راه و رسم منزل‌ها

منصور اعظمی کیا

شرحی بر شیوه‌های علمی آواز ایرانی

چاپ سوم
ویرایش جدید

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

راه و رسم منزل ها

شرحی بر شیوه های علمی آواز ایرانی

منصور اعظمی کیا

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فهرست | صفحه

پیشگفتار ..... أ

فصل اوّل ۱

۱ـ پیش درآمد ۳-۶

۲ـ گام و رابطه آن با آوازخوانی ۷-۸

۳ـ درجات گام ۸-۱۰

الف: نت ایست ۱۰-۱۱

ب: نت شاهد ۱۲

ج: نت متغیر ۱۲

۴ـ دانگ و رابطه آن با گام ۱۳-۱۴

الف: شش دانگ خوانی ۱۵-۱۸

ب: حبّه ۱۹

فصل دوّم ۲۱

۱ـ توضیحاتی مختصر در مورد فواصل گام ۲۳

الف: پرده ـ نیم پرده ـ ربع‌پرده ۲۴-۲۵

۲ـ بالادسته و پایین دسته ۲۶-۲۸

۳ـ ژوست و فالش بودن صداها ۲۹

۴ـ اصطلاح خارج خواندن ۳۰-۳۱

۵ـ اصطلاح یکی کمتر، یکی بیشتر ۳۲

۶ـ مقام ۳۳-۳۷

۷ـ گوشه یا تیکه و وجه تسمیهٔ آن ۳۸-۴۵

فصل سوّم ۴۷

۱ـ ردیف و مفهوم آن ۴۹-۵۰

۲ـ ردیف‌های ثبت و ضبط شدهٔ موجود ۵۱

ردیف میرزا عبدالله ۵۱

ردیف آقا حسینقلی ۵۱

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فهرست صفحه

ردیف اسماعیل قهرمانی ۵۱
ردیف درویش خان ۵۲
ردیف عبدالله دوامی ۵۲
ردیف سیدحسین طاهرزاده ۵۲
ردیف ابوالحسن صبا ۵۲
ردیف فرامرز پایور ۵۲
ردیف موسی معروفی ۵۳
ردیف علی تجویدی ۵۳
۳ـ اختلاف‌های بین ردیف‌های موجود در موسیقی سنتی ایران ۵۵-۵۴
۴ـ علل اساسی اختلاف در بین ردایف موجود ۵۶
۵ـ مقایسه بعضی از قسمتهای ردیف‌ها با یکدیگر ۶۰-۵۷

فصل چهارم ۶۱
۱ـ مایه و مفهوم تئوریک آن ۶۳
الف: زیر و روی یک مایه ۶۵-۶۴
۲ـ انواع مایه ۶۶-۶۵
۳ـ مایه‌های چپ و راست ۶۶
الف: تعابیر مختلف اطلاق مایه‌های چپ وراست ۶۹-۶۷
۴ـ مطلوبیت تونالیته مایه‌ها ۷۲-۷۰
۵ـ چند قاعده برای ورود از مایه‌های چپ و راست به یکدیگر ۷۳

فصل پنجم ۷۵
۱ـ طبقه‌بندی سازهای ایرانی ۷۹-۷۷
۲ـ آشنائی با ساختار ظاهری و گسترهٔ دانگی‌سازهای معمول و مرسوم ایرانی ۷۹-۷۷
۳ـ آشنائی با مایه‌های مرسوم الاجرا در هر ساز ۷۹-۷۷
الف: تار ۸۲-۸۰
ب: سه تار ۸۳

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فهرست

صفحه

پ: کمانچه ۸۴-۸۵
ت: سنتور ۸۶-۸۸
ث: ویولن ۸۸-۸۹
ج: نی ۹۰-۹۲
چ: عود ۹۳-۹۴
ح: بربط ۹۵
خ: تنبک و دف ۹۶
۴ـ دستگاه و مفهوم تئوریک آن ۹۷-۹۹
۵ـ مشتقات دستگاه‌ها (آوازها) ۱۰۰
۶ـ اختلاف دستگاه و آواز ۱۰۱
۷ـ درآمد ـ فرود ـ رِنگ ۱۰۲-۱۰۴
۸ـ چهارمضراب و وجه تسمیهٔ آن ۱۰۵-۱۰۶
۹ـ تصنیف ۱۰۷-۱۰۹
۱۰ـ مشتقات تصنیف ۱۱۰
الف: ضربی ۱۱۰
ب: رباعی ۱۱۰
پ: ترانه ۱۱۰
ت: نشید عجم و عرب ۱۱۱
۱۱ـ مرکب خوانی، مُد گردی یا مدولاسیون (مرحلهٔ اعلای تسلط بر ردیف) ۱۱۲
داشتن صدای توانمند ۱۱۲-۱۱۳
آشنائی تئوریک و علمی با گامها و مقامها و گوشه‌های ردیف ۱۱۳
تسلط کامل بر ردیف موسیقی آوازی و سازی ۱۱۴
خلاقیت و ابداع و دخالت دادن سلیقه در تلفیق گوشه ها با یکدیگر و جابجایی های مناسب ۱۱۴-۱۱۵
توانایی در اجرای هر یک از دستگاهها و مشتقات آن (از مایه های مختلف) ۱۱۶-۱۱۷
آشنائی و آگاهی علمی و عملی با سازهای ایرانی ۱۱۷-۱۱۸

فصل ششم .....

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فهرست

صفحه

۱ـ مراحل و حرکات سبب شوندهٔ آواز ۱۲۱
ونگ ۱۲۱-۱۲۲
غُنه ۱۲۲-۱۲۳
زمزمه ۱۲۳
ترنّم ۱۲۴
بانگ (فریاد) ۱۲۵-۱۲۶
عربده ۱۲۶-۱۲۸
تحریرها ۱۲۹-۱۳۶
ادوات تحریرها ۱۳۶-۱۳۷
فرودها ۱۳۷-۱۳۸
۲ـ شرایط و خصایص آواز مؤثر ۱۳۹
مناسب خوانی ۱۳۹-۱۴۱
تلفیق شعر و موسیقی ۱۴۱-۱۴۳
همنوایی ساز و آواز ۱۴۳-۱۴۴
خلاقیت و تنوع ملودی ۱۴۴
ویژگی های آواز مؤثر به طور مختصر ۱۴۵
۳ـ مرصّع‌خوانی ۱۴۶
۴ـ اینک آنچه یک غزلخوان (خواننده) باید بداند و به آن عمل کند ۱۴۷-۱۵۱

فصل هفتم ۱۵۳
۱ـ انواع صدا از لحاظ جنسیت و گستره و وسعت ۱۵۵
الف: صدای زنان و کودکان ۱۵۶-۱۵۹
ب: صدای مردان ۱۶۰-۱۶۶
۲ـ شناسائی مترونم و دیاپازون و شناخت ضرب و چگونگی بکارگیری آنها ۱۶۷-۱۶۸
الف: شناخت ضرب و رابطه آن با آوازخوانی ۱۶۸-۱۷۱
ب: دیاپازون و ارتباط آن با آوازخوانی ۱۷۲
پ: نقش دیاپازون در اتخاذ مایه‌ها و اجرای آواز .....

