

وجود دارد. به عنوان نمونه اگر بخواهیم ۴ دانگ بالا را از نت دوتا فا نشان دهیم این گونه خواهند بود:

S یا شور (نمودار ۱)

C	D[♯]	E[♭]	F
سه ربع پرده	سه ربع پرده	یک پرده	
۱۴۰	۱۴۰	۲۲۰	

C یا چهارگاه (نمودار ۲)

C	D[♯]	E	F
سه ربع پرده	یک پرده و ربع پرده	نیم پرده	
۱۴۰	۲۴۰	۱۲۰	

M یا ماهور (نمودار ۳)

C	D	E	F
یک پرده	یک پرده	نیم پرده	
۲۰۰	۱۸۰	۱۲۰	

D یا دشتی (نمودار ۴)

C	D	E[♭]	F
یک پرده	نیم پرده	یک پرده	
۲۰۰	۸۰	۲۲۰	

داریوش طلایی اندازه هایی را ارائه داده است که جالب توجه می باشند:

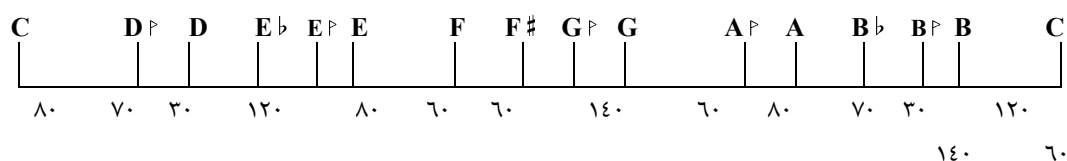
- نیم پرده (بقیه): دو نوع است که یکی ۸۰ سنت و دیگری ۱۲۰ سنت می باشد که به ترتیب ۲۰ سنت از نیم پرده ی گام معتدل^۱ کوچکتر و ۲۰ سنت از آن بزرگتر هستند.
- سه ربع پرده (مجنب): برابر با ۱۴۰ سنت
- پرده (طنینی): دو نوع است که یکی ۲۰۰ سنت و برابر با پرده ی گام معتدل و دیگری ۱۸۰ سنت که ۲۰ سنت از پرده گام معتدل کوچکتر می باشد.
- فاصله ی دوم نیم بزرگ^۲: برابر با ۲۴۰ سنت

هر چند داریوش طلایی روش محاسبه ی خود را ارائه نکرده است اما اندازه های فوق را نتیجه ی سال ها کوشش (تلمذ و تامل) و تجزیه و تحلیل موسیقی ایرانی و اندازه گیری فواصل آن دانسته

^۱ گام معتدل یا گام مساوی گامی است که توسط یوهان سباستین باخ موسیقیدان آلمانی پیشنهاد شد و در آن ۱۲ نیم پرده ی مساوی برابر با ۱۰۰ سنت وجود دارد. این گام از آن زمان در موسیقی باختر مورد استفاده قرار گرفته است.

^۲ این اصطلاح را نخستین بار علینقی وزیری به کار برده است. این فاصله در رسالات کهن نامگذاری نشده و به نظر می رسد از فواصلی است که در سده های اخیر به موسیقی ایرانی وارد شده است. بعضی از محققان این فاصله را که در چهارگاه و همایون و بیات اصفهان کاربرد دارد کمی بزرگتر از طنینی و به عنوان طنینی به کار می برند.

است. او در نموداری فواصل مرسوم پرده بندی تار و سه تار را که مبدا اندازه گیری های بالا دانسته در یک هنگام ارائه نموده است.



نمودار ه

فاصله های بالا در پدیده ی انتقال پذیری ، ما را دچار مشکل می نمایند، چرا که مثلاً اگر دانگ ماهور را بار اول از نت C و بار دوم از نت D (انتقال داده شده به یک پرده بالاتر) آغاز نمائیم باید از دو نوع E استفاده کنیم و این، امر ناممکنی است. چرا که برای توانایی انتقال پذیری سازهایمان مجبور خواهیم شد، پرده های بسیاری را روی دسته ی آنها ببندیم که این امر مقدور نمی باشد. داریوش طلایی زیر عنوان اعتدال فواصل آورده است :

"فواصل ، در عمل هیچگاه دقیق نیستند . آنها میان آنچه ما در چهار دانگ اصلی نشان دادیم (نمودارهای ۱ تا ۴) و فرم معتدل شده ی خود(نمودار ۶) شناورند. هرچه موسیقی از سیستم « مدال پیچیده تر (ترکیبی) برخوردار باشد ، دانگ ها بیشتر انتقال می یابند و بیشتر با هم تلاقی می کنند و فواصل نیز لزوماً معتدل می شوند (بخصوص در سازهای زهی پرده دار مانند تار و سه تار) . اما چون نتیجه ی حاصل از این اعتدال ، همیشه موسیقی دانان خوب و حساس را ناخشنود می کند^۱ ، پرده های تار و سه تار تا کنون قابلیت جابه جایی خود را حفظ کرده اند ."

^۱ حین تالیف کتاب حاضر دوست محقق و پژوهشگری که در حال تحقیق پیرامون موسیقی قدیم ایران و به ویژه اسحاق موصلی بود به دیدارم آمد. ضمن بحث پیرامون فواصل پیشنهادی صفی الدین ارموی و علینقی وزیری تارم را که به شیوه ی وزیری دستان بندی کرده بودم برای نواختن به او دادم. پیش از آن ، به توانایی بالقوه ی گام وزیری اذعان داشت ولی معتقد بود گام صفی الدین اگر چه محدودیت هایی برای انتقال پذیری دارد اما خوش صدا تر است و در پاسخ من که پرسیده بودم : "آیا تا به حال گام وزیری را شنیده ای؟" گفت: " همان که ابوالحسن صبا با ویلن اجرا نموده را شنیده ام و اصلاً خوب نبوده است." او هنگامی که با تار من نواخت با وجود حس سنت گراییش اقرار کرد که : " بسیار عالیست ." گفت : " هم خوش صدا ست و هم عموم مشکلات ناکوکی پرده ها در سیم های مختلف را مرتفع نموده است." او در این میان از من پرسید : " پس چرا از وزیری به بعد این پرده بندی رایج نشد؟ " به شوخی گفتم : "اولاً کدام موسیقی دان و نوازنده را می شناسی که تیونر داشته و با تیونر سازش را کوک می کرده است؟ در ثانی چند نفر را می شناسی که مثل وزیری فکرشان با این مسایل در گیر بوده است؟ موسیقیدانان ما بی آنکه در مورد مساله های عنوان شده ی نو، محققانه بحث یا آن را در عمل آزمون کنند به بهانه ی آنکه سنت خوب است ولا غیر، آن را با یک کلمه نفی می نمایند." همچنین در مورد ابوالحسن صبا گفتم : " ساز ویلن به دلیل دستان دار نبودن اصلاً قابل اعتماد نیست . همچنین ابوالحسن صبا نیز همواره با تیونر انگشت گذاری خود را کنترل نمی کرده است. سوم آنکه آن نمونه هایی که از صبا مانده مربوط به اواخر عمر است و از زمره ی کارهای خوب نوازندگی او نیست ."

