هفت نغمهٔ چنگ

سعدی حسنی

ناشر: بنگاه مطبوعاتی صفی علیشاه

چاپ کاویان

تهران - ۱۳۴۴

ملی سنا جنگ
عدلی حسن

اسکن شد

هفت نغمهٔ چنگ

سعدی حسنی

ناشر: بنگاه مطبوعاتی صفی علیشاه

چاپ کاویان

خرداد ۱۳۳۳

فهرست

دیباچه	۵ — ۹
حیات بعدازمرگ	۱۳ — ۱۹
کلاراشومان	۲۰ — ۳۱
ماجرائی اززندگی یك‌هنرمند	۳۲ — ۴۱
برفرازتپه سبز	۴۲ — ۴۹
ابلیس یا نوازنده	۵۰ — ۵۶
شوپن وژرژسان	۵۷ — ۶۷
خاطرهٔ یك عشق	۶۸ — ۷۶
ولادیمیر استاسف	۷۷ — ۸۵
محبوبهٔ مانهایم	۸۶ — ۹۵
درراه پارناس	۹۶ — ۱۰۳
هنرموسیقی شنیدن	۱۰۴ — ۱۱۲
موسیقی ازنظربزرگان	۱۱۳ — ۱۲۱
اختلاف ربع‌پرده	۱۲۲ — ۱۳۹
طرح یك‌سنفنی ایرانی	۱۴۰ — ۱۵۱
هنروفلسفه	۱۵۲ — ۱۶۶
انتقاد موسیقی	۱۶۷ — ۱۷۴
انقلاب هنرنو	۱۷۵ — ۱۸۲
گوشه‌ای ازدنیای موسیقی	۱۸۳ — ۲۰۳

هفت سال پیش وقتی اجرای نخستین برنامهٔ موسیقی علمی بمن واگذارشد قصدنداشتم کارخودرا بموسیقی اختصاص دهم چون تا آن زمان بیشتر درعلم وحکمت تحقیق کرده بودم وازموسیقی بجز کلیات مختصر و جامع چیزی نمیدانستم وتصور نمیکردم شایستگی شناساندن موسیقی را داشته باشم . اماسیدیدم که معلومات مختصرمن برای کسانی که هیچ اطلاعی ازموسیقی ندارند راهنمائی است و بامید آنکه کار سودمندی انجام گیرد راضی شدم کلیهٔ مطالعات وتحقیقات دیگر خودرا معوق بگذارم !...

... در پایان تحصیلات دانشکده خوشحال بودم که بیش از همهٔ هم شاگردان خوددرراه دانش زحمت کشیده ام وحاصل تحصیل من برهفت رسالهٔ علمی بالغ شده اما در اولین قـدم زندگی اجتماعی متوجه شدم که باید گذشته هارا فراموش کنم زیرا دانستم که موفقیتهای گذشته چقدر باعث شکست آیندهٔ من شده است .

در پی کار سودمندی بودم که تصادف مرا به رادیو تهران هدایت کرد ودر آنجامطالعات مختصرمن درموسیقی موردتوجه واقع شد واز آن وقت بفکر افتادم صمیمانه دراین راه خدمت کنم و مقام عالی موسیقی را چنانکه دردنیا شناخته اند بشناسانم.

دراین مدت تا آنجاکه ممکن بود کوشش کردم تا اطلاعات دقیقی

دراختیار شنوندگان بگذارم ، ونیز بانتشار چند کتاب در تاریخ و تفسیر موسیقی مبادرت کردم ولی اذعان دارم که بیش ازیك قدم دراین راه دراز بیش نرفته‌ام .

بااینحال برای تکمیل کاری که از دستم برمیآمد کتاب دیگری بانتشارات سابق افزودم:

هیجده مقاله که دراین کتاب گردآمده شامل شرح حال هنرمندان، شمه‌ای ازعقاید هوشمندان در بارهٔ موسیقی ، مباحث هنری و حکایات و روایاتی چنددرزندگانی آهنگسازان است . بعضی ازاین مقاله‌ها طی پنج شش سال وبعضی دیگر درچند ساعت نوشته شده است واین مجموعه به استعاره «هفت نغمهٔ چنگ» نام یافته زیرا چنگ نشانهٔ موسیقی و هفت نغمه شامل همهٔ اصوات آنست .

باانتشاراین کتاب کارخودرا درقلمرو موسیقی بپایان میرسانم وادامهٔ تحقیقات را بدوستداران دیگرموسیقی واگذارمیکنم . امیداست که آنها بعلم موسیقی که یکی ازبزرگترین پایه های تمدن است خدمت کنند و موفق باصلاح موسیقی کشورشوند .

بدون شك اینگونه کارها ازسودمندترین خدمات اجتماعی است اما آرزودارم جوانان فعال وروشنفکرما درقبول زحمتها توقع پاداش نداشته باشندچون براستی بجزفداکاری هیچ راهی برای پیشرفت تمدن این کشور نیست و جامعهٔ ما خیلی نیازمندفداکاری است.

اگرچه بسیاری ازجوانان مأیوس اند وتصورمیکنند که مساعی آنها درژرفنای جهل وفساد بجائی نمیرسد اما وطن را بایدباهمهٔ رنجها، بدبختیها ومحرومیتها دوست داشت . بایدبآنها گفت اگرحس کردید که هیچکس

بفکر جامعه نیست ، همه نومیدند ، همه بد کار میکنند آنوقت وظیفهٔ شما سنگینتر است ؛ آنوقت حتماً بایدفداکاری کنید . هیچ ملتی تباه نشدمگر برای آنکه کسانی که میتوانستند خدمتی بکشور بکنند انجام ندادند . خطاهای گذشته راهنمای آینده وتاریخ درس عبرت است .

امروز باید بسلطهٔ جهل و نادانی خاتمه داد ، تحمل فقرمالی آسان است ولی فقرمعنوی را تحمل نمیتوان کرد .

اگر ملتی در پیچ وخم روزگار ثروت خودرا ازدست بدهد باکی نیست : چه بسا ملل بزرگ که افتادند و برخاستند. از آن باید ترسید که ملت قدرت معنوی خود را از دست بدهد ، آنروز هر اشتباهی مرتکب شود بعهدهٔ دیگران میگذارد ، هر بدبختی به بینند به قضا وقدر نسبت میدهد؛ مانند پیران ازکار افتاده یاد ازجوانی میکند و خود را بافتخارات گذشته دلخوش میکند ! اما افتخار چیست ؟

بخاطردارم روزی درمدرسه معلم پرسید بزرگترین افتخارتاریخی ما کدامست ؛ یکی ازشاگردان بیدرنگ ازفتوحات کورش وداریوش سخن بمیان آورد. آنروزهمشاگردان ماهمه همین عقیده راداشتند، اکثرمردم ایران نیزهمینطورفکرمیکنند اما اگردنیا چنین قضاوت میکرد آنگاه بزرگترین افتخار نصیب مردم مغول میشد زیرا در تاریخ دنیا هیچ جنگجوئی بیش ازچنگیزخان جهانگشائی نکرده وسلطهٔ خودرا برمردم تیره بخت زمان نگسترده است . کیست بشاگردان مدارس بگوید که بانیان تمدن در خورستایش اند نه جنگجویان و منهدم کنندگان عالم انسانیت!

افتخارات فرهنگی هم تازمانی وجود داردکه ملت آنرا حفظ کند وگرنه مانند ثروت ازدست میرود .

درجشن هزارهٔ فارابی بین ایرانی وترك وعرب اختلاف افتاد و هر یك میخواستند این مرد بزرگ را بخود منسوب کنند ؛ شاید حق آن بود که ما ایرانیان بیش از همه او را از خود بدانیم اما باید گفت که فارابی فرانسوی است ، انگلیسی است ، آلمانی است و ایرانی نیست . ملتی که هزارسال بعدازاوحتی در یك اثر کوچك او تتبع نکرده چطور میتواندفارابی راازخودبداند؟ بجای ما فرانسویها، انگلیسیها و آلمانیها در آثاراو تحقیق کردند و کتابهای موسیقی وعقایدفلسفی اورا بزبان خودترجمه کردند ، پس آنها هستند که فارابی را بملیت خوددر آورده اند وما اوراازدست دادیم .

نکته مهمتر اینست که فکر کنیم چرا هزارسال پیش فارابی داشتیم و امروز نداریم ؟ چرا مانند پاستور، بتهوون ، و آینشتاین از کشور ما بر نمیخیزد ؟

در کشورما هوش واستعداداز بین نرفته اماقدرت واعتمادبنفس نیست!

اگرطرزدرست فکر کردن را میآموختیم و آنقدرشهامت داشتیم که اشتباهات خودرا قبول کنیم ودیگران رامسئول جهل وتیره بختی خودندانیم راه کامیابی بازمیشد .

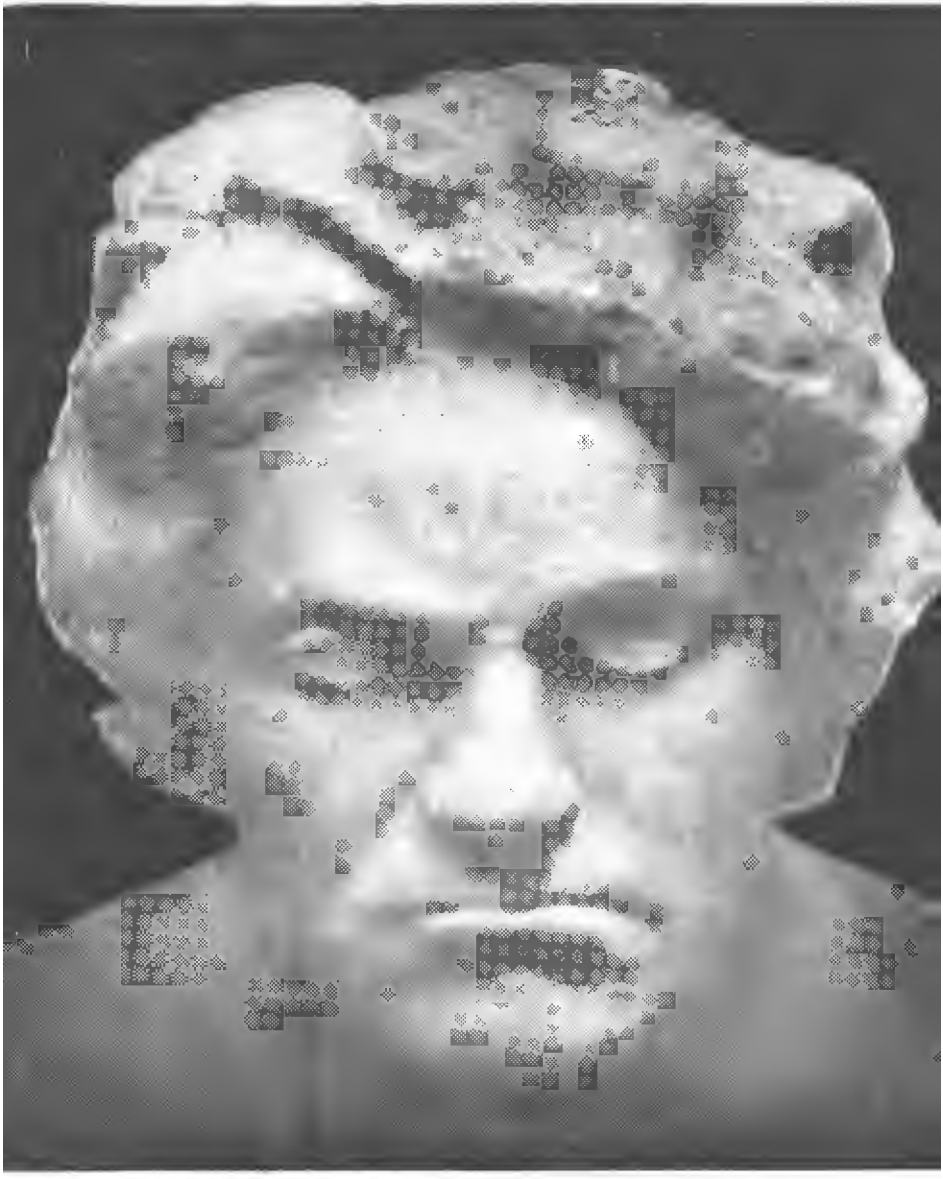
امید وآرزوی ما بآینده است ، باید خیلی از خودگذشته باشیم خیلی کار کنیم و تا شایستهٔ امیدواری باشیم .

امروزما بیش ازهرچیز تشنه دانش وحکمت وهنریم ؛ بایداز کسانی که این عطش را بوجود آوردند سپاسگذارباشم ؛ درکسب دانش ومعرفت تعصب جایز نیست ، هرچه از اندیشه های دیگران بیشتر آگاه شویم و وبزرگان دنیا را تجلیل کنیم بردانش ما افزده خواهد شد .

این تناقض نیست که خدمتگزاران عالم را دوست بداریم و درهمان حال آرزومند باشیم که ماهم خدمتگزار جامعه باشیم .

ای کاش همهٔ جوانان وروشنفکران ما قسمتی از اوقات بیکاری را درراه‌شناختن هنرصرف میکردند و ذوق و استعدادی که طبیعت در آنها بودیعت نهاده عاطل نمیگذاشتند . کاش میدانستند که خوشترین لحظات زندگانی دقایقی است که انسان بفیض درك یا ایجاد هنر نائل شود .

سعدی‌حسنی — خرداد ۱۳۴۳



بتهوون بزرك

حیات بعد از مرگ

هنر تمام دلیا و هنرمندان واقعی‌را بیش از همه متحد میکند .

بتهوون

« جریان گذرندهٔ حیات اوراهمراه خودبدریای ابدیت برد و آنچه فناپذیر بودازوجودش بدرآورد اکنون اوچون ستاره ای در آسمان تیرهٔ شب میدرخشد وازاین زمان بتاریخ تعلق دارد .

ای کسانی که‌اورا تااینجابدرقه کرده‌ایدبرغمهای خودمسلط شوید. یقین‌بدانیدکه اوراگم نکرده اید بلکه بازیافتید .

هیچ انسان زنده‌ای بعالم‌بقا وارد نمیشودمگر آنکه جسمش‌بیافتد آنگاه درهای ابدی بروی او گشوده میشود .

این زمان‌که دوران انحطاط ذوق وهنراست‌باید سپاسگذارباشیم که صاحبدلی دراین مکان آرمیده است .

اوهنرمند بود امابیش ازهمه‌یك انسان واقعی بود . تالب گورقلبی سرشار از محبت انسانی‌داشت وچون پدری مال‌وجان خود را برای ابناء بشر فداکرد .

مایك سنك برسر آرامگاه او میگذاریم . اما نه برای آنکه حق خود را اداء کرده باشیم ، برای آنکه نوادگان ما بدانند کجا باید بزانو درآیند ودستهارادرمقابل بگیرند وزمینی که اورا پوشانیده ببوسند . نام بتهوون[1] روی سنك نوشته شده و این نشانه بمنزلهٔ علامت خـانوادگی ، جامهٔ اشرافی و کلاه پادشاهی است »

از سخنان گریلپارتزر در روز بخاك سپردن
بتهوون ۲۹ مارس ۱۸۲۷

درتشییع جنازهٔ بتهوون قریب بیست هزارمردم وین شرکت داشتند ودربین آنها ، گریلپارتزرشاعرمعروف، چرنی پیانیست بزرك ، شوپانتزیك ویولونیست وشوبرت آهنگسازعالیقدردیده میشد .

شوبرت هنگام مراجعت از آرامگاه بتهوون سخت متاثر بود . دوستانش او را به میخانه‌ای بردند اما او نمیتوانست خاطرهٔ این مرد بزرك رافراموش کند. باآنکه شوبرت وبتهوون هر دو دریك زمان و یك شهر میزیستند معهذاهیچگاه همدیگر را ندیده بودند بااینحال شوبرت همیشه اورا استاد خود می خواند وآن شب با تاثرزیاد میگفت :

« اوهمه چیزمیدانست ، ماهنوزنمی توانیم درك کنیم ، باید آبهای زیادی از دانوب بگذرد تا مردم آنچه راکه او بوجود آورده درك کنند نه‌تنهااوبزرك ترین و استاد ترین موسیقی دانهابود بلکه عظمت او بحدی است که ازتصورماخارج است ....

موتسارت دربرابراومانند شیللردربرابر شکسپیراست .

شیللر را امروز همه میفهمند ، اما شکسپیر را هنوز نفهمیده اند . موتسارت را تمام دنیـا میشناسد امـا هیچکس بتهوون را بخوبی درك

---

۱ - Beethoven در زبان آلمانی بتهوفن تلفظ میشود ولی دراین کتاب آنطورکه بزبان فارسی مأنوس‌تر است بتهوون ذکر شده است .

نمیکند . برای شناختن او باید فکر عـالی و قلب پـرعاطفه ای داشت . انسان باید از عشق مایوس یا مطلقاً تیره بخت باشد تا عظمت او را درك کند . »

بتهوون تاسال ۱۸۲۸ یعنی یکسال بعدازوفاتش در فرانسه ناشناس بود . هابنك با تاسیس « انجمن کنسرتهـای کنسرواتوار » توانست چند سنفنی از آثار بتهوون رادر پاریس اجرا کند معهذا هنوزموسیقی دانهای فرانسوی نمیتوانستند آثار بتهوون را آنطور که شایسته است دریابند .

کروبینی معتقد بود که این موسیقی اورادچارعطسه میکند .

پایر که بتهوون رادروین دیده بود ازاوداستانهای عجیب و غریب نقل میکرد ومیخواست ثابت کند که این موسیقی بیش از همه از اختلال حواس آهنگساز بوجود آمده است. کرویتزر حاضر نشد سوناتی را که بتهوون بـاو تقدیم کرده بود اجرا کند زیرا آنرا بسیار « غیر عاقلانه » می پنداشت. بوالدیوموسیقی رمانتیك آلمان راگهواره ای میخواندوموسیقی بتهوون راکودکانه میشمرد .

امادرمیان اینهمه استاد موسیقی تنهاجوان بیست وپنج ساله ای که تازه در صف آهنگسازان وارد شده بود بعظمت واقعی بتهوون پی برد . این جوان که آنزمان کسی اورانمیشناخت برلیوز Berlioz نام داشت و بعد هابزرگترین آهنگسازرمانتیك فرانسه شد .

برلیوز لفظ بزرك «grand» را برای بتهوون کوچك میدانست و برای آنکه بهتر مقصود خود را ادا کرده باشد او را بتهوون عظیم L' Immense Beethoven میخواند .

او در زمان خود بسیارکوشید تا عظمت بتهوون را به هموطنـان

خود بشناساند امادراین راه موفقیت زیادی نیافت .

درسال۱۸۲۸برلیوزدر کنسرواتورپاریس نزدلزوئوردرس هارمونی میخواند ، برای آنکه استادش رابه تحول جدید موسیقی متوجه کند او رابه کنسرت هابنك که سنفنی پنجم بتهوون را اجرا میکرد برد . لزوئور درردیف جلوجای گرفت و برلیوز برای آنکه بهتر بتواند با درون خود خلوت کند درگوشهٔ تالارنشست . وقتی سنفنی بپایان رسید برلیوزبسراغ استاد رفت اما لزوئورازتالارخارج شده بود ودرحیاط باقدم های بلندراه میرفت. برلیوزکه قیافهٔ برافروخته اورادید متعجب شد ولزوئوربا التهاب عجیبی گفت :

« آه سوختم ، ناگزیربودبیرون بیایم وهوای تازه‌ای استشمام کنم. این آهنك عالی است ، چه اثر عجیبی در من کرد ! بطوری مغشوش و پریشانحال شدم که وقتی ازجای خود برخاستم وکلاهم رابرداشتم ، سرم راپیدانکردم تاباکلاه بپوشانم . »

این نخستین باری بود که یك موسیقی دان فرانسوی بجز برلیوز موسیقی بتهوون رادریافته بود ولی اوهم بزودی از ابراز احساسات خود پشیمان شد وروزبعد وقتی شاگردش رادرکنسرواتوردید باو تاکیدکرد که « نباید چنین آهنگی ساخت » برلیوزنیز در جواب اوگفت « مطمئن باشید چنین آهنگی را زیاد نخواهند ساخت . » و ازآن وقت استاد پیر خود رابرای همیشه ترك کرد .

امابتهوون بتدریج چنان درخاطرمشکل پسند فرانسویها راه یافت وچنان انرعمیقی درروح آنها گذاشت که طی پنجاه سال زندگانی آنها با موسیقی بتهوون محشورشد و صد هاتن از مردان بزرك فرانسوی مانند

پرودم ، رومن رولان ، ونسان دندی ، ادوارد هریو در احوال و آثار او تحقیق کردند وافتخارداشتند که بتهوون را شناخته اند .

یکی از موسیقی شناسان فرانسوی در شرح حال بتهوون مینویسد «فرمانروای دنیای موسیقی ورب النوع هنراست . مردی است که درعین فقر وتنگدستی خالق بهترین نعمات زندگی است، آهنگساز کر ولی آفریدگار زیباترین اصوات موسیقی است . از آدمیان میگریزد تا در گوشهٔ انزوا برای انسانیت کار کند. کار گرزجردیده ومحکوم بشکنجه ایست اماقهرمان مبارزه است اوازبزرگترین مقدسان عالم است، یگانه مردجاودانی است که بافسردگان امید حیات ، به درماندگان نیروی پایداری وبه ستمدیدگان قدرت پیروزی میبخشد . »

هر کس بتهوون رابنحوی میشناسد ولی ازهرطریق که اورا بجوید بیك نتیجه خواهدرسید و آن عظمت بی حد واندازهٔ اوست: عظمت روح، عظمت فکر، عظمت اخلاق وعظمت هنر. بتینا برنتانووقتی بتهوون رادید بـرای دوست خـودگوته نوشت « برای نخستین بار در برابر او دنیا را فراموش کردم » واین بی خبری در شنیدن هر قطعه از آثار او به انسان دست میدهد .

دردنیاهیچ موسیقی دانی بابتهوون برابری نکرده،تا امروزعالیترین سوناتها،بهترین کوارتت ها، مهمترین سنفنی ها و بزرگترین کنسرتو های ویولون وپیانورابتهوون ساخته است .

بتهوون درقرن ۱۹ معنای هنر را تغییر داد و نکاتی بآهنگسازان آموخت که تا آنزمان برآنهاپوشیده بود . امامعاصرینش بـا وجود این استعداد خارق العاده اصرار داشتند که او را یك انسان عادی تصور کنند

واگر گاهی حالت غیرعادی دراومیدیدند فیلسوفانه میگفتند :

« بتهوون مرد با استعدادی است اما روحیات او شبیه کسی است که درجزیرهٔ دور افتاده ای زندگی کرده و ناگهان به دنیای متمدن قدم گذاشته است . »

براستی چطور ممکن بود این مرد یك انسان عادی باشد ؟ کدام مرد عادی فکروقریحهٔ اوراداشت ؟کدام انسان میتوانست قدرت تحمل و ارادهٔ اوراداشته باشد .

این اشتباهی است که مردم عامی زیادمرتکب میشوند زیرافراموش میکنند که یك مرد بزرك هیچگاه یك مرد عادی نیست و بهمین جهت نه طرز فکر ،نه رفتارونه زندگی بتهوون بامردم عادی شباهت داشت .

روزگار موسیقی دان کر ، آنهم بعظمت بتهوون ، فاجعه ایست که پیش ازاودرتاریخ نیامده بود . اما اوباقدرت عجیبی این بدبختی راتحمل میکرد وهرچند یکباربرای مردمی که می شنیدند تحفه‌ای میآورد، البته تحفهٔ گرانبهائی بود ،گرانبهاترین تحفه ای که برای ابنـاء بشر بیادگار مانده است .

بتهوون بیش ازهر کس به مفهوم واقعی‌شادی پی‌برده بودوباینجهت شادی را درمیان غم هامیجست و با این هدف درسنفنی ها و اورتورهای خودراه خوشبختی وانسانیت رابمردم نشان میداد . ربرت شومان درسال ۱۸۳۶ هنگام افتتاح بنای یادبود بتهوونِ احساسات خودرا اینگونه بیان کرد : « اگرمن شاهزاده ای بودم معبد باشکوهی می‌ساختم وده مجسمه درآن‌قرارمیدادم. بتعداد موزها (الهه‌های هنر)۹مجسمه برای سنفنی‌های او میساختم : کلیو (الهه تاریخ) برای سنفنی اروئیکا ، تالیا(الهه کمدی)

بجای سنفنی چهارم،اوترپ(الهه موسیقی) برای سنفنی پاستورال وبهمین نحو برای هرسنفنی معادل آنرا میجستم امامجسمهٔ بتهوون رادرراس موزها بجای آپولون (خداوند هنرهای زیبا) قرار میدادم »

بتهوون مشی معینی درزندگی داشت وهیچگاه برای استمالت کسانی که برحسب اتفاق مقامی یافته‌اند ازعقیدهٔ خود عدول نکرد .

تاآن زمان اشراف اروپا هنرمندان‌را بخدمت میگماشتند و غالباً آنها را باطاعت محض وادار میکردند . بتهوون نخستین کسی بود که قوانین‌اشرافی‌را زیرپا گذاشت واشراف‌را وادار کرد که‌بخدمت‌اودر آیند. در تاریخ اشرافیت سابقه نداشت که سه‌تن از شاهزادگان سالیانه مبلغ هنگفتی به‌هنرمندی بپردازند وازاو هیچگونه توقعی نداشته باشند. اما بتهوون باسرسختی بکمك شخصیت بارز خود آنها را باطاعت وادار کرد وباین‌نحو مقام وارزش واقعی‌هنررا نشان‌دادو به‌هنرمندان دیگر آموخت که نباید هنررا بخدمت طبقه خاصی بگمارند .

باینطریق بتهوون برقلبها استیلایافت‌وهمهٔ مردم‌دنیاازسفید وزردو سرخ وسیاه بموسیقی‌اوانس گرفتند زیرا بکمك الحان‌او توانستندبدنیای انسانیت راه یابند .

امروز وقتی آثار آهنگسازان‌را میشنویم. بنظر میآید که‌موتسارت چون فرشتگان معصوم و بیگناه است ، باخ در قلعه مستحکمی برفراز کوه بلند باخدا رازونیاز میکند اما بتهوون موسیقی‌را از آسمان بزمین میاورد تامردم‌را ازنعماتی که آرزو دارند برخوردار سازد .

کلارا شومان

شراره لحظه ای میدرخشد اما نور حقیقی هرگز خاموش نمیشود .

گوته

کلارا زنی بود که فقط یکبار در جهان موسیقی ظهور کرد ولی چنان خاطره‌ای در دل دوستداران موسیقی گذاشت که نه‌تنها در دورهٔ حیات‌خود بلکه برای‌همیشه‌اوراگرامی‌ترین‌زنی میدانند که به‌هنرموسیقی خدمت کرد .

کلارادر۱۳سپتامبر۱۸۱۹ درلایپزیك‌بدنیاآمد،اوکودك خردسالی بود که مادرش را از دست داد . پدرش فریدریك ویك Wieck پیانیست ورهبر ارکستر بود وکلارا تحت‌نظر او ازکودکی بموسیقی آشنا شد . درشش سالگی آواز میخواند وپیانو وویولون می‌نواخت وچون درچند مجلس بخوبی ازعهده برآمد دوستان پدرش چندکنسرت برای‌او ترتیب دادند.دراین کنسرت‌ها استعداد فوق‌العادهٔ او درنواختن‌پیانو موردتحسین بسیار شد. ویك که درتعلیم کلارا همت گماشته بود او را برای کنسرت بشهر های دیگر برد .

كلارا شومان (١٨١٩-١٨٩٦)

یکشب بسال۱۸۲۸ درخانهٔ پرفسور کاروس استاد دانشگاه ضیافتی بود، ویك ودخترش نیز دعوت‌شده بودند. کاروس بمهمانان خود گفته‌بود که پیانیست جدیدی بآنها معرفی خواهد کرد.

هنگامی که مدعوین درانتظار پیانیست‌بودند پرفسور کاروس‌دست کلارا را گرفت‌واورا بهمه معرفی کرد. در آن زمان کلارا دختری نه ساله بود وکسی گمان نمیکرد که او بتواند قطعات بزرگی اجرا کند اما کلارا با اطمینان تمام مانند نوازندهٔ زبردستی پشت پیانو قرار گرفت و باوجود حجب کودکانهٔ خود ماهرانه آهنك نواخت.

یکی از شاگردان پرفسور کاروس که در دانشکدهٔ حقـوق درس میخواند درآن مجلس حضور داشت واو که بیش از همهٔ حضار کـلارا را تحسین کرد شومان نام داشت.

آن شب کسی ربرت شومان‌را نمیشناخت زیرا او جوان آرام‌وکم حرفی بود که غالباً باتخیلات زیبای خود سرگرم میشد و بدیگران‌توجهی نداشت، آثار بایرون،ژان‌پل ریختر وشکسپیررا به‌دقت مطالعه میکرد. گاهی نیز شعر میگفت و بموسیقی علاقه داشت ولی تا آنزمان بفکرش نرسیده بود که دراین رشته کار کند.

کاروس بامعرفی کلارا زندگانی شومان‌را هم تغییر داد زیرا او از ملاحظهٔ استعداد فوق‌العادهٔ کلا را متوجه علاقهٔ خود بموسیقی شد. اگر او مانند این دختر ازکودکی تعلیم گرفته بود میتوانست مقام شایسته ای درموسیقی احراز کند اما افسوس که او درمحیط موسیقی نبود بهمین‌جهت پس از مرگ پدر بتقاضای مادرش بدانشکدهٔ حقـوق لایپزیك وارد شد تاطبق میل مادر وکیل دادگستری شود.

کلارا دریك لحظه افکار شومان‌را تغییرداد واورا بدنیای‌موسیقی متوجه‌کرد . هیجده سال ازعمرش میگذشت واکنون تازه میخواست‌در موسیقی کار کند، آیا خیلی دیر نشده بود ؟

اماشاید اگراوهم پشتکار کلارا راداشت‌میتوانست درمدت کوتاهی بآرزوی خود برسد .

این افکار بحدی در شومان قوت گرفت که فردای همان روز نزد ویك آمد وتقاضاکرد که اصول موسیقی‌را باو بیاموزد .

باین طریق کلارا برای اولین بار نقشی درزندگانی مردی بازی کرد . اما او درسالهای آینده نقش بزرگتری بعهده گرفت زیراکلارا نه تنها دراولین ملاقات شومان اورا بدنیای موسیقی‌هدایت کرد بلکه‌درتمام عمر منبع الهام او بود .

شومان مدتی‌با ویك کارکرد و توانست یك کوارتت و چند قطعه برای پیانو بنویسد . باآنکه دراین اوقات غالباً دروس دانشکده اورا از کار موسیقی باز میداشت معهذا شومان باستعداد خود اطمینان داشت چنانکه درنامه‌ای‌بمادرش نوشته‌بود : « من بندرت‌وخیلی بدپیانومینوازم کاری‌که تاکنون برای موسیقی انجام داده‌ام مانند خواب و خیال زیبائی است ومن بزحمت میتوانم تصورکنم که این رؤیا زمانی حقیقت داشت . با این حال باورکنید اگر بخواهم کار خوبی انجام بدهم حتماً در رشته موسیقی است . »

کلارا باو درس موسیقی آموختن آموخته بود اما شومان عقیده داشت‌که او بیش‌ازهمه درس عشق آموخته است .

کلارا در شانزده سالگی دختر بسیار زیبائی بود : قیافهٔ محجوب

و اندام ظریفی داشت . در چشمان آبی او سادگی و محبت بی پـایانی موج میزد .

شومان در کارناوال اپوس ۹ کلارا را با آهنگ تند و لحن فراری مجسم میکند . شاید در اوایل شومان تصور میکرد که کلارا بواسطه قلت سن نمیتواند اثر عمیقی در انسان بگذارد .

اما وقتی در ۱۸۳۶ مادر شومان وفات یافت و او پس از چند مسافرت باردیگر به لایپزیك آمد کلارا را درمنتهای زیبائی یافت .

کلارا ازمدتی پیش به شومان فکر میکرد و در نامه هائی که بین آنها مبادله شده بود باوجود سادگی بیان، عشق بی آلایش او پیدا بود.

شومان در این ملاقات بطور عمیقی تحت تأثیر کلارا واقع شد. کم کم هردو چنان بهم علاقه پیدا کردند که بفکر ازدواج افتادند .

شومان نزد ویك رفت و از دخترش خواستگاری کرد اما ویك معتقد بود که شومان قادر بادارهٔ امور خود نیست ، آتیهٔ او مبهم و نامعـلوم است. بعلاوه او بداشتن دختری مانند کلارا بسیار مغرور بود و نمیتوانست جدائی اورا بآسانی بپذیرد .

شومان یکسال دیگر صبر کرد و باردیگر در ۱۸۳۷ تقاضای خود را تجدید کرد . ویك همچنان در رأی خود باقی بود و با ازدواج او و کـلارا مخالفت میکرد . شومان باو احتـرام میگذاشت و برای آنـکه شایستهٔ همسری کلارا باشد بافعالیت بی نظیری بکار پرداخت . «نامه جدید موسیقی» را تأسیس کرد و مقالاتی در موسیقی نوشت . ضمناً قطعاتی مانند سونات سل مینور، صحنه های کودکان، کرایسلریانا ، آرابسك و کارناوال وین را تصنیف کرد. علاوه براین کوششها درفلسفه وادبیات نیز کار کرد و بالاخره موفق

باخذ دکترای فلسفه ازدانشگاه یناشد . او باهمه‌رنجها بانتظار روزی‌بود که بتواند باکلارا ازدواج کند . بااین حال ویك هنوز موافقت نمیکرد زیرا باوجود آنکه وضع مادی شومان بهتر شده و بتدریج باستعداد او ایمان پیداکرده بود معهذا ازبیماری شومان نگران بود . شومان‌ازمدتی پیش به‌بیماری عصبی گرفتار بود واین بیماری درخانوادهٔ آنها سابقه‌داشت چنانکه خواهر ربرت دربیست سالگی بحال جنون وفات یافت وویك از این واقعه اطلاع‌داشت . اما باهمهٔ موانعی که ویك‌درازدواج کلاراوربرت میدید آنها همدیگررا دوست داشتند وچون ویك بهیچ‌دلیلی ازمخالفت خود دست برنمیداشت ناگزیر شکایت بمحکمه بردند . شومان تاکسب نتیجه با منتهای بی‌صبری آهنگ میساخت بطوریکه خود او در نامه‌ای مینویسد : « حقیقتاً مبارزه‌ای که مرا بعالم موسیقی هدایت‌کرد بوجود آمدکنسرتوها ، سونات‌ها ، نوولت‌ها ، رقص اصحاب داود از آنجا پیدا شد . درهمهٔ کارها او (کلارا) تنها منبع الهام من است » .

عاقبت‌محکمهٔ استیناف‌لایپزیك اجازهٔ ازدواج‌داد وباینطریق کلارا وربرت در۱۲ سپتامبر ۱۸٤۰ که مصادف باشب بیست ویکمین سال تولد کلارا بود ازدواج کردند .

ویك درجشن عروسی دخترش حضور نداشت وزن وشوهر جوان چهارسال بعد توانستند بااو آشتی کنند .

ازاین زمان وظایف سنگین کلارا آغازشد واوباقدرت‌وحوصله‌ای که فقط اززنهای آلمانی انتظار میتوان‌داشت امورخانه وشوهر علیل‌خود را اداره میکرد .

شومان ازسال ۱۸۳۳ دچار یکنوع اختلال‌عصبی شده‌بود. بطوری

که گاهی خون درمغزش جمع میشد وروی مراکز عصبی فشار میآورد و دردهای شدیدی ایجاد میکرد .

کلارا ازبیماری شومان اطلاع داشت اما چنان بهشخصیت بزرك اوعلاقمند بود که بدون توجه باین نقص همسری اورا پذیرفت .

براستی اگر کلارا پیشنهاد اورا نمیپذیرفت محتمل بود که شومان درهمان زمان ازبین برود و اثری ازخود نگذارد . اما بعد از ازدواج ، شومان بحدی ازموفقیت خود مسرور شد که باآسودگی خاطر بکارهای بزرگ دست زد ودر این زمینه آثاری مانند « عشق و زندگی یك زن » « عشق‌شاعر » ، دوسنفنی ، اراتوریوی بهشت وپری ، کوراتت و کوئینتت بوجود آورد بطوریکه‌سه‌سال بعدازازدواج شومان درردیف آهنگسازان بزرك آلمان درآمد .

کلارا درهمهٔ کنسرت‌ها همراه شوهرش بود وبااو در فعالیت های هنری شرکت میکرد اماکار او بمراتب سخت‌تر بود ، زیرا پس‌از دوسال کودکی بدنیا آورد وسال های بعد نیز بفرزندان آنها افزوده شد تاوقتی که عدهٔ آنها به‌هفت دختر وپسر رسید .

کلارا باوجود اشکالات مادی ازبچه‌ها بدقت‌مواظبت میکرد.اداره امور خانه بسیار مشکل بود اما او علاوه برآن بتدریس پیانو اشتغال داشت ودرکنسرت های شوهرش نیز همیشه قسمت پیانورا اجرامیکرد. درحقیقت کاری‌که او درحیات خود انجام داد تا آنزمان هیچ زنی انجام نداده بود .

اماکلارا ازبیماری شوهرش رنج بسیار برد . یکبار درسفر روسیه وباردیگر درسفر برلین شومان به‌سردرد سختی مبتلا شد .

شومان ازمدتی پیش مدام نت لا را درگوش خود میشنید . ایـن صدای اضافی چنان او را رنج میداد که گاهی از فرط یأس میخواست به زندگی خود خاتمه دهد حال او روزبروز وخیم‌تر میشد تا آنکه در سال ۱۸۵۳ علائم جنون دراو پیدا شد .

شومان وقتی بحال عادی برمیگشت از زنش خواهش میکـرد که دردوره بحرانی هیچکس رااجازه ملاقات ندهد. کلارادر کمال صمیمیت ازاو پرستاری میکرد . یکشب در ۲۷ فوریه ۱۸۵٤ شومان بدون آنکه بکسی اطلاع دهد ازخانه بیرون رفت .

کلارا وقتی متوجه غیبت شومان شد سراسیمه بیرون دوید . امـا شومان رفته بود تاخودرا دررود راین غرق کند و بزندگی رقت‌بار خود خاتمه‌دهد . چندقایقران افتادن‌جسمی‌را ازبالای پل مشاهده کردندوچون درمیان امواج رودخانه هیکل انسانی‌را دیدند پیش رفتند واورا نجـات دادند . مزدمی که در ساحل جمع شده بودند او را شناختند وبا لحـن رقت باری گفتند « این شومان آهنگساز است » . شومان بکلی دیوانه شده بود .

بدستور پزشك اورا بآسایشگاه اندنیخ Endenich نزدیك شهر شهر بون بردند . کلارا برای امرار معاش کودکان و مـخارج شوهـرش ناگزیر غمهارا دردل نگهداشت وبکار مشغول شد ودرحالی که خون دل میخورد برنامهٔ کنسرت ترتیب میداد . دراینجا دوتن از دوستان شوهرش یوآخیم ویولونیست بزرگ وبرامس آهنگساز جوان صمیمانه باو کمك کردند .

کلارا را همه‌دوست داشتندهیچگاه زنی‌بزیبائی ، صمیمیت،وسعت

نظر و هنرمندی او دیده نشده بود . بسیاری ازموسیقی‌دانهای آن زمان مانندلیست، شوپن، برلیوزومندلسون اورا زن‌محبوب‌ومهربانی‌میدانستند ولی برامس کلارارا بیش‌ازهمه دوست داشت .

یوهانس‌برامس J.Brahms که‌بعدهایکی‌ازبزرگترین آهنگسازان آلمان شد در سال ۱۸۵۰ برای تحصیل موسیقی نزد ربرت شومان به دوسلدرف رفت . شومان برای آزمایش اطلاعات موسیقی‌او درخواست کرد که قطعه ای بنوازد . برامس سونات اوت ماژور خود را روی پیانو نواخت ، اماهنوز آنرا تمام نکرده بودکه شومان آهنك او را قطع‌کرد وگفت « کلاراهم باید بشنود . » آنگاه کلارارا صدا کرد ووقتی او را معرفی کرد برامس مدتی بی‌حرکت ماند زیرا هیچگاه زن هنرمندی بآن زیبائی ندیده بود . بخواهش آنها برامس بار دیگر سونات را اجرا کرد و زن وشوهر مهربان چنان بخوبی از او استقبال‌کردندکه برامس بجای یکی دو روز ، ماهها دردوسلدرف نزد آنهاماند . دراین جابرامس به کلارا دل باخت ولی از خود چیزی نگفت . بعدازحادثه راین چون کلاراتنهابود ، برامس باردیگر نزد اوبه دوسلدرف رفت .

برامس ابتدابخود تلقین میکردکه فقط بخاطر دوستی وکمك به خانوادهٔ شومان به دوسلدرف آمده است اما بتدریج چنان شیفتهٔ کلارا شدکه ناگزیر اذعان‌کردکه فوق العاده اورادوست دارد .

کلارا تمام هم و غم خودرا صرف نگهداری هفت‌کودك و شوهر رنجورش کرده بود و با وجود آنکه در همه حرکات و سخنان برامس عشق و علاقهٔ او پیدا بود مانند خواهر مهربانی با او رفتارمیکرد .

درآن زمان برامس جوانی بیست ویك ساله و کلارازنی سی وپنج

ساله بود . باوجود این اختلاف سن برامس کلارا رامی پرستید ودرنامه‌ای که بسال ۱۸۵٤ برای او نوشت صریحا اظهار کرد : « کلارای من ،باید بار دیگر اعتراف کنم که من ازعشق توخواهم مرد . »

این نامه رابرامس زمانی که کلارابرای کنسرت ازدوسلدرف خارج شده بود نوشته بود . اماکلارا آنقدربفکر شوهر تیره بخت خود بود که هیچ‌گاه بخوداجازه نمیدادبجز آنچه دوستی وصمیمیت ایجاب میکند آتش عشق برامس را تیز ترکند . از جانب دیگر اطبای اندنیخ بخیال آنکه دیدار کلارامکن است جنون شومان را تشدید کند ازملاقات اوممانعت کردند وبجای اوبرامس ویوآخیم همیشه از شومان عیادت میکردند .

دریکی‌ازروزهای ۱۸۵۵ پزشك معالج شومان به برامس گفته بود که دیگرامیدی به‌بهبود اوندارد امابرامس برای آنکه کلارا مایوس‌نشود باونوشت که‌شومان‌سلامت یافته‌وبزودی‌نزدخانواده مراجعت خواهدکرد.

معلوم نیست دراین‌فاجعه شومان ، برامس یاکلارا کدامیك بیشتر زجرکشیدند اما احتضارشومان دوسال طول کشید وپس اززجروشکنجه بسیاردر۲۹ژوئیه۱۸۵٦ بپایان رسید .

آنروزاطبا بکلارا اجازه دادندکه شوهرخود رابرای آخرین بار ببیند، کلاراسایهٔ نامعلومی ازشوهرمحبوب خودرادربستربیماری یافته بود درحالیکه شومان اورادربالین خود نشناخت .

پس ازمرك شومان مرحلهٔ دیگری برای کلارا پیش آمد . برامس آرزوداشت بعداز این حادثه باکلارا ازدواج کند ولی کلارا که تمام عمر عشق‌خودرابه یك‌مرد سپرده بود پیشنهاد اورانپذیرفت‌وتنهابدوستی ابدی که‌بین آنهاپایدارماندقناعت کرد .

برامس با آنکه بعد ها مقام بزرگی پیدا کرد هیچگاه نتوانست زنی بجای کلارا انتخاب کند . درسال ۱۸۷٤ وقتی که چهل‌ویکسال ازعمر برامس‌میگذشت درنامه‌ای بکلارا نوشت «بگذارعشق ابدی من دروجود تو باقی بماند ، من ترا بیش ازخودم ، بیش ازهرموجود زنده ای در دنیا دوست دارم »

کلارا بعد ازمرگ شومان چهل سال دیگر میزیست . در این مدت او در ردیف بزرگترین پیانیست های عصر خود درآمد . اما کلارا برای احرازاین مقام فقط یك منظورداشت و آن معرفی شوهر فقیدش بود که هنوز دنیا اورا چنانکه شایسته است نمیشناخت . کلارا با کنسرت‌هائی کـه از آثار شومـان ترتیب میداد بتدریج او را در سراسر جهـان معروف کرد.وباین طریق مردی را به عالم موسیقی هدایت کرد، ملهم آنا اوشد وبعدازمرگش دنیارابه عظمت اوواقف کرد . درواقع کلارازنی بود که توانست یك مرد بزرك بوجود آورد .

وقتی کلارا در سال ۱۸۹٦ مرد برامس بحدی رنج دیدکه او نیز دیری زنده نماند وسال بعدازپی اوبدنیای دیگرشتافت .

بامرك برامس‌ماجرای‌زندگانی‌سه تن‌ازبزرگترین هنرمندان جهان بپایان رسید . ولی کلارا برای همیشه در قلب دوستداران موسیقی جای گرفت . عشق اوتادنیاباقی‌است نشانهٔ عالیترین عشق انسانی است . اوزنی ازخودگذشته ، مادری مهربان ومربی بزرگی درعالم انسانیت بود .

امروز وقتی آثار شومان را اجـرا میکنند در هرنغمه صورت ملکوتی کلارا جلوه میکند زیرا اوبودکه باعشق خود موسیقی شومان را بوجود آورد .

