تاریخ دریافت مقاله: ۲۷/ ۰۱/ ۱۳۹۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۰۸/ ۰۶/ ۱۳۹۶

محسن نورانی[۱]

بررسی تراژدی در اورتور فانتزی رومئو و ژولیت چایکوفسکی بر مبنای الگوی فریتاگ

چکیده

هدف از نوشتار این مقاله بررسی تراژدی و ساختار آن در اورتور فانتزی *رومئو و ژولیت* چایکوفسکی، آهنگ‌ساز نامدار روسیه در دورهٔ رومانتیک، و انطباق آن در الگوی گوستاو فریتاگ، نمایشنامه‌نویس و منتقد آلمانی، است. هِرَم پیشنهادی از سوی فریتاگ برای تحلیل ساختار روایی داستان‌های تراژیک دارای پنج قسمت یا مرحله است شامل: مقدمه یا معرفی ، کنش صعودی و گره‌افکنی ، نقطهٔ اوج ، کنش نزولی و سقوط، و وقوع فاجعه و گره‌گشایی از داستان. در این تحقیق مشخص خواهد شد که چایکوفسکی با تأمل و اِشراف کامل در مبانی و ساختار تراژدی *رومئو و ژولیت*، موسیقی‌اش را در فرم سونات پنج قسمتی طراحی کرده است که می‌توان آن را با ساختار پنج‌پرده‌ای داستان شکسپیر و ساختار پنج‌قسمتی الگوی فریتاگ منطبق نمود. در این مقاله همچنین میزان وفاداری آهنگ‌ساز به داستان در بررسی‌های ریزبینانه و تحلیلی از کارگانِ موسیقی البته با استفاده از هرم فریتاگ مورد بررسی قرار خواهد گرفت و نشان داده خواهد شد که چایکوفسکی در مفهوم‌سازی تراژدی در این موسیقی بسیار موفق عمل‌کرده است و از اهداف دیگر این مقاله اینست که مخاطب به بیان دقیق آهنگ‌ساز از تمامی قسمت‌های روایی آن در ساختاری مشخص و درک بهتری از اثر نائل آید.

کلیدواژه‌ها: چایکوفسکی، تراژدی، رومئو و ژولیت، هِرَم فریتاگ، کاتارسیس، هامارتیا.

[۱] کارشناس ارشد اتنوموزیکولوژی، دانشگاه هنر، تهران.
E-mail: nourani.cello@gmail.com

مقدمه

مباحث بیانگری و بازنمایی در موسیقی، صرف‌نظر از مباحث تئوریک و فلسفی، از دریچهٔ سازوکار اجرایی از دورهٔ یونان باستان مورد مناقشهٔ هنرمندان و خالقان موسیقی بوده است و آنان همواره، در طول تاریخ پُر فراز و نشیب موسیقی، سعی در اختلاط و امتزاج این هنر، برای بیان روایی و بصری، با دیگر هنرها همچون شعر و نمایش داشته‌اند. این تلاش‌ها در قرون وسطی با ترفندهایی همچون گردش در زیر و بمی ملودی، فراز و فرود و از این دست تکنیک‌ها برای بیان هرچه بهتر موسیقی بر روی متون مذهبی انجام می‌گرفت. در این دوران «کلام و موسیقی رابطهٔ تنگاتنگی با یکدیگر یافتند و آهنگ‌ساز از هر فرصتی استفاده می‌کرد تا به نقاشی کلام بپردازد و تصویر موسیقایی مشخصی از مفهوم واژه‌های خاص ارائه کند؛ برای مثال، واژهٔ "مرگ" با آکورد نامطبوع و خشنی خوانده می‌شد، درحالی‌که عبارتی چون "شادمانه درپی هم می‌دویدند" با صداهایی خوانده می‌شد که به چابکی با ایمیتاسیونی درهم‌فشرده به تعقیب هم می‌پرداختند» (بنت، ۱۳۷۸، ۳۴). در دورهٔ رنسانس نیز با ظهور نمایشنامه‌نویسانی همچون شکسپیر، مارلو و سایرین از سویی و ساخت اپراهای اولیه از سویی دیگر تحولات بزرگی در نظام موسیقی شکل گرفت، تا بدان‌جا که این هم‌زیستی بین موسیقی و نمایش پیوند عمیقی را میان این دو هنر ایجاد نمود؛ به گونه‌ای که داستان‌های متنوع و هیجان‌انگیز نویسندگان دست‌مایهٔ خلق آثاری از سوی هنرمندان موسیقی قرار گرفت و هریک از آن‌ها به نوعی سعی در همذات‌پنداری با شخصیت‌ها و وقایع داستانی در روایت‌های صوتی داشتند. در این میان داستان‌های شکسپیر، نسبت به دیگر نویسندگان، به سبب جذابیت و محتوا همواره با اقبال بیشتری از سوی آهنگ‌سازان مواجه شده است. از داستان‌های این نویسندهٔ شهیر تراژدی *رومئو و ژولیت* به سبب مؤلفه‌هایی همچون کشش‌های دراماتیک در شخصیت‌های داستان، بُن‌مایه‌های عاشقانه در نقش‌های اصلی آن و همچنین محورقراردادن موضوع خصومت و نزاع در متن نمایشنامه آن را به یک داستان پُر افت‌وخیز و مورد علاقهٔ هنرمندان و بینندگان تبدیل کرده است. «رومئو و ژولیت را می‌توان [از] محبوب‌ترین و دوست‌داشتنی‌ترین کاراکترهای شکسپیر قلمداد کرد. دو شخصیتی که به خاطر وجوه عاشقانه‌شان در میان انبوه مخاطبان جایگاه ویژه‌ای دارند. بخشی از این ویژگی به خاطر کلام شاعرانه و متن زیبای شکسپیر، تحلیل و شناخت دقیق شخصیت‌ها و جذابیت قصه‌ای است که این عشق در بستر آن قصه تجلی پیدا می‌کند» (فرخی، ۱۳۷۹، ۵). اما موضوعی که نگارندهٔ این مقاله را به صرافت واداشت تا در خصوص این داستان تراژیک و دست‌مایه‌قراردادن آن توسط آهنگ‌ساز بزرگی همچون چایکوفسکی به تحقیق و پژوهش همت‌گمارد را می‌توان در طرح چند سؤال و متعاقباً در دستیابی به جواب آن در طول مقاله خلاصه نمود.

الف) دلایل انتخاب داستان *رومئو و ژولیت* از سوی چایکوفسکی چه می‌توانسته باشد؟

ب) آیا بیان تراژدی در این اثر دغدغهٔ آهنگ‌ساز بوده و اگر بوده چگونه موفق به بیان آن شده است؟

ج) چگونه و به چه طریق این اثر و فرم آن را می‌توان با هرم گوستاو فریتاگ در بستر نمایش منطبق نمود؟

تعاریف و اصطلاحات

در این پژوهش و در ابتدای امر، نگارنده برای بیان و تفهیم هر چه بهتر موضوع تعاریفی مختصر از برخی واژگان مورد استفاده در طول مقاله را در یک بخش‌بندی مستدل ارائه می‌دهد.

۱-۱ اورتور، فانتزی

نوشتن قطعهٔ موسیقی در فرمی مشخص از رویکردهای عمدهٔ آهنگ‌سازان تا قبل از قرن بیستم محسوب می‌شود. خواستگاه اورتور، به عنوان یک قطعهٔ مجزا، جدا از کارکرد اپرایی، را باید به فرانسه و افرادی

نظیر لولی[1] یا رامو[2] مرتبط دانست. از دورهٔ کلاسیک می‌توان کارکرد اورتور را به عنوان یک فرم مستقل موسیقایی مورد ارزیابی قرار داد. «آهنگ‌سازان مکتب کلاسیک وین مانند یوزف هایدن[3] و ولفگانگ موتسارت[4] عقیده داشتند که اورتور باید شبیه موومان (قسمت) یک سمفونی باشد و در چند اثرشان نیز از همین فکر پیروی کرده‌اند» (مشیری، ۱۳۳۲، ۲۴۴). این استقلال و جدایی اورتور را باید در دو موضوع نقد و بررسی کرد: از سویی، نوشتن یک سونات یا سمفونی نیازمند ساختن موسیقی در چندین بخش بود و در این کلیت‌ها آهنگ‌ساز می‌توانست به بیان هنری خود دست یابد؛ و از سویی دیگر، خلق موسیقی در مجموعه‌ای کوچک‌تر به ساخت یک اثر در فرم‌های کوچک همچون قطعات کوچک و تمرینی یا در نهایت به یک مجموعه از قطعات کوچک منتهی می‌شد. بنابراین این محدودیت‌ها آهنگ‌سازان را مجاب کرد تا برای خلق موسیقی به فرم‌هایی نظیر اورتور متمایل شوند. زیرا در این‌گونه فرم‌ها می‌توانستند فانتزی خلاق خود را در یک فرم گسترش‌یافتهٔ تک‌موومانی به نمایش بگذارند؛ طرحی که چایکوفسکی برای داستان اورتور فانتزی *رومئو و ژولیت* به کار بست.

