بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

درک‌هایی بر موسیقی دستگاهی ایران

بررسی ساختارهای آهنگین وموزونِ ردیف در موسیقی دستگاهی ایران

مهدی حاجی‌قاسمی

نشر هنر آواز

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

سرشناسه : حاجی‌قاسمی، مهدی، ۱۳۵۸ -
عنوان و نام پدیدآور : درگاهی بر موسیقی دستگاهی ایران: بررسی ساختارهای آهنگین و موزون در موسیقی دستگاهی ایران / مهدی حاجی‌قاسمی.
مشخصات نشر : تهران، هم‌آواز، ۱۴۰۱
مشخصات ظاهری : ۵۵۲ ص. : پارتیسیون؛ ۲۲ × ۲۹ س م.
شابک : ۹۷۸-۶۰۰-۷۴۵۴-۴۰-۴
وضعیت فهرست‌نویسی : فیپا
یادداشت : کتابنامه : ص . ۵۵۱-۵۵۲
عنوان دیگر : بررسی ساختارهای آهنگین و موزون ردیف در موسیقی دستگاهی ایران.
موضوع : موسیقی ایرانی ـ دستگاه‌ها ـ ردیف ـ پارتیسیون
Music, Iranian - Dastgah - Radif - Score and parts*
موسیقی ایرانی ـ دستگاه‌ها ـ ردیف
Music, Iranian - Dastgah - Radif*
آواز ایرانی ـ دستگاه‌ها ـ ردیف ـ پارتیسیون
Singing, Iranian - Dastgah - Radif - Scores*
موسیقی ایرانی ـ گوشه‌ها
Music, Iranian - Comers*
مدگردانی (موسیقی)
Modulation (Music)
رده‌بندی کنگره : ML ۳۴۴
رده بندی دیویی : ۷۸۹/۱۶۲
شماره کتابشناسی ملی : ۹۰۸۷۳۶۱
اطلاعات رکورد کتابشناسی : فیپا

درگاهی بر موسیقی دستگاهیِ ایران
بررسی ساختارهای آهَنگین وموزونِ ردیف در موسیقی دستگاهی ایران
مهدی حاجی‌قاسمی

تصویر جلد: حجم (بدون عنوان) اثر استاد شاهرخ فریوسفی. فایبرگلاس، ابعاد ۵۰×۱۲۰×۲۵۰ سانت.

آماده سازی و امور فنی پیش از چاپ: فرنوش فصیحی
چاپ اول: تابستان ۱۴۰۳ • شمارگان: ۳۰۰
چاپ و صحافی: محمد
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۷۴۵۴-۴۰-۴ ISBN: 978-600-7454-40-4
قیمت:
نشرهم‌آواز: تهران، خیابان انقلاب، بین بهار و پیچ‌شمیران، پلاک ۴۰۰
طبقه دوم، شماره ۷، کدپستی: ۱۱۴۸۸۷۳۸۳۶
تلفن: ۷۷۵۳۲۹۷۳-۷۷۶۱۲۹۲۱ • دورنگار: ۷۷۶۱۲۶۸۲
nashrehamaavaz info@hamaavaz.com
تمامی حقوق این اثر برای ناشر محفوظ است. تکثیر یا تولید مجدد به هر شکلی، بدون اجازه مکتوب ناشر ممنوع است.

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فهرست	صفحه
دیباچه	۲
پیشگفتار	۴
مقوله‌های بنیادی و فواصل کاربردی	۱۱
شور	۳۱
ابوعطا	۸۵
بیات ترک	۱۱۱
افشاری	۱۳۷
دشتی	۱۶۹
بیات کرد	۱۹۵
نوا	۲۰۱
سه‌گاه	۲۴۱
چهارگاه	۲۶۷
همایون	۲۹۹
بیات اصفهان	۳۵۷
ماهور	۳۸۷
راست‌پنج‌گاه	۴۵۷
گوشه‌های آونگی	۴۷۳
عناوین گوشه‌ها با الفبای آوانگار	۵۴۸
منابع	۵۵۱

