

تأثیر اسباب تنافر بر تغییر فواصل و شکل گیری گوشه های دستگاه ماهر *

سیاوش سبحانی^{۱*}، محمد امامی^۲

^۱ کارشناس ارشد نوازندگی موسیقی ایرانی، دانشکده پردیس بین المللی فارابی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
^۲ مربی دانشکده هنر، دانشگاه دامغان، دامغان، ایران.
 (تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۹/۲۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۹/۷/۱)

چکیده

در رسالات موسیقی قدیم قواعدی جهت ساخت ادوار ملایم ذکر شده است. در رابطه با این قواعد که مهم ترین آنها وجود بُعد ذی الاربع میان نغمات یک دور است این سوال مطرح می شود که آیا چنین قواعدی در رابطه با موسیقی دستگاهی نیز قابل تعمیم هست، و آیا به طور نمونه می توان مواردی مانند تغییر فواصل را از این طریق تحلیل کرد یا خیر؟ هدف از این پژوهش تلاش برای یافتن ارتباط میان فواصل گوشه های دستگاه ماهر از ردیف میرزا عبدالله براساس قواعدی است که تحت نام اسباب تنافر در موسیقی قدیم ایران مطرح شده است. پژوهش حاضر از نوع توصیفی-تحلیلی است. برای تحلیل گوشه ها، ابتدا به نغمات مُد اصلی دستگاه ماهر رجوع شده و نغماتی که بالقوه فاقد فاصله «چهارم درست» با دیگر نت های دستگاه هستند، به عنوان نت های مستعد تغییر، دانسته شده اند. صحت این امر در بررسی گوشه ها نیز دیده شده است. در ادامه با فرض برقراری قواعد موسوم به اسباب تنافر، به بررسی گوشه ها از جمله چیدمان و توالی خاص و تغییر فواصل آنها پرداخته شده است. نتایج حاصله بیانگر آن است که در تغییر فواصل مُد اصلی علاوه بر تأثیر بُعد ذی الاربع، عواملی مانند گستره صوتی هر گوشه، نحوه چیدمان جملات گوشه ها شامل؛ متن اصلی و فرودها و همچنین کوک ساز نیز تأثیر دارند.

واژه های کلیدی

ردیف میرزا عبدالله، دستگاه ماهر، اسباب تنافر، بُعد ذی الاربع، نت متغیر.

* لازم به ذکر است ایده امکان بهره گیری از منطق ملایمتهای صفی الدین برای تحلیل روابط میان نتها در موسیقی دستگاهی با برداشت از درس گفتارهای دکتر بابک خضرائی در کلاس مربوط به شرح کتاب الادوار نوشته صفی الدین ارموی، در دانشکده موسیقی دانشگاه هنر برای نگارندگان ایجاد و دستمایه تحقیق پیش رو قرار گرفت. از این رو تلاش های ایشان در راستای شناساندن مفاهیم موسیقی قدیم ایرانی به عنوان یک آورده بارزش مورد سپاسگزاری و قدردانی می باشد.

** نویسنده مسئول: تلفن ۰۹۱۲۲۷۵۲۵۱۳، شماره ۰۲۱-۸۸۲۰۷۳۲۷، E-mail: siavash.sahabi@gmail.com

مقدمه

۶۳). همچنین، در انتقال از یک بُعد بقیه به بُعد مجنب متوالی، مراغی توقف بر نغمه میانی برای خروج فاصله بقیه از گوش شنونده و سپس انتقال به پرده بعدی را ملایم برشمرده است (مراغی، ۱۳۸۸، ۸۹). از این رو با وجود چنین تمهیداتی در رسالات که به احتراز از اسباب تنافر در بحث ملدی سازی پرداخته‌اند، ظهور نت‌های متغیر را نیز می‌توان با کارکردی مشابه و در صورت بروز یک سبب تنافر، در راستای رفع آن فرض کرد و با این دیدگاه به تحلیل یک دستگاه پرداخت.

بدین ترتیب می‌توان از اسباب چهارگانه که توسط صفی‌الدین مطرح شده است، فراتر از بحث شکل‌گیری ادوار ملایم، برای تفسیر متن‌های موسیقی از جمله دستگاه مهور از ردیف میرزا عبدالله که موضوع این پژوهش است نیز بهره برد. نکته مهم دیگر آن است که، چهار اسباب یادشده، به نهی حالات نامطبوع در تشکیل ذی‌الاربعات تأکید دارند و در پی اعمال دستوالعمل‌های اجباری برای ایجاد حرکات خاص در جملات نیستند. همچنین علاوه بر تمهیداتی که در ملودی‌پردازی صورت می‌گیرد، برای جلوگیری از بروز تنافر، امکان ایجاد تمهیداتی بصورت اجرایی از سوی راوی یا اجراکننده نیز فراهم می‌شود. با این حال آنچه در مورد ردیف میرزا عبدالله و به طور خاص دستگاه مهور وجود دارد، ارائه راهکارهای ملدیک^۲ است که نتایج چنین رویکردی در بخش تحلیل گوشه‌ها در این مقاله آورده شده است.

علاوه بر نکته‌های یادشده، در رسالات موسیقی قدیم نشانه‌هایی از وجود نغمه‌های گوناگون که با تغییرات موقت، جهت تزئین و یا به عنوان یکی از نعمات دُور در حرکات ملدیک استفاده می‌شود وجود دارد که کارکرد این نعمات را می‌توان مشابه نت متغیر در گوشه‌های کنونی ردیف پنداشت. وجود چنین مواردی لزوم جستجو برای تفسیر عامل مهمی همچون نت‌های متغیر (به عنوان یکی از خصوصیات مُدال در موسیقی مورد مطالعه) را توجیه می‌کند. نمونه‌هایی از تغییر پرده و اصطلاحات مربوطه را می‌توان با عناوینی مانند «تقدیم و تأخیر»^۳ (مراغی، ۱۳۸۸، ۱۵۳)، (ارموی، ۱۳۸۰، ۴۶)، (هدایت، ۱۳۱۷، ۳۱، ۲)، «شکستن پرده» (هدایت، ۱۳۱۷، ۳، ۳۶-۳۵)، «تزئین الحان»^۴ (مراغی، ۱۳۸۸، ۱۵۳) و «مالش دستان یا استفاده از بُعد ارخا»^۵ (مراغی، ۱۳۸۸، ۱۵۹) مشاهده کرد. از دیگر شباهت‌های موجود در مباحث رسالات موسیقی قدیم و مبحث مرکب‌نوازی یا مرکب‌خوانی و به تبع آن نت متغیر در ردیف‌های کنونی، می‌توان به موارد؛ «خلط پرده‌ها» (شیرازی، ۱۳۸۷، ۱۴۸)، «جمع تآم»، «مناسبات پرده‌ها و آوازات و شعبات» و «مرکب [خوانی]» (مراغی، ۱۳۸۸، ۱۷۷ و ۱۸۱ و ۲۱۲) و «ترکیب مُدهای مختلف در چهار شدّ اصلی» (خضرائی، ۱۳۸۶، ۶۷-۶۵) اشاره کرد که توسط نظریه‌پردازان گوناگون بررسی شده است.

توجه به شرایط شکل‌گیری و روند تاریخی تحولات موسیقی دستگاهی، منطقی‌ترین دیدگاه در بررسی و تحلیل ریشه‌ای آنها است. جزئی‌نگری هرچه بیشتر در روابط و پیوندهای درون یک دستگاه، معیارهای زیباشناسانه‌ی بیشتری را پیش روی پژوهشگر قرار می‌دهد. در حالی که بررسی اجزاء به صورت تفکیک‌شده و عدم توجه به روابط درونی هر دستگاه، غفلت از بخش عمده‌ی واقعیات مربوط به همبستگی اجزاء را در پی خواهد داشت. روابط میان گوشه‌ها می‌تواند در سطوح مختلفی شامل ۱. نغمه‌های مشترک، ۲. عبارت‌ها یا مُتیف‌های ملدیک یا ریتمیک مشترک و ۳. روابط مُدال جهت رفع اسباب تنافر، آشکار شود. پژوهش پیش‌رو به بررسی مورد سوم از روابط میان گوشه‌ها می‌پردازد. از سوی دیگر، با بررسی منابع به جامانده از دوره‌های پیش از شکل‌گیری موسیقی دستگاهی در عهد قاجار، در کنار شباهت‌های اسمی فراوان، قواعدی را می‌توان یافت که کارکردی در شکل‌گیری گوشه‌ها و یا احتراز از بعضی حرکات ملدیک موجود در ردیف دارند. در این پژوهش تلاش می‌شود با فرض اثرگذاری این قواعد بر موسیقی دستگاهی عهد قاجار، پیوند میان دوره‌های مذکور آشکار شود. از جمله نشانه‌های نفوذ و تأثیرگذاری قواعد یادشده در دوره پیش از موسیقی دستگاهی، می‌توان به وجود فاصله ذی‌الاربع یا چهارم درست اشاره کرد که به عنوان معیار اصلی برای قبول یا رد ابعاد لحنی و نیز شکل‌دهی جملات موسیقی نقش مهمی دارند. این گونه موارد که در رسالات موسیقی قدیم با نام «اسباب تنافر» معرفی و نخستین بار توسط صفی‌الدین پایه‌گذاری شده‌اند، شامل موارد چهارگانه‌ای زیر هستند:

۱. در گذشتن از بُعد ذی‌الاربع اول (شامل توالی سه بعد طنینی یا چهار بعد مجنب در تتراکورد اول)؛
۲. جمع شدن ابعاد لحنی صغار (ب، ج، ط) در بُعد ذی‌الاربع؛
۳. طرف احد بُعد ب، بُعد ج آید؛
۴. تتالی دو بُعد ب در بُعد ذی‌الاربع (ارموی، ۱۳۸۰، ۱۷).

در این راستا دو نکته مهم باید مورد توجه قرار گیرد؛ نخست آنکه موارد یادشده چیدمان مطبوعی از ابعاد لحنی یا همان فواصل مورد استفاده در ساخت موسیقی را سبب می‌شدند و بنابراین می‌توانند به عنوان چهارچوب‌هایی جهت ساخت الحان به حساب آیند. نکته دوم، وجود شواهدی در رسالات گوناگون در مورد کاربرد آنهاست که نه تنها در ساخت ادوار، بلکه در بحث حرکات ملدیک نیز نقش دارند. به عنوان نمونه در تکمیل مباحث تنافر و ملایمت، از مراغی نقل است که: «اگر در دایره‌ای از اسباب تنافر چیزی موجود باشد، به حسن تَلطّف در انتقال چنان به آن تلحین توان کرد که ملایم باشد» (مراغی، ۱۳۸۸،

ادوار یا اجناس در موسیقی قدیم اشاره کرد. این شباهت‌ها بر پیشینه طولانی ابعاد تتراکورد مهور دلالت دارد. از جمله، در کتاب «موسیقی کبیر» نوشته فارابی، اولین جنس از اجناس رایج آن زمان با نسبت فواصل ۲۴، ۲۴، ۱۲ معرفی شده است (فارابی، ۱۳۹۳، ۸۴). از سوی دیگر، در رساله جامع‌الالحان در معرفی بیست و چهار شعبه‌ی رایج

مقایسه فواصل دستگاه مهور با دستان شعبه مهور در رساله‌ی جامع‌الالحان

از شباهت‌های قابل توجه میان موسیقی فعلی و موسیقی قدیم، می‌توان به مقایسه فواصل دستگاه مهور با ابعاد ذکرشده در مورد

در نتایج یعقوبیان نمونه‌هایی از «حالت بهینه» از ساختار دستگاه شور براساس سه مد اصلی آن، ارائه شده است (یعقوبیان، ۱۳۹۳، ۴۸). بابک خضرائی دستگاه چهارگاه را براساس ترکیب دانگ‌های چهارگاه، تحلیل و بستر نغمگی آن را با در پی هم‌آمدن دانگ‌های چهارگاه تشریح کرده است (خضرائی، ۱۳۹۱، ۳۸-۴۳). نیز منطق باستانی- صفی‌الدینی ملایمت‌ها و نقش چهارم‌ها و پنجم‌ها را در ساخت بستر نغمگی دستگاه‌ها (خضرائی، ۱۳۹۸) مورد مطالعه قرار داده است و در درس گفتارهای خود نیز به این موضوع اشاره می‌کند. سعید کردمافی در مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی پاره‌ای از امکانات بالقوه مُدال در موسیقی دستگاهی ایران» علاوه بر نگاه تاریخی به مباحث ملایمت و تنافر در موسیقی قدیم، با رجوع به گوشه‌های ردیف، سه حالت زیر را برخلاف اسباب تنافر (که توسط صفی‌الدین مطرح شده است) قابل اعمال در جملات ردیف برشمرده است:

- «تقدم ب بر ج» مانند توالی سی- دو- رکرن در چهارگاه دو؛
- «سه پرده طنینی در کنار هم» مانند عراقِ نوا در ردیف آقا حسینقلی؛
- اسباب تنافر ناشی از بُعد «ه» یا همان طنینی مستزاد (کردمافی، ۱۳۸۸، ۵۷-۵۶).

هرمز فرهت در کتاب *دستگاه در موسیقی/ ایرانی* با توصیف گوشه‌ها از جمله دستگاه ماهر، بیشتر بر نغمه‌های اصلی هر گوشه و نیز نمونه‌های مدلی مدل و نمای جملات آنها اشاره دارد (فرهت، ۱۳۸۰، ۱۵۹-۱۴۳).

مه‌دیقلی هدایت در تفسیر دستگاه ماهر از جمع یا دوایر «قوی» و «لین» یاد می‌کند و نیز اشاره‌ای گذرا به بحث ملایمت در موسیقی قدیم دارد (هدایت، ۱۳۱۷، ۳، ۸۳-۸۸). به عنوان نمونه، وی در کتاب «الادوار» نوشته است: «... اگر پایه آن را بر د نهیم چون بیات اصفهان شامل ذوالاربع مستزاد خواهد بود بقول صاحب ادوار اخلاص بذوالاربع شده باشد ...» (هدایت، ۱۳۱۷، ۳، ۸۶). تمامی پژوهش‌های یادشده (جدای از نقدهایی که می‌توان بر جزئیات برخی از آنها داشت) با هدف روشن شدن ساختارهای مُدال به عنوان بخش‌های مجزای یک دستگاه انجام شده است. با این حال در این پژوهش‌ها به نقش اسباب تنافر در شکل‌گیری روند گوشه‌ها یا نت‌های متغیر، پرداخته نشده است. این مسأله به عنوان محور اصلی در پژوهش حاضر برای «تفسیر گوشه‌های دستگاه ماهر»، «چیدمان گوشه‌ها و بروز نت‌های متغیر درون آنها»، بر اساس دیدگاه یادشده اتخاذ شده است.

