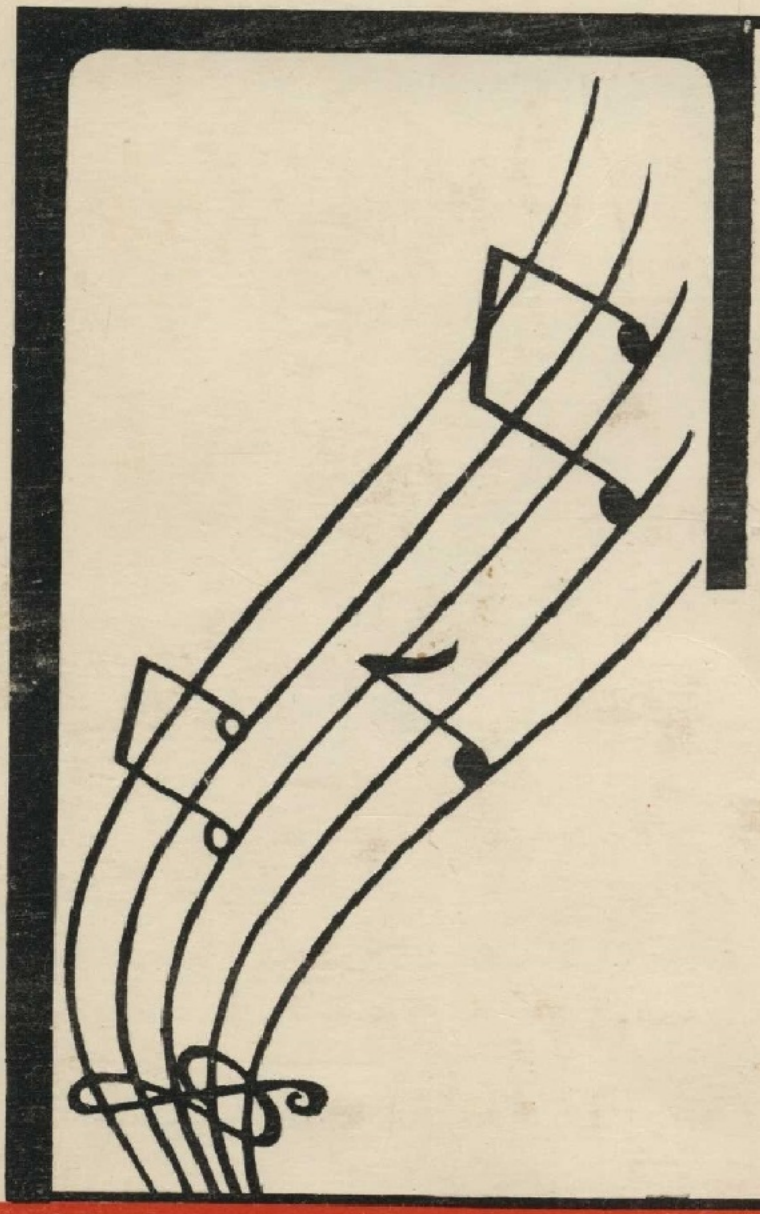
نظری بموسیقی



نگارش

روح الله خالقی

نظری بموسیقی

نگارش روح‌الله خالقی

بخش دوم

نظری بموسیقی

بخش دوم

نظری بموسیقی (بخش دوم)
روح الله خالقی
چاپ چهارم ۱۳۷۲
چاپ مروی
۳۳۰۰ نسخه
۶۸۰۰ ریال

فهرست

مقدمه — صفحه ۲

فصل اول
نظری بتاریخ موسیقی — ۱۵

اشاره‌ای بموسیقی ملل شرق. سومریها - ایلامیها - آسوریها - سایر ملل شرقی : موسیقی در دورهٔ هخامنشی - موسیقی در دورهٔ ساسانی - موسیقی در دورهٔ اسلامی: دورهٔ اموی - دورهٔ عباسی - ابراهیم و اسحق موصلی - ابوالفرج اصفهانی - نهضت علمی موسیقی : فارابی - ابن سینا - صفی‌الدین اُرْمَوِیْ قطب الدین شیرازی - عبدالقادر مراغه‌ای.

فصل دوم
شعر و موسیقی — ۴۸

رودکی - فرخی - منوچهری - نظامی - اسامی نغمات و الحان قدیم.

فصل سوم
موسیقی قدیم ایران — ۵۷

آغاز موسیقی - تعریف صوت و موسیقی - ابعاد - آلات موسیقی - دست نشانی - تقسیمات ذوالاربع استعمال حروف ایجد - دستانهای عود - اقسام ذوالاربع و ذوالخمس - جدول مقامات - اسامی درجات - تأثیر نغمات - ایقاع.

فصل چهارم
گام بیست و چهار قسمتی — ۹۷

مقایسهٔ پرده‌های عود و تار - موسیقی ربع پرده‌ای.

فصل پنجم
فواصل موسیقی ایرانی — ۱۱۱

مجموع فواصل - معکوس فواصل - وجه تسمیهٔ نیم بزرگ - اقسام همصدا - فواصل مترادف - فواصل ترکیبی - جدول فواصل - خلاصه تمام فواصل.

فصل ششم
دستگاههای موسیقی ایران — ۱۲۵

تقسیم بندی قدیم و جدید.

فصل هفتم
مقام شور — ۱۳۰

گام شور - فواصل - مایه‌شناسی - تغییر مایهٔ شور - کیفیت این آواز - نمونهٔ آواز.

فصل هشتم
متعلقات شور — ۱۵۰

نوت شاهد و ایست - آواز ابوعطا و حجاز - بیات ترک - افشاری - دشتی - نوا.

فصل نهم
مقام ماهور — ۱۷۶

نغمهٔ شکستهٔ و دلکش و عراق وراک - مایه شناسی - حلت این آواز - نمونهٔ آواز.

فصل دهم
آواز راست پنجگاه ۱۸۹
نغمات فرعی - حالت آواز.

فصل یازدهم
مقام همایون ۱۹۴
گام همایون - فواصل - رابطهٔ شور و همایون - متعلقات همایون - تغییر مقام همایون به شور - تغییر مقام به چهارگاه - حالت این آواز - نمونهٔ آواز.

فصل دوازدهم
آواز اصفهان ۲۰۷
گام‌اصفهان - فواصل - متعلقات‌اصفهان - اختلاف‌درجهٔ هفتم - مایه‌شناسی - حالت ونمونهٔ آواز.

فصل سیزدهم
مقام سه‌گاه ۲۱۵
گام سه گاه - فواصل - شاهد سه گاه - رابطهٔ سه گاه و افشاری - متعلقات سه گاه - مایه‌شناسی - حالت و نمونهٔ آواز.

فصل چهاردهم
مقام چهارگاه ۲۳۱
گام چهارگاه - فواصل - رابطهٔ چهارگاه و گام بزرگ - اهمیت چهارگاه - متعلقات چهارگاه - رابطهٔ سه گاه و چهارگاه - فرود مخصوص چهارگاه - مایه شناسی - حالت و نمونهٔ آواز.

فصل پانزدهم
مایه شناسی مقامات ایرانی ۲۵۰

فصل شانزدهم
خواص آوازهای ما ۲۶۴

فصل هفدهم
اهمیت و وسعت موسیقی ایران ۲۷۵

فصل هیجدهم
نواقص موسیقی ما ۲۸۰

فصل نوزدهم
تجدد موسیقی در ایران ۲۹۳

فصل بیستم
عاقبت موسیقی ایران ۳۲۰

فصل بیست و یکم
پرسشنامه و تمرینها ۳۲۷
مقایسهٔ اصطلاحات قدیم و جدید موسیقی ۳۳۸
لغتهای موسیقی ۳۳۹
اسامی الحان و نغمات ۳۴۰

مقدمه

هنرهای زیبا نمایندهٔ احساسات و روحیات هرقـوم است و چون ذوقیات ملل‌متفاوتست هنرهای مردم هم‌که تراوشهای روحی آنهاست از یکدیگر متمایزمیباشد . همانطورکه‌آداب و عادت دو قوم مختلف است اگر موسیقی‌آنها نیز بـا هم متفاوت باشد جـای تعجب نیست . اوضاع جغرافیائی وطبیعی وعوالم روحی و معنوی وطرز عقاید و افکار وکیفیت رسوم مذهبی و درجه تمدن وسوابق تاریخی و حوائج زندگانی مادی همه در اختلاف موسیقی دو قوم عوامل مؤثریست . چنانکه روح و ذوق و احساسات و عواطف‌ملل مشرق و مغرب زمین با یکدیگر جنبه‌های‌کاملا مشترکی ندارند و بهمین سبب هنرهای‌آنها نیز روشهای مختلف دارد .

ایرانی هر چه با موسیقی خارجی‌آشنا باشد و بموسیقی‌خود بنظر بی اعتنائی بنگرد اگر موقع فراغتی برایش در رسد و ازتلاش زندگی مادی خسته شود ، دیوان حافظ و سعدی را میجوید و چند بیتی ازآن راباآهنگ موسیقی‌ملی‌خودکه‌باآن پرورش‌یافته‌میخواند و اگرکتاب‌شعری‌نیافت وخود هم تصادفاً شعری از حفظ نداشت، باز با خود زمزمه‌ای میکندکه بی‌آنکه خود متوجه باشدآهنگ‌یکی

از نغمات موسیقی میهن اوست . زیرا وی در دامان مادری پرورش یافته که با آهنگ **دشتی** برایش لالائی خوانده ، در کوچه و بازار از دهان هر دوره گردی نغمهٔ **ابوعطا** و **افشاری** شنیده ؛ مؤذن و قاری قران با آهنگ **حجاز** گوش او را نوازش داده و قلبش را روشنی بخشیده دوستان و آشنایانش اگر موسیقی میدانسته‌اند نغمهٔ **شور** و **شهناز** را برایش نواخته و خوانده‌اند ؛ گدای رهگذر با آهنگ **منصوری** یا نغمه دیگر از او کمك خواسته ؛ نوای نی چوپان را شنیده و درویشی برایش مثنوی خوانده و بالاخره در سرزمینی تربیت شده که ناله جان سوز دشتی و نوای غم انگیز **سه گاه** و نغمهٔ با شکوه **همایون** و آواز راحت بخش **نوا** و آهنگ نشاط آور **ماهور** در آن متداول و رایج بوده و بخصوص در دوران اخیر این نغمه‌ها را مکرر از رادیو شنیده است ، چگونه کسیکه به این الحان و نغمات انس و الفت یافته میتواند با نوای دیگری که در دل او اثر نمیکند و باذوق و روحیات او توافق کامل ندارد خود را تسلیت دهد و از آن لذت برد ! در موقع غم و بیچارگی انسان همه چیز را فراموش میکند و از تظاهرات زندگی مادی بی اختیار منصرف میشود و اگر در حالت عادی به تقلید و تصنع خود را فریفتهٔ آهنگ‌های موسیقی دیگران تصور میکند در این هنگام باز دنبال نغمه و نوائی میگردد که در خون اجداد او نفوذ یافته و یادبود گذشته‌های شیرین و خاطره‌های لذت بخش اوست. این همان موسیقی است که اول دفعه پای گهواره از حنجرهٔ مادر درآمده و در گوش طفل اثری بخشیده که اگر تصمیم و اراده

هم از آن دست بردارد باز در اعماق دل نفوذ و تأثیر دارد و هر وقت موقع فرا رسد نغمات آسمانی آن در گوش هوش بانگ میدهد و کار را به جائی میرساند که اگر کسیرا بساز و آواز خوشی دسترسی نباشد با آهنگ صدای خود که هرچه هم بد باشد برای او مطبوع و دل‌انگیز است نغمات موسیقی ملی خود را میخواند .

پس موسیقی که نمایندهٔ ذوق فطریست باید مطابق احساسات و مترجم خیالات بشر باشد و چون ذوق و قریحه و احساس معیار مشترکی میان مردم اقوام مختلف ندارد هر کشوری را موسیقی مخصوصیست که خاطرات ایام گذشته و نمونه احساسات و عواطف مردمیست که در آن کشور نشو و نما یافته‌اند و شك نیست که قدمت تمدن و کیفیت زندگی دوره‌های مختلف و انقلابات و اتفاقات و حوادث تاریخی و خاطرات شادی بخش و دوران غم انگیز گذشته همه دست به دست یکدیگر داده موسیقی امروز ما را پدید آورده‌اند .

از طرف دیگر چون تمدن دنیارا بهم نزدیك کرده و بشر را تحت تأثیر احساسات مختلف گذارده صنایع هر ملت نیز در نتیجهٔ معاشرت با ملل دیگر تغییر میکند و هر زمان رنگی تازه بخود میگیرد . مثلا جائی که زبان و خط ما که مهمترین نشانهٔ ملیت ماست در اثر معاشرت با اقوام دیگر تغییر کرده و صنعت نقاشی و حجاری و معماری ما نیز هر زمان جلوه‌ای خاص بخود گرفته و رسوم و آداب و عادات و طرز زندگی ما مکرر عوض شده آیا ممکن است احساسات و عواطف و ذوقیات ما که موسیقی ما هم نتیجهٔ آنهاست تا ابد بر یك نهج

و بیك سبك باقی بماند ؟

طبیعی است که موسیقی ما نیز مانند سایر هنرهای ما تنها متعلق بملت ما نبوده و هر نغمه از گوشه‌ای پدیدآمده و با نغمات ملی ما مخلوط شده و تحت تأثیر احساسات ما یك دورهٔ تحول طولانی را پیموده تا بصورت الحان کنونی درآمده و باآنکه معلوم نیست اصل هر نغمه‌ای از کجا بوده ما تمام آنها را اکنون موسیقی ملی خود می دانیم زیرا ذوق و قریحه ماآنها را پرورش داده واین نغمات نتیجهٔ حوادث گوناگون دوره‌های گذشته و خلاصهٔ افکار و عقاید و شیرهٔ احساسات و عواطف ماست .

اگر مانغمه‌ای راازدیگران اقتباس کرده‌ایم بی‌شك ذوق وقریحهٔ ما درآن بی اثر نبوده وآنرا مطابق درجهٔ فهم و ادراك خود تغییر وتبدیل داده وبصورتی درآورده‌ایم که نمیتوان آنرا موسیقی دیگران گفت بلکه موسیقی مخصوص ملت ماست .

البته این تغییر و تبدیل تا چندی پیش کمتر بوده و امروز که اختراعات جدید دنیارا بیشتر بهم نزدیك ومربوط کرده اثرش زیادتر است و اینجاست که باید متوجه بود مبادا در اثر تقلید از طریق صواب منحرف شویم . مثلا وقتی امروز درهمه جاموسیقی خارجی میشنویم آیا آن در موسیقی ما هیچ تأثیری نخواهد داشت وموسیقی ما همیشه بدون تغییر و تفاوت خواهد ماند ؟ آیا موسیقی کلاسیك که امروزه درشهرهای بزرگ کشور ما بازار رایجی دارد وصدای رادیوها وبلندگوی سینماها وصفحه‌فروشی‌ها درذوق موسیقی دانهای

ایرانی هیچ‌گونه تأثیری نخواهد کرد .؟

شك نیست که این عوامل در تغییر موسیقی ما مؤثر است چنانکه در سالهای اخیر که موسیقی اروپائی هم بیشتر میشنویم سبك نوازندگی تغییر کرده و در قطعاتی که موسیقی دانها می سازند این تفاوت کاملا مشهود است . با وجود این اهل فن آگاهند که موسیقی ما با موسیقی خارجی بازهم متفاوت است و حالت خاصی دارد که میتوان هنوز آنرا موسیقی ملی ایران بنامیم . پس معلوم شد که موسیقی ما باآنکه بتازگی خیلی تغییر کرده و این تفاوت روز به روز بیشتر محسوس میشود باز هم رنگ ملی خودرا از دست نداده اما چنانکه اشاره شد غفلت موسیقی دانها ممکن است بتدریج این اختلاف را زیادتر کندتاآنکه موسیقی مارنگ طبیعی و ملی خود را از دست بدهد و مخصوصاً در شهرهای بزرگ این تحول زودتر صورت بگیرد . زیرا موسیقی فرنگی بر قواعد علمی متکی است و هزاران کتاب موسیقی بربانهای مختلف نوشته شده و نغمات گوناگون که تعیین عدهٔ آن از شمار بیرون است نیز بخط موسیقی در آمده و از آموزشگاههای موسیقی همه‌ساله هنرمندان قابل که هریك برای تشویق و ترغیب موسیقی دانهای دیگر و انتشار موسیقی خود عوامل مؤثری هستند بیرون میایند بخصوص که این نوازندگان و سازندگان در اطراف عالم پراکنده شده بهرجا وارد میشوند چون قابلیت آنها در اثر زحمت و کار منظم بیش از موسیقی دانهای محلیست و کارموسیقی محلی بی رونق جلوه میکند بانتشار هنرخود

میپردازد ولی موسیقی ما روز به روز پـا از دایرهٔ جماعت بیرون میگذارد وگوشه‌نشینی اختیارمیکند زیرا عدهٔ موسیقی‌دانهای‌تحصیل کرده بین مـا انگشت شمار است و سایرین همه متوجه این مطلب نیستند و وسایل چاپ و انتشار نغمات موسیقی علمی پرورش یافته بسهولت امکان پذیر نیست و از همهٔ اینهاگذشته اغلب سازندگان و نوازندگان ایرانی از قـواعد نوشتن موسیقی خود بـی اطلاعند و سعی دارند تا ممکن است مـوسیقی ملـی خود را تغییر ندهند و ملتفت این نکته نیستندکه موسیقی ما حوائج زندگانی فعلی ما را بر نمیاورد اینست‌که در عین علاقهٔ بموسیقی خـود با کمال سهولت وسیله محو ونابود شدن‌آن‌را بدست خویش فراهم میکنند وبتدریج بازماندگان‌ما را از شنیدن نغمات ملی‌که بهترین خاطرهٔ ذوق‌مردم این مرز و بوم‌است محروم میسازند .

هر چند در سالهای اخیر تـا اندازه‌ای دستگاه رادیو بانتشار موسیقی ایرانی‌کمك‌کرده ولی یکنواختی‌آن و مخصوصاً اینکه‌نوع خاصی از آن مانند ترانه و تصنیف بیشتر پخش میشود ، هنوزتوسعهٔ لازم در موسیقی ما پدید نیامده و شك نیست‌که در رویه‌بایدتجدید نظر شود تا تحولی پدیدآیدکه جلوهٔ موسیقی ما را بیفزاید .

البته چون موسیقی اروپائی دارای قواعد و قـوانین منظم و مرتبیست و نغمات موسیقی علمی بر عکس موسیقی ملی مـا نوشته شده ، ممکن است بر موسیقی ماکه درست‌تدوین نشده و ازاصول و قواعدآن‌کمتر اهل این هنرآگاهند غلبه‌کند وبتدریج جانشین‌آن

شود . حال باید دید بخلاف آنهائی که باکمال بی اعتنائی بموسیقی ما می نگرند نگارنده بچه علت تا این اندازه علاقمند بموسیقی ملی این کشور است ؟ جواب این سؤال بقدری واضح و روشن است که محتاج بدلیل و برهان نمیباشد و در چند جملهٔ مختصر میتوان آنرا بیان کرد :

حفظ آثار گذشته و کنجکاوی در کیفیت علوم و آداب وصنایع پیشینیان نه تنها سبب دوام و استحکام اساس ملیت یك قوم است بلکه به پیشرفت تمدن عالم و کشف مجهولات تاریخی سایر ملل نیز کمك مینماید چنانکه باستان شناسان امروز باکمال جد و جهد در خرابه‌های دوره‌های گذشته بکاوش مشغولند و آثاری که به دست میآورند باآنکه اغلب آنها در نظر غیر اهل فن قدر و قیمتی ندارد ولی چون از لحاظ تاریخی قابل ملاحظه است همهٔ آنها را در موزه‌ها نگهداری میکنند و سیاحان خارجی با نهایت دقت آنهارا بررسی مینمایند وازروی همین آثار مجهولات تاریخ راکشف میکنند. ازطرف دیگر اهل فضل وعلم کتابهائیراکه ایرانیان بزبانهای فارسی و عربی نوشته و نسخهٔ آنها خطی و اغلب منحصر به فرد است در کتابخانه‌ها پیدامی کنند وازروی آنها استنساخ کرده نسخه‌های عربی را به فارسی ترجمه مینمایند و بدین وسیله از طرز تفکر و عقاید مردمی که در ایام پیشین دراین کشورزندگی میکرده‌اند آگاه میشوند. همچنین اهل شعر و ادب دیوانهای شعری که نسخهٔ آنها کمیاب است یافته بچاپ میرسانند و در دسترس اهل ذوق میگذارند و این

همه زحمت را برای آن میکشند که آثار گذشته که مایهٔ علمی و ادبی و اساس تمدن این کشور است محو و نابود نشود و برای همیشه جاویدان بماند .

موسیقی هم یکی از هنرهای زیباست که چنانکه اشاره شددر هر کشوری جلوهٔ خاصی دارد و ما باید از کیفیت تغییر و تبدیل آن در دوره‌های مختلف این کشور آگاه باشیم . گرچه بیشتر نغمات قدیم موسیقی ما از بین رفته و جز نامی از آنها باقی نمانده ولی همین نواهائیکه امروز در دست ما میباشد و ذوق ملت را با آن علاقه و رابطهٔ مخصوصیست نباید از بین برود بلکه به این هم اکتفا نکرده باید در صدد تکمیل این فن بر آئیم وچنانکه اشاره شدوظیفهٔ ماست که آنرا برطبق احتیاج امروز پرورش دهیم و تا ممکن است در ضبط و حفظ آن بکوشیم زیرا این نیز یکی از نشانه‌های تمدن‌ما و نمایندهٔ ذوق هنرمندان کشوریست که بیش از دو هزار سال به این هنر دلبستگی داشته و تا هر جاکه تاریخ ماکشف شده موسیقی نیز آرام دهندهٔ جان و تسلی بخش روان ما بوده است .

یکی از نواقصی که مدتها موسیقی ما داشته اینست که برای حفظ و ضبط نغمات خط مخصوصی درکار نبوده و باآنکه آثار شاعران و ادیبان ما باقی مانده نغمه‌های زیبا و آهنگهای موسیقی ما حافظی نداشته و فقط سینه بسینه از استاد بشاگرد تلقین شده و حافظهٔ فراموش‌کار ما نیزاغلب آنهارا ازیاد برده است. چنانکه‌در دیوان‌شاعرانی‌چون رودکی وفرخی و فردوسی و منوچهری‌ونظامی

نام بسیاری از نغمات موسیقی مـا محفوظ مانده ولی آهنگ ایـن نوای گوناگون که هر یك اثر ذوق سازنده‌ای بوده از بیـن رفتـه : مثلا در این چند بیت منوچهری نام هیجده نغمهٔ موسیقی ذکر شده که اکنون فقط یکی دو تای آن باقیست و آن یکی دو نغمه هم چون از زمان منوچهری تا بحال که بیش از نهصد سال است دست بدست نوازندگان گشته و نوشته نشده معلوم نیست چه تغییراتی کـرده ولـی همین قدر میتوان گفت که در این مدت دراز با این طرز و روش بی‌شك بکلی دیگرگون‌شده وشاید اینك دیگر شباهتی به‌اصل خود نداشته باشد :

مطربان ساعت بساعت بر نوای زیر و بم
گاه **سروستان** زنند امروز و گاهی **اشکنه**
گاه **زیر قیصران** و گاه **تخت اردشیر**
گاه **نوروز بزرگ** و گه نوای **بسکنه**
گه نوای **هفت گنج** وگه نوای **گنج کاو**
گه نوای **دیف رخش** وگه نوای **ارجنه**
نوبتی **پالیزبان** و نوبتی **سر و سهی**
نوبتی **روشن چراغ** و نوبتی **گاویزنه**
ساعتی **سیوارتیر** و ساعتی **کبك دری**
ساعتی **سر و ستاه** و ساعتی **با روزنه**

باآنکه موسیقی شناسان کشور ما از دیر زمانی کتابهائی هم راجع به موسیقی نوشته‌اند ولیَ بیشتر آنرا از نظر نسبتهای ریـاضی اصوات و ارتباط اوزان شعر و مـوسیقی مورد دقت قـرار داده و اگر هم اتفاقاً بعضی از آنها بـا حروف ابجد سبکی برای نـوشتن

صداها بکار برده‌اند خیلی ناقص بوده بطوریکه نمی توانسته‌اند نغمات راکاملا ضبط کنند و چنانکه اشاره‌شد دراین قرون متمادی همیشه این هنر را شفاهی تعلیم داده‌اند در صورتیکه در قرن‌چهارم هجری از نظر علمی نهضتی در موسیقی این کشور پدیدآمد و برای اول دفعه **ابونصر فارابی** فیلسوف و موسیقی دان بزرگ ایرانی کتابهائی که‌یونانیها راجع‌بموسیقی‌نوشته‌بودندبررسی کرد ورسالاتی در این باب نوشت . بعد از او نیز فیلسوف مشهور دیگر ایرانی **ابن سینا** موسیقی را از نظر علمی مورد بحث و تحقیق قرار داد و رساله‌ای دراین خصوص نگاشت ـ پس از این دوفیلسوف اشخاص دیگری از قبیل **صفی‌الدین ارموی و قطب‌الدین شیرازی‌وعبدالقادر مراغه‌ای** و بسیاری دیگرکه در مقام خود به‌هر یك از آنها اشاره خواهد شد راجع به موسیقی کتابهائی نوشتند ولی تمام این رسالات از کیفیت نوشتن نغمات و خطی که به این کار آید عاری بود در صورتیکه خط موسیقی که اروپائیها قرنهاست آنرا اختراع کرده و به تدریج تکمیل‌نموده‌اند برای نوشتن‌هرقسم‌موسیقی‌مناسب استو اگر برای نوشتن‌موسیقی‌مخصوص ما نواقصی‌داشته‌باشدقابل اصلاح است .

خط موسیقی اروپائی از زمان **لومر** فرانسوی که برای تنظیم موسیقی نظام بایران آمد متداول‌شد وابتدا فقط مخصوص‌دسته‌های موسیقی نظامی بود تاآنکه بتدریج در اثرآشنائی ایرانیان‌بموسیقی اروپائی و آمدن نوازندگان خارجی بایران و ایجاد آموزشگاه

موسیقی بیشتر انتشار یافت . اینك برتمام علاقمندان موسیقی فرض و واجب است که آنرا فرا گیرند و تنها به این وسیله جلو از بین رفتن نغمات ملی خود را بگیرند و در حفظ وضبط آن بکوشند که اقلا آنچه فعلا در دست داریم محو و فراموش نشود چنانکه خوشبختانه در در سالهای اخیر رواج بیشتری یافته است .

البته برای نگهداری موسیقی ایرانی تنها نوشتن نغمات ایرانی کافی نیست بلکه باید بتدریج نوازندگان و سازندگان بیشتر باقواعد و اصول علمی موسیقی آشنا شوند تا بتوانند راه نگهداری آنرا دریابند و نغماتی که خود ترکیب میکنند با سبك عمومی که در دنیا مرسوم است برای سازهای مختلف بنویسند و آنها را رواج دهند و بتدریج گوش مردم را هم باین موسیقی آشنا کنند . پس تنها نواختن ساز آنهم بدون آشنائی بقواعد علمی امروز و یا فقط نوشتن نغمات موسیقی ایرانی با خط موسیقی کفایت نمی کند بلکه بتدریج موسیقی دانها باید از رشته‌های مختلفی که اروپائی‌ها برای این هنر ایجاد کرده و برای فراگرفتن هر یك راه و ترتیب منظمی یافته‌اند آگاه گردند و تمام فنون موسیقی را فرا گیرند . پس هر چه امروز راجع بموسیقی بحث و تحقیق شود برای آتیهٔ موسیقی کشور ما مفید است و به همین نظر بود که نگارنده بعنوان آزمایش دست بکار نوشتن این کتاب برد .

قبل از نگارش این کتاب تنها کسیکه در دوره‌های اخیر راجع بموسیقی ایران کتابی نوشته و قواعد آنرا با اصول علمی و خط

موسیقی تطبیق کرده استاد هنرمندم آقای علینقی وزیری بود که نخست درکتاب **دستور تار** چاپ برلن این کار را شروع کرد و سپس در کتابی که بنام **موسیقی نظری** نوشته و با چاپ سنگی بکمك وزارت معارف طبع و انتشار داده است مطالب گذشته را تکمیل کرد و نمونه‌ای از کلیهٔ نغمات و آوازهای ایرانی را نیز نگاشت . همچنین یکدوره آوازهای موسیقی ملی ما را از روی ردیف نوازندگان معروف از قبیل مرحوم آقاحسینقلی وبرادرش میرزا عبدالله نیز نوشت دیگر آقای موسی معروفی که از بهترین شاگردان مرحوم درویش و آقای وزیری بوده و تار رابخوبی مینواخته چند دوره‌های آوازهای ایرانی را از روی سبك استادان ماهر نوشته و در تنظیم این ردیف از نوشته‌های مخبر السلطنه هدایت نیز استفاده کرده وگویا بزودی این کتاب از طرف هنرهای زیبای کشور در دسترس علاقه مندان گذاشته خواهد شد که بهترین نمونهٔ ردیف موسیقی قدیم ما میباشد . ردیفهای دیگری هم از موسیقی‌دانهای معروف بخصوص هنرمند فقید ابوالحسن صبا در دست است که سالهاست مورد استفادهٔ هنر جویان میباشد .

مقصود نگارنده نیز در این کتاب تکمیل مطالبی است که دیگران سابقاً نوشته‌اند و چنانکه از اسم کتاب بر میاید منظور بحث در کلیات و قواعد عمومی موسیقی بوده . در بخش اول که سالها قبل طبع و انتشار یافت اصول اولیهٔ موسیقی را نگاشت و دراین بخش نیز شرحی راجع بموسیقی ملی خواهدنوشت و برای آنکه خوانندگان

سابقه‌ای بموسیقی پیدا کنند بتاریخ این فـن و کیفیت موسیقی قدیم ایران هم اشاره میکند سپس آوازهای موسیقی فعلی ایران‌ومقامات مختلف و فواصل گامها و کیفیت تغییر مقامات و حالت وچگونگی آوازها را از نظر علمی و فنی مورد بحث و تحقیق قرار میدهد و در خاتمه نواقص موسیقی فعلی خودمان وطرز اصلاح وتکمیل آنرا تاآنجاکه در خور تصور و عقیدهٔ نگارنده است بیان خواهدکرد .

شك نیست کـه چون دسترسی بمنابع موسیقی ایران بآسانی امکان پذیر نیست و نسخهٔ کتابهائیکه موسیقی‌دانهای ایرانی تألیف کرده‌اندکمیاب و نادر است و تطبیق کامل قواعد موسیقی‌ماباسبك نوت نویسی فعلی و دریافت قواعد و اصول گامها و مقامات‌ایرانی تا اندازه‌ای دشوار است وهنوز دراین باب دیگران چیزی بتفصیل ننوشته‌اند البته نوشته‌های مؤلف که مانند آزمایش است از انتقاد برکنار نخواهد بود .

چاپ‌اول‌این کتاب‌درسال۱۳۱۷ انتشاریافت ونظر باینکه‌سالها بودکه نسخه‌های‌آن پیدا نمیشد اینك با تجدید نظر کامل دوباره در دسترس هنر پژوهان‌گذاشته میشود. باشدکه‌آنان را بکارآید .

تهران ـ ۱۳۴۱

فصل اول

نظری بتاریخ موسیقی

گرچه منظور نگارنده نوشتن تاریخ موسیقی ایران نیست‌ولی چون این کتاب راجع بموسیقی ایرانیست بی‌مناسبت نیست که طرز تحول موسیقی این کشور دردوره‌های مختلف‌مورد بررسی‌قرار گیرد شاید خوانندگان را بهتر بمقصود نزدیك کند .

شك نیست که ذکر اوضاع و احوال موسیقی ایران از دورهٔ هخامنشی تاکنون یا بحث در موسیقی کشوری که بیش از دوهزار سال‌مدارك کتبی‌تاریخی‌دارد آنهم درچند صفحه که از مقصود اصلی کتاب خارج نشود آسان نیست ، بنابراین هر جا خوانندگان‌مطلب راکوتاه و مختصر یافتند متوجه خواهند بود کـه‌گذشته از ایجاز و اختصاری که مقصود نگارنده بوده، مدارك کتبی هم دراین قسمت کمیاب‌است‌واگربندرت‌یافت‌شود کتابهائی نیست که دسترسی بآنها آسان باشد . در حقیقت اگر کسی بخواهد تاریخی برای موسیقی ایران بنویسد باید تمام کتابهای تاریخی و اغلب کتب ادبی‌وهمچنین کتابهای موسیقی راکه در زمانهای مختلف نوشته شده بخواند واز

هر کتابی مطلبی در یابد و از مجموع موضوعاتیکه مربوط بموسیقی است کتابی تألیف نماید . ولی اینکار نیز اشکال دیگری دارد زیرا صرف نظر از کتاب **اغانی** تألیف **ابوالفرج اصفهانی** که آنهم تنها بعنوان تاریخ موسیقی نوشته نشده و راجع بیك دورهٔ محدودیست، درسایر کتابهای موسیقی بیشتر بمطالب فنی اشاره شده که آن موضوع را نگارنده در فصلی جداگانه بیان خواهد کرد و تاریخ نویسان هم بندرت اشاره‌ای باین قسمت کرده‌اند . بهرحال تا اندازه‌ایکه نسبت بسایر مطالب این کتاب درنظر گرفته شده برای این فصل هم مطالبی جمع آوری کرده که اینك باکمال اختصار از نظر خوانندگان میگذرد . ضمناً برای اینکه مطلب روشنتر شود در نظر گرفته شد به موسیقی مردمی هم که قبل از تشکیل دولت هخامنشی درایران وحوالی آن زندگی کرده و تاریخ کشور ما باآنها مربوط است نیز اشارهٔ مختصری بشود . زیرا بطوریکه تاریخ نشان میدهد قسمتی از صنایع دورهٔ هخامنشی از آثار صنعتی ملل سابق تقلید و اقتباس شده . مثلا **عیلامیها** که پس از تشکیل دولت **آشور** منقرض شدند ودولت آشور که **کوروش بزرگ** آنرا در هم شکست و دولتهای **بابل** و **مصر** و شهرهای یونانی آسیای صغیر که بدست شاهان هخامنشی مفتوح گردید وکشور باستانی هند که از دیرباز با ما رابطه معنوی داشته سازهائی داشته‌اند که در ایران نظیر آن دیده شده . بنابراین نخست موسیقی این ملل را بررسی میکنیم سپس به تاریخ موسیقی کشور خود میپردازیم .

اشاره‌ای بموسیقی ملل مشرق

مصریها - مصریها ازموسیقی بهره داشته‌اند وآلات‌موسیقی از قبیل چنگ وطنبور و نی ساده و نی مضاعف[1] و بوق و سیتار[2] و سنج وطبل و دایره میان‌آنها مرسوم بوده . همچنین یك قسم ساز مضرابی شبیه به سه تار ایرانی داشته‌اندکه دارای سه یا چهار سیم بوده و فرنگی‌ها آنرا اول نمونهٔ «گیتار» میدانند . اختراع یك قسم

---

(۱) مصریها چهار قسم نی داشته‌اند : ۱- نی ساده که از یك لوله تشکیل میشده . ۲- یك قسم نی‌که مانند «هبوا» دو زبانه داشته . ۳- نی دوشاخه‌که دارای دولولهٔ موازی بوده وبیکدیگر اتصال میافته . ٤- نی دوشاخه‌که شاخه‌های‌آن‌موازی یکدیگر نبوده و زاویه‌ای را تشکیل‌میداده که رأس آن بهم متصل بوده است .

(۲) سیتار تقریباً شبیه به چنگ بوده ولی سیمهای آن در موقعیکه مینواخته‌اند موازی سطح افقی واقع میشده درصورتیکه تارهای‌چنگ‌عمود برسطح زمین است سیتار مصری مختلف و در ابتداء خیلی کوچك بوده و بتدریج بزرگتر شده و برعدهٔ سیم‌های آن افزوده‌انـد ، یك قسم چنگ هم معمول بوده که بخلاف سایر چنگ‌ها کاملا قابل حمل ونقل بوده ومعمولا آنرا روی‌یکی‌ازشانه‌هامیگذاشتند ومینواخته‌اندوبیش‌ازسه‌یاچهارسیم نداشته و شبیه به کمانی بوده که سیم‌ها بدو طرف آن متصل میشده و در مـوقع نواختن مانند سیتار سیم‌های آن بموازات سطح افقی واقع میشده و گاهی دراثر مختصرانحرافی‌زاویهٔ‌کوچکی با امتداد قد انسان تشکیل میداده‌است.

ارگ راکه دارای لوله‌های متعدد بوده نیز به مصریها نسبت میدهند از نقاشیهائیکه روی ظروف قدیم مصر شده و آلات ضربی مختلفی که داشته‌اند چنین بر میآید که رقص نیز بین آنها مرسوم بوده و مصریها باین امر علاقه داشته‌اند .

سومریها - بطوریکه از تاریخ برمیآید موسیقی در تشریفات و رسوم مذهبی سومریها اهمیت داشته ، در میان آثاری که از آنها بدست آمده یك قطعه نقش برجسته ایست که شامل دو قسمت است : در قسمت پائین سازی است شبیه بسیتار وچنگ که در قاعدهٔ آن جعبه‌ای برای انتشار و انعکاس صدا تعبیه شده و نوازنده‌ای آن را بادو دست مینوازد . در قسمت بالا هم چهار نفر موسیقی‌دان دیده میشود که یکی از آنها جامه‌ای بلند بر تن دارد و صفحه‌ای مدور را دریك دست گرفته و در دست دیگر چیزی شبیه به چکش دارد . نفر دیگر مشغول دست زدن است و یکنفر هم آوازخوان می باشد و چنین بنظر میرسد که این اشخاص مأمور اجرای قربانی هستند و این کار را با رسوم و تشریفات خاصی انجام میدهند .

عیلامیها - عیلامیها نیز موسیقی را هنگام بر پاکردن رسوم مذهبی بکار میبرده‌اند . آلات موسیقی آنها یکی دو قسم چنگ و نی ساده و مضاعف و بعضی آلات ضربی بوده . از جمله سازی داشته‌اند شبیه به سنتور که بعدها تغییر شکل داده و کامل شده و سازهای کلاویه‌دار فرنگی راکه کامل‌ترین آنها پیانوست از روی آن ساخته‌اند . از نقوش برجستهٔ آثار عیلامی دو نمونهٔ کامل از

ارکستر آنهاکه یکی دستهٔ نوازندگان و دیگری دستهٔ سرایندگانست به دست آمده و در «بریتیش میوزیوم» است . دستهٔ نوازندگان از یازده ساز زن تشکیل می‌شودکه هفت نفر آنها چنك مینوازند و دو نفر نی مضاعف میزنند و یکنفر سازی شبیه بـه سنتور می‌نـوازد و نوازندهٔ دیگر هم یك قسم آلت ضربی می‌زند . در دستهٔ سرایندگان نه بچه و شش زن شرکت کرده‌اند : زنی که درجلوواقع شده راهنمای سایرین است و زن دیگر دست زیر چانه گذاشته کـه عادت اغلب خـوانندگان مشـرق زمین است . سایـر زنها و بچه‌ها هـم دست میزنند .

آسوریها ـ خـداهای آسـوری دوستدار مـوسیقی بـوده و آسوریها برای خاطر آنها در موقع عبادت و پرستش ارباب انـواع موسیقی مخصوصی بکار میبرده‌اند . آلات مـوسیقی آنها چنگ [۱] و سیتار [۲] و نی ساده و مضاعف وبوق وطنبور بوده . درآثاریکه از آسوریها بـدست آمده نمونـه‌های مختلف از نوازندگان آسوری دیده می‌شود و اغلب آنها بصورت تك نوازیست فقط دریکی‌ازاین نقشها یك ارکستر چهار نفری بنظر میآیدکه دو نفر آنها سازی که

(۱) چنك آسوری سازی مثلث شکل بوده و در موقع نواختن آنـرا زیر بغل چپ قرار میداده ومینواخته‌اند و هر وقت نوازنده میخواسته‌است صدا را خاموش‌کند دست چپ را روی سیمها میگذاشته . عدهٔ سیمهای آن تا ده رسیده . قسم دیگر بزرگتر بوده و ایستاده نواخته میشده و از ۱۴ تا ۲۰ سیم داشته .

(۲) سیتار آسوری از پنج تا ده تار داشته .

بین چنك و سیتار است می‌نوازند و دو نفر دیگر آلات ضربی میزنند .

سایر ملل شرقی ـ سایر ملل مشرق زمین که تاریخ آنها با تاریخ کشور ما بی‌رابطه نیست از قبیل فینیقی‌ها و یهودیها و اهالی فلسطین و سوریه نیز آلات موسیقی دیگری که با اختلافات جزئی شبیه بسازهای مذکور در فوق است داشته‌اند . مخصوصاً اشاراتی که در کتاب تورات شده معلوم می‌شود که موسیقی یهود اهمیت داشته چنانکه یکی از پیغمبران یهود بنام حضرت داود خودآوازی خوش داشته و عدهٔ زیادی سرایندگان و نوازندگان دور او بوده و زبور داود باالحان مخصوصی خوانده میشده همچنین اهالی آسیای صغیر مانند ساکنان لیدیه [۱] و فریکیه [۲] و دُرین‌ها [۳] از موسیقی یونانی نیز اقتباساتی کرده بودند و چون این کشورها نیز بتصرف شاهان هخامنشی درآمد موسیقی آنها هم شاید در موسیقی ما بی‌اثر نبوده است [٤] .

---

(۱) «لیدیه» راکوروش بزرك فتح کرد و اشیاء نفیس و خزائن قیمتی «کرزوس» پادشاه لیدیه را بدست آورد .

(۲) «فریکیه» را نیزکوروش تصرف کرد .

(3) Doriens

(٤) خلاصهٔ مطالب این فصل ازکتاب دائرةالمعارف موسیقی فرانسه اقتباس شده است .

موسیقی در دوره هخامنشی

از موسیقی این دوره اطلاع کافی نداریم ولی‌ملتی که خودرا رقیب یونان میدانسته و با اهالی آن سرزمین‌روابط تـاریخی داشته و از حیث آثار صنعتی نمونه‌های پرارزشی مانند حجاریهای تخت جمشید بیادگار گذاشته ، بی‌شك از موسیقی هم بی‌بهره نبوده . از این‌گذشته چون دولت هخامنشی جانشین دولتهای متمدن زمان‌خود گردید از صنایع آنها نیز تاآنجاکه مطابق ذوق ایرانی‌ها بود اقتباس کرد . اینك اشارتی که دو نفر از تاریخ نویسان معروف‌یونان دراین باب کرده‌اند بیان می‌کنیم :

هردوت[1] در تاریخ خود راجع بایرانیهاگوید :

« ایرانیان بـرای تقدیم نذر و قربانی بخدا و مقدسات خود مذبح ندارند ، آتش مقدس روشن‌نمی‌کنند، برقبورشراب نمیپاشند، ولی یکی از مـؤبـدان حاضر میشود و یکی از سـرودهای مقدس مذهبی را میخواند . »

از گفتهٔ هرودت چنین بر می‌آید کـه ایـرانیان در آن مـوقع موسیقی مخصوصی برای تشریفات مذهبی داشته‌اند و شاید سرودی که هرودت به آن اشاره می‌کند از سرودهای‌کتاب **اوستا** باشد که بعد ذکر میکنیم .

---

(۱) Hérodote (۴۸۴ تا ۴۰۶ ق.م.)

زنوفن [۱] تاریخ نویس یونانی در کتابی که راجع بخصال **کوروش** نوشته [۲] چند جمله ذکر کرده که می‌توان از نوشته‌های او نتایجی بدست آورد : چنانکه در یکجا چنین می‌نویسد :

«کوروش کبیر هنگام حمله به ارتش آسور بنابر عادت خود سرودی آغاز کرد که سپاهیان با صدائی بلندوبا احترام و ادب زیاد دنبال آنرا بخواندندوچون سرودبپایان رسید آزاد مردان باقدمهای مساوی و با نظم تمام براه افتادند . »

در جای دیگر گوید :

«کوروش برای حرکت سپاه‌چنین دستور دادکه صدای شیپور علامت حرکت و عزیمت خواهد بود و همینکه صدای شیپور بلند شد باید همهٔ سربازان حاضر باشند و حرکت کنند . »

پس از چند سطر دیگر گوید :

« در نیمهٔ شب که صدای شیپور عزیمت و رحیل بلند شد ، کوروش سردار سپاه را فرمان داد تا با همراهان خود در جلوی صفوف سپاهیان قرار گیرد .بعد کوروش میگوید : همینکه من بمحل مقصود رسیدم و حملات دو سپاه نزدیك‌شد سرود جنگی‌را میخوانم و شما بی‌درنگ جواب مرا بدهید . در موقع حمله چنانکه گفته بود کوروش سرود جنك‌را آغاز کرد وسپاه همگی باوی هم آواز شدند . »

---

(۱) Xénophone (۴۳۵ تا ۳۵۵ ق . م .)

(۲) مقصود کتاب «کوروپدی» یا «سیروپدی» است. این کتاب بفارسی هم ترجمه شده .

از مطالب فوق چنین بر می‌آید کـه ایرانیان دورهٔ هخامنشی یکقسم موسیقی مخصوصی برای‌جنگ داشته‌اندکه‌بی‌شك درتحریك احساسات سپاهیان مؤثر بوده و آلات موسیقی رزمی آنها از قبیل شیپور وطبل نیـز دراین هنگام بکار می‌رفته و سرودهای رزمی در بـرانگیختن حس شجاعت و دلیـری سربازان و کامیابی آنها در میدان نبرد وسیلهٔ خوبی بـوده است . اما معلوم نیست این سرودها درچه‌مایه‌ای بوده‌وچه‌شعری باآن‌ها خوانده میشده .ضمناًاز بیانات «زنوفن» معلوم می‌شود همانطورکه‌ایرانیان موسیقی مخصوصی‌برای میدان‌جنك وستیزه داشته‌اند، بیشك آنقدرها با موسیقی آشنابوده‌اند که بـرای موقع فراغت و تفریح نیـز موسیقی دیگری داشته باشند چنانکه در کتاب هردوت کلمهٔ « نی » مکرر ذکـر شده و اینطور بنظـر میرسد کـه از نواختن این ساز تـأثیرات مخصوصی حاصل میشده .

راجع بـوجود موسیقی مذهبی در این دوره با اشاره‌ای که هرودت‌کرده مخصوصاً با توجه باین نکته‌که قدیمترین قسمت‌کتاب اوستا شامـل سـرودها و مناجات‌هائیست کـه در وقت عبادت با تشریفات خاصی خوانده میشده شکی باقی نمیماند . ازنظر موسیقی یك قسمت از کتاب « یسنا » که موسوم به **گاتها** می‌باشد قدیمترین قسمت اوستا و شامل سرودهای مؤثـریست کـه شایـد آهنك‌های مخصوصی داشته .گاتها در اواسط کتاب یسنا واقع شده و عبارت

از هفده سرود مذهبی است و احتمال می‌رود که از خود زرتشت باشد . سرودهای گاتها را می‌توان شعر یا اقلا نثر مسجع نامید و همین ثابت می‌کند که خالی از آهنك موسیقی نبوده .

این نکته را نیز باید متوجه بود که قوم ایرانی که در اصل با هندیها از یکی از شاخه های مهم نژاد آریائی جدا شده از ابتدا جهات مشترکی داشته‌اند چنانکه کتاب مذهبی هندیها موسوم به **ودا** که یادگار قدیم زبان «سانسکریت» است نیز شامل سرودها و ترانه‌های مذهبی و ادبی نژاد آریائیست و از مقایسهٔ مطالب کتاب «ودا» و «اوستا» بخوبی معلوم میشود که قوم ایرانی و هندی فرزندان یك مادرند و احساسات و طرز تفکر و کیفیت ذوق آنها جنبه‌های مشترکی داشته و همانطور که اشاره شد موسیقی ایران و هند دارای شباهت‌هائی بهم نیز میباشد .

ضمناً باید اشاره کرد که اگر اثری از نوازندگان و سرایندگان و آلات موسیقی این دوره در دست بود واقلا در یکی از گوشه‌های آثار تاریخی حجاری یا نوشته و نقش برجسته‌ای بدست آمده بود راه تتبع و فهم مقصود را نزدیکتر میکرد ولی هیچگونه اثری باقی نمانده واهل فن هم در خرابه‌های آثار هخامنشی چیزی در این خصوص کشف نکرده‌اند .

پس از دورهٔ هخامنشی چون اسکندر وجانشینان او یونانی بودند و بعد از آنها اشکانیان هم مردم خارجی بشمار میرفتند و نسبت بآثار تمدن ایرانی ابراز علاقه نمی‌کردند همانطور که در این

دوره تمدن یونانی وارد ایران شد شاید از آهنگ‌های موسیقی آنها نیز اقتباسی شده باشد. مثلا یکی از پادشاهان اشکانی موسوم به **ارد اول** دوستدار ادبیات یونانی بود و در مجالس او نمایشهای یونانی مانند تصنیفهای **اری پید**[1] را نمایش میدادند و شاید همان کسانیکه از نمایشهای یونانی اطلاع داشته و بازی میکرده‌اند از موسیقی یونان نیز بی‌بهره نبوده و در موقع خودآوازهای یونانی هم می‌خوانده‌اند ولی بواسطهٔ موجود نبودن مدارك و اطلاعات کافی فعلا بیش ازاین نمیتوان دراین موضوع بحث کرد.

موسیقی در دورهٔ ساسانی

از آنجاکه پادشاهان ساسانی ایرانی نژاد بودند و به بسط و توسعهٔ تمدن ایرانی علاقهٔ مخصوصی داشتند ،در دورهٔ آنها علوم و صنایع ترقی کرد و موسیقی هم در اثرترغیب وتشویق آنها بیش‌از پیش رواج و رونق گرفت. **اردشیر ساسانی** مردم را به طبقات مختلف تقسیم کرده بودکه از آنجمله موسیقی‌دانها طبقهٔ خاصی را تشکیل میدادند و در نزد او مقامی مخصوص داشتند. ذوق ادبی و موسیقی **بهرام گور** معروف است چنانکه نوشته‌اند وی چهارصدتن نوازنده و خواننده از هند به ایران‌آورد و در زمان او موسیقی‌دانها

---

(۱) Euripide شاعر یونانی‌که نمایشهای حزن‌انگیز او معروفست (۴۸۰ تا ۴۰۶ ق.م.)

برسایر طبقات مردم مقدم بودند واو آنهارا نوازش بسیار میکرد .

موسیقی دورهٔ ساسانی مخصوصاً در زمان **خسروپرویز** بیشتر ترقی کرد و **باربد** موسیقی‌دان خاص او بوده که درکتاب‌های ادب و تاریخ مانند شاهنامهٔ فردوسی و خسرو و شیرین نظامی حکایاتی از او نقل شده است . بطوریکه نوشته‌اند باربدمخترع عده‌ای نواها و آهنگهائیست که آنها را در حضور خسرو پرویز می‌نواخته و مشهور است که وی سیصدوشصت لحن موسیقی برای‌روزهای سال ساخته وهرروزیکی‌ازآنها راکه مناسب موقع بوده می‌نواخته است تا خسرو از تکرار نغمات موسیقی خسته نشود . مقام او نزد خسرو بآن پایه بودکه هرکس حاجتی داشت مطلب خودرابوسیلهٔ اوبعرض شاه میرساند . از جمله وقتی که اسب محبوب سلطان موسوم به **شبدیز** مرد وکسی را جرأت اظهارآن نبود ، باربد نغمهٔ مخصوصی دراین‌زمینه تهیه کرد و خسرو را از حادثه‌آگاه نمود. نظامی اسامی سی لحن باربد راکه برای سی روز ماه ساخته در کتاب خسرو و شیرین آورده و مطلب را با این شعر آغازکرده :

ستای باربد آواز در داد سماع ارغنون راسازدر داد

اسامی‌که نظامی‌در خسروو شیرین آورده معلوم نیست‌نغمات اختراعی باربد باشد ولی چون نام اغلب‌آنها فارسی خالص است و دیگران هم همین نامهاراکم وبیش قبل ازاو ذکرکرده‌اند میتوان با حدس نزدیك بیقین گفت‌که این نغمات یادگار دورهٔ ساسانیست ازقبیل: گنج باد آور ـ آرایش خورشید ـ مشگدانه ـ نیمروز ـ

رامش‌جان- نوشین باده -نوروز-شبدیز [۱]-کبك دری- کیخسروی- سبزه درسبزه - سروستان - ماه - شادروان مروارید .

دیگر از موسیقی دانهای این دوره **نکیسا** می‌باشد و درست معلوم نیست که وی ایرانی یایونانی بوده. همینقدر او را در نواختن چنك ماهر دانسته‌اند و نامش هنوز بر سر زبانهاست .

دیگر **بامشاذ** و **رامتین** یا«رامین»و**آزاد** و **ارچنگی** که آنها نیز از مطربان و مغنیان و رامشگران دورهٔ خسرو پرویز بوده‌اند .

بعضی از تاریخ نویسان و تحقیق کنندگان ایرانی و اروپائی اسامی الحان قدیم موسیقی را گردآورده و در اینکه کدام یك از آنها مربوط بدورهٔ ساسانیست سخنها گفته‌اند از جمله استاد فقید **عباس اقبال‌آشتیانی** در اثر تتبع وکاوش درفرهنگها ودیوان شعرا نام عده‌ای از نغمات موسیقی را جمع آوری‌کرده و در مجلهٔ کاوه مقاله‌ای استادانه نوشته‌اند . اینك نیز برای نمونه نام چندنغمهٔ دیگر را از میان اسامی که ایشان یافته و مربوط بدورهٔ ساسانی می‌دانند ذکر می‌کنیم : [۲]

پالیزبان - سبز بهار - باغ سیاوشان - راه‌گل - شاد باد-

---

(۱) شبدیز شاید نام نغمه‌ایست که باربد در مرگ اسب محبوب خسرو پرویز ساخته و قبلا بدان اشاره شده است .

(۲) آقای مهدی مفتاح‌نیز عده‌ای ازاین‌نغمات رابا شاهد مثال‌شعری در چند مقاله ذکر کرده‌اند . رجوع شود به مجلهٔ پیام نوین سال اول - شماره‌های از ۲ تا ۸ .

تخت اردشیر ـ گنج سوخته ـ دل انگیزان ـ چکاوك ـ خسروانی ـ نوروز (بزرك ـ کوچك ـ خارا) جامه دران ـ نهفت ـ درغم ـ گلزار ـ روشن چراغ ـ گل نوش ـ زیر افکن [۱] .

باری تجمل سلطنت ساسانیان خوددلیل دیگریست که موسیقی در آن دوره آبرو و احترام و رونق و اعتباری داشته بخصوص که بعضی از شاهان این سلسله از قبیل بهرام گور و خسرو پرویز مردمی عشرت دوست و عیش طلب وخوش گذران بوده‌اند . دلیل دیگر بر اهمیت موسیقی دورهٔ ساسانی اینکه عربها بعد ازفتح ایران موسیقی ایرانی راعیناً اختیار کردند وبین آنها که بکلی ازاین هنرعاری بودند نوازندگان و خوانندگانی پیدا شدند و موسیقی دانهای ایرانی در دورهٔ خلفا قدر و اعتباری بسزا یافتند و زیب مجلس آنها شدند چنانکه در جای خود اشاره خواهد شد .

ضمناً اشاره باین نکته نیز بی‌فایده نیست که بعقیدهٔ **مزدك** که در زمان قباد ساسانی مذهبی آورد خداوند آسمانها مانند پادشاهی برتخت نشسته‌وچهارقوه یعنی شعورو عقل وحافظه وشادی در پیش او ایستاده‌اند واین چهارقوه بدستیاری شش‌وزیر امور عالم

(۱) از میان اسامی نغمات مزبور نام چکاوك ـ خسروانی ـ نوروز بزرگ ـ نوروز کوچك ـ نوروز خارا ـ جامه‌دران ـ زیر افکن و نهفت هنوز هم جزء دستگاه‌های موسیقی ایران باقی مانده ولی معلوم است که تغییرات زیادی کرده و نغمه‌ایکه آهنك آن نوشته نشده بعد از این مدت دراز بچه صورت درآمده . همین قدر میتوان گفت که شاید بکلی‌شباهت خود را با آنچه روز اول بوده از دست داده است .

را اداره میکنند و وزیرها در میان دوازده روح درحرکتند که یکی از این ارواح « خواننده » است [۱] ، قوه شادی که نمایندهٔ موسیقی است در نظر مزدك مانند سه‌قوهٔ دیگر اهمیت داشته‌و این عقیده شاید از اوضاع زمان ساسانی در روح مزدك نفوذ کرده باشد . زیرا همانطور که ساسانیان مخصوصاً بعضی از شاهان این سلسله‌برای طبقهٔ‌نوازندگان وسرایندگان مرتبهٔ‌خاصی تشکیل داده بودند و آنها را احترام میکردند ، مزدك هم یکی از قوا راکه درنزد خدا محترم بوده قوهٔ شادی و موسیقی تصور کرده است .

راجع بسازهائیکه در دورهٔ ساسانی معمول بوده بطوریکه از مضمون حکایت و قصص و افسانه و اشعار و مطالبی که دراین‌باب نوشته‌اند بر میاید ، نای و غژك [۲] و رباب و بربط [۳] و چنگ درآن زمان متداول بوده .

---

(۱) نقل از تاریخ مرحوم پیرنیا .

(۲) این ساز را نگارنده در صفحات بلوچستان بخصوص در داورپناه و ایرانشهر دیده و اهالی آنرا «غیچك» مینامند . سازیست شبیه به‌کمانچه و باآرشه‌ای‌که از چند تارمو تشکیل میشودآنرا مینوازند و عدهٔ سیمهای‌آن بیش‌ازکمانچه است بعضی آنرا مانند کمانچه در دست چپ‌گرفته آرشه را با دست راست روی‌آن میکشند وبرخی ساز رابادست راست وآرشه را با دست چپ میگیرند . البته چون نوازندگانی کـه در آن نواحی دیده شد مهارت بسزائی نداشتند و ساز زن دوره‌گرد بودند نغمات موسیقی آنها هم در نظر اهل فن چندان جذاب ودل‌انگیز نبود.شك نیست شکل فعلی این ساز نسبت باصل‌آن خیلی تفاوت‌کرده و در اول ساده‌تر بوده و بطوریکه بر میاید حتی درچند قرن‌قبل بیش‌از دوسیم نداشته وبطوریکه «لاند»land درکتاب تجسس

بقیه درصفحه بعد

ازسازهائیکه ذکرشد نمونهٔ چنك درطاق بستان دیده میشود و بطوریکه در شکل ذیل مشاهده میگردد چند نفر زن مشغول نواختن آن هستند . بعضی از پادشاهان ساسانی علاقهٔ مخصوص بشکار داشته‌اند و در طاق بستان منظره‌ای از شکار آنها ملاحظه می‌شود

و چنین بر میاید که رامشگران در موقع شکار نیز همراه شاه بوده‌اند .

از منظرهٔ شکارگاهی که در طاق‌بستان هست چنین برمیاید که شاه و همراهانش در مردابی مشغول شکارهستند و زنهای چنك زن در قایقی نشسته با الحان موسیقی وسائل خوشی آن‌ها را فراهم

گامهای‌عرب Recherches sur l' histoire de la gamme arabe مینویسد بعیدبنظر میرسدکه این‌ساز قبلاآرشه‌ای بوده باشد . فارابی هم در کتاب موسیقی خود نام‌آنرا ذکرنمیکند و حتی چنانکه از بیانات او برمی‌آید رباب‌که شباهت‌کاملی به غژك داشته و دارای دو سیم بوده با آرشه نواخته نمیشده .

(۳) بربط یا بربت از آلات قدیم موسیقی ایرانست و عربها آنرا از ایرانیها اقتباس‌کرده‌اند . سازیست‌که در بغل‌گرفته و مینواخته‌اند و بعدها تبدیل به «عود» شده است .

میآورند . جای بسی تعجب است که این ساز که از قدیمترین آلات موسیقی است و قبل از ایرانیها ملل دیگر ازقبیل مصریها وسومریها و عیلامیها وآسوریها هم باآن‌آشنائی داشته‌اند و در دورهٔ ساسانی هم معمول بوده‌کم‌کم در ایران از بین رفته وهرچه نگارنده تجسس کرد در میان اهالی این‌کشور حتی در بین طـوایف و ایلات نمونهٔ آنرا ندید در صورتیکه این ساز فعلا تکمیل شده و در ارکسترهای اروپا معمول و متداولست .

موسیقی در دورهٔ اسلامی

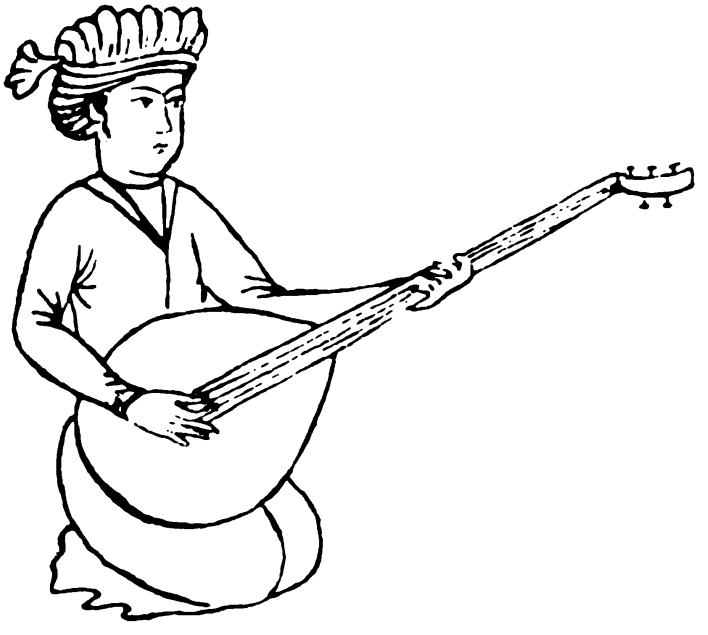
پس‌ازحملهٔ عرب‌واضمحلال دولت ساسانی موسیقی‌ایرانی‌در کشورهای عربی زبان هم متداول شد و عربها موسیقی را نیز مانند سایر علوم و آداب و صنایع از ایران اقتباس کردند . عرب دورهٔ جاهلیت از موسیقی بهره‌ای نداشت و تنها شاعر عرب کـه قبل از اسلام باشعار خود تغنی‌کرده **اعشی‌بن‌قیس** است کـه از شاعران معروف دورهٔ جاهلیت است.این شاعردرمجلس ملوك حیره و ایران آمد و رفت داشته و معروفست‌که در عهد انوشیروان بمدائن رفته‌و موسیقی ایرانی را فـرا گـرفته وکمی هم بزبان فارسی آشنا شده بطوریکه کـلمات فارسی و اسامی آلات مـوسیقی از قبیل نای و سنج و بربط را در اشعار خودآورده است . بعضی‌گویند اول دفعه در زمان **عبدالله‌بن زبیر** که مشغول مرمت خانهٔ‌کعبه بـود معماران

و بناهای ایرانی که این کار را بر عهده داشتند در ضمن عمل آواز میخواندند و عرب را آواز آنها خوش آمد و بین این کارگران بعضی ازموسیقی اطلاع داشتندوآوازهای ایرانیرا بعربهاآموختند. در **اغانی** مسطور است اول کسیکه از عربها نغمه‌های ایرانی رایاد گرفته و اشعارعربی راباالحان ایرانی خوانده **سعید بن مسجع** بوده که مجذوب موسیقی ایرانی شده و برای همین منظور مسافرتی بایران کرده و پس از مراجعت نغمات فارسی را که فرا گرفته بود در مکه رواج داده است .

از جمله موسیقی دانهای ایرانیکی **نشیط‌فارسی** (متوفی ۸۰ هجری) است که از موالی عبدالله بن جعفربن ابیطالب بوده . دیگر **ابن محرز** است که دورهٔ هشام بن عبدالملك را درك کرده و **یونس کاتب** که در دیوان مدینه کاتب بوده . **ابن ندیم** در کتاب **الفهرست** مینویسد که یونس کتابهائی راجع بموسیقی نوشته و از آن جمله اسم **کتاب‌الغنم** را بنام وی ذکر میکندکه فعلا اثری ازآن باقی نیست . ابوالفرج اصفهانی نیز در **اغانی** از کتاب موسیقی یونس نام میبرد و چنین بنظر میرسدکه این اول کتابیست که بعد از اسلام راجع بموسیقی نوشته شده و نمونه و سر مشق کتاب اغانی ابوالفرج بوده است . [۱]

(۱) برای اطلاعات بیشتر راجع بموسیقی صدر اسلام ودورهٔ بنی امیه مراجعه‌شود به کتاب تاریخ ادبیات‌آقای همائی که خلاصه نوشته‌های ایشانرا نگارنده در چند سطر بیان نموده .آقای همائی دردوجلدکتاب مذکورمطالب مفیدی جمع‌آوری و تدوین کرده‌اند .

چون اسلام بعللی موسیقی را ممنوع کـرد ، این صنعت در صدر اسلام بخصوص در دورهٔ خلفای راشدین که قوانین شرع رابا کمال شدت اجرا میکردنـد ، تقریباً متروك شد ولـی پس از آنکـه خلفای اموی مسند خلافت را بمقام سلطنت تبدیل کردند و از شدّت



(از نقاشیهای چهل ستون اصفهان)

احکام شرع کاسته شد موسیقی نیز در مجلس آنها واردشد وموسیقی دانهای ایرانی قرب و منزلتی تمام یافتندوپس از آشنائی بزبان عربی اشعار عرب را با الحان فارسی خواندند و بیشترطرف توجه شدند. البته میان خلفای اموی همه نسبت بموسیقی یك عقیده نداشتندچنانکه سلیمان بن عبدالملك با موسیقی مخالف بـود و اهل این هنر را مجازات میکرد . بعکس او معاویه و یزید هردو باین هنر متمـایـل بودند چنانکه معاویه جمعی از اهل این فن را بد مشق برد و به این

وسیله موسیقی ایران قدم از حجاز بیرون نهاد و در شهرهای‌دیگر اسلامی نیز منتشر شد .

در دورهٔ جاهلیت زندگانی عرب بسیار ساده و بی‌تکلف بود ولی پس ازظهور اسلام و فتح ایران وسایرکشورها وتشکیل‌دولت بزرگ اسلامی وآشنائی عربها بزندگانی پرتجمل پادشاهان قدیم ایران و روم بخصوص در دورهٔ عباسیهاکه خلافت ایرانی درلباس عربی جلوه‌کرد ، خلفای عباسی بکلی خلافت را تبدیل بسلطنت کردند و برای خود دربانان و خادمان مخصوص انتخاب نمودند و در حرم خلیفه‌کنیزان زیبا روی از ملل مختلف‌گردآمدند و خلفا اوقات فراغت را بعیش ونوش پرداختند وثروت‌هنگفتی ازاطراف ممالك اسلامی به مرکز خلافت آمد و این طرز زندگی خلفا طبعاً اوضاع اجتماعی و ادبی و علمی را تغییر داد و در ترقی و پیشرفت صنعت موسیقی‌کمك مؤثری شد . ازطرف دیگر وزرای خلفای عباسی‌که اغلب از خاندان ایرانی بودند از قبیل **برامکه** و **بنی سهل** باحیای آداب وعادات ایرانی‌علاقهٔ شدید داشتندوقدرت مادی و معنوی و ثروت و تجمل زندگانی آنها نیز برای پرورش اهل هنر مشوق دیگری بود . خلاصه دیری نگذشت که بغداد که جایگاه خلیفهٔعباسی‌بود مرکزعلمی وادبی ومحل اجتماع‌ثروتمندان و اهل عیش و نوش‌گردید وطبعاً غزل سرائی و غناء وآوازخوش رونقی بسزا یافت و مطربان و خوانندگان و نوازندگان دراطراف خلیفه و وزراء و خانه‌های اعیان جمع شدند و بطوریکه ازکتاب

اغانی بر می آید اوضاع خانه‌های بغداد و کنار جسر ورود دجله هنگام شب بصورتی حیرت انگیز در آمد و از هرطرف صدای ساز و آواز بلند شد و شعر و تغزل و رقص و سرایندگی و نوازندگی شیوع و انتشار غریبی یافت .

شك نیست که خلفای عباسی نخست بخوشگذرانی اشتیاقی نداشتند زیرا تازه روی کار آمده بودند و دشمنان زیاد داشتند و بواسطهٔ جنگهای پی در پی فرصت عیش و نوش نمیکردند چنانکه **عبدالله سفاح** اول خلیفهٔ عباسی و برادرش **منصور** (خلیفه دوم) با باده نوشی و عیش و نوش مخالف بودند وگویند سفاح حتی اوقات فراغت را در حرم بسر نمیبرد منصور روزی غوغائی شنید ،پرسید چه خبر است . گفتند یکی از بندگان در میان کنیزان مشغول طنبور زدن است . منصور بر سر آن جمع رفت وهمه از ترس اوپراکنده شدند . آنگاه منصورطنبور را از دست خادم گرفت و چنان بر سر اوکوفت که شکست و خادم را بواسطه ارتکاب باین عمل فروخت تا دیگر روی او را نبیند .

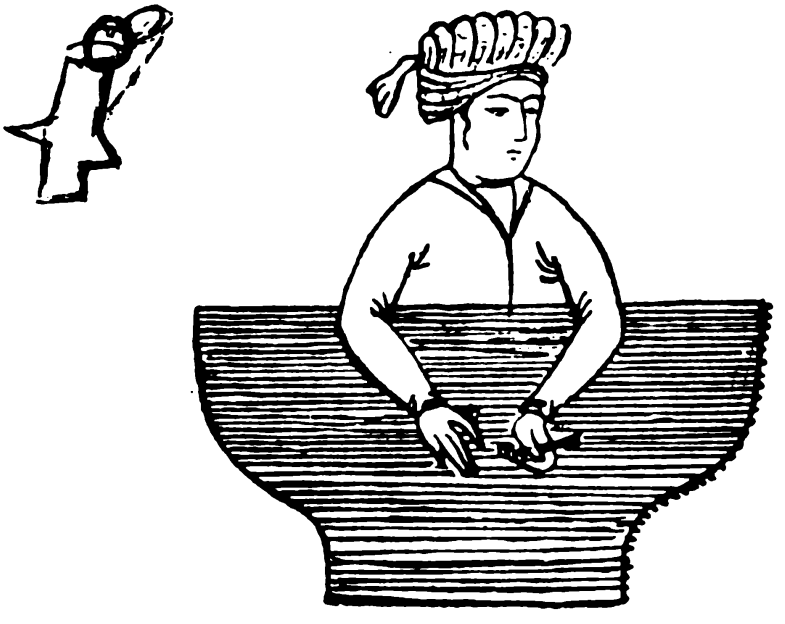
مهدی خلیفهٔ سوم عباسی هنرهای زیبا از جمله موسیقی را دوست میداشت ولی نغمهٔ نوازندگان و خوانندگان را از پشت پرده گوش میداد و پسرش **ابراهیم** عاشق این هنر بود و فن خوانندگی و طرب را در خانه فرا گرفت و آوازی خوش داشت و خود از سرایندگان معروف این دوره بشمار آمد . اهل صنعت هم چون خلیفه را بی رغبت ندیدند در تغزل و وصف می و معشوق و تحریص مردم

بخوش گذرانی کوشش کردند .

در این موقع اشعار **بشاربن‌برد** شاعر غزل‌سرای ایرانی‌انتشار زیاد یافت و او بدون پروا مـردم را بعیش و نوش و باده گساری دعوت میکرد تاآنجاکه مردم از عفت‌کسان خود بهراس افتادند و مهدی امر کردکه بشار حق غزل‌سرائی‌ندارد ولی او در خفااشعاری میسرود و شیوه خود را ترك نکرد . عاقبت‌طرفداری بشار از افکار و عقاید ایرانی و علاقهٔ او بطریقهٔ **شعوبیه** و افراط او در فن تغزل و سوء استفاده از ذوق لطیف شعری خود و بد گوئی از عربها کـه که شیوهٔ او و سایرطرفداران شعوبیه بود بضرر او تمام شدو درسال ۱۶۸ هجری بدست خلیفه عباسی کشته شد .

