هوگو ولف

رومن رولان

ترجمهٔ رضا رضایی*

هرچه با سرگذشت هنرمندان بزرگ آشناتر می‌شویم، از رنج و اندوه بیکرانی که بر زندگی‌شان سایه افکنده است شگفت‌زده‌تر می‌شویم. آن‌ها نه فقط در بوتهٔ آزمون‌ها و دشواری‌های زندگی روزمره گداخته می‌شوند (که به دلیل حساسیت فزون‌ترشان تأثیر بی‌رحمانه‌تری بر آن‌ها می‌گذارد) بلکه پیرامون‌شان نیز به برهوتی می‌ماند. زیرا این گونه هنرمندان بیست، سی، پنجاه و گاه حتی صد سال از هم روزگاران خود پیش‌ترند؛ وانگهی، هنرمندان بزرگ بیش‌تر محکوم‌اند به تلاش‌های رنج‌بار و یأس‌آلود، آن هم نه برای تسخیر جهان، که برای زیستن.

جان‌های خسته به ندرت می‌توانند چنین پیکار بی‌وقفه‌ای را ادامه دهند، و برترین نوابغ شاید چیزی جز بیماری و بی‌نوایی و حتی مرگ زودهنگام نصیب‌شان نشود. اما بوده‌اند کسانی مانند موتسارت و شومان و وِبِر که به رغم همهٔ تلخی‌ها سعادتمند بودند زیرا می‌توانستند سلامت روح و شور آفرینش را تا پایان حفظ کنند ـ با آن که کالبدشان از

---

* مطلبی که می‌خوانید بخشی از کتاب **موسیقی‌دانان امروز**، نوشتهٔ رومن رولان، با ترجمهٔ رضا رضایی است که قرار است امسال (۱۳۸۵) به همراه کتاب **موسیقی‌دانان دیروز** (از همین نویسنده و مترجم) توسط نشر کارنامه به بازار عرضه شود.

شدت خستگی و حرمان می‌فرسود، شعله‌ای در وجودشان زبانه می‌کشید که شراره‌هایش تا ژرفای تاریکی شب‌شان نفوذ می‌کرد. سرگذشت‌هایی غم‌انگیزتر از این نیز وجود دارد. بتهوون با آن که تنگدست، محبوس درون و اسیر عواطف خویش بود، باز هم تیره‌بخت‌ترینِ انسان‌ها نبود. بتهوون هیچ نداشت، فقط خود را داشت، اما به تمام و کمال. و بر دنیایی که درونش بود فرمان‌روایی می‌کرد؛ هیچ امپراطوری دیگری را نمی‌شد با امپراطوری تخیلات بی‌حد و مرزش، که چون آسمان پهنه گسترده بود و در آن طوفان‌ها درمی‌گرفت، قیاس کرد. تا واپسین هنگام، آن پرومتئوس پیر، که در کالبدی رنجور اسیر شده بود، نیروی آهنین خود را بی‌خدشه حفظ کرده بود. وقتی در حین طوفان جان باخت، آخرین حرکتش نشانهٔ طغیان بود؛ در بستر احتضار از جا برخاست و مشت به سوی آسمان گرفت. سپس فروافتاد ـ گویی از زخم تیغی در گرماگرم نبرد.

اما دربارهٔ آن‌هایی که ذره ذره می‌میرند، بیش از جان خویش عمر می‌کنند و زوال تدریجی وجود خویش را می‌بینند، چه می‌توان گفت؟

هوگو ولف سرگذشتی این گونه داشت و این سرگذشت تراژیک در گورخانهٔ موسیقی‌دانان بزرگ جای جداگانه‌ای به او داده است.[1]

* * *

در ۱۳ مارس ۱۸۶۰، در ویندیشگراتس، استیریا، چشم به جهان گشود. چهارمین پسر یک دباغ بود ـ دباغی موسیقی‌دان، مانند فایت باخ کهنسال که نانوا بود، و پدرِ هایدن که چرخ‌ساز بود. فیلیپ ولف ویولن و گیتار و پیانو می‌نواخت و در خانه‌اش میهمانی‌های کوچک کوئینتت برگزار می‌کرد. در این میهمانی‌ها، خودش ویولن اول می‌زد، هوگو ویولن دوم، برادرِ هوگو ویولنسل، یکی از عموها هورن، و یکی از دوستان هم ویولن تنور می‌نواخت. سلیقهٔ موسیقایی در این مرز و بوم کاملاً آلمانی نبود. ولف کاتولیک بود، و برخلاف بیش‌تر موسیقی‌دانان آلمان، سلیقه‌اش با کتاب‌های کرال شکل نگرفته بود. وانگهی، در استریا، اپراهای ایتالیایی قدیمی روسینی، بلّینی و دونیتسِتّی خیلی طرفدار داشت. بعدها ولف خوشش می‌آمد بگوید که چند قطره‌ای خون لاتینی در رگ‌هایش جریان دارد؛ او در سراسر عمر به موسیقی‌دانان بزرگ فرانسوی گرایش داشت.

هوگو در دورهٔ تحصیل درخششی نداشت. از مدرسه‌ای به مدرسهٔ دیگر می‌رفت و

---

۱. دربارهٔ هوگو ولف در آلمان آثار متعددی منتشر شده است. مهم‌ترین آن‌ها زندگی‌نامه‌ای است به قلم ارنست دتسی به نام **هوگو ولف** (برلین، ۱۹۰۳ ـ ۱۹۰۴). من این کتاب را بسیار سودمند یافتم؛ اثری است سرشار از دانش و همدلی. از جزوهٔ کوچک پاول مولر به نام **هوگو ولف** (جستارهای جدید، برلین، ۱۹۰۴)، و از مجموعهٔ مکاتبات ولف، به ویژه نامه‌های او به اوسکار گروهه، امیل کاوفمان، و هوگو فایست، نیز بهرهٔ فراوان برده‌ام.

● رضا رضایی

مدت زیادی یک جا نمی‌ماند. با این حال، پسرک چندان بی‌استعدادی نبود، اما همواره خوددار بود. به دوستی و صمیمیت با دیگران چندان رغبتی نشان نمی‌داد و دیوانه‌وار خود را فقط وقف موسیقی می‌کرد. پدرش البته مایل نبود که او موسیقی را حرفه‌ای دنبال کند؛ و از این لحاظ، هوگو ولف درگیر همان کشمکش‌هایی بود که برلیوز. سرانجام از خانواده اجازه گرفت به وین برود. در سال ۱۸۷۵، وارد کنسرواتوار وین شد اما در کنسرواتوار هم به جایی نرسید و پس از دو سال، به علت بی‌انضباطی، اخراج شد.

چه می‌شد کرد؟ خانواده‌اش خانه خراب شده بودند. زیرا اموال و دارایی مختصرشان در آتش‌سوزی از بین رفته بود. سرزنش‌های خاموش پدر را که از مدتی قبل بر دوشش سنگینی می‌کرد با تمام وجود درمی‌یافت ـ آخر پدرش را بسیار دوست داشت و فداکاری‌هایش را به یاد می‌آورد. نمی‌خواست به زادگاهش برگردد ـ نمی‌توانست هم برگردد؛ بازگشتن به معنی مردن بود. هوگو، این پسر هفده ساله، لازم بود راهی برای گذران پیدا کند و در همان حال به خودآموزی نیز ادامه دهد. بعد از اخراج از کنسرواتوار به آموزشگاه دیگری نرفت. خودش معلم خودش شد. معلم خوبی هم شد، اما به چه بهای گزافی! رنجی که از آن پس تا سی سالگی کشید، نیروی عظیمی که برای زندگی و پرورش روحیهٔ شاعرانهٔ درونی‌اش صرف کرد ـ همهٔ این رنج‌ها و تلاش‌ها، بی‌تردید

سبب مرگ بدفرجام او شدند. عطش دانستن و شوق کار در او چنان بود که گاه حتی خورد و نوش را هم از یاد می‌برد.

