

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ

اَللّٰهُمَّ صَلِّ عَلٰی مُحَمَّدٍ وَّ اٰلِ مُحَمَّدٍ وَّ عَجِّلْ فَرَجَهُمْ

مبانی نظری و ساختار موسیقی ایرانی

پایه دهم

دوره دوم متوسطه

رشته های موسیقی

(نوازندگی ساز ایرانی - نوازندگی ساز جهانی)

گروه تحصیلی هنر

زمینه هنر

شاخه فنی و حرفه ای

مبانی نظری و ساختار موسیقی ایرانی / مؤلفان: مصطفی کمال پورتراب... [و دیگران]. - تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب های درسی ایران.

۷۱ ص. : مصور. - (شاخه فنی و حرفه ای)

متون درسی رشته های موسیقی (نوازندگی ساز ایرانی - نوازندگی ساز جهانی)، گروه تحصیلی هنر، زمینه هنر. بررسی و تصویب محتوا: دفتر تألیف کتاب های درسی فنی و حرفه ای و کار دانش وزارت آموزش و پرورش.

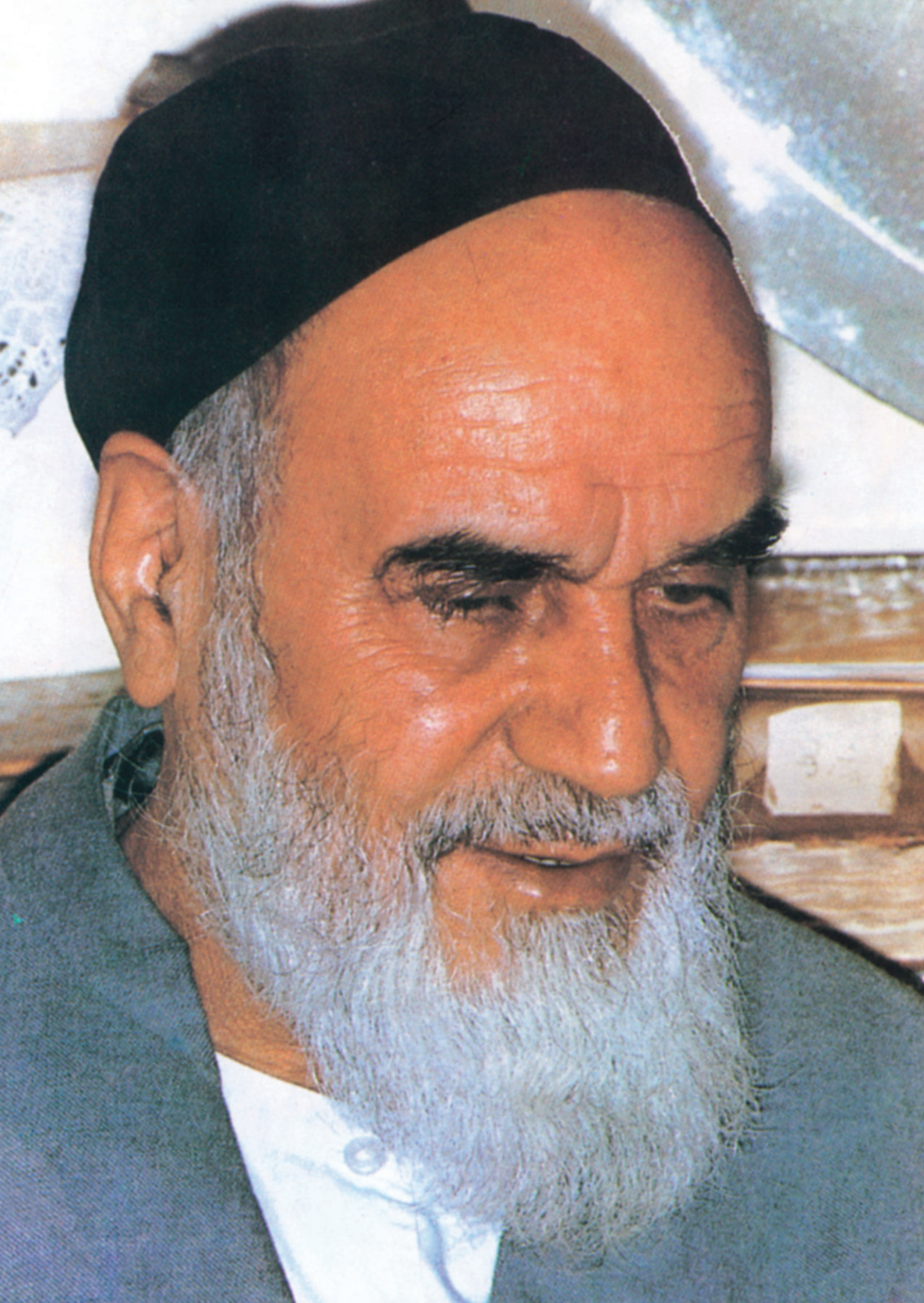




وزارت آموزش و پرورش سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی

نام کتاب :	مبانی نظری و ساختار موسیقی ایرانی - ۲۱۰۶۵۹
پدیدآورنده :	سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی
مدیریت برنامه‌ریزی درسی و تألیف :	دفتر تألیف کتاب‌های درسی فنی و حرفه‌ای و کار دانش مجری : دفتر آموزش و توسعه فعالیت‌های هنری - معاونت امور هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
شناسه افزوده برنامه‌ریزی و تألیف :	عبدالمجید کیانی، فریدون شهبازیان، رضا مهدوی، احمد نوری، شاهین فرهت، مهدی چوبینه و مهربانو توفیق (اعضای شورای برنامه‌ریزی)
مدیریت آماده‌سازی هنری :	مصطفی کمال پورتراب، حسین علیزاده، مینا افتاده، هومان اسعدی، علی بیانی و ساسان فاطمی (اعضای گروه تألیف)
شناسه افزوده آماده‌سازی :	عیسی کشاورز، میترا استادقاسم و حسین سروی (اعضای کمیسیون دفتر آموزش و توسعه فعالیت‌های هنری) ماهان نهرودی (نت‌نگار) - ساسان فاطمی (ویراستار فنی) - محمد افتخاری (ویراستار ادبی)
نشانی سازمان :	اداره کل نظارت بر نشر و توزیع مواد آموزشی شهرزاد قنبری (صفحه‌آرا) - آرلین وارطانیان (طراح جلد)
ناشر :	تهران : خیابان ایرانشهر شمالی - ساختمان شماره ۴ آموزش و پرورش (شهید موسوی) تلفن : ۸۸۸۳۱۱۶۱-۹، دورنگار : ۸۸۳۰۹۲۶۶، کد پستی : ۱۵۸۴۷۴۷۳۵۹ وب‌گاه : www.chap.sch.ir و www.irtextbook.ir
جایخانه :	شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران - تهران - کیلومتر ۱۷ جاده مخصوص کرج - خیابان ۶۱ (داروپخش) تلفن : ۴۴۹۸۵۱۶۱-۵، دورنگار : ۴۴۹۸۵۱۶۰، صندوق پستی : ۳۷۵۱۵-۱۳۹
سال انتشار :	شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران «سهامی خاص» ۱۴۰۲

کلیه حقوق مادی و معنوی این کتاب متعلق به سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی وزارت آموزش و پرورش است و هرگونه استفاده از کتاب و اجزای آن به صورت چاپی و الکترونیکی و ارائه در پایگاه‌های مجازی، نمایش، اقتباس، تلخیص، تبدیل، ترجمه، عکس برداری، نقاشی، تهیه فیلم و تکثیر به هر شکل و نوع بدون کسب مجوز از این سازمان ممنوع است و متخلفان تحت پیگرد قانونی قرار می‌گیرند.



فهرست مطالب

		مقدمه
		فصل اول : نغمه و فاصله
۱		۱-۱- صدا
۱		۱-۲- نغمه
۲		۱-۳- فاصله (بعد)
۶		۱-۴- دانگ
۱۶		پرسش
۱۸		
		فصل دوم : مفاهیم بنیادین
۱۹		۲-۱- بستر صوتی، گام بالقوه و گام بالفعل
۱۹		۲-۲- مُد و مقام
۲۳		۲-۳- دستگاه و آواز
۲۶		۲-۴- چند اصطلاح مهم
۲۹		۲-۵- انواع گوشه
۳۲		۲-۶- ردیف
۳۳		جمع بندی فصل دوم
۳۵		پرسش
۳۶		



فصل سوم : شناخت درآمدهای دستگاه‌ها و آوازاها

۳۷	۳-۱- دستگاه شور
۳۷	۳-۲- آواز ابوعطا
۴۱	۳-۳- آواز بیات ترک
۴۳	۳-۴- آواز افشاری
۴۶	۳-۵- آواز دشتی
۴۸	۳-۶- دستگاه نوا
۵۱	۳-۷- دستگاه سه‌گانه
۵۳	۳-۸- دستگاه چهارگانه
۵۶	۳-۹- دستگاه همایون
۵۸	۳-۱۰- آواز بیات اصفهان
۶۰	۳-۱۱- دستگاه ماهور
۶۳	۳-۱۲- دستگاه راست پنجگانه
۶۵	
۶۹	پرسش

۷۰	فهرست منابع
----	-------------



مقدمه

موسیقی ایرانی به همراه موسیقی‌های عربی و ترکی خانواده بزرگی را تشکیل می‌دهد که بیش از هزار سال قدمت دارد. این خانواده قرن‌ها دارای اصول و قواعد تقریباً واحدی بوده است و همه فرهنگ‌های تشکیل‌دهنده آن، در تدوین این قواعد نقش داشته‌اند. از حدود سه - چهار قرن پیش، رفته‌رفته، اعضای این خانواده بزرگ هر کدام راه جداگانه‌ای در پیش گرفته و مسیرهای متفاوتی برای تحول خود برگزیده‌اند. این تجزیه منجر به پیدایش خانواده‌های موسیقایی کوچک‌تری، مثل خانواده موسیقی عربی (مشرق و مغرب) و خانواده موسیقی آسیای میانه و غیره شده است که با وجود پاره‌ای اختلافات، در بسیاری از مبانی نظری با هم اشتراک دارند. در این میان، موسیقی ایرانی به همراه موسیقی آذربایجانی خانواده واحدی تشکیل می‌دهند که نکات مشترک فراوانی با موسیقی عراقی دارد.

تنوری‌هایی که در قرن حاضر برای موسیقی ایرانی نوشته شده‌اند بیشتر به مبانی نظری موسیقی اروپایی توجه کرده‌اند تا به پیشینه طولانی مباحث نظری در موسیقی ایرانی - عربی - ترکی و سال‌هاست که ضرورت تدوین یک تئوری موسیقی ایرانی، برای آموزش در هنرستان‌ها، که از دل همین موسیقی برآمده باشد احساس می‌شود.

این کتاب، با آگاهی از اینکه نظام موسیقایی ایران در حال حاضر با گذشته تفاوت‌هایی دارد، مفاهیم نظری بنیادین را از رسالات نظری کهن اخذ کرده و اصول و قواعد موسیقی ایرانی را از آنچه امروزه در عمل اجرا می‌شود استخراج کرده است. این اصول و قواعد، مربوط به موسیقی کلاسیک ایرانی است که آن را معمولاً «موسیقی ردیفی» می‌نامند. مبنای تئوری حاضر، بنابر این، ردیف موسیقی ایرانی، به معنای عام آن است و از ملاک قرار گرفتن یک ردیف واحد برای تدوین مبانی نظری موسیقی کلاسیک ایرانی اجتناب شده است.

مولفان



هدف کلی

شناخت مبانی نظری (تئوری) و عناصر سازنده موسیقی ایرانی



فصل ۱



نغمه و فاصله

هدف های رفتاری: پس از پایان این فصل از فراگیر انتظار می‌رود:


- ۱- فاصله‌های مختلف موسیقی ایرانی را نام ببرد.
- ۲- فاصله‌های ملایم و ناملایم در موسیقی ایرانی را توضیح دهد.
- ۳- مفهوم دانگ و شرایط ایجاد آن در موسیقی ایرانی را توضیح دهد.

همه می‌دانیم که موسیقی، پیش از هر چیز، از صوت یا صدا ساخته می‌شود. به عبارت دیگر، بدون صدا هیچ نوع موسیقی‌ای وجود نخواهد داشت. بنابراین، قبل از هر چیز، صدا و مسایل مربوط به آن تعریف می‌شود.

۱-۱- صدا

صدا از ارتعاش اجسام به وجود می‌آید. هنگامی که جسمی مرتعش می‌شود هوای اطراف خود را نیز به ارتعاش درمی‌آورد. به این ترتیب، صدایی تولید می‌کند که توسط همین هوا منتقل می‌شود و به گوش ما می‌رسد.

تماس هوا با اجسام هم (مثل وزش باد در میان سیم‌های برق) آن‌ها را به ارتعاش درمی‌آورد و ایجاد صدا می‌کند.

 **توجه:** بدون هوا یا هر سیال دیگری (گاز یا مایع) صدایی وجود نخواهد داشت. اگر جسمی در خلأ مرتعش شود صدایی تولید نمی‌کند.

جسمی که مرتعش می‌شود و صدا تولید می‌کند می‌تواند مایع، گاز یا جامد باشد. این جسم مرتعش را منبع صدا یا منبع صوت می‌نامند.

بعضی صداها دارای ارتعاش منظمی هستند. یعنی کاملاً معلوم است اجسامی که این صداها



را به وجود می‌آورند در یک ثانیه چندبار نوسان می‌کنند، مثل صدای تار، پیانو، نی، کمانچه و مانند آن‌ها.

فرکانس یا بسامد: تعداد ارتعاشات یک جسم در ثانیه را فرکانس یا بسامد می‌نامند که واحد سنجش آن هرتز (Hz) است.



یک کوکۀ (دیپازون) شاخه‌ای را به ارتعاش در آورید (از نوع کوکۀهایی که صدای «U»ی میان خط دوم در کلید سل را تولید می‌کنند). این کوکۀ هنگام برخورد با یک جسم ۴۴۰ بار در ثانیه نوسان می‌کند (یعنی فرکانس آن ۴۴۰ هرتز است) که همان فرکانس یا بسامد نت «U» است. ارتعاشات شاخه‌های این کوکۀ به قدری سریع و ریز است که به سختی دیده می‌شوند.

بعضی صداها دارای ارتعاش منظمی نیستند. یعنی معلوم نیست اجسامی که این صداها را به وجود آورده‌اند چندبار در ثانیه نوسان می‌کنند، مثل صدای قاشقک، شکستن شیشه و مانند آن‌ها.

صدا، علاوه بر بسامد، مشخصات دیگری نیز دارد که عبارتند از: شدت، کشش و رنگ یا طنین. شدت صدا کیفیتی است که صدای قوی را از صدای ضعیف متمایز می‌کند. کشش (یا دیرند) کیفیتی است که صدای طولانی را از صدای کوتاه متمایز می‌کند و رنگ یا طنین کیفیتی است که صداهای تولیدشده از منابع صوتی مختلف (مثلاً تار یا کمانچه یا پیانو) را از هم متمایز می‌کند.



۲-۱- نغمه

نغمه در لغت به معنای آوا، آواز و نوا است. در ادبیات به معنای سرود و آهنگ نیز به کار رفته است. اما در رسالات موسیقی معنای متفاوتی دارد که رایج‌ترین آن‌ها صدایی است که دارای بسامد مشخص و ثابتی باشد.



• امروزه تقریباً در همه جای دنیا از شیوهٔ نغمه‌نگاری اروپایی برای ثبت موسیقی استفاده می‌شود. اما شیوه‌های دیگری هم نزد اقوام و ملل مختلف وجود دارد. مثلاً چینی‌ها، هندی‌ها و تبتی‌ها به شیوه‌های خاص خود نغمه‌نگاری می‌کنند.

12/9

Quintissimo Colonne.

Soprano Colonne.

Alcorno Colonne.

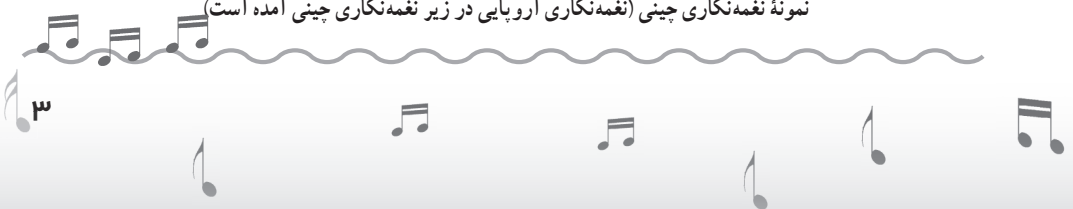
Trombe e Colonne A.

Lair

Kiu


Comme qui d'inn: (1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.)

نمونهٔ نغمه‌نگاری چینی (نغمه‌نگاری اروپایی در زیر نغمه‌نگاری چینی آمده است)



مثال: اگر تسمه‌ای را با سرعت‌های مختلف در هوا بچرخانند، وقتی سرعت چرخاندن تسمه زیاد می‌شود صدا نیز زیرتر می‌شود.