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فهرست صفحه

ث: تمریناتی چند با دیاپازون ۱۷۳-۱۷۵
ج: تمرینات توالی نتها (گام) ۱۷۶
۳ـ عادات رایج در بین آوازخوانها در هنگام خوانندگی ۱۷۷-۱۷۹
۴- فیگور دهان به منظور بهتر شدن طنین صدا و فیگور صورت جهت جذابیت لازم ۱۸۰-۱۸۲

فصل هشتم ۱۸۳

۱ـ بررسی فواصل گامهای دستگاهها و مشتقات آنها ۱۸۵
دستگاه راست و پنجگاه ۱۸۵-۱۸۷
دستگاه ماهور ۱۸۸-۱۸۹
دستگاه شور ۱۸۹-۱۹۱
مشتق اوّل (آواز ابوعطا) ۱۹۲
مشتق دوّم (آواز بیات ترک) ۱۹۳-۱۹۴
مشتق سوّم (آواز افشاری) ۱۹۵-۱۹۶
مشتق چهارم (آواز دشتی) ۱۹۷-۱۹۸
دستگاه نوا ۱۹۸-۲۰۰
دستگاه همایون ۲۰۰-۲۰۲
مشتق همایون (آواز بیات اصفهان) ۲۰۳-۲۰۴
دستگاه سه‌گاه ۲۰۴-۲۰۶
دستگاه چهارگاه ۲۰۷-۲۰۸
۲ـ روابط گامهای موسیقی ایرانی با یکدیگر ۲۰۹
مقایسه گام شور با مشتقات خودش ۲۰۹-۲۱۰
تشابه گام شور و گام همایون ۲۱۰
تشابه گام شور و گام اصفهان ۲۱۱
تشابه گام شور و گام نوا ۲۱۲
تشابه گام شور و گام سه گاه ۲۱۲-۲۱۳
تشابه گام شور و گام چهارگاه ۲۱۴
تشابه گام ماهور و گام شور ۲۱۵-۲۱۶

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فهرست صفحه

تشابه گام ماهور و گام همایون ۲۱۶-۲۱۷
تشابه گام ماهور و گام چهارگاه ۲۱۸-۲۱۹
تشابه گام ماهور و گام اصفهان ۲۱۹-۲۲۱
تشابه گام ماهور و گام نوا ۲۲۱-۲۲۲
تشابه گام ماهور و گام سه گاه ۲۲۳-۲۲۴
تشابه گام همایون و گام چهارگاه ۲۲۴-۲۲۶
تشابه گام همایون و گام سه گاه ۲۲۶-۲۲۸
تشابه گام سه گاه و گام اصفهان ۲۲۸-۲۲۹
تشابه گام سه‌گاه و گام چهارگاه ۲۲۹-۲۳۰
تشابه گام چهارگاه و گام اصفهان ۲۳۱
۳ـ گستره گامهای دستگاهها و آوازها از نقطه نظر تعداد نت و محدوده دانگ ۲۳۲
۱: دستگاه شور ۲۳۲-۲۳۳
الف: بیات ترک ۲۳۴
ب: ابوعطا ۲۳۴
پ: افشاری ۲۳۴
ت: دشتی ۲۳۵
۲: دستگاه همایون ۲۳۵
الف: بیات اصفهان ۲۳۶
۳: دستگاه ماهور ۲۳۶-۲۳۷
۴: دستگاه نوا ۲۳۷-۲۳۸
۵: دستگاه چهارگاه ۲۳۸
۶: دستگاه سه‌گاه ۲۳۹

فصل نهم ۲۴۱
۱ـ تشابهات حدود و گستره دستگاهها و آوازها بایکدیگر ۲۴۳
۲ـ اشتراک اجرائی بعضی از گوشه‌ها در گامهای مختلف ۲۴۴-۲۴۸
شناسائی و مشخص نمودن بن دستگاه و آواز از طریق گوشه اشتراکی .....

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فهرست

صفحه

الف: اجرای گوشه عشاق در گام بیات اصفهان ۲۴۹-۲۵۰
ب: اجرای گوشه عشاق در گام دشتی ۲۵۱
پ: اجرای گوشه بیات راجع در آواز دشتی و دستگاه نوا ۲۵۱
ت: خصوصیات بیات راجع در آواز دشتی و بیات اصفهان ۲۵۲-۲۵۳
ث: اجرای گوشه مخالف در دستگاههای سه گاه و چهارگاه ۲۵۳-۲۵۴
ج: اجرای گوشه عراق در آواز افشاری ۲۵۴-۲۵۵
۳ـ دستگاهها و آوازهای مشتق و بررسی و مقایسه نتهای تونیک و هنگام آنها با یکدیگر در هر گام ۲۵۶-۲۵۷
۱: بررسی نت اکتاو دستگاه شور ۲۵۷
الف: بررسی نت اکتاو آواز ابوعطا ۲۵۸
ب: بررسی نت اکتاو آواز بیات ترک ۲۵۹
پ: بررسی نت اکتاو آواز افشاری ۲۶۰
ت: بررسی نت اکتاو آواز دشتی ۲۶۱-۲۶۲
۲: بررسی نت اکتاو دستگاه همایون ۲۶۲-۲۶۴
الف: بررسی نت اکتاو آواز اصفهان ۲۶۵
۳: بررسی نت اکتاو دستگاه نوا ۲۶۶-۲۶۷
۴: بررسی نت اکتاو دستگاه ماهور و راست و پنجگاه ۲۶۷-۲۶۸
۵: بررسی نت اکتاو دستگاه سه گاه ۲۶۸
۶: بررسی نت اکتاو دستگاه چهارگاه ۲۶۹
۴ـ ورود و خروج از مایه‌های چپ و راست به مدد گوشه‌ها ۲۷۰-۲۷۱
ورود از ماهور راست به چپ و بالعکس ۲۷۱-۲۷۳
ورود از راست و پنجگاه راست به چپ و بالعکس ۲۷۳-۲۷۷
ورود از شور راست به چپ و بالعکس ۲۷۷-۲۷۸
ورود از ابوعطای راست به چپ و بالعکس ۲۷۸-۲۷۹
ورود از بیات ترک راست به چپ و بالعکس ۲۷۹-۲۸۰
ورود از افشاری راست به چپ و بالعکس ۲۸۰-۲۸۱
ورود از دشتی راست به چپ و بالعکس ۲۸۱-۲۸۲
ورود از همایون راست به چپ و بالعکس ۲۸۲-۲۸۳

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فهرست

صفحه

ورود از اصفهان راست به چپ و بالعکس ۲۸۳
ورود از چهارگاه راست به چپ و بالعکس ۲۸۴
ورود از سه گاه راست به چپ و بالعکس ۲۸۵

