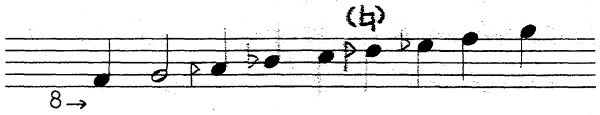
ص ۳۱، اندازهٔ این فاصله‌ها). در نتیجه‌گیری بیان نمودیم که فاصله‌ها، به استثنای فاصله‌های چهارم و هشتم، در حاشیهٔ بسیار گسترده‌ای نوسان می‌کنند که فراتر از آن برای نوازندگان قابل قبول نیستند. گام آرمانی نیازمند تعداد بسیاری پردهٔ اضافی در ساز است، و سازهایی همچون سنتور، که محدود به هفت صدا در فاصلهٔ هشتم هستند، در هر صورت باید به پرده‌های صوتی متوسط بسنده کنند.

دوازده دستگاه و آواز

اصولا دوازده دستگاه و آواز را بر می‌شمارند، اما در عمل بیات کرد می‌تواند از شور مجزا شود، همچنان که شوشتری می‌تواند از همایون جدا گردد، به نحوی که چهارده دستگاه و آواز حاصل آیند. در ضمن، می‌توانسته‌اند همین طور این عدد را اضافه کنند و گوشه‌های بزرگی همچون مخالف سه‌گاه، عراق یا حجاز را جدا سازند. اما عدد دوازده (مشخصاً دلیل دوازده ماه سال و نیز احتمالاً دوازده امام) اشارات نمادین بسیار قویی دارد. رده‌بندی دوازده مقام به صفی‌الدین (یا پیش از او) بر می‌گردد و در آذربایجان و ترکستان باز یافته می‌شود.

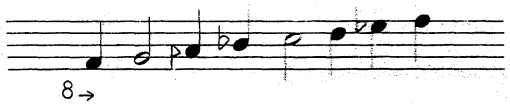
اگر ردیف میرزاعبدالله را با ردیف دوامی یا معروفی مقایسه کنیم، در اینجا دوازده دستگاه به شکلی بسیار کوتاه خودنمایی می‌کنند. با این همه، باید یادآوری کرد که نخست، گوشه‌ها در هنگامی که خوانده می‌شوند طولانی‌ترند؛ سپس، آوانویسی موسی معروفی عناصر چندین ردیف را گرد می‌آورد. احتمال دارد که میرزا عبدالله گوشه‌های دیگری را آموزش می‌داده که در این خصوص، مشخصاً می‌توان از رنگهای طولانی شهرآشوب نام برد که در اینجا در همایون و راست پنجگاه وارد نشده‌اند، اما آنها را در آوانویسی منتظم‌الحکما می‌یابیم. با این همه، محتوای ردیف نخست به وسیلهٔ خود استاد معین می‌شود. کافی است بدانیم که میرزاعبدالله ردیف خود (یا ردیف پدرش) را به روایتی که در اینجا ارائه شده محدود ساخته است. حسین‌قلی نیز به همین صورت عمل کرده و ردیف وی چند گوشه کمتر و بیشتر دارد، اما مختصرتر است. با این همه، تصریح می‌کنیم که تعداد گوشه‌ها همواره متناسب نیست، زیرا گوشه‌هایی می‌توانند در گوشه‌های دیگر ادغام شوند و نام خود را از دست بدهند، و این نکته‌ای است که غالبا در این روایت میرزاعبدالله اتفاق می‌افتد (مثلا مانند گوشه‌های بیات اصفهان، یا رضوی در شور). اینك در عین حال که نگرشی کوتاه از ساختارهای مقامی دستگاهها و آوازهای مختلف را به دست می‌دهیم، ضمناً مقایسه‌هایی با روایتهای دیگر به عمل می‌آوریم.

دستگاه شور بر روی گام زیر نواخته می‌شود که در آن، درجهٔ پنجم (ر) متغیر است. روایتی که در اینجا به دست داده شده بسیار کامل است. شور تغییرات عمدهٔ گام ندارد، بلکه بیشتر دارای تغییر یا انتقال نت شاهد هستند.

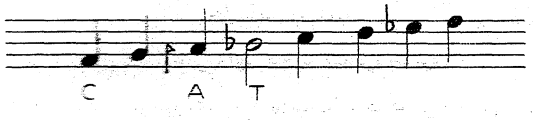


یکی از مشخصه‌های آوازهای مشتق از شور این است که همواره شروع آنها در زیر و اتمام آنها در بم، بر روی نخستین نت شور (سُل) یا احتمالاً فا، صورت می‌پذیرد. در این ردیف، آوازها همگی در درجهٔ هشتم بالای شور نواخته می‌شوند، اما برای این که آنها را با تار و سه‌تار بنوازیم، رایج‌تر آن است که آنها را به درجهٔ یك چهارم پایین‌تر منتقل سازیم.

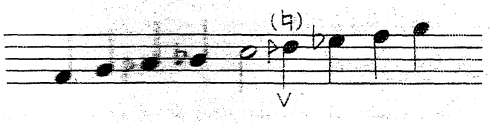
آواز ابوعطا بر روی گام شور (با درجهٔ پنجم طبیعی) و با پایه قرار دادن درجهٔ چهارم نواخته می‌شود. این آواز در اینجا با گوشهٔ رامکَلی آغاز می‌شود که مقدم بر درآمد است. گیلکی عموماً بیش از آن که در ابوعطا ادغام گردد، در دشتی وارد می‌شود. بخش دوم (حجاز و گیلکی) درجهٔ پنجم (ر) را پایه قرار می‌دهد.



آواز بیات ترك از همان گام استفاده می‌کند، اما نت سوم سی بِمُل را پایه قرار می‌دهد. می‌توانیم گوشه‌های قطار و قَرائی را، که در اینجا در بیات کرد نواخته می‌شوند، به آن اضافه کنیم. این روایت دارای چندین گوشه است که به ماهور نیز تعلق دارند (فِیلی، خسروانی، شکسته) و در ردیف حسین‌قلی یافت نمی‌شوند.

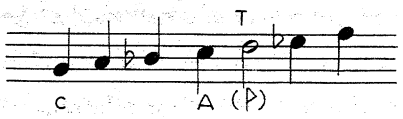


آواز افشاری گام شور را با درجهٔ پنجم متغیر دنبال می‌کند. این روایت در مقایسه با روایت حسین‌قلی و به خصوص معروفی بسیار کوتاه است، اما می‌توانیم گوشه‌های برگرفته از دستگاههای دیگر، همچون ماهور و نوا را بدان اضافه کنیم.

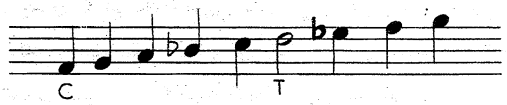


آواز دشتی همان گام را، که پایهٔ آن بر روی درجهٔ پنجم متغیر

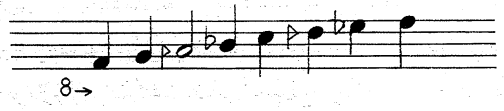
قرار داده می‌شود، دنبال می‌کند. اینجا نیز این آواز به تعداد اندکی گوشه تقلیل یافته است.

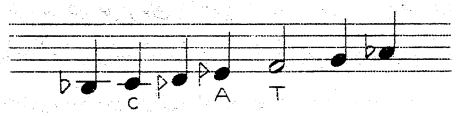


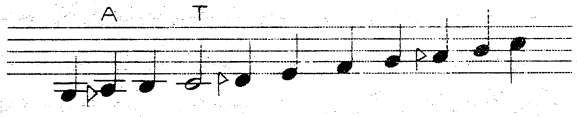
آواز بیات کرد غالباً در شور وارد می‌شود. این روایت به‌روایت حاجی آقامحمد ایرانی، که برومند با آن آموزش دیده، بسیار نزدیك است.