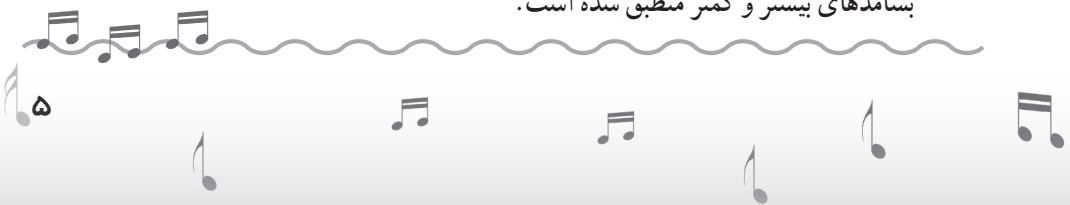
تذکر: در فیزیک و در تئوری موسیقی غرب، به جای اصطلاحات زیر و بم، از اصطلاحات بالا و پایین استفاده می‌شود. یعنی نغمه‌ای را که بسامد آن زیاد است بالا می‌نامند و نغمه‌ای را که بسامد آن کم است پایین می‌نامند. در این کتاب نیز از این دو اصطلاح در کنار اصطلاحات «زیر» و «بم» استفاده شده و لازم است هنرجو با هر دو آن‌ها آشنا شود.



• آیا توجه کرده‌اید نحوه نام‌گذاری اول (زیر و بم) درست عکس نحوه نام‌گذاری دوم (بالا و پایین) است؟ در اولی به صدایی که بسامد زیادی داشته باشد زیر می‌گوییم و در دومی همین صدا را بالا می‌نامیم. می‌دانید که «زیر» در فارسی به معنای «پایین» و درست عکس «بالا» است. در عین حال «بم» نیز در فارسی به معنای بالا است و در نتیجه، درست عکس «پایین» در نام‌گذاری دوم است. نباید تصور کرد که یکی از این نام‌گذاری‌ها «درست» و دیگری «غلط» است. فرهنگ‌های مختلف تصویرهای مختلفی از کیفیت صداها دارند که می‌توانند گاهی درست عکس یکدیگر باشند.

علت این نام‌گذاری‌ها چیست؟ نمی‌توان پاسخ دقیقی به این پرسش داد. ولی در مورد ایرانی‌ها می‌توان تصور کرد که زیر یا بم دانستن صداها، به ساختمان عود که مهم‌ترین ساز موسیقی ما بوده ارتباط داشته است. در عود (و سازهای مشابه آن) صدای سیم‌های پایین بسامد بیشتری نسبت به صدای سیم‌های بالا دارند. به همین دلیل، بسامد بیشتر با مفهوم «پایین» یا «زیر» مترادف شده است و بسامد کمتر با مفهوم «بالا» یا «بم». اصطلاحات «پایین دسته» و «بالادسته» در سازهایی مثل تار و سه‌تار نیز با این مفاهیم سازگاری دارند.

در اروپا هنگامی که نت‌نویسی به شیوه تازه ابداع شد فقط یک خط حامل وجود داشت. احتمالاً چون نت‌های با بسامد بیشتر را بالای خط حامل می‌نوشته‌اند و نت‌های با بسامد کمتر را پایین خط حامل، از همان ابتدا مفاهیم «بالا» و «پایین»، به ترتیب، با بسامدهای بیشتر و کمتر منطبق شده است.



• «هنگام» واژه فارسی، «ذی‌الکل» واژه عربی و «اکتاو» واژه فرانسوی برای این

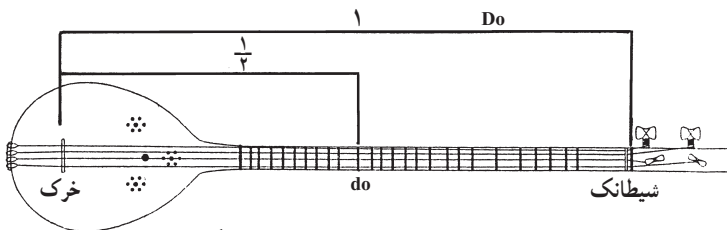
فاصله است.

این فاصله را چگونه اندازه می‌گیرند؟ این کار بسیار ساده است. اگر طول یک سیم را نصف کنیم نغمه‌ای که از نواختن نصف سیم حاصل می‌شود یک هنگام زیرتر (بالا‌تر) از نغمه‌ای است که با نواختن تمام طول سیم شنیده می‌شود.

طول سیم اول (پایین) تار یا سه‌تار را اندازه بگیرید (از شیطانک تا خرک). حالا طول سیم از خرک تا پرده یا دستان دو را (که یک هنگام بالاتر از سیم دست‌باز است) نیز اندازه بگیرید. خواهید دید که این طول (اگر ساز شما درست پرده‌بندی شده باشد) نصف $(\frac{1}{2})$ طول تمام سیم است. اندازه‌گیری این فاصله به شیوه‌های دیگر و در سازه‌های دیگر نیز ممکن است.

دقت کنید: وقتی شما پرده یا دستان دو را با انگشت خود می‌گیرید، به این معنی است که طول سیم را نصف کرده‌اید زیرا نیمی از سیم که پشت انگشت شما قرار دارد به ارتعاش در نمی‌آید. اگر طول سیم یک ساز را نصف کنیم بسامد آن دو برابر می‌شود. بنابراین وقتی یک نغمه به اندازه یک هنگام بالاتر از نغمه دیگر باشد بسامد آن دو برابر این نغمه خواهد بود.

مثال: اگر نغمه سیم اول تار، دو زیر خط حامل (در کلید سل) با بسامد تقریبی ۲۶۱ هرتز باشد بسامد هنگام آن، یعنی دو میانخط سوم، $522 = 2 \times 261$ خواهد بود.



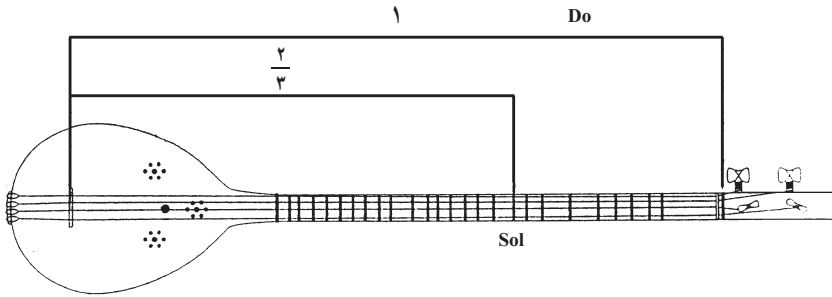
تصویر دسته سه‌تار (اندازه‌گیری فاصله هنگام)



۲- **پنجم درست یا ذی‌الخمس**: سیمی از تار یا سه‌تار را به ارتعاش درآوردید و نغمه حاصل از آن را به‌خاطر بسپارید. حالا این سیم را به سه قسمت مساوی تقسیم کنید و با قرار دادن انگشت روی فاصله $\frac{1}{3}$ (از شیطانک) دو قسمت دیگر را به ارتعاش درآوردید. فاصله نغمه‌ای که حاصل می‌شود با نغمه اول، یک پنجم درست یا ذی‌الخمس (بخوانید: ذُلْ خَمْس) است.



طول سیم اول تار یا سه‌تار، از خرک تا پرده یا دستان سل را (که یک پنجم درست بالاتر از سیم دست‌باز است) اندازه بگیرید. خواهید دید که این طول (اگر ساز شما درست پرده‌بندی شده باشد) $\frac{2}{3}$ طول تمام سیم است.



تصویردسته سه‌تار (اندازه‌گیری فاصله پنجم درست)

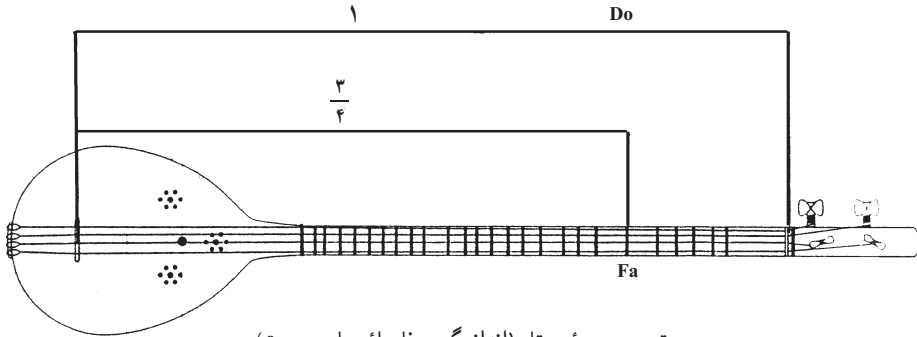
مثال: اگر نغمه سیم اول تار، دو زیر خط حامل (در کلید سل) با بسامد تقریبی ۲۶۱ هرتز باشد بسامد پنجم درست آن، یعنی نغمه سل، $391/5 \text{ Hz} = 261 \times \frac{3}{4}$ خواهد بود.

۳- **چهارم درست یا ذی‌الاربع**: سیمی از تار یا سه‌تار را به ارتعاش درآوردید و نغمه حاصل از آن را به‌خاطر بسپارید. حالا این سیم را به چهار قسمت مساوی تقسیم کنید و با قرار دادن انگشت روی فاصله $\frac{1}{4}$ (از شیطانک) سه قسمت دیگر را به ارتعاش درآوردید. فاصله نغمه‌ای که حاصل می‌شود با نغمه اول یک چهارم درست یا ذی‌الاربع (بخوانید: ذُلْ اَرْبَع) است.





طول سیم اول تار یا سه تار، از خرک تا پرده یا دستان فارا (که یک چهارم درست بالاتر از سیم دست باز است) اندازه بگیرید. خواهید دید که این طول (اگر ساز شما درست پرده بندی شده باشد) $\frac{3}{4}$ طول تمام سیم است.



تصویر دسته سه تار (اندازه گیری فاصله چهارم درست)

مثال: اگر نغمه سیم اول تار، دو زیر خط حامل (در کلید سل) با بسامد تقریبی ۲۶۱ هرتز باشد بسامد چهارم درست آن، یعنی نغمه فا، $348 \text{ Hz} = \frac{4}{3} \times 261$ خواهد بود.

این فاصله ها را ملایم می نامند زیرا نغمه های آن ها وقتی به صورت همزمان شنیده شوند. برای شنونده خوشایند خواهند بود. به عبارت دیگر، فاصله های هماهنگ (هارمونیک) هنگام، پنجم درست و چهارم درست فاصله های ملایم به حساب می آیند. این فاصله های هماهنگ (هارمونیک) که در بسیاری از موسیقی های دنیا رایج اند، در موسیقی ایرانی نیز کاربرد فراوانی دارند.

چهار فاصله مهم دیگر (انواع دوم ها)

چهار فاصله مهم دیگر در موسیقی ایرانی وجود دارند که چون اندازه گیری آن ها کمی پیچیده تر است فقط به معرفی آن ها اکتفا می شود. این فاصله ها همه از خانواده دوم ها هستند.

۱- فاصله نغمه دو تا نغمه ر (و فاصله های مشابه) را در موسیقی ایرانی طنینی می نامند و آن را با حرف «ط» نشان می دهند. این همان فاصله ای است که در موسیقی غربی به آن دوم بزرگ می گویند. بنابراین، فاصله طنینی برابر با یک پرده است.



۲- فاصلهٔ نغمهٔ ر تا نغمهٔ می بمل (و فاصله‌های مشابه) را در موسیقی ایرانی بقیه می‌نامند و آن را با حرف «ب» نشان می‌دهند. این همان فاصله‌ای است که در موسیقی غربی به آن دوم کوچک می‌گویند. بنابراین، فاصلهٔ بقیه برابر با نیم پرده است.

۳- فاصلهٔ نغمهٔ ر تا نغمهٔ می کُرُن (و فاصله‌های مشابه، مثل می تا فاسُری) را در موسیقی ایرانی مُجَنَّب می‌نامند و آن را با حرف «ج» نشان می‌دهند. بنابراین، فاصلهٔ مُجَنَّب بزرگ‌تر از نیم پرده و کوچک‌تر از یک پرده است. این فاصله در موسیقی غربی وجود ندارد. در کتاب نظری به موسیقی، نوشتهٔ روح‌الله خالقی، این فاصله دوم نیم‌بزرگ نامیده شده است.

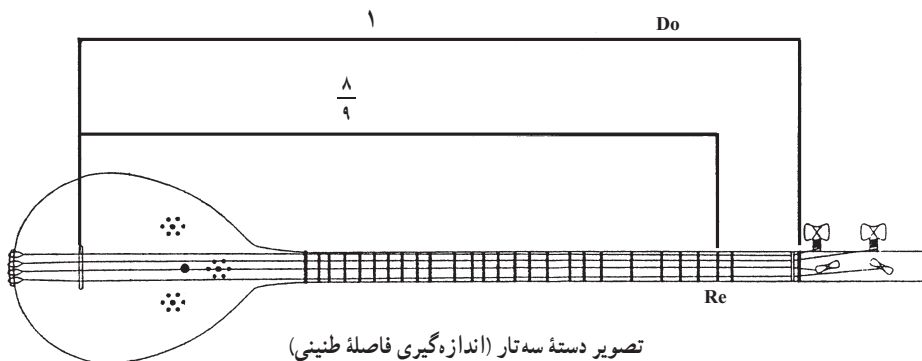
🎧 **توجه:** اندازهٔ این فاصله را گاهی به‌طور تقریبی سه‌ربع پرده می‌دانند. اما این اندازه کاملاً تقریبی است و سه‌ربع پردهٔ واقعی در موسیقی ایرانی وجود ندارد.

۴- فاصلهٔ نغمهٔ ر کُرُن تا نغمهٔ می (و فاصله‌های مشابه) را می‌توان در موسیقی ایرانی بیش‌طنینی نامید. این فاصله را در برخی رسالات با حرف «ه» نشان داده‌اند و ما نیز در این کتاب از همین نشانه استفاده خواهیم کرد. بنابراین، فاصلهٔ بیش‌طنینی بزرگ‌تر از یک پرده و کوچک‌تر از یک و نیم پرده است و از مجموع یک مُجَنَّب و یک بقیه به‌دست می‌آید. این فاصله در موسیقی غربی وجود ندارد. در بعضی تئوری‌های موسیقی ایرانی، این فاصله دوم بیش‌بزرگ نامیده شده است.

<p>reb-----reṗ-----mib-----miḥ</p> <p>_____ بقیه _____ مُجَنَّب _____</p> <p>_____</p> <p>$1\frac{1}{4}$ پرده</p>
<p>reṗ-----reḥ-----mi</p> <p>_____ بیش‌طنینی _____</p> <p>_____</p> <p>بیش‌طنینی</p>
<p>reṗ-----mib-----miḥ</p> <p>_____ بقیه _____ مُجَنَّب _____</p> <p>_____</p> <p>بیش‌طنینی</p>



• اگر مایل باشید می‌توانید فاصله طنینی را به این صورت اندازه‌گیری کنید :
 طول سیم از خرک تا پردهٔ ر را (که یک طنینی بالاتر از سیم دست‌باز است) اندازه
 بگیرید. خواهید دید که این طول (اگر ساز شما درست پرده‌بندی شده باشد) $\frac{8}{9}$ طول
 تمام سیم است.



• **مثال:** اگر نغمهٔ سیم اول تار، دو زیر خطِ حامل (در کلید سل) با بسامد تقریبی
 $261 \times \frac{9}{8} = 293\frac{1}{6}$ Hz یعنی نغمهٔ ر، هرگز باشد بسامد یک طنینی بالاتر از آن، خواهد بود.

• اصطلاحات «گُرُن» و «سُری» توسط علینقی وزیر ابداع شده‌اند. وی این
 کار را با استفاده از حروف ابجد انجام داده است. هر یک از این حروف (به ترتیب زیر)
 با یک عدد ارتباط دارند :

۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
ط	ح	ز	و	ه	د	ج	ب	الف
۹۰	۸۰	۷۰	۶۰	۵۰	۴۰	۳۰	۲۰	۱۰
ص	ف	ع	س	ن	م	ل	ک	ی
۱۰۰۰	۹۰۰	۸۰۰	۷۰۰	۶۰۰	۵۰۰	۴۰۰	۳۰۰	۲۰۰
۱۰۰	۹۰	۸۰	۷۰	۶۰	۵۰	۴۰	۳۰	۲۰
غ	ظ	ض	ذ	خ	ث	ت	ش	ر

همان گونه که می‌بینید اعداد مربوط به حروف اسم «علینقی» به شرح زیرند :

ع = ۷۰، ل = ۳۰، ی = ۱۰، ن = ۵۰، ق = ۱۰۰، ی = ۱۰

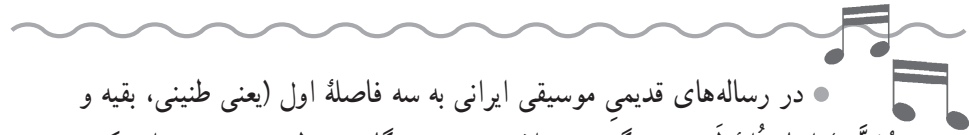
اکنون اگر این اعداد را با هم جمع کنیم عدد ۲۷۰ حاصل می‌شود. مرحله بعدی این است که این عدد حاصله را به مجموع سه عدد تبدیل کنیم. علینقی وزیری آن را یک بار به صورت مجموع اعداد ۲۰، ۲۰۰ و ۵۰ در نظر گرفته است و یک بار به صورت مجموع اعداد ۶۰، ۲۰۰ و ۱۰. اگر هر کدام از این مجموعه‌ها را دوباره با جدول فوق تطبیق دهیم، به ترتیب، حروف زیر به دست می‌آیند :

۲۰ = ک، ۲۰۰ = ر، ۵۰ = ن، که می‌شود کُرُن

و ۶۰ = س، ۲۰۰ = ر، ۱۰ = ی، که می‌شود سُرِی.



