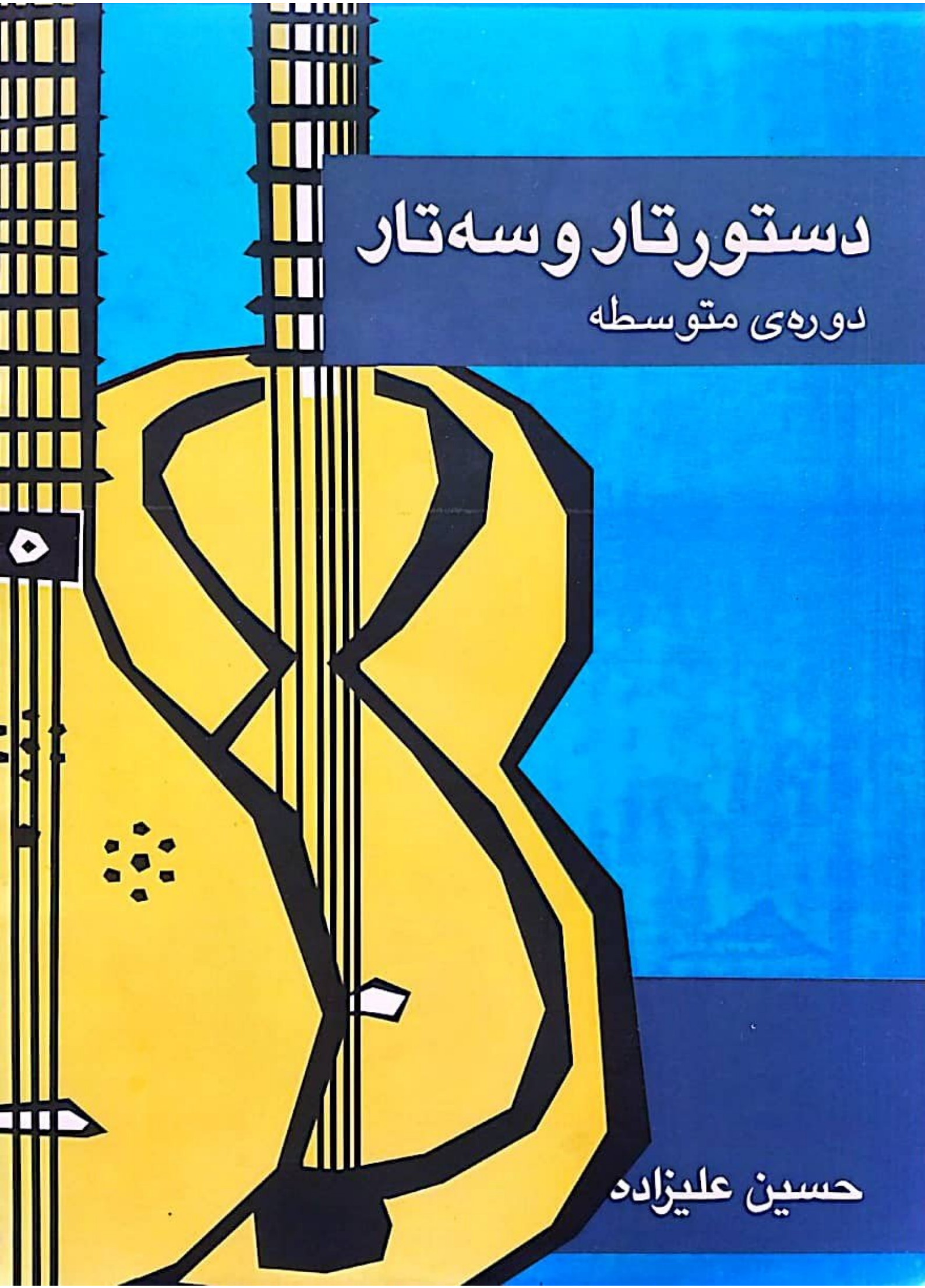
دستور تار و سه‌تار

دوره‌ی متوسطه



حسین علیزاده

دستور تار و سه‌تار

دوره‌ی متوسطه

حسین علیزاده

مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور

تهران، ۱۳۷۹

مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور
Mahoor Institute of Culture and Art

دستور تار و سه‌تار

دوره ی متوسطه

حسین علیزاده

ویرایش فنی : لیلا حکیم الهی ، فریبرز عزیزی
ویرایش ادبی : محمد افتخاری
نت نویسی: علی صمدپور
گرافیک: علی بوستان
چاپ اول: ۱۳۷۹
تیراژ: ۵۰۰۰ جلد
لیتوگرافی: الوان
چاپ و صحافی: مؤسسه ی چاپ و انتشارات مرکز آموزش
حق چاپ محفوظ است

شابک ۹-۷۰-۶۴۰۹-۹۶۴

فهرست

- مقدمه ۷
- نشانه‌ها ۱۱
- توضیحات ۱۶
- دانگ‌ها و فواصل مشترک در هفت درآمد دستگاه‌ها ۱۸
- دستگاه شور ۲۱
  - پیش درآمد ۲۲
  - درآمد ۲۴
  - کرشمه ۲۵
  - چهارمضراب ۲۶
  - زیرکش سلمک ۲۷
  - گریلی ۲۸
  - رنگ ۲۹
- آواز ابوعطا ۳۱
  - پیش درآمد ۳۲
  - درآمد ۳۴
  - چهارمضراب ۳۵
  - حجاز ۳۶
  - رنگ ۳۷
- آواز بیات ترک ۳۹
  - پیش درآمد ۴۱
  - درآمد ۴۳
  - چهارمضراب ۴۴
  - جامه دران ۴۵
  - شکسته ۴۶
  - رنگ ۴۷
- آواز افشاری ۴۹
  - پیش درآمد ۵۰
  - درآمد ۵۲
  - چهارمضراب برای تار ۵۳
  - چهارمضراب برای سه‌تار ۵۵
  - عراق ۵۷
  - رنگ اول ۵۸
  - رنگ دوم ۵۹
- آواز دشتی ۶۱
  - پیش درآمد ۶۲
  - درآمد ۶۴
  - چهارمضراب ۶۵
  - ضربی گیلکی ۶۷
  - اوج ۶۸
  - رنگ ۶۹
- دستگاه سه‌گاه ۷۱
  - پیش درآمد ۷۲
  - درآمد ۷۵
  - چهارمضراب ۷۶
  - بسته نگار ۷۸
  - مخالف ۷۹
  - رنگ ۸۰
- دستگاه چهارگاه ۸۳
  - پیش درآمد ۸۵
  - درآمد ۸۷
  - چهارمضراب ۸۸
  - زابل و مویه ۸۹
  - ضربی حصار ۹۰
  - کرشمه‌ی حصار ۹۱
  - مخالف ۹۲
  - کرشمه‌ی حزینِ مخالف ۹۳

رنگ ۹۴
• دستگاه ماهور ۹۷
پیش درآمد ۹۹
درآمد ۱۰۱
چهارمضراب ۱۰۲
داد ۱۰۴
چهارمضراب مجلس افروز ۱۰۵
دلکش ۱۰۶
چهارمضراب عراق ۱۰۷
حربی ۱۰۸
رنگ ۱۱۰
• دستگاه همایون ۱۱۱
پیش درآمد ۱۱۲
درآمد ۱۱۴
چهارمضراب ۱۱۵
رنگِ زنگ شتر ۱۱۷
چکاوک ۱۱۸
کرشمه‌ی بیداد ۱۱۹
رنگ ۱۲۰
• آواز بیات اصفهان ۱۲۱
پیش درآمد ۱۲۲
درآمد ۱۲۴
چهارمضراب ۱۲۵
جامه دران ۱۲۶
ضربی راجه ۱۲۷
اوج ۱۲۸
رنگ ۱۲۹
• دستگاه نوا ۱۳۱
پیش درآمد ۱۳۲
درآمد ۱۳۴
کرشمه ۱۳۵
چهارمضراب ۱۳۶
ضربی نیشابورک ۱۳۸
نهفت ۱۳۹
رنگ ۱۴۰
• دستگاه راست‌پنجگاه ۱۴۳
پیش درآمد ۱۴۴
درآمد ۱۴۶
چهارمضراب ۱۴۷
پروانه ۱۴۹
لیلی و مجنون ۱۵۱
رنگ ۱۵۲

مقدمه

آموزش موسیقی ایران در قرن اخیر مسیر پرفراز و نشیبی را طی کرده است و در این راه، گاه دچار تحولات اساسی نیز شده است. تحولاتی که در زمینه‌ی آموزش موسیقی روی داده درواقع ناشی از دگرگونی های خود موسیقی بوده است. ریشه‌ی این دگرگونی‌ها را هم باید در عرصه های اجتماعی جست‌وجو کرد. چرا که هنر تجلی‌گاه نیازهای جامعه است و هرگاه جامعه‌ای نیاز به دگرگونی داشته باشد، این نیاز را در ابتدا از راه دگوگون‌سازی هنر خود بیان خواهد کرد.

با پیشرفت لحظه به لحظه‌ی فن‌آوری و گسترش روزافزون ارتباطات، تاثیرگذاری فرهنگ های گوناگون بر یکدیگر روزبه‌روز بیشتر از گذشته می‌شود. در این میان، ملت هایی که از نظر اقتصادی و تحولات علمی و صنعتی پیشرفت بیشتری داشته‌اند، توانسته‌اند از نظر فرهنگی نیز تاثیرات تعیین کننده‌ای بر ملل دیگر بگذارند ـ حتا بر آنان که از جنبه های فرهنگی و معنوی غنی‌تر برخوردار بوده‌اند. کشور ایران از جمله کشورهایی است که دارای پیشینه‌ی تاریخی و فرهنگ کهن هستند و مردم آن در فراز و نشیب تاریخ اگرچه برخی از ویژگی های فرهنگی خود را از دست داده و دست‌چینی از فرهنگ های دیگر را جای‌گزین کرده‌اند؛ امّا در مجموع بسیاری از این ویژگی‌ها را حفظ کرده‌اند.

متاسفانه امروز ملت هایی که می‌توانند به علت داشتن ریشه های مشترک تاریخی و فرهنگی به هم نزدیک باشند و تاثیرات مثبتی روی هم بگذارند، همگی چشم به دنیایی دوخته‌اند که از لحاظ اقتصادی و سیاسی پیشرفته‌تر، ولی از نظر فرهنگی کاملاً با آنان متفاوت است. البته شکی نیست که فرهنگ و هنر غرب در قرون گذشته تحولات قابل ملاحظه‌ای داشته است، امّا به موازات آن، جنبه‌ی تسلطگرایی آن را نیز باید درنظر گرفت که این امکان را به‌وجود می‌آورد تا با استفاده از قدرتی که دارد، فرهنگ های دور را نیز تحت تاثیر خود قرار دهد؛ به‌طوری که امروز در ایران به هنری «پیشرفته» می‌گویند که به فرهنگ غربی نزدیک‌تر باشد.

امروز تلاش ما در عرصه‌ی هنر تلاش بسیار حساسی است: نه می‌بایست کاملاً شیفته و خودباخته‌ی فرهنگ های دیگر بشویم و نه این که امکان هرگونه ارتباط و تجربه های مفید ناشی از ارتباط را از بین ببریم. هرچند تحول و دگرگونی اجتماعی یک ضرورت تاریخی است، حفظ میراث فرهنگی و هماهنگ‌سازی درست آن با شرایط زمان نیز لازم است. هرقدر فرهنگ و هنر غنیِ خود را محفوظ بداریم و در پربارتر شدنش کوشاتر باشیم، ترس از خدشه‌دار شدنش کم‌تر خواهد شد.

در قرن گذشته استادان بزرگی چون میرزا عبدالله، میرزا حسین‌قلی، علی‌اکبرخان شهنازی، درویش‌خان، علی‌نقی وزیری، ابوالحسن صبا و . . . هرکدام به‌گونه‌ای نقشی به‌سزا در تحولات موسیقی ایران و در امر آموزش آن داشته‌اند. نکته‌ی جالب توجه این است که نظرات هیچ کدام از این استادان با یکدیگر مغایرت اساسی نداشته است و همگی بر این عقیده بوده‌اند که موسیقی و فرهنگ ایران باید با دلسوزی و فداکاری حفظ شود. آموزش این هنر به نسل های آینده، سرلوحه‌ی کار این استادان و آفرینش و خلاقیت، لازمه‌ی حیات هنری‌شان بوده است.

امّا هرکدام از آن‌ها می‌بایست این هدف بزرگ را با توجه به شرایط موجود زمان و عصری که در آن زندگی می کرده‌اند، پیش ببرند. به عنوان مثال دلیل این که زمینه هایی از فرهنگ و موسیقی غرب در آثار علی‌نقی وزیری به چشم می‌خورد این است که شرایط آن دوره ایجاب می کرده که حتا حفظ میراث فرهنگی با ظاهری متمایل به غرب انجام شود و در غیر این صورت

تاثیرگذاری لازم تحقق نمی‌یافته است. امّا نقشی که ابوالحسن صبا ـ شاگرد وزیری ـ پیدا می کند متفاوت است. او با جوهر اصیل و ذوق سرشار خود همه‌ی تجربیات و تاثیرات ناشی از فرهنگ غالب زمان را از صافی وجود خود ـ که گویی صافی تاریخ است ـ گذرانده و توانسته است نقش بسزایی، در حد یک بازسازی مؤثر، در موسیقی ایران داشته باشد.

از جمله تحولات آموزش موسیقی ایران، مکتوب شدن آن است. در گذشته های دور موسیقی تمام جهان به صورت شفاهی بوده است. در غرب نیز پس از تحولاتی که منجر به مکتوب شدن همه‌ی علوم و فنون شد، موسیقی هم به‌صورت مکتوب متداول شد. امّا هنوز هم در تمام جهان، یک اثر موسیقی ابتدا به‌صورت غیرمکتوب در ذهن هنرمند به‌وجود می‌آید و بعد ثبت می‌شود؛ همان‌طور که یک اثر نقاشی اول در ذهن نقاش شکل می گیرد و تابلو، نماد بیرونی آن است که به‌صورت عینی درمی‌آید.