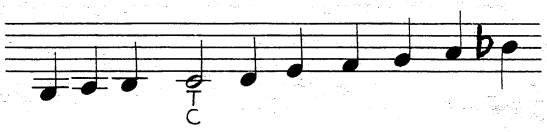
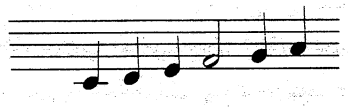
دستگاه سه‌گاه می‌تواند با گوشهٔ بزرگ حصار، که از چهارگاه برگرفته می‌شود، کامل گردد، به شرط آن که فاصله‌ها بدین صورت تطبیق یابند: سل، لا، سی کُرُن (نت شاهد)، دو، رِ. بیشتر گوشه‌های سه‌گاه در چهارگاه بازیافته می‌شوند و احتمالا از این مقام برگرفته شده‌اند. گوشه‌های رُهاب، مسیحی، تخت طاقدیس و شاه‌ختایی را ملاحظه خواهیم کرد که امروزه به ندرت در این مقام نواخته می‌شوند. (این گوشه‌ها بیشتر به نوا تعلق دارند، اما می‌توانیم آنها را در پایان افشاری نیز بنوازیم). رنگ دلگشا در اینجا به جای وزن ۶/۸ (معروفی) با وزن ۴/۸ تطبیق یافته است. این روایت، همان گونه که یوسف فروتن آن را می‌نواخت، دارای رنگ شهرآشوب نیست، اما تطبیق دادن شهرآشوب چهارگاه در مقام سه‌گاه امکانپذیر است. گام سه‌گاه به شرح زیر است:

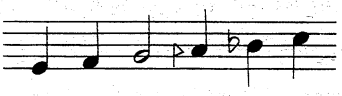


گوشهٔ بزرگ سه‌گاه موسوم به مخالف بر روی این گام نواخته می‌شود:

دستگاه چهارگاه یکی از مهمترین و گسترش یافته‌ترین دستگاهها است. روایتی که در اینجا ارائه شده بسیار کامل است، و دارای انتقال در درجهٔ پنجم (حصار) و درجهٔ هشتم (منصوری) است.

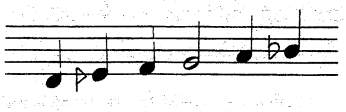


دستگاه ماهور نیز بسیار کامل است، اما در اینجا قطعه‌های ضربی مقدمهٔ کوراوغلی (روایت معروفی و شهنازی) و نیز رنگ شهرآشوب (معروفی) در آن گنجانده نشده‌اند. مایه‌گردانیهای آن بسیارند.

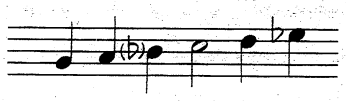
ماهور:

حصار:

دلکش:



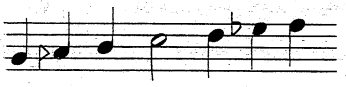
شکسته:



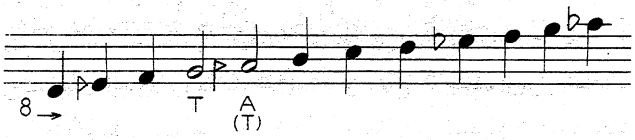
عراق:



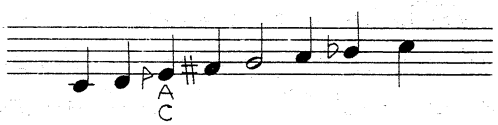
راك:



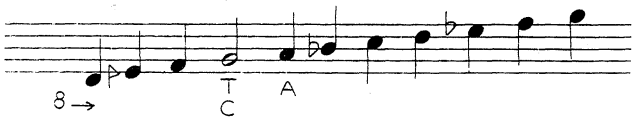
دستگاه همایون نیز در اینجا بسیار کامل است، به استثنای مایه‌گردانیهای کوتاه در سه‌گاه (بیات عَجَم) و شور (عشاق) (بنگرید به معروفی). شوشتری گاه همچون آوازی مستقل با مایه‌گردانی منصوری خود بر روی گام چهارگاه، که در اینجا به دست داده نشده، نواخته می‌شود. این روایت دارای رِنگ شهرآشوب نیست.



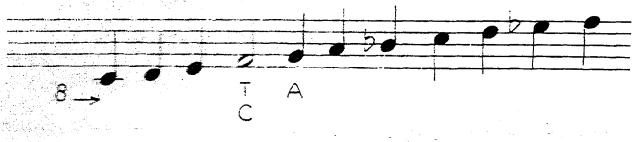
آواز بیات اصفهان به عنوان مشتق همایون در نظر گرفته می‌شود، و این نکته‌ای قابل تردید است. این آواز را تقریباً همواره به صورت جداگانه می‌نوازند. نت محسوس، فا دیز، باید اندکی پایین برده شود. بیات راجع، بر روی لا، در اینجا چندین قطعه از ابوعطا را در بر می‌گیرد.



دستگاه نوا نیز مقامی است که تنها در موسیقی سنتی نواخته

می‌شود. روایت کتاب حاضر به روایتهای حسین قلی و معروفی بسیار نزدیك است؛ به غیر از گوشه‌های پایانی، که می‌توانیم به آنها رُهاب، مسیحی، شاه‌ختایی و تخت‌طاقدیس را، در درجهٔ پنجم پایین روایت سه‌گاه این گوشه‌ها، اضافه کنیم.

دستگاه راست پنجگاه مقامی قدیمی است که تنها در موسیقی هنری نواخته می‌شود. در این دستگاه تقریباً هیچ قطعهٔ ضربی را نمی‌یابیم که در محاق ماهور قرار گرفته باشد. نام پنجگاه، که امروزه به گوشه‌ای فرعی اطلاق می‌شود، معنای قدیم خود را از دست داده، به گونه‌ای که بهتر است این مقام را راست بنامیم، چنان که در آذربایجان نیز آن را این گونه می‌نامند. تمامی روایتهای این دستگاه در ردیفهای مختلف عملا همانند هستند؛ با این همه در اینجا چهارمضراب، که در روایتهای علی‌اکبر شهنازی و موسی معروفی آن را خواهیم یافت، گنجانده نشده است. همین طور، گوشه‌های راك فراموش گشته‌اند، اما کافی است از ماهور برگرفته شوند و به فا منتقل گردند، عیناً همان گونه که برای رنگ حَربی چنین شده است. شهرآشوب را در روایتهای معروفی و منتظم‌الحکما باز خواهیم یافت.

گام راست و مایه‌گردانیهای آن حدوداً همانند گام ماهورند که به درجهٔ پنجم پایین منتقل شده باشد.



چند مشخصهٔ زیبایی‌شناختی ردیف

چند نکته وجود دارند که شایستهٔ توجهی خاصند، زیرا مشخصاً در هنگام شنیدن اجرای ردیف یا خواندن نت آن اغلب درك نمی‌شوند: این نکته‌ها وزن و تزیین هستند.

وزن

وزنهایی که در ردیف می‌یابیم مجموعهٔ بسیار گسترده‌ای را، از وزنهایی که به روشنی موزونند تا وزنهای ناموزون، در بر می‌گیرند. می‌توانیم آنها را این چنین رده‌بندی کنیم:

- وزنهای ربعی، ساده و منظم (مانند: حَربی، ساقی‌نامه ۲/۴).
- وزنهای مبهم که میان ۳/۴ و ۶/۸ نوسان دارند. در اینجا موضوع عبارت از بارزترین وزن ایرانی است که در موسیقی محلی که از قفقاز تا پامیر گسترده می‌شود، و افغانستان و بلوچستان را نیز در بر می‌گیرد، بسیار توسعه یافته است. در موسیقی قدیمی ایران (و امروز نیز در موسیقی عربی و ترکی) گونه‌های بسیاری از دوائر طویل (۱۲، ۱۴، ۲۴ ضربی و غیره) یافت می‌شدند. این وزنها در حدود سدهٔ دوازدهم هـ‌ش از میان رفتند، در حالی که امکانات برخی از ضربهای کوتاه همچون ۶/۸، ۳/۲ یا ۶/۴ تا آخرین حدود مورد تعمق قرار گرفتند. در این حدود اندك، ایرانیان ظرافتهای قابل ملاحظه‌ای را در کار آوردند، چنان که در قطعه‌هایی مانند لزگی در چهارگاه می‌توانیم به این نکته پی ببریم. ایهام وزن ۶/۸ در این است که ۶ ضرب می‌توانند به صورت ۳×۲ یا ۲×۳ مجزا شوند، در عین آن که موتیفهای بسیاری نیز هستند که در آنها هر دوی این آرایشها امکانپذیرند. در برخی از موارد، ابهام بر روی مکان ضرب اولی چیره می‌شود، مانند ابتدای شهرآشوب شور، که می‌تواند بر روی ضربهای مختلفی محقق شود.
- اتفاق می‌افتد که نغمه لحظه‌ای از چارچوب میزان خارج می‌شود، و سپس مجدداً با آن تطبیق می‌یابد (مثلاً نَستاری در نوا، رِنگ فرح در همایون). در موارد دیگر، به صورتی نامحسوس از وزن پایه خارج می‌شوند، اما حالت پیوستگی وزنی حفظ می‌شود و این کار به طور مجازی به وسیلهٔ سیر نغمه صورت می‌پذیرد، مانند کرشمهٔ نوا. این وزنها را می‌توان ضربی، اما ناموزون، نام نهاد.
- گاه میزان مختصراً در طی قطعه‌ای عوض می‌شود، مانند مجلس‌افروز در ماهور یا گریلی در شور.
- بسیاری از وزنها اتساع پذیرند، به ویژه آنهایی که از بحر شعری سرچشمه می‌گیرند، مانند کرشمه یا چهارپاره. با تأکید کردن بر روی تضادها، بنابر سلیقهٔ نوازنده، نتهای طولانی طولانی‌تر و نتهای کوتاه کوتاه‌تر می‌شوند. در چهارپاره، برای گذر کردن از ۷/۱۶ به ۱۵/۸ کافی است آخرین ضرب جمله طولانی گردد. در مواردی از این دست، میزان دیگر معنی ندارد، زیرا جمله‌ها دارای ساختار عروضی دقیق و تغییرناپذیرند و از ساختار وزنی که پذیرای آرایشهای مختلف باشد سرچشمه نمی‌گیرند.
- اصطلاح وزن آزاد معرف ساختار نامعین و متغیری است که طبق سلیقهٔ نوازنده تغییر می‌کند. درست است که برخی از گوشه‌ها نمی‌توانند به فرمولهای وزنی یا عروضی برگردانده شوند، اما این بدان معنا نیست که این گوشه‌ها دارای وزن نیستند. مثلا درآمد ماهور به حربی دارای وزن منظمی است و نتهای آن همگی سفیدند. تا آن زمان که چهار دولاچنگ، که ضرب پایه را (که نت آن سفید است) عوض می‌کنند یا شتاب

می‌دهند، در کار می‌آیند. گوشه‌های دیگر چنین می‌نمایند که ضرب یا موجی منظم (که در قالب میزان نمی‌گنجند) را دنبال می‌کنند، مانند حسینی در نوا. در تمامی موارد، این حالات حاشیهٔ بزرگی از نوسانهای وزنی، یا *روباتو*، را پذیرا می‌شوند.

ـ در مرتبه‌ای پایین‌تر، دربارهٔ عوامل دیگری که آنها نیز زمان را به نحوی پیوسته ساختار می‌بخشند، می‌توان از نوعی انتظام در جمله‌پردازی، نوعی قرینگی در تناسبات، استفاده از تقلید، سؤال و جوابها نام برد. این مورد، از جمله به درآمد شور، دشتی، ابوعطا و غیره مربوط می‌شود.

تحلیل دقیق‌تری می‌تواند بیش از این تفاوتهای جزئی میان وزنهای ربعی و وزنهایی را که به هیچ‌گونه برش منظمی قابل تقلیل نیستند روشن نماید، اما ما تنها خواستیم نظر خوانندگان را بر روی غنای زبان وزنی ردیف جلب کنیم. حتی وزنهایی که کمترین کیفیت موزون را دارند (درآمد اصفهان، نوا، بیات کرد، افشاری و غیره) قابل درک و پیوسته باقی می‌مانند و در اجراهای گوناگون اختلاف اندکی می‌یابند. علتهای این پیوستگی تا حدودی مربوط به قیدهایی است که نواختن مضرابی سازهای زهی به وجود می‌آورد. یك تریل، یك ترمولو (ریز) می‌تواند به تعداد نسبتاً دقیقی زخمه تقسیم شود. بنابراین، برخی از جنبه‌های موسیقی ایرانی را باید از لحاظ حرکت دست نوازنده درنظر آورد. این نکته ما را به قلمرو اجرا و تزیین وارد می‌سازد. سرانجام، باید یادآوری کرد که در پس ردیف، فرهنگی را ملاحظه می‌کنیم که بر پایهٔ به یاد سپاری شعر استوار است: گلستان سعدی، مثنوی ملای رومی، دیوان حافظ و نیز سوره‌های قرآن بدون شك حس وزن‌شناسی فضلای ایران را قوت و گستردگی بخشیده‌اند. در همین راستا، می‌گویند که ساز را باید به سخن در آورد تا ناگفتنی را بیان کند (خالقی، ۱۳۳۳: ۱۰۸)، ناگفتنی که حتی شاعر نمی‌تواند آن را القا نماید.

فن تزیین

می‌گویند که در موسیقی ایرانی، آنچه نواخته می‌شود مهم نیست، بلکه نحوهٔ نواختن آن اهمیت دارد. تفاوت میان نغمه‌ای که شاگرد و استاد می‌نوازند، آنقدرها در چیره‌دستی، دقت، شدت و ضعف صدا و آوادهی نیست که در هنر تزیین کردن نتها است. این هنر در موسیقی ایرانی بسیار رشد کرده، به این دلیل است که تسلط یافتن بر ردیف مستلزم سالیان طولانی آموزش است. هدف از چنین شیوهٔ آموزشی آن نیست که مهارتهای فنی محقق گردند، بلکه بیشتر این است که تمامی امکانات تزیینی ساز کشف گردند و در ظرافتهای ردیف نفوذ شود. این مفهوم تزیین چنان تنگاتنگ با مفهوم اجرای صحیح وابسته است که اصطلاح فنی که مبین تزیین باشد وجود ندارد. تنها اصطلاح «خشك» زدن را برای بیان اجرای ساده، و ریزه‌کاری یا «پُر» زدن را برای ظرافت نوازندگی به کار می‌برند.

تأکیدها

مقصود ما از تزیین در اینجا هر آن چیزی است که به یك یا چند نت برجستگی می‌بخشد. ساده‌ترین شیوه عبارت از تأکید کردن بر یك صدا در میان سایر صداها است. در این خصوص، موسیقی ایرانی به روشنی از موسیقی غربیِ پس از سدهٔ هجدهم متمایز می‌گردد. در حالی که درغرب تضادهای شدت بر روی جمله‌های کامل تأثیر می‌گذارند، در موسیقی ایرانی تضادها از نتی به نت دیگر عمل می‌کنند. بدین سان، تزیینها همچون سایه‌هایی هستند که نتهای اصلی را دنبال می‌کنند و به صورتی آهسته‌تر، در پسزمینه نواخته می‌شوند. موسیقی ایرانی، که ساختار آهنگین آن اغلب ساده باقی می‌ماند، به واسطهٔ این بازی سایه-روشن مشخصاً برجستگی می‌یابد.

