Research Article Volume 30, No. 1, Spring 2025

A Unified Perspective on Musical Structure: Applying Agawu's Theory to Divergent Interpretations of Form in Mendelssohn's Violin Concerto

Abstract

Form is one of the most important and challenging concepts in music. Music scholars have long offered diverse interpretations and definitions of musical form, but the multiplicity of interpretations can sometimes lead to confusion and impede the attainment of a clear understanding of the structure of musical works. This is partly due to 'reverse-engineering.' When a compositional form is created, the composer may or may not be thinking primarily about structure. The aesthetic message is at the forefront of the composer's creative conscience followed by thematic phrases, the connective bridges, timbres of sound (orchestration) and most importantly artistic satisfaction. Theoreticians get involved with a piece of music after it has been written, hence their point of view is an approximation of the composer's intent. Over the years, formal structure has become conclusive evidence for formal musical analysis, even though it is in the aftermath of the creative process. This is the main reason why theories and examples are often hindered by exceptions and compromised by unique forms and structures. Over the years certain various analytical models have been widely accepted in order to highlight or emphasize certain structural elements in musical forms. The most common model is the sonata form which for the most part reflects the structural form of most repertoire from the mid-18th century up to the present. But this model like others, only illuminates specific aspects of a musical structure, while overlooking compositional details that can stand to be further investigated. Therefore, conducting multifarious analyses on one musical structure can reveal more facets and result in a deeper understanding of the work. However, one must be aware that diversity in analytical perspectives can also lead to multiplicity and ambiguity in understanding musical structure, especially in the Romantic period. For this reason, Agawu, based on the archetypal tripartite structure of beginning, middle, and end, has proposed a theory for analyzing the structure of Romantic music. By simplifying the overall viewpoint of a musical form, Agawu allows for multiple persperctives or analysis to co-exist within one oeuvre. This qualitative research endeavors to apply Agawu's theory to provide a unified formulation of two different analytical approaches to the structure of Mendelssohn's Violin Concerto; a work whose structural innovations have been little studied. In this regard, using a descriptive-analytical method, the structure of the case study was analyzed using both the sonata form and arch form approaches, and it was determined which aspects of the structure were clarified by these approaches. Then, using Agawu's theory based on the two criteria of position and function, the structure of the case study was analyzed, and finally, two other analytical approaches were also formulated under Agawu's tripartite model to achieve a unified understanding of the different analytical models. By using a more general and simplified model, as suggested by Agawu, musicians and theoreticians are not limited to looking at a musical work with just one analysis. By allowing mulitiple perspectives for interpretation and examination, a deeper understanding of the creative process can be achieved.

Keywords

Musical Form, Structural Analysis, Mendelssohn Concerto, Kofi Agawu

Received: 4 Sep 2023
Received in revised form: 11 Oct 2024
Accepted: 1 Dec 2024

Setareh Beheshti[1] iD (Corresponding Author)
Assistant Professor, Department of Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: sbeheshti@ut.ac.ir

Iman Fakhr[2] iD
Assistant Professor, Department of World Music Performance, Faculty of Music, Iran University of Art, Tehran, Iran.
E-mail: i.fakhr@art.ac.ir

Saeed Majidi[3] iD
Master of Composition, Department of Composition, Faculty of Music, University of Art, Tehran, Iran.
E-mail: saeedmajidi30@gmail.com

https://doi.org/10.22059/jfadram.2024.382346.615940

Citation: Beheshti, Setareh; Fakhr, Iman & Majidi, Saeed (2025). A unified perspective on musical structure: applying agawu's theory to divergent interpretations of form in mendelssohn's violin concerto, *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 30(1), 71-80. (In Persian)

© The Author(s).
Publisher: University of Tehran Press.

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی • دوره ۳۰، شماره ۱، بهار ۱۴۰۴

وحدت نگاه به فرم موسیقی؛ کاربستِ نظریهٔ آگاوو در صورت‌بندی رویکردها و تفاسیر متفاوت از فرم در کنسرتو ویولن مندلسون

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۶/۲۴
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۷/۲۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۹/۱۱

ستاره بهشتی[۱] (نویسنده مسئول)؛ استادیار گروه موسیقی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. E-mail: sbeheshti@ut.ac.ir

ایمان فخر[۲]؛ استادیار گروه نوازندگی ساز جهانی، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران. E-mail: i.fakhr@art.ac.ir

سعید مجیدی[۳]؛ کارشناس ارشد آهنگسازی، گروه آهنگسازی، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران. E-mail: saeedmajidi30@gmail.com

https://doi.org/10.22059/jfadram.2024.382346.615940

چکیده

فرم از مهم‌ترین مفاهیم در موسیقی و از پرچالش‌ترین آن‌ها است. از دیرباز موسیقی‌شناسان تفاسیر و تعاریف متفاوتی از فرم داشته‌اند. رویکردهای تحلیلی گوناگون، هرکدام وجوه خاصی از ساختار فرمال یک اثر موسیقایی را روشن می‌کنند و گاه وجوه دیگری را نادیده می‌گیرند. بنابراین، انجام تحلیل‌های متنوع جنبه‌های بیشتری از یک اثر موسیقایی را آشکار و فهم عمیق‌تری از آن را حاصل می‌کند؛ هرچند، این گوناگونی گاه می‌تواند موجبِ تکثر و ابهام در فهم ساختار موسیقی، به‌ویژه در دورهٔ رومانتیک، شود. بدین‌دلیل، آگاوو مبنی‌بر کهن‌الگویِ سه‌جزئی آغاز، میانه و پایان نظریه‌ای دربابِ تحلیل فرم موسیقی رومانتیک طرح کرده است. پژوهش کیفی حاضر در تلاش است با روشی توصیفی‌تحلیلی برپایهٔ نظریهٔ آگاوو، صورت‌بندی واحدی از دو رویکرد تحلیلی متفاوت به ساختارِ کنسرتو ویولنِ مندلسون ارائه دهد؛ اثری که بداعت‌های ساختاریش اندک مطالعه شده است. در این راستا، ابتدا ساختار موردِ مطالعاتی با دو رویکردِ فرم سونات و فرم قوسی‌شکل تحلیل و مشخص شد که این رویکردها چه وجوهی از ساختار را روشن می‌کنند. سپس، با کاربستِ نظریهٔ آگاوو ساختار مورد مطالعاتی، برپایهٔ دو معیار جایگاه و کارکرد، تحلیل و درنهایت یافته‌های حاصل از دو تحلیل ابتدایی، ذیل الگوی آگاوو صورت‌بندی شدند، تا فهم واحدی از رویکردهای تحلیلی متفاوت حاصل شود.

واژه‌های کلیدی
فرم موسیقی، تحلیل ساختار، کنسرتو مندلسون، کوفی آگاوو

استناد: بهشتی، ستاره؛ فخر، ایمان و مجیدی، سعید (۱۴۰۴)، وحدت نگاه به فرم موسیقی؛ کاربستِ نظریهٔ آگاوو در صورت‌بندی رویکردها و تفاسیر متفاوت از فرم در کنسرتو ویولن مندلسون، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۳۰(۱)، ۷۱-۸۰.

© نگارنده(گان).
ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

مقدمه

فرم، مفهومی پیچیده و چندوجهی است که در حوزه‌های مختلف از جمله فلسفه، هنر، ریاضیات و جز آن استفاده می‌شود و به‌طورکلی به ساختار، سازمان، صورت و قالبِ یک پدیده اشاره دارد. در حیطهٔ هنر، فرم متضمن زیبایی محسوس و قابلِ درک ساختار به صورتی شناختی است و تجلی‌بخشِ وحدتِ کامل عوامل تشکیل‌دهندهٔ یک اثر هنری بوده و دارای وجهیِ بیانی، تأثیرگذار و درک‌پذیر توسط مخاطب است (برای اطلاعات بیشتر نک: ظفرمند، ۱۳۸۱؛ پاکباز، ۱۳۸۳، ۳۷۰). ازاین‌رو، فرم همواره در زمرهٔ مهم‌ترین و گسترده‌ترین مفاهیم در مطالعات هنری است و پیرامون آن تعاریف و نظرات گوناگونی در حوزه‌های گوناگون هنر از جمله موسیقی ارائه شده است.

