Vol. 5, Series. 14, No. 1, Spring 2026/ 123 - 147
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2026.589516.1146

Structural Anxiety in the First Movement of Mozart's Symphony No. 40: Hypermetric Ambiguity, Chromaticism, and the Noncoincidence of Cadence and Formal Closure

Hamed Mirzaei, *PhD Graduate in Islamic Arts Faculty of Islamic Handicrafts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran. Email: hamed.mirzaei3@gmail.com*

Extended Abstract

Introduction: The first movement of Mozart's Symphony No. 40 in G minor, K. 550, is frequently described as agitated, tragic, or restless. Although intuitively persuasive, such characterizations remain analytically limited unless they can be related to specific structural features of the score. This study therefore investigates how the movement supports an interpretation of structural anxiety through metric and hypermetric ambiguity, tonal and chromatic instability, motivic recurrence, formal function, and the temporal separation of cadential arrival from formal closure. Structural anxiety is not understood as a psychological state empirically experienced by every listener. Rather, it is defined more narrowly as the persistence and displacement of instability across different musical levels, whereby the stabilization of one parameter may coincide with renewed tension in another. This definition distinguishes the proposed concept from the conventional tensions inherent in sonata form and ensures that affective interpretation remains grounded in score-based evidence.

Methods: The research adopts a qualitative, theoretical, and analytical approach. Its primary source is the 1880 Breitkopf & Härtel complete score published in *Mozarts Werke*, Series VIII, available through IMSLP. The movement is divided into three main formal sections: exposition (mm. 1–100), development (mm. 101–164), and recapitulation (mm. 165–299). Their internal divisions are examined through Caplin's theory of formal functions and Hepokoski and Darcy's sonata-theoretical framework. The analysis distinguishes between bar-level meter and hypermeter, traces the opening motive and accompaniment pattern across the formal sections, examines tonal movement and significant chromatic intensification, and differentiates thematic boundaries, cadential goals, postcadential reinforcement, and closing functions. Analytical claims are assessed in relation to their precise locations in the score, their formal roles, and their implications for tonal and cadential expectations. The two transmitted orchestral versions, with and without clarinets, share the formal and metric features examined in this study. Differences in orchestral color are therefore acknowledged but do not affect the central analytical segmentation.

Findings: The opening establishes the movement's central mechanism of structural anxiety. The viola accompaniment begins before the upper-string theme has fully taken shape, creating a discrepancy between the notated beginning and the perceptual emergence of the thematic idea. In mm. 1–20, the relative metrical weight of odd- and even-numbered bars permits more than one plausible hypermetric interpretation, as discussed by Lerdahl and Jackendoff and further developed by Dodson. The repetition of thematic material clarifies the musical idea without dispelling the underlying rhythmic instability. The transition in mm. 21–43 transforms this local ambiguity into directed formal and tonal pressure: intensification, modulation, and orchestral expansion propel the music toward the secondary key rather than merely connecting two self-contained thematic areas.

The secondary zone in B-flat major provides a genuine contrast but does not produce complete release. Its parallel phrases in mm. 44–51 and 52–66 culminate in a strong perfect authentic cadence in m. 66, which constitutes a convincing candidate for the essential expositional closure (EEC). This cadential arrival must nevertheless be distinguished from the beginning of the closing function. Measures 67–71 reinforce the cadence, whereas the P-based closing material begins in m. 72. The exposition therefore achieves tonal closure; the analytical issue is not a failure of cadential closure but the temporal separation of the EEC, postcadential reinforcement, and the onset of the closing section (C). The recurrence of primary-theme material within the closing section preserves earlier rhythmic and motivic energy even after the secondary key has been established.

The development intensifies this process by detaching recognizable material from stable tonal and formal contexts. Fragmentation, sequential repetition, modulation, and chromatic voice leading render familiarity itself unstable: the listener recognizes the material but cannot readily assign it a stable formal or tonal position. The recapitulation at m. 165 restores G minor while simultaneously reintroducing the opening accompaniment and thematic conditions that generated the initial tension. The tonal return thus resolves the large-scale tonal opposition established in the exposition without eliminating the movement's characteristic instability. In the recapitulation, the secondary material is reinterpreted within the tonic domain, while the final closing section (mm. 261–299) establishes an unequivocal ending through reiteration, accentual emphasis, and decisive cadential articulation. The ending contains and brings closure to the accumulated musical energy rather than simply eliminating it.

Conclusion: The movement's sense of unrest cannot be reduced to the minor mode, a single chromatic event, or a breakdown of Classical formal conventions. Rather, it emerges from a coordinated structural design in which instability shifts among hypermeter, tonal direction, motivic identity, cadential

processes, and formal functions. Sonata form is therefore not merely a framework within which anxiety is expressed; its norm-governed processes generate, redistribute, intensify, and ultimately contain that anxiety. The concept of structural anxiety provides a theoretically grounded link between technical analysis and affective interpretation by requiring expressive claims to be supported by formal and tonal evidence. The study is limited to score-based analysis and does not claim that all listeners experience the movement in the same way. Further comparative research involving recordings, tempo, articulation, and empirical listening could investigate the extent to which different performances amplify or attenuate the structural relationships identified here.
Keywords: structural anxiety; Mozart's Symphony No. 40; sonata form; hypermetric ambiguity; formal closure.

فصلنامه مطالعات هنر
سال ۵ / شماره ۱/ شماره مسلسل ۱۴ / بهار ۱۴۰۵/ ۱۴۷ - ۱۲۳
Vol. 5, Series. 14, No. 1, Spring 2026/ 123 - 147
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2026.589516.1146

اضطراب ساختاری در موومان اول سمفونی شماره ۴۰ موتزارت: تحلیل ابهام هایپرمتریک، کروماتیسم و ناهم‌زمانی کادانس و بسته‌شدن فرمی

حامد میرزائی[۱]

چکیده

موومان اول سمفونی شماره چهل موتزارت در سل مینور (K. ۵۵۰) از آثاری است که اغلب با واژگانی مانند اندوه، التهاب و ناآرامی توصیف شده است. مقاله حاضر می‌کوشد این دریافت عاطفی را از سطح توصیف کلی به سطح تحلیل ساختاری پارتیتور منتقل کند و نشان دهد که «اضطراب ساختاری» چگونه از درون منطق فرم سونات شکل می‌گیرد. پژوهش کیفی، نظری و مبتنی بر تحلیل پارتیتور است و روابط متریک، هایپرمتریک، تونال، موتیفی، فرمی و کادانسی را بررسی می‌کند. چارچوب نظری مقاله میان تنش متعارف سونات و اضطراب ساختاری تمایز می‌گذارد؛ اضطرابی که نه واکنش روان‌شناختی اثبات‌شده شنونده، بلکه استمرار و جابه‌جایی ناپایداری میان سطوح موسیقایی است. یافته‌ها نشان می‌دهند که تقدم الگوی همراهی ویولاها بر تثبیت تم و ابهام هایپرمتریکِ میزان‌های ۱ تا ۲۰، ناپایداری را از آغاز فعال می‌کند. در گذار، این ناپایداری به فشار تونال و فرمی تبدیل می‌شود؛ در حوزه ثانوی، کادانس کامل اصیل در میزان ۶۶ نقطه پایان کادانسی را رقم می‌زند؛ اما تقویت پساکادانسیِ میزان‌های ۶۷ تا ۷۱ و آغاز ناحیه بسته‌شدن در میزان ۷۲ نشان می‌دهد که کادانس و بسته‌شدن فرمی هم‌زمان نیستند. بسط، از راه قطعه‌قطعه‌سازی، توالی و مدولاسیون، ناپایداری را تشدید می‌کند و بازگشت، همراه با احیای تونیک، سازوکارهای آغازین اضطراب را نیز بازمی‌گرداند. نتیجه پژوهش این است که ناآرامی موومان نه صرفاً پیامد مد مینور و نه نشانه فروپاشی نظم کلاسیک، بلکه برآمده از سازمانی چندلایه است که تنش را ایجاد، منتقل، تشدید و سرانجام مهار می‌کند.

