

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

چکیده

فرم از مهم‌ترین مفاهیم در موسیقی و از پرچالش‌ترین آن‌ها است. از دیرباز موسیقی‌شناسان تفاسیر و تعاریف متفاوتی از فرم داشته‌اند. الگوهای تحلیلی گوناگون، هرکدام وجوه خاصی از ساختار فرمال یک اثر موسیقایی را روشن می‌کنند و گاه وجوه دیگری را نادیده می‌گیرند. بنابراین، انجام تحلیل‌های گوناگون جنبه‌های بیشتری از یک اثر موسیقایی را آشکار و فهم عمیق‌تری از آن را حاصل می‌کند؛ هرچند، این گوناگونی گاه می‌تواند موجب تکثر و ابهام در فهم ساختار موسیقی، به‌ویژه در دوره رمانتیک، شود. بدین دلیل، آگاوو بر پایه کهن‌الگوی سه‌جزئی آغاز، میانه و پایان نظریه‌ای در باب تحلیل فرم موسیقی رمانتیک طرح کرده است. پژوهش کیفی حاضر در تلاش است با کاربرست نظریه آگاوو صورت‌بندی واحدی از دو رویکرد تحلیلی متفاوت به ساختار کنسرتو ویولن مندلسون ارائه دهد؛ اثری که بداعت‌های ساختاریش اندک مطالعه شده است. در این راستا، با روشی توصیفی-تحلیلی ساختار مورد مطالعاتی با دو رویکرد فرم سونات و فرم قوسی شکل تحلیل و مشخص شد که این رویکردها چه وجوهی از ساختار را روشن می‌کنند. سپس، با نظریه آگاوو بر پایه دو معیار جایگاه و کارکرد، ساختار مورد مطالعاتی تحلیل و در نهایت دو رویکرد تحلیلی ذیل الگوی آگاوو صورت‌بندی شدند، تا فهم واحدی از الگوهای تحلیلی متفاوت حاصل شود.

کلمات کلیدی: فرم موسیقی، تحلیل ساختار، کنسرتو مندلسون، کوفی آگاوو

هفته‌های زیبا

۱. مقدمه

فرم، مفهومی پیچیده و چندوجهی است که در حوزه‌های مختلف از جمله فلسفه، هنر، ریاضیات و جز آن استفاده می‌شود و به‌طور کلی به ساختار، سازمان، صورت و قالب یک پدیده اشاره دارد. در حیطه هنر، فرم متضمن زیبایی محسوس و قابل درک ساختار به صورتی شناختی است و تجلی‌بخش وحدت کامل عوامل تشکیل‌دهنده یک اثر هنری بوده و دارای وجهی بیانی، تاثیرگذار و درک‌پذیر توسط مخاطب است (برای اطلاعات بیشتر نک. ظفرمند، ۱۳۸۱؛ پاکباز، ۱۳۸۳، ۳۷۰). از این رو، فرم همواره در زمره 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 حوزه موسیقی تعاریف و تعبیر 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 درون‌مایه آن و با همکاری متقابل همه 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 این حال از نظر اسپاسبین، درنهایت، فرم هر اثر معین همیشه خاص همان اثر است و تکرار نمی‌شود (اسپاسبین ۱۳۹۴، 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 همبسته ماتریال-فرم و فرم-محتوا آشکار می‌شود. ماتریال-فرم، ارتباط ماده صوتی بی‌شکل و اصل شکل‌دهنده را که حامل نظم آگاهانه و معنی‌دار است منعکس می‌سازد. فرم-محتوا، ارتباط جنبه مادی موسیقی، یعنی ارتباط اصوات دگرگون‌شده با اراده 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، 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، ۸۹). همان‌گونه که مشهود است، شیوه بیان در هر کدام از تعاریف متفاوت است، اما اتفاق نظرهایی در مورد به‌دست آمدن کلی منسجم و فرم منحصر به فرد هر اثر موسیقایی در آن‌ها دیده می‌شود. این رویکردها ممکن است منجر به فهم حدودی ساختار هر اثر موسیقایی شوند، اما، مطرح‌شدن رویکردها و تعبیر متفاوت و گاه متناقض از روابط ایجادشده در ساختار 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 ارائه الگوها و طرح‌هایی کلی از مقوله فرم هستند، اما اغلب، در نظریات و تعاریفشان بررسی جزئیات سبب تکثر، چندگانگی، اضطراب و اختلاف آراء می‌شود. برای نمونه، ویلیام ای. کاپلین اعتقاد به آموزه فرم و نظریه کارکردهای صوتی داشت، جیمز هپوکوسکی در کتاب *تئوری سونات* مفهوم فرم دیالوگی را مطرح می‌کند و جیمز ویبستر در نوشتار *آموزه فرم در تئوری و عمل* نظریه دوگانه فرم به عنوان ساختار و فرم در زمان را معرفی می‌کند (برای اطلاع بیشتر نک. Caplin et al., 2010). افزون بر این تعبیر 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 قطعه موسیقی داشته و هرکدام به وجه متفاوتی از ساختار 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 کلی 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 موجب پراکندگی تفسیر در اجرای موسیقی و ابهام در فهم اثر موسیقی می‌شود. به همین دلیل، مسئله فرم یا به عبارتی ساختار متن موسیقی، همواره مورد توجه موسیقی‌شناسان بوده است و تا به