امروزه، در حوزهٔ موسیقی تعاریف و تعابیر گوناگونی از فرم مطرح است. برای نمونه، اسپاسبین به‌طور کل ساختار هر اثر موسیقی را فرم آن می‌نامد. از نظر او، فرم هر اثر موسیقی باتوجه به درون‌مایهٔ آن و با همکاری متقابل همهٔ عناصر صدایی مجزا که در زمان تقسیم شده‌اند، مشخص و در زمان و به صورت جزء‌به‌جزء ساخته می‌شود. به همین دلیل کلیت موسیقایی، به شکل تدریجی، از جزئیاتی که به ترتیب و با کمک حافظه به یکدیگر پیوند خورده‌اند، در ذهن شکل می‌گیرد. شمار قوانین و قواعد ساختن فرم‌ها به نسبت محدود است و به همین دلیل، اکثر آثار از منظر ساختار داری نشانه‌های مشترکی هستند. با این‌حال از نظر اسپاسبین، درنهایت، فرم هر اثر معین همیشه خاص همان اثر است و تکرار نمی‌شود (اسپاسبین، ۱۳۹۴/۲۰۱۳، ۱۷). کورگیان نیز همسو با تعریف پیشین، معتقد است که فرم اثر موسیقایی یگانه است، یعنی تکرار نشدنی است، همان طور که محتوای موسیقی نیز تکرار نشدنی است. وی فرم موسیقایی را یک مفهوم پیچیده می‌داند که معنایش در جفت‌های همبستهٔ ماتریال–فرم و فرم–محتوا آشکار می‌شود. ماتریال–فرم، ارتباط مادهٔ صوتی بی‌شکل و اصل شکل‌دهنده را که حامل نظم آگاهانه و معنی‌دار است منعکس می‌سازد. فرم–محتوا، ارتباط جنبهٔ مادی موسیقی، یعنی ارتباط اصوات دگرگون‌شده با ارادهٔ خلاق سازمان‌گر و مفهوم غیرمادی‌ای که در بردارند را منعکس می‌سازد. او به‌طور مشخص، فرم را اجرای فردی یک اثر موسیقایی تعریف می‌کند (کورگیان، ۱۳۹۶/۱۹۹۸، ۲۹). تورک نیز فرم یک اثر را عبارت از تعداد اجزاء آن، ابعاد نسبی آن و شیوه‌هایی که اجزاء به یکدیگر پیوند خورده و کارکرد آن‌ها را به‌عنوان یک کل می‌نمایاند، تعریف می‌کند (تورک، ۱۳۹۸/۱۹۹۵، ۸۹). همان‌گونه که مشهود است، شیوهٔ بیان در هرکدام از تعاریف متفاوت است، اما اتفاق نظرهایی در مورد به‌دست آمدن کلی منسجم و فرم منحصر به فردِ هر اثر موسیقایی در آن‌ها دیده می‌شود. این رویکردها ممکن است منجر به فهم حدودی ساختار هر اثر موسیقایی شوند، اما، مطرح‌شدنِ رویکردها و تعابیر متفاوت و گاه متناقض از روابط ایجادشده در ساختارِ یک اثر منحصر به فرد را از یک سو و دست‌یافتن به الگوهای تحلیلی کلی را از سویی دیگر، گاه به سهولت پاسخ‌گو نیستند.

برخی از موسیقی‌شناسان نیز همواره در پی ارائهٔ الگوها و طرح‌هایی کلّی از مقولهٔ فرم هستند، اما اغلب، در نظریات و تعاریفشان بررسی جزئیات سبب تکثر، چندگانگی، اضطراب و اختلاف آراء می‌شود. برای نمونه، ویلیام اِی. کاپلین اعتقاد به آموزهٔ فرم[1] و نظریهٔ کارکردهای صوری[2] داشت، جیمز هپوکوسکی در کتاب *تئوری سونات*[3] مفهوم فرم دیالوگی را مطرح می‌کند و جیمز وبیستر در نوشتار *آموزهٔ فرم در تئوری و عمل*[4] نظریهٔ دوگانهٔ فرم به‌عنوان ساختار و فرم در زمان را معرفی می‌کند (برای اطلاع بیشتر نک: Caplin et al., 2010). افزون بر این تعابیر گوناگون، گاهی یک اثر در مکاتب مختلف به شکل‌های متفاوتی تشریح می‌شود و حتی گاه موسیقی‌شناسان، آهنگسازان و نوازندگان نیز تفسیرهای گوناگونی نسبت به فرم یک قطعهٔ موسیقی داشته و هرکدام به وجه متفاوتی از ساختارِ متن اثر، می‌پردازند. به هر روی، در این تکثر آراء، نمی‌توان هیچ یک از تعریف‌ها، تفسیرها و رویکردها به فرم موسیقی را، چه از وجه کلّی و چه به‌طور جزئی در مورد ساختار یک اثر، مردود یا مورد تأیید دانست، یا یکی را بر دیگری به‌سادگی ترجیح داد، که البته این امر اغلب موجبِ پراکندگی تفسیر در اجرای موسیقی و ابهام در فهم اثر موسیقی می‌شود. به همین دلیل، مسئلهٔ فرم یا به عبارتی ساختار متنِ موسیقی، همواره مورد توجه موسیقی‌شناسان بوده است و تا به امروز نیز، سعی در ارائهٔ تعریفی جامع و مانع و صورت‌بندی این مسئله، یا به‌وجهی وحدت‌بخشی به تعاریف موجود و رسیدن به نگاهی واحد شده است.

ویکتور کوفی آگاوو[5] (۱۹۵۶)، موسیقی‌شناس، نشانه‌شناس و نظریه‌پرداز موسیقی سرشناسِ معاصر، معتقد است که با مراجعه به خاستگاه تاریخی مقولهٔ فرم در موسیقی، می‌توان، ضمن غلبه بر تکثر موجود، به نگاه واحدی برای توصیف ساختار فرمال متن موسیقی دست یافت. برای این منظور، وی با استناد روند تاریخی و چگونگی ورود مفهوم فرم به حوزهٔ موسیقی، ملهم از آموزه‌های ارسطو، الگوی سه‌جزئی آغاز، میانه و پایان را، با توجه به دو مفهوم جایگاه و کارکردِ هر یک از اجزاء، برای توصیف ساختارِ متن موسیقی کلاسیک و رومانتیک پیشنهاد داده است. بدین‌جهت، شایدَ بتوان با کاربست این الگو رویکردهای متفاوت به ساختار فرمال یک اثر موسیقی را قدری سامان داد و به وحدت نگاه در این زمینه رسید. در ادامهٔ نوشتار حاضر تلاش خواهد شد پس از شرح نظریهٔ آگاوو، اثری موسیقایی متعلق به دورهٔ رومانتیک، با دو رویکرد فرم سونات و فرم قوسی‌شکل به دو صورت متفاوت تحلیل و درنهایت، با استفاده از نظریهٔ آگاوو، یافته‌های متفاوتِ دو تحلیل، به صورتی واحد صورت‌بندی و تبیین شود.

کنسرتو برای ویولن و ارکستر اپوس ۶۴ اثر فیلیکس مندلسون در تنالیتهٔ می مینور، نوشته شده در سال ۱۸۴۴م.، به‌عنوان مورد مطالعاتی پژوهش حاضر انتخاب شده است. این کنسرتو به‌عنوان اثری از موسیقی دوران رومانتیک، بداعت‌های فرمی بسیاری داشته و این امر، با اینکه به این اثر جایگاه ویژه‌ای در رپرتوار اجرایی و آموزشی بخشیده است، موجب سردرگرمی و ابهام در اجرا و تفسیر آن شده است. اوج این بداعت‌ها را می‌توان در موومان اول این کنسرتو یافت؛ جایی که آهنگساز متفاوت با سنّت رایج پیش از خود، اکسپوزیسیون ارکستری معمول را حذف و از همان ابتدای متن، معرفی تِم‌های کنسرتو را به عهدهٔ تکنواز می‌گذارد. بدین‌جهت، چالش، ابهام و تفاوتِ رویکردهای فراوانی، در تفسیر، اجرا و فهم ساختار فرمال موومان اولِ این اثر دیده می‌شود. ازاین‌رو، هدف از پژوهش حاضر فهم و صورت‌بندی رویکردهای گوناگون به فرم موومان اول این اثر، ذیل الگویی واحد است. در این راستا، این پرسش قابل طرح است که چه صورت‌بندی و تبیین واحدی را می‌توان برای تحلیل فرم مورد مطالعاتی ارائه داد، تا ذیل آن الگوهای تحلیلی متفاوتِ دیگر نیز جای گیرند؟

روش پژوهش

پژوهش کیفی حاضر سعی دارد با روشی توصیفی تحلیلی، با استفاده از داده‌های کتابخانه‌ای و مراجعه به پارتیتور و نمونه‌های شنیداری، ضمن بررسی و مقایسهٔ دو رویکرد تحلیلی متفاوت به موومان اول این کنسرتو، جنبه‌های گوناگون این دو رویکرد را، با استفاده از نظریهٔ آگاوو، در الگویی واحد صورت‌بندی و تبیین کند.

پیشینه پژوهش

در ارتباط با مطالعهٔ حاضر پژوهشی تاکنون مشاهده نشده است. اما، شایان ذکر است که دربارهٔ تحلیل فرمال کنسرتو ویولن مندلسون، گروو، فقط به معرفی تم‌ها و لحظات مهم این اثر و مباحث تاریخی پیرامون اولین اجرای آن پرداخته است (Grove, 1906). رابرتسون نیز، نقدی بر ساختار کلّی این قطعه نوشته (Robertson, 1939) و اشتاینبرگ هم موضوعات تاریخی، شناسایی تم‌ها و ارتباط این اثر با کنسرتو پیانوهای مندلسون را مطالعه کرده است (Steinberg, 2000). شایان ذکر است که پژوهش‌های مذکور به موضوع فرم و ابهام‌ها و چالش‌های آن در متن این اثر نپرداخته‌اند و در مرور پیشینهٔ پژوهش، مطالعهٔ جامعی مرتبط با موضوع پژوهش حاضر یافت نشد.

مبانی نظری پژوهش

الگوی سه جزئی ویکتور کوفی آگاوو

درک نظریهٔ ویکتور کوفی آگاوو و اصالت آن، نیازمند طرح پیشینه‌ای از روند تکوین مفهوم فرم در تاریخ موسیقی است. در واقع، خاستگاه فرم موسیقی را در الگوی صوری ارسطو می‌توان یافت. وی در رساله پوئتیک موسیقی را در زمرهٔ هنرها یا به عبارتی تخنه‌های محاکاتی قرار داده و در ادامه از میان تخنه‌های محاکاتی، تراژدی را به‌عنوان موضوع اصلی رساله انتخاب کرده است. ارسطو در این رساله، ضمن تحدید عناصر صورت‌بخش تراژدی، الگویی صوری نیز برای آن ارائه داده است. از نظر وی، تراژدی تقلیدی از کنشی کامل و تامّ است که از سه جزء آغاز، میانه و پایان شکل گرفته است. به نظر ارسطو، آغاز امری است که از پی چیز دیگری نیامده و به طبع ادامه‌دار است، میانه از پی چیزی می‌آید و چیز دیگر آن را پی می‌گیرد و پایان از پی چیز دیگری آمده است و ادامه‌دار نیست (Aristotle, 1965, 1450b25-35). با توجه به گسترهٔ بحث ارسطو در ابتدای پوئتیک و آغاز بحثی کلّی در باب آفرینش در حوزهٔ تخنه‌های محاکاتی، گویی این الگوی صوری دارای جذابیّتی بدیهی، شهودی و کهن‌الگویی نزد وی بوده است. بدین‌وجه، در طول تاریخ، در آفرینش شعر و موسیقی، همواره شاعران و آهنگسازان به انحای گوناگون پیروی از این الگو را به‌عنوان یک اصل مدنظر قرار داده و به ضرورت، یا به قصد بداعت، در آن دخل و تصرف کرده‌اند؛ اگر آغاز، میانه و پایان را به‌عنوان یک اصل برای آفرینش هر اثر هنری زمان‌مند، معیار قرار دهیم، در طول تاریخ موسیقی، ایده‌های مختلفی حول این الگو شکل گرفته است.

