فصلنامهٔ علمی مطالعات هنر و زیباشناسی

دورهٔ چهارم، شمارهٔ۱۲، تابستان ۱۴۰۳

بررسی ساختار گوشه‌های مُدال دستگاه‌های نوا و بیات‌اصفهان در ردیف‌سازی میرزا عبدالله

آیدین پارسایی‌راد[۱]، محمدرضا عزیزی[۲]

۱. دانشجوی دکترای پژوهش‌هنر، گروه مطالعات عالی‌هنر دانشکدگان هنرهای‌زیبا، دانشگاه تهران، واحد پردیس بین‌المللی کاسپین، گیلان، ایران.

۲. دانشجوی دکترای پژوهش‌هنر، گروه پژوهش‌هنر دانشکده عمران، معماری و هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران.

چکیده

گوشه[۱]،کوچک‌ترین قسمت مستقل ردیف[۲]موسیقی است که به سه دستهٔ مُدال[۳]، ملودیک[۴] و متریک[۵] تقسیم می‌شود. گوشه‌های مُدال، آن دسته از گوشه‌هایی هستند که دارای دانگ[۶] یا ترکیب دانگ مستقل‌اند. همچنین، این تیپ از گوشه‌ها دربرگیرندهٔ گوشه‌های غیرمُدال (متریک و ملودیک) نیز هستند. از آنجایی‌که گوشه‌های مُدال دارای اُلگویی مشخص بوده و به‌صورت مستقل عمل می‌کنند و چهارچوب یا بدنهٔ اصلی هر دستگاه[۷] را در ردیف موسیقی تشکیل می‌دهند؛ از این رو، آگاهی یافتن از ساختار مُدال هریک از این نوع گوشه‌ها اَمری ضروری می‌نماید؛ چراکه با توجه به اهمیت و جایگاه گوشه‌های مُدال در ردیف موسیقی، این تیپ از گوشه‌ها مهم‌ترین نقش را در اَمر بداهه‌نوازی و ملودی‌پردازی نسبت به انواع گوشه‌های دیگر چون ملودیک و متریک ایفا می‌کنند. روش تحقیق در این مقاله توصیفی و تحلیلی است. همچنین داده‌ها و اطلاعات نیز براساس تحقیقات میدانی نویسندهٔ اول در دوران دانشجویی مقطع کاردانی و کارشناسی‌ناپیوستهٔ نوازندگی موسیقی ایرانی، همچنین کتاب‌های تألیفی وی در این راستا با نظارت فنی نویسندهٔ دوم گردآوری شده است. گوشه‌های مُدال، مهم‌ترین انواع گوشه‌ها در هریک از دستگاه‌های ردیف موسیقی هستند؛ تاآنجاکه بعضی از گوشه‌های مُدال علاوه بر نقش‌آفرینی در ساخت ملودی، دارای وظیفهٔ مُدگردانی و تغییر مایه از دستگاهی به دستگاه دیگر نیز هستند. بنابراین، می‌توان گفت شناخت و درک هر دستگاه در ردیف موسیقی مستلزم شناخت انواع گوشه، به‌خصوص گوشه‌های مُدال در آن دستگاه است.

واژگان کلیدی: دستگاه،گوشه مُدال، دانگ، نوا، بیات‌اصفهان.

[1] . aidinparsaeirad@gmail.com

[2] . Maazizi4321@gmail.com

مقدّمه

در دوران صفویه با توجه به بروز عوامل مختلفی چون عدم حمایت از هنرمندان موسیقی توسط شاهان آن عصر (به جز شاه عباس اول)، همچنین نگاه صِرف به نقش‌آفرینی موسیقی در بزم‌های شاهانه و عدم توجه به جنبهٔ هنری آن از یک سو، ترویج مذهب شیعه و به‌واسطهٔ آن ظهور متعصبین و متشرعینی چون علامه محمدتقی مجلسی، محمدعلی سبزواری، محمدباقر مجلسی و شیخ‌الاسلام محقق سبزواری (دارای رساله‌ای در باب منع و حرام دانستن موسیقی) از سوی دیگر، چه بسیار از رونق و بَسط هنر موسیقی در جامعهٔ آن روزگار کاسته و مشکلاتی در میان عموم مردم ایجاد نمود و سبب از بین رفتن بسیاری از سازها و نغمه‌های موسیقی ایرانی شد. لاجرم در اواخر این دوران شاهد تغییر تدریجی نظام موسیقایی از اَدواری به نظام دستگاهی و در نتیجه پیدایش و شکل‌گیری ردیف موسیقی در دوران قاجار هستیم. واضح است که ردیف موسیقی دستگاهی، قلب تپنده و بدنهٔ اصلی موسیقی ایران است و جنبه‌های نظری موسیقی دستگاهی را در دل خود جای داده است. همچنین، تدوین ردیف موسیقی در هفت دستگاه، به خاندان فراهانی به‌خصوص شخص میرزا عبدالله منتسب است و ردیف‌های دیگر با اندکی تغییر با استناد به ردیف میرزا عبدالله نوشته شده‌اند. براساس ردیف موسیقی میرزا عبدالله، موسیقی دستگاهی به هفت مجموعهٔ اصلی به نام دستگاه و شش مجموعهٔ فرعی به نام آواز[۸] تقسیم می‌شود که این مجموعه شامل دستگاه شور و پنج آواز (دستگاه فرعی) آن به نام‌های ابوعطا، بیات‌تُرک (زند)، اَفشاری، دشتی و بیات‌کُرد، دستگاه نوا، سه‌گاه، چهارگاه، همایون و تنها آواز (دستگاه فرعی) آن به نام اصفهان، ماهور و راست‌پنجگاه است.

در رابطه با اهمیت و ضرورت این پژوهش، ازآنجاکه گوشه‌های مُدال دارای اُلگوی مخصوص به خود هستند و بدنهٔ اصلی هر دستگاه را تشکیل می‌دهند، بدون شک اطلاع از خصوصیات و ساختار این نوع از گوشه‌ها به جهت شناخت و درک بهتر موسیقی دستگاهی اَمری ضروری می‌نماید؛ چراکه خلق ملودی و اجرای نغمه‌ها، به‌واسطهٔ شناخت گوشه‌های ردیف موسیقی دستگاهی به‌خصوص گوشه‌های مُدال آن است. بنا به ضرورت و اهمیت بیان شده در این پژوهش، سؤال اساسی که در اینجا ایجاب می‌کند، این است که با توجه به اینکه هریک از دو دستگاه نوا و بیات‌اصفهان دارای لحن کاملاً متفاوتی نسبت به یکدیگر هستند و بخش قابل توجهی از ردیف موسیقی را شامل می‌شوند، از چه گوشه‌هایی تشکیل شده‌اند و ساختار گوشه‌های مُدال هریک از این دو دستگاه چگونه است و دربرگیرندهٔ چه گوشه‌های غیرمُدالی هستند؟ بنابراین، در راستای تبیین این هدف، به شرح ساختار جزبه‌جز هریک از دو دستگاه نوا و بیات‌اصفهان از نگاه مُدال با استناد به ردیف‌سازی میرزا عبدالله در این مقاله پرداخته خواهد شد.

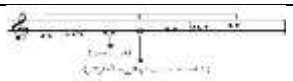
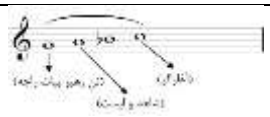
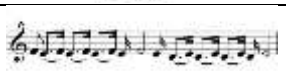
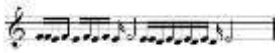
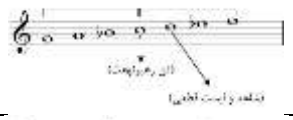
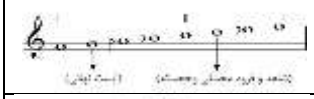
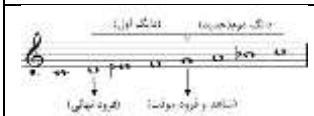
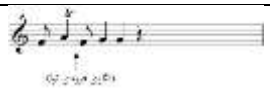
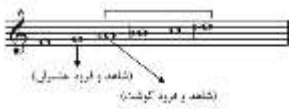
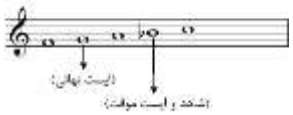
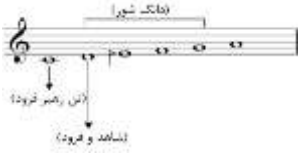
پیشینهٔ تحقیق

یکی از مطالعات کتاب "نگرشی نو به تئوری موسیقی ایرانی"، نوشتهٔ داریوش طلائی نوازنده و پژوهشگر حوزهٔ موسیقی است؛ ایشان در این کتاب، جدای از شرح تاریخ پیدایش ردیف موسیقی دستگاهی و اشاره به اصطلاحاتی چون مُد و دانگ در موسیقی دستگاهی، به معرفی گوشه‌های هر دستگاه پرداخته است. هرمز فرهت در کتاب "دستگاه در موسیقی ایرانی"، ضمن تبیین اصطلاحاتی چون دستگاه، گوشه و... به تبیین خصوصیات یکایک گوشه‌های هر دستگاه به‌صورت توصیفی و تحلیلی پرداخته است و از آنجایی که برای هیچ‌یک از گوشه‌های مُدال اُلگویی ترسیم نکرده است، درک بیانات وی در رابطه با شرح گوشه‌ها تا حدودی دشوار شده است. علینقی وزیری در بخش‌هایی از "کتاب تئوری موسیقی"، جدای از شرح فواصل و قواعد علامت‌های سرکلیدها در موسیقی دستگاهی، به بررسی خصوصیات هریک از دستگاه‌ها بر مبنای شناخت گام آن‌ها با رسم نمودار پرداخته است و شناخت اُلگوهای مُدال هریک از دستگاه‌ها برای وی در این کتاب مدّنظر نبوده است. حسین مهرانی در کتاب "سرایش جلد اول"، در بخش‌هایی از آن به معرفی گوشه‌ها و انواع آن، تبیین فواصل و سرکلیدهای موسیقی دستگاهی، همچنین دانگ‌های اصلی در موسیقی دستگاهی پرداخته است. آیدین پارسایی راد در کتاب "گوشه‌ها"، به تبیین خصوصیات ساختار مُدال هریک از دستگاه‌ها با رسم نمودار آن و با استناد به ردیف‌سازی میرزا عبدالله پرداخته است؛ همچنین وی در کتابی تحت عنوان "کمانچه نمای‌درشت"، نیز به تبیین خصوصیات ساختار مُدال هر دستگاه خاص ساز کمانچه با رسم نمودار به‌صورت نُت‌نویسی انتقالی پرداخته است. کتاب دیگر ایشان به نام "مبانی موسیقی ایرانی ویژهٔ هنرجویان و داوطلبان کنکور موسیقی" است که جدای از تعریف اصطلاحاتی چون ردیف موسیقی، دستگاه، انواع گوشه‌ها، فواصل و سرکلیدها در موسیقی ایرانی، به معرفی مُد و دانگ‌های اصلی هر دستگاه در ردیف موسیقی دستگاهی پرداخته است. هومان اَسعدی نیز در رسالهٔ دکترای تخصصی پژوهش‌هنر خود تحت عنوان "مفهوم و ساختار دستگاه در موسیقی کلاسیک ایران"، با شرحی مفصل به تبیین مفهوم دستگاه، پدیدهٔ ردیف، انواع گوشه‌ها و بررسی تطبیقی جزبه‌جز ساختار در ردیف‌هایی چون میرزا عبدالله، آقاحسینقلی و عبدالله دوامی پرداخته است. ایشان در کتاب دیگری به نام "مبانی نظری موسیقی ایرانی"، با همکاری حسین علیزاده، ساسان فاطمی، مصطفی کمال پورتراب و... به تبیین فواصل در موسیقی دستگاهی، اصطلاحاتی چون مُد، دانگ و مقام، دستگاه و انواع گوشه در ردیف موسیقی، همچنین معرفی مُد اصلی هر دستگاه به همراه رسم نمودار آن پرداخته است. لازم به ذکر است، از آنجایی که در این مقاله هدف پژوهشگر تبیین جزبه‌جز ساختار مُدال دو دستگاه نوا و بیات‌اصفهان با استناد به ردیف‌سازی میرزا عبدالله، با شرحی روان و به همراه نمودار موسیقایی بوده است؛ می‌توان ادعا کرد که این پژوهش نسبت به آنچه که دیگران انجام داده‌اند تا حدودی متفاوت‌تر بوده و برای هنرجویان و دانشجویان رشتهٔ موسیقی، درک مطالب این پژوهش به شرط داشتن تجربه در اَمر ردیف‌نوازی، تا حدودی آسان‌تر است.

ساختار گوشه‌های مُدال در دستگاه نوا

"مُد اصلی [یا همان گوشهٔ درآمد] [دستگاه] نوا از دو دانگ چسبیده به هم تشکیل شده است. مرکز فعالیت مُد نوا بیشتر بر روی دانگ اول

است. همچنین، نغمهٔ مرکزی این دو دانگ به هم چسبیده شاهد[۹] و ایست نهایی[۱۰] درآمد است و همین صدا به‌عنوان نغمهٔ آغازگر[۱۱] نیز استفاده می‌شود. دستگاه نوا دارای یک اُلگوی فُرودی است که ابتدا نغمهٔ‌پنجم گستره، حالت فُرود را اجرا می‌کند و پس از آن صدای چهارم گستره خاتمهٔ اصلی [یا همان ایست نهایی] را رقم می‌زند. معمولاً در پایان درآمدهای نوا از فُرود بال‌کبوتر استفاده می‌شود. گردونیه: محدودهٔ فعالیت ملودیک این گوشهٔ مُدال، همان دو دانگ اصلی گوشهٔ درآمد است؛ با این تفاوت که گردونیه از نظر مُد در خود دارای تغییر جزئی نسبت به درآمد است. این تفاوت، تأکید بر روی نغمهٔ‌پنجم گستره؛ یعنی نغمهٔ (لا) در گوشهٔ گردونیه است که ایست موقت[۱۲] نیز هست. پس از تثبیت تأکید یادشدهٔ فُرود به درآمد مانند قبل صورت می‌گیرد. بیات‌راجه: اگر دانگ دوم درآمد به شکل پایین رونده اجرا شود و بر روی نغمهٔ دوم دانگ؛ یعنی نغمهٔ (لا) فُرود انجام شود، حاصل نغمه‌های شنیده شدهٔ مُد ویژهٔ بیات‌راجه را می‌سازد. این گوشهٔ مُدال در آواز اصفهان و افشاری نیز کاربرد دارد. عُشاق: محدودهٔ فعالیت گوشهٔ عُشاق در دستگاه نوا در حیطهٔ مُد درآمد است. ازآنجاکه عُشاق از یک ساختار مشخص بهره می‌گیرد بیشتر مورد توجّه قرارگرفته است. نَهُفت: یکی از اصلی‌ترین مُدهای دستگاه نوا، گوشهٔ نَهُفت است. در این گوشه، نغمهٔ پنجم‌درست بالاتر از شاهد نوا (نغمه ر) به‌عنوان نغمهٔ شاهد معرفی می‌شود. گَوِشت: از طریق این گوشهٔ مُدال می‌توان به دستگاه سه‌گاه مُدگردی کرد. این مُدگردی با تغییر صدای پنجم گسترهٔ درآمد، به رُبع‌پرده پایین‌تر در این گوشه صورت می‌گیرد. یعنی نغمهٔ (لا) به (لاکُرُن) تبدیل می‌شود و همین نغمه نقش فُرود و شاهد را ایفا می‌کند. عَشیران: این گوشهٔ مُدال در ادامهٔ گوشهٔ گَوِشت با همان خصوصیات نواخته می‌شود. در ضمن، فُرودهای آن بر روی نغمهٔ شاهد درآمد نوا (نغمهٔ سُل) صورت می‌گیرد. اگر عَشیران جدای از گوشهٔ گَوِشت نواخته شود، می‌توان توسط آن به دستگاه شور مُدگردی کرد. نیشابورک: این گوشهٔ مُدال در همان پرده‌های درآمد اجرا می‌شود و گردش ملودیک آن، دانگ دوم درآمد است. نغمهٔ شاهد گوشهٔ نیشابورک، درجهٔ سوم دانگ دوم درآمد (نغمهٔ سی‌بِمُل) است. در ضمن، این نغمه فُرود موقت نیشابورک نیز محسوب می‌شود؛ اما تمام فُرودهای قطعی نیشابورک بر روی نغمهٔ شاهد درآمد نوا صورت می‌گیرد. درحقیقت گوشهٔ نیشابورک در محدودهٔ پنتاکورد فعالیت می‌کند و ممکن است از گسترهٔ بالاتر نیز در محدودهٔ نیشابورک استفاده شود؛ اما اساس کار همان پنتاکورد است. مَجُسلی و خُجَسته: از طریق این دوگوشهٔ مُدال می‌توان از دستگاه نوا به درآمد دشتی مُدگردی کرد. نغمهٔ شاهد درآمد دشتی نسبت به شاهد درآمد نوا، به فاصلهٔ پنجم درست بالاتر قرار می‌گیرد. در پایان گوشهٔ خُجَسته، توسط دانگ اول شور می‌توان به شوری مُدگردی کرد که نغمهٔ شاهد و آغازگر آن، همان نغمهٔ شاهد گوشهٔ خجسته (نغمه رِ) است. لازم به ذکر است که این مُدگردی تنها زمینه‌ای برای ارائهٔ گوشه‌های بعدی در دستگاه نوا است. ملک‌حسین: مرکز فعالیت گوشهٔ ملک‌حسین دانگ شور است و تا یک پرده بالاتر از دانگ شور نیز ناظر گستردگی ملودیک این گوشه هستیم. نغمه شاهد این گوشهٔ مُدال، همان شاهد شور؛ یعنی نغمهٔ (رِ) است. [همچنین، نغمهٔ ماقبل دانگ شور معرفی شده (نغمه دو) نقش نغمهٔ رهبر[۱۳]را ایفا می‌نماید]. حسین: این گوشهٔ مُدال دقیقاً همان حالت‌های گوشهٔ ملک‌حسین را دارد و از همان اُلگوهای فُرودی ملک‌حسین استفاده می‌کند. تنها باید دانست که چهارمین نغمهٔ دانگ معرفی شده در ملک حسین، به‌عنوان نغمهٔ شاهد و فُرود [ایست] موقت (نغمهٔ سُل) در گوشهٔ حسین معرفی می‌شود. در پایان، خاتمهٔ نهایی مانند گوشهٔ ملک‌حسین (همان نغمهٔ اول دانگ ملک‌حسین، نغمهٔ رِ) است. بوسَلیک: این گوشه در ادامهٔ ملک‌حسین و حسین به گسترش ملودیک در دانگ بالای دانگ ملک‌حسین می‌پردازد. نغمهٔ شاهد این گوشه نیز مانند گوشهٔ حسین، نغمهٔ (سُل) است که با محوریت قرار دادن دانگ جدیدی نقش شاهد را ایفا می‌کند. پس از معرفی این دانگ، فُرودها به مانند فُرودهای حسین و ملک‌حسین روی دانگ اول شکل می‌گیرد و خاتمهٔ آن نیز دقیقاً مانند خاتمهٔ ملک‌حسین و حسین است. نیریز: در ردیف میرزا عبدالله این گوشه از سه قسمت اصلی تشکیل شده است؛ قسمت اول، مقدمه‌ای است که اساساً با تحریرهایی که شکل پاساژگونه دارد فضا را از گوشهٔ بوسلیک به گوشهٔ نیریز رهنمون می‌کند؛ در واقع این قسمت صرفاً برای ورود به مُد نیریز طراحی شده است. قسمت میانی این گوشه نیز نیریزصغیر نام دارد که نغمهٔ شاهد آن صدای (رِ) است که بر روی همین نغمه، فُرود نیریزصغیر انجام می‌شود. در نهایت قسمت سوم که نیریزکبیر نامیده می‌شود، بار دیگر نغمهٔ (سُل) را به‌عنوان شاهد قرار داده و در پایان خاتمه‌ای مانند خاتمهٔ گوشهٔ ملک‌حسین طراحی می‌شود" (پارسایی‌راد، ۱۴۰۱:۳۵-۴۴).

گوشه‌های مُدال، نوا (سُل)		
ردیف	نام گوشه	نمودار
۱	درآمد و گردونیه	
۲	اُلگوی فُرودی نوا	
۳	بیات‌راجه	
۴	ساختار اجرایی عُشاق	
۵	واریاسیونی دیگر از عُشاق	
۶	نَهُفت	
۷	گَوِشت و عَشیران	
۸	نیشابورک	
۹	مَجُسلی و خُجَسته	
۱۰	ملک‌حسین و حسین (نغمه شاهد: سُل)	
۱۱	بوسلیک	
۱۲	نیریز	

جدول۱. اُلگوی گوشه‌های مُدال، دستگاه نوا (پارسایی‌راد،۱۴۰۱:۳۵-۴۴)

گوشه‌های غیرمُدال در دستگاه نوا

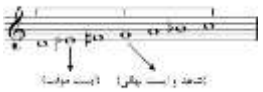
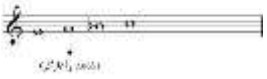
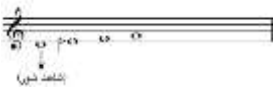
"کرشمه: گوشه‌ای متریک است که در محدودهٔ فضای اصلی درآمد به اجرا درمی‌آید. نغمه: این گوشه با فُرم ملودیک خود در آواز بیات‌تُرک و گوشهٔ مخالف سه‌گاه نیز آمده است. نغمهٔ مُد را از درآمد به امانت گرفته و حالت‌های متریک ویژه‌ای را به اجرا می‌گذارد. حزین: این گوشهٔ ملودیک مُد را از بیات‌راجه به امانت گرفته و در پایان با همان فُرم مخصوص‌به‌خود به گوشهٔ درآمد فُرود می‌کند" (پارسایی‌راد،۱۴۰۱:۳۵-۴۴).

دستگاه نوا		
گوشه‌های غیرمُدال (ملودیک و متریک)		
نام گوشه	دسته‌بندی	وابسته به فضای مُدال
کرشمه	متریک	مُد گوشه درآمد
نغمه	ملودیک	مُد گوشه درآمد
حَزین	ملودیک	مُد گوشه بیات‌راجه و مُد گوشه درآمد

جدول۲. گوشه‌های غیرمُدال، دستگاه نوا (پارسایی‌راد،۱۴۰۱:۳۵-۴۴)

ساختار گوشه‌های مُدال در دستگاه بیات‌اصفهان

"مُد اصلی [یا همان گوشهٔ درآمد] آواز [دستگاه فرعی] اصفهان، از دو دانگ چسبیده به هم تشکیل شده است که این دو دانگ، در نغمهٔ میانی خود با هم مشترک هستند. درضمن، این نغمه نقش شاهد و ایست را نیز ایفا می‌نماید. لازم به توضیح است که دانگ اول درآمد اصفهان همان دانگ چهارگاه است و دانگ دوم آن نیز دشتی است. جامه‌دران: این گوشهٔ دارای یک اُلگوی ملودیک است که ابتدا از درجهٔ دوم دانگ دوم درآمد اصفهان شروع شده و در ادامه همان ملودی به‌صورت پله‌ای از درجات پایین‌تر از درجهٔ دوم نیز اجرا می‌گردد. درجهٔ دوم دانگ دوم درآمد اصفهان به‌عنوان نغمهٔ شاهد جامه‌دران معرفی می‌شود. بیات‌راجه: این گوشه مُدال براساس دانگ دشتی ساخته شده و در دستگاه‌های دیگر نیز می‌تواند کاربرد داشته باشد. نغمهٔ شاهد و ایست نهایی درگوشهٔ بیات‌راجه، درجهٔ دوم دانگ دوم درآمد است. نغمهٔ آغازگر آن نیز درجهٔ چهارم همین دانگ معرفی می‌شود. فُرود: در این گوشهٔ مُدال حرکت ملودی به اُکتاو پایین درآمد اصفهان انجام می‌شود. در روند این حرکت، ابتدا مُدگردی به شور شده و پس از آن فُرود به آواز [دستگاه فرعی] اصفهان صورت می‌گیرد. نغمهٔ شاهد شور در گوشهٔ فُرود نسبت به نغمهٔ شاهد آواز [دستگاه فرعی] اصفهان، به فاصلهٔ چهارم‌درست پایین‌تر قرار می‌گیرد" (پارسایی‌راد، ۱۴۰۱:۶۶-۶۸).

گوشه‌های مُدال، بیات‌اصفهان (سُل)		
ردیف	نام گوشه	نمودار
۱	درآمد	
۲	جامه‌دران و بیات‌راجه	
۳	فُرود (دانگ شور)	

جدول۳. اُلگوی گوشه‌های مُدال، دستگاه بیات‌اصفهان (پارسایی‌راد،۱۴۰۱:۶۶-۶۸)

گوشه‌های غیرمُدال در دستگاه بیات‌اصفهان

"نغمه (کرشمه): این گوشهٔ متریک، ملودیک در میزان‌های سه ضربی اجرا شده و با استفاده از مُد درآمد و مُد گوشهٔ فُرود (قسمت ورود به شور) نواخته می‌شود. سوزوگُداز: بافت ملودیکی این گوشه متریک نیست؛ اما از جمله‌های قرینهٔ مشخصی نسبت به هم به‌وجود آمده است که در دانگ دوم درآمد به اجرا درمی‌آید. همچنین، در پایان گوشهٔ سوزوگُداز بازگشت به دانگ اول درآمد شکل گرفته و خاتمهٔ دستگاه بر روی نغمهٔ اول دانگ اول قرار می‌گیرد"(پارسایی‌راد، ۱۴۰۱:۶۶-۶۸).

دستگاه بیات‌اصفهان		
گوشه‌های غیرمُدال (ملودیک و متریک)		
نام گوشه	غیر مُدال	وابسته به فضای مُدال
نغمه (کرشمه)	متریک، ملودیک	مُد گوشه درآمد و مُد گوشه فُرود
سوزوگُداز	ملودیک	مُد گوشه درآمد

جدول۴. گوشه‌های غیرمُدال، دستگاه بیات‌اصفهان (پارسایی‌راد،۱۴۰۱:۶۶-۶۸)

نتیجه‌گیری

از آنجایی که ساختار موسیقی دستگاهی ایران به شکل مُدال است؛ بنابراین می‌توان ادعا کرد که گوشه‌های مُدال، نسبت به انواع گوشه‌های دیگر چون ملودیک و متریک، از اهمیت و جایگاه بالاتری برخوردار هستند. گوشه‌های مُدال جدای از اینکه زیرمجموعهٔ دستگاه هستند، دارای اُلگویی مستقل از شناسنامه اصلی دستگاه که همان گوشهٔ درآمد است، هستند. از آنجایی که گوشه‌های مُدال دربرگیرندهٔ گوشه‌های ملودیک و متریک هستند، بنابراین حیات و اساس گوشه‌های متریک و ملودیک به‌طور مستقیم وابسته به گوشه‌های مُدال است. همچنین، بعضی از گوشه‌های مُدال، نقش مُدگردانی از یک دستگاه به دستگاه‌های دیگر را نیز ایفا می‌کنند. در یک جمع‌بندی، می‌توان گفت که شناخت و درک هر دستگاه در ردیف موسیقی، مستلزم شناخت انواع گوشه‌های آن، به‌خصوص گوشه‌های مُدال است که این مهم اساس خلق نغمه‌ها و ملودی‌ها در موسیقی کلاسیک ایران است.

پی‌نوشت

۱. گوشه:"کوچک‌ترین قسمت مستقل ردیف موسیقی ایران گوشه نامیده می‌شود"(پارسایی‌راد، ۱۳۹۹:۶)."[در واقع] هر گوشه یک تیپ ملودی یا ریتم است که می‌تواند از مُد اصلی دستگاه پیروی کند و یا مُد خاص خود را داشته باشد"(همان:۶).

۲. ردیف:"به مجموعه‌ای از دستگاه‌ها، آوازها و گوشه‌های مختلف موسیقی کلاسیک ایران که براساس نظم خاصی در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند، ردیف گفته می‌شود" (پارسایی‌راد، ۱۳۹۹:۵).

۳. گوشه‌های مُدال:"آن دسته از گوشه‌هایی هستند که دارای دانگ یا ترکیب دانگ مستقل هستند" (پارسایی‌راد، ۱۳۹۹:۹)."[به بیان دیگر]، گوشه‌های مُدال دارای مُد یا [اُلگوی] مشخص بوده و به‌صورت مستقل عمل می‌کنند"(همان:۹).

۴. گوشه‌های ملودیک: "این گوشه‌ها نوعی ملودی ساخته شده در گوشه‌های مُدال هستند که به‌خاطر تیپ ملودی و مُدل خاصی که دارند قابل تشخیص هستند"(پارسایی‌راد، ۱۳۹۹:۱۰).

۵. گوشه‌های متریک:"این فُرم گوشه‌ها براساس اوزان شعری در هر گوشهٔ مُدال قابل اجرا هستند"(پارسایی‌راد،۱۳۹۹:۹).

۶. دانگ (تتراکورد): "هنگامی که چهار نغمه به‌صورت پی‌درپی در فاصلهٔ یک چهارم درست قرار بگیرند، یک دانگ به‌وجود می‌آید. به بیان دیگر، در یک دانگ چهارنغمهٔ پی‌درپی وجود دارد که اولین و آخرین آن‌ها به اندازهٔ یک چهارم درست از یکدیگر فاصله دارند"(پارسایی‌راد، ۱۳۹۹:۲۶).

۷. دستگاه: "مجموعه‌ای از گوشه‌های مختلف است که براساس نظم خاصی به هم پیوند خورده‌اند. در هر دستگاه یک مُد (مقام) اصلی وجود دارد که نام دستگاه از آن گرفته شده است"(پارسایی‌راد، ۱۳۹۹:۶).

۸. آواز (دستگاه فرعی):"زیرمجموعه‌ای از دستگاه اصلی است و نسبت به آن دارای گوشه‌های کمتری است" (پارسایی‌راد، ۱۳۹۹:۶).

۹. نغمه شاهد: "درجهٔ اساسی گوشه است و بقیهٔ نغمات پیرامون آن گردش می‌کنند. این درجه بیشتر از بقیهٔ نغمات گوشه تکرار می‌شود و بیش از همه بر آن تأکید می‌گردد" (پارسایی‌راد، ۱۳۹۹:۷).

۱۰. نغمه ایست نهایی: "درجهٔ پایانی دستگاه یا آواز که قطعی و نهایی است و احساس خاتمه به شنونده می‌دهد" (پارسایی‌راد، ۱۳۹۹:۸).

۱۱. نغمه آغازگر: "درجه‌ای است که گوشه با آن شروع می‌شود و در مشخص شدن هویت و شخصیت گوشه نقش مهمی ایفا نمی‌کند" (پارسایی‌راد، ۱۳۹۹:۸).

۱۲. نغمه ایست موقت: "درجه‌ای است که در اجرای گوشه‌ها به‌طور موقت می‌توان بر روی آن توقف کرد که شنونده در این حالت منتظر بقیهٔ قطعه می‌ماند" (پارسایی‌راد، ۱۳۹۹:۷).

۱۳. نغمه رهبر: "درجه‌ای است که ملودی را به سمت ایستایی و صورت گرفتن ایست کامل هدایت می‌کند" (پارسایی‌راد، ۱۴۰۱:۹۱).

منابع اصلی

پارسایی‌راد، آیدین. (۱۴۰۱)، *گوشه‌ها*، چاپ دوم، تهران: موسیقی عارف.
————————.(۱۳۹۹)، *مبانی موسیقی ایرانی، ویژهٔ هنرجویان و داوطلبان کنکور موسیقی*، چاپ اول، تهران: موسیقی عارف.

منابع فرعی

اَسعدی، هومان. (۱۳۸۵)، *مفهوم و ساختار دستگاه در موسیقی کلاسیک ایران*، رساله دکترای تخصصی پژوهش‌هنر، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
برومند، نورعلی. (۱۳۷۴)، ردیف سازی موسیقی سنتی ایران، نُت‌نویسی ژان دورینگ، تهران: انتشارات سروش.
پارسایی‌راد، آیدین. (۱۳۹۹)، *کمانچه نمای‌درشت*، چاپ دوم، تهران: موسیقی عارف.
————————.(۱۳۹۳)، *گنجینه موسیقی ایران*، چاپ اول، تهران: اخوان.
————————.(۱۳۹۳)، *تحلیل گوشه‌ها و دستگاه‌ها در ردیف‌سازی میرزا عبدالله*، پایان‌نامه کارشناسی‌ناپیوسته موسیقی، تهران: کنسرواتوار موسیقی تهران.
پایور، فرامرز. (۱۳۹۷)، *تئوری موسیقی*، چاپ اول، تهران: مؤسسه فرهنگی و هنری ماهور.
حاجی‌قاسمی، مهدی. (۱۳۹۰)، *بررسی ردیف موسیقی میرزا عبدالله، جزوه دست‌نویس برای سازهای مضرابی*، تهران: آموزشگاه موسیقی سیوار.
حنانه، مرتضی. (۱۳۸۹)، *گام‌های گُمشده، پژوهشی در مبانی و مفاهیم موسیقی ایرانی*، چاپ چهارم، تهران: سروش.
خالقی، روح‌الله. (۱۳۸۷)، *نظری به موسیقی*، چاپ هفتم، تهران: محور.
طلایی، داریوش. (۱۳۷۲)، *نگرشی نو به تئوری موسیقی ایرانی*، چاپ اول، تهران: مؤسسه فرهنگی و هنری ماهور.
عزیزی، محمدرضا؛ سرایی، پویا. (۱۳۹۹)، *تحلیل زیبایی‌شناسی موسیقی دستگاهی ایران*، چاپ اول، تهران: نسل روشن.
علیزاده، حسین و دیگران. (۱۳۸۸)، *مبانی‌نظری موسیقی ایرانی*، چاپ اول، تهران: مؤسسه فرهنگی و هنری ماهور.
کرمی، پریسا. (۱۳۸۹)، *بررسی فواصل و علامت‌های سرکلید در موسیقی دستگاهی، جزوه دست‌نویس*، تهران: کنسرواتوار تهران.
مهرانی، حسین. (۱۳۸۹)، *سرایش یک*، چاپ دوم، تهران: مؤلف.
وزیری، علینقی. (۱۳۷۱)، *تئوری موسیقی*، چاپ اول، تهران: صفی‌علیشاه.

A Survey on The Structure of Modus Corners of Nava, Bayat Esfehan Dastgah Concepts of Mirza Abdollah's Radif

Abstract

A Corner (Gosheh) is the smallest independent part of music Radif (row) and is divided into three categories: Mode (modus), Melodic and Metric. Modus corners are those corners that have independent dongs or dong combination. Also, such type of corners include non-modus corners (Melodic and Metric. Since modus corners have specific template, act independently and constitute main framework and body of a Dastagh (device) concept, therefore understanding the modus structure of each of this types of corners is necessary. Given the importance and place of modus corners in musical Radif (Row), this type of corners play the most important role in musical improvisation and melody creaing compared to other types of corners such as melodic and metric one.

This paper enjoys descriptive and analytical research methods. Meantime, data and information have been collected based on the first author's field research during his associate and bachelor's degree in music, as well as the books he authored in this field.

Modus corners are the most important types of corners in each Dastagh of musical Radif. Their importance is to the extent that some modus corners, in addition to playing a role in creating a melody, also have the function in shaping the mode and turning the tone from one Dastgah concept to another. Therefore, the knowledge and understanding of each Dastgah in the music Radif requires the knowledge of the types of corners, especially the modus corners in that Dastgah.

Keywords: Dastgah, Modal Corner, Nava, Bayat Esfehan.