واژگان کلیدی

اضطراب ساختاری؛ سمفونی شماره چهل موتزارت؛ فرم سونات؛ ابهام هایپرمتریک؛ کادانس و بسته‌شدن فرمی.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۰۱/۰۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۳/۲۰
۱. دانش‌آموخته دکتری دانشکده هنرهای صناعی اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران. hamed.mirzaei3@gmail.com

مقدمه

موومان اول سمفونی شماره چهل موتزارت در سل مینور (K. 550) از نمونه‌هایی است که در آن نسبت میان سازمان درونی موسیقی و دریافت عاطفی اثر به یکی از مسائل تحلیل موسیقی تبدیل می‌شود. این موومان بارها با تعبیرهایی مانند اندوه، التهاب، تراژدی، آشوب یا ناآرامی توصیف شده است؛ بااین‌حال، چنین تعبیرهایی اگر به سازوکارهای دقیق پارتیتور پیوند نخورند، در سطح توصیف کلی باقی می‌مانند. مسئله مقاله حاضر از همین فاصله میان دریافت عاطفی و تحلیل ساختاری آغاز می‌شود: چگونه می‌توان ناآرامی این موومان را نه صرفاً به‌عنوان حال‌وهوای سل مینور، بلکه به‌مثابه نتیجه روابط متریک، تونال[1]، موتیفی، فرمی و کادانسی توضیح داد؟

برای پاسخ به این مسئله، مقاله مفهوم «اضطراب ساختاری» را به‌عنوان مفهومی تحلیلی به کار می‌گیرد. مقصود از این اصطلاح، اضطراب روان‌شناختی شنونده یا داوری ذوقی درباره اثر نیست؛ بلکه وضعیتی موسیقایی است که در آن ثبات متر، هایپرمتر[2]، تونالیته، موتیف یا کادانس به تعویق می‌افتد، دچار ابهام می‌شود یا در معرض فشار قرار می‌گیرد. بر این اساس، پرسش اصلی پژوهش چنین است: اضطراب ساختاری در موومان اول سمفونی شماره چهل موتزارت چگونه از طریق ابهام هایپرمتریک[3]، کروماتیسم، بازگشت موتیفی و ناهم‌زمانی کادانس و بسته‌شدن فرمی شکل می‌گیرد؟

این پرسش راه را برای گذر از توصیف‌های کلی به خوانشی مستند از پارتیتور می‌گشاید و نشان می‌دهد که عاطفه موسیقایی را می‌توان در نسبت با ساختار تحلیل کرد. پژوهش حاضر بر موومان اول و بر تحلیل پارتیتور متمرکز است و بررسی تفصیلی اجراهای ضبط‌شده یا واکنش تجربی شنوندگان را دربر نمی‌گیرد. مقاله پس از مرور انتقادی مطالعات پیشین، چارچوب نظری و روش تحلیل را تبیین می‌کند و سپس نشان می‌دهد که اضطراب چگونه درون منطق کلاسیک فرم سونات ساخته، منتقل و مهار می‌شود.

پیشینه پژوهش

مطالعات مربوط به موومان اول سمفونی شماره چهل موتزارت در سل مینور (K. 550) را می‌توان در چهار مسیر اصلی دسته‌بندی کرد: تحلیل آغاز موومان، بررسی ابهام متریک و هایپرمتریک، نظریه فرم کلاسیک و سونات و خوانش‌های معناشناختی یا بیانی از موسیقی کلاسیک. هر یک از این مسیرها بخشی از مسئله را روشن کرده‌اند؛ بااین‌حال، همچنان به چارچوبی نیاز است که این سطوح را در مدلی واحد برای توضیح ناآرامی ساختاری موومان به هم پیوند دهد.

نخست، آغاز موومان از نظر تحلیلی و زیبایی‌شناختی جایگاهی ویژه دارد. کاروترز[4]

1. Tonal
2. Hypermeter
3. Hypermetric
4. Carruthers

مقاله‌ای مستقل را به میزان آغازین سمفونی شماره چهل اختصاص داده و همین نقطه را به‌عنوان محل بروز غرابت و زیبایی اثر بررسی کرده است (Carruthers, 1998: 283). اهمیت این پژوهش برای مقاله حاضر در آن است که آغاز موومان را نه مقدمه‌ای خنثی، بلکه نقطه‌ای مسئله‌ساز در دریافت و تحلیل اثر نشان می‌دهد. بااین‌حال، تمرکز کاروترز عمدتاً بر میزان آغازین است و کمتر توضیح می‌دهد که این ناپایداری آغازین چگونه در اکسپوزیسیون[1]، بسط، بازگشت و فرایندهای کادانسی امتداد می‌یابد.

دوم، مطالعات متریک و هایپرمتریک امکان دقیق‌تری برای فهم ناپایداری آغاز فراهم کرده‌اند. لردال[2] و جکنداف[3] در نظریه زایشی موسیقی تونال، آغاز موومان اول سمفونی شماره ۴۰ را نمونه‌ای از ابهام هایپرمتریک می‌دانند؛ گذرگاهی که در آن وزن‌های بزرگ‌تر در سطح چندمیزانی به‌سادگی تثبیت نمی‌شوند (Lerdahl & Jackendoff, 1983: 60-61). دادسن[4] با تکیه بر همین بحث نشان می‌دهد که میزان‌های ۱ تا ۲۰ این موومان از نظر هایپرمتریک وضعیتی ناپایدار دارند: در آغاز، میزان‌های فرد می‌توانند قوی‌تر شنیده شوند؛ اما تا میزان ۲۰ جهت تأکید به سوی میزان‌های زوج تغییر می‌کند و اجرا می‌تواند یکی از خوانش‌های ممکن را برای شنونده برجسته‌تر سازد (Dodson, 2002, paras. 2.3-2.4). بااین‌حال، این مطالعات عمدتاً بر متر، هایپرمتر و نقش اجرا متمرکزند و کمتر نشان می‌دهند که این ابهام چگونه با کروماتیسم، ناهم‌زمانی کادانس و بسته‌شدن فرمی و منطق کلان فرم سونات پیوند می‌خورد.

سوم، نظریه‌های فرم کلاسیک و سونات ابزارهای لازم برای تحلیل نواحی فرمی و کادانسی را فراهم کرده‌اند. کپلین[5] در تحلیل جمله کلاسیک میان سه کارکرد عرضه[6]، ادامه[7] و کادانسی[8] تمایز می‌گذارد و آن‌ها را به‌ترتیب با حس آغاز، میانه و پایان فرایند تماتیک مرتبط می‌کند (Caplin, 2013: 35). او همچنین مفهوم کارکرد فرمی[9] را از ساختار گروه‌بندی متمایز می‌سازد و نشان می‌دهد که نام‌هایی مانند عبارت[10] یا ایده[11] با نقش زمانی-فرمی واحدهای موسیقایی یکی نیستند (Caplin, 2013: 47). از سوی دیگر، هپوکاسکی[12] و دارسی[13] با مفاهیمی مانند P (حوزه نخست)، TR (گذار)،

1. Exposition
2. Lerdahl
3. Jackendoff
4. Dodson
5. Caplin
6. Presentation
7. Continuation
8. Cadential
9. Formal function
10. Phrase
11. Idea
12. Hepokoski
13. Darcy

S (حوزه دوم)، EEC (کادانس اساسی اکسپوزیسیون) و C (ناحیه بسته‌شدن)، اکسپوزیسیون سونات را به‌مثابه مسیری جهت‌مند به سوی کادانس تثبیت‌کننده حوزه دوم توضیح می‌دهند (Hepokoski & Darcy, 2006: 18-19, xxv). این نظریه‌ها برای مقاله حاضر ضروری‌اند؛

به‌خودی‌خود توضیح نمی‌دهند که چگونه همین کارکردهای فرمی و کادانسی می‌توانند حامل اضطراب ساختاری شوند.

چهارم، مطالعات معناشناختی و بیانی نشان داده‌اند که دریافت عاطفی موسیقی کلاسیک را می‌توان از راه انتظار، تعلیق، سبک، نشانه و توپوس[1] تحلیل کرد. مایر[2] عاطفه را با بازداشت یا مهار گرایش پیوند می‌دهد و سپس این ایده را به انتظار موسیقایی و تأخیر یا انسداد تحقق آن مربوط می‌سازد (Meyer, 1956: 14, 31-32). راتنر[3] بحث توپوس‌ها و قراردادهای بیانی موسیقی کلاسیک را در بخش «Topics» طرح می‌کند و آن‌ها را بخشی از واژگان شنیداری سبک کلاسیک می‌داند (Ratner, 1980: 9-30). آگاوو[4] نیز میان نشانه‌های برون‌ارجاعی، از جمله توپوس‌ها و نشانه‌های درون‌ساختاری، مانند الگوی آغاز-میانه-پایان، تمایز می‌گذارد (Agawu, 1991: 26, 51).

در مقاله‌ای از همین نشریه، نقش تعامل شناخت و عاطفه در خوانش نقاشی‌های روایت شیخ صنعان با تکیه بر نظریه دوعاملی هیجان بررسی شده است. این مطالعه نمونه‌ای از کاربرد چارچوب‌های روان‌شناختی برای تبیین تجربه عاطفی آثار هنری است و از حیث پیوند میان تحلیل اثر و تفسیر عاطفی با مسئله پژوهش حاضر ارتباط دارد (طاهری دهکردی، ۱۴۰۳: ۳۱).

خلأ موجود، نبودِ مدلی است که این حوزه‌ها را به یکدیگر پیوند دهد. پژوهش‌های مربوط به آغاز موومان، ابهام هایپرمتریک، منطق فرم سونات و معناشناسی انتظار هر یک بخشی از مسئله را روشن کرده‌اند؛ اما کمتر در مدلی واحد گرد آمده‌اند. مقاله حاضر در پاسخ به این خلأ، «اضطراب ساختاری» را نه برچسبی احساسی، بلکه پیامد سازمان چندلایه پارتیتور می‌داند؛ سازمانی که در آن ابهام هایپرمتریک، کروماتیسم، بازگشت موتیفی و ناهم‌زمانی کادانس و بسته‌شدن فرمی درون منطق فرم سونات به یکدیگر پیوند می‌خورند.

