بازرسی شد
۳۷ - ۳۶

7

١٤٠٩٨

بازدید شد
۱۳۸۲

۷۸۱۳ فی:

کتابخانه مجلس شورای ملی

کتاب آرمونی موسیقی ایران
مؤلف علینقی وزیری ۸۷۳۸
موضوع
شماره قفسه

شماره ثبت کتاب
۷۸۱۲۹
۹۹۵۹

خطی . فهرست شده
۸۷۳۸

نسخهٔ نمرهٔ ۲

آرمنیِ موسیقیِ ایران

یا موسیقی ربع پرده

ساخته و نگارش

علینقی وزیری

۳۸

آرمنی ربع پرده و موسیقی ایران

قبل از شروع بمطلب برای استفاده از نظریه فنی بر هر خواننده لازم است که بحد کافی از موسیقی و مخصوصاً از نظری موسیقی و آرمنی اطلاعات داشته باشد تا بتواند درک منظور نماید (۱) . زیرا در این فن از اطلاعاتی که قبلاً باید دانست و کتاب در دست است دیگر گفتگو نخواهد شد و آنچه که به کتب دیگر میتوان مراجعه نمود فقط اشاره خواهد شد . ولی برای اینکه شاید بعضی موسیقی دانهای خارجی نیز از این کتاب بخواهند استفاده نمایند بعضی مطالب مخصوص موسیقی ایران را از قبیل ربع پرده و گام ۲۴ بخشی و طنینی و غیره که در کتاب نظری نیز مذکور است در اینجا بار دیگر تکرار مینمائیم و جمعاً

قبل از شروع بمطلب عطف نظر خوانندگان را بطور فنی مینمائیم :

---

(۱) نظری موسیقی در سه جزء نگارش نویسنده در صورتیکه بدقت فرا گرفته شود حاوی کلیه اطلاعات مقدماتی است که برای درک این کتاب لازم میشود .

وقتی برای کشف مجهولات علمی کوشش مینمائیم بقدری افکار مختلف بعنوان راه جوئی برای ما پیش می آید که حد ندارد . بعضیها باید آنها را ترسیم نمود تا هم بتوان در مطالعات بعدی به عیبهای آن برخورد و هم اینکه اشخاص دیگر آنقدر زحمت اولیه را بخود راه ندهند و شاید چه بسا بقول فرنگیها از paradoxe که بقول خواجه از خلاف آمد عادت (۱) راهی بسوی حقیقت باز شود ! محرک حقیقی من که این افکار را کتباً درج نموده و بطبع میرسانم همین فلسفه است والا هنوز غالب آنها را بعنوان پیشنهاد و اصل کلی اتخاذ نکرده ام مگر آنهائیکه با طبیعت موسیقی ما موافق و مورد تجربه و عمل واقع شده است (۲)

۱ – موسیقی اروپائی – یا در حقیقت موسیقی بین المللی آنست که بعنوان موسیقی گرافیک

---

(۱) از خلاف آمد عادت بطلب کام که من   کسب جمعیت از آن زلف پریشان کردم

(۲) موسیقی گرافیک رجوع به نظری موسیقی جزء اول صفحه ۵۱ بنمائید

معتدل گفته میشود و اساس کار آن عبارت از دوازده نیم پرده است و آن است که در فاصلهٔ یک هنگام (octave) قرار داده شده و کلیهٔ آهنگ‌ها از روی مأخذ این دوازده نیم پرده استخراج میشود:

۲ - موسیقی مشرق - بطور کلی میتوان گفت که مواد موسیقی اروپائی (دوازده نیم پرده) در موسیقی مشرق نیز موجود و با اضافه صداها از نوع دیگری در آن است که در تحقیقات علمی اگر همانطور که دوازده نیم پرده را معتدل نمودیم (۱) آنها را نیز بخواهیم معتدل نمائیم بصورت ربع پرده در خواهند آمد و بنابراین در همان فاصلهٔ هنگام که اروپائیان دوازده صدا بیشتر ندارند مشرقیان ۲۴ صدا خواهند داشت. چنانکه در موسیقی ایران (۲) با نهایت وضوح این مطلب روشن است

۳ - ربع پرده - از چند قرن پیش و مخصوصاً در قرن اخیر موضوع ربع پرده توجه علمای موسیقی را

---

(۱) اعتدال رجوع به نظری موسیقی جزء دوم صفحه ۵ و ۶ بنمائید

(۲) آوازشناسی موسیقی ایران (نظری موسیقی جزء دوم)

بخود جلب نموده و در هر مملکتی تا به درجه تمدن موسیقی آن کم و بیش در این موضوع مطالعات میشود. ولی چون گوش آنان که ممیز و مشخص اصوات است بکلی عاری از تشخیص ربع پرده در طرز عملی موسیقی است اینست که آنچه زحمت کشیده شود جنبهٔ علمی و نظری را خواهد داشت و شاید بهترین راه برای آشنا نمودن گوش اروپائی بموسیقی ربع پرده آنست که در مشرق که گوشها آشنا و در طبیعت موسیقی آنان ربع پرده موجود است آنرا ترقی داده و مدارس خوب ایجاد نموده و تحصیلات چند صوتی را تقویت نمائیم تا بعد بتدریج استادان نوامیز (navâmiz) بوجود آمده و ساخته‌های موسیقی ربع پرده کم‌کم کلاسیک شده، بوسیلهٔ رادیو و سینما و غیره منتشر گردد تا رفته رفته دنیای متمدن امروز نیز با این موسیقی آشنا گشته خود نیز مستقیماً شرکت در تحصیل و ساختن و پرداختن آن بنماید.

۴ - علامات ربع پرده — ۲ علامت برای ربع پرده معمول و در موسیقی ایران جاریست:

۱ - کُرُن - Koran - در واقع مثل بِمُل معکوس است که اینطور نوشته میشود (p) و مشتق از بِمُل و بمعنی نصف آن است، یعنی صدا را بین بکار و بمل قرار میدهد چنانکه - p re - بین ♭re و ♮re قرار میگیرد.

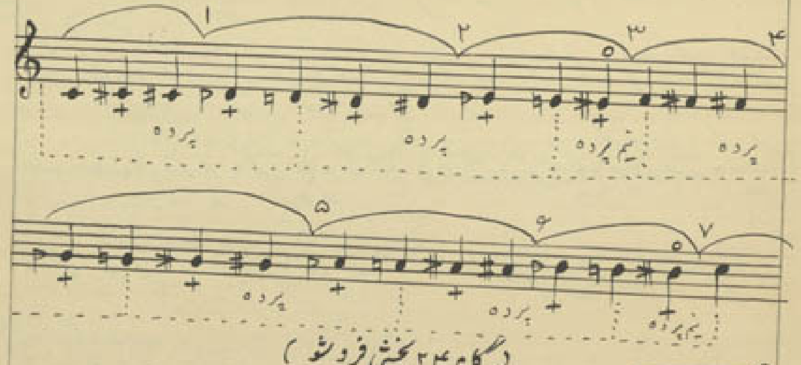
۲ - سُری - Sori - (#) که مشتق از دیز و بمعنی نصف آن است یعنی صدای بین بکار و دیز را معلوم مینماید چنانکه - # fa - بین ♮fa و fa # قرار میگیرد. اکنون میتوان اینطور نیز تعریف نمود که: کُرُن از فرودشو (مستخرج از بمل) و یکربع پرده صدا را بم مینماید. سُری از برشو (مستخرج از دیز) و یکربع پرده صدا را زیل(۱) مینماید در صورتیکه گام برشو و فرودشو را با صدای ربع پرده بنویسند

---

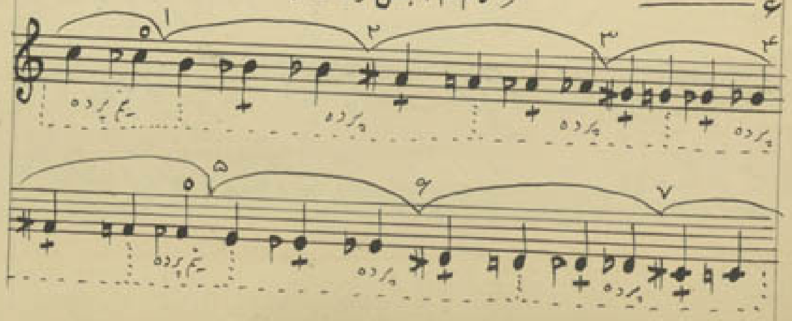
(۱) در موضوع کلمه زیل و بم و یا زیر و بم رجوع شود به نظری موسیقی جزء اول صفحه ۹ -

از هر صورت ذیل خارج میشود

۵ ——— (گام ۲۴ بخشی برشو)


۱
۲
۳
۴
پرده
پرده
نیم پرده
پرده
۵
۶
۷
پرده
پرده
نیم پرده

۶ ——— (گام ۲۴ بخشی فرودشو)


۱
۲
۳
۴
نیم پرده
پرده
پرده
پرده
۵
۶
۷
نیم پرده
پرده
پرده

۷ — راجع بعلامات طنینی:

۱ — خطوط نقطه زیرینی، پرده و نیم پرده‌های دیاتنیک را تعیین مینماید.

۲ — خطوط اتصال بزیرینی مجرد ربع پرده‌های دیاتنیک را که اسم عوض میکنند معلوم مینماید.

۳ — بعلاوه‌های زیرینی ثابت مینماید که این ده نوت در هر دو گام مشترک است و بیک اسم خوانده میشود و چنانکه در تئوری مفصل نموده‌ایم علامات ترکیبی بمل‌ها و دیزها بعد از کلید هم در آنها تأثیری ندارد.

۴ — هرجا که نیم پرده است نوت بین آن در هر دو گام علامت بعلاوه نگرفته و اسامی آنها در برشو و فرودشو با هم تفاوت دارد پس ربع پرده‌های بین نیم پرده‌ها باسم ثابت نیستند.

۵ — بطور عموم در گام برشو دیزها و در گام فرودشو بمل‌ها شرکت مینمایند و این همان نوتهائی است که هم آرمنی میشوند منتها در گام اروپائی هفت عدد بود و در اینجا چون بعد از نیم پرده حروف اصلی را گرفته‌ایم عده آنها پنج عدد میشود ولی وقتی شش یا هفت علامات ترکیبی دیز یا بمل داشته باشیم آنها هم بالطبع وارد میشوند.

۶ — علامت صفر (۰) در هر دو گام روی نوتهای ربع پرده هم آرمنی واقع میشود که در گام برشو می # و سی # و در گام فرودشو باسم فام و دوم نامیده میشود و در بین ربع پرده‌ها فقط از این دو نوت میتوان فهمید که آرمنی برشو است یا فرودشو.

۷ — در صورتیکه از خیال دوانه نیم پرده اروپائی صرف نظر نمائیم یعنی بهمان طرز گام

۲۴ بخش بخواهیم تقسیمات دیاتنیک و کروماتیک نمائیم دارای (۷) ربع پرده دیاتنیک و هفده ربع پرده کروماتیک خواهیم بود.

ولی اگر طرز تئوری
اروپائی نیز مخلوط گردد
این طور نتیجه میگیریم

نت های اصلی	۷
نیم پرده های کروماتیک (یا هم آرمنیک)	۵
ربع پرده های مشترک (یا هم اسم)	۱۰
ربع پرده های کروماتیک (یا هم آرمنیک)	۲
حاصل جمع	۲۴

تبصره - دقت شود که پنج نیم پرده کروماتیک عائله تشکیل نمیدهند (مثلاً ر# عقیم است)

درصورتیکه هفت نوت اصلی تشکیل عائله میدهند باین ترتیب که هر کدام دو اولاد دارند که سری و کرن باشند. مثلاً (ری) ر# و ر م عائله دونت و جائی که نیم پرده دیاتنیک واقع میشود نوت دوم نیم پرده یک اولاد بیشتر ندارد پس بدین ترتیب

حساب میشود:

پنج نوت اصلی گام هر کدام دارای دو اولاد هستند که با خودشان عائله سه نفری است: که با تمام عدد میشود ۱۵ = ۳ × ۵ دو نوت اصلی دیگر که بعد از نیم پرده واقع شده‌اند هر کدام یک اولاد دارند که عائله دو نفری است

پنج نیم پرده کروماتیک هم که عقیم بودند اضافه میشوند

۵ × ۳ = ۱۵
۲ × ۲ = ۴
۵ × ۰ = ۵

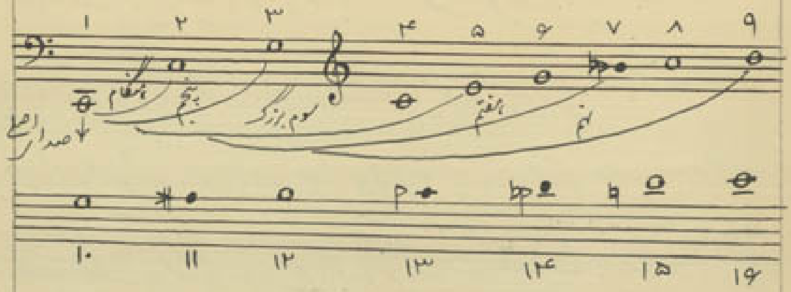
جمع کل ۲۴.

(خواص آرمونی ور)

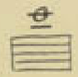
۸- طنین (Tanin) جسم صدادار — اگر جسم صدادار را مرتعش نمائیم (مثلاً سیم سازی را) گذشته از صدای دست باز آن که بعنوان صدای اصلی یا صدای ثابت نامیده میشود صداهای دیگری در همانحال از آن سیم حادث میشود که اگر شدت صدای اصلی مانع نشود هر گوش میشنید. آن صداها را فرعی نامند (آرمنیک) زیرا قاعدهٔ عددی ارتعاش و حدوث آنها نسبته بارتعاش صدای اصلی است که در لابراتوار صداشناسی روی مونوکورد و اسبابهای دیگر بتحقیق تجزیه و شناخته میشوند :

طنین جسم صدادار یا صداهای فرعی

برای صدای دو



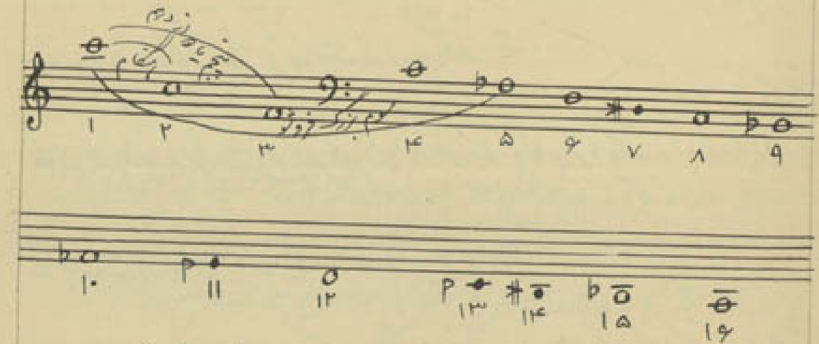
۹- همین قیاس طنین برشورد بطور معکوس مینمائیم . یعنی همان سیم دست باز را بکعده قسمتهای متساوی مینمائیم (۲ یا ۴ یا ۸ یا ۱۶) اگر هشت قسمت نمائید بگوش بخوبی میتوان تشخیص داد) درصورتیکه دست باز سیم دو کوک شده باشد و هشت قسمت نکرده باشید اولین قسمت سمت زیر را که بگیرید این را میشنوند



هر یک برابر که بر او اضافه نمائید بتدریج آرمنیک‌های زیرین را خواهد داد تا در درجهٔ ششم بهمان دست باز میرسید. و اگر ۱۶ یا ۳۲ قسمت نمائید (باید قسمت‌ها قاعدتاً یک باشند) باز در قسمت آخر بدست باز سیم خواهید رسید (آ) نتیجه که از طنین فرودشو گرفته میشود در درجه اول نت fa است که نمایان تحتانی تنیک است و بعد با عقاید مختلف و تشتت بیان طبیعی آکورد کوچک است (fa - la♭ - do) که وقتی نواخته میشود بالطبع شش آکوردهای برشو خوانده و شنیده میشود و این است که سوم اولش کوچک خواهد بود و دیگر کاری باین ندارند که نت do پایه اصلی است و حالا fa را پایه می‌شناسیم. در درجه سوم برای ما شرقی‌ها ربع پرده‌ای است که میدهد. اگرچه کاملاً ربع پرده نیست ولی نسبت بگام معتدل اروپائی خیلی نزدیکتر بطبیعت است

(بعدتر صحبت خواهد شد)

طنین فرودشو do



تبصره — مطالب ذیل را در طنین فرودشو و برشو خاطرنشان مینمائیم:

۱ـ اولین قوم نزدیک یک صدا نمایان برشو و فرودشو آن است (نوبهار تُنی) چنانکه سُل و فا از طنین برشو و فرودشو استخراج گشته و جزء پسندترین صداهای فرعی است

و مورد قبول تمام نظری دانها باتفاق است .

۲- در سوم بزرگ آرمنیک ۵ طنین برشو نیز اتفاق است ولی سوم کوچک که از
(فا - لا ط) ایجاد گشته و تنها است که مورد گفتگو است .

۳- از طنین برشو سه ربع پرده تخفیف (در صورتیکه با گام کرماتیک تولید گردد) حاصل گشته است
که عبارت از سی ط یا لا # - فا # - لا p است

۴- از طنین فرو شو نیز سه ربع پرده تخفیف است (نسبت بگام کرماتیک) حاصل است
که عبارت از : سی # یا می ط - سُل p - می p است

۵- برای تکمیل آرمنی و تنوع آن محتاج بانواع سومها هستیم که بین پنجم بگنجانیم نیز باز اینها

برای موسیقی اروپائی از طنین برشو نسبت آرمنیک ۴ با ۵ سوم بزرگ و نسبت
آرمنیک ۵ با ۶ سوم کوچک را بما میدهد و ضمناً برای موسیقی ایرانی نیز نسبت آرمنیک
۶ با ۷ سوم نیم کوچک و نسبت آرمنیک ۹ با ۱۱ سوم نیم بزرگ را میدهد.
نسبت ۱۳ با ۱۶ در هر دو طنین نیز سوم نیم بزرگ است و مخصوصاً در طنین فرو شو برای
ایجاد گام سه گاه و چه رستکی شده گردی به ۲۴ ربع پرده مورد بحث خواهد بود

۱۰- منظور ما در این کتاب این نیست که تمام دلائل خود را از طنین طبیعی استخراج
نمائیم زیرا این موضوع کار جدال چند قرن بوده و هنوز هم بجائی نرسیده و خوشبختانه اینست
که موسیقی دانها همیشه قبل از علمای نظری مطالب را از روی ذوق و غریزهٔ فطری

تشخیص میداده و بعد از آن علما برای اینکه همان تشخیصات ذوقی را با علم حل نمایند زحمت میکشیدند. و اگر درست دقت شود اشتباهات علمای موسیقی که با حساب و لابراتوار سروکار داشته اند بیشتر از ذوق و فطرت موسیقی دانهائی بوده است که با اصوات و نغمات عملی سروکار داشته اند. اما این حقیقت دلیل نمیشود که زحمات نظری دانان را بی قدر نموده و یا هرچه از ذوق موسیقی دانان طراوش نماید فوراً مورد قبول واقع شود. هر رشته را حد و حدی است و امروزه وسائل کار در لابراتوار اکوستیک غیر از سابق است و اگر همان ذوق و فطرت در علمای نظری موسیقی نیز جمع آید دیگر شاید اشتباهات سابق کمتر رخ دهد. منظور از بیان فوق اعتراف بآن است که بذوق خود بیشتر اعتماد دارم تا به تجربیات علمی

که در ربع تن مینامیم زیرا ربع تن را امروز در مشرق قضیه حل شده میدانیم و حالا اگر هیچیک از دلائل فوق قاطع نباشد میگوئیم شاید همان اشتباهی که باعث اعتدال دوازده نیم پرده متساوی شده است موسیقی مشرق را معتدل در ۲۴ قسمت متساوی نموده است و ما حالا در مقابل عمل انجام شده هستیم که برای آن باید راه جوئی نمائیم.

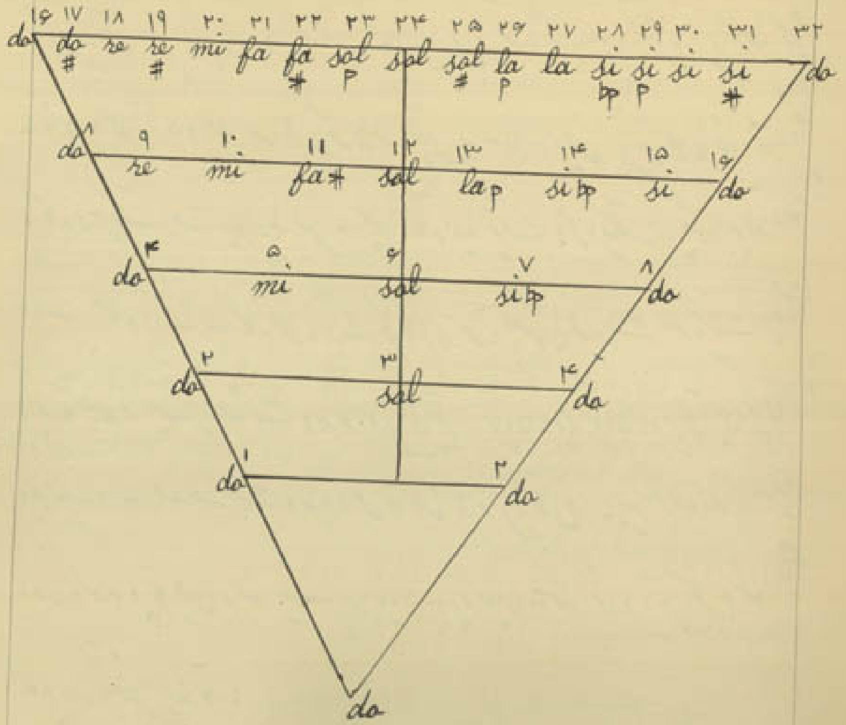
۱۱ —— تُنیک یا مایه

بقول هوگو ریمان H. Riemann — حادثه فیزیکی طبیعی از نظر انتخاب اسباب کار و موادی که برای موسیقی دان مورد احتیاج است کاملاً لازم و صحیح است ولی برای ترکیب و ساختمان آنچه احتیاج است ذوق و زیبا شناسی باید بحساب نمود و بکار بیندازد. بنابر عقیده فوق

در صدای هفتم (و یازدهم و سیزدهم و غیره) که مطابق عقیده رامو (Rameau) صدای خارجی است و بهمین دلیل از نغمه در آن وارد کرده است و با عقیده لوسیان شوالیه (Lucien chevallier) که ایراد بر او گرفته و میگوید چطور میتوان طبیعت یا حساب را متهم بخطا نمود. نمیتوان صرف نظر کرد پس در صورتیکه بخواهیم از تمام صداهائیکه طنین طبیعی بما میدهد استفاده نمائیم مواد کار ما بسیار غنی تر خواهد بود. چنانکه ذیلاً ملاحظه میشود طرز بالیر Ballier را گرفته و طنین را تا ۳۲ درجه بعد که از درجه ۲۶ تا ۳۲ با جزئی تفاوت تمام ربع تن(۱) هستند:

---

(۱) آخر کتاب در فصل موسیقی قدیم ایران طرز دیگری که ربع پرده بوجود آمده و از قبل از فارابی سند در دست است نیز مورد توجه و دقت است.



