واتیکان به‌کار بست و چیزی نمانده بود که به‌جای آهنگساز، کشیش از آب در آید. اما بعد، عهد صحبت کشیشها را شکست و به‌شهرهای گوناگون اروپا سفر کرد. لیست آثار بیشماری از خود به یادگار گذاشته است. از پوئم سنفونیکهای او، اورفه، هاملت و ایده‌آل؛ از آهنگهای بیشمارش برای پیانو، «راپسودیهای مجار»، و از قطعات مذهبیش، «اوراتوریو»های مسیح و «سنت الیزابت مجارستان» را می‌توان ذکر کرد. لیست تألیفات بسیاری دربارهٔ موسیقی و موسیقیدانان دارد که از آن میان، لوهنگرین، تانهویزر و ریشارد واگنر (۱۸۵۱)، شوپن (۱۸۵۲) وغیره سزاوار توجه‌اند.

مایربیر، ۱۸۶۴-۱۷۹۱ Máyerbeer (Giacomo)

آهنگساز. در برلن زاده شد و در پاریس مرد. نخستین اثر او یك اوراتوریو به‌نام «خدا وطبیعت» بود. پس از آنکه به‌ایتالیا رفت و باموسیقی روسینی آشنایی یافت، کوشید تا شیوهٔ خشونت‌آمیز نخستین آثارش را اندکی تعدیل کند. در ایتالیا چندین اپرای ایتالیایی ساخت. آنگاه به‌پاریس بازگشت و در آنجا اپرای روبرشیطان[1] را تصنیف کرد که موفقیت فراوانی به‌دست آورد و نبوغ دراماتیك او را آشکار ساخت. علاوه بر اپرا، مایربیر هفت کانتات مذهبی، و چهار مارش ساخته است. اما شهرت او بیشتر مربوط به اپراهای اوست. مایربیر را باید به‌تمام معنی یك آهنگساز دراماتیك دانست.

واین‌گارتنر، ۱۹۴۲-۱۸۶۳

Weingartner (Paul-Félix)

آهنگساز و رهبر ارکستر. در زارا (دالماسی) زاده شد.

1) *Robert le Diable*

مدتی در وایمار[1] (از شهرهای آلمان) اقامت گزید و در آنجا با موزار و لیست آشنایی یافت.

به سال ۱۸۹۱، به برلن رفت و در آنجا ریاست ارکستر دربار و رهبری کنسرتهای سنفونیك اپرا را به‌عهده گرفت.

آثار او:

دوپوئم سنفونیك شاه‌لیر و درکشور بهروزان؛ یك تریلوژی به‌نام *Otestes* اقتباس از *Olestie* اثر اشیل؛ موزیك برای *Antigone* اثرسوفوکل[2] شاعر یونانی؛ دوسنفنی در سل ومی بمل؛ یك کواتور برای سازهای زهی؛ یك سکستور برای پیانو وچند لید.

واین گارتنر همچنین این کتب کوتاه را در زمینهٔ موسیقی نگاشته است:

پیدایش درام موزیکال، هنر رهبری وسنفونی از زمان بتهوون.

وبر، ۱۷۸۶-۱۸۲۶ Weber (Carl Maria von)

آهنگساز آلمانی. از نمایندگان برجستهٔ مکتب رمانتیك در موسیقی به شمار می‌آید. چون در دوره‌ای می‌زیست که اندیشهٔ «احیای آلمان واحد» میان فلاسفه و هنرمندان آلمانی رواج فراوان یافته بود، برای ساختن آثار مهم خود از افسانه‌های ملی آلمان مایه گرفت. از اپراهای معروف او باید فرایشوتز، اوریانته و ابرون[3] را نام برد. قطعهٔ «دعوت به والس» برای پیانو، «سرود رزمی چنگ و شمشیر» وکانتات «طبیعت و عشق» او نیز شهرت فراوان دارند.

وژل، ۱۸۰۸-۱۸۹۲ Vogel (Adolphe)

آهنگساز فرانسوی. پس از انقلاب ژوییهٔ ۱۸۳۰، یك سرود ملی به‌نام سه‌رنگ[4] ساخت که شهرت فراوانی به دست‌آورد.

