

# سمفونیها و آوازهای مالر

فیلیپ بارفورد

ترجمه محمد رضا فیاض

مترجم بر خود می‌داند که:

از نظرات و راهنمایی‌های آقای محمدرضا درویشی؛

از مساعدت آقای مهیار کوچک‌پور در مطابقت ترجمه اشعار با متن آلمانی؛

و به ویژه از نکته‌سنجی‌های ارزنده آقای مهدی جوانفر که با دقت نظر

همه‌جانبه، از نواقص کتاب فرو کاستند؛

سپاسگزاری نماید.

## فهرست

| شماره صفحه | عنوان                    |
|------------|--------------------------|
| ۱          | مقدمه                    |
| ۱۱         | آوازا                    |
| ۱۲         | آوازهای يك رهگذر         |
| ۱۷         | آوازهای مرگ کودکان       |
| ۲۷         | سمفونی شماره ۱ در رماژور |
| ۳۱         | سمفونیهای شیبور سحرآمیز  |
| ۳۴         | شماره ۲ در دومینور       |
| ۴۱         | شماره ۳ در رمینور        |
| ۵۰         | شماره ۴ در سل ماژور      |
| ۵۵         | سمفونیهای پنجم، ششم هفتم |
| ۵۸         | شماره ۵                  |
| ۶۳         | شماره ۶ در لامینور       |
| ۷۲         | شماره ۷                  |
| ۷۳         | سمفونی شماره ۸           |
| ۸۷         | واپسین مرحله             |
| ۸۹         | آواز زمین                |
| ۹۶         | سمفونی شماره ۹           |

## سمفونی شماره ۱۰

ضمیمه

|     |                          |
|-----|--------------------------|
| ۱۰۹ | توضیح مترجم              |
| ۱۱۳ | اشعار آوازهای مرگ کودکان |
| ۱۲۱ | اشعار پنج آواز روکرت     |
| ۱۲۹ | اشعار سمفونی شماره ۲     |
| ۱۳۵ | اشعار سمفونی شماره ۳     |
| ۱۴۰ | اشعار سمفونی شماره ۴     |
| ۱۴۶ | اشعار سمفونی شماره ۸     |
| ۱۷۳ | اشعار آواز زمین          |

## مقدمه

در موسیقی گوستاو مالر، حس رمانتیک و حساسیت عمیق تغزلی به بالاترین درجه ارتقاء یافته است. مالر با يك حساسیت صوتی کاملاً استثنایی، مردی بود با آرمان‌هایی معنوی و برخوردار از فرهنگی فلسفی. علاقهٔ عموم به موسیقی او در زمان حاضر، پرسشهای جالبی برمی‌انگیزد. پس از نیم قرن که آهنگسازان همه‌جا علیه روحیهٔ رمانتیک بودند - پاره‌ای اوقات مانند استراوینسکی با چاشنی جدل و مرافعه - امروز مالر گویی به نوعی پیروزی دست یافته است. دیدگاه او پیرامون يك تلفیق تغزلی و سمفونیک از آرزوهای انسانی، هنوز مخاطبین بیشتری را می‌طلبد. آلمان مالر، در نگاهی به گذشته، زندگی همسرش را تقریباً به مثابه يك رسالت در نظر می‌گیرد. او در پایان خاطرات<sup>(۱)</sup> می‌نویسد: «پیکارش در راه ارزشهای جاودانه، فراتر بودنش از تمامی امور مبتذل، و از خودگذشتگی خالصانه‌اش در راه حقیقت، همه بر زندگی قدیس‌وار او گواهی می‌دهد».

مالر با بی‌قراری عاطفی که ذاتی يك سرشت بیش از حد حساس است، به تمام معنا فردگرا بود. او که یهودی به دنیا آمد،

کاتولیسیسم رومی را با رضا و رغبت پذیرفت؛ هانس ردلیخ<sup>(۲)</sup> در کتاب بروکنر و مالر<sup>(۳)</sup> علت این تغییر مذهب را این واقعیت دانسته که تعمید به مسیحیت، گذرنامه ضروری - و البته اسفبار - برای ورود به فرهنگ اروپایی بوده؛ اما به نظر نمی‌رسد این مطلب در مورد مالر مصداق داشته باشد. گرچه وی برحسب سرشتش نخست به سوی آرمانهای لیبرالی کشیده شد، اما بعدها عمیقاً مجذوب عرفان مسیحی شد. اساساً منش فلسفی و مذهبی اش وی را فراسوی چهارچوبهای اعتقادی مرسوم قرار می‌داد و اومانیست نامیدن او، کم‌بها دادن به دیدگاه معنوی اوست. مالر از پاره‌ای جهات چون یک فدایی روح آزاد جلوه می‌کند. از آن انسانها که باید همواره راه خود را از طریق انگیزش نیروهای معنوی برخاسته از روح خود بیابند. چنین پاکبختگانی به آسانی با جزمیت مخالفت می‌کنند. خصوصاً وقتی می‌توانند توصیفی نیرومند از آمال بی‌پایان خود ارائه دهند.