فصل دهم ۲۸۷

وجه تسمیه هر کدام از گوشه‌ها و محل قرارگرفتن آنها روی گام مربوطه ۲۸۹-۲۹۱
دستگاه راست پنجگاه و گوشه‌های تشکیل‌دهنده آن ۲۹۲-۳۱۳
دستگاه ماهور و گوشه‌های تشکیل دهنده آن ۳۱۴-۳۶۷
دستگاه شور و گوشه‌های تشکیل‌دهنده آن ۳۶۸-۴۰۹
آواز بیات ترک و گوشه‌های آن ۴۱۰-۴۳۳
آواز ابوعطا و گوشه‌های آن ۴۳۴-۴۵۵
آواز افشاری وگوشه‌های آن ۴۵۶-۴۷۴
آواز دشتی و گوشه‌های آن ۴۷۵-۴۹۱
دستگاه همایون و گوشه‌های تشکیل‌دهنده آن ۴۹۲-۵۲۵
آواز بیات اصفهان و گوشه‌های آن ۵۲۶-۵۴۴
دستگاه نوا و گوشه‌های تشکیل‌دهنده آن ۵۴۵-۵۶۰
دستگاه سه‌گاه و گوشه‌های تشکیل‌دهنده آن ۵۶۱-۵۷۴
دستگاه چهارگاه و گوشه‌های تشکیل‌دهنده آن ۵۷۵-۵۹۶
فهرست منابع ۵۹۷-۵۹۹
اسامی اشخاصی که به نوعی نامشان در کتاب آمده است ۶۰۰-۶۰۷

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

گوش مـروّتی کـو، کـز ما نظر نپوشد
دست غریق یعنی: فـریاد بی صـداییم

«بیدل»

پیشگفتار

سالها پیش در دوران کودکی، هنگامی که به مناسبتهای مختلف در جو و فضای آکنده از موسیقی قرار می‌گرفتم، دور از اعتنا و توجه همگان، در کوران نغمات شورانگیزی که از نهانخانه وحدت نشئت می‌گرفت، سحر می‌شدم و همراه با آن هاله‌ای از ابهام در روح و جسمم می‌آمیخت. ابهام به جهت اینکه، پیوسته با اندیشه و افکار کودکانه خویشتن در مجادله بودم تا برای دستیابی به قوانین و مرسوماتی که تشکیل بافت و زنجیره موسیقی کهن و غنی ایرانی را می‌داد راهی هموار یافته و زودتر از آنچه مرسوم و مقرر است به کجاوه پرشور و غرورانگیز هنر موسیقی سوار شوم و از این رهگذر به وادی ایمن انسانیت گام گذارم.

سالهای کودکی و قبل از دبستان به سرعت برق و باد سپری شد و جای خود را به دوران تحصیلات ابتدائی داد. در این رهگذر، روح پویای من همواره در تلاش و تجسس در رابطه با موسیقی بود، امّا به خاطر آنکه از طرف خانواده و محیط تربیتی هیچگونه مساعدتی وجود نداشت، ناچار همانند غریقی در امواج خروشان و سهمگین مسائل اجتماعی به هر تخته پاره و گیاهی سست ریشه چنگ انداخته، تا شاید ساحل نجات را با همه زیبائیهایش در آغوش کشم، این عوامل نجات، در قالبهای نوارها ـ کتابها ـ دوستان هنرمند و... کلیه مواردی که به نوعی می‌توانست مرا در رسیدن به افکار و اندیشه‌هایم رهنمون باشد، تجلی داشتند. غافل از این مسئله که این تخته پاره‌ها و گیاه‌های معلق در مقاطعی می‌تواند خود عامل تسریع دوری غریق از ساحل باشد. دوران تحصیلات ابتدائی و دبیرستان نیز به سرعت گذشتند و من همچنان با وزش کوچکترین نسیم روحبخش موسیقائی همچون کشتی بی‌لنگر کژ و مژ می‌شدم.

در سالهای پایانی تحصیلات متوسطه پس از دوران پرفراز و نشیب تجرد به دنیای تعهد و تأهل پای گذاردم و چون همواره یک نوع تشتت و ناموزونی در یافته‌های هنری خود حس می‌کردم، بر آن شدم تا به طریقی این ناهماهنگی را سامان بخشم. با تلاش و کاوشهای فراوان بالاخره در سال ۶۷ موفق شدم با رسیدن به محضر استاد اصغر شاه زیدی از ثمره یک قرن تجربه ساز و آواز[1] در قالب سبک و سیاق اصفهان در حد توان بهره‌مند شده و ناموزونی و تشتت

۱- در پایان مقدمه طی تقسیم بندی شاخه به شاخه نموداری از سیر شجره بزرگان و سردمداران سبک در رشته ساز و آواز آمده است. «ن»

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

دانسته‌ها را سامان بخشم. برای روشنی ذهن آن دسته از هنرمندان رشته موسیقی خصوصاً آواز، که با سبک آوازی ایشان آشنا نیستند، گفتن این نکته ضروری می‌نماید که: سالیان متمادی زمان می‌طلبد تا کسی در محضر ایشان به نکاتی دست یابد و به قول سعدی هر کسی محرم پیغام نیست و گاهی غنی بودن این مکتب و سبک از یک طرف و ضعف ناتوانی تشنگان فراگیری از طرف دیگر، باعث صعب‌الوصول بودن مطالب آن گردیده است. چنانچه حافظ می‌فرماید:

هر چه هست از قامت ناساز بی اندام ماست
ورنه تشریف تو بر بالای کس کوتاه نیست

نگارنده طی سالیان زیاد که با رشته آواز و خصوصاً این مکتب و سبک آوازی و خصیصه‌ها و ویژگی‌های آن آشنائی نسبی حاصل نموده است، از آغاز بر این باور بوده و هست که اطلاع و آگاهی از چگونگی موسیقی علمی و تئوریک، توانائی‌های عدیده‌ای را در خواننده (آوازخوان) پدید خواهد آورد و گوی بیان را زمانی می‌توان زد که، مجموعه مراد فراهم آمده باشد. امّا متأسفانه اکثر آوازخوانها به فراگیری یکی از شرایط حصول مراد (مسائل علمی و تئوری موسیقی در رابطه با آواز) بی‌اعتنا بوده و یا برای دستیابی به این منظور مرجعی معتبر و موثق در دسترس نداشته‌اند. باید گفت اکثر کتبی که در رابطه با مسائل تئوریک موسیقی در دسترس بوده و هست بیشتر در جهت سازها رقم زده شده و نقاط قوت در رابطه با آواز کمتر در آنها به چشم می‌خورد، و یا اگر مطالب قابل استفاده‌ای در آنها یافت شود، خود احتیاج به تفسیر و تأویل جداگانه خواهد داشت.

با عنایت به توصیف و توجیه مطالب گذشته نگارنده خلاء مجموعه‌ای علمی را در رابطه با هنر آوازخوانی حس می نمود و یکی از قویترین انگیزه‌های تدوین و تألیف چنین مجموعه ای علل بر شمرده گذشته می باشد.

مطالب مجموعه حاضر در ده فصل جداگانه تنظیم شده است، به صورتی که خواننده در فصول اوّل و دوّم و سوّم و چهارم با اصطلاحات و عناوین همچون پیش درآمد، گام، نتهای مهم گام، دانگ و شش دانگ خوانی و فواصل گامها، اصطلاحهای ژوست خواندن و فالش خواندن، مقام، گوشه، ردیف و مفهوم آن، اختلافهای ردایف و علل به وجود آمدن اختلافها در ردایف، مایه و مفهوم آن و انواع مایه، مایه‌های چپ و راست و علل اطلاق مایه به چپ و راست، به صورتی واضح و مبرهن آشنائی پیدا خواهد نمود.