1) Weimar 2) Sophocle 3) *Oberon*
4) *Les Trois Couleurs*

برخی از اپراهای او مانند محاصرهٔ لیدن[1] (۱۸۴۷)، نادختری شاه (۱۸۷۵) و روز رستاخیز موفقیت سزاواری یافته‌اند.

1) *Le Siège de Leide*

واژه‌نامهٔ موسیقی

a, all, alla به شیوهٔ، مانند

accent طرز بیان، تکیه و نیرویی که به یك نوت‌داده‌می‌شود.

accompagnement همراهی ساز یا ارکستر با ملودی آواز وغیره

accord اتحاد چندصدای گوناگون

acte هرپرده یا قسمت از یك اپرا

adagietto کمی آرامتر از آداجیو

adagio آرام، آسوده

adagio assai; adagio di molto بسیار آرام

agitato تندو پرآشوب؛ (در اپرا) آهنگی که فقط برای یك‌صدا نوشته‌شده باشد.

air ملودی، نوای خوش

alla camera به‌سبك موسیقی مجلسی

alla turca به شیوهٔ ترکی

allegretto کمی آهسته‌تر از الگرو

allegro شاد و تند

allemande رقص تندو پرنشاط با ضرب $\frac{2}{4}$ یا $\frac{3}{4}$.

amerezza تلخ، نامطبوع

andante آرام، بدون کشش

animato پرشور

arabesque یك قطعه موسیقی پر آرایش و دارای فرم آزاد.

aria نگاه کنید به: **air**

arrangement تنظیم یك آهنگ‌برای آواز یا یك‌یا دو ساز غیر از سازهایی‌که آهنگ اصلا برای آنها ساخته شده است.

bachique صفت‌ترانه‌های خاص باده‌گساری

ballade
در اصل، آواز برای رقص؛ امروزه، یك قطعه موسیقی سازی یا آوازی که دارای فرم آزاد باشد.

barcarol
ترانهٔ کشتیبانان ونیز، آهنگی که به‌تقلید از این ترانه ساخته‌شود.

baritone صدای متوسط مرد، میان باس‌وتنور

basse بمترین صدای مرد

bolèro رقص اسپانیولی باضرب $\frac{۲}{۴}$ یا $\frac{۳}{۴}$

buffa; buffo مسخر، لوده

cabaletta یك قطعهٔ کوچك موسیقی، دارای‌ملودی بسیارساده.

cacophonie مجموع صداهای ناهماهنگ

cadence (kadenz)
۱ــ پایان یك قطعهٔ موسیقی که در شنونده، آرامش پدید آورد.
۲ــ در یك کنسرتو یا سونات، قسمتی که به هنرنمایی نوازنده اختصاص داده‌شده است.

canon
یك قطعه موسیقی آوازی یا سازی برای دوساز یا بیشتر، که درآن سازها یکی پس از دیگری، به فاصلهٔ معین، آهنگ واحدی را تکرار کنند.

cantabile
یك قطعه موسیقی دلنشین و گاه غم‌انگیز که از لحاظ ملودی،پرمایه باشد (معنای اصلی: در خورسرودن).

cantate
قطعه‌ای موسیقی که برای یك یا چند صدا ساخته شده‌باشدو همراه با ارکستر خوانده شود.

cappriccio
قطعه‌ای که طرح معینی نداشته باشد و آهنگساز، رؤیا و پندارخودرا در آن‌وصف کند.

carol آواز مخصوص‌جشن

choeur (chor, choir) گروه‌آوازه‌خوانان

chromatique صداهایی که نیم‌پرده بالا می‌روند یاپایین می‌آیند.