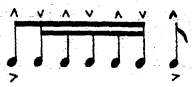
در سازهای مضرابی (با مضراب چوبی، فلزی، ناخن انگشت اشاره) زخمه‌های موسوم به «راست» قوی‌تر از زخمه‌های موسوم به «چپ» هستند. زخمهٔ راست برای سه‌تار از پایین به بالا و برای تار از بالا به پایین زده می‌شود. با در نظر گرفتن این تفاوتهای جزئی طنین، تمامی نغمه‌های ردیف دارای تأکید مشخصی هستند که برای برجستگی بخشیدن به وزن و جمله‌پردازی آنها در نظر گرفته شده‌اند. این جنبه چنان حائز اهمیت است که منتشر کردن آوانویسی ردیف بدون مشخص ساختن تفصیلی زخمه‌ها بی‌معنی است. در واقع، از پیش هیچ مشخص نیست که کدام زخمه درخور این یا آن جمله است، و یك انگشت‌گذاری نامناسب منجر به معنی نادرست یا معنی مخالف ناراحت‌کننده‌ای می‌شود. صرفهٔ کسانی که ردیف حاضر را آموزش خواهند دید در آن است که دقیقاً از انگشت گذاریهای مشخص شده پیروی کنند، و احتمالاً تغییرات لازم را در نواختن سه‌تار و سنتور به عمل آورند. اگر برخی از شیوه‌های مضراب گاه دشوارند (هر چند که خط نغمه بسیار ساده باشد) این دشواریها برای شاگردی متوسط غیرقابل حل نیستند.

علاوه بر تأکید طبیعی بر زخمه‌ها، برخی از تأکیدها را که بلافاصله با دکرشندو دنبال می‌شوند معین ساخته‌ایم. همین طور، صداهایی که تنها با دست چپ حاصل می‌شوند، مانند پارتیسیونهای گیتار یا لوت، با نت پیوسته ⌒ مشخص شده‌اند.

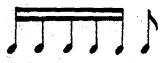
زینت

ساده‌ترین زینت عبارت از تکرار کردن صدایی واحد است. در

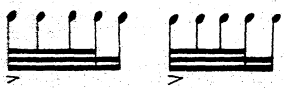
اثر تکرار بسیار سریع، «ریز» حاصل می‌شود، که ترمولوی مختص موسیقی ایرانی است. اهمیت دارد که این ریز با ترمولوی مثلاً ماندولین اشتباه نشود. تفاوت اساسی در این است که ریز آهسته‌تر از نخستین نت نواخته می‌شود و کلا به دنبال آن یك سکوت کوتاه می‌آید:



و نه



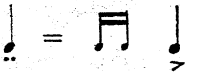
برخی از ریزها، در گذارهای سریع، بدون مکث کوتاه و اندکی سریع‌تر و کوتاه‌تر اجرا می‌شوند، اما تأکیدی بر روی نت اولیه و مکثی در پایان صورت می‌پذیرد؛ مانند رنگ نَستاری:



ریزها را با سه یا چهار نقطه نگاشته‌ایم(....)، نقطهٔ تنها به معنای شروع ساده و بدون زینت است.

نوازندگان تار گاه از ریز مانند ترمولوی ماندولین استفاده می‌کنند، و تأکیدها را نادیده می‌گیرند و ساختار نغمه را ضعیف می‌سازند؛ اگر قرار است ریز این چنین تغییر شکل داده شود، بهتر آن است که اصلا مورد استفاده قرار نگیرد.

کوتاه‌ترین ریز *دُرّاب* است که از سه زخمهٔ سریع، که نت را تشدید می‌کنند، به وجود می‌آید. مکان آن را با دو نقطه در زیر نت مشخص ساخته‌ایم:



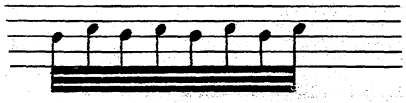
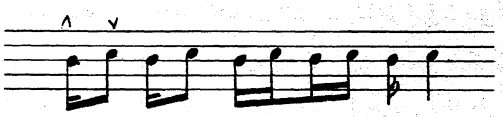
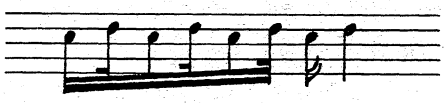
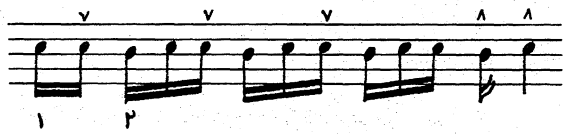
زینتهای به معنی دقیق کلمه، که یك یا چند نت متفاوت با نت اصلی را در کار می‌آورند، بسیار متعدد و پیچیده‌اند، به خصوص بر روی سازهایی همچون تار و سه‌تار که در آنها، دست چپ نیز می‌تواند صداهای پیوسته‌ای را تولید کند که به سرعت با زخمه‌ها در پی هم می‌آیند یا همزمان با ریز نواخته می‌شوند. در برخی از موارد، آوانویسی نمی‌تواند جزئیات زینت را آشکار سازد، به این دلیل است که اغلب مرجح است نت‌نویسی ساده شود تا آن که به واسطهٔ ذکر دقایق غیرقابل درك گردد. ما هرچه بیشتر کوشیده‌ایم این شیوه را برگزینیم که بنابر آن، اغلب اوقات، یك زینت می‌تواند به چند نحو مختلف نواخته شود، که گاه ساده‌تر و گاه پیچیده‌تر است.

هنر تزیین تا حدود زیادی سبك نوازنده را معین می‌سازد. هر کس کمابیش آزاد است که طبق وسایل، ساز و سلیقهٔ خود، زینتهای مقرر شده را محقق سازد، همان‌گونه که آزاد است به آنها زینتهای تازه‌ای را بیفزاید. به اختصار می‌توانیم رایج‌ترین زینتها را برشماریم:

ویبراتو یکی از متداول‌ترین زینتها است، اما نباید در استفاده از آن زیاده‌روی کرد. بهتر است از قراردادن آن بر روی نت شاهد یا درجهٔ پنجم اجتناب شود. ما این ویبراتوها را ثبت نکرده‌ایم، جز در هنگام که جزئی از زینتهای الزامی بوده‌اند.

نوعی از ویبراتو مشتمل بر تریل ملایمی بر روی ربع پردهٔ بالا است (همچون ویبراتو در بیات اصفهان):

تریل طولانی می‌تواند به صورتهای مختلف زیر نواخته شود:

ـ منظم، زخمه‌های راست (۸) و چپ (۷) دارای قدرتی یکسانند و وزن منظم است:

ـ متضاد، با تأکید اندکی بر زخمه‌های چپ:

ـ متضاد، با تأکید بر مدت زخمه‌های راست:

ـ با تعویض سیم، غالباً شیوهٔ زیر را می‌یابیم که می‌تواند به وسیلهٔ تریل ساده‌ای جایگزین شود:

ـ بر روی تار می‌توانیم تریل را با فشاردادن انگشت دست چپ تنها بر روی یك سیم، به جای دو سیم به طور همزمان، خفیف سازیم تا بالاترین نت تریل را به دست آوریم.

مُردانها و تکیه‌ها به صورت پیوسته با دست چپ و بسیار سریع، مانند موسیقی غربی قدیم، اجرا می‌شوند.

آپوژیاتور متداول‌ترین زینت در سازهای زهی خاورمیانه است. در ایران با نشانهٔ o که در بالای نت قرار می‌گیرد نوشته می‌شود.

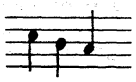
با زخمه زدن یا تکیه کردن خفیف بر نت زیرآپوژیاتور، و با ملاحظهٔ این که از نت بم ضعیف‌تر باشد، اثر همانندی را به دست می‌آوریم:

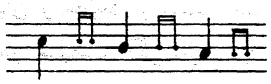
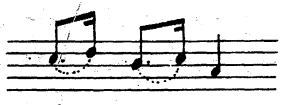
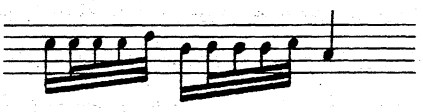
در این موارد، تمامی نتها را آوانویسی کرده‌ایم.