گوته را سخت می‌ستود و شیفتهٔ هاینریش فون کلایست بود که چه از لحاظ استعداد و چه از لحاظ زندگی به او شباهت داشت. از گریلیارتسر و هبِل در زمانی که هنوز ارج و قربی نداشتند طرفداری کرد. هوگو از نخستین آلمانی‌هایی بود که ارزش‌های موریکه را دریافت و بعدها او را در آلمان به شهرت رساند. علاوه بر این، آثار نویسندگان انگلیسی و فرانسوی را نیز مطالعه کرد. رابله را دوست داشت و از کلود تیلیه، رمان‌نویس فرانسوی شهرستان‌ها، که عمو بنژامن او به آن همه خانوادهٔ شهرستانی آلمانی شادی و رضایت بخشیده بود، طرفداری می‌کرد. به قول هوگو ولف، کلود تیلیه منظرهٔ دنیای کوچک این خانواده‌ها را ترسیم می‌کرد و با طنز پرنشاط خود به آن‌ها کمک می‌کرد تا با چهرهٔ خندان به جنگ مصایب زندگی بروند. هوگو ولف، که حتی پول کافی برای خورد و خوراک نداشت، به هر زحمتی بود هم زبان فرانسوی یاد گرفت و هم زبان انگلیسی، تا بهتر با اندیشهٔ هنرمندان خارجی آشنا شود.

در موسیقی، از دوست خود، شالک[1] که پروفسور کنسرواتوار وین بود، خیلی چیزها یاد گرفت. اما ولف نیز همچون برلیوز بیش‌تر چیزها را در کتابخانه‌ها می آموخت و ماه‌ها وقت صرف مطالعهٔ آثار استادان بزرگ می‌کرد. او که پیانو نداشت، سونات‌های بتهوون را به پارک پراتِر وین می‌برد و روی نیمکتی در فضای آزاد به مطالعهٔ این سونات‌ها می‌پرداخت. خود را غرق در مطالعهٔ آثار استادان کلاسیک (باخ و بتهوون) و استادان آلمانی لید (شوبرت و شومان) نیز کرد. او از آن دسته جوانان آلمانی بود که برلیوز را می‌ستودند؛ به همت ولف بود که فرانسه بعداً به چنین استاد بزرگی افتخار کرد ـ استادی که نقادان فرانسوی، خواه از مکتب مایربر، واگنر و سزار فرانک، و خواه از مکتب دبوسی، هیچ گاه درکش نکردند. هوگو ولف همچنین خیلی زود دوست آنتون بروکنر سالخورده شد که ما فرانسوی‌ها موسیقی‌اش را نمی‌شناسیم ـ نه هشت سنفونی‌اش را، نه ته‌دئوم‌اش را، نه مس‌هایش را، نه کانتات‌هایش را، و نه چیزی از دیگر کارهای پرثمرش را. بروکنر شخصیتی شیرین و متواضع، سلیم و حتی کودکانه داشت. در تمام عمر با یورش بی‌امان طرفداران برامس روبه‌رو بود؛ اما، مانند سزار فرانک در فرانسه،

---

۱. یوزف شالک از بنیان‌گذاران انجمن واگنر در وین بود و زندگی خود را وقف تبلیغ کیش بروکنر (که او را رمانده خود می‌خواند) و مبارزه به خاطر ولف کرد.

استعدادهای جدید و اصیلی به دور خود گرد آورد تا با هنر آکادمیک زمانهٔ خود بستیزد.

اما تأثیر واگنر بر هوگو ولف بیش‌تر بود. واگنر در سال ۱۸۷۵ به وین رفت تا اجرای تانهویزر و لوهنگرین را رهبری کند. در آن هنگام در میان جوانان تب و تاب و شور و شوقی وجود داشت که نظیرش را یک قرن پیش‌تر ورتر برانگیخته بود. ولف واگنر را دید. در نامه‌هایی به پدر و مادرش از این دیدار یاد کرده است. در این جا عین کلمات او را می‌آورم. شاید با خواندن این کلمات خنده به لب‌تان بنشیند و از این شیفتگی ولف جوان خوش‌تان بیاید. با خواندن این کلمات، به این فکر هم می‌افتیم که چنین آدم پراحساسی، آدمی که از علاقه‌ای چنین جزئی این همه برانگیخته می‌شود، چه طور شد که با دیگران صمیمیتی به هم نزد ـ آخر او نیز مانند واگنر از تنهایی و از حسرت دست دوستی رنج می‌برد. به یاد داشته باشید که این نامه را پسرکی پانزده ساله نوشته است.

می‌دانید چه کسی را دیدم؟ حدس بزنید... استاد ریشارد واگنر را! حالا برای‌تان تعریف می‌کنم. همه‌اش را عیناً همان طور که در دفترچهٔ یادداشتم نوشته‌ام.

پنج‌شنبه ۹ دسامبر، ساعت ده و نیم، ریشارد واگنر را برای دومین بار در هتل ایمپریال دیدم. نیم ساعت بود که روی پلکان ایستاده بودم و انتظارش را می‌کشیدم (می‌دانستم که آن روز آخرین اجرای لوهنگرین را رهبری می‌کند). سرانجام استاد از طبقهٔ دوم پایین آمد و در حالی که هنوز با من زیاد فاصله داشت به او تعظیم کردم. خیلی دوستانه سری به علامت تشکر تکان داد. وقتی به در نزدیک شد، جلو پریدم و در را برایش باز کردم. چند لحظه به من خیره شد و بعد راهش را به محل اپرا ادامه داد. به سرعت دویدم و زودتر از ریشارد واگنر که با کالسکه می‌آمد به اپرا رسیدم. باز هم تعظیمی کردم و خواستم در کالسکه‌اش را باز کنم؛ اما نتوانستم، و کالسکه‌ران پیاده شد و در را باز کرد. واگنر به کالسکه‌ران چیزی گفت ـ به نظرم دربارهٔ من بود. خواستم تا تئاتر دنبالش بروم، اما نگذاشتند.

خیلی وقت‌ها در هتل ایمپریال منتظرش می‌ماندم؛ این بار، با مدیر هتل آشنایی به هم زدم و او به من وعده داد که کاری برایم خواهد کرد. چه‌قدر خوشحال شدم وقتی گفت که شنبه شب بعد، ۱۱ دسامبر، می‌توانم نزدش بروم و او را ببینم تا مرا به خدمتکار مادام کوزیما و

پیشخدمت مخصوص ریشارد واگنر معرفی کند! سر ساعت به آن جا رفتم. دیدارم با خدمتکار خانم کوتاه بود. گفتند روز بعد، یعنی یکشنبه ۱۲ دسامبر، ساعت دو آن جا باشم. سر ساعت رفتم اما هر دو خدمتکار و مدیر را سر میز غذا دیدم... بعد با خدمتکار خانم به اتاق استاد رفتم، و حدود ربع ساعت دیگر منتظر ماندم تا آمد. بالاخره، واگنر همراه با کوزیما و گولد مارک وارد شد. با احترام بسیار به کوزیما تعظیم کردم، اما ظاهراً لایقم ندانست که حتی نیم‌نگاهی به من بیندازد. واگنر بی‌آن‌که به من بی‌توجهی کند داشت به اتاق خودش می‌رفت که خدمتکار خانم با لحن مؤدبانه‌ای گفت: «آه، جناب واگنر، ایشان موسیقی‌دان جوانی‌اند که آرزو دارند با شما صحبت کنند: مدت زیادی است انتظار شما را می‌کشند.»

از اتاقش بیرون آمد، به من نگاه کرد و گفت: «گمانم قبلاً هم شما را دیده‌ام. شما...»

شاید می‌خواست بگوید «شما ابلهید.»

پیشاپیش من رفت و درِ اتاق پذیرایی را که مبلمان واقعاً شاهانه‌ای داشت باز کرد. وسط اتاق، نیمکتی با پوشش مخمل و ابریشم بود. خودش ردایی بلند و مخملی با حاشیه‌های خز به تن داشت.

وقتی وارد اتاق شدم، پرسید چه می‌خواهم.

