# LE REPERTOIRE-MODELE DE LA MUSIQUE IRANIENNE

## RADIF DE TAR ET DE SETAR DE MIRZA 'ABDOLLAH

VERSION DE NUR 'ALI BORUMAND


INTRODUCTION ET NOTATION

PAR

JEAN DURING



بهای کتاب با جلد نرم ۳۰۰۰ ریال
مجموعهٔ کامل ۱۴۰۰۰ ریال

سروش
انتشارات صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران

# LE REPERTOIRE-MODELE DE LA MUSIQUE IRANIENNE

## RADIF DE TAR ET DE SETAR DE MIRZA 'ABDOLLAH

# LE REPERTOIRE-MODELE DE LA MUSIQUE IRANIENNE

## *RADIF* DE *TAR* ET DE *SETAR* DE MIRZA 'ABDOLLAH

## VERSION DE NUR 'ALI BORUMAND

INTRODUCTION ET NOTATION
par
JEAN DURING

Avec la Collaboration de Pirouz Sayar

EDITIONS SOROUSH
TEHERAN 1991

© 1991, Editions Soroush
228, Ave. Motahari, Téhéran
Tous droits réservés.

# TABLE DES MATIERES


**INTRODUCTION** (Français) 9

LE REPERTOIRE TRADITIONNEL 11
Apercu historique 11
Elaboration du radif 12
L'organisation du radif 13
La conservation des radifs 13
Le radif de Mirzâ 'Abdollâh 14
LE RADIF COMME METHODE 16
Les inconvénients du radif 17
ASPECTS TECHNIQUES ET ESTHETIQUES 18
Les intervalles 18
Les 12 dastgâhs et âvâzs 18
QUELQUES CARACTERISTIQUES ESTHETIQUES DU RADIF 21
Les rythmes 21
La science de l'ornementation 22
Accents 22
Ornements 22
LA TRANSCRIPTION 24
Bibliographie et sources 27
APPENDICE I : LES ANCIENS MODES ET GUSHES
DU MOYEN-ORIENT DANS LE RADIF PERSAN 29
Inventaire des mélodies et des modes anciens 33
Structures modales des âvâzs et anciens gushes 37
Sources citées et consultées 48
APPENDICE II : MESURES D'INTERVALLES 49

Index des signes 53
Glossaire 55

**INTRODUCTION** (English) 57

THE TRADITIONAL REPERTORY 59
Historical survey 59
Elaboration of the radif 60

Organization of the radif 61
Conservation of the radifs 62
Mirzâ 'Abdollâh's radif 62
RADIF AS A METHOD 63
Some inconvenient aspects of the radif 65
TECHNIQUE AND AESTHETIC ASPECTS 66
Intervals 66
The 12 dastgâhs and âvâzs 66
SOME AESTHETIC CHARACTERISTICS OF THE RADIF 69
Rhythms 69
The science of ornamentation 70
Accents 70
Ornaments 71
TRANSCRIPTION 73
Bibliography and sources 75
Index to symbols used 77

**NOTATIONS** 79

Table des notations 81
Dastgâh-e Shur 85
Avâz-e Abu 'Ata 121
Avâz-e Bayât-e Tork 133
Avâz-e Afshâri 143
Avâz-e Dashti 149
Avâz-e Bayât-e Kord 155
Dastgâh-e Segâh 165
Dastgâh-e Chahârgâh 181
Dastgâh-e Mâhur 209
Dastgâh-e Homâyun 243
Avâz-e Bayât-e Esfahân 267
Dastgâh-e Navâ 275
Dastgâh-e Râst-Panjgâh 297

Je tiens à exprimer ma gratitude envers tous ceux qui m'ont enseigné la pratique, la théorie et l'esprit de la musique persane, sans jamais épargner leur patience et leur bonne volonté. Ce sont particulièrement les regrettés 'Ali Akbar Shahnâzi, Yusof Forutan, Sa'id Hormozi, N. 'A. Borumand et Mahmud Karimi. Que cet ouvrage honore leur mémoire. Je tiens ensuite à remercier Dr. Dariush Safvat, qui m'a encouragé dans l'élaboration de cet ouvrage et dont je suis redevable en ce qui concerne l'approche esthétique de la musique persane, ainsi qu'à Dariush Talâ'i qui m'a fait pénétrer les arcanes de l'interprétation du *radif* sur le târ et qui a largement contribué à l'amélioration de cette transcription.

J. D.

Jean During est né en France en 1947. Professeur au Centre National de la Recherche Scientifique (Paris), il est l'auteur de plusieurs ouvrages sur la musique iranienne, les *muqâm*s d'Azerbaïjan, le soufisme et la musique, ainsi que de nombreux articles destinés à des revues spécialisées et des encyclopédies. De 1971 à 1981, il a séjourné en Iran, étudiant les luths *târ* et *setâr* et fréquentant les grands maîtres de la musique traditionnelle. Il a remporté en 1978 le prix de *setâr* du concours Bârbad de la Télévision Nationale Iranienne.

# INTRODUCTION

**(Français)**

# LE REPERTOIRE TRADITIONNEL

## Apercu Historique

Bien que les Iraniens semblent avoir eu une musique très élaborée depuis la haute antiquité, on ne peut prétendre à une réelle continuité ou même à une évolution régulière des formes, des styles et des techniques musicales depuis les origines jusqu'à nos jours. Il est plus réaliste de considérer l'histoire de la musique traditionnelle comme une alternance de vagues successives et de périodes de gestation, durant lesquelles l'art et le goût se remodelaient au contact de cultures différentes ou de chocs historiques, pour donner naissance à des formes nouvelles. S'il existe vraiment une continuité dans la musique iranienne, ce n'est pas dans les modes, dans les rythmes et dans les instruments qu'il faut la chercher, mais simplement dans le génie musical que les Iraniens ont manifesté à toute époque, portant à leur perfection des formes et des styles toujours renouvelés.

