

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

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.

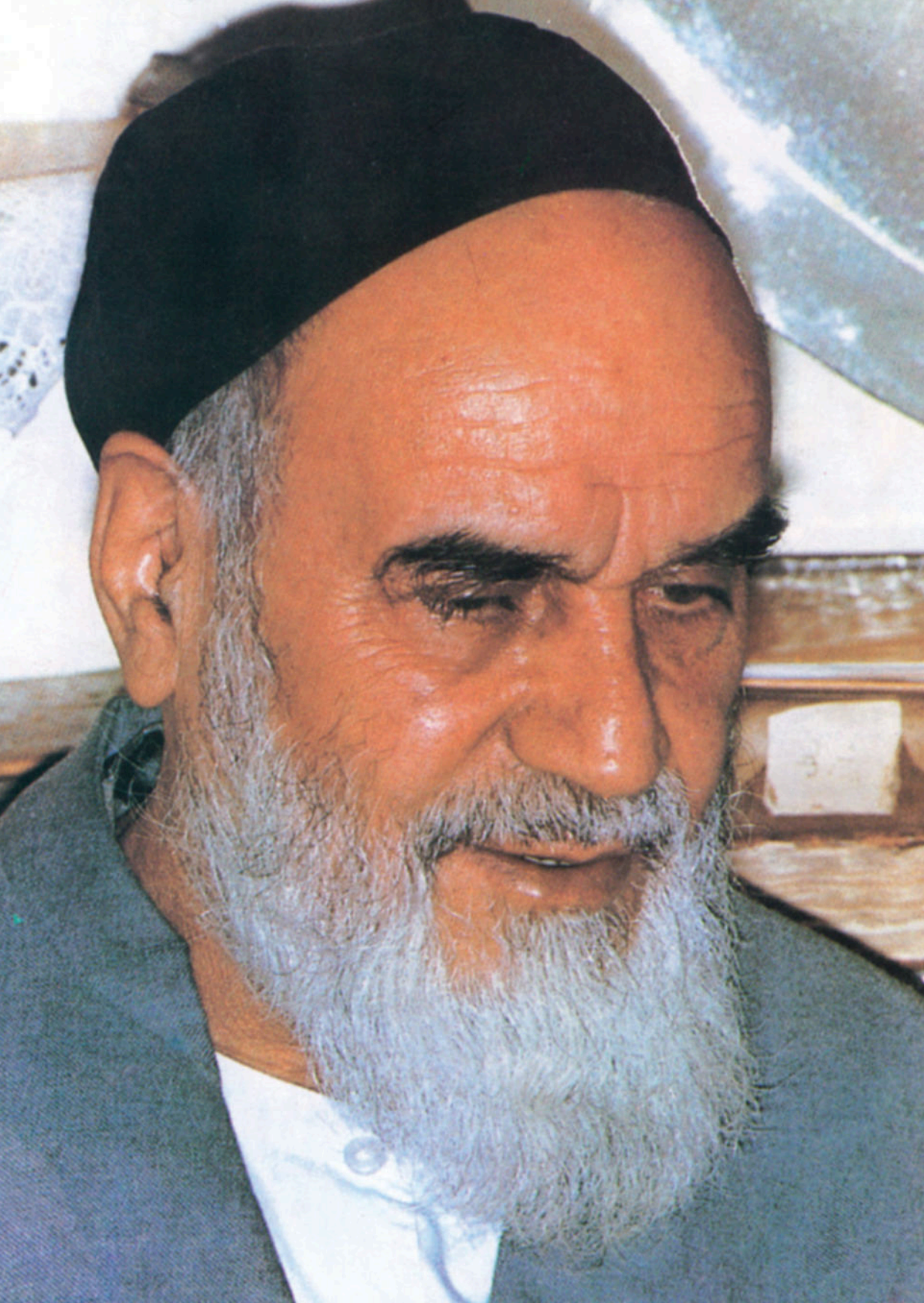




وزارت آموزش و پرورش سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی

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 جوبینه و مهربانو توفیق (اعضای شورای برنامه‌ریزی)
	مصطفی کمال پورتراب، حسین علیزاده، مینا افتاده، هومان اسعدی، علی بیانی و ساسان فاطمی (اعضای گروه تألیف)
	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)
مدیریت آماده‌سازی هنری :	اداره کل نظارت بر نشر و توزیع مواد آموزشی
شناسه افزوده آماده‌سازی :	شهرزاد قنبری (صفحه‌آرا) - آرلین وارطانیان (طراح جلد)
نشانی سازمان :	تهران : خیابان ایرانشهر شمالی - ساختمان شماره ۴ آموزش و پرورش (شهید موسوی) تلفن : ۸۸۸۳۱۱۶۱-۹، دورنگار : ۸۸۳۰۹۲۶۶، کد پستی : ۱۵۸۴۷۴۷۳۵۹ وب‌گاه : www.irtextbook.ir و www.chap.sch.ir
ناشر :	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
جایگاه :	شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران «سهامی خاص»
سال انتشار :	۱۴۰۳

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 به‌صورت جایی و الکترونیکی و ارائه در پایگاه‌های مجازی، نمایش، اقتباس، تلخیص، تبدیل، ترجمه، عکس‌برداری، نقاشی، تهیه فیلم و تکتیر 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- صدا

۱-۲- نغمه

۱-۳- فاصله (بُعد)

۱-۴- دانگ

پرسش

۱

۱

۲

۶

۱۶

۱۸



فصل دوم : مفاهیم بنیادین

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

۲-۲- مُد و مقام

۲-۳- دستگاه و آواز

۲-۴- چند اصطلاح مهم

۲-۵- انواع گوشه

۲-۶- ردیف

جمع بندی فصل دوم

پرسش

۱۹

۱۹

۲۳

۲۶

۲۹

۳۲

۳۳

۳۵

۳۶



۳۷	فصل سوم : شناخت درآمدهای دستگاه‌ها و آوازاها
۳۷	۱-۳- دستگاه شور
۴۱	۲-۳- آواز ابوعطا
۴۳	۳-۳- آواز بیات ترک
۴۶	۴-۳- آواز افشاری
۴۸	۵-۳- آواز دشتی
۵۱	۶-۳- دستگاه نوا
۵۳	۷-۳- دستگاه سه‌گاه
۵۶	۸-۳- دستگاه چهارگاه
۵۸	۹-۳- دستگاه همایون
۶۰	۱۰-۳- آواز بیات اصفهان
۶۳	۱۱-۳- دستگاه ماهور
۶۵	۱۲-۳- دستگاه راست پنجگاه
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.

تنویری‌هایی 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 سال‌ها است 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. مبانی 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.

مؤلفان



هدف کلی

شناخت مبانی نظری (تئوری) و عناصر سازنده موسیقی ایرانی



فصل ۱



نغمه و فاصله

هدف‌های 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 سُل 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 صداها را 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 معناهای متفاوتی دارد که رایج‌ترین آن‌ها صدایی است که دارای بسامد مشخص و ثابتی باشد.



- امروزه تقریباً در همه جای دنیا از شیوه 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.

129

Quatrième Colonne. Cinquième Colonne. Sixième Colonne. Septième Colonne. A.

129

et Noun. d. -
L'air
柳 Lion
世 ye
錦 Kiu
Comme qui
Vient: (1. 2.)
Salue. (1. 2.)
Salue. (1. 2.)
Salue. (1. 2.)