coda (cauda)
دنبالهٔ قطعهٔ کوچکی که در پایان یك آهنگ گنجانده می‌شود.
concerto grosso
کنسرتی که برای سه‌ساز ، به سبك سونات، ساخته شده‌باشد.
contralto بمترین صدای زن
contrepoint فن ساختن و ترکیب یك آهنگ از چند قسمت.
crescendo افزایش تدریجی صدا
csárdás رقص ملی مجارها
dialogue
آهنگی که برای دوصدا یا دوساز ساخته شده است و در آن چنین می‌نماید که صداها یا سازها بایکدیگر گفتگو می‌کنند.
decresendo ضعیف کردن صدا
diminuendo نگاه کنید به: decresendo
duo
قطعه‌ای که برای دوصدا ساخته شده است وگاهی دو ساز آن را همراهی می‌کند.
dynamisme نیرویی که درنواختن یك آهنگ به‌کار می‌رود.
élégie (elegia) مرثیه؛ آهنگی که در سوك مرده ساخته شود.
emmeleia یك نوع رقص مقدس یونانیان کهن.
entrata پیش‌درآمد، مقدمه
eroico قهرمانی
es نام‌نت می‌بمل
etwas اندکی
etwas gehend کمی‌تند
etude آهنگ‌سازی یاآوازی برای تمرین.
euphonie هماهنگی صداها، ترکیب دلپذیر اصوات.
fandango
یکی از رقصهای‌محلی آندالوزی(از ایالات‌جنوبی اسپانیا) که حرکت آرامی دارد و همراه با گیتار انجام می‌گیرد.
fanfare
آهنگی که فقط برای سازهای مسی‌بادی و ضربی ساخته شده‌باشد.
final
آخرین قسمت یك سونات سنفونیك یا هر قطعه‌ای موسیقی که به

شکل سونات باشد.

forme — هیئت و ساختمان‌علمی یك آهنگ.

fragment — بخش یا قسمت کاملی از یك آهنگ.

fréquence — تکرار یك آهنگ به فواصل معین.

fugue

(به معنای گریز) آهنگی که از canon مشتق شده است و در آن چنین به نظر می‌آید که تم اصلی هنگام بسط، از تمهای فرعی می‌گریزد؛ هنر ساختن چنین آهنگی.

gavotte

یك‌نوع رقص فرانسوی خالص ایالت دوفینه dauphiné با ضرب $\frac{2}{4}$ که معمولا نخستین میزان آن با ضرب $\frac{3}{4}$ آغاز می‌شود.

genus — نوع آهنگ، مقام اصلی آن.

gigue

نوعی ساز شبیه ویولون که درقرن وسطی معمول بوده و امروزه ازمیان رفته است؛ رقص‌محلی ایتالیایی با ضرب $\frac{6}{8}$ که نامش از همین ساز گرفته شده است.

grave — صفت یك‌موومان آرام.

grosso — بزرگ

gustoso — دلپذیر، نمکین

habanera; havanaise

یك نوع رقص محلی اسپانیولی با ضرب $\frac{2}{4}$.

harmonie

قواعد چگونگی تسلسل وترکیب هماهنگ اصوات؛ ارکستری که فقط از سازهای بادی و ضربی تشکیل شده باشد.

homophonie

آهنگی که شامل یك صدای اصلی باشد و صداهای دیگر آن را همراهی کنند.

hymne — سرود افتخار و پیروزی

image — آهنگی که حالت یا معنایی را وصف کند.

imitation — تکرار یك آهنگ در ضربها و الحان متفاوت.

impromptu

تصنیف یك آهنگ بالبداهه؛ آهنگی که بدین‌گونه ساخته شود.

incantation — هر سرودی سحرآمیز که متضمن دعایی باشد.

inflexion بالابردن یا پایین آوردن تدریجی صدا.

interlude
آهنگی که با ارگ میان دوقسمت یك «کرال» نواخته‌شود؛ یك‌قطعهٔ کوچك موسیقی سازی که میان دو قطعهٔ بزرگتر نواخته شود.

intermezzo
یك قطعهٔ موسیقی سازی که میان دو پرده اپرا نواخته شود؛ عنوان بعضی آهنگهای سازی که دارای فرم آزاد باشند.

jaleo یك‌نوع رقص ملی یکنفرهٔ اسپانیایی با ضرب $\frac{3}{8}$.

k.
علامت اختصاری Köschel ، کسی که آثار موزار را شماره‌گذاری کرد.