Sans entrer dans les détails, on peut diviser l'histoire de la musique en plusieurs périodes à partir des traces dont nous disposons, bien que l'on ne soit jamais vraiment sûr que ces traces correspondent bien à des périodes distinctes.

Sous les Achéménides (VIe-IVe s. A.C.), la musique était un élément important du culte et des divertissements de cour. Les bas-reliefs nous montrent avec précision des chanteuses, des joueurs de harpes trigones (*chang*) accompagnés de tambourins (*dâyre*), ainsi que des luths à longs manches et des doubles flûtes.

Sous les Sassanides (IIIe-VIIe s.), s'ajoutèrent à ces instruments les luths *barbat* et du type *rabâb*, probablement originaires de l'Iran extérieur, ainsi que le *tanbur*. La musique atteignit un sommet au VIème siècle, avec des grands musiciens comme Bârbad, Nakisâ et d'autres grands noms mentionnés dans les chroniques.

Avec l'avènement de l'Islam, le centre musical persan se déplaça à Baghdâd, et de nombreux musiciens considérés comme arabes furent en fait d'orgine persane (comme l'a montré Joneydi, 1361:156 s.). Mais réciproquement, la musique persane se renouvela au contact de la civilisation arabe et proche-orientale, de sorte qu'à partir du IXème siècle on peut parler d'une musique irano-arabe, et à partir du XIIIème siècle, d'une musique internationale irano-arabo-turque, dont les principes étaient à peu près les mêmes de l'Egypte au Turkestan. Cette période faste, qui s'étend jusqu'au XVIème siècle environ, est aussi celle des grands traités de théorie musicale, notamment de Fârâbi, Ebn-e Sina (Avicenne), Safioddin Ormavi, Qotboddin Shirâzi, 'Abdolqâder Marâghi. Les principaux instruments de cette époque furent le luth *'ud*, la harpe, la flûte *ney*, la vièle *kamânche* (appelée aussi *rabâb* ou *qijak*), le luth à table de parchemin *rabâb*, le *dotâr*, le *setâr* ou *tanbur* ainsi que d'autres luths à long manche, et la cithare *qânun*.

A partir du XVIIe-XVIIIème siècle, la musique persane semble suivre son chemin toute seule, et finit par se distinguer complètement de celles de ses voisins Arabes, Turcs et Tâjiks. On ignore les raisons de cette évolution qui fut sans doute une décadence liée aux troubles politiques affectant l'Iran durant tout le XVIIIème siècle.

La nouvelle tradition qui apparut au début du XIXème siècle conservait des fragments de l'ancienne, préservés par quelques lettrés amateurs et par les troupes de musique légère ou *motrebi*. Les instruments

anciens comme le 'ud, le qânun et la harpe avaient disparu, laissant la place à une nouvelle sorte de rabâb, le *târ*, ainsi qu'au cymbalum *santur*. Les noms des modes *gushe* et *maqâm* (aisément accessibles à travers les ouvrages théoriques), subsistaient en partie, mais renvoyaient souvent à d'autres réalités. A cette époque les traités anciens et même safavides avaient définitivement perdu leur pertinence : on y retrouvait les noms, mais le contenu avait changé. On abandonna sans doute des modes étrangers à l'esthétique iranienne courante (par ex. Sabâ, Rakab ou Nahâvand), ou on les modifia (Segâh). Les modes et les rythmes qui subsistèrent le mieux furent ceux qui existaient aussi dans la musique populaire. D'un autre côté, des mélodies populaires appartenant au patrimoine de certaines ethnies furent intégrées au répertoire classique des modes et des mélodies-types (gushe). Ce furent notamment des airs du Fârs, de Bushehr et de l'Azerbaïdjan, voire du Kurdistan et Lorestan. On abandonna les grandes suites de pièces composées (*nowbe*) sur de longs cycles rythmiques, et l'on développa la pratique du solo et de l'improvisation dans des rythmes non-mesurés.

Ce processus d'élaboration de la nouvelle tradition se fit sans doute lentement et de façon discrète, sous l'impulsion morale des soufis, de religieux et des lettrés, avant de s'affirmer vers 1850 à la cour de Nasereddin Shâh, grâce à la personnalité d'artistes de grande classe comme 'Ali Akbar Farahâni. La musique avait alors reconquis ses lettres de noblesse.

A la même époque, une musique du même type fleurissait en Azerbaïdjan et en Transcaucasie, notamment à Tiflis, qui fut un grand centre artistique international, et plus tard dans le Karabâgh où Arméniens et Azeris coexistaient et faisaient de la musique ensemble. On sait que le fameux barde arménien Sayat Nova (né à Alep, 1717-1795) séjourna à la cour de Karim Khân à Shirâz. Il chantait aussi bien en arménien qu'en turc, persan et géorgien. A la fin du XIXème siècle et plus tard (mais sans doute également avant), la grande majorité des facteurs d'instruments de musique en Iran étaient arméniens.

Sous Nâsereddin Shâh des chanteurs venant de régions diverses furent rassemblés par Mir 'Azâ , le grand organisateur des *ta'zie* (opéras religieux) officiels (Jahânbeglu, 1364:123). Beaucoup de mélodies ou des structures modales régionales passèrent ainsi dans le répertoire persan ou *radif*. De là, elles se répandirent en partie dans le Caucase par l'intermédiaire de troupes de chanteurs professionnels de ta'zie originaires d'Esfahân (Shushinsky, 1966:7). Des éléments importants du système iranien avaient également pénétré jusqu'à Herât (en Afghanistan) où l'on chantait, il y a encore cinquante ans, les *ghazal* dans les modes (*dastgâh*) et les gushes iraniens, accompagés au târ (Baily, 1988: 19).

## Elaboration du Radif

A partir du XIXème siècle, toutefois, la musique d'art se sépara de plus en plus de la musique d'agrément (motrebi). Les meilleurs chanteurs et instrumentistes, originaires de différents foyers culturels d'Iran, réunirent progressivement les éléments d'un répertoire considérable. Ce répertoire fut organisé en un radif, c'est-à-dire un *modèle* et un *ordre d'enchaînement de séquences*. Ces pièces consistent en introduction de modes (*darâmad*), en modes secondaires (*âvâz, shâh gushes*) rattachables à des modes principaux, en mélodies autonomes dans un mode précis ou variable. La grande majorité sont de rythme non-mesuré. Certaines pièces étaient sans doute des vestiges de systèmes classiques ou des compositions respectant parfaitement les structures des anciens modes; d'autres pouvaient être des pièces anciennes tirées du fonds populaire et arrangées selon le goût savant. On y ajouta des petites pièces ou des motifs instrumentaux adaptées aux nuances modales en usage; on transposa certaines mélodies dans différents modes. Chacun de ces fragments ou compositions était doté d'un nom. Sans doute cherchait-on parfois des noms dans les livres des anciens ou dans les poésies classiques (reng-e Osul, Jâme-darân), à moins de leur donner le nom du compositeur ou transmetteur (Mollâ Nâzi, Mehdi Zarrâbi, Râk-e 'Abdollâh, etc.), ou de leur lieu d'origine (Shushtari, Gilaki...); on s'inspirait parfois du poème sur lequel on le chantait (Leyli o Majnun...) et dans certains cas, le nom était seulement une indication de forme ou de genre (*darâmad*: introduction, *forud*: conclusion, *naghme*:

chant...).

On entreprit enfin un classement de cette collection de mélodies-type (*gushe*) que l'on regroupa par affinités modales en 12 systèmes modaux (en Iran): 7 dastgâhs et 5 âvâzs dérivés. Il semble que ce classement fut imposé par Mirzâ 'Abdollâh, mais l'idée de radif était latente chez les musiciens du XIXème siècle. Cette organisation, radif, est néanmoins assez souple et varie d'un maître à l'autre, certaines mélodies pouvant être rangées sous des rubriques modales ou dans un ordre différents. Le nombre de ces mélodies-modales, de longueur et d'importance très diverses, varie de 200 à 400; (environ 250 pour le radif de Mirzâ 'Abdollâh transcrit ici). En dehors de ce répertoire, il existe bien entendu des centaines ou des milliers de compositions mesurées appartenant aux genres *reng, tasnif, pish-darâmad*, etc., mais qui n'ont pas le statut de pièces canoniques.

## L'organisation du radif

"Le radif est le principal emblème, et le coeur de la musique persane, une forme aussi essentiellement persane et nationale que les tapis et les délicates miniatures" (Nettl, 1987:3). Le radif est effectivement, non seulement le chef-d'oeuvre musical du génie de la nation iranienne, mais aussi le trait par lequel sa musique se distingue de toutes les autres. (A l'exception de la tradition de l'Azerbaïdjan qui a élaboré son propre radif sur des bases communes à celles de l'Iran). Le radif est constitué de pièces en majorité non-mesurées (de rythme "libre") qui servent de *modèle* inépuisable à la création de nouvelles compositions (en particulier mesurées), aussi bien qu'à l'improvisation libre. Le radif est une entité musicale extrêmement riche qui peut être abordée sous différents angles tels que la théorie, la pratique musicale, la pédagogie et la sociologie culturelle. Du point de vue formel on peut le définir ainsi :

"Le radif (qui veut dire rang, rangée, série) [...] signifie en fait l'ordre dans lequel on joue les gushe-s, et ce mot veut dire aussi l'ensemble des douze âvâz-s [et dastgâhs], tel qu'il était joué par tel ou tel maître. Un même âvâz peut donc avoir plusieurs radif-s, chacun composé ou ordonné par un maître différent. Le mot radif est mieux à sa place devant le nom du maître auquel on doit l'arrangement de ses éléments, et éventuellement la jonction des divers gushe-s : dastgâh-e Shur, radif du maître Sabâ; dastgâh-e Shur, radif de Ma'arufi; dastgâh-e Mâhur, radif d'Aqâ Hoseyn Qoli..." (Caron & Safvate, 1966: 116).

On peut donc distinguer a) un sens large de *répertoire* traditionnel et, b) un sens plus restreint de *radif d'un maître particulier*. Au sens large, le radif est un répertoire de pièces le plus souvent de rythme libre, classées par affinité modale (constituant les 12 systèmes modaux), destinées à être jouées plus ou moins *dans un certain ordre*. C'est aussi un *modèle exemplaire* grâce auquel on apprend:

a) le répertoire des mélodies types (gushes) et de certaines pièces pratiquement immuables (par exemple les rengs ou certains gushes);

b) le classement des modes et des modulations, leur structure, leurs traits typiques;

c) la technique instrumentale, le style classique, les principes esthétiques, les règles implicites de composition.

Dans son sens restreint, le radif désigne :

a) le contenu d'un dastgâh ou âvâz tel qu'il a été défini par un maître ou une école (comme lorsqu'on dit : "le radif de Shur possède 30 gushes dans la version de untel");

b) la version particulière et *fixe* de l'ensemble des gushes des 12 systèmes modaux (dastgâhs et âvâzs) qu'un maître enseigne à ses élèves, correspondant à un style original ou à un instrument spécifique. (Comme lorsqu'on dit "le darâmad d'Abu-Atâ est très différent dans le radif de X et dans celui de Y", ou "le radif de Mirzâ 'Abdollâh convient mieux au setâr". )

Il convient de nuancer les définitions données ici, car *elles varient selon les musiciens*, tout comme leur attitude par rapport au radif. Si le radif est bien un classement du matériau mélodique, ce classement varie d'une école à l'autre, et dans la pratique, la plupart des interprètes ne le respectent pas scrupuleusement, sauf en général dans les grandes lignes des modulations. Ensuite, en tant que modèle, il a une valeur toute relative puisqu'il existe plusieurs radifs qui font autorité, et que les meilleurs musiciens en connaissent souvent deux ou même davantage, en

entier ou en partie. Il serait toutefois erroné d'appeler radif le répertoire de chaque musicien (comme le fait Nettl, 1987:78), car seuls quelques-uns sont assez complets, assez originaux, et d'un niveau technique et esthétique transcendant pour mériter la consécration, la canonisation.

Il est probable qu'à l'origine la plupart des musiciens ne détenaient que des gushes isolés, de brèves suites de gushes et des fragments de dastgâhs. Mirzâ 'Abdollâh (1843-1918), avec l'aide de quelques autres, rassembla ces pièces et les ordonna en radif, puis les enseigna. Les radifs variaient donc à plusieurs niveaux selon les maîtres et les écoles (Esfahân, Téhéran, Tabriz, Baku...), mais depuis environ vingt ans, c'est celui de Mirzâ 'Abdollâh, qui s'est imposé, du moins pour les instruments à cordes.

## La conservation des radifs

Depuis le début du siècle, certains musiciens se sont préoccupés de conserver le radif ou des fragments du radif, sous forme de notations. Le premier fut Vaziri qui transcrivit le radif de Hoseyn Qoli. Cette transcription fut perdue à l'exception du dastgâh Chahârgâh, mais ce radif fut enregistré soixante ans plus tard par 'Ali Akbar Shahnâzi, le fils de Hoseyn Qoli. M.-Q. Hedâyat transcrivit le radif de Mirzâ 'Abdollâh joué par Mehdi Solhi (Montazam al-Hokamâ), un très bon élève de ce maître. La transcription est un peu maladroite mais reste utilisable. Beaucoup de ses gushes se retrouvent dans l'oeuvre monumentale de Musâ Ma'rufi (1963). Ce dernier rassembla tout son savoir, provenant de sources diverses, mais sans en préciser l'origine. Il ne s'agit donc pas du radif d'un seul maître, ce qui explique qu'il soit si étendu. Il constitue une source de documents de premier ordre, mais beaucoup de gushes sont donnés dans une version peu raffinée. Cela tient peut-être à la manière de les transcrire qui ne rend pas les subtilités de l'interprétation. Ce radif fut enregistré au târ par Soleymân Ruh-afzâ à partir des notations, mais malgré son intérêt en général, beaucoup de gushes manquent un peu de brillant, surtout si on les compare à la présente version du radif de Mirzâ 'Abdollâh (ou celle de Hoseyn Qoli), qui est beaucoup plus concentrée et brillante.

D'un tout autre type est la version du radif de chant transcrite par M.T. Mas'udie (1978) à partir de l'enregistrement du regretté Mahmud Karimi. Ce maître recueillit le radif de 'Abdollâh Davâmi durant plus de vingt ans de fréquentation assidue. La transcription est parfaite, mais un peu trop précise au gré des musiciens, car elle se déchiffre difficilement. Il faut toutefois souligner qu'il ne s'agit pas du "radif" de Davâmi ou Karimi, mais seulement d'une *version résumée*. Des gushes importants sont omis ainsi que des variantes qui ne furent ni enregistrées ni transcrites. Par exemple Navâ ne comporte qu'un darâmad, alors que Karimi en chanta trois dans le disque qu'il enregistra pour Radio-France. Une version plus complète de ce radif fut enregistrée par Davâmi lui-même, mais à un âge avancé, si bien qu'il se trompe parfois dans les noms des gushes.

Parmi les autres radifs importants, il faut mentionner celui de Nâyeb Asadollâh pour le *ney*, enregistré par Hasan Kasâ'i, à titre privé. Il représente la tradition d'Esfahân. (Pour plus de détails sur les radifs, cf. During, 1989).

En dehors des radifs cités, tout ce que l'on a édité jusqu'à présent n'est qu'une adaptation des radifs précédents. C'est le cas notamment des arrangements pour santur ou violon de Abol-Hasan Sabâ (Mofakhkham Pâyân, 1977). Bien entendu des fragments de radif, ou des versions originales de gushes connus se trouvent toujours dans le répertoire de certains musiciens et mériteraient d'être rassemblées un jour.

## Le radif de Mirzâ 'Abdollâh

Le présent radif est une transcription de la version enregistrée par Nur 'Ali Borumand en l'année 1972, par le Centre de Préservation et de Propagation de la Musique Traditionnelle Iranienne, organisme dépendant de la Radio-Télévision Nationale Iranienne. N.'A. Borumand (1906-1978), issu d'une famille d'aristocrates, eut l'occasion d'entendre dès l'enfance les meilleurs maîtres de son temps. Il commença l'étude du târ avec Darvish Khân, mais interrompit la musique pour entreprendre en

Allemagne des études de médecine. Il perdit la vue en 1936, rentra en Iran et se consacra à nouveau pleinement à la musique, étudiant et jouant avec tous les maîtres de l'époque, en particulier Tâher-zâde, Somâ'i, Hoseyn Khân Hangâfarin, Hâjji Aqâ Mohammad Irâni, Abol-Hasan Sabâ, Mokhtâri Rokneddin Khân.

Selon N.'A. Borumand, le radif qu'il enregistra (et qu'il enseigna durant des années à l'Université de Téhéran) est le radif authentique de Mirzâ 'Abdollâh, dans sa version intégrale, sans adjonctions ni modifications. Ce radif fut transmis par Esmâ'il Qahremâni, un élève assidu de Mirzâ 'Abdollâh. Qahremâni n'était pas un grand virtuose du târ, mais chaque fois qu'il jouait un dastgâh, il répétait exactement les mêmes mélodies, avec les mêmes doigtés et les même coups de plectre, sans la moindre variation. S'il avait si bien transmis le répertoire de son maître, c'est parce que, jusqu'à un âge avancé, chaque jour de la semaine, il répétait un des douze modes, si bien que chaque semaine il jouait le cycle complet du radif. En comparant ces versions avec celles d'autres musiciens, Borumand, tout comme ses confrères, constata que Qahremâni connaissait le radif de Mirzâ 'Abdollâh mieux que personne. Il entreprit donc l'étude de ce radif, à raison de deux leçons par semaine durant douze ans. Il précise que son maître, en raison de son âge n'avait plus les aptitudes techniques nécessaires à une exécution claire et sans défauts; toutefois, en écoutant certains passages joués par d'autres musiciens, il rendit à la version de Qahremâni son brillant originel. Il faut admettre ce point de vue tant que l'on ne disposera pas des enregistrements originaux que Borumand recueillit de son professeur; il est possible toutefois que, malgré ses limites techniques, Qahremâni fût plus proche du style du grand maître Mirzâ 'Abdollâh que Borumand lui-même. Quoiqu'il en soit, il est bien connu que le jeu de ce maître était clair, net, distinct et détaché, contrairement à celui de son frère Hosyen Qoli qui élabora un style de târ très particulier, que tous les târistes finirent par adopter à travers l'enseignement de son fils, le regretté 'Ali Akbar Shahnâzi. Les quelques enregistrements qu'ils laissèrent attestent ces nuances de style.

De fait, Mirzâ 'Abdollâh élabora le radif à partir des éléments recueillis auprès de son oncle Mirzâ Golâm Hoseyn, qui lui même les tenait de son frère, le prestigieux 'Ali Akbar Farahâni (m. vers 1855), le père de Mirzâ 'Abdollâh et Hosyen Qoli, qui disparut prématurément en pleine gloire, après avoir donné un nouvel éclat à la musique persane. Mirzâ 'Abdollâh, bien qu'excellent târiste, jouait encore mieux le setâr. On pourrait penser que son jeu sur le târ était une extrapolation de son jeu au setâr et n'exploitait pas toutes les possibilités ornementales du târ. Cependant il semble qu'il ne modifia pas le style du radif dont il hérita (au contraire de son frère), et il y a lieu de penser que les versions et le style qu'il transmit sont proches de ceux de 'Ali Akbar.

Il est impossible de remonter plus loin dans le passé pour découvrir des sources plus anciennes du radif. Ce qui est sûr c'est que l'idée de radif, c'est-à-dire de *suite de mélodies mises en ordre par affinité modale*, existait déjà à l'époque safavide, comme le prouvent les traités tels que le *Behjat ol-ruh*. Quant à l'idée de réorganiser les mélodies et les types modaux en suites cohérentes formant des *dastgâhs* et des *âvâzs*, elle apparaît en Azerbaïdjan dès avant 1880 (cf. During, 1988:196). L'étude de la musique âzeri et des sources turques montre clairement que la nouvelle musique persane était liée à la culture âzeri (ainsi qu'arménienne). Les monarques Qâjârs et beaucoup de courtisans étaient d'origine âzeri, et lorsque Nâsereddin Shâh s'établit à Téhéran, il fut aussitôt entouré de musiciens qu'il avait probablement déjà réunis alors qu'il était à Tabriz, et qui provenaient de cette région. Beaucoup d'arguments suggèrent que la nouvelle musique persane provenait principalement de l'ouest de l'Iran, région s'étendant de Shirâz jusqu'à Tiflis, et englobant le Kurdistan. Les éléments âzeris y sont nombreux, de même que les éléments persans étaient très nombreux (et le sont toujours) en Azerbaïdjan. Mais très vite, la musique persane se développa de manière autonome et devint un phénomène entièrement iranien, englobant des éléments d'origine populaire du Fârs, du Golfe Persique, et du Gilân.

## Le radif comme méthode

La pratique du radif est, jusqu'à ce ce jour, l'unique voie d'apprentissage de la musique traditionnelle. Apparemment, il s'agit de savoir par coeur les quelque 250 gushes du répertoire, mais en fait il s'agit de bien autre chose. Le radif recèle l'essence même de la musique persane; il en est la source unique, et en en acquérant la maîtrise, il est possible de remonter à son origine et de découvrir les principes de la liberté et de la créativité conformes à l'esthétique et à la philosophie de la musique traditionnelle. Poussée à son terme, l'étude du radif est une sorte d'ascèse musicale qui peut, par la voie de la contemplation esthétique ouvrir les portes de la spiritualité (Safvat, 1348). Sans insister sur cet aspect, il nous faut voir comment l'étude du radif constitue la voie d'accès à la musique traditionnelle.

Tout d'abord, le seul fait qu'il existe un thesaurus de pièces anciennes mises au point par des maîtres hautement qualifiés, devrait inciter à l'étude, ou tout au moins au respect. Se passer du radif, c'est se couper de la culture musicale. On ne peut prétendre connaître la musique iranienne si l'on ignore le radif et l'on ne connaît vraiment cette musique que si on la pratique. On a vu souvent des virtuoses formés selon les méthodes non-traditionnelles redevenir de simples débutants lorsqu'ils commencent l'étude du radif. La difficulté, mais aussi l'interêt fascinant du radif, n'apparaît pas à l'écoute superficielle, mais seulement lorsqu'on s'y plonge entièrement. C'est une difficulté cachée derrière des mélodies au contour facile, mais qui, à un second plan de perception, abondent en subtilités rythmiques et ornementales. De plus, les phrases (en particulier ces fameux mélismes, *tahrir*) sont savamment variées, et tout en se ressemblant souvent ne sont jamais identiques et exigent un grand effort de mémorisation.

Traditionnellement, l'étude du radif est essentiellement orale. Loin d'être une déficience du système musical, l'absence d'écriture est la condition de la transmission vivante et précise du répertoire, car l'écriture ne rend pas compte de tous les détails de l'éxécution (à moins de devenir illisible), mais seulement des grandes lignes. La pédagogie orale est directe et extrêmement efficace. L'élève écoute son maître et reproduit instantanément le passage executé en imitant tous les gestes. Après un moment, il a appris par coeur un gushe qu'il répètera et approfondira jusqu'à la leçon suivante. Autrefois il fallait environ dix ans d'études pour apprendre correctement le radif. Cela peut paraître long pour un répertoire de cinq heures environ, mais l'intérêt de cette méthode est surtout de développer des qualités indispensables au musicien traditionnel.

Ces qualités sont d'abord la mémoire, car le radif, avec ses ambiguïtés, ses répétitions, ses ressemblances, sa complexité rythmique est très difficile à retenir avec précision. De plus, cette mémoire est exercée à deux niveaux : profond et superficielle. Profonde parce que le radif n'est jamais oublié, superficielle et instantanée car la transmission orale requiert un talent d'imitation immédiate : la phrase jouée doit être reproduite avec le maximum d'exactitude. Après une longue pratique, on peut retenir une pièce entendue une ou deux fois seulement. Cette aptitude est indispensable à l'accompagnement du chant qui consiste à répondre en écho, ou encore presque simultanément, avec l'instrument.

Le don d'imitation n'implique pas seulement une mémoire infaillible, mais aussi une faculté d'attention, une concentration très aiguisée, capable de saisir au vol les mélismes et les ornements les plus compliqués, les nuances rythmiques et métriques, les accents les plus subtils. Cette aptitude, qui transcende toute approche rationnelle et analytique (comme le solfège), est, avec la connaissance formelle du radif et la virtuosité, un des grands critères de la maîtrise de la musique traditionnelle. En développant cette forme d'intelligence, l'artiste acquiert également un sens musical qui est la condition de la créativité : le sens mélodique, le sens de la composition et du développement, le sens du rythme et du phrasé. Dans le développement de ces qualités, le contenu du radif joue un grand rôle, car ce n'est pas en jouant n'importe quelle composition (prélude pishdarâmad, intermède *chahârmezrâb*, etc.) que l'on acquiert cette maîtrise. C'est que, comme nous l'avons dit, le radif contient l'essence de l'art. Au contraire, étudier les compositions conduit tout au plus au radif lui-même, puisqu'elles procèdent de lui. C'est pourquoi ces genres rythmés sont considérés comme secondaires.

Lorsque le musicien a maîtrisé le radif et acquis les qualités qui en sont le corollaire, il est libre de créer à son tour, d'improviser ou d'inventer des airs, bref de se détacher du dogmatisme qu'implique l'assimiliation rigoureuse d'un modèle de référence. Arrivé à ce stade, il ne néglige cependant pas la pratique du radif, pour plusieurs raisons. Tout d'abord la répétition quotidienne permet de conserver ce patrimoine et de le transmettre à son tour. Ensuite parce qu'on n'a jamais fini d'épuiser les possibilités du radif. Par exemple, tel gushe révèle un jour son ethos ou sa structure intime et sert de base à une improvisation, un arrangement ou une composition. L'interprète peut arriver au stade où il transcende le répertoire qu'il a reçu et lui donne une tournure neuve et originale. Ainsi la musique peut évoluer tout en restant traditionnelle, c'est-à-dire maintenant une haute exigence de qualité spirituelle et formelle.

## Les inconvénients du radif

La création du radif apparaît donc comme une entreprise visant non seulement à conserver des mélodies et des modes, mais à former la technique, le goût et même l'éthique des musiciens. Cependant, tous les musiciens ne sont pas unanimes sur son statut et sa fonction.

Pour certains, le radif est *toute* la musique iranienne; il ne tolère que quelques adaptations mineures et doit être répété tous les jours. Ainsi, des maîtres comme Davâmi ou Karimi ne chantaient que le radif, sans y apporter de modifications. D'autres, qui constituent la majorité, considèrent que le radif reste la référence, mais qu'il faut savoir s'en libérer après l'avoir assimilé, afin de produire sa propre musique. Pour Borumand, le radif n'est pas le degré ultime de la musique iranienne, mais il en est le fondement essentiel. Tout musicien traditionnel digne de ce nom doit s'astreindre à son étude, et même si par la suite il en oublie les détails, les structures générales, l'esprit et le style du radif restent à l'arrière-plan de ses interprétations et leur confère une certaine rigueur et qualité. Pour d'autres enfin, le radif n'est rien qu'une manière d'apprendre à jouer et d'acquérir le sens de la musique. Ceux là n'ont en général pas étudié suffisamment le radif pour l'apprécier.

Sans aller jusque là, il faut reconnaître qu'une approche dogmatique du radif a pour conséquence de limiter la contribution personnelle de l'artiste, réduit à un simple exécutant; il lui resterait seulement la possibilité de s'exprimer un peu plus librement dans l'accompagnement du chant, où il est plus ou moins forcé d'improviser. Par ailleurs, les limitations imposées par le radif sont très sensibles dans l'art de la modulation. Les modulations prescrites sont évidemment très élégantes, mais ne doivent pas exclure pour autant d'autres possibilités. D'ailleurs, l'ordre des gushes et la place ou le contenu des modulations varient souvent d'un radif à l'autre.

Un autre point oblitéré parfois par la structure du radif est l'indépendance intrinsèque des gushes et structures modales. Dans la conception originale, qui prévalait encore au début du siècle (ou de nos jours en Azerbaïdjan), chaque grand gushe était une entité en soi, comportant son introduction, son développement et sa conclusion, et donc se suffisait à soi-même. Par exemple on jouait Salmak ou Bozorg sans l'insérer dans le contexte de Shur. Cette conception a disparu et l'on a même fini par intégrer des modes importants, par essence autonomes, à des systèmes plus vastes. Ainsi, Shekaste, 'Arâq et Râk ont été intégrés à Mâhur, alors qu'ils se suffisent à eux-mêmes. Les radifs présentent, certes de très bonnes successions de gushes, mais n'excluent pas d'autres successions.

Il ne s'agit pas ici de critiquer le radif, mais de montrer qu'il existe de nombreuses voies à explorer sans s'éloigner pour autant de l'esprit de la musique traditionnelle. Bien entendu, brûler les étapes et prétendre s'affranchir de la discipline artistique et intellectuelle que constitue l'étude et la pratique du radif, risque de conduire à la décadence, car comme disait le poète, "l'art naît des contraintes, vit de lutte et meurt de liberté".

Pour finir il importe d'évaluer les conséquences de la diffusion d'une transcription et des enregistrements de ce radif. Rappelons d'abord que la plupart des professeurs de musique traditionnelle enseignent oralement, sans notations, et le plus souvent sans permettre aux élèves d'enregistrer les cours. Ils ont

d'excellentes raisons pour cela. Les plus importantes sont le contact direct avec le professeur (car il est important d'imiter les gestes qui accompagnent la musique), et le développement de l'attention et de la mémoire immédiate. Apprendre à partir des enregistrements est fortement déconseillé avant d'avoir atteint un bon niveau. Apprendre seulement avec les notes est pratiquement impossible à moins d'avoir déjà joué une bonne partie du même radif. Seuls ceux qui n'ont aucune possibilité de trouver un maître pourront essayer avec prudence de tirer parti des enregistrements. Dans ces conditions, cet ouvrage est destinée plutôt aux musiciens avancés, aux enseignants, aux musicologues ou aux simples mélomanes. Il sera très utile à ceux qui ont déjà travaillé dans l'esprit du radif et qui veulent étendre leur répertoire. Enfin il servira d'aide-mémoire à ceux qui ont étudié ce même radif par les voies traditionnelles.

# ASPECTS TECHNIQUES ET ESTHETIQUES

## Les intervalles

Nous avons traité en détail la question des intervalles dans un long article (During, 1985) dont les conclusions essentielles sont les suivantes : les travaux de Safioddin Ormavi, si souvent cités en Orient, n'ont qu'une valeur théorique et ne correspondent pas à la pratique de son temps. En aucun cas on ne doit s'inspirer de ses résultats pour déterminer les gammes orientales, aussi bien anciennes que modernes. (En revanche, les gammes données par Fârâbi et Avicenne, et comportant les intervalles de 3/4 de ton sont à peu près conformes à l'usage réel). A plus forte raison, il faut rejeter toutes les mesures entreprises par le professeur Mehdi Barkeshli : elles sont scientifiquement irrecevables en raison de la procédure d'analyse, et de plus, tous les musiciens les rejettent. (L'objectif de ce physicien était de remplacer le système de 1/4 de tons, prôné par Vaziri, par la gamme occidentale en tempérament égal. )

Malgré ses défauts et sa faiblesse théorique, le système de Vaziri est le plus commode dans la pratique. Le *koron* (p) qui abaisse la note *d'environ* un 1/4 de ton reflète en fait des intervalles plus ou moins variables d'un musicien à l'autre. Ainsi le Rép est distant du Do de 34 à 38 savarts environ (136 à 152 cents). Mais de même, la place de certaines notes fluctue selon les modes. Par exemple, l'intervalle Si-Do varie dans la pratique de 26 à 20 s. environ, selon les musiciens et/ou selon les modes. Dans l'article cité nous avons analysé les intervalles de plusieurs maîtres ('Ebâdi, Karimi, Musavi, Safvat, Hâjji Aqâ), dans chacun des dastgâhs. En conclusion, à l'exception de quartes, quintes et octaves, les intervalles fluctuent dans une marge assez large, au-delà de laquelle ils ne sont plus acceptables pour les musiciens. Une gamme idéale nécessiterait un grand nombre de frettes supplémentaires, et des instruments comme le santur, qui sont limités à 7 sons par octave, devraient de toute façon se contenter de valeurs moyennes.

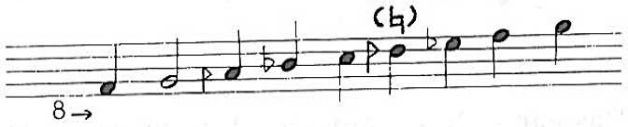
## Les 12 dastgâhs et âvâzs

En principe, on dénombre 12 systèmes modaux (dastgâhs et âvâzs), mais en pratique Bayât-e Kord peut être séparé de Shur, de même que Shushtari peut l'être de Homâyun, de sorte que l'on parvient à 14 systèmes modaux. On aurait d'ailleurs aussi bien pu étendre ce nombre et détacher des grands gushes comme Mokhâlef-Segâh, Shahnâz, 'Arâq ou Hejâz. Mais le nombre 12 a des connotations symboliques très fortes, notamment en raison des 12 Imâms. Le classement en 12 modes remonte à Safioddin (ou avant) et se retrouve en Azerbaïdjan et au Turkestan.

Si on compare le radif de Mirzâ 'Abdollâh à celui de Davâmi ou de Ma'rufi, les 12 modes se présentent ici sous une forme assez concise. Il faut rappeler cependant que tout d'abord les gushes sont plus longs lorsqu'ils sont chantés; ensuite, que la transcription de Ma'rufi rassemble des éléments de plusieurs répertoires. Il est probable que Mirzâ 'Abdollâh enseignait d'autres gushes, notamment des longs reng-e Shahr-âshub qui manquent ici en Homâyun ou Râst-Panjgâh, mais que l'on trouve dans la transcription de

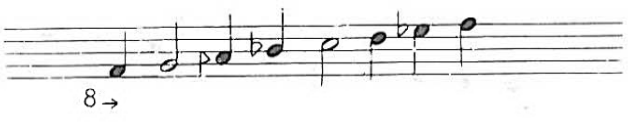
Montazam al-Hokamâ. Toutefois, le contenu d'un radif est d'abord déterminé par le maître lui-même. Il nous suffira de savoir que Mirzâ 'Abdollâh avait délimité son radif (ou celui de son père) à la version présentée ici. Si d'autres pièces avaient été jugées indispensables, il les y aurait sans doute ajoutées. Hoseyn Qoli fit de même et son radif comporte quelques gushes de plus et de moins, mais est encore plus bref. Précisons toutefois que le nombre de gushes n'est pas toujours pertinent car des gushes peuvent être intégrés à d'autres et perdre leur nom, ce qui arrive souvent dans cette version de Mirzâ 'Abdollâh (comme par ex. dans Esfahân, ou Razavi en Shur). Tout en donnant un bref aperçu des structures modales des différents dastgâhs et âvâzs, nous tracerons au passage des comparaisons avec d'autres versions.

