بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

داریوش طلایی

تحلیل ردیف

براساس نت نویسی ردیف میرزا عبدالله

با نمودارهای تشریحی

نشرنی

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

سرشناسه: طلائی، داریوش، ۱۳۳۱ ـ ● **عنوان و نام پدیدآور:** تحلیل ردیف: براساس نت‌نویسی ردیف میرزا عبدالله با نمودارهای تشریحی (ویراست جدید)/ داریوش طلایی. ● **وضعیت ویراست:** ویراست ۳. ● **مشخصات نشر:** تهران، نشر نی، ۱۳۹۸. **نوبت چاپ:** چاپ دهم، ۱۴۰۱، چاپ پنجم از ویراست سوم، ۱۴۰۱. ● **مشخصات ظاهری:** ۵۴۴ ص.:مصور، پارتیسیون. ● **شابک:** 979–0–802605–03–9 ● **وضعیت فهرست‌نویسی:** فیپا ● **یادداشت:** ص. ع. به انگلیسی: Dariush Talai, Radif analysis: based on the notation of Mirza Abdollah's radif with annotated visual description. ● **موضوع:** موسیقی ایرانی ـ دستگاه‌ها ـ ردیف ـ پارتیسیون — Music, IRanian — Dastgah — Radif — Scores and parts ● **شناسه افزوده:** میرزا عبدالله، ۱۲۶۰ـ۱۳۳۷ ق. ● **رده‌بندی کنگره:** ۱۳۹۴ ۳ ت ۸ ط/ ML۳۴۴ ● **رده‌بندی دیویی:** ۷۸۹/۱۶۲ ● **شمارهٔ کتابخانه ملی:** ۵۶۰۰۹۴۱

نشرنی

تحلیل ردیف

براساس نت‌نویسی ردیف میرزا عبدالله با نمودارهای تشریحی

ویراست سوم

داریوش طلایی

صفحه‌آرایی: الهه خلج‌زاده

طرح جلد: پرویز بیانی

چاپ پنجم از ویراست سوم

چاپ مسلسل: چاپ دهم: تهران، ۱۴۰۱، ۱۰۰۰ نسخه

لیتوگرافی: باختر ● چاپ: غزال ● صحافی: علی

شابک: ۹ـ۰۳ـ۸۰۲۶۰۵ـ۰ـ۹۷۹

نشانی: تهران، خیابان دکتر فاطمی، خیابان رهی معیری، تقاطع خیابان فکوری، شمارهٔ ۲۰

کد پستی: ۱۴۱۳۷۱۷۳۷۱، تلفن دفتر نشر: ۸۸۰۲۱۲۱۴، تلفن واحد فروش: ۹ـ۸۸۰۰۴۶۵۸، نمابر: ۸۹۷۸۲۴۶۴

www.nashreney.com ● email: info@nashreney.com ● nashreney

© تمامی حقوق این اثر برای نشرنی محفوظ است. هرگونه استفادهٔ تجاری از این اثر یا تکثیر آن، کلاً و جزئاً، به هر صورت (چاپ، فتوکپی، صوت، تصویر و انتشار الکترونیکی) بدون اجازهٔ مکتوب ناشر ممنوع است.

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فهرست مطالب

پیشگفتار ۹

زبان موسیقی ایرانی ۱۱

دستگاه به‌مثابه کلان سیستم ۱۲
دیدگاه نظری ۱۲

فواصل و نقش آن‌ها در شکل‌دهی به بنیان‌های مُدال ۱۳
چهارم و دانگ ۱۳
دودانگی (دو تتراکورد پیوسته) ۱۵
پنجم و پنتاکورد ۱۸
هشتم یا اکتاو ۱۹
سوم (فاصله‌ی شخصیت بخش) ۲۰
فاصله‌ی دوم (نغمات هم‌جوار) ۲۰
ششم و هفتم ۲۱
فواصل در تئوری ۲۱
فواصل در عمل ۲۲