lagnevole نالان، شکوه‌آمیز

larghetto کمی آرامتر از largo

largo
آهنگی که لحن جدی وسنگین و گاه پرشکوه داشته باشد.

leicht سبك

leid
آوازی که در آن، شعرو موسیقی با یکدیگر رابطه‌و هماهنگی کاملی داشته باشند؛ ترانه.

leitmotiv
نوای رهبر؛ آهنگی که مبین حالت یا شخص خاصی باشد.

litanie ورد؛ آوازی که از دعاهای کوتاه ساخته شده باشد.

livret; libretto
داستان یا هرنوشته‌ای که اپرا یا بالتی از روی آن ساخته‌شده‌باشد.

lyrisme غنایی؛ آهنگسازی یا آوازی که‌برای‌تئاتر ساخته‌شود.

madrigale آواز چند صدایی که در قرن‌شانزدهم خوانده می‌شد و به‌ویژه در انگلستان رواج داشت.

mèlodie
توالی‌و پیوستگی اصوات به‌شیوه‌ای که دلنشین باشد؛ آهنگی که‌به الهام از یك شعرساخته شود.

mèlodrame درام عامیانه‌ای که گاهی با ارکستر همراه است. (دراصل،درامی که برای موسیقی یا اپرا ساخته شده‌باشد)

menuet; minuetto

دراصل، یکی‌از رقصهای قدیمی فرانسوی؛ یك‌آهنگ سه‌ضربی‌که معمولا پس از قسمت adagio سونات یاسنفونی می‌آید.

messe نوعی سرود مذهبی که شامل پنج‌قسمت است:

1) kyrie 2) gloria 3) credo
4) sanctus 5) agnus dei

mezzo - soprano صدای فاصل میان سرپرانو و کنترآلتو.

modalitè; mode مقام، سبك و شیوهٔ تصنیف یك‌قطعه.

modulatio تغییر مقام یك آهنگ؛ تعدیل‌صدا.

monodrame درامی که فقط به وسیلهٔ یك بازیگر انجام گیرد.

monodie; musique monodique در گذشته: نوعی آواز یونانی که با یك صدا خوانده می‌شدو سازی آن‌را همراهی نمی‌کرد. در قرن هفدهم نخستین آهنگسازان اپرای ایتالیایی از این گونه آواز در آثار خود تقلید کردند؛ امروزه، آهنگ یك صدایی بدون همراهی ساز.

morbidezza نرمش، لطف‌وناز

mosso پرشور

motet; motette

یك قطعه‌آواز چند صدایی‌که براساس یکی از فصول انجیل ساخته شده باشد.

motif نوای مشخص و ثابت یك قطعه موسیقی.

motion

بالاآوردن یا پایین‌آوردن‌یك‌صدا، درحالی‌که‌صدای‌دیگر ثابت‌بماند.

mouvement

میزان سرعتی که در نواختن یك‌آهنگ باید رعایت شود؛ کشش صعودی یا نزولی‌یك‌آهنگ یا آواز؛ هریك ازبخشهای یك‌سنفونی، سونات‌و غیره.

musette

یك‌نوع رقص روستایی ۲یا۴ ضربی که در قرن هیجدهم معمول بوده است و گاهی آن را با ضرب $\frac{3}{4}$ نیز ساخته‌اند.

musique de chambre

درگذشته، آهنگ باآوازی‌که درمجالس و مقر شاهزادگان‌نواخته می‌شد؛ امروزه، هرگونه آهنگی‌که برای چندساز معدود ساخته‌شود.

nocturne
در قرن هیجدهم نوعی سرناد را می‌گفتند که‌برای سازهای بادی ساخته‌شود؛ در قرن نوزدهم، شوپن‌و چند آهنگساز دیگر، این‌واژه را عنوان‌آهنگهایی نهادندکه فرم‌آزاد وحالت عاشقانه وخیال‌انگیزی داشته باشد و برای پیانو ساخته شود، (از واژهٔ noctis به‌معنای شب)؛ نمایش اصوات وکشش آنها با نشانه‌های مخصوص.