نمونه نغمه نگاری چینی (نغمه نگاری اروپایی در زیر نغمه نگاری چینی آمده است)

• در ایران قدیم، یکی از روش‌های دانشمندان موسیقی‌شناس برای نغمه‌نگاری استفاده از حروف ابجد بوده است. این حروف همان حروف الفبای فارسی است که به ترتیب خاصی به دنبال هم می‌آیند: ا ب ج د (أَبْجَد)، هـ و ز (هَوَز)، ح ط ی (حُطٰی)، ک ل م ن (کَلَمَن)، س ع ف ص (سَعَفَص)، ق ر ش ت (قَرَشْت)، ث خ ذ (ثَخِذْ)، ض ظ غ (ضَظْغ).

نغمه‌نگاری با این حروف به شیوه زیر صورت می‌گرفته است:



مقایسه نغمه‌نگاری اروپایی و نغمه‌نگاری با حروف ابجد

همان‌طور که ملاحظه می‌شود، از نت سل به بعد به ابتدای حروف ابجد، هوز و حرف «ح» از حُطٰی یک حرف «ی» اضافه شده است.



ح یا یج یه یج یا یج یا
 (حروف از راست به چپ خوانده می‌شوند و اعداد، نشان‌دهنده تعداد ضرب‌های هر نغمه‌اند. در اینجا واحد ضرب را یک چنگ در نظر گرفته‌ایم.)
 ۱ ۲ ۱ ۲ ۱ ۱ ۲ ۲ ۲

نمونه‌ای از نغمه‌نگاری یک ملودی با حروف ابجد



زیر و بمی نغمه: وقتی بسامد یک نغمه از بسامد نغمه دیگر بیشتر باشد نغمه اول زیرتر از نغمه دوم است. مثلاً فرض کنید جسمی ۴۴۰ بار در ثانیه ارتعاش کند و جسمی دیگر ۲۲۰ بار در ثانیه. در این صورت، صدایی که جسم اول تولید می‌کند زیرتر از صدای تولیدشده توسط جسم دوم است.

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

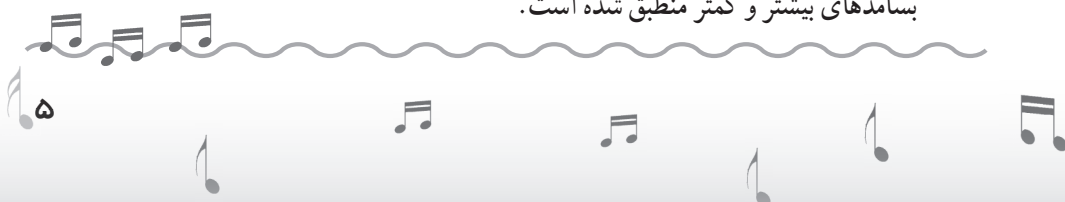
تذکر: در فیزیک و در تئوری موسیقی غرب، به جای اصطلاحات زیر و بم، از اصطلاحات بالا و پایین استفاده می‌شود. یعنی نغمه‌ای را که بسامد آن زیاد است بالا می‌نامند و نغمه‌ای را که بسامد آن کم است پایین می‌نامند. در این کتاب نیز از این دو اصطلاح در کنار اصطلاحات «زیر» و «بم» استفاده شده و لازم است هنرجو با هر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



نکته: در گفت‌وگوهای عادی میان مردم اصطلاحات دیگری نیز برای زیر و بمی صداها به کار می‌رود. مثلاً صدای زیر را نازک و صدای بم را کلفت می‌گویند.

در رساله‌های قدیمی موسیقی ایرانی نیز از اصطلاحات «حِدَّت» و «ثِقَل» یا «تیزی» و «گرانی» برای زیری و بمی استفاده شده است. «حِدَّت» و «تیزی» معادل «زیری» و «ثِقَل» و «گرانی» (سنگینی) معادل «بمی» است.

محدوده شنوایی طبیعی انسان: انسان نمی‌تواند همه صداهای موجود در طبیعت را بشنود اگر بسامد صدایی کمتر از ۱۶ هرتز یا بیشتر از ۲۰۰۰۰ هرتز باشد گوش انسان قادر به شنیدن آن نخواهد بود. بنابراین، محدوده شنوایی طبیعی انسان از بسامد ۱۶ هرتز تا ۲۰۰۰۰ هرتز است. البته همه صداهایی که گوش انسان قادر به شنیدن آن‌ها است در موسیقی کاربرد ندارند. صداهایی که به‌طور کلی در موسیقی‌های مختلف به کار می‌روند. بسامدشان بین ۱۶ تا ۷۰۰۰ است.



محدوده شنوایی طبیعی انسان



صداهایی که در موسیقی کاربرد دارند.

۳-۱- فاصله (بُعد)

اختلاف زیر و بمی دو نغمه را فاصله یا بُعد می‌نامند. به عبارت دیگر، وقتی بسامد دو نغمه با یکدیگر تفاوت دارد، این دو نغمه از یکدیگر فاصله دارند.

فاصله‌های هماهنگ و لحنی: اگر دو نغمه همزمان شنیده شوند فاصله میان آن‌ها را فاصله هماهنگ (هارمونیک) می‌گویند و اگر به دنبال یکدیگر بیایند فاصله میان آن‌ها را فاصله لحنی (ملودیک) می‌گویند.

فاصله بین دو نغمه را به شیوه‌های مختلف اندازه می‌گیرند و به آن‌ها نام‌های مختلف می‌دهند. در اینجا فاصله‌ها با استفاده از یکی از این شیوه‌ها که از قدیم در ایران مرسوم بوده است معرفی می‌شوند.

سه فاصله بسیار مهم

۱- هنگام یا ذی‌الکل یا اکتاو: زمانی که دو نغمه کاملاً به هم شبیه‌اند، اما یکی زیرتر و دیگری بم‌تر است فاصله میان آن‌ها یک یا چند هنگام یا ذی‌الکل (بخوانید: ذُل کُل) است.



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

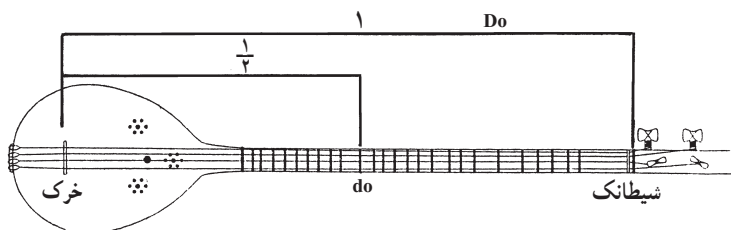
فاصله است.

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 ($\frac{1}{p}$) 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، دوِ زیرِ خطِ حامل (در کلید سل) با بسامد تقریبی ۲۶۱ هرتز باشد بسامد هنگام آن، یعنی دوِ میانخط سوم، $522 = 2 \times 261$ خواهد بود.

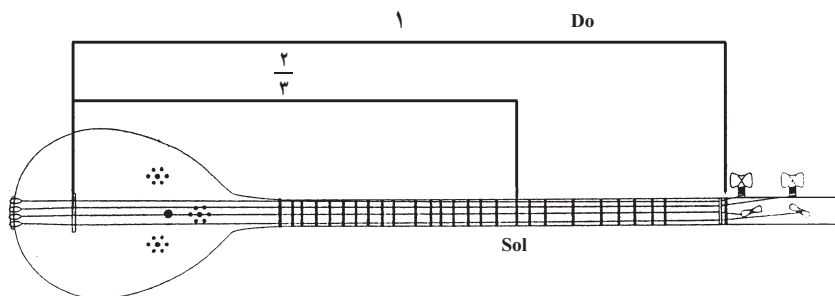


تصویر دسته سه‌تار (اندازه‌گیری فاصله هنگام)

۲- پنجم درست یا ذی/الخمس: سیمی از تار یا سه تار را به ارتعاش درآورد و نغمه حاصل از آن را به خاطر 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 درآورد. فاصله نغمه ای که حاصل می شود با نغمه اول، یک پنجم درست یا ذی الخمس (بخوانید: ذُلْ خَمْس) است.