چارچوب نظری

چارچوب نظری این پژوهش بر این فرض استوار است که دریافت عاطفی موسیقی، در سطح تحلیل پارتیتور، می‌تواند از راه روابط ساختاری توضیح داده شود. مقصود از این گزاره آن نیست که تجربه شنیداری به روابط صوری فروکاسته شود، بلکه مسئله این است که آنچه در توصیف موومان اول سمفونی چهل موتزارت در سل مینور

1. Topos
2. Meyer
3. Ratner
4. Agawu

(K. ۵۵۰) با واژگانی مانند ناآرامی، التهاب یا اضطراب بیان می‌شود، در سازمان درونی موسیقی نیز پشتوانه دارد. ازاین‌رو، اصطلاح «اضطراب ساختاری» در این مقاله نه به معنای اضطراب روان‌شناختی شنونده است و نه استعاره‌ای آزاد برای توصیف فضای احساسی اثر؛ بلکه مفهومی تحلیلی است برای نامیدن وضعیتی که در آن ثبات یک سطح موسیقایی، مانند متر، هایپرمتر، تونالیته، موتیف، فرم یا کادانس، به دست می‌آید اما بلافاصله در سطحی دیگر دچار ابهام، تعویق یا فشار می‌شود.

این تعریف با نظریه مایر درباره رابطه عاطفه و انتظار موسیقایی هم‌خوان است. مایر عاطفه را با وضعیتی پیوند می‌دهد که در آن گرایشی فعال می‌شود؛ اما تحقق آن بی‌درنگ رخ نمی‌دهد، بازداشته می‌شود یا در حالت انتظار باقی می‌ماند. او همچنین نشان می‌دهد که در موسیقی، انتظار می‌تواند مشخص یا نامشخص باشد و تأخیر، ابهام یا نامعین‌بودن پیامد موسیقایی می‌تواند حالت تعلیق، تردید یا اضطراب ایجاد کند (Meyer, 1956: 14, 24-27). بااین‌حال، مقاله حاضر ادعای تجربی درباره واکنش واقعی شنوندگان مطرح نمی‌کند. موضوع این پژوهش تجربه روان‌شناختی مخاطب نیست، بلکه مجموعه روابطی است که در پارتیتور قابل مشاهده‌اند و می‌توانند خوانش اضطراب را پشتیبانی کنند؛ بنابراین، «اضطراب ساختاری» مفهومی میانجی است: از یک سو به دریافت عاطفی اثر مربوط می‌شود و از سوی دیگر فقط هنگامی معتبر است که با شواهد متریک، تونال، موتیفی، فرمی یا کادانسی قابل ردیابی باشد.

نخستین مؤلفه این چارچوب، ابهام متریک و هایپرمتریک است. در موسیقی تونال، متر فقط نظم ضرب‌های درون میزان نیست، بلکه سازمانی سلسله‌مراتبی از تأکیدها در سطوح مختلف را شامل می‌شود. هایپرمتر به سازمان وزن و تأکید در گروهی چندمیزانی اشاره دارد. لردال و جکنداف آغاز موومان اول سمفونی شماره چهل را نمونه‌ای از ابهام هایپرمتریک می‌دانند؛ دادسن نیز با تکیه بر همین بحث نشان می‌دهد که در میزان‌های ۱ تا ۲۰، میزان‌های فرد در آغاز می‌توانند قوی‌تر شنیده شوند؛ اما تا میزان ۲۰ جهت تأکید به سوی میزان‌های زوج تغییر می‌کند و اجرا می‌تواند یکی از خوانش‌های ممکن را برجسته سازد (Lerdahl & Jackendoff, 1983: 60-61; Dodson, 2002, paras. 2.3-2.4). در این مقاله، ابهام هایپرمتریک زمانی نشانه اضطراب ساختاری تلقی می‌شود که آغاز متریک، آغاز تماتیک و آغاز ادراکی بر هم منطبق نباشند یا شنونده میان چند آرایش ممکن از وزن‌های چندمیزانی معلق بماند.

مؤلفه دوم، ناپایداری تونال و کروماتیسم است. در موسیقی کلاسیک، ثبات تونال معمولاً از راه مرکزیت گام، حرکت‌های هارمونیک قابل انتظار، مدولاسیون‌های جهت‌مند و کادانس‌های تثبیت‌کننده شکل می‌گیرد. هرگاه این فرایندها با تأخیر، تراکم، مدولاسیون فشرده یا حرکت کروماتیک همراه شوند، تونالیته دیگر فقط محل آرامش نیست، بلکه به میدان انتظار و فشار تبدیل می‌شود. در این چارچوب، کروماتیسم

صرفاً رنگ‌آمیزی ملودیک یا تزئین سطحی نیست؛ بلکه می‌تواند قطعیت مرکز تونال را کاهش دهد، بر فشار حرکت هارمونیک بیفزاید یا بازگشت تونیک را در حالت انتظار نگه دارد. پیوند این برداشت با راتنر در آن است که او موسیقی کلاسیک را زبانی متشکل از ژست‌ها، توپوس‌ها، سبک‌ها و قراردادهای شنیداری می‌داند؛ بنابراین عناصر ظاهراً سطحی، مانند رنگ، بافت، ژست و حرکت ملودیک، باید در نسبت با نقش بیانی و فرمی‌شان فهمیده شوند (Ratner, 1980: 9-30). در این مقاله، کروماتیسم فقط هنگامی در تولید اضطراب دخیل دانسته می‌شود که با جایگاه تونال یا فرمی خود رابطه‌ای تنش‌زا برقرار کند.

مؤلفه سوم، کارکردهای فرمی است. کپلین در تحلیل جمله کلاسیک میان سه کارکرد عرضه، ادامه و کادانسی تمایز می‌گذارد: کارکرد عرضه حس آغاز و تثبیت مصالح را رقم می‌زند؛ کارکرد ادامه حس میانه‌بودن، حرکت و افزایش پویایی را پدید می‌آورد؛ و کارکرد کادانسی شرایط پایان‌بخشی را فراهم می‌کند (Caplin, 2013: 35). او همچنین میان ساختار گروه‌بندی[1] و کارکرد فرمی تفاوت می‌گذارد؛ یعنی یک واحد موسیقایی را نباید فقط بر پایه اندازه، نوع عبارت یا مصالح تماتیک شناخت، بلکه باید دید در زمان موسیقایی چه نقشی ایفا می‌کند (Caplin, 2013: 46-47). این تمایز برای مقاله حاضر اهمیت بنیادی دارد، زیرا پایان یک عبارت یا تم الزاماً با پایان یک ناحیه فرمی برابر نیست. همچنین وقوع یک کادانس، به‌خودی‌خود، به معنای رفع کامل تنش نیست؛ بنابراین در تحلیل این موومان، مرزهای تماتیک، کادانسی و فرمی جداگانه تشخیص داده می‌شوند و سپس نسبت آن‌ها با یکدیگر سنجیده می‌شود.

مؤلفه چهارم، منطق فرم سونات و نسبت میان انتظار، کادانس و بسته‌شدن است. در نظریه سونات هپوکاسکی و دارسی، اکسپوزیسیون وظیفه‌ای دوگانه دارد: از یک سو باید تونیک آغازین را عرضه کند و سپس به سوی کادانس در حوزه‌ای ثانوی حرکت کند؛ از سوی دیگر باید آرایشی تماتیک-بلاغی فراهم آورد که بسط و بازگشت در نسبت با آن سنجیده شوند (Hepokoski & Darcy, 2006: 16). در همین چارچوب، مسیر اکسپوزیسیون معمولاً از حوزه نخست یا P، گذار یا TR، حوزه دوم یا S و سپس ناحیه بسته‌شدن یا C عبور می‌کند. کادانس اساسی اکسپوزیسیون یا EEC معمولاً نخستین PAC (کادانس کامل اصیل) رضایت‌بخش در حوزه ثانوی است که به مصالحی متفاوت راه می‌دهد و پس از آن، ناحیه بسته‌شدن می‌تواند ادامه یابد (Hepokoski & Darcy, 2006: 16-18, xxv). اهمیت این مفهوم برای مقاله حاضر در آن است که میان «وقوع کادانس» و «بسته‌شدن فرمی» فاصله می‌گذارد. اضطراب ساختاری می‌تواند دقیقاً در همین فاصله پدید آید: جایی که کادانس رخ می‌دهد؛ اما انرژی فرمی، بازگشت مصالح پیشین یا امتدادهای پساکادانسی مانع از احساس رهایی کامل می‌شوند.

1. Grouping structure

مؤلفه پنجم، بازگشت موتیفی است. بازگشت مصالح آشنا همیشه آرامش‌بخش نیست. اگر موتیف در بافتی ناپایدار، متراکم، در حال مدولاسیون یا از نظر فرمی نامنتظر بازگردد، آشنایی تماتیک می‌تواند به‌جای تثبیت، تنش را دوباره فعال کند. آگاوو در خوانش نشانه‌شناختی موسیقی کلاسیک میان نشانه‌های برون‌ارجاعی، مانند توپوس‌ها و نشانه‌های درون‌ساختاری، مانند الگوهای آغاز، میانه و پایان، تمایز می‌گذارد (Agawu, 1991: 26, 51). بر همین اساس، این مقاله بازگشت موتیفی را فقط از نظر شباهت ملودیک بررسی نمی‌کند، بلکه می‌پرسد مصالح آشنا در چه جایگاه فرمی، در چه زمینه تونال و با چه نسبت کادانسی بازمی‌گردند. تکرار، توالی، تغییر بافت، انتقال تونال و جابه‌جایی در گستره صوتی همگی می‌توانند مصالح آشنا را از جایگاه تثبیت‌شده خود جدا کنند.