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

دستگاه شور را می‌توان وسیع‌ترین دستگاه از نظر پهنهٔ صوتی دانست. مدها و گوشه‌های شور در مجموع در سه اکتاو متوالی در جریان هستند که این گستردگی در دیگر دستگاه‌ها اغلب در دو اکتاو خلاصه می‌شود. پیش از هر توضیحی ذکر این نکته لازم به نظر می‌رسد که در روایت‌های مختلف سازی و آوازیْ گستردگی و وسعت یادشده متفاوت است، بدین معنی که وسعت صوتی دستگاه شور در روایت‌های آوازی نسبت به روایت‌های سازی کمتر است. دلیل این تفاوت این است که وسعت صوتی حنجرهٔ انسان محدودتر از برخی از سازها می‌باشد. بنابراین طبیعی است که روایت‌های آوازی از روایت‌های سازی خلاصه‌تر باشند. این نکته به‌خصوص در مورد دستگاه شور صدق می‌کند. شاید این فکر به ذهن متبادر شود که در این صورت روایت‌های آوازی ناقص هستند اما این برداشت صحیح نمی‌باشد. در واقع اکتاو سوم شور در روایت‌های سازی که تکرار اکتاو دوم با اسامی تازه‌ای است در روایت‌های آوازی حذف شده و برخی از این گوشه‌ها، مانند رضوی یا حسینی، نیز به یک اکتاو پایین‌تر منتقل شده‌اند و در آنجا اجرا می‌شوند. این امر به این دلیل است که وسعت صوتی حنجرهٔ انسان محدود است. شبیه به این تفکر، یعنی محدودیت وسعت صوتی در روایت‌های آوازی، را می‌توان در روایت سازیِ منتظم نیز دید. به بیان دیگر، منتظم برای ارائهٔ مجموعهٔ دستگاه شور از دو اکتاو بهره می‌برد و در این میان برخی از فضاهای مدال اکتاو سوم همچون رضوی و شهناز در اکتاو دوم آورده شده‌اند. در این خصوص در ادامه توضیحاتی ارائه می‌دهیم. در اینجا غرض صرفاً اشاره به تفاوت روایت‌های سازی در مقایسه با روایت‌های آوازی بود.

از منظر ساختار، دستگاه شور دو تفاوت عمده نسبت به دیگر دستگاه‌ها دارد. این دو تفاوت شور را به مثابهٔ یک دستگاه بسیار ویژه و خاص معرفی می‌کند. به همین دلیل لازم است ابتدا این دو مقوله را توضیح دهیم:

۱. مجموع گسترهٔ صوتی شور را می‌توان در یک تتراکورد (تتراکورد درآمد شور) خلاصه کرد که از درجه‌های مشخصی از کل گسترهٔ صوتیِ دستگاه شور با همان فواصل میانیِ درجه‌های تتراکورد درآمد آورده می‌شود، در صورتی که در دیگر دستگاه‌ها چنین پیوندی وجود ندارد. برای مثال مقایسه کنید پیوند نامتقارن گستره‌های صوتیِ درآمدهای همایون، نوا، بیات اصفهان، بیات ترک، افشاری، ابوعطا، و دشتی را با پیوندهای گستره‌های صوتی شور. در گستره‌های یادشده پیوندهای نامتقارنِ تتراکوردهای درآمدها با یکدیگر حس ثبات را تداعی می‌کند. به بیان دیگر، تفاوت در فواصل میانی درجه‌های دو تتراکوردی که با هم پیوند می‌خورند و مد درآمد را می‌سازند باعث به وجود آمدن دو فضای متفاوت مدال می‌شود که این دو فضا به تثبیت کلی مد کمک می‌کند و باعث می‌شود شاهد مد کیفیت قوی‌تری داشته باشد. این روند در کل مجموعهٔ دستگاه مورد نظر دیده می‌شود. این در حالی است که در دستگاه شور یکسان‌بودن فواصل میانیِ درجه‌های گستره‌های صوتیِ پیوندی (تتراکوردها) به دلیل تقارن کامل در کلِ روند دستگاه حس تعلیق ایجاد می‌کند و این امر باعث می‌شود در طول ارائهٔ مجموعهٔ دستگاه شور فضای تتراکوردی درآمد غالب شود و مدام از درجه‌های مشخص دیگر به گوش برسد و احساس تعلیق را پررنگ‌تر جلوه دهد. شاید این نکته به ذهن متبادر شود که درآمد دستگاه‌های ماهور،