ماجرائی از زندگی یک هنرمند

آن لطف و تغییر حالتی که بیهوده در عشق
و سفر میجوئیم ، موسیقی بما اهدا میکند .
مارسل پروست

شب پنجم دسامبر ۱۸۳۰ غوغائی در تالار کوچك کنسرواتوار پاریس برپا شده بود. آنشب نخستین بار سنفنی فانتاستیك یا « ماجرائی از زندگی یك هنرمند» بمورد اجرا گذاشته شد اما هنوز نام هکتور برلیوز H.Berlioz مصنف سنفنی بگوش مردم پاریس ناشناس بود .

در آنزمان برلیوز جوانی بیست و هفت ساله بود که تحت تأثیر عشق دختری سنفنی فانتاستیك را تصنیف کرده بود ومیخواست ماجرای عشقی خود را با آن بپایان برساند . غافل از آنکه این سنفنی آغاز ماجرای اوست .

برلیوز تاسال ۱۸۲۱ اطلاع زیادی ازموسیقی نداشت وچون در آن سال از گرنوبل به پاریس آمد بانحلهٔ جدیدی که بنام مکتب رمانتیك در ادبیات وهنرهای زیبا پیدا شده بود آشنائی یافت . در آنزمان عده‌ای از

هنرمندان وادبای جوان مانند ویکتور هوگو ، آلکساندردوما ، پروسپه مریمه ، تئوفیل گوتیه ، سنت بوو ، بالزاك ، دووینی ودولاکروا درادبیات وهنر نوکارمیکردند وبرلیوز باتحسین بسیار باین تحول جدیدمینگریست.

هکتور برلیوز (۱۸۰۳—۱۸۶۹)

برلیوز با آنکه بقصد تحصیل طب بپاریس آمده بودوقتی بااینهمه فعالیت هنری مواجه شد یکباره رشته‌خودرا ترك کرد وبرای تحصیل موسیقی بکنسرواتوار (هنرستان موسیقی) رفت .

از آن‌وقت برلیوز کمال مطلوب خودرا که مدتها درپی آن میگشت بدست آورد و یکباره دنیای آرزوهای خودرا بازیافت .

برلیوز تاسال ۱۸۲۸ بموفقیت شایسته‌ای درموسیقی نائل شد . اما آنچه زندگی اورا تغییر داد ورود یك‌دسته ازهنرپیشگان انگلیسی بود که برای نمایش آثار شکسپیر به پاریس آمده بودند .

نخستین بار در شب ۱۱ سپتامبر هاملت در تآتر اودئون بمعرض نمایش گذاشته شد .

آن‌شب‌عده‌ای ازهنرمندان‌فرانسوی هم دعوت‌شده بودند،ویکتور هوگو آمده بود تاشاهکار بزرگ شکسپیررا روی صحنه به‌بینند .

آلفرددووینی نویسندهٔ داستان «موسی» ژراردونروال شاعر فقیر و

خجول ، ژانن روزنامه‌نگار معروف ، آلکساندردوما رمان‌نویس بزرك، دولاکروا نقاش جوان ، سنت‌بومنتقد مشهور، تئوفیل گوتیه شاعروادیب وبالاخره هکتور برلیوز آهنگساز جوان که‌تازه یك‌مس وچندصحنه‌برای فاوست نوشته بود حضور داشتند .

برلیوز آثار شکسپیر را بدقت مطالعه کرده بود واورا بزرگترین نویسندهٔ تآتر میپنداشت. بااینحال درنمایش‌هاملت بجای آنکه‌ببازیگران اصلی توجه داشته باشد هوش وحواس خودرا به‌دختری که در نقش افلیا Ophelia ظاهر شده بود معطوف کرد .

این هنرپیشه زیبادختری ایرلندی بود که هاریت سمیتسون Harriet Smithson نام‌داشت ، موهای طلائی ، چشمهای آبی ، بازوان ظریف او چنان نظر تماشاگران را جلب کرده بودکه بعدها سنت‌بوو در تعریف زنی به دووینی نوشت « صورتی چون صورت آسمانی سمیتسون دارد . »

هاریت باحرکات خیال‌انگیز وبیان گرم خود اثر عمیقی در برلیوز گذاشت بطوریکه درنمایش آینده باردیگر برلیوز بتآتر اودئون رفت و این دفعه اورا درنقش‌ژولیت دید . سخنان ژولیت پس‌از پایان نمایش در خاطر برلیوز مانده‌بود . مدتی در کوچه‌ها بی‌هدف راه رفت‌وعاقبت روی چمنی بخواب‌رفت . شب‌دیگر اورا روی نیمکت باغ ملی وشب بعد روی سنگفرش خیابان خفته دیدند . برلیوز دیگر نمی توانست بخانهٔ خود برگردد . عاقبت در کوچهٔ ریشلیو شمارهٔ ۹۶ روبروی کوچه سن مارك اطاقی اجاره کرد. در اینجا وقتی برلیوز روی پنجره خم میشد بآسانی میتوانست اطاقی را که « افلیا » مسکن داشت به‌بیند .

برلیوز برای آشنائی باهاریت نقشه‌ها کشید. بالاخره بفکر افتاد کنسرتی ترتیب بدهد واوراهم دعوت کند. باین خیال در ۲۲ نوامبر ۱۸۲۸ بمناسبت جشن سنت سسیل کنسرتی ترتیب داد و مسی راکه در ۱۸۲٤ نوشته بود بمورد اجرا گذاشت.

آن شب برلیوز بطرز عجیبی ارکستر وخوانندگان را رهبری کرد شاید درتمام مدت تصور میکرد که هاریت بین هنرپیشگان انگلیسی که او به کنسرت دعوت کرده بود حضور یافته ومتوجه قدرت وزبردستی اوست.

اما هاریت اصلا بکنسرت نیامد و نه تنها برلیوزرا ندید بلکه اسم اورا هم بخاطر نسپرد.

برلیوز وقتی ازغیبت هاریت مطلع شد سعی کرد باافکار جدیدی خودر مشغول کند. درهمین زمان‌ها بنك باتأسیس «انجمن کنسرت‌های کنسرواتوار پاریس» نخستین کنسرت خودرا اعلام کرد.

این بار نام جدیدی درتاباوی اعلانات مشاهده میشد:

« سنفنی پنجم ازلودویك وان بتهوون »

نام بتهوون تاآن زمان چندبار بگوش برلیوز خورده بود ولی تاوقتی که سنفنی پنجم را نشنیده بود بتهوون را نمیشناخت.

برلیوز درشب کنسرت سنفنی پنجم را یك ندای آسمانی و سرود قهرمانی تلقی کرد. بتهوون چنان اورا تکان داد ودرروح او نفوذ کرد که برای بیان قدرت او لفظ «بزرك» راکوچك یافت واورا « بتهوون عظیم » نامید.

برلیوز پس ازسالها جستجو راه نوینی یافته بود. فهمید که تا آن زمان چیزی ازموسیقی نفهمیده است. شاید قدرت بتهوون بود که باو

جرئت بخشید باهاریت آشنا شود وتقریباً بدون مقدمه از او درخواست ازدواج کند .

هاریت که بطور غیرمنتظره‌ای باجوان ناشناس و گیجی‌مواجه‌شده بود درجواب او گفت : « هیچ‌چیز بیش ازاین محال نیست !»

بعدازاین جواب مدتی برلیوز ناپدید شد . کسی او را نمیدید و دوستانش هم ازاو اطلاع نداشتند . تا آنکه در ۱۶ آوریل ۱۸۳۰ یکی ازدوستان برلیوز اومبرفران ، نامه‌ای باین مضمون ازاو دریافت کرد :

« دوست‌عزیزم‌پس‌از آخرین نامه‌ای که‌برایت نوشتم گردبادحوادث کشتی آمال مرا درهم شکست . امروز اندوه من بپایان رسیده وحالم رو به بهبود است . من عارضه غم‌انگیز خود را بایك کار بزرك‌موسیقی علاج کرده‌ام و این اثر که طی یك برنامه (تفسیر) در روز کنسرت توزیع خواهدشد«ماجرای‌زندگی‌یك‌هنرمند»یا«سنفنی‌فانتاستیك»نام‌داردوشامل پنج قسمت است .

اینك دوست عزیز،داستانی‌راکه بموسیقی درآورده‌ام یا درحقیقت گوشه‌ای اززندگانی خودرا که قهرمان اصلی آن ازنظر تو پوشیده‌نیست شرح میدهم .

دراین سنفنی من داستان هنرمندی را مجسم کرده‌ام و او در آن حال روحی که شاتوبریان درکتاب‌رنه بخوبی توصیف کرده برای نخستین بار زنی‌را مطابق آمال وآرزوهای خود می‌یابد .

خیال آن‌زن همیشه باآهنگ دل‌انگیزی که شخصیت او را بیان میکند همراه است.بهمین منوال درپنج قسمت سنفنی وقتی جوان‌هنرمند محبوبهٔ خودرا می‌بیند آن‌آهنك تکرار میشود .

درقسمت اول سنفنی جوان هنرمند باوجود هزار خیال مشوش عاقبت به‌عشق محبوبهٔ خود امیدوار میشود وموسیقی طوفان احساسات او را بیان میکند .

درقسمت دوم یکروز جوان در دهکده دور دستی به آواز دوچوپان که آهنگ روستائی گاوهارا میخوانند گوش میدهد. این آواز اورا به‌رؤیای شیرینی میبرد . باردیگر آهنگ عشق شنیده میشود و او را دگرگون میکند .

درقسمت سوم جوان در ضیافت مجللی حضور می‌یابد . هیاهوی حضار اورا خسته‌میکند آهنگ والس نواخته‌میشود ومدعوین‌میرقصند باردیگر آهنگ عشق شنیده‌میشود زیرا او محبوبهٔ خودرا بامرددیگری می‌بیند ، آهنگ والس بتدریج دردناکتر و هیجان‌آمیزتر میشود .

درقسمت چهارم او درمنتهای نومیدی بفکر انتحار میافتد وباتریاك خودرا مسموم میکند . اما چون مادهٔ سمی کافی نبود بجای مرك کابوس وحشتناکی در نظرش مجسم میشود وبنظر میآورد زنی راکه دوست‌دارد بقتل رسانیده واینك محکوم بمرك شده است . برای‌مجازات، اورابمحل اعدام میبرند ، مارش عزا نواخته میشود ودسته عظیمی ازسربازان‌ومردم درپی دژخیم براه‌میافتند . دراینجا بار دیگر آهنگ آن‌زن‌شنیده میشود وروح جوان‌را عذاب میدهد .

درقسمت پنجم قاتل خودرا درمیان جمعی ازجادوگران وشیاطین می‌یابد . آنها گرد آمده‌اند تا شب جشن شیطانی Nuit de Sabbat را برپا کنند . عاقبت ملودی اصلی ظاهر میشود . این‌باروح زن‌دیده‌میشود اما بجای آن زیبائی باقیافهٔ وحشتناکی شکلك درمیآورد

تشریفات جشن با صدای ناقوس آغاز میشود وکلیه عوامل جهنمی پیش میآیند . یکدسته از شیاطین سرود مرگ را میخـوانند ، آهنگ Dies Irae (سرود مردگان) بنحو مسخره آمیزی بگـوش میرسد و سرانجام سنفنی باموسیقی دردناکی که باآهنگ رقص شیاطین و سرود مردگان توأم شده بپایان میرسد .

این طرحی است که ازسنفنی بزرگ خودتهیه کرده‌ام واکنون آخرین نتهای آنرا مینویسم ... »

هکتور برلیوز

برلیوز بااین سنفنی میخواست خودرا از خیال هاریت رهاکنـد . باینجهت باتمام نیروی خود ازشیوهٔ بتهوون کمك گرفت ودرقبال سرنوشت خود بپاخاست رؤیای فانتاستیك خودرا بصورت داستانی درآورد ، برای آنکه عشق خود را پایان دهد میخواست یا بکشد و یابمیرد . او بفکـر سرنوشت اتلو و ورتر بود ولی نمیدانست کدامیك را انتخاب کند عاقبت مانند هاملت دیوانگی اختیار کرد و «ماجرای زندگی یك هنرمند » را بوجود آورد .

وقتی سنفنی فانتـاستیك درپنجم دسامبر ۱۸۳۰ اجرا شد حضـار برلیوزرا تحسین بسیار کردند وبزودی نام‌او درسراسر پاریس مشهورشد وانستیتوی هنرهای زیبا در ۱۸۳۱ جایزه بزرگ رم را باو اعطا کرد . باین طریق برلیـوز توانست برای تکمیل تحصیلات خود دوسال بخرج دولت فرانسه بهرم برود .

برلیوز برای آنکه عشق خود را فرامـوش کند و دیگر هیچگاه بفکر افلیا ، ژولیت وهاریت نیافتد بایتالیا رفت .

اما وقتی بعداز دوسال به‌پاریس برگشت و خانهٔ سابق خود را در کوچهٔ ریشلیو شمارهٔ۹۶ خالی‌ندید ، یکسر بسمت مقابل کوچه سن مارك شمارهٔ۱متوجه شد واین اطاق را اجاره کرد آنگاه بدوست‌خود نوشت :

« هم‌اکنون وارد پاریس شدم و در کوچه سن‌مارك شمارهٔ ۱ یعنی منزل سابق ه . سمیتسون سکونت کردم .. . خیلی عجیب است !»

فردای آنروز برلیوز مطلع شد که هاریت هم بپاریس آمده و با عده‌ای ازهنرپیشگان کاونت گاردن یك تآتر انگلیسی دائر کرده‌است.

اما جراید پاریس هنرپیشگان انگلیسی‌را بشدت مسخره کردند بطوریکه هاریت بکلی ازادامه کار مایوس شد .

برلیوز آن وقت دربحبوحهٔ شهرت وافتخار بود . سنت‌بوو دریکی از مجلات نوشته بود « ویکتور هوگو در ادبیات ، دولاکروا در نقاشی و برلیوز درموسیقی تثلیث رمانتیك را تشکیل میدهند . »

برلیوز در سال ۱۸۲۷ زمانی که هاریت در اوج شهرت بود باو دل‌باخته بود.اکنون‌پنج‌سال‌از آن تاریخ‌میگذشت‌هاریت‌ازخاطرهافراموش شده بود ودیگر لطف وزیبائی سابق‌را نداشت . اما برلیوز هنوز ازصمیم دل او را دوست داشت . برای آنکه مجدداً او را ملاقات‌کند کنسرت بزرگی ترتیب داد واین‌بار سنفنی جدیدی نوشت و در جراید انتشار داد که بزودی سنفنی فانتاستیك یاماجرای زندگی یك هنرمند بانضمام‌سنفنی جدید دیگری بنام لیلیو Lelio یابازگشت بحیات‌که در واقع قسمت دوم «ماجرا» است درکنسرت او اجرا خواهد شد . آنگاه بوساطت یکی از آشنایان یك‌کارت لژ ، نزدیك ارکستر برای هاریت فرستاد .

درشب کنسرت هاریت بدون‌آنکه ازدعوت‌کنندهٔ خود اطلاع‌کافی

داشته باشد آمد ودرجایگاه خود قرار گرفت .

دوستان برلیوز که مدتها از « رمانس بدون گفتار» او اطلاع داشتند دائم به‌لژ هاریت نگاه میکردند .

هاریت تقریباً نمیدانست برلیوز کیست ولی وقتی مردم برای ورود رهبر ارکستر وسازندهٔ آهنگ کف زدند متوجه شد که قیافهٔ او آشناست یکباره بخاطر آورد که « این همان دیوانـه است که دوسال پیش، از او خواستکاری کرده بود . » او هیچ تصور نمیکرد که ممکن است برلیوز به‌چنین مقام بزرگی برسد .

شلزینگر وشولتز از آشنایان هاریت وارد شدند واو را از تفسیر سنفنی آگاه کردند . سنفنی فانتاستیك اجرا شد و او بخوبـی ماجرای زندگی هنرمندرا درك کرد ودانست که منظور اززنی که محبوبهٔ هنرمند است کیست .

« بازگشت بحیات » امیدی است که‌هنرمند جوان بزندگانی مجدد دارد . پس برلیوز هنوز اورا فراموش نکرده‌است . هاریت ازاینکه‌مردی به‌عظمت برلیوز باو عشق می‌ورزید فوق‌العاده لذت میبرد . زنها عمـوماً مردی راکه عاشق آنها میشود چون رقیبی که در میدان مسابقه شکست خورده باشد مینگرند. او بچشم خوددید که بعدازپایان کنسرت، پاگانینی، ویکتور هوگو وآلکساندردوما پیش رفتند وبااو صمیمانه دست‌دادند و تبریك گفتند .

چندروز بعد برلیز و هاریت در مقابل هم بودند . هـاریت حس میکرد بهمان اندازه که از شخصیت او کاسته شده بمقام برلیوز افـزوده شده است . بااین حال عشق برلیوز میتوانست همهٔ اختلافات‌راترمیم کند.

اومانند همهٔزنها در انتخاب مرد حساب میکرد در حالی که برلیوز بیشتر باحساسات خود توجه داشت .

برلیوز پنج سال رنج دید، عذاب عشق را چشید اما هاریت وقتی راضی بازدواج او شد که حساب کار درست شده بود و کفه ترازو بنفع او پائین آمد .

جشن عروسی آنهاصورت گرفت اما زجر وشکنجهٔ برلیوز پایان نیافت زیرا بعد از ازدواج برلیوز باشتباه خودپی برد ودانست در انتخاب زنی که آنهمه مطابق میل و آرزو تصور میکرد چقدر خطا کرده است .

هاریت روح بزرگ برلیوز را درك نکرد واو عظمت برلیوز را بحساب خود میگذاشت .

برلیوز که زمانی از فراق هاریت زجر دیده بود اینك از وصال او رنج می کشید . عاقبت زندگی آنها ازهم پاشید ، برلیوز ناگزیر اوراترك کرد وبشهرهای دیگر مسافرت کرد .

سالها بعد وقتی شنید که هاریت آخرین دقایق حیاترا میگذراند بعجله نزداو بازگشت و دربالین او گریست .

خاطرات بیست وشش سال پیش زمانی که نخستین بار هاریترا در نقش افلیا دیده بود از نظرش فراموش نشده بود ، باردیگر بفکر تصنیف آهنگ افتاد.

بعداز سنفنی فانتاستیك وللیو این آهنگ هم باید بوجود میآمد . برلیوز آهنگرا « آواز مرك افلیا » نام گذاشت .

برفراز تپهٔ سبز

باعشق خدا را میتوان پرستید
فرانس لیست

دربهار ۱۸۵۷ هنگامی که کوهستانهای زیبای سویس از برف پوشیده بود ریشارد واگنر به «پناهگاه» خود برفراز تپهٔ سبز در کنار دریاچهٔ زوریخ انتقال یافت.

«پناهگاه» نامی بود که واگنر روی خانهٔ جدید خود گذاشته بود: این خانه که به آبرلی Aberli مشرف میشد از املاك اوتو وزندونك Otto Wesendonk بود.

وزندونك بازرگان ثروتمندی بود که تازه باواگنر آشنا شده بود. او ازاسلاف آلمانی‌های ساکن راین بود که بسویس مهاجرت کرده بودند ودرآنجا صاحب ثروت وزمین فراوان شدند.

واگنر هم یکی از آلمانیهائی بود که ناگزیر شد از وطن مألوف خود مهاجرت کند. او درانقلاب سال ۱۸۴۹ در سدن شرکت کرده بود.

سرنوشت این انقلاب‌هم مانند انقلاب ۱۸٤۸ درهم شکستن قوای انقلابیون وفرونشاندن افکار آزادیخواهی وحبس وشکنجه وتبعید مخالفین بود.

سران انقلاب توقیف شدند وچون اسنادی بدست آمد که واگنر نیز درتوطئه برعلیه دولت استبدادی آلمان دست داشت درصدد دستگیر

ماتیلده وزندونك (۱۸۲۸ - ۱۹۰۲)

ریشارد واگنر (۱۸۱۳-۱۸۸۳)

کردن او برآمدند اما واگنر کـه هیچگاه هنر را به‌سیاست نمیفروخت درسدن را ترك کرد وبه سویس رفت تابجای زندان فعالیت هنری خودرا در آن کشور ادامه دهد.

کتاب « هنر و انقلاب » نتیجهٔ مستقیم افکار و نظریات او در آن زمان بود وواگنر باقلم‌توانای‌خود نقشی راکه‌باید هنر در آزادی جهان و عالم انسانیت ایفاکند بیان کرد.

درسویس روزگار واگنر به سختی میگذشت ولی او مجبور شد سیزده سال دور از وطن در آن دیار زندگی کند، دراین مدت بااپراهائی

که روی افسانه های آلمانی میساخت درد هجران را تسکین میداد اما خدمات گرانبهای او از نظر هموطنانش پوشیده ماند، با آنکه او بتصنیف اپرای عظیم « حلقه نیبلونگ » شروع کـرده بود کسی بـآثارش توجهی نداشت . پرده اول زیگفرید Siegfried بپایان رسیده بود اما هرتل [1] از انتشار آن خود داری کرد زیرا این اپـرارا غیر قابل اجـرا تشخیص داده بود .

هشت‌سال ازتاریخ مهاجرت واگنر میگذشت واو باآنهمه‌علاقه‌ای که بوطن داشت مانند گناهکار تبعید شده‌ای دوراز آلمان میزیست. تمام مساعی او نقش برآب شده بود وهمهٔ هستی‌خودرا دراین‌راه ازدست‌داده بود اما حتی یك فرد آلمانی نبودکه اززحمات او آنطورکه شایسته‌است قدردانی کنـد . واگنر درپی گوشهٔ خلوتی میگشت تا رنج محرومیت را تسکین دهد . او خانه‌ای را که برفراز «تپهٔ سبز» واقع شده بودپسندیده بود اما درهمان زمان‌طبیبی درصدد برآمد تیمارستانی در آنجا دائر کند .

زمانی که‌واگنر ازهمه‌جاماًیوس‌شده‌بود اوتو وزندونك درزندگانی اووارد شد . آشنائی‌واگنر باوزندونك اززمانی آغازشدکه اوتو باهمسر زیبای خود ازسفر امریکا بازگشت . یکی ازوکلای دادگستری‌که مانند واگنر بواسطهٔ شکست از حوادث سیاسی‌به‌سویس‌پناه آورده بود وسیلهٔ آشنائی آنهاشد. اوتوبه‌موسیقی‌علاقهٔ‌مفرط داشت‌ودوستی واگنرراغنیمت بزرگی میشمرد . وقتی ازعلاقه واگنر به «تپهٔسبز» آگاه شد آن‌خانه را بقیمت گزافی خرید و مرمت کرد و با مال الاجارهٔ نازلی دراختیار واگنر گذاشت .

۱ــ مؤسسهٔ برایتکپف وهرتل Breitkopf und Härtel از بزرگترین ناشرین آثار موسیقی است .

بادوستی وزندونك همه‌چیز تغییر کرد و واگنر بکمك او توانست بسیاری ازمشکلات مالی‌را که درترتیب کنسرت‌ها پیش میآمد حل کند. او درنامه‌ای به‌یکی ازدوستانش مینویسد: « آرامش‌مطبوعی درقلبم‌پیدا شده، این شادی اعماق وجودم را فـراگرفته، در فضای تاریك قـلب من نوری درخشید، دیـدم دنیا در برابرم دگرگـون‌شده و اشکهای شوق فضای نورانی را به هزارشکل دلپسند درآورده‌اند. دوست عزیزم من هیچوقت چنین زندگی‌راحتی نداشتم، دیگرتشویش‌خاطر ندارم، میدانم کجا میروم، به‌کجاتعلق دارم، کجاکارمیکنم و کجا آسایش میکنم.»

این خوشی‌هامرهون الطاف وزندونك بود اماهمه‌آن به « اوتو» تعلق نداشت، ماتیلده Mathilde زن وزندونك هم سهمی در این شادی پیداکرده بود.

ماتیلده زنی بسیارزیبا، دانشمند وصاحب قریحه بود، خوب شعر میگفت وازهنرهای زیبا اطلاع کافی داشت، بهمین جهت برای هنرمندی چون واگنرارزش بسیار قائل بود.

ماتیلده برسم‌دوستی ازواگنر درخواست کردتااصول موسیقی راباو بیاموزد، اگرچه او در این کار خیلی جدی نبود ولی واگنرتوانست باو چند درس هارمونی و کنترپوان بدهد، در تصنیف آهنگ کار او بجائی رسیدکه بفکرافتاد چند اپرا «بشیوهٔ واگنر» بسازد؛ کم‌کم اوتوهم هوس آموختن موسیقی کرد و نزد واگنر بفراگرفتن آواز و فن خوانندگی پرداخت. اجتماع کوچك آنها بسیار صمیمانه بود و اوقاتی راکه باهم میگذرانیدند سعادت بزرگی میشمردند، اما یکروز آنچه نباید بشود اتفاق افتاد.

بالاخره چطور ممکن بود مهر و جمال پرستی واگنر با ذوق و هنر دوستی ماتیلده محشورشود وعشقی از آن بوجود نیاید !

این اتفاق ابتدا از دو نگاه خیره وبلند پیداشد . هر دو از این تصادف یکه خوردند چون نه تنهاماتیلده شوهرداشت وشوهرش دوست واگنربود بلکه واگنرهم متأهل بود و زنش مینا Minna دقیقه ای از اوغفلت‌نمیکرد. با اینحال آنهـا بدون آنکه متوجه اطراف و جوانب خود باشند بهم دل بستند . هردو میدانستند راهی پیش گرفته اند که سرانجام آن نتیجه خوشی نخواهد داشت اماهرچه وصال‌معشوق مشکلتر بود آتش عشق تیزترمیشد .

علی رغم همه موانع واگنرهمه روزبدیدارمحبوبه اش میرفت . او داستان آن هلندی را که محکوم شده بود تا ابد سرگردان بماند و تنهازنی که تادم مرگ نسبت باو وفاداربود توانست روحش را نجات دهد حکایت کرد . ماتیلده ازداستان سنتا Senta ، الیزابت و الزا Elsa که در اپراهای واگنر نقشی داشتند اطلاع یافت . اوحس میکرد که ممکن است نقش یکی ازآن زنهارا در زندگی واگنر داشته باشداماسرگذشت اوبه داستان ایزولده Isolde شباهت پیداکرد .

درتابستان ۱۸۵۷ واگنر نسخه ای ازافسانهٔ « تریستان وایزولده » را بدست آورد . او میخواست اپرای جدیدی از آن‌تصنیف کند وبرای اطلاع ازنظرماتیلده کتاب رانزد اوبرد تاباتفاق بخوانند .

« ایزولده شاهزاده خانم ایرلندی‌بهمسری مارك‌پادشاه پیرکرنوال درآمده‌بود. تریستان‌برادرزادهٔ مارك‌مامورشد همسرشاه‌رابه‌کرنوال‌ببرد . تریستان وایزولده هر دو اززندگی مأیوس بودند اما در آن لحظه که

میخواستند به حیات خود خاتمه دهند نیروی عشق غلبه کرد و هنگامی که کشتی به سواحل کرنوال رسید آنهایی اختیارهمدیگررابوسیدند .»

همهٔ عشقهای بزرك بامخاطرات زیاد بوجود آمد . واگنروماتیلده نیزدرهمین حال بعشق خود پی بردند . داستان تریستان و ایزولده شرح حال آنهابود .

نه تریستان حق داشت به عموی خود خیانت کند و نه ایزولده میتوانست برخلاف پیمان زناشوئی رفتار نماید ولی هر دو خطاکردند ، هردواین گناه رامرتکب شدند تابمقام عشق خیانت نکنند .

واگنروماتیلده جزاین راهی نداشتند ، عشق ازهمهٔ قوانین بشری مقدس تراست ، اگر تا آنزمان مهر خاموشی برلب داشتند دیگر رفتار آنهاطوری بودکه هرحرکت ازعشق آنهاداستانهامیگفت .

« یکشب هنگامی که مارك به شکاررفته بود ، تریستان و ایزولده همدیگررادرجنگل ملاقات کردند وبدون آنکه متوجه باشند ساعتهادر کنارهم رازونیازکردند .»

واگنرسخنانی راکه بین آنهارد وبدل شد ، آرزو های ناگفته ای راکه برزبان راندند بشعردرآورده بود،ماتیلده بصدای بلند اشعاررامیخواند درحالی که میدانست واگنر سوز و گداز خود را شرح داده است . این شیفتگی بآنجارسید که بی اختیارهردومانند تریستان وایزولده یکدیگر رادرآغوش کشیدند .

دوران سرگشتگی آغازشد ، واگنرحلقهٔ نیبلونك راناتمام گذاشت تااپرای تریستان وایزولده راشروع کند ، روز۱۸سپتامبرواگنر بهماتیلده نوشت :

« من اشعار(تریستان وایزولده) راپایان رسانده ام وپردهٔ آخر

آنرابرای توخواهم آورد تاروی نیمکت بنشینیم‌وباهم بخوانیم ، همانجا که توبمن گفتی « دیگر آرزوئی ندارم » .

باید اعتراف کنم که آنروز من از نوبدنیا آمدم ، پیش از آن زندگانی مقدماتی داشتم ، اما سخن تو بمن جان داد ، تا اعماق قلبم اثر کرد، سرمست شدم ، وباحرارت وشوقی‌تمام بدنیای بی انتها نگاه کردم.

من همیشه از مردم دوری میجستم ؛ همه چیز برای من مردود و منفی بود، حتی تصنیفات خود راکه حاکی ازدرد دوری وطن است سبب رنج واندوه خود میشمردم، آرزوداشتم برای‌خود همدردی‌بیابم‌تایکباره‌در این زمان او را یافتم . زنی ، محجوب و هراسان باشهامت شایسته ای خود را در اقیانوس رنجها افکند تابمن آن لحظه قابل پرستش را عطا کند وبگوید « ترا دوست دارم » . تو خود را اینطور بهلاکت انداختی تـامرا زنده کنی ، من‌نیز اکنون برای آن زنده ام که با تورنج بکشم و بمیرم . »

اماپایان‌کارتریستان وایزولده ، مرگ عاشقانه آنهابود : « رازونیاز تریستان و ایزولده آنقدر طول کشید که پادشاه و همراهانش از شکار بازگشتند وآنهارادرآغوش‌همدیگریافتند . یکی‌ازهمراهان شاه ازپشت به تریستان‌حمله بردواورااز‌پادرآورد. ایزولده ازفرط اندوه بیهوش‌افتاد اما وقتی‌که بحال خود بازگشت و ازمرگ تریستان اطلاع یافت مشاعرش را ازدست داد ودرحالی‌که آوازعشق تریستان رامیخواند جان سپرد .[۲]

واگنر وماتیلده ازپایان این داستان تأسف خوردند ولی آنها نیز تاحدی‌به چنین سرنوشتی دچارشدند .

اوتوومیناهردوبعشق همسر های خود پی برده بودند . اوتو سعی میکرد تظاهرکندکه ازآنچه بین واگنروماتیلده میگذرد بی خبر است

امامیناسخت شوهرش رامورد ملامت قرارداده روزگاراوراتباه کرده بود واگنر برای آنکه از سرزنش مینا آسوده باشد غالباً به خانه محبوبه اش پناه میبرد ولی هرچه بیشتر بدیدار او نائل میشد رنجش بیشتر میشد .

زندگی ماتیلده نیز باعشق واگنر عوض شده بود ، ذوق او شکفته شدوطی چهارماه پنج قطعه بنام «فرشته» ، «رؤیا»، « اندوه» ، «بی حرکت» و« درچنگال » بنظم درآورد . این منظومه ها راماتیلده به محبوب خود واگنرداد واومنظومه های ماتیلده رابموسیقی درآورد .

کم کم عشق آنهابجائی رسید که هردوازعاقبت خود بیمناك شدند، واگنردیگر نمیتوانست عشق خودراپنهان کند اماچطورممکن بودبدوست خود بگوید که زنش رادوست دارد، چطورمیتوانست به مینا اطلاع دهد که خیال دارد همسردیگری اختیار کند .

یکروزواگنر وماتیلده نشستند و ساعتهافکر کردند چه راهی در پیش بگیرند : ازدواج یا جدائی ! آنها میدانستند که ازدواج بهیچ نحوی ممکن نیست وناگزیرباید ازهم جدا شوند . ولی این جدائی برای هردو گران تمام شد وضربت عمیقی باحساسات آنها وارد کرد .

واگنر برای آنکه ماتیلده رافراموش کند به مسافرت رفت هشت ماه بعدباز آنهادرونیز همدیگررا ملاقات کردند. این باروا گنردرفکراتمام حلقه نیبلونك بود ولی باوجود انبوه کارها ماتیلده را از یاد نبرد . عشق آغاز دارد اماپایان ندارد زیرا خاطرهٔ عشق همیشه دردل عاشق میماند .

سه سال بعد واگنر به مادام ویل Wille نوشت : « ماتیلده اولین وآخرین عشق من بود ، او تنها نقطهٔ اتکاء حیاتم بود ، سالهای خوشی که درهمسایگی اواقامت داشتم تنها دورهٔ شیرین عمر من است .»

امادیگرواگنرماتیلده راندید!

ابلیس یا نوازنده

شهرت محصول تمام قضاوت های سطحی و سوء تفاهماتی است که گرد یك نام جمع میشود
راینر ماریا ریلکه

درسال ۱۸۱۷ کارناوال بزرگی دررم برپا شده بود . انبوه جمعیت درمیدان بزرگ شهر دیده میشد ولی عدهٔ کثیری هم بتالار کنسرت هجوم آورده بودند .

موسیقی درایتالیا مانند مذهب دوم مقدس است و کمتر کسی میتوان یافت که ازموسیقی اطلاع نداشته باشد وبآن احترام نگذارد .

تاآن زمان بسیاری از آثار موتسارت ، بتهوون و رسینی در همان تالار اجرا شده بود ولی آنشب مردم برای شنیدن پاگانینی به تالار کنسرت روی میآوردند .

عده‌ای ازمنتقدین موسیقی که بیست و شش سال پیش هنر نمائی موتسارت را دیده بودند باردیگر گوشها را تیز کردند تاهنر پاگانینی ، استادویولون را موردانتقاد قرار دهند .

پاگانینی پیش از آن دراکثر شهرهای ایتالیا کنسرت داده و مشهور

شده بود ولی پس از سالها مسافرت واجرای کنسرت در شهرهای اروپا بایتالیا برگشته بود تادرکارناوال‌رم شرکت کند . اهل رم که پیشترشهرت اورا شنیده بودند هنوز باحوال او آشنائی نداشتند وباینجهت میخواستند بدانند که صاحب این قریحهٔ عالی کیست !

لیکلو پاگانینی (۱۷۸۲—۱۸۴۰)

معروف بود که پاگانینی قدرت نوازندگی‌را ازشیطان کسب کرده است باینجهت درآن شب حضار دائماً زیر گوشی ازهم سؤال میکردند و میخواستند این مرد اسرار آمیز راکه هیچ شباهتی بانسان عادی نداشت ازنزدیك ببینند .

دراین اثناء مردی از گوشهٔ صحنه نمایان شد ودرحالی که ویولونی دردست داشت بوسط صحنه آمد .

صورت گندم گون و کشیده ، گونه های فرورفته ، بینی منحنی و موهای سیاه و بلند او که بطور نامرتب روی شانه‌هایش ریخته بود چنان حال مرموزی باو داده بود که حضار بی‌اختیار چند ثانیه سکوت کردند .

حتی لبخند کوچکی که باقیافه جدی او تناسبی نداشت نتوانست اثر مطلوبی در گروه تماشاگران داشته باشد . بااین‌حال وقتی دروسط صحنه تعظیم غرائی کرد ، همه پاگانینی را شناختند وپس از آن غریو تحسین و صدای کف‌زدن ازجمعیت برخاست .

وقتی پاگانینی قطعات کنسرت‌را اجرا میکرد ، همه‌حضار بلااستثنا تصدیق کردند که هیچکس درهنر نوازندگی بآن پایه نرسیده است زیرا دوبل کوردها، پیتسیکاتوی دست چپ ، استاکاتو های تند وضربات آرشهٔ او چنان ماهرانه بود که هیچ ویولونیستی قدرت برابری بااو نداشت .

بااین حال نمیتوانستند تصور کنند که این استادی درقبال چه‌رنجها ومشقات حاصل شده است . زندگی پاگانینی برای کسانی که ازاو اطلاع داشتند صورت افسانه‌ای داشت .

نیکلوپاگانینی Niccolo Paganini درفوریه۱۷۸۲دریك‌خانواده متوسط ایتالیائی بدنیا آمد . پدرش که در جوار گمرك شهر ژن بکسب بازرگانی اشتغال داشت مرد بسیار خشن وخسیسی بود . او که‌شنیده‌بود موتسارت ازشش‌سالگی باشغل موسیقی امرار معاش میکرد تصمیم گرفت فرزندش را در این رشته پرورش دهد . چرا چنین فکری نکند ؟ نیکلو ازکودکی چنان بموسیقی علاقه داشت که حتی زنگ کلیسا هم او را از

حال عادی خارج میکرد وبااین ذوق واستعداد هیچ کاری سودمندتر از آن نبود که ازفرزندش عایدی جدیدی کسب کند .

بیچاره نیکلو برای آنکه زودتر به نتیجه برسد مجبور بودهرروز ساعتها باویولون کوچك خود تمرین کند بدون آنکه اجازه داشته بـاشد برای تفریح باهمسالان خود بازی کند ، پدرش اورا بمدرسه هم نفرستاد وباینجهت نیکلو ازتعلیم وتربیت صحیح برخوردار نشد .

رنجهائی که پاگانینی دراین دوره اززندگی متحمل شده بود اثـر عمیقی درقیافه او گذاشت وبتدریج صورت لاغر وتیره‌ای پیدا کرد ، دراثر تمرین ویولون انگشتهایش باریك وبلند شد . هنوز شانزده‌سال ازعمرش نمیگذشت که‌درنواختن‌ویولون‌بدرجه کمال‌رسیدوهیچ‌استادی‌نمیتوانست نکتهٔ تازه‌ای باو بیاموزد .

پاگانینی میتوانست پاساژهای بسیار سخت ویولون‌را که اجـرای آن مهارت بسیار لازم داشت بدون تمرین دریك‌چشم بهم‌زدن بنوازد .

وقتی پازینی Pasini آهنگسازایتالیائی ویولون استرادیواریوس خود را برای اجرای کنسرتوی مشکلی بمسابقه گذاشت پاگانینی نـزد او رفت .

تاآنوقت بسیاری از ویولونیست ها برای بدست آوردن ویولون وآزمایش استعداد خود مدتها وقت خودرا بتمرین کنسرتو درخانهٔ‌پازینی گذرانده بودند ولی همهٔ آنها عقیده داشتند که کنسرتوی پازینی قـابل اجرا نیست .

آهنگساز سالخورده وقتی‌پاگانینی‌را دیدمدتی‌قیافه نوازندهٔ‌جوان را ورانداز کرده گفت :

اگر بتوانید این کنسرتورا بدون هیچ اشتباهی اجرا کنید ویولون استرادیواریوس بشما تعلق خواهد داشت .

ـ خیلی متشکرم دراینصورت میتوانید با ویولون خود وداع کنید!

آنگاه بدون تأمل ، کنسرتوئی راکه تاآن وقت ندیده بود چنان با سهولت و زبردستی نواخت که پازینی از فرط غلبهٔ احساسات از حال رفت .

بزودی نام پاگانینی مشهورشد وشاگردان بسیار به‌محضراوآمدند در آن میان ویولونسلیست جوانی بنام چیاندلی Ciandelli که استعداد متوسطی داشت برای استفاده از مکتب پاگانینی نزد اوآمد ، باآنکه پاگانینی در ویولونسل کار نکرده بود توانست چند نکته از رموز نوازندگی‌را باو یاد بدهد وچیاندلی در ظرف سه‌روز بحدی درنواختن ویولونسل مهارت یافت که ارکستر پادشاهی ناپل او را بعنوان نوازندهٔ اول ویولونسل استخدام کرد .

نخستین کنسرت معروف پاگانینی در تالار اسکالای میلان Scala di Milano صورت گرفت . اما هنرنمائی او در وین بیش از همه باعث شهرت او شد .

درآن‌شهر بودکه‌پاگانینی یك‌سونات ویولون را بطرز خارق‌العاده بمورد اجراگذاشت . یکی ازروزنامه های وین مینویسد : « پاگانینی در هرقسمت یکی ازسیمهای ویولون‌را ازکار میانداخت .

قسمت اول‌را روی چهارسیم ، قسمت دوم را روی سه‌سیم ، قسمت سوم را روی دوسیم وقسمت چهارم‌را روی یك سیم نواخت ، تنها کسی میتواند اورا مغلوب‌کندکه بتواند قسمت پنجم‌را بدون‌سیم بنوازد »

حضار که تا آن‌زمان چنین‌استادی‌از کسی ندیده بودند بیادشایعاتی که دربارهٔ پاگانینی منتشر شده بود افتادند زیرا همه شنیده بودند که پاگانینی درکار خود از شیطان کمك میگیرد . این تصور بخصوص وقتی که پاگانینی یکی از قطعات معروف خود «رقص‌شیاطین» را شروع کرد بیشتر قوت گرفت. یکی‌ازحضار چنان متوحش شده بود که تصور میکرد واقعاً شیطان را همراه پاگانینی دیده باینجهت ناگهان فریاد کشید :

« آنجـا ، پشت‌سر پاگانینی ، شیطان ایستاده است ، من می‌بینم ؛ بس‌است، دست نگاهدارید ، این شیطان است که ویولون میزند ، کافی است ، تمام کنید ! »

پاگانینی ناچار آهنگ را قطع کـرد و بکناری رفت ومردم بجز پردهٔ جنگل که در عقب صحنه گذاشته بودند چیزی ندیدند معهذا حضار بحدی وحشت کردند که همگی بزانو درآمده برای حفاظت خود از شر شیطان صلیب رسم‌میکردند.یك‌زن حامله چنان‌ترسیده بود که اوراباطاق دیگر بردند تابچه‌اش را سقط کند .

عجیب است که پاگانینی درزمان‌حیات‌خود هیچگاه‌چنانکه‌شایستهٔ او بود مورد تحسین قرارنگرفت . و مردم که هنوز تحت تأثیر خرافـات مذهب بودند بجای آنکه هنر اورا مورد تکریم قرار دهند آن‌رابشیطان نسبت میدادند وازاو وحشت داشتند درواقع اکثر روزنامه‌هاومجلاتی که از پاگانینی بحث میکردند بیشتر او را بعنوان یك موجود مرموز و غیرانسانی معرفی میکردند نه‌بعنوان یك استاد بزرك وهنرمند .

شاید باین علت بود که پاگانینی مدت زیادی از مردم کناره گرفت ولی غیبت طولانی او بیش‌ازپیش افکار مردم‌را نسبت باو منحرف کرد و

وقتی که پاگانینی باردیگر در پاریس کنسرت داد بعضی از روزنامه‌های فرانسه نوشتند که او بخاطر معشوقه‌اش قتلی مرتکب شده و باینجهت سالها خود را از انظار مردم مخفی کرده بود .

درسال ۱۸۳۱ وقتی پاگانینی بلندن رفت سوءظن مردم باردیگر متوجه او شد و بهمین جهت یکشب که باکالسکه ازمیدان پیکادیلی عبور میکرد وقتی مردم باسب‌های سیاه کالسکه متوجه شده فهمیدند پاگانینی درکالسکه است هجوم آوردند تااورا قطعه‌قطعه کنند وپاگانینی بزحمت توانست خودرا ازمیان آنها نجات دهد .

این‌شایعات درتمام‌عمر همراه پاگانینی بود و مانند سایهٔ بدبختی اورا تعقیب میکرد . هنر او که آنهمه باعث افتخار دنیای موسیقی است همیشه باعث گرفتاریهای بیشمار میشد .

مردم ازنبوغ هنری پاگانینی وحشت داشتند وباین جهت درموارد عادی از او دوری میکردند . این تهمتها حتی بعد از مرگ هم از او دست‌بردار نبود .

وقتی‌هنرمند عالیقدر بسال ۱۸٤۰ درنیس فرانسه‌درگذشت کلیسای کاتولیك ازتدفین او درگورستان مسیحیان ممانعت کرد . جسد پاگانینی مدتها ازمحلی بمحل دیگر انتقال می‌یافت تاآنکه بالاخره‌پنج‌سال بعداز مرك او اجازه دادند در گورستان پارما بخاك سپرده شود و باین طریق سرگذشت‌نوازنده‌ای که فقط یك‌باردر دنیای موسیقی ظهورکرد بپایان رسید .

شوپن و ژرژسان

موسیقی نه تنها احساسات را بیان میکند بلکه گاهی نیز احساسات را بوجود میآورد.
هانری آلن فورنیه

پاریس در نیمه اول قرن نوزده بزرگترین مرکز هنری اروپا بود. بسیاری ازشعرا، نقاشان، موسیقی‌دانها و نوازندگان ازاطراف و اکناف دنیا بآن‌شهر روی میآورند تاهنر خودرا بمردم هنردوست پاریس عرضه کنند. مکتب کلاسیك پس‌از قرنها فرمانروائی جای خودرا به«رمانتیسم» میداد؛ فصل جدیدی دردنیای هنر بازشده‌بود وهنرمندان باشوروهیجان بتوصیف احساسات لطیف‌انسانی ورنجها وآلام ناگفته‌بشری میپرداختند.

باآنکه انقلاب کبیر فرانسه پایه‌های اشرافیت‌را واژگون کرده‌بود تشریفات آریستوکراسی هنوز پابرجا بود بخصوص اعادهٔ سلطنت از سال ۱۸۱٤ تا۱۸٤۸ باردیگرمجالس‌اشرافی‌رارواج‌داد وسالونهای‌هنری‌رونق تازه‌ای یافت. بااین حال اوضاع‌روزباقتضای‌زمان تغییر کرده بود،اگردر قرن ۱۸ آثار هنری‌وسیله افتخار ومباهات طبقه‌ای ثروتمندوعاری‌ازهنر

بود درقرن ۱۹ اعیان واشراف واقعاً سعی میکردند ازاصول وفنون هنری اطلاع یابند حتی خود نیز میخواستند هنرمند باشند وباینجهت غالباً در یکی ازرشته های هنری تعلیم میگرفتند .

