صفحات ۲۳ - ۳۲
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی • شماره ۴۳ • بهار و تابستان ۱۳۹۰

ترنم‌های آوایی در آواز ایرانی: مطالعه‌ی موردیِ درآمدِ دستگاه چهارگاه*

علی کاظمی[**1]، **دکتر هومان اسعدی**[2]
[1] کارشناس ارشد رشته‌ی نوازندگی موسیقی ایرانی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
[2] استادیار گروه موسیقی، دانشکده‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۱/۱۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۰/۶/۳)

چکیده:

در آواز ایرانی هنگام اجرای تحریرها و غلت‌ها، از واژگان و آواهایی استفاده می‌شود که کاملاً بیرون از دایره شعر هستند و ترنم نامیده می‌شوند. ترنم‌های آوایی آن دسته از ترنم‌ها هستند که با الفاظی بی‌معنا مانند «ها ها» و «هِ هِ» اجرا می‌شوند و مهم‌ترین ابزار اجرای تحریرها به‌شمار می‌آیند. هدفِ این مقاله شناسایی برخی از قانون‌مندی‌های حاکم بر ترنم‌های آوایی است که بر پایه‌ی ۱۲ آوانگاری از اجراهای اساتید موسیقی آوازی ایران و بررسی گونه‌های تحریری موجود در آنها با رهیافتی تطبیقی ـ تحلیلی انجام خواهد شد. یافتن این قانون‌مندی‌ها، صرف نظر از این‌که می‌تواند جنبه‌های آموزشی برای آوازخوانان داشته باشد، کمک شایانی به درکِ چگونگی به‌کارگیری این گونه‌های متنوعِ ترکیبات آوایی در موسیقی آوازی ایران خواهد کرد؛ نیز از این رهگذر می‌توانیم لایه‌ی ظریفی از وابستگی‌های موسیقی دستگاهی به گویشِ زبان فارسی را واکاوی کنیم. در نتیجه، بررسی و تجزیه و تحلیلِ گونه‌تحریرهای متنِ مقاله نشان خواهد داد، بر خلاف تصور غالب که قائل به قاعده‌ای برای شیوه‌ی به‌کارگیری ترنم‌های آوایی در موسیقی آوازی نیستند، این ترنم‌ها از قانون‌مندی‌هایی که ریشه در مواردی چون: بافت ملودیک و کیفیات احساسی تحریرها؛ خصلت‌های مُدال؛ مفصل‌بندی (آرتیکولاسیون) و هماهنگی‌های زیبایی‌شناسانه‌ی جملات موسیقایی؛ و در نهایت گویشِ زبان فارسی دارد، بهره‌مند هستند.

واژه های کلیدی:

ترنم‌های آوایی، آواز ایرانی، تحریر، زبان فارسی.

*این مقاله از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد نگارنده‌ی اول و با راهنمایی نگارنده‌ی دوم، تحت عنوان «نقش تحریر در موسیقی دستگاهی ایران» استخراج شده است.

**نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۳۵۲۶۴۴۵۶۸، نمابر: ۳۳۰۳۲۵۹-۰۲۶۱، E-mail: alikazemi83@yahoo.com.

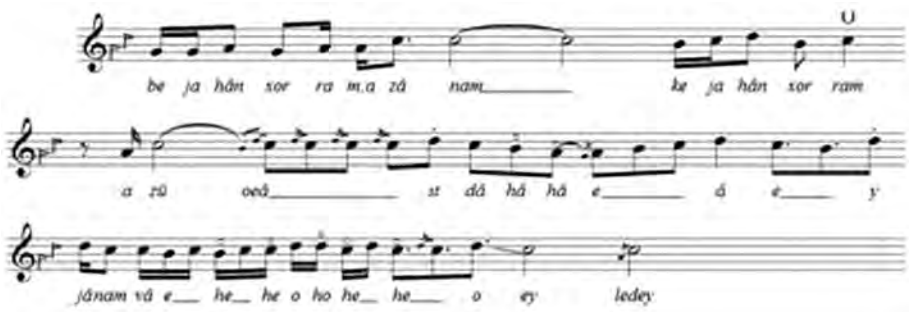
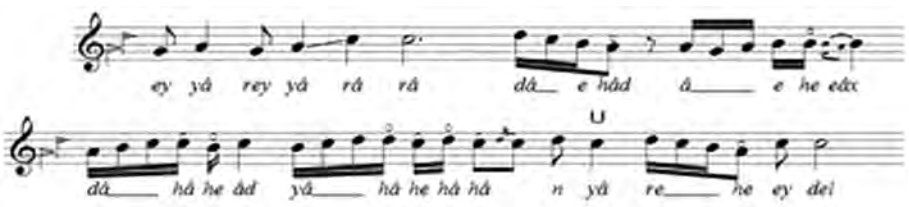
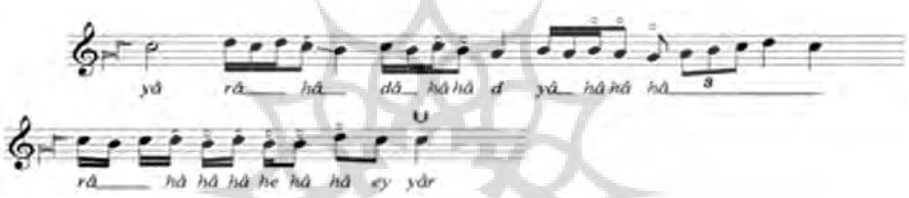
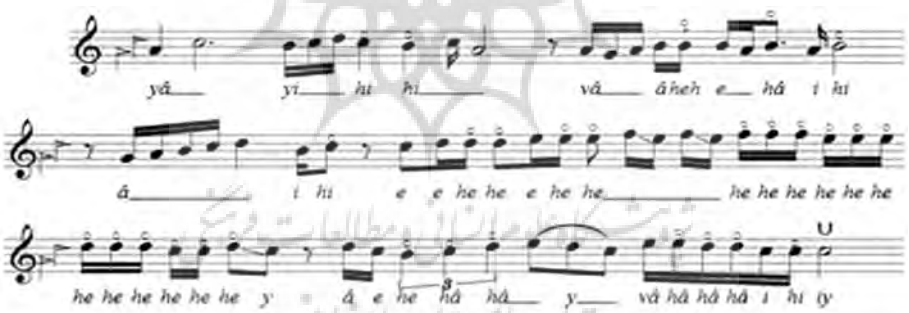
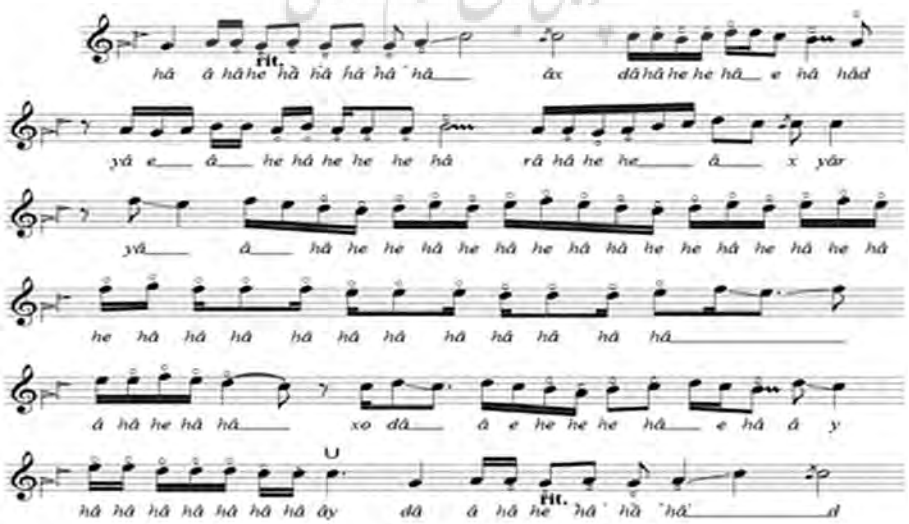
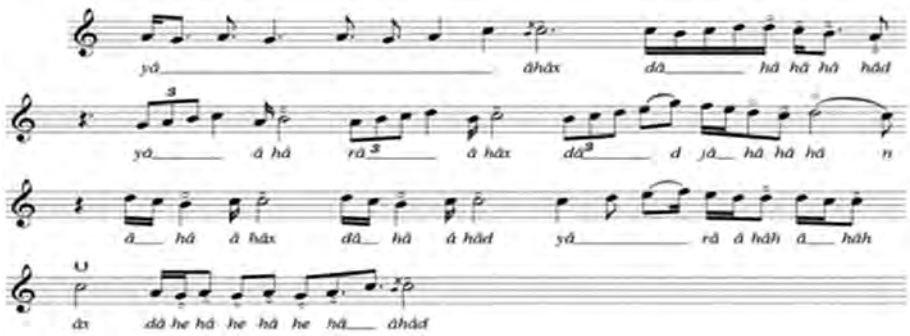
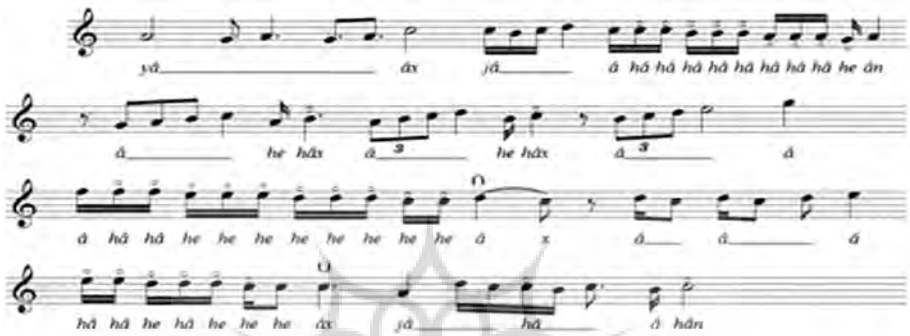
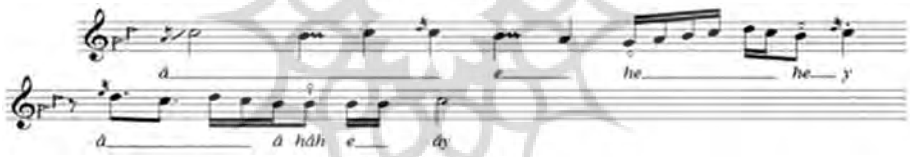
مقدمه