امروز نیز، سعی در ارائه تعریفی جامع و مانع و صورت‌بندی این مسئله، یا به‌وجهی وحدت‌بخشی به تعاریف موجود و رسیدن به نگاهی واحد شده است.

ویکتور کوفی آگاوو^۵ (۱۹۵۶م.)، موسیقی‌شناس، نشانه‌شناس و نظریه‌پرداز موسیقی سرشناس معاصر، معتقد است که با مراجعه به خاستگاه تاریخی مقوله 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 حوزه موسیقی، ملهم از آموزه‌های ارسطو، الگوی سه‌جزئی آغاز، میانه و پایان را، با توجه به دو مفهوم جایگاه و کارکرد هر یک از اجزاء، برای توصیف ساختار متن موسیقی کلاسیک و رمانتیک پیشنهاد داده است. بدین جهت، شاید 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 ادامه نوشتار حاضر تلاش خواهد پس از شرح نظریه آگاوو، اثری موسیقایی متعلق به دوره رمانتیک، با دو رویکرد فرم سونات و فرم قوسی شکل به دو صورت متفاوت تحلیل و درنهایت، با استفاده از نظریه آگاوو، یافته‌های متفاوت دو تحلیل، به صورتی واحد صورت‌بندی و تبیین شود.

کنسرتو برای ویولن و ارکستر/پوس ۶۴ اثر فیلیکس مندلسون در تالیته می مینور، نوشته شده در سال ۱۸۴۴م. به عنوان مورد مطالعاتی پژوهش حاضر انتخاب شده است. این کنسرتو به عنوان اثری از موسیقی دوران رمانتیک، بداعت‌های فرمی بسیاری داشته و این امر، با اینکه به این اثر جایگاه ویژه‌ای در رپرتوار اجرایی و آموزشی بخشیده است، موجب سردرگمی 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 سنت رایج پیش از خود، اکسپوزیسیون ارکستری معمول را حذف و از همان ابتدای متن، معرفی تم‌های کنسرتو را به عهده تکنواز می‌گذارد. بدین جهت، چالش، ابهام و تفاوت رویکردهای فراوانی، در تفسیر، اجرا و فهم ساختار فرمال موومان اول این اثر دیده می‌شود. از این رو، 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 متفاوت دیگر نیز جای گیرند؟

۲. 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 مقایسه دو رویکرد تحلیلی متفاوت به موومان اول این کنسرتو، جنبه‌های گوناگون این دو رویکرد را، با استفاده از نظریه آگاوو، در الگویی واحد صورت‌بندی و تبیین کند.

۳. پیشینه پژوهش

در ارتباط با پیشینه مطالعه حاضر ادبیات پژوهشی چندانی به چشم نمی‌خورد. اما، شایان ذکر است که درباره 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 کلی 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 پیشینه پژوهش، مطالعه جامعی مرتبط با موضوع پژوهش حاضر یافت نشد.