شاید اولین ردپای صورت‌یافتن اثر موسیقی و توجه به الگوهای ساختاری به شیوه‌ای مدوّن را در اروپا، بتوان در رساله *احکام موزیکا پوئتیکا*[۶] موسیقی‌دان آلمانی، گالوس درسلر در سال ۱۵۶۳م، یعنی در اواخر دوران رنسانس همزمان با ظهور سنّت *موزیکا پوئتیکا* در آلمان، هم‌ارز با جنبش *سکوندا پرکتیکا* در ایتالیا، در عصر انسان‌گرایی یافت (برای اطلاع بیشتر نک: فخر، موحد، بلخاری قهی، ۱۴۰۱). درسلر، گویی در انتقاد از سنّت آهنگسازی پیشینیان، بیان می‌کند که اثر موسیقی توده‌ای بی‌شکل از انباشت صداهای ملایم نیست، بلکه همچون کلام و شعر، متن موسیقی نیز از ساختاری منسجم بهرمند است، تا قابل‌فهم شود (Dressler, 2007, pp. 152-153). ازاین‌رو، وی ملهم از آموزه‌های ارسطو در پوئتیک، ساختار متن موسیقی را صورت‌یافته از سه جزء آغاز[۷]، میانه[۸] و پایان[۹] در نظر می‌گیرد (Dressler, 2007, pp. 172-175). تأثیر آرای درسلر در سال ۱۶۰۶م. در رساله *موزیکا پوئتیکا*[۱۰]، نوشته‌ی یوآخیم بورمایستر نیز به چشم می‌خورد. بورمایستر هم متن موسیقی را مشتمل بر سه جزء آغاز، میانه یا بدنه‌ی اثر[۱۱] و پایان می‌داند (Burmeister, 1993, pp. 202-203). به‌واقع، مشاهده‌ی همین ردپای تاریخی دست‌مایه‌ای در اختیار ویکتور کوفی آگاوو قرار داد، تا بتواند با اتکاء به آن الگویی واحد برای فهم و تحلیل ساختار متن موسیقی، به‌ویژه ساختار موسیقی دوران رمانتیک، ارائه دهد.

آگاوو در کتاب *موسیقی به مثابهٔ گفتمان: کاوش‌هایی نشانه‌شناختی در موسیقی رمانتیک*[۱۲] با اشاره به یوهان مَته‌سُن[۱۳] به‌عنوان نمایندهٔ سنّت *موزیکا پوئتیکای* بارُک آلمان، بیان می‌کند که مته‌سن در رساله *استاد کامل موسیقی*[۱۴]، با تشبیه متن موسیقی به خطابه‌ای صورت‌یافته از صداها، کارکردهای هر یک از سه بخش آغاز، میانه و پایان را به وجهی توصیف کرده است. همچنین موسیقی‌دان دوران کلاسیک، هاینریش کریستف کخ[۱۵] با مد نظر داشتن این سه جزء، یک نظریهٔ فرم برای آهنگسازی را تدوین کرده است. در دوران معاصر نیز کارل دالهاوس[۱۶] ساختاری متشکل از سه جزء مرحلهٔ ابتدایی، فرگشت (سیر تکامل) و سخن آخر (خاتمه) را مطرح کرده است. آگاوو نیز در مطالعات پیشینش فرضیه‌ای مبنی بر تحلیل ساختار موسیقی کلاسیک مبنی بر الگوی آغاز، میانه و پایان ارائه داده بود و این امر هم‌زمان با ارائه‌ی نظریهٔ تأثیرگذار ویلیام کاپلین برای تحلیل موسیقی دوران کلاسیک، براساس کارکردهای فرمال سه جزء مذکور بوده است (Agawu, 2008, p. 51). با عنایت به این پیشینه، آگاوو معتقد است که این ساختار سه‌جزئی را می‌توان به متن موسیقی رومانتیک نیز تعمیم داد، زیرا از نظر وی پوئتیک ارسطو بیان‌گر آن است که هر ساختار بیانی معنی‌دار و زمان‌مندی، متضمّن سه جزء آغاز، میانه و پایان است و به نظر متن موسیقی رومانتیک نیز پذیرای این الگو خواهد بود. همچنین، به‌نظر می‌رسد با رویکردی ایجابی، هر تحلیل و تفسیر فرمالی از اثری رومانتیک که از الگوی آغاز، میانه و پایان تبعیّت کند را می‌توان تفسیری مقبول دانست و ذیل این الگو صورت‌بندی کرد.

آگاوو تفکیک بخش‌های آغاز، میانه و پایان را با توجه به دو معیار بررسی می‌کند: جایگاه[۱۷] و کارکرد[۱۸]، اما کارکردها را مقدّم می‌شمارد. این دو معیار گاهی با یکدیگر همسو و گاه غیرهماهنگ‌اند؛ به‌عنوان نمونه، همیشه چیزی که ابتدای اثر شنیده می‌شود آغاز نبوده و جزء پایان نیز می‌تواند مدّت‌ها قبل از آخرین بخش متن رخ دهد. بنابراین، تمایز بین دو مفهوم جایگاه و کارکرد، در تجزیه و تحلیل متن موسیقی اهمیّت دارد (Agawu, 2008, p. 53). شایان ذکر است که آنچه آگاوو از آن به‌عنوان عدم انطباق کارکرد و جایگاه بخش‌ها یاد می‌کند را می‌توان در مقدّمه‌ها و کداهای آثار مشاهده نمود؛ زیرا این بخش‌ها هرچه مستقل باشند هم، اغلب تابع بخش‌های اصلی متن اثر هستند.

در نظریهٔ آگاوو، تفکیک بخش‌ها از نظر کارکردی مبنی بر تحلیل

ویژگی‌های ملودیک، ریتمیک، هارمونیک و بافت هر بخش انجام می‌شود: آغاز از نظر کارکردی، یک رویداد (یا مجموعه‌ای از رویدادها) است که یک شروع را وضع و همانند ظهور و تولّد توصیف می‌شود. بخش آغاز دارای تماتیزم شفاف، هارمونی باثبات و مملو از تکرار است. میانه از نظر کارکردی، یک رویداد (یا مجموعه‌ای از رویدادها) است که فضای بین انتهای آغاز و ابتدای پایان را امتداد می‌بخشد و ویژگی‌های آن خردشدن و حرکت‌های سیکوئنسی و به تَبع آن بی‌ثباتی هارمونیک و فقدان نغمه‌ای محوری یا نُت تونیکی مشخص است. پایان (به‌عنوان مهم‌ترین جزء در این نظریه) از نظر کارکردی، یک رویداد (یا مجموعه‌ای از رویدادها) است که موجب بسته‌شدن ساختار شده و به سان سکوت، اتمام و مرگ توصیف می‌شود؛ کادانس‌ها، الگوهای فرود و بازگشت به ثبات اولیه، معرّف این بخش هستند. گاهی پایان با بازگشت به تنالیته و تماتیزم ابتدای متن اثر توأم می‌شود. به‌عبارتی در نظریهٔ آگاوو تکرار و تضاد، ثبات و بی‌ثباتی و تنش و آرامش را می‌توان ویژگی‌های کارکردی مدل آغاز، میانه و پایان دانست؛ موسیقی با آرامش آغاز، در میانه دچار تنش و دوباره با آرامش به پایان می‌رسد. آگاوو معتقد است در این شیوهٔ تحلیل، باید به کارکرد و جایگاه هر بخش به‌طور کلّی نگاه کرد و از جزئیات فاصله گرفت و نباید در روند تحلیل لحظه‌ها را معیار قرار داد (Agawu, 2008, p. 57). این دیدگاه نیز مبیّن اهمیّت توجه به کارکردها و ویژگی‌های هر بخش است و می‌تواند ابزاری ساده برای تحلیل آثار با این روش در اختیار بگذارد.

آگاوو در مقابل انتقادها نسبت به پیش‌پا افتادگی و ضعف تئوریک الگوی آغاز، میانه و پایان و فقدان قدرت پیش‌بینی این نظریهٔ با روش‌شناسی دقیق، در مقام دفاع از نظریه‌اش، آن را روشی برای کاوش‌های فردی در مقابل مفاهیم متعیّن فرم‌های استاندارد و راهی برای درک بهتر زبان شخصی و خلاقیّت آهنگسازان (به‌ویژه آهنگسازان دوران رومانتیک) می‌داند (Agawu, 2008, p. 60). بدین‌جهت، در نوشتار حاضر تلاش خواهد شد تا بداعت‌های موردِ مطالعاتی، با استفاده از نظریهٔ آگاوو تبیین و تفسیرها و رویکردهای متفاوت به فرم اثر، ذیل آن صورت‌بندی شود.