خانم‌های اشراف در شور و هیجان رمانتسیم به عشق شدید و پرحرارتی احتیاج پیدا کردند، اماچه کسی بهتر ازهنرمندمیتوانست به‌تمناهای عشقی آنهاپاسخ دهد! هنرمندی که آنهمه شور واحساسات در آثار خود توصیف‌میکندبایدصاحب آن‌احساسات باشد. باینجهت‌خانمها بیش‌ازآنکه عاشق‌هنرباشند عاشق هنرمند بودند.

بسیاری از هنرمندان بزرك چون بتهوون ، شومان ، برلیوز،لیست و واگنر عشاق بزرگی هم بودند بزودی آهنگساز جوان و حساسی بنام فردریك شوپن Frederic Chopin نیز بجمع آنها افزوده شد .

وقتی شوپن بسال ۱۸۳۲ در سالن پلیل Peyel کنسرت داد زنهای اشراف پاریس یکباره متوجه این هنرمند نیمه فرانسوی که خودرا لهستانی میدانست‌شدند .

شوپن جوان باریك اندام و خوش لباسی بودکه غالباً پیراهن‌های رنگارنگ بتن‌میکرد .

صورتی لاغر وپریده رنگ داشت و از نگاه عمیقش حزن مبهمی پیدا بود؛ اگرچه بظاهر آرام مینمود امااحساساتی سرشار داشت چنانکه گوئی وجودش را از عشق سرشته‌اند : عشق وطن ، عشق موسیقی و عشق زن .

عدم موفقیت شوپن در کنسرت‌اول‌خیلی اززنهاراکه باچشم انتظار باو مینگریستند مأیوس کرد زیرا هنر شایستهٔ تقدیری در او نیافتند ولی

هنرمندان واقعی بیش از حد او را تحسین کردند و بهمین علت بـزودی فرانس لیست و کالکبرنر بحمایت او برخاستند و کنسرت‌های دیگری برای او ترتیب دادند تا آنجا که آوازهٔ شهرت او درتمام شهر پیچید .

ژرژسان (۱۸۰۳-۱۸۷۶)

فردریك شوپن (۱۸۱۰-۱۸۴۹)

دراین اوقات زنی ازطبقه اعیان واشراف که درسلك نویسندگان هم در آمده بود درصدد بر آمد باشوپن آشنا شود او ژرژسان George Sand بـود .

ژرژسان از جانب پدر نواده موریس دوساکس Maurice de Saxe فرزند طبیعی اگوست دوم پادشاه لهستان بود اما مادرش دخترمرغ فروشی بود. والدینش نام اورا آماندین ـ ئورور ـ لوسی دوپن گذاشتند و به صومعه انگلیسی پاریس فرستادند . او طی سه سال تحصیل در آن مکتب عقاید عارفانه‌ای پیدا کرد ، بااین حال وقتی به نوهان Nohant نزد مادربزرگش

مادام دوپن‌دوفرانکوی Dupin de Francueil بازگشت بتدریج افکارش دگرگون شد ولی پیش از آنکه هدف و آمال خودرا تشخیص دهد به ازدواج بارون کازیمیر دودوان Casimir Dudevant درآمد .

ازدواج درسن ۱۸ سالگی بدون عشق وعلاقه ، ضربت بزرگی به آرزوها وافکار اوزد . باآنکه چند سال باشوهرش مدارا کرد ودوفرزند از او آورد معهذا حس میکرد که از او نفرت دارد و ادامهٔ این زندگی برای او مقدور نیست؛ بالاخره با بارون متارکـه کرد و بـفکر افتاد راه تازه‌ای برای نیل بآمال خود پیدا کند .

درنوهـان، آماندیـن با نویسنده‌ای بنام ژول ساندوJ.Sandeau (۱۸۱۱ - ۱۸۸۳) آشنا شد ودوستی آنها باعث شدکـه آماندین هـم بفکر نویسندگی بیفتد ؛ درسال ۱۸۳۱ داستانهائی از آنها در روزنامه فیگارو Figaro منتشر شد ولی مهمترین اثری که از هم‌فکری آماندین وساندو بوجود آمد «گل‌سرخ‌وسفید» نام داشت.دراین داستان‌نویسندهٔ کتاب ژول‌سان Jules Sand معرفی شده بود واین اسمی بود که بعدهـا آماندین بااندك تغییری برای خود اختیارکرد وآثار قلمی خود را بنـام «ژرژسان» انتشار داد .

راه ترقی باز شده بود وژرژسان که اززندگی یکنواخت روستائی خسته شده بود بپاریس رفت تاازنعمت آزادی ، بزرگترین نعمتی که‌بآن فکر میکرد ، استفاده کند . روز ورودِ خود بمادرش نوشت : « من شیفتهٔ اجتماعـات ، هیاهو ، تآتر و لباس فاخر نیستم ، . . . آنچه میخـواهم آزادی است . »

طبیعی‌است خانم بارون بااین عقیده هوسهائی در دل میپرورانید ،

او میخواست محرومیتی را که تا آنزمان تحمل کرده بود جبران کند باینجهت در پـی محبوب تازه‌ای میگشت و میگفت « دروجود من هیچ احتیاجی شدیدتر ازاحتیاج عشق نیست . »

شاید محرومیت‌هائی که او در خانهٔ شوهر داشت باعث شد که بـا مردها هم‌پیاله شود ، مانند آنهـا سیگار برگ بکشد و بالاخره لـباس مردانه بپوشد وحرکات آنها را تقلید کند . ژرژسان میدانست که بالباس مردانه مرد نخـواهد شد اما این تظاهـرات برای او مظهر آزادی بود ، بعلاوه او آنقدر به هوش و استعداد خود اطمینان داشت که نمیخواست خودرا «کمتر ازمردها» بداند. درسالن های پاریس باجمعی ازهنرمندان ونویسندگان بزرگ آشنا شد وچون ذوق خودرا درنویسندگی آزموده بود بفکر نوشتن کتاب افتاد . جندی نگذشت که‌دو کتاب ایندیانا Indiana وللیا Lélia بقلم «ژرژسان» انتشاریافت وشهرت بزرگی کسب کرد. باین ترتیب توانست بامردهای بزرگی چون بالزاك وموسه رقابت کند .

طبعاً چنین زنی که میخواست اینهمه‌ازجنس خود دور شودوعناوین جنس مخالف‌را بدست آورد سعی میکرد با مردهائی معاشرت کند کـه میل برتری‌جوئی اورا بپذیرند : معهذا او همهٔ مردهارا به‌یك چشم نگاه نمیکرد ، بلکه فقط بمردان بزرگ توجه داشت و از بین آنها مخصوصاً کسانی‌راکه جسماً ضعیف بودند انتخاب‌میکرد . او در کتاب «لللیا» سخت به‌قیود زناشوئی حمله کرده بود وعشق‌طبیعی را ترجیح میداد بهمین‌جهت وقتی بسال ۱۸۳۶ از شوهرش طلاق گرفت باثروت گزافی که باو رسیده بود بفکر استفاده ازآزادی ونعمات زندگی افتاد .

آشنائی او با فرانس‌لیست وسیلهٔ آشنائیهای دیگر شد و سالـن

کنتس داگو Comtesse d ' Agoult معشوقهٔ لیست در«هتل دوفرانس» ملاقات اورا باعده‌ای ازادبا ، موسیقی‌دانها وهنرمندان‌فرانسه فراهم کرد.

ژرژسان‌ابتدا به آلفرد دوموسه A.de Musset شاعر ضعیف‌البنیهٔ فرانسوی دل باخت ولی عشق آنها بیش ازیکسال دوام نیافت وبعدازسفر ونیز بپایان رسید .

درپائیز ۱۸۳۶ ژرژسان‌بوسیلهٔ کنتس‌داگو باشوپن آشناشد.شوپن که هنوز امیدوار بود با ماریا ودزینسکا Maria Wodzinska محبوبـهٔ لهستانی‌خود ازدواج کند ابتدا به‌ژرژسان توجهی نکرد وحتی در برخورد اول قیافه اورا «زننده» و «نامأنوس» تشخیص داد . اما ژرژ سان از همان زمان درصدد بر آمد توجه شوپن‌را جلب کند .

ژرژسان زن دانشمندی بود ، میدانست با مردها چطور رفتار کند ورضایت آنهارا فراهم سازد . او درکتاب لیلیا خصوصیات خـود را چنین شرح داده‌بود:قیافه «لیلیا»طوری بود که‌دروهله اول‌مردهارا جلب‌نمیکرد. رفتارش عادی اما سنگین بود . دستها و بازوان ظریفی داشت و چشمهای سیاه ونافذ او برای خیلی ازمردها استقامت پذیر نبود ؛ در محافل اغلب حالتی بخـود میگرفت کـه دیگران او را ابله تصور کنند . زیاد صحبت نمیکرد اما بحرفهای گوینده خوب گوش میداد واگر دهن بازمیکردبرای آن بود که چیزی داشت بگوید .»

او میدانست که شوپن هنرمندی است که به‌نبوغ خود ایمان دارد وبآسانی تسلیم عشق نمیشود ؛ باید طبع خودخواه او را راضی کرد. باید محبت کرد تاازاو محبت دید. اومیدانست مردها بهمان‌اندازه که ازاظهار عـلاقه زنها بیزارند بـا یك‌کلمه بجا وتعریف بموقع بزودی رام میشوند ،

باینجهت تصمیم گرفت بی‌پروا علاقه خودرا ابراز کند ولی باین‌منظور تمام لطائف الحیل را بکار برد و برای او نوشت : « شما را میپرستند! »
«On vous adore!»

بااین جمله کوتاه ، ژرژسان کلیه سلاحهائی راکه شوپن برعلیه او تجهیز کرده بود بدست آورد . باب دوستی افتتاح شد ومحبت وصفاجای بدبینی‌را گرفت .

اغلب بیوگرافهای شوپن ژرژسان‌را زن شوم وسنگدلی‌میدانند که برای هوسرانی وجاه‌طلبی خود ازهیچ جنایتی روگردان نبود وتصور میکنندکه شوپن یکی از قربانیهای اوست . اما ژرژسان بتمام معنی یك زن مهربان ومحبوب بود ، اگر مدت کوتاهی لباس مردانه میپوشید نباید بخشونت و قساوت قلب او تعبیر شود بلکه این تظاهرات مردانه بیشتر عقدهٔ حقارت وهوس زنانه او را نشان میدهد .

توجه‌او به‌شوپن فقط ازاین‌نظر نبودکه اورا مردضعیفی‌میشمرد و میخواست بافریب‌او تفوق‌خودرا نشان‌دهد . ژرژسان نسبت‌بنابگفتهٔ‌خود بشوپن‌محبت مادرانه ای داشت چنانکه بعد ها در « سرگذشت من » Histoire de ma vie ازاو مانند فرزند بیمار خود یادآوری کرده‌است.

بعید نیست‌که ژرژ سان عشقی آمیخته به محبت مادری به شوپن داشته است زیرا اختلاف سن آنها و علاقه جنون آمیزی که ژرژ سان بفرزندانش‌داشت اورا مادرمهربانی معرفی‌میکند. بااینحال نبایدفراموش کردکه ژرژسان داستانسرای بزرگی بود وبرای‌او شخصیت واختصاصات مردم اهمیت بسیار داشت . شوپن باتمام محاسن ومعایبش در نظر او یك قهرمان واقعی بود چنانکه بعد ها در داستان لوکرسیا فلوریانی

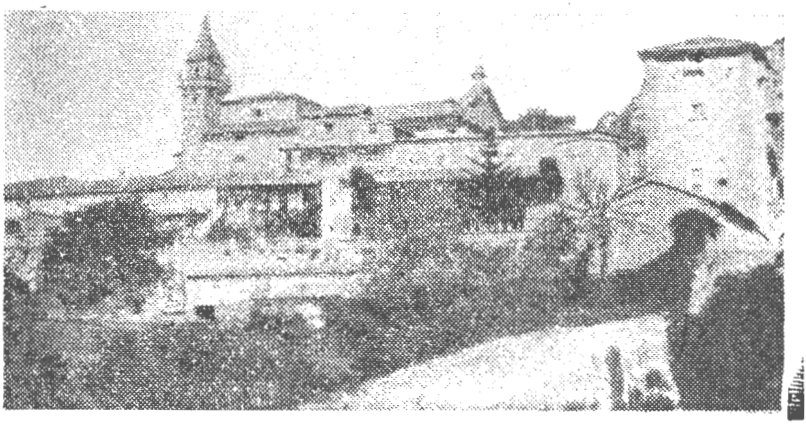
Lucrezia Floriani اورا بنام پرنس کارول Karol معرفی کرد .

این داستان که بسال ۱۸٤۷ بعداز قطع مراوده شوپن و ژرژ سان منتشر شده بیشتر نقاط ضعف شوپن را نشان میدهد و او را مردی ساده ودرعین حال هوسباز وضعیف‌النفس معرفی میکند . اگرچه ژرژ سان در کتاب « سرگذشت من » بکلی منکر این شباهت شده ولی شك نیست که او هنگـام نوشتن « لوکرسیا فلوریانی » زندگـی خصوصی خـود را باشوپن مجسم کرده است . بعضی ازمحققین ادبی نیز معتقدند که اصولا او از ایجـاد قهرمانان خود عاجـز بود و غالباً صفات آنها را در احوال دیگران میجست . باینجهت طرح دوستی اورا باشوپن نتیجه این احتیاج فکری میدانند . بهرصورت عشق آنها درزندگی هردو مؤثر بود وخاطرهٔ آن تاپایان عمر آنها باقی ماند .

داستان عشق شوپن و ژرژ سان از جزیرهٔ ماژورك Majorque شروع شد . فکر مسافرت ماژورك از اینجا ناشی شده بـود که بعضی از آشنایان آنها ازهوای گرم ومطبوع این جزیره که درآبهای نزدیك اسپانیا واقع شده تعریف کردند . چون موریس پسر ژرژسان بدرد مفاصل مبتلا بودوشوپن هم بواسطهٔ ضعف‌خود بمناطق گرمسیر احتیاج داشت لذا هردو تصمیم گرفتند باهم باین‌جزیره مسافرت کنند،در اوائل پائیز۱۸۳۸ وقتی که به‌ماژورك‌رسیدند هوای آنجا ملایم وآفتابی بودولی بزودی موسم باران شروع شد ووضع آنهارا تغییر داد .

شوپن پیش‌از مسافرت تصورمیکرد که آثار مهمی در این جزیـره بوجود خواهد آورد باینجهت برای تأمین مخارج سفر پرلودهای خودرا بمبلغ دوهزار فرانك به‌کامی پلیل فروخت ولی‌فقط پانصد فرانك دریافت

کرد وناگزیر هزار فرانك دیگر ازیکی ازدوستان خودقرض کرد وباین وسیله یك هفته بعد از ژرژسان توانست به جزیره ماژورك عزیمت کند.



منظره‌ای ازجزیرهٔ ماژورك

شوپن برای تمرین موسیقی آلبوم های باخ را همراه برده بود وروزهای اول باشوقی تمام بکار پرداخت اما هوای نمناك آنجا بحال او مناسب نبود باینجهت قطعاتی که در آن جزیره تصنیف کرد تحت تأثیر هوای مه آلودومحیط آرام جزیره حالت خاصی پیدا کرد. از این آثار پرلودشماره۲ درلامینورو پرلودشماره٤درمی‌مینورو مخصوصاً پرلودشماره ۱۵ در ربمل ماژور که صدای یکنواخت قطرات باران را بیان میکنند حزن و اندوه شوپن را در حال انزوا نشان میدهد. مازورکا اپوس ٤۱ ومارش عزا از سونات سی‌بمل مینور نیزمحصول جزیره ماژورك است.

اگرچه وضع مزاجی شوپن در این مسافرت بسیار وخیم شده‌بود اما عشق ژرژسان اورا تسلی میداد.

ژرژسان‌واقعاً مانندپرستار مهربانی از «بیمار عزیز» خود مراقبت

میکرد ولی هوای جزیره دیگر قابل تحمل نبود و آنها نمیتوانستند بیشتر در ماژورك توقف کنند . وقتی در ۱۳ فوریه جزیره را ترك کردند شوپن نه تنها صحت خود را باز نیافت بلکه ضعیفتر شده بود و آنها ناگزیر مدتی در بارسلن توقف کردند تا حال شوپن بهتر شود و بالاخره پس از چند سفر کوچك قرار شد در نوهان اقامت کنند و تابستان ۱۸۳۹ را در آنجا گذرانیدند .

در این سفرها واقعاً شوپن عاشق ژرژ سان شده بود وحس میکرد که دیگر نمیتواند از او جدا شود. ژرژسان نیز با وجود بیماری شوپن از علاقهٔ خود نکاست و در تمام اوقات مانند مادری از او پرستاری میکرد بهمین جهت خانواده شوپن او را Pani Domu «کدبانوی خانه» نام گذاشته بودند .

حال شوپن در نوهان بهتر شد بطوری که توانست در پائیز به پاریس مراجعت کند . پس از آن چهارسال دیگر شوپن و ژرژسان در کمال صمیمیت باهم زندگی کردند و اگر در این دوره شوپن از حیث جسم ناراحت بود محبتهای ژرژسان روح پر شور و متلاطم او را آرام میکرد و باین منوال شوپن توانست کنسرتهائی بدهد و آثار مهمی مانند پرلودها، بالادها، نکتورن اسکرتسو، مازورکا، سونات و امپرنتو بوجود آورد .

درعین صمیمیت یك عامل باعث اختلاف شوپن و ژرژسان شده بود که روز بروز شدت مییافت و آن رفتار بچه‌های ژرژسان بود . آنها هرقدر بزرگتر میشدند بیشتر ناراحتی شوپن را فراهم میکردند . موریس پسر ژرژسان پنج سال ازسولانژ Solange دختر او بزرگتر بود، بااین وصف بین برادر وخواهر همیشه نزاع ودعوا بود و برای مصالحه آنان ناگزیر ژرژسان وشوپن مداخله میکردند .

البته چون سولانژ دختر و کوچکتر بود شوپن غالباً طرف او را میگرفت درحالی که ژرژسان علاقه مفرطی به موریس داشت و تقصیر را همیشه بگردن دخترش میگذاشت .

موریس طبعاً از شوپن متنفر بود و نمیتوانست تحمل کند که او با مادرش دریك خانه زندگی میکند باین جهت با وجود مهربانیهای شوپن همیشه سعی میکرد نظر مادرش را نسبت باو تغییر دهد .

درهمین اوقات اگوستین دختر خواهر ژرژسان بعدهٔ آنها افزوده شد ، این دختر که چندی بعدمعشوقه موریس شدبیشتر آتش اختلافرا دامن میزد زیرا موریس همیشه بهواخواهی اوبرمیخاستودر نتیجهموجب کدورتهای دیگری میشد .

شوپن مدتی این وضع ناگوار را تحمل کردو نمیخواست اززژرسان جدا شود ولی راه دیگری پیدا نکرد باینجهت خانه‌ای در نزدیکی خانهٔ ژرژسان اجاره کرد وتاحدی ازاین غوغا کناره گرفت اما اختلافات حل نشد وبالاخره شوپن بکلی اززژرسان ومحیط خانوادهٔ اودورشدوپس ازچندی بااو قطع مراوده کرد .

با این حال شوپن محبتهای ژرژ سان را فراموش نکرد ، اگـرچـه بعدها از یاد آوری اورنج میبرد و او را لعنت میکرد اما وقتی طـوفـان بدبینی او فرونشست باز عشق ژرژسـان را در دل خود یافت . نامه‌های ژرژسان وچند تار از موهای او در پاکتی که دوحرف .F و .G روی آن نوشته شده بود بعداز مرك او بین آثارش پیداشد .

مرك شوپن ژرژسان‌رانیز تغییرداد، شیوهٔ نویسندگی وافکاراو تحول یافت وروش دیگری درپیش گرفت واز آنوقت تا آخرعمرهمت خودرادر راه حمایت ازطبقه رنجبر و کارگر صرف کرد .

خاطرهٔ یک عشق

این نغمهٔ دلنشین از کجاست ؟ آسمانی است یا زمینی ؟
دیگـر شنیده نمیشود ! بیگمان نشانه ای از پرستش خدایان جزیره است ...
از طوفان شکسپیر

دسته‌ای ازهنرمندان ایتالیائی که‌بغلط روسهارا وحشی‌وغیرمتمدن میدانستنددر بهار سال۱۸٦۸ برای‌نمایش چنداپراواردمسکوشدند. مورلی Morelli کارگـردان جمعیت در نـظر داشت فـاوست ، ایل تروا‌توره (خوانندهٔ دوره گرد) باربیه‌دوسویل، و اتلو را در«تآتر بزرگ» مسکو بمعرض نمایش بگذارد . اغلب خواننده‌ها بدصدا و بی‌سلیقه بودند ولی بین این بازیگران ناشی که برف پیری میرفت بسر و رویشان بنشیند ، دخترك جوان، زیباوبااستعدادی بودکه‌هرگاه روی‌صحنه ظاهرمیشدهمه یکدل ویك زبان هنر وزیبائی اورا مایه رونق دسته مورلی‌میدانستند.

این دختر دزیره آرتور Desirée Artôt نام داشت‌ودختریك نوازنده سرشناس ترمبون بود.

دزیره‌مدتی نزد پولین ویاردو P.Viardot تعلیم آواز میگرفت و از هرلحاظ از او تقلید میکرد، بتدریج صدای نرم و وسیعی پیداکرد بطوریکه بآسانی میتوانست از عهدهٔ خواندن پیچیده ترین تحریر ها برآید. دزیره سپرانوی زبر دستی بود و تقریباً نقش تمام هنرمندان ایتالیائی را ازسپرانولیریك تا مِتسوسپرانو بازی میکرد.

او پیش از آمدن بمسکو در پراك روز های زوج نقش آتسوچنا Azucena[1] و روز های فرد نقش لئونور[2] را بعهده داشت. فقط قسمتهای سپرانو کلراتور برای او ممنوع شده‌بود زیراصدایش ازاوت ut تجاوز نمیکرد.

دزیره ابتدا درپاریس بخوانندگی‌پرداخت‌اما چنانکه بایدموفقیت نیافت وناچار درمسکو، برلن وورشو تلافی کرد.

لاروش در باره او اینطور مینویسد: «دزیره برای خیلی‌ها مظهر موسیقی دراماتیك بود، در رشته های آوازی‌که روح تغزل داشت هیچ نکته ذهنی وتخیلی نبودکه دزیره نتواند آن را نمایش دهد، صدای او میتوانست هم معرف زن پیر و هم زنگ دار باشد، قدرت‌کشش و بیان شاعرانه آواز او معایب فنی را از نظر موسیقی دانهای واقعی مخفی میکرد.»

اولین باری که دزیره آرتوبه مسکوآمدصدائی جوان، بانشاط و دلنشین داشت، طنین آوازش که بهصدای هوبوا بیش از فلوت شباهت داشت دل حساس جوانان را بلرزه در میآورد.

۱- آتسوچنا در اپرای ایل‌ترواتوره اثر وردی زن‌کولی است‌که صدای متسوسپرانو دارد.

۲ - لئونور در اپرای فیدلیو اثر بتهون باصدای سپرانو آوازمیخواند.

اسلحه‌او علاوه بر صدای روحپرورش ، سفیدی خیره کننده، نرمی فوق العاده در حرکات حتی در کوچکترین گردش دستهایش بود . سر و گردنش لطافت وزیبائی‌بیمانند وچهره اش با وجود خطوط نامرتب جمال سحرآمیزی داشت .

هرگاه روی صحنه ظاهر میشد امکان نداشت بیننده گمان کند که باهنرپیشه‌ای ربرووست ، بلکه میپنداشت که درعالم خواب وخیال او را می‌بیند. عجیب تر آنکه دزیره فقط ستارهٔ درام نبود بلکه در کمدی و تراژدی هم دست‌داشت .»

یکی از اولین علاقمندان دزیره در مسکو چایکوسکی بود که اورا بنظر الهه کمال و موسیقی مینگریست . چایکوسکی توسط آنتون روبینشتاین به‌دزیره معرفی‌شد وبزودی رشته الفت‌بین آنها برقرارشد.

در آنزمان‌چایکوسکی ماجراهای عشقی را‌بازی‌میگرفت وعشق افلاطونی خودرا درجهت انسانی‌تری جابجامیکرد. محیط‌افراطی‌رمانتیك که در آن بسر میبرد او را مدد کرد تا اپرا رمانتیك اوندین Ondine را بنویسد وهمین اپرا شالوده پوئم سنفنیك‌تقدیر Fatum شد .

دزیره که‌دختری خوش‌مشرب بوداوراترغیب میکرد. چایکوسکی نیز در ایام تعطیل همراه دزیره آرتو بخارج مسافرت‌کرد . در این سفر بخصوص نمایش هائی‌که چایکوسکی در پاریس مشاهده کرد در او اثر خوبی گذاشت . پس از پایان تعطیلات چـایکوسکی با دزیره بروسیه بازگشت ودرماه نوامبر ببرادرش چنین نوشت :

« مودنکای‌عزیز ؛ احتیاج شدیدی‌مرا وادار میکند تا حال خود را برای‌آگاهی قلب هنرمندت شرح دهم ؛ کاش تو «آرتو» را میشناختی که

چه خواننده و چه هنرپیشه کمدی است. هیچگاه هنرمندی تااین اندازه مرا تحت تأثیر قرار نداده است. وچقدر تاسف میخورم که تو نه‌میتوانی اورا ببینی و نه صدایش را بشنوی. اگر او را میدیدی در برابر حرکات و لطف بی پایان اطوارش از خود بیخود میشدی. من با او خیلی دوستم وباهم‌درکمال مهربانی رفتارمیکنیم... بندرت چنین‌زن دوست‌داشتنی، مهربان وباهوشی دیده‌ام.»

این نامه بنوشته یك هواخواه مجذوب بیشتر شباهت دارد تابنامه یك‌عاشق. ولی چقدر مایه تعجب است که یکماه پس از نگارش چنین نامه ای، چایکوسکی جداً از دزیره در خواست ازدواج کرد. و این درخواست‌بسهولت ازطرف‌هنرپیشه‌خوش‌آوازپذیرفته شدو چایکوسکی برای اطلاع از نظر پدرش باونوشت:

«عزیزم، پدر خوبم

«بانهایت‌تأسف‌حوادث خارجی مانع رفتن‌من‌بپطرزبورك‌شد. صاف وپوست‌کنده بگویم این‌مسافرت برای من صد روبل خرج داشت که من فاقد آن هستم...

درجریان یك مسافرت با آرتو آشنا شدم.

دزیره از اینکه مثل دیگران و باوجود وعده‌ای که باو داده بودم بدیدنش نرفتم تعجب کرده بود میدانید که من دردوستی‌های تازه‌چقدر عبوس و ناهنجارم و اگر آنتون روبینشتاین هنگام عبور ازمسکو مرا تقریباً بزور نزد دزیره نبرده بود. شاید هیچگاه این وعده وفا نمیشد.

از آن پس شروع بپذیرائی اوکردم و حالا تقریباً هر روز او را می‌بینم وباین امر عادت کرده‌ام. کم‌کم، مانسبت بیکدیگر علاقهٔ

بی‌غل‌وغشی پیدا کرده واین موضوع را هردو بهم گفته‌ایم؛ با این مقدمات مسئله ازدواج رسمی پیش آمده و من تصمیم جدی دارم اگر اتفاق غیر مترقبه‌ای رخ ندهد درتابستان بااو ازدواج کنم .

فقط گرهی درکاراست وموانعی چنددرسرراه . اول آنکه‌مادرش آنی از او جدا نمیشود وبرای دخترش آرزوهای دور ودرازی دارد . مادام‌آرتو باازدواج ما مخالف است؛ چون بنظر او من‌خیلی جوان هستم واز طرف دیگربیم داردکه مبادا دخترش‌رامجبور باقامت در روسیه کنم.

دوم : دوستان‌من بخصوص نیکلا روبینشتاین، نهایت کوشش‌خودرا بکار میبرند که مرا از این‌ازدواج‌منصرف‌نمایند .

دوستان من ادعا میکنندکه با ازدواج بایك‌خوانندهٔ مشهور، من محکوم باینمای نقش رقت انگیز « همسر یك‌زوجه » شده ناچار هستم در دنبال او تمام ممالك اروپائی را بگردم وسربار زندگی اوباشم ودرنتیجه شوق کارکردن را از دست داده حتی کوچکترین فراغتی نخواهم داشت. خلاصه‌دوستان‌من‌میگویند،وقتی آتش‌خاکسترشد ، جز غرور جریحه‌دار، ناامیدی وشکست چیز دیگری برایم باقی نخواهد ماند .

یقیناً ، من میتوانم با متقاعد ساختن دزیره بترك صحنه نمایشات واقامت درروسیه جلوی این مخاطرات‌را بگیرم . ولی دزیره میگوید که باوجود عشقی که بمن‌دارد نمیتواند تآتررا ترك گوید زیراازابتدای‌جوانی به‌آن خوگرفته وبرای او منبع درآمد وافتخار است .

فعلا او برای خوانندگی بایتالیا رفته است . ما باهم قرارگذاشتیم که‌تابستان بپاریس رفته ودرملکشان همدیگررا ببینیم وآنجا بطورقطع بنقشه های خود سروسامانی بدهیم .

او بهیچوجه نمیتواند از صحنه دست بکشد. ولی من نیز بنوبهٔ خود حاضر نیستم بخاطر او آینده‌ام‌را فداکنم، زیرا بی‌چون‌وچرا ازراهی که تابحال پیموده‌ام منحرف خواهم شد.

پدر عزیزم می‌بینی که وضع حساسی پیداکرده‌ام: از یك طرف باتمام قدرت روحی بذزیره علاقمندم وجز باازدواج او طریق دیگری برای زندگی نمییابم و از طرف دیگر باید بدلایلی که دوستانم بمن یادآور شده‌اند و امکان دارد برای شهرت، شرف وسعادتم خطرناك باشد خوب فکر کنم. من با نهایت بی صبری منتظر راهنمائی هـای شما در این‌باره هستم.

حالم خوبست، و زندگی برمدار عادی میگردد ولی غمگینم که «او» اینجا نیست.»

ایلیا پطرویچ پدر چایکوسکی آنگونه که از جانب او انتظار میرفت‌باروش پسندیده‌ای بنامهٔفرزندش پاسخ‌داد:

« پتیای[1] عزیزم، تو عقیدهٔ مرا درباره مهمترین تصمیم زندگانی‌ات خواسته‌بودی. دوست من، ازدواج قدمی‌است که نباید نسنجیده برداشت، بازی است که در آن خود را بمخاطره می‌افکنند و مهلکه‌ای است که مردانگی‌را می‌آزمایند.

من چون پدر هستم ازاین بابت خرسندم. بدون تردید دزیره زن لایقی است، وچون پتیای من که اورا دوست‌داردپسر باذوق وباقریحه‌ای است لاجرم کسی را انتخاب میکند که دارای همین خصایص و مشخصات باشد. دوسال اختلاف سنی که بین شما دونفر وجود داردچیزمهمی نیست

---

۱ - Pétia مصغر «پتر» نام چایکوسکی است.

هردوی شما هنرمند هستید وهردوی‌شما ازسرمایهٔ استعداد وهنر بحد کافی برخوردارید . دزیره اینك ثروت و شهرتی بدست آورده ، در صورتی‌که تو تازه مبتدی هستی وتنها خدا میداندکه تو باندازه او ترقی خواهی‌کرد یا نه !. دوستان و علاقمندان ازاین بیم دارندکه مبادا کارو حرفه‌ات را دراین ازدواج فداکنی. ولی من چنین چیزی فکر نمیکنم . توکه بخاطر پیروی ذوق و قریحه از خدمت دولت صرفنظر کرده ای بدون تردید اولین سرخوردگی ، نمیتواند ترا ازوصول بهدف پرارزشت که میخواهی هنرمندی واقعی ازآب درآئی ممانعت‌کند .

.. هنرمندان بـرای خود وطنی نمیشناسند و همگی بجهان تعلق دارند ، وتو ازاین موضوع بخوبی واقف هستی . چه تفاوت میکندکه در کجا زندگی‌کنی ؟ آنجا برو که مزیتی برای زندگی داشته باشی حتـی اگر زن تو قرارداد طویل‌المدتی، درمسکو یاپطرزبورك داشته‌باشدمعنی آن این نیست‌که تو بقچه‌کشی زنت‌را تاروی صحنه‌بعهده خواهی‌داشت. نه دوست من ، تو خدمتگزار باش ، اما خدمتگزاری مستقل‌که هرگاه زنت آهنگ ترا بخواند کف زدنها و تحسین های مردم برای هـردوی شما باشد .

من فقط یك سئوال دارم : وآن اینست‌که آیا واقعاً هردو ازعشق خود نسبت بیکدیگر مطمئن هستید ؟ ازدواج عبور از مزرعه نیست ، و این عاقلانه نخواهد بود اگر بخواهیدِ عشق خود را خدای نخواسته بـا حسادت بمعرض آزمایش بگذارید . بلکه برای امتحان عشق فقط وفقط زمان‌لازم است. کمی بیشتر فکرکن وبااتکای بخداوندتصمیم خودرابگیر پسر عزیزم ، در انتظار آن هستم که براستی و درستی از احوال محبوبه

خود مرا آگاه سازی ... »

ولی چایکوسکی مجال آنرا نداشت که پدرش را از احوال دلدادهٔ خود آگاه سازد زیرا دزیره درماه دسامبر به‌ورشو مسافرت کرده وماه‌بعد عاشق بیقرار بدون آنکه کوچکترین اطلاعی بنامزد سابق خـود بدهد بعقد ازدواج یکی از همکارانش بنام پادیلا که دردستهٔ مورلی خواننـده باریتون بود درآمد !

عشق‌های‌دزیرهٔ‌زیبا هرگز دوام‌نداشت وشایدهم بقول ایلیاپطرویچ هواداران چایکوسکی یعنی نیکلا روبینشتایـن ، کاشکین ، آلبرخت ، تارنوسکی‌برنده‌ترین اسلحه‌را بکاربرده‌وباآگاه ساختن‌خواننده معروف از وضع مالی عاشقش این ازدواج‌را بهم زده باشند .

چایکوسکی از این بابت سخت متأثر شد اما بقضایا آنقدرها هم جنبه یأس نـداد . عشق پـاك او نیز ظـاهراً هوس زودگذری بود . در اواخر ژانویه چایکوسکی نامه ای بدین مضمون به برادرش مودست نوشت :

« درمورد ماجرائی که‌تو بخوبی‌ازآن‌باخبری ، حال‌میتوانم‌اعتراف کنم که بستن گره زفاف بسیار مشکل شده زیرا اصل موضوع ازبین‌رفته است . تعریف کامل این ماجری‌را بوقت دیگر موکول میکنم زیرا هنوز وقت آن نشده است ... »

سال‌بعد چایکوسکی عهده‌دار تجدید نظر درآوازهای‌دسته‌جمعی « دومینوی سیاه » اثر «اوبر» شد ودزیره آرتو قرار بود بمسکو آمده‌و آنرا بخواند. بنابراین دزیره‌وچایکوسکی درتمرین‌اپرا بایکدیگرروبرو شدند . آهنگساز در دفتر خاطـرات روزانه‌اش در ایـن بـاره چنین

نوشته است :

« این زن مرا خیلی رنج داده ولی یك محبت‌مقاومت‌ناپذیرهمیشه مرا بسوی اوکشانیده است . بابیصبری انتظار تجدید دیدار اورادارم...»

دراولین دوره نمایش دومینوی‌سیاه کاشکین درکنار چایکوسکی نزدیك‌ارکستر نشسته بود ودراین‌باره مینویسد :

« چایکوسکی ، بی‌نهایت پریشان ومنقلب بود . موقعی که دزیره روی صحنه ظاهر شد ، دوربین خود را بچشم برد وتاپایان نمایش آنرا ازچشم برنداشت وباوجود این‌گمان نمی‌رود اوموفق بدیدن دزیره‌شده باشد، زیرابدون اینکه متوجه باشد دانه های اشك چون باران بر روی گونه هایش می غلطید ... »

معهذا ، تلخی این‌عشق بزودی مرتفع شد، وازآن جزیك «والس‌ـ کاپریس »که چایکوسکی برای معشوقه اش ساخته و نیکلاروبینشتاین آنرا اجراکرده خاطره‌ای باقی نماند .

بیست سال بعد ، موقع عبوراز برلن برای آخرین بارچایکوسکی بادزیره آرتودرشب نشینی هنرمندان روبروشد .

چایکوسکی دراین باره ببرادرش می نویسد :

« جزآرتوکس دیگری درکنارمن نبود . اولباس دکولته پوشیده ومانند یك مناره چاق شده بود . بلافاصله دوستی خود را ازسر گرفتیم ، انگارکه گذشته ای هرگز وجود نداشته است . خوشحالی بی پایانی از دیداراوبمن دست داد ومن اورامثل همیشه فریبنده یافتم ... »

ولی این بار نقش ها عوض شده بود . زیرا چایکوسکی در اوج افتخاروشهرت بسرمی‌برد ودزیره آرتوبصورت‌خواننده بدصداوبی‌ارزشی در آمده بود .

ولادیمیر استاسُف

مقام عالی انسانی دربرابرشماست ، آنرا بدست آورید .
شیللر

هرگز آن مساعی و کوششهائی که‌استاسف درایجاد مکتب‌موسیقی روسی متحمل شده فراموش نمیشود او بودکه باعزم خلل ناپذیر خود دربرابر افکار وعقاید سست پایداری کرد ، وظیفه‌ای‌راکه هنرمند درقبال ملت دارد خاطرنشان ساخت و گروهی هم فکر وهم‌عقیده گردآورد واز شیوهٔ مکتب آنها دفاع کرد و درکشوری که ارزشی برای هنر و هنرمند قائل نبودند مقام موسیقی را بحد کمال رسانید .

ولادیمیراستاسف Vladimir Stassov بسال۱۸۲٤ دریك‌خانوادهٔ دانشمند وهنردوست پطرزبورگ بدنیا آمد . او باچهار برادر ، خواهر، برادر زنش ، نیکلا وسه دختر آنها ، دوعمه ، یك دختر خوانده و یك خدمتکار دریك‌خانه زندگی‌میکرد . افراد خانواده همه‌بکارهای اجتماعی اشتغال داشتند ومحفل آنها هیچگاه از وجود دوستان خالی نبود . طبقهٔ آزادیخواه روسیه همیشه نزد برادرش آلکساندرکه افکار مترقی داشت

گرد میآمدند ، و آلکساندر بهسبب « ترویج عقاید منحرف » چند بار از طرف پلیس توقیف‌شد . موسیقی‌دانها نزدبرادر کوچکش دیمتری‌میآمدند اما ولادیمیر را تمام مـردم پطرزبورگ میشناختند زیرا او نویسنده ، باستان‌شناس وپایه‌گذار مکتب هنرملی بود .

دراین خانوادهٔ مهمان‌نواز نسل جوان وطبقهٔ روشنفکرملت جمع میشدند وراجع بکتابهای تازه ، نمایش‌ها ، عقاید وافکار و سیاست بحث میکردند ؛ گاهی نیز بقطعاتی که آنتون روبینشتاین برای آنها مینواخت گوش میدادند . درآنجا افـکار جوانان پخته میشد ، عقاید آنها تکوین می‌یافت ، هر کس ذوق خودراتشخیص میداد وحرفهٔخودرا انتخاب‌میکرد وچه بساکه درهمانجا عاشق میشد وازدواج میکرد .

ذوق هنری استاسف از زمانی که روی نیمکت مدرسه می نشست شروع‌شد. اودرآن‌زمان‌باپسربچه‌ای که‌کمی ازاوبزرگتربودوآلکساندر سروف A . Serov نام داشت آشنا شد ، دوستی آنها سبب‌شدکه هر دو به‌ذوق موسیقی خود پی ببرند وازآنوقت باهم به‌کنسرت‌میرفتند ، آواز دونفری میخواندند وسرود میساختند. سروف پیانیست قابلی‌بودباینجهت بزودی حرفهٔ خودرا پیش گرفت وبعدها یکی ازمنتقدین‌موسیقی‌وازاولین طرفداران واگنر درروسیه شد . اما استاسف علاوه برموسیقی به‌هنرهای دیگر وادبیات‌وعلوم نیز علاقمندبود ویك رشته ازهنررا برای‌ذوق‌سرشار ونامحدود خود کافی‌نمییافت . ناگزیر دو دوست دبستانی ازهم‌جداشدند تاآنکه پس از مسافرت استاسف به‌کشورهای خارجی دوستی آنها نیـز بپایان رسید .

استاسف مانند دیگر افرادخانواده‌اش چندبار عاشق‌شد، اماهمیشه

درعشق شکست میخورد ، یکبار به‌سوفی خواهر سروف دل‌باخته بوداما سوفی عاشق بیقرار دیمتری برادر ولادیمیر بود و این حادثه مدتی باعث تیرگی روابط خانواده آنهاشده بود .

در سفر اروپا استاسف بمظاهر جدید تمدن آشنا شد ، چندی در ایتالیا بسر برد و از آثار هنری آن کشور بهره‌ور شد . غالباً در نمایش اپرا شرکت میکرد ، بموزه‌ها میرفت ودر کارناوال میرقصید . در اطریش برای اولین‌بار اپرای «لوهنگرین» واگنررا دید و بعمق موسیقی آلمانی پی برد ، اما هیچیك ازاین مشاهدات نتوانست برنامه‌ای برای زندگی او تهیه کند . « او برای آنکه وقت خودرا ببازی تلف کند پیر شده‌بودو برای آنکه هیچ هوسی دردل نداشته باشد جوان بنظر میرسید . »

او میدانست که استعداد زیادی برای موسیقی‌ندارد اماحس‌میکرد که درعین حال یکی از آرزوهای اصلی او پیشرفت موسیقی روسی است باینجهت وقتی بروسیه بازگشت کوشش خود را درراه توسعهٔ هنرروسی بکار برد .

استاسف یکی از دوستان میخائیل ایوانویچ گلینکا مؤسس مکتب موسیقی روسی بود . اما او بچشم خود دید که چگونه گلینکا در اواخر عمر از وطنش مأیوس شده بود .

گلینکا میگفت «من دیگر هیچ کاری برای موسیقی روسی نخواهم کرد .... دیگر اپرای روسی نخواهم ساخت زیرا باندازهٔ کافی از آن رنج برده‌ام . »

درسال۱۸۵٦ وقتی گلینکا مأیوس ازهمه‌جا بآلمان مسافرت‌میکرد استاسف برای بدرقهٔ او تا بیرون شهر رفت . وقتی گلینکا سوار دلیجان

شد با منتهای نفرت فریادکرد : « خدا کند که دیگر به این کشور لعنت شده برنگردم ! »

گلینکا رفت وچندماه بعد درمنتهای بدبختی دربرلین مرد .

استاسف میدانست که اگر ازموسیقی نوبنیاد روسی حمایت نشود همهٔ هنرمندان‌ملی بهمین سرنوشت دچارخواهندشد ، اما ازطبقهٔ‌ثروتمند واشراف روسی امیدی‌نداشت، چون آنها تاوقتی که نفعی مستقیماً عایـد آنها نشود حاضر بکمك نبودند . ملت روسیه نیز آنقدر بیسواد وگمراه بودکه چیزی ازهنر وموسیقی نمیفهمید . او میدانست که پایه های تمدن فقط برگردهٔ طبقهٔ روشنفکر ملت نهاده‌شده و امیداو بهمین طبقه بود .

« طبقهٔ اول ملت رنج نمیبرد ودرد جامعه را نمیفهمد ، طبقهٔ پائین رنج میبرد اما دردرا احساس نمیکند . تنها طبقهٔ متوسط وروشنفکراست که رنج میبرد ودرد میکشد وبهمین علت درصدد اصلاح جامعه برمیآید وبالاخره هستهٔ مرکزی تمام تحولات وانقلابات اجتماعی است . »

استاسف هنر وموسیقی را یکی از پایه های اصلی تحول و تکامل میدانست ومیخواست از طبقهٔ روشنفکر ملت عده‌ای دورهم جمع کند و مکتب جدیدی بنیان گذارد اما بین سلیقه های متفاوت و افکار گوناگون جوانان یافتن چند فکر متجانس آسان نبود .

اگرچه درقدم اول کار پیش نمیرفت ولی استاسف باهمه‌هنرمندان تماس گرفت وآنهارا تشویق کرد تا خواسته های ملت رادریابند و دراین راه کارکنند وعاقبت پس ازسالها استقامت توانست پنج آهنگساز روسی راباخط مشی معینی دورهم جمع کند .

البته گروه پنج نفری ، گروه کوچکی بود اما استاسف در برابر

نیشخند مخالفین که آنهارا استهزاء میکردند میگفت : «یك گروه کوچك امـا چقدر قوی ؟» . چندی بعد اسمی کـه استاسف انتخاب کرده بـود زبـانزد مردم شد و پنـج آهنگساز روسی بنـام مـوگو چایـاکوچکا Mogoutchaïa Koutchka (گروه کوچك توانـا) در سراسر روسیه معروف شدند .

نخستین موسیقی دانی که استاسف با او آشناشد میلی بالاکیرف بود . در آن زمان استاسف نزد بارون کورف کارمیکرد . بارون کورف از درباریان آلکساندر دوم تزار روسیه بود وتزار ازاومقالاتی دربارهٔ تاریخ روسیه خواسته بود . کورف برای تهیه مقاله هابه استاسف مراجعه کرد وبکمك اوتوانست مقام وموقعیت خود رانزد تزارحفظ کند .