کارکرد (فونکسیون) درجات ۲۲
نت شاهد ۲۲
نت ایست ۲۴
نت متغیر ۲۴

معرفی دستگاه‌ها و آوازها ۲۴
اِشل‌های گسترده و کارکرد تمامی نت‌ها در دستگاه‌ها و آوازها ۲۴
پدید آمدن مُد ۳۶
فرم جمله‌بندی و ارتباط آن با قالب‌های شعری ۳۶

ریتم ۳۶
ریتمِ آواز ۳۸
ریتمِ ضربی ۴۲

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

ملودی ۴۴
نوع و جنس ملودی‌ها ۴۴
آواز ۴۴
شعر ۴۵
تحریر ۴۵

آناتومی گوشه ۴۵
۱. آغازین ۴۵
۲. مُعرّف ۴۶
۳. گسترشی ۴۷
۴. تکمیلی ۴۸
۵. پایانی ۴۹
۶. ختم ۵۰

دستگاه در اجرا ۵۲

معرفی علائم و توضیحاتی چند در مورد این شیوه‌ی نت‌نویسی ۵۴

ضربی، آواز و مفهوم کشش زمان ۵۴

انواع اشاره ۵۵

انواع مضراب ۵۶

علامت تغییردهنده ۵۶

تکرارها ۵۶

کوک سه‌تار و تار ۵۸

دستان‌بندی به روایت تصویر ۵۹

انگشت‌گذاری به روش ردیف‌نوازی ۶۱

انگشت‌گذاری به روش قدیم ۶۵

تحلیل ردیف با نمودارهای تشریحی 1-475

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

زبان موسیقی ایرانی

موضوع این کتاب بررسی و تحلیل مجموعه‌ی عناصر صوتی، ملودیک، ریتمیک و نحوه‌ی به‌کارگیری و ترکیب آن‌ها در شکل‌گیری بیان موسیقایی خاصی است که آن را «زبان موسیقی ایرانی» نامیده‌ایم.

موسیقی ایرانی به خانواده‌ای از موسیقی‌ها تعلق دارد که در موسیقی‌شناسی بین‌المللی، موسیقی‌های مُدال (مبتنی بر مُد) نامیده می‌شوند. اعضای نزدیک‌تر این خانواده به موسیقی ایرانی را موسیقی‌های عرب و ترک تشکیل می‌دهند. در شکل اجرایی پیشرفته یا کلاسیک این خانواده، آوازها یا مقام‌ها با هم ترکیب می‌شوند و مجموعه‌ای از سیستم‌های «چند مُدی» را شکل می‌دهند که در مورد خاص موسیقی کلاسیک ایرانی دستگاه نامیده می‌شود. هر دستگاه از چند مُد اصلی[1] و تعداد زیادی «گوشه» شامل: ملودی، وزن، تحریر و مضراب‌های الگویی تشکیل می‌شود که هر یک شخصیت و نام منحصر به خود را دارند. از زمان میرزاعبدالله (تهران، ۱۲۲۲–۱۲۹۷ هـ. ش.) نمونه‌هایی از این مجموعه در کارگانی[2] الگویی–آموزشی به نام ردیف جمع‌آوری و تدریس شده است. ردیف که استادان موسیقی ایرانی از دوران قاجار تا امروز آن را برای حفظ و آموزش موسیقی ایرانی به‌کار گرفته‌اند در اصل شکلی صرفاً شفاهی داشته و با سلیقه‌ها، شکل‌ها و اندازه‌های متنوع تدریس و منتقل می‌شده است. اما به تدریج و خصوصاً از زمان ثبت نوشتاری و صوتی موسیقی در ایران بعضی از کامل‌ترین روایت‌های آن ــ که برجسته‌ترین استادان این موسیقی تدریس کرده‌اندــ به نام راویان آن ثبت شده است. تا قبل از آن، روش آموزش و فراگیری ردیف به صورت حضوری و شفاهی انجام می‌شد که به آن روش «آموزش سینه به سینه» می‌گفتند اما از سده‌ی پیشین رفته رفته خط نت و ضبط صوت هم به‌کار گرفته شد. همچنین باید در نظر داشت که افراد زیادی در دوره‌ی یاد شده، ردیف را فقط به دلیل علاقه‌مندی به طی دوره‌ی یادگیری، که خود پروسه‌ای لذت‌بخش بوده، فرامی‌گرفتند و هیچ‌گاه موسیقی را به قصد حرفه و یا حتی استفاده در حضور جمع به‌کار نمی‌بردند. با این حال، از لحاظ کاربردی، برای کسانی که این فرایند آموزشی را طی می‌کردند، ردیف تبدیل به دانش و مهارتی می‌شد که می‌توانست هم برای آموزش به دیگران مورد استفاده قرار گیرد و هم زمینه‌ای برای بداهه‌نوازی (خوانی) و یا تصنیف اثر موسیقی باشد.