در این جا، هوگو ولف برای تحریک حس کنجکاوی پدر و مادر داستان را قطع کرد و نوشت: «بقیه در نامهٔ بعدی.» در نامهٔ بعدی چنین نوشت:

به او گفتم: «استاد گران قدر، مدت‌هاست می‌خواهم نظر کسی را دربارهٔ ساخته‌هایم بپرسم، و بسیار...»

در این جا استاد حرفم را برید و گفت: «فرزندم، من نمی‌توانم دربارهٔ ساخته‌هایت نظر بدهم؛ اصلاً وقت ندارم؛ حتی جواب نامه‌های خودم را نمی‌توانم بدهم. من اصلاً از موسیقی چیزی نمی‌فهمم (ایش فرشتهه گار نیشتس فون در موزیک).»

از استاد پرسیدم که اصلاً می‌توانم کاری بکنم یا نه. جواب داد: «وقتی من سن تو بودم و موسیقی می‌ساختم، کسی نمی‌توانست بگوید که کار

مهمی خواهم کرد یا نه. فوقش آثارت را با پیانو برایم بزنی؛ من حتی وقت گوش کردن هم ندارم. وقتی سن و سالت بیش‌تر شد، وقتی آثار بزرگ‌تری ساختی، اگر یک روزی به وین برگشتم، کارهایت را به من نشان بده. حالا فایده‌ای ندارد؛ الآن نمی‌توانم نظر بدهم.»

به استاد گفتم که الگوی من کلاسیک‌ها هستند. گفت: «بسیار خوب، از اول که نمی‌شود کار اصیل کرد.» و خندید و بعد گفت: «آرزو می‌کنم، دوست عزیز، که در کارت موفق باشی. پیگیرانه کار کن، و اگر به وین برگشتم آثارت را به من نشان بده.»

بعد از این گفت و گو، در حالی که عمیقاً تکان خورده و تحت تأثیر قرار گرفته بودم، از نزد استاد آمدم.

ولف و واگنر دیگر همدیگر را ندیدند. اما ولف بی‌وقفه در جبههٔ واگنر جنگید. چند بار به بایرویت رفت، هر چند که هیچ گونه مراودهٔ شخصی با خانوادهٔ واگنر نداشت. اما با لیست ملاقات کرد. لیست با حسن نیت همیشگی‌اش دربارهٔ یکی از آثاری که هوگو ولف برایش فرستاده بود نامهٔ ملاطفت‌آمیزی نوشت و راهنمایی‌هایی کرد.

موتل و آدالبرت دِ گولدشمیتِ آهنگ‌ساز نخستین دوستانی بودند که در سال‌های تنگدستی و بی‌نوایی به کمک ولف شتافتند و چند شاگرد موسیقی برایش دست و پا کردند. ولف به کودکان هفت هشت ساله موسیقی درس می‌داد؛ اما معلم فقیری بود و تدریس برایش نوعی ایثار و شهادت به حساب می‌آمد. پولی که او به دست می‌آورد حتی کفاف خوراکش را نمی‌داد. فقط روزی یک وعده غذا می‌خورد ـ آن هم خدا می‌داند چه! برای تسکین خودش، زندگی هِبل را مطالعه کرد؛ مدتی به سرش زد که به امریکا برود. در سال ۱۸۸۱، گولدشمیت مقام کاپلمایستر دوم تئاتر زالتسبورگ را برایش دست و پا کرد. کارش سرپرستی همسرایان برای اپرت‌های اشتراوس و میلوکر بود. با وظیفه‌شناسی کار می‌کرد اما تا حد مرگ فرسوده می‌شد؛ آن قدر هم توانایی نداشت که اعتبار خود را به کرسی بنشاند. زیاد در این مقام نماند و بعد از مدتی به وین بازگشت.

از ۱۸۷۵ به بعد، به تصنیف موسیقی پرداخت: لید، سونات، سنفونی، کوارتت، و غیره. اما لیدهایش مهم‌ترین آثارش بودند. در سال ۱۸۸۳، پوئم سنفونیکی روی پنتسیلئا اثر دوستش، کلایست، تصنیف کرد.

در ۱۸۸۴، به عنوان نقدنویس موسیقی شغلی برای خودش دست و پا کرد. اما در چه

نشریه‌ای! زالونبلات، نشریه‌ای معمولی، پر از مقاله‌های ورزشی و اخبار مد. می‌شد گفت که این آشوبگرای کوچک را با این تصور که شاید بعداً چیزی بشود به این کار گماشته بودند. مقاله‌هایش از ۱۸۸۴ تا ۱۸۸۷ سرشار از شور و طنز است. در این مقاله‌ها به استادان بزرگ کلاسیک، گلوک، موتسارت، بتهوون و... واگنر ارج می‌نهد؛ از برلیوز دفاع می‌کند؛ ایتالیایی‌های جدید را که موفقیت‌شان در وین صرفاً با جار و جنجال همراه بوده مسخره می‌کند؛ به خاطر بروکنر بند از قلم می‌گشاید و علیه برامس کارزار جانانه‌ای به راه می‌اندازد. البته از برامس بدش نمی‌آمد و نسبت به او پیش‌داوری نداشت؛ از بعضی از آثار برامس، به ویژه آثار مجلسی‌اش، لذت می‌برد؛ اما به سنفونی‌های برامس ایراد می‌گرفت. به خاطر بی‌توجهی برامس به دکلمهٔ لیدها از کوره درمی‌رفت و به طور کلی از عدم اصالت و ضعف کار برامس ناراحت بود و او را تهی از نشاط و غنای حیات می‌دانست. مهم‌تر از همه، به او به عنوان رهبر جناحی که با واگنر و بروکنر و همهٔ نوآوران مخالف بود حمله می‌کرد. علتش این بود که همهٔ کهنه‌گرایان موسیقی در وین، و همهٔ دشمنان آزادی و ترقی در هنر و نقد، دور برامس جمع شده بودند و با وقاحت از او حمایت می‌کردند و باعث بدنامی‌اش می‌شدند. برامس در مقام هنرمند و انسان بی‌تردید فراتر از چنین جناحی بود اما جرئت نداشت از آن بگسلد.

برامس مقاله‌های ولف را می‌خواند اما ظاهراً از این حمله‌ها ناراحت نمی‌شد. با وجود این، «برامسی‌ها» هیچ گاه ولف را نبخشیدند. یکی از سرسخت‌ترین دشمنان ولف، هانس فون بولو بود که برامس ستیزی را «توهین به روح‌القدس ـ که گناهی نابخشودنی است»[1] می‌شمرد. چند سال بعد که ولف موفق شد آثار خود را اجرا کند، با انتقادهایی مانند انتقادهای ماکس کالبک، یکی از رهبران «برامسی‌ها»ی وین، مواجه شد:

> آقای ولف مدتی است که گزارش می‌نویسد و با این کار باعث خندهٔ بی‌امان محافل موسیقی شده است. از این رو، زیدی به او پیشنهاد کرده که بهتر است خود را وقف آهنگ سازی کند. آخرین محصولات طبع ایشان نشان می‌دهد که این توصیهٔ خیرخواهانه زیاد هم خوب از کار درنیامده. بهتر است آقای ولف به همان شغل گزارشگری‌اش برگردد.

---

۱. نامهٔ هـ. فون بولو به دتلف فون لیلینکرون.

یک گروه ارکستری در وین پنتسیلئا را به طور آزمایشی اجرا کرد؛ این تمرین در میان فریادهای تمسخر، و با توهین به سلیقه‌های خوش، اجرا شد. وقتی اجرا به پایان رسید، رهبر ارکستر گفت: «آقایان، معذرت می‌خواهم از این که گذاشتم این قطعه تا آخر اجرا شد؛ اما من می‌خواستم بدانم این آدمی که جرئت می‌کند علیه استاد ما برامس چنین لاطائلاتی سرهم کند خودش چند مرده حلاج است.»

ولف چند هفته‌ای با شوهرخواهرش اشتراسر[1] که ممیز مالیاتی بود، در زادگاهش به سر برد تا مصایب خود را اندکی تسکین دهد. کتاب‌ها و شعرهای مورد علاقه‌اش را با خود برد و شروع کرد به تنظیم آن‌ها در قالب موسیقی.