درکتابخانه بارون کورف استاسف بابالاکیرف آشناشد. بالاکیرف آهنگسازجوانی بود که مدتی با گلینکادوستی داشت وازمحضراواستفاده بسیاربرده بود . پس از مرك استاد ، بالاکیرف سخت متأثرشد و در صدد برآمد شیوه اورا ادامه دهدوبرای این منظوروسیله ای میجست تاآنکه آشنائی اوبا استاسف آرزوی اورا برآورد .

با آنکه بالاکیرف چهار ده سال کوچکتر از استاسف بود ، معهذا استاسف به عقاید اواحترام میگذاشت و ذوق هنری اوراتقدیس میکرد. اما درموسیقی ایتالیائی و ادبیات بالاکیرف نزد استاسف تعلیم میگرفت .

استاسف استعداد بالاکیرف را دریافته بود وپیش بینی میکرد که اومیتواند درسرنوشت موسیقی روسی مؤثر باشد باینجهت سعی کرد در بالا بردن سطح معلومات باوکمك کند . باین قصد آنها غالباً باهم بحث میکردند وبصدای بلند همر، شکسپیر ،گوگل و نکراسف میخواندند . رمان معروف چرنیشفسکی « چه بایدکرد ؟» چنان دربالاکیرف مؤثرشد

که بفکرافتاد اپرائی برای آن تصنیف کند . ولی آنچه بیش ازهمه فکر آنهارامشغول کرده بود جنبش فرهنگی طبقه روشنفکرIntellegentsia بود و آنهاباهمکاری جمعیت سعی میکردند بملت نزدیك شوند .

بدون شك تحت تأثیرتبلیغات وافکارآنها بودکه آلکساندر دوم مجبور شد اصول بردگی را که نسبت برعایا اعمال میشد لغو کند . اما اشراف و زمینداران روسی بمخالفت برخاستند . اولیبیچف در این باره به بالاکیرف مینویسد : «ملت باید شعار هاملت ، بودن یانبودن رااختیار کند . اکنون جغد ها ، خفاش ها و وامپیرهای یازده ایالت با فریاد های گوشخراش درشهرماجمع شده اند وچون می بینند آن طعمه انسانی که سالها ازوجودش تغذیه کرده اند ازچنگال آنهاخارج خواهد شد بدست وپا افتاده اند . صدافسوس که ممکن نیست بگذارندآخرین قطره خون برای دهقانان باقی بماند تامجبورشوند خود راتسلیم کنند ! اشراف دائماً زوزه میکشند نمیخواهیم ! نمیخواهیم ! »

در این شرایط استاسف میگفت : « باید بطرف ملت رفت ، باید ملت را شناخت . » استاسف بـه ملت ایمـان داشت امـا بالاکیرف چون موسیقی دان بود بمسائل اجتماعی توجه زیادی نداشت بـا اینحال او هم در یك اصل بـا استاسف هم عقیده بود : روسیه بـه یك مکتب ملی موسیقی نیازمنداست.

در یك شب کنسرت بسال ۱۸۵۷ بالاکیرف بـا افسر جوانی بنام سزارکوئی آشناشد ، سزارکوئی نیز ازکسانی بودکه درموسیقی روسی کارمیکرد ، اگرچه افکاراوبابالاکیرف اختلاف داشت ولی استاسف آنها رابیك راه هدایت کرد وهردورابطرح مکتب موسیقی ملی برانگیخت .

ازاینجاهسته مرکزی گروه بوجود آمد . چند ماه بعد افسر و آهنگساز دیگری بنام مودست موسرگسکی بجمع آنها افزوده شد ، افسر نیروی دریائی ریمسکی کرساکف نیز بآنهاپیوست وعاقبت در ۱۸۶۲ با همکاری آلکساندربرودین شیمی دان وموسیقی دان روسی گروه آنهاتکمیل شد وازآن زمان « موگوچایاکوچکا » بوجود آمد .

استاسف پس ازتشکیل گروه برای پیشرفت کار آنها اقداماتی کرد ومشکلاتی راکه در راه آنها پیش میآمد ازبین برد . گروه پنج نفری‌هم نظریات اورارعایت میکردند وبدستور اوپیش میرفتند .

استاسف بودکه تصنیف اپرای پرنس‌ایگوررابه برودین‌وخوانچینا رابه موسرگسکی‌پیشنهادکرد واوبرای آنکه جمعیت ازادبیات وهنرهای دیگر غـافل نباشند هر شب برای آنهـا اودیسه همر را میخواند و یا میگذاشت‌موسرگسکی ، پرنس خولمسکی کوکولنیك یارمانهای گوگل رابخواند .

اساس‌نظریه گروه پنج‌نفری ایجادیك‌مکتب کلاسیك روسی بودو آنهاکلیه قواعدواصول موسیقی‌علمی غرب‌را پذیرفته‌بودند ولی‌برای حفظ اصالت ملی ازترانه های محلی وشیوه روسی استفاده کردند .

در آن زمـان آهنگسازان دیگری مـانند آنتون روبینشتاین و چایکوسکی به نظریات گروه پنج نفری توجهی نداشتند ، بهمین جهت استاسف چایکوسکی را « صادق پاشا » نام‌گذاشته بود وصادق پاشایکی ازراهزنان معروف آن زمان بود ، همچنین روبینشتاین را «دوبینشتاین» مینامید و Doubina به روسی به آدم‌گیج وابله‌گفته میشود .

باوجود زحمات پنج آهنگساز روسی بسیاری‌ازمغرضین برای‌آنها

کارشکنی میکردند ، مردم روسیه که بموسیقی علمی آشنائی نداشتند به مکتب آنها توجهی نمیکردند . دربار تزاری سعی میکرد آنهارا دراقلیت بگذارد . بهمین جهت وقتی درسال ۱۸۶۱ کنسرواتوار موسیقی پطرزبورگ تأسیس شد آنتوان روبینشتاین را بریاست کنسرواتوار انتخاب کردند.

روبینشتاین باتکاء تزار کلیهٔ استادان کنسرواتوار را از کشور های خارجی استخدام کرد وبین آنها حتی یك نفر روسی نبود .

استاسف درصدد مبارزه برآمد وکارهای روبینشتاین راسخت انتقاد کرد . او عقیده داشت که مکتب موسیقی ملی اصالت دارد و باید در کنسرواتوار حاکم باشد ودراین باره مقالاتی منتشر کرد وحتی روبینشتاین را باتهام آنکه یهودی است ونمیتواند نمایندهٔ ملت روسیه باشد محکوم کرد . بااینحال دادوفریادهای او واعتراضات گروه پنج نفری بجائی نرسید. عاقبت استاسف چاره‌را درآن‌دید که بکمك گروه،مدرسهٔ موسیقی مستقلی تأسیس کند ، باین ترتیب هنرستان موسیقی دیگری تحت نظر بالاکیرف در ۱۸۶۲ افتتاح یافت وباکنسرواتوار دولتی برقابت پرداخت .[۲]

ازاین پس مکتب موسیقی روسی نقش اساسی خودرا بازی کرد و استاسف نه‌تنها درروسیه بلکه درخارج از روسیه نیز درصدد معرفی آن برآمد. مسافرت‌او به‌پاریس کمك بزرگی بشناساندن‌موسیقی جدیدالتأسیس روسی کرد .

استاسف درمعرفی هنرهای دیگر روسی نیز زحمت فراوان کشید وپس‌از بازگشت‌بروسیه نمایشگاههائی برای آثار نقاشی ترتیب‌داد .دوستی

---

۱ ــ باید دانست که کنسرواتوار پطرزبورگ ومدرسه موسیقی گروه‌هردو اصول موسیقی علمی غرب را پذیرفته بودند و اختلاف آنها فقط درشیوهٔ تصنیف موسیقی بود .

اوباایلیا رپین Ilia Répine نقاش بزرگ روسی درپیشرفت این‌هنر بسیار مؤثر بود . یکی دیگر از نقاشان آن زمان هارتمان بود که استاسف پس از مرگ‌او بسال ۱۸۷٤ نمایشگاهی ترتیب داد و آثار نقاشی اورابمعرض نمایش گذاشت ؛ همین نمایشگاه بود کـه موسرگسکی تحت تأثیـر آن « پرده‌های یك نگارخانه » را تصنیف کرد .

یکی از کسانی که درتشکیل محافل‌هنری به‌استاسف کمك میکرد لودمیلا شستاکوا Ludmilla Shestakova خواهر گلینکا بود[۱]. استاسف بمدد او مجالسی برای هنرمندان ترتیب داد و وسایل هـم فکـری موسیقی دانها، نقاشان و نویسندگان روسی‌را فراهم کرد .

باینطریق استاسف توانست‌درتاریخ موسیقی‌وهنرهای زیبای‌روسیه مقام شامخی احراز کند.او طی هشتادودو سال عمر خود توانست خدمت بزرگی بموسیقی روسی کند ودرحـدود سه ربع قرن آهنگسازان را به پیروی ازشیوهٔ موسیقی ملی رهبری کند .

وقتی استاسف درسال ۱۹۰٦ وفات یافت موسیقی‌روسی‌باوج‌افتخار رسیده بود . اگرچه او نتوانست روزی که مکتب نوبنیاد روسی مقام‌اول را بین‌کشورهای جهان بدست آورد به‌بیند ولی‌بدون‌شك وقتی‌ازپیشرفت بیسابقه موسیقی روسی صحبت میشود نام ولادیمیر استاسف نیز بخـاطر میرسد .

محبوبهٔ مانهایم

اگر برخود مسلط باشیم فرمانروای سرنوشت خود هستم

کلینگر

وقتی درپائیز ۱۷۷۷ به‌مانهایم رسید جوانی بیست ویك ساله‌بود ، اندامی کوچك وقدی متوسط داشت،لباس فاخری بتن کرده بود واگرچه سعی میکرد رفتارش موقر ومتین باشد اماگاهی حرکات عجولانه‌اش‌اورا بیش‌از سن واقعی بچه معرفی‌میکرد . او تاآنزمان اکثر شهرهای‌بزرگ اروپارا دیده بود وبارها درکاخ پادشاهان ومحافل اشراف ظاهر شد در مجالس هنری ممکن نبود او را نشناسند زیرا نام موتسارت در سراسر اروپا پیچیده بود .

ولفگانگ آمادئوس موتسارت از آن کودکان‌نابغه بودکه درچهار سالگی بعالم موسیقی قدم‌گذاشت واز همانوقت بتصنیف آهنگ‌پرداخت پدرش لئوپولد برای معرفی اوکنسرتهائی ترتیب داد واو را بکشور های دیگر برد .

در سفر مانهایم لئوپولد همراه ولفگانگ نبود واو برای اولین بار مصمم شده بود بتنهائی بمسافرت برود ، بااینحال پدرش ازدور مراقب بود ومرتباً بوسیله نامه باو دستور میداد .

موتسارت قصد داشت بپاریس برود ولی به‌هرشهری میرسیدمدتی توقف میکرد وکنسرتهائی میداد . درمانهایم باپرنس کارل تئودور، امیر آن ایالت ملاقات کرد ، با کریستیان کانابیخ رهبر ارکستر دربار دوست شد وبه دخترش درس پیانو داد ولی هنگامی که خیال داشت مانهایم را ترك کند حوادثی روی دادکه مسافرتش‌را بتأخیر انداخت و آن آشنائی موتسارت باخانوادهٔ وبر بود .

فریدولین‌وبر Fridolin Weber مرد نیك‌نفسی بودکه زمانی در دربار « شوناو » کار میکرد ، واو چهاردختر ویك‌پسر داشت .

دخترها یوزفا ، آلویزیا ، کنستانس وسوفی نام داشتند وهمه اهل موسیقی بودند، یوزفا خواننده زبردستی بودکه بعدها در اولین نمایش «نی سحرآمیز » نقش ملکه شب را بازی کرد اما بین آنها مخصوصاً دوم آلویزیا Aloysia از همه زیباتر وصاحب کمال‌تر بود .

آلویزیا در آن زمان شانزده سال داشت وظرافت و حسن منظر او موجب مباهات خانوادهٔ وبربود. علاوه برآن آلویزیا صدای دلنشینی داشت ؛ موتسارت در توصیف او مینویسد : « آلویزیا به بهترین وجهی آواز (دوآمیچیس) راکه من‌نوشته‌ام میخواند .... او خوانندهٔ بیمانندی است وصدای صاف ودلکشی‌دارد .»

بدون شك بخاطر او اقامت چند روزهٔ موتسارت بیش از چند ماه طول‌کشید . خانوادهٔ وبر با موتسارت بمهربانی رفتار میکردند. اگرچه

مادام و بر مادر آلویزیا مانند جغد مراقب دخترش بود و نمیگذاشت که بیش از حد باموتسارت معاشرت کند ، با اینحال چندی نگذشت که دو هنرمند جوان دل بهم باختند .

موتسارت پیش از آلویزیا به دختر عموی خود ماریا آناتکلا علاقمند شده بود ولی بزودی ازاودل بر کند. درمقابل، آلویزیاصاحب همهٔ صفاتی بود که میتوانست موتسارت را بخود جلب کند : شادابی و نشاطیك یك دختر شانزده ساله ، زیبائی خیره کننده ، هنر و استعداد خوانندگی، وبالاخره رفتار وحرکات دلانگیز او بکلی موتسارت را دگرگون کرد.

یقیناًدردوران زندگیموتسارتزنهانقش بزرگی داشتند هیچیكاز بیوگرافیها کامل نمیشود مگر آنکه قسمتی از کتابزندگانی اورابه زن تخصیص بدهند.موتسارتمصنفدرامهائی بود که درآن دوناالویرا، دوناآنا ، دورابلا،پامینا،سوزانو کنستانس هریك وجهی ازجهانزنانرانمایش میدهند. او حتی بیش از شکسپیر از اختصاصات زناطلاع داشتوشیفته زنها بود اما شناسائی او باحوال زنان ازمعاشقات اوحاصل نشده بود . اوکازانوا نبود تا بکمك هوش و نیرنگهای خود زنها را مفتون کند ، مانند بایرون هم شاعر وسخنور نبود ، اگرچه پای لنك بایرونرا نداشت اما از قیافه جذاب اوهم بیبهره بود.

موتسارت بنام کودك نابغه بارها در وین، پاریس ولندن موردتوجه زنان زیباومتشخص واقع شده بودوچه بسا خانمهایدرباری که برایتصنیف یك آهنگ یانواختن پیانو اورا در آغوش گرفته بوسیدند.

این کیفیات در روح حساس موتسارت اثر عمیقی گذاشت و او انتظار داشت که از طرف همه با لطف و مهربانی مواجه شود و مخصوصاً

میخواست که زنها اورا دوست بدارند .اودر عنفوان جوانی باهر دختری که مواجه میشد درصدد معاشقه برمیآمد و در این باره میگفت که اگر قرار بود با هـرزنی که‌معاشقه کـرده ازدواج کند، باید بیش از صد بار ازدواج کرده باشد.

اما این سخن بیش ازحد اِغراق‌آمیز است زیرا مسلماً موتسارت باحجب وحیای ذاتی که داشت در معاشرت زنان از حد معمول پا فـراتر نمیگذاشت و اصولا درمعاشقات خود موفقیت زیادی پیدا نمیکرد .

وجود آلویزیا برای موتسارت نعمت گـرانبهائی بود و او چنـان شیفته دختر شده بودکه بکلی از سفر پاریس منصرف شد و بفکر افتاد با خانواده وبر بایتالیا برود .

وقتی لئوپولد ازقصد فرزندش آگاه‌شد نامهٔ‌بلندی نوشت وسخت اورا ملامت کرد ودستور داد تـا هرچه زودتر بپاریس برود وآتیه‌خودرا در آن شهر پایمال‌نکند .

موتسارت ازلحن تندپدر رنجید وبرای اولین باردربرابر سرزنش او درصدد اعتراض بر آمد . او دیگر خود راکودك نمیدانست و بخود حق میدادکه برای آیندهٔ خود شخصاً تصمیم بگیرد ، بااینوصف بدستور پدر عمل‌کرد و در اواخر زمستان با قلبی شکسته محبوبه خود را ترك کرده بپاریس رفت .

مردم پاریس درآن زمان مجذوب آثارگلوك‌شده بودند ، درهیچ محفل هنری نبودکه اسمی ازگلوك نبرند وازاو بعنوان بانی اپرای‌جدید قدردانی نکنند . مخالفین گلوك برای شکست او پیچینـی آهنگساز ایتالیائی‌را به‌پاریس دعوت کردند واوباتصنیف اپرای‌رولاند درصددمبارزه

بااصول جدید گلوك بر آمد .

موتسارت وقتی به‌پاریس رسید که این دو آهنگساز آلمانی و ایتالیائی بشدت باهم مبارزه میکردند وپاریسیها باآنکه‌هنوز نظرقاطعی نسبت بهیچیك نداشتند هردورا قهرمان اپرا میشمردند ، باینجهت ورود آهنگساز جوانی چون موتسارت نتوانست توجه آنهارا جلب کند .

موتسارت چندکنسرت ترتیب داد ولی موفقیت زیادی پیدانکرد اما در واقع اوبیش از همه از دوری محبوبهٔ خود رنج میبرد ، باینجهت درصدد بر آمد خانوادهٔ و بررابه پاریس دعوت‌کند آنگاه نامه ای به فریدولین نوشت وبرای مسافرت آنها نقشه‌ای طرح کرد ؛ او توصیه کرد که ابتدا پدر ودختر (آلویزیا) بپاریس بیایند و برای آنکه آلویزیا موفقیت پیداکند بدواً در چند مجلس خصوصی آواز بخواند و پس از کسب شهرت بروی صحنه بیاید . بعلاوه او برای شرکت در تآتر سیلر هم نقشه‌هائی کشیده بود و امیدوار بود با این راهنمائیها فریدولین بلافاصله همراه دخترش بپاریس بیاید .

اما خانواده‌وبر پیشنهادهای دوست جوان‌وعاشق بیقراردخترشان را بشوخی گرفتند وگفتند او که هنوز نمیتواند ترتیبی برای‌کنسرتهای خود بدهد چطور ممکن است نقش کارگردانرا بازی‌کند !

برخلاف انتظار لئوپولد ، موتسارت ابداً به اقامت پاریس راضی نبود . باآنکه شغل ارگ‌نوازی ورسایِرا باحقوق سالیانه دو هزار لیور باو پیشنهاد کردند موتسارت تصور نمیکرد بتواند درپاریس باگلوك و پیچینی رقابت‌کند ومهمترازهمه‌او ازجانب آلویزیانگران‌بودومیخواست هرچه زودتر به‌مانهایم برگردد ، وباین قصد بپدرش نوشت : « دراینجا

همه چیز بکندی پیش میرود . در نامهٔ قبلی نوشته بودم که چه اندازه پیدا کردن یك نمایشنامهٔخوب مشکل است. ازتوضیح کار من درموسیقی باید پی برده باشید که در اینجا هیچ دلخوشی ندارم ... من سعی میکنم هرچه زودتر اینجا را ترك کنم . »

ازقضا مادر موتسارت که همراه او بپاریس آمده بود دراین سفر مرد واو مأیوس ازهمه جا تصمیم گرفت بر گردد . در همین اوقات نامه‌ای ازپدرش رسید که باو تکلیف میکرد هرچه زودتر به‌زالتسبورگ مراجعت کند لئوپولد فکرمیکرد میتواندشغل ارگ نوازآن شهررا که وفات یافته بود برای پسرش بگیرد. اما موتسارت بجز آلویزیا به‌چیزی فکر نمیکرد .

درآخر سپتامبر ۱۷۷۸ موتسارت از پاریس حرکت کرد . وقتی به‌مانهایم رسید باو اطلاع دادند که خانواده وبر باتفاق دربار به مونیخ رفته‌اند. موتسارت درنگ نکرد وبلافاصله عازم مونیخ شد .

اما درمونیخ اوضاع بکلی تغییر کرده‌بود. آلویزیا دیگر آن‌دختر گمنام سابق نبود ؛ اپرای مونیخ او را با حقوق هزار فلورین استخدام کرده بود ، پدرش‌نیز شغلی درتآتر بدست آورده بود . او زندگی‌محقر مانهایم‌را فراموش کرده بود وباآن، همهٔ قول وقرارها ، همهٔ عشق ها و خاطرات گذشته را ازیاد برد . دیگر موتسارت را آهنگساز کوچك و بیمقداری میشمرد وخود را خوانندهٔ مشهوری میپنداشت . مادرش باو تلقین میکرد که به‌هربی‌سرو بی‌پائی دل نبازد واو چشم براه شاهزاده‌ای بود تابیاید وازاو خواستکاری کند .

راست است که ظرافت و زیبائی وهنر آلویزیا موتسارت‌را فریفتهٔ

او کرد اما همین‌صفات باعث‌شد که دیگران هم باو توجه کنند بهمین‌جهت وقتی موتسارت باهزاران امید و آرزو باو پیشنهاد ازدواج کرد آلویزیا بصدای بلند خندید ؛ خندید تا باو بگوید که دیگر نمیتواند با او ازدواج کند .

این بزرگترین ضربهٔ روحی بود که موتسارت تا آنروز تحمل کرده بود . ولی او در برابر آن پایداری کرد و در جواب آلویزیا آهنگی‌ساخت که مطلعش اینست: «من دختری که‌مرا نمیخواهد ترك میکنم . » اما این حادثه اورا بکلی دگرگون کرد .

ولفگانگ آمادئوس موتسارت
تابلوی ناتمام یوزف لانگه (۱۷۸۳)

شکست درحیات مرد ، مفهومی ندارد ، اگر در آرزوی خود کامیاب نشود نبوغ و استعداد او در طریق دیگری سیرخواهد کرد. ازاین‌پس تحولی درموسیقی‌موتسارت بوجود و آثار جاویدان او یکی بعد از دیگری ظهور کرد .

آلویزیا در سال ۱۷۸۰ مرد دلخواه خودرا یافت ؛ او هنرپیشه و نقاشی بود که یوزف لانگه J . Lange نام داشت و تمام شهرت خود را مدیون آنست که پرده ناتمامی از صورت موتسارت کشیده است .

اما عشق آلویزیا در دل موتسارت خاموش نشد و سال بعد باز

بملاقات خانواده وبر رفت . این بار موتسارت بـا سه‌دختر دیگر وبـر مواجه شد ، مادام وبر بخوبی ازاو پذیرائی کرد وچندی نگذشت که بین کنستانس وموتسارت علقهٔ محبتی بوجود آمد . نامه‌ای که موتسارت در ۱۵ دسامبر ۱۷۸۱ نوشته بخوبـی قضاوت او را نسبت بخانواده وبـر بیان میکند :

« درهیچ خانواده‌ای من‌چنین اخلاق ورفتار متفاوتی ندیده‌ام . دختر بزرگ خیلی سست وتنبل وروباه صفت است . مادام لانگه (آلویزیا) زن دو رو ولی طنازی است . دختر کوچـك هنوز بچه است و نمیتوان نسبت باو قضاوت کرد . خدا اورا از فریب و ریـا مصون نگهدارد ! امادختروسطی کنستانس مهربان و عزیزم دختر معصوم‌خانواده‌وشایدباهوش‌ترین آنهاست . »

کنستانس وبر زن موتسارت
موزه موتسارت ـ زالتسبورگ

باوجود قول وقرارهای ازدواج وقتی موتسارت کنستانس راازمادام وبر خواستکاری کرد ؛ زن سالخورده بکلی عوض شد ودر صدد برآمد برای این «امرخیر» بااو یك‌قرارداد مالی منعقد کند وموتسارت‌فقط‌بادعوا ومرافعه توانست دختررا بهمسری‌خود درآورد .

اما کنستانس باهمهٔ خوش‌بینی‌های‌موتسارت زن‌خوبی برای‌او نبود.

او نمیتوانست عشق وعلاقهٔ موتسارت را درك کند و بهمین علت نتوانست خوشبختی اورا درزندگی کوتاهش تأمین کند .

درنامه‌ای که موتسارت یکسال پیش‌از مرگ ازفرانکفورت بزنش نوشته وضع‌روحی خودرا چنین شرح داده‌است :

« اگر مردم میتوانستند درون قلبم را به‌بینند من‌میبایستی‌همیشه خجل باشم . پیش من همه چیز سرد است سرد مانند یخ ، شاید اگر تو بامن بودی میتوانستم بهتراز کسانی که در اینجا بملاقاتم میآیند استقبال کنم . »

پنج‌ماه پیش‌از مرگش نیز چنین نوشت :

« من نمیتوانم حال خودرا بدرستی شرح بدهم ، تنهائی و تـجرد بطور وحشتناکی مرا رنج میدهد . یك اشتیاق مفرط که هیچگاه ارضاء نشده ازمن دست برنمیدارد و هرروز بمن فشار میآورد . »

اما کنستانس هیچگاه علاقهٔ شوهرش را درك نکرد . او هرگز بفکر کمك و همکاری شوهرش نبود ، زنی ولخرج و کوته‌فکر بود کـه نمیدانست موتسارت چرا باوجود رنج‌دوری‌بمسافرت میرود وبرای‌تأمین معاش‌چه‌زحمتهائی متحمل میشود . اوحتی ارزش کار موتسارت‌را بخوبی درك نمیکرد و اگرگاهی باپرا میرفت برای آن بودکه نمایش را تماشا کند نه‌موسیقی بشنود . (نامهٔ اکتبر ۱۷۹۱ موتسارت)

بزرگترین گناهی که برای کنستانس شمرده‌اند غفلتی‌است که بعد ازمرگ موتسارت هنگام بخاك سپردن او مرتکب شده است با آنکـه او درآن روز بیمار و بستری بود ولی آنقدر بشوهر فقیدش بی‌اعتنا بود که نه‌تنها او بلکه هیچیك‌ازنزدیکانش برای‌تشییع جنازه نرفتندوبالاخره

بواسطهٔ این غفلت موتسارت درمحل نامعلومی بخاك سپرده شد و کنستانس بعدها نیز بدرستی درصدد کشف آرامگاه او بر نیامد .

با اینحال سالها بعد وقتی کنستانس باکنسول دانمارکی گئورك نیکلاوس نیسن G. N. Nissen آشناشد وبااو ازدواج کرد تاحدی گذشته را جبران کرد . درسال ۱۸۲۸ اولین بیوگرافی موتسارت را انتشارداد و مادر خوبی برای دو فرزند موتسارت کارل توماس ، و فرانس کزاویه ولفگانگ بود .

در راه پارناس

نبوغ چیزی نیست مگر استعداد فراوان در صبر و شکیبائی

بوفون

پارناس نام کوهی است درجنوب یونان که در افسانه‌های باستانی محل فرمانروائی آپولون خدای هنر بود .

بنظر یونانیان قدیم شعر او هنرمندانی که بشاهراه هنری قدم میگذاشتند در قلهٔ پارناس نزد آپولون و موزها جای داشتند . اما کمتر هنرمندی میتوانست به قلهٔ کوه برسد زیرا راه پارناس بسیار صعب بود .

این استعاره امروز هم باقی مانده وقواعد وتعلیماتی را که برای رسیدن باوج هنر لازم است گرادوس آد پارناسوم Gradus ad Parnassum میگویند . یقیناً در نیل بمقام عالی هنر راه دشوار است اما بین رشته‌های هنری هیچیك باندازهٔ موسیقی مشکل و مبهم نیست زیرا برای هر هنر میزان ومقیاسی وجوددارد چنانکه شعر وادبیات بامفاهیم لفظو بیان بستگی دارد ونقاشی و حجاری با مشاهده انسان مربوط است اما برای موسیقی هیچ مقیاسی بجز ذوق وسلیقهٔ آهنگساز نمیتوان یافت وهمهٔ آهنگهای

دل‌انگیز زادهٔ ذوق وابداع ذهن است . از این حیث موسیقی تنها هنر تجریدی است که با محسوسات بستگی ندارد و فقط از احساسات ناشی میشود .

دردنیای امروز یك ویولونیست یاپیانیست عادی بعداز پانزده‌سال بشرط آنکه روزی هفت‌ساعت درموسیقی کار کند میتواند خودراهنرمند بداند ومعمولاتاوقتی که بیست سال کار نکرده باشد نمیتواند کنسرت بدهد.

اگر نوازنده‌ای بمقام استادی برسد تازه مشکلات کار او آغاز میشود زیرا آنوقت بایدبیش‌ازهرزمان مانند شاگرد نو آموزی‌درموسیقی کار کند .

فریتس کرایسلر از بزرگترین ویولونیست های جهان هربار برای اجرای کنسرتوی ویولون بتهوون پس از ششماه تمرین درکنسرت حاضر میشد .

کارنوازندگان ارکستر کمتر ازنوازندهٔ تنهانیست. رهبری‌ارکستر برخلاف آنچه که بعضی تصورمیکنند بسیار مشکل است . رهبرارکستر باید بتمام معنی موسیقی‌دان باشد و بخصوص منظور سازندهٔ آهنگ را بخوبی درك کند . کاری‌که رهبر ارکستر انجام میدهدفقط حرکت دست نیست بلکه قبل ازکنسرت‌چند باربایك یك‌اعضاء ارکستر تمرین‌میکند وباین طریق ابتدا اجرای صحیح کلیهٔ ساز ها را مراقبت میکند وباهر دسته ازسازهاجداگانه‌تمرین‌مینماید.سپس مراقبت میکندکه‌نوازندگان که قریب صد نفرند درآن‌واحد بایکدیگر انجام‌وظیفه نمایند. هنگام اجرای یك سنفنی هردسته از سازها وظیفه خاصی دارند و متناوباً باید قسمت اصلی آهنگ را اجرا نمایند . رهبر ارکستر باید بقدری گوش

قوی و نظر مراقب داشته باشد کـه صدای صدساز ارکستر را باوجود آهنگهای متفاوتی که مینوازند بخوبی بشنود و آنهارا بطوری تصحیح وتنظیم کند که همه وظیفه خودرا بنحو احسن انجام دهند .

وقتی ایراد همهٔ ساز ها رفع شد رهبر ارکستر روی صحنه میآید و نتیجهٔ ماهها زحمت خودرا طی یکی دوساعت نشان میدهد .

کار سازندهٔ آهنگ بیش از همه مشکل وطاقت فرساست . برای تصنیف یك سنفنی غالباً پنج شش سال کار و کوشش لازم است ، آهنگساز معمولا از کار خود راضی نیست وچون همیشه درقطعاتی که ساخته نواقصی می‌یابد گاهی برای رفع نواقص بکلی نوشتهٔ خود را تغییر میدهد و از نو آهنگ میسازد .

بتهوون برای تصنیف آهنگ همیشه فکر میکرد وتم‌هارا درذهن خود پرورش میداد وتاوقتی که ازفکر خود راضی نبود ایدهٔ موسیقی را روی کاغذ نمی آورد . چایکوسکی دراکثر آثار خود رنج بسیار می‌برد وپس از اتمام هرقطعه دوران یأس و نومیدی او آغاز میشد زیرا غالباً آثار خودرا بی‌ارزش و ناقص می‌یافت واز کار خود ناراضی بود . بعد از اتمام سنفنی پنجم و بالت دریاچهٔ قو بطوری از خود مأیوس شد که میخواست بکلی از آهنگ ساختن منصرف شود درحالی که این دواثر ازشاهکارهای موسیقی چایکوسکی بود . راخمانینف نیز هنگام تصنیف کنسرتوی دوم پیانو باهمین کیفیت مواجه بود درحالیکه شوپن برای ایجاد قطعات موسیقی مانند شمعی میسوخت وعاقبت حیات خودرا برسر این کار گذاشت . هندل باخ، ودیلیوس برای نوشتن آثار موسیقی درآخر عمر خود کور شدند . بتهوون و گابریل فوره درمنتهای عظمت نعمت شنوائی را ازدست دادند

با این حال بدون آنکه در کار خود وقفه‌ای ایجاد کنند بتصنیف آهنگ پرداختند ومعروفترین آثارخودرا دردوران کری بوجود آوردند .

بااین مساعی موسیقی دانان اروپا میراث بزرگی برای آیندگان خود باقی گذاشتند . اما درایران بعداز یك‌دورهٔ درخشان موسیقی که در قرن چهارم وپنجم هجری باوج عظمت رسید دورهٔ انحطاط آغازشد وپس از آن تاامروز که هزارسال‌میگذرد نه‌تنهاکاری درموسیقی‌صورت‌نگرفت بلکه هنر موسیقی بکلی مفهوم خودرا ازدست‌دادوبصورت‌مبتذلی‌درآمد. اصول وقواعدی‌که امروز درموسیقی ایرانی رعایت میشود تقریباً منحصر بهمان اصولی است‌که هزارسال پیش متداول بوده و اگر درصدد مقایسه موسیقی ایرانی واروپائی برآئیم درست مانند آنست‌که رساله‌ای درباب گردش آفتاب بدور زمین بنویسیم و آنرا در برابر آخرین اکتشافات دانشمندان بگذاریم .

شکی نیست‌که درتصنیف موسیقی ابتدا باید به اصالت هنر ایران مقید باشیم ولی لااقل برای پیشرفت کار خود لازم است ازموسیقی غربی اطلاع حاصل‌کنیم واگر دراین مورد هم تعصب داشته باشیم گناه مابیشتر است زیرا ازیك‌طرف نواقص خودرا نمیدانیم وازطرف‌دیگر به‌تکامل کار دیگران توجه نمیکنیم تالااقل فکر اصلاح پیدا شود .

موسیقی ایرانی باوضع فعلی یکنوع موسیقی‌محلی‌است که‌دراغلب کشورها نیز وجود دارد چنانکه دراسکاتلند آهنگهای مخصوصی برای باگ پایپ ، درروسیه برای بالالایکا ، دراسپانیاوایتالیا برای گیتارتصنیف میشودکه مطابق ذوق مردم است ولی ارزش هنری‌ندارد.

اما همهٔ ملل متمدن علاوه بر موسیقی محلی ، موسیقی علمی و

بین‌المللی دارند که نشانهٔ فرهنگ وتمدن عالی آنهاست .

هنر موسیقی باآنچه که در کشور ما موسیقی نام یافته فرق بسیار دارد . زیرا هنوز اکثر مردم و کسانی که‌خودرا موسیقی‌دان میدانندبکلی ازهنر موسیقی بی‌بهره‌اند .

در ایران مردم از موسیقی بجز یك نغمهٔ ساده و مطبوع انتظاری ندارند واهل موسیقی بدون اینکه درصددپرورش فکروروح مردم‌باشند بانجام‌کوچکترین تقاضای آنها اکتفاکرده‌اند .

امااگر کسی ازچهاردیوارایران تجاوز کند وازنظریکی‌ازساکنین کرهٔ ارض در موسیقی فعلی ایران قضاوت‌کند بحقارت وبیمایگی هنر ما پی خواهد برد و متعجب خواهد شد که اگـر باخ ، بتهوون ، دبوسی و استراوینسکی موسیقی‌دان هستند پس موسیقی‌دانهای‌ایرانی چه‌کاره‌اند؟ اگر پاگانینی، یوآخیم ، سارازات وهایفتز نوازنده‌اند پس نوازنده‌های‌ما چه مقامی درعالم هنر دارند ؟

حقیقت آنست که ما در هنر موسیقی هیچ راهی نپیموده‌ایم بلکه درمبداء حرکت‌ایستاده‌ایم‌ومیخواهیم خودرا باکسانیکه هزارسال‌زحمت کشیده وهزاران فرسخ پیش رفته‌اند مقایسه کنیم .

اگـر موسیقی فعلی ایران را با موسیقی غربی مقایسه کنیم باهمهٔ تحولاتی که درچندسال اخیر بعمل‌آمده موسیقی‌ماهمسطح موسیقی قرن ۱۳ اروپاست ونکتهٔ قابل‌توجه آنستکه آهنگهای قـرن ۱۳ و ۱٤ اروپا شباهت بسیار بموسیقی ایرانی دارد .

بااین وصف هنوز عده‌ای درطرفداری از موسیقی فعلی بافتخارات باستانی‌ایران متوسل‌میشوند وبنام‌ملیت که‌کوچکترین‌اثر آن درموسیقی

ایرانی نمانده است میخواهند کلیهٔ معایب و نواقص آنرا نادیده بگیرند و ازپیشرفت هنر موسیقی جلوگیری نمایند .

کسانی که موسیقی فعلی ایران‌را بدیدهٔ تحسین مینگرند غالباً از هنر واقعی اطلاعی ندارند و آنچه ازموسیقی درك کرده‌اند نوای ساده و ملودی آنست . درحالی که یك آهنگ علاوه برملودی باهزارنکتهٔدقیق فنی همراه است که از نظر شنوندهٔ بی‌اطلاع پوشیده میماند .

برای تغییر موسیقی ایرانی ، لازم نیست ملودی را تغییر دهندزیرا ملودی بخصوص اگر از ترانه های محلی انتخاب شده باشد مبین فکر وذوق ایرانی است. اماموسیقی‌دان بایدبداند که او نمایندهٔذوق‌وسلیقهٔعوام نیست ، او هنرمندی است که باید مردم را بدنیای زیبائی و انسانیت هدایت کند .

یك آهنگ ایرانی‌را هم باپیانو ، هم با ویولون وهم با ارکستر میتوان اجرا کرد اما هریك اثر خاصی درذهن‌شنونده دارد . موسیقی‌دان باید بداند که درهرمورد باچه‌نوع قواعد فنی موسیقی را پرورش دهد تا اثر حقیقی‌را ایجاد کند . موسیقی‌دانهای امروز غالباً آهنگ‌هارا باهمان سادگی که خوانده میشود توسط ساز یاارکستر بیك صدا اجرا میکنند ، ولی این موسیقی‌را میتوان‌باچندنوای هم‌آهنگ‌هم اجرا کرددراینصورت نوازنده آهنگ اصلی را حفظ میکند ولی باریزه کاری وتزئینات بسیار جلوهٔتازه‌ای‌بموسیقی‌میدهد. علاوه بر آن‌بسط آهنگ Dévéloppement اهمیت زیادی درتصنیف موسیقی دارد ودرواقع ملودی‌اصلی فقط بهانه‌ای برای موسیقی‌دان است تاقدرت خودرا دربسط آهنگ نشان دهد .

متأسفانه کسانی که درموسیقی ایرانی کار میکنند بهیچ‌وجه‌متوجه

صنعت موسیقی نیستند . نوازندهٔ زبردست ایرانی همانگونه که‌خوانندهٔ دوره گرد روستائی‌ترانه‌ای میخواند درموسیقی کار میکند واساساً بچیزی که توجه ندارد هنر وفن نوازندگی است .

البته وقتی موسیقی‌دانهای ایرانی با همان شکل ساده و ابتدائی آهنگ بسازند موسیقی ایرانی ارزش‌علمی نمیتوانندداشته باشدو درواقع ارزش کار آنها بهمان‌اندازه‌ایست که‌یك‌خوشنویس میتواند درادبیات داشته باشد . همانطور که خوشنویسی بانویسندگی فرق دارد بهمان اندازه کار موسیقی‌دانهای ایرانی باآهنگسازان غربی متفاوت است .

این اصل درتاریخ ما مشهود است که درهردوره‌ای که ایران بدنیا توجه داشت درهنر ودانش وادب مردان بزرگی پرورش داد و آن زمان که رابطه خودرا بادنیا قطع کرد تمدن ایران راه انحطاط پیموده است .

براین قیاس کج ترین ونادرست ترین فکرها آنست که ملت را ببهانهٔ ملیت ازتوجه به‌هنرودانش دنیا بازدارند وبعنوان حفظ‌سنت‌معایب وخطاهای گذشتگان را تکرار کنند .

نکتهٔ دیگری که از نظر مذهبی قابل‌توجه است آن است که در مذهب اسلام موسیقی عمل شیطانی ومنفوری محسوب‌شده بهمین جهت آهنگسازان قدیم ایرانی جنبهٔ شیطانی آنرا تعقیب کردند . در حالی که دردین مسیح موسیقی جنبهٔ روحانی والهی داشت وارزش عالی و مقدسی پیدا کرد .

نتیجه‌ای که ازاین اختلاف فکرحاصل‌شد این بود که دراروپاچون ازابتدا موسیقی هنر مقدسی شمرده میشد پس‌از جداشدن ازمذهب نیز ارزش خودرا نگهداشت وآهنگسازان برای تصنیف آهنگ تمام هنر و

فکر خودرا درتعالی آن بکاربردند بطوریکه حتی‌خوانندگان دوره گرد مقام واهمیت اجتماعی یافتند درحالیکه درایران بمقتضای‌معتقدات‌مذهبی معنای‌موسیقی عوض‌شد ؛ باینجهت بجز عدهٔ کمی‌ازبزرگان‌دانش‌وحکمت درپی موسیقی نرفتند وبتدریج کار موسیقی بدست اشخاص بیهنر افتاد و هدف عالی موسیقی فراموش شد . درنتیجه موسیقی بجای تعلیم وپرورش روح فقط بقصد عیش و عشرت یاتسکین دردها مورد توجه قرارگرفت، آوازهابجای بیان افکار عالی انسانی جنبه یأس‌آمیزی پیداکرد وبصورت ناله‌ای‌که نمایندهٔ تألمات روحی است درآمد .

همان‌احساساتی‌که آهنگسازان‌را به‌ایجاد اینگونه نغمه‌هاهدایت کرد همان احساسات هم درمردم ستمدیدهٔ ایران پیداشد تابموسیقی‌آنها گوش بدهند . درحقیقت موسیقی ایرانی دربسیاری ازموارد بجای تفریح برای تسلی درد ها بکار میرفت و بتدریج غم خوردن وتسلی یافتن لـذت تازه‌ای بوجود آورد .

البته این‌کیفیات ازخصائص ملی ایرانی نیست و بهمین جهت نباید مورد احترام ملت قرارگیرد . امروز نیز آهنگسازان محلی ایرانی‌سعی میکنند بجای بدبینی و اندوه سابق بااستفاده ازشیوهٔ ترانه‌ها و تصنیفات محلی نشاط وخرمی تازه‌ای درموسیقی بوجود آورند .

باهمهٔ این مساعی موسیقی ایرانی فقط وقتیکه بروی مبانی علمی استوار شود جنبهٔ بین‌المللی وهنری خواهد یافت .

هنر موسیقی شنیدن

آنجاکه سخن بازمیماند موسیقی آغازمیگردد.
هانری هاینه

غالباً کسانی که بموسیقی علمی آشنائی ندارند گمان میکنند از وهلهٔ اول باید از آن لذت ببرند. اما چون در ابتدا چیزی جز یکمشت اصوات ناهنجار و گوش‌خراش درك نمیکنند از آن متنفر میشوند ودیگر حاضر بشنیدن مجدد نیستند.

درموسیقی علمی فکر واحساس هردو مباشرت دارند. در حالی که موسیقی محلی فقط ازاحساس ناشی‌میشود. بهمین‌جهت‌وقتی‌بخواهند در موسیقی کلاسیك بااحساس مطالعه‌کنند نتیجه‌ای بدست نمیآید زیرا اصولا زیبائی موسیقی فقط حسی نیست وعلاوه براصواتی که از راه‌گوش بمغز منتقل میشود هزار نکته دیگر درموسیقی وجود داردکه‌جزبکمك فکر وتجزیهٔ عوامل زیبائی درك آن ممکن نیست.

بعلاوه موسیقی کلاسیك بتدریج باکلیهٔ هنرها ومظاهر تمدن‌مانند نقاشی، ادبیات، تاریخ، فلسفه، روانشناسی وعلوم دیگر توام شده‌است

بطوری که درهر آهنگ کیفیات علمی دیگری نیز میتوان یافت .

باید اذعان کرد که موسیقی کلاسیك موسیقی تفریحی نیست وبجز چند قطعه کـه جنبهٔ عامیانه پیدا کـرده است آهنگهائی که بزرگـان موسیقی ساخته‌اند برای بیان احساسات عالی انسان وهنر اصوات وسازها است ، بنابراین کسانی که بقصد تفریح باین موسیقی گوش میدهند منظور خودرا نخواهند یافت .

تقریباً همه شنوندگان موسیقی کلاسیك تصدیق میکنند کـه اولین باری که حاضر بشنیدن یك قطعه بزرگ موسیقی شده اند زحمت زیادی تحمل کرده‌اند شاید هـم چند بار بقصد شنیدن موسیقی از فرط انزجار آنرا ناتمام گذاشته اند تا آنکه بالاخره موفق شده‌اند مثلا یك سنفنی را از اول تا آخر گوش کنند و این مبنای توجه آنها بموسیقی کلاسیك شده است .

این کیفیت کاملا طبیعی است چون موسیقی علمی برای یك شنوندهٔ عادی نکات مجهول بسیار دارد وتاوقتی که این مشکلات حل نشود موسیقی بنظر او نامأنوس و گوش خراش است .

اما بااین نظر سطحی قضاوت تمام نیست زیرا درهرهنر بسیاری از زیبائی‌ها درنظر مردم عادی زشت است .

موسیقی هم زیبائی هنری دارد. اگر بطورسطحی بررسی شود چیزی از آن دستگیر نخواهد شد . کسانی که دروهلهٔ اول موسیقی کلاسیك را نامفهوم و ناهنجار تصور میکنند نباید از علاقهٔ آشنایان بموسیقی تعجب کنند زیرا مانند آنست که کسی زبان چینی نـداند وتعجب کند چـطور ممکن است ازیك شعر چینی لذت برد !

موسیقی علمی در ابتدا برای همه نامفهوم است . کسانی که تعمق وتفکر در موسیقی از حوصلهٔ آنها خارج است نباید بیهوده وقت‌خود را برای درك موسیقی عملی تلف کنند زیرا مسلماً ازآن نتیجه نخواهند گرفت .

لذتی که از شنیدن مـوسیقی علمی بشنونده دست میدهد مـانند لذتی است که ازحل یك مسئلهٔ ریاضی در روح انسان حاصل میشود .

شرح وتفسیرهائی که برای شناختن موسیقی داده میشود بعـنوان راه حل‌است ولی تاوقتی که‌شنونده بدقت درموسیقی مطالعه نکند از آن لذت نخواهد برد .