حضور خود هنرمند یا یک استاد دیگر در آموزش موسیقی، چه به روش شفاهی و چه به طریق کتبی، ضروری و تعیین کننده است. اگر شاگرد قطعه‌ی موسیقی را تنها با استفاده از نت و بدون حضور استاد یاد بگیرد، اجرای او از آن قطعه به‌مراتب با روح خالق آن اثر فاصله خواهد داشت و قطعاً حضور استاد، به نمایندگی صاحب اثر، انتقال‌دهنده‌ی روح خالق آن است. می‌توان گفت اجرای تمام آثار موسیقی که به‌صورت مکتوب درآمده‌اند، بدون حس و حضور استاد، بی‌معنی خواهد بود. به همین ترتیب، مکتوب شدن موسیقی ایران نیز از لحاظ ثبت اهمیت بیشتری دارد تا از لحاظ آموزش و اجرای آن.

علی‌نقی وزیری از جمله استادانی است که به دلیل رابطه و آشنایی با فرهنگ و هنر غرب، برای مکتوب شدن موسیقی اهمیت زیادی قایل بود و می‌توان او را از پیش کسوتان این زمینه در دوران تجدد دانست.

همان‌طور که می‌دانید موسیقی ایران در گذشته نیز به شیوه‌ی مکتوب بوده است و فلاسفه و دانشمندان و هنرمندان، در عرصه های عملی و نظری این هنر، آثار زیادی خلق کرده‌اند. متاسفانه بسیاری از این آثار در شرایط نامناسب تاریخی، اجتماعی و سیاسی از بین رفته‌اند؛ امّا میزان ارزش آثار معدودی که به‌جای مانده، برای اثبات این مدعا کافی است که موسیقی ایران بر اثر جبر زمان به مدت طولانی از شکل مکتوب خود دور افتاده و همین امر نیز باعث زیان های بسیاری شده که تحمل کرده است.

پس از تسلط فرهنگی غرب، استادان ما ضرورت مکتوب شدن موسیقی را حس کردند؛ امّا این‌بار تحت تاثیر شرایط و تفکر حاکم، به‌جای آن که این مهم را با استمداد از فرهنگ غنی گذشته به‌انجام برسانند و راه گذشتگان خود را ادامه دهند، به شکل متداول بین‌المللی ـ یا بهتر بگوییم غربی آن ـ روی آوردند. خوشبختانه در چند دهه‌ی اخیر با وجود تمام کمبودها، مشکلات و موانع، هنرمندان و استادان گران‌قدر عصر حاضر تلاش ارزنده‌ای در زمینه‌ی کتابت موسیقی ایران، با حفظ هویت اصلی و ویژگی های آن به عمل آورده‌اند. امید می‌رود که موسیقی‌دان ایرانی با تولدی دوباره در عرصه‌ی نظری موسیقی و یافتن ابزار مناسب و درخورِ کتابت آن، بتواند گامی در جهت حفظ میراث فرهنگی جهان بردارد.

چند نکته در مورد این کتاب

هدف از نوشتن کتاب دوره‌ی متوسطه، آشنا شدن سریع‌تر، تسلط و درک راحت‌تر هنرجویان از محتوای موسیقی دستگاهی در همان آغاز راه است. در این کتاب تمام هفت دستگاه و پنج آواز منشعب از آن‌ها به‌صورت مختصر نوشته شده است تا از این طریق ذوق هنرجویان پرورش یابد و آشنایی عمیق‌تری نیز با نغمه‌ها و فرم های موجود در موسیقی دستگاهی پیدا کنند. مسلماً در دوره‌ی عالی، هنرجویان با جزئیات بیشتر و پیچیده‌تری به آموختن ردیف خواهند پرداخت؛ بنابراین در این کتاب، بیشتر با فرم های متداول در اجرای موسیقی دستگاهی مانند پیش‌درآمد، چهارمضراب، ضربی و رنگ آشنا می‌شوند و گوشه های اصلی دستگاه‌ها و آوازها را نیز فراخواهند گرفت.

نکته‌ی مهم برای هنرجویانی که برای اولین‌بار با ردیف مواجه می‌شوند، درک کشش‌ها و قالب‌بندی ریتم و ملودی هاست.

متن ردیف دارای ریتم‌های گوناگون و متغیر است. در این کتاب برای ساده شدن گوشه، ریتم اولیه‌ی هر گوشه به‌عنوان قالب ریتمیک آن درنظر گرفته شده است. در ابتدا هنرجو با راهنمایی هنرآموز با الگوی ریتمیک اولیه‌ی گوشه آشنا می‌شود. سپس ملودی در قالب همان الگو در کل گوشه تکرار می‌شود. به همین دلیل تمام گوشه‌ها از نظر ریتم، به‌صورت قرینه «زیرهم‌نویسی» شده‌اند تا در همان نگاه اول، کل ریتم هر گوشه برای هنرجو قابل رؤیت باشد. ضمناً در قطعه‌های ضربی اگر آهنگ‌ها اشاره به گوشه‌ای دارند، نام آن گوشه در همان جا ذکر شده تا هنرجو حرکت آهنگین گوشه‌ها را در قطعه‌های ضربی نیز فراگیرد.

نکته‌ی دیگری که هنرجویان از ابتدا باید از اهمیت آن مطلع شوند، به‌کارگیری مضراب‌های بجا و درست است. در بسیاری از جمله‌ها، مضراب‌ها به‌صورت‌های گوناگون و متنوعی به‌کار می‌روند. باید توجه داشت که هر مضراب راست یا چپ به دلیلی در جای خاص خود آمده و نباید به‌صورت دیگری اجرا شود. مضراب‌های راست که با شدت بیشتری اجرا می‌شوند، درواقع وظیفه‌ی تشکیل تقسیمات ریتمیک در آواز را به‌عهده دارند. علاوه براین، از مضراب‌بندی‌های مختلف به‌منظور ایجاد حرکت در ریتم، حفظ قرینگی‌های ریتمیک و ملودیک، تطبیق ملودی با هجاهای کلام، ایجاد تنوع در تحریرها، ایجاد شدت‌ها و آکسان‌های مختلف، ایجاد لحن‌های گوناگون، رعایت امکانات تکنیکی ساز و رسیدن به سرعت مطلوب استفاده می‌شود.

به عنوان مثال اگر تقسیم‌های جمله سه‌تایی باشند، مضراب‌های راست و چپ به شکل‌های گوناگونی که هرکدام مفهوم خاص خود را دارند می‌توانند ظاهر شوند، مانند:

٨ ٨ V	V ٨ ٨
٨ V ٨	V ٨ V
٨ V V	V V ٨

با دو مضراب ٨ و V می‌توان ترکیب‌های متنوع‌تر و پیچیده‌تری نیز نواخت، مانند:

٨ ٨	٨ ٨ V	٨ ٨ V	٨ ٨ V	٨ V ٨ V
tatan	tanata	tanata	tanata	tanatana
١	١	١	١	١
٢	٢	٢	٢	٢
	٣	٣	٣	٣
				۴

برای اجرای صحیح مضراب‌ها می‌توانید ابتدا ترکیب‌های مختلف مضراب را جدا از درس تمرین کنید.

دقت در انگشت‌گذاری‌ها نیز اهمیت بسیار دارد. انگشت‌گذاری در سه‌تار و تار، دو گونه است:

١. انگشت‌گذاری به شیوه‌ی قدما که دارای خصوصیات زیر است:

الف) انگشت‌ها اغلب به‌صورت پیوسته و بدون پرش حرکت می‌کنند.

ب) حرکت انگشت‌ها در حد دانگ‌های گوشه‌ها (حدفواصل چهارم یا پنجم) است.

ج) حرکت‌های پاساژگونه (بیش از حد فواصل چهارم یا پنجم) به‌ندرت صورت می‌گیرد.

٢. انگشت‌گذاری به شیوه‌های جدید

در قرن اخیر دو استاد بزرگ تحولاتی در زمینه‌ی انگشت گذاری تار به‌وجود آوردند و هر کدام با شیوه‌ی نگرش خاص خود، نوع جدیدی از آن را ابداع کردند. علی‌نقی وزیری انگشت گذاری جدیدی را بنا به ضرورت حرکت ملودیِ آثار خود به‌وجود آورد. در شیوه‌ی انگشت گذاری او این خصوصیات را می‌توان دید:

الف) پاساژهای طولانی‌تر از شیوه‌ی قدما حتا در حد و یا بیش از یک اکتاو

ب) پرش های بزرگ‌تر از فواصل متداول مانند ششم، هفتم، هشتم و . . .

ج) استفاده از دوبل نت با انگشت گذاری همزمان روی یک یا دو سیم

د) استفاده از ملودی های کروماتیک با انگشت گذاری خاص

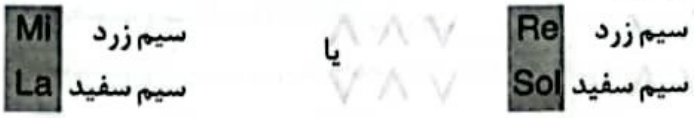
ه) استفاده از شست روی سیم بم برای ایجاد فاصله‌ی اکتاو

علی‌اکبرخان شهنازی نیز در انگشت گذاری تحولاتی ایجاد کرد. در شیوه‌ی انگشت گذاری او علاوه بر نگرش سنتی، استفاده از ملودی های غیرسنتی و تاثیرپذیری از وزیری هم مشهود است. خصوصیات زیر را در این نوع انگشت گذاری می‌توان مشاهده کرد:

الف) استفاده‌ی مکرر از دوبل سیم سفید برای اجرای فواصل دوم و سوم

ب) اجرای نت های مقطع پی‌درپی

ج) اجرای دوبل نت با فواصل موازی چهارم مانند:



د) استفاده از شست روی سیم بم برای ایجاد فاصله‌ی اکتاو و نیز کندن سیم بم به‌وسیله‌ی شست

ه) مالش های طولی (گلیساندو)

در این کتاب سعی شده است که در چارچوب ملودی های ردیف، انگشت گذاری‌ها بی‌بهره از تحولات و نیز دور از منطق انگشت گذاری ردیفی نباشند. کتاب حاضر بنا به پیشنهاد دوست و هنرمند عزیز، فریبرز عزیزی، برای تار و سه‌تار، یک‌جا، درنظر گرفته شده است. تفاوت عمده‌ی اجرا در سه‌تار و تار در مضراب های راست است. به این صورت که گاهی راستِ تار، در سه‌تار، چپ اجرا می‌شود. البته بیشتر اوقات مضراب‌ها همسان هستند. برای مشخص‌شدن مضراب های مناسب تار و سه‌تار قرار شد از علامت) استفاده کنیم که برای سه‌تار نشانه‌ی مضراب چپ و برای تار نشانه‌ی مضراب راست خواهد بود. اگر گاهی در انگشت گذاری تفاوتی باشد حتماً روی نت یا در زیرنویس تاکید شده است.

در پایان لازم می‌دانم از زحمات هنرمندانه و دلسوزانه‌ی دوست عزیز، فریبرز عزیزی که اگر پی‌گیری و موشکافی او نبود کتاب به سرانجام نمی‌رسید تشکر فراوان داشته باشم. همین‌طور از دوست و هنرمند عزیز، علی صمدپور، برای حوصله‌ای که در نوشتن و گاه بازنویسی نت‌ها به‌خرج داد و این کار را مسئولانه به انجام رسانید، سپاسگزارم. از دوست و هنرمند عزیز، علی بوستان، برای طراحی روی جلد و صفحه‌آرایی کتاب، از خانم لیلا حکیم‌الهی به‌خاطر ویرایش فنی، از آقای محمد افتخاری به‌خاطر ویرایش ادبی و از هنرمند جوان نیما فریدونی برای بازبینی نت‌ها و از دوست عزیز آقای محمد موسوی، مدیر مؤسسه‌ی فرهنگی - هنری ماهور به‌خاطر تشویق در نشر کتاب ممنون هستم.

حسین علیزاده

پاییز ۱۳۷۹

نشانه ها

۱.

تمام نت هایی که با این علامت نوشته شده‌اند در یک اکتاو بم‌تر اجرا می‌شوند.

۲. کمان

نشانه‌ی «تک به سه» یا به عبارت بهتر نشانه‌ی اجرای سه نت با یک مضراب است. به این ترتیب که نت اصلی با یک مضراب (۸ یا ۷) به صدا درمی‌آید، سپس دو نت دیگر بدون زدن مضراب و تنها به‌وسیله‌ی حرکت انگشت‌های دست چپ اجرا می‌شوند. سومین نت، همان نت شروع است.

اگر قوس کمان پایین باشد نت وسط، یک نت پایین‌تر (بم‌تر) از نت اصلی است:

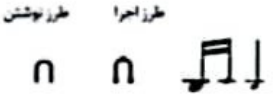
طرز نوشتن طرز اجرا

اگر قوس کمان بالا باشد نت وسط، یک نت بالاتر (زیرتر) از نت اصلی است:

طرز نوشتن طرز اجرا

اگر نت آخر به صورت خفه یا مقطع اجرا شود از این علامت استفاده می کنیم:

طرز نوشتن طرز اجرا

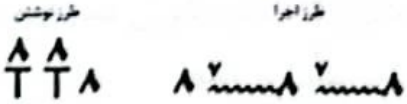


و به آن «کمانْ‌خف» می گوییم.

۳. پیش‌ریزها

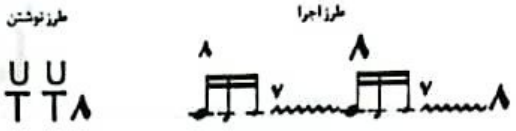
الف) تک‌ریز

طرز نوشتن طرز اجرا



برای اجرای این نوع ریز معمولاً یک مضراب راست قوی روی نت موردنظر نواخته می‌شود که پس از آن، با فاصله‌ی زمانی کم، مضراب های متوالی چپ و راست با حالت نرم‌تری تشکیل ریز می‌دهند. این ریز از چپ شروع و به تکِ بعدی متصل می‌شود.