در زیباشناسی موسیقی ایرانی، چهار فاصله فوق اگر به صورت همزمان نواخته شوند همه ناملایم هستند اما اگر به صورت پی‌درپی نواخته شوند کاملاً ملایم‌اند. به عبارت دیگر، فاصله‌های هماهنگ (هارمونیک) طنینی، بقیه، مَجَنَّب و بیش طنینی ناملایم هستند اما فاصله‌های لحنی (ملودیک) طنینی، بقیه، مَجَنَّب و بیش طنینی ملایم‌اند.



• در رساله‌های قدیمی موسیقی ایرانی به سه فاصله اول (یعنی طنینی، بقیه و مَجَنَّب) ابعاد ثلثه لحنیه می‌گفتند. «ثلاثه» یعنی «سه گانه» و «لحنیه» یعنی «ملودیک» (لحن = ملودی). به عبارت دیگر، آن‌ها را فاصله‌های سه گانه ملودیک می‌نامیدند زیرا برای ساختن ملودی از آن‌ها استفاده می‌شود و اگر آن‌ها را همزمان بنوازند ناخوشایند صدا خواهند داد.



نکته مهم: ملایم یا ناملایم دانستن فاصله‌ها یک چیز مطلق نیست و فرهنگ‌های مختلف، ذوق و سلیقه‌های مختلف در این زمینه دارند. یک فاصله ممکن است در یک فرهنگ ملایم به حساب آید اما در فرهنگی دیگر ناملایم محسوب شود. در نتیجه باید گفت که ملایم یا ناملایم دانستن فاصله‌ها به زیبایی‌شناسی و حافظه تاریخی اقوام و فرهنگ‌ها بستگی دارد. البته بعضی فاصله‌ها مثل سه فاصله مهم هنگام، پنجم درست و چهارم درست، تقریباً در همه فرهنگ‌ها ملایم دانسته می‌شوند.



فاصله‌های لحنی (ملودیک) ناملایم : در موسیقی ایرانی اجرای دو فاصلهٔ بقیه یا سه فاصلهٔ طنینی به صورت بی دربی ناملایم محسوب می‌شود و معمولاً فاصله‌های ملودیکِ بیش از پنجم درست به کار برده نمی‌شوند. همچنین سه فاصلهٔ مُجْتَب نیز به صورت بی دربی امروزه در موسیقی ایرانی کاربرد ندارند. اکنون می‌توانیم فاصله‌های پنجم درست (ذی‌الخمس) و چهارم درست (ذی‌الاربع) را به شکل دیگری تعریف کنیم. فاصلهٔ پنجم درست، از سه طنینی و یک بقیه تشکیل شده است :

پنجم درست یا ذی‌الخمس = ط + ط + ط + ب^۱

توجه : مسلماً فاصلهٔ پنجم درست می‌تواند از ترکیب فاصله‌های دیگر نیز به دست آید، اما در اینجا برای سهولت یادگیری یکی از این ترکیبات انتخاب شده است. در ضمن، ترتیب فوق می‌تواند رعایت نشود. به عبارت دیگر، پنجم درست از مجموع سه طنینی و یک بقیه با هر ترتیبی به دست می‌آید (مثل ط + ب + ط + ط + یا ب + ط + ط + ط + و غیره).

مطالب فوق برای بقیهٔ فاصله‌هایی که در بی می‌آیند نیز صادق است.

فاصلهٔ چهارم درست، از دو طنینی و یک بقیه تشکیل شده است :

چهارم درست یا ذی‌الاربع = ط + ط + ب

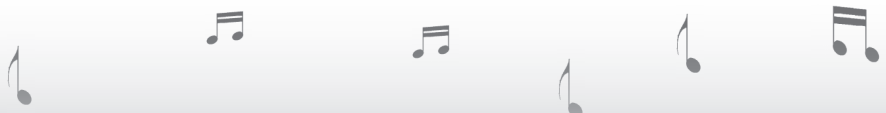


• صدا یا نغمهٔ هیچ‌سازی یک صدای ساده نیست بلکه هر نغمه از مجموعه نغمه‌هایی تشکیل شده است که در شرایط معینی می‌توان تعدادی از آن‌ها را شنید. مجموع این نغمه‌ها را طیف یا نغمه‌های فرعی صدای مبنا یا اصواتِ هارمونیک می‌نامند. به عبارت دیگر، وقتی نغمه‌ای از یک ساز تولید می‌شود این نغمه در دل خود صداهای دیگری دارد که به شکل زیر تولید می‌شوند :

* هارمونیک‌های ۷، ۱۱ و ۱۳ به طور تقریبی با سی‌بمل، فا و لا منطبق می‌شوند.

نغمه‌های فرعی یا هارمونیک‌ها

۱- به طور کلی در تمام این کتاب، حروفِ فواصل از راست به چپ خوانده می‌شوند.



صداهاى مبنا هارمونیک اول به حساب مى آید و بسامد هارمونیک هاى بعدى، به ترتیب، دوبرابر، سه برابر، چهار برابر، ... صدای مبنا است.

بعضی از نسبت هاى که هنگام اندازه گیرى فاصله ها در بالا با آن ها آشنا شدیم در این اصواتِ هارمونیک به روشنى دیده مى شوند. مثلاً:

– بسامد هارمونیک دوم که یک هنگام با صدای مبنا فاصله دارد دو برابر بسامد صدای مبنا است.

– هارمونیک هاى دوم و سوم (دو و سُل با کلید فا) که یک پنجم درست با هم فاصله دارند، نسبتِ بسامدهایشان $\frac{2}{3}$ است.

– هارمونیک هاى سوم و چهارم (سُل و دو) که یک چهارم درست با هم فاصله دارند، نسبتِ بسامدهایشان $\frac{3}{4}$ است (فاصله هاى هنگام و پنجم و چهارم را به این علت که از نخستین و روشن ترین هارمونیک هاى یک صوت به دست مى آیند «درست» مى نامند).

– هارمونیک هاى هشتم و نهم (دو، ر) که یک طنینى با هم فاصله دارند، نسبتِ بسامدهایشان $\frac{8}{9}$ است.



فاصله هاى دیگر

- ۱– فاصله هم صدا (یکم درست) که مشابه همین فاصله در موسيقى غربى است.
 - ۲– فاصله دو تا مى (و فاصله هاى مشابه) را که از دو طنینى تشکیل شده است سوم بزرگ مى نامند.
 - ۳– فاصله دو تا مى بمل (و فاصله هاى مشابه) را که از یک طنینى و یک بقیه تشکیل شده است سوم کوچک مى نامند.
 - ۴– فاصله دو تا مى کرن (و فاصله هاى مشابه) را که در موسيقى غربى وجود ندارد و از یک طنینى و یک مُجَنَّب تشکیل شده است سوم نیم بزرگ مى نامند.
- تذکر: همان گونه که گفته شد فاصله هاى ملودیکِ بیش از پنجم درست معمولاً در موسيقى ایرانى کاربرد ندارند.



۴-۱- دانگ

هنگامی که چهار نغمه به صورت پی در پی در فاصله یک چهارم درست قرار می‌گیرند یک دانگ به وجود می‌آید. بنابراین، در یک دانگ چهار نغمه پی در پی وجود دارند که اولین و آخرین آن‌ها به اندازه یک چهارم درست از یکدیگر فاصله دارند.

 مثال: هر یک از مجموعه نغمه‌های زیر یک دانگ تشکیل می‌دهند:

۱- دور، ر، می، فا

۲- ر، می کرن، فا، سل

۳- لا، سی بمل، دو، ر

۴- می کرن، فا، سل، لاکرن

۵- سی، دو، ر، می

چند مثال دیگر به همین ترتیب می‌توانید بیاورید؟ سعی کنید. به نظر می‌رسد تعداد مثال‌ها می‌توانند بسیار زیاد باشند اما در نظر داشته باشید که در عمل، همه دانگ‌هایی که به فکر شما می‌رسند کاربرد ندارند.

به نمونه‌های زیر توجه کنید:

۱- دو، ر کرن، ربکار، فا

۲- سل، لابل، لاکار، دو

۳- فا، لابل، لاکرن، سی بمل

۴- می، سل، لابل، لاکار

دانگ‌های فوق در موسیقی ایرانی غیر قابل تصورند. زیرا در اولی و سومی فاصله کوچک‌تر از بقیه (موسوم به ربع پرده) وجود دارد و در دومی و چهارمی دو فاصله بقیه به صورت پی در پی آمده‌اند. همان‌گونه که قبلاً ذکر شد فاصله موسوم به ربع پرده عملاً در موسیقی ایرانی بسیار به ندرت استفاده می‌شود (یا، به عبارت دیگر، فقط در شرایط خاصی قابل استفاده است) و تسلسل دو فاصله بقیه نیز نامالایم به حساب می‌آید.

در نتیجه باید گفت دانگ‌های موسیقی ایرانی فقط از تسلسل فاصله‌های طنینی، مُجَنَّب، بقیه و بیش طنینی به وجود می‌آیند، به طوری که هرگز دو بقیه متوالی در آن‌ها به کار برده نمی‌شوند.

❁ مثال: دانگ‌های مثال قبل از نظر توالی فاصله‌ها به شرح زیرند:

۱- دو، ر، می، فا: ط ط ب

۲- ر، می کرن، فا، سل: ج ج ط

۳- لا، سی بمل، دو، ر: ب ط ط

۴- می کرن، فا، سل، لا کرن: ج ط ج

۵- سی، دو، ر، می: ب ط ط

دانگ یکی از مهم‌ترین مفاهیم در دانش نظری موسیقی ایرانی است. در این موسیقی، گردش نعمات عموماً در محدوده یک دانگ صورت می‌گیرد.

در موسیقی ایرانی، با کنار هم گذاشتن دانگ‌های مختلف، محدوده‌ای را که ملودی (لحن) در آن گردش می‌کند گسترش می‌دهند.

• در موسیقی غربی دانگ را تراکُرد می‌نامند («ترا» یعنی چهار و «کُرد» یعنی سیم؛ مقایسه کنید با چهار خرک متوالی در سنتور). اما در این موسیقی مفهوم دانگ یا تراکُرد بیشتر ارزش نظری (تئوریک) دارد و از اهمیت چندانی برخوردار نیست.

پرسش

۱- فاصله‌های زیر را نام ببرید :

فاصلهٔ رکن تا می

فاصلهٔ می کرن تا لاکرن

فاصلهٔ سی کرن تا ر

فاصلهٔ فا تا دو

۲- فاصله‌های زیر را که نغمه‌های آن‌ها با حروف ابجد آمده است توضیح دهید :

فاصلهٔ هـ تا ز

فاصلهٔ ب تا هـ

فاصلهٔ د تا و

فاصلهٔ ج تا ز

۳- چهار فاصلهٔ طنینی مثال بزنید.

۴- دو فاصلهٔ بیش‌طنینی مثال بزنید.

۵- چهار فاصلهٔ مُجَنَّب مثال بزنید.

۶- سه فاصلهٔ سوم نیم‌بزرگ مثال بزنید.

۷- برای هر کدام از توالی فاصله‌های زیر حداقل دو مثال بر روی حامل بنویسید.

ط ب ط

ب ط ب

ط ج ج

ط ط ب

۸- کدام یک از مجموعه فواصل زیر در موسیقی ایرانی یک دانگ تشکیل می‌دهند؟

ط ط ط

ج ه ب

ب ب ط ب

ط ب ط

فصل ۲



مفاهیم بنیادین

هدف‌های رفتاری : پس از پایان این فصل از فراگیر انتظار می‌رود:

- ۱- مفاهیم بستر صوتی، گام بالقوه و گام بالفعل را توضیح دهد.
- ۲- چگونگی ایجاد یک مُد را توضیح دهد.
- ۳- مفاهیم مقام و دستگاه را بیان کند.
- ۴- درجه‌های مهم مقام‌های ایرانی و ویژگی‌های آن‌ها را توضیح دهد.
- ۵- انواع گوشه را تعریف کند.
- ۶- ردیف را تعریف کند.

۱-۲- بستر صوتی، گام بالقوه و گام بالفعل

بستر صوتی : اگر همهٔ نغمه‌های مورد استفاده در یک موسیقی (مثلاً موسیقی ایرانی، هندی یا اروپایی) را به ترتیب از بم به زیر بنویسیم، به بستر صوتی آن موسیقی دست پیدا می‌کنیم. بستر صوتی موسیقی ایرانی به قرار زیر است :

بم‌ترین نت عود



زیرترین نت سنتور

بستر صوتی موسیقی ایرانی



گام بالقوه : هنگامی که تمام نغمه‌های مورد استفاده در یک موسیقی (مثلاً موسیقی ایرانی، هندی یا اروپایی) را به ترتیب از بم به زیر، در فاصله یک اکتاو می‌نویسیم، به گام بالقوه آن موسیقی دست پیدا می‌کنیم. گام بالقوه موسیقی ایرانی به قرار زیر است :



گام بالقوه موسیقی ایرانی

توجه: بستر صوتی و گام بالقوه فوق بر مبنای کوکۀ (دیاپازون) استاندارد و با تکیه بر ردیف و پرده‌بندی تار و سه تار نوشته شده و بیشتر جنبه نظری دارد. اگر سنتور یا نی ملاک باشد تفاوت‌هایی در بستر صوتی به وجود خواهد آمد.

نکته: در نگارش گام بالقوه، اینکه هر کدام از نغمه‌ها می‌توانند در منطقه‌های صوتی مختلف (بم‌تر یا زیرتر) اجرا شوند در نظر گرفته نشده است. مثلاً نغمه سل می‌تواند در یک اکتاو بم‌تر یا یک اکتاو زیرتر از آن چه در گام آمده است نیز اجرا شوند. در تعیین گام بالقوه فقط نام نغمه‌ها اهمیت دارد.



- منطقه صوتی محدوده‌ای است که تعدادی از نغمه‌ها را در خود جای می‌دهد.
- منطقه‌های صوتی از نظر زیر و بمی با هم اختلاف دارند. هر سازی منطقه‌های صوتی مختلفی دارد. مثلاً نغمه‌هایی که روی سیم ششم تار وجود دارند از نغمه‌هایی که روی سیم اول وجود دارند بم‌ترند. بنابراین، منطقه صوتی سیم ششم، بم‌تر از منطقه صوتی سیم اول است. منطقه‌های صوتی مختلف در صدای خوانندگان نیز وجود دارند.
- علینقی وزیری (۱۲۶۶-۱۳۵۸) بین نغمات دو و یک پرده ریمل و بین نغمات فا و سل یک پرده فادیز اضافه کرده است.



همان‌گونه که می‌بینید موسیقی ایرانی فقط از تعداد مشخصی نغمه که در فاصله یک اکتاو وجود دارند استفاده می‌کند. انتخاب بیشتر این نغمه‌ها به سلیقه و ذوق فرهنگی ارتباط دارد. مثلاً در سنت موسیقی اروپایی از ۱۲ نغمه که با هم فاصله‌های مساوی دارند استفاده می‌کند. بعضی فرهنگ‌های



دیگر ممکن است از تعداد کمتری نغمه در فاصله یک اکتاو استفاده کنند.

گام بالفعل: هیچ وقت در یک قطعه موسیقی ایرانی از همه نغمه‌های موجود در گام بالقوه استفاده نمی‌شود. این مسئله در مورد بسیاری از موسیقی‌های دیگر دنیا نیز صادق است. به همین دلیل است که گام فوق را بالقوه می‌نامیم. یعنی این گام، از نظر تعداد نغمه‌ها، همه امکانات موجود در موسیقی ایرانی را به ما عرضه می‌کند اما همه این امکانات، یکجا، و در یک قطعه موسیقی واحد، قابل استفاده نیستند.



سعی کنید یک ملودی ساده با استفاده از همه نغمه‌های گام بالقوه بسازید.



آیا نتیجه برای گوش آرادهنده نیست؟

در موسیقی ایرانی اگر قطعه‌ای در محدوده یک اکتاو نواخته شود هیچ وقت از نظر تتوریک، بیش از هفت نغمه از اکتاو را به کار نمی‌گیرد. به همین دلیل، موسیقی ایرانی هم، مثل بسیاری از موسیقی‌ها، هپتاتونیک یا هفت نغمه‌ای است («هپتا» یعنی هفت و «تن» یعنی نغمه).

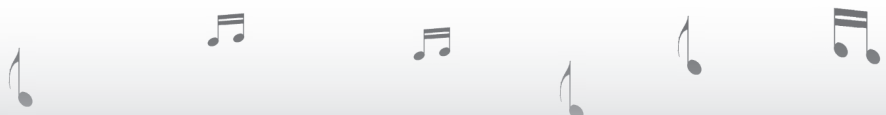


• موسیقی پنتاتونیک یا پنج نغمه‌ای در بسیاری از نقاط جهان، به ویژه در خاور دور، آفریقا و نزد سرخ‌پوستان آمریکا رایج است. در این موسیقی فقط از پنج نغمه داخل یک اکتاو استفاده می‌شود. رایج‌ترین گام این موسیقی فاقد نیم‌برده است: دو، ر، می، سل، لا، دو.

