یکی از خصوصیات برجسته موسیقی قوالی ایرانی، آواز و ریتم مخصوص به خود آن است که بافت واحدهای ریتمیک آن دارای «روباتو»های میزانی نیست.

آواز ایرانی، برخلاف قطعات متناظر آن در موسیقی کشورهای مجاور مانند «آلاپ» در موسیقی هند، یا «تقسیم» در موسیقی عرب و ترک، موسیقی اصلی و اساسی ایرانی را تشکیل می دهد. («آلاپ» در موسیقی هند و «تقسیم» در موسیقی ترک از عوامل فرعی محسوب شده و بیشتر به منظور ایجاد کنتر است به کار گرفته می شوند.) قسمتهای موزون، از قبیل «چهار مضراب»، «کرشمه»، «رنگ»، و «ضربی» در موسیقی ایران را می توان گریزی از متن اصلی دانست، که ریتم «روباتو» آن متغیر و انعطاف پذیر است.

جنبه ریتمیک آواز که، چنانکه گذشت، هسته مرکزی موسیقی ایرانی را تشکیل می دهد، تقریباً به کلی از نظر دورمانده و مورد مطالعه قرار نگرفته است. در مطالعات انگشت شماری که درباره دستگاه ها، (موسیقی کلاسیک امروزی ایران) تاکنون انتشار یافته غالباً فقط از گامها، فواصل و ساختمان دستگاه ها صحبت شده و عملاً هیچک از آنها قدمی از مقوله های بالا فراتر نگذاشته و موضوع ریتم یگانه و منحصر به فرد آواز را مورد بحث قرار نداده است، و حال آنکه در نظر من بحث درباره این ریتم بخصوص برای روشن شدن مشخصات موسیقی ایرانی ضروری است.

اگر کمی به عقب برگشته و به تئوری موسیقی اسلامی مراجعه کنیم، باصطلاحاتی مربوط به ساختمان ریتم مانند:

موسیقی ردیف و دستگاهی

موسیقی در ایران

ریتم آواز در موسیقی ایران

● نوشته: گن ایچی تسوگه
● ترجمه: احسان فریدیان

«ایقاع» (تقسیمات ریتم) و اصول (قالب اصلی ریتم) برمی خوریم که توسط الکندی، فارابی، صفی الدین و دیگران تشریح شده است و چنین به نظر می رسد که زمانی مدهای ریتمیک بالا در موسیقی ایرانی بکار می رفته اند، که هرچند در موسیقی عربی تا بامروز پابرجا مانده اند ولی در حال حاضر در ایران عملاً مورد استفاده قرار نمی گیرند. در موسیقی امروز ایرانی اصطلاح «ضرب»، به معنای «ریتم و متر»، و دمبک (برای اکومپانیمان) مصطلح شده، ظاهراً یگانه یادگار باقی مانده از آن زمان است که مختصر رابطه ای را با تئوری موسیقی قرون وسطی بخاطر می آورد.

بطور کلی: تئوری ریتم مدال در موسیقی عملی قرون وسطای ایران بر مبنای نظریه یونانی اشعار موزون قرار

داده شده بود. در تاریخ اسلام، اغلب صاحب نظران و موسیقی دانان آن زمان، ضمناً عروض دان بوده اند. مثلاً گفته شده که خلیل بن احمد (۷۹۱) مولف اولین کتاب ریتم، خود مخترع علم عروض بوده است. (فارمر ۱ـ۱۹۶۵).

ولی بعدها، نظریه ریتم (ایقاع) جدا از سیستم عروض مدون شده، در ریتم های سازی اسلامی جهت تلفیق با اوزان شعری بکار رفته است (زاکس ـ ۲۸۷ ـ ۱۹۴۳).

باید توجه داشت که آواز ارتباطی با سیستم ایقاع ندارد بلکه مستقیماً با سیستم شعر عربی و ایرانی یعنی عروض که زمانی پایه ایقاع بوده مرتبط است زیرا آواز در درجه اول مرکب از خطوط ملودی ای است که اشعار کلاسیک ایران باید با آن خوانده شود و این اشعار در درجه اول بر پایه سیستم عروض قرار دارند.

