

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 perspectives 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

Received: 4 Sep 2023

Received in revised form: 11 Oct 2024

Accepted: 1 Dec 2024

Setareh Beheshti¹ [iD](#) (Corresponding Author)

Assistant Professor, Department of Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: sbeheshti@ut.ac.ir

Iman Fakhr² [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 Majidi³ [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>

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 multiple perspectives for interpretation and examination, a deeper understanding of the creative process can be achieved.

Keywords

Musical Form, Structural Analysis, Mendelssohn Concerto, Kofi Agawu

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)



وحدت نگاه به فرم موسیقی؛ کار بست نظریه آگاوو در صورت بندی رویکردها و تفاسیر متفاوت از فرم در کنسرتو ویولن مندلسون

چکیده

فرم از مهم ترین مفاهیم در موسیقی و از پرچالش ترین آن ها است. از دیرباز موسیقی شناسان تفاسیر و تعاریف متفاوتی از فرم داشته اند. رویکردهای تحلیلی گوناگون، هر کدام وجوه خاصی از ساختار فرمال یک اثر موسیقایی را روشن می کنند و گاه وجوه دیگری را نادیده می گیرند. بنابراین، انجام تحلیل های متنوع جنبه های بیشتری از یک اثر موسیقایی را آشکار و فهم عمیق تری از آن را حاصل می کند؛

هر چند، این گوناگونی گاه می تواند موجب تکرر و ابهام در فهم ساختار موسیقی، به ویژه در دوره رومانیتیک، شود. بدین دلیل، آگاوو مبنی بر کهن الگوی سه جزئی آغاز، میانه و پایان نظریه ای در باب تحلیل فرم موسیقی رومانیتیک طرح کرده است. پژوهش کیفی حاضر در تلاش است با روشی توصیفی تحلیلی بر پایه نظریه آگاوو، صورت بندی واحدی از دو رویکرد تحلیلی متفاوت به ساختار کنسرتو ویولن مندلسون ارائه دهد؛ اثری که بداعت های ساختاریش اندک مطالعه شده است. در این راستا، ابتدا 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 می کنند. سپس، با کار بست نظریه آگاوو ساختار مورد مطالعاتی، بر پایه دو معیار جایگاه و کارکرد، تحلیل و در نهایت یافته های حاصل از دو تحلیل ابتدایی، ذیل الگوی آگاوو صورت بندی شدند، تا فهم واحدی از رویکردهای تحلیلی متفاوت حاصل شود.

واژه های کلیدی

فرم موسیقی، تحلیل ساختار، کنسرتو مندلسون، کوفی آگاوو

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، دانشکده گان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
E-mail: sbeheshti@ut.ac.ir

ایمان فخر^۲: استادیار گروه نوازندگی سازجهانی، 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>

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

مقاله

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 تجلی بخش وحدت کامل عوامل تشکیل‌دهنده یک اثر هنری بوده و دارای وجهی بیانی، تأثیرگذار 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، اسپاسین به‌طور کل ساختار هر اثر موسیقی را فرم آن می‌نامد. از نظر او، فرم هر اثر موسیقی با توجه به درون‌مایه آن و با همکاری متقابل همه عناصر صدایی مجزا که در زمان تقسیم شده‌اند، مشخص و در زمان و به صورت جز به جز 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 اسپاسین، در نهایت، فرم هر اثر معین همیشه خاص همان اثر است و تکرار نمی‌شود (اسپاسین، ۲۰۱۳/۱۳۹۴/۱۷). کور گیان 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 (کور گیان، ۱۹۹۸/۱۳۹۶/۲۹). 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، ۱۳۹۸/۱۳۹۵/۸۹). 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^۱ و نظریه کارکردهای صوری^۲ داشت، جیمز هیو کوسکی در کتاب *تئوری سونات*^۳ مفهوم فرم دیالوگی را

مطرح می‌کند و جیمز ویبستر در نوشتار *آموزه فرم در تئوری و عمل*^۴ نظریه دو گانه فرم به‌عنوان 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 هر کدام 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 به وجهی وحدت‌بخشی به تعاریف موجود و رسیدن به نگاهی واحد شده است.