برای این که تصویری از این نوع موسیقی داشته باشید سعی کنید فقط با استفاده از شستی‌های سیاه پیانو یک ملودی بنوازید.



به محض این که هفت نغمه از نغمه‌های گام بالقوه را انتخاب و آن‌ها را به ترتیب، از بم به زیر، مرتب کنیم (مثلاً: دو، ر، می، فا، سل، لا، سی بمل، دو) یک گام بالفعل خواهیم داشت. برخلاف آنچه درباره گام بالقوه ذکر کردیم هنگام ساختن یک قطعه موسیقی می‌توانیم از همه امکاناتی که گام بالفعل در اختیارمان می‌گذارد استفاده کنیم.





از همه نغمه‌های گام بالفعلی که انتخاب کرده ایم استفاده کنید و سعی کنید
قطعه‌ای بسازید. آیا نتیجه برای گوش خوشایندتر از تجربه اول نیست؟

توجه داشته باشید که انتخاب هفت نغمه از نغمه‌های گام بالقوه دلبخواهی نیست. مثلاً نمی‌توان در موسیقی ایرانی هفت نغمه دو، رکن، می‌کرن، می‌بکار، فا، سی را انتخاب کرد زیرا این کار با معیارهای رایج ملایمت فاصله‌ها که در فصل اول ذکر شد مغایرت دارد (به قسمت مربوط به ملایمت‌ها در فصل اول نگاه کنید).



از نغمه‌های گام فرضی فوق برای ساختن یک قطع استفاده کنید. آیا نتیجه
ناخوشایند نیست؟

نحوه انتخاب گام‌های بالفعل تا حدود زیادی یک مسئله فرهنگی است و با زیبایی‌شناسی هر
ملتی ارتباط دارد.



• انتخاب گام‌ها شباهت بسیاری به انتخاب صداها در زبان‌های مختلف دارد.
هر ملتی، از میان امکانات بی‌شماری که طبیعت در اختیارش گذاشته است فقط بخشی
از صداها را برای ساختن زبان خود انتخاب می‌کند. به همین علت، مثلاً در زبان عربی
صداها چ، گ، پ، ژ وجود ندارند و، متقابلاً، ایرانی‌ها تلفظ‌های مختلف حروف ض،
ذ، ظ را که مختص اعراب است در زبان خود ندارند.



نکته مهم: ممکن است ما از گام بالقوه موسیقی ایرانی یک گام بالفعل استخراج کنیم. در
استخراج این گام، قوانین ملایمت (ذکر شده در فصل اول) را هم در نظر بگیریم. اما قطعه‌ای که با این
گام می‌سازیم شبیه موسیقی ایرانی نباشد.



باید گفت که انتخاب یک گام بالفعل برای ایجاد فضای موسیقی ایرانی کافی نیست. ایجاد این فضا به عوامل دیگری بستگی دارد که از آن‌ها در قسمت بعدی (مُد و مقام) سخن خواهیم گفت. اما همین‌جا خاطر نشان می‌کنیم که یکی از این عوامل با مفهوم دانگ (نگاه کنید به فصل اول) ارتباط دارد.

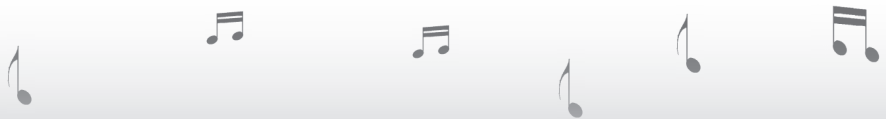
گام بالفعل و مفهوم دانگ: ملودی، در موسیقی ایرانی، نه در محدودهٔ اکتاو، بلکه عموماً در محدودهٔ یک دانگ حرکت می‌کند، یعنی چهار (یا حداکثر پنج) نغمه را به کار می‌گیرد. بنابراین، وقتی از گام بالفعل در این موسیقی صحبت می‌کنیم مفهوم «گام» فقط جنبهٔ تئوریک دارد. این گام، در حقیقت، از دو دانگ و یک طنینی تشکیل شده است و ملودی به نوبت در هر کدام از دانگ‌ها حرکت می‌کند. حتی ممکن است فقط از یک دانگ برای ساختن یک قطعه استفاده شود. **توجه:** این امکان وجود دارد که از یک گام بالقوه بتوان بیش از یک گام بالفعل استخراج کرد اما، به هر حال، در موسیقی‌های هپتاتونیک (مثل موسیقی ایرانی) همهٔ این گام‌های بالفعل حداکثر هفت نغمه خواهند داشت.

نتیجه: ابزار اولیهٔ موسیقی ایرانی، مثل همهٔ موسیقی‌ها، تعدادی نغمه است که می‌توان آن‌ها را در محدودهٔ یک اکتاو جا داد و به این ترتیب گام بالقوهٔ موسیقی ایرانی را به دست آورد. از این گام، دانگ‌های متعددی استخراج می‌شوند که در محدودهٔ آن‌ها می‌توان قطعات موسیقی خلق کرد. اما برای اینکه قطعات ساخته شده در محدودهٔ این دانگ‌ها خصوصیات ایرانی داشته باشند باید نکات دیگری نیز در نظر گرفته شوند که در قسمت بعدی به آن‌ها خواهیم پرداخت.

۲-۲- مُد و مقام

مُد: برای آشنا شدن با مفهوم مُد، ابتدا مثالی می‌زنیم. همان‌گونه که گفتیم در فاصلهٔ یک اکتاو ممکن است نغمه‌های زیادی وجود داشته باشند که در این صورت، توالی نغمه‌ها گام بالقوه را می‌سازد. اما بسیاری از موسیقی‌ها حداکثر از هفت نغمه (از میان این نغمه‌ها) برای ساختن یا اجرای یک قطعه استفاده می‌کنند که توالی آن‌ها گام بالفعل را می‌سازد.

اکنون فرض کنید یک گام بالفعل، مثل آنچه در بالا ذکر شد، یعنی: دو، ر، می، فا، سل، لا، سی بمل، دو را انتخاب کرده‌ایم. بعد تصمیم می‌گیریم با این تعداد نغمه یک قطعه موسیقی بسازیم. فرض کنید در این قطعه، به نغمهٔ سل بیش از دیگر نغمه‌ها اهمیت می‌دهیم (روی آن به شکل‌های مختلف تأکید می‌کنیم) و قطعه را با نغمهٔ ر خاتمه می‌دهیم.





در گام بالفعل فوق قطعه‌ای بسازید که روی نغمه سل تأکید می‌کند و روی

نغمه ر خاتمه می‌یابد.

به این ترتیب، بعضی نغمه‌ها اهمیت و نقش خاصی پیدا کرده‌اند و بقیه نغمه‌ها اهمیت کمتری دارند. وقتی به یک یا چند نغمه در یک گام بالفعل اهمیت بیشتری می‌دهیم می‌توانیم بگوییم یک مُد ساخته‌ایم.


عوامل دیگری هم برای ساختن مُد وجود دارند که اکنون به آن‌ها می‌پردازیم. درجه‌ها و سلسله مراتب آن‌ها: در اینجا ما به نغمه‌های مختلف گام درجه می‌گوییم و به هر کدام از آن‌ها شماره‌ای می‌دهیم. یعنی نغمه دو: درجه اول، نغمه ر: درجه دوم، نغمه می: درجه سوم و غیره.

بنابراین، در مُد فرضی ما، درجه‌های دوم و پنجم از اهمیت بیشتری نسبت به درجه‌های دیگر برخوردارند. این مفهوم را که به اهمیت درجه‌های مختلف یک گام ارتباط دارد سلسله مراتب درجه‌ها می‌نامیم.

سرمشق یا الگوی لحنی (ملودی مدل): اکنون فرض کنید با همین گام بالفعل و همین سلسله مراتب میان درجه‌ها، چندین قطعه موسیقی بسازیم، به طوری که در همه آن‌ها یک یا چند نوع لحن (ملودی) مشترک باشد. این عمل هم می‌تواند یکی دیگر از وجوه مشخصه مُد به حساب آید. در ضمن، وقتی یک یا چند نوع لحن را در قطعات مختلف تکرار می‌کنیم این لحن‌ها تبدیل به الگو یا مدل می‌شوند و به آن‌ها سرمشق یا الگوی لحنی می‌گوییم.

حتماً تا به حال متوجه شده‌اید که بعضی فرمول‌های لحنی خاص در موسیقی ایرانی به دفعات شنیده می‌شوند. اینها همان سرمشق‌های لحنی هستند.

پس با داشتن یک گام بالفعل، یک نظام سلسله مراتب درجه‌ها و یک یا چند سرمشق لحنی که در قطعات مختلف تکرار می‌شوند می‌توان یک مُد به وجود آورد. بعضی موسیقی‌های دنیا فقط یکی از این سه عامل را برجسته می‌کنند. در موسیقی ایرانی هر سه عامل تقریباً همیشه مهم‌اند.

توجه:  مثالی که در بالا برای ساختن مُد آورده شد فقط برای روشن کردن مفهوم مُد و مقام بود. وگرنه، هیچ مُدی به طور دلبخواهی و با یک انتخاب و تصمیم‌گیری ساده به وجود نمی‌آید. مُد‌ها، در فرهنگ‌های مختلف، در طی قرن‌ها و براساس زیبایی‌شناسی جمعی شکل گرفته‌اند.



تذکر: همان‌گونه که در قسمت پیشین ذکر شد، در موسیقی ایرانی، به‌جای انتخاب یک گام بالفعل (در محدودهٔ اکتاو) یک یا دو دانگ انتخاب می‌شوند. یعنی یک مُد می‌تواند به‌طور نظری تنها با ۴ نغمه ساخته شود.

مقام: در فرهنگ موسیقایی ایرانی - عربی - ترکی به مُدهای مختلفی که به شکل ذکر شده در بالا به‌وجود می‌آیند «مقام» می‌گفتند و به هر کدام از آن‌ها نامی می‌دادند: مقام راست، مقام عشاق، مقام حسینی و غیره.

امروزه در ایران از اصطلاح مقام بسیار کم استفاده می‌شود اما مقام‌ها در عمل وجود دارند. به همین دلیل، در این کتاب ما از اصطلاح مقام به‌عنوان معادل مفهوم مُد برای موسیقی ایرانی استفاده می‌کنیم.



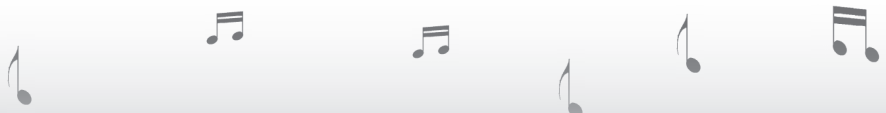
- در بعضی موسیقی‌ها ممکن است برای به‌وجود آوردن مُد، سلسله‌مراتب درجه‌ها مهم‌تر از سرمشق لحنی باشد و در بعضی موسیقی‌های دیگر، سرمشق‌های لحنی مهم‌تر باشند، در هر حال، اصطلاح مُد برای همهٔ این موسیقی‌ها به‌کار برده می‌شود.
- هر فرهنگ موسیقایی‌ای برای مفهوم مُد (که یک اصطلاح لاتین است) واژهٔ خاص خودش را دارد. در فرهنگ موسیقایی ایرانی - عربی - ترکی به این مفهوم مقام می‌گوییم. برای به‌وجود آوردن مقام، هر سه عامل (گام بالفعل، نظام سلسله‌مراتب درجه‌ها و سرمشق لحنی) مهم‌اند.



احساس مُدال: به محض اینکه به شیوه‌های فوق یک مُد به‌وجود آمد، این مُد دارای قابلیت بیانگری و تأثیرگذاری خاصی می‌شود. به عبارت دیگر، هر کدام از مُدهای مختلف، در یک فرهنگ موسیقایی، احساس خاصی را بیان می‌کنند و برشنونده تأثیر ویژهٔ خود را می‌گذارند. این احساس ویژه را احساس مُدال می‌نامند.

برخی مقام‌های موسیقی ایرانی عبارت‌اند از: ماهور، عراق، مخالف، زابل، دشتی.
نتیجه: می‌توان گفت مقام‌های مختلف در موسیقی ایرانی به‌واسطهٔ موارد زیر از یکدیگر متمایز می‌شوند:

۱- هر کدام از آن‌ها دانگ یا دانگ‌های خاص خود را دارند که از گام بالقوهٔ موسیقی ایرانی



استخراج شده‌اند؛

۲- هر کدام از آن‌ها درجه‌های مهم خود را دارند؛

۳- هر کدام از آن‌ها غالباً سرمشق‌های لحنی خاص خود را دارند.

۲-۳- دستگاه و آواز

مبحث «احساس مُدال» که پیش از این تعریف شد، از اهمیت بسیار برخوردار است. در واقع، تمام اعمالی که ما در مثال فرضی برای به وجود آوردن مُد انجام دادیم برای ایجاد «احساس مُدال» بود و برای اینکه حس خاصی را بیان کنیم یا بر شنونده تأثیر خاصی بگذاریم.

بدیهی است هر قطعه‌ای بیان و تأثیر ویژه خود را دارد اما هر قطعه‌ای نیز در مُد یا (در موسیقی ایرانی) در مقام خاصی ساخته می‌شود. بنابراین، بیان و تأثیر قطعه‌های مختلف، در نهایت، از بیان و تأثیر مقامی که در آن ساخته می‌شود تبعیت می‌کند.

دستگاه

در موسیقی ایرانی این امکان وجود دارد که از مقامی به مقام دیگر برویم. به عبارت دیگر، می‌توانیم در طی اجرا احساس مُدال را پیوسته تغییر دهیم اما باید توجه داشت که این تغییر مقام (یا تغییر احساس مُدال) عمل بسیار حساس و ظریفی است. گذر از یک مقام به مقام دیگر، اگر بدون رعایت قواعد و اصول مربوطه صورت گیرد بسیار ناخوشایند صدا خواهد داد، زیرا باعث تغییر احساس مُدال به صورت ناگهانی خواهد شد.

استادان قدیم موسیقی ایرانی برخی از بهترین راه‌های تغییر مقام را در مجموعه‌هایی به نام دستگاه برای ما به یادگار گذاشته‌اند (یکی از معانی دستگاه که به بحث ما ارتباط دارد «مجموعه» است).

تعریف دستگاه: هر دستگاه مجموعه‌ای است از قطعات موسیقی که به آن‌ها گوشه می‌گوییم. گوشه‌ها در مقام‌های مختلف ساخته شده‌اند و بر اساس نظم خاصی به هم پیوند خورده‌اند. یکی از نتایج این نظم خاص این است که گذر از یک مقام به مقامی دیگر در درون یک دستگاه، به شکل خوشایند صورت می‌گیرد.

در همه دستگاه‌ها یک مقام مادر وجود دارد که نام خود را به دستگاه می‌دهد.

✿ **مثال:** مقام مَهور، مقامِ مادرِ دستگاهِ مَهور است و یا مقامِ مادرِ دستگاهِ شور، مقامِ شور است.

همه دستگاه‌ها با درآمد شروع می‌شوند که معرف مقام مادر است. در ضمن، اغلب گوشه‌ها، اگر هم در مقام دیگری باشند، سرانجام به این مقام بازمی‌گردند. بنابراین در انتهای هر دستگاه همواره به مقام مادر بازمی‌گردیم.

درآمد: از مصدر درآمدن، به معنای وارد شدن یا داخل شدن است. در موسیقی نیز به معنی قطعه‌ای است که توسط آن به یک دستگاه وارد می‌شویم یا، به عبارت دیگر، دستگاه را با آن شروع می‌کنیم.

فرود: نوعی سرمشق یا الگوی لحنی است که در انتهای اغلب گوشه‌های یک دستگاه برای خاتمه دادن به آن گوشه‌ها اجرا می‌شود. این سرمشق‌های لحنی امکان بازگشت به مقام اصلی دستگاه را فراهم می‌آورند. به عبارت دیگر، فرودها عامل پیوند دادن گوشه‌های مختلف به درآمد (یا مقام مادر) محسوب می‌شوند.


البته باید در نظر داشت که در مواردی نیز گوشه‌ها فاقد فرودند و به جای برگشت به مقام اصلی، به گوشه بعدی می‌روند.

مثال: نمونه‌ای از فرود ماهور:



بنابراین، دستگاه را می‌توان به صورت یک چرخه تصور کرد که از یک مقام شروع و به همان مقام ختم می‌شود و در مسیر خود از مقام‌های متعددی عبور می‌کند. در موسیقی ایرانی، هفت دستگاه وجود دارند که عبارت‌اند از: شور، نوا، سه‌گاه، چهارگاه، همایون، ماهور و راست پنجگاه.






● مفهوم دستگاه در موسیقی قدیم ایرانی وجود نداشته است. در میان موسیقی‌های ایرانی - عربی - ترکی نیز فقط موسیقی ایرانی و آذربایجانی (که خویشاوندی بسیار نزدیکی با موسیقی ایرانی دارد) از حدود دو قرن پیش به این طرف از این اصطلاح استفاده می‌کنند.



