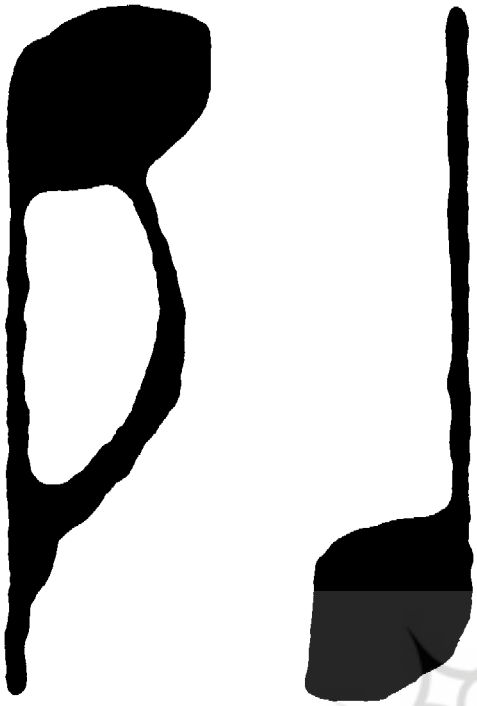
موسیقی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ردیف و سیستم مقام‌ها[1]

داریوش طلایی



ردیف[2] موسیقی کلاسیک ایرانی، همراه با نظم و ترتیب سنتی آن، ردیف نامیده می‌شود. درک مفهوم ردیف بیش از هر چیز، مستلزم درک این نکته است که ردیف و سیستم مُدال (سیستم مقام‌ها) مقوله واحدی نیستند. ردیف در اصل، مجموعه ملودی‌هایی است که به وسیله افراد مختلف جمع‌آوری شده و ردیف را تشکیل می‌دهد. ردیف موسیقی کلاسیک ایرانی، مانند ردیف موسیقی کلاسیک غربی نیست که افراد مشخصی آن را ساخته باشند و عیناً به همان صورتی که تصنیف شده اجرا شود، بلکه مجموعه‌ای است مرکب از ملودی‌های سنتی که بسیاری از آنها از منابع موسیقی شهری و روستایی گرفته شده و با گذشت زمان منشاء و خاستگاه آنها فراموش شده است. ما این ملودی‌ها را «انعطاف‌پذیر» می‌نامیم و درباره آنها بیشتر بحث خواهیم کرد. موقعیت هر ملودی در ردیف با خصوصیات «مقامی» آن تعیین شده است. تمام مُدها (مقام‌ها)یی که در موسیقی کلاسیک ایرانی مورد استفاده قرار می‌گیرند در ردیف یافت می‌شوند ولی از آن مشتق نشده‌اند. بنابر این در ارایه این بررسی، ردیف را به عنوان مجموعه ملودی‌هایی معرفی خواهیم کرد که هم برای تعلیم و هم برای اجرا، به وسیله موسیقی‌دانان نظم یافته است، چنانچه اشاره شد ملودی‌های ردیف و سیستم مُدال (سیستم مقام‌ها) را مقوله واحدی نخواهیم دانست و آنها را از هم تفکیک خواهیم کرد.

ردیف

«ردیف، مظهر اصلی و قلب موسیقی ایرانی است.»
نورعلی برومند

ملودی‌های موسیقی ایرانی از اواسط قرن سیزدهم هجری شمسی تحت عنوان ردیف نظم و ترتیب یافتند. بدون شک قبل از این زمان نیز هر موسیقی‌دانی مجموعه‌ای از ملودی‌ها را به خاطر داشت که برای تدریس و اجرا استفاده می‌کرد. ولی ما به درستی نمی‌دانیم چرا در آن زمان موسیقی‌دانان ایده ردیف را مطرح کردند. شاید این ایده بیشتر در ربط با تدریس موسیقی، که در آن زمان رونق گرفته بود، شکل گرفت. شاید هم به قول **برونو نتل**، اتنوموزیکولوگ آمریکایی، ایده ریرتوار موسیقی در نتیجه تماس و آشنایی ایرانیان با موسیقی‌دانان و موسیقی غربی شکل گرفته است. از زمانی که قاجارها پایتخت را به تهران انتقال دادند، به ویژه در زمان ناصرالدین شاه، هنرمندان مورد تشویق و حمایت قرار گرفتند و موسیقی‌دانان برجسته از شهرهای مختلف مهاجرت کردند و در فضای نسبتاً آزاد و مناسبی که برای موسیقی به وجود آمده بود به نشو و نما پرداختند. آنها اغلب در محافل اهل هنر شرکت می‌کردند و در این محافل غالباً رقابت دوستانه‌ای بین موسیقی‌دانان برقرار بود و موقعیتی مناسب برای تبادل اطلاعات در باب موسیقی و ملودی‌هایی که می‌دانستند فراهم می‌آمد.

قدیمی‌ترین ردیف‌هایی را که می‌شناسیم ردیف‌های دو استاد بزرگ موسیقی ایرانی **میرزا عبدالله** و **آقا حسینقلی** است. این دو برادر تمام مدت عمر خود را با اعتقاد و پشتکاری بی‌نظیر به تدریس ردیف‌هایشان گذراندند و بهترین موسیقی‌دانان نسل بعد از خود را تربیت کردند.

روش تعلیم آنها بر این اساس بود که شاگردان می‌بایستی تمام ملودی‌ها را حفظ کنند. بنابر این مجموعه انتظام یافته این ملودی‌ها که ردیف نامیده شد، موجز و مختصر و در نتیجه، فشرده از کار درآمد. در این دوره ـ در آموزش ردیف ـ موسیقی‌دانان بیشتر به حفظ و ادای مطلب توجه می‌کردند تا گسترش و بهره‌برداری از امکانات موسیقایی آن. مجموعه‌ای که هر استاد برای تعلیم به شاگردانش ترتیب می‌داد به نام ردیف آن استاد شناخته می‌شد.

در ردیف استاد سه‌تار، میرزا عبدالله (۱۲۹۷ ـ ۱۲۲۲ هجری شمسی) حدود ۲۵۰ قطعه (گوشه) در هفت مجموعه بزرگ (دستگاه) و پنج مجموعه کوچک‌تر و ساده‌تر (آواز) تنظیم شده است. این نظم و ترتیب در تمام ردیف‌های بعدی نیز یکسان است، اما تعداد گوشه‌ها و نامگذاری آنها کم و بیش ممکن است متفاوت باشد. برای مثال استاد آواز قرن حاضر، **محمود کریمی**، ردیفی را با ۱۴۵ گوشه به یادگار گذاشته است.

علت فزونی گوشه‌ها در ردیف تار و سه‌تار نسبت به آواز، آن است که ردیف تار و سه‌تار علاوه بر دارا بودن تمام گوشه‌های آوازی، گوشه‌هایی مختص به ساز نیز دارد مانند چهار مضراب‌ها، رنگ‌ها، گوشه‌هایی مانند بسته‌نگار، مجلس‌افروز و غیره.

چون شکل‌گیری ردیف با خانواده موسیقی‌دانانی شروع می‌شود که نوازندگان تار و سه‌تار بودند، ردیف‌های اولیه بسیار وابسته و مأنوس با خصوصیات تکنیکی این دو ساز هستند. به علاوه چون روش استفاده از مضراب در تار و سه‌تار اهمیت بسیار دارد، ملودی‌های ردیف ـ که در اصل بیشترشان مخصوص آواز است ـ وقتی به ریرتوار این سازهای مضرابی اضافه شدند، لزوماً تحت تأثیر تکنیک مضرابی، نظم بیشتری می‌گرفتند. این ملودی‌ها زیر دست این هنرمندان برجسته ـ که روشی هدفمندانه در جمع‌آوری ملودی‌ها به کار می‌بردند و طبعی ظریف داشتند ـ به صورت بسیار دقیق و حساب شده در قالب یک موسیقی بسیار مکتبی و جدی ریخته شد.

پیدایش ردیف به عنوان وسیله‌ای برای آموزش و زمینه‌ای برای انتقال موسیقی، یک شروع انقلابی در جامعه موسیقی‌دانان آن زمان بود. بیشتر استادان از آموزش دانسته‌های خود پرهیز داشتند؛ زیرا دانش خود را به سختی به دست آورده بودند، و همین دانش منحصر به فرد بود که مقام استادی‌شان را تضمین می‌کرد. علی‌اکبر فراهانی پدر میرزا عبدالله و آقا حسینقلی که نوازنده بی نظیر تار بود، چشم از جهان که فروبست هنوز پسرانش کودک بودند. عمویشان آقا غلامحسین ـ نوازنده چیره‌دست تار ـ پس از فوت آقا علی‌اکبر، ناپدری آنها شد، با این همه حاضر به تعلیم آن دو کودک نبود[3] و آنها مجبور بودند از پشت در، هنگام تمرین آقا غلامحسین، به ساز او گوش کنند و قطعات او را به اصطلاح موسیقی‌دانان آن زمان «بدزدند». پس از چندی به وساطت و اصرار مادرشان، آقا غلامحسین قبول کرد این دو دلداده موسیقی را که بعدها بزرگ‌ترین استادان زمان خود شدند تعلیم دهد.