۱۶ ۱۷ ۱۸ ۱۹ ۲۰ ۲۱ ۲۲ ۲۳ ۲۴ ۲۵ ۲۶ ۲۷ ۲۸ ۲۹ ۳۰ ۳۱ ۳۲
do do# re re# mi fa fa# sol♭ sol sol# la♭ la si♭♭ si♭ si si# do
۸ ۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲ ۱۳ ۱۴ ۱۵ ۱۶
do re mi fa# sol la♭ si♭♭ si do
۴ ۵ ۶ ۷ ۸
do mi sol si♭ do
۲ ۳ ۴
do sol do
۱ ۲
do do
do

در تابلوی فوق اگرچه تحصیل مواد ربع پرده را نموده ایم ولی هنوز برای تشکیل گام دیاتنیک

وکروماتیک معمولی بحد کافی اسباب کار نداریم چه رسد بگام ۲۴ بخشی: زیرا هنوز سی ♭
و فا # وجود ندارد و بعضی صداهای دیگر (از قبیل فا - لا - وغیره) نیز جزئی تفاوتی با آنچه
در گام کروماتیک هست دارند پس ببینیم گام دیاتنیک و کروماتیک را چگونه بوجود آورده‌اند.

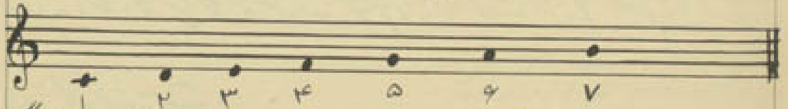
۱۲ — گام بزرگ — گام معمولی بزرگ که امروز مورد استعمال عموم است معلوم نیست از چه وقت
و بچه قاعده ترتیب یافته است و در فواصل آن غیر از نمایه و زیر نمایه در باقی بین موسیقی دانها
و فیزیک دانها اختلاف است ولی بالاخره قاعده که برای استخراج آن پیدا کرده اند از آرمنیک
اول و سوم و پنجم طنینی بر تونیک - نمایه - زیر نمایه - است اگر در ذیل استخراج شده درجات
گام را تشکیل میدهد :

fa - la - do - mi - sol - si - re

۴ ۶ ۱ ۳ ۵ ۷ ۲

زیر نمایه — تنیک — نمایه

گام بزرگ



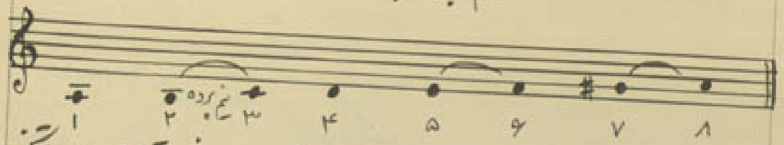
این طرز را از طنینی فرودشو نیز گرفته یا مخلوط از برشو و فرودشو میگیرند گامهای مختلف دیگری
ایجاد مینمایند چنانکه گام کوچک را باین طرز تصور نموده اند که از تنیک گام فریژین ۴ (می)
phrygien بگیرند:

۱۳ — گام فنی کوچک

re - fa - la - do - mi - sol# - si

۴ ۶ ۱ ۳ ۵ ۷ ۲

گام نسبی کوچک

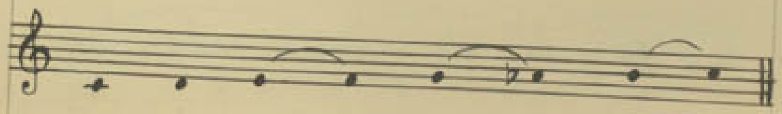


و شاید بواسطه وجود سُل # که صورت محسوس را دارد نوت بهم پنجم تحتانی (لا) تنیک این گام گشته است.

۱۴ــ گام خُرد و بزرگ ــ از طنین برشو و فرو شو استخراج میشود بترتیب ذیل:

fa - lab - do - mi - sol - si - re
تنیک

گام خُرد و بزرگ

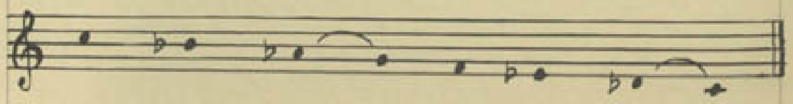


در این گام هم مثل گام کوچک سه نیم پرده و یک دوم افزوده هست ولی دانگ اول آن با گام کوچک فرق دارد یعنی نیم پرده اول بین درجه سوم و چهارم است و طرز اسم گذاری آن از روی وضعیت آکورد ۴ که از سمت چپ براست خوانده میشود گذاشته شده نه از روی گام که دانگ دومش مثل گام بزرگ است.

۱۵ــ گام خُرد کامل ــ آنست که از هر سه نوت آکورد طنین فرو شو را بگیرند:

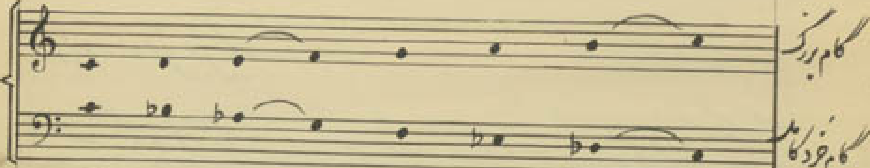
si - reb - fa - lab - do - mib - sol
زیر نمایان — تنیک — نمایان

گام خُرد کامل (Phrygien)



از اختلاط دو گام بزرگ و خرد کامل، گام کروماتیک و طرز دوازده نیم پرده معتدل (tempérés) حاصل میشود :

۱۶ ــــ طرز استخراج گام کروماتیک



فقط فا دیز یا سُل بمل کسر است که آنهم حد فاصل بین دو دیگر است و بالطبع تا تن بر نیم پرده‌ها میزان نمود .

۱۷ ــ این گامهای فوق هر کدام یک مایه است (تُنیته) و علت اینکه این طرز تشکیل گام را بیان نمودیم آنست که در تشکیل گامهای ایرانی مجبوریم برای سادگی و وضوح همین طرز را

نیز انتخاب نمائیم و مخصوصاً تأثیر طنین فروشو در گامهای ایرانی خیلی مورد توجه است زیرا در بعضی آوازها مثل شور و همایون گذشته از اینکه نوت نمایانها هیچ تشخیصی ندارد بلکه اغلب هم در تغییر است (نوت متغیر) ولی بالعکس زیر نمایانهای آنها ثابت و دائم بکار است و این را جز با منطق طنین فروشو نمیتوان بیان نمود و همین طور از روی آن باید از طنین فروشو اخذ گردد.

۱۸ ــــ (تشکیل گامهای دیاتنیک
با حرکت ربع تن)

سابقاً طنین را تا ۳۲ درجه بردیم و تا حدی ثابت نمودیم که صداها دائم کوچکتر میشوند چنانکه در آرمنیکهای ۷ - ۱۱ - ۱۳ پرده را باید به ۳ قسمت نمائیم تا بتوانیم محل واقعی صداها را بنمائیم در صورتیکه از آرمنیک ۶۲ به بعد پرده را باید چهار قسمت نمائیم که در آنجا ربع تن

حقیقی بوجود آمد و مسلم است که هرچه جلوتر برویم صداها کوچکتر شده و بتدریج یک پرده تقسیم به هشت و ده ... قسمت میشود. پس در حقیقت میتوان گفت طنین یک صدا همه صداها را در بر دارد و درجه پسند (مطبوعیت) بودن آنها بتدریج هرچه صداهای جدید پیدا شده کمتر میشود. پس اینکه یک عده را پسند و عده دیگر را ناپسند نام دادیم فقط از نظر درس کلاس و نظم و سادگی در مواد لازم است والا بطور حقیقت برای هر صدائی نسبت به صدای دیگر باید یک کلمه و بیان خاصی انتخاب نمود که تدریج را معلوم نماید وگرنه بی عدالتی شده است.

از طرفی هم میتوان گفت که تاثیر فواصل پسند و ناپسند بسته بدرجه موسیقی دانی و تربیت گوش شخص است چنانکه اکورد با سوم نیم بزرگ برای گوش ایرانی خیلی مطبوع و برای گوش اروپائی بکلی خارج درآید. دلیل دیگر آنکه بعضی فواصل بالانفراد که شنیده شود ناپسند است

درصورتیکه در مایه و تنیتی که از خود گام باشد از درجه ناپسندی آن کاسته میشود. حال برای آنکه برسر نتیجه باشیم اولین فاصله پسند را که مورد قبول عامه است (پنجم) مأخذ گرفته ملتفت به سوم بزرگ و کوچک یک سوم نیم بزرگ هم که از ربع پرده تشکیل میشود اضافه مینمائیم قبلا هم تذکر داده ایم که نسبت فاصله سوم نیم بزرگ از ۱۱/۹ یا از ۱۶/۱۳ طنینی حاصل میشود. و باز تکرار مینمائیم که اگر ۲۴ بخش را معتدل ننمائیم یعنی ارزش طنینی حقیقی بخواهیم این نسبتها را حساب کنیم کاملا ربع پرده نخواهد بود زیرا آرمنیک یازدهم (فا #) هم در نظر فیزیک دانها و هم بگوش موسیقی دانهای ایرانی نزدیکتر به فا # است تا فا بکار. حال برای اینکه پس از وصل یک سوم نیم بزرگ بگذاریم باید دو مرحله را اختیار نمائیم تا بتوان بطرز گامهائی که قبلا بسته ایم با نغمه گام جدید (ایرانی) ایجاد نمود که در تمام آنها تنیک - نمایان - زیرنمایان و روی تنیک

حال اضلع خورد از دست نداده اند :

ذرتین نیم بزرگ

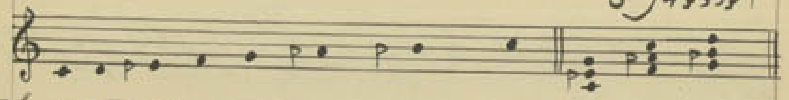
۱ــ گام بالوم نیم بزرگ = fa - lap - do - mip - sol - sip - re

زیر نمایه ، تنیک ، نمایه

۴ ۶ ۱ ۳ ۵ ۷ ۲

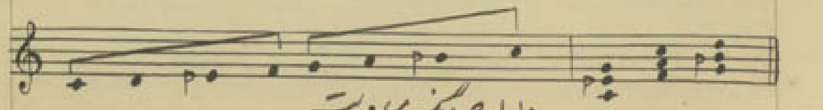
گامی که استخراج میشود (گام مخالف)

اگر در نوتها رتنی



۲ــ گران نیم بزرگ fa - la - do - mip - sol - sip - re

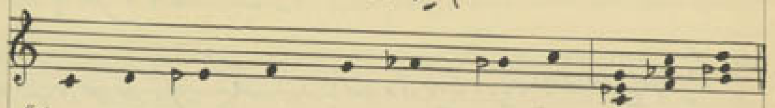
گام غیر معمول



دارای دو دانگ مساوی است

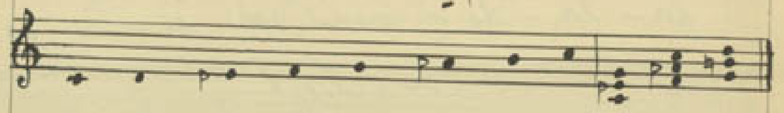
۳ــ fa - lab - do - mip - sol - sip - re

گام غیر معمول



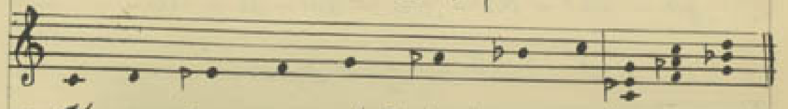
۴ــ fa - lap - do - mip - sol - si - re

گام غیر معمول



۵ــ fa - lap - do - mip - sol - sib - re

گام سه گاه و افشار



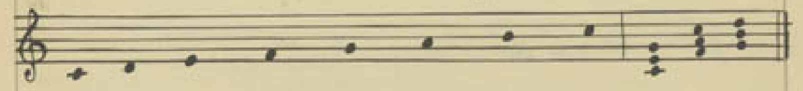
پنج گام فوق همه نیم بزرگ است برای اینکه مرکز آنها که استخراج میکنیم همیشه . اگر در

نیم بزرگ دارد نه برای دانگ اول همه شبیه بهم هستند . حال به بینیم درصورتیکه مرکز را بزرگ بگیریم چه شکل گامهائی استخراج میگردد :

۱۹ـ درصورتیکه اکورد تنیک بزرگ باشد و در نمایان و زیر نمایان فواصل تغییر نماید گامهای زیر ایجاد میگردند :

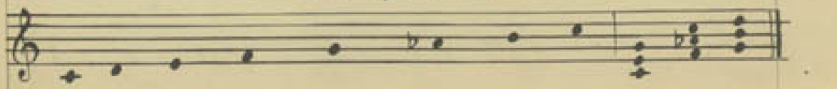
۱ـ fa – la – do – mi – sol – si – re (بزرگ)

گام بزرگ (do)



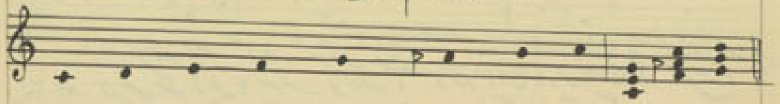
۲ـ fa – la♭ – do – mi – sol – si – re (کوچک بزرگ)

در موسیقی جاری غیر معمول است



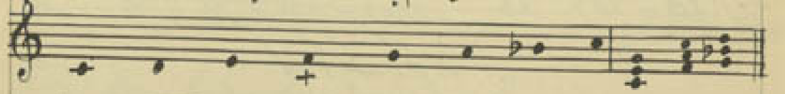
۳ـ fa – lap – do – mi – sol – si – re (نیم بزرگ بزرگ)

در ماهور گام خزان (۱)



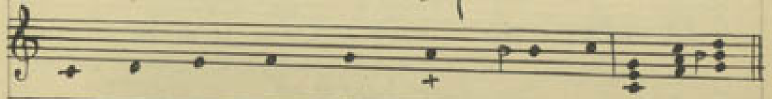
۴ـ fa – la – do – mi – sol – si♭ – re (بزرگ کوچک)

ماهور یا گام بزرگ (fa)



۵ـ fa – la – do – mi – sol – sip – re (بزرگ نیم بزرگ)

گام شور (la)



---

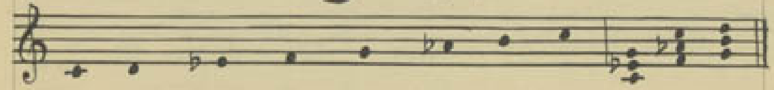
(۱) در آوازهای ایران معمول نیست ولی ما قطعاتی ساخته ایم که بمذاق عموم خیلی چسبیده و جذاب است و بنام خزان نامیده میشود .

پنج گام فوق همه بزرگند برای اینکه مرکز آنها بزرگ است بنا بر این در دانگ اول همه یکی اند. حال به بینیم در صورتیکه مرکز را اگورد کوچک بگیریم چه استخراج میشود :

۲. — در صورتیکه اگورد تنیک کوچک باشد و در نمایان و زیر نمایان فواصل تغییر نماید گامهای زیر ایجاد میگردند :

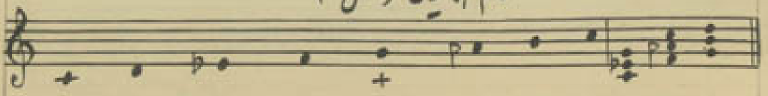
۱— fa - lab - do - mib - sol - si - re (کوچک آرمنیزور)

گام کوچک آرمنیزور



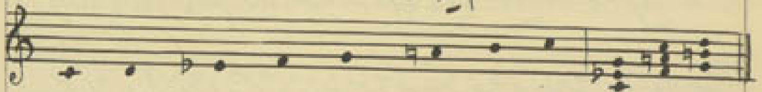
۲— fa - la♭ - do - mib - sol - si - re (بزرگ کوچک)

گام همایون (سُل)



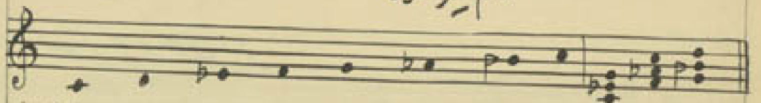
۳— fa - la - do - mib - sol - si - re (کران کوچک)

گام غیر معمول (۱)



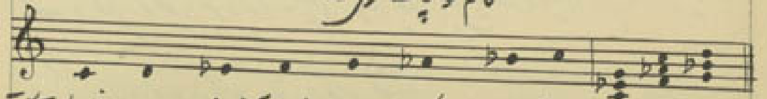
۴— fa - lab - do - mib - sol - sip - re (کوچک بزرگ)

گام غیر معمول



۵— fa - lab - do - mib - sol - sib - re (کوچک جز)

گام کوچک نظرور



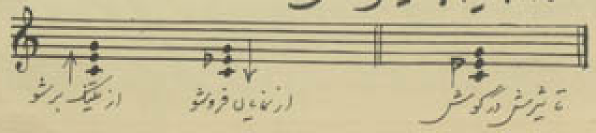
باین ترتیب به نه گام مختلف یافته ایم که نمایان و زیر نمایان آنها فاصله چهارم و پنجم درست است و دو دانگ نیز در آنها هیچ تغییر نمیکند و فاصله نت محسوس با تنیک در هفت عدد آنها دوم کوچک

---

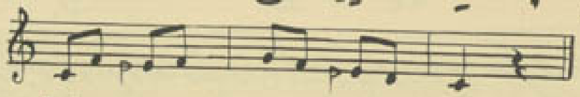
(۱) در صفحه ۴۸ نظری موسیقی جزء سوم نموده شده است

و در پنج عدد آنها هم نیم بزرگ و در سه عدد آنها هم بزرگ است . حتی تمام گامهای آوازهای ایران را در ضمن همین سیستم یافته ایم باستثناء گام چهارگاه (۱) که گامی است مخلوط از سیستم برشو و فروشو چنانکه در علامات ترکیبی آن همیشه هم علامت برشو با هم علامت فروشو قرین هم هستند پس برای یافتن گام چهارگاه از آکوردهای برشو و فروشو نهائی استمداد میجوئیم بطریق ذیل :

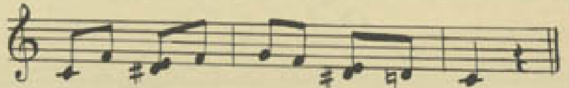
۲۱ — قبلاً خوب است در یک اثر طبیعی که در گوش هر موسیقی دانی محسوس است توضیح داده بعد بأصل موضوع بپردازیم به ببینیم اگر از طنین طبیعی تنیک و نمایان هر آکورد بگیریم و این هر آکورد را باهم بنوازیم چه تأثیری در گوش مینماید :



برای هر اروپائی موسیقی دان که این ملدی را بنوازند یا بخوانند



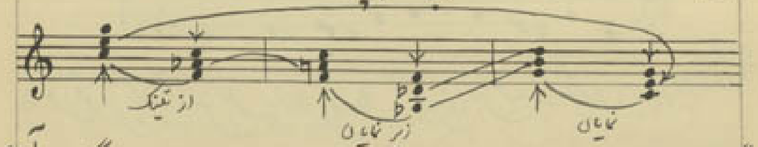
اگر در پیانو بخواهد جواب شما را عیناً بدهد اول با می بکار زده میبیند آن نیست دفعه دوم با می بمل میزند باز چون آن صدا نیست اگر گوشش حساس باشد در دفعه سوم اینطور خواهد نواخت



در واقع می بکار و می بمل را (ر # را بجای می بمل حساب میکنید) با هم اجرا کرده است که گوشش خود بخود تعدیل کرده و از آن می هم را میشنود . و بهمین دلیل اغلب پیانو زنها که آهنگهای شرقی را میزنند وقتی بربع پرده میرسند هر دو نوت را بفاصله نیم پرده میگیرند

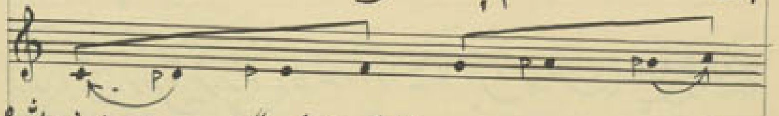
تا تأثیر صدای بین آن دو نوت حاصل گردد زیرا در پیانو با کوک فرنگی صداهای ربع پرده موجود نیست و بنا بر این بواسطه نزدیک نمودن نزدیکترین صدای طرفین تعدیل نموده تأثیر ربع پرده را حاصل مینمایند. اکنون که این مطلب روشن گشت به بینیم گام چهارگاه را چگونه باید استخراج نمود

۲۲ ــــ استخراج گام چهارگاه



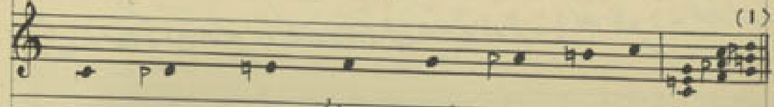
اگر نوتهای مثال فوق را دقت نمائیم می بینیم که (سی – می – لا – سی) یکبار بمل آمده و یکبار بکار آمده اند و تعدیل بین آنها بنا بشرح فوق آنست که همه را کُرُن بگیریم که گام زیر استخراج میگردد:

۱ ــ گام چهارگاه نظری ور



شاید اگر خیلی جلوتر از تأثیر موسیقی اروپائی تجسس نمائیم چهارگاه بهمین حالت نواخته میشده ولی امروز بواسطه تأثیر اکورد بر شو تنیک و نمایان که خود را مستقل مینمایند درجه سوم و هفتم تا ربع پرده بالاتر بمه و چهارگاه امروزی معمول گشته (اگرچه اکنون هم اغلب سازندهای دهات و دور از شهر سوم و هفتم را قدری بم تر مینوازند) که ذیلاً ملاحظه میشود:

۲ ــ چهارگاه رایج

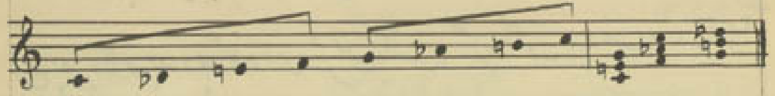


---

(۱) در اکورد نمایان دو نوت سی بکار و سی کرن مجذوب تنیک میشوند.