* * *

بیست و هفت ساله بود اما هنوز چیزی منتشر نکرد، بود. سال‌های ۱۸۸۷ و ۱۸۸۸ بحرانی‌ترین سال‌های زندگی‌اش بودند. در ۱۸۸۷ پدرش را که آن همه دوستش داشت از دست داد و این ضایعه، مانند بسیاری از مصایب دیگر، انگیزه‌ای شد برای جوشش نیروهایش. همان سال، دوست سخاوتمندی به نام اِکشتاین نخستین مجموعهٔ لیدهای او را منتشر کرد. ولف تا آن هنگام در محاق بود اما انتشار این مجموعه شور زندگی را در او برانگیخت و از نبوغش بند گسست. در فوریهٔ ۱۸۸۸ در پرشتولدسدورف، نزدیک وین، اقامت گزید و با آرامش کامل، در ظرف سه ماه، پنجاه و سه لید براساس شعرهای ادوارد موریکه تصنیف کرد. این شاعر روستایی اشوابیا در سال ۱۸۷۵ از دنیا رفته بود بی‌آن که در زمان حیات درکش کرده باشند؛ و حتی مسخره‌اش کرده بودند. اما موریکه اینک مقام شایستهٔ خود را بازیافته است و در آلمان کاملاً محبوب است. ولف با وجد و سرخوشی، و سبکبال از کشف ناگهانی قدرت آفرینندگی خود، آوازهایش را ساخت.

در نامه‌ای به دکتر هاینریش وِرنر نوشت:

> ساعت هفت شب است و من خوشبختم ـ آه، خوشبخت‌تر از خوشبخت‌ترین شاهان. یک لید دیگر! کاش می‌شنیدی که در درونم چه می‌گذرد!... از لذت دیوانه می‌شدی!...
>
> دو لید دیگر! یکی از لیدها آن قدر غریب است که مرا می‌ترساند. بی‌مانند است. هیچ چیز به پای آن نمی‌رسد. خدا به داد بیچاره‌هایی برسد

---

۱. نامه‌های ولف به اشتراسر بسیار اهمیت دارد و به ما کمک می‌کند که شور و شوق و روح تیره‌بخت ولف را بهتر درک کنیم.

که آن را خواهند شنید!...

اگر آخرین لیدم را که همین حالا ساخته‌ام می‌شنیدی فقط یک آرزو برایت باقی می‌ماند ـ آرزو می‌کردی که از دنیا بروی... ولف خوشبختِ خوشبختِ تو.

هنوز لیدهای موریکه را تمام نکرده بود که به ساختن مجموعه‌ای از لیدها روی اشعار گوته پرداخت. ظرف سه ماه (از دسامبر ۱۸۸۸ تا فوریهٔ ۱۸۸۹) کل مجموعه لیدهای گوته را نوشت، یعنی پنجاه و یک لید که بعضی از آن‌ها، مانند پرومتئوس، صحنه‌های دراماتیک بزرگی به حساب می‌آیند.

در همان سال، هنگامی که هنوز در پرشتولدسدورف بود، پس از انتشار دفتری از لیدهای آیشندورف، مشغول کار جدیدی شد ـ مجموعه لیدهای اسپانیایی، یعنی تصنیف لید روی اشعار اسپانیایی با ترجمهٔ هایزه. با همان شور و شوق این چهل و چهار آواز را هم تصنیف کرد:

آنچه حالا می‌سازم، برای آینده می‌سازم... از زمان شوبرت و شومان چیزی مثل این وجود نداشته است!

در ۱۸۹۰، دو ماه پس از تکمیل مجموعه لیدهای اسپانیایی، مجموعه لید دیگری روی اشعاری به نام ترانه‌های قدیمی اثر گوتفرید کِلر، نویسنده و شاعر بزرگ سویسی، تصنیف کرد. سرانجام در همان سال، مجموعه لیدهای ایتالیایی را روی شعرهای ایتالیایی، با ترجمهٔ گایبل و هایزه، شروع کرد.

و بعد... بعد؟ فقط سکوت.

* * *

سرگذشت هوگو ولف یکی از غریب‌ترین سرگذشت‌ها در تاریخ هنر است و بهتر از هر سرگذشت دیگری چشم ما را به رازهای نبوغ می‌گشاید.

کمی به عقب برگردیم. ولف تا بیست و هشت سالگی عملاً اثری خلق نکرده بود. از ۱۸۸۸ تا ۱۸۹۰، با تب و تاب فراوان، ۵۳ لید موریکه، ۵۱ لید گوته، ۴۴ لید اسپانیایی، ۱۷ لید آیشندورف، ۱۲ لید کِلر، و نخستین لیدهای ایتالیایی را یکی پس از دیگری خلق کرد ـ یعنی حدود ۲۰۰ لید ساخت که تک تک آن‌ها خصوصیات تحسین برانگیزی داشتند.

آن گاه موسیقی باز ایستاد. چشمه خشکید. ولف با غم و اندوه فراوان نامه‌های یأس‌آلودی به دوستانش نوشت. در ۲ مه ۱۸۹۱ به اوسکار گروهه نوشت:

فکر آهنگ سازی از سرم بیرون رفته. خدا می‌داند کار به کجا ختم می‌شود. برای روح بیچاره‌ام دعا کن.

و در ۱۳ اوت ۱۸۹۱ به وِته نوشت:

در این چهار ماه از یک نوع مسئولیت ذهنی در عذاب بوده‌ام. گاه به فکر می‌افتم که این دنیا را برای همیشه ترک کنم... فقط کسانی باید زندگی کنند که واقعاً زندگی می‌کنند. من مدتی است به مردگان می‌مانم. کاش مرگی ظاهری بود؛ اما من واقعاً مرده‌ام و دفن شده‌ام، هر چند که قدرت کنترلم بر جسمم حیاتی ظاهری به من می‌بخشد. میل درونی و تنها آرزویم این است که جسم خاکی‌ام نیز هرچه زودتر به دنبال روحم برود که مرده است. در پانزده روز اخیر در تراونکیرشن، مرواریدِ تراونزه، بوده‌ام... هر آنچه خوشایند آدمی است و زندگی را سعادتمندانه می‌کند در این جا فراهم است ـ آرامش، تنهایی، منظرهٔ زیبا، هوای لطیف، و هرچه به مذاق آدم گوشه‌نشینی مثل من خوش می‌آید[1] اما... اما، دوست من، بدان که من تیره‌بخت‌ترین مخلوق زمینم. هرچه در پیرامونم هست آرامش و خوشبختی می‌دمد، همه چیز با شور زندگی می‌تپد و در حرکت است... اما من! آه خدایا!... من مانند جانوری کر و کور و بی‌احساس ادامهٔ حیات می‌دهم. با یأس و نومیدی غرق در کتاب‌ها می‌شوم، اما حتی مطالعه هم مرا از این حال بیرون نمی‌آورد. آهنگ سازی... آه، دیگر تمام شده! دیگر نمی‌توانم ذهنم را به معنی این هارمونی یا آن ملودی بکشانم؛ حتی دارم شک می‌کنم که آثاری که امضای مرا دارند واقعاً از آن من باشند. خدای مهربان! فایدهٔ این شهرت چیست؟ فایدهٔ این هدف‌های بزرگ چیست اگر سرانجام کار فقط تیره‌بختی باشد و بس؟...

بهشت به آدمی یا نبوغ کامل می‌بخشد یا هیچ. جهنم همه چیز را نصفه نیمه به من داده است.

۱. ولف با یکی از دوستانش آن جا بود. خودش تا ۱۸۹۶ خانه‌ای نداشت، و مدیون سخاوت دوستانش بود.

ای مرد تیره‌بخت، چه راست گفتی، چه راست گفتی! در بهار زندگی به دوزخ افتاده‌ای؛ عطیهٔ فریبندهٔ نبوغ را و به همراهش خودت را به چنگال ابلیسیِ سرنوشت افکنده‌ای. آه کلایست!