روش تحقیق

این پژوهش از نوع توصیفی- تحلیلی است. در این راستا با رجوع به رسالات دوره‌های پیش از قاجار چنین فرض می‌شود که قواعد تنافر و ملایمت در موسیقی ردیف دستگاهی دوره قاجار نیز جاری است. سپس گوشه‌های دستگاه ماهر از ردیف میرزا عبدالله مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرند. در این میان با استفاده از دیدگاه مطرح شده، به ریشه‌یابی و پیدا کردن دلایل تغییرات مُدال درون این دستگاه پرداخته می‌شود و بدین وسیله فرض یادشده در رابطه با توالی گوشه‌های دستگاه ماهر مورد سنجش قرار گرفته شده است.

زمانه مراغی، ابعاد شعبه ماهر با اسامی ابجدی (شامل یح . یو . ید . . یا . ح . ز . د . ا .) که برابر دایره هشتاد و پنجم هست ذکر شده است (مراغی، ۱۳۸۸، ۱۵۷). طبق حروف ابجد یادشده، ابعاد شعبه ماهر «ج ط ط ط ط ط ط →» است اما باید توجه داشت که به طور کلی دو بُعد مجتَب نظری از جمله در انتهای این دور، در رسالات عبدالقادر و یا صفی‌الدین دارای دو مقدار کاملاً متفاوت (یعنی اندازه‌ی ۱۱۴ و ۱۸۰ سنت) هستند (رایت، ۱۳۸۳، ۸۳). از آنجا که در بیان دستان این شعبه نیز به وسطی زلزله اشاره نشده است (مراغی، ۱۳۸۸، ۱۵۷)، ابعاد مطرح‌شده برای شعبه ماهر در زمانه‌ی عبدالقادر به ابعاد فعلی دستگاه ماهر که عبارتند از «ب ط ط ط ط ط ط →»، (فارغ از اختلافات جزئی در فواصل اجرایی نوازندگان مختلف) نزدیک است. بدین ترتیب بررسی اسباب تنافر در گوشه‌های دستگاه ماهر با فرض فاصله ذی‌الاربع به عنوان یکی از معیارهای اصلی، در اینباره منطقی می‌نماید.

پرسش، فرضیه و هدف تحقیق

«بررسی علت‌های بروز نت‌های متغیر در دستگاه ماهر از ردیف میرزا عبدالله»، پرسش اصلی این پژوهش است. در این راستا، تغییر فواصل موجود در گوشه‌ها و به تبع آن چیدمان گوشه‌ها بررسی شده‌اند. در طرح پرسش یادشده، فرض بر این است که قواعد مربوط به ملایمت و تنافر ادوار در موسیقی قدیم، در موسیقی دستگاهی نیز با عنوان اسباب تنافر به کار می‌روند. همچنین گوشه‌های متوالی در یک دستگاه دارای نوعی پیوند (از جمله یکی از حالات سه‌گانه ذکرشده در مقدمه) هستند و در ارتباط با گوشه‌های قبل و بعد از خود اثر مُدال دارند. به علاوه در تحلیل گوشه‌ها مواردی همچون؛ کوک ساژ تار در اجرای دستگاه ماهر، گستره صوتی کل دستگاه و نیز هر گوشه به عنوان عوامل اثرگذار به حساب می‌آیند. به طور کلی این پژوهش در پی دسترسی به قاعده‌ای فراگیر در مورد ظهور نت‌های متغیر دستگاه ماهر، بر اساس دیدگاه نظری موسیقی قدیم است.

پیشینه تحقیق

اغلب تحلیل‌های صورت‌گرفته پیرامون گوشه‌های دستگاه‌ها یا آوازها تاکنون، براساس انتساب آنها به عنوان ابزاری برای ایجاد فضاهای متنوع مُدال و امتزاج مُدهای مختلف بوده است. هومان اسعدی در رابطه با گوشه‌های آواز اصفهان از عبارت «سایه روشن مدال» (اسعدی، ۱۳۸۷، ۵۶) یاد می‌کند. برونو نِتِل براساس آمار اجراهای ضبط‌شده و تشابه اسمی گوشه‌ها در پی آن بود که به بلوک‌های اصلی یا «هسته‌های مرکزی مُدال» دستگاه‌های مختلف از جمله ماهر دست یابد (نِتِل، ۱۳۹۴، ۱۴۹). این پژوهشگر به ترتیب گوشه‌های مُدگردان نیز در ردیف‌های مختلف بسیار اهمیت می‌دهد (نِتِل، ۱۳۹۴، ۱۵۱). سعید یعقوبیان نظرات مطرح‌شده در کتاب *ردیف موسیقی دستگاهی/ ایرانی* (نِتِل، ۱۳۹۴)، را برای تحلیل دستگاه شور مورد استفاده قرار داده است (یعقوبیان، ۱۳۹۳، ۴۱) و بعلاوه سعی بر آن داشت تا «نقطه کور» یا گسسته‌ایی در روند گوشه‌های دستگاه مزبور از ردیف میرزا عبدالله را بیابد (یعقوبیان، ۱۳۹۳، ۴۷).

بنیان‌های نظری تحقیق

پیش از پرداختن به گوشه‌های دستگاه ماهر، لازم است تا دیدگاه نظری به کار گرفته شده در تحلیل گوشه‌ها و مبادی آن برای تحلیل متن دستگاه تشریح شود. همانگونه که در بخش فرضیه نیز اشاره شد، چنین رویکردی با توجه به فرض تأثیر اسباب تنافر بر موسیقی دستگاهی، اتخاذ شده است.

ابعاد ذی‌الاربع و نغمات مجرد و نیمه‌مجرد در فواصل دستگاه ماهر

در این پژوهش، تحلیل گوشه‌ها بر پایه دو دیدگاه نظری انجام می‌شود:

- دیدگاه اول، با توجه به آنکه فواصل موجود بین نغمات گام هفده‌پرده‌ای صفی‌الدین شامل بُعد ذی‌الاربع میان تمامی آن نغمات از دو طرف زیر و بم می‌شود (البته لازم به ذکر است نغمه یکی مانده به آخر «بیز» صرفاً از جهت صدای بم، فاصله چهارم درست را با دیگر نغمات دور تشکیل می‌دهد که این مطلب پس از محاسبه فواصل از کتاب الادوار قابل سنجش است (ارموی، ۱۳۸۰، ۹-۱۰). بدین ترتیب می‌توان دریافت که چنین رابطه‌ای میان نغمات یک گام بالقوه می‌تواند برای ادوار یا گام‌های عملی مستخرج از آن نیز برقرار باشد.

- دیدگاه دوم بر روش اُون رایت استوار است که برای تعیین ملایمت ادوار بوده و با آنچه که در رسالات قدیم بکار می‌گرفتند متفاوت است (مانند فصل ششم کتاب الادوار). رایت در این روش با محاسبه تعداد فاصله‌های چهارم و پنجم درست میان نغمات یک دور (با حذف نغمه اکتاو) و مقایسه آن با تعداد نغماتی که فاقد این ابعاد هستند، معیار ساده‌ای برای ملایمت ادوار ارائه کرد (رایت، ۱۳۸۳، ۵۲-۵۳).^۶ او این نغمات را مجرد^۷ نام نهاد.

با استفاده از این دو دیدگاه، در پژوهش پیش‌رو، تنها فواصل چهارم درست میان نغمات در گستره صوتی‌ای که در بردارنده تمامی نغمات دستگاه باشند به کار گرفته می‌شود. بدین ترتیب هر نتی که از یک سو فاقد این بُعد باشد، نیمه مجرد نام می‌گیرد. نت‌هایی که از هر دو سو فاقد بُعد مذکور باشند نیز به عنوان مجرد معرفی می‌شوند.