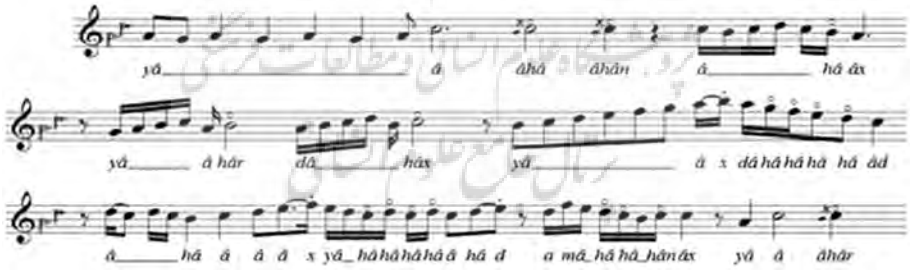
در موسیقی آوازی ایران، شعر، یگانه دست‌مایه‌ی آوازخوان برای آفرینش موسیقی نیست؛ در این موسیقی، هنگام اجرای تحریرها و غلت‌ها، که خود، بخش بزرگی از بارِ اجرای موسیقی آوازی را بر دوش دارند و در کنار شعر فارسی به آواز ایرانی شخصیتی ممتاز بخشیده‌اند، از واژگان و آواهایی استفاده می‌شود که کاملاً بیرون از دایره‌ی شعر هستند و ترنم نامیده می‌شوند. ترنم‌ها خود به دو دسته‌ی کلی قابل تقسیم‌اند: دسته‌ی اول را، که از واژگان معناداری چون جانم، حبیب، عزیز و امان، تشکیل می‌شوند، ترنم لغوی و دسته‌ی دوم را، که با الفاظی بی‌معنا مانند هاها، هِه و ای‌هی، اجرا می‌شوند، ترنم آوایی می‌نامیم. در این میان، مهم‌ترین ابزارِ اجرای تحریرها، ترنم‌های آوایی هستند؛ به دیگر سخن، ترنم‌های آوایی ذاتیِ تحریر هستند و اجرای تحریرها بدون به‌کارگیری آنها، امری‌ست ناممکن.

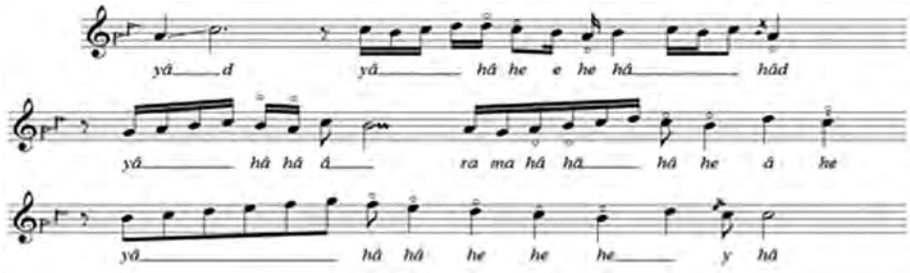
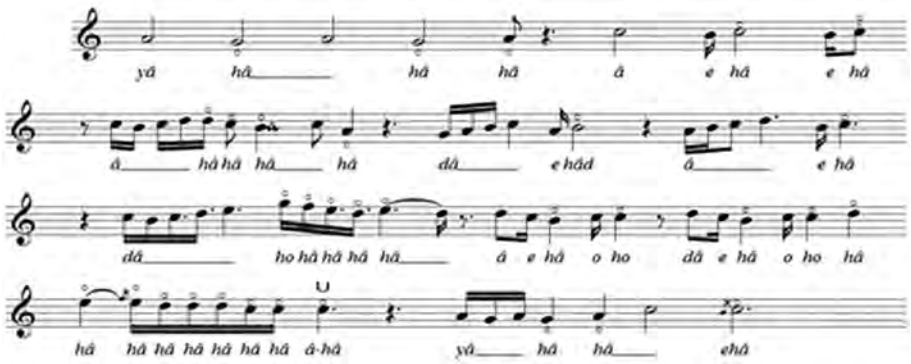
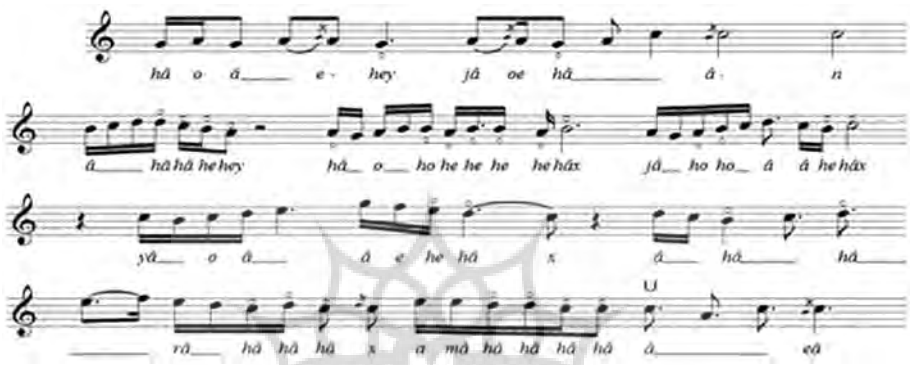
آواگذاری‌ها (شیوه‌ی به کارگیری ترنم‌های آوایی) یا به طور سنتی، یعنی بر اساس آنچه که به طور شفاهی فرا گرفته شده، انجام می‌گیرند یا بر مبنای ذوق شخصی؛ که در هر دو صورت به نظر می‌رسد پایه در قانونمندی‌هایی پنهان و ناشناخته دارند. این مقاله در پی آن است تا بر پایه‌ی آوانگاری‌های معتنابهی از اجراهای اساتید موسیقی آوازی سده‌ی اخیر ایران، با رهیافتی تطبیقی - تحلیلی، برخی از قانونمندی‌های حاکم بر ترنم‌های آوایی را شناسایی کند. یافتن این قانونمندی‌ها، صرف نظر از این‌که می‌تواند جنبه‌های آموزشی برای آوازخوانان داشته باشد، کمک شایانی به درک چگونگی به‌کارگیری این گونه‌های متنوعِ ترکیبات آوایی در موسیقی آوازی ایران خواهد کرد؛ نیز از این رهگذر می‌توانیم لایه‌ی ظریفی از وابستگی‌های موسیقی دستگاهی به گویش زبان فارسی را واکاوی کنیم. شیوه‌ی کار در این پژوهش بدین صورت خواهد بود که، نخست گونه‌های تحریری مشابه را از آوانگاری‌های مندرج در بخشِ بعدی مقاله، منتزع و سپس دسته‌بندی خواهیم کرد؛ در ادامه، گونه‌تحریرهای دسته‌بندی شده را صرفاً از دیدگاهِ شناسایی قانونمندی‌های ترنم‌های آوایی، مورد بررسی قرار خواهیم داد. البته به تفاریق اشارات کوتاهی نیز درباره‌ی ترنم‌های لغوی، آن‌جا که با موضوع اصلی مقاله یعنی ترنم‌های آوایی هم‌پوشانی دارد، خواهد آمد. همه‌ی نمونه‌آوانگاری‌ها به طور آگاهانه از اجراهای درآمدِ دستگاه چهارگاه انتخاب شده‌اند تا بدین‌وسیله امکان مقایسه و تطبیقِ آنها با سهولت بیشتری انجام پذیرد؛ البته بی‌تردید دایره‌ی این انتخابِ مُد (برای مفهوم مُد نک. اسعدی، ۱۳۸۲ و حجاریان، ۱۳۸۷) می‌توانست گسترده‌تر باشد و شامل مُدهای بیشتری شود؛ اما، از آن‌جایی‌که قاعده‌های به‌دست آمده در این مقاله قاعده هایی کلی هستند، ارتباطی با مُد ندارند. به دیگر سخن، تفاوت در مُد، تغییری در قاعده‌های به‌دست آمده در این مقاله نخواهد داد؛ چراکه تعمیم‌پذیر بودن، بنیادی‌ترین ویژگی یک «قاعده» به‌شمار می‌آید. نیز پُرواضح است که در کنارهم قرار گرفتن تحریرهای مشابهی که خوانندگان متفاوت در یک مُدِ یکسان آنها را اجرا کرده‌اند، ما را در درک بهتر شیوه‌ی آواگذاریِ تحریرها و تشابهات و افتراقات آنها یاری خواهد نمود.