تحلیل کنسرتو ویولن مندلسون؛ ارائه‌ی دو رویکرد متفاوت به فرم موومان اول

کنسرتو یکی از مهم‌ترین گونه‌ها در ادبیات ارکسترال موسیقی کلاسیک اروپا است و هرگاه صحبتی از اثری ساخته‌شده در این گونهٔ موسیقایی به میان می‌آید، فرم سونات اولین موومان آن، به‌یاد مخاطب می‌آید. فرم سونات کامل‌ترین ساختار در ادبیات موسیقی کلاسیک بوده که گاهی توأم با تغییرات مبتکرانهٔ آهنگسازان همراه است؛ تغییراتی مانند حذف دولپمان، رپریز[۱۹] (برگشت) آینه‌ای و جز آن بر پیچیدگی ساختار این فرم در طی تاریخ موسیقی افزوده است. گویی سونات علاوه بر اینکه پیچیده‌ترین ساختار را در موسیقی هُموفونیک داراست، یکی از کامل‌ترین ساختارها را از منظری زیباشناختی از آن خود کرده است؛ به‌واقع در ادبیات فرمال روسی، از بین تمامی فرم‌های هُموفونیک، فرم سونات پیچیده‌ترین، متفاوت‌ترین و به همین دلیل حجیم‌ترین فرم است و مشخصهٔ کلّی آن دارا بودن سه بخش تشریح، گسترش و پایان است (کورگیان، ۱۳۹۶/۱۹۹۸، ۲۲۲).

به‌نظر با شروع دوران کلاسیک تفکّر موسیقی به سمت سه‌قسمتی‌شدن متن موسیقی جهت گرفت؛ فرم‌های دوبخشی برگشت‌دار، سه‌بخشی ساده و مرکب و سونات نمونه‌هایی از این نوع تفکّر هستند. در این فرم‌ها، بازگشت به عناصر اول در آخرین قسمت، سبب ایجاد انسجام در ساختمان قطعه و تثبیت تم اثر در حافظهٔ مخاطب می‌شوند و این روند در متن موسیقی شکلی همانند یک قوس را ایجاد می‌کند. این تفکر در موسیقی اروپا به جایی می‌رسد که در قرن بیستم میلادی فرم مستقلی به نام فرم قوسی[۲۰] شکل طرح می‌شود. البته، از اولین نمونه‌های ساختار قوسی‌شکل یا *پالیندرومیک*[۲۱] در متن موسیقی را می‌توان در آثار تصنیف شده در قرن ۱۴ فرانسه مشاهده کرد. گیوم دو ماشو در سال ۱۳۶۵م. قطعه‌ای به نام *پایان من آغاز من است*[۲۲] تصنیف کرد که ساختار قوسی‌شکل آن بازنمای تقارن الهی در نمادگرایی مسیحی است (Bouvrie, 2016, p. 5). همچنین پیش از دوران مدرن، آثاری با رویکرد قوسی‌شکل در ادبیات موسیقی کلاسیک به چشم می‌خورد؛ قطعاتی نظیر موتت هشت‌صدایی *خداوند را دوست داشته باش*[۲۳] تصنیف شده در سال ۱۵۷۵م. توسط ویلیام برد، *منوئه در دو ماژور برای ساز شستی‌دار* اثر کارل فلیپ امانوئل باخ، *منوئه* از *سمفونی شماره ۴۷* اثر جوزف هایدن و در سومین پرده‌ی اپرای ملودرام فرانز شوبرت تصنیف شده در سال ۱۸۲۰م. با عنوان *چنگ جادویی*[۲۴] (نک: Newbould, 1992). اما، می‌توان گفت که در قرن بیستم، بلا بارتوک از ساختار قوسی‌شکل، به‌عنوان یک فرم مستقل، در برخی از آثارش مانند *کوارتت‌های شماره چهار و پنج*، *کنسرتو برای ارکستر* و *موسیقی برای سازهای زهی، کوبه‌ای و چلستا* استفاده کرده است (نک: Wilson, 1992).

در ایجاد فرمی با ساختار قوسی‌شکل، عناصر و ابزارهای گوناگون موسیقایی نظیر تماتیزم، مدالیته و تنالیته، بافت، سازبندی و دینامیک می‌توانند نقش‌آفرین باشند. به‌طور کل فرم قوسی‌شکل مبتنی بر تکرار است و بازگشت مجدد بخش‌ها با ترتیبی مشخص، ساختار کلان موسیقی را متقارن می‌کند. البته در این ساختار، تکرار عینی بخش‌ها ملاک مطلق نبوده و می‌توان تنها به اشتراک‌ها بسنده کرد. همچنین در این فرم، قرینه بودن می‌تواند به صورت افقی و عمودی نیز اتفاق بیفتد (Bouvrie, 2016, p. 6). شباهت‌هایی بین فرم قوسی‌شکل با فرم‌های سه‌بخشی ساده و مرکب، روندو سونات و سونات، به‌ویژه سونات با رپریز آینه‌ای، وجود دارد، با این حال، تفاوت این فرم نسبت به دیگر فرم‌ها به اندازه‌ای بوده است که فرم قوسی‌شکل، به‌عنوان فرمی متفاوت و مستقل در ادبیات فرمال موسیقی اروپا شناخته‌شود.

دو فرم سونات و قوسی‌شکل تشابه‌ها و تفاوت‌هایی با یکدیگر دارند. در سونات، ارائه تم‌ها و رابط در اکسپوزیسیون، بخش دولپمان در میانه و بازگشت تم‌ها به‌همراه رابط در رپریز، به‌طور کلی ساختاری قوسی‌شکل را تشکیل می‌دهند؛ این ساختمان زمانی ملموس‌تر می‌شود که رپریز آینه‌ای باشد و در بازگشت، بخش فرعی ابتدا ارائه شود. البته در فرم سونات مکان ارائهٔ بخش خاتمهٔ اکسپوزیسیون و رپریز سبب شده قوس دقیقی تشکیل نشود. با این حال، مهم‌ترین تفاوت میان این دو فرم، افتراق تنالیتهٔ بخش فرعی در رپریز سونات و بازگشت به ماتریال اولیه در فرم قوسی‌شکل است؛ بخش اصلی سونات اغلب به تنالیتهٔ اصلی بازمی‌گردد، اما در فرم قوسی‌شکل تنالیتهٔ بخش‌ها نیز ساختاری آینه‌ای دارند. در فرم قوسی‌شکل تم‌ها پشت سر هم چیده می‌شوند و اغلب بسط و گسترش چندانی پیدا نمی‌کنند؛ همچنین بخش مستقلی به‌عنوان دولپمان در این فرم وجود ندارد. مبنای تحلیل یک سونات، تماتیزم و شیوهٔ بسط و گسترش آن است، اما در فرم قوسی‌شکل،

تمامی مؤلفه‌های موسیقایی نظیر مدالیته و تنالیته، بافت و سازبندی، تماتیزم، دینامیک و غیره بررسی می‌شوند. در ادامهٔ نوشتار پس از شرح واژگانی که در روند تحلیل به کار رفته‌اند، به تحلیل موومان اول *کنسرتو برای ویولن و ارکستر اپوس ۶۴* در می مینور اثر فیلیکس مندلسون با دو رویکرد متفاوت فرم سونات و فرم قوسی‌شکل، خواهیم پرداخت.

واژه‌شناسی ادبیات تحلیل

واژه‌ی اینتنسیو[۲۵] از نظر لغوی به معنای فشرده است. اما مقصود آن در ادبیات تحلیل فرم موسیقی بی‌ثباتی و پرتنش بودن است. اصطلاح بخش اصلی به اولین بخش کمپوزیسیون و به بیان اولین تم دلالت دارد (اسپاسبین، ۱۳۹۴/۲۰۱۳، ۱۷۲) و معادل آن را در ادبیات رایج فرمال، تم اول یا گروه تم‌های اول می‌توان درنظر گرفت. بخش اصلی بسته انتهای بخش اصلی کادانس کامل صورت‌گرفته و پس از آن رابط ارائه می‌شود (اسپاسبین، ۱۳۹۴/۲۰۱۳، ۱۷۲). بخش فرعی آن بخش از اکسپوزیسیون که به بیان تم (تم‌های) جدید اختصاص دارد و در مقابل بخش اصلی قرار می‌گیرد (اسپاسبین، ۱۳۹۴/۲۰۱۳، ۱۷۶) و معادل آن را در ادبیات رایج، تم دوم یا گروه تم‌های دوم می‌توان درنظر گرفت. ریپریز به معنای برگشت، یعنی تکرار مجدد تم (تم‌ها) پس از یک بخش دیگر (پس از دولپمان همان تم، پس از تم جدید). در برگشت، تم یا به‌طور کامل، یا در بخش‌های خاص خودش، که به‌ویژه پس از دولپمان همان تم مؤثر است، ظاهر می‌شود (اسپاسبین، ۱۳۹۴/۲۰۱۳، ۳۲). ریپریز آینه‌ای هنگامی است که در ریپریز ابتدا بخش فرعی و سپس بخش اصلی ارائه شود (کورگیان، ۱۳۹۶/۱۹۹۸، ۲۸۶). فرم دوبخشی برگشت‌دار در زمرهٔ فرم‌های کوچک به‌حساب می‌آید، بخش اول پریود بوده و بخش دوم فرم‌پذیر نیست؛ نیمهٔ اول آن یا دولپمانی از بخش اول و یا ارائهٔ تمی جدید است. نیمهٔ دوم آن، ریپریز جمله‌ای از بخش اول (که می‌تواند جمله‌ای وسیع‌شده یا کوچک‌شده نسبت به آن باشد) است. واژه‌ی سزور[۲۶] در ادبیات تحلیل فرم موسیقی به معنای تفکیک بخش‌ها است. بدون سزور، بودن دو بخش به معنی روی‌هم‌گذاری یا تداخل کادانسی است. روی‌هم‌گذاری وقتی به‌وجود می‌آید که یک میزان، هم پایان ساختمان قبلی (مثلاً، پایان جملهٔ اول) و هم آغاز ساختمان بعدی (مثلاً، آغاز جملهٔ دوم) است (کورگیان، ۱۳۹۶/۱۹۹۸، ۷۴). اصطلاح رابط تماتیک برای بیان برخی از رابط‌ها به کار می‌رود، این رابط‌ها دارای تماتیزم شاخصی هستند آنقدر که در بخش دولپمان مورد بسط و گسترش قرار می‌گیرند. بسط خفیف هنگامی است که در بخش اکسپوزیسیون گاهی تم‌ها پس از ارائه به صورت محدود (و مقیاس کوچکتری نسبت به دولپمان) بسط و گسترش پیدا می‌کنند. پریود مربعی متقارن فرم تک‌بخشی با مقیاس هشت یا ۱۶ میزان است که دارای دو جملهٔ چهار یا هشت میزانی است. اصطلاح پریود با ساختمان تکرار شونده دلالت بر پریودی با شروع جملات همانند یکدیگر، اما از نظر کادانسی متفاوت، دارد و درنهایت، کنتراست دولپمانی گونه‌ای از تضاد تماتیک است که در آن ایدهٔ جدیدی مطرح می‌شود و بلافاصله مورد بسط و گسترش قرار می‌گیرد.

