

آموزشگاه کنکور هنر سی رنگ

■ مشـــــاوره تخصصی ■ دانلـــود کتـــاب و جـــــزوات آموزشی

■ آخرین اخبار کنکور هنر ■ کات و دی وی دی های آموزشی متنوع

ما را در سایت زیر دنبال کنید:

www.30rang.art


۰۲۱ - ۲۲۸۸۹۹۶۷


@art30rang

بسم الله الرحمن الرحیم

مبانی نظری و ساختار موسیقی ایرانی

پایهٔ دهم
دورهٔ دوم متوسطه

رشته‌های موسیقی
(نوازندگی ساز ایرانی ـ نوازندگی ساز جهانی ـ مبانی آهنگ‌سازی)

گروه تحصیلی هنر

زمینهٔ هنر

شاخهٔ فنی و حرفه‌ای

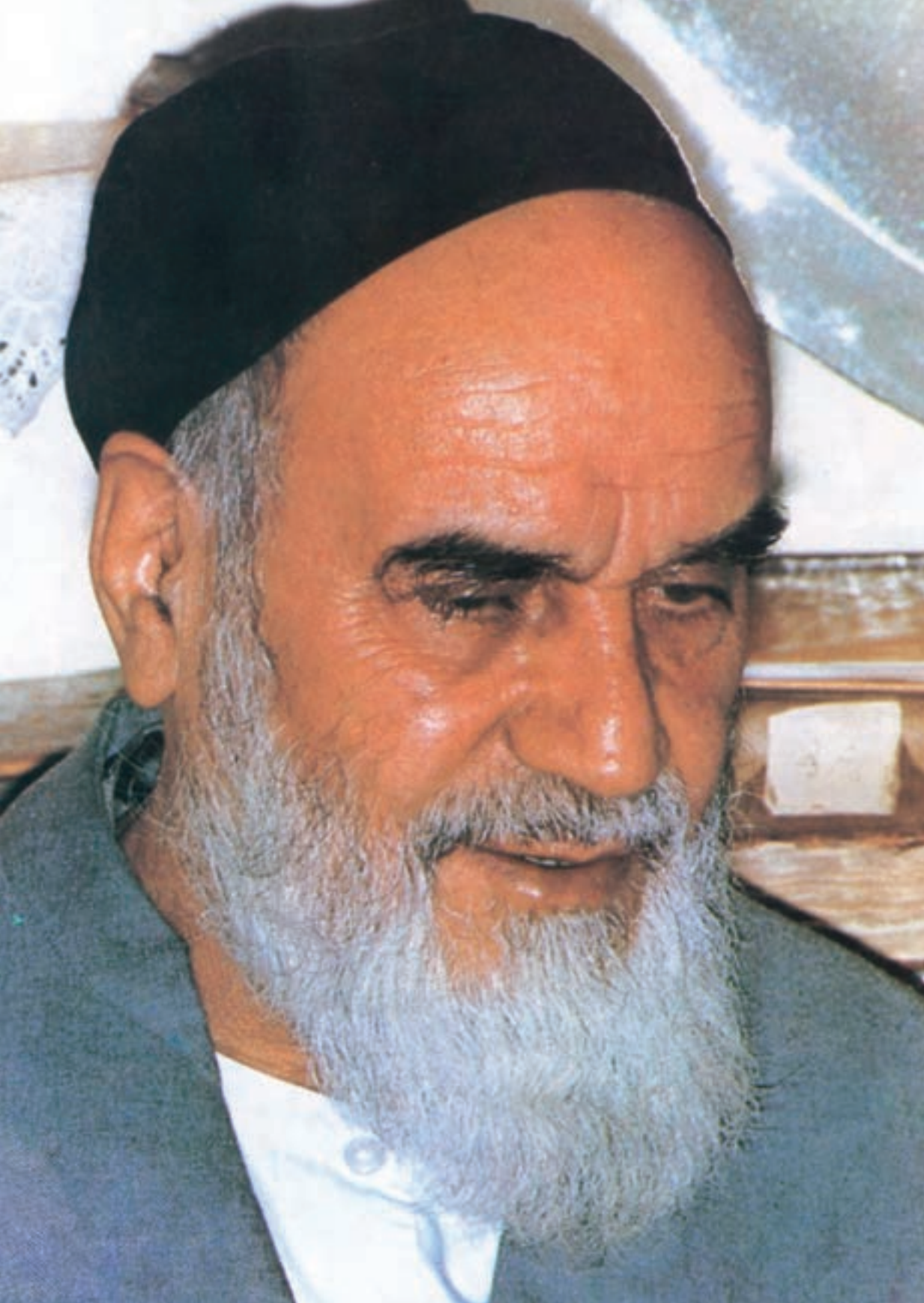
مبانی نظری و ساختار موسیقی ایرانی/ مؤلفان : مصطفی کمال پورتراب . . . [و دیگران]. ــ تهران : شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.
۷۱ ص. : مصور. ــ (شاخهٔ فنی و حرفه‌ای)
متون درسی رشته‌های نوازندگی ساز ایرانی ــ نوازندگی ساز جهانی ـ مبانی آهنگ‌سازی، گروه تحصیلی هنر، زمینهٔ هنر.
بررسی و تصویب محتوا : دفتر تألیف کتاب‌های درسی فنی و حرفه‌ای و کاردانش وزارت آموزش و پرورش.

وزارت آموزش و پرورش
سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی

نام کتاب :	مبانی نظری و ساختار موسیقی ایرانی ـ ۲۱۰۶۵۹
پدیدآورنده :	سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی
مدیریت برنامه‌ریزی درسی و تألیف :	دفتر تألیف کتاب‌های درسی فنی و حرفه‌ای و کاردانش مجری : دفتر آموزش و توسعه فعالیت‌های هنری ـ 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) مصطفی کمال‌پورتراب، 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) ـ ساسان فاطمی (ویراستار فنی) ـ محمد افتخاری (ویراستار ادبی)
مدیریت آماده‌سازی هنری :	اداره کلّ نظارت بر نشر و توزیع مواد آموزشی
شناسه افزوده آماده‌سازی :	شهرزاد قنبری (صفحه‌آرا) ـ آرلین وارطانیان (طراح جلد)
نشانی سازمان :	تهران : خیابان ایرانشهر شمالی ـ ساختمان شمارهٔ ۴ آموزش و پرورش (شهید موسوی) تلفن : ۹ـ۸۸۸۳۱۱۶۱، دورنگار : ۸۸۳۰۹۲۶۶، کد پستی : ۱۵۸۴۷۴۷۳۵۹ وب‌گاه : www.chap.sch.ir و www.irtextbook.ir
ناشر :	شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران : تهران ـ کیلومتر ۱۷ جادهٔ مخصوص کرج ـ خیابان ۶۱ (داروپخش) تلفن : ۵ـ۴۴۹۸۵۱۶۱، دورنگار : ۴۴۹۸۵۱۶۰، صندوق پستی : ۱۳۹ـ۳۷۵۱۵
چاپخانه :	شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران «سهامی خاص»
سال انتشار :	۱۳۹۸

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 چاپی و الکترونیکی و ارائه در پایگاه‌های مجازی، نمایش، اقتباس، تلخیص، تبدیل، ترجمه، عکس‌برداری، 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.

شابک ۶-۱۹۶۴-۰۵-۹۷۸ ISBN 978-964-05-1964-6



فهرست مطالب

مقدمه

فصل اول : نغمه و فاصله ۱

۱ـ۱ـ صدا ۱

۱ـ۲ـ نغمه ۲

۱ـ۳ـ فاصله (بُعد) ۶

۱ـ۴ـ دانگ ۱۶

پرسش ۱۸

فصل دوم : مفاهیم بنیادین ۱۹

۲ـ۱ـ بستر صوتی، گام بالقوه و گام بالفعل ۱۹

۲ـ۲ـ مُد و مقام ۲۳

۲ـ۳ـ دستگاه و آواز ۲۶

۲ـ۴ـ چند اصطلاح مهم ۲۹

۲ـ۵ـ انواع گوشه ۳۲

۲ـ۶ـ ردیف ۳۳

جمع‌بندی فصل دوم ۳۵

پرسش ۳۶

فصل سوم : شناخت درآمدهای دستگاه‌ها و آوازها ۳۷
۱ـ۳ـ دستگاه شور ۳۷
۲ـ۳ـ آواز ابوعطا ۴۱
۳ـ۳ـ آواز بیات ترک ۴۳
۴ـ۳ـ آواز افشاری ۴۶
۵ـ۳ـ آواز دشتی ۴۸
۶ـ۳ـ دستگاه نوا ۵۱
۷ـ۳ـ دستگاه سه‌گاه ۵۳
۸ـ۳ـ دستگاه چهارگاه ۵۶
۹ـ۳ـ دستگاه همایون ۵۸
۱۰ـ۳ـ آواز بیات اصفهان ۶۰
۱۱ـ۳ـ دستگاه ماهور ۶۳
۱۲ـ۳ـ دستگاه راست پنجگاه ۶۵
پرسش ۶۹

فهرست منابع ۷۰

مقدمه

موسیقی ایرانی به‌همراه موسیقی‌های عربی و ترکی خانوادهٔ بزرگی را تشکیل می‌دهد که بیش از هزار سال قدمت دارد. این خانواده قرن‌ها دارای اصول و قواعد تقریباً واحدی بوده است و همهٔ فرهنگ‌های تشکیل‌دهندهٔ آن، در تدوین این قواعد نقش داشته‌اند. از حدود سه – چهار قرن پیش، رفته‌رفته، اعضای این خانوادهٔ بزرگ هر کدام راه جداگانه‌ای در پیش گرفته و مسیرهای متفاوتی برای تحول خود برگزیده‌اند. این تجزیه منجر به پیدایش خانواده‌های موسیقایی کوچک‌تری، مثل خانوادهٔ موسیقی عربی (مشرق و مغرب) و خانوادهٔ 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 به‌همراه موسیقی آذربایجانی خانوادهٔ واحدی تشکیل می‌دهند که نکات مشترک فراوانی با موسیقی عراقی دارد.

تئوری‌هایی 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 باگذشته 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، بنابراین، 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 کلّی

شناخت مبانی نظری (تئوری) و عناصر سازندهٔ موسیقی ایرانی

فصل ۱

نغمه و فاصله

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

۱ـ فاصله‌های مختلف موسیقی ایرانی را نام ببرد.

۲ـ فاصله‌های ملایم و ناملایم در موسیقی ایرانی را توضیح دهد.

۳ـ 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.

۱ـ۱ـ صدا

صدا از ارتعاش اجسام به‌وجود 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 سیّال 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 جسمِ مرتعش را منبع صدا یا منبع صوت می‌نامند.

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

را به‌وجود 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.

تجربه کنیم

یک کوکهٔ (دیاپازون) شاخه‌ای را به ارتعاش درآورید (از نوع کوکه‌هایی که صدای «U»ی میان خطّ دوم در کلید سُل را تولید می‌کنند). این کوکه 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 کوکه به‌قدری سریع و ریز است که به‌سختی دیده می‌شوند.