ویکتور کوفی آگاوو^۵ (۱۹۵۶)، 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 رومانیک 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 رومانیک، با دو رویکرد فرم سونات و فرم قوسی شکل به دو صورت متفاوت تحلیل و در نهایت، با استفاده از نظریه آگاوو، یافته‌های متفاوت دو تحلیل، به صورتی واحد صورت‌بندی و تبیین شود.

کنسرتو برای ویولن و ارکستر اپوس ۶۴ اثر فلیکس مندلسون در تنالیتته می‌مینور، نوشته شده در سال ۱۸۴۴م، به‌عنوان مورد مطالعاتی پژوهش حاضر انتخاب شده است. این کنسرتو به‌عنوان اثری از موسیقی دوران رومانیک، 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؟

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 آگاو، در الگویی واحد صورت‌بندی و تبیین کند.

پیشینه پژوهش

در ارتباط با مطالعه حاضر پژوهشی تاکنون مشاهده نشده است. 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.

مبانی نظری پژوهش

الگوی سه جزئی ویکتور کوفی آگاو

درک نظریه ویکتور کوفی آگاو 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 پوئیک موسیقی را در زمره هنرها یا به عبارتی تخته‌های محاکاتی قرار داده و در ادامه از میان تخته‌های 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 تام است که از سه جز، 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 (Aris-totle, 1965, 1450b25-35). با توجه به گستره بحث ارسطو در ابتدای پوئیک 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 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 شیوه‌های مدون را در اروپا، بتوان در رساله احکام موزیکاپوئیک^۱ موسیقی‌دان آلمانی، گالوس درسلر در سال ۱۵۶۳م، یعنی در اواخر دوران رنسانس هم‌زمان با ظهور سنت موزیکاپوئیک 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 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, pp. 152-153). از این‌رو، وی ملهم از آموزه‌های ارسطو در پوئیک، ساختار متن موسیقی را صورت‌یافته از سه جز، آغاز، میانه و پایان^۲ در نظر می‌گیرد (Dressler, 2007, pp. 172-175). تأثیر آرای درسلر در سال ۱۶۰۶م. در رساله موزیکاپوئیک^۱، نوشته‌ی یواخیم بورمایستر نیز به چشم می‌خورد. بورمایستر هم متن موسیقی را مشتمل بر سه جز، آغاز، میانه یا بدنه اثر^۱ و پایان می‌داند (Burmeister, 1993, pp. 202-203). به‌واقع، مشاهده‌ی همین ردپای تاریخی دست‌مایه‌ای در اختیار ویکتور کوفی آگاو قرار داد، تا بتواند با اتکا به آن الگویی واحد برای فهم و تحلیل ساختار متن موسیقی، به‌ویژه ساختار موسیقی دوران رمانتیک، ارائه دهد.