راست‌پنج‌گاه، سه‌گاه، و چهارگاه نیز گستره‌های صوتی و پیوندهایی متقارن دارد و در این صورت دستگاه‌های ذکرشده نیز باید مانند دستگاه شور باشند. اما بایستی به این نکته توجه کرد که این روند فقط در درآمد و برخی از مدهای همسان بدین گونه است و نه در کلِ روند دستگاه. برای مثال ماهور با مدهایی نظیر دلکش و شکسته و مجموعهٔ راک‌ها از این حس تعلیق و یکپارچگیِ فواصل گستره‌های پیوندی جلوگیری می‌کند و فضاهای مدال دستگاه با یک مد از درجه‌های مختلف به پایان نمی‌رسد. وضعیت در مورد راست‌پنج‌گاه نیز، با وجود مدهایی نظیر پنج‌گاه و نیریز و...، مانند ماهور است. در مورد سه‌گاه نیز وجود تتراکورد دومِ مد مخالف حالت یکپارچگی فواصلِ گستره‌های پیوندی را از بین می‌برد و باعث می‌شود مجموعهٔ دستگاه دور از حالت‌های تعلیقی پیش رود. در چهارگاه نیز حضور مد مخالف احساس تعلیق را به‌طور کامل از بین می‌برد.

در اینجا به صورت خلاصه و برای روشن‌ترشدن این نکته گستره‌های صوتی مهم شور را نام می‌بریم:

الف. اگر درآمد با شاهد قراردادن تن سل در تتراکورد دو ـ سی‌بمل ـ لاکرن ـ سل در جریان باشد صرفاً انتقال آن می‌تواند کل مجموعهٔ شور را به وجود آورد؛

ب. نخستین انتقال به فاصلهٔ چهارمِ درست پایین‌تر از شاهد درآمد قرار می‌گیرد که در نتیجه تتراکورد درآمد روی تن ر ساخته می‌شود (سل ـ فا ـ می‌کرن ـ ر). این مجموعه تن‌ها به اضافهٔ تن دو معرف تن‌های درآمد خارا می‌باشند؛

پ. دومین انتقال به فاصلهٔ چهارم درست بالاتر از شاهد درآمد قرار می‌گیرد که در نتیجه تتراکورد درآمد روی تن دو ساخته می‌شود (فا ـ می‌بمل ـ ر کرن ـ دو). این مجموعه‌تن‌ها معرف تن‌های درآمد اوج و سلمک و ملانازی می‌باشند؛

ت. سومین انتقال به فاصلهٔ پنجم درست بالاتر از شاهد درآمد قرار می‌گیرد که در نتیجه تتراکورد درآمد روی تن ر ساخته می‌شود (سل ـ فا ـ می‌کرن ـ ر). این مجموعه‌تن‌ها معرف تن‌های عُزّال می‌باشند؛

ث. چهارمین انتقال به فاصلهٔ هشتم درست بالاتر (اکتاو) از شاهد درآمد قرار می‌گیرد که در نتیجه تتراکورد درآمد روی تن سل ساخته می‌شود (دو ـ سی‌بمل ـ لاکرن ـ سل). این مجموعه‌تن‌ها معرف تن‌های درآمد شور بالا (شور پایین‌دسته) می‌باشند؛