هرگوشه ردیف یک اسم خاص و یک شخصیت مختص به خود دارد. منشاء پیدایش گوشه‌ها مختلفند: بعضی گوشه‌ها مثل درآمدها، نقش مقامی (مُدال) دارند و به نظر می‌رسد از مقام‌های اصلی موسیقی قدیم ایران مشتق شده باشند. انواع دیگر گوشه‌ها فقط به وسیله ملودی خاص خودشان شناخته می‌شوند. خاستگاه این گوشه‌ها می‌تواند انواع موسیقی روستایی، شهری و مذهبی (مانند تعزیه و امثال آن) یا موسیقی دراویش و حماسی (مانند نقالی و موسیقی زورخانه و...) باشد.

برداشت‌های ما راجع به شکل‌گیری و سرچشمه‌های ردیف فقط فرضی نیست. روند شکل‌گیری ردیف همچنان ادامه دارد. در چند دهه گذشته گوشه‌های جدیدی به ردیف اضافه شده‌اند. برای مثال **ابوالحسن صبا** استاد ردیف، آهنگ‌ساز و معلم صاحب مکتب موسیقی ایرانی در قرن حاضر، ملودی‌هایی را از نواحی شمال ایران مانند «دیلمان» و «امیری» و یک مثنوی از آوازهای دراویش را به نام «صدری» به ردیف اضافه کرده است. **محمود کریمی** استاد ردیف آواز، تحت تأثیر مقام‌های آذربایجانی، گوشه «بیات شیراز» را به آواز بیات اصفهان افزوده است. **حسن کسایی** استاد نام‌آور نی، گوشه‌هایی مانند «هَداوندی» را منسوب به سنت ردیف زادگاهش اصفهان می‌داند. عبدالله دوامی استاد تصنیف و آواز، تحت تأثیر ردیف تار و سه‌تار، یک روایت آوازی برای دستگاه راست‌پنجگاه تدوین و به ردیف خویش افزوده است.

ردیف‌های اصلی و کامل قرن پیش، برای تار و سه‌تار تدوین شده بود. در قرن حاضر ردیف‌هایی مختصرتر برای دیگر سازها مانند: ویلن، کمانچه، سنتور و نی تدوین شده و نیز دو ردیف برای آواز، توسط عبدالله دوامی و شاگردش محمود کریمی، ضبط شده است.

وقتی ایرانیان با موسیقی غربی و نت‌نویسی آن آشنایی پیدا کردند برای سهولت در حفظ و انتقال ردیف که گنجینه پر بهای موسیقی ایران بود و تا آن زمان به قدرت حافظه نگهداری شده بود، شروع به نگارش آن به خط نت کردند. اولین کسانی که به نوشتن ردیف مبادرت کردند **غلامرضا مین‌باشیان** (شاگرد و جانشین **آلفرد لومر** فرانسوی مربی موسیقی نظام در مدرسه دارالفنون)، **مهدیقلی هدایت و علینقی وزیری** بودند. اولین ردیف کاملی که چاپ و منتشر شده، ردیفی است که به همت **موسی معروفی** به خط نت نوشته شده است و توسط وزارت فرهنگ و هنر در سال ۱۳۴۲ به چاپ رسیده است. این کتاب چون با ادغام چند ردیف تألیف شده است، گوشه‌های تکراری زیاد دارد و به همین علت، حجم آن بیشتر از حد متعارف است.

خوشبختانه در سال‌های ۵۰، ردیف‌هایی توسط استادانی چون: **شهنازی، برومند، هرمزی، فروتن،**

دوامی و کریمی بر روی نوار ضبط شده و اکنون به صورت مدارکی گرانبها در دسترس پژوهشگران است. به یمن کوشش‌های بسیاری که از روزگار میرزا عبدالله تاکنون در حفظ و اشاعه این نغمه‌ها، در قالب نظمی به عنوان ردیف به عمل آمده است، ما امروز چندین روایت ضبط شده و به نت درآمده را به عنوان گنجینه موسیقی ایرانی در دسترس داریم که دستمایه پویندگان و هنرمندان آینده خواهد بود.

ملودی‌ها

همان‌طور که در بالا گفته شد ملودی‌های ردیف از ویژگی خاصی برخوردارند که ما آن را «انعطاف‌پذیر» نامیدیم. این تعریف نیاز به توضیح بیشتر دارد. مفهوم «ملودی انعطاف‌پذیر» در انواع مختلف موسیقی در ایران، خصوصاً با حضور بسیار گسترده و رایج ملودی‌های بدون میزان‌بندی ریتمیک که در آنها ریتم از وزن شعر پیروی می‌کند، بسیار معمول است. هنگام قرائت و یا با آواز خواندن شعر فارسی، هجاهای کوتاه و بلند در واحدهای زمانی انعطاف‌پذیر ادا می‌شوند. با وجود این، هجاهای کوتاه همیشه ارزش زمانی کوتاه خود را نسبت به هجاهای بلند حفظ می‌کنند. اجراهای «ملودی‌های انعطاف‌پذیر» به این دلیل که در زمان‌های مختلف به دفعات بی‌شمار و توسط افراد مختلف اجرا شده‌اند، متفاوت هستند. این تغییرات گوناگون یک ملودی نباید به عنوان بداهه‌سرایی قلمداد شود بلکه نوعی هاله است که هر ملودی را محصور می‌کند و بخشی از خاطره قومی آن ملودی و دامنه انعطاف آن را تشکیل می‌دهد. این خاطره قومی نه تنها ملودی، بلکه شعرها و مضمون تاریخی آن را نیز همراهی می‌کند و در برمی‌گیرد. این نوع هنر بیشتر در حوزه هنرهای سنتی قرار می‌گیرد.

تئوری‌های قرن بیستم برای موسیقی ایرانی

هدف اصلی بنیادگذاران ردیف، تدوین مجموعه‌ای مرتبط و منظم از ملودی‌های سنتی بود. آنها لزوماً به دنبال نظم دادن به سیستم «مُدال» نبودند. بنابراین رابطه «مُد»ها در این سیستم روشن نشده است و نظام آموزشی آن در برگیرنده هیچ تئوری و یا اصطلاح‌نامه روشنگر نیست.

در آغاز قرن بیستم، ایران وارد دوره‌ای می‌شود که «غرب» معرف فرهنگ پیشرو و ایده‌آل این دوره است. موسیقی غربی در آغاز این قرن بیش از سه دهه بود که در ایران تدریس می‌شد و به همین جهت در این زمان افرادی در ایران بودند که تعلیمات پیشرفته‌ای در موسیقی داشتند. بعضی از آنها موسیقی ایرانی را به عنوان یک موسیقی جدی و با ارزش مورد تردید قرار می‌دادند و باور نداشتند که این موسیقی (مانند موسیقی غربی) قابلیت آن را داشته باشد که در برنامه آموزش رسمی وارد شود. گروهی دیگر تا حدی با انگیزه‌های ملی‌گرایی، سعی در احیای موسیقی ایرانی و تدوین تئوری آن داشتند. به نظر آنها این تلاش سبب نزدیک کردن موسیقی ایرانی به آنچه که آنها موسیقی پیشرفته می‌دانستند می‌شد. در حقیقت این گروه در دورنمای تلاش خود، موسیقی کلاسیک غربی را می‌دیدند.

اولین کسی که به تدوین تئوری موسیقی ایرانی پرداخت، **علینقی وزیری** بود. او قابلیت رهبری و انرژی فوق‌العاده داشت و در حقیقت پیش از آنکه به خدمت موسیقی ایران کمر بندد، کلنل ارتش بود. وزیری پس از تحصیل موسیقی در اروپا و بازگشت به ایران، اولین هنرستان موسیقی ایرانی را در سال ۱۳۰۲ در تهران تأسیس کرد. او در نوازندگی تار تکنیکی بی‌نظیر داشت، ردیف را به خوبی می‌دانست و مفهوم غربی «مُد» را نیز هنگام تحصیل موسیقی غربی، فراگرفت. با این پشتوانه، تئوری موسیقی ایرانی را ابداع کرد که در آن ردیف به عنوان سیستم مُدال موسیقی ایرانی فرض شده بود. در سیستم وی هر «دستگاه» بر اساس یک گام[۴] ساخته شده است.

در هر گام علایم نیم بمل (کُرُن) و نیم دیز (سُری)

خاص موسیقی ایرانی را ابداع کرد و شخصیت «مُدال» هر «گوشه» را با نقش‌های مختلفی که نُت‌های مختلف هر گام دارند، توجیه نمود. برای وزیری سه نت گام اهمیت خاصی در تعیین «مُد» داشتند. این سه نت عبارتند از: نت شاهد (نتی که از همه نت‌ها بیشتر تکرار می‌شود)، نت متغیر (نتی که به اندازه یک ربع پرده تغییر می‌کند) و نت ایست (نتی که اکثر جملات روی آن ختم می‌شوند). تئوری وزیری که در آن «گوشه»، مانند فرمول «مُدال» است، تا به امروز اساس برداشت «مُد»های موسیقی ایرانی را تشکیل می‌دهد.

از همان ابتدا، عدم تفکیک مقوله «ملودی‌ها» و «مُدها» از یکدیگر، موسیقی‌دانان و محققین را دچار نوعی ابهام و سردرگمی درباره طبیعت موسیقی ایرانی کرد. بعدها موسیقی‌دانانی که به سنت ملودی‌ها و ردیف وفادار و پای‌بند ماندند و آنهایی که با استفاده از عناصر «مدال» موسیقی ایرانی، سبکی شخصی‌تر و قابل دسترس را پیش گرفتند راه خود را از گروه دیگر جدا کردند و حتی به نوعی، کار آن گروه را به دیده تحقیر نگریستند. ردیف نوازان، گروه مقابل را به طعنه مطرب می‌نامیدند و این گروه، موسیقی ردیف‌نوازان را مشقی، خشک و فاقد بیان هنری می‌دانستند.