ب) کمان‌ریز



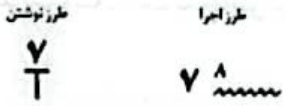
از نظر اجرا مانند تک‌ریز است، با این تفاوت که تک اول به صورت تک به سه (سه نت که با یک مضراب و با توجه به نوع کمان اجرا می‌شوند) است.

لازم به تذکر است که انواع مضراب های تک به دو (اجرای دو نت با یک مضراب)، تک به سه و . . . نیز می‌توانند به ریز وصل شوند. یعنی تزیینات مختلف چندنتی (که فقط برای نت اول آن‌ها مضراب زده می‌شود و بقیه‌ی نت‌ها با کنده کاری دست چپ به صدا درمی‌آیند) می‌توانند پس از مکث کوتاهی، با اتصال به ریز (که از چپ شروع و به تک بعدی متصل می‌شود) باعث ایجاد تنوع و زیباتر شدن اجرا شوند.

مثال: پیش‌درآمد دشتی ـ سطر چهارم ـ میزان دوم

پیش درآمد همایون ـ سطر ششم ـ میزان دوم

ج) چپ ریز



چپ‌ریز معمولاً بعد از نتِ زینتی است که با راست اجرا شده است. به این ترتیب که پس از آن نتِ زینت، مضراب چپ قوی نواخته می‌شود و سپس با مکثی شبیه همان که در تک‌ریز و کمان‌ریز داشتیم، این‌دفعه ریز از مضراب راست شروع و در انتها نیز به راست ختم می‌شود.

مثال: گوشه‌ی حجاز ـ سطر اول

پیش‌درآمد همایون ـ سطر اول ـ میزان دوم

پیش‌درآمد اصفهان

۴. درّاب

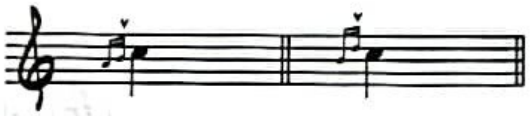
از سه نت متوالی با مضراب راست، چپ، راست تشکیل می‌شود که نت سوم، در ملودی نت اصلی محسوب می‌شود. درّاب به سه صورت نواخته می‌شود:

الف) اجرای درّاب روی یک نت

ب) اجرای درّاب روی دو نت

ج) اجرای درّاب روی سه نت متداول‌ترین درّاب، نوع الف است که به علت کثرت استفاده از آن، به‌جای نوشتن دو نت اول

به‌صورت نت زینت (که مشابه نت اصلی هستند) با علامت 𝄪 بالای نت اصلی نشان داده می‌شود.



۵. تزیینات

الف) تزیینات چندنتی که با یک مضراب نواخته می‌شود:

معمولاً در اجرای این تزیینات (تک به چند)، بعد از اجرای تک، در حالت پایین‌رونده، دست چپ چند نت بعد از تک را به‌وسیله‌ی کندن سیم اجرا می‌کند و درواقع انگشت های دست چپ نقش مضراب را ایفا می‌کنند. در حالت بالارونده، از ضربه های انگشت های دست چپ روی دسته‌ی ساز برای به‌صدا درآوردن نت‌ها استفاده می‌شود.

مثال: پیش‌درآمد دشتی ـ سطر چهارم ـ میزان آخر

گوشه‌ی اوج دشتی

پیش‌درآمد چهارگاه ـ سطر اول ـ میزان دوم

ب) **تزیینات مضرابی** که انواع آن در بند ۳ (پیش‌ریزها) توضیح داده شد.

۶. تکیه (o)

اشاره با دست چپ بعد از طنین مضراب است. نت تکیه غالباً کمی قبل از مضراب بعدی اجرا می‌شود، یعنی به مضراب دوم نزدیک‌تر از اولی است. ولی در اجراهای سریع‌تر، به علت نزدیک شدن مضراب‌ها به هم، تکیه از نظر زمان وسط آن‌ها قرار می‌گیرد. [در کتاب مقدماتی سه تار، علامت تکیه به صورت 𝅘𝅥𝅯 آمده است. بنا به پیشنهاد پسیاری از هنرآموزان و هنرجویان، دراین کتاب به شکل مرسوم استفاده شده تا با علامت کندن اشتباه نشود.]

تکیه سه نوع است:

الف) تکیه‌ی درجا

بنابه ضرورت حرکت ملودی، از انگشت اول، دوم یا سوم استفاده می‌شود.

ب) تکیه در ملودی بالارونده

تکیه‌ها معمولاً با انگشت سوم اجرا می‌شوند، مگر آن که شکل دیگر آن قید شود.

ج) تکیه در ملودی پایین‌رونده

در این حالت نیز تکیه‌ها معمولاً با انگشت سوم اجرا می‌شوند، مگر آن که شکل دیگر آن قید شود. تکیه‌ها در حرکت، حالت شفاف ندارند و بیشتر به صورت خفیف اشاره می‌شوند.

۷. نَفَس (𝄾)

این نشانه به‌جای سکوت در گوشه های آوازی نوشته می‌شود تا نوازنده بین دو فراز جمله، به دلخواه مکث کند یا به عبارت

دقیق‌تر، فاصله‌ای متناسب، همانند یک نفس احساس کند. همان‌گونه که خواننده پس از خواندن جمله یا فرازِ آواز نیازمند نفس کشیدن بجا است.

۸. اشاره‌های ربع پرده‌ای ($\overset{\frac{1}{4}}{tr}$)

می‌دانیم که هرگاه نشان ***tr*** بالای یک نت قرار گیرد آن نت به صورت ریزی که راست‌های آن روی نت اصلی و چپ‌های آن روی نت بعدی، به‌صورت پی‌درپی است، اجرا می‌شود.

مثال:

و هرگاه نشان ***tr*** با علامت‌های ♭ یا ♯ یا ♮ همراه باشد، نت بعدی با نشانه‌ی تعیین شده اجرا می‌شود.

مثال:

بدین ترتیب هرگاه نشان ***tr*** با علامت $\frac{1}{4}$♭ نوشته شود، به این معنی است که نت بعدی $\frac{3}{4}$ پرده کم می‌شود، یعنی در مثال ما نت ♭Si عملاً با نت $\frac{1}{4}$♭Si به حالت تریل اجرا می‌شود.

مثال:

نشانه‌ی $\frac{1}{4}$♭ در **پژواک** و تکیه نیز همین تغییر را ایجاد می‌کند. [**پژواک** همان تریل است، با این تفاوت که به‌جای مضراب‌های راست و چپ متوالی در آن از یک مضراب (۸ یا ۷) در ابتدا استفاده می‌شود و بقیه نت‌ها با اجرای دست چپ و بدون مضراب به صدا درمی‌آیند.]

مثال پژواک و تکیه‌ی ربع‌پرده، پیش‌درآمد نوا است.

۹. مالش ـ ناله ـ لرزه یا ویبراسیون (Vib)

حرکت دادن متناوب سیم در امتداد عمود بر دسته‌ی ساز به‌وسیله‌ی انگشت دست چپ و هماهنگ با مضراب دست راست، باعث ایجاد لرزه یا ناله در صدای نت می‌شود. به این ترتیب نتی که علامت Vib روی آن قرار دارد به‌طور مرتب به‌طرف نت بالاتر حرکت می‌کند و دومرتبه به نت اصلی برمی‌گردد. این عمل روی هر نتی مناسب نیست، زیرا بعضی از نت‌های ملودی تمایل به کم شدن دارند و عمل ویبراسیون (که در لغت به معنای ارتعاش است) اگر برخلاف حس طبیعی انجام شود حالت ناخوشایندی به‌وجود می‌آورد.

به‌عنوان مثال نت‌های ♭Si یا Re در شور Sol با Vib خوشایند می‌شوند، ولی نت $\frac{1}{4}$♭La که به طرف Sol تمایل دارد، با Vib از حالت خود خارج می‌شود و مقام شور را مختل می‌کند.

۱۰. علامت های عَرَضی

در ضربی ها تا آخر میزان، و در آوازها تا آخر خط اعتبار دارند.

۱۱. ستاره (⊗)

این علامت که در این کتاب به‌طور مشترک برای تار و سه‌تار درنظر گرفته شده است هرگاه بالای یک نت قرار گیرد، برای سه‌تار، مضراب چپ و برای تار، مضراب راست محسوب می‌شود.

۱۲. نت شاهد (Ṣ)

نتی است که محور ملودی است و آهنگِ گوشه حول آن گردش می کند. این نت بیش از نت های دیگر شنیده می‌شود.

۱۳. نت ایست (Ạ)

نتی است که ملودی روی آن خاتمه می‌یابد. در اغلب دستگاه‌ها نت شاهد با ایست یکی است و در بعضی، این‌دو با هم متفاوتند.

۱۴. خط اتصال

همیشه خط اتصال با تک ریز اجرا می شود، مگر آن که در ابتدای آن، شیوه‌ی متفاوت اجرا مشخص شده باشد.

۱۵. در توضیح دانگ‌ها و تئوری دستگاه‌ها و آوازها:

کروشه نمایانگر شروع و پایان دانگ است.

جهت پیکان نمایانگر حرکت بالارونده یا پایین رونده ی ملودی روی خطوط حامل است.

توضیحات

• **پیش‌درآمد**، همان‌طور که از نامش پیداست، قطعه‌ای است که پیش از درآمد اجرا می‌شود. این فرم معمولاً با سرعتی سنگین در محدوده‌ی درآمد و گوشه‌های اصلی ساخته می‌شود و میزان‌های آن می‌توانند ساده یا ترکیبی باشند. پیش‌درآمد از ابداعات درویش‌خان در قرن اخیر است.

• **چهارمضراب** در نیم قرن اخیر بسط و گسترش قابل توجهی یافته است. شکل نوین این فرم در آثار استاد ابوالحسن صبا مشهود است. در قدیم چهارمضراب پیرامون قالب کوچک ریتمیکی گسترش می‌یافت و حرکت ملودی‌ها نیز به‌صورت محدود و قرینه بود؛ امّا در شیوه‌های نوین، ملودی نقش بیشتری پیدا کرده است و گسترش آن با دگرگونی‌هایی در طرح ریتم اصلی انجام می‌گیرد. برای آگاهی بیشتر در مورد این فرم به مقدمه‌ی کتاب سی قطعه چهارمضراب تالیف استاد فرامرز پایور مراجعه کنید.

• **رنگ**، قطعه‌ای ضربی با سرعت نیمه‌تند است که در آخر هر دستگاه در قالب میزان $\frac{6}{8}$ اجرا می‌شود. نوع کنونی رنگ که بیشتر برای رقص مناسب است از زمان قاجار به بعد متداول شد. رنگ‌های قدیمی که نمونه‌های آن‌ها در ردیف موجود است، ریتم‌های متفاوت و متنوعی دارند، مانند رنگ حربی، رنگ دلگشا، رنگ نستاری و ...

• **ضربی**، قطعه‌ی ریتمیکی است که فرم آزاد دارد و ملودی‌های آن براساس حرکت ملودی گوشه‌ها شکل می‌گیرند. معمولاً ضربی بنابه ذوق و سلیقه‌ی نوازنده یا خواننده به‌صورت بداهه اجرا می‌شود.

• **وزن کرشمه**، Tetan Tetan Tete Tan Tan است. این وزن را می‌توان با ترکیب‌های زیر اجرا کرد:

3 + 3 + 2 + 2 + 2

3 + 3 + 4 + 2

3 + 3 + 2 + 4

وزن کرشمه در تمام گوشه‌ها قابل اجراست.

• **بسته‌نگار** دارای وزن مشخصی است و می‌توان آن‌را به‌عنوان انگاره‌ی ریتمیک شناخت. به همین دلیل در تمام گوشه‌ها قابل اجراست. در ردیف، این انگاره‌ی ریتمیک در گوشه‌های حجاز، مخالف سه‌گاه، مخالف چهارگاه، حاجی‌حسنی و ... آمده است.