اشاره نتی است که بسیار ملایم، مانند پژواك، نواخته می‌شود. اشاره الزاماً یك نت معین را آشکار نمی‌سازد، اما اغلب سکوت یا مکثی کوتاه به دنبال آن می‌آید. این نتها را مانند نتهای فرعی، در اندازهٔ کوچك، نگاشته‌ایم: 𝅘𝅥𝅯 یا 𝅘𝅥𝅮 .در برخی از موارد، نتهای مزبور مانند نتهای عادی، اما با توضیحات شدت و ضعف صدا، آوانویسی شده‌اند. مثال:

نت سوم «اشاره» است.

ترکیب ریزو آپوژیاتور و اشاره بسیار پیچیده است و تحلیل آن ما را خیلی دور می‌برد و در حدود امکانات نت‌نویسی وارد می‌کند. بنابراین، تنها نگرشی اجمالی از تنوع این زینتها را به دست می‌دهیم. یك موتیف ساده مثل:



می‌تواند این‌سان نواخته شود:

یا با ترکیب کردن ریزوآپوژیاتور:

که در حقیقت به دست می‌دهد:

ـ زینتهای دارای سه نت یا بیشتر در این ردیف فراوانند، اما ملال‌آور و بیهوده خواهد بود که آنچه را نوازنده به صورت طبیعی با یك حرکت دست محقق می‌سازد، به شکلی پیچیده آوانویسی کنیم. در اینجا به اندازهٔ کافی غناهای تزیینی ایرانی را یادآور خواهیم شد تا تصوری را از زیبایی‌شناسی ردیف، خصوصاً با مثال آخر، به دست دهیم. تزیین آرایه‌ای نیست که به الحان افزوده شود، بلکه جستجوی معنی درونی موسیقی است. اگر کار بر روی وزن، اصوات را به حرکت درمی‌آورد و به آنها از بیرون جان می‌بخشد، تزیین به آنها زیبایی و مفهومشان را ارزانی می‌دارد.

آوانویسی

ما آوانویسی تقریری، و نه توصیفی، را برگزیدیم که همانند آوانویسیهای پیشینیان ما وزیری، منتظم‌الحکما، صبا یا معروفی، و متفاوت با آوانویسی توصیفی، که مثلاً در آثار پروفسور مسعودیه به چشم می‌خورد، باشد؛ و با این همه، دقت افزون‌تری را دربارهٔ آنچه که به اجرای فنی و درك جمله‌پردازی مربوط می‌شود داشته باشد. همواره دقت کرده‌ایم که دیدی روشن از خط نغمه به دست دهیم، بدون این که آن را از جزئیات بیفایده و نامتناسب، مشخصاً در خصوص تزیین و زمان نتها، مالامال سازیم. با در نظر گرفتن این که در گوشه‌های غیرضربی (که اکثریت دارند) نوازنده آزاد است که، تا اندازهٔ معینی، زمان نتها را عوض کند و ضربها را تغییر دهد، مرجح دیدیم که به ارزشهای زمانی ساده و نسبتاً قرینه بسنده کنیم. با این همه، کوشیده‌ایم در حدی که در خواندن آوانویسی اشکال پیش نیاید، از پیشینیانمان دقیق‌تر باشیم (با وارد کردن مثلا تریوله‌ها و سکستوله‌ها). برای رساندن تفاوتهای ضرب‌ازشیوه‌ای نوشتاری استفاده کرده‌ایم: هنگامی که در بافتی یکسان، دولاچنگها دوبه‌دو دسته‌بندی شده‌اند:

باید آنها را سریع‌تر ازمعمول نواخت. تمامی تریلها به این نحو نوشته شده‌اند، زیرا نوشتن آنها به صورت سه‌لاچنگ ضرب آنها را شتاب می‌دهد، و نوشتن آنها به شکل تریوله نت‌نویسی را بیهوده پیچیده می‌سازد. (توجه داشته باشیم که معروفی دربارهٔ ارزشی که باید به این تریلها داده شود اظهار عقیده نکرده، و آنها را گاه به صورت دولاچنگ و گاه به صورت سه‌لاچنگ نوشته است).

بنابراین، تمامی این توضیحات دربارهٔ زمان نتها باید با انعطاف تعبیر شود.

همین طور، در بیشتر موارد آنچه بدین صورت نوشته

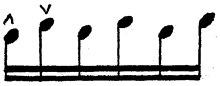
می‌شود:

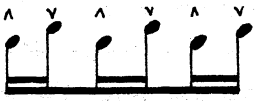
بیشتر باید این گونه اجرا شود:

در اینجا نخواستیم روالهای معمول را دگرگون سازیم.

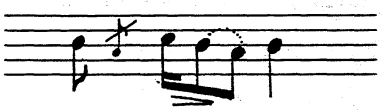
گاه متوجه تفاوتهای جزئی در آوانویسیهای جمله‌های به ظاهر یکسان خواهیم شد. در واقع، کلا ترجیح داده‌ایم که این تفاوتهای اجرایی را به میل خود کاهش ندهیم، زیرا ممکن است عمداً چنین بوده باشند. مثلا در سطری که چندین بار بازسازی و منتقل شده، یك نت را هفت بار، سپس در از سرگیری شش بار، سپس هشت بار، شش بار و چهار بار تکرار می‌کنیم. سطرهایی که وقتی به صورت سطحی شنیده می‌شوند همانندند، در واقع در اجرای خوب به طرز ظریفی گونه‌گون به نظر می‌رسند. در اجرای درسی که برای کاربرد آموزشی در نظر گرفته می‌شود، چنین گرایشی وجود دارد که وقتی یك موتیف چندین بار بازسازی یا منتقل شد، از تکرارها کاسته شود. نحوه‌ای دیگر برای تغییر دادن تکرارها این است که یك زینت اندکی عوض شود، این کار غالباً در اجرای نورعلی برومند صورت می‌پذیرد.

کوشیده‌ایم که کاربرد نشانه‌ها و نمادها را به حداقل کاهش دهیم تا متن را سنگین نسازیم. در نتیجه، توضیحات دربارهٔ شدت و ضعف صدا fp و مضراب ۸۷۸... تنها در هنگامی تکرار می‌شوند که احتمال اشتباه وجود دارد.

در گروههای نت (عموماً دولاچنگ) زخمه‌ها اغلب بر روی دو نت نخستین داده شده‌اند؛ بنابراین، سطری که بدین‌سان نوشته شده:

این چنین نواخته خواهد شد:



در موارد پیچیده، تنها زخمه‌های چپ (۷) نگاشته شده‌اند؛ مسلم است که زخمه‌های مشخص نشده، زخمهٔ راست (۸) هستند.

در اجرای صحیح برخی از زینتها یا جمله‌پردازیها، به بازسازی اثر دکرشندوی سریع (<)، تأکید (>) و اشاره (↗ یا نت پیوسته) خواهیم پرداخت که بدون آنها، معنای موتیف را از کف خواهیم داد. مثلا:

نگاشتن دقیق اجرای برخی از ترمولوها یا ریزها ناممکن بود. بدین سان، اثر دُرّاب ( ) وقتی در میان گروهی از نتها قرار می‌گیرد (مثلا کرشمه)، اغلب با ریز کوتاهی در پیش و پس نت محقق می‌شود. باز یك بار دیگر موضوع تنها عبارت از توضیحاتی است که نیازمند اجرا شدنند.

کوك تار در ابتدای هر دستگاه یا آواز مشخص شده است. سه تار نیز حدوداً از همان کوك پیروی می‌کند. دیاپازون تار، بنابر ساز و سلیقهٔ نوازنده، میان دو و سی بِمُل برای نخستین سیم با نت دو قرار می‌گیرد. بر روی سه‌تار کوك بم‌تر است: از سی بِمُل یا لا به جای دو استفاده می‌شود.