آگاو در کتاب موسیقی به مثابه گفتمان: کاوش‌هایی نشانه‌شناختی در موسیقی رمانتیک^۲ با اشاره به یوهان مته‌سن^۳ به‌عنوان نماینده سنت موزیکاپوئیکای بازک آلمان، بیان می‌کند که مته‌سن در رساله استاد کامل موسیقی^۴، با تشبیه متن موسیقی به خطابه‌ای صورت‌یافته از صداهای کارکردهای هر یک از سه بخش آغاز، میانه و پایان را به وجهی توصیف کرده است. همچنین موسیقی‌دان دوران کلاسیک، هاینریش کریستف کخ^۵ با مد نظر داشتن این سه جز، یک نظریه فرم برای آهنگسازی را تدوین کرده است. در دوران معاصر نیز کارل داله‌اوس^۶ ساختاری متشکل از سه جز، مرحله ابتدایی، فرگشت (سیر تکامل) و سخن آخر (خاتمه) را مطرح کرده است. آگاو 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 تأثیر گذار ویلیام کاپلین برای تحلیل موسیقی دوران کلاسیک، براساس کارکردهای فرمال سه جز، مذکور بوده است (Agawu, 2008, p. 51). با عنایت به این پیشینه، آگاو معتقد است که این ساختار سه‌جزئی را می‌توان به متن موسیقی رومانیک نیز تعمیم داد، زیرا از نظر وی پوئیک ارسطو بیان‌گر آن است که هر ساختار بیانی معنی‌دار و زمان‌مندی، متضمن سه جز، آغاز، میانه و پایان است و به نظر متن موسیقی رومانیک نیز پذیرای این الگو خواهد بود. همچنین، به نظر می‌رسد با رویکردی ایجابی، هر تحلیل و تفسیر فرمالی از اثری رومانیک که از الگوی آغاز، میانه و پایان تبعیت کند را می‌توان تفسیری مقبول دانست و ذیل این الگو صورت‌بندی کرد.

آگاو تفکیک بخش‌های آغاز، میانه و پایان را با توجه به دو معیار بررسی می‌کند: جایگاه^۱ و کارکرد^۲، اما کارکردها را مقدم می‌شمارد. این دو معیار گاهی با یکدیگر همسو و گاه غیرهماهنگ‌اند؛ به‌عنوان نمونه، همیشه چیزی که ابتدای اثر شنیده می‌شود آغاز نبوده و جز، 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 (Agawu, 2008, p. 53). شایان ذکر است که آنچه آگاو از آن به‌عنوان عدم انطباق کارکرد و جایگاه بخش‌ها یاد می‌کند را می‌توان در مقدمه‌ها و کدهای آثار مشاهده نمود؛ زیرا این بخش‌ها هرچه مستقل باشند هم، اغلب تابع بخش‌های اصلی متن اثر هستند.

در نظریه آگاو، تفکیک بخش‌ها از نظر کارکردی مبنی بر تحلیل

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^{۲۰} شکل طرح می‌شود. البته، از اولین نمونه‌های ساختار قوسی شکل یا پالیندرمیک^{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 قوسی شکل آن بازنمای تقارن الهی در نمادگرایی مسیحی است (Bouvrrie, 2016, p. 5). همچنین پیش از دوران مدرن، آثاری با رویکرد قوسی شکل در ادبیات موسیقی کلاسیک به چشم می‌خورد؛ قطعاتی نظیر موت هشت صدایی خدانوردا دوست داشته باش^{۲۳} تصنیف شده در سال ۱۵۷۵م. توسط ویلیام برد، نمونه در دو مازور برای ساز شستی‌دار اثر کارل فلیپ امانوئل باخ، نمونه 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 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، مدالیت 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 (Bouvrrie, 2016, p. 6). شباهت‌هایی بین فرم قوسی شکل با فرم‌های سه‌بخشی ساده و مرکب، روند سونات و سونات، به‌ویژه سونات باربریز آینه‌ای، وجود دارد، با این حال، تفاوت این فرم نسبت به دیگر فرم‌ها به اندازه‌ای بوده است که فرم قوسی شکل، به‌عنوان 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 قوس دقیقی 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 چندانی پیدانمی‌کنند؛ همچنین بخش مستقلی به‌عنوان دولپمان در این فرم وجود ندارد. مبنای تحلیل یک سونات، تماتیزم و شیوه بسط و گسترش آن است، اما در فرم قوسی شکل،

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 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 سیکوئِنسی و به تبع آن بی‌ثباتی هارمونیک و فقدان نغمه‌ای محوری یا نت تونیک می‌شخص 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 تماتیزم ابتدای متن اثر توأم می‌شود. به‌عبارتی 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 (Agawu, 2008, p. 57). این دیدگاه نیز مبنای 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 (Agawu, 2008, p. 60). بدین جهت، در نوشتار حاضر تلاش خواهد شد تا بداعت‌های مورد مطالعاتی، با استفاده از نظریه 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 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^{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 هموفونیک داراست، یکی از کامل‌ترین ساختارها را از منظر 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، ۱۳۹۶/۱۹۹۸، ۲۲۲).