در فصل پنجم با طبقه‌بندی سازهای ایرانی، گستره هر کدام، مایه‌های مرسوم الاجرا در هر ساز، دستگاه و مفهوم تئوریک آن، اختلاف دستگاه و مشتقات دستگاه، چهارمضراب و وجه تسمیهٔ آن، تصنیف و مشتقات آن، مرکب خوانی و شرایط ایجاد آن به صورتی واضح و روشن آشنائی حاصل می‌کند.

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

در فصل ششم، خواننده در می‌یابد که چه مراحل و حرکاتی باعث به وجود آمدن یک آواز مؤثر خواهند شد.

در فصل هفتم، خواننده با انواع جنسیت صدا از لحاظ گستره و وسعت آشنائی حاصل می‌کند و به خوبی می‌تواند صدای خود را با یکی از انواع صدا تطبیق نماید، و این تطبیق صدا در فصول آینده بیشتر راه گشای وی خواهد بود. همچنین آشنائی با دو وسیله بسیار مهم (دیاپازون و مترونم) در رابطه با آواز خوانی و ضرب‌شناسی در این فصل انجام می‌گیرد.

عادات مذموم که خواننده باید از آنها بپرهیزد و چگونگی فرم دهان و صورت به منظور بهتر شدن طنین صدا در این فصل مستتر است.

فصل هشتم، خواننده را با فواصل گام دستگاه‌ها و مشتقات آن آشنا می‌کند و همچنین از روابطی که در بین هر کدام از دستگاهها و گامهای آنها به صورت اشتراکی وجود دارد پرده بر می‌دارد در بخشی از فصل هشتم طی نمایش جداولی خواننده فرا می‌گیرد که چگونه مایه‌های مطلوب از هر دستگاه را بر اساس گستره و نوعیت صدا بخواند.

فصل نهم که نسبت به هشت فصل گذشته تازه‌ترین مطالب را در خود جای داده است. به معرفی تشابهات حدود و گستره هر کدام از دستگاه‌ها می‌پردازد و در یک بحث علمی ثابت می‌نماید که اجرای گوشه‌های اشتراکی در آوازها و دستگاهها باید چگونه باشد.

همچنین در این فصل به بررسی نت اکتاو از هر دستگاه و آواز پرداخته می‌شود تا خواننده به راحتی به زیر و روی هر دستگاه و گوشهٔ قرار گرفته در فاصله اکتاو آشنائی حاصل کند. در همین بخش نیز خواننده فرا می‌گیرد که چگونه از مایه‌های چپ به راست و بالعکس ورود و خروج نماید. تمامی این بخشها به طریقی کاملاً علمی و تئوریک و در عین حال واضح و آشکار، توضیح داده شده است.

فصل دهم، شامل یک ردیف منتخب از گوشه‌های تشکیل‌دهنده دستگاهها و آوازهاست، که می‌توان گفت با کلیه ردایف ثبت و ضبط شده موجود تفاوت دارد. این تفاوت در مرحله اوّل در نوع ردیف شدن گوشه‌هاست. بدین صورت که اولاً گوشه‌ها به ترتیب قرار گرفتن نت شاهد ملودی‌هایشان و قرار روی درجات گام مربوطه ردیف شده‌اند و ثانیاً بسیاری از گوشه‌هایی که در قالب ردایف دیگر به صورتهای رنگ و یا اجرای سازگونه، شکل پذیرفته بوده است، در این بخش آورده شده و به صورت مستقل در آن شعر خوانده شده و پرورده شده است و در یک سری نوار کاست جداگانه در اختیار علاقمندان قرار خواهد گرفت. ثالثاً مسئله مهم مستتر در این فصل وجوه تسمیه گوشه‌ها و دستگاه‌ها می‌باشد که می‌توان گفت دیرزمانی است مسکوت مانده بود و کسی در این حجم و بدین صورت بدانها نپرداخته بوده است. در پاورقی‌های هر صفحه سعی شده است مرجع مورد نظر در متن صفحات با ذکر نام مرجع و نویسنده شناسانده شود و هرجا که نظرات

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

پاورقی‌ها منعکس است با حرف اختصاری «ن» مشخص شده است. از آنجایی که مطالب این مجموعه راه و روش و طریقه‌ای است برای رسیدن به سرمنزل مقصود، و آن مقصود، تربیت نسبی یک خواننده داننده است، بنابراین به مدد بیتی از حضرت حافظ آنجا که می‌فرماید:

به می سجاده رنگین کن گرت پیرمغان گوید
که سالک بی‌خبر نبود ز راه و رسم منزلها

نام پر محتوای «راه و رسم منزلها» برای این مجموعه برگزیده شد.

در این سطور پایانی نگارنده بر این باور است که اگر حتی سطری از این کتاب مورد استفاده واقعی خوانندگان و پویندگان قرار گیرد، رسالت هنری خویشتن را به انجام رسانیده است. چون روی سخن مطالب این مجموعه بیشتر با آواز خوانها می‌باشد و بسیاری از نظریات موجود در بخشهای مختلف آن برای اوّلین بار مطرح می‌شود طبیعتاً نمی‌تواند خالی از اشکال باشد ولی آنچه مهّم است، آن است که، صحت و سقم مطالب مربوطه عده‌ای از صاحب‌نظران و محققان را در جهت مجموعه‌ای کامل عیارتر تحریک و وادار خواهد نمود. در اینجا شایسته است از استاد مجید کیانی که با حوصله زیاد بخش‌های مختلف کتاب را مطالعه نموده و راهنمایی‌هایی را جهت بهتر شدن مطالب، گوشزد نمودند تشکر و قدردانی کنم و همچنین از دوستان هنرمند و عزیز، آقایان شهرام مظلومی و امیر اسلامی که دلسوزانه نقطه نظرهایی را در جهت دقیق‌ترشدن مطالب گوشزد کردند، سپاس فراوان دارم. از آنجائیکه کتاب اقبال چاپ سوّم را یافته و در دو چاپ اوّل و دوّم ویراستاری عمقی و اصولی انجام نشده بود در این چاپ به سعی و اهتمام سرکار خانم مهناز موحدی از هنرجویان موسیقی آوازی، این ویراستاری و بازخوانی انجام گرفت که لازم است مراتب سپاس و قدردانی از ایشان به عمل آورم. در خاتمه از آنهایی که تمرینات این کتاب را با دقت و حوصله انجام داده و مطالب آن را به خاطر سپرده و اجرا می‌نمایند کمال سپاس و قدردانی را دارم و عاجزانه می‌خواهم که اگر در جای جای آن به مشکلاتی برخورد کردند و یا نسبت به این مجموعه و یا بخشهایی از آن، پیشنهاد، انتقاد و نظریات اصلاحی دارند از طریق نامه به آدرس، حوزه هنری اصفهان (واحد موسیقی) اینجانب را آگاه سازند.