در برخی از موارد، آزادانه اجرای برومند را اصلاح کرده‌ایم. در هنگام ضبط چند خطا به صورت اجتناب ناپذیری به وقوع پیوستند و ما مرجح دانستیم که با رجوع به روایتی که خود برومند آموزش می‌داد، این خطاها را برطرف سازیم. البته مقصود از این اشتباهها تنها چند تفاوت نادر و ناچیز، یا اتفاق فنی است. برومند اذعان داشت که اگر زمان و اوضاع اجازه می‌دادند می‌توانست روایت دقیق‌تری ضبط کند. برخی از تکرارهای جمله‌ها به نظر لازم نمی‌آمدند و چند قطعه از لحاظ تزیین می‌توانستند بهتر شوند. در هر صورت، این ضبط ردیف میرزاعبدالله باید همچون روایتی به شمار آید که برای آموزش درنظر گرفته شده و روایتی هنری نمی‌باشد. به نظر نگارنده، این اجرا اندکی عریان و خشك و فاقد شکل‌گیری هنری و الهام‌آمیز است. در حقیقت، اگر این ردیف در اوضاع خوب نواخته شود، می‌تواند بسیار زیباتر از این باشد. همچنین باید یادآوری کرد که برومند بیش از آن که تارزنی چیره‌دست باشد، دانشمند موسیقی سنتی ایران بود. در واقع، سه‌تار را بهتر از تار می‌نواخت؛ اما به دلایل روشنی اجرا، ترجیح داد ردیف را بر روی این ساز ضبط کند. بدین‌سان، روایت وی در خصوص آنچه به سبك و نوازندگی تار مربوط می‌شود نباید به عنوان سرمشق مورد استفاده قرار گیرد، بلکه تنها در مورد محتوا باید چنین باشد؛ زیرا این امکان وجود دارد که همین ردیف با ظرافت بسیار بیشتر و به نحوی گویاتر، بدون دگرگون شدن محتوایش، نواخته شود. این ملاحظات برای سازهای دیگر نیز صدق می‌کنند: هر نوازنده‌ای باید این ردیف را به تبع امکانات فنی و سبك ساز خود تطبیق دهد. (خاطرنشان می‌کنیم که اجرایی عالی از این ردیف را مجید کیانی با سنتور ضبط و به بازار عرضه

پیوست

اندازه‌های فاصله‌ها (*)

شور

صفوت، ۱۳۵۸

فا	سل	لا کرن	سی بمل	دو
۵۱ر۵	۳۵ر۱	۳۴ر۷	۵۴ر۳	

صفوت، ۱۳۴۵

فا	سل	لا کرن	سی بمل	دو
۵۱	۳۴	۳۵	۵۶	

حاجی آقا

فا	سل	لا کرن	سی بمل	دو
۴۹ر۱	۳۹ر۹	۳۴ر۶	۵۰ر۵	

عبادی، شمارهٔ ۱

فا	سل	لا کرن	سی بمل	دو
۵۳ر۵	۳۵	۳۶ر۸	۵۲ر۴	

فا	سل	لا کرن	سی بمل	دو
۵۴	۳۶ر۳	۳۶ر۲	۵۳ر۵	

عبادی شمارهٔ ۲

فا	سل	لاکرن	سی‌بمل	دو
۵۳ر۸	۳۵ر۶	۳۶ر۳	۵۲	

فا	سل	لا کرن	سی بمل	دو
۵۴	۳۵ر۳	۳۴ر۲	۵۳ر۸	

افشاری

سل	لا کرن	لا
۳۷ر۶		
۴۹ر۸		

(= نیز دشتی)

سل	لا کرن	لا
۳۱		
۵۱		

(دشتی = ۳۶ر۵)

فا	سل	لا کرن	لا
۴۹ر۱		۳۸ر۷	
	۵۲ر۳		

سل	لا کرن
۳۵	

سل	لا کرن
۳۵ر۶	

(*) این اندازه‌ها از مقالهٔ ما تحت عنوان «نظریه‌ها و عملهای گامهای ایرانی»، *مجلهٔ موسیقی‌شناسی*، ۲-۱/۷۱، ۱۹۸۵(:۱۱۸-۷۹) [«Théories et pratiques des Gammes Iraniennes», *Revue de Musicologie,* 71/1-2, 1985 (:79-118)] برگرفته شده است. این پژوهش در سالهای ۸۰-۱۹۷۹ با کمك مرکز مطالعهٔ فرهنگها انجام شد. بخش فنی (اندازه‌های فاصله‌ها) در انستیتوی تحقیقات موسیقی‌شناسی فرهنگستان ادب و هنر تهران، با تحلیلگر هترودین بروئل اندکی‌یر، با راهنماییهای دکتر ناجی صورت پذیرفت. علامتهای سؤال معین می‌سازند که اندازه‌ها یا درستی فاصله‌ها تردید آمیزند. برای توضیحات و شرح بیشتر، به مقالهٔ مذکور ارجاع می‌دهیم.

شور (ادامه)

موسوی

۵۴	۳۷٫۷	۳۵٫۹	۵۱٫۴	
فا	سل	لا کرن	سی بمل	دو

کریمی

۵۶٫۴	۳۶٫۹	?۳۰٫۲	۵۴٫۶	
فا	سل	لا کرن	سی بمل	دو

ماهور

صفوت، ۱۳۵۸

۵۱٫۲	۴۸٫۷	۲۴٫۴	
دو	ر	می	فا

صفوت، ۱۳۴۵

۵۱	۵۱	۲۲	
دو	ر	می	فا

حاجی آقا

۵۳	۴۶٫۲	۲۶٫۱	
دو	ر	می	فا

عبادی، شمارهٔ ۱

۵۴	۵۱٫۷	۲۰٫۷	
دو	ر	می	فا

عبادی، شمارهٔ ۲

۵۴٫۳	۵۱٫۱	۱۸٫۶	
دو	ر	می	فا

موسوی

۵۲٫۷	۴۳٫۷	۲۷٫۷	
سل	لا	سی	دو

موسوی، سه‌تار

۵۲٫۹	۴۹٫۱	۲۴٫۵	
سل	لا	سی	دو

کریمی

۴۶٫۶	۵۶٫۳	۲۱٫۳	
سل	لا	سی	دو

۵۲٫۴	۳۶٫۸	۳۷٫۷	۴۹٫۹	۳۸٫۲			
دو	ر	می کرن	فا	سل	لا کرن		

۴۰٫۵	
سل	لا کرن

چهارگاه

۳۳٫۲	۶۵٫۳	۲۶٫۳	
دو	رکرن	می	فا

۳۳	۶۷٫۵	۲۳٫۵	
دو	رکرن	می	فا

۳۹٫۹	۵۹٫۳	۲۶٫۱	
دو	رکرن	می	فا

۳۷٫۷	۶۸	۲۰٫۸	
دو	رکرن	می	فا

۳۸٫۴	۶۶٫۹	۱۸٫۶	
دو	رکرن	می	فا

۳۱٫۹	۶۷٫۷	۲۵٫۵	
سل	لا	سی	دو

?۳۵٫۵	۴۶٫۶	۳۷	?	?	۳۱٫۲		
می	فا	سل	لا کرن	سی	دو	رکرن	

سه‌گاه

مخالف

صفوت، ۱۳۵۸

۵۰٫۵	۳۶٫۷	۳۷٫۳	۵۱٫۵	۳۷٫۹	۵۱٫۳	۳۵٫۱	۵۲٫۸	۳۹٫۶	
دو	ر	می کرن	فا	سل	سی کرن	دو	ر	می بمل	فا دیز	سل

صفوت، ۱۳۴۵

۵۱	۳۵	۳۴	۵۶	۸۶٫۴	
دو	ر	می کرن	فا	سل	دو	می کرن

حاجی آقا

۵۳	۳۵٫۵	۳۸٫۸	۴۹٫۱	۳۸٫۷		
دو	ر	می کرن	فا	سل	لا کرن	

عبادی، شمارهٔ ۱

۵۴	۳۶٫۵	۳۶٫۲	۵۳٫۵	۳۵٫۱	۵۰٫۳	۳۸٫۴	۵۱٫۳	۳۴٫۲	
دو	ر	می کرن	فا	سل	لا کرن	سی بمل	دو	ر کرن	می کرن	فا