در روش آموزشی قدیم، برای تکمیل دوره‌ی آموزشی موسیقی، بعد از فراگیری یک دوره ردیف، که شامل گوشه‌های منظم شده در آوازها و دستگاه‌هاست و اکثراً مدل‌های غیرضربی (با متر آزاد) را شامل می‌شود، بخش دیگری به‌عنوان رپرتوار و الگوهای ضربی (با متر مشخص) مانند رِنگ‌ها، تصنیف‌ها و چهارمضراب‌ها (و در دوره‌های متأخرتر پیش‌درآمدها) نیز به آن افزوده می‌شدند. در مرحله‌ی نهایی

۱. استادانی چون یوسف فروتن به آن‌ها «شاه گوشه» و استاد عبدالله دوامی به آن‌ها «تیکه» می‌گفتند.

۲. فرهنگستان ادب و زبان فارسی واژه «کارگان» را در موسیقی معادل واژه غیرفارسی «رپرتوار» قرار داده است.

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فراگیری این موسیقی کار خواننده و نوازنده با یکدیگر بود که در آن مرحله هنرآموز موسیقی پا را از مرحله‌ی مشقِ موسیقی فراتر می‌گذاشت و با سؤال و جواب ساز و آواز ضمن تقویت گوش و حافظه، درک و شناختی جامع‌تر از آن‌چه جوهر اصلی هر مقام و گوشه را تشکیل می‌دهد پیدا می‌کرد. علاوه بر آن این نرمش و انعطاف در تداخل نظام سازی و آوازی، به روشی خلاقانه و نگرشی فراتر از مشق موسیقی توانمندی پردازش داده‌هایی را عرضه می‌کرد که تا آن زمان هنرآموز به‌عنوان مشق‌های ثابت آموخته بود.

دستگاه به‌مثابه کلان سیستم

همان‌طور که گفته شد دستگاه مجموعه‌ای چندمُدی است. دستگاه را می‌توان از این جهت نیز کامل به‌شمار آورد که تمام محدوده‌ی مناسب خوانندگی انسان[1] را که در موسیقی ایرانی شش دانگ پیوسته برابر دوونیم اکتاو[2] است پوشش می‌دهد. در ارائه‌ی دستگاه، این وسعت صوتی از چند مرحله (طبقه) می‌گذرد که از بم‌ترین بخش شروع و تا زیرترین بخش صدا را در بر می‌گیرد. هر مرحله شامل یک مُد (شاه‌گوشه یا مقام) است که حدوداً وسعت دو دانگ با یک نت مرکزی (شاهد) را پوشش می‌دهد. برای شناسایی هر مُد علاوه بر جنس و نوع دانگ‌ها و محل استقرار نتِ شاهد، لازم است عوامل دیگری از جمله نت ایست و نت متغیر را نیز مدّ نظر قرار داد. زیرا در مواقعی تغییر این عوامل می‌تواند دو مُد را از هم متفاوت کند (برای مثال تفاوت افشاری با سه‌گاه و دشتی با بیات کرد) علاوه بر این‌ها عوامل دیگری را نیز می‌توان ذکر کرد که مُدهای بسیار مشابه را از هم تفکیک می‌کنند. این‌ها عناصر ملودیک-ریتمیک هستند. ولی باید این نکته را نیز در نظر داشته باشیم که هرچه در ذکر عناصر مدال ــ به‌مثابه عناصر بنیادین ــ ریزتر شویم دامنه‌ی خلاقیت موسیقی‌دانانی را که بر مبنای این سیستم به‌عنوان نظام مرجع به خلق موسیقی می‌پردازند بسته‌تر و محدودتر خواهیم کرد.[3]