آواز: آواز از نظر لغوی، به معنای صوت و بانگ و نیز به معنای خواندن است اما امروزه در موسیقی ایرانی به دو معنای دیگر نیز به کار می‌رود. در معنای اول، آواز، اصطلاحاً، به گونه‌ای از موسیقی (چه آوازی باشد و چه سازی) گفته می‌شود که دارای وزن آزاد (متر آزاد) باشد؛ در مقابل موسیقی با وزن مقید (ضربی). در معنای دوم، که در اینجا مورد نظر ما است، آواز به یک دستگاه کوچک یا فرعی می‌گویند که از یک دستگاه اصلی مشتق شده باشد.


همه مواردی که برای دستگاه گفتیم برای آواز (به معنای دوم) نیز صادق است اما باید دانست که آواز محدودتر از دستگاه است، به این معنی که هم محدوده صوتی اش کوچک تر است و هم تعداد گوشه‌های آن کمتر. آوازه‌ها غالباً به دستگاه مادر خود، یعنی دستگاهی که از آن مشتق شده‌اند، باز می‌گردند.

در موسیقی کلاسیک ایرانی پنج آواز وجود دارند: ابوعطا، بیات ترک، افشاری و دشتی - که از شور مشتق شده‌اند - و اصفهان، یا بیات اصفهان که از همایون مشتق شده است. بقیه دستگاه‌ها فاقد آوازند.




● برخی نظریه‌دانان، آواز بیات کُرد را نیز که از مشتقات شور است، به این فهرست اضافه می‌کنند. اما این آواز، با اینکه الگوهای لحنی خاص خود را دارد، بسیار به آواز دشتی نزدیک است و در ضمن، به طور مکرر به شور رجعت می‌کند. در کتاب حاضر از ذکر این آواز به عنوان آواز ششم در نظام موسیقی ایرانی صرف نظر شده است.





• به نظر می‌رسد دسته‌بندی گوشه‌ها در هفت دستگاه و پنج آواز به علت اهمیت اعداد ۷ و ۵ و ۱۲ (مجموع ۷ دستگاه و ۵ آواز) باشد. این اعداد در قدیم بسیار مهم بوده‌اند و معانی ضمنی فلسفی و مذهبی داشته‌اند. احتمالاً حذف بیات کرد از مجموعه آوازاها به این دلیل بوده است که نمی‌خواستند عدد ۵ به ۶ و عدد ۱۲ به ۱۳ تبدیل شود.

باید متذکر شد که گوشه‌های دیگری هم قابلیت این را داشته‌اند که تبدیل به یک دستگاه فرعی یا یک آواز مستقل شوند، مثل شوشتری، مخالف، حصار و غیره.



نتیجه: دستگاه، مجموعه‌ای از گوشه‌ها است که در چرخه‌ای چندمقامی با نظم خاصی تدوین شده‌اند. در این چرخه، یک مقام مادر وجود دارد. نام دستگاه از نام این مقام گرفته شده است و غالب گوشه‌ها به آن بازمی‌گردند. این مقام، همه اجزای دستگاه را به هم پیوند می‌دهد و یک کلیت یکپارچه و هماهنگ به وجود می‌آورد. بنابراین، در برداشت سنتی مقام‌ها به‌طور مستقل از دستگاه‌ها وجود ندارد و همه آن‌ها در قالب دستگاه‌ها هویت پیدا می‌کنند.

آواز نوعی دستگاه در مقیاسی کوچک‌تر است. در واقع، آواز یک دستگاه فرعی است که از یک دستگاه اصلی مشتق شده است. به‌طور کلی، دستگاه مهم‌ترین مفهوم در موسیقی ایرانی است.

۴-۲- چند اصطلاح مهم

تا اینجا برخی اصطلاحات اساسی موسیقی کلاسیک ایرانی را تعریف کردیم. دانستیم که نغمه‌های مورد استفاده در موسیقی کلاسیک ایرانی کدام‌اند؛ چگونه می‌توان از این نغمه‌ها استفاده کرد؛ یک مُد یا مقام چگونه به وجود می‌آید؛ یک دستگاه یا یک آواز چگونه مقام‌های متعدد را سازماندهی می‌کند تا یک کل یکپارچه و هماهنگ تشکیل دهد؛ گوشه چیست و غیره.

اکنون لازم است به بعضی جزئیات پردازیم و اصطلاحات دیگری را تعریف کنیم. پیش از این گفتیم که یک مقام از یک یا دو دانگ به وجود می‌آید، الگوهای لحنی خاصی را

به کار می‌گیرد و سلسله مراتب درجه‌های ویژه خود را دارد. در مورد دانگ‌ها و سرمشق‌های لحنی در فصل سوم به تفصیل سخن خواهیم گفت. در اینجا تنها به نام درجه‌های مهم می‌پردازیم و آن‌ها را تعریف می‌کنیم.

نام درجه‌های مهم: در اینجا اصطلاحات مربوط به سلسله مراتب درجه‌ها در موسیقی ایرانی معرفی می‌شوند. این درجه‌های مهم که نام‌ها و نقش‌های متفاوتی دارند عبارت‌اند از:

۱- شاهد: درجه‌ای است که بیش از همه درجه‌ها بر آن تأکید می‌شود. این درجه نقش محوری دارد و به نظر می‌رسد که مسیر ملودی به سوی آن گرایش دارد. اغلب مقام‌ها فقط یک شاهد دارند اما مقام‌های دارای دو شاهد نیز وجود دارند. شاهد را از این پس، در آوانگاری‌ها و جدول‌ها، با حرف «ش» نشان می‌دهیم.

مثال: نمونه‌ای با یک شاهد و نمونه‌ای با دو شاهد

قطعه‌ای با یک شاهد (درآمد دوم نوا از ردیف میرزا عبدالله)

قطعه‌ای با دو شاهد (درآمد اول راست پنجگاه از ردیف میرزا عبدالله)

۲- ایست و خاتمه: درجه‌هایی هستند که ملودی بر روی آن‌ها توقف می‌کند. این درجه‌ها دو نوع‌اند:

الف) اگر توقف قطعی و نهایی باشد، به طوری که شنونده احساس کند گوشه خاتمه یافته است، به درجه مورد نظر «خاتمه» می‌گوییم.

توجه داشته باشید، همان‌گونه که پیش از این گفته شد، همهٔ مقام‌ها متعلق به یکی از دستگاه‌ها یا آوازاها هستند. بنابراین، احساس خاتمهٔ نهایی وقتی ایجاد می‌شود که قطعه به مقام مادر (درآمد) بازگردد. از این رو، درجهٔ خاتمه فقط مربوط به مقام مادر (درآمد) دستگاه یا آواز است.

نکته: بعضی دستگاه‌ها یا آوازاها بیش از یک خاتمه دارند (مثل افساری).

خاتمه را از این پس، در آوانگاری‌ها و جدول‌ها، با حرف «خ» نشان می‌دهیم.

ب) اگر توقف موقتی باشد، به طوری که شنونده منتظر بقیهٔ قطعه بماند، به آن «ایست» می‌گوییم. یک مقام می‌تواند بیش از یک ایست داشته باشد.

توجه: در حالت دوم، ایست انواع متعددی دارد که فعلاً در این کتاب از ذکر آن‌ها خودداری می‌کنیم.

ایست را از این پس، در آوانگاری‌ها و جدول‌ها، با حرف «ی» نشان می‌دهیم.

مثال: نمونه‌ای با درجه‌های خاتمه و ایست آن



درآمد دوم نوا از ردیف میرزا عبدالله

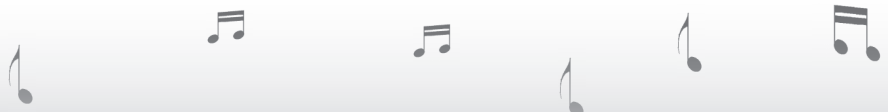
۳- متغیر: درجه‌ای است که از نظر زیر و بمی در طی قطعه تغییر می‌کند. این تغییر تابع جاذبهٔ درجه‌های مجاور آن است. به این معنی که، در حرکات بالارونده و پایین‌رونده، برای اینکه این درجه به درجهٔ بعد از آن نزدیک شود آن را تغییر می‌دهند.

متغیر را از این پس، در آوانگاری‌ها و جدول‌ها، با حرف «م» نشان می‌دهیم.

مثال: نمونه‌ای با درجهٔ متغیر آن



درآمد دستی از ردیف میرزا عبدالله



افروز و غیره.

توجه: گوشه‌های با مُد غیرمعین انواع مختلفی دارند که در مقاطع تحصیلی بالاتر بررسی می‌شوند.

نام‌گذاری گوشه‌ها: بعضی گوشه‌ها نام یک منطقه یا یک شهر را بر خود دارند، مثل اصفهانک، زابل، حجاز، نیشابورک، شوشتری، عراق، ماوراءالنهر و حصار (شهری در ماوراءالنهر). بعضی دیگر نام خود را از نام یک قوم یا یک طایفه گرفته‌اند، مثل بختیاری، نوروز عرب، گریلی و قَجَر. نام بعضی گوشه‌ها به یک حالت عاطفی خاص اشاره می‌کند، مثل سوز و گداز، حزن، طرب‌انگیز، جامه‌دران و مویه. بعضی‌ها نام شخص خاصی را بر خود دارند، مثل مهدی ضرابی، حاجی حسنی، ملک حسین و شاه‌ختایی. بعضی دیگر به نام قالب‌های شعری اشاره می‌کنند، مثل دوبیتی، مثنوی و چهارپاره. علت نام‌گذاری بعضی گوشه‌ها هم به درستی معلوم نیست، مثل بسته‌نگار، مخالف، سَیخِی، بیات راجع و مَجسلی.

۶-۲- ردیف

به پشت‌سر هم قرار گرفتن گوشه‌ها در یک دستگاه و یا کل دستگاه‌ها ردیف گفته می‌شود.

بنابراین، مفهوم ردیف در موسیقی ایرانی دو صورت دارد:

۱- گفته شد که دستگاه مجموعه‌ای از گوشه‌ها است که براساس نظم خاصی سازماندهی شده‌اند. هنگامی که این گوشه‌ها براساس این نظم خاص در یک دستگاه «پشت‌سرهم» قرار می‌گیرند ردیف حاصل می‌شود. پس اصطلاح «ردیف»، در معنای اول، به نظمی که براساس آن گوشه‌های یک دستگاه به ترتیب، یکی پس از دیگری، اجرا و شنیده می‌شوند ارتباط دارد.

۲- هنگامی که همه گوشه‌ها در هفت دستگاه و پنج آواز به شکل فوق سازماندهی می‌شوند، باز هم به حاصل کار ردیف می‌گوییم. بنابراین، در این حالت، ردیف به مجموعه هفت دستگاه و پنج آواز موسیقی ایرانی گفته می‌شود که در آن‌ها گوشه‌ها بانظم خاصی در پی یکدیگر قرار گرفته‌اند.

ردیف، یک مجموعه الگو یا مجموعه مدل است که پایه و اساس موسیقی ایرانی را تشکیل

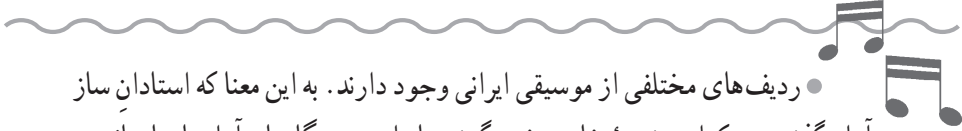
می‌دهد.

ردیف از نظر ابزار اجرایی دو نوع است: ردیف‌سازی و ردیف آوازی. این دو نوع ردیف در


اساس باهم تفاوت زیادی ندارند و اختلاف آن‌ها فقط محدود به مواردی می‌شود که به فنون آوازی و امکانات سازی ارتباط می‌یابند. در ضمن، شعر در ردیف آوازی، چه از نظر مضمون و چه از نظر




وزن، اهمیت زیادی پیدا می‌کند. البته باید خاطر نشان کرد که ردیف‌سازی گسترده‌تر از ردیف‌آوازی است.



• ردیف‌های مختلفی از موسیقی ایرانی وجود دارند. به این معنا که استادان ساز و آواز گذشته هر کدام به شیوه خاص خود گوشه‌ها را در دستگاه‌ها و آوازاها سازماندهی کرده‌اند. اینجا نیز شیوه‌های سازماندهی این استادان با یکدیگر تفاوت‌های اساسی ندارد. به عبارت دیگر، ردیف‌های مختلف فقط در جزئیات با هم تفاوت دارند.



ردیف‌های مختلف عبارت‌اند از: ردیف‌سازی میرزا عبدالله، ردیف‌سازی آقاحسینقلی، مجموعه ردیف گردآوری شده توسط موسی معروفی، ردیف‌آوازی عبدالله خان دوامی و غیره. از میان این ردیف‌ها، امروزه، ردیف میرزا عبدالله و آقا حسینقلی برای ساز و ردیف عبدالله خان دوامی و کریمی برای آواز از همه متداول‌ترند.



• حدود چهار دهه پیش، به دعوت اداره هنرهای زیبای وقت، جلساتی با حضور استادان: نورعلی برومند، علی اکبر شهنازی، ابوالحسن صبا، احمد عبادی، رکن الدین مختاری و موسی معروفی تشکیل شد تا یک‌یک دستگاه‌ها و آوازاها و گوشه‌های ردیف توسط آن استادان مورد بررسی قرار گیرد. از آن‌جا که پس از یک سال و نیم بحث و تبادل نظر، توافقی میان استادان در مورد نام و روند گوشه‌ها به عمل نیامد، ردیف گردآوری شده توسط موسی معروفی به‌عنوان نمونه برای چاپ در نظر گرفته شد. موسی معروفی استاد تار و از شاگردان برجسته درویش خان بود. این استاد با تکیه بر ردیف آقاحسینقلی و میرزا عبدالله و استفاده از نوشته‌های استاد علینقی وزیری ردیف مذکور را گردآوری کرد و در سال ۱۳۴۲ آن را به چاپ رساند. این ردیف را می‌توان همچون دائرةالمعارفی را روایات برگزیده متعدد به حساب آورد.

جمع بندی فصل دوم

موسیقی کلاسیک ایرانی همچون درختی است که ریشه آن را سابقه کهن این موسیقی تشکیل می دهد. تنه اصلی این درخت، ردیف یا، به عبارت دقیق تر، مجموع ردیف های سازی و آوازی است. از این تنه هفت شاخه اصلی منشعب می شوند که هفت دستگاه موسیقی ایرانی را تشکیل می دهند. این هفت دستگاه عبارت اند از: شور، نوا، سه گاه، چهارگاه، همایون، ماهور و راست پنجگاه.

از شاخه شور چهار شاخه کوچک تر منشعب می شوند که آوازهای این دستگاه را تشکیل می دهند. این آوازه ها عبارت اند از: ابوعطا، بیات ترک، افشاری و دشتی.

از شاخه همایون یک شاخه کوچک تر منشعب می شود که آواز بیات اصفهان است.

هر کدام از این دوازده شاخه گوشه های مختلفی را در خود جا داده اند. برخی از این گوشه ها، گوشه های با مُد معین اند و برخی دیگر گوشه های با مُد غیر معین. در ضمن، هر دستگاه یا آواز یک مقام اصلی دارد که به آن مقام مادر می گویند. این مقام در درآمد دستگاه ها معرفی می شود که محل رجوع همه گوشه ها است و باعث یکپارچگی دستگاه یا آواز می شود.

مقام مادر و مقام های گوشه های با مُد معین به این شکل به وجود می آیند: همه آن ها نغمه هایی از گام بالقوه موسیقی ایرانی (که در آن همه نغمه های مورد استفاده در موسیقی ایرانی وجود دارند) را مورد استفاده قرار می دهند و آن ها را در یک یا دو دانگ می گنجانند و بر بعضی نغمه ها (یا درجه ها) تأکید می کنند (این درجه ها را شاهد، خاتمه، متغیر، ایست و آغاز می نامند) و همچنین سرمشق های لحنی خاص خود را به وجود می آورند.

به این ترتیب، درخت موسیقی ایرانی، با ریشه کهن آن و با تنه ردیف، شاخه های اصلی دستگاه ها، شاخه های فرعی آوازه ها و شاخه های نازک گوشه ها شکل می گیرد. برگ ها و میوه های این درخت قطعات موسیقی ای هستند که توسط موسیقی دانان مختلف ساخته یا به صورت بداهه اجرا می شوند. این برگ ها و میوه ها از همان شیرهای تغذیه می کنند که در درون تنه و شاخه ها جریان دارد.

به عبارت دیگر، ردیف دستگاه ها و آوازه ها، منبع تغذیه و سرچشمه اصلی قطعاتی است که توسط موسیقی دانان آفریده می شوند.