در سه دهه گذشته، موزیکولوگ‌های ایرانی و غیر ایرانی به وسیله موسیقی‌دانان و برخی صاحب نظران با موسیقی ایرانی آشنا شدند که باور داشتند تنها موسیقی ایرانی با ارزش و قابل ذکر موسیقی ردیف است. به همین جهت این موسیقی‌شناسان که موسیقی این منطقه از جهان را «مُدال» می‌دانند در تحقیقات خود نگرشی به ردیف که در آن، تأکید بیش از حد به معرفی ردیف دارند، به عنوان یک سیستم «مُدال» شده است. مثلاً موسیقی‌شناسان سعی کرده‌اند لغت «گوشه» را به عنوان یک واژه تئوریک از یک سیستم «مُدال» معنی کنند؛ در حالی که «گوشه» چنان که از نامش برمی‌آید معنایی جز یک قسمت از یک مجموعه ندارد. برای ردیف‌دان آنچه معرف «گوشه» است فقط اسم خاص آن است (مانند گوشه «گیلکی») و لغت «گوشه» لغتی بی‌اهمیت است که به جای آن می‌توان «تکه»، «قطعه» و... گفت.

در برخورد با ردیف، موزیکولوگ‌های قرن بیستم با نگرشی مبتنی بر دسته‌بندی، تأکید بیش از حد بر جدا کردن انواع موسیقی در ایران (مانند روستایی، شهری مذهبی، درباری، کلاسیک و غیره) کرده‌اند. در صورتی که در مورد خاص ایران، واقعیت این است که بین موسیقی هنری و انواع دیگر موسیقی عامیانه، نوعی مبادله و تأثیرگذاری متقابل وجود داشته است. چنانکه **نایب‌اسدالله**، استاد بزرگ نی در قرن پیش می‌گفت: «من نی را از آغل گوسفندان به دربار شاه بردم». آنچه این تأثیر و تأثر را در مورد ایران، حیاتی‌تر از فرهنگ‌های دیگر کرده است عداوت بعضی از مقامات با انواع خاصی از موسیقی در بعضی دوره‌های تاریخی بوده است. موسیقی در این دوره‌ها فقط می‌توانست در قالب‌هایی چون فولکوریک، مذهبی، صوفیانه و داستان‌سرایی به حیات خود ادامه دهد.

هدف ما ارایه راهی است نو برای درک «مُد»های موسیقی ایرانی، با استفاده از انواع موسیقی‌های زنده‌ای که در ایران داریم (چه در ترکیب پیچیده آنها که ردیف باشد و چه فرم‌های مردمی و ساده‌تر مانند تصنیف‌ها و غیره). نکته‌ای که باید به آن توجه کرد این است که اگر چه اغلب ملودی‌ها از آواز سرچشمه می‌گیرند و عموماً می‌توانند اصل و نسب و شخصیتی آوازی داشته باشند، اما چهارچوب «مُدال» آنها کاملاً مربوط به خصوصیات فیزیکی و تکنیکی سازهای زهی مانند عود، کمانچه، سه تار و غیره می‌شود. بنابر این علاوه بر توجه به «مُد»های رایج در موسیقی محلی، شهری و هنری، ما به سازهای اجراکننده این موسیقی‌ها نیز توجه خواهیم داشت.

نوع پرده‌بندی و کوک‌کردن سازهای زهی همیشه تحت تأثیر و مستقیماً مرتبط با شکل‌گیری «مُد»ها بوده

است. در توجیه این تأثیرپذیری و ارتباط به دو نکته می‌توان اشاره کرد: یکی این که از دوران‌های بسیار قدیم، سازهای زهی برای مطالعه و اندازه‌گیری فواصل صداهای موسیقی مورد استفاده قرار می‌گرفتند؛ دیگر این که موسیقی‌دانان در زمان‌های گذشته، پیش از هر چیز، خواننده‌های شاعر (خنیاگر) بودند و اشعار خود را با همراهی ساز خویش می‌خواندند. به این ترتیب، کوک سیم‌ها و پرده‌بندی سازها، چهارچوب «مدال» جملات آواز را تعیین می‌کرد. هدف این بحث، روشن کردن این مطلب است که «مُد»های ایرانی بر یک ساختار بسیار مستحکم علمی بنا شده‌اند و اگر با معیارها و قوانین خاص خود سنجیده نشوند، درک آنها، صحیح و آسان نخواهد بود.

شناخت مبانی «مُدال» موسیقی ایرانی و آموزش آن به صورت تئوریک ـ برخلاف متد رایج که شناخت موسیقی ایرانی با حفظ و ممارست ملودی‌های سنتی است ـ از بدو امر زمینه‌ای را در اختیار هنرجویان موسیقی قرار خواهد داد که ذهن آنها را اسیر این ملودی‌ها نخواهد کرد و راهی بازتر در مسیر خلاقیت آنها خواهد گشود.

«مُد» و فاصله

موسیقی ایرانی از سیستم «مُدال»ی استفاده می‌کند که در آن یک سری چهارچوب‌های «مدال» عرضه می‌شوند. این سیستم یا موسیقی‌های «مُدال» قسمتی از جهان ـ که فرهنگ‌های اصلی آن را علاوه بر ایرانیان، ترک‌ها، عرب‌ها و تا حدودی هندی‌ها تشکیل می‌دهند ـ نقاط مشترک بسیار دارد. قبل از رواج تئوری و نت‌نویسی موسیقی غربی، نگرش و ذهنیت دانشمندان و موسیقی‌دانان این فرهنگ‌ها به نحوی بود که موسیقی را صورت نظمی در فواصل می‌دیدند و قواعد و اصول آن را به دو بخش مجزا ـ یعنی فواصل بین صداها از نظر زمانی و فواصل بین زیر و بمی صداها ـ ترتیب می‌دادند.[5]

فواصل زیر و بمی صداها (ارتفاع صوت) قسمتی از تفحص در کشف قوانین هارمونیک بوده است و از زمان‌های بسیار قدیم، فواصل اکتاو، پنجم و چهارم به عنوان پرده‌های غیر قابل تغییر یا ثابت شناخته شده‌اند. رابطه کامل ریاضی آنها که از تقسیم یک سیم به $\frac{1}{2}$ و $\frac{1}{3}$ و $\frac{1}{4}$ به دست آمده است نیز نقش اولیه و اصلی آنها را برای دانشمندان تأیید می‌کرد. در موسیقی ایرانی فاصله چهارم، مهم‌ترین فاصله است. این فاصله کوچک‌ترین فاصله غیرقابل تغییر و ثابت است. کوک معمول دو سیم ملودیک در تار و سه‌تار به فاصله چهارم است. سیم سوم وقتی که سیم اول را به صورت واخوان همراهی می‌کند به فاصله اکتاو پایین (بم) سیم اول کوک می‌شود و فاصله‌ای را که با سیم دوم تشکیل می‌دهد، فاصله پنجم است. موقعیت این فواصل را روی سیم‌های دست باز به این صورت بهتر می‌توان فهمید: وقتی فاصله چهارم معکوس می‌شود یک فاصله پنجم تشکیل می‌دهد و حاصل جمع این دو فاصله برابر اکتاو است. برای مثال در سه تار می‌توان سیم اول را «دو ۳» و سیم دوم را «سل ۲» و سیم سوم را «دو ۲» کوک کرد.

دانگ و فاصله

برای دانشمندان و موسیقی‌دانان اسلامی قرون وسطی مانند فارابی، صفی‌الدین ارموی و عبدالقادر مراغه‌ای «دانگ» که به عربی «ذوالاربع» و به یونانی «تتراکورد» نامیده می‌شد، مهم‌ترین شاخص «مُدال» بوده است «دانگ» با اندازه طول دسته‌سازهایی مانند عود، تار و سه تار نیز تطبیق می‌کند که انگشتان، بدون تغییر پوزیسیون می‌توانند آن را اجرا کنند. در تئوری‌های قرون وسطی از سیم دست‌باز (مطلق) و نام عربی چهار انگشت دست (سبابه، وسطی، بنصر و خنصر) برای نامیدن پرده‌هایی که روی دسته عود قرار می‌گرفتند و به راحتی قابل اجرا بودند، استفاده می‌کردند ونیز پرده‌ای قبل از سبابه می‌بستند که چون انگشتی برای نامیدن آن نبود آن را «زائد» می‌نامیدند و

برای اجرای این پرده نیز از انگشت سبابه استفاده می‌کردند. از میان این شش صدا انواع مختلف «دانگ» نامیده و نواخته می‌شدند.

کاراکتر هر دانگ با محلی که پرده دوم و سوم قرار می‌گیرند، ارتباط دارد (چون محل صدای اول و چهارم دانگ ثابت است، جای قرار گرفتن صدای دوم و سوم در محل‌های مختلف، دانگ‌هایی با فواصل میانی متفاوت ایجاد می‌کند که هر کدام از این دانگ‌ها، نوع یا جنس خاصی را تشکیل می‌دهد). بعضی از این دانگ‌ها که در موسیقی ایرانی مورد استفاده قرار گرفته است و هر کدام از آنها ساختمان ویژه خود را دارد، در ساختار ملودی‌هایی که با آنها ساخته شده‌اند، نقش اصلی و اولیه را دارد.