notation نت‌نویسی

nomos مقام

nonetto آهنگی که برای ۹ساز یا آواز ساخته‌شود.

novelette
اصطلاح‌شومان برای آهنگهای پیانو که دارای فرم آزاد باشند.

nuance تغییر شدت وقوت صدا در نواختن یك آهنگ.

octave
هشتمین نت یك گام موسیقی که همان نام نخستین نت را داشته باشد؛ فاصلهٔ هشت نت یك‌گام.

octette; ottette
آهنگی که برای هشت ساز زهی یابادی ،یا از هردونوع،ساخته شده باشد.

ode هرشعری که بتوان برای آن آهنگی ساخت.

offertorium نام پنجمین قسمت رکوئیم

opera buffa اپرای سبك وفکاهی

opera comique
نوعی اپرای فرانسوی‌که از اپرابوف‌مشتق شده است و درصحنه‌های آن، به‌تناوب، گفتگو و آواز وجود دارد.

opera seria اپرای جدی، متضاد اپرابوف.

operette اپرای کوچك از نوع اپراکمیك.

opus کار، اثر

oratorio
نمایشی‌که براساس موضوعات‌مذهبی ساخته‌شود وباآوازهای‌دسته‌جمعی ونوای سازهای تنها یا ارکستر همراه باشد.

orchestration
فن تقسیم بخشهای‌گوناگون یك قطعهٔ موسیقی میان سازهای‌مختلف ارکستر، باتوجه به قابلیت هریك از سازها؛ سازبندی.

ouverture
قطعه‌ای‌که برای مقدمهٔ یك اثر غنایی‌بزرك مانند اپرا واپرت‌ساخته شود؛ مقدمه.

pantomime
نمایشی که به یاری حرکات بدن‌و اطوار چهره، همراه با موسیقی و بیگفتگو انجام گیرد.

partition
مجموعهٔ نتهای همهٔ بخشهای یك آهنگ، جدا از یکدیگر.

part writing فن‌نوشتن بخشهای گوناگون (کنترپوان).

pastoral آهنگی به‌شیوهٔ روستایی در وصف طبیعت.

pavane رقص آرام وموقری‌که غالباً با «اوبوا»همراهی می‌شود.

passage
بخشی از یك قطعه موسیقی که در ضمن آن یك تم یا موتیف بسط داده‌شود.

période یك‌عبارت کامل موسیقی.

phrase مجموعهٔ چند période که‌به یك cadence ختم‌شود.

poème symphonique
نوعی از موسیقی که شعر یا داستانی رابیان‌کند.

polka رقص ملی چك با ضرب $\frac{۳}{۴}$.

polonaise
رقصی که‌در آغاز جشنهای اشراف لهستانی صورت می‌گرفت؛آهنگی که از روی ضرب‌و حالت این رقص ساخته شود.

prélude
پیش درآمد یك قطعه موسیقی آوازی یا اپرا؛ آهنگی که فرم آزاد دارد و بیشتر باخ‌آن را درمقدمهٔ فوگ fugue های ارگ یاپیانوی خود به کار برده‌است.

presto تند،پرشتاب

programme music; musique descriptive
موسیقی برنامه‌ای ، موسیقی تفسیری، نوعی از موسیقی که مبین‌عوالم مادی و محسوس باشد.

prologue
پیشگفتار؛ مقدمه‌ای که پیش از اپرا در توضیح وقایع آن‌خوانده می‌شود.

psalm; psalme
زبور؛ سرود روحانی یهودیان که کلیسای مسیح نیز آن را اقتباس کرده است.

quadrille
یك نوع رقص‌فرانسوی‌که شامل شش‌قسمت است وهرقسمت ضرب جداگانه‌ای دارد.

quartetto; quatueur
آهنگی که برای چهارساز یا آواز ساخته‌شود.

quinte
فاصلهٔ پنجم یك گام دیاتونیك.

quintette
آهنگی که برای پنج ساز یا آواز ساخته‌شود.

recital
کنسرتی که درآن تنها یك هنرمند باساز یا آواز هنرنمایی کند.

récitatif
گفتگویی که باآواز انجام‌گیرد.