عبادی، شمارهٔ ۲

۵۴٫۳	۳۵٫۵	۳۴٫۲	۵۳٫۸	۳۵٫۸	۵۳	۳۷٫۷	۵۲٫۶	۳۶٫۲	
دو	ر	می کرن	فا	سل	لا کرن	سی بمل	دو	ر کرن	می کرن	فا

کریمی

۸۶٫۶	۳۴٫۷	۵۳٫۶		
دو	می کرن	فا	سل	
		۸۸/۴		

اصفهان

صفوت، ۱۳۵۸

۵۰٫۸	۳۳٫۸	۶۲٫۱	۳۰٫۹	۴۹٫۶	۱۹٫۵			
دو	ر	می کرن	فا دیز	سل	لا	سی بمل		

صفوت، ۱۳۴۵

۵۱	۳۲	۶۰	۳۳	۵۱	۱۸	
دو	ر	می کرن	فا دیز	سل	لا	سی بمل

حاجی آقا

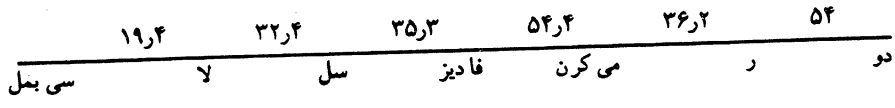
۵۳	۳۳٫۵	۵۵٫۸	۳۲٫۲	۵۲٫۳	۲۳٫۵	
دو	ر	می کرن	فا دیز	سل	لا	سی بمل

عبادی، شمارهٔ ۱

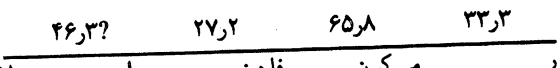
۵۴٫۳	۳۵٫۳	۵۲٫۶	۳۵٫۳	۵۳٫۹	۱۷٫۹	
دو	ر	می کرن	فا دیز	سل	لا	سی بمل

اصفهان (ادامه)

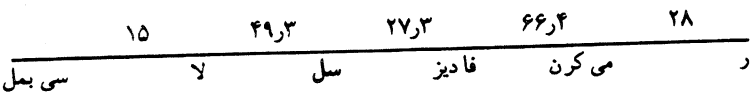
عبادی، شمارهٔ ۲



موسوی

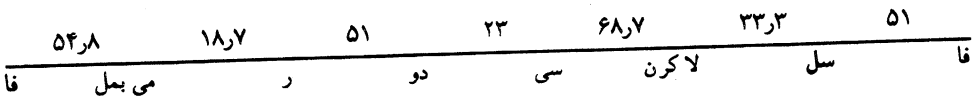


کریمی

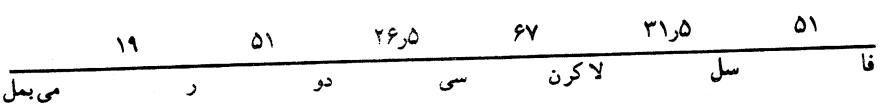


همایون

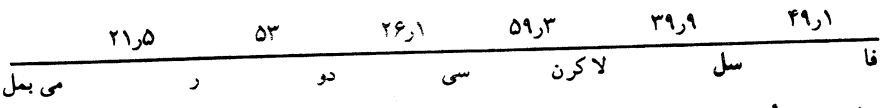
صفوت، ۱۳۵۸



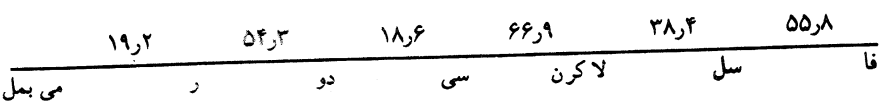
صفوت، ۱۳۴۵



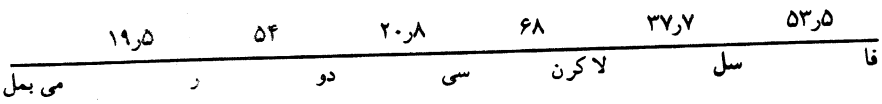
حاجی آقا



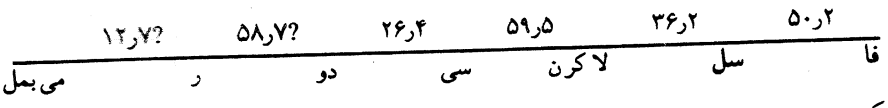
عبادی، شمارهٔ ۱



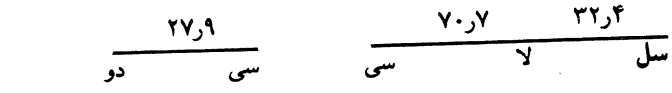
عبادی، شمارهٔ ۲



موسوی



کریمی



فهرست نشانه‌ها

این نشانه که زیر کلید سُل قرار می‌گیرد، تمامی خط را به یك هشتم پایین‌تر منتقل می‌کند.

این نشانه که زیر یك نت یا گروهی از نتها قرار می‌گیرد، یك هشتم پایین می‌آورد.

اولین، دومین و سومین سیم تار و سه‌تار (از زیر به بم).

کُرُن نت را حدوداً ۱/۴ پرده پایین می‌آورد.

سُری نت را حدوداً ۱/۴ پرده بالا می‌برد.

زخمهٔ راست: برای تار از بالا به پایین، و برای سه‌تار از پایین به بالا، برای سنتور مضراب راست.

زخمهٔ چپ: وارونهٔ مورد بالا.

تك مضراب، نتی که به وسیلهٔ ترمولو کشیده نمی‌شود.

دُرّاب.

ریز، ترمولو.

ترمولو-لگاتو، که به دنبال آن نتی ساده می‌آید.

نتهای تزیینی (اشاره)، که آهسته‌تر نواخته می‌شوند. این نتها در شمارش ضربهای میزان به حساب نمی‌آیند.

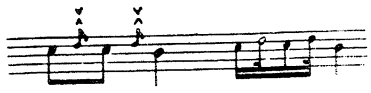
تریل که با ریز همراهی می‌شود.

تریل کوتاه، مُردان.

تکیه.

پرتامنتو. کشیده؛ با کشیدن دست چپ بر روی سیم، به شیوهٔ ویبراتو، نت را حدود ۱/۴ پرده بالا می‌برند:

نتهای پیوسته که تنها با زدن نخستین نت به دست می‌آید، نتهای دیگر با دست چپ نواخته می‌شوند.

آپوژیاتور خفیف که با دست چپ نواخته می‌شود. در برخی از موارد، آپوژیاتور در نت سوم بالا، و نه در نت دوم، اجرا می‌شود. با توجه به این که این شیوه‌ها در نزد نوازندگان بسیار رایج و شناخته‌اند، آوانویسیْ ارتفاعِ نتِ سازی را مشخص نمی‌سازد. آپوژیاتور پیوسته اغلب به وسیلهٔ آپوژیاتور تکیه‌ای، که به صورت خفیف با دست راست نواخته می‌شود، جایگزین می‌گردد. انتخاب میان این دو شکل بر عهدهٔ نوازنده است. مثال:

تأکید.

دکرشندو.

به تدریج آهسته کردن.

accel تند کردن ضرب.

تکرار کردن همان سطر.