بر اساس این چارچوب، اضطراب ساختاری را باید از تنش معمول فرم سونات متمایز کرد. هر حرکت مدولاسیونی، هر امتداد پساکادانسی یا هر بازگشت موتیفی به‌خودی‌خود اضطراب ساختاری نیست. تنش زمانی به اضطراب ساختاری تبدیل می‌شود که ناپایداری از یک سطح به سطح دیگر منتقل شود و حل‌شدن یک سطح، ناپایداری را در سطحی دیگر فعال نگه دارد. برای مثال، تثبیت نسبی تونال می‌تواند با ابهام هایپرمتریک همراه باشد؛ وقوع کادانس می‌تواند با بسته‌شدن فرمی کامل منطبق نشود؛ یا بازگشت مصالح آشنا می‌تواند به‌جای آرام‌سازی، خاطره تنش آغازین را دوباره فعال کند. از این نظر، اضطراب ساختاری در این پژوهش نام یک کیفیت عاطفی مبهم نیست، بلکه نتیجه هم‌زمانی و جابه‌جایی ناپایداری میان متر، هایپرمتر، تونالیته، کروماتیسم، موتیف، کادانس و فرم است.

در نتیجه، چارچوب نظری مقاله معیارهایی فراهم می‌سازد تا در بخش تحلیل نشان داده شود ناآرامی موومان چگونه از درون منطق دقیق فرم سونات ساخته، منتقل و مهار می‌شود. بر این مبنا، جدول ۱ مؤلفه‌های اصلی اضطراب ساختاری و شاخص‌های تحلیلی آن‌ها را خلاصه می‌کند و نمودار ۱ نسبت میان این مؤلفه‌ها را در قالب مدل مفهومی مقاله نشان می‌دهد.

جدول ۱. مؤلفه‌های اضطراب ساختاری و شاخص‌های تحلیلی آن‌ها

مؤلفه	تعریف عملیاتی	شاخص در پارتیتور	نقش در تولید اضطراب
ابهام متریک و هایپرمتریک	ناپایداری در تشخیص وزن‌های قوی در سطح میزان یا گروه‌های چندمیزانی	ناهم‌خوانی آغاز متریک، تماتیک و ادراکی؛ جابه‌جایی تأکید در میزان‌های آغازین	ایجاد تعلیق اولیه و جلوگیری از تثبیت بی‌واسطه آغاز
ناپایداری تونال	تأخیر یا فشار در تثبیت مرکز تونال	مدولاسیون، تضعیف مرکز تونال، دورشدن از تونیک و بازگشت تنش‌آلود به آن	تبدیل تونیک از محل آرامش به میدان انتظار

مؤلفه	تعریف عملیاتی	شاخص در پارتیتور	نقش در تولید اضطراب
کروماتیسم	حرکت‌های تغییریافته‌ای که ثبات دیاتونیک را فشرده یا مبهم می‌کنند	حرکت‌های کروماتیک در گذار، بسط یا نواحی کادانسی	افزایش تراکم و فرسایش قطعیت تونال
کارکردهای فرمی	تمایز میان نقش آغازین، میانی و پایانی واحدهای موسیقایی	عرضه، ادامه، کادانسی، بسته‌شدن	تفکیک پایان تم، کادانس و بسته‌شدن فرمی
ناهم‌زمانی کادانس و بسته‌شدن فرمی	فاصله میان وقوع کادانس، تقویت پساکادانسی و آغاز ناحیه بسته‌شدن	ناهم‌زمانی وقوع کادانس تثبیت‌کننده و آغاز ناحیه بسته‌شدن؛ حضور امتداد یا تقویت پساکادانسی در فاصله میان آن‌ها	تفکیک پایان کادانسی از آغاز کارکرد بسته‌شدن
بازگشت موتیفی	بازگشت مصالح آشنا در زمینه‌ای تازه یا ناپایدار	بازگشت مصالح آغازین در بسته‌شدن، بسط یا بازگشت	تبدیل آشنایی تماتیک به عامل استمرار یا بازفعال‌سازی اضطراب

(منبع: نگارنده)

مدل مفهومی اضطراب ساختاری در مومان اول K.550



نمودار ۱. مدل مفهومی اضطراب ساختاری در مومان اول K. 550 (منبع: نگارنده).

روش‌پژوهش

این پژوهش از نوع کیفی، نظری و تحلیلی است و بر تحلیل پارتیتور تمرکز دارد. ماده اصلی پژوهش، مومان اول سمفونی شماره چهل موتزارت در سل مینور (K. 550) با نشان

تمپوی «مولتو آلگرو»[1] است. مبنای تحلیل، چاپ کامل پارتیتور در مجموعه Mozarts Werke، سری هشتم: سمفونی‌ها، جلد سوم، شماره ۴۰ است که برایتکُپف و هرتل[2] آن را در سال ۱۸۸۰ در لایپزیگ منتشر کردند. نسخه دیجیتال این پارتیتور در کتابخانه موسیقی آی‌ام‌اس‌ال‌پی / پتروچی[3] در دسترس است (Mozart, 1880). این چاپ هر دو نسخه اثر، یکی بدون کلارینت و دیگری با کلارینت را در یک پارتیتور عرضه می‌کند؛ نمونه‌های تصویری مقاله از صفحات همین چاپ گرفته شده‌اند و میزان‌بندی تحلیل در هر دو نسخه یکسان است. ارجاع‌های مقاله به صفحه و میزان بر اساس همین نسخه تنظیم شده‌اند.

دامنه پژوهش به تحلیل ساختاری پارتیتور محدود است؛ بنابراین، بررسی تفصیلی اجراهای ضبط‌شده، تفاوت‌های تفسیری رهبران ارکستر، تاریخچه دریافت اثر و سنجش تجربی واکنش شنوندگان در محدوده مقاله قرار نمی‌گیرد. بااین‌حال، چون یکی از مسائل اصلی پژوهش ابهام هایپرمتریک است، بحث اجرا تنها تا حدی مطرح می‌شود که برای توضیح امکان‌های متفاوت خوانش متریک لازم باشد؛ چنان‌که دادسن نشان می‌دهد اجرای موسیقایی می‌تواند ادراک ابهام هایپرمتریک آغاز موومان را به سوی یکی از خوانش‌های ممکن متمایل کند (Dodson, 2002, paras. 2.3-2.4).

روش تحلیل بر ترکیب چند سطح استوار است: تحلیل فرمی، تحلیل متریک و هایپرمتریک، تحلیل تونال و هارمونیک، تحلیل موتیفی و تحلیل کادانسی. در سطح فرمی، از نظریه کارکردهای فرمی کپلین استفاده می‌شود؛ یعنی واحدهای موسیقایی نه فقط بر اساس اندازه یا محتوای تماتیک، بلکه بر پایه نقش زمانی و ساختاری خود، مانند آغاز، ادامه، کادانس و بسته‌شدن، بررسی می‌شوند (Caplin, 2013: 35, 46-47). در سطح فرم سونات، مفاهیمی مانند حوزه نخست، گذار، حوزه دوم، ناحیه بسته‌شدن، بسط، بازگشت و کادانس اساسی اکسپوزیسیون برای تشخیص کارکردهای کلان فرم به کار می‌روند (Hepokoski & Darcy, 2006: 16-18, xxv). در سطح متریک نیز تمایز میان متر درون‌میزانی و هایپرمتر و نیز امکان ابهام در گروه‌بندی‌های چندمیزانی، مبنای بررسی آغاز موومان قرار می‌گیرد (Dodson, 2002, paras. 2.3-2.4).

واحدهای تحلیل شامل میزان، عبارت، ناحیه فرمی، کادانس، موتیف، الگوی همراهی، حرکت تونال و الگوی هایپرمتریک است. معیارهای شناسایی اضطراب ساختاری عبارت‌اند از: ابهام در جایگاه تأکید متریک یا هایپرمتریک، تأخیر در تثبیت تونال، برجستگی کروماتیسم، مدولاسیون فشرده، بازگشت تنش‌زای مصالح موتیفی، تعلیق یا امتداد کادانسی و ناهم‌خوانی میان مرزهای تماتیک، کادانسی و فرمی. این معیارها جدا از بافت به کار نمی‌روند؛ هر مورد تنها هنگامی نشانه اضطراب ساختاری تلقی می‌شود که با جایگاه فرمی، کارکرد تونال یا انتظار کادانسی همان بخش ارتباط داشته باشد. برای کاهش خطر تفسیر سلیقه‌ای، هر ادعای تحلیلی باید دست‌کم به یکی از سه نوع شاهد متکی باشد: محل دقیق در پارتیتور، کارکرد فرمی و نسبت آن با انتظار تونال یا کادانسی.

1. Molto allegro
2. Mozarts Werke, Serie VIII: Symphonien, Bd. 3, No. 40; Breitkopf & Härtel
3. Complete Score, IMSLP/Petrucci Music Library

فرایند تحلیل

فرایند تحلیل در چند مرحله انجام می‌شود. نخست، قطعه‌بندی کلان موومان بر اساس اکسپوزیسیون، بسط، بازگشت و بسته‌شدن نهایی تعیین می‌شود. سپس نواحی درونی اکسپوزیسیون و بازگشت، شامل حوزه نخست، گذار، حوزه دوم و ناحیه بسته‌شدن، شناسایی می‌شوند. در مرحله بعد، آغاز موومان از نظر نسبت میان همراهی ویولاها، ورود تم، آغاز متریک و آغاز ادراکی بررسی می‌شود. سپس الگوهای هایپرمتریک و نقاط احتمالی جابه‌جایی وزن در میزان‌های آغازین تحلیل می‌شوند. پس از آن، مسیر تونال، مدولاسیون‌ها، نقاط تثبیت یا تعویق تونال و موارد برجسته کروماتیک بررسی می‌شوند. در ادامه، سلول‌های موتیفی آغازین و بازگشت یا تغییر شکل آن‌ها در گذار، بسط، بازگشت و نواحی بسته‌شدن دنبال می‌شود. سپس کادانس‌های اصلی و فرعی، به‌ویژه نسبت میان کادانس، EEC، امتداد پساکادانسی و بسته‌شدن فرمی، بررسی می‌شوند. در پایان، یافته‌های این سطوح با هم ترکیب می‌شوند تا روشن شود اضطراب ساختاری چگونه درون منطق فرم سونات ساخته، منتقل، تشدید و مهار می‌شود.