پس از بررسی و تجزیه و تحلیل رپرتوار ملودی‌های موسیقی ایرانی این نتیجه حاصل آمد که سیستم مدال موسیقی ایرانی با استفاده از چهار نوع دانگ اصلی شکل گرفته است. در نمودار شماره ۱ این چهار نوع دانگ به وسیله سه فاصله‌ای که معرف هر یک از آنهاست نمایش داده شده است. اندازه فواصل با واحد «سنت»[۶] نشان داده شده، و مجموع فواصل هر دانگ برابر فاصله چهارم و ۵۰۰ «سنت» است.

150	150	200
200	100	200
150	250	100
200	200	100

نمودار ۱

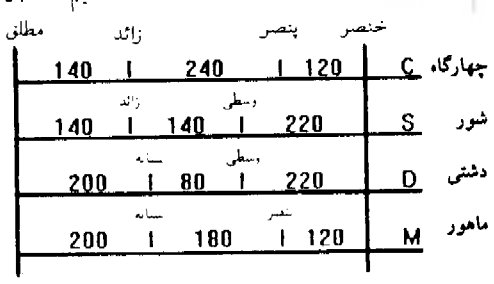
دانگ‌های بالا با فواصل معتدل شده و با نمادی تئوریک از ارتباط فواصل که در آن هر نیم پرده معتدل برابر با ۱۰۰ سنت است نمایش داده شده، ولی در عمل در موسیقی ایرانی فواصل هیچگاه دقیق و استاندارد شده اجرا نمی‌شوند و در محدوده‌های نسبی قابل پذیرش شناورند. برای مثال در نمودار شماره ۲ چهار دانگ اصلی با فواصل پیشنهادی به صورت معتدل نشده ارایه می‌شوند.

140	140	220
200	80	220
140	240	120
200	180	120

نمودار ۲

در نمودار شماره ۳ این چهار نوع دانگ بر روی دسته یک ساز زهی ترسیم شده‌اند. در این نمودار ما از همان اسامی انگشتان دست که دانشمندان و موسیقی‌دانان در رسالات قدیم موسیقی برای نامیدن پرده به کار می‌برند استفاده کرده‌ایم.

برای سهولت درک مبحث «مُد» ـ که در ادامه خواهد آمد ـ این دانگ‌ها را با مهم‌ترین مقامی که در هر یک قابل اجرا هستند خواهیم شناخت و هر کدام از آنها را با اولین حرف نام آن مقام (در ردیف نام دستگاه یا آواز C برای چهارگاه، S برای شور، D برای دشتی و M برای ماهور) نمایش خواهیم داد.

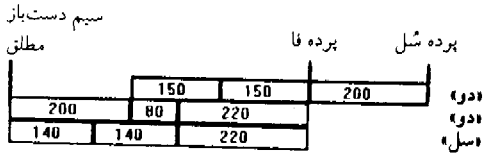


نمودار ۳

این دانگ‌ها به صورتی که در اولین پوزیسیون یک ساز زهی نواخته می‌شوند نشان داده شده‌اند ولی وقتی همین دانگ‌ها به پوزیسیون‌های دیگر یک ساز (خصوصاً پرده‌دار) انتقال می‌یابند در اثر تلاقی با هم، ناگزیر بعضی از فواصل آن در حدودی که پرده‌های ثابت به آنها تحمیل می‌کنند تغییر مختصری می‌پذیرند که‌در واقع این انتخاب اجباری به علت موقعیت فواصل ثابت اساس و بنیان تعدیل فواصل را تشکیل می‌دهد.

معمول‌ترین انتقال یا تغییر پوزیسیون هنگامی روی می‌دهد که اولین نت یک دانگ از پرده سبابه شروع شود. برای مثال در یک ساز زهی دو سیم که سیم‌هایش به فاصله چهارم کوک شده باشند، اولین دانگ از سیم دست‌باز بم شروع می‌شود و دانگ دوم از دست باز سیم زیر. وقتی یک دانگ سوم از پرده سبابه سیم زیر شروع می‌شود به نوازنده اجازه می‌دهد که به وسعت اکتاو ـ که شروع آن از سیم بم بوده است ـ دست یابد. این تغییر پوزیسیون، یک حرکت انتقالی «مُدال» بسیار مهم است که در اغلب موسیقی‌های محلی نیز دیده می‌شود. عملکرد این جابه‌جایی که «اوج» نامیده می‌شود در فرم‌های ساده موسیقی که وسعت آنها در محدوده یک اکتاو است، بسیار مشهود است.

در نمودار شماره ۴، دانگی که از سیم «سل» شروع می‌شود، «سل»، «لاکرن»، «سی بمل» و «دو» است. دانگی که از سیم «دو» شروع می‌شود، «دو»، «ر»، «می بمل» و «فا» است و سومین دانگ که از پرده سبابه سیم «دو» شروع می‌شود، «ر»، «می کرن»، «فا» و «سل» است. در این نمودار معمول‌ترین مقام موسیقی ایرانی (شور) بر روی یک ساز دو سیم نشان داده شده است.



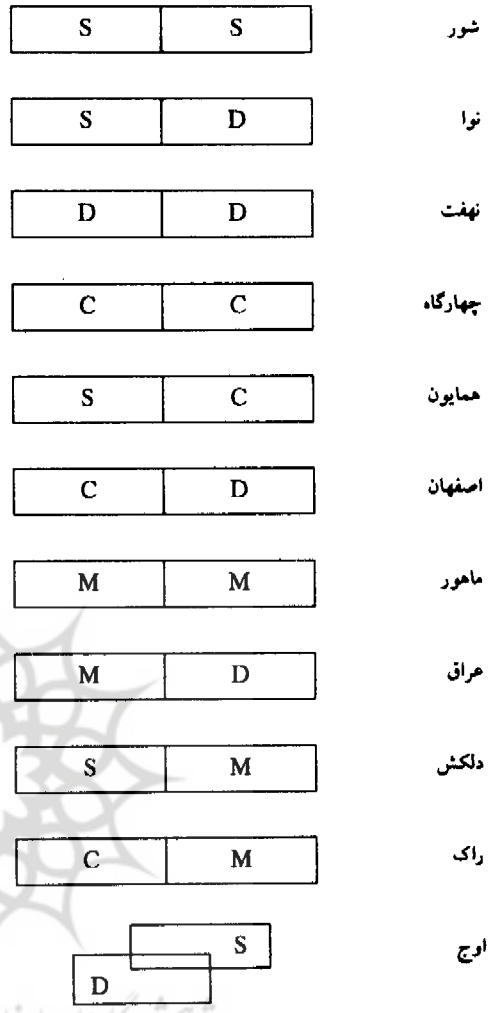
نمودار ۴

همان‌طور که مشاهده می‌شود برای کامل کردن اکتاو، دانگ شور که برای اوج استفاده شده (در اصل همان دانگ شوری که روی سیم «سل» می‌بینیم) معتدل شده است. چون پرده «فا» و «سل» پرده‌های ثابت و غیرقابل تغییر هستند.

دو دانگی‌ها

در مراحل ابتدایی شکل‌گیری مقام‌ها روی یک ساز دو سیم (مانند، دو تار) نکات زیر لازم به بررسی است. دو سیم که با فاصله چهارم کوک شوند اجازه تداوم یک دانگ مشابه و یا غیر مشابه را در یک فاصله چهارم بالاتر و یا پایین‌تر می‌دهند.[۷] بنابر این نوازنده می‌تواند بدون تغییر پوزیسیون دست چپ روی دسته ساز فقط با تغییر انگشت‌گذاری از سیمی به سیم دیگر دو دانگ را به صورت پیوسته اجرا کند. این دو دانگ پیوسته بستری مناسب از صداها را که به راحتی قابل دسترسی و اجرا هستند در اختیار نوازنده و خواننده قرار می‌دهد و موسیقی‌دان با گردش و حرکت خاصی که در محدوده پرده‌های دو دانگ انتخاب شده می‌کند یک مقام خاص را به وجود می‌آورد. ما قبل ازاینکه از دیگر عناصر تشکیل دهنده مقام‌ها نام ببریم مهم‌ترین و اصلی‌ترین رکن آن یعنی انواع دودانگی‌هایی را که بستر حرکت مقام‌های موسیقی ایرانی را تشکیل می‌دهند معرفی می‌کنیم. در ردیف موسیقی ایران روی هم رفته یازده نوع پیوستن دودانگ که برای شکل‌گیری مقام‌ها به کار می‌روند قابل شناسایی است. در اینجا برای نام‌گذاری این دودانگی‌ها از نام مهم‌ترین دستگاه یا گوشه ردیف، که در آن دودانگی مذکور مورد استفاده قرار گرفته است، بهره برده‌ایم.(نمودار ۵ در صفحه بعد).

همانطور که گفته شد تمام مقام‌های موسیقی ایرانی بر روی دودانگی‌های ذکر شده در بالا بنا شده‌اند اما برای تشکیل یک مقام به غیر از نوع دودانگی مورد استفاده قرار گرفته در آن مقام عوامل دیگری نیز دخالت دارند.



