

۳-۱-۲- دستگاه سه‌گانه

ملودی‌ها در بسیاری از گوشه‌های دستگاه سه‌گانه مانند درآمد، زابل، بسته‌نگار و مغلوب، از نظر راستا و جهت، بیشتر بر محور حرکت‌های رفت و برگشتی سینوسی استوارند و تنها دو گوشه‌ی مویه و مخالف تا اندازه‌ای متفاوت‌اند. گوشه‌ی مویه بیشتر مبتنی بر حرکت‌های افقی است، اگرچه حرکت‌های سینوسی نیز در بخش‌هایی از ملودی‌های آن به چشم می‌خورد. گوشه‌ی مخالف در روایت میرزا عبدالله با ملودی‌های افقی ارائه شده است اما به‌طور کلی نمی‌توان برای این گوشه شمای حرکتی خاصی تصور کرد. نوازنده می‌تواند این گوشه را با استفاده از انواع حرکت‌های ملودیک ارائه دهد، چراکه ویژگی خاص این گوشه نه شکل خاص ملودیک بلکه تضادی است که از نظر الگوی فواصل و تغییر شاهد نسبت به درآمد این دستگاه حاصل می‌کند. این ویژگی زمانی که مخالف در سه‌گانه و چهارگاه اجرا می‌شود یکسان است. جدول شماره ۳ فراوانی انواع حرکت‌های ملودیک را از نظر راستا و جهت، در گوشه‌های شاخص دستگاه سه‌گانه نشان می‌دهد.

جدول ۳. انواع حرکت‌های ملودیک از نظر راستا و جهت، در گوشه‌های شاخص دستگاه سه‌گانه

حرکت‌های اصلی ملودیک						گوشه‌های شاخص		
سینوسی	قوسی		حرکت افقی محدود	پایین‌رونده			گوشه	دستگاه یا آواز
	مقعر	محدب		خطی	پلکانی	بالا رونده		
•				○				سه‌گانه
•			○				درآمد	
•							زابل	
•							بسته‌نگار	
○							مویه	
○							مخالف	
•							مغلوب	

۳-۱-۳- دستگاه چهارگاه

درآمد در دستگاه چهارگاه عمدتاً بر بنیان ملودی‌های بالارونده استوار است اما بیش‌ترین فراوانی حرکت‌های ملودیک در سایر گوشه‌ها به حرکت‌های افقی و رفت و برگشتی اختصاص دارد. از نکات مهم در ارتباط با حرکت‌های ملودیک در دستگاه چهارگاه این است که در آن، برخلاف سایر دستگاه‌ها و آوازهای ایرانی، حرکت‌های پایین‌رونده‌ی زیادی به چشم نمی‌خورد. شاید به همین سبب است که چهارگاه را دستگاهی متناسب با فضای امیدبخش صبحگاهان می‌دانند. جدول شماره ۴ فراوانی انواع حرکت‌های ملودیک را از نظر راستا و جهت، در گوشه‌های شاخص دستگاه چهارگاه نشان می‌دهد.

جدول ۴. انواع حرکت‌های ملودیک از نظر راستا و جهت، در گوشه‌های شاخص دستگاه چهارگاه

سینوسی	حرکت‌های اصلی ملودیک						گوشه‌های شاخص		
	قوسی		حرکت افقی محدود	پایین‌رونده			بالارونده		
	مقعر	محدب		خطی	پلکانی	پرش	پرش	پلکانی	خطی
○								●	درآمد
			●						زابل
●									بسته‌نگار
			●						مویه
○			●						حصار
○			●						مخالف
●									مغلوب
○		●							حدی
●		●							پهلوی
○		●							رجز
●			○						منصوری

۳-۱-۴- دستگاه ماهور

در گوشه‌های مختلف دستگاه ماهور تنوع حرکت‌های زیادی به چشم می‌خورد. به عنوان مثال، در درآمد، دلکش، آذربایجانی، زیرافکند، نیریز و شکسته حرکت اصلی ملودیک بیشتر مبتنی بر حرکت‌های افقی است، حال آن‌که در داد حرکت‌ها پایین‌رونده، پلکانی و همراه با قوس‌های محدب‌اند و در بسیاری از گوشه‌ها، مانند خسروانی، خاوران، نیشابورک، عراق، راک و ساقی‌نامه، حرکت‌های ملودیک سینوسی می‌شوند. جدول شماره ۵ انواع حرکت‌های ملودیک اصلی و فرعی را در گوشه‌های متنوع دستگاه ماهور نشان می‌دهد. همان‌طور که دیده می‌شود اغلب گوشه‌ها هم‌زمان از بیش از یک نوع حرکت در ساختار ملودیک خود بهره‌مند می‌شوند.