روند کلی در تحلیل‌های ارائه شده در این پژوهش به قرار زیر است:
- مشخص کردن نغمات مُد اصلی دستگاه ماهر به عنوان پایه بررسی‌های بعدی؛
- بررسی فاصله چهارم درست میان نغمات برای یافتن نت‌های مجرد و نیمه‌مجرد؛
- تحلیل گوشه‌ها بر اساس قواعد مربوط به اسباب تنافر و ارتباط میان گوشه‌ها از این دیدگاه.

از این‌رو، با بررسی بُعد ذی‌الاربع میان درجات دستگاه ماهر می‌توان این نغمات را مشخص کرد. در گام پایه‌ی ماهر دو، تنها درجه چهارم و هفتم گام (یعنی نت‌های فا و سی) در حد فاصل خود فاقد این بُعد هستند و انتظار می‌رود که تغییرات آنها برای جبران فاصله چهارم افزوده، به سوی یکدیگر باشد.

در این راستا علت بکارگیری بُعد ذی‌الاربع به صورت منفرد^۸، در محدوده‌ی C۴ تا E۵، از یک سو با هدف کم کردن عامل هم‌ارز و تکراری ذی‌الخمس و از سوی دیگر برای سهیم کردن نغمات اکتاو همسایه در تعیین جهت حرکت نغمات متغیر انجام شده است. نکته قابل ذکر آنکه محدوده‌ی اجرای دستگاه ماهر در نت نگاری ردیف میرزا عبدالله در گستره صوتی G۳ تا G۵ است ولی چون در هر گوشه فقط بخشی از این محدوده استفاده می‌شود و نغمات ثابت و متغیر آن نیز مخصوص به آن محدوده است، موارد هر گوشه اختصاصاً در توضیحات آن آورده شده است. همانطور که در تصویر ۱ دیده می‌شود میان نغمات فا و سی فاصله چهارم درست وجود ندارد و در واقع این نت‌ها تنها در یک جهت دارای این فاصله با نت‌های دیگر گام هستند. تغییرات این نت‌ها در جهت رفع فاصله افزوده اولیه میان آنها و رسیدن به فاصله چهارم درست، قابل انتظار است:

نکته دیگر در رابطه با محدوده بکارگیری نغمات روی سیم‌های ساز تار است که معمولاً در اجرای ردیف میرزا عبدالله رعایت می‌شود. این محدوده، یعنی سیم‌های اول و دوم، در مواردی باعث انتقال یک اکتاوی در نت‌های متغیر می‌شود که در بخش تحلیل گوشه‌ها، به آنها اشاره خواهد شد.



تصویر ۱- رسم فواصل چهارم درست میان نغمات گام ماهر.

۶- تحلیل گوشه‌های دستگاه ماهر

درآمد/ کرشمه/ آواز/ مقدمه‌ی داد/ داد/ مجلس افروز

در شروع گوشه‌های دستگاه ماهر از درآمد، که به نام‌های «درآمد بنفشه» (میثمی، ۱۳۹۰، ۱۳۲) و نیز در قالب قطعه‌ای ضربی به نام «کُراغلی» نیز ثبت شده‌اند (هدایت، ۱۳۹۲، ۵۵۳)، تا پیش از قسمت انتهایی گوشه‌ی مجلس افروز نت متغیری دیده نمی‌شود. از نکات قابل توجه در این گوشه‌ها می‌توان اشاره‌ی محدود به نت سی (B۳) (بطور عمده در درآمد و جمله‌ی آغازین کرشمه) و نیز عدم حرکت مستقیم

میان نت سی بکار بالا (B۴) و فای میانی (F۴) در یک جمله را ذکر کرد. آنچه در انتهای گوشه‌ی مجلس افروز خودنمایی می‌کند دیز شدن نت فا است (تصویر ۲) که می‌توان از آن به عنوان ابزاری جهت خنثی کردن نت نیمه مجرد سی بکار (ارائه شده در پیش‌دانگ ماهر در درآمد و کرشمه) که چهارم درست پائین آن وجود ندارد یاد کرد:



تصویر ۲- الگوی فرود در انتهای گوشه مجلس افروز. مأخذ: (طلائی، ۱۳۹۰، ۳۴۷)

نت دستگاه G^۳ است (در واقع از سیم سوم برای نواختن ملدی‌ها استفاده نمی‌شود)، اجرای فادیز به یک اکتاو بالاتر منتقل شده است^۳ (تصویر ۳).



تصویر ۳- گستره ی صوتی درآمد تا مجلس افروز در اجرا با ساز تار.

انجام می‌گیرند (تصویر ۴). نکته قابل توجه آن که در اجرای گوشه‌های یاد شده تاکنون هیچ یک از چهار سبب تنافر (توالی سه بُعد ط یا چهار بُعد ج، توالی ابعاد ط ب ج، آمدن بُعد ج بعد از ب، توالی دو بُعد ب) مشاهده نمی‌شود.



تصویر ۴- اشارات در فرود از قسمت ریتمیک گوشه مجلس افروز. مأخذ: (طلایی، ۱۳۹۰، ۳۴۵)

این تغییر پرده نیز در راستای رفع سبب تنافر گام پایه، میان دو نت فا و سی بکار رخ داده تا جلوی اجرای سه فاصله طنینی متوالی گرفته شود. به هر حال در گوشه خسروانی نیز همچون گوشه‌های قبل اثری از چهار سبب تنافر مشاهده نمی‌شود.

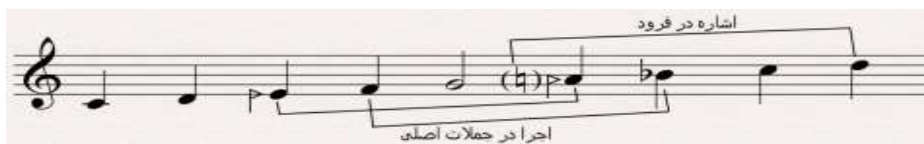


تصویر ۵- بخش زیرافکند در گوشه خسروانی، تثبیت فا و رفتن به نت سی بمل. مأخذ: (طلایی، ۱۳۹۰، ۳۴۸)

سuo، به نقل از برخی راویان ردیف همچون عبدالله دوامی، این گوشه در دوره قاجار بدون تغییر پرده یعنی لاکرن خوانده و نواخته می‌شده است (برومند، ۱۳۸۴، ۷). به هر حال با معرفی لاکرن به عنوان نت آغاز، نت درجه چهارم پایین آن (یعنی می کرن) نیز بلافاصله در نیم جمله دوم اجرا می‌شود تا نت مجرّد لاکرن دارای بُعد ذی‌الاربع در محدوده ی اجرایی خود باشد. روابط نت‌های متغیّر با دیگر نت‌های

دلکش/چهارمضراب و فرود:

این گوشه از ردیف موسیقی که مباحث فراوانی پیرامون آن مطرح می‌شود به عنوان یک مجموعه یا مقام در اغلب ردیف‌های سازی، سه بخش اصلی مقدمه (معرف)، چهارمضراب و فرود را شامل می‌شود (محافظ، ۱۳۹۰، ۱۱۷). گوشه دلکش را می‌توان رابطی میان ماهر و شور دوم (یک چهارم بالاتر از درآمد شور ر) به حساب آورد. از دیگر



تصویر ۶- روابط نت‌های متغیّر با دیگر نت‌های گستره ی صوتی گوشه دلکش.