هارون‌الرشید خلیفهٔ عباسی ازیکطرف‌در زهد و تقوی‌افراط میکرد وازطرف‌دیگردرعیش ونوش وخوشگذرانی و باده نوشی هم زیاد روی مینمود و هر دو جنبه رادارابود پسرانش **امین** و **مأمون** نسبت بموسیقی‌دانها و نوازندگان و خوانندگان زیادمحبت‌میکردند و مأمون غناء را بسیار دوست میداشت و همانطور که بزرگترین مروج علم و ادب بود جانب موسیقی‌دانها را نیز نگاه میداشت و در دورهٔ اواهل این هنر قرب و منزلتی بسزا یافتند .

ازحکایاتی که راجع بخوانندگان‌ونوازندگان درکتاب‌اغانی ذکرشده معلوم میشودکه دردورهٔ عباسی‌بخصوص درزمان هارون‌و مأمون‌که درخشان ترین‌زمان خلافت‌عباسیان است فن‌موسیقی‌خیلی ترقی‌کرده وعدهٔ موسیقی دانها زیاد واغلب ایرانی بودند . ازجمله



سنتورزن ـ از نقاشیهای چهل‌ستون اصفهان

معاریف‌موسیقی‌شناسان این‌دوره دونفر موسیقی‌دان‌مشهورند موسوم به **ابراهیم** وپسرش **اسحق** که حکایات نوازندگی‌وخوانندگی‌آنها بتفصیل درکتاب اغانی مسطور است واینك بطور خلاصه از آنها نام میبریم .

ابراهیم موصلی[1] (۱۸۸ ـ ۱۲۵) اصل او از یك خانوادهٔ نجیب واصیل ایرانی بوده و درکوفه متولد شده است . مسافرتی‌هم به ری وبغدادکرده واز استادان فن‌موسیقی نواختن **عود** وخواندن آوازرافراگرفته . **مهدی** خلیفهٔ عباسی علاقهٔ شدید باوداشته‌ابراهیم در نظر هارون نیز محترم بوده چنانکه موسیقی دان وندیم وی شده ابراهیم دراثر هدایائی که از هارون و سایر بزرگان گرفت ثروتی

(۱) ابراهیم پسر ماهان پسر بهمن پسرنسك (از دهقانان ارّجان فارس) بوده .

هنگفت یافت و عدهٔ زیادی شاگرد داشت که بآنها موسیقی تعلیم میداد . از جمله چند نفر از دختـران جوان را برای فن خوانندگی تربیت میکرد . قبل از او زنهائی که از فن آواز اطلاع داشتند از کنیزان سیاه روی بودند و او برای اول دفعه چند دختر سفید روی زیبا صورت را در فن آواز تربیت کرد و وجاهت منظر نیز بیشتر سبب اهمیت این نوع خوانندگان شد . ابراهیم قوهٔ سامعـهٔ دقیقی داشت و بین سی نفـر دختر که عود مینواختند اگر یکی از سیمها ناکوك بوده فوراً تشخیص میداده است . گویند ابراهیم نهصد نغمهٔ موسیقی ساختـه بود . پسرش اسحق بین این الحاق سیصد نغمه را شاهکار پدر خود دانسته وسیصد نغمه را متوسط وسیصد نغمهٔ دیگر را مبتذل ونغمات عادی تشخیص‌داده ابراهیم مسافرتی به ری‌کرده ودر آنجا موسیقی قدیم‌ایران‌را از **جونویه** نام زرتشتی فرا گرفته است .

اسحق بن ابراهیـم [1] (۲۳۵ ـ ۱۵۰) شهـرتی بسزا دارد و نوازنده و خواننده و شاعر و ادیب بوده . موسیقی را ازپدر خود و سایر استادان فن ازقبیل **منصور زَلْزَلْ** که ایرانی بود فراگرفته . اسحق نیز مانند پدرش از هدایائی که باو داده میشد ثروت‌هنگفتی بدست آورد . صاحب اغانی او را بدریا و سایر موسیقی دانها را بجویها ونهرها تشبیه کرده و ویرا درموسیقی صاحب سبکی خاص

(۱) مادر اسحق «شاهك رازی» در ری بخوانندگی مشغول بوده و ابراهیم او را در آنجا دیده و بهمسری خود درآورده است .

دانسته و مینویسد: که اسحق اوزان موسیقی‌را تحت نظم وترتیب مخصوصی درآورده و درکتابی‌که حاوی مجموع تصانیف اوست نغمات موسیقی را که خود ساخته از حیث وزن طبقه بنـدی کرده است . گویند اسحق بقدری خوب از کیفیت فواصل و پرده های موسیقی اطلاع داشته که قطعات موسیقی خیلی مشکل را روی عود ناکوك مینواخته و این دلیل بردقت قوهٔ سامعه ومهارت انگشتان و آشنائی زیاد اوباعود بوده است . ازکتابهائی‌که او نوشته‌بدبختانه چیزی در دست نیست ولی بی‌شك این کتابهـا مرجع کتاب اغانی ابوالفرج اصفهانی بوده . پس‌از مرك اسحق؛خلیفهٔ عباسی‌بااظهار تأسف گفت که مجلس خلیفه بی‌وجود اسحق دیگر زیور و رونقی نخواهد داشت .

اسحق شاگردی موسوم به **زریاب** داشته که ندیم و خوانندهٔ مخصوص‌خلیفه‌بوده . زریاب سراینده وشاعر معروفی‌بوده ودربغداد نزداسحق تعلیم موسیقی‌گرفته وبعد خوانندهٔ دربار هارون شده‌سپس باسپانیا مسافرت‌کرده وخلیفه عبدالرحمن اورانوازش بسیارنموده وجاه وجلال تمام یافته چنانکه درموقع عبور از معابر صد بنده در خدمت خود داشته است .

چون‌درسطورفوق مکرراز کتاب‌اغانی نام‌برده شدبی‌مناسبت نیست از مؤلف این کتاب هم ذکری بشود :

ابوالفرج اصفهانی ـ ابوالفرج بسال ۲۸٤ در اصفهان متولد شده و در۳۵٦ دربغداد وفات‌کرده . کتابی که تألیف نموده‌موسوم

به **اغانی** است که شامل حکایات راجع به موسیقی دانهاست و مخصوصاً دورهٔ هارون‌الرشید و مأمون را بخوبی توصیف کرده. حکایات اغانی‌دلپذیر است وضمناً این کتاب یکی‌از بهترین منابع ادبیات عرب بشمار میرود. مصنف این‌کتاب پنجاه سال عمرخود را صرف تدوین‌آن نموده ونسخهٔ خطی منحضر بفرد را بسیف‌الدولهٔ همدانی تقدیم کرده و او درمقابل هزار دینار به ابوالفرج‌صله‌داده است. گویند عضدالدولهٔ دیلمی کتاب اغانی را درتمام مسافرتها همراه خود داشته. گرچه این کتاب بهترین منبع تاریخ موسیقی دورهٔ درخشان خلافت عباسی میباشد ولی ضمناً باید متوجه بود که مطالب آن خالی از اغراق و مبالغه نیز نمیباشد. باوجود این از نظرتاریخی قابل اهمیت‌است ونام بسیاری ازشاعران ونوازندگان وخوانندگان وسازندگان را تنها این‌کتاب محفوظ داشته است[1].

نهضت علمی موسیقی

موسیقی اِیران در دورهٔ قبل‌از اسلام یك نوع موسیقی عملی بود و نوازندگان و سرایندگان در صدد جسجوی قواعد ارتباط اصوات و الحان نبودند چنانکه باربد بزرگترین موسیقی دان دورهٔ ساسانی را همه‌بنام نوازنده وسراینده معرفی کرده اند والحانی‌هم

(۱) مؤلف‌کتاب«ضحی‌الاسلام»شرحی راجع‌بموسیقی‌دورهٔعباسی نوشته وچون این‌کتاب تازگی‌بفارسی ترجمه‌شده ممکن است برای بعضی اطلاعات دیگر بترجمه کتاب مذکور موسوم به «پرتواسلام» مراجعه‌کرد.

که ساخته دلیل براین نیست که از نظر علمی درموسیقی وارد بوده است زیرا امروزهم درکشورما بسیاری از نوازندگان که سازندهٔ نغماتی هستند از اصول و قواعد علمی موسیقی اطلاعی ندارند و فقط بمقتضای ذوق طبیعی الحانی ترکیب وتنظیم میکنند .

چنانکه قبلا اظهار شد موسیقی ایرانی بین عربها انتشاریافت و در اثر رفت و آمد عربها بکشور ایران و وطن گرفتن موسیقی-دانهای ایرانی در بلاد اسلامی موسیقی ایرانی عیناً در کشور های عربی زبان معمول گردید ودرقرون اولیهٔ هجری نیز کسی ازنظرعلمی بررسی نمیکرد وبطوریکه از رسالات موسیقی که بعدها نوشته‌شده برمیآید ایرانیها دراثر آشنا شدن بفلسفهٔ یونان قواعد وقوانین‌علمی موسیقی رانخست ازفیلسوفان قدیم یونان اقتباس کردند ودرکتاب-هائیکه نوشتند باین قواعد اشاره نمودند وبتدریج درصدد تکمیل‌آن برآمدند ونغمات ومایها ومقامات موسیقی خودرا باقواعد واصول کلی صداشناسی وفیزیك تطبیق کردند و از نظر ریاضی در ارتباط ونسبت های اصوات بحث کردند وکتابهائی دراین زمینه نوشتند که از نظر علمی اهمیت دارد . بنابراین موسیقی‌که فقط فن عملی بودوقواعدآن درکتابی مضبوط نبودبصورت‌علمی درآمدوقواعدآن در کتابها نوشته شد . این اقدام نیز در دورهٔ اسلامی مانند سایر علوم بدست‌ایرانیان انجام گرفت و بتدریج از نظر علمی نهضتی دراین هنر پدید آمد .

جای تعجب است با آنکه کتابهائی درفن موسیقی نوشته شد

هیچگاه این کتب تغییری درموسیقی ما نداد و راه پیشرفت آنرا باز نکرد وهرگز تحولی درسبك نوازندگی و سازندگی ایجاد ننمود . درحقیقت میتوان گفت که کتابهائی که راجع باین موضوع نوشته شدعلم راباعمل توأم نکرد بلکه تنهااثری باقی گذاردکه مامیتوانیم بطور خیلی ساده و مختصر از موسیقی دوران گذشتهٔ این سرزمین صحبت کنیم . زیرا درهیچیك از این رسالات نه قاعده ای برای نوشتن الحان موسیقی بیان‌شده ونه‌ازسبك‌سازندگی وترکیب‌نغمات و الحان گفتگوئی بمیان آمده . ازطرف دیگر نویسندگانی که در موسیقی بحث کرده اند همه مقلد یکدیگر بوده وآنهائیکه از خود ابتکاری داشته اند فقط رویهٔ نویسندگـان پیشین را انتقاد کرده و مطالب بسیار مختصری برآنچه گذشتگان نوشته اضافه کرده اند و نوشته های آنها نیز ابداً تأثیری درسبك نوازندگان و سرایندگـان نداشته است .

اینك بطور خلاصه از نویسندگانی که در موسیقی تألیفاتـی کرده اند صحبت میکنیم ضمناً بواسطهٔ محدود بودن این کـتاب به موضوعات مغنی فقط اشاره بآنهائی خواهیـم کرد که تألیفاتشان مهمتر بوده است تااز مقصود اصلی خارج نشده باشیم .

ابونصر فارابی (۳۳۹-۲۵۹) ـ اول کسیست که‌دردورهٔ‌اسلامی کتابی درفن موسیقی نوشته و درآن از قوانین صوت و نسبت های ریاضی صداها گفتگو کردهٔ ورسالهٔ او برای ما باقی مانده است . فارابی در **کتاب الموسیقی‌الکبیر** مینویسد مطالبـی که قـدما و

گذشتگان راجع بموسیقی نوشته اند بررسی کرده . بنابراین قواعد واصول اولیهٔ موسیقی را از فیلسوفان یونان اتخاذ کرده . فارابی بخوبی از عهدهٔ بیان قواعد اصلی موسیقی برآمده بطوریکه دیگران که بعد از او دراین‌فن کتاب، نوشته‌اند نوشته های‌او را بعنوان‌اصل مسلم قبول کرده وتنها دنبالهٔ افکار او را گرفته و تعقیب کرده اند .

موضوع قابل توجه که درکتاب فارابی دیده میشود شرح و توصیف سازهائیست که در زمان او معمول بوده و نوشته های او اولین کنجکاوی درعلم سازشناسی است. فارابی درکتاب‌موسیقی خود بتفصیل از عود و طنبور خراسانی و بغدادی و مزمار ورباب صحبت میکند و هریك از آنهارا بخوبی شرح میدهد . مخصوصاً مقایسه ایکه از طنبور بغدادی وخراسانی کرده بخوبی میرساند که وی بساز های مختلفی که در آن زمان معمول بوده آگاهی داشته است [۱].

ابوعلی حسین‌بن سینا (۴۲۸-۳۷۰) ابن سینا دو رساله در موسیقی نوشته یکی بعربی که جزء کتاب شفاست . دیگر بفارسی که جزء **دانشنامهٔ علائی** است وبنام علاءالدین همدانی ازسلاطین دیلمی نگاشته و این اولین کتاب موسیقی است که بزبان فارسی

(۱) همین قسمت از کتاب فارابی که در توصیف سازهاست بوسیله Jp. L' land ترجمه شده وبامتن عربی‌آن بطبع‌رسیده ومترجم مقدمه‌ای استادانه برآن نوشته و کتاب را بنام تجسس در گامهای عرب

Recherches sur l'histoire de la qamme arabe

موسوم کرده است .

نوشته شده بدست ما رسیده‌است . معروفست که چون علاءالدوله‌از کتابهای ابن‌سینا که بزبان عربی بود چیزی درك نکرد بوعلی کتاب مذکور را درانواع حکمت بزبان فارسی نگاشت تا مورد استفادهٔ او واقع شود . ابن سینا نیزمانند فارابی قواعد موسیقی را ازمطالعهٔ کتابهای یونانی دریافته وهمان مطالبی که فارابی بیان کرده بزبانی دیگرشرح داده است . منتها چون فارابی بموسیقی عملی ونواختن ساز آشنا بوده سازهای زمان خودرا کاملا شرح‌داده ولی ابن‌سینا چیزی ازخودعلاوه نکرده ودرتأیید مطالبی که فارابی نوشته اشارتی نموده است .

صفی‌الدین عبدالمؤمن ارموی(وفات٦٥٦)رسالات‌فارابی وابن‌سینا تادوسه قرن تنها منبع اطلاعات راجع بموسیقی علمی بود ودراین مدت‌طولانی ازنویسندگان ایرانی وعرب کسی چیزی‌راجع بموسیقی ننوشت تاآنکه صفی‌الدین عبدالمؤمن ارموی که معاصر مستعصم‌آخرین خلیفهٔ‌عباسی بود دوکتاب دراین فن نگاشت : یکی بنام **رسالهٔ شرفیه** و دیگری موسوم به **کتاب الادوار** .

صفی‌الدین در رسالهٔ شرفیه اشاره میکند که کتاب مزبور شامل اصولیست که از فیلسوفان یونان و قدما اتخاذ شده و ضمناً برای آنکه ثابت کند که رسالهٔ اوفقط تقلید نوشته های گذشتگان نیست مینویسد دراین کتاب ازمطالبی سخن‌بمیان‌آمده که‌نویسندگان سابق بآن اشاره نکرده اند البته منظور او ازقدما اشخاصیست که قبل‌ازوی راجع بموسیقی کتابهائی نوشته اندازقبیل **خلیل بن‌احمد**

دایره زن (ازنقاشیهای چهل ستون)

واضع علم عروض که کتابی دراوزان شعر نوشته وازبین رفته است ونویسندگان رسالات **اخوان الصفا** و فارابی‌وابن‌سینا وامثال آنها.

قطب الدین شیرازی (وفات ۷۱۰) کتابی درفلسفه وعلوم بنام **درة‌التاج‌لغزة‌الدباج** نوشته ودرفن‌چهارم ازجملهٔ‌چهارم که در علم ریاضیست شرح مفصلی‌راجع بموسیقی نگاشته که مشتمل بریك مقدمه وپنج مقاله است [۱] .

این کتاب بفارسی نوشته‌شده ودارای‌مباحث‌قابل استفاده‌ای

(۱) دونسخهٔ خطی ازاین کتاب یکی‌کامل ودیگری اندکی ناقص در کتابخانهٔ دانشکدهٔ معقول و منقول تهران موجود میباشد و اخیراً وزارت آموزش وپرورش درصدد طبع این کتاب نفیس برآمده‌است . نسخهٔ دیگری هم جناب آقای سیدنصرالله تقوی دارند .

راجع بصوت ولواحق آن ونسبت های ابعادموسیقی ورابطهٔاصوات ازنظر ریاضی و آواز ها وپرده‌شناسی آلات موسیقی واوزان شعر وموسیقی میباشد و مؤلف عقاید فارابی و صفی‌الدین را درموسیقی ذکر کرده و گفته های آنهارا توضیح وتشریح کرده است ونسبت به صفی‌الدین‌خیلی اظهارتکریم وتمجیدنموده . همچنین برای‌رابطهٔ ابعاد وآوازها اشکالی ترسیم‌کرده و توضیحاتی داده است‌که‌دقت کامل اورا دراین فن نشان میدهد ودر حقیقت کتاب او یکی از تألیفات گرانبهائیست که درموسیقی نوشته شده است .

عبدالقادر مراغه‌ای (وفات ۸۳۸) ـ کتاب موسیقی خود موسوم به **مقاصدالالحان** را بنام یکی از شاهان عثمانی موسوم به سلطان مراد دوم موشح کرد و ازسمرقند به آسیای صغیر رفت ودر سال ۸۲٦ کتاب را باو تقدیم نمود . عبدالقادر مجدداً سفردیگری بسمرقند رفت و در خدمت سلطان شاهرخ فرزند تیمور که مردی ادب دوست و هنرپرور بود روزگاری بسر برد وتا آخرحیات نزد او بود . عبدالقادر دوکتاب دیگر در موسیقی نوشته یکی موسوم به **جامع‌الالحان** که در۸۱۸ بسلطان شاهرخ تقدیم‌کرده . دیگرشرحی است که به **کتاب‌الادوار** صفی‌الدین نوشته وبقرار معلوم این‌کتاب آخرین تألیف اوست . از نوشته های او چنین برمیآید که وی ابتدا کتابی بنام **کنزالالحان** نوشته ودر آخر آن نغمات موسیقی راکه خود ساخته بوده باخط مخصوصی نوشته‌است ولی ازاین‌کتاب‌فعلا اثری در دست نیست وشاید ازبین رفته باشد .

البته اشخاص دیگرهم هستندکه در موسیقی تألیفاتی کرده‌اند ولی چون مقصود اختصار بود تنها بذکر رسالات وتألیفات مهم اکتفا شد زیرا تقریباً دیگران چیزی از خود اضافه نکرده ومطالب گذشتگان را تکرار نموده اند از جمله **محمود عاملی** در کتاب **نفائس الفنون فی‌عرائس‌العیون** بحثی از موسیقی بمیان آورده و درحقیقت کتاب مزبورخلاصه ایست ازموسیقی درةالتاج‌قطب‌الدین شیرازی وحتی‌اغلب عبارات آنرا بی‌کم وکاست نقل‌نموده است.

فصل دوم

شعر و موسیقی

بشر از قدیم متوجه بوده که هرگاه این دوهنر باهم آمیخته شود اثرش بیشترخواهد بود وشاعرانی که ازدوره های قدیم موسیقی میدانستند واشعار خود را بانغمات و الحان توأم میکرده اند بیشتر در دل شنوندگان تأثیر داشته اند . در کشور ما نیز همیشه شعر و موسیقی دوش بدوش یکدیگرداده وهیچکدام ازهم جدا نشده است. حتی امروزهم عموم مردم از ساز و آواز بشرطی لذت میبرند که باهم توأم باشد . درکشور های دیگر که موسیقی آنها بیشتر ترقی نموده و مانند سایر علوم وآداب و صنایعشان بمقتضای زمان تغییر کرده وهردم جلوه ای تازه گرفته شعر وموسیقی هم ازیکدیگرجدا شده و در مواقع خاصی باز این دویار قدیمی گردهم جمع میشوند ولی درکشورما چون تا کنون موسیقی آنطور که باید ترقی نکرده تابتنهائی بتواند ازعهدهٔ بیان تمام احساسات وعواطف وحالات و کیفیات برآید هنوز همه جا محتاج بشعر است و چون موسیقی ما چنانکه بعد اشاره خواهد شد تاکنون یکنواخت بوده وتغییر مایه و

مقام در آن زیاد نیست اگر باشعر توأم نباشد خسته کننده است و واکنون‌هم مانند ایام پیشین ساز و آواز دو رکن‌عمدهٔ مجالس‌طرب بشمار میرود .

اینك چون نظربتاریخ افکنیم میبینیم که ازدیرزمان این‌دوهنر باهم آمیخته شده وشاعر وموسیقی دان حقیقی اغلب بکسی گفته اند که این دوهنررا دارابوده است .

باربد موسیقی‌دان‌دورهٔ ساسانی‌شاعر بوده‌واشعاریکه‌میساخته باآهنگ نغماتی‌که خود درست میکرده میخوانده است. اشعاریکه بنام **فهلویات** از دوره های قدیم نام برده شده همان ابیاتی بوده

(کمانچه زن از نقاشیهای چهل ستون)

که آهنگ موسیقی داشته است . سرودهای مذهبی زرتشت باغلب احتمال یك نوع شعری بوده لحن مخصوصی‌داشته وخوانده میشده.

از قدیم معمول‌بوده‌که هرکدام از شاعران که‌صدائی خوش نداشتند برای خواندن اشعار خود یکنفر راوی‌که درفن‌خواندن‌شعر مهارت‌داشته انتخاب میکرده‌اند والبته‌آن‌شاعریکه موسیقی‌میدانسته و از نوازندگی یا خوانندگی بهره‌مند بوده و این دوهنر را طبیعت درنهاد او بودیعه گذارده گفته هایش بیش از دیگران اثر بخشیده و پایدار مانده است .

میان شاعران ایرانی چندنفرهستندکه خود نوازنده وخواننده بوده وحکایاتی ازآنها نقل شده که ذکر رودکی وفرخی‌را دراین مقام ایجاب میکند[1] .

رودکی ـ (وفات ۳۲۹) شاعر موسیقی‌دان مشهورسامانیان بوده ودریکی ازاشعارش اشاره بچنگ زدن خود میکند.

رودکی‌چنگ‌برگرفت‌ونواخت باده انداز کو سرود انداخت

و در جای دیگر گوید :

تو رودکی را ای ماهـرو ندیدستی

درآنزمان که چو مرغ هزار دستان بود

نظامی عروضی سمرقندی در کتاب چهار مقاله حکایتی در تأثیر شعر رودکی آورده که خلاصهٔ آن اینست :

---

(۱) درحقیقت‌میتوان‌اول‌شاعرفارسی‌گوی موسیقی‌شناس را ابوحفص سغدی سمرقندی‌گفت‌که اختراع‌سازی بنام «شهرود» را باو نسبت داده و این شعررا از او نقل‌کرده‌اند :

آهوی‌کوهی در دشت چگونه رودا او ندارد یار بی یار چگونه دودا

وفات او در حدود سال ۳۰۰ هجریست .

نصربن احمد سامانی که رودکی ملازم دربار او بود سفری به « بادغیس »کرد وبواسطهٔ نزهت وصفای آنجا دل ازبخارابرکند ملازمان سلطان که آرزوی دیدار وطن، دوستان و نزدیکان خود داشتند اندیشه ای کردند و رودکی را که تقرب مخصوص به نصر داشت مأمور این کار نمودند . رودکی که خود طالب دیدار وطن بود قصیده ای ساخت وصبحگاهان بخدمت امیر شتافت و چنگ برگرفت و با آواز خوش آن قصیده بخـواند که شعـر اول آن چنین است :

بوی جوی مولیان آید همی یاد یار مهربان آید همی

بطوریکه نظامی‌عروضی نوشته چون رودکی‌بدین بیت‌رسید:

میرسرواست وبخارا بوستان سرو سوی بوستان‌آیدهمی

« امیرچنان منفعل‌گشت‌که از تخت فرود آمد وبی‌موزه پای دررکاب خنگ نوبتی آورد و روی به بخارا نهاد » .

فرخی (وفات ٤٢٩) ـ شاعر معروف غزنویان است وبقول صاحب چهار مقاله « شعر خوش‌گفتی وچنگ تر زدی»دراشعاراو نیز اشاراتی بدین معنی بنظر میرسد :

همه خوبی و نکوئی بود او را ز خدای

وین رهی‌راکه ستایشگر وخنیاگراوست

***

گاه گـفتی بیا و رود بزن گاه گفتی بیا و شعر بخوان

***

گاه بی زخمه بخرگـاه تو بربط زنمی
تا کسی نشنودی بانگ برون از خرگاه

***

تا فرود آیم بنشینم و برگیرم چنگ
همچنان دست قدح گیرم تاروزدگر

صاحب چهارمقاله حکایتی‌هم درحال فرخی‌آورده وخلاصهٔ آن اینست‌که فرخی قصیده‌ای درمدح امیرابوالمظفر چغانی ساخت و از سیستان روی به چغانیان نهاد وباشارهٔ عمیداسعد پیشکارامیر قصیدهٔ دیگری در وصف داغگاه که امیر درآنجا بود بساخت وبه امیر معرفی شد وبنا بگفتهٔ نظامی عروضی نخست قصیده ای راکه مطلعش اینست :

باکاروان حله برفتم زسیستان باحله‌ای تنیده زدل بافته زجان

باآوازی حزین خوش بخواند و امیر را خوش آمـد . سپس قصیده ای که در وصف داغگاه ساخته بود برخواندکه بااین شعر شروع میشود .

چون پرند نیلگون برروی پوشد مرغزار
پرنیان‌هفت رنگ اندر سرآردکوهسار

و از امیر مزبور هدیه ها گرفت و چون دارای مـال و جاه فراوان شد پس‌از آنکه نزد سلطان محمود غزنوی رفت احترامات اومحفوظ ماند وبطوریکه‌صاحب چهار مقاله‌گوید « کارش‌بدانجا رسید که بیست غلام سیمین‌کمر ازپس او برنشستندی » .

اشعار فرخی از غایت لطافت خود یکنوع موسیقی است و بخوبی میرساند که شاعر مزبور این اشعار را باصوت خوش میسرائیده وبا آهنگ چنگ یابربط مینواخته و چون باموسیقی آشنائی داشته است گفته هایش طرب انگیز ونشاط آور است .

***

بعضی شاعران دیگر هستند که گرچه موسیقی نمیدانستند ولی باالحان ونغمات موسیقی الفت مخصوص داشته اند از جمله **منوچهری** (وفات ۴۳۲) مداح مسعود غزنویست که گفته هایش بهترین نمونهٔ اشعار طرب انگیز ونشاط آور زبان فارسی بشمار میرود ودردیوان او نام بسیاری ازنغمات والحان واصطلاحات وساز های موسیقی محفوظ مانده است ازقبیل :

سبزه بهار - آزادوار [۱] - پالیزبان [۲] - باغ شهریار - تخت - اردشیر [۳] - سروسهی - قالوسی [۴] - نوروز بزرگ [۵] - نوش لبینان - باغ سیاوشان - سروستاه [۶] - که نام الحان موسیقی است و چنگ وموسیقار وبربط وطنبور وطبل که اسامی آلات موسیقی [۷] است و « زیر » و « ستا » که اولی نام سیم اول و دومی نام سیم سوم عود و بربط است [۸] .

(۱) دستانهای چنگش سبزه بهار باشد نوروز کیقبادی و آزادوار باشد

(۲) این زند بر چنگهای سغدیان پالیزبان وآن زند بر نایهای لوریان آزادوار

(۳) بربید عندلیب زند باغ شهریار برسرو زند باف زند تخت اردشیر

(۴) بزند از برسر وسهی، سر و سهی بزند بلبل برتارك گل قالوسی

بقیه درصفحه بعد

خسرو وشیرین **نظامی** (۵۳۵ تا ۵۹۹) نیز از لحاظ موسیقی قابل دقت است زیرا نظامی در داستان مزبور چند مجلس ازسرود گفتن نکیسا و ساز زدن باربدرا بنظم آورده وازهمه مهمترسی‌لحن باربد را ذکر کرده و برای هریك از آنها شعری ساخته است [۹] اسامی الحان راهم اینطور ذکر میکند .

گنج بادآور - گنج کاو - گنج سوخته - شاد روان مروارید تخت طاقدیس - ناقوسی - اورنگی - حقهٔ کاوس - ماه برکوهان مشگ دانه - آرایش خورشید - نیمروز - سبزدرسبز - قفل‌رومی - سروستان - سروسهی - نوشین باده - رامش جان - نوروز (یاساز-

---

(۵) نوروزبزرگم بزن‌ای‌مطرب‌امروز　　زیراکه بودنوبت نوروز امروز
(٦) قمریان راه‌گل نوش‌لبینان‌خوانند　　صلصلان باغ‌سیاوشان‌باسروستاه
(۷) ببانگ شهریارم نوش گردان　　ببانگ چنگ وموسیقار وطنبور
حاسدم خواهدکه شعراو بودتنها وبس　　بازنشناسدکسی‌بربط زچنگ‌رامتین
(۸) زندوافان بهی‌زند زبر برخوانند　　بلبلان وقت‌سحرزیروستاجنبانند

(۹) مطابق گفتهٔ نظامی پس ازآنکه سه روز خسروپرویز از مرگ بهرام ماتم زده و دلتنگ بود روز چهارم مجلس بزمی برای او ترتیب دادند و باربد موسیقی‌دان مخصوص با نواختن و سرائیدن نغمات دل‌انگیز خسرورا بوجد و طرب آورد و غم ایام گذشته را از دل او دور کرد :

سه روز اندوه خورد از بهربهرام　　نه با تخت‌آشنا میشد نه باجام
چهارم روز مجلس تازه کردند　　غنا ها را بلند آوازه کردند
ملك چون شد زنوش ساقیان مست　　غم دیدار شیرین بردش‌ازدست
طلب فرمود کردن باربد را　　وزو درمان‌طلب شد دردخودرا
درآمد باربد چون بلبل مست　　گرفته بربطی چون‌آب دردست
ز صد دستان که اورا بود درساز　　گزیده‌کرد سی‌لحن خوش آواز
ببربط چون سر زخمه در آورد　　ز رود خشك بانگ تر برآورد

نوروز) ـ مشگویه ـ مهرگانی ـ مروای نیك ـ شبدیز ـ شب‌فرّح ـ فرّخ روز ـ کبك دری ـ نخجیرگان ـ کین سیاوش ـ کین ایرج ـ باغ شیرین .

(از نقاشیهای چهل ستون)

این نکته نیز قابل توجه است مخصوصاً بعداز ظهور مولوی موسیقی درنظرعارفان واهل تصوف مقامی ارجمند پیداکردچنانکه درمجلس درویشان واهل معنی همیشه مثنویهای آن خوانده میشد و

سما ورقص یکی از لوازم کار آنهاشد . مولوی نیز پس‌از ملاقات شمس‌الدین که تغییری شدید درافکار وعقاید اوپدید آمد بموسیقی علاقهٔ زیاد پیـدا کرد و مجلس وعظ را ببساط سماع تبدیل نمود[1] پس‌از او سماع ورقص میان درویشان و صوفیان معمول گردید و این خود یکی از وسائل بیخبری از عالم ظاهر و متوجه شدن بعالم معنی شمرده شدچنانکه هنوزهم میان این طبقه معمول ومتداولست .

شاعران صوفی منش وعارفان حقیقت طلب ماازقبیل مولوی وسنائی وحافظ وعطارکه در عوالم وجد و ذوق وجذبه و حال سیر میکردند از زاهدان خشك ریایی که روزگاری بظاهر سازی وریا کاری میگذراندند کناره‌گیری کرده بنوای جانگداز نی و نغمات روح بخش چنگ و بربط بارغبتی تمام گوش میدادند و آهنگها و الحان موسیقی‌را برای سیردرعالم معنی وشنیدن نوای قدسی‌بهترین وسیله میشمردند . چنانکه حافظ گوید :

رباب و چنگ ببانگ بلند میگویند
که گوش و هوش بپیغام اهل راز کنید

و درجای دیگر فرماید :

بلبل بشاخ سرو به گلبانك پهلوی
میخواند دوش درس مقامات معنوی

---

(۱)چنانکه پسر مولوی در شرح حال پدر گوید :

روز و شب ذر سماع رقصان شد　　برزمین همچو چرخ گردان شد
سیم و زر را بمطربان میداد　　هرچه بودش ز خانمان میداد
یك زمان بی سماع و رقص نبود　　روز و شب لحظه ای نمیآسود

فصل سوم

موسیقی قدیم ایران

کتابهائیکه از قدیم راجع بموسیقی ایران نوشته شده بیشتر جنبهٔ علمی و نظری دارد زیرا پیشینیان موسیقی را یکی از اقسام حکمت ریاضی[1] میدانسته‌اندودر کتابهای‌موسیقی‌اصوات‌را ازروی نسبت‌های ریاضی تعیین کرده‌اند. چنانکه ابن‌سینا در کتاب‌دانشنانهٔ علائی[2] گوید:

«صناعت موسیقی دوجزو است.یکی تألیف‌است و موضوع»
« او نغمه‌هاست و اندرحال اتفاق ایشان و نااتفاقی ایشان نگاه »
« کنند و دوم ایقاعست و موضوع او زمانهاست که اندر میان »

---

(۱) در اصطلاح قدیم‌حکمت علم بحقایق‌اشیاء بوده بقدرطاقت‌بشر و بدو قسمت تقسیم‌می‌شود: نظری،یعنی‌آنچه ارادهٔ بشر درآن دخالت ندارد مانند الهیات و ریاضیات و طبیعیات و علمی‌که ارادهٔ انسان در آن دخالت دارد چون اخلاق و تدبیر منزل و سیاست مدن. ریاضی‌که از اقسام‌حکمت نظریست شامل حساب و هندسه و موسیقی و نجوم است .

(۲) نسخهٔ خطی دانشنامهٔ علائی درکتابخانهٔ مجلس .

« نغمه‌ها اوفتد و نقره‌ها که از یکی بیکی شوند و اندرحال وزن »
« ایشان وناوزنی ایشان نگاه کنند و غایت اندرین هـر دو نهادن »
« لحن هاست . پس صناعت موسیقی علمی است نظری . »

از طرف دیگر چون در قدیم تمام علوم با هم ارتباط داشته و جزء حکمت بوده درنتیجه هرحکیم و دانشمندی تمام قسمت‌های حکمت نظری و عملی را میدانسته و شك نیست کـه با ایـن ترتیب تخصص در یك رشتهٔ معین کمتر بـرای کسی دست میداده و اغلب کسانیکه رساله یاکتابی درموسیقی نوشته‌اند ازفیلسوفان درجهٔاول بوده‌اند از قبیل فارابی و ابن‌سینا و دیگر دانشمندانی که نام آنها گذشت . این اشخاص در ضمن بررسی سایر علوم از موسیقی نیز بهره‌ای برده و به تحصیل آن همت گماشته‌اند و با آنکه بعضی از آنها از قبیل فارابی و قطب‌الدین شیرازی بعمل موسیقی آشنا بوده وسازمیزده‌اند ولی‌چون‌دورهٔ تحصیل‌خودرا صرف فراگرفتن‌انواع علوم کرده‌اندنتوانسته‌اندآنطورکه باید این‌رشته‌را تکمیل‌نمایندبهمین جهت مطالبی‌که نوشته‌اند با تمام‌دقت‌و هوشی‌که در تنظم آنهابکار رفته بازهم‌ناقص‌است. نکتهٔدیگر اینجاست که‌اشخاصیکه درموسیقی کتاب نوشته‌اند تقریباً همه‌از یکدیگرتقلیدکرده واگرچه‌تا اندازه‌ای در صدد بوده‌اند مطالبی که پیشینیان نوشته تکمیل کنند ولی بحث تازه‌ای در میان نیاورده‌اند و بهمین جهت کتابهای موسیقی قـدیم گرچه هر یك مکمل دیگریست اما از جهت مطالب و کیفیت بیان قواعد شباهت کاملی بهم دارد .

چنین بنظر میآید که درطی قرون گذشته کمتر رابطه‌ای بین علم و عمل موسیقی وجود داشته و اگریکی‌دونفر مانند فارابی وقطب‌الدین اهل علم و عمل بوده‌اند دیگران که کتاب موسیقی نوشته‌اند تنها باصطلاحات آشنا بوده و سازندگان ونوازندگان وخوانندگان هم گوئی کمتر بکتابهائی که درموسیقی نوشته میشده توجه داشته‌اند چنانکه امروز هم در ایران نوازنده‌ایکه حتی اسم کتاب موسیقی فارابی و صفی‌الدین را شنیده باشد یا به اصطلاحات موسیقی‌قدما آشناباشدبسیار کمیاب است[1]. ازاین گذشته گرچه در کتابهای‌موسیقی

(از نقاشیهای چهل‌ستون)

(۱) علت‌عدم‌آشنائی‌نوازندگانی که‌حرفهٔ‌آنهافقط منحصر بموسیقی‌است باصطلاحات علمی و کتابهای موسیقی‌اینست که‌دائرهٔ معلومات اکثر آنها شاید بقدری محدود است که‌از حدود خواندن‌و نوشتن تجاوزنمیکند ودیگران‌هم که دارای‌معلومات‌کافی‌هستند ومی‌توانندکتابهای‌موسیقی قدمارا بفهمندچون فقط به تمرین و عمل میپردازند وقت خود را صرف مطالعهٔ‌آن‌کتابهانمیکنند ازاین‌گذشته نسخهٔ این کتابها خیلی‌کمیاب و همه خطی است و در دسترس عموم نمی‌باشد .

راجع به‌کیفیت‌صوت و فواصل و ترتیب مقامات و تناسب اصوات و رابطهٔ شعر و موسیقی و وزن‌های مختلف و اسامی الحان و تأثیر نغمات‌گفتگو شده ولی چون خطی برای نوشتن نغمات والحان در درکار نبوده و مطالب از نظر علمی‌بحث شده‌کمتر کسی بآنهاتوجه نموده . بهمین جهت‌آثار شاعران‌و نثر نویسان‌و نقاشان باقی‌مانده ولی از میان ارباب هنرهای زیبا اثری‌از الحان‌ونغمات‌سازندگان و موسیقی شناسان باقی نمانـده و این خـود بیشتر فهم‌کتب علمی موسیقی را مشکل‌کرده است .

موضوع دیگری کـه توجه اهل فن را جلب میکند اینست کـه موسیقی ما درطی‌قرون‌گذشته بیك سبك و یـك نهج بـاقی مانـده و هیچگونه تجدد و تازگی نیافته چنانکه موسیقی امروزمـا از حیث اسلوب و روش هنوز شباهت‌کاملی بموسیقی هزار سال پیش دارد و اگر اختلافی درآن پدید آمده بقدری اندك و جزئیست که قابل ذکر نمیباشد . موسیقی امروز ما چندین قرن سابقهٔ‌تاریخی‌وصفات ممیزه و مخصوصی دارد و همین صفات است‌که بموسیقی‌ماوسایر کشورهای مشرق زمین حالت و کیفیت مخصوصی‌داده وگرچه‌این موسیقی از لحاظ علمی مدتهاست تغییر نکرده و یکنواخت مانـده ولی در عین حال لطف‌خاصی داردکه ماچون باآن‌پرورش‌یافته‌ایم ازآن لذت فراوان میبریم . این صفات‌عبارتست از نداشتن‌موسیقی چند صدائی و درکار نبودن هم آهنگی و بی‌ضرب بودن آوازها و وجود الحان متعدد زیباکه شاهکارآواز خوانهاست و متحد بودن

موسیقی با شعر و استعمال سازهائیکه از قدیم معمول بوده و بکار رفتن فواصل و مقاماتی که موسیقی فرنگی فاقد آنهاست .

آغاز موسیقی درنظر پیشینیان - چنانکه سابقاً اشاره شد در ابتدا قواعد علمی موسیقی ما از نوشته‌های فیلسوفان یونان اتخاذ شده چنانکه بعضی‌ازنویسندگان فیثاغورث‌فیلسوف یونان را مخترع موسیقی دانسته و حکایاتی راجع باختراع یکی از آلات موسیقی باو نسبت داده‌اند . از جمله **محمدبن محمودآملی** در کتاب **نفائس‌الفنون فی‌عرائس العیون** گوید :

« این‌علم‌را فیثاغورث‌حکیم‌بیرون‌آورد. گویندکه سبب تنبّه »
« او بدین‌علم‌آن بودکه شبی‌بخواب دیدکه شخصی پیش او آمد و »
« گفت فردا ببازارآهنگران و در بعضی روایات‌ندافان‌گذری‌کن »
« تا سرّی ازاسرار حکمت بر تو منکشف‌گردد و چون بیدار شد »
« وقت سحر بود . برخاست و بدان صوب‌گذرکرد در آن بازار »
« تردد مینمود و دراندیشهٔ کشف‌آن‌سرّ میبودتاکه‌آوازی راکه‌از »
« مصادمهٔ‌آن دوجرم ثقیل میشنید با هم‌نسبتی‌میداد تا ازآن‌مناسب »
« لذتی دریافت و ازآنجا بگوشه‌ای‌رفت و موئی در دهان‌گرفت »
« و بسر ناخن او را بجنبانید تا آوازی ازآنجا بیرون آمد . اما »
« ضعیف بود. پس‌آنرا بابریشم بدل‌کرد و در استخراج‌آلتی‌که »
« ابریشم برآنجا بندد فکر میکرد تا روزی‌در دامن‌کوهی میرفت »
« سنگ پشتی افتاده بود پوسیده و پوست روی‌کاسه باقی مانده »
« و چون باد در تجاویف‌آن میافتادآوازی ازآنجا بیرون میامد. »

«آنرا برداشت و اصل بربط ساخت و دسته‌ای بر او بست و در »
« تکمیل و تتمیم آن سعی نمود تا بکمال رسید . »

بعضی دیگر حکایتی شبیه بداستان فوق‌را بفارابی نسبت میدهند که او بعوض کاسهٔ سنگ پشت جمجمهٔ انسانرا جعبهٔ‌سازخود قرار داده وآلتی شبیه بتار ساخته است .

این حکایت و امثال آن زیاداست چنانکه یونانیان برای ساختن چنك شبیه این حکایت را به فیثاغورث نسبت‌داده‌اند . ازاین گذشته قدما برای ایجاد هر علمی حکایتی نقل کرده‌اندولی دراینکه موسیقی عرب‌از ایران و یونان اتخاذ شده تردیدی نیست و شاید اصل ومنبع این حکایت هم یونانی باشدکه درموقع‌بررسی‌واقتباس ازکتابهای یونانی بدست‌فارابی و ابن‌سیناودیگر فیلسوفان‌افتاده و درکتابهای آنها اثری‌گذارده است اما راجع به پیدایش موسیقی مطلب بـاین سادگی نیست زیرا باغلب‌احتمال اول موسیقی بشر وزن بوده وقبل ازآنکه‌انسان بتکلم‌شروع کنداصوات‌مقطعهٔ‌او خود یك نوع‌موسیقی بوده . ازاین‌گذشته صوت پرندگان و مرغان خوش‌الحان بی‌شك‌از آموزگاران اولیهٔ بشر درتعلیم این فن بوده. پس پیش ازفیثاغورث هم بشر با موسیقی‌آشنائی‌داشته چنانکه ملل دیگرکه سابقهٔ تاریخی آنها جلوتر از یونان است از موسیقی بهره‌مند بوده و نمونه‌هـای مختلف‌ازآلات موسیقی‌آنها بدست‌آمده.بنابرین نمیتوان‌فیثاغورث را اول مخترع ساز دانست ولی ممکن‌است‌اوهم‌سازی‌ساخته‌باشد نه‌آنکه مخترع موسیقی باشد زیرا از قرائن تاریخی بخوبی برمیاید

که اختراع این فن کار یك نفر نیست و از قرن ششم قبل از میلاد که زمان فیثاغورث است قطعاً خیلی جلوتر بوده و اگرهم بفرض محال بشر قبل از فیثاغورث آلتی برای موسیقی نداشته حنجرهٔ او آلت طبیعی موسیقی او بوده و کسیکه آواز خوش داشته موسیقی دان بشمار میرفته است .

تعریف صوت و موسیقی . درنظر قدما موسیقی عبارتست از معرفت احوال الحان . الحان موسیقی از ترکیب و اتحاد اصوات مختلف ایجاد میشود . الحان موسیقی را میتوان بدوطریق اجرا و بیان کرد . یا توسط صوت انسان و یا بوسیلهٔ آلات موسیقی ، پس اصل موسیقی صوت یا به اصطلاح قدما نغمه است. [۱]

صوت از تصادم دوچیز حاصل میشود و این مصادمه اهتزازی در هوا تولید میکند و در اثر انتقال ذرات هوا پردهٔ گوش ما متأثر و صوت درك میشود. صدای موسیقی که در اصطلاح قدما **نغمه** گفته میشده دارای حدت و ثقل است و باید مطبوع طبع باشد. مقصود اینست که بتوان درجهٔ زیر و بمی آنرا نسبت بصدای دیگر تشخیص داد و امتداد و کشش آنرا معین کرد .

قدما درجهٔ زیر وبمی صداها را بوسیلهٔ کوتاهی وبلندی سیمهای سازمعین میکرده‌اند: ساز موردآزمایش **عود** بوده که از سازهای

---

(۱) درکتابهای قدیم نغمه بجای صوت موسیقی ولحن درمقابل ملودی (Mélodie) استعمال شده . ـ ولی دراصطلاح جدید این دوکلمه مترادف یکدیگرند .

قدیم موسیقی و چنین بنظرمیاید که این ساز همان**بربط** ایرانیست که بعدها تغییر اسم داده زیرا از حیث‌شکل و طرز ساختمان خیلی بآن شباهت دارد .

ابعاد موسیقی - دراصطلاح قدما بفاصلهٔ‌میان‌دوصدای‌موسیقی **بعد** گفته میشده . ابعاد را بطوریکه امروز هم معمولست بدوطبقهٔ مطبوع و نامطبوع تقسیم‌میکرده‌اند ولی بجای این دو اصطلاح‌دو کلمهٔ دیگر **ملائم** و **متنافر** یا **اتفاق** و **تنافر** استعمال میشده .

از ترکیب فواصل **لحن** پیدا میشودبشرط‌اینکه‌فواصل‌مختلف بطرزی مناسب و ملایم طبع‌دنبال‌یکدیگر واقع شوندکه شنونده‌لذتی از مجموع‌آنها درك‌کند . بعضی این‌شرط را نیز اضافه‌کرده‌اندکه الحان‌موسیقی‌بایدباکلماتی مناسب‌واشعاری‌توأم‌باشدتاسبب‌تحریك عواطف شود. البته اشعارهم باید ازحیث‌وزن مطابق‌قواعد عروض تنظیم شده باشد .

فواصل را به سه قسمت تقسیم‌کرده‌اند :

۱ـعظام - فاصله‌ایست‌که از هنگام تجاوزکندوهمانست‌که در اصطلاح‌موسیقی‌امروز فاصلهٔ‌ترکیبی‌گفته‌میشود.ولی بایددانست که هرفاصلهٔ‌بزرگتر ازهنگام عظام شمرده نمیشود بلکه فقط منظور چهار فاصلهٔ ذیل است:

هنگام درست‌که دراصطلاح قدیم **البعدذوالکل** گفته‌میشود.
دوازدهم درست‌که **ذوالکل والخمس** نامیده میشود .
یازدهم درست‌که‌آنرا **ذوالکل والاربع** گفته‌اند .

پانزدهم درست یا فاصلهٔ بین دو هنگام که **ذوالکل مرّتین** نامیده شده .

۲ ـ اوساط ـ بفاصلهٔچهارم درست **ذوالاربع** و بفاصلهٔپنجم درست **ذوالخمس** میگفتند و این دوفاصله را **اوساط** مینامیدند .

شش فاصلهٔ مذکور در فوق فواصل مطبوع بوده‌اند که در کتابهای قدیم **البعد الاتفاق** نامیده شده‌اند .

۳ـ صغار ـ فاصله‌های کوچکتریست که آنهارا **ابعاد لحنی** نیز گویند و بگوش چندان خوش آیندنیست و بهمین جهت نا مطبوع یا باصطلاح قدیم **ابعاد التنافر** نامیده میشوند . بین ابعاد صغار از همه مهمتر فاصلهٔ **طنینی** است که امروز دوم بزرگ نامیده میشود وآنرا ملایم‌ترین ابعاد لحنی دانسته‌اند .

درکتابهای قدیم موسیقی فواصل را بوسیلهٔ نسبت‌های عددی نیز تعیین میکردند چنانکه امروزهم معمول است. مثلا فواصلی که سابقاً ذکر شد دارای نسبت‌هائی بطریق ذیل هستند :

اسم فاصله بطریق قدیم	اسم فاصله بطریق امروز	نسبتی که معرف فاصله است
ذوالکل مرتین	پانزدهم درست	٤
ذوالکل والخمس	دوازدهم درست	۳
ذوالکل والاربع	یازدهم درست	$۲+\frac{۲}{۳}$
ذوالکل	هنگام درست	۲
ذوالخمس	پنجم درست	$۱+\frac{۱}{۲}$
ذوالاربع	چهارم درست	$۱+\frac{۱}{۳}$

طنینی　　دوم‌بزرگ　　$1+\frac{1}{8}$

هر فاصله که اسمی نداشته فقط بوسیلهٔ نسبت عددی تعیین میشده . مثل نسبت $1+\frac{1}{4}$ که برای سوم‌بزرگ و $1+\frac{1}{5}$ که برای سوم کوچك بکار میرفته است .

غیر از فواصل مذکور در فوق در کتابهای قدیم موسیقی از ابعاد زیاد دیگری نام برده شده و نسبتهای آنها را تعیین کرده‌اند که ذکر تمام آنها باعث طول کلام است . در کوچك کردن ابعاد هم خیلی مبالغه کرده تا بجائی رسیده‌اند که تشخیص بین و صدا مشکل میشود چنانکه گفته‌اند فاصله‌ای که به نسبت $\frac{۲۰۱}{۲۰۰}$ باشد ادراکش مشکل بلکه ممتنع است .

ابعاد عظام یعنی فواصل مطبوع را اشرف ابعاد گفته‌اند . ولی برای تشکیل دادن الحان نمی توان بآنها اختصار کرد زیرا چنانکه گفته‌اند تکرار آنها ملالت میآورد .

بهمین جهت بعد ذوالکل را که کاملترین ابعاد است بفاصله‌های کوچکتری تقسیم میکنند و ابعاد صغار را هم بکار میبرند تا الحان تشکیل شود و مخصوصاً سرائیدن آنها آسان باشد .

ذوالکل (هنگام) مرکب است از یك ذوالخمس (پنجم درست) و یك ذوالاربع (چهارم درست) یا عبارتست از دو ذوالاربع ویك طنینی (دو چهارم و یك دوم بزرگ) ـ اینك نسبت بتقدم و تأخر ذوالاربع و ذوالخمس و طنینی اقسام مختلف پدید میآید چنانکه یك ذوالکل را میتوان باشکال ذیل در آورد :

دو		فا	دو	(١)
دو	سل		دو	(٢)
دو	سل	فا	دو	(٣)
دو	سی‌بمل	فا	دو	(٤)

در شمارهٔ (١) ذوالکل تشکیل میشود از یك ذوالاربع و یك ذوالخمس .

شمارهٔ (٢) معکوس شمارهٔ (١) است .

ساز دهنی (از نقاشیهای چهل ستون)

در شمارهٔ (٣) بین دو ذوالاربع یك‌طنینی واقع شده .

در شمارهٔ (٤) بعد از دو ذوالاربع یك‌طنینی قرارگرفته .

همچنین ذوالاربع را بابعادکوچکتر تقسیم میکرده و چنانکه

بعد خواهیم دید با حروف ابجد صداها را بطریق بسیار ساده‌ای نشان می داده‌اند .

آلات موسیقی قدیم - قدما حلق و حنجرهٔ انسان را اشرف آلات موسیقی میدانسته‌اند زیرا صوت انسان طبیعی و با الفاظ نیز مقرونست و چون کلماتی که با الحان توأم میشود متضمن معانیست در نتیجه صوت انسان هم‌بیش از سایر آلات که مصنوع انسان‌است مؤثر واقع میشود و این تصور کاملا صحیح و بجاست .

آلات موسیقی‌بر دو قسم بوده : **ذوات‌الاوتار** یاآلات‌سیمی و زهی و **ذوات‌النفخ** یاآلات بادی .

ذوات‌الاوتار دو نوع بوده یکی‌آنکه مثل چنگ و قانون و سنتور برای هرصدائی یك سیم روی ساز بسته میشده و در روی‌آن رشته‌ها انگشت نمیگذارده‌اند ، نوع دوم‌آنهائیکه روی رشته‌هاکه هر یك ازآنها را **وَتَر** مینامیدند انگشتهای دست چپ تکیه میکرده مانند **عود** و **رباب** و **طنبور** [1] . باصطلاح دیگریکی‌آنهائیکه نغمهٔ آنها از **مطلقات** [2] حاصل شود و نوع دیگر آنهائیکه نغمهٔ آنها به

---

(۱) رباب‌سازی‌بوده‌دارای‌دوسیم‌وتصورمیشودکه‌بعدهاتبدیل‌به‌کمانچه شده باشد - طنبور دو قسم بوده : خراسانی و بغدادی وآنها نیز دو سیم داشته و ساز مضرابی بوده و بر خلاف عودکه دسته‌ای‌کوتاه وکج داشته . دستهٔ‌طنبور بلند وراست‌بوده این‌سازها همه‌مانندتار پرده‌بندی میشده وفارابی درکتاب موسیقی خودطرز پرده بندی‌آنها را بتفصیل بیان‌کرده است .

(۲) قدما دست باز سیم هر ساز را مطلق میگفته‌اند .

مطلق و گرفت [۱] ایجادگردد .

ذوات‌النفخ سازهای‌بادیست که صدای‌آنهابوسیله نفس‌انسان حاصل میشود مانند سرنای و نای و حلق ، بنابراین حلق را نیز جزء آلات بادی میشمردند و بعد ازآن نـای یا نی راکه دارای صدائی طبیعی و مطبوع بوده بهترین‌آلات **موسیقی** میدانسته‌اند .

عودـ این سازکه در اصل‌همان بربط ایرانی بوده از سازـ های بسیار قدیمی است . فارابی برای اول دفعه بشرح‌آن پرداخته و چون‌آنرا از سایر سازهای معمول زمان خودکاملتر دانسته آنرا مورد آزمایش قرار داده و سایرین هم از او پیروی کرده‌انـد . باصطلاح‌قدما عود دارای چهار وتر بوده وبعد وتر پنجمی‌هم به‌آن اضافه شده است ، در ابتدا وترهای عود فرد بوده ولی بعدهابرای آنکه صدای‌آن قویتر شود هر یك از اوتار را جفت بسته‌اند (مانند سیمهای سفید و زرد تار) . وترهای این ساز بفاصله چهارم‌درست کوك میشده و اسامی اوتار از بم به زیر چنین بوده :

۱ ـ بم .

۲ ـ سه تا (مَثْلَثْ) [۲]

---

(۱) اگر یکی از انگشتهای دست چپ روی‌سیم تکیه میکرده‌آنرا در اصطلاح «گرفت» میگفته‌اند .

(۲) چون‌درابتدا عوددارای‌چهار وتر بوده ووترهارا مانند امروز از طرف زیر میشمرده‌اند وتر دومی مثنی و وتر سوم مثلث(بفارسی‌دوتاوسه‌تا) گفته میشده .

۳ ـ دوتا (مثنیٰ).

٤ ـ زیر .

۵ ـ حاد .

برای آنکه مبتدیان طرز انگشت گذاری عود را بدانند پرده‌هائی در روی این ساز بسته میشده و پرده را در اصطلاح قدیم **دستان** میگفته‌اند . عمل پرده بندی را **دستان‌نشانی** مینامیدند ، برای تعیین محل دستانها بین موسیقی دانها اختلاف بود. و دستانهای مختلف از بالا بپائین روی وترها بسته میشده و آخرین دستان با مطلق وتر فاصلهٔ چهارم درست تشکیل میداده است . دستانها را هم به نام انگشت‌ها موسوم میکرده‌اند از این قرار :

۱ ـ مطلق که مقصود دست باز سیم بوده .

۲ ـ سبابه یا انگشت اول .

۳ ـ وسطی یا انگشت دوم .

٤ ـ بنصر یا انگشت سوم .

۵ ـ خنصر یا انگشت چهارم (انگشت کوچك) .

بین مطلق و سبابه دو دستان دیگر موسوم به **زائد** و **مجنب** بسته میشده و بین سبابه و بنصر دو پرده موسوم به وسطی بوده یکی بالاتر موسوم به **وسطی ایرانی** [1] دیگری پائین‌تر موسوم به

(۱) وسطی ایرانی را درکتابهای موسیقی«وسطی‌الفرس» یا « وسطی قدیم» نامیده‌اند .

وسطی‌زلزل[1] که از جهت زیر و بمی با یکدیگر مختصر اختلافی داشته‌اند (فاصلهٔ این‌دستانها نسبت بمطلق وتر بعد ذکر میشود .)

تقسیمات ذوالاربع ـ درصفحه۶۵و۶۶ذکرشدکه هنگام‌رااز ذوالاربع و ذوالخمس وطنینی تشکیل میداده‌اند . اینك اشاره‌میکنیم که ذوالاربع نیز ازسه قسم‌فاصله ممکن است‌تشکیل‌شود ازاینقرار:

۱ ـ **طنینی** که چنانکه قبلا ذکر شد فاصله‌دوم بزرگ‌است.

۲ ـ **بقیه** کـه دوم‌کوچك است .(گاهی هم بجای ربع پـرده استعمال میشود .)

۳ ـ **مجنّب** که فاصله‌ایست از دوم بزرگ‌کوچکتر و ازدوم کوچك بزرگتر و ما چنانکه بعد ذکر خواهیم‌کردآنرا در اصطلاح جدیدموسیقی‌ایرانی دو نیم‌بزرگ میگوئیم که‌مساویت باسه‌ربع‌پرده.

حالا ذوالاربع ممکن است از ترکیبات مختلف این سه نوع فاصله تشکیل شود وبرای‌آنکه معلوم‌باشد ازکدام یك‌از این‌فواصل تشکیل‌گردیده اختصاراتی برای هریك از این سه نوع فاصله بکار برده‌اند بطریق ذیل :

علامت‌اختصار	طنینی	ط	است
» »	بقیه	ب	»
» »	مجنب	ج	»

(۱) پردهٔزلزل‌رامنصوربن جعفرزلزل که‌قریب‌یك‌قرن‌ونیم‌قبل‌ازفارابی بوده و از موسیقی دانهای ایرانیست در روی عود بسته و این پرده بنام‌او معروف شده است .

بنابراین تشکیلات ذوالاربع ممکنست بیکی از شکلهای ذیل باشد :

۱ ـ دوطنینی و یك بقیه (دو دوم بزرگ و یك دوم کوچك) که علامت اختصار آن چنین است :ط ط ب.

۲ ـ یك طنینی ودومجنب(یك دوم بزرگ ودودوم دونیم بزرگ) که باین طریق خلاصه میشود : ط ج ج[1]

۳ ـ یك مجنب و یك طنینی و یك مجنب(یك دوم نیم بزرگ و یك دوم بزرگ ویك دوم نیم بزرگ) که علامت اختصار آن اینطور است : ج ط ج . ـ ترکیباتی که از دوطنینی تشکیل شده باشد **قوی** گفته میشود مانند شماره (۱) مذکور در فوق .

ترکیباتی که تنها یك طنینی در آن بکار رفته باشد **لیّن** نامیده میشود مانند شماره (۲) و (۳) که در بالا ذکر شد :

استعمال حروف ابجد برای دستانها ـ چنانکه گفته شد دستانهای عود باسامی ذیل نامیده میشده :

مطلق ـ زائد ـ مجنب ـ سبابه ـ وسطی ایرانی ـ وسطی زلزل بنصر ـ خنصر .

اکنون اضافه میکنیم که هر یك از دستانها با مطلق وترفاصله‌های ذیل را تشکیل میدهند :

۱ ـ زائد با مطلق وتر فاصلهٔ بقیه یا نیم پرده داشته .

۲ ـ مجنب با مطلق وتر فاصله‌ای بزرگتر از بقیه وکوچکتر از طنینی یا دوم نیم بزرگ داشته .

۳ ـ سبابه با مطلق وتر فاصله‌طنینی یا دوم بزرگ داشته .

---

(۱) برای فاصله دوم نیم بزرگ وسوم نیم بزرگ مراجعه کنید بفصل پنجم راجع بفواصل موسیقی ایرانی .

٤ ـ وسطی ایرانی با مطلق وتر فاصله سوم کوچك تشکیل میداده .

٥ ـ وسطی زلزل بـا مطلق وتـر فاصله‌ای بزرگتر از سـوم کوچك و کوچکتر از سوم بزرگ تشکیل میداده کـه بـاصطلاح موسیقی جدید ایرانی سوم نیم‌بزرگ نامیده میشودومساویست با $\frac{7}{4}$ یك پرده .

٦ ـ بنصر با مطلق وتر فاصله سوم بزرگ داشته .

٧ ـ خنصر با مطلق وتر فاصله چهارم درست داشته .

بنابراین چون خنصر با مطلق وتر فاصله چهارم درست داشته و وترهای عود هم‌با فاصله چهارم درست کوك میشده پس خنصرهر وتر با مطلق وتر قبل از خود همصدا بوده است .

هفت دستان مذکور درفوق با مطلق وتر رویهمـرفتـه هشت صدای مختلف بوده کـه هر یك از آنها را بترتیب بوسیله یکی از حروف ابجد نشان میداده‌اند باین طریق :

(١) برای نشان دادن مطلق وتر بم حرف الف استعمال میشده

(٢) » » » زائد » » » ب » »

(٣) » » » مجنب » » » ج » »

(٤) » » » سبابه » » » د » »

(٥) برای نشان دادن وسطی ایرانی وتر بم حرف ه استعمال میشود

(٦) » » » وسطی زلزل » » » و » »

(٧) » » » بنصر » » » ز » »

(٨) » » » خنصر » » » ح » »

این ترتیب از روی وتر بم‌شروع و به خنصر وتر حاد ختم‌می شده‌اکنون دستانهای وترهای پنجگانه عود رامطابق‌طرزنوت‌نویسی امروز نشان میدهیم و چنانکه ملاحظه میشودطرز نوت نویسی با حروف ابجد فقط تعیین شماره بوده و از حرف الف‌که مساوی‌عدد یك است شروع میشده و بحرف «لو» که مساوی عدد ۳٦ است خاتمه‌میپذیرفته، ضمناً باید متوجه بودعلامت کُرُن 𝄐 و سُری ♯ که اولی یك ربع پرده زیر تر از بمل و دومی یك پرده بم تر از دیز است برای نشان دادن فواصل‌موسیقی‌مااستعمال‌شده‌است.

(۱) دستانهای وتر بم

(۲) دستانهاش وتر مثلث

(۳) دستانهای وترمثنی

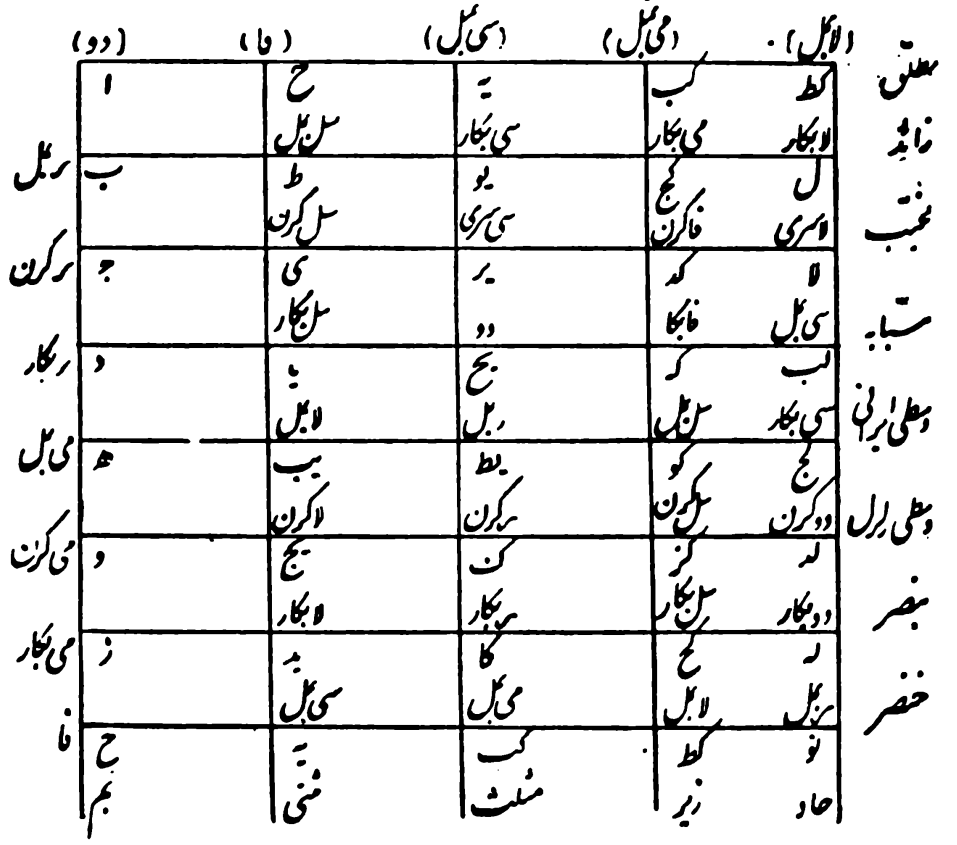
(۴) دستانهای وتر زیر

(۵) دستانهای وتر حاد

اینك میتوان بترتیبی دیگر نیز وترهای پنجگانه و اسامی دستانهای عود را نشان داد چنانکه قطب‌الدین شیرازی در کتاب درة‌التاج وترهای عود را بشکل ذیل ترسیم کرده است منتها منظور او فقط تقسیمات هشت‌گانه هر وتر بوده و تمام دستانها را با فاصلهٔ مساوی رسم کرده در صورتیکه این دستانها بعضی بیکدیگر نزدیکتر از برخی دیگر بوده، بهرحال شکل صفحه۷۶ برای فراگرفتن اسامی دستانها بی فایده نیست و نگارنده برای آنکه مطلب واضح‌تر شود اسامی دستانها را باسم نوتهای امروز نیز نوشته است تا بتوان با یکدیگر مقایسه کرد.

از ملاحظه دستانهای وترهای عود نتایج ذیل بدست میاید :

۱ ـ در یك هنگام هجده نوت استعمال میشده چنانکه نوت دوی زیر حامل با عدد یك شروع شده و دوی بین خط سوم و چهارم را با عدد ۱۸ نشان داده‌ایم.



۲ ـ یك هنگام مرکب از هفده فاصله بوده .

۳ ـ فواصلی که در یك هنگام بکار رفته مختلف وعبارتست از یك چهارم پرده و دو چهارم پرده و سه چهارم پـرده و چهار چهارم پرده یا باصطلاح دیگر ربع پرده ونیم پرده و سه ربع پرده و پرده.

بنابرین اینکه گفته اند یك گام به هفده قسمت تقسیم شده بـاید دانست که این تقسیمات مساوی نیست و بعضی از اروپائیان که تصور کرده اند مـوسیقی ایرانی از فواصل ثلث پرده تشکیل میشده اشتباه کرده اند زیرا حقیقت مطلب اینست که گام ایرانی چنانکه بعد گفته خواهد شد از ۲٤ ربع پرده تشکیل میبابد منتها تمـام این فاصله ها

بکار نمیرفته بعضی‌از آنهامتداول بوده وبرخی مورد استعمال‌نداشته چنانکه امروز هم همینطور است .

این نکته را نیز باید در نظر داشت‌که ما نمیدانیم وتر بم عود مساوی چه نوتی بوده ولی برای‌نشان‌دادن درجهٔ زیر و بمی دستانها صدای وتر این ساز را نوت دو فرض کرده‌ایم و هیچ معلوم نیست این فرض‌ماصحیح باشد. تنها مقصود انتخاب‌نوتی‌بوده وخواسته‌ایم سایر وترها را باآن بسنجیم‌همچنین باید دانست‌که نشان‌دادن‌بعضی دستانهاکه فواصلی غیر از پرده و نیم پرده دارد تا اندازه‌ای تقریبی است زیرا در اینجا نیز گام معتدل شدهٔ موسیقی ایرانی را در نظر گرفته‌ایم وگرنه بعضی‌ازفواصلی‌که دستانها درنظرداشته‌اند باآنچه در اینجا اشاره‌کرده‌ایم بی‌اختلاف نیست و علت این عمل نداشتن علامات دیگری بوده از این گذشته این تفاوت بقدری جزئیست که قابل ذکر نمی باشد و شرح و تفصیل‌آن مطلب را بدرازا میکشد .

اقسام ذوالاربع ـ قبلاتقسیمات ذوالاربع‌را باختصار شرح دادیم. اینك‌اضافه میکنیم‌که دراصطلاح قدیم مجموع سه‌فاصله‌ایکه ذوالاربع را تشکیل میداده **جنس** نامیده میشده و از توالی دو جنس «دوذوالاربع» باگذاردن یك فاصله در میان آن دو مقامات‌یا **ادوار** [جمع دور] پدید می‌آمده . همچنین ممکن است هر مقام را از توالی یك ذوالاربع «چهارم» ویك ذوالخمس «پنجم» تشکیل‌داد.

در موسیقی قدیم شش قسم ذوالاربع معمول بوده از اینقرار:

شماره	تعیین فواصل بوسیلهٔ علامت اختصار	باحروف ابجد بسبك قدیم	بسبك نوت‌نویسی امروز
۱	ط ط ب	ا د ز ح	دو ـ ر ـ مـی ـ فا
۲	ط ب ط	ا د ه ح	دو ـ ر ـ می‌بمل ـ فا
۳	ب ط ط	ا ب ه ح	دو ـ ربمل ـ می‌بمل ـ فا
٤	ط ج ج	ا د و ح	دو ـ ر ـ می‌کرن ـ فا
۵	ج ج ط	ا ج ه ح	دو ـ رکرن ـ می‌بمل ـ فا
٦	ج ط ج	ا ج و ح	دو ـ رکرن ـ می‌کرن ـ فا

با توضیحی که در صفحهٔ ۷۲ داده شد اینك میتوان گفت که از شش ذوالاربع فـوق سه تای اول **قوی** است (زیـرا دو طنینی در تشکیل آن بکار رفته) و سه تای دوم **لیّن** است (زیرا فقط یك طنینی در آن هست) .

یك ذوالاربع دیگر نیز ذکر کرده‌اند که از سه مجنب و یك بقیه تشکیل میشود والبته دراین موقع بقیه مساوی ربع‌پرده خواهدبود نه نیم پرده . [۱]

(۱) برای اینکه بتوان بآسانی فواصل چهارم و پنجم را حساب کرد باید دانست که چهارم درست چون از دوپرده و نیم یعنی پنج نیم‌پرده یاده ربع پرده تشکیل میشود هرچهارم درست مساوی خواهد بود به عدد کسری $\frac{۱۰}{۴}$ (زیرا $\frac{۱۰}{۴} = \frac{۲}{۴} + \frac{۴}{۴} + \frac{۴}{۴}$) وپنجم درست که یك‌پرده بیشتر دارد مساویست به $\frac{۱۴}{۴}$ (زیرا $\frac{۱۴}{۴} - \frac{۲}{۴} + \frac{۴}{۴} + \frac{۴}{۴} + \frac{۴}{۴}$) پس چهارمی که ازسه مجنب ویك‌بقیه تشکیل‌شده‌باشد بقیهٔ آن ربع‌پرده‌خواهد بود زیرا $\frac{۱۰}{۴} = \frac{۱}{۴} + \frac{۳}{۴} + \frac{۳}{۴} + \frac{۳}{۴}$ چنانکه در صفحهٔ ۷۱ اشاره شد بقیه که آنرا فضله هم مینامنددرحقیقت عبارت است از زیادی سایر فواصل ذوالاربع که ممکن‌است نیم‌پرده یا ربع‌پرده باشد .

اقسام ذوالخمس ـ انـواع ذوالخمس دوازده بـوده که از مقایسهٔ فواصل آنها با دستانهای عود چنین برمیآید که شش تای آنها مختصر اختلافی داشته که با طرز نوت نویسی قدیم بـوسیلهٔ حروف ابجد نمیتوانستهانـد آنها را نشان دهند باین جهت شش ذوالخمس که درصحت فواصل آن تردیدی نیست اول ذکر میکنیم سپس بتوضیح شش ذوالخمس دیگر میپردازیم .