نمودار معتدل شده ی ۴ دانگ بالا در کتاب "نگرشی نو به تئوری موسیقی ایرانی" این گونه

است :

:

نمودار ۶

S

۱۵۰	۱۵۰	۲۰۰
-----	-----	-----

C :

۱۵۰	۲۵۰	۱۰۰
-----	-----	-----

M :

۲۰۰	۲۰۰	۱۰۰
-----	-----	-----

D :

۲۰۰	۱۰۰	۲۰۰
-----	-----	-----

فواصل موجود در نمودار بالا از روی گام ۲۴ ربع پرده ای پیشنهاد شده در کتاب دستور تار علینقی وزیری اقتباس شده است. علینقی وزیری پس از بازگشت از اروپا، تلاش های بسیاری برای مدون کردن تئوری موسیقی ایرانی نمود و گام ۲۴ فاصله ای متساوی را به تبع گام مساوی باخ معرفی نمود .

نگارنده نیز در اجرای ردیف حاضر با تار و سه تار، پرده ها را به تبع از گام ۲۴ پرده ی مساوی کوک نموده است . برخی از سنت گرایان با این روش مخالف اند ، اما به نظر من برای پیشبرد موسیقی ایرانی بایستی به برخی تغییرات تن داد. این فواصل به عقیده ی نگارنده نه تنها

او که هنگام رفتن از بحث بسیار خشنود بود از من ، وقتی خواست ، تا پرده های تمام سازهایش را با تیونر، به شیوه ی ربع پرده های مساوی کوک کنم!

^۲ برخی از موسیقیدانان با مساله ی انتقال پذیری فواصل موسیقی مخالفند و معتقدند چون نیازی به آن احساس نمی کنند ، دلیلی ندارد نگران آن باشند. نگارنده در چهار عنوان نیاز به انتقال پذیر بودن فواصل را عنوان می نماید.

▪ روال علمی و دقیق نمودن موسیقی در سراسر دنیا ایجاب می کند گامهای موسیقی های مختلف انتقال پذیر باشند.

▪ سیستم موسیقایی بهتر است که تواناییهای بالاتری برای اجرا ، آهنگسازی ، هم نوازی و ... در اختیار قرار دهد. اگر نیاز موسیقیدان امروز به مد گردی وجود بالفعل ندارد ، دلیل آن نیست که موسیقی نباید بالقوه انتقال پذیر باشد.

▪ یکی از نیازهای مهم اصل انتقال پذیری ایجاد تنوع صوتی است.

▪ کاربرد مساله ی انتقال پذیری جز در موارد آهنگسازی و هم نوازی در امر تکنوازی نیز بسیار زیاد است . به عنوان مثال در تار و سه تار برای نواختن سه گاه E ♯ (همچنان که در این کتاب آمده است) سیم هنگام و بم خود را E ♯ کوک می نماییم. در این صورت اگر پرده ای را که در سیم اول (با کوک C) صدای E ♯ می دهد در سیم بم و هنگام بگیریم باید صدای G بدهد در صورتی که اگر مساله ی ربع پرده های مساوی را رعایت نکنیم سیم هنگام و بم سازمان در اکثر پرده ها صدای خارج خواهند داشت و کاربرد انگشت گذاری سیم بم از بین می رود. این مساله در مورد سیم دوم نیز وجود دارد. و دلیل اصلی عدم هم خوانی صداها در سیم های تار و سه تار، این مورد می باشد.

گوش خراش نیستند بلکه به راحتی و سهولت نوازندگی کمک می نمایند و کاملاً علمی تر می باشند. به طور مثال نت می کرن در سیم اول سه تار که با فاصله ی چهارم یا پنجم با سیم دوم کوک می شود و لاجرم در پرده ها با آن مشترک است با همین نت در سیم دوم کاملاً کوک خواهد بود. متأسفانه ما در سازهایمان استاندارد ایجاد نکرده ایم. عوامل متغیر نظیر پوست در تار و کمانچه و پرده های قابل جابه جایی، طول دسته ی متفاوت، کاسه های با حجم متفاوت و ... موجب شده است ما در مسائل زیادی دچار مشکل شویم.

گاهی در گروه های موسیقی ایرانی شاهد تضاد آرا در مورد کوک پرده ها هستیم. اعضا بر سر اینکه D^{\sharp} هایشان کم تر یا بیشتر باشد با هم مدتها بحث می کنند. بیشتر گروه نوازی ها به همین دلایل، بسیار ناکوک صدا می دهند. اگر آهنگسازی، در آکورد قطعه ی خود از دو نت D^{\sharp} و A به F^{\sharp} منزله ی فاصله ی پنجم که بسیار خوش صدا ست استفاده نماید و سازهای ما به روش گام ۲۴ ربع پرده ای متساوی سازهایشان را کوک نکرده باشند این فاصله بسیار بد صدا خواهد بود. البته موارد مطروحه، قابل توجه کسانی است که مخالف چند صدایی، گروه نوازی و ارکستراسیون در موسیقی ایرانی نباشند.

موسیقیدانان ایرانی، همچنان که ریاضی دان از خط کش بهره می جوید و مهندس از کولیس، باید از تیونر و مترونم (در بخشی از قسمت های تمرین) در کار خود استفاده کند. او نباید بر نظرات خود تکیه کند و با استاندارد سازی، که بی شک به نفع همه است مخالفت نماید.

ما باید به هنرجویان خود توصیه کنیم پرده های سازشان را با تیونر کوک کنند و در هنگام تمرین قطعات ضربی از مترونوم استفاده نمایند. بدانیم که این روش، روش علمی است و در آن اشکالی ایجاد نخواهد شد. در ضمن، گوش موسیقایی آنها به صورت استاندارد رشد خواهد یافت. هرچند می دانیم شاید برخی از فواصل گام متساوی برای موسیقی مونوفونیک به زیبایی گام های طبیعی نیست. اما گاهی باید از یک سری خصوصیت های خوب صرف نظر نمود تا به ویژگیهای خوب بیشتری دست پیدا کرد.

به هر حال نگارنده پیشنهاد می نماید موسیقیدانان ایرانی از این پس از فواصل ۲۴ ربع پرده ای متساوی استفاده نمایند.^۱

برای راهنمایی هنرجویان محترم در هنگام استفاده از تیونر عرض می نمایم:

^۱ اکثر سازهای ایرانی موجود، قابلیت اجرایی تمام ۲۴ ربع پرده را ندارند. چرا که مثلاً در تار و سه تار، بستن تمام این پرده ها، امر نوازندگی را بسیار مشکل می نماید. شایان ذکر است علیتی وزیری بر دسته ی تار از بالا تا نت هنگام دست باز ۱۷ پرده می بست. صفی الدین ارموی موسیقی دان و نظریه پرداز قدیمی ایرانی نیز گاهی را پیشنهاد نموده است که در یک هنگام ۱۷ نغمه داراست و خاصیت انتقال پذیری دارد.

برای تنظیم پرده ها یا سیم هایی که قرار است به اصطلاح، کرن یا سری کوک شوند- با تیونر هایی که این فواصل را نشان نمی دهند- دقت نمایید عقربه ی تیونر نسبت به نت نشان داده شده (مثلاً C #^۱) ۵۰ +/- سنت را نشان دهد .

دکتر خسرو مولانا استاد فیزیک صوت و آکوستیک دانشگاه تهران تحقیقات ارزنده ای را پیرامون فواصل موسیقی ایرانی از سالها پیش آغاز نموده است که امیدواریم به زودی نتیجه ی آنها به انتشار عمومی برسد.

نگارنده، با تحقیق درباره ردیف و ساختارش، کمبودی را در دانگ های ارائه شده توسط داریوش طلایی مشاهده کرد و دانگی را به عنوان دانگ "مخالف سه گاه" معرفی نمود:

K یا مخالف سه گاه (نمودار ۷)

C	D ♯	E ♯	F
سه ربع پرده	یک پرده	سه ربع پرده	
۱۵۰	۲۰۰	۱۵۰	

این دانگ تنها کاربردش در دستگاه سه گاه است. داریوش طلایی در کتاب خود برای توجیه مخالف سه گاه از آمیزش سه دانگ شور به گونه ای استفاده نموده است که برخلاف قراردادهای در آغاز کتاب می باشد. به همین دلیل دانگ مخالف سه گاه باید وجود می داشت.

این دانگ با کمی تفاوت بسیار شبیه دانگ چهارگاه است. اما نگارنده معتقد است، استفاده از این دانگ به جای دانگ چهارگاه در دستگاههای چهارگاه، همایون و آواز اصفهان نادرست است. عده ای از نوازندگان با عنوان سنتی نواختن موسیقی ردیف، فواصل خود را در مجموعه های نامبرده با دانگ مخالف سه گاه تطبیق دادند. در این صورت باید مخالف سه گاه را حرکت سه گاه به بیات اصفهان دانست که این طور نیست و حتی در گذشته تصانیفی که در مخالف سه گاه ساخته می شد را به همین نام می خواندند و آن را کاملاً متفاوت از بیات اصفهان می دانستند.

همچنین اجرای دستگاه چهارگاه با دانگ مخالف سه گاه جز اینکه سه گاه را به وجود بیاورد محصولی نخواهد داد. با توجه به این امر یا باید فرقی بین این دو قائل شد یا اینکه دستگاه چهارگاه را از موسیقی ایرانی حذف کرد. بدیهی است قسمت دوم ناممکن است. چرا که ما به فواصل چهارگاه عادت کرده ایم و جزو فرهنگ ما شده است. خواه این فاصله در قدیم وجود داشته یا نداشته است.

لطفاً به این دو نمودار دقت نمایید:

نمودار ۸

C	D ♯	E ♯	F	G	A ♯	B ♯
۱۵۰	۲۰۰	۱۵۰	۲۰۰	۱۵۰	۲۰۰	

^۲ برای یافتن D ♯ وقتی تیونر #C را نشان می دهد باید عقربه ی تیونر روی ۵۰+ قرار گیرد.

نمودار ۹

A[♯]	B^b	C	D[♯]	E[♯]	F	G
۱۵۰	۲۰۰	۱۵۰	۲۰۰	۱۵۰	۲۰۰	

نمودار ۸ چهارگاهی را نشان می دهد که حول نت دو در گردش است و در تارو سه تار رایج می باشد . فواصل این چهارگاه براساس نظر عده ای تنظیم شده است که معتقدند فاصله ی دوم نیم بزرگ وجود ندارد و چهارگاه را با دانگ مخالف سه گاه معرفی شده ی نگارنده اجرا می نمایند. نمودار ۹ سه گاهی را نشان می دهد که حول محور A[♯] گردش می کند و به گوشه ی مخالف سه گاه می رود.

با کمی دقت می بینیم نمودار ۸ از لحاظ فواصل تفاوتی با نمودار ۹ ندارد و انگار سه گاهی است که به جای A[♯] از نت C آغاز شده است. حال آنکه چهارگاه فواصلی مطابق با نمودار ۱۰ داراست.

نمودار ۱۰

C	D[♯]	E	F	G	A[♯]	B
۱۵۰	۲۰۰	۱۰۰	۲۰۰	۱۵۰	۲۰۰	

داریوش طلایی قرار گرفتن دانگ ها را در موسیقی ایرانی به دو صورت دانسته است :

۱. در یک نت، مشترک : نت پایانی دانگ اول، نت آغازین دانگ دوم است.
۲. در دو نت، مشترک: نت سوم دانگ اول، نت آغازین دانگ دوم است که نوع دوم برای گوشه ی اوج استفاده شده است.

به هر حال نگارنده از تئوری این موسیقیدان برای تجزیه و تحلیل ردیف آوازی دوامی کمک می گیرد. بدیهی است مطالعه ی کتاب "نگرشی نو به تئوری موسیقی ایرانی" برای خوانندگان ضروری می باشد.

انواع تحریر^۱

محمدرضا لطفی در مقاله ی خود با عنوان "مکتب آواز در اصفهان: شیوه ی آوازخوانی تاج اصفهانی" انتشار یافته در پنجمین کتاب سال شیدا، ذیل عنوان "ادوات و تنوع تحریر" می آورد:

"تحریر صوتی آهنگین است که از عبور هوا و ارتعاش تارهای صوتی به وجود می آید و می تواند شکلهای مختلف به خود گیرد. در حین تحریر، هوای داخل ریه هنگام عبور همواره باید به وسیله ماهیچه های صوتی قطع و وصل گردد."

تعریف محمدرضا لطفی تعریف مناسبی نیست. می توان گفت هر ملودی که توسط آوازخوان اجرا می شود شرایط این تعریف را داراست. اما به طور کلی آنچه عموماً به عنوان تحریر شناخته می شود حرکت های ملودیک پائین رونده یا بالا رونده ی پلکانی و منظمی است که همراه با اشاراتی در سلسله نت های موجود به سمت بالا یا پایین به وجود می آید.^۲

تحریرها عموماً نقش جملات گذر را ایفا می کنند. می توان آنها را نوعی زینت به عنوان آورد. مثلاً در گوشه چهارپاره ابوعطا اجرای عبدالله دوامی، نقش و تعریف تحریر به راحتی مشخص می شود. مثلاً جمله ی دوم این گوشه به این شکل اجرا شده است:



با اندکی دقت به جمله ی فوق و مطابقت با جمله ی مشابه در گوشه ی چهارپاره ی ابوعطا در ردیف میرزاعبدالله به این نتیجه می رسیم که ساده شده ی جمله این است:



با توجه به مثال بالا متوجه می شویم غلت ها و تحریرها بدون خدشه به ملودی اصلی در جهت زیبایی به کار برده شده اند. برای بررسی آنها و دسته بندیشان باید به موسیقی بسیار مسلط بود و با شناخت دقیق، آنها را دسته بندی کرد.

^۱ به تحریر، غلت یا چهچه نیز اطلاق می گردد.

^۲ مجید کیانی در کتاب هفت دستگاه موسیقی ایران آورده است: "از تداوم تکیه ها (تزینی است کوچک که در ابتدا یا بین دو نغمه قرار می گیرد.) تحریر حاصل می شود. ترکیب تکیه ها با تک ها و ریزها و یا غلت ها و شدت آنها تنوع نامحدود تحریر را به وجود می آورد.

"انتخاب نوع تحریر در آواز سنتی بسته به دستگاه و گوشه های مختلف، متنوع است و خوانندگان با توجه به کیفیت گوشه ی دلخواه، تحریر مناسب را با ملودی زیبا همراه می کنند و پس از تمام شدن هر مصرع، در پی شعر می آورند. ادوات تحریر از صوتهای (اُ . ا . آ . او . ای) ساخته می شوند.^۱

معمولاً تحریر از تکرار یا ترکیب دو صدا به وجود می آید، مانند: (آ . آ) (ا . ا) (ها . ها) (هـ . هـ) (هـ . آ) و... که این ترکیب ها می توانند سه تایی و گاه چهارتایی و بیشتر باشند، مانند: (هـ . ها . آ). علاوه بر تحریرهای پایانی که در انتهای هر بیت یا هر مصرع می آید، تحریرهایی نیز میان مصرع می آید که به آن "خرده تحریر" می گویند. این تحریرها کوتاه و کوچک اند و در حقیقت برای تزئین جمله ی موسیقی به کار می روند.^۲

محمدرضا لطفی در مقاله ی خود، ۷ نوع تحریر را به نقل از عبدالله دوامی آورده است:

۱. تحریر چکشی: که علی خان نایب السلطنه در آن مهارت داشته است.



۲. تحریر مقطع: که عارف قزوینی در آن مهارت داشته است.



۳. تحریر زیر و رو: که طاهرزاده و تاج اصفهانی در آن متبحر بوده اند.

^۱ حسین دهلوی در بخش "غلت (تحریر) در آواز ایرانی" کتاب پیوند شعر و موسیقی آوازی آورده است: " ... غلت بر روی حرف « ح ، ه » به همراه مصوت « ا » یکی از موارد نامناسب در این زمینه است. مانند هجای اول کلمات « حکایت » و « هزار » که چنین صورتی پیدا خواهد کرد: حِ حِ حِ حِ کایت ؛ هِ هِ هِ هِ زار. همچنین غلت بر روی حرف « ه » به همراه مصوت « ای » نیز تاثیر نامطلوبی دارد. برای مثال: هجای آخر کلمه ی « نگاهی » در بخشی از شعر « نه نوازش نگاهی » چنین اجرا خواهد شد: نگاهِ—هی هی هی هی هی هی . دکتر فروغ درباره ی « غلت » چنین توضیح می دهد: « غلت در فرهنگ های فارسی به معنی: گردیدن یا چرخیدن چیزی بر روی خود ، آمده است و در موسیقی ایرانی این کلمه را در مورد کیفیتی از آواز به کار می برند که در آن خواننده ... نغمه یا نغمه هایی را در حرکتی از حرکات الفبا تغنی کند. ... با توجه به این که آقای دکتر فروغ خود عملاً آگاهی لازم را در خواندن آوازهای موسیقی ایرانی داشت ، در باره ی غلت نامناسب چنین نوشته است: « خواننده باید حتی المقدور روی تمام شش حرکت ساده بتواند غلت دهد. اغلب خوانندگان ... روی حرکت « آ » و « ای » غلت می دهند، در حالی که غلت روی حرکات دیگر در صورتی که به موقع و به مورد باشد مخصوصاً هنگام قرائت شعر بسیار متناسب و با لطف خواهد بود . زشت ترین غلت ها روی حرکت زیر » است. "

^۲ لطفی ، محمدرضا. مکتب آواز در اصفهان، شیوه آوازخوانی تاج اصفهانی. تهران، کتاب خورشید، سال ۱۳۸۱.



۴. تحریر قنہ : تحریرهایی که از بینی خارج می شود و شفافیت صدا به وسیله سوردین طبیعی (بینی) خفه و کدر می شود.

۵. تحریر بلبل: که سید احمدخان ظلی و ابوالحسن اقبال آذر در آن استاد بوده اند.



۶. تحریر دوتایکی: نمونه مشخصی ذکر نشده است.

۷. خرده تحریر: تحریرهای تزئینی

با توجه به مطالب ذکر شده به نظر می رسد محمدرضا لطفی ، جز بخشهایی که همراه با شعر ادا می شوند و ممکن است در لابلایشان خرده تحریر بیاید یا نیاید بقیه ی جملات موسیقی را که بدون کلام توسط آواز ادا می شوند را تحریر می داند که نظر نگارنده این گونه نیست. فرامرز پایور در کتاب ردیف آوازی و تصنیف های قدیمی به روایت استاد عبدالله دوامی به نقل از ایشان چند تحریر را معرفی نموده است:

۱. تحریر نشیب و فراز^۱: از حسین خان اسماعیل زاده.



۲. تحریر جواد خانی^۲:



۳. تحریر نایب اسدالله:



^۱ این تحریر در گوشه ی رضوی ردیف میرزا عبدالله نیز آمده است.

^۲ این تحریر در گوشه ی رضوی ردیف حاضر از خط ۱۱ اجرا می گردد. نام این تحریر منتسب است به جواد خان قزوینی .

۴. تحریر ابوعطا:



۵. تحریر زنگ شتر^۱:



→
و حرکت به سمت پائین

۶. تحریر ناقوس^۲:



۷. تحریر چکشی:



۸. تحریر دوتایکی^۳:



^۱ این تحریر به نام نشیب و فراز آمده و داخل پرانتز نوشته شده است: زنگ شتر. با توجه به نحوه ی حرکتی آن نیز می بینیم که ابتدا یک پرش چهارم، بعد یک پرش سوم، بعد یک پرش پنجم و بعد پرش سوم و... به وجود آمده است و نام نشیب و فراز نام مناسبی برای این تحریر است. اما از آنجا که این نام برای نوع دیگری از تحریر نیز استفاده شده و نیز فرم بالا در ردیف های میرزا عبدالله و میرزا حسینقلی با نام زنگ شتر نامیده شده است، نگارنده نام زنگ شتر را برای آن برگزیده است.

^۲ تحریر ناقوس به عنوان یک گوشه در کتاب پایور آمده است ولی از آن جا که کاملاً با تعاریف تحریر هم خوانی داشت در این جا آورده شد.

^۳ نمونه ی این تحریر در گوشه ی آواز دستگاه ماهور ردیف میرزا عبدالله آمده است.

با توجه به نمونه های بالا، تنها تحریر چکشی است که به دو صورت آمده است. همچنین تحریر چکشی معرفی شده توسط فرامرز پایور همان تحریر بلبلی معرفی شده توسط محمدرضا لطفی است.

- نوع دیگری از تحریر که بسیار کاربرد دارد و گاهی به اشتباه به نام بلبلی از آن یاد می کنند این گونه است:



این تحریر که گاهی پایین رونده و گاهی بالارونده است همچون جمله ی گذری است که نقش حرکت به نت شاهد یا فرود یا اوج را ایفا می کند. در انتهای تحریر نشیب و فراز معرفی شده ی فرامرز پایور این تحریر را مشاهده می کنیم . نگارنده پیشنهاد می نماید به نوع بالا تحریر نشیب ، به تحریر بالارونده ی آن تحریر فراز و به تلفیق آندو (آنچه که در مثال فرامرز پایور آمده بود.) تحریر نشیب و فراز نام داد.

- تحریر دیگری که به نظر می رسد از مشتقات تحریر ابوعطا باشد تحریری است که در درآمد دوم شور آمده است:



- تحریر زیر در گوشه ی سلمک شور ظاهر شده است:

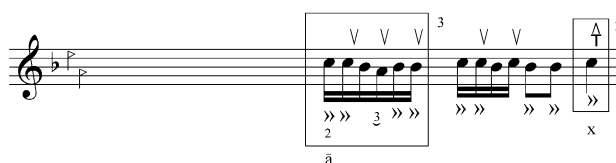


^۱ خط های ۶، ۷، ۱۲، ۱۴

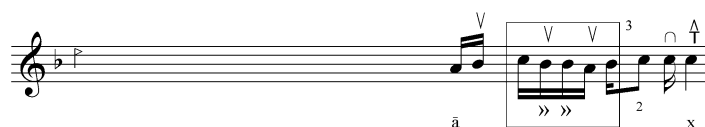
نگارنده پیشنهاد می نماید این تحریر با عنوان تحریر سلمک نام گذاری گردد.
 ○ تحریر زیر در گوشه ی سلمک شور ظاهر شده است^۱:



○ تحریر زیر در گوشه ی رضوی شور ظاهر شده است^۲ و به نظر می رسد از خانواده ی تحریر نشیب و فراز باشد:



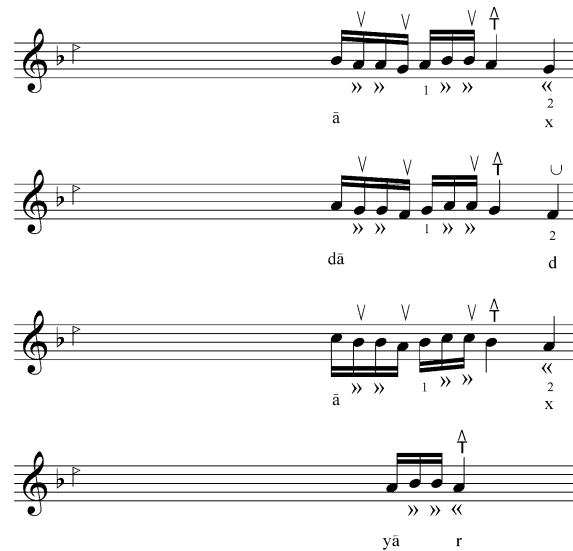
○ تحریر زیر در گوشه ی حاجیانی آواز دشتی استفاده شده است :



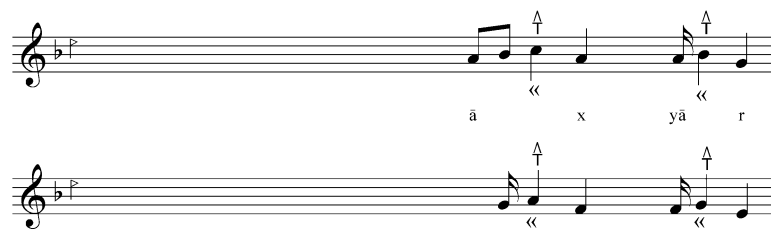
نگارنده پیشنهاد می نماید این تحریر را تحریر « دشتی » بنامیم.
 ○ تحریر زیر نیز در گوشه ی حاجیانی آواز دشتی اجرا شده است:

^۲ خط های ۹ و ۱۰

^۱ خط ۶



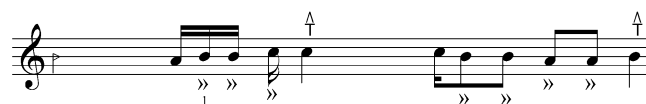
- پیشنهاد می شود این تحریر به نام تحریر « حاجیانی » نام گذاری شود.
- تحریر پسین که پیشنهاد می گردد به جهت فرم ملودیکش تحریر « بالا به پایین » نام گیرد، در گوشه ی اوج دشتی آمده است:



- تحریر پایین در گوشه ی گیلکی آمده است و از آن جا که بیشتر در این گوشه مورد استفاده است پیشنهاد می شود که به نام تحریر « گیلکی » نام گذاری گردد:

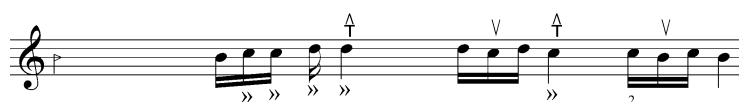


- تحریر ی در بیات ترک استفاده شده است^۱ که تلفیقی از تحریر فراز و تحریر نشیب است :



این تحریر با کمی تغییر به این شکل نیز ظاهر شده است^۱ :

^۱ خط ۳، ۴، ۵ درآمد اول بیات ترک



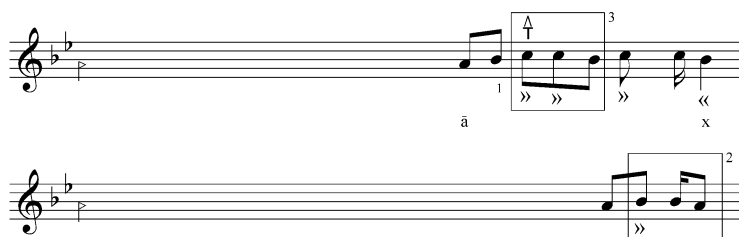
نگارنده پیشنهاد می کند نوع دوم که شخصیت مستقل تری دارد به عنوان تحریر « بیات ترک » نامگذاری شود.

○ تحریر زیر در گوشه ی دوگاه بیات ترک ظاهر شده است :



پیشنهاد می شود این تحریر به نام تحریر « دوگاه » نامیده شود.

○ تحریر زیر در گوشه ی رامکلی ابوعطا ظاهر شده است و از آن جا که فرم مستقلی است پیشنهاد می شود با نام تحریر « رامکلی » خوانده شود:



○ تحریر زیر در عراق افشاری^۲ آمده است و پیشنهاد می شود به عنوان تحریر «عراق» نام گذاری گردد.



^۲ خط ۱۰، ۱۱ و ۱۲ در آمد دوم بیات ترک

^۱ از خط ۱۰ تا ۱۵

^۲ خط ۴ تا ۸

- تحریر زیر در گوشه ی قرایی آواز دشتی آمده است که از لحاظ فرم حرکت مشابه تحریر فراز و نشیب می باشد، اما از آن جا که فرم مستقلی دارد، پیشنهاد می شود به عنوان تحریر «قرایی» نام گذاری گردد:

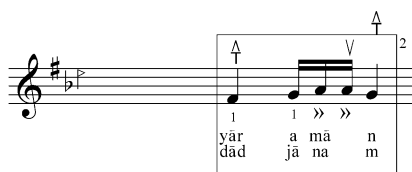


- تحریر پسین در گوشه ی در آمد سه گاه^۱ آمده است :



این تحریر اگرچه با تحریر نشیب از لحاظ اجرایی کمی متفاوت است به نظر می رسد چیزی جز آن نباشد.

- تحریر زیر در گوشه ی چكاوك همایون^۲ آمده است. نگارنده پیشنهاد می نماید این تحریر با عنوان تحریر «چكاوك» نام گذاری گردد:



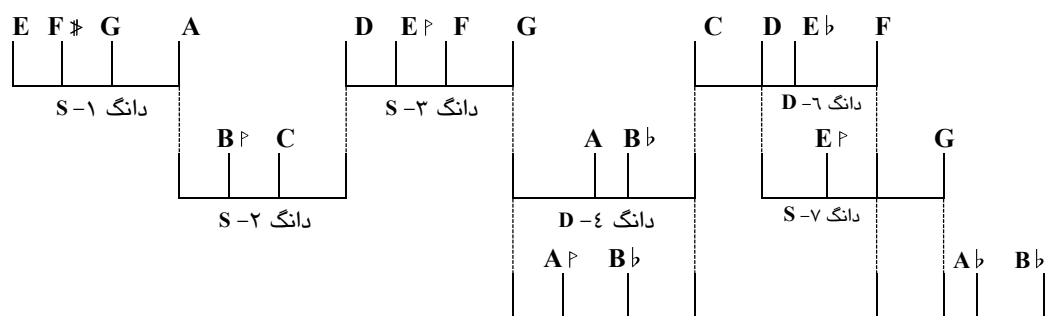
- تحریر بغدادی نیز در ردیف میرزا عبدالله آمده است که در این ردیف مورد استفاده قرار نگرفته است.

^۲ خط ۴

^۱ خط ۱۳.

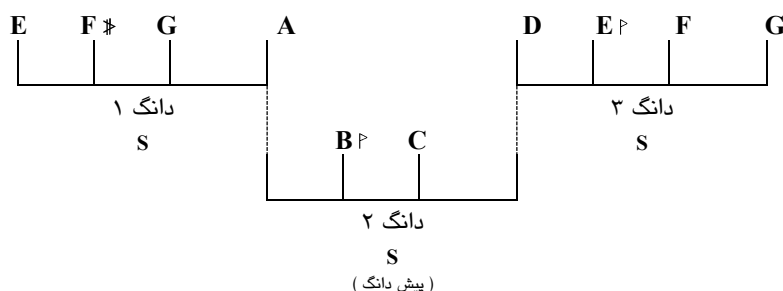
دستگاه شور

- دستگاه شور در ردیف حاضر مشتمل بر ۱۰ گوشه است .
- نمودار دانگ ها در کل دستگاه :



۱. درآمد اول (خارا)

○ نمودار دانگ ها:



- شور در ردیف حاضر با دو درآمد معرفی شده است . درآمد خارا درآمدهای است که بر پیش دانگ شور تاکید بیشتری دارد. جملات گذرا میان D و G با محور قرار دادن D درآمد خارا را شکل می دهند. نقطه ی اوج G است که با تحریر گذاری به سمت D (نت فرود) حرکت می کند و فضای شور به طور کامل تداعی می گردد.
- محتوای صوتی گوشه :



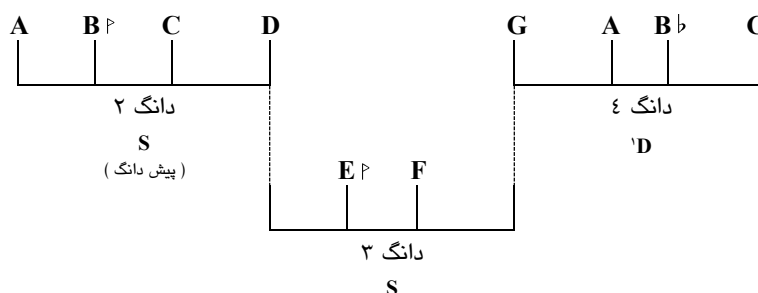
۲. درآمد دوم

- نمودار دانگ های این گوشه مانند درآمد اول می باشد.
- تاکید درآمد دوم بر روی دانگ اصلی شور می باشد . حرکات پله ای از F و بعد از G به سمت D با تحریری که از انتهای خط دوم آن گوشه آغاز می شود ، ادامه می یابد. هر چند تحریر با C اتمام می یابد اما جمله ی فرود که چندین بار در انتهای گوشه های شور تکرار می گردد ضمن حرکت به سمت نقطه ی اوج این درآمد (G) با تحریر مشابه درآمد خارا به سمت D فرود می آید. اشاره ی کوتاهی به پیش دانگ (دانگ خارا) و بازگشت به D پایان بخش درآمد دوم است . لازم به ذکر است جمله ی دوم (خط دوم این گوشه) همان جمله ی اول است که از یک نت بالاتر (G) آغاز شده است.
- محتوای صوتی گوشه :



۳. کرشمه

○ نمودار دانگ ها:



○ کرشمه از جمله ی گوشه هایی است که فرم ریتمیک آنها مهم است.^۲ این گوشه بر وزن مفاعیلن فعلاتن شکل می گیرد و بسط می یابد:



^۱ منظور دانگ دشتی است. با نت D اشتباه نشود.

^۲ به نظر نگارنده در ردیف، به طور کلی می توان سه گونه گوشه را از هم تمیز داد:

- نخست گوشه هایی که نقش مدال دارند. این گوشه ها را گاهی با نام شاه گوشه معرفی نموده اند. از جمله ی این گوشه ها نهفت در دستگاه نوا، زابل در دستگاه سه گاه و ... است. در این سری گوشه ها ملودی از بابت انگاره ی ریتمیک و انگاره ی ملودیک خاص، اهمیتی نمی یابد. هر ملودی با هرگونه ساختار ریتمیک اگر تابع قواعد مدال و نغمه گردانی ویژه ی آن گوشه باشد، می تواند نام همان گوشه را بر خود نهد.
- دوم گوشه هایی که تنها انگاره ی ریتمیک آن ها مهم اند. این گوشه ها نظیر کرشمه، مجلس افروز، طرب انگیز، نغمه و ... دارای فرم خاص ریتمیکی هستند که براساس دگره سازی حول آن شکل می گیرند. این گوشه ها جز کرشمه و نوعی از نغمه، در ردیف های آوازی کم تر حضور دارند و بیشتر در ردیف های سازی مورد استفاده قرار می گیرند. (محسن کرامتی - خواننده و ردیف دان - دستگاه راست پنج گاه از ردیف میرزا عبدالله را به صورت آوازی اجرا نموده و بسیاری از این فیگورها را با شعر ادغام کرده است. تجربه ی بسیار جالب او می تواند در ساختارهای تکنیک های آوازی موسیقی ایرانی اثری مطلوب به جا بگذارد. شایان ذکر است موسسه فرهنگی هنری ماهور به نشر این اثر همت کرده است.)
- این گوشه ها به نوعی طفیلی شاه گوشه ها هستند. به عنوان نمونه می گویند: کرشمه ی مخالف سه گاه. نگارنده به کشف بیش از ۴۰ فرم در ردیف میرزا عبدالله نایل شده است که آن ها را در نوشتاری دیگر عرضه خواهد نمود.
- و سوم گوشه هایی هستند که ملودی آنها از اهمیت بالایی برخوردار است. از جمله ی این گوشه هاست: غم انگیز دشتی، مثنوی، خسرو شیرین، لیلی مجنون و ...

نمونه بالا از خط دوم این گوشه گرفته شده است .

خط نخست این گوشه با نوعی شتاب موسیقایی آغاز شده است. به همین دلیل "فا" که مصوت بلند است به صورت کوتاه ادا شده است. همچنین خطوط سوم و چهارم این گوشه با کمی تغییر ریتمیک ظاهر شده اند.

○ از خط پنجم تا دهم تحریری اجرا می گردد که همان تحریر ابوعطا ست (با کمی تغییر). و جمله ی فرود که در دو گوشه ی پیش نیز خود نمایی کرده بود کرشمه را به پایان می برد.

○ نقطه ی اوج در این گوشه A می باشد که از دانگ ۴ گرفته شده است و C که بم ترین نقطه ی این گوشه است تنها نت دانگ ۲ است که در کرشمه حضور یافته است.

○ محتوای صوتی گوشه :



۴. درآمد رهاوی

○ نمودار دانگ های این گوشه مانند کرشمه می باشد.

○ درآمد رهاوی که نام دیگر آن رهاب است از گوشه های مهم ردیف می باشد. این گوشه ممکن است در تمامی دستگاهها و آوازها مشاهده گردد.^۱

وجه مشخصه ی اصلی رهاب به طور کلی فاصله ی چهارم درستی است که در ملودی آغازین آن وجود دارد (حرکت C به F) :



این حرکت چهارم نقش محوری D را در شور مورد تزلزل قرار می دهد. این امر در سایر دستگاهها نیز صادق است. رهاب با ایجاد فضایی معلق حکم چهارراهی را دارد که هیچ یک از راههایش با هم فرقی ندارند. به همین دلیل گوشه ی بسیار مناسبی است برای پرده گردانی و مرکب نوازی، تا با تاکید بر نتی خاص، به سمت گوشه یا دستگاه دلخواه حرکت نمود. بدیهی است رهاب حتما باید در دانگ شور واقع شود. به همین دلیل است که ما در ماهور و چهارگاه و راست پنج گاه آن را اجرا نمی نماییم.^۲

^۱ در ماهور، چهارگاه و راست پنج گاه، کمتر اجرا شده است. هرچند اجرای آن در این دستگاهها کار ناممکنی نیست.

^۲ هرچند اگر در این دستگاهها به گوشه ای مانند دلکش در ماهور یا ماوراء النهر در راست پنج گاه برویم قابل اجرا خواهد بود.

هرچند رهاب در اینجا نقش مایه گردانی نداشته است اما با تاکید بر E^p می توانست به ابوعطا یا سه گاه برود، با تاکید بر F به بیات ترک ، با تاکید بر G به نوا یا افشاری و با تاکید بر A به دشتی حرکت کند.

- ملودی رهاب نیز عموماً گردش ویژه ای دارد . ایست های موقت روی C و حرکت های رو به بالا به سمت G از ویژگیهای آن است.
- نقطه اوج و حضيض این گوشه به ترتیب B^b (در حد اشاره از A) و C می باشد.
- عبارت فرود عبارتی است که در پایان بسیاری از گوشه های شور و متعلقاتش دیده می شود :

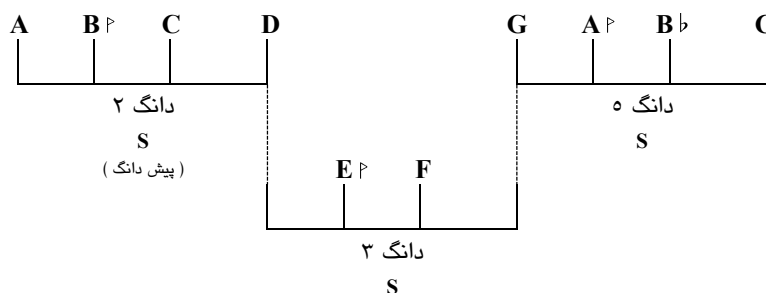


- محتوای صوتی گوشه :



۵. سلمک

- نمودار دانگ ها:



- سلمک گوشه ای است که می توان آن را طبقه ی دیگری از دستگاه شور دانست. گوشه ی شهناز که در ردیف حاضر وجود ندارد همان نقش سلمک را ایفا می کند. این گوشه ها شوری را در فاصله ی یک چهارم درست بالاتر تشکیل می دهند . محوریت D به G به عنوان شاهد انتقال داده می شود. فرود های موقت روی F و گاهی E^p و فرود های کامل روی D شکل می

گیرد. گوشه ها یی که از این پس شکل می گیرند در فرود نهایی به سمتِ شورِ نخست حرکت می کنند. عموماً این فرود ها با تغییر A^P به A و حرکت به سمت D همراه است :

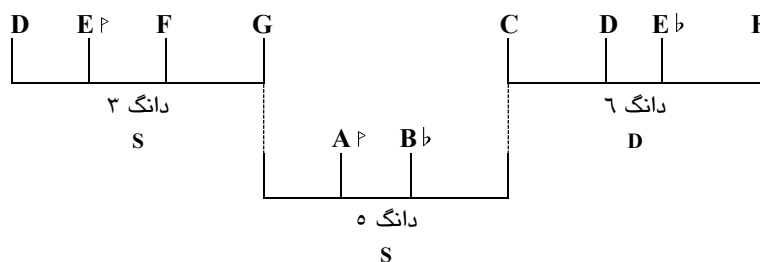


- تغییر لحظه ای و موقت E^P به E ، تنها یک حالت است و از آن برای پرده گردانی یا تغییر دانگ نمی توان استفاده نمود. (خط ۷)
- اشعار این گوشه با فرم کرشمه ارائه شده اند و در پایان هر مصراع تحریر هایی آمده است.
- وسعت صوتی سلمک در اجرای عبدالله دوامی یک هنگام کم درست^۱ می باشد.
- محتوای صوتی گوشه :



۶. قرچه

- نمودار دانگ ها:



- نقش اصلی قرچه تاکید بر B^b (نت شاهد) و فرود های موقت روی A^P با اشاره به G است. این گوشه از خط ۱۲ حالت سلمک به خود می گیرد و روی F فرود می کند. فرود این گوشه فرود کاملی به نظر نمی آید.
- شعر ها همچنان فرم کرشمه دارند.

^۱ ۲۳ ربع پرده.