۴. الگوی سه جزئی ویکتور کوفی آگاوو

درک نظریه ویکتور کوفی آگاوو و اصالت آن، نیازمند طرح پیشینه‌های 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 زمره هنرها یا به عبارتی تخته‌های محاکاتی قرار داده و در ادامه از میان تخته‌های محاکاتی، تراژدی را به عنوان 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 تام 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 گستره بحث ارسطو در ابتدای پوئتیک و آغاز بحثی کلی در باب آفرینش در حوزه تخته‌های محاکاتی، گویی این الگوی صوری دارای جذابیتی 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 به عنوان یک اصل مدنظر قرار داده و به ضرورت، یا به قصد بداعت، در آن دخل و تصرف کرده‌اند؛ اگر آغاز، میانه و پایان را به عنوان 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 مدون را در اروپا، بتوان در رساله احکام موزیکاپوئتیکا موسیقی‌دان آلمانی، گالوس درسلر در سال ۱۵۶۳ م، یعنی در اواخر دوران رنسانس همزمان با ظهور سنت موزیکاپوئتیکا در آلمان، هم‌ارز با جنبش سکوندا پرتیکتا در ایتالیا، در عصر انسان‌گرایی یافت (برای اطلاع بیشتر نک. فخر، موحد، بلخاری قهی، ۱۴۰۱). درسلر، گویی در انتقاد از سنت 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 قابل فهم شود (Dressler, 2007, 152-153). از این رو، وی ملهم از آموزه‌های ارسطو در پوئتیک، ساختار متن موسیقی را صورت‌یافته از سه جزء آغاز، میانه و پایان^۹ در نظر می‌گیرد (Ibid., 172-175). تأثیر آرای درسلر در سال ۱۶۰۶ م. در رساله موزیکاپوئتیکا^{۱۰} نوشته‌ی یواخیم 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, 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 مثابه گفتمان: کاوش‌هایی نشانه‌شناختی در موسیقی رمانتیک^{۱۲} با اشاره به یوهان مته‌سن^{۱۳} به عنوان نماینده‌ی سنت موزیکاپوئتیکای بارک 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 کُخ^{۱۵} با مد نظر داشتن این سه جزء، یک نظریه فرم برای آهنگسازی را تدوین کرده است. در دوران معاصر نیز کارل دالهائوس^{۱۶} ساختاری متشکل از سه جزء مرحله 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 نظریه تأثیرگذار ویلیام کاپلین برای تحلیل موسیقی دوران کلاسیک، براساس کارکردهای فرمال سه جزء مذکور بوده است (Agawu, 2008, 51). با عنایت به این پیشینه، آگاوو معتقد است که این ساختار سه‌جزئی را می‌توان به متن موسیقی رمانتیک نیز تعمیم داد، زیرا از نظر وی پوئتیک ارسطو بیان‌گر آن است که هر ساختار بیانی معنی‌دار و زمان‌مندی، متضمن سه جزء آغاز، میانه و پایان است و به نظر متن موسیقی رمانتیک

نیز پذیرای این الگو خواهد بود (*Ibid.*). همچنین، به نظر می‌رسد با رویکردی ایجابی، هر تحلیل و تفسیر فرمالی از اثری رومان‌تیک که از الگوی آغاز، میانه و پایان تبعیت 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»^۷ و «کارکرد»^۸؛ اما کارکردها را مقدم می‌شمارد. این دو معیار گاهی با یکدیگر همسو و گاه غیرهماهنگ‌اند؛ به عنوان نمونه، همیشه چیزی که ابتدای اثر شنیده می‌شود «آغاز» نبوده و جزء «پایان» نیز می‌تواند مدت‌ها قبل از آخرین بخش متن رخ دهد. بنابراین، تمایز بین دو مفهوم جایگاه و کارکرد، در تجزیه و تحلیل متن موسیقی اهمیت دارد (*Ibid.*, 53). شایان ذکر است که آنچه آگاوو از آن به عنوان عدم انطباق کارکرد و جایگاه بخش‌ها یاد می‌کند را می‌توان در مقدمه‌ها و گداهای آثار مشاهده نمود؛ زیرا این بخش‌ها هرچه مستقل باشند هم، اغلب تابع بخش‌های اصلی متن اثر هستند.

در نظریه 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 تولد توصیف می‌شود. بخش آغاز دارای تمایز 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 تبع 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، معرف این بخش هستند. گاهی پایان با بازگشت به تنالیت و تمایز ابتدای متن اثر توأم می‌شود (*Ibid.*). به عبارتی در نظریه 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 شیوه تحلیل، باید به کارکرد و جایگاه هر بخش به‌طور کلی نگاه کرد و از جزئیات فاصله گرفت و نباید در روند تحلیل لحظه‌ها را معیار قرار داد (*Ibid.*, 57). این دیدگاه نیز مبنی اهمیت 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 نظریه با روش‌شناسی دقیق، در مقام دفاع از نظریه‌اش، آن را روشی برای کاوش‌های فردی در مقابل مفاهیم متعین فرم‌های استاندارد و راهی برای درک بهتر زبان شخصی و خلاقیت آهنگسازان (به‌ویژه آهنگسازان دوران رومان‌تیک) می‌داند (*Ibid.*, 60). بدین جهت، در نوشتار حاضر تلاش خواهد شد تا بداعت‌های مورد مطالعه، با استفاده از نظریه آگاوو تبیین و تفسیرها و رویکردهای متفاوت به فرم اثر، ذیل آن صورت‌بندی شود.