rehearsal
تمرین و تکرار یك آهنگ.

requième
سرودی در طلب آمرزش برای مرده (نگاه کنید به صفحهٔ ۶۳)

rhapsodie
آهنگی که دارای فرم آزاد باشد و از روی ترانه‌های محلی ساخته شود؛ در گذشته، مجموعهٔ آهنگهای گوناگون و ناساز (مرکب از دو واژهٔ لاتین rhaptein به معنای پیونددادن، و oide ، آواز).

rhythm
ضرب

rigaudon
یك‌نوع رقص محلی فرانسوی‌دوضربی که درنقطهٔ ثابت، بی‌پس‌وپیش رفتن صورت می‌گیرد.

ritournelle
آهنگ کوتاهی که در آغاز و پایان ترانه‌ها، آوازهای عاشقانه و rondo ها نواخته می‌شود.

romance; romanza
آهنگ یا آواز عاشقانه‌ای که دارای بندهای ۴،۳ تا ۵ بیتی است.

rondo
نوع موسیقی که خصوصیت ممتاز آن، تکرار تناوبی تم اصلی است.

ruhig
آرام، آسوده

rustica روستایی

sanctus نام‌چهارمین بخش یك‌مس

sarabande یك‌نوع رقص‌باوقار و آرام سه ضربی

scala گام gamme

scénique

آنچه بتوان روی صحنه نمایش داد؛ نوعی موسیقی که دارای این خاصیت باشد: لودگی، شادی.

scherzo آهنگ نشاط‌انگیز و تند باضرب $\frac{3}{4}$.

sciola سرود مقدسی که در جشنها خوانده شود (ایتالیایی).

score نگاه کنید به: partition

semplice ساده، بی‌پیرایه

sérénade

یك قطعه موسیقی سازی یاآوازی عاشقانه دارای چند موومان، اما سبکتر از سونات یا سنفونی.

sforzando افزایش شدت صدا

singspiel اپراکمیك آلمانی

smorzando کاهش قوت صدا، افسردگی، خاموشی.

solo سازتنها

sonate

مشتق از واژهٔ sonare به معنای صدا درآوردن و ساززدن؛ نوعی از موسیقی سازی که دارای سه بخش است: دربخش نخست، تم یا موتیف اصلی سونات ارائه می‌شود و بسط می‌یابد؛ دربخش‌دوم، سونات لحن آرامی دارد و باتنوع variation تم همراه است؛ بخش سوم‌باآهنگ تندی‌آغاز می‌شود و با دنبالهٔ coda ی پرسروصدایی پایان می‌یابد. سونات درمقابل کانتات یا موسیقی آوازی است.

sonorité درجه ومیزان شدت یك صدا؛ پرصدایی.

soprano زیرترین صدای زن

sostenuto پیوسته، دنباله‌دار، پیدار.

sourdine

افزاری که برای تضعیف صدای پاره‌ای از سازها و تغییر طنین آنها به‌کار می‌رود.

staccato آهنگی که نتهای بریده‌بریده‌وجدا از یکدیگر دارد.

suite در گذشته، سوئیت آهنگی بود که برای سازهای عود و کلاوسن ساخته می‌شد و شامل دو نوع رقص pavane (آرام)و gaillarde (تندونشاط‌انگیز) بود. بعدها شماره و انواع این رقصها افزایش یافت و سوئیت‌بریك رشته رقصهایی اطلاق شد که متناوباً تندوآهسته، جدی و نشاط‌انگیز بودند. سوئیت به این معنی، کهنه‌ترین شکل موسیقی سازی و پدرسونات به‌شمار می‌آید؛ امروزه سوئیت عنوان یك‌قطعه موسیقی سازی است که دارای شکل آزاد و شبیه به فانتزی باشد.

suite symphonique

سوئیتی که برای ارکستر بزرگ ساخته شده‌باشد، نه برای چند ساز معدود.

symphonie

آهنگی که به شکل سونات و برای ارکستر ساخته‌شود.

symphonie concertante

نوعی از سنفونی که در آن چند سازبه تناوب ، تنها نواخته شود و ارکستر آنها را همراهی کند.