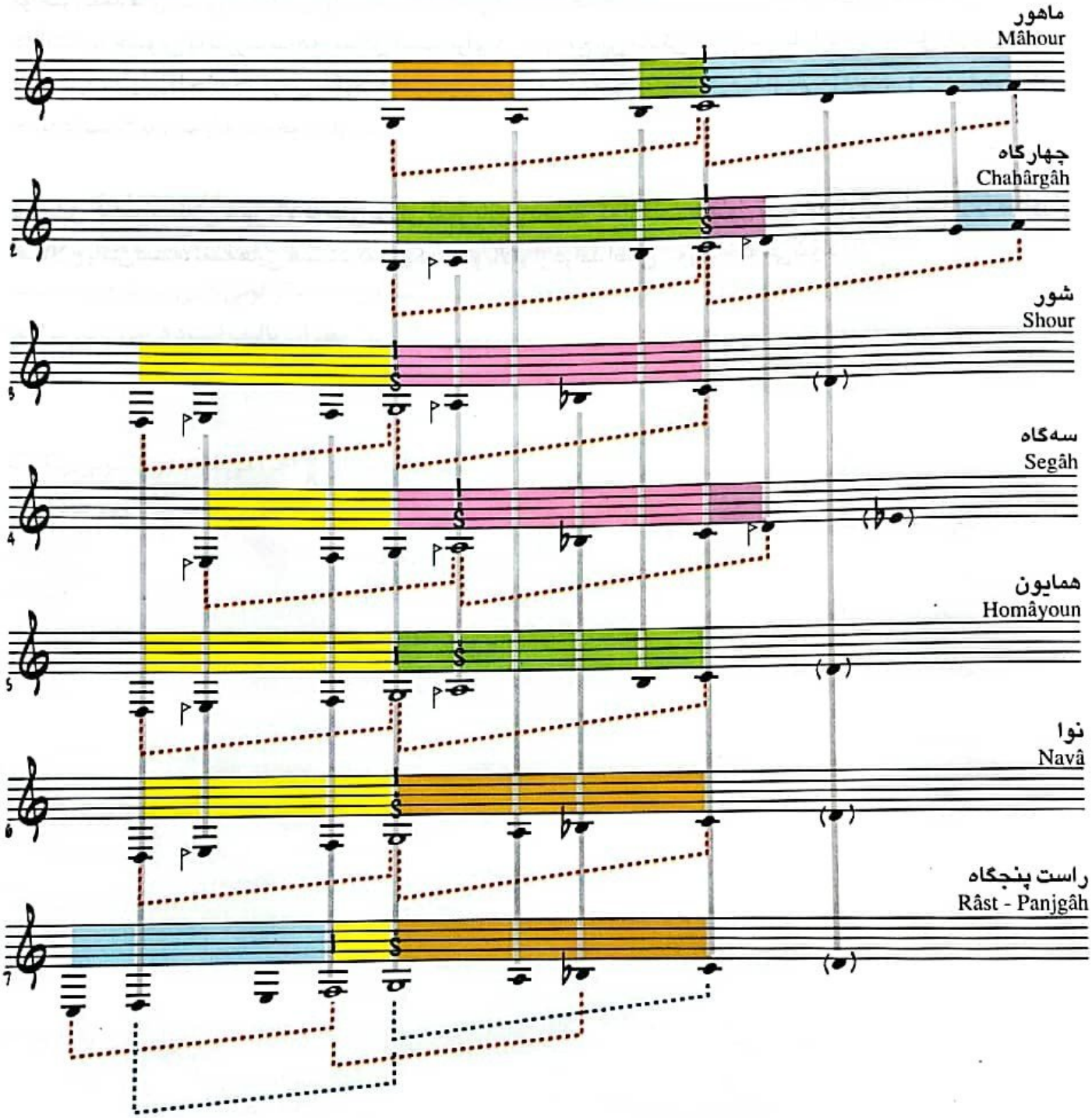
• **وزن بسته‌نگار**، Tete Tan Tetan Tetan Tan است. حرکت ملودی در کرشمه می‌تواند به‌صورت آزاد اجرا شود، امّا در بسته‌نگار شکل خاص دارد.

• **فرود**، پُلی است برای برگشت از گوشه به درآمد.

• **میزان** $\frac{6}{4}$ ، از میزان‌های متداول برای قطعه‌های با سرعت سنگین در موسیقی دستگاهی است. در قدیم استادان برای آزمودن شاگردان، پایه‌ی سنگین $\frac{6}{4}$ را به این صورت: 𝄽 ♩ ♩♫ 𝅘𝅥𝅯 ♩ با تمبک می‌نواختند و شاگردان می‌بایستی با نواختن نغمه‌های سازی یا خواندن آواز، خود را با پایه‌ی این ریتم هماهنگ می‌کردند. برای هنرجویان هماهنگی با این پایه در ابتدا، به‌خصوص به‌صورت بداهه، مشکل است. برای درک و رفع این مشکل ابتدا نغمه‌ها را کاملاً منطبق با پایه‌ی اصلی اجرا کنید، سپس با جابه‌جا کردن سکوت‌ها در ضرب‌های مختلف میزان، حس لازم را از طریق ملودی و جای قرار گرفتن جمله‌ها نسبت به ریتم پایه، به‌وجود بیاورید.

• در این کتاب اصطلاح **شور بالا** به‌جای عنوان **شور پایین دسته**، که از قدیم متداول بوده، به‌کار رفته است. زیرا منظور از اصطلاح پایین‌دسته، نغمه‌هایی هستند که در یک اکتاو بالاتر از درآمد اصلی شور نواخته می‌شوند.

دانگ‌ها و فواصل مشترک در درآمد هفت دستگاه



• در این تابلو خطوط خاکستری نشانگر نت های مشترک و نوارهای رنگی نشانگر دانگ ها و فواصل مشترک در دستگاه ها هستند.

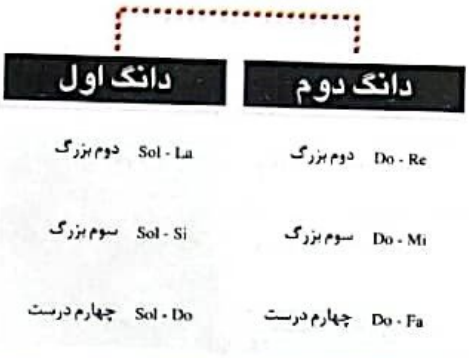
• خط های نقطه چین قرمز، نشانگر دانگ در هر دستگاه است.

• در این تابلو، دستگاه راست پنجگاه در دو مرحله نوشته شده است. خط‌های نقطه چینِ قرمز نشانگر مرحله ی اول و خط های نقطه چینِ آبی نشانگر مرحله ی دوم است.

ماهور
Mâhour

• ماهور دارای دو دانگ قرینه است و نسبت فواصل میانی دانگ های آن عبارتند از:

• فواصل دانگ ها نسبت به نت پایه:



چهارگاه
Chahârgâh

• چهارگاه دارای دو دانگ قرینه است و نسبت فواصل میانی دانگ های آن عبارتند از:

• فواصل دانگ ها نسبت به نت پایه:

شور
Shour

• شور دارای دو دانگ قرینه است و نسبت فواصل میانی دانگ های آن عبارتند از:

• فواصل دانگ ها نسبت به نت پایه:

سه‌گاه
Segâh

• سه‌گاه دارای دو دانگ قرینه است و نسبت فواصل میانی دانگ های آن عبارتند از:

• فواصل دانگ ها نسبت به نت پایه:

همایون
Homâyoun

• همایون دارای دو دانگ غیر قرینه است و نسبت فواصل میانی دانگ های آن عبارتند از:

دانگ دوم	دانگ اول
Sol - La♭ دوم نیم بزرگ	Re - Mi♭ دوم نیم بزرگ
La♭ - Si دوم بیش بزرگ	Mi♭ - Fa دوم نیم بزرگ
Si - Do دوم کوچک	Fa - Sol دوم بزرگ

• فواصل دانگ ها نسبت به نت پایه:

دانگ دوم	دانگ اول
Sol - La♭ دوم نیم بزرگ	Re - Mi♭ دوم نیم بزرگ
Sol - Si سوم بزرگ	Re - Fa سوم کوچک
Sol - Do چهارم درست	Re - Sol چهارم درست

نوا
Navâ

• نوا دارای دو دانگ غیر قرینه است و نسبت فواصل میانی دانگ های آن عبارتند از:

دانگ دوم	دانگ اول
Sol - La دوم بزرگ	Re - Mi♭ دوم نیم بزرگ
La - Si♭ دوم کوچک	Mi♭ - Fa دوم نیم بزرگ
Si♭ - Do دوم بزرگ	Fa - Sol دوم بزرگ

• فواصل دانگ ها نسبت به نت پایه:

دانگ دوم	دانگ اول
Sol - La دوم بزرگ	Re - Mi♭ دوم نیم بزرگ
Sol - Si♭ سوم کوچک	Re - F سوم کوچک
Sol - Do چهارم درست	Re - Sol چهارم درست

راست پنجگاه
Râst - Panjgâh

• راست پنجگاه دارای دو دانگ قرینه است و نسبت فواصل میانی دانگ‌های آن عبارتند از:

مرحله‌ی اول

دانگ دوم	دانگ اول
Fa - Sol دوم بزرگ	Do - Re دوم بزرگ
Sol - La دوم بزرگ	Re - Mi دوم بزرگ
La - Si♭ دوم کوچک	Mi - Fa دوم کوچک

مرحله‌ی دوم

دانگ دوم	دانگ اول
Sol - La دوم بزرگ	Re - Mi دوم بزرگ
La - Si♭ دوم کوچک	Mi - Fa دوم کوچک
Si♭ - Do دوم بزرگ	Fa - Sol دوم بزرگ

• فواصل دانگ ها نسبت به نت پایه:

مرحله‌ی اول

دانگ دوم	دانگ اول
Fa - Sol دوم بزرگ	Do - Re دوم بزرگ
Fa - La سوم بزرگ	Do - Mi سوم بزرگ
Fa - Si♭ چهارم درست	Do - Fa چهارم درست

مرحله‌ی دوم

دانگ دوم	دانگ اول
Sol - La دوم بزرگ	Re - Mi دوم بزرگ
Sol - Si♭ سوم کوچک	Re - Fa سوم کوچک
Sol - Do چهارم درست	Re - Sol چهارم درست

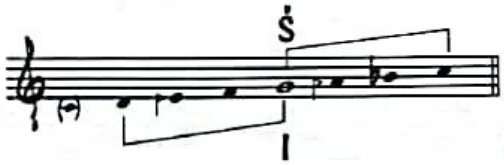
دستگاه شور

• در این کتاب اصطلاح شور بالا به‌جای عنوان شور پایین دسته، که از قدیم متداول بوده، به‌کار رفته است. زیرا منظور از اصطلاح پایین‌دسته نغمه‌هایی هستند که در یک اکتاو بالاتر از درآمد اصلی شور نواخته می‌شوند.

درآمد در دستگاه شور دو گونه است:

۱. **درآمد خارا** دارای دو دانگ کامل است و ملودی آن به صورت پایین‌رونده حرکت می‌کند (نت Mi در خارا به‌صورت کرن اجرا می‌شود).

گستره‌ی درآمد خارا:



• در ردیف‌ِ سازی به این علت که سیم‌های پنجم و ششم تار و سوم و چهارم سه‌تار، Fa-Do کوک می‌شوند، امکان استفاده‌ی کامل از دانگ اول شور سلب شده و نت‌های Mi♭ و Re در اکتاو بالا نواخته می‌شوند. لذا درآمد خارا از ردیف‌ِ سازی (میرزاعبدالله) حذف شده است. قابل توجه است که در ردیف عالی استاد شهنازی به علت انتقال شور Sol به شور La و کوک متفاوت، امکان اجرای درآمد خارا میسر شده است.

۲. **درآمد شور** در دانگ دوم اجرا می‌شود و فقط از یک نت دانگ اول (Fa) استفاده می‌کند.

گستره‌ی درآمد شور:

نت شاهد و ایست در شور یکی است.

• شاهد گوشه‌ی **شهناز** (Do) فاصله‌ی چهارم درست، بالاتر از شاهد شور بالا (Sol) است.

• **زیرکش سلمک** به معنای مقدمه‌ی سلمک در ردیف آمده است. نت پنجم شور (Re) در زیرکش سلمک به‌صورت متغیر (Re♭, Re) اجرا می‌شود.

گستره‌ی زیرکش سلمک به‌صورت پایین‌رونده است:

• **گریلی** از قطعات ضربی شور است که با ساز یا آواز اجرا می‌شود. ریتم قدیمی آن به‌صورت مختلط ۷ تایی (۲ + ۲ + ۳) بوده است و در حال حاضر اغلب به‌صورت میزان‌بندی ساده (۲ تایی) اجرا می‌شود. نت شاهد گریلی (Do) فاصله‌ی چهارم درست، بالاتر از شاهد شور بالا (Sol) و ایست آن مانند ایست شور (Sol) است.

• **کوک دستگاه شور:**

پیش‌درآمد شور

• به انگشت گذاری ویژه در میزان دوم سطر هشتم توجه کنید.

• نشانه ی ⊗ در سه تار با مضراب چپ و در تار با مضراب راست اجرا می‌شود.

- علامت 8 زیر کلید به معنای اجرای تمام نت‌ها در یک اکتاو بم‌تر است.
- این درس در شور Sol نوشته شده و شاهد و ایست آن نیز Sol است.

3+3+2+2+2
12/8

چهار مضراب

• برای درک بهتر ریتم این درس، مراحل زیر را با کمک هنرآموز تمرین کنید:

گریلی

• در این درس گریلی با ریتم مختلط ۸ تایی (۲ + ۳ + ۳) نوشته شده است.

• نمونه‌ی مضراب برای اجرای پایه‌ها با سه‌تار:

• نمونه‌ی مضراب برای اجرای پایه‌ها با تار:

درآمد خارا
♩. = 96
اشاره به بیات ترک
زیر کش سلمک

آواز ابوعطا

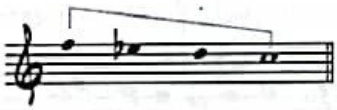
• آواز ابوعطا از وابستگان دستگاه شور است که منطقه‌ی اجرایی آن در شور بالا است. شاهد آن (Do) فاصله‌ی چهارم درست، بالاتر از شور بالا است و ایست آن (La♭) بر فاصله‌ی دوم شور قرار می‌گیرد. ایست نهایی به علت وابستگی به شور، همان ایست شور بالا (Sol) است. حرکت ملودی در نغمه‌های آواز ابوعطا بیشتر به‌صورت پایین‌رونده به سمت نت ایست است.

• نت شروع (Do) فاصله‌ی چهارم درست، بالاتر از ایست شور بالا (Sol) است.

• گستره‌ی درآمد ابوعطا

• گوشه‌هایی مانند سَیَخی که در محدوده‌ی درآمد هستند، در دانگ دوم شور نیز گسترش می‌یابند.

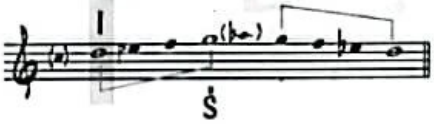
• گستره‌ی سیخی:



• شاهد حجاز (Re) فاصله‌ی پنجم درست، بالاتر از شاهد شور، و ایست آن (Sol) همان ایست شور است.
نت Mi در قسمت اوج حجاز به‌صورت متغیر (Mi♮ در حرکت بالارونده و Mi♭ در حرکت پایین‌رونده) است.