تصویر ۷- اجرای می کرن در نیم جمله دوم ابتدای گوشه دلکش. مأخذ: (طلایی، ۱۳۹۰، ۳۵۰)

پس از بازگشت به زمینه ماهور، در فرود ثانویه نیز برای جلوگیری از حرکت مستقیم میان نت‌های سی بکار و فا (همچون بخش زیرافکند در خسروانی)، نت سی به سی بمل تبدیل می‌شود. اشاره به سی بمل در فرود انتهای دلکش در تصویر ۸ نشان داده شده است. انتهای فرود دلکش نیز الگویی همانند الگوی انتهایی مجلس افروز (یعنی دیز شدن نت فا) به خود می‌گیرد که در واقع پیش‌زمینه بکار شدن نت سی و بازگشت به زمینه ماهور است (تصویر ۲). عدم وقوع اسباب چهارگانه تنافر در این گوشه نیز همچون گوشه‌های پیشین محرز است.



تصویر ۸ - اشاره به سی بمل در فرود انتهای دلکش. مأخذ: (طلایی، ۱۳۹۰، ۳۵۵)

فرود طرب انگیز از نت لا (بدون اشاره به سی بمل) به زمینه اصلی ماهور انجام می‌گیرد (شکل ۹) و در قسمت فرود نهایی سی بکار (B۳) اجرا می‌شود.



تصویر ۹ - فرود از نت لا در فرود طرب انگیز. مأخذ: (طلایی، ۱۳۹۰، ۳۶۰)

نیشابورک - ... - زیرافکند

با زمینه‌ی اصلی درآمد دارند. در این گوشه‌ها و در سیر جملات به نت‌های بالاتر که احتمال حرکت میان نت‌های فا و سی وجود داشته و یا در مواردی که بر نت فا به عنوان شاهد تأکید می‌شود (تصویر ۱۰)، در سرکلید آنها و یا در فرودها، نت سی به سی بمل تبدیل می‌شود.



تصویر ۱۰ - شاهد فا در گوشه حصار ماهور. مأخذ: (طلایی، ۱۳۹۰، ۳۷۱)

تناسب در تصویر ۱۱ نمایش داده شده است. همانطور که در تصویر ۱۱ دیده می‌شود، با کرن شدن نت درجه سوم ماهور (می)، در جواب قسمت اول، نت سی در یک چهارم



تصویر ۱۱ - رابطه چهارم میان دانگ اصلی و نغمات شاهد و متغیر گوشه‌های نیریز و دلکش.

گوشه دلکش و ارائه می‌کرن در این گوشه به ترتیب در تصاویر ۶ و ۷ نشان داده شده است.

جالب توجه است که در طول جمله‌پردازی‌های قسمت اصلی گوشه دلکش و چهارمضراب آن، هیچ اشاره‌ای به نت ر (در فاصله چهارم بالای لاکرن) نمی‌شود و تنها در جملات پائین‌رونده‌ی فرود اولیه به زمینه اصلی ماهور، درجه چهارم لاکرن در یک اکتاو بم‌تر (ربکار) مورد اشاره قرار می‌گیرد و زمینه‌ساز تبدیل لاکرن به لاکرن می‌شود (طلایی، ۱۳۹۰، ۳۵۴). در مورد دیگر نت متغیر (سی بمل)، از آنجا که چهارم بالای آن یا همان می بمل در گستره جملات گوشه دلکش قرار ندارد، در طول گوشه و در سرکلید نیز واقع نمی‌شود.

خاوران / طرب انگیز

در این دو گوشه به علت فاصله گرفتن از مبدأ ماهور و گسترش اغلب جملات تا نت درجه هفتم (سی) برای احتراز از ایجاد چهارم افزوده میان سی بکار و فا، نت سی بمل (در سرکلید) قابل اعمال است.

نیریز

اگر دلکش را شور دوم فرض کنیم گوشه نیریز نقش شور اول یا همان شور ر را در یک چهارم درست در پایین خواهد داشت. این

(تصویر ۱۳). با اعمال نت‌های متغیّر یادشده، در این گوشه نیز همچون گوشه‌های پیشین اسباب تنافر ظاهر نمی‌شود.



تصویر ۱۲- نیریز کبیر. مأخذ: (طلایی، ۱۳۹۰، ۳۷۵)

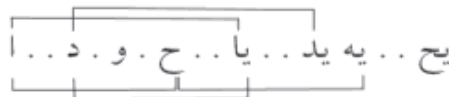


تصویر ۱۳- گستره صوتی گوشه نیریز و روابط چهارم‌های درست میان نت‌های متغیّر آن.

از پائین‌ترین نسبت ملایمت در ادوار هفت نغمه‌ای مربوط به مقام‌های مشهور (یعنی ۳ به ۲) دارد (رایت، ۱۳۸۳، ۶۰):
لازم به ذکر است که در بسیاری از روایات ردیف در گوشه شکسته، نت درجه ششم یعنی لا (ید) کرن می‌شود که در این حالت، میان نغمات لا کرن و می کرن فاصله چهارم درست شکل می‌گیرد ولی فاصله پنجم میان ر و لا بکار حذف می‌شود. در این وضعیت، نسبت ملایمت با تعاریف اون رایت به ۶ به ۵ می‌رسد. همانطور که قبلاً گفته شد اسباب تنافر دستورالعملی برای نحوه‌ی تغییرات نغمات نیستند بلکه باید آنها را قواعدی برای عدم خروج از ملایمت دانست. با بررسی صورت گرفته، در این گوشه نیز اثری از اسباب تنافر چهارگانه دیده نمی‌شود. در تحلیل گوشه راک در انتهای این بخش، نغمات متغیّر آن را می‌توان تعاملی در برابر نغمات متغیّر شکسته دانست.

شکسته

پرده‌های گوشه شکسته به مانند ابعاد دایره سی و هفتم از دوایر ملایم معرفی شده در رسالات الادوار (آرموی، ۱۳۸۰، ۳۲) و جامع‌الالخان (مراغی، ۱۳۸۸، ۹۶) است. این ابعاد عبارتند از: «ط ب ط ج ط ح ط →». از سوی دیگر گوشه شکسته با تفاوتی اندک (یعنی سی بمل به جای سی کرن)، یکی از نزدیک‌ترین مقام‌های موجود ردیف‌های کنونی است که هم از لحاظ فواصل و هم از لحاظ سیر نغمگی به «مقام راست» در رسالات موسیقی قدیم شبیه است (در این حالت نت شاهد شکسته به عنوان نت آغازگر مقام راست و نت پایه گام ماهر به عنوان نت قطبی این مقام که درجه چهارم دور راست است لحاظ می‌شود) (محافظ، ۱۳۹۵، ۴۶). طبق تعاریف اون رایت نسبت ملایمت این دور ۵ به ۱ است (تصویر ۱۴) که مقداری بسیار بزرگ‌تر



تصویر ۱۴- ابعاد ملایم و نغمه مجزّد در گام مربوط به گوشه شکسته طبق تعریف اون رایت.

نمی‌شود، این در حالی است که در جملات فرودی عراق سی بمل به صورت اشاره دیده می‌شود که در واقع زمینه‌ساز اجرای می بمل در فاصله «چهارم درست» آن در گوشه بعدی، یعنی نهیب است.