این نکته را نیز بیافزاییم که تکیه‌ی اصلی بسیاری از پژوهش‌های حوزه‌ی موسیقی دستگاهی ایران، یکسره روی ردیف موسیقی ایرانی است نه اجراهای دستگاهی. نگارنده بر این باور است که با تکیه‌ی صرف روی ردیف، در بیشتر مواقع، نمی‌توان به درک درست و کاملی از مباحث پیچیده‌ی موسیقی دستگاهی دست یازید و جای اجراهای دستگاهی، که محل بروز آفرینش‌های بدیع هنرمندان است و بسیاری از نکات و ظرایف موسیقی ایرانی در این اجراها نهفته است، در شمار کثیری از این پژوهش‌ها خالی به نظر می‌رسد. از این رو در این پژوهش، آگاهانه تلاش شده است علاوه بر اجراهای ردیفی، از اجراهای دستگاهی نیز، برای توضیح دقیق‌ترِ مباحث طرح شده در مقاله، استفاده شود.

در نتیجه، بررسی و تجزیه و تحلیلِ گونه‌تحریرهای متنِ مقاله نشان خواهد داد، بر خلاف تصور غالب که قائل به قاعده‌ای برای شیوه‌ی به‌کارگیری ترنم‌های آوایی در موسیقی آوازی نیستند، این ترنم‌ها از قانونمندی‌هایی که ریشه در مواردی چون: بافت ملودیک و کیفیات احساسی تحریرها؛ خصلت‌های مُدال، مفصل‌بندی (آرتیکولاسیون) و هماهنگی‌های زیبایی‌شناسانه‌ی جملات موسیقایی؛ و در نهایت گویش زبان فارسی دارد، بهره‌مند هستند. لازم است در همین‌مجال مختصراً به دو مطلب اشاره کنیم: نخست این‌که، بحث در مورد قانون‌مندی‌های ترنم‌های آوایی بدون توجه به موضوعاتِ آواشناسیِ زبان فارسی تقریباً امری ناممکن می‌نمود، از این رو، بخشی از مباحث پژوهش حاضر، با تکیه بر موضوعات و مکتوبات رشته‌ی زبان‌شناسی و به‌ویژه آواشناسیِ زبان فارسی، توضیح داده شده است. مطلب دوم این‌که، در میان پژوهش‌های متعدد انجام شده پیرامون موسیقی دستگاهی ایران، مقاله‌ای جدی و در خور توجه که به موضوع ترنم‌ها در موسیقی آوازی ایران پرداخته باشد، دیده نمی‌شود؛ در این بین، تنها محمدرضا لطفی (۱۳۸۸، ۱۳۳) در مقاله‌ی «مکتب آواز در اصفهان» و مجید کیانی در کتاب هفت دستگاه موسیقی ایران اشاراتی گذرا به این موضوع کرده‌اند. جالب توجه است که در هیچ‌یک از آوانویسی‌های به عمل آمده از ردیف‌های آوازی نیز ترنم‌ها نگاشته نشده‌اند. از این رو مقاله‌ی حاضر، دیباچه‌گونه‌ای خواهد بود برای ورود به این مبحث.

۱۲ نمونه آوانگاری

نمونه ۱- دستگاه چهارگاه، درآمد، سیداحمدخان.

نمونه ۲- دستگاه چهارگاه، درآمد، سلیمان امیرقاسمی.

نمونه۳- دستگاه چهارگاه، درآمد، اقبال آذر.

نمونه۴- دستگاه چهارگاه، درآمد، ظلی.

نمونه ۵- دستگاه چهارگاه، درآمد، محمدرضا شجریان.

نمونه۶- دستگاه چهارگاه، درآمد، رضوی سروستانی.

نمونه۷- دستگاه چهارگاه، درآمد، رامبد صدیف.

نمونه۸- دستگاه چهارگاه، درآمد، ادیب خوانساری.

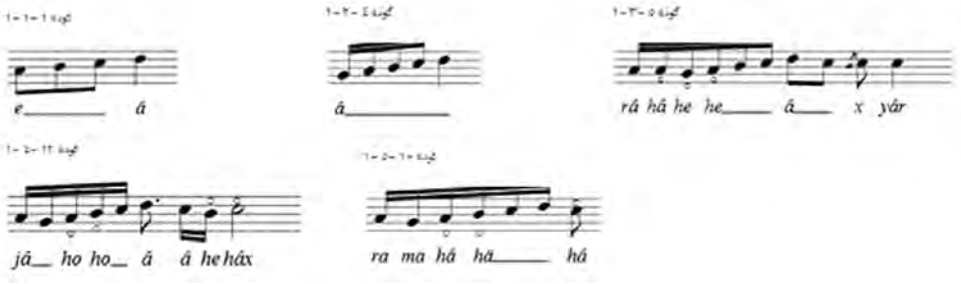
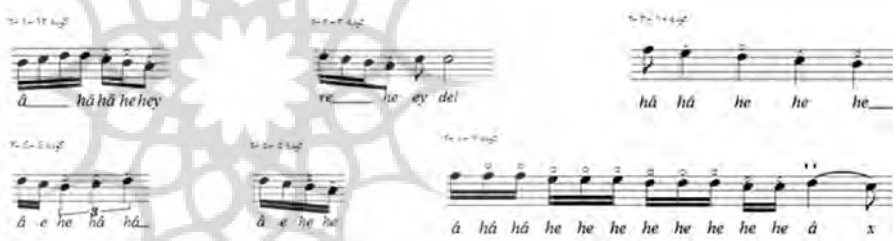
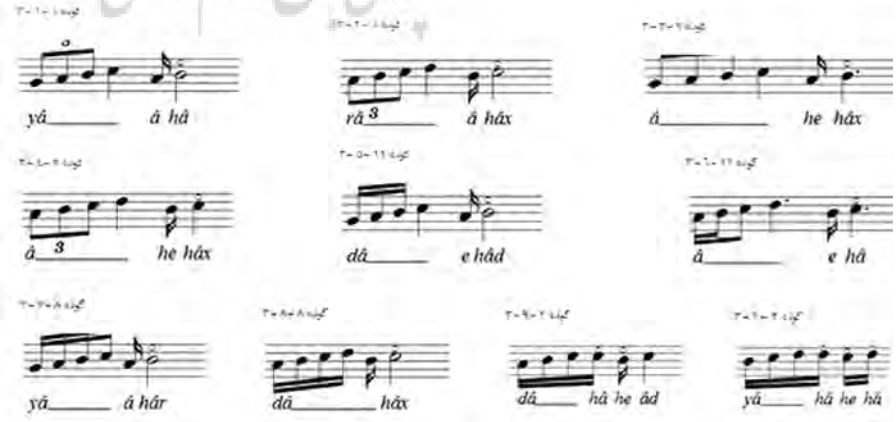


نمونه ۹- دستگاه چهارگاه، درآمد اول، عبدالله دوامی.