جدول ۵. انواع حرکت‌های ملودیک از نظر راستا و جهت، در گوشه‌های شاخص دستگاه ماهور

سینوسی	حرکت‌های اصلی ملودیک						گوشه‌های شاخص		
	قوسی		حرکت افقی محدود	پایین‌رونده			بالارونده		
	مقعر	محدب		خطی	پلکانی	پرش	پرش	پلکانی	خطی
		○	●	○					درآمد
		○		●	○				داد
○					●				خسروانی
			●		○				دلکش
●			○						خاوران
●					○				نیشابورک
		●			○				نصیرخانی
			●		○				آذربایجانی
			●		○				زیرافکند
		○	●						نیریز
○			●					○	شکسته
●							○		عراق
●							○		راک
●					○				ساقی‌نامه

۳-۱-۵- دستگاه راست‌پنجگاه

دستگاه راست‌پنجگاه از نظر ویژگی‌های ملودیک گوشه‌ها یکی از متنوع‌ترین دستگاه‌های موسیقی ایرانی است. درآمد و بیات عجم در راست‌پنجگاه بر حرکت‌های افقی ملودی استوارند، اگرچه در حرکت‌های فرعی ملودیک، تفاوت‌هایی با یکدیگر دارند. پنجگاه و طرز بیشتر با حرکت رفت و برگشتی ملودیک به شکل سینوسی اجرا می‌شوند که از نظر حرکت‌های فرعی تفاوت‌های قابل‌توجهی دارند. حرکت‌های پایین‌رونده‌ی پلکانی نیز در دستگاه راست‌پنجگاه، به‌ویژه در گوشه‌های سپهر، مبرقع و ماوراءالنهر، دیده می‌شوند، این حرکت‌ها معمولاً در ساختار خود نوعی حرکت سینوسی نیز دارند. جدول شماره‌ی ۶ انواع حرکت‌های ملودیک اصلی و فرعی را در گوشه‌های دستگاه راست‌پنجگاه نشان می‌دهد. همان‌طور که دیده می‌شود، در این دستگاه نیز اغلب گوشه‌ها در ساختار ملودیک خود، هم‌زمان از بیش از یک نوع حرکت بهره‌مند می‌شوند.

جدول ۶. انواع حرکت‌های ملودیک از نظر راستا و جهت، در گوشه‌های شاخص دستگاه راست‌پنجگاه

سینوسی	حرکت‌های اصلی ملودیک						گوشه‌های شاخص			
	قوسی		حرکت افقی محدود	پایین‌رونده			بالا‌رونده			
	مقعر	محدب		خطی	پلکانی	پرش‌می	خطی	پلکانی	پرش‌می	
								گوشه	دستگاه یا آواز	
○			●						درآمد	راست‌پنجگاه
●									پنجگاه	
○									سپهر	
			●						بیات عجم	
●					○				مبرقع	
○			●						طرز	
○				●	○				نوروز	
○					●				ماوراءالنهر	

۳-۱-۶- دستگاه همایون

حرکت ملودیک در درآمد و موالیان در دستگاه همایون بر محور افقی استوار است. حرکت‌های قوسی محدب‌ی بیش‌ترین فراوانی حرکت ملودیک را در دستگاه همایون دارند و از میان گوشه‌های شاخص همایون، گوشه‌های بیداد، لیلی و مجنون، نفیر، می‌گلی و بختیاری با این نوع حرکت ساخته می‌شوند. نروزها در همایون نیز بیشتر بر بنیان حرکت‌های پایین‌رونده‌ی خطی و پلکانی ساخته می‌شوند. حرکت ملودیک سینوسی نیز در برخی گوشه‌های دستگاه همایون دیده می‌شود که مهم‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از شوشتری، راز و نیاز و دناسری. جدول شماره‌ی ۷ فراوانی انواع حرکت‌های ملودیک را از نظر راستا و جهت، در گوشه‌های شاخص دستگاه همایون نشان می‌دهد.