پرسش

- ۱- تفاوت میان بستر صوتی و گام بالقوه را توضیح دهید.
- ۲- تفاوت میان گام بالقوه و گام بالفعل را توضیح دهید.
- ۳- چگونه از یک گام بالفعل یا از یک دانگ مُد ساخته می‌شود؟
- ۴- آیا می‌توان از هر مقامی به دلخواه، به مقامی دیگر رفت؟ چرا؟
- ۵- چه عاملی وحدت یک دستگاه را حفظ می‌کند؟
- ۶- چه عاملی باعث ایجاد تنوع و عدم یکنواختی در یک دستگاه می‌شود؟
- ۷- چه درجه‌ای بیشترین اهمیت را در تشخیص یک مقام دارد؟
- ۸- آیا می‌توان مقامی در موسیقی کلاسیک ایرانی یافت که متعلق به یک دستگاه نباشد؟
- ۹- تفاوت میان ایست و خاتمه چیست؟
- ۱۰- تفاوت میان گوشه‌های با مُد معین و گوشه‌های با مُد غیر معین چیست؟
- ۱۱- آیا می‌توان تصور کرد که ردیف‌های تازه‌ای در موسیقی ایرانی به وجود آیند؟

فصل ۳



شناخت درآمدهای دستگاه‌ها و آوازها

هدف‌های رفتاری: پس از پایان این فصل از فراگیر انتظار می‌رود:

- ۱- بستر صوتی همه درآمدهای دستگاه‌ها و آوازها را توضیح دهد.
- ۲- دانگ‌ها و درجه‌های مهم همه درآمدهای دستگاه‌ها و آوازها را (از مبناهای مختلف) بیان کند.

در این فصل، پس از معرفی کلی و ارائه بستر صوتی هر یک از دستگاه‌ها و آوازها، به معرفی مقام‌های مادر (درآمد) آن‌ها می‌پردازیم. یعنی دانگ‌ها و درجه‌های مهم این مقام‌ها و در مواردی، الگوهای لحنی آن‌ها را معرفی می‌کنیم.

درآمد، همان‌گونه که قبلاً اشاره کردیم، آغازگر دستگاه‌ها و آوازها است و مقام مادر آن‌ها را معرفی می‌کند. درآمدها در دستگاه‌ها و آوازها نقش محوری دارند و تقریباً همه گوشه‌ها با فرود دستگاه یا آواز به آن باز می‌گردند. به این ترتیب، درآمد، یکپارچگی دستگاه را تأمین می‌کند.

نکته ۱: همان‌گونه که قبلاً ذکر شد، بستر صوتی یک موسیقی، مجموعه تمام نغمه‌هایی است که در آن موسیقی به کار برده می‌شوند. به همین ترتیب، بستر صوتی یک دستگاه نیز مجموعه تمام نغمه‌هایی است که در آن دستگاه مورد استفاده قرار می‌گیرند.

نکته ۲: دانگ‌هایی که در این فصل مشخص می‌شوند محورهای اصلی درآمدها به حساب می‌آیند. در عمل، بعضی درآمدها، مانند درآمد ماهور، درگسترش ملودی، می‌توانند به دانگ‌های دیگر نیز بروند. ولی در اینجا، برای ساده کردن مطلب، به معرفی محورهای اصلی اکتفا شده است.

۱-۳- دستگاه شور

این دستگاه یکی از مهم‌ترین دستگاه‌های موسیقی ایرانی است که چهار آواز ابوعطا، بیات



ترک، افشاری و دشتی از آن مشتق می‌شوند. گوشه‌های مهم این دستگاه عبارت‌اند از: رهاب، شهناز، قرچه، رضوی و
بستر صوتی دستگاه شور به این قرار است:



بستر صوتی دستگاه شور سل

دانگ‌های درآمد شور سل و درجه‌های مهم آن به شرح زیرند:



دانگ‌های درآمد شور سل

توجه: دانگ‌های فوق براساس درآمد خارا مشخص شده‌اند.

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، درآمد شور از دو دانگ به هم پیوسته و متناظر تشکیل شده است. فاصله‌های این دانگ‌ها به قرار زیرند:

دانگ اول: ج ج ط

دانگ دوم: ج ج ط

درجه‌های مهم، به ترتیب اهمیت، عبارت‌اند از:

شاهد و خاتمه: درجه چهارم دانگ اول (نغمه سل)

تذکر: توجه داشته باشید که از این پس همواره درجه‌های مهم، نسبت به شاهد سنجیده می‌شوند یعنی هنگامی که می‌گوییم «متغیر، درجه پنجم بالا است» یا «آغاز، درجه دوم پایین است» منظور درجه پنجم بالای شاهد و درجه دوم پایین شاهد است.

متغیر: درجه پنجم بالا (نغمه ر که می‌تواند کرن یا بکار باشد)

آغاز: دو آغاز وجود دارند: یکی همان شاهد است و دیگری درجه دوم پایین (سل و فا).

به این ترتیب، درجه‌های شاهد و خاتمه و یکی از آغازها بر هم منطبق‌اند و این درجه در مرز میان دو دانگ قرار دارد.

● در درآمد خارا که نوعی درآمد شور است درجهٔ آغاز، نغمهٔ سل و حرکت ملودی به صورت پایین رونده است. دیگر درآمدهای شور از نغمهٔ فا آغاز می‌شوند و حرکت ملودی آن‌ها بالا رونده است.

● امروزه سیم بم تار و سه تار را، برای اجرای دستگاه شور سل، فا کوک می‌کنند. این امر باعث شده است در اجراهای این دو ساز دانگ اول حذف شود و فقط نغمهٔ فا از این دانگ باقی بماند. اما از آنجا که نوع کوک ساز در ردیف آوازی تأثیری نداشته است، درآمد این ردیف (درآمد خارا) حرکت کامل خود را در دو دانگ حفظ کرده است.

نمونهٔ گردش نغمات در درآمد شور



✿ مثال:



درآمد شور (درآمد خارا، به روایت عبدالله دوامی، ۱۲۷۰-۱۳۵۹)

Ey â - mân az fe - râ - qat â - mân
 Mor - da - maz esh - ti - yâ - qat â - mân
 Az ke gi - ram so - râ - qat â - mân
 mân â - mân â - mân â - mân

یک تصنیف در شور (ای آمان: عارف قزوینی، ۱۲۵۹-۱۳۱۲)

تذکره: علامت‌های سر کلید براساس روش پیشینیان (علینقی وزیری و روح‌الله خالقی) انتخاب شده، اما دقیق‌تر شده‌اند. این علامت‌ها به ترتیب ردیف بمل‌ها (سی، می، لا، ر، سل، دو، فا) آورده شده‌اند. با این حال، اگر در دستگاه یا آوازی، بعضی نغمه‌های اول ردیف بمل‌ها (مثل سی یا می) بمل یاکرن نشوند، این نغمه‌ها در سر کلید با علامت «بکار» مشخص نخواهند شد.

در ضمن، در بعضی موارد، مثل دستگاه شور، یک نغمه اگر در منطقه صوتی بالا باشد یک علامت و اگر در منطقه صوتی پایین باشد علامت دیگری به خود می‌گیرد.

در این گونه موارد، هر دو علامت در سر کلید آمده‌اند، مثل نغمه می در شور که دو علامت دارد: یکی بمل، مربوط به می میانخط چهارم و دیگری کرن، مربوط به می خط اول.

مبناهای مختلف دستگاه شور: همه دستگاه‌ها و آوازاها بر مبنای شاهد آن‌ها نام‌گذاری می‌شوند، مثل «شور سل» که شاهد آن سل است.

دستگاه شور می‌تواند از مبناهای لا و ر و گاهی از دو و می و سی (دو رایج‌تر از می و سی است) نیز اجرا شود. به این معنی که دانگ‌های فوق، به ترتیب، به فاصله‌های دوم بزرگ، پنجم درست، چهارم درست، ششم بزرگ و سوم بزرگ بالاتر منتقل می‌شوند. در این صورت، از آنجا که شاهد آن‌ها به نغمه‌های لا، ر، دو، می و سی انتقال می‌یابند آن‌ها را شور لا، شور ر، شور دو، شور می و شور سی می‌نامند.

توجه: کوک سازها، بسته به مبناهای مختلف، تغییر می‌کند. مثلاً برای شور سل، ساز تار

به صورت دو، سل، دو، فا (از پایین به بالا) و برای شورِ لا، به صورت دو، سل، ر، ری دو، سل، لا، ر کوک می شود.

در ضمن باید توجه داشت که وجود میناهای مختلف بستگی به امکانات ساز دارد. فقط از بعضی میناها و با بعضی کوک‌ها می توان هم اجرای روان تری بر روی ساز داشت و هم فاصله های هماهنگ (هارمونیک) ملایمی بین اصوات برقرار کرد.

۲-۳- آواز ابو عطا

ابو عطا یکی از دستگاه های فرعی (آواز) موسیقی کلاسیک ایرانی است که از شور مشتق شده است و شاخه ای از این دستگاه به حساب می آید. مهم ترین گوشه های این آواز عبارت اند از: گبری، سَیخی، حجاز و ...

بستر صوتی آواز ابو عطا به این قرار است:



بستر صوتی آواز ابو عطا (متعلق به شور سل)

توجه: در ردیف سازی، ابو عطا و دیگر شاخه های شور عموماً یک اکتاو بالاتر از دستگاه مادر (شور) اجرا می شوند. در نتیجه باید توجه داشت که خاتمه ابو عطا یک اکتاو بالاتر از خاتمه شور سل است. این مسئله در مورد دیگر مشتقات شور که در اینجا دانگ های آن ها بررسی شده است نیز صدق می کند.

دانگ های درآمد ابو عطای لاکرن (در مقایسه با دانگ های شور) و درجه های مهم آن به شرح

زیرند:



دانگ های درآمد شور سل



دانگ های درآمد ابو عطای لاکرن



همان گونه که ملاحظه می‌شود، درآمد ابوعطا از دو دانگ به هم پیوسته تشکیل شده است. فاصله‌های این دانگ‌ها به قرار زیرند :

دانگ اول : ج ج ط

دانگ دوم : ط ب ط

درجه‌های مهم عبارت‌اند از :


شاهدها : درجه چهارم بالا (دو) و درجه دوم بالا (لاکرن)

تذکر : توجه داشته باشید که همه درجه‌های مهم شاخه‌ها (چه شاخه‌های شور و چه آواز اصفهان که شاخه همایون است) نسبت به شاهد دستگاه مادر سنجیده می‌شوند. یعنی وقتی می‌گوییم «شاهد ابوعطا درجه دوم بالاست» یا «آغاز ابوعطا درجه چهارم بالا است» منظور این است که شاهد و آغاز ابوعطا، به ترتیب، درجه دوم و درجه چهارم بالای شاهد شور است.

خاتمه : همان شاهد شور (سل)

ایست : درجه دوم بالا (لاکرن)

آغاز : درجه دوم و چهارم بالا (لاکرن و دو)

 **توجه:** درآمد ابوعطا دو شاهد دارد : یکی روی درجه دوم بالا و دیگری روی درجه چهارم بالا. هر دو درجه نغمه‌های آغاز نیز هستند.

از میان آوازهای دستگاه شور، ابوعطا بیش از بقیه به دستگاه مادر وابسته است. بنابراین، خاتمه آن همان خاتمه دستگاه شور است.

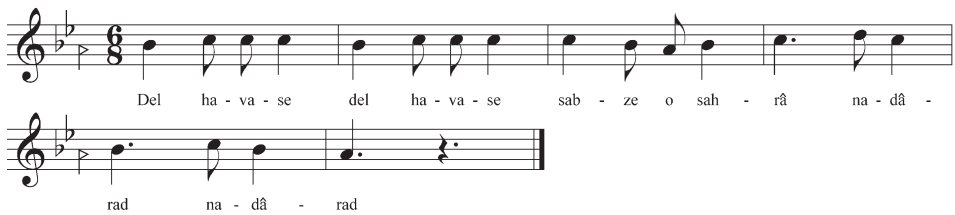
نمونه گردش نغمات در درآمد ابوعطا و فرود به شور



فرود به شور



درآمد ابوعطا (به روایت میرزا عبداللّه)



یک تصنیف در ابوعطا (دل هوس : عارف قزوینی)

مبناهای مختلف آواز ابوعطا : ابوعطایی که در اینجا معرفی شده، ابوعطای لاکرن است. این آواز می‌تواند از مبناهای سی کرن و می کرن و گاهی از ر کرن و فاسری و دوسری نیز اجرا شود.

۳-۳ آواز بیات ترک

بیات ترک یکی دیگر از دستگاه‌های فرعی (آواز) موسیقی کلاسیک ایرانی است که از شور مشتق شده است. مهم‌ترین گوشه‌های این آواز عبارت‌اند از : فیلی، شکسته، مهربانی و روح‌الارواح. بستر صوتی آواز بیات ترک به این قرار است :



بستر صوتی آواز بیات ترک (متعلق به شور سل)

دانگ‌های درآمد بیات ترک سی بمل (در مقایسه با دانگ‌های شور) و درجه‌های مهم آن به شرح

زیرند :



دانگ دوم شور در بیات ترک

آ (خ) ش

آ خ

دانگ‌های درآمد بیات ترک سی بمل

دانگ اول دانگ دوم

ا ش م

خ

دانگ‌های درآمد شور سل

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، درآمد بیات ترک از دو دانگ به هم پیوسته تشکیل شده است. فاصله‌های این دانگ‌ها عبارت‌اند از:

دانگ اول: ط ج جـ

دانگ دوم: ط ط ب

درجه‌های مهم عبارت‌اند از:

شاهد: درجه سوم بالا (سی بمل)

خاتمه‌ها: درجه سوم بالا و شاهد شور (سی بمل و سل)

ایست: درجه دوم پایین (فا)

آغاز: درجه دوم پایین (فا)

درجه شاهد در مرز دو دانگ قرار دارد. این درجه، در ضمن، یک سوم کوچک بالاتر از شاهد شور است.

• دانگ دوم بیات ترک از نظر فاصله‌ها شبیه دانگ‌های ماهور است. در ضمن، این آواز گوشه‌های مشترکی نیز با ماهور دارد (مثل فیلی و شکسته و خسروانی). به همین دلیل، بیات ترک حالتی دو گانه را القا می‌کند که ترکیبی از حال و هوای ماهور و شور است.

نکته: در گذشته اصولاً بیات ترک را مثل ابوعطا روی شور تمام می‌کرده‌اند. به عبارت دیگر، خاتمه این آواز همان خاتمه شور (یعنی نغمه سل) بوده است. به همین علت، ما دانگ دوم شور را نیز در شکل بالا آورده‌ایم و حرف اختصاری «خ» را میان پراتنز در زیر نغمه سل نوشته‌ایم. به هر حال،

امروزه کمتر در این آواز به شور رجعت می‌شود و درجهٔ خاتمهٔ آن همان درجهٔ شاهد، یعنی نغمهٔ سی بمل است.

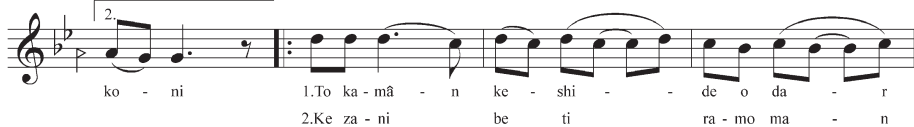
نمونهٔ گردش نغمات در درآمد بیات ترک



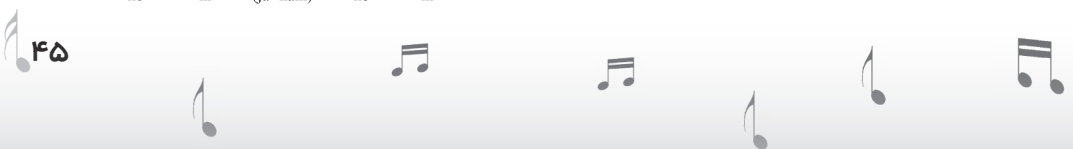
مثال:



درآمد بیات ترک (به روایت آقا حسینقلی ۱۲۳۰-۱۲۹۴)



یک تصنیف قدیمی در بیات ترک (مهربانی)



مبناهای مختلف آواز بیات ترک : بیات ترکی که در اینجا معرفی شده، بیات ترک سی بمل است. این آواز می‌تواند از مبناهای دو و فا و گاهی از می بمل و سل و ر نیز اجرا شود.

۴-۳- آواز افشاری

افشاری یکی دیگر از دستگاه‌های فرعی (آواز) موسیقی کلاسیک ایرانی است که از شور مشتق شده است. مهم‌ترین گوشه‌های این آواز عبارت‌اند از : رهاب، قرایی و عراق. بستر صوتی آواز افشاری به این قرار است :



بستر صوتی آواز افشاری (متعلق به شور سل)

دانگ‌های درآمد افشاری دو (در مقایسه با دانگ‌های شور) و درجه‌های مهم آن به شرح

زیرند :



دانگ‌های درآمد شور سل



دانگ‌های درآمد افشاری دو

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، درآمد افشاری از سه دانگ «درهم تنیده» تشکیل شده است.

فاصله‌های این دانگ‌ها به شرح زیرند :

دانگ اول : ط ج ج

دانگ دوم : ج ط ج

دانگ سوم : ط ب ط

درجه‌های مهم عبارت‌اند از :

شاهد : درجه چهارم بالا (دو)



خاتمه‌ها : شاهد شور و درجه‌های دوم پایین و دوم بالا (سل، فا و لا کرن)

متغیر : درجه پنجم بالا (نغمه ر که گاهی بکار می‌شود و گاهی کرن)

ایست : درجه دوم بالا (لا کرن)

آغازها : درجه دوم پایین و چهارم بالا (فا و دو)

توجه: هنگامی که ملودی در دانگ سوم گردش می‌کند درجه پنجم بالا متغیر نمی‌شود. فقط در مواردی که گردش نغمات اساساً در دانگ دوم صورت می‌گیرد، اما اشاره‌هایی به دانگ سوم می‌شود، این درجه تغییر می‌کند.