۵. 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 گونه 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 مبتکرانه آهنگسازان همراه است؛ تغییراتی مانند حذف دولپمان، رپریز^۹ (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 هموفونیک داراست، یکی از کامل‌ترین ساختارها را از منظری زیباشناختی از آن خود کرده است؛ به‌واقع در ادبیات فرمال روسی، از بین تمامی فرم‌های هموفونیک، فرم سونات پیچیده‌ترین، متفاوت‌ترین و به همین دلیل حجیم‌ترین فرم است و مشخصه کلی آن دارا بودن سه بخش تشریح، گسترش و پایان است (کورگیان، ۱۳۹۶، ۲۲۲).

به‌نظر با شروع دوران کلاسیک تفکر موسیقی به سمت سه‌قسمتی شدن متن موسیقی جهت گرفت؛ فرم‌های دوبخشی برگشت‌دار، سه‌بخشی ساده و مرکب و سونات نمونه‌هایی از این نوع تفکر هستند. در این فرم‌ها، بازگشت به عناصر اول در آخرین قسمت، سبب ایجاد انسجام در ساختمان قطعه و تثبیت تم اثر در حافظه 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» شکل طرح می‌شود. البته، از اولین نمونه‌های ساختار قوسی شکل یا پالیندرومیک^۱ 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*^۲ تصنیف کرد که ساختار قوسی شکل آن بازنمای تقارن الهی در نمادگرایی مسیحی است (Bouvré, 2016, 5). همچنین پیش از دوران مدرن، آثاری با رویکرد قوسی شکل در ادبیات موسیقی کلاسیک به چشم می‌خورد؛ قطعاتی نظیر موتت هشت‌صدایی *خداوند را دوست داشته باش*^۳ تصنیف شده در سال ۱۵۷۵م. توسط ویلیام برد، منوئه در دو مازور 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*^۴ (نک. Newbould, 1992). اما، می‌توان گفت که در قرن بیستم، بلا بارتوک از ساختار قوسی شکل، به عنوان 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 قوسی شکل، عناصر و ابزارهای گوناگون موسیقایی نظیر تماتیزم، مدالیته و تنالیت، بافت، سازبندی و دینامیک می‌توانند نقش آفرین باشند. به‌طور کل فرم قوسی شکل مبتنی بر تکرار است و بازگشت مجدد بخش‌ها با ترتیبی مشخص، ساختار کلان موسیقی را متقارن می‌کند. البته در این ساختار، تکرار عینی بخش‌ها مطلق نبوده و می‌توان تنها به اشتراک‌ها بسنده کرد. همچنین در این فرم، قرینه بودن می‌تواند به صورت افقی و عمودی نیز اتفاق بیفتد (Bouvré, 2016, 6). شباهت‌هایی بین فرم قوسی شکل 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 قوسی شکل، به عنوان فرمی متفاوت و مستقل در ادبیات فرمال موسیقی اروپا شناخته شود.

دو فرم سونات و قوسی شکل 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 قوسی شکل 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 ارائه بخش خاتمه اکسپوزیسیون و رپریز سبب شده قوسی دقیق تشکیل نشود. با این حال، مهمترین تفاوت میان این دو فرم، افتراق تنالیت بخش فرعی در رپریز سونات و بازگشت به ماتریال اولیه در فرم قوسی شکل است؛ بخش اصلی سونات اغلب به تنالیت اصلی بازمی‌گردد، اما در فرم قوسی شکل تنالیت بخش‌ها نیز ساختاری آینه‌ای دارند. در فرم قوسی شکل تم‌ها پشت سر هم چیده می‌شوند و اغلب بسط و گسترش آنچنانی پیدا نمی‌کنند؛ همچنین بخش مستقلی به عنوان دولپمان در این فرم وجود ندارد. مبنای تحلیل یک سونات، تماتیزم و شیوه بسط و گسترش آن است، اما در فرم قوسی شکل، تمامی مؤلفه‌های موسیقایی نظیر مدالیته و تنالیت، بافت و سازبندی، تماتیزم، دینامیک و غیره بررسی می‌شوند. در ادامه 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 قوسی شکل، خواهیم پرداخت.