یافته‌های پژوهش

تحلیل موومان اول سمفونی شماره چهل موتزارت نشان می‌دهد که اضطراب ساختاری در این موومان از بی‌نظمی یا گسست آشکار فرم ناشی نمی‌شود، بلکه درست از درون انتظام کلاسیک فرم سونات سر برمی‌آورد. موومان در سطح کلان، قطعه‌بندی نسبتاً روشنی دارد: اکسپوزیسیون در میزان‌های ۱ تا ۱۰۰، صفحه‌های ۱ تا ۶؛ بسط در میزان‌های ۱۰۱ تا ۱۶۴، صفحه‌های ۶ تا ۱۰؛ و بازگشت در میزان‌های ۱۶۵ تا ۲۹۹، صفحه‌های ۱۰ تا ۱۸. بااین‌حال، درون این نظم کلان، چندین سازوکار هم‌زمان عمل می‌کنند که ثبات متریک، تونال، موتیفی و کادانسی را به تعویق می‌اندازند. ازاین‌رو، اضطراب در این موومان نه صرفاً کیفیتی عاطفی یا توصیفی، بلکه پیامد سازمان درونی پارتیتور است. جدول ۲ نقشه فرمی-تحلیلی موومان اول را بر اساس نواحی، میزان‌ها، صفحه‌های پارتیتور و کانون‌های اضطراب ساختاری نشان می‌دهد.

جدول ۲. نقشه فرمی-تحلیلی موومان اول: نواحی، میزان‌ها، صفحه‌ها و کانون‌های اضطراب

ناحیه فرمی	میزان‌ها	صفحه‌ها	کارکرد فرمی و تونال	کانون اضطراب
تم اول یا حوزه آغازین	۱ تا ۲۰	۱ تا ۲	معرفی تونیک و مصالح اصلی تماتیک	تقدم همراهی ویولاها، ابهام آغاز متریک و تماتیک، ناآرامی درونی تونیک
گذار	۲۱ تا ۴۳	۲ تا ۳	حرکت از سل مینور به سوی حوزه دوم	انتقال اضطراب از سطح بافتی به سطح فرمی و تونال
حوزه ثانوی یا تم دوم	۴۴ تا ۶۶	۳ تا ۴	استقرار در سی‌بمل ماژور و دستیابی به EEC	آرامش نسبی همراه با ناپایداری موضعی و انتظار کادانسی
تقویت پساکادانسی و بسته‌شدن اکسپوزیسیون	۶۷ تا ۱۰۰	۴ تا ۶	تقویت EEC و تثبیت نهایی حوزه دوم	آغاز C در میزان ۷۲، بازگشت مصالح حوزه نخست و تثبیت پرانرژی

ناحیه فرمی	میزان‌ها	صفحه‌ها	کارکرد فرمی و تونال	کانون اضطراب
بسط	۱۰۱ تا ۱۶۴	۶ تا ۱۰	گسترش، مدولاسیون و قطعه‌قطعه‌سازی مصالح	بحران تونال و موتیفی؛ توالی، کروماتیسم و تعویق بازگشت تونیک
بازگشت تم اول	۱۶۵ تا ۱۸۴	۱۰ تا ۱۱	احیای تونیک و بازگشت مصالح آغازین	بازفعال‌شدن اضطراب آغازین درون تونیک
گذار بازگشتی	۱۸۵ تا ۲۲۶	۱۱ تا ۱۴	بازنویسی کارکرد گذار در منطق تونیک	فشار فرمی ناشی از حفظ انرژی گذار بدون تکرار تضاد تونال اکسپوزیسیون
تم دوم در بازگشت	۲۲۷ تا ۲۶۰	۱۴ تا ۱۶	بازگشت حوزه دوم در قلمرو تونیک، یعنی سل مینور	تیره‌شدن آرامش نسبی تم دوم و بازتفسیر آن در فضای تونیک
ناحیه بسته‌شدن بازگشت	۲۶۱ تا ۲۹۹	۱۶ تا ۱۸	تثبیت نهایی و پایان موومان	مهار اضطراب از راه تکرار، تأکید، تراکم و فرود قاطع

(منبع: نگارنده)

نخستین کانون اضطراب در همان آغاز موومان پدید می‌آید. در میزان ۱، صفحه ۱، موسیقی با آکورد قاطع ارکستر، ژست اعلامی یا تثبیت سنگین تونیک آغاز نمی‌شود؛ بلکه حرکت تپنده ویولاها پیش از تثبیت کامل تم شنیده می‌شود. خط ویولن‌ها بر فراز این زمینه وارد می‌شود و مصالح اصلی تماتیک را شکل می‌دهد؛ اما این ورود، برخلاف بسیاری از آغازهای قهرمانانه یا اعلامی، حالت نرم، درونی و معلق دارد. همین تقدم همراهی بر تم، منشأ نخستین ابهام ساختاری است. ولیکن آغاز متریک قطعه روشن است، آغاز ادراکی تم اندکی به تعویق می‌افتد. به بیان دیگر، میزان ۱ از نظر شمارش نقطه آغاز است، منتها از نظر دریافت تماتیک، شنونده ابتدا با زمینه‌ای تپنده و ناآرام روبه‌رو می‌شود و سپس تم را در دل آن تشخیص می‌دهد. این ناهم‌خوانی میان آغاز متریک و آغاز تماتیک، یکی از بنیادی‌ترین سرچشمه‌های ابهام هایپرمتریک در موومان است. این نسبت در تصویر ۱ نشان داده شده است.



تصویر ۱. آغاز موومان: تقدم تپش ویولاها بر تثبیت تم، میزان‌های ۱ تا ۸ (منبع: Mozart, 1880, p. 1).

در میزان‌های ۱ تا ۴، صفحه ۱، رابطه میان همراهی، پس‌زمینه و تم هنوز کاملاً تثبیت

نشده است. الگوی پیوسته ویولاها، به‌جای آنکه صرفاً نقش پس‌زمینه‌ای منفعل داشته باشد، نیروی حرکتی موومان را فعال می‌کند. دینامیک پیانو، بافت زهی و فشردگی ملودی باعث می‌شوند سل مینور نه به‌عنوان نقطه آرامش، بلکه به‌عنوان میدان تنش معرفی شود. در میزان‌های ۵ ۸، صفحه ۱، مصالح آغازین تکرار می‌شوند و از نظر تماتیک تثبیت نسبی می‌یابد؛ اما این تکرار به آسودگی نمی‌انجامد. تکرار در اینجا حالتی اصرارآمیز دارد: شنونده مصالح را می‌شناسد، اما بسته‌شدن قاطع هنوز رخ نمی‌دهد. ازاین‌رو، تکرار به‌جای رفع تنش، ناتمامی را امتداد می‌دهد. در میزان‌های ۹ ۱۵، صفحه ۱، گسترش تم اول ادامه می‌یابد و رابطه میان ملودی و حرکت همراهی همچنان توقف را به تعویق می‌اندازد. پایان عملی ناحیه تم اول در میزان‌های ۱۶ ۲۰، صفحه ۲، شکل می‌گیرد؛ اما این پایان نیز آرامش کامل به همراه ندارد، زیرا بلافاصله گذار در میزان ۲۱ آغاز می‌شود؛ بنابراین نخستین ایست فرمی موومان به‌جای آنکه نقطه رهایی باشد، به آغاز مرحله‌ای تازه از تنش تبدیل می‌شود.

گذار، در میزان‌های ۲۱ ۴۳، صفحه‌های ۲ ۳، مرحله‌ای است که در آن اضطراب آغازین از سطح درونی و بافتی به سطح فرمی و تونال منتقل می‌شود. حرکت از سل مینور به سوی حوزه دوم، یعنی سی‌بمل ماژور، از نظر منطق کلاسیک فرم سونات انتظارپذیر است؛ اما شیوه تحقق آن در پارتیتور با افزایش شدت، تراکم و جهت‌مندی همراه است. گذار فقط پلی میان دو ناحیه نیست، بلکه فرایندی است که نیروی پنهان آغاز را به فشار آشکار تبدیل می‌کند. اگر در تم اول، اضطراب عمدتاً از تأخیر تماتیک، تپش همراهی و ابهام هایپرمتریک ناشی می‌شد، در گذار این اضطراب به خروج از مرکز تونال، حرکت مدولاسیونی و افزایش انرژی ارکستری منتقل می‌شود. ورود تم دوم در میزان ۴۴، صفحه ۳، نتیجه همین مسیر فشرده است؛ بنابراین تم دوم نه در خلأ، بلکه پس از تجمع تنش در گذار شنیده می‌شود.