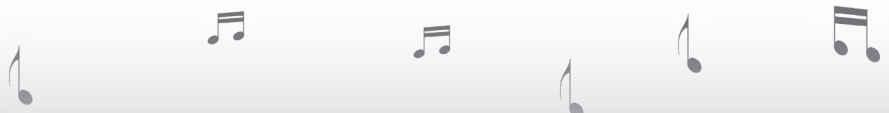
نکته ۱: هرگاه افشاری به صورت مستقل اجرا شود خاتمه آن نغمه فا (درجه دوم پایین) است. گاهی نیز می‌توان آن را روی درجه دوم بالا خاتمه داد. اما اگر افشاری به عنوان وابسته شور اجرا شود خاتمه آن همان خاتمه شور، یعنی نغمه سل خواهد بود. به همین دلیل دانگ دوم شور نیز در شکل نشان داده شده است.

نکته ۲: حرکت لا کرن - فا، به صورت پرش پایین رونده با اجتناب از نغمه سل، حرکت شاخص افشاری است.

نکته ۳: ویژگی درجه متغیر افشاری این است که تقریباً همیشه (برخلاف همین درجه در شور و دشتی) در حرکت بالا رونده کرن است و در حرکت پایین رونده بکار، مگر وقتی که نغمه «دو» محور حرکت ملودی باشد و قرار باشد روی این نغمه مکث شود.

نکته ۴: اگر دانگ پایین رونده از ر کرن باشد خاتمه آن لا کرن خواهد بود و اگر از سی بمل باشد خاتمه آن فا و اگر حرکت دانگ از دو باشد خاتمه آن سل، یعنی همان خاتمه شور خواهد بود.

نمونه‌های گردش نغمات در درآمد افشاری





درآمد افشاری (به روایت میرزا عبداللّه)



یک تصنیف درافشاری (نکنم اگر چاره: عارف قزوینی)

مبناهای مختلف آواز افشاری: افشاری ای که در اینجا معرفی شده، افشاری دو است. این آواز می‌تواند از مبناهای رو سل و گاهی از فا و لا و می نیز اجرا شود.

۵-۳ آواز دشتی

دشتی یکی دیگر از دستگاه‌های فرعی (آواز) موسیقی کلاسیک ایرانی است که از شور مشتق شده است. مهم‌ترین گوشه‌های این آواز عبارت‌اند از: از حاجیانی، گیلکی، اوج و ...
 بستر صوتی آواز دشتی به این قرار است:



بستر صوتی آواز دشتی (متعلق به شور سل)

دانگ‌های درآمد دشتی ر (در مقایسه با دانگ‌های شور) و درجه‌های مهم آن به شرح زیرند :



دانگ‌های درآمد شور سل



دانگ‌های درآمد دشتی ر

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، درآمد دشتی از دو دانگ به هم پیوسته تشکیل شده است. فاصله‌های این دانگ‌ها عبارت‌اند از :

دانگ اول : ج ج ط

دانگ دوم : ط ب ط (ج ج ط)

درجه‌های مهم عبارت‌اند از :

شاهد : درجه پنجم بالا (ربکار)

خاتمه : شاهد شور (سل)

متغیر : درجه پنجم بالا (نغمه ر که گاهی بکار می‌شود و گاهی کرن)

آغازها : درجه سوم بالا (سی بمل) و گاهی درجه چهارم بالا (دو)

پیش خاتمه : درجه سوم بالا (سی بمل)

نکته: نغمه سی بمل در برخی جمله‌های این آواز زمینه را برای خاتمه فراهم می‌کند (روی آن

اندکی مکث می‌شود) و به همین دلیل آن را «پیش خاتمه» می‌نامیم و با «پ خ» نشان می‌دهیم. بنابراین،

پیش خاتمه درجه‌ای است که تأکید و مکث بر روی آن انتظار خاتمه را به وجود می‌آورد.



نمونه گردش نغمات در درآمد دشتی

ش م ش (خ)

مثال:

درآمد دشتی (به روایت محمود کریمی)

Ger - ya rā be mas - ti ba - hā - ne kar - dam

یک تصنیف در دشتی (گریه را به مستی: عارف قزوینی)

مبناهای مختلف آواز دشتی: دشتی‌ای که در اینجا معرفی شده، دشتی «ر» است. این آواز می‌تواند از مبناهای می و لا و گاهی از سل و سی و فادیز نیز اجرا شود.

دانگ اول دانگ دوم

شاهد شور شاهد بیات ترک شاهد دشتی

شاهد افشاری و ابوعطا

شاهد ابوعطا

دانگ‌های شور و شاهد‌های شور و مشتقات یا شاخه‌های آن

نکته: حتماً توجه کرده‌اید که شاهد‌های آوازهای دستگاه شور، به ترتیب، روی درجه‌های دوم، سوم، چهارم و پنجم بالا قرار می‌گیرند.

دانگ‌های شور در مقایسه با دانگ‌های شاخه‌های آن :

۶-۳- دستگاه نوا

نوا یکی از دستگاه‌های موسیقی کلاسیک ایرانی است. گوشه‌های مهم این دستگاه عبارت‌اند از: گردانیه، بیات راجع، عشاق، نیشابورک و نهفت. بستر صوتی دستگاه نوا به این قرار است:

دانگ‌های درآمد نوا سل و درجه‌های مهم آن به شرح زیرند:

دانگ‌های درآمد نوا سل



همان گونه که ملاحظه می‌شود، در آمدنوا از دو دانگ به هم پیوسته تشکیل شده است. فاصله‌های این دانگ‌ها عبارت‌اند از:

دانگ اول: ج ج ط

دانگ دوم: ط ب ط

درجه‌های مهم عبارت‌اند از:

شاهد و خاتمه: درجه چهارم دانگ اول (سل)

ایست: درجه سوم پایین (می کرن)

آغاز: درجه دوم پایین (فا)

شاهد و خاتمه در مرز دو دانگ قرار دارند.

گردش نغمات و سرمشق‌های نوا



نمونه گردش نغمات در آمدنوا



سرمشق‌های اصلی نوا



سرمشق فرودنوا



درآمد نوا (درآمد دوم، به روایت میرزا عبدالله)

1. Nab - vad ze ro - khat qe - s ma - te mâ qey - re ne - gâ -
 2. da - s - t(o) ma - gar gâ - ho be - gâ -
 hi Ān - ham na - da - had hi

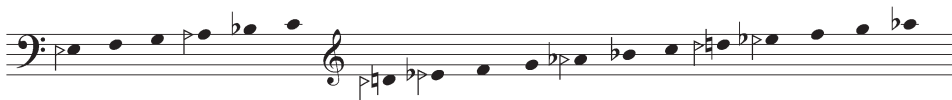
یک تصنیف قدیمی در نوا (نبود ز رُخت)

مبناهای مختلف دستگاه نوا: نوایی که در اینجا معرفی شده، نوای سل است. این دستگاه می‌تواند از مبناهای دو و ر نیز اجرا شود.

۷-۳ دستگاه سه‌گاه

سه‌گاه یکی دیگر از دستگاه‌های موسیقی کلاسیک ایرانی است و گوشه‌های مهم آن عبارت‌اند از: زابل، مویه، مخالف و مغلوب.

بستر صوتی دستگاه سه‌گاه به این قرار است:



بستر صوتی دستگاه سه‌گاه لا کرن

نکته: همان‌طور که مشاهده می‌شود بستر صوتی سه‌گاه دقیقاً مثل بستر صوتی شور است، با این تفاوت که بم‌ترین صدا در سه‌گاه می‌کرن است (به جای ربکار).



● نغمه ر درجه پنجم شور است که در شور و بعضی شاخه‌های آن به صورت متغیر نواخته می‌شود. در سه‌گاه نیز همین درجه با عنوان حصار و تیم سه‌گاه به صورت متغیر نواخته می‌شود (ربکار، رکرن).

دانگ‌های درآمد سه‌گاه لاکرن و درجه‌های مهم آن به شرح زیرند :



دانگ‌های درآمد سه‌گاه لاکرن

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، درآمد سه‌گاه از دو دانگ متناظر به هم پیوسته تشکیل شده است. فاصله‌های این دانگ‌ها عبارت‌اند از :

دانگ اول : ج ط ج

دانگ دوم : ج ط ج

درجه‌های مهم، به ترتیب اهمیت، عبارت‌اند از :

شاهد : درجه چهارم دانگ اول (لاکرن)

خاتمه : درجه چهارم دانگ اول (لاکرن)

آغازها : هر کدام از شاهد‌ها درجه آغاز نیز هستند.

شاهد درآمد سه‌گاه در مرز دو دانگ قرار دارد و، در عین حال، نقش خاتمه و آغاز را نیز بازی می‌کند.

در ضمن، نغمه فا در فرودهای این مقام مادر اهمیت ویژه‌ای دارد. نغمه سل نیز در خاتمه و

شروع جمله‌ها حذف می‌شود.

مبناهای مختلف دستگاه سه‌گانه: سه‌گاهی که در این جا معرفی شده، سه‌گانه لاکرن است. این دستگاه می‌تواند از مبنا می‌کرن و، به ندرت، سی‌کرن و فاسری نیز اجرا شود.

۸-۳- دستگاه چهارگانه

چهارگانه یکی دیگر از دستگاه‌های موسیقی کلاسیک ایرانی است. این دستگاه از نظر نام و محتوای گوشه‌ها بسیار شبیه سه‌گانه است و گوشه‌های مهم آن عبارت‌اند از: زابل، مویه، مخالف، حصار و منصور.

بستر صوتی دستگاه چهارگانه به این قرار است:



بستر صوتی دستگاه چهارگانه دو

دانگ‌های درآمد چهارگانه دو و درجه‌های مهم آن به شرح زیرند:



دانگ‌های درآمد چهارگانه دو

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، درآمد چهارگانه نیز از دو دانگ متناظر به هم پیوسته تشکیل شده است. فاصله‌های این دانگ‌ها عبارت‌اند از:

دانگ اول: ج ه ب

دانگ دوم: ج ه ب

درجه‌های مهم، به ترتیب اهمیت، عبارت‌اند از:

شاهد و خاتمه: درجه چهارم دانگ اول (دو)

آغاز: درجه سوم پایین (لاکرن)

شاهد و خاتمۀ در آمد چهارگاه در مرز میان دو دانگ قرار دارند.

نکته: احتمالاً چهارگاه و سه‌گاه دستگاه واحدی بوده‌اند و با تغییر فاصله میان درجه‌های سوم و چهارم دانگ‌های دستگاه اولیه، دو دستگاه مجزا به وجود آمده‌اند؛ بدون این که سرمشق‌های لحنی جداگانه‌ای برای آن‌ها در نظر گرفته شود.
مقایسه سه‌گاه و چهارگاه:

گردش نغمات و یکی از سرمشق‌های چهارگاه

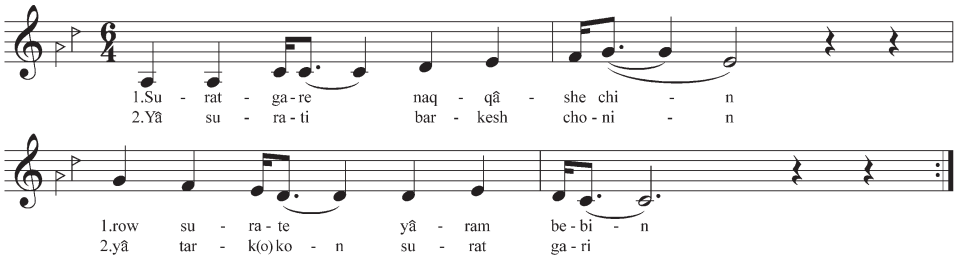
نمونه گردش نغمات در درآمد چهارگاه

یکی از سرمشق‌های چهارگاه





در آمد چهارگاه (بهروایت عبدالله دوامی)



یک تصنیف قدیمی در چهارگاه (صورتگر نقاش چین)

مبناهای مختلف دستگاه چهارگاه : چهارگاهی که در اینجا معرفی شده، چهارگاه دو است. این دستگاه می تواند از مبناهای ر و سل و لان نیز اجرا شود. چهارگاه های دو و ر از همه متداول ترند.

۹-۳- دستگاه همایون

همایون یکی دیگر از دستگاه های موسیقی کلاسیک ایرانی است. از این دستگاه یک دستگاه فرعی (آواز) مشتق می شود که بیات اصفهان نام دارد. گوشه های مهم این دستگاه عبارت اند از : چکاوک، طرز، بیداد، شوشتری، لیلی و مجنون و

بستر صوتی دستگاه همایون به این قرار است :



بستر صوتی دستگاه همایون لاکرن

دانگ‌های درآمد همایونِ لاکرن و درجه‌های مهم آن به شرح زیرند :



دانگ‌های دستگاه همایونِ لاکرن

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، درآمد همایون نیز از دو دانگ به هم پیوسته تشکیل شده است که یکی منطبق با دانگ شور و دیگری منطبق با دانگ چهارگاه است. فاصله‌های این دانگ‌ها عبارت‌اند از :

دانگ اول : ج ج ط

دانگ دوم : ج ه ب

درجه‌های مهم، به ترتیب اهمیت، عبارت‌اند از :

شاهد : درجه دوم دانگ دوم (لاکرن)

خاتمه : درجه دوم پایین (سل)

آغازها : درجه‌های سوم و چهارم پایین (فا و می کرن)

خاتمه این درآمد در مرز میان دو دانگ قرار دارد.

نمونه‌گردش نغمات در درآمد همایون



نکته : درآمد همایون، در دوره‌های اخیر، تحت تأثیر نغمه محسوسِ مینورِ هارمونیک، تغییر

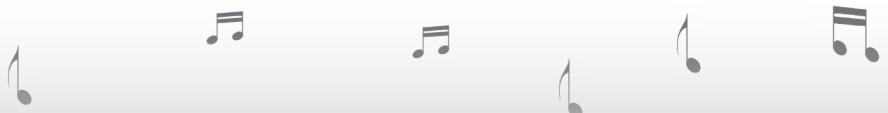
یافته است. این تغییرات به شرح زیرند :

۱- نغمه می، بکار می‌شود؛

۲- نغمه فا نقش خاتمه را ایفا می‌کند؛

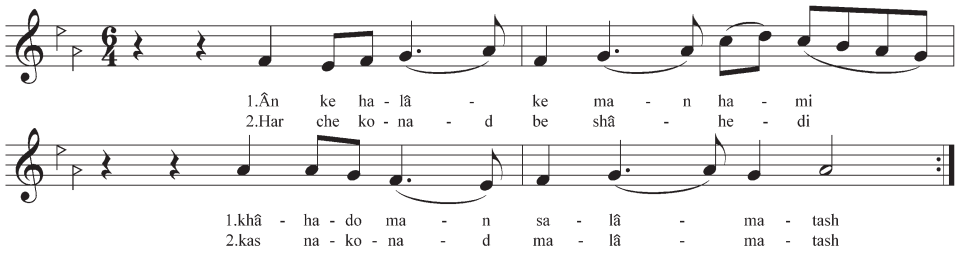
۳- در حرکت بالارونده، نغمه اول دانگ (ر) حذف و ملودی از نغمه می بکار یا فا آغاز

می‌شود.





در آمد همایون (بهروایت محمود کریمی)



1. Ān ke ha - lâ - - ke ma - n ha - mi
 2. Har che ko - na - - d be shâ - he - di

1. khâ - ha - do ma - n sa - lâ - ma - tash
 2. kas na - ko - na - - d ma - lâ - ma - tash

یک تصنیف قدیمی در همایون (آن که هلاک من همی)

مبناهای مختلف دستگاه همایون : همایونی که در این جا معرفی شده، همایونِ لا کرن است. این دستگاه می تواند از مبناهای می کرن، سی کرن و رکرن نیز اجرا شود.

۱-۳- آواز بیات اصفهان

این آواز از دستگاه همایون مشتق شده است و گوشه های مهم آن عبارت اند از : جامه دران،

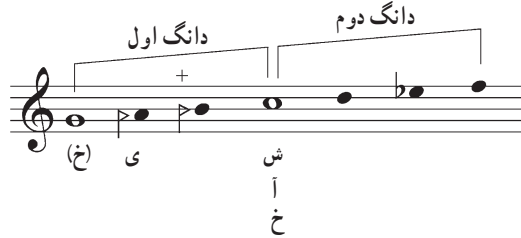
بیات راجع، اوج و

بستر صوتی آواز بیات اصفهان به این قرار است :



بستر صوتی آواز بیات اصفهان دو

دانگ‌های درآمد بیات اصفهان دو و درجه‌های مهم آن به شرح زیرند :



دانگ‌های درآمد آواز بیات اصفهان دو

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، درآمد بیات اصفهان از دو دانگ به هم پیوسته تشکیل شده است. فاصله‌های این دانگ‌ها عبارت‌اند از :

دانگ اول : ج ه ب

دانگ دوم : ط ب ط

درجه‌های مهم عبارت‌اند از :

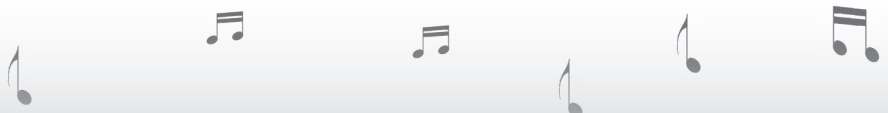
شاهد : درجه سوم بالا (نسبت به شاهد همایون)، (دو)

خاتمه‌ها : درجه دوم پایین (سل) و درجه سوم بالا (دو)

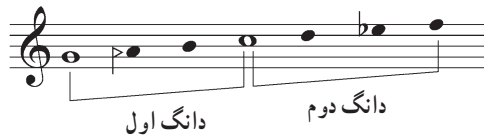
ایست : همان درجه شاهد همایون (لاکرن)

آغاز : درجه سوم بالا (دو)

شاهد این آواز در مرز میان دو دانگ قرار دارد و این نغمه، درجه آغاز این آواز نیز هست. اگر آواز اصفهان به صورت مستقل نواخته شود روی درجه سوم بالا، یعنی درجه شاهد (دو) خاتمه می‌یابد ولی اگر به همایون بازگردد روی درجه اول پایین (سل) که همان خاتمه همایون است پایان می‌یابد.