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



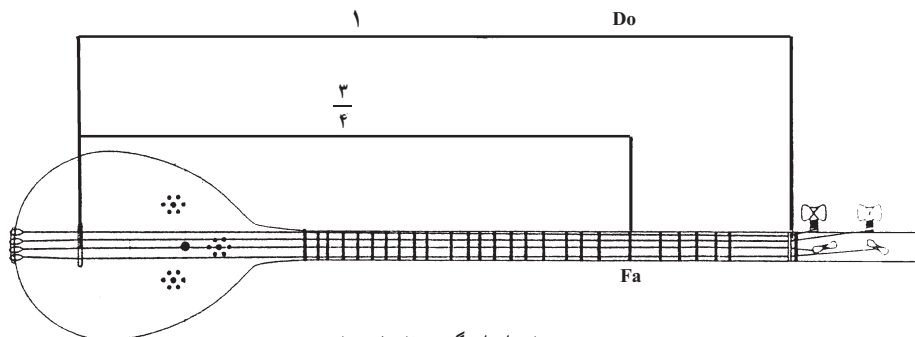
تصویر دسته سه تار (اندازه گیری فاصله پنجم درست)

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، $391\frac{1}{5} \text{ Hz} = 261 \times \frac{3}{2}$ خواهد بود.

۳- چهارم درست یا ذی/الاربع: سیمی از تار یا سه تار را به ارتعاش درآورد و نغمه حاصل از آن را به خاطر 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 درآورد. فاصله نغمه ای که حاصل می شود با نغمه اول یک چهارم درست یا ذی الاربع (بخوانید: ذِلْ 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.



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، $348 \text{ Hz} = 261 \times \frac{4}{3}$ 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.

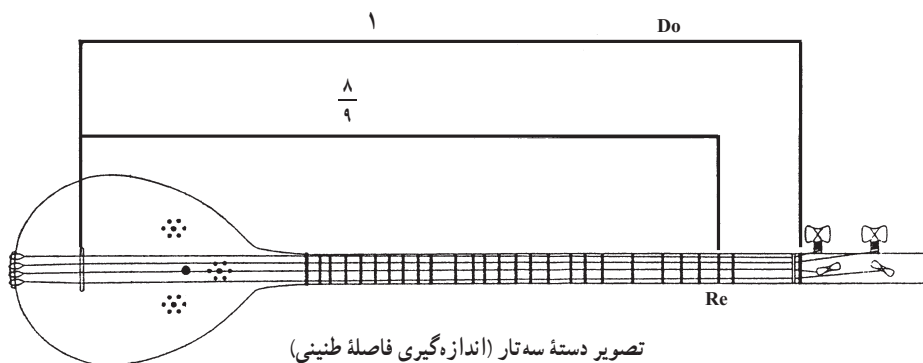
۳- فاصلهٔ نغمهٔ ر تا نغمهٔ می کُرُن (و فاصله‌های مشابه، مثل می تا فاسُری) را در موسیقی ایرانی مُجَنَّب می‌نامند و آن را با حرف «ج» نشان می‌دهند. بنابراین، فاصلهٔ مُجَنَّب بزرگ‌تر از نیم پرده و کوچک‌تر از یک پرده است. این فاصله در موسیقی غربی وجود ندارد. در کتاب نظری به موسیقی، نوشتهٔ روح‌الله خالقی،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

reb-----re -----mib-----mi ۱ ۱/۴ پرده
re -----re -----mi بیش‌طنینی
re -----mib-----mi بیش‌طنینی

• 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
 $261 \times \frac{9}{8} = 293\frac{1}{6} \text{ Hz}$ یعنی نغمهٔ ر،
 خواهد بود.

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

۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
ط	ح	ز	و	هـ	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 می بینید اعداد مربوط به حروف اسم «علینقی» به شرح زیرند :

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

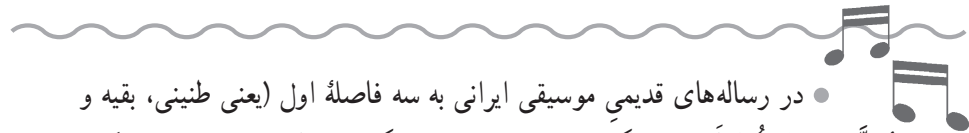
اکنون اگر این اعداد را با هم جمع کنیم عدد ۲۷۰ حاصل می شود. مرحله بعدی این است که این عدد حاصله را به مجموع سه عدد تبدیل کنیم. علینقی وزیری آن را یک بار به صورت مجموع اعداد ۲۰، ۲۰۰ و ۵۰ در نظر گرفته است و یک بار به صورت مجموع اعداد ۶۰، ۲۰۰ و ۱۰. اگر هر کدام از این مجموعه ها را دوباره با جدول فوق تطبیق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

۲۰ = ک، ۲۰۰ = ر، ۵۰ = ن، که می شود کُرُن

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



در زیباشناسی موسیقی ایرانی، چهار فاصله فوق اگر به صورت همزمان نواخته شوند همه ناملایم هستند اما اگر به صورت پی در پی نواخته شوند کاملاً ملایم اند. به عبارت دیگر، فاصله های هماهنگ (هارمونیک) طنینی، بقیه، مُجَنَّب و بیش طنینی ناملایم هستند اما فاصله های لحنی (ملودیک) طنینی، بقیه، مُجَنَّب و بیش طنینی ملایم اند.



• در رساله های قدیمی موسیقی ایرانی به سه فاصله اول (یعنی طنینی، بقیه و مُجَنَّب) ابعاد ثلثه لحنیه می گفتند. «ثلاثه» یعنی «سه گانه» و «لحنیه» یعنی «ملودیک» (لحن = ملودی). به عبارت دیگر، آن ها را فاصله های سه گانه ملودیک می نامیدند زیرا برای ساختن ملودی از آن ها استفاده می شود و اگر آن ها را همزمان بنوازند ناخوشایند صدا خواهند داد.



نکته مهم: ملایم یا ناملایم دانستن فاصله ها یک چیز مطلق نیست و فرهنگ های مختلف، ذوق و سلیقه های 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 فاصله ها به زیبایی شناسی و حافظه تاریخی اقوام و فرهنگ ها بستگی دارد. البته بعضی فاصله ها مثل سه فاصله مهم هنگام، پنجم درست و چهارم درست، تقریباً در همه فرهنگ ها ملایم دانسته می شوند.



فاصله‌های لحنی (ملودیک) نامالایم : در موسیقی ایرانی اجرای دو فاصلهٔ بقیه یا سه فاصلهٔ طنینی به صورت پی در پی نامالایم محسوب می‌شود و معمولاً فاصله‌های ملودیک بیش از پنجم درست به کار برده نمی‌شوند. همچنین سه فاصلهٔ مُجْتَبَّ نیز به صورت پی در پی امروزه در موسیقی ایرانی کاربرد ندارند. اکنون می‌توانیم فاصله‌های پنجم درست (ذی‌الخمس) و چهارم درست (ذی‌الاربیع) 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 پی می‌آیند نیز صادق است.

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

چهارم درست یا ذی‌الاربیع = 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.

صدا‌های مبنا هارمونیک اول به حساب می‌آید و بسامد هارمونیک‌های بعدی، به ترتیب، دوبرابر، سه برابر، چهار برابر، ... صدای مبنا است.

بعضی از نسبت‌هایی که هنگام اندازه‌گیری فاصله‌ها در بالا با آن‌ها آشنا شدیم در این اصوات هارمونیک به روشنی دیده می‌شوند. مثلاً:

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

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

— هارمونیک‌های سوم و چهارم (سُل و دو) که یک چهارم درست با هم فاصله دارند، نسبتِ بسامدهایشان $\frac{3}{4}$ است (فاصله‌های هنگام و پنجم و چهارم را به این علت که از نخستین و روشن‌ترین هارمونیک‌های یک صوت به دست می‌آیند «درست» می‌نامند).