در ادامه به تشریح عناصری می‌پردازیم که می‌توان آن‌ها را در ساختار پیچیده‌ای همچون دستگاه به‌عنوان عناصر اولیه و اصلی یک نظام تئوریک به‌حساب آورد و سپس درباره‌ی شکل اجرایی و ارائه‌ی دستگاه در عمل بحث خواهیم کرد.

دیدگاه نظری

شکل‌گیری موسیقی ایرانی از خرد به کلان است. بدین معنی که تعدادی نت یک انگاره (فیگور) را می‌سازند و چند انگاره یک جمله را، جمله‌ها گوشه‌ها را و گوشه‌ها دستگاه را. نت‌ها به فراخور جایگاه‌شان در هر انگاره به صورت خیلی ظریف، حالت می‌گیرند و تزیین می‌شوند. انگاره‌ها در چارچوبی که معمولاً گستره‌ای متراکم دارد به صورت پلکانی بالا و پایین می‌روند و یا اصطلاحاً «کم‌تر» و «بیش‌تر» می‌شوند.

---

۱. هر دستگاه با «تغییر دستان بندی» و «کوک» می‌تواند در تونالیته‌های مختلف اجرا شود. برای مثال صدای زن در گستره‌ی چپ کوک و صدای مرد در گستره‌ی راست کوک در نظر گرفته می‌شود.

۲. وسعت صوتی تار و سه‌تار هم همین اندازه است.

۳. یکی از اهداف اصلی تألیف این کتاب رسیدن به تبیین زبان موسیقی ایرانی برای شناخت این موسیقی است بدون این‌که در الگوهای دست و پا گیر گرفتار شویم.

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

جمله اصلی‌ترین ساختار و مهم‌ترین حرکت تعیین‌کننده در فرآیند شکل‌گیری مُد در موسیقی ایرانی است.[1] همچنین با کنار هم و در ارتباط با هم قرار دادن چند جمله گوشه پدید می‌آید و از پشت سر هم قرار گرفتن گوشه‌های مرتبط، آواز و یا دستگاه ساخته می‌شود.

اولین اِشل‌ها[2] (پلکان‌ها)ی تشکیل‌دهنده‌ی مُدها معمولاً در محدوده‌ی چهارم‌ها یا پنجم‌ها قرار می‌گیرند و در مواردی که دامنه‌ی وسیع‌تری از نت‌ها در جمله‌ای ظاهر می‌شوند اکثراً در بازگشت، از یک مُد طبقه‌ی بالاتر به مد اصلی یا مُد پایه رجوع (فرود) می‌کنند. این امر پس از گذر تدریجی و مرحله‌ای از محدوده‌های کوچک‌تر مُدال و دستیابی به گستره‌های بزرگ اتفاق می‌افتد. بنابراین برای شناخت ساختار کلان‌سیستمی چون دستگاه موسیقی ایرانی، از آن‌جا که اِشل‌های کوچک نقشی اساسی در شکل‌گیری مُدهای بنیادین ایفا می‌کنند، برای بهتر فهمیدن ساختار و عملکرد اِشل‌های بزرگ نخست باید درک درستی از اِشل‌های کوچک داشته باشیم[3].