> *«به‌طور کلی مقصود از آوردن اورتور اینست که تماشاچیان و شنوندگان را برای درک هیجانات درام یا کمدی که بعد از آن خواهد آمد حاضر کند و پس از آنکه توجه آن‌ها را جلب کرد جای خود را به اصل مقصود واگذار می‌کند. برای اینکه احساسات را به‌صورت درام یا کمدی که بعد خواهد آمد بکشاند و به‌شدت تحریک کند، لازم است اسباب کار همان تصنیف را در اورتور به‌طور اشاره از تم‌های عمده به سمع شنوندگان برساند و در اینجاست که بعضی اوقات اورتور خودبه‌خود یک فانتزی[5] (یک آهنگ خیال‌انگیز) می‌شود» (همان، ۲۴۴-۲۴۵).*

۲-۱ تراژدی

تراژدی یکی از اَشکال نمایش است که ریشه در مناسک مذهبی یونان باستان دارد. در بیان تراژدی، واژه‌شناسی و ریشه‌یابی آن، می‌بایستی به نمایشنامه‌های یونان و علی‌الخصوص نظریات افلاطون[6] و ارسطو[7] توجه کرد. «تراژدی، نمایش اعمال مهم جدی‌ای است که در مجموع به ضرر قهرمان اصلی تمام می‌شوند؛ یعنی هستهٔ داستانی[8] جدی به فاجعه[9] منتهی می‌شود. این فاجعه معمولاً مرگ جان‌گداز قهرمان تراژدی است» (شمیسا، ۱۳۸۹، ۱۴۴). در تشریح تراژدی، افلاطون را باید آغازگر فلسفهٔ هنر دانست. نظر او در خصوص تراژدی را باید در دو واژهٔ تقلید (میمسیس[10]) و اخلاق خلاصه کرد. ضمناً، مناقشه در تمامی وجوه هنر از این نقطهٔ تاریخ و در تعریف تراژدی از سوی افلاطون آغاز می‌شود. «واژهٔ میمسیس در اینجا تنها برای نامیدن صورتگر و شاعر [تراژدی‌سرا] و دیگر هنرمندانی که از روی تقلید هنر می‌ورزند به کار رفته، و در معنای آن مذموم و ناپسند است» (بینایی‌مطلق، ۱۳۹۰، ۲۵). که البته افلاطون این تقلید را دورشدن از اخلاقیات در آرمان‌شهر می‌داند که می‌تواند برای افکار و پرورش جوانان قبیح به‌شمار آید. اما، از منظر ارسطو «تراژدی کنش‌هایی را مورد تقلید و نمایش قرار می‌دهد که از عادات و ملکهٔ نفس ناطقه برآمده‌اند. او این‌گونه عادات را در سلوک شریف و با فضیلت متجلی می‌داند» (ضیمران، ۱۳۹۲، ۶۵).

۳-۱ هامارتیا

ارسطو در کتاب *اخلاق نیکوماخوس*[11] از وقوع سه نوع خطا در نمایشنامه‌های یونان یاد می‌کند: آکراسیا[12]، خطای عمدی با قصد و سوءنیت قبلی. هامارتیا[13]، خطایی بدون قصد قبلی، ناخواسته اما با منشأ درونی. آتوخما[14]، به معنای بخت بد که دارای منشأ بیرونی است (ایرانی‌صفت، ۱۳۹۰، ۳۳)؛ و عنوان می‌کند در تراژدی خطای هامارتیا برای شخصیت یا شخصیت‌های نمایش واقع می‌شود. توجه به هامارتیا صرفاً متعلق

به ارسطو نیست، حضور آن در تراژدی و زبان یونانیان سابقه دارد و حامل معانی و موقعیت‌های گوناگونی است که به‌طور کلی بر مفهوم «خطاکاری» استوارند (ناظر، ۱۳۹۰، ۱۱). در نمایشنامهٔ *رومئو و ژولیت* شکسپیر نیز این موضوع وجود عینی داشته و می‌توان آن را نظیر *آنتیگونه* و *ادیپ‌شاه* (از نمایشنامه‌های سوفوکلوس[۱۵]) در برخی از ابعاد مقایسه نمود. «مصداق عینی این وضع در ماجرای آنتیگونه و کرئون متجلی می‌شود. هر دو شخصیت انسان‌های والایی هستند. مشکل اصلی در لغزش آن‌ها متبلور می‌شود. در این نمایش تماشاگر ناچار است با هر دو شخصیت همدردی کند و در اینجا مخاطب در معرض دو هامارتیا قرار گرفته و لذا باید از این دو پالوده گردد» (ضیمران، ۱۳۹۲، ۹۰). در اکثر داستان‌های تراژدی، هامارتیا که در اثر غرور قهرمان در جریان داستان به وجود آمده سبب رسیدن او به اوج شده و در انتهای داستان نیز همین هامارتیا بدون قصد و غَرَض قبلی به صورتی ناخواسته اما با منشأ درونی موجب سقوط قهرمان می‌شود (ایرانی‌صفت، ۱۳۹۰، ۳۴).

۱-۴ کاتارسیس

کاتارسیس[۱۶] که تلویحاً با ترجمهٔ عناوینی همچون پالایش و زدودن از آن یاد می‌شود از نظر تاریخی معروف‌ترین نظریهٔ تأثیر اخلاقی هنر بر مخاطب ارسطو است. او این نظریه را فقط در مورد تراژدی ارائه داد، اما پس از او تعدادی هم آن را دربارهٔ سایر هنرها تعمیم دادند (هاسپرز، ۱۳۹۳، ۷۱). مهم‌ترین اتفاقی که در یک داستان تراژیک باید به وقوع بیفتد شکل‌گیری کاتارسیس در روح و ذهن مخاطب است.

> *«از نظر ارسطو، داستان تراژیک، بازنمایی کنشی ترسناک و ترحم‌برانگیز است که موجب کاتارسیس می‌شود. برای نیل به این غایت، شخصیت باید بر اثر هامارتیا (خطا) سقوط کند تا تأثیر تراژیک معطوف به ترس، شفقت و رنج پدید آید. این تأثیرگذاری در ساختاری که اصلی‌ترین اجزای آن هامارتیا، دگرگونی، بازشناخت، رنج و کاتارسیس است به وجود می‌آید و کنش تراژیک را شکل می‌دهد» (ناظر، ۱۳۹۰، ۱۱).*

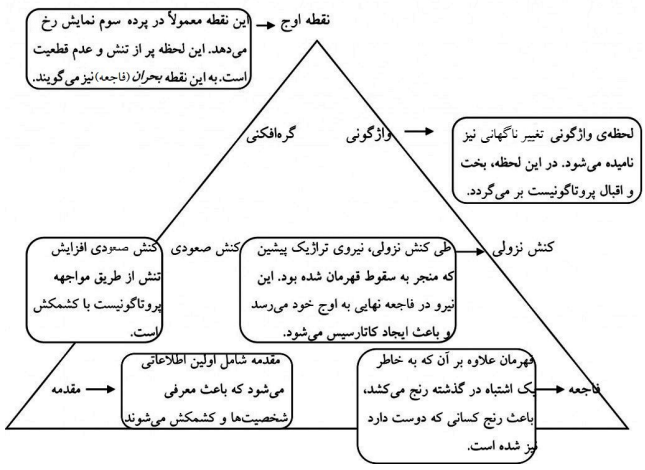
با این تفاسیر متوجه خواهیم شد، پالودگی که ارسطو از طریق نمایش تراژدی و تحریک احساس برای مخاطب قائل می‌شود را می‌توان به دستیابی نوعی حس سرخوشانه مرتبط دانست. همچنین او در این ارتباط ابراز می‌دارد: تراژدی با تحریک ترحم و ترس، عواطف را تزکیه می‌کند و به همین دلیل است که از آن لذت می‌بریم (هاسپرز ، ۱۳۹۳، ۹۳).

