تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۰۸/۲۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۲/۱۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۶/۱۵

سیاوش سحابی[۱]

ریشه‌یابی ایجاد و کارکرد نت‌های متغیر در گوشه‌های دستگاه همایون از ردیف میرزاعبدالله (نت‌نگاری داریوش طلایی)

چکیده

نت‌های متغیر از مشخصات مُدالِ گوشه‌های پرده‌گردان در دستگاه‌های موسیقی ایرانی هستند. این گوشه‌ها نقش مهمی در ساختار دستگاه‌ها دارند. دراین‌زمینه سؤال اصلی، چراییِ ایجاد نت‌های متغیر و به‌تبع آن کارکرد آن‌ها در دستگاه مربوطه است. در این پژوهش دستگاه همایون از ردیف میرزاعبدالله با نت‌نگاری داریوش طلایی برای مطالعه انتخاب شده است. روش پژوهش، از نوع توصیفی- تحلیلی و براساس یک قاعده و چند تعریف پیشنهادی توسط نگارنده است. مبانی نظری این قاعده برگرفته از بحث اسباب تنافر است که در موسیقی قدیم جهت تشکیل ادوار ملایم استفاده می‌شده است. دراین‌راستا پس از تعریف یک گام پایه برای دستگاه همایون، نغمات «مجرد» و «نیمه‌مجرد» با توجه به وجود یا عدم‌وجود بُعد ذی‌الاربع یا همان چهارم درست میان نغمات گام مشخص شدند. بعدازاین تعاریف، گوشه‌های دستگاه همایون بررسی شدند.
هدف از این تحقیق، یافتن روابط پرده‌های متغیر در دستگاه موردمطالعه براساس دیدگاه‌های نظریِ برگرفته از پیشینه موسیقی ایرانی است. نتایج به‌دست‌آمده از تحلیل گوشه‌ها، تطابق بالایی میان تغییر پرده‌ها و عدم‌وجود بُعد ذی‌الاربع میان نغمات گام پایه را نشان می‌دهد. درواقع پرده‌های متغیر، در جهت رفع فقدان این فاصله در گام پایه، ایجاد شده و جهت حرکت‌شان نیز با تعریف نت‌های مجرد و نیمه‌مجرد مرتبط است.

واژگان کلیدی: ردیف میرزاعبدالله، دستگاه همایون، اسباب تنافر، گوشه‌های پرده‌گردان، نت‌های متغیر

[۱] کارشناسی‌ارشد رشته نوازندگی موسیقی ایرانی، دانشگاه‌هنر، کرج، ایران
E-mail: siavash.sahabi@gmail.com

مقدمه

بررسیِ تحلیلی ردیف به‌عنوان رپرتوار موسیقی ایرانی به شناخت وجوه مختلف آن کمک فراوانی می‌کند. دراین‌راستا دستگاه‌ها به‌عنوان بنیادی‌ترین مفهوم در این نوع موسیقی به‌عنوان مجموعه‌های چندمُدی با ساختاری پیوسته قابل‌ارزیابی هستند. برخی از روابط درون‌ساختاری دستگاه همایون ازجمله روابط نت‌های متغیر جهت پژوهش در این مقاله مورد تحلیل قرار گرفته‌اند. این دستگاه از ردیف میرزاعبدالله به‌روایت نورعلی برومند انتخاب شده است (برومند، ۱۳۷۰). جهت بررسی گوشه‌ها و ارجاع به نت این روایت نیز از نت‌نگاری انجام‌شده توسط داریوش طلایی استفاده شده است (طلایی، ۱۳۹۰). پرسش اصلی چرایی تغییر پرده‌های برخی از گوشه‌ها در طول این دستگاه است. این گوشه‌ها را گوشه‌های پرده‌گردان نیز نام‌گذاری می‌کنند. آن‌چه به‌عنوان فرض درنظر گرفته شده است، استمرار تأثیر قواعدی است به نام «اسباب تنافر» که در رسالات موسیقی قدیم مطرح شده است. انتساب طرح نخستین‌بارِ این قواعد، به صفی‌الدین اُرموی در رساله خود به نام *الادوار* بوده است. در این رساله بُعد ذی‌الاربع یا همان چهارم درست به‌عنوان یکی از معیارهای اصلی در بحث یادشده (اسباب تنافر)، نقش اساسی در شکل‌گیری ادوار ملایم و دیگر مؤلفه‌های موسیقی قدیم دارد. در این پژوهش نیز پس از تعیین گام پایه برای دستگاه موردمطالعه، با معیار قرار دادنِ بُعد ذی‌الاربع، نغمات گام دستگاه همایون از جهت دارا بودن یا نبودن این بُعد موردبررسی قرار گرفت. دراین‌راستا نغمات «مجرد» و «نیمه‌مجرد» به دلیل نداشتن بُعد چهارم درست از دو جهتِ زیروبم و یا از یک جهت تعریف شدند. سپس گوشه‌های پرده‌گردانِ دستگاه همایون موردبررسی قرار گرفتند. نتایج به‌دست‌آمده از این بررسی وجود ارتباط میانِ فقدانِ بُعد ذی‌الاربع بین نغمات گام پایه و تغییر پرده‌های مربوطه را تصدیق می‌کند. آن‌چه تحلیل دستگاه موردمطالعه را پیچیده می‌کند، هم‌زمانی اتفاقات مختلف در روند گوشه‌ها با کارکردهای مختلف است. به‌هرروی هدفِ این مقاله طرح دیدگاهی در توضیح این روابط در لایه‌های زیرین محتوای موسیقایی این دستگاه بوده است. در انتها باید گفت با انجام چنین پژوهش‌هایی بر روی دستگاه‌ها و ردیف‌های دیگر می‌توان به‌سوی شناخت مستدل‌تری از موسیقی دستگاهی حرکت کرد.

روش تحقیق

پژوهش در این مقاله به‌صورت کتابخانه‌ای و از نوع توصیفی- تحلیلی است. ابتدا جهت یافتن قواعد پذیرش ادوار ملایم به رسالات موسیقی قدیم ازجمله رساله *الادوار* نوشته صفی‌الدین ارموی رجوع شد. با فرض استمرار اثرگذاریِ قواعد مذکور به نام اسباب تنافر و نیز نظرات محققین دیگر روشی برای تحلیل موسیقی دوره قاجار که هم‌اینک رایج است پیشنهاد شد. بنابراین دستگاه همایون از ردیف میرزاعبدالله با استفاده از نت‌نگاری داریوش طلایی براساس آن‌چه نورعلی برومند به او منتقل کرده است با روش یادشده موردبررسی قرار گرفت. هدف پژوهش، ریشه‌یابی نغمات متغیر در دستگاه یادشده بود. درنهایت نتایج به‌دست‌آمده از بررسی گوشه‌ها با فرضیات مطرح شده در روش پیشنهادی تحلیل شدند.