— هارمونیک‌های هشتم و نهم (دو، ر) که یک طنینی با هم فاصله دارند، نسبتِ بسامدهایشان $\frac{8}{9}$ است.



فاصله‌های دیگر

۱— فاصله هم صدا (یکم درست) که مشابه همین فاصله در موسیقی غربی است.

۲— فاصله دو تا می (و فاصله‌های مشابه) را که از دو طنینی تشکیل شده است سوم بزرگ می‌نامند.

۳— فاصله دو تا می بمل (و فاصله‌های مشابه) را که از یک طنینی و یک بقیه تشکیل شده است سوم کوچک می‌نامند.

۴— فاصله دو تا می کرن (و فاصله‌های مشابه) را که در موسیقی غربی وجود ندارد و از یک طنینی و یک مُجَنَّب تشکیل شده است سوم نیم بزرگ می‌نامند.

تذکر: همان‌گونه که گفته شد فاصله‌های ملودیکِ بیش از پنجم درست معمولاً در موسیقی ایرانی کاربرد ندارند.



جدول فاصله‌ها

فاصله‌هایی را که شناختیم می‌توانیم به صورت زیر، از کوچک به بزرگ طبقه‌بندی کنیم:

الف) دوم‌ها

۲- طنینی : ط

۱- بقیه : ب

۴- بیش طنینی : ج + ب

۳- مُجَنَّب : ج

ب) سوم‌ها

۱- سوم کوچک : ط + ب

۲- سوم نیم بزرگ : ط + ج

۳- سوم بزرگ : ط + ط

ج) چهارم درست یا ذی‌الاربعم : ط + ط + ب

د) پنجم درست یا ذی‌الخمس : ط + ط + ط + ب

ه) هنگام یا ذی‌الکمل : چهارم درست + پنجم درست

توجه: در جدول فوق، از بقیه کوچک‌تر فاصله‌ای وجود ندارد اما حتماً متوجه شده‌اید که فاصله کوچک‌تری (مثلاً میان می‌بمل و می‌کرن) نیز در پرده‌بندی تار موجود است که اصطلاحاً آن را ربع پرده می‌نامند. از این فاصله در موسیقی ایرانی عملاً بسیار به ندرت استفاده می‌شود و به همین دلیل از شرح آن صرف نظر شده است. در ضمن، اندازه ربع پرده کاملاً تقریبی است.

بقیه بقیه طنینی طنینی

دوم کوچک دوم کوچک دوم بزرگ دوم بزرگ

دو طنینی دو طنینی یک طنینی و یک بقیه یک طنینی و یک بقیه

سوم بزرگ سوم بزرگ سوم کوچک سوم کوچک

مُجَنَّب مُجَنَّب بیش طنینی دو طنینی

دوم نیم بزرگ دوم نیم بزرگ دوم بیش بزرگ سوم بزرگ

یک طنینی و یک بقیه یک طنینی و یک مُجَنَّب یک طنینی و یک مُجَنَّب دو طنینی و یک بقیه

سوم کوچک سوم نیم بزرگ سوم نیم بزرگ چهارم درست

دو طنینی و یک بقیه سه طنینی و یک بقیه سه طنینی و یک بقیه پنجم درست

چهارم درست پنجم درست پنجم درست

فاصله‌های مختلف در موسیقی ایرانی

۴-۱- دانگ

هنگامی که چهار نغمه به صورت پی در پی در فاصله یک چهارم درست قرار می گیرند یک دانگ به وجود می آید. بنابراین، در یک دانگ چهار نغمه پی در پی وجود دارند که اولین و آخرین آن ها به اندازه یک چهارم درست از یکدیگر فاصله دارند.

✿ مثال: هر یک از مجموعه نغمه های زیر یک دانگ تشکیل می دهند :

۱- دور، ر، می، فا

۲- ر، می کرن، فا، سل

۳- لا، سی بمل، دو، ر

۴- می کرن، فا، سل، لا کرن

۵- سی، دو، ر، می

چند مثال دیگر به همین ترتیب می توانید بیاورید؟ سعی کنید.
به نظر می رسد تعداد مثال ها می توانند بسیار زیاد باشند اما در نظر داشته باشید که در عمل، همه دانگ هایی که به فکر شما می رسند کاربرد ندارند.

به نمونه های زیر توجه کنید :

۱- دو، ر کرن، ربکار، فا

۲- سل، لا بمل، لا بکار، دو

۳- فا، لا بمل، لا کرن، سی بمل

۴- می، سل، لا بمل، لا بکار

دانگ های فوق در موسیقی ایرانی غیر قابل تصورند. زیرا در اولی و سومی فاصله کوچک تر از بقیه (موسوم به ربع پرده) وجود دارد و در دومی و چهارمی دو فاصله بقیه به صورت پی در پی آمده اند. همان گونه که قبلاً ذکر شد فاصله موسوم به ربع پرده عملاً در موسیقی ایرانی بسیار به ندرت استفاده می شود (یا، به عبارت دیگر، فقط در شرایط خاصی قابل استفاده است) و تسلسل دو فاصله بقیه نیز نامالایم به حساب می آید.

در نتیجه باید گفت دانگ های موسیقی ایرانی فقط از تسلسل فاصله های طنینی، مُجَنَّب، بقیه و بیش طنینی به وجود می آیند، به طوری که هرگز دو بقیه متوالی در آن ها به کار برده نمی شوند.

❁ 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 : جـ جـ ط

۳- لا، سی بمل، دو، ر : ب ط ط

۴- می کرن، فا، سل، لا کرن : جـ ط جـ

۵- سی، دو، ر، می : ب ط ط

دانگ یکی از مهم‌ترین مفاهیم در دانش نظری موسیقی ایرانی است. در این موسیقی، گردش نغمات 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 لا کرن

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 ط

ط ط ب

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

ط ط ط

ج هـ 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 کوک (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.

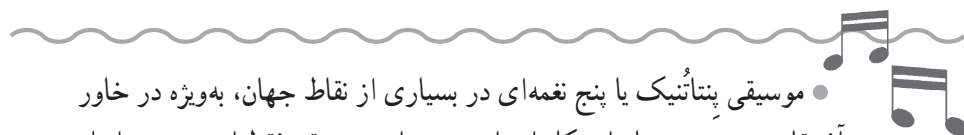


سعی کنید یک ملودی ساده با استفاده از همه نغمه‌های گام بالقوه بسازید.

آیا نتیجه برای گوش آرادهنده نیست؟



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



• موسیقی پنتاتُنیک یا پنج نغمه‌ای در بسیاری از نقاط جهان، به ویژه در خاور دور، آفریقا و نزد سرخ پوستان امریکا رایج است. در این موسیقی فقط از پنج نغمه داخل یک اکتاو استفاده می‌شود. رایج ترین گام این موسیقی فاقد نیم پرده 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 بر ای 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 خاطرنشان 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 تثوریک 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.

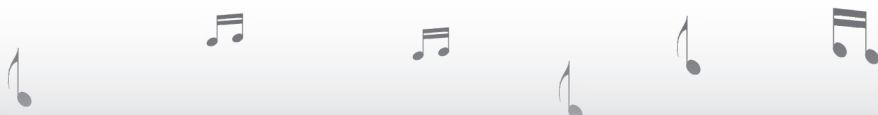
توجه: این امکان وجود دارد که از یک گام بالقوه بتوان بیش از یک گام بالفعل استخراج کرد اما، به هر حال، در موسیقی‌های هپتاتونیک (مثل موسیقی ایرانی) همهٔ این گام‌های بالفعل حداکثر هفت نغمه خواهند داشت.