فهرست نت‌نویسیها

دستگاه شور

۱. درآمد اول 86
۲. درآمد دوم 86
۳. درآمد سوم: کرشمه 86
۴. درآمد چهارم: گوشهٔ رُهاب 87
۵. درآمد پنجم: اوج 88
۶. درآمد ششم: مُلانازی 88
۷. نغمهٔ اول 89
۸. نغمهٔ دوم 90
۹. زیرکش سَلمَك 90
۱۰. مُلانازی 91
۱۱. سَلمَك 91
۱۲. گلریز 92
۱۳. مجلس‌افروز 92
۱۴. عُزّال 92
۱۵. صفا 93
۱۶. بزرگ 93
۱۷. کوچك 94
۱۸. دوبیتی 94
۱۹. خارا 94
۲۰. قَجَر، فرود 94
۲۱. حَزین 95
۲۲. شور پائین دسته 95
۲۳. گوشهٔ رُهاب 96
۲۴. چهارگوشه 96
۲۵. مقدمهٔ گریلی 98
۲۶. رضوی، حزین، فرود 99
۲۷. شهناز 101
۲۸. قَرچه 102
۲۹. شهناز کُت (عاشق کُش) 103
۳۰. رنگ اصول 103
۳۱. گریلی 105
۳۲. رنگ شهرآشوب 109

آواز ابوعطا

۱. رامکَلی 122
۲. درآمد 122
۳. سَیَخی 123
۴. حجاز 124
۵. بسته نگار 125
۶. یقولونَ 126
۷. چهارپاره 126
۸. گبری 128
۹. غم‌انگیز 129
۱۰. گیلکی 129

آواز بیات ترك

۱. درآمد اول 134
۲. دوگاه، فرود 134
۳. درآمد دوم 134
۴. درآمد سوم 135
۵. حاجی حسنی 136
۶. بسته‌نگار 137
۷. زنگوله 137
۸. خسروانی 138
۹. نغمه 138
۱۰. فِیلی 138
۱۱. گوشهٔ شکسته 139
۱۲. مهربانی 139
۱۳. جامه‌دران 139

۱۴. مهدی ضرابی 140
۱۵. روح الارواح 141

آواز افشاری

۱. درآمد 144
۲. بسته‌نگار 144
۳. گوشهٔ عراق 146

آواز دشتی

۱. درآمد 150
۲. اوج 150
۳. بیدگانی 151
۴. حاجیانی 152
۵. اوج 152

آواز کرد بیات (بیات کرد)

۱. درآمد اول 156
۲. درآمد دوم 157
۳. بسته‌نگار 158
۴. حاجی حسنی 158
۵. درآمد سوم 158
۶. درآمد چهارم 159
۷. قطار 161
۸. قَرائی 162

دستگاه سه‌گاه

۱. چهارمضراب 166
۲. درآمد 166
۳. نغمه 166
۴. کرشمه با مویه 167
۵. زنگ شتر 169
۶. زابل 169
۷. بسته‌نگار 170
۸. مویه 171
۹. مخالف 171
۱۰. حاجی‌حسنی 173
۱۱. بسته‌نگار 174
۱۲. مغلوب 174
۱۳. نغمهٔ مغلوب 175
۱۴. حَزین 176
۱۵. مویه 176
۱۶. رُهاب 177
۱۷. مسیحی 177
۱۸. شاه‌خطایی 177
۱۹. تخت‌طاقدیس (تخت کاووس) 178
۲۰. رنگ دلگشا 178

دستگاه چهارگاه

۱. درآمد اول 182
۲. درآمد دوم 182
۳. درآمد سوم: پیش زنگوله و زنگوله 183
۴. درآمد چهارم 183
۵. نغمه 184
۶. کرشمه و کرشمه با مویه 185
۷. زنگ شتر 186
۸. زابل 187
۹. بسته‌نگار 187
۱۰. مویه 188
۱۱. حصار 189
۱۲. قسمت دوم 189
۱۳. قسمت سوم با چهار مضراب 191
۱۴. پس حصار 192
۱۵. مویه 193
۱۶. مخالف 194
۱۷. قسمت دوم 194
۱۸. حاجی‌حسنی 195
۱۹. بسته‌نگار 196
۲۰. مغلوب 196
۲۱. نغمهٔ مغلوب 197
۲۲. حَزین 198
۲۳. حُدی 198
۲۴. پهلوی 199
۲۵. رَجَز 199
۲۶. منصوری 199
۲۷. قسمت دوم 200
۲۸. قسمت سوم 201
۲۹. لزگی 202
۳۰. متن و حاشیه 203
۳۱. رنگ شهرآشوب 203

دستگاه ماهور

۱. درآمد 210
۲. کرشمه 210
۳. آواز 210
۴. مقدمهٔ داد 211
۵. داد 212
۶. مجلس افروز 212
۷. خسروانی 213
۸. دلکش 214
۹. چهار مضراب 215
۱۰. فرود 216
۱۱. خاوران 217
۱۲. طرب‌انگیز 218
۱۳. نیشابورک 219
۱۴. نصیرخانی یا طوسی 220
۱۵. چهارپاره یا مرادخانی 221
۱۶. فِیلی 222
۱۷. ماهور صغیر 222
۱۸. آذربایجانی 223
۱۹. حصار ماهور (ابول) 224
۲۰. زنگوله 225
۲۱. نغمه 225
۲۲. زیرافکند 226
۲۳. نیریز 226
۲۴. شکسته 227
۲۵. قسمت دوم 227
۲۶. قسمت سوم 228
۲۷. عراق 228
۲۸. نهیب 229
۲۹. مُحَیّر 229
۳۰. آشور آوند 229
۳۱. اصفهانک 230
۳۲. حَزین 230
۳۳. کرشمه 230
۳۴. زنگوله 231
۳۵. راک هندی 231
۳۶. راک کشمیر 233
۳۷. راک عبدالله 233
۳۸. کرشمهٔ راک و سفیر راک 234
۳۹. رنگ حَربی 235
۴۰. رنگ یک چوبه 237
۴۱. رنگ شَلَخو 239
۴۲. ساقی‌نامه 240
۴۳. کشته مرده 240
۴۴. صوفی‌نامه 240

دستگاه همایون

۱. چهارمضراب 244
۲. درآمد اول 245
۳. درآمد دوم: زنگ شتر 245
۴. مَوالیان 246
۵. چکاوک 247
۶. طرز 248
۷. بیداد 249
۸. بیداد کت 251
۹. نی داود 251
۱۰. باوی 252
۱۱. سوز و گداز 253
۱۲. ابول چپ 254
۱۳. لیلی و مجنون 254
۱۴. راوندی 255
۱۵. نوروز عرب 255
۱۶. نوروز صبا 255
۱۷. نوروز خارا 256
۱۸. نَفیر 257
۱۹. فرنگ‌وشوشتری گردان 257
۲۰. شوشتری 258
۲۱. جامه‌دران 259
۲۲. راز و نیاز 259
۲۳. میگُلی 260
۲۴. مؤالف 260
۲۵. بختیاری با مؤالف 260
۲۶. عُزّال 261
۲۷. دِناسِری 262
۲۸. رنگ فرح 262

آواز بیات اصفهان

۱. درآمد 268
۲. جامه‌دران 269
۳. بیات راجع 270

۴. قسمت دوم 270
۵. فرود 271
۶. کرشمه 272
۷. سوز و گداز 273

دستگاه نوا

۱. چهار مضراب 276
۲. درآمد اول 276
۳. درآمد دوم 277
۴. کرشمه 278
۵. گردانیه 279
۶. نغمه 280
۷. بیات راجع 281
۸. حَزین 281
۹. عشاق 282
۱۰. نهفت 283
۱۱. گوشت 283
۱۲. عشیران 283
۱۳. نیشابورك 284
۱۴. مَجُسلی 285
۱۵. خجسته 285
۱۶. ملك حسین 286
۱۷. حسین 287
۱۸. بوسَلیك 287
۱۹. نیریز 288
۲۰. رنگ نَستاری (یا نَستالی) 289
۲۱. رنگ نوا 292

دستگاه راست پنجگاه

۱. درآمد: راست 298
۲. درآمد زنگ شتر 298
۳. زنگوله صغیر و کبیر 299
۴. نغمه 300
۵. خسروانی 301
۶. روح افزا 301
۷. پنجگاه 302
۸. سپهر 302
۹. عشاق 303
۱۰. نیریز 304
۱۱. بال کبوتران 304
۱۲. بیات عَجَم 305
۱۳. بَحرِ نور 305
۱۴. قَرَچه 306
۱۵. مُبَرقع 306
۱۶. طرز 306
۱۷. ابول چپ 307
۱۸. لیلی و مجنون 308
۱۹. راوندی 308
۲۰. نوروز عرب 309
۲۱. نوروز صبا 309
۲۲. نوروز خارا 310
۲۳. ماوراءالنهر 311
۲۴. نَفیر 311
۲۵. فرنگ 312