• گستره‌ی حجاز:

• گستره‌ی اوج:



• کوک آواز ابوعطا:

پیش‌درآمد ابوعطا

• پیش‌درآمد ابوعطا در میزان $\frac{6}{4}$ نوشته شده و توجه به موقعیت آهنگ نسبت به ریتمِ پایه ضروری است: در ابتدای قطعه، آهنگ از سر ضرب آغاز می‌شود و سکوت‌ها در آخر میزان قرار دارند. از میزان نهم، سکوت‌ها در ابتدای میزان به‌صورت سکوت سیاه و در ادامه به‌صورت سکوت سفید جلوه می‌کنند. در فرود، جمله از آخر میزان شروع و در ادامه، ضرب دوم میزان با سکوت چنگ نمایان می‌شود. سپس سکوت چنگ به ضرب اول دو میزان بعد منتقل می‌شود.

- اجرای تکیه های پایین رونده با انگشت سوم و به صورت خفیف است.

چهار مضراب

- به علت پرش هایی که در انگشت گذاری وجود دارد، سعی کنید قطعه را از حفظ اجرا کنید.
- نمونه‌ی مضراب ارائه شده تا آخر قطعه به قوت خود باقی است، مگر تغییر آن قید شده باشد.

- نمونه‌ی مضراب برای اجرای پایه‌ها با سه تار:

- نمونه‌ی مضراب برای اجرای پایه‌ها با تار:

حجاز

- حجاز از گوشه‌هایی است که منسوب به یک محل است.
- قرینگی جمله های گوشه‌ی حجاز، به‌علت طولانی بودن جمله در دو خط نوشته شده است.

♩. = 100

• برای اجرای دقیق سکوت های چنگ نقطه‌دار، ابتدا ضرب آن را بدون سکوت و سپس با سکوت تمرین کنید:

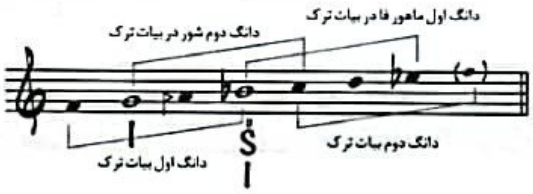
آواز بیات ترک

• آواز بیات ترک از وابستگان دستگاه شور است که شاهد آن (Si♭) فاصله‌ی سوم کوچک، بالاتر از شاهد شور بالا است. بیات ترک به‌علت داشتن دو دانگ متفاوت، حالتی دوگانه دارد. دانگ اول آن در شور و دانگ دوم آن منطبق بر فواصل دانگ دوم ماهور♭Si است. به همین علت گوشه‌های مشترکی با ماهور دارد، مانند فیلی، خسروانی و زنگوله.

• دانگ‌های ماهور ♭Si :

• بیات ترک دو نوع ایست دارد: یا جمله به‌صورت وابسته‌ی شور روی ایست شور (Sol) خاتمه می‌یابد یا ایست هم، مانند شاهد، ♭Siخواهد بود. نوع اول آن در قدیم متداول‌تر بوده است. بیات ترک در این کتاب نیز به شیوه‌ی قدیم روی Sol (یعنی ایست شور) خاتمه می‌یابد.

• گستره‌ی آواز بیات ترک :

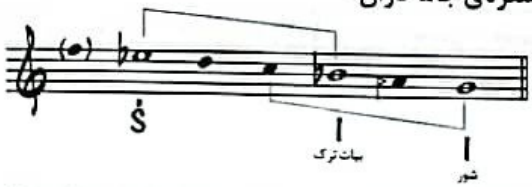


• بدیهی است برای ختم جمله روی ایست شور، ملودی در آخر باید در محدوده‌ی دانگ‌های شور حرکت کند تا حالت خاتمه‌ی آن طبیعی باشد. در غیر این صورت حس ملودی ایجاب می‌کند که روی شاهد ترک (Si♭) خاتمه یابد.

• درآمد بیات ترک از دو دانگ تشکیل می‌شود که برای فرود آن در شور، پس از دو دانگ متوالی (از Fa تا ♭Si و از ♭Si تا ♭Mi)، از نت بعد یعنی Fa، دو دانگ به‌صورت پایین‌رونده طی می‌کنیم و به نت Sol (ایست شور) می‌رسیم. به این ترتیب نت Fa در بیات ترک از اهمیت خاصی برخوردار است.

• جامه‌دران از گوشه‌های مشترکی است که بجز آواز بیات ترک در آواز بیات اصفهان و دستگاه همایون نیز اجرا می‌شود. این گوشه با حالت و حرکتی کاملاً مشابه در دستگاه و آوازهای فوق اجرا می‌شود و فقط فرودهای متفاوت و متناسب با دستگاه و آوازهای مذکور، موقعیت آن‌را مشخص می‌کند.
شاهد جامه‌دران (♭Mi) فاصله‌ی چهارم درست، بالاتر از شاهد ترک، و ایست آن ♭Si یا Sol است.

• گستره‌ی جامه‌دران:



• فیلی از گوشه‌های مشترک ماهور و بیات ترک است که شاهد آن (Fa) فاصله‌ی پنجم درست، بالاتر از شاهد ترک، و ایست آن (♭Si) در دانگ دوم ترک، یعنی دانگ ماهور است.

• شکسته از گوشه‌های مشترک آواز بیات ترک و دستگاه ماهور است که تفاوت آن‌ها فقط در فرودشان به آواز و دستگاه مذکور است. شکسته از گوشه‌های توصیفی است که به علت دور شدن شاهد آن از شاهد بیات ترک و تغییر فواصل (Re به ♯Re و La به ♭La) مقامی کاملاً مستقل می‌یابد و فضای صوتی بیات ترک را می‌شکند. شاهد شکسته (Fa) فاصله‌ی پنجم درست، بالاتر از شاهد ترک، و ایست آن ♯Re برای فرود موقت و ♭Si برای فرود کامل است.

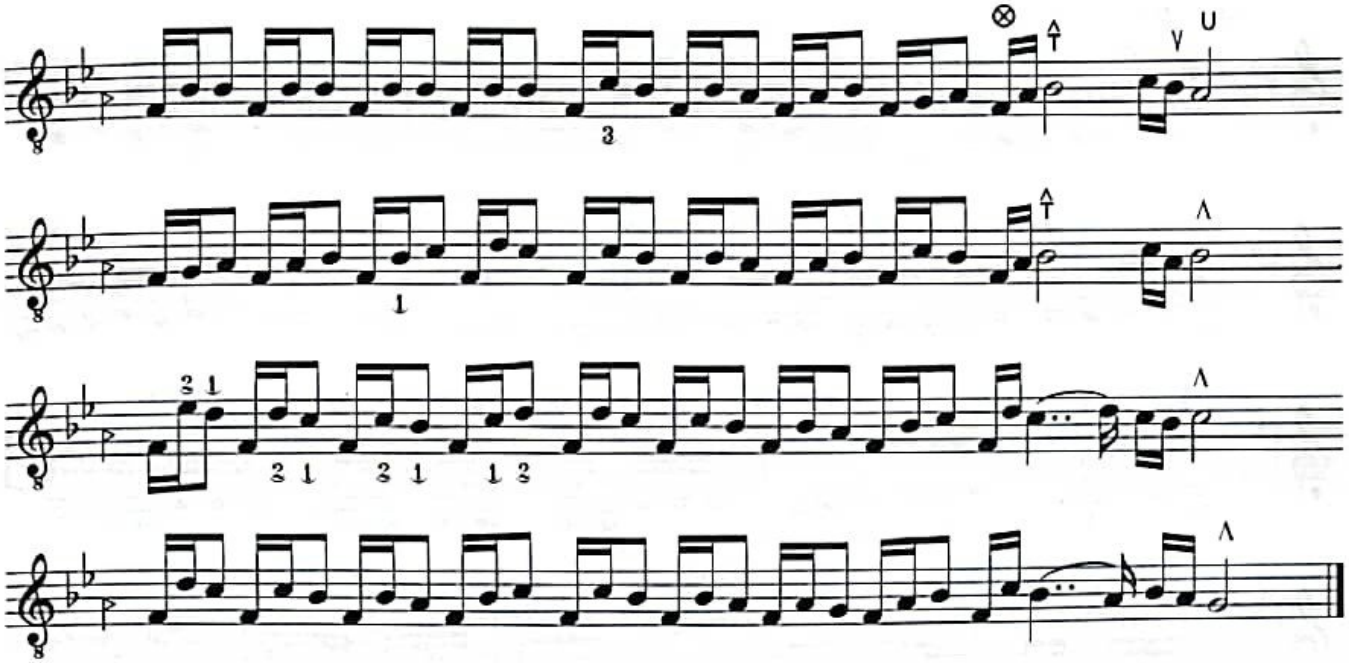
• گستره‌ی شکسته:

• نسبت فواصل و حرکت ملودی گوشه‌ی شکسته نزدیکی زیادی با آواز افشاری دارد. تفاوت عمده‌ی آن‌ها در این است که گوشه‌ی شکسته فاقد نت متغیر است ولی نت Re در افشاری متغیر است.

• کوک آواز بیات ترک :

♩= 100
درآمد
فیلی
فرود

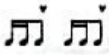
U
نکته
U
فرود به شور
rit.



- علامت 8 زیر کلید به معنای اجرای تمام نت ها در یک اکتاو بم تر است.
- انگشت گذاری های این درس برای اجرا با تار در دستان های سیم های زرد و سفید نیز مناسب است.
- در سه‌تار به‌ندرت ملودی به‌صورت تک‌سیم اجرا می‌شود، یعنی سیم های دیگر پیوسته همراه ملودی نواخته می‌شوند و صدای ترکیبی خوش‌آهنگی ایجاد می کنند. به همین دلیل گاهی انگشت گذاری در سه‌تار با تار تفاوت پیدا می کند. هنگام اجرای این درس با سه‌تار، اگر ملودی در سیم زرد نواخته شود هماهنگی آن با سیم های دست‌باز واخوان، خوش‌آهنگ‌تر خواهد بود.

- نمونه‌ی مضراب برای سه‌تار:

- نمونه‌ی مضراب برای تار:



♪. = 116
جامه دران
فرود

جامه دران

- جامه‌دران از گوشه هایی است که نام آن توصیفی است.
- برای اجرا با تار انگشت گذاری روی سیم سفید مطلوب‌تر است.

همچنین در اتصال دو نت دو و سی، نت سی بدون مضراب اجرا شود.

فرود

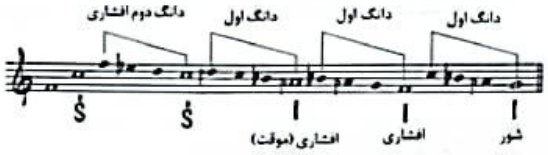
درآمد
♩. = 96
جامه دران
فیلی
شکسته

• برای صدادهندگی بهتر تار (از شروع جامه‌دران تا سر شکسته) به ضرورت از نت های سیم سفید نیز استفاده کنید.

آواز افشاری

• آواز افشاری از وابستگان دستگاه شور است که شاهد آن (Do) فاصله‌ی چهارم درست، بالاتر از شاهد شور است و ایست آن به سه گونه با حرکت دانگ های مختلفِ پایین‌رونده صورت می گیرد: اگر دانگ پایین‌رونده از Re♭ باشد، ایست آن La♭ خواهد بود؛ اگر از Si♭ باشد، ایست آن Fa و اگر حرکت دانگ از Do باشد، ایست آن Sol ، همان ایست شور است.

متداول‌ترین ایست، نت Fa است. La♭ به‌عنوان ایست موقت به کار گرفته می‌شود. اگر قصد فرود به شور را داشته باشیم از نت Do به‌صورت پایین‌رونده به طرف Sol حرکت می کنیم.



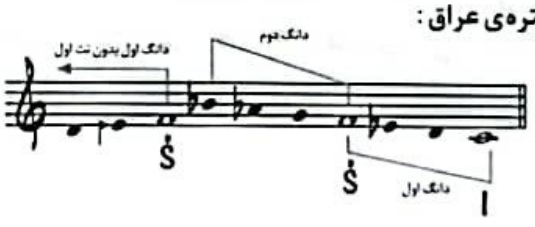
• از مشخصات افشاری متغیر بودن فاصله‌ی پنجم شور (Re♭ , Re) است که یک فاصله‌ی دوم بزرگ یا نیم بزرگ، بالاتر از شاهد افشاری است. توجه کنید که این فاصله در دستگاه شور و آواز دشتی نیز متغیر است که شرح آن‌ها در جای خود آمده است. لازم به تذکر است که نت Re در دانگ دوم متغیر نیست و فقط در برگشت به طرف دانگ اول متغیر (Re♭) می‌شود.

نت های متغیر در موسیقی دستگاهی عمدتاً در بالارونده زیاد و در حرکت پایین‌رونده کم می‌شوند.

• گوشه‌ی عراق مقامی کاملاً متفاوت از مقام افشاری دارد و اوج آواز افشاری محسوب می‌شود. تغییر فواصل و دور شدن نت شاهد از شاهد افشاری علت این تفاوت است. نت Mi در عراق، در حالت بالارونده، کرن و در حالت پایین‌رونده، بمل است و نت La نیز به‌صورت بمل اجرا می‌شود. دانگ اول به‌صورت بالارونده از نت Re به طرف شاهد (Fa) با به کارگیری Mi♭ حرکت می کند و از طریق Mi♭ به‌صورت پایین‌رونده به طرف Do بازمی گردد. دانگ دوم نیز به‌صورت پایین‌رونده به‌سوی شاهد است.