عراق / نهیب

برخلاف حضور می بمل در سرکلید نت نگاره گوشه عراق در این روایت ردیف (تصویر ۱۵) اثری از می بمل در گوشه عراق دیده



تصویر ۱۵- اشاره به سی بمل در فرود گوشه عراق. مأخذ: (طلایی، ۱۳۹۰، ۳۸۰)

مَحْبَر

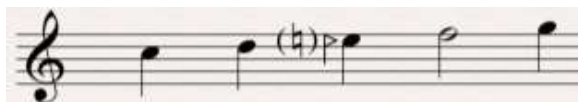
محبّر را می‌توان در ادامه گوشه نهیب دانست که نت سی بمل در آن دو کارکرد روشن دارد. نخست، در واکنش نسبت به نت می بمل بالا برای ساختن فاصله چهارم درست با آن و دوم، در حرکت از نت آغاز (یعنی فا) برای جلوگیری از بوجود آمدن فاصله افزوده. در عبارت سکانسی دوم که از سل به دو می‌رود نت سی بمل، به سی بکار تبدیل می‌شود. تصویر ۱۶ این دو کارکرد را نشان می‌دهد.



تصویر ۱۶- دو عبارت اول گوشه محبّر. مأخذ: (طلایی، ۱۳۹۰، ۳۸۳)

آشورآوند

این گوشه را می‌توان ادامه گوشه شکسته دانست که توسط گوشه‌های عراق، نهبیب و محیر به یک اکتاو بالاتر انتقال داده شده

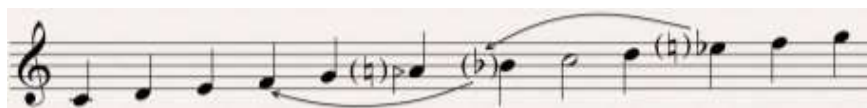


تصویر ۱۷- محدوده‌ی اجرایی گوشه آشورآوند.

اول (می بمل)، در محدوده‌ی صوتی با اعمال دیگر نت متغیر (سی بمل) جلوگیری می‌شود. (طلایی، ۱۳۹۰، ۳۸۸-۳۸۶)

راک‌ها

اعمال نت‌های متغیر همچون سی بمل با دو هدف برای جلوگیری از حرکت میان نت‌های فا و سی (سازنده چهارم افزوده) در فرودها و نیز تشکیل چهارم درست پس از اجرای می بمل، از جمله روابط درون گوشه‌ای راک‌ها است (تصویر ۱۸). با این وجود با توجه به سرکلید این گوشه‌ها می‌توان آنها را بیشتر در جواب گوشه شکسته دانست که اجرایشان توسط گوشه‌های عراق، محیر، آشورآوند و اصفهانک در یک چهارم درست بالاتر مهیا شده است. به بیان دیگر، نت‌های متغیر گوشه‌های راک نیز مانند نت شاهدشان، به یک فاصله چهارم درست نسبت به شکسته، به بالا منتقل شده‌اند (تصویر ۱۹).^{۱۱}



تصویر ۱۸- گستره صوتی گوشه راک.



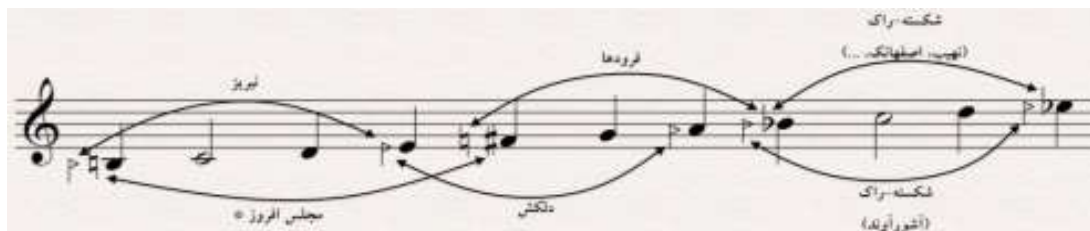
تصویر ۱۹- رابطه چهارم میان نت‌های متغیر و شاهد در دو گوشه شکسته و راک.

مانند راک کشمیر که در آن بالاترین نت گستره دستگاه مهور (G۵) مورد استفاده قرار می‌گیرد، برای حرکت نزولی، نت می دوباره بمل شده و بدین ترتیب رابطه چهارم درست میان می بمل - سی بمل و سی بمل - فا ایجاد می‌شود.^{۱۱} در انتها می‌توان به صورت خلاصه روابط چهارم‌های درست میان نت‌های متغیر و نت‌های مد اصلی دستگاه مهور را به صورت نمودار در تصویر ۲۰ نشان داد:

(^{۱۰}در رابطه با گوشه مجلس افروز به توضیحات آن مراجعه شود.)

صغیر راک

در ابتدای صغیر راک به عنوان آخرین گوشه دستگاه مهور از ردیف میرزا عبدالله با بکاربردن نت می بکار فضای درآمد زمینه‌سازی می‌شود. با این حال در هنگام فرود، به علت وجود نت سی بمل (که در حرکت به سوی فا برای احتراز از فاصله چهارم افزوده پایین، بمل می‌شود) آن نغمه (می) (E۵) هم بمل شده و فاصله چهارم درست با سی بمل (B۴) را نشان می‌دهد (تصویر ۱۸). در واقع در این گوشه نیز



تصویر ۲۰- روابط میان نت‌های متغیر و نت‌های اصلی دستگاه مهور.

نتیجه

رابطه، دارای عملکردی جهت‌مپا کردن مُد راک بوده و نیز در راستای رفع اسباب تنافر موجود در گوشه شکسته هستند. از این رو درهم آمیختگی‌شان را می‌توان به آماده‌سازی مُد راک با نت‌های متغیر و شاهی به فاصله یک چهارم درست بالاتر نسبت داد. علاوه بر موارد یادشده، رفع سبب تنافر را می‌توان به عنوان یکی از عوامل پیوند میان مجموعه‌ای از گوشه‌ها و یا با هدف رفع سبب تنافری که در زمینه اصلی مد ماهر به طور بالقوه در گوشه‌های پیشین وجود داشته است ارزیابی کرد (مانند فرود انتهای مجلس افروز). تعریف نت‌های مجرّد و نیمه‌مجرّد نیز می‌تواند توضیح نسبتاً دقیقی از وضعیت نت‌های مستعدّ تغییر و جهت‌زبومی تغییرات آنها، ارائه کند.

در فرودها، اغلب برای پرهیز از حرکت میان نت‌هایی با فاصله چهارم افزوده شامل ط ط ط (یعنی میان فا و سی)، نت سی بمل ایجاد می‌شود که با دیدگاه مورد نظر در این پژوهش می‌توان نتیجه گرفت که آن را نباید به وجود گام یا مُد ماهر با فاصله طنینی میان درجه هفتم و هشتم آن نسبت داد.

وجود یا ایجاد و رفع اسباب تنافر، نقش به‌سزایی در تشکّل یک دستگاه به عنوان بنیادی‌ترین مفهوم موسیقی فعلی، ایفا می‌کند. البته در کنار آن، تعیین یک زمینه یا گام اصلی منطبق با واقعیت برای دستگاه و بررسی آنچه در پیش و پس یک گوشه رخ می‌دهد و نیز لحاظ کردن مسائل اجرایی (از جمله کوک ساز) در کنار موضوع اصلی (اسباب تنافر) لازم هست. در واقع می‌توان مسائل مربوط به اسباب تنافر را در شکل‌گیری چیدمان خاصی از گوشه‌ها در یک دستگاه، بر جمع‌شدن اتفاقی چند گوشه در کنار هم ارجح دانست و کارکرد دستگاه را با این دیدگاه بازتعریف کرد.