te deum, laudamus

«خدایا! ترا می‌ستایم»؛ یکی از سرودهای مذهب کاتولیك که به افتخار پیروزی یا پایان جنگ و غیره نواخته می‌شد.

tenor زیر ترین صدای مرد

terzetto تریوی کوچك

timoroso آهنگی که لحن بیمناك و شرمگین داشته باشد.

toccata

آهنگی که دارای فرم‌آزادباشد وبرای‌سازهای‌کلاویه (پیانو، ارگ، کلاوسن‌و غیره) ساخته شود.

ton دانگ‌صدا، درجهٔ بلندی یا کوتاهی صدا.

tonalitè

قواعدی که ساختمان گامها برپایهٔ آنها قرارگرفته‌است؛ مقام.

tonique نام نخستین درجهٔ یك گام.

trio

آهنگی که برای سه‌ساز یا آواز ساخته شود؛ در برخی از انواع موسیقی سازی ، خاصه در منوئه‌ها وسکرتزوها، بخش دوم آنها که بیشتر موومان آرامی دارد، تریونامیده می‌شود؛ زیرا در گذشته

این بخش اصلا برای سه‌ساز یا آواز ساخته‌می‌شد.

tutti بخشی از آهنگ که با همهٔ سازهای ارکستر نواخته شود.

ut نام نت دو do

valse

نوعی رقص سه ضربی که بر دو گونـــه است: ۱) والس آهسته valse lente؛ ۲) والس تند یاوینی valse viennoise.

variation

تغییر شکل یك‌تم به نحوی که بازهـــم بتوان آن را تشخیص داد؛ آرایشهایی که به یك‌تم‌داده‌شود.

vaudeville

ترانهٔ محلی هجوآمیزی‌که مهمترین قسمتش ترجیع‌بند آن است.

vezzoso لطیف، نوازشگر

villancicos

ترانه‌های مذهبی عامیانه‌ای که هنگام عید نوئل در اسپانیا خوانده می‌شود.

vinette ترانه‌ای که هنگام میخواری خوانده می‌شود.

virtuose نوازندهٔ زبردست

vivace تند، پرشور، نشاط انگیز

vocero

نوحهٔ عامیانه‌ای که در بعضی ایالات ایتالیا هنگام دفن مردگان می‌خوانند.

yankee doodle سرود ملی ایالات متحدهٔ آمریکا

yurukzeïbek

رقص محلی و تند ترکی با ضرب $\frac{۴}{۸}$ و $\frac{۵}{۸}$ به همراهی‌نی‌لبك‌وطبل.

zapateado رقص اسپانیایی تندو پرنشاط با ضرب $\frac{۳}{۴}$.

zarzuela

نوعی اپرت اسپانیایی که در آن گفتگو و آواز به یکدیگرآمیخته است.

کتابنامه

منابعی که مترجم در تهیه حواشی و ملحقات کتاب از آنها استفاده کرده است:

الف) انگلیسی

1) Milton Cross, **Complete Stories of The Great Operas,** New York, 1950.
2) Ch. O, Connell, **The Victor Book of The Symphony,** 1941.
3) **The Encyclopedia Britannica,** London, 1929.
4) Sigmund Spaeth, **Stories Behind World's Great Music,** 1937.
5) Henry W. Simon and Abraham Veinus, **Great Operas,** New York, 1949.
6) Herbert F. Peyser, **Mozart**, New York, 1951.
7) **International Cyclopedia of Music and Musicians,** New York, 1946.

ب) فرانسه

8) Jean Chantavoine, **Cent Opèras Cèlèbres,** Paris, 1948.
9) Paul Arma et Yvenne Tienot, **Nouveau Dictionnaire de Musique,** 1947.
10) Hugo Riemann, **Dictionnaire de Musique.**
11) **Nouveau Larousse Illustré.**

پ) فارسی

۱۲) سعدی حسنی، **تاریخ موسیقی**، تهران، ناشر؟، ۱۳۳۰.
۱۳) سعدی حسنی، **تفسیرموسیقی**، تهران، ناشر؟، ۱۳۳۱.