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، سی‌بمل، 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 نغمهٔ سل تأکید می‌کند و روی

نغمهٔ ر خاتمه می‌یابد.

به این ترتیب، بعضی نغمه‌ها اهمیت و نقش خاصی پیدا کرده‌اند و بقیهٔ 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 نغمهٔ دو: درجهٔ اول، نغمهٔ ر: درجهٔ دوم، نغمهٔ می: درجهٔ 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 همهٔ آن‌ها یک یا چند نوع لحن (ملودی) مشترک باشد. این عمل هم می‌تواند یکی دیگر از وجوه مشخصهٔ 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 : همان گونه که در قسمت پیشین ذکر شد، در موسیقی ایرانی، به جای انتخاب یک گام بالفعل (در محدودهٔ اکتاو) یک یا دو دانگ انتخاب می شوند. یعنی یک مُد می تواند به طور نظری تنها با ۴ نغمه ساخته شود.

مقام : در فرهنگ موسیقایی ایرانی - عربی - ترکی به مُدهای مختلفی که به شکل ذکر شده در بالا به وجود می آمدند «مقام» می گفتند و به هر کدام از آن ها نامی می دادند : مقام راست، مقام عشاق، مقام حسینی و غیره.

امروزه در ایران از اصطلاح مقام بسیار کم استفاده می شود اما مقام ها در عمل وجود دارند. به همین دلیل، در این کتاب ما از اصطلاح مقام به عنوان معادل مفهوم مُد برای موسیقی ایرانی استفاده می کنیم.



- در بعضی موسیقی ها ممکن است برای به وجود آوردن مُد، سلسله مراتب درجه ها مهم تر از سرمشق لحنی باشد و در بعضی موسیقی های دیگر، سرمشق های لحنی مهم تر باشند، در هر حال، اصطلاح مُد برای همهٔ این موسیقی ها به کار برده می شود.
- هر فرهنگ موسیقایی ای برای مفهوم مُد (که یک اصطلاح لاتین است) واژهٔ خاص خودش را دارد. در فرهنگ موسیقایی ایرانی - عربی - ترکی به این مفهوم مقام می گوئیم. برای به وجود آوردن مقام، هر سه عامل (گام بالفعل، نظام سلسله مراتب درجه ها و سرمشق لحنی) مهم اند.



احساس مُدال : به محض اینکه به شیوه های فوق یک مُد به وجود آمد، این مُد دارای قابلیت بیانگری و تأثیرگذاری خاصی می شود. به عبارت دیگر، هر کدام از مُدهای مختلف، در یک فرهنگ موسیقایی، احساس خاصی را بیان می کنند و برشنونده تأثیر ویژهٔ خود را می گذارند. این احساس ویژه را احساس مُدال می نامند.

برخی مقام های موسیقی ایرانی عبارت اند از : ماهور، عراق، مخالف، زابل، دشتی.

نتیجه : می توان گفت مقام های مختلف در موسیقی ایرانی به واسطهٔ موارد زیر از یکدیگر متمایز می شوند :

۱- هر کدام از آن ها دانگ یا دانگ های 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.

۳-۲- 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 براساس 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 ماهرور، مقام مادرِ دستگاهِ ماهرور است و یا مقامِ مادرِ دستگاهِ شور، مقامِ شور است.

همهٔ 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.

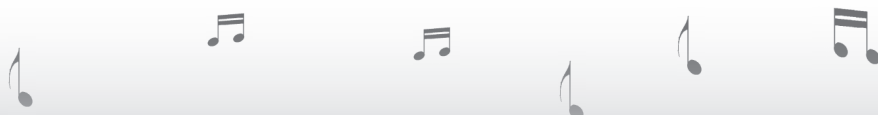
فروود: نوعی سرمشق یا الگوی لحنی است که در انتهای اغلب گوشه‌های یک دستگاه برای خاتمه دادن به آن گوشه‌ها اجرا می‌شود. این سرمشق‌های لحنی امکان بازگشت به مقام اصلی دستگاه را فراهم می‌آورند. به عبارت دیگر، فرودها عامل پیوند دادن گوشه‌های مختلف به درآمد (یا مقام مادر) محسوب می‌شوند.

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

مثال: نمونه‌ای از فروود 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.





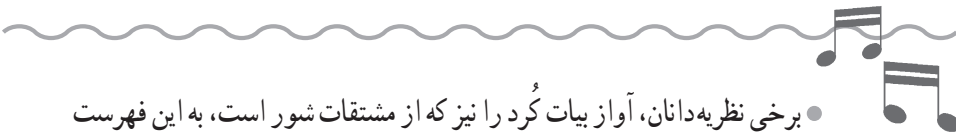
• مفهوم دستگاه در موسیقی قدیم ایرانی وجود نداشته است. در میان موسیقی‌های ایرانی - عربی - ترکی نیز فقط موسیقی ایرانی و آذربایجانی (که خویشاوندی بسیار نزدیکی با موسیقی ایرانی دارد) از حدود دو قرن پیش به این طرف از این اصطلاح استفاده می‌کنند.



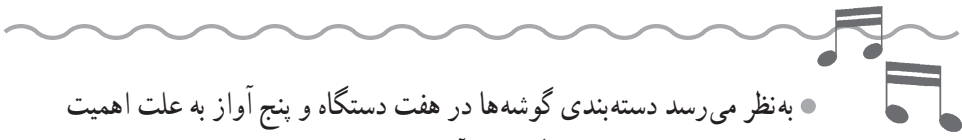
آواز : آواز از نظر لغوی، به معنای صوت و بانگ و نیز به معنای خواندن است اما امروزه در موسیقی ایرانی به دو معنای دیگر نیز به کار می‌رود. در معنای اول، آواز، اصطلاحاً، به گونه‌ای از موسیقی (چه آوازی باشد و چه سازی) گفته می‌شود که دارای وزن آزاد (متر آزاد) باشد؛ در مقابل موسیقی با وزن مقید (ضربی). در معنای 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 صوتی‌اش کوچک‌تر 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 کُرْد 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، همان گونه که پیش از این گفته شد، همهٔ مقام ها متعلق به یکی از دستگاه ها یا آوازاها هستند. بنابراین، احساس خاتمهٔ نهایی وقتی ایجاد می شود که قطعه به مقام مادر (درآمد) بازگردد. از این رو، درجهٔ خاتمه فقط مربوط به مقام مادر (درآمد) دستگاه یا آواز است.

نکته: بعضی دستگاه ها یا آوازاها بیش از یک خاتمه دارند (مثل افشاری).

خاتمه را از این پس، در آوانگاری ها و جدول ها، با حرف «خ» نشان می دهیم.
(ب) اگر توقف موقتی باشد، به طوری که شنونده منتظر بقیهٔ قطعه بماند، به آن «ایست» می گوئیم.
یک مقام می تواند بیش از یک ایست داشته باشد.

توجه: در حالت دوم، ایست انواع متعددی دارد که فعلاً در این کتاب از ذکر آن ها خودداری می کنیم.

ایست را از این پس، در آوانگاری ها و جدول ها، با حرف «ی» نشان می دهیم.

مثال: نمونه ای با درجه های خاتمه و ایست آن



درآمد دوم نوا از ردیف میرزا عبدالله

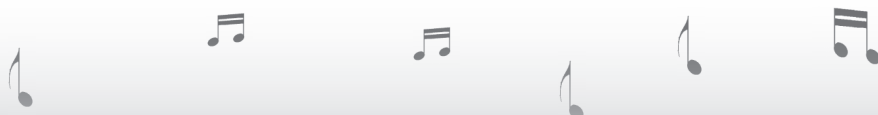
۳- متغیر: درجه ای است که از نظر زیر و بمی در طی قطعه تغییر می کند. این تغییر تابع جاذبهٔ درجه های مجاور آن است. به این معنی که، در حرکات بالارونده و پایین رونده، برای اینکه این درجه به درجهٔ بعد از آن نزدیک شود آن را تغییر می دهند.

متغیر را از این پس، در آوانگاری ها و جدول ها، با حرف «م» نشان می دهیم.

مثال: نمونه ای با درجهٔ متغیر آن



درآمد دشتی از ردیف میرزا عبدالله



۴- آغاز: درجه‌ای است که قطعه با آن شروع می‌شود. این درجه سیر حرکت ملودی را در ابتدای قطعه تعیین می‌کند. یک گوشه، دستگاه یا آواز می‌تواند درجه‌های آغاز مختلفی داشته باشد. آغاز را از این پس، در آوانگاری‌ها و جدول‌ها، با حرف «آ» نشان می‌دهیم.

✿ مثال: نمونه‌ای با درجه آغاز آن



در آمد چهارگاه از ردیف میرزا عبدالله

در تعیین مقام و احساس مُدال یک مقام، همه این درجه‌ها اهمیت یکسانی ندارند. از همه مهم‌تر در میان آن‌ها شاهد است. یعنی اگر شاهد را تغییر دهیم مقام تغییر می‌کند. معنای کلمه شاهد (گواهی‌دهنده، شهادت‌دهنده) نیز بر اهمیت این درجه تأکید می‌کند. به عبارت دیگر، این درجه گواهی می‌دهد که در چه مقامی هستیم. برعکس، اهمیت درجه آغاز از همه درجه‌های دیگر کمتر است و سایر درجه‌ها، بسته به مورد، در تعیین مقام و احساس مُدال یک مقام اهمیت می‌یابند.

۵-۲- انواع گوشه

همان‌طور که گفتیم قطعه‌هایی از اجزای یک دستگاه را تشکیل می‌دهند گوشه نام دارند. دو نوع گوشه در هر دستگاه یا آواز وجود دارند:

۱- گوشه‌های با مُد معین: به یاد بیاورید که هر دستگاه یا آواز، حاوی تعدادی مقام غیر از مقام مادر است. برخی گوشه‌های یک دستگاه یا آواز، به‌طور مشخص، خصلت این مقام‌ها را ارائه می‌دهند. به عبارت دیگر، این گوشه‌ها هر کدام نماینده یک مقام خاص‌اند. به همین دلیل آن‌ها را گوشه‌های با مُد معین می‌نامیم.

✿ مثال: گوشه‌های دلکش و عراق را گوشه‌های با مُد معین در دستگاه ماهورند و گوشه‌های زابل و مخالف از گوشه‌های با مُد معین در سه‌گاه و چهارگاه‌اند.

۲- گوشه‌های با مُد غیر معین: بقیه گوشه‌های یک دستگاه یا آواز مقام ویژه‌ای برای خود ندارند و در بسیاری از دستگاه‌ها یا آوازها مشترک‌اند. این گوشه‌ها می‌توانند در مقام‌های مختلف اجرا شوند و به همین دلیل آن‌ها را گوشه‌های با مُد غیر معین می‌نامیم. مثل کرشمه، بسته‌نگار، مجلس



افروز و غیره.

توجه: گوشه‌های با مُد غیرمَعین 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 دوییتی، مثنوی و چهارپاره. علت نام‌گذاری بعضی گوشه‌ها هم به‌درستی معلوم نیست، مثل بسته‌نگار، مخالف، سَیخی، 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 با نظم 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 ردیف‌آوازی. 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 ردیف‌آوازی، چه از نظر مضمون و چه از نظر



وزن، اهمیت زیادی پیدا می‌کند. البته باید خاطر نشان کرد که ردیف‌سازی گسترده‌تر از ردیف آوازی 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 آوازها 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 آقا حسینقلی، مجموعه ردیف گردآوری شده توسط موسی معروفی، ردیف آوازی 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 آوازها 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 به عنوان نمونه برای چاپ در نظر گرفته شد. موسی معروفی استاد تار و از شاگردان برجسته درویش خان بود. این استاد با تکیه بر ردیف آقا حسینقلی 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 آوازا 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 آوازا 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 آوازا، 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:



• 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 بالارونده 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 یا کرن 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 یا دو، سل، لا، ر کوک می شود.

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

۲-۳- آواز ابوعطا

ابوعطا 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 عبارتند از: گبری، سیخی، حجاز و ...

بستر صوتی آواز ابوعطا به این قرار است:



بستر صوتی آواز ابوعطا (متعلق به شور سل)

🎯 **توجه:** در ردیف سازی، ابوعطا و دیگر شاخه های شور عموماً یک اکتاو بالاتر از دستگاه مادر (شور) اجرا می شوند. در نتیجه باید توجه داشت که خاتمه ابوعطا 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 ابوعطای لاکرن (در مقایسه با دانگ های شور) و درجه های مهم آن به شرح زیرند:



دانگ های درآمد شور سل



دانگ های درآمد ابوعطای 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.

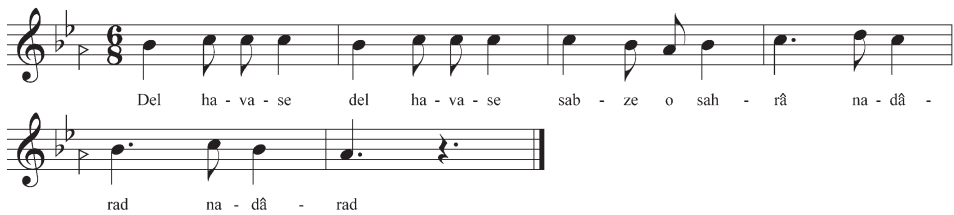
از میان آوازهای دستگاه شور، ابوعطا بیش از بقیه به دستگاه مادر وابسته است. بنابراین، خاتمه آن همان خاتمه دستگاه شور است.

نمونه گردش نغمات در درآمد ابوعطا و فرود به شور





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

دانگ‌های درآمد بیات ترک سی‌بمل

دانگ دوم شور سل

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 جـ جـ

دانگ دوم: ط ط ب

درجه‌های مهم عبارت‌اند از:

شاهد: درجه سوم بالا (سی‌بمل)

خاتمه‌ها: درجه سوم بالا و شاهد شور (سی‌بمل 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 هرحال،

امروزه کمتر در این آواز به شور رجعت می شود و درجه خاتمه آن همان درجه شاهد، یعنی نغمه سی بمل است.

نمونه گردش نغمات در درآمد بیات ترک



مثال:



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

1. Che sha - va - d be cheh - re - ye za - r de man
2. Na - za - ri ze - rā - he kho - dā ko - ni

1. Ke a - ga - r ko - ni ha - me da - r de man (jā - nam)
2. Be ye - ki ne - zā - re da - vā

ko - ni 1. To ka - mā - n ke - shi - de o da - r
2. Ke za - ni be ti ra - mo ma - n

ka - min ha - me - ye qa - mam bo - va da - z
qa - min

ha - min ke kho - dā na - kar - de khā - ta

1. ko - ni (jā - nam) 2. ko - ni

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.

۳-۴ 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، قرائی و عراق. بستر صوتی آواز افشاری به این قرار است :

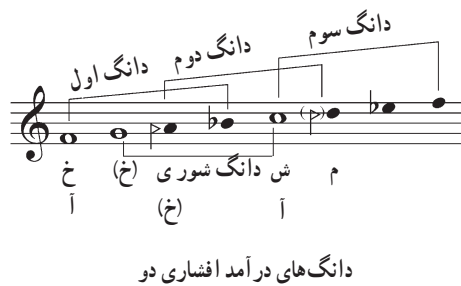


بستر صوتی آواز افشاری (متعلق به شور سل)

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.