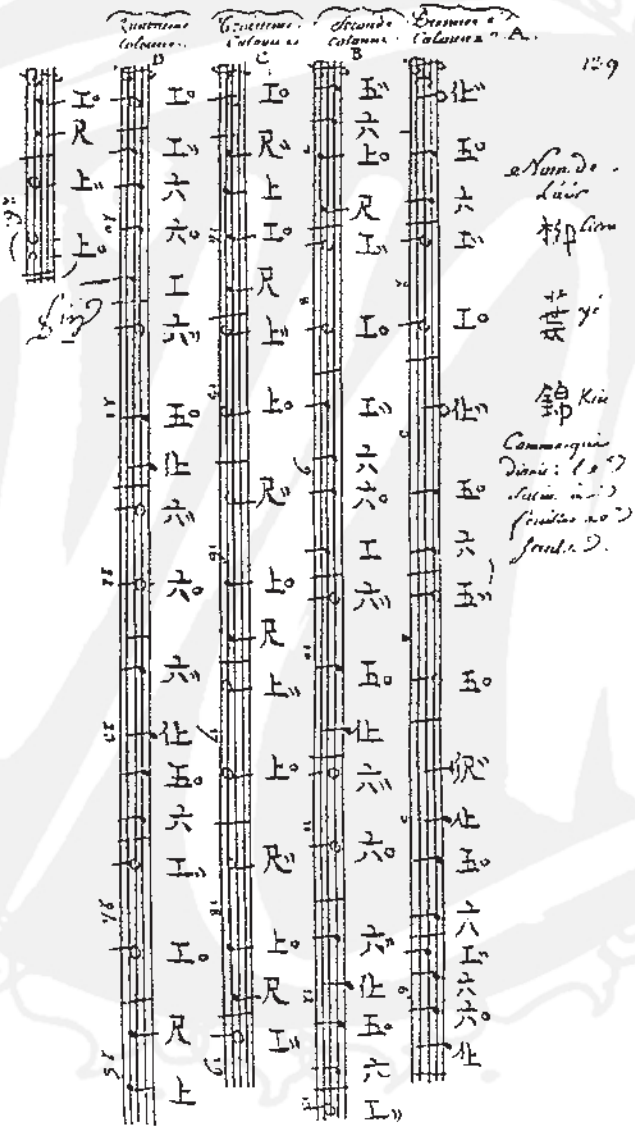
بعضی صداها دارای ارتعاش منظمی نیستند. یعنی معلوم نیست اجسامی که این صداها را به‌وجود آورده‌اند چندبار در ثانیه نوسان می‌کنند، مثل صدای قاشقک، شکستن شیشه و مانند آن‌ها.

- 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.

۲ــ۱ــ 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 همه‌جای 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.



نمونهٔ نغمه‌نگاری چینی (نغمه‌نگاری اروپایی در زیر نغمه‌نگاری 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 به‌ترتیب خاصی به‌دنبال هم می‌آیند : ا ب ج د (اَبجَد)، هـ و ز (هَوَّز)، ح ط ی (حُطّی)، ک ل م ن (کَلَمَن)، س ع ف ص (سَعَفَص)، ق ر ش ت (قَرَشَت)، ث خ ذ (ثَخِذَ)، ض ظ غ (ضَظِغَ).

نغمه‌نگاری با این حروف به‌شیوهٔ زیر صورت می‌گرفته است :



مقایسهٔ نغمه‌نگاری اروپایی و نغمه‌نگاری با حروف ابجد

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



ح یا یج یه یج یا یج یا

۱ ۲ ۱ ۲ ۱ ۱ ۲ ۲ ۲

(حروف از راست به چپ خوانده می‌شوند و اعداد، نشان‌دهندهٔ تعداد ضرب‌های هر نغمه‌اند. در اینجا واحد ضرب را یک چنگ درنظر گرفته‌ایم.)

نمونه‌ای از نغمه‌نگاری یک ملودی با حروف ابجد

زیر و بمی نغمه : وقتی بسامد یک نغمه از بسامد نغمهٔ دیگر بیشتر باشد نغمهٔ اول زیرتر از نغمهٔ 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، به‌جای 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 نحوهٔ نام‌گذاری اول (زیر و بم) درست عکس نحوهٔ 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» ودرست عکسِ «بالا» است. در عین حال «بم» نیز در فارسی به معنای بالا است و در نتیجه، درست عکسِ «پایین» در نام‌گذاری دوم است.

نباید تصور کرد که یکی از این نام‌گذاری‌ها «درست» و دیگری «غلط» است. فرهنگ‌های مختلف تصورهای مختلفی از کیفیت صداها دارند که می‌توانند گاهی درست عکسِ 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. به‌همین دلیل، بسامد بیشتر با مفهوم «پایین» یا «زیر» مترادف شده است و بسامد کمتر با مفهوم «بالا» یا «بم». اصطلاحاتِ «پایین دسته» و «بالادسته» در سازهایی مثل تار و سه‌تار نیز با این مفاهیم سازگاری دارند.

در اروپا هنگامی که نت‌نویسی به شیوهٔ 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.

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

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

محدودهٔ شنوایی طبیعی انسان : انسان نمی‌تواند همهٔ 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، محدودهٔ شنوایی طبیعی انسان از بسامد ۱۶ هرتز تا ۲۰۰۰۰ هرتز است.

البته همهٔ صداهایی که گوش انسان قادر به شنیدن آن‌ها است در موسیقی کاربرد ندارند. صداهایی که به‌طور کلی در موسیقی‌های مختلف به‌کار می‌روند. بسامدشان بین ۱۶ تا ۷۰۰۰ است.



محدودهٔ شنوایی طبیعی انسان



صداهایی که در موسیقی کاربرد دارند.

۳ــ۱ــ فاصله (بُعد)

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

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

فاصلهٔ 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 فاصلهٔ بسیار مهم

۱ــ هنگام یا ذی‌الکل یا اکتاو : زمانی که دو نغمه کاملاً به‌هم شبیه‌اند، اما یکی زیرتر و دیگری بم‌تر است فاصلهٔ میان آن‌ها یک یا چند هنگام یا ذی‌الکل (بخوانید : ذِلْ کُلّ) است.

● «هنگام» واژهٔ فارسی، «ذی‌الکل» واژهٔ عربی و «اکتاو» واژهٔ 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.

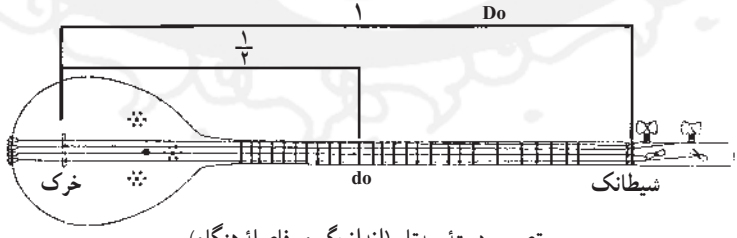
تجربه کنیم

طول سیم اولِ (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) نصفِ ($\frac{۱}{۲}$) 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 درنمی‌آید.

اگر طول سیم یک ساز را نصف کنیم بسامد آن دو برابر می‌شود. بنابراین وقتی یک نغمه به‌اندازهٔ یک هنگام بالاتر از نغمهٔ دیگر باشد بسامد آن دو برابر این نغمه خواهد بود.

● **مثال:** اگر نغمهٔ سیم اول تار، دوِ زیرِ خطِ حامل (در کلید سل) با بسامد تقریبی ۲۶۱ هرتز باشد بسامد هنگامِ آن، یعنی دوِ میانخط سوم، ۲۶۱×۲=۵۲۲ Hz خواهد بود.

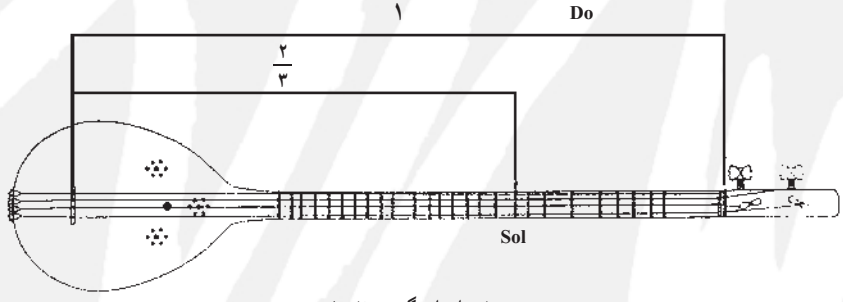


تصویر دستهٔ سه‌تار (اندازه‌گیری فاصلهٔ هنگام)

۲ــ پنجم درست یا ذی‌الخمس: سیمی از تار یا سه‌تار را به ارتعاش درآورید و نغمهٔ حاصل از آن را به‌خاطر بسپارید. حالا این سیم را به سه قسمت مساوی تقسیم کنید و با قرار دادن انگشت روی فاصلهٔ $\frac{۱}{۳}$ (از شیطانک) دو قسمت دیگر را به ارتعاش درآورید. فاصلهٔ نغمه‌ای که حاصل می‌شود با نغمهٔ اول، یک پنجم درست یا ذی‌الخمس (بخوانید : ذِلْ خَمْسْ) است.

تجربه کنیم

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) $\frac{۲}{۳}$ طول تمام سیم است.

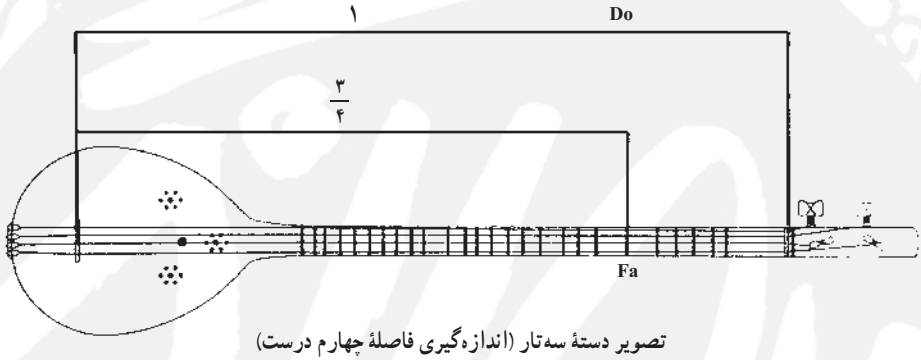


تصویر دستهٔ سه‌تار (اندازه‌گیری فاصلهٔ پنجم درست)

● **مثال:** اگر نغمهٔ سیم اول تار، دوِ زیرِ خطِ حامل (در کلید سل) با بسامد تقریبی ۲۶۱ هرتز باشد بسامد پنجم درستِ آن، یعنی نغمهٔ سل، $\frac{۳}{۲}\times ۲۶۱ = ۳۹۱/۵$ Hz خواهد بود.

۳ــ چهارم درست یا ذی‌الاربع: سیمی از تار یا سه‌تار را به ارتعاش درآورید و نغمهٔ حاصل از آن‌را به‌خاطر بسپارید. حالا این سیم را به چهار قسمت مساوی تقسیم کنید و با قرار دادن انگشت روی فاصلهٔ $\frac{۱}{۴}$ (از شیطانک) سه قسمت دیگر را به ارتعاش درآورید. فاصلهٔ نغمه‌ای که حاصل می‌شود با نغمهٔ اول یک چهارم درست یا ذی‌الاربع (بخوانید : ذِلْ اَرْبَعْ) است.

طول سیم اول تار یا سه‌تار، از خرک تا پرده یا دستان فا را (که یک چهارم درست بالاتر از سیم دست‌باز است) اندازه بگیرید. خواهید دید که این طول (اگر ساز شما درست پرده‌بندی شده باشد) $\frac{۳}{۴}$ طول تمام سیم است.



تصویر دستهٔ سه‌تار (اندازه‌گیری فاصلهٔ چهارم درست)

● **مثال:** اگر نغمهٔ سیم اول تار، دو زیرِ خطِ حامل (در کلید سل) با بسامد تقریبی ۲۶۱ هرتز باشد بسامد چهارم درستِ آن، یعنی نغمهٔ فا، $\frac{۴}{۳}\times ۲۶۱ = ۳۴۸ \text{ Hz}$ خواهد بود.