البته درابتدا سویت وبالت وقطعات سبك‌بیشتر مفهوم‌بنظرمیرسد، فرضاً سویت شهرزاد ، بالت گایانه ، راپسودی هنگرواز شمارهٔ۲ درردیف بهترین قطعات منتخب برای شنوندهٔ مبتدی است . بعد بتدریج بآثارسادهٔ شوپن وچایکوسکی توجه پیدامیکند . آثار موتسارت وبتهوون دردرجه بالاتر قرار دارد وازهمه مشکلتر فهم آثار واگنر وباخ است .

درهمهٔ این مراحل هنوز نکات‌بسیاری برشنونده مجهول‌است‌بااین حال حاضر است مثلا یك‌ساعت وقت خودرا صرف شنیدن یك سنفنی کند مسلماً این کار آسانی‌نیست زیراشنوندهٔ مبتدی‌ازشنیدن موسیقی کلاسیك رنج میبرد ، وفقط کسانیکه جویای حقایق‌هنری هستند میتوانند پایداری کنند وآن‌عده که‌برای تظاهر آرام نشسته‌اماندان روی‌جگر گذاشته‌اند بزودی از میدان خارج میشوند . باینجهت طرفداران موسیقی کلاسیك فقط بکسانی که برای درك آن صمیمانه زحمت کشیده‌اند منحصر میشود واز آنجا نه‌تنها ساختن آهنگ و اجرای آن هنر است بلکـه شنیدن

فرانس لیست یکی از سوناتهای بتهوون را مینوازد
ازچپ براست : کریهوبر ، برلیوز ، چرنی ، ویلهلم ارنست ویولونیست

موسیقی هم هنراست وهر کس نمیتواند ادعا کند که موسیقی علمی را میفهمد ودوست دارد .

شرط اول فهمیدن موسیقی آن است که شنونده کاملا گوش فـرا دارد وتصور نکند که مثلا سنفنی پنجم بتهوون باچند آهنگ قوی وضعیف سرهم شده ویك ارکستر بیك صدا آنرا اجرا میکند . از ابتدا تا انتهای یك سنفنی قواعد بسیار رعایت شده وهرجمله موسیقی باجملهٔ بعدی روابط محکم وبسیار دقیقی دارد . آهنگساز در مدتی که آهنگ اجرا میشود شنونده را ازفرازونشیب احساسات عبور میدهد وحالات مختلفی درذهن او بوجود میآورد وباینطریق آنچه راکه اززوایای روح خود الهام گرفته در قلب او جای میدهد . در یك سنفنی قریب صد نوازنده شرکت

میکنند اما شنونده نباید بآهنگی که در خاطر او مانده اکتفا کند بلکه بتدریج باید عادت کند کلیهٔ سازهائی را که نغمه‌های مختلف و هم آهنگ مینوازند در آن واحد تشخیص دهد. درست مانند شطرنج باز که هنگام حرکت دادن یك مهره متوجه تمام حرکاتی است که مهره های طرف میتواند بکند درموقع شنیدن یك سنفنی هم گوش نه تنها باید متوجه ملودی اصلی باشد بلکه همهٔ سازهائی را که در زمینه سنفنی آهنگهای دیگر مینوازند بشنود.

در تشبیه دیگر میتوان گفت که موسیقی مانند ساختمان مصالحی لازم دارد، مصالح موسیقی اصوات است که از هفت نت اصلی و پنج نت فرعی، روی هم دوازده نت تشکیل میشود. اما هنر موسیقی مانند هنر ساختمانی در ترکیب وفرم دادن مصالح یعنی اصوات موسیقی است.

اگر بخواهیم یك ساختمان را بررسی کنیم نسبت بنوع مشاهده ممکن است چند نوع قضاوت بشود. اگر خیلی سطحی بیك ساختمان نگاه کنیم کافی است از بیرون نمای خوبی داشته باشد در این صورت بلافاصله توجه مارا جلب خواهد کرد. یك آهنگ که دارای نغمه زیبائی باشد همین حال را دارد زیرا ملودی بیش از هرچیز توجه شنونده را جلب میکند اما در بررسی دقیقتر باید داخل ساختمان را از حیث ترتیب اطاق‌ها، ارتباط آنها، نوری که بداخل اطاق‌ها میتابد مورد نظر قرار دهیم. در اینصورت مانند آن است که به ارتباط اجزاء نغمه‌ها یعنی شکل وفرم موسیقی توجه داشته باشیم.

دریك بررسی کامل علاوه براینها باید استحکام ساختمان را از نظر فنی ومقاومت مصالح مطالعه کنیم و به بینیم آیا درساختن آن حساب علمی

شده ، پی‌ها بحد کافی مستحکم است ؟ برای دیوارها بنسبت لازم مصالح صرف شده یانه ! ودراین زمینه باید با اطلاع از هارمونی ، کنتراپوان و ارکستراسیون موسیقی را مورد مطالعه قرار داد و این کار از صلاحیت موسیقی‌شناسان و نقادان هنراست .

در موسیقی سبك ، ملودیهای زیبا وضرب منظم وقوی بیش از همه مورد توجه شنونده واقع میشود .

تقریباً تمام بالت‌ها مانند بالت ارفه ، رزاموندہ ، فاوست ، کوپلیا ، ودریاچه قو بدون اطلاع کافی ازموسیقی ممکن است شنونده‌را محظوظ کند . معهذا نباید تنها بزیبائی آهنگ اکتفا کرد زیرا با وجود سادگی وروانی ملودی غالبا آهنگساز با استفاده از سازهای مختلف نغمه ها را بنابقواعد کنترپوان یاهارمونی ترکیب میکند و این نکات معمولا از نظر شنوندهٔ عادی دور میماند .

بعضی از آهنگسازان مانند چایکوسکی ، سن‌سانس ، بیزه، بلینی و پوچینی در آثار خود نغمه‌های جذاب و حساس بکار برده‌انـد . بعضی دیگر مانند گریك ، گلینکا ، موسرگسکی ، دورژاك ، دفایا از آهنگهای محلی استفاده کرده‌اند اما درهرحال شنونده باید بطرز بسط آهنگ که درواقع بمنزلهٔ پروراندن موضوع است دقت کند .

این نوع بسط آهنگ درآثار موتسارت وبتهوون بصورت‌شاهکار موسیقی درمی‌آید . هیچ آهنگسازی مانند بتهـوون نتـوانسته است از ازجملاتی که درظاهر لطفی ندارند چنان باقدرت‌وعظمت آهنگ بسازد . کاری که باخ در بسط آهنگ بطرزفوك Fugue انجام میدهد بسیارقابل توجه و در عین‌حال فهمیدن آن مشکل است .

درفوگ ملودی بصورت اشکال مختلف درمیآید . شنونده‌ای که باین نوع موسیقی آشنا نباشد بجز چند آهنگ کوتاه و مکرر چیزی نمیشنود درحالی که هنرشناسان ، دنیائی از هنر در آن می‌یابند . باخ در این زمینه آثاری مانند توکاتاوفوگ در رمینور ، فانتزی کرماتیك ، هدیهٔ موسیقی وهنرفوگ بیادگار گذاشته است .

درواریاسیون ها یك آهنگ ساده بصورتهای مختلف تکرارمیشود در هر تکرار با آنکه ملودی اصلی حفظ شده آهنگ اصلی با آرایش جدیدی نواخته میشود . اگر شنونده فقط به ملودی توجه داشته باشد از نکات هنری آن غفلت خواهد کرد درحالی که ملودی هیچ اهمیت ندارد. درواقع سازندهٔ آهنگ با آن ساختمانهای مختلفی میسازد که ازدور همه یك‌نما دارند اما از نزدیك معلوم میشود که در ریزه کاری بنا سلیقه های متفاوت بکار رفته‌است . ازجملهٔ این نوع واریاسیون‌هامیتوان واریاسیون سنفنیك اثر سزار فرانك ، واریاسیون روی یك تم هایدن اثر برامس و راپسودی روی یك تم پاگانینی اثر راخمانینف را مثال آورد که هر یك از نظر هنری ارزش خاصی دارند .

درموردی که آهنگساز از تم آهنگساز دیگری برای واریاسیون‌های خود استفاده میکند غالباً اشتباهی پیش میآید که تصور میکنند این واریاسیون ها یکنوع اقتباس است و هنر زیادی در بسط آن صورت نگرفته است .

اما حقیقت برخلاف است زیرا تم‌هائی که برای واریاسیون بکار میرود معمولا آهنگهای کوتاه ، ساده و بی اهمیتی است که تنها زیبائی ملودی دارد .

آهنگساز باانتخاب این‌تم میخواهد قدرت‌خودرا دربسط آهنگ وپروراندن موضوع بیان‌کند . چنانکه مثلادرراپسودی روی تم پاگانینی آهنگ اصلی ملودی‌کوتاهی است‌که درآثار پاگانینی بصورت کاپریس کوچکی نوشته شده اما راخمانینف باآن یك‌کنسرتوی بزرگ پیانو و ارکستر بوجود آورده است .

همین تم پیش‌از راخمانینف مورد توجه لیست وبرامس نیز واقع شده وآنها نیز واریاسیونهائی روی این تم پاگانینی نوشته‌اند .

گذشته ازطریقهٔ بسط آهنگ درهررشته از موسیقی نقطهٔ نظر و مرکز توجه را باید تغییر داد . اگر دریك سنفنی روابط سازها وترکیب اصوات در ارکستر مورد نظر قرار میگیرد درکنسرتو ارکستر وظیفهٔ دوم دارد و شنونده باید به ساز تنها که وظیفهٔ اصلی را بعهده دارد بیشتر توجه کند .

درآهنگهائی‌که برای ساز تنها تصنیف میشود باید با اطلاع کافی ازفن نوازندگی درهرساز قضاوت‌کرد . زیرا درغیراینصورت غالباًشنونده اشتباه میکند چنانکه مثلا اجرای اکتاو و فواصل چهارم و پنجم و ششم در سازهای زهی مشکل ودرپیانو بسیار آسان است ، آرپژ های پیانو با وجود اجرای تند اشکالی ندارد درحالی‌که بنظر شنونده بسیار جالب و مشکل است . بهمین جهت درکنسرتوهای پیانو معمولا شنونده آرپژها ، تریل‌ها وآکردهای قوی‌را منتهای‌هنر نوازندگی تصورمیکند درصورتی که جملات مشکل ازنظر او پنهان میماند .

موسیقی آوازی واپرا متأسفانه تاکنون درایران باندازهٔ کافی‌مورد توجه قرار نگرفته است . شاید دلیل اصلی آن است‌که هنوز در ایران

مانند یونان قدیم آواز فقط برای شعر خواندن است و موسیقی وظیـفهٔ همراهی با لحن کلام دارد باین جهت وقتی که در موسیقی آوازی اشعار آنرا درك نمیکنند از آن لذت‌نمیبرند : اما درموسیقی‌اپرا غالباً برخلاف موسیقی ایرانی شعر وسیله‌ای برای هنر آواز خواندن است ودر واقـع تفسیری برای بیان موسیقی‌است . سازندهٔ آهنگ برای هر نوع‌صدانکات فنی بسیار مانندکشش صدا ، تریل وپاساژهای مشکل آوازی قرارمیدهد که اجرای آن برای خوانندهٔ عادی ممکن نیست .

درموسیقی مذهبی‌کمتر به‌تکنیك آواز توجه میشود اما درعوض آهنگساز به‌احساس توجه‌بسیار دارد و باید موسیقی سنگین و عمیقـی انتخاب‌کند وصحنه های درد و رنج ، نیایش ، شادی روحانی ، استغفار و انواع آنرا بخوبی باصدای انسان وسازها مطابقت دهد .

غالباً شنوندگان موسیقی میخواهند بقطعاتی‌که می‌پسندند بیشتر گوش بدهنـد و در نتیجه از درك آهنگهائی‌که فهم آنها مشکل است غفلت میکنند .

این وظیفهٔ دوستداران موسیقی است که به‌شنوندگان مبتـدی یادآوری‌کنند بخصوص‌آن آهنگهارا‌که نامانوس تشخیص داده‌اندبیشتر وبهتر گوش‌کنند . چه مسلم است‌که باین طریق بسیاری ازمشکلات فهم موسیقی باتوجه شنونده حل میشود .

موسیقی از نظر بزرگان

اختلاف عقاید از اینجا نمیآید که بعضی از آنها معقول‌تر از سایرین است بلکه فقط ناشی از آنست که افکار خود را از طریق مختلف دنبال کرده و باهم از یك نظر اشیاء را نمی‌سنجیم .

دکارت

دیرزمانی است که موسیقی طرف توجه دانشمندان و حکیمان واقع شده و هریك نسبت بتأثیری که موسیقی در زندگی آنها داشته اظهار نظر کرده‌اند .

فیلسوفان یونانی مانند فیثاغورث ، افلاطون و ارسطو موسیقی را ازعوامل پرورش روحی میدانستند .

رأی افلاطون براین بود که « نغمه ووزن موسیقی تأثیرفوق‌العاده‌ای درروح انسان دارد واگر درست بکار رود میتواند زیبائی را در زوایای روح جایگزین کند . »

ارسطو درکتاب سیاست بخشی به‌موسیقی اختصاص داده و معتقد

بود : « کافی است که قدرت روحی موسیقی را از تأثیری که در دگرگونی عواطف ما دارد بسنجیم ، چه خوب میتوان اثری را که نغمهٔ موسیقی مخصوصاً نغمه‌های اولیمپوس درشنوندگان دارد مشاهده کنیم . چه کسی میتواند منکر این اشتیاق باشد ؟ آیا این اشتیاق یکنوع تغییر حالت روحی نیست؟

موسیقی[1] در واقع تقلید مستقیم عواطف اخلاقی است ... همینکه طبیعت دستگاه ها تغییر میکند عواطف شنوندگان نیز برحسب آن دگرگون میشود . در یك نغمهٔ گله‌آمیز مانند دستگاه میکسولیدین Myxolydien روح انسان اندوهگین میشود . دستگاه های دیگر نیز قلب را برقت میآورند وبین آنها دستگاهی وجود دارد که آرامش کاملی در روح انسان پدید میآورد و آن دستگاه دورین Dorien است. فلاسفه این کیفیات را خوب درك کرده ودستگاههای مختلفی برای تعلیم وتربیت اختیار کرده‌اند ونظر آنها روی مشاهدهٔ آثار قرار گرفته است . بهمین طریق وزن‌ها نیز مانند نغمه‌ها تأثیر زیادی درشنونده دارند بعضی آرامش میبخشند و بعضی دیگر روح را تهییج میکنند . ممکن نیست از قدرت روحی موسیقی چشم پوشید و چون این اثر کاملا حقیقی است باید در تربیت کودکان مورد استفاده قرار گیرد . »

تحت تأثیر این عقیده بود که بوئس Boèce از پیروان فلسفه فیثاغورث و کاسیودور Cassiodor از تئوریسین های قرون وسطی علم موسیقی یونانی را هم ضمن درس تعلیم میدادند .

ازحکمای ایران فارابی در کتاب الموسیقی الکبیر ، تحقیقاتی در تأثیر موسیقی روی تخیل وعواطف کرده وابن‌سینا درکتاب شفاودانشنامه

---

۱ – Musique دراصطلاح ارسطو به‌شعر وادبیات وموسیقی اطلاق میشود.

وعلامه شیرازی در کتاب درةالتاج مباحثی در تأثیر روانشناسی موسیقی ذکر کرده‌اند .

نظر فلاسفه و نویسندگان اروپا دربارهٔ موسیقی متفاوت است . کانت وهگل دردسته‌بندی هنرهای زیبا موسیقی‌را بین نقاشی وشعرقرار داده‌اند ومقام شعررا بالاترمیدانند اما شوپنهاورموسیقی‌را مافوق‌تصورات ذهنی میداند و آنرا زبان‌احساسات وعواطف‌روحی‌میپندارد . بهمین‌جهت در تقسیمات هنر،موسیقی‌را عالیترین هنر انسانی میشمارد .

پل‌ورلن موسیقی را « بالاترازهمه چیز» میداند ومالارمه میگوید «باید سهم خودرا ازموسیقی پس گرفت .» مارسل پروست نیزموسیقی را درردیف اول هنرها قرار میدهد .

لاگرانژ ریاضی دان بزرگ موسیقی را از عـوامل موفقیت خود میدانست ومیگفت وقتی درکنسرتی حضور یابد نغمه های موسیقی اورا درحل مسائل ریاضی کمك میکند و پس از آن بهترمیتواند دررشتهٔعلمی خودکار کند . آینشتاین دانشمند و ریاضی دان معاصر نیز همین نظر را دارد وبهترین سرگرمی اوبعد از ریاضیات موسیقی است .

بین‌نویسندگان بزرگ ، ژان‌ژاك‌روسو وهوفمان خودموسیقی‌دان بودنـد . روسو خط جـدیدی بـرای موسیقی اختراع کـرده بود امـا آهنگساز کم حافظه‌ای بود و غالباً وقتی آهنگی بنام خود بمورد اجرا میگذاشت معلوم میشدکه نغمهٔ آن از ساخته‌های دیگری‌است و او ازنو همان‌آهنگ را ساخته است . امروز فقط یکی از آثـار روسو اپـرای «فالگیر دهکده» گاهی بمعرض نمایش گذاشته میشود .

هوفمان کـه بواسطهٔ قصه هـای خیال انگیزش معروف است و

چایکوسکی بالت « فندق شکن » را روی یکی از قصه های او بموسیقی درآورده عقیده داشت که موسیقی تنها هنر رمانتیك است زیرا تنها هنر تجریدی است که کاملا ازتخیل انسان بوجود میآید .

استاندال میگفت : « آهنگی که فکرم را فقط بخود متوجه کند موسیقی بدی‌است . » واوعقیده داشت که‌موسیقی بـاید تخیل‌واحساساتی درانسان برانگیزد .

مارتین لوتر پیشوای مذهب پرتستان آلمان مینویسد : « پیغمبران هیچ هنری را باندازهٔ موسیقی گرامی نشمرده‌اند زیرا در علوم الهی نـه هندسه ، نه ریاضیات ونه نجوم راه دارد ، فقط موسیقی دراین زمینه‌وارد شده و بهمین علت آنچه پیشوایان دین از عالم حقیقت دریافته انـد در سرودهای مذهبی وترانه‌ها گردآورده‌اند . »

بعضی از شعرا ودانشمندان موسیقی را منبع الهام خودمیدانستند هاینریك فن کلایست مینویسد : « ماشاعری داریم که من بجز این کیفیت نمیخواهم بهیچ طریقی خودرا با اومقایسه کنم : اوهمهٔ اندیشه‌های هنری خود را بارنگها تطبیق میکند [1] اما من از عنفوان جوانی هر چه دربارهٔ هنرشعری تصور کرده‌ام با اصوات موسیقی جانشین ساخته‌ام . »

هانری برگسون دربیان فلسفه حیات مینویسد : « در اعماق روح خود نغمه‌ای که گاهی نشاط‌آور وغالباً غم‌انگیز است میشنویم ، این‌نغمهٔ مداوم ندای‌حیات درونی مـاست . »

دانونزیو مینویسد : « از هر سنفنی و سونات من تصویر واضحی مجسم میکنم ، تصورات من غالباً دارای شکل و رنگـ بصورت منظره

---

۱ ـ منظور کلایست از شاعری که نام‌نبرده گوته است .

است بطوریکه برای هر یك از آهنگهائی که دوست دارم اسمی مناسب تصور خود اختیار کرده‌ام .»

گوته وشلینك حجاری را «موسیقی منجمد» نام گذاشته اند .

چه بسا اوقات که موسیقی انسان را از حال عادی خارج میکند ، جملهٔ فونتنل خیلی معروف است که گفته بود :

«سونات ازمن چه میخواهی ؟»

شاید همین اثرغیرقابل اجتناب است که بعضی از نویسندگان رااز موسیقی بیزار کرده است . لامارتین با آنهمه اشعارخیال‌انگیز ازموسیقی نفرت داشت . ویکتورهوگو اجازه نمیداد اشعار اورا بموسیقی درآورند و باین مناسبت اعلام کرده بود : «گذاشتن کشافات روی اشعارمن‌ممنوع است . »

تئوفیل گوتیه میگفت : « موسیقی عزیزترین ولی نامطبوع ترین سرو صداهاست . حقیقتاً من سکوت را بر دل‌انگیزترین نغمه ها ترجیح میدهم . »

کلویس هوك Clovis Hugues شاعر و نمایندهٔ پارلمان فرانسه پیشنهادی تقدیم مجلس کرده بود تا مالیاتی برای صاحبان پیانووضع کنند.

دولاپاردشاعر فرانسوی نیز درمقاله‌ای تحت عنوان «علیه‌موسیقی» نوشته بود : «من باکمال شجاعت اظهار میکنم که موسیقی برای جامعه سودمند نیست بلکه بیشتر باعث فساد ملل فاسدالاخلاق شده است .» و او تنها کسی است که باندازه‌یکی ازپیشوایان‌دین در قضاوت موسیقی بخطا رفته است .

درجواب دولاپارد باید نوشتهٔ برلیوز را خاطرنشان کرد : « خیلی

ظالمانه‌است که بعضی از آثار هنری مورد قضاوت بعضی اشخاص قرار میگیرد.»

گاهی نظریات خاصی در آثار آهنگسازان اظهار شده است. نیچه ابتدا یکی از هواخواهان واگنر بود و او را خدای موسیقی میدانست، بعقیدهٔ او «ایجاد موسیقی مانند تولید نسل است.» اما پس از چندی بکلی از واگنر روی برتافت ووقتی اپرای کارمن را شنید در مدح آن نوشت: «این موسیقی بنظرمن سرحد کمال است» در حالی که همه میدانند که شیوهٔ واگنر وبیزه تاچه پایه اختلاف دارد.

لئون تولستوی عقیده داشت که هر هنری که برای مردم مفهوم نباشد مخدوش است. او در کتاب «هنرچیست» آهنگهای ساده‌ای را که همهٔ مردم جهان بدون اطلاعات فنی درك میکنند ستوده است وکلیهٔ آثار موسیقی علمی را مردود شمرده با اینحال نتوانسته دست رد بهمهٔ آنها بگذارد واز آن میان آریای باخ، نکتورن می‌بمل ماژور شوپن و چند قطعه‌از آثار موتسارت،هایدن‌وو بررا بسیار دوست‌میداشت ولی‌سنفنی‌نهم بتهوون‌را هنرقابل ملاحظه‌ای نمیشمرد، تولستوی اصولا از آثار بتهوون متنفر بود وموسیقی اورا تصنعی میخواند اما در کتاب «هنرچیست» منکر حقایق هنری نیست همانطور که سونات کرویتزر را یك اثر کاملا هنری میداند ولی همین جنبهٔ هنری بنظر او مورد لعن وتکفیر است بهمین جهت در داستانی که بنام «سونات کرویتزر» نوشته موسیقی بتهوون را وسیلهٔ جنایت وحشیانه‌ای قرار داده است.

آندره‌ژید مینویسد: «من از واگنر وآثار او وحشت‌دارم و این عواطف هراس انگیز من از دورهٔ کودکی تاکنون افزایش یافته است. این مرد نابغه بهمان اندازه که روح انسان را تحریك میکند، آنرا درهم

میشکند و این کیفیت باعث شده که عده‌ای از متظاهرین ، اهل ادب و دیوانگان تصور کنند که او واقعاً اعجاز کرده است . »

سنگتراش کنسرت

این تصویر توسط آدلف اوبرلندر A . Oberländer بمنظور انتقاد از اپراهای واگنر رسم شده ودرمجلهٔ Fliegenden Blättern «اوراق پرنده» بچاپ رسیده‌است .

اکثر جنگجویان بزرگ نیز بموسیقی علاقه داشتند ، ناپلئون معتقد بود که «بین هنرها موسیقی بیش ازهمه درعواطف انسان تأثیر دارد . یك سنفنی پرمایه ازدست یك استاد بدون‌شك بیش از یك کتاب اخلاق دردل اثر میکند . »

درسال ۱۸۰۰ وقتی اراتوریوی « آفرینش » اثر هایدن در اپرای پاریس بمورد اجرا گذاشته میشد ناپلئون برای حضور در کنسرت باپرا رفت و بـا آنکـه در راه مورد سوء قصد واقـع شد از شنیدن اراتوریو منصرف نشد.

بیسمارك یکی از دوستداران بزرگ موسیقی بود واو آثار بتهون را ترجیح میداد و بخصوص بسونات آپاسیوناتا علاقه فـراوان داشت و میگفت : «اگرمن همیشه این سونات را بشنوم همیشه‌توانا خواهم‌بود.»

هیتلر که پیش اززمامداری آلمان نقاش چیره‌دستی بود موسیقی‌را یکی‌ازعوامل‌پرورش‌عواطف‌ومحرك‌حس‌سلحشوری ومردانگی میدانست وبین آثار آهنگسازان باپراهای واگنر وسنفنی پنجم بتهوون علاقهٔ‌بسیار داشت . دردورهٔ زمامداری او اداره ای برای نظارت در موسیقی تشکیل شد تا آثار آهنگسازان را مورد تفتیش قراردهند و ازانتشار آهنگهائی که مخالف حیثیات ملی است جلوگیری کنند .

بعضی از فیلسوفان دخالت دولت‌را در امور هنری موجه میدانند چنانکه افلاطون درکتاب جمهوریت عقیدهٔ ملی کردن موسیقی‌را آورد و اگوست‌کنت میگفت: « میگویندرچین موسیقی دراختیار دولت‌است ؛ این قانون باید در همهٔ‌کشورها رعایت شود .»

اما هیچ هنـرمندی نیست‌که راضی به‌قبول قید و شرطی در شیوهٔ

هنری خود باشد .

پل دوکا مینویسد : « موسیقی بیش از همه یك هنر جدی و بیان کنندهٔ عواطف عالی است . » و بهیچ مقامی اجازه نمیدهد که به قلمرو حکومت موسیقی‌دان دست اندازی کند .

مندلسون که « ترانه‌های بدون کلام » او برای پیانو معروف‌است . عقیدهٔ خودرا چنین اظهار میکند : « موسیقی بیش‌ازکلام گویاست ، اگر بخواهند کلام‌را به‌موسیقی اضافه کنند آنرا گنگ کرده‌اند . »

درهمین زمینه فرانس‌لیست مینویسد : « موسیقی‌سازی بین همهٔ هنرها احساسات وعواطف را بدون هیچ شائبه وخیالپردازی‌های‌شاعرانه بیان میکند . »

به عقیدهٔ شارل‌لالو : « همانطور که گل عطر فشانی میکند ، موسیقی عواطف واحساسات‌را بیان میکند . اگر آنرا به‌زبان تشبیه کنیم باید گفت که موسیقی بجر به‌زبان اصوات سخن نمیگوید . »

قضاوت درهنرموسیقی را باید اززبان موسیقی دان شنید . شومان میگوید : « فقط باانگشتان ماهرموسیقی‌دان نمیتوان شد. هنرمندواقعی باید مغزودل خودرا نیزهمان اندازه بکارواداردد . »

بعقیدهٔ لاوینیاك : « دربرابر نبوغ ، پشتکارهم وجوددارد ، وقتی‌هر دودریك هنرمند جمع شود اورا بحدکمال میرساند . »

اما ایگور استراوینسکی عقیده داردکه موسیقی غیرقابل توصیف است ومیگوید : « من موسیقی را اساساً قادر به بیان احساسات ، حالت روحی‌ویا کیفیت‌طبیعی‌نمی‌بینم ... توصیف هیچگاه درقلمروووسیع‌موسیقی نبوده است . »

اختلاف رُبع پرده

Errare humanum est
Perseverare diabolicum
از امثال لاتینی ۱

چندی پیش با جمعی از استادان موسیقی ایرانی ملاقاتی روی داد وفرصتی بدستم آمد تا عقاید و نظریات آنها را درپیشرفت موسیقی ایرانی استفسار کنم.

اگرچه با تحولی که اخیراً درموسیقی ایرانی پیدا شده بنظر می‌آمد که همهٔ موسیقی دانها و آهنگسازان ما وسیله‌ای برای بسط و توسعه موسیقی میجویند اما کسانی که میخواهند موسیقی ملی را روی مبانی موسیقی قدیم ایران استوار کنند چنان درانتخاب راه جدید شك و تردید دارند که با همهٔ تحولات اخیریك گام درست بجلو برنداشته‌اند.

علت اصلی آنست که موسیقی‌دانهای ما فاصلهٔ ربع پرده را که در موسیقی ایرانی وجوددارد بعنوان یك سنت دیرینه ومهم‌ملی تلقی کرده‌اند

---

۱ – انسان‌خطا کار است ، کسی‌که در خطا اصرار میورزد شیطان است.

و باوجود موانعی که در پیشرفت موسیقی ایجاد شده حاضر نیستند آنرا حذف کنند .

پیروان مکتب ملی عقیده دارند که موسیقی ایرانی از دونظر با موسیقی غربی اختلاف دارد : اول از حیث اصل و پایهٔ گامها ، دوم از نظر کیفیت وحالت نغمه‌ها .

پایه موسیقی غربی روی گام دیاتونیك گذاشته شده که شامل هفت صوت اصلی است و با پنج صوت فرعی رویهم دوازده نیم پرده مساوی تشکیل میدهد . درصورتیکه گام ایرانی شامل ۲۴ ربع پرده است بنابراین هارمونی وبسط آهنگهای ایرانی درمقامهای دوازده صوتی ممکن نیست .

بعلاوه کیفیت وحالت نغمه‌های ایرانی باموسیقی غربی فرق دارد و این مانع دیگری برای قبول هم آهنگی وفرم موسیقی غربی است .

درواقع اساس اختلاف برسر همان ربع پرده است که حالت خاصی بموسیقی ایرانی میدهد وموسیقی‌دانهای ایرانی عقیده دارند که این ربع پرده‌ها نشانهٔ پیشرفت ووسعت موسیقی ایرانی است واگر آنرا حذف کنند نه‌تنها اثر وحالت موسیقی ایرانی ازبین میرود بلکه قسمتی از ابتکارات ایرانی‌ها نیز باآن نابود میشود ؛ ونیز میگویند که گامهای بزرگ و کوچك غربی درموسیقی ایرانی وجوددارد [۲] وباین حساب مقامهای غربی را هم جزئی ازموسیقی ایرانی میدانند .

این بحث سبب شد که مدتی در این زمینه تحقیق و مطالعه کنم و با تجزیه و تحلیل نغمه ها جوابی برای سه پرسش خود بیابم :

۲ــ دستگاه ماهور معادل دستگاه بزرگ Mode majeur غربی و دستگاه همایون تقریباً معادل دستگاه کوچك Mode mineur است

آیا ربع پرده ازابتکارات ایرانیها است وفقط در موسیقی ایران و عرب وجوددارد ؟

آیا ربع پرده روی موازین علمی بدست آمده است ؟

و آیا حذف ربع پرده شخصیت موسیقی ایرانی را از بین میبرد ؟

نتیجه‌ای که‌ازمقایسهٔ گام‌های یونانی و گام‌طبیعی و گام‌فارابی بدست آوردم آن بودکه وجود ربع پرده در موسیقی ایرانی باعث افتخار و پیشرفت‌هنر مانیست و اگر موسیقی ما درمسیر تکامل میافتاد مسلماً ربع پرده‌ها حذف میشد .

ربع پرده درموسیقی یونانی ـ اصولا ربع پرده ازابتکارات ملت معینی نیست ، ازسه هزارسال پیش‌اقوام اسرائیل ، یونانی ، ایرانی‌وهندی ربع پرده را درموسیقی‌بکاربرده‌اند.

هفتصد سال پیش از میلاد وقتی یونـانیها اصول موسیقی علمی را تدوین کردند فواصل ربع پرده راکه تاآنزمان بدون رعایت قواعدعلمی پیدا شده بود درگامها واردکردند وآنرا دیزیس Diesis نام‌گذاشتند.

امـا دیزیس یك صوت متغیر و فرعی بود زیرا گام اصلی یونانی مانند امروز ازهفت فاصله صوتی (Diatonique) تشکیل میشد و فواصل نیم پرده (Chromatique) و ربـع پرده (Enharmonique) در گسترش نغمه‌ای وارد میشد . اصوات اصلی دیاتونیك ثابت بودند ولی‌اصوات‌متغیر میتوانستند تا نیم پرده (گسترش کروماتیك) و یا ربع پرده (گسترش آنهارمونیك) تغییر کنند . بسط نغمه‌ها طوری بودکـه صوت همیشه‌روی فواصل دیاتونیك توقف میکرد وباینجهت اگر ملودی به نیم پرده یا ربع میرسید بزودی از آن میگذشت .

این کیفیت باعث شد که به نسبت اهمیت اصوات در نغمـه ها ، فواصل دیاتونیك، کروماتیك و آنهارمونیك از هم تفکیك شود ، اگر چه دیزیس پایه اصوات بود اما از نظر اهمیت ، فواصل دیاتونیك مقدم بود و گام را به هفت فاصله دیاتونیك تقسیم کردند . پنج صوت فرعی نیم پرده ای نیز بین فواصل یك پرده ای قرار دادند و باین ترتیب مجموعاً دوازده فاصلهٔ کروماتیك (نیم پرده) بوجود آمد . هریك از فواصل نیم پرده را هم بدو قسمت کردند و از آنجا گام آنهارمونیك از ۲۴ دیزیس تشکیل یافت .

در خط موسیقی نیز اصوات بنسبت اهمیت فواصل نمایش داده می شد . یونانیها ابتدا حروف الفبارا برای تعیین اصوات بـکار میبردند ، در واقع اگر ربع پرده فاصلهٔ اصلی شمرده میشد لازم بود ۲۴ حرف بـرای نمایش اصوات تعیین کنند اما آنها پایهٔ گام طبیعی را بر فـواصل دیاتونیك گذاشتند وهفت حرف انتخاب کردند وفواصل نیم پرده زیر تررا باحروف وارونه وربع پرده زیر تررا با حروف خوابیده نشان میدادند .

روی سنك آرامگاه سیکیلوس Seikilos که در سال ۱۸۸۳ در آسیای صغیر کشف شد این خط موسیقی بطور وضوح دیده میشود . در اینجا بجـای نت «لا» علامت «C» و بجای لادیز «C» و بجای لا دیزیس «C» نوشته شده است .

نکتهٔ قابل توجه درموسیقی یونانی اینست که بر خلاف مبنای نغمه ای امروز اروپا که براکتاو (فاصله هشتم) قرار گرفته در قدیم یـك اکتاو به دوفاصله چهارم قسمت میشد و مبنای موسیقی یونانی فاصلهٔ چهارم بود اصوات ابتدا وانتهای فاصله چهارم جزو اصوات اصلی دیاتونیك واصوات ثابت Fixes خوانده میشد و نمیتوانست از حدخود تجاوز کند . امادوصوت

وسطی اصوات متغیر Mobiles نام داشت و بـر حسب گسترش نغمه ای میتوانست تا ربع پرده و نیم پرده تغییر کند :

مثلا در فاصلهٔ چهارم LA sol fa MI دونت LA و MI ثابت و دونت sol و fa متغیر بود. و همچنین درفاصلهٔ چهارم دیگر MIreutSi دونت MI و SI ثابت و دونت re و ut متغیر بود بنابراین ازهشت نت اکتاو چهار نت ثابت و چهار نت متغیر شمرده میشد ، و روی همین مشخصات یونانیها هفت دستگاه موسیقی ساختند .

دستگاههای موسیقی یونانی ابتدا بنام سه ناحیه که سه نوع دستگاه مشخص داشتند دورین ، فریژین ولیدین خوانده میشد و بعداً چهار دستگاه دیگر بآنها افزوده شد . گامهای یونانی برخلاف گامهای امروز غربی از صوت زیر به بم منتهی میشد و هفت دستگاه موسیقی یونانی چنین بود [1]

DORIEN:	MI	re	do	SI	LA	sol	fa	MI
PHRYGIEN:	re	do	SI	LA	sol	fa	MI	re
LYDIEN:	do	SI	LA	sol	fa	MI	re	do
MIXOLYDIEN;	SI	LA	sol	fa	MI	re	do	SI
HYPODORIEN:	LA	sol	fa	MI	re	do	SI	LA
HYPOPHRYGIEN:	sol	fa	MI	re	do	SI	LA	sol
HYPOLYDIEN:	fa	MI	re	do	SI	LA	sol	fa

همین دستگاهها مبنای کار موسیقی دانهای ایرانی قرار گرفت و آنها مقامات دوازده گانه درموسیقی ایرانی ساختند .

با این دسته بندی اصوات اصلی درموسیقی یونانی بر گام دیاتونیك

---

۱ ــ در این ردیف نت های ثابت با حروف بزرك و نت های متغیر باحروف کوچك مشخص شده است .

استوار شده بود ، فواصل کرماتیك اصوات فرعی شمرده میشد و فواصل آنهارمونیك (ربع پرده) فرع برفرع بحساب میآمد .

روشن است که با این ترتیب علمی بتدریج به زائد بودن ربع‌پرده پی بردند و متوجه شدند که وجود ربع پرده ها ناشی از عدم دقت در اجرای اصوات طبیعی بوده واشکالات زیادی برای آنها فراهم کرده است. باینجهت وقتی موسیقی دانهای رومی اصول و قواعد موسیقی یونانی را اقتباس کردند ، ربع پرده بواسطه قلت استعمال تقریباً از بین رفته بود .

در آغازقرن یازده میلادی گی‌دارتسو Guy d'Arzzo باحذف ربع‌پرده گام طبیعی را روی هفت نت اصلی تثبیت کرد و بالاخره با اصلاحاتی که تسارلینو، ژان فیلیپ رامو و دالامبر پیشنهاد کردند ویوهان سباستیان باخ بکار بست فواصل نیم پرده نیز تعدیل شد و گام کروماتیك غربی به‌دوازده نیم پرده متساوی تقسیم شد .

یکی از علل موفقیت ملل اروپائی اینست که وقتی به‌عیب و نقص کار پی میبرند با حذف زوائد و رفع نواقص در صدد جبران خطا برمیآیند بهمین علت وقتی معایب ربع‌پرده‌را درك کردند ودانستند که با آن بن بستی در توسعهٔ موسیقی ایجاد شده بدون آنکه ربع پرده را ابتکار فوق‌العاده ای بدانند یا بعنوان یك سنت دیرینه (هرچندکه غلط باشد) نگهدارند ،در صدد تصحیح گام‌برآمدندو کسر کمتر از نیم پرده راحذف کردند از آن زمان راه ترقی باز شد وموسیقی آنها به اوج عظمت رسید.

ربع پرده در موسیقی ایرانی - اصول وقواعد علمی موسیقی ایرانی جزو یکی از مباحث فلسفی ازیونان اقتباس شده وحکمای ایرانی مانند فارابی ، زکریای رازی ، ابن سینا ، وقطب الدین شیرازی که فلسفهٔ

خود را بر پایه حکمت یونان گذاشتند تقریباً تمام مباحث مـوسیقی را بهمان ترتیب یونانی در کتاب خود آوردند.

نخستین کسی که علم موسیقی ایرانی را بنیان گذاشت ابو نصر فارابی دانشمند عالیقدر ایرانی بود که باتألیف کتاب الموسیقی الکبیر، بزرگترین کتاب موسیقی شرق را تألیف کرد و پس از او کلیهٔ حکما و موسیقی دانهای ایران و ترك و عرب تحت تأثیر اصول و قواعد او قرار گرفتند و در واقع بر مطالب کتاب الموسیقی چیزی نیفزودند.

فارابی با احاطهٔ کاملی که در موسیقی یونانی داشت در کلیه مباحث موسیقی مانند اتوس، سازشناسی، کیفیت نغمه‌ها و نسبت اصوات و دستگاه‌ها و وزن موسیقی (ایقاع) تحقیق کرد.

در اصطلاح فارابی ذوالکل به اکتاو، ذوالخمس به پنجم درست، وذوالاربع به چهارم درست اطلاق شده و او گامهای دیاتونیك و آنهارمونیك یونانی را در کتاب موسیقی مورد بحث قرارداد. نکتهٔ قابل توجه آنست که او از گام آنهارمونیك یونانی که شامل ۲۴ ربع پرده بود هفت فاصله را حذف کرد و گام موسیقی را به هفده صوت تقلیل داد.[۱]

این کیفیت بخوبی نشان میدهد که فارابی به زائد بودن بعضی از فواصل ربع پرده پی برده بود ولی در قدم اول نمیتوانست کلیهٔ فـواصل

---

۱ ــ تقسیم گام به هفده فاصله یا اکتاو به هیجده فاصله مدتی محققین اروپائی را دچار اشتباه کرده بود. ویلوتو Villoteau ازمأمورین اعزامی ناپلئون بمصر تصور میکرد اکتاو (ذوالکل) غربی شامل هیجده فاصله سه ربع پرده است. فتیس Fétis موسیقی شناس بلژیکی در کتاب «تاریخ عمومی موسیقی» همین اشتباه را مرتکب شد. هامر تصور میکرد که در موسیقی غربی همان سیستم دو اکتاوی یونانی که از پانزده فاصله تشکیل میشد معمول است. اما طبق تحقیقات دقیقی که بعمل آمده گام فارابی از ده فاصلهٔ ربع پرده و هفت فاصله نیم پرده تشکیل شده است، باین طریق فارابی هفت فاصلهٔ ربع پرده (بین نیم پردها) را حذف کرد.

زائد را از بین ببرد معهذا اهمیتی که‌او به گام‌دیاتونیك(برده) داده و نکاتی که در هم آهنگی وچند صدائی موسیقی‌ذکر کرده‌ممکن بود به‌دیگران فرصت بدهد تا اقدام اورا تکمیل کـرده و کلیهٔ فواصل ربـع پرده را حذف کنند .

اما چون‌بعداز فارابی هیچ موسیقی‌دانی عالمتر و بزرگترازاو در کشورهای‌شرقی ظهور نکرد لذاهیچکس‌درصدد تصحیح‌فواصل صوتی‌بر نیامد . با اینحال بمرور زمان دو فاصلهٔ دیگر ربع پرده از میان رفت و فقط پانزده فاصله باقی ماند .

شگفت آنست که فارابی، ابن‌سینا وارموی دستورهائی برای‌تقسیم ابعاد(فواصل)موسیقی‌بقسمتهای متساوی یعنی‌تعدیل‌گام Temperament داده‌اند. همین‌نکته را قطب‌الدین شیرازی درکتاب درةالتاج ذکر کرده وبحثی درمعنی‌تقسیم بعدباقسام‌متساوی و کیفیت عمل آن داردومینویسد : «تقسیم بعدباقسام متساوی نیزهم عملی باشد وهم نظری. اماعملی از بیان مستغنی است واما نظری‌عبارت بود ازتحصیل اعدادی که عدت آن ازعدت اقسام بیکی زیادت‌باشد باآنکه آن اعدادمتناسب‌باشند بتناسب عددی »

پس‌راه تکامل آن بود که‌سه‌فاصلهٔ‌زائد موجودنیزحذف‌میشد وپس از تعدیل‌گام دوازده فاصلهٔ کروماتیك بدست‌میآمد ولی این‌راه هزارسال بعد از فارابی هم طی نشد .

تحقیقـاتی که فارابی در موسیقی چند صدائی کرد حسن انتخاب او را در فواصل صحیح « آکرد » روشن میکند ؛ او در بیان هم‌آهنگی اصوات مینویسد: «اصطحاب» اجتماع دویاچندصداست که در آن واحدبا هـم نواخته شود . « مؤالفه » ترکیب اصوات است به ترتیبی که بگوش

می‌رسد و «کمال‌الاصطحاب» و «کمال‌المؤالفه» به‌نسبت‌هائی که‌صدا ها با هم دارند بستگی دارد.

در این اصطلاحات منظورفارابی ازاصطحاب همان آکرد Accord و کمال الاصطحاب آکرد کامل است.

قواعدی که فارابی برای ترکیب اصوات مطبوع درفاصله چهارم، پنجم وهشتم بدست داده میتوانست مبنای علم‌هم‌آهنگی باشد واختلاف ربع پرده را براندازد.

قطب الدین شیرازی‌در کتاب درةالتاج درسبب‌اختیار عودو کیفیت وضع آن مینویسد:

«یکی از فوائد تعداد اوتار رونق الحان است چه در آن دو نغمهٔ مختلف بحدت‌وثقل که طرفین بعدی‌شریف بود مانندذوالکل وذوالخمس وذوالاربع‌معاً ایجاد توان کرد»

اگر موسیقی‌دانهای دیگر مابااین کیفیات توجه میکردند ودر صدد استخراج علم هارمونی بر میآمدند محتمل بودکه ربع پرده ها بواسطهٔ تعدیل‌وچندصدائی ازبین‌برود وموسیقی ایرانی همان‌تحولی‌راکه‌اروپا در پیش گرفت بپیماید.

از هزار سال‌پیش‌تاکنون‌دلایل‌وشواهد بسیار وجوددارد که‌موسیقی دانها وفلاسفه بزرك ما وسایل حذف ربع پرده‌را فراهم کردند واصول کار خود را برگام دیاتونیك گذاشته‌اند.

ژ. پ. ن لاند محقق وموسیقی‌شناس‌فرانسوی درکتاب«تحقیقاتی درباب تاریخ گام عربی» عقیده داردکه گام عربی اساساً دیاتونیك است و نیزمینویسد: «ایرانیها اززمان‌بسیارقدیم گام‌طبیعی‌دیاتونیك‌راشناخته‌اند»

در پایان کتاب به این نکته اشاره میکند که تمام مطالعاتی که در گام عربی شده ثابت میکند که اساس گام امروز عربی (ایرانی) هم گام دیاتونیك است.

براستی باید تصدیق کرد که ربع پرده چه در موسیقی ایرانی و چه در موسیقی عربی مقام صوت اصلی را نگرفته وهمیشه بطور مضاف به فواصل دیگر افزوده شده است.