به‌نظر با شروع دوران کلاسیک تفکر موسیقی به سمت سه‌قسمتی شدن متن موسیقی جهت گرفت؛ فرم‌های دوبخشی برگشت‌دار، سه‌بخشی ساده و

تمامی مؤلفه‌های موسیقایی نظیر مدالیتیه و تنالیتیه، 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 می‌مینور اثر فیلیکس مندلسون با دو رویکرد متفاوت فرم سونات و فرم قوسی شکل، خواهیم پرداخت.

واژه‌شناسی ادبیات تحلیل

واژه‌ی اینتِنسیو^{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 (اسپاسین، ۱۳۹۴/۲۰، 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 (اسپاسین، ۱۳۹۴/۲۰، ۱۷۲). بخش فرعی آن بخش از اکسپوزیسیون که به بیان تم (تم‌های) جدید اختصاص دارد و در مقابل بخش اصلی قرار می‌گیرد (اسپاسین، ۱۳۹۴/۲۰، 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 دولپیمان همان تم، پس از تم جدید). در برگشت، تم یا به‌طور کامل، یا در بخش‌های خاص خودش، که به‌ویژه پس از دولپیمان همان تم مؤثر است، ظاهر می‌شود (اسپاسین، ۱۳۹۴/۲۰، ۳۲). رپریز آینه‌ای هنگامی است که در رپریز ابتدا بخش فرعی و سپس بخش اصلی ارائه شود (کور گیان، ۱۹۹۸/۱۳۹۶، ۲۸۶). فرم دوبخشی برگشت‌دار در زمره فرم‌های کوچک به حساب می‌آید، بخش اول پیروی بوده و بخش دوم فرم‌پذیر نیست؛ نیمه اول آن یا دولپیمانی از بخش اول و یا ارائه تمی جدید است. نیمه دوم آن، رپریز جمله‌ای از بخش اول (که می‌تواند جمله‌ای وسیع‌شده یا کوچک‌شده نسبت به آن باشد) است. واژه سزور^{۲۶} در ادبیات تحلیل فرم موسیقی به معنای تفکیک بخش‌هاست. 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 (کور گیان، ۱۹۹۸/۱۳۹۶، ۱۷۴). اصطلاح رابط تماتیک برای بیان برخی از رابطه‌ها به کار می‌رود، این رابطه‌ها دارای تماتیزم شاخصی هستند آقدر که در بخش دولپیمان 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 دولپیمان) بسط و گسترش پیدا می‌کنند. پیرودمربعی متقارن فرم تک‌بخشی با مقیاس هشت یا ۱۶ میزان است که دارای دو جمله چهار یا هشت میزانی است. اصطلاح پیرودمربعی با ساختمان تکرار شونده دلالت بر پیرودمربعی با شروع جملات همانند یکدیگر، اما از نظر کادانسی متفاوت، دارد و در نهایت، کنتراست دولپیمانی گونه‌ای از تضاد تماتیک است که در آن ایده جدیدی مطرح می‌شود و بلافاصله مورد بسط و گسترش قرار می‌گیرد.