ناگاه در ۲۹ نوامبر ۱۸۹۱، در دوپلینگ، سیلاب نبوغ ولف بار دیگر به راه افتاد و پانزده لید ایتالیایی (گاه حتی روزی چند لید) خلق کرد. در ماه دسامبر، سیلاب دوباره فرونشست، این بار برای پنج سال. اما در این ملودی‌های ایتالیایی نه نشانی از تلاش‌های جان‌فرسا می‌بینیم و نه اثری از آن تقلاهای شدید ذهنی که در آثار قبلی دیده می‌شد. برعکس، این‌ها ساده‌ترین و فطری‌ترین آثار ولف به شمار می‌روند. ولی چه سود! وقتی نبوغ ولف در درونش نمی‌جوشید او عاطل می‌ماند. می‌خواست ۳۳ لید ایتالیایی بسازد اما بعد از لید بیست و دوم باز ایستاد. و در سال ۱۸۹۱ فقط یک دفتر از مجموعه لیدهای ایتالیایی منتشر کرد. دفتر دوم، پنج سال بعد، یعنی در سال ۱۸۹۶، ظرف یک ماه تکمیل شد.

این هنرمند تنها چه عذاب‌ها کشید! خوشبختی‌اش در آفرینش خلاصه می‌شد اما می‌دید که زندگی‌اش بدون هیچ علت آشکاری سال‌ها متوقف می‌ماند؛ نبوغش می‌آید و می‌رود، می‌جوشد و باز می‌ایستد، دمی باز می‌گردد، و دمی دیگر می‌رود. هر بار با اضطراب از خود می‌پرسید که آیا نبوغ برای همیشه رفته است؟ چه مدت طول می‌کشد تا باز گردد؟ در نامه‌هایی به کاوفمان در ۶ اوت ۱۸۹۱ و ۲۶ آوریل ۱۸۹۳ چنین نوشت:

از اپرایم می‌پرسی[1]. خدای بزرگ! من اگر لید کوچک کوچکی هم بنویسم راضی‌ام. اپرا؟ آن هم حالا؟... واقعاً اعتقاد دارم همه چیز در من ته کشیده.... اگر توانستم به زبان چینی حرف بزنم اثری هم می‌سازم. وحشتناک است... نمی‌توانم بگویم چه رنجی از این بطالت می‌کشم. دلم می‌خواهد خودم را دار بزنم.

در ۲۱ ژوئن ۱۸۹۴ به هوگو فایست نوشت:

علت افسردگی عمیق روحی‌ام را می‌پرسی، و می‌خواهی مرهم بر زخم‌هایم بنهی. آه، کاش می‌توانستی! اما هیچ گیاهی نروییده که بیماری‌ام

۱. نوشتن اپرا سال‌ها بزرگ‌ترین آرزو و هدف ولف بود.

را درمان کند؛ فقط خدایان باید به دادم برسند. اگر الهام‌هایم را به من برگردانی، روح خفته‌ام را بیدار کنی تا بار دیگر در من حلول کند، تو را از خدایان خواهم دانست و به افتخارت محراب‌ها برپا خواهم کرد. فریادها و استغاثه‌هایم خطاب به خدایان است، نه انسان‌ها؛ فقط خدایان قادرند تقدیرم را رقم بزنند. اما هر فرجامی که از راه برسد، ولو بدترین آن‌ها، تحمل خواهم کرد ـ آری، حتی اگر هیچ آفتابی بار دیگر بر زندگی‌ام نتابد... آن گاه برای همیشه، دفتر عمر را ورق خواهیم زد و این فصل تاریک زندگی‌ام را به پایان خواهیم برد.

این نامه (و نیز نامه‌هایی دیگر) یادآور همان بردباری افسردگی‌آمیز نامه‌های بتهوون است و از غم‌هایی خبر می‌دهد که حتی بتهوون تلخکام هم آن‌ها را نمی‌شناخت. اما نه! کسی چه می‌داند؟ شاید بتهوون هم در روزهای غمناک پس از ۱۸۱۵، پیش از آن که واپسین سونات‌ها، میساسولمنیس، و سنفونی نهم در وجودش بیدار شده باشد، اسیر درد و رنجی این گونه بود.

* * *

در مارس ۱۸۹۵، ولف باز زندگی آغاز کرد و ظرف سه ماه قسمت پیانویی کورِگیدور را نوشت. سال‌ها بود که درصدد خلق اثر برای صحنهٔ نمایش و بخصوص اپرای سبک بود. البته از کار واگنر طرفداری می‌کرد، اما علناً گفته بود که وقتش رسیده تا موسیقی‌دانان خود را از موزیک ـ درامِ واگنری رها کنند. ولف استعدادهای خود را می‌شناخت و نمی‌خواست جای واگنر را بگیرد. وقتی یکی از دوستانش موضوعی برای اپرا به او پیشنهاد کرد که از افسانه‌ای دربارهٔ بودا اقتباس شده بود، رد کرد و گفت که دنیا هنوز معنی آموزه‌های بودا را نمی‌داند، و او هم اصلاً دوست ندارد انسان‌ها را به سردرد جدیدی مبتلا کند. در نامه‌ای به گروهه در ۲۸ ژوئن ۱۸۹۰ نوشت:

واگنر با هنرش چنان کار رهایی‌بخش بزرگی را به انجام رسانده است که ما فارغ‌البال می‌توانیم بیندیشیم که طوفان به پا کردن در آسمان‌ها دیگر بی‌فایده است، زیرا او آسمان‌ها را برای ما تسخیر کرده است. عاقلانه‌تر این است که در این بهشت دوست داشتنی کنجی بجوییم. من می‌خواهم در آن جا مکان کوچکی برای خودم پیدا کنم، نه در صحرایی با آب ـ ملخ و عسل طبیعی، بلکه در مصاحبت دلپذیر موجودات معمولی، در میان

نوای گیتارها، زمزمه‌های عاشقانه، مهتاب و... ـ خلاصه، یک اپرا کمیک کاملاً معمولی، بدون هرگونه شبح نجات‌بخش فلسفهٔ شوپنهاوری در پس زمینه.

ولف برای لیبرِتوی اپرای خود سراسر جهان را گشت. از شعرهای باستان و جدید گرفته تا شکسپیر و آثار دوست خود لیلینکرون[1]؛ حتی خودش هم لیبرتویی نوشت. اما سرانجام لیبرتوی مادام روزا مایردر را گرفت که اقتباسی بود از یک رمان کوتاه اسپانیایی از دون پدرو دِ آلارکون. حاصل کار همان کورگیدور بود که وقتی همهٔ تئاترها ردش کردند در ژوئن ۱۸۹۶ در مانهایم به صحنه رفت. این اثر با وجود کیفیات موسیقایی‌اش موفق از کار درنیامد و ضعف لیبرِتو نیز در ناکامی‌اش نقش بازی کرد.

اما نکته این جا بود که نبوغ خلاق ولف برگشته بود. در آوریل ۱۸۹۶، بی‌وقفه ۲۲ آواز دفتر دوم مجموعه لیدهای ایتالیایی را نوشت. در کریسمس، دوستش مولر بعضی از شعرهای میکلانژ را با ترجمهٔ آلمانی والتر روبرت تورنوف برایش فرستاد؛ ولف چنان تحت تأثیر زیبایی این شعرها قرار گرفت که تصمیم گرفت یک دفتر کامل را به آن‌ها اختصاص دهد. در ۱۸۹۷، سه ملودی نخست را تصنیف کرد. همزمان روی اپرای جدیدی کار کرد به نام مانوئل وِنگاس که شعرش را موریتس هورنس به سبک آلارکون سروده بود. ولف در دوران سلامتی بازیافته‌اش سرشار از قدرت و نشاط و اعتماد به نفس بود. وقتی مولر از مرگ زودهنگام شوبرت برایش سخن گفت، ولف جواب داد: «آدم تا وقتی که همهٔ گفتنی‌هایش را نگفته باشد نمی‌میرد.»