تحلیل با رویکرد فرم سونات

اکسپوزیسیون

کنسرتو ویولن مندلسون، بدون اکسپوزیسیون ارکستری بوده و بخش اصلی آن از نوع بسته، با مادهٔ صوتی مقدماتی (آکومپانیمان ارکستر) ارائه می‌شود که یک دوبخشی برگشت‌دار در تنالیتهٔ می مینور است و تکنواز ویولن با همراهی ارکستر، آن را می‌نوازند. بخش اول، پریود دوجمله‌ای نامتقارن با ساختمان تکرارشونده است که ابعاد جملهٔ دوم آن بزرگ‌تر است؛ جمله اول از ضرب دوم میزان دوم آغاز شده، امتداد آن هشت میزان بوده و کادانس آن نیمه اوتنتیک است. جملهٔ دوم از ضرب دوم میزان دهم آغاز شده، امتداد آن ۱۵ میزان بوده و کادانس‌اش اوتنتیک ناقص است. بخش دوم از میزان ۲۵، بدون سزور آغاز می‌شود و محتوای آن ابتدا کنتراست دولپمانی است و تا ضرب دوم میزان ۴۷ ادامه پیدا می‌کند و سپس از ضرب سوم میزان ۴۷، ریپریز جمله‌ای وسیع‌شده با امتداد ۱۴ میزان است که ارائه آن توسط ارکستر انجام می‌شود. در ادامه از میزان ۶۲ فرایند بسط خفیف بر روی تم بخش اصلی توسط ارکستر آغاز می‌شود.

پس از بخش اصلی، رابط تماتیک ابتدا توسط ارکستر و پس از آن تکنواز ویولن ارائه می‌شود؛ علّت تماتیک در نظر گرفته شدن رابط در تحلیل، کاراکتر آن و بسط و گسترشی است که در بخش دولپمان روی آن صورت می‌گیرد. رابط سه مرحله دارد: مرحلهٔ اول از ضرب سوم میزان ۷۲ آغاز و وابسته به بخش اصلی و در تنالیته می مینور است. مرحلهٔ دوم اینتنسیو است و از میزان ۸۵ آغاز می‌شود و از میزان ۱۲۷ آخرین مرحله، پیشگویی (یا پردیکت) بخش فرعی است و با استفاده از گردش چهار–شش کادانسی به هفتم نمایان تنالیتهٔ بخش فرعی (سُل ماژور)، پیشگویی بخش فرعی را انجام می‌دهد.

بخش فرعی تک تمی و فرم آن یک پریود مربعی متقارن با ساختمان تکرارشونده در سل ماژور (ماژور نسبی می مینور) است که ابعاد هر جملهٔ آن هشت میزان و در انتهای جملهٔ دوم به سی ماژور مدولاسیون می‌کند. جملهٔ اول از ضرب دوم میزان ۱۳۱ آغاز، کادانس آن نیمه اوتنتیک و توسط بادی‌های چوبی (فلوت‌ها و کلارینت‌ها) بر روی پدال تونیک تک‌نواز ویولن ارائه و سپس جملهٔ دوم از ضرب دوم میزان ۱۳۸ توسط تکنواز ویولن اجرا می‌شود. از ضرب سوم میزان ۱۴۷ فرایند بسط خفیف بر روی تم بخش فرعی شروع می‌شود. در ادامه، از ضرب سوم میزان ۱۶۸ بخش خاتمهٔ اکسپوزیسیون آغاز می‌شود که از منظر تماتیزم مشابه با بخش اصلی و از منظر تنالیته وابسته به بخش فرعی (سل ماژور) است.

دولپمان

بخش دولپمان بر روی تم بخش اصلی و رابط دیده می‌شود و دارای سه مرحله است. مرحله آغازین آن از میزان ۲۱۰ با تأکید ارکستر روی آکورد هفتم کاسته در تنالیته می مینور و اشاره‌های ویولن به تم بخش اصلی آغاز می‌شود. مرحلهٔ دوم دولپمان، از ضرب سوم میزان ۲۲۶ آغاز شده و اینتنسیو است؛ این مرحله تا شروع کادنتسای ویولن ادامه پیدا می‌کند. در این مرحله ابتدا بسط و گسترش بر روی تماتیزم رابط است که در ادامه اشاره‌هایی به تم بخش اصلی، توسط ارکستر، در آن دیده می‌شود. مرحله پایانی از دولپمان میزان ۲۹۰ با تأکید بر دومینانت تنالیته اصلی و اشارهٔ تک‌نواز ویولن به تم بخش اصلی آغاز می‌شود؛ همچنین آرپژیاندوهای تکنواز، در انتهای کادنتسا، پیشگویی تنالیته اصلی، یعنی می مینور، را می‌کند. شایان توجه است که متفاوت با شکل مرسوم ارائهٔ کادنتسا در انتهای ریپریز یا کدا در گونهٔ کنسرتو (کورگیان، ۱۳۹۶/۱۹۹۸، ۳۱۱) تا پیش از این نگارش این اثر، کادنتسای کنسرتو ویولن مندلسون، به صورتی نوآورانه، در انتهای بخش دولپمان قرار گرفته است.

رپریز

بخش رپریز از ضرب سوم میزان ۲۹۹ آغاز می‌شود که در آن ارائهٔ تنها پریود بخش اصلی در تنالیتهٔ می مینور توسط ارکستر بر روی آرپژیاندو تک‌نواز ویولن شنیده می‌شود. از ضرب سوم میزان ۳۱۵ رابط سه مرحله‌ای رپریز آغاز می‌شود؛ مرحلهٔ اول که نقش اجرای آن با ارکستر است و وابسته به بخش اصلی، مرحلهٔ دوم از ضرب سوم میزان ۳۲۷ و اینتنسیو بوده که نقش اجرای آن با تک‌نواز ویولن است و در میزان ۳۴۰ مرحلهٔ سوم، با تأکید بر آکورد سی ماژور (دومینانتِ تنالیتهٔ می ماژور) پیشگویی بخشِ بعدی صورت می‌پذیرد.

رپریز بخش فرعی، مانند اکسپوزیسیون یک پریود مربعی متقارن با ساختمان تکرارشونده است، اما این بخش در می ماژور (ماژور هم‌نام می مینور) است. این شکل از ارائهٔ رپریز بخش فرعی در تنالیته‌ای متفاوت با بخش اصلی، جزء موارد استثنائی نسبت به شکل رایج فرم سونات به‌حساب می‌آید. نقش اجرایی سازها همانند اکسپوزیسیونِ است و جملهٔ اول را بادی‌های چوبی، اما با اضافه‌شدن ابواها، روی پدال تونیکی که تک‌نواز ویولن ارائه کرده، می‌نوازند و جملهٔ دوم از دومین ضرب میزان ۳۴۹ توسط تک‌نواز ویولن اجرا می‌شود. درنهایت، بخش خاتمهٔ رپریز در تنالیتهٔ می مینور و ابتدا براساس تم بخش فرعی (ضرب دوم میزان ۳۷۸) و سپس تِم بخش اصلی (ضرب دوم میزان ۳۸۲) ارائه می‌شود.

کُدا

میزان ۴۲۳ آغاز کُدای سه مرحله‌ای موومان است. مرحله اول همانند آغاز دولپمان با تأکید ارکستر روی آکورد هفتم کاسته در تنالیتهٔ می مینور و اشاره‌های ویولن به تِم بخش اصلی همراه است. ضرب دوم میزان ۴۳۷ مرحلهٔ دوم کدا براساس تماتیزم رابط است که آن را تک‌نواز ویولن اجرا می‌کند و از میزان ۴۵۷ مرحلهٔ پایانی کدا دوباره مبنی بر محتوای رابط است که توسط ارکستر ارائه می‌شود.