جدول ۷. انواع حرکت‌های ملودیک از نظر راستا و جهت، در گوشه‌های شاخص دستگاه همایون

حرکت‌های اصلی ملودیک									گوشه‌های شاخص		
سینوسی	قوسی		حرکت افقی محدود	پایین‌رونده			بالارونده			گوشه	دستگاه یا آواز
	مقعر	محدب		خطی	پلکانی	پرتی	خطی	پلکانی	پرتی		
			•							درآمد	همایون
			•		○		○			موالیان	
					•					چکاوک	
○		•								بیداد	
		•			○					لیلی و مجنون	
○				•	○					نوروز	
		•								نقیر	
•					○					شوشتری	
•					○					رازونباز	
		•								می‌گلی	
		•								بختیاری	
○			•							دناسری	

۳-۱-۷- آواز بیات اصفهان

به‌استثنای گوشه‌ی جامه‌دران که ماهیت حرکت ملودی در آن بیشتر بر بنیان قوس‌های محدب است، اغلب گوشه‌های دیگر در آواز بیات اصفهان حرکت رفت و برگشتی سینوسی دارند. جدول شماره‌ی ۸ انواع حرکت‌ها را در گوشه‌های شاخص آواز بیات اصفهان نشان می‌دهد.

جدول ۸. انواع حرکت‌های ملودیک از نظر راستا و جهت، در گوشه‌های شاخص آواز بیات اصفهان

حرکت‌های اصلی ملودیک									گوشه‌های شاخص		
سینوسی	قوسی		حرکت افقی محدود	پایین‌رونده			بالارونده			گوشه	دستگاه یا آواز
	مقعر	محدب		خطی	پلکانی	پرتی	خطی	پلکانی	پرتی		
•		○								درآمد	بیات اصفهان
		•								جامه‌دران	
•			○							بیات راجع	
•					○					سوز و گداز	

۳-۱-۸- دستگاه نوا

درآمد در دستگاه نوا برخلاف درآمد در دیگر دستگاه‌ها و آوازهای موسیقی ایرانی، دارای ملودی‌های بالارونده است که در بخش‌هایی به شکل سینوسی درمی‌آیند. سه گوشه‌ی گردانیه، بیات راجع و نهفت ملودی‌های قوسی شکل محذب دارند و گوشه‌های پایانی دستگاه نوا، مانند عشیران، خجسته، بوسلیک و نیریز، اغلب حرکت ملودیک افقی دارند. جدول شماره‌ی ۹ انواع حرکت‌های ملودیک را از نظر راستا و جهت، در گوشه‌های شاخص دستگاه نوا نشان می‌دهد.

جدول ۹. انواع حرکت‌های ملودیک از نظر راستا و جهت، در گوشه‌های شاخص دستگاه نوا

حرکت‌های اصلی ملودیک						گوشه‌های شاخص		
سینوسی	قوسی		حرکت افقی محذور	پایین‌رونده			بالارونده	دستگاه یا آواز
	مقعر	محدب		خطی	پلکانی	پله‌ریزی		
○							●	درآمد
		●	○					گردانیه
		●						بیات راجع
			●		○			عشاق
		●						نهفت
			●	●				گوشه
		○	●					عشیران
			●					خجسته
			●		○			بوسلیک
			●		○			نیریز

۳-۲- نقش ساختمان کلی ملودیک در شکل‌گیری گروه‌های موسیقایی

هر ملودی جدای از این که از چه مد و ترکیب فواصلی در ساختار خود استفاده می‌کند و بر چه ویژگی‌های ریتمیکی استوار است، جوهره‌ی موسیقایی خاصی دارد که ناشی از همه‌ی عوامل موسیقایی و غیر موسیقایی است. بر این اساس شنونده کلیت ساختمان اثر را درک می‌کند. این ساختمان کلی مفهومی را انتقال می‌دهد که با نزدیک شدن به مرزهای پایانی خود این احساس را در شنونده برمی‌انگیزد که گروه صوتی تکمیل شده، برای آغاز گروه صوتی بعدی آماده است. ویژگی استفاده از ساختمان کلی ملودیک در نمایش گروه‌های صوتی بیشتر در گوشه‌هایی از ردیف مشاهده می‌شود که انگاره‌های ملودی خاصی^{۱۲} دارند. این گوشه‌ها معمولاً ملودی‌هایی دارند که شنیدن آن‌ها برای شنونده لذت‌بخش است و در خاطر او ماندگار می‌شوند. در ادامه از گوشه‌ی رجز در دستگاه چهارگاه که انگاره‌ی ملودیک بسیار ساده و درعین حال مشخصی دارد، سخن خواهیم گفت. در جریان اجرای انگاره‌های ملودیک، خواننده یا نوازنده اقدام به اجرای تحریرهایی می‌کند که معمولاً بخشی از ساختار اصلی بیانی گوشه قلمداد نمی‌شوند. نمونه‌ی این نوع تحریر در پایان سطر سوم نمونه‌ی زیر نیز دیده می‌شود (برای مطالعه‌ی بیشتر نگاه کنید به آژاده‌فر، ۱۳۸۷، ۷۵-۶۱).