۱-۵ هِرَم فریتاگ

گوستاو فریتاگ[۱۷] به سبب فعالیت در حوزهٔ نمایش با ارائهٔ یک الگوی مناسب، پس از نظریهٔ ارسطو در خصوص ساختارهای نمایش، باب جدیدی را برای تحلیل تراژدی به‌سوی علاقه‌مندان به این موضوع گشود.

> *«ارسطو در باب هجدهم فن شعر، تراژدی را به دو بخش تقسیم می‌کند: پیچیدگی (گره‌افکنی) و عقده‌گشایی (گره‌گشایی). سپس توضیح می‌دهد که گره یا عقده چیزی است که از اول تراژدی آغاز شده و دگرگونی (واقعه یا اشخاص) را شامل شده و سرانجام به فرجام خوب یا بد نمایش منتهی می‌شود. این تئوری در اواخر قرن نوزدهم میلادی توسط گوستاو فریتاگ آلمانی با انطباق بر نمایشنامه‌های پنج‌پرده‌ای تبدیل به یکی از مهم‌ترین ساختارهای نمایشی شد» (معافی غفاری، ۱۳۹۲، ۳۷).*

با توجه به سازهٔ تحلیلی فریتاگ و پنج‌پرده‌ای‌بودن تراژدی *رومئو و ژولیت*، می‌توان این نمایشنامه را بر مبنای این الگو مورد تحلیل قرار داد. اما، قبل از پردازش این موضوع، بنا به ضرورت، ساختار کلی این هرم به صورت گرافیکی در تصویر شمارهٔ یک نمایش داده می‌شود.



تصویر ۱- نمایش هرم فریتاگ با تشریح کنش‌های مربوط به هر موقعیت.

همان‌گونه که در تصویر مشاهده می‌شود، این الگو شامل چندین بخش است که در تنقیح آن باید به مهم‌ترین بخش‌های آن اشاره کرد: ۱- مقدمه ۲-کنش صعودی و گره‌افکنی ۳-نقطهٔ اوج ۴-کنش نزولی و سقوط ۵-وقوع فاجعه و گره‌گشایی از داستان نمایش.

تحقیقات پیشین

دربارهٔ اورتور فانتزی *رومئو و ژولیت* چایکوفسکی مقالات زیادی منتشر شده و گفت‌گوهای فراوانی در هم‌اندیشی‌ها و همایش‌های علمی صورت پذیرفته است. درخصوص الگوی فریتاگ که در آثار نمایشی مورد استفاده قرار می‌گیرد نیز در گسترهٔ تحقیقات و نوشته‌های علمی در سینما و تئاتر مطالبی موجود است که نام‌بردن از آن‌ها کاری‌ست بس دشوار. اما، نگاه تحلیلی به موسیقی و نمایش به صورت توأمان با محوریت الگوی فریتاگ دربارهٔ این اثر چایکوفسکی تابه‌حال انجام نگرفته و این همان موضوعی بود که نویسنده با تدقیق در آن و ارزیابی اثر فوق‌الذکر توانست آن را انجام دهد.

قدر مُسلم نظرها، رویکردهای آهنگ‌سازی، جهان‌بینی، نگرش چایکوفسکی به زندگی و مسائل مربوط به آن همواره جزء موارد قابل بحث و از دل‌مشغولی‌های پژوهشگران رشتهٔ موزیکولوژی و حتی جامعه‌شناسان و روان‌شناسان بوده است و در این ارتباط مقالات و کتاب‌های زیادی منتشر شده است که نام‌بردن از آن‌ها در اینجا، با توجه به ابعاد آن مشکل به نظر می‌رسد. از این رهگذر در ایران نیز غالباً مطالبی پراکنده دربارهٔ چایکوفسکی و موارد مربوط به وی در برخی مجلات موسیقی چاپ شده است. در قامت مقالهٔ پژوهشی و پایان‌نامه هم موارد اندکی از سوی پژوهشگران مورد مداقه قرار گرفته است.

اما، همان‌گونه که گفته شد، نگاه به مقولهٔ آهنگ‌سازی چایکوفسکی در اثر محبوب و معروفش یعنی *رومئو و ژولیت* به انضمام تقارن مباحث بازنمایانه‌ای همچون تراژدی و مسائل مرتبط با آن نگارنده را مجاب کرد تا در این خصوص با تحلیل آنالیتیکال این موسیقی درکنار پردازش مباحث مربوط به تراژدی در جست‌وجوی ناگفته‌ها و پیوندهای نامکشوف این اثر برآید. از این حیث نویسنده با محورقراردادن

تحلیل این اثر با الگوی گوستاو فریتاگ، از جنبه‌های داستانی و تراژیک، خواسته در نگاهی متمایز این اثر را از جنبه‌های زیباشناسانهٔ نمایشی مورد مداقه قرار دهد و در ایضاح این مسئله وجوه بارز این اثر را برای خواننده مشخص نماید.

مبانی نظری

در خصوص چهارچوب انتخابی این تحقیق، نگارنده بر اساس نگرش الگویی ساختارگرایانه که در ادبیات شروع و به هنرهایی همچون نمایش، سینما و ... تسری پیدا کرد و در پی چرایی‌های شکل‌یافته در مسیر گزینش عنوان مقاله به صورت یک خواهش ذهنی تا مرحلهٔ نوشتار موارد متعددی را برای تفهیم هرچه بهتر پژوهش در بوتهٔ آزمایش قرار داد و سرانجام با دقت‌نظر در فرم موسیقی *رومئو و ژولیت* چایکوفسکی با هرم فریتاگ موفق به اِقتران این دو با هم گردید. برای مشخص‌شدن ابعاد نقد الگوی ساختاری این مقاله می‌توان مراحل آن را در سه بخش تقسیم نمود: الف) استحصال اجزای ساختاری موسیقی اورتور فانتزی *رومئو و ژولیت* چایکوفسکی ب) برقراری ارتباط میان اجزای موسیقی با قسمت‌های مختلف الگوی فریتاگ ج) نشان‌دادن دلالت‌های تطبیقی میان اثر و الگو.

البته همان‌گونه که نگرش ساختارگرایی با نظریات سوسور[۱۸] در ادبیات بر اساس تقابل‌های دوتایی نظیر دال/مدلول، هم‌نشینی/جانشینی و تحلیل‌های هم‌زمانی/درزمانی شکل گرفت، این نگرش در تحلیل ساختاری و ریخت‌شناسانهٔ ولادیمیر پراپ[۱۹] و ژولین گریماس[۲۰] در ادبیات داستانی تسری پیدا کرد. همچنین در این پژوهش می‌توان رویکرد ساختارگرایانه اولیه را با تقابل‌های دوتایی در درون‌مایهٔ داستان در مواردی نظیر عشق/نفرت یا جنگ/صلح به مثابه تمایلات اولیه سوسوری ارجاع داد و یا می‌توان آن را در شخصیت‌های کنش‌گر داستان در نمودار ارتباطی قهرمان، ضدقهرمان، یاری‌دهنده و ... همچون پراپ و دیگران در کلیت داستان تحلیل کرد. اما، در تحلیل ساختارگرایانه موسیقی *رومئو و ژولیت* چایکوفسکی با الگوی فریتاگ باید به این موضوع توجه داشت که استفاده از این الگو با توجه به هم‌اندیشی تراژدی و موسیقی در اورتور فانتزی *رومئو و ژولیت* مورد بهره‌برداری قرار گرفته است. البته باید این نکته را هم اضافه کرد که نگارنده الگوی فریتاگ را به عنوان یک چهارچوب و تئوری مادر بر تبیین این پژوهش در نظر گرفته است و در این رهگذر در مسیر تحلیل‌های موسیقایی از تئوری و نظریه‌های خُرد در ساختارهای روایی اثر استفاده می‌نماید.

تجزیه و تحلیل موسیقی بر مبنای الگوی فریتاگ: کمال‌یابی یک موقعیت تراژیک به‌واسطهٔ موسیقی.

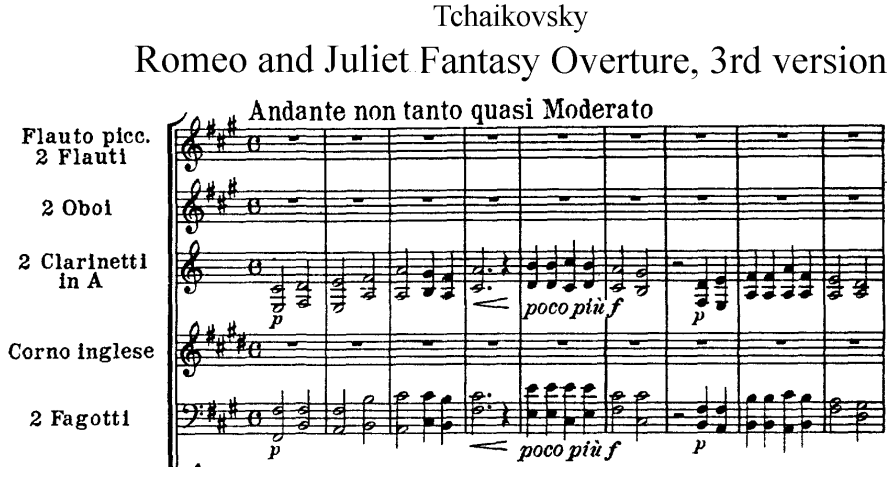
بنا به تعبیر ارسطو، یک اثر هنری می‌بایست «آغاز، میانه و پایان» داشته باشد؛ اثر هنری باید دارای وحدت و به گونهٔ یک واحد کل در هم تنیده شده باشد (هاسپرز، ۱۳۹۳، ۵۳). این وحدت ارگانیک را می‌توان در نمایشنامه‌های شکسپیر، پس از نمایشنامه‌نویسان بزرگ یونان، به دلیل دارابودن سازوکار قوی و متعین به‌خوبی مشاهده کرد. پنج‌پرده‌ای‌بودن داستان تراژیک *رومئو و ژولیت* با ساختار هرم فریتاگ و گزینش طرح سونات از سوی چایکوفسکی در طرحی سامانمند این فرصت را فراهم آورده تا در یک شرایط تطبیقی جزئیات این موسیقی به بحث و بررسی گذاشته شود. «طبق نظر لوکاچ[۲۱] ذهن و جان هنرمند سرشار از صور خیالی است که برگرفته از طبیعت و جامعه است و این صور خیال به تناسب ذوق شخصی و حال‌وهوای خاص ذهنیت هنرمند سامان می‌یابند. ساماندهی این صور متشتت فقط با لحاظ‌کردن موقعیت‌های خارجی (طبیعی یا اجتماعی) قابل تبیین‌اند» (پاوِل‌شِر، ۱۳۷۳، ۱۷۴).

در شرح و نحوهٔ ساخت اورتور فانتزی *رومئو و ژولیت* باید گفته شود که ایدهٔ کار بر روی نمایشنامهٔ شکسپیر برای اولین‌بار توسط بالاکیرِف[۲۲] در تابستان ۱۸۶۹ به چایکفوسکی داده شد و حتی بالاکیرف برای انگیزش و جدی‌گرفتن مسئله از سوی آهنگ‌ساز چهار میزان از شروع موسیقی را به نامهٔ خود افزود (Brown,1980,610)؛ و به سبب همین نامه چایکوفسکی ظرف مدت شش هفته اولین نسخهٔ این اثر را نوشت و توسط نیکولای روبین‌اشتاین[۲۳] در مارس سال ۱۸۷۰ برای اولین بار اجرا شد (Ibid). سرانجام «سه مرتبه در طول یک دهه مورد بازبینی قرار گرفت و در نهایت در سال ۱۸۸۰ آخرین و سومین ویرایش آن مورد قبول آهنگ‌ساز و شنوندگان قرار گرفت» (کامکار، ۱۳۸۰، ۳۵۷). تحلیل انجام‌شده در این مقاله نیز بر روی نسخهٔ آخر (سوم) می‌باشد که مردمی‌ترین و شناخته‌شده‌ترین نسخه لقب گرفته است.

در این موسیقی، آهنگ‌ساز با درنظرگرفتن مقدمه و کُدا، فرم موسیقی را به یک سونات پنج‌قسمتی همانند طرح پنج‌پرده‌ای داستان تبدیل کرده که کلیت داستان را در این ساختار پنج‌قسمتی روایت می‌کند. موسیقی رومئو و ژولیت علی‌رغم محرک‌هایی که موجب شکل‌گیری آن شده است، با ساختاری شخصیت‌پردازانه و همگونی در کلیت فرمال قطعه (طرح سونات مجموعه) برای خلق یک موقعیت داستانی، به نظر می‌رسد که مناسب شخصیت چایکوفسکی بود (Brown,1980,610).

طرح فرمال و روایی موسیقی در قالب سونات شامل:

مقدمه با تمی به نام لارنس‌راهب	Introduction (Prologue)
م اول: تم نزاع و تم دوم: تم عشق	Exposition (Include two themes: theme one and theme two)
قرارگیری نقطهٔ اوج در این بخش از موسیقی	Development (include: Climax's music)
درگیری میان شخصیت‌های داستان و وقوع فاجعه	Recapitulation
سقوط قهرمانان و گره‌گشایی از داستان	Coda (Epilogue)

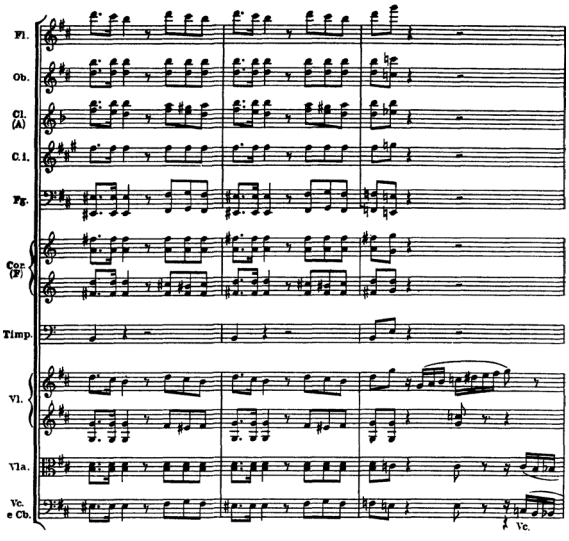
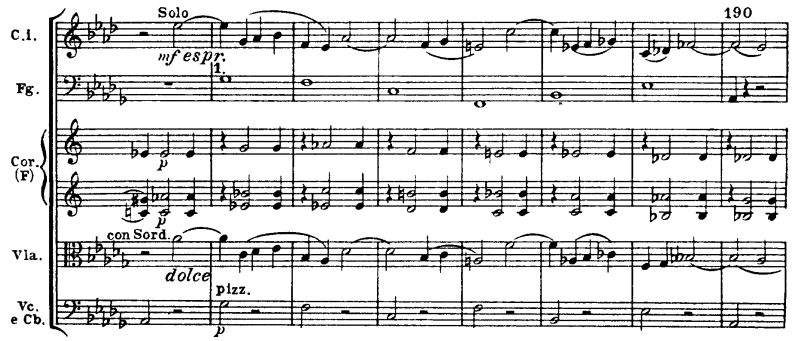
همان‌گونه که در تصویر شمارهٔ دو نشان داده شده است، شروع موسیقی با «مقدمهٔ لارنس‌راهب همچون یک کورال ارگ کلیسایی است که کم‌کم احساس شوم و ناخجسته‌ای را در موسیقی شکل می‌دهد» (کامکار، ۱۳۸۰، ۳۵۷). در ایضاح این موضوع باید گفت چایکوفسکی توصیف درون‌مایهٔ ذات تراژدی را از همان ابتدای کار در دستور قرار می‌دهد و با استفاده از تمی اندوهناک فضای سنگین و مؤقرانه‌ای را در موسیقی حاکم می‌سازد.