۳ - چارگاه فرنگی آنست که از چهار نت که دو حالت مختلف داشته دو عدد آنرا (سی و می) برای تأثیر برشو و دو عدد آنرا (لا بمل و سی بمل) برای تأثیر فرودشو نگاهداشته اند:

چارگاه فرنگی

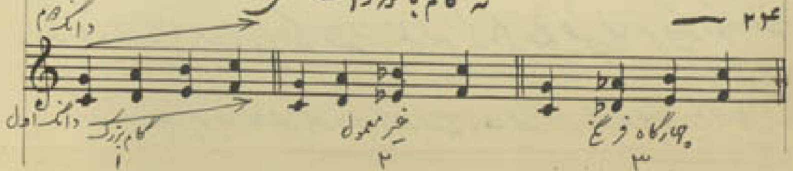


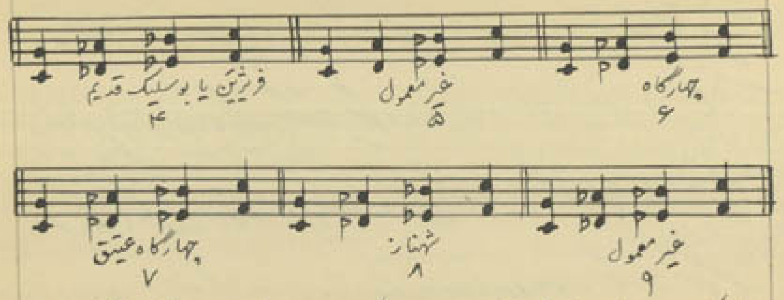
۲۳ - گامهائی که دو دانگ متساوی دارند:

طرز دیگری ممکن است برای ایجاد گام اتخاذ نمود که اگر فرض نمائیم یک زمانی معمول بوده میتوان از سازهای آن حدس زد که در زمان خیلی قدیم تر از طرز ۷ نغمه گامی (که قبلاً نموده ایم) معمول بوده است. زیرا این طرز را شاید سازنی بوسیله عمل اینطور استخراج نموده است

که دو سیم ساز را بفاصله پنجم درست کوک نموده دو صدا را بفاصله پنجم درست انگشت گذاری مینماید یعنی دو صدا را با یک انگشت میگیرد (ویلن را فرض کنید) و با این ترتیب درصورتیکه انگشت اول را روی پهلوی دو سل بگذارد و انگشت چهارم را بفاصله یک چهارم درست بالاتر بگذارد و احترام تکنیک و بم نهادن و زیر نهادن را نگهدارد که تغییری در آنها حاصل نشود و در عوض به دو نت بین تغییرات وارد نماید - نه گام ذیل ایجاد میشود که در همه آنها دو دانگ متساوی است و آهنگ و موسیقی (موسیقائی (musicalite) آنها نیز پسند و آسان است:

۲۴ - نه گام با دو دانگ متساوی





البته ممکن است خیلی بیش از اینها با همین طرز گام ایجاد نمود ولی دو نظر مانع است:

اول آنکه نمیخواهیم فاصلهٔ بلدی ور ربع پرده را بکار ببندیم چون خیلی کوچک و نامحسوس است.

دوم آنکه از فواصلی که چندان پسند نمیشد و بگوش ما خوش آهنگ نیست صرف نظر نموده ایم وگرنه #ها را نیز ممکن بود بکار انداخت. پس در واقع برای گوش مشرقی این نه گام همه جزء پسند) هستند زیرا گذشته از مسئلی که ذکر شد حسن های دیگر آنها آنست که از تونیک به بعد همه جا فاصله چهارم و پنجم درست رعایت شده یعنی در نمایان و زیر نمایان هیچ نوع

تغییری حاصل نشده و فاصله بلدی ور از نیم پرده کوچکتر هم نیامده و همه جا در گام بطرز بلدی ور در هفت فاصله پی در پی آمده و هیچوقت دو فاصله نیم پردهٔ پشت سر هم نیفتاده که بگوش مشرقی جزء نایه‌های طبیعی محسوب نمیشود.

۲۵ - از طرفی چون طرز ساختمان این نه گام بشکلی است که در همه جا دانگ اول مساوی با دانگ دوم است پس اگر دانگ اول هر یک را هر دفعه بنوبت با یکی از دانگهای دوم نمرات گامها ترکیب نمائیم هشت گام جدید دیگر (زیرا اولی با دانگ دوم خودش در نه گام اصلی حساب شده) ایجاد گشته است که ذیلاً بطرز نوت نویسی الفبائی ملاحظه مینمائید:

شرکت دانگ اول اولین گام اصلی با نُه دانگهای دوم

da	re	mi	fa	1	sol	la	si	da
	D. 1					D. 2		
da	re	mi	fa	2	sol	la	ĵes[1]	da
〃	〃	〃	〃	3	sol	les	si	da
〃	〃	〃	〃	4	sol	les	ĵes	da
〃	〃	〃	〃	5	sol	la	ĵas	da
〃	〃	〃	〃	6	sol	las	si	da
〃	〃	〃	〃	7	sol	las	ĵas	da
〃	〃	〃	〃	8	sol	las	ĵas	da
〃	〃	〃	〃	9	sol	les	ĵas	da

---

(۱) برای اسامی نصفی به جزء سوم موسیقی نظری رجوع شود. ولی اصولاً اینطور نوشته میشود: برای دیز ٤ is — بمل ٤ es — سری ٤ os — کرن ٤ as — و تغییرات نوت سری — ĵ — ذکر گوئیم که با شکل مشبه نشود نیز برای شده نوت می ← mis — mes — mos — mas — خواهد شد

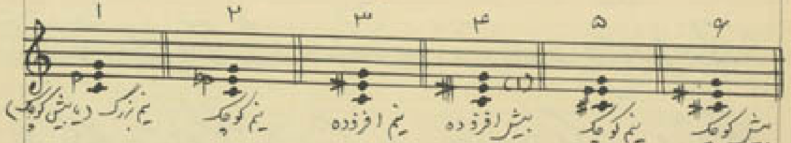
در این هشت گام ترکیبی که نیز میتوانیم فرعی بنامیم دیگر دانگهای ما درست. حالا اگر بهمین ترتیب نُه دانگ اول را ضرب در نُه دانگ دوم نمائیم هشتاد و یک گام خواهیم داشت که نُه عدد آنها با هر دو دانگ مساوی و ۷۲ عدد آنها با دانگهای نامساوی است ولی در کلیه آنها چهارم و پنجم درست و محاسن مذکوره نیز در همه رعایت گشته و تمام گامهای ایران را از بین آنها میتوان استخراج نمود و هرگاه آواز جدید یا آرمنی جدیدی لازم باشد از بین آنها میتوان بنا به قریحه انتخاب نمود...

۲۶ ــــ آرمنی موسیقی ایرانی

البته باز لازم است خواننده محترم را متذکر گردیم که برای استفاده از سطور ذیل باید قبلاً آرمنی را تحصیل نموده باشد زیرا دیگر از تشکیل آکوردها و قواعد کلی تضعیف ـ حذف

پرایش - گرایش - نتهای زینت - وزنها و غیره صحبت نخواهد شد و فقط از قواعد مخصوصی که اضافه بر اصول کلی مربوط به آرمنی مخصوص ایرانی است گفتگو میشود. اختلاف کلی که آرمنی ایران با آرمنی اروپائی پیدا مینماید بر سر ربع تنهائی است که اضافه بر فواصل آرمنی وارد میشوند و آنها را بوسیله کلمهٔ نیم یا بیش که بر فاصله بیفزائیم بیان مینمائیم؛ مثلاً اینکه سوم بزرگ را نیم بزرگ یا بیش بزرگ میتوانیم داشته باشیم ولی در غالب اوقات فقط کلمهٔ نیم کافی است؛ زیرا سوم بیش کوچک هم آرمنیاً همان سوم نیم بزرگ است منتها در طرز نوشتن آن گاهی اجباری است که لفظ مناسب با طرز نوشته را استعمال نمائیم:

آکورد با سومهای ربع تن دار



کلیتاً در کلمهٔ نیم معلوم میشود که یک ربع پرده کوچکتر و در کلمهٔ بیش یک ربع پرده بزرگتر از عنوان اصلی فاصله است. آکورد دوم و چهارم و پنجم و ششم مثال فوق در موسیقی ایران کمتر مورد استعمال دارد مگر بنابهای دیگر (در چهارگاه دوم نیم افزوده و چهارم نیم افزوده) آکورد سوم نیز فاصلهٔ سومش در گوش ما چون بین دو نت تنی و دو واقع شده و انسان را مشکوک در صحت چهارم مینماید خوب نیست مگر بعنوان غیر از آکورد دیگر. پس آنچه که بیشتر از همه مورد استعمال دارد آکورد اول است (سوم نیم بزرگ) که اعتدال بین آکورد

---

(۱) این علامت را اختصاراً بجای دیز شری (‡ #) بکار میبریم و چون موارد لازمتر نداریم اشتباهی رخ نخواهد داد.

بزرگ[1] و کوچک است و تأثیر آن رفاهیت و سلامتی و اعتدال کامل در اخلاق است؛
درصورتیکه در شنیدن آکورد بزرگ تأثیر حرکت و نمو و بکار انداختن انرژی ـ و در شنیدن
آکورد کوچک تأثیر خستگی و فرو ماندگی و یأس در انسان حاصل میگردد . اخیراً در کتابی
خواندم که الخوارزمی در کتاب موسیقی خود تعبیر بفاصلهٔ مردانه ـ زنانه ـ و خنثی نموده
و میگوید هر یک روح مخصوص مانند شجاعت ـ احتیاط و آزادی را دارا هستند .
فرض و احساس من هم کاملاً نزدیک بآن است و قبل از اطلاع و دیدن کتاب خوارزمی طبیعت من
نیز همانطور دریافته است . این خود دلیل بر صحت تأثیری است که از شنیدن این فاصله‌ها
بدست می‌آید . باین دلیل آرمنی‌ها را باید به فصول و تأثیرات جدیدی در صنعت ترکیب

---

[1] علمای اروپائی که فارابی را مطالعه کرده‌اند این (وسطی زلزل [illegible]) آکورد را خنثی
accord neutre — نامیده‌اند

موسیقی وارد مینماید که هم از نظر روانشناسی[1] موسیقی بسیار مفید و قابل استفاده است و هم از
نظر زیباشناسی[2] موسیقی در صنعت درام و کلاسیک جذبات مهم نغمه موجب توانگری و وسعت
جمعیت میگردد . خوبست قبل از شروع بصحبت آرمنی گامهای ایران ذهن خواننده را
بیک نکتهٔ تاریخی متوجه سازیم :

۲۷ ـ بعد از ظهور حضرت مسیح در کلیسا بموسیقی خیلی اهمیت داده و باینوسیله شکوه
و جبروت عالم ملکوت را توصیف مینمایند در قرن چهارم مسیحی (۳۴۰ ـ ۳۹۷)
سنت آمبرواز ـ Saint ambroise کشیش میلان چهار طرز از مُدهای
یونان را اختیار نمود و چهار مُد دیگر از پهلوی آنها استخراج نمود که بعدها بعنوان مُدهای اصلی

---

(1) psychologie de la musique

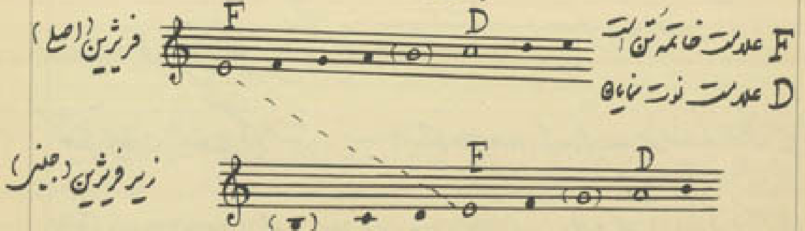
(2) Esthétique de la musique

و مُدهای جنبی نامیده شدند :

مدهای اصلی عبارت از :		مُدهای جنبی عبارت از :	
دُرین	Dorien	زیر دُرین	Hypodorien
فرژین	Phrygien	زیر فرژین	Hypophrygien
لیدین	Lydien	زیر لیدین	Hypolydien
میکسولیدین	mixolydien	زیر میکسولیدین	Hypomixolydien

مدهای اصلی را هر کدام به ترتیب از روی یکی از نوتهای ر – می – فا – سُل گام میبندند و هر مُد جنبی هم یک چهارم پائین‌تر از مُد اصلی شروع میگردد و بهمین جهة عنوان Hypo (زیر)

را در اول او اضافه مینمایند. برای نمونه مُد اصلی فرژین و جنبی او را مثال میدهیم :



اصولاً در تن‌های اصلی درجه اول (F) را نوت خاتمه و پنجم را نمایان (D) و در تن‌های جنبی درجه چهارم را نوت خاتمه و درجه ششم را نمایان میگیرند ولی هر وقت که نمایان یکی از این دو نوت تهم گام واقع شود آنرا بحساب نیاورده و نوت بعد فوقانی را بحساب می‌آورند. چنانکه مشاهده میشود : در گام اول سی را بهمین دلیل که گذشته زیرا بحساب نیامده (1) و دو را بعد از آن نمایان گرفته‌اند و در گام دوم سی را که در اول واقع شده بحساب نیاورده و بهمین جهة سُل

---

(1) همین نوت است که در شور سی نوت متغیر واقع شده است .

(درجهٔ ششم) را که باید نمایان بشود پس پرده گمان گذارده و بعد از آن نوت لا[1] نمایان شده است. در اینجا خاطرم می‌آید حکایتی را که کشیشی بیان مینمود و آن این است که در عهد سنت آمبرواز کشیش میلان سنت آگوستن — Sint augustin — می‌نویسد که دو نفر ایرانی موسیقی‌دان از ایران برای کلیسای میلان برده و موسیقی آنجا را رفورم نموده و روزی که با استماع سنت آمبرواز کشیش میلان رساندند فوق العاده مؤثر واقع شد و از آن به بعد بر رونق کلیسا و تأثیر موسیقی آن خیلی افزوده گشت و شاید تمام این رفورم آنها باشد که با ربع پرده آلوده نموده‌اند[2] چون خاتمه و نمایان و مایهٔ آنها خیلی شبیه به آوازهای ملت چنانکه در گام شور ملاحظه میشود.

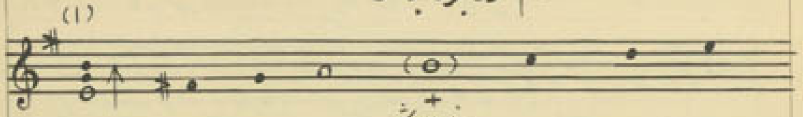
---

(۱) همین نوت است که در شور می، زیر نمایان است و بعد از تُنیک از همه نمایان‌تر است

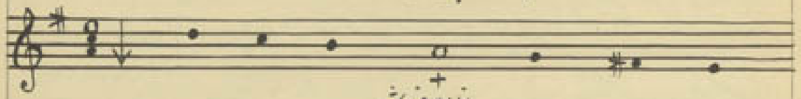
(۲) موسیقی ربع پرده منحصر به ایران است و از اینجا به ملل مشرق سرایت نموده و پرده‌ئی که ربع را میرساند معروف است به پردهٔ زلزل که در قرن هفت و هشت مسیحی [illegible] از رامشگران معروف بوده قبل از او را سند در دست نیست

۲۸ — گام شور که از آوازهای خیلی رایج و در تمام ایران معمول است عین گام فریژین است با این تفاوت که در ایران فا را تُری نمیخوانند. حال از کجا بدانیم که فا در آن عهد هم همین طور نبوده زیرا با تماسی که ایران عظیم الشأن آن زمان با روم داشته مسلماً در تمدن آنها مبادلات میشده است و چون حتی تا موسیقی را در ایران هیچ نوع دست تصنع آلوده ننموده است پس تجسس‌های تاریخی را از همین طوائف ایرانی باید نمود. و این دوم نیم بزرگ و نوت متغیر و مسئله موانس — muance — و تغییر نیم پرده در موقعی که از نوتهای مهم است شاید مربوط بهم و قابل مطالعه و اندیشهٔ تدبّر است. وقتی برای خاتمهٔ شور از سه نوت زیر تُنیک بتدریج رو به تُنیک میرویم سه نوت قبل از خاتمهٔ زیر فریژین در نظر ما می‌آید و آنجا توقف بطرز ملدی و در خود طبیعت sol را هم تُری مینماید که دانگ اول مُد گردیده به پنجم بر شود (س) شور را تکمیل میدهد.

گام شور بطرز برشو



گام شور بطرز فرودشو



۱ــ در قسمت برشو اگر اکورد تنیک را بگیریم هیچ برای خاتمه خوب نیست در صورتیکه در قسمت فرودشو، اکورد تنیک کاملا برای خاتمهٔ شور خوب است. پس هم در اینجا و هم در گام اصلی و جنبی فرازین نوت لا بعد از تنیک مهم است. همین موضوع منطق بعضی گامهای ایرانرا

---

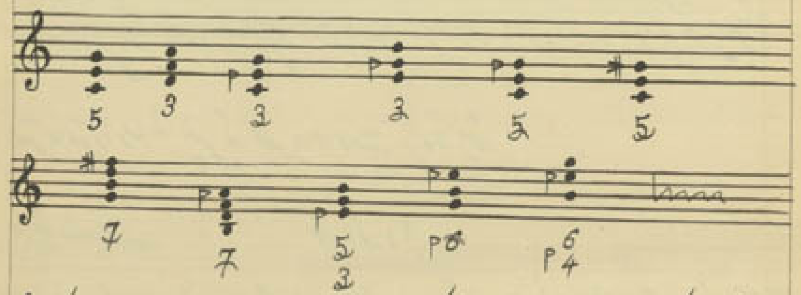
(۱) اگر شور را بگردانیم به پنجم زیر برشو (اگرچه غیر معمول و قدری سخت است) نمایش سلسلهٔ نثری (نظری موسیقی جزء ۲ م تن شناسی شور صفحه ۴۸) و اگر بگردانیم به پنجم زیر تحتانی نمایش سلسلهٔ کرن ها بدست میآید:

بعنوان گام فرودشو معرفی مینماید که زیرنمایان در آن مهم تر از نمایان است. و اغلب در خاتمه برای آنکه با گام لای کوچک اشتباه نشود اکر حله (سوم اکورد) را هم نگذاریم شاید بهتر خاتمه را برساند یعنی که منحصر به دو نوت می و لا میشود.

۲۹ ــــ شمار اکوردها

کلیه قواعدی که برای شمار (عددگذاری) اکورد در نظری موسیقی نوشته شده بقوت خود باقی است و چون ربع پرده، یا بفواصل اضافه شده و یا از آنها کسر میشود؛ بوسیله این دو خطی (~ ـ) که در اعداد میزنیم بطور کامل بیان خواهد گردید: ۱ــ برای فاصله که یک ربع پرده بالاتر رفته باشد در طرف خط را بالا میبریم (5) ۲ــ برای فاصله که یک ربع از او کسر شده باشد در طرف خط را بسمت پائین میآوریم (5) غیر از این شکل ممکن است در واکردها عددت

ربع را سمت چپ عدد بنویسیم بنابراین نمره‌های ذیل میتوان آکوردها را نوشت:



برای فواصلی که احتیاج بنمودن و واضح کردن دو یا سه فاصله باشد دو یا سه عدد بکار بریم. اما اصولاً اگر تُنیک و مایه معلوم است و از نوتهای خود تُنیک گام روی آکورد در آید همان شمار ساده معمولی کافیست زیرا هر نوتی که ربع گرفته است تکلیف او معلوم و فقط نوت متغیر است که در گام کارشده صورت دارد والا تغییرات کلی در مد گردیده است که آنوقت البته وضوح کاملی لازم است. محو خطوط در اعداد بطریق ذیل در نوشتن راحت‌تر و کمتر مورد اشتباه میگردد:

برای فواصلی که یکربع کمتر شده‌اند این طور (2 3 4 5 6 7 8 9)

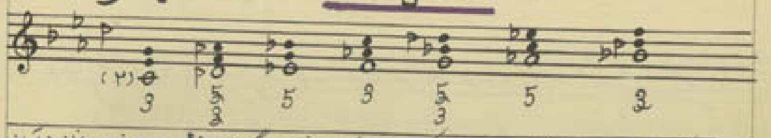
و آنانکه یکربع بزرگ گشته‌اند این طور (2 3 4 5 6 7 8 9)

ترسیم گردد بنظر واضح‌تر است. اکنون از تمام گامهائیکه در فصل گذشته داده‌ایم آنچه که متعلق بموسیقی ایران و رایج است گرفته و برای اینکه در ذهن شخص مقایسه و سنجش آنها آسان باشد گام تمام آوازها را از هر دسته و یکی یکی آرمنی آنها را داده و میگذریم.