فواصل و نقش آن‌ها در شکل‌دهی به بنیان‌های مُدال

چهارم و دانگ

در موسیقی ایرانی فاصله‌ی چهارم از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. این فاصله از آن‌جا که فاصله‌ای «درست» است به‌مثابه چارچوب عمل می‌کند و بین سه فاصله‌ی «درست» مهم (یعنی فواصل اکتاو، پنجم و چهارم) کوچک‌ترین فاصله است. فواصل درست از آنجا که نسبت‌های اصلی هارمونیکی صداها هستند، فواصلی ثابت را تشکیل می‌دهند. برای مثال در نسبت تقسیم سیم فاصله‌ی اکتاو $\frac{۱}{۲}$، فاصله‌ی پنجم $\frac{۱}{۳}$ و فاصله‌ی چهارم $\frac{۱}{۴}$ است.

سیم‌های ملودیک سازهای ایرانی معمولاً با فاصله‌ی چهارم کوک می‌شوند. دربین دو نتِ تشکیل‌دهنده‌ی فاصله‌ی چهارم (که نت‌های ثابت‌اند)، دو نت دیگر قرار می‌گیرند که با افزودن این دونت مجموعه‌ای چهار نتی به نام «دانگ» (تتراکورد یا ذوالاربع) شکل می‌گیرد. از آن‌جا که دو نتِ میانیِ فاصله‌ی چهارم ــ برخلاف نت‌های ابتدا و انتهای فاصله‌ی چهارم دانگ ــ نت‌های ثابتی نیستند و می‌توانند در مکان‌های مختلف قرار گیرند، در نتیجه دانگ‌های حاصله می‌توانند از انواع گوناگون یا جنس‌های متفاوت باشند.

---

۱. از آن‌جا که اصطلاح «جمله» در موسیقی متداول است ما از آن به جای واژه‌ی «عبارت» که ترجمه‌ی «phrase» است استفاده کرده‌ایم.

۲. در این نوشتار به جای استفاده از واژه‌ی «گام» در موسیقی از واژه‌ی «اشل» استفاده شده است. واژه‌ی فرانسوی «échelle»، در موسیقی اصطلاحی است که از مفهوم نردبان و یا پلکان وام گرفته شده است. یک اِشل موسیقی به وسیله‌ی فواصل متصلی که آن را تشکیل می‌دهد ــ یعنی فواصل بین درجات همسایه ــ فارغ از هر ایده‌ی تنالیته، تونیک و غیره شناخته می‌شود. واژه‌ی «اشل» (که مفهوم پلکان درجات در موسیقی را می‌رساند) در مورد موسیقی‌های مُدال چون موسیقی ایرانی مفهوم صحیح‌تری از واژه‌ی «گام» دارد که مفهوم فونکسیون درجات و محدوده‌ی اکتاو را نیز القا می‌کند.

۳. نمودار کامل مُدهای دستگاه روی اِشل گسترده‌ای از ترکیب گونه‌های مختلف دانگ‌ها به وجود می‌آیند. از آن‌جایی که در شکل‌گیری دستگاه مسیرهای مختلفی برای رسیدن به قطب‌های مختلف مُدها (شاه‌گوشه‌ها) طی می‌شوند، چندین گونه از دانگ می‌تواند به صورت موازی در نمودار کامل مدهای دستگاه روی یک اشل گسترده نمایش داده شود. با این همه در این نمودارها، فواصل چهارم، پنجم و اکتاو نقش خاص خود را در خلق و ترکیب مُدهای موسیقی ایرانی ایفا می‌کنند.

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

همچنین باید توجه داشت که در سیستم دستگاه، هر دانگ نیز به نوبه‌ی خود می‌تواند از مبدأهای (دستان‌های) مختلف آغاز شود.