این فاصله‌ها را ملایم می‌نامند زیرا نغمه‌های آن‌ها وقتی به صورت همزمان شنیده شوند. برای شنونده خوشایند خواهند بود. به‌عبارت دیگر، فاصله‌های هماهنگِ (هارمونیک) هنگام، پنجم درست و چهارم درست فاصله‌های ملایم به‌حساب می‌آیند. این فاصله‌های هماهنگ (هارمونیک) که در بسیاری از موسیقی‌های دنیا رایج‌اند، در موسیقی ایرانی نیز کاربرد فراوانی دارند.

چهار فاصلهٔ مهم دیگر (انواع دوم‌ها)

چهار فاصلهٔ مهم دیگر در موسیقی ایرانی وجود دارند که چون اندازه‌گیری آن‌ها کمی پیچیده‌تر است فقط به معرفی آن‌ها اکتفا می‌شود. این فاصله‌ها همه از خانوادهٔ دوم‌ها هستند.

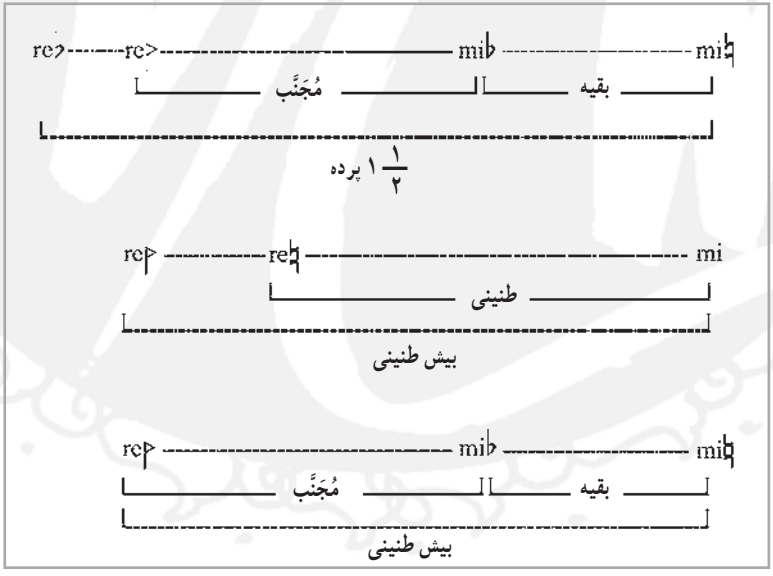
۱ــ فاصلهٔ نغمهٔ دو تا نغمهٔ ر(و فاصله‌های مشابه) را در موسیقی ایرانی **طنینی** می‌نامند و آن را با حرف «**ط**» نشان می‌دهند. این همان فاصله‌ای است که در موسیقی غربی به آن دوم بزرگ می‌گویند. بنابراین، فاصلهٔ طنینی برابر با یک پرده است.

۲ــ فاصلهٔ نغمهٔ ر تا نغمهٔ می‌بِمُل (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.

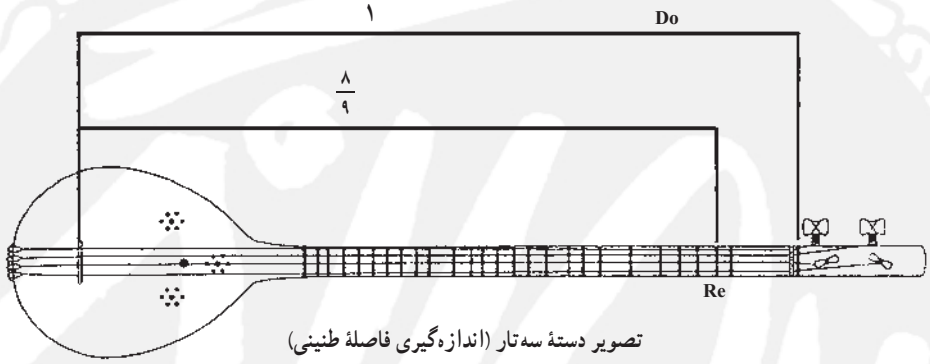
۳ــ فاصلهٔ نغمهٔ ر تا نغمهٔ می‌کُرُن (و فاصله‌های مشابه، مثل می تا فاسُری) را در موسیقی ایرانی **مُجَنَّب** می‌نامند و آن را با حرف «**جـ**» نشان می‌دهند. بنابراین، فاصلهٔ مُجَنَّب بزرگ‌تر از نیم پرده و کوچک‌تر از یک پرده است. این فاصله در موسیقی غربی وجود ندارد. در کتاب نظری به موسیقی، نوشتهٔ روح‌اللّه 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.

۴ــ فاصلهٔ نغمهٔ رکُرُن تا نغمهٔ می (و فاصله‌های مشابه) را می‌توان در موسیقی ایرانی **بیش‌طنینی** نامید. این فاصله را در برخی رسالات با حرف «**هـ**» نشان داده‌اند و ما نیز در این کتاب از همین نشانه استفاده خواهیم کرد. بنابراین، فاصلهٔ بیش‌طنینی بزرگ‌تر از یک پرده و کوچک‌تر از یک‌ونیم 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.



● اگر مایل باشید می‌توانید فاصلهٔ 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) $\frac{۸}{۹}$ طول تمام سیم است.



تصویر دستهٔ سه‌تار (اندازه‌گیری فاصلهٔ طنینی)

● **مثال:** اگر نغمهٔ سیم اول تار، دوِ زیرِ خطِ حامل (در کلید سل) با بسامد تقریبی ۲۶۱ هرتز باشد بسامد یک طنینی بالاتر از آن، یعنی نغمهٔ ر، $۲۶۱ \times \frac{۹}{۸} = ۲۹۳/۶ \text{ Hz}$ 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 :

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹
الف	ب	ج	د	هـ	و	ز	ح	ط

۱۰	۲۰	۳۰	۴۰	۵۰	۶۰	۷۰	۸۰	۹۰
ی	ک	ل	م	ن	س	ع	ف	ص

۱۰۰	۲۰۰	۳۰۰	۴۰۰	۵۰۰	۶۰۰	۷۰۰	۸۰۰	۹۰۰	۱۰۰۰
ق	ر	ش	ت	ث	خ	ذ	ض	ظ	غ

همان‌گونه 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. مرحلهٔ بعدی این است که این عددِ حاصله را به مجموع سه عدد تبدیل کنیم. علینقی وزیری آن را یک‌بار به‌صورت مجموع اعداد ۲۰، ۲۰۰ و ۵۰ درنظر گرفته است و یک‌بار به‌صورت مجموع اعداد ۶۰، ۲۰۰ و ۱۰. اگر هر کدام از این مجموعه‌ها را دوباره با جدول فوق تطبیق دهیم، به ترتیب، حروف زیر به‌دست می‌آیند :

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

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

در زیباشناسی موسیقی ایرانی، چهار فاصلهٔ فوق اگر به‌صورت همزمان نواخته شوند همه ناملایم هستند اما اگر به‌صورت پی‌درپی نواخته شوند کاملاً ملایم‌اند. به‌عبارت دیگر، فاصله‌های هماهنگِ (هارمونیک) طنینی، بقیه، مَجَنَّب و بیش‌طنینی ناملایم هستند اما فاصله‌های لحنیِ (ملودیک) طنینی، بقیه، مُجَنَّب و بیش‌طنینی ملایم‌اند.

- در رساله‌های قدیمیِ موسیقی ایرانی به سه فاصلهٔ اول (یعنی طنینی، بقیه و مُجَنَّب) ابعاد ثُلثهٔ لَحنیه می‌گفتند. «ثلاثه» یعنی «سه‌گانه» و «لحنیه» یعنی «ملودیک» (لحن = ملودی). به‌عبارت دیگر، آن‌ها را فاصله‌های سه‌گانهٔ ملودیک می‌نامیدند زیرا برای ساختن ملودی از آن‌ها استفاده می‌شود و اگر آن‌ها را همزمان بنوازند ناخوشایند صدا خواهند داد.

نکتهٔ 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 به‌حساب آید اما در فرهنگی دیگر ناملایم محسوب شود. در نتیجه باید گفت که ملایم یا ناملایم دانستن فاصله‌ها به‌زیبایی‌شناسی و حافظهٔ تاریخی اقوام و فرهنگ‌ها بستگی دارد. البته بعضی فاصله‌ها مثل سه فاصلهٔ مهمِ هنگام، پنجم درست و چهارم درست، تقریباً در همهٔ فرهنگ‌ها ملایم دانسته می‌شوند.

فاصله‌های لحنیِ (ملودیک) ناملایم : در موسیقی ایرانی اجرای دو فاصلهٔ بقیه یا سه فاصلهٔ طنینی به‌صورت پی‌درپی ناملایم محسوب می‌شود و معمولاً فاصله‌های ملودیکِ بیش از پنجم درست به‌کار برده نمی‌شوند. همچنین سه فاصلهٔ مُجَنَّب نیز به‌صورت پی‌درپی 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 سه‌طنینی و یک بقیه تشکیل شده است :

پنجم درست یا ذی‌الخمس = ط + ط + ط + ب[1]

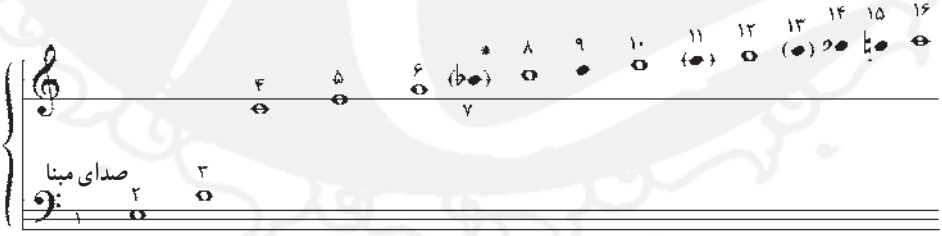
توجه : مسلماً فاصلهٔ پنجم درست می‌تواند از ترکیب فاصله‌های دیگر نیز به‌دست آید، اما در اینجا برای سهولت یادگیری یکی از این ترکیبات انتخاب شده است. در ضمن، ترتیب فوق می‌تواند رعایت نشود. به‌عبارت دیگر، پنجم درست از مجموع سه‌طنینی و یک بقیه با هر ترتیبی به‌دست می‌آید (مثل ط + ب + ط+ ط+ یا ب + ط+ ط+ ط+ 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 ذی‌الاربع = ط + ط + ب

- صدا یا نغمهٔ هیچ‌سازی یک صدای ساده نیست بلکه هر نغمه از مجموعه نغمه‌هایی تشکیل شده است که در شرایط معیّنی می‌توان تعدادی از آن‌ها را شنید. مجموع این نغمه‌ها را طیف یا نغمه‌های فرعی صدای مبنا یا اصواتِ هارمونیک می‌نامند. به‌عبارت 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 به‌طور تقریبی با سی‌بمل، فا و لا منطبق می‌شوند.

نغمه‌های فرعی یا هارمونیک‌ها

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

صداهای مبنا هارمونیک اول به‌حساب می‌آید و بسامد هارمونیک‌های بعدی، به‌ترتیب، دوبرابر، سه برابر، چهار برابر، ... صدای مبنا است.

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

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

ــ هارمونیک‌های دوم و سوم (دو و سُل با کلید فا) که یک پنجم درست با هم فاصله دارند، نسبتِ بسامدهایشان $\frac{۲}{۳}$ است.

ــ هارمونیک‌های سوم و چهارم (سُل و دو) که یک چهارم درست با هم فاصله دارند، نسبتِ بسامدهایشان $\frac{۳}{۴}$ است (فاصله‌های هنگام و پنجم و چهارم را به این علت که از نخستین و روشن‌ترین هارمونیک‌های یک صوت به‌دست می‌آیند «درست» می‌نامند).