• کوک آواز افشاری :

• گستره‌ی عراق :



پیش‌درآمد افشاری

وهاب
فرود
فرود به شور

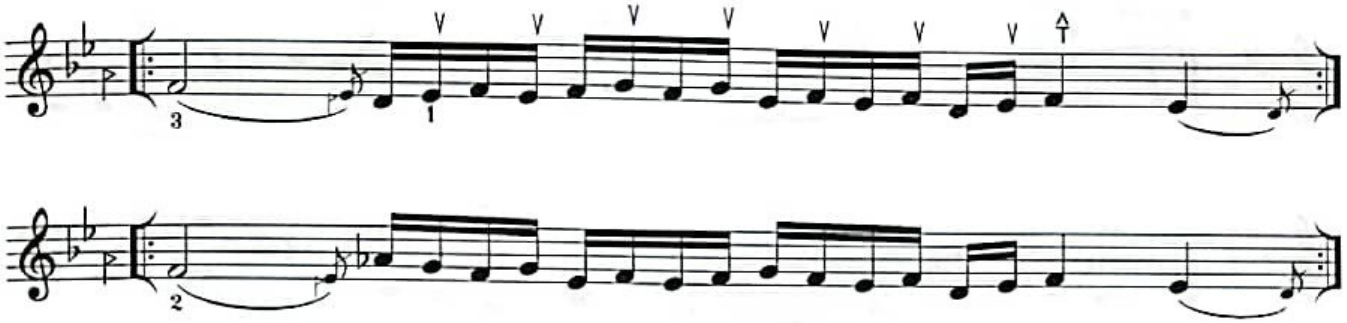
درآمد

- در این درس از دانگ اول شور (خارا) برای رسیدن به ایست استفاده شده است.

چهارمضراب

چهارمضراب

عراق



کرشمه‌ی عراق

حزین

- عراق از گوشه هایی است که منسوب به یک محل است.
- حزین، انگاره‌ی محدود با ریتم های قرینه است که در این جا از آن برای فرود استفاده شده است.
- در این درس آهنگ گوشه‌ی عراق براساس وزن کرشمه تنظیم شده است.

♩. = 88
درآمد
رهاب
فرود

♩. = 88
درآمد
قرایی
رهاب
tr

فرود
1
2
3
3
tr

آواز دشتی

• آواز دشتی از وابستگان دستگاه شور است. شاهد آن (Re) فاصله‌ی پنجم درست، بالاتر از Sol (ایست و شاهد شور)، و ایست آن همان ایست شور (Sol) است. نت Re همان‌طور که در شور و افشاری متغیر بود، در دشتی نیز متغیر است. آواز دشتی دارای دو دانگ است که گردش آهنگ در آن‌ها ویژگی خاص دارد. در حرکت بالارونده ملودی از فاصله‌ی سوم دانگ اول شروع می‌شود و در دانگ دوم به گردش درمی‌آید و در حالت پایین‌رونده، دانگ اول نیز به‌طور کامل اجرا می‌شود تا به ایست شور ختم شود.

• گستره‌ی آواز دشتی:

• نت متغیر (Re، Re♭) در دشتی، حالتی میانی بین دو دانگ ایجاد می‌کند. آهنگ، بین فاصله‌ی سوم دانگ اول و نت شاهد تغییر می‌کند و به چرخش درمی‌آید و به‌صورت موقت روی فاصله‌ی سوم دانگ اول می‌ایستد و در نهایت روی ایست شور خاتمه می‌یابد.

• اوج از گوشه‌های مهم دشتی است. شاهد آن (Re) اکتاو، و ایست آن یک فاصله‌ی پنجم درست، بالاتر نسبت به ایست شور است. درواقع ایست اوج روی شاهد دشتی بنا می‌شود. آهنگ اصلی اوج در یک دانگ دور می‌زند که این دانگ همان دانگ اول شور، در اکتاو بالا با گردش ملودی خاص است. ضمناً اگر دانگ دوم را نیز به آن اضافه کنیم، درواقع از طریق گوشه‌ی اوج به دستگاه شور خواهیم رفت که در این حرکت به‌صورت بالارونده، نت لا، کرن و در حرکت پایین‌رونده برای فرود، بمل اجرا می‌شود. نت Mi نیز در حالت بالارونده، کرن و در حالت پایین‌رونده، بمل است.

• گستره‌ی اوج:

• کوک آواز دشتی:

♩= 88
درامد
T
Vib.
Vib.
اوج

• برای پر کردن سکوت‌ها می‌توان از ضربه زدن به سیم بم استفاده کرد.

♩. = 112
درآمد
اوج
فرود

• الگوی مضراب شایه های این قطعه برای تار و سه تار یکی است. در اجرا با تار، مضراب را به سیم‌های هنگام و بم به گونه‌ای بنوازید که صدای Fa بیشتر به گوش برسد.

ضربی گیلکی

• گیلکی از گوشه هایی است که منسوب به یک محل است. گوشه‌ی گیلکی در محدوده‌ی درآمد دشتی با آهنگی خاص اجرا می‌شود. در این جا قطعه‌ی ضربی براساس گوشه‌ی گیلکی ساخته شده است.

اشاره به شور
فرود

درآمد
♩. = 96
اوج

فرود

دستگاه سه‌گاه

• سه‌گاه یکی از هفت دستگاه اصلی موسیقی دستگاهی است. درآمد سه‌گاه شامل دو دانگ است که نت شاهد در وسط آن‌ها قرار دارد. پرده‌بندی سه‌گاه ادامه‌ی پرده‌بندی شور است با شاهد و ایست و گردش آهنگ متفاوت. در بررسی دانگ های سه‌گاه این‌طور به‌نظر می‌آید که به‌علت کوک متداول سیم چهارم سه‌تار و سیم ششم تار (Fa)، امکان استفاده از نت اولِ دانگ اول (Mi♭) وجود ندارد. بنابراین نوازنده به‌ناچار انگاره‌ی معرف سه‌گاه را در اکتاو بالا، که امکان استفاده از Mi♭ را دارد، می‌نوازد.

• کوک متداول:

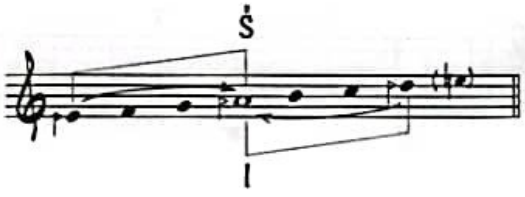
• کوک ویژه با استفاده‌ی کامل از دو دانگ سه‌گاه :

• بهترین نمونه‌ی استفاده از انگاره‌ی معرف سه‌گاه در ردیف، رنگ دلگشا است که براساس این انگاره شکل گرفته است:

• همین‌طور قطعه‌ی سامانی از استاد ابوالحسن صبا :

• شاهد و ایست در سه‌گاه La♭ است.

• گستره‌ی درآمد سه‌گاه:



• نت Mi در سر کلید دستگاه سه‌گاه به‌طور متداول Mi♭ نوشته می‌شود که در این کتاب به علت استفاده‌ی کامل از دو دانگ و کوک ویژه ـ بجز در گوشه‌ی بسته‌نگار و رنگ سه‌گاه ـ Mi♭ به‌جای Mi♮ سر کلید آورده شده است.

• مخالف از گوشه های مهم دستگاه سه‌گاه است و همان‌طور که در توصیف گوشه‌ی شکسته‌ی آواز بیات ترک و عراق آواز افشاری بیان شد، به‌علت تغییر فواصل، شاهد، ایست و دور شدن نت شاهد از درآمد، مقامی کاملاً متفاوت از مقام درآمد می‌یابد. هرقدر درآمد سه‌گاه حالتی آرام و نجواگونه دارد، گوشه‌ی مخالف حالتی مخالف‌خوان دارد و فغان و فریاد در آن نهفته است. شاهد گوشه‌ی مخالف (Fa) یک‌ششم نیم‌بزرگ، بالاتر از شاهد درآمد (La♭) است. مخالف دارای دو دانگ است که نت شاهد در میان آن‌ها قرار دارد. ایست مخالف (Re♭) فاصله‌ی چهارم درست، بالاتر از شاهد درآمد است و نت La♭ نیز به La♮ تغییر می‌یابد.

• گستره‌ی مخالف :

• کوک دستگاه سه‌گاه :

♩= 54
درآمد
زابل
مویه

1
2
T
Λ
V
U
3
مخالف

- از ترکیب ۲۷ در این درس برای نمایاندن مضراب شلال استفاده شده است.
- برای پر کردن سکوت‌ها از ضربه زدن به سیم بم استفاده کنید.
- به علامت‌های سر کلید و تغییرات عرضی آن در قسمت‌های مویه و مخالف توجه کنید.

• علامت‌های انگشت گذاری در بالای نت‌ها مربوط به تار و در پایین نت‌ها مربوط به سه‌تار است.

• هنگام اجرای سطر هشتم با تار، میزان دوم، ضرب دوم با مضراب ⊼ نواخته شود.

مخالف
فرود

- در این جا بسته‌نگار در محدوده‌ی درآمد سه گاه آورده شده است.
- هنگام اجرا با تار، با انگشت گذاری دلخواه نواخته شود.
- به علامت های سر کلید توجه شود.

♩. = 96
درآمد
زابل
مخالف

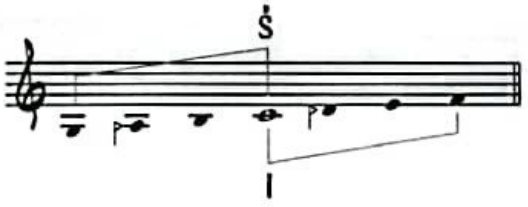
فرود

دستگاه چهارگاه

• دستگاه چهارگاه یکی از هفت دستگاه اصلی موسیقی دستگاهی ایران است. در قدیم این دستگاه در ادامه‌ی پرده‌بندی شور و سه‌گاه قرار می‌گرفته است، با این تفاوت که فواصل میانی دانگ‌های آن تغییر می‌کرده است (Si♭ به Si♮ و Mi♭ به Mi♮ تبدیل می‌شده است). ناگفته نماند که این فواصل بیش از یک قرن است که به‌تدریج در موسیقی دستگاهی دگرگون شده‌اند، به‌طوری که در حال حاضر Si♭ به Mi♭ جای‌گزین فواصل قبلی شده‌اند و به درست یا غلط، چهارگاه با این فواصل در حافظه‌ی فرهنگی و تاریخی مردم ایران جا افتاده است. در ضمن ناگفته نماند که با فواصل قدیم، وابستگی و همسایگی چهارگاه با سه‌گاه بیشتر و منطقی‌تر از فواصل فعلی جلوه می‌کند؛ امّا به علت پاک شدن چهارگاه قدیم از ذهن و حافظه‌ی جامعه، دسترسی به اجرا و حالت‌های درست آن غیرممکن است و یادآوری آن در بخش نظری نیز تاحدودی ممکن است. زیرا در آرشیوهای قدیمی ـ که آثاری از صد سال پیش در آن‌ها ضبط شده است ـ اثری از فواصل چهارگاه قدیم دیده نمی‌شود. همین‌طور در تمام ردیف نیز اثری از آن نیست و نیز نمی‌توان با همان روندِ ملودی که در فواصل جدید چهارگاه ـ حتا در ردیف ـ شکل گرفته، چهارگاه قدیم را اجرا کرد؛ چون روند ملودی مطیع فواصل تشکیل‌دهنده‌ی هر گوشه یا مقام است و اگر فواصل تغییر کنند، شکل‌گیری ملودی‌ها نیز متفاوت خواهد بود. به‌علاوه نامانوس بودن اجرای ملودی‌های چهارگاه جدید با فواصل قدیم نیز نمی‌تواند به علت فراموش شدن آن فواصل باشد، چون همان فواصل در گوشه‌ها و دستگاه‌های دیگر موجودند و گوش با آن‌ها مانوس است. پس علت اصلی درواقع همان تناسب روند ملودی با فواصل است.

درواقع این‌طور به‌نظر می‌رسد که در تدوین ردیف‌ها، مقام چهارگاه به‌عنوان مقامی مستقل طرح شده، بدون آن‌که برای گسترش آن به‌عنوان دستگاه، طرح جداگانه‌ای ریخته شده باشد. یا اصولاً سه‌گاه و چهارگاه یک مقام گسترده با نام دیگری بوده که در طرح موسیقی دستگاهی، به دو دستگاه تبدیل شده است و گذر زمان، نیاز اختلاف فواصل در آن‌ها را به‌وجود آورده و برای مستقل‌تر شدن مقام چهارگاه، به‌تدریج فواصل آن از سه‌گاه دور شده تا چهارگاه فعلی به‌وجود آمده است. به هر صورت این موضوع به تحقیق و بررسی‌های وسیع و دقیق‌تری نیاز دارد.

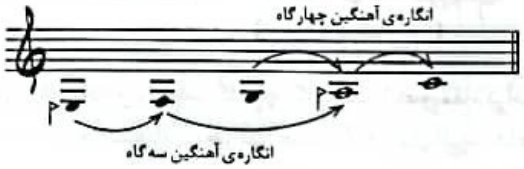
• گستره‌ی درآمد چهارگاه:



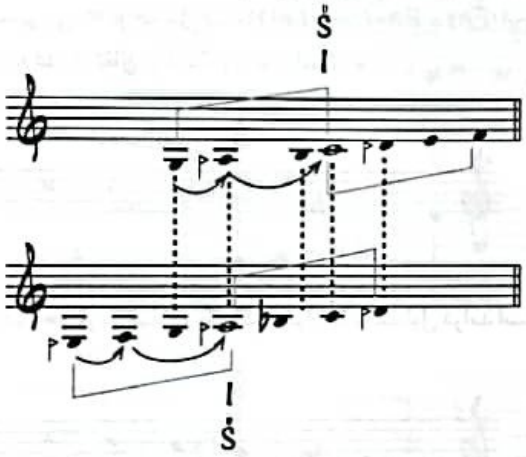
• نت شاهد و ایست در چهارگاه یکی است.

• دستگاه چهارگاه نیز مانند سه‌گاه، انگاره‌ی آهنگین خاصی به صورت یک فاصله‌ی پیوسته و یک فاصله‌ی پرش‌دار دارد.