در مجموع، تحلیل انجام‌شده (تصویر ۱) بیان‌گر آن است که فرم سونات این اثر از انواع استثنایی آن است؛ فارغ از فقدانِ اکسپوزیسیون ارکَستری و محل کادنتسا، مواردی چون عدم بسط و گسترش‌های گسترده برروی تم‌ها، ارائهٔ یک‌بارهٔ تم اصلی توسط تکنواز ویولن، تنالیتهٔ بخش فرعی در رپریز (که در ماژور هم‌نام ارئه می‌شود)، کدا با شخصیتی مشابه به آغاز دولپمان، سبب آن شده است که فرم موومان اول این اثر به‌سختی در چهارچوب مرسوم فرم سونات قرار گیرَد. گذشته از این موارد، در این شکل از تحلیل، مؤلفه‌هایَ نظیر بافت، سازبندی و نقش اجرایی سازها و همچنین ساختار دیالوگی ویولن و ارکستر که در این اثر نقش پررنگی دارد، نیز مد نظر قرار نگرفته است. بدین‌جهت، به‌نظر می‌رسد که تحلیل فوق بضاعتِ آشکار ساختن برخی جنبه‌های مهم این اثر را نداشته است.

تحلیل با رویکرد فرم قوسی‌شکل

در تحلیل مورد مطالعاتی با رویکرد فرم قوسی‌شکل، باید در ابتدا به این موضوع اشاره کرد که در پژوهش حاضر، گونه یا ژانر موومان اول کنسرتو ویولن مندلسون، سمفونی کنچرتانت فرض شده است. زیرا، با توجه به نقش تعیین کنندهٔ تکنواز، به‌نظر می‌رسد ساختار قوسی‌شکل در این گونهٔ موسیقایی خود را بهتر آشکار می‌کند. شایان ذکر است که سمفونی کنچرتانت همانند کنسرتو گروسو، گونه‌ای برپایه گفت‌وگو میان تکنواز و ارکستر است؛ با این تفاوت که در آن نقش تکنواز نسبت به ارکستر پررنگ‌تراست. همچنین، سمفونی کنچرتانت نسبت به کنسرتو، گوناگونی ملودیک بیشتری دارد و متفاوت با کنسرتو، بسط و گسترش و مدولاسیون در آن کمتر اتفاق می‌افتد. البته، همانند کنسرتو، در سمفونی کنچرتانت بخشی به‌عنوان کادنتسا، برای تکنواز در نظر گرفته می‌شود (Brook, 1994, p. 134).

شواهد بسیاری فرض فوق را تأیید می‌کند. در اثر مورد مطالعه، تنوع تماتیک کاملاً مشهود است؛ تم اول از آغاز قطعه، رابط تماتیک از میزان ۷۲ و تم دوم از میزان ۱۳۱ ارائه می‌شوند. همچنین، ساختار گفت‌وگویی میان تکنواز ویولن و ارکستر کاملاً مشخص است؛ تم اول این قطعه تنها یک‌بار و در آغاز قطعه توسط تکنواز ویولن نواخته می‌شود و ارائه‌های مجدد آن، توسط ارکستر در میزان‌های ۲۵ و ۲۹۹ انجام می‌شود و در باقی موارد، اشاره‌هایی به این تم توسط تکنواز ویولن یا ارکستر قابل مشاهده است. افزون بر این، حالتِ گفت‌وگویی در رابط تماتیک به این صورت است که از ضرب سوم میزان ۷۲ ابتدا موادِ صوتی تماتیک توسط ارکستر معرفی می‌شود و سپس از ضرب سوم میزان ۷۶ تکنواز ویولن این مصالح را گسترش می‌دهد و کامل می‌کند؛ به‌واقع، در این بخش تکنواز ویولن نقش پررنگ‌تری دارد. در ضرب سوم میزان ۲۲۶ رابط تماتیک ابتدا توسط تکنواز ویولن و سپس در ضرب سوم میزان ۲۳۴ توسط ارکستر نواخته می‌شود که هر دو بخش از منظرِ اجرایی، نقش و کارکرد یکسانی دارند. حالتِ گفت‌وگو در تِم دوم در دو بار ارائه (ضرب دوم میزان‌های ۱۳۱ و ۲۹۹)، ابتدا توسط بادی‌های چوبی بر روی پدال تکنواز ویولن بوده و سپس نقش آن‌ها جابه‌جا می‌شود. نکته دیگر قابل‌ذکر این است که بسط و گسترش ویژه‌ای روی تِم‌های معرفی شده صورت نمی‌گیرد؛ تنها یک دولپمان خفیف روی تم اول و رابط تماتیک انجام می‌شود. توجه به این مسائل انتخاب گونهٔ سمفونی کنچرتانت برای اثر را تا حد قابل‌قبولی موجه و مسیر تحلیل ساختار متن موسیقی موومان اول این اثر را با فرم قوسی‌شکل هموار می‌کند.

در این پژوهش، تحلیل فرمال با رویکرد قوسی‌شکل، با توجه به مؤلفه‌های شفافی انجام می‌شود؛ در مسیر تحلیل، مؤلفه‌هایی نظیر مدالیته و تنالیته، تماتیزم، بافت، سازبندی و نقش اجرایی سازها (به‌طور کلی تکنواز ویولن و ارکستر) مورد توجه قرار می‌گیرد و از سایر عناصر و ابزارهای موسیقایی چشم‌پوشی می‌شود.

با رویکرد فرم قوسی‌شکل، محور تقارن اثر را می‌توان کادنتسای آن دانست. برای سهولت در تحلیل این اثر بخش‌های مختلف به شکل زیر نام‌گذاری شده‌اند:

A1: میزان ۱ الی ضرب دوم میزان ۱۳۱.

تصویر ۱. *شمایی از تحلیل موومان اول کنسرتو برای ویولن و ارکستر اپوس ۶۴ فیلیکس مندلسون در فرم سونات*

	Exposition				Development				Recapitulation				Coda
	1st Theme	Bridge	2nd Theme	Codetta	1st Phase	2nd Phase	3rd Phase	Cadenza	1st Theme	Bridge	2nd Theme	Codetta	
Mm.	1-71	72-130	131-167	168-209	210-225	226-289	290-298		299-314	315-340	341-377	378-422	423-492

B1: ضرب دوم میزان ۱۳۱ الی ۲۱۰.
C1: میزان ۲۱۰ الی کادنتسا.
D: کادنتسا.
C2: ضرب سوم میزان ۲۹۹ الی ضرب دوم میزان ۳۴۱.
B2: ضرب دوم میزان ۳۴۱ الی ۳۷۸.
A2: ضرب دوم میزان ۳۷۸ الی ۴۲۳.
کدا: میزان ۴۲۳ الی آخر.

از منظر تنالیته و مدالیته، بخش‌های *A1* و *A2* هر دو در تنالیته می مینور هستند. بخش‌های *B1* و *B2* هر دو ماژور بوده، اما تُن مرکزی اولی سل (ماژور نسبی) و دیگری می (ماژور همنام) است. گردش هارمونیک ابتدای بخش *C1* در دومینانت می مینور (تأکید بر آکورد هفتم کاسته می مینور) است و همچنین در بخش *C2* نیز در همان تنالیته ارائه می‌شود. با توجه به موارد فوق، می‌توان از منظر تنالیته و مدالیته، ساختار قوسی‌شکل متن موسیقی را دریافت؛ هرچند، شکل آینه‌ای آن، به علّت تغییر تُن مرکزی در بخش *B2* کاملاً دقیق نیست.

از منظر تماتیزم، بخش *A2* ابتدا اشاره‌ای به تِم *B* (اما در تنالیته می مینور) کرده است، ولی بلافاصله به تماتیزم A بازمی‌گردد (تصویر ۲)؛ بخش *A1* شخصیتی باثبات و در مقایسه، بخش *A2* بیشتر حس پیشروی دارد. بخش‌های *B1* و B2 تماتیزمی همانند و کاراکتری باثبات دارند. بخش‌های *C1* و *C2* نیز دارای تماتیزم همانندی بوده، اما بخش C1 متفاوت با بخش C2، بی‌ثبات است. با توجه به موارد فوق، می‌توان از منظر تماتیزم نیز ساختار قوسی‌شکل فرم را مشاهده کرد؛ هرچند، ثبات و بی‌ثباتی بخش‌ها تابع ساختار آینه‌ای نیست.

از منظر سازبندی، نقش اجرایی سازها و بافت، می‌توان دید که در بخش‌های *A1* و *A2*، نقش اجرایی با تکنواز ویولن است و ارکستر نقش همراهی دارد. بافت هر دو بخش هموفونیک است، اما دارای فیگورهای همراهی‌کنندهٔ ارکستری متفاوتی هستند؛ بخش‌ها در آغاز، فیگور همراهی‌کنندهٔ متفاوتی دارند که طی روندی الگوهایشان به هم نزدیک می‌شود. بخش‌های *B1* و *B2* از منظر سازبندی، نقش اجرایی و بافت همانند هم هستند؛ در این دو بخش، جملهٔ اول را ابتدا بادی‌های چوبی روی پدال مُمتدِ تکنواز ویولن می‌نوازند، سپس وظیفهٔ اجرای تم را تکنواز ویولن به عهده می‌گیرد. بخش‌های *C1* و *C2* نیز دارای بافت و نقش‌های اجرایی تقریباً مشابه هستند و تفاوت‌هایی از قبیل آکوردهای ابتدای بخش *C1* و آرپژیاندوهای ابتدای *C2* که هر دو توسط تکنواز ویولن نواخته می‌شوند، وجود دارد؛ در هر دو بخش ارکستر نقش اجرایی پررنگ‌تری داشته و تک‌نواز ویولن اغلب نقش همراهی را دارد. به‌طورکلی اگر نقش اجرایی تکنواز ویولن و ارکستر را در سراسر موومان در نظر بگیریم، شاهد شکلِ قوسی آن هستیم. با توجه به موارد فوق، می‌توان ساختار آینه‌ای فرم قوسی‌شکل را از منظر سازبندی، نقش اجرایی سازها و بافت نیز دریافت؛ هرچند که ساختارها عیناً هم‌شکل نیستند.