این مقاله شامل بحث مقدماتی از ساختمان ریتمیک، آواز، استیل بی مشابه قوالی در موسیقی امروزی ایران، است. از آنجائیکه بگفته «کوپر» و «مایر» (۱ ـ ۱۹۶۰): «ریتم، از یک سو کلیه عناصر آفریننده و شکل دهنده رویدادهای موسیقی را سازمان می دهد و از سوئی دیگر نیز خود بوسیله همان عناصر سازمان داده می شود.» برای نزدیک شدن به این مسئلهٔ چند جنبه ای و مشکل، باید کلیه این عناصر موسیقی را مورد توجه قرار داد. در این جزوه کوتاه ما فقط به عناصری که در مدارك قابل استفاده سمعی نقشی دارند، اکتفا می کنیم، بدون آنکه از وسائل الکترونیکی از قبیل «ملوگراف مافوق حساس» کمکی بگیریم. موضوع اصلی مورد بحث عبارت از اینست که آواز بر پایه چه نوع سازمان ریتمی قرار دارد؟

اصول تنظیم شعر

نظر عموم بر آنست که روشن ترین عامل ریتم در آواز، از اشعار آن سرچشمه می گیرد. بگفتهٔ «زونیس» (۶۴۵ـ۱۹۶۵) «در قطعه ایکه ظاهراً بنظر می رسد که با ریتمی آزاد اجرا می شود، شعر یک ساختمان ریتمیک ایجاد می کند که مرتباً تکرار می شود.»

ولی وزن شعری عملاً چگونه حرکت ملودی را در آواز کنترل می کند؟ و از طرف دیگر ملودی در فضای مستبد و بدون تغییر بافت شعری، تا چه حد آزادی دارد؟

در ابتدا بهتر است با طبیعت زبان فارسی و جنبه ریتمیک اشعار آن زبان آشنا شویم.

در دستور زبان فارسی اصوات از لحاظ طول بر دو نوع اند «آ»، «ای» و «او» که طبعاً طویل هستند و «ا»، «ا» و «اُ» که کوتاهند. این تشخیص طول در نظم حائز اهمیت است و اساس سیستم شعر را تشکیل می دهد. وضع کمی (یا طولی) اصوات امروز نیز در قرائت اشعار و در برخی از شیوه های خطابه لازم الرعایه است (مانند زبان یونان قدیم). طول اصوات طولانی «آ»، «ای» و «او» و از این گذشته طول اصوات ترکیبی «ای» و «آو» از لحاظ نظری دو برابر طول اصوات کوتاه «آ»، «ا» و «اُ» در نظر گرفته می شود، اگرچه در مکالمه روزمره این تفاوت طول اصوات کمتر احساس می گردد و ظاهراً تشخیص کمی دارای همان اهمیت تشخیص کیفی نیست. بگفتهٔ «لازار» (۱۲ ـ ۱۹۵۷) «تفاوت اصوات در تلفظ روزانه بیشتر به یاری طنین آنها درك می شود.»

در فارسی امروزی چنین بنظر می رسد که تکیهٔ صدا دارای اهمیت زیادی است. تغییر محل تکیه صدا در کلمه ممکن است معنی آنکرا بکلی عوض کند یا در معنای آن تغییر جزئی بدهد. در هرحال در اینجا برای ما کافی است که در خاطر داشته باشیم که تکیه صدا در درجه اول روی هجای آخر کلمه قرار می گیرد.

این دو جنبه تلفظ، یکی کمی و دیگری کیفی، در دو اصل متضاد نظم فارسی که در زیر تشریح می گردد، تأثیر می بخشند:

۱ـ در سیستم کلاسیک شعر که براساس کمی هجاها (عروض) قرار دارد، چنانکه در آواز سرائیده می شود.

۲ـ سیستم شعر براساس تعداد هجاها بدون توجه به کمیت آن (تقطیع آهنگی یا هجائی) چنانکه در اشعار تصنیف (بالاد یا نوعی سرایش با ریتم ثابت با همراهی ضرب) مشاهده می گردد.

در هرحال ما وارد بحث در اصل دوم نمی شویم بلکه منحصراً در اصل اول یعنی سیستم عروضی مطالعه می کنیم.

عروض

علم عروض عبارتست از سیستم وزنی که طبق آن اشعار کلاسیک فارسی تقطیع می شود.

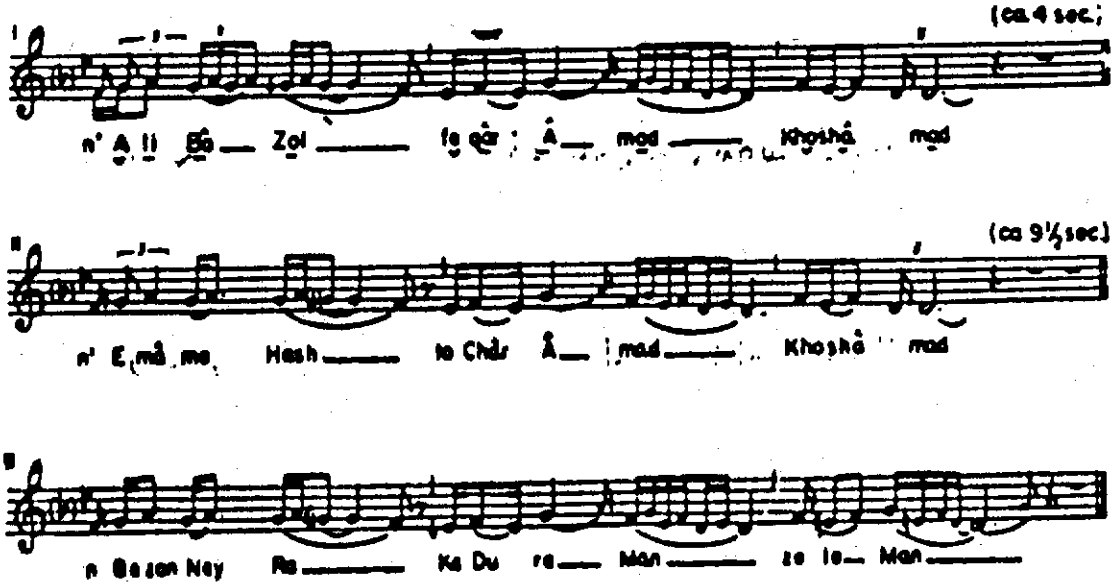
این علم را عروض دانان ایرانی از قالبهای شعر عربی اتخاذ کرده اند و اختراع آن در عرب به «الخلیل بن احمد» (یکی از طلاب معروف مکتب فلسفه عربی البصره) نسبت داده شده است. (فارمر ۱۲۶ ـ ۱۹۲۹)

نکات اصلی تقطیع شعر فارسی بطور خلاصه بقرار زیر است (طبق گفته وایل ۱۹۶۰ ـ پلات ۱۹۱۱ ـ خانلری ۱۹۵۹ ـ مینوی، ارتباطات شخصی، ۱۹۶۵):

۱ـ یک هجای بلند مساوی دو هجای کوتاه فرض شده است، چنانکه زمان یونان قدیم نیز چنین بود. درك هجا در هرحال بر پایه خصوصیات مدارك عربی قرار داده شده است.

۲ـ یک «حرف متحرك» تنها، یعنی یک حرف بی صدای تنها با یک علامت صوتی، یک هجای کوتاه را تشکیل می دهد.

۳ـ دو حرف بی صدا که اولی متحرك و دومی ساکن باشد، یک هجای بلند می سازد. (بطور نظری یک حرف با صدای بلند نیز برابر با طول همین ترکیب است.) (طرح نت شماره ۱)



اینک آواز ثبت شده بالا را مورد مطالعه قرار می دهیم.

۱ـ این قطعه دقیقاً از بحر شعری پیروی می کند.

۲ـ هجاهای کوتاه در ابتدای هرپایه «رکن = مفاعیلن)، بدون استثنا صوتی را در ملودی به خود اختصاص داده اند، یعنی برای هریک از آنها نتی برابر یک دولاچنگ یا چنگ تریوله منظور شده است.

۳ـ کلیه هجاهای بلند دارای ارزش هائی دست کم برابر دو چنگ تریوله (و بیشتر) هستند.

۴ ـ به هجاهای بلند آخر هرپایه ارزش نتی، خیلی بیشتر از آنچه به هجاهای وسط پایه تعلق گرفته، داده شده است و این شکل مخصوصاً درباره آخرین هجاهای بلند هر مصراع، که مشابه با آخرین هجای جمله های بلند است، صدق می کند.

۵ ـ از بررسی مثال پیداست که آخرین هجاهای بلند هر مصراع و توقف های پشت آن بطور دلخواه تطویل می شود.

۶ ـ آخرین و تد مصراع اول تحریری طولانی تر از دیگر مصراع ها دارد.

۷ ـ ارزش زمانی آخرین و تد هر مصراع (U ـ ـ: ۳ هجا)، طولانی تر از دوو تد قبلی (U ـ ـ ـ U ـ ـ ـ: ۸ هجا) می باشد.

۸ ـ جمله سوم با هجای اضافی و تد دوم شروع می شود.

حال نمونه هائی از سرایش آواز کلاسیک را مورد مطالعه قرار می دهیم و ابتدا از نمونه ای که به بحر شعری نزدیکتر است شروع می کنیم:

این نمونه: «چهار باغ»، گوشه مشهوری از حجاز، است و همیشه با ـ اشعاری از هاتف اصفهانی (شاعر قرن ۱۸ میلادی) خوانده شده است.

با وجود آنکه این گوشه کم و بیش آزادانه و بدون میزان سرائیده شده، معذلک غالباً نت نویسی آن با میزانبندی ۳/۴ به عمل آمده (وزیری ۱۳۲ ـ ۱۳۱ :۱۹۳۳؛ ۱۵۴ ـ ۱۵۳ : ۱۹۳۶؛ ۱۴۰ ـ ۱۳۹ ـ ۱۹۳۷) (معروفی: آواز دستان عرب شماره ۱۷ : ۱۹۶۳).

در یادداشتهای صبا (صبا ۵ـ ۴: ۱۹۴۶؛ ۱۳ ـ ۱۹۴۸؛ ۱۶ ـ ۱۸۵۶) بطور روشن نشان داده شده که این ملودی واقعاً ۳/۴ نیست! صبا، با توجه به بحر شعری بعنوان پایه ریتم، اصرار دارد که میزانبندی چهارباغ در اصل ۷/۴ (یا ۷/۸، در صورت تمایل به مقایسه با میزان ۳/۴) بوده است. نه یادداشتهای وزیری و نه یادداشتهای صبا هیچیک نمی توانند این ریتم دقیق را (که باید گفت اشعار آن نیمی همراه با آواز و نیمی با قرائت خوانده می شود.) مشخص کند، اگرچه بنظر من یادداشت صبا به حقیقت نزدیک تر است. دو بیت اول، اشعار و تقطیع آنها، بشرح زیر است.

چه شود به چهره زرد من نظری ز راه خدا کنی
که اگر کنی همه درد من به یکی کرشمه دوا کنی
تو کمان کشیده و در کمین که زنی به تیرم و من غمین
همه ی غمم بود از همین که خدا نکرده خطا کنی

چنانکه مشاهده می شود این ابیات در بحر کامل مثمن سالم می باشند که از هشت و تد مساوی متفاعلن تشکیل گردیده است.

گوشه «چهار باغ از آواز ابوعطا، خوانده شده توسط خاطرهٔ پروانه

Vaziri's:
Rubato (♩= ca 60)
Chah Shavad — Bah Cha — (e) - re-ye Zar - ãg Man
To accompaniment
(n) Ne ãg ri — Ze Re — he Khe dã — Kg ni
Neh ã gã - Ka ni — Hg meh Dg - dã Man
Beh Ye ki — Ka re - sh mã Dg vã — Kg ni

Rubato (♩ = ca.66)
Tár Solo
(♩= 72)
(♩= 108)
(♩= 90)
(♩= ca. 60)
Voice
Tár
Ta Ka mán Ka shi sglv)o Dar Ka min (Va
Ja Ya
Kah Za ni Bah Tj ra ma Han Gha min
(Ja Ya)

حال نظر دقیق تری به مثال بالا می افکنیم.

۱ـ در اینجا بحر شعری دقیقاً، رعایت شده طول هجاهای سه گانهٔ کوتاه در هروتد، هیچ کدام کشش بیش از یک دولاچنگ یا یک چنگ تریوله ندارد. (در نت وزیری این سه هجای کوتاه با دو چنگ متوالی با اضافه یک نت زینتی ـ در میزان ۳/۴، نشان داده شده).

۲ـ هر رکن شعری بدو گروه تقسیم شده. گروه اول «اناپستیک»، که دارای سه هجا است (UU ــ) و دوم «یامبیک» (و تد مجموع) است که دو هجا دارد (U ــ). این تقسیم بندی با خطوط میزان وزیری مطابقت دارد.

۳ـ هر کلمه ممکن است به دو گروه تقسیم شود. عبارت «به چهاره زرد من» چنانکه در زیر دیده می شود عملاً بترتیب زیر تقطیع می شود.

ـU ـ UU ـ U

در چنین مواردی تمایل بر این است که از طولانی کردن و تحریر دادن هجاهای بلند خودداری شود تا درك معنای آن به آسانی میسر گردد.

(در این مورد خط اول نت را با خط دوم مقایسه کنید) ولی این قضیه همیشه صادق نیست و گاهی از اوقات جمله بندی موسیقی بدون توجه به معنای کلام کاملاً برپایه تقطیع قرار می گیرد.

و اکنون به نمونه ای از یکی از اجراهای بسیار هنرمندانه آواز توجه می کنیم. این قطعه آواز، بنام دیلمان، بنظر می رسد که گوشه ای تا اندازه ای جدید در ردیف باشد زیرا این گوشه در ردیف میرزاعبدالله (خاچی ۷۳۸۸؛ ۳۵ ـ ۱ : ۱۹۶۲) وجود ندارد، ولی در ردیف ابوالحسن صبا گوشه دیلمان دیده می شود: نت برداری صبا در کتاب ویولن و کتاب سنتور (صبا ۳۰: ۱۹۵۶ (، ۶ : ۱۹۵۴) درج شدم است.)

حال رابطه بین بحر شعری و ریتم انعطاف پذیر را در نت دیلمان، که از اجرای هنرمندانه و عالی غلامحسین بنان نسخه برداری شده، مطالعه می کنیم (بنان تا حد زیادی موجب معروفیت این آواز شده است)

این ملودی که در مُد دشتی تنظیم شده، با سه بیت از غزل سعدی خوانده می شود. اشعار مزبور و تقطیع آن بقرار زیر است:

چنان در قید مهرت پای بندم
که گوئی آهوی سر در کمندم
گهی بر درد بی درمان بگریم
گهی بر حال بی سامان بخندم
نه مجنونم که دل برگیرم از دوست
نه گر عاقلی بیهوده پندم

بحر شعری که در اینجا بکار رفته موسوم است به هزج مسدس محذوف.

مثال ۳ ـ دیلمان خواننده غلامحسین بنان ـ رویال رکورد (ایران) RT-537، روی دوم نت برداری توسط «گ. تسوگه». نت برداری صبا (با حفظ حق امتیاز برای خود او) در این نمونه به منظور مقایسه اضافه شده است.

Sabâ:
Tempo rubato (♪= ca 84-90)
Voice
actual pitch
Santur
mp
Chonân
Dar Dey de
high ney
(!)
(♪ = ca 120)
Ka man dam
mf
p

♩♪ ca 102)
Ba n dam
Ké Gu
Â hy
re Sar Oar
Gg hi Bar Dar de Bi

rit.
a tempo
mp
- dar - mân Bagar - - - - - yam
mf
(♩= ca 126)
Gahi Bar Hâ - la Bi - - - - - - - -
p
rit
a tempo
(♩= ca 120-126)
- sâ - mân Bakhan - - - dam
mf
Na Ma jnu - nam Ke Dal
p

Bardâ - ram Az Dust
Ng Mai - nu - nam Ka Del
Bar dâ - ram Az Dust
(♪=ca.102-108)
Modah Gar À - ey-ti

سه نکتهٔ زیر را درباره نمونه بالا در نظر داشت.

۱ـ هجاهای کوتاه در اول هروند در اینجا نیز به یک نت کوتاه دولاچنگ محدود شده است. هجاهای بلند متعاقب آن می‌توانند به هر ارزشی که متمایل باشد کشیده شود، بخصوص آخرین هجای بلند که بطور فوق العاده طویل شده.

مثلاً در فراز اول (= اولین رکن شعری: چنان در قیـ ها) هجای بلند «قی» ـ برابر با ۸ ضرب ۲/۳ کشیده شده و در رکن دوم (ـ مهرت پای) هجای آخر «پای» بیش از ۱۱ ضرب با تحریری تزئینی و زیبا ادامه یافته است.

۲ـ در اول هر فراز تمایلی غریزی به فشردن هجاها به همدیگر دیده می‌شود و سپس در بقیهٔ فراز، موسیقی مملو از تزیینات فراوانی روی یک هجای بلند است، مثلاً در بیت دوم پنج هجای اول هر مصراع (کهی بر درد ... / گهی بر حال ...) در نت های کوچک فشرده شده اند و هجای ششمی تقریباً چهار برابر ارزش زمانی اجرای پنج هجای قبلی کشیده شده است.