تصویر۲- میزان‌های آغازین موسیقی رومئو وژولیت

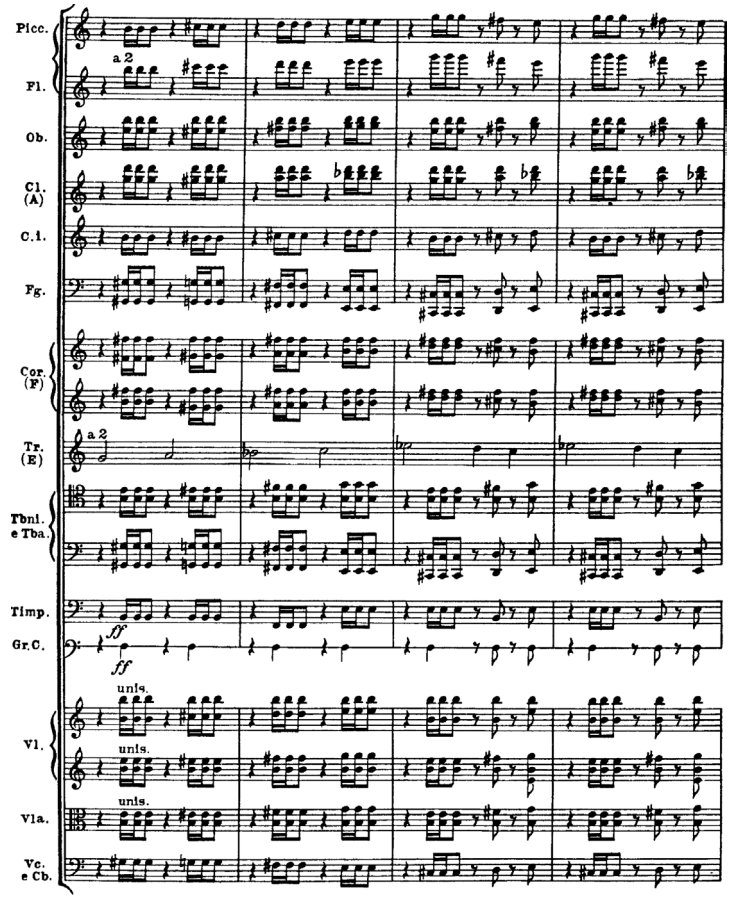
منبع: کارگان آهنگ‌ساز

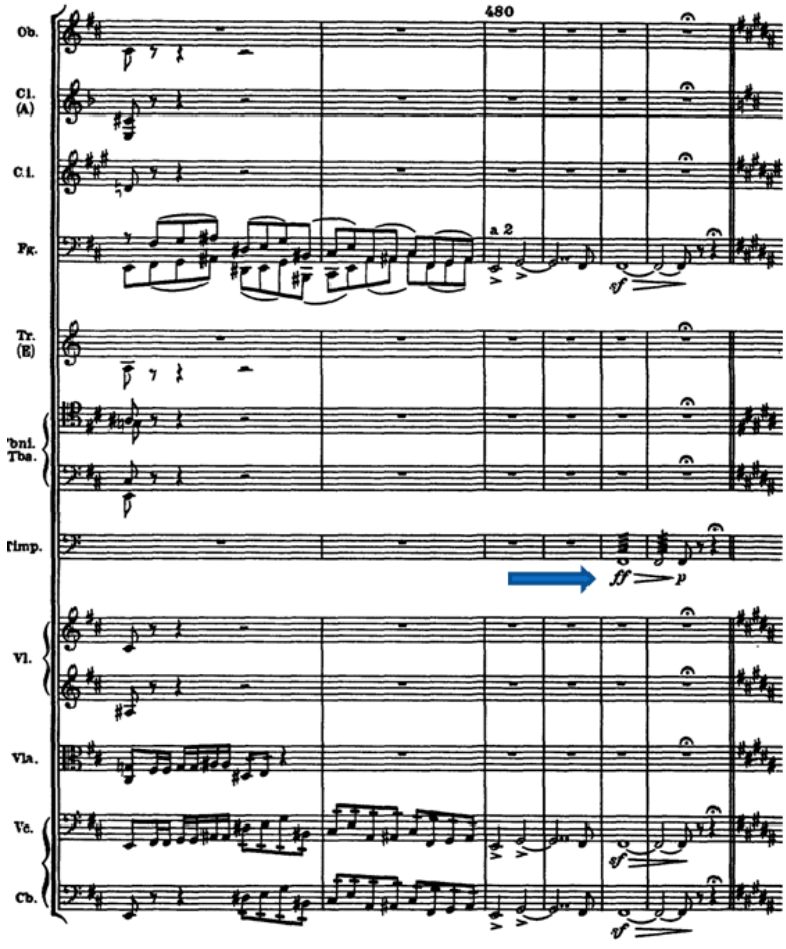
دوستداران و علاقه‌مندان به هنر نمایش همگی اذعان دارند که بارها ماجرای این داستان نمایشی مورد بازخوانی و تحلیل قرار گرفته، اما، در تحلیل موسیقایی این اثر باید گفته شود که رویکرد چایکوفسکی و تعبیر او از این داستان به گونه‌ای‌ست که شنوندهٔ آشنا با داستان و تراژدی با گوش‌سپاری به مقدمه می‌تواند متوجه کلیت داستان شود. به‌دلیل اینکه آهنگ‌ساز فشرده‌ای از کارکرد موسیقایی داستان را در میزان‌های ابتدایی (۱۱۰ میزان) که به تم لارنس شهرت یافته است را با عناصر روایی موسیقی شامل مقدمه، کنش صعودی، اوج و فاجعه به‌خوبی به شنونده منتقل می‌کند. به نظر نگارنده چایکوفکسی به‌درستی شخصیت لارنس را در وقوع این فاجعه به عنوان سوژهٔ کلیدی داستان تشخیص می‌دهد(البته با کمک بالاکیرف) و با محورقراردادن آن موسیقی را آغاز می‌نماید.

> *«او [بالاکیرف] پیشنهاد کرد قطعه با تمی که شخصیت مذهبی دارد و سازگار با بخش آوازی آغازین باشد شروع شود. در رومئو و ژولیت یک آلگروی آتشین را می‌شنویم که بازگوکنندهٔ کینهٔ خانوادگی میان خاندان‌های مونتاگیو و کاپولت است. جالب است این نکته را در اینجا تذکر دهیم که آهنگ‌ساز زمانی که این قطعه را می‌نوشت خود درگیر رمانتیک‌ترین ماجرای زندگی خود(عشق شدیدش به دزیره آرتور) بود. چایکوفسکی در همین زمان در یکی از نامه‌هایش نوشت: "من او را با تمام قلب و روحم دوست دارم" و "حس می‌کنم بدون او نمی‌توانم زندگی کنم". می‌دانیم که این عشق سرانجامی نداشت و دزیره با یک مرد اسپانیایی ازدواج کرد» (صفا، ۱۳۶۲، ۱۶۲).*