۳ — گام شور از سل(۱)

و آرمنی آن

(آرمنی فرود شو)



---

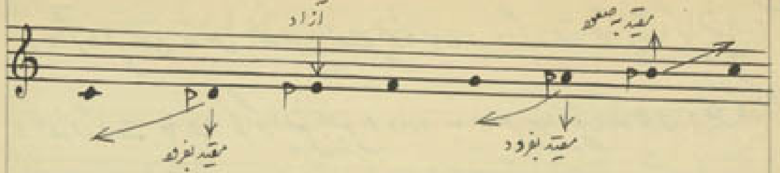
(۱) شرح کلمه آوازها را از نظر گام و عددهات ترکیب و تحلیل و شناسائی و نغمات و گوشه‌ها مفصلاً در جزو دوم نظری (آواز شناسی) موسیقی ایران مطالعه نمود.

(۲) آکوردها با عددهات عوض نوشته شده است که فواصل آنها زیر چشم باشد والا با بودن عددهات ترکیبی از یکدیگر لزومی نداشت

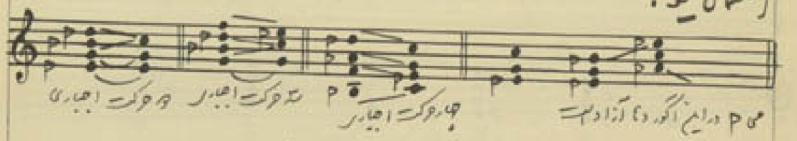
۱- چون در گام شور بیش از یک علامت ربع پرده نیست، اینست که فقط آکوردهای درجه (۲ - ۵ - ۷) علامت ربع پرده گرفته‌اند بنابراین از همین سه آکورد باید صحبت نمائیم زیرا از آنچه در آن متن ذکر است و میشناسیم در اینجا گفتگو نخواهد شد :

۲- نوتِ دوم نیم بزرگِ اولِ گام شور تمایل فرود دارد یعنی میتوان آنرا بعنوان نوت محسوس فرود معرفی نمود پس در هر سه آکورد مزبور نوت (re p) مقید بفرود آمدن است و از این راه یک قاعدهٔ کلی میتوان استخراج نمود :

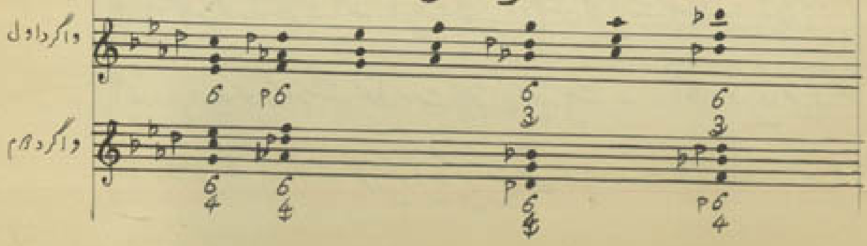
۳- قاعدهٔ عمومی - ربع پرده در دوم نیم بزرگ تمایل فرود دارد به نوتِ تحتانی خود در صورتیکه از نوتهای تنی باشد. تمایل برشو دارد در صورتیکه سوار بر تکیه نبود. در غیر این دو مورد خنثی یا نوتِ آزاد است چنانکه در گام چهارگاه عشیق ذیلاً ملاحظه میشود :


آزاد
مقید بصعود
مقید بفرود
مقید بفرود

چنانکه ملاحظه میگردد re p جاذب do - la p جاذب sol - si p جاذب do - ولی mi p آزاد است و بی تکیه و زیر بنای هر طور که فوق را جا بدهیم استعمال میشود :


دو حرکت اجباری
سه حرکت اجباری
چهار حرکت اجباری
mi p در این آکوردها آزاد است

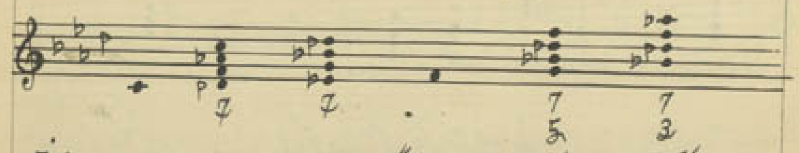
۴- واگردهای آکوردهای سه صدائی


واگرد اول
واگرد دوم
6
p6
6
3
6
3
6
4
6
4
6
4
p6
4

در واگردهای اول قاعدهٔ مخصوصی یافت نمی‌شود ولی در واگرد دوم حتماً تهیه و گرایش لازم است و مخصوصاً نوت حساسه که گرایش طبیعی هم دارد بنا بر این پرایش آنها دقت و فکر کار کرده میخواهد و لازم است مقداری تمرین بشود تا منظور درک گردد

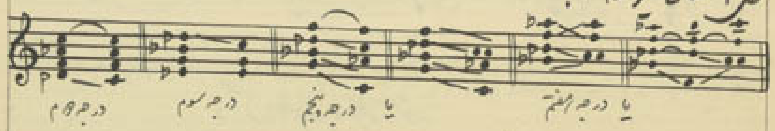
۵ — اکوردهای هفتم و واگردشان بدین صورت درمی‌آیند.

هفتم‌های درجات ۲ - ۳ - ۵ - ۷ شور

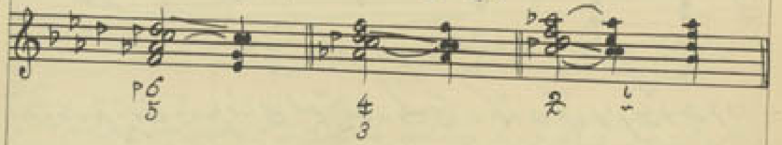


در این چهار اکورد هفتم، آنکه روی درجه دوم گام است دو نوت تهیه دارد (پایه و هفتم) آنکه روی درجه سوم گام است فقط نوت هفتم آن تهیه است — در آنکه روی درجه پنجم گام است سه نوت، بلکه بهتر است بطرزیکه دیدیم پرایش شد هر چهار نوت تهیه باشد — آنکه روی درجهٔ

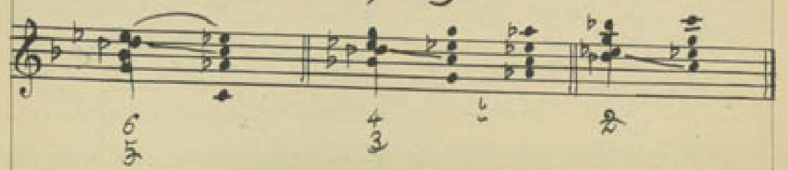
هفتم است دو نوت تهیه دارد (سوم و هفتم) از نظر دور نشود که نوتهای تهیه در پرایش ممکن است حل استثنائی نیز داشته باشند.



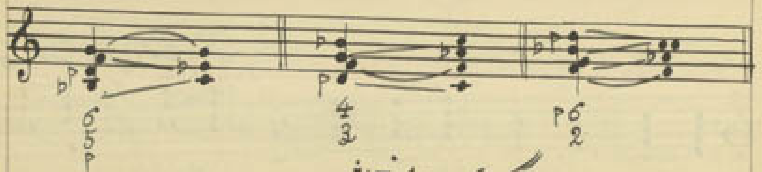
واگردهای اکورد چهار صدائی درجهٔ دوم گام شور



واگردهای درجهٔ سوم شور

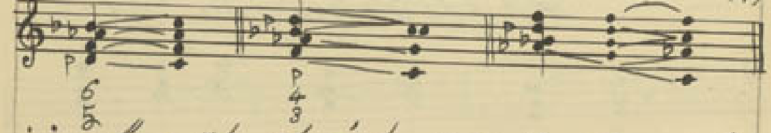


واگردهای درجهٔ پنجم شور



واگردهای درجهٔ هفتم شور

(۱)



در آوازهای ایرانی تا در مایهٔ اصلی هستیم بسیار یک تُن و مکرّر در مکرّر برای هر گوشه فرود روی تُنیک می‌آید و باین قاعده باید اغلب اوقات آکوردها را روی تُنیک گرایش داد و باین دلیل است که در نمونه‌های بالائی اغلب روی آکورد تُنیک گرایش کرده‌ایم.

---

(۱) در موسیقی اروپائی دیگاهی هم در اصوات اگر شبیه باشند گوش را اینطور حس مینماید که از صداها منتج بیک صدا یا بعکس از یک صدا بصداهای صحیح میگردد چنانکه در اینجا بوسیله (< >) این علامات نموده شد — در صورتیکه غلطی در آرمنی ایجاد نگردد رعایت نکتهٔ فوق کاملاً مربوط بذوق و زیبا شناسی است.

تبصره — اگر برای مثالهای شور گام شورِ ری یا لا را اختیار میکردیم در هرکدام بیش از یک علامت ترکیبی (رُبع) نداشتیم ولی مثالها آنقدر پر علامت نمیشد. ولی برای مقایسه با گام بزرگ (do) که تمام مثالهای آرمنی در آن است و شناختن سُل و فا بعنوان نمایان و زیر نمایان نمونهٔ اصلی گام شور do بهتر قابل مقایسه و درک است چنانکه اکنون اگر در هفتم نمایان شور، فواصل معلوم می‌دارد که وقتی مقایسه با هفتم نمایان گام بزرگ نمائید معلوم میشود و قواعد مخصوصی هم پیدا میکند (مثلاً درجه سوم مقید نیست و همه قسم با وی میتوان رفتار نمود بعکس درجهٔ پنجم که مقید است بنابراین در اینجا برای حذف نمودن نوتی البته نوبت درجه سوم بهتر از پنجم است وغیره ...) پس در حقیقت برای هر یک از آوازهای ایران یک مقدار از قواعد آرمنی از بین رفته و بجای آنها قواعد دیگری جانشین میگردد که اگر بخواهیم با دقت نوشته

و تدریس تمامی آرمنی معمول کلاسیک امروز چندین برابر گشته و همانطور وقت تحصیل آن بسیار طویل‌تر میگردد و مسلم است که از این جزوه مختصر این انتظار را نمیتوان داشت ولی ممکن است که همین جزوه مختصر راه نما و چراغ هدایت گشته تمام آن قواعد و اصول را روشنائی بخشد (۱)

اکنون به بینیم برای هر یک از نغمات شور چه اختصاص در آرمنی پیدا میشود:

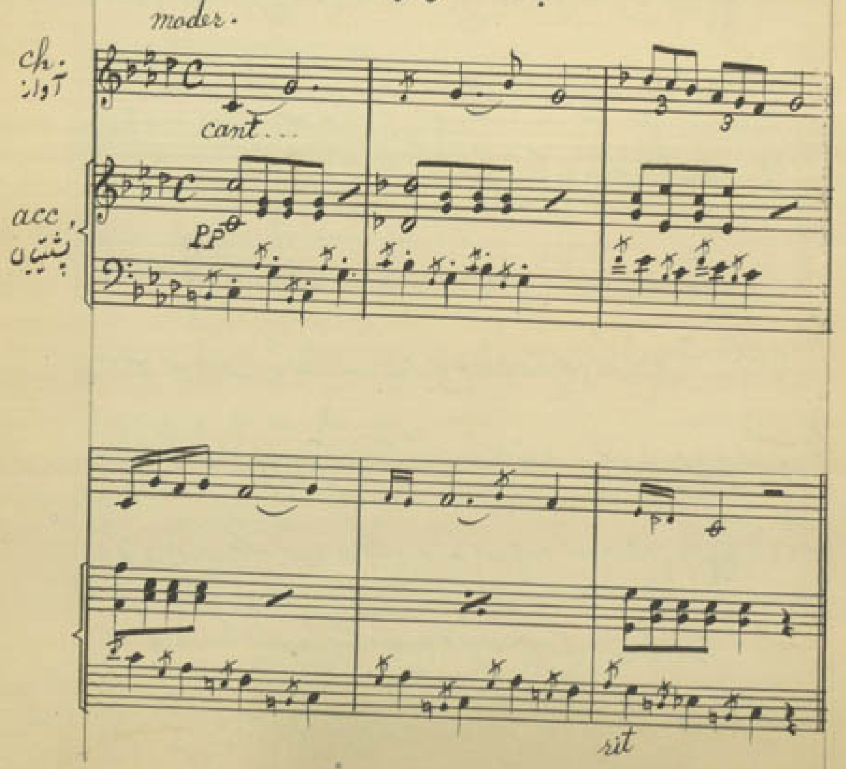
۳۱ – آرمنی ابوعطا – چنانکه در نظری ذکر شده است (جزء دوم صفحه ۳۶)

درجه سوم و چهارم شور در ابوعطا خیلی بکار بسته شده و تقریباً آنچه در ابوعطای معمولی زده میشود روی نت‌هائیست که روی این دو درجه میگردد. این نت‌ها در آکوردهای درجه سوم و پنجم شور یافت میشوند. اغلب در ملودیهای آوازی ایران روی نت شاهد بکشش‌های دراز ایست میشود، در این موقع در بخش‌های دیگر آرمنی حرکت تقلید و یا ملودی و یا وزنهای مختلف را

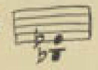
---

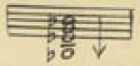
(۱) البته باید نویسنده (اگر فرصت شود) یا استادانی که در آتیه تعلیم آرمنی خواهند داد از روی این اصول کلی که بدست مرکب قواعد کلاسیک و دستور آرمنی ایران را برای جزوه‌ای در مدرسه تعلیم نموده موقع استفاده عموم در آورند.

Hejâz – حجاز

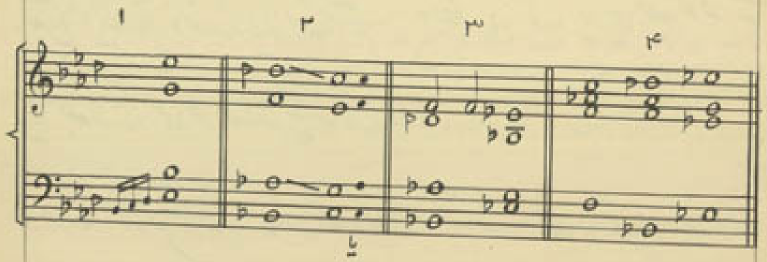


البته با جزئی دقت میتوان یافت که آرمنی عدهٔ از گوشه‌های دیگر مانند چهارباغ - بیات کرد - دشتی - گیلکی - گبری - وغیره با آرمنی حجاز یکیست و اختلاف در روش ملدیست که در هریک از آنها بعضی نتها را با لحن (آکسان) و بیان خاصی ادا مینمائیم.

۳۳ - نغمهٔ ترک - در اینجا چون نت سوم شور شاهد است آکورد هم از روی ها ان بسته میشود دلیل آنهم این است که با نت شاهد (سوم) سعی داریم اغلب پنجم آکورد (زیر تنیک شور) در گام بم بفاصله چهارم صدا بدهد  واگر بجای آن ها را که تنیک شور است بگذاریم خوش صدا نیست و طبع قبول نمیکند. در واقع آکورد تنیک بیات ترک مثل آنست که روی پنجم گام شور آکورد فروشو کوچک ببندیم



از قبیل آکوردهای ذیل برای بعضی گردشهای ملدی ترک باید بکار برد:



۱ - آکورد نمره یک برای دخول و شروع ترک خوب است.

۲ - نمره دو برای وقتی که بخواهیم فرود بشور بیاوریم که هم با آکورد رشو و هم فروشو ختم شده است.

۳ - آکورد نمره سه برای فرود خود ترک مخصوصاً وقتی روی درجهٔ دوم ترک ماژور (داد - گشایش) میزنیم فرود از ماژور به ترک است.

۴ – نمره چهار بهمان ترتیب فوق فقط کامل‌تر است که درک خاتمه ببیند و دیگر احتیاج اینکه وارد شور گردیم نشده است. ۳ – ۴ در اکورد بیاتی تقید بفرود نیست زیرا بعد از آن می ط صورت تنیک را دارد.

۳۴ – آرمنی افشار = گام فشار – شهناز – نغمه – گریلی – و بالاخره سه‌گاه همه یک طرز فواصل دارند و تقریباً شروع گام (تنیک) را نیز در همه از یک جا باید دانست ولی بواسطه اختلاف نتهای در نت شاهد و تغییر مختصات هر یک از آنها معلوم میشوند.

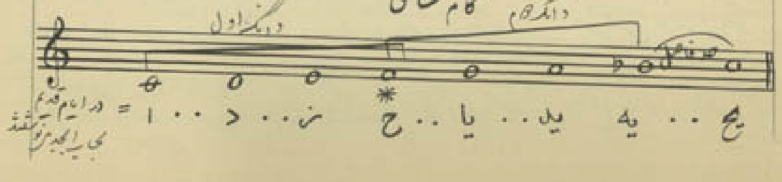
در اینجا حاشیه رفته مختصر توضیحی از طرز گام و دستگاه ببینیم ایران قدیم و امروز میدهیم تا بیشتر بروح گامهای ایران آشنا شویم و البته در قسمت موسیقی قدیم ایران که ضمیمه این کتاب خواهد بود مطلب روشن‌تر درک میگردد. اینک توضیح:

تبصره راجع بمقایسهٔ گام بطرز قدیم و جدید

۱ – در موسیقی قدیم قدما به چهارم بیش از پنجم اهمیت میدادند باین جهة هیچ گامی بدون چهارم درست بسته نمیشد در صورتیکه در بعضی گامها پنجم کاسته وجود دارد.

۲ – هم ایران و هم یونان دو دانگ متصل حساب مینمودند یعنی از دو تا فا یکدانگ و از فا تا سی ط دانگ دیگر را تشکیل داده فاصله یک پرده که تا انتهای دو باقی میماند قدما فاصل که یونانی (diazeuxis) میگویند اغلب جزو حساب پنجم و فقط برای رسیدن به انتهای صدای اول (کل) بعد چنانکه گام عشاق را از دید ملاحظه کنیم:

گام عشاق


دانگ اول
دانگ دوم
فاصل
یح .. یه .. یب .. یا .. ح .. ه .. د .. ا =
در ایام قدیم بحروف ابجد میگفتند

در گام فوق نُت فا که ستاره گرفته از همه مهم‌تر است و نوت ش هم نیز اوست

۳ـ گام فوق را بطرز جدید باید گام فا فرض نمود و از فا شروع نمود آنوقت بطرز اروپائی دو دانگ شبیه متوازی منفصل پیدا میشود که حد فاصل (دیازکسیس) بین دو دانگ رفته در صورتیکه بترتیب قدیم دو دانگ شبیه متوازی متصل بود.

پس بطرز قدیم ـ دو ـ فا ـ سی ط اهمیت داشت که اول و آخر دانگها بود و بطرز جدید ـ فا ـ سی ط ـ دو ـ اهمیت دارد که تنیک ـ زیر نمایان ـ و نمایان است یعنی که همان نوتها هستند ولی جا عوض کرده‌اند.

۴ـ ملدی بعضی گوشه‌ها فقط در حدود یک دانگ یا چند نوت بیشتر حق حرکت نداشته و این است که مثلاً از دانگ اول بدانگ دوم که وارد شوند در واقع مدگردی در همان ملدی است

و این مسئله بیشتر در گامهائی که با دو دانگ شبیه تشکیل گشته واقع میشود.

۵ـ در آنچه تفحص نمائید در بیشتر آوازها می‌بینید که شروع آواز از چند نوت قبل از تنیک (غالباً از یک چهارم) و در خاتمه هم چند نوت زیر تنیک را با بدنشان داده چنانکه حتی در ماهور (عشاق) که کاملاً شبیه بگام بزرگ است برای خاتمه باز اکثر سه نوت زیر تنیک را بعد ابتدا میزنند، یعنی که از نظر امروز اروپائی ذوق کاملاً است زیرا از نمایان بسمت تنیک میرود (do (si)[1] la - sol) و از نظر قدما آنست که این چهار نوت دانگ اول گام عشاق را تشکیل میداده است. بنا براین در موقع دادن آرمنی

---

[1] در ماهور هم گاهی سی ط و گاهی سی ه استعمال میشود سی ط در موقعی است که عشاق از do و سی ه وقتی است که عشاق را از sol فرض کنیم و این مدگردی در باطن ماهور وجود دارد. و همین قدر که منظور ملدی از حدود دو دانگ منتقل بدانگ دیگر گردد آنوقت سی بکار میشود و در عشاق sol وارد شده است.

باید این نکات کاملاً از ملودی حس شود تا آهنگ خوب بتوان برای او انتخاب نمود.