• انگاره‌های آهنگین سه‌گاه و چهارگاه:

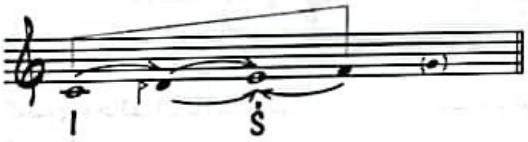


• مقایسه‌ی دانگ‌های چهارگاه و سه‌گاه:



• زابل از گوشه‌های وابسته به درآمد است که در دانگ دوم اجرا می‌شود و شاهد آن (Mi) فاصله‌ی سوم بزرگ، بالاتر از نت شاهد، و ایست آن همان ایست درآمد (Do) است.

• گستره‌ی زابل:



• مویه از گوشه‌های دیگر چهارگاه است که دانگ آن از فاصله‌ی دوم چهارگاه (Re♮) تشکیل شده و نت شاهد آن (Fa) فاصله‌ی چهارم درست، بالاتر از درآمد، و ایست آن (Re♮) فاصله‌ی دوم درآمد است. مویه حالتی از درآمد چهارگاه است که ایست آن روی فاصله‌ی چهارم

درست، بالاتر از ایست و شاهد درآمد (Do) قرار دارد اختلاف مویه و درآمد در این است که شاهد و ایست درآمد یکی است، امّا در مویه متفاوت است.

• گستره‌ی مویه:

• حصار از گوشه های مهم دستگاه چهارگاه است. انتقال مقام درآمد به فاصله‌ی پنجم درست بالاتر، ویژگی آهنگ های حصار است. شاهد و ایست، همانند درآمد، در حصار نیز یکی است که در میان دو دانگ قرار دارد. نسبت فواصل در دو دانگ حصار مانند نسبت فواصل در درآمد است. تغییراتی که در فواصل نت‌ها (♮Mi به ♭Mi و Fa به ♯Fa) ایجاد می‌شود به علت انتقال به فاصله‌ی پنجم است.

حصار :

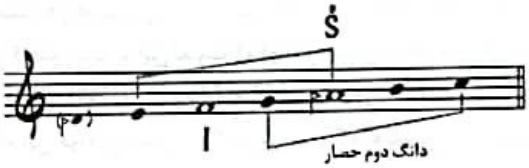
• دانگ دوم حصار با اختلاف یک اکتاو، برابر با دانگ اول درآمد است.

درآمد :

• انگاره‌ی آهنگین در حصار، مانند درآمد ولی در فاصله‌ی پنجم بالاتر، در شروع یا خاتمه‌ی حصار نواخته می‌شود.

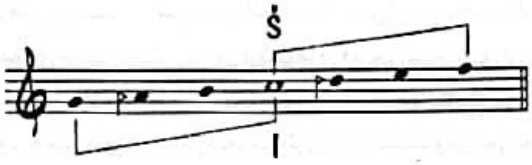
• شاهد گوشه‌ی مخالف (♭La) ششم نیم‌بزرگ، بالاتر نسبت به درآمد، و ایست آن (Fa) فاصله‌ی چهارم درست، بالاتر از درآمد است. ضمناً اگر نت های Mi و Si را با فواصل سه گاه، یعنی ♭Mi و ♭Si فرض کنیم، حالت اعتدال (قرینگی) در دانگ بیشتر می‌شود. نوازندگان قدیم فاصله‌ای را بین کُرن و بکار انتخاب می کردند که به‌تدریج این فواصل به بکار تبدیل شده و گوش به آن ها عادت کرده است.

• گستره‌ی مخالف:



• گوشه‌ی منصوری، انتقال دو دانگ درآمد به اکتاو بالا، با چرخش و حرکت آهنگِ ویژه‌ی آن است. شاهد و ایست منصوری (Do) یک اکتاو بالاتر از شاهد درآمد است.

• گستره‌ی منصوری:



• کوک دستگاه چهارگاه :

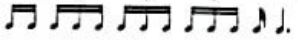
پیش‌درآمد چهارگاه

• در این درس، وصل نت‌های زینت در جمله های مختلف با مضراب‌های مشخصی ارائه شده است. در عین حال هنرآموز می‌تواند آن‌ها را با احساس خود به شکل مناسب تغییر دهد.

• به‌طور متداول برای اجرای فواصل بزرگ‌تر از یک پرده می‌توان از انگشت سوم به‌جای دوم و از انگشت چهارم به‌جای سوم استفاده کرد. در دستگاه چهارگاه می‌توانیم فاصله‌ی ♭Lا تا Si و ♭Re تا Mi را با انگشت اول و سوم و فاصله‌ی ♭Re تا Mi روی سیم زرد را با انگشت دوم و چهارم اجرا کنیم.

• زابل از گوشه هایی است که نام یک محل بر آن گذاشته شده است.

• نمونه‌ی مضراب برای تار:



نمونه‌ی مضراب برای سه‌تار:

چهار مضراب

• دقت کنید که به‌جای دسته‌بندی سه‌تایی، در این درس براساس گردش ملودی از دسته‌بندی های دیگر مانند دوتایی و چهارتایی نیز استفاده شده است.

زابل‌و مویه

• مویه از گوشه هایی است که نام آن توصیفی است.

ضربی حصار

• نام حصار، به نقل از استاد برومند، توصیف حالت نواختن آن روی ساز و یا خُواندن آن در آواز است که حالتی بسته و چرخشی به دور خود دارد و درواقع آهنگی است محصور در حصار.

• ضربی حصار، قطعه‌ای است که براساس گوشه‌ی حصار ساخته شده است.

کرشمه‌ی حصار

• در این درس آهنگ گوشه‌ی حصار براساس وزن کرشمه تنظیم شده است.

• برای اجرای تکیه‌ها در حرکت از انگشت سوم استفاده کنید.

کرشمه‌ی حزینِ مخالف

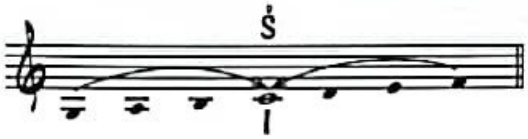
• در این درس حرکت آهنگ گوشه‌ی حزین براساس وزن کرشمه تنظیم شده است.

♩. = 92
درآمد
زابل
مخالف
فرود

1
V
T
2
2
U
3
T
فرود
T
3
V
3

دستگاه ماهور

• درآمد ماهور با دو دانگ همسان شکل گرفته که نت مشترک دو دانگ به‌عنوان ایست و شاهد آن محسوب می‌شود.
دانگ اول به‌صورت بالارونده و دانگ دوم به‌صورت پایین‌رونده به سمت نت شاهد و ایست حرکت می‌کنند.



• دستگاه ماهور به‌علت حالت و ملودی روانی که دارد اغلب به‌صورت موسیقی شاد در جشن‌ها و اعیاد نواخته می‌شود. این دستگاه دارای گوشه‌های متنوعی است که با مقام‌های کاملاً متفاوت در سه بخش بم، میانی و زیر اجرا می‌شود. ناگفته نماند تمام گوشه‌ها به‌وسیله‌ی فرود به درآمد رجعت می‌کنند.

• داد گوشه‌ای است که آهنگ مرکزی آن بیشتر در دانگ دوم ماهور با شاهد و ایست متفاوت اجرا می‌شود.
داد از دو دانگ قرینه تشکیل شده که نت‌های شاهد و ایست آن (Re) فاصله‌ی دوم بزرگ، بالاتر نسبت به شاهد درآمد (Do) قرار می‌گیرد.

• گستره‌ی داد :

• مجلس‌افروز انگاره‌ی ریتمیکی است که Fa شاهد و Re ایست آن محسوب می‌شود.
حرکت آهنگ خاص مجلس‌افروز را می‌توان در گوشه‌های ماهور صغیر، آذربایجانی و حصار ماهور نیز دید. پس مجلس‌افروز را بیشتر باید به عنوان انگاره‌ی ریتمیک در ردیف درنظر گرفت.
وزن مجلس‌افروز در ردیف ماهور te te tan و در ردیف شور te te tan tan است. [هجاهای داخل کادر با تاکید بیشتری نواخته می‌شوند.]

• با قرار گرفتن دو دانگ شور در ماهور و با حرکت آهنگ خاص و ایست متفاوت، حالت گوشه‌ی دلکش ایجاد می‌شود.
شاهد دلکش (Sol) پنجم درست، بالاتر و ایست آن (Fa) چهارم درست، بالاتر از ایست درآمد (Do) است.

• انگاره‌ی آهنگین دلکش :

• نت Mi در گوشه‌ی دلکش به‌صورت متغیر اجرا می‌شود. در گردش ملودی، نت Mi در دانگ اول شور (درآمد خارا) به صورت کرن است. هنگام ایست روی Fa، به نت ♮Mi نیز اشاره می‌شود.

• گوشه‌ی فیلی حرکتی پاساژگونه از نت ایست (Do) به طرف نت شاهد (Sol) دارد.

• شاهد گوشه‌ی فیلی فاصله‌ی پنجم درست، بالاتر از درآمد، و ایست آن همان ایست و شاهد درآمد است.

• گستره‌ی فیلی:

• شکسته گوشه‌ای است با دو دانگ که شاهد آن (Sol) پنجم درست، بالاتر از درآمد، و ایست آن ♭Mi است، ولی در صورت برگشت به ماهور، ایست آن منطبق بر ایست و شاهد ماهور خواهد بود.
نت‌های تغییریافته، ♭Mi و ♭Si است.

• گوشه‌ی عراق دارای دو دانگ است که دانگ اول آن برابر با دانگ اول ماهور، در اکتاو بالا و دانگ دوم آن برابر با دانگ دوم آواز اصفهان است. شاهد گوشه‌ی عراق (Do) یک اکتاو بالاتر و ایست آن (Sol) پنجم درست، بالاتر از درآمد ماهور است. نت Si در حالت پایین‌رونده و به طرف نت ایست به‌صورت متغیر (♭Si) اجرا می‌شود.

• گستره‌ی عراق :

• راک از گوشه های مفصل و مهم دستگاه ماهور است که در چند بخش با حرکت های آهنگین ویژه‌ی خود در دانگ های آواز اصفهان نواخته می‌شود و مرتباً با فرود به ماهور، حالت رفت و برگشت ایجاد می کند.
شاهد و ایست راک (Do^{8}) یک اکتاو بالاتر از شاهد و ایست درآمد است.

ناگفته نماند که انگاره‌ی آهنگین راک مانند چهارگاه است، با این تفاوت که این انگاره در چهارگاه با فواصل چهارگاه و در راک با فواصل اصفهان ادامه می‌یابد.

• انگاره‌ی مشترک راک و چهارگاه :

• حربی یک رنگ قدیمی در دستگاه ماهور با ریتم ۷ تایی به صورت 3 + 2 + 2 است.
غالباً این قطعه را به‌صورت ساده شده‌ی دوضربی نیز اجرا می کنند.

• کوک دستگاه ماهور :

♩= 92
درآمد
داد
فرود
فیلی

راک
صفیر راک و فرود

چهارمضراب

فرود

3+2
U
U
U

چهارمضراب مجلس افروز

• در این درس انگاره‌ی آهنگ خاص مجلس افروز به‌صورت چهارمضراب تنظیم شده است.

• نام مجلس افروز نیز توصیفی است.

فرود

• چهارمضراب عراق

• تمام نت های Do بم در تار با مضراب راست نواخته شوند.

حربی

عراق

• در این درس حربی به‌صورت ۷ تایی، امّا با تقسیمات 2 + 2 + 3 تنظیم شده است.

درآمد
♩. = 92
شکسته
فرود

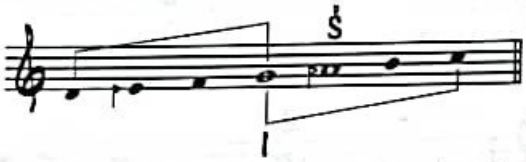
دستگاه همایون

• دستگاه همایون از دستگاه هایی است که به علت داشتن فواصل ترکیب شده از دو مقام متفاوت، کاربرد گسترده‌ای پیدا کرده است. این دستگاه دارای بیان عاشقانه، حماسی و مذهبی است. درآمد دستگاه همایون از دو دانگ شور و چهارگاه تشکیل می‌شود.

دانگ اول منطبق بر دانگ اول درآمد شور (خارا) است:

دانگ دوم منطبق بر دانگ اول چهارگاه متداول است:

• گستره‌ی درآمد همایون:



• دستگاه همایون به دو صورت قدیم و جدید اجرا می‌شود. در نوع قدیم آن ـ که همایون ردیف هم مبتنی بر آن است ـ نت شاهد La♭ و نت ایست Sol است. امّا همایون جدید، با همان شاهد، روی نت Fa ایست می‌کند. ناگفته نماند که با تغییر حرکت ملودی در دستگاه همایون، نت Mi که کُرُن بوده است، به صورت Mi♮ اجرا می‌شود.

در همایون جدید در حرکت بالارونده، نت اول دانگ اول (Re) حذف و ملودی از نت Mi♮ یا Fa آغاز می‌شود.

ضمناً در حرکت پایین‌رونده، نت Mi به صورت Mi♭ اجرا می‌شود. در نتیجه به علت استفاده از نت Mi♮ عملاً روند حرکت ملودی در دانگ شور تغییر می‌کند و نغمه‌ها بیشتر در میان دو دانگ شکل می‌گیرند. برای خاتمه‌ی جمله‌ها، نت Fa به عنوان ایست و نت Mi♮ به عنوان محسوس (سانسیبل) عمل می‌کنند. به همین علت همایون جدید و همایون ردیف تفاوت زیادی در حرکت ملودی پیدا می‌کنند که هردو با حفظ موقعیت خود متداول و مطلوب هستند.