گر غلط گفتیم اصلاحش تو کن — مصلحی تو ای خداوند سخن

« مولوی»

منصور اعظمی کیا

اسفند ماه ۱۳۹۳

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

« سیر شجره سبک اصفهان تا عصر حاضر »

در کتاب تاریخ موسیقی ایران، تـألیف حسـن مشـحون (ج ۲) اسـامی بسـیاری تحت عنوان خوانندگان سبک اصفهان به شرح زیر درج شده است:

۱ـ درویش حسن
۲ـ حاج حسن کلاه‌دوز
۳ـ میرزا حسن خاکی اوّل (بزرگ)
۴ـ میرزا ابراهیم خاکی دوّم (کوچک)
۵ـ آقاجان ساوه‌ای
۶ـ رحیم زری باف
۷ـ ابراهیم آقاباشی
۸ـ عیسی آقاباشی
۹ـ سلیمان اصفهانی
۱۰ـ زمان (برادر عیسی آقاباشی)
۱۱ـ سید عبدالرحیم اصفهانی
۱۲ـ علیخان دهکی
۱۳ـ میرزا تقی
۱۴ـ ادیب خونساری[1]
۱۵ـ سید حسین طاهرزاده
۱۶ـ حسین غضنفری
۱۷ـ میرزا حسین خضوعی (ساعت ساز)
۱۸ـ حبیب شاطر حاجی
۱۹ـ سید حسین اصفهانی (عندلیب)
۲۰ـ میرزا علی قاری
۲۱ـ سید صادق شهاب
۲۲ـ عبدالحسین صدر اصفهانی
۲۳ـ ملاحسین یزدی (موسیقی)
۲۴ـ قاضی عسکر
۲۵ـ جلال تاج اصفهانی

۱- در کتاب تاریخ موسیقی ادیب خونساری به ادیب تخت پولادی شناسائی و ثبت شده است.

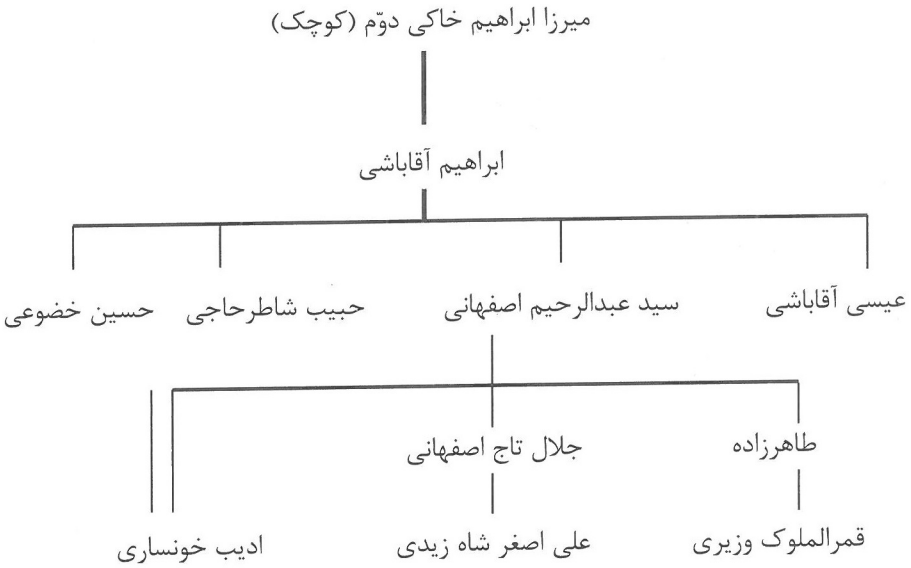
بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

۲۶ـ وفائی اصفهانی
۲۷ـ سید محمّد امامی
۲۸ـ ملا علی بمان یزدی
۲۹ـ اکبر لقا (جقه)
۳۰ـ محمّد طاهرپور[1]
۳۱ـ علی اصغر شاه‌زیدی

۱- مواد شماره ۳۰ و ۳۱ در کتاب تاریخ موسیقی ثبت نشده و به وسیله نگارنده بر صف خوانندگان اضافه گردیده است.

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

به گواهی تاریخ، اصفهان همواره در میان سایر شهرهای ایران از لحاظ هنری ممتاز بوده و هنرمندان بسیاری را در دل خویش پرورانده است، امّا از آن جا که ثبت نام تمامی هنرمندان و سوختگان در این مقال اندک نخواهد گنجید و چون نامبردگان به دلایلی در جامعه هنری خویش از سایرین برتری جسته و متمایز شده‌اند، به درج نام آنها مبادرت شده است.[1] از آنجا که روی سخن ما به طور اعم با ارباب موسیقی و به طور اخص با خوانندگان آواز می‌باشد به منظور سرمشق، انتخاب چند تن از اسامی مذکور به عنوان نخبگان آواز سبک اصفهان به صورت زیر شکل می‌گیرد.[2]



۱- توضیح اینکه، تقدم و تأخر عنوانها دال بر توانائی و آگاهی‌های نامبردگان نیست. «ن»

۲- این انتخاب و شکل‌گیری بر اساس توانائی‌ها و منشأ اثر بودن، به گواهی آثار بجای مانده از نامبردگان می‌باشد. «ن»

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

به نام خـدا

کتـاب مفصـل راه و رسـم منزلهـا، در اصـل آموزشـی اسـت کـه بـرای «خوانندگی آگـاه» تـألیف شـده اسـت. در ایـن کتـاب بسـیاری از مفـاهیم ناشـناخته موسـیقی ردیـف دسـتگاهی و ردیـف آوازی از دیـدگاههای جدیـد مـورد بررسـی دقیـق مؤلـف قـرار گرفتـه اسـت.

مشـکل اساسـی کـه امـروز در بخـش پـژوهش موسـیقی ایرانـی قـرار دارد، درهـم شـدن دو نـوع تفکّـر شـرقی و غربـی اسـت در زمینـه بررسـی و فراگیـری موسـیقی ایرانـی، کـه یکـی مسـائل را از راه شـناخت تفکـر معنـوی شـهودی دنبـال می‌کنـد و دیگـری از راه تفکـر تکنیـکی و مکانیـکی غـیر شرقـی.

البتـه شـکی نیسـت کـه امـروز بـرای توجیـه و شـناخت موسـیقی از تفکـر تحلیلـی غـرب بایـد بهـره گرفـت و از لحـاظ علمـی مفـاهیم آنـرا تعریـف و بررسـی نمـود، امّـا نـه آنطـور کـه سـرانجام خـود را در چهـارچوب تفکـر غیـر ایرانـی گرفتـار سـازیم. از جهـت دیگـر اگـر خواننـدگان ایـن‌گونـه تحلیـل‌هـا، مطالـب آنـرا تنهـا بـرای درک عمیـق و تصـویری نمـادین آن در نظـر گیرنـد و مطالعـه نماینـد، شـاید سـودمند باشـد وگرنـه در غیـر اینصـورت ایـن نـوع تحلیلهـای موسـیقی‌شناسـی ره بجـایی نمـی‌توانـد بـرد. بخـش آخـر کتـاب کـه اختصـاص بـه وجـه تسـمیه گوشـه‌هـای موسـیقی دسـتگاهی ردیف دارد از بهتـرین بخـش ایـن کتـاب محسـوب مـی‌شـود کـه خـود بـه تنهـایی کتـابی بـا ارزش و سـودمند بـرای موسـیقی‌دانان و ردیـف‌دانان موسـیقی ایرانـی اسـت.