ــ هارمونیک‌های هشتم و نهم (دو، ر) که یک طنینی با هم فاصله دارند، نسبتِ بسامدهایشان $\frac{۸}{۹}$ است.

فاصله‌های دیگر

۱ــ فاصلهٔ هم‌صدا (یکم درست) که مشابه همین فاصله در موسیقی غربی است.

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

۳ــ فاصلهٔ دو تا می‌بمل (و فاصله‌های مشابه) را که از یک طنینی و یک بقیه تشکیل شده است **سوم کوچک** می‌نامند.

۴ــ فاصلهٔ دو تا می‌کرن (و فاصله‌های مشابه) را که در موسیقی غربی وجود ندارد و از یک طنینی و یک مُجَنَّب تشکیل شده است **سوم نیم‌بزرگ** 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 به‌صورت زیر، از کوچک به بزرگ طبقه‌بندی کنیم :

الف) دوم‌ها

۱ــ بقیه : ب　　۲ــ طنینی : ط

۳ــ مُجَنَّب : جـ　　۴ــ بیش‌طنینی : جـ + ب

ب) سوم‌ها

۱ــ سوم کوچک : ط + ب

۲ــ سوم نیم‌بزرگ : ط+ جـ

۳ــ سوم بزرگ : ط + ط

ج) چهارم درست یا ذی‌الاربع : ط + ط+ ب

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

هـ) هنگام یا ذی‌الکل : چهارم درست + پنجم درست

توجه: در جدول فوق، از بقیه کوچک‌تر فاصله‌ای وجود ندارد امّا حتماً متوجه شده‌اید که فاصلهٔ کوچک‌تری (مثلاً میان می‌بمل و می‌کرن) نیز در پرده‌بندی تار موجود است که اصطلاحاً آن را ربع‌پرده می‌نامند. از این فاصله در موسیقی ایرانی عملاً بسیار به‌ندرت استفاده می‌شود و به همین دلیل از شرح آن صرف‌نظر شده است. در ضمن، اندازهٔ ربع‌پرده کاملاً تقریبی است.



فاصله‌های مختلف در موسیقی ایرانی

۴ــ۱ــ دانگ

هنگامی که چهار نغمه به‌صورت پی‌درپی در فاصلهٔ یک چهارم درست قرار می‌گیرند یک دانگ به‌وجود می‌آید. بنابراین، در یک دانگ چهار نغمهٔ پی‌درپی وجود دارند که اولین و آخرین آن‌ها به اندازهٔ یک چهارم درست از یکدیگر فاصله دارند.

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

۱ــ دور، ر، می، فا

۲ــ ر، می کرن، فا، سل

۳ــ لا، سی بمل، دو، ر

۴ــ می کرن، فا، سل، لا کرن

۵ــ سی، دو، ر، می

چند مثال دیگر به همین ترتیب می‌توانید بیاورید؟ سعی کنید.

به نظر می‌رسد تعداد مثال‌ها می‌توانند بسیار زیاد باشند اما درنظر داشته باشید که در عمل، همهٔ دانگ‌هایی که به فکر شما می‌رسند کاربرد ندارند.

به نمونه‌های زیر توجه کنید :

۱ــ دو، رکرن، ربکار، فا

۲ــ سل، لابمل، لابکار، دو

۳ــ فا، لابمل، لاکرن، سی بمل

۴ــ می، سل، لابمل، لابکار

دانگ‌های فوق در موسیقی ایرانی غیرقابل تصورند. زیرا در اولی و سومی فاصلهٔ کوچک‌تر از بقیه (موسوم به ربع‌پرده) وجود دارد و در دومی و چهارمیِ دو فاصلهٔ بقیه به‌صورت پی‌درپی آمده‌اند. همان‌گونه که قبلاً ذکر شد فاصلهٔ موسوم به ربع‌پرده عملاً در موسیقی ایرانی بسیار به‌ندرت استفاده می‌شود (یا، به‌عبارت دیگر، فقط در شرایط خاصی قابل استفاده است) و تسلسلِ دو فاصلهٔ بقیه نیز ناملایم به‌حساب می‌آید.

در نتیجه باید گفت دانگ‌های موسیقی ایرانی فقط از تسلسلِ فاصله‌های طنینی، مُجَنَّب، بقیه و بیش‌طنینی به‌وجود می‌آیند، به‌طوری که هرگز دو بقیهٔ متوالی در آن‌ها به‌کار برده نمی‌شوند.

● **مثال:** دانگ‌های مثال قبل از نظر توالی فاصله‌ها به‌شرح زیرند :

۱ــ دو، ر، می، فا : ط ط ب

۲ــ ر، می کرن، فا، سل : جـ جـ ط

۳ــ لا، سی بمل، دو، ر : ب ط ط

۴ــ می کرن، فا، سل، لاکرن : جـ ط جـ

۵ــ 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 محدودهٔ 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 تتراکُرد می‌نامند («تترا» یعنی چهار و «کُرد» یعنی سیم؛ مقایسه کنید با چهار خرک متوالی در سنتور). اما در این موسیقی مفهوم دانگ یا تتراکُرد بیشتر ارزش نظری (تئوریک) دارد و از اهمیت چندانی برخوردار نیست.

پرسش

۱ــ فاصله‌های زیر را نام ببرید :

فاصلهٔ رکن تا می

فاصلهٔ می کرن تا لاکرن

فاصلهٔ سی کرن تا ر

فاصلهٔ فا تا دو

۲ــ 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

۳ــ چهار فاصلهٔ طنینی مثال بزنید.

۴ــ دو فاصلهٔ بیش‌طنینی مثال بزنید.

۵ــ چهار فاصلهٔ مُجَنَّب مثال بزنید.

۶ــ سه فاصلهٔ سوم نیم‌بزرگ مثال بزنید.

۷ــ برای هر کدام از توالیِ فاصله‌های زیر حداقل دو مثال بر روی حامل بنویسید.

ط ب ط

ب ط ب

ط جـ جـ

ط ط ب

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

ط ط ط

جـ 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 ـ مفاهیم بستر صوتی، گام بالقوه و گام بالفعل را توضیح دهد.

۲ ـ چگونگی ایجاد یک مُد را توضیح دهد.

۳ـ مفاهیم مقام و دستگاه را بیان کند.

۴ـ درجه‌های مهم مقام‌های ایرانی و ویژگی‌های آن‌ها را توضیح دهد.

۵ ـ انواع گوشه را تعریف کند.

۶ ـ ردیف را تعریف کند.

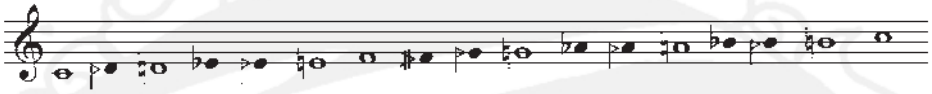
۱ــ ۲ــ بستر صوتی، گام بالقوه و گام بالفعل

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



بستر صوتی موسیقی ایرانی

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



گام بالقوهٔ موسیقی ایرانی

توجه: بستر صوتی و گام‌بالقوهٔ فوق بر مبنای کوکهٔ (دیاپازونِ) استاندارد و با تکیه بر ردیف و پرده‌بندی تار و سه تار نوشته شده و بیشتر جنبهٔ نظری دارد. اگر سنتور یا نی ملاک باشد تفاوت‌هایی در بستر صوتی به‌وجود خواهد آمد.

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

- منطقهٔ 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، منطقهٔ صوتی سیم ششم، بم‌تر از منطقهٔ صوتی سیم اول است. منطقه‌های صوتی مختلف در صدای خوانندگان نیز وجود دارند.
- علینقی وزیری (۱۲۶۶ــ۱۳۵۸) بین نغمات دو و ر یک پردهٔ ربمل و بین نغمات فا و سل یک پردهٔ فادیز اضافه کرده است.

همان‌گونه که می‌بینید موسیقی ایرانی فقط از تعداد مشخصی نغمه که در فاصلهٔ 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 فاصلهٔ یک اکتاو استفاده کنند.

گام بالفعل : هیچ‌وقت در یک قطعهٔ موسیقی ایرانی از همهٔ 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، همهٔ امکانات موجود در موسیقی ایرانی را به ما عرضه می‌کند اما همهٔ این امکانات، یکجا، و در یک قطعهٔ موسیقی واحد، قابل استفاده نیستند.

تجربه کنیم

سعی کنید یک ملودی ساده با استفاده از همهٔ نغمه‌های گام بالقوه بسازید.
آیا نتیجه برای گوش آزاردهنده نیست؟

در موسیقی ایرانی اگر قطعه‌ای در محدودهٔ یک اکتاو نواخته شود هیچ‌وقت از نظر تئوریک، بیش از هفت نغمه از اکتاو را به‌کار نمی‌گیرد. به‌همین دلیل، موسیقی ایرانی هم، مثل بسیاری از موسیقی‌ها، هِپتاتُنیک یا هفت‌نغمه‌ای است («هپتا» یعنی هفت و «تُن» یعنی نغمه).

- موسیقی پِنتاتُنیک یا پنج نغمه‌ای در بسیاری از نقاط جهان، به‌ویژه در خاور دور، آفریقا و نزد سرخ‌پوستان امریکا رایج است. در این موسیقی فقط از پنج‌نغمه داخل یک اکتاو استفاده می‌شود. رایج‌ترین گام این موسیقی فاقد نیم‌پرده است : دو، ر، می، سل، لا، دو.

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

به‌محض این‌که هفت نغمه از نغمه‌های گام بالقوه را انتخاب و آن‌ها را به‌ترتیب، از بم به زیر، مرتب کنیم (مثلاً : دو، ر، می، فا، سل، لا، سی‌بمل، دو) یک گام بالفعل خواهیم داشت. برخلاف آنچه دربارهٔ گام بالقوه ذکر کردیم هنگام ساختن یک قطعهٔ موسیقی می‌توانیم از همهٔ امکاناتی که گام بالفعل در اختیارمان می‌گذارد استفاده کنیم.

تجربه کنیم

از همهٔ 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 نغمهٔ دو، رکرن، می‌کرن، می‌بکار، فا، سی را انتخاب کرد زیرا این کار با معیارهای رایج ملایمتِ فاصله‌ها که در فصل اول ذکر شد مغایرت دارد (به قسمت مربوط به ملایمت‌ها در فصل اول نگاه کنید).

تجربه کنیم

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

نحوهٔ انتخاب گام‌های بالفعل تا حدود زیادی یک مسئلهٔ 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 صداهای چ، گ، پ، ژ وجود ندارند و، متقابلاً، ایرانی‌ها تلفظ‌های مختلف حروف ض، ذ، ظ را که مختص اعراب است در زبان خود ندارند.

نکتهٔ مهم : ممکن است ما از گام بالقوهٔ موسیقی ایرانی یک گام بالفعل استخراج کنیم. در استخراج این گام، قوانین ملایمت (ذکر شده در فصل اول) را هم درنظر 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 به‌کار 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 به‌نوبت 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 هرحال، در موسیقی‌های هِپتاتُنیک (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 به‌دست آورد. از این گام، دانگ‌های متعددی استخراج می‌شوند که در محدودهٔ آن‌ها می‌توان قطعات موسیقی خلق کرد. اما برای اینکه قطعاتِ ساخته شده در محدودهٔ این دانگ‌ها خصوصیات ایرانی داشته باشند باید نکات دیگری نیز درنظر گرفته شوند که در قسمت بعدی به آن‌ها خواهیم پرداخت.

۲ــ۲ــ 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 هرکدام 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 سلسله‌مراتب درجه‌ها می‌نامیم.