نمودار ۵: طرز قرار گرفتن دانگ‌های مقام‌های موسیقی کلاسیک ایرانی

در ارایه تئوریک مقام‌های موسیقی ایرانی عوامل زیر به ترتیب اولویت، عناصر اصلی شرکت کننده در شکل‌گیری مقام‌ها هستند. بنابراین گوناگونی هر یک از این عناصر می‌تواند به وجود آورنده وجوه تمایز مقام‌ها از یکدیگر باشد.

۱ ـ نوع دودانگی

۲ ـ نت شاهد[۸]

۳ ـ نت ایست

۴ ـ نت متغیر[۹]

به این چهار عنصر اصلی شکل‌دهنده مقام می‌توان دو عنصر دیگر را افزود که در بررسی موسیقی ردیف و مقامی از اهمیت زیادی برخوردارند[۱۰] ولی برای ارایه زیرساختارهای مقام چنانکه بخواهیم آنها را به صورت اصول ساده تئوریک آموزش دهیم می‌توان آنها را از عناصر فرعی به شمار آورد چون برای مثال در آهنگسازی می‌توانند بیش از حد محدود کننده باشند. این دو عنصر عبارتند از:

۱ ـ جهت و نحوه حرکت و گردش خط موسیقی

۲ ـ فیگورهای خاص مربوط به هر مقام

دستگاه‌ها و آوازها

وقتی موسیقی‌های کلاسیک ایران، عرب و یا ترک اجرا می‌شود، مقام‌ها با هم ترکیب می‌شوند. مهارت و استادی در ترکیب مقام‌ها یکی از اساسی‌ترین جنبه‌های هنری این موسیقی‌هاست. در موسیقی ایرانی وقتی دو مقام مختلف، یکی از دانگ‌هایشان مشترک است (یعنی از یک نوع هستند)؛ این دانگ می‌تواند به عنوان پلی برای گذر از یک مقام به مقام دیگر استفاده شود. ساختار مقامی هر دستگاه یا آواز، ترکیبی از مجموعه چندین مقام است با نظم و ترتیبی معین. این نظم و ترتیب اگر چه به روش سنتی، با ردیف تدریس می‌شود ولی در آن از هیچ‌گونه روشی که واژه‌های خاص یک تئوری «مُدال» را به کار گرفته باشد استفاده نمی‌شود؛ بلکه به وسیله ملودی‌های مشخصی (گوشه‌ها) به هر یک از پله‌ها و یا طبقات در هر مرحله مقامی ـ همچنان که دستگاه به پیش می‌رود ـ می‌چسبند.

ما در ادامه، یک سری تابلوهایی را عرضه خواهیم کرد که نمایانگر ساختار مقامی دستگاه‌ها و آوازهایی است که ردیف بر آنها بنا شده است. دستگاه‌ها عبارتند از: شور، نوا، سه‌گاه، چهارگاه، همایون، ماهور و راست

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پنجگاه؛ و آوازها، ابوعطا، افشاری، بیات ترک، دشتی و بیات اصفهان هستند. بیات کرد اگر چه مانند یک آواز مستقل اجرا می‌شود، ولی در ردیف به عنوان یک آواز مستقل به شمار نمی‌رود. به این ترتیب تعداد دستگاه‌ها، ۷ و تعداد آوازها ۵ و در مجموع ۱۲ خواهد بود.

توضیح تابلوها

آنچه در ادامه می‌آید یک سری تابلوهایی هستند که دانگ‌ها و مقام‌ها را در ترکیب و موقعیت و محل خاص آنها در هر دستگاه یا آواز نشان می‌دهند.

۱ ـ علامت‌های اختصاری نُتها (C = دو، D = ر، E = می، F = فا، G = سل، A = لا، B = سی) که به صورت نردبان در طرف چپ تابلو آمده، به‌طور عمودی و از پایین به بالا، بیشترین دامنه صوتی (۶ دانگ) را که در موسیقی کلاسیک ایرانی به کار گرفته می‌شود نشان می‌دهد. نت‌ها، همان نت‌های معمول (قراردادی) هستند که از آنها برای نگارش ردیف تار و سه‌تار استفاده شده است. ساز، در عمل می‌تواند تا اندازه یک دانگ پایین‌تر (ولی نه بالاتر) از صدای واقعی این نت‌های قراردادی کوک شود. به عبارتی دیگر، دیاپازون در موسیقی ایرانی وجود ندارد و نوازنده با توجه به صدادهی ساز، حال و احوال خودش و تطبیق با وسعت صدای خواننده ـ در محدوده‌ای که ذکر شد ـ کوک سازش را انتخاب می‌کند.

۲ ـ شماره‌های ستون افقی در زیر تابلوها، قسمت‌های مختلف چهارچوب ساختمان دستگاه را نشان می‌دهد. برای توضیح این قسمت‌ها، در زیر هر تابلو به این شماره‌ها اشاره خواهد شد.

۳ ـ چون پوزیسیون هر مقام و رابطه‌اش با سیم دست‌باز بسیار مهم است، دستگاه‌ها از همان محلی که در قدیمی‌ترین ردیف (ردیف میرزا عبدالله) نواخته می‌شوند، نمایش داده شده‌اند. خط‌های افقی نمایانگر سیم‌های تار و سه‌تار و کوک آنها در هر دستگاه است. بدین ترتیب کوک شور به عنوان مثال «فا ۲»، «سل ۲» و «دو ۳» است.

۴ ـ وقتی در نردبان نت‌ها، خط زیر یک نت، کلفت‌تر است نشان دهنده این است که آن پرده در یکی از قسمت‌های دستگاه، اهمیت خاصی دارد و تأکید بیشتری بر آن می‌شود (اصطلاح «نت شاهد» که در تئوری وزیری و خالقی به کار گرفته شده، اصطلاح خوبی است برای این مورد).

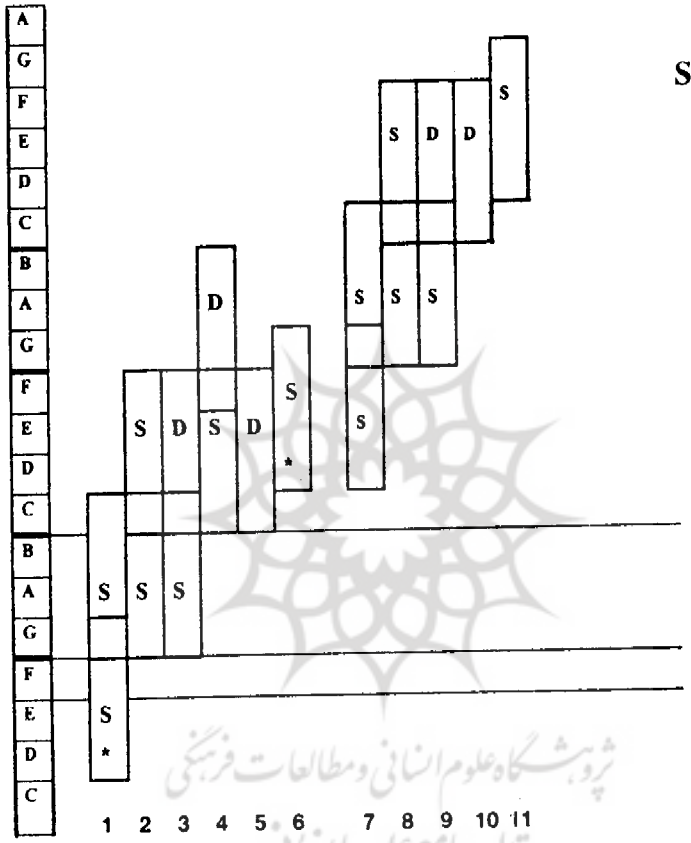
۵ ـ دو دانگ تشکیل‌دهنده یک مقام، پرده اتصال دو دانگ را به صورت مشترک و با هم مورد استفاده قرار می‌دهند (به جز مایه دلکش و راک). این پرده مانند یک مربع بین دو دانگ هر مقام در شکل‌ها نمایان است.

در موسیقی ایرانی وقتی یک ساز برای اجرای قسمت‌های اوج ملودی، وسعت کافی را ندارد معمولاً نت‌های بالایی به یک اکتاو بم انتقال می‌یابند. این بدان معنی است که محل دو دانگ مقام می‌توانند جابه‌جا شود. برای بهتر نمایاندن رابطهٔ مقام‌ها با یکدیگر در هر دستگاه، محل دانگ‌ها در تمام مقام‌ها به صورتی نشان داده شده است که یک نت مشترک دارند؛ ولی دانگ‌هایی که با علامت 8 + مشخص شده‌اند، یک اکتاو بالاتر نواخته می‌شوند (در دستگاه ماهور، شماره ۳ و ۶. و در دستگاه چهارگاه، شماره ۲).

۶ ـ دودانگ تشکیل دهنده مقام اوج، برخلاف دیگر مقام‌ها به صورت عمودی روی هم قرار نمی‌گیرند بلکه دومین دانگ این مقام که فقط یک پرده بالاتر از اولی است در طرف چپ آن قرار می‌گیرد. برای مثال، در دستگاه شور (اوج در قسمت ۶ و ۱۱).