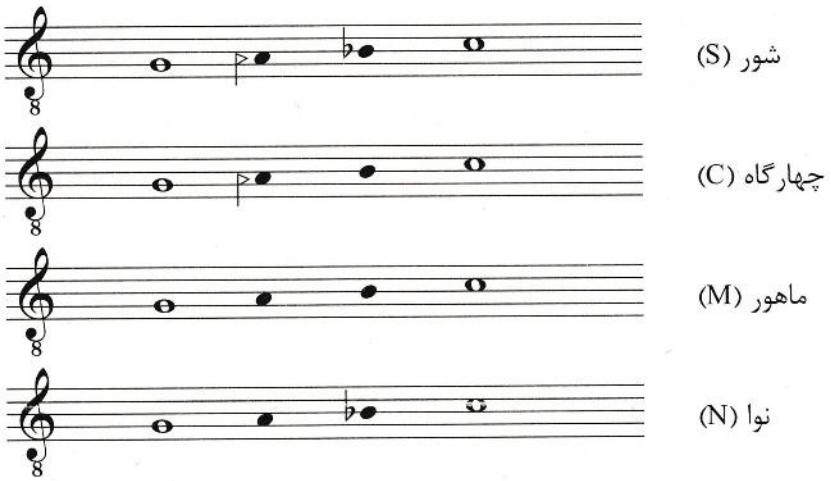
سلسله مراتب صداها و فواصل بین نت‌ها چیزی است که در جریان شکل‌گیری دستگاه پدید می‌آید به نوعی که اِشل‌های پیچیده و بزرگی از دستان‌بندی‌های هر کلان‌سیستم با تغییر در جایگاه دانگ‌های مختلف یا مشابه از مبدأهای متفاوت ساخته می‌شود.

بر اساس آنالیزهایی که از رپرتوار موسیقی ایرانی انجام داده‌ام، به این نتیجه رسیده‌ام که حتی پیچیده‌ترین ساختارهای مُدال در ردیف موسیقی ایرانی بر اساس چهار دانگ بنیادین بنا شده اند. به همین دلیل برای ساده‌تر نشان دادن ساختارهای پیچیده، لازم دانستم هر یک از دانگ‌های بنیادین را به‌منزله‌ی عنصری ساختاری نام‌گذاری کنم و این نام‌گذاری بر مبنای نزدیک‌ترین و مهم‌ترین مُد متعلق به آن‌ها صورت گرفته‌است. حرف اول نام هر دانگ نشان‌گر آن دانگ است: از S برای دانگ شور، C برای دانگ چهارگاه، M برای دانگ ماهور و N برای دانگ نوا استفاده شده است.

در ادامه مثال‌هایی را برای دانگ‌های بنیادین که بین دو سیم ملودیک و اصلی تار و سه‌تار (سیم‌های سل و دو) قرار می‌گیرند می‌آوریم[1].

شور	(S)	C	B♭	A𝄢	G
چهارگاه	(C)	C	B	A𝄢	G
ماهور	(M)	C	B	A	G
نوا	(N)	C	B♭	A	G

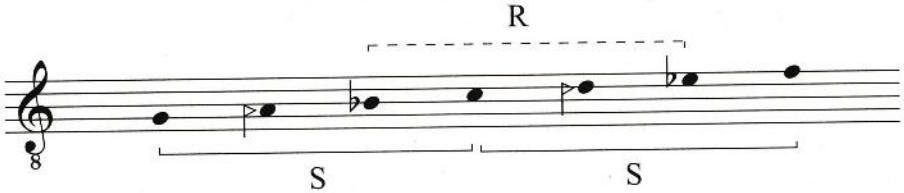
شکل زیر دانگ‌های بالا را به روش نت‌نویسی بین‌المللی از مبنای «نتِ سل» (دست‌بازِ سیمِ زرد تار و سه‌تار) که امروزه برای نگارش موسیقی ایرانی به کار می‌رود، نمایش می‌دهد:

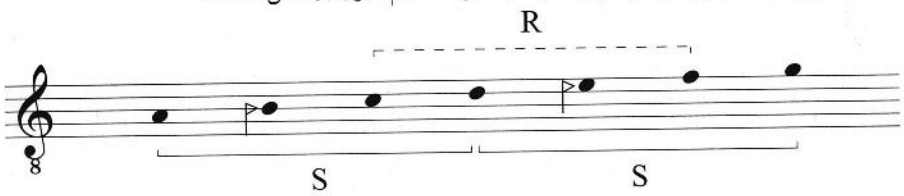


۱. در قدیم بر اساس تفاوت رنگ فلز این دو سیم، آن‌ها را سیم زرد (برای سل) و سیم سفید (برای دو) می‌نامیدند.