۳ـ در رابطه با نکته شماره ۲) بالا، باید به یک تمایل

دیگر نیز توجه داشت و آن اینست که وقتی در اول فراز، هجاها بهم فشرده اجرا می شوند، همیشه طول هر هجا صریحاً در ملودی منعکس نمی شود. اگر به بیت های دوم و سوم توجه شود مشاهده می گردد که سه هجای اول هر مصراع [گهی بر ... نه مجنون ... (نه در تکرار) مده گر ... (نه در تکرار-)] دارای ارزش های کوتاه مساوی هستند.

طرح یامبیک (وتد مجموع)

اگر چند نت آواز را باهم مقایسه کنیم تشابه فراز اولیه آنها جلب توجه خواهد کرد. بطور کلی هریک از این طرح ها با یک یا چند نت کوتاه آغاز می گردد و پس از آن یک نت کشیده می آید. اینشکل را می توان طرح «یامبیک» نامید. البته این قالب بیشتر از تبعیت متریک شعر نتیجه می شود و در عین حال «یامبیک» طرح مشخصه ملودی آواز را تشکیل می دهد و حتی اگر محدودیتی از لحاظ بحر شعری نباشد، باز غالباً در آواز چنین وضعی دیده می شود. لذا هر بحر شعری فارسی که با وتد مجموع («iamb») آغاز گردد، (از قبیل بحر هزج «مفاعلن»، متقارب «فعولن» ـ مانند شاهنامه و ساقی نامه که در آواز ایراني مطلوب ترانـ یا قالب مجتث «مفاعلن فاعلاتن» = ریتم کرشمه)، بیشتر مورد علاقه قرار می گیرد. برای اثبات این نظر باید یادآور شد که قسمت بیشتر مورد علاقه قرار می گیرد برای اثبات این نظر باید یادآور شد که قسمت اعظم اشعار محلي فارسی و از جمله لالائی ها در بحر دوبیتی، یعنی چنانکه قبلاً دیدیم در بحر هزج خوانده می شود. (خالقی ۱۲ ـ ۱۱. ۱۹۴۴).

بعلاوه خصوصیت تأکید روی هر صدا را در هجای فارسی نباید از نظر دور داشت. در فارسی قاعدتاً تکیه روی آخرین هجای کلمه است و از آنجائیکه غالب کلمات ایران بیش از سه هجاء ندارند. (خانلری ۱۳۰ : ۱۹۶۹) بحر اساسی به احتمال قوی در طرح یامبیک قرار می گیرد.

ازین گذشته، کدام طرح های زمینه ای ممکن است در بحرهای دیگر، که با «یامب» آغاز نشده است وجود داشته باشد؟ برای نمونه بحر کامل «متفاعلن»، مورد استفاده در چهارباغ، و بحر رمل (فاعلاتن ...)، در مثنوی را مطالعه می کنیم.

در اینجا مشاهده می شود که قالب اصلی بحال خود باقی می ماند. قالب («اناپست») در بحر کامل را می توان به عنوان ترکیبی از یک هجای کوتاه اضافی با یک «یامب» (U+U ـ) تفسیر نمود. همچنین بحر رمل را می توان ترکیبی از یک هجای بلند بعلاوه یک یامب (ـ + U ـ) دانست.

به این ترتیب طرح «یامبیک» را (طبعتاً غیرقابل تفکیک است) می توان هسته مرکزی اغلب بحرهای فارسی و در نتیجه هستهٔ مرکزی ساختمان ریتم آواز دانست. «یامبیک»، نقش مشخص کردن تأکید را بر روی این یا آن هجا در زبان فارسی برعهده دارد.

فرازبندی (جمله بندی)

بطور کلی فرازبندی در آواز دقیقاً پیرو ارکان شعری بحر مربوطه است. اگر به نمونه دوبیتی پیشین توجه کنیم می بینیم که مصراع اول، در دو فراز، ادا شده و فراز اول بر اولین ارکان دوگانه (مفاعیلن، مفاعیلن) انطباق یافته و رکن سوم (مفاعیل) فراز دوم را با تحریر، نوعی زینت طولانی، دربر گرفته است.