نمونه ۱۰- دستگاه چهارگاه، درآمد، روح انگیز.

نمونه ۱۱- دستگاه چهارگاه، درآمد، محمود کریمی.

نمونه ۱۲- دستگاه چهارگاه، درآمد، غلامحسین بنان.

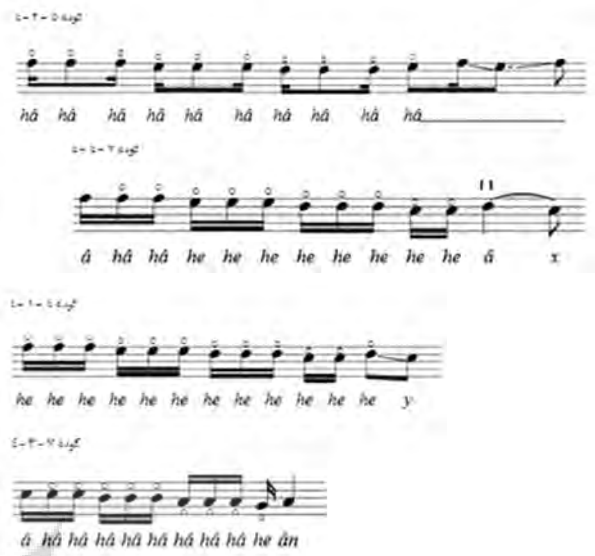
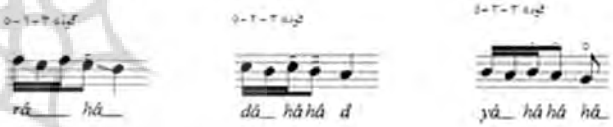
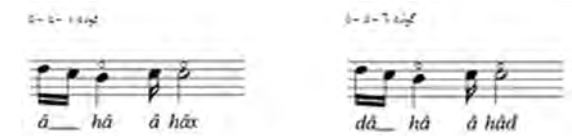
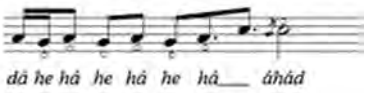
بررسی گونه تحریرها

دسته‌ی نخست از گونه‌تحریرهای طبقه‌بندی شده، آن‌گونه که پایین‌تر خواهیم دید، جایگاه ویژه‌ی ترکیبات آوایی «آ» را در بین دیگر واکه‌های زبان فارسی که در ترنم‌های آوایی به‌کار گرفته می‌شوند، نشان می‌دهد. می‌دانیم که تحریرها در موسیقی آوازی ایران، یا به طور مستقل از کلام، به عنوان جملات موسیقایی کاملاً مجزا از شعر، پدیدار می‌شوند یا مابین واژه‌های شعری نمود پیدا می‌کنند. بر پایه‌ی بررسی نمونه‌آوانگاری‌های مقاله‌ی حاضر می‌توان گفت، در آواگذاریِ تحریرهای مستقل از کلام، دو آوای «آ» و «اِ»، نقشی اساسی دارند و تحریرها بیشتر با این دو آوا و ترکیبات متنوع آنها اجرا می‌شوند؛ در صورتی که باقی آواها (اَ، ای، اُ و او)، در تحریرهای مستقل، به ندرت به کار گرفته می‌شوند. به‌عنوان مثال همان طور که در آوانگاری‌های بخش پیوست مقاله مشاهده می‌شود، از آوای «اُ» به طور محدود، فقط در ۳ نمونه‌ی مربوط به سیداحمدخان، محمود کریمی و غلامحسین بنان استفاده شده است، آوای «ای» را تنها ظلی به کار گرفته و ترکیبات آوایی «اَ» را در نمونه‌ای منحصر به فرد، روح‌انگیز مورد استفاده قرار داده است. در واقع از آواهای «اَ»، «ای»، «اُ» و «او» بیشتر در تحریرهایی که میان کلام «زده» می‌شوند و خرده‌تحریر نامیده می‌شوند (لطفی، ۱۳۸۸، ۱۳۱)، استفاده می شود؛ مثلاً وقتی قرار است تحریری روی هجای پایانی واژه‌های دلبَرَم، عزیز، برو و موی، اجرا شود، به ترتیب از آواهای «اَ»، «ای»، «اُ» و «او» استفاده می‌شود. از این روی، مطالعه روی نحوه‌ی عملکرد دو آوای «آ» و «اِ»، به عنوان ابزار اصلی آواگذاریِ تحریرهای موسیقی دستگاهی، که ـ شباهتِ معناداری نیز به مضراب‌گذاری در موسیقی سازی دارد، می‌تواند در کشف برخی از قاعده‌مندی‌های ترنم‌های آوایی نقشی اساسی ایفا کند. به نظر می‌رسد دلیل اصلی انتخاب این دو آوا (واکه) برای اجرای تحریرها، ریشه در موضوعات آواشناسی دارد. شول (Shewell, 2009,209) در بحث «شیوه‌ی تولید» واکه‌ها ، روی شکل، نشان داده که جایگاه تولید واکه‌ی «آ» قسمت پسینِ دهان است، در حالی که واکه‌ی «اِ» در نیمه‌ی پیشینِ (front, mid) دهان تولید می‌شود؛ از سوی دیگر، شول در همان‌جا، نشان می‌دهد که هنگام تولید آوای «آ» دهان کاملاً باز بوده و هنگام تولید آوای «اِ» دهان در حالت نیمه بسته (close, mid) قرار دارد. این‌را هم بیافزاییم که در آواشناسی، «اِ» یک واکه‌ی کوتاه (ثمره، ۱۳۷٤، ۱۰۷) و «آ» یک واکه‌ی بلند به شمار می‌آید (همان، ۱۱۵). بدین ترتیب می‌بینیم که هم در بحث جایگاه تولید و هم شکل دهان هنگام تولید، نیز دیرَند یا میزان کشش، دو آوای «آ» و «اِ» از تضادی معنادار برخوردار هستند. بی‌گمان برای اجرای تحریرها به این ناهم‌سازی‌ها نیاز مبرمی وجود دارد، مانند تضاد مضراب یا آرشه‌ی «راست و چپ» در موسیقیِ سازی، که برای نوازندگی ضرورتی بی‌چون و چرا دارد.

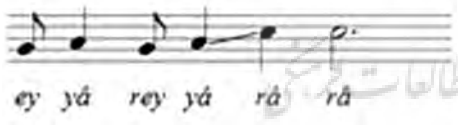
حال نگاهی می‌اندازیم به گونه‌تحریرهای دسته‌ی نخست:[۷]

به جز گونه‌ی آخر، باقی گونه‌ها همگی با ترکیبات آوایی «آ» آغاز شده و پایان یافته‌اند. از دیدگاه مُدشناسی، گونه‌های تحریری فوق که حرکتی بالارونده دارند، همگی دارای یک کارکرد هستند:

رساندن سیر نغمگی (برای سیر نغمگی نک. حجاریان، ۱۳۸۶الف و فلدمن، ۱۳۸۶) به نغمه‌ی ر، و در ادامه فرود روی نغمه‌ی دو. از آن‌جایی‌که ترکیبات آوایی «آ» از حالت خیزشی بیشتری نسبت به دیگر آواها برخوردارند، استفاده از این آوا به‌ویژه برای نغمه‌ی پایانی گونه‌تحریرهای فوق، که پس از سیری بالارونده روی آنها ایست شده است، کاملاً منطقی به نظر می‌رسد. بدین ترتیب به عنوان قاعده‌ای کلی می‌توان گفت: در گونه‌تحریرهای بالارونده‌ای که روی نغمه‌ی پایانی آنها ایست شده، آواگذاری‌ها به‌گونه‌ای است که نغمه‌ی پایانی، با ترکیبات آوایی «آ» پایان می‌پذیرد. عکس قاعده‌ی بالا را نیز، یعنی اجرای گونه‌تحریرهای پایین‌رونده با آوای «اِ»، در گونه‌تحریرهای دسته‌ی ۲ می‌توان مشاهده نمود:

گونه‌های ۱۲-۱-۲ و ٤-٤-۲، از آنجایی‌که هم حرکت بالارونده و هم پایین‌رونده را یک‌جا درون خود دارند، نمونه‌های خوبی برای نشان دادن تاثیر بالا و پایین‌روندگی روی آواگذاری‌ها هستند. از ترکیبات آوایی «آ» در بیان تحریرهایی که حالت اعلامی و تاکیدی دارند نیز بهره گرفته می‌شود؛ مانند گونه‌تحریرهای دسته‌ی پایین:

همه‌ی این تحریرها با استفاده از یک شیوه‌ی آواگذاری سامان یافته‌اند: آوای آغازین و پایانی همه‌ی گونه‌ها ترکیباتی از «آ» است. از آنجایی‌که فیگورملودی‌های بالا از حالت اعلامی و سِیر بالارونده برخوردارند، طبیعی است که برای اجرا، می‌بایست آوایی انتخاب شود که بتواند با این حالت و سِیر، هماهنگی بیشتری داشته باشد. از این رو، بکارگیری ترکیبات آوایی «آ»، با توجه به کیفیات القاگرانه‌ی این آوا، برای ادای بهینه‌ی تحریرهای دسته‌ی فوق کاملاً منطقی به نظر می‌رسد. شاید دلیل این امر در کیفیت خیزانی و «مهابت و خروش» ذاتی آوای «آ» نهفته باشد. شول (Shewell, 2009, 205) نیز در تایید این مطلب توضیح داده است که اساساً واکه‌ها، فونِم‌های بسیار قوی و شدیدی هستند و در این میان، دو واکه‌ی «آ» و «اُ» از شدت بیشتری نسبت به سایر واکه‌ها برخوردارند. شاید دلیل شدت واکه‌ی «آ» در نرم بودن آن باشد: «مختصه‌ی نرمی از عدم کشیدگی و عدم انقباض عضله‌های اندام گفتار در جریان تولید واکه یا همخوان حاصل می‌شود. آوائی را که دارای این مختصه باشد نرم خوانند [...] در مورد واکه‌ها نرمی معمولاً با ارتفاع بستگی دارد، به طوری‌که هرچه واکه‌ای بازتر باشد نرم‌تر است» (حق‌شناس، ۱۳۸۸، ۱۱۶). پیش‌تر گفتیم که واکه‌ی «آ» از بازترین واکه‌هاست، پس، با توجه به قاعده‌ی بالا، این واکه را باید جزو نرم‌ترین واکه‌ها نیز به شمار آورد؛ این نرمی بی‌گمان موجب سهولت در ادا و اجرای آن می‌شود و این سهولت به نوبه‌ی خود باعث می‌شود با شدت بیشتری بتوان آن را تولید کرد. همان‌طور که در گونه‌تحریرهای بالا مشاهده می‌شود، در ٦ گونه‌ی نخست برای ایجاد حالت تاکیدی بیشتر، نغمه‌ی پایانی با تکیه و همراه با نُتی کوتاه و چابک که پیش از آن نغمه‌ای کشیده آمده، اجرا شده است. همین ترکیب ویژه‌ی ریتمیک و دینامیک است که به این دسته، کیفیتی اعلامی بخشیده است.

با تامل در گونه‌تحریرهای مندرج در پیوست مقاله، به نظر می‌رسد نقش آوای آغازین در آواگذاری سایر نغمات بسیار مهم است؛ بدین معنا که، در بیشتر موارد، آوای آغازین تعیین می‌کند که آواگذاریِ کل تحریر به چه ترتیبی باید باشد، به‌ویژه

در مواردی که نغمه‌ها از نظام‌مندی خاصی بهره‌مند هستند، مثل گونه‌تحریرهای دسته‌ی پایین که همگی از گروه‌های ۳تایی ساخته شده و زنجیروار از پی هم روان گشته‌اند:

می‌بینیم که همه‌ی گونه‌ها در آواگذاری، تا پایان تحریر از آوای آغازین پیروی کرده‌اند، که نشان دهنده‌ی اهمیت آوای آغازین در آواگذاری نغمات پس از خود است. این مطلب در گونه‌تحریرهای دسته‌ی ۵ در سطحی متفاوت خود را نشان داده است:

هر ۳ گونه‌تحریرِ این دسته که از موتیفی واحد برخوردارند از اجرای اقبال آذر جدا و به همین ترتیبی که در بالا آمده، در پی هم اجرا شده‌اند. اگر به آواگذاری این نمونه‌ها توجه کنیم، می‌بینیم که هر ۳ گونه، از یک شیوه‌ی آواگذاری پیروی کرده‌اند: همگی با ترکیبات آوایی «آ» تحریر را آغاز کرده (را، دا، یا) و تا انتها نیز به همان آوا وفادار مانده‌اند؛ لذا، به نظر می‌رسد هنگامی‌که موتیف - تحریرهای سکانسی در یک اجرا به کار گرفته می‌شوند، شیوه‌ی آواگذاری موتیفِ نخست نقشی تعیین‌کننده در آواگذاری موتیف‌های بعدی دارد؛ چنان‌که در این دسته نیز می‌بینیم همگی از شیوه‌ی آواگذاریِ موتیف نخست پیروی کرده‌اند. شاید یکی از دلایل این امر، ایجادِ هماهنگی بیشتر بین موتیف‌ها و در نتیجه زیباتر شدن اثر نهایی باشد. دو گونه‌تحریر پایین از اجرای سروستانی نیز موید همین مطلب‌اند:

برپایه‌ی گونه‌تحریرهایی که تا اینجا بررسی کرده‌ایم، می‌توان گفت: هنگامی‌که دو نغمه با دیرَندِ (کشش) همسان و زیر - و - بمی ناهمسان در درون یک جمله یا موتیف قرار می‌گیرند - با در نظر گرفتن آرتیکولاسیونِ آن - غالباً نغمه‌ی بم‌تر با ترکیبات آوایی «اِ» و نغمه‌ی زیرتر با ترکیبات آوایی «آ» اجرا می‌شود؛ به استثناءِ مواردی که هر دو نغمه با ترکیبات آوایی همسان - چنان‌که برای نمونه در گونه‌تحریرهای دسته‌ی ۵ قابل مشاهده است - اجرا می‌شوند. این قاعده را در تمامیِ تحریرهای مقاله‌ی حاضر می‌توان مشاهده نمود، مانند گونه‌تحریر پایین که از اجرای سروستانی جدا شده است:

لازم به ذکر است که صفات «اُفتانی» و «خیزانی»، که مربوط به کیفیات احساسی آواها و موضوعات زبان‌شناسی هستند، به‌نوعی از درونِ سیر نغمگیِ خود تحریرها نیز قابل دریافت و اثبات‌اند. این مسئله با اندکی تامل در قاعده‌ی بالا به‌آسانی قابل درک است؛ بدین معنی‌که، اجرای نغمه‌ی بم‌تر با آوای «اِ» و نغمه‌ی زیرتر با آوای «آ»، می‌تواند نشان‌گر حالت خیزانی آوای «آ» و کیفیت اُفتانی آوای «اِ» باشد. البته شاید بتوان پا را فراتر گذاشت و این نظر را طرح کرد که، از آن‌جایی‌که آواز ایرانی ریشه‌ای ژرف و غیر قابل انکار در زبان و فرهنگ فارسی دارد، می‌تواند به عنوان یکی از منابع مطالعاتی، برای کشف و توضیح برخی از موضوعات مربوط به آواشناسی، از سوی زبان‌شناسان مورد استفاده قرار گیرد.

نیز با تامل در آوانگاری‌های بخش پیوست مقاله، نکات جالب توجه دیگری نیز می‌توان یافت:

نکته‌ی نخست در ادامه‌ی گفتار پیشین است ولی در ارتباط با ترنم لغوی. به‌گونه‌ای که در نمونه‌ی پایین از اجرای امیرقاسمی خواهم دید، قاعده‌ی مربوط به گونه‌تحریر بالا، بعضاًحتی در مورد ترنم‌های لغوی نیز رعایت می‌شود:

می‌بینیم که واژه‌ها به‌گونه‌ای انتخاب شده‌اند که نغمه‌های سُل، که بم‌تر هستند، با ترکیبات آوایی «اِ» اجرا شوند و نغمه‌های لا و دو، که زیرتر هستند، با ترکیبات آوایی «آ». البته همان‌طور که محمدرضا لطفی (۱۳۸۸، ۱۳۳) نیز اشاره کرده، همه‌ی خوانندگان این تکنیک‌های ظریف را آگاهانه به کار نمی‌برند، اما، وقتی شمار قابل توجهی از این گونه تکنیک‌ها، از سوی غالب اساتید موسیقی آوازی، به عنوان قاعده‌هایی کلی رعایت می‌شوند، نشان از وجودِ رشته‌های پیوندیِ پنهانی دارد که ما در این مقاله کوشش کردیم سرنخی از برخی‌شان به‌دست دهیم. در همین راستا به نظر می‌رسد یکی از ریشه‌های مهم این قانونمندی‌ها را - چنان‌که پیش‌تر نیز به آن اشاره کرده‌ایم - باید در ویژگی‌های گویش زبان فارسی جست‌وجو کرد. دو نمونه‌ی بالا و مواردی دیگر که در خلال بحث‌های گذشته از آنها سخن به میان آمد، مصادیقی از این پیوند هستند.

نکته‌ی جالب توجه دیگر، نقش مهم ترکیبات آوایی «آ»، در نغمه‌ی آغازینِ نمونه‌آوانگاری‌ها و شروعِ جمله‌هایی است که پس

از سکوت‌هایی کوتاه اجرا می‌شوند. از ۱۲ نمونه‌آوانگاری بخش پیوست مقاله، ۱۰ نمونه با ترکیبات آوایی «آ» آغاز شده‌اند. نیز، در میان ۱۲ نمونه‌آوانگاریِ مندرج در پیوست مقاله، ۳۳ بار با سکوت‌هایی کوتاه مابین جملات موسیقی مواجه می‌شویم که در ۳۲ مورد از آنها، جملاتِ پس از سکوت‌ها، با ترکیبات آوایی «آ» شروع شده‌اند.

مطلب مهمی که اشاره به آن در این مجال ضرورت دارد این است که، هنگام اجرای ترنم‌های آوایی در تحریرهای موسیقی دستگاهی، همواره از فونتیکِ رسمیِ زبان فارسی به‌طور کامل پیروی نمی‌شود؛ به عنوان مثال، بعضاً هنگام اجرای آواهایی مانند «ها» یا «ه»، الفِ «ها» و کسره‌ی «ه» به‌طور دقیق ادا نمی‌شوند و بسیار محتمل است که «آ» به «ا» یا «اُ» تمایل پیدا کند و «ا» به «آ» یا «اُ». چنان‌که ثمره (۱۳۷٤، ۱۱٦) نیز با اشاره‌ای کوتاه به این نکته می‌گوید، در حالت گفتاری و مکالمات روزمره، آوای «آ اغلب به اُ و او نزدیک می‌شود». این تمایل به تبدیل آواها به یکدیگر، گاهی به طرز شگفت‌انگیزی در اجرای یک تحریر، که در آن زنجیره‌ای از این ترنمات در پی هم می‌آیند، به طور تدریجی اتفاق می‌افتد. به طور مثال چنین اتفاقی در نمونه‌آوانگاری مربوط به روح‌انگیز قابل مشاهده است: در موتیف پایین‌رونده‌ی خط سوم این نمونه‌آوانگاری، نغمه‌ی فا با آوای «ها» شروع شده و در ادامه الفِ آن، نت ـ به ـ نت به کسره میل می‌کند، به‌طوری‌که وقتی به نغمه‌ی سی می‌رسد آوای «ها» به‌طور کامل به «ه» تبدیل شده است. در برخی نمونه‌های دیگر، به‌ویژه نمونه‌های سیداحمدخان، بنان و کریمی، نیز می‌توان این موضوع را ردیابی کرد. این به اصطلاح تامپره نبودن واکه‌ها و استفاده از تغییرات مداوم در شکل حفره‌ی دهانی در اجراهای موسیقی آوازی ایران را، به گونه‌ای دیگر، هنگام اجرای یک نغمه‌ی کشیده روی یک واکه نیز می‌توان پی‌گرفت؛ به‌گونه‌ای که مثلاً در آغاز اجراهای آوازی می‌توان شنید. این امر هنگامی رخ می‌دهد که خواننده، آواز را با نغمه‌ای طولانی، و به طور مثال روی واکه‌ی «آ»، آغاز می‌کند و پیوسته با تغییر شکل داخل دهان، باز و بسته کردن دهان، تغییر در شدت صدا و بعضا خیشومی (غُنّه‌ای) کردن صدا، به واکه کیفیتی ویژه می‌بخشد. این حالت خاص اجرایی، به اعتقاد کافّه‌ی اساتید موسیقی دستگاهی، از ویژگی‌های مهم آواز ایرانی است.

مطلبِ آخر نیز مربوط است به آوای «آ»: می‌دانیم که تحریرها همیشه روی هجاهای بلند اجرا می‌شوند (کیانی، ۱۳۷۱، ٦٦) و هجاهای کشیده‌ی زبان فارسی نیز عبارت‌اند از «آ، ای و او» (حق‌شناس، ۱۳۸۸، ٦٥)، حال، مطلب جالب توجه این است که هجای بلندِ بیشتر ترنم‌های لغوی که از سوی خوانندگان به کار گرفته می‌شوند آوایِ «آ» است: یا، یار، جان، داد، امان، خدا، دلا، وای، یارا، یاد، آخ و واژگانی دیگر. بدین ترتیب شاید بتوان اذعان کرد که در عمل، ترنم‌های لغوی نیز، چنان‌که در تعریف به‌عنوان واژه‌هایی معنادار آمده‌اند، چونان ترنم‌های آوایی معنایی ندارند. بدین معنی که واژه‌هایی که در ترنم‌های لغوی از آنها استفاده می‌شود، به نظر می‌رسد صرفاً در ظاهر با معنا هستند، و هنگامی‌که توسط خوانندگان به عملِ موسیقایی گرفته می‌شوند، نه به‌عنوان واژه‌هایی معنادار که یکسره به‌عنوان ابزاری برای اجرای تحریرها به کار می‌روند. از همین روست که مهم‌ترین عنصر درونی این واژه‌ها، واکه‌های موجود در آنهاست و اتفاقاً، چنان‌که بالاتر گفتیم، بیشترِ واژه‌هایی که در ترنم‌های لغوی از آنها استفاده می‌شود دارای واکه‌ای هستند که مهم‌ترین واکه‌ی اجرای تحریرها در قلمرو ترنم‌های آوایی است، یعنی واکه‌ی «آ». پی‌آیند مهم این بی‌معناییِ عملیِ واژه‌های مورد استفاده در ترنم‌های لغوی این است که، از اهمیت تقسیم‌بندی معمول و متداولی که ترنم‌ها یا ادات تحریر را به دو دسته‌ی لغوی و آوایی بخش می‌کند به‌شدت می‌کاهد. چراکه مبنای این تقسیم‌بندی، چنان‌که در مقدمه‌ی مقاله‌ی حاضر نیز گفته شد، بر اساس معنادار بودن یا نبودن ترنم‌هایی است که در اجرا به کار گرفته می‌شوند. از این رو، به نظر می‌رسد در پژوهش‌های آینده، این تقسیم‌بندی باید مورد بازنگری قرار گیرد. به گمان نگارنده، بر پایه‌ی نکاتی که در فقره‌ی بالا آمد، ترنم‌های لغوی را باید فرع بر ترنم‌هایِ آوایی دانست. به دیگر سخن، از ترنم‌های لغوی می‌بایست صرفاً به‌عنوان شاخه‌ای از ترنم‌های آوایی یاد کرد، نه دسته‌ای جداگانه و هم‌ارزِ ترنم‌هایِ آوایی.

نتیجه

تلاش ما در این مقاله، به‌دست آوردن قاعده‌مندی‌های کلیِ ترنم‌های آوایی در موسیقی آوازی ایران بود، که بر پایه‌یِ آوانگاری‌هایی از اجراهای اساتید این موسیقی و بررسی و تحلیلِ گونه‌تحریرهای موجود در آنها، انجام گرفت. به‌عنوان جمع‌بندیِ نهایی، مجملی فهرست‌وار از این قاعده‌مندی‌ها را، که بحثِ تحلیلیِ مفصل آن در متن مقاله آمد، در این‌جا می‌آوریم:

بی‌تردید نخستین مطلبی که از بررسی‌های انجام شده در این مقاله می‌توان دریافت، جایگاه ویژه‌ای است که ترکیبات آواییِ «آ» در سامان‌دهی ترنم‌های آوایی دارند:

– حالت خیزانی آوای «آ» موجب شده، گونه‌تحریرهای بالارونده‌ای که روی نغمه‌ی پایانی آنها توقفی صورت می‌گیرد، بیشتر با ترکیبات این آوا اجرا شوند. در برخی نمونه‌ها تنها، نغمه‌ی پایانی با این آوا اجرا شده، که در بیشتر موارد برای ایجاد حالت خیزانیِ بیشتر، چند نغمه‌ی پیش از نغمه‌یِ پایانی با آوای «ا» اجرا شده‌اند. بالعکس از آوای «ا» که حالتی اُفتانی دارد برای اجرای گونه‌تحریرهای پایین‌رونده استفاده می‌شود.

– در اجرای تحریرهایی که حالت اعلامی و تاکیدی دارند از ترکیبات آوایی «آ» بهره گرفته می‌شود؛ به نظر می‌آید دلیل این امر در کیفیت خیزانی و «مهابت و خروش» ذاتی این آوا نهفته باشد.

– برای اجرای نغمه‌ی آغازینِ عموم جمله‌ها و بسیاری از

فیگورملودی‌ها و موتیف‌ها ـ البته بدون در نظر گرفتن موارد استثنائی ـ از ترکیبات آوایی «آ» استفاده می‌شود. جالب توجه است که در نمونه‌آوانگاری مربوط به استاد دوامی، یکسره از آوای «آ» استفاده شده است، که از این نظر نمونه‌ایست استثنایی.

مطلب دوم که از موضوعات اساسی در آواگذاری‌هاست، نقش و تعامل مهمی است که دو آوای«آ» و«اِ»، در سامان دادنِ تحریرهای مستقل از کلام دارند:

– این دو آوا و ترکیبات متنوعشان، مانند مضراب‌های راست و چپ در موسیقی سازی که جملات موسیقایی را سامان می‌دهند، ابزار اصلی آواگذاری در تحریرهای مستقل از کلام هستند. به نظر می‌رسد انتخاب این دو آوا برای اجرای تحریرها، ریشه در موضوعات آواشناسی دارد.

– از باقی آواها: «اَ»، «ای»، «اُ» و «او»، در تحریرهای مستقل از کلام، به ندرت استفاده شده و بیشتر در تحریرهایی که میان کلام به عنوان خرده‌تحریر «زده» می‌شوند، بهره گرفته می‌شود.

– دو آوای «آ» و «اِ» در اجرای تحریرها از یک قاعده‌مندی کلی نیز پیروی می‌کنند: هنگامی‌که دو نغمه با دیرَندِ همسان و زیر و بمی ناهمسان در درون یک جمله یا موتیف قرار می‌گیرند – با در نظر گرفتن آرتیکولاسیونِ آن– غالباً نغمه‌ی بم‌تر با ترکیبات آوایی «اِ» و نغمه‌ی زیرتر با ترکیبات آوایی «آ» اجرا می‌شود.

– قاعده‌ی اخیر، بعضاً حتا در مورد ترنم‌های لغوی نیز رعایت می‌شود.

در ادامه، با بررسی گونه‌تحریرهای دیگری نشان دادیم که:

–آوای نغمه‌ی آغازینِ یک تحریر، نقشی تعیین‌کننده در آواگذاری سایر نغمات دارد.

– نیز، در همین راستا دیدیم که، وقتی موتیف‌های سکانسی در یک اجرا به کار گرفته می‌شوند، غالباً، شیوه‌ی آواگذاریِ موتیفِ نخست تعیین می‌کند که آواگذاری موتیف‌های بعدی به چه شکلی بایدباشند.

– در پایان نشان دادیم که تقسیم‌بندی معمولی که ترنم‌ها را به دو دسته‌ی لغوی و آوایی بخش می‌کند، اساس چندان استواری ندارد، چراکه، معنای ظاهریِ واژه‌های مورد استفاده در ترنم‌های لغوی که پایه‌ی تقسیم‌بندی مذکور قرار گرفته‌اند، در عملِ موسیقایی یکسره رنگ می‌بازد و چنان‌که دیدیم، از این واژه‌ها نه به‌خاطر معناشان که برای استفاده از واکه یا واکه‌های سازنده‌شان، بهره گرفته می‌شود. البته این موضوعی است که در آینده باید مورد واکاوی و تامل بیشتری قرار گیرد.

آنچه که از این اشاره‌های اجمالی می‌توان دریافت، پیوند تنگاتنگی است که ترنم‌های آوایی، به عنوان مهم‌ترین ابزار اجرای تحریرها، با مقولاتی چون: بافت ملودیک و کیفیات احساسی تحریرها؛ خصلت‌های مُدال، آرتیکولاسیون و هماهنگی‌های زیبایی‌شناسانه‌ی جملات موسیقایی؛ و در نهایت گویش زبان فارسی، دارند. بی‌شک در راستای موضوع این مقاله، می‌توان وابستگیِ شیوه‌ی آواگذاری تحریرها به هر یک از مقولات بالا را، در مقالاتی جداگانه و با موشکافی بیشتری مورد بررسی قرار داد. نیز، در پژوهش‌های آینده، با تجزیه و تحلیل گونه‌تحریرهای بیشتر و متنوع‌تر، به طور قطع قاعده‌مندی‌های دیگری را نیز برای ترنم‌ها می‌توان برشمرد. بی‌تردید کشف این قاعده‌مندی‌ها و پژوهش روی دیگر مباحث مربوط به ترنم‌ها، به عنوان مهم‌ترین ابزار اجرای تحریرها و یکی از وجوه مهم بحث تحریرشناسی، می‌تواند در آینده، کمک شایانی به تدوین رساله‌ای کامل و منسجم درباره‌ی مقوله‌ی تحریر در موسیقی دستگاهی ایران، نماید.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها:

۱ محسن حجاریان این دو دسته را با عناوین ترنم لغوی و ترنم لفظی نامیده است (حجاریان، ۱۳۸٦ب، ٤۸)، نیز مجید کیانی به‌جای ترنم از «کلمات اضافی» برای نامیدن آنها استفاده می‌کند (کیانی، ۱۳۷۱، ٦٥).

۲ همه‌ی آوانگاری‌ها از نگارنده است؛ نیز بدیهی است که صرفاً به آوردن گونه‌تحریرهایی که مورد نیاز مقاله است اکتفا خواهد شد، باقی گونه‌ها از درون آوانگاری‌های موجود در پیوست مقاله به‌راحتی قابل برداشت‌اند.

۳ مانند آوانویسی ردیف عبدالله دوامی (۱۳۷٥) توسط فرامرز پایور و ردیف محمود کریمی توسط محمدتقی مسعودیه (۱۳۷٦)، که حتا محمدتقی مسعودیه نیز با آن‌همه دقت و موشکافی در امر آوانگاری، از نگارش ترنم‌ها سر باز زده است.

٤ منابع آوانگاری‌ها در قسمت فهرست منابع ذکر شده است.

٥ مضراب‌گذاری (یا آرشه‌گذاری در سازهای کششی) موضوعی تکنیکال است که مقصود از آن شیوه‌ی به کارگیری مضراب‌های راست و چپ برای ادای بهینه‌ی جملات موسیقایی است. مضراب‌گذاری ارتباط تنگاتنگی نیز با آرتیکولاسیون (نحوه‌ی ادای جملات) دارد. محمدرضا لطفی نیز به ارتباط آواگذاری و مضراب‌گذاری اشاره‌ای کوتاه کرده است: «مضراب راست حرف (آ) را اجرا می‌کند و مضراب چپ حرف (اِ) را» (۱۳۷۸، ۲٦۱).

٦ علی‌محمد حق‌شناس (۱۳۸۸، ۷۳) واکه را این‌گونه تعریف کرده است:«اگر واک که به کمک ارتعاش تارآواها در حنجره تولید می‌شود در گذر خود از اندام‌های گویایی به آن‌چنان مانعی برخورد نکند که در نتیجه‌ی آن، آوای تازه‌ای بدان افزوده شود، آن را واکه می‌گوئیم».

۷ در شماره‌گذاری گونه‌تحریرها عدد سمت چپ نشان‌گر شماره‌ی دسته، عدد میانی ترتیب گونه‌تحریرها در هر دسته و عدد سمت راست شماره‌ی آوانگاری بخش ۱۲ نمونه آوانگاری مقاله (یعنی شماره‌ی آوانگاری که گونه‌ی مذکور از آن جدا شده) است. نیز در همه‌ی نمونه‌آوانگاری‌های این مقاله، کلید سل و علامت سرکلید دستگاه چهارگاه مفروض قلمداد شده است.