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

با وجود این‌که چهار نوع دانگ ذکر شده، دانگ‌های بنیادین هستند، می‌توانیم بعد از ترکیب دانگ‌ها از مبدأهای مختلف، انواع دیگری از دانگ را نیز بسازیم مانند: دانگ «**دو، ر، می کرن، فا**» که شاخص‌ترین حضورش در مُد سه‌گاه است[1] ولی این دانگ، در روایت‌های قدیمی ردیف در جایگاه دانگ بنیادین قرار نمی‌گرفته، زیرا بخشی از دو دانگ پیوسته‌ی شور است. این دانگ را که از مشتقات شور است می‌توان (به‌عنوان یک دانگ فرعی شور) دانگ رهاب به‌حساب آورد و آن را با علامت R نشان داد.



یا در شور «لا» که کوک جدیدتری نسبت به کوک قدیم شور در «سل» است:

دودانگی (دو تتراکورد پیوسته)

با این‌که صدای انسان یا آواز نقش مهمی در رپرتوار موسیقی ایرانی دارد، خصوصیات ساختاری و ارتباطی مُدها، بر ما آشکار می‌سازد که نحوه‌ی شکل‌گیری آن‌ها متناسب با شخصیت فیزیکی سازهای زهی است و این امر می‌تواند دلیلی تاریخی داشته باشد؛ به این مفهوم که مُدهای سیستم‌های موسیقی ایرانی طی پروسه‌ای تکاملی شکل گرفته‌اند. نباید فراموش کرد که در گذشته موسیقی‌دان‌های بزرگ قبل از هر چیز شاعران و خوانندگانی بودند که معمولاً آواز و شعرشان را با سازی زهی همراهی می‌کردند. در چنین موقعیتی، سازِ زهی با سیم‌های دست باز و یا ترکیبات مختلف دستان‌بندی به‌مثابه چارچوبی ثابت و پایدار عمل می‌کند، در صورتی که خواننده، جملات آوازی خود را با مهارت و آزادی تمام بر روی اشل صوتی برآمده از ساز به پرواز در می‌آورد. در این فرآیند عمل‌گرایانه‌ی خلق موسیقی، ساده‌ترین و طبیعی‌ترین روش این است که اولین سیم دست باز نقش نت مرجع و مرکزی (شاهد) را ایفا کند. این فرآیند ساده‌ترین و طبیعی‌ترین روش آوازخوانی به همراه ساز خود نواخته (خود همراهی) است[2].

از آن‌جایی که در سازهای موسیقی ایرانی معمول‌ترین روشِ کوک کردن دو سیم ملودیک بر مبنای

---

۱. در روایات قدیمی ردیف امتزاج بیشتری بین دستگاه‌های شور و سه‌گاه وجود داشت و تعدادی از گوشه‌های شور در دستگاه سه‌گاه نیز نواخته می‌شد. اما امروزه به دلیل استقلال بیشتری که به دستگاه سه‌گاه داده می‌شود این درآمیختگی کم‌تر شده است.

۲. روش آوازخوانی به همراه ساز خود نواخته (خنیاگری) را در تمام موسیقی‌های مدال از چین و هند گرفته تا موسیقی قرون وسطای اروپا، فلامنکوی اسپانیا، بخشی‌های خراسان، عاشق‌های آذربایجان و ... شاهدیم.

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

Dariush Talai

Radif Analysis

Based on the Notation of
Mirza Abdollah's Radif
With
Annotated Visual Description

نشرنی

طرح جلد: پرویز بیانی

979-0-802605-03-9

9 790802 605039