سرمشق یا الگوی لحنی (ملودی مدل): اکنون فرض کنید با همین گام بالفعل و همین سلسله‌مراتب میان درجه‌ها، چندین قطعه موسیقی بسازیم، به‌طوری که در همهٔ آن‌ها یک یا چند نوع لحن (ملودی) مشترک باشد. این عمل هم می‌تواند یکی دیگر از وجوه مشخصهٔ مُد به‌حساب 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 سلسله‌مراتب درجه‌ها و یک یا چند سرمشق لحنی که در قطعات مختلف تکرار می‌شوند می‌توان یک مُد به‌وجود 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 به‌طور دلبخواهی و با یک انتخاب و تصمیم‌گیری ساده به‌وجود 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 ــ عربی ــ ترکی به مُدهای مختلفی که به شکل ذکر شده در بالا به‌وجود می‌آمدند «مقام» می‌گفتند و به هرکدام 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 به عنوان 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 ــ عربی ــ 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 :

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

استخراج شده‌اند؛

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

۳ــ هر کدام از آن‌ها غالباً سرمشق‌های لحنیِ خاص خود را دارند.

۳ــ۲ــ دستگاه و آواز

مبحث «احساس مُدال» که پیش از این تعریف شد، از اهمیت بسیار برخوردار است. درواقع، تمام اعمالی که ما در مثال فرضی برای به‌وجود 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 ویژهٔ 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. به‌عبارت 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 به‌صورت 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 به‌هم پیوند خورده‌اند. یکی از نتایج این نظمِ خاص این است که گذر از یک مقام به مقامی دیگر در درون یک دستگاه، به شکل خوشایند صورت می‌گیرد.

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

- **مثال:** مقامِ ماهور، مقامِ مادرِ دستگاهِ ماهور 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 به‌معنی قطعه‌ای است که توسط آن به یک دستگاه وارد می‌شویم یا، به‌عبارت 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. به‌عبارت دیگر، فرودها عامل پیوند دادن گوشه‌های مختلف به درآمد (یا مقام مادر) محسوب می‌شوند.

البته باید درنظر داشت که در مواردی نیز گوشه‌ها فاقد فرودند و به‌جای برگشت به مقام اصلی، به گوشهٔ بعدی می‌روند.

- **مثال:** نمونه‌ای از فرود ماهور :



بنابراین، دستگاه را می‌توان به‌صورت 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 راست‌پنجگاه.

● مفهوم دستگاه در موسیقی قدیم ایرانی وجود نداشته است. در میان موسیقی‌های ایرانی ــ عربی ــ 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، به‌معنای صوت و بانگ و نیز به معنای خواندن است اما امروزه در موسیقی ایرانی به دو معنای دیگر نیز به‌کار می‌رود. در معنای اول، آواز، اصطلاحاً، به‌گونه‌ای 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 موردنظر ما است، آواز به یک دستگاه کوچک یا فرعی می‌گویند که از یک دستگاه اصلی مشتق شده باشد.

همهٔ 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 محدودهٔ صوتی‌اش کوچک‌تر است و هم تعداد گوشه‌های آن کمتر. آوازها غالباً به دستگاه مادر خود، یعنی دستگاهی که از آن مشتق شده‌اند، باز می‌گردند.

در موسیقی کلاسیک ایرانی پنج آواز وجود دارند : ابوعطا، بیات‌ترک، افشاری و دشتی ــ که از شور مشتق شده‌اند ــ و اصفهان، یا بیات اصفهان که از همایون مشتق شده است. بقیهٔ 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 لحنیِ خاص خود را دارد، بسیار به آواز دشتی نزدیک است و در ضمن، به‌طور مکرر به شور رجعت می‌کند. در کتاب حاضر از ذکر این آواز به عنوان آواز ششم در نظام موسیقی ایرانی صرف‌نظر شده است.

● به‌نظر 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 معانیِ ضمنیِ فلسفی و مذهبی داشته‌اند. احتمالاً حذف بیات‌کرد از مجموعهٔ آوازها به این دلیل بوده است که نمی‌خواسته‌اند 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،همهٔ اجزای دستگاه را به هم پیوند می‌دهد و یک کلیّت یکپارچه و هماهنگ به‌وجود می‌آورد. بنابراین، در برداشت سنتی مقام‌ها به‌طور مستقل از دستگاه‌ها وجود ندارد و همهٔ 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.

۴ــ۲ــ 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 به‌وجود 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 بپردازیم و اصطلاحات دیگری را تعریف کنیم.

پیش از این گفتیم که یک مقام از یک یا دو دانگ به‌وجود می‌آید، الگوهای لحنیِ خاصی را

به‌کار می‌گیرد و سلسله‌مراتب درجه‌های ویژهٔ 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 سلسله‌مراتب درجه‌ها در موسیقی ایرانی معرفی می‌شوند. این درجه‌های مهم که نام‌ها و نقش‌های متفاوتی دارند عبارت‌اند از :

۱ــ شاهد : درجه‌ای است که بیش از همهٔ درجه‌ها بر آن تأکید می‌شود. این درجه نقش محوری دارد و به‌نظر می‌رسد که مسیر ملودی به‌سوی 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 عبداللّه)

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

الف) اگر توقف قطعی و نهایی باشد، به‌طوری که شنونده احساس کند گوشه خاتمه یافته است، به‌درجهٔ موردنظر «خاتمه» می‌گوییم.

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

نکته: بعضی دستگاه‌ها یا آوازها بیش از یک خاتمه دارند (مثل افشاری).

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

ب) اگر توقف موقتی باشد، به‌طوری 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

۳ــ 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 دشتی از ردیف میرزا عبدالله

۴ــ 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 درجهٔ آغاز آن



درآمد چهارگاه از ردیف میرزا عبدالله

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

۵ــ۲ــ 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 :

۱ــ گوشه‌های با مُد معیّن : 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. به‌عبارت دیگر، این گوشه‌ها هر کدام نمایندهٔ یک مقام خاص‌اند. به همین دلیل آن‌ها را گوشه‌های با مُد معیّن می‌نامیم.

● **مثال:** گوشه‌های دلکش و عراق را گوشه‌های با مُد معیّن در دستگاه ماهورند و گوشه‌های زابل و مخالف از گوشه‌های با مُد معیّن در سه‌گاه و چهارگاه‌اند.

۲ــ گوشه‌های با مُد غیرمعیّن : بقیهٔ 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 غیرمعیّن می‌نامیم. مثل کرشمه، بسته‌نگار، مجلس

افروز و غیره.

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

نام‌گذاری گوشه‌ها : بعضی گوشه‌ها نام یک منطقه یا یک شهر را برخود 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، گِریلی و قَجَر. نام بعضی گوشه‌ها به یک حالت عاطفی خاص اشاره می‌کند، مثل سوز و گداز، حزین، 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 به‌درستی معلوم نیست، مثل بسته‌نگار، مخالف، سَیَخی، بیات راجع و مَجُسْلی.

۶ــ۲ــ 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 :

۱ــ 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 به‌ترتیب، یکی پس از دیگری، اجرا و شنیده می‌شوند ارتباط دارد.

۲ــ هنگامی که همهٔ 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 مجموعهٔ هفت دستگاه و پنج‌آواز موسیقی ایرانی گفته می‌شود که در آن‌ها گوشه‌ها بانظم خاصی در پی یکدیگر قرار گرفته‌اند.

ردیف، یک مجموعهٔ الگو یا مجموعهٔ 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 ردیف آوازی است.

● ردیف‌های مختلفی از موسیقی ایرانی وجود دارند. به این معنا که استادانِ ساز و آوازِ گذشته هر کدام به شیوهٔ 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 آقاحسینقلی، مجموعهٔ 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 عبدالله‌خان دوامی و کریمی برای آواز از همه متداول‌ترند.

● حدود چهار دههٔ پیش، به دعوت ادارهٔ 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 یک‌سال و نیم‌بحث و تبادل‌نظر، توافقی میان استادان در مورد نام و روند گوشه‌ها به‌عمل نیامد، ردیفِ گردآوری شده توسط موسی معروفی به‌عنوان نمونه برای چاپ درنظر گرفته شد. موسی معروفی استاد تار و از شاگردان برجستهٔ درویش خان بود. این استاد با تکیه بر ردیف آقاحسینقلی و میرزاعبدالله 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 روایاتِ برگزیدهٔ متعدد به‌حساب آورد.

جمع‌بندی فصل دوم

موسیقی کلاسیک ایرانی همچون درختی است که ریشهٔ آن را سابقهٔ کهن این موسیقی تشکیل می‌دهد. تنهٔ اصلی این درخت، ردیف یا، به‌عبارت دقیق‌تر، مجموع ردیف‌های سازی و آوازی است. از این تنه هفت شاخهٔ اصلی منشعب می‌شوند که هفت دستگاه موسیقی ایرانی را تشکیل می‌دهند. این هفت دستگاه عبارت‌اند از : شور، نوا، سه‌گاه، چهارگاه، همایون، ماهور و راست پنجگاه.

از شاخهٔ شور چهار شاخهٔ کوچک‌تر منشعب می‌شوند که آوازهای این دستگاه را تشکیل می‌دهند. این آوازها عبارت‌اند از : ابوعطا، بیات‌ترک، افشاری و دشتی.

از شاخهٔ همایون یک شاخهٔ کوچک‌تر منشعب می‌شود که آواز بیات اصفهان است.

هر کدام از این دوازده شاخه گوشه‌های مختلفی را در خود جا داده‌اند. برخی از این گوشه‌ها، گوشه‌های با مُد معیّن‌اند و برخی دیگر گوشه‌های با مُد غیر معیّن. در ضمن، هر دستگاه یا آواز یک مقام اصلی دارد که به آن مقام مادر می‌گویند. این مقام در درآمد دستگاه‌ها معرفی می‌شود که محل رجوع همهٔ گوشه‌ها است و باعث یکپارچگی دستگاه یا آواز می‌شود.

مقام مادر و مقام‌های گوشه‌های با مُد معیّن به این شکل به‌وجود می‌آیند : همهٔ آن‌ها نغمه‌هایی از گام بالقوهٔ موسیقی ایرانی (که در آن همهٔ نغمه‌های مورد استفاده در موسیقی ایرانی وجود دارند) را مورد استفاده قرار می‌دهند و آن‌ها را در یک یا دو دانگ می‌گنجانند و بر بعضی نغمه‌ها (یا درجه‌ها) تأکید می‌کنند (این درجه‌ها را شاهد، خاتمه، متغیر، ایست و آغاز می‌نامند) و همچنین سرمشق‌های لحنیِ خاص خود را به‌وجود می‌آورند.

به این ترتیب، درخت موسیقی ایرانی، با ریشهٔ کهن آن و با تنهٔ ردیف، شاخه‌های اصلی دستگاه‌ها، شاخه‌های فرعی آوازها و شاخه‌های نازک گوشه‌ها شکل می‌گیرد. برگ‌ها و میوه‌های این درخت قطعات موسیقی‌ای هستند که توسط موسیقی‌دانان مختلف ساخته یا به‌صورت بداهه اجرا می‌شوند. این برگ‌ها و میوه‌ها از همان شیره‌ای تغذیه می‌کنند که در درون تنه و شاخه‌ها جریان دارد.

به عبارت دیگر، ردیف دستگاه‌ها و آوازها، منبع تغذیه و سرچشمهٔ اصلی قطعاتی است که توسط موسیقی‌دانان آفریده می‌شوند.

پرسش

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

فصل ۳

شناخت درآمدهای دستگاه‌ها و آواز ها

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

۱ ـ بستر صوتی همهٔ درآمدهای دستگاه‌ها و آوازها را توضیح دهد.

۲ ـ دانگ‌ها و درجه‌های مهم همهٔ 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 لحنیِ آن‌ها را معرفی می‌کنیم.