- محتوای صوتی گوشه :

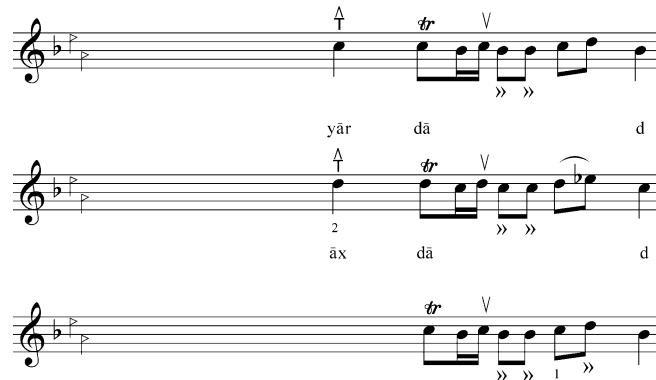


۷. رضوی

- نمودار دایگ های این مجموعه مانند قرچه می باشد.
- C در این گوشه حکم شاهد را دارد.
- شعر ها همچنان فرم کرشمه دارند.
- در خط ۴ فرم نغمه ظاهر شده است :



- از خط ۱۱ تحریر جواد خانی اجرا می گردد:

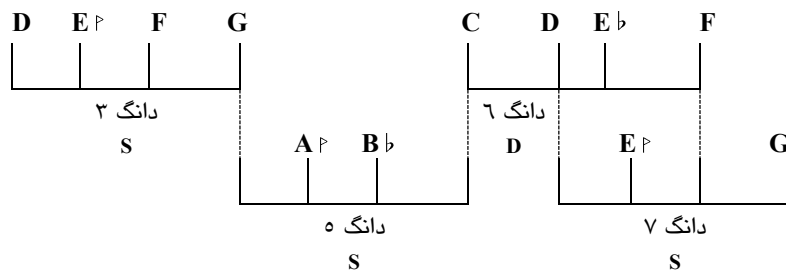


- از خط ۱۶، رضوی به سلمک فرود می کند و از اواخر خط ۲۲، با فرود معرفی شده در گوشه ی سلمک، فرود کامل را انجام می دهد (ختم روی D).
- وسعت صوتی این گوشه، یک نهم کوچک می باشد.
- محتوای صوتی گوشه :



۸. عزال و حسینی

○ نمودار دانگ ها:



○ ناحیه ی حسینی طبقه ای دیگر از شور است که بسیار شبیه به بیات کرد یا حجاز ابوعطا (و کمتر دشتی) می باشد. در ردیف میرزا عبدالله این گوشه تحت عنوان گلریز (گوشه های مجلس افروز، عزال، صفا و بزرگ در ردیف میرزا عبدالله در این ناحیه قرار دارند). مطرح شده است.

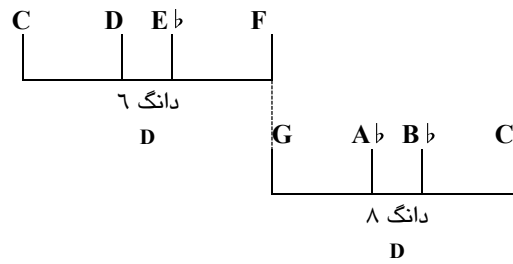
اگر ما دو شور D (درآمد یا شور اول) و G (سلمک، شهنواز یا شور دوم) را در دستگاه شور تمیز دادیم برای هر کدامشان به فاصله ی یک پنجم درست بالاتر، طبقه ای است که شباهت زیاد به بیات کرد یا حجاز دارد. برای شور نخست، زیرکش سلمک است که در انتهای مجموعه خوانده شده است و به نظر می رسد حضور آن قبل از حسینی و حتا پیش از سلمک صحیح تر بود (همچنان که در ردیف میرزا عبدالله آمده است) و برای شور دوم، حسینی است. (البته زیرکش سلمک کاملاً حالت دشتی دارد).

○ نت شاهد در این گوشه D می باشد و فرود موقت روی G شکل می گیرد.

○ عزال به نوعی اوج در گوشه ی حسینی محسوب می شود (همچنان که بیات کرد، دشتی و حجاز اوجی دارند). استفاده از دانگ های ۶ و ۷ با فاصله یک نت (نت دوم دانگ ۶ (D) نت آغازین دانگ ۷ است). تغییر لحظه ای E♭ به E♭ و بالعکس را توجیه می کند. (داریوش طلایی موقعیت دو دانگ دشتی و شور را به این شکل، «اوج» نامیده است). به نظر می رسد هر گاه که حرکت به سمت بالا (G و F) صورت پذیرد E♭ و هر گاه حرکت به سمت پایین (D) مورد نظر باشد از E♭ استفاده می گردد.

عزال در خط پنجم این گوشه ظهور می یابد و بیش از آن بسط پیدا نمیکنند.

○ اگر در این گوشه دقت کنیم گاهی اشاراتی از G به A♭ صورت می گیرد. A♭ از آخرین دانگ دستگاه شور می آید:

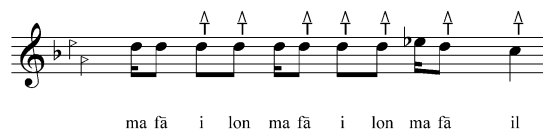


○ محتوای صوتی گوشه :



۹. دوبیتی

- نمودار دانگ ها ی این گوشه مانند گوشه ی پیشین است.
- دوبیتی از جمله گوشه هایی است که ملودی آنها مهم است. این گوشه بر وزن مفاعیلن شکل می گیرد. هر چند نام این گوشه دو بیتی است تنها دو مصرع در آن خوانده می شود. وزن دوبیتی در ردیف حاضر ، مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل می باشد:



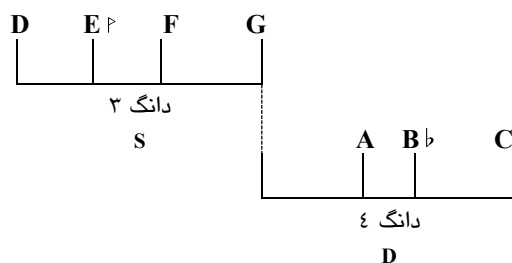
- دوبیتی در منطقه ی حسینی اجرا شده است و با فرود در D به حال و هوای حسینی پایان می دهد.

○ محتوای صوتی گوشه :



۴۴۴۱۰. زیرکش سلمک

○ نمودار دانگ ها:



- این گوشه به جهت نقش و نیز نامش بهتر بود پیش از سلمک ظاهر شود. همچنان که گفته شد زیرکش سلمک روی درجه ی پنجم شاهد در آمد شور (A)، دشتی را می آفریند. هر چند در اجرای حاضر، به مانند حسینی، بیشتر حال و هوای حجاز و بیات کرد دارد.^۱
- شاهد A است و F به عنوان ایست موقت به کار گرفته شده است.
- محتوای صوتی گوشه :



^۱ در ردیف میرزا عبدالله با متغیر بودن شاهد این گوشه ، بیشتر حالت آواز دشتی در ذهن تداعی می گردد.