حوزه ثانوی، در میزان‌های ۴۴ ۶۶، صفحه‌های ۳ ۴، از نظر رنگ، بافت و بیان آرام‌تر از تم اول و گذار است و در سی‌بمل ماژور قرار می‌گیرد. بااین‌حال، این تقابلِ ماژور به معنای حذف تنش نیست؛ ناپایداری از فشار آشکار گذار به ظرافت‌های ملودیک، تزئین‌های کروماتیک موضعی و انتظار کادانسی منتقل می‌شود. دو عبارت موازی در میزان‌های ۴۴ ۵۱ و ۵۲ ۶۶ با کادانس کامل اصیل و مؤکدی در میزان ۶۶ به پایان می‌رسند؛ این کادانس، با معیار هپوکاسکی و دارسی، نامزد روشن کادانس اساسی اکسپوزیسیون (EEC) است؛ بنابراین پایان حوزه S را باید در میزان ۶۶ دانست، نه در ۷۱ یا ۷۲. میزان‌های ۶۷ ۷۱ نقش تقویت پساکادانسی و گذار به ناحیه بسته‌شدن را دارند و مصالح ناحیه بسته‌شدنِ برگرفته از حوزه نخست از میزان ۷۲ وارد می‌شوند (Taylor, 2024: 272-273). فاصله میان EEC در میزان ۶۶ و آغاز C در میزان ۷۲ نمونه‌ای دقیق از ناهم‌زمانی میان بسته‌شدن کادانسی و بسته‌شدن فرمی است؛ کادانس رخ داده، اما فرایند پایانی هنوز ادامه دارد. این نسبت در تصویر ۲ برجسته

شده است.



تصویر ۲. پایان حوزه ثانوی در EEC میزان ۶۶، تقویت پساکادانسیِ میزان‌های ۶۷ و ۷۱ و آغاز ناحیه بسته‌شدن در میزان ۷۲ (منبع: Mozart, 1880, p. 4).

پس از EEC، میزان‌های ۶۷ و ۷۱ نقش تقویت پساکادانسی دارند و ناحیه بسته‌شدن اکسپوزیسیون از میزان ۷۲ تا ۱۰۰، صفحه‌های ۴ و ۶، حوزه دوم را تثبیت می‌کند. این تثبیت با فرونشستن کامل انرژی همراه نیست؛ مصالح آغازینِ حوزه نخست در میزان ۷۲ بازمی‌گردند و سپس تکرار، تأکید و حرکت فعال زهی‌ها ادامه می‌یابد. ازاین‌رو، بسته‌شدن در این موومان «تثبیت ناآرام» است، نه فقدان بسته‌شدن. سی بمل ماژور به‌طور روشن تثبیت می‌شود، اما مصالح و انرژی حوزه نخست در C حضور دارند. پایان اکسپوزیسیون در میزان ۱۰۰ با علامت تکرار همراه است؛ با اجرای تکرار، شنونده پس از دستیابی به بسته‌شدن تونال دوباره به آغاز ناپایدار موومان بازمی‌گردد.

بسط، در میزان‌های ۱۰۱-۱۶۴، صفحه‌های ۶-۱۰، متراکم‌ترین بخش اضطراب ساختاری موومان است. در این ناحیه، مصالحی که در اکسپوزیسیون هویت روشن‌تری داشتند، از جایگاه تثبیت‌شده خود جدا می‌شوند و وارد شبکه‌ای از مدولاسیون، انتقال، توالی و قطعه‌قطعه‌سازی می‌شوند. اضطراب بسط از شکاف میان آشنایی مصالح و ناپایداری جایگاه آن‌ها پدید می‌آید: شنونده مصالح تماتیک را می‌شناسد، اما آن‌ها را در بافتی با ناپایداری تونال و فرمی می‌شنود. در آغاز بسط، میزان‌های ۱۰۱-۱۲۰، صفحه‌های ۶-۷، مصالح آشنا از قلمرو تثبیت‌شده اکسپوزیسیون جدا می‌شوند. در میانه بسط، میزان‌های ۱۲۱-۱۴۵، صفحه‌های ۷-۹، توالی‌ها، مدولاسیون‌ها و حرکت‌های فشرده‌تر، ناپایداری را گسترش می‌دهند. در اینجا کروماتیسم نقش تزئینی ندارد؛ بلکه ابزاری برای فرسایش ثبات تونال و به تعویق انداختن بازگشت است. در پایان بسط، میزان‌های ۱۴۶-۱۶۴،

صفحه‌های ۹-۱۰، موسیقی به سوی بازگشت تونیک حرکت می‌کند؛ اما زمینه این بازگشت با آرامش فراهم نمی‌شود؛ بلکه با فشار، انتظار و تراکم شکل می‌گیرد؛ بنابراین بازگشت تم اول در میزان ۱۶۵، صفحه ۱۰، حاصل فرایندی از تعلیق است، نه صرفاً بازگشتی طبیعی و بی‌تنش. نمونه‌ای از این تراکم در تصویر ۳ آمده است.



تصویر ۳. نمونه‌ای از بسط: تراکم هارمونیک ناشی از مدولاسیون، توالی و ناپایداری موتیفی (منبع: Mozart, 1880, p. 9).

بازگشت، در میزان‌های ۱۶۵-۲۹۹، صفحه‌های ۱۰-۱۸، بر اساس منطق فرم سونات باید تضاد تونال اکسپوزیسیون را حل کند؛ اما در این موومان حل تونال به معنای رفع اضطراب نیست. در میزان‌های ۱۶۵-۱۸۴، صفحه‌های ۱۰-۱۱، تم اول در سل مینور بازمی‌گردد. این بازگشت از یک سو مرکز تونال را احیا می‌کند؛ اما از سوی دیگر همان شرایط آغازین تولید اضطراب را نیز دوباره فعال می‌سازد: الگوی همراهی، ورود تم و کیفیت درونیِ بافت بازمی‌گردند. به همین دلیل، تونیک در این موومان محل آرامش کامل نیست؛ بلکه می‌تواند ظرف بازگشت اضطراب باشد. بازگشت تم اول فقط رفع بحران بسط نیست، بلکه بازگشت مسئله‌ای است که موومان با آن آغاز شده بود. آغاز این بازگشت در تصویر ۴ دیده می‌شود.



تصویر ۴. بازگشت تم اول: احیای تونیک همراه با بازفعال‌شدن اضطراب آغازین، آغاز بازگشت از میزان ۱۶۵ (منبع: Mozart, 1880, pp. 10-11).

در گذار بازگشتی، میزان‌های ۱۸۵-۲۲۶، صفحه‌های ۱۱-۱۴، موسیقی باید کارکرد انتقالی گذار را حفظ کند؛ اما در چارچوب تونیک بازنویسی شود. این وضعیت خود نوعی فشار فرمی ایجاد می‌کند، زیرا گذار باید انرژی و جهت‌مندی داشته باشد، بی‌آنکه تضاد تونال اکسپوزیسیون را به همان شکل تکرار کند. ازاین‌رو، گذار بازگشتی یکی از نقاطی است که در آن اضطراب ساختاری از نسبت میان ضرورت فرمی و محدودیت تونال پدید می‌آید. در میزان‌های ۲۲۷-۲۶۰، صفحه‌های ۱۴-۱۶، تم دوم در بازگشت ظاهر می‌شود؛ اما دیگر در سی‌بمل ماژور اکسپوزیسیون قرار ندارد. انتقال تم دوم به

قلمرو تونیک، یعنی سل مینور، کیفیت بیانی آن را تغییر می‌دهد. آن آرامش نسبی که در اکسپوزیسیون با ورود سی‌بمل ماژور حاصل شده بود، در بازگشت تیره‌تر و فشرده‌تر می‌شود؛ بنابراین بازگشت تم دوم، رهایی اکسپوزیسیون را عیناً تکرار نمی‌کند، بلکه آن را در فضای اضطراب‌آمیز تونیک بازتفسیر می‌کند.