اگر موسیقی دانهای ایرانی موظف بودند که کتب تئوریسین های بزرك موسیقی ما را مطالعه کنند یقیناً این عیب رفع میشد. با این حال باید اعتراف کرد که دانشمندان موسیقی ایران هم قواعد واصول موسیقی را به زبان فلسفه وبمنتهی درجه مشکل نوشته‌اند بطوریکه بجز فلاسفه واهل حکمت کسی را یارای فهم آن نبود. براین قیاس حساب فن موسیقی از علم موسیقی جداشد وبجز دوسه موسیقی دان دانشمند مانند صفی الدین ارموی، قطب الدین شیرازی و عبدالقادر مراغه‌ای که توانستند علم و عمل موسیقی را بهم بیامیزند دیگر کسی در این رشته کارسودمندی انجام نداد وامروز چنان شیرازه این علم کهنسال از هم گسیخته شده که موسیقی‌دانهای معاصر بدون توجه بکار گذشتگان به خبط بزرگی مبادرت کردند برای روشن شدن این اشتباه باید به کیفیت پیدایش واثر روحی ربع پرده نیز توجه شود.

عوامل پیدایش واثر روحی ربع پرده ـ درفلسفهٔ قدیم یونان مبحث اتوس Ethos شامل نظریهٔ دانشمندان در باب ارزش اخلاقی و روحی موسیقی بود. حکمای ایرانی هم دراین باب تحقیقاتی کرده‌اند که درمقدمهٔ کتاب موسیقی آنها ذکر شده است.

امروز این مباحث بیشتر جنبهٔ علمی و تحققی یافته و عده‌ای از

دانشمندان صداشناسی وروانشناسی درصدد کشف اثر فیزیولژیکی صوت برآمده‌اند واین طریقه بخصوص درمعالجه بعضی ازبیماریهای روحی مفید واقع شده است .

بعضی ازموسیقی‌دانها ومحققین غربی تصور کرده‌اند که ربع پرده موجب حزن و اندوه موسیقی شرقی است اما حقیقت آنست که بسیاری از نغمه‌های غربی‌هم غم‌انگیزساخته شده‌است بدون آنکه اساساً ربع‌پرده درآن بکاررفته باشد . باید بین‌حزنی که موسیقی کلاسیك بوجودمیآورد باحالت خاص موسیقی شرقی فرق گذاشت .

دانشمندان غربی بعلت آنکه درمحیط شرق نبوده‌اند درتأثیرربع پرده تحقیقات زیادی‌نکرده‌اند، دانشمندان‌ایرانی‌هم هنوز مطالعات‌قاطعی دراین باره ندارند .

با این حال اگر درست بطرز خواندن و نواختن موسیقی ایرانی توجه شود میتوان پی‌برد که اصولا ربع‌پرده ازعدم دقت دراجرای‌اصوات طبیعی حاصل شده است :

ربع پرده‌ها بیشتر در نوآنس یا تحریر ظاهر میشود ، در کشش صدا خواننده بمنظور ویبراسیون بربع پرده میرسد یاوقتی میخواهدبعد ازیك پاساژ تند دریك‌نت توقف کند آنقدر در اطراف نت اصلی تفحص میکند تاصوت درست را بیابد . در موردی که یك خواننده یا نوازندهٔ ایرانی بخواهدیك آهنگ‌سادهٔ‌غربی اجرا کنداین کیفیت‌بیش‌ازهمه‌نمایان میشود زیرا کسی که درموسیقی ایرانی کارکرده هیچ‌گاه در حفظ نغمه‌ها کوشش نمیکند و هر آهنگی را بطور سماعی بشنود با بدیهه نوازی Improvisation غلط‌بهم میآمیزد وآهنگی بغیراز آنچه‌حقیقتاً شنیده اجرا میکند .

باین منوال ربع‌پرده ازعدم دقت درحفظ نغمه و اصوات اصلی پیدا شده وبمرور زمان عذر موجه وحتی از ضروریات موسیقی شمرده شده است. یکی از مشخصات نوازندگان ایرانی آنست که هیچگاه نمیتوانند یك دستگاه رادوبار بیك نحو اجرا کنند. واین نقص بجهت آزادی واختیاری است که درواقع بعذر عدم مهارت به‌نوازنده داده شده است .

اما همین کیفیت بیقیدی نوازنده کاملا دربع پرده ها منعکس‌شده وبه‌نغمه‌های ایرانی حالت سستی ورخوت خاصی داده است .

فارابی درکتاب الموسیقی مبحث تصنیف موسیقی ذکرمیکندکه چگونه ممکن است نغمه‌ها [1] ایجاد حزن وجزع (ناراحتی) کنند بهمین جهت اولین‌دستوری که درقواعد خوانندگی‌میدهد دربارهٔ خلوص‌نغمه‌ها یعنی اجرای صحیح نت هاست .

اصوات ربع‌پرده اصوات غیر طبیعی ومریض است ولی کسانی که دائماً درموسیقی خودربع‌پرده شنیده‌اند وبآن خوگرفته‌اند نمیتوانند اثر نامطلوب ربع‌پرده را درضمیر خوددرك کنند .

موسیقی ربع پرده‌ای ابتدا شنونده را ناراحت میکند ولی‌بتدریج اعصاب را تخدیر کرده ویکنوع «بیحالی» در انسان بوجود میآورد . این کیفیت که با مشاهدات وتجربیات بسیار مطابقت‌کرده ممکن است مورد انتقاد وتکذیب دوستداران موسیقی ربع پرده‌ای باشداماهرکس که‌بدون تعصب‌اثراینگونه موسیقی‌رادردیگران‌بیازماید وحالات‌انفعالی‌وغیرارادی شنوندگان را مورد مطالعه قراردهد همین نتیجه‌راخواهدگرفت.

نکتهٔ قابل توجه آنست که اگرگریه و ناله را بـر حسب اصوات

---

۱ ــ دراصطلاح‌قدما نغمه به‌نت‌صدا گفته‌میشد درحالی‌که امروز بجای‌ملودی بکار برده میشود .

موسیقی تجزیه کنند معلوم میشود که فواصل اصوات گریه اغلب دراطراف ربع‌پرده تغییر میکند . بهمین‌علت گاهی موسیقی ایرانی را بگریه و ناله تشبیه کرده‌اند که ازنظر تأثیر روانی کاملا صحیح است .

کیفیت تخدیر ربع‌پرده نه‌تنها درانسان بلکه درجانوران‌هم‌صادق است چنانکه ازهمین نکته میتوان علت‌تأثیر موسیقی شرقی را در بعضی ازجانوران درك کرد . چطورممکن‌است هندی با نوای‌نی مار را مسحور کند ؟ اکنون میتوان گفت که مارازموسیقی‌لذت‌نمیبرد بلکه‌موسیقی‌شرقی مانند مادهٔ مخدره‌ای دراو اثرمیکند .

چرااکثرموسیقی‌دانهای شرقی باستعمال‌مواد مخدره‌عادت‌میکنند؟

این‌یك خواهش غیر ارادی نفسانی‌است‌تا نوازنده یا خواننده بهتر بتوانند آن‌حال«بیحالی» راکه حس‌میکند بشنونده‌تذریق کند.

ازاینجا پیداست که چرا افلاطون در مبحث اتوس تعلیم بعضی از دستگاه‌ها را برای جوانان مضر میدانست وچرا پیغمبر اسلام موسیقی را تحریم کرد .

عکس‌العمل نغمه در وزن ـ آوازهای ایرانی‌ازقدیم بدون‌وزن Rythme خوانده میشد وهنوز هم با وجود تحولاتی که روی داده نغمه ووزن آنطورکه درموسیقی غربی باهم بستگی‌دارد دردستگاههای‌ایرانی رعایت‌نمیشود.این کیفیت باعث شده که خوانندگان ایرانی‌بدون رعایت اصول، کشش بی‌اندازه‌ای بآواز بدهند و در نتیجه آوازهای ایرانی را بصورت یکنواخت‌وخسته کننده‌ای‌بخوانند.بدیهی‌است که‌حالت‌سکرآور ربع‌پرده‌هامزیدبرعلت‌شده وشنونده‌را بمنتهی‌درجه بیحال‌وکسل‌میکند[1]

---

۱ ـ باید دانست‌که براثرعوامل بیشماراجتماعی‌و بدبختیها و تربیت‌نادرست وعادات‌ناروا ممکن است اینگونه «بیحالی» درشنونده ایجاد لذت کند .

برای تغییر این‌حالت و رفع «بیحالی» موسیقی دانها بفکر افتادند آخر آوازها را بقطعهٔ ضربی مهیجی مختوم کنند وباین منظور «رنگ» را به‌آواز افزودند ولی چون غالباً افراط جای‌تفریط را میگیرد ضربهائی که بیش از حد تحریك کننده است دررنگها بکاربردند. کاهی نیز برای تجسم حرکات هوس‌انگیز رقاصه‌ها ضِرب موسیقی ایرانی بطور ناشایستی شهرت‌انگیز ومبتذل شده است.

ازاینجاپیداست که نغمه‌های ربع‌پرده‌ای ونحوهٔ آوازچه‌عکس‌العمل شدیدی دروزن آهنگ بوجود آورده و موسیقی ایرانی را بدو انتهای عدم اعتدال سوق داده است. باینجهت منظور اصلی موسیقی کـه عبارت ازپرورش عواطف واحساسات عالیه انسانی‌است بکلی ازبین‌رفت.

بودن‌شك همین معایب است که موسیقی ایرانی را از انجام‌وظیفه تربیتی درجامعه باز داشته وباعث‌شده که‌مردم خوانندگـان ونوازندگان را خوار بشمارند.

گـام ۲۴ صوتی جدیـد ـدرسالهای‌اخیر پس‌از آنکه‌موسیقی دانهای ایرانی کم وبیش باصول موسیقی غربی پی‌بردند درصدد برآمدند موسیقی قدیم ایران‌را باقواعدعلمی‌جدید تطبیق کنند. معهذاراهی که‌آنها برای تعدیل گامهای ایرانی‌اختیار کردند کاررامشکلتر کرد.

طی‌هزارسال تحول از۱۷ صوت گام فارابی دو فاصله بواسطهٔ قلت استعمال ازبین رفت وفقط ۱۵ فاصله باقی‌ماند. شایداگردراین‌مدت‌توجه بیشتری میشد سه‌فاصلهٔ اضافی دیگرهم ازبین‌میرفت و گام ایرانی پس از تعدیل بصورت گام کروماتیك ۱۲صوتی درمیآمد اما آهنگسازان ملی ما باآنکه فواصل یك‌پرده ، نیم‌پرده وربع پرده را ازهم‌تفکیك کردند ولی

بگمان آنکه مختصات موسیقی ایرانی در ربع پرده‌هاست بنای گام را بر ۲۴ ربع‌پرده گذاشتند .

بنابر این قاعده گفته‌اند که « ... موسیقی قدیم ما دارای هفده فاصله بوده در صورتیکه گام کروماتیك پیش از دوازده فاصله ندارد . این پنج بعداضافی فاصله‌هائیست که از نیم پرده کوچکتر بوده ودراثر پیدایش فاصله‌های کوچکتر ازنیم‌پرده ابعاد دیگری بوجود آمدکه ازنیم‌پرده بزرگتر وازپرده کوچکتر است ... این فاصله‌ها معلوم نیست حتماً همه‌ربع پرده یا سه‌ربع پرده باشد ولی بجهاتی برای آنکه موسیقی خودرا تحت قاعدهٔ معروف اعتدال درآوریم بهتراست گام‌ایرانی را مرکب ازبیست‌وچهار فاصلهٔ ربع‌پرده بدانیم .»

باین‌ترتیب بجای‌حذف فواصل‌زائد (این‌فاصله‌هائی که‌معلوم‌نیست) هفت فاصلهٔ اضافی دیگر بآن افزودند .

گام ۲۴ صوتی که اخیراً معمول شده درست‌معادل گام آنهارمونیك یونانی یعنی همان‌گامی است که دوهزارسال پیش بواسطهٔ نداشتن‌اساس علمی متروك شد . اکنون موسیقی‌دانهای ملی‌ما درنظر دارند با این گام موسیقی ایرانی‌را باوج‌عظمت برسانند . ومعتقدندکه «دربین ملل مشرق خصوصاً ممالك اسلامی که تشکیل موسیقی آنان پس از آمیزش ونماس‌با ایران بوجودآمده صداهائی دربین آن نیم‌پرده‌ها نیزموجود است که در این‌مدت متمادی طبیعت آنها را بدون نقص محافظت نموده و امروز آنها را بنام ربع‌پرده می‌نامیم . موجود بودن ربع‌پرده در طبیعت موسیقی یك ملتی مانندآنست که دارای معادن وثروت‌های طبیعی‌باشد ... عمل‌نمودن ومدرسه داشتن درموسیقی ربع‌پرده موجب ترقی آن ودرواقع باعث آن

میشود که نورجدیدی از افق مشرق راجع بتوسعهٔ موسیقی ظاهر شده دنیا را روشنائی بخشد .»

برخلاف تصور پیشروان موسیقی ملی باایجاد گام ۲۴ صوتی مشکلات دیگری به موسیقی ایرانی افزوده شدوحق آن بود کاری که هزارسال پیش بدست فارابی انجام گرفت تکمیل میشد وربع پرده‌های اضافی دیگر ازبین میرفت .

دراین مبحث روشن شد که اولا ایجاد ربع پرده ازابتکارات ایرانیها نیست وحتی پیشوایان موسیقی علمی ایران درحذف آن کوشیده‌اند .

ثانیاً همانطوریکه پیشروان موسیقی ملی هم متوجه شده‌اندربع پرده ازعدم رعایت اعتدال در فواصل موسیقی پیداشده است ؛ وبنابراین روی موازین علمی بدست نیامده و قاعده اعتدال آنست که پانزده فاصله را به دوازده فاصله کروماتیك تبدیك کنند نه بیست و چهارفاصلهٔ ربع پرده.

ثالثاً باحذف ربع پرده‌هاشخصیت موسیقی ایرانی ازبین نمیرودبلکه نغمه‌ها تغییر حالت میدهند وقدرت واستحکام تازه‌ای مییابند .

اما این پیشنهاد بیش از همه مورد انتقاد و مخالفت واقع شده و میگویند اگر ربع پرده‌ها را تبدیل بفواصل درست یانیم پرده کنندحالت دستگاهها بکلی تغییرمیکند ودیگر آوازشور، شور نیست [۱]

درجواب باید گفت اساساً دستگاهها و آوازها بایدتغییر کند و الا اگر قراربود درگام دیاتونیك یاکروماتیك همان حالت ربع پرده ایجاد شود. پس اساساً تغییر گام برای چیست ؟

---

۱ ــ شگفت آنست که شور که معمولترین آواز ایرانی است از یکی از دستگاههای قدیم یونانی دستگاه اولین Eolien (هیپودورین) اقتباس شده است.

بعلاوه برای حفظ شیوهٔ دستگاه‌ها مسلماً باتبدیل ربع پرده به نیم پرده یا فاصله درست کار تمام شده نیست بلکه باید اصولا تنالیتهٔ دیگری که حدوددستگاه‌را محفوظ بدارداختیار کرد و بااستفاده‌ازهم آهنگی‌های متنوع اثر دستگاه را ایجادکرد. از روی همین قاعده است که یکی از آهنگسازان آذربایجان شوروی‌دستگاه شوررا بصورت یك‌قطعهٔ سنفنیك درآورده است.

اما حقیقت آنست که باید از این دستگاههای یکنواخت پا فراتر گذاشت، باید ابتکارات تازه ای بکار برد.

اگر امروز در اروپا موسیقی دانی بشیوهٔ ژوسکن دپره وبا همان سادگی فنی آهنگ بسازند یقیناً کار او مورد استهزا واقع خواهد شد. شیوهٔ ژوسکن دپره مربوط به پانصد سال پیش است درحالی که ما بشیوهٔ هزارسال پیش موسیقی میشنویم وفکرمیکنیم که راه تکامل را تاآخرین حد پیموده ایم.

براستی اگردراین کشور پهناور هرصدسال یك موسیقی‌دان‌بزرگ مانند فارابی ظهورمیکرد وبهمان‌اندازه که اوموسیقی عصرخودرا اصلاح کرده دراین رشته پیش‌میرفت آیا ممکن بودکه ما نسبت بموسیقی هزار سال پیش این‌اندازه تعصب داشته باشیم؟...

آخرین دفاع موسیقی دانهای ملی‌اینست که میگویندا گرموسیقی ایرانی تغییر کند بمردم که باین‌موسیقی عادت کرده‌اند چه‌جواب بدهیم؟

اما اگرمردم از آنها بازخواست کنند و بپرسند: «شماکه ادعای هنرمندی دارید چرا سطح هنررا پائین آوردید، چرا نتوانستید یك قدم بجلو بروید ومارا هم باخودتان جلو ببرید» آنها چه‌خواهندگفت؟...

باید یادآوری شود که حذف ربع پرده علاوه بر رفع مشکلات فنی سبك نغمه‌های ایرانی را تغییر نخواهدداد . و این کیفیت پس از مدتی تمرین با گامهای دوازده صوتی طبیعتاً تثبیت خـواهد شد . چنانکـه در موسیقی مسلمانان الجزایر ومراکش نیز بواسطهٔ معاشرت با اروپائیها فواصل ربع پرده از بین رفت .

امروز درموسیقی غربی آهنگهائی مانند سویت شهرزاد ریمسکی کرساکف ، باکانال ازاپرای سامسون ودلیله اثرسن‌سانس ، شبی در باغهای اسپانیا ازمانوئل دفایامیتوان یافت که در آن نغمه‌های شرقی بازیبائی خاصی بکاررفته است واگر آهنگسازان مادراین زمینه کار کنند نه‌تنها برای ایران بلکه برای دنیاموسیقی شنیدنی ساخته‌اند.

مفهوم ملیت اصرار درتکرار اشتباهات گذشته نیست. اگرما واقعاً بملیت علاقه داریم باید پابپای ملل بزرگ ومتمدن دنیا پیش برویم وسعی کنیم همانطورکه آثار بتهوون آلمانی ، برلیوز فرانسوی ووردی ایتالیائی درهمه جای دنیا اجرا میشود آثارموسیقی دانهای ایرانی هم ارزش علمی وبین‌المللی داشته باشد .

اشتباه بزرگ آنست که بموسیقی جنبهٔ ملیت بدهند زیرا اساساً موسیقی ملیت ندارد وهر آهنگی که ازروی موازین علمی وفواصل طبیعی وذوق سلیم ساخته‌شده باشد زیباو مطبوع است و همانطورکه یك فکر بلند ، یك پردهٔ زیبای نقاشی ویك داستان ادبی برای همهٔ ساکنین دنیادلپسند است یك قطعه موسیقی علمی نیز همه جا ارزش دارد .

طرح یک سنفنی ایرانی

اگر شعور وحواس ما بلافاصله قادر بدرك حقیقت بود ماهمه هنرمند بودیم وروح ما همیشه یك صدا ازمواهب طبیعت بنغمه درمیآمد .
برگسون

درآغاز نگارش این رساله با خود فکرمیکردم که آیا فقط به بیان چند قاعده درتصنیف سنفنی ایرانی اکتفا کنم یا پیش از آن راهی را که برای کسب واستخراج آن قواعدطی شده ذکر کنم؟ بالاخره ترجیح دادم طریق دوم را انتخاب کنم زیرا میدانستم که درآثار هنری ایران زیبائیهای بسیار است که با اندکی دقت وکنجکاوی نتایج علمی بدست میدهد و ممکن است راه حل من هم برای کسانی که دراین زمینه کارمیکنند راهنمائی باشد

دراین اندیشه بودم که چرا کشوری که یکروز پیشاهنگ تمدن شرق بود مقام خودرا درادب وهنرودانش ازدست داد ؟ چگونه آن آتش فروزان که رهبر انسان بسوی انسانیت است خاموش شد !

بااینهمه، ایمان داشتم که درسرزمین آتشکده‌ها ، آتش ، مظهر نور ابدی خاموش نمیشود. راست است که هزارسال بجای آتش مقدس، ظلمت

جهل و تعصب کشور ما را فرا گرفت و هزاران نهال نوخاسته در زیر خاکستر مدفون شد ، اما اگر آن خاکستر را کاوش کنند شراره‌هائی بیرون میجهد، این شراره ها نشانهٔ یك تمدن کهنسال و حاوی اندیشه‌ها و آرزوهای نهفته ملت است . پس باید تحقیق کرد که اندیشه ها و آرزوهای بر نیاورده به چه صورتی در آمده است ؟

آنهائی که به علوم طبیعی آشنائی دارند میدانند که نیروها هیچگاه از بین نمیروند بلکه تغییر جهت میدهند و بشکل دیگر درمیآیند .

اگر موانع و قیودی که سبب انحراف نیروهای تمدن شده معلوم شود بطور یقین جهت انحراف نیز تعیین میگردد .

بدون شك قوانین سخت مذهبی در انحطاط هنر ایران مؤثر بود هنرمندان ایرانی تا اواخر قرن هشتم باعقاید ناروای مذهب مبارزه میکردند معهذا چون بدنبال حوادث تاریخی فقر و بدبختی پدید آمد مذهب قوت گرفت و پایهٔ‌های هنر سست شد و در آن میان موسیقی بیش از همه آسیب دید .

با اینحال چگونه میتوان باور کرد که فکر ایجاد زیبائی با انحطاط یکی از مظاهر آن نابود شد !

صاحبان نظر اذعان دارند که اینهمه اشعار عالی ، و هنرهای دستی بدون اصل واساس بوجود نیامد . پس اصول وقواعد یك هنر میتواند مبنای کار هنر دیگری باشد و خرابیهای گذشته آنرا ترمیم کند . بهمین جهت فکر میکردم که اگر هنر موسیقی متوقف شد دورهٔ تکامل آنرا در رشتهٔ دیگری میتوان جست .

در دین یهود صورت سازی و مجسمه سازی تحریم شده بود و ملت

اسرائیل به موسیقی توجه زیادی پیدا کرد . در مذهب اسلام ، هم نقاشی وهم موسیقی تحریم شد وایرانیها پس‌از قبول آن مذهب ناگزیر ذوق هنری خود را در راه دیگری بکار بردند : قسمتی از مساعی هنری در شعر وادبیات ظهور کرد وقسمتی دیگر در مسیر «خط» افتاد . از آن زمان ایرانیها به خطوط زیبا توجه کردند واینهمه آثار هنری در خط فارسی ، منبت کاری ، قلمزنی و کاشی کاری از خطوط زیبا بوجود آمد .

تدریجاً باین نتیجه رسیدم که اصول موسیقی ایران را بایدازروی اصولی که در طرح این خطوط بکار رفته استخراج کرد . اما با وجود مطالعهٔ بسیار نتیجهٔ مهمی بدست نیاوردم تا آنکه یکروز که در اطاق راه میرفتم وچشم به زمین دوخته بودم متوجه نقش قالی شدم .

براستی این قالی‌ها که زیر پا افتاده وهر روز هزار بار لگدمیشود چه اندازه در رنگ آمیزی آن دقت شده است . ناگاه متوجه شدم که با وجود نقش مختلف فرشها تقریباً همهٔ قالی ها یك طرح مشترك وکلی دارند ، واین طرح درست شامل همان قواعدی است که در یك سنفنی کلاسیك میتوانیم پیدا کنیم .

از دانستن این نکته خیلی خوشحال شدم بخصوص که بخاطر آوردم چند سال پیش یکی از دوستانم که از سفر اروپا بازگشته بود میگفت که در انگلستان یکی از بازرگانان فرش فروش انگلیسی از او پرسید :«این نقشهائی که شما روی فرش‌ها کشیده‌اید چه معنی دارد ؟ اگر چند نکته از رموز آنرا بمن بگوئید یقین دارم که باذکر این نکات به‌مشتریان خود قالی ایران‌را بیشتر بفروش خواهم رسانید .»

این سئوال برای ما که تاکنون درباره این مسائل فکر نکرده‌ایم دروهله

اول غیر منتظره است . اما آن تاجر انگلیسی برای فروش قالی ، ولو آنکه صرفاً از نظر تجارت باشد با خود فکر میکند : « باید علت زیبائی را پیدا کرد ، چون با ذکر آن بر مقدار فروش اضافه خواهد شد . »

شك نیست که در قالی ایـرانی از حیث رنگ و شکل و ترکیب منتهای نظم و استادی بکار رفته است . کارل هوپف هنرشناس آلمانی در کتاب « قالیهای قدیم ایران »[1] تحقیقاتی دربارهٔ رنگ و طرح قالی کـرده و بعقیدهٔ او رنگهائی که هولباین ، روبنس و وان‌ایك در پرده‌های نقاشی خود بکار برده‌اند تحت تأثیر رنگ پارچه هـا و فرش‌های ایرانی قـرار گرفته است .

این عقیده دور از حقیقت نیست چه اگر به‌روابط بازرگانی ایران و اروپا در دورهٔ صفویه توجه شود میتوان قبول کـرد که نقاشان هلندی بخصوص بکالاهائی که بازرگانان از خاور زمین میآوردند با نظر اعجاب مینگریستند و بین کالاها بمنسوجات ایـرانی از حیث رنگ و فرم توجه بیشتری داشتند بهمین دلیل در آثـار خود نیز از رنگهای زنده و زننده منصرف شده ورنگهای تیرهٔ ایرانی انتخاب کردند .

اگر نظریهٔ کارل هوپف تعمیم یابد میتوان گفت کـه اروپائیها حتی در فرم و شکل هنر از فرش و منسوجات ایرانی الهام گرفتند .

ازشباهت طرح قالی ایرانی و سنفنی اروپائی این‌فکر پیدا میشود که کدام طرح پیشتر بوجود آمد ؟

روشن است که طرح قالی ایرانی بیش از پانصد سال سابقه دارد درحالی که قواعد سونات و سنفنی سیصد سال پیش تدوین شده است .

۱- Carl Hopf: Les anciens tapis de perse - Munich (1913)

ضمن هدایائی که ازطرف پادشاهان صفوی بپادشاه انگلستان داده شده یك قالی نفیس اردبیلی وجود داشت که بتاریخ ۹٤٦ هجری(۱۵۳۹ میلادی) بافته شده بود . این قالی که در موزهٔ «ویکتوریا ـ آلبرت» لندن ضبط است حاوی تمام اصول و قواعدی است که امروز در طرح قالی و سنفنی رعایت میشود . حاشیه و نقوش وسط قالی بهمان طرح اصلی کلاسیك است و از دو نقش اصلی نقش اول بزرگتر و بشکل قندیل بافته شده است .

در سال ۱۵۳۹ هنوز اسمی از سونات و سنفنی در موسیقی نبود در حالی که قالی ایرانی از تمام مراحل هنر کلاسیك گذشته بود .

بدون شك تاریخ قالی ایرانی ثابت میکند که ایرانیها بانی فرم و طرح کلاسیك بوده‌اند و اگر ادعا نکنیم که اروپائیها سنفنی را از طرح قالی ایرانی اقتباس کرده‌اند لااقل میتوان یقین داشت که در ابتکار طرح کلاسیك ایرانیها مقدم بوده‌اند .

این نکته گفتار برگسون را در نظرم مجسم کرد که « بیگمان هنر چیزی بجز جلوهٔ مستقیم حقیقت نیست . »

حقیقت را بهر طریقی که بجویند خواه بصورت « مثل افلاطون » خواه بنام « منطق ارسطو » و خواه از راه « نقادی کانت » باشد یك نتیجه دارد اما طرز بیان و توجیه آن فرق میکند ؛ پس اگر بنا بعقیدهٔ برگسون هنر جلوهٔ حقیقت باشد عجب نیست که موسیقی‌دان اروپائی و قالیباف ایرانی هر دو بیك شکل ادراك خودرا در هنر مجسم کرده‌اند .

و اما فرم سونات که در واقع پایهٔ طرح سنفنی است چگونه بوجود آمد ؟

اولین بانی فرم سونات لگرنتسی (۱۶۲۵ـ۱۶۹۰) آهنگساز ایتالیائی

بود که یك سونات در سه قسمت برای چند ساز تصنیف کـرد . پس از او کرلی Corelli (۱۶۵۳ـ۱۷۱۳) در صدد تکمیل قاعده برآمد ، یوهان سباستیان باخ نیز روش خاصی در کنسرتوها و سونات‌های خود بکار برد اما بانی واقعی فـرم سونات و سنفنی فرزند او کارل فیلیپ امانـوئل باخ (۱۷۱٤ـ۱۷۸۸) بود .

برحسب طرح فیلیپ امانوئل باخ هر سونات یا سنفنی سه قسمت (موومان) تند ـ آهسته ـ و تند دارد . ساختمان اصلی قسمت اول کـه در واقع پایهٔ فرم سونات است چنین است :

۱ـ آهنگ باید با آکرد کامل مقام اصلی شروع شود .

۲ـ اساس هر موومان بروی دو نغمه اصلی گذاشته شده کـه آنرا تم یا موتیف Motif میگویند . این دو نغمه که از حیث شکل و مقام باهم اختلاف دارند باید متناوباً بسط یابند ، غالباً تم اول قوی ، خشن و مردانه ؛ و تم دوم ملایم ، ظریف و شاعرانه است .

تم اول در مقام اصلی و تم دوم در مقـام دومینانت (فاصلهٔ پنجم مقام اصلی) یا یك مقام نسبی دیگر ظاهر میشود و هـر دو بوسیله یك پاساژ بهم مربوط میشوند .

۳ـ برگشت Reprise یعنی تکرار تم ها باید در مقام های متقابل انجام گیرد . پس اگر تم اول در مقام (A) و تم دوم در مقام (B) باشد در برگشت هـا تم اول در مقـام (B) و تم دوم در مقـام (A) بسط می‌یابد .

٤ـ آهنگ باید با آکرد کامل مقام اصلی بپایان برسد .

برای اجتناب از یکنواخت بودن آهنگ در تهیهٔ این طرح دقت

بسیار شده و سونات با رعایت نکات روانشناسی و فنی تنظیم شده است، ازینرو میتوان گفت که فرم سونات صنعت بسط آهنگ و تغییر مقام است.

در طرح قالی ایرانی نیز بهمین اندازه اصول و قواعد فنی وروان‌شناسی بکار رفته و نکته جالب توجه آنست که در کارگاههای قالیبافی ایران غالباً زنان و کودکان کارگر هنگام بافتن قالی آواز میخوانند و از اینجامیتوان پی برد که موسیقی هم در تار و پود قالی نقشی دارد.

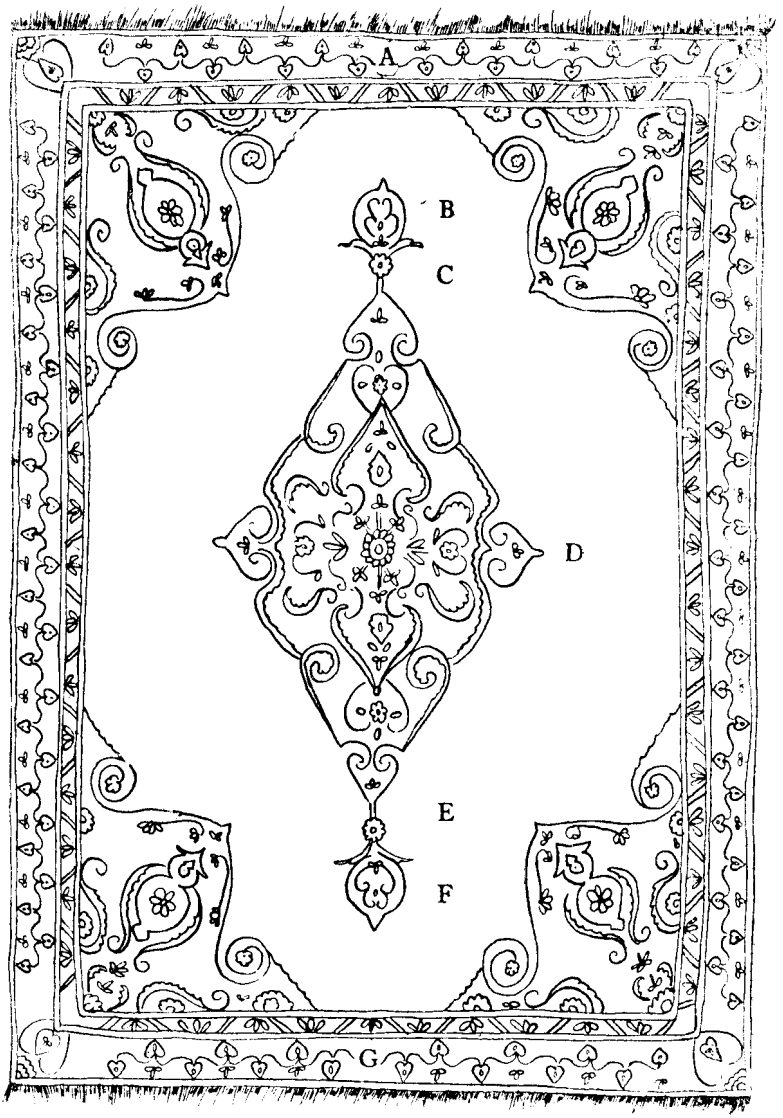
در قالی‌های ایرانی طرح های متفاوت دیده میشود که هر کدام از آنها با یك فرم موسیقی قابل مقایسه است ولی طرح اصلی قالی ایرانی همان است که در اصطلاح اهل فن « قالی ترنج‌دار » گفته میشود.

این نوع قالی کاملا مانند طرح سنفنی ازیك مقدمه (حاشیهٔ بالا) دوموتیف (نقش های اصلی) و حاشیهٔ پائین تشکیل شده است. اگر قالی‌را از دور نگاه کنیم زمینه و متن آن رنگ معینی مانند آبی، سبز، یا قرمز تند دارد و این کیفیت معادل مقام یا تنالیتهٔ سنفنی است.

با این وصف در بسط موتیف‌ها بین قالی ایرانی و سنفنی اروپائی اختلافی دیده میشود و همین نکته است که میتواند یك طرح کاملا ایرانی برای سنفنی بوجود آورد.

اگر قالی‌را از بالا بپائین تماشا کنیم اول نظر ما متوجه حاشیه (A) میشود. این حاشیه از چند خط تیره و روشن و چند گل کوچك تشکیل‌شده که بمثابه چند آکرد قوی بعنوان مقدمهٔ آهنگ Introduction در سنفنی است. قالیهای کرمانی معمولا کمتر خطوط تیرهٔ افقی در حاشیه دارند و دراین طرح، آهنگ باید با مقدمهٔ ملایمی آغاز شود.

پس از آن به نقش کوچك اول (B) میرسیم که در حکم موتیف



طرح یك قالی ایرانی

اول سنفنی است. در طرح سنفنی ایرانی این‌تم کوچك زیاد بسط نمییابد و پس از آن بوسیله پاساژ (C) که بمنظور تغییر مقام Modulation گذاشته شده به‌موتیف دوم (D) میرسد.

نقش دوم قالی‌هستهٔ مرکزی‌را تشکیل‌میدهد و بیش‌از همهٔ نقوش بسط یافته است. بنابراین درسنفنی ایرانی باید به‌موتیف دوم بیش‌از همه توجه شود. نقش دوم قالی از دوقسمت متقارن‌تشکیل شده که مامیتوانیم آنرا به‌تم و برگشت‌تم تعبیر کنیم، همانطوریکه می‌بینیم قرینهٔ نقش‌وسط درجهت معکـوس تکرار شده است پس بایـد برگشت موتیف سنفنی در مقام مخالف مقام اول بسط یابد. و این کیفیت بسته به ذوق و مهارت آهنگساز است تا مقام متضاد مناسبی برای برگشت موتیف اختیارکند.

پس از آن بار دیگر پاساژ (E) تکرار شده و برگشت موتیف دوم‌را به‌برگشت موتیف اول (F) ربط میدهد. روشن است‌که همان تضاد در مقام موتیف اول و برگشت آن وجود دارد.

در خاتمه بار دیگر حاشیه (G) بنظر میرسد. در این حـاشیه همان خطوط پررنگ‌که در ابتدا وجود داشته‌تکرار میشود و همانطور که بامقام اصلی آغازشده باآکردهای مقام اصلی بپایان میرسد.

اختلاف سنفنی اروپائی و ایرانی در ترتیب بسط موتیف‌هاست.

در سنفنی‌اروپائی موتیف‌اول و دوم‌متناوباً بسطمی‌یابد وبرگشت آن نیز در مقام‌های متقابل ظاهر میشود در صورتیکه در سنفنی ایرانی پس از موتیف اول، موتیف دوم بتفصیل بسط یافته و برگشت بلافاصله بهمان موتیف مربوط میشود، اما برگشت موتیف‌اول در اواخر سنفنی صورت میگیرد.

شك نیست که اگر بخواهیم طرح قالی را در تصنیف یك سنفنی رعایت کنیم سنفنی ایرانی ما شکل مخصوصی خواهد داشت واز این حیث با وجود قدمت این طرح ، فرم تازه‌ای در موسیقی ایجـاد خواهد شد. بعلاوه قواعد دیگری مانند تغییر مقام ،رنگ آمیزی ارکستر ،هم آهنگی وبسط آهنگ از اشکال مختلف ورنگهائی که در قالی بـکار رفته قـابل اقتباس است وباینطریق از روی هر قالی یك سنفنی کامل میتوان ساخت بطوریکه در تمام جزئیات با هم شباهت داشته باشند .گذشته ازترکیب یك قسمت سنفنی ، سه قسمت اصلی فرم سونات را هم میتوان از نقـوش قالی استخراج کرد ، معمولا نقش کوچك اول دارای گلهای درهم وفشرده است . بهمین قیاس اگر نت‌های درهم وفشرده دریك میزان موسیقی اجرا شود ناگزیر آهنك تندی خواهد داشت . پس نقش اول قالی میتواند یك موومان تند را درسونات یا سنفنی مجسم کند ، در حالی کـه نقش وسط که مانند موومان دوم سنفنی است دارای نقوش بزرگتر وبـازتر وبسیط Largo است واین کیفیت با قسمت آهسته سنفنی مطابق است بالاخره بعد از نقش وسط بار دیگر نقش فشرده اول تکرار میشود . همین قاعده را در سنفنی میتوان یافت زیرا پس از قسمت آهسته بار دیگر درپایـان سنفنی موومان تند شنیده میشود . باین طریق قاعـدهٔ سه قسمت تند ـ آهسته ـ تند که از زمان کارل فیلیپ امانوئل باخ در فرم سونات‌وسنفنی معمول شده بود از روی نقوش قالی کاملا قابل توجیه است .

قسمت اولـ باچند آکرد قوی و نغمهٔ کوچکی بعنوان مقدمه (حاشیه) شروع میشود. تم اول آهنك فرعی است مقام آن باتنالیته اصلی سنفنی (متن قالی) فرق دارد. این تم کوتاه پس از یك جمله رابط به تم دوم منتهی میشود .

تم اول ودوم باید از حیث شکل اختلاف داشته باشند (زیرا نقش

کوچك ونقش وسط قالی همیشه اختلاف دارند) در اینصورت باید از حیث مقام نیز دارای تنالیته‌های مختلف باشند

تم دوم هسته مرکزی سنفنی است وباید بطور مفصل بسط پیدا کند . در بسط آهنك تم دوم تکرار میشود منتهی مقام آن باید تغییر کند مثلا در دومینانت مقام اول ظاهر شود .

پس از بسط تم دوم بار دیگر جملهٔ رابط با اختلاف جزئی تکرار میشود وتم اول در یك تنالیته نسبی بر میگردد .

کودا Coda یا قسمت انتهائی موومان باید از تم مقدمه مشتق شود وبا چند آکرد قوی در تنالیتهٔ اصلی سنفنی بپایان برسد .

قسمت دوم- قسمت آهسته سنفنی ازیك تم اصلی و مدولاسیون‌های زیاد بوجود میآید (نقش وسط در قالی معمولا دارای رنك‌های مختلف ومجزاست که بطور خاصی با یکدیگر هم آهنگی دارند) این قسمت از دوقسمت اول وسوم مفصلتر است وبا ملایمت بپایان میرسد .

بعضی ازقالیهامانندقالیهای خشتی چهار فصل بصورت تم وواریاسیون ساخته شده زیرا در آن یك شکل با رنگهای مختلف تکرار شده‌است این طرح برای ساختمان قسمت دوم سنفنی بسیار مناسب است .

قسمت سوم- مانند قسمت اول با آهنك تندی نواخته میشود واز حیث ترکیب تمها و بسط آهنك مشابه آن است ولی در خاتمه باید به کودای تندتر وآکردهای قویتر منتهی شود .

یقیناً با کنجکاوی بسیاری از نکات فنی را میتوان دریافت و باینطریق نه تنها از روی قالی بلکه از آثار دیگر هنری نیز فرمهائی برای موسیقی میتوان یافت وما خواهیم توانست یك مکتب اصیل ایرانی در موسیقی بوجود آوریم و پایه‌های فروریختهٔ یك بنای کهنسال را از نوبسازیم .

هنر و فلسفه

خویشاوندی هنر و حکمت سبب افتخار هر دو است ، افتخار برای حکمت تا برای زیبائی اصول محکمی وضع کند ، و افتخار برای هنر تا تصورات عالی خود را بر حقیقت استوار سازد .

ایپولیت تن

روزی که فکر بدنبال حقیقت شتافت ، هنر برای ایجاد نظم و زیبائی بدنیا آمد .

چون انسان ابتدا برای فرار از مجهولات خود به مذهب پناه آورد هنر نیز نخست در افکار و عقاید مذهبی تجلی کرد .

در چین و هند و مصر و یونان دین و هنر با هم ارتباط نزدیك داشتند . اکثر آثار هنری قدیم مانند مجسمهٔ ارباب انواع و معابد بمنظور پرستش و انجام مراسم مذهبی بوجود آمد ، افسانه های اقوام دنیای قدیم یکنوع خیال پردازی و ادبیات عامیانه است که از عقاید مذهبی پیدا شده است .

چینیها موسیقی را اصوات آسمانی میدانستند و جز پادشاهان کسی

حق ساختن آهنگ نداشت .

هندیها کلیه هنرهای زیبارا بخدمت مذهب گماشته بودند ، نقوش برجسته معابد و مجسمه‌هائی که ازهزاران سال پیش بیادگار مانده تأثیر هنر هند را در مذهب بیان میکند ، در هندوستان رقص و موسیقی از مراسم عبادت شمرده میشد . درمعبد بزرگ «مادورا» مجسمهٔ ساراداتی دیده میشود که ساز «وینا»را بحال رقص دردست دارد ، تقریباً کلیهٔ نقوش و مجسمه‌هائی که بدست هندیها ساخته شده حالت رقص را نشان میدهد .

مصریان قدیم نیز درمراسم پرستش خدایان آواز میخواندند ، و نقاشی‌های معابد مصر حاکی از تأثیر ذوق هنری آنها درمذهب است .

اما سرآمد ملل قدیم درترکیب فکر و ذوق و هنر یونان است . هیچ ملتی مانند یونان برای مظاهر طبیعت فکر خیال‌پرداز خودرا بکار نبرده وبهمین جهت افسانه‌های باستانی یونان غنی‌ترین افسانه‌های ملی و مذهبی است . بدون شك ذوق هنری و احترام آنها بمقام هنر بود که فکر بی پایان آنها آپولون خدای هنر را آفرید . آپولون بدستیاری نه الهه «موز» برفراز کوه پارناس میزیست و امور هنری را اداره میکرد.

وجود ازلی آپولون بود که فیدیاس و پراکسیتلس پیکر تراشان چیره دست ، همر شاعر بزرگوار ، اوریپیدس داستانسرای عالیقدر و ساکاداس نوازندهٔ بیمانند آولس را بدنیا آورد . معابد بزرگشان ، اودئون و پانتئون ومیدانهای نمایش (تآتر) مرکز بسط هنر بود.

یونانیها دو هزار و پانصد سال پیش در همهٔ رشته های هنری بحد کمال رسیده بودند و برای آنکه وظیفهٔ خودرا در خدمت بعالم انسانیت تمام کرده باشند هنر را بحکمت آمیختند و اصول و قواعدی برای آن گذاشتند.

کاری که ملت کوچك یونان برای دنیای آنروز انجام داد آنقدر ارزش داشت که تادوهزارسال بعد با وجود تحولات بسیار، فکر دانشمندان و هنرمندان جهان نتوانست از فکر یونانیها تجاوز کند و باین منوال یونانیها دوهزار سال بردنیای غرب و شرق حکومت کردند.

اتوس Éthos ـ یونانیها نخستین ملتی هستند که ارزش اخلاقی و تربیتی موسیقی را درك کردند و اثر روحی آنرا در فلسفه مورد بحث قرار دادند.

بعقیدهٔ حکیمان یونانی دستگاه ها، وزن ها و ساز های مختلف هر یك اثر خاصی در شنونده دارد، بعضی حالت حزن و گرفتگی، بعضی حالت طرب و نشاط و بعضی دیگر قدرت و شهامت میبخشند.

فیثاغورث همچنانکه قواعد وجدول اعداد را کشف کرد برای موسیقی نیز دستور هائی وضع کرد، او بود که از تقسیم اکتاو (فاصلهٔ هشتم)، فاصله چهارم و پنجم را بدست آورد و پایهٔ هم آهنگی اصوات مطبوع را گذاشت. فیثاغورثیان برای وزن و نغمه قدرت اخلاقی قائل بودند و همین عقیده مبنای تحقیقات افلاطون و ارسطو قرار گرفت تادر کیفیت دستگاه ها اظهار نظر کنند.