پیشینه تحقیق

از موضوعات مهم در رسالات موسیقی قدیم بررسی فواصل موسیقایی و تبیین معیارهایی برای پذیرش ادوار یا همان گام‌های موسیقی است. ازجمله مهم‌ترین و پرکاربردترینِ فواصل، بُعد ذی‌الاربع است که در تئوری کنونی به آن چهارم درست گفته می‌شود. صفی‌الدین اُرموی در رساله *الأدوار فی الموسیقی*، روش به‌دست آوردن ابعاد گام هفده‌پرده‌ای خود را شرح می‌دهد (اُرموی، ۱۳۸۰: ۹-۱۰). نکته تأثیرگذار،

وجود بُعد یادشده میان تمام نغمات این دور از دو طرف زیروبم (به‌جز نغمه یکی‌مانده به آخر «یز» که فقط از جهت صدای بم، فاصله چهارم درست را با دیگر نغماتِ دور تشکیل می‌دهد) است. در بحثی دیگر پیرامون پذیرش ادوار، او نحوه تشکیل ادوار را با توجه به مواردی که باید از آن پرهیز شود، بیان می‌کند. این موارد چهارگانه با نام «اسباب تنافر» عبارت‌اند از:

۱. در گذشتن از بُعد ذی‌الاربع اول (شامل توالی سه بُعد طنینی یا چهار بُعد مجنب در تتراکورد اول)
۲. جمع شدن ابعاد لحنیِ صغارَ (ب، ج، ط) در بُعد ذی‌الاربع[۱]
۳. طرف احد بُعد ب، بُعد ج آید
۴. تتالی دو بُعد ب در بُعد ذی‌الاربع

(اُرموی، ۱۳۸۰: ۱۷)

صفی‌الدین نکته دیگری را که از آن می‌توان به‌عنوان حلقه ارتباطی میان موارد نظری ذکرشده در بالا و مسایل عملی موسیقی آن زمان برداشت کرد، این‌گونه بیان می‌کند:

> *«... و باقی دورها آن‌چه متنافر است بدان التفاتی نیست از جهت تنافرت، [و چه‌بسا از ایشان صوتی چند ساخته باشند و این] تواند بود، که آن به حسن تلطف در انتقال است، ...» (اُرموی، ۱۳۸۰: ۴۳)*

با دیدگاهی مشابه، عبدالقادر مراغی نیز می‌نویسد:

> *«و ایضاً اگر در دایره‌ای از اسباب تنافر چیزی موجود باشد، به حُسن تلطف در انتقالْ چنان به آن تلحین توان کرد که ملایم باشد.» (مراغی، ۱۳۸۸: ۶۳)*

آن‌چه از چنین مباحثی قابل‌برداشت است، اعمالِ قواعد مربوط به اسباب تنافر نه‌تنها برای شکل دادن ادوار ملایم به‌طورنظری است بلکه اعمال آن‌ها در ساخت جملات موسیقی (یعنی آن‌چه توسط مخاطب شنیده می‌شده است) می‌باشد.

در کنار این موارد، در رسالات موسیقی قدیم عباراتی دیده می‌شود که از آن‌ها تغییر پرده‌ها قابل‌تعبیر است، ازجمله: «تقدیمات و تأخیرات»[۲]، «تزئین الحان»، «مالش دستان یا اِعمال بُعد اِرخا»[۳] و «شکستن پرده»، که البته دلایل خاصی برای آن‌ها در منابع ارایه نشده است.

دراین‌راستا یکی ازنظریه‌پردازان اواخر دوره قاجار به نام مهدی‌قلی هدایت در رساله خود به نام *مجمع الادوار* در کنار شرایطی چون «انتقال به ذوالخمسات یمنی و یسری (یا ذوالاربعات)» و «تبدیل ذوالثلاث قوی به لین» (هدایت، ۱۳۱۷: ۳، ۷۳)، حالاتی را نیز ازسوی دیگر اساتید مانند «تجاوز از ذوالکل» و ایجاد «زینت» در مبحث تحویلات یا پرده‌شکستن، ذکر می‌کند ((هدایت، ۱۳۱۷: ۳، ۷۴) و (هدایت، ۱۳۱۷: ۳، ۷۵-۷۶)). بااین‌حال در ادامه می‌گوید:

> *«کدام پرده و چرا، معلوم نیست، قدما هم به ذکر تقدیمات و تأخیرات قناعت کرده‌اند.» (هدایت، ۱۳۱۷، نوبت سوم: ۷۴)*

همچنین صفی‌الدین در بحثی با نام «در تشارک نغم» جهت سهولت در معرفی نغمات مقامات، از دوایر هم‌مرکز استفاده کرده است (ارموی، ۱۳۸۰: ۵۲). در این رابطه نیز هدایت، نغمات مشترک میان دوایر را «ثوابت» و نغمات متفاوت را «متبدلات» نام‌گذاری کرده است. نکته‌ای که به آن اشاره می‌کند آن است که جدول مذکور در حالتی است که مبدأ دوایر یکی باشد، درحالی‌که اگر دوایر را از مبادی مختلف بسنجیم بسیاری از آن‌ها با یکدیگر اشتراکات زیادی داشته و تنها ترتیب طبقات‌شان[۴] متفاوت است. با توجه به این مباحث می‌توان نغمات مشترک را گذرگاه‌هایی جهت پرده‌گردانی یا مدولاسیون در نظام مقامی

قلمداد کرد که هدایت نیز در این بخش به بیان روابط دوایر پرداخته است (هدایت، ۱۳۱۷: ۲، ۳۵-۳۹). هدایت درباره زمینه‌سازی گوشه‌ها برای گوشه بعدی (به‌اصطلاح «انتقال و تحویل زمینه»[۵])، به اختیارِ نغمه از زمینه جدید اشاره می‌کند. به‌عنوان‌مثال در تحلیل گوشه موالیان، از نغمه «ط» به‌عنوان تدارک برای زمینه این گوشه یاد کرده است. همچنین «ایراد نغمه محلل و تکرار بر نغمه مناسب» جهت آماده‌سازی گوش برای ورود به زمینه جدید را راهکاری برای موسیقی‌های تک آهنگی (مونوفونیک) معرفی می‌کند. ظاهراً منظور از نغمه محلل نتی شبیه متغیر است که زمینه قبلی را با تغییرات پلکانی به زمینه جدید نزدیک می‌کند (هدایت، ۱۳۱۷: ۳، ۷۲- ۸۰).

هدایت یکی از دلایل و انگیزه‌های تغییرات متعدد بینِ به‌اصطلاح طبقات یا همان ذوالاربعات توسط آهنگ‌سازان را «تنوع مطلوب در تألیفات» آن‌ها می‌داند (هدایت، ۱۳۱۷: ۳، ۸۱-۸۷). از دیگر نکات قابل‌توجه که در رابطه با گوشه‌های همایون توسط او بیان می‌شود، ازنظر دور نداشتنِ کوک و احتمالاً پرده‌بندی ساز تار است که استفاده از یک پرده‌ی خاص را در شرایطی به‌جای آن‌چه باید باشد محتمل می‌انگارد (هدایت، ۱۳۱۷: ۳، ۱۰۱).

بابک خضرائی در تحلیل دستگاه چهارگاه در توصیف گوشه‌های آن، دست به ترکیب فرضیِ دانگ‌های مختلف دستگاه موردمطالعه زده است. هرچند ایشان به‌طوراختصاصی به‌دنبال ریشه‌یابی نت‌های متغیر در دستگاه مذکور نبوده است ولی درراستای مطالب مطرح‌شده نت‌های متغیر را می‌توان ناشی از تداخل دانگ‌های اصلی و فرعی چهارگاه در یکدیگر برای تشکیل پرده‌های گوشه‌های مختلف، برداشت کرد (خضرائی، ۱۳۹۱: ۴۳- ۴۰).