با بررسی‌های صورت‌گرفته می‌توان ایجاد نت‌های متغیر و همچنین چیدمان گوشه‌ها در طول دستگاه مورد بحث را به رفع اسباب تنافر و اثرات آن در روند دستگاه نسبت داد. این روابط به طور کلی با هدف جلوگیری یا رفع اسباب تنافر، به محتوای یک گوشه یا به مجموعه‌ای از گوشه‌ها، مربوط هستند.

فاصله ذی‌الاربع به عنوان عامل اصلی در روند رفع اسباب تنافر میان نغمات یک گوشه ایجاد می‌شود و فرضیه تأثیر این فاصله بر ریشه‌یابی نت‌های متغیر را به اثبات می‌رساند. در صورت ایجاد یک نت متغیر در گوشه، اگر این نت دارای فاصله چهارم درست با دیگر نت‌های ارائه‌شده در زمینه اصلی نباشد معمولاً نغمات درجات چهارم بالا یا پائین آن که فاقد این فاصله درست هستند نیز در همان گوشه تغییر کرده تا این فاصله را تشکیل دهند (همانند ایجاد نت لاکرن و به تبع آن می‌کرن در گوشه دلکش). در مواردی نیز این تغییر و تحول در گوشه‌های بعدی رخ می‌دهد که از آن جمله می‌توان به گوشه‌های پس از شکسته تا راک اشاره کرد. همچنین وجود نت‌های مجرّد یا نیمه‌مجرّد گام پایه، عاملی برای حرکت خود آن نغمات یا نت مقابل آنها در بالا یا پائین، برای رفع فقدان فاصله چهارم درست است که ایجاد نت سی بمل در اغلب فرودها از آن جمله هستند. در واقع وجود، ایجاد و رفع اسباب تنافر را می‌توان به عنوان یک نیرو محرکه در بسط و گسترش جملات و گوشه‌های یک دستگاه به حساب آورد. از این رو، در تحلیل ردیف نیاز است آثار این اسباب بعضاً فراتر از یک گوشه بررسی شوند.

به نظر می‌رسد کارکرد گوشه‌های میان دو مُد اصلی «شکسته» و «راک» (که عموماً حاوی ملودی‌های کوتاه هستند) به عنوان گوشه‌های

پی‌نوشت‌ها

- است.
7. Unattached.
 8. لازم به ذکر است همان‌طور که در توضیحات نظریات اُون رایت در مقدمه گفته شد، ایشان در تعریف نغمه مجرّد از ابعاد ذی‌الاربع و ذی‌الخمس میان نغمات دور، با حذف نغمه اکتاو بهره گرفته است (رایت، ۱۳۸۳، ۵۲-۵۳).
 9. لازم به ذکر است در برخی از ردیف‌ها مانند ردیف آوازی محمود کریمی که به علت آوازی بودن محدودیت‌های اجرایی مربوط به ساز در آن دخیل نیست اشاره به نت فادیز در قسمت بم دیده می‌شود (تصویر ۲۱).



تصویر ۲۱- اشاره به فادیز در درآمد ماهر از ردیف آوازی کریمی. مأخذ: (مسعودیه، ۱۳۹۵، ۱۵۵)

10. مرتبط دانستن دو گوشه شکسته و راک چندان امر دور از ذهنی نیست. از جمله، این دو گوشه در ردیف آقاحسینقلی به روایت علی‌اکبر شهنازی، به صورت متوالی اجرا شده است. مأخذ: (پیرنیاکان، ۱۳۸۰، ۱۳۳-۱۳۱)
11. با رجوع به اجرای دستگاه ماهر از ردیف میرزاعبدالله توسط نورعلی

1. ب = بُعد بقیه، ج = بُعد مجتّب، ط = بُعد طنینی.
2. منظور از راه‌کارهای ملدیک، نمونه‌های نت‌نگاری ارائه‌شده در بخش تحلیل گوشه‌ها است که در آنها علائم دینامیکی و تکنیکی و حالات اجرایی وجود ندارد. در مقابل راه‌کارهای اجرایی شامل تأکیدات سازی ناشی از تغییرات دینامیکی (آکسان‌ها)، تکنیک‌های اجرایی (درآب، استفاده از مضراب راست یا چپ) و یا حالات اجرایی (کرشندو و دکرشندو) است.
3. حرکت بر مجموعه‌های متفاوتی از نغمات به طور رفت و برگشت (لازم به ذکر است در این مورد تفاوت‌هایی در بیان دقیق تقدیم و تأخیر در رسالات وجود دارد که به علت عدم ایجاد ابهام در کلیت بحث از پرداختن به جزئیات آن خودداری شده است).
4. استفاده از نغمات اضافی (علاوه بر نغمات اصلی یک شعبه)، جهت زیباسازی ملدی و سپس بازگشت به نغمات اصلی تزئین گفته می‌شود (مراغی، ۱۳۸۸، ۱۵۳).
5. استفاده از بُعدی برابر با یک‌چهارم بُعد طنینی به نام ارخا که در جهت احدّ (زیر) (به‌طور مثال برای شعب‌های خاص مانند زاوولی)، در حرکت رفت و برگشت انجام می‌شده را مالشّ دستان خواننده‌اند (مراغی، ۱۳۸۸، ۱۵۹).
6. مطالب پیرامون نظریات اُون رایت برگرفته از یکی فصول کتاب اشاره شده در بخش منابع این مقاله است. این فصل، ترجمه فصل چهارم کتاب The Modal System of Arab and Persian Music نوشته اُون رایت

برومند. مأخذ: (برومند، ۱۳۷۰، ۴ب)، در جمله آغازین دو گوشه راک کشمیر و صفیر راک، در ابتدای گوشه، نت می‌بکار و در انتهای جمله، می‌بمل اجرا می‌شود.

فهرست منابع

- اسعدی، هومان (۱۳۸۷)، سایه‌روشن‌های مُدال: بررسی تطبیقی ساختار آواز بیات اصفهان، *فصلنامه موسیقی ماهور*، سال یازدهم، شماره ۴۱، صص ۴۷-۵۷.
- آرموی، صفی‌الدین (۱۳۸۰)، *کتاب ال‌ادوار فی الموسیقی*. به اهتمام آریو رستمی، انتشارات میراث مکتوب، تهران.
- پیرنیاکان، داریوش (۱۳۸۰)، *موسیقی دستگاهی ایران* ردیف میرزا حسینیقلی (به روایت علی‌اکبر شهنازی)، مؤسسه فرهنگی-هنری ماهور، تهران.
- خضرائی، بابک (۱۳۸۶)، سایه‌ای از تفکر دستگاهی در رساله‌امیرخان گرجی، هشتمین و نهمین کتاب سال شیدا مجموعه مقالات موسیقی، گردآورنده محسن حجابیان، صص ۵۱-۷۳.
- خضرائی، بابک (۱۳۹۱)، چهارگاه: از نغمه تا دستگاه، *فصلنامه موسیقی ماهور*، سال پانزدهم، شماره ۵۸، صص ۳۱-۴۸.
- خضرائی، بابک (۱۳۹۸)، نقش چهارم‌ها و پنجم‌ها در ساخت بستر نغمگی دستگاه‌های موسیقی ایرانی، *فصلنامه موسیقی ماهور*، سال بیست‌ودوم، شماره ۸۶، صص ۴۷-۵۸.
- رایت، اُون (۱۳۸۳)، «در تألیف ملایم»، ترجمه نیکو یوسفی، در: *صفی‌الدین از دیدگاه معاصر*، مجموعه مقالاتی درباره زندگی و آراء صفی‌الدین آرموی، به کوشش بابک خضرائی، فرهنگستان هنر، تهران.
- شیرازی، قطب‌الدین (۱۳۸۷)، *درة التاج لقرّة اللّٰباج*، تصحیح نصرالله ناصح‌پور، فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، تهران.
- طلایی، داریوش (۱۳۹۰)، *ردیف میرزاعبدالله (نت نویسی آموزشی و تحلیل)*، نشر نی، تهران.
- فارابی، ابونصر (۱۳۹۳)، *کتاب موسیقی کبیر*، ترجمه و شرح به فارسی دکتر مهدی برکشلی، انتشارات سروش، تهران.
- فرهت، هرمز (۱۳۸۰)، *دستگاه در موسیقی ایرانی*، مترجم مهدی پورمحمد، انتشارات پارت، تهران.