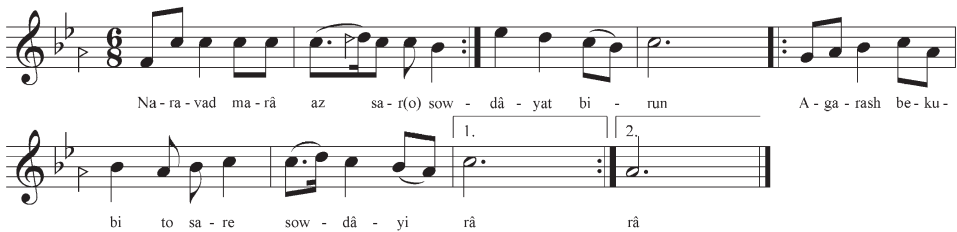
نکته ۴: اگر دانگ پایین رونده از ر کرن باشد خاتمه آن لا کرن خواهد بود و اگر از سی بمل باشد خاتمه آن فا و اگر حرکت دانگ از دو باشد خاتمه آن سل، یعنی همان خاتمه شور خواهد بود.

نمونه‌های گردش نغمات در درآمد افشاری





درآمد افشاری (به روایت میرزا عبدالله)



یک تصنیف درافشاری (نکنم اگر چاره: عارف قزوینی)

مبناهای مختلف آواز افشاری: افشاری ای که در اینجا معرفی شده، افشاری دواست. این آواز می‌تواند از مبناهای روسل و گاهی از فاولا 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)

پیش‌خاتمه : 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 «پیش‌خاتمه» می‌نامیم و با «پ خ» نشان می‌دهیم. بنابراین،

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

نمونه گردش نغمات در درآمد دشتی



مثال:

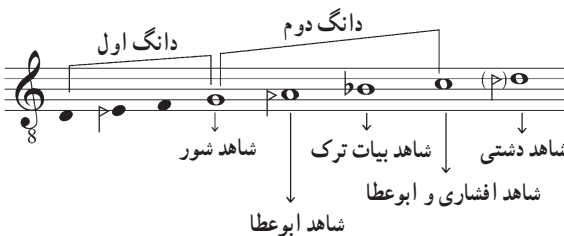


درآمد دشتی (به روایت محمود کریمی)



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.



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 :

شور

ابوعطا

بیات ترک

افشاری

دشتی

ش

ش

ش

ش

ش

۳-۶- 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 :

بستر صوتی دستگاه نوا ی سل

دانگ اول

دانگ دوم

ش

خ

دانگ‌های درآمد نوا ی سل

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

همان گونه که ملاحظه می‌شود، در آمد نوا 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 درآمد نوا



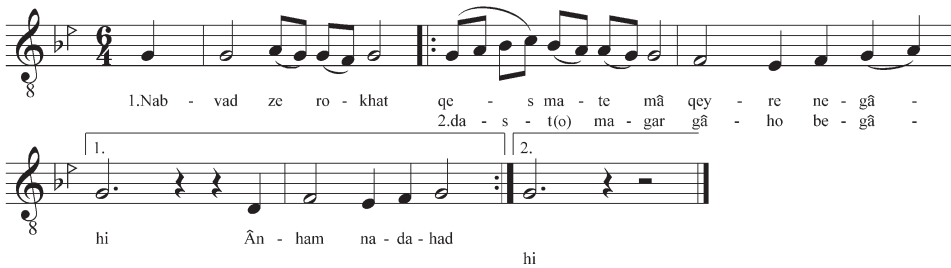
سرمشق‌های اصلی نوا



سرمشق فرود نوا



درآمد نوا (درآمد دوم، به روایت میرزا عبداللّه)

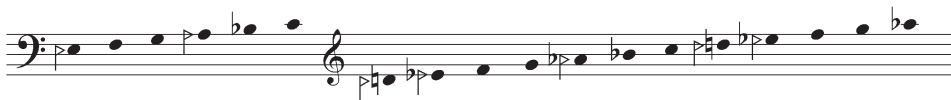


یک تصنیف قدیمی در نوا (نبود ز رُخت)

مبناهای مختلف دستگاه نوا: نوايي که در اینجا معرفی شده، نواي 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:

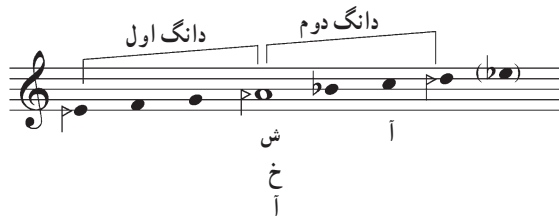


بستر صوتی دستگاه سه‌گاه لا کرن

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 شاخه های آن به صورت متغیر نواخته می شود. در سه گاه نیز همین درجه با عنوان حصار و یتیم سه گاه به صورت متغیر نواخته می شود (ربکار، رکرن).

دانگ های درآمد سه گاه لاکرن و درجه های مهم آن به شرح زیرند :



دانگ های درآمد سه گاه لاکرن

همان گونه که ملاحظه می شود، درآمد سه گاه از دو دانگ متناظر به هم پیوسته تشکیل شده است. فاصله های این دانگ ها عبارت اند از :

دانگ اول : ج ط ج

دانگ دوم : ج ط ج

درجه های مهم، به ترتیب اهمیت، عبارت اند از :

شاهد : درجه چهارم دانگ اول (لاکرن)

خاتمه : درجه چهارم دانگ اول (لاکرن)

آغازها : هر کدام از شاهدها درجه آغاز نیز هستند.

شاهد درآمد سه گاه در مرز دو دانگ قرار دارد و، در عین حال، نقش خاتمه و آغاز را نیز بازی می کند.

در ضمن، نغمه فا در فرودهای این مقام مادر اهمیت ویژه ای دارد. نغمه سل نیز در خاتمه و شروع جمله ها حذف می شود.

گردش نغمات و یکی از سرمشق‌های سه‌گاه



نمونه گردش نغمات در در آمد سه‌گاه



یکی از سرمشق‌های سه‌گاه که در آغاز و خاتمه سه‌گاه و چهارگاه مشترک است.

مثال: 



در آمد سه‌گاه (به روایت عبدالله دوامی)



یک تصنیف در سه‌گاه (صبحدم ز مشرق: درویش خان، ۱۲۵۱-۱۳۰۵)

مبناهای مختلف دستگاه سه‌گاه : سه‌گاهی که در این جا معرفی شده، سه‌گاهِ لا کرن است. این دستگاه می‌تواند از مبنا می‌کرن و، به‌ندرت، سی‌کرن و فاسری نیز اجرا شود.