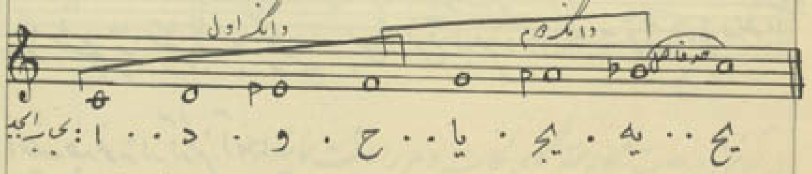
۶- یکی از آوازهائی که شاید از هزارها سال پیش تا حال در او تغییر راه نیافته (فقط اسم آن عوض شده است) و ایرانیها برای سبکی خاطر و فراموشی آلام و زحمات بکار میبرده‌اند آواز راست است. در ایام قدیم عشاق برای تهییج روح شجاعت بعضی جنگها تکه‌های شاهنامه را با آن میخوانده‌اند و اروپائیان در قرون وسطی نیز برای همین منظور استعمال میکرده‌اند (مرحبا لیدی) معلوم میشود هرچه بتدریج بر آلام ایرانیها می افزود (مخصوصاً بعد از مغول) گام راست را بیشتر استعمال نموده و در این عصر ۲۰ هر طایفه نیز طرزی استعمال نموده تا حالا هم دیگر امروز آواز افشاری - سه گاه و گوشه‌های شهناز - نغمه - گریلی - و حتی شور هم(۱) درگام راست قدیم و بواسطه طرز مخصوصی از شروع و ایست و نوت شاهد مخلفات فوق

---

(۱) شور از دانگ دوم راست شروع میشود و معلوم نیست این هم از کجا وارد شده و انقدر اهمیت پیدا کرده است.

تشکیل یافته است.

۳۵ —— گام راست (از گامهای موسیقی عتیق ایران)

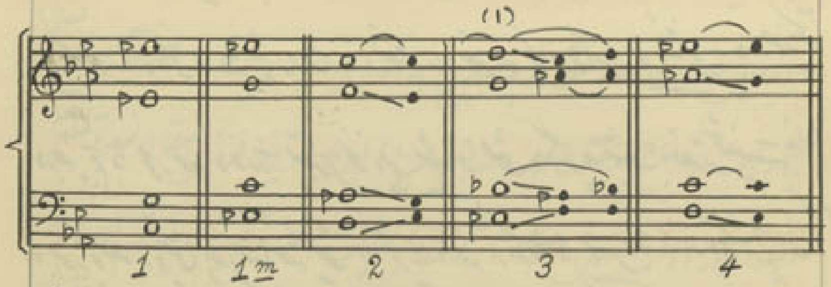


در گام فوق در صورتیکه درجهٔ سوم را شاهد نمائیم و نوت هفتم را متغیر به کرن قرار دهیم سه گاه - و اگر نوت پنجم را شاهد و ششم را متغیر به بکار قرار دهیم افشار - و در صورتیکه درجهٔ پنجم را محور نموده و نوت متغیری نخواهیم شهناز میشود (اگرچه شهناز آنقدر شخصیت ندارد و هنوز بواسطه روش ملودی شناخته میشود) گریلی و نغمه نیز از گوشه‌های شور است که از دانگ دوم این گام شروع میشود - در شور این گام نوت شاهد درجهٔ پنجم و نوتهای متغیر درجهٔ دوم و سوم است

باین معنی که اگر درجهٔ دوم ربع پرده بم شود درجه سوم هم تبعیت مینماید و گاهی هم درجهٔ سوم شخصاً ربع پرده بم میشود — در گریها هر نوت تغییر شد توأماً تغییر نغمه تنیک گام نوت شاهد و بطور خاص درجهٔ ششم نیز تغییر به بکار میگردد. پس در موقع آرمنی دادن نکات فوق را باید در نظر داشت.

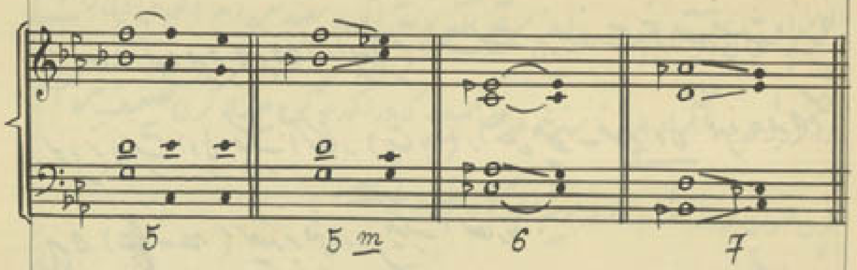
اینک چند نمونه از آرمنی آنها:

۳۶ —— آرمنی درجات سه‌گاه



---

(۱) قاعدهٔ تهیهٔ نابسیط هفتم تقریباً از بین رفته است ولی باز بهتر است برای صداهائی که در مایهٔ گام نیست تهیه شود و همینطور هفتم‌های بزرگ و آنچه اصولاً بدون مشکل میآید در آکورد قبل اقلاً در یکی از بخش‌ها آن صدا بیاید آرمنی بهتر میشود.



در آرمنی درجات گام سه‌گاه نکات ذیل را دقت نمائید:

۱— برای (درجه اول) شروع سه‌گاه ممکن است از تنیک یا از معکوس اول تنیک آکورد بست. در اینجا چون نوت سوم شاهد است در واقع میتوان آنرا تنیک آشکار و دو را تنیک پنهان نام نهاد. بنا براین تضعیف سوم بسیار خوب است و بلکه یکی از شرائط شروع و خاتمه است، چنانکه در آکورد یک و یک مکرر (1m) نمونه شده است.

۲ـ در آکوردِ درجهٔ دوم چون دارای پنجم نیم درست است هر دو نوت پنجم مقید هستند و از آنها سوم نیم درستِ اولی بیتیکِ آنگفار (ش ۶) زائیده میشود ـ سوم اول آکوردِ درجهٔ دوم معمولاً هر دو (fa – re) مقید برفتن روی بیتیکِ آنگشارند.

۳ـ این آکورد را (شاید بعضی تصور کنند که چرا همین آکورد را تنیک سه گاه نگیریم) برای اینست یا فرضی نمیتوان استعمال نمود (مگر عمدی بعنوان تعجب و فانتزی) چون از (می M ـ سُل) سوم اولِ آن احساس آکوردِ تنیک میشود، در صورتیکه پنجم نیم درست آن جزءِ فواصلِ ناپسند و آن تاثیر را خراب میکند. ولی این آکورد شدگاه برای رفتن بموئیهٔ سه گاه وقتی که درجهٔ ششم (لا M) نوت شاهد میشود (چنانکه در درجهٔ سوم (ق) نمونه شده)

بخوبی میتوان استعمال نمود. در این موقع تمام نوتهای آکورد مقید شده‌اند آکورد اول را گراینده و آکورد دوم را گرویده نامند و ملاحظه کنید که در آکوردِ گرویده لاکرن تضعیف شده است چون عنوانِ نوت شاهد را در موئیهٔ سه گاه خواهد داشت.

۴ـ درجهٔ چهارم سه گاه جزءِ نوتهای خوب گام محسوب میشود زیرا اهمیت خود را بدرجهٔ سوم بخشیده از اینرو نه گوشه‌ایست که در آن نوت چهارم شاهد گردد و نه معمولاً روی آن نوت ایست میشود و از طرفی هم چهارم غالباً مقید است که روی درجهٔ سوم (شاهد) گرایش نماید، پس میتوان گفت که تضعیف درجهٔ چهارم تقریباً ممنوع و باید احتراز نمود. و بطوریکه در درجهٔ چهارم (4) استعمال شده بسیار سهل و روان است.

۵ـ درجهٔ پنجم هیچ برجستگی ندارد ـ مگر اینکه مطابق معمول مضعفِ آن ناپسند ـ و بنا براین گرایش

لازم دارد — ولی اگر بعنوانِ آکوردِ نوتِ شاهد — در زابلِ سه‌گاه استعمال شود آنوقت باید بعنوان آکوردِ سه صدائی بسنده گذارده و پایه را نیز تضعیف نمود. — در آکوردِ پنج مکرر ([illegible]) حالت و روشِ آن عوض میشود زیرا آکوردِ نمایانِ مخالفِ سه‌گاه میشود. و چون در مخالفِ سه‌گاه تنیکِ گام نیز شاهد میشود؛ یعنی تنیکِ پنهان آشکار میگردد، و نوتِ محسوسِ آن نیز سی کُرُن میشود این است که آکوردِ سُل — سی م — رِ — عیناً صورتِ آکوردِ نمایانِ گامِ کوچک را خواهد داشت با فرق اینکه محسوس ربع پرده بم‌تر است (سی م) و نوتهای بقیهٔ آکوردِ هفتم نمایانِ آن نیز عیناً مثلِ هفتم نمایانِ کوچک میگرایند. از این رو است که در مثال ۲ آکوردِ دگرگونه‌ای که از آن حاصل گردیده رِ — می ط — سُل — شده است.

۶ — آکوردِ درجهٔ ششم بسیار ساده و آزاد است زیرا نوتِ مقیدی ندارد (ممکن است پایه را مقید گرفت) با این قاعده در پیرایشِ آکورد؛ بآزادگی میتواند در همه جا جلوه‌گری نماید. اگر برای مویه استعمال شود حسنش این است که بی واسطه میتوان به آکوردِ تنیک فرود آورد.

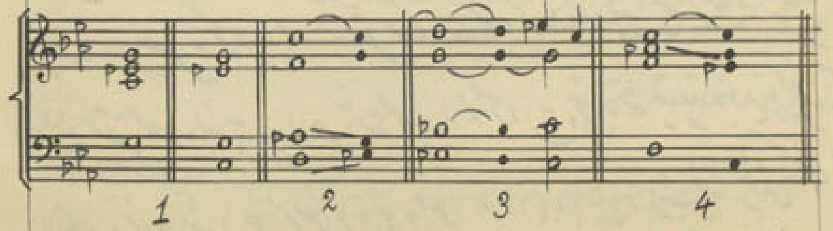
۷ — درجهٔ هفتم را اگر بطوری که در گام گفته‌ایم (سی ط) بخواهیم عمل نمائیم، آکوردِ آزادی است که چندان صحبتی در آن نداریم. ولی اگر بخواهیم از نظرِ درجهٔ مخالفِ سه‌گاه و در واقع آکوردِ هفتم محسوس بگیریم البته خیلی شخصیت پیدا میکند و در اینموقع تمام نوتهای آن مقید میگردند چنانکه در مثال نموده‌ایم.

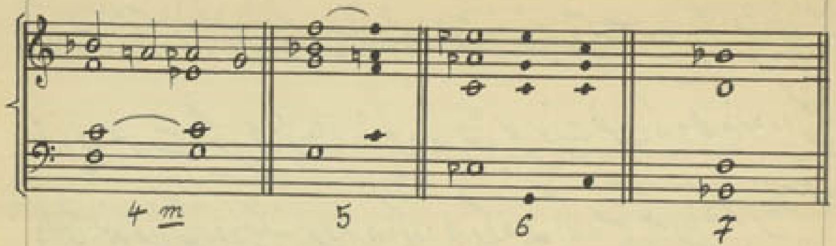
تبصره — بعضی آکوردهای است مثلِ حصارِ سه‌گاه که لا بکار پیدا میشود اینها را نمیتوان جزء نوتِ تغییرِ گام دانست زیرا اصولاً سه‌گاه را بلند کردن به پنجم برتر مینامند و با این دلیل البته لا بکار و سی م میشود (نظری موسیقی جزء دوم صفحه ۱۳۸) و با این ترتیب البته تشخیصِ آکوردهای آن

نیز از آنچه گفته ایم حاصل آید.

۳۷ — اکنون با وجود اینکه در وضع گام هیچ تغییری حاصل نشده آرمنی افشار را ملاحظه میکنیم که کاملاً با سه‌گاه تفاوت میکند و بواسطه اهمیت و تشخیصی که بدرجات دیگر داده میشود قواعد و طرز مخصوصی در افشار ایجاب میگردد. پس در واقع در همان گام دو قسم آرمنی داریم که اگر برای سه‌گاه است نوعی و اگر برای افشار است نیز طرز دیگر که مخصوص آنهاست باید عمل نمود:

آرمنی درجات افشار (عیناً همان گام سه‌گاه است)





در آرمنی درجات گام افشار نیز از نکات ذیل را دقت نمائید و پس از آن هر درجه را مقایسه با درجات سه‌گاه نموده خلاصه قاعده و اختلاف را میان آن استخراج نمود:

۱ — بهمان دلائل مذکوره در درجهٔ اول سه‌گاه اینجا چون درجهٔ پنجم نوت شاهد است پس او باید تضعیف گردد ولی چون از آکورد تنیک هم صرف نظر نمیشود پس بحالت (6/4) باید گذاشت. و اگر از پایه بگذاریم طرز آکورد دوم را اتخاذ مینمائیم.

۲ — در دوم اختلافی نیست جز اینکه در آکورد گروپه نوت شاهد (پنجم) تضعیف نشده است.

۳- در آکورد سوم همان نظریات سه‌گاه بقوت خود باقی است ولی در گرایش آن آکورد گرویه صورت دیگری بخود گرفته - و چون در فشارهای نوت محسوس که وجه ندارد روی سوم گام دلیتی نیمه و از آن روی تنیک میروند در آکورد دهم گرویه آن رسم ملدی را که برای خاتمه معمول است در بخش بعنی آورده‌ایم.

۴- آرمنی درجهٔ چهارم کاملا تنها و ثابت است زیرا در اینجا از نوتهای خوب و تضعیف آن نیز خوب است در صورتیکه در سه‌گاه خوب نبود زیرا نقیده بود - در آکورد چهارم مکرر - آکورد در با نوت متغیر بکار بسته و بوسیله سی‌ها که بعنوان نوت پیش آورده‌ایم طرز ملدی را نشان داده در آکورد گرویه بعد نوت متغیر به کرتن را بعنوان پیش آورده و روش‌ها رفته‌ایم.

۵- درجهٔ پنجم شش آکورد سه صدائی که در زائد گفته شده است باید آورده شود. ولی باید

بدانیم که جای آکورد شروع و خاتمه را نمیتوانند اواز بنماید. در مثال فوق آکورد گرویه را با نوت متغیر به بکار آورده‌ایم که حالت جامه در آن را نشان میدهد.

۶- در این درجه نیز چندان تفاوتی حاصل نشده و طریقه‌ها در مثال آورده‌ایم برای نشان دادن اهمیت روی سوم و فرقه به تنیک است.

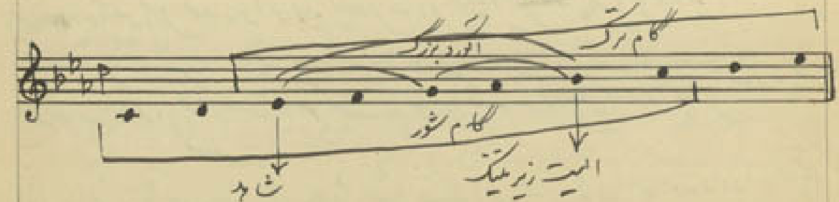
۷- چون در فشار باید فقط با سی‌ها بسته شود این است که همان نظریات بقوت خود باقی است در هم قسم میتوان آنرا پیرایش نمود زیرا نوتهای معیقی ندارد بهمین دلیل آنرا پیرایش نموده‌ایم.

متقره - بدگردی از فشار بسته باین است که شور را چگونه بدگردی نمائیم زیرا وقتی فشار را جزء شور بدانیم درجهٔ چهارم شورش هم فشار میشود چنانکه این فشاری که در اینجا نمونه داده‌ایم در حقیقت شور می است و اگر بخواهیم در شور هم (که ماخذ گفتگوی آرمنی ما است) بدانیم نوت خاتمه آن

وسط تنیک آن میشد پس برای خواندن دستگاه اشکالی ندارد که شما نتها را در خاطر انتقال دهید دستگاه و فواصل را با آرمنی گام شور نیز مقایسه نماید. اکنون مراجعه بگام شور نموده و باید نغمات را تشریح مینمائیم :

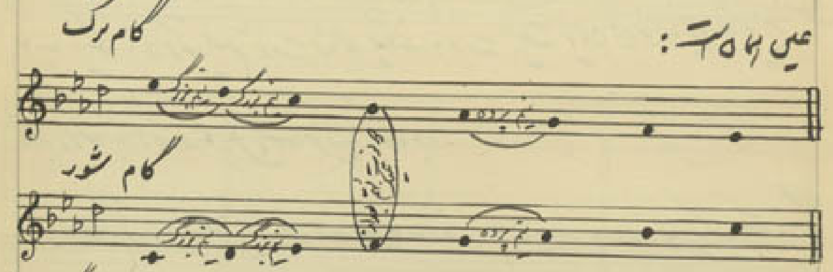
۳۸ — آواز ترک (نظری موسیقی جزء سوم ص ۳۸) از نغمات شور است ولی تا اینجا در خود ترک است گام دیگری میشود زیرا نت شاهد تنیک گام ترک و آرمنی نیز از اینجا بسته میشود:

گام شور و ترک


گام ترک
آکورد بزرگ
گام شور
شاهد
الیت زیر تنیک

دقت نمائید که :

۱ — اینکه برای ترک یک گامی استخراج شده است که از سوم شور شروع میشود در واقع گام ترک را وقتی فرود شور بنویسیم عین گام بر شور شده است زیرا از دو نیم بزرگ شروع شده و بقیه فواصل عین هم است :


گام ترک
نیم بزرگ
نیم بزرگ
نیم پرده
گام شور
نیم بزرگ
نیم بزرگ
نیم پرده

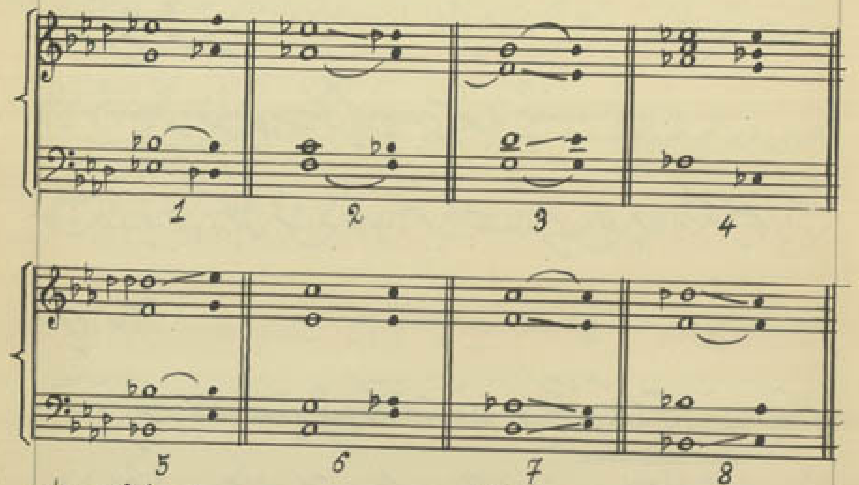
ملاحظه نمائید که تمام نکات برجسته این دو گام در مقابل هم اقامه کنند. بنابراین اگر هر دو را بر شور بنویسیم بجای معکوس هم واقع میشوند یعنی دو نیم بزرگ گام ترک بعکس شور در آخر میافتد و نیم پرده آن نیز بین درجه سوم و چهارم یعنی آخر دانگ اول در صورتیکه در گام شور اول دانگ

دوم است — دو نوت مهم گام بعد از تنیک نیز معکوس هم واقع میشوند یعنی یکی آخر درجهٔ اول و دیگر اول درجهٔ دوم. این کنجکاوی اگر هیچ فائده نداشته باشد برای سپردن بخاطر راه بسیار خوبی است و در تحصیلات فوگ (fugue) برای تقلید؛ و روش آنها خیلی کمک مینماید.

۲ — اینکه تا در گام سیستم نوت شش و تنیک و نوت است نهائی آن خواهد بود بنابراین مثلاً گام بزرگ با آکورد کامل پسند شروع میگردد.

۳ — در آکورد نهائی (سی ره — سل — فا) چون بعد از می بمل می تنیک است باید سوار بر تنیک شود مگر وقتی که از گام بخواهیم فرق نشود با دریم آنوقت بهترین نوت چون تنیک شور است (do) باید می بمل را ببریم رو ره. اینک پس از بیان این چند نکتهٔ مهم آرمنی درجات آن بیان میشود:

آرمنی درجات گام بزرگ



اگرچه با شرحی که قبلاً گذشته دیگر گمان نمیکنم توضیح لازم باشد ولی برای احتیاط ذکر بعضی مطالب را مینماید.

۱ — آکورد درجهٔ اول گام (که درجهٔ سوم شده است) برای شروع و خاتمه خوب است.

و چون آوازهای ایران غالباً درجه بدرجه حرکت میکنند آنرا با آکوردی پیرایش نموده‌ام که در بخش زیرین یکدرجه زیرتر بشود.

۲ – در اینجا نیز منظور همین است که یکدرجه بم‌تر بشود از تنیک.

۳ – در درجه سوم در بخش تنور – سام – مجبور است روی می برود چون در ترک هستیم. و قبلاً تشریح شده است.

۴ – در این درجه که مانند زیر نمایان بزرگ است فرود روی تنیک آمده است.

۵ – درجهٔ پنجم در واقع آکورد نمایان بزرگ است که روی تنیک رفته و برای خاتمه خوب است.

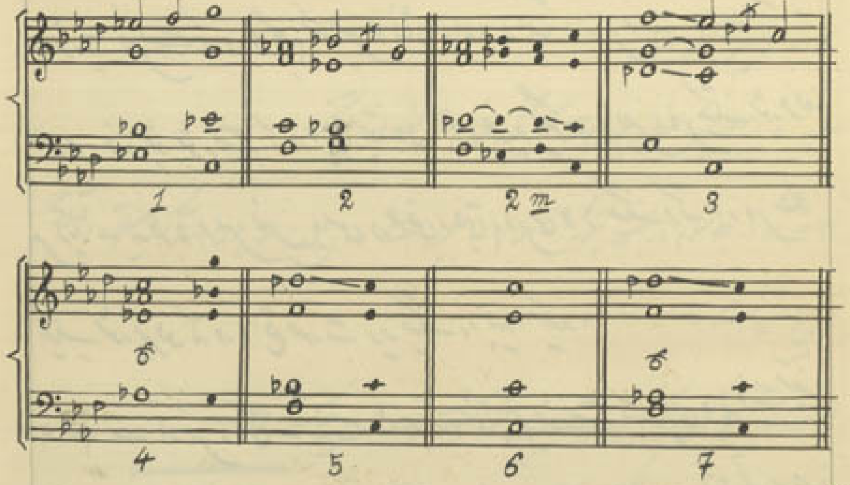
۶ – درجه ششم و هفتم موضوعی ندارد که بیان شده باشد.