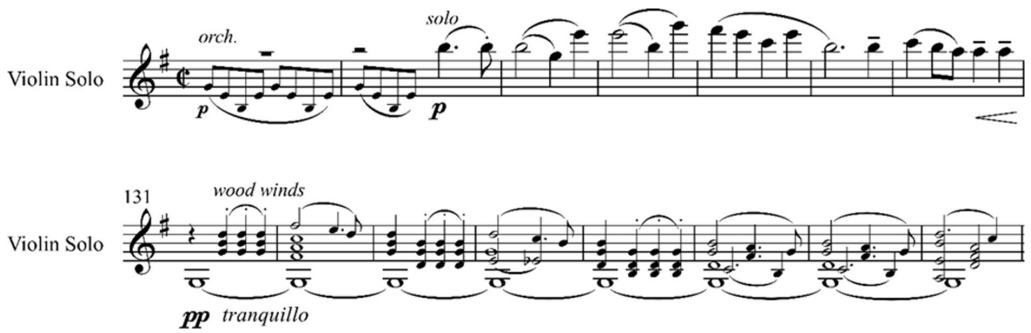
در مجموع، با بررسی‌های انجام شده بر روی موومان اول *کنسرتو برای ویولن و ارکستر در می مینور اپوس ۶۴* اثر فلیکس مندلسون با رویکرد فرم قوسی‌شکل، دریافت می‌شود که این اثر را نه به مثابهٔ یک قطعهٔ آینه‌ای با حرکتِ رتروگرادی، بلکه از منظر مؤلفه‌های دیگر، می‌توان قطعه‌ای با فرم قوسی‌شکل دانست؛ ملموس‌ترین مؤلفه، نقش اجرایی تکنواز ویولن در نسبت با ارکستر است، هرچند در کنار آن، مؤلفه‌های دیگری نظیر تنالیته (بیشتر مدالیته) و تماتیزم نیز بر ساختار قوسی‌شکل فرم این اثر گواهی می‌دهند.

تحلیل انجام شده (تصویر ۳) بیان‌گر آن است که فرم متن این اثر به‌طور کل ساختاری قوسی‌شکل دارد، اما، توجه به جزئیات گاه سبب دورشدن از نتایج و پذیرش این ساختار می‌شود: تن مرکزی بخش *B* در بازگشت متفاوت با ارائه اولیهٔ آن است؛ بازگشتِ بخش *A2* بی‌ثبات‌تر از ابتدای قطعه است؛ سازبندیِ بخش‌های *B1* و *B2* نیز گوناگون است. افزون بر این، آثاری با فرم قوسی‌شکل اغلب بخشی به‌عنوان کدا ندارد، اما در این اثر کدا کارکرد مهمی داشته و به‌عنوان رابطی برای اتصال به موومان دوم عمل می‌کند.

مقایسهٔ دو رویکرد تحلیلی و صورت‌بندی‌شان با الگوی آگاوو

حال می‌توان با مقابل هم قراردادن دو تحلیل مختلف، وجوه اشتراک و تفاوت این دو رویکرد را نسبت به یکدیگر بررسی کرد. بخش‌های *A1* و *B1* فرم قوسی‌شکل، در محدوده اکسپوزیسیون فرم سونات قرار می‌گیرند؛

تصویر ۲. *تِم A (خط اول) و تِم B (خط دوم) موومان اول کنسرتو برای ویولن و ارکستر اپوس ۶۴ فیلیکس مندلسون*



تصویر ۳. *شمایی از تحلیل موومان اول کنسرتو برای ویولن و ارکستر اپوس ۶۴ فیلیکس مندلسون در فرم قوسی‌شکل*

	A1	B1	C1	D	C2	B2	A2	Coda
Mm.	1-130	131-167	210-298	Cadenza	299-340	341-377	378-422	423-492

A1، بخش اصلی و رابط و *B1*، بخش فرعی و خاتمه اکسپوزیسیون سونات را در بر می‌گیرد. قرارگرفتن این دو بخش در اکسپوزیسیونی با دو تم، نزدیکی دو رویکرد را نشان می‌دهد، اما، در فرم سونات شاهد تفکیک بخش‌های رابط و خاتمه از بخش‌های اصلی هستیم. در فرم قوسی‌شکل، شاخص تنالیته و مدالیته عاملی برای یک‌پارچگی بخش اصلی و رابط و همچنین بخش فرعی و خاتمه اکسپوزیسیون شده است. این موضوع سبب گشته تا دولپمان بر روی بخش اصلی و رابط در سونات نیز به‌عنوان یک بخش یک‌پارچه (C1) در فرم قوسی شکل در نظر گرفته شود. کادنتسای تک‌نواز ویولن که در فرم سونات جزئی از دولپمان محسوب می‌شود، اما، در فرم قوسی شکل نقش محور تقارن (E) را ایفا می‌کند که به طبع کارکرد و تفسیر متفاوتی دارد. به هر روی، علی‌رغم تفاوت‌ها، می‌توان دو رویکرد تحلیلی فوق را با توجه به نظریهٔ آگاوو مطابق با اصل کهن‌الگویی آغاز، میانه و پایان ارسطو صورت‌بندی و فهم کرد.

با استناد به آنچه آگاوو گفته است می‌توان برپایهٔ دو معیار جایگاه و کارکرد، سه جزء آغاز، میانه و پایان را در متن اثر مشخص کرد. جزء آغاز از میزان یک شروع و تا پایان میزان ۲۰۹ ادامه پیدا می‌کند. از منظر جایگاه این بخش در ابتدای اثر واقع شده است. همچنین با توجه به معیار کارکرد این بخش دارای دو تم شفاف و رابطی تماتیک برای ارتباط آن‌ها است. هرچند، ساختار هارمونی میانهٔ رابط برای گذر از تنالیتهٔ تم اول (می مینور) به تم دوم (سل ماژور) بی‌ثبات می‌شود اما ثبات هارمونیک در کل جزء آغاز قابل مشاهده است. همچنین تکرار تم اول در میزان ۴۷ توسط ارکستر و در میزان ۶۸ توسط تک‌نواز ویولن در سل ماژور واضح است. شفافیت تماتیزم، ثبات هارمونیک و تکرار مصالح تماتیک دال بر نقش کارکردی آغاز برای این بخش است و جایگاه و کارکرد جزء آغاز، از میزان ۱ تا ۲۰۹، با هم هماهنگ است.

از میزان ۲۱۰ تا پایان کادنتسا را می‌توان جزء میانه در نظر گرفت که از لحاظ جایگاه در میان بخش‌های آغاز و پایان جای گرفته و از منظر کارکرد بخشی بی‌ثبات است؛ شروع بر روی آکورد هفتم کاسته در تنالیته می مینور و عدم مرکزیت نغمه‌ای مشخص، در این بخش دیده می‌شود. خردشدن و حرکت سیکوئنسی تم اول را در میزان‌های ۲۱۰ تا ۲۲۵ (توسط تک‌نواز)، ۲۴۰ تا ۲۴۷ (توسط فلوت‌ها)، ۲۴۸ تا ۲۵۰ (توسط کلارینت‌ها و فاگوت‌ها)، ۲۵۴ تا ۲۶۲ (توسط ارکستر) و ۲۶۳ تا ۲۸۹ (توسط تک‌نواز) و همچنین بسط و گسترش رابط تماتیک را در میزان ۲۲۶ تا ۲۳۸ می‌توان مشاهده کرد. خردشدگی و حرکت‌های سیکوئنسی و به تبع آن تنش و بی‌ثباتی هارمونیک و فقدان نُت تونیکی مشخص بیان‌گر نقش کارکردی میانه برای این جزء است.

تأمل‌برانگیزترین قسمت این تحلیل را می‌توان بخش پایان دانست، زیرا از منظر جایگاه بخش پایان پیش از پایان موومان به اتمام می‌رسد؛ به‌واقع، در میزان ۴۲۲ کادانس اوتنتیک کامل صورت گرفته و کدا از میزان ۴۲۳ آغاز می‌شود. همچنین با معیار کارکرد شروع ثبات و بازگشت به تنالیته و تماتیزم ابتدای متن اثر ملموس است؛ اگرچه ارائهٔ تم دوم در تنالیتهٔ می ماژور موضوع را چالش برانگیز می‌کند. اما، با فرض بازگشت به ثبات هارمونیک و شفافیت تماتیزم، این بخش را می‌توان پایان درنظر گرفت. در نگاه اول شاید کدا جزئی پیوسته یا افزوده شده در پایان باشد، امّا مانند اکثر الگوهای و ادبیات تحلیل موسیقی، آگاوو نیز کدا را بخشی مستقل از ساختار اصلی قطعات می‌داند. به هر روی، جالب توجه است که با ریزشدن در جزئیات، می‌توان این الگوی سه‌جزئی را در ساختمان‌های کوچک‌تر متن اثر نیز مشاهده کرد، اما، با توجه به نظر آگاوو ملاک این تحلیل ساختمان بخش‌ها در مقیاس‌های کلی و بزرگ است. اکنون می‌توان تحلیل مورد مطالعاتی با فرم سونات و فرم قوسی‌شکل را مطابق با نظریهٔ آگاوو با استفاده از الگوی سه‌جزئی آغاز، میانه و پایان صورت‌بندی و نقش و کارکرد هر بخش از متن اثر را در این دو تحلیل، در صورت‌بخشیدن به یک متن منسجم و فهم‌پذیر دریافت (تصویر ۴).