شش ذوالخمس اول

شماره	تعیین فواصل بوسیلهٔ علامت اختصار	با حروف ابجد بسبك قدیم	بسبك نوت نویسی امروز
۱	ط ط ب ط	ح یا ید یه یح	فا ـ سل ـ لا ـ سی بمل ـ دو
۲	ط ب ط ط	ح یا یب یه یح	فا ـ سل ـ لا بمل ـ سی بمل ـ دو
۳	ب ط ط ط	ح ط یب یه یح	فا ـ سل بمل ـ لا بمل ـ سی بمل ـ دو
٤	ط ج ج ط	ح یا یج یه یح	فا ـ سل ـ لا کرن ـ سی بمل ـ دو
۵	ج ج ط ط	ح ی یب یه یح	فا ـ سل کرن ـ لا بمل ـ سی بمل ـ دو
٦	ج ط ج ط	ح ی یج یه یح	فا ـ سل کرن ـ لا کرن ـ سی بمل ـ دو

شش ذوالخمس مذکور در فوق از اضافه کردن یك طنینی (دوم بزرگ) به آخر ذوالاربعهای شش گانه پدید آمده است .

بین شش ذوالخمس دیگر که باید ذکر کنیم دو تای آنها که با حروف ابجد نوشته شده اشتباهی ندارد فقط باید در نظر داشت که فاصلهٔ بقیه دراین دو ذوالخمس از نیم پـرده کوچکتر و مساوی ربع

پرده است که در موقع حساب کردن باید با کسر $\frac{۱}{۴}$ محسوب شود . همچنین این دو ذوالخمس با بعضی از ذوالخمس‌هائیکه بعد ذکر میشود بعوض اینکه مطابق قاعده از چهار فاصله تشکیل شود دارای پنج بُعد است :

دو ذوالخمس دیگر

شماره	تعیین فواصل با علامت اختصار	با حروف ابجد بسبك قدیم	بسبك نوت‌نویسی امروز
۷	ط ج ج ج ب	ح یا یج یه یز یج	فا- سل- لاکرن- سی بمل- می‌سری-دو
۸	ج ط ج ج ب	ح ی یج یه‌یز یح	فا-سل کرن-لاکرن- سی بمل-سی‌سری-دو

در چهار ذوالخمس ذیل باید چند نکته را در نظر داشت :

۱ ــ فاصلهٔ بقیه در شماره‌های ۹ و ۱۰ و ۱۱ مساوی ربع پرده است .

۲ ــ در شمارهٔ ۹ علامت «ید» بجای «لاسری» نوشته شده‌در صورتی که این نوت بین «ید» و «یه» است و چون برای آن علامتی نداشته‌اند باین طریق اکتفا کرده‌اند . در دستانهای عود هم پرده‌ای باین فاصله نیست و می‌توان حدس زد که نوازندگان در موقع نواختن یا متوجه این اختلاف که فقط ربع پرده است نمیشده یا پردهٔ « ید » را که بنصر و تر مثلث بوده کمی به خنصر نزدیکتر میکرده‌اند .

۳ ــ در شماره‌های ۱۰ و۱۱ و۱۲علامت «یو» بجای سی کرن است در صورتیکه این نوت بین «یه» و «یو» میباشد و چون علامتی نداشته‌اند باین ترتیب نوشته‌اند . از طرف دیگر چون در دستانهای عود هم پرده‌ای باین فاصله نبوده یا نوازندگان پردهٔ « یو » را که زائد وتر مثنی بوده کمی به مطلق نزدیك میکرده‌اند یا اصلا توجهی باین اختلاف نداشته و چون وترهای عود را بترتیب اسم گذاری و عدد گذاری کرده‌اند فقط از نظر علمی در آن بحث شده است .

چهار ذوالخمس آخر

شماره	تعیین فواصل با علامت اختصار	باحروف ابجد بسبك قدیم	بسبك نوت نویسی امروز
۹	ج ج ج ط ب	ح ی یب ید یز یح	فا-سل کرن-لابمل-لاسری-سی سری-دو
۱۰	ج ب ط ج ج	ح ی یا ید یو یح	فا-سل کرن- سل بکار- لا- سی کرن- دو
۱۱	ج ج ب ط ج	ح ی یب یج یو یح	فا-سل کرن-لابمل-لاکرن- سی کرن-دو
۱۲	ط ج ط ج	ح یا یج یو یح	فا ـ سل ـ لاکرن ـ سی کرن ـ دو

بعضی قسم دیگری هم برای ذوالخمس نوشته‌اند که مرکب از دو طنینی و دو مجنب بوده و باین ترتیب سیزده ذوالخمس درست کرده‌اند .

مقامات موسیقی ــ چنانکه سابقاً اشاره شد از توالی یك ذوالاربع و یك ذوالخمس میتوان مقامات موسیقی را تشکیل داد

بنابراین هر یك از ذوالاربع‌های هفت گانه که یکمرتبه با یکی از ذوالخمس‌های سیزده‌گانه توالی یابد یك مقام درست میشود یا بعبارت دیگر از ضرب هفت در سیزده ، نودویك مقام مختلف‌پدید میآیدکه آنها را نود و یك دائره نامیده‌اند . ازاین‌نود و یك مقام دوازده دائره را ملائم تشخیص داده‌اند و آنها را مقامات اصلی مینامند از اینقرار :

عُشاق ـ نوا ـ بوسلیك ـ راست ـعراق ـاصفهان ـزیرافکند ـ بزرگ ـ زنگوله ـ راهوی ـ حسینی ـ حجازی .

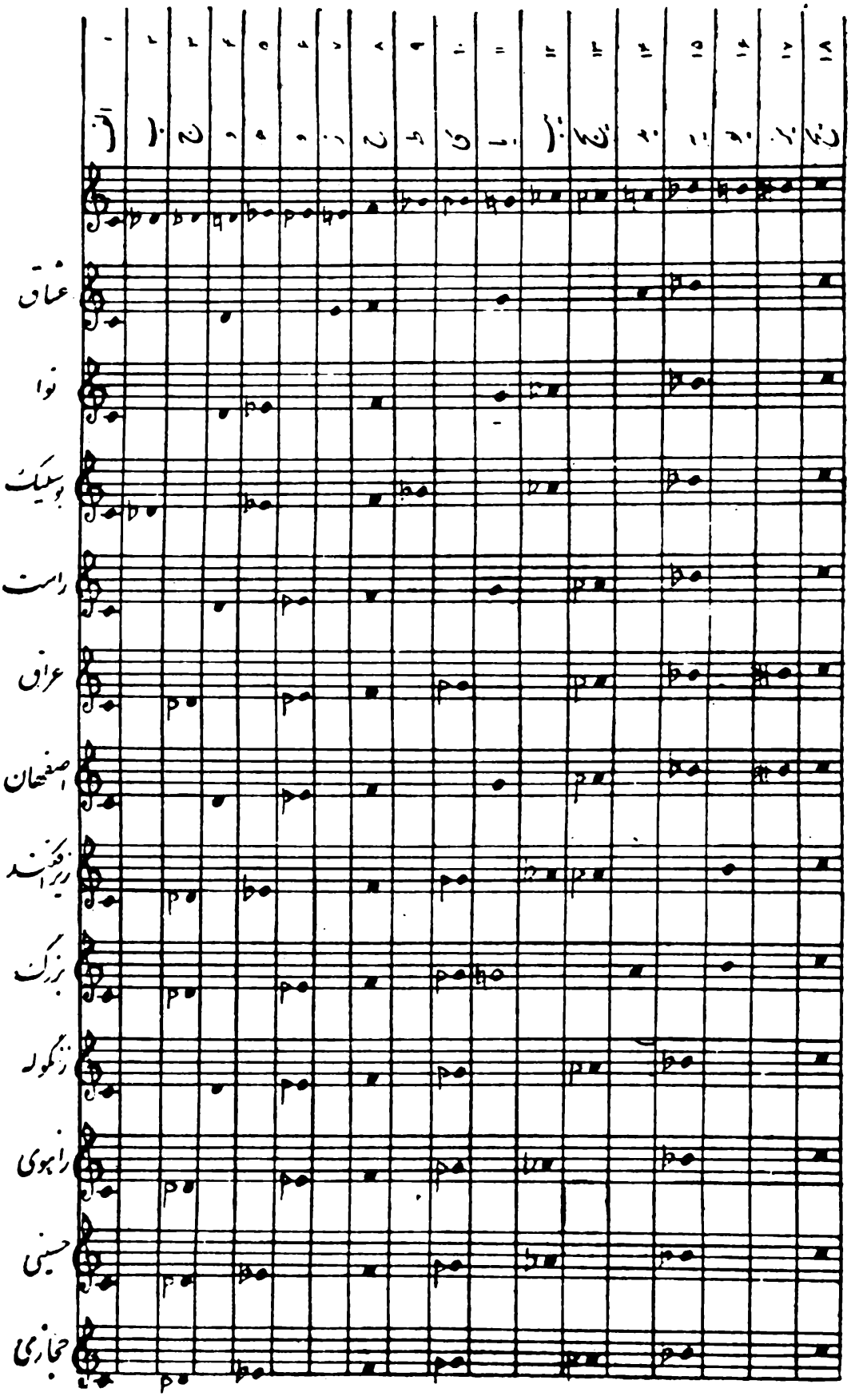
اینك میتوان مقامات دوازده‌گانهٔ فوق را با حروف ابجد بطریق ذیل نوشت :

(۱)

۱ ـ عشاق	ا	.	.	د	.	.	ز	ح	.	.	یا	.	.	ید	یه	.	.	یح
۲ ـ نوا	ا	.	.	د	ه	.	.	ح	.	.	یا	یب	.	.	یه	.	.	یح
۳ ـ بوسلیك	ا	ب	.	.	ه	.	.	ح	ط	.	.	یب	.	.	یه	.	.	یح
٤ ـ راست	ا	.	.	د	.	و	.	ح	.	.	یا	.	یج	.	یه	.	.	یح
۵ ـ عراق	ا	.	ج	.	.	و	.	ح	.	ی	.	.	یج	.	یه	.	.	یح
٦ ـ اصفهان	ا	.	.	د	.	و	.	ح	.	.	یا	.	یج	.	یه	.	.	یح
۷ ـ زیر افکند	ا	.	ج	.	ه	.	.	ح	.	ی	.	یب	یج	.	.	یو	.	یح
۸ ـ بزرگ	ا	.	ج	.	.	و	.	ح	.	ی	یا	.	.	ید	.	یو	.	یج
۹ ـ زنگوله	ا	.	.	د	.	و	.	ح	.	ی	.	.	یج	.	یه	.	.	یح
۱۰ ـ راهوی	ا	.	ج	.	.	و	.	ح	.	ی	.	یب	.	.	یه	.	.	یح
۱۱ ـ حسینی	ا	.	ج	.	ه	.	.	ح	.	ی	.	یب	.	.	یه	.	.	یح
۱۲ ـ حجازی	ا	.	ج	.	ه	.	.	ح	.	ی	.	.	یج	.	یه	.	.	یح

(۱) مقصود از نقطه‌هائیکه بین حروف گذارده شده دستانهائیست که در تشکیل آن مقام استعمال نمیشود مثلا بین الف و دال دو نقطه گذارده شده یعنی ب و ج یا دستان زائد ومجنب وتر بم دراین مقام بکار نمیرود .

جدول مقامات دوازده گانه



اکنون برای اینکه مطلب واضح‌تر باشد و بتوان مقامات را با یکدیگر کاملا مقایسه کرد آنها را با سبك نوت نویسی امروز در جدول‌صفحه۸۳ مینویسیم و چنانکه ملاحظه میشود در حامل‌بالا دستانهای عود را از مطلق بم تا سبابهٔ مثنی که رویهمرفته هجده صداست با شماره و حروف ابجد نشان داده‌ایم تا معلوم شود که در تشکیل هر مقامی کدام یك از دستانها بکار رفته وکدام استعمال نشده است .

قطب‌الدین محمود شیرزای در کتاب درةالتاج چند دائرهٔ دیگر را نیز ملایم دانسته و باسامی ذیل موسوم کرده :

زنگبار ـ گلستان ـ بهار ـ بوستان ـ عذری ـ وامق .

بعضی هم بمقامات دوازده‌گانه شش مقام دیگر موسوم به **آوازه** اضافه‌کرده‌اند باین ترتیب : گویشت ـ گردانیه ـ نوروز ـ سلمك ـ مایه ـ شهناز .

برخی نیز از هر یك از مقامات دوازده‌گانه دو شعبه تشکیل داده‌اند و باین طریق بیست و چهار شعبه پیدا کرده باسامی ذیل نامیده‌اند :

زابلی ـ اوج ـ نوروز خارا ـ ماهور ـعشیران ـنوروزصبا ـ مبرقع ـ پنجگاه ـ مغلوب ـ راهوی ـ نیریز ـ نیشابور ـ رهاب ـ بیاتی ـ همایون ـ نهفت ـ سه‌گاه ـ حصار ـ چهارگاه ـ عزّال ـ نوروز عرب ـ نوروز عجم ـ دوگاه ـ محیّر .

اسامی‌درجات‌گام ـ چنانکه گفتیم گام موسیقی قدیم از

هجده نوت ترکیب میشده و هفده فاصله داشته . اینك اضافه میکنیم که هر یك از درجات را قدما اسمی داده‌اند و اغلب این اسامی اکنون اسم نغمات وگوشه‌ها و حتی بعضی از آنها چنانکه بعد اشاره میشود نام دستگاههای موسیقی امروز ایرانست . اسامی درجات گام بترتیب‌ازاین قرار بوده :

یگاه [۱] ، نیم بیاتی ، نیم حصار ، عشیران ، نیم عجم ، عراق ، نیم ماهور ، راست ، زنگوله ، راهوی ، دوگاه ، نهاوند ، سه‌گاه ، بوسلیك ، چهارگاه ، صبا ، عزال ، نوا .

تأثیر نغمات ـ درکتابهای قدیم راجع بتأثیرنغمات و مقامات موسیقی بتفصیل سخن بمیان آمده چنانکه برای هر مقامی در مزاج آدمی اثر خاصی قائل بوده‌اند . اینك بی‌مناسبت نیست بطور خلاصه عقیدهٔ قدما را دراین موضوع بیان‌کنیم :

در کتاب قابوسنامه تألیف کیکاوس بن اسکندر بن قابوس بن‌وشمگیر بن زیارکه درسال۴۷۵ هجری‌قمری تألیف شده چنین آمده :

« در مجلسی که بنشینی نگاه کن اگر مستمع‌سرخ روی و »
« دموی روی باشد بیشتر بر بم بزن و اگر زرد روی وصفرائی بود »
« بیشتر بر زیر بزن و اگر سیاه‌گونه و نحیف وسودائی بود بیشتربر »
« سه تا بزن و اگر سپید پوست و فربه و مرطوب بیشتر بربم »

(۱) چون نوت اول گام هنوز در زبان فارسی اسمی ندارد ممکن است آنرا یگاه نامید و بجای‌کلمهٔ تونیك (Tonique) استعمال‌کرد .

« بزن [1] که این رودها را بر چهار طبع مردم ساخته‌اند . چنانك »
« حکماء روم و اهل علم موسیقی‌این صناعت را برچهارطبع مردم »
ساخته‌اند [2] . »

دراین که هر پرده‌ای بایـد در موقع معینی از ساعات‌روز و شب نواخته شود بـرخی‌گفته‌انـد حسینی در آخر روز و رهاوی در صبح و راست هنگام طلوع آفتاب و بـوسلیك بعدازظهر و عشاق در غروب‌آفتاب و نواقبل ازنماز شام وحجاز در نیمهٔشب مطلوب است [3]

برخی‌گفته‌اندکه نغمات فـوق در معالجهٔ امراض نافع است چنانکه در ترجمهٔ فارسی مجمل الحکمه که خلاصهٔ رسائل اخوان الصفاست چنین نوشته شده :

«پس نزدیك حکما و فیلسوفان موسیقی را فایدهٔ عظیم‌است‌و»
« در بسیار جا این بکار داشته‌انـد چنانکه در محرابها استجابت »
« دعا را چنانکه‌حضرت داود درمحراب بربط زدی‌وغنای خویش »
« بـر آن راست کـردی و چنانکـه در بیمارستانها بسحرگاهان »
«بزدندی تا بیماران را در خواب کردندی‌و از دردها برآسودندی»
« و چنانکه در صومعه‌ها بنهادندی و چون عامه بـزیارت شدندی »
« معتکفان آن را بزدندی تا عامه براه توبه‌درآمدندی واگر امروز »

(۱) در این جا چنین بنظر میرسدکه یامؤلف اشتباه‌کرده یا دراثرآشنا نبودن نویسنده این اشتباه پدیدآمده زیرا بجای بم باید مثنی آورده باشد .
(۲) باب ۳٦ اندر آداب خنیاگری (نسخه چاپ خاور) .
(۳) دراین قسمت هم عقاید مختلف‌است .

« در بعضی شرایع اینها منهی است بسبب آن بوده است که ایشان »
« استعمال آن در محظورات و لذت دنیا میکنند نه آنچه در مقصود»
حکما بوده است [۱] . »

مترجم مجمل‌الحکمه در جای دیگر گوید :

« آوازی که معتدل بود میان حاد و غلیظ همهٔ مزجها را بر»
« جایگاه خویش نگاه دارد و آوازی که از اعتدال بیرون بود همهٔ »
« خلطها را بجنباند و چون از حد بگذرد همچون صاعقه و مانند »
« آن باشد که مرگ مفاجات آرد و آوازهای معتدل موزون »
« متساوی مزاج را معتدل کند و طبع را بجنباند و باشد که وجد »
«آرد و هر بیماری که تن را هست ونفس راهست در موسیقی نوعی»
در مقابل وی هست که آنرا بصحت باز آرد . »

و در تائید همین مطلت گوید :

« چون دیدند که آواز و آنچه بر آواز نهادند اثری تمام دارد»
« در نفس ونفس برتن غلبه دارد این علم وعمل نهادند تانفس ازاو »
« اثر پذیرد و بتن دهد وتن را ازحال خویش بگرداند چنانکه اگر »
« کسی دراین علم حاذق بود که علوم طبیعی نیك بداند بنوعی از »
« موسیقی هر بیماری که خواهد از تن ببرد . »

در حالات پرده‌ها نیز گفته‌اند :

«عشاق وبوسلیك ونوا تولید جرأت وشجاعت میکند . عراق و»
« اصفهان و نوروز و راست موجب بسطی معتدل وبدین جهت سبب»

(۱) نسخهٔ خطی متعلق باستاد مرحوم اقبال آشتیانی .

« لذتی لطیف میگردد .بعضی دیگر ازنغمات موجب بسطی ضعیف»
« و تهییج نفس‌انـد چنانکه از استماع آنها حالتی شبیه بجنون و »
« فتور و قبض حادث‌گردد مانند بزرك و رهاوی و زیـر افکند و »
« زنگولـه و حسینی اما بایدکه شعری اختیار کنندکـه معانی آن »
«مناسب تأثیر آن پرده باشد تاسبب‌کمال تأثیرگردد [۱] . »

ایقاع ـ وزن را دراصطلاح موسیقی قدیم **ایقاع** میگفتند .
فارابی وزن را چنین تعریف‌کرده :

ایقاع عبارت است از تقسیم صداها بـزمانهائیکه از حیث مقـدار محدود باشند . صفی‌الـدیـن تعـریف جامعتـری کـرده و گوید :

ایقاع عبارت است از تـوالی یکعده **نقرات** [۲] کـه بـوسیلهٔ زمانهائیکه دارای مقداری محدودند از یکدیگر جدا شده و زمانها وضع مخصوصی در **دور**[۳]های مساوی ایقاعی دارند که آن تساوی را طبع سلیم درك میکند .

اگر تعریف فوق‌کمی پیچیده ومشکل بنظرآید پس ازآشنائی باصطلاحات قدما و بیان مطالب ذیل واضح خواهد شد .

این نکته را باید درنظر داشت باآنکه قدما وزنهای مختلف موسیقی را ذکر کرده و در این باب دقت زیاد بکار برده اند ولیٰ

(۱) نقل از نفائس الفنون‌فی عرائس‌العیون .
(۲) نقره در اصطلاح قدیم بجای «ضرب» گفته میشده .
(۳) از دور بزودی گفتگو خواهیم کرد .

نشان‌دادن وزنهای قدیم باسبك نوت نویسی امروزممکن نیست‌زیرا تقسیم وزن بمیزانهای مساوی‌که اکنون مسلم است درقدیم معمول نبوده ومطلب را طور دیگر تعبیرکرده چنانکه‌گفته اند :

وقتی دوحرف متحرك را تلفظ میکنیم (مانند تن) برای تلفظ هر یك از دو حرف یکمرتبه زبان به سقف دهان میخورد و زمانی بین دو حرکت زبان موجود است .

حال اگر هر یك از این دو حرف را یك نقره یـا باصطلاح امروزه یك ضرب بدانیم بین‌آنها زمانی واقع شده‌که آن دو را از یکدیگر جدا میکند . البته این زمان ممکن است‌کـوتاه یـا بلند یـا متوسط باشد . زمان‌کوتاه تمیز دو صدا را از یکدیگر مشکل‌میکند و زمان بلند پس ازشنیدن صدای دوم اثرصدای‌اول‌را از بین‌می‌برد. پس زمان بین دو ضرب باید متوسط باشد ولی البته در عین متوسط بودن ممکن است‌کوتاه یا بلند باشد .

کوتاه‌ترین زمان متداول بین دوضرب را **زمان اول** یا **زمان ایقاعی** یا واحد زمان نامیده‌اند و سایر زمانهارا باآن میسنجندواین مطلب را اینطور بیان‌کرده‌اند که اگربین دوضـرب نتوان ضـرب دیگری جای‌داد زمان بین‌آندوکوتاه‌ترین زمان‌است و **واحدزمان** شمرده میشود .[1]

واحد زمان را بوسیلهٔ حرف الف‌نشان میدهند و اگر زمانها

(۱)چنانکه‌ملاحظه میشودبعکس‌امروزکه‌واحد زمان‌مساوی نوت‌گرد و بزرگترین امتدادهاست قدما واحد زمان راکوتاه‌ترین‌امتداد تصورکرده‌اند.

بلندتر از آن باشد با حروف ابجد بطریق ذیل نشان داده میشود :

واحد زمان	الف
دوبرابر واحد زمان	ب
سه برابر واحدزمان	ج
چهاربرابرواحدزمان	د
پنج برابرواحد زمان	ه

باید دانست قدما بعوض آنکه ضربها را دارای امتداد مخصوصی بدانند و وزن را از توالی آنها بترتیب معینی تشکیل دهند مطلب را معکوس تصور کرده و امتداد را بزمان بین ضربها داده‌اند در صورتیکه عملا معلوم میشود که مقصود آنها از این زمان سکوت و توقف نیست بلکه منظور واقعی آنها از زمان بین ضربها تعیین امتدادهای مختلف آنهاست چنانکه اگر بخواهیم گفتهٔ آنها را تعبیر کنیم و بسبك نوت نویسی امروز درآوریم بایدطریق ذیل را اتخاذ کنیم :

اگر زمان بین دو ضرب مساوی حرف «الف» یعنی واحد زمان باشد آن دو ضرب را با چنگ نشان میدهیم .

اگر زمان بین دو ضرب مساوی «ب» باشد ضربها را بوسیلهٔ دو سیاه نشان میدهیم .

پس با این ترتیب اگر زمان بین دوضرب مساوی «ج» باشد ضربها سیاه نقطه دار و اگر زمان میان آنها مساوی «د» باشد ضربها بشکل نوتهای سفید نوشته خواهند شد و در تمام اشکال فوق بین

دوضرب سکوت وتوقفی نخواهدبود .[مطابق مثال ۱]

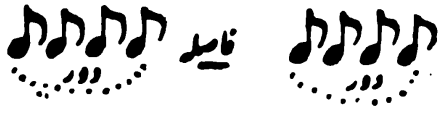
(مثال ۱)

اقسام ایقاع ـ ایقاع بر دو قسم است .

ایقاع موصل [متصل] و **ایقاع مفصّل** [منفصل]

ایقاع موصّل آنست که ضربها بدون مکث وتوقفی دنبال یکدیگر واقع شوند واین نوع ایقاع رامعمولا **ایقاع هزج** گفته‌اند .

ایقاع مفصل آنست که بین هر چند ضرب یك سکوت واقع شود . دراین موقع سکوت بین ضربها را **فاصله** وهرچندضرب که با **یك** فاصله از هم جدا شده باشند دور نامند [مطابق مثال ۲]



(مثال ۲)

ایقاع مفصل که باصطلاح قدما زمان بین ضربهای آن نامساویست [زیرا فاصلهٔ بین دورها تساوی زمانها را از بین‌میبرد] چهار قسم است از اینقرار :

۱ـ هزج سریعـ که زمان بین ضربها مساوی واحدزمان‌است.

۲ـ هزج خفیفـ که زمان بین ضربها دو برابرواحداست.

۳ـ هزج خفیف ثقیل ـ که زمان بین ضربها سه برابر واحد است .

۴ـ هزج ثقیلـ که‌زمان بین ضربها چهار برابر واحد است.

اینك اگر بخواهیم چهار نوع ایقاع مزبور را بسبك نوت

نویسی امروز در آوریم با توضیحاتی که قبلا داده شد ممکن است بطریق ذیل تعبیر کنیم :

(۱)

(۲)

(۳)

(٤)

البته در چهار نوع وزن فوق‌فاصله‌ای بین ضربها نیست .پس مقصود از سریع اینست که امتداد نوتها کمتر است و بتدریج امتداد آنها زیاد میشود تا ایقاع ثقیل که نوتها بصورت هر ٤ سفید نقطه دار یعنی چهار برابر ضربهای سریع در می‌آید .

ایقاع منفصل بنا برآنکه هر دور از چند ضرب تشکیل شده باشد باشکال ذیل در می‌آید :

۱ ـ اگر هر دور از دو ضرب تشکیل شود آنرا **مفصل الاول** نامند که مانند وزن دو تائی است مانند مثال [۳]

(مثال ۳)

۲ ـ اگر هر دور از سه ضرب تشکیل یابد آنرا **مفصل الثانی** گویند که مثل وزن سه‌تائیست مانند مثال [٤]

(مثال ٤)

در وزن سه تائی ممکن است ضربهای یك دور با هم مساوی باشند مانند مثال فوق وممکن استنامساوی باشند مانند مثال[۵]:

(مثال ۵)

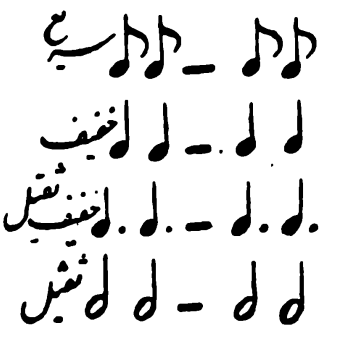
۳ ـ اگر هردورازچهار ضرب تشکیل یابدآنرا **مفصل الثالث** نامندکه مثل وزن چهارتائیست مانند مثال [٦]

(مثال ٦)

دراین صورتنیز ممکناست ضربهای هر دور نامساوی باشند مانند مثال [۷]

(مثال ۷)

تبصره ـ وزنهایمنفصلنیز باشکال مختلف در میایندچنانکه ایقاع مفصلالاول راکه هر دور آن از دو ضرب تشکیل میشود ممکن است به چهار شکل ذیل در آورد : (مطابق مثال ۸)

(مثال۸) 

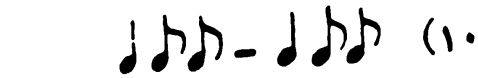
ایقاعات مشهور ـ وزنهای مشهورکه درکتابهای قدیممموسیقی ذکرکردهاند از این قرار است :

۱-**هزج** -دراین‌وزن‌ضربها چنانکه‌گفته شد بدون فاصله‌دنبال یکدیگر قرار میگیرند .

۲-**رمل‌خفیف**- وزنیست‌که هر دور آن‌از دوضرب‌مساوی تشکیل یابد یا باصطلاح دیگر نقراتش دو بدو توالی یابند .

(مثال ۹)

۳-**رمل یا رمل‌ثقیل**-که هر دور آن دارای یك ضرب ثقیل و دو ضرب خفیف است :

(مثال۱۰) 

٤- **ثقیل دوم** که بعکس رمل هر دورآن دارای دو ضرب ثقیل و یك ضرب خفیف است :

(مثال۱۱)

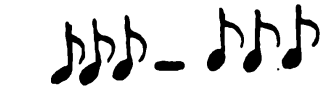
۵ - **خفیف ثقیل دوم** - بعکس ثقیل دوم هر دور آن مرکب است از دو ضرب خفیف و یك ضرب ثقیل و آنرا **ماخوری** نیز گفته‌اند :

(مثال۱۲)

٦ - **ثقیل اول** - هر دور آن شامل سه ضرب ثقیل است :

(مثال۱۳)

۷- **خفیف ثقیل اول**- هردور آن شامل سه ضرب خفیف است :

(مثال ۱۴) 

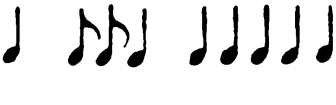
هریك از این وزنهای هفت گانه در اثر کوتاهی و بلندی فاصله‌ای که بین هر یك از دورهای آنها واقع شده نیز ممکن است بصورتهای مختلف دیگری در آید که ذکر تمام آنها باعث طول کلام است .

اینك برای نمونه دو وزن قدیم موسیقی را که مخصوص ایرانیان بوده با وزن شعری آنها مقایسه میکنیم .

از آن جمله وزنیست که سابقاً آنرا **رمل ثقیل** می نامیده‌اند و وزن شعری آن دو قسم بوده : یکی مساوی چهار **فعلاتن** و دیگری باین وزن بوده است :

فَعُلنْ فَعِلنْ مَفْعولُنْ مَفْعولُنْ فَعِلُنْ :

اگر بخواهیم وزن فوق را بسبك نوت نویسی امروز بنویسیم بصورت ذیل در میآید :

(مثال ۱۵) 

---

(۱) سابقاً اوزان عروضی رادر موسیقی طور دیگر مینوشته‌اند مثلا بجای فَعُلْنْ میگفته‌اند «تَنَنْنْ» و بعوض مفعولن مینوشته‌اند تَنْ تَنْ تَنْ یا باصطلاح اهل عروض بجای سبب ثقیل «تَنَ» و بجای وتد مجموع «تَنَنْ» و بعوض فاصلهٔ صغری تننن مینوشته‌اند اینك در نوت نویسی هم بجای یك حرف متحرك نوت چنگ را قرار میدهیم و بجای یك سبب خفیف (یا یك حرف متحرك و ساکن) نوت سیاه را قرار داده‌ایم . پس چنگ بعوض سیلاب کوتاه گذارده میشود و سیاه جانشین سیلاب بلند میشود .

ووزن موسیقی آنرا بطریق ذیل مینوشته‌اند .

تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنَنَنْ .

سابقاً این‌وزن‌را بشکل‌دیگرهم‌نشان‌دادیم(مثال۱۰) وازاینجا میتوان بخوبی پی بردکه یك وزن بطرق مختلف استعمال‌شده‌است.

چهارضرب - وزن شعری‌آن شش **فَعِلُنْ** بوده مساوی باشش **تَنَنَنْ** که درحقیقت هرقسمت‌آن ازسه‌سیلاب تشکیل میشده‌وباسبك نوت نویسی امروز بطریق ذیل درمیآید :

مثال ۱۶

فاختی - دراین وزن ایرانیها خواسته‌اند وزن‌آواز مرغی‌را موسوم به **فاخته** تقلیدکنند . وزن شعری آن بطریق ذیل بوده:

مُفْتَعِلُنْ فَعِلُنْ مُفْتَعِلُنْ فَعِلُنْ .

تَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ تَنْ تَنَنَنْ تَنَنَنْ .

نوت نویسی آن هم بشکل ذیل خواهد بود :

***

فصل چهارم

گام بیست و چهار قسمتی

پس از ذکر مختصری از تاریخ موسیقی ایران و کیفیت موسیقی ما در دوره‌های گذشته اینك شروع میکنیم بذکر قواعد و اصول موسیقی کنونی و تا آنجا که ممکن است آنرا بر قوانین عمومی موسیقی تطبیق مینمائیم و هرجا محتاج بایجاد قواعد تازه‌ای شدیم بی‌شك تا حدود امکان از وضع و ترتیب قوانین جدیدی که از نظر علمی بموسیقی ما خللی وارد نیاورد خودداری نخواهد شد .

از مطالعهٔ فصول گذشته و مقایسهٔ آن با آنچه بعد میاید بخوبی معلوم میشود که موسیقی امروز مارا باموسیقی قدیم رابطه‌ای بس نزدیك است و اگر نغمات و آهنگ‌های قدیم ما نوشته شده بود درك این ارتباط آسان‌تر بنظر میرسید . باوجود این از کیفیات مقامات و چگونگی فواصل نغمات و سازهائی که امروز داریم بخوبی واضح است که موسیقی ما از دوران فارابی تا چند سال پیش اگر هم تفاوتی کرده باشد بی‌نهایت نامحسوس است زیرا تجدد و انقلاب که موجد

ترقی است در آن هیچ روی نداده ودرهمین چند سال اخیر که ملت ایران وارد مرحلهٔ نووزندگانی جدیدی شده موسیقی ماهم شروع به تغییر کرده وتفاوتی که یافته بخوبی آشکار است . بعد ازعبدالقادر مراغه‌ای که درسال ۸۳۸ هجری فوت کرده تاسال ۱۳۰۲ که آقای علینقی وزیری در کتاب دستورتارخود اسمی ازموسیقی ایرانی بمیان آورده کتابی که قابل ذکرباشد نوشته نشده ودرتمام طول مدت پنج قرن قدمی درراه ترقی موسیقی برداشته نشده وازقانون وقاعدهٔ جدیدی که مربوط باین فن باشد سخن نگفته‌اند درصورتیکه دراین دورهٔ طولانی اروپائیان علاوه بر آنکه درصدد ترقی موسیقی خود بوده‌اند بتدریج نسخه‌های کتابهای موسیقی قدیمی ما را هم بدست آورده وبمطالعهٔ آن‌ها پرداخته وحتی یکی دو رساله‌را هم باختصار ترجمه کرده‌اند .

باتوجه باین نکات اینك موسیقی کنونی خودرا شرح وتوضیح میدهیم وبرای بسط وتوضیح مطلب نخست آنرا باموسیقی فرنگی مقایسه میکنیم تامنبع اختلاف و تفاوت موسیقی مغرب و مشرق‌را درك کنیم .

موسیقی دوملت ممکن است ازدونظربایکدیگر متفاوت باشد یکی ازنظراصل وپایه ، دیگر ازجهت حالت وکیفیت . دربعضی کشورها فقط اختلاف دوم مشاهده میشود وازنظراول تفاوتی درمیان نیست . چنانکه موسیقی کشورهای فرانسه وآلمان وایتالیا وروسیه باآنکه درحقیقت روی یك پایه بنا شده ازحیث کیفیت وحالت با

یکدیگر اختلاف دارد . اساس موسیقی این کشورها گام دیاتنیک[1] وفواصلیست که از پرده ونیم پرده . تشکیل یافته ، ولی ازنظرحالت ازهم متمایزاست بطوریکه هرکس از فن موسیقی وقواعد وقوانین آن آگاه و مطلع باشد و سبکهای مختلف موسیقی این کشورهارا بررسی ومقایسه کند باین اختلاف پی میبرد ودرتاریخ موسیقی نوشته شده است که این کشورهاهریك سبك مخصوصی برای موسیقی خود دارندکه تنهاازنظرحالت وکیفیت متفاوت است . بطور مثال میتوان گفت موسیقی آنها مانند چند بنائیست که رنگ ظاهری آنهامتفاوت ولی مصالحی که درآنها بکارزفته عین یکدیگراست ونقشهٔ بناواسلوب معماری هم یکیست .

این کشورها دراثر نزدیکی بیکدیگر وداشتن روابط سیاسی و تاریخی و ادبی و شبیه بودن محیط واوضاع جغرافیائی و کیفیت زندگانی اجتماعی دارای یك نوع موسیقی شده اند .

اساس موسیقی آنها نیز مثل سایر علوم وصنایعشان از دو کشورقدیمی یونان وروم اقتباس شده وچون دراصول عقایدمذهبی بایکدیگرمشترکند وازدیرزمان ارتباط تاریخی وسیاسی واجتماعی داشته اند موسیقی آنها هم روی یك شالوده بنا شده است . گرچه موسیقی ملی روس بواسطهٔ نزدیکی آن کشور بامشرق سبك ممتازی دارد ونغمات وآهنگهای موسیقی آن کشور حد فاصل بین موسیقی مغرب ومشرق است ولی چون پایهٔ معلومات موسیقی دانهای روس

(۱) Diatonique (مراجعه شود بجلد اول صفحه ۴۳)

هم دردیگر کشورهای اروپا بوده موسیقی رسمی روسیه نیز تحت تأثیر موسیقی فرانسه وایتالیاوآلمان درآمده وپس ازآنکه موسیقی‌دانهای جدید روسیه خواستند موسیقی خودرا براساس علمی‌استوار کنند آنراکاملا برقواعد وقوانین‌موسیقی آن سه‌کشور منطبق‌کردند تنهاامتیازی‌که داشت این‌بودکه‌نغمات والحان‌ملی‌خودرا باتغییراتی نگاهداشتند وچون این آهنگها را ذوق نوازندگانی بوجود آورده بودکه باموسیقی مشرق رابطه داشتند هنوزهم موسیقی این‌کشور در نظرما جذاب و مطبوع‌تر ازموسیقی کشورهای دورتر اروپاست .

بهرحال‌کشورهای‌اروپا باهم‌نزدیکتروازحیث‌تاریخ تازه‌تراز کشورهای مشرق است وروابط اجتماعی وادبی واخلاقی ومذهبی صنایع آنهارا نیزشبیه‌بیکدیگر کرده وهنرنمائی علم وصنعت موسیقی‌آنهارا هم بصورت خاصی‌درآورده‌است‌که باموسیقی ماچه ازحیث‌اساس وپایه وچه ازجهت حالت وکیفیت تفاوتهائی دارد .

ازطرف دیگرهمین رابطه ونزدیکی میان کشورهای مشرق از دیرباز وجود داشته . چنانکه‌کشورهای ایران وهند و عراق وترکیه وافغانستان‌وحتی بعضی ازنواحی‌مجاورایران مانند قفقازوترکستان که باکشور ما نزدیکند وارتباط تاریخی دارند دارای نوعی دیگر ازموسیقی شده‌اندکه گذشته از اینکه اساس وپایهٔ آن مشترك است درحالت وکیفیت‌هم اشتراك طبیعی دارد . بهمین جهت فهم‌وادراك موسیقی ملی قفقاز وعرب وترك وهند برای ما بسی آسان است‌ونه

اهل فن وسازندگان و نوازندگان ایرانی موسیقی این کشورهارا بی‌نهایت بهم‌نزدیك تشخیص میدهند بلکه تودهٔ ملّت ایران ازشنیدن موسیقی‌این کشورها که آنرا شرقی‌مینامند لذت کامل میبرندواختلافی که مثلا میان صدای یك آواز خوان ایرانی وعرب وترك وقفقازی بنظرمیرسد بقدری کم است که قابل مقایسه باصدای یکنفر خوانندهٔ آلمانی وفرانسوی‌وایتالیائی نیست . درداثرةالمعارف جدیدموسیقی که درفراسه تنظیم شده‌وموسیقی هرکشوررا اهل آن فن نگاشته‌اند بمناسبت‌بحثی ازموسیقی‌ترك‌وعرب‌وایرانی بمیان‌آمده.نویسنده‌ایکه ازموسیقی عرب وموسیقی‌کشورهای عربی زبان از قبیل‌الجزایر و مراکش وجنوب اسپانیا[1] گفتگوکرده فارابی وابن‌سینا وصفی‌الدین ارموی‌را که ازموسیقی‌دانهای مشهورایرانند بنام موسیقی‌دان‌عرب ذکرکرده‌و ازقواعد وقوانینی که‌آنها درکتابهای خود وضع وایجاد کرده‌اندباسم‌قواعدموسیقی‌عرب‌صحبت‌داشته. همچنین‌نگارنده‌ایکه موسیقی ترك‌را تحت مطالعه‌قرارداده ابن‌سینا وفارابی وصفی‌الدین وعبدالقادر وحتی ابوالفرج اصفهانی‌را بانسبت او به‌شهر اصفهان موسیقی‌دان ترك نامیده و از کتابها وطرز نگارش واصول موسیقی آنها بتفصیل سخن گفته[2]. اما تعجب دراین‌جاست کسیکه راجع بموسیقی ایران چند صفحهٔ مختصرنوشته[3] باشاراتی اکتفا کرده‌واز

(۱) نویسندهٔ اینقسمت Jules Rouanet است .

(۲) نویسندهٔ‌اینقسمت«رؤف یکتابك» است .

(۳) نویسندهٔ اینقسمت M.D.C.i Husrt عضو «انستیتو» است.

کتابهائی سخن بمیان آورده که درمقابل کتابهای فارابی و صفی‌الدین (که هردو ایرانی بوده‌اند وبسط کلام دراین جا مارا ازادامهٔ مقصود بازمیدارد) ارزشی ندارد.

مختصر چون اغلب کتابهائی که درموسیقی نوشته شده بزبان عربی یعنی زبان علمی دورهٔ مؤلف بوده باآنکه نویسندگان خود ایرانی بوده‌اند عربی نوشتن آنها تصنیف کنندگان ومؤلفان‌رادرنظر بعضی عرب و عربی نژاد جلوه داده چنانکه موسیقی عرب‌را در دائرةالمعارف مزبور باآن‌بسط وتفصیل بیان کرده وازموسیقی‌ایرانی باشاره‌ای گذشته‌اند . ازطرف دیگر نویسندهٔ مقاله راجع بموسیقی ترك که موسیقی‌دانها وفیلسوفان مشهور ایران‌را ترك دانسته باآنکه کتابهای آنها بزبان عربیست گفته‌های آنهارا باسم موسیقی‌دانهای ترك دانسته است . البته علت تمایل باین انتساب آسان است زیرا موسیقی ایران وترك وعرب دراساس یکیست واگر بخواهیم مدرك علمی برای موسیقی این سه کشوربیابیم چاره‌ای نداریم جزاینکه فارابی‌را اول نویسندهٔموسیقی بدانیم‌واساس‌موسیقی این‌سه کشوررا برگفته‌های او بناکنیم اینست که فارابی درچند صفحهٔ یك کتاب ترك‌ودرچند صفحهٔدیگر همان کتاب عرب شده وآنکسی که‌درکتاب مذکور ازموسیقی ایران سخن گفته چون خود اروپائی بوده باصل ونسب این فیلسوف مشهور کاری نداشته وازآنجاکه کتاب اوبعربی بوده دنبال کتابهائی گشته است که بفارسی دراین فن نوشته شده و چون بموسیقی درةالتاج وکتابهای عبدالقادرهم دست‌رسی نداشته

اطلاعات مختصری از رسالهٔ موسیقی جامی ویکی دو کتاب ناقص جمع آوری و ذکر کرده است پس همینکه فارابی فیلسوف ایرانی در کتاب دائرةالمعارف موسیقی فرانسه عرب وترك شده بخوبی مشهود وواضح است که هنوزهم موسیقی ایران وترك وعرب بریك پایه است واصل آنها یکیست وفارابی درعین جهانی بودن ایرانیست که ملل دیگرنیز برای کسب افتخاراورا منسوب بخود میدانند.

رشتهٔ سخن طولانی شد . صحبت . دراین بود که موسیقی کشورهای شرقی جنبهٔ اشتراك دارد . اینك بایدگفت که موسیقی مشرق ومغرب ازدو نظر مختلف است : یکی ازنظر پایه واصل و اساس دیگرازجهت حالت وکیفیت .

پایه واساس موسیقی مشرق[1] چنانکه گفته شد گام است. در جلد اول ذکر کرده بودیم که گام بردو قسم است : گام بزرگ و گام کوچك. گام کوچك سه نوع مختلف داشت : هم آهنك ـ نغمگی علمی . بنابراین اساس موسیقی اروپائی را گام بزرگ واقسام مختلف گام کوچك تشکیل میدهد . فواصلی که دراین گامها بکار میرود همانهائیست که درفصل پنجم جلد اول بیان کردیم . بعبارت دیگر نغمات فرنگی ازنیم پرده وپرده وفاصله‌های دیگر که از آنها ترکیب

(۱) دراینجا وقتی ازموسیقی مشرق سخن میگوئیم مقصودکشورهای همسایه ونزدیك ایران ازقبیل هند وافغان وترکستان وقفقاز وترکیه وعراق وسوریه و فلسطین وشامات است نه چین و ژاپن که دراصطلاح شرق دور نامیده میشوند .

شده تشکیل شده است . اما درفصل سابق دیدیم که موسیقی قدیم ایران فاصله‌های دیگری داشته که درموسیقی امروز کشورهای مغرب زمین یافت نمیشود . چنانکه گام موسیقی قدیم ما دارای هفده فاصله بوده درصورتیکه گام کرماتیك بیش از دوازده فاصله ندارد . این پنج بعد اضافی فاصله‌هائیست که ازنیم پرده کوچکتر بوده ودراثر پیدایش فاصله‌های کوچکتر ازنیم پرده ابعاد دیگری بوجود آمده که ازنیم پرده بزرگتر واز پرده کوچکتر است . چنانکه قبلاگذشت این فاصله‌ها معلوم نیست حتماً همه ربع پرده یاسه ربع پرده باشد ولی بجهاتی برای آنکه موسیقی خودرا تحت قاعدهٔ معروف **اعتدال** درآوریم بهتر است گام ایرانی‌را مرکب ازبیست وچهارفاصلهٔ‌ربع پرده بدانیم وهمین فواصل است که مقامات موسیقی مارا بوجود آورده وآنرا ازموسیقی فرنگی ممتازکرده است . پس ازنظرعلمی اختلاف اساسی موسیقی ما و موسیقی فرنگی اینست که گامهای فرنگی ازنیم پرده وفواصلی که ترکیبات نیم پرده‌است بوجودآمده ولی گامهای شرقی ازفاصلهٔ ربع پرده وترکیبات آن تشکیل شده . علاوه براین حالت موسیقی ما نیز باموسیقی فرنگی متفاوت است واین موضوع پس ازشرح و توصیف مقامات ایرانی بهتر واضح خواهد شد .

اینك برای وضوح مطلب ومخصوصاً برای اینکه ثابت شود موسیقی‌ماهنوزتاچه اندازه‌شبیه‌بموسیقی قدیم است‌پرده‌هائیکه‌دریك هنگام روی سازمعروف قدیمی یعنی **عود** و ساز معمول کنونی ایرانی

مانند تار بسته میشود مقایسه میکنیم .ضمناً باید متوجه بود که این یك هنگام را از نوت دو که دست باز سیم بم عود و دست باز سیمهای سفید تار است شروع کرده‌ایم :

	پرده‌های عود دریك هنگام	پرده‌های تار دریك هنگام
۱ــ	دو	دو
۲ــ	ربمل	ــ (این پرده درتار استعمال نمیشده)
۳ــ	رکرن	رکرن
٤ــ	ر	ر
۵ــ	می‌بمل	می‌بمل
٦ــ	می‌کرن	می‌کرن
۷ــ	می	می
۸ــ	فا	فا
۹ــ	سل‌بمل	فاسری(بجای سل‌بمل)
۱۰-	سل‌کرن	سل‌کرن
۱۱-	سل	سل
۱۲-	لابمل	لابمل
۱۳-	لاکرن	لاکرن
۱٤-	لا	لا
۱۵-	سی‌بمل	سی‌بمل
۱٦-	سی	سی
۱۷-	سی‌سری	ــ (این پرده در تار استعمال نمیشود)

۱۸- دو دو

از مقایسه پرده‌های این دو ساز مطالب ذیل بخوبی معلوم میشود :

۱ ـ سابقاً گام دارای هفده فاصله بوده و بعدها دو فاصله از میان رفته و گام ایرانی جدید دارای پانزده فاصله شده چنانکه قبل از پرده‌های اضافی که اخیراً آقای علینقی وزیری به تار بسته‌اند معمولا یك هنگام دارای پانزده پرده بوده که با دست باز شانزده صدا میشده .

۲ ـ بجای پرده سل‌بمل فاسری بسته شده زیرا چنانکه بعد خواهیم گفت برای نواختن آواز بیات اصفهان بآن احتیاج افتاده است . رویهمرفته این پرده روی تار کاملا ثابت نبوده چنانکه در موقع لزوم قدری بالاتر میرفته و سل‌بمل میشده .

۳ ـ از هفده فاصله که در گام قدیم و ده ده فاصلهٔ آن ربع پرده و هفت فاصلهٔ آن نیم پرده بوده که رویهمرفته حاصل جمع آنها (پس از تقسیم هر نیم پرده بدو قسمت) بیست و چهار ربع پرده میشده :

نیم‌پرده ۷ × ۲ = ۱٤ ربع‌پرده

» ۱۰ +

۲۴ ربع‌پرده

٤ ـ از پانزده فاصله که بعد در یك هنگام پیدا شده (از روی پرده بندی تار) هفت فاصله نیم پرده و هفت فاصله ربع پرده و یك

فاصله هم سه ربع پرده بوده که روی‌هم رفته مجموع آنها (پس از تقسیم هر نیم پرده بدو قسمت و تبدیل فاصلهٔ سه ربع پرده بسه جزء) بیست و چهار ربع پرده میشود :

۱٤ ربع پرده = ۲ × ۷ نیم پرده

۳ ربع پرده = ۳ × ۱ سه‌ربع پرده

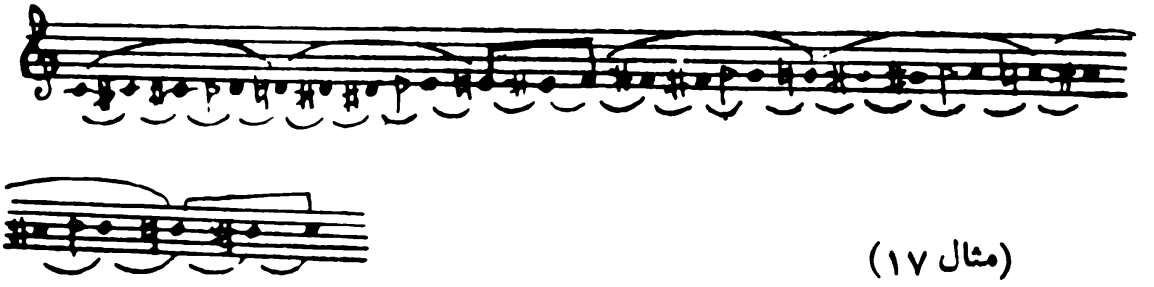
۷ ربع پرده

۲٤ ربع پرده

این نکته را نیز باید در نظر داشت که بعضی از پرده‌های تار هنوز هم کاملا مساوی بسته نمیشوند یعنی قاعدهٔ اعتدال در آنها مراعات نشده چنانکه در تارهائی که بسبك معمول پرده بندی شده از فا تا سل چهار پرده استعمال کرده‌اند از اینقرار ! فا ـ فاسری ـ سل کرن ـ سل‌بکار ـ که فاصلهٔ آنها عبارتست از ربع پرده ـ نیم پرده ـ ربع پرده و با این ترتیب اگر یك پرده دیگر درست میان فاسری و سل کرن قرار دهیم که تمام فاصله‌ها ربع پرده شودمی‌بینیم که پرده‌ها کاملا مساوی نخواهد بود و فاسری به فادیز نزدیکتر میشود تا به فابکار ، نامساوی بودن پرده‌ها برای اینست که هنوز قاعدهٔ اعتدال درست مراعات نشده و اگر بخواهیم گامی با بیست و چهار ربع پرده داشته باشیم باید تمام ربع پرده‌ها را مساوی‌فرض کنیم و آنها را از حالت طبیعی خود خارج نمائیم تا اگر روزی سازی ساخته شود که دارای بیست و چهار ربع پردهٔ مساوی باشد

صدای آن با صدای سایر سازها اختلاف پیدا نکند و البته هروقت چنین سازی ساخته شد و معمول گردید تکلیف سایر سازها نیز معلوم میشود و این نکات جزئی که برای گوشهای تمرین کرده و دقیق هم قابل ملاحظه نیست چندان محسوس نخواهد بود .

اینك اگر میان فاصله‌های نیم پرده یك پردهٔ دیگر اضافه کنیم و میان فاصله‌ایکه از سه ربع پرده تشکیل می‌شود دو پرده ببندیم گامی پیدا میکنیم مرکب از بیست و پنج نوت و بیست و چهار ربع پرده (مطابق مثال ۱۷)



(مثال ۱۷)

در این گام که میتوان آنرا گام کرماتیك ایرانی یا گام بیست و چهار قسمتی نامید هفده ربع پرده میان نوتهای هم اسم و هفت ربع پرده بین نوتهائی واقع شده که اسمشان مختلف است .

این گام مبنای موسیقی ایرانیست که با انتخاب هشت نوت آن میتوان مقامی را تشکیل داد و مقامات موسیقی ما همه بهمین ترتیب تشکیل میشود و چنانکه بعد بتفصیل خواهیم گفت موسیقی ما مقاماتی دارد که موسیقی کنونی فرنگی فاقد آنست و بهمین جهت ما اساس موسیقی خود راکاملتر از موسیقی فرنگی میدانیم و در این قسمت بعد از این سخن خواهیم گفت .

چنانکه اشاره شد برای آنکه از تمام این ربع پرده‌ها استفاده شود و موسیقی ما تکمیل گردد باید در صدد ایجاد سازی بود که دارای پرده‌های ثابت باشد و هر هنگام آن از بیست وچهار ربع پرده تشکیل شود . این فکر را نه تنها ما داریم بلکه اروپائیان نیز در صدد آن هستند و چون وسائل اینکار برای آنها زیادتر است شاید تاکنون هم چنین سازی ساخته باشند چنانکه نویسندهٔ کتاب متفکرین اسلام[1] مینویسد .

«بعضی اشخاص باین فکر افتاده‌اند که یك نوع آلت موسیقی» « بسازند که بتوان در روی آن نغمات و الحان موسیقی عرب را » « نواخت چنانکه یك نفر از وکلای عدلیه که اهل اسکندریه است» «چندی پیش راجع به این موضوع با من مذاکره میکرد و او درنظر» « داشت پیانوئی بسازد که بغیر از مضرابهای سفید و سیاه دارای » «یك ردیف مضرابهای دیگر باشد که در موقع نواختن فواصل ربع» «پرده‌ای بکار رود .»

پس اروپائیان در صدد بسط و توسعهٔ گام کرماتیك خود هستند و از موسیقی مشرق هم گاهی اقتباس میکنند چنانکه بعضی از آنها درصددند موسیقی بسبك مشرق بسازند ولی البته نابمقامات ما آشنائی کامل نیابند و از فواصلی که از ربع پرده تشکیل شده باشد لذت طبیعی نبرند باینکار توفیق نخواهند یافت چنانکه همین

---

(۱) B. Carra de Vaux مصنف کتاب Les penseurs-de l'islam

موضوع را مصنف کتاب «متفکرین اسلام» اشاره کرده است :

«موسیقی دانهای امروز اروپا بدون اینکه طرز اقتباس موسیقی» «مشرق را بدانند سعی دارند که نمونه‌ای از موسیقی شرقی در آثار» «خود بگنجانند و این عمل جز آنکه موسیقی مشرق را تباه کند» «نتیجهٔ دیگری فعلا برای آنها نخواهد داشت .»

فصل پنجم

فواصل موسیقی ایرانی

چنانکه گفته‌شد فواصل ربع پرده‌ای مقاماتی‌غیر از مایه‌بزرگ وکوچك بوجود آورده و این مقامها نیز دارای فواصلی است که از ربع پرده تشکیل شده است و برای آشنائی باین‌گونه فواصل‌باید بقواعد ذیل مراجعه‌کرد :

قاعدهٔ اول ـ هر فاصله‌ای‌که یك ربع پرده از فواصل‌کوچك و درست وکاسته و افزوده‌کمتر داشته باشد لفظ **کم** در جلوی آن قرارمیگیرد ولی اگرفاصله‌ای یك ربع پرده‌کمتر ازبزرگ بودکلمه **نیم** درمقابل آن واقع میشود[1] بدینطریق :

از دو تا ر	دوم بزرگ است .
ازدو تا ر کرن	دوم نیم بزرگ‌میشود .
ازدو دیز تا ر	دوم‌کوچك است .
ازدو دیز تا ر کرن	دوم‌کم‌کوچك میشود.

(۱) علت اینکه فواصل کمتر از بزرگ‌را بطور استثناء نیم بزرگ گوئیم بعد معلوم میشود .

ازدو تار فا — چهارم درست است
ازدو فا کرن — چهارم کم درست میشود .

ازسی تا فا — پنجم کاسته است.
ازسی تا فا کرن — پنجم کم کاسته است.

ازفا تا سی — چهارم افزوده است .
ازفا تا سی کرن — چهارم کم افزوده میشود .

قاعدهٔ دوم ـ هر فاصله‌ای که یك ربع پرده از فواصل بزرگ وکوچك ودرست وکاسته وافزوده بزرگتر باشد کلمهٔ **بیش** را درجلوی آن قرار میدهیم مطابق مثالهای ذیل :

ازدو تا ر فاصلهٔ — دوم بزرگ است .
ازدو تا ر سری — دوم بیش بزرگ میشود .

از دو تا ر بمل — دوم کوچك است .
از دو تا ر کرن — دوم بیش کوچك میشود .

از دو تا فا — چهارم درست است .
از دو تا فا سری — چهارم بیش درست میشود .

ازسی تا فا — پنجم کاسته است .
ازسی تا فا سری — پنجم بیش کاسته میشود .

ازفا تا سی — چهارم افزوده است .
ازفا تا سی سری — چهارم بیش افزوده میگردد.

مطابق دو قاعدهٔ فوق فواصل تازه‌ای که درموسیقی ربع پرده‌ای بوجود میآید ازاینقراراست :

نیم بزرگ ـ بیش بزرگ ـ کم کوچك ـ بیش کوچك ـ کم درست ـ بیش درست ـ کم کاسته ـ بیش کاسته ـ کم افزوده ـ بیش افزوده .

بعضی ازفواصل ده‌گانهٔ فوق بیکدیگر شبیه است . مثلا نیم بزرگ وبیش کوچك مثل یکدیگر وبیش بزرگ وکم افزوده مانند هم وکم کوچك وبیش کاسته مساویست. پس برای سهولت‌ازهردو فاصلهٔ شبیه یکی‌را حذف میکنیم یعنی فواصل بیش کوچك وکم افزوده وبیش کاسته که بترتیب مانند نیم بزرگ وبیش بزرگ وکم کوچك است ازبین میبریم ودرنتیجه ازفواصل ده‌گانهٔ فوق سه‌تای آنها حذف میشود وهفت فاصلهٔ ذیل باقی میماند ازاین قرار:

نیم‌بزرگ ـ بیش بزرگ ـ کم کوچك ـ کم درست ـ بیش درست ـ کم کاسته ـ بیش افزوده .

بنا براین‌فواصل جدیدی که درموسیقی ربع پرده‌ای پیدامیشود همین هفت فاصله است . اکنون میتوان فواصل هفت‌گانهٔ فوق‌را بترتیب‌ذیل بیان کرد :

۱ ـ فاصلهٔ بزرگ ودرست هم کوچکتر میشود هم بزرگتر (نیم بزرگ ـ بیش بزرگ ـ کم درست ـ بیش درست) .

۲ ـ فاصلهٔ کوچك وکاسته فقط باکلمهٔ کم استعمال میشود وهرگز باکلمهٔ بیش بکار نمیرود (کم کوچك ـ کم کاسته) .

۳ ـ فاصلهٔ افزوده فقط باکلمهٔ بیش استعمال میگردد (بیش افزوده) .

مجموع فواصل- اگر فواصل هفت‌گانهٔ فوق را با فواصل پنج‌گانهٔ مذکور درفصل پنجم جلد اول جمع کنیم دوازده فاصله خواهیم داشت که‌می‌توان آنهارا بطریق‌ذیل نوشت وچنانکه‌ملاحظه میشود این فواصل بترتیب بزرگتر میشوند :

۱ ـ کم کاسته	۲ ـ کاسته
۳ ـ کم کوچك	٤ ـ کوچك
٥ ـ نیم بزرگ	٦ ـ بزرگ
۷ ـ بیش بزرگ	۸ ـ کم درست
۹ ـ درست	۱۰ ـ بیش درست
۱۱ ـ افزوده	۱۲ ـ بیش افزوده

اکنون ملاحظه میشودکه شماره‌های‌یك ودو ویازده ودوازده مشترك‌بین تمام فواصل است زیرا هرفاصله‌ای کاسته وافزوده‌دارد. شماره‌های ۳ و٤ و٥ و٦ و۷ مخصوص فواصل دوم وسوم وششم و هفتم است .

اما شماره‌های ۸و۹ و۱۰ فقط متعلق بفواصل چهارم وپنجم وهنگام است .

معکوس فواصل ربع‌پرده‌ای- قواعدی که‌در بخش‌اول(فصل پنجم)راجع به‌معکوس فواصل گفتیم‌درفواصل ربع پرده‌ای هم‌صادق است آنچه باید بقواعد گذشته اضافه‌کرد ازاین قراراست :

۱ ــ معکوس کم میشود بیش .

۲ ـ « بیش « کم .

۳ ـ « نیم « نیم .

٤ ـ فاصلهٔ بزرگ اگر باکلمهٔ نیم استعمال شود معکوسش بعوض اینکه کوچك نامیده شود بزرگ گفته میشود .

بنابراین معکوس فواصل دوازده گانه بدینطریق است :

۱ ـ معکوس کم کاسته میشود بیش افزوده

۲ ـ « کاسته « افزوده

۳ ـ « کم کوچك « بیش بزرگ

٤ ـ « کوچك « بزرگ

۵ ـ « نیم بزرگ « نیم بزرگ

٦ ـ معکوس بزرگ « کوچك

۷ ـ « بیش بزرگ « کم کوچك

۸ ـ « کم درست « بیش درست

۹ ـ « درست « کم درست

۱۰ ـ « بیش درست « کم درست

۱۱ ـ « افزوده « کاسته

۱۲ ـ « بیش افزوده « کم کاسته

وجه تسمیه نیم بزرك ـ حال باید بگوئیم چرا فاصلهٔ کم بزرگ را نیم بزرگ نامیده‌ایم . زیرا مطابق قاعدهٔ فوق معکوس «کم» میشود «بیش» پس معکوس کم بزرگ باید بیش کوچك باشد اما فاصلهٔ بیش کوچك جزء سه فاصلهٔ محذوف بود که شباهت بفواصل دیگر داشتند. پس برای اینکه دوچار این اشکال نشویم فاصلهٔ بزرگ را از قاعدهٔ کلی استثناء کردیم وهروقت یك ربع پرده از آن کم شد

بعوض اینکه آنرا کم بزرگ گوئیم نیم بزرگ مینامیم وچون کم بزرگ وبیش کوچك درحقیقت یکیست پس معکوس نیم میشودنیم ودرنتیجه معکوس نیم بزرگ همیشه نیم بزرگ است .

فواصل نادر. همانطورکه بعضی ازفواصل مذکور درجلداول مورد استعمال ندارد میان فواصل ربع پرده‌ای هم چند فاصله بکار نمیرود ازآن جمله است فواصل ذیل :

۱ ـ فاصلهٔ دوم کم کاسته . زیرا فاصلهٔ دوم کاسته خودصفر است واگرکم کاسته شود نوت دوم فاصله بم‌تر ازنوت اول شده و یك فاصلهٔ ربع‌پردهٔ تحتانی‌پیدا میشودکه درحقیقت به‌دوم کم کوچك شبیه است .

۲ ـ فاصلهٔ هفتم بیش افزوده نیز مورد استعمالش نادر است وممکن است هیچوقت استعمال نشود زیرا مجموع فواصل بینی هفتم افزوده مساوی‌هنگام است وهفتم بیش افزوده ازحدودهنگام هم‌یك ربع پرده تجاوز میکندودرحقیقت جزء فواصل ساده‌محسوب نمیگردد ومساوی هنگام بیش درست میشود . دراین صورت‌ممکن است بعوض هفتم بیش افزوده هنگـام بیش درست‌را استعمال کرد .

اقسام همصدا ـ چنانکه دربخش اول (فصل ۵) گفته‌ایم همصدا ممکن‌است‌درست‌یاافزوده‌باشد وهمصدای‌افزوده‌درحقیقت فاصلهٔ‌کرماتیك است . اینك باید دانست که همصدا ممکن است بیش افزوده باشد (مانند دوکرن تادودیز) که فاصلهٔ آن مساوی سه

ربع پرده است . یاآنکه بیش درست باشد (مانند دوتا دوسری) که یك ربع پرده فاصله دارد . اما همصدای کم کاسته موضوع ندارد.

فواصل مترادف ـ چنانکه سابقاً دیدیم بعضی فواصل مترادف یکدیگرند. درفواصل ربع‌پرده‌ای هم این‌حالت اتفاق میافتد چنانکه فواصل ذیل مترادفند :

۱ ـ همصدای بیش درست ودوم کم کوچك . یك‌ربع پرده

۲ ـ همصدای بیش افزوده ودوم‌نیم بزرگ وسوم کم کاسته

۳ ربع پرده

۳ ـ دوم بیش بزرگ وسوم کم کوچك . ۵ ربع پرده

٤ ـ دوم بیش افزوده وسوم نیم بزرگ وچهارم کم کاسته .

۷ ربع پرده .

۵ ـ سوم بیش بزرگ وچهارم کم‌درست . ۹ ربع پرده

٦ ـ سوم بیش افزوده وچهارم بیش درست وپنجم کم کاسته.

۱۱ ربع پرده

۷ ـ چهارم بیش افزوده وپنجم کم درست وششم کم کاسته.

۱۳ ربع پرده

۸ ـ پنجم‌بیش درست وششم کم کوچك . ۱۵ ربع پرده

۹ ـ پنجم بیش افزوده وششم نیم بزرگ وهفتم کم کاسته .

۱۷ ربع پرده

۱۰ ـ ششم‌بیش بزرگ وهفتم کم کوچك . ۱۹ ربع پرده

۱۱ ـ ششم بیش‌افزوده وهفتم نیم بزرگ وهنگام کم‌کاسته ۲۱ ربع پرده

۱۲ ـ هفتم بیش بزرگ وهنگام‌کم درست . ۲۳ ربع پرده

۱۳ ـ هفتم بیش افزوده وهنگام بیش درست . ۲۵ ربع‌پرده

ازملاحظهٔ فواصل فوق چنین نتیجه میگیربم :

۱ ـ مجموع ربع پرده‌های هرفاصله طاق است (۱ـ۳ـ۵ـ۷ـ تاآخر .

۲ ـ علت طاق بودن عدد ربع پرده‌ها بواسطه اینست که ازهریك‌ازفواصل فوق‌یك‌ربع پرده بفواصل بزرگ ودرست‌وافزوده اضافه شده یاازفاصله‌های کوچك وکاسته ودرست‌کم شده است زیرا مجموع عده ربع پرده‌های‌فواصل پنجگانهٔ معمولی همیشه‌جفت است (۲ـ۴ـ۶ـ۸ـ۱۰تاآخر)اگریك ربع‌پرده برآنها اضافه یاازآنها کاسته شود مجموع ربع پرده‌های آنها طاق خواهد شد .

۳ ـ هفتم بیش افزوده وهنگام بیش درست ازحدود هنگام تجاوزکرده‌اند زیرا مجموع ربع پرده‌های آنها مساوی عددبیست وپنج است‌که یك ربع پرده بیش ازهنگام میباشد .

فواصل ترکیبی ربع پرده‌ای ـ چنانکه در بخش اول (فصل پنجم) ذکرشد فاصلهٔ ترکیبی آنست‌که ازحدود هنگام‌تجاوز کند وهرفاصلهٔ ساده‌را میتوان بااضافه‌کردن یك هنگام ترکیبی‌کرد وفاصلهٔ ساده وقتی‌بصورت‌ترکیب درآید تغییری درماهیت آن‌داده نمیشود بلکه فقط یك‌یاچند هنگام بآن اضافه خواهد شد.

تمام قواعد فوق بفواصل ترکیبی ربع پرده‌ای‌هم تعلق‌میگیرد بنابراین بهریك از فواصل ربع پرده‌ای‌که یك یاچند هنگام اضافه گردد فاصلهٔ ترکیبی میشود واسم اصلی فاصله (یعنی نیم بزرگ و کم درست‌وغیره)را درحالت‌ترکیبی‌هم‌خواهدداشت . فقط کافیست که بهرفاصلهٔ ربع‌پرده‌ای ساده عدد ۷ یا۱٤ یا ۲۱ ومانند آنرابرای ترکیب کردن افزود .

مثلابفاصلهٔ دونیم‌بزرك اگریك هنگام‌اضافه شودفاصله‌نهم‌نیم‌بزرك پیدامیشود

«	«	سوم نیم‌بزرك «	«	«	« دهم نیم بزرك «
«	«	چهارم‌کم‌درست«	«	«	« یازدهم‌کم درست «
«	«	پنجم‌بیش‌درست«	«	«	« دوازدهم‌بیش‌درست «
«	«	ششم‌کم‌کوچك «	«	«	« سیزدهم‌کم‌کوچك «
«	«	هفتم‌کم‌کاسته «	«	«	« چهاردهم‌کم‌کاسته «

جدول فواصل ربع پرده‌ای ـ اینك برای اینکه فواصل ربع پرده‌ای‌را بامعکوسهایشان بخوبی درنظر بگیرید بجدول صفحه ۱۲۰ مراجعه‌کنید :

تبصره ـ معکوس فاصلهٔ بیش درست‌کم درست میشود ولی همصدای‌کم درست .(دوسری تا دو) درحقیقت وارونهٔ همصدای بیش‌درست است (دو تا دوسری) . پس چون همصدای‌کم‌درست وبیش درست درواقع یکیست همصدای‌کم درست وبیش درست‌را بیك اسم یعنی همصدای بیش درست می‌نامیم .

فاصلهٔ بیش افزوده معکوسش کم‌کاسته است ولی همصدای کم‌کاسته(از دودیزتادوکرن) درواقع وارونهٔ همصدای بیش‌افزوده

است (دوکرن تادو دیز) . پس از آنجا که همصدای کم کاسته و بیش افزوده یکی وارونهٔ دیگریست آندورا بیك اسم یعنی همصدای بیش‌افزوده می‌نامیم .

بنابراین همصدا ممکن‌است اسامی ذیل‌را بخود بگیرد :

۱ - همصدای درست (ازدو تا دو) که بدون فاصله است.

۲ ـ همصدای بیش درست (از دوتـا دو سری) که یك ربع پرده است .

۳ ـ همصدای افزوده (از دو تا دو دیز)که نیم پرده است .

٤ ـ همصدای بیش افزوده (از دوکرن تا دو دیز)که سه ربع پرده است .

خلاصه آنکه همصدای کم کاسته و کاسته و کم درست موضوع ندارد و قابل استعمال نیست .