۵-۱. واژه‌شناسی ادبیات تحلیل

واژه‌ی «اینتنسیو»^۵ 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، ۱۷۲) و معادل

آن را در ادبیات رایج فرمال، تم اول یا گروه تم‌های اول می‌توان در نظر گرفت. «بخش اصلی بسته» انتهای بخش اصلی کادانس کامل صورت گرفته و پس از آن رابط ارائه می‌شود (همان). «بخش فرعی» آن بخش از اکسپوزیسیون که به بیان تم (تم‌های) جدید اختصاص دارد و در مقابل بخش اصلی قرار می‌گیرد (همان، ۱۷۶) و معادل آن را در ادبیات رایج، تم دوم یا گروه تم‌های دوم می‌توان در نظر گرفت. «رپریز» 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 (همان، ۳۲). «رپریز آینه‌ای» هنگامی است که در رپریز ابتدا بخش فرعی و سپس بخش اصلی ارائه شود (کورگیان، ۱۳۹۶، ۲۸۶). فرم «دوبخشی برگشت‌دار» در زمره فرم‌های کوچک به حساب می‌آید، بخش اول پریود بوده و بخش دوم فرم‌پذیر نیست؛ نیمه اول آن یا دولپمانی از بخش اول و یا ارائه تمی جدید است. نیمه دوم آن، رپریز جمله‌ای از بخش اول (که می‌تواند جمله‌ای وسیع شده یا کوچک شده نسبت به آن باشد) است. واژه‌ی «سزور» کذر ادبیات تحلیل فرم موسیقی به معنای تفکیک بخش‌ها است. بدون سزور، بودن دو بخش به معنی روی هم گذاری یا تداخل کادانسی است. روی هم گذاری وقتی به وجود می‌آید که یک میزان، هم پایان ساختمان قبلی (مثلاً، پایان جمله اول) و هم آغاز ساختمان بعدی (مثلاً، آغاز جمله دوم) است (همان، ۷۴). اصطلاح «رابط تماتیک» برای بیان برخی از رابطه‌ها به کار می‌رود، این رابطه‌ها 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 جمله 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 در نهایت، «کنتراست دولپمانی» گونه‌ای از تضاد تماتیک است که در آن ایده جدیدی مطرح می‌شود و بلافاصله مورد بسط و گسترش قرار می‌گیرد.

۵-۲. تحلیل با رویکرد فرم سونات

۵-۲-۱. اکسپوزیسیون

کنسرتو ویولن مندلسون، بدون اکسپوزیسیون ارکستری بوده و بخش اصلی آن از نوع بسته، با ماده صوتی مقدماتی (آکومپانیمان ارکستر) ارائه می‌شود که یک دوبخشی برگشت‌دار در تنالیت می‌مینور است و تکنواز ویولن با همراهی ارکستر، آن را می‌نوازند. بخش اول، پریود دوجمله‌ای نامتقارن با ساختمان تکرار شونده است که ابعاد جمله دوم آن بزرگتر است؛ جمله اول از ضرب دوم میزان دوم آغاز شده، امتداد آن هشت میزان بوده و کادانس آن نیمه اوتنتیک است. جمله 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، رپریز جمله‌ای وسیع شده 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؛ علت 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: مرحله اول از ضرب سوم میزان ۷۲ آغاز و وابسته به بخش اصلی و در تنالیت می‌مینور است. مرحله 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 تنالیت بخش فرعی (سل ماژور)، پیشگویی بخش فرعی را انجام می‌دهد.

بخش فرعی تکِ تمی و فرم آن یک پرپود مربعی متقارن با ساختمان تکرارشونده در سل ماژور (ماژور نسبی می مینور) است که ابعاد هر جمله آن هشت میزان و در انتهای جمله دوم به سی ماژور مدولاسیون می‌کند. جمله 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 جمله 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 خاتمه اکسپوزیسیون آغاز می‌شود که از منظر تماتیزم مشابه با بخش اصلی و از منظر تنالیتیه وابسته به بخش فرعی (سل ماژور) است.

۵-۲-۲. 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 تنالیتیه می مینور و اشاره‌های ویولن به تم بخش اصلی آغاز می‌شود. مرحله 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 تنالیتیه اصلی و اشاره تک‌نواز ویولن به تم بخش اصلی آغاز می‌شود؛ همچنین آرپژیاندهای تکنواز، در انتهای کادنتسا، پیشگویی تنالیتیه اصلی، یعنی می مینور، را می‌کند. شایان توجه است که متفاوت با شکل مرسوم ارائه کادنتسا در انتهای رپریز یا کدا در گونه کنسرتو (کورگیان، ۱۳۹۶، ۳۱۱) تا پیش از این نگارش این اثر، کادنتسای کنسرتو ویولن مندلسون، به صورتی نوآورانه، در انتهای بخش دولپمان قرار گرفته است.