مجید کیانی از دیگر پژوهش‌گرانی است که در رابطه با موضوع پرده‌گردانی یا به‌اصطلاح «عبور گوشه‌ای به گوشه‌ی دیگر» از دلایلی چون «تغییر حالت، ایجاد فضایی تازه، به‌وجود آوردن تضاد و یا حل کردن آن» و تحت شرایطی «تغییر فواصل دانگ، با حفظ رعایت درجات ملایمت‌ها» نام می‌برد (کیانی، ۱۳۹۳: ۲۰۹). هومان اسعدی پیرامون مباحث مُدال و در معرفی نقش درجات، نت‌های متغیر را به سه دسته کلی تقسیم می‌کند:

- تزئینی
- دارای نقش مُدال
- مربوط به حرکات تریل یا پژواک‌گونه‌ی بین نغمگی (اسعدی، ۱۳۸۲: ۵۰)

از بین این موارد آن‌چه ازنظر ایشان مربوط به مباحث مُدال می‌شود، مورد دوم است که بروز آن‌ها یا به‌صورت «ریزپرده‌ای» و یا به‌صورت «نیم‌پرده‌تبار» معرفی شده است. ایشان در باب ایجاد چنین نت‌هایی می‌نویسد: «البته در توجیه منطق ساختاری نغمه متغیر بایستی به جاذبه‌ی نغمات و نیز چگونگی نمادی ملودی و روند ملودی و روند گردش نغمات توجه کرد.» (اسعدی، ۱۳۸۲: ۵۰). او در رابطه با نت‌های متغیرِ نیم‌پرده‌تبار مانند تغییر سی‌بکار/ سی‌بمل در گوشه نصیرخانی در ماهور (دو)، می‌گوید: «... که تغییر نیم‌پرده‌ای مذکور در گستره‌ی صوتی زیرتر به دلیل تغییر دانگ، فاصله‌ی ساختاری و روند گردش نغمات است.» (اسعدی، ۱۳۸۲: ۵۰). او همچنین در بحث گوشه‌های انتقالی که با خود تغییر پرده‌ها را به همراه دارد، وجود دانگ‌های همگن با یک فاصله طنینی در وسط را دلیل انتقال به درجه پنجم و وجود دانگ‌های متصل را علت انتقال به درجه چهارم می‌داند (اسعدی، ۱۳۸۲: ۴۸).

ابعاد دستگاه همایون در ردیف میرزاعبدالله و مشابه آن در ادوار موسیقی قدیم

از میان صاحبان رسالات، قطب‌الدین شیرازی بُعد لحنیِ «ه» را با نسبت هفت‌ششم (کل و سدس) که برابر

۲۶۶/۸ سِنت موسیقایی است وضع کرد (شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۲۵). این بُعد به فاصله میان درجه دوم و سوم دانگ اول دستگاه همایون که به «بیش‌طنینی» شناخته می‌شود (کردمافی، ۱۳۸۸: ۲۵)، نزدیک است. شیرازی همچنین از میان جموع ذی‌الاربع، مشابه با فواصل دانگ اول دستگاه موردمطالعه، ذی‌الاربعِ «حجاز» را با فواصل «جـ ه ب»، و از میان جموع ذی‌الکل، «دور حجاز» با ابعاد «جـ جـ ط جـ ه ب ط» و «نهفت‌حجاز» را با ابعاد «جـ ه ب ط جـ جـ ط» و «نهفت کامل» را به‌عنوان جمع کامل با ابعاد «جـ ه ب ط جـ جـ ط جـ ه ب»[۶] معرفی می‌کند (شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۲۷ و ۱۳۲ و ۱۳۴ و ۱۳۵). لازم‌به‌ذکر است ابعاد مربوط به ذی‌الاربع حجاز به‌ترتیب «۱۵۰، ۲۶۶، ۸۰» سِنت است. همچنین شیرازی و مراغی شعبه‌ای به نام «همایون» را مرکب از نغماتی از ادوار «زنگوله» و «راهوی» با پرده‌های «ا.. د. و. ح. ی. یب.. یه» معرفی می‌کنند (شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۴۹)، (مراغی، ۱۳۸۸: ۱۵۹) که چندان با فواصل دستگاه همایونِ کنونی مطابقت ندارد. بااین‌حال اگر دور حجاز در رساله *دره‌التاج لغره الدباج* (شیرازی، ۱۳۸۷) را با تفاوتی کم در درجه سوم، بتوان هم‌رده مقام حجازی در رساله *الادوار* (ارموی، ۱۳۸۰: ۳۳) و الرساله *الشرفیه* ارموی (ارموی، ۱۳۸۵: ۱۶۶) درنظر گرفت، ابعاد این مقام با پرده‌های «ا جـ هـ ح ی یجـ یه یح»، «جـ جـ ط جـ ط جـ ط» (البته با نغمه درجه چهارم به‌عنوان پایه) خواهد بود. این فواصل (با واحد سِنت) عبارت‌اند از «۱۸۰، ۱۱۴، ۲۰۴، ۱۸۰، ۲۰۴، ۱۱۴، ۲۰۴».

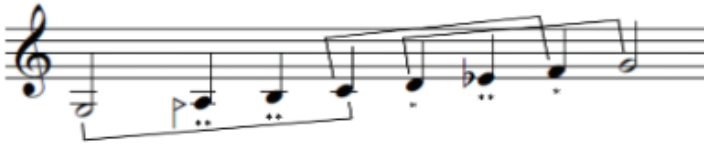
ازدیگرسو براساس نت‌نگاری‌های منتشرشده از دستگاه همایون در منابع معاصر، سرکلید این دستگاه، ابعاد گام مربوطه را «ج ه ب ط ب ط ط» معرفی می‌کنند. دراین‌زمینه می‌توان به نت‌نگاری دستگاه همایون توسط مهدی‌قلی هدایت (هدایت، ۱۳۹۲: ۲۱۱)، موسی معروفی (معروفی، ۱۳۸۹: ۴۰۲)، ژان دورینگ (دورینگ، ۱۳۷۰: ۲۴۴) و داریوش طلایی (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۱۸) اشاره کرد.