زندگی هرگز برای مالر آسان نبود؛ نه فقط از آن‌رو که غالباً خود را در کشاکش با محیط بیرونی می‌یافت، نیز بدان سبب که همواره کشمکشهای حل‌ناشده‌ای در وجود خود داشت. آما مالر در قسمت تکان‌دهنده‌ای از نخستین کتاب یادبودهایش، مرگ همسرش را نوعی تصلیب می‌نامد. تصویر مناسبی می‌نماید. به نظر می‌رسد سرشت موسیقایی مالر، همه تنشها و اضطرابهای رمانتیک را در یک کانون انفجاری، بار دیگر شدت می‌دهد. گویی قرن نوزدهم به جستجوی یک نقطه تعادل و یک توصیف نهایی، خود را به تمامی در اوریخت و خالی کرد.

۲. Hans Redlich رهبر ارکستر و موسیقی‌شناس اتریشی (۱۹۶۸ - ۱۹۰۳).

3. Bruckner and Mahler, Dent, 1955

گرایش عام موسیقی آلمان، از شوبرت گرفته تا شوئنبرگ، برگ و وبرن، گسترش و تشدید بار توصیفی، نه فقط در مورد ملودی و تسلسل هارمونیک، که نیز گسترش لحظه‌های شخصی صوت<sup>(۴)</sup> بوده است. در کار شوبرت، شدت بخشیدن به تسلسل جنبه‌های تغزلی، غالباً با يك مدولاسیون استادانه و ظریف مازور به مینور صورت می‌پذیرد. این تمهید، مانند معکوس آن، مینور به مازور، روش مورد علاقه مالر نیز بود. شوبرت هم آهنگسازی تغزلی بود که سمفونی می‌نوشت و تا حدودی او و مالر مسایل مشترکی - از جمله برقراری يك رابطه رضایت بخش میان بیان تغزلی و ساخت سمفونیک - داشتند.

شدت بخشیدن به ارزشهای صوتی در موسیقی مالر، از تعمیق تدریجی انگیزه‌های تغزلی او، و از يك حساسیت فزاینده نسبت به جهان ناشی می‌شد؛ جهانی که به خاطر زیبایی‌اش دوستش داشت اما در عرصه مناسبات انسانی هرگز نتوانست خود را با آن وفق دهد. به راستی در پس این تعمیق چه نهفته بود؟ به طور کلی، قرن رمانتیک می‌کوشید موسیقی را تا حد پرستش زیباییهای محسوس ارتقاء دهد. این به‌ویژه واگنر بود که تلاش را به عرصه افسانه‌های خیالی هم کشاند و کاری کرد که موسیقی بار سمبولیسم (حلقه نیبلونگ)، اندیشه‌های فلسفی (تریستان) و آیینهای عرفانی (پارسیفال) را نیز به دوش بکشد. کنکاش در يك موسیقی - نمایش<sup>(۵)</sup> واگنری، تنها با زبان آنالیز موسیقی قابل بیان نیست. در کار واگنر، عبارت تماتیک، تصویر و اندیشه صوتی را ترکیب و درهم ادغام می‌کند. گسترش تم‌ها، نه فقط برحسب ساختار، بلکه نیز از طریق رنگ آمیزی شگفت ارکستر و غنای

4. Individual moments of sound

5. Music-drama

هارمونی، نهایتاً به يك مكاشفه صوتی در نماد، تصویر و اندیشه منجر می شود.