۵-۲-۳. رپریز

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

رپریز بخش فرعی، مانند اکسپوزیسیون یک پرپود مربعی متقارن با ساختمان تکرارشونده است، اما این بخش در می ماژور (ماژور هم‌نام می مینور) است. این شکل از ارائه رپریز بخش فرعی در تنالیتیه‌ای متفاوت با بخش اصلی، جزء موارد استثنائی نسبت به شکل رایج فرم سونات به حساب می‌آید. نقش اجرایی سازها همانند اکسپوزیسیون است و جمله اول را بادی‌های چوبی، اما با اضافه شدن ابواها، روی پدال تونیک که تک‌نواز ویولن ارائه کرده، می‌نوازند و جمله دوم از دومین ضرب میزان ۳۴۹ توسط تک‌نواز ویولن اجرا می‌شود. در نهایت، بخش خاتمه رپریز در تنالیتیه می مینور و ابتدا براساس تم بخش فرعی (ضرب دوم میزان ۳۷۸) و سپس تم بخش اصلی (ضرب دوم میزان ۳۸۲) ارائه می‌شود.

۵-۲-۴. کدا

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

در مجموع، تحلیل انجام شده (شکل ۱) بیانگر آن است که فرم سونات این اثر از انواع استثنایی آن است؛ فارغ از فقدان اکسپوزیسیون ارکستری و محل کادنتسا، مواردی چون عدم بسط و گسترش‌های گسترده بر روی تم‌ها، ارائه یک‌باره تم اصلی توسط تکنواز ویولن، تنالیتۀ بخش فرعی در رپریز (که در مازور هم‌نام ارائه می‌شود)، گدا با شخصیتی مشابه به آغاز دولپمان، سبب آن شده است که فرم موومان اول این اثر به‌سختی در چهارچوب مرسوم فرم سونات قرار گیرد. گذشته از این موارد، در این شکل از تحلیل، مؤلفه‌هایی 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. بدین جهت، به‌نظر می‌رسد که تحلیل فوق بضاعت آشکار ساختن برخی جنبه‌های مهم این اثر را نداشته است.

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

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

۳-۵. تحلیل با رویکرد فرم قوسی شکل

در تحلیل مورد مطالعاتی با رویکرد فرم قوسی شکل، 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 تعیین‌کننده تکنواز، به‌نظر می‌رسد ساختار قوسی شکل در این گونه 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 پررنگ‌تر است. 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 به عنوان کادنتسا، برای تکنواز در نظر گرفته می‌شود (Brook, 1994, 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، حالت گفت‌وگویی در رابط تماتیک به این صورت است که از ضرب سوم میزان ۷۲ ابتدا مواد 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 منظر اجرایی، نقش و کارکرد یکسانی دارند. حالت گفت‌وگو در تم 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 تم‌های معرفی شده صورت نمی‌گیرد؛ تنها یک دولپمان خفیف روی تم اول و رابط تماتیک انجام می‌شود. توجه به این مسائل انتخاب گونه سمفونی کنچرتانت برای اثر را تا حد قابل‌قبولی موجه و مسیر تحلیل ساختار متن موسیقی موومان اول این اثر را با فرم قوسی شکل هموار می‌کند.

در این پژوهش، تحلیل فرمال با رویکرد قوسی شکل، با توجه به مؤلفه‌های شفاف انجام می‌شود؛ در مسیر تحلیل، مؤلفه‌هایی نظیر مدالیتۀ و تنالیتۀ، 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 قوسی شکل، 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.

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

از منظر تماتیزم، بخش A2 ابتدا اشاره‌ای به تم B (اما در تنالیته می‌مینور) کرده است، ولی بلافاصله به تماتیزم A باز می‌گردد (شکل ۲)؛ بخش A1 شخصیتی باثبات و در مقایسه، بخش A2 بیشتر حس پیشروی دارد. بخش‌های B1 و B2 تماتیزمی همانند و کاراکتري 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 قوسی شکل فرم را مشاهده کرد؛ هرچند، ثبات و بی‌ثباتی بخش‌ها تابع ساختار آینه‌ای نیست.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Violin Solo' and features a melodic line with dynamics 'p' and 'solo'. The bottom staff is labeled 'Violin Solo' (likely a typo for 'Wood Winds') and starts at measure 131 with dynamics 'pp' and 'tranquillo'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

شکل ۲. تم A (خط اول) و تم B (خط دوم) موومان اول کنسرتو برای ویولن و ارکستر اپوس ۶۴ فلیکس مندلسون

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 همراهی کننده ارکستری متفاوتی هستند؛ بخش‌ها در آغاز، فیگور همراهی کننده متفاوتی دارند که طی روندی الگوهایشان به هم نزدیک می‌شود. بخش‌های B1