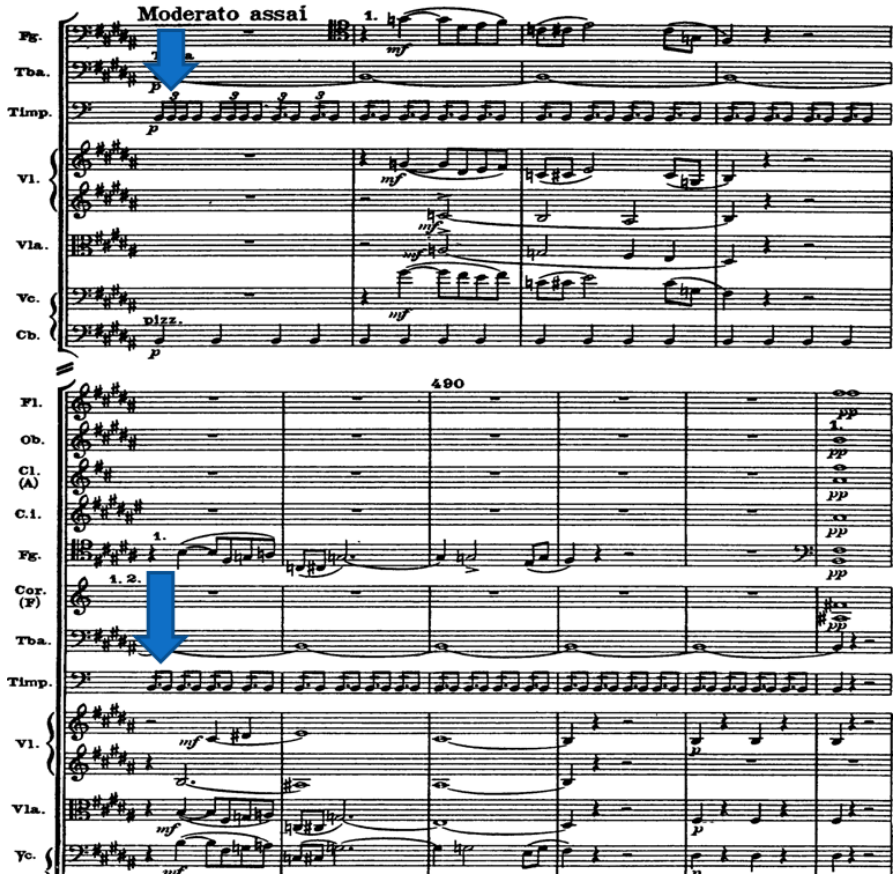
و بدون شک در نگارش این اثر شرایط این دوره از زندگی آهنگ‌ساز را نباید بی‌تأثیر دانست زیرا در این قطعه گاه احساسات خود را نیز بیان کرده است (همان، ۱۶۳).

بخش دوم این موسیقی که به اکسپوزیسیون یا معرفی تم‌ها معروف است، چایکوفسکی از دو تم کاملاً متمایز از یکدیگر بهره می‌برد. تم اول را به تم نزاع، میان دو خانوادهٔ کاپولت و مونتاگیو که بحث اصلی داستان هم بر این اصل استوار است، اختصاص داده و، به موازات آن، تم دوم را تم عشق میان رومئو و ژولیت نام‌گذاری کرده و بر اساس آن شاکلهٔ این قسمت را پی‌ریزی می‌کند. باید این موضوع را در نظر گرفت که بستر کار خشونت است. متن [نمایش] در مورد خشونت است، حتی می‌توان عنوان شود که به مسئلهٔ خشونت باید بیشتر پرداخته و پررنگ‌تر شود (فرخی، ۱۳۷۹، ۱۷). (تصویر ۳ و ۴)

تصویر ۳- نمایش تم اول به نام تم نزاع با آکوردهای مقطع و کوبنده، میزان ۱۱۱-۱۱۳
منبع: کارگان آهنگ‌ساز

تصویر ۴- نمایش تم دوم به نام تم عشق با فضایی آرام و آواهای تغزلی، میزان ۱۸۲-۱۹۰
منبع: کارگان آهنگ‌ساز

اوج هیجان و کشکمش‌ها را باید در قسمت سوم ردیابی نمود. این بخش که شامل نقطهٔ بحرانی یا اوج است در بخش دولوپمان یا بسط و گسترش موسیقی رخ می‌دهد و شامل درگیری دو تم معرفی‌شده در قسمت دوم برای رسیدن به مراحل رشد و تکمیل موسیقی است. این قسمت از نمایش نیز دارای عناصر قوی و هیجان‌انگیز شامل دعواهای رومئو از خانوادهٔ موناگیو با کاپولت‌ها برای رسیدن به ژولیت است که دارای کارکردی است دوسویه: نزاع در برون ماجرا برای رسیدن به معشوق در درون ماجرا و اینجا همان‌جایی است که خطای هامارتیا حادث می‌شود. (تصویر ۵)

تصویر ۵- نمایش نقطهٔ اوج موسیقی، در بخش بسط و گسترش، با همراهی تمامی سازها در ریتمی واحد (ایزوریتم). میزان ۳۳۴-۳۳۷
منبع: کارگان آهنگ‌ساز

بخش چهارم که در فرم سونات معرف بخش رپریز یا بازگشت است، در این موسیقی ترجمانی است از لحظهٔ وقوع فاجعه یعنی واژگونی و سقوط شخصیت‌های داستان که بر اساس اسلوب نمایش تراژیک نوعی حس شعف همراه با ترس را در خواننده به وجود می‌آورد. در این بخش چایکوفسکی با نمایش دوبارهٔ دو تم در کشمکشی پُرشور موسیقی را به سمت فرود یا کشش نزولی هدایت کرده و در نهایت با ضربه‌های مؤکد تیمپانی در فضای خالی ارکستر، فضای مرگ شخصیت‌ها و وقوع فاجعه بازنمایی می‌شود. (تصویر ۶).

تصویر ۶- نمایش بخشی از رپریز یا برگشت با برجسته‌نمایی در خط تمپانی برای نمایش وقوع فاجعه. میزان ۴۷۸-۴۸۳
منبع: کارگان آهنگ‌ساز

بخش پایانی این داستان نیز که به قسمت آخر موسیقی یعنی بخش کُدا (اِپی‌لوگ) مرتبط می‌باشد به دستاورد تراژدی یعنی کارتاسیس یا پالایش ذهنی و روحی مخاطب منتهی می‌شود، و به نقل از کامکار (۱۳۸۰، ۳۵۷) ضربه‌های تیمپانی در اِپی‌لوگ به نوعی تسلیم به یک نوحه‌سرایی است که در آن ضربه‌های چکشی نشان از تقدیر و سرنوشت آن‌ها [رومئو و ژولیت] در تراژدی می‌باشد. (تصویر ۷).



تصویر ۷- نمایش بخشی از کُدا یا اپی‌لوگ با برجسته‌نمایی در خط تمپانی. میزان ۴۸۴-۴۹۳
منبع: کارگان آهنگ‌ساز

و سرانجام چایکوفسکی با وفاداری کامل به داستان، موسیقی را در تنالیتهٔ ماژور به پایان می‌رساند. چنان‌که در خط سیر داستان نیز پس از مرگ شخصیت‌های اصلی داستان یعنی رومئو و ژولیت، دو خانواده کاپولت و مونتاگیو نیز به سبب این عشق با یکدیگر عهد می‌بندند تا برای همیشه دست از نزاع بردارند و در صلح کامل در کنار یکدیگر زندگی کنند. «در این بخش، موسیقی گویای پی‌آمد دو جنگ نامشروع و نامتعارف میان دو عشق از جنسی مخالف است که همه امیدوار به صلحی میان این دو خانواده هستند که فراموش شده است؛ صلح میان دوگونه تعصب شدید و معنویتی فیزیکی» (Jackson, 1995, 6).

جمع‌بندی و ارزیابی کلی

با توجه به مطالب گفته‌شده اکنون می‌توان به سؤالات طرح‌شده در ابتدای مقاله جواب داد. دربارهٔ دلایل انتخاب موضوع تراژدی *رومئو و ژولیت*، همان‌گونه که در لابلای مطالب مقاله بدان اشاره شد، مسبب را باید بالاکیرف دانست. «بالاکیرف را باید بخش جدایی‌ناپذیر از زندگی چایکوفسکی در اوایل زندگی خلاقانهٔ او دانست. راهنمایی‌های او توانست چایکوفسکی را به صورت غیرارادی به جست‌وجو وادار نماید؛ ولو اینکه چایکفوسکی در ظاهر از این بابت ناراضی بود» (Brown, 1961, 233)؛ و باید حتماً این مهم را درنظر گرفت که بالاکیرف کسی بود که با پیشنهاد ساخت موسیقی *رومئو و ژولیت* به چایکوفسکی حس اعتمادبه‌نفس را در او تقویت کرد (Garden, 1980–81, 89). هرچند چایکوفسکی در نامه‌هایش به

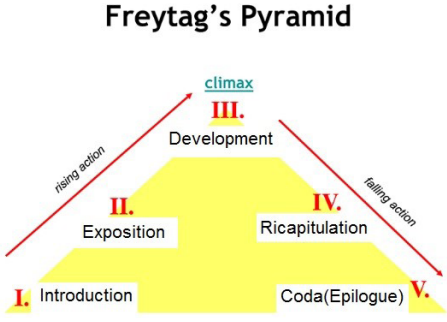
نفوذ ایده‌های بالاکیرف در موسیقی‌هایش ناخشنود است، اما به هر روی بالاکیرف را باید شخصی منتفذ در زندگی چایکوفسکی دانست، نه به عنوان یک ایدئال‌گرا بلکه او به‌سادگی دریافته بود که چایکوفسکی از نظر شخصیتی و موسیقایی نیازمند کمک برای استقلال است (Brown, 1961, 233).