تحلیل بارویکرد فرم سونات

اکسپوزیسیون

کنسرتو ویولن مندلسون، بدون اکسپوزیسیون ارکستری بوده و بخش اصلی آن از نوع بسته، با ماده صوتی مقدماتی (اکومپانیمان ارکستر) ارائه

می‌شود که یک دوبخشی برگشت‌دار در تنالیتیه می‌مینور است و تکنواز ویولن با همراهی ارکستر، آن را می‌نوازند. بخش اول، پیرودمربعی دو جمله‌ای 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 کادانس اش اوتنتیک ناقص است. بخش دوم از میزان ۲۵، بدون سزور آغاز می‌شود و محتوای آن ابتدا کنتراست دولپیمانی است و تا ضرب دوم میزان ۴۷ ادامه پیدا می‌کند و سپس از ضرب سوم میزان ۴۷، رپریز 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؛ علت تماتیک در نظر گرفته شدن رابط در تحلیل، کاراکتر آن و بسط و گسترشی است که در بخش دولپیمان روی آن صورت می‌گیرد. رابط سه مرحله دارد: مرحله اول از ضرب سوم میزان ۷۲ آغاز و وابسته به بخش اصلی و در تنالیتیه 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 چهارشش کادانسی به هفتم نمایان تنالیتیه بخش فرعی (سل ماژور)، پیشگویی بخش فرعی را انجام می‌دهد.

بخش فرعی تک تمی و فرم آن یک پیرودمربعی متقارن با ساختمان تکرار شونده در سل ماژور (ماژور نسبی می‌مینور) 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.

دولپیمان

بخش دولپیمان 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 می‌مینور و اشاره‌های ویولن به تم بخش اصلی آغاز می‌شود. مرحله دوم دولپیمان، 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 دولپیمان میزان ۲۹۰ با تأکید بر دومینانت تنالیتیه اصلی و اشاره تک‌نواز ویولن به تم بخش اصلی آغاز می‌شود؛ همچنین آرپیژاندوهای تکنواز، در انتهای کادنتسا، پیشگویی تنالیتیه اصلی، یعنی می‌مینور، را می‌کند. شایان توجه است که متفاوت با شکل مرسوم ارائه کادنتسا در انتهای رپریز یا کدا در گونه کنسرتو (کور گیان، ۱۹۹۸/۱۳۹۶، ۳۱۱) تا پیش از این نگارش این اثر، کادنتسای کنسرتو ویولن مندلسون، به صورتی نوآورانه، در انتهای بخش دولپیمان قرار گرفته است.

کنسرتو ویولن مندلسون، سمفونی کنچرتانت فرض شده است. زیرا، با توجه به نقش تعیین‌کننده تکنواز، به نظر 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 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 یک بار 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 مدالیتیه و تنالیتیه، 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:

AI: میزان ۱ الی ضرب دوم میزان ۱۳۱.

رپریز

بخش رپریز از ضرب سوم میزان ۲۹۹ آغاز می‌شود که در آن ارائه تنها پرپود بخش اصلی در تنالیتیه می‌مینور توسط ارکستر بر روی آرپژیاندو 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 ایتنسیو بوده که نقش اجرای آن با تک‌نواز ویولن است و در میزان ۳۴۰ مرحله سوم، با تأکید بر آکورد سی ماژور (دومینانت تنالیتیه می‌ماژور) پیشگویی بخش بعدی صورت می‌پذیرد.

رپریز بخش فرعی، مانند اکسپوزیسیون یک پرپود مربعی متقارن با ساختمان تکرارشونده است، اما این بخش در می‌ماژور (ماژور هم‌نام می‌مینور) است. این شکل از ارائه رپریز بخش فرعی در تنالیتیه‌ای متفاوت با بخش اصلی، جز 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 اضافه‌شدن ابواها، روی پدال تونیکی 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 می‌مینور و ابتدا براساس تم بخش فرعی (ضرب دوم میزان ۳۷۸) و سپس تم بخش اصلی (ضرب دوم میزان ۳۸۲) ارائه می‌شود.