B2 از منظر سازبندی، نقش اجرایی و بافت همانند هم هستند؛ در این دو بخش، جمله اول را ابتدا بادی‌های چوبی روی پدال مُمتدِ تکنواز ویولن می‌نوازند، سپس وظیفه 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 آرپیژاندوهای 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. به‌طور کلی اگر نقش اجرایی تکنواز ویولن و ارکستر را در سراسر موومان در نظر بگیریم، شاهد شکل 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 می‌مینور اپوس ۶۴ اثر فلیکس مندلسون با رویکرد فرم قوسی‌شکل، دریافت می‌شود که این اثر را نه به مثابه یک قطعه آینه‌ای با حرکت تروگرادی، 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 (شکل ۳) بیان‌گر آن است که فرم متن این اثر به‌طور کل ساختاری قوسی‌شکل دارد، اما، توجه به جزئیات گاه سبب دور شدن از نتایج و پذیرش این ساختار می‌شود: تن مرکزی بخش B در بازگشت متفاوت با ارائه اولیه آن است؛ بازگشت بخش A2 بی‌ثبات‌تر از ابتدای قطعه است؛ سازبندی بخش‌های B1 و B2 نیز گوناگون است. افزون بر این، آثاری با فرم قوسی‌شکل اغلب بخشی به عنوان کُدا ندارد، اما در این اثر کُدا کارکرد مهمی داشته و به عنوان رابطی برای اتصال به موومان دوم عمل می‌کند.

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

شکل ۳. شمایی از تحلیل موومان اول کنسرتو برای ویولن و ارکستر اپوس ۶۴ فلیکس مندلسون در فرم قوسی‌شکل

۵-۴. مقایسه 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؛ A1، بخش اصلی و رابط و B1، بخش فرعی و خاتمه اکسپوزیسیون سونات را در بر می‌گیرد. قرارگرفتن این دو بخش در اکسپوزیسیون 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 به عنوان یک بخش یک‌پارچه (C1) در فرم قوسی‌شکل در نظر گرفته شود. کادنتسای تکنواز ویولن که در فرم سونات جزئی از دولپمان محسوب می‌شود، اما، در فرم قوسی‌شکل 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 نظریه آگاوو مطابق با اصل کهن‌الگویی آغاز، میانه و پایان ارسطو صورت‌بندی و فهم کرد.

با استناد به آنچه آگاو گفته است می‌توان برپایه 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 میانه رابط برای گذر از تنالیتۀ 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 تنالیتۀ 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 نت تونیکی مشخص بیان‌گر نقش کارکردی «میانه» برای این جزء است.

تأمل برانگیزترین 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 اونتتیک کامل صورت گرفته و گدا از میزان ۴۲۳ آغاز می‌شود. همچنین با معیار «کارکرد» شروع ثبات و بازگشت به تنالیتۀ و تماتیزم ابتدای متن اثر ملموس است؛ اگرچه ارائه تم دوم در تنالیتۀ می ماژور موضوع را چالش برانگیز می‌کند. اما، با فرض بازگشت به ثبات هارمونیک و شفافیت تماتیزم، این بخش را می‌توان «پایان» در نظر گرفت. در نگاه اول شاید گدا جزئی پیوسته یا افزوده شده در «پایان» باشد، اما مانند اکثر الگوهای و ادبیات تحلیل موسیقی، آگاو نیز گدا 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 آگاو ملاک این تحلیل ساختمان بخش‌ها در مقیاس‌های کلی و بزرگ است. اکنون می‌توان تحلیل مورد مطالعاتی با فرم سونات و فرم قوسی شکل را مطابق با نظریه آگاو 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 صورت بخشیدن به یک متن منسجم و فهم‌پذیر دریافت (شکل ۴).

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

شکل ۴. صورت‌بندی دو تحلیل متفاوت از کنسرتو برای ویولن و ارکستر اپوس ۶۴ فیلیکس مندلسون با فرم سونات و قوسی شکل با استفاده از الگوی سه‌جزئی کوفی آگاو