۸ «اعلامی» بودن از ویژگی‌هایی است که می‌توان به برخی موتیف‌های موسیقایی نسبت داد و به عواملی چون: ریتم درونیِ موتیف، چگونگی ترکیب نغمه‌ها، تاکید روی نغمه‌ها، بالا و پایین‌روندگی و مواردی از این دست بازمی‌گردد. باید به این نکته اشاره کنیم که بحث کیفیات احساسی

و القاگرانه‌ی آواها، با اینکه در شمار مباحث نسبی و، اگر بتوان گفت، غیرقابل اثبات علوم انسانی است، ولیکن با پژوهش‌های فراوانی که از سوی زبان‌شناسانِ غربی در مورد القاگری واج‌ها، واژه‌ها و نام‌آواهای مربوط به زبان‌های اروپایی و به‌ویژه زبان انگلیسی انجام گرفته، می‌توان به میزان اهمیت این مقوله در نزد زبان‌شناسان پی بُرد. با این حال متاسفانه در مورد زبان فارسی تاکنون پژوهش چندانی در باب این موضوع صورت نگرفته است و نگارنده تنها به دو منبع در این زمینه برخورد که البته برای کار پژوهشیِ علمی چندان قابل اتکا نبودند، با این حال ذکر آنها در این مجال شاید خالی از فایده نباشد: قویمی، مهوش (۱۳۸۳)، آوا و القاء: رهیافتی به شعر اخوان ثالث، نشر هرمس، چاپ اول، تهران. وهابیان، مهرانگیز (۱۳۸۳)، نمادپردازی آوایی در زبان فارسی و مقایسه‌ی آن با زبان انگلیسی. رساله‌ی دکتری در رشته‌ی زبان-شناسی همگانی، دانشکده‌ی ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی، منتشر نشده.

۹ تکیه «تزئینی است کوچک که در ابتدا یا بین دو نغمه قرار می‌گیرد. از تداوم تکیه‌ها تحریر حاصل می‌شود (کیانی، ۱۳۷۱، ۵۹).

۱۰ ایده‌ی موسیقایی کوتاهی که قابلیت بسط و گسترش و تکرار را داشته باشد، موتیف با فیگورملودی ارتباط تنگاتنگی دارد (نک. مسعودیه، ۱۳۸۳، ۱٤٤).

۱۱ سکانس توالی «الگوی ملودیک در سطحی زیرتر یا بم‌تر» است (کیمی‌ین، ۱۳۸۷، ۱۰۱). موتیف ـ تحریر را نیز برای مشخص نمودن موتیف‌هایی که نقش تحریری دارند به کار برده‌ایم.

۱۲ جالب است که این ۳ خواننده‌ی یاد شده، هم در استفاده از آوای «اُ» با هم اشتراک دارند و هم در قلب کردن آواها به یکدیگر تمایل بیشتری، نسبت به سایر خوانندگان مورد بررسیِ این مقاله، از خود نشان می‌دهند.

۱۳ خیشوم همان حفره‌ی بینی است و صدای خیشومی وقتی تولید می‌شود که هوای بازدم به طور کلی از حفره‌ی خیشوم عبور کند (حق‌شناس، ۱۳۸۸، ۸۵). برای نمونه رجوع کنید به آوازهای عبدالله دوامی که نمونه‌های بسیار خوبی برای فهم این مطلب‌اند.

فهرست منابع:

اسعدی، هومان (۱۳۸۲)، دستگاه به عنوان مجموعه‌ای چند مُدی، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، شماره‌ی ۲۲، صص ٤۳ -٥٦.

اقبال آذر، ابوالحسن (۱۳۷۸)، آوازهای اقبال آذر، موسسه ی فرهنگی و هنری ماهور، تهران (نوار کاست).

امیرقاسمی، سلیمان (۱۳۸۰)، کمانچه‌ی دوره‌ی قاجار، موسسه ی فرهنگی و هنری ماهور، تهران (نوار کاست).

بنان، غلامحسین (بی‌تا)، آرشیو برنامه‌ی رادیویی گلها (نوار کاست، پخش در دسترس همگان).

پایور، فرامرز (۱۳۷٥)، ردیف آوازی و تصنیف‌های قدیمی به روایت عبدالله دوامی، موسسه‌ی فرهنگی و هنری ماهور، اول، تهران.

ثمره، یدالله (۱۳۷٤)، آواشناسی زبان فارسی: آواها و ساخت آوایی هجا، مرکز نشر دانشگاهی، چاپ چهارم، تهران.

حجاریان، محسن (۱۳۸٦الف)، نگاهی به کاستی‌ها و ناروشنی‌های تئوریکی عبدالقادر مراغی، گاهنامه‌ی فرهنگ‌شناسی موسیقی ایران، شماره‌ی چهارم، صص ۲-۲٤.

حجاریان، محسن (۱۳۸٦ب)، مجموعه‌ی ساز و سوز، اثر آلبرت بوبوسکی (علی اُفکی)، گاهنامه‌ی فرهنگ‌شناسی موسیقی ایران، شماره‌ی چهارم، صص ٤۱ -۷۲.

حجاریان، محسن (۱۳۸۷)، مقدمه‌ای بر موسیقی‌شناسی قومی، کتاب‌سرای نیک، چاپ اول، تهران.

حق‌شناس، علی‌محمد (۱۳۸۸)، آواشناسی (فونتیک)، انتشارات آگه، چاپ دوازدهم، تهران.

خوانساری، ادیب (بی‌تا)، ردیف آوازی همراه با تار سرخوش (نوار کاست، پخش در دسترس همگان).

دوامی، عبدالله (۱۳۷٦)، ردیف آوازی، تاریخ ضبط ۱۳٥٤، موسسه ی فرهنگی و هنری ماهور، تهران (نوار کاست).

روح انگیز (بی‌تا)، ردیف آوازی همراه با تار سرخوش (نوار کاست، پخش در دسترس همگان).

رضوی سروستانی (بی‌تا)، اجرا در نارنجستان قوام با تار غلام‌حسین بیگجه‌خانی (نوار کاست، پخش در دسترس همگان).

سید احمدخان (۱۳۸۰)، تار دوره ی قاجار، موسسه ی فرهنگی و هنری ماهور، تهران (نوار کاست).

شجریان، محمدرضا (بی‌تا)، گل‌های تازه برنامه‌ی شماره‌ی ٥۳، آرشیو برنامه‌ی رادیویی گل‌ها (نوار کاست، پخش در دسترس همگان).

صدیف، رامبد (۱۳٦۹)، ترجیع بند. سنتور مجید کیانی. شرکت نوآهنگ یزد (نوار کاست).

ظلی، رضاقلی میرزا (۱۳۷۸)، آثار جاویدان ردیف آوازی موسیقی ایران: رضاقلی‌میرزا ظلی، چهارباغ (نوار کاست).

فرهت، هرمز (۱۳۸۲)، دستگاه در موسیقی ایرانی، انتشارات پارت، چاپ دوم، تهران.

فلدمن، والتر (۱۳۸٦)، منابع عثمانی درباره‌ی گسترش تقسیم، ترجمه‌ی ساسان فاطمی، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور. شماره‌ی ۳۷، صص ۱٤۱- ۱۷۰.

کریمی، محمود (۱۳۷٤)، ردیف آوازی محمود کریمی، انجمن موسیقی ایران (نوار کاست).

کیانی، مجید (۱۳۷۱)، هفت دستگاه موسیقی ایران، ناشر مولف با همکاری موسسه‌ی ساز نوروز، چاپ دوم، تهران.

کِیمی‌ین، راجر (۱۳۸۷)، درک و دریافت موسیقی، ترجمه‌ی حسین یاسینی. نشر چشمه، چاپ هفتم، تهران.

لطفی، محمدرضا (۱۳۷۸)، کتاب سال شیدا: بنیادهای نوازندگی تار، نشر شیدا، شماره‌ی سوم، چاپ اول، تهران.

لطفی، محمدرضا (۱۳۸۸)، مکتب آواز در اصفهان: شیوه ی آوازخوانی تاج اصفهانی، مجموعه مقالات موسیقی، آوای شیدا، چاپ اول، تهران، صص ۱۲٥- ۱۳٥.

مسعودیه، محمد تقی (۱۳۸۳)، مبانی اتنوموزیکولوژی، انتشارات سروش، چاپ دوم، تهران.

مسعودیه، محمد تقی (۱۳۷٦)، ردیف آوازی موسیقی سنتی ایران به روایت محمود کریمی. انجمن موسیقی ایران، چاپ اول، تهران.

Shewell, Christina (2009), *Voice Work: art and science in changing voices,* Wiley- Blackwell publication, Singapore.