هر رکن با تقسیمات ملودیکی در جمله همکاری می کند (با این استثنا که هجای اضافی رکن دوم، در فراز بعدی به تلفظ درمی آید).

مثال دوم، چهار باغ، با مثال قبلی در ارتباط بین بحر شعری و فرازبندی موزیکی تفاوت جزئی دارد. از آنجائیکه بحر مربوط از یک دوره بالنسبه طولانی تشکیل شده که دارای چهار رکن پنج هجائی است (یعنی متفاعلن چهار بار در مصراع آمده، هر فراز بزرگ از دو رکن شعری تشکیل یافته، به این ترتیب یک بیت در چهار فراز بزرگ خوانده می شود. ولی اگر با دقت بیشتری بهر فراز توجه کنیم مشاهده خواهیم نمود که هریک بچهار قسمت فرعی بر پایه نیم رکن تقسیم شده که یکی «اناپست» (متفاـ) و دیگری «یامب» (ـعلن) است.

تقسیم فرعی فراز به شکل بالا، با خط میزان وزیری در میزان ۳/۴ تطبیق می نماید. نباید فراموش نمود که هر هجای بلند تا حدی آزادانه کشیده می شود و گاهی دارای تحریر است.

در دیلمان در بیت اول در هر رکن یک فراز خوانده می شود ولی در بیت دوم، که اجرای آن حوصله بیشتری می خواهد، یک مصراع کامل. به یک فراز بزرگ تخصیص یافته که این فراز ممکن است در وسط رکن دوم به دو فراز تقسیم شود (گهی بر درد بی-/ درمان بگریم) در بیت سوم نیز در هر مصراع دو فراز خوانده می شود و مانند بیت دوم سه رکن به دو قسمت می شود.

از مشاهدات بالا روشن می شود که در هر واحد کوچک فراز فقط یک طرح یامبیک وجود دارد چنانکه در شکل زیر نشان داده شده: مثال ۴

دوبیتی U ـ ـ ـ / U ـ ـ ـ / U ـ ـــــــ //

چهار باغ UU ـــ / U ـــ / UU ـــ / U ـــ //

دیلمان U ـ ـ U ـ / U ـ ـ U ـ / U ـ U //

U ـ ـ ـ U ـــــ / U ـ U ـ ـــــــ //

به این ترتیب، بنظر نگارنده استفاده از قالب «یامبیک» در تشکیل یک فراز اجتناب ناپذیر است. استفاده از این قالب بخودی خود تکیهٔ صدا را در هر فراز، که عاری از ضربانهای مشخص است، تأمین می کند: هجاهای بلندی را که به دنبال تکیه واقع می شوند یا هجای کوتاهی را که قبل ازتکیه می توان خنثی فرض نمود، زیرا بلندی یا کوتاهی این هجاها معمولاً اختیاری است.

بهم فشردگی هجاهای متعدد در ابتدای هر فراز را، که در دیلمان نیز دیده شد، می توان قبل از تکیه اصلی فراز، خنثی فرض نمود. وقتی یک طرح فراز یامبیک به وجود آمد، ملودی بخودی خود یامبیک را در داخل یک هجای بلند می سازد، ولو آنکه فراز با یک هجای بلند شروع شده باشد (مراجعه شود به دیلمان).

تحریر

تحریر که یک «ارتعاش» مخصوص حنجره است، خود یکی از مشخص ترین نشانه های آواز شناخته می شود. می گویند این تکنیک صوتی، که در هیچ موسیقی دیگری وجود ندارد، برای آوازخوان، تمرینی ضروری و صرف نظر نکردنی است. (کارون و صفوت ۱۶۰ـ۱۹۶۶)

با توجه به جنبه ریتمیک موسیقی، چنین بنظر می رسد که تحریر نقش مهمی را در اجرای جمله‌آوازی بازی می کند، و این نه فقط بخاطر تزئین ملودی، بلکه برای تکمیل فراز نیز لازم است. وظیفه ای که به تحریر سپرده شده است، ما را به یاد «ملیسما» (خطوط ملودی)، در نوعی موسیقی محلی ژاپونی به نام «اوی وکه» می اندازد (کویزومی شماره ۱۱ـ۳۴ـ۲۷ :۱۹۶۲ ؛ ۳۴ـ۲۴ :۱۹۶۷). تمام نیروئی که ملودی را جلو می برد، در موقع تحریر عملاً صرف آن می شود. باین ترتیب که ملودی را جلو می برد، در موقع تحریر عملاً صرف آن می شود. باین ترتیب باید گفت که تحریر یکی از شکل های لازم در آواز است که طرحی تکراری را در ساختمان آواز تشکیل داده و سبب می شود که شنونده در آواز یک سازمان ریتمی را نه به وسیلهٔ نگهداشتن ضرب، بلکه از طریق درك فراز یا جمله ـ احساس کند.