کردمافی، سعید (۱۳۸۸)، بررسی پاره‌ای از امکانات بالقوهی مدال در موسیقی دستگاهی ایران، *فصلنامه موسیقی ماهور*، سال دوازدهم، شماره ۴۶، صص ۱۹-۷۲.

محافظ، آرش (۱۳۹۰)، مقام دلکش؛ نگاهی تطبیقی به مفهوم و خصوصیات مقام در موسیقی دستگاهی ایران، *فصلنامه موسیقی ماهور*، سال چهاردهم، شماره ۵۳، صص ۱۰۵-۱۴۲.

محافظ، آرش (۱۳۹۵)، سرگذشتی برای «راست» و «پنجگاه» در موسیقی کلاسیک ایرانی، *فصلنامه موسیقی ماهور*، شماره نوزدهم، شماره ۷۴، صص ۳۱-۶۶.

مراغی، عبدالقادر، (۱۳۸۸)، *جامع ال‌الحان*. ویرایش بابک خضرائی. فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، تهران.

مسعودیه، محمدتقی (۱۳۹۵)، *ردیف آوازی موسیقی سنتی ایران به روایت محمود کریمی*. مؤسسه فرهنگی-هنری ماهور، تهران.

میثمی، سیدحسین (۱۳۹۰)، آواز راست در دوران قاجار، *فصلنامه موسیقی ماهور*، سال سیزدهم، شماره ۵۱ و ۵۲، صص ۱۲۷-۱۴۱.

نتل، برونو (۱۳۹۴)، *ردیف موسیقی دستگاهی ایران*، ترجمه علی شادکام، انتشارات سوره مهر، تهران.

هدایت، مهدیقلی (۱۳۱۷)، *مجمع‌الادوار*، ناشر نامشخص (محل نگهداری کتابخانه مجلس سنا).

هدایت، مهدیقلی (۱۳۹۲)، *ردیف موسیقی ایرانی به روایت مهدی صلحی*. تصحیح و بازنویسی امیرحسین اسلامی، دانشگاه هنر، تهران.

یعقوبیان، سعید (۱۳۹۳)، بررسی ساختار دستگاه شور در ردیف میرزاعبدالله؛ با تأکید بر ماهیت مدال و چیدمان واحدهای درون‌ساختاری، *فصلنامه موسیقی ماهور*، سال هفدهم، شماره ۶۵، صص ۳۷-۵۰.

منابع صوتی

برومند، نورعلی (۱۳۷۰)، *ردیف سازی موسیقی سنتی ایران*، ردیف تار و سه‌تار میرزاعبدالله به روایت نورعلی برومند، کاست ۴، روی ب، انتشارات سروش، تهران.

برومند، نورعلی (۱۳۸۴)، *درس‌هایی از استاد نورعلی برومند*، دستگاه ماهور، گفتگو و ضبط هرمز فرهت، M.CD-۱۷۶، سی دی ۱، ترک ۷، مؤسسه فرهنگی-هنری ماهور، تهران.

A Study on the Effect of Dissonance Factors on Changings of Notes and Formation of Gushehs in Dastgah-e Mahoor

Siavash Sahabi^{**1}, Mohammad Emami²

¹ Graduate Master in Iranian Music Performance, Farabi International Campus, University of Art, Tehran, Iran.

² Lecturer, School of Art, Damghan University, Damghan, Iran.

(Received 16 Nov 2019, Accepted 22 Sep 2020)

An important feature of *Radif*, in Iranian music repertoire, is consecutive modulations (otherwise known as modulation chains). In this article, we try to search for the roots of these modulations and find the probable reasons for the changing notes in *Dastgah-e Mahoor* from *MirzaAbdollah*-version. There have not been any specific explanations with this subject in mind in previously published references even though there are numerous articles with general and qualitative theories about the compositional structure and theory of *Dastgah*. The first step of this procedure is specification of the unattached and semi-unattached notes with regard to the defined basic scale of *Dastgah-e Mahoor*. They can be determined as the notes that are prone to change. Unattached and semi-unattached notes are defined as notes that do not have perfect fourth interval relationship with other scale notes. As an explanation, the first ones do not have fourth interval from two sides, and the second ones do not have from one side with scale notes. These definitions, is derived from *Owen Wright*'s definition, but with a little difference in regards to the unattached note in relation to determining the consonance ratio. On the other hand, the presence of dissonance factors can exert principals without violating the aural structure when composing melodies. In this discussion, the perfect fourth interval has a pivotal role. It is not only a criterion for melodic intervals, but it is used as an important interval for defining unattached or semi-unattached notes and finally for any changing notes. The other dissonance factors are about the sequence and presence of melodic intervals named "*Tanini*" and "*Mojannab*" and "*Baghieh*" in a Tet-rachord. Safieddin was the first documented indi-

vidual whom theorized the arrangements of these intervals for the formation of consonance tetra-chords. He has mentioned some tips in this matter, about taking to account of them in progression of a melody. So these criteria could use for more smooth and beautiful compositional lines, including *Radifs gushehs*. In fact, it is assumed that the Safieddin's rules, which occurred before the formation of the *Radifs*, could have functionality within this form. Therefore, the researchers could use this theory in their analysis, as well.

Investigating the *Mahoor* scale, the fourth and seventh notes do not have a perfect fourth interval. Therefore, it expected that the first changing notes are these. By use of this method, you can justify some *Gushehs* like "*Shekaste*" and others, thus, transferring from one mode to another to resolve the dissonances. In this way, some little *Gushehs* are for the use as connectors. The ones between *Shekaste* and *Rak* mostly have this role.

According to analysis on *Dastgah-e Mahoor* in this article, beside the mentioned dissonance factors, some other matters need to consider for explaining the main subject, changing notes. Practicable playing register of *Tar*, condition of the changing notes and condition of expression are of these matters. For example, because of their register, some changing notes cannot play in their right octave, so they appear in other octave.

Keywords

Radif-e MirzaAbdollah, Dastgah-e Mahoor, Modulation, Changing Notes, Dissonance Factors.

*We should mention that the idea of possibility of use of the Safieddin consonance logic for analysis of the relationship between the notes in Persian multimodal music (Dastgahs) came from Babak Khazraee's classes about "The Interpretation of Al-Adwar Book" in Art University for the authors of this article. Thus, this is an acknowledgement of a way of introducing the Persian medieval music concepts.

** Corresponding author: Tel: (+98-912) 2752513, Fax: (+98-21) 88207327, Email: siavash.sahabi@gmail.com