همچنانکه قرن رمانتيك، از طريق افزايش کاربرد صوت - نماد<sup>(۶)</sup> غنای رنگ آمیزی ارکستر و گسترش منابع هارمونيك، آگاهی درونی خود را عمیقتر می کرد، مسئله روانی که ذاتی رمانتيسیسم است، پیش رو قرار گرفت. موسیقی رمانتيك می توانست به بهترین وجهی هوس انسان فانی نسبت به لذتهای يك اروس<sup>(۷)</sup> بی حد و حصر را وصف کند، اما بدین ترتیب نمی توانست عطش روح به واقعیت را سیراب کند. از همین رو است که اکنون در نظر ما، موسیقی - نمایشهای واگنر و آوازها و سمفونیهای آغازین مالر، در قلمرو يك رؤیای رمانتيك موجودیت دارند. ایده آلیسم مالر بعدها با رنج شخصی اش آبدیده شد. او به صورت فزاینده ای به ستیز میان ایده آل و واقعیت وقوف یافت. صدای ترائیکی که اغلب در واپسین آوازها و سمفونیهای او شنیده می شود، احساس یگانگی او را با تم ترائيك زندگی - ناامیدی بی پایان آرزوهای انسانی - آشکار می کند.

تأکیده های پرشور فزاینده بر ارزشهای توصیفی صدا به منظور بیان آگاهی نسبت به حالتهای روحی، به نحو اجتناب ناپذیری موجب يك گذر صوتی به ناخودآگاه می شود. گسترش آتی اکسپرسیونیسم<sup>(۸)</sup>

## 6. Sound- symbol

۷. Eros از اساطیر یونان باستان، خدای عشق است و به طور عام، به عشق تعبیر می شود.

۸. Expressionism - در مقابل امپرسیونیسم که به ترسیم جهان بیرون، از زاویه دید هنرمند نظر دارد، اکسپرسیونیسم به درون هنرمند، به ویژه آن بخش از «من» هنرمند که در تاریکی است، می پردازد. این سبك که نخست در نقاشی با آثار واسیلی



آلمان بر بستر این پیش‌زمینه باید مورد توجه قرار گیرد. این دوره مصادف بود با ظهور غیرمنتظرهٔ روانشناسی فرویدی. خود مالر در اواخر زندگی اش از بیماران فروید بود. رمانتیسیسم، احساس را تا آخرین حد به پرواز درآورد و غالباً از طریق تشدید احساسات است که اشکال مختلف روحگرایی<sup>(۹)</sup> - خواه عصبی و خواه مذهبی - پدیدار می‌شود. خود شوئنبرگ مدتی مجذوب عرفان خیالی سوئدنبِrg<sup>(۱۰)</sup> شد. زوال رمانتیسیسم و آگاهیهای تازهٔ روانکاوانه، وجوه اصلی موسیقی مالر را که به ترتیب زمانی، ایده‌آلیستی، طنزآمیز، تراژیک و مرگ - آگاه است، توضیح می‌دهند.

در سراسر موسیقی مالر، خواه در تنظیمهای سمفونیک متنهای ایده‌آلیستی، خواه در مارش عزاهای زمینی که همه بسیار و پر بسیار واقع‌بینانه بر جهانشمولی رنج بشر و پایان مشترکمان مویه سر می‌دهند، حساسیت مفرط صوتی موجب می‌شود که توصیف، حالت نوعی روحگرایی صوتی<sup>(۱۱)</sup> پیدا کند. این نکته شامل لحظه‌هایی با شدتی مهیب هم می‌شود که انگیزهٔ تغزلی روی اصواتی تمرکز یافته که يك بار سنگین توصیف، يك بار عظیم معنا، مصداق و فشار عاطفی را به دوش می‌کشند. چنین لحظه‌هایی در آوازهای مرگ کودکان<sup>(۱۲)</sup> در گُر استعاری<sup>(۱۳)</sup> سمفونی هشتم و حتی در نخستین برگ سمفونی اول

کاندینسکی، ماکس بکمان و ادوار مونش پا گرفت، مواد موضوعهٔ غیرموسیقایی را اساساً مصالح کار قرار می‌دهد. از آثار مهم این سبک باید از بی‌رو لونر (Pierrot lunain) اثر شوئنبرگ (۱۹۱۲) و ویزک (Wayzeck) اثر آلبن برگ (۱۹۲۱) نام برد.