۷ ـ اسامی گوشه‌هایی که در زیر تابلو هر دستگاه آمده‌اند و به مقام‌های مختلف دستگاه مربوط می‌شوند، شامل تمام گوشه‌های هر مقام نیستند، بلکه مهم‌ترین گوشه‌هایی هستند که دارای شخصیت «مُدال» روشن و مشخص هستند (برای اسامی بقیه گوشه‌ها، رجوع شود به فهرست گوشه‌های دستگاه‌ها).

شور
SHUR

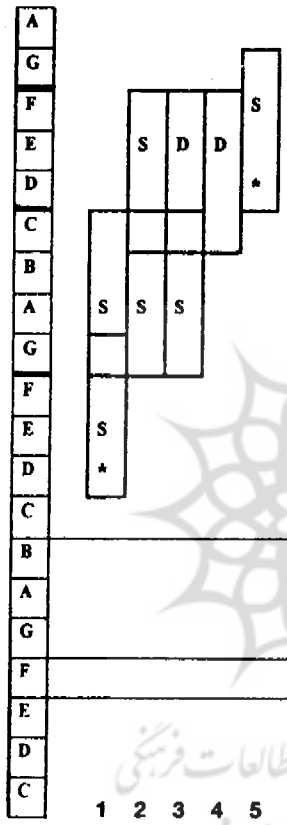


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. Darâmad of Shur
2. Oj
3. Salmak
4. Bozorg
5 & 6. 'Ozzal
7. Darâmad of Shur-e Pâyin Dasteh
8 & 9. Shahnâz. Qaracheh & Razavi
10 & 11. Oj in Shahrâshub
(* The asterisks enclose an octave.)

۱) درآمد شور
۲) اوج
۳) سلمك
۴) بزرگ
۵و۶) عزّال
۷) درآمد شور پایین دسته
۸ و ۹) شهناز، قرچه و رضوی
۱۰ و ۱۱) اوج در شهر آشوب
(* ستاره‌ها یك اکتاو را در برمی گیرند.)

دشتی
DASHTI

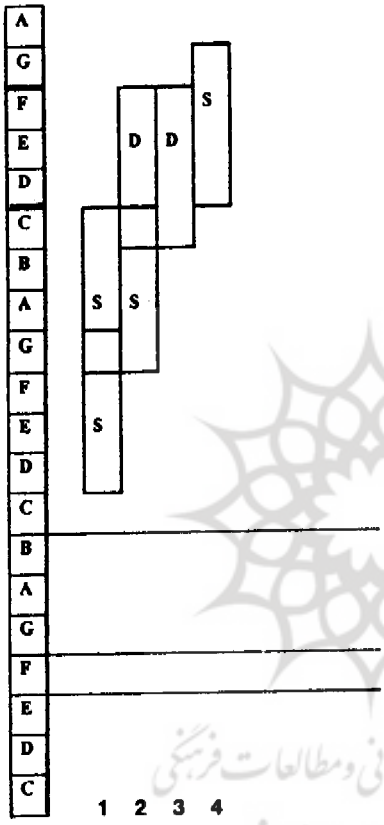


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. 2 & 3. Dashti
5 & 6. Oj

۱ و ۲ و ۳) دشتی
۵ و ۶) اوج

بیات کرد
BAYAT-E KORD

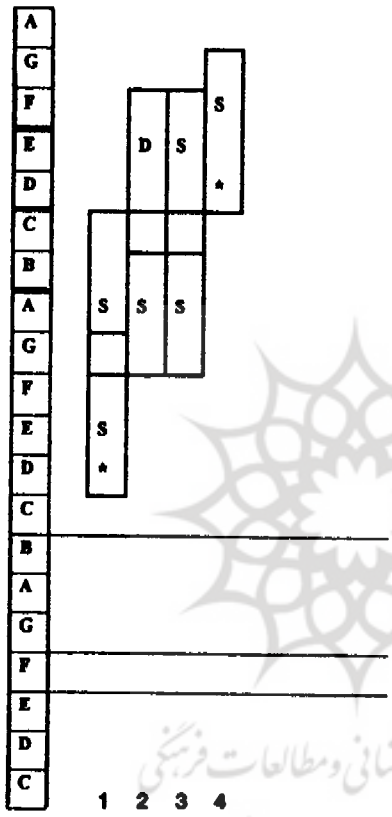


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1 & 2. Bayât-e Kord
3 & 4. Oj

۱ و ۲) بیات کرد
۳ و ۴) اوج

بیات ترک
BAYAT-E TORK

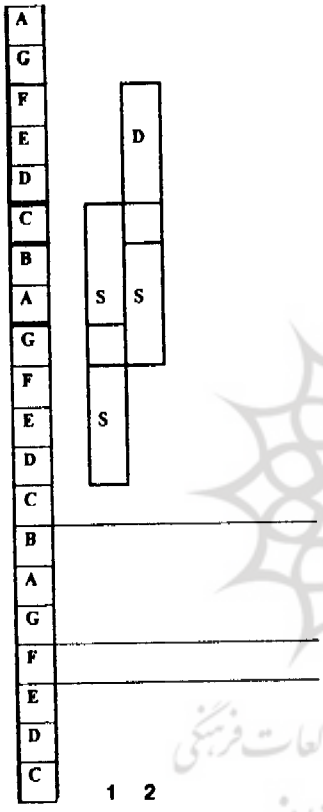


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1 & 2. bayât-e tork
1. Ruh ol-arvâh
2. Mehrabâni
3 & 4. Shekasteh

۱ و ۲) بیات ترک
۱) روح الارواح
۲) مهرباني
۳ و ۴) شکسته

ابوعطا
ABU'ATA

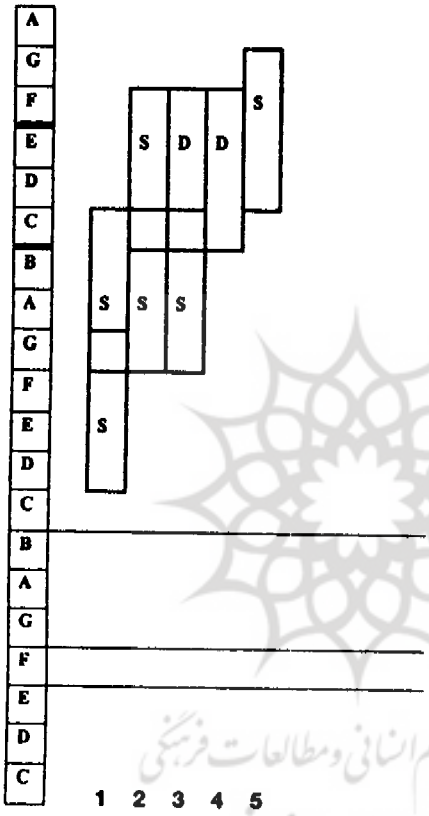


1. Abuatâ
2. Hejâz

۱) ابوعطا
۲) حجاز

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

افشاری
AFSHARI

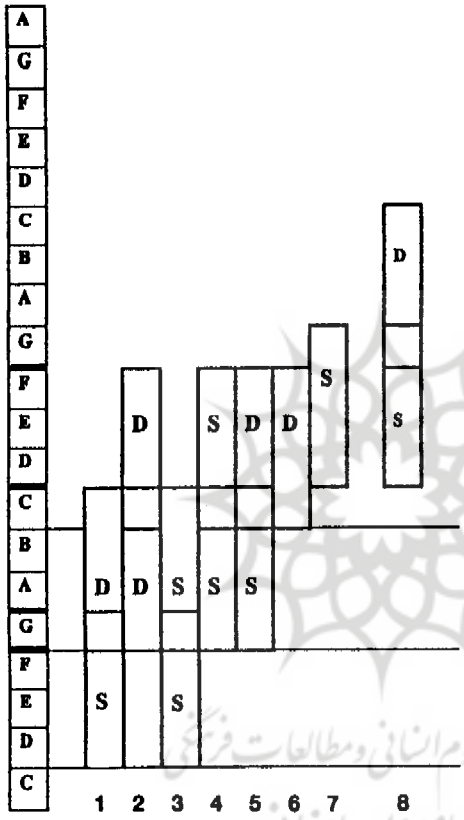


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1, 2 & 3. Afshâri
4 & 5 'Arâq

۱ و ۲ و ۳) افشاری
۴ و ۵) عراق

نوا
NAVA

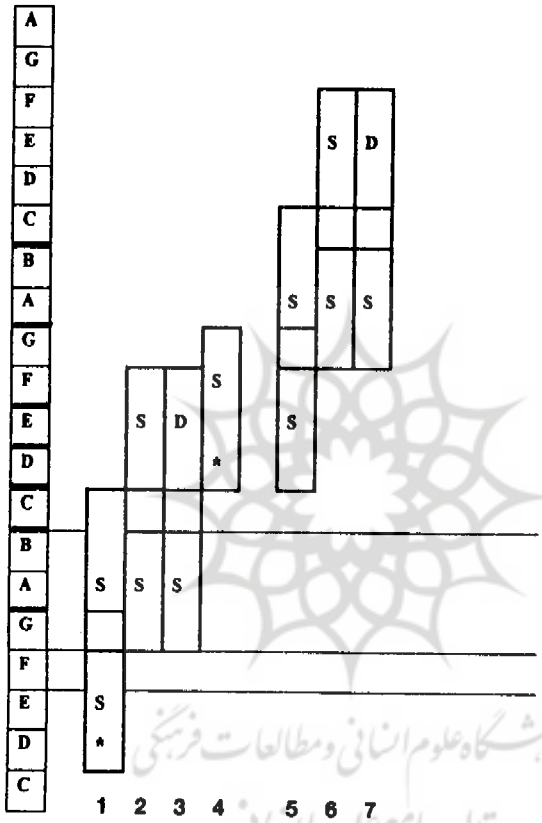


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. Darâmad of Navâ
1. Bayât-e Râjèh (The stressed pitch is A.)
2. Nahoft
3. Ashirân
4. Gavesht
5.Khojasteh
5. & 7. Hosain
8. Busalik