۶. جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

همان‌گونه که از نظر گذشت، می‌توان رویکردهای متفاوت، و البته به نوبه خود قانع‌کننده‌ای، به فرم موومان اول کنسرتو برای ویولن و ارکستر اپوس ۶۴ اثر فیلیکس مندلسون داشت؛ به‌واقع هر رویکرد تحلیلی جنبه‌های ویژه‌ای از کارکرد بخش‌های گوناگون اثر را در ایجاد کلی 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 می‌ماژور در رپریز و جز آن، مانع از درک کامل ساختار متن در فرم سونات می‌شود. در رویکرد قوسی‌شکل نیز، تغییر تن مرکزی بخش B2 در بازگشت نسبت به ارائه اول، بی‌ثباتی بسیار بخش A2 نسبت به A1، وجود گدا 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 نگرسته 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 تنالیت، مدالیت، بافت، سازبندی و نقش اجرایی سازها، ساختار متقارن و دیالوگی متن اثر را، به عنوان کلی 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، ارائه صورت‌بندی و فهم هر دو تحلیل ذیل الگویی واحد لازم به نظر می‌رسد. با توجه به نظریه کوفی آگاوو، هر دو تحلیل، فارغ از جزئیات، قابل صورت‌بندی و تبیین با کهن‌الگوی سه جزئی آغاز، میانه و پایان ارسطواند (شکل ۴) و فهم و تشخیص این سه جزء، با در نظر داشتن دو معیار جایگاه و کارکرد آگاوو، نقش و عمل‌کرد هر یک از بخش‌های متن اثر را، در راستای تحقق کلی تام و فهم‌پذیر، به کمال تبیین می‌کند. بدین ترتیب، شاید بتوان از این طریق، ضمن دور ماندن از تکثر و گاه ابهام، از وجوه آشکار شده در هر تحلیل بهره‌مند شد و تحلیل‌های فرمال گوناگون از یک اثر را ذیل الگویی واحد فهم کرد.

پی‌نوشت:

¹ *Formenlehre*

² *The theory of formal functions*

³ *Sonata Theory and Dialogic Form*

^۴ *Formenlehre in Theory and Practice*

^۵ *Victor Kofi Agawu*

^۶ *Praecepta musicae poëticae*

^۷ *exordium*

^۸ *medium*

^۹ *finis*

^{۱۰} *Musicae poetica*

^{۱۱} *ipsum corpus carminis*

¹ *Music as discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*

¹ *Johann Mattheson*

1	<i>Der vollkommene Capellmeister</i>	
1	Heinrich Christoph Koch	
1	Carl Dahlhaus	6
1	Location	7
1	Function	8
1	Reprise	9
2	Arch form	0
2	Palindromic	1
2	<i>Ma fin est mon commencement</i>	2
2	<i>Diliges Dominum</i>	3
2	<i>Die Zauberharfe</i>	4
2	Intensive	5
2	<i>Caesura</i>	6

فهرست منابع:

- اسپاسبین، ایگور ولادیمیروویچ (۱۳۹۴). *فرم موسیقی*، ترجمه مسعود ابراهیمی. تهران: نشر هم‌آواز.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۳). *دایره‌المعارف هنر*. تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.
- تورک، رالف (۱۳۹۸). *مبانی فرم و فرم‌های موسیقی*، ترجمه محسن الهامیان. تهران: نشر پارت.
- ظفرمند، سیدجواد. (۱۳۸۱). مفهوم فرم به ویژه در هنر. *هنرهای زیبا*، (۱۱)، ۱۳-۲۱.
- فخر، ایمان، موحد، آذین، بلخاری قهی، حسن. (۱۴۰۱). موزیکاپوئیتیکا؛ واکاوی یک مفهوم در آفرینش موسیقی. *نامه هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۱۳(۲۹)، ۱۱۱-۱۲۸. doi: 10.30480/dam.2023.4419.1747
- کورگیان، تاتیانا سورنونا (۱۳۹۶). *فرم در موسیقی: قرن‌های هفدهم تا بیستم*، ترجمه مسعود ابراهیمی. تهران: نشر نای و نی.

Agawu, Victor Kufi (2014). *Music as discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. New York: Oxford University Press.

Aristotle (1965). *Poetics*, trans. WH Fyfe. Loeb Classical Library, London: Heinemann.

Bouvrerie, Marcel. (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*, trans. BV Rivera. Music Theory Translation Series. New Haven, USA: Yale University Press.

Caplin, William E., Hepokoski, James, & Webster, James (2010). *Musical Form, Forms & formenlehre: Three Methodological Reflections*. Leuven: Leuven University Press.

Dressler, G. (2007). *Praecepta musicae poëticae*, trans. R Forgés. USA: University of Illinois Press.

Grove, George. (1906). Mendelssohn's Violin Concerto. *Musical Times*, (47), 763, 611.

Newbould, Brian. (1992). *Schubert and the Symphony: A New Perspective, (Symphonic Studies)*. London: Toccata Press.

Robertson, Alec. (1939). Mendelssohn's Violin Concerto. *Musical Times*, (80), 1152, 132.

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

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

آماده انتشار فزدهای زیبا