۸ – در میزان هشت منظور نشان دادن آکورد دیگری است که از ترک وارد شور شدیم – این است که

بوسیله آکورد نمایان بزرگ (یا زیر تنیک شور) عمل نموده‌ایم زیرا این آکورد دارای ه نوت تُنیک است که در هر گام معکوس آن نشان داده و ضمناً دارای نوت م عامل است که محسوس فرود شور است که در اینجا بقاعده اصلی خود برمیگردد، یعنی روی تنیک شور فرود می‌آید – از طرفی هم سی بمل، پس در عوض رفتن روی ه (تنیک بزرگ) روی حله تنیک شور میرود که در واقع صورت زیر تنیک را پیدا میکند.

۳۹ – آرمنی دشتی – نوت شاهد در دشتی پنجم شور است که در عین حال نوت متغیر به کرن نیز هست. نوت سوم شور نیز بعنوان نوت شروع و ایست برای دشتی بکار میرود. پس دو نوت مذکور در ملودی‌های دشتی بیش از همه بعدا آمده و برای آرمنی بهترین نوت هستند پس از آنها تنیک شور است چون فرود دشتی همیشه وارد شور میشود.

آرمنی درجات دشتی از نوت شروع آن



اکنون دقت‌های خاص در درجات دشتی از قرار ذیل است :

۱- درجهٔ اول دشتی در حقیقت آکورد درجهٔ سوم شور یا اول بیات ترک است ولی طرز استقلال در هر سه از لحاظ پیرایش متفاوت شده است . چنانکه در اینجا بخش بم را حرکت ملودی شروع دشتی را

داده‌ایم و در آکورد دوم پیرایش نوت شاهد دشتی تضعیف گشته است .

۲- در درجهٔ دوم فقط باز منظور طرز ملودی معمول پس از نوت شاهد را نموده‌ایم . در عین مکرر نوت متغیر را در بخش کنترآلت نشان داده‌ایم و باس نیز حرکت فرود شور را نشان میدهد .

۳- در درجهٔ سوم اولاً برای جلوگیری از خطای پنجم مستقیم و نیز برای تضعیف ملودی که نوت شاهد است در عوض پنجم آکورد سومش را حذف نموده‌ایم ـ ثانیاً در بخش بم نیز ملودی معمولی فرود دشتی را بشور داده‌ایم .

۴- در چهارم موضوع مهمی نیست .

۵- در پنجم یکنوع فرودیست که اگرچه خاتمه روی تنیک است ولی چون مانند خاتمهٔ شور آکورد را با زیرنمایان بسته‌ایم در واقع وارد شور نشده بلکه هنوز کاملاً در دشتی هستیم و این را

میتوان فرود مبهم نامید. و اغلب فرودهای دشتی باید اینطور باشد فرود بشور وقتی است که بوسیلهٔ ملدی مخصوص شور کاملاً شور را برسانند و فرود بیاوریم در آنوقت باید آکورد فرود شور تنیک خاتمه می یابد. و این در موقعی است که بعد بخواهیم یکی از گوشه‌های مخصوص شور را بزنیم و الّا با همان فرود دشتی در نهایت خوبی میتوان به نغمات شور (درک - ابوعطا - افشار - شهناز وغیره) مدگردی نمود. امّا در این فرود مبهم دیگر بالا کبوتر معروف را (که خاتمهٔ شور را میرسانند) نمیتوان زد.

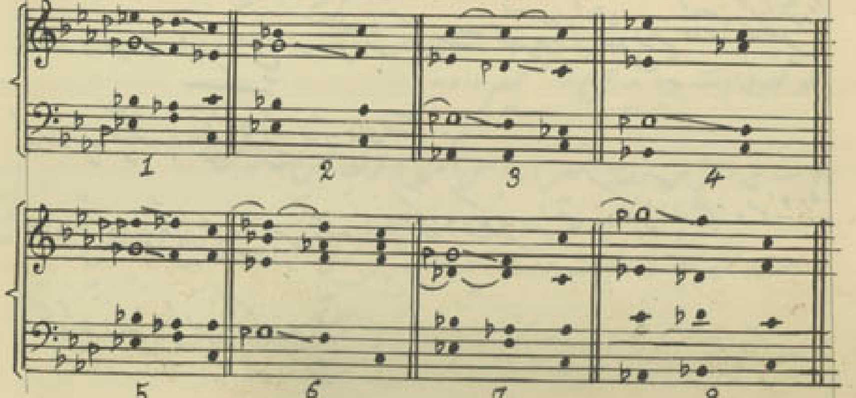
۶ـ درجه ششم تنیک شور است و برای فرود مبهم خوبست.

۷ـ نیز برای خاتمه است ممکن بود حرکت چهارم را در بخش بم نگذارده و دوم را در باس ولی حرکت باس فراخ میباشد قشنگتر است باین دلیل آکورد را سیتیم عمل ننموده‌ایم.

در چند جای دیگر نیز همین نظر اعمال شده است.

۴ـ نوت تغییر - مخصوصاً در دشتی بیش از همه جا نمایش میدهد. این نوت را ممکن است در حرکات سریع یعنی بعنوان نوتهای گذران - پیش - تأخیرات وغیره آورد. ولی بعنوان آرمنی نیز چنانچه در درجهٔ دوم مکرر (۲ II) آورده‌ایم میتوان بکار برد اینک چند نمونه از آن داده میشود.

آرمنی نوت تغییر در شور



گذشته از اینکه در تمام نمرات نوتِ تغیر (۴۵) با ارزش گرد نوشته شده تا فوراً در هر بخش که هست چشم تشخیص دهد نکات ذیل را دقت نمائید:

۱- در نمره یک دو رسم ملدیِ دو معمولی که در خاتمهٔ دشتی (چه از شاهد به سوم شور و چه از سوم به تنیک) معمول است در سپران و کنترآلت روی هم گذارده آرمنی داده و وقفهٔ مبهم آورده‌ایم.

۲- در نمره دو فرودِ صریح از دشتی بشور آمده است مخصوصاً که بخش بم خاتمهٔ ~~[illegible]~~ معمولی شور را که از زیر تنیک به تنیک می‌آید نشان داده است.

۳- همان ملدیِ دومِ نمره یک را با آکورد دیگری در اینجا به کنترآلت و تنور داده و یک نوع وقفهٔ غیر معمول آورده‌ایم.

۴- در اینجا وقفهٔ صریح از فا، و شهناز بشور را نشان داده‌ایم.

۵- در این آکورد (5) نوت - [illegible] - که در سپران آمده برای آنست که وقتی حل کرده شده است در واقع شور را انتقال به فا داده‌ایم و در اینصورت که - سی بمل - گردیده ولی وقتی بدانیم که اول شور وارد میشویم و وقفه می‌آوریم در آنجا باز - [illegible] - را بطرز ملدی باید نشان بدهیم. ولی این موضوع آنقدر قاعدهٔ مسلمی نیست زیرا شور اغلب با شورِ چهارم بر شور خود منقلب است و باید موقع را تشخیص داد.

۶- در این نمره نوت متغیر در باس آمده و وقفهٔ صریح داده شده.

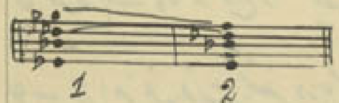
۷- در نمره هفت و هشت نوت متغیر را در بخش بم آورده و دو نوع وقفهٔ صریح مختلف داده‌ایم.

۸- مسلم است که گوشه‌های بیات کُرد - دوبیتی - کُردی - گیلکی و غیره جزء دشتی محسوب میشوند

و آنچه در آرمنی دشتی بیان شد برای آنها نیز کافی است . پس اکنون میتوان گفت که تا بحال تقریباً شور و تمام نغمات او را بیان نمودیم که باضافه سه گاه هم در ضمن فا ر بیان گشته است .

۹- فقط برای مدگردی شور چهارم و پنجم برشو گمان نکنم صحبتی نشده است آنهم پر واضح است که باید نوت حال گردان را پیدا کرد مثلاً برای رفتن از شورِ ره به شورِ فا دو نوت سُل و سی تغییر میکند که هر دو را حال گردان میتوان نامید . یعنی سُل کُرن گشته و سی بمل میشود .

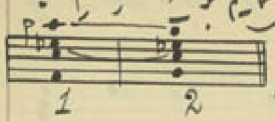
پس مثلاً بوسیله آکورد هفتم درجه سوم شور که این دو نوت را



گردانده باشیم میتوان عمل نمود :

ملاحظه کنید که آکورد نمره یک در واقع آکورد هفتم است که روی درجه زیر تنیک شورِ فا ببندیم .
در نمره 2 کاملاً در شورِ فا هستیم و این فرود صحیح شورِ فا است .

۱۰- همینطور اگر بخواهیم شورِ پنجم برشو (سُل) مدگردی نمائیم بوسیله آکورد هفتم درجه چهارم شورِ ره عمل نموده نوت ششم را که حال گردان است ربع پرده بالاتر میبریم :

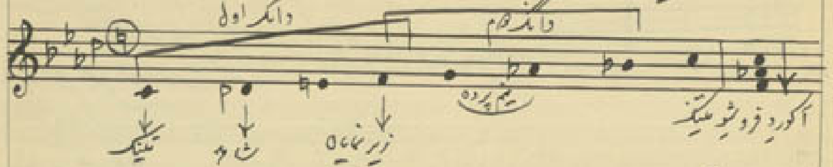


در نمره یک آکورد زیر تنیک شورِ سُل را داریم که یک نوت حال گردان دارد (لا p) و در نمره 2 کاملاً در شورِ سُل هستیم . البته اگر بخواهیم شورِ سُل را کاملاً حس نمائیم بایستی قبلاً نوت حال گردانِ ره بکار را نیز نشان داده باشیم که فرود را مفصل‌تر مینماید .

تصور مینمایم بقدر کافی از اصول آرمنی ایران در آواز شور و نغمات آن بیان گشته خوب است اکنون باوازهای دیگر بپردازیم . اینک ماهور .

۴۱- آرمنی ماهور — گام ماهور (تئوری موسیقی جزء دوم ص ۹۰) نیز مثل شور فرود است

و از دو دانگ متقارن ناجور تشکیل گشته است :



ملاحظات :

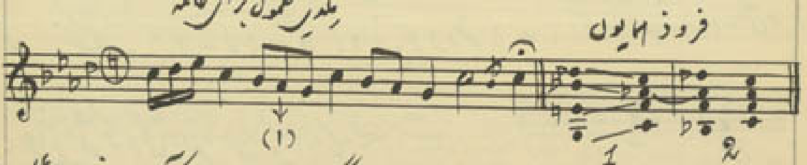
۱- واضح است که از گامهائیست که از دو دانگ ناجور ترکیب شده.

۲- نوتهای مهم آن تنیک و زیر نمایان است و تا در دانگ اول هستیم نوت دوم گام شاهد است و اهمیت دارد ولی در گوشه‌ها و نغمات نوتهای شاهد تغییر نموده و هر کدام بنوبهٔ خود اهمیت پیدا میکنند.

۳- درجهٔ سوم را که نوت گردیده میدانیم خیلی برجسته است زیرا برای اختتام در فرود و برای فرود از همه درجات بهتر است و در آکورد آن هر چهار نوت معتدل است از طرفی نوت حال گردان و گردیده

هر دو در این آکورد هستند. یک ملودی خیلی معمولی هست که در خاتمهٔ همایون استعمال میشود و ما از روی آن طرز نشاندن آکورد را یافته‌ایم اینک هم ملودی و هم فرود را ذیلاً مطالعه نمائید:

کتابخانه مجلس شورای ملی

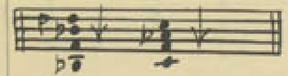


بهمین دلیل که ملودی بازاری فرود میرود روی سل و برمیگردد روی دو - آکورد هفتم درجهٔ سوم را با آکورد اول گذارده و سل را برده‌ایم روی دو که در نمرهٔ یک فرود همایون شنیده میشود و برای اینکه سبک شور از زیر تنیک نیز آمده باشیم روی تنیک - میزان نمرهٔ دو را نیز ضمیمه نموده‌ام و اینکه آکورد زیر تنیک چه در شور و چه در اینجا طبیعی‌ترین فرود است کاملاً درست است

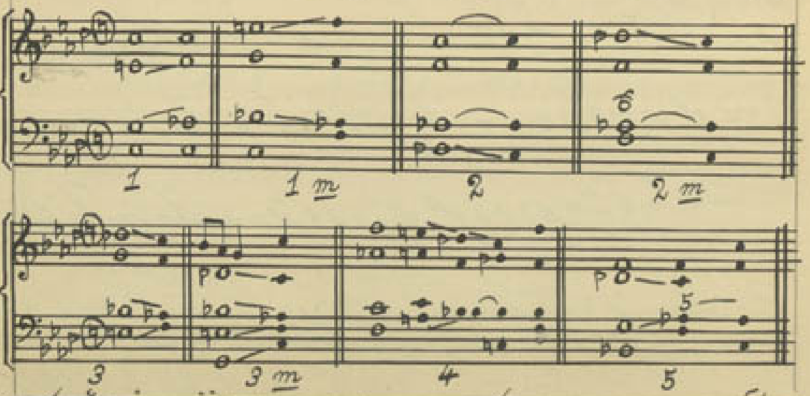
---

(۱) درجهٔ ششم اغلب در همایون همانطور که در شور هم هست تغییر میدهد ممکن است در همایون در ضمن ملودی گاهی بکار - کرن - و یا بمل استعمال شود غیر از موقعی که مد گردش در همایون بپنجم بر شور میشود و در آنوقت بالطبع یکدرجه زیرتر میشود مواقع دیگر را باید بعنوان نوتهای زینت و نوتهای گردیدهٔ موقتی عمل نمود.

یعنی باز هم سی‌ب نمایهٔ تونیک اروپائی است - خواهید گفت چطور؟ بهمان دلیل که آکورد خاتمه را فرود شو می‌بندیم پس نمایه را هم فرود شو میگیریم می‌بینیم همین آکورد استخراج میشود: یعنی از تونیک (ر - لا - فا) واز پنجم فرود شو (فا) آکورد (فا - سر - سی‌ط) استخراج میشود که وقتی روی حامل بنویسیم اینطور است

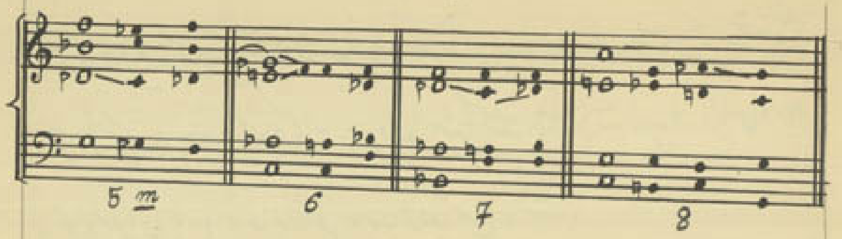


۴۲ ــــ آرمنی درجات گام نمایه (۱)



---

(۱) آکورد ۴ بطور سهام خود معلوم گشته و هر کس بسلیقهٔ خود پیرایش میدهد ولی در اینجا منظور ما از نمونه ۴ نیست که در اینجا محدود نگردید - آکورد آوازی ۴ را هم [illegible]



ملاحظات:

۱- در نمره یک - اول آکورد تونیک بحالت برشو - دوم آکورد تونیک بحالت فرودشو است. در اینجا تونیک برشو (مانند آکورد نمایه) وسیلهٔ حرکت برای فرود صحیح تونیک است زیرا یک نوت مشترک (تونیک) و دو نوت بعید دارد که با حرکت قشنگ نیم پرده در تونیک فرود شو گرایش میشوند. در نمره یک مکرر (1 m) عیناً مثل اختتام نمایه و تونیک گام کوچک عمل شده واین در موقع گوشهٔ چکاوک و گوشه‌های دیگری که نوت چهارم در آنها شاهد میشود خوب است.

۲- فرود صحیح کم خوش است - ۳ همه مانند تأخیر یا پیشانی است که به نوت تونیک تعلق گرفته است

در نمرهٔ دو رِ مکرر که با آکوردِ اول نشان نداده‌ایم – هم از ناپسندیِ هفتم خالی است (که بعد شنیده شود بهتر اثر میکند) – هم اینکه حرکت برای فرود بیشتر گشته است (از فا به دو در باس و رِ م به دو در سپران). در هر حال از نظر همایون فرودِ صحیح نماست.

۳– نمره ۳ حرکت خوبی دارد در مواقعی که روی درجهٔ سوم ایست نغمه و درجهٔ چهارم شاهد باشد (گوشه‌های راک عبدالله – بختیاری – شوشتری – لیلی و مجنون – چکاوک) خوب بکار میرود.

در نمره سوم مکرر که با آکوردِ اول همان درجهٔ سوم است – فرود را بسبک اروپائی در باس حرکت نمایان به تونیک نشان داده و چون تمام نوتها نیز حرکت مقید دارند چنانکه در نمره سوم موضوع [۱۰۱] تشریح شد و حرکت مُلدیِ معمولی در بالای آکورد نغمه شده است.

۴– در همایون وقتی نغمهٔ شوشتری زده میشود یک گوشهٔ آن منصوری است که در واقع مُدگردی

بچهارگاه است. اکنون در نمره ۴ منظور، مُدگردی بگوشهٔ منصوری است که باید لا♮ – و سُل♭ نشان داده شود و ضمناً مُلدی بخشِ برین شکلِ همایون را – و مُلدی بخشِ کُنترآلت – منصوری نشان میدهد.

۵– منظور از شکلِ نمره پنج آنست که فرودِ صحیح از آن استخراج شود. و از نمرهٔ پنج مکرر منظور مُدگردی همایون است به چهارم فوقانی که در آن چهار نوت تغییر مییابد و اگر هر چهار عدد بتدریج نشان داده شود برای گوش سهل‌تر میگردد.

۶– هم برای مُدگردی به چهارم و هم برای منصوری بکار میرود.

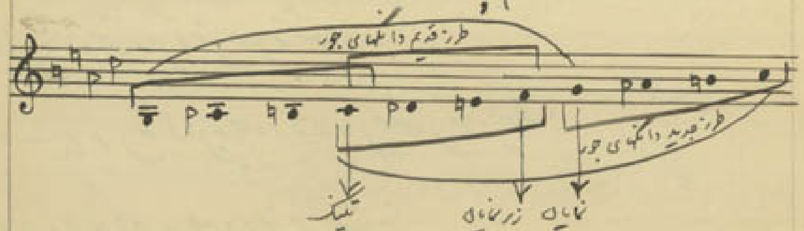
۷– برای مُدگردی به چهارمِ برشو خوبست.

۸– برای مُدگردی به همایون پنجم برشو (غیر معمول و دور از ذهن) بکار میرود – در اینجا باید

چهار نوت آن اینطور (سی ♮ - می ♮ - لا ♮ - سی ♮) تغییر نماید.

۴۳ - آرمنی آواز چهارگاه - چهارگاه مایه ایست مخلوط از طرز برشو و فرودشو[1] و فرق آن با گام بزرگ آنست که درجه دوم و ششم آن یک ربع بم تر میشوند و اگرچه تشکیل گام اصولاً از دو دانگ متصل جور بوده است ولی مانند فرق گام بزرگ کننده با عشاق قدیم در اینجا هم شروع گام از دانگ دوم است :

گام چهارگاه

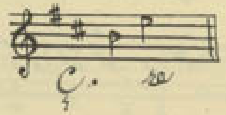


---

[1] شرح آن کلیه در همین کتاب جمع و شرح تشکیل گامها و در نظر موسیقی جزء دوم صفحه ۱۱۸ داده شده است

ملاحظات :

۱- در گام چهارگاه همیشه دو علامت برشو (مخصوص هر دانگ در موقع صعود) و دو علامت فرودشو (مخصوص هر دانگ در موقع نزول) بعنوان سلاح کلید باید گذاشت چنانکه در چهارگاه دو علامت اینطور باید گذاشت :

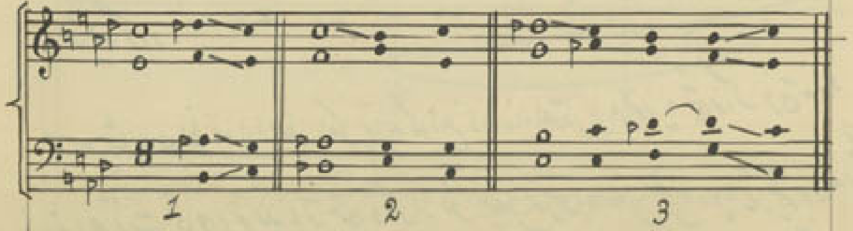


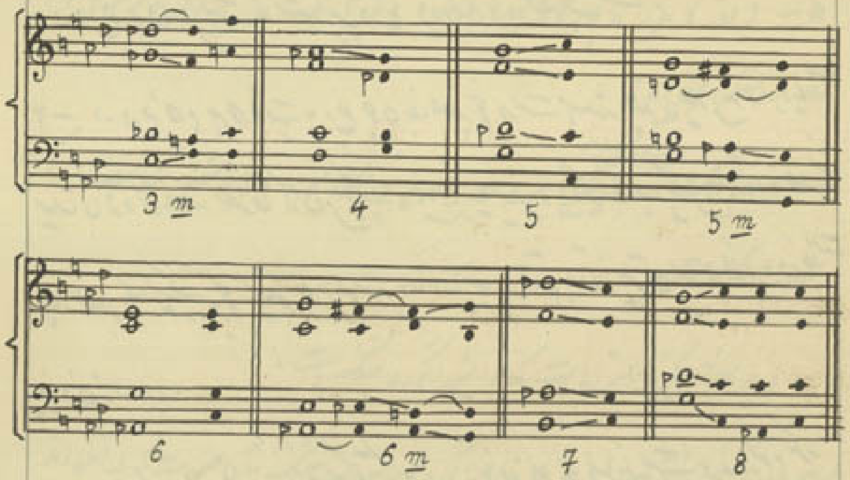
۲- هنوز در آوازهایی که در توده معمول است چهارگاه را از دانگ اول قدیم شروع میکنند و برای فهم این موضوع در ترکیب ملدی شروع چهارگاه به سبک قدیم را آرمنی داده ایم تا مورد توجه و مقایسه گردد.