قاعده پیشنهادی

قاعده‌ای که در ادامه جهت تبیین فرآیند تغییر پرده‌ها در دستگاه همایون، مطرح و مورداستفاده قرار می‌گیرد، برگرفته از دو دیدگاه کلی است. اول آن‌که وجود بُعد ذی‌الاربع یا همان فاصله چهارم درست میان تمام نغمات گام دستگاه موردمطالعه (همان‌طور که در رابطه با تشکیل گام هفده‌پرده‌ای صفی‌الدین گفته شد) به‌عنوان معیار اصلی در این قاعده پذیرفته می‌شود. همچنین پرهیز از اسباب تنافر به‌عنوان عواملی که تغییر پرده‌ها جهت رفع آن‌ها اعمال می‌شوند، دارای نقش اساسی خواهند بود[۷]. پیرو دیدگاه دوم، ازنظر محققی به نام اوئن رایت[۸] که سعی در ارایه روشی جهت پذیرش ادوار ملایم کرد استفاده می‌شود. او با درنظر گرفتن فواصل چهارم درست و پنجم درست میان نغمات یک دور و حذف نغمه اکتاو، نغمات فاقد این ابعاد با دیگر نغمات دور را به‌عنوان نغمه‌ی «مجرد»[۹] معرفی می‌کند (رایت، ۱۳۸۳: ۵۲). با کمی تغییر، در قاعده پیشنهادی همان‌طور که گفته شد، تنها فاصله چهارم درست معیار قرار می‌گیرد. دلیل آن، مشاهده اثر این مسأله در تعیین جهت حرکت پرده‌ها است. همچنین برای سهولت بیشتر در بیان موارد فوق، نغماتی که تنها ازیک‌جهت فاقد این بُعد با نغماتِ دیگرِ گام باشند «نیمه‌مجرد» و آن‌هایی که از دو سمت فاقد این بُعد باشند «مجرد» نام‌گذاری می‌شوند. در عمل مراحل کار این‌گونه است:

۱. تعریف گام پایه‌ی دستگاه همایون.
۲. یافتن فواصل چهارم درست میان نغمات گام پایه و تعیین نت‌های مجرد و نیمه‌مجرد.
۳. تحلیل گوشه‌های پرده‌گردان دستگاه همایون و بررسی آن‌که تغییر پرده‌ها و جهت این تغییرات، منجر به رفع فقدان فاصله چهارم درست میان نغمات گام پایه شده است یا خیر.

شایان‌ذکر است استدلال مربوط به لزوم تعریف گام پایه ازآن‌رو است که هرگاه خواسته شود درباره

یک نت که به آن صفت متغیر داده می‌شود، بحث شود، باید وضعیت قبلی آن نیز به‌عنوان «حالت پایه» تعریف و تغییرات بعدی نسبت به آن بررسی شود. با توجه به فواصل ذکرشده در منابعی که به آن‌ها اشاره شد، نغمات دستگاه همایون همراه با نمایش فواصل چهارم درست میان آن‌ها در شکل ۱ آورده شده است.

شکل ۱، گام پایه دستگاه همایونِ سل همراه با روابط فواصل چهارم درست میان نغمات آن

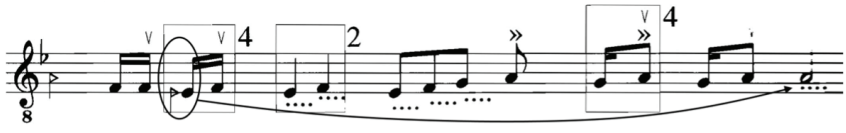
در این شکل طبق تعریفِ نت‌های مجرد و نیمه‌مجرد، نغمات لاکرن، سی‌بکار و می‌بمل به‌دلیل آن‌که از دو سو فاقد فاصله چهارم درست هستند به‌عنوان نغمه مجرد (**) و نغمات ر و فا که تنها ازیک‌سو این فاصله را با دیگر نغمات ندارند نیمه‌مجرد (*) خوانده می‌شوند. از دیدگاهی دیگر از مجموع هفت فاصله‌ی چهارم ممکنه، جدای از سه فاصله نشان داده شده در شکل ۱، بقیه فواصل غیر از چهارم درست هستند. آن‌ها عبارت‌اند از:

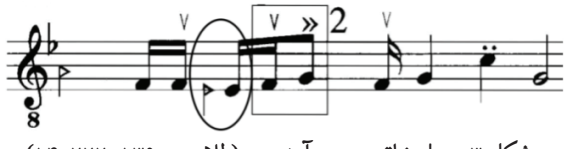
۱. لاکرن / ر
۲. سی / می‌بمل
۳. می‌بمل / لاکرن
۴. فا / سی

درادامه براساس تعاریفی که از گام پایه، نت‌های مجرد و نیمه‌مجرد شد، گوشه‌های حاوی نت‌های متغیر تحلیل و نتایج آن موردبررسی قرار خواهد گرفت.

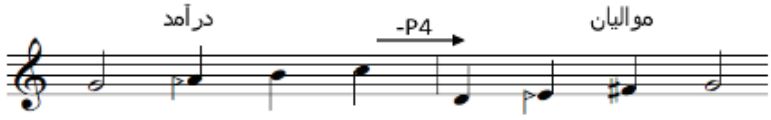
تحلیل دستگاه همایون

همان‌طور که گفته شد، در بررسی گوشه‌های دستگاه همایون از نت‌نگاری انجام‌شده در کتاب ردیف میرزاعبدالله، نت‌نویسی آموزشی و تحلیلی (طلایی، ۱۳۹۰) که این دستگاه را با پایه نغمه سل نگاشته است، استفاده می‌شود[۱۰].

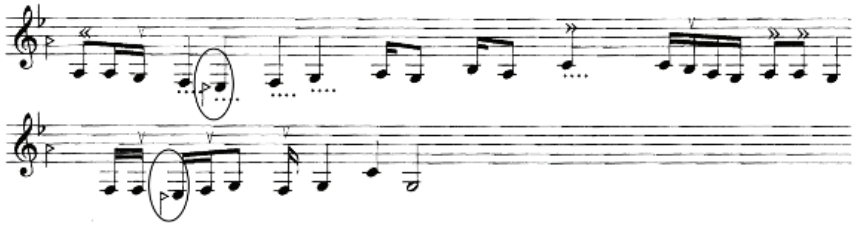
چهارمضراب و درآمدها: در محدوده‌ی درآمد با تأکیدی که بر نت لاکرن به‌عنوان شاهد می‌شود، نت درجه چهارم پایین آن که در گام پایه می‌بمل است، تغییر کرده و در جملات آغازین (شکل ۲) و نیز خاتمه (شکل ۳) به می‌کرن تغییر می‌یابد. بدین‌صورت، نبودِ فاصله چهارم درست میان این دو نت رفع می‌شود.

شکل ۲، جمله آغازینِ درآمد اول (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۲۰، ۱)[۱۱]



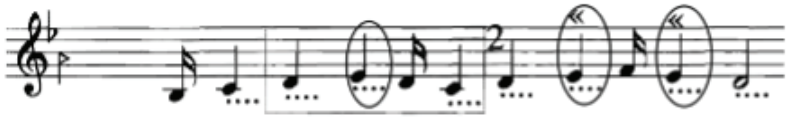
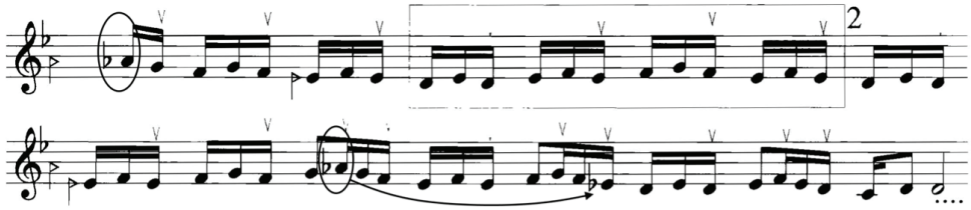
شکل ۳، جمله خاتمه در درآمد دوم (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۲۲، ۱۴)

موالیان: پس از درآمد دوم و فرود دستگاهیِ آن، گوشه موالیان به‌عنوان یک گوشه پرده‌گردان با تغییرات ناگهانی در پرده‌های همایون و با حالاتی مشابه درآمد چهارگاه ارایه می‌شود. در این گوشه نغمات می به می‌کرن و فا به فادیز تغییر داده می‌شوند. همان‌طور که در گام پایه دیده شد (شکل ۱) نغمات درجه دوم و سوم فاقد نغماتی در فاصله چهارم درست در جهت بمِ خود بودند و تغییرات یادشده دراین‌راستا است (شکل ۴).