بـا سـپاس از مؤلـف کتـاب «راه و رسـم منزلهـا» کـه بـا کوشـش بـی‌دریـغ خـود توانسـته اسـت ایـن چنـین سـهمی را در راه احیـای هنـر آوازخـوانی و ردیـف دانـی و شـیوه آگاهانـه از طـریق روشـهای علمـی برآورده سـازد.

مجید کیانی / ۱۳۷۴

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

کتاب حاضر راه و رسم شنیدن را به اهل آهنگ می‌آموزد که بارها خواننده آواز و تکنیک شنیدن است. در این کتاب سعی بر این است از خلاصی نداشته موسیقی ردیف دستگاهی در ردیف آوازهای ایرانی و دیگر مقام‌های مهم موسیقی دقیق مؤلف قرار گرفته است.

مشکل اساسی که امروز در زمینه گرایش موسیقی ایرانی قرار دارد، درهم شدن دو نوع تفکر شرقی و غربی است. در زمینه بررسی و فراگیری موسیقی ایرانی، که کلیات کل را از راه شناخت تفکر مسلط می‌شود و دنبال می‌کند و دیگری از راه تفکر تکنیکی یکانگی نیز شرقی. البته شکی نیست که امروز برای توجیه و شناخت موسیقی از تفکر تحلیلی غرب باید بهره گرفت ولی لازم است علمی مفاهیم آن را تعریف و بررسی کرد، تا نه آنطور که سرانجام فرد را در چارچوب تفکر غربی گرفتار سازیم. لذا جهت دیگر آن خوانندگان این گونه تحلیل‌ها، وقتی که آن را تنها برای یک بحث و تصویری خاص آن در نظر گیرند و بس، نباید بسنده باشد و گرنه نه تنها اهمیت این نوع تحلیل‌های موسیقی‌شناسی را به جا نمی‌توان برد.

شاید از آن جهت که افتخاری به جا تسلیم گوشه‌های موسیقی دستگاهی ردیف دارد از بهترین شیوه این کتاب محسوب می‌شود که خود تنها راه آشنایی و بسنده برای موسیقی‌دانان و دوستداران موسیقی ایرانی است.

به جا می‌داند از مؤلف کتاب راه و رسم تنها با گوش و دریغ خود تراشیدن اینچنین مهمی را در راه ادای هر آواز خوانی در ردیف خانه و شیوه آوازهای از اوج دشواری علمی به آسانی برساند.

مجید کیانی ۱۳۷۴

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

تکیه بر تقوی و دانش در طریقت کافریست
راهـرو گـر صـد هنر دارد تـوکّل بـایدش

«حافظ»

فصل اوّل

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

سرنوازی و پیدایش قطعاتی سنگین و ضربی به نام پیش درآمد

پیش درآمد

پیش درآمد مقدمه‌ای ضربی با متری[1] آزاد است که قبل از شروع دستگاه یا آواز مشتق شده ازدستگاه نواخته می‌شود و معمولاً از حدود پرده‌های درآمد تجاوز نمی‌کند و مانند درآمدها[2] و گوشه‌ها[3] به صورت تکنوازی به وسیلهٔ یکی از سازهای سنتی اجرا می شود.

چنانچه نمونه‌هایی از آن را می‌توان در دستگاه[4] ماهور از ردیف آقا حسینقلی[5] به روایت علی اکبرخان شهنازی[6] و در دستگاه همایون از ردیف منتظم الحکما[7] مشاهده نمود.

البته پس از دوران مشروطیت و آزاد شدن اجتماعات و تشکیل انجمن‌ها، ارکسترهایی[8] با عدهٔ بیشتر معمول و تشکیل گردید، از این رو برای شروع کنسرت[9]، آهنگهایی دیگر که جنبهٔ مقدمه داشته باشد لازم بود، و از شرایط ویژهٔ این آهنگها آن بود که چند دقیقه‌ای به طول می‌انجامید تا زمینهٔ ذهن شنوندگان را برای شنیدن ساز یا آواز آماده سازد، و در نتیجه موجب به وجود آمدن پیش درآمد به سبک و سیاق امروز شد.[10]

۱- الف ـ محاسبهٔ زمان براساس تقسیمات میزان بندی شده متر نام دارد و آن عبارت است از توالی مدام و پی‌درپی گروهی از ضربهای یکنواخت، به نحوی که تسلسل آنها جریان موسیقی را از نظر محاسبهٔ زمانی تنظیم نماید. (موسیقی بوشهر ـ تحقیق دکتر محمد تقی مسعودیه ص ۱۸)

ب ـ در نظر گرفتن و رعایت نظم قواعد عروضی هر کدام از کلمات در حالت تلحین و آواز «ن»

۲- نگاه کنید به پاورقی بخش درآمد و انواع آن

۳- نگاه کنید به بخش گوشه و توضیحات آن

۴- نگاه کنید به بخش دستگاه

۵- برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به سرگذشت موسیقی نوشته روح‌الله خالقی.

۶- برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به سرگذشت موسیقی نوشته روح‌الله خالقی.

۷- برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به سرگذشت موسیقی نوشته روح‌الله خالقی.

۸- orchester، به مجموعه‌ای از سازهای هماهنگ یا ناهماهنگ اطلاق می‌شود که به اجرای قطعه‌ای از پیش آماده شده می‌پردازد اگر تعداد سازها و نوازندگان ۲ تا ۹ باشد این مجموعه را ارکستر مجلسی نامند و در غیر این صورت که گاهی تعداد نوازندگان و سازها به ۷۶ نیز می‌رسد به ارکستر بزرگ موسوم است. (فرهنگ تفسیری موسیقی - بهروز وجدانی ص ۴۱۹)

۹- concert اجرای با هم ـ چه سازی و چه آوازی یا هر دو ـ اجرای موسیقی جلوی مردم. کنسرت در سالن با حضورشنوندگانی که پس از تهیه کارت ورودی حق ورود به سالن را پیدا می‌کنند از اواخر قرن هفدهم معمول شد. (فرهنگ تفسیری موسیقی - بهروز وجدانی ص ۱۲۸)

۱۰- نگاه کنید به سرگذشت موسیقی ایران نوشتهٔ روح ا... خالقی . جلد اوّل

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

قطعاتی که به عنوان پیش درآمد ساخته و پرداخته می‌شوند بیشتر با و زنهای سنگین جلوه‌گری می‌نمایند از قبیل[1] ـ ـ ... زیرا اهمیت این نوع اوزان در این است که در عین متانت در آغاز و شروع موسیقی آرامش خاصی را در هرگام به شنونده القا می‌نماید و از هر گونه تحرک و ریتم تند که از خصایص ضربهای تند (ـ و ـ و ...) می‌باشد، دوری می‌نماید.[2]