خلاصهٔ تمـام فواصل

در خاتمهٔ این فصل برای اینکه جمیع فواصل از ربع پرده‌ای وغیر ربع پرده‌ای را بتوان با یکدیگر مورد مقایسه قرار دادصورت کلیهٔ فواصل با عدد مجموع ربع پرده‌های هر یك ذکر میشود :

اسم فاصله	عدهٔ ربع پرده‌ها
۱ ـ همصدای درست	صفر
۲ ـ همصدای بیش‌درست یا فاصلهٔ کرمانیك ربع پرده‌ای	۱ ربع‌پرده
۳ ـ دوم کم کوچك	۱ »
٤ ـ همصدای افزوده یا فاصلهٔ کرماتیك نیم پرده‌ای	۲ »
۵ ـ دوم کوچك	۲ »
٦ ـ همصدای بیش افزوده	۳ »
۷ ـ دوم نیم بزرگ	۳ »

۸ ــ سوم کم کاسته	۳ ربع پرده
۹ ـ دوم بزرگ	۴ »
۱۰ ـ سوم کاسته	٤ »
۱۱ ـ دوم بیش بزرگ	۵ »
۱۲ ـ سوم کم کوچك	۵ »
۱۳ ـ دوم افزوده	٦ »
١٤ ــ سوم کوچك	٦ »
۱۵ ـ دوم بیش افزوده	۷ »
١٦ ــ سوم نیم بزرگ	۷ »
۱۷ ـ چهارم کم کاسته	۷ »
۱۸ ـ سوم بزرگ	۸ »
۱۹ ـ چهارم کاسته	۸ »
۲۰ ـ سوم بیش بزرگ	۹ »
۲۱ چهارم کم درست	۹ »
۲۲ ـ سوم افزوده	۱۰ »
۲۳ ـ چهارم درست	۱۰ »
٢٤ ــ سوم بیش افزوده	۱۱ »
۲۵ ــ چهارم بیش درست	۱۱ »
٢٦ ـ پنجم کم کاسته	۱۱ »
۲۷ ـ چهارم افزوده	۱۲ »
۲۸ ـ پنجم کاسته	۱۲ »

۲۹ ـ چهارم بیش افزوده	۱۳ ربع‌پرده
۳۰ ـ پنجم کم درست	۱۳ »
۳۱ ـ ششم کاسته	۱۳ »
۳۲ ـ پنجم درست	۱٤ »
۳۳ ـ ششم کاسته	۱٤ »
۳٤ ـ پنجم بیش درست	۱۵ »
۳۵ ـ ششم کم کوچك	۱۵ »
۳٦ ـ پنجم افزوده	۱٦ »
۳۷ ـ ششم کوچك	۱٦ »
۳۸ ـ پنجم بیش افزرده	۱۷ »
۳۹ ـ ششم نیم بزرگ	۱۷ »
٤۰ ـ هفتم کم کاسته	۱۷ »
٤۱ ـ ششم بزرگ	۱۸ »
٤۲ ـ هفتم کاسته	۱۸ »
٤۳ ـ ششم بیش بزرگ	۱۹ »
٤٤ ـ هفتم کم کوچك	۱۹ »
٤۵ ـ ششم افزوده	۲۰ »
٤٦ ـ هفتم کوچك	۲۰ »
٤۷ ـ ششم بیش افزوده	۲۱ »
٤۸ ـ هفتم نیم بزرگ	۲۱ »
٤۹ ـ هنگام کم کاسته	۲۱ »

۵۰ ـ هفتم بزرگ	۲۲ ربع‌پرده
۵۱ ـ هنگام کاسته	۲۲ »
۵۲ ـ هفتم بیش بزرگ	۲۳ »
۵۳ ـ هنگام کم درست	۲۳ »
۵٤ ـ هفتم افزوده	۲٤ »
۵۵ ـ هنگام درست	۲٤ »
۵٦ ـ هفتم بیش افزوده	۲۵ »
۵۷ ـ هنگام بیش درست	۲۵ »
۵۸ ـ هنگام افزوده	۲٦ »
۵۹ ـ هنگام بیش افزوده	۲۷ »

شماره‌های ۵٦ و ۵۷ و ۵۸ و ۵۹ ازحدود هنگام تجاوزکرده و میتوان آنها را فاصلهٔ ترکیبی نامید ولی معمولا جزء فواصل‌ساده حساب میشوند .

***

فصل ششم

دستگاههای موسیقی ایران

سابقاً مختصری از تقسیمات موسیقی قدیم ایران بیان شدولی سبك طبقه‌بندی آوازها امروزه باسابق تفاوت بسیار دارد .

اکنون آوازهای بزرك‌را **دستگاه** مینامند و معمولا موسیقی ایران‌را شامل هفت دستگاه میدانند ازاین قرار : ماهور ـ همایون ـ سه‌گاه ـ چهارگاه ـ شور ـ نوا ـ راست‌پنجگاه .

این طبقه‌بندی‌ازچهل‌پنجاه سال‌قبل معمول وامروزهم‌متداول است وردیف [1] های‌مختلف موسیقی‌دانهای دورهٔ اخیرازقبیل‌ردیف مرحوم **حسینقلی** و **عبدالله** و **درویش** ازروی همین ترتیب است . درردیف‌های هریك ازاین‌استادان اختلافات جزئی وجود داردامادرعدهٔ دستگاه‌ها تفاوتی دیده نمیشود .

میان دستگاههای هفتگانهٔ فوق شور ازهمه بزرگتر است . زیرا هریك ازدستگاهها دارای‌یك‌عده آوازها والحان فرعی‌است

---

(۱) نوازندگان وقتی میگویند «ردیف» مقصودشان سبك وروش و کیفیت تنظیم وترکیب یك آوازاست .

ولی دستگاه شور غیر از آوازهای فرعی دارای ملحقاتیست که هریك به‌تنهائی استقلال دارد . آوازهای مستقلی که جزء شور محسوب می‌شود وهریك استقلال دارد ازاین قرار است :

۱ ـ ابوعطا .
۲ ـ بیات ترك (۱).
۳ ـ افشاری (یاافشار)
۴ ـ دشتی .

هریك از آوازهای چهارگانهٔ فوق دارای گوشه‌های فرعی دیگریست چنانکه آواز **حجاز** ازفروع ابوعطا و **دوگاه** و **مهدی ضرابی** از متعلقات بیات ترك و **غم انگیز** و **گیلکی** و **چوپانی** از ملحقات دشتی است .

یکی از آوازهای ایرانی که اسم آن ازقدیم درکتب موسیقی هست آواز **اصفهان** میباشد که بعضی آنرا جزء شور وبرخی از متعلقات همایون دانسته‌اند وبعللی که بعد ذکرمیشود ازفروع همایون است .

برخی نیز به **شوشتری** جنبهٔ استقلالی داده‌اند ولی معمولا جزء دستگاه همایون محسوب میشود واین بیشترمقرون بصواب است چنانکه بعد خواهیم گفت .

تقسیم بندی وزیری ـ طبقه بندی آوازها مطابق معمول امروز

---

(۱) بیات ترك را سابقاً بیات زندمیگفته‌اند و هیچ معلوم نیست آواز اختصاصی ترکها باشد زیرا اتفاقاً ترکها کمتراین آواز را میخوانند وبه‌سه‌گاه بیشتر علاقه دارند .

ذکر شد . ولی در کتاب دستور تار آوازها طوری دیگر تقسیم‌شده که از نظر علمی صحیح‌تر است باین طریق :

۱ ـ ماهور (راست پنجگاه هم‌از متعلقات آنست) .

۲ ـ همایون (اصفهان از ملحقات آنست) .

۳ ـ سه‌گاه .

٤ ـ چهارگاه .

۵ ـ شور (که نوا از شعب آن است) .

کیفیت تقسیم بندی معمول امروز درست معلوم نیست که از روی چه قاعدهٔ علمی بوده است زیرا اگر مأخذ طبقه بندی مقامات باشد صحیح بنظر نمیآید چونکه مقام **ماهور** و **راست پنجگاه** یکیست و تنها اختلاف در مایه است چه معمولا ماهور را در مایهٔ دوی بزرگ (درتار) و راست پنجگاه‌را درمایهٔ‌فای بزرگ‌مینوازند که مقام هر دو یکیست (یعنی بزرگ است) .

همچنین آواز شور و نوا ازحیث مقام اختلافی ندارد که هر یك را دستگاهی جداگانه محسوب داریم بنا براین طبقه بندی که‌در دستور تار شده به عللی که ذیلا بیان میشود صحیح‌تر است :

۱ ـ بااین تقسیم بندی هر دستگاه نمایندهٔ یکی‌از مقامات موسیقی ایرانیست .

۲ ـ تمام‌آوازها تحت پنج مقام مختلف که با یکدیگر تفاوت دارند طبقه بندی میشوند .

۳ ـ اگر راست پنجگاه و نوا را دو دستگاه متفاوت فرض

کنیم در صورتیکه مقامشان عین یکدیگر است هیچ علت ندارد که اصفهان هم جزء همایون باشد و یا افشاری با تفاوت زیادی که با شور دارد دستگاه علیحده‌ای محسوب نگردد .

انتقاد ـ بعضی بر تقسیم بندی فوق ایراد کرده و گفته‌اند که که چگونه ماهور و راست پنجگاه یکیست و شور عین نواست ؟ البته مقصود از طبقه بندی فوق این نیست که راست پنجگاه ازحیث حالت و کیفیت و طرز نواختن و ایست‌ها و فرودهای مخصوصش مانند ماهور است و البته از نظرهای فوق ماهور و راست پنجگاه با یکدیگر تفاوت دارند . همچنین آواز نوا هم از حیث حالت و کیفیت و تأثیر و فرودهای مخصوص و غیره‌باشورمختلف است .

ولی مقصود این است که مقام نواوشور یکیست ومقام‌راست پنجگاه و ماهور اختلاف ندارد .

همانطورکه ابوعطا و افشاری و بیات‌ترك و دشتی و گیلکی و حجاز و غیره همه با یکدیگر تفاوت دارند و جزء دستگاه شور محسوب میگردند همانطور نوا هم‌گرچه با شور مختلف است‌ولی چون مانند آوازهای فوق مقامش مقام‌شور است جزء دستگاه‌شور میباشد .

بااین ترتیب‌راست پنجگاه هم جزء ماهور است و مقام این دو آواز مشترك میگردد . بنابر این انتقادی که راجع بطبقه بندی وزیری شده بی موضوع است و چون این مسئله درکتاب دستورتار بطور خلاصه بیان شده است انتقاد کنندگان را بر ضد این عقیده

برانگیخته و گرچه کسی چیزی دراین باب ننوشته است اما اغلب موسیقی دانها متذکر این مطلب میشنوند و علت اصلی آشنا نبودن آنها به اصطلاحات و قواعد علمی موسیقی است که علت این طبقه بندی را ملتفت نشده‌اند .

تبصره - باید دانست که از پنج دستگاه (یا مقام) فوق مقام ماهور عیناً شبیه بمقام بزرگ است که در بخش اول مشروحاً ذکر شده است .منتها آواز ماهور حالت مخصوص و فرودهای خاصی دارد . مقام اصفهان که جزء همایون محسوب میشود با مختصر اختلافی مانند مقام کوچك است و مقام همایون هم بی شباهت به مقام کوچك نیست بهمین جهت مقامات ماهور و همایون چندان تازگی ندارد . اما چیزی که در حقیقت معرف موسیقی ملی ماست مقامات سه‌گانه شور و سه‌گاه و چهارگاهست که شباهتی بمقامات فرنگی ندارد .

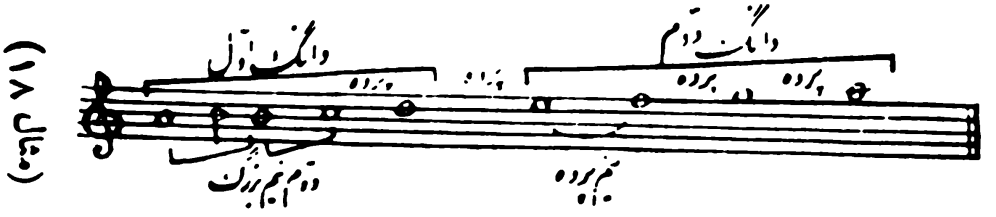
در میان این سه مقام هم شور از دو دستگاه دیگر متداول‌تر و گوشه های آن معروف عام و خاص است و مردم با آن بیشتر آشنائی دارند . ولی مقام چهارگانه از نظر علمی بر مقامات دیگر موسیقی ما رجحان دارد . البته پس از بیان این مطالب در فصول آتیه علت مسائل فوق واضح و مبرهن خواهد شد .

اکنون مقامات پنجگانه شور و ماهور و همایون و سه‌گاه و چهارگاه و متعلقات آنها را بتفصیل شرح میدهیم .

فصل هفتم

مقام شور

مقام‌شور[1] معمولترین دستگاه موسیقی ما و دارای گام مخصوصی است که بگامهای بزرگ و کوچك شباهت ندارد . بدین طریق:



(شکل ۷۱)

خواص گام شور ازاین قرار است:

۱ـ فواصل گـام شور بترتیب عبارت است از: دو دوم نیم

---

(۱) یکی ازمقامات یونان‌قدیم که اروپائیان درکتب تاریخ‌موسیقی ذکر میکنند مقام ائولین (Éolien) است کـه بعد بتوسط پاپ گرگوار بزرگ (Grégoire le Grand) ازقرن‌ششم میلادی درکلیساهای اروپاهم استعمال میشده واین گام بدون داشتن علامات تغییر دهنده با نوت های طبیعی از لا شروع می‌شده و به لا خاتمه مییافته‌است . پس گام شور شبیه‌آنست و تنها اختلافی که دارد درگام ائولین میان درجهٔ اول و دوم یك پرده بوده و در گام شور این فاصله سه ربع پرده یعنی دوم نیم بزرگ شده است. از اینجا میتوان برابطهٔ موسیقی‌قدیم ایران و یونان پی‌برد و شاید در یونان‌قدیم‌هم این‌گام بصورت‌گام شور ما بوده است .

بزرگ ـ دو دوم بزرگ ـ یك دوم کوچك ـ دو دوم بزرگ .

۲ـ فاصلهٔ هر یك از درجات گام نسبت بدرجهٔ اول عبارت است از :

دوم نیم بزرگ ـ سوم کوچك ـ چهارم و پنجم درست ـ ششم کوچك هفتم کوچك و هنگام .

۳ـ دانگهای گام شور مساوی نیست زیرا دانگ اول دارای دو دوم نیم بزرگ و یك دوم بزرگ است و دانگ دوم از یك دوم کوچك و دو دوم بزرگ تشکیل میشود .

٤ـ فاصلهٔ بین دو دانگ شور یك دوم بزرگ (یك پرده) است .

۵ـ گام شور پائین رونده است زیرا در حال صعود محسوس ندارد در صورتیکه در موقع پائین آمدن درجهٔ دوم گام (در مثال صفحه ۱۳۰ سی کرن) با درجهٔ اول (لا) فاصلهٔ دوم نیم بزرگ دارد که به نیم پرده بیشتر از پرده شباهت دارد (سی کرن بطرف لا متمایل تر است تا بسمت دو) .

تصور نشود که گام شور را بمیل خود پائین رونده خوانده ایم بلکه در موقع نواختن آواز شور هم بخوبی میتوان این مطلب رادرك کرد زیرا اهمیت درجهٔ چهارم این گام بیش از درجهٔ پنجم است و معمولا درجهٔ چهارم گام بالارونده درجهٔ پنجم همان گام درحال پائین آمدن است. پس درگام فوق نمایان حقیقی درجهٔ چهارم (نوت ر) می باشد و یك قسم فرود مخصوصی که در این آواز همیشه بکار

میرود حرکت درجهٔ چهارم (نمایان حقیقی) بطرف درجه اول‌است که‌در ردیف آواز ها **بال کبوتر** نامیده‌می‌شود [۱]

(مثال ۱۹)

۶ـ چون درجهٔ‌هفتم‌گام شور باهنگام فاصلهٔ دوم بزرگ‌دارد و نمیتواند محسوس واقع شود و روی تونیك برود (یـا باصطلاح علم هم‌آهنگی روی تونیك حل شود) هـر وقت بخواهند از روی درجهٔ هفتم روی تونیك بروند درجهٔ ششم را یکربع پرده بالامیبرند تا بمحسوس نزدیکتر شود و این عمل حل محسوس را بهتر وزیباتر می‌کند. البته‌این‌کار را هم طبیعت بنوازندگان‌آموخته و بدون‌آنکه متوجه این مطلب باشند این ترتیب را مجرا داشته‌اند .

پس‌در حقیقت‌درگام شور هم ممکن است درجهٔ دوم روی تونیك حل شود وهم درجهٔ هفتم ولی در حل درجه هفتم نوت‌قبل

(مثال ۲۰)

از آن یعنی‌درجهٔ ششم‌گام یك‌ربع پرده بالا میرود (مطابق مثال۲۰) چنانکه در مثال ۲۰ ملاحظه می‌شود دو نغمه موجود است‌که

---

(۱) یکی از قواعدعلم هم‌آهنگی اینست‌که درآخرجمله‌های‌موسیقی از توافقی‌که روی درجهٔ پنجم تشکیل‌می‌شود روی توافق درجهٔ اول‌میروند واین عمل را «فرودکامل»گویند ولی درگام شورچون نمایان حقیقی درجهٔ چهارم‌است درموقع‌فرود هم درجهٔ‌چهارم‌جانشین درجه پنجم می‌شودوبهمین جهت درگام شور اهمیت « ر »که نمایان حقیقی شمرده می‌شود بیش ازنوت « می » است .

با یکدیگر اجرا می‌شوند و باصطلاح موسیقی یك قسم هم‌آهنگی دو صوتی (یادو بخشی) تشکیل می‌دهند ـ در نغمهٔ فوقانی (که در هم‌آهنگی به بخش بالا موسومست) درجهٔ دوم (سی کرن) روی لا میرود و در نغمهٔ تحتانی (بخش پائین) درجهٔ هفتم (که قبلش درجهٔ ششم هم‌یك ربع‌پرده بالارفته) روی تونیك حل‌می‌شود. البته‌استعمال درجهٔ سوم (نوت دو) قبل از درجهٔ دوم (سی کرن) اجباری نیست بلکه دراین مثال‌این نوت نوشته شده و ممکن است نوت دیگری‌هم جانشین آن شود ولی چگونگی توافق « فاسری ـ دو » و « سل ـ سی کرن »که با یکدیگر استعمال شده و درآن واحد اجرا می‌شوند مربوط باین کتاب نیست و باید برای فراگرفتن استعمال آنها از قواعد هم‌آهنگی (بخصوص با تطبیق‌آنها در موسیقی ایرانی)آگاه بودکه مربوط بکتاب جداگانه‌ایست .

مایه شناسی شور ـ برای‌مایه شناسی‌آوازهای ایرانی‌تابحال قواعدی دردست نبوده زیرابواسطهٔ عدم‌مهارت واحتیاج‌نوازندگان فقط هر آوازی در دو یا سه مایهٔ‌مختلف نواخته می‌شده و ساززنها در اثر تمرین و عمل بـآن دو سه مایه و پرده های آنها هم‌آشنائی یافته‌اند . مثلا آواز شور معمولا در **تار** در مایه‌های سل و ر و لا نواخته میشود و در **کمانچه** و ویولن مایه لا و می معمولست . ولی چون گام ایرانی به ۲٤ قسمت تقسیم شده میتوان هر آوازی را در ۲٤ مایه مختلف نواخت گرچه هنوز تمام ایـن مایه‌هامعمول نیست

و ساز ثابتی[1] هم که تمام ربع پرده هارا داشته باشد نداریم واجرای آوازها در تمام ۲٤ ربع پرده کاری بس دشوار است، اما از نظر علمی باید قواعد آنها را دانست و البته پس از ساختن ساز هـای مناسب و یا در اثر تکرار و تمرین روی سازهای متداول درزمان ماهم شاید بتوان هرآواز را در تمام بیست و چهار ربع پرده اجرا کرد . بهمین جهت نگارنده قواعدی راجع بـه مایه شناسی آواز ها بدست آورده است که دراین جا خلاصه‌ای ازآنها را ذکرمی‌نماید.

سابقاً گفته شد[2] که برای یافتن مایه‌های مختلف یك نوت رانقطهٔ حرکت قرار داده یکدفعه بـا فواصل پنجم و دفعهٔ دیگر بـا فواصل چهارم از آن بالا میرویم تا مایه‌های دیگر پیدا شود . با این ترتیب فقط مایه‌هائی‌را که در دوازده نیم پردهٔ گام کرماتیك معمول است میتوان یافت و با فواصل پنجم یـا چهارم هرگز نمی‌توان مایه‌هائی که روی نوت های ربع پرده‌ای تشکیل میشوند پیداکرد. اینك برای یافتن علامات ترکیبی مایه‌های شور بهتراست که اول مطابق معمول

---

(۱) مقصود از ساز ثابت سازی‌است که مانند پیانو دارای پرده های غیر متغیر باشد و اگردرآتیه پیانوئی ساخته شودکه بعوض دوازده نیم‌پرده درهرهنگام‌دارای ۲٤ ربع‌پرده باشدبهترمی‌توان‌هرآوازی رادرمایه‌های‌مختلف اجراکرد واین کاریکی‌از اقدامات‌بسیارمفیدیست که برای‌انتشارموسیقی‌ایران لازم است و چنانکه سابقاً اشاره شد اروپائیان هم درصدد ایجاد و اختراع آن بوده و هستند .

(۲) جلد اول فصل هفتم -

بافواصل پنجم و چهارم مایه‌های دوازده گانهٔ گام کرماتیك را پیدا کردسپس بطریقی دیگر بقیهٔ مایه‌های ربع پرده‌ای را نیز یافت .

مایه شناسی شور در دوازده نیم پردهٔ کرماتیك ـ برای اینکه علامات ترکیبی مایه‌های دوازده گانهٔ گام کرماتیك را بیابیم نوت «لا» را که تونیك شور لا است مأخذ قرار میدهیم و اول با فواصل پنجم درست از آن بالا میرویم تا مایه‌های ذیل پیدا شوند :

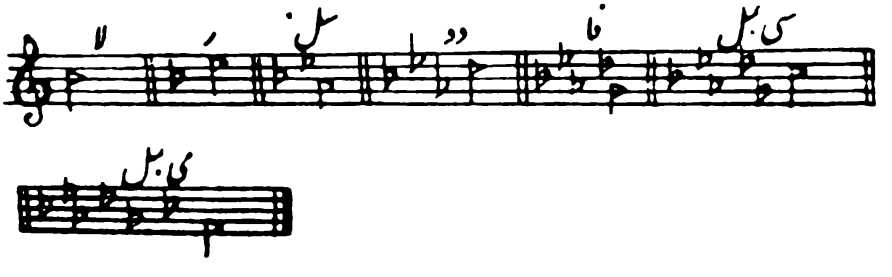
لا ـ می ـ سی ـ فا دیز ـ دو دیز ـ سل دیز ـ ر دیز ـ لادیز ـ

که علامات ترکیبی هریك بقرار ذیل خواهد بود :

(مثال ۲۱)

پس‌از اینکه مایه‌های فوق پیدا شد با فاصلهٔ چهارم‌از لا بالا میرویم تا مایه‌های دیگر هم پیدا شوند :

لا ـ ر ـ سل ـ دو ـ فا ـ سی بمل ـ می بمل .



(مثال ۲۲)

میان مایه‌های چهارده گانهٔ فوق (زیرا مایهٔ لا دو دفعه‌تکرار شده‌است) شور می بمل با ر دیز و شور سی بمل با لا دیز مترادف و هم‌آهنگ است و ازاین‌چهار مایه دو مایه راکه حذف کنیم‌روی دوازده نیم پردهٔ کرماتیك دوازده مایهٔ شور تشکیل داده‌ایم‌که اگر بطور نیم پرده‌کرماتیك بنویسیم چنین می‌شود :

لا - سی بمل - سی بکار - دو - دو دیز - ر - می بمل - می بکار - فا - فا دیز - سل - سل دیز .

اما قاعدهٔ مایه شناسی دراین دوازده نیم‌پرده بدینطریق‌است :

قاعدهٔ اول - تسلسل کرن ها مانند بملها و تسلسل سری ها مثل دیز هاست .

قاعدهٔ دوم - در هریك از مایه‌های دوازده‌گانهٔ فوق‌آخرین علامت یاکرن است (دراین‌صورت قبل از آن اگر علامتی باشد بمل است) یا سری (دراین حال‌اگر علامتی قبل ازآن باشد دیز است) .

قاعدهٔ سوم - آخرین علامت ترکیبی‌که همیشه‌کرن یا سری است درجهٔ دوم‌گام است و چون فاصلهٔ تنیك و روتنیك درگام‌شور دوم نیم بزرگ است اگر یك دوم نیم بزرگ از آخرین علامت ترکیبی پائین برویم تنیك شور پیدا می‌شود .

ازملاحظهٔ مایه‌های فوق‌وچگونگی‌علامت ترکیبی‌آنهامیتوان بصحت قواعد سه‌گانهٔ فوق پی‌برد .

مایه شناسی شور درگام بیست وچهار قسمتی - چنانکه

گفتیم برای یافتن مایه‌هائی که خود روی‌یکی از نوت های ربع پرده‌ای (کرن و سری) تشکیل شده باشند باید راه جدیدی یافت و برای این کار چند قسم ممکن است عمل کرد بدینطریق :

طریق اول - چون با فواصل موسیقی‌دوازده قسمتی[1] نمیتوان هرگز به نوتهای ربع پرده‌ای رسید باید بوسیلهٔ یکی از فواصل‌ربع پرده‌ای حرکت کرد این فاصله بهتر است که نصف پنجم درست یعنی‌سوم نیم بزرگ‌باشدزیرا چون با فاصلهٔ پنجم درست‌میتوانستیم در دوازده مایه حرکت کنیم و درآخر بمایهٔ اصلی برسیم با فاصلهٔ سوم نیم بزرگ‌هم که‌نصف پنجم‌است‌میتوان پس‌از ۲۴ دفعه‌حرکت باز بمایهٔ اصلی رسید. مثلا اگر ازیکی از نوتهای هفت‌گانهٔ‌موسیقی مانند «**دو**» شروع کنیم پس از آنکه دوازده پنجم بالا رفتیم نوت مترادف (هم‌آهنگ)آن پیدا می‌شود :

دو - سل - ر - لا - می - سی - فا دیز - دودیز - سل دیز - ر دیز لا دیز - می دیز - سی دیز .

چنانکه در فوق ملاحظه کردیم نوت سیزدهم (سی‌دیز)بانوت اول (دو) مترادف می‌باشد .

حال اگر از نوت دوشروع کنیم و با فواصل سوم نیم‌بزرگ بالا رویم پس از ۲۴ فاصله نوت بیست و پنجم با نوت اول (دو) مترادف خواهد بود باین طریق :

(۱) مقصودموسیقی‌است که‌گام کرماتیک‌آن‌از دوازده نیم پرده‌تشکیل شده باشد .

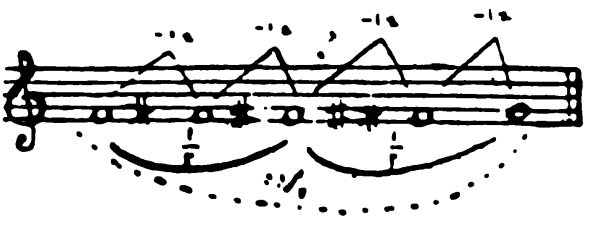
دو - می کرن - سل - سل کرن - ر - فاسری - لا - دوسری - می - سل سی - سی - ر سری - فادیز - لاسری - دو دیز - می‌سری سل دیز - سی‌سری - ر دیز - فا دیز سری[1] - لادیز - دو دیز سری - می دیز - سل دیز سری - سی دیز .

چنانکه مشاهده میشود نوت بیست و پنجم (سی‌دیز) با نوت اول (دو) مترادف است .

پس با این ترتیب میتوان روی تمام ۲٤ ربع پردهٔ گام بیست‌و چهار قسمتی یك مایهٔ شور تشکیل داد .

ولی‌اگر از نوت دو شروع کنیم بمایه‌هائی میرسیم که دارای علامات‌مکرر هستند [از قبیل فا دیز سری و دو دیز سری و سل‌دیز سری‌که مایه های مترادفشان بترتیب سل‌کرن و ر کرن و لا کرن است] در صورتیکه مترادف‌آنها میان این بیست و پنج نوت وجود ندارد ودر نتیجه مایه‌هائیکه استعمالشان لازم است پیدا نمی‌شود و

(۱) فادیز سری سه ربع پرده از فا بکار زیرتر است‌زیرایکدفعه‌دیز و دفعهٔ بعد سری شده ودر حقیقت نوت‌مترادف یا هم‌آهنگ‌آن‌سل‌کرن‌است برای‌نوشتن‌اینگونه نوتهاکه دارای‌دو علامت عرضی‌هستند هر دوعلامت را نزدیك هم قبل از نوت قرار میدهیم . مطابق مثال (۲۳)



(مثال ۲۳)

مترادف آنها که استعمالشان بیشتر زحمت دارد یافت شده‌اند. برای اینکه خودرا از این اشکال آسوده کنیم باید نوتی پیدا نمائیم که پس از آنکه ۲٤ دفعه با فواصل سوم نیم بزرك بالا رویم تمام مایه‌های لازم یافت شوند .

پس از آنکه میان نوتها تفحص کنیم می‌بینیم که نوتهای ر بمل و لا بمل و می بمل دارای این خاصیت هستند که پس از بالا رفتن ۲٤ فاصلهٔ سوم نیم بزرك ما را دوچار نوتهائی کـه علامات مکرر دارند نمیکنند .

از میان نوتهای فوق نوت لا بمل را که در عمل آسان‌تر بنظر میرسد انتخاب می‌کنیم و با فاصلهٔ سوم نیم بزرك از آن بالا میرویم و پس از ۲٤ فاصله نوت بیست و پنجم [سل دیز] با آن مترادف میشود :

۱ـ لا بمل	۹ـ دو	۱۷ـ می
۲ـ دو کرن	۱۰ـ می کرن	۱۸ـ سل سری
۳ـ می بمل	۱۱ـ سل	۱۹ـ سی
٤ـ سل کرن	۱۲ـ سی کرن	۲۰ـ ر سری
۵ـ سی بمل	۱۳ـ ر	۲۱ـ فادیز
٦ـ رکرن	۱٤ـ فاسری	۲۲ـ لاسری
۷ـ فا	۱۵ـ لا	۲۳ـ دو دیز
۸ـ لا کرن	۱٦ـ دو سری	۲٤ـ می سری
		۲۵ـ سل دیز

حال باید راهی برای بدست آوردن علامات ترکیبی مایه‌های

فوق پیداکر، سابقاً علامات ترکیبی شماره های ۳ و ۵ و ۷ و ۹ و ۱۱ و ۱۳ و ۱۵ و ۱۷ و ۱۹ و ۲۱ و ۲۳ و ۲۵ را پیدا کردیم و اینها مایه‌های دوازده‌گانه‌ایست که روی نیم پرده‌های گام کرماتیك تشکیل میشوند .

برای یافتن علامات ترکیبی سایر مایه‌ها (یعنی شمارهٔ یك و شماره های زوج) باید بطریق ذیل رفتار کرد .

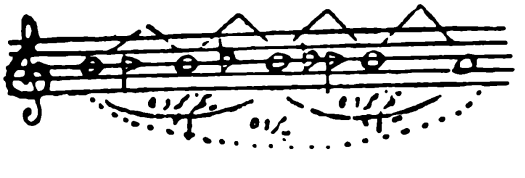
۱ـ گام شور لاراکه فقط دارای یك علامت ترکیبی(سی کرن) است مینویسیم. سپس برای یافتن علامات شور لا بمل تمام درجات شور لا را یك نیم‌پرده پائین میآوریم. درنتیجه تمام نوتها بمل میشود باستثنای سی که چون کرن بوده به سی بمل کرن [۱] تبدیل می‌شود و گام شور لا بمل بصورت ذیل در می‌آید :

لا بمل ـ سی بمل کرن ـ دو بمل ـ ر بمل ـ می بمل ـ فا بمل سل بمل ـ لا بمل .

۲ـ چون علامات این گام از بمل و کرن تشکیل میشود که هر دو مطابق تسلسل بمل هاست میتوانیم علامات ترکیبی گام شور لا بمل را اینطور بنویسیم :

(۱) سی بمل کرن یك دفعه بمل شده (یعنی نیم پرده پائین آمده) و یك مرتبه کرن شده (یعنی مجدداً یك ربع پردهٔ دیگر نزول کرده) پس درواقع سه ربع پرده ازسی بکاربم‌تر است ونوت مترادف آن « لا سری » میباشد .

مطابق مثال (۲٤)



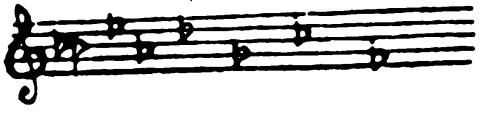
(مثال ۲٤)

سی بمل کرن - می بمل - لابمل - ر بمل - سل‌بمل - دوبمل- فا بمل .

حال اگر درتسلسل علامات ترکیبی مایه‌های شور - لا - ر - سل - دو - فا - سی‌بمل - می بمل که سابقاً نوشتیم دقت کنیم‌می‌بینیم که در اولی فقط‌علامات ترکیبی سی کرن و در سایرین درهر کدام یك بمل اضافه میشود وکرن درآخر واقع می‌گردد تا در شور می بمل که علامات ترکیبی آن عبارت است از شش بمل و یك کرن (مطابق مثال ۲۵)

(مثال ۲۵)

پس باین ترتیب هر دفعه مایهٔ شور یك چهارم بالا میرودو در نتیجه علامت ترکیبی که درآخر واقع شده (یعنی نوت کرن شده) هم یك چهارم درست صعود می‌کند . حال چون در شور می بمل نوت فاآخرین کرن است در شور لا بمل بایدآخرین کرن سی‌باشد ولی چون سی‌خود بمل است پس‌بمل کرن میشود و علامات‌ترکیبی شور لا بمل عبارت میشود از یك بمل کرن (سی) و شش بمل (می لا - ر - سل - دو - فا) (مطابق مثال ۲٦)



(مثال ۲٦)

۳- از روی شور لا بمل که علامت ترکیبی‌آن را در دست داریم باید علامات ترکیبی شور دوکرن که در جدول فوق دارای

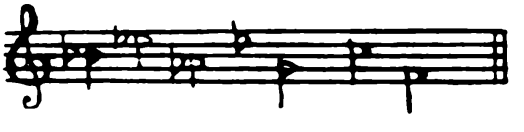
نمره (۲) و یك سوم نیم بزرك از آن بالاتر است پیدا کنیم ولی این کاربرای اشخاصیکه هنوز آشنائی کامل بمقامات ایرانی ندارند دشوار و بهتر است که شور دو کـه علامت ترکیبی آن را میدانیم بنویسیم و بعد هریك از نوتهای آن را یك ربع پرده پائین آوریم تـا علامات شور دوکرن پیدا شود باینطریق :

چون آخرین علامت ترکیبی در مایه های شور که تـا بحال داشته‌ایم درجهٔ دوم گام شور است پس اگر تونیك را داشته باشیم و ازآن یك دوم نیم بزرگ صعودکنیم آخرین علامت ترکیبی پیدا میشود بنابراین اگر تونیك شور نوت دو باشد درجهٔ دوم‌آن رکرن وآخرین علامت ترکیبی است و قبل از آن هـم تسلسل بمل هاست پس علامت ترکیبی شور دو چنین میشود :

سی بمل ـ می بمل ـ لا بمل ـ رکرن : (مراجعه‌کنید بصفحهٔ ۱۳۵) پس از آنکه شور دو را با علامات فوق نوشتیم و هر درجهٔ گام را یك ربع پرده پائین آوردیم شور دوکرن که دارای علامات ذیل است پیدا میشود باین طریق :

سی‌بمل‌کرن ـ می بمل‌کرن ـ لا بمل‌کرن ـ ر بمل ـ سل‌کرن دوکرن ـ فاکرن (مطابق مثال ۲۷)

(مثال ۲۷)



اکنون یکمرتبه از شور لا بمل بـا فواصل پنجم درست بالا

رفتیم و مایه‌های دوازدگانه‌ای را که سابقاً نوشتیم پیدا کردیم اینك از شور دوکرن با فواصل پنجم‌درست بالا میرویم وچنانکه‌ملاحظه میشود باین ترتیب مایه‌های بیست و چهارگانهٔشور را پیدا میکنیم .

علامات ترکیبی دوازده مایه‌که روی نیم پرده های‌کرماتیك تشکیل شد سابقاً بیان‌گردید (صفحه ۱۳۶ و ۱۳۷) اکنون علامات‌ترکیبی دوازده مایهٔ دیگر که روی ربع پرده ها تشکیل میبابد در مثال ۲۸ ملاحظه میشود .

(مثال ۲۸)

چنانکه دیده میشود در سیزده مایهٔ فوق از دو کـــرن شروع کردهٔ بمایهٔ مترادف آن یعنی سی سری خاتمه داده‌ایم و باین ترتیب روی تمام نوتهای ربع پرده‌ای یك مایهٔ شور تشکیل‌گردید .

از ملاحظه مایه‌های فوق میتوان نکات ذیل را استنباط‌کرد :

۱ـ مایه‌های‌سیزده‌گانهٔ فوق‌در جدول مایه‌های بیست وچهار گانه (صفحه ۱۳۹) دارای شماره های زوج هستند .

۲ـ اگر شماره های فرد را هم در میان آنها قرار دهیم بیست و چهار مایهٔ شور پیدا میشود .

۳ـ بین مایه‌های سیزدگانهٔ فوق مایه‌های دوکرن وسی‌سری با یکدیگر مترادف است و اگـر یکی از آنها حذف شود در حقیقت روی دوازده‌نوت ربع پرده‌ای مایه‌های دوازده‌گانه‌ای که کسر داشتیم درست کرده‌ایم .

٤ـ اگر از مایه اول (دو کرن) شروع کنیم و بترتیب جلو برویم مشاهده میکنیم که درجهٔ دوم هر مایه نسبت بمایهٔ قبل یك‌ربع پرده صعود میکند . چنانکه در مایهٔ سل‌کرن درجه دوم یعنی لا بمل یکربع پرده بالاتر از لابمل‌کرن شده که متعلق بشور دوکرن است .

۵ـ درجهٔ‌پنجم هرمایه نسبت بمایهٔ قبل یکربع پرده صعودکرده چنانکه در مایهٔ سل‌کرن نوته‌رکه در مایهٔ دو کرن بمل بوده کرن شده است .[۱]

٦ـ تنها اختلاف هر مایه بـا مایهٔ قبل در همان دو تفاوتیست که در شماره ٤ و ۵ ذکر شد . بـا این ترتیب ملاحظه میشود کـه چگونه مایه‌ها بـا نظم و ترتیب معینی بوجودآمده و دنبال هم واقع شده‌اند .

۷ـ علامات ترکیبی در ٤ مایهٔ اول مطابق اعداد ۱و۲و۳و٤ از بمل و کرن تشکیل شده. دراین ٤ مایـه تسلسل علامات ترکیبی مطابق قاعدهٔ بمل هاست .

---

(۱) این دو قاعده (شماره ٤ و ۵) در مایه‌هائی که روی گام کرماتیك تشکیل میشود نیز صادق است .

۸ـ علامات ترکیبی دو مایه اخیر (۱۲و۱۳) از دیز و سری تشکیل شده و دراین دو مایـه تسلسل علامات ترکیبی تابع قاعدهٔدیز هاست .

۹ـ علامات ترکیبی شمارهٔ ٤ فقط ازکرن و شمارهٔ ۱۱فقط از سری تشکیل یافته .

۱۰ـ دربقیهٔ مایه‌ها «٦ـ۷ـ۸ـ۹ـ۱۰» دو سلسله علامات ترکیبی موجود است «سریها وکرن ها» و هر یك مطابق قانون خود تسلسل یافته یعنی سریها مانند دیزها وکرنها مثل بمل‌ها واقع شده‌اند .

۱۱ـ در بین‌سیزده مایهٔ فوق‌شش تای آنها «۱ـ۲ـ۳ـ٤ـ۱۲ـ۱۳» دارای هفت علاهت ترکیبی و هفت تای دیگر « ٥ ـ ٦ ـ ۷ ـ۸ ـ ۹ ۱۰ـ۱۱» دارای شش علامت ترکیبی است .

۱۲ـ در مایه‌های فوق‌ازعدهٔ بمل‌کرنهاوبمل‌ها بتدریج کاسته شده بعدهٔ سریها افزوده میگردد . پس از تذکر نکات فـوق اینك قواعد مایه شناسی مایه‌های فوق را ذکر میکنیم :

قاعدهٔ اول ـ در هرمایه‌ایکه‌علامت ترکیبی ازیك‌سلسله‌است « بمل‌وکرن یا سری ودیز» علامتی‌که در اقلیت واقعست « یعنی از همه‌کمتر ومختصرتر است» روتونیك (درجه دوم)گام بشمارمیرود.

این‌مایه‌ها عبارتند از شماره‌های(۱)و(۲) و (۳) و (٤)و(۱۲) و (۱۳) و تمام‌مایه‌های دوازده نیم پردهٔ‌کرماتیك‌که سابق ذکرشد .

قاعدهٔ دوم ـ در هر مایه کـه علامت ترکیبی از دو سلسلهٔ مختلف تشکیل شده (یعنی از سری وکرن) یا فقط ازکرن تشکیل

یافته آخرین علامت ترکیبی درجهٔ ششم گام است و این مایه‌ها عبارتند از شماره های «۵» و «٦» و «۷» و «۸» و «۹» و «۱۰» .

قاعدهٔ سوم ـ در هر مایه که علامت ترکیبی فقط سری است اول علامت ترکیبی درجهٔ ششم است مطابق شمارهٔ ۱۱ .

قاعدهٔ چهارم ـ وقتی درجهٔ دوم گام شور را مطابق قاعدهٔ اول دانستیم یك دوم نیم بزرگ از آن پائین میآئیم تا تونیك پیدا شود . زمانیکه درجهٔ ششم گام شور را موافق قواعد دوم و سوم پیدا کردیم یك ششم کوچك از آن پائین میآئیم یا یك سوم بزرك از آن درجه بالا میرویم تا تونیك را بیابیم .

تغییر مایهٔ شور ـ یکی از خواص آواز شور اینست که همیشه پس از مختصر توقفی در مایهٔ اصلی بمایهٔ چهارم فوقانی میرود و قسمت مهم نغمه‌های فرعی این آواز درمایهٔ جدید است برای بازگشت بمایهٔ اصلی نوت پنجم گام تغییر کرده بود بحالت اصلی رجعت میکند مثلا اگر در شور لا باشیم پس از اندکی بشور ر میرویم و این کار اول بوسیلهٔ کرن کردن می‌صورت میگیرد و اگر زیاد در مایهٔ جدید بطرف زیر و بم برویم سی‌هم بمل میشود یعنی علامات ترکیبی شور لا به شور ر تبدیل میگردد اما هروقت خواستیم دوبارهٔ بشور اصلی مراجعت کنیم نوت می را بکار میکنیم و با سی کرن وارد شور لا میشویم .

البته سایر تغییراتیکه باین آواز واردمیشود جزء متعلقات شور شرح میدهیم. برای نمونهٔ تغییر مایهٔ شور بگام چهارم فوقانی بمثال ۲۹ صفحهٔ ۱٤۸ مراجعه نمائید .

کیفیت آواز شور[1] - چنانکه گفتیم شور آواز متداول میان مردم ایران است بخصوص متعلقات این آواز بیشتر بین عامه معمول میباشد وحتی اشخاصی هم که موسیقی نمی‌دانند اگر گاهی زمزمه کنند اغلب یکی از متعلقات شور را میخوانند .

آواز شور جذبه و لطف خاصی دارد و خیلی شاعرانه و دلفریب است. از ملال و حزن درونی حکایت میکند و گاه با ناله‌ای مؤثر و وقاری پوشیده از حجب و حیا نصیحت میکند و دلداری میدهد.

این آواز برای ابراز احساسات درونی از قبیل عشق و محبت عاطفه و ترحم وامثال آن بسیار مناسب است . ناله‌های آواز شور کاملا طبیعی است وغمگساری آن مانند آواز دشتی خانمان سوز و جان گداز نیست بلکه می‌توان شور را بانسان سالخوردهٔ باتجربه‌ای تشبیه کرد که در مقابل ناسازگاری روزگار بعوض آنکه سر بزانوی غم گذارده اشک حسرت ببارد با کمال صبوری و بردباری تأمل میکند و درس بی‌علاقگی و عدم دلبستگی نسبت بعالم مادی فانی میدهد .

آواز شور نمونهٔ کاملیست از احساسات واخلاق ملی اسلاف ما . گوئی روح عارفانه و متصوف ایرانی را کاملا مجسم میکند . شنوندهٔ دقیق میتواند از استماع آواز شور بزیبائی مناظر ایران و

۱- تغییراتی که سابقاً از آوازها شده است باآوازهای امروزه‌ما تطبیق نمی‌کند وحالاتی که دراینجاذکر میشود باآوازهای امروزهٔما مناسب‌تراست والبته تأثیرات هر آواز ممکن است در اشخاص مختلف متفاوت باشد ولی این حالات عمومیت دارد .

صفات خاص اهالی این سرزمین پی برد . این آواز در روشنائی مهتاب و کنارجویباری صاف و آرام ودر سکوت و خاموشی طبیعت

نمونهٔ درآمدآواز شور (مثال ۲۹)

(مثال ۳۰)

۱- علامت ۵ که‌روی نوت‌سی کرن گذارده‌ایم در آوازها زیادبکار برده میشود و هروقت این علامت روی نوتی باشد مقصود اینست که روی نوت بعد باید اشاره کرد چنانکه در مثال ذیل تقریبا طرزاجرای‌آنرا نشان داده‌ایم ولی‌دراینجا صدای نوت کوچك « دو » بطور واضح شنیده نمیشود بهمین مناسبت‌برای‌نوشتن‌آوازهاعلامات مخصوصی ایجاد شده که اینهم یکی ازآن جمله است .

که هر ایرانی‌را مجذوب میکند تأثیر عجیبی دارد و خود شمه‌ایست از رموز عوالم عرفانی که ذوق اهالی مشرق بتجسس آن بی‌نهایت علاقمند بوده است . خلاصه آهنگ آواز شور موقر و نجیب و جلوه‌ایست از وارستگی روح ایرانی .

نمونهٔ آواز شور - اگربخواهیم برای هرآوازی نمونهٔ کاملی ذکر کنیم باید چندصفحه برای این کار اختصاص دهیم واین کتاب دستور عملی برای فراگرفتن آوازها نیست . برای اینکار ممکن است به دستور های عملی که تا بحال چاپ شده (از قبیل دستور ویولن ودستور جدید تار وزیری) مراجعه کرد . دراین کتاب تنها نمونهٔ مختصری ازهرآواز ذکر میکنیم که‌تا اندازه‌ای بتوان‌مطالب و قواعدی که برای هر آواز ذکر میشود با آن مقایسه کرد . چنانکه نمونهٔ آواز شور را در مثال ۲۹ نشان داده‌ایم .

۱- چون درآوازها خط‌میزان‌استعمال‌نمیشود هرگاه‌نوتی‌علامت‌عرضی پیداکرد نوتهای دیگری هم‌که با آن هم‌اسم باشند و بعدازآن بیایند طبیعتاً دارای همان علامت هستند تا وقتیکه علامت دیگری عمل‌آنرا خنثی‌کند .

فصل هشتم

متعلقات شور

چنانکه گفتیم متعلقات شور زیاد است ولی مقصود ما ذکر آنهائیست که آوازی جداگانه بشمار میرود مانند ابوعطا ـ بیات‌ترك افشاری ـ دشتی .[1]

در هریك از این آواز ها علاوه برتنیك گام شور که اهمیت اصلی خود را از دست نمیدهد یك یا دو نوت دیگر نیز بی‌اهمیت نیست چنانکه از توقف روی همان نوتهاست که این آواز ها از یکدیگر ممتاز میشود و این دو نوت را **شاهد** و **ایست** مینامیم.

نوت شاهد ـ نوتیست که بیش‌از سایر نوتها خود را نشان میدهد. در ابوعطا و افشاری درجهٔ چهارم‌گام شور و در بیات‌ترك درجهٔ سوم و در دشتی درجه پنجم گام شور این حالت را دارد و نوت شاهد نامیده می‌شود .

۱ـ باآنکه معمولا نوا را دستگاه مستقلی میدانند ولی چنانکه گفتیم آنرا جزء شور حساب میکنیم زیرامدرك تقسیم بندی دراین کتاب مقام آوازهاست و مقام شور و نواهم یکیست .

نوت ایست ـ نوتیست کـه پس از جلوه و خودنمائی مکرر نوت شاهد میتوان روی آن توقف کـرد ولی توقف روی این نوت بطورکامل فرود و خاتمهٔ آواز را نشان نمیدهد و برای تمام‌کردن نغمات و فرود کامل بایـد عاقبت روی تنیك گام شور ایستاد در ابوعطا و افشاری درجهٔ دوم و در دشتی درجهٔ سوم‌گام شور نوت ایست محسوب میشود . در بیات ترك درجهٔ دوم یا هفتم‌گام شور را ممکن است نوت ایست بنامیم ولی در حقیقت ایـن‌آواز نوت ایست ندارد و بهتر است کـه درجهٔ سوم را هم شاهد بدانیم هـم ایست زیرا تمام فرود ها روی‌آنست .

۱ـ آواز ابوعطا

● گام ابوعطا بـا شور تفاوتی ندارد و تنها اختلاف در توقف مکرر روی درجهٔ چهارم (نوت شاهد) و درجهٔ دوم (نوت ایست) است و با همین اختلاف جزئی‌آواز ابوعطا حالت مخصوصی‌پیدا میکندکه با شور متفاوت است ولی این تفاوت از نظرگام و مقام ابوعطا نیست بلکه چنانکه گفتیم فقط از نظر حالت و کیفیت آن آواز است .

ایستادن روی درجهٔ دوم گام شور بـا طرز مخصوص خود (که شرح دادنی نیست و باید برای فهمیدی‌آن یا ازآوازهااطلاع داشت و یا بردیف‌آوازها مراجعه‌کرد و در عمل ملتفت شد)آواز ابوعطا را ایجاد میکند ولی از نظر علمی نمی‌توان میان‌آن و شور

اختلافی تصور کرد. بخصوص که خاتمه و فرود آن هم روی تونیك شور است بنابراین گام ابوعطا مطابق گام شور میباشد بـا داشتن نوت شاهد و ایست .

یکی از متعلقات مهم شور **حجاز** است کـه لحن مخصوص عربهاست و در کشور ما هم بـرای خواندن قرآن و مناجات های مذهبی بکار میرود و بتدریج جزء موسیقی ما شده است وهر آوازه‌خوانی در ضمن ابوعطا آواز حجاز هم میخواند .

نوت شاهد حجاز درجهٔ پنجم شور است. برای مراجعت از حجاز بابوعطاهیچگونه تغییری در درجات گام داده نمیشود وفرود حجاز هم روی تونیك‌شور است. پس ابوعطا وحجاز جزاختلاف نوت شاهد از نظر علمی تفاوتی با شور ندارد .

آواز ابوعطا و حجاز ـ ابوعطا آوازیست بازاری کـه میان تودهٔ ملت رواج کامل دارد . با وجود ایـن دارای لطف و زیبائی خاصی است و در عین حال حالتش با شور هم بی‌تفاوت نیست . حجازی که عربها میخوانند با حجازی که در میان ما متداولست از نظر حالت کمی اختلاف دارد و رویهمرفته عربها بهتر حق این آواز را ادا میکنند و ایرانی‌ها بسبك دیگر میخوانند. صوت قراء درموقع قرائت قرآن که همیشه درآهنك‌حجاز است بسیار مؤثر است و در قلوب اهل ایمان تأثیر خاصی دارد .

نمونهٔ آواز ابوعطا و حجاز

(مثال ۳۱)

۲- بیات ترک

اگر تونیک بیات ترک را تونیک شور فرض کنیم تفاوتی در فواصل گام شور و بیات نیست ولی نوت شاهد آن درجهٔ سوم گام شوراست. در بیات ترک نمی‌توان میان تونیک و شاهد تفاوتی گذارد زیرا این آواز همیشه روی شاهد خود یعنی درجهٔ سوم گام شور فرود میآید و فقط در موقع خاتمه بطرف تونیک شور متمایل میشود. پس

بهتر است که‌نوت شاهد را تونیك فرض کنیم وگام بیات ترك را از همانجا شررع نمائیم و با این ترتیب فواصل‌گام تغییر محل خواهد داد. دراین صورت میتوان گفت‌که بیات ترك یك قسم تغییر تونیك شور است[1] که در خاتمه به تونیك شور مراجعت میکند .

علت دیگرکه نوت شاهد بیات ترك را تونیك فرض کرده‌ایم اینست‌که ممکن است این آواز حتی در خاتمه هم بـه تونیك شور مراجعت نکند و از بس نوت شاهد آن زیـاد تکـرار میشود حالت تـونیك را پیدا میکند و در خاتمه اشتیاق زیادی برفتن روی تونیك شور نخواهیم داشت. درصورتی‌که ابوعطا وحجاز هیچکدام روی نوت شاهد خود زیـاد مکث نمی‌کنند و از اول تـا آخر اقلا چند مرتبه روی تونیك شور میروند و دوباره بشاهد خود رجعت میکنند و در خاتمه هم رفتن روی تونیك شور لازم و اجباری است‌وگرنه گوشهای عادت کرده در حال انتظار باقی خواهد بـود . بنابراین گام بیات ترك چنین خواهد شد :

(مثال ۳۲)

با این ترتیب فواصل‌گام اینطور میشود :

دوم بزرگ ـ سوم بزرگ ـ چهارم درست ـ پنجم درست ـ ششم بزرگ ـ هفتم نیم بزرگ ـ هنگام .

۱ـ این تفاوت را نمی‌توان تغییر مایه یا تغییر مقام‌گفت‌زیراگام‌شور و بیات‌ترك اختلافی از حیث‌علامات تغییر دهنده و فواصل درجات ندارند .

از مشاهدهٔ فواصل گام فوق ممکن است تصور شود که بیات ترك گام بزرگیست که درجهٔ هفتمش یك ربع پرده پائین آمده و شاید یك موسیقی‌دان اروپائی پس از ملاحظهٔ این گام آنرا گام بزرگی تصور کند کـه اشتباهاً درجهٔ هفتمش غلط نوشته شده ولی این نکته جالب توجه است که گام بزرگ (گام ماهور) و گام بیات ترك هر دو در موسیقی ما معمولست و آوازخوانها هیچوقت درموقع خواندن بیات ترك اشتباهاً بماهور ورود نمی‌کنند و حق هریك را در موقع خود ادا مینمایند بی آنکه ندانسته ازیکی بدیگری وارد شوند و این خود دلیل برمهارت آوازخوانهای ماست که بدون عطف توجه باین نکته هرگز دوچار اشتباه نمیشوند.

ایـن موضوع خـود یکی از علل طبیعی بـودن فواصل ربع پرده‌ایست که سابقاً اشاره شدو آنهائیکه تصور میکنند آوازخوانهای ایرانی بغلط خواندن عادت کرده‌اند در اشتباهند زیرا اگـر بآواز ماهور و بیات تـرك یکی بعد از دیگری حتی بدون پشتیبانی ساز گوش دهند بصحت ربع پرده‌ها و طبیعی بودن آنها اعتراف خواهند کرد.

مهمتر ازهمه اینکه اغلب گوشه های ماهور از قبیل **شکسته** و **دلکش**[1] در بیات ترك هم استعمال میشود و خواننده و نوازندهٔ ماهر

۱ـ دلکش یکی ازمتعلقات ماهوراست که درحقیقت تغییر مقام ماهور بشور میباشد و سابقاً دربیات ترك نواخته نمی‌شده ولی اکنون گاهی دراین مقام هم نواخته میشود. شکسته هم ازمتعلقات ماهور و بیات ترك است که بی‌شباهت بافشاری نیست (مراجعه شود بگام افشاری).

بدون‌اینکه هیچکدام‌را باهم اشتباه کند از دلکش که شباهت بشور دارد و شکسته که شبیه بافشاری است در موقع خود وارد ماهور یا بیات ترك میشود و هرگز یکی را با دیگری مخلوط نمیکند .

بیات ترك‌با شباهت کاملی که بماهور دارد دارای گام‌مستقلی است و از نظر حالت هم بـا ماهور تفاوت زیاد دارد که در موقع نواختن و مراجعه بردیف آوازها کاملا واضح میشود .

درآخـر بیات ترك معمولا بوسیلهٔ لحن **مثنوی** کـه در اغلب آوازها معمولست ولی در هریك حالت مخصوصی دارد بشورو‌ارد میشوند و باین علت و شباهت های دیگر کـه سابق ذکر شد بیات ترك از متعلقات شور است .

حالت‌آواز بیات ترك - ایـن آواز هم مانند ابوعطا آوازی است بازاری‌و متداول‌میان عامهٔ‌مردم. بیات ترك‌آوازیست‌بی‌نهایت یکنواخت بطوریکه گوشهائی کـه به **مدگردی** عادت کرده باشد بزودی از شنیدن‌آن خسته میشود . با وجود این اگر تغییر مقامی در آن داده شود بی‌حالت نیست و لطف مخصوصی دارد‌که با ماهور بسیار متفاوت است .[1]

چیزی که دراین‌آواز سبب خستگی زیاد میشود تکرارشاهدو تونیك‌است که زیاد شنیدن‌آن شنونده را از نوت شاهدکسل وخسته

۱- هر کدام از آواز ها را وقتی نوازنده و خواننده خوب اجرا کند اگرهم خسته‌کننده باشد مهارت و استادی نوازنده این‌عیب را مرتفع‌میکند چنانکه صفحهٔ بیات ترك‌که‌آقای ابوالحسن صبا ضبط کرده‌اند بهترین نمونهٔ این‌آواز است و بطوریکه ایشان نواخته‌اندکسل‌کننده نیست بلکه بسیار هم زیبا و دلنواز است .

میکند در حقیقت میتوان گفت کـه این آواز نمونهٔ کامل موسیقی یکنواخت ایرانی است که از این حیث میان سایر آواز هانظیر و نمونه‌ای ندارد و طبیعی است که عامه را با این موسیقی بیشتر آشنائیست و بهمین جهت آنرا آواز بازاری نامیده‌ایم.

نمونهٔ آواز بیات ترک

(مثال ۳۳)

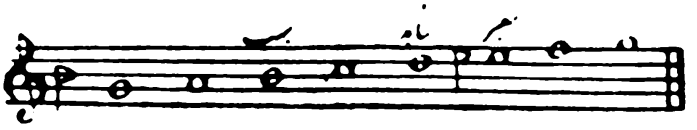
۳ـ افشاری

در میان متعلقات شور اختلاف افشاری از سایرین بیشتر و گام آن مستقل‌تر است بطوریکه اگر یکی دو علت مختصر نداشت آنـرا جزء شور محسوب نمی‌داشتیم زیرا گام آن چنانکه بعد معلوم میشود بسه‌گاه نزدیك‌تر از شور است .

۱ـ عارف در دیوان خود بیات ترك را بیات زند خوانده وچنین نوشته است « بیات زند بدبختانه به ترك معروف است در صورتیکه روح ترك از چنین آواز و این آهنك خبر ندارد. دور نیست کـه بعضی از ایرانیان بیگانه پرست در موقع استیلای ترکها برای اینکه شاید ایـن آهنك بگوش یکی از سلاطین مغول خوش آمده است از راه تملق آن را بیات ترك خوانده‌اند.»

گام افشاری بهتر است مانند بیات ترك طوری نوشته شود که از تونیك شور شروع نشود زیـرا تونیك گام شور نه درجهٔ اول گام افشاری حساب میشود نه نوت شاهد و ایست آنست . ازاین گذشته یکی از درجات گام افشاری هـم متغیر است[1] و تقریباً در قسمت مهم این آواز با نوت اصلی که در گام شور معمول است تفاوت دارد باری بعللی که بعد ذکر میشود گام افشاری از درجهٔ هفتم گام شور شروع میشود (مطابق مثال ۳٤) .

(مثال ۳٤)



چنانکه ملاحظه میشود فواصل گام افشاری نسبت بـه تونیك بترتیب از این قرار است :

دوم بزرگ ـ سوم نیم بزرگ ـ چهارم درست ـ پنجم درست ششم نیم بزرگ ـ هفتم کوچك ـ هنگام .

بنابراین دانگهای گام افشاری نامساویست زیرا دانگ اول دارای یك دوم بزرگ و دو دوم نیم بزرگ است ولی در دانگ دوم دو دوم نیم بزرگ و یك دوم بزرگ موجود است . فاصلهٔ میان دو دانگ هم یك دوم بزرگ (یك پرده) است. پس دانگ دوم افشاری درست معکوس دانگ اول است .

در افشاری درجـات اول و سوم و پنجم اهمیت دارد و در

۱ـ در بعضی از آوازها نوتی هست که اغلب درحال تغییر است و یك ربع پرده زیر و بم میشود مثل درجهٔ ششم گام افشاری که آنرا نوت «متغیر» مینامیم.

حقیقت نوت های مایگی این آواز بعوض درجات اول و چهارم و پنجم درجات اول و سوم و پنجم است .

آواز افشاری معمولا از درجهٔ پنجم گام خود (درمثال۳٤ر) شروع میشود و این درجه چند بار خود را نشان میدهد سپس روی درجهٔ سوم (سی کرن) مکث‌می‌نماید وگاهی در آنجا هم زیادتوقف نکرده روی درجهٔ اول فرود میآید .

اگر موقع نواختن افشاری در نوتهای درجهٔ اول وسوم‌وپنجم دقت کنیم می‌بینیم که بیشتر فرودها روی درجهٔ سوم است[1] بهمین جهت آنرا نوت ایست می‌گوئیم و درجهٔ اول‌گام را می‌توان‌تونیك افشاری نامید .

درجهٔ پنجم تقریباً حالت نمایان را دارد و فرودهای اولیه‌که باصطلاح علم هم‌آهنگی بـه **نیم فرود** موسومست روی آن درجه واقع میشود ولی‌در **فرود کامل** نغمهٔ افشاری بجای‌اینکه روی‌تونیك برود روی‌درجهٔ سوم‌میایستدو در موقع هم‌آهنگ‌کردن نغمهٔ‌افشاری ممکن است توافق را روی درجهٔ اول بست اما نغمه را روی‌درجهٔ سوم نگاهداشت .

اکنون می‌توان‌گفت‌که درگام افشاری برعکس‌گامهای‌دیگر اهمیت درجهٔ سوم بیش از درجهٔ اول است (چنانکه در سه‌گاه هم

۱ـ ولی‌درآوازشکسته‌که‌آنهم بی‌شباهت‌بافشاری نیست اغلب‌فرودها روی درجهٔ اول افشاری است‌که در آنجا تونیك ماهور میشود چنانکه بعد خواهیم‌گفت .

همینطور است) و ممکن است گفته شود که دراین صورت چرا گام افشاری را از درجهٔ سوم شروع نکرده‌ایم باین طریق :

سی کرن ـ دو ـ ر ـ می کرن ـ فا ـ سل ـ لا .

علت این مسئله را نمی‌توان بسادگی دراین جا بیان کرد زیرا لازم است خواننده تا اندازه‌ای بقواعد عمومی علم هم‌آهنگی آشنا و اطلاعات کافی از علم صداشناسی هم داشته باشد ولی همین‌قدر می‌توان گفت که در هر گام لازم است فاصلهٔ تونیك و نمایان پنجم درست باشد و این موضوع درتمام گامها بطور طبیعی هست پس اگر گام افشاری را از نوت شاهد (در مثال پیش سی کرن) می‌نوشتیم فاصلهٔ آن بـا درجهٔ پنجم (فا) پنجم کم درست میشد و از نظر علم هم‌آهنگی و در موقع تشکیل توافقات دوچار اشکال میشدیم ودر نتیجه هم‌آهنگ کردن آواز افشاری بی‌تناسب و غیر طبیعی میشد . باین علت است که گام را از نوت ایست شروع نکرده‌ایم (چنانکه درآواز سه‌گاه هم‌همین کار را خواهیم کرد) .

باری درگام افشاری درجهٔ سوم یعنی نوت ایست درنغمات این آواز بیشتر اهمیت دارد و درجهٔ اول از نظرهم‌آهنگی اصوات حائز اعتبار می‌باشد .[1]

یکی از خواص افشاری اینست که درجهٔ ششم آن همواره در

۱ـ این موضوع را باید در دستورهم‌آهنگی نغمات وآوازهای ایرانی مورد بحث قرارداد تـا علت اینکه گـام افشاری را از نوت ایست شروع نکرده‌ایم فهمید .

تغییر است یعنی گاه بهمان صورتیست که درگام شور دیده می‌شود (مطابق درجهٔ پنجم گام شوری که گام افشاری از آن منشعب شده) و گاه یك ربع پرده پائین میآید و ایـن چنین نوت را می‌توان نوت متغیر[1] نامید (یعنی نوتی که تغییر میکند). گرچه این نوت در موقع شروع آواز افشاری با تغییری که نموده استعمال میشود ولی چون میخواهیم نوت های گام افشاری (چون از متعلقات شور است) و گام شور مشترك باشند هر وقت این نوت تغییر کرد آن را باعلامت تغییردهنده وعرضی استعمال میکنیم. بهمین سبب درگام افشاری که در اول مثال زدیم سی کرن بعنوان علامت ترکیبی استعمال شده زیرا گام افشاری سل از گام شور لا منشعب میشود ولی نوت می‌دارای علامت عرضی است زیرا از حالت طبیعی گـام شور خارج شده . مطابق این قاعده اگر افشاری از شور می مجزا شده باشد علامت ترکیبیش فا سری است و علامت عرضیش گاه سی کرن و گاه سی بکار همچنین اگر از شور جدا شده باشد علامت ترکیبیش سی بمل و می کرن است و علامت عرضیش گاه لا کرن و گاه لا بکارخواهد بود .

بـا این ترتیب علامات ترکیبی افشاری هم مانند ابوعطا و بیات ترك مطابق علامات ترکیبی شوریست که از آن منشعب شده و در مایه شناسی آنها مجبور نیستیم قواعده تازه‌ای ذکر کنیم .

۱ـ کلمهٔ متغیر در اینجا بمعنی اصلی یعنی تغییرکننده استعمال شده‌نه بمعنی خشمگین و غضبناك .

اینك باید دید با این اختلافی که بین شور و افشاری موجود است. چرا مطابق قاعدهٔ معمول افشاری را جزء شور حساب کرده‌ایم؟ برای رفع این اشکال باید بدلایل ذیل مراجعه کرد :

دلیل اول - چیزی که زیاد سبب اختلاف گام افشاری میباشد درجهٔ ششم آن یعنی نمایان شور است که در افشاری گاه یك ربع پرده پائین میآید. ولی این تغییر دائمی نیست زیرا اگر در طی تمام آواز افشاری ادامه داشت بدون شك باآنکه خلاف قاعدهٔ معمول بود افشاری را از متعلقات سه گاه میدانستیم و آن را جزء شور محسوب نمی‌داشتیم ولی چون تغییر درجهٔ ششم موقتی است آواز افشاری در اغلب قسمت ها بشور شبیه میشود .

دلیل دوم - معمولاً آواز افشاری بشور فرود میآید و وسیلهٔ ورود بآواز شور بوسیله آوازیست موسوم به **رهاب**[1] که شباهت کاملی بشور دارد. باین ترتیب که درجهٔ ششم افشاری را یك ربع پرده بالا برده (مانند درجهٔ پنجم شور) بشور وارد میشوند و میان قطعاتی که در موسیقی ایرانی مطابق سبك معمول ساخته شده کمتر روی تونیك افشاری در موقع خاتمه توقف کرده بلکه همیشه روی تونیك شور رفته‌اند[2]. و این خود دلیل است که افشاری با شور رابطه دارد .

با این حالت رفتن از افشاری بشور یك قاعدهٔ مسلم تغییر ناپذیر

۱- شاید همان نغمه‌ایست که سابقاً «راهوی» نامیده میشده است .

۲- مگر در بعضی قطعه ها از قبیل رنگ افشاری مرحوم درویش که باکمال استادی روی تونیك افشاری فرودآمده است .

نیست ونوازنده وسازنده ممکن است بمیل خود روی درجهٔ اول افشاری یا تونیك شور توقف نماید .

دلیل سوم ـ مطابق قاعدهٔ علمی افشاری یاباید جزءِ شور باشد یا جزء سه‌گاه ولی اگر جزء سه‌گاه محسوب میشد ممکن بود گاهی از افشاری بسه گاه هم ورود کنند در صورتیکه این کار معمول نیست و همیشه فرود افشاری در شور است .

ممکن است آنهائیکه باآوازهای ما آشنائی ندارند تصور کنند افشاری اقلا وقتی درجهٔ ششمش تغییر کرده عین سه‌گاهست و این تصور از نظر فواصل کاملا صحیح ولی از نظر حالت بکلی مختلف است وشاید بنوازندگان معمولی اگر غفلتاً در موقع نواختن آواز افشاری بگویند روی همان فواصل سه‌گاه بزنند احتمال کلی دارد بسهولت از عهده برنیایند .

تبصره ـ دیگر ازنت‌های گام افشاری که گاهی تغییر میکنند درجهٔ هفتم گام است که یك ربع پرده بالا میرود ولی اینکارنه برای درست کردن محسوس است زیرا هروقت آواز روی تونیك میرود درجهٔ هفتم نشان داده نمیشود بلکه اینکار درموقعی است که نغمه ازروی تونیك شروع شده بروی نمایان میآید وآواز ازآنجاشروع میشود . ولی همینقدر که وارددانگ دوم شدیم اگردرجهٔ هفتم نشان داده شود بحال اصلی رجعت کرده است .

تغییر مقام افشاری ـ ازتغییر مقاماتی که درافشاری بکار میرود مهمتر ازهمه تغییرمقام بآواز **عراق** است و **راك** . شرح این

آوازرا درفصلی که راجع بماهور می‌نویسیم خواهیم داد . اکنون همینقدر کافیست که‌بدانیم افشاری بعراقی میرود که تنیکش‌باتونیك گام افشاری یکیست ودرجهٔ هفتم افشاری هم برای اینکه مساوی درجهٔ هفتم عراق شودنیم پرده بالا آمده محسوس میشود وتغییرات دیگری هم حاصل میشودکه بعد ذکر خواهد شد . ولی درموقع مراجعت بافشاری بازدرجهٔ هفتم افشاری بحال اصلی برمیگردد ،

حالت آواز افشاری ـ افشاری آوازیست مغموم ودردناك که از داستان هجران وفراق‌سخن میراند .گوئی عاشقی است‌خسته وناامید که ازشدت درد والم مینالد وجز ناله هم باچیز دیگری سر وکاری نداردوگاه اززیادی رنج وزحمت فریادی ازسینهٔ پرآتش خود برمیکشدکه شنونده‌را سخت متأثرمیکند- بطورکلی این آواز برای نشان دادن حالاتی مانند ناله‌های جان‌سوز هجران وشکایت ازبی‌وفائی یاران واظهار درد واندوه درونی وناامیدیها وناکامیها واظهارتألم وتأثر ازرنجها وآلام زندگانی وذکر خاطرات اسف- انگیزبهترین نمونه است .

آواز **رهاب** که درآخر افشاری نواخته میشود نصیحت‌آمیز وحالتش برعکس‌افشاری است. سوزوگداز وناله وندبه ندارد بلکه بپیر تجربه دیده‌ای شبیه است (مانند شور) که میخواهد آب خنکی بردل داغ‌دیدهٔ مصیبت‌دیدگان‌بریزد وآنانرابانصایح دلپذیرامیدوار کند ودرضمن بگوید که آرزوی' بشر تمام شدنی نیست پس برای آنکه آسوده زیست‌کنیم‌بایددامان آرزورا فراکشیم تاادامهٔزندگی

که گاه بارنج ومحنت وزمانی باشادی ومسرت توأم است سهل و آسان باشد .

نمونهٔ آواز افشاری

(مثال ۳۵)

٤ آواز دشتی

گام دشتی باشورتفاوتی نداردولی‌نوت شاهد آن درجهٔپنجم گام‌شور است (نوت‌شاهد حجاز) امانباید تصور کرد که چون‌دشتی وحجازدرنوت‌شاهد مشترکند آواز دشتی‌وحجاز هم مانند یکدیگر

است زیرا ازیکطرف حالت این دو آواز بایکدیگر متفاوت وازجهت دیگر درجهٔ پنجم یعنی نوت شاهد دشتی متغیر است یعنی گاه بحال اصلی است و زمانی یك ربع پردهٔ پائین میآید (مانند درجهٔ ششم افشاری) درصورتیکه نوت شاهد حجاز همیشه ثابت است وتغییر نمیکند . هروقت درآوازدشتی روی نوت شاهدتوقف میشودبحالت اصلیست و هرزمانی که از آن نوت پائین آئیم وبطرف نوت‌های بم‌تربرویم تغییرمیکند وهمین تغییر آواز دشتی‌را غمگین ومحزون کرده لطف وزیبائی مخصوصی بآن میدهد .

چنانکه سابقاً گفتیم افشاری هم نوت متغیری داشت که نمایان شور بود ولی اختلاف دشتی وافشاری دراین است که دردشتی نوت شاهد یعنی درجهٔ پنجم شور متغیراست ولی درافشاری درجهٔ ششم که آنهم درجهٔ پنجم شور است تغییرمیکند . دیگر اینکه درافشاری درحالت اصلی این نوت متغیراست ولی دردشتی درحالت اصلی تغییرنمیکند . اختلاف دیگراینکه دردشتی چون نوت متغیرشاهداست روی آن توقف میشود ولی درافشاری روی نوت متغیر هرگزمکث نمی‌کنیم زیرا شاهد افشاری درجهٔ چهارم شوراست .