۸-۳- دستگاه چهارگاه

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

بستر صوتی دستگاه چهارگاه به این قرار است :



بستر صوتی دستگاه چهارگاهِ دو

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



دانگ‌های درآمد چهارگاهِ دو

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

دانگ اول : ج ه ب

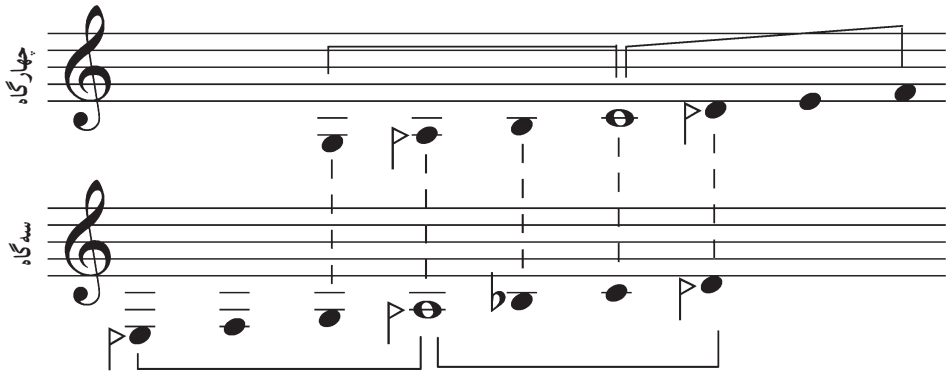
دانگ دوم : ج ه ب

درجه‌های مهم، به‌ترتیب اهمیت، عبارت‌اند از :

شاهد و خاتمه : درجهٔ چهارم دانگ اول (دو)

آغاز : درجهٔ سوم پایین (لا کرن)

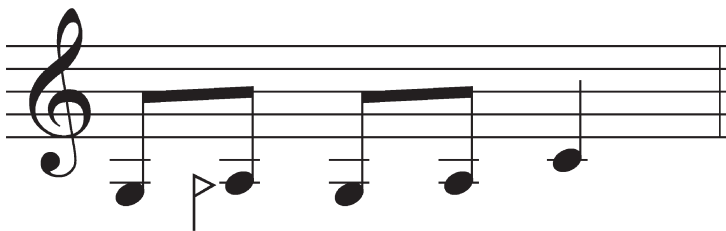
شاهد و خاتمۀ در آمد چهارگاه در مرز میان دو دانگ قرار دارند.
نکته: احتمالاً چهارگاه و سه گاه دستگاه واحدی بوده اند و با تغییر فاصله میان درجه های سوم و چهارم دانگ های دستگاه اولیه، دو دستگاه مجزا به وجود آمده اند؛ بدون این که سرمشق های لحنی جداگانه ای برای آن ها در نظر گرفته شود.
 مقایسۀ سه گاه و چهارگاه :



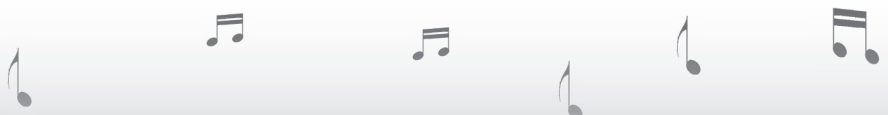
گردش نغمات و یکی از سرمشق های چهارگاه



نمونه گردش نغمات در درآمد چهارگاه



یکی از سرمشق های چهارگاه





در آمد چهارگاه (بهروایت عبدالله دوامی)

1. Su - rat - ga - re naq - qā - she chi - n
2. Yā su - ra - ti bar - kesh cho - ni - n

1. row su - ra - te yā - ram be - bi - n
2. yā tar - k(o)ko - n su - rat ga - ri

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 لانیز 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 همایون لاکرن و درجه‌های مهم آن به شرح زیرند :



دانگ‌های دستگاه همایون لاکرن

همان گونه 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 : جـ جـ ط

دانگ دوم : جـ هـ 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.

نمونه گردش نغمات در درآمد همایون



نکته : درآمد همایون، در دوره‌های اخیر، تحت تأثیر نغمه محسوس مینور 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.

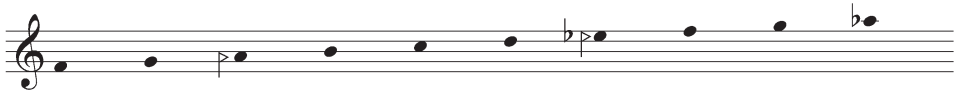
۱۰-۳- آواز بیات اصفهان

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



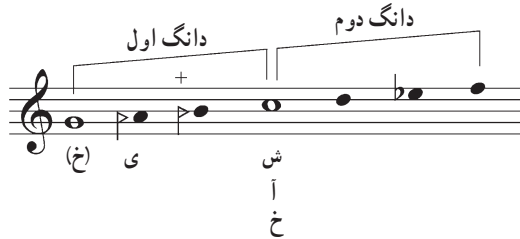
بیات راجع، اوج و

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)

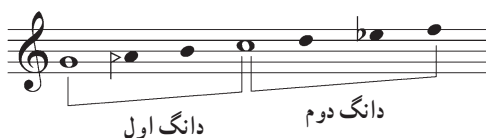
آغاز : درجه سوم بالا (دو)

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: درواقع، 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 اکتاو 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 - rân hen-gâ-me kâ-rast bar - khi - zo be - bin I - rân
 2. Bakh - tat dar en - te - zâ - rast az pâ ma ne - shin I - rân

1. Ân lo' - ba - te' khan - dâ bâ mâ be sed qo sa - fâst
 2. Bin bar sa - re ku - yash che shu - ro qow - qâ bar - pâst

1. Kho - dâ ze dar do qam ra - hâ nad ma - râ dow - re ja - hân ne - gar ke che -
 2. kho - dâ be kâ - me del re - sâ - nad ma - râ

bâ mâ khâ - had kard ke che bâ mâ khâ - 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 اصفهانِ دو است. این آواز می‌تواند از مبناهای فا و سل و ، به ندرت، رو 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، فیللی، شکسته، دلکش، عراق، راک و
 بستر صوتی دستگاه ماهور به این قرار است :

بستر صوتی دستگاه ماهور دو

دانگ اول

دانگ دوم

ی

ش

خ

آ

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

دانگ‌های درآمد ماهور دو

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 : درجهٔ چهارم دانگ اول (دو)

ایست : درجهٔ چهارم پایین (سل)

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

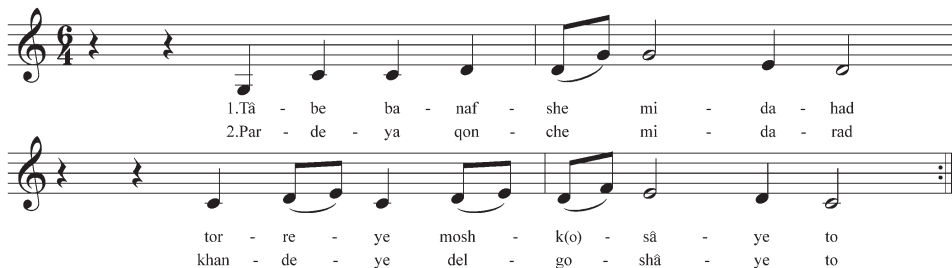
نمونهٔ گردش نغمات در درآمد ماهور



مثال: ❁



درآمد ماهور (بهروایت محمود کریمی)



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، قَرچه، 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

همان گونه 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 عبداللّه دوامی)

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

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

راست پنجگاه فقط از مبنای فاناواخته 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 ط ج	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 (بیات ترک) 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
نوای 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.

پیش

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 عطاءهای 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 می‌کرن، سی‌کرن 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 می‌کرن، سی‌کرن و رکن را پیدا کنید.

۱۱- دانگ‌ها و درجه‌های مهم درآمد بیات اصفهان فا و سل و ر و 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: پارت.
- کیانی، مجید، ۱۳۶۸، هفت دستگاه موسیقی ایران. ناشر: مؤلف.

مراغی، عبدالقادر، ۱۳۵۶[۲۵۳۶]، 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). به‌اهتمام 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.





هنرآموزان محترم، هنرجویان عزیز و اولیای آنان می توانند نظر اصلاحی خود را درباره مطالب کتاب های درسی از طریق سامانه «نظرسنجی از محتوای کتاب درسی» به نشانی «nazar.roshd.ir» یا نامه به نشانی تهران - صندوق پستی ۴۸۷۴ - ۱۵۸۷۵ ارسال کنند.

سازمان پژوهش و برنامه ریزی آموزشی