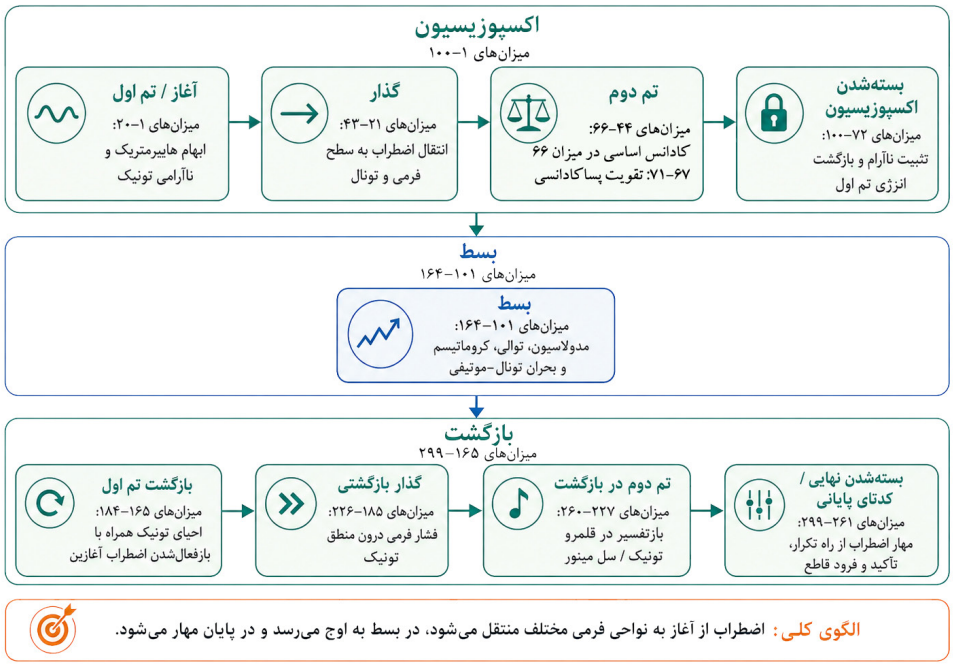
ناحیه بسته‌شدن بازگشت، در میزان‌های ۲۶۱-۲۹۹، صفحه‌های ۱۶-۱۸، فرایند پایان‌بخشی موومان را کامل می‌کند. کاربرد اصطلاح «کدا»[1] یا «کدتا»[2] برای کل این گستره می‌تواند جایگاه آن در فرم سونات را مبهم کند؛ ازاین‌رو، در این مقاله آن را ناحیه C در بازگشت می‌نامیم. تکرار، تأکید، تراکم و فرودهای قاطع در این بخش، پایان تونال و فرمی روشنی می‌سازند. تعبیر «مهار اضطراب» در اینجا به معنای انکار بسته‌شدن نیست، بلکه بر این نکته تأکید دارد که پایان، انرژی پیشین را با اقتدار فرمی در خود جذب و مهار می‌کند.

مجموع یافته‌ها نشان می‌دهند که اضطراب ساختاری در موومان اول سمفونی شماره ۴۰ موتزارت از یک عامل منفرد ناشی نمی‌شود. منشأ آن در آغاز، ابهام میان همراهی و تم، میان آغاز متریک و آغاز ادراکی و میان تونیک و ناآرامی درونی است. در گذار، این اضطراب به فشار ناشی از مدولاسیون و فرایند فرمی تبدیل می‌شود. در تم دوم، آرامش نسبی سی‌بمل ماژور اضطراب را حذف نمی‌کند، بلکه آن را در سطح ملودیک، رنگی و کادانسی ادامه می‌دهد. در بخش بسته‌شدن اکسپوزیسیون، تثبیت حوزه دوم با تکرار و تداوم انرژی انجام می‌شود و به همین دلیل همچنان ناآرام باقی می‌ماند. در بسط، اضطراب به بحران تونال و موتیفی می‌رسد؛ مصالح آشنا از جایگاه خود جدا می‌شوند و کروماتیسم، توالی و مدولاسیون، بازگشت تونیک را به تعویق می‌اندازند. در بازگشت، تونیک احیا می‌شود؛ اما همراه با آن، سازوکارهای آغازین اضطراب نیز بازمی‌گردند. در پایان، اضطراب از میان نمی‌رود، بلکه با تکرار، تأکید و فرود قاطع مهار می‌شود.

بر این اساس، یافته مرکزی تحلیل آن است که اضطراب در این موومان نه صرفاً برچسبی عاطفی برای فضای سل مینور، بلکه نتیجه هم‌نشینی چند سطح ساختاری است: ابهام هایپرمتریک، حرکت تپنده همراهی، ناپایداری تونال، کروماتیسم، بازگشت موتیفی، ناهم‌زمانی کادانس و بسته‌شدن فرمی و تحقق پایان از راه تکرار و تأکید. همین هم‌نشینی سبب می‌شود موومان اول (K. 550) در عین پایبندی به منطق کلاسیک فرم سونات، تجربه‌ای مداوم از ناآرامی، انتظار و فشار ساختاری پدید آورد. اضطراب ساختاری در این اثر، نه بیرون از فرم، بلکه درون خود فرم ساخته می‌شود. نمودار ۲ این جابه‌جایی مرحله‌به‌مرحله اضطراب را در طول فرم سونات خلاصه می‌کند.

1. Coda
2. Codetta

انتقال اضطراب ساختاری در طول فرم سونات



نمودار ۲. انتقال اضطراب ساختاری در طول فرم سونات (منبع: نگارنده)

بحث و نتیجه‌گیری

یافته‌های بخش پیشین نشان دادند که اضطراب ساختاری در موومان اول سمفونی شماره چهل موتزارت از فروپاشی یا بی‌نظمی فرم ناشی نمی‌شود، بلکه از نحوه عملکرد خود فرم کلاسیک پدید می‌آید. این بخش پیامدهای یافته‌های تحلیلی را تفسیر می‌کند. در بخش تحلیل روشن شد که اکسپوزیسیون، بسط و بازگشت در موومان اول به‌روشنی قابل تشخیص‌اند؛ اما در این ساختار منظم، سازوکارهایی فعال می‌شوند که ثبات متریک، تونال، موتیفی و کادانسی را پیوسته به تعویق می‌اندازند. از این منظر، «اضطراب ساختاری» نام یک حالت عاطفی مبهم نیست، بلکه مفهومی تحلیلی برای توضیح فرایندی است که از سازمان درونی پارتیتور برمی‌آید.

اهمیت نخست این نتیجه در آن است که خوانش موومان را از سطح تعبیرهای کلی مانند «غمگین»، «تراژیک» یا «پیشارمانتیک» فراتر می‌برد. این تعبیرها ممکن است در سطح دریافت شنیداری یا تاریخ تفسیر موجه باشند؛ اما تا زمانی که به سازوکارهای موسیقایی مشخص پیوند نخورند، برای مقاله‌ای نظری کافی نیستند. تحلیل حاضر نشان داد که ناآرامی موومان از همان آغاز ساخته می‌شود: ویولاها پیش از تثبیت کامل تم، حرکت تپنده را آغاز می‌کنند و خط ویولن‌ها درون همین زمینه ظاهر می‌شود. ازاین‌رو، آغاز موومان نه صرفاً یک مقدمه، بلکه محل شکل‌گیری نخستین ناپایداری است. کاروترز با تمرکز مستقل بر میزان آغازین این سمفونی، همین آغاز را موضوعی تحلیلی و زیبایی‌شناختی می‌داند و نشان می‌دهد که غرابت آن در تاریخ تفسیر اثر

نقشی جدی داشته است (Carruthers, 1998: 283). در مقاله حاضر، این غرابت در چارچوب مدل اضطراب ساختاری قرار می‌گیرد: آغاز، رابطه میان زمینه، تم، متر و انتظار را از همان لحظه نخست معلق می‌سازد.

پیامد دوم به ابهام هایپرمتریک مربوط می‌شود. بخش تحلیل نشان داد که ناهم‌خوانی میان آغاز متریک و آغاز ادراکی تم به سازمان چندمیزانی گسترش می‌یابد. میزان ۱ آغاز رسمی قطعه است؛ اما تثبیت شنیداری تم اندکی پس از آن رخ می‌دهد؛ همین فاصله، ادراک الگوی تأکید در سطح چندمیزانی را ناپایدار می‌کند. این نکته با بحث لردال و جکنداف درباره آغاز موومان هم‌خوان است؛ آنان در تحلیل خود نشان می‌دهند که در میزان‌های آغازین، تأکید هایپرمتریک میان میزان‌های فرد و زوج وضعیتی ثابت و بدیهی ندارد و می‌توان تا حدود میزان ۲۰ جابه‌جایی تأکیدها را تشخیص داد (Lerdahl & Jackendoff, 1983: 60-61). سهم بحث حاضر در این است که این ابهام را صرفاً مسئله‌ای متریک نمی‌داند. ابهام هایپرمتریک در این موومان به گذار، ناهم‌زمانی کادانس و بسته‌شدن فرمی و بازگشت تم اول پیوند می‌خورد و به یکی از مسیرهای استمرار اضطراب در کل فرم تبدیل می‌شود.

پیامد سوم به تمایز کادانس و بسته‌شدن فرمی مربوط است. پایان تم اول در میزان‌های ۱۶ ۲۰ بی‌درنگ به گذار می‌انجامد؛ در حوزه ثانوی نیز PAC مؤکدِ میزان ۶۶ نقش EEC را دارد؛ اما میزان‌های ۶۷ ۷۱ آن را تقویت می‌کنند و ناحیه C در میزان ۷۲ آغاز می‌شود. تیلور[1] نشان می‌دهد که حوزه ثانوی از دو عبارت ۴۴ ۵۱ و ۵۲ ۶۶ تشکیل شده، PAC میزان ۶۶ می‌تواند EEC باشد، مصالح آغازین حوزه نخست[2] از میزان ۷۲ در جایگاه بسته‌شدن[3] بازمی‌گردند و گذرگاه میزان‌های ۸۸-۹۹ سی‌بمل ماژور را با تکرار کادانس‌ها تحکیم می‌کند (Taylor, 2024: 272-273). پس ادعای مقاله این نیست که اکسپوزیسیون از بسته‌شدن بازمی‌ماند؛ برعکس، بسته‌شدن تونال روشن است، اما زمان وقوع EEC با آغاز C و فرونشستن انرژی یکسان نیست. همین ناهم‌زمانی اجازه می‌دهد مصالح آغازین درون کارکرد پایان‌بخش دوباره فعال شود.