گام دشتی‌را می‌توان مانند گام شور نوشت و فقط اختلاف آن باشور دردوچیزاست :

۱ ـ درجهٔ پنجمش دوحالت مختلف دارد یعنی گاه بحال اصلی است وگاه یك ربع پردهٔ پائین میآید .

۲ ـ درشورتنیك وپس ازآن درجهٔ چهارم اهمیت دارد .

دردشتی مهمترین نوت شاهد است (درجهٔ پنجم شور) و پس از آن درجهٔ سوم که روی آن توقف میکنیم ودردشتی نوت ایست است . ولی چون فرود دشتی بشور است تنیك هم بی‌اهمیت نیست ودراین گام هم مانند افشاری درجات اول وسوم وپنجم (نوت‌های مایگی دشتی) حائز اعتبار واهمیت است (مطابق مثال ۳۶) .

(مثال ۳۶)

دردشتی هروقت نوت شاهد تغییر میکند علامت عرض میگیرد بنابراین علامات ترکیبی شورودشتی عین یکدیگراست .

متعلقات دشتی ازقبیل **غم‌انگیز** و **چوپانی** و **گیلکی** هیچیك اختلاف مهمی بادشتی ندارد تنها تفاوت در حالات آنهاست. یك وجه اشتراك هم میان آنها هست وآن حالت حزن وغم واندوهست.

حالت آواز دشتی ـ دشتی یکی اززیباترین متعلقات شور وآوازیست حزین وغم‌انگیزودردناك ولی درعین حال لطیف وظریف است ومیتوان آنرا آوازچوپانی ایران نامید .

درمیان اغلب ملل اهالی دشت‌های خرم ونقاط خوش آب وهوا آهنگ‌هائی مخصوص بخود دارند که بنابراحتیاج مطابق ذوق جبلی آنهابوجود آمده است آوازدشتی را هم‌می‌توان آوازچوپانی

ایران نامید[1] وشاید اصل آن از ناحیهٔ **دشتی ودشتستان** (واقع در ایالت فارس) باشد . بهرحال این آواز امروز میان طوایفی که زندگانی آنها از گله‌داری میگذردو همچنین درقراء ودهات معمول ومتداول وشاید آواز منحصربفرد آنهاست . درقسمت شمال ایران بخصوص درسواحل جنوبی بحرخزر (مازندران وگیلان) این آواز تغییرشکل مختصری داده وبصورت نغمهٔ **گیلکی** درآمده است و اهالی گیلان درخواندن این نغمه مهارت غریبی بخرج میدهندوتأثیری شدید درشنونده ایجاد میکنند . گیلکی درحقیقت آوازبومی سواحل جنوبی بحرخزربخصوص شهرستان گیلان است .

باذکر مطالب فوق می‌توان فهمید که دشتی باید چگونه آوازی باشد ویا چه حالتی داشته باشد .

زندگی سادهٔ صحرا نشینی واحساسات طبیعی مردم خانه‌بدوش وچوپانها سبب پیدایش آهنگ ساده وطبیعی دشتی شده . این آواز گرچه غم‌انگیزومحزون است ولی سادگی وبی‌آلایشی وعدم تکلف هم لطف وزیبائی ورعنائی خاصی بآن داده . گوئی آوازدشتی از حنجره‌ای خارج میشود که صاحب آن از مکر وحیله وتزویر آگاه نیست . عشقش عشق پاک وبی‌غل وغش است که بنابراحتیاج طبیعی

---

۱ - در یونان قدیم هم آواز چوپانی معمول بوده و فرانسویان آنرا Chant pastoral مینامند. یکی ازشعرای معروف یونان موسوم به «تئوکریت» Theocrite (۲۹۰ تا ۲۱۰ ق . م .) در ساختن اشعار چوپانی مهارتی بسزا داشته است .

برای ایجاد انس والفت وتشکیل خانواده دراو ایجاد گشته.راستی ودرستی پیشهٔ دیرینه ویادگارنیاکان اوست .

این آواز از مناظر گوناگون و زیبای طبیعت یعنی از همان دشتهای خرم و جویهای روان و آسمان نیلی رنگ و ستارگان درخشان و ریاحین معطرخود رو و زندگی آرام یکنواخت بی‌تکلف مردم سادهٔ دهاتی گفتگو میکند . سروکارش با دلهای پاك و قلوب آرام بی تشویش‌است . مانند چوپانی است که با گوسفندان خود صحبت میکند و سبب هدایت آنهاگشته گرگ درنده را از آنهادور مینماید . عاشقی است که با چشمان پاك و بیگناه بمعشوق خود می نگرد و جرأت تکلم ندارد . پیرمردی است ناصح که با یك جمله مردم را از ارتکاب اعمال و افعال زشت ناپسند باز میدارد .

خلاصه دشتی نمونه‌ایست از زندگی ساده و بی آلایش یعنی همان زندگانی بی تکلف صحرا نشینی و چوپانی که اگر چه علم‌و

نمونه آواز دشتی

(مثال ۳۷)

صنعت را میان آن مردم راهی نبوده ولی اخلاق پاك و احساسات سادهٔ طبیعی آنها را اداره میکرده است .

آواز دشتی در عین سادگی گاه چنان مؤثر و غم‌انگیز است که شنونده اشك حسرت و ندامت برگونه‌های خـود میفشاند و این همان‌ژاله‌هائیست که نیاکان ما در اثر هزاران انقلاب و بدبختی و بیچارگی‌های گذشته بدامان بازماندگان‌خود ریخته‌اند و اینك‌همان قطرات‌مجتمع شده وبصورت نغمهٔ دشتی‌درآمده وما را ازانقلابات و حوادثی‌که در این سرزمین اتفاق افتاده است‌آگاه ومطلع‌میکند.

۵ ـ آواز نوا

نوا یکی از دستگاه‌های هفت‌گـانهٔ موسیقی ایران است ولی چنانکه سابقاً گذشت ما آنرا جزء شور محسوب میداریم زیرا پس از دقت درگام‌آن میتوان صحت این تقسیم بندی را تصدیق‌کرد .

گام نوا هم مانند بیات ترك و افشاری از تونیك شور شروع نمی شود و درجهٔ اول آن نمایان شور است بدین طریق :

(مثال ۳۸)

فواصل‌گام نوا بترتیب از این قرار است :

دوم بزرگ ـ سوم‌کوچك ـ چهارم درست ـ پنجم درست ـ

ششم نیم‌بزرگ-هفتم کوچك - هنگام .بنابراین دانگهای این گام‌در روش‌نامساوی ودانگ اول آن مانند دانگ اول گام کوچك‌است.[۱]

درگام نوا درجات اول و چهارم و ششم اهمیت دارد .یك قسمت از فرودهای نوا روی درجه ششم و فرودهـای خاتمه روی درجه اول است و درجه چهـارم هم حـالت نمایان را دارد . پس گام نوا پائین رونده است زیرا محسوس ندارد و درجه چهـارم هم نمایان حقیقی آن محسـوب میشود و همـان فرودی‌که در شور از درجه چهارم بدرجه‌اول معمول است (بال کبوتـر) در این جـا هم متداولست . (مطابق مثال ۳۹)

(مثال ۳۹)

نغمه‌های نوا معمولا اول روی درجه ششم توقف می‌کننـد و این نوت درجه دوم‌گام شوری است که نوا ازآن گرفته شده .یعنی همان درجه‌ای‌که نوت شاهد ابوعطا و نوت‌ایست افشاری است به همین جهت نغمات نواکمی بابوعطا و افشاری هم شباهت پیدا می کند - پس این درجه را میتوان شاهد نواگفت .. پس از توقف‌های مختصری روی نوت شاهد فرودها روی درجه اول گـام نـوا است (درجه چهارم یعنی نمایـان حقیقی شـور) و این درجه را میتوان نوت‌ایست نوا نامید .

علت اینکه‌گام نوا را از تونیك شور شروع نمی‌کنیم اینست

(۱) اگر درجهٔ ششم یك‌ربع پرده بم‌تر بودگام نوا مانندگام کوچك علمی میشد . (رجوع شود بجلد اول صفحه ۷۰)

که تونیك شوردر این‌گام دارای اهمیت نیست و هیچوقت روی‌آن توقف نمی شود تنها در بعضی ازگوشه‌هـای نوا کـه در شـور هم متداول است روی تونیك شور توقف میشود ولی دلیل اینکه‌آوازنوا را از فروع شور محسوب داشته‌ایم ذیلا ذکر میکنیم .

دلیل اول - پرده‌هـای آواز نـوا بـا شور تفاوتی ندارد و چنانکه ملاحظه میشود علامات ترکیبی شور و نوا یکیست .

دلیل دوم - از نظر حالت و چگونگی شباهت کـاملی بین شور و نوا هست چنانکه از مقایسهٔ حالات آواز نوا و شور این موضوع معلوم میشود .

دلیل سوم ـ اگر بنـا باشد گام نـوا را جزء شور حساب نکنیم هیچ علت ندارد گام افشاری با اختلاف شدیدی که با شور دارد جزء شور محسوب شود . زیرا در آواز افشاری حتی درموقع در آمدها و مقدمه آواز نوت متغیر وجود داردکه با شور متفاوت است در صورتیکه در نوا اینطور نیست ، در حقیقت درآمدهای‌نوا بطوریکـه در ردیف آوازها معمول است بین درجه دوم تـا درجه ششم شورکه عیناً همان نوتهای گام شور است دور میزند .

یکی از مختصات گام نوا اینست که دارای محسوس نیست (چه در بالا رفتن و چه در پائین آمدن) و بهمین جهت است کـه درجه ششم(نوت‌قبل‌از درجه هفتم‌که باید محسوس باشد) فاصله‌اش با درجه هفتم دوم نیم بزرگ است وکمی بدرجه هفتم‌که محسوس حقیقی نیست بواسطه این‌فاصله‌کمك‌میکند تا فرودهاطبیعی‌ترباشد.

این حالت چنانکه‌گفتیم در شور هم هست و درجه ششم گـام شور (در مثال فوق نوت فـا) یك ربع پـرده بالا میرفت . ولی اختلاف شور و نوا در این است‌که در شور درجه ششم در ضمن آواز نوت متغیر میشد و خود را بدرجه هفتم نزدیك میکرد ولی درآواز نـوا این نوت (سی‌کرن) بخودی خود با درجه هفتم دارای فـاصله دوم نیم بزرگ است پس نوت ثابت است نه متغیر .

آواز نـوا ممکن است در خاتمه روی تونیك خود بـا فرود معروف به **بال‌کبوتر** تمام شود و این خود علت دیگریست که‌گام نوا را ازتونیك خودش شروع کرده‌ایم . همچنین ممکن است‌بشور رفته و روی تونیك مقامی‌که از آن منشعب شده خاتمه یابد .

یکی از گوشه‌های نوا کـه سبب تغیر در جـات گـام میشود **گواشت**[1] است‌که در آن درجهٔ دوم و پنجم نوا هرکدام یك ربع پائین میآید و نوت شاهد این نغمه درجه دوم نـوا است .[2] پس در نوای ر که ازشور لاگرفته شده نوتهائی‌که برای نواختن یاخواندن گواشت تغییر میکنند عبارتند از می و لا که هر دوکرن میشوند .

دیگر ازگوشه‌های مهم نوا **نهفت** است‌که درآن تغییری‌بگام نوا داده نمی شود و نوت شاهد آن درجهٔ پنجم نوا است[3] .

---

(۱) معمولا **گوشت** بفتح اول و کسر ثانی و سکون ثالث و رابع گویند ولی در بعضی ازکتب موسیقی گواشت نوشته شده .

(۲) گواشت با سه‌گاه بی رابطه نیست و پس از آگاهی از گام سه گاه ممکن است با هم مقایسه شود .

(۳) نهفت بی شباهت بدجاز نیست . پس از مـراجعه بحالت این دو آواز و ردیف آوازها ممکن است باین شباهت پی برد .

از گوشه‌های معروف نوا **عراق** است که در افشاری هم استعمال میشد و از گوشه‌های ماهور هم هست و در ماهور راجع بآن صحبت میکنیم . در اینجا همین قدر کافیست بدانیم که درجهٔ چهارم گام نوا نوت شاهد عراق میشود و درجهٔ سوم نیم پرده بالا میرود (فادیز میشود) ولی در موقع فرود روی درجهٔ اول گام نوا خاتمه میپذیرد .

سایر گوشه‌های شور ممکن است در نوا بکار رود ولی گوشه‌های مهم همانهائیست که ذکر شد .

چگونگی آواز نوا - نوا آوازیست با طمأنینه و با وقار و نصیحت آمیز که با آهنگی ملایم و متوسط و نه چندان فرح‌بخش ونه زیاد دردناك و محزون بیان احساسات میکند . در موقع‌خستگی و فراغت شنیدن آواز نوا بسیار مطبوع است و معمولا آنرا آواز خراب گفته و در آخر مجالس انس و طرب مینواخته‌اند .

در حقیقت نوا ناصحی است صبور و با تجربه که با بیانی شگفت انگیز ماهرانه نصایح دل پذیر خود را بمستمعین میدهد . به خصوص‌اگر اشعار مناسبی‌مانند اشعارعارفانه حافظ برای‌خواندن نوا انتخاب شود مخصوصاً در ناحیه بم باآوازی پخته وگرم‌تأثیری عجیب دارد و مستمع را بی اختیار مطیع و منقاد میکند .

نوا درحالیکه پند صبوری میدهد در پرده ازتألمات زندگانی هم شکایت میکند منتها شکایت این آواز مانند دشتی و سه‌گاه پر فغان و نالان نیست و غم اندوه را در حالی مستور و پنهان بیان

میکند پس نـوا هم مانند شور نمونه‌کاملیست از احساسات عـالی فیلسوفانه و صوفیانه و عـارفانه اهالی مشرق زمین و نماینده‌ایست از حالات و کیفیات عرفا و فلاسفه و کسانیکه بخوبی مزهٔ تجربیات زندگی را چشیده‌اند .

نمونه آواز نوا

(مثال ٤٠)

فصل نهم

مقام ماهور

مقام ماهور بدون هیچ اختلاف مانند گام بزرگ است که طبیعی ترین گام و اساس موسیقی فرنگی است ولی مقام ماهور خواص دیگری هم دارد .

نوت تونیك و شاهد درگام ماهور یکیست و اگر گام ماهور را گام بزرگ دو فرض کنیم تونیك و شاهد ماهور درجهٔ اول گام یعنی نوت دو خواهد شد .

آواز ماهور پس‌ازآنکه از تونیك شروع شد و روی‌نوتهای روتنیك و نمایان و رونمایان و محسوس گردش کرد ودرآمدهای اولیهٔ آواز تمام شد و روی تونیك ایستاد با نغمهٔ مخصوصی روی روتونیك توقف‌میکند واین‌درجه حالت دومین شاهد را پیدا میکند. توقف ماهور روی درجهٔ دوم که از نظر علمی جزء نوتهای متوسط گام است حالت خاصی دارد[1] زیرا در نغمات فرنگی کمتر روی درجه دوم گام بزرگ اینقدر که در ماهورایست میشود توقف

---

(۱) از نظر علم هم‌آهنگی اصوات بهترین و مهمترین نوتهای گام نوت‌های مایگی یعنی درجهٔ اول و چهارم وپنجم است . درجهٔ دوم وششم متوسط و درجات سوم و هفتم بد است . مقصود اینست که توقف زیاد روی درجات متوسط و بد شناختن مایه را دشوار میکند .

میکنند . البته در ماهور هم توقف روی این درجه دوام ندارد وپس از آنکه مدتی نغمات را روی آن تمام کردند دوباره به تونیك ماهور مراجعت می کنند .

روی درجهٔ سوم گام ماهور کمتر توقف میشود و پس از ایست‌های کوتاه روی درجهٔ چهارم بوسیلهٔ تغییرمقام بشور (که در اینجا دلکش نامیده میشود) یا بوسیلهٔ تغییر مقام دیگری به‌افشاری (که دراین محل به شکست موسومست و دربیات ترك هم ذکر آن گذشت) میروند و باین وسیله روی درجهٔپنجم گام (نمایان) توقف می کنند .

نغمهٔشکسته ـ برای رفتن به **شکسته** درجهٔ سوم ماهور یکربع پرده پائین میآید و این آواز روی درجات ششم و پنجم و چهارم و سوم ماهور دور میزند (البته سوم متغیر) و توقف آن اول روی نمایان ماهور است بعد روی درجهٔ سوم که یك ربع پرده پائین‌آمده درجهٔ هفتم ماهور هم اگر لازم شود یك نیم پرده پائین میآید و درصورتیکه در شکسته درجهٔ ششم ماهور را هم یك ربع پرده پائین آوریم شکسته تبدیل با فشاری میشود .

نوت شاهد نغمهٔ شکسته نمایان ماهور است که مدتی روی آن توقف میشود . نوت‌ایست ابتداء درجهٔ سوم ماهور است که یك ربع پرده پائین آمده و سپس تونیك ماهور میباشد در واقع این‌نغمه دو نوت ایست دارد و حتی قبل از آنکه بماهور فرود بیاید روی تونیك ماهور ایست میکند . درموقع فرود بماهور دربارهٔ نوت‌هائی

که تغییر کرده‌اند بخصوص قبل از همه درجهٔ سوم بحالت اصلی رجعت میکند و بدین وسیله بمقام اولی یعنی ماهور وارد میشوند .

نغمهٔ دلکش ـ برای رفتن به **دلکش** که خود یك قسم آواز شوراست‌ماهورتغییرمقام‌پیدا میکندبه‌شوری که‌تونیکش‌نمایان ماهور است . مثلا از ماهور دو بشور سل میرویم با این تفاوت که درجهٔ سوم ماهور (که در حقیقت باید مساوی درجهٔ ششم شورگردد یعنی کوچك شود) بحالت خود باقی میماند .

مثال : گام شور سل چنانکه میدانیم عبارت است از :

سل ـ لاکرن ـ سی‌بمل ـ دو ـ ر ـ می‌بمل ـ فا ـ سل .

ولی دلکش سل چنین میشود :

سل ـ لاکرن ـ سی‌بمل ـ دو ـ ر ـ می‌بکار ـ فا ـ سل .

نوت شاهد دلکش چنانکه گفته شد نمایان ماهور است که همان تونیك شور منسوب بآنست ولی آخرین فرود آن روی درجهٔ چهارم ماهور (درجهٔ هفتم شور) است . پس میتوان نمایان ماهور را شاهد دلکش و زیر نمایان ماهور را نوت‌ایست دلکش نامید و توقف روی زیر نمایان ماهور حالت مخصوصی بآن میدهد و در ضمن مراجعت به ماهور را هم آسانتر میکند و پس ازتوقف روی زیر نمایان چون درجهٔ سوم ماهور هم در دلکش تغییر نکرده است باکمال آسانی میتوان وارد مقام ماهورشد .

باری از دلکش می‌توان بشور و تمام متعلقات آن رفت و دوباره بدلکش مراجعت و بماهور وارد شد . ورود بماهور هم

بوسیلهٔنغمه‌های مخصوصی است که می‌توان آنهارا رابط بین‌دلکش و ماهور گفت و دراین نغمه‌ها نوت‌هائی‌که تغییر کرده‌اند بحالت اصلی برمیگردند .

نغمهٔ عراق و راك ـ تغییر مقام دیگر **عراق** و **راك** است که سابقاً هم ذکر آنها در افشاری و نوا گذشت . نوت شاهد عراق و راك با تونیك‌ماهور یکیست . تنها تفاوت دراین‌است‌که درعراق درجهٔ سوم ماهور یك نیم‌پرده پائین میآید وسوم گام ماهورکوچك میشود ولی در راك علاوه براین تغییر درجهٔ ششم ماهور هم یکربع پرده پائین میآید . پس اگرگام ماهور را دو فرض کنیم‌گام عراق و راك چنین می‌شود:

گام عراق : دو ـ ر ـ می‌بمل ـ فا ـ سل ـ لاکرن ـ سی ـ دو.

گام‌راك : دو ـ ر ـ می‌بمل ـ فا ـ سل ـ لاکرن ـ سی ـ دو .

چنانکه ملاحظه میشود گام راك با اختلاف مختصری شبیه بگام‌کوچك‌است زیرا درگام فوق اگر تنها لاهم بمل شده بود گام کوچك هم‌آهنگ‌تشکیل میشد و در حقیقت تغییر مقام ماهور براك تغییری‌بمقام هم‌اسم بود . اما چنانکه بعد خواهیم‌دید گام راك عین گام اصفهان و شبیه بآواز همایون‌است [1].

بنابراین می‌توان بوسیلهٔعراق و راك‌که هریك‌کمی ازماهور دور میشوند بآواز اصفهان و همایون یا بمقام کوچك رفت .

اکنون می‌توان گفت که تغییر مقام در ماهور بیشتر از شور

(۱) مراجعه شود به گام همایون و اصفهان .

است زیرا تغییرات شور را نمیتوان تغییر مقام گفت چونکه تمام آنها تغییر مایه است ولی گام ماهور هم بدلکش میرود (که وسیلهٔ رفتن بمقام شوراست) وهم براك میرودکه وسیلهٔ رفتن‌بمقام‌اصفهان و همایون میباشد[1].

مایه‌شناسی ماهور ـ مایه شناسی ماهور در دوازده نیم پردهٔ کرماتیك مطابق قاعدهٔ عمومی مایه شناسی گامهای بزرگ است ولی‌چون منظور ما مایه‌شناسی ربع پرده‌هاست باید علامات‌ترکیبی بیست و چهار مایه را که روی ربع پرده‌های گام بیست و چهار قسمتی تشکیل میشود بدانیم بنابراین گوئیم :

۱ـ نوت‌لابمل را چنانکه در مایه شناسی‌شور هم مأخذ قرار دادیم مبدأ حرکت دورانی قرار میدهیم وبا فاصلهٔ سوم نیم بزرگ بالا میرویم تا ۲٤ مایه را پیدا کنیم و نوت بیست و پنجم چنانکه سابقاً گفتیم سل دیز خواهد شد (مراجعه شود وبه مایه‌های بیست و چهارگانه که در قسمت شور نوشته شده است) .

۲ـ در جدول سابق (صفحهٔ ۱۳۹) علامات ترکیبی مایه‌های سیزده‌گانه‌ای که‌روی نیم‌پرده‌های گام‌کرماتیك‌تشکیل میشودمیدانم (مایهٔ‌یی‌علامت یعنی‌دوی بزرگ ومایه‌های دیزدار وبمل‌دارباحذف مایهای مترادف) .

---

(۲) در ضمن آوازها فقط تغییر مایه‌ها وتغییر مقاماتی را ذکرمی‌کنیم که در ردیف آوازها وموسیقی امروز بکار میرود ولی‌نوازنده‌ای‌که بقوانین مدگردیها و مقدمات هم‌آهنگی آشنا باشد از هرآوازی شروع‌کند می‌تواند بتمام آوازها و دستگاهها برود و بهرجا میل دارد فرود آید .

۳- برای یافتن علامات ترکیبی مایه‌هائی که روی بقیهٔ نوتهای گام بیست و چهار قسمتی تشکیل میشود بطریق ذیل عمل می‌کنیم :

اول- هروقت تونیك نوت سری شده باشد از قبیل فاسری- دوسری وغیره درجات مایه‌ایراکه تونیکش از حیث اسم بـا آن یکیست ولی علامت ندارد و بحال طبیعی است در نظر می‌گیریم و تمام درجات آن مایه را یکربع پرده بالا میبریم و درنتیجه علامات ترکیبی مایه‌ای که تونیکش دارای سری است پیدا میشود :

مثال : میخواهیم بدانیم اگر تونیك گام ماهور فاسری باشد علامات ترکیبی آن مایه چیست .

میدانیم که مایهٔ بزرگ فا فقط دارای یك سی‌بمل‌است وگام آن چنین میشود :

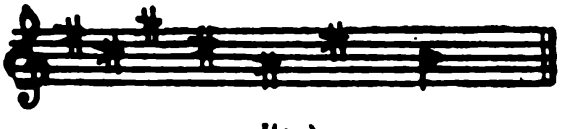
فا - سل - لا - سی‌بمل - دو - ر - می - فا .

سپس تمام درجات گام فوق رایك‌ربع پرده‌بالامیبریم بدینطریق :

فا سری - سل‌سری - لاسری - سی کرن - دوسری - ر سری- می سری - فا سری .

بنابراین علامات ترکیبی آن چنین خواهد شد .

(۱)



(مثال ٤١)

(۱) علامات ترکیبی این‌مایه از دو دسته تشکیل‌شده : کرن و سری یعنی یك کرن‌دارد و شش سری .

دوم- اگر تونیك ماهور نوت کرن شده باشدازقبیل‌سی کرن- می‌کرن وغیره . درجات مایه‌ای راکه تونیکش از حیث اسم باآن یکیست ولی علامت ندارد و بحال طبیعی است در نظر می‌گیریم و تمام درجات آن مایه را یك ربع پرده پائین میآوریم و در نتیجه علامات ترکیبی مایه‌ای‌که تونیکش دارای کرن است پیدا میشود .

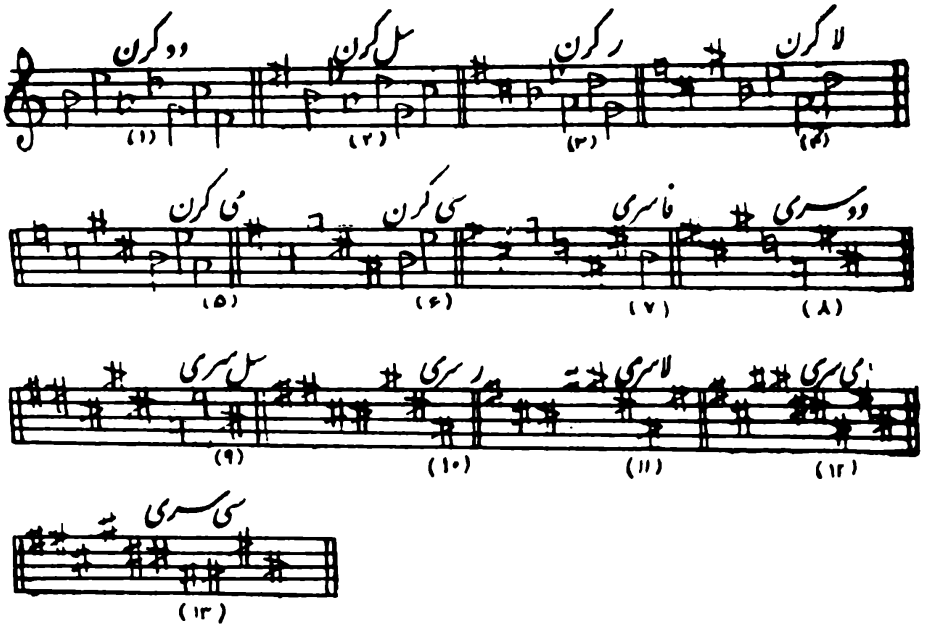
مثال : میخواهیم بدانیم اگر تونیك‌گام ماهور دوکرن باشد علامات ترکیبی آن مایه چیست؟

میدانیم‌که مایهٔبزرگ دو بدون‌علامت‌است. پس‌تمام‌درجات آنرا یك ربع پرده پائین می‌آوریم و درنتیجه ماهور دوکرن دارای هفت‌کرن خواهد شد بدین طریق :

سی‌کرن - می‌کرن ــ لاکرن - رکرن - سل‌کرن- دوکرن- فاکرن .

نتیجه - پس از آنکه تمام گام‌هائی که روی ربع پرده‌ها تشکیل میشودبطریق مذکور یافتیم‌آنهارا بترتیب می‌نویسیم وچنانکه در شور از دوکرن شروع‌کردیم در اینجا هم همان نوت‌را مأخذ قرار داده با فواصل پنجم بالا میرویم و دوازده مایهٔ ربع‌پرده‌ای‌پیدا می‌کنیم که با سیزدهٔ مایهٔ نیم پرده‌ای سابق مجموعاً درجات بیست و پنجگانهٔ‌گام‌بیست وچهارقسمتی را تشکیل میدهند(مطابق‌مثال۴۲)

چنانکه مشاهده می‌کنیم مایه‌های سیزدگانهٔ فوق‌از دوکرن شروع شده به سی‌سری که مترادف‌آنست خاتمه مییابد وباین‌طریق تمام مایه‌هائی‌که تونیکشان نوت ربع پرده‌ایست پیدا شده‌اند.



(مثال ٤٢)

ازملاحظهٔ مایه‌های فوق چنین نتیجه میگیریم :

۱ـ مایه‌های سیزده گانهٔ فوق درجدول مایه‌های بیست‌وچهار گانه (صفحهٔ ۱۳۹) دارای شماره‌های زوج است .

۲ـ اگر شماره‌های فرد را هم بین آنها قرار دهیم بیست و چهار مایهٔ ماهور پیدا میشود که مقایسهٔ علامات ترکیبی آنها بی‌فایده نیست .

۳ـ بین مایه‌های سیزده گانهٔ فوق مایه‌های دو کرن وسی سری مترادف و اگر مایهٔ سی‌سری را که جزء جدول (صفحهٔ ۱۳۹) نبود حذف کنیم مایه‌های دوازده گانه که کسر داشتیم درست کرده‌ایم .

٤ـ اگر در مایه‌های فوق دقت کنیم می‌بینیم که درجهٔ هفتم

هرمایه نسبت بمایه قبل نیم پرده صعود کرده است[1].

۵ـ تمام مایه‌های فوق دارای هفت علامت ترکیبی است.

٦ـ اختلاف هرمایه با مایهٔ بعد دریك علامت ترکیبی است.

۷ـ علامات ترکیبی در مایهٔ شماره یك از کرن تشکیل شده. درمایه‌های ۲ و ۳ و ٤ و ۵ و ٦ و ۷ ازکرن و سری ترکیب گشته. شمارهٔ هشت فقط دارای سری است. شماره‌های ۹ و ۱۰ و ۱۱ و ۱۲ و۱۳ از سری ودیز مرکب شده‌اند.

۸ـ در هرمایه که علامات ترکیبی ازکرن تشکیل شده باشد تسلسل علامات مانند تسلسل بمل‌هاست. اگر فقط از سری یا از دیز وسری ترکیب‌شده‌است تسلسل‌علامات مطابق تسلسل‌دیزهاست. اما اگر از سری و کرن تشکیل یافته‌باشد دو سلسله علامات‌ترکیبی (معکوس یکدیگر) وجود دارد. یك سلسله سری‌هاست که مانند دیزها مسلسل شده و یکرشته هم کرن‌هاست که مثل بمل‌ها متوالی یکدیگر واقع‌شده‌اند.

۹ـ در مایه‌های فوق بتدریج و بترتیب در هرمایه یك کرن‌کم شده و سری جای آنرا گرفته‌است تا وقتی‌که تمام علامات‌ترکیبی مبدل به سری شود. سپس هریك از سری‌ها تبدیل بعلامت مکرر

(۱) این ترتیب در مایه‌های دوازده‌گانهٔ نیم‌پرده‌ای سابق هم‌بود چنانکه وقتی دو را مبدء حرکت قرار داده مرتباً بمایهٔ سل و «ر» و «لا» و «می» و غیره میرفتیم درجهٔ چهارم هر مایهٔ قبل‌که درجهٔ هفتم مایهٔ بعد بود نیم پرده صعود می‌کرد.

(دیزسری) میگردد و این ترتیب تا آخر ادامه دارد . پس از تذکر نکات فوق اینك قاعدهٔ مایه شناسی ماهور بیان می‌شود :

قاعدهٔ اول - اگر فقط کرن داریم کرن قبل ازآخر تونیك است .

قاعدهٔ دوم - اگر فقط سری داریم، آخرین سری محسوس ونیم پرده بالای‌آن تونیك است .

قاعدهٔ سوم - اگر دیز و سری داریم آخرین علامت مکرر یعنی آخرین دیز سری محسوس و نیم پرده بالای آن تونیك است .

قاعدهٔ چهارم - اگر کرن و سری داریم تونیك دوقسم پیدا می‌شود:

۱- کرن قبل ازآخر تونیك است .

۲- آخرین‌سری محسوس ونیم‌پرده بالای آن تونیك است .

نتیجه - اینك چهارقاعدهٔ فوق را با قواعد سابق مایه‌شناسی گام بزرك (یا ماهور) مخلوط میکنیم وقاعدهٔ ذیل‌راکه‌خلاصه‌است بدست میدهیم :

درمایه‌شناسی مقام بزرك یا ماهور بمل یا کرن قبل از آخر تونیك و آخرین دیز یا سری محسوس میباشد .

قاعدهٔ فوق درتمام بیست وچهارمایهٔ مقام بزرك یا ماهور برای مایه‌شناسی بکار میرود .

آواز ماهور - ماهور آوازی است با طمأنینه و با وقار . خواننده درموقع سرائیدن این آواز درصورتیکه شعر مناسبی بخواند

ابهت وشوکت مخصوصی باین‌آواز میدهد. آواز **شکسته ودلکش** که درماهور بکار میرود بیشتر به‌سایر نغمات موسیقی شرقی شبیه است تا درآمدها و مقدمات ماهور. آواز **عراق** که معمولا قسمت زیرواوج‌ماهور است اغلب باغلت‌ها وچهچهٔ زیادتوأم ومخصوص هنرنمائی آوازه‌خوان است . نسبت به آوازها ماهور کمتر طرف توجه است و دستگاه شور وسه‌گاه بیشتر متداول است زیرا مردم به موسیقی غم‌انگیز و حزن‌آور عادت کرده‌اند . ولی از موقعیکه موسیقی نشاط‌آور فرنگی مورد پسند واقع شده ذوقها هم بـه این آواز متمایل گشته است .

چون گام بزرك وگام ماهور یکیست آنچه راکه سابقاً بگام بزرگ نسبت داده‌ایم به ماهور هم تعلق‌میگیرد. گام بزرگ بخلاف گام کوچك نشاط‌آور ومهیج است بهمین‌جهت مارشهای باهیجان و پرشور نظامی اغلب درگام بزرگ است . پس هرجاکه سازنده و نوازنده بخواهد نمونه‌ای ازعظمت وشجاعت وتهور و دلیری و وقار را نشان دهد البته اگر گام بزرگ که همان گام ماهوراست انتخاب شود بمراتب بهتر ازگام کوچك خواهد بود . بخلاف‌آنها که تصور می‌کنند موسیقی ایرانی همیشه محزون است مقام ماهور طرب‌انگیز وبشاش است . منتها شدت علاقهٔ مردم بـه موسیقـی حزن‌آور آنرا مورد پسند قرار نداده بود و امروز چون ملت ایران که مدتها پژمرده وافسرده بود نشاط جوانی یافته و برای ورود در زندگانی اجتماعی خودرا حاضرکرده است بیشتر بموسیقی شاد و

خرم احتیاج خودرا حس کرده و بهمین‌جهت عده‌ای هم نسبت به موسیقی خودکه بیش‌از اندازه محزون بوده اظهاربی‌علاقگی میکنند و این‌خود بیشتر موجب نضج واعتبار آواز ماهور شده است واگر سازندگان نغمات فرح بخش‌تازه‌ای کـه مناسب حال و اوضاع

نمونهٔ آواز ماهور

(مثال ۴۳)

زندگی امروز ما باشد در ایـن مقام بسازند هم موجبات ترقـی موسیقی میهن را فراهم خواهندکرد وهم الحان دلپذیر روح‌افزائی که نمایندهٔ احساسات ملت امیدوار نیرومندی چون ملت امـروزهٔ ایران است بوجود خواهدآمدکه سبب آبرو واهمیت موسیقی ملت ما خواهد شد .

فصل دهم

آواز راست پنجگاه

چنانکه سابقاً گفته شد گام راست پنجگاه با ماهور یکیست و تنها اختلاف درجزئی تفاوت حالت و مدگردیهای آنها است .

معمولاراست پنجگاه را درتار درمایهٔ فا و درویولن درمایهٔ سل مینوازند. این آواز امروزکمتر متداول است وتنها اشخاصیکه کاملا بردیف آوازها آشنائی دارندآنرا می‌شناسند . راست‌پنجگاه درتارکوك مخصوصی دارد باین‌ترتیب که سیمهای زردکه درحال عادی سل‌کوك میشود یك پرده پائین میآید وبرای آنکه صدا داری ساز زیاد شود فاکوك میگردد . در ویولن چون درگام سل نواخته میشود کوك فرنگی (می ـ لا ـ ر ـ سل) برای اجراکردن آن مناسبتر است گرچه معمولا درکوك ر ـ لا ـ ر ـ سل مینوازند . مثال ذیل گام راست پنجگاه را درتار نشان میدهد .

(مثال ٤٤)

نغمات فرعی ـ پس‌از درآمد آواز که فرودش روی‌تونیك

است وگاهی روی درجهٔ دوم هم مختصر توقفی میکنند نغمات کوچکی نواخته میشود که اغلب مختصر تفاوتی با پرده‌های اصلی آواز دارد .

مثلا : در **زنگ‌شتر وپروانه‌ونغمه** درجهٔ هفتم گام (درمثال فوق می) که بطور اشاره نشان داده میشود نیم پرده پائین می‌آید (می بمل میشود) .

در روح‌افزا و **نیریز** هم درجهٔ سوم یکربع پرده پائین‌می‌آید وبعد به‌مایهٔ اصلی میرود.

پنجگاه و **سپهر** حالت درآمد نوا را دارد و مثل اینست که به‌نوای پنجم فوقانی (نوای دو) رفته باشیم . دراین موقع **عشاق** که که درنوا هم نواخته میشودپس‌ازپنجگاه وسپهر میآید وراست‌پنجگاه تبدیل به‌نوا میگردد .

پس‌ازآن بوسیلهٔ **زابل** وارد سه‌گاه می‌شوند . یعنی به زابلی میروندکه شاهدش درجهٔ پنجم راست پنجگاه است . پس اگر در راست پنجگاه فا باشیم زابلش درسه‌گاه فا خواهد بود که گامش اینطور میشود :

فا ـ سل ـ لاکرن ـ سی‌بمل ـ دو ـ ر کرن ـ می بمل ـ فا .

پس‌ازآن بوسیلهٔ یکی ازنغمات فرعی شور موسوم به **قرچه** وارد شور پنجم فوقانی راست پنجگاه میشویم . مثلا از راست پنجگاه فا به شور دو میرویم که‌گامش اینطور میشود :

دو ـ ر کرن ـ می‌بمل ـ فا ـ سل ـ لابمل ـ سی‌بمل ـ دو .

سپس بوسیلهٔ‌دونغمهٔ مخصوص‌راست پنجگاه موسوم به**مبرقع وسپهر**دوباره وارد مقام اصلی میگردیم .

بعد بوسیلهٔ بعضی نغمات فرعی ماهور راه رفتن بهمایون باز میشود مثلا بوسیلهٔ **نهیب وعراق** که شاهدش تونیك راست پنجگاه است ولی سوم راست پنجگاه کوچك میشود (درمثال فوق لابمل میشود) سپس بوسیلهٔ **نوروز عرب و نوروز خارا و نوروز صبا** که همگی حالت **راك** را دارند بهمایون میرویم یعنی بهمایونـی کـه تونیکش نمایان راست پنجگاه است باین طریق :

دو ـ ر کرن ـ می‌بکار ـ فا ـ سل ـ لابمل ـ سی‌بمل ـ دو .

بعد از آن بعضی گوشه‌های دیگر همایون از قبیل **نفـیر و ابوالچپ و راوندی و لیلی‌و مجنون و طرز** در این جا نـواخته میشـود و سپس بـراست پنجگـاه وارد میشویم . بعد دو بـاره راك (شاهدش‌تونیك راست پنجگاهست) نواخته میشود و براست‌پنجگاه مراجعت میکنیم .

یکی از گوشه‌های مخصوص راست پنجگاه **ماوراءالنهر**است کـه مانند افشاریست و تونیکش با تونیك راست پنجگاه یکیست و گام‌آن چنین است :

فا ـ سل ـلاکرن ـ سی‌بمل ـ دو ـ رکرن یابکار ـ می‌بمل‌ـفا.

ماوراءالنهر تقریباً بشکسته هم شباهت دارد . همان طور که شکسته ماهور تونیکش با تونیك ماهور **یکیست در ماوراءالنهر**

(یاشکسته راست‌پنجگاه)هم‌همین‌طور است .

پس از ماوراءالنهر دوباره بمقام اصلی مراجعت میکنیم .

از بیان مطالب فوق معلوم میشود که در راست پنجگاه تغییر مقام بـه شور و همایون و سه‌گاه میشود و تنها بچهارگـاه نمیرود ولی چـون در راك و همایون بیشتر در دانگ اول هستیم و دانگ اول همایون دارای همان فواصل دانگ اول چهارگاه است (دوم نیم بزرگ ـ سـوم بزرگ ـ چهارم درست) میتوان بچهارگـاه هم رفت . در نتیجه مشاهده میشود که در راست پنجگاه بتمام مقامات ایرانی (شور ـ همایون ـ ماهور ـ سه‌گاه ـ چهارگاه) میتوان وارد شد و درحقیقت یك‌آواز مرکبی است از سایر مقامات‌موسیقی‌ما.

حالت آواز ـ راست پنجگاه حـالت خاصی از خـود ندارد تنها بعضی گوشه‌های آن مخصوص خود اوست که در جای‌دیگر نواخته نمی‌شود مانند: مبرقع و سپهر وماوراءالنهر و راست‌وغیره.

چون در راست پنجگاه تغییر مقام بسایر آوازها بسیاراست هر قسمت‌آن حالت یکی ازآوازها را نشان میدهد . بهمین‌مناسب راست پنجگاه از سایرآوازهاکاملتر است زیرا دارای تمام‌حالات و صفات آوازهای دیگر نیز هست . پس راست پنجگاه درحقیقت مقام خاصی نیست و راهی است برای تمرین تغییر مقام بآوازهای دیگر و چنانکه از اسم آن هم بـر میآید در این آواز بـه پنج مقام مدگردی میشود .

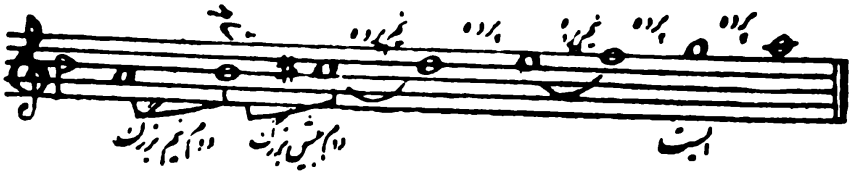
نمونهٔ آواز ـ اگر بخواهیم نمونهٔ کـاملی از تمـام نغمات

فرعی راست پنجگاه بدست بدهیم باید در حقیقت یك دورهٔ کامل از این آواز بنویسیم کـه در نتیجه از ترتیبی که تـا بحال داشته‌ایم بیرون است و در این کتـاب کـه در واقع دستور عملی نیست نمی توان چندین صفحه را برای این‌کار اختصاص داد . آقـای موسی معروفی استاد هنرمند موسیقی ردیف مفصلی از این آوازنوشته‌اند و نگـارنده شرح و بسط این آواز را از روی ردیفی کـه ایشـان نگاشته‌اند ترتیب داد . ولی‌چون‌شباهت این‌آواز بماهور زیاداست ذکر نمونه مختصر رابی‌فایده دانست . بهتر است علاقمندان‌بردیف آقای معروفی مراجعه و از آن استفاده کنند . در کتـاب موسیقی نظری آقای وزیری نیز نمونه‌های مختصری از این‌آواز نوشته شده که برای مراجعه و فهم مطلب قابل استفاده است .

فصل یازدهم

مقام همایون

گام همایون - گام همایون از گام کوچك هم آهنگ مشتق شده باین طریق که نمایان گام کوچك تونیك همایون و رو نمایان آن برای اینکه رو تونیك شود یکربع پرده بالا رفته است (مانند مثال ٤٥) .



(مثال ٤٥)

اگر در گام فوق دقت کنیم ملاحظه مینمائیم که شباهتی بگام «ر کوچك» دارد . چنانکه نمایان گام ر کوچك (لا) تونیك همایون شده و درجه ششم گام ر کوچك (سی بمل) در گام همایون یك ربع پرده بالا رفته است (سی کرن) . همین درجه که در گام کوچك و همایون تفاوت دارد در همایون نوت شاهد است و اغلب در روی آن توقف میکنند

گام همایون هم مثل گام شور پائین رونده است زیرا درموقع صعود محسوس ندارد (سل دیز نیست) در صورتیکه در موقع پائین آمدن درجهٔ دوم با درجهٔ اول دارای فاصله دو نیم بزرگ است که بدوم کوچك نزدیك میباشد . از طرف دیگر درجهٔ چهارم (ر) که تونیك گام کوچکی است که همایون از آن متفرع شده اهمیتش بیش از درجهٔ پنجم است و نمایان حقیقی محسوب میشود ولی در عین حال درجهٔ پنجم هم بنوبت خودگاهی در فرودها استعمال میگردد.

نوت ایست همایون درجهٔ هفتم است که پس از توقف های مکرر روی درجهٔ دوم بدرجهٔ هفتم فرود میآید .

بنابراین مهمترین درجات گام عبارتست از درجه اول (تونیك) - درجهٔ دوم (نوت شاهد) ــ درجه چهارم (نمایان) - درجه پنجم و هفتم (نوت ایست [1]) . فواصل گام همایون بترتیب نسبت به تونیك از اینقرار است :

دوم نیم بزرگ - سوم بزرگ - چهارم درست - پنجم درست ــ ششم کوچك ــ هفتم کوچك ــ هنگام .

پس دانگهای گام همایون در روش نامساویست زیرا دانگ اول دارای یك دوم نیم بزرگ و یك دوم بیش بزرگ و یك دوم کوچك است در صورتیکه دانگ دوم دارای یك دوم کوچك و دو دوم بزرگ است . (فاصلهٔ میان دو دانگ هم یك پرده است) .

(۱) همایون اول روی درجهٔ دوم یعنی شاهد میایستد بعد روی درجهٔ هفتم «نوت ایست» سپس روی تونیك میرود .

یکی از خواص همایون اینست که در موقع شروع و فرود درجه ششم (در مثال فوق فا) یکربع پرده بالا رفته با درجه هفتم فاصله دوم نیم بزرگ پیدا میکند. زیرا گام همایون را ممکن‌است بالا رونده‌هم تصور کرد و اینکه درجه ششم بالا میرود برای‌نزدیك شدن بدرجه هفتم است که چون محسوس حقیقی نیست بآن اندکی کمك کند و فرود را مناسبتر نماید.

این ترتیب چنانکه سابقاً گفته شد در آواز شور هم معمول است. در حقیقت در موقع فرود دو نوت روی تونیك حل میشود یکی درجه دوم که محسوس گام پائین رونده است، دیگر درجه هفتم که میل دارد محسوس گام بالا رونده باشد و چون گام همایون دارای هر دو جنبه است بهمین جهت هم درجه چهارمش اهمیت دارد که نمایان گام پائین رونده است و هم درجه پنجمش حائز اعتبار است که نمایان گام بالا رونده محسوب میگردد.

رابطه شور و همایون ـ اگر درست در گام همایون دقت کنیم رابطه‌ای میان آن و شور تشخیص میدهیم. مثلا اگر گام‌شور لا را باگام همایون لا بنویسیم‌بخوبی بنزدیکی این دوگام‌پی‌میبریم.

گام شور لا : لا ـ سی کرن ـ دو ـ ر ـ می ـ فا ـ سل ـ لا. گام همایون لا : لا ـ سی کرن ـ دودیز ـ ر ـ می ـ فا ـ سل ـ لا. از مقایسه این دو گام اینطور نتیجه میگیریم که :

۱ ـ گام شور و همایون در نوت تونیك مشترکند.

۲ ـ گام شور و همایون در درجات دوم و چهارم و پنجم و

ششم و هفتم هم شرکت دارند .

۳ ـ تنها اختلاف شور و همایون در درجه سوم است و این درجه در همایون نیم پرده زیرتر از شور است .

٤ ـ فواصل گام شور و همایون نسبت به تونیك غیر ازفاصله سوم آنها یکیست .

۵ ـ فاصله سوم در گام شورکوچك و درگام همایون بزرگ است .

٦ ـ دانگهای گام شور و همایون نا مساویست .

اگر در مطالبی که سابقاً گذشت دقت کنیم بشباهت‌های‌دیگر نیز میان شور و همایون پی میبریم از اینقرار :

۱ ـ گام‌شور وهمایون‌هر دو پائین رونده است ودر اینصورت فاصله درجه دوم(نوتی که درگام پائین رونده حالت محسوس‌دارد) با تونیك یك دوم نیم بزرگ است .

۲ ـ هر وقت درگام شور و همایون درجه هفتم بخواهدروی تونیك حل شود درجه جلوتر (درجه ششم) یکربع پرده به آن نزدیك میشود تا بحل آن روی تونیك کمك کند .

۳ ـ گـام شور و همایون چون هـر دو پائین رونده‌اند درجـه چهارمشان نمایان حقیقی است و اهمیت دارد .

٤ ـ درجه دوم گـام همایون نـوت شاهد است ولی در شور شاهد و تونیك مشترك میباشد . البته توقف روی درجه دوم در شور

هم متداول است و اگر آن درجه شاهد باشد آواز ابوعطا کـه از متعلقات شور است پدید میآید .

نتیجه - اکنون ممکن است بگوئیم که شور و همایون از هر حیث با هم شریکند جز آنکه درجه سوم در گام شور کوچك و در گام همایون بزرگ است . پس میتوان شور و همایون را دو مقام نسبی یکدیگر فرض کرد باین‌معنی که گام همایون نسبی گام شور باشد یا بعکس . ولی نسبتی که میان گام شور و همایـون است بـا نسبتی که‌گام بزرگ وکوچك دارند مختلف است زیراگام‌کوچك از درجه ششم‌گام بزرگ شروع میشود و دو فاصله‌اش(سوم‌وششم) با گام بزرگ متفاوت است ولی در گام همایون و شور اختلاف بمراتب‌کمتر ازاین است . ممکن‌است بگوئیم رابطه شور وهمایون برابطه‌ای که میان دو مقام هم اسم وجود دارد نزدیکتر است زیرا تنها اختلاف دومقام هم‌اسم (مثلا دوی بزرك و دوی‌کوچك) دردو فاصلهٔ سوم وششم است . ولی اگردقت‌کنیم ارتباط همایون وشور بیشتر است زیرا :

۱ـ اختلاف دوگام نسبی‌درسه چیزاست ازاین‌قرار: اختلاف درتونیك و درفواصل سوم وششم .

۲ـ اختلاف دومقام هم اسم در دوچیز است بدین ترتیب : اختلاف درفواصل سوم وششم .

۳ـ اختلاف میان شور وهمایون فقط در درجهٔ سوم است .

باری شباهت شور وهمایون (ازنظر علمی) و رابطه‌ای که

میان آندو هست سبب میشود که مایه‌شناسی وعلامات ترکیبی آنها هم بیکدیگر نزدیك باشد چنانکه درموقع خود اشاره میکنیم .

متعلقات همایون - گوشه های کوچکی که درضمن آواز همایون‌نواخته‌میشوداز قبیل **چکاوك‌وبیدادوشوشتری‌ولیلی‌ومجنون** وغیره هیچکدام را نمی‌توان تغییر مقام یاتغییر مایه دانست زیرا در هیچ‌یك ازآنها درجات گام همایون تغییر نمیکند فقط در چکاوك درجهٔ چهارم و دربیداد درجهٔ پنجم نوت شاهد است[1]

در چکاوك اول روی درجهٔ چهارم همایون مکث میکنیم بعد روی شاهد همایون میرویم . در شوشتری هم همینطور است و باآنکه پرده‌ها و طرز ایست و فرود دراین دو آواز یکیست باز از نظر حالت‌وتأثیر متفاوت است و این‌اختلاف را باید پس‌از مراجعه بردیف آوازها ملتفت شد .

بیداد اول روی درجهٔ پنجم همایون توقف میکند بعد روی درجهٔ چهارم میرود و جز درموقع ورود به‌آوازهمایون روی نوت شاهد و تونیك همایون فرود نمی‌آید .

تغییرمقام همایون به‌شور - چون آواز همایون و شور از نظر فواصل زیاد باهم شباهت دارند البته رفتن ازیکی به‌دیگری هم سهل وآسان است وتنها باکوچك‌کردن فاصلهٔ سوم همایون‌میتوان بدون هیچ‌زحمتی وارد شور شد . بهمین جهت این تغییر مقام میان

(۱) دربیداد درجهٔ پنجم شاهددرجهٔ‌چهارم نوت ایست بشمارمیرود درشوشتری درجهٔ چهارم شاهد و درجهٔ دوم نوت ایست میباشد .

موسیقی‌دانان متداول است و پس‌ازنواختن بیداد بوسیلهٔ یك نغمهٔ کوچکی که برخی آن را **عشاق** گویند واردشور میشوند (البته‌همان شوری که نسبی همایون است)

اینك میتوان‌گفت که گام شور و همایون ازیك طرف بطرز خاصی نسبی یکدیگرند و ازجهت دیگر دومقام هم‌اسمند و بهمین جهت تغییر مقام ازیکی به‌دیگری آسان است . اما معمولا از همایون به شور میروند ولی ازشور وارد همایون نمیشوند چنانکه درموقعیکه مدگردیهای آوازشور را شرح دادیم اشاره‌ای باین‌طرز تغییر مقام نکردیم ولی همانطورکه‌گفتیم این‌تغییر مقام ازنظر علمی راحت وآسان است وبعدها البته‌معمول‌خواهدشد واگرنوازندگان به قواعد تغییرمقام و تغییر مایه آشنا شوند و اصول هم‌آهنگی‌راهم بدانندعلاوه‌براین‌تغییرات مدگردیهای‌دیگری هم‌متداول خواهدشد.

تغییرمقام همایون به‌چهارگاه - یکقسم تغییرمقام هم‌تازگی درهمایون معمول شده باین‌طریق‌که وقتی‌آوازشوشتری را نواختند درجهٔ ششم همایون را نیم‌پرده بالا میبرندودرجهٔ پنجم را هم یکربع پرده پائین میآورند و بوسیلهٔ‌آواز منصوری وارد چهارگاه میشوند. چون هنوز گام چهارگاه و فواصل آنرا شرح نداده‌ایم راجع‌باین موضوع درآواز چهارگاه صحبت خواهیم‌کرد زیرا در چهارگاه هم تغییر مقام بهمایون معمول است و این‌عمل‌بوسیلهٔ آواز **مخالف** که ازگوشه‌های چهارگاه است انجام میگیرد .

اکنون بایدتوجه‌کردکه معمولاتغییر مقام ازشور بمقامی‌دیگر

متداول نیست ولی ازماهور به‌شور وهمایون میروند و ازهمایون‌به شور وچهارگاه وارد میشوند . اما چنانکه گفتیم آگاهی بقواعد موسیقی نظری راه تغییرمقام وتغییر مایه را بازخواهدکرد و از هر آوازی که بخواهیم ممکن است بآواز دیگر برویم و مجدداً بآواز اصلی‌مراجعت کنیم .

مایه‌شناسی همایون ـ مایه‌شناسی همایون بسیارآسان است زیرا همانطورکه وقتی علامات ترکیبی هرمایهٔ بزرگ را میدانستیم تونیك وعلامت عرضی گام کوچك نسبی آنرا هم میتوانستیم پیدا کنیم اینك هم‌چون ازمایه‌شناسی وعلامات ترکیبی مایه‌های شور آگاهیم مایه‌شناسی همایون اشکالی نخواهد داشت .

پس‌گوئیم که هروقت علامات ترکیبی مایه‌های شوررا دیدیم تنها تصورنکنیم که این‌علامات مخصوص مایه‌های شوراست‌درنظر داشته باشیم که علامات ترکیبی مایه‌های همایون هم همانطور میشود و تنها اختلاف شور و همایون درعلامت عرضی است یعنی درجهٔ سوم همایون همیشه با علامت عرضی باید نشان داده شود . پس تونیك شور عبارتست از تونیك همایون ولی اگردرضمن قطعه درجهٔ سوم شور نیم‌پرده بالا رفته وبزرگ شده بود درمایهٔ همایون هستیم وگرنه درشور میباشیم . پس‌اکنون میتوانیم گامهای بیست‌و پنجگانه شور را که سابقاً نوشتیم فقط باسم تونیك ذکر کنیم و تونیك آن‌هارا با اختلاف درجه سوم (یك علامت عرضی) تونیك همایون بدانیم :

تونیك مایه شور وهمایون	علامت عرضی همایون
۱ ـ لابمل	دوبکار
۲ ـ دوکرن	می‌کرن
۳ ـ می‌بمل	سل‌بکار
٤ ـ سل‌کردن	سی‌کرن
۵ ـ سی‌بمل	ربکار
٦ ـ رکرن	فاسری
۷ ـ فا	لابکار
۸ ـ لاکرن	دوسری
۹ ـ دو	می‌بکار
۱۰ ـ می‌کرن	سل‌سری
۱۱ ـ سل	سی‌بکار
۱۲ ـ سی‌کرن	رسری
۱۳ ـ ر	فادیز
۱٤ ـ فاسری	لاسری
۱۵ ـ لا	دودیز
۱٦ ـ دوسری	می‌سری
۱۷ ـ می	سل‌دیز
۱۸ ـ سل‌سری	سی‌سری
۱۹ ـ سی	ر دیز
۲۰ ـ رسری	فا دیزسری

۲۱ - فادیز	لادیز
۲۲ - لاسری	دو دیز سری
۲۳ - دو دیز	می‌دیز
۲٤ - می‌سری	سل‌دیزسری
۲۵ - سل‌دیز	سی‌دیز

بنابراین‌علامات ترکیبی‌هریك ازمایه‌های فوق مطابق‌علامات ترکیبی مایه‌های شور است ولی همایون یك علامت عرضی هم درضمن قطعات موسیقی دارد .

تذکر - ازموقعیکه نوت‌نویسی آوازها ومقامات ایرانی با علامات ربع پرده‌ای معمول شده چون هنوز قواعد موسیقی نظری وطرز مایه‌شناسی آوازها معلوم نبوده‌اینطور متداول شده است‌که درجهٔ سوم گام همایون‌را هم جزء علامات ترکیبی مینویسند مثلا برای همایون لا بعد ازکلید دو علامت میگذارند : سی کرن و دو دیز . باین ترتیب باید قواعدجدیدی برای مایه شناسی همایون‌پیدا کرد وکار مشکلتر میشود وبعللی که ذکر شد چون شور و همایون نسبی یکدیگرند بهتر است‌که درعلامت ترکیبی هم مشترك باشند . بنابراین طرزی‌که درفوق ذکرشد هم ساده‌تر وهم بی‌زحمت‌تروهم علمی‌تر است و نگارنده این سبك‌را پسندیده وآنرا استعمال کرده است تاعقیدهٔ سایر موسیقی‌دانها چه باشد و چه علت‌هائی برای

انتخاب نکردن این طریقه درنظر داشته باشند .

آوازهمایون - همایون آوازیست باشکوه و مجلل وآرام ودرعین حال مؤثر وجذاب و دلربا و زیبا . بعقیدهٔ نگارنده ازسایر آوازها موقرومؤثر تراست . زیرا گفتارش پراز علو وعظمت و نصیحتش از روی کمال مهارت ومنتهای تجربه و پختگی است . بیانش‌سحرانگیزوماهرانه‌است ، شنونده‌درمقابل این‌آوازبی‌اختیار سکوت میکند وجرأت تکلم از او سلب میگردد .

همایون ناصحی است مشفق و مهربان که باکمال شرم و آزرم بامستمعین خود مکالمه ودرد دل میکند وبابیانی شیوا چنان نصیحت میکندوپند میدهدکه هیچ سخنران‌را این مهارت واستادی نیست . [۲]

همایون مجموعه‌ایست ازاحساسات لطیف عالی روحانی . گاه شخص‌را متنبه میکند وگاه ازسرکبر وغرور سخن میراند .گاه

---

۱ - آقای وزیری درکتاب موسیقی نظری طرز دیگری پیداکرده و علامت عرضی‌را درداخل دایرهٔ‌کوچکی ضمن علامات ترکیبی نوشته‌اندالبته آن طریقه هم ازلحاظ اختصار خوب است .

۲ - بهترین نمونهٔ آوازهمایون صفحه‌ایست که آقای ابوالحسن صبا نوازندهٔ هنرمند ضبط‌کرده‌اند . یکطرف این صفحه نمونه‌ای ازآواز دشتی و طرف دیگر مختصری ازدرآمدهای همایون‌است وحقیقتاً باید اقراروتصدیق کردکه آنچه‌تابحال دیده وشنیده‌ام کسی ازعهدهٔ اجرای آواز همایون‌بخوبی ایشان برنیامده است .

فریادی سخت از دل داغدار برمیکشد وبا هرناله‌ای اشك ازدیده میفشاند ولی بزودی طرز کلام‌را عوض میکند وپند صبوری میدهد وسرشك از رخ مستمعین خود میشوید وقلوب افسرده وپریش را تسلیت وآرامش می‌بخشد .

حزن وملال وافسردگی همایون ظاهری وپرشور وولوله و

نمونهٔ آوازهمایون

(مثال ٤٦)

مانند گریه وزاری کودکان بی‌تجربه نیست . همایون چون دشتی ناله نمیکند واشك نمیریزد وضجه وندبه پیشهٔ خود نمی‌سازد بلکه چون تجربه دیدگان وزحمت‌کشیدگان تاب تحمل وشکیبائی دارد وافسردگی وتأسف وحسرتش درونی‌ونهانیست . نالهٔاو بادل مردم آزموده وتجربه دیده سروکاردارد .

دراثر شنیدن این آواز انسان غرق عالم تفکر میشود . اگر نوازنده ماهر باشدشنوندهٔمستعدرا بعالم‌فوق عالم مادی سوق‌میدهد تا وی دراموری،ورای‌آنچه مربوط بجسم و جسمانیات‌است‌تفکر وتدبر کند .

خلاصه میتوان گفت که همایون معجونیست که ازتمام‌عواطف وصفات‌روحانی‌عالی‌ساخته وپرداخته‌شده وبحقیقت اسمش‌بامسمی وراستی **همایون** است‌ولی نوازنده‌ای باید که حق آنرا بطوریکه شایسته است ادا کند .

فصل دوازدهم

آوازاصفهان

گام‌اصفهان - گام اصفهان از همایون هم بگام کوچك نزدیکتر است زیرا تونیك آن باگام کوچك مشترك وتنها اختلاف دردرجهٔ ششم است یعنی درجهٔ ششم گام کوچك باتونیك فاصلهٔ‌ششم کوچك تشکیل‌میدهد درصورتیکه میان این دو درجه دراصفهان‌یك فاصلهٔ ششم‌نیم بزرگ است . درحقیقت‌میتوان گفت که گام‌اصفهان ازدرجهٔ چهارم همایون شروع میشود واختلاف دیگری باهمایون ندارد . (مطابق مثال ۴۷) .

(مثال (۴۷)

فواصل‌گام اصفهان‌بترتیب‌نسبت به‌تونیك ازاین قرار است:

دوم بزرگ - سوم‌کوچك - چهارم درست - پنجم درست- ششم نیم بزرگ - هفتم بزرگ - هنگام .

اصفهان‌تمام خواص‌گام‌کوچك هم‌آهنگ‌را داراست‌زیرا:

۱ ـ گامیست بالا رونده .

۲ ـ دارای محسوس است .

۳ ـ نمایان حقیقی آن مانند تمام‌گامهای بالا رونده درجهٔ پنجم‌گام است (یعنی تونیك همایون) .

٤ ـ دانگهایش نامساویست .

۵ ـ فاصلهٔ سومش کوچك ، دوم و هفتمش بزرگ ، چهارم وپنجمش درست است .

ولی چنانکه‌گفته شد اختلاف درفاصلهٔ ششم اصفهان است که‌بعوض‌کوچك بودن نیم‌بزرگ است. فاصلهٔرو نمایان‌ومحسوس به‌دوم افزوده شبیه‌تراست تادوم بزرگ زیرا ازدوم بزرگ یك‌ربع پرده بیشتراست (چون دوم نیم بزرگ است). این فاصله‌درهمایون میان درجات دوم وسوم‌گام یعنی بین دانگ اول بود ودراصفهان میان دانگ دوم‌قرارگرفته پس میتوان‌گفت که دانگ اول‌همایون دانگ دوم اصفهان است .

درجات مهم‌گام اصفهان ازاین قرار است :

اول‌ـتونیك که‌اصفهان‌ازآن‌شروع‌شده وبآن‌ختم‌گردیده‌است.

دوم ـ درجهٔ پنجم (نمایان) .

سوم ـ درجه ششم که نوت‌ایست است وگاهی فرود اصفهان روی آنست. این‌درجه همانست‌که درهمایون نوت شاهد بودمنتها درآنجا درجهٔ دوم‌گام محسوب میشد .

همانطورکه همایون باشور رابطه داشت اصفهان هم بهشور نزدیك است (ازنظرعلمی) ولی اختلاف همایون وشورفقط دردرجهٔ سوم بودکه درهمایون باتونیك فاصلهٔ سوم بزرگ داشت ودرشور سوم کوچك بود. اما میان اصفهان وشور اختلاف بیشتراست باین ترتیب :

۱ ـ تونیك شور واصفهان متفاوت است یعنی درجهٔ چهارم شورتونیك اصفهان میباشد .

۲ ـ چون درجهٔ چهارم شورتونیك اصفهان شده درنتیجه فواصل گام اصفهان هم باشور تفاوت کرده است چنانکه گام اصفهان و شور درفواصل ذیل مشترکند :

۱ ـ سوم که درهردو کوچك است .

۲ ـ چهارم وپنجم که درهردو درست است .

ولی درفواصل ذیل اختلاف دارند :

۱ ـ دوم شور نیم بزرگ ودوم اصفهان بزرگ است .

۲ ـ ششم شورکوچك وششم اصفهان نیم بزرگ است .

۳ ـ هفتم شورکوچك وهفتم اصفهان بزرگ است .

تغییر مقام در اصفهان ـ در اصفهان تغییر مقام مهمی که معمول شده رفتن بشور است یعنی بهمان شوری که همایون و اصفهان از آن متفرع است باین ترتیب که تغییرمقام ازهمایون بشور رفتن بمقام نسبی وهم اسم بود ولی دراصفهان ورود بشوریست که تونیکش نمایان اصفهان باشد ، پس چنانکه ازهمایون لا بهشور

لا میرفتیم ، از اصفهان ر هم به شور لا خواهیم رفت . این تغییر مقام بوسیلهٔ گوشهٔ **عشاق** مجزا میشود ونوتیکه دراین تغییرمقام عوض میشود محسوس اصفهان است که نیم پرده پائین میآید تادرجهٔ سوم شور شود .

متعلقات اصفهان ـ نغمات فرعی اصفهان هیچکدام اختلاف مهمی باخود اصفهان ندارندوتغییری دردرجات گام اصفهان نمیدهند بهمین جهت نه تغییر مایه‌اند ونه تغییرمقام . اززیباترین قسمت‌های اصفهان ایستادن روی درجهٔ دوم گام است که موسوم به **بیات راجه** ودارای حالت خوشی است وکمی حالت بیداد همایون را داردودر همان پرده‌هاست .

اصفهان جزء شور است یاهمایون؟ ـ از بیان مطالب فوق میتوان فهمید که چرا اصفهان را جزء همایون قرار داده‌ایم زیرا چنانکه ملاحظه شد رابطه‌اش باشور کمتر از همایون است از این گذشته فروداصفهان هم گاهی روی تونیك همایون است درصورتی که هیچوقت بشور فرود نمیآیدوفقط شوربعنوان تغییرمقام دراصفهان معمول است .

حال باید دیدباآنکه اصفهان بگام کوچك نزدیکتر است چرا اصفهان را مقام اصلی وهمایون را ازفروع آن محسوب نداشته‌ایم؟ علت این مسئله تقریباً واضع است زیرا :

۱ ـ دستگاه همایون بزرگتروداری متعلقات بیشتریست.

۲ ـ اصفهان آوازی کوچك ودارای گوشه‌های مختصریست.

۳ ـ فرود اصفهان گاهی همایون است ولی همایون هرگز باصفهان فرود نمی‌آید .

٤ ـ چون منظور طبقه‌بندی دستگاههای ایرانیست بهتر است رابطهٔ آنها را بایکدیگر درنظر بگیریم ، پس چون همایون بشور نزدیك ودرحقیقت مقام هم اسم ونسبی آنست بهتراست که‌اصفهان هم چون ازشوردورترمیباشد جزءِ متعلقات وفروع همایون محسوب شود .

۵ ـ اگربگوئیم اصفهان ازگام‌کوچك جدا شده است شاید بگویند فاصلهٔ ششم آن هم بایدکوچك باشد واین اختلاف‌جزئی‌هم ازبین برودولی چون متعلق به‌همایون است این تفاوت را با گام کوچك دارد وطبیعی هم هست .

درجهٔ هفتم اصفهان ـ درگام اصفهان سابقاً فاصلهٔ هفتم نیم بزرك بوده و درنتیجه درجه ششم با هفتم یك فاصلهٔ دوم بزرك داشته و سبك پرده‌بندی تار هم این‌ترتیب را بخوبی نشان میدهد : ولی ازوقتی‌که ویولن درایران معمول شده وگوش ویولن زنها این اختلاف را درست تشخیص نداده بعلاوه عدم مهارت‌آنها هم‌سبب شده است‌که درجهٔ هفتم اصفهان بتدریج بـزرك شده است زیـرا انگشت‌گذاری ویولن کمی دشوار بوده . بهرحال امروز تقریباً در همهٔ سازها بهمان‌طوریکه نوشتیم اجرا میشود . یك علت مهـم این تفاوت هم بواسطه اینست‌که ویولن زنها به‌موسیقی اروپائی بتدریج وزودتر آشنا شده‌اند و دراثر نواختن قطعاتی‌که درگامهای کوچك

است بتدریج عادت کرده‌اندکه فاصلهٔ میان محسوس و تونیك را یك دوم کوچك حساب کنند و تارزنها هم از راه ناچاری تبعیت آنها را کرده و فعلا در تار یك پرده اضافه نموده‌اند تا بتوانند اصفهان را بنوازند.[۱]

مایه‌شناسی اصفهان - مایه‌شناسی اصفهان آسان است باین طریق که درعلامات ترکیبی با شور و همایـون مشترك میباشد تنها اختلاف درایـن است کـه همیشه دارای یك علامت عـرضی است (مانند همایون) ولی نوتی که علامت عرضی گرفته دراصفهان چنانکه میدانیم درجهٔ هفتم یعنی محسوس‌است درصورتیکه درهمایون‌درجهٔ سوم بود .

باری هروقت علامت ترکیبی‌شوررا دیدیم باید نظردرنغمات قطعهٔ موسیقی کنیم . اگر درجهٔ سوم شور نیم‌پرده بالا رفته بود این درجه یانوت میانی همایون و یا محسوس اصفهان است وتشخیص اینکه درکدام‌یك هستیم (همایون یااصفهان) بادقت در طرزفرودها معلوم میشود . اگرسوم شوربزرك وفرودها روی تونیك یاباصطلاح دیگرروی **توافق تونیك** همایون بوددرهمایون هستیم واگرفرودها روی تونیك اصفهان بـودند دراصفهان خـواهیم بود . مثلا فرض

---

۱ ـ این پرده عبارتست از فادیزکه برای نواختن بیات اصفهان سل لازم است . سابقاً بجای فادیز نوت فاسری میگرفتند ـ اتفاقاً باآنکه‌کمانچه ساز قدیمی بوده وقبل ازمتداول شدن ویولن بجای آن بکار میرفته‌درروی این سازهم تاآنجا که نگارنده اطلاع دارد اصفهان دارای محسوس طبیعی بوده است .

میکنیم بعدازکلید یك علامت ترکیبی سی‌کرن هست. گوئیم درشور لا هستیم سپس درنغمات قطعهٔ موسیقی دقت می‌کنیم اگر سوم شور (دو) نیم‌پرده بالا رفته بود (دیز شده بود) درهمان «لا» یا اصفهان «ر» هستیم. حال اگر فرودها روی تونیك «لا» یا توافق تونیك لا بود درهمایونیم و اگر روی تونیك اصفهان یعنی «ر» و یا روی توافق[1] تونیك آن فرود آمده بودیم دراصفهان «ر» هستیم.