شکل ۴، روابط نغمات مربوط به گوشه موالیان و درآمد، با انتقال گوشه موالیان به یک اکتاو بالاتر

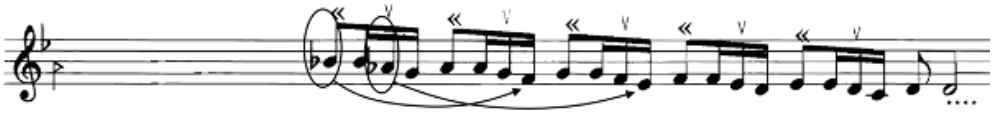
نکته‌ای در رابطه با محل اجرای این گوشه نسبت به موقعیت درآمد، قابل ذکر است. اجرا بر روی سیم اول به جای سیم بم، ناشی از عدم رایج بودن استفاده از سیم بم تار یا سه‌تار برای اجرای جملات ردیف می‌باشد و در گذشته بهره‌گیری از این سیم، به دست‌باز به عنوانَ واخوان و یک یا دو پرده اول آن خلاصه می‌شده است. در این رابطه مرتضی حنانه تکنیک نوازندگی و مهم‌تر از آن «بیش از حد خفه و کدر» بودن صدای سیم سوم تار را دلیل عدم استفاده از آن می‌داند (حنانه، ۱۳۸۳، ۸۸). مشابه این روند در دستگاه‌های دیگر مثل اجرای گوشه حصار در چهارگاه اتفاق می‌افتاد و به همین نحو، آن گوشه نیز به یک اکتاو بالاتر بر روی سیم اول منتقل می‌شود (طلایی، ۱۳۹۰، ۲۹۵).

طرز: در این گوشه تأکیدات فراوانی بر نت لاکرن شده است (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۲۷، ۳ و ۶)، بنابراین در فرود آن نیز وجود نت می‌کرن بدین‌سبب قابل‌توضیح خواهد بود (شکل ۵).

شکل ۵، فرودِ گوشه طرز (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۲۸، ۱۷ و ۱۸)

در اغلب فرودِ گوشه‌ها روندی مانند آن‌چه در شکل ۵ آمده است، استفاده می‌شود. به‌همین‌دلیل برای اجتناب از تکرار، از بیان آن‌ها در تمام موارد خودداری می‌شود.

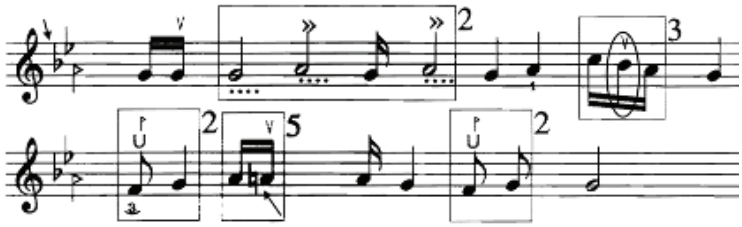
بیداد: همان‌طور که در جمله آغازین یا همان جمله معرف گوشه بیداد دیده می‌شود (شکل ۶) پیش از تثبیت شاهد، نت می‌بمل با تأکید و تکرار اجرا می‌شود. در جواب چنین تأکیدی می‌توان انتظار ایجاد درجه چهارم درست به‌واسطه‌ی تغییر پرده لاکرن به لابمل را داشت (شکل ۷).

شکل ۶، جمله آغازین گوشه بیداد و تأکید بر می‌بمل (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۲۹، ۱)

شکل ۷، تأکید بر لابمل به‌عنوان بالاترین نت در جمله اوج در گوشه بیداد (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۳۰، ۱۳ و ۱۴)

استفاده از نت می‌کرن در جملات بالارونده در فضای گوشه‌های بیداد را می‌توان در پاسخ به تأکیدات فراوانی که بر نت لاکرن (هرچند در یک اکتاو پایین‌تر) در گوشه‌های قبل شد، دانست (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۲۹، ۸). درواقع به‌کار بردنِ پیاپیِ نت‌های می‌کرن و می‌بمل در جملاتِ اوج این گوشه‌ها ناشی از این نکته است که نت مربوط به این درجه در گام پایه نتی مجرد بوده و از دو سو آزاد است. در مقابل نت فا به علت مقید بودنْ توسط نت دو، در جهت آن چنین تحرکی را ندارد.

نی‌داود: در این گوشه نیز به‌مانند بیداد در حرکت از اوج، نغمات سی به سی‌بمل و لاکرن به لابمل برای رفع نبود چهارم درست در حرکت به‌سوی فا و می‌بمل ایجاد می‌شوند.

شکل ۸، نت‌های متغیر سی‌بمل و لابمل در گوشه نی‌داود (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۳۳، ۱۲)

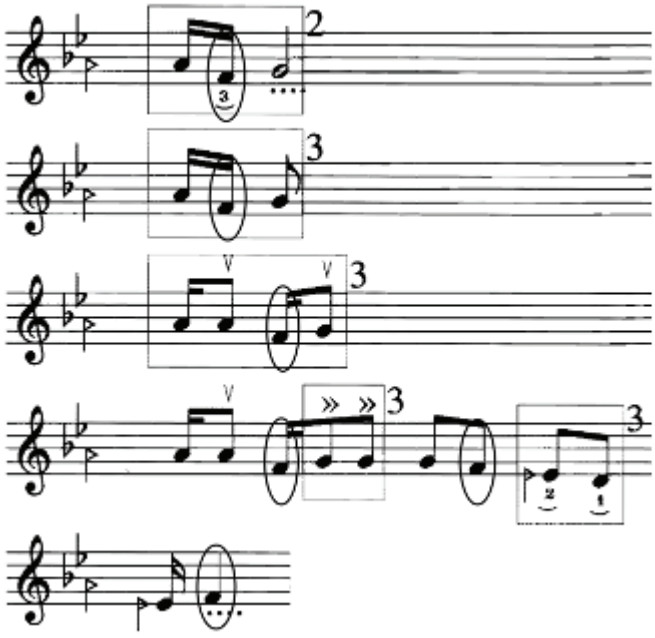
نفیر: تأکید بر می‌کرن در جملات بالارونده‌ی این گوشه (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۴۷) را می‌توان عاملی در جهت زمینه‌سازی نت لاکرن در فضای شوشتری و حرکت به اکتاو بالاتر در دستگاه همایون تفسیر کرد.