۳- شاید در نظر اول اینطور بفکر بیاید که این آواز (چهارگاه) با ماهور یا تن بزرگ فرق ندارد زیرا دو نوت آن دو ربع پرده بم تر شده و اگر از نظر بعضی موسیقی دانهای سطحی از روی آن بگیریم دو صدای آن است

که قدری خارج میزنند . ولی وقتی دقت میکنیم می‌بینیم رابطه‌های اختلاف دو ربع پرده که آنهم بدو نوت غیر مهم گام داده شده باندازهٔ شخصیت باین آواز داده شده است که هیچ وقت مورد اشتباه با ماهور تحوّل نخواهد شد و آنقدر از هم دور بنظر می‌آیند که هیچوقت در چهارگاه مدّ گردش گوشهٔ که تنی ماهور را برسانند معمول نیست و اگر نواخته شود نیز بنظر خارج می‌آید چنانکه در ماهور هم بنامی است مگر بعنوان رنگ دوبل همایون .

۴۴ - آرمنی درجات گام چهارگاه :





ملاحظات :

۱- درجهٔ اول کادانس مانند آکورد بزرگ است در آکورد درجهٔ سوم مثلاً ([illegible] نغمهٔ محسوس چهارگاه) دو نوت که یک ربع بم شده و مورد اختلاف گام چهارگاه و گام بزرگ است مایهٔ چهارگاه را تثبیت می‌نماید .

و در واقع نیم فرود است که شبیه به درنگ (دیرگول) در خطابت است.

۲ – در درجهٔ دوم هر دو نوت باربع چون بفاصلهٔ پنجم درست هستند چندان قیدی ندارند ولی اصولاً میان فرودهاست خصوصاً که روی تنیک و نمایان بیایند ولی اگر آکورد دیگری بین آنها فاصله نشود دچار خطای کلاسیک پنجم مستقیم خواهیم شد اما در اینجا همه قسم با آنها میتوان معامله نمود و باز حالت نیم فرود را دارد.

۳ – درجهٔ سوم چیز مهمی ندارد جز حرکتی که خود را به فرود کامل رسانده است ولی در سوم مکرر (می ♭) منظور از دو نوت مبدل (سی ♭ – سل ♯) آنست که مدگردی بچهارم برشود (چهارگاه فا) نیم فرود بیائیم.

۴ – درجهٔ چهارم در اینجا بصورت نیم فرود یا فرود پرسش (؟) منتهی شده است.

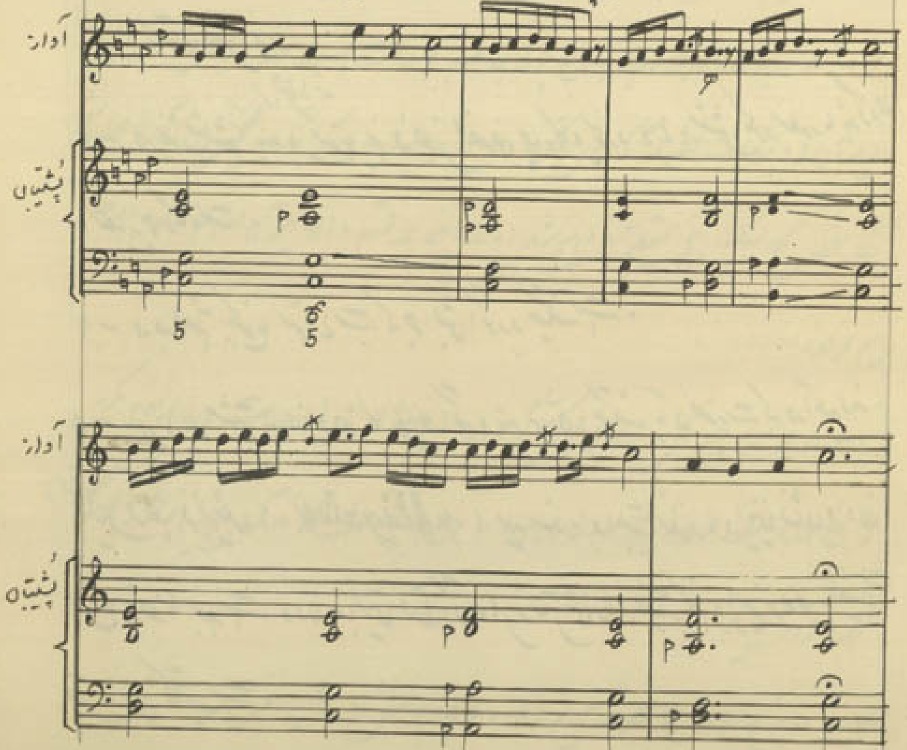
۵ – فرود کامل را در چهارگاه معرفی مینماید. ولی پنج مکرر را برای مدگردی به پنجم برشود (چهارگاه سل) استعمال نموده‌ایم.

۶ – درجهٔ ششم بطوریکه استعمال شده بدرد یکنوع نیم فرود مخصوص چهارگاه میخورد ولی در شش مکرر منظور ما مدگردی به حصار چهارگاه است.

۷ – درجهٔ هفتم یکنوع سؤالی است که جوابش آکورد تنیک است.

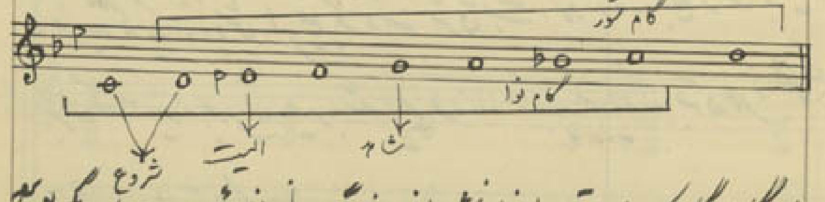
۸ – در درجهٔ هشتم بعد از فرود کامل دو آکورد زیر نمایان و تنیک بآن صورت که درآمده‌اند تشکیل فرود فرائیه (plagale) میدهند. والبته منظور ما در اینجا نشان دادن انواع فرودها نبوده است والّا میبایستی فقط آکوردها، نمونه‌های تمیزتری را انتخاب کنیم و این مربوط به تحصیلات بعد از این کتاب است.

۴۵ —— یُلدی چهارگاه بسبک قدیم و آرمنی آن



در طرز پشتیبانی که برای آواز نوشته ایم میزان بندی آنرا بطور وضوح میبینیم که مربوط بضرب نیست یعنی در آخر هر رسم کوچک ملدی که ممکن است صدا قطع شده و یا مکث کوچکی بشود خط میزانی کشیده ایم که رهبر ارکست باید در آن پیروی رامشگر را بنماید یعنی بواسطه حالت و بداغتی باشد که او میدهد پس در انتهای هر میزان شدن یک نقطهٔ توقف (نقطهٔ ارگ) عمل میشود و رهبر در اینجا تمام ضربها را نسبت پائین زده و قدری نگاه داشته و چوب را بعنوان حرکت تهیه برای زدن ضرب دیگر بلند مینماید. و چون باید طرزی برای نوشتن پارتیسیون آوازهای بی ضرب که یکی از رویش های خیلی بکر و کهنهٔ شرق است اتخاذ کرد - لیکن که حتماً بوسیله رهبر ارکست نیز رهبری آن میسر باشد این طرز را انتخاب نموده ایم که البته در عمل نواقص آن رفع شده و مورد استعمال میگردد.

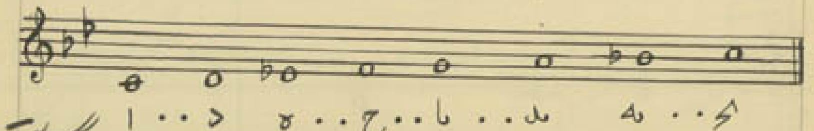
۴۶ — آواز نوا ــ اگرچه هم در دستور تار و هم در نظر آوازشناس اظهار عقیده شده که جزو متعلقات شور است ولی فرض که ما آنرا از نغمات شور بگیریم مانع از این [illegible] نیست که در عُرف امروز و حتی در ایام قدیم نیز خود دستگاه علیحده است منتها در ایام قدیم عشاق را اصل و نوا را از فروعات آن دانسته و امروز هم ما شور را اصل و نوا را از فروعات آن میدانیم چنانکه از حیث سلاح کلید با شور فرق ندارد ولی گام آن از زیرتنیک گام شور بسته میشود که سوم شور چهارم نوا و چهارم شور پنجم نوا میگردد و از کارهای شور محسوب میشود:



این گام با گامی که در ایام قدیم برای نوا نوشته اند و دیگر ملاحظه میفرمائید در درجه سوم کمیجانی

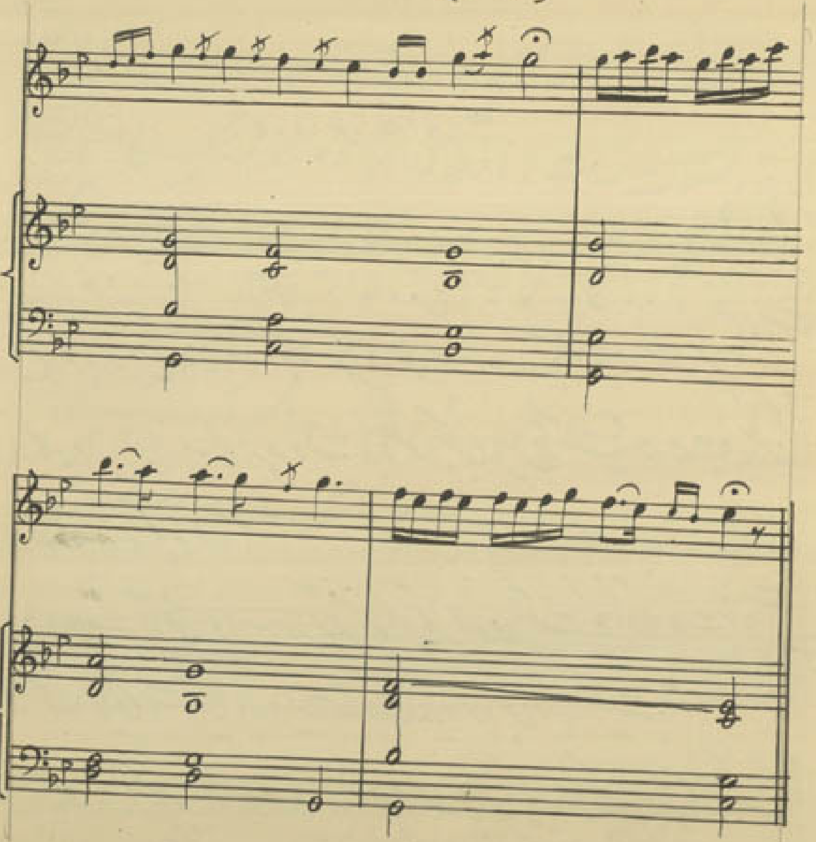
فرق دارد:

گام نوا بطرز فارابی به بعد



این گام در واقع همان گام کوچک نظری و رمل است که از درجهٔ دوم مستقل شروع گشته است در گام نوای امروز نمیدانم از چه وقت درجهٔ سوم یک ربع زیرتر گشته؟ در هر حال بنظر بهتر و قشنگتر از گام فوق است.

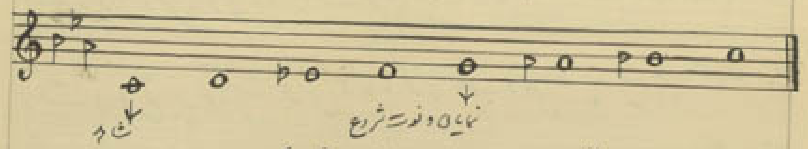
۴۷ — آرمنی نوا ــ در آرمنی نوا آنچه مخصوص آنست یک آکورد نوت ششم است که آکورد نمایان است و یک آکورد است که در آن درجه سوم یعنی نوت ایست باشد و آن آکورد سه تنظیم است با تضعیف درجهٔ سوم یا بطرز فوبو ناقص که درجه سوم در بخش بمی باشد گذشته از این دو آکورد که خیلی بکار خواهند بود مابقی آکوردها را مطابق معمول میتوان عمل نمود اینک نمونهٔ از آرمنی آن:



برای گوشه‌های نوا آنچه را که مدگردی نیست از همان آکورد ، باید استثنا نمود چنانکه برای شروع گردانیه آکورد درجه هفتم و برای شروع بیات راجع آکورد درجه چهارم خوبست . و آنهائیکه مدگردی است البته باید تشخیص داد مثلاً گوشت کاملاً وارد سه گاه میشود و آکورد (فا - لا - دو) برای آن لازم و در نهفت وارد گام نوای قدیم شده ایم زیرا سوم گام یکربع بم میشود و نوتِ روتنیک شاهد میشود . عراق در ماهور ، رهاب و حسینی در شور است . واصولاً برای آرمنیز دادن باید ردیف موسیقی ایران را کاملاً شناخت . در آواز نوا نصیحت است در واقع پیر مردیست خوش رو که با کمال لطف و مهربانی پند میدهد - مخصوصاً ایست‌های آن روی درجه سوم یک حالت پرسش و سؤال را دارد ولی مانند پرسش‌های سقراط است که حل مسئله را میرساند یعنی سؤالی است که تصدیق مستمع را نیز در بر دارد .

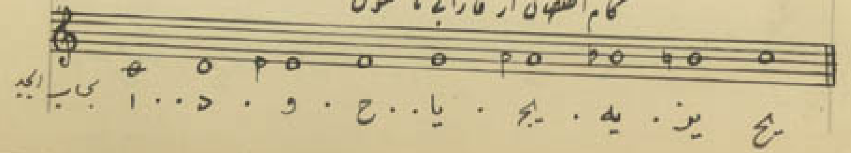
۴۸ — اصفهان — مایهٔ اصفهان را اگر با نوتِ محسوس بفاصله نیم پرده با تنیک (نظری موسیقی جزء دوم ص ۱۵۸) بنوازیم عیناً مثل چکاوک همایون میشود و انقدر اصالتی ندارد ولی اگر بطوری که حق اوست با محسوس بفاصله دوم نیم بزرگ بزنیم شخصیت پیدا میکند که تقریباً شبیه بگام مخالف است که شرحش در سه‌گاه گذشته با فرق اینکه درجه سوم اصفهان یک ربع بم‌تر از مخالف است.

گام اصفهان



در ایام قدیم اصفهان طرز دیگری بوده است چنانکه ذیلاً ملاحظه میشود:

گام اصفهان از فارابی تا مغول



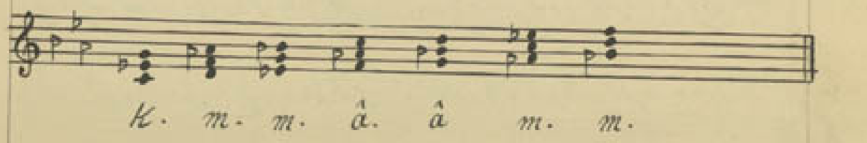
در این گام عتیق ملاحظه میشود که اولاً سوم یک ربع زیرتر بوده است از آنکه اکنون معمول است و برای درجه هفتم دو نوت سی ط و سی ب نوشته شده است و این مسلم است (بازهم گامهائی هست که عبارت از ۹ نوت میشوند مانند عراق - زیرافکند - وغیره) که گاهی در روش بلندی یک نوتِ آن و گاهی در روش دیگر بلندی نوتِ دیگر آن بکار میرفته و این موضوع بتصور ما منطق نوتِ تغییر را بیان میکند. چنانکه در اصفهان وقتی عشاق میزنیم اگر عشاق را فرود نیامده برویم بگوشهٔ عُزّال - نوتِ هفتم تغییر نموده و فاصلهٔ پرده با تنیک پیدا مینماید... و بیات اصفهان امروز معلوم است که کاملاً مشتق از اصفهان قدیم است - امروزه با دقتی که این جانب نموده‌ام آوازه‌خوانها (مخصوصاً آنها که تأثیر از سازهای پرده‌دار یا موسیقی متجدده در آوازشان وارد نشده) عموماً فاصله محسوس را با تنیک دوم نیم بزرگ میگیرند - مایهٔ اصفهان

ها نطور قبول کرده‌ایم.

۴۹ – آرمنی اصفهان – اگر روی درجهٔ گام اصفهان آکوردی به بندیم دارای آکوردهای مختلف با حالهای متفاوت خواهیم بود و اگر در بودن از مایهٔ تنهای بزرگ و کوچک را ممنوع بکار رفته (original) فرض کنیم می‌بینیم این گام خیلی فقیر است چنانکه ذیلاً ملاحظه می‌شود

در آن آکورد بزرگ هیچ نیست و آکورد کوچک فقط یکی است که با حرف – K – معلوم گشته – دو آکورد آزاد دارد که بحرف (â) و چهار آکورد مبهم و معلق دارد که با حرف – m – معلوم شده است.

آکوردهای ریشهٔ گام اصفهان



۱ – چون هیچ آکورد بزرگ ندارد پس حالت جسارت و نمو و حمله و غضب نیست در او خیلی ضعیف و سُست است.

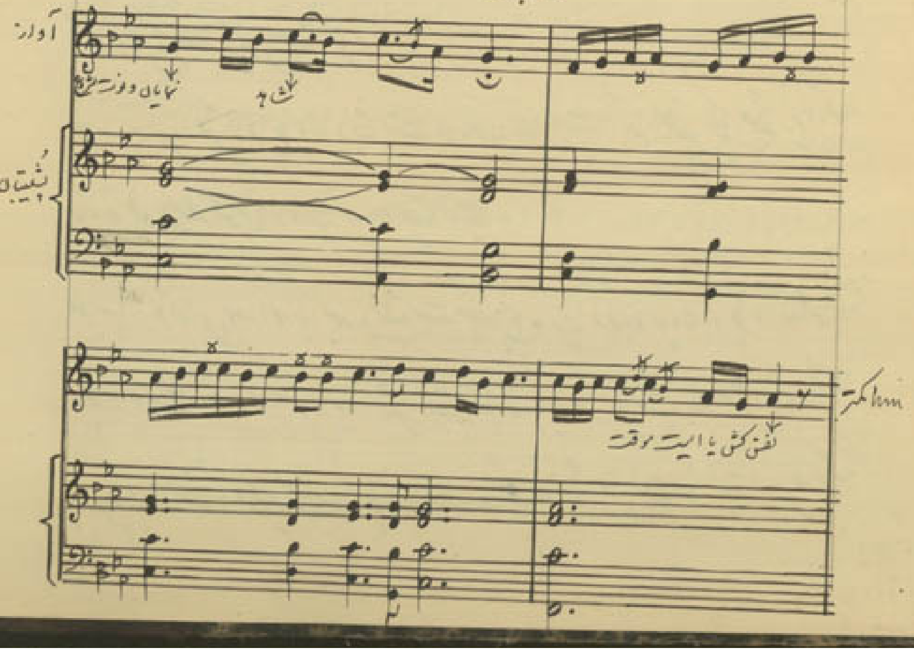
۲ – نماینده ضعف و سُستی و غم و اندوه فقط یک آکورد است – مگر اینکه در مُدگردیها آکوردهای کوچک دیگری اختیار نمائیم..

۳ – برای راحتی و فراغ بال و ثبات دو آکورد آزاد است آنهم منحصر بیکی میشود زیرا آکورد نمایان خود بواسطهٔ محسوس و نوت نمایان معلق است.

۴ – دارای چهار آکورد مبهم و معلق است بلکه پنج – زیرا آکورد نمایان هم جزو آنها محسوب میشود. و چون حالت آکوردهای مبهم و معلق شک و شبهه است که باید جوابی داشته باشد بیش از همه مناسب برای حالت قصه و حکایت هستند چون در فن نثر و قصص غالباً جزء مبتدائی مبتدا بدون خبر ذکر میشود

و چون درام و فسانه شرح زندگی واقعی یا تصوری و آرمانی است از این جهت است که در نظری جزء دوم صفحه ۱۶۰ اصفهان را برای قصه سرائی بیشتر از همه مناسب دانسته ایم. اینک نمونه از آرمنی آن:

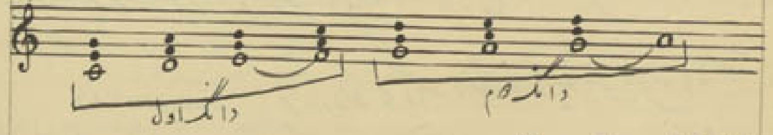
آرمنی برای انگاره درآمد اصفهان



---

۵۰ - آواز ماهور - ماهور گام بزرگ است و برای خوانندگان این کتاب محتاج به بیان نیست ولی چون مختصاتی دارد که غیر از طرز عادی آرمنی پیش اصلاحی است این است که گام و آکوردهای مطبوع آنرا داده و خصوصیات آن بیان میشود:

گام ماهور



دقایق ذیل را متوجه باشید:

۱- گام فوق را اگر از دانگ دوم شروع کنیم و گام به بندیم (فا بکار را نگاه میداریم) عیناً گام عشاق است که از سُل شروع شود (رجوع شود به تبصره ماده ۳۴) در ایام قدیم این گام را برای مایه‌های رزمی انتخاب و باصطلاح خاورزمین موسیقی مردانه نامیده‌اند

چنانکه فرح‌بخش را در این گام میخوانند که فعلاً هم بنام مراد خانی در ردیف مضبوط است.