#### 9. Psychism

۱۰. Emmanuel Swedenberg (۱۷۷۳ - ۱۶۸۸) متفکر متصوف سوئدی.

#### 11. Tonal-psychism

#### 12. Kindertotenlieder

#### 13. Chorus Mysticus

یافت می‌شوند و ما اینجا فقط به همین سه مثال اکتفا می‌کنیم. شدت بخشیدن به بیان صوتی، مهر و نشان سبک مالر است؛ خصوصیتی است که صدای ارکستر او را به شدت عجیبی ژرف می‌کند. مثالی در این زمینه، نت دو بم سنگینی است که بدرود<sup>(۱۴)</sup> موومان آخر آواز زمین<sup>(۱۵)</sup> با آن آغاز می‌شود. این نت دو با کنترباس، ویلنسل، هارپ، تام‌تام، هورن و کنترفاگوت رنگ‌آمیزی شده که از نظر قوهٔ تخیل موسیقایی، یکی از مؤثرترین هنر‌نماییهای مالردر کل اثر است. لازمهٔ شنیدن يك سمفونی مالر، نه فقط داشتن تجربهٔ موسیقایی، بلکه عمیقاً به لرزه درآمدن از يك آگاهی روحی - روانی توسط يك صوت - الگوی<sup>(۱۶)</sup> با بار عاطفی بسیار زیاد است. نمی‌توان تردید داشت که مالر همین تأثیر آشوبگر و اضطراب‌آور - یا آن‌گونه که خود بعد از اجرایی از سمفونی دوم گفته «تأثیر خردکننده» - را می‌جست. او می‌خواست شنونده‌اش ژرفای زندگی را به گونه‌ای که خود تجربه می‌کرد، در شادی و اندوه، آرزو و اشتیاق و تفویض، درك کند. يك سمفونی مالر، همچنانکه خود او می‌گفت، يك جهان است و در جهانهای سمفونيك مالر، تمامی عناصر جنبه‌های مختلف تجربهٔ انسانی، توصیف موسیقایی می‌یابند. این موضوع به خصوص در مورد سمفونیهای دوم و سوم و چهارم مصداق دارد که تنظیم‌هایی از آوازهای مذهبی ساخته شده براساس کتاب شیپور سحرآمیز پسر بچه‌ها<sup>(۱۷)</sup> - يك دیوان شعر محلی که توسط کلمانس برنتانو<sup>(۱۸)</sup> و آشیم فون آرنیم<sup>(۱۹)</sup> سروده شده - در کنار موومانهای سازی خالص قرار گرفته‌اند.

14. Der Abschied

16. Sound-pattern

18. Clemens Brentano

15. Das Lied von der Erde

17. Des Knaben Wunderhorn

19. Achim von Arnim

توجه و علاقهٔ مالر به موضوع تعالی روح کراراً نمایان است. برای مثال در سمفونی دوم که موومان اول آن با رنگ تراژیکی آغاز می‌شود و بعد از دو موومان به شعر پرتوآزلی<sup>(۲۰)</sup> از دیوان شیپور سحرآمیز پسر بچه‌ها می‌رسد، جان کلام تأکید بر آن روشنایی درونی است که روح انسان گمشده را به خدا می‌رساند. به دنبال يك بخش زجرآور و شکنجه‌کنندهٔ ارکستری، سمفونی با يك تنظیم کراال غرق نور و اندیشه از قصیدهٔ مدح قیامت کلپشتوک<sup>(۲۱)</sup> به نام رستاخیز<sup>(۲۲)</sup> پایان می‌پذیرد که مالر قبلاً در مراسم تدفین هانس فون بولو<sup>(۲۳)</sup> شنیده بود. نشانی دولپمانهای «تعالی‌بخش» مشابه دیگری از خلال تسلسلی از موومانهای مرتبط را می‌توان در سمفونیهای سوم، چهارم و هشتم نیز دنبال کرد. این روش پیشبرد سمفونی برحسب استادکاری سیستماتیک و تماتیک، همیشه آگاهانه نظام نمی‌یابد. موومانها گرایش دارند که با تکنیک تداعی معانی تصویری القاکننده، بیشتر به هم جوش بخورند و با ارجاعهای متقابل، استحکام یابند. در سمفونی دوم فی‌المثل، موومان سوم در اصل آواز مستقل سنت آنتوان و ماهی‌ها<sup>(۲۴)</sup> است که در اینجا به صورت سمفونیک به سمفونی اضافه شده است. طنز شعر با اشارات

## 20. Urlicht

۲۱. Klopstock | شاعر و نمایشنامه‌نویس مذهبی و عارف مسلک آلمان (۱۸۰۳ - ۱۷۲۴). در صفحه ۱۳۰ این کتاب توضیحات بیشتری دربارهٔ او آمده است.