• زنگ شتر انگاره‌ی ریتمیکی است که در محدوده‌ی درآمد همایون اجرا می‌شود. این انگاره که دارای وزن مشخص te tan tan است، از نت شاهد آغاز می‌شود و به فواصل پرش‌دار چهارم، پنجم، ششم و هفتم به حالت بالارونده حرکت می‌کند و هربار با حرکت پایین‌رونده به سوی شاهد بازمی‌گردد. شاهد و ایست زنگ شتر نت Sol است. زنگ شتر که حالتی توصیفی از به‌صدا درآمدن زنگوله‌ی شترها در هنگام حرکت است در محدوده‌ی درآمد دستگاه راست‌پنجگاه نیز اجرا می‌شود.

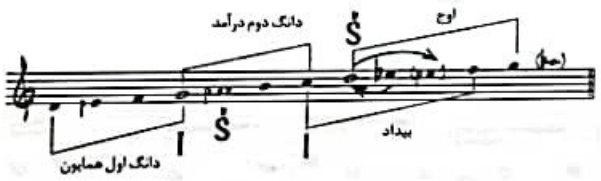
• گستره‌ی زنگ شتر :

• گوشه‌ی چکاوک در محدوده‌ی دانگ دوم همایون اجرا می‌شود و نت شاهد آن (Do) فاصله‌ی چهارم درست، بالاتر از ایست همایون و ایست آن (La♭) همان شاهد همایون است.

• گستره‌ی چکاوک:

• بیداد یکی از گوشه های مهم دستگاه همایون است که نغمه های آن در دانگ دوم این دستگاه شکل می‌گیرد و در ادامه به گوشه‌ی اوج ـ که دارای فواصل دانگ اول شور در اکتاو بالا است ـ نیز اشاره دارد. شاهد وایست بیداد (Re) فاصله‌ی پنجم، بالاتر از ایست همایون است.

• گستره‌ی بیداد :



• نت Mi هنگام اشاره به اوج، در حالت بالارونده Mi♮ و در حالت پایین‌رونده Mi♭ است. از نت La♭ فقط در حالت پایین‌رونده استفاده می‌شود.

• کوک دستگاه همایون :

پیش‌درآمد همایون

• به علامت‌های سر کلید دقت شود.

♪.=112-120
اشاره به بیداد

• در چهار مضراب های متداول موسیقی دستگاهی به شیوه‌ی قدیم، برای ایجاد تحرک در ریتم، غالباً آخر میزان با تاکید بیشتر (آکسان) اجرا می‌شود.

رنگِ زنگ شتر

• این درس براساس ملودی زنگ شتر برای فرم رنگ تنظیم شده است.

چکاوک

• چکاوک نام پرنده‌ای خوش‌آواز است و فاصله‌ی پرش‌دار شروع این گوشه نیز تقلیدی از صدای این پرنده است:

بیداد
فرود

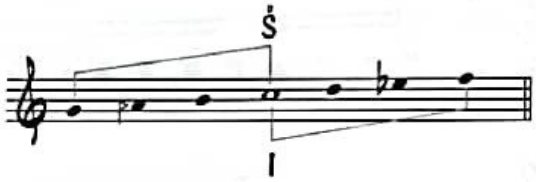
♩. = 96
چکاوک
بیداد
فرود

آواز بیات اصفهان

• آواز بیات اصفهان وابسته به دستگاه همایون است و به دوگونه‌ی قدیم و جدید اجرا می‌شود. نت Si در شکل قدیم آن ـ که ردیف هم مبتنی بر آن است ـ به صورت $Si_{+}^{\flat}$ (فاصله‌ای بین $Si\natural$ و $Si\flat$) و در شکل جدید به صورت $Si\natural$ اجرا می‌شود. شاهد در هر دو نوع، نت Do است، امّا ایست آن‌ها متفاوت است. به این ترتیب که در اصفهان قدیم، نت $La\flat$ و در اصفهان جدید، نت Do محل ایست است.

• گستره‌ی اصفهان قدیم :

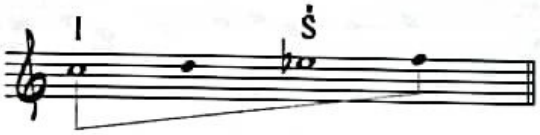
• گستره‌ی اصفهان جدید :



• دانگ اول اصفهان مشابه دانگ دوم همایون و دانگ دوم آن منطبق بر دانگ اول گام دومینور است. این‌طور به‌نظر می‌رسد که به علت انطباق دانگ دوم درآمد اصفهان با گام دومینور، در دانگ اول اصفهان نیز، تحت تاثیر گام مینور، نت $Si\flat$ به $Si\natural$ تبدیل شده است. $Si\natural$ به علت دور شدن از $La\flat$ و نزدیک شدن به Do، موقعیت محسوس (سانسیبل) پیدا کرده است. به این ترتیب ایست اصفهان جدید به جای $La\flat$ به نت Do منتقل شده است.

• **جامه‌دران** در دانگ دوم اصفهان نواخته می‌شود. شاهد آن $Mi\natural$ و ایست آن Do است.

• گستره‌ی جامه‌دران:



• گوشه‌ی **بیات راجه** در اصفهان دارای همان موقعیتی است که گوشه‌ی بیداد نسبت به همایون دارد. نغمه‌های آن در دانگ دوم شکل می‌گیرد و در اشاره به اوج از فواصل شور نیز استفاده می‌کند. تفاوت عمده‌ی بیداد و بیات راجه در فرودشان است که بیداد به همایون و بیات‌راجه به اصفهان فرود می‌کند.

• گستره‌ی بیات راجه :

• نسبت فواصل گوشه‌ی **اوج** مشابه نسبت فواصل دانگ اول همایون (شور) است. شاهد آن (Sol) یک اکتاو بالاتر از ایست همایون و ایست آن Re است. در اوج، La به صورت $La\flat$ اجرا می‌شود. نت Mi در حالت بالارونده $Mi\natural$ و در حالت پایین‌رونده $Mi\flat$ است.

• گستره‌ی اوج :

• کوک آواز اصفهان :

♩= 92
درآمد
اوج
فرود

• تمام نت های Si♭ با ویبراسیون اجرا شوند.

Vib.
Vib.
Vib.
Vib.
Vib.
Vib.
Vib.

• نمونه‌ی مضراب برای تار:

نمونه‌ی مضراب برای سه‌تار:

3
rit.

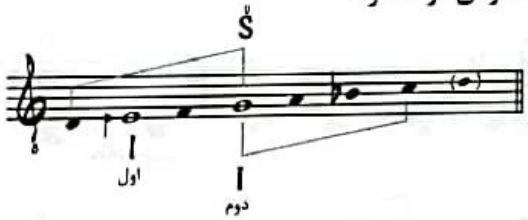
♩. = 96
بیات راجه
اوج

3
1

دستگاه نوا

• دستگاه نوا نیز دارای دو دانگ متفاوت است. دانگ اول آن برابر با دانگ اول شور و دانگ دوم آن برابر با دانگ دوم راست است. نوا حالتی آرام و درونی دارد. به همین علت برای اجرا در مواقع خاصی مناسب است. در قدیم نوا را موسیقی شب می دانسته اند. شاهد نوا Sol و ایست آن Mi♭ برای فرود موقت و Sol برای ایست نهایی است.

• گستره‌ی درآمد نوا :



• گردانیه حالتی توصیفی دارد و درواقع ملودیِ گردانی است که در محدوده‌ی درآمد اجرا می‌شود. محدوده‌ی حرکت ملودی آن بیشتر در دانگ اول است.

• گستره‌ی گردانیه :

• نیشابورک دارای انگاره‌ی ملودیک خاصی است که حالت جار زدن یا خبر کردن دارد.

• انگاره‌ی آهنگین نیشابورک :

شاهد نیشابورک (Si♭) سوم کوچک، بالاتر از شاهد و ایست درآمد (Sol) و ایست آن همان ایست درآمد (Sol) است.

• گستره‌ی نیشابورک :

• نهفت حالتی فنان گونه دارد و ملودی های آن در رفت و برگشت از نهفت به درآمد شکل می گیرند. جمله‌های آن چندمرتبه اوج می گیرند و دوباره به درآمد برمی گردند. به این ترتیب در نهفت چندین مرتبه به درآمد اشاره می‌شود.
نت شاهد آن (Re) پنجم درست، بالاتر از درآمد و ایست آن Sol است.

• گستره‌ی نهفت :

• انگاره‌ی آهنگین نهفت :

• کوک دستگاه نوا :

• در این کتاب دستگاه نوا، به منظور آسان‌تر شدنِ اجرا استثنائاً در نوای Do نوشته شده است.

♩= 66
گردانیه

نهفت
فرود
rit.

3+3+2+2
12/8
2

♪. = 112-120
12/16
2
3

نهفت

ضربی نیشابورک

♩.= 100-108

رهاب
نهفت
اشاره به حسینی

• به انگشت گذاریِ ویژه و حالت کوبه‌ای دست چپ در محدوده‌ی میزانِ آخرِ سطر پنجم تا میزان سوم سطر دهم دقت کنید.

دستگاه راست پنجگاه

• دستگاه راست‌پنجگاه به علت داشتن مقام های گوناگون معمولاً کم‌تر از دستگاه های دیگر اجرا می‌شود. بجز درآمد راست و گوشه های حوالی آن، بقیه‌ی مقام‌ها و گوشه های این دستگاه با مقام های دستگاه های شور، همایون یا ماهور مشترکند و نوازنده یا خواننده پس از اجرای آن‌ها ملزم به فرود به درآمد راست است. به همین علت مهارت و تجربه‌ی نوازنده و به‌خصوص خواننده شرط اصلی اجرای درست و خوب این دستگاه است.

قبل از آن که مدولاسیون (مدگردی) در دوران وزیری در موسیقی ایران متداول شود، هر دستگاه فقط از یک جا اجرا می‌شد و به این ترتیب ارتباط دانگ های هفت دستگاه ـ که در این کتاب در تابلویی نمایش داده شده ـ به‌خوبی ملموس می‌شود. با رایج شدن مدگردی، دستگاه‌ها هم مانند گام های موسیقی غربی از جاهای مختلف اجرا می‌شوند و همین امر در تغییر فواصل نیز نقش عمده‌ای داشته است. ثابت بودن جای اجرا هنوز در موسیقی های مناطق ایران و موسیقی کشورهای شرقی دیگر متداول است. به عنوان مثال در موسیقی هند هر «راگا» معرف جای ثابت اجرای آن، از نظر فواصل است. راست‌پنجگاه تنها دستگاهی است که مطابق سیستم مقامیِ قدیم همیشه از یک جا ـ نت Fa در منطقه‌ی بم ـ اجرا می‌شود. خواندن در این دستگاه به علت اجرای آن در منطقه‌ی بم برای خوانندگان زن متداول نیست.

راست‌پنجگاه شامل دو دانگ است و ساختمان دانگ اول آن در دو مرحله شکل می‌گیرد:

۱. فاصله‌ی چهارم از Do تا Fa

۲. فاصله‌ی چهارم از Re تا Sol

راست‌پنجگاه دارای انگاره‌ی ملودیکی است که در فرود به کرات نواخته می‌شود.

• انگاره‌ی ملودیک برای فرود به راست:

• شاهد راست Sol و ایست آن Fa است.

• گستره‌ی درآمد راست:

• ماوراءالنهر دو دانگ با حالت و فواصل متفاوت دارد: دانگ اول مطابق با دانگ اصفهان از Fa و دانگ دوم مطابق با دانگ شور از Do است.

نت‌های La و Mi در دانگ شور به صورت La♭ و Mi♭ و در دانگ اصفهان به‌صورت La♭ و Mi♭ اجرا می‌شوند. ملودی به صورت پایین‌رونده حرکت می‌کند و از شور Do به اصفهان Fa فرود می‌آید.

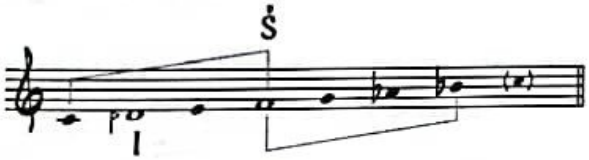
• پروانه ملودی چرخانی است که در محدوده‌ی دو دانگ حرکت می‌کند و به منظور فرود به درآمد راست اجرا می‌شود.

• گستره‌ی پروانه:

• حرکت ملودی پروانه:

• لیلی و مجنون از گوشه های همایون است که عیناً در دستگاه راست‌پنجگاه نیز اجرا می‌شود و به‌وسیله‌ی فرود به درآمد راست برمی‌گردد. نسبت فواصل آن همان نسبت فواصل همایون است و گستره‌ی صوتی آن در دو دانگ شکل می‌گیرد.

• گستره‌ی لیلی و مجنون:

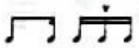


• کوک دستگاه راست‌پنجگاه:

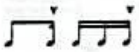
درآمد
= 92
ننمه
ماوراءالنهر
فرود

♩. = 112
6/16

- نمونه‌ی مضراب برای تار:



نمونه‌ی مضراب برای سه‌تار:



♩+♩+♪= 46

♩. = 84
عشاق

فرود
ماوراءالنهر
فرود

Târ and Setâr Teaching Methodology

An Intermediate Cource

Hossein Alizâdeh

Producer: **Mohammad Mousavi**
Technical Editor: **Leylâ Hakim-Elâhi , Fariborz Azizi**
Literary Editor: **Mohammad Eftekhâri**
Note Setter: **Ali Samadpour**
Graphic Designer: **Ali Boustân**
English Translator: **Alirezâ Seyyed Ahmadiân**
First Edition: **Winter 2001**
Lithographer: **Alvân**
Printed in **The Islamic Republic of Iran** by **AMEC Publishing House**

ISBN 964-6409-70-9

Mahoor Institute of Culture and Art

110 Hoquqi St., Tehran, 16119, Iran. P.O. Box: 19575-477
Tel: (0098 21) 750 2400 Fax: (0098 21) 750 6553
E-mail: mahoor@neda.net

© 2001 All rights reserved. No part of this publishing may be reproduced,stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise. without the prior written premiision of **Mahoor Institute of Culture and Art**.