۲- بطرزی که اروپائیان گرفته‌اند دانگ دوم [illegible] را اول فرض نمودن اینست که هر دو دانگ منفصل شبیه استخراج شده و باز در آخر هر دو دانگ یک نوت محسوس بفاصله نیم پرده یافت میشود. و چون باین طرز محسوس هم میرود روی آنگام که در واقع تکرار صدای اول است. - وجه فاصل (Diazeuxis) نیز در وسط هر دو دانگ اضافه و قرینه باز بجای خود باقی است - و نیز محسوس که روی آنگام میرود حالت حرکت و نمو را بموسیقی میدهد. - میتوان گفت از طرز قدیم منطقی‌تر و برای آرمُنی بیشتر حرکت و جَذَبه (مخصوصاً گسی‌ها) دارد.

۳- مقدمه و درآمد ماهور هنوز تأثیر قدیم را دارد زیرا از اول در دانگ دوم (دانگ اول آنوقت) خودنمائی مینماید چنانکه در مقدمه - دخول وسیع و کرشمه بخوبی واضح است.

۴- اینکه در آواز ماهور مایه از گام برشوست زیرا تنیک و بعد از آن نوت نمایه مهم است و مدگردی هم به پنجم و هم بچهارم در نهایت سهولت میسر و معمول است.

۵۱- آرمُنی ماهور - تفاوت و طرز خاصی که با گام بزرگ پیدا میکند - در قسمتی است که با نوتهای شاهد باید نمود و آن اینست که بطور کلی هر نوت که شاهد میشود محور و مرکز چند نوت دیگر میگردد، چنانکه ممکن است برای فلان گوشه کُلیّتاً یک اکورد کافی باشد؛ و اگر در آرمُنی حرکتی لازم است - تا در اصل گوشه ایستم تغییر نیست در همان اکورد داده شود. البته این طرز ساده‌ترین وجه است که با یک تنی آواز؛ موافقت دارد ولی اگر بخواهیم تضاد (contraste) حاصل نمائیم - در مقابل یک تنی آواز؛ در آرمُنی آنها باید قدری تنوع داد. و بهتر از همه تشخیص اکوردی است که در آن نوت شاهد باید تضعیف گردد - پس باید اکوردی انتخاب نمود که از روی قاعدهٔ تضعیف نوت شاهد در آن معیوب نباشد - یعنی یا شاهد در آن اکورد نوت پایه باشد

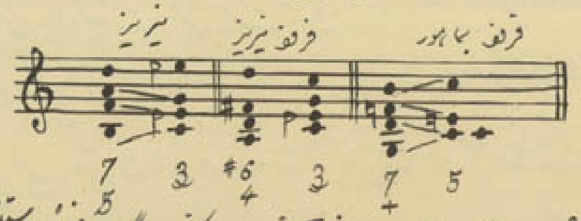
یا از نوتهای خوب باشد و یا تضعیف آن نوت اگر سوم یا پنجم است ؛ حالت آن گوشه را تقویت داشته باشد. مثلاً در اول و آخر یا پایانی که نوت ثابت چهارم (فا) ماهور است البته اگورد (فا - لا - دو) بهتر از (سی - فا - لا -) است زیرا شروع این گوشه از نوت اول گام است (سل) و در واقع برای نوتهای دیگر محور دیگر احتیاج به اگورد ثانوی نیست. از طرفی ممکن است اگورد (سی - ر - فا) را انتخاب نمود ولی البته بد است زیرا اولاً موافقت با روح آن گوشه ها ندارد برای اینکه حالت این اگورد پرسش و تعجب است در صورتیکه آن گوشه ها بطور ساده حکایت مینمایند و یا پرخاش میکنند. ثانیاً اینکه فا را نمیتوان تضعیف نمود زیرا نوت مقیدی است و بدون تضعیف هم صداداری اگورد معلوم نیست...

۲۵ - آرمنی گوشه های ربع تن دار ماهور :

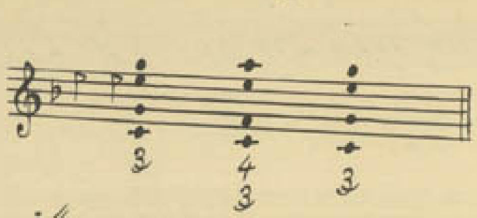
۱- گوشه نیریز که در آنجا می کرن میشود با اگورد (سی - ر - فا) که گرایش نماینده

(دو - می♭ - سل) برگذار میشود - و در فرود نیریز که فا هم دیز میگردد (سی - فا♯ - لا) و (دو - می♭ - سل) و در خاتمه فرود با ماهور اگورد دمینانت نمایان و تنیک ماهور خاتمه میدهد:

آرمنی نیریز در ماهور

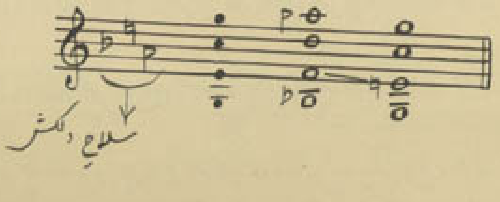


۲ - برای شکسته عین گام نوا را باید اختیار نمود و یا اینکه عین گام عراق باستثنای اینکه نوت تغییر را همیشه یکربع بالاتر حساب مینمائیم که باز همان گام نوا میشود - کلیتاً عراق و شکسته عیناً هم شباهت دارند فقط فرقی که بعنوان کلاسیک میتوان برای آنها قائل شد نوت ششم گام است که اگر ثابت باشد یعنی فاصله ششم بزرگ باشد (چنانکه در گام نوا بود) شکسته و اگر کرن باشد و تغییر به بکار عراق میگردد. در هر حال این اگورد ذیل برای شروع و فرود شکسته مناسب است:



۳ – دلکش – از مختصات دلکش آنست که گام، ماهور دانگ اولش بکمال طبیعی خود بماند ولی دانگ دوم مثل دانگ اول شور میشود و مایهٔ آن شور است که دائم وقف با ماهور می آورد و در هر تُتن یک اجتماع سه تائی از عدهٔ ترکیبی سلاج آنرا معلوم مینماید که اولی یک دوم بزرگ زیر تنیک – دومی یک سوم بزرگ روی تنیک – سومی یک سوم نیم بزرگ زیر تنیک را معلوم مینمایند و این دو اکورد تمام آنها را میرسانند که برای شروع و وقف دلکش کافی است:

اکورد برای دلکش ماهور



در سلاجِ دلکش دقت شود که با درجهٔ تُتن هرچه که باشد – حتماً یک [illegible] اجتماع سه تائی با این فواصل نسبت به تنیک بر سلاجِ تن اضافه میشود. اکورد اول که با نتهای سیاه نوشته شده شروع دلکش و نت شاهد است که تضعیف گشته – اکورد دوم که با نتهای سفید نوشته شده دانگ دوم است که مثل دانگ اول شور گشته و اکورد سوم تکرار اولی وقف یا ایست دلکش است در ماهور که برای گرایش طبیعی اکورد قبلی گذاشته شده.

۴ – راکها – در قسمت راکها مثل گام کوچک رام تنیک عمل میشود منتها درجهٔ ششم عوض اینکه نیم پرده بم شود یک ربع بم میشود و بیشتر از همه اکورد هفتم محسوس و تنیک گام کوچک بکار میرود که احتیاج به نمونه دادن هم نیست.

۵۳ – راست پنجگاه – چونکه در نظری موسیقی جزء دوم ص ۱۶۰ اظهار عقیده شده است

گام این آواز تانه نیست یعنی با بمل است (و میزان این آواز را بعنوان مرکب زمانی معرفی نمود که در واقع ماهور است که مدگردی بتمام گوشه‌های آوازهای دیگر نیز بنماید و عجیب آنست که همان گوشه‌ها) در این آواز اسم عوض نموده و مخصوصاً ریتم هر یک حیثیت نیز گرفته اند بطوری که انسان فرض مینماید برای استفاده مخصوصی فهمیدن یا تفهیم ساخته شده یکی از ریتمها تیده است و مخصوصاً بیشتر از ریتمهای قدیمی که آهنگ آن معلوم نبوده اشتباه گشته است چنانکه ذیلاً ملاحظه خواهید نمود - بنا براین در ارزش آن دیگر صحبتی نداریم و همین قدر که نشان دادیم که ذکر هر گوشه در آوازهای گذشته بچه عنوان گفتگو شده ارزش آن معلوم خواهد بود.

و برای اینکه مطلب بهتر درک گردد باید این ریتمها را با جزوه نظری ردیف راست پنجگاه (بشرطی که هر گوشه را یک پنجم به بالاتر یعنی به محله انتقال بدهید) مقایسه نمائید:

۱- در قسمتی که ریتم پنج وارد شده در گام بزرگ (بهمان طوریکه در ماهور بیان شد) سیستم منتها در تار معمولاً سیم‌های دو و سل را کوک یک پنجم (دو و فا) بنمایند و بنا براین جای ۵ سیم دست باز

(فا) تونیک میشود در گام ماهور فا سیتم.

۲- روح افزا- اگر آنرا یک پنجم بالاتر انتقال دهیم (در دو) می‌بینیم که دلکش ماهور و فرود آن به نیریز است که گام فار یا شهناز است - نسبتاً فرودش شخصیت ملودی ندارد. پنج گاه - سپهر - عشاق و قرچه در همین زمینه هستند.

۳- بحر نور - همین گام نولت است و فرودش وارد بر سه گاه ولی بتدریج میرود تا روی تونیک با سیته.

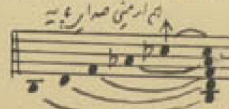
۴- بحر قع - از رنگ شروع نغمه عراق میرود و مسلم است که طرز ملودی مختلف میشود دیده ام آنست که بعد از آن نهیب و مجیر را میزنند.

۵- نغمه و نگمه - گام فار کوچک است باختلاف آنکه ششم فقط یکی بم شده است چنانکه از این پس نوروزها و گوشه‌های همایون در آید.

۶ – ماوراءالنهر – بدون کم و زیاد همان فرازی است که در انتهای وقفه به راک آورده بعد راک عبدالله زده میشود.

تبصره – البته در ضمن این گوشه‌ها تمام آوازها را دگرگردش نمیدهیم مثلاً چهارگاه را بوسیلهٔ شوشتری و سفیدی دنبال گوشه‌ها از همایون و شکسته و نوا را دنبال ماوراءالنهر میتوان آورد و آنچه سلیقهٔ آرتیست در این آواز مرکب وارد شده در واقع میتوان گفت برای موسیقی دنیا یک ایران جز این ترتیب هم نباید سلیقه دیگری اتخاذ گردد یعنی همه دیگرگردش تمام آوازها برای بیان حالات مختلف سن‌های زندگی باید بکار برود.

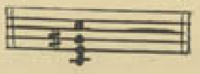
۵۴ – آرمنی از فواصل جور – این قسم آرمنی را یکنوع فرض است که از روی آکورد هفتم کاسته (ح) نهم ام یعنی همانطور که در این آکورد فاصلهٔ سوم‌های جور روی هم چیده شده تا بصدای اول رسیده است:



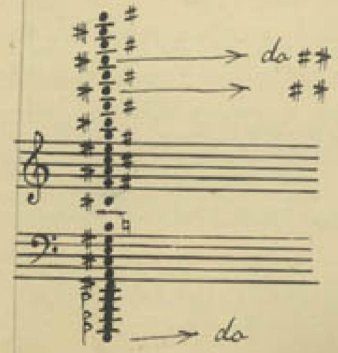
و از حیث حالت دارای شخصیت مخصوص و قابل

انعطاف و ترجمان‌های مختلف است پس شاید اگر همین طرز را برای فواصل دیگر نیز اختیار نمائیم شخصیت‌ها و ترجمان‌های مختلف دیگری ایجاد کرده باشیم. – و میتوان بطور یقین گفت که در دوام تمام این حالات موقتی لازم و برای بیان یک توصیفی بدرد خواهند خورد منتها باید در دست نوازنده‌ها بکار برده شوند تا قاعده و نتیجهٔ مطلوب حاصل گردد.

حال اگر با سوم بزرگ ببندیم (آکورد دبوسی 5+ Debussy) در سه سوم بزرگ آکورد بسته میشود

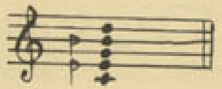


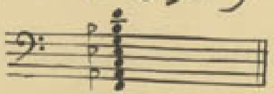
یعنی بعد از سه هنگام صدای اول میرسد



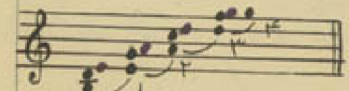
و اگر با سوم نیم بزرگ ببندیم آکورد عجیب ۲۴ صدائی استخراج میشود که دیده ملاحظه میشود که اگر شما دیده خواهید دید که صدای بیست و پنجم (سی #) هم آرمنی صدای پایه است که پس از هفت هنگام در فاصلهٔ پنجم هم از پایه آکورد بسته میشود – یعنی به تکرار صدای پایه میرسد.

اگرچه اکوردِ ۲۵ صوتی مذکور بنظر شوخی یا کاملاً نظری در می‌آید و اجرای آنها مگر بوسیلهٔ ارکست
نتوان شنید والا هنوز سازی و طرزی که یک نفر بتواند اجرا نماید در دست نیست ولی اکوردِ
نُهم نمایانِ گام مخالفِ فا را بخوبی میتوان استعمال نمود و همین طور روی
پایهٔ این گام بدون آنکه نوتهای گام تغییر نماید میتوان شش سوم نیم بزرگ رویهم چید:

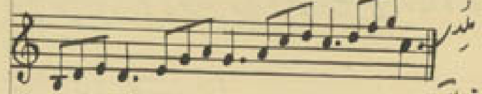




۵۵ - آرمنی از فواصل مخلوط جور - فرض کنیم که بطرز فوق خلق آرمنی نمود و بتدریج گوش را
عادت داده و به ابزار و اسباب کار موسیقی دان افزوده گشت آیا پس از آن با آرمنی مخلوط جور
که عبارت از تکرار تمهای کوچک و فاصله که رویهم چیده شود خواهیم پرداخت؟ مثلاً به بینیم آرمنی
تم سوم کوچک و دوم بزرگ را تا چند مرتبه در تم حاصله
میتوان تکرار کرد که خیلی از پایه و عادات گوش دور نباشد:



معلوم شد چهار مرتبه میتوان تکرار نمود و از این بیشتر چه بسمت بم و چه بسمت زیر بعدهایش عوض
محتاج نگردیم همین چهار تم را نیز بطرز ملودی



اگر بزنیم و بخوانیم تا عادت گردد آرمنی آنرا بهتر
درک خواهیم نمود:

این است که طرز مادّه ۵۴ و ۵۵ نیز بار آرمنی موسیقی مشرق که از نظر مادّه و ترکیب هم جدید است
شاید بتدریج مورد استعمال گشته توسعه و تکامل یابد ولی این مادّه از دقایقی است که فقط برای
خیال دادن و بکار انداختن نوابغ ذکر گردید و معذرت آن در اول کتاب خواسته شده بنابراین
جزو آرمنی کلاسیک آوازها که تا بحال بشرح آن میپرداختیم نخواهد بود. جمله‌ای که برای اتمام این کتاب
هست در اینجا بیش از این نمیتوان اشاره نمود. اکنون راجع به تغییراتی که در قواعد کلی آرمنی با ورود
ربع پرده پیدا میشود تذکراتی داده و خاتمه میدهیم ولی اگر موقعیت بیش آید که موجب طبع این کتاب

گردد ، باید یک قسمت راجع بموسیقی قدیم ایران از اسلام به بعد که فعلاً مشغول مطالعه و تجسس در آن هستم ضمیمه گردد که باعث مزید افتخارات ملی ایران و روشن نمودن ذهن خوانندگان (مخصوصاً خود ایرانیان) است .

۵۶ - نکات ذیل چیزهائی است که یا اضافه بر قواعد آرمنی کلاسیک یا بطور فاحش تغییراتی در آنها وارد نموده است :

۱ - بر قواعد تضعیف اضافه نمائید - که در آرمنی هر گوشه که نوت شاهد معینی دارد تضعیف آن نوت بر سایر نوتها مرجح است ولی فعلاً باید آکوردی برای آن انتخاب نمود که حتی الامکان نقض سایر قواعد تضعیف را ننماید .

۲ - حذف - در صورتیکه پنجم آکوردش هم یا نوت معتدل باشد حذف سوم مرجح خواهد بود .

۳ - فواصل بُدرو - قواعد آن بکار خود باقی است ولی باید دانست که هر فاصله که در مایه گام است

آسان و طبیعی است بنابراین فواصل نیم بزرگ و نیم درست که جزء ترکیب گام هستند با رعایت جنبه های هفتم و ششم مجاز هستند . برای آکوردی به نت دیگر غیر خویش نیز انتخاب فواصل شبیه بآنچه در گام عجم بهتر است .

۴ - پنجمها و اکتاوهای پی در پی (غیر از بخش های سولو) اگر فواصل از دو نوت بقیه باشند (در پنجم بشرط آنکه هر دو درست باشند) عیبی ندارد و مجاز است در غیر از این مورد قواعد کلاسیک جاری است .

۵ - در تغییر نهش قید فواصل بُدرو و آرمنی در مرتفع و تا تیز شوم پنجم) در هنگام ارتقای از نیمی میرود - زیرا مواد جدیدی به آکورد اضافه نشده و گوش قبلاً شنیده و عادت نموده است .

۶ - در آکوردی با نوت های گردان هر چه نوتهای مشترک بیشتر باشد برای گوش سهل تر است .

۷ - از مارش آرمنیک یک تنی (*marches unitoniques*) در آوازهای ایران خیلی میتوان استفاده نمود اما در آوازهای کلاسیک جدید چون از تکرار تم های شبیه در صعود و نزول خودداری میشود

پس ارزش آن نیز زیادی نخواهد داشت.

۸ــ موضوع گرایش البته مطابق قواعد کلاسیک باید رعایت گردد (اضافه در پنجم) و چهارمهای نیم درست و نیم افزوده نوتی که ربع گرفته باید گرایش شود ــ بطور کلی نوتی که ربع گرفته اعم از کرن یا سری در صورتیکه نوت تحتانی آن از نوتهای خوب باشد تمایل فرود دارد و در صورتیکه نوت فوقانی آن نیم صدا و یا نیم بزرگ تنیک باشد تمایل بر صعود دارد و غیر از اینها حرکت آزاد است ولی فقط گرایش و ناگرایش بکار میرود یعنی که گرایش استثنائی (که نیم پرده صعود کند) برای اینها شایسته نیست.

۹ــ در موضوع تهیه‌ها بنده اعتقادم این است که از آنچه قواعد کلاسیک میگوید باید دست کشید فقط برای ناپسندی که جزء ترد گام نباشد و هفتم‌های بزرگ تهیه لازم است و از باقی میتوان صرف نظر نمود اما مسلم است که اگر رعایت شود موسیقی آن برای گوش بهتر خواهد بود.

۱۰ــ موضوع پدال در آهنگ ایران مخصوصاً در قسمت بی ضرب خیلی مطبوع است و اغلب در گوشه‌ها

نوتهای شاهد را میتوان پدال نمود(۱) ــ در اینصورت آهنگ روش خود را گم نخواهد نمود و این در واقع شیوه اینست که با کثرت جمعیت داده میشود که گوش تشخیص آن ضعیف و بنابراین از موسیقی یک تُنی بیشتر خاطره میگیرند.

۱۱ــ اغلب آوازهای ایران دارای نوت محسوس نمیباشند ــ بنابراین برای وقف کامل اکورد هفتم نماینده موضوع میشود پس باید وقف طبیعی آن آواز را شناخت تا اکورد مطلوب را بجای نمایان (اغلب زیر نمایان یا اکورد هفتم زیر تنیک است) انتخاب کرد ــ و آن اکورد اگر پرده‌اش یا صدا داری خوبی ندارد ممکن است او را روی پدال تنیک تکیه داد.

۱۲ــ در آهنگ آوازهای ایران حتی الامکان باید کمتر اکورد ثابت یعنی بیشتر با نوتهای آهنگ برگذار نمود ــ و این موضوع را تا اندازه استادانه در آهنگهای ما بکار نبرده و بنای آهنگ کلاسیک را مستحکم

---

(۱) در ارکستر نقاره خانه‌ها یک قطعه مخصوص پیش کار است که یک نوت را که غالباً تم شاهد است نگاه داشته کشش میدهند.

تمیز دهند. باید رعایت نمود زیرا گوش جماعت که یکی از آنها من هستم بتدریج با آن خیلی ساده عادت مینماید. این تجربه را از روی خط خود یافته‌ام.

۱۳- قواعد فرود؛ بطور کلی اصول است ولی در دستگاه‌ها و آوازهای ایران فرق نموده چنانکه فرودهای صریح و مبهم در شاهدها آورده‌ایم و البته فرودهای با اسامی دیگر نیز ایجاد خواهد شد که تجربه و ذوق باید قبول نماید.

۱۴- اغلب ممکن است (مخصوصاً در فرود و خاتمه) یک آکوردی را روی صدای [illegible] بگ[illegible] و زیر نمایند) و این را باید جلوگیری از خواب شدن تا تیز گام فرود شده است که شبیه با گام بزرگ نشود.

خاتمه ۱۱ خرداد ۱۳۱۴

علینقی وزیری

کتابخانه مجلس شورای ملی