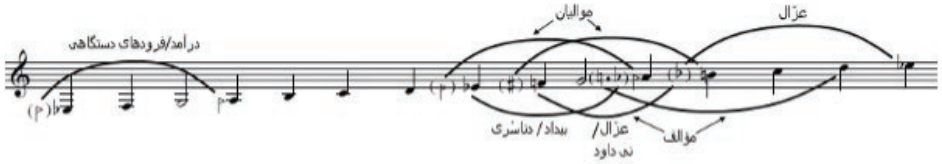
شوشتری: پیش از بررسی گوشه مؤالف، خالی از نکته نیست که توضیحی درباره گوشه شوشتری داده شود. هرچند این گوشه در روایت ردیف میرزاعبدالله توسط نورعلی برومند بدون نت متغیر اجرا می‌شود ولی در اغلب ردیف‌های هم‌دوره‌ی ردیف میرزاعبدالله، در گوشه شوشتری با ارایه نت‌های رکرن و می‌بکار حالاتی از گوشه منصوری از دستگاه چهارگاه نشان داده می‌شود (هدایت، ۱۳۹۲: ۲۵۶). به‌همین‌دلیل در روایت‌های دیگر از دستگاه همایون معمولاً جفت‌گوشه‌ی «شوشتری و منصوری» رایج است (پیرنیاکان، ۱۳۸۰: ۲۱۷). بدین‌ترتیب نبود فاصله چهارم درست در سمت صداهای زیرِ نغمات لاکرن و سی‌بکار توسط رکرن و می‌بکار تأمین می‌شود.

مؤالف: بدون شک نت فا (معکوس درجه دوم نت پایه) در همایون سل از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین نت‌های شخصیت‌بخش دستگاه همایون است بَه‌طوری‌که در خیلی از قطعات و سبک‌های نوازندگی، هم شروع و هم خاتمه قطعه بر روی آن انجام می‌شود. ازآن‌جایی‌که این نت در گوشه موالیان با تغییر خود، فاصله چهارم درست را با نت سی محیا کرد، این بار نت سی است که با نیم‌پرده بم‌تر شدن این فاصله افزوده را به یک فاصله چهارمِ درست تبدیل می‌کند (شکل ۹).

شکل ۹، گوشه مؤالف در دستگاه همایون (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۵۴)

همان‌طور که در شکل ۹ دیده می‌شود پس از اشارات فراوان به نت ر در فضای بیداد و به‌عنوان نتی که همانند نت فا تنها ازیک‌سو فاصله چهارم درست دارد و از سمت پایین فاقد آن است، در این گوشه اشاره‌ای پژواک‌گونه به نت لابکار مشاهده می‌شود. همچنین تغییرات نت ر به رکرن و می‌بمل به می‌بکار در توضیحات گوشه شوشتری آورده شد.

با توجه به مختصر بودنِ گوشه مؤالف و اضافه شدن گوشه بختیاری پس‌ازآن، می‌توان از آن به‌عنوان زمینه‌سازیِ ظهور مرحله‌ای گوشه عزال نیز یاد کرد.

عزال: گوشه عزال، به‌واسطه سُنت رایج در ردیف که در آن معمولاً گوشه‌های انتهاییِ اغلبِ دستگاه‌ها به‌سمت پرده‌های شور می‌روند و نیز با زمینه‌سازی گوشه مؤالف که در آن نت سی‌بمل اجرا شد، با تأکید بر نت فا در عبارات آغازین آن (شکل ۱۰)، فاصله چهارم درست را توسط نت متغیرِ سی‌بمل و نت فا تشکیل می‌دهد.

شکل ۱۰، جمله آغازین گوشه عزال (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۵۷، ۱ تا ۴)

همچنین باوجود تکرار زیاد نت لاکرن، نت می‌کرن هم در این گوشه به‌تناوب ظاهر می‌شود.
دناسُری: در این گوشه برای تکمیل شدن سیکل دستگاهی و بازگشت به زمینه اصلیِ دستگاه همایون، نت تغییریافته‌ی سی‌بمل در گوشه قبل به سی‌بکار بازمی‌گردد و همچنین برای برگشت از اکتاو بالا در حرکت پایین‌رونده، نت لابمل زمینه‌ساز می‌بمل (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۵۹، ۳ و ۴) و در فرود نهایی نت می‌کرنِ پایینْ زمینه‌ساز لاکرن می‌شود (طلایی، ۱۳۹۰: ۲۵۹، ۹ و ۱۰).
با بررسی گوشه‌های پرده‌گردان در دستگاه همایون، روابط به‌دست‌آمده میان نغمات متغیر در روند این دستگاه را می‌توان در شکل ۱۱ خلاصه کرد.

شکل ۱۱، نمایش فواصل چهارمِ درست میان نغمات متغیر گوشه‌های پرده‌گردانِ دستگاه همایون سل

همان‌طور که دیده می‌شود تغییر پرده‌ها در گوشه‌های پرده‌گردان، در ازای نبود چهار فاصله چهارم درست میان نغمات گام پایه (همان‌طور که در توضیحات شکل ۱ آمد) ایجاد شدند. متناظر این چهار مورد عبارت‌اند از:

۱. لابکار / ربکار
۲. سی‌بمل / می‌بمل
۳. می‌کرن / لاکرن و می‌بمل / لابمل
۴. فابکار / سی‌بمل و فادیز / سی‌بکار

لازم‌به‌توضیح است به‌غیراز بحث‌های پیرامون بُعد ذی‌الاربع در گوشه‌های دستگاه همایون، دیگر موارد مربوط به اسباب تنافر مانند قرارگیریِ سه بُعد لحنی در یک ذی‌الاربع، آمدن بُعد مجنب بَعد از بُعد بقیه و توالی دو بُعد بقیه، رخ نداده است. ازاین‌رو باوجود اختلاف نظر در اندازه و نوع فاصله میان درجات دوم و سوم گام پایه‌ی این دستگاه که احتمالاً ناشی از شرایط مختلف اجرایی است و تغییرات احتمالی آن از دوره قاجار تاکنون و این‌که در رساله *الأدوار فی الموسیقی* در مبحث «اسباب تنافر» به بُعد «ه» اشاره‌ای نشده است، بررسی این موارد به‌طورخاص نیاز به پژوهشی مجزا دارد.

نتیجه‌گیری

نتایج به‌دست‌آمده از بررسی گوشه‌های پرده‌گردان دستگاه همایون از ردیف میرزاعبدالله به‌قرار زیراست. این نتایج محدود به دستگاه و ردیف مذکور با نت‌نویسی ارجاع داده شده در متنِ مقاله است:

- با توجه به آن‌که نبود فاصله چهارم درست میان نغمات گام پایه به‌عنوانِ سبب تنافر فرض شد، با بررسی‌های صورت‌گرفته، تغییر پرده در گوشه‌های پرده‌گردانِ دستگاه موردمطالعه، درراستای رفع این سبب، قابل‌نتیجه‌گیری است. با توجه به نمودار به‌دست‌آمده در رابطه با روابطِ میان نغمات متغیرِ گوشه‌های پرده‌گردان، نت‌های متغیر را می‌توان تأمین‌کننده فقدان فاصله چهارم درست، در گام پایه‌ی این دستگاه دانست. به‌دیگرسخن وجود نغمات مجرد و نیمه‌مجرد به‌عنوانَ نیرومحرکه تغییرات در روند کلی دستگاه قابل‌ارزیابی هستند.
- معیار قرار دادن فاصله چهارم درست در تعریف نغمات مجرد و نیمه‌مجرد، عامل مهمی درراستای

تعیین جهت حرکت پرده‌های متغیر است. دراین‌راستا حرکت این پرده‌ها به‌سویی است که در گوشه مربوطه، نبود فاصله چهارم درست میان آن‌ها و دیگر نغمات مورداستفاده در جملات رفع شود. در جریان این تغییرات یا نغمه مجرد و نیمه‌مجرد خود حرکت می‌کند و یا نغمه مقابل آن‌ها دچار این تغییر می‌شود.