افلاطون عقیده داشت که فقط دو دستگاه دورین و فریژین برای تعلیم و تربیت مناسب است. دستگاه دورین[1] انسان را دلیر و کنجکاو بار میآورد و روح وطن دوستی را درجوانان بیدار میکند و بآنها قدرت اخلاقی میدهد تا در برابر دشمن پایداری کنند. اما در بارهٔ دستگاه

۱ــ دستگاه دورین معادل دستگاه کوچك Mode mineur است. ایندستگاه که امروز نماینده نغمه‌های محزون اروپائی است غالباً برای نمایش روح قهرمانی ومبارزه هم بکار میرود.

فریژین عقاید مختلف بود ؛ افلاطون در آن یکنوع آرامش یافته بود در حالی که ارسطو آنرا هوس‌انگیز می‌پنداشت ؛ ارسطو همین کیفیت‌رادر نوای نی یونانی (آولس) میدید و معتقد بود که نغمه‌های فریژین و آولس هر دو در شنونده ایجاد مستی و هوس میکنند .

دستگاه میکسولیدین محزونترین دستگاه یونانی بود ، پلوتارك مینویسد که یکروز اوریپیدس مردی‌را که‌هنگام‌شنیدن‌دستگاه‌میکسولیدین خندیده بود سخت سرزنش کرد .

حکماوفیلسوفان‌ایرانی‌هم‌مانندیونانیهادر کتابهای‌فلسفی خود ازتأثیر موسیقی مانند کیفیت ایجاد نغمه‌ها ازسازها وچگونگی الحان و حالات مختلف نغمه‌ها مانندصفا ، کدورت ، خشونت، مطبوع‌ومکروه (نامطبوع) سخن رانده‌اند .

در قرون وسطی نیز عقاید دانشمندان یونانی مورد توجه فلاسفه بود و بعضی ازاستادان فلسفه موسیقی یونانی راعلاوه برمباحث حکمت تدریس میکردند .

هلمهولتز Helmholtz فیزیك‌دان آلمانی بنا بهمین عقیده درصدد برآمد اثر اصوات را در ذهن شنونده بیازماید و قواعدی برای زیبائی موسیقی بیاید .

پس‌ازانتشار عقاید فروید پیروان مکتب پسیکانالیز نیزمتوجهٔتأثیر روانی موسیقی‌شدند ودراین راه موفقیت بزرگی‌نصیب آنها شدبطوریکه امروزبعضی ازبیماریهای روحی‌را بکمك‌موسیقی درمان میکنند .

نکته‌ای که روانشناسان درکیفیت‌اصوات کشف کرده‌اند آنست که کودك پیش ازشروع‌بتکلم ، آواز را فرامیگیرد وغالباً برای‌بکارانداختن

تارهای صوتی خلق آواز میخواند. همانطوریکه که لاندری Landry تحقیق کرده یك صوت مداوم بتدریج تأثیر خود راازدست میدهد و دیگر گوش آنرا درك نمیکند بهمین جهت برای احتراز ازیکنواختی باید درشدت یا ارتفاع وياطنین صوت تغییراتی داده میشود . همین کیفیت باعث شده که کودك اززمانی که وجود خودرا درك میکنددرصددبر آید تاخواسته‌های خودرا با تغییرشدت یا ارتفاع صوت بیان کند ، بهمین جهت خشم ورضایت، دردورنج ، استفهام وتحکم ازلحن صدای اوپیداست . باین منوال میتوان پی برد که انسان اززمان قدیم آواز و موسیقی را مانند زبان دوم خود پذیرفته وهنگامیکه ازبیان دردها وخوشیهای خود بازمیماند بموسیقی پناه میبرد . ازهمینجاست که گفته‌اند «آنجاکه سخن باز میماند موسیقی آغازمیگردد.» پس درحقیقت موسیقی زبان وبیان حال ناگفته هاست ، و بتهوون عقیده داشت که «بیان حقیقت درموسیقی عالیتر ازعلوم وفلسفه است»

بنابر این بحث اتوس یونانی نه تنها ازبین نرفته بلکه امروز بیشتر موردتوجه واقع شده ونتایج عملی از آن بدست آمده است. این نظریه ثابت شده که اصوات موسیقی مانندرنگهای مختلف ونقوش وخطوط گوناگون تأثیر خاصی درذهن انسان دارد .

هونگر آهنگساز فرانسوی مینویسد: «مارش پیروزی در دستگاه بزرگ استومارش عزا دردستگاه کوچك.» شك نیست که این خاصیت ازاثرفواصل موسیقی درذهن پیدا شده است .

بطورکلی آکردماژور نمایندهٔ شادی و نشاط وآکردمینور نمایندهٔ حزن ورنج است ، وقتی یك فاصلهٔ درست کاسته شود اندوه وگرفتگی از آن احساس میشودواگریك فاصلهٔ کاسته افزوده شودفرح وانبساط درذهن

شنونده بوجود میآورد ؛ تغییر مقام همیشه با تغییر حالت روحی همراه است. فاصله سوم وششم لطف وشیرینی مخصوصی دارند وامیدوخوشبختی ایجاد میکنند وفاصله چهارم و پنجم محکم واطمینان بخش اند .

آکرد کامل که ترکیبی از فاصله سوم و پنجم است سعادت وصال و کامیابی را بیان میکند و رضایت کاملی بوجود میآورد در صورتی که با شنیدن فاصله دوم و هفتم که نامطبوع اند حال انتظار بشنونده دست میدهد و تا وقتی که نغمه به آکرد کامل نرسد آن بی تابی از بین نمیرود .

فواصل افزوده و کاسته گاهی خشن و گاهی محزون بنظر میرسد ، این حالت در فواصل ربع پرده شدیدتر است ودر ذهن شنونده اثر نامطلوبی دارد . درواقع ربع پرده فاصله نامأنوسی است که بین دوفاصلهٔ طبیعی واقع شده وشنونده انتظار دارد هرچه زودتر از آن عبور کرده بفواصل مطمئن وامیدبخش برسد . این کیفیت درموسیقی شرقی حالت خاصی بوجود آورده وکسانی که بشنیدن فواصل نادرست موسیقی عادت کرده اند بمرور زمان اعصابشان کرخ شده وازربع پرده ناراحت نمیشوند ، بلکه حالتی که ربع پرده بموسیقی میدهد در آنها ایجاد مستی ورخوت میکند .

بسبب تأثیر گوناگون اصوات وفواصل موسیقی، آهنگساز میتواند جملات موسیقی بسازد ومانند نقاش که با ترکیب رنگها و تصاویر حالات خاصی را نشان میدهد ویاشاعر که با بیانی شیوا منظره ای را مجسم میکند نغمه های موسیقی را برای بیان منظورخود بکار ببرد .

درزبان موسیقی علاوه برحزن ونشاط ، لحن تحکم آمیز، عاجزانه یا استفهام آمیز هم تشخیص داده میشود. نغمه ای که آرامش وتسلی میدهد با آهنگی که رنج ومقاومت را مجسم میکند متفاوت است وبواسطهٔ وجود

این صفات ، موسیقی مانند شعر و ادبیات قدرت بیان و توصیف دارد و آهنگسازان رمانتیك بااستفاده ازاین کیفیت توانسته‌اند حالات گوناگون روح و طبیعت را بااصوات موسیقی مجسم کنند.

بنابراین چنانکه لاوینیاك درکتاب «دائرةالمعارف موسیقی» ذکر کرده موسیقی ازسه‌نظر قابل تحقیق است . برای موسیقی دان ، موسیقی هنراست ، برای شاعرزبان است وبرای دانشمند و ریاضی‌دان علم‌است .

تقسیمات هنر ـ کومباریو Combarieu هنر را بدوشعبهٔ اصلی قسمت کرده‌است : هنرهای‌مکانی که شامل زیبائیهای غیرمتحرك است ، و هنرهای زمانی که اززیبائی‌های متحرك بوجودمیآید .

دسته اول شامل معماری ونقاشی و پیکرتراشی است ، ودستهٔ دوم شامل‌شعرورقص‌وموسیقی‌است.

درطبقه بندی دیگرهنررا باعتبار دوحس بینائی و شنوائی که آنرا درك میکند تقسیم کرده‌اند :

اول هنرهای دیدنی‌یاتجسمی (شکل پذیر) Arts Plastiques ، دوم‌هنرهای شنیدنی یاصوتی Arts Phonétiques . درطبقه اول‌معماری، نقاشی وپیکرتراشی؛ ودرطبقهٔ دوم شعروادبیات وموسیقی‌را میتوان‌یافت.

اما اینگونه طبقه‌بندی دقیق‌نیست و برآن ایرادی وارد کرده‌اند زیرا بعضی ازهنرها مانند رقص ونمایش‌ترکیبی ازچندهنراست.بااینحال اصطلاحات هنرپلاستیك وفونتیك درمواردی‌که ضرورت دارد بکار برده میشودو درمواردی‌که چندرشتهٔ‌هنری‌مشترکاً هنری بوجودآورده‌باشند میتوان‌آنرا ازهنرهای ترکیبی Arts Synthetiques شمرد .

عوامل آفرینندهٔ هنرـ یك اثرهنری بانشریك سه عامل روحی بوجود میآید :

تصور Imagination

طرز بیان Expression

اراده Volonté

۱ـ تصوروتخیل منشاء آثارهنری است . هنرمند بیش ازهمه باید قادر بتخیل و ایجاد صورت ذهنی باشد . طبیعی است که هنرمند ازادراك گذشته ترکیبی میسازد برای آینده طرح‌نوی‌میریزد . برگسون میگوید: «پیش‌بینی ، بیاد آوردن است . » تصورقوی هنرمند را ازتقلید طبیعت‌باز میدارد وباو مجال میدهد تا با تغییرات متناسب هنری اثر بارزی بوجود آورد . اما بعضی ازپیروان افراطی رآلیسم که‌هنررا درتقلیدکامل‌طبیعت میدانند جزئیات طبیعت را بخاطر میسپارند و آنرا نمونهٔ اصلی هنر قرار میدهند .

۲ـ طرزبیان وجلوهٔ هنر و آن کیفیتی است که به‌تصور جنبهٔ هنری میدهد ، یك صورت عالی ذهنی بدون زبردستی و قـدرت بیان هنرمند ارزش هنری پیدانمیکند ـ اینجاست که ناآزموده را ازکارآزموده تمیز میدهند ؛ درواقع ارزش فنی وتکنیك هنر بعامل بیان بستگی‌دارد .

۳ـ اراده عاملی‌است که هنررا‌ازقوه بفعل در میآورد . کار هنری مستلزم شکیبائی‌وتحمل بسیاراست و بدون ارادهٔ قوی نمیتوان هنرمند شد. آلفردوینیی تقریباً همان عبارت بوفون را تکرار میکندکه « نبوغ ، شکیبائی‌مداوم‌است .» ودرهمین زمینه بالزاك میگوید : «استعدادبزرگ بدون ارادهٔ بزرگ وجودندارد . »[۱]

---

۱ ــ این‌مبحث ازتحقیقات ونسان دندی Vincent d' Indy آهنگساز فرانسوی اقتباس شده ولی تعابیراو در سه عامل روحی با آنچه در اینجاذکرشده فرق دارد .

باتجزیهٔ این‌عوامل میتوان ارزش هریك از آثارهنری را سنجید. آنچه مربوط بتصوروابداع ذهن‌است اندیشه وطرح وایدهٔ هنررابوجود میآورد. آنچه مربوط بطرزبیان‌وجلوهٔ هنراست شامل ارزش‌فنی آنست؛ وبالاخره آنچه باراده بستگی دارد مقدارکارو نیروی ذخیره شده دریك اثرهنری است.

باین‌طریق میتوان ارزش‌ابداع، ارزش‌فنی‌وارزش کارهنررا تفکیك کرد ومیزانی‌برای مقایسهٔ آثارگوناگون هنری بدست آورد.

عوامل زیبائی هنر امروز عوامل زیبائی هنر را بدو جزء قسمت میکنند:

قالب یاشکل Forme

مضمون Contenant یااندیشه Pensé

درهریك‌از آثارهنری‌این‌دوجزء رامیتوان تفکیك کرد. دریك‌پردهٔ نقاشی رنگهای گوناگون وتصاویرمختلفی دیده میشودکه مجموعاً شکل یاقالب هنررا بوجود میآورد. اماعلاوه برشکل ظاهر فکرومنظورنقاش نیزدراین پرده مجسم شده وبهمین جهت مضمون‌هنری واندیشه نقاش از رنگ وشکل پرده مجزاست.

هنرمندگاهی‌اندیشهٔ ساده‌ای را بقالب هنردرمیآورد مانند منظرهٔ کوهستان ودره وجنگل‌که منظورنمایش طبیعت وزیبائی‌های نهفته آن است. اماگاهی‌فکراوازحدود شکل تجاوز میکند.

مجسمه‌لائوکوئن Laocoon تنهاپدرودوفرزندش‌رانشان‌نمیدهد. لائوکوئن باتمام‌قوای‌خود میکوشد تا بردوافعی بزرگ‌که اووفرزندانش را در میان گرفته‌اند فائق شود، تمام حرکات دست و پا وچهره، تقلا و

کوشش آنها را برای رهائی نشان‌میدهد بطوری‌که بیننده بی‌اختیار بیاد دردها و بدبختی‌های بشرمیافتد و به پیکرتراش چیره دست رومی که رنج وعذاب انسانی را درقیافه واندام پدروپسرهامجسم کرده درودمیفرستد.

میسونیه Meissonier در پرده‌ای که از لشگرکشی ناپلئون کشیده و«۱۸۱٤» نام گذاشته‌تنها امپراطورو سپاهیانش را نشان‌نمیدهد، اوقیافهٔ متفکرو گرفته ناپلئون را باعزم وارادهٔ نگاهش بهم آمیخته و در عین‌حال وضع روحی سردارانش راکه دررکاب او حرکت میکنند بنحو مؤثری نشان میدهد.

درموسیقی‌نیز هنروصنعت ترکیب اصوات با حالتی‌که نغمه‌ها در شنونده میکند جداست. حالت حزن وشادی یا توصیف منظره وداستان مضمون‌واندیشهٔ هنری است، اماکیفیت هم‌آهنگی‌وفن نوازندگی‌شکل وقالب موسیقی را بیان میکند.

اگرچه هیچ هنری بدون‌مضمون واندیشهٔ هنری نمیتوان‌یافت اما باعتبار اهمیتی که برای قالب یا مضمون هنر قائل شده‌اند دو دسته از هنرمندان پدید آمده‌اند؛

دسته‌ای اصالت را درقالب وشکل هنرمیدانند و بهمین جهت آنها را پیروان اصالت شکل یافرمالیست Formaliste میگویند،و دسته‌ای دیگر بمضمون هنرتوجه بیشتر دارند و آنها را باعتبار روشی‌که اختیار کرده‌اند ممکن است از پیروان اصالت تصوریا ایدآلیست Idéaliste، حقیقت‌بینان‌یا رآلیست Realiste ویااکسپرسیونیست باشند.

فرمالیسم Formalisme ـ فرمالیست‌ها اصالت‌را درجزء مادی و شکل هنرمیدانند وعقیده دارندکه وظیفهٔ هنرایجاد فرم وزیبائی است.

این دسته هنررا زادهٔ ابداع وتصورهنرمند میپندارند ودرتحول و تکامل هنر کاری بسلیقهٔ جامعه ندارند ؛ هنربوجود میآید خواه جامعه آنرا درك کند وخواه نکند . آنها هنررا برای هنرمیخواهندومیگویند فرم وشکل زیبا جلوهٔ اصلی هنراست. البته زیبائی نسبت بزمان ومکان فرق میکند . امادرهرحال هنرمنداست که زیبائی را بوجودمیآورد و جامعه باید خودرا برای درك زیبائیهای هنری آماده کند .

زیبائی درجاتی دارد وهرکس بفراخورفهم ودانش خودحصه‌ای از جمال میبرد ، هنرمند نباید برای پیروی ازمیل وسلیقهٔ اجتماع سطح فکر خودرا پائین آورد بلکه او درمدارج بالاتری سیرمیکند وحق آنست که مردم بکوشند تا بسطح فکراو برسند .

هنر نمیتواند درس اخلاق بدهدزیرا اصولا هدف هنرازهدف اخلاق جداست وزیبائی هنری بازیبائی اخلاقی فرق دارد .

این فکردرقرن بیستم پیروان زیادی پیداکرد وبسیاری ازمکتبهای نقاشی وموسیقی وادبی معاصرقوانین گذشته را درهم ریختند تا فرمهای جدیدی بوجودآورند . درنقاشی طرح تصویرها تغییر کرد. درشعروادبیات نیز وزن وقافیه اعتبار خودرا ازدست داد. ودرموسیقی قواعدهم آهنگی عوض شد .

استراوینسکی ازپیشوایان هنرفرمالیست و موسیقی‌نو توجهی به مضمون آهنگ ندارد وسعی خودرا تماماًدرراه ایجاد هم آهنگی ووزنهای جدید بکاربرده بهمین جهت هنرموسیقی‌را در معماری اصوات میداند و میگوید «من‌موسیقی‌را ماهیتاً قادربه‌بیان احساسات ، حالت روحی و یا کیفیت طبیعی نمی‌بینم» ، بااینحال بعضی ازآثاراو مانند پرندهٔ آتشین ،

پتروشکا ، پرستش بهار، وبوسهٔ پریان در توصیف صحنه های بالت ساخته شده است .

در اینمورد استراوینسکی میگوید داستان یا موضوعی که برای موسیقی انتخاب کرده فقط وسیله وبهانه است و منظور واقعی او توصیف داستان نیست . چنانکه نقاش که روی پرده گذرگاهی را دردامنهٔ کوهی نشان میدهد بقصد نمایش کوه و دره آن پرده را نکشیده است بلکه منظور اصلی نمایش هنرنقاشی است و منظره بهانه‌ای در دست اوست .

بااین استدلال فرمالیستها زیبائی رادرشکل وساختمان هنرمیجویند واهمیتی بمضمون واندیشه هنری نمیدهند .

افراط دراین نظرباعث شدکه بعضی ازهنرمندان بخیال آنکه راه تازه‌ای میپیماید و«هنر آینده» راپی‌ریزی میکنند بکلی ازوظیفهٔ اجتماعی هنرچشم بپوشند .

این‌عده موردانتقاد دستهٔ دیگری‌ازهنرمندان و نقادان‌که هنر را پیشرواخلاق میدانند واقع‌شدند . کانت میگوید : «اخلاق باید بر هنر حکومت کند.» هنرمتعلق بجامعه است‌وبایدبخدمت اجتماع گماشته‌شود. پس اگر هنر هدف اجتماعی خود را از دست بدهد باید از نشر آن جلوگیری کرد .

این‌فکرخالی ازنقص نیست زیرا چنانکه شواهد تاریخی نیزتأیید میکند اینگونه تحدیدها ببهانه اخلاق غالباً جنبهٔ تعصب ناروائی بخود میگیرد وسبب تحمیل جهل ونادانی بمردان متفکرمیشود .

هنوز ادعا نامه‌ای که دادستان ارنست پینار E . Pinard بر علیه گوستاو فلوبر نویسندهٔ فرانسوی تنظیم کرده بود فراموش نشده است .

درایں ادعانامه دادستان فلوبررا بجهت انتشار کتاب « مادام بوواری » متهم تشخیص داده بود. باهمین دستاویز اخلاق بود که بودلررا محکوم کردند واوسکاروایلدرا بزندان انداختند.

طبیعی است که ازترکیب نظریات کسانی که هنررا برای هنردوست دارند و آنهائی که هنررا برای اخلاق میخواهندمکتب ثالثی بوجودمیآید که‌هم بشکل وهم بمضمون هنراهمیت میدهد وپیروان این مکتب معتقدند که فکروابداع هنرمند محترم است ولی درعین‌حال بایدبجامعه نیزتوجه داشت چه بدون‌شك جامعه سهمی درتحول فکرهنرمنددارد وبهمین‌جهت درهرزمان ومکان هنرجلوهٔخاصی پیدا میکند.

اصولاهنربدون اجتماع بوجود نمیآید زیرااگرهنرمند دراین‌فکر نباشدکه جامعه بالاخره یکروزازهنراو تجلیل خواهدکرد هرگز بخود زحمت نمیدهدوبیهوده‌وقت خودراتلف نمیکند. درست است که‌هنرمند ازایجاد هنرلذت میبرد امالذت اصلی ناشی ازتصوراوست که برای‌جامعهٔ زمان خودیاآینده‌اثری آفریده‌است.

پس هنرمند حقیقی هیچگاه جامعه رافراموش‌نمیکند. درعین‌حال سطح‌فکرخودراآنقدرپائین نمیآوردکه درحدود فهم ودانش عامه‌متوقف شود بلکه وظیفهٔاوآنست که با ایجاد هنرنکات تاره‌ای بجامعه بیاموزد. وبااین تعبیر هنرراه‌تکامل را درزیبائی شکل ومضمون میپیماید.

ایده‌آلیسم -پیروان این نظردنیائی مافوق‌مظاهرطبیعت قائل‌اندو عقیده دارندکه هنرمند باید زیبائیهائی عالیتر از آنچه در طبیعت دیده میشود بوجودآورد. افلاطون نخستین‌بانی این فلسفه بودواو حقیقت را درمرتبه عالیتری‌که مثل Idée نامیده بودمیجست. بعقیدهٔ اوآنچه‌ما در

طبیعت مـی بینم سایه‌ای از حقیقت است و همانطور که فیلسوف بدنبال درك حقیقت و کشف « مثل » میرود هنرمند هم باید راه تکامل را در ورای طبیعت بجوید .

این عقیده از جانبی باعث پیشرفت هنرشد زیرا هنرمند را متفکر واداشت واورا مجبور کرد که بظواهرطبیعت اکتفانکند وازمنبع ذوق و استعداد خودالهام بگیرد و آثارنو بوجود آورد . اما ازجانب‌دیگرهمین درون بینی‌بتدریج هنرمند را ازحقیقت دورکرد و اورا سرگرم تخیلات واوهام خودساخت . درنتیجه هنرمندان دیگری پیدا شدند تا باردیگر هنررا بحقیقت نزدیك کنند وآنها پیروان‌مکتب رآلیست بودند .

رآلیسم ـدراین‌مکتب‌طبیعت کمال زیبائی است‌ورآلیست‌هاعقیده دارند که هنرمند باید حتی‌المقدورازطبیعت تقلیدکند. هنری‌که نزدیك بطبیعت باشد هیچگاه کهنه نمیشود و همهٔ مردم ازسیاه‌وسفید وخرد و بزرگ آنرادرك میکنند، واختلاف زمـان‌ومکان ازبین میرود وهنرزنده وپایداری بوجود میآید .

هنرمند رآلیست باید نمایندهٔ جامعه وعصر خودباشد و حقایق را درآثارخودمجسم کند . اگرچه فرقه‌ای‌ازرآلیستهاکه آنها را نورالیست Naturaliste میگویند اوضاع جامعه را چنانکه هست بیان میکنند و آینده را پیش‌بینی نمیکنند اما هنرمند حقیقتی بایداز اوضاع زمان‌برای آینده نتیجه بگیرد .

بااینحال عقیده رآلیستها در رشته‌هائی مانند موسیقی و رقص که در آن خیالپردازی نقش‌اصلی دارد روشن نیست . آیا واقعاً رآلیستها فکرمیکنند که موسیقی باید تقلیدی ازصداهای طبیعت وحیوانات‌باشد؟

براین نظریه‌هم ایراد بسیار واردشده زیرا تقلید بدون‌تصرف،هنر را دریك حد متوقف میسازد و نقش آموزندهٔ آنرا ازبین میبرد .

درحقیقت‌باید گفت که هنرواقعی نه‌در فرمالیسم ، نه درایده آلیسم ونه دررآلیسم تجلی میکند بلکه باید بهمهٔ عقاید فلسفی آشنا شد و در هرجا باقتضای کیفیت هنراز آنها استفاده کرد .

موسقیی‌دانی‌مینویسد«هارمونی‌بایدازشیوهٔملودی‌اقتباس‌شود.»واگر این‌نظر تعمیم‌یابدمیتوان گفت‌اصولاهررشته‌ازهنر کیفیات‌خاصی‌داردچنانکه در موسیقی هیچگاه نمیتوان رآلیست یاناتورالیست شد زیرا نغمه های موسیقی‌ولو آنکه‌منشاء طبیعی داشته‌باشند هیچ شباهتی باصداهای‌طبیعت ندارند واگر آهنگسازی ازصداهای طبیعت تقلید کند موسیقی او بکلی فاقد ارزش هنری است .

درادبیات وهنر نمایش نمیتوان فرمالیست شد زیراکلمات علاوه‌بر شکل وساختمان ناگزیر مضمون ومفهومی نیزدارندوبالاخره‌ایده آلیسم درموردی‌که منظورجلوهٔ حقیقی‌طبیعت باشد ممکن‌نیست. پس‌هرشکلی ازهنرشیوهٔ خاصی‌لازم دارد وهنرمند باید درترکیب و ایجادآثار هنری سعی کندکه آنچه موردنیازاوست اختیارکند .

انتقاد موسیقی

آن کس بدرجه کمال عقل میرسد که
عاشق ، فیلسوف وموسیقی‌دان باشد
فاوطن

ازنقشی که انتقاددرپیشرفت هنروحکمت‌دارد غفلت نمیتوان کرد. بدون شك قسمتی ازتحولات اجتماعی براثرانتقاد وروشن‌شدن ذهن‌عامه پیدا شده است .

انقلاب کبیرفرانسه بیش ازهمه‌مرهون انتقاداتی است که‌منتسکیو ولتر ، وروسو از جامعه نامتعادل قرن ۱۸ کـرده‌اند . « نقادی عقل » کانت راه تازه‌ای بروی حقیقت گشود.بپیشرفت علم وحکمت کمك کرد. بهمین منوال انتقادهنری درهرزمان ومکان‌باعث رونق کارهنرمندان‌شده واهمیت آثارآنها بیشترنمایان شده است .

انتقاد تنها عیب جوئی نیست بلکه برجسته نشان دادن معایب و محاسن است باین جهت مقیاس و میزانی لازم دارد تا بمدد آن مـوارد درست ونادرست مشخص شود. اما این مقیاس دردست‌همه‌کس نیست‌و

منتقد باید قاضی عادلی باشد که با کمال بصیرت بعیب وحسن کار پی ببرد .

طبیعی است که خوش آمدن و بدآمدن عامیانه‌ترین نوع انتقاد است ولی برای یك منتقد این نوع قضاوت شایسته نیست . بین نقادان هنر استادان هنر، بیوگرافها ، هنرشناسان، تاریخ نویسان وروزنامه نگاران را نام میتوان برد که هریك بنحوی دربارهٔ هنر قضاوت میکنند .

انتقاد موسیقی بین هنرها ازهمه مشکلتر است زیرا میزان ومقیاس محسوسی که درهنرهای دیگر میتوان یافت درهنرموسیقی وجود ندارد . همانطوریکه لاوینیاك میگوید موسیقی برای موسیقی‌دان هنر است برای شاعرزبان است وبرای دانشمند وریاضی‌دان علم است ، پس هرکس ممکن است ازیك نظر بموسیقی نگاه کند درحالی که منتقد باید همهٔ وجوه را درنظر بگیرد .

اصولا انتقاداتی که دربارهٔ موسیقی میشود بردو نوع است اول انتقاد سطحی وعامیانه که بیشتر درروزنامه‌ها معمول است . دوم انتقاد فنی و هنری که مختص موسیقی شناسان وتاریخ نویسان هنر است .

درانتقاد سطحی بیشتر بنظر عموم و استقبال مردم ازکار هنرمند توجه میشود . اگرچه ممکن است این نوع انتقاد دور از حقیقت نباشد ولی پایه‌ای برای رد یاقبول هنر نیست . بهمین جهت اغلب انتقاداتی که در روزنامه‌ها مشاهده میشود ازاشتباد خالی نیست وکافی است سنفنی چهارم وهفتم بتهوون وکنسرتوی ویولونسل دورژاك یادآوری شود که درنخستین اجرا مورد انتقاد بسیار واقع شده بود درحالی که امروز از آثار مهم موسیقی شمرده میشود.

انتقاد اساسی آن نوع انتقاداست که بابصیرت فنی وهنری توأم باشد واین کار درصلاحیت موسیقی‌شناسان وتاریخ نویسان هنر است .

موسیقی شناس باید از کلیهٔ مکتب ها و شیوه‌های موسیقی اطلاع داشته‌باشد وازفن سازها وچگونگی نواختن آنها آگاه باشد .

انتقادموسیقی در آثارجدید و قدیم فرق دارد . در یك اثرجدید احتمال اشتباه درقضاوت بسیاراست درحالی که دراجرای قطعات شناخته شده منتقد بامقایسهٔ اجراهای سابق اظهارنظرمیکند . دراین‌مورد علاوه بر نکات فنی منتقد باید بنحوهٔ بیان که آنرا ترجمه Interpretation نیز میگویند توجه داشته باشد. درواقع نوازنده باید به‌بهترین وجهی‌منظور سازنده آهنگ را بیان‌کند و باین جهت باید از شیوهٔ آهنگساز اطلاع کافی داشته باشد . آثارپیانوی باخ ، بتهوون ، شومان ، شوپن ، لیست‌و و دبوسی همه بانت‌های موسیقی نوشته شده ولی اگر کسی ببیان اصلی موسیقی توجه نداشته‌باشد وشیوهٔ آهنگسازان را تشخیص‌ندهدنمیتواند بدرستی ازعهدهٔ اجرا وترجمهٔ آثارموسیقی آنها برآید .

اگرمنتقد خودآهنگسازباشد چون هر آهنگ دیگر را با شیوهٔ موسیقی خود میسنجد با وجود همه اطلاعات فنی غالباً بدرستی قضاوت نمیکند وهمین نکته باعث شده که آهنگسازان بزرگ در قضاوت آثار همقطاران خود اشتباهات بزرگ کرده‌اند .

چگونه باید انتقاد کرد - در یك اثر جدید اشکال قضاوت بیش ازهمه است زیرا باید ملاك ومیزانی دردست منتقد باشد تا بآن وسیله‌در موسیقی قضاوت‌کند اگر باهمان‌نظر که درآثارسابق قضاوت کرده تحقیق کند ممکن است نتیجهٔ درستی‌نگیرد . چنانچه آهنگی که در دستگاه دودکافونیك Dodecaphonique شونبرگ نوشته شده از نظر مکتب کلاسیك مقایسه شودمسلماًاشتباهات بسیاردرآن پیدا میشود وبایدبکلی

آنرا مردود شمرد ، پس در مرحله اول باید هر آهنگ را از نظر شیوه‌ای که آهنگساز اختیار کرده مطالعه کرد وخطاهای اورا ازحیث روش خود او روشن کرد .

ثانیاً بایدهرشیوهٔ جدید را باشیوه‌های قدیم مقایسه کرد و درست نشان داد که آیا آن شیوهٔ جدید راه نوی درهنر باز کرده ؟ و آیا مشکلی آسان کرده است ؟

گاهی ممکن است هنرمندی که در انتخاب یك شیوهٔ قدیم بمنتهی درجه استادی رسیده سبك جدیدی اختیار کند . دراین مورد کارمنتقد مشکلتر است چه اگر واقعاً هنرمند براه خطا رفته باشدچون استادی او موردقبول مردم واقع شده اثبات اشتباه او آسان نیست وهمیشه عده‌ای از متظاهرین بدون آنکه قادر بدرك هنر نوباشند هرچه از دست استاد به‌بینند تحسین میکنند .

نباید تصور کرد که استادان موسیقی همیشه ازخطا واشتباه برکنار میمانند چه‌بسا موسیقی‌دانهای بزرگ که بجای انتخاب شیوه جدید راه غلطی اختیار کردند و عده‌ای دیگر نیز بپیروی از آنها ازهنرواقعی منحرف شدند . منتقد باید ازبروز این اشتباهات جلوگیری کند وراه راست را به مردم وهنرمندان نشان دهد .

بطورکلی برای انتقادصحیح یك اثرموسیقی باید سه عامل آفرینندهٔ هنررا که درمبحث هنر فلسفه بیان شدمورد مطالعه قرارداد وارزش ابداع، ارزش فنی وارزش کارموسیقی را سنجید .

ممکن است یك اثرموسیقی از نظر ارزش فنی قابل ملاحظه نباشد، کارفوق‌العاده‌ای هم برای ایجاد آن مصرف نشده باشد اما از نظر ابداع مهم

باشد . چنانکه ۱۲ پرلودوفوگ کـوچك بـاخ ، باگـاتلهای بتهوون و آرابسکهای دبوسی از نظر ابداع ارزش بسیار دارند. شیوهٔ خاص آهنگساز، فرم جدید یامضمون تازه ازابداعات هنرمند شمرده میشود .

Adagio con Sentimento
آداجیو کن سنتیمنتو (آهنك آهسته واحساساتی)
تصویراز ویلهلم بوش

بعضی دیگر از آثارموسیقی ازلحاظ ابداع وکاری که برای آن صورت گرفته مهم نیستند اما ارزش فنی آنها زیاداست مانند کاپریسهای پاگانینی اتودهای شوپن و«پرواز زنبورعسل» ریمسکی کرساکف که از حیث فن نوازندگی اهمیت بسیاردارند بالاخره ممکن است یك اثر فقط از نظر کاری که برای آن صورت گرفته ارزش داشته باشد مانندسنفنیها، کنسرتوها واپراهائی که بطورعادی وبنابراصول ساخته میشود .

بعضی از آثارموسیقی ازهمه جهت حائز اهمیت است مانندسنفنی نهم بتهوون واپرای حلقهٔ نیبلونگ واگنر وبالت پرسش بهار استراوینسکی

که‌از نظر ابداع وتکنیك و کارارزش بسیار دارند و از این حیث در زمرهٔ بزرگترین آثارموسیقی شمرده میشوند .

دراجرای آثار موسیقی‌نیز بایدبطرز بیان وفن نوازندگی نوازنده توجه کرد.

وظیفه انتقاد - باتوجه بشرایطی که یك منتقد باید دارا باشد ، انتقاد موسیقی‌از کارهای بسیارمشکل هنری‌است ، بدون شك بهمین‌جهت عدهٔ منتقدین بسیارمحدود است وبشهادت تاریخ دربرابر صد آهنگساز معروف فقط یك منتقد بزرگ پیدا شده است .

منتقددربرابرهنروجامعه‌وظیفه‌مشکلی‌انجام‌میدهد اوست که‌بایداز انحراف‌وابتذال‌موسیقی‌جلوگیری کندوشیادی‌وعوام‌فریبی‌را که‌بسیاری‌اوقات دامنگیرهنر میشود ازهنرحقیقی‌جدا سازد . دراین مورد موسیقی شناس وظیفهٔ دشواری را بعهده داردزیرااودرست‌برخلاف میل‌مردم که‌مجذوب شیادان هنرمیشوند خدعه وخطای آنرامعلوم‌میکند وباین‌جهت‌بامقاومت ناروای مردم مواجه میشود .

اما درهمه‌حال منتقد باید باکمال شدت و خشونت وظیفهٔ خود را انجام دهد وبرای جلوگیری‌ازانحطاط موسیقی‌بشدت‌بادشمنان عوام‌فریب هنرمبارزه‌کند . صراحت ازاختصاصات انتقاد است ومنتقدباید عقیدهٔ‌خود را درکمال وضوح بیان‌کند وخطاهای‌هنری را بدون‌مسامحه نشان دهد تاجای هیچگونه شبهه باقی‌نماند .

البته نکات برجسته وعالی یك اثر موسیقی هم نباید ازنظر منتقد مخفی‌بماند وبهمان اندازه‌که او درنشان دادن خطاها اصرار میورزد در معرفی محاسن وزیبائیهای حقیقی هم بایدکوشش کند .

بدون‌شك بیطرفی درقضاوت یکی ازشرایط اصلی انتقاد است و در اینصورت اگرچندنقطه ضعف درموسیقی مشاهده شود نباید بحساب آن معایب کلیهٔ محاسن را خنثی کرد ؛شکی نیست که هر آهنگ قابل اصلاح است وموسیقی‌دانها هروقت بعیب کارپی ببرند در صدد اصلاح برمیآیند . اپرای لئونور بتهوون شاهد این مثال است . این اپرا که نخست بسال ۱۸۰۵ دروین اجرا شد موفقیتی نداشت و منتقدین آنرا اثر شایسته‌ای نیافتند ؛ بتهوون باردیگر با اصلاحات جدید بسال ۱۸۰۶ بمعرض نمایش گذاشت ولی توفیق آن بیش ازدفعهٔ اول نبود، بالاخره هشت سال بعد در ۱۸۱۴ بتهوون برای سومین بار دراپرای خود تجدید نظر کرد و پس از اصلاحات بسیار بنام آنرا « فیدلیو » بروی صحنه آورد و این بار موسیقی شناسان از اپرای او تجلیل بسیار کردند .

انتقادصحیح همیشه اثر دارد وموجب اصلاح کارمیشود گاهی‌مواردی پیش میآید که بدون توضیح سازندهٔ آهنگ منتقد قضاوت‌صحیحی نمیکند. فرانس‌لیست مینویسد : «دربعضی ازنکات آهنگ نوعی انتقادفلسفی‌وجود دارد که هیچ‌کس بهترازسازنده آهنگ نمیتواند آنرا بیان‌کند . » دراین صورت تبادل‌نظروتماس منتقدوآهنگساز ضروری است .

یکی ازافتخارات منتقد آنست که بتواند هنرمند را راهنمائی کرده واورا بمردم معرفی کند . وظیفهٔ‌منتقد ایجادحسن‌تفاهم‌بین مردم‌وهنرمند است و چنانچه هنرشایسته‌ای مشاهده کند باید بپیشرفت هنرمند کمك کند . شك‌نیست که‌هرشیوهٔ نوی درآغازکارضعیف وبدون پشتیبان‌است. درعین‌حال مردم‌نیز دربرابرهرتئوری ونظریهٔ جدید مقاومت‌میکنند ، در چنین‌حالی فقط منتقد قادر بتوسعهٔ‌کار و حمایت هنرمند است.

با این کیفیات میتوان پی برد که کار انتقاد تاچه حد دقیق و بر مسئولیت است و منتقد چقدر باید آگاه و مطلع باشد و با چه نظر قاطعی آینده را پیش بینی کند ، و بهمین جهت اشتباه منتقد ممکن است عواقب ناشایستی ببار آورد .

عده‌ای از هنرمندان که طعم تلخ انتقاد را چشیده‌اند میگویند : «انتقاد آسان است اما هنر سخت است» درحالی که باید تصریح کرد که انتقاد بمراتب مشکلتر از ایجاد هنر است .

امروز در برابر صدها موسیقی‌دان بزرگ فقط چند منتقد مشهور مانند فرانسوا ژزف فتیس F . J . Fétis (۱۷۸٤-۱۸۷۱) از بلژیك ، هکتور برلیوز (۱۸۰۳-۱۸٦۹) از فرانسه، هانسلیك Hanslick از اطریش، اسکودو Scudo ، آزودو Azevedo و کامی بلگ Bellaigue نام برده میشود .

برای درك اهمیت انتقاد کافی است در کشوری که همهٔ عقاید یك جانبه است کیفیت انتقاد را مطالعه کرد . ژدانف در یکی از سخنرانیهای هنری خود گفته بود : «عدم انتقاد زیان بزرگی بما وارد کرده است . همیشه باید باروش دلیرانه صریح و بدون غرض انتقاد کرد . بدون انتقاد هر تشکیلاتی پوسیده میشود و این کیفیت چه در قلمرو ادبیات و چه در موارد دیگر صادق است .»

انقلاب هنر نو

اگر کسی واقعاً ازخود مایه داشته باشدبسلیقهٔ روز کار نمیکند
شارل کوکلن

تقریباً همه هنرمندان وهنرشناسان معترفند که درسیر تحول هنر هیچگاه ضربتی قاطع‌تر و عمیق تراز تغییراتی که در قرن معاصرصورت گرفته وارد نیامده است .

تااواخر قرن۱۹ هنرمندان درهررشته ازهنردرصددتکامل‌زیبائی ونوجیه وکشف عوامل آن بودند .

چنانکه مکتب رمانتیك آلمان و مکتب امپرسیونیست فرانسه در پی آن بودند که زیبائی‌را آنطورکه هست درهنر نمایش دهند. شعرای سمبولیست فرانسه که افکار آنها مبنای امپرسیونیسم درموسیقی و نقاشی بود عقیده داشتند که باید شعری زیباتر از آنچه بوده بوجود آورند و نقاشان هم با تغییررنك وتنوع سایه وروشن سعی‌میکردند زیبائی‌جدیدی بوجودآورند اما درقرن بیستم مفهوم زیبائی بکلی عوض‌شد .

زشتی‌وزیبائی یعنی‌چه ؟ این نکته را هرکس بنحو خاصی برای

خود تعبیر میکند. بجای بحث دراین‌امورنسبی باید دنبال حقیقت رفت. اگرچه این فکرتازگی‌نداشت وفلاسفه قدیم هم راجع بآن بحث کرده بودند اما این بار هنرمندان ازحقیقت هم پـافراترگذاشتند.

این‌تحول‌ابتدادر کشورفرانسه آغازشد، در آنجاکه‌غالباًهنرمندان وادبای کشورهای دیگرجمع میشوند سیرتدریجی‌افکاربااین مجراافتادکه درکلیه عقاید وافکارگذشته دربارهٔ زیبائی تجدیدنظر کنند.

یکی‌ازپیروان‌هنرنودرمجلهٔ«عصرجدید»[1] مینویسد: مردم‌میخواهند آن‌چیزها راکه عیب وضعف خود میدانند ازنظر دیگران مخفی کنند، اگرنقاش صورت‌آنها را نقاشی‌کند وقتی‌ازکاراوراضی میشوندکه‌بتوانند باآب ورنك زیباتروقیافهٔ قشنگتر صورت‌آنها را مجسم‌کند. ازموسیقی خیال‌انگیز و ملودیك لذت میبرند، داستان های قهرمانی را دوست دارند، درمقابل‌هیچ نمیخواهندکه‌کسی آنها را بخطای خودواقف‌کند. اما زشتی‌هم یك‌نوع زیبائی‌است منتهی بایدآنراهم پیدا کرد. ...

درواقع تاقرن گذشته هنرمندان وفلاسفه درصدد بودند زیبائی‌را آنطورکه انسان طبیعتاً درك میکند بیابند و بحد کمال برسانند اما در قرن بیستم تحت تأثیر افکار جدید نقطهٔ نظرتغییر کرد و حالا زشتیها را میجویند و آن‌را زیبائی‌فراموش شده‌ای میدانند.

درنقاشی مدرن سعی‌شده بخصوص آنچه‌که انسان از دیدن آن غفلت میکند بارنك و اشکال اغراق آمیز بطور وضوح نشان داده شود باینجهت غالباً صور طبیعی تغییر شکل یـافته و با عوامل دیگر بستگی پیدا میکند.

---

۱ - Les Temps Modernes تحت‌مدیریت‌ژان‌پل‌سارتر پیشوای‌مکتب اگزیستانسیالیست‌فرانسه منتشرمیشود.

پیکاسو در نقاشی‌های خود تداعی معانی ، یا احساسی را که از دیدن منظره‌ای حاصل میشود بهم آمیخته است مثلا یك کاباره شلوغ را با یك گیتار، دودسیگار، گیلاس و بطری و ظرفهای تودرهم و ریخته و پاشیده مجسم کرده است .

همچنین تحت تأثیر نظریهٔ چهار بعدی سعی کرده عامل زمان را بصورت حرکت در نقاشی‌های خود نشان دهد . سوررآلیستها هدف دیگری دارند ومیتوان گفت که آنها واردفلسفه نقاشی میشوند واصولا کاری بظاهر حال ندارند و نقاشی آنها مربوط بنظرفلسفی است که ازمدل خود استنباط میکنند. درهرحال هیچیك از نقاشان جدید برای توجیه این کیفیات توجهی بشبیه‌سازی ندارند زیرا هم آهنگی های قرون گذشته مفهوم خودرا از دست داده است .

درادبیات نوقیود لفظ را درشعر برانداختند تا منظور شاعر هرچه بهتر ادا شود ، ودرمقابل استعاره‌ها و کنایه‌ها و تشبیهات تازه‌ای بوجود آمد

نویسندگان قرن ۱۹ درهرداستان بیك یادوقهرمان توجه داشتند واشخاص دیگردرحول و حوش قهرمانان اصلی وبعنوان سیاهی لشگر انتخاب میشدند ، اما داستانهای جدید گاهی اشیاء وحرکات نیز شخصیت قهرمان را مجسم میکنند درحالی که قهرمان اصلی هیچگاه درصحنه داستان وارد نمیشود . گاهی نیز درباره کلیه اشخاص داستان بیك نسبت بحث میکنند بطوریکه قهرمان اصلی تشخیص داده نمیشود .

امادرموسیقی چه تحولی صورت گرفته است ؟

دراین رشته ازهنر نیز همان فکر وایده‌ای که درنقاشی وادبیات وجود دارد بیان شده است .

آهنگسازان مدرن میگویند تا اواخر قرن ۱۹ موسیقی تحت قواعد معینی که در مکتب کلاسیك وضع شده بود نکامل پیدا کرد. ولی امروز برای آنکه هنر موسیقی توسعه باید محدودیتهای سابق را از بین برد.

درمکتب کلاسیك یکعده فواصل و آکردهای موسیقی مطبوع بود ویکعده نامطبوع. ـ اگرشرایط معینی در بکاربردن این فواصل رعایت نمیشد آهنك ازاعتبار می‌افتاد وباینجهت تخطی ازقواعد کلاسیك ممنوع بود. اما امروز درهمهٔ شئون زندگی احتیاج بابزار ووسایل بیشتر پیدا شده پس درموسیقی‌هم باید آکردهای‌جدید ایجاد کرد و آنچه راکه سابقاً نامطبوع وممنوع میدانستند تحت قواعد جدیدی معمول کرد.