به شدت کار می‌کرد، به قول خودش «مثل موتور بخار»، و چنان غرق ساختن مانوئل وِنگاس بود (سپتامبر ۱۸۹۷) که نه استراحت می‌کرد و نه وقت می‌کرد غذا بخورد. ظرف دوهفته پنجاه صفحه از بخش پیانو فورته و همین طور موتیف‌های کل اثر و موسیقی نیمی از پردهٔ اول را نوشت.

سپس جنون از راه رسید. در ۲۰ سپتامبر، هنگامی که داشت روی رسیتاتیف بزرگ مانوئل وِنگاس در پردهٔ اول کار می‌کرد، گرفتار حملهٔ جنون شد.

---

۱. دتلِف فون لیلینکرون یک موضوع امریکایی به او پیشنهاد کرد. هوگو ولف با ریشخند گفت: «با آن که بوفالو بیل و دار و دستهٔ خاک آلودش را تحسین می‌کنم، آب و خاک و مردم خودم را که از مزایای صابون خبر دارند ترجیح می‌دهم.»

او را به بیمارستان خصوصی دکتر اشوِتلین در شهر وین بردند. تا ژانویهٔ ۱۸۹۸ آن جا بستری بود. خوشبختانه دوستان باوفایی داشت که مراقبش بودند و بی‌اعتنایی مردم را جبران می‌کردند؛ پولی که ولف در تمام این مدت ذخیره کرده بود حتی کفاف آسوده مردن را نمی‌داد. وقتی شوت، ناشرش، در اکتبر ۱۸۹۵ حق‌التألیف لیدهای موریکه، گوته، آیشندورف، کِلر، شعرهای اسپانیایی، و نخستین دفتر شعرهای ایتالیایی را برایش فرستاد، کل مبلغ آن برای پنج سال، ۸۶ مارک و ۳۵ فنیگ بود! شوت با خونسردی در یادداشت خود نوشته بود که انتظار چنین منفعت رضایت‌بخشی را نداشته است. بدین گونه، دوستان ولف و مخصوصاً هوگو فایست نه فقط با سخاوت بی‌چشمداشت و غالباً پنهانی‌شان او را از فلاکت نجات دادند بلکه حتی در بحبوحهٔ آخرین مصیبت‌هایش نیز او را از عذاب فقر رها ساختند.

مشاعر خود را بازیافت. در فوریهٔ ۱۸۹۸، او را به سفری به تریست و ونیز فرستادند تا هم معالجه‌اش ادامه یابد و هم به فکر کار نیفتد. این احتیاط‌ها لازم نبود، زیرا در نامه‌ای به هوگو فایست در همان ماه چنین نوشت:

> لازم نیست به زحمت بیفتی یا بترسی که مبادا زیاده‌روی کنم. نفرتی واقعی از کار بر وجودم چیره شده و گمان نکنم دیگر حتی یک نت روی کاغذ بیاورم. اپرای ناتمامم دیگر برایم جاذبه‌ای ندارد و موسیقی کلاً برایم نفرت‌انگیز شده است. ببین دوستان مهربانم برایم چه کارها کرده‌اند! نمی‌دانم چه طور می‌توانم در چنین حالتی ادامهٔ حیات بدهم... آه، اشواییایی‌های خوشبخت! به شما باید غبطه خورد. درود من نثار سرزمین زیبای‌تان باد! نثارتان باد درود دوست تیره‌بخت و فرسوده جان‌تان، هوگو ولف.

وقتی به وین برگشت کمی بهتر شد و حتی سلامت و نشاطش را بازیافت. اما با شگفتی دریافت (چنان که در نامه‌ای به فایست نوشت) که آدم آرام، گوشه‌گیر و خاموشی شده است که آرزویش تنهایی هرچه بیش‌تر است. اثر جدیدی خلق نکرد. اما لیدهای میکلانژ را مرور کرد و به چاپ رساند. نقشه‌هایی برای زمستان کشید و از فکر این که زمستان را در روستای نزدیکِ گموندن «در آرامش کامل، بدون آشفتگی، و فقط برای هنر» بگذراند به شوق آمد. در نامهٔ آخرش به فایست در ۱۷ سپتامبر ۱۸۹۸ نوشت:

> باز هم حالم کاملاً خوب شده و دیگر نیازی به معالجه ندارم. شما

بیش‌تر از من به معالجه احتیاج دارید.

آن گاه بار دیگر چنگال جنون به جانش فرو رفت و این بار همه چیز به پایان رسید.

در پاییز ۱۸۹۸، ولف را به آسایشگاهی در وین بردند. در آغاز توانست چند ملاقات‌کننده را بپذیرد و حتی با اجرای چند دوئت با مدیر آسایشگاه، لذتی از موسیقی ببرد. مدیر آسایشگاه خودش موسیقی‌دان بود و آثار ولف را بسیار دوست داشت. ولف در بهار توانست چند بار هم با دوستانش در بیرون از آسایشگاه در حضور مراقب به پیاده‌روی برود. اما رفته رفته نه اشیا را می‌شناخت، نه آدم‌ها را. و نه حتی خودش را. آه می‌کشید و می‌گفت: «بله، کاش من هوگو ولف بودم!» از اواسط ۱۸۹۹ جنونش شدت گرفت و فلج عمومی به سراغش آمد. در آغاز سال ۱۹۰۰، تکلمش مختل شد، و بعد در اوت ۱۹۰۱ تمام بدنش فلج شد. پزشکان نیز در آغاز سال ۱۹۰۲ کاملاً از او قطع امید کردند؛ اما قلبش هنوز سالم بود و مرد تیره‌بخت یک سال دیگر هم بار حیات را به دوش کشید. سرانجام در ۱۶ فوریهٔ ۱۹۰۳ بر اثر سینه‌پهلو درگذشت.

تشییع جنازهٔ باشکوهی برایش گرفتند و همهٔ کسانی که در زمان حیاتش کاری برایش نکرده بودند در مراسم شرکت کردند. دولت اتریش، شهر وین، زادگاهش ویندیشگراتس، کنسرواتواری که اخراجش کرده بود، انجمن دوستداران موسیقی که تمام مدت با کارهایش مخالفت کرده بود، اپرایی که درهایش را به روی او بسته بود، خوانندگانی که تحقیرش کرده بودند، نقادانی که ناسزایش گفته بودند ـ همه بودند، همه. یکی از غمگین‌ترین ملودی‌هایش به نام تسلیم، که روی شعری از آیشندورف ساخته شده بود، و کرالی از دوست قدیمی‌اش بروکنر، که چند سال پیش‌تر مرده بود، سرود عزایش بود. دوستان وفادارش، و در پیشاپیش آن‌ها فایست، نظارت کردند تا یادمانی برای ولف در کنار یادمان‌های بتهوون و شوبرت برپا شود.

* * *

چنین بود زندگی هوگو ولف، زندگی سی و هفت سالهٔ هوگو ولف، زیرا پنج سال جنون کامل را نمی‌توان جزو زندگی‌اش دانست. در دنیای هنر نمونه‌های چنین سرنوشت وحشتناکی بسیار اندک است. تیره‌بختی نیچه به هیچ وجه به این پایه نمی‌رسید، زیرا جنون نیچه تا حدودی خلاق بود و سبب می‌شد که نبوغش به شیوه‌ای غلیان کند که اگر ذهن متعادل و سلامت کامل می‌داشت هیچ گاه چنان ثمراتی به بار نمی‌آورد. جنون ولف او را از پا درآورد. اما باید دید که در این سی و هفت سال چه‌گونه طومار زندگی‌اش این

گونه غریب پاره پاره شده بود. کار خلاق خود را تا بیست و هفت سالگی شروع نکرده بود و از ۱۸۹۰ تا ۱۸۹۵ نیز به سکوتی پنج ساله محکوم شده بود. کل زندگی واقعی‌اش، زندگی خلاقش، چهار یا پنج سال بیش‌تر نبود. اما دستاورد همین مدت کوتاه به مراتب بزرگ‌تر از دستاورد بیش‌تر هنرمندان در کل دوران طولانی فعالیت حرفه‌ای‌شان بود. وانگهی، در آثار ولف چنان تشخصی هست که هیچ کس پس از شنیدن آن‌ها قادر نیست فراموش‌شان کند.