این بحث همچنین نسبت بسط و بازگشت را با اضطراب ساختاری روشن‌تر می‌کند. بسط، مصالح آشنا را از جایگاه تثبیت‌شده خود جدا می‌کند و آن‌ها را در مسیر مدولاسیون، توالی و کروماتیسم قرار می‌دهد. پس بحران بسط از ناشناخته‌بودن مصالح نیست، بلکه از ناپایداری جایگاه مصالح شناخته‌شده پدید می‌آید. در بازگشت نیز مسئله به‌سادگی حل نمی‌شود. بازگشت تم اول در میزان ۱۶۵ مرکز تونال سل مینور را احیا می‌کند؛ اما هم‌زمان همان شرایط آغازین تولید اضطراب را نیز بازمی‌آورد: تپش همراهی، ورود غیرقاطع تم و کیفیت درونی بافت؛ بنابراین تونیک در این موومان مترادف آرامش کامل نیست؛ گاه ظرف بازگشت اضطراب است. این امر نشان می‌دهد

1. Taylor
2. P-material
3. closing theme

که بازگشت تونیک و رفع کامل تنش در این موومان هم‌معنا نیستند.

بر اساس این تفسیر، می‌توان تعریف اولیه اضطراب ساختاری را دقیق‌تر کرد. اضطراب ساختاری فقط به معنای تعویق ثبات نیست؛ بلکه جابه‌جایی پیوسته ناپایداری میان سطوح مختلف است. در آغاز، ناپایداری بافتی و هایپرمتریک است؛ در گذار، تونال و فرمی می‌شود؛ در تم دوم، ملودیک و کادانسی می‌شود؛ در بسته‌شدن، با بازگشت انرژی تم اول ادامه می‌یابد؛ در بسط، به بحران تونال و موتیفی می‌رسد؛ و در بازگشت، در قلمرو تونیک دوباره فعال می‌شود. پایان موومان نیز اضطراب را به آرامش بی‌تنش تبدیل نمی‌کند، بلکه آن را با تکرار، تأکید و فرود قاطع مهار می‌سازد. ازاین‌رو، فرم سونات در این اثر صرفاً سازوکاری برای حل تنش نیست، بلکه سازوکاری برای سازمان‌دهی، انتقال، تشدید و کنترل تنش است.

بااین‌حال، دامنه این نتیجه باید به‌دقت تعیین شود. پژوهش حاضر مبتنی بر تحلیل پارتیتور است و ادعای تجربی درباره واکنش همه شنوندگان مطرح نمی‌کند. همچنین اجراهای مختلف، تفاوت‌های تمپو، آرتیکولاسیون و دینامیک اجرایی به‌طور مستقل بررسی نشده‌اند؛ بنابراین ادعای مقاله این نیست که هر شنونده‌ای الزاماً اضطراب را به همین صورت تجربه می‌کند، بلکه این است که پارتیتور مجموعه‌ای از روابط ساختاری را فراهم می‌کند که خوانش اضطراب را پشتیبانی می‌کند. در محدوده این مقاله، دستاورد اصلی آن است که اضطراب در موومان اول (K. ۵۵۰) از سطح توصیف عاطفی به سطح مدل تحلیلی منتقل می‌شود؛ مدلی که نشان می‌دهد ناآرامی اثر نه بیرون از فرم، بلکه درون منطق دقیق و کلاسیک همان فرم ساخته می‌شود.

پژوهش حاضر با تمرکز بر موومان اول سمفونی شماره چهل موتزارت کوشید نشان دهد که آنچه در دریافت عمومی و حتی بخشی از ادبیات تفسیری با واژگانی مانند اندوه، تراژدی یا ناآرامی توصیف می‌شود، می‌تواند در سطحی دقیق‌تر به‌مثابه پدیده‌ای ساختاری تحلیل شود. پرسش اصلی مقاله این بود که اضطراب ساختاری در این موومان چگونه از طریق روابط متریک، تونال، موتیفی و کادانسی شکل می‌گیرد. یافته‌های پژوهش نشان دادند که این اضطراب نه حاصل یک عنصر منفرد، نه صرفاً پیامد مد مینور و نه نتیجه فروپاشی نظم کلاسیک است؛ بلکه از هم‌نشینی و جابه‌جایی پیوسته چند سطح ناپایداری درون فرم سونات پدید می‌آید.

تحلیل پارتیتور آشکار کرد که اضطراب از همان آغاز موومان شکل می‌گیرد؛ جایی که حرکت تپنده همراهی پیش از تثبیت کامل تم وارد می‌شود و میان آغاز متریک و آغاز ادراکی تم فاصله می‌افتد. این ابهام آغازین در ادامه به ابهام هایپرمتریک، فشار تونال در گذار، ناهم‌زمانی کادانس و بسته‌شدن فرمی و بازگشت موتیفی منتقل می‌شود. گذار، فشار پنهان تم اول را به فشار ناشی از مدولاسیون و کارکرد انتقالی تبدیل می‌کند؛ تم دوم، اگرچه آرامشی نسبی در حوزه سی‌بمل ماژور پدید می‌آورد، اضطراب را در سطحی ملودیک، کروماتیک و کادانسی ادامه می‌دهد؛ و بخش بسته‌شدن اکسپوزیسیون،

به‌جای رهایی کامل، انرژی تم اول را دوباره در حوزه دوم فعال می‌سازد.

در بسط، اضطراب به متراکم‌ترین شکل خود می‌رسد؛ زیرا مصالح آشنا از جایگاه تثبیت‌شده خود جدا می‌شوند و در بافتی با تغییرات تونال و کروماتیک قرار می‌گیرند. بازگشت نیز تنش را به‌طور کامل حل نمی‌کند؛ زیرا بازگشت تونیک با بازگشت همان سازوکارهای آغازین اضطراب همراه است. بدین‌ترتیب، تونیک در این موومان الزاماً محل آرامش نیست، بلکه می‌تواند محل بازفعال‌شدن ناپایداری باشد. بسته‌شدن نهایی نیز اضطراب را نه با فرونشاندن کامل، بلکه از راه تکرار، تأکید و فرود قاطع مهار می‌کند.

سهم اصلی این مقاله، صورت‌بندی مفهوم اضطراب ساختاری به‌عنوان مدلی برای پیوند دادن تحلیل فنی پارتیتور با دریافت عاطفی اثر است. این مدل نشان می‌دهد که ناآرامی موومان اول (K. ۵۵۰) بیرون از فرم کلاسیک نیست، بلکه در سازوکارهای همان فرم ساخته، منتقل و کنترل می‌شود. از آنجا که پژوهش حاضر عمدتاً بر تحلیل پارتیتور متمرکز بوده است، بررسی اجراهای مختلف، تفاوت‌های تفسیری رهبران ارکستر و واکنش شنوندگان می‌توانند موضوع پژوهش‌های آینده باشند. بااین‌حال، در محدوده این مقاله می‌توان نتیجه گرفت که اضطراب در موومان اول سمفونی شماره چل موتزارت نه صرفاً یک کیفیت احساسی، بلکه نتیجه سازمان درونی و چندلایه موسیقی است.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

منابع و مآخذ

طاهری دهکردی، معصومه (۱۴۰۳). بررسی روان‌کاوی حکایت شیخ صنعان در اتاق نقاشی قلعه چالشتر بر اساس نظریه دوعاملی هیجان شاختر و سینگر، فصلنامه مطالعات هنر، ۳ (۴)، ۲۹ ـ ۵۵.

https://doi.org/10.22083/ssa.2025.535424.1083

Agawu, V. K. (1991). Playing with signs: A semiotic interpretation of classic music. Princeton University Press. https://doi.org/10.1515/9781400861835

Caplin, W. E. (2013). Analyzing classical form: An approach for the classroom. Oxford University Press.

Carruthers, G. (1998). Strangeness and beauty: The opening measure of Mozart's Symphony in G minor, K. 550. The Journal of Musicology, 16(2), 283-299. https://doi.org/10.2307/764143

Dodson, A. (2002). Performance and hypermetric transformation: An extension of the Lerdahl-Jackendoff theory. Music Theory Online, 8(1). https://doi.org/10.30535/mto.8.1.1

Hepokoski, J., & Darcy, W. (2006). Elements of sonata theory: Norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acprof/9780195146400.001.0001

Lerdahl, F., & Jackendoff, R. (1983). A generative theory of tonal music. MIT Press. https://doi.org/10.7551/mitpress/12513.001.0001

Meyer, L. B. (1956). Emotion and meaning in music. University of Chicago Press. https://doi.org/10.7208/chicago/9780226521374.001.0001

Mozart, W. A. (1880). Symphony No. 40 in G minor, K. 550: Complete score [Score]. In Mozarts Werke, Serie VIII: Symphonien, Bd. 3, No. 40 (pp. 1-49). Breitkopf & Härtel. https://imslp.org/wiki/Symphony_No.40_in_G_minor,_K.550_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus)

Ratner, L. G. (1980). Classic music: Expression, form, and style. Schirmer Books.

Taheridehkordi, M. (2025). psychoanalytic study of the story of Sheikh Sanan in the painting room of Chaleshtor Castle based on the two-factor theory of emotion of Chaleshtor and Singer. Strategic Studies of Art, 3(4), 29-55. https://doi.org/10.22083/ssa.2025.535424.1083 **[In Persian]**

Taylor, B. (2024). Closed, closing, and close to closure: The nineteenth-century "closing theme" problem as exemplified in Mendelssohn's sonata practice. Music Theory Spectrum, 46(2), 263-287. https://doi.org/10.1093/mts/mtae009