> *«او [بالاکیرف] مرد خوبی است و مهربان با من. اما به دلایلی نمی‌توانم با این موضوع احساس همدردی کنم. برای من خوشایند نیست که تماماً در انحصار ایده‌ها و لحن تند موسیقی او باشم» (Ibid, 231). اما، جانِ‌کلام در اینست که در خلق موسیقی رومئو و ژولیت صرفاً پیشنهاد و الزام بالاکیرف را نباید ملاک قرار داد. علاوه بر تعامل احساسی و عشقی میان آرتو و چایکوفسکی در خلال آن سال‌ها و شکست در ازدواجی نافرجام، می‌بایستی علاقه‌مندی و کشش به ذات تراژدی را در شخصیت چایکوفسکی جست‌وجو کرد. «در چندین ملاقات چایکوفسکی که علاقه‌مند به وی [دزیره آرتو] شده بود طرح ازدواج با وی را با پدر خود هم مطرح کرد. اما، سرانجام او با یک خوانندهٔ اسپانیایی ازدواج کرد و این مسئله بر روی چایکوفسکی تأثیر زیادی گذاشت» (Kozinn, 1999, 1817). «او به برادرش آناتولی در سال ۱۸۷۸ نوشت "اکنون به‌ویژه بعد از داستان ازدواجم" قائل به فهم آن شده‌ام که چیزی بیش از بی‌ثمری وجود ندارد که خواسته باشم» (Poznansky, 1988, 200).*

به استناد موارد گفته‌شده مطمئناً پرداختن به موضوع تراژدی می‌تواند از دغدغه‌های چایکوفسکی در طول فعالیت هنری‌اش بوده باشد. زیرا با نگاهی به کارگان موسیقی آهنگ‌ساز درخواهیم یافت که او به‌ترتیب در سال‌های ۱۸۶۵ و ۱۸۸۵ اورتورهای دیگری نیز بر اساس داستان *طوفان* و *هملت* از شکسپیر را دست‌مایهٔ کار خود قرار داده است.

از سویی با توجه به ذات تراژدی که در آن کاتارسیس رخ می‌دهد شاید بتوان گفت چایکوفسکی هم در این برهه به دنبال کاتارسیس ذهنی و روحی در خود بوده است. کاتارسیسی که به قول شمیسا «می‌توان آن را سُبُک‌شدگی هم ترجمه کرد؛ غرض این است که بیننده [و حتی خود چایکوفسکی] بعد از دیدن تراژدی از اینکه خود دچار چنان سرنوشت فجیعی نشده است احساس سبکی می‌کند» (شمیسا، ۱۳۸۹، ۱۴۵). اما، هگل[۲۵] در فلسفهٔ هنرهای زیبای خود ضمن اشاره به نظریهٔ ارسطو در مورد تراژدی مدعی می‌شود که «تراژدی بر خلاف نظر ارسطو صرفاً در صحنهٔ نمایش حادث نمی‌شود بلکه در زندگی واقعی آدمیان نیز اتفاق می‌افتد» (بنویدی، ۱۳۹۱، ۵۱).

و در این بخش برای نائل‌شدن به جواب سؤال مطروحهٔ پایانی و برای ارزیابی کلیت ماجرا قسمت‌های فرم انتخابی موسیقی چایکوفسکی در هرم فریتاگ در تصویر شمارهٔ هشت نمایش داده می‌شود که با تحلیل و بازاندیشی در آن می‌توان بازنمایی کامل موسیقی اورتور فانتزی چایکوفسکی را در این الگو مشاهده کرد.



تصویر ۸- نمایش بخش‌های فرمال موسیقی اورتور فانتزی رومئو و ژولیت چایکوفسکی در ساختار هرم فریتاگ

ذات هنر به مثابه گونه‌هایی از سوژه‌های عینی- ذهنی «مسیر خودآگاهی فردی و جمعی نوع بشر را رقم می‌زند و آفریدهٔ خیال هنرمند ضرورتاً خود آیین و معطوف به نفسانیت فردی نیست بلکه تجسم یک کل سامان‌یافته‌ای است که ریشه در اعماق تجربهٔ بشری دارد. به این معنا که همهٔ هنرها از جمله موسیقی، جلوه و انعکاس عالم واقع است، نه احساس و انگیزش عواطف محض» (پاوِل‌شِر، ۱۳۷۳، ۱۷۴).

نتیجه‌گیری

در پایان با مروری چندباره و اجمالی به زندگی چایکوفسکی درمی‌یابیم که این موسیقی از جمله آثاری است که جایگاه رفیعی را در میان دیگر کارهای او کسب کرده است و همچنین با انطباق آن بر مبنای الگوی فریتاگ متوجه شدیم که آهنگ‌ساز در آگاهی کامل از ساختار داستان‌های تراژدی و تعمیق در بن‌مایه‌های این قبیل داستان‌ها توانست بیان مؤثر و جلوه‌های ویژه‌ای از آن را در حافظهٔ شنیداری مخاطب تجسم نماید و همان‌گونه که در طول مقاله عنوان شد او با خلق این اثر مسیر کمال و پیشرفت را طی کرد هرچند که اورتور فانتزی *رومئو و ژولیت* و چند اثر دیگر از این آهنگ‌ساز در لایه‌های زیرین و پنهانشان واگویه‌هایی از رنج و مشکلات زندگی چایکوفسکی هستند. در این‌باره اگر دوباره باز گردیم به نظر ارسطو در خصوص تراژدی متوجه می‌شویم که او تحقق تراژدی را تنها در صحنهٔ هنری قابل تحقق می‌دانست. اما، هگل بر این موضوع تأکید می‌ورزید و باور داشت که هنر تراژیک از زندگی تراژیک سرچشمه می‌گیرد و با این اعتقاد موفقیت چایکوفسکی را نباید دور از انتظار دانست؛ چرا که او با پناه‌بردن به موسیقی از اراده و خواستی گریزان بود که به واقع شوپنهاور هم سالیان قبل از آن دچارش بود و شوپنهاور هم همچون چایکوفسکی عالی‌ترین هنر شاعرانه را تراژدی می‌دانست که سرشت حقیقی زندگی بشر در قالب آن پی‌ریزی شده است و سرانجام آنجا که از چایکوفسکی و نامه‌هایش به برادرش در متن مقاله گفته شد در پایان مقاله نیز دوباره باید ارجاعی بدان شود؛ و در بازاندیشی آن اکنون می‌توان با نگاهی اندیشه‌ورزانه فهمید که همهٔ آن گفته‌ها مشحون بود از تعاریف شوپنهاوری از تراژدی: «تراژدی یعنی آن درد ناگفتنی، آن مویهٔ بشریت، آن پیروزی شرارت و ازپادرافتادن راستان و پاکان».