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

نکتهٔ ۱: همان‌گونه که قبلاً ذکر شد، بستر صوتیِ یک موسیقی، مجموعهٔ تمام نغمه‌هایی است که در آن موسیقی به‌کار برده می‌شوند. به همین ترتیب، بستر صوتیِ یک دستگاه نیز مجموعهٔ تمام نغمه‌هایی است که در آن دستگاه مورد استفاده قرار می‌گیرند.

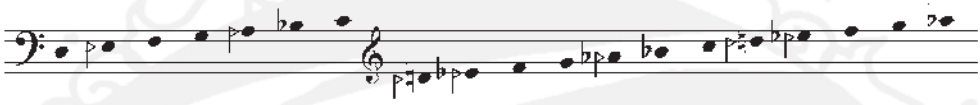
نکتهٔ ۲: دانگ‌هایی که در این فصل مشخص می‌شوند محورهای اصلی درآمدها به‌حساب می‌آیند. در عمل، بعضی درآمدها، مانند درآمد ماهور، درگسترش ملودی، می‌توانند به دانگ‌های دیگر نیز بروند. ولی در اینجا، برای ساده کردن مطلب، به معرفی محورهای اصلی اکتفا شده است.

۱ـ۳ـ 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 شورِ سل

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



دانگ‌های درآمد شورِ سل

توجه: دانگ‌های فوق براساس درآمد خارا مشخص شده‌اند.

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

دانگ اول : جـ جـ ط

دانگ دوم : جـ جـ ط

درجه‌های مهم، به ترتیب اهمیت، عبارت‌اند از :

شاهد و خاتمه : درجهٔ چهارم دانگ اول (نغمهٔ سل)

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

متغیر : درجهٔ پنجم بالا (نغمهٔ ر که می‌تواند کرن یا بکار باشد)

آغاز : دو آغاز وجود دارند : یکی همان شاهد است و دیگری درجهٔ 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 به‌صورت پایین رونده است. دیگر درآمدهای شور از نغمهٔ فا آغاز می‌شوند و حرکت ملودی آن‌ها بالارونده است.

● امروزه سیم بم تار و سه‌تار را، برای اجرای دستگاه شورِ 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.

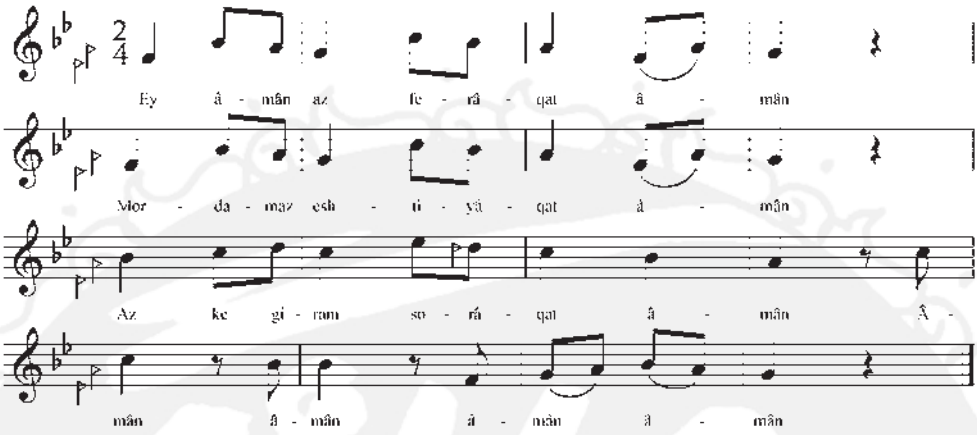
نمونهٔ گردش نغمات در درآمد شور



● **مثال:**



درآمد شور (درآمد خارا، به روایت عبدالله دوامی، ۱۲۷۰ــ۱۳۵۹)



یک تصنیف در شور (ای آمان : عارف قزوینی، ۱۲۵۹ــ۱۳۱۲)

تذکر: علامت‌های سر کلید براساس روش پیشینیان (علینقی وزیری و روح‌اللّه خالقی) انتخاب شده، اما دقیق‌تر شده‌اند. این علامت‌ها به ترتیبِ ردیفِ بمل‌ها (سی، می، لا، ر، سل، دو، فا) آورده شده‌اند. با این حال، اگر در دستگاه یا آوازی، بعضی نغمه‌های اولِ ردیفِ 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 منطقهٔ صوتی بالا باشد یک علامت و اگر در منطقهٔ صوتی پایین باشد علامت دیگری به خود می‌گیرد.

در این گونه موارد، هر دو علامت در سرکلید آمده‌اند، مثل نغمهٔ می در شور که دو علامت دارد : یکی بمل، مربوط به میِ میانخطِ چهارم و دیگری کرن، مربوط به میِ خط اول.

مبناهای مختلف دستگاه شور : همهٔ دستگاه‌ها و آوازها برمبنای شاهد آن‌ها نام‌گذاری می‌شوند، مثل «شورِ 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 شورِ لا، شورِ ر، شورِ دو، شورِ می و شورِ سی می‌نامند.

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

به‌صورت دو، سل، دو، فا (از پایین به بالا) و برای شورِ لا، به‌صورت دو، سل، ر، ر یا دو، سل، لا، ر کوک می‌شود.

در ضمن باید توجه داشت که وجود مبناهای مختلف بستگی به امکانات ساز دارد. فقط از بعضی مبناها و با بعضی کوک‌ها می‌توان هم اجرای روان‌تری بر روی ساز داشت و هم فاصله‌های هماهنگ (هارمونیک) ملایمی بین اصوات برقرار کرد.

۲ــ۳ــ آواز ابوعطا

ابوعطا یکی از دستگاه‌های فرعی (آواز) موسیقی کلاسیک ایرانی است که از شور مشتق شده است و شاخه‌ای از این دستگاه به‌حساب می‌آید. مهم‌ترین گوشه‌های این آواز عبارت‌اند از : گبری، سَیَخی، حجاز و ...

بستر صوتی آواز ابوعطا به این قرار است :



بستر صوتی آواز ابوعطا (متعلق به شورِ سل)

توجه : در ردیف‌سازی، ابوعطا و دیگر شاخه‌های شور عموماً یک اکتاو بالاتر از دستگاه مادر (شور) اجرا می شوند. در نتیجه باید توجه داشت که خاتمهٔ ابوعطا یک اکتاو بالاتر از خاتمهٔ شورِ سل است. این مسئله در مورد دیگر مشتقات شور که در اینجا دانگ‌های آن‌ها بررسی شده است نیز صدق می‌کند.

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



دانگ‌های درآمد ابوعطای لاکرن



دانگ‌های درآمد شورِ سل

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

دانگ اول : جـ جـ ط

دانگ دوم : ط ب ط

درجه‌های مهم عبارت‌اند از :

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

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

خاتمه : همان شاهد شور (سل)

ایست : درجهٔ دوم بالا (لاکرن)

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

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

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

نمونهٔ گردش نغمات در درآمد ابوعطا و فرود به شور



فرود به شور

● **مثال:**



درآمد ابوعطا (به روایت میرزا عبدالله)



یک تصنیف در ابوعطا (دل هوسِ : عارف قزوینی)

مبناهای مختلف آواز ابوعطا : ابوعطایی که در اینجا معرفی شده، ابوعطای لاکرن است. این آواز می‌تواند از مبناهای سی‌کرن و می‌کرن و گاهی از رکرن و فاسری و دوسری نیز اجرا شود.

۳ـ۳ـ 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 : فِیلی، شکسته، مهربانی و روح‌الارواح. بستر صوتی آواز بیات ترک به این قرار است :

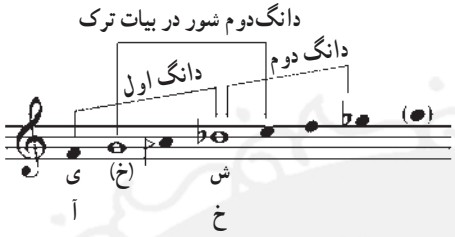


بستر صوتی آواز بیات ترک (متعلق به شورِ سل)

دانگ‌های درآمد بیات ترکِ سی‌بمل (در مقایسه با دانگ‌های شور) و درجه‌های مهم آن به شرح زیرند :



دانگ‌های درآمد شورِ سل



دانگ‌های درآمد بیات‌ترکِ سی‌بمل

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

دانگ اول : ط جـ جـ

دانگ دوم : ط ط ب

درجه‌های مهم عبارت‌اند از :

شاهد : درجهٔ سوم بالا (سی‌بمل)

خاتمه‌ها : درجهٔ سوم بالا و شاهد شور (سی‌بمل و سل)

ایست : درجهٔ دوم پایین (فا)

آغاز : درجهٔ دوم پایین (فا)

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

- دانگ دوم بیات‌ترک از نظر فاصله‌ها شبیه دانگ‌های ماهور است. در ضمن، این آواز گوشه‌های مشترکی نیز با ماهور دارد (مثل فِیلی و شکسته و خسروانی). به همین دلیل، بیات‌ترک 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. به‌عبارت دیگر، خاتمهٔ این آواز همان خاتمهٔ شور (یعنی نغمهٔ سل) بوده است. به همین علت، ما دانگ دوم شور را نیز در شکل بالا آورده‌ایم و حرف اختصاری «خ» را میان پرانتز در زیر نغمهٔ سل نوشته‌ایم. به هرحال،

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

نمونهٔ گردش نغمات در درآمد بیات ترک



● **مثال:**



درآمد بیات ترک (به روایت آقاحسینقلی ۱۲۳۰ــ۱۲۹۴)



یک تصنیف قدیمی در بیات ترک (مهربانی)

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

۴ــ۳ــ آواز افشاری

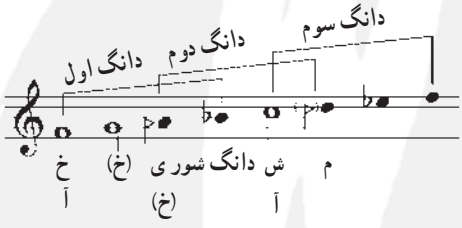
افشاری یکی دیگر از دستگاه‌های فرعی (آواز) موسیقی کلاسیک ایرانی است که از شور مشتق شده است. مهم‌ترین گوشه‌های این آواز عبارت‌اند از : رهاب، قرایی و عراق.

بستر صوتی آواز افشاری به این قرار است :

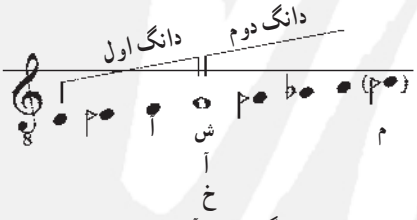


بستر صوتی آواز افشاری (متعلق به شورِ سل)

دانگ‌های درآمد افشاریِ دو (در مقایسه بادانگ‌های شور) و درجه‌های مهم آن به شرح زیرند :



دانگ‌های درآمد افشاریِ دو



دانگ‌های درآمد شورِ سل

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

فاصله‌های این دانگ‌ها به شرح زیرند :

دانگ اول : ط جـ جـ

دانگ دوم : جـ ط جـ

دانگ سوم : ط ب ط

درجه‌های مهم عبارت‌اند از :

شاهد : درجهٔ چهارم بالا (دو)

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

متغیر : درجهٔ پنجم بالا (نغمهٔ ر که گاهی بکار می‌شود و گاهی کرن)

ایست : درجهٔ دوم بالا (لاکرن)

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

توجه: هنگامی که ملودی در دانگ سوم گردش می‌کند درجهٔ 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.