- اغلب تغییر پرده‌ها در محدوده یک گوشه قابل‌بررسی هستند، بااین‌حال برخی‌دیگر در ارتباط با یک یا چند گوشه‌ی قبل و یا جهت زمینه‌سازی برای گوشه‌های بعد قابل‌تفسیر هستند.
- از روابط به‌دست‌آمده در ارتباط با پرده‌های متغیر می‌توان به‌عنوان یک عنصر ارتباطی میان گوشه‌ی مربوطه با بدنه اصلی دستگاه یاد کرد. در مورد قبل، این عنصرِ ارتباطی می‌تواند چنین کارکردی را میان دو گوشه نیز داشته باشد.
- با بررسی گوشه‌ها در دستگاه موردمطالعه در این پژوهش و همچنین نحوه شکل‌گیری ادوار در رسالات قدیم، پیروی تمام‌وکمال از قوانین معرفی سرکلید در موسیقی غربی برای موسیقی ایرانی چندان منطقی به‌نظر نمی‌رسد. بااین‌حال برای تحلیلِ تغییر پرده‌ها، معیار قرار دادن یک توالی معین از فواصل به‌عنوان گام پایه و بررسی تغییرات نسبت به آن ضروری خواهد بود.
- به‌طورکلی تغییر پرده در گوشه‌های دستگاه همایون را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد. یک حالت شامل تغییراتی است که جزء خصوصیات مُدال آن گوشه به‌حساب آمده و جهت رفع تنافر موجود در گام پایه ظاهر می‌شوند، مانند استفاده از می‌کرن و فادیز در موالیان و سی‌بمل در مؤالف و عزال. در بقیه موارد تغییرات گذرا بوده و درنتیجه حرکت‌های پایین‌رونده از نغمات مجرد یا نیمه‌مجرد (لابمل و سی‌بمل در گوشه نی‌داود)، تأکید بر این نغمات (ایجاد می‌کرن به‌سبب تأکید بر لاکرن در درآمدها)، زمینه‌سازی برای گوشه‌های بعد (ایجاد می‌کرن در گوشه نفیر برای زمینه‌سازی نت لاکرن در فضای شوشتری) و یا جهت فرود به زمینه اصلی دستگاه (می‌کرن در فرودهای دستگاهی) ایجاد می‌شود. همچنین استفاده از نت می‌کرن در جملات بالارونده در فضای بیداد را می‌توان ناشی از تأکید بر نت لاکرن در گوشه‌های قبل تفسیر کرد.
- با توجه به نتایج به‌دست‌آمده از تحلیل دستگاه موردمطالعه، بهتر است گوشه‌های آن را به‌عنوان بخش‌هایی مجزا، معیار تقسیم‌بندی مُدال قرار نداد بلکه باید گوشه‌ها و تغییرات‌شان را با توجه به دیگر گوشه‌های درون مجموعه‌های بزرگ‌تر، شامل فضاهای مُدال و یا حتی دستگاهِ مربوطه تحلیل کرد.
- با دیدگاه حاصل از این پژوهش پیشنهاد می‌شود با گسترش مطالعات مشابه بر روی دیگر دستگاه‌ها و ردیف‌ها، گامی به‌سوی تعریف کامل‌تری از نظام دستگاهی و مؤلفه‌های اساسی آن برداشت.

تشکر و قدردانی

شایان‌ذکر است این پژوهش قسمتی از بخش نظری پایان‌نامه دوره کارشناسی‌ارشد نگارنده و با راهنمایی جناب دکتر هومان اسعدی بوده است که ایشان در پیشبرد آن کمک‌های فراوانی کردند.

پی‌نوشت

۱. ذی‌الاربع= فاصله چهارم درست، ب =بُعد بقیه، ج =بُعد مجنب، ط =بُعد طنینی (جهت آشنایی با مقادیر ابعاد موجود در رساله الأدوار فی الموسیقی مراجعه شود به «خضرائی، ۱۳۸۳: ۸۱-۸۴»).
۲. ایجاد تغییر بر نغمات در یک گستره صوتی، در حرکت رفت‌وبرگشت.
۳. استفاده از بُعدی برابر با یک‌چهارم بُعد طنینی به نام اِرخا که در جهت احد (زیر) (به‌طورمثال برای شعبه‌ای خاص مانند زاولی)، درحرکت رفت‌وبرگشت انجام می‌شده را مالش دستان خوانده‌اند (مراغی، ۱۳۸۸: ۱۵۹).
۴. طبقه: ۱- یک ذی‌الاربع، ۲- مرتبه یا شماره نت موردنظر در سری نت‌های گام هفده‌پرده‌ای.
۵. زمینه: بستر صوتی، مایه یا مُد.
۶. در رابطه با جمع کاملِ «نهفت کامل» در کتاب دره‌التاج لغره الدباج باید گفت، در نمودار رسم‌شده به‌اشتباه، دو پرده «کد» و «که» برعکس و فاصله میان آن‌ها به‌جای بقیه، طنینی ذکر شده است (شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۳۵). این مسأله هم از ترتیب حروف ابجدی قابل‌درک هست و هم از نیم‌دایره‌های مربوط به فاصله ذوالکل میان‌پرده‌های «ز» و «ح» و دو پرده‌ی یادشده.
۷. شایان ذکر است، مبحث «اسباب تنافر» در رساله الأدوار فی الموسیقی که توسط صفی‌الدین ارموی مطرح شده است را می‌توان در راستای مبحثی از کتاب موسیقی کبیر نوشته ابونصر فارابی با عنوان «قوای متجانس در اصول آهنگ‌ها» یافت. در آن‌جا علاوه بر معیارقرارگرفتنِ فاصله چهارم درست، امکان انتخاب نغمات متجانس با ذکر شمارگان انگشتان بر پرده‌های ساز عود بیان شده است. علاوه بر این، با بررسی بخش مربوط به توضیحات دستان «تنبور خراسانی» از این کتاب، مشابهت دستان گام هفده‌پرده‌ای ارموی با دستان این ساز قابل مشاهده می‌باشد.
8. Owen Wright
9. Unattached
۱۰. جهت اطمینان از مطابقت نت‌نگاری انجام‌شده (به‌خصوص قسمت‌هایی که در این مقاله استفاده شده است) و اجرای راوی ردیف یعنی نورعلی برومند، موارد ارجاع داده شده از گوشه‌های دستگاه همایون براساس اجرای ایشان (برومند، ۱۳۷۰) بررسی شد که دراین‌راستا اختلاف خاصی در ثبت نغمات مشاهده نشد.
۱۱. در ذکر منبع مربوط به نت‌نگاری گوشه‌ها از کتاب «طلایی، ۱۳۹۰»، آخرین عدد، مربوط به شماره‌ی خط در گوشه مورداشاره است.