نتیجه‌گیری

همان‌گونه که از نظر گذشت، می‌توان رویکردهای متفاوت، و البته به نوبهٔ خود قانع‌کننده‌ای، به فرم موومان اول *کنسرتو برای ویولن و ارکستر اپوس۶۴* اثر فیلیکس مندلسون داشت؛ به‌واقع هر رویکرد تحلیلی جنبه‌های ویژه‌ای از کارکرد بخش‌های گوناگون اثر را در ایجاد کلّی یکپارچه و فهم‌پذیر نشان می‌دهد و جنبه‌هایی را نیز نادیده می‌گیرد. گویی مورد مطالعاتی، به‌دلیل نوآوری‌های فرمی بسیار و منحصر به فردش، به کمال به هر یک از مدل‌های تحلیلی فرم سونات یا فرم قوسی‌شکل، به صورتی مجزا، تن نداده است و همواره بخشی از ساختارش را تبیین‌نشده حفظ می‌کند. نبود اکسپوزیسیون ارکستری، جایگاه نامتعارف کادنتسا، فقدان بسط و گسترش کافی روی تم‌ها، آمدن بخش فرعی در می ماژور در رپریز و جز آن، مانع

تصویر ۴. *صورت‌بندی دو تحلیل متفاوت از کنسرتو برای ویولن و ارکستر اپوس ۶۴ فیلیکس مندلسون با فرم سونات و قوسی‌شکل با استفاده از الگوی سه‌جزئی کوفی آگاوو*

Agawu's Approach	Beginning				Middle				Ending				Coda
Mm.	1-209				210-End of Cadenza				299-422				423-492
Sonata Form	Exposition				Development				Recapitulation				Coda
	1st Theme	Bridge	2nd Theme	Codetta	1st Phase	2nd Phase	3rd Phase	Cadenza	1st Theme	Bridge	2nd Theme	Codetta	
Mm.	1-71	72-130	131-167	168-209	210-225	226-289	290-298		299-314	315-340	341-377	378-422	423-492
Arch Form	A1		B1		C1			D	C2		B2	A2	Coda
Mm.	1-130		131-167		210-298			Cadenza	299-340		341-377	378-422	423-492

از درک کامل ساختار متن در فرم سونات می‌شود. در رویکرد قوسی‌شکل نیز، تغییر تُن مرکزی بخش B۲ در بازگشت نسبت به ارائهٔ اول، بی‌ثباتی بسیار بخش A۲ نسبت به A۱، وجود کدا و بسیاری موارد دیگر، مانع از تسلیم کامل ساختار فرمال متن اثر به فرم قوسی‌شکل می‌شود. با وجود این، هر یک از این دو رویکرد تحلیلی، با تأکید و مبنا قرار دادن معیارها و مؤلفه‌های ویژه‌ای، از منظرهای گوناگونی به ساختار فرمال متن اثر نگریسته و اطلاعات متفاوتی را در اختیار تحلیل‌گر قرار می‌دهند؛ فرم سونات، با توجه به کاراکتر و تماتیزم، بیشتر به چگونگی بسط و گسترش، پیشروی و رشد ارگانیک مواد و مصالح صوتی اثر می‌پردازد و فرم قوسی‌شکل با تأکید بر تنالیته، مدالیته، بافت، سازبندی و نقش اجرایی سازها، ساختار متقارن و دیالوگی متن اثر را، به‌عنوان کلّی منسجم و فهم‌پذیر، تبیین می‌کند. گویی، تحلیل با فرم سونات بیشتر نگاهی موسیقی‌شناختی به ساختار و تحلیل با رویکرد فرم قوسی‌شکل، بیشتر نگاهی اجرایی و تفسیری، به ساختار فرمال متن اثر داشته‌اند. بنابراین در مجموع، بی‌آنکه هر یک از دو تحلیل مذکور بر دیگری برتری داشته باشد، می‌توان گفت که نگاه توأمان به هر دو مدل تحلیل، می‌تواند اطلاعات جامع و کاملی از ساختار فرمال اثر مورد مطالعه را به دست دهد، که البته برای این منظور، ارائهٔ صورت‌بندی و فهم هر دو تحلیل ذیل الگویی واحد لازم به نظر می‌رسد. با توجه به نظریهٔ کوفی آگاوو، هر دو تحلیل، فارغ از جزئیات، قابل صورت‌بندی و تبیین با کهن‌الگوی سه جزئی آغاز، میانه و پایان ارسطواند (تصویر ۴) و فهم و تشخیص این سه جزء، با در نظر داشتن دو معیار جایگاه و کارکرد آگاوَو، نقش و عمل‌کرد هر یک از بخش‌های متن اثر را، در راستای تحقق کلّی تامّ و فهم‌پذیر، به کمال تبیین می‌کند. بدین‌ترتیب، شاید بتوان از این طریق، ضمن دور ماندن از تکثر و گاه ابهام، از وجوه آشکارشده در هر تحلیل بهره‌مند شد و تحلیل‌های فرمال گوناگون از یک اثر را ذیل الگویی واحد فهم کرد.

پی‌نوشت‌ها

1. Formenlehre.
2. *The Theory of Formal Functions*.
3. *Sonata Theory and Dialogic Form*.
4. *Formenlehre in Theory and Practice*.
5. Victor Kofi Agawu.
6. *Praecepta Musicae Poëticae*.
7. Exordium.
8. Medium.
9. Finis.
10. *Musicae Poetica*.
11. Ipsum Corpus Carminis.
12. *Music As Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*.
13. Johann Mattheson.
14. *Der Vollkommene Capellmeister*.
15. Heinrich Christoph Koch.
16. Carl Dahlhaus.
17. Location.
18. Function.
19. Reprise.
20. Arch Form.
21. Palindromic.
22. Ma Fin Est Mon Commencement.
23. Diliges Dominum.
24. Die Zauberharfe.
25. Intensive.
26. Caesura.

References

Agawu, V. K. (2014). *Music as discourse: Semiotic adve-ntures in romantic music*. New York: Oxford University Press.

Aristotle (1965). *Poetics* (W. H. Fyfe, Trans.). Loeb Classical Li-brary, London: Heinemann. (Original work published 335 BCE)

Bouvrie, M. (2016). *Palindromic structures in the music of Bartók and Webern: The Search for Organic Unity*. University Utrecht.

Brook, Barry. S. (1994). The symphonie concertante: its musical and sociological bases. *International Review of the Aesthetics and sociology of Music*, 25(1/2), 131–148. https://doi.org/10.2307/836939

Burmeister, J. (1993). *Musical poetics* (BV Rivera, Trans.). Music Theory Translation Series. New Haven, USA: Yale Univer-sity Press.

Caplin, William E., Hepokoski, James, & Webster, James (2010). *Musical form, forms & formenlehre: Three methodological refle-ctions*. Leuven: Leuven University Press.

Dressler, G. (2007). *Praecepta musicae poëticae* (R. Forgécs. Trans.). USA: University of Illinois Press. (Original work publi-shed 1563)

Fakhr, I., Movahed, A., & Bolkhari Ghehi, H. (2023). Musicapoetica; An exploration of a concept in music creation [Musica Poetica; vakavi-ye mafhoom dar afarinash-e musiqi]. *Journal of Performing Arts and Music, 13*(29), 111-128. http://doi:10.30480/dam.2023.4419.1747

Grove, G. (1906). Mendelssohn's violin concerto. *Musical Times*, (*47*), 763, 611. https://doi.org/10.2307/903483

Newbould, B. (1992). *Schubert and the symphony: A new perspective (symphonic studies)*. London: Toccata Press.

Korgian, T. S. (1998). *Form in music: Seventeenth to twentieth centuries* [Form dar musiqi: qarnha-ye hefdahom ta bistom]. (M. Ebrahimi, Trans.). Nay o Ney Publications. (Original work published 2017)

Pakbaz, R. (2004). *Encyclopedia of art* [Daerat-ol-ma'aref-e honar]. Farhang Moaser Publications.

Robertson, A. (1939). Mendelssohn's violin concerto. *Musi-cal Times*, (*80*), 1152, 132. https://doi.org/10.2307/923829

Spasibin, I. V. (2013). *Musical form* [Form-e musiqi]. (M. Ebrahimi, Trans.). Hamavaz Publications. (Original work published 2015)

Steinberg, Michael (2000). *The concerto*. New York: Oxford University Press.

Türk, R. (1995). *Fundamentals of form and musical forms* [Mabani-ye form va formha-ye musiqi]. (M. Elhamian, Trans.). Part Publications. (Original work published 2019)

Wilson, P. (1992). *The music of Béla Bartók*. New Haven: Yale University. Press.

Zafarmand, S. J. (2003). *The concept of form, especially in art* [Mafhum-e form be vizheh dar honar]. Fine Arts, (11), 13-21. https://journals.ut.ac.ir/article_10637.html

اسپاسبین، ایگور ولادیمیرویچ (۱۳۹۴). *فرم موسیقی* (مسعود ابراهیمی، مترجم). تهران: نشر هم‌آواز. (چاپ اصل اثر ۲۰۱۳)

پاکباز، رویین (۱۳۸۳). *دایرةالمعارف هنر*. تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

تورک، رالف (۱۳۹۸). *مبانی فرم و فرم‌های موسیقی*، ترجمه محسن الهامیان. تهران: نشر پارت. (چاپ اصل اثر ۱۹۹۵)

ظفرمند، سید جواد (۱۳۸۱). مفهوم فرم به ویژه در هنر. *هنرهای زیبا*، ۱۱ (۱۱)، ۱۳–۲۱. https://journals.ut.ac.ir/article_10637.html

فخر، ایمان؛ موحد، آذین و بلخاری قهی، حسن (۱۴۰۱). موزیکاپوئتیکا؛ واکاوی یک مفهوم در آفرینش موسیقی. *نامه هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۱۳ (۲۹)، ۱۱۱–۱۲۸. http://doi: 10.30480/dam.2023.4419.1747

کورگیان، تاتیانا سورنونا (۱۳۹۶). *فرم در موسیقی: قرن‌های هفدهم تا بیستم* (مسعود ابراهیمی، مترجم). تهران: نشر نای و نی. (چاپ اصل اثر ۱۹۹۸)