* * *

همان طور که دیدیم، ولف عمدتاً لید تصنیف کرده است. ویژگی مهم این لیدها کاربرد قواعد و اصولی در موسیقی غنایی است که واگنر در قلمرو درام برقرار کرده بود. این سخن بدین معنا نیست که او مقلد واگنر بوده است. البته این‌جا و آن‌جا در آثار ولف فرم‌های واگنری هم به چشم می‌خورد، همان طور که نشانه‌هایی از تأثیر برلیوز نیز دیده می‌شود. این نشان ناگزیر زمانهٔ اوست و هر هنرمند بزرگی در غنی‌سازی زبانی که به همهٔ ما تعلق دارد سهم خود را ادا کرده است. اما واگنرگرایی ولف از این شباهت‌های ناخودآگاه تشکیل نمی‌شود، بلکه به تصمیم او برای الهام گرفتن از شعر در موسیقی مربوط می‌شود. در سال ۱۸۹۰، به هومپردینک نوشت: «مهم‌تر از همه، می‌خواهم نشان بدهم که شعر منبع راستین موسیقی من است.»

وقتی انسانی هم شاعر باشد و هم موسیقی‌دان، مثل واگنر، طبیعی است که شعر و موسیقی‌اش هماهنگی کامل داشته باشد. اما وقتی صحبت از ترجمان روح شاعران دیگر در موسیقی به میان می‌آید، موسیقی‌دان باید استعداد خاصی در بیان ظرافت‌های روحی داشته باشد و همدلی کامل خود را نشان دهد. ولف چنین همدلی و استعدادی را به وفور داشت. هیچ موسیقی‌دانی چنین پرشور به دفاع و تحسین شاعران برنخاسته است. یکی از منتقدانش به نام گ. کوهل گفته است: «در موسیقی آلمان، پس از موتسارت، او بزرگ‌ترین روان‌شناس بوده‌است.» این روان‌شناسی کاملاً فطری بود. ولف نمی‌توانست شعری را که دوست ندارد به قالب موسیقی دربیاورد. شعر مورد نظر خود را بارها می‌خواند، یا شب‌ها با صدای بلند برای خود قرائت می‌کرد. اگر احساساتش برانگیخته می‌شد، شعر را کنار می‌گذاشت و به آن می‌اندیشید و در فضایش غرق می‌شد؛ سپس به خواب می‌رفت و صبح روز بعد بی‌درنگ لید آن را می‌نوشت. اما بعضی از شعرها سال‌ها در او می‌خفتند و ناگه در یک فرم موسیقایی بیدار می‌شدند. در این هنگام با شادمانی فریاد می‌کشید. به مولر نوشته بود: «می‌دانی؟ از شادی فریاد

کشیدم.» مولر می‌گفت که او در این هنگام به مرغ پیری می‌ماند که تخمی گذاشته باشد.

ولف هیچ گاه شعرهای پیش پا افتاده برای موسیقی‌اش انتخاب نکرد و در این زمینه از شوبرت و شومان سخت‌گیرتر بود. از آثار شاعران معاصرش نیز بهره نمی‌گرفت، هرچند که با بعضی از آن‌ها، مانند لیلینکرون (که خیلی مایل بود ولف اشعارش را به قالب موسیقی درآورد)، همدلی داشت. ولف قادر به این کار نبود، زیرا تا با اثری آن‌قدر احساس نزدیکی نمی‌کرد که جزو وجودش شود نمی‌توانست به آن جامهٔ موسیقی بپوشاند.

نکتهٔ چشمگیر دیگر در لیدهای او، اهمیت پیانو فورته به عنوان ساز همراه و استقلال آن از صدای انسان بود. گاهی صدای انسان و پیانو فورته در تقابلی قرار می‌گیرند که غالباً بین واژه‌ها و اندیشهٔ شعر وجود دارد. این دو، گاه نمایانگر دو شخصیت‌اند، مانند کارش روی پرومتئوس گوته، که در آن سازِ همراه نمایندهٔ زئوس است که آذرخش‌هایش را فرو می‌کوبد و صدای انسان هم نمایندهٔ تیتان است؛ در جایی دیگر، در شبانه‌ی آیشندورف دانشجوی عاشقی را در نوای پیانو فورته تصویر می‌کند و آواز را صدای پیرمردی می‌سازد که به آوای دانشجو گوش می‌سپارد و به جوانی خود می‌اندیشد. اما در همهٔ این حالات، پیانو فورته و صدای انسان همواره فردیت دارند. هر گوشه‌ای از لیدهایش را که حذف کنید به کل اثر لطمه می‌خورد، به ویژه در پاساژهای سازی، که ابتدا و انتهای عواطف او را به ما می‌نمایانند و جمع‌بندی و چکیدهٔ احساسات او به حساب می‌آیند. فرم موسیقایی، ضمن تبعیت تنگاتنگ از فرم شعری، بسیار متنوع است. گاه اندیشه‌ای زودگذر، گاه رگه‌ای از یک تأثر شاعرانه یا عمل جزئی، و گاه تصویر حماسی یا دراماتیک بزرگی را بیان می‌کند. به گفتهٔ مولر، ولف از خود شاعر هم بیش‌تر برای شعر مایه می‌گذاشت ـ مثلاً در مجموعه لیدهای ایتالیایی. این سخن به هیچ وجه حق مطلب را ادا نمی‌کند (و با این حال زیاد گفته می‌شود). ولف به ویژه در استفاده از شعرهایی که با سرنوشت تراژیک خودش هم‌خوانی داشت هنرنمایی بیش‌تری می‌کرد؛ گویی از پیش همه چیز را می‌دانست. اندوه جان معذّب و مأیوس را آن گونه که نزد جنگ‌نواز پیر در ویلهلم مایستر می‌بینیم، و نیست‌انگاری درخشان بعضی از شعرهای میکلانژ را چه کسی به این خوبی بیان کرده است؟

از میان مجموعه لیدهایش، ۵۳ شعر ادوارد موریکه برای آواز و پیانو (۱۸۸۸)، که زودتر از بقیه منتشر شد، محبوبیت بیش‌تری دارد. این لیدها دوستی‌های بسیار برای ولف به ارمغان آورد، البته نه چندان در میان هنرمندان (که همواره در اقلیت‌اند) بلکه

بیش‌تر در میان آدم‌های خوب و بی‌غرضی که بهترین نقادان هستند، انسان‌های بی‌شیله و پیله و شریفی که از هنر متاع نمی‌سازند بلکه از آن مثل خوراک روزانهٔ روح لذت می‌برند. در آلمان، شمار چنین آدم‌هایی اندک نیست ـ آدم‌هایی که عشق به موسیقی، زندگی دشوارشان را زیبا می‌سازد. ولف همه جا چنین دوستانی یافت اما این دوستان تازه بیش‌تر در اشوابیا بودند. در اشتوتگارت، در مانهایم، در دارمشتات، و در نواحی اطراف این شهرها، طرفداران فراوان یافت. پس از شوبرت و شومان، او نخستین موسیقی‌دانی است که چنین محبوبیتی کسب کرده است. تمام طبقات جامعه دوستش دارند. دتسی می‌گوید: «لیدهای او، در کنار لیدهای شوبرت، روی پیانوی محقرترین خانه‌ها هم به چشم می‌خورد.» اشتوتگارت، به گفتهٔ خود ولف، موطن دومش شد. او این محبوبیت را، که در اشوابیا بی‌سابقه است، به عشق آتشین مردم به لید و در درجهٔ اول به علاقهٔ فراوان مردم به شعر موریکه، کشیش اشوابیایی که در آوازهای ولف زندگی دوباره می‌یابد، مدیون است. ولف به یک چهارم شعرهای موریکه جامهٔ موسیقی پوشانده، موریکه را مطرح کرده و مکانی شایسته در جمع شاعران آلمان به او بخشیده است. نیت واقعی‌اش همین بود، و این نیت را هنگامی که اصرار کرد تصویری از موریکه بر صفحهٔ عنوان دفترچهٔ آوازهایش چاپ شود به زبان آورد. شاید قرائت شعرهای موریکه مرهمی بود بر جراحات روح ناآرام خود ولف؛ شاید هم ولف با بیان شعرهای او در قالب موسیقی برای نخستین بار از نبوغ خود آگاه می‌شد؛ نمی‌دانم. اما او به شعرهای موریکه بسیار ارج می‌نهاد و اولین مجموعهٔ خود را با آواز بسیار زیبا و بتهوون آسای امیدِ مرد شفا یافته آغاز کرد تا بر این احساس خود تأکید کرده باشد.