## 22. Auferstehen

۲۲. Hans von Bulow (۱۸۹۴ - ۱۸۳۰) پیانیست و رهبر ارکستر آلمانی. شاگرد واگنر ولیست بود. بولو نخستین رهبر فیلارمونی برلین بوده است.

۲۴. St Antony and fishes در مورد این آواز توضیحاتی در زیرنویس صفحهٔ ۳۶ آمده است.

تلویحی به ارکستر واگذار شده و به طور کلی، این طنز در متن سمفونی با اهمیت است. در سمفونی هشتم، ارجاعهای متقابل در حالی که دعای قدیمی بازای، روح القدس، بازای<sup>(۲۵)</sup> را به صحنه آخر بخش دوم فاوست گوته پیوند می‌زنند، بر ارتباطهای درونی شاعرانه و فلسفی اثر تأکید می‌کنند.

با این حال رشته ظریفتری هم هست که مومانه‌های سمفونیهای مالر را به هم پیوند می‌زند و تقریباً در هر چه مالر نوشته، می‌توان ردی از آن یافت. آرکتیپ<sup>(۲۶)</sup> آن شکل بنیادی، آن انحنای خاص جریان ملودی که بر الهام تغزلی مالر حکم می‌راند این است:



### مثال ۱:

این شکل مستعدپذیرش بی‌نهایت واریاسیون است و در برخی آوازاها و در همه سمفونیهای مالر دیده می‌شود. گاه به صورت يك ساخت ساده و غیر بغرنج ظاهر می‌شود و گاه - به خصوص در سمفونیهای متأخر - با تمهیدات ماهرانه کرماتیک پوشانده می‌شود. فیگور اصلی به وسیله معکوس عرضی<sup>(۲۷)</sup>، معکوس طولی<sup>(۲۸)</sup> و خرد

#### 25. Veni Creator spiritus

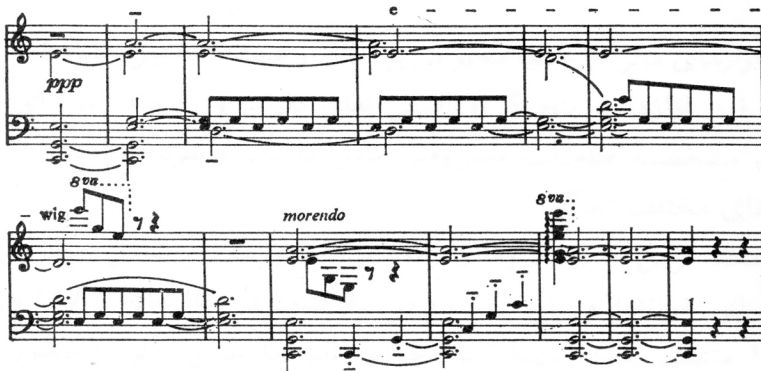
۲۶. Archetype می‌توان این اصطلاح را به صورت اولیه، صورت بنیادین و نیز صورت ازلی تعبیر کرد، که البته هیچیک به گویایی خود آرکتیپ نیست.

#### 27. Inversion

۲۷. Retrogression برگردان دو اصطلاح فوق به معکوس عرضی و معکوس طولی پیشنهاد آقای مهدی جوانفر است. قبلاً برای انورسیون از معادل‌هایی چون معکوس، معکوس آینه‌وار و برای رتروگراد از معادل‌هایی چون حرکت قهقهه‌رایی و برگشت استفاده شده است. با توجه به هم‌زمینه بودن دو مقوله، اصطلاحات معکوس طولی و معکوس عرضی، گویاتر از سایر برگردانها به نظر می‌رسد.

شدن<sup>(۲۹)</sup>، اشکال تبعی و فرعی بسیاری به بار می آورد که همه در کار مالر نقش تماتیک مهمی ایفا می کنند. نکته دیگر اینکه شکل اصلی، آن گونه که در مثال ۱ ارائه شده، حاوی آکور ششم اضافه شده<sup>(۳۰)</sup> است که در واپسین صفحات آواز زمین نقش برجسته ای ایفا می کند:

### مثال ۲ :



این اصوات متزلزل با تأکیدهای پیروزمندانه سمفونی هشتم که تنها اندک زمانی پیشتر تصنیف شده بود، مابینت دارند و ناقوس مرگ ذوق رمانتیک را در موسیقی مالر به صدا درمی آورند.

#### 29. Fragmentation

۳۰. Added sixth: تریاد یا آکور پنجمی است که نت بعدی تونال نیز به آن افزوده شده باشد.