نکتهٔ ۱: هرگاه افشاری به‌صورت مستقل اجرا شود خاتمهٔ آن نغمهٔ فا (درجهٔ دوم پایین) است. گاهی نیز می‌توان آن را روی درجهٔ دوم بالا خاتمه داد. اما اگر افشاری به عنوان وابستهٔ شور اجرا شود خاتمهٔ آن همان خاتمهٔ شور، یعنی نغمهٔ سل خواهد بود. به همین دلیل دانگ دوم شور نیز در شکل نشان داده شده است.

نکتهٔ ۲: حرکت لاکرن ــ فا، به‌صورت پرش پایین رونده با اجتناب از نغمهٔ سل، حرکت شاخص افشاری است.

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

نکتهٔ ۴: اگر دانگ پایین‌رونده از رکرن باشد خاتمهٔ آن لا کرن خواهد بود و اگر از سی‌بمل باشد خاتمهٔ آن فا و اگر حرکت دانگ از دو باشد خاتمهٔ آن سل، یعنی همان خاتمهٔ شور خواهد بود.

نمونه‌های گردش نغمات در درآمد افشاری



● **مثال:**



درآمد افشاری (به روایت میرزا عبدالله)



یک تصنیف درافشاری (نکنم اگر چاره : عارف قزوینی)

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

۵ــ۳ــ آواز دشتی

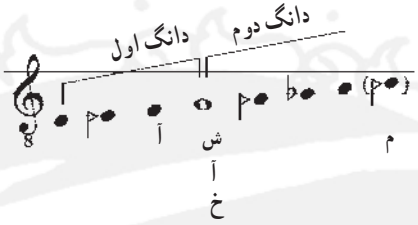
دشتی یکی دیگر از دستگاه‌های فرعی (آواز) موسیقی کلاسیک ایرانی است که از شور مشتق شده‌است. مهم‌ترین گوشه‌های این آواز عبارت‌اند از : از حاجیانی، گیلکی، اوج و ...

بستر صوتی آواز دشتی به این قرار است :

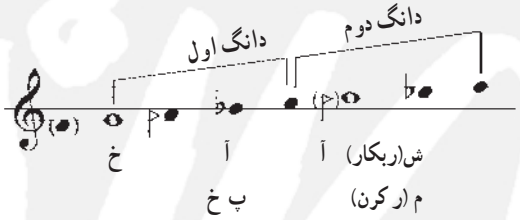


بستر صوتی آواز دشتی (متعلق به شورِ سل)

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



دانگ‌های درآمد شورِ سل



دانگ‌های درآمد دشتیِ ر

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

دانگ اول : جـ جـ ط

دانگ دوم : ط ب ط (جـ جـ ط)

درجه‌های مهم عبارت‌اند از :

شاهد : درجهٔ پنجم بالا (ربکار)

خاتمه : شاهد شور (سل)

متغیر : درجهٔ پنجم بالا (نغمهٔ ر که گاهی بکار می‌شود و گاهی کرن)

آغازها : درجهٔ سوم بالا (سی‌بمل) و گاهی درجهٔ چهارم بالا (دو)

پیش‌خاتمه : درجهٔ سوم بالا (سی‌بمل)

نکته: نغمهٔ سی‌بمل در برخی جمله‌های این آواز زمینه را برای خاتمه فراهم می‌کند (روی آن اندکی مکث می‌شود) و به همین دلیل آن‌را «پیش‌خاتمه» می‌نامیم و با «پ خ» نشان می‌دهیم. بنابراین، پیش‌خاتمه درجه‌ای است که تأکید و مکث بر روی آن انتظار خاتمه را به‌وجود می‌آورد.

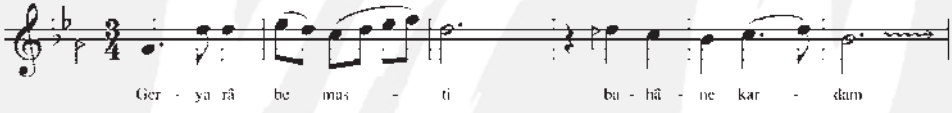
نمونهٔ گردش نغمات در درآمد دشتی



● **مثال:**



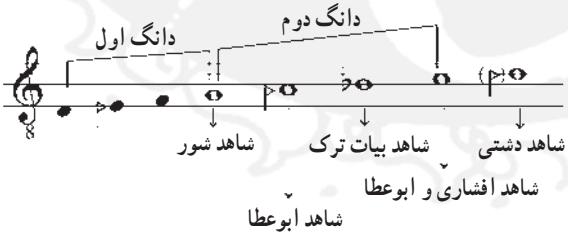
درآمد دشتی (به روایت محمود کریمی)



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

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

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



دانگ‌های شور و شاهدهای شور و مشتقات یا شاخه‌های آن

دانگ‌های شور در مقایسه با دانگ‌های شاخه‌های آن :



۶ــ۳ــ 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 نوای سل

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



دانگ‌های درآمد نوای سل

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، درآمد نوا از دو دانگ به‌هم پیوسته تشکیل شده است. فاصله‌های این دانگ‌ها عبارت‌اند از :

دانگ اول : جـ جـ ط

دانگ دوم : ط ب ط

درجه‌های مهم عبارت‌اند از :

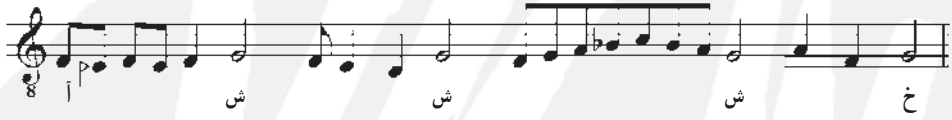
شاهد و خاتمه : درجهٔ چهارم دانگ اول (سل)

ایست : درجهٔ سوم پایین (می کرن)

آغاز : درجهٔ دوم پایین (فا)

شاهد و خاتمه در مرز دو دانگ قرار دارند.

گردش نغمات و سرمشق‌های نوا



نمونهٔ گردش نغمات در درآمد نوا



سرمشق‌های اصلی نوا



سرمشق فرود نوا

● **مثال:**



درآمد نوا (درآمد دوم، به روایت میرزا عبدالله)



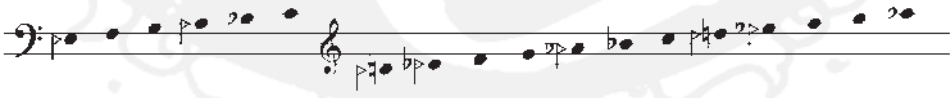
یک تصنیف قدیمی در نوا (نبوَد زِ رُخَت)

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

۷ــ۳ــ 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 سه گاهِ لاکرن

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

● نغمهٔ ر درجهٔ پنجم شور است که در شور و بعضی شاخه‌های آن به‌صورت متغیر نواخته می‌شود. در سه‌گاه نیز همین درجه با عنوان حصار و یتیم سه‌گاه به‌صورت متغیر نواخته می‌شود (ربکار، رکرن).

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



دانگ‌های درآمد سه گاهِ لاکرن

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

دانگ اول : جـ ط جـ

دانگ دوم : جـ ط جـ

درجه‌های مهم، به‌ترتیب اهمیت، عبارت‌اند از :

شاهد : درجهٔ چهارم دانگ اول (لاکرن)

خاتمه : درجهٔ چهارم دانگ اول (لاکرن)

آغازها : هر کدام از شاهدها درجهٔ 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، نغمهٔ فا در فرودهای این مقام مادر اهمیت ویژه‌ای دارد. نغمهٔ سل نیز در خاتمه و شروع جمله‌ها حذف می‌شود.

گردش نغمات و یکی از سرمشق‌های سه‌گاه



نمونهٔ گردش نغمات در درآمد سه‌گاه



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

● **مثال:**



درآمد سه‌گاه (به روایت عبدالله دوامی)



یک تصنیف در سه‌گاه (صبحدم ز مشرق : درویش خان، ۱۲۵۱ــ۱۳۰۵)

مبناهای مختلف دستگاه سه‌گاه : سه‌گاهی که در این‌جا معرفی شده، سه‌گاهِ لاکرن است. این دستگاه می‌تواند از مبنای می‌کرن و، به‌ندرت، سی‌کرن و فاسری نیز اجرا شود.

۸ــ۳ــ دستگاه چهارگاه

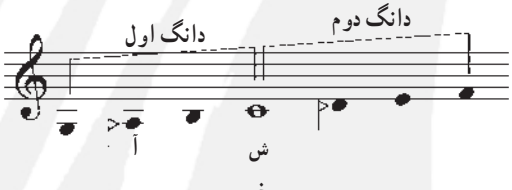
چهارگاه یکی دیگر از دستگاه‌های موسیقی کلاسیک ایرانی است. این دستگاه از نظر نام و محتوای گوشه‌ها بسیار شبیه سه‌گاه است و گوشه‌های مهم آن عبارت‌اند از : زابل، مویه، مخالف، حصار و منصوری.

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 به‌هم پیوسته تشکیل شده است. فاصله‌های این دانگ‌ها عبارت‌اند از :

دانگ اول : جـ هـ ب

دانگ دوم : جـ هـ ب

درجه‌های مهم، به‌ترتیب اهمیت، عبارت‌اند از :

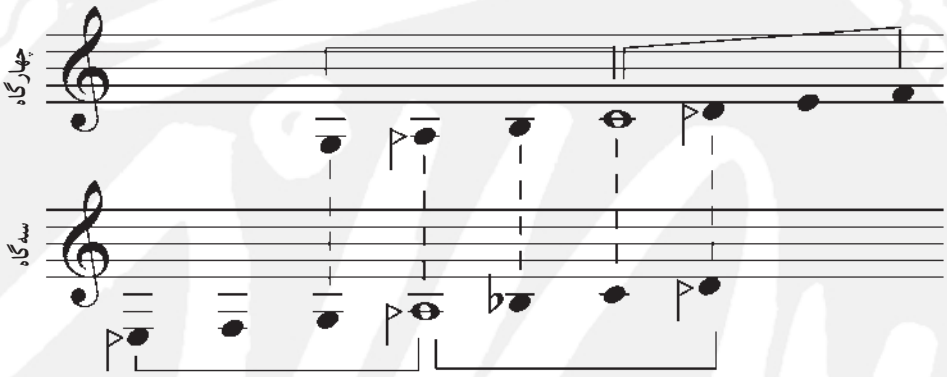
شاهد و خاتمه : درجهٔ چهارم دانگ اول (دو)

آغاز : درجهٔ سوم پایین (لاکرن)

شاهد و خاتمهٔ درآمد 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 به‌وجود آمده‌اند؛ بدون این‌که سرمشق‌های لحنیِ جداگانه‌ای برای آن‌ها درنظر گرفته شود.

مقایسهٔ سه‌گاه و چهارگاه :



گردش نغمات و یکی از سرمشق‌های چهارگاه



نمونهٔ گردش نغمات در درآمد چهارگاه



یکی از سرمشق‌های چهارگاه

● **مثال:**



درآمد چهارگاه (به‌روایت عبدالله دوامی)



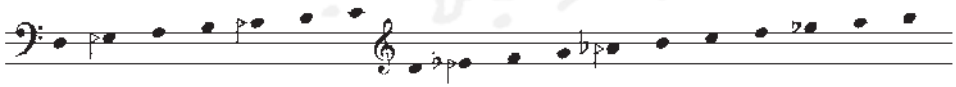
یک تصنیف قدیمی در چهارگاه (صورتگر نقاش چین)

مبناهای مختلف دستگاه چهارگاه : چهارگاهی که در اینجا معرفی شده، چهارگاهِ دو است. این دستگاه می‌تواند از مبناهای ر و سل و لا نیز اجرا شود. چهارگاه‌های دو و ر از همه متداول‌ترند.