پنجاه و یک آواز مجموعه لیدهای گوته (۱۸۸۸ ـ ۱۸۸۹) به صورت گروه‌های جداگانه تصنیف شده‌اند: لیدِ ویلهلم مایستر، لیدِ دیوان (زلیخا)، و غیره. ولف حتی سعی کرد خود را با خط فکری شاعر هماهنگ کند، و از این لحاظ غالباً او را همتای شوبرت می‌بینیم. از کاربرد شعرهایی که به نظرش شوبرت دقیقاً معنای‌شان را انتقال داده بود، مانند رازها و برادرخواندهٔ کرونوس، خودداری کرد؛ اما به مولر گفت که شوبرت در جاهایی گوته را نفهمیده است زیرا طبیعت راستین شخصیت‌های گوته را نشان نداده بلکه بیش‌تر به انتقال اندیشهٔ غنایی کلی شعرها پرداخته است. ویژگی خاص لیدهای ولف در این است که او به تک تک آدم‌های شعر شخصیت مستقلی می‌بخشد. ولف با بصیرت و قدرت معجزه‌گونی به جنگ‌نواز و مینیون نگریسته است و در بعضی از پاسازها نشان می‌دهد که هنر گوته را، که نمایش یک دنیا غم و اندوه در قالب یک واژه

بود، مجدداً کشف کرده است. آرامش یک جان بزرگ بر فراز خاویهٔ سوداها سایه می‌گسترد.

مجموعه لیدهای اسپانیایی با ترجمهٔ هایزه و گابیل (۱۸۸۹ ـ ۱۸۹۰) قبلاً الهام‌بخش شومان، برامس، کورنلیوس و دیگران نیز بوده است. اما هیچ کدام‌شان سرشت خشن و لذت‌پرستانهٔ لازم را به آن نداده بودند. مولر نشان می‌دهد که به ویژه شومان چه‌گونه این شعرها را از ماهیت راستین‌شان تهی ساخته است. او نه تنها احساساتی‌گری خودش را در شعرها وارد کرد بلکه با بی‌اعتنایی شعرِ مهم‌ترین شخصیت این شعرها را برای چهار صدا تنظیم کرد و در نتیجه اثر بی‌معنایی پدید آورد. بدتر آن که واژه‌ها و مفهوم‌شان را هرجا مزاحم کارش بودند تغییر داد. اما ولف، برعکس، خود را در این دنیای سرشار از مالیخولیا و سودا غرق کرد و نگذاشت هیچ چیز هوش و حواسش را از این دنیا منحرف کند. در بطن همین دنیا بود که به گفتهٔ غرورآمیز خودش شاهکارهایی خلق کرد. ده آواز مذهبی آغاز مجموعه، پنداشت‌های عرفانی را القا می‌کنند و اشک خون از دیدگان می‌بارند. این آوازها گوش و ذهن را به یکسان به تلاطم می‌افکنند، زیرا تجلی سودایی ایمانی هستند که خود را بر سکوی شکنجه قرار می‌دهد. در کنار آن‌ها، آدمی تصویرهای متبسم خانوادهٔ مقدس را می‌یابد که یادآور موریلّو هستند. سی و چهار آواز عامیانه درخشان، ناآرام، هوسبازانه و از لحاظ فرم بسیار متنوع‌اند. هر کدام نمایانگر موضوع جداگانه‌ای‌اند و تشخصی دارند که با پرداخت‌های تأثیرگذار حاصل می‌شود، و کل مجموعه سرشار از زندگی است. می‌گویند مجموعه لیدهای اسپانیایی همان مقامی را در کار ولف دارد که تریستان در کار واگنر.

مجموعه لیدهای ایتالیایی (۱۸۹۰ ـ ۱۸۹۶) کار کاملاً متفاوتی است. آوازها مقیّدترند و نبوغ ولف به وضوح کلاسیک فرم نزدیک‌تر شده است. ولف همواره می‌خواست زبان موسیقایی‌اش را ساده‌تر کند و می‌گفت که اگر اثر دیگری بسازد دلش می‌خواهد شبیه ساخته‌های موتسارت بشود. در این لیدها چیزی نیست که وحدت کامل با موضوع نداشته باشد. از این رو، ملودی‌ها بسیار کوتاه و بیش‌تر دراماتیک‌اند تا غنایی. ولف برای این لیدها در میان آثار خود اهمیت خاصی قائل بود. به کاوفمان نوشت: «من آن‌ها را اصیل‌ترین و کامل‌ترین ساخته‌هایم می‌دانم.»

و اما شعرهای میکلانژ (۱۸۹۷) چند بار با هجوم جنون قطع شد و ولف فقط برای نوشتن چهار لید وقت پیدا کرد که از این میان یکی را کامل کرد. اگر دورهٔ پراندوه تصنیف آن‌ها را به یاد آوریم، چیزهای غم‌انگیزی به ذهن ما می‌رسد. این آثار گویی با غریزه‌ای

پیامبرانه، سنگینی روح و غرور سوگوار را وصف می‌کنند. ملودی دوم شاید زیباترین آفریدهٔ ولف باشد؛ این ملودی به راستی آوای مرگ اوست:

هر آغازی به پایان می‌رسد،
همه چیز زمانی نیست می‌شود.

و این مرده‌ای است که می‌خواند:

زمانی ما نیز آدمیانی بودیم
شادمان و غمگین چون شما؛
اکنون زندگی از وجود ما رخت بربسته،
بنگرید، ما فقط خاکیم، مشتی خاک.[1]

ولف زمانی که این آواز را می‌ساخت، همان دورهٔ کوتاهی که موقتاً از بیماری کمر راست کرده بود. خودش چندان تفاوتی با مردگان نداشت.

* * *

به محض آن که ولف درگذشت، نبوغش را در سراسر خاک آلمان شناختند. رنج‌هایش سبب می‌شد همه در اظهار همدردی از یکدیگر سبقت بگیرند. همه جا «انجمن هوگو ولف» تأسیس شد؛ و امروزه انواع و اقسام نشریه، مجموعهٔ مکاتبات، یادنامه، و زندگی‌نامه هم چاپ شده است. زمانه‌ای شده که هر کسی فریاد سر می‌دهد که گویا از ابتدا نبوغ هنرمند تیره‌بخت را می‌شناخته است؛ همه با خشم علیه بدخواهان او سخن می‌گویند. کمی که بگذرد، یادمان‌ها و پیکره‌هایی همه جا سبز خواهد شد.

ولف، با آن طبع ساده و صمیمی‌اش، اگر زنده بود هیچ معلوم نبود که با این تجلیل پر زرق و برق موافقت نشان دهد. حتماً به ستایشگران پس از مرگش می‌گفت: «ریاکارانی بیش نیستند. برای من نیست که مجسمه برپا می‌کنید، برای خودتان است. سخنرانی می‌کنید، انجمن تشکیل می‌دهید، و خودتان و دیگران را فریب می‌دهید که گویا دوست من بوده‌اید. کجا بودید زمانی که محتاج‌تان بودم؟ ایستادید و مرگم را نظاره کردید. بر مزارم کمدی بازی نکنید. به اطراف‌تان بنگرید و ببینید که آیا ولف‌های دیگری نیستند که علیه دشمنی و بی‌اعتنایی شما پیکار می‌کنند؟ من که سالم به بندر رسیده‌ام.»

---

۱. شعرهای میکلانژ (CXXXVI).