پی‌نوشت‌ها

۱. Jean Baptist Lully آهنگساز فرانسوی (۱۶۸۷-۱۶۳۲)
۲. Jean Philippe Rameau آهنگساز فرانسوی (۱۷۶۴-۱۶۸۳)
۳. Joseph Haydn آهنگساز اتریشی (۱۸۰۹-۱۷۳۲)
۴. Wolfgang Amadeus Mozart آهنگساز اتریشی (۱۷۹۱-۱۷۵۶)

5. Fantaisie
6. Plato
7. Aristotle
8. Plot
9. Catastrophe
10. Mimesis
11. Nicomachean Ethics
12. Akrasia
13. Hamartia
14. Atukhma

۱۵. Sophocles تراژدی‌نویس یونانی (۴۹۷/۹۶ - ۴۰۶/۰۵ ق.م)

16. Catharsis

۱۷. Gustav Freytag نمایش‌نامه نویس آلمانی (۱۸۹۵-۱۸۱۶)
۱۸. Ferdinand de Saussure زبان‌شناس و نشانه‌شناس سوئیسی(۱۸۵۷-۱۹۱۳)
۱۹. Vladimir Propp دفرمالیست و ساختارگرای ادبی (۱۸۹۵-۱۹۷۰)
۲۰. Algirdas Julian Greimas زبان‌شناس و نشانه‌شناس لیتوانیایی- فرانسوی (۱۹۱۷-۱۹۹۲)
۲۱. György Lukács فیلسوف مجارستانی (۱۸۸۵-۱۹۷۱)
۲۲. Mily Balakirev آهنگساز روسی (۱۸۳۷-۱۹۱۰)
۲۳. Nikolai Rubinstein آهنگساز، پیانیست و رهبر ارکستر روسی (۱۸۳۵-۱۸۸۱)
۲۴. Désirée Artôt خواننده بلژیکی (۱۸۳۵-۱۹۰۷)
۲۵. Georg Wilhelm Friedrich Hegel فیلسوف آلمانی (۱۷۷۰-۱۸۳۰)

فهرست منابع

- ایرانی‌صفت، زهرا (۱۳۹۰). *نقدهنری*. سری کتاب‌های کمک آموزشی مجموعهٔ پژوهش هنر. تهران: سبحان.
- بنت، روی (۱۳۸۷). *تاریخ موسیقی غرب*. ترجمهٔ پیام روشن. تهران: ماهور.
- بنویدی، فاطمه (۱۳۹۱). «بازتاب اندیشهٔ هگل در تراژدی آنتیگونه سوفوکل»، *مجلهٔ علمی پژوهشی هنرهای زیبا*، ۱(۱۷)، صص ۴۷-۵۳.
- بینایی‌مطلق، سعید (۱۳۹۰). *فلسفه و حکمت(۱): هنر در نظر افلاطون*. تهران: فرهنگستان هنر.
- پاول‌شِر، استون (۱۳۷۳). «مفهوم رئالیسم در موسیقی». ترجمهٔ محمد فرمانی. *فصلنامهٔ هنر: هنر و معماری*، (۲۷): ۱۶۳-۱۷۶.
- صفا، پری (۱۳۶۲). *پیتر ایلیچ چایکوفسکی*. تهران: فاریاب.
- شمیسا، سیروس(۱۳۸۹). *نقد ادبی*. تهران: میترا.
- ضیمران، محمد (۱۳۹۲). *فلسفه و حکمت(۷): فلسفهٔ هنر ارسطو*. تهران: فرهنگستان هنر.
- فرخی، حسین (۱۳۷۹). «رومئو و ژولیت». *ماهنامهٔ سینما و تئاتر*، ضمیمهٔ شمارهٔ ۴۲، ۵-۷.
- کامکار، هوشنگ (۱۳۸۰). *موسیقی کلاسیک و رومانتیک*. تهران: دانشگاه هنر.
- مشیری، چنگیز(۱۳۳۲). «بحث و تفسیر موسیقی: اورتور». *نامهٔ فرهنگ*، ۲(۶): ۲۴۳-۲۴۸.
- معافی‌غفاری، فرزاد(۱۳۸۵). «نگاهی کلان به نظریه‌های درام (ارسطو و برشت).» *فصلنامهٔ رهپویهٔ هنر: هنر و معماری*، (۱): ۳۴-۳۹.
- ناظر، عرفان و فریندخت زاهدی(۱۳۹۴). «تقابل قانون و کنش تراژیک در تراژدی‌های آیسخولوس»، *مجلهٔ علمی پژوهشی هنرهای زیبا*، ۲ (۲۰)، صص ۵-۱۶.
- هاسپرز، جان و راجر اسکراتن(۱۳۹۳). *فلسفهٔ هنر و زیبایی‌شناسی*. ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: دانشگاه تهران.

- Brown, David. 1980. “Pyotr Il’yich Tchaikovsky.” Stanley Sadie, ed., *the New Grove Dictionary of Music and Musicians,* 5nd Ed. London: Macmillan. Vol. XVIII, pp 610–611.
- Brown, David. 1961. “Balakirev, Tchaikovsky and Nationalism.” *Music & Letters,* Vol. 3, No. 3, London: Oxford University Press, pp 227–241.
- Garden, Edward. 1980/81. “The Influence of Balakirev on Tchaikovsky”, *Proceeding of Royal Musical Association,* Vol. 107, No. 3, Abingdon: Taylor & Francis, pp 86–100.
- Jackson, Timothy L. 1995. “Aspect of Sexuality and Structure in the Later Symphonies of Tchaikovsky”, *Music Analysis,* Vol. 14, No. 1, Christchurch: Wily Pub., pp 3–25.
- Kozinn, Allan. 1999. “Pyotr Il’yich Tchaikovsky.” Laura Kuhn, ed., *Student Encyclopedia of Music,* 3nd Ed. New York: Schrimer. Vol. III, pp 1816–1817.

- Poznansky, Alexander, Ralph C. Burr and Jr. 1988. "Tchaikovsky's Suicide: Myth and Reality", *19th-Century Music*, Vol. 11, No. 3, California: University of California Press, pp 199-220.
- Tchaikovsky, Pyotr Ilych (1880). *Romeo and Juliet* (Overture-Fantasia) [Electronic Version]. Received November 15, 2016, from http://imslp.org/wiki/Romeo_and_Juliet_(overture-fantasia)_(Tchaikovsky,_Pyotr)

Received: 2017/ 04 / 16
Accepted: 2017/ 08/ 30

A Study of Tragedy in Tchaikovsky's Romeo and Juliet, Overture–Fantasia Based on Freytag's Pyramid

Mohsen Nourani, MA in Ethnomusicology, University of Art, Tehran, Iran.

Abstract

This article attempts to investigate the element of tragedy and the pertinent structure in Romeo and Juliet, Overture–Fantasia by Tchaikovsky, the famous Russian composer of the romantic era, and to apply thereon the model proposed by Gustav Freytag, the German dramatist and critic. The Pyramid proposed by Freytag for the analysis of the narrative structure of tragic story plots includes five sequential parts: exposition, rising action, climax, falling action, and, finally, dénouement, resolution or catastrophe. This study shows that with prior contemplation and thorough appreciation of the foundations and the tragic structure of Shakespeare's Romeo and Juliet, Tchaikovsky has designed his music in a five–part sonata form – introduction and prelude, exposition, development, recapitulation, coda or epilogue – that may be corresponded to the five–act structure of Shakespeare's drama as well as the five–part model proposed by Freytag. At the outset, the composer begins his work by choosing Friar Laurence – the monk from the Shakespearean play – as a central persona of the story, showing that Tchaikovsky was well aware of the characters of this drama. He discerned the fact that Friar Laurence begins this tragedy, and for that reason, he also started his music in a tragic setting with a vocal piece. Moving on, in the second part, he presents the feud theme as the primary theme, where the main focus of the drama is dispute and feud between the two families Capulet and Montague, and the love theme as the secondary theme, where there is amity and love between Romeo and Juliet. In the third part, the development, he expands these two themes and then brings the music to the point of climax within this thematic challenge. This part of music coincides with the climax section in Freytag's pyramid, a corresponding counterpart of which can also discern in the Shakespearean narrative. In concord with tragic stories, the main character of the story exhibits the fatal flaw (hamartia), and this flaw leads the main characters of the story to calamity and decline in the fourth part. In the fifth part, because of this disaster, a sense of fear and pity matures in the audience that results in catharsis – the audience self–identify and attain mental and internal purge.

As for the history of the making of this work of music, Tchaikovsky was first presented, in 1869, an initial outline by Balakirev, who was a countryman of Tchaikovsky's. He examined and amended the proposed outline three times during the next decade, and the main original edition performed and spectated today is the last revision from 1880. This article also examines how loyal the composer is to the dramatic work, through a meticulous and analytical examination of the musical repertory using Freytag's Pyramid. It demonstrates that Tchaikovsky has been remarkably successful in the conceptualization of tragedy in this piece of music. The article also aims to render a better explanation of the composer's exact expression of all narrative parts in a well–defined structure to help the audience achieve a better appreciation of this work.

Keywords: Tchaikovsky, Tragedy, Romeo and Juliet, Freytag's pyramid, Catharsis, Hamartia.