امّا برای اولین بار بود که درویش خان نوازندهٔ چیره دست و توانای تار و سه تار با ساخته‌های خویش به پیش درآمدها استقلال داد و با توسعه و گسترش ملودی در همهٔ گوشه‌های دستگاه یا آوازها[3] زمینهٔ پیشرفت و باب شدن آنها را در بین هنرمندان و ارباب ذوق فراهم نمود.[4]

پس از درویش خان، رکن‌الدین خان مختاری، علی‌اکبرخان شهنازی[5] پیش درآمدهای زیبائی را آفریدند تا امروز به تأسی و تبعیت از همان خط مشی و اسکلت بندی، پیش درآمدها به وسیلهٔ آهنگسازان مجرب و مسلط ساخته و ارائه می‌شوند. البته بنا به رشد و توسعه روز افزون که ساختمان ترکیب ارکسترهای امروز موسیقی جهانی داشته از تلفیق و همراهی سازهای فرنگی و ایرانی، آفرینشها و خلق پیش درآمدهای چشمگیر در صحنه هنر دیده می‌شود.

تا قبل از وجود قطعاتی به نام پیش درآمد چه بسا آوازخوان در ابتدای درآمد و ورود به زمینهٔ آواز مربوطه به علّت اینکه کاملاً در فضای روحی آن آواز قرار نگرفته بود و فقط درآمد کوتاهی که به وسیلهٔ ساز همراه برای او زده می‌شد اِقناع روحیهٔ او را نکرده و تصنعاً او را وادار به تغزل می‌نمود، بدیهی است حق مطلب و حالات آن آواز آن طور که باید ادا نمی‌شد و بسیار دیده شده و می‌شود که در صورت

۱- البته در مواردی معدود و استثنائی به وسیلهٔ اولین مبتکر این قطعات (پیش درآمدها) که همان درویش خان است، وزن سنگین پیش درآمد در مقاطعی از قطعه تند می‌شود و دوباره ریتم و سرعت اولیه خود را باز می‌یابد «ن»

۲- راجع به چگونگی ضربها و اوزان و اطلاع بیشتر در صورت تمایل، خوانندگان محترم باید به کتبی که در این باره به تفصیل نگاشته شده است مراجعه نمایند. البته این موضوع در مورد خوانندگان آواز الزامی است، چرا که در مواقع اجرای تصانیف و قطعات ضربی الزام شدید به ضرب شناسی در بین است. «ن»

۳- منظور از آوازها در این مبحث بخشی از استخوانبندی موسیقی ایران است که شاخه‌های فرعی دستگاههای موسیقی محسوب می‌شوند و معناهای دیگری که از این واژه استنباط می‌شود مورد نظر نیست. «ن»

۴- در زمان قاجاریه جمعی از رجل با سفر به فرنگستان و ممالک اروپائی و آشنا شدن با سبک و سیاق موسیقی فرنگ توقعات جدیدی از موسیقی ایرانی داشتند، درویش با ساختن پیش درآمدها که در مقایسه با عُرف معمول آلمانی که قطعاتی بود به نام پرلود این توقعات را استقبال کرد. «ن»

۵- درویش خان ـ رکن‌الدین خان ـ علی‌اکبرخان شهنازی هر سه از رجال و بزرگان موسیقی ایران به شمار می‌روند. برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به سرگذشت موسیقی ایران . روح ا.. خالقی ج اوّل.

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فقدان پیش درآمد تا دو سه بیت اوّل غزل به وسیلهٔ خواننده هنوز آن گرما و جذابیت دستگاه حس نمی‌شود و خواننده آنگاه آمادگی برای آواز خواندن پیدا نموده که آواز و یا ساز و نهایتاً برنامه رو به اتمام گذارده است.

آنچه مسلّم است و از پیش درآمد استنباط می‌گردد این است که:

به منظور به وجود آوردن فضایی مناسب در ذهن غزل خوان (خواننده) و نیوشاگر (شنونده) برای آماده سازی و پذیرش بقایای ملودی گوشه‌های آن دستگاه یا آواز مشتق از دستگاه می‌باشد.

در زمانهای دیرین در میان نوازندگان سنتی قبل از اجرا و نواختن ساز به صورت رسمی و گوشنواز یکسری تمرینات و حرکات چه از نظر پنجه[1] و چه از نظر مضراب زدن مرسوم و معمول بود که جهت گرم شدن و آماده ساختن دست و پنجه با پرده‌های آواز مربوطه انجام می‌شد، تا اگر ضمن این مانورها و آرپژها[2] و حرکات روی دستهٔ ساز احتمالاً کوک ساز نامطلوب باشد و یا در آن کوک ملودی گوشه‌ای در یکی از پرده‌ها سونوریته[3] خوب نداشت مشخص شده و این مشکل توسط نوازنده برطرف شود و یا تدابیر لازم[4] انجام گردد.

زمان این حرکات طولانی نبوده است و این مقدار حرکات اولیه که نوازنده را آمادهٔ هنرنمائی‌های بعدی می‌کند سرنوازی[5] نام داشته است.

امروزه در بین اهل فن از این لغت و اصطلاح کمتر استفاده می‌شود. این نکته حائز اهمیت است که اساس و انگیزهٔ به وجود آمدن قطعاتی سنگین به وسیلهٔ مبتکرانی همچوندرویش خان و رکن الدین خان همین سرنوازی‌ها بود. بدین صورت که مبتکران مذکور دانستند اگر هر

۱- در بین نوازندگان سازهای زهی مضرابی و زهی آرشه‌ای که عمدهٔ آنها در قدیم تار ـ سه تار ـ کمانچه بود و در حال حاضر هر نوع‌سازی که در طبقه‌بندی ردیف سازهای زهی قرار گیرد می‌باشد، معمولاً به دستی که مضراب و زخمه یا آرشه و کمان را به سیمها آشنا می‌ساخت «دست» و به دستی که عمل پرده‌گیری و انگشت‌گذاری را انجام می‌داد «پنجه» اطلاق می‌شد و چه بسا مواقعی که از مهارت و یا ضعف نوازنده‌ای سخن به میان می‌آمد یا می آید و می‌گویند مثلاً فلانی پنجه‌ای قوی دارد و یا دستش قوی است و البته بر همگان پوشیده نیست که نوازندهٔ ایده‌آل هر دو صفت را به کمال باید دارا باشد، ولی باید دانست آن سخن که فلان خواننده دارای دست و دهن می‌باشد توضیح دیگری دارد که در جای خود مفصلاً توضیح داده خواهد شد. «ن»

۲- اجرای پشت سرهم نت‌های یک آکورد، اجرای همزمان چند نت از بم تا زیرترین و یا برعکس «ن»

۳- صداداری، مطلوب بودن و کیفیت صدا ـ پُرصدائی (فرهنگ تفسیری موسیقی ـ بهروز وجدانی ص۵۸۳)

۴- بالا و پایین بردن کوک ـ جابجا کردن پرده‌های ساز به صورت موقت ـ عوض کردن ساز موجود ـ تعویض مایهٔ مورد نظر ـ «ن»

۵- قول استاد جلیل شهناز به روایت استاد علی تجویدی در کتاب دستگاههای موسیقی سنتی ایران.