البته تشخیص‌اینکه درهمایون یااصفهان هستیم ازدو راهست یا ازراه عادت و گوش و یا ازروی قاعدهٔ علمی. آنهائیکه به آوازها آشنا هستند بخودی خود تشخیص میدهند ولی اگر به‌ردیف آواز آشنا نباشند باید بهمین مختصر اکتفا نکنند وقواعد مقدماتی علم هم‌آهنگی را برای تشخیص‌کامل مایه‌شناسی بدانند البته در این موقع جای بحث مفصل دراین‌موضوع نیست وباید بدستور علم هم‌آهنگی مراجعه‌کرد.

آواز اصفهان - اصفهان ازآوازهای قدیم است‌که نام آن درکتابهای قدیم موسیقی‌ایران ذکرشده است و آنرا **بیات اصفهان** هم میگویند.

---

۱ - مقصود ازتوافق‌تونیك توافقی است‌که پایه‌اش تونیك باشد.حال اگرگام بالا رونده است توافق تونیك مرکب خواهد بود ازدرجات اول و سوم وپنجم چنانکه توافق تونیك اصفهان « ر » میشود: ر - فا - لا . و اگر گام پائین رونده باشد توافق تونیکش عبارت‌استازدرجات هنگام‌وششم وچهارم مثلا توافق تونیك گام شور لا میشود : لا - فا - ر - که توافق تونیك همایون لا هم هست.

اصفهان آوازیست گاه شوخ وخـوشحال و گاه محزون و غمگین ولی رویهمرفته جذاب و دلرباست . توقف روی رو نمایان حالتی‌مخصوص درآن ایجادمیکندکه با حالت مقام کوچك‌متفاوت است. ازشنیدن اصفهان انسان زیادملول ومتأثرنمیشود درصورتیکه شاد و خوشحال هم نمیگردد پس‌حالتش‌بین غم وشادیست . خلاصه آنکه آوازیست زیبا ولی ازصفات مخصوصی‌که درشور وهمایون ذکر کردیم عاریست.

نمونه آواز اصفهان

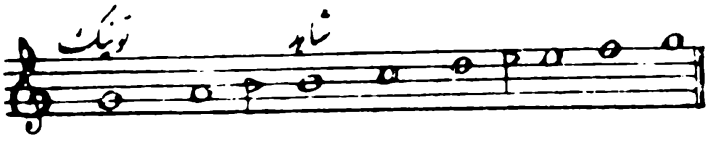
(مثال٤٨)

فصل سیزدهم

مقام سه گاه

سه گاه چنانکه از اسم آن برمیاید از نغمات قدیم ایران بوده زیرا کلمات **یگاه**[1] **ودوگاه** و **سه گاه** و **چهارگاه** و **پنجگاه** در کتابهای قدیم موسیقی ما مذکور است . بعضی هم تصور میکنند این آواز مخصوص ترکهاست . از طرف دیگر آواز سه گاه میان اهالی آذربایجان و قفقاز متداول است و ترکها درخواندن این آواز بیشتر مهارت بخرج میدهند وحزن واندوه شدیدی درموقع خواندن این آواز درشنوندگان تولید میکنند. ولی فارسی زبانها آوازسه گاه را طوری دیگر میخوانند محزون وغم انگیزتر است .

گام سه گاه - مقام سه گاه گامی مستقل دارد که نه بگام



(مثال ٤٩)

---

۱ - کلمات شش گاه وهفت گاه هم بندرت استعمال شده وباحتمال قوی اصطلاحات هفت گانهٔ فوق اسامی درجات گام بوده . بنابراین میتوان بجای تونیك یگاه وبعوض رو تونیك دوگاه وغیره گفت .

بزرگ و کوچك شبیه است و نه باشوروهمایون ارتباط دارد(مطابق مثال ٤٩)

فواصل درجات گام سه‌گاه نسبت به‌تونیك ازاین‌قراراست:

دوم‌بزرگ ـ سوم‌نیم بزرگ ـ چهارم‌درست ـ پنجم‌درست‌ـ ششم نیم بزرگ ـ هفتم کوچك و هنگام .

پس‌دانگهای‌گام‌سه‌گاه نامساویست: زیرا دانگ‌اول‌مرکب است ازیك دوم بزرگ و دو دوم نیم بزرگ ولی‌دانگ دوم‌دارای دو دوم نیم بزرگ و یك دوم بزرك است . بنابراین دانگهای گام سه‌گاه وارونهٔ یکدیگـر است . فاصلهٔ میان دو دانگ هم یك دوم بزرك‌است.

شاهدسه‌گاه ـنوت شاهدسه‌گاه‌درجهٔ سوم‌گام است‌واهمیت این درجه درنغمه‌ها بیش ازتونیك می‌باشد زیرا تمام نغمات‌سه‌گاه روی این‌درجه فرود میآیند وتونیك‌درنغمه‌های سه‌گاه دارای‌اهمیت واعتباری نیست . بااین ترتیب چراگام سه گاه‌را ازشاهد شروع نکرده‌ایم که درجهٔ سوم گام سه‌گاه (درمثال فوق سی کرن) هم شاهد باشد وهم تونیك محسوب‌گردد ؟ .

برای جواب این سؤال باید بگام افشاری وآنچه راجع بآن نوشتیم مراجعه‌کرد زیرا درسه‌گاه هم اگرتونیك نوت شاهد باشدو گام ازآنجاشروع شودگام دارای نمایان‌طبیعی نخواهد بودوپنجم گام درست نمیشود وچنانکه سابقا گذشت ازنظر علم هم‌آهنگی نمی‌توانیم گامی تشکیل دهیم که فاصلهٔ تونیك و نمایانش پنجم

درست نباشدزیرا درنوشتن توافقات آن دوچار اشکال خواهیم‌شد درصورتیکه اگر گام سه‌گاه‌را بطوریکه نوشتیم قبول‌کنیم از نظر علمی صحیح‌تر خواهد بود.[۱]

درجات مهم‌گام‌سه‌گاه مانند گام افشاری ازاین قراراست:

درجهٔاول(تونیك)- درجه‌سوم (شاهد) ودرجه پنجم(نمایان) .

ولی درجه سوم درنغمات‌سه‌گاه بیشتراهمیت دارد درصورتی که تونیك سه‌گاه ازنظرعلمی مهمتر وپایهٔ توافق درجه اول است[۲].

بادقت‌درنغمه ذیل میتوان باهمیت نوت شاهد پی‌برد،چنانکه ملاحظه میشود چهارمیزان اول روی‌درجهٔ پنجم (نمایان) فرودمیاید که دراصطلاح موسیقی به **نیم‌فرود** موسومست واین ترتیب موافق قاعدهٔ عمومیست ولی درآخر نغمه فرود روی نوت شاهد است و این فرودکه‌به **فرودکامل** موسومست‌دراینجا حالت‌مخصوصی‌دارد وبعوض اینکه مطابق قاعدهٔ معمول نغمه درفرود کامل روی تونیك

---

۱ - زیرا دراین صورت توافق تونیك آن روی درجات اول وسوم‌و پنجم تشکیل می‌شود که درمثال‌فوق عبارتست از : «سل - سی کرن - ر» واین توافق‌حالت‌خاصی دارد وباید موضوع‌بحث‌علم هم‌آهنگی‌واقع‌گردد .

۲ - یکی ازقواعد هم‌آهنگی اینست‌که بابد سعی‌کرد تونیك بیش از سایر درجات‌گام شنیده شود تاتشخیص مایه مشکل نباشد ولی درسه‌گاه وافشاری باید متوجه بودکه‌برخلاف قاعدهٔ عمومی هرچه نوت شاهدبیشتر تکرارشود بهتراست‌بنابراین باصطلاح علم هم‌آهنگی بایدگفت که‌مضاعف کردن نوت شاهد (سوم توافق تونیك) بهتر ازمضاعف کردن تونیك (پایهٔ توافق درجهٔ اول) است .

تمام شود روی‌درجهٔ سوم‌گام ایستاده است ولی میتوان توافق‌درجهٔ اول‌گام را که‌سومش‌نوت شاهداست درهمین‌موقع هم بکاربرد [۱].

مثال (٤٥)

رابطهٔ سه‌گاه وافشاری ـ چنانکه سابقاً هم‌اشاره شدسه‌گاه وافشاری‌ازنظرعلمی‌باهم‌رابطه‌دارند زیرا اگر ازنوت‌متغیرافشاری صرفنظرکنیم و حتی به‌درآمد آواز افشاری هم بادقت‌کامل‌گوش کنیم می‌بینیم‌که نه فواصل‌گام افشاری وسه‌گاه اختلاف دارند ونه درحالتشان تفاوت واضحی وجود دارد. اما مطابق دلائلی‌که سابقاً گذشت افشاری‌را جزء متعلقات شور دانسته‌ایم . حال باید دیدکه بااین ترتیب سه‌گاه‌را هم چرا مانند افشاری ازفروع شور حساب نکرده‌ایم ؟ برای ثبوت این مطلب باید بعلل ذیل مراجعه‌کرد :

دلیل اولـ سه‌گاه دارای گوشه‌های بسیاریست و نمیتوان آنرا مانند افشاری‌آوازفرعی دانست وازفروع شور محسوب‌کرد.

دلیل دومـ گوشه‌ها وحالات آواز سه‌گاه بیشتر بچهارگاه شبیه است تاافشاری‌وشور واگرآنرا جزء چهارگاه محسوب داریم بطبیعت نزدیکتر است . باوجود این جنبهٔ استقلال آنرا ازبین نبرده

۱ ـ اگرمطالب فوق خوب‌مفهوم نشود علتش عدم آشنائی بقواعد هم‌آهنگی است .

وآنرا ازمتعلقات‌چهارگاه دانسته‌ایم پس‌چه علت داردکه‌بااختلاف کاملی‌که باشور دارد جزء متعلقات آن باشد !

دلیل سومـ سه‌گاه باشور رابطهٔ مستقیمی ندارد وبافشاری شبیه‌تراست‌پس یابایدافشاری جزء سه‌گاه‌باشدیابعکس . درصورت اول دلائلی‌که درافشاری ذکرکردیم نقض خواهد شد ودرصورت دوم دلیل اول‌که درفوق ذکر شد ازبین میرود .

پس‌بهتراست‌سه‌گاه‌چون‌گام مخصوصی است وحالت‌خاصی داردمقام‌جداگانه‌ای‌باشد چنانکه‌درعرف موسیقی‌دانها هم‌همینطور است‌تنهامطالب‌وایرادات فوق‌ازنظرعلمی‌است‌وگرنه اکثرموسیقی‌دانهای‌امروزه شاید تعجب‌کنند چگونه‌بین‌افشاری وسه‌گاه‌رابطه‌ای وجود دارد .

بهرحال بطور خلاصه میتوان گفت‌که افشاری ازنظر علمی ممکن است جزء سه‌گاه محسوب شود وازنظرحالت وطرز فرود و داشتن نوت متغیر(که بدین وسیله پرده‌های آن شبیه به‌شور میشود) ازمتعلقات مقام شور است.

متعلقات سه‌گاه ـ آواز سه‌گاه‌پس ازتوقف روی نوت‌شاهد روی درجهٔ پنجم‌گامش‌ایست میکند وشاهدش درجهٔ پنجم میشود و حالت‌خاصی پیدا میکند . دراین موقع‌به‌آواز **زابل** وارد میشویم که ازگوشه‌های سه‌گاهست .

دیگرازگوشه‌های‌سه‌گاه **مویه** است که نوت شاهد آن‌درجهٔ ششم است واین آواز بسیار غم‌انگیز وحزن آوراست .

دو آوازفوق (زابل ومویه) چون درپرده‌های گام سه‌گاهست تغییرمایه یاتغییر مقام‌نیست ولی تغییر مقام مهمی که درسه‌گاه میشود بنام **مخالف** موسوم است .

درآواز مخالف درجهٔ اول سه‌گاه تونیك مخالف هم هست وگام سه‌گاه دارای محسوس میشود ولی فاصلهٔ محسوس تاتونیك یك دوم نیم بزرگ است ونوت شاهد سه‌گاه هم یکربع پرده پائین میآید ودرنتیجه‌مقام‌سه‌گاه تبدیل بمقام هم اسم خود میشودکه کاملا باآن متفاوت وچنانکه‌بعد میگوئیم عین‌گام اصفهان است[1].(مطابق مثال ۵۱)

(مثال ۵۱)

چنانکه ملاحظه میشودگام فوق عین‌گام اصفهانیست که‌سابقاً معمول بوده واگرتنها درجهٔ هفتم آنرا یك ربع پردهٔ دیگرهم بالا بریم(که فادیز شود)گام اصفهانی‌خواهد شدکه سابقاًشرح دادیم .

باری توقف آواز مخالف اول روی تونیك وبعد روی درجه ششم است واین دو درجه درگام مخالف اهمیت دارد .

پس ازآواز مخالف‌گوشهٔدیگری هم درسه‌گاه معمول‌میباشد وآن آواز **مغلوب** است واین‌آواز دردنبالهٔ مخالف نواخته‌میشود

۱ ـ مقصود اصفهان بسبك قدیم است‌که هفتمش نیم بزرگ بوده .

بدینطریق‌که ازتونیك مخالف شروع شده روی نوت شاهد سه‌گاه توقف میکند وبعد دوباره بمخالف مراجعت می‌نماید[1] .

باری برای مراجعت از مخالف به‌سه گاه تنها کافیست که درجهٔ هفتم‌گام مخالف یك ربع پرده پائین بیاید وبصورتیکه درگام سه‌گاه بودتبدیل‌شود . پس‌ازآن ورود بسه‌گاه آسان است‌ومعمولا درموقع فرود آواز **مویه** که سابقاً ذکر شد نواخته میشود وپس از اندك توقفی روی درجهٔ ششم‌گام سه‌گاه بشاهد سه‌گاه فرودمیآئیم.

اکنون میتوان‌گفت‌که سه‌گاه روی‌درجات‌ذیل توقف‌میکند:

۱ ـ درجهٔ سوم(نوت شاهد) : برای درآمدآوازوفرودهای آخر جمله‌ها .

۲ ـ درجهٔ پنجم(نمایان) : برای زابل.

۳ ـ درجهٔ ششم (رونمایان) : برای مویه .

٤ ـ درجهٔ اول (تونیك) : برای مخالف .

۵ـ مجدداً روی‌درجهٔسوم‌ولی بهنگام‌فوقانی: برای‌مغلوب .

پس معمولا روی درجهٔ دوم وهفتم سه‌گاه توقف نمیشود .

مایه شناسی سه‌گاه ـ برای یافتن مایه‌های‌بیست وچهار-گانهٔ سه‌گاه چنانکه درشور وماهوررفتارکردیم نوت لابمل‌رامبدء حرکت‌قرار داده بافواصل سوم نیم بزرگ ازآن بالا میرویم‌ونوت بیست وپنجمی سل‌دیز خواهد بود که با لابمل مترادف است . پس ازدقت دراین بیست وپنج نوت ملاحظه می‌کنیم‌که شماره‌های فرد

---

۱ ـ مغلوب‌را نیز می‌توان **اوج** آوازسه‌گاه نامید .

بایکدیگر فاصلهٔ پنجم درست است همچنین شماره‌های زوج باهمدیگر فاصله پنجم درست دارند . پس اگریکمرتبه ازلا بمل شروع کرده بافواصل پنجم درست بالا رویم مایه‌های سیزدگانهٔ ذیل بدست میآید.

لابمل - می‌بمل - سی‌بمل - فا - دو سل - ر - لا - می - سی - فادیز - دودیز - سل‌دیز.

حال اگر هریك ازنوتهای فوق را تونیك قرارداده یك گام سه‌گاه روی آن تشکیل دهیم وسپس علامات ترکیبی مایه‌های فوق را بنویسیم چنین خواهدشد[1]:

(مثال ۵۲)

(۱) از ملاحظهٔ علامات ترکیبی مایه‌های ساگاه اینطور نتیجه میگیریم که دو مقام هم‌اسم شور و سه‌گاه در سه نوت اختلاف دارد مثلا شور دارای سی‌بمل و می‌کرن است و سه‌گاه ر دارای سی‌کرن و فاسری و اختلاف سه نوت چنین است :

۱ - سی‌بمل بوده کرن شده . ۲ - می‌کرن بوده بکار گشته . ۳- فا بکار بوده سری شده است .

خواص‌مایه‌های سیزده‌گانهٔ فوق ازاین‌قرار است :

۱ـ شش‌مایه دارای دوعددکرن است واگرقبل‌ازآن‌علامتی باشد بمل است .

۲ـ شش‌مایه دازای دوعدد سری است واگرقبل‌ازآن‌علامتی باشد دیز است .

۳ـ همیشه درعلامت ترکیبی آخر ربع پرده‌ایست . کرن یا سری .

٤ـ اگر ازمایهٔ سه‌گاه سل شروع کنیم‌که دوعدد کرن دارد (سی و می) و با فواصل چهارم درست ازآن بالا رویم هرمایهٔ جدید یك علامت ترکیبی بیشتر دارد و نوتهای کرن‌دار درمجموع علامات ترکیبی بتدریج جلو میروند . مثلا اگر درمایهٔ سل نوتهای می و لاکرن میشوند .

۵ـ اگر ازمایهٔ سه‌گاه لا شروع‌کرده با فواصل پنجم‌درست ازآن بالا رویم مایه‌های سری‌دار پیدا میشوندکه هرمایهٔ جدید یك یك علامت ترکیبی بیشتر پیدا میکند و نوتهای سری‌دار درمجموع علامات ترکیبی بتدریج جلو میروند . مثلا اگر درمایهٔ نوتهای فاو دوسری است درمایهٔ می که یك‌پنجم ازآن بالاتر است نوتهای دو و سل سری میشوند .

٦ـ بین مایه‌های کرن‌دار و سری‌دار یا بعارت دیگر بین‌مایهٔ «سل و «لا» سدگاه «ر» واقع شده‌که دارای دوجنبه است یعنی یك کرن‌دار و یك سری .

مطالب فوق را ممکن است ابنطور خلاصه‌کرد :

درمایه‌های سیزده‌گانهٔ سه‌گاه که روی نیم‌پرده‌های گام کرماتیك تشکیل شده‌اند همیشه آخرین‌علامات دوعدد کرن است یا دوعدد سری. اگر کرن بودقبل ازآن بمل واگر سری بودپیش‌از آن دیز است . تنها استثناء درسه‌گاه «ر» است‌که دارای یك کرن است و یك سری و رویهمرفته دوعلامت ترکیبی ربع پرده دارد .

طرز مایه‌شناسی مایه‌های فوق بدین‌ترتیب است :

قاعدهٔ اول - اگر علامات ترکیبی از کرن یا بمل و کرن تشکیل یابد اولین‌کرن نوت شاهداست . مثلا وقتی سه‌عدد علامت ترکیبی داشته باشیم (یعنی یك عدد بمل و دوعدد کرن باین‌ترتیب: سی‌بمل - می‌کرن - لاکرن) اولین کرن یعنی می‌کرن نوت شاهد است و یك‌سوم نیم‌بزرگ پائین‌تر ازآن تونیك پیدا میشود . پس تونیك این‌مایه نوت «دو» میشود .

قاعدهٔ دوم - اگر علامات ترکیبی ازسری یاسری و دیز ترکیب شود آخرین سری نوت شاهد است .

مثال : اگر پنج علامت ترکیبی مخلوط از دیز و سری داشته باشیم مطابق قواعدی‌که سابقاً گفتیم چنین است : فادیز - دو دیز- سل‌دیز - رسری - لاسری - پس‌آخرین‌سری یعنی «لا» نوت شاهد و یك‌سوم نیم‌بزرگ پائین‌تر ازآن یعنی «فادیز» تونیك خواهد بود .

قاعدهٔ سوم - اگر علامت ترکیبی فقط مرکب ازیك کرن و یك سری باشد نوت سری شده یعنی فاسری شاهد و یك‌سوم

نیم‌بزرگ پائین‌تر ازآن یعنی «ر» تونیك خواهد بود .

خلاصه - قواعد فوق را میتوان اینطور خلاصه‌کرد :

۱- درکرن‌ها اولین‌کرن شاهد است .

۲- درسری‌ها آخرین سری شاهد است .

(سه‌گاه «ر» را باید جزء دسته دوم حساب‌کرد) .

تبصره - ازمقایسهٔ علامات ترکیبی مایه‌های فوق و مایه‌های اولیهٔ شورکه روی درجات گام کرماتیك تشکیل میشوند می‌توان این‌طور نتیجه گرفت‌که عدد کرن‌ها وسری‌های سه‌گاه یکی بیشتر ازعددکرنها وسریهای شور است زیرا درمایه‌های فوق دوعددکرن یا دوعددسری است درصورتیکه علامت ربع‌پرده‌ای شورازیك‌کرن یا یك سری تجاوز نمی‌کند .

بقیهٔ مایه‌ها -همانطورکه ازنوت لابمل شروع‌کرده‌با فواصل پنجم درست بالارفتیم و مایه‌هائی که روی درجات گام دوازده قسمتی تشکیل شد یافتیم اکنون از دوکرن شروع‌کرده با فواصل پنجم صعود می‌کنیم تا مایه‌هائی‌که روی دوازده ربع پرده تشکیل میشوند پیداکنیم وبعداگرهریك ازمایه‌های سابق‌را درمیان‌مایه‌های جدید قراردهیم ملاحظه خواهیم‌کردکه روی تمام درجات گام بیست وچهارقسمتی یك مایهٔ سه‌گاه تشکیل داده‌ایم . باین‌ترتیب مایه‌های دوازده‌گانه‌ای‌که روی ربع پرده‌ها تشکیل میشود از این قرار است (البته مایهٔ سیزدهم مترادف مایهٔ اول است) :

(مثال ۵۳)

از دقت درمایه‌های فوق به مطالب ذیل پی‌میبریم:

۱- کرن‌ها بتدزیج جلو میروند تا سه‌گاه می کرن که به‌اولین سری میرسیم.

۲- سپس به عدهٔ سری‌ها بتدریج یکی اضافه و ازکرنها کم میشود تا سه‌گاه سل سری که دیگر کرن ندارد.

بعد بتدریج درهرمایه یك دیز اضافه میشود تا اینکه دومایهٔ اخیر علامات دیز سری پیدا میکند.

۴- علامات ترکیبی سه مایهٔ اول ازبمل و کرن تشکیل شده.

۵- علامات ترکیبی چهارمایهٔ آخر ازسری و دیزترکیب گشته

۶- مایهٔ چهارم فقط دارای کرن و مایه نهم فقط دارای سری است.

۷- مایه‌های ۵ و ۶ و ۷ و ۸ کرن و سری دارد. این‌مایه‌ها درحقیقت دارای دوسلسله علامت ترکیبی میباشد.

۸- درمایه‌هائی که فقط از کرن یاازبمل‌وکرن تشکیل‌شده‌اند تسلسل علامات ترکیبی مانند بمل‌هاست .

۹- درمایه‌هائی که ازسری یا از دیز و سری تشکیل یافته‌اند تسلسل علامات ترکیبی مانند دیزهاست .

۱۰- مایه‌هائی‌که از سری و کرن ترکیب یافته‌اند تسلسل سریها مانند دیزها و تسلسل کرنها مانند بمل‌ها میباشد .

۱۱- مایه‌های شش‌گانهٔ ٤ و ٥ و ٦ و ٧ و ٨ و ٩ دارای ٥ علامت‌ترکیبی است .

۱۲- مایه‌های دوگانهٔ ۳ و ۱۰ شش علامت ترکیبی دارد .

۱۳- بقیه مایه‌ها یعنی مایه‌های پنجگانهٔ ۱ و ۲ و۱۱ و ۱۲ و ۱۳ دارای هفت علامت ترکیبی است .

۱٤- در تمام مایه‌های سیزده‌گانهٔ فوق پنج علامت ربع پرده‌ای هست .

پس‌ازمطالعه وملاحظهٔ مطالب فوق‌قواعد مایه‌شناسی‌مایه‌های مذکور را بیان میکنیم .

قاعدهٔ اول - درمایه‌هائی‌که کرن هست آخرین‌کرن درجهٔ هفتم سه‌گاهست .

قاعدهٔ دوم - درمایه‌هائی‌که سری هست آخرین سری درجهٔ دوم سه‌گاه میباشد .

قاعدهٔ سوم - درمایه‌هائی‌که سری وکرن هردو وجود دارد دو قسم میتوان مایه‌را شناخت :

۱- آخرین کرن درجهٔ هفتم سه‌گاهست .

۲- آخرین سری درجهٔ دوم سه‌گاه میباشد .

قاعدهٔ چهارم - درمایه‌هائی که درجه هفتم سه‌گاه را معرفی میکنند یك پرده ازدرجهٔ هفتم بالا میرویم تا تونیك پیدا شود و در مایه‌هائی که درجه دوم معین شده است یك پرده ازدرجه دوم پائین میآئیم تا تونیك را بیابیم .

خلاصه - اینك میتوان قواعد را اینطور خلاصه کرد :

اول - **آخرین کـرن درجهٔ هفتم و یك پرده بالای آن تونیك است :**

دوم - **آخرین سری درجهٔ دوم و یك پـرده پائین آن تونیك است .**

تبصره - تعجب نکنید که چرا علامات ترکیبی مایه‌های بیست وچهار گانه‌را باهم ودنبال یکدیگر نمینویسیم ودو مرتبه این کاررا انجام میدهیم (یکدفعه برای دوازده نیم‌پردهٔ گام کرماتیك ویکمرتبه هم برای دوازده‌ربع پردهٔ میان آنها) . زیرا اگرتمام بیست وچهار مایه‌را دنبال‌یکدیگربنویسیم چون فاصلهٔ هرمایه تامایهٔ دیگریك‌سوم نیم بزرگ است اختلاف علامات ترکیبی زیاد است ولی بااین ترتیب چون مایه‌ها بافواصل پنجم‌درست بالا میروند همیشه تفاوت دریك‌یادوعلامت است‌وعلامات ترکیبی مایه‌ها منظم‌تر میشودواین طرزبرای‌مطالعه وفراگرفتن آسان‌تراست . اگرخوانندگان‌خودشان مایه‌های چهار گانه‌را از لا بمل شروع کرده بافواصل سوم‌نیم‌بزرك

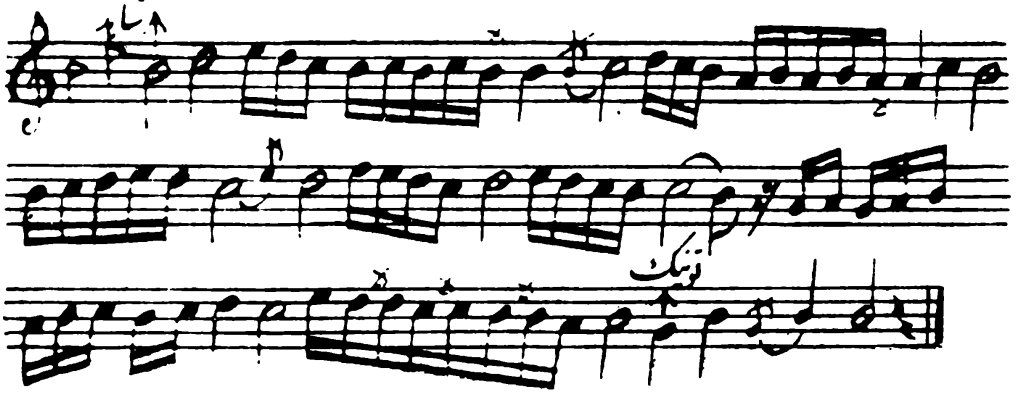
دنبال یکدیگر بنویسند متوجهٔ این نکته خواهند شد .

آواز سه گاه ـ سه گاه آوازیست بی‌نهایت غم‌انگیز وحزن‌آور ناله‌های جانسوز آن ریشه وبنیان آدمی‌را ازجا میکند وشراره‌های پرسوز آن مردم حساس‌را درآتش هجران‌میسوزاند وشعله‌های آن خرمن هستی آدمی‌را برباد میدهد .

سه گاه مجموعه‌ایست از آه‌های‌ممتدسوزان‌وناله‌های‌غم‌انگیز وحزین . ازراز ونیازعاشقان هجران کشیده وازبدبختی وبیچارگی بی‌نوایان‌وضعیفان گفتگومیکند . ناله‌هایش‌مؤثر ومانند بیچاره‌ایست که ازشدت ترس وبیم ووحشت ازته دل سوز وزاری میکند.

بخوبی میتوان‌فهمید که‌آواز غم‌انگیزسه‌گاه یادگارمصیبت‌ها وآلام نیاگان ماست ونیزمیتوان گفت که تاچه حد افکار مارا با پدران ما هم‌آهنگی وتوافق بوده است چه ما باآنکه آن دوره‌های بدبختی و ایام اسارت و بندگی را فراموش کرده‌ایم ودردوره‌ای

نمونه آواز سه‌گاه



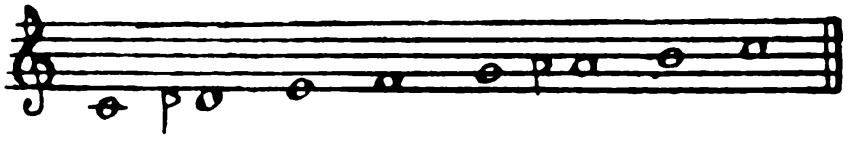
(مثال ٥٤)

زندگانی میکنیم که استقلال ملی‌ما پابرجاست بازازشنیدن نغمه‌ای که مارا غمگین‌وافسرده‌میکند لذت‌میبریم‌علت همانست که‌زندگانی معجونیست ازغم وشادی وموسیقی چون نمایندهٔ کامل احساسات بشر است وانسان نمیتواند همیشه ازپیش‌آمدهای زمانه شاد وخرم باشد درموقع خود همانطورکه بموسیقی فرح‌انگیز احتیاج دارد از موسیقی غم‌انگیزهم‌محظوظ میشود .

فصل چهاردهم

مقام چهارگاه

گام چهارگاه ـ چهارگاه از نظـر علمی مهمترین مقامات ایرانست. گام آن مانند شور و همایون پائین رونده‌است و مثل گام ماهور و اصفهان بالا رونده میباشد زیرا در هـر دو حال دارای محسوس است. (مطابق مثال ۵۵) .



(مثال ۵۵)

فواصل درجات این گام نسبت به تونیك از این قرار است:

دو نیم بزرگ ـ سوم بزرك ـ چهارم درست ـ پنجم درست ـ ششم نیم بزرگ ـ هفتم بزرگ و هنگام .

دانگهای آنهم از هر جهت با یکدیگر مساویست زیرا درهر دانگ فواصل ذیل موجود است :

یك دوم‌نیم بزرگ ـ یك دوم بیش بزرگ و یك دوم کوچك فاصلهٔ میان دانگها هم یك دوم بزرگ (یك پرده است) است.

میان مقامات ایـران چنانکه گفتیم ماهور مانند مقام بزرگ همایون تا اندازه‌ای شبیه بمقام کوچك است و مقامات مخصوص موسیقی مشرق شور و سه‌گاه و چهارگاهست که از این میان مقام چهارگاه از نظر علمی مهمتر است بدلایل ذیل :

۱ـ دانگهای آن مساویست در صورتیکـه دانگهای مقامات شور و سه‌گاه مساوی نیست .

۲ـ گام چهارگاه هم بالا رونده است هم پائین رونده و در هردو حال دارای محسوس است درصورتیکه گام شور پائین رونده است و درموقع صعود محسوس ندارد و گام سه‌گاه هم حالت خاصی داردکه نه بگام بالا رونده شبیه است نه بگام پائین رونده چه درهر حال دارای محسوس نیست .

۳ـ گام چهارگاه اگر بالا رونده باشد درجهٔ پنجمش نمایان است و درحال پائین‌رفتن هم نمایان طبیعی دارد که درجهٔ چهارم گام بالا رونده است و در هر حال فاصلهٔ نمایان وتونیك یك پنجم درست میشود زیرا چهارم و پنجم آن درست است .

رابطه گام چهارگاه و گام بزرگ ـ گام چهارگاه ازچندین نظر بگام بزرگ شبیه است :

۱ـ مانند گام بزرگ بالا رونده است .

۲ـ سومش مانند گام بزرگ، بزرگ است و توافق تونیك آن مانند توافق تونیك گام بزرگ ازدوسوم تشکیل میشودکه یکی بزرگ و دیگری کوچك است (دو ـ می ـ سل) .

۳ـ دانگهایش مانند دانگهای گـام بزرگ مساوی و فاصلهٔ آخر دانگها نیم پرده است .

٤ـ فاصلهٔ هفتم آن مانند هفتم گـام بزرگ، بزرگ است و فاصلهٔ محسوس تا تونیك نیم پرده میباشد .

رابطهٔ گام چهارگاه وگام کوچك ـ ایـن گام از چند نظر بگام کوچك شبیه است :

۱ـ گام کوچك گاهی بالا رونده بود (مانند گام کوچك هم آهنگ وگام کوچك بالا روندهٔ نغمگی) وگاهی پائین رونده مثل گام پائین روندهٔ کوچك نغمگی وگام چهارگاه درآن واحد دارای این هردو جنبه هست .

۲ـ فواصل دوم بیش بزرگ که در وسط هر دانگ واقع شده بفاصله دوم افزوده‌ای کـه در وسط دانگ دوم گام کوچك است شباهت دارد .

اهمیت گام چهارگاه ـ اگر درست دقت کنیم می‌بینیم کـه گام چهارگاه بعضی خواص گام بزرگ و برخی از خاصیت های گام کوچك را جمع کرده و در نتیجه مقامی را تشکیل داده است که از مقام بزرگ وکوچك بمراتب بهتر است. زیـرا از جهات ذیل برگام های بزرگ وکوچك برتری دارد :

۱ـ گام چهارگاه بـالا رونده و پائین رونده است ولی گام بزرگ فقط بالا رونده میباشد وگام کوچك نغمگی در حال صعود و هبوط پرده هایش اختلاف پیدا میکند در صورتیکه گام چهارگاه

بدون هیچگونه تفاوتی در هر دوحال دارای هر دوجنبه است .

۲ـ فاصلهٔ دوم افزودهٔ گام کوچك هم‌آهنك که سبب اختلاف و عدم تساوی دانگهاست چون در چهارگاه تبدیل بدوم نیم بزرگ شده و در هر دو دانگ هم هست سبب تفاوت دانگها نشده اینست که گام چهارگاه از نظر علمی و طبیعی هم کاملا صحیح است .

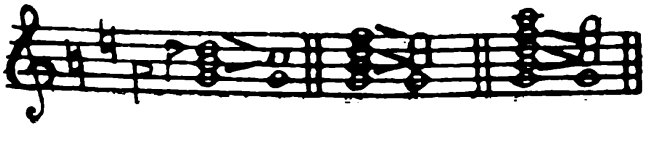
۳ـ از نظر توافقات بخصوص توافق درجهٔ پنجم ایـن گام دارای اهمیت مخصوص است که ذکرش در این جا مورد ندارد[1].

اینك اگر بگوئیم که چهارگاه نمایندهٔ جامع و کاملیست از تمام حالات و صفات موسیقی ایران نباید باعث تعجب شود زیرا با مختصر دقتی میتوان باین مسئله پی بردکـه این گام تمام خواص موسیقی ما را دربردارد.:

۱ـ نمونه‌ایست از گام پائین روندهٔ ایرانی که بـا فاصلهٔ دوم نیم بزرك روی تونیك میرود .

۲ـ دارای فواصل دوم بیش بزرگ است (هر دو دانگ) و

۱ـ برای اشخاصی که از علم هم‌آهنگی بهره‌ای دارند می‌توان گفت که معمولا توافقات چهارصدائی باید دارای قواعدعمومی توافقات نامطبوع باشند یعنی در صورت لزوم تهیه شوند و حل آنها اجباریست زیرا سوم و پنجم روی تونیك حل میشود . پس توافق سه صدائی نمایان دارای حالت توافق چهارصدائی و توافق چهارصدائی آن مانند توافق پنج صدائیست و غیره و این مطلب در هم‌آهنگ کردن نغمات چهارگاه اهمیتی بسزا دارد . برای نمونه بمثال شمارهٔ ٥٦ مراجعه شود .



(مثال ٥٦)

این فواصل در موسیقی ایرانی بسیار قابل اهمیت است[1]. چنانکه یکی از همین فواصل درگام همایون و اصفهان هم وجود دارد.

۳- چون دارای دومحسوس است‌از دوطرف روی تونیك‌حل میشود و ایـن حالت مخصوصاً در موقع هم‌آهنگ کـردن نغمات اهمیت خاصی بچهارگاه میدهد.

پس میتوان‌گفت‌که دست طبیعت تمام‌گامهای مختلف رادر یك جا جمع‌کرده و بهترین وعالی‌ترین صفات‌آنها را انتخاب‌کرده وگام چهارگاه را با صفاتی‌ممتاز تشکیل داده است. بنابراین‌گام چهارگاه از نظر علمی سرسلسلهٔ گامهای ایران است و در حقیقت مانند تاج مرصعی است‌که دست طبیعت برفرق موسیقی ما نهاده و می‌توانیم با داشتن چنین‌گامی کـه در موسیقی فرنگی وجود ندارد برموسیقی خود مباهات و افتخارکنیم.

پس تنهاگام چهارگاه معرف‌کمال اهمیت و لطف و زیبائی و صحت و تناسب موسیقی ماست.

۱- این فواصل را نباید مانند فاصله دوم افزودهٔ‌گام کوچك دانست که در نغمات کمتر استعمال میکنند و می‌گویند بـرای خوانندگان اشکال دارد و برای اینکه دوچار ایـن اشکال نشوند وگام‌کوچك را بصورتهای مختلف می‌نویسند بلکه فاصلهٔ دوم بیش بزرك ایـن‌گام کاملا طبیعی است و ایرانیان‌هم‌آنرا می‌پسندند و بهمین جهت است که چون فاصلهٔ دوم افزوده درگـام کوچك وجود دارد و شبیه بدوم بیش بزرك است مقاماتیکه در گام کوچك ترکیب شده بیشتر مورد پسند است.

متعلقات چهارگاه ـ این آوازایست های مخصوصی داردکه بعضی ازآنها تغییر مایه و برخی در مایه اصلی است ازاین قرار:

۱ـ اولین ایست روی تونیك است که بـه **درآمد چهار گاه** موسومست .

۲ـ ایست دوم روی نوت میانی « درجهٔ سوم است» که **زابل** نامیده میشود .

۳ـ ایست سوم روی رونمایان است که به **مخالف** موسومست و حالت همایون را دارد و از آنجا میتوان بهمایون وارد شد زیرا چون دانگ دوم چهارگاه مساوی دانگ اول همایون است وقتی روی درجهٔ ششم چهارگاه بایستیم مانند اینست که روی درجهٔ دوم همایون « نوت شاهد » توقف کرده‌ایم . باید دانست کـه مخالف چهارگاه با مخالف سه‌گاه اختلاف دارد زیـرا مخالف چهارگاه در پرده های همایون و مخالف سه‌گاه در پرده های اصفهان بسبك قدیم است .

٤ـ دیگر توقف روی هنگام است کـه در حقیقت **اوج** آواز چهارگاهست و **منصوری** نامیده میشود ؛ حالت ایـن آواز بسیار غم‌انگیز و حزین است .

بنابراین تـوقف روی درجات اول و سوم و ششم و هشتم صورت تغییر مایه‌یا تغییر مقام ندارد و در پرده های چهارگاهست ولی در موقع توقف روی رونمایان ممکن است از روی چندنوتی که معمول است عبور کرده بهمایون وارد شد .

۵- توقف روی نمایان بـه **حصار** معروف است و حصار در واقع تغییر مایهٔ چهارگاهست بچهارگاه پنجم فوقانی و دراین جاست که گام چهارگاه بهیك پنجم بالا انتقال مییابد . پس اگر درچهارگاه دو باشیم در حصار بهچهارگاه سل خواهیم رفت که درجاتش ازاین قرار است :

سل - لاکرن - سی - دو - ر - می کرن - فادیز - سل .

در موقع نواختن حصار معمولا تمام درجات مایهٔ پنجم فوقانی را نشان نمیدهند و بیشتر روی درجات اول و دوم و هفتم و ششم مایهٔ جدید (حصار) یعنی روی درجات پنجم و ششم و چهارم و سوم مایهٔ اصلی توقف میشود با این تفاوت کـه درجهٔ چهارم مایهٔ اصلی نیم پرده بالا رفتهو سوم آنهم یکربع پرده پائین آمده ولی چون بوسیلهٔ حصار راه تغییر مایه بـه پنجم فوقانی باز شده ممکن است تمام پـرده های مایهٔ جدید را نشان داده سپس محسوس چهارگاه پنجم فوقانی را نیم پرده پائین آوریم و درجهٔ ششم آنرا هم یکربع پرده بالا بریم و وارد چهارگاه اصلی شویم .

۶- دیگر از توقفهای چهارگاه کـه تغییر مایـه بشمار میرود توقف روی زیر نمایان گام است که **مویه** نامیده میشود و بدینوسیله بچهارگاه چهارم فوقانی یا پنجم تحتانی میروند. چنانکه ازچهارگاه دو میتوان بچهارگاه فا وارد شدکه درجاتش بقرار ذیل است:

فا - سل کرن - لا- سی بمل - دو - رکرن - می - فا .

دراین چهارگاه بیشتر روی درجات اول و دوم وسوم وهفتم

توقف می‌کنند که درجات چهارم و پنجم و ششم و سوم مایهٔ اصلی است با این اختلاف که درجهٔ پنجم مایهٔ اصلی یك ربع پرده پائین آمده و درجهٔ ششم آنهم یکربع پرده بالا رفته است ولی چون دانگ دوم چهارگاه جدید (مویه) مساوی دانگ اول چهارگاه اصلی است پس از نشان دادن نوتهای فوق بدانگ مشترك (که دانگ اول چهارگاه اصلی است) وارد میشوند و بعد بچهارگاه اصلی ورود میکنند. بهرحال چون آواز مویه راه تغییر مایه به‌گام پنجم تحتانی یـا چهارم فوقانی را بـاز میکند ممکن است در تمام پـرده های چهارگاه جدید گردش کرد و سپس بوسیلهٔ نشان دادن نوتهای درجهٔ پنجم و هفتم چهار گـاه اصلی کـه تغییر کرده‌اند وارد چهارگاه اصلی شد [۱] .

پس چهارگاه تنها مقامیست که بمایه‌های چهارم و پنجم فوقانی خود انتقال مییابد واین دو مایه چنانکه میدانیم از مایه های همسایه قسم اول است که طبیعی‌ترین تغییر مایه بشمار میرود. بطوریکه سابقاً اشاره شد آواز شور هـم بمایه چهارم فوقانی انتقال مییافت ولی مانند چهارگاه به شور پنجم فوقانی نمیرفت و این خود دلیل است که چهارگاه گامی است بالا رونده و پائین رونده زیرا گام شور چون

۱- باصطلاح علم هـم‌آهنگی بوسیله نشان دادن توافق درجه پنجم ورود بچهارگاه اصلی میسر می‌شود مثلا از چهارگاه دو بـه فـا میرویم و درجات پنجم وهفتمِ مایه اصلی عوض می‌شود سپس در موقع ورود بچهارگاه اصلی توافق نمایان گام چهارگاه دو (یعنی : سل بکار ـ سی‌بکار ـ رکرن) را نشان داده وارد چهارگاه اصلی میشویم .

پائین رونده بود به نمایان حقیقی گام (یـا شور چهارم فوقانی) میرفت ولی چـون چهارگـاه در حقیقت دارای دو نمایـان است (درجه چهارم و پنجم) میتواند بهر دوانتقال یابد بنابراین چنانکه ملاحظه میشود تغییر مایه های چهارگاه با اینکه موافق قواعدعلمی است ولی طبیعت دستو پنجه نوازندگان ایرانی را بآن آشناکرده و ایـن خـود دلیل است برصحت ضرب‌المثل معروف انگلیسی کـه ترجمه‌اش اینست : طبیعت بهترین آموزگار است (بگـذار طبیعت معلمت باشد). [1]

۷ـ آواز مغلوب که در سه‌گاه‌گفتیم در چهارگاه هم معمول است و پس از توقف مختصری روی هنگام مجدداً به نوت شاهد مخالف چهارگاه (درجه ششم) مراجعت میکند و از آنجا بظرف تونیك میرود. آواز اخیر هم تغییر مایه یا تغییر مقام نیست و درپرده های اصلی چهارگاه میباشد .

پس درآواز چهارگاه بترتیب روی‌درجات اول (درآمد) و سوم (زابل) و چهارم (مویه) و پنجم (حصار) و ششم (مخالف) و هشم (منصوری) توقف می‌شود و تنها ایست روی درجه دوم‌وهفتم معمول نیست .

رابطهٔ سه‌گاه و چهارگاه ـ اگر از روی دقت بآواز سه‌گاه و چهارگاه گوش کنیم و در هـر دو مقام مطالعه نمائیم و شباهت متعلقات هر یك را از حیث اسم و حالت در نظرگیریم می‌بینیم که

1- Let nature be your teacher

این دوآواز بیکدیگر نزدیکند و میتوان گام سه‌گاه را (بشرطیکه از نوت شاهد شروع کنیم) مصغّر وکوچك‌گام چهارگاه دانست .

از متعلقات چهارگاه منصوری و حصار در سه‌گـاه معمول نیست و بقیه یعنی زابل و مخالف و مویه‌و مغلوب در هر دونواخته می‌شود و با آنکه این چهار آواز در هریك از این دو گام دارای پرده هـای مخصوصیست ولی اختلافشان.جزئـی و تقریباً حالتشان یکیست ـ چنانکه مخالف چهارگاه در پـرده های همایون است و مخالف سه‌گاه در پرده های اصفهان بسبك قدیم (که محسوسش با تونیك فاصله دوم نیم بزرگـك دارد) ـ مویـهٔ چهارگاه وسیله تغییر مایه است بچهارگاه چهارم فوقانی ولی مویه سه‌گاه در پرده های اصلی سه‌گاهست .

زابل چهارگاه و سه‌گاه گرچه هیچ یك وسیله تغییر مایـه و مقام نیستندولی از نظر فواصل با یکدیگر اختلاف دارندکه درعمل بخوبی معلوم میشود .

مغلوب سه‌گاه و چهارگاه نیز از نظر فواصل اختلافشان‌کم و حالتشان یکیست .

از طـرف دیگر چهار آواز مشترك میان سه‌گاه و چهارگاه روی پرده های مختلف تشکیل میشوند .

چنانکه نوت شاهـد زابل سه‌گاه درجه پنجم و در چهارگاه درجه سوم است .

نوت شاهد مخالف سه‌گاه درجـه اول و در چهارگاه درجهٔ ششم است .

نـوت شاهد مویـهٔ سه‌گاه درجهٔ ششم و در چهارگاه درجهٔ چهارم‌است .

نوت شاهد مغلوب سه گاه درجهٔ سوم و در چهارگاه درجهٔ اول است .

علت این اختلاف اینست که گام سه‌گاه را از نوت شاهد شروع نکردیم و اگرنوت شاهد را درجهٔ اول یعنی تونیك‌گام‌قرار دهیم ملاحظه میکنیم‌که زابل سه‌گاه هم مانند چهارگاه روی‌درجهٔ سوم‌ومخالف روی‌درجهٔ ششم ومویه‌روی‌درجهٔ چهارم‌و مغلوب‌روی درجه اول خواهد بود ولی چنانکه‌گفتیم بجهاتی گام سه‌گاه را از نوت شاهد شروع نکردیم و بهمین جهت ظاهراً تفاوتی در نوتهای شاهد سه‌گاه و چهارگاه حاصل شده است .

بـرای اینکه این مطلب بهتر معلوم شود مناسب است‌که‌گام سه‌گاه و چهارگاه را با یکدیگر مقایسه‌کنیم و برای این‌کار بطور نمونه‌گام چهارگاه «ر» وگام سه‌گاه «سی‌کرن» راکه تونیك یکی‌با نوت شاهد دیگری مشترك است مبنویسیم (مطابق مثال ۵۷)

مثال ۵۷

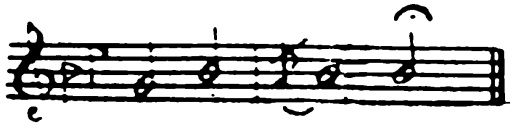
البته باید متوجه بودکه در مثال فوق‌گام‌سه‌گاه را از نوت شاهد شروع‌کرده‌ایم تا بتوان باگام چهارگاه مقایسه‌کرد. چنانکه

ملاحظه میشود درگام فوق درپنج نوت مشترکند که بوسیلهٔ خط نقطه چین نشان دادهایم ودر سهنوت اختلاف دارند. پس هرگاه بخواهیم گام چهارگاه را تبدیل بسهگاه کنیم باید درجات سوم و پنجم و هفتم آنرا یکربع پرده پائین آورد وتونیك چهارگاه را شاهد سهگاه قرارداد. پس بیجهت نیست که سهگاه را مصغّر وگام کوچك نسبی چهارگاه دانستیم زیرا هروقت سوم و هفتم چهارگاه که بزرگ است کوچك و پنجم آن که درست است کم درست شود و این گام را از یك سوم نیم بزرك پائینتر از تونیك چهارگاه شروع کنیم گام سهگاهی بوجود میآید که منسوب بگام چهارگاه است پس میتوان چهارگاه راگام بزرگ و سهگاه را نسبی کوچك آن دانست .

فرود مخصوص چهارگاه ـ ازخواص آوازچهارگاه اینست که در موقع شروع و فرود نوت رونمایان حالت نمایان را بخود گرفته روی تونیك حل میشود این حالت در سهگاه هم هست ولی اگر در چهارگاه بخواهیم رونمایان را تونیك و تونیك را شاهد فرض کنیم گام چهارگاه غلط میشود زیرا فاصلهٔ رونمایان تاتونیك وم نیم بزرك و فاصلهٔ تونیك تا نوت میانی سوم بزرك است که مجموع این دو فاصله پنجم بیش درست میشود پس اگر رونمایان را تونیك فرض کرده بودیم چهارگاه بیش درست میشد وگام دارای نمایان صحیح علمی نبود. درصورتیکه در سهگاه فاصله نوت تونیك (که همان حالت رونمایان چهارگاه را در موقع فرود دارد) با شاهد و فاصلهٔ شاهد بادرجهٔ پنجم گام سوم نیم بزرك است ومجموع

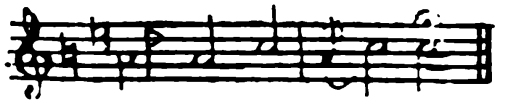
دو سوم نیم‌بزرك پنجم درست میشود بهمین‌جهت نوتی که‌در سه‌گاه حالت رونمایان‌چهارگاه را درموقع فرود دارد تونیك قرارداده‌ایم تا با درجهٔ پنجم‌گام فاصله‌اش درست شود. نمونهٔ این حالت را در مثال ۵۸ ملاحظه نمائید .

فرود مخصوص سه‌گاه سل .

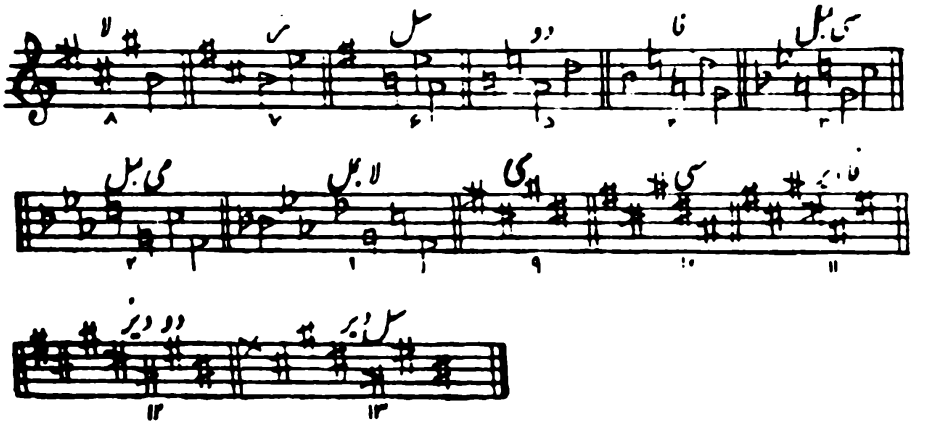


مثال ۵۸)

فرود مخصوص چهارگاه دو



مایه شناسی چهارگاه ـ مانند سایر مقامات ایرانی اول مایه هائی که روی دوازده نیم‌پردهٔ‌گام کرماتیك تشکیل میشوند پیدا می‌کنیم باینطریق که مانند سه‌گاه نوت لابمل را مبدءِ حرکت قرار داده با فواصل پنجم از آن بالا میرویم و مایه های سیزده‌گانهٔ ذیل پیدا میشود :



(مثال ۵۹)

میان مایه هـای سیزده‌گانه فوق مایه سل دیز مترادف لابمل است پس در حقیقت روی‌دوازده نیم پردهٔ‌گام‌کرماتیك دوازده‌مایه تشکیل یافته است :

لابمل - می بمل - سی بمل - فا - دو - سل - ر - لا - می - سی-فادیز - دودیز - سل دیز - چنانکه ملاحظه میشود همین مایه ها را در مقامات شور و سه‌گاه هم پیدا کردیم از ملاحظهٔ علامـات ترکیبی مایه های فوق بمطالب ذیل پی‌میبریم :

۱- در هر مایه دو علامت ربع پرده‌ای وجود دارد . درهفت مایهٔ اول ایـن دو علامت‌کرن است . در مایهٔ هشتم یك‌کرن و یك سری است ودر بقیهٔ مایه‌ها هردو علامت ربع پرده‌ای سری است.

۲- اولین مایـه دارای هشت علامت است (بمل‌کرن را دو علامت حساب‌کرده‌ایم) و بتدریج ازعدهٔ علامات ترکیبی‌کم‌میشود تا در مایهٔ پنجم‌کـه عدهٔ علامات بچهار میرسد سپس در مایه های ۵و٦و۷و۸و۹ همان‌چهار علامت‌باقیست (ولی بصورتهای‌مختلف) بعد مجدداً از مایـهٔ دهـم پنج عـلامت پیدا میشود و بتدریج عدهٔ علامات زیاد میشود تا در مایهٔ سیزدهم کـه به هشت علامت میرسد (دو لا دیز را دو علامت محسوب داشته‌ایم) .

۳- هـر مایه نسبت بمایهٔ قبل سه تفاوت دارد : پنجمش یك ربع پرده بالا رفته - ششمش یك ربع پرده پائین‌آمده و هفتمش نیم پرده صعود نموده است و اگر دقت شود ایـن اختلاف بین دو مایهٔ

چهارگاه که یك پنجم با هم اختلاف‌داشته باشند نیز موجوداست[1].

٤- در تمام مایه ها دوعلامت ربع پرده‌ای دنبال یکدیگرواقع شده که با یکدیگر دارای فاصلهٔ پنجم یا چهارم درست است واین دو علامت در حقیقت متعلق بدرجات دوم‌و ششم‌گام چهارگاه‌است که باهم فاصلهٔ پنجم یا بطور معکوس فاصلهٔ چهارم تشکیل‌میدهند. « این دو علامت در مایهٔ لا از هم جدا شده‌اند » .

۵- دو علامت ربع پرده‌ای بـا علامات قبل یـا بعد از خود یکی در میان فاصلهٔ دوم بیش بـزرك تشکیل میدهند و ایـن همان فواصلیست‌که در وسط دانگهای چهارگاه میباشد .

٦- مایهٔ «لا»که داری‌کرن و سریست مایهٔ مشترك است یعنی اگر بـا فواصل پنجم از آن بالا رویم بتدریج مایه های سری دار پیدا میشود و اگـر با فواصل چهارم از آن صعود کنیم مایه های کرن‌دار بوجود میآید:

لا - می - سی - فادیز - دو دیز - سل دیز .

لا - ر - سل - دو - فا - سی‌بمل - می‌بمل - لابمل .

علت‌اینکه در مایه های‌کرن‌دار بیشتر جلو رفته‌ایم برای‌یافتن مایهٔ لابمل بوده‌که‌آنرا همه جا مبدءِ حرکت قرار داده‌ایم .

پس از مطالعهٔ مطالب فوق اینك قواعد مایه شناسی‌مایه های دوازده‌گانه ذکر میشود :

۱- حالا میتوان‌گفت دو مایه‌که نسبت بهم‌فاصلهٔ پنجم درست‌داشته باشند اگر ماهور هستند در یك‌نوت و اگر شور و سه‌گاه باشند در دونوت و در صورتیکه چهارگاه باشند در ۳ نوت اختلاف دارند .

قاعدهٔ اول ـ آخرین کرن روتنیك است. یك دوم نیز بزرك از آن پائین آمده تونیك را پیدا می‌نمائیم .

قاعدهٔ دوم ـ اگر بیش از یك سری داشته باشیم اولین‌سری درجهٔ دوم است که با یك دوم نیم بررگ پائین آمدن تونیك یافت میشود .

قاعدهٔ سوم ـ آخرین دیز محسوس است. یك دوم کوچك‌از آن بالا رفته تونیك را مییابیم .

قاعدهٔ چهارم ـ مایه هائی‌که بیش از یك بکار داشته باشند اولین بکار محسوس است .

مطابق قواعدچهارگانهٔفوق درهرکدام‌ازمایه های‌دوازدگانه بدوطریق میتوان تونیك را یافت .

اگر بخواهیم قاعدهٔ ساده‌تری پیداکنیم کـه در هرمایه بیك طریق تونیك پیدا شود گوئیم :

آخرین کرن و اولین‌سری روتنیك است (ولی‌قسمت‌اخیر این قاعده بچهارگاه لا تعلق نمی‌گیرد) .

پس از یافتن مایه های دوازده‌گانهٔگام‌کرماتیك برای یافتن مایه هائیکه تونیکشان دارای‌ربع پرده است چنانکه سابقاً هم‌گفتیم از مایهٔ دوکرن شروع میکنیم و با فواصل پنجم درست بالا میرویم وآنها را مرتباً مینویسیم .

چون علامت ترکیبی‌چهارگاه دو را میدانیم اگر تمام‌نوتهای آنرا یك ربع پرده پائین آوریم علامات ترکیبی چهارگاه دو کرن

پیدا میشود و بعد از روی‌آن سایر مایه ها را بطریق ذیل مینویسیم:

« مثال ۶۰ »

(مثال ۶۰)

پس از دقت در مایه های فوق بمطالب ذیل پی‌میبریم :

۱ـ بجز مایهٔ ر سری که پنج علامت دارد و مایهٔ لا سری، که دارای شش علامت است سایر مایه های فوق دارای هفت علامت ترکیبی هستند .

۲ـ هرمایه دارای پنج علامت ربع پرده‌ایست .

۳ـ مایه اول فقط ازکرن‌و بمل‌تشکیل شده و تسلسل علامات ترکیبی درآن مانند تسلسل بمل‌هاست .

۴ـ از مایهٔ ۸ تا ۱۳ فقط تسلسل علامات ترکیبی مانند دیز هاست .

۵- مایه هـای ۲و۳و٤و۵و٦و۷ از دو دسته علامات ترکیبی تشکیل میشوندکه یك دسته مطابق تسلسل بمل‌ها و دستهٔ دیگر مانند تسلسل دیزهاست .

پس از مطالعهٔ نکات فوق باید بقواعد مایه شناسی مایه‌های مزبور مراجعه‌کرد :

قاعدهٔ اول ـ کرن قبل ازآخر تونیك است .

قاعدهٔ دوم ـ آخرین‌کرن زیر نمایان است .

قاعدهٔ سوم ـ آخرین سری محسوس است (هرجا نوتها دیز سری شده آخرین دیز سری محسوس است کـه در حقیقت آخرین سری بشمار میرود) .

اگر بخاطرداشته باشید قاعدهٔمایه شناسی‌مایه‌های ربع‌پرده‌ای ماهور هم شبیه بچهارگاه بود ولی تسلسل علامات ترکیبی چون‌در ماهور و چهارگاه مختلف است وجه امتیازی حاصل میشود .

آواز چهارگاه ـ آواز چهارگاه‌نمونهٔ‌کاملی از تمام حالات و صفات موسیقی ماست. زیرا درآمدآن مانند ماهور موقر ومتین و شاد و خـرم و خندان است. آواز زابل حزن درونی اغلب آواز های ما را دارد .

آواز مخالف شکایت‌آمیز و مانند همایون ناصح با تجربه و توانائیست .

آواز مویه و منصوری غم‌انگیز و حزن‌آور است .

پس چهارگاه هم شادی میکند و هم گریه و زاری مینماید .

گاهی مسرور و زمانی غم‌انگیز است .

تکبر و مناعت طبع و وقار و متانت را مجسم میکند و از زندگانی عارفانـه و بی‌تکلف و حالت صبر و بردباری نیز گفتگو مینمایدسپس با ناله های‌دردناك احساسات محبت‌آمیز و هوی‌های آمیخته بعشق را بیان میکند .

رویهمرفته میتوان‌گفت که چهارگاه مانند انسان‌کاملیست‌که تمام خصائص و محسنات ذوق شرقـی و احساسات عالیهٔ انسانی را داراست و ذوقش‌هرگز خاموش نمیشود بدین معنی که درمقابل سختی‌های زندگی‌صبر و شکیبائی پیشه میکند و تاب مقاومت‌دارد ولی‌گاهی نیز از ناکامی ها و نامیدی های زندگانی ملول و متأثر شده بـاران اشك از دیدگان خـود جاری میسازد . بنابراین مقام چهارگاه برای نشان دادن تمام حالات و صفات وکیفیات مناسب است و بهمین جهت‌آن را مهمترین مقام موسیقی خود دانسته‌ایم .

نمونه آواز چهارگاه

(مثال ۶۱)

فصل پانزدهم

مایه شناسی مقامات ایرانی

گرچه قواعد مایه شناسی آوازها با دقت و شرح و بسط زیاد بیان شده ولی باز ممکن است خواننده را دوچار اشکال کند. زیرا پس از حفظ کردن تمام این قواعد حال اگر کسی تونیك مقامی را بداند و بخواهد علامات ترکیبی آن مقام را بنویسد یا علامات ترکیبی مایه‌ای را ببیند و بخواهد تونیك و مقام آنرا بیابد شاید به زحمت افتد. باین جهت دو سلسله قواعد ذیل که خلاصهٔ قواعدمایه شناسی مقامات ایرانیست بیان میشود تا اگر اشکالی باشد مرتفع گردد.

اگر علامات ترکیبی مایه ایرا بدون آشنا بودن به آن مقام بدانیم تونیك را چگونه بیابیم ؟

مقام ماهور - یا تمام علامات نیم پرده[1] ایست. در این صورت آخرین دیز محسوس و بمل قبل از آخر تونیك است (آخرین بمل زیر نمایان است).

---

(۱) مقصود از علامات نیم پرده‌ای بمل ودیز است (بکار را هم جزء اینگونه علامات محسوب میداریم).

یا تمام علامات ربع پرده[1] ایست در این موقع آخرین سری محسوس و کرن قبل از آخر تونیك است (آخرین کرن زیر نمایان) .

مقام شور و همایون ـ اگر دارای یك علامت ربع پرده‌ای باشد علامت ربع پرده‌ای رو تونیك است .

یا دارای یك علامت نیم پرده‌ای ایست و باقی علامات ربع پرده‌ای میباشد در این موقع علامت نیم پـرده‌ای رو تونیك است . (اگـر فقط شش علامت موجود است همـه ربع پـرده‌ای هستند و علامتی که کسر داریم و چون طبیعی بوده آنرا ننوشته‌ایم روتونیك است مثلا اگر شش کرن داشته باشیم : سی ـ می ـ لا ـ ر ـ سل ـ دو ـ پس نوت فا کـه جزء علامات ترکیبی نیست و بکار میباشد رو تونیك است) ـ قـاعده دیگر اینکه آخرین کـرن درجه ششم و آخرین سری درجه پنجم است .

تبصره ـ پس از آنکه تونیك را یافتیم در ضمن قطعهٔموسیقی ملاحظه میکنیم اگـر فاصلهٔ تونیك و «میانی» سـوم بـزرگ بود در همایون و اگر کوچك بود در شور هستیم . تونیك شور و همـایون هم یکیست .

مقام سه گاه ـ یا دارای دو علامت ربع پـرده‌ایست و بـاقی علامات نیم پرده‌ایست در این صورت اولین کرن یا آخرین سری

---

(۱) منظور از علامات ربع پرده‌ای کرن و سری است (دیز سری و بمل کرن هم جزء این دسته است) .

نوت شاهد است (درجه سوم گام) [1]

یـا دارای دو علامت نیم پرده‌ای و باقی علامات ربع پرده‌ـ ایست . در این موقع آخرین کرن درجه هفتم و آخرین سری‌درجهٔ دوم است .

مقام چهارگاه ـ مثل سه‌گاه یا دارای دو علامت ربع‌پرده‌ای و باقی‌علامات نیم پرده‌ایست در این صورت آخرین کرن روتونیك و آخرین دیز محسوس است .

مانند سه‌گاه یا دارای دو علامت نیم پرده‌ای و باقی علامات ربع پرده‌ایست .

در این موقع آخرین کرن زیر نمایان (کرن قبل از آخرتونیك) و آخرین سری محسوس است .

تبصره ـ قسمت اول قواعدی که برای مایه شناسی‌سه‌گاه و چهارگاه ذکر کردیم شبیه به هم است زیرا چهارگاه و سه‌گاه یـا دو نوت نیم پرده‌ای و یا دارای دو نوت ربع پرده‌ای هستند . اینك برای تشخیص این دو مقام ازِ یکدیگر گوئیم : اگر آن دو علامت نیم پرده‌ای یا ربع پرده‌ای که در اقلیت واقعند با علامت دیگری که

---

(۱) در سه گاه ر که دارای یك کرن و یك سری است مطابق قاعده «فاسری» شاهد است و دیگر سی‌کرن را نباید شاهد تصور کرد زیرا وقتی دو عدد کرن داشته باشیم سی‌کـرن شاهد است (کرن قبل از آخر) پس وقتی یك‌کرن داشته باشیم (سی‌کرن) نوت قبل ازآخر آن در حقیقت همان «فاسری» خواهد بود .

پس از کلید هست دارای فواصل دوم بیش بزرگ بودند (که دو فاصلهٔ مخصوص چهارگاه است) در مقام چهارگاه هستیم وگرنه در سه‌گاه میباشیم . البته در مایه هائی که علامت ترکیبی کمتر از هفت عدد است مانند مایه ر سری (دارای ۵ علامت ترکیبی) و لا سری (دارای شش علامت ترکیبی) علامات نیم پرده‌ای در اولی همان دو علامت طبیعی است (می بکار و سی‌بکار) که نوشته نشده و در دومی یك علامت طبیعی (سی بکار) که جزء علامات ترکیبی نیست و باید فواصل دوم بیش بزرك را نسبت بآنها سنجید .

اگر تونیك مقامی را بدانیم علامات ترکیبی آنرا چگونه بنویسیم ؟

مقام ماهور ـ اگر تونیك نوت نیم پرده‌ای باشد محسوسش را میبابیم اگر محسوس نوت دیز شده بود همان محسوس آخرین دیز است و قبل از آن هم هر چه علامت باشد دیز است . اگر محسوس نوت طبیعی [بکار] یا بمل شده بود آن مایه دارای بمل است و تونیك علامت ترکیبی قبل از آخر است و قبل از آنهم هر چه باشد بمل است .

اگر تونیك نوت کرن شده باشد زیر نمایانش آخرین کرن است و قبل از آنهم باید شش علامت دیگر باشد [زیرا اگرتونیك نوت ربع پرده‌ای باشد عده علامت ترکیبی همیشه هفت است] حال اگر قبل از آن کمتر از شش علامت بود هرچه‌کمتر دارد ازتسلسل سریها [که مطابق تسلسل دیزهاست] اضافه میکنیم تا عده علامات

بهفت برسد .

اگر تونیك نوت سری شده باشد محسوسش آخرین سری‌است پس از آنکه سریها را نوشتیم اگر عده آنها از هفت کمتر شد هر چه کمتر باشدکرن میگیرد [و این تنها در یك مورد است وآن‌ماهور فاسری است که دارای شش سری و یك کرن است] البته اگر محسوس نوت دیز سری شده بود هر چه علامت قبل از آن باشددیز سری است و بعد از آن هم بقیه علامات تا بهفت برسد باید سری باشد [زیرا وقتی یکی از علامات ترکیبی مکرر شد حتماً عده علامات ترکیبی هفت است و آنچه قبل ازآن باشد علامات مکرر و هر چه بعد از آن است علامات غیر مکرر از سنخ آنست] .

مقام شور و همایون ـ اگر تونیك نوت نیم پرده‌ای باشد روتونیکش آخرین‌علامت ترکیبی‌است، حال این رو تونیك‌اگرکرن بود بقیهٔ علامات قبل ازآن بمل است و اگر سری بود علامات قبل از آن دیز میباشد .

اگر تونیك نوت ربع پرده‌ایست رو تونیك را که حتماً نوت نیم پرده‌ایست پیدا میکنیم اگر بمل بود آنرا مینویسیم و قبل از آن اگر لازم شود بمل‌کرن و بعد ازآن‌کرن میگذاریم تا هفت علامت ترکیبی حاصل شود . اگر دیز بود قبل ازآن اگر لازم شود دیز سری و بعد از آن سری میگذاریم تا هفت علامت ترکیبی پیداشود اگر بکار بود آخرین علامت ترکیبی است‌که نوشتن آن لازم‌نیست (چون طبیعی است) و شش علامت قبل از آن اگر میسر است‌باید

کرن باشد . اگر کرنها تمام شود بجای آنها سری اضافه میشودتا کرنها از بین رفته و سری جای آنها را بگیرد و این وقتی است که رو تونیك سی بکار باشد (زیرا چون سی اولین کرن است در سلسله کرنها و بمل‌ها دیگر کرن یا بملی قبل از آن نیست و تمام علامات در این موقع سری است) .

تبصره ـ پس از نوشتن علامات ترکیبی اگر قطعه درهمایون است مراعات علامت عرضی بطوریکه سابقاً گفتیم باید بشود یعنی درجهٔ سوم همایون بزرگ است و باید آنرا باعلامت عرضی نشان داد.

مقام سه‌گاه ـ اگر تونیك نوت نیم پرده‌ای بود شاهدرا پیدا میکنیم اگر کرن باشد اولین کرن است وبعد از آن هم یك کرن لازم است (زیرا سه‌گاه دراین موقع دوعلامت ربع پرده‌ای دارد) و قبل ازآنها اگرعلامتی لازم باشد بمل است . اما اگر شاهد سری‌بود آخرین سری است ویك سری هم قبل از آنست وپیش ازآنها هم اگر علامتی لازم باشد دیز است . حال اگر آخرین سری فا بود چون قبل از آن سری‌دیگری نیست بجای یك سری‌دیگر سی کرن. میگذاریم . اینست که سه‌گاه ر (که شاهدش فا سری است) دارای دوعلامت ترکیبی است ازدو سلسلهٔ مختلف (فا سری وسی کرن)

اگر تونیك نوت ربع پرده‌ای بود بدرجهٔ دوم وهفتم گام نظر میکنیم . اگردرجهٔ دوم سری‌بود آنرا آخرین سری قرار داده‌چهار سری دیگر قبل‌ازآن میگذاریم(زیرا دراین موقع سه‌گاه بایددارای ۵ علامت ربع پرده‌ای باشد) ولی اگر سری‌هارا گذاشتیم وتسلسل

علامات ترکیبی تمام نشد قبل از سری‌ها آنقدر دیز میگذاریم تا تسلسل کامل شود . اما اگر پس از آنکه سریهارا نوشتیم پنج علامت ربع پرده‌ای حاصل نشد بجای سری از تسلسل کرنها اضافه میکنیم تا پنج علامت ربع پرده‌ای پیدا شود . چنانکه درجهٔ دوم دیز سری بود ازطرف چپ اگر علامتی لازم شود البته دیز سری خواهد بود واگر لازم نشود ازطرف راست آنقدر سری اضافه میکنیم تاپنج علامت ربع پرده‌ای حاصل شود واگر قبل از آنها علامتی لازم باشد البته دیز است .

چنانچه درجهٔ دوم سری نبوددرجهٔ هفتم‌راکه حتماً کرن‌است آخرین کرن قرار می‌دهیم و البته چهار کرن دیگر هم پیش از آن لازم‌است (زیرا دراین موقع پنج علامت ربع پرده‌ای لازم‌است) ولی اگر کرن‌هارا گذاشتیم وتسلسل علامات ترکیبی تمام نشد قبل ازکرنها آنقدر بمل میگذاریم تاتسلسل کامل گردد .