فهرست منابع

- اُرموی، صفی‌الدین (۱۳۸۰). *کتاب الأدوار فی الموسیقی*. به اهتمام آریو رستمی. تهران: میراث مکتوب.
- اُرموی، صفی‌الدین (۱۳۸۵). *الرساله الشرفیه فی النسب التألیفیه*. ترجمه‌ی بابک خضرائی. تهران: فرهنگستان‌هنر.
- اسعدی، هومان (۱۳۸۲). «بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران: دستگاه به‌عنوان مجموعه‌ای چندمدی». تهران: *فصلنامه موسیقی ماهور* ۶ (۲۲): ۴۳-۵۶.
- پیرنیاکان، داریوش (۱۳۸۰). *موسیقی دستگاهی ایران ردیف میرزاحسینقلی (به‌روایت علی‌اکبر شهنازی)*. تهران: مؤسسه فرهنگی-هنری ماهور.
- خضرائی، بابک (۱۳۹۱). «چهارگاه: از نغمه تا دستگاه». تهران: *فصلنامه موسیقی ماهور* ۱۵ (۵۸): ۴۸-۲۱.
- خضرائی، بابک (۱۳۸۳). *نگاهی به ابعاد « ط، جـ ب در ذی‌الاربع‌ها و ذی‌الخمس‌ها* (از کتاب *صفی‌الدین از دیدگاه معاصر، مجموعه مقالاتی درباره زندگی و آراء صفی‌الدین ارموی*)، به کوشش بابک خضرائی. تهران: فرهنگستان‌هنر جمهوری‌اسلامی‌ایران.
- دورینگ، ژان (۱۳۷۰). *ردیف سازی موسیقی سنتی ایران، روایت تار و سه‌تار میرزاعبدالله به‌روایت نورعلی برومند*. مقدمه و نت‌نویسی از ژان دورینگ، ترجمه پیروز سیار. تهران: سروش.
- رایت، اوئن (۱۳۸۳). *در تألیف ملایمت* (از کتاب *صفی‌الدین از دیدگاه معاصر، مجموعه مقالاتی درباره زندگی و آراء صفی‌الدین ارموی*)، به کوشش بابک خضرائی. ترجمه نیکو یوسفی. تهران: فرهنگستان‌هنر جمهوری‌اسلامی‌ایران.
- شیرازی، قطب‌الدین (۱۳۸۷). *دره التاج لغره الدباج* (جلد اول). تصحیح: نصرالله ناصح‌پور. تهران: فرهنگستان‌هنر جمهوری‌اسلامی‌ایران.

- طلایی، داریوش (۱۳۹۰). *ردیف میرزاعبدالله (نت‌نویسی آموزشی و تحلیلی)*. تهران: نشر نی.
- کردمافی، سعید (۱۳۸۸). «بررسی پاره‌ای از امکانات بالقوه‌ی مدال در موسیقی دستگاهی ایران». تهران: *فصلنامه ماهور* ۱۲ (۴۶): ۱۹-۷۲.
- کیانی، مجید (۱۳۹۳). *هفت دستگاه موسیقی ایران*. تهران: سوره مهر.
- مراغی، عبدالقادر (۱۳۸۸). *جامع الالحان*. ویرایش بابک خضرائی. تهران: فرهنگستان‌هنر جمهوری‌اسلامی‌ایران.
- معروفی، موسی (۱۳۸۹). *ردیف هفت دستگاه موسیقی ایرانی*. تهران: مؤسسه‌ی فرهنگی- هنری ماهور.
- هدایت، مهدی‌قلی (۱۳۱۷). *مجمع الادوار*. ناشر نامشخص (محل نگهداری کتابخانه‌مجلس‌سنا).
- هدایت، مهدی‌قلی (۱۳۹۲). *ردیف موسیقی ایرانی*. به‌روایت مهدی صلحی (منتظم‌الحکما). نت‌نویسی مهدی‌قلی هدایت (مخبرالسلطنه). تصحیح و بازنویسی: امیرحسین اسلامی. تهران: دانشگاه‌هنر.

منبع صوتی

- برومند، نورعلی (۱۳۷۰). *ردیف سازی موسیقی سنتی ایران، روایت تار و سه‌تار میرزاعبدالله به‌روایت نورعلی برومند*. تهران: سروش.

Received: 2018/11/11
Accepted: 2021/05/08
Published: 2022/09/06

Study of Changing Notes Root and Functions in Dastgah Homayun from Radif of Mirza-Abdollah (transcribed by Dariush Talai)

Siavash Sahabi, MA in Playing Iranian Musical Instrument, Faculty of Music, University of Art, Tehran, Iran

Abstract

Classical Persian music is based on the Dastgah system. "Dastgahs" and "Avazes" comprise Radif. A Dastgah represents a multimodal and interconnected collection of some musical parts named Gushe. This music system has been developing during the Ghajar realm. In an analysis of Radif subjects, various factors are considered the modal characters. Three of them are more characteristic: gamut or scale of the mode, functional notes, and melodic progressions. The "changing notes" (Moteghaiier) are in the functional notes category which can present the modal character of a Gushe. There has been no account of evidence that theorizes occurring of these notes by researchers, yet. Thus, in this article, the main question is about the cause and function of them in Dastgah Homayun from Radif of Mirza–Abdollah. To address this subject, it is necessary to employ a systematic method. This method is recourse to some text of the treatise belonging to the Systematist School period. With presupposition of continuity of the concept about dissonance factors, a procedure developed by the author in this article. These dissonance factors, quadruple criteria, were proposed by Safi al–Din, with the title of "Asbab–e Tanafor." In this topic, one of the most critical items is the perfect fourth interval. This element has various uses in the theoretical opinions of the Systematist School. The noted interval is also used in the mentioned method. Therefore, the first step was the definition of the basic scale for Dastgah Homayun. After that, the perfect fourth interval was inspected between all notes of this scale. The notes that have no perfect fourth intervallic relation with the other notes of the basic scale in treble and bass directions were named "unattached" and which have this relation just in one direction were named "semi–unattached." In this way the second, third, and sixth notes of the Homayun scale are unattached and the fifth and seventh are semi–unattached. Concerning definitions, the Gushes of Dastgah Homayun were analyzed. The analysis was on the bases of scores that Dariush Talai has transcribed from NurAli Borumand's revision of Radif of Mirza–Abdollah. The conclusion shows a convincing congruence in the absence of a perfect fourth interval between the scale notes and the changing notes in Gushes. The complexity of analysis comes from coincident functionality of various events in melodies, and so the affection of changing notes in successive and non–successive modulated Gushes. On the other hand, picking up the perfect fourth interval merely helped to recognize the direction of movements of the changing notes. This case is under the absence of the perfect fourth interval in the basic scale. In this situation, either the unattached and semi–unattached notes, themselves move or the counterpart moves to eliminate the absence of a perfect fourth interval. By finding out the relationship between changing notes and the basic scale of Dastgah Homayun, anyone could attribute these changes to the coalescence of the Dastgah as a multi–modal corpus. Finally, with studies of the other Radifs and Dastgahs, the information about this gender of music will be increased; hence, there will be more options to develop the music compositions on the base of Persian music essence.

Keywords: Radif of Mirza–Abdollah, Dastgah Homayun, Dissonance factors, Modulated Gushe, Changing notes.