شکل ۱۵. نقش ساختمان کلی ملودیک در نمایش مرزهای پایانی گروه‌های صوتی؛ نمونه رجز در دستگاه چهارگاه از ردیف میرزا عبدالله به روایت نورعلی برومند (دورینگ، ۱۳۹۰، ۱۴۰)

درآمدها به‌ندرت ملودی‌هایی با ویژگی‌های انگاره‌ای خاص دارند، زیرا بیشتر در تلاش‌اند با حرکت‌های انتزاعی بر روی نغمات، به تثبیت نقش درجات مُد بپردازند. البته باید متذکر شد که می‌توان برای درآمدها «ملودی مدل» یا «سرمشق ملودیک» که در واقع نمونه‌ی انتزاعی و تلخیص‌شده‌ی گردش نغمات است، در نظر گرفت؛ اما ملودی مدل‌های درآمدها الزاماً نقش انگاره‌های ملودیک زیبا و به‌خاطرماندنی را ندارند.

گوشه‌هایی مانند ملانازی، عزال، لوبیئی، گریلی، سیخی، چهارپاره، گبری، غمانگیز، گیلکی، مهربانی، بیدگانی مسیخی، شاه ختایی، حدی، پهلوی، رجز، داد، خاوران، ساقی‌نامه، چکاوک، طرن، بیاد، لیلی و مجنون، بختیاری و بسیاری دیگر از گوشه‌ها، انگاره‌های ملودیک زودآشنا و جذاب - به‌ویژه برای شنوندگان ایرانی - دارند.

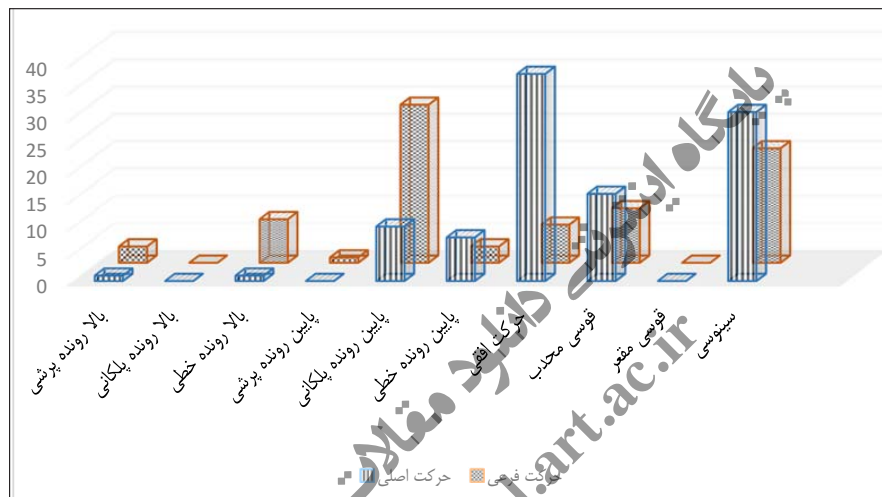
۴- نتیجه‌گیری

باید در نظر داشت که نمی‌توان جایگزینی برای اجرای عملی ردیف موسیقی ایرانی و تسلط بر ظرایف ملودی‌های آن طی سال‌ها ممارست یافت و هرگونه جمع‌بندی و بیان کلیات در زمینه‌ی طبیعت موسیقی ایرانی تنها جنبه‌ی نسبی خواهد داشت. بر همین اساس است که موسیقی‌شناسان همواره در تبیین ساختارهای کلی موسیقی فرهنگ‌های پیشرفته‌ی آسیای غربی، مرکزی و جنوبی با مشکل مواجه بوده‌اند. بالین‌همه در این بخش با تکیه بر نتایج پژوهش حاضر، تلاش خواهیم کرد تصویری نسبی از طبیعت حرکت‌های ملودیک در ردیف موسیقی ایرانی ارائه دهیم. ابتدا به جمع‌بندی آماری انواع حرکت‌های ملودیک و میزان فراوانی هریک از آن‌ها در مجموعه‌ی ردیف می‌پردازیم.