البته معلوم است که اگر درجهٔ هفتم بمل کرن باشد آنچه قبل ازآنست تاچهار علامت کرن وبقیه بمل است [1] .

مقام چهارگاه ـ درصورتیکه توتیک‌نوت نیم پرده‌ای باشد.

---

۱ ـ باید متوجه بودکه اگر مثلا علامت‌ترکیبی سه‌گاه چنین باشد سی بمل کرن ـ می بمل ـ ر کرن ـ سل کرن ـ دو کرن ـ فا کرن البته سی بمل‌کرن آخرین علامت ترکیبی است (باآنکه ظاهراً اول واقع شده) وعلامت قبل از آن بترتیب عبارتست از : فا کرن ـ دوکرن ـ سل‌کرن ـ ر کرن‌ـلابمل ومی‌بمل.

اگر روتونیك کرن است آنرا آخرین کرن قرارمی‌دهیم وقبل‌ازآنهم یك کرن دیگرلازم است(زیرا دراین‌موقع چهارگاه دارای‌دوعلامت ربع پرده‌ایست مثل‌سه‌گاه) پس اگر روتونیك خود اولین کرن‌است دراین صورت علامت‌ربع پرده‌ای دیگر را از سریها می‌گیریم. قبل ازاین دوعددکرن دوعلامت نیم‌پرده‌ای باید گذاردکه یکی درمیان یك دوم بیش بزرك ازکرنها بالاتر باشد (کیفیت این دو علامت چنین است‌که اگرقبل از آن دو عدد کرن سلسلهٔ کرن‌ها ناقص‌باشد آن دو علامت بکارخواهد بودوباز اگرتوالی کرنها ناقص شدبمل اضافه می‌کنیم‌واگر توالی‌کامل شد هریك ازآن دوعلامت یاهردو درصورت لزوم از دیزها انتخاب میشوند .

درصورتیکه روتنیك کرن نبود محسوس‌را که حتماً دیزاست آخرین دیز قرارمی‌دهیم وقبل‌ازآنهم‌یك دیزدیگر لازم است‌وجلوی این دو علامت باید دوعدد سری نوشت (زیرا دراین موقع‌هم‌چهار گاه دارای دو عدد نوت نیم پرده‌ایست مثل سه‌گاه) واگر تسلسل دیـز ها کامل نشد جلوی آن سریها آنقدر دیز میگذاریم تا توالی علامات ترکیبی‌کامل‌گردد .

اگر تونیك ربع پرده‌ای‌باشد یاکرن‌است یاسری . اگرتونیك نوت‌کرن شده بود هفت علامت ترکیبی داریم‌که دو عدد آن نوت نیم پرده‌ای و پنج عدد آن نوت ربع پرده‌ایست . زیرنمایان‌را که آخرین علامت‌ترکیبی وکرن است‌مینویسیم وقبل ازآن دوعددکرن میگذاریم(ولی اگرسلسلهٔ کرنها تمام شد باندازهٔ عدهٔ کرن‌های لازم

دراول علامات ترکیبی سری قرار می‌دهیم) باین ترتیب از هفت علامت ترکیبی سه علامت گذارده و دو علامت ربع پرده‌ای و و دو علامت نیم پرده‌ای دیگر باقی داریم ، اینك از سلسلهٔ بمل‌ها وکرنها اگر چهارعلامت باقی باشد ازاول شروع کرده دو کرن وبعد دو عدد بمل میگذاریم واگر سه علامت ناقص باشد از اول یك کرن ودو عدد بمل میگذاریم ودرصورتیکه فقط دوعلامت ازسلسلهٔ بمل‌ها کسرباشد همان دوعدد بمل‌را قرار می‌دهیم (دردو نوبت اخیر کسری کرن‌هارا از اول سلسلهٔ سریها جبران میکنیم) . اما اگر پس ازگذاردن یك بمل سلسلهٔ کرنها تمام شد ازاول‌سریها شروع کرده یك بکار ودوعددسری قرار می‌دهیم ودرصورتیکه‌اصلا برای گذاردن بمل هم محلی نبود دو عدد بکار و دو عدد سری میگذاریم .

اگر تونیك نوت سری شده بود محسوس‌را که آخرین‌سری یاآخرین دیز سری میباشد مینویسیم . اگر سریَ باشد علامات قبل ازآن سه عدد سری ودو عدد بکار ویك عدد سری خواهد بود که مطابق توالی سریها ازاول نوشته میشود . اما اگرمحسوس دیزسری بود درصورتیکه قبل ازآن علامتی لازم باشد یك دیزسری ودو عدد دیز ویك دیزسری‌خواهد بود واما علامات‌بعدی اگرفقط سه‌علامت یا کمتر از آن باشد سری نوشته میشود واگر بیش ازسه‌علامت‌لازم باشد بعد از سه عدد سری دو عدد بکار ویك سری لازمست که هرچه محل داشت تاخاتمهٔ توالی سریها نوشته خواهد شد .

عدهٔ علامات ترکیبی در مقامات ایرانی - درخاتمهٔ این فصل عدهٔ علامات ترکیبی مقامات ایرانی‌را نیز بطریق ذیل ذکرمیکنیم:

مقام ماهوریاتمام علاماتش نیم پرده‌ایست یاربع پرده‌ای .

اگرتمام‌علاماتش‌ربع‌پرده‌باشددارای‌هفت‌علامت‌ترکیبی‌است.

شور وهمایون یایك‌علامت ربع پرده‌ای دارد وبقیهٔ علاماتش نیم پرده‌ایست یایك علامت نیم پرده‌ای دارد وبقیهٔ علاماتش ربع پرده‌ایست‌اگریك علامت نیم پرده‌ای‌داشته باشد دارای هفت‌علامت ترکیبی است منتها ممکن است بعضی ازمایه‌های آن ظاهراً فقط دارای شش علامت ترکیبی ربع پرده‌ای باشد .دراین صورت‌نوت نیم پرده‌ای بکاراست وبهمین جهت نوشته نمیشود .

مقام سه‌گاه وچهارگاه یادارای دوعلامت‌ربع پرده‌ایست یا دارای دوعلامت نیم پرده‌ای اگر دوعلامت نیم پرده‌ای داشته باشد عدهٔ علامات ترکیبی هفت است وممکن است بعضی ازآنها چون بحال طبیعی‌هستند نوشته‌نشودوظاهراعدهٔعلامات ترکیبی کمترباشد.

پس بطور خلاصه میتوان گفت که اگر تونیك ربع پرده‌ای باشد عدهٔ علامات ترکیبی در حقیقت هفت است منتها اگر ظاهراً پنج علامت ربع پرده‌ای داشتیم دوعلامت دیگر طبیعی است وچنین مقامی سه‌گاه یا چهارگاهست و اگر ظاهراً شش‌علامت ربع‌پرده‌ای داشتیم یك علامت دیگر طبیعی است و چنین مقامی شور یا همایون خواهد بود .

با بیان مطالب فوق شناسائی مقاماتی، که تونیك آنها نوت ربع پرده‌ای باشد آسان میشود زیرا اگر هفت علامت همه ربع پرده‌ای بودند مقام ماهور است . اگر یك علامت نیم پرده‌ای دیده شد مقام شور یا همایون است و در صورتی که دو علامت نیم پرده‌ای بنظر آمد مقام سه‌گاه یا چهارگاهست . اختلاف مقام شور و همایون یا مقام سه‌گاه و چهارگاه از اینجا نیز مشهود است که مقام شور و همایونی که تونیك آنها نوت ربع پرده‌ای باشد دارای شش‌نوت ربع پرده‌ایست واگر پنج علامت ربع پرده‌ای‌دیدیم سه‌گاه یا چهارگاه است .

تشخیص مایه‌هائی‌هم که تونیك‌آنها نوت نیم پرده‌ایست‌چون دارای قوائد ساده و آسانی است با فراگرفتن آن قواعد اشکالی نخواهد داشت . پس اگر قواعد مایه شناسی مقامات ایرانی بنظر اول دشوار باشد با کمی دقت و تمرین سهل و ساده خواهد بود و برای اینکه بهتر فراگرفته شود باید به پرسشنامه و تمرینهای آخر کتات نیز مراجعه کرد .

اینك برای‌آنکه بتوان تمام مایه‌ها و مقامات مختلف‌موسیقی ایرانی را در یك جا ملاحظه و با یکدیگر مقایسه کرد مثالهای گذشته راکه سابقاً ذکر کرده‌ایم متوالی یکدیگر ذکر میکنیم تا از دقت در علامات ترکیبی مقامات و مایه‌ها بآسانی بتوان مطالب گذشته را فراگرفت .

۱ ـ علامات ترکیبی مایه‌های نیم پرده‌ای مقام شور وهمایون

۲ ـ علامات ترکیبی مایه‌های ربع پرده‌ای مقام شور وهمایون

۳ ـ علامات ترکیبی مایه‌های نیم پرده‌ای ماهور

٤ ـ علامات ترکیبی مایه‌های ربع پرده‌ای ماهور

٥ ـ علامات ترکیبی مایه‌های نیم پرده‌ای سه‌گاه

٦ ـ علامات ترکیبی مایه‌های ربع پرده‌ای سه‌گاه

۷ - علامات ترکیبی مایه‌های نیم پرده‌ای چهارگاه

۸ - علامات ترکیبی مایه‌های ربع پرده‌ای چهارگاه

فصل شانزدهم

(خواص آوازهای ما)

آوازهای ایرانی قرنها میان اهالی این سرزمین متداول و معمول بوده و هریك از این نغمات یادگار یکی از خاطرات گذشتهٔ مردم این کشور است زیرا این همان الحانیست که از دیر زمان اجداد ما بدان وسیله با یاران خود راز و نیاز میکرده‌اند.

حالت اغلب این نغمات حزن و اندوهست که نمایندهٔ اوضاع زندگانی پیشینیان است وچنین برمیآید که آنها را با رنج وغم انس والفتی شدید بوده زیرا اگر دوران عظمت واقتدار سلاطین **هخامنشی** اهالی این کشور را شاد و خرم داشت حملهٔ اسکندر قدرت آنهارا ازمیان برد. اگر شوکت وجلال ساسانیان زنگار غم از دلها زدود هجوم اعراب آثار ملیت را از بین برد و عادات و آداب و خط و زبان ایرانیان قدیم را تغییر داد. اگر وطن پرستی و قیام اهالی خراسان و سیستان و جنبش رؤسای این نواحی از قبیل **ابو مسلم** و **طاهربن حسین** و **یعقب لیث صفاری** و **اسمعیل نصر سامانی** باز حس قومیت را زنده کرد سلاطین ترك نژاد از قبیل **غزنویان** و

سلجوقیان مهلت ندادند که ایرانیان خود را اززیر بار محنت عرب وتعصب مذهبی عربی خلاص کنند تا آنکه در هجوم **مغول** ایرانیان تیره روز از زیر تیغ ستمگر و خونریز مغول گذشتند و قتل و غارت **چنگیز** وکشتار و ظلم و جور همراهان او ذوق ایرانی را خاموش کرد. وحشیان بی‌سر و پای مغول که از سگ و گربه و درخت هم نمی‌گذشتند و خاندان **محمد خوارزمشاه** را برکشته‌شدن نزدیکان خود بندبه و گریه وزاری وا میداشتند معلومست که چگونه رفتاری با اهالی این آب وخاك کرده‌اند . ولی روح نژاد ایرانی چنان‌قوی بود که‌ازاین‌زبونی‌ها افسرده نشد وغلبه کنندگان را زیر نفوذ عادت و اخلاق خود آورد : چنانکه **ایلخانیان‌مغول** را مردمی هنرپرور و ادب دوست کرد. ولی‌خونریزی **تیمور** باز بدبختی‌های‌گذشته را تجدید کرد. اماعاقبت ظلمها سپری‌شد وایرانیان در دورهٔ‌زمامداری سلاطین صفوی روزگار امن و آسایش گذشته را تجدید کردند ولی بی‌لیاقتی **سلطان حسین** راه هجوم افغان را بازکرد وگر چه **نادر شاه** و **کریمخان زند** امنیتی برقرارکردند ولی دورهٔ قـاجاریـه و جنگهای خونین ایران با دول مجاور و شورش و انقلابهای بعد در هرحال ایرانی را افسرده داشت .

باری هریك از خاطرات اسفناك گذشته و یادگارهای آلام و مشقات نیاکان ما در روح و صنایع ما بقدرکافی اثرکرده و در نتیجه موسیقی مارا مخزن نغمات **حزین** و **مویه** و **غم‌انگیز** و **بیداد** و **شکسته** و غیره‌که همه اسمی با مسمی هستند نموده است .

سوز نغمهٔ **دشتی** وزاری آهنگ **سه‌گاه** وغمگساری **افشاری** وفریادحزن‌آور **منصوری** همه‌نمونه‌ایست‌ازبدبختیها وبیچارگی‌های گذشته: حتی هنوز هم میتوان گفت که ایرانی بتمام معنی قیافهٔ شاد وخندانی ندارد واکثر ماازنغمات حزن‌آور بیش ازالحان‌فرح‌بخش لذت میبریم و این همان اثر غم و ماتم شدیدیست که از گذشتگان بما ارث رسیده و خون ما بادرد و انـدوه آغشته شده است . پس اگر بگوئیم نغمات موسیقی ما اکثر حزن انگیز وغم‌آوراست‌شاید بغلط نرفته باشیم .

از طرف دیگر روح عارفانهٔ ایرانی و قدمت تمدن تاریخی و پیری و با تجربگی قوم قدیمی ایرانی و تحمل و طاقت در آلام و مصائب و اظهار بی‌علاقگی عارفان و ادیبان و نویسندگان نامی بزندگانی و یند و اندرز شاعران بگذشتن از جهان فانی و سیر و سلوك درعوالم فوق مادی هریك بنوبت خود در نغمات موسیقی‌ما تأثیری خاص داشته و موسیقی ما بیشتر صاحب جنبه خصوصی گشته وکمتر در اجتماع کـه از هرگونه ذوقی ترکیب شده ورود نموده است .

اگر در حالات آوازهاکه سابقاً ذکر شد دقت نمائیم ملاحظه میکنیم که اغلب نغمات ما با دلهای پریش و مردم افسرده ووارسته و بی‌علاقهٔ بزندگی فناپذیر مادی راز و نیازها دارد و ایرانیان را از دیرباز بااین مقامات و الحان غم‌انگیز انس و الفت شدید بوده است .

شك نیست که موسیقی ما دارای نغمات فرح‌بخش نیزمیباشد ولی اگربخواهیم مقایسه کنیم نالهٔ آوازهای‌ما بیش ازحالت‌مسرت و شادی آنهاست[1] .

بنابر آنچه اغلب تصور میکنند این حزن و ملال عیب موسیقی ماست درصورتیکه‌حقیقتاً اینطورنیست زیرا موسیقی‌تابع احتیاجات هر ملت است و بیقین میتوان گفت کـه هرگاه بخواهیم موسیقی فرح انگیز داشته باشیم و مستعد داشتن نواهای نشاط‌آور باشیم نواهای حزن‌آور ما هم به نغمه‌های مسرت بخش تبدیل‌خواهد شد ولی‌تا زمانیکه با حزن والم مأنوس باشیم نغمه‌های موسیقی ما هم حزن انگیز و ملالت خیز خواهد بود . از این گذشته زنـدگی بشر همانطورکه‌گاهی سرور انگیز وبانشاط است با درد وغم و حسرت و رنج و تألم و بیماری و کسالت و افسردگی نیز آمیخته است و اتفاقـاً ناکامیها و آرزوهـای انجام نشدنی بیش از خوشیها و خرمی‌هاست . پس چگونه ممکن است موسیقی‌که نمایندهٔ حالات درونی بشراست فقط مرکب ازنغمات‌فرح‌آور وشاد وبشاش‌باشد؟

---

(۱) مقصود ما فقط آوازهاست که‌اساس موسیقی بشمار میرودوگرنه بعضی ازقطعات‌ضربی‌که ساخته‌شده نشاط‌آور است امامنظورآن‌ترانه‌هائیست که سالیان متمادی بین ما معمول بوده و با آنکه هزاران بار شنیده‌ایم باز از شنیدن آن خسته نمیگردیم وقطعات مختلف از قبیل پیش‌درآمد وتصنیف که کم بدم نومیشود وکهنه‌ها راکسی‌گوش نمیدهد از مورد بحث ماخارج است .

منتها چیزی که هست در دورهٔ زندگانی گذشتهٔ ما چون غم وحسرت بیش از عیش و عشرت بوده عدهٔ نغمات حزن انگیز ما هم بیش از آهنگ‌های نشاط آور است. ضمناً بایدمتوجه بود که نغمات‌موسیقی ما در حالتیکه آمیخته بحزن و غم واندوهست بیشتر اوقات موجب تفکر نیز میشود و اندوهی که ازشنیدن این نغمات حاصل میشود در حقیقت غمی نیست که گریه آور وملالت خیز باشد بلکه حالتی‌ایجاد میکندکه شنونده از روی تأثر سر بجیب تفکر میگذارد و این حال که خود باعث رفع کدورت و خستگی است در معنی نشاطی ملایم طبع و ذوق سلیم پدید میآوردکه موجب رضایت خاطر است .

دیگرازخواص موسیقی ماانیست که تمام آوازها بنابراحتیاج آوازخوانها مرتب شده و سرائیدن وآواز خواندن در نظم وترتیب نغمات ما دخالت تام داشته است زیرا تمام آوازها اول از ناحیهٔ بم شروع میشود وپس‌ازمختصرتوقفی روی تونیك که معمولادرآمد آواز نامیده میشود بتدریج روی نوت‌های روتونیك و میانی و زیر نمایان و نمایان مکث میکند و توقف هریك از درجات یك نغمهٔ کوچك که دارای اسم وکیفیت خاصیست تشکیل میدهد[1] . گاهی روی بعضی از این‌نوتها مکث نمیشود ولی بترتیب بالا میرود بعضی اگر روی روتونیك توقف نشد روی نوت میانی مکث میگردد[2] و

(۱) راجع باین موضوع درجای دیگر باز گفتگو میکنم .

(۲) مانند چهارگاه که پس از توقف روی تونیك مکث روی میانی آواز «زابل» را تشکیل میدهد .

تمام نغمات داخلی و فرعی یك آواز در دانگ اول است و کمتر اتفاق می‌افتد که در دانگ دوم یعنی همین قدر که از نمایان گذشت ایست کنیم باستثنای آواز چهارگاه که توقف روی رونمایان آواز **مخالف** را تشکیل میدهد. درسایر جاها بمحض اینکه از دانگ اول عبور شد تنها روی هنگام که در حقیقت تونیك است آوازه خوان صوت خود را نمودار میکند و این قسمت به **اوج آواز** موسومست که در ماهور بصورت **عراق و راك** در میآید و در سه‌گاه **مخالف و مغلوب** نامیده میشود ودرچهارگاه **منصوری** ودرشور **غزال** است.

تغییر مایه وتغییر مقام در آوازه‌های ایرانی اغلب بچهارم یا پنجم فوقانی یعنی بنوت‌های نمایان و زیر نمایان است و اکثر بصورت تغییر مقام است نه تغییر مایه . چنانکه از ماهور بشورپنجم فوقانی میروند (دلکش) یا ازاصفهان هم بشور پنجم فوقانی میروند (عشاق) وگاه تغییر مایه است چنانکه از شور بشور چهارم فوقانی و از چهارگاه به چهارگاه چهارم فوقانی (مویه) یا بچهارگاه‌پنجم فوقانی (حصار) وارد میشوند. گاه نیزرفتن بمقام هم اسم‌معمولست چنانکه از همایون به شوری میروندکه تونیکش با همایون یکیست یا ازماهور (مقام بزرگ) به **اراك** میروندکه شبیه‌به‌مقام کوچك است قاعدهٔ عمومی تغییر مقام و تغییر مایه چنان است که ذکر شد ولی ممکن‌است مدگردیهای دیگرهم بندرت استعمال شود. اما چنانکه سابقاً گذشت نوازنده و خوانندهٔ ماهرکه بقوائد مد گردی آشنا باشد و اصول علمی آنرا بداند از هرآوازی میتواند بآواز دیگر

ورودکند . بنابراین مطابق سبك معمول طرز تغییر مایه و تغییرمقام بمطبوع‌ترین صورت انجام میگیرد یـا باصطلاح علمی اغلب مـد گردیها بمایه‌های همسایهٔ قسم اول است وگاه بمقام هم اسم که‌بین مایه‌های بیگانه از همه مطبوعتر است .

یکی از خواص آوازهای مانداشتن ضرب است که‌همین‌مقید نبودن بضرب ووزن‌معین نوازندگان‌وخوانندگان‌را به **بداهه نوازی** و **بداهه‌خوانی**[1] عادت داده است و هیچوقت سراینده و نوازنـدهٔ ماهر ردیف معینی راکه از استاد آموخته اجرا نمیکند بلکه همیشه بنا بموقعیت و حالت شخصی و احساسات آنی خود موسیقی را بیان مینماید وبهمین جهت مستمعین از تکرارآوازها خسته نمیشوند زیرا اگربنابود همیشه آوازهارا بیك شکل معین بنوازندیکنواختی بیشتر اسباب‌کسالت و خستگی میشد و شاید دیگرکسی مایل بشنیدن آوازی نبود در صورتیکه ممکن است در یك مجلس چندین نوازنده و خوانندهٔ ماهر آوازی را یکی بعد از دیگری بنوازنـد و بخوانند و شنوندگان خستگی احساس نکنند زیرا هریك از نوازنـدگان و خوانندگان مطابق ذوق وسلیقه وحالت شخصی و آنی خود چنانکه گفتیم موسیقی را بیان میکند واین‌کار تنوعی درسبك هریك ایجاد مینمایدکه خسته‌کننده نیست بلکه لطف و زیبائی خاصی هم دارد .

تصور نشودکه موسیقی ما حقیقتاً بدون ضرب است وموسیقی

۱ـ ترجمه کلمهٔ Improvisation است‌که در موسیقی همین‌معنی را دارد .

فرنگی چنانکه اغلب تصور میکنند دارای ضرب معین ومنظم میباشد. آوازهای اروپائی که بسیار خوش حالت و معرف احساسات شدید موسیقی دانهای اروپاست در واقع ضرب معینی ندارند ونوازندگان هریك بمیل خود آنهارا می‌نوازند ولی چون موسیقی اروپائی دارای هم آهنگی است سازندگان درموقع نوشتن این گونه نغمات یك نوع ضرب مصنوعی بآنها میدهند تا در ارکستر باعث زحمت نشود و هرکس بمیل خود پیش نرود منتها هروقت نغمهٔ اصلی را مثلا ویولن زن مینوازد سایرین هم با او همراهی میکنند و متوجه او هستند. این موضوع مخصوصاً در **پشتیبانی** آواز یا ساز دخالت تام دارد و پیانوزن درحالیکه دو حامل مخصوص آن سازرا میخواند واجرا میکند نوت ویولن با ساز دیگری که آن را پشتیبانی میکند دربالای دو حامل پیانو میبیند و کاملا مطابق میل خود آن نوتها را مینوازد وقطعه را ادامه میدهد درحقیقت اختیار خود را بدست او میسپارد. شك نیست که هروقت نغمات ماهم، هم آهنگ شد باین طریق اجرا میشود.

باری چون ادامهٔ قطعات بی‌ضرب موجب خستگی است اغلب نوازندگان در ضمن نواختن آواز قطعات ضربی کوچکی که دارای ضربی یکنواخت است در میان آوازها می‌گنجانند. این قطعات کوچك را **چهار مضراب** گویند که اغلب دارای وزن $\frac{۳}{۴}$ یا $\frac{۶}{۸}$ است وبی‌شباهت به **رنگ** هم نمی‌باشد و مرکب است از یك قسم تمرین ساده‌ای که از اول تا آخر دارای پایه و وزن معینی است و

در پرده‌های مختلف گردش میکند واغلب سیمهای مختلف ساز را هم بصدا میآورد. یك قسمت ازهنرنمائی نوازندگان هم دراین‌موقع است . بطورکلی چهار مضرابهای تار که دارای مضراب‌های‌چپ و راست مشکل است در اثـر تمرین زیـاد و طول مدت بهتر از چهار مضرابهائی میباشدکه در سازهای زهی معمول شده ومیتوان گفت‌که چهار مضراب درتار بیشتر پرورش یافته و متنوع‌شده‌است و روی ویولن چهار مضرابها از تار خسته کننده‌تر و یکنواخت‌تر است مگر آنکه نوازنده ماهر باشد[1] .

پس‌آوازها خوانندگان ونوازندگان را ببداهه خوانی‌وبداهه نوازی عادت داده و اگر نوازنـده و خواننده هر دو مهارت داشته باشند می‌توانند اثرات خوبی بوسیلهٔ حالات مختلفی که در موسیقی ایجاد میکنند در شنوندگان تولید نمایند. ازاین‌گذشته بداهه سرائی آوازه‌خوانها سبب پیدایش غلت‌ها وتحریرهای خاصی شده‌که‌خود باعث زیبائی ولطافت‌آوازهاست،[2] این غلت‌ها وتحریرها خواندن

(۱) چهار مضراب را میتوان به Divertissement که در ضمن قطعات‌کلاسیك از قبیل سونات (sonate) وسنفونی معمول است شبیه‌کرد بااین تفاوت‌که چهار مضراب بمراتب از آنها یك‌نواخت‌تر است و دارای هیچ نوع مد گردی یا نوتهای خارجی و گذر (Notes de passage) نمی‌باشند .

(۲) دراین جا نمیتوان از انواع تحریرها وغلت‌ها وطرز اجرای‌آنها گفتگوکرد زیرا هرکس‌کم وبیش درضمن نواختن آوازها باآنها آشنائی‌یافته است واین موضوع وظیفهٔ **دستور آواز** است ودرآنجا باید انواع مختلف این‌تحریرها وتمرینهای متعددرا برای مهارت واستعمال‌آنها نوشت، درضمن نمونه‌هائیکه از آوازها دراین‌کتاب‌آمده است میتوان یکی دوقسم غلت‌هاکه درآوازها معمول است آشنا شد .

آواز های مارا مشکل کرده وبهمین جهت آواز خوان خوش صوت ماهر نادر ومقامش ارجمند است .

بطورکلی موسیقی ما از این جهت با موسیقی فرنگی تفاوت کلی دارد زیرا موسیقی فرنگی از این نظر بسیار ساده است وهمین کار نوشتن آوازهای ایرانی را بسیار دشوار کرده ، چنانکه عده‌ای عقیده دارند که نوشتن آوازها ممکن نیست ولی برای اینکار علامات مخصوصی درست شده است که بوسیلهٔ آنها میتوان تا حدی آوازها را نوشت . چنانکه سابقاً گفتیم البته هرقطعهٔ موسیقی را نوازنده و خواننده بایدخوب عمل آورد زیرا سراینده ونوازنده بایداحساسات و خیالات و افکار سازنده را بیان کنند . پس هرکس بهتر بنوازد و بیشتر کار کرده باشد ، اگر نوت آوازی را هم ببیند آنرا بهتر اجرا خواهدکرد ونوازندهٔ ناتوان بدون شك ازعهده برنخواهدآمد. پس اینکه بعضی عقیده دارند آوازها را نباید نوشت اشتباه هست زیرا با این ترتیب نغماتی هم که امروز معمول است مانند هزاران الحان قدیمی از بین میرود وآنهارا هم مانند نغمات گذشته فراموش خواهیم کرد . از این گذشته چنانکه گفتیم خط موسیقی هنوز کامل نیست و سازندگان فرنگی هم گاه در نوشتن نغمات خوش حالت و آواز مانند دوچار همین اشکال میشوند ولی بطوریکه گفتیم این مطالب را بوسیلهٔ اصطلاحات خاصی که زیر نوتها مینویسند بنوازندگان میآموزند و شك نیست که اگر امروز مثلا یکی از موسیقی دانهای قدیم اروپا زنده شود از اینکه قطعات اورا مطابق میل اونمینوازند

شاید متأثر شود . البته راجع بقطعات موسیقی فرنگی نمیتوان زیاد مبالغه کرد ولی راجع بآوازهای ما تا حدی صحیح است و چنانکه گفتیم نوشتن غلت‌ها وتحریرها وباصطلاح اهل فن نازك کاریهاوریزه کاریهای آوازه‌های ایرانی کار هر کسی نیست بلکه تمرین وممارست زیاد درنوشتن و در نواختن آنها ضروریست .

یکی دیگر ازخواص موسیقی مافرودهای مخصوص آوازهاست. سابقاً این فرودها بسیار یك نواخت و یك شکل بود و هنوز هم نمونه‌ای از آنهابخصوص درردیف استادان قدیمی دیده میشود ولی تازگی دراثرپیشرفت ذوق عمومی فرودها باشکال مختلف درآمده است .

شك نیست که هرچه اطلاع نوازندگان زیادتر شود و در اثر تمرین و ممارست وتجربه درجهٔ مهارت آنها نیز بالا رود این نقص نیز مرتفع خواهد شد .

فصل هفدهم

اهمیت و وسعت موسیقی ایران

از نظر علمی دایرهٔ موسیقی ما بسیار وسیع است زیرا وجود ربع پرده و فواصل ربع پرده‌ای سبب ایجاد یکعده گامهائی شده که نظیر آنها در موسیقی فرنگی نیست از قبیل گامهای شور و سه‌گاه وچهارگاه وغیره که شرح هریك گذشت. هریك ازمقامات موسیقی ما دارای حالات و صفات مخصوصی است که این کیفیات موسیقی ما را از دیگر موسیقی‌ها و بخصوص موسیقی فرنگی ممتازمیکند. فواصل ربع پرده‌ای یك عده توافقات جدیدی در موسیقی ما بوجود آورده است که اگر بتوانیم درآتیه قواعد تسلسل آنها را کاملا پیداکنیم وسعت علم هم‌آهنگی را زیادتر خواهیم کرد[1].

---

(۱) برای اینکه این‌ادعا سبب‌تعجب نشود بی‌مورد نیست باچندمثال این مطلب را.توضیح دهیم : توافق سه‌صدائی درجهٔ دوم وپنجم وهفتم‌گام شورکاملا تازگی‌دارد زیرا توافق اول مرکب از یك‌سوم نیم بزرگ و یك سوم‌کوچك است (سی‌کرن - ر - فا) توافق دوم دارای یك سوم کوچك و

بقیه پاورقی در صفحه بعد

چون موسیقی ما دارای مقامات متعدد و متنوع است وسعت مدگردیها نیز اضافه میشود وبوسائل تازه‌ای میتوان تغییرمایه وتغییر مقام داد . در موسیقی فرنگی درحقیقت تمام مدگردیها از دو قسم خارج نیست یا تغییر مایه است یا تغییرمقام ولی یك قسم تغییرمقام بیشتر نمی‌توان داد یعنی یا ازمقام بزرك به‌کوچك ویابعکس میتوان مدگردی نمود. مثلا در مدگردی بمایه‌های همسایه در واقع سه‌مرتبه مقام عوض میشود و دو مرتبه مایه تغییر می‌کند و درآن سه مرتبه‌ای که مقام عوض میشود در حقیقت یك بار تغییر مقام است از مقام بزرك بکوچك یا بعکس در صورتیکه در موسیقی مـا ممکن است چندین مرتبه مقام‌را بوسائل مختلف تغییر داد زیرا میتوانیم از مقام بزرك (ماهور) بمقامات کوچك وهمایون واصفهان وشور وسه‌گاه و چهارگاه‌که هریك ازدیگری مختلفند برویم . اگر مقامات‌فرعی را هم وارد عمل‌کنیم از قبیل افشاری و بیات ترك و دشتی و غیره

بقیه پاورقی از صفحه قبل

یك‌سوم نیم بزرك میباشد (می ـ سل ـ سی‌کرن). توافق سوم از دوسوم‌نیم بزرك تشکیل میشود (سل ـ سی‌کرن ـ ر) . این توافقات درحالت مستقیم معکوس دارای فواصل سوم نیم بزرك وششم نیم بزرك وچهارم بیش‌درست وپنجم‌کم درست هستند و تمام این‌فواصل حالات وکیفیات و در نتیجه‌قواعد جدیدی در علم هم‌آهنگی ایجاد میکند همچنین باافزودن یك‌سوم‌برتوافقات فوق‌توافقات‌چهارصدائی جدیدی‌پیدا میشود و ازاین مختصر می‌توان‌باهمیت موضوع پی‌برد (آقای علینقی وزیری رساله‌ای راجع به هم آهنگی موسیقی ایرانی نوشته‌اندکه هنوز بچاپ نرسیده است .)

وسعت زیادتری بمدگردیها داده‌ایم .

نکتهٔقابل توجه اینجاست که موسیقی فرنگی باتمام رشته‌های مختلف خود امروزه تا حدی محدود شده و سازندگان در ترکیب کردن قطعات موسیقی وبخصوص ساختن نغمات تازه بزحمت زیاد دچار شده‌اند زیرا چند قرن است که‌روی دوازده نیم پردهٔ کرماتیك انواع و اقسام نغمات ترکیب شده . هزاران قطعات کلاسیك وغیر کلاسیك در همین دوازده مایهٔ بزرك و دوازده مایه کوچك ساخته شده و با مهارت واستادی که سازندگان در اثر ممارست وبررسی کتب نفیس علمی موسیقی و آثار موسیقی دانهای بزرك عالم پیدا کرده‌اند حالات متنوع و متفاوت بوجود آمده ولی کار بجائی رسیده که ساختن یك نغمهٔ جدید که از هرحیث تازگی داشته باشد کار دشواریست و بهمین جهت است که سازندگان قرن اخیر دیگر پای‌بند ساختن نغمات نیستند وسعی می‌کنند که درآثار خود عناصر ترکیب را طوری منظم کنند و شنونده را فریفتهٔ صنعت خود نمایند که چندان دنبال‌نغمه‌نگردد بنابراین بواسطهٔ انتخاب سازهای‌متنوع که هریك دارای وسعت و حالت و اثر مخصوصی است و بوسیلهٔ طرز و ترکیب وچگونگی استعمال توافقات و مرتب کردن قطعات وغیره اثرات‌خاصی‌ایجاد مینمایند. ازطرف دیگربتدریج ازموسیقی مشرق اقتباس می‌کنند و بعضی حالات موسیقی مشرق را بدون استعمال ربع پرده در موسیقی خود وارد میکنند یا آنکه ازمقامات مختلف‌دورهٔ قروق‌وسطی که دنبالهٔ‌مقامات یونان قدیم است استفاده

می‌نمایند ولی‌باتمام‌این‌حال بازهم‌دنبال چیزتازه‌تری هستند چنانکه بعضی در صددند روی‌گام بیست و چهار قسمتی ترکیبات تازه‌ای بوجود آورند ولی چون بکیفیت آن و مقامات شرقی آشنا نیستند خوب از عهدهٔ این‌کار برنمی‌آیند، اما درمقامات موسیقی‌مامیتوان بسیار نغمات تازه‌ای ساخت که سابقه نداشته باشد وشك نیست‌که اگر روزی صنعتگران اروپائی‌که دست پرورده و نتیجهٔ چندین قرن تمدن‌وصنعت‌هستند بخواهند درمقامات موسیقی‌ما ترکیبات‌تازه‌ای کنند پای بند ترتیب موسیقی ما نخواهند شد ومجبور نخواهند بود درهرمقام روی همان نوتی‌که‌ما ایست می‌کنیم توقف‌کنند یا حتماً یك قسم تغییر مایه وتغییر مقام مخصوصی را بکار برند. البته عدول از قواعد و رسومی که سالهاست میلن موسیقی دانها معمول است و مردم هم با همان پرورش یافته‌اند برای ما تـا اندازه‌ای دشوار است زیرا خود هم از طفولیت با همین سبك پرورش یافته‌ایم ولی برای کسی‌که مقید باین قیود نباشد این‌کار چندان اشکالی نـدارد زیرا در بحر موسیقی ربع پرده‌ای غـوطه زده بقدر درجهٔ استعداد و لیاقت خود هرگوهری‌که بدست آورد بیرون میآورد وآنرا سرمایهٔ ترکیبات جدید قرار میدهد و بهرکجا که بخواهد و گوش او آنرا خوش آیند بداند مدگردی مینماید .

دراین صورت موسیقی ما بموسیقی نمایشی هم‌کمك میکندو درنتیجه موسیقی‌نمایشی وتوصیفی ترقی بیشتری خواهدکرد. ازاین گذشته هریك از مقامات حالات و صفات مخصوصی داردکه آنها

نیز بنوبت خود برجلوه و رونق موسیقی میافزایند و از ترکیب این حالات با ذوق صنعتگران لایق مطالب تازه‌ای بوجود خواهدآمد.

اگر روزی این‌آمال وآرزوها انجام یابد شاید ملل مختلف عالم دارای پایهٔ واحدی در موسیقی بشوند و تمام ملل یك‌موسیقی مشترك داشته باشند ولی‌شك نیست‌که تازه‌آن وقت هم این‌موسیقی درهرکشور جلوهٔ خاصی خواهدداشت زیرا میان روحیات واخلاق و افکار یك ملت باملت دیگر تفاوت است واگر هم روزی‌جهات مشترکی پیدا شود باز اخلاق وتباین روح واخلاق آنها طبیعی‌است و اگر جز این بود ملل مختلف بوجود نمی‌آمد . پس موسیقی‌جهان حتی درآن روز تصوری هم‌عین یکدیگر نخواهد شد. زیرا طبیعت و اوضاع جغرافیائی و روحی و طرز فکر وهزاران علل دیگروسیلهٔ اختلاف میان مردم است .

پس وسعت دایرهٔ موسیقی ما چیزی است‌که برای اروپائیان هم‌مفید وقابل تقلید است ولی چنانکه خواهم‌گفت نباید تنها بهمین ادعا دلخوش باشیم . باید همانطورکه مکرر از لطف و زیبائی و وسعت و اهمیت موسیقی خود صحبت کردیم ببینیم موسیقی ما چه نواقصی هم دارد. و درصدد رفع آنها برآئیم .

فصل هیجدهم

نواقص موسیقی ما

شاید بعضی ازخوانندگان وقتی عنوان این‌فصل را بنگرند نگارنده را ملامت‌کنند . زیرا عیبجوئی‌وعیب بینی درنزد همه‌کس پسندیده نیست ولی اگرمطالبی‌که درفصول گذشته بیان شد با دقت کامل مطالعه گردد شاید تردیدی حاصل نشودکه نویسنده تا چه حد بموسیقی میهن خود علاقمند است زیرا همه جا با دلائلی موسیقی ملی را ستایش‌کرده و شاید در بعضی موارد پایه تمجید را بالاتراز آنچه بعضی تصور مـی‌کنند گذارده است ولـی علاقه بـاین هنر نگارنده را بر آن داشت‌که از نواقص موسیقی ایرانی نیز تا آنجا که ممکن است چیزی ناگفته نگذارد زیرا که از نواقص موسیقی ایرانی نیز تاآنجاکه ممکن است چیزی ناگفته نگذارد زیرا اگر ما بخواهیم همیشه‌از محسنات صنایع خود تمجیدکنیم و بدان افتخار نمائیم راه ترقی برای ما باز نخواهد شد چنانکه سالیان دراز بود بافتخارات‌گذشتهٔ خود اکتفاکرده بودیم و از موقعیکه حس کردیم

باید نواقص خود را رفع نمائیم درهـای سعادت را بروی خود باز کردیم .

اگر بصفحهٔ تاریخ نظر کنیم می‌بینیم برای ملتی ترقی وتعالی میسر است که بگذشته اعتنا نکند وآینده را بنگرد واین مسئله ازنظر روان شناسی هم ثابت است که اطفال درحال زندگی می کنند، پیران گذشته را بیاد میآورند و جوانان آینده را می‌نگرند واگرملتی مانند پیران سالخورده که دیگر امیدی در دل ندارند همیشه از افتخار اجدادی خود صحبت کند و امیدی بآتیه نداشته باشد ترقی نخواهد کرد . پس برای آنکه در شاهراه ترقی و تعالی قدم زنیم باید با آرزوئی پر امید واندیشه‌ای دقیق درآیندهٔ خود بنگریم یعنی خود را در میدان مبارزهٔ حیاتی داخل کنیم و با همتی قوی و عزمی راسخ مهار آینده را در دست گیریم و برای آتیه کار کنیم نه برای خود و گذشته . زیرا اگر صنعتگر بخواهد پابند رسوم گذشته شود و از آن تجاوز نکند هیچوقت جلوتر از آنچه هست نخواهد رفت بلکه صنعتگر پیش بین آنکس است که پابند قیود گذشته نشود و با دستی توانا اوراق کتاب کهنهٔ گذشته را پاره کرده برای آیندگان کار کند، ازانتقاد مردم محیط خود خسته نشود وبفکرخود عقیده‌مند باشد تا بتواند صنعت را تجدید کرده گذشته را تکمیل کند و در آئینه افکار خویش آینده را نظر نماید . پس برای آنکه بآینده بنگریم باید ازعیوب ونواقص موسیقی خود آگاه شویم و درصدد رفع آنها برآئیم نه مثل آن طاوس زیبای خوش اندام که بپای زشت خودمینگرد

وآنرا از انظار مخفی کرده پروبال زیبای رنگارنگ‌خود را جلوه میدهد . بلکه مثل کسیکه عوض خجلت و شرمساری در صدد رفع عیب خودبرمیآیدچنانکه گفته‌اند: درآینه نگه‌کن تا عیب خود بینی . اما تنها دیدن کافی نیست بلکه باید نقص رابرطرف وآن را بحسن تبدیل کرد .

اینك باید بگوئیم که موسیقی کنونی ما هم از نواقصی بر کنار نیست که باید با دست توانای صنعتگران تحصیل کردهٔ آنیه برطرف شود و این نکته را نیز لازم است متذکر شویم که وقتی از موسیقی کنونی‌خود صحبت‌می کنیم مقصود موسیقی‌عمومی ومتداول میان مردم امروز است .

هر چه متصدیان صنعت فکورتر و با ذوق‌تر و عالم‌تر و ماهرتر باشند صنعت خود را نیز به بهترین وجهی جلوه میدهند ولی موسیقی‌دانهای ایران مخصوصاً نوازندگان که اطلاع و درجهٔ تحصیلاتشان کم بوده و از قواعد موسیقی وحتی تألیفات قدما هم بی اطلاع بوده‌اند جز پیروی راهی‌که پیشینیان رفته کاری انجام نداده‌و هرگز بخیال‌جستجوی‌چیزتازه‌ای‌نیفتاده‌اندباینجهت‌بازار این صنعت روزبروز بی‌رونق شده تاآنجاکه امروز اغلب موسیقی‌دانها نه ازقواعدموسیقی‌قدیم خبردارند ونه ازموسیقی جدید با اطلاعند . ازاین‌گذشته‌بی‌اطلاعی موسیقی دانان یك قسم تعصب خشك‌بی‌معنی هم در صنعت ایجادکرده است زیرا هرچه مخالف عادت‌آنهاباشد از دایرهٔ موسیقی خود خارج میدانند مثلا اگرقطعه‌ای در مایهٔ بزرك

(که همان ماهور است) ترکیب شود و بر خلاف عادت عمومی درآمد و فرود مخصوص ماهور و تغییر مقام‌بدلکش رانداشته باشد یا در عوض دلکش بمقام دیگری که غیر معمولست وارد شود آن را موسیقی‌ایرانی‌نمیدانند. باین‌ترتیب هرصنعتگری مجبور میشود که ذوق‌خود را تابع این قبیل‌تصورات‌وعادات خالی از حقیقت‌نماید و هرجا ازآن‌تجاوز کرد مورد ملامت‌واقع‌میشود. درنتیجهٔ‌همین‌قیود است که‌افکار و ذوق موسیقی‌دانها از دایرهٔ‌محدودتصورات‌عمومی تجاوزنکرده‌وبهمین‌جهت‌سالها گذشته وتغییرمهمی‌درصنعت موسیقی بوجود نیامده است. پس علت عدم ترقی موسیقی‌ما این بوده است که متصدیان این صنعت‌در اثر نخواندن‌کتابی ونشنیدن نغمهٔ‌دیگری جز موسیقی خود وآشنا نبودن بزحماتی‌که نویسندگان قدیم ایران راجع به پیداکردن‌اصول قواعدموسیقی‌کشیده‌اند، ذوق و فکرشان روزبروز محدودتر شده و در نتیجه یك‌قسم‌تکبرونخوت جاهلانه‌ای هم درآنهابوجودآمده‌است‌زیراشخص‌بی‌اطلاع‌چون‌ازآنچه‌دیگران کرده‌اندآگاه نیست خود را بیش ازآنچه هست تصور میکند و این روش در موسیقی بیشتر متداول است چه همینقدرکه شخص دستش راه افتاد و در مجلسی‌چند دقیقه‌گوش دیگران‌را نوازش داد ومورد تحسین قرارگرفت خود را مهمتر ازآنچه هست تصور میکند و در همان قدم اول متوقف میشود و بهمین جهت زیادتر از آنچه خیال میکند جلو نمیرود.

باری تا چندی قبل موسیقی ما عبارت بود از ردیف آوازها که‌کاملتر هم بوده و رفته رفته بواسطهٔ نداشتن خط موسیقی قسمت

مهمی از آن‌الحان را فراموش کرده‌ایم و جز بعضی از آن نغمات‌در موسیقی کنونی‌ما باقی نمانده و چنانکه سابقاً گذشت فقط نام‌بعضی از الحان قدیمی در اشعار شاعران ما از قبیل منوچهری و نظامی و غیره باقی مانده است . قسمت دیگر بعضی تصنیف هـاست که از چگونگی آنهابخصوص آنچه مربوط بقبل از سی چهل سال قبل‌است بی‌اطلاعیم . قطعات ضربی خاصی‌هم که‌در عروسی و جشن‌وشادی بکار میرفته و ما آنها را **رنك** میگوئیم وجود داشته کـه چون ضبط نشده فراموش شده‌است .

ازچندی‌باین‌طرف‌قطعات‌ضربی که‌به **پیش درآمد** موسومست معمول شده و اولین دفعه مرحوم **درویش** آنها را از روی‌آوازهـا ترکیب کرده و هنوز هم معمول و متداول است.

در اثر انقلاب روح ملی و پیدایش مشروطیت تصنیف‌هـای ملی نیز اضافه شده و اول‌کسی که بـاین کار اقدام کرده مرحـوم **عارف** است .

بهر حال امروز موسیقی ما عبارت است از قطعات ضربی موسوم به پیش درآمد و تصنیف و رنك و آوازهای بی ضرب و این قطعات متوالی یکدیگر نواخته میشود . در اثر انتشار نمایش یکعده هم « اپرت » ضربی بوجود آمده که اغلب بهمان سبك تصنیف ها ساخته شده است . ولی یك نواختی عجیبی سراپای موسیقی ما را گرفته بطوریکه اگر ده پیش در آمد چهار گاه را که اشخاص مختلف ساخته‌اند با هم مقایسه کنیم خواهیم دید که سبك‌ساختمانشان یکیست وحتی‌اغلب نغمات‌آنها هم‌تکرارمکررات

است و در نتیجه هر چه پیش درآمدها تازه‌تر میشوند زیبایی خود را هم‌ازدست میدهند زیرانمونه وسرمشق‌هنوزهمان پیش‌درآمدهای اولیه است که پیشقدمان این سبك ساختداند و بهمین جهت قطعات مزبور هنوز بهترین نمونهٔ پیش درآمد است زیرا سازندگان جدید غیر از تقلید از سبك آنها چیز تازه‌ای بکار نبرده‌اند و علت هم چنانکه ذکر شد مدون نبودن موسیقی و آشنا نبودن موسیقی دانها بقواعد ترکیب و علم سازندگی است .

بنا بر این اگرمثلا بچند پیش درآمد چهارگاه نظرکنیم . می‌بینیم که در همه‌آنها اول درآمدآوازوسپس نغمهٔ زابل‌ومخالف وگاهی مغلوب وحصار ومنصوری بصورت ضربی درآمده وکمتر پیش درآمدیست که از اول تا آخر تغییر ضرب یا تفاوت حالتی داشته باشد . باری موسیقی کنونی ما ازپیش درآمد وآوازوتصنیف ورنك تجاوزنمیکند وبراستی میتوان گفت که ازتصنیف‌های مرحوم عارف ورنگهای مرحوم درویش هنوزبهترین نمونهٔ موسیقی معمول امروز است .

البته موسیقی‌دانها در جستجوی نغمات جدید هم هستند ولی کدام صنعتگریست که تنها باتکاء ذوق طبیعی بتواند جستجو کند و تجسس او قابل اهمیت باشد .

چنانکه سازندگان راه یافتن مقامات جدید را نمیدانند و از سبك عمومی نیز نمیتوانند تجاوزکنند و بهمین جهت آنچه از ذوق آنها تراوش میکند بر سبك سابق برتری ندارد .

طرزساختن یك قطعهٔ موسیقی باین ترتیب است که سازنده

با آنکه از علم سازندگی بهره‌ای ندارد و تنها نوازنده‌ای است ساز خود رادست‌میگیرد و درصدد ترکیب قطعه‌ای برمی‌آید. سپس شروع بنواختن میکند واگر خواست درشور چیزی بسازد اول درپرده‌های شور نغمه‌ای مینوازد واولین لحنی که بدست آورد آنرا در ابتدای قطعه موسیقی قرار میدهد و همان لحن را درپرده‌های مختلف شور میپروراند و پرورش لحن اصلی درنظر او عبارتست از ادامهٔ همان لحن اصلی در پرده‌های مختلف مقامی که باآن کاردارد واغلب اتفاق میافتد که یك قسمت از آنچه ساخته خود فراموش میکند زیرا چون از عهدهٔ نوشتن آنچه ترکیب کرده برنمیاید بزودی محفوظات خود را هم ازدست میدهد وبرزحمت بی‌فایده خودتأسف میخورد . البته حافظه اینگونه اشخاص قویتراست ولی با وجود این چون نگاهداشتن آنچه انسان فرا میگیرد کاردشواریست سازگاندنی هم که فقط از راه عمل موسیقی را آموخته‌اند لوح محفوظ نیستند و پس از مدتی قطعاتی که خود ساخته‌اند فراموش میکنند چنانکه یکی از معلمین سابق که نزداو تعلیم میگرفتم وقتی میخواست پیش درآمدیارنگی بسازد شاگردان خودرا جمع میکرد و هر قسمت را ترکیب کرده بود بیکی از آنها میآموخت و بعد قسمت‌های مختلف را دوباره ازآنهایاد میگرفت و دنبال هم قرار میداد تا پیش درآمد یا رنگی بعد از چندین هفته زحمت بدست میآمدولی اغلب اتفاق میافتاد که بعضی ازشاگردان قسمتی راکه فراگرفته بودند فراموش میکردند و از ترس و خشم غضب معلم با زحت بسیار آنرا بخاطر آورده از خود هم در آن تصرفاتی مینمودند. بخصوص یکی از شاگردان اوکه بر دیگران امتیاز داشت اغلب

برآنچه معلمش ساخته بود ایراد میگرفت و آنرا بخیال خود تغییر میداد بدون آنکه هنرآموز متوجه باشد . دراین صورت معلوم است قطعه‌ای که با این طرز ترکیب میشود چگونه خواهد بود !

یکی ازنواقص موسیقی‌ما یك‌نواخت بودن وکمی‌مدگردی آنست زیراچون مقید هستندکه ازآوازها پیروی کنند تغییر مقامات هم بیك صورت معین در میآید بطوریکه این مدگردیها را واقعاً نمی‌توان گفت تازگی دارد . مثلاً بقدری ذوق عمومی باتغییر مقام ماهور بدلکش آشناست که قبل ازآنکه نوازنده ازماهور بدلکش ورود کند مستمع میتواند آنرا بخواند و قبل از شنیدن کیفیت آنرا نیز بیان‌کند و چون راه تغییر مقامات دیگر در اثر عدم آشنائی بقوانین علم‌سازندگی وهم‌آهنگی مسدوداست تمام قطعات‌موسیقی یك شکل و یك نهج و شبیه بهم میشود . بنظر موسیقی‌دانهای عادی تغییرمقامات غیرمعمولی خوش نما نیست درصوتیکه مطلب بخلاف آنست زیرا گوش موسیقی‌دان بمراتب از گوش سایرین ورزیده‌تر است و چیزی راکه ذوق او پسندید اگر دارای ذوق سلیمی باشد کمتر اتفاق می‌افتدکه مردم نپسندند ولی چون موسیقی‌دانها مثلا نمیدانند چگونه باید از شور به چهارگاه و از سه‌گاه بماهور واز همایون‌بسه‌گاه‌رفت همان تغییرمقامات معمول راکه رفتن ازماهور و اصفهان و همایون به آواز شور است بمورد عمل میگذارند و راهی غیر از آن را کمترآزمایش می‌کنند . پس بطورکلی میتوان گفت که انتقاد موسیقی دانهای بی‌اطلاع بیش از دیگران است زیرا انحراف‌ذوق عامه‌گرچه مشکل است ولی‌منحرف کردن عقاید

این قبیل موسیقی‌شناسان دشوارتر بنظرمیرسد چونکه نه بقواعدعلمی و صنعتی آشناهستندتاازاین نظر بتوان باآنهاگفتگو کرد وباضافه‌خود را مستغنی‌میدانندوموسیقی‌را هم‌محتاج‌بتغییر ونوشدن‌تصورنمیکنند.

مسئله تعجب‌آور اینجاست که هرکسی پس از اندك مدتی که بموسیقی آشنا شد بسازندگی و ترکیب کردن قطعات موسیقی می‌پردازد. شك نیست که چون ذوق ایرانی طبعاً مایل بایجاد و اختراعست این‌کار پسندیده و مقبول است اما از طرف دیگر هم بلهوسی افراد و طالبان موسیقی را خوب نشان میدهد. بطورکلی میتوان گفت‌که ازصد نفر نود نفر از اشخاص‌که سازمیزنند وحتی آنهائیکه مبتدی هستند مشغول ترکیب کردن وساختن نغمات جدید میشوند زیرا ترکیب‌کردن بسبك معمول کار دشواری نیست همین قدر که یك پیش‌درآمد سرمشق قرارداده شدچون با اصول‌آوازها آشنائی حاصل است ممکن است پیش‌درآمدی خوبتر یا بدتر از نمونه‌ای که در دست بوده ساخته شود و این مسئله روزبروز سبب زوال موسیقی ما گردیده یعنی علاوه برآنکه موسیقی قدیم ما را از بین برده ارمغان تازه‌ای هم برای ما نیاورده است. بعضی دیگر هم‌که مختصر آشنائی بموسیقی اروپا پیدا کرده و اسم چند قطعه رقص‌های معروف را فرا گرفته‌اند. در صد ترکیب قطعاتی شبیه بآنها بر میآیند. با اینکه ساختن اینگونه قطعاتی‌که ساده‌ترین اقسام موسیقی فرنگیست اشکالی ندارد ولی چون‌این قطعات برای رقص درست شده باید در موقع ساختن آنها عدهٔ میزانها و وزن موسیقی را مراعات‌کرد. اینست‌که یکوقت می‌بینم والسی ساخته

شده که بهمه چیز غیر از « والس » بمعنای حقیقی شباهت دارد. تقلید از موسیقی فرنگی اگر پسندیده باشد راه دارد و بدون آشنا بودن با صول فنی برای کسی میسر نیست . ازاین‌قبیل قطعات‌رقص که‌بتدریج‌میخواهدجزء موسیقی‌ما بشود ازساده‌ترین‌نواهای موسیقی اروپاست‌که ساختن آنها چندان اشکالی ندارد و جزء موسیقی کلاسیك محسوب نمیشود .

فرنگیها در موموقعی‌که درکتابهای خود ازموسیقی‌مشرق صحبت می‌کنند باکمال تعجب میگویند هنوز موسیقی مشرق تنها از نغمات ساده ترکیب میشود و هم‌آهنگی میان نغمات نیست .

این مسئله بدبختانه صحت‌داردزیراهم‌آهنگی‌ازاختراعات صنعتگران اروپائیست . وقتی بقطعات‌کلاسیك[1] موسیقی اروپائی گوش میکنیم میبینیم‌که سازهای مختلف هریك وظیفهٔ خاصی دارد واز اجتماع اصوات‌آنها حالت مخصوصی ایجادمیشودکه موسیقی فعلی ما آنرا فاقد است . بهمین جهت است‌که اشخاصی که زیاد بموسیقی فرنگی انس میگیرند دیگر موسیقی را نمی‌پسندند زیراآن جذبه را در موسیقی ما حس نمی‌کنند . ولی اگر بخواهیم موسیقی ایران را بصورتی درآوریم که مناسب احتیاجات امروز ما باشد

(۱) وقتی از موسیقی کلاسیك فرنگستان صحبت میشود مقصود قطعات موسیقی‌دانهای بزرك اروپاست و شك نیست‌که قطعات سادهٔ رقص و غیره که امروز میخواهد جای موسیقی خودمان را هم بگیرد از این موسیقی خارج است و آنرا موسیقی شهوانی و مبتذل و خارج از از مذهب (Musique Profane) مینامند و آموزشگاههای موسیقی را با آنها کاری نیست .

البته باید هم آهنگی را طوری درار کستر وارد کنیم که در نتیجه لطف و زیبائی موسیقی خود را هم از دست ندهیم .

این نکته قابل انکارنیست که اصول تمدن امروز با سابق فرق دارد تمدن امروزروی اصل اختراعات جدید وترك کهنه پرستی قدیم است . تمدن امروزهرچه رامفید میداند میپذیردوازموهاماتی که گذشتگان بدان پای بست بوده‌اند صرف نظر میکند . مثلا در تحول صنعتی نباید تصورکردکه مردم با چیزهای تازه آشنا نیستند و نباید مطابق میل توده و بخصوص طبقهٔ عوام رفتارکرد . چنانکه بعضی گویند احساسات و افکارطبیعی یك ملت را نمیتوان بزودی عوض کرد . البته این تصور تا اندازه‌ای صحیح است ولی مقصود ایجاد ظرائف ولطائفی است که تا بحال فاقد آن بوده‌ایم و برای اقدام اساسی جز اینکه از علم موسیقی اروپائی استفاده کنیم چاره‌ای نداریم زیرا راه را آنها رفته و زحمت را کشیده‌اند تنها طریق اقتباس را باید دانست تا با دقت نظر این کار را انجام داد .

پس همان کسی که امروزبرای شنیدن قطعات هم آهنگ شده حاضر نیست پس از کمی وقت (بشرطی که قطعهٔ موسیقی طوری منظم شده باشدکه دلپسند باشد) چنان لطف و ملاحتی ازهم آهنگی احساس میکند که دیگر حاضر نیست بنغمه‌ای ساده گوش دهد . چنانکه نگارنده خود در موقعی که فقط ساز میزدم وبعلم موسیقی آشنائی نداشتم وارکستر هم آهنگ نشنیده بودم هر وقت پیانوئی می‌شنیدم که با اصول علمی نواخته میشد از دست چپ پیانو که پشتیبان نغمهٔ دست راست بود چیزی درك نمی کردم ولی امروز اگر

در موقع نواختن هرسازی پشتیبانی و هم‌آهنگی موجود نباشد فوراً احساس خستگی و یك نواختی میکنم .

باری هم آهنگ نبودن موسیقی ما چنانکه اشاره شد موسیقی ما را محدود و ارکسترهای ما را ساده و کم صدا و بی حالت کرده است . نغمات را تنها بسازهای خاصی از قبیل ویولن و تار تخصیص داده و گردش آنها را میان بخشهای مختلف و ساز های متفاوت غیر ممکن کرده بطوریکه یك نغمهٔ معین در تمام بخشها شنیده میشود وتمام سازهای ارکستربدون هیچگونه اختلافی آنرا می‌نوازند و بهمین جهات نغمات باید همیشه جذاب و دلربا باشد تاشوق شنوندگان راجذب نماید وچون یافتن نغماتی بدین شکل بسیار دشوار و بخصوص تراوش آن از ذوق موسیقی دانهای امروز مشکل‌تراست قطعات موسیقی ما بسیار یك نواخت شده و در صورتی که اگر ارکسترهای ما هم‌آهنگ باشد می‌توان ازنغمات مرتب صرف نظرکرد وحالات دیگری که جای آنرا بگیرد نشان داد . از طرف دیگرمحدود بودن آلات موسیقی بخصوص کم بودن آلات بادی وسیله شده است که ارکسترهای ما حالات و کیفیات موسیقی اروپائی را ندارد.

نبودن انواع مختلف موسیقی‌واستعمال یك‌نوع مخصوصی در تمام مواقع سبب یکنواختی و یك روشی موسیقی ما شده و در اثر این ترییب بتدریج موسیقی ما از اجتماع خارج شده و فردی وخصوصی گشته است خلاصه تمام‌این‌نواقص ازبی‌اطلاعی‌موسیقی‌دانها حاصل شده و همینقدر که عمل موسیقی با علم توأم شود ذوقها تغییر می کند و درنتیجه این‌نواقص‌هم برطرف خواهد شدزیرا

عیوب را تشخیص داده در صدد اصلاح آن خواهیم افتاد .

پس اکنون ملاحظه میشود که موسیقی ما با تمام زیبائی طبیعی خود بچه حالت اسفناك ووضع پریشی دوچار شده ودرنتیجه موسیقی امروزما با موسیقی فرنگی قابل مقایسه نیست واگرصنعتگران بزودی در صدد اصلاح آن برنیایند با انتشاری که موسیقی فرنگی دارد درآتیهٔ نزدیکی ممکن است آنرا از بین ببرد و موسیقی ما مخصوص نقاط دور از شهر و تمدن بشود که دراینصورت ساده‌تر از آنچه امروز است خواهد بود .

چنانکه ملاحظه میشود امروز در مجامع و محافل عمومی ودر کافه‌ها وسینماها ازموسیقی ماخبری نیست وحتی درمهمانخانها بجای موسیقی ایرانی رنگهای قفقازی که باسم قطعات شرقی بکار میرود چنان متداول شده . که دیگر کسی تصور نمیکند آنهم متعلق بما نیست . پس برای آنکه دوچار این ضرر و خسران عظیم نشویم وموسیقی خود راکه تسلیت دهندهٔ قلوب ماست ازدست ندهیم باید ببینیم راه اصلاح موسیقی ما چیست وچگونه می‌توانیم برای تجدید و اصلاح و تکمیل موسیقی خود بکوشیم اگر چه تجدد علمی و صنعتی دستور و قاعده‌ای ندارد و برای نگارنده سخت دشوار است راهی پیشنهاد کند و اصرار در علمی شدن آن نماید ولی ممکن است طرحی برانگیخت تا بعدها تکمیل شود . زیرا وظیفه هر صنعتگری آنست که عقیدهٔ خود را دراین مورد بیان کند ولی کدام عقیده موردپسند جامعه خواهد شد فعلا معلوم نیست همینقدرمی‌توان گفت که این کار تنها آزمایش است و باید دید بعدها بچه صورتی جلوه گر خواهد شد .

فصل نوزدهم

تجدد موسیقی در ایران

از ابتدای خلقت تا بحال بشر دائماً در صدد تجسس و ترقی بوده است. دانشمندان و ادیبان و صنعتگران برای کشف راههای جدید علمی و ادبی و صنعتی همیشه در جستجو و تفحص هستند. چه بسا اشخاصی که تمام عمر خود را برای خدمت بجامعه و کشف مسائل تازه صرف کرده و بدون آنکه با تمام موانع خسته شوند دنبال فکر و عقیدهٔ خود را گرفته تا آنرا بجائی رسانیده‌اند چنانکه جامعهٔ امروز مرهون خدمات و زحمات آنهاست ولی آن بزرگان که عمر خود را وقف ترقی جامعه کردند در حیات خود اغلب مورد تقدیر و تحسین قرار نگرفتند و تنها تسلی آنها فکر بلند و خیال ارجمندی بود که در دماغ خود میپروراندند و عاقبت بشر را از نتیجهٔ زحمات و مشقات خود راحت و آسوده کردند. این اشخاص همانهائی بودند که افکاری تازه داشتند و می‌خواستند آنها را بمورد عمل آورند ولی همواره دوچار حسادت و افکار مردم زمان خود میشدند ولی

چون پردهٔ اوهام گذشته را پاره کردند توانستند راه ترقی و تعالی و تجدد علمی و صنعتی را باز کنند اینست که جامعهٔ کنونی نام آنان را با احترام و قدردانی در کتابها ضبط کرده بافتخار آنها جشن میگیرند ولی همان اشخاص که مانع فکر آنها شدند و مختصر توجه و اعتنائی هم باین مردان بزرك تاریخی نکردند پشت پردهٔ فراموشی افتادند و دیگر کسی نام و نشانی از آنها نبرد .

فکر بشر روزبروز نو میشود، زندگانی انسان دم‌بدم عوض میشود و قوای دماغی انسان تجدید می گردد پس چگونه ممکن است راه گذشتگان را ادامه داد و برخلاف میل آنان چیزی نگفت ؟

سرچشمهٔ علوم وادبیات وصنایع ایران پس از حملهٔ عرب یك مرتبه خشك شد و ذوق ایرانی خاموش گشت اما پس از آنکه ایرانیان خود را مقهور یك مشت مردم وحشی عاری از تمدن دیدند وچاره‌ای جز تسلیم و رضا نداشتند شروع بکار کردند تا آنجا که معلم واستاد و آقای بتمام معنی آنها شدند و در صدر مجلس علم و ادب نشسته آنان را درس دادند . در تمام علوم و فنون کتب ذی قیمت نوشتند حتی دستور زبان عرب وکتاب لغت آنها را نیز جمع آوری و مدون کردند . بتصدیق خود عربها **ابن مقفع** ایرانی از نویسندگان بزرك اسلامیست. امثال **فارابی** و **ابن سینا** که فیلسوفان مهم ایرانی هستند سبب آبرو و حیثیت تمدن اسلامی و مشرقند . طبیبی چون **زکریای** رازی سالها کار هایش مورد مطالعه و بحث علمای اروپا بوده . بعد چون زبان فارسی از اهمیت و اعتبار افتاد ادیبان و شاعران

شیرین سخن پارسی‌گوی درصدد برآمدند زبان اجدادی خود را زنده‌کنند. این بودکه **رودکی** دفتر شعر و شاعری را ازنو باز کرد و **دقیقی** مقدمهٔ‌کار را بشاعرطوس‌آموخت تابزرگترین شاعرایران **فردوسی** بوجود آمد و با ساختن شاهنامه نام و زبان ایرانی را تا ابد زنده و محفوظ داشت . پس از او بازار ادب رونق گرفت و شعرائی مانند عنصری و منوچهری و خاقانی و عطار و سنائی و نظامی هریك پایه سخن را تا آنجاکه ممکن بود بالا بردند وچیزی را ناگفته نگذاردند. از طرف دیگر دانشمندان و بزرگان ایرانهر یك بنوبت خود در علوم مختلف کارکردند وآثار قیمتی از خود بیادگار نهادند. چنانکه تألیفات فارابی و ابن سینا و ابوریحان و زکریای رازی و خیام و غیره هنوز مورد مطالعه است. در موسیقی نیز ایرانیان‌استاد ومعلم عرب شدندو نواهائی هم از دیگران‌اقتباس کردند بطوریکه نزدخلیفهٔ بغداد مقامی‌بلندو ارجمند یافتند وموسیقی دانهائی نظیر ابراهیم و اسحق پیدا شدند . سپس علمای ایران از قبیل فارابی‌و ابن سینا هم دراین موضوع تألیفاتی‌کردند و این فن را تا آنجاکه مقدور بود مدون ساختند .

باری‌کاخ علم و ادب روبروز عظیم‌تر و با شکوه‌تر میشد تا آنکه حملهٔ مغول باز ایرانیان را افسرده کرد ولی روح ایرانی آن قدر قوی بود که درهمان دورهٔ بی‌آرام‌هم مهمترین‌کار ها راانجام داد زیرا امثال **سعدی** و **حافظ** و **مولوی** که سه تن از مفاخر شعر و ادب ایران هستند و شاید جز فردوسی دیگری را نمیتوان با آنها

همردیف کـرد در همین دوره بوجودآمدند. مولوی مقام عرفان را بعرش اعلی بـرد . حافظ زیبائی ظاهری و معنوی شعر و انتقاد از عیوب زمانه را چنان واضح و روشن بیان کردکه شاعر پیروجوان و زن و مرد و بی‌سواد و با سوادگردید و لسان الغیب نامیده شد . سعدی سهولت‌الفاظ و فصاحت شعر و رقـت و لطافت مضامین و معانی را بجائی کشانید کـه شعرش بسادگی و سهولت نثر رسید و در نثر مقامی یافت‌که هنوزکتاب‌گلستانش را در زبان فارسی‌مثل و مانندی نیست. از طرف دیگر حکیم‌و فیلسوفی چون خواجه نصیر طوسی مقام علم و دانش را هم نگذارد بحال خود بماند وآنرا نیز هم سنك شعر و ادب‌کرد

موسیقی دانهای ایـن دوره نیز از قبیل قطب‌الدین شیرازی و صفی‌الدین ارموی‌کتب نفیس از خود بیادگارگذاردند. باری پس ازاین دوره دیگر علم و ادب ازآنچه بود بالاتر نرفت وکمترکسی پیدا شدکه از خود هنری‌نشان دهد بطوریکه حس تقلید باعلی‌درجه رسید. گرچه در دوره های اخیر عارفان و ادیبان و شاعرانی پیدا شدند ولی نمیتوان مقام‌آنها راآنقدرها بلند دانست. چنانکه بیش‌از ۵۰۰ سالست علم و ادب در ایران ترقی مهمی نکرده. یعنی درست از همان وقت که اروپائیها شروع کردند مقدمات کار را فراهم آوردند و دورهٔ پر از موهوم و خـرافات قـرون وسطی را برچیده دورهٔ تجدد علم و صنعت راآغازکنند در ایران بعکس زمان تقلید فرا رسید. بطوریکه از پانصد سال باین طرف از اوج‌کاخ‌عظمت

و اقتدار علمی و ادبی بتدریج فرودآمدیم تا اروپائیان بما رسیدند ولی باین هم اکتفا نکرده قدم فراتر نهادند .

پس چه شدکه آنها از ماگذشتند ؟ اینك بایدگفت که علت ترقی آنها این بودکه بحقیقت تجدد علمی و صنعتی پی‌بردند و هردم کهنه ها را دور ریخته تازه‌ها را بجای آن نشاندند و این کار از اواخر قرون وسطی یعنی اوایل قرن شانزدهم میلادی شروع شد.

درکشور های اروپا تا اواخر دورهٔ قرون وسطی علوم قدیم که‌سرچشمه‌اش تألیفات دانشمندان یونانی‌و رومی بود انتشارداشت وکسی را حق تخلف و عدول از عقاید علمای قدیم وگفته ارسطو نبود ولی در اثر پیدا شدن صنعت چاپ افکار ادیبان و پرده های نقاشی صنعتگران جدید انتشار یافت و مردم بتدریج بـا خیال آنها آشنا شدند . از طرف دیگر علوم یونانی را ازکتب قدیم کـه بخط یونانی بود دوباره مراجعه و مطالعه کردند و خرافات و موهوماتی راکه در دورهٔ قرون‌وسطی بآنهابسته شده بودکنارگذاردندوانقلابی بنام تجدد علمی و ادبی بوجودآمد. ازاین ببعد راه تعلیم و تعلم‌باز و قلم دانشمندان و ادبا کمی‌آزادتر شد. در ادبیات از اوائل قرن هفدهم ادبای بزرگی‌در ممالك اروپاپیدا شدند و این**دورهٔ کلاسیك** بود بعد در قرن نوزدهم در اثر ایجاد و اختراعات علمی و فنی و تازه شدن فکرها **دورهٔ رمانتیك** بوجودآمد .

در موسیقی‌هم همین تقسیم شده است زیـرا دورهٔ کلاسیك

زمان استادان موسیقی از قبیل **باخ**[۱] و **هایدن**[۲] و **بتهوون**[۳] است‌در آلمان و **اسکارلاتی**[٤] و **روسینی**[٥] در ایتالیا و **گلوك**[٦] و **رامو**[۷] و **شروبینی**[۸] در فرانسه‌و دورهٔ رمانتیك‌دورهٔ **وبر**[۹] و **شوبر**[۱۰] **وشوپن**[۱۱] و **لیست**[۱۲] **واگنر**[۱۳] درآلمان و **وردی**[۱٤] و **پاگانی‌نی**[۱٥] در ایتالیا و **مایربیر**[۱٦] و **برلیوز**[۱۷] **وگونو**[۱۸] و **بیزه**[۱۹] در فرانسه .

باری از اول دورهٔ تجدد تا بحال چندین بار علم و صنعت در کشور های عالم تغییر کرده و روزبروز نو شده تا بپایهٔ امروز رسیده است .