موزیك مدرن درهم آهنگی ووزن‌موسیقی تحولی ایجاد کرده و مدرنیست‌ها میگویند درست است که موسیقی آنها امروز نامأنوس‌است و عدهٔ کمی بآن گوش میدهد ولی علت آن است که هنوز گوش بشنیدن آن‌عادت‌نکرده است. آثار کلاسیك‌صدها سال است اجرامیشود و مردم باصول آن‌آشنا شده‌اند اگر موسیقی مدرن اجرا شود کم کم از صورت نامطبوع خارج میشودوزیبائی آن‌هم‌مانندموسیقی‌مکتب کلاسیك ورمانتیك مفهوم خواهدشد.

استراوینسکی‌میگوید: «طرزبیان بسته‌بانتخاب دستگاه است‌اما نبایدتصورکرد که کیفیت دستگاه موسیقی‌روشن‌است. من‌میخواهم‌بدانم آنهائی‌که دستگاه‌ها را بکارمیبرند چطور آنرا میشنوند؟

اگربگویندکه موسیقی‌من مقام معینی ندارد. مجبورم در جواب

بگویم که من از بس موسیقی را بنا باصول مقام [۱] شنیده‌ام کرشده‌ام . من کم وبیش دردستورهای ثابت مقام‌ها کار کرده‌ام تا همهٔ آن قواعد راخورد کرده ازبین ببرم وازنو اصول جدیدی وضع کنم . در این صورت من معتقد به نبودن مقام نیستم بلکه مخالف یك مقام مخصوص هستم. دراین باره نمیخواهم جدل ومغالطه کنم چه اصولا بایددانست که هرانکارمؤید اثبات آن است.

اختیارروشهائی مانند Modalité یا Tonalité فقط وسائل موقت موسیقی هستند وبزودی ازبین میروند آنچه درتمام تغییرات پایدارمیماند نغمه وملودی است . استادان بزرگ قرون وسطی ودورهٔ رنسانس کمتراز باخ وموتسارت درغم ملودی نبودند . ساختمان موسیقی من نه‌تنها ملودی را حفظ کرده بلکه همان مقام را درسبك نوین بآن داده است .»

این نکته قابل تعمق است که اگرشکستن قیدوقاعده دلیل پیشرفت وترقی است ، تاکجا باید پیش‌رفت ؟ آیازیرپاگذاشتن اصول وقوانینی که سالیان دراز و بامطالعات دقیق روانشناسی برای موسیقی وضع‌شده اصل وقاعدهٔ جدیدی است ؟

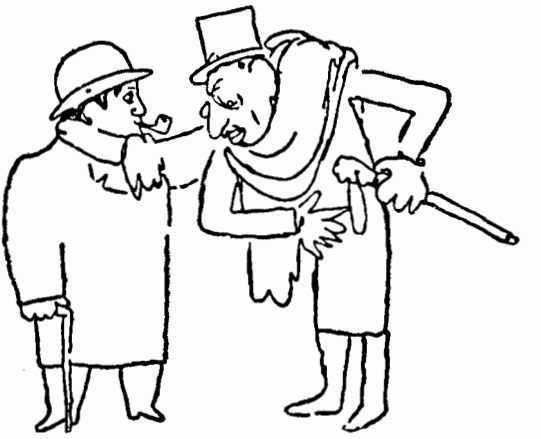
بدون‌شك انقلاب هنرنو ازهمهٔ جهات نمایندهٔ کمال و ترقی نیست، زیرا بسیاری ازهنرمندان معاصر براه خطارفته‌اند وچون عده‌ای ندانسته ونفهمیده آنها را تشویق کردند هنرنو ضمن زیبائیهای واقعی باانگلهای دیگرهمراه شده است .

درهنرهای تجسمی (پلاستیك) دوانقلاب روی داده‌است . اول در شکل و فرم ، دوم در مضمون هنر . اما اگر تحولات مضمون قابل قبول باشد درتغییرات شکل بیش‌ازحد افراط شده است .

۲ــ منظوراستراوینسکی موسیقی آتنال Atonale (بدون‌مقام) وموسیقی تنال Tonale (مقام‌دار) است

مسلماً نقاشان و پیکرتراشانی که سعی کرده‌اند تحت تأثیر عقاید فروید ضمیر باطن را در صورت‌ها مجسم کنند مبحث نوی در هنر باز کرده‌اند اما وارد کردن بعد چهارم یا زمان در نقاشی ، آنهم بترتیبی که پیکاسو و پیروان او مجسم کرده‌اند کار غلط و راه خطائی است .

در هنر همیشه باید تناسب رعایت شود : ممکن است نسبتها را تغییر داد ولی نباید بکلی آنرا از میان برد ، این قضیه بسیار روشن است که از شکل انداختن Déformation فرم و شکل تازه نیست و این کیفیت انحراف مطلق است .



استراوینسکی و پیکاسو تصویر از ژان کوکتو

طرز طراحی و رنگ آمیزی پیکاسو تا آنجا که تناسب را از بین نبرد قابل قبول است اما آنجا که اساس شکل را درهم میریزد تا شکل تازه‌ای بیافرینند آغاز انحطاط است .

کسانیکه تصور میکنند شکل از مضمون هنر قابل انفکاك است بکلی در اشتباه‌اند زیرا شکل بخودی خود وجود ندارد و هر شکل تا زمانی که سهمی از وجود نگیرد در مخیلهٔ انسان قابل تصور نیست، هر شکلی که ساخته

میشود از اشکال طبیعت اقتباس شده و باینجهت با مفهوم خاصی ارتباط دارد . انسان ممکن است چند شکل طبیعت را باهم ترکیب کند ولی طرح جدیدی بوجود نمیآورد پس بایدلااقل تناسب اشکال رامحفوظ بدارد.

همین انقلاب درموسیقی هم رخ داده است . استراوینسکی تغییراتی دروزن آهنگ وارد کرد، در آغاز آهنگ تجلیل دختر برگزیده از بالت پرستش بهار این وزن ها بکار رفته است:

٥	٩	٥	٧	٣	٤	٧	٣	٧	٣	٤	٧
٨	٨	٨	٨	٨	٨	٤	٤	٤	٨	٨	٤
٦	٥	٩	٥	٧	٥	٣	٣	٣	٤	٣	
٨	٨	٨	٨	٨	٨	٨	٤	٨	٤	٨	

این کار از نظر اصل موسیقی پیشرفت قابل ملاحظه ایست، ولی همانطور که استراوینسکی تصریح کرده او اساس ملودی را تغییر نداده و بآن اهمیت بسیار داده است .

مانوئل دفایا در بالت کلاه سه گوش و بلابارتوك در باگاتل بیانو دو مقام در یك آهنگ قرارداده اند . این کیفیت هم تاجائی که باصل ملودی خللی وارد نشود قابل قبول است . اما وقتی شونبرگ بکلی تنالیته را بهم میریزد و بجای گام دیاتونیك، گام کرماتیك رااختیارمیکند باید تأمل کرد، باید دید که آیا سیستم جدید او با منظور اساسی موسیقی که پرورش روحی است موافقت میکند یانه ؟

وقتی بوزونی و آلویس ها با فواصل ثلث پرده و ربع پرده را در موسیقی وارد میکنند و کوارتت ناهنجاری از آن میسازند باید ملاحظه کرد که این انقلاب راه را بطرف کمال باز میکند یا در واقع هنر را بجادهٔ منحطی سوق میدهد.

مسلماً تحول هنر مدرن یك قدم بسوی تکامل است ولی یك انقلاب

اساسی نیست بلکه برای آنکه هنر بهدف اصلی نزدیك شود باید عقاید افراطی را تعدیل کرد.

راست است که بعضی از زیبائیها از لحاظ آنکه درست توجه نشده از نظر مخفی مانده است ولی برای عادت کردن بآن لازم نیست تمام عواملی که نامأنوس است بکار برد. این فکر خوبی است که در زشتیهای گذشته تجدید نظر کنیم و زیبائی جدیدی بیابیم ولی بااین فکر نمیتوان بروی زیبائیها خط بطلان کشید.

دراین مورد در کشورهای اتحاد جماهیر شوروی روش مناسبی اتخاذ شده است زیرا واقعاً افراط کاری بحدی رسیده بود که موسیقی مدرن بجای لذت روحی باعث انزجار خاطر و نفرت میشد. باینجهت اولیاء امور شوروی درصدد بر آمدند درروش هنری نظارت کنند و از انحرافها و شیوه‌های ناپسند که تحت تأثیر اروپای غربی بوجود آمده جلوگیری نمایند.

باید قضاوت حقیقی را بآیندگان گذاشت زیرا طی تحول زمانه آنچه پذیرفتنی است خواهد ماند و افراط کاریها تعدیل خواهد شد. اما کسانیکه درصدد تقلید هنر مدرن هستند از این نکته نباید غفلت کنند که هنرمند باید از هنر کلاسیك و آکادمیك اطلاع کافی داشته باشد و بدون مقدمه هنر مدرن را نپذیرد. آنهائیکه معنای زیبائی را درك نکرده‌اند چگونه میخواهند زیبائی جدیدی بوجود آورند؟ مسلماً کسانی حق دارند هنر مدرن را قبول کنند که سالها در هنر کلاسیك مطالعه کرده و تمام مراحل زیبائی را پیموده باشند.

گوشه‌ای از دنیای موسیقی

.... زندگانی آنها جزئی از حیات اجتماعی ما و موسیقی آنها وجهی از بیان حال و احساسات ماست .

شومان و لیست

درسال ۱۸٤۰ فرانس لیست آهنگساز مجارستانی برای اجرای چند کنسرت به‌لایپزیك مسافرت کرد ودر آنجا آثار وبر، مندلسون، شوبرت ومایربررا برای پیانو تنظیم کرده بمورد اجرا گذاشت .

شومان که آن زمان در لایپزیك اقامت داشت در نامه‌ای که برای محبوبه‌اش کلارا مینویسد نخستین ملاقات خود را با لیست اینگونه شرح میدهد :

« اوباچه قدرتی پیانو مینوازد ؟ گاهی هیجان آمیز و دیوانه‌وار و گاهی ملایم وشاعرانه ، اما درهرحال این دنیای اوست ومن با آن آشنائی ندارم. هنر آنچنانکه تو بآن عمل کرده‌ای و آنطوری که من غالباً برای پیانو تصنیف میکنم بیان یك حال درونی است .. من روش عالی اورا انتقاد نمیکنم، اوبعضی مواردهنر درخشانی دارد .. میدانی چه میخواهم بگویم .

لیست ازوقتی که باینجا آمده دائماً با اشراف معاشرت دارد . پیش ماشکایت میکند که کنتس‌ها و پرنسس‌هادست ازسرش برنمیدارند . من ازاین قضیه ناراحتم ، یك دفعه بـاو گفتم ما هم مـحیط اشرافی داریم ، یکصدو پنجاه کتابفروشی، پنجاه‌مطبعه ، وسی‌روزنامه دراختیارماست.»

چایکوسکی و تولستوی

کوارتت رمازور شماره۱ یکی‌از آثار زیبای چایکوسکی است که بسال ۱۸۷٦ تصنیف شد و چایکوسکی با آن باب دوستی با تولستوی نویسنده وفیلسوف بزرك روسی گشوده است .

دریکی ازنامه‌ها چایکوسکی آشنائی خود را با تولستوی چنین شرح داده است :

«وقتی باتولستوی روبروشدم ، فکرمیکردم این مردبزرگ که از مکنونات قلب همه‌باخبراست ، تمام اسرارمرا فاش خواهدکرد ونخواهد گذاشت که پلیدی‌های درونی خودرا مخفی کنم وتنها محاسن خودرا در برابر چشمان تیزبین اوجلوه دهم .

تولستوی مردنیکوکاری بنظرمیآید . اومانند جراحی‌قلب‌دردناك مرا شکافت‌وپس‌ازتشخیص‌دردها بجراحات من‌مرهم گذاشت .

اوفقط برای شنیدن موسیقی آمده بود . در همان حال از بتهوون نفرت داشت ومنکر مقام‌عالی اوبود . »

نخستین شبی که کوارتت چایکوسکی بمورد اجرا گذاشته شد تولستوی ، رو بینشتاین وچایکوسکی حضورداشتند .

آهنگ موسیقی همه‌را بعالم خلسه برده بوداماهیچ‌چیزمؤثرتراز آن نبودکه تولستوی هنگام شنیدن قسمت آهسته (آندانته کانتابیله)

بی اختیار گریست .

تولستوی بعدهاهم کوارتت چایکوسکی را ازیاد نبرد و سالها بعد درنامه‌ای باو نوشت :

«پیترایلیچ (چایکوسکی) برای شما چند ترانهٔ محلی میفرستم تا از آن گنجی بسازید ، اما شما را بخدا بشیوهٔ موتسارت و هایدن آهنك بسازید وازسبك تصنعی بتهوون وبرلیوز تقلید نکنید .

من آن ساعتی راکه در مسکو با شما گذرانده‌ام فراموش نمیکنم بین کارهای ادبی هیچگاه خاطره آن شب عـالی از نظرم محو نمیشود . چقدرروبنیشتاین نازنین است . ازقول من بازهم ازاوتشکر کنید .. کوارتت شما اثرعجیبی درمن گذاشت ، بطوریکه وقتی بیادآن شب میافتم نمیتوانم اثری که موسیقی شما درروح من گذاشته فراموش کنم .

برای من اسم نوازندگان کوارتت را بنویسید . شاید کتابهای مرا نداشته باشند ومایل باشند بخوانند ، من خیلی خوشحال خواهم شد که چندنسخه از کتابهای خودرا برای آنها بفرستم .»

توقیف بتهوون

سال ۱۸۱۹ یکی ازپررنج‌ترین سالهای عمربتهوون بود .

درآن اوقات بتهوون بتصنیف دوائر بزرگ خود میساسولمنیس و سنفنی نهم اشتغال داشت . گاهی تمام شب کارمیکرد وغالباً چندروزفراموش میکرد غذا بخورد .

درتابستان آن سال بتهوون بییلاق بادن نزدیك شهروین رفته بود . یك روز صبح‌زود بتهوون برای رفع خستگی و گردش ازخانه بیرون رفت، وهمسایگان اوتاشب ازاوخبری نداشتند .

ازجانب دیگرهمان شب دریکی‌ازقراء نزدیك بادن ژاندارمی به افسرمافوق خودگزارش داد .

«مامردژولیده‌ای را توقیف کرده‌ایم ولی‌اوبما امان نمیدهدودائماً میگوید که نامش بتهوون‌است . مااطمینان داریم که‌اوولگردی‌بیش‌نیست چون‌لباس کهنه‌ای پوشیده‌و کلاه‌برسرندارد ، مسلماً هیچ چیزاوبه‌بتهوون شبیه نیست . »

افسر دستور داد فعلا او را بباز‌داشتگاه ببرند تا فردا در بارهٔ او تحقیق کنند اما دوساعت بعدازنیمه شب باردیگر مامورزندان نزد افسر آمد وگفت زندانی اورا عاجز کرده ومیگوید هر چه زودتر هرتسوگ رهبر ارکستر را احضار کنیم تا او را بشناسد . بالاخره مجبور شدند هرتسوگ را شبانه بزندان بیاورندهمینکه چشم‌هرتسوگ بزندانی‌افتاد بتهوون را شناخت وبااحترام بسیاراورا بخانهٔ خود برد و بهترین اطاق خودرا برای استراحت باو داد .

معلوم شد بتهوون در گردش صبح راه را گم کرده بود و چون واردقریهٔ دیگری شد . مردم که اورا ولگرد ناشناسی تصور کردندنسبت باو مشکوك شدند . بتهوون که مدتی راه رفته و خسته و گرسنه بود با تعجب وکنجکاوی ازپنجرهٔ خانه‌ها بدرون نگاه میکرد تا مگر آشنائی بیابد وماجرای خودرا باوبگوید .

مردم بتصورآنکه اوقصد سوئی دارد بژاندارم مراجعه کردند و ژاندارم که لباس کهنه بتهوون‌را دید بلافاصله او را توقیف کرد .

بتهوون‌خودرا معرفی کرد اما ژاندارم‌خندیدوگفت: بتهوون ؟!

ـ بله بتهوون ، چرا نباشم ؟

ـ تو ولگردی ، بتهوون هیچ شباهتی بتو ندارد .

وباینطریق اورا بزندان بردند . وقتی بخشدارمحل ازقضیه مطلع شد بی‌درنگ بدیدن بتهوون رفت و ازجسارتی که باو شده بود معذرت خواست ووسایل حرکت اورا به‌بادن فراهم کرد .

اما ژاندارمی که بتهوون را توقیف کرده بود همچنان متعجب بود ونمیتوانست باور کند که بتهوون لباس کهنه‌میپوشدوسر برهنه‌بیرون‌میآید.

کودك نابغه

زمانی که موتسارت اپرای عروسی فیگارورا بمورداجرا گذاشت‌و آوازهٔ شهرت اودرهمهٔ کشورها پیچیده بود کودك سیزده‌ساله‌ای راکه با زبردستی‌بسیار پیانو مینواخت نزد او آوردند . موتسارت برای آزمایش کودك پرسید .

ـ چه آهنگی‌میتوانید بزنید ؟

ـ هرچه‌بخواهید ، من‌همهٔ آهنگها راازبرمیدانم .

ـ پس یك آهنگ از کوپرن آهنگساز فرانسوی‌که باخ باولقب کبیر داده بزنید .

کودك استادانه ازعهدهٔ اجرای آهنگ کوپرن برآمد . موتسارت خوشحال شد واورا تشویق کرد، کودك گفت .

ـ چقدر میخواستم آهنگ بسازم حتی اگر میتوانستم یك باگاتل کوچك بنویسم خیلی‌خوشحال میشدم ، آقای موتسارت خواهش میکنم طریقه‌ای بمن‌یاد بدهید که بتوانم آهنگ بسازم .

ـ آخرهنوزبرای شما زوداست .

ـ چه‌میگوئید ؛ من‌سیزده‌سال دارم . وشما سالها پیش از این سن

شروع بتصنیف آهنگ کردید .

ـ راست است آقای جوان ، اما من از کسی نپرسیدم چطور باید آهنگ ساخت !

رقابت دو آهنگساز

مایربر آهنگساز آلمانی ورسینی آهنگساز ایتالیائی که هردو در پاریس اقامت داشتند سالهای متمادی در تصنیف اپرا باهم رقابت میکردند.

یکروز هنگامی که رسینی دست بدست خانم زیبائی گردش میکرد با مایربر روبرو شد ، پس از سلام و تعارف مایربر از حال رسینی پرسید ، رسینی گفت:

ـ آه که چه حال بدی دارم و چقدر خسته شده ام ، مدتی است که از عهدهٔ هیچ کاری برنمیآیم و دیگر حتی قدرت نوشتن یك آهنگ کوچك را ندارم .

ـ جای تأسف است رسینی عزیز . امیدوارم بزودی حالت بهتر بشود و بتوانی مانند همیشه شاهکارهائی بوجود آوری .

ـ متشکرم ، مایربر .

و مایربر درحالی که دستهایش راازشادی بهم میمالید ازاودورشد

خانم پهلودست رسینی از صحبت آنها متعجب شد و ازرسینی پرسید

ـ چطور ممکن است از کار خود ناراضی باشید درحالی که قسمت اعظم اپرای گیوم تل را تصنیف کرده اید .

ـ راست است ، من بخلاف آنچه گفتم مشغول تصنیف آهنگ هستم ولی درعین حال مایل نیستم تشویش خاطری برای مایربر فراهم کنم. اگر میگفتم خیلی کار میکنم و اپرای بزرگی نوشته ام مایربر ناراحت میشد و سعی میکرد اپرائی بسازد وروی دست من بزند ولی حالا که فکر میکند من فرسوده شدم و کاری ازدستم برنمیآید خیالش آسوده است و من هم

مطمئنم که او نقشهٔ تازه‌ای برای رقابت من نمیکشد .

مزاحم !

درسال ۱۸۳۹ آهنگساز و شاعرجوانی از آلمان بپاریس آمد تا بعضی از آثار خودرا در آن شهر بمورد اجرا بگذارد . یکی از دوستانش طی نامه‌ای اورا بمایربر معرفی کرد تا وسایل کارش را در پاریس فراهم کند. وقتی نزداورفت مایربر پرسید :

ـ خوب آقای جوان ، چه کاری میتوانم برای شماانجام‌بدهم.

ـ خواهشمندم‌نامه‌ای بآقای‌لئون‌پیه L . Pillet مدیراپرا بنویسد ومرا بایشان معرفی کنید .

ـ بسیارخوب

و مایربر نامه‌ای نوشت و در پاکت سربسته‌ای باو داد ؛ جوان خوشحال شد ونامه را نزد پیه برد وباو گفت :

ـ اجازه بدهید نامه‌ای راکه آقای مایربر آهنگساز مشهور برای معرفی من نوشته‌اندبشما بدهم .

ونامه‌را بدستش داد . اماچند دقیقهٔ دیگرپیه با تعجب پرسید :

ـ منظورچیست ، پس برای چه شمارا پیش‌من فرستاده است ؟

ـ مگر آقای مایربر بشما ننوشته‌اندکه من آهنگسازم و ...

ـ بله نوشته‌اند : «مرا ازدست این مزاحم خلاص کنید .» . ولی عیب ندارد درهرحال ممکن است بگوئید اسم شما چیست ؟

ـ من ریشارد واگنر هستم .

ـ . . . . !

برلیوز وجوان نوآموز

برلیوز دردفترخاطرات خود مینویسد :

یکروز که سخت مشغول کاربودم جوانی بسن ۱۸ سال ازدردر آمد و گفت :

ـ آقای برلیوز با شما کاری دارم .

ـ بگوئید چه میتوانم بکنم .

ـ ... حقیقت اینست که من ثروتی بدست آورده‌ام ومیخواهم در راه خوبی صرف کنم ، وحالا آمدم ازشما بپرسم آیا میتوانم با این ثروت آهنگساز بزرگی بشوم .

ـ آیا شمادرموسیقی کار کرده‌اید واز آنارخودتان چیزی آورده‌اید مثلا یك قطعه ازسنفنی ، یك‌اورتو یاکانتات ؟

ـ اورتور؟ نه‌خیرمن‌چنین کارم‌نکردم .

ـ بسیارخوب آیا یك کوارتت نوشته‌اید ؟ البته میدانید که نوشتن کوارتت چقدرمشکل‌است وممکن است ازعهده بر نیائید ، اشکالی ندارد اما آیا یك‌زمانس ساده یا یك والس نوشته‌اید ؟

ـ نه‌استاد من‌هنوز آهنگ نساخته‌ام .

ـ پس‌لابد شمادررشته‌هارمونی و کنترپوان کار کرده‌اید : آیاوسعت صداهارادر آوازوسازهامیدانید؟ آیابخط موسیقی آشنائی‌دارید ومیتوانید دیکتهٔ موسیقی بنویسید ؟

ـ متأسفانه من هیچ کاری در موسیقی نکرده‌ام ولی آقای برلیوز مطمئن باشید که من استعداد زیادی‌دارم و شما خواهید دید که در مدت کوتاهی چه پیشرفت فوق‌العاده‌ای خواهم کرد. من روزی دو بارنزد شما میآیم ودرس موسیقی میگیرم وشبها هم کارمیکنم .

ـ من بشما پیشنهـاد دیگری میکنم . ممکن است در ازای درس

موسیقی شما نروتتان را بمن بدهید ولی باید اعتراف کنم که در این صورت هرگز چیزی ازمن نخواهید آموخت. زیرا فکر میکنم که وقتی پول زیاد بدستم برسد دیگرهوس آهنگ ساختن نخواهم کرد.

تأسف

بنژامن گودار B. Godard یکی از آهنگسازان فرانسوی بود که ازدورهٔ کودکی بتصنیف آهنگ شروع کرده بود. از آثار او امروز فقط آهنگ لالائی ژوسلن Berceuse de Jocelyn معروف است. درمقابل امانوئل شابریه مصنف آهنگ «اسپانیا» پس ازسالها تمرین و ممارست به ساختن آهنگ پرداخت.

یکروز شابریه و گودار درحالیکه هردوموهای سرشان سفید شده بود باهم صحبت میکردند، گودار گفت:

ـ چقدرجای تأسف است امانوئل عزیز که اینقدردیر بفکر تصنیف آهنگ افتاده‌ای، چه شاهکارهائی که میتوانستی بوجود آوری وازبین رفتند!

ـ من ازبابت دیگر برای تو متأسفم زیرا فکر میکنم چه بسا کاغذهای موسیقی که بیهوده سیاه کرده‌ای ودورانداختی!

معلمین پیانو

مسکوسکی آهنگساز روسی که بخصوص بواسطهٔ رقص های اسپانیائی معروف است ازدست معلمین خودرنج بسیاربرده بود ودرمقام تلافی این جملهٔ معروف را ازخود بیادگار گذاشت.

«خوب است که معلمین پیانووجوددارند وگرنه شاگردان موسیقی پیشرفت فوق‌العاده‌ای میکردند»

هم‌ردیف پادروسکی

یکشب وقتی یاشاهایفتر ویولونیست بزرگ درخانهٔ مجللی مهمان بود خانم میزبان ازاوخواهش کردتا بویولون پسر خردسالش گوش کند. یاشاهایفتز کمی ناراحت شد و گفت :

ـ خانم ممکن است این کار را بوقت دیگرموکول کنید .

ـ آقای‌هایفتزمیدانم شما حتماً خوشتان خواهدآمد ، پسرم یازده سال دارد وقطعاتی‌روی چهارسیم ویولون میزند !

ـ آه ! بسیارخوب حالا مطمئن‌شدم. جلوبیا پسرجان‌وهرآهنگی که میدانی بزن.

پسر جوان یك کاپریس ازپاگانینی نواخت ، خانم‌پرسید :

ـ آقای هایفتزراجع بپسرم چه فکرمیکنید ؟

ـ اجازه بدهید یك‌مطلب را محرمانه بشما بگویم ، باید اعتراف کنم‌که پسرشما پادروسکی را درنظرم مجسم‌میکند .

ـ چطور؟ خیلی‌متشکرم‌ولی‌لابدشمافراموش کردید که‌پادروسکی استاد پیانوبود نه ویولون !

ـ باور کنید خانم عزیز ... او باندازهٔ پادروسکی از ویولون سررشته دارد ! ..

روسلان ولودمیلا

میخائیل ایوانویچ گلینکا مؤسس مکتب‌موسیقی روسی‌در کارخود بامشکلات بسیار مواجه میشد . وقتی در سال ۱۸۴۲ اپرای روسلان و لودمیلارا بمعرض نمایش گذاشت، نقادان درحق‌اوازهیچ ملامتی فروگذار نکردند . یکی‌ازمنتقدین نوشت روسلان‌یك‌اپرای‌نارس‌است . یکی‌دیگر

گفت : «درهر پرده یکی از بازیگران اپرا بخواب میرفت وتماشاگران در تمام مدت نمایش درخواب بودند .»

اما گراندوگ میخائیل که دراین نمایش حضور داشت گفت :«من امشب هریك ازافسرهای زیردست خودرا که خطائی مرتکب شوندبجای تنبیه وبازداشت بتماشای روسلان ولودمیلا میفرستم . »

کدامیك باید درس بدهند

درسال۱۹۲٦بعدازاجرای«راپسودی‌این‌بلو»جرج گرشوین آهنگساز آمریکائی که بمنتهی درجهٔ شهرت رسیده بود بفکر افتاد یك کنسرتو در فاماژور برای پیانووارکستر بنویسد ولی بزودی متوجه شد که اطلاعات لازم در موسیقی ندارد و اساساً معنای کنسرتو را هم بدرستی نمیداند باینجهت بپاریس‌رفت تانزدموریس‌راول آهنگسازفرانسوی اطلاعات‌خود را تکمیل کند .

راول گرشوین را بامحبت وگرمی پذیرفت :

ـ ازدیدارشما خوشحالم آقا ...

ـ استاد...من‌جرج گرشوین آهنگسازهستم ، درآمریکاهم‌موفقیتی پیداکرده‌ام .

ـ مرحبا ..

ـ .. اما من‌میخواهم یك کنسرتو برای پیانو و ارکستر بنویسم و حالا متوجه شده‌ام که معلومات من برای کـاری که درنظرم دارم خیلی محدوداست . باینجهت نزدشما آمدم‌تاچند درس هارمونی‌وارکستراسیون بمن بدهید .

ـ از حسن‌نظرشما متشکرم ، ولی‌باید بگویم که من‌هم کارزیادی

دارم و با کمال تأسف نمیتوانم دراین خصوص بشما کمك کنم ، اما درهرحال فکر نمیکنم که شما بمن احتیاج داشته باشید ، دربارهٔ اطلاعات موسیقی خود حتماً شکسته نفسی میکنید، آیا ممکن است یکی از آهنگهائی که ساخته اید روی پیانو اجرا کنید ؟

ـ بله ... ملاحظه میکنید این کادانس «راپسودی این بلو» است که اخیراً ساخته ام.

ـ به به ... واقعاً عالی ساخته اید و ایده های تازه ای در کار شما میتوان یافت .

ـ بایداعتراف کنم که این آهنگ در آمریکا خیلی مشهورشده است وچنان موفقیت عجیبی پیدا کرده که تاکنون صدهزار دولار برای من عایدی داشته است .

ـ و بااینحال شما آمده اید پیش من درس بگیرید ؟ آیامیدانید که من آهنگ «پاوان برای یك شاهزاده خانم فقید اسپانیائی» را بدویست و پنجاه فرانك فروخته ام ؟ . حالا اجازه بدهید درخواست کنم پیشنهاد را تغییر بدهیم چون من باید پیش شما درس بخوانم ! ..

از اپرای فاوست

کامی بلگ موسیقی شناس فرانسوی حکایت میکند : یك شب که اپرای فاوست درپاریس نمایش داده شد و خوانندگان نتوانستند بخوبی ازعهدهٔ اجرا برآیند شارل گونو سازنده آهنگ بشدت عصبانی شد وبه مدیر اپرا پرخاش کرد و گفت :

ـ شما بازیگران ناشی خود را مانند گوساله هائی که بباغ میوه حمله کنند برای اجرای اپرای من فرستاده اید . آقا شما باید بدانید فقط

یك خواننده ناشی کافی است که یك شاهکار را خراب کند .

اما گونو نمیدانست که بعدازمرگ اوچه رسوائی برپاخواهند کرد. دریکی ازشهرهای آمریکا درصحنهٔ باغ، آنجا که مارگریت بادوك نخریسی ظاهرمیشود یك ماشین خیاطی گذاشته بودند تا مارك تجارتی آن نظر مردم را جلب کند !

شراب باخ

یکی ازبهترین تفریحات یوهانس برامس آهنگساز آلمانی آن بود که شبها درایوان میخانه بزرگ وین شام بخورد . اما برای آنکه شناخته نشود هردفعه جای دیگری انتخاب میکرد . یکشب که بنابعادت در گوشه خلوتی نشسته بود مستخدم راصدا کرد و گفت :

ـ یك بطری ازبهترین شرابها را برای من بیاورید .

ـ اطاعت میکنم ویقین دارم شما از شرابی که هم اکنون برایتان میآورم راضی خواهیدبود چون بهمان اندازه که موسیقی برامس از آثار موسیقی دیگران امتیاز دارد این شراب هم بین شرابها عالی است .

ـ مگرشما آقای برامس را میشناسید ؟

ـ نه متأسفانه هنوزاین سعادت را نداشتم .

ـ بسیارخوب ! .. پس بهتراست یك شراب عالی تربرایم بیاورید ... مثلا شراب باخ !

پس از ده سال

نخستین نمایش اپرای تانهویزر درپاریس باشکست مواجه شد اما شارل گونو که بآثارواگنر علاقهٔ بسیار داشت در شب نمایش با تعجب و تحسین فوق العاده‌ای بموسیقی گوش میداد .

عده‌ای ازمنتقدین موسیقی که ازتوجه او باپرای تانهویزر ناراضی بودند برای آنکه اذیتش کنند پیش آمده گفتند :

ـ خوب آقای استاد ؛ لابدشما ازعدم‌موفقیت اپرا اینقدرشادوراضی هستید ؛ واقعاً که موسیقی واگنر صداهای مسخره‌ای بیش نیست .

ـ نه آقایان ، برعکس من تانهویزر را یك اثرعالی میبابم .

ـ چه‌میگوئید . مردم بهترقضاوت کرده‌اند زیرا اصوات غلط و بی سروته اپرا کافیست که تمام زحمات واگنر را بهدردهد . یقیناً این اولین وآخرین باری است که تانهویزر اجرا میشود .

ـ اشتباه نکنید ، درمورداین اثریکشبه قضاوت نباید کرد،امیدوارم ده‌سال دیگردرهمین تالاروباهمین‌جمعیت اپرای تانهویزررا تماشا کنیم تا بشما نشان دهم چه اشتیاقی درمردم ایجاد خواهدشد و نمایش با چه موفقیتی مواجه میگردد !

... وده‌سال دیگر پیش‌بینی گونو بحقیقت پیوست .

پیانیست حقیقی!

در سفرسویس یکشب پادروسکی در مهمانخانه‌ای شام میخورد . اگرچه اوسعی‌میکرد کسی بهویت‌اوپی نبرد ولی معلوم شد که‌بین‌مشتریان یکی پادروسکی راشناخته‌بود زیرا مدیرمهمانخانه نزد پادروسکی آمد وگفت :

ـ آقا بمن گفته‌اند که شما میتوانید پیانو بزنید ؛ آیاحقیت دارد ؟

ـ بله آقا ... تقریباً

ـ پس‌خیلی خوشوقتم .. چون امشب پیانیست ما بعلتی نیامده‌است ومیخواهم ازشماخواهش کنم که اگربتوانیدجای او را بگیرید من بشما

چهارفرانک وحتی شش‌فرانک میدهم .

ـ متشکرم ... ولی متأسفانه من نه‌تانگوبلدم ، ونه فوکستروت و مانند این‌رقص‌ها ...

ـ آه ببخشید آقا چون مرا باشتباه انداختند و من خیال میکردم که شما واقعاً پیانیست هستید !

خواننده یا سپهبد ؟

لاگابریلی خوانندهٔ مشهور دختر آشپز پرنس گابریلی بود که‌اسم پرنس را بروی خود گذاشته بود .

یکروزکاترین‌دوم ملکه روسیه‌اورابدربارخواست‌تا دریك‌ضیافت شاهانه آواز بخواند ، لاگابریلی پیغام‌فرستادکه برای اجرای این برنامه سیصددوکا دریافت میکند . این رقم‌که درآن زمان مبلغ هنگفتی بود ملکه را بتعجب انداخت وبهمین‌جهت‌کاترین اورا بحضورطلبیدو گفت :

ـ خانم ، شما خیال میکندکه این‌مبلغ برای من ناچیز است ، من این پاداش را فقط بسپهبدهای خود میدهم !

ـ بسیارخوب علیاحضرت ... ممکن‌است سپهبد ها را مجبورکنید تابرای شما آواز بخوانند .

ـ ...آخربمن گفته‌اندکه‌شما خیلی‌خوب آوازمیخوانید واستعداد ولیاقت شما دراین‌فن افسانه‌آمیز است .

ـ حتماً مبالغه کرده‌اند ؛ علیاحضرت میتوانند مبلغ‌درخواستی‌مرا بپردازند وآزمایش کنند ، آنوقت معلوم خواهدشدکه من‌هیچ استحقاق چنین تمجیدی ندارم .

ویولون استرادیواریوس

پیش ازجنگ بین‌الملل اول فریتس‌کرایسلر ویولونیست بزرگ

بآنورس رفته بودتا چندکنسرت در آنجا بدهد. یکروز ضمن گردش در برابر مغازه‌ای که آلات موسیقی میفروختند توقف کرد ، بفکرش افتادکه برای گذراندن‌وقت بدرون‌مغازه‌برود ومدتی باصاحب‌دکان‌صحبت کند:

ـ آقا همهٔاین‌ویولونهائی که‌درقفسه گذاشته‌اید برای فروش‌است ؟

ـ بله . البته هر کدام قیمت معینی‌دارند .

ـ من یك ویولون قدیمی دارم ممکن است ملاحظه کنید ... این ویولون راحاضرم بایك ویولون جدید معاوضه کنم .

ـ بسیارخوب ؛ به‌بینم ؟

ـ آیا شما ویولون‌های قدیمی را میشناسید !

ـ بله من یك آماتورپیری هستم و... عجب این‌ویولون خیلی عالی است وباید متعلق به ...

ـ راست است .. من‌این‌ویولون را بارث برده‌ام .

ـ شما دروغ میگوئید . . دستها بالا

ـصبر کنید... تأمل کنید آقا..

ـ ازجای خودحرکت‌نکنید تا پلیس‌راخبر کنم، شمادزد زبردستی هستید . چون‌این ویولون استرادیواریوس با این علائم متعلق بکرایسلر است ومن چندمقاله راجع بآن درروزنامه‌ها خوانده‌ام .

ـ آه ! الان میفهمم که شما متخصص هستید . ولی بهتر است ولم کنید چون‌من صاحب این ویولون‌هستم..

ـ غیرممکن است ...

ـ با اینحال عین‌حقیقت است چون من‌فریتس کرایسلر هستم‌واین هم اوراق هویت من است .

ـ ممکن است شما اسناد کرایسلر را هم دزدیده باشید . ولی فقط بیك وسیله میتوانید ثابت کنید!

ـ به چه وسیله؟

ـ اگر واقعاً راست میگوئید کادانس کنسرتوی ویولون بتهوون را که کرایسلر با آنهمه مهارت واستادی نواخته است برای من اجرا کنید . من صفحات کرایسلر را دارم وبخوبی بطرز نواختن او آشنا هستم .

ـ بسیارخوب برایتان اجرا میکنم .

کرایسلر ویولون رابدست گرفت ومشغول اجراشد . وقتی کادانس کنسرتو راتمام کرد صاحب مغازه درحالی که اشك درچشمانش برشده بود دستهای اورا فشارداد و گفت .

ـ معذرت میخواهم استاد! هیچ تصور نمیکردم که باینوسیله بتوانم باکرایسلر بزرگ روبرو شوم شماطوری کادانس ویولون را نواختید که هیچکس دردنیا ازعهدهٔ اجرای آن برنمیآید .

ارزش انتقاد

پس ازنخستین نمایش اپرای دون کیشوت اثر ماسنه ، یکی ازمنتقدین موسیقی درروزنامه نوشت که شالیاپین خوانندهٔ باس درشب نمایش بالهجهٔ روسی بزبان فرانسه آوازمیخواند و بخصوص تلفظ بعضی ازکلمات او ناراحت کننده بود .

شالیاپین ازاین انتقاد سخت عصبانی شدو برای آنکه منتقد را گوشمالی دهدوسیله‌ای میجست تاآنکه یکشب درضیافت یکی از دوستان ، منتقد موسیقی را باومعرفی کردند . خوانندهٔ بزرگ دفعتاً او را بکناری کشید و بصدای بلند گفت :

ـ شما بودید که جرأت کردید ازلهجهٔ من انتقاد کنید ؟

ـ بله اما ...

ـ دیگرحرف نزنید . شما باید بدانید که لهجهٔ فرانسه من مانند لهجهٔ انگلیسی ، آلمانی وایتالیائی بینظراست . فهمیدید ؟

ـ باوجوداین ...

ـ هرچه گفتم بایدبخاطربسپارید ودفعهٔ آینده جبران کنید ؟

ـ آه ! آقای شالیاپین من نمیدانستم که شما ازانتقاد بدتان میآید ، مطمئن باشید که دیگر کلمه‌ای راجع بشما درروزنامه نخواهم نوشت .

ـ چه گفتید ؟ اگرچنین کاری بکنیدآنوقت شما را بهدوئل دعوت خواهم کرد . هرطوری که دلتان میخواهدبنویسید ، خوب یا بد بالاخره چیزی بایدنوشته شود سکوت نباید بشود ... برای ما سکوت فراموشی است وفراموشی مرگ است !

شالیاپین و برناردشاو

درسالهای آخر عمرشالیاپین ، یکروز هنگامی که درلندن اقامت داشت برناردشاو اورا نزدخود دعوت کرد .

برناردشاو بافتخارهنر عکس عده‌ای ازهنرمندان انگلیسی‌را که در تآتر کار کرده بودند دور میز چیده بود ؛ ضمن‌شام شاو ازشالیاپین پرسید.

ـ آیا درروسیه خوانندگان بزرگی مانند شما بوده‌اند ؟

ـ بله... ما لئونید سوبینف داشتیم که میتوانست سه‌اکتاو بخواند

ـ عجب ...

ـ اما اومرد!.. ما میخائیلوا و داویدوا دوخوانندهٔ بینظیر سپرانو

کنترالتوداشتیم .

ـ چه خوب !

ـ آنها هم مرده‌اند !... ماپیانیست ولادیمیر پاخمان ورهبرارکستر آرتورنیکیچ داشتیم ... متأسفانه آنها هم درراه هنر مردند .

ـ راستی صحبتهای شما چقدر خـوب تنظیم شده است ، این زن خواننده بود..آن مردنوازنده بود : آنها مرده‌اند ! درحالی که پیش ما همه‌زنده‌اند !... خوشبختانه شما هنوززنده‌اید .. پس‌خوب‌است قطعه ای بخوانید تامن هم بتوانم درآینده بگویم : « فدورشالیاپین بدنیـا آمد .. خواننده بزرگی بود ... واوهم مرد ! »

کاروزو

در اواخرعمر خود کاروزو خوانندهٔ ایتالیائی خانه‌ای در ساحل دریای مدیترانه خریده بود ، عده‌ای‌نوکر وخدمتکار نیزبرای او درآن خانه‌کارمیکردند . کاروزو هرروز پنج ساعت‌تمرین میکرد یکروزوقتی برای استراحت به‌تالاربزرگ رفته بود متوجه شدکه‌گردوخاك همه جا رافراگرفته است . ازاین‌بی‌قیدی خشمگین شد وناظرراصداکرده گفت:

ـ این وضع قابل تحمل نیست ، شما باده‌نفرآدم نمیتوانید خـانه را اداره کنید ، یك‌هفته است که شما باین اطاق سرنزده‌اید واثاثیه وکف اطاق ازگردوخاك پوشیده شده است !

ـ آقای‌کاروزو ، خیلی‌طبیعی است ...

ـ یعنی‌چه ! اینجا باید هرچه زودتر مرتب شود .

ـ دراینصورت شمادیگر نبایدآواز بخوانید !

ـ چطور ؟!

ـ بله ، چون وقتی شما آواز میخوانید تمام مستخدمین از کار دست میکشند و بآواز شما گوش میدهند وهیچ‌قدرتی تابحال نتوانسته آنها را بکار خود وادار کند .

دعوت بشام

یوآخیم نوازندهٔ مشهور ویولون یك روز باپرنس بلایخرودر از اشراف ثروتمند آلمانی ملاقات کرد، بلایخرودر که میخواست فردای آنشب ضیافتی در کاخ خود ترتیب بدهد یوآخیم را هم دعوت کرد ولی برای آنکه بتواند بدون خرج از هنر او استفاده کند گفت .

ـ آقای یوآخیم فرداشب من شمارا بشام دعوت میکنم ؟

ـ متشکرم پرنس .

ـ البته شما ویولونتان را همراه میآورید ، اینطور نیست استاد ؟

ـ ازلطف شما خیلی ممنونم ولی ویولون من شام نمیخورد !

درشب کنسرت یهودی منوهین

خانمی باپسر کوچك خود بگیشه مراجعه کرد و گفت :

ـ خواهشمندم دو بلیط لژ بدهید .

ـ متأسفانه نداریم.

ـ پس دو بالکون بدهید !

ـ تمام جاها گرفته‌شده است.

ـ بلیط درجه دوم چطور ؟

ـ خانم همه بلیط ها فروخته شده است .

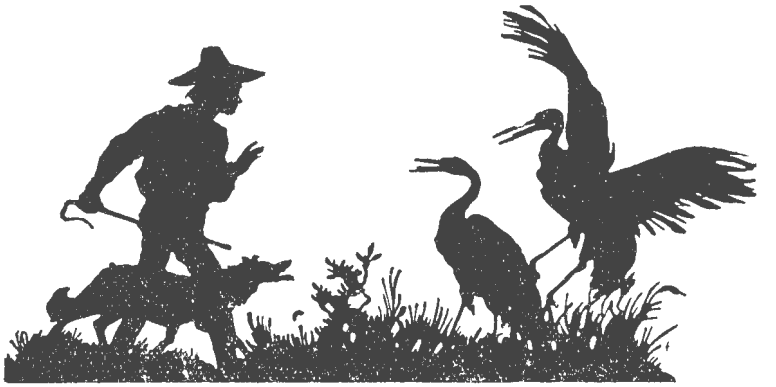
ـ می‌بینی بچه‌جان ، وقتی میگویم باید زیادویولون کار کنی !...

پس از کنسرت خانم دیگری از میان جمعیت خود را بمنوهین

رسانده گفت :

ـ یهودی منوهین عزیز ، شمااز پاگانینی هم بهتر ویولون میزنید !

ـ آه پس شما لابد ویولون پاگانینی را شنیده‌اید !



ترانهٔ لك‌لك از هوگوولف

پادروسکی و کلمانسو

در پایان جنگ جهانگیر اول اینیاس پادروسکی پیانیست و آهنگساز بزرگ لهستانی بپاس خدماتی که برای آزادی وطن کرده بود بریاست جمهوری لهستان انتخاب شد. در کنفرانس صلح ورسای که بسال ۱۹۱۹ باحضور رؤسای دول متفق تشکیل شد ، کلمانسو نخست وزیر فرانسه با پادروسکی آشنا شد واز اوپرسید :

ـ آقای پادروسکی شمابا پادروسکی پیانیست مشهور نسبتی دارید؟

ـ بله من خودم هستم .

ـ عجب ! من تصور نمیکردم مردی بآن بزرگی ریاست جمهوری را هم قبول کند !