جدول ۱۰. توزیع فراوانی انواع حرکت‌های اصلی و فرعی ملودی در گوشه‌های شاخص ردیف موسیقی ایرانی بر اساس راستا و جهت

سپهرسی	راستا و جهت حرکت								نوع حرکت در ساختار گوشه‌ها	
	قوسی		حرکت افقی محدود	پایین‌رونده			بالارونده			
	مقعر	محدب		خطی	پلکانی	پرش‌می	خطی	پلکانی		پرش‌می
۲۱	۰	۱۶	۲۸	۸	۱۰	۰	۱	۰	۱	حرکت‌های اصلی ملودیک ●
۲۱	۰	۱۰	۷	۳	۲۹	۱	۸	۰	۳	حرکت‌های فرعی ملودیک ○

همان‌گونه که در جدول نشان داده شده است، بیش‌ترین نوع حرکت ملودیک گوشه‌های ردیف موسیقی ایرانی حرکت‌های افقی و حرکت‌های رفت و برگشتی سینوسی در گستره‌ی محدود صوتی‌اند. هم‌زمان با این نوع حرکت‌ها، ملودی‌های گوشه‌ها به‌شکلی نامحسوس با حرکت‌های فرعی پایین‌رونده‌ی پلکانی دنبال می‌شوند. جدول شماره‌ی ۱۰ همچنین نشان‌گر آن است که برخی از انواع حرکت‌های ملودیک معمولاً در ساختار شمای حرکت ملودیک گوشه‌ها استفاده‌نشده یا بسیار به‌ندرت دیده می‌شوند که از آن میان می‌توان به حرکت‌های قوسی مقعر و حرکت‌های بالارونده‌ی پلکانی اشاره کرد. البته این بدان معنا نیست که در قطعات تصنیفی این نوع حرکت‌ها وجود ندارند یا نوازنده‌ی موسیقی ایرانی مجاز به استفاده از آن‌ها نیست. میزان فراوانی حرکت‌های ملودیک در ردیف موسیقی و مقایسه‌ی این فراوانی‌ها در نمودار شماره‌ی ۱ نشان داده شده است.



نمودار ۱. نمودار توزیع فراوانی انواع حرکت‌های اصلی و فرعی ملودی در گوشه‌های شاخص ردیف موسیقی ایرانی بر اساس راستا و جهت

در مجموع حرکت‌های بالارونده در ساختار ملودی‌های ردیف موسیقی ایرانی فراوانی چندانی ندارد. علاوه بر این، گرایش به حرکت‌های وضعی در ملودی‌های ردیف بیشتر از گرایش به حرکت‌های انتقالی است. زیرا حرکت‌های وضعی بیشتر بر اثر حرکت‌های افقی و دورزننده‌ی ملودی حاصل می‌شوند و حرکت‌های انتقالی بیشتر به‌واسطه‌ی حرکت‌های بالارونده و پایین‌رونده‌ی ملودی ایجاد می‌شوند. بررسی راستا و جهت در ساختار ملودی‌های ردیف واقعیتی بسیار مهم را درباره‌ی ردیف موسیقی ایرانی آشکار می‌کند و آن این است که ردیف موسیقی ایرانی اساساً در خدمت آواز و به‌تبع آن، بیان‌های عارفانه‌ی شعر فارسی است، زیرا حرکت‌های ملودیک طبیعی‌تغزلی و سرایشی دارند، حتی اگر ردیف مورد مطالعه روایتی سازی باشد.