۹ــ۳ــ دستگاه همایون

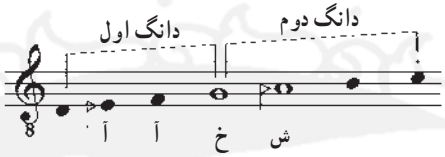
همایون یکی دیگر از دستگاه‌های موسیقی کلاسیک ایرانی است. از این دستگاه یک دستگاه فرعی (آواز) مشتق می‌شود که بیات اصفهان نام دارد. گوشه‌های مهم این دستگاه عبارت‌اند از :چکاوک، طرز، بیداد، شوشتری، لیلی و مجنون و ... .

بستر صوتی دستگاه همایون به این قرار است :



بستر صوتی دستگاه همایونِ 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 به‌هم 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، به‌ترتیب اهمیت، عبارت‌اند از :

شاهد : درجهٔ دوم دانگ دوم (لاکرن)

خاتمه : درجهٔ دوم پایین (سل)

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

خاتمهٔ این درآمد در مرز میان دو دانگ قرار دارد.

نمونهٔ گردش نغمات در درآمد همایون



نکته : درآمد همایون، در دوره‌های اخیر، تحت تأثیر نغمهٔ محسوسِ مینورِ هارمونیک، تغییر یافته است. این تغییرات به‌شرح زیرند :

۱ــ نغمهٔ می، بکار می‌شود؛

۲ــ نغمهٔ فا نقش خاتمه را ایفا می‌کند؛

۳ــ در حرکت بالارونده، نغمهٔ اول دانگ (ر) حذف و ملودی از نغمهٔ می بکار یا فا آغاز می‌شود.

● **مثال:**



درآمد همایون (به‌روایت محمود کریمی)



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

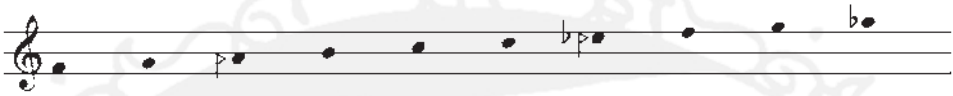
مبناهای مختلف دستگاه همایون : همایونی که در این‌جا معرفی شده، همایونِ لاکرن است. این دستگاه می‌تواند از مبناهای می‌کرن، سی‌کرن و رکرن نیز اجرا شود.

۱۰ــ۳ــ آواز بیات اصفهان

این آواز از دستگاه همایون مشتق شده است و گوشه‌های مهم آن عبارت‌اند از : جامه‌دران،

بیات راجع، اوج و ... .

بستر صوتی آواز بیات اصفهان به این قرار است :



بستر صوتی آواز بیات اصفهانِ دو

دانگ‌های درآمد بیات اصفهانِ دو و درجه‌های مهم آن به‌شرح زیرند :



دانگ‌های درآمد آواز بیات اصفهانِ دو

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

دانگ اول : جـ هـ ب

دانگ دوم : ط ب ط

درجه‌های مهم عبارت‌اند از :

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

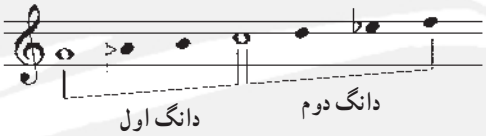
خاتمه‌ها : درجهٔ دوم پایین (سل) و درجهٔ سوم بالا (دو)

ایست : همان درجهٔ شاهد همایون (لاکرن)

آغاز : درجهٔ سوم بالا (دو)

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

نکتهٔ ۱ : درواقع، درجهٔ سوم دانگ اول این آواز، اندکی از سی‌کرن بیشتر است اما امروزه اصفهان را، تحت تأثیر مینور اروپایی، با سی‌بکار اجرا می‌کنند. در ضمن، در شکل جدید اصفهان، ایست و خاتمه هر دو لاکرن است.



نکتهٔ ۲ : در ردیف‌سازی، عموماً اصفهان یک اکتاو بالاتر از دستگاه مادر (همایون) اجرا می‌شود. در نتیجه باید توجه داشت که خاتمهٔ اصفهان یک اکتا و بالاتر از خاتمهٔ همایون است. در ضمن، در برخی ردیف‌ها از جمله ردیف میرزا عبدالله، اصفهان از مبنای سل است، در حالی‌که با توجه به مبنای همایونِ همین ردیف (لاکرن)، اصفهان باید از مبنای دو باشد.

نمونهٔ گردش نغمات در درآمد بیات اصفهان



● **مثال:**



درآمد بیات اصفهان از میرزا عبدالله



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 ، به‌ندرت، ر و لا نیز اجرا شود. بیات اصفهان‌های دو و سل و فا از همه رایج‌ترند.

۱۱ــ۳ــ 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 ماهورِ دو

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



دانگ‌های درآمد ماهورِ دو

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، درآمد ماهور نیز از دو دانگ به‌هم پیوسته تشکیل شده است.
فاصله‌های این دانگ‌ها عبارت‌اند از :

دانگ اول : ط ط ب

دانگ 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



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.

۱۲ــ۳ــ دستگاه راست پنجگاه

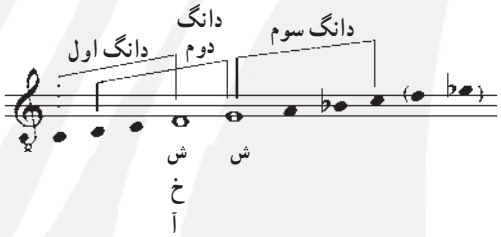
راست پنجگاه یکی دیگر از دستگاه‌های موسیقی کلاسیک ایرانی است و گوشه‌های مهم آن که به‌صورت مرکّب اجرا می‌شوند عبارت‌اند از : پنجگاه، قَرَچه، ماوراءالنهر، بیات عجم، طرز، نفیر و فرنگ و ... .

بستر صوتی دستگاه راست پنجگاه به این قرار است :



بستر صوتی دستگاه راست پنجگاهِ فا

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



دانگ‌های درآمد راست پنجگاهِ 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 ط ب

دانگ دوم : ط ب ط

دانگ سوم : ط ب ط

درجه‌های مهم عبارت‌اند از :

شاهدها : درجهٔ چهارم دانگ اول و درجهٔ 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)



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

راست پنجگاه فقط از مبنای فا نواخته می‌شود و مبناهای دیگری ندارد.

جدول دانگ‌های مشترک دستگاه‌ها و آوازها

(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 آوازها

نام دستگاه یا آواز	شاهد یا شاهدها[1]	خاتمه	متغیر	ایست یا ایست‌ها	آغاز یا آغازها
شورِ سل	سل	سل	ر (بالای سل)	ــ	فا و سل
ابوعطای لاکرن	لاکرن و دو	سل (شور)	ــ	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	ــ	سی‌بمل و دو
نوای سل	سل	سل	ــ	می‌کرن	فا
سه‌گاهِ لاکرن	لاکرن	لاکرن	ــ	ــ	لاکرن و دو
چهارگاهِ دو	دو	دو	ــ	ــ	لاکرن
همایونِ لاکرن	لاکرن	سل	ــ	ــ	می‌کرن و فا
اصفهانِ دو	دو	سل و دو	ــ	لاکرن	دو
ماهورِ دو	دو	دو	ــ	سل	دو
راست پنجگاهِ فا	فا و سل	فا	ــ	ــ	فا

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

پرسش

۱ــ بستر صوتی شور را توضیح دهید.

۲ــ دانگ‌ها ودرجه‌های مهم درآمد شورهای لا، ر، دو، می و سی را پیدا کنید.

۳ــ مبنای ابوعطاهای متعلق به شور لا، ر، دو، می و سی چیست؟ دانگ‌ها و درجه‌های مهم درآمد آن‌ها را پیدا کنید.

۴ــ مبنای بیات ترک‌های متعلق به شور لا، ر، دو، می و سی چیست؟ دانگ‌ها و درجه‌های مهم درآمد آن‌ها را پیدا کنید.

۵ــ مبنای افشاری‌های متعلق به شور لا، ر، دو، می و سی چیست؟ دانگ‌ها و درجه‌های مهم درآمد آن‌ها را پیدا کنید.

۶ــ مبنای دشتی‌های متعلق به شور لا، ر، دو، می و سی چیست؟ دانگ‌ها و درجه‌های مهم درآمد آن‌ها را پیدا کنید.

۷ــ دانگ‌ها و درجه‌های مهم درآمد نوای دو و ر را پیدا کنید.

۸ــ دانگ‌ها و درجه‌های مهم درآمد سه‌گاهِ می‌کرن، سی‌کرن و فاسری را پیدا کنید.

۹ــ دانگ‌ها و درجه‌های مهم درآمد چهارگاهِ ر و سل و لا را پیدا کنید.

۱۰ــ دانگ‌ها و درجه‌های مهم درآمد همایونِ می‌کرن، سی‌کرن و رکرن را پیدا کنید.

۱۱ــ دانگ‌ها و درجه‌های مهم درآمد بیات اصفهانِ فا و سل و ر و لا را پیدا کنید.

۱۲ــ دانگ‌ها و درجه‌های مهم درآمد ماهورِ فا و سل را پیدا کنید.

۱۳ــ در همهٔ 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»، فصلنامهٔ موسیقی ماهور، شمارهٔ ۱۸ :۹۷ـ۱۱۲.

۱۳۸۲، «بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران : دستگاه به‌عنوان مجموعه‌ای چند مُدی»، فصلنامهٔ موسیقی ماهور. شمارهٔ ۲۲ :۴۴ـ۵۶.

پایور، فرامرز، ۱۳۷۵، ردیف آوازی و تصنیف‌های قدیمی به روایت استاد عبداللّه دوامی. تهران : مؤسسهٔ فرهنگی ــ هنری ماهور.

پیرنیاکان، داریوش، ۱۳۸۰، موسیقی دستگاهی ایران. ردیف میرزا حسینقلی. تهران : مؤسسهٔ فرهنگی ــ هنری ماهور.

تهماسبی، ارشد، ۱۳۷۵، تصنیف‌های عارف. تهران : مؤسسهٔ فرهنگی ــ هنری ماهور.

طلایی، داریوش،۱۳۷۲، نگرشی نو به تئوری موسیقی ایرانی. تهران : مؤسسهٔ فرهنگی ــ هنری ماهور.

۱۳۷۶، ردیف میرزا عبداللّه. نت‌نویسی آموزشی و تحلیلی. تهران : مؤسسهٔ فرهنگی ــ هنری ماهور.

علی‌بن محمد معمار (بنایی)، ۱۳۶۸، رساله در موسیقی. تهران : مرکز نشر دانشگاهی.

علیزاده، حسین، ۱۳۷۹، دستور تار و سه‌تار، دورهٔ متوسطه. تهران : مؤسسهٔ فرهنگی ــ هنری ماهور.

فرهت، هرمز، ۱۳۸۰، دستگاه در موسیقی ایرانی. ترجمهٔ مهدی پورمحمد. تهران : پارت.

کیانی، مجید، ۱۳۶۸، هفت دستگاه موسیقی ایران. ناشر : مؤلف.

مراغی، عبدالقادر، ۲۵۳۶[۱۳۵۶]، مقاصدالالحان. به اهتمام تقی بینش. تهران : بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۱۳۶۶، جامع الالحان. به اهتمام تقی بینش. تهران : مؤسسهٔ 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 مؤسسهٔ فرهنگی ــ هنری ماهور.

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

معروفی، موسی، ۱۳۷۴، ردیف هفت دستگاه موسیقی ایرانی. همراه با شرح ردیف موسیقی ایران. نوشتهٔ 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 دانش‌آموزان عزیز :

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

پیام‌نگار (ایمیل) info @tvoccd.sch.ir

وب‌گاه (وب‌سایت) www.tvoccd.medu.ir