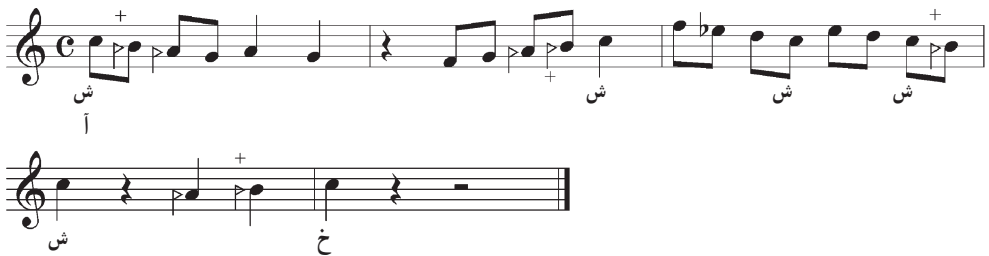


نکته ۱: در واقع، درجه سوم دانگ اول این آواز، اندکی از سی کرن بیشتر است اما امروزه اصفهان را، تحت تأثیر مینور اروپایی، با سی بکار اجرا می کنند. در ضمن، در شکل جدید اصفهان، ایست و خاتمه هر دو لاکرن است.



نکته ۲: در ردیف سازی، عموماً اصفهان یک اکتاو بالاتر از دستگاه مادر (همایون) اجرا می شود. در نتیجه باید توجه داشت که خاتمه اصفهان یک اکتا و بالاتر از خاتمه همایون است. در ضمن، در برخی ردیف ها از جمله ردیف میرزا عبدالله، اصفهان از مبنای سل است، در حالی که با توجه به مبنای همایون همین ردیف (لاکرن)، اصفهان باید از مبنای دو باشد.

نمونه گردش نغمات در درآمد بیات اصفهان



مثال: ❁



درآمد بیات اصفهان از میرزا عبدالله

1. I - rān hen-gā-me kā-rast bar - khi - zo be-bin I - rān
 2. Bakh - tat dar en - te - zā - rast az pā - ma ne-shin I - rān

1. Ān lo' - ba - te khan - dān bā mā be sed qo sa - fāst
 2. Bin bar sa - re ku - yash che shu - ro qow - qā bar - pāst

1. Kho-dā ze dar do qam ra-hā nad ma - rā dow-re ja-hān ne-gar ke che -
 2. kho-dā be kā-me del re-sā - nad ma - rā

bā mā khā - had kard ke che bā mā khā - had kard

یک تصنیف در بیات اصفهان (ایران هنگام کار است : درویش خان)

مبناهای مختلف آواز بیات اصفهان : بیات اصفهانی که در اینجا معرفی شده، بیات اصفهان دو است. این آواز می‌تواند از مبناهای فا و سل و ، به ندرت، ر و لا نیز اجرا شود. بیات اصفهان‌های دو و سل و فا از همه رایج‌ترند.

۱۱-۳- دستگاه ماهور

ماهور یکی دیگر از دستگاه‌های موسیقی کلاسیک ایرانی است و گوشه‌های مهم آن عبارت‌اند از : داد، فیلی، شکسته، دلکش، عراق، راک و
 بستر صوتی دستگاه ماهور به این قرار است :

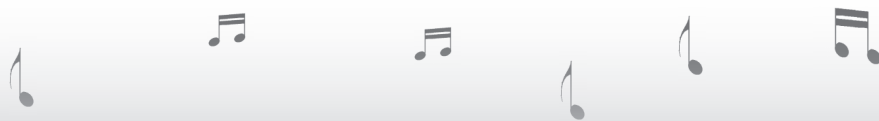
بستر صوتی دستگاه ماهور دو

دانگ اول دانگ دوم

ش
خ
آ

دانگ‌های درآمد ماهور دو

دانگ‌های درآمد ماهور دو و
 درجه‌های مهم آن به شرح زیرند :



همان گونه که ملاحظه می‌شود، درآمد ماهور نیز از دو دانگ به هم پیوسته تشکیل شده است.
فاصله‌های این دانگ‌ها عبارت‌اند از :

دنگ اول : ط ط ب

دنگ دوم : ط ط ب

درجه‌های مهم عبارت‌اند از :

شاهد، خاتمه و آغاز : درجه چهارم دانگ اول (دو)

ایست : درجه چهارم پایین (سل)

شاهد و خاتمه و آغاز بر هم منطبق‌اند و در مرز این دو دانگ قرار دارند.

نمونه گردش نغمات در درآمد ماهور

مثال:

درآمد ماهور (بهروایت محمود کریمی)

1. Tā - be ba - naf - she mi - da - had
2. Par - de - ya qon - che mi - da - rad

tor - re - ye mosh - k(o) - sā - ye to
khan - de - ye del - go - shā - ye to

یک تصنیف قدیمی در ماهور (تاب بنفشه می‌دهد)

مبناهای مختلف دستگاه ماهور : ماهوری که در اینجا معرفی شده، ماهورِ دو است. این دستگاه می‌تواند از مبناهای فا و سل نیز اجرا شود.

۱۲-۳- دستگاه راست پنجگاه

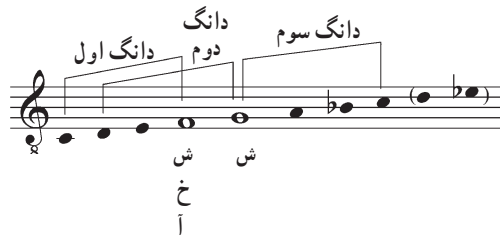
راست پنجگاه یکی دیگر از دستگاه‌های موسیقی کلاسیک ایرانی است و گوشه‌های مهم آن که به صورت مرکب اجرا می‌شوند عبارت‌اند از : پنجگاه، قرچه، ماوراءالنهر، بیات عجم، طرز، نفیر و فرنگ و ...

بستر صوتی دستگاه راست پنجگاه به این قرار است :



بستر صوتی دستگاه راست پنجگاه فا

دانگ‌های درآمد راست پنجگاه فا و درجه‌های مهم آن به شرح زیرند :



دانگ‌های درآمد راست پنجگاه فا

همان‌گونه که ملاحظه می‌کنید، درآمد راست پنجگاه از سه دانگ تشکیل شده است که دوتای اول «درهم تنیده» اند. فاصله‌های این دانگ‌ها عبارت‌اند از :

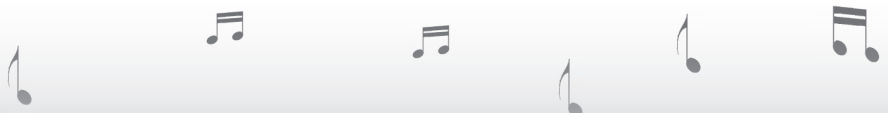
دانگ اول : ط ب ط

دانگ دوم : ط ب ط

دانگ سوم : ط ب ط

درجه‌های مهم عبارت‌اند از :

شاهدها : درجه چهارم دانگ اول و درجه چهارم دانگ دوم (فا و سل)



خاتمه و آغاز : درجهٔ چهارم دانگ اول (فا)

این درآمد دو شاهد دارد : یکی درجهٔ چهارم دانگ اول که خاتمهٔ درآمد نیز هست و دیگری درجهٔ چهارم دانگ دوم.

نکته: درآمد راست پنجگاه از نظر فاصله‌ها به درآمد ماهور شباهت دارد اما از نظر مقام و سرمشقِ لحنی با آن متفاوت است.

گردش نغمات و سرمشق لحنی راست پنجگاه



نمونهٔ گردش نغمات در درآمد راست پنجگاه



سرمشق ملودی اصلی راست پنجگاه

مثال: ❁



درآمد راست پنجگاه (به روایت عبدالله دوامی)

Ey meh - ra - bân ta - raz barg dar bu - se - hâ -
 ye bā - rân Bi - dâ - ri - ye se - tâ - re
 dar chesh - me - juy bā - rân

یک تصنیف در راست پنجگاه (بوسه‌های باران : حسین علیزاده، -۱۳۳۰)

راست پنجگاه فقط از مبنای فانوخته می‌شود و مبناهای دیگری ندارد.

جدول دانگ‌های مشترک دستگاه‌ها و آوازاها

(کلمه‌های «اول»، «دوم» و «سوم» به معنای «دانگ اول»، «دانگ دوم» و «دانگ سوم» است.)

نام دستگاه یا آواز	ط ط ب	ط ب ط	ط ج ج	ج ج ط	ج ط ج	ج ه ب
شور				اول و دوم		
ابوعطا		دوم		اول		
بیات ترک	دوم		اول			
افشاری		سوم	اول		دوم	
دشتی		دوم		اول (دوم)		
نوا		دوم		اول		
سه‌گاه				اول و دوم		
چهارگاه					اول و دوم	
همایون				اول		دوم
بیات اصفهان		دوم				اول
ماهور	اول و دوم					
راست پنجگاه	اول	دوم و سوم				



جدول درجه‌های مهم دستگاه‌ها و آوازاها

نام دستگاه یا آواز	شاهد یا شاهد‌ها ^۱	خاتمه	متغیر	ایست یا ایست‌ها	آغاز یا آغازها
شورِ سل	سل	سل	ر (بالای سل)	-	فا و سل
ابوعطای لاکرن	لاکرن و دو	سل (شور)	-	لاکرن	لاکرن و دو
بیات ترکِ سی‌بمل	سی‌بمل	سی‌بمل و سل (شور)		فا	فا
افشاریِ دو	دو	لاکرن، فا و سل (شور)	ر	لاکرن	فا و دو
دشتیِ ر	ر	سل (شور)	ر	-	سی‌بمل و دو
نوی سل	سل	سل	-	می‌کرن	فا
سه‌گاهِ لاکرن	لاکرن	لاکرن	-	-	لاکرن و دو
چهارگاهِ دو	دو	دو	-	-	لاکرن
همایونِ لاکرن	لاکرن	سل	-	-	می‌کرن و فا
اصفهانِ دو	دو	سل و دو	-	لاکرن	دو
ماهورِ دو	دو	دو	-	سل	دو
راست پنجگاهِ فا	فا و سل	فا	-	-	فا

۱- در تمام دستگاه‌ها و آوازاها، شاهد (یا اگر دو شاهد وجود دارد، حداقل یکی از آن‌ها) در مرز میان دو دانگ قرار می‌گیرد، مگر در دستگاه همایون.

پرسش

- ۱- بستر صوتی شور را توضیح دهید.
- ۲- دانگ‌ها و درجه‌های مهم درآمد شورهای لا، ر، دو، می و سی را پیدا کنید.
- ۳- مبنای ابو عطا‌های متعلق به شور لا، ر، دو، می و سی چیست؟ دانگ‌ها و درجه‌های مهم درآمد آن‌ها را پیدا کنید.
- ۴- مبنای بیات ترک‌های متعلق به شور لا، ر، دو، می و سی چیست؟ دانگ‌ها و درجه‌های مهم درآمد آن‌ها را پیدا کنید.
- ۵- مبنای افشاری‌های متعلق به شور لا، ر، دو، می و سی چیست؟ دانگ‌ها و درجه‌های مهم درآمد آن‌ها را پیدا کنید.
- ۶- مبنای دشتی‌های متعلق به شور لا، ر، دو، می و سی چیست؟ دانگ‌ها و درجه‌های مهم درآمد آن‌ها را پیدا کنید.
- ۷- دانگ‌ها و درجه‌های مهم درآمد نوای دو و ر را پیدا کنید.
- ۸- دانگ‌ها و درجه‌های مهم درآمد سه‌گاه می کرن، سی کرن و فاسری را پیدا کنید.
- ۹- دانگ‌ها و درجه‌های مهم درآمد چهارگاه ر و سل و لا را پیدا کنید.
- ۱۰- دانگ‌ها و درجه‌های مهم درآمد همایون می کرن، سی کرن و ر کرن را پیدا کنید.
- ۱۱- دانگ‌ها و درجه‌های مهم درآمد بیات اصفهان فا و سل و رو لا را پیدا کنید.
- ۱۲- دانگ‌ها و درجه‌های مهم درآمد ماهور فا و سل را پیدا کنید.
- ۱۳- در همه مثال‌های این فصل، درجه‌های مهم را با نگارش حروف اختصاری «ش»، «ی»، «خ» و «آ» مشخص کنید.

فهرست منابع

- اسعدی، هومان، ۱۳۸۱، «ساختار گام بالقوه در موسیقی دوران تیموری»، فصلنامه موسیقی ماهور، شماره ۱۸: ۹۷-۱۱۲.
- ۱۳۸۲، «بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران: دستگاه به عنوان مجموعه‌ای چند مودی»، فصلنامه موسیقی ماهور. شماره ۲۲: ۴۴-۵۶.
- پایور، فرامرز، ۱۳۷۵، ردیف آوازی و تصنیف‌های قدیمی به روایت استاد عبدالله دوامی. تهران: مؤسسه فرهنگی - هنری ماهور.
- پیرنیاکان، داریوش، ۱۳۸۰، موسیقی دستگاهی ایران. ردیف میرزا حسینقلی. تهران: مؤسسه فرهنگی - هنری ماهور.
- تهماسبی، ارشد، ۱۳۷۵، تصنیف‌های عارف. تهران: مؤسسه فرهنگی - هنری ماهور.
- طلایی، داریوش، ۱۳۷۲، نگرشی نو به تئوری موسیقی ایرانی. تهران: مؤسسه فرهنگی - هنری ماهور.
- ۱۳۷۶، ردیف میرزا عبدالله. نت‌نویسی آموزشی و تحلیلی. تهران: مؤسسه فرهنگی - هنری ماهور.
- علی‌بن محمد معمار (بنایی)، ۱۳۶۸، رساله در موسیقی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- علیزاده، حسین، ۱۳۷۹، دستور تار و سه‌تار، دوره متوسطه. تهران: مؤسسه فرهنگی - هنری ماهور.
- فرهت، هرمز، ۱۳۸۰، دستگاه در موسیقی ایرانی. ترجمه مهدی پورمحمد. تهران: بارت.
- کیانی، مجید، ۱۳۶۸، هفت دستگاه موسیقی ایران. ناشر: مؤلف.

مراغی، عبدالقادر، ۱۳۳۶ [۱۳۵۶]، مقاصدالالحان. به اهتمام تقی بینش. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۱۳۶۶، جامع‌الالحان. به اهتمام تقی بینش. تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
۱۳۷۰، شرح ادوار (با متن ادوار و زوائدالفوائد). به اهتمام تقی بینش. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

مسعودیه، محمد تقی، ۱۳۷۶، ردیف آوازی موسیقی سنتی ایران به روایت محمود کریمی. کتاب اول: آوانویسی و تجزیه و تحلیل. تهران: انجمن موسیقی ایران با همکاری مؤسسه فرهنگی - هنری ماهور.

۱۳۷۹، ردیف آوازی موسیقی سنتی ایران به روایت محمود کریمی کتاب دوم. همراه با ۶ کاست. تهران: مؤسسه فرهنگی - هنری ماهور.

معروفی، موسی، ۱۳۷۴، ردیف هفت دستگاه موسیقی ایرانی. همراه با شرح ردیف موسیقی ایران. نوشته دکتر مهدی برکشلی. تهران: انجمن موسیقی ایران.
مولانا، خسرو، درس گفته‌ها

Caron, N. et Dariouche Safvate, 1966 - Les traditions musicales: Iran. Paris: Buchet/Chastel.

Chailley, J. s.d. - Cours d'histoire de la musique. Paris: Alphonse leduc.

Picard, F. 1999 - «Oralité et notations, de Chine en Europe», Cahiers de Musiques Traditionnelles. N°12:35-53.

Touma, H., H. 1996 - La musique arabe. Paris: Buchet/Chastel.



همکاران محترم و دانش آموزان عزیز :

پیشنهادات و نظرات خود را درباره محتوای این کتاب به نشانی
تهران - صندوق پستی شماره ۴۸۷۴/۱۵ دفتر تألیف کتاب‌های درسی فنی
و حرفه‌ای و کاردانش، ارسال فرمایند.

info@tvoccd.sch.ir

پیام نگار (ایمیل)

www.tvoccd.medu.ir

وب‌گاه (وب‌سایت)