پی‌نوشت‌ها

1. Contour; Shape; Configuration; Outline
2. Herzog
3. Densmore
4. McAllester
5. Merriam

6. Roberts
7. Adams
8. Waesberghe
9. Szabolesi
10. Toch
11. Courvoisier
12. Melody types

منابع

- آزاده‌فر، محمدرضا (۱۳۸۷) «ویژگی تحریر در ساختار ریتم گوشه‌های ردیف موسیقی ایرانی»، فصلنامه‌ی ماهور، سال دهم، شماره ۳۹، صص. ۶۱-۷۵.
- پورتراب، مصطفی کمال و همکاران (۱۳۹۱) *مبانی نظری و ساختار موسیقی ایرانی*، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، تهران.
- دورینگ، ژان (۱۳۸۹) *ردیف میرزا عبدالله برای تار و سه‌تار به روایت نورعلی برومند*، ماهور، تهران.
- [Un-named author] (1894) *Musical times*, Sept issue.
- Adams, Charles R. (1976) *Melodic Contour Typology*. *Ethnomusicology* 20 (2): 179-215.
- Courvoisier, Duncan M. (1957) *Melodic analysis in the theory curriculum*, Indiana University, Unpublished M.M. Thesis.
- Densmore, Frances (1918) *Teton Sioux music*, Bulletin 61 ed. Bureau of American Ethnology, Washington.
- Herzog, George (1928) *The Yuman musical style*. *Journal of American Folk-Lore* 41 (160): 183-231.
- McAllester, David P. (1949) *Peyote music*, 13 ed. New York: Viking Fund Publications in Anthropology.
- Merriam, Alan P. (1967) *Ethnomusicology of the Flathead Indians*, Vol. 44, Fund Publications in Anthropology, Aldine, Chicago, New York.
- Roberts, Helen H. (1933) *Form in primitive music*, W. W. Norton, American Library of Musicology, New York.
- Smits van Waesberghe, Joseph (1955) *a textbook of melody: a course in functional melodic analysis*, American Institute of Musicology, Miscellaneous 11, New York.
- Szabolesi, Bence (1965) *a history of melody*, St. Martin's Press, New York.
- Toch, Ernst (1948) *the shaping forces in music*, Criterion Music Corporation, New York.

پایگاه اینترنتی دانلود مقالات دانشگاه هنر
journal.art.ac.ir

Received: 12 Feb 2015

Accepted: 12 May 2015

Melodic Shapes in Gūsheh-ha of Iranian Radīf¹

Mohammad Reza Azadehfar, Associate Professor at Faculty of Music, University of Art, Tehran, Iran

Abstract

Studies on Iranian music are particularly conducted to show its melodic aspects and are highly occupied by the discussions of modal systems of dastgāh-ha and the arrangements and functions of notes and their alteration within a tetrachord and pentachord. In general, we can consider three main factors in melodic contours including directions, intervals and time values. However, accustomed listeners of Iranian music pay little or no attention to microtones and their complicated arrangements. In fact, the combination of those three elements plus the presentation of such features arouse their emotion. In order to study and categorize the melodic shapes of gūsheh-ha of the radīf of Iranian traditional music, a system is designed. In this system, all the main gūsheh-ha of seven dastgāh-ha and five āvāz-ha of the radīf (here the version of Mirazā Abdullāh is used as the main reference) are studied and the melodic shapes of them are categorized. For each gūsheh two types of melodic movements are recognized, structural and momentary movements. The researcher has used his own experience of familiarity with radīf, as a musician, to distinguish the structural elements from momentary musical incidents. Living in a society is the best way to learn and experience everyday life to make sense of the music and the culture of that society. Nonetheless, in order to categorize the musical elements, a systematic approach, which leads to a sort of comparative examination of data, is working accurately. The approach presented in this study helps to examine the qualitative phenomena of melodic movement in various gūsheh-ha of dastgāh-ha and their subdivisions to acquire a general picture of one of the elements of form in Iranian traditional music. Based on the findings, the central features in melodic shape of gūsheh-ha of the radīf are summarized. In 106 gūsheh-ha of various dastgāh-ha and their subdivisions āvāz-ha which have been studied in this project, pendulum movement of melody and moving level with the very limited tonal material have the highest rank in various melodic shapes and movements. As well as pendulum and level melodic contours as the main melodic movements, there is another movement which is sequential descending of the melody. The findings of this study also revealed that some types of melodic shapes, such as “inverted arc,” “sequential ascending,” and “terrace descending” appears very rarely in melodic movements of Iranian melodies, and ascending melodic movements are not popular in melodic structure of dastgāh-ha. Moreover, melodies in traditional music of Iran are usually tended to move in a level with a very limited tonal material or to have a wave shape outline.

Keywords: Melodic Contour, World Music Analysis, Iranian Musical Structure, Dastgāh Structure, Middle East Musical Structure

¹ This research project was founded by Iran National Science Foundation, INSF.