۱) درآمد نوا
۱) بیات راجه (نت شاهد A است)
۲) نهفت
۳) عشیران
۴) گوشت
۵) خجسته
۵ و ۷) حسین
۸) بوسلیك

سه‌گاه
SEGAH

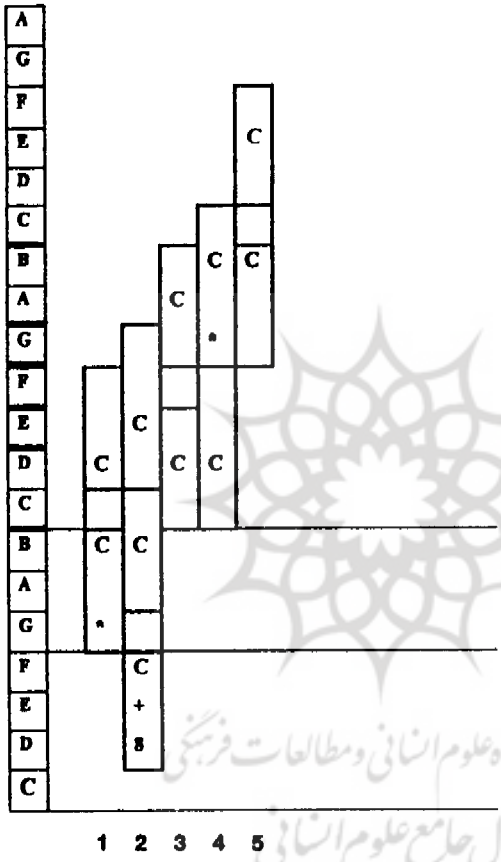


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1 & 2. Darâmad of Segâh
2. Zâbol (The stressed pitch is C.)
2. Muyeh (The stressed pitches are Dp and Eb.)
3 & 4. Hesâr (C, D from number 3 and Ep, F, G from number 4 The stressed pitch is Ep.)
2 & 4. Mokhâlef (C, Dp from number 2 and Ep, F, G from number 4 The stressed pitch is F.)
5. Maghlub
5 & 6. Rahâb & Masihi
5, 6 & 7. Shâh Khatâyi
(* The asterisks enclose an octave.)

۱ و ۲) درآمد سه‌گاه
۲) زابل (نت شاهد C است)
۲) مویه (نتهای شاهد Dp و Eb هستند)
۳ و ۴) حصار (نتهای C و D از شماره ۳ و F، EP و G از شماره ۴. نت شاهد EP است)
۲ و ۴) مخالف (نتهای C و DP از شماره ۲ و F، EP و G از شماره ۴. نت شاهد F است)
۵) مغلوب
۵ و ۶) رهاب و مسیحی
۵ و ۶ و ۷) شاه ختایی
(* ستاره‌ها یك اکتاو را در برمی گیرند.)

چهارگاه
CHAHARGAH



سیم C پائین در اصل برای واخوان استفاده می‌شود و دو سیم دیگر سیمهای ملودیك هستند.

۱) درآمد چهارگاه (نت شاهد C است)

۱) زابل (نت شاهد E است)
۲) حصار (این گوشه از یك اکتاو بالاتر «8+» اجرا می‌شود و نت شاهد G است)
۳) مویه ۴) مخالف و مغلوب
۵) منصوری
(* ستاره‌ها یك اکتاو را در بر می گیرند.)

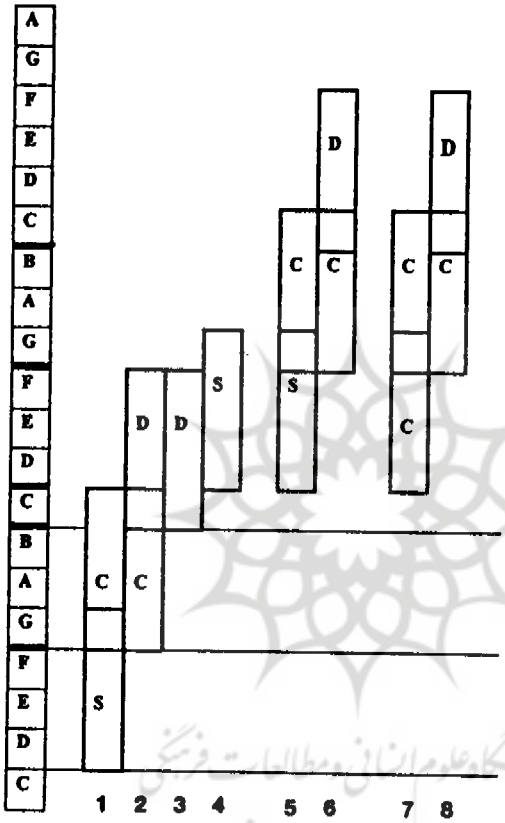
The lower C string serves primarily as a pedal tone (*vakhum*) and the two other strings are the melody strings.

1. Darâmad of Chahârgâh (The stressed pitch is C.)

1. Zâbol (The stressed pitch is E.)
2. Hesâr is played one octave above (+8) and the G shown as stressed pitch is for this *gusheh*.
3. Muyeh 4. Mokhâlef a Maghlub
5. Mansuri
(* The asterisks enclose an octave.)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

همایون
HOMAYUN

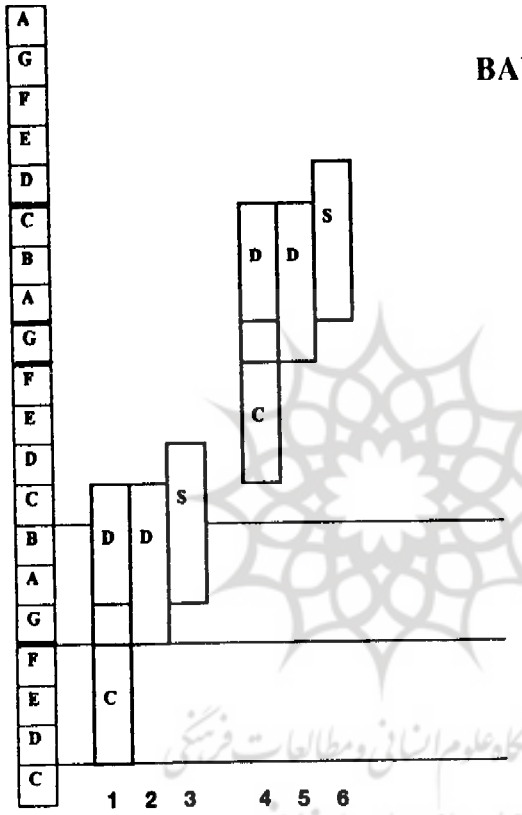


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. Darâmad of Homâyun
2. Chakâvak
2. Bidâd
3 a 4. Oj of Bidâd
5 a 2. Noruz-e Arab
6. Shushtari
7 a 8. Mavâliân

۱) درآمد همایون
۲) چکاوک
۲) بیداد
۳ و ۴) اوج بیداد
۵ و ۲) نوروز عرب
۶) شوشتری
۷ و ۸) موالیان

بیات اصفهان
BAYAT-E ESFEHAN

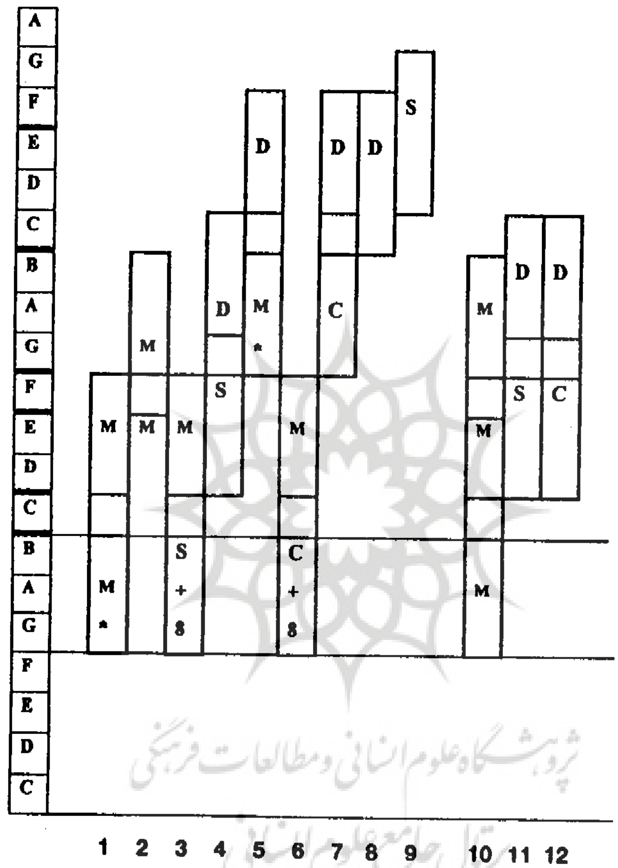


۴) اصفهان
۵ و ۶) اوج
۱ و ۲ و ۳) فرود
(این قسمت یك اکتاو پائین‌تر از ۴ و ۵ و ۶ است که برای فرود آواز استفاده می‌شود)