از این بررسی روشن می شود که هر فراز معمولاً با یک تحریر تکمیل می گردد. و تحریر ممکن است روی یک هجای بلند پس (یا بلافاصله پیش) از آخرین هجا قرار گیرد. (مراجعه شود به چهارباغ). در این حالت یک یا چند هجای آخر بالنسبه ضعیف خوانده می شوند، زیرا نیروی نگهدارنده قبلاً مصرف شده است.

یک تحریر بزرگتر، که معمولاً بلافاصله در انتهای مصراع دوم قرار دارد، باید عیناً همان وظیفه، یعنی طولانی تر کردن فراز، را ایفاء کند تا به این وسیله گوشه تکمیل گردد. گوشه، به نظر می رسد که از چهار قسمت تشکیل شده باشد:

۱. درآمد (مقدمه).

۲. شعر ـ کرشمه، در ریتم ثابت (۸/۶ یا ۴/۳) غالباً پس از درآمد اجرا می شود. در هر گوشه قاعدتاً یک بیت خوانده می شود.

۳. تحریر (نقطه اوج ملودی: نمایش مهارت خواننده).

۴. فرود (کادنس).

این است ساختمان (یا فرم) اساسی و مورد قبول اکثریت ـ در هر گوشه، این طرح، بنظر من انکشافی از عناصر تکراری ضروری در داخل هر فراز بوده، و اساس ساختمان ریتمیک بزرگتری را در آواز تأمین می سازد.

خلاصه

۱) ساختمان ریتمیک آواز در درجه اول براساس میزان شعری عروضی قرار دارد که آن عبارت از ادوار مکرر متشکل از هجاهای کوتاه و بلند است.

۲) فراز واحد اولیهٔ عناصر تکراری بافت های بدون میزان آواز است. تأکید فراز عبارت است از یک زوج غیرقابل تفکیک یک هجای کوتاه و یک هجای بلند.

۳) بطور کلی، یک واحد فراز، که معمولاً دارای یک قالب «یامبیک» (= تکیه صدا) است، بر رکن شعر انطباق می یابد.

۴) طرح یامبیک غالباً در ابتدای فراز دیده می شود.

۵) وقتی تعداد معینی از هجاها قبل از صوت مؤکد قرار می گیرند، کشش شان تا اندازه ای خنثی محسوب می شود.

۶) از نکات ۴) و ۵) بالا واضح می شود که کلمات ابتدای فراز معمولاً شمرده تر تلفظ می شوند و هجا(ها)ی بلندی که پس از آن می آید، ممکن است تا جائیکه نفس باقی است کشیده شوند.

۷) در انتهای هر فراز، استفاده از تحریر بهتر و زیباتر است. تحریر در واقع تکرار دورانی یکی از عناصر فراز است.

۸) دیاگرام های زیر شکل خلاصه شده ای از ساختمان ریتمیک آواز را طبق شرحی که پیش تر داده شد، نشان می دهد:

U (کوتاه)/ ـ (بلند)

الف) کوتاهترین واحد یک فراز: (ساده)

ب) فراز بزرگتر: (مرکب)

ج) ساختمان گوشه: (عامل فورم در آواز)

این رساله نسخه تجدیدنظر شده ای از مقاله ای است که در چهاردهمین جلسه سالیانه جامعه اتنوموزیکولوژی که در دانشگاه میشیگان ـ «ان اربر» ـ ۱۴ تا ۱۶ نوامبر ۱۹۶۹ تشکیل گردیده بود، قرائت گردید.

... نگارنده خود را مدیون دانشگاه تهران می داند که امکانات مطالعات وی را در ایران در ۱۹۶۳ تا ۱۹۶۶ فراهم نموده است. در اینجا ذکر اسامی کلیه معلمین و دوستانیکه در آموختن زبان فارسی و موسیقی ایران به او کمک کرده اند، دشوار است، ولی بهرحال لازم می داند از کلیه آنها صمیمانه تشکر نماید.