ج. پنجمین انتقال به فاصلهٔ یازدهم درست بالاتر از شاهد درآمد قرار می‌گیرد که در نتیجه تتراکورد درآمد روی تن دو ساخته می‌شود (فا ـ می‌بمل ـ ر کرن ـ دو). این مجموعه‌تن‌ها معرف تن‌های درآمد اوج بالا، شهناز، قرچه، و رضوی می‌باشند؛

چ. ششمین انتقال به فاصلهٔ پانزدهم درست بالاتر از شاهد درآمد قرار می‌گیرد که در نتیجه تتراکورد درآمد روی تن سل ساخته می‌شود (دو ـ سی‌بمل ـ لاکرن ـ سل). این مجموعه صرفاً معرف تن‌های حسینی می‌باشد.

با تمام توضیحات بالا نمی‌توان کتمان کرد که گستره‌های صوتیِ گاه نامتقارن در روند دستگاه شور پدیدار می‌شود. از این دست گستره‌ها می‌توان به یکی از گستره‌های تتراکوردی در حسینی یا اوجِ گوشه‌هایی نظیر گلریز یا بزرگ اشاره کرد (دو ـ سی‌بمل ـ لابمل ـ سل) که فواصل میانی درجه‌های این تتراکورد مانند تتراکورد دوم نوا یا تتراکورد دوم بیات اصفهان است. ولی باید دانست که طول جمله‌های ملودیک ارائه‌شده توسط چنین تتراکوردی آن قدر کوتاه است که نمی‌تواند فضای غالب درآمد را از نظر فواصل میانی درجه‌ها از ذهن دور کند و خدشه‌ای بر ایجاد احساس تعلیق وارد نماید؛

۲. بسیاری از فضاهای مدال در دستگاه شور در هر اکتاو تکرار می‌شوند و نام تازه‌ای به خود می‌گیرند. این ویژگی نیز صرفاً در دستگاه شور دیده می‌شود. ممکن است این مسئله در دیگر دستگاه‌ها نیز به چشم بخورد اما تکرار فضای مدال در اکتاوی دیگر باعث تغییر نام

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

مد نمی‌شود. به بیان دیگر، مد با همان نامی معرفی می‌شود که پیشتر، معمولاً در یک اکتاو پایین‌تر، معرفی شده بود. برای مثال در دستگاه چهارگاه اگر درآمد با شاهد قرار دادنِ تن دو ارائه شود شاهدِ زابل تن می خواهد بود. حال در یک اکتاو بالاتر گوشهٔ منصوری با شاهد قرار دادنِ تن دو ساخته می‌شود. در حین اجرای منصوری اشاره‌هایی روی تن می، یک اکتاو بالاتر نسبت به مد زابل، صورت می‌گیرد که معرف گوشه‌ای است با نام «اشاره به زابل». در اینجا به معرفی فضاهای مدالی می‌پردازیم که بیان مُدالشان بسیار به هم نزدیک است و در دو اکتاو مختلف قرار گرفته‌اند ولی نام‌هایشان با یکدیگر متفاوت است:

الف. فضای مدال درآمد خارا مترادف فضای مدال عزال است؛

ب. فضای مدال درآمد شور مترادف فضای مدال شور بالا (شور پایین‌دسته) است؛

پ. فضای مدال درآمد اوج مترادف فضای مدال اوج در شور بالاست؛

ت. فضای مدال مُلانازی مترادف فضای مدال شهناز است؛

ث. فضای مدال سَلمک مترادف فضای مدال قَرَچه است؛

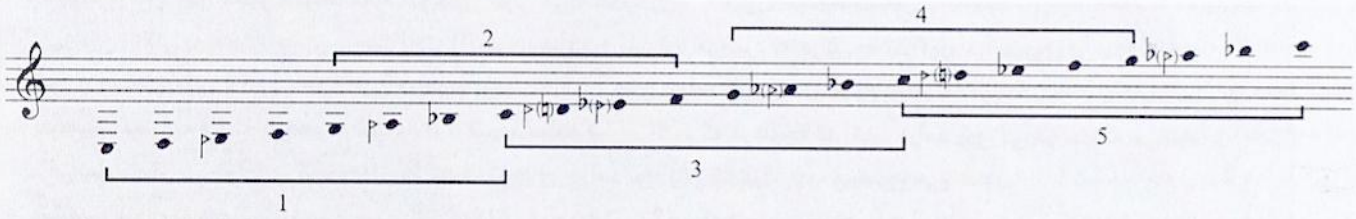
ج. فضای مدال خارا و قجر- مترادف فضای مدال رضوی است؛

چ. فضای مدال صفا و گوشهٔ ابوعطا مترادف فضای مدال حسینی است.

بعد از توضیحاتی که از نظر گذشت سطح‌های دستگاه شور معرفی می‌گردد.

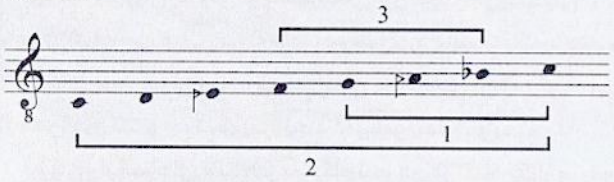
تن‌های گسترهٔ سه‌اکتاوی دستگاه شور را می‌توان به این صورت به نمایش درآورد که گستره‌های مشخص و شماره‌گذاری‌شده به‌ترتیب فضاهای مدال را در طول سه اکتاو معرفی می‌کنند: (شکل ۱)

شکل ۱



سطح اول: مدهای درآمد خارا و درآمد شور و درآمد رهاب در سطح اول قرار می‌گیرند. تمامی گوشه‌هایی که از این مدها استفاده می‌کنند طبعاً در این سطح قرار می‌گیرند یعنی گوشه‌هایی همچون کرشمه، پنجه‌شعری، و... . ممکن است یک یا دو درجه به انتهای گسترهٔ سطح اول افزوده شود که برای بسط و گسترش ملودی اضافه می‌شود و در ماهیت اصلی مدها تأثیر ندارد و آن‌ها را تغییر نخواهد داد. در نمونه شکل ۲ گستره‌های شماره‌گذاری‌شده به ترتیب پهنهٔ اصلی درآمد شور و درآمد خارا و درآمد رهاب را معرفی می‌کنند: (شکل ۲)

شکل ۲



سطح دوم: شامل دو بخش عمده می‌باشد که عبارت‌اند از:

حزین

حزین یکی از مهم‌ترین گوشه‌هایی است که خصلت آونگی دارد. حزین بیانگر حالت ریتمیک خاصی است اما نه به صورت متریک. هر چند می‌توان حزین را به صورت متریک نمایش داد اما به دلیل اینکه هر جملهٔ حزین در اجرا می‌تواند دستخوش تغییر شود بهتر است برای آن متر ثابت در نظر نگرفت. نکتهٔ مهم اینکه ریتم هر جمله در هر بار تکرار ابتدا حالتی سریع دارد و به تدریج تا پایانِ ارائهٔ جملهٔ ریتمیک از این سرعت کاسته می‌شود و در هر بار اجرای آن این تغییر سرعت دیده می‌شود. می‌توان حالت ریتمیک حزین را به صورت زیر ثبت نمود اما ثبت حزین در روایت‌های مختلف متفاوت است: (شکل ۱)

شکل ۱

درخصوص حالت‌های ملودیک حزین چند نکته حائز اهمیت است:

۱. در هر بار اجرای جملهٔ ریتمیک فوق روی یک درجه از مد ملودیک تأکید صورت می‌گیرد؛

۲. اجرای جملهٔ ریتمیک ثابت می‌ماند و جملهٔ ریتمیک، از درجه‌های پایینی و بالاییِ شاهد مد ملودیک، به صورت سکانس‌وار اجرا می‌شود. بنابراین عمدتاً نخستین بیانِ جملهٔ ریتمیک با تأکید روی شاهد مد ملودیک انجام می‌گیرد. در ادامه معمولاً جملهٔ ریتمیک از یک درجه پایین‌تر به اجرا در می‌آید. ممکن است این مجموعه دوباره تکرار شود و پس از آن، از یک درجه بالاتر از شاهد، جملهٔ ریتمیک دوباره نمایان شود و بلافاصله جملهٔ ریتمیک با تأکید روی شاهد و پس از آن یک درجه پایین‌تر از شاهد به اجرا درآید. این حالت کلیت مجموعهٔ حزین را می‌سازد. بنابراین حزین در بازهٔ یک فاصلهٔ سوم به صورت ملودیک حرکت می‌کند یعنی ابتدا تأکید روی یک درجه که آن را A می‌نامیم، سپس تأکید روی یک درجه پایین‌تر از A که آن را B می‌نامیم، در ادامه تأکید روی یک درجه بالاتر از A که C نام می‌گیرد، و سرانجام تکرار حالت‌های ریتمیک A و B. به‌طور خلاصه جمله‌بندی آن، از چپ به راست، به صورت زیر است:

A B C A B

در این قسمت، قالب فوق را به صورت ملودیک نمایش می‌دهیم. گوشهٔ حزین را در اینجا با استفاده از مد درآمد همایون نمایش داده‌ایم:

جملهٔ A: (شکل ۲، الف)

شکل ۲، الف

جملهٔ B: (شکل ۲، ب)

شکل ۲، ب

جملهٔ C: (شکل ۲، پ)

شکل ۲، پ

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

مهدی حاجی‌قاسمی متولد ۱۳۵۸ تهران، آهنگساز، نوازندهٔ تار و سه‌تار و مدرس دانشگاه، دارای مدرک کارشناسی موسیقی و کارشناسی ارشد آهنگسازی از دانشکده هنر و معماری است. همچنین علاوه بر تدریس تار و سه‌تار، شناخت موسیقی ایرانی و تجزیه و تحلیل ردیف، به تدریس دروس نظری آهنگسازی از جمله هارمونی، کنترپوان، ارکستراسیون و فرم موسیقی غرب در دانشگاه فرهنگ و هنر، دانشگاه هنر و معماری کمال‌الملک و کنسرواتوار تهران پرداخته است. تاکنون از وی سه اثر در قالب آلبوم موسیقی با عنوان‌های «کوچه دلگیر تو شد» ، «اجاقِ سرد» و «کیمیای مهر» منتشر شده است. از دیگر فعالیت‌های وی می‌توان به ساخت موسیقی برای برنامه‌های تلویزیونی، از جمله «پردیس پارسی»، اشاره کرد.

پژوهش‌های مدوّن در باب موسیقیِ دستگاهیِ ایران، بر اساس روایت‌های راویان ردیف، حدود صدسال قدمت دارد. در این بازه، پژوهشگران به طرح پرسش‌هایی دربارهٔ مفاهیم بنیادی موسیقی ایران پرداخته‌اند و هر یک بر اساس دیدگاه خود آن‌ها را پاسخ گفته‌اند. ضمن ارج نهادن به دستاوردهای پیشینیان، در این کتاب سعی بر آن بوده که دیدگاه تازه‌ای از سوی مؤلف طرح و بررسی شود. بر همین اساس خواننده با مطالعهٔ این کتاب پس از آشنایی با مفاهیمی همچون دستگاه، ردیف، گوشه و مُد می‌تواند به سهولت فضای مُدالِ گوشه‌های هر دستگاه را از یکدیگر تمییز داده و به بینشی نو در خصوص موسیقی دستگاهی ایران دست یابد. نکتهٔ مهم اینکه کتاب حاضر بر اساس حجم وسیعی از روایت‌های معتبر ردیف تنظیم و تدوین شده است.

9 786007 454404
www.hamaavaz.com
نشر همآواز