4. Esfehân
5 & 6. Oj
1, 2 & 3. Forud (This part is the same as 4, 5 & 6 an octave lower, used for the descent of the *âvâz*.)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ماهور
MAHUR



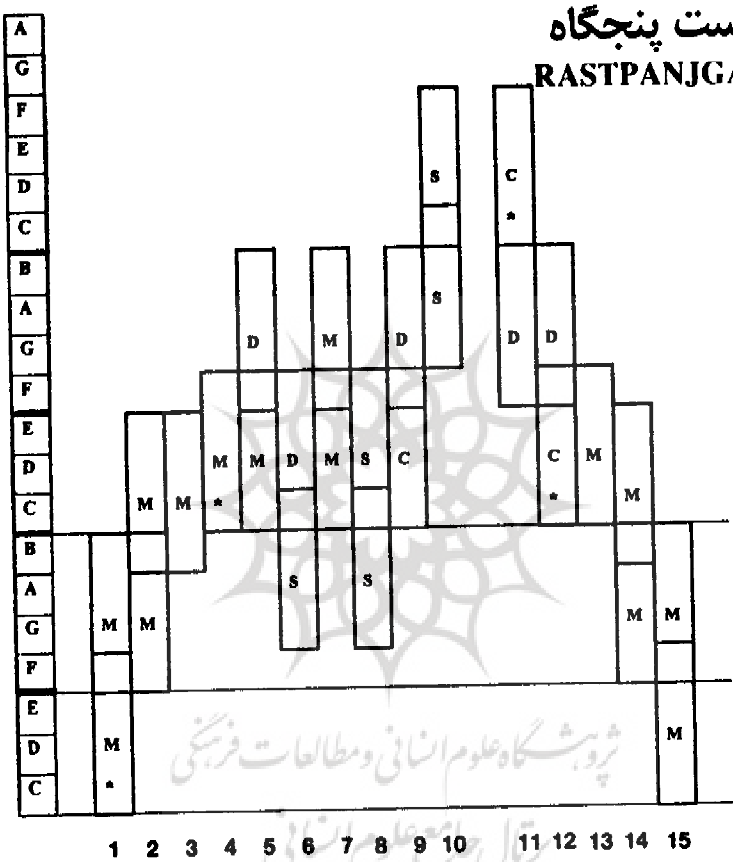
The lower C string serves primarily as a pedal tone (*vakhum*) and the two other strings are the melody strings.

1. Darâmad of Mâhur
2. Hesâr Mâhur (or Pas Mâhur) 3. Delkesh
4. Shekasteh 5. 'Arâq
6. Râk 7. Râk & Esfehânak
8. & 9. Safir-e Râk & Ashur
10. Sâqi Nâmeh
11. Koshteh
12. Sufi Nâmeh

سیم C پائین در اصل برای واخوان استفاده می‌شود و دو سیم دیگر سیمهای ملودیك هستند.

۱) درآمد ماهور
۲) حصار ماهور (یا پس ماهور) ۳) دلکش
۴) شکسته ۵) عراق
۶) راك ۷) راك و اصفهانك
۸ و ۹) سفیر راك و اشور
۱۰) ساقی نامه
۱۱) کُشته
۱۲) صوفی نامه

راست پنجگاه
RASTPANJGAH



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1 & 2. Râst
3 & 4. 'Arâq (the same function as Oj)
5. 'Arâq & Nahib
6. Panjgâh & Ruhafzâ
6 & 4. Oshshâq
7. Sepehr
8. Bayât-e Ajam & Qaracheh
9. Tarz & Abolchap
10. Noruz-e Arab & Mavarâ ol-Nahr
11, 12, 13, 14 & 15. Farang (15 Forud)
(* The asterisks enclose an octave.)

۱و۲) راست
۳و۴) عراق(همان نقش اوج را دارد)
۵) عراق و نهیب
۶) پنجگاه و روح‌افزا
۶و۴) عشاق
۷) سپهر
۸) بیات عجم و قرچه
۹) طرز و ابوالچپ
۱۰) نوروز عرب و ماوراءالنهر
۱۱ و ۱۲ و ۱۳ و ۱۴ و ۱۵) فرنگ (۱۵ فرود)
(* ستاره‌ها یك اکتاو را در برمی گیرند)

پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ نگارنده در ارایه تئوری موسیقی ایرانی که در سال ۱۳۷۲ تحت عنوان «نگرشی نو به تئوری موسیقی ایران» به چاپ رسید برای دوری جستن از به کارگیری واژه مقام که در بین استادان ردیف مصطلح نبوده و از طرفی برای موسیقی نواحی ایران به کار می‌رفته برای معادل اصطلاحات «مد» و «مدال» در موسیقی ردیف از واژه‌های «مایه» و «مایگی» استفاده کرده است ولی طی چندین سال تدریس این تئوری متوجه مشکلاتی که تعریف‌های گوناگون واژه «مایه» در موسیقی ایران پیش آورده شدم که معمول‌ترین معادل‌هایی که واژه «مایه» برای آنها مورد استفاده قرار گرفته عبارتند از: تنالیته، مد و ملودی مدل. از طرفی ارتباط موسیقی ایران با سیستم‌های مقامی قدیم ایران و کشورهای منطقه، رجحان و امتیاز را با واژه «مقام» برای معادل «مد» و «مقامی» برای «مدال» حتی در موسیقی دستگاهی دیدم، بنابراین در این مقاله که نگاهی دوباره به تئوری جدید موسیقی ایران است واژه «مقام» را برگزیدم.

۲ ـ رپرتوار به معنی «مجموعه» است و در موسیقی غرب برای معرفی آثاری به کار می‌رود که یا برای یک ساز نوشته شده است (مانند رپرتوار پیانو) و یا دوره و سبکی از موسیقی را (مانند رپرتوار رمانتیک) بیان می‌کند.

۳ ـ روح‌اله خالقی ـ سرگذشت موسیقی ـ جلد اول ـ صفحه ۱۱۴.

۴ ـ گام مرکب است از دو تتراکورد (دانگ) که با یک فاصله دوم بزرگ (یک پرده) از هم جدا شده‌اند.

۵ ـ این نظامات تا وقتی که موسیقی ایران، عرب و ترک از تئوری واحدی برخوردار بودند به صورت دوایری نشان داده می‌شد. این دوایر به دو بخش مجزا مربوط می‌شد، یکی آنکه مربوط به فواصل زمانی بود که بخش ایقاعات را تشکیل می‌داد و بخش دیگر که مربوط به زیر و بمی (جدّت و ثقل) بود بخش مقام‌ها را تشکیل می‌داد.

۶ ـ سِنت سیستم اندازه‌گیری فاصله است که در آن اکتاو به ۱۲۰۰ تقسیم شده و نیم پرده (گام معتدل) برابر ۱۰۰ و پرده آن برابر ۲۰۰ «سِنت» است.

۷ ـ بالاتر و یا پایین‌تر نامیدن دانگ دوم بستگی به این دارد که کدام دانگ را مبنا قرار دهیم، و چون در موسیقی ایرانی حرکت و سیر تحول گوشه‌ها صعودی است دانگی را که روی سیم بم است مبنا قرار می‌دهیم.

۸ ـ در اکثر مقام‌های مهم نت مشترک دودانگ (انتهای دانگ اول و ابتدای دانگ دوم) که در سازهای زهی نت دست‌باز سیم زیر است نت شاهد است. نت دوم سیم زیر (که توسط سبابه اجرا می‌شود) نیز در تعدادی از مقام‌های مهم نقش شاهد را دارد و نت‌های دیگر به ندرت نقش‌شاهد را به عهده می‌گیرند.

۹ ـ نت متغییر را نیز از عناصر مهم برای شناسایی و تشکیل بعضی از مقام‌ها دانسته‌اند. در واقع نت متغیر از لحاظ عملکرد تئوریک عوض شدن متناوب دانگ دوم «دودانگی» است. برای مثال در مقام شور خیلی عادی و معمول است که دانگ دوم به‌طور متناوب از دانگ شور به دشتی و بالعکس تغییر کند.

کتابنامه

فرهت، هرمز. مفهوم دستگاه در موسیقی ایرانی. دانشگاه کمبریج، ۱۹۹۰.

کریمی، محمود. ردیف آوازی موسیقی سنتی ایران. آوانویسی و تجزیه و تحلیل محمدتقی مسعودیه. تهران: وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۵۶.

خالقی، روح‌الله. سرگذشت موسیقی ایران. تهران ابن‌سینا، ۱۳۳۵ ـ ۱۳۵۳.

معروفی، موسی. ردیف موسیقی ایران. تهران: ابن‌سینا، ۱۳۳۵ ـ ۱۳۵۳.

نتل، برونو. ردیف موسیقی ایران: بررسی ساختار و زمینه فرهنگی. دانشگاه ایلینویز، ۱۹۹۲.

وزیری، علینقی. موسیقی نظری. تهران: ۱۳۱۳.

زونیس، الا. موسیقی کلاسیک ایران: مقدمه. دانشگاه هاروارد، ۱۹۷۳.