کدا

میزان ۴۲۳ آغاز کدای سه مرحله‌ای موومان است. مرحله اول همانند آغاز دولپمان با تأکید ارکستر روی آکورد هفتم کاسته در تنالیتیه می‌مینور و اشاره‌های ویولن به تم بخش اصلی همراه است. ضرب دوم میزان ۴۳۷ مرحله دوم کدا براساس تماتیزم رابط است که آن را تک‌نواز ویولن اجرا می‌کند و از میزان ۴۵۷ مرحله 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 استثنائی آن است؛ فارغ از فقدان اکسپوزیسیون ارکستری و محل کادنتسا، مواردی چون عدم بسط و گسترش‌های گسترده بر روی تم‌ها، ارائه یک باره تم اصلی توسط تکنواز ویولن، تنالیتیه بخش فرعی در رپریز (که در ماژور هم‌نام ارائه 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 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، به نظر می‌رسد که تحلیل فوق بضاعت آشکار ساختن برخی جنبه‌های مهم این اثر را نداشته است.

تحلیل با رویکرد فرم قوسی شکل

در تحلیل مورد مطالعه‌ای با رویکرد فرم قوسی شکل، باید در ابتدا به این موضوع اشاره کرد که در پژوهش حاضر، گونه یا ژانر موومان اول

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

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
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

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. 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 قوسی شکل را از منظر سازبندی، نقش اجرایی سازها و بافت نیز دریافت؛ هر چند 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 قوسی شکل، دریافت می‌شود که این اثر را نه به مثابهٔ یک قطعهٔ آینه‌ای با حرکت رتروگرادی، بلکه از منظر مؤلفه‌های دیگر، می‌توان قطعه‌ای با فرم قوسی شکل دانست؛ ملموس‌ترین مؤلفه، نقش اجرایی تکنواز ویولن در نسبت با ارکستر است، هر چند در کنار آن، مؤلفه‌های دیگری نظیر تنالیتیه (بیشتر مدالیتیه) و تماتیزم نیز بر ساختار قوسی شکل فرم این اثر گواهی می‌دهند.

تحلیل انجام شده (تصویر ۳) بیان‌گر آن است که فرم متن این اثر به‌طور کل ساختاری قوسی شکل 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 اولیهٔ آن است؛ بازگشت بخش $A2$ بی‌ثبات‌تر از ابتدای قطعه است؛ سازبندی بخش‌های $B1$ و $B2$ نیز گوناگون است. افزون بر این، آثاری با فرم قوسی شکل 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 مقابلهٔ هم‌قرار دادن دو تحلیل مختلف، وجوه اشتراک و تفاوت این دو رویکرد را نسبت به یکدیگر بررسی کرد. بخش‌های $A1$ و $B1$ فرم قوسی شکل، در محدودهٔ اکسپوزیسیون فرم سونات قرار می‌گیرند؛

$B1$: 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 تنالیتیه و مدالیتیه، بخش‌های $A1$ و $A2$ هر دو در تنالیتیه می‌مینور هستند. بخش‌های $B1$ و $B2$ هر دو ماژور بوده، اما تن مرکزی اولی سل (ماژور نسبی) و دیگری می (ماژور همنام) است. گردش هارمونیک ابتدای بخش $C1$ در دو مینانتم می‌مینور (تأکید بر آکورد هفتم کاسته می‌مینور) است و همچنین در بخش $C2$ نیز در همان تنالیتیه ارائه می‌شود. با توجه به موارد فوق، می‌توان از منظر تنالیتیه و مدالیتیه، ساختار قوسی شکل متن موسیقی را دریافت؛ هر چند، 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 تنالیتیه می‌مینور) کرده است، ولی بلافاصله به تماتیزم A بازمی‌گردد (تصویر ۲)؛ بخش $A1$ شخصیتی ثابت و در مقایسه، بخش $A2$ بیشتر حس پیشروی دارد. بخش‌های $B1$ و $B2$ تماتیزمی همانند و کارا کتری 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؛ هر چند، 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

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

The image shows two staves of musical notation for a Violin Solo. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It is marked 'orch.' and 'solo' with dynamics 'p' and 'p'. The second staff is also in treble clef with the same key signature and time signature, marked 'wood winds' and 'pp tranquillo'. The music consists of melodic lines with some rests and dynamic markings.