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

مسئله از موسیقی ما نظم و ترتیب خاصی به خود بگیرد در مراحل ارائه، میدان وسیع‌تری را برای خود باز خواهد نمود و همان سرنوازی‌ها را به صورت تنظیم شده در اوزان سنگین شکل داده و به پیش درآمد موسوم ساختند.

این پیش مطالب که قبل از درآمد در همان گام مورد نظر نواخته شده تا هم دست و پنجه نوازنده آمادهٔ اجرای مطالب موسیقائی بعدی باشد و هم ذهن و روح شنونده در فضای آن آواز مهیّا گردد، درست همانند خبری نویدبخش و یا تأثرانگیز است که قبول و شنیدن آن برای اشخاصی باعث واکنش‌های طبیعی نباشد، بنابراین زمینهٔ ذهن شخص با موضوع سخنانی جنبی و به صورت ایما و اشاره که نهایتاً به همان موضوع مورد نظر گوینده خاتمه می‌یابد، آماده می‌شود تا ساختار مطالب بعد با هر حجم و اندازه را پذیرا باشد.

البته ناگفته نماند که مسئله پیش درآمد جزو ردیف موسیقی ثبت نشده است و آرایه‌ای است که با اوج گرفتن میدان آهنگسازی قوت بیشتری گرفته است و مورد توجه قرار می‌گیرد و خود مهارت به سزای نوازنده و یا نوازندگان را طلب می‌کند. اجرای جمعی پیش درآمد به صورت ارکستراسیون[1] خود جزو قسمتهای رسمی، گوشنواز[2] و چشم‌نواز[3] موسیقی ملّی است.

۱- orchestration ارکستراسیون یا سازبندی

هنر به کار بردن سازهای مختلف در یک موسیقی سازی بر اساس زمینه دو عامل:

الف: آشنائی کامل به خصوصیات سازها، محدوده امکانات و موانع اجرائی آنها، تأثیر این یا آن طرز اجرا در هر ساز، وسعت و میدان صدای هر کدام از سازها، رنگ و طنین هر یک، شدّت و ضعف صدایشان و جز اینها یکسری پارامترهای دیگر در محدوده اختیارات آهنگساز و رهبر ارکستر می‌باشد.

ب: توانائی در انتخاب هر کدام از سازها با توجه به ایده‌های از پیش در نظر گرفته شده. که مطالب عامل اوّل را هر هنرجوی موسیقی رشته آهنگسازی در هنرستان موسیقی طی درسی به نام سازشناسی فرا می‌گیرد و در سالهای بعد این فرا گرفته‌ها را عملاً مورد استفاده تمرینی قرار می‌دهد.

درس اخیر را نیز «ارکستراسیون» می‌نامند. (منصوری، پرویز ـ در کتاب چگونه از موسیقی لذت ببریم)

۲- آنچه که حس سامعه و شنوائی از آن بهره و لذات معنوی و غیر کاذب و سازنده ببرد. «ن»

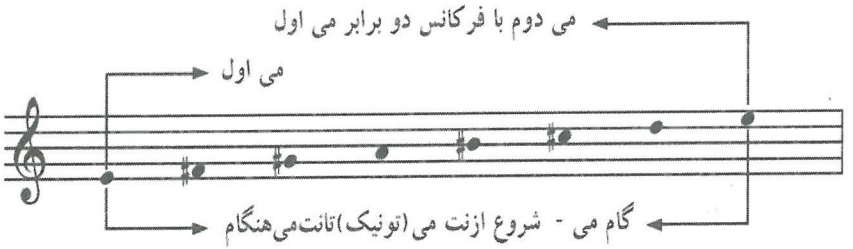
۳- در مقابل گوشنواز بودن ملودی‌ها این نکته بسیار قابل تعمق و دقت است که اگر صحنه، حرکات هر کدام از نوازندگان و طرز قرار گرفتن هر کدام اصولی و بر طبق موازین تعیین شده نباشد از اثرات مثبت و سازنده ملودی خواهد کاست و گوشنوازی قطعه، چوب چشم نواز نبودن به وجود آورندگان قطعه و ملودی را خواهد خورد ... زیرا همان طور که می‌دانید یکسری از هنرها فقط چشم‌نواز هستند و از طریق چشم اثر خود را می‌گذارند و بعد حالات دیگر احساسی در بیننده ایجاد می‌نمایند مثل نقاشی ـ مجسمه‌سازی و ... و یکسری از هنرها صِرف چشم‌نوازی، گوشنوازی نیز دارند و این دو مکمل یکدیگرند و برای به اوج رساندن اثر معنوی هنر مربوطه که هم ' است، همواره در کنار یکدیگر تجلّی می‌نمایند. «ن»

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

گام[1] و رابطه آن با آوازخوانی

اصل این کلمه ریشه‌ای یونانی دارد که همان «گاما» می‌باشد و به دلیل اینکه خیلی از کلمات موجود در فرهنگ و دستور زبان ایران ریشه‌ای غیر ایرانی دارند و جانشینی مناسب برای آنها یافته نشده است، خود همان کلمات را با اضافاتی به کار می‌برند. کلمه گام از جملهٔ همین رده است. امّا در عرف موسیقی توالی هشت نت موسیقی که به ترتیب طبیعی دنبال یکدیگر واقع شوند و با ساز یا به وسیله حنجره انسان تولید شده و اجرا شوند، گام نامیده می‌شود.

طبیعتاً چون تعداد نتهای موسیقائی هفت عدد است همیشه نت هشتم گام همنام با نت اوّل گام خواهد بود، منتها با فرکانسی دو برابر فرکانس نت اوّل.



شکل فوق نموداری از گام است و طرز قرار گرفتن نتهای گام روی خطوط حامل (پنج خط حامل). گام از لحاظ تئوری و علمی انواع مختلف دارد[2] از جمله گامهای پایین‌رونده و بالارونده ماژور (بزرگ) و مینور (کوچک) ـ کرماتیک و دیاتنیک و ..... .

هر گام با اولین نت تشکیل‌دهنده خودش نامگذاری می‌شود مانند مثال فوق، البته این نکته را نباید از نظر دور ساخت که یکی از دلایل برتری و رجحان موسیقی شرق نسبت به موسیقی مغرب زمین در تفاوت اساسی بین گامهای موجود در چهارچوب موسیقی هر دو سرزمین است، بدین صورت که اساس موسیقی مغرب بر دو نوع از گام (بزرگ ـ کوچک) استوار

۱- واژه گام به لحاظ نداشتن ریشه‌ای ایرانی به درستی نمی‌تواند منظور فواصل تشکیل دهنده موسیقی سنتی ما را برآورده سازد ولی به دلیل اینکه در جامعه موسیقی ایران (مانند بسیاری واژه‌های دیگر) جای باز نموده، از این واژه استفاده شده است. «ن»

۲- برای اطلاع بیشتر از چگونگی گامها و اقسام آن رجوع کنید به هارمونی تحلیلی ـ نوشته پرویز منصوری

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز