نگرشی نو به تئوری موسیقی ایرانی

نوشتهٔ داریوش طلائی

A new Approach to the Theory of Persian art Music

by Dariush Talāi

نگرشی نو به تئوری موسیقی ایرانی

نگرشی نو
به تئوری موسیقی
ایرانی

(ردیف و سیستم مُدال)

داریوش طلائی

تهران، ۱۳۷۲

مؤسسهٔ فرهنگی ـ هنری ماهور
تهران، صندوق پستی ۴۸۶ ـ ۱۶۱۱۵

نگرشی نو به تئوری موسیقی ایرانی
نوسنهٔ داریوش طلائی

چاپ اول: ۱۳۷۲
حروفچینی: تهران نوستار
صفحه‌آرا: ناهید کابیدی
لیتوگرافی: الوان
چاپ افست: واژه
صحافی: بنیاد
تعداد: ۵۵۰۰ نسخه
حقوق چاپ و نشر محفوظ است

طرح و اجرا: کارگاه نقش، تلفن ۷۵۰۰۶۵۰

فهرست

مقدمه ۶
نگرشی نو به تئوری موسیقی ایرانی: ... ۱۰
ردیف ۱۲
ملودی‌ها ۱۶
تئوری‌های قرن بیستم برای موسیقی ایرانی ۱۶
مُد و فاصله ۲۰
دانگ و فاصله ۲۱
اعتدال فواصل ۲۶
مایه ۲۷
دستگاه‌ها و آوازها ۲۸
توضیح تابلوها ۲۹
کتابنامه ۳۱
فهرست اسامی گوشه‌های ردیف ۳۲
تابلوهای دستگاه‌ها و آوازها: ۴۲

دستگاه شور (۴۳) آواز دشتی (۴۴) آواز بیات کرد (۴۵) آواز بیات ترک (۴۶) آواز ابوعطا (۴۷) آواز افشاری (۴۸) دستگاه نوا (۴۹) دستگاه سه‌گاه (۵۰) دستگاه چهارگاه (۵۱) دستگاه همایون (۵۲) آواز بیات اصفهان (۵۳) دستگاه ماهور (۵۴) دستگاه راست پنجگاه (۵۵)

مقدمه

انسان در طول تاریخ پیوسته در تلاش دست‌یابی به قوانین حاکم بر جهان بوده است. روند کشف این قوانین تاریخ زندگی اجتماع‌های بشری را به دوره‌ها و مراحلی تقسیم کرده است که هریك ویژگی‌های خود را دارند. انسانِ جامعه‌های پیشرفته و متمدن در زمینهٔ تحقیق پیرامون تاریخ و فرهنگِ خود کوشاتر است. این امر موجب رشد و گسترش شتابان فرهنگ و معارف می‌شود و تحولی پدید می‌آورد که او را از ردهٔ ادامه‌دهندگان سنتی فرهنگ پیشینیانش ممتاز می‌سازد. از این‌رو او قادر می‌شود به شناخت و مطالعهٔ فرهنگ خود خصلتی آگاهانه، ارادی و در عین حال متناسب با دیگر جنبه‌های زندگی و آرمان‌های خود ببخشد.

در اینجا آن بخش از فرهنگ موردنظر ماست که هنر و بطور اخص موسیقی را در بر می‌گیرد. کشف قوانین حاکم بر موسیقی و تدوین منظم آن به صورت علمی، تئوری موسیقی را تشکیل می‌دهد. تئوری موسیقی علمی است که نه‌تنها درك و آموزش موسیقی را آسان می‌کند بلکه در رشد و بالندگی این هنر نقشی مؤثر و اساسی دارد و

بدون آن گذر از مرحلهٔ «سنتی» موسیقی امکان‌پذیر نخواهد بود.

می‌دانیم که مشکل اساسی موسیقی ما محدود بودن دامنهٔ خلاّقیت آن است. مهمترین علّت این محدودیت بدون تردید فقدان یك تئوری مدوّن بر مبنای موسیقی سنتی ماست. روش سنتی آموزش موسیقی روشی است که در آن هدف اصلی حفظ کردن تعداد زیادی ملودی است، روشی که با ایجاد قالب‌های ذهنی در هنرجو ـ یعنی حفظ کردن گوشه‌ها و قطعات سنتی به عنوان ملودی‌های اُلگو و اتکای صرف به آنها برای شناخت موسیقی ـ پویایی و قدرت تحلیل را در او بسیار محدود کرده و دامنهٔ آفرینش او را منحصر به محدوده‌ای بسته می‌کند. هر چند یادگیری ملودی‌ها در هر حال ضروری است ولی این یادگیری بدون در دست داشتن یك تئوری ساده و روشنگر تبدیل به محفوظاتی ایستا می‌شود.

در قرن حاضر تنی چند از بزرگان و نظریه‌پردازان موسیقی کشور ما تئوری‌هایی ارائه داده‌اند که چون اساساً تحت‌تأثیر موسیقی مغرب‌زمین تدوین شده قواعد و اصول موسیقی ما را احاطه و بیان

نمی‌کند. همان‌گونه که دستور هر زبانی از درون همان زبان کشف و تدوین می‌شود، تئوری موسیقی هر ملتی نیز فقط با شناخت و تحلیل درون‌مایه‌ها و ویژه‌گی‌های موسیقیِ همان ملت به دست می‌آید و قواعد و اصول موسیقی ملل مختلف لزوماً قابل تعمیم نیستند.

با توجه به نکات فوق، اهمیت دستیابی به یك تئوری جامع موسیقی ایرانی ضرورتی انکارناپذیر است. بررسی حاضر مقدمه‌ایست در جهت دست‌یابی به این تئوری.

همراه با این بررسی، ردیف میرزا عبدالله به عنوان ردیف مرجع در یك آلبوم تقدیم علاقه‌مندان می‌شود. برای اجرای این ردیف، سه‌تار که ساز تخصصی آن استاد بزرگ بود به کار گرفته شده است تا به ظرایف، دقایق و اصالت هنر استاد حتی‌المقدور نزدیك باشیم. به علاوه برای راحتی کار همهٔ استفاده‌کنندگان نیز کوك دیاپازون انتخاب شده است.

تهران، اردیبهشت ۱۳۷۲

داریوش طلائی

نگرشی نو به تئوری موسیقی ایرانی:

ردیف و سیستم مدال (مایه‌ها)[1]

رپرتوار[2] موسیقی کلاسیك ایرانی، همراه با نظم و ترتیب سنّتی آن، ردیف نامیده می‌شود. درك مفهوم ردیف بیش از هر چیز، مستلزم درك این نکته است که ردیف و سیستم مُدال (سیستم مایه‌ها) مقولهٔ واحدی نیستند. ردیف در اصل، مجموعهٔ ملودی‌هایی است که به وسیلهٔ افراد مختلف در زمان‌های گوناگون جمع‌آوری شده و به رپرتوار افزوده شده است. رپرتوار موسیقی کلاسیك ایرانی، مانند رپرتوار موسیقی کلاسیك غربی نیست که افراد مشخصی آن را ساخته باشند و عیناً به همان صورتی که تصنیف شده اجرا شود، بلکه مجموعه‌ای است مرکّب از ملودی‌های سنّتی که بسیاری از آنها از منابع موسیقی شهری و روستایی گرفته شده و با گذشت زمان منشاء و خاستگاه آنها فراموش شده است. ما این ملودی‌ها را «انعطاف‌پذیر» می‌نامیم و دربارهٔ آنها بیشتر بحث خواهیم کرد. موقعیت هر ملودی در ردیف با خصوصیات مایگی آن تعیین شده است. تمام مُدها (مایه‌ها)یی که در

۱ واژه‌های «مایه»، «آواز» و «دستگاه» برای معرفی سیستم «مُدال» موسیقی ردیف کافی به نظر می‌رسد و ما از استفادهٔ واژهٔ «مقام» که امروز گاهی به جای سیستم «مُدال» در موسیقی ایرانی به کار می‌رود و از سیستم‌های دیگر موسیقی قرض گرفته شده است، به عمد پرهیز کرده‌ایم.

۲ رپرتوار به معنی «مجموعه» است و در موسیقی غرب برای معرفی آثاری به کار می‌رود که یا برای یك ساز نوشته شده است (مانند رپرتوار پیانو) و یا دوره و سبکی از موسیقی را (مانند رپرتوار رمانتیك) و امثال آن بیان می‌کند.

موسیقی کلاسیك ایرانی مورد استفاده قرار می‌گیرند در ردیف یافت می‌شوند ولی از آن مشتق نشده‌اند. بنابراین در ارائهٔ این بررسی، ردیف را به عنوان مجموعه ملودی‌هایی معرفی خواهیم کرد که هم برای تعلیم و هم برای اجرا، به وسیلهٔ موسیقی‌دانان نظم یافته است، همچنین ملودی‌های ردیف و سیستم مُدال (سیستم مایه‌ها) را مقولهٔ واحدی نخواهیم دانست و آنها را از هم تفکیك خواهیم کرد.

ردیف

ردیف مظهر اصلی و قلب موسیقی ایرانی است.

نورعلی برومند

ملودی‌های موسیقی ایرانی از اواسط قرن سیزدهم هجری شمسی تحت عنوان ردیف نظم و ترتیب یافتند. بدون شك قبل از این زمان نیز هر موسیقی‌دانی مجموعه‌ای از ملودی‌ها را به خاطر داشت که برای تدریس و اجـرا استفـاده می‌کرد. ولی ما به درستی نمی‌دانیم چرا در آن زمـان موسیقی‌دانان ایدهٔ ردیف را مطرح کردند. شاید این ایده بیشتر در ربط با تدریس موسیقی، که در آن زمان رونق گرفته بود، شکل گرفت. شاید هم به قول **برونو نِتِل**، اِتنوموزیکولوگ امریکایی، ایدهٔ رپرتوار موسیقی در نتیجهٔ تمـاس و آشنایی ایرانیان با موسیقی‌دانان و موسیقی غربی شکل گرفته است. از زمانی که قاجارها پایتخت را به تهران انتقال دادند، به ویژه در زمان ناصـرالـدین شاه، هنـرمنـدان مورد تشـویق و حمـایت قرار گرفتنـد و موسیقی‌دانان برجسته از شهرهای مختلف به تهران مهاجرت کردند و در فضای نسبتاً آزاد و مناسبی که برای موسیقی به وجود آمده بود به نشو و نما پرداختند. آنها اغلب در محافلِ اهل هنر شرکت می‌کردند و در این محافل غالباً رقابت دوستانه‌ای بین موسیقی‌دانان برقرار بود و موقعیتی مناسب برای

تبادل اطلاعات در باب موسیقی و ملودی‌هایی که می‌دانستند فراهم می‌آمد.

قدیمی‌ترین ردیف‌هایی را که می‌شناسیم ردیف‌های دو استاد بزرگ موسیقی ایرانی **میرزا عبدالله** و **آقا حسینقلی** است. این دو برادر تمام مدّت عمر خود را با اعتقاد و پشتکاری بی‌نظیر به تدریس ردیف‌هایشان گذراندند و بهترین موسیقی‌دانان نسل بعد از خود را تربیت کردند.

روش تعلیم آنهـا بر این اسـاس بود که شاگردان می‌بایستی تمام ملودی‌ها را حفظ کنند. بنابراین مجموعهٔ انتظام‌یافتهٔ این ملودی‌ها که ردیف نامیده شد، موجز و مختصر و در نتیجه، فشرده از کار درآمد. در این دوره ـ در آموزش ردیف ـ موسیقی‌دانان بیشتر به حفظ و ادای مطلب توجه می‌کردند تا گسترش و بهره‌برداری از امکانات موسیقایی آن. مجموعه‌ای که هر استاد برای تعلیم به شاگردانش ترتیب می‌داد به نام ردیف آن استاد شناخته می‌شد.

در ردیفِ اسـتـاد سه‌تـار، **میرزا عبـدالله** (۱۲۹۷ـ۱۲۲۲ هجـری شمسی) حدود ۲۵۰ قطعه (گوشه) در هفت مجموعهٔ بزرگ (دستگاه) و پنج مجموعهٔ کوچکتر و ساده‌تر (آواز) تنظیم شده است. این نظم و ترتیب در تمام ردیفهای بعدی نیز یکسان است، اما تعداد گوشه‌ها و نامگذاری آنها کم و بیش ممکن است متفاوت باشد. برای مثال استاد آوازِ قرن حاضر، محمود کریمی، ردیفی را با ۱۴۵ گوشه به یادگار گذاشته که به نظر می‌رسد تاکنون بیشترین تعداد گوشه در هر ردیفِ آوازی است.

علّت فزونی گوشه‌ها در ردیف تار و سه‌تار نسبت به آواز، آن است که ردیف تار و سه‌تـار علاوه بر دارا بودن تمام گوشه‌های آوازی، گوشه‌هایی مختص به ساز نیز دارد مانند چهار مضراب‌ها، رنگ‌ها، گوشه‌هایی مانند بسته‌نگار، مجلس‌افروز و غیره.

چون شکل‌گیری ردیف با خانوادهٔ موسیقی‌دانانی شروع می‌شود که نوازنـدگان تار و سه‌تـار بودند، ردیف‌های اولیّه بسیار وابسته و مأنوس با خصوصیات تکنیکی این دو ساز هستند. به علاوه چون روش استفادهٔ از مضراب در تار و سه‌تار اهمیّت بسیار دارد، ملودی‌های ردیف ـ که در اصل بیشتـرشـان مخصوص آواز است ـ وقتی به رپرتوار این سازهای مضرابی

اضافه شدند. لزوماً تحت‌تاثیر تکنیك مضرابی، نظم بیشتری می‌گرفتند. این ملودی‌ها زیردست این هنرمندان برجسته ـ که روشی هدفمندانه در جمع‌آوری ملودی‌ها بکار می‌بردند و طبعی ظریف داشتند ـ به صورت بسیار دقیق و حساب شده در قالب یك موسیقی بسیار مکتبی و جدّی ریخته شد.

پیدایش ردیف به عنوان وسیله‌ای برای آموزش و زمینه‌ای برای انتقال موسیقی، یك شروع انقلابی در جامعهٔ موسیقی‌دانان آن زمان بود. بیشتر استادان از آموزش دانسته‌های خود پرهیز داشتند؛ زیرا دانش خود را به سختی به دست آورده بودند، و همین دانش منحصر به فرد بود که مقام استادی‌شان را تضمین می‌کرد. **علی‌اکبر فراهانی** پدر **میرزاعبدالله** و **آقا حسینقلی** که یك نوازندهٔ بی‌نظیر تار بود، چشم از جهان که فروبست هنوز پسرانش کودك بودند. عمویشان **آقا غلامحسین** ـ نوازندهٔ چیره‌دست تار ـ پس از فوت **آقا علی‌اکبر**، ناپدری آنها شد، با این همه حاضر به تعلیم آن دو کودك نبود و آنها مجبور بودند از پشت در، هنگام تمرین آقا غلامحسین، به ساز او گوش کنند و قطعات او را به اصطلاح موسیقی‌دانان آن زمان «بدزدند». پس از چندی به وساطت و اصرار زیاد مادرشان، **آقا غلامحسین** قبول کرد این دو دلدادهٔ موسیقی را که بعدها بزرگ‌ترین استادان زمان خود شدند تعلیم دهد.

هر گوشهٔ ردیف یك اسم خاص و یك شخصیت مختص به خود دارد. منشاء پیدایش گوشه‌ها مختلفند: بعضی گوشه‌ها مثل درآمدها، نقش مایگی (مُدال) دارند و به نظر می‌رسد از سیستم‌های مقامی موسیقی هنری مشتق شده باشند. انواع دیگر گوشه‌ها فقط به وسیلهٔ ملودی خاص خودشان شناخته می‌شوند. خاستگاه این گوشه‌ها می‌تواند انواع موسیقی روستایی، شهری و مذهبی (مانند تعزیه و امثال آن) یا موسیقی دراویش و حماسی (مانند نقالی و موسیقی زورخانه و امثال آن) باشد.

برداشت‌های ما راجع به شکل‌گیری و سرچشمه‌های ردیف فقط فرضی نیست. روند شکل‌گیری ردیف همچنان ادامه دارد. در چند دههٔ گذشته گوشه‌های جدیدی به ردیف اضافه شده‌اند. برای مثال ابوالحسن صبا استاد

ردیف، آهنگساز و معلم صاحب مکتب موسیقی ایرانی در قرن حاضر، ملودی‌هایی را از نواحی شمال ایران مانند «دیلمان» و «امیری» و یك مثنوی از آوازهای دراویش را به نام «صدری» به ردیف اضافه کرده است. محمود کریمی استاد ردیف آواز، تحت تأثیر مقام‌های آذربایجانی، گوشهٔ «بیات شیراز» را به آواز بیات اصفهان افزوده است. حسن کسایی استاد نام‌آور نی، گوشه‌هایی مانند «هَداوندی» را منسوب به سنت ردیف زادگاهش اصفهان می‌داند. عبدالله دوامی استاد تصنیف و آواز، تحت تأثیر ردیف تار و سه‌تار، یك روایت آوازی برای دستگاه راست‌پنجگاه تدوین و به ردیف خویش افزوده است.

ردیف‌های اصلی و کامل قرن پیش، برای تار و سه‌تار تدوین شده بود. در قرن حاضر ردیف‌هایی مختصرتر برای دیگر سازها مانند: ویلن، کمانچه، سنتور و نی تدوین شده و نیز دو ردیف برای آواز، توسط عبدالله دوامی و شاگردش محمود کریمی، ضبط شده است.

وقتی ایرانیان با موسیقی غربی و نت‌نویسی آن آشنایی پیدا کردند برای سهولت در حفظ و انتقال ردیف که گنجینهٔ پربهای موسیقی ایران بود و تا آن زمان به قدرت حافظه نگهداری شده بود، شروع به نگارش آن به خط نت کردند. اولین کسانی که به نوشتن ردیف مبادرت کردند **غلامرضا مین‌باشیان** (شاگرد و جانشین **آلفرد لومر** فرانسوی مربی موسیقی نظام در مدرسهٔ دارالفنون)، **مهدیقلی هدایت** و **علینقی وزیری** بودند. اولین ردیف چاپ و منتشر شده، ردیفی است که به همّت **موسی معروفی** به خط نت نوشته شده است و توسط وزارت فرهنگ و هنر در سال ۱۳۴۲ به چاپ رسیده‌است. این کتاب چون با ادغام چند ردیف تألیف شده است، گوشه‌های تکراری زیاد دارد و به همین علّت، حجم آن بیشتر از حدّ متعارف است.

خوشبختانه در سال‌های ۵۰، ردیف‌هایی توسط استادانی چون: **شهنازی**، **برومند**، **هرمزی**، **فروتن**، **دوامی** و **کریمی** بر روی نوار ضبط شده و اکنون به صورت مدارکی گرانبها در دسترس پژوهشگران است. به یمن کوشش‌های بسیاری که از روزگار **میرزا عبدالله** تاکنون در حفظ و اشاعهٔ این نغمه‌ها، در قالب نظمی به عنوان ردیف به عمل آمده است، ما امروز

چندین روایت ضبط شده و به نت در آمده را به عنوان گنجینهٔ موسیقی ایرانی در دسترس داریم که دستمایهٔ پویندگان و هنرمندان آینده خواهد بود.

ملودی‌ها

همان‌طور که در بالا گفته شد ملودی‌های ردیف از ویژگی خاصی برخوردارند که ما آن را «انعطاف‌پذیر» نامیدیم. این تعریف نیاز به توضیح بیشتر دارد. مفهوم «ملودی انعطاف‌پذیر» در انواع مختلف موسیقی در ایران، خصوصاً با حضور بسیار گسترده و رایج ملودی‌های بدون میزان‌بندیِ ریتمیك که در آنها ریتم از وزنِ شعر پیروی می‌کند، بسیار معمول است. هنگام قرائت و یا با آواز خواندن شعر فارسی، هجاهای کوتاه و بلند در واحدهای زمانی انعطاف‌پذیر ادا می‌شوند. با وجود این، هجاهای کوتاه همیشه ارزش زمانی کوتاه خود را نسبت به هجاهای بلند حفظ می‌کنند. اجراهای «ملودی‌های انعطاف‌پذیر» به این دلیل که در زمان‌های مختلف به دفعات بی‌شمار و توسط افراد مختلف اجرا شده‌اند، متفاوت هستند. این تغییراتِ گوناگون یك ملودی نباید به عنوان بداهه‌سرایی قلمداد شود بلکه نوعی هاله است که هر ملودی را محصور می‌کند و بخشی از خاطرهٔ قومی آن ملودی و دامنهٔ انعطاف آن را تشکیل می‌دهد. این خاطرهٔ قومی نه‌تنها ملودی، بلکه شعرها و مضمون تاریخی آن را نیز همراهی می‌کند و در بر می‌گیرد. این نوع هنر بیشتر در حوزهٔ هنرهای سنّتی قرار می‌گیرد تا هنرهای خلاق.

تئوریهای قرن بیستم برای موسیقی ایرانی

هدف اصلی بنیادگذاران ردیف، تدوین مجموعه‌ای مرتبط و منظم از

ملودی‌های سنّتی بود. آنها لزوماً به دنبال نظم دادن به سیستم «مُدال» نبودند. بنابراین رابطهٔ «مُد»ها در این سیستم روشن نشده است و نظام آموزشی آن در برگیرندهٔ هیچ تئوری و یا اصطلاح‌نامهٔ روشنگر نیست.

در آغاز قرن بیستم، ایران وارد دوره‌ای می‌شود که «غرب» معرّف فرهنگ پیشرو و ایده‌آل این دوره است. موسیقی غربی در آغاز این قرن بیش از سه دهه بود که در ایران تدریس می‌شد و به همین جهت در این زمان افرادی در ایران بودند که تعلیمات پیشرفته‌ای در موسیقی داشتند. بعضی از آنها موسیقی ایرانی را به عنوان یك موسیقی جدّی و با ارزش مورد تردید قرار می‌دادند و باور نداشتند که این موسیقی (مانند موسیقی غربی) قابلیت آن را داشته باشد که در برنامهٔ آموزش رسمی وارد شود. گروهی دیگر تا حدّی با انگیزه‌های ملی‌گرایی، سعی در احیای موسیقی ایرانی و تدوین تئوری آن داشتند. به نظر آنها این تلاش سبب نزدیك کردن موسیقی ایرانی به آنچه که آنها موسیقی پیشرفته می‌دانستند می‌شد. در حقیقت این گروه در دورنمای تلاش خود، موسیقی کلاسیك غربی را می‌دیدند.

اولین کسی که به تدوین تئوری موسیقی ایرانی پرداخت، **علینقی وزیری** بود. او قابلیت رهبری و انرژی فوق‌العاده‌ای داشت و در حقیقت پیش از آن که به خدمت موسیقی ایران کمر بندد، کلنل ارتش بود. وزیری پس از تحصیل موسیقی در اروپا و بازگشت به ایران، اوّلین هنرستان موسیقی ایرانی را در سال ۱۳۰۲ در تهران تأسیس کرد. او در نوازندگی تار تکنیکی بی‌نظیر داشت، ردیف را به خوبی می‌دانست و مفهوم غربی «مُد» را نیز هنگام تحصیل موسیقی غربی، فراگرفت. با این پشتوانه، تئوری موسیقی ایرانی را ابداع کرد که در آن ردیف به عنوان سیستم مُدال موسیقی ایرانی فرض شده بود. در سیستم وی هر «دستگاه» براساس یك گام[۳] ساخته شده است.

۳ گام مرکب است از دو تتراکورد (دانگ) که با یك فاصلهٔ دوّم بزرگ (یك پرده) از هم جدا شده‌اند.

در هر گام علایم نیم بمل (کُرُن) و نیم دیز (سُری) خاص موسیقی ایرانی را ابداع کرد و شخصیت «مُدال» هر «گوشه» را با نقش‌های مختلفی که نت‌های مختلف هر گام دارند، توجیه نمود. برای وزیری سه نت گام اهمیت خاصی در تعیین «مُد» داشتند. این سه نت عبارتند از: نت شاهد (نتی که از همهٔ نتها بیشتر تکرار می‌شود)، نت متغیّر (نتی که به اندازهٔ یك ربع پرده تغییر می‌کنـــد) و نت ایست (نتی که اکثـر جمـلات روی آن ختم می‌شوند). تئوری وزیری که در آن «گوشه»، مانند فرمول «مُدال» است، تا به امروز اساس برداشت «مُد»های موسیقی ایرانی را تشکیل می‌دهد.

از همان ابتدا، عدم تفکیك مقولهٔ «ملودی‌ها» و «مُدها» از یکدیگر، موسیقی‌دانـان و محققین را دچار نوعی ابهام و سردرگمی دربارهٔ طبیعت موسیقی ایرانی کرد. بعـدها موسیقی‌دانانی که به سنّت ملودی‌ها و ردیف وفادار و پای‌بند ماندند و آنهایی که با استفاده از عناصر «مدال» موسیقی ایرانی، سبکی شخصی‌تر و قابل دسترس را پیش گرفتند راه خود را از گروه دیگر جدا کردند و حتی به نوعی، کار آن گروه را به دیدهٔ تحقیر نگریستند. ردیف‌نوازان، گروه مقابل را به طعنه مطرب می‌نامیدند و این گروه، موسیقی ردیف‌نوازان را مشقی، خشك و فاقد بیان هنری می‌دانستند.

در سه دههٔ گذشته، موزیکولوگ‌های ایرانی و غیرایرانی به وسیلهٔ موسیقی‌دانان و برخی صاحب‌نظران با موسیقی ایرانی آشنا شدند که باور داشتند تنها موسیقی ایرانی باارزش و قابل ذکر موسیقی ردیف است. به همین جهت این موسیقی‌شناسان که موسیقی این منطقه از جهان را «مُدال» می‌دانند در تحقیقات خود نگرشی به ردیف دارند که در آن، تأکید بیش از حدّ به معـــرفی ردیف به عنـــوان یك سیستم «مُـــدال» شده است. مثـلاً موسیقی‌شناسان سعی کرده‌اند لغت «گوشه» را به عنوان یك جزء تئوریك از یك سیستم «مُـدال» معنی کننـد؛ در حالی که «گوشه» چنان که از نامش برمی‌آید معنایی جز یك قسمت از یك مجموعه ندارد. برای ردیف‌دان آنچه معرّف «گوشه» است فقط اسم خاص آن است (مانند گوشهٔ «گیلکی») و لغت «گوشه» لغتی بی‌اهمیّت است که به جای آن می‌توان «تکّه»، «قطعه» و

امثال آن گفت.

در برخورد با ردیف، موزیکولوگ‌های قرن بیستم با نگرشی مبتنی بر دسته‌بندی، تأکید بیش از حدّ بر جدا کردن انواع موسیقی در ایران (مانند روستایی، شهری، مذهبی، درباری، کلاسیك و غیره) کرده‌اند. در صورتی که در مورد خاص ایران، واقعیت این است که بین موسیقی هنری و انواع دیگر موسیقی عامیانه، نوعی مبادله و تأثیرگذاری متقابل وجود داشته است. چنانکه **نایب‌اسدالله**، استاد بزرگ نی در قرن پیش می‌گفت: «من نی را از آغل گوسفندان به دربار شاه بردم». آنچه این تأثیر و تأثر را در مورد ایران، حیاتی‌تر از فرهنگ‌های دیگر کرده است عداوت بعضی از مقامات مذهبی با انواع خاصّی از موسیقی در بعضی دوره‌های تاریخی بوده است. موسیقی در این دوره‌ها فقط می‌توانست در قالب‌هایی چون فولکلوریك، مذهبی، صوفیانه و داستان‌سرایی ـ که بیشتر تحمّل می‌شد ـ به حیات خود ادامه دهد.

هدف ما ارائهٔ راهی است نو برای درك «مُد»های موسیقی ایرانی، با استفـاده از انواع موسیقیهای زنده‌ای که در ایران داریم (چه در ترکیب پیچیدهٔ آنها که ردیف باشد و چه فرم‌های مردمی و ساده‌تر مانند تصنیف‌ها و غیره). نکته‌ای که باید به آن توجه کرد این است که اگرچه اغلب ملودی‌ها از آواز سرچشمه می‌گیرند و عموماً می‌توانند اصل و نسب و شخصیتی آوازی داشتـه باشنـد، امّـا چهارچوب «مُدال» آنها کاملاً مربوط به خصوصیات فیزیکی و تکنیکی سازهای زهی مانند عود، کمانچه، سه‌تار و غیره می‌شود. بنـابـراین علاوه بر توجّه به «مُد»های رایج در موسیقی محلّی، شهری و هنری، ما به سازهای اجراکنندهٔ این موسیقی‌ها نیز توجّه خواهیم داشت.

نوع پرده‌بنـدی و کوك کردن سازهـای زهی همیشـه تحت‌تأثیر و مستقیماً مرتبط با شکل‌گیری «مُد»ها بوده است. در توجیه این تأثیرپذیری و ارتباط به دو نکته می‌توان اشاره کرد: یکی این که از دوران‌های بسیار قدیم، سازهای زهی برای مطالعه و اندازه‌گیری فواصل صداهای موسیقی مورد استفـاده قرار می‌گرفتنـد؛ دیگـر این که موسیقی‌دانان در زمان‌های گذشته، پیش از هر چیز، خواننده‌های شاعر (خنیاگر) بودند و اشعار خود

را با همـــراهی ساز خویش می‌خوانـدنـد. به این ترتیب، کوك سیم‌ها و پرده‌بندی سازها، چهارچوب «مُدال» جملات آواز را تعیین می‌کرد. هدف این بحث، روشن کردن این مطلب است که «مُد»های ایرانی بر یك ساختار بسیار مستحکم علمی بنـا شده‌اند و اگر با معیارها و قوانین خاص خود سنجیده نشوند، درك آنها، صحیح و آسان نخواهد بود.

شنـاخت مبـانی «مُـدال» موسیقی ایرانی و آموزش آن به صورت تئوریك ـ برخلاف متد رایج که شناخت موسیقی ایرانی با حفظ و ممارست ملودی‌های سنتی است ـ از بدو امر زمینه‌ای را در اختیار هنرجویان موسیقی قرار خواهد داد که ذهن آنها را اسیر این ملودیها نخواهد کرد و راهی بازتر در مسیر خلاقیّت آنها خواهد گشود.

«مُد» و فاصله

موسیقی ایرانی از سیستم «مُدال»ی استفاده می‌کند که در آن یك سری چهارچوب‌های «مدال» عرضه می‌شوند. این سیستم با موسیقی‌های «مُدال» قسمتی از جهان ـ که فرهنگ‌های اصلی آن را علاوه بر ایرانیان، ترك‌ها، عرب‌ها و تا حدودی هندی‌ها تشکیل می‌دهند ـ نقاط مشترك بسیار دارد. قبـل از رواج تئوری و نت‌نویسی موسیقی غربی، نگرش و ذهنیّت دانشمندان و موسیقی‌دانان این فرهنگ‌ها به نحوی بود که موسیقی را به صورت نظمی در فواصل می‌دیدند و قواعد و اصول آن را به دو بخش مجزا ـ یعنی فواصل بین صداها از نظر زمانی و فواصل بین زیر و بمی صداها ـ ترتیب می‌دادند.[۴]

۴ این نظامات تا وقتی که موسیقی ایران، عرب و ترك از تئوری واحدی برخوردار بودند (تا قرن شانزدهم میلادی) به صورت دوایری نشان داده می‌شدند. نشان دادن زیربنای نظام موسیقی به صورت دایره (دور) خود از سنّت باستانی موسیقی، که آن را مربوط به کواکب و گردش آنها می‌دانستند، بدست آمده بود.

فواصـلِ زیر و بمی صداها (ارتفاع صوت) قسمتی از تفحّص در کشف قوانین هارمونیك بوده است و از زمان‌های بسیار قدیم، فواصل اکتاو، پنجم و چهارم به عنوان پرده‌های غیرقابل تغییر یا ثابت شناخته شده‌اند. رابطهٔ کامل ریاضی آنها که از تقسیم یك سیم به $\frac{1}{2}$، $\frac{1}{3}$ و $\frac{1}{4}$ به دست آمده است نیز نقش اولیّه و اصلی آنهـا را برای دانشمنـدان تأیید می‌کرد. در موسـیقـی ایرانـی فاصلهٔ چهـارم، مهمتـرین فاصله است. این فاصله کوچك‌ترین فاصلهٔ غیرقابل تغییر و ثابت است. کوك معمول دو سیم ملودیك در تار و سه‌تـار به فاصلهٔ چهارم است. سیم سوم وقتی که سیم اوّل را به صورت واخوان همراهی می‌کند به فاصلهٔ اکتاو پایین (بم) سیم اوّل کوك می‌شود و فاصله‌ای را که با سیم دوّم تشکیل می‌دهد، فاصلهٔ پنجم است. موقعیّت این فواصل را روی سیم‌های دست باز به این صورت بهتر می‌توان فهمید: وقتی فاصلهٔ چهارم معکوس می‌شود یك فاصلهٔ پنجم تشکیل می‌دهد و حاصل‌جمع این دو فاصله برابر اکتاو است. برای مثال در سه‌تار می‌توان سیم اوّل را «دو ۳» و سیم دوّم را «سل ۲» و سیم سوّم را «دو ۲» کوك کرد.

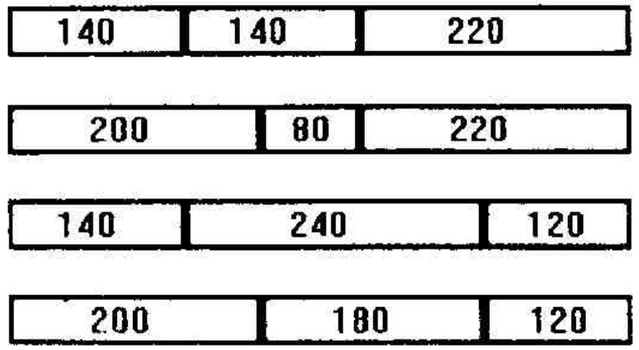
دانگ و فاصله

برای دانشمندان و موسیقی‌دانان اسلامی قرون وسطی مانند فارابی، صفی‌الدین ارموی و عبدالقادر مراغه‌ای «دانگ» که به عربی «ذوالاربع» و به یونانی «تتراکورد» نامیده می‌شد، مهم‌ترین شاخص «مُدال» بوده است. «دانـگ» با اندازهٔ طول دستهٔ سازهایی مانند عود، تار و سه‌تار نیز تطبیق می‌کند که انگشتان، بدون تغییر پوزیسیون می‌توانند آن را اجرا کنند. در تئـوری‌های قرون وسـطی از سیم دست باز (مطلق) و نام عربی چهـار انگشت دست (سَبّابه، وسطی، بِنصِر و خِنصِر) برای نامیدن پرده‌هایی که روی دستهٔ عود قرار می‌گرفتنـد و به راحتی قابـل اجرا بودند، استفاده می‌کردند و نیز پرده‌ای قبل از سَبّابه می‌بستند که چون انگشتی برای نامیدن

آن نبود آن را «زائد» می‌نامیدند و برای اجرای این پرده نیز از انگشت سَبّابه استفاده می‌کردند. از میان این شش صدا انواع مختلف «دانگ» نامیده و نواخته می‌شدند.

کاراکتر هر دانگ با محلی که پردهٔ دوّم و سوّم قرار می‌گیرند، ارتباط دارد (چون محل صدای اوّل و چهارم دانگ ثابت است، جای قرار گرفتن صدای دوّم و سوّم در محلّ‌های مختلف، دانگ‌هایی با فواصل میانی متفاوت ایجاد می‌کند که هرکدام از این دانگ‌ها، نوع یا جنس خاصّی را تشکیل می‌دهد). بعضی از این دانگ‌ها که در موسیقی ایرانی مورد استفاده قرار گرفته است و هر کدام از آنها ساختمان ویژهٔ خود را دارد، در ساختار ملودی‌هایی که با آنها ساخته شده‌اند، نقش اصلی و اولیّه را دارد.

بعد از سال‌ها کوشش (تلّمذ و تأمّل) در زمینهٔ موسیقی ایرانی و اجرا و تجزیه و تحلیل این موسیقی و اندازه‌گیری فواصل آن، به این نتیجه

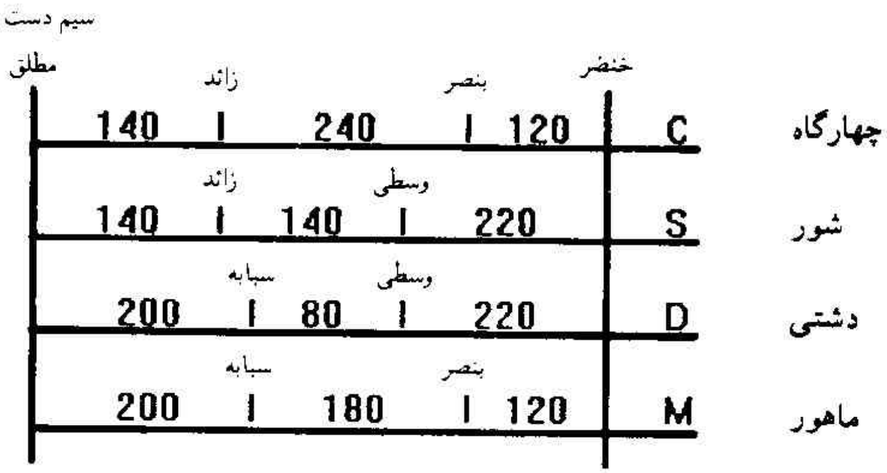


نمودار ۱

رسیده‌ام که تمام «مُد»های موسیقی ایرانی فقط از چهار نوع دانگ مختلف ساخته شده است. در نمودار شمارهٔ ۱ این چهار نوع دانگ به وسیلهٔ سه فاصله‌ای که معرّف هر کدام از آنهاست نمایش داده شده است. اندازه‌گیری

فواصل با واحد «سِنت»[۵] نشان داده شده و هر دانگ شامل فاصلهٔ چهارم برابر ۵۰۰ «سنت» است.

در نمودار شمارهٔ ۲، این چهار نوع دانگ بر روی سیم‌های ساز ترسیم شده‌اند. در این نمودار ما از همان اسامی عربی انگشتان دست که دانشمندان قرون وسطی برای نامیدن پرده‌ها به کار می‌بردند، استفاده کرده‌ایم. برای سهولت درك مبحث «مُد» ـ که در ادامه خواهد آمد ـ این دانگ‌ها را با مهم‌ترین مایه‌ای که در هریك قابل اجرا هستند خواهیم شناخت و هر کدام از آنها را با اوّلین حرف آن مایه (C برای چهارگاه، S برای شور، D برای دشتی و M برای ماهور) نمایش خواهیم داد.



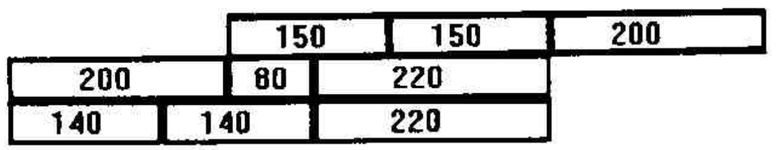
نمودار ۲

این دانگ‌ها در اوّلین پوزیسیون یك ساز زهی (به صورتی که در نمودار ۲ نمایش داده شده است) نواخته می‌شوند، ولی وقتی به پوزیسیون‌های دیگر انتقال می‌یابند در اثر تلاقی با هم، ناگزیر بعضی از

۵ سِنت سیستم اندازه‌گیری فاصله است که در آن اکتاو به ۱۲۰۰ تقسیم شده و نیم پرده (گام معتدل) برابر ۱۰۰ و پردهٔ آن برابر ۲۰۰ «سنت» است.

فواصـل آن در حدودی که پرده‌هـای ثابت به آنها تحمیل می‌کنند، تغییر مختصری می‌پذیرند که این تغییر را «تعدیل» می‌نامیم. معمول‌ترین انتقال یا تغییر پوزیسیون هنگامی روی می‌دهد که اوّلین نتِ یك دانگ از پردهٔ سَبّابه شروع شود. برای مثال در یك سازِ زهیِ دو سیم که سیم‌هایش به فاصلهٔ چهارم کوك شده باشند، اولین دانگ از سیم دست بازِ سیم بَم شروع می‌شود و دانگ دوم از دست باز سیم زیر. وقتی یك دانگ سوم از پردهٔ سَبّابهٔ سیم زیر شروع می‌شود به نوازنده اجازه می‌دهد که به وسعت اکتاو ـ که شروع آن از سیم بم بوده است ـ دست یابـد. این تغییر پوزیسیون، یك حرکت انتقالی «مُدال» بسیار مهم است که در اغلب موسیقی‌های محلّی نیز دیده می‌شود. عملکرد این جابه‌جایی که «اوج» نامیده می‌شود در فرم‌های سادهٔ موسیقی که وسعت آنها در محدودهٔ یك اکتاو است، بسیار مشهود است.

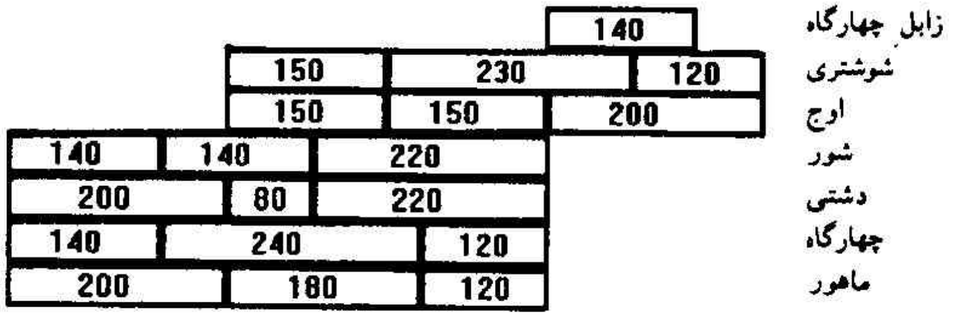
در نمودار شمارهٔ ۳، دانگی که از سیم «سل» شروع می‌شود، «سل»، «لاکرن»، «سی بمل» و «دو» است. دانگی که از سیم «دو» شروع می‌شود، «دو»، «ر»، «می بمل» و «فا» است و سوّمین دانگ که از پردهٔ سَبّابهٔ سیم «دو» شروع می‌شود، «ر»، «می کرن»، «فـا» و «سـل» است. در این نمـودار معمول‌ترین مایه (شور) بر روی یك ساز دو سیم نشان داده شده است.



نمودار ۳

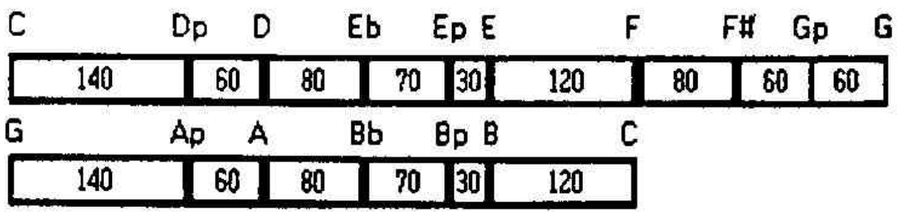
همان‌طور که مشاهده می‌شود برای کامل کردن اکتاو، دانگِ شور که برای اوج استفـاده شده (در اصـل همـان دانگ شوری که روی سیم «سل» می‌بینیم) معتـدل شده است. چون پردهٔ «فـا» و «سـل» پرده‌های ثابت و غیرقابل تغییر هستند.

برای نشان دادن تمام پرده‌هایی که در یك اکتاو یك ساز زهی ایرانی وجود دارد در نمودار شمارهٔ ۴، چهار دانگ اصلی و انتقالات آنها به پرده‌های سَبّـابـه و خِنصِـر نشـان داده شده است. دانگ‌های اصلی یعنی ماهور، چهارگاه، دشتی و شور همگی از دستْ باز شروع می‌شوند. اوج و گوشهٔ شوشتری از پردهٔ سَبّابه و گوشهٔ زابل از پردهٔ خِنصِر شروع می‌شوند. زابل



نمودار ۴

همان دانگ چهارگاه است که چون از پردهٔ خنصر شروع می‌شود یك پردهٔ اضـافی دارد که در دانـگ‌های دیگـر استفاده نشده است. همان‌طور که «اوج»، نوع معتدل شدهٔ دانگ شور است، شوشتری نیز می‌تواند دانگ



نمودار ۵

معتدل شدهٔ چهارگاه محسوب شود.

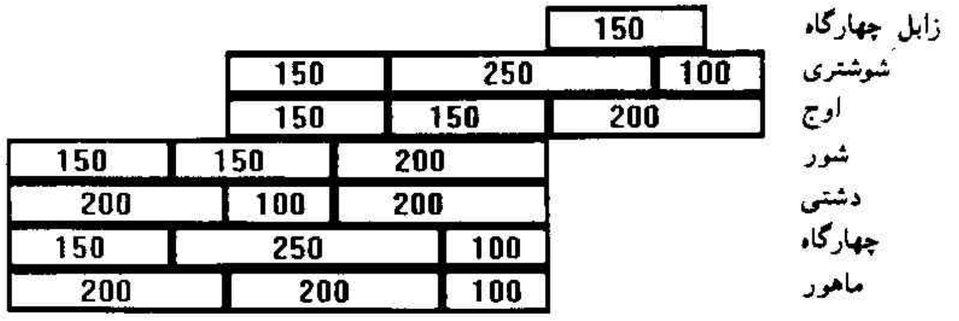
نمودار شمارهٔ ۵، پرده‌های کنونی و فواصل آنها را روی دستهٔ تار نشان می‌دهد که تمام دانگ‌هایی که در بالا آمده است از این پرده‌ها به‌دست

می‌آیند. پرده‌های تشکیل دهندهٔ فواصل ۶۰، ۷۰ و ۳۰ سِنت (دو پردهٔ دو طرف فاصله، مانند «ر» کرن و «ر» بکار) هیچگاه به صورت پشت سر هم در موسیقی ایرانی به کار گرفته نمی‌شوند.

پرده‌ها و فواصل آنها به همان ترتیب اکتاو پایین (از سیم سل دستْ باز) بعد از نت «سل» روی سیم «دو» هستند.

اعتدال فواصل

فواصل، در عمل، هیچگاه دقیق نیستند. آنها میان آنچه ما در چهار دانگ اصلی نشان دادیم (نمودار شمارهٔ ۱) و فرم معتدل شدهٔ خود (نمودار شمارهٔ ۶) شناورند. هر چه موسیقی از سیستم «مُدالِ» پیچیده‌تر (ترکیبی)



نمودار ۶

برخوردار باشد، دانگ‌ها بیشتر انتقال می‌یابند و بیشتر با هم تلاقی می‌کنند و فواصل نیز لزوماً معتدل می‌شوند (بخصوص در سازهای زهی پرده‌دار مانند تار و سه‌تار). امّا چون نتیجهٔ حاصل از این اعتدال، همیشه موسیقی‌دانان خوب و حساس را ناخشنود می‌کند، پرده‌های تار و سه‌تار تاکنون قابلیّت

جابه‌جایی خود را حفظ کرده‌اند. این قابلیّت به نوازنده اجازه می‌دهد تا پرده‌ها را برای هر اجرا تنظیم کند و بهترین ترکیب را برای هر مجموعهٔ «مُدال» که مورد نظر اوست به دست آورد. در «مُد»های سادهٔ موسیقی محلّی و عامیانه، فواصل به فواصل دانگ‌های اصلی نزدیک‌ترند. لازم است به این نکتـه نیز توجّه داشت که اعتدال در فواصل دانگ ماهور بیشتر پذیرفته می‌شود تا دانگ دیگری مانند دانگ چهارگاه.

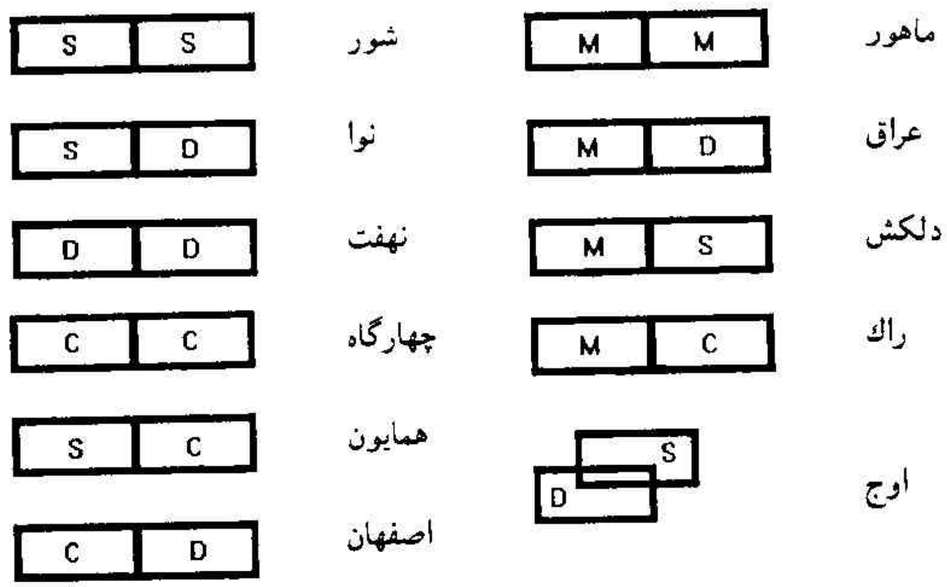
نمودار شمارهٔ ۶، حالت معتدل شدهٔ فواصل نمودار ۴ را نشان می‌دهد.

مایه

«مایه» اصطلاحی است که در لغت‌شناسی ردیف، معمول نیست، ولی وقتی موسیقی‌دانان از این لغت استفاده می‌کنند مرادشان به طور ضمنی یك فضای «مُدال» واحد در مجموعهٔ موسیقی کلاسیك ایرانی را در بر می‌گیرد که ترکیبی یا چند «مُد»ی است. یك موسیقی‌دان غربی با درکی که از مفهوم اصـطلاح «مُـد» دارد، برای یافتن واژهٔ مترادف این اصطلاح در موسیقی ایرانی، واژهٔ «مـایه» را انتخاب خواهد کرد. ما در تدوین تئوری موسیقی ایرانی، بعد از واژهٔ «دانگ» برای واژهٔ «مایه» نقشی اساسی قائل خواهیم شد و تعـریفی دقیق از آن خواهیم داد تا سلسله مراتب ساختار موسیقی ایرانی، نظم و ترتیب خود را بازیابد و به وضوح قابل بیان و تفهیم باشد.

هر مایه، از دو دانگِ پیوسته تشکیل شده است. بیشتر مواقع تأکید ملودی بر نت مشترك بین دو دانگ است. این نت که غالباً اولین نت دانگ دوّم است می‌تواند گاهی دوّمین نت و به ندرت سوّمین نت دانگ دوّم باشد. بنابراین از دو دانگ پیوسته چند «مایه» می‌تواند به دست آید که اختلاف آنها در تفاوت نتی است که نقطهٔ اتکا و محور ملودی است. رویهمرفته من یازده نوع پیوستن دو «دانـگ» را که برای تشکّل مایه‌ها به کار می‌روند

شناسایی کرده‌ام و برای معرفی آنها از نام مهم‌ترین قسمت ردیف، که آن دانگ‌ها را به کار گرفته است، بهره برده‌ام.



نمودار ۷: طرز قرار گرفتن دانگ‌های مایه‌های موسیقی کلاسیك ایرانی

دستگاه‌ها و آوازها

وقتی موسیقی‌های کلاسیك ایران، عرب و یا ترك اجـــرا می‌شود، مایه‌ها با هم ترکیب می‌شوند. مهارت و استادی در ترکیب مایه‌ها یکی از اساسی‌ترین جنبه‌های هنری این موسیقی‌هاست. در موسیقی ایرانی وقتی دو مایهٔ مختلف، یکی از دانـگ‌هایشـان مشترك است (یعنی از یك نوع هستند)؛ این دانگ می‌تواند به عنوان پُلی برای گذر از یك مایه به مایهٔ دیگر استفاده شود. ساختار مایگی هر دستگاه یا آواز، ترکیبی از مجموعهٔ چندین مایه است با نظم و ترتیبی معیّن. این نظم و ترتیب اگرچه به روش سنتی، با ردیف تدریس می‌شود ولی در آن از هیچ گونه روشی که واژه‌های خاصِ یك

تئـوری «مُـدال» را به کار گرفتـه باشد استفاده نمی‌شود؛ بلکه به وسیلهٔ ملودیهـای مشخّصی (گوشـه‌هـا) به هر یك از پلّه‌ها در هر مرحلهٔ مایگی ـ همچنان که دستگاه به پیش می‌رود ـ می‌چسبند.

ما در ادامه، یك سری تابلوهایی را عرضه خواهیم کرد که نمایانگر ساختار مایگی دستگاه‌ها و آوازهایی است که ردیف بر آنها بنا شده است. دستگـاه‌ها عبـارتنـد از: شور، نوا، سه‌گاه، چهـارگاه، همـایون، ماهور و راست‌پنجگاه؛ و آوازها، ابوعطا، افشاری، بیات ترك، دشتی وبیات اصفهان هستند. بیات کرد اگرچه مانند یك آواز مستقل اجرا می‌شود، ولی در ردیف به عنوان یك آواز مستقل به شمار نمی‌رود. به این ترتیب تعداد دستگاه‌ها، ۷ و تعداد آوازها، ۵ و در مجموع ۱۲ خواهد بود.

توضیح تابلوها

آنچه در ادامه می‌آید یك سری تابلوهایی هستند که دانگ‌ها و مایه‌ها را در ترکیب و موقعیّت و محلّ خاص آنها در هر دستگاه یا آواز نشان می‌دهند.

۱. علامت‌های اختصاری نُتها (C = دو، D = ر، E = می، F = فا، G = سل، A = لا، B = سی) که به صورت نردبان در طرف چپ تابلو آمده، به طور عمودی و از پایین به بالا، بیشترین دامنهٔ صوتی (۶ دانگ) را که در موسیقی کلاسیك ایرانی به کار گرفته می‌شود نشان می‌دهد. نت‌ها، همان نت‌های معمـول (قراردادی) هستند که از آنها برای نگارش ردیف تار و سه‌تار استفاده شده است. ساز، در عمل می‌تواند تا اندازهٔ یك دانگ پایین‌تر (ولی نه بالاتر) از صدای واقعی این نت‌های قراردادی کوك شود. به عبارتی دیگر، دیاپازون در موسیقی ایرانی وجود ندارد و نوازنده باتوجه به صدا دهی ساز، حال و احوال خودش و تطبیق با وسعت صدای خواننده ـ در محدوده‌ای که ذکر شد ـ کوك سازش را انتخاب می‌کند.

۲. شماره‌های ستون افقی در زیر تابلوها، قسمت‌های مختلف چهارچوب ساختمان دستگاه را نشان می‌دهد. برای توضیح این قسمت‌ها، در زیر هر تابلو به این شماره‌ها اشاره خواهد شد.

۳. چون پوزیسیون هر مایه و رابطه‌اش با سیم دستْ باز بسیار مهم است، دستگاه‌ها از همان محلی که در قدیمی‌ترین ردیف (ردیف میرزا عبدالله) نواخته می‌شوند، نمایش داده شده‌اند. خط‌های افقی نمایانگر سیم‌های تار و سه‌تار و کوك آنها در هر دستگاه است. بدین‌ترتیب کوك شور به عنوان مثال «فا ۲»، «سل ۲» و «دو ۳» است.

۴. وقتی در نردبان نُت‌ها، خط زیر یك نت، کلفت‌تر است نشان دهندهٔ این‌است که آن پرده در یکی از قسمت‌های دستگاه، اهمیّت خاصّی دارد و تأکید بیشتری بر آن می‌شود (اصطلاح «نت شاهد» که در تئوری وزیری و خالقی به کار گرفته شده، اصطلاح خوبی است برای این مورد).

۵. دو دانگ تشکیل‌دهندهٔ یك مایه، پردهٔ اتصال دو دانگ را به صورت مشترك و با هم مورد استفاده قرار می‌دهند (به جز مایهٔ دلکش و راك). این پرده مانند یك مربع بین دو دانگ هر مایه در شکل‌ها نمایان است.

در موسیقی ایرانی وقتی یك ساز برای اجـرای قسمت‌های اوج ملودی، وسعت کافی را ندارد معمولاً نت‌های بالایی به یك اکتاو بَم انتقال می‌یابند. این بدان معنی است که محل دو دانگ مایه می‌تواند جابه‌جا شود. برای بهتر نمایاندن رابطهٔ مایه‌ها با یکدیگر در هر دستگاه، محل دانگ‌ها در تمام مایه‌ها به صورتی نشان داده شده است که یك نت مشترك دارند؛ ولی دانگ‌هایی که با علامت 8 + مشخص شده‌اند، یك اکتاو بالاتر نواخته می‌شوند (در دستگاه ماهور، شمارهٔ ۳ و ۶. و در دستگاه چهارگاه، شمارهٔ ۲).

۶. دو دانگ تشکیل‌دهندهٔ مایهٔ اوج، برخلاف دیگر مایه‌ها به صورت عمودی رویهم قرار نمی‌گیرند بلکه دوّمین دانگ این مایه که فقط یك پرده بالاتر از اوّلی است در طرف چپ آن قرار می‌گیرد. برای مثال، در دستگاه شور (اوج در قسمت ۶ و ۱۱).

۷. اسامی گوشه‌هایی که در زیر تابلو هر دستگاه آمده‌اند و به

مایه‌های مختلف دستگاه مربوط می‌شوند، شامل تمام گوشه‌های هر مایه نیستند، بلکه مهم‌ترین گوشه‌هایی هستند که دارای شخصیت «مُدال» روشن و مشخص هستند (برای اسامی بقیهٔ گوشه‌ها، رجوع شود به فهرست گوشه‌های دستگاه‌ها).

کتابنامه

فرهت، هرمز. ***مفهوم دستگاه در موسیقی ایرانی***. دانشگاه کمبریج، ۱۹۹۰.

کریمی، محمود. ***ردیف آوازی موسیقی سنّتی ایران***. آوانویسی و تجزیه و تحلیل محمدتقی مسعودیه. تهران: وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۵۶.

خالقی، روح‌الله. ***سرگذشت موسیقی ایران***. تهران: ابن‌سینا، ۱۳۳۵ ـ ۱۳۵۳.

معروفی، موسی. ***ردیف موسیقی ایران***. تهران: ادارهٔ هنرهای زیبا، ۱۳۴۲.

نتل، برونو. ***ردیف موسیقی ایران: بررسی ساختار و زمینهٔ فرهنگی***. دانشگاه الینویز، ۱۹۹۲.

وزیری، علینقی. ***موسیقی نظری***. تهران: ۱۳۱۳.

زونیس، الا. ***موسیقی کلاسیك ایران: مقدمه***. دانشگاه هاروارد، ۱۹۷۳.

فهرست اسامی گوشه‌های ردیف

Dastgâh-e Shur دستگاه شور

۱	Darâmad	درآمد
۲	Panjeh She`ri	پنجه شعری
۳	Kereshmeh	کرشمه
۴	Rahâb	رهاب
۵	Oj	اوج
۶	Mollâ Nâzi	ملا نازی
۷	Naghmeh-ye avval	نغمهٔ اول
۸	Naghmeh-ye dovvom	نغمهٔ دوم
۹	Zirkesh-e Salmak	زیرکش سَلمك
۱۰	Salmak	سَلمك
۱۱	Golriz	گلریز
۱۲	Majles-afruz	مجلس افروز
۱۳	Ozzâl	عُزّال
۱۴	Safâ	صفا
۱۵	Bozorg	بزرگ
۱۶	Kuchak	کوچك

۱۷	Dobeyti	دوبیتی
۱۸	Khârâ	خارا
۱۹	Qajar	قجر
۲۰	Hazin	حزین
۲۱	Shur-e pâin dasteh	شور پائین دسته
۲۲	Rahâb	رهاب
۲۳	Chahârgusheh	چهارگوشه
۲۴	Moqaddameh-ye Gereyli	مقدمهٔ گریلی
۲۵	Razavi	رضوی
۲۶	Shahnâz	شهناز
۲۷	Moqaddameh-ye Qaracheh	مقدمهٔ قَرَچه
۲۸	Qaracheh	قَرَچه
۲۹	Shahnâz-e kot (`Asheq-kosh)	شهنازکُت یا عاشق کش

The rhythmic pieces of Shur — ضربیهای شور

۱	Gereyli	گریلی
۲	Gereyli-ye shasti	گریلی شستی
۳	Reng-e Hashtari	رنگ هشتری
۴	Reng-e Shahr-âshub	رنگ شهر آشوب
۵	Reng-e Zarb-e osul	رنگ ضرب اصول

Avâz-e Dashti — آواز دشتی

۱	Darâmad	درآمد
۲	Oj	اوج
۳	Bidegâni	بیدگانی
۴	Hâjiâni	حاجیانی
۵	Gham-angiz	غم انگیز
۶	Gilaki	گیلکی

Avâz-e Bayât-e Kord — آواز بیات کرد

۱	Darâmad-e avval	درآمد اول
۲	Daramad-e dovvom	درآمد دوم
۳	Basteh-negâr	بسته‌نگار
۴	Hâji Hasani	حاجی حسنی
۵	Darâmad-e sevvom	درآمد سوم
۶	Darâmad-e chahârom	درآمد چهارم

Avâz-e Bayât-e Tork — آواز بیات ترک

۱	Darâmad-e avval	درآمد اول
۲	Dogâh	دوگاه
۳	Darâmad-e dovvom	درآمد دوم
۴	Darâmad-e sevvom	درآمد سوم
۵	Hâji Hasani	حاجی حسنی
۶	Basteh-negâr	بسته نگار
۷	Zanguleh	زنگوله
۸	Khosravâni	خسروانی
۹	Naghmeh	نغمه
۱۰	Feyli	فیلی
۱۱	Shekasteh	شکسته
۱۲	Mehrabâni	مهربانی
۱۳	Jameh-darân	جامه‌دران
۱۴	Mehdi Zarrâbi	مهدی ضرّابی
۱۵	Ruh ol-arvâh	روح الارواح
۱۶	Qatâr	قطار

Avâz-e Abu `Atâ — آواز ابوعطا

۱	Râmkeli	رامکلی
۲	Darâmad	درآمد
۳	Sayakhi	سَیَخی
۴	Hejâz	حجاز
۵	Basteh-negâr	بسته نگار
۶	Chahârpâreh	چهارپاره
۷	Gabri	گبری

Avâz-e Afshâri — آواز افشاری

۱	Darâmad	درآمد
۲	Basteh-negâr	بسته‌نگار
۳	`Arâq	عراق
۴	Qarâi	قرایی

Dastgâh-e Navâ — دستگاه نوا

۱	Chahâr-mezrâb	چهار مضراب
۲	Darâmad-e avval	درآمد اول

۳	درآمد دوم	Darâmad-e dovvom
۴	کرشمه	Kereshmeh
۵	گردونیه	Gardunieh
۶	نغمه	Naghmeh
۷	بیات راجه	Bayât-e Râjeh
۸	حزین	Hazin
۹	عشاق	`Oshshâq
۱۰	نهفت	Nahoft
۱۱	گوشت	Gavesht
۱۲	عشیران	`Ashirân
۱۳	نیشابورك	Neyshaburak
۱۴	مَجُسلی	Majosli
۱۵	خجسته	Khojasteh
۱۶	ملك حسین	Malek Hoseyn
۱۷	حسین	Hoseyn
۱۸	بوسلیك	Busalik
۱۹	نیریز	Neyriz
۲۰	رنگ نستاری	Reng-e Nastâri
۲۱	رنگ نوا	Reng-e Navâ

دستگاه سه‌گاه **Dastgâh-e Segâh**

۱	چهار مضراب	Chahâr-mezrâb
۲	درآمد	Darâmad
۳	نغمه	Naghmeh
۴	کرشمه	Kereshmeh
۵	کرشمه با مویه	Kereshmeh bâ Muyeh
۶	زنگ شتر	Zang-e Shotor
۷	زابل	Zâbol
۸	بسته نگار	Basteh-negâr
۹	مویه	Muyeh
۱۰	مخالف	Mokhâlef
۱۱	حاجی حسنی	Hâji Hasani
۱۲	بسته نگار	Basteh-negâr
۱۳	مغلوب	Maghlub

۱۴	نغمه	Naghmeh
۱۵	حزین	Hazin
۱۶	مویه	Muyeh
۱۷	رهاب	Rahâb
۱۸	مسیحی	Masihi
۱۹	شاه ختایی	Shâh khatâi
۲۰	تخت طاقدیس	Takht-e Tâqdis
۲۱	رنگ دلگشا	Reng-e Delgoshâ

دستگاه چهارگاه **Dastgâh-e Chahârgâh**

۱	درآمد اول	Darâmad-e avval
۲	درآمد دوم	Darâmad-e dovvom
۳	درآمد سوم (پیش زنگوله و زنگوله)	Darâmad-e sevvom (pish Zanguleh va Zanguleh)
۴	درآمد چهارم	Darâmad-e chahârom
۵	نغمه	Naghmeh
۶	کرشمه	Kereshmeh
۷	کرشمه با مویه	Kereshmeh bâ Muyeh
۸	زنگ شتر	Zang-e shotor
۹	زابل	Zâbol
۱۰	بسته نگار	Basteh-negâr
۱۱	مویه	Muyeh
۱۲	فرود	Forud
۱۳	حصار	Hesâr
۱۴	حصار قسمت دوم	Hesâr qesmat-e dovvom
۱۵	حصار قسمت سوم	Hesâr qesmat-e sevvom
۱۶	حصار قسمت چهارم	Hesâr qesmat-e chahârom
۱۷	چهار مضراب	chahâr-mezrâb
۱۸	پس حصار	Pas Hesâr
۱۹	مویه	Muyeh
۲۰	مخالف	Mokhâlef
۲۱	حاجی حسنی	Hâji Hasani
۲۲	بسته نگار	Basteh-negâr
۲۳	مغلوب	Maghlub
۲۴	نغمه	Naghmeh
۲۵	حزین	Hazin

۲۶	حُدي	Hodi
۲۷	پهلوی	Pahlavi
۲۸	رجز	Rajaz
۲۹	منصوری	Mansuri
۳۰	منصوری قسمت دوم	Mansuri qesmat-e dovvom
۳۱	منصوری قسمت سوم	Mansuri qesmat-e sevvom
۳۲	لزگی	Lezgi
۳۳	متن و حاشیه	Matn va Hâshieh
۳۴	رنگ شهرآشوب	Reng-e Shahr-âshub

دستگاه همایون — Dastgâh-e Homâyun

۱	چهار مضراب	Chahâr-mezrâb
۲	درآمد اول	Darâmad-e avval
۳	درآمد دوم (زنگ شتر)	Darâmad-e dovvom (Zang-e shotor)
۴	موالیان	Mavâliân
۵	چکاوك	Chakâvak
۶	طرز	Tarz
۷	بیداد	Bidâd
۸	بیداد کُت	Bidâd-e kot
۹	نی داود	Ney Davud
۱۰	باوی با چهار مضراب	Bâvi bâ chahâr-mezrâb
۱۱	سوز و گداز	Suz o Godâz
۱۲	ابولچپ	Abol chap
۱۳	لیلی و مجنون	Leyli o Majnun
۱۴	راوندی	Râvandi
۱۵	نوروز عرب	Noruz-e `Arab
۱۶	نوروز صبا	Noruz-e Sabâ
۱۷	نوروز خارا	Noruz-e Khârâ
۱۸	نفیر	Nafir
۱۹	فرنگ با شوشتری گردان	Farang bâ Shushtari gardân
۲۰	شوشتری	Shushtari
۲۱	جامه دران	Jameh-darân
۲۲	راز و نیاز	Râz o niyâz
۲۳	میگلی	Meygoli

۲۴	مؤالف	Mo`âlef
۲۵	بختیاری با مؤالف	Bakhtiyâri bâ Mo`âlef
۲۶	عُزّال	`Ozzâl
۲۷	دنا سُری	Denâsori
۲۸	رنگ فرح	Reng-e Farah

آواز بیات اصفهان — Avâz-e Bayât-e Esfehân

۱	درآمد	Darâmad
۲	جامه‌دران	Jameh darân
۳	بیات راجه و فرود	Bayât-e Rajeh va Forud
۴	نغمه	Naghmeh
۵	سوز و گداز	Suz-o godâz

دستگاه ماهور — Dastgâh-e Mâhur

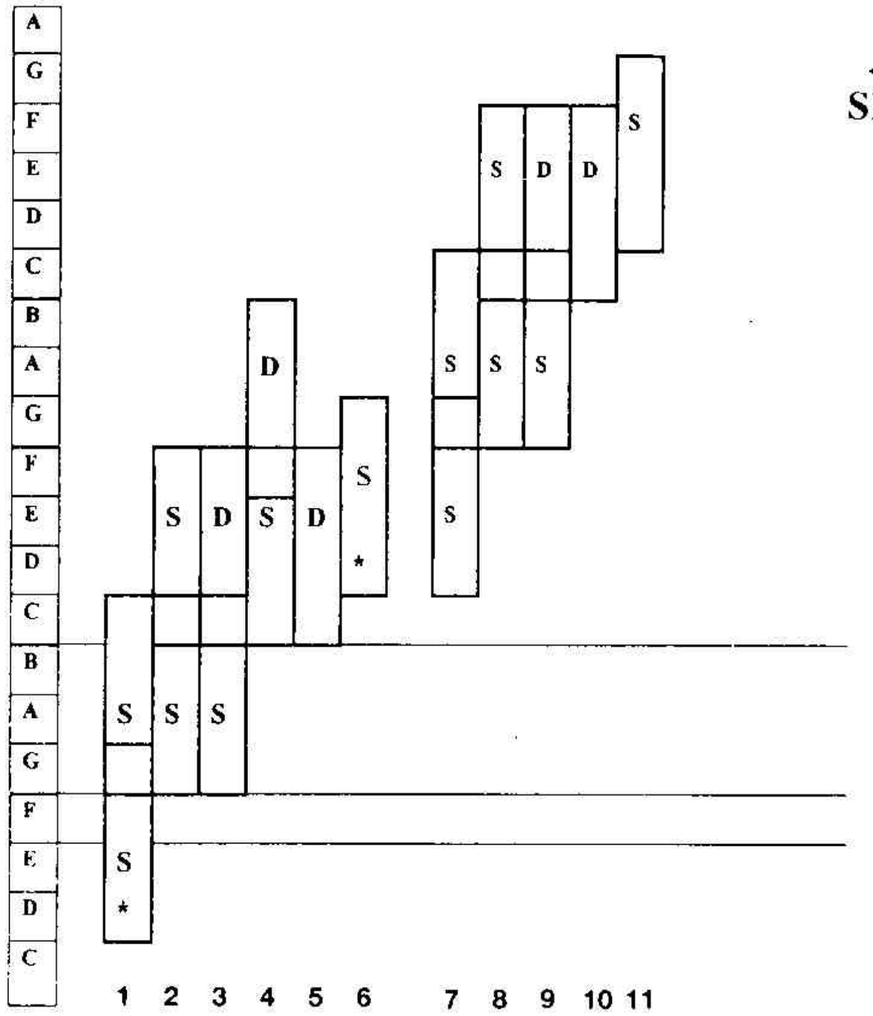
۱	درآمد	Darâmad
۲	کرشمه	Kereshmeh
۳	آواز	Avâz
۴	مقدمهٔ داد	Moqaddameh-ye Dâd
۵	داد	Dâd
۶	مجلس افروز	Majles-afruz
۷	خسروانی	Khosravâni
۸	دلکش	Delkesh
۹	چهار مضراب (با فرود)	Chahâr-mezrâb (with Forud)
۱۰	خاوران	Khâvarân
۱۱	طرب انگیز	Tarab-angiz
۱۲	نیشابورك	Neyshâburak
۱۳	نصیرخانی یا توسی	Nasirkhâni yâ Tusi
۱۴	چهارپاره یا مراد خانی	Chahâr pareh yâ Morâdkhani
۱۵	فیلی	Feyli
۱۶	ماهور صغیر	Mâhur-e saghir
۱۷	آذربایجانی	Azarbâyjâni
۱۸	حصار ماهور یا ابول	Hesâr-e Mahur yâ Abol
۱۹	زیرافکند	Zir-afkand
۲۰	نیریز	Neyriz
۲۱	شکسته	Shekasteh

۱۶ Abol chap ابولچپ
۱۷ Leyli o Majnun لیلی و مجنون
۱۸ Râvandi راوندی
۱۹ Noruz-e `Arab نوروز عرب
۲۰ Noruz-e Sabâ نوروز صبا
۲۱ Noruz-e Khârâ نوروز خارا
۲۲ Mâvarâ on-nahr (from radif of Aqâ HoseynQoli) ماوراءالنهر (از ردیف آقاحسینقلی)
۲۳ Nafir نفیر
۲۴ Farang فرنگ

۲۲ `Arâq عراق
۲۳ Nahib نهیب
۲۴ Mohayyer مُحیّر
۲۵ Ashur-âvand آشور آوند
۲۶ Esfehânak اصفهانك
۲۷ Hazin حزین
۲۸ Kereshmeh کرشمه
۲۹ Zanguleh زنگوله
۳۰ Râk-e Hendi راك هندی
۳۱ Râk-e Keshmir راك کشمیر
۳۲ Râk-e `Abdollâh راك عبدالله
۳۳ Kereshmeh-ye Râk کرشمه راك
۳۴ Safir-e Râk صفیر راك
۳۵ Reng-e Harbi رنگ حربی
۳۶ Reng-e yek chubeh رنگ یك چوبه
۳۷ Reng-e Shalakhu رنگ شلخو
۳۸ Saqi-nameh, Sufi-nameh va Koshteh. ساقی نامه، صوفی نامه و کشته

Dastgâh-e Râst-Panjgâh دستگاه راست‌پنجگاه

۱ Darâmad درآمد
۲ Darâmad dovvom, Zang-e shotor درآمد دوم، زنگ شتر
۳ Zanguleh زنگوله
۴ Parvâneh پروانه
۵ Khosravâni خسروانی
۶ Ruh-afzâ روح افزا
۷ Panjgâh پنجگاه
۸ Sepehr سپهر
۹ `Oshshâq عشاق
۱۰ Neyriz نیریز
۱۱ Bayât-e `Ajam بیات عجم
۱۲ Bahr-e nur بحر نور
۱۳ Qaracheh قَرَچه
۱۴ Mobarqa` مُبرقع
۱۵ Tarz طرز



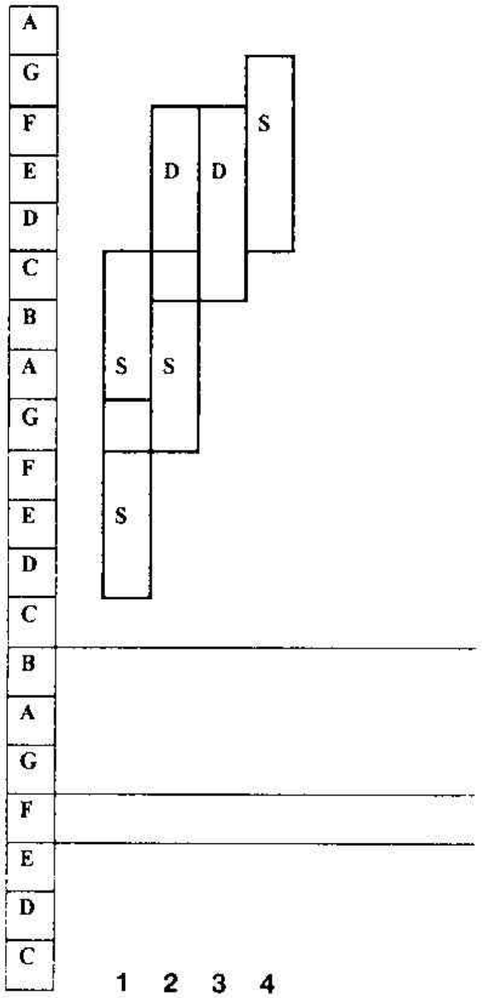
شور
SHUR

1. Daràmad of Shur
2. Oj
3. Salmak
4. Bozorg
5 & 6. 'Ozzal
7. Daràmad of Shur-e Pâyin Dasteh
8 & 9. Shahnâz, Qaracheh & Razavi
10 & 11. Oj in Shahrâshub
(* The asterisks enclose an octave.)

۱) درآمد شور
۲) اوج
۳) سلمك
۴) بزرگ
۵و۶) عزّال
۷) درآمد شور پایین دسته
۸ و ۹) شهناز، قرچه و رضوی
۱۰ و ۱۱) اوج در شهر آشوب
(* ستاره‌ها یك اکتاو را در برمی گیرند.)

تابلوهای دستگاه‌ها و آوازها

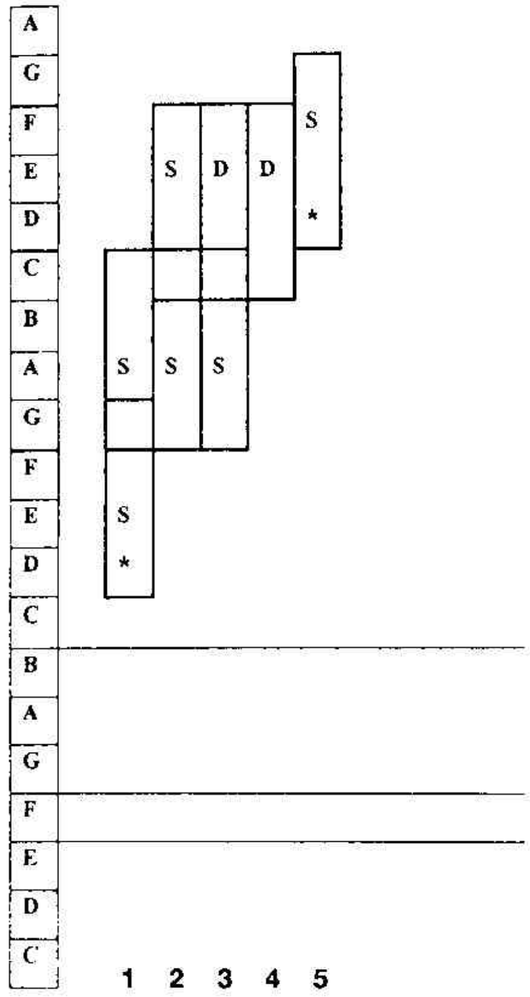
بیات کرد
BAYAT-E KORD



1& 2. Bayât-e Kord
3& 4. Oj

۱ و ۲) بیات کرد
۳ و ۴) اوج

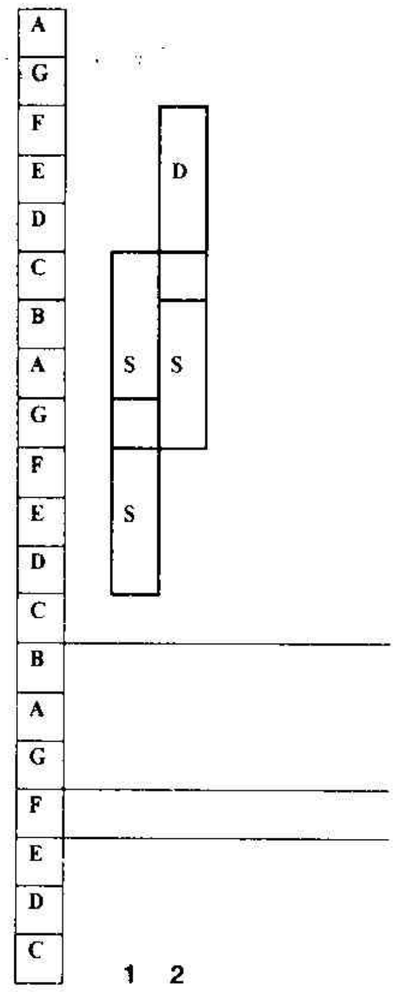
دشتی
DASHTI



1, 2& 3. Dashti
5& 6. Oj

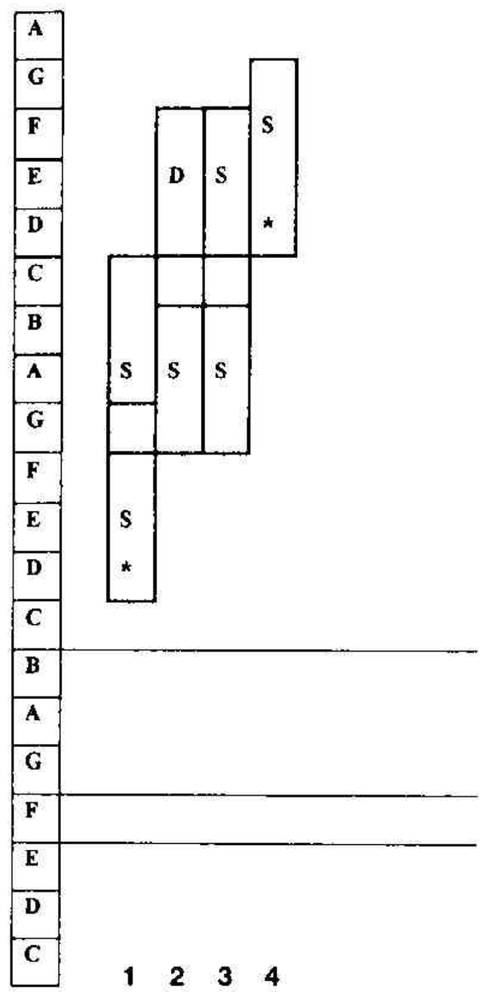
۱ و ۲ و ۳) دشتی
۵ و ۶) اوج

ابوعطا
ABU'ATA



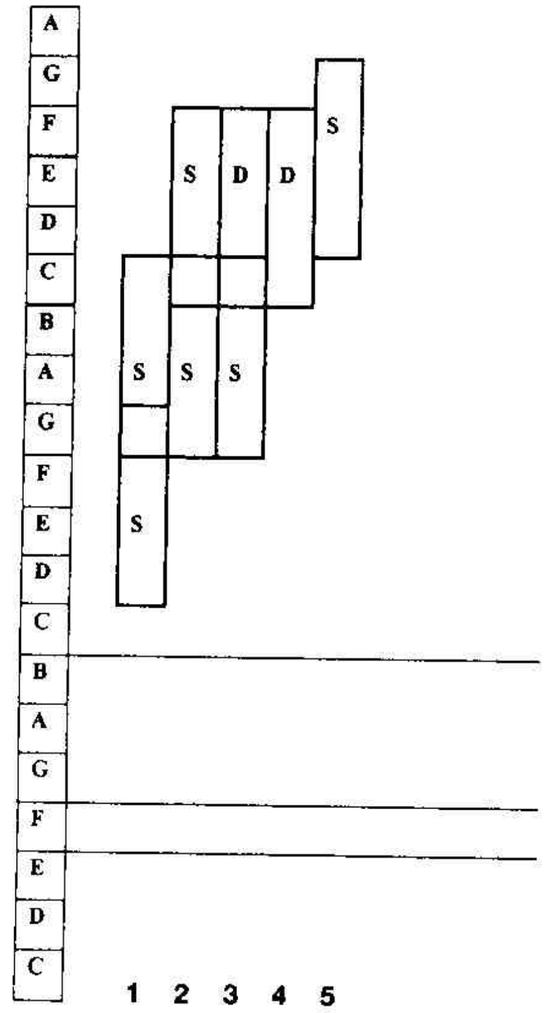
1. Abuatâ
2. Hejâz

بیات ترک
BAYAT-E TORK



1 & 2. bayât-e tork
1. Ruh ol-arvâh
2. Mehrabâni
3 & 4. Shekasteh

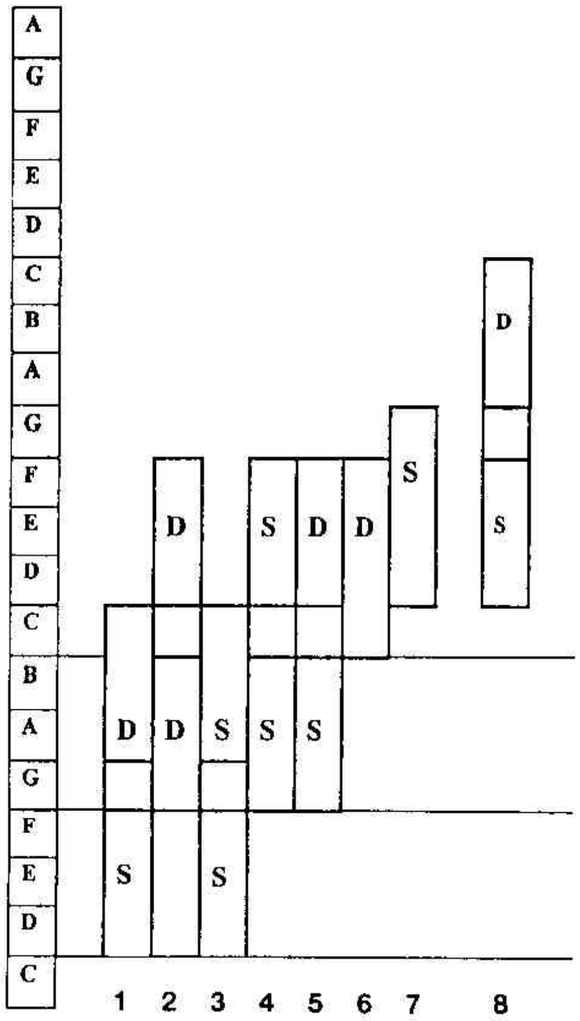
افشاری
AFSHARI



1. 2 & 3. Afshâri
4 & 5 'Arâq

۱ و ۲ و ۳) افشاری
۴ و ۵) عراق

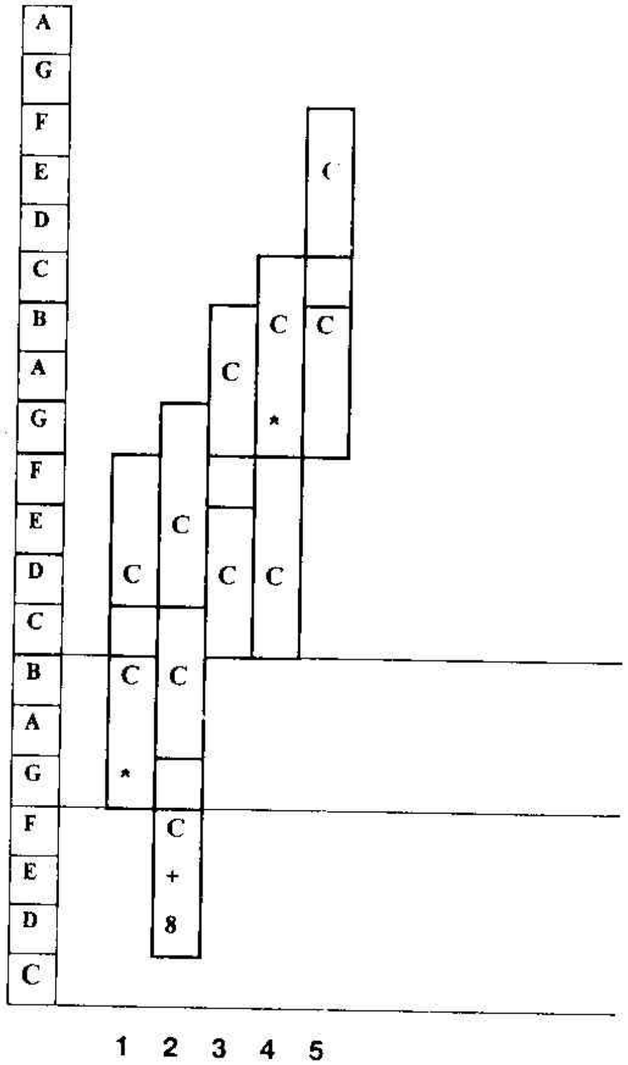
نوا
NAVA



1. Darâmad of Navâ
1. Bayât-e Râjeh (The stressed pitch is A.)
2. Nahoft
3. Ashirân
4. Gavesht
5. Khojasteh
5. & 7. Hosain
8. Busalik

۱) درآمد نوا
۱) بیات راجه (نت شاهد A است)
۲) نهفت
۳) عشیران
۴) گوشت
۵) خجسته
۵ و ۷) حسین
۸) بوسلیك

چهارگاه
CHAHARGAH



The lower C string serves primarily as a pedal tone (*vakhum*) and the two other strings are the melody strings.

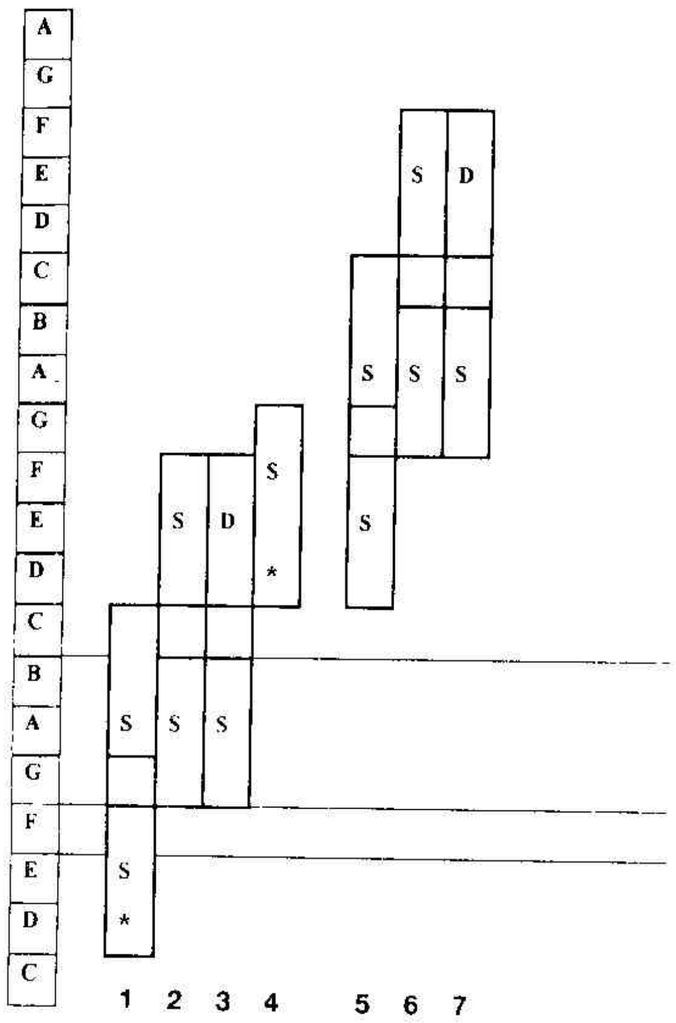
1. Darâmad of Chahârgâh (The stressed pitch is C.)
1. Zâbol (The stressed pitch is E.)
2. Hesâr is played one octave above (+8) and the G shown as stressed pitch is for this *gusheh*.
3. Muyeh 4. Mokhâlef & Maghlub
5. Mansuri
(* The asterisks enclose an octave.)

سیم C پائین در اصل برای واخوان استفاده می‌شود و دو سیم دیگر سیمهای ملودیك هستند.

۱) درآمد چهارگاه (نت شاهد C است)

۱) زابل (نت شاهد E است)
۲) حصار (این گوشه از یك اکتاو بالاتر «8 + » اجرا می‌شود و نت شاهد G است)
۳) مویه ۴) مخالف و مغلوب
۵) منصوری
(* ستاره‌ها یك اکتاو را در بر می‌گیرند.)

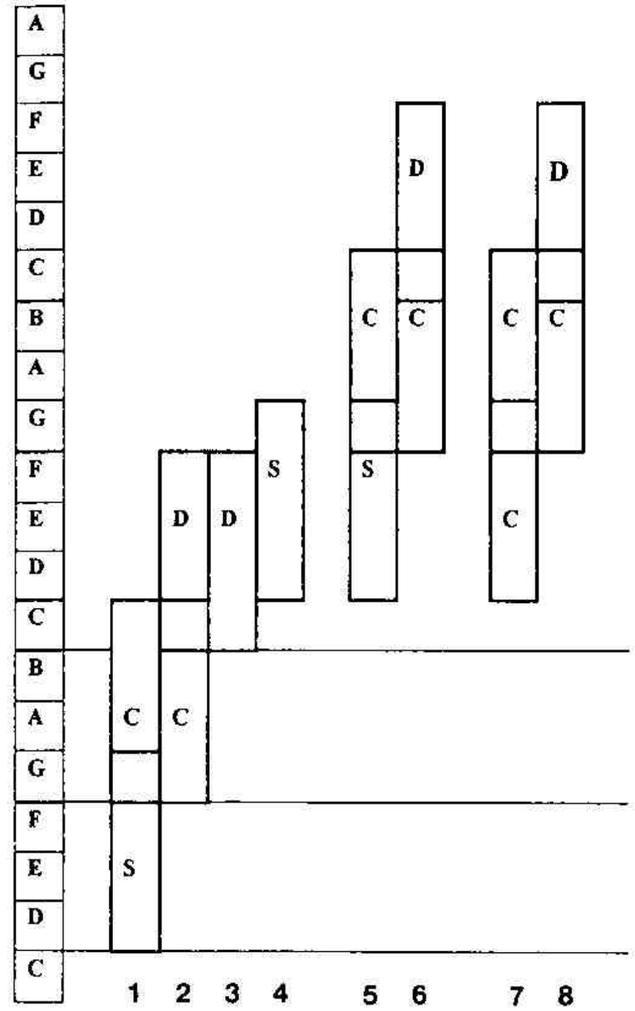
سه‌گاه
SEGAH



1 & 2. Darâmad of Segâh
2. Zâbol (The stressed pitch is C.)
2. Muyeh (The stressed pitches are Dp and Eb.)
3 & 4. Hesâr (C, D from number 3 and Ep, F, G from number 4 The stressed pitch is Ep.)
2 & 4. Mokhâlef (C, Dp from number 2 and Ep, F, G from number 4 The stressed pitch is F.)
5. Maghlub
5 & 6. Rahâb & Masihi
5, 6 & 7. Shâh Khatâyi
(* The asterisks enclose an octave.)

۱ و ۲) درآمد سه‌گاه
۲) زابل (نت شاهد C است)
۲) مویه (انتهای شاهد Dp و Eb هستند)
۳ و ۴) حصار (انتهای C و D از شماره ۳ و Ep، F، G از شماره ۴ نت شاهد EP است)
۲ و ۴) مخالف (انتهای C و DP از شماره ۲ و Ep، F، G از شماره ۴، نت شاهد F است)
۵) مغلوب
۵ و ۶) رهاب و مسیحی
۵ و ۶ و ۷) شاه ختایی
(* ستاره‌ها یك اکتاو را در برمی‌گیرند.)

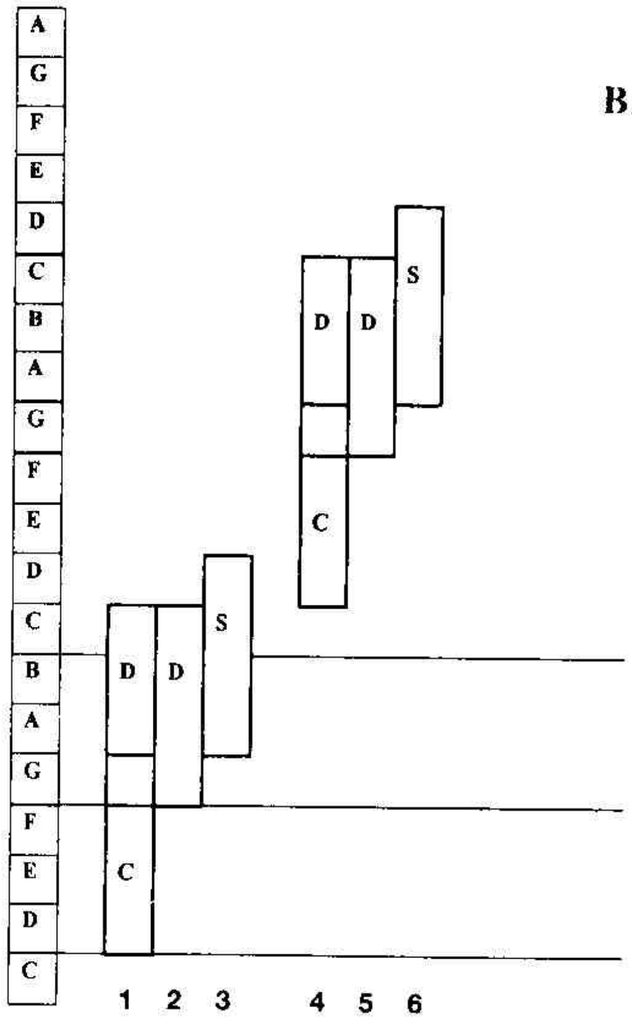
همایون
HOMAYUN



1. Darâmad of Homâyun
2. Chakâvak
2. Bidâd
3&4. Oj of Bidâd
5&2. Noruz-e Arab
6. Shushtari
7& 8. Mavâliân

۱) درآمد همایون
۲) چکاوک
۲) بیداد
۳ و ۴) اوج بیداد
۵ و ۲) نوروز عرب
۶) شوشتری
۷ و ۸) موالیان

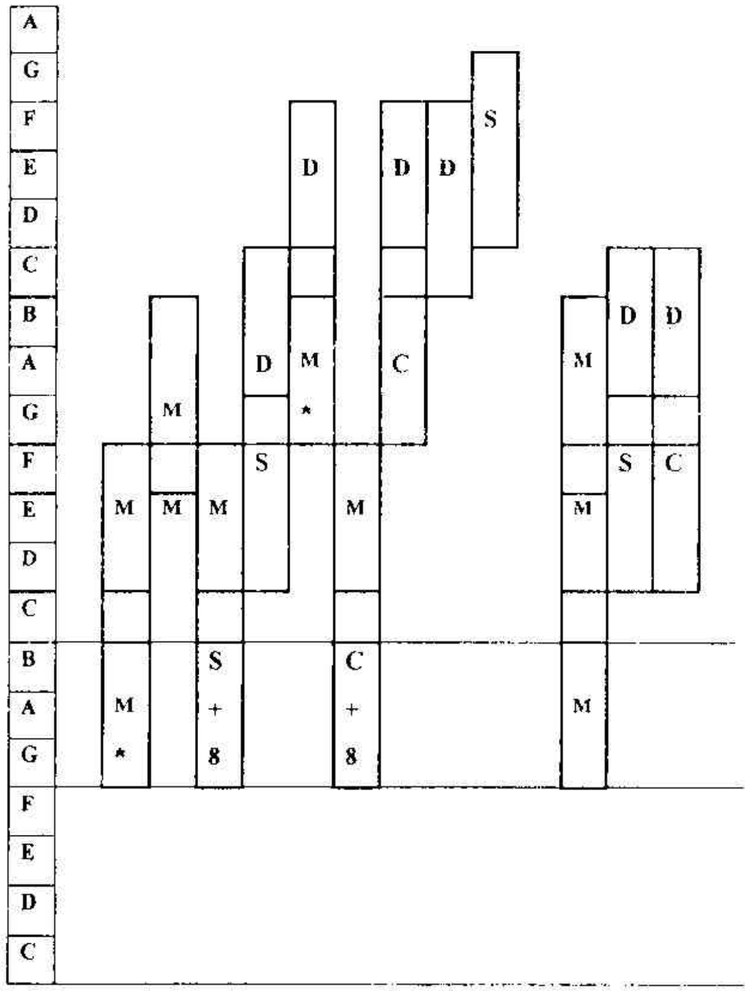
بیات اصفهان
BAYAT-E ESFEHAN



4. Esfehân
5& 6. Oj
1, 2& 3. Forud (This part is the same as 4, 5& 6 an octave lower, used for the descent of the *âvâz*.)

۴) اصفهان
۵ و ۶) اوج
۱ و ۲ و ۳) فرود
(این قسمت یك اکتاو پائین‌تر از ۴ و ۵ و ۶ است که برای فرود اواز استفاده می‌شود)

ماهور
MAHUR



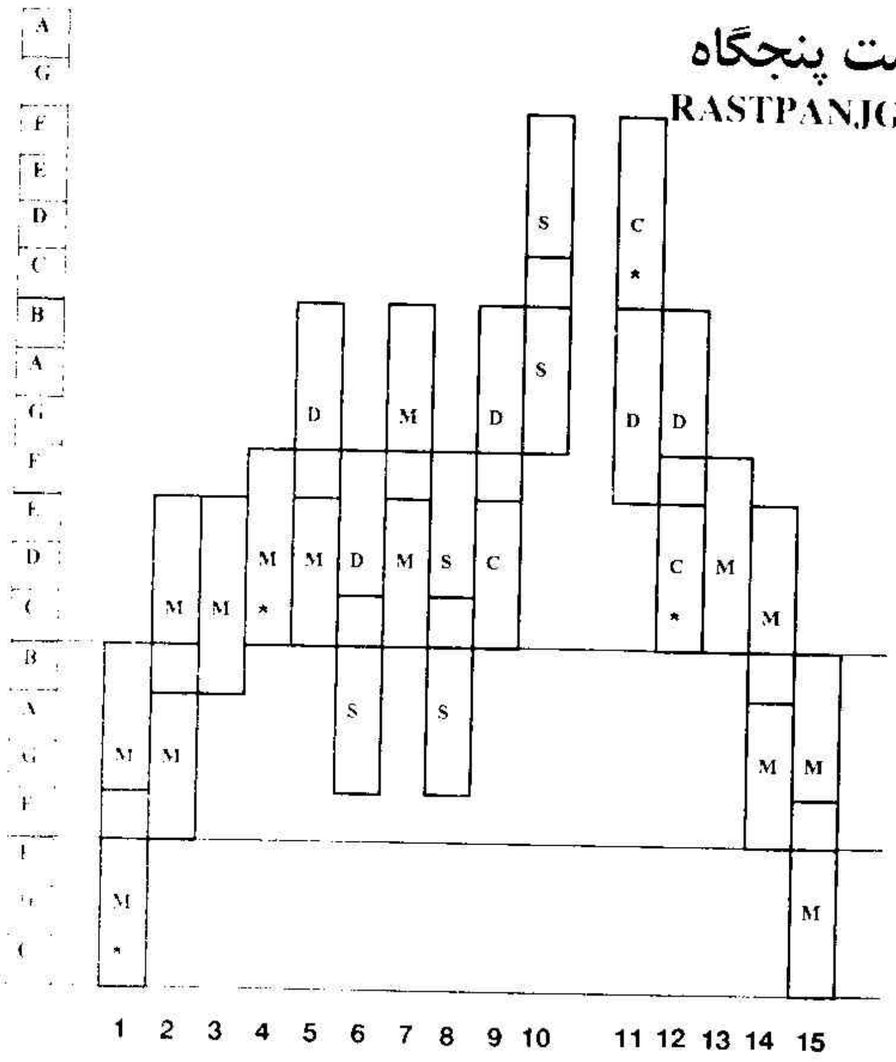
The lower C string serves primarily as a pedal tone (*vakhum*) and the two other strings are the melody strings.

1. Darâmad of Mâhur
2. Hesâr Mâhur (or Pas Mâhur) 3. Delkesh
4. Shekasteh 5. 'Arâq
6. Râk 7. Râk & Esfehânak
8. & 9. Safir-e Râk & Ashur
10. Sâqi Nâmeh
11. Koshteh
12. Sufi Nâmeh

سیم C پائین در اصل برای واخوان استفاده می‌شود و دو سیم دیگر سیمهای ملودیك هستند.

۱) درآمد ماهور
۲) حصار ماهور (یا پس ماهور) ۳) دلکش
۴) شکسته ۵) عراق
۶) راك ۷) راك و اصفهانك
۸ و ۹) سفیر راك و اشور
۱۰) ساقی نامه
۱۱) کُشته
۱۲) صوفی نامه

راست پنجگاه
RASTPANJGAH



1 & 2. Râst
3 & 4. 'Arâq (the same function as O1)
5. 'Arâq & Nahib
6. Panjgah & Ruhafza
7 & 8. Oshshâq
9. Sepehr
10. Bayat e Ajam & Qaracheh
11. Eraq & Abolchap
12. Norouz e Arab & Mavarâ ol-Nahr
13, 14 & 15. Farang (15 Forud)
(* The asterisks enclose an octave.)

۱و۲) راست
۳و۴) عراق(همان نقش اوج را دارد)
۵) عراق و نهیب
۶) پنجگاه و روح افزا
۶و۷) عشّاق
۷) سپهر
۸) بیات عجم و قرچه
۹) طرز و ابوالچپ
۱۰) نوروز عرب و ماوراءالنهر
۱۱ و ۱۲ و ۱۳ و ۱۴ و ۱۵) فرنگ (۱۵ فرود)
(* ستاره‌ها یك اکتاو را در برمی گیرند)