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

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

(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 اوتنتیک کامل صورت گرفته و کدا از میزان ۴۲۳ آغاز می‌شود. همچنین با معیار کارکرد شروع ثبات و بازگشت به تنالیتیه و تماتیزم ابتدای متن اثر ملموس است؛ اگرچه ارائه تم دوم در تنالیتیه می‌ماژور 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 کدا جزئی پیوسته یا افزوده شده در پایان باشد، اما 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 ریزش 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 نظریه 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 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، به دلیل 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 ساختار را تبیین نشده حفظ می‌کند. نبود اکسپوزیسیون ارکستری، جایگاه نامتعارف کادنتسا، فقدان بسط و گسترش کافی روی تم‌ها، آمدن بخش فرعی در می‌ماژور در پرریز و جز آن، مانع

بخش اصلی و رابط و BI، بخش فرعی و خاتمه اکسپوزیسیون سونات را در بر می‌گیرد. قرار گرفتن 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 تنالیتیه و مدالیتیه 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 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 آگاوو 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 تنالیتیه تم اول (می‌مینور) 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 تنالیتیه می‌مینور 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

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
	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	Coda
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	

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 ذیل‌گویی واحد لازم به نظر می‌رسد. با توجه به نظریه کوفی آگاوی، هر دو تحلیل، فارغ از جزئیات، قابل صورت‌بندی و تبیین با کهن‌گویی سه جزئی آغاز، میانه و پایان ارسطواند (تصویر ۴) و فهم و تشخیص این سه جز، با در نظر داشتن دو معیار جایگاه و کارکرد آگاوی، 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 تکرار و گاه ابهام، از وجوه آشکار شده در هر تحلیل بهره‌مند شد و تحلیل‌های فرمال گوناگون از یک اثر را ذیل‌گویی واحد فهم کرد.

از درک کامل ساختار متن در فرم سونات می‌شود. در رویکرد قوسی شکل نیز، تغییر تن مرکزی بخش B2 در بازگشت نسبت به ارائه اول، بی‌ثباتی بسیار بخش A2 نسبت به A1، وجود کدا و بسیاری موارد دیگر، مانع از تسلیم کامل ساختار فرمال متن اثر به فرم قوسی شکل 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 قوسی شکل با تأکید بر تنالیت، مدالیت، بافت، سازبندی و نقش اجرایی سازها، ساختار متقارن و دیالوگی متن اثر را، به‌عنوان کلی منسجم و فهم‌پذیر، تبیین می‌کند. گویی، تحلیل با فرم سونات بیشتر نگاهی موسیقی‌شناختی به ساختار و تحلیل با رویکرد فرم قوسی شکل، بیشتر نگاهی اجرایی و تفسیری، به ساختار فرمال

پی‌نوشت‌ها

ye mafhoom dar afarinash-e musiqi]. *Journal of Performing Arts and Music*, 13(29), 111-128. <http://doi.org/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. *Musical 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

اسپاسین، ایگور ولادیمیروویچ (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(۱)، ۱۳-۲۱. https://journals.ut.ac.ir/article_10637.html

فخر، ایمان؛ موحد، آذین و بلخاری قهی، حسن (۱۴۰۱). موزیکاپوئیتیک؛ واکاوی یک مفهوم در آفرینش موسیقی. نامه هنرهای نمایشی و موسیقی، ۱۳(۲۹)، ۱۱۱-۱۲۸. <http://doi.org/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)

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 adventures in romantic music*. New York: Oxford University Press.
- Aristotle (1965). *Poetics* (W. H. Fyfe, Trans.). Loeb Classical Library, London: Heinemann. (Original work published 335 BCE)
- Bouvier, 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 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* (R. Forgács, Trans.). USA: University of Illinois Press. (Original work published 1563)
- Fakhr, I., Movahed, A., & Bolkhari Ghehi, H. (2023). *Musica poetica: An exploration of a concept in music creation* [Musica Poetica; vakavi-