درکشورماچنانکه‌گفتیم قرنهاهیچگونه تجددی درعلم‌وصنعت پیدا نشده بود تـا آنکه موجبات این نهضت علمی و ادبی در اثـر پیدایش حکومت ملی ازآغاز دورهٔ مشروطه شروع و راه پیشرفت باز شد اما چه‌سودکه سلاطین‌آن دوره بفکر ترقی نبودند و ملت را

۱- J s. Bach (۱٦۸٥-۱۷٥۰)
۲- F. J. Haydn (۱۷۳۲-۱۸۰۹)
۳- Beethoven (۱۷۷۰-۱۸۲۷)
٤- Scarlatti (۱٦۸۳-۱۷٥۷)
٥- G. Rossini (۱۷۹۲-۱۸٦۸)
٦- Gluck (۱۷۱٤-۱۷۸۷)
۷- Rameau (۱٦۸۳-۱۷٦٤)
۸- Cherubini (۱۷٦۰-۱۸٤۲)
۹- Weber (۱۷۸٦-۱۸۲٦)
۱۰- F. Schubert (۱۷۹۷-۱۸۲۸)
۱۱- Chopin (۱۸۱۰-۱۸٤۹)
۱۲- Liszt (۱۸۱۱-۱۸۸٦)
۱۳- R.Wagner (۱۸۱۳-۱۸۸۳)
۱٤- Werdi (۱۸۱۳)
۱٥- paganini (۱۷۸٤-۱۸۳۹)
۱٦- Meyerbeer (۱۷۹۱-۱۸٦۳)
۱۷- H.Berlioz (۱۸۰۳-۱۸٦۹)
۱۸- C.Gounod (۱۸۱۸-۱۸۹۳)
۱۹- G. Bizet (۱۸۳۸-۱۸۷٥)

بجانب کمال راهنمائی نکردند

❁❁❁

اما کیفیت پیدایش موسیقی جدید و ورود موسیقی اروپائی بایران باین ترتیب بود :

در اواخر سلطنت ناصرالدین شاه قاجار مسیو **لومر**[1] برای منظم کردن موسیقی نظام بایران آمدودر دارالفنون شعبه‌ای برای تعلیم موسیقی ایجادشداین آموزشگاه نخست جزء دارالفنون بود وبعدها مستقل و بمدرسهٔ موزیك نامیده شد و ریاست آن با مرحوم سرتیپ **غلامرضا مین باشیان** بود. در اثر ایجاد این آموزشگاه عده‌ای به خط موسیقی آشنا شدند وموسیقی نظام بسبك جدید منظم شد. کتابی هم در موسیقی نظری با چاپ سنگی منتشر گردیدو چند نفرهم گواهی نامهٔ موسیقی گرفته با درجهٔافسری بخدمت ارتش و اداره کردن دسته های موزیك مشغول شدند. فارغ‌التحصیلهای این آموزشگاه که هنوز اغلبشان در خدمت ارتش هستند موسیقی نظام را ترقی دادند ولی موسیقی جدید در خارج از محیط ارتش انتشار زیادی نیافت . از کارهای مرحوم سرتیپ مین‌باشیان میتوان بمسائل ذیل اشاره کرد:

ترجمهٔیك کتاب راجع بعلم هم آهنگی که تاکنون بطبع نرسیده.

ترجمه یك کتاب سازشناسی و ارکسترشناسی که بطبع نرسیده

1- Lemaire

و در مدرسهٔ موزیك تدریس میشد. نوشتن بعضی از آوازهای ایرانی با خط جدید موسیقی، ساختن قطعاتی که بیشتر آنها مارش و سرود بود و مدتها در آموزشگاهها خوانده میشد منظم کردن دسته های موسیقی ارتش و آموختن نوت خوانی و سازهای بادی بموزیك‌چی ها، هم‌آهنگ کردن بعضی از پیش‌درآمدها و رنگ‌های سازندگان معروف آن دوره که در ارکسترَ نظامی نواخته میشد، تربیت کردن یك عده افسر تحصیل کرده برای منظم کردن امور موزیك ارتش، کمك کردن باعضاء ارکستر های دیگر که بوسیله موسیقی‌دانهای معروف آن دوره اداره‌میشد و اولین ارکسترهای دورهٔ جدیدبشمار میرود.

فارغ‌التحصیلهای این آموزشگاه از موسیقی فرنگی بیش‌از موسیقی وطنی اطلاع داشتند زیرا بیشتر در موسیقی فرنگی کار میکردند. اطلاعات آنها در سرایش و موسیقی‌نظری و علم‌هم‌آهنگی (آرمونی) و سازشناسی و ارکستر شناسی و ترکیب های ساده از قبیل مارش و غیره خوب بود و شرط پذیرفته شدن در امتحانات نهائی علاوه برگذراندن سالهای تحصیلی و امتحان مواد برنامه‌این بودکه برای روز جشن یکقطعه مارش هم ترکیب کرده در میان سازهای ارکستر نظامی تقسیم کنند و خود یك دسته موزیك نظامی را رهبری نمایند یعنی‌درحقیقت اشخاصیکه ازاین‌آموزشگاه‌خارج میشدندبقدر کافی میتوانستند شغل‌یکنفررهبرارکستر نظامی راانجام دهند.

دراین دوره گرچه محیط هم حاضرنبوداز تجدد موسیقی‌وطنی حرفی بمیان نیامد . در حقیقت مرحوم سرتیپ غلامرضا مین‌باشیان با آنکه سالها وقت خود را باکمال جدیت که از خواص روحی او بود صرف ترقی موسیقی کرد ولی می‌توان گفت که درموسیقی ملت تغییری روی نداد زیرا کار او با موسیقی نظام بود و آنرا تا حدی که ممکن بود پیشرفت داد ودسته های موزیك ایران مرتب و منظم شد. یك سرود ملی هم ساخته بود کـه در مجالس رسمی در موقع لزوم نواخته میشد ولی رسمیت کامل نداشت و اکنون منسوخ‌است

تا این موقع نوازندگان ایرانی که معروفترین آنها مرحوم حسینقلی و مرحوم عبدالله بودند آوازها را بدون ضرب مینواختند و تنها قطعات ضربی‌منحصر به بعضی رنگها و برخی تصنیف های ساده بود.فقط مرحوم حسینقلی یك‌پیش‌درآمد بسیار سادهٔیکنواخت ساخته بود .

سپس بعضی از موسیقی دانهاکـه دارای ذوق سیلم و افکار و احساسات تازه‌تر بودند بخیال‌افتادندکه تنوعی در موسیقی‌ایجاد کنند و باین وسیله موجد سبك جدیدی شوند .

قبل ازآنهاآوازهای ایرانی خیلی طولانی بود و بتدریج‌مردم از شنیدن‌آنها خسته شده بودند. ازاین جهت مرحوم درویش ردیف

آوازهای مرحوم حسینقلی راخلاصه کرد وآنها را با ذوق‌مخصوص خود تلفیق نمودو بدین وسیله هم زحمت طالبان این فن راکم‌کرد و هم روش‌آواز ها را مطابق ذوق‌مردم زمان خود تغییر داد وچهار مضرابها و قطعات ضربی بآنهاافزود تا بیشتر سبب جلب‌شنوندگان شود .

مرحوم درویش دارای اخلاقی پاك و ذوقی سلیم بود و تار و سه‌تار را نیکو مینواخت . مخصوصاً ذوق مخصوصی در ترکیب وزنهای مختلف موسیقی داشت و قطعات ضربی او در حـد خود بسیار پسندیده و مطلوب بـود چنانکه قطعاتیکه ساخته و هنوز هم بعضی ازآنها معمولست از نظر علم سازندگی اگر در طرزترکیب و میزانهای آنها دقت‌کنیم چیزی بخلاف قاعده درآنها نمی‌بینیم و میزانها درنهایت ترتیب دنبال‌یکدیگرواقع شده و جمله های‌موسیقی با تنظیم کاملی ترکیب یافته و با اینکه درویش از موسیقی فرنگی اطلاع‌کافی نداشته و از قسمت های نظری موسیقی و قواعـد علم سازندگی و هم‌آهنگی بهره‌مند نبوده در اثر ذوق طبیعی درساختن اینگونه قطعات هنرخاصی بخرج داده و حتی‌میان قطعاتی که‌ساخته یك قطعه بوزن دوضربی شبیه به یکی از رقص های روسی در مایهٔ فای بزرگ‌ترکیب‌کرده وآنرا « پُلکای درویش » نامیده ودرضمن آن تغییر مقامی داده است کـه تاآنوقت معمول نبوده[1] ولی از نظر علم هم‌آهنگی کاملا شایسته و مطلوب است .

۱- این تغییر مقام‌که درویش بکاربرده رفتن‌از ماهور بچهارگاه‌است.

مرحوم درویش در ساختن رنگ هنر بیشتری بخرج داده و مخصوصاً از امتزاج وزنهای $\frac{3}{4}$ و $\frac{6}{8}$ نغمات ضربی بسیار خوش آیندی ترکیب کرده است که تاکنون هم‌سرمشق و نمونهٔ سازندگان دیگر است .

عده‌ای دیگر هم هستند که باز موجد سبك تازه‌ای بوده و بخصوص در ساختن قطعات ضربی مهارتی بسزا بخرج داده‌اند چنانکه بعضی از پیش درآمد هائیکه اولین بار ساخته شده هنوز کاملامتداولست‌وحتی‌برخی ازآنهاچیزی‌نیست که کهنه شدنی باشدو این قطعات نمایندهٔ هنر نوازندگان ماهر آن دوره است . قطعات زیبائی‌که از ذوق سازندگان اولیه تراوش‌کرده هنوز بهترین نمونهٔ پیش‌درآمد است و باآنکه بعدازآنها بسیاری از سازندگان پیش‌درآمد های دیگری ساخته‌اند با وجود این‌کاملا مشهود است همه تقلید سبك اولیه را نموده و مانند ایجاد کنندگان این سبك هم از عهده‌برنیامده‌اند. مثلا وزن سریعی‌که‌برای چهارگاه ضربی انتخاب شده قبلا سابقه نداشته است [1]

یکی‌از موضوعاتی‌که‌دراین ایام‌بخصوص ازآغازمشروطیت ایران سبك جدیدی بخود گرفته سرودها و تصنیفهای وطنی و ملی

۱- مقصود پیش‌درآمد چهارگاه است‌که یکی از سازندگان معروف ساخته و اول آن چنین است .

است. آهنگ ایـن سرودها چنانکـه پیش اشاره شد اغلب توسط مـرحوم سرتیپ غلامرضا مین‌باشیان ساخته میشد ولـی در قسمت تصنیف شاعری پدیدآمد که پس از سالها خاموش ماندن حس ملی و غرور وطنی روح جدیدی در کالبد ایـرانیان دمید و او مرحوم **عارف** بود و بقدری تصنیف های او مورد پسند شدکه از هر شعرو موسیقی زودتر رواج یافت. برای‌آنکه بهتر عارف را بشناسیم‌بهتر است از دیوان اوعباراتی راکه خود نوشته و حاکی از احساسات و عقاید اوست بیان‌کنیم[1]

« از بیست سال قبل (تقریباً مقارن ۱۳۲۰ هجری) مرحوم» « علی اکبر شیدا کـه حقیقت درویشی را دارا و مردی وارسته و » « صورتاً و معناً آزاد مردی بود، تغییراتی در تصنیف داد و اغلب» « تصنیفاتش دارای‌آهنگ های دلنشین بود. مختصر سه‌تاری هم » « میزد و تصنیف را اغلب نصف شب در راز و نیازتنهائی‌درست» « میکرد . »

بعد یکی از تصنیفات او را چنین ذکر میکند :

« ایا ساقیا ز راه وفا بشیدای خود جفاکم‌نما»

« تو ای سرو ناز به صد عز و ناز

به‌بستان‌خرام که‌شدچهره‌ات‌چمن‌راطراز »

۱ـ دیوان عـارف در برلن بطبع رسیده و دارای مقدمهٔ مفصلی است بقلم شیرین استاد بزرگوارم‌آقای دکتر رضا زادهٔ شفق، دراین مقدمه آقای دکتر شفق از تجدد ادبی نیز سخن‌گفته‌اند .

« ای که به پیش قامتت سرو چمن خجل شده »
« سرو چمن به پیش تو کوته و منفعل شده »
« تاکی ازغمت گدازم ای صنم بسوزم‌وبسازم»
« چکنم چکنم ز عشقت چه سازم »

عارف در ضمن برای مقایسه چند تصنیف قدیمی که قبل از ترکیبات او معمول بوده ذکر میکند و اغلب این تصنیف ها دارای کلمات رکیك و قبیح است که نمی‌توان متذکر آنها شد .

دراین جا عارف از رائج نبودن خط موسیقی اظهار تأسف میکند :

« نبودن اشارات نوت بزرگترین بدبختی‌موسیقی ایران‌است»
« و الاآهنگهای در دل شب پیداکردهٔ شیدا از میان نمیرفت . از »
« دلتنگیهای من یکی‌آنکه در همین دورهٔ زندگانی خودمن‌آنچه را»
« که بنام من میخوانند اغلب غلط است »

عارف مایل‌بوده است‌یك‌آموزشگاه موسیقی‌در ایران‌تأسیس کند و حتی‌میخواسته است **اوپرا** و **اوپرت** ترتیب‌دهد ولی اهل فن دانند کـه این خیالات عارف گرچه عالی و علاقهٔ او را بموسیقی میرساند اما از عهدهٔ او هم ساخته نبوده است :

« بعد از استانبول و دیـدن دارالالحان ترك و شنیدن آواز »
« های‌آنهاکه میتوان‌گفت مرکب از موسیقی ایران و عرب است »
« بآرزوی‌آن بودم که‌در برگشتن‌بایران اسباب یك مدرسهٔ‌موسیقی »
« رافراهم‌آورم‌ولی‌افسوس‌که مقدمهٔ‌آنراشروع نکرده موضوعش »

« از میان رفت. حتی پیش‌خودم خیال میکردم که **اوپرا** و یا **اپرت** »
« ترتیب‌داده بواسطهٔ‌همان شاگردان مدرسهٔ موسیقی بصحنهٔ‌تماشا »
« آورده‌باشم که گمان‌میکنم بحیّز فعلیت‌میآمد از **آرشین‌مال‌آلان** »
« بدتر نمیشد ».

عارف راجع بتاریخ تصنیف ساختن خودگوید :

« اگر من هیچ خدمتی بموسیقی‌و ادبیات ایران نکرده‌باشم »
« وقتی تصنیف وطنی ساخته‌ام که ایرانی از ده هزار نفر یکنفرش »
« نمیدانست وطن یعنی چه. تنها تصور میکردند وطن شهر یا دهی »
« است که انسان درآنجا زائیده شده چنانکه اگرمثلا یك کرمانی »
« باصفهان میرفت و در آنجا بروی خوش نمیگذشت بـا کمال »
« دلتنگی میخواند:

«نه‌در غربت‌دلم شادونه روئی‌در وطن دارم
الهی بخت برگردد ازآن طالع که‌من دارم»

تصنیفهای عارف باندازه‌ای مشهور است که ذکر آن لزومی نداردو ممکن است بدیوان وی مراجعه‌کرد. این تصنیفها حاکی از احساسات وطنی و طبیعی اوست از جمله بهترین تصنیفهای اویکی اینست :

گریه‌کن که‌گرسیل خون‌گری ثمر ندارد
ناله‌ای کـه ناید زنای دل اثـر ندارد
هرکسی که نیست‌اهل‌دل زدل خبر ندارد
دل ز دست غم مفـر نـدارد
دیده غیر اشك‌تر ندارد

عارف بقدری از مردم زمان و دروغ و دغل سازی آنها کسل و خسته بود و باندازه‌ای از یاران بی‌وفا بدی دیده بود که دیگر بکسی اعتماد نداشت و زبان تند خود را برهرکس که حتی از روی اشتباه با او مخالفت داشت باز میکرد. باری کمتر کسی از اخلاق معاشرتی عارف تحسین و تمجید میکند و علتش اینست که وی تمام عمر خود را در یك حالت اندوه و کسالت و بدبختی گذرانده و بقدری دروغ و دغا دیده که دیگر همه کس را بیك چشم می‌نگریسته از این گذشته بقول استاد دانشمندم آقای دکتر شفق[1] «اصلا خودعارف آنچه قولا و فعلا دشمنی ممکن بود در حق خودش روا داشته و درواقع دراین خصوص حقی برای دیگران باقی نگذاشته است و گمان دارم عارف برای خودش دشمنی بزرگتر از خودش نداشته باشد!». [2]

البته منظور نگارنده دراین مقام نوشتن تاریخ موسیقی ایران نیست وگرنه بیش ازاین از سبك و روش او درموسیقی انتقادمیکرد عذر زندگانی خصوصی خود راکه خودش خواسته و نتیجهٔ زندگانی

۱- مقدمهٔ دیوان عارف صفحه ٤٤ .

۲- عارف در دیوانش گوید: زندگانی نه چنان در دورهٔ زندگی برمن تنك گرفته که تنها میخواستم از تاریخ یك چنین زندگی ننگین کسی مطلع نشود بلکه میل داشتم چند غزل ناقص هم بکلی ازبین رفته بهیچ وجه از من در صفحهٔ تاریخ ایران اثری باقی نماند و شاهدم این شعر است :

خوشم که هیچکس ازمن دگرنشان ندهد بکوی عشق نشان به زبی نشانی نیست

عمومی وی همان بیداری ملت ایران بود در اثر تصنیف های او. حال اگـر بگوئیم تصنیف ها و سرود های ملی وی تمام حزین و غم‌انگیز بـوده و بعوض بیدار کـردن ملت و تحریك احساسات و عواطف آنها و برانگیختن قوهٔ شجاعت و میهن دوستی، در مجلس باده‌گساری نزد یك مشت مردم کسل خاموش از حال رفته خوانده میشد تا اندازه‌ای ایراد برعارف وارد است. ولی محیط زندگانی او هم این طور بوده و عارف‌خود نیز از این زندگی اظهار نفرت کرده است. از طرف دیگر مقام و آهنگهای این تصنیف ها چون از یـك قلب سوخته و دل پژمرده و شخص ناامید و بدبینی مـانند عارف تراوش کـرده بـود شنوندگان را متأثر و محزون و دلتنك میکرد و روح شهامت و شجاعت را که از خواص سرودهای ملی است نداشت. پس‌بعوض اینکه‌عارف سرودهائی بسلزد که‌سربازان فداکار در راه‌آزادی بخوانندتصانیف او ورد زبان مطربهاواطفال ولگردکوچه‌ها شد. که کلمات آنرا بدون توجه بمعانی خواندند و اثری راکه عارف درنظر داشت از میان بردند. البته یکی دوسرود و مارش وطنی عارف ازاین ترتیب استثناست ولی نکاتی که ذکر شد راجع باکثر تصانیف اوست.

این نکته را نیز متذکر میشودکه اگر مقصود نگارنده نوشتن تاریخ موسیقی یا شرح‌حال موسیقی‌دانها بودالبته از موسیقی‌دانهای دیگر از قبیل حبیب سماع حضور که در نواختن سنتور استاد بوده و نایب اسدالله نی‌زن کـه بهترین نوازندهٔ ایـن ساز بوده یا مرحوم

حسین اسمعیل‌زاده که درکمانچه مهارت داشته و شاگردان زیادی تربیت کرده و یـا بعضی از معاصرین را ذکـر میکرد ولی چنانکه گذشت مقصود ذکر اشخاصی بوده است کـه دارای سبك تازه‌ای بوده‌اند و البته راجع بدیگران مجال سخن درکتاب تاریخ‌موسیقی از دست نخواهد رفت .

این بودتجدد موسیقی در ایران‌تا وقتیکه آقای علینقی وزیری برای ایجاد تجدد صنعتی قدم برداشت . وزیری قبل از آنکه باروپا مسافرت کند بعضی‌سازها را مینواخت و ازمقدمات موسیقی‌نظری و خط موسیقی هم اطلاع داشت . سپس بوسیلهٔ مرحوم مصطفی‌قلی بیات که تمام هزینه تحصیل‌ایشان را در چند سالهٔ اقامت فرنگستان متحمل شد بفرانسه مسافرت کرد ومدت سه سال درآموزشگاه‌عالی موسیقی[1] علم هم‌آهنگی‌وآواز مشغول گردید و در خارج ازمدرسه هم در رشته‌های مختلف موسیقی مطالعاتی کرد و سپس بآلمان‌رفت و بیش ازیك‌سال درهنرستان موسیقی برلن (هوقشول) درکلاسهای مختلف حاضر شده استفاده‌کرد. چون منظور وزیری ایـن بود کـه بمحض ورودبایران آموزشگاهی‌تأسیس کندودراین جاهم‌متخصصی وجود نداشت مجبور شد شخصاً در رشته هـای چندی بررسی کند تا در ایران در تدریس قسمت های مختلف دوچار اشکال‌نشود .

پس از ورود بایـران « مدرسه موسیقی » را در اسفند ۱۳۰۲ تأسیس کرد .

1- Ecole supériéure de musique

در پائیز ۱۳۰۳ « کلوب موزیکال » را دائر نمود و بوسیلهٔ یکعده از شاگردان خود هفته‌ای یك شب ارکستری بمعرض نمایش گذارد .

در تیر ماه ۱۳۰٤ چهار کنسرت دادو در هریك از این کنسرتها خطابه‌ای را هم ایرادکرد. مجموعهٔ این چهار خطابه راآقای سعید نفیسی جمع‌آوری‌و باسم **در عالم موسیقی وصنعت** چاپ‌کرده‌اند خطابه های فوق برای دریافتن عقاید وزیری مدارك خوبیست. این کنسرتها وسیلهٔ معرفی موسیقی او شد .

در همین اوقات وزیری پیشنهاد کرد سرود در برنامهٔ آموزشگاهها گذارده شود و بامر دولت وقت این کار در آموزشگاههای نظام عملی‌شد وقریب دوسال هنرآموزانی ازطرف آموزشگاه وزیری سرود های ملی و نظامی را در مدارس مذکور تدریس میکردند .

بعد چون انجمن‌آثار ملی برای ساختن‌آرامگاه فردوسی‌کار میکرد وزیری در تالار موزهٔ نظام‌کنسرتی داد که عایدات‌آن برای این منظور جمع آوری شد .

وزیری برای اولین بار مسافرت موسیقی دانان و ارکسترها را از شهری بشهری درایران مرسوم ومتداول‌کرد و دوسفرباعده‌ای ازکارکنان خود برشت‌و پهلوی رفت و در تالار شهرداری‌نمایش داد و اهالی رشت بیش از تهرانیان موسیقی او را استقبال‌کردند.

در سفر اول او برشت آموزشگاهی در آنجا تأسیس گردید بنام مدرسهٔ صنایع ظریفه و آقای ابوالحسن صباکه از برجسته‌ترین شاگردان ایشان است بسمت مدیریت آن برقرار شد و پس از چندی منحل گردید . وزیری دومرتبه بوسیله کمپانیهای پولیفون و بدافون مقداری صفحه ضبط کرده. این صفحات در حقیقت معرف موسیقی وزیری نیست زیرا قطعات مهم او در این صفحات ضبط نشده. این صفحات شامل یك مقدار تصنیف ورنك بسبك معمول است باضافه چند سرود و مارش . تارهای تنهای او هم در ضمن این صفحه‌ها معرف پنجهٔ توانای اوست .

در تابستان ۱۳۰۷ ریاست مدرسهٔ موزیك بوزیری محول شد و این آموزشگاه به **مدرسهٔ موسیقی دولتی** تبدیل گردید ودورهٔ آن ۵ سال بود ودر ۱۳۱۲ پنج نفر از این آموزشگاه فارغ‌التحصیل شدند .

در سال ۱۳۱۳ مدرسهٔ موسیقی دولتی وسعت یافت و نام آن به **مدرسهٔ عالی موسیقار** وسپس به **هنرستان موسیقی** تبدیل گردید و شامل دو دورهٔ متوسطه و عالی شد و آنروز ریاست آن بعهده سرکار سروان غلامحسین مین‌باشیان بود و آموزشگاه مزبور با بودجهٔ دولت اداره میشد و از قسمت متوسطهٔ آن عده‌ای فارغ‌التحصیل شده‌اند .

از اول مهر ۱۳۱۳ بنابر بامر دولت وقت تدریس سرود جزء برنامهٔ دبستانها گردید و اولین کتاب سرود برای تدریس

درآموزشگاهها انتشار یافت [۱] .

این بود خلاصهٔ اقدامات وزیری برای ترقی موسیقی ایران ولی کار های شخصی او بقرار ذیل است :

۱ـ ساختن سرود برای دبستانها .

۲ـ ساختن مارشهای وطنی و نظامی .

۳ـ ساختن یکدوره پیش درآمد و تصنیف و رنگ برای تمام آوازها .

٤ـ ساختن قطعات مختلف با طرز جدید .

۵ـ ساختن قطعات موسیقی توصیفی و شاعرانه که اشعار آنها بیشتر از حافظ و بعضی هم از سعدی و مولوی است. مهمترین این قطعات که جزء بهترین قسمت موسیقی وزیری است و بدبختانه هیچ انتشار ندارد و در صفحه هم ضبط نشده از این قرار است :

نیمه شب ـ مجسم کردن این غزل حافظ :

زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست ...

دلتنك ـ نمایش غزل حافظ :

دانی که چیست دولت، دیدار یار دیدن ...

دختر ناکام ـ نمایش این غزل حافظ :

ای پادشه خوبان، داد از غم تنهائی ...

دوعاشق ـ بیان این غزل حافظ :

۱ـ این کتاب موسوم به دفتر سرود مدارس است و اشعارآن از شاهنامهٔ فردوسی انتخاب شده است .

بنال بلبل اگر با منت سر یاریست ...

گریلی - بیان این غزل حافظ :

بمژگان سیه‌کردی هزاران رخنه دردنیم ...

خریدار تو - از سعدی انتخاب شده :

من بی‌مایه‌که باشم‌که خریداو تو باشم ...

شکایت نی - از مولوی: بشنو ازنی چون حکایت میکند...

۶- دو سمفونی « سمفونی شوم »که وزیری در مرگ پدرش ساخته و سمفونی « شبان و موسی »که یکی از قصص منظوم‌مولوی را وصف‌کرده است .

۷- قطعات موسیقی توصیفی و شاعرانه که اشعار آن از معاصرین انتخاب شده است از قبیل :

زبان‌عشق: از اشعار آقای‌گل‌گلاب (درافشاری).

ناامید: از اشعارگل‌گلاب (درسه‌گاه):

ره عشق : اقتباس از اشعار قدما و ترکیب آن با اشعار یکی از معاصرین. (در ماهور) .

۸- قطعات‌کوچك‌که اشعارآنها از قدماست :

سوز من - از سعدی است ودر صفحه ضبط شده: تندرستان را نباشد درد ریش (درسه‌گاه) .

کارمن - از سعدی : بنشینم و صبر پیش‌گیرم (درشور) .

۹- قطعات مختلف از قبیل والس (دونامزد - همیشه بهار و غیره) و تانگو و مارش و رقص و دو بخشی Duo مانند **چاشت**

من ناهار من شام من و سه بخشی و چهار بخشی و غیره . باری عدهٔ ترکیبات مختلف وزیری شاید از ۲۰۰ متجاوز باشد .

کتابهائی نیز وزیری در رشته هـای مختلف نوشته و از این کتابها فقط **دستور تار** و **دفتر اول سرود مدارس** و قسمت اول و دوم دستور ویلـن و دستور جدید تـار و کتاب موسیقی نظـری (سه‌جزء) و سرودهای آموزشگاهها (از اشعارسعدی) بچاپ‌رسیده است .

حال ببینیم سایرین راجع باین موسیقی‌دان چه میگویند تا بعد عقیدهٔ خود را اظهارکنیم و بـرای نمونه چند جمله از نوشته هـای آقای علی دشتی را ذکر میکنیم[1] :

« . . . . . چندان شیفتهٔ قطعاتی که‌خودش ساخته و درمیان »
« مردم مشهور به « موسیقی اروپائی» است نیز نیستم. بعضی‌ازآنها »
« حقیقتاً قشنگ و جذاب و دلرباست و بعضی دیگر در سامعهٔ من »
« مطلوب و دلپسند نیست واینهم تقصیر استادی و مهارت وزیری »
« نیست، بلکه نقص درگوش ماست که بآهنگ های مخصوصی »
« عادت‌کرده است . وزیری میخواهد انقلاب بزرگی در موسیقی »
« ایران وارد سازد نه اینکه‌موسیقی‌اروپائیرا (چنانکه مشهوراست »
« و بعضی‌هم میگویند) در ایران معمول‌کند .... »

« وزیری معتقد است که نباید بهمین قطعاتی که سابقین از »
« برای ما ساخته‌اند اکتفا کـرد بلکه باید دائماً فکر و قریحه را »
« بکار انداخت وازاین‌هزارها صدای اصلی‌و فرعی که‌درموسیقی »

۱- مجلهٔ آینده شماره دوم سال اول .

« موجود است ترکیب نموده و قطعات تازه‌ای برقطعات سابق »
«علاوه کرد ..... »

« در قطعات تألیفی اوهرکدام بیشترصداهاو ترکیبات نزدیك »
« به منصوری و سه‌گاه وشور و ماهور و سایر آوازهای ماباشد »
« بیشتر خوشمان میآید وآنهاکه کمتر داشته باشد خوشمان نیامده »
« و میگوئیم اروپائیست در صورتیکه اروپائی نیست بعقیدهٔ او »
« موسیقی جدید ایرانیست . »

بعضی دیگر نیز عقایدی درهمین زمینه ها اظهار داشته‌اند که ذکر آنها موجب طول کلام است .

از طرف دیگر عده‌ای هم نیش انتقاد و بدگوئی را بررگ جان وزیری زده و از ذکر مطالب خارج از موضوع هم خودداری نکرده‌اند [۱] .

حال ببینیم وزیری خود چه اظهار میکند [۲] :

« موسیقی هم یکی از صنایعی است که بواسطهٔ نداشتن »
« وسایل وعدم اطلاعات علمی ضعف و سستی مفرطی آنرا فراگرفته »
است : »

« مثلا در قفقاز، مصر، ترکیه ، افغانستان و حتی بعضی از »
« ممالك هندوستان موسیقی ایران با اسامی خود معمولست و »

۱- برای نمونه مراجعه شود بمقالاتی که چند سال قبل در روزنامه های ناهید و کوشش نوشته وکاریکاتور وزیری را در حالیکه با تبری بزرك آلات موسیقی ایران را میشکند نشان داده‌اند .

۲- رسالهٔ « در عالم موسیقی و صنعت » .

« اگر نتوانیم ما این غذای روحی را تازه و نوتر بآنها برسانیم »
« ممکن است آنچه‌که سابق هم بوده از میان رفته و شاید روزی »
« برسدکه عقیم مانده و محتاج بآنها نگردیم ... »

« صنعت در تمام‌کشور های متمدنه محترم است و بنام‌این »
« اصول در قسمتی که از اول زندگانی خود در آن رنج برده و »
« زحمت‌کشیده‌ام پافشاری میکنم . امروز همانطورکه بداشتن »
« چنین‌صنعتی‌افتخار دارم مفتخرم‌که برای‌ترقیات صنعت موسیقی »
« میهن خود زحمت میکشم و شکر میکنم‌که نیز یکعده از جوانان »
« تحصیل کردهٔ میهن من پی به حقیقت این مطالب برده و با قلبی »
« پاك در تحصیل این افتخارات با من کمك نموده و شرکت در »
« زحمات من میجویند و امیدوارم با مساعی هم‌میهنان محترم‌در »
« پیشرفت این مقصود باذوق فطری جوانان ایرانی مخصوصاً در »
« ایـن رشته بزودی صنعت موسیقی ایران بـا دارا بودن مراتب »
« علمی مقامات مهمی را حائز شود تا بتواند در عوض این کـه »
« (اپرت مشهدی عباد) از قفقاز بایران مسافرت‌کند و جلب نظر»
« ما را نماید روزی هم اپرای (رستم وسهراب) از شاعر بزرك »
« ملی ما فردوسی در کشور های آمریکا و آلمان و غیره مورد »
« توجه ملل متمدنه‌گردد ...»

« هر اختراع و ابتکار علمی مسلم است‌کـه در بادی امر »
« حتی بنظر اهل فن هم غریب و ناشناس میآید و حـق هم همین »

« است زیرا اگر غیر از این باشد بکرنخواهد بود. اگر درمقابل »
« یك چنین کشف و پیشرفت از اول تیغ حسادت مردم آخته شود و »
« پردهٔ حسادت چشم آن عده‌ای‌راکه محقق هستند و اول بایدآنها »
« بفهمند بپوشاند ، حال پیشرفت های علمی قابل تأسف خواهد »
« بود .... »

پس از بیان این مقدمات هرخوانندهٔ تیز هوشی می‌تواندخود بعقیده و خیال وزیری در موسیقی آشنا شود و لازم باین نیست که نگارنده هم اظهار عقیده‌ای کند. از این گذشته وزیری هنوز کار خود را بپایان نرسانیده است و نگارنده هم چون از ابتدا شاگرد وزیری بوده و در تمام کارهائی که کرده است حاضر بوده‌ام و علاقهٔ استاد دوستی هم از خواص اخلاقی بنده است شاید اگر بخواهم راجع بموسیقی وزیری اظهار عقیده کنم مورد پسند بعضی و ملامت برخی دیگر شوم همینقدر بچند جملهٔ مختصر اکتفا کرده این بحث را بپایان میرسانم .

دراین که وزیری بموسیقی ایرانی علاقمند است جای تردید نیست و برای ترقی این صنعت راهی که بخیال خود بهترین وسیله است پیش گرفته‌و بطرزی که برای تغییر موسیقی ایران در نظرگرفته کاملا معتقد و بعقائد وافکار شخص خود بی‌نهایت علاقمند است. افکار و اقدامات وزیری در بادی نظر خیلی تند و بی پروا بود و چنانکه خود هم اظهار کرده چون زمینه بکر بوده از هر جا که میخواسته شروع کرده است ولی شك نیست که چون جامعه مستعد

نبود او هم مجبور شد بتدریج از کرسی عظمتی که بر آن پایهٔافکار بلند خود را نهاده بود پائین آید تاآنجا که بتدریج با عقاید محیط موافق گردد و برای آنکه گوش مردم از ارکستر هم آهنگ محظوظ نمیشد بساختن قطعاتی بسبك معمول هم پرداخت و مدتها همین قطعات که اغلب آنها در صفحات گرامافون هم ضبط شده است در شبهای کلوب موزیکال نواخته میشد .

وزیری در اغلب کارهائی که در موسیقی کرده در ایران مبتکر و مخترع است : ایجاد موسیقی چند صدائی ، نوشتن موسیقی ایرانی با خط موسیقی فرنگی ، نوشتن ردیف آوازهای استادان قدیم ، تطبیق موسیقی ایرانی با خط موسیقی بین المللی ، نوشتن گامهای ایرانی در کتاب دستور تار و ذکر کیفیات و حالات موسیقی ایرانی در کتاب موسیقی نظری ، اضافه کردن وسعت تار و ایجاد چهار قسم تار مختلف که بتوان با آنها یك ارکستر کامل داشت ، ساختن قطعاتی که سابقه نداشت ، ایجاد آموزشگاه موسیقی در موقعیکه کسی باین صنعت احترامی نمی گذارد ، ایجاد باشگاه موسیقی و رساندن پایهٔ اعتبار و احترام آنرا بجائی که رجال نامی ایران از آمدن بآنجا خودداری نداشتند ، علاقمند بودن بصنعت خویش و مبتذل نکردن آن و حفظ آبروی صنعت و شخصیت صنعتی خود و غیره .

حال اگر بعضی قطعات او مورد پسند برخی ذوقها نباشد مسئلهٔ دیگریست زیرا وزیری اولین کسی است که شروع بتجدد موسیقی کرده و بطور یقین کار او سرمشق و دستور ابدی نیست. گرچه خود

اینطور تصور میکند ولی بعقیدهٔ نگارنده وزیری دستور پشت‌کار و جدیت و فعالیت میدهد و راه پیشرفت را باز میکند و تجدد صنعتی را شروع مینماید و باکمال هوش ودقت عقیدهٔ خود را دنبال‌میکند ولی هیچ معلوم نیست‌دستور او تا ابد باقی بماند، بنابراین وزیری آزمایشی کرده و راهرا برای سایرین باز نموده است . حال این گوی و این میدان، ببینیم صنعتگران دیگر چه خواهند کرد، اگر همان راه او راگرفته ادامه دادند و صد سال هم‌گذشت پس‌کار او سرمشق و نمونه و خود او هادی و رهبر موسیقی دانسان و نمایندهٔ کامل تجدد موسیقی ایران است . اگر پس از وزیری راه دیگری یافت شدکه‌عملی‌تر بود و بیشتر وسیلهٔنشر صنعت و پیشرفت‌موسیقی ایران گردید آن را تاریخ موسیقی بعنوان دستور و مؤسس‌آنرا بنام مؤسس مکتب موسیقی جدید متذکر خواهد شد .

فصل بیستم

عاقبت موسیقی ایران

صنایع هر کشور بنابراحتیاجات مادی و معنوی و اسلوب‌فکر و درجهٔ ذوق و شوق اهالی آن مرز و بوم بوجود میآید. پس چون پایهٔ تمدن هر کشور هم روزبروز باید بالا رود ملتی‌که عاشق ترقی و پیشرفت است باید صنایع خود را تغییر دهد و با اسلوبی جدید صنایع خاصی برای خود ایجادکند .

اهالی‌کشور ایران امروز در راه‌دیگری قدم‌میگذارندوکمال مطلوب دیگری را در نظر دارند و مایلند خود را بپای مردم‌کشور های درجهٔ اول دنیا برسانند . بنابراین اغلب صنایع ما بـا اسلوب ناقصی‌که داشته قابل دوام نیست و باید راهی برای تجدد صنعتی و اصلاح صنایع باز کـرد . شاید بعضیَ تصور کنند موسیقی غیر از صنایع دیگر است و هـر وقت احتیاج پیدا شد بخودی خود تغییر میکند. البته اینطور نیست زیرا ما امروز محتاجیم‌که موسیقی خود را اصلاح‌کنیم وتنها بدین‌وسیله صنعت‌مخصوص‌خود را نگاهداری

نمائیم و اگر کسی ایـن حس احتیاج را تشخیص ندهد تقصیر با اوست و باید متوجه باشد که امروز موسیقی ما نمی‌تواند در مقابل موسیقی فرنگی که روی شالودهٔ علمی بنا شده‌دوام‌آورد و موسیقی فرنگی بتدریج نغماتیرا که سالیان دراز با دلهای ما راز و نیازها داشته و هریك خاطره‌ای از ایام گذشته ماست از بین خواهد برد. راست است که هر وقت افکار تازه شد و درجهٔ هوش و ذوق بالا رفت هنر های زیبا هم رنگی تازه میگیرد و ترقی میکند و این‌تغییر طبیعتاً بوجود میآید ولی هرگاه حس کردیم که ماهم بتجدد و تحول و اصلاح موسیقی‌محتاجیم باید وسائل این‌کار را فراهم کنیم‌زیرا هـر تجدد و اصلاحی راه نما میخواهد تـا راه را از چاه تشخیص دهد.

اغلب جوانان امروز که بموسیقی فرنگی‌آشنا شده‌اند چون موسیقی ایرانی‌کمترمیشنوند و بمقتضای جوانی و حرارت وگرمی و سرور و بی‌خیالی دورهٔ شباب میل ندارند از شنیدن‌آوازهمایون و شورکمی هم بتفکر مشغول شوند و چون چیز دیگری ازموسیقی توقع دارندکه ماندار‌یم بتدریج بموسیقی‌خود بی‌علاقه میشوند‌اینست که شوقی برای بدست‌آوردن قطعات موسیقی «جاز» کـه موسیقی عامیانهٔ سادهٔ فرنگیست پیدا کرده و متأسفانه از نوا های کلاسیك موسیقی اروپائی هم بی‌اطلاعند و این بی‌خبری کم‌کم سبب میشود کـه ما موسیقی خـود را از دست بدهیم و در مقابل از موسیقی

کلاسیك اروپائی هم بهره‌ای نبریم و این کار عاقلانه نیست و رفع این نقص با موسیقی دانهاست .

عده‌ای میگویند موسیقی ایران باید با تمام کیفیات سابق خود باقی بماند و کسی در آن دست نبرد. این دسته گرچه خود را حامی موسیقی ملی و وطنی میدانند ولی در حقیقت جز دشمنی کار دیگری بجان موسیقی خود نمیکنند زیـرا وقتی از این خواب غفلت بیدار میشوند که برای گوش کردن موسیقی وطنی باید بگوشهٔ ده یا قریه‌ای سفر کنند و نی‌زنی را پیدا نمایند و از او یـك نغمهٔ سادهٔ دشتی را بشنوند. چه با این خیال عاقبت کار موسیقی بهمانجا خواهد کشید.

دستهٔ دیگر گویند موسیقی ایرانی و فرنگی هریك بجای خویش نیکوست و موسیقی وطنی که نمایندهٔ ذوق و احساسات ملی ماست نباید تغییر کرده با موسیقی اروپائی آمیخته شود. درست است که از آمیزش این دو موسیقی اگر بدون ترتیب این اختلاط صورت پذیرد موسیقی خوش آیندی بوجود نخواهد آمد ولی میان دو موسیقی هر چه هم از یکدیگـر دور باشند جهات مشترکی موجود است کـه صنعتگر با ذوق و با هنر میتواند آن نکات مشترك را بیابد و موسیقی ایرانی را بصورتی که فرنگی هم نباشد درآورد. حال باید این جهات مشترك را یافت و در اثر تمرین و آزمایش و عمل و کنجکاوی آنها را بدست آورد ، ولی اگـر موسیقی ما بخواهد در مقابل موسیقی فرنگی وجود داشته باشد و تغییری هم نکند محال است زیرا باطرزی کـه ما امـروز جلو میرویم و در هـر قسمت سرمشق و نمونه را از

ممالك پیشرفته‌میگیریم موسیقی‌ما نمیتواند در مقابل موسیقی‌فرنگی دوام آورد چه موسیقی فرنگی دارای اصولیست منظم و مرتب و موسیقی فعلی ما تقریباً بی ترتیب است و روی مبنا و اصول علمی نیست از این‌گذشته احتیاجات امروز ما را هم مرتفع نمیکند .

پس با این ترتیب هم مرغ بی‌بال و پر موسیقی ما در زیر بالهای قوی و سنگین موسیقی فرنگی جان خود را تسلیم خواهد کرد و اگر هم امروز از دست دادن‌آن متأثر نشویم‌آیندگان ما براین غفلت‌متأثر خواهند شد .

دستهٔ دیگر آنهائی هستندکه ظواهر دلفریب تمدن مغرب آنها را نسبت به عادات و آداب وطنی و ذوق و احساسات فطری ملی بی‌علاقه کرده و عقیده دارند که ایرانی باید خوب و بد عادات اروپائی را تقلید کند و حتی پاره‌ای از آنها برسوم و عقاید ملی بنظر بی‌اعتنائی مینگرند .

این دسته میگویند بایدکتاب نالان و حزین موسیقی ایران را پاره کرد بلکه بسوخت وآهنگ های موسیقی اروپائی را جای آن گذارد! میگویند موسیقی ما احتیاجات ما را مرتفع نمیسازد و حق هم باآنهاست ولی از اینکه میخواهند موسیقی اروپائی را جانشین آن کنند در اشتباهی بزرگند . زیرا هر محیطی را اقتضائیست . همانطورکه ذوق و فکر و طرز کار و عمل متفاوت‌است و محال است که روحیات اقوام مختلف در همه قسمت توافق کامل یابد همینطور هم این اختلاف در صنایع که نتیجهٔ ذوق و چکیدهٔ فکر

آنهاست باید مختلف باشد. مثلا اگر ایرانی توانست غزلیات‌حافظ را نخواند و از گفتهٔ سعدی هم لذت نبرد و روح تصوف سنائی و مولوی‌را درخود بی‌اثر کند و ازشعر « گوته » آلمانی بیش از شعر حافظ محظوظ شود شاید بتوان‌گفت‌کاملا خود را تالی یك‌آلمانی قرار داده است ولی شعر گوته را دوست داشتن و از « سمفونی » « بتهوون » و اپرای « واگنر » لذت بردن منافی این نیست‌که دیگر اشعار فارسی را نخوانیم‌و موسیقی‌ایرانی را نشنویم. ازطرف‌دیگر آب و هوا و محیط زندگانی مشرق و مغرب متفاوت است. آبهای روان و هوای صاف و خورشید تابان و ماه درخشان کشور ایران روح ایرانی را طور دیگرتربیت میکند. وسائل نسبتاً ارزان‌زندگی و محصولات طبیعی احتیاجات ما را تـا حدی بدون زحمت زیاد برمیآورد.

اما هوای سرد و مه غلیظ‌وآسمان تاریك‌و مجاورت بامحیط تمدن، اروپائی‌را مادی‌کرده ناچار است برای‌ادامهٔ زندگی‌تلاش کند. در نتیجه یك نفر آلمانی خوش ندارد حتی ایام فراغت خود را جز درکافه‌ای پرسر و صدا یا درسینمائی با هیجان یا درنمایش و اپرائی وسیع و پرتجمل بگذراند. اما ایرانی هرچه هم ذوقش‌تغییر کند باز شاید مایل باشد ایام‌آسودگی و بیکاری را درکنارجوئی آرام و زیر سایهٔ درختان بید بگذراند و از نسیم جان بخش دماغ جان را معطرکند و از بین برگ درختان چهرهٔ زیبای ماه رابنگرد یا ساعتی منتظرآن بنشیند. در حقیقت ذوق شاعرمنش ایرانی بایـن

زودی نمیتواند مسلك و روش خودرا عوض کند پس ایرانی محالست از نغمهٔ دشتی بگذرد و باآهنگ سه‌گاه راز و نیاز نکند بلکه بعوض نغمهٔ جدیدی که مطابق احساسات او نیست پذیرفته باآن درد دل کند.

بنابراین باید موسیقی خودرابا ذوق امروزوفردا واحتیاجات آتیهٔ خود بتدریج وفق دهیم نه‌آنکه ازآن صرف‌نظر کرده چیزی که معرف ذوقیات ما نیست بپذیریم. همان اشخاص که یکمرتبه باتیشهٔ نادانی ریشهٔ ذوق و فطرت طبیعی‌را بخیال خود میکنند هروقت در گوشه‌ای نشسته از روزگار دلتنگی حاصل کنند با نغمهٔ دشتی و ابوعطا و سه‌گاه غم خود را تسکین میدهند. بنابراین برهم زدن روحیات و ذوقیات یك ملت کارآسانی نخواهد بود و خراب کردن آن اساس ما را بجائی نمیرساند ولی تغییر و تجدید آن و موافق کردن آن با احتیاج امروز و فردای ما در نتیجهٔ عمل و زحمت ممکن است چنانکه دراین ده سال اخیر یکمرتبه بسیاری از عادات و رسوم دوره‌های قدیم را دور افکندیم ولی تغییر روش ناپسند سابق برای ما ضروری بود. اما همانطورکه با تغییر عادات بازهم ایرانی هستیم و زبان ماهم ایرانیست موسیقی ماهم باید ایرانی باشد منتها اگر نواقصی دارد باید رفع شود و مناسب حوایج زندگانی امروز ماگردد.

پس عاقبت موسیقی ایران چه خواهد شد؟ بدبختانه نمی‌توان امروز پیش‌بینی کرد. ولی نگارنده عواقب وخیمی راکه موسیقی‌ما ممکن است ببیند ذکر کرد تاآنهائیکه بتمدن و صنایع و بخصوص

موسیقی کشور خود علاقه دارنـد متوجه باشند مبادا روزی پشیمان شوند. دراین که موسیقی ایران بایدتغییر کند و تغییرء هم کرده وخواهد کرد شك نداریم ولی بچه صورت خواهد رسید ، اختیار آن بدست موسیقی دانهاست زیرا ذوق جامعه راآنها راهنمائی می کنند . اگر توانستند احتیاجات فعلی را از راه صنعت برآورند موسیقی ماهم ترقی کرده دوش بدوش دیگر علوم وآداب و صنایع ما جلوخواهد رفت و اگر از عهدهٔاین کار برنیامدند موسیقی اروپائی بآنهامجال نخواهد داد کـه در اندیشه باشند و مـردم شهر نشین در اثر شنیدن موسیقی فرنگی کم کم بدان مأنوس خواهند شد و شاید بعد از یکی دو نسل موسیقی ملی خود را فراموش کنیم پس تنها راه جلوگیری ازاین خسران که امروز در نظر ما ساده و برای آیندگان ما موجب تأثر خواهد بوداینست که باید نواقص موسیقی خود را اصلاح نموده درصدد تجدیدآن برآئیم و این کار را باکمال سرعت انجام دهیم زیرا هرچه بیشتر مطالعه کنیم دیرتر به نتیجه میرسیم و همانطور که کشور مـا امروز در تمام شئون زندگانی رو بترقی و تعالـی میرود برای پیشرفت صنعت موسیقی نیز باید راه چاره را زودتر پیداکرد شاید بررسی صفحات این کتاب هم برای یافتن راه اصلاح و طرز تجدد بیفایده نباشد .

فصل بیست و یکم

پرسشنامه و تمرینها

همانطور که در آخر بخش اول این کتاب یك عده تمرینهای لازم نوشته شد دراینجا نیز برای آنکه مطالب مربوط بموسیقی ایران بخوبی فراگرفته شود این کار را میکنیم، درمباحث بخش دوم چیزی که از همه مهمتر است شناختن فواصل ربع پرده‌ای و مقامات و مایه های مخصوص موسیقی ایرانیست و دراین دوقسمت بایدزیادتر تمرین کرد بهمین جهت قسمت مهمی ازپرسشهای این بخش را بآن دو موضوع تخصیص دادیم . البته مانند بخش اول باید ابتداء از شمارهٔ یك تمرینها شروع کرد و بتدریج جلو رفت و برای اینکه هر قسمت و بدون فاصله بعد از فراگرفتن فصل مربوط بآن تمرین شود پرسشنامه این بخش را بچند قسمت جداگانه تقسیم کرده‌ایم تابیشتر نتیجهٔ عملی داشته باشد. جواب سؤالات نیز پس ازآنها نوشته شده ولی البته نباید فقط بجوابهای مذکور اکتفا کرد بلکه باید راه حل مسئله را پیدا نمود .

۱ـ فاصله‌ها

۱ـ ازدوتا می‌کرن چه‌فاصله‌ایست؟ (ج‌ـسوم‌نیم بزرگ)

۲ـ از می تاسی‌کرن چه فاصله‌ایست؟ (ج‌ـ پنجم‌کم‌درست)

۳ـ ازسی تا می‌کرن چه فاصله‌ایست؟ (ج‌ـچهارم‌کم‌درست)

۴ـ از می تا دوسری چه فاصله‌ایست؟ (ج‌ـششم نیم بزرگ)

۵ـ از ر تا دو سری چه فاصله‌ایست؟ (ج ـ هفتم‌نیم‌بزرگ)

۶ـ فاصله‌های ذیل را معین‌کنید : از ر تا می سری‌ـاز سل‌تا سی سری ـ از می تا لا سری ـ از ر تا لا سری . (ج ـ دوم بیش بزرگ ـسوم بیش بزرگ‌ـچهارم بیش درست‌ـپنجم بیش درست).

۷ـ فاصله‌های‌ذیل را تعیین نمائید: از ر تا سی سری‌ـ از می بمل تا لا سری ـ از می تا سل کرن‌ـاز سی دیز تا رکرن ـ (ج ـ ششم بیش بزرگ ـ چهـارم بیش افـزوده ـ سوم کم‌کوچك ـ سوم کم‌کاسته) .

۸ـ معکوس فواصل ذیل را بنویسید: هفتم‌کم‌کوچك ـ ششم کم‌کاسته ـ چهارم بیش افزوده ـ هنگام‌کم درست. (ج ـ دوم‌بیش بزرگ ـ سوم بیش‌افزوده‌ـ پنجم‌کم‌کاسته ـ همصدای بیش درست یا یك ربع پرده).

۹ـ فواصل‌ذیل‌ازچند ربع پرده تشکیل‌میشود: دوم بیش‌افزوده‌ـ سوم بیش بزرگ ـ چهارم بیش درست ـ پنجم کم درست ـ ششم نیم بزرگ ـ هفتم نیم بزرگ . (ج‌ـ۷ـ۹ـ۱۱ـ۱۳ـ۱۷ـ۲۱) .

۱۰ـ دوفاصله‌ذکرکنیدکه‌با پنجم‌بیش افزرده‌هم‌آهنگ‌باشد.

(ج- ششم نیم بزرگ-هفتم کم کاسته) .

۱۱- از سه‌دوم‌نیم بزرگ‌پی‌درپی‌چه فاصله‌ای تشکیل میشود؟ (ج - چهارم‌کم درست) .

۱۲- از دوسوم نیم‌بزرگ پی‌درپی چه‌فاصله‌ای تشکیل‌میشود؟ (ج - پنجم درست).

۱۳- نهم بزرگ از چندسوم‌نیم‌بزرگ پی‌درپی‌تشکیل‌میشود؟ (ج - چهار سوم‌نیم بزرگ) .

۱٤- درچهارم‌بیش‌درست‌پی‌درپی‌ویك‌دوم کوچك‌چه‌فاصله‌ای را تشکیل میدهد ؟ (ج - هنگام) .

۱۵- چه فواصلی پنج ربع پرده کمتر از ششم بزرگ‌دارد؟ (ج - چهارم بیش افزوده - پنجم‌کم درست - ششم‌کم کاسته) .

۱٦- چه فواصلی چهـار ربع پرده بیشتر از سوم بیش افزوده دارد ؟ (ج - پنجم بیش درست - ششم‌کم کوچك)

۱۷- فاصلهٔ‌سادهٔ هفدهم‌نیم‌بزرگ‌چیست؟(ج-سوم‌نیم‌بزرگ)

۱۸- فاصلهٔ سادهٔ دوازدهم بیش افزوده چیست؟ (ج - پنجم بیش افزوده) .

۱۹ - چه فواصلی با هنگام‌کم‌کاسته مترادفند ؟ (ج - ششم بیش افزوده - هفتم نیم‌بزرگ) .

۲۰- اگر یك سوم نیم بزرگ‌بچهارم بیش درست‌اضافه‌کنیم چه فاصله‌ای تشکیل میشود؟ (ج - ششم بزرگ) .

۲- شور

۱- از روتونیك تا نمایان شور چه فاصله ایست ؟(ج-چهارم بیش درست) .

۲- از روتونیك تا رو نمایان‌شور چه‌فاصله‌ایست؟ (ج-پنجم کم درست).

۳- از روتونیك‌شور می تا روتونیك‌شور سی‌چه‌فاصله‌ایست؟ (ج - پنجم درست) .

٤- از نمایان شور فا تا روتونیك شور سل چه فاصله‌ایست ؟ (ج - ششم نیم بزرگ) .

۵- دانگ اول شور فا را بنویسید ، (ج - فا - سل کرن- لابمل - سی‌بمل)

٦- دانـگ دوم شور دو را بنویسید . (ج - سل - لا بمل - سی بمل - دو) .

۷- اگر از شور سل به شور دو برویم‌چه‌نوتهائی تغییر میکنند؟ (ج - لا بمل و ر کرن میشود) .

۸- اگر ازشور می به شور لا برویم‌چه‌نوتهائی‌عوض‌میشوند؟ (ج-فابکار و سی کرن میشود) .

۹- علامات ترکیبی شور سی بمل را بنویسید:(ج-پنج بمل- سی - می - لا - ر - سل و یك کرن : دو) .

۱۰- علامات ترکیبی شور فادیز را بنویسید: (ج - فا دیز - دو دیز - سل سری) .

۱۱- دانگ اول شور می کرن را بنویسید؟ (ج - می کرن - سل کرن - لا کرن) .

۱۲- دانگ دوم شور فا سری را بنویسید : (ی - دوسری - ر کرن - می کرن - فاسری) .

۱۳- اگر از شور ر کرن به شور لا کرن برویم چه نوتهائی تغییرمیکنند ؟ (ج -سی بمل و می کرن میشود).

۱٤- اگر از شور می سری بشور لا سری برویم چه نوتهائی عوض میشود ؟ (ج - فاسری و سی بکار میشود) .

۱۵- علامات ترکیبی شور می کرن را بنویسید . (ج - شش کرن).

۱٦- علامات ترکیبی شور سی کرن را بنویسید . (ج-فاسری و پنج کرن) .

۱۷ - مایهٔ شوریکه شش سری بعنوان علامت ترکیبی داشته باشد تونیکش چیست ؟ (ج - لاسری).

۱۸ - مایهٔ شوریکه هفت علامت ترکیبی دارد یعنی بمل و شش کرن تونیکش چیست ؟ (ج - لا کرن).

۱۹ - اززیر نمایان شور سل کرن تا رونمایان شور دوسری چه فاصله‌ایست ؟ (ج - ششم بزرگ).

۲۰ - از نوت میانی‌شور می سری تا نمایان شور لاکرن چه فاصله‌ایست ؟ (ج - ششم کوچك).

۳ ـ ماهور

۱ ـ از نمایان ماهور سل کرن تا رونمایان ماهور لاکرن چه فاصله‌ایست ؟ (ج-سوم بزرگ) .

۲ ـ از محسوس ماهور دو سری تا نوت میانی ماهور می کرن چه فاصله‌ایست ؟(ج- ششم کوچك)

۳ ـ دانگ اول ماهورفاسری کرن را بنویسید: (ج-فاسری - سل سری - لاسری - سی کرن).

٤- دانگ دوم ماهورسی کرن را بنویسید: (ج-فاسری-سل سری - لاسری - سی کرن) .

۵ ـ علامات ترکیبی ماهوردوسری را بنویسید: (ج- هفت عدد سری) .

٦ ـ علامات ترکیبی ماهورلاکرن را بنویسید : (ج-سه‌سری: فا . دو . سل . چهارکرن: سی - می-لا - ر).

۷ ـ علامات ترکیبی ماهوریك سری [فا] وشش کرن است . تونیك را معین کنید . [ج - سل کرن] .

۸ ـ علامات ترکیبی ماهور هفت سری است که اولی دیز شده . تونیك را معین نمائید . [ج - سل سری] .

۹ ـ اگر از ماهور می بدلکش برویم چه نوتهائی تغییر میکند. [ج - دو سری و ربکار میشود].

۱۰ ـ اگر ازماهور ر کرن بدلکش برویم کدام نوتها عوض میشود ؟ [ج – سی بمل و دوکرن میشود].

۴ - همایون

۱ ـ ازروتونیك تا نوت میانی‌همایون چه فاصله‌ایست؟ [ج ـ دوم بیش بزرگ].

۲ ـ اززیرنمایان‌همایون‌می تا روتونیك همایون ر چه‌فاصله‌ـ ایست ؟ [ج ـ پنجم کم درست].

۳ ـ دانك اول همایون دو را بنویسید . [ج ـ دو ـ ر کرن‌ـ می ـفا].

٤ ـ دانك دوم همایون سی بمل را بنویسید: [ج ـ فا ـ سل بمل ـ لا بمل ـ سی بمل .]

۵ - نوت شاهد همایون فا کدامست ؟ [ج ـ سل‌کرن]

٦ ـ نوت شاهد و ایست همایون می بمل را بنویسید : [ج ـ فاکرن ـ ر بمل].

۷ ـ اگر تونیك همایون فادیز باشد نوت شاهدوایست بیداد چه میشود ؟ (ج ـ دو دیز ـ سی).

۸ ـ از همایون‌دو دیزمیخواهیم‌به شور دودیز برویم چه نوتی عوض میشود ؟ [ج ـ می بکار میشود].

۹ ـ از همایون سل دیز میخواهیم بشور سل برویم چه نوتی تغییر میکند ؟ (ج ـ سی بکار میشود) .

۱۰ ـ از همایون لا میخواهیم بهمایون می برویم چه نوتهائی تغییرمیکند؟ [ج ـ سی‌بکار ـ دوبکار ـ فاسری ـ سل دیزمی‌شود].

۵ - سه‌گاه

۱ ـ اختلاف گام سه‌گاه و افشاری چیست ؟

۲ ـ ازشاهد سه گاه تار ونمایان‌آن چه فاصله‌ایست ؟[ج ـ چهارم درست].

۳ ـ از روتونیك تا رو نمایان سه‌گاه‌چه فاصله‌ایست؟ [ج ـ پنجم کم‌درست].

۴ ـ از تونیك تا رونمایان سه گاه چه فاصله‌ایست ؟ [ج ـ ششم نیم بزرگ].

۵ ـ اگرازسه‌گاه سل بمخالف برویم‌چه نوتهائی تغییرمیکند؟ [ج ـ فاسری وسی بمل میشود].

٦ ـ اگرازسه‌گاه‌دو بمخالف برویم‌چه نوتهای‌عوض میشود؟ [ج ـ سی‌کرن و می بمل میشود] .

۷ ـ اگر دو عددکرن بعد ازکلیدباشد تونیك وشاهد سه‌گاه چیست؟ [ج ـ تونیك سل‌و شاهد سی‌کرن است].

۸ ـ اگر چهار علامت ترکیبی مرکب از دیز و سری بعد از کلید باشد آن علامت چیست و تونیك و شاهد سه‌گاه کدامست ؟ [ج ـ علامات ترکیبی عبارتست از فادیز و دو دیز و سل سری و ر سری ـ تونیك سی و شاهد ر سری میباشد] .

۹ ـدانگ دوم‌سه‌گاه‌سی‌بمل رابنویسید: (ج = فا‌ـسل‌کرن‌ـ لابمل ـ سی‌بمل)

۱۰ ـ دانگ اول‌سه‌گاه‌فادیزرا بنویسید :(ج = فادیز ـسل دیز ـ لاسری ـسی).

۱۱ ـ دانگ دوم سه‌گاه فارا بنویسید : (ج = دو ـ رکرن ـ می بمل ـ فا) .

۱۲ ـ دانگ اول سه‌گاه فا را بنویسید : (ج = لا ـ سی ـ دو سری ـ ر) .

۱۳ـ علامات ترکیبی سه‌گاه سی بمل چیست؟ (ج = سه‌عدد بمل: سی ـ می ـ دو عددکرن: ر ـ سل) .

۱۴ ـ علامت ترکیبی سه‌گاه فادیز را بنویسید: (ج = ۳ عدد دیز: فا ـ دو ـ سل ـ ۲ عدد سری : ر ـ لا) .

۱۵ ـ علامات ترکیبی سه گاه عبارتست از یك سری (فا) و چهارکرن . تونیك آن چیست ؟ (ج = می‌کرن) .

۱۶ ـ علامات ترکیبی سه‌گاه ۵ سری است . تونیك را معین نمائید: (ج = سل سری) .

۱۷ ـ تونیك سه‌گاه می سری است علامات ترکیبی را معین نمائید: (فادیز سری ـ دو دیز ـ سل دیز ـ چهار سری) .

۱۸ ـ اگریك دوم بزرگ ازنمایان سه‌گاه سل‌کرن بالا رویم وآن نوت را تونیك سه‌گاه قراردهیم علامت ترکیبی آن چه میشود؟ (ج ـ چهارکرن ـ یك سری) .

٦ ـ چهارگاه

۱ ـ از روتونیك تا رو نمایان چه فاصله‌ایست ؟ (ج ـ پنجم درست).

۲ ـ ازنوت میانی‌تا رونمایان چه‌فاصله‌ایست؟ (ج ـ چهارم کم درست) .

۳ ـ اگر یك دوم بیش افزوده از روتونیك چهارگاه دو بالا رویم محسوس چه‌گام بزرگی پیدا میشود؟ (ج = فادیز) .

٤ ـ رونمایان گام چهارگاه یك سوم نیم بزرگ از نمایان سه‌گاهی‌که شاهدآن سی‌کرن است بالاترمیباشد . معین‌کنید تونیك گام‌چهارگاهرا ؟ (ج = لا).

۵ ـ علامات ترکیبی چهارگاهی‌که رو نمایانش یك ششم‌نیم بزرك اززیر نمایان گام سه‌گاهی‌که‌علامت ترکیبش یك کرن ویك سری است‌بالاترمیباشد بنویسید: (ج = فادیز- می‌کرن ـ لاکرن).

٦ ـ علامات ترکیبی چهارگاهی‌که روتونیکش مانند شاهد همایونیست که‌ازگام‌لای‌کوچك‌منشعب‌شده بنویسید: (ج = فاسری- دوسری ـ سل دیز- ردیز) .

۷ ـ علامات ترکیبی چهارگاهی که رو نمایانش مانند شاهد همایون‌لااست‌بنویسید: (ج = فادیز ـ دودیز ـ سی‌کرن ـ می‌کرن).

۸ ـ روتونیك‌گام چهارگاه یك‌دوم‌بزرك اززروتونیك شورمی بالاتراست،تونیك‌گام چهارگاه را معین‌کنید . [ج = فادیز] .

۹ ـ شش علامت ترکیبی چهارگاه از بمل وکرن و بکار تشکیل‌شده.تونیك‌آن‌چیست؟ [ج = سی‌بمل].

۱۰ ـ پنج‌علامت ترکیبی چهارگاه ازبمل‌وبکاروکرن ترکیب شده . رونمایان آن چیست ؟ [ج = رکرن] .

۱۱ ـ ازعلامت هفت‌گانهٔ چهارگاه‌علامت پنجم وششم بکار است بقیهٔ علامات چیست و تونیك کدامست ؟ [ج = بقیه علامات سری و تونیك دو سری است] .

۱۳ ـ از علامات هفت‌گانهٔ چهارگاه اولی دیزسری وآخری سری است . بقیهٔ علامات هم مکرر نیست . تونیك را معین کنید . [ج = سل سری] .

۱٤ ـ اختلاف علامات ترکیبی شور و سه‌گاه و چهارگاه و ماهور سی‌کرن را بیان نمائید .

۱۵ ـ اختلاف علامات ترکیبی شور و سه‌گاه و چهارگاه و ماهور می سی را بیان‌کنید .

۱٦ـ از رونمایان چهارگاهی‌که زیرنمایان آن مساوی گام بزرگ فاسری است تا روتونیك چهارگاهی‌که زیرنمایان آن یك سوم‌نیم‌بزرك‌از محسوس‌گام بزرگ فا پالاتراست چه فاصله‌ایست؟ [ج ـ ششم کوچك] .

۱۷ ـ از نمایان گام چهارگاهی‌که رونمایان آن مساوی روتونیك شورسل‌کرن است تا روتونیك‌گام سه‌گاهی‌که زیرنمایان آن مساوی شاهد ابوعطائیست‌که از متعلقات شور لا میباشد چه فاصله‌ایست ؟ [ج = نیم پرده] .

پایان بخش دوم

مقایسهٔ اصطلاحات قدیم و جدید موسیقی

اصطلاح قدیم	اصطلاح جدید
(الف)	
ابعاد لحنی	
اتفاق (بعدالاتفاق)	مطبوع
اوساط(جمع وسط)	چهارم وپنجم درست
ایقاع	وزن
(ب)	
بعد	فاصله
بقیه	دوم کوچك و کم کوچك
بنصر	انگشت سوم
(ت)	
تنافر (بعدالتنافر)	نامطبوع
(ج)	
جنس	دانك
(خ)	
خنصر	انگشت چهارم
(د)	
دور	گام
دستان	پرده
دستان نشانی	پرده بندی
(ذ)	
ذوات‌النفخ	آلات بادی
ذوات‌الاوتار	آلات سیمی وزهی
ذوالکل	هنگام درست
ذوالکل و الاربع	یازدهم درست
ذوالکل و الخمس	دوازدهم درست
ذوالاربع	چهارم درست
ذوالکل مرتین	یازدهم درست

اصطلاح قدیم	اصطلاح جدید
(ز)	
زائد	نیم پرده
زمان‌اول(زمان ایقاعی)	واحدامتداد
(س)	
سبابه	انگشت اول
(ص)	
صفار	فواصل نامطبوع
(ط)	
طنینی	دوم بزرك
(ع)	
عظام	فواصل ترکیبی
(ل)	
لحن	لحن یا نغمه
(م)	
متنافر	نامطبوع
مثلث (سه تا)	سیم‌سوم
مثنی (دوتا)	سیم دوم
مجنب	دوم نیم بزرك
مطلق	دست باز
ملائم	مطبوع
(ن)	
نغمه	صدای موسیقی
نقره (نقرات)	ضرب
(و)	
واحدزمان:	واحد امتداد-واحدکشش
وتر	سیم
وترحاد	سیم اول
وسطی	انگشت دوم
وسطی زلزل	پرده‌اول
وسطی‌الفرس(وسطی‌قدیم)	وسطی‌ایرانی

لغتهای موسیقی

(الف)

آلات‌موسیقی(سیمی - ضربی- بادی)

آوازخان

آوازه

ایست

(ب)

بربط

بوق

بیش افزوده

بیش بزرك

بیش درست

(پ)

پرده شناسی

(خ)

خنیاگر

خواننده

(د)

دست‌باز

دستگاه

(ر)

رباب (نام سازیست)

ربع پرده

ردیف

رود (نام سازیست)

(ز)

زبانه

زمان

(س)

ساز زن

ستاره

سراینده

سرنا

سری

سیتار

سنج

(ش)

شاهد

(ط)

طنبور (بغدادی - خراسانی)

(ع)

عود

(غ)

غژك(سازی‌بوده‌است شبیه‌به کمانچه)

(ق)

قانون (نام سازیست)

(ك)

کرن

کلاویه (clavier)

کم درست

کم‌کاسته

کم‌کوچك

کوك

(گ)

گوشه

گیتار(Guitar)

(م)
مزمار
موسیقار
(ن)
ناکوك
نوت متغیر
نی (ساده ـ دوشاخه ـ مضاعف)
نیم بزرگ
(ه)
هم آواز
(ی)
یکنواخت (Monoton)

اسامی الحان و نغماتیکه در این کتاب نامبرده شده

(الف)
ابوالچپ
آرایش خورشید
ارجنه
آزادوار
اشکنه
اصفهان
افشاری
اوج
اورنگی
(ب)
باروزنه
باغ سیاوشان
باغ شهریار
باغ شیرین
بال کبوتر
بسکنه
بوستان
بوسلیك
بهار
بیداد
(پ)
پالیزبان
پروانه
پنجگاه
(ت)
تخت اردشیر
تخت طاقدیس
(ج)
جامه دران
(چ)
چکاوك
چوپانی
چهارگاه
(ح)
حجاز
حجازی
حزین
حسینی
حصار
حقهٔ کاوس

(خ)
خسروانی
(د)
در غم
دشتی
دل‌انگیزان
دوگاه
دیف‌رخش
(ر)
راست
راست پنجگاه
راك
رامش‌جان
راوندی
راه‌گل
راهوی - رهاوی
روح‌افزا
روشن چراغ
رهاب
(ز)
زابل
زابلی
زنگبار
زنگ شتر
زیرافکن - زیر افکند
زیر قیصران
(س)
ساز نوروز
سبزه بهار
سبزه در سبزه (سبر در سبز)
سپهر
سروستاه
سروسهی
سلمك
سه‌گاه
سیتواتیر
(ش)
شادباد
شادروان مروارید
شبدیز
شب فرخ
شش‌گاه
شکسته
شور
شوشتری
شهناز
(ص)
صبا
(ط)
طرز
(ع)
عذری
عراق
عزال
عشاق
عشیران
(غ)
غم‌انگیز
(ف)
فاختی

فرخ روز
(ق)
قالوسی
قرچه
قفل رومی
(ك)
کبك دری
کیخسروی
کین ایرج
کین سیاوش
(گ)
گاویزنه
گردانیه
گلزار
گلستان
گل‌نوش
گنج بادآور
گنج‌سوخته
گنج کاو
گوشت
(ل)
لیلی و مجنون
(م)
ماوراءالنهر
ماه
ماه برکوهان
ماهور
مبرقع
محیر
مخالف
مروای دیك
مشکدانه
مشکویه
مغلوب
منصوری
مویه
مهدیِ ضرابی
مهرگانی
(ن)
ناقوسی
نخجیرگان
نغمه
نوا
نوش لبینان
نوروز بزرگ
« خارا
« صبا
« عجم
« عرب
« کوچك
نهاوند
نهفت
نهیب
نیریز
نیشابور
نیم بیاتی
نیم حصار
نیم عجم
نیم ماهور
نیمروز
(و)
وامق
(ه)
هفتگاه
هفت گنج
همایون
(ی)
یگاه