**Dastgâh-e Shur** se joue sur l'échelle suivante, dans laquelle la quinte Ré est variable. La version donnée ici est très complète. Shur ne comporte pas de grands changements de gamme, mais plutôt des métaboles ou déplacement de la "note témoin" ou tonique.

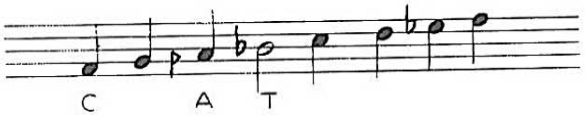


Une des caractéristiques des âvâzs dérivés de Shur est qu'ils commencent toujours dans l'aigu et finissent dans le grave, sur la première note de Shur (Sol) ou éventuellement Fa. Dans ce radif les âvâzs se jouent tous à l'octave supérieure de Shur, mais il est plus courant de les transposer une quarte en dessous pour les jouer au târ et au setâr.

**Avâz-e Abu 'Atâ** se joue sur la gamme de Shur (avec une quinte naturelle), polarisant la quarte. Il est introduit ici par le gushe Râmkali qui précède le darâmad. Gilaki est généralement incorporé à Dashti plutôt qu'à Abu 'Atâ. La seconde partie (Hejâz et Gilaki) polarise la quinte Ré.



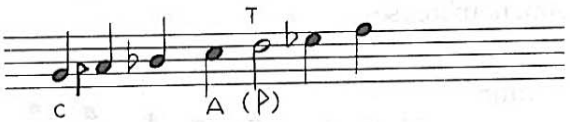
**Avâz-e Bayât-e Tork,** utilise la même gamme, mais en polarisant la tierce Sib. On peut y ajouter les gushes Qatâr et Qarâ'i, joués ici en Kord. Cette version comporte plusieurs gushes appartenant aussi à Mâhur (Feyli, Khosravâni, Shekaste), qui ne se trouvent pas dans le radif de Hoseyn Qoli.




**Avâz-e Afshâri,** suit la gamme de Shur avec la quinte variable. Cette version est très brève comparée à celle de Hoseyn Qoli et surtout de Ma'rufi, mais on peut lui adjoindre des gushes empruntés à d'autres dastgâhs, comme Mâhur et Navâ.




**Avâz-e Dashti,** suit la même gamme, mais polarisee sur la quinte variable. Ici également il est réduit à un petit nombre de gushes.

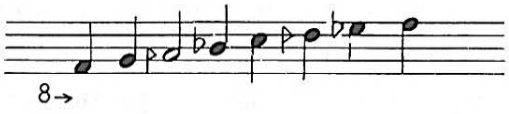



**Avâz-e Bayât-e Kord** est souvent intégré à Shur lui-même. Cette version est très proche de celle de Hâjji Aqâ Mohammad Irâni avec lequel étudia Borumand.




**Dastgâh-e Segâh** peut être complété par le grand gushe Hesâr, emprunté à Chahârgâh, à condition d'adapter les intervalles : Sol, La, Sip (note témoin), Do, Ré. La plupart des gushes de Segâh se retrouvent en Chahârgâh et sont sans doute empruntés à ce mode. On remarquera les gushes Rohâb, Masihi, Takht-e Taqdis et Shâh Khatâ'i, rarement joués dans ce mode de nos jours. (Ils appartiennent plutôt à Navâ, mais on peut aussi les jouer à la fin de Afshâri). Le reng-e Delgoshâ est ici adapté en 4/8/ au lieu de 6/8 (Ma'rufi). Cette version ne comporte pas le reng-e Shahr-âshub, comme le jouait Yusof Forutan, mais il est possible d'adapter le Shahr-âshub de Chahârgâh dans le mode de Segâh. L'échelle de Segâh est la

suivante :




Son grand gushe **Mokhâlef** se joue sur la gamme :




**Dastgâh-e Chahârgâh** est un des dastgâhs les plus importants et les plus développés. La version présentée ici est très complète, avec sa transposition à la quinte (**Hesâr**) et à l'octave (**Mansuri**).




**Dastgâh-e Mâhur** est également assez complet, mais il manque ici les pièces mesurées Moqaddame-ye Koroghli (versions de Ma'rufi et Shahnâzi), ainsi que le reng-e Shahr-âshub (Ma'rufi). Ses modulations sont nombreuses.

Mâhur :




Hesâr :



Delkash :



Shekaste :



'Arâq :



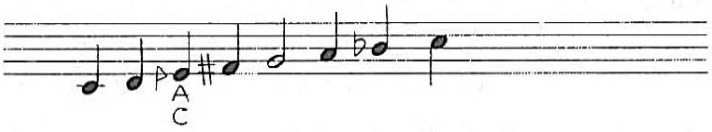
Râk :



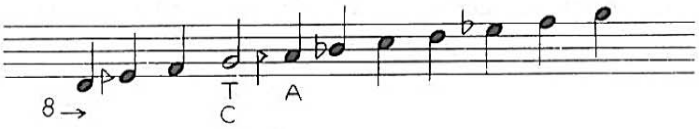
**Dastgâh-e Homâyun** est également très complet ici, à l'exception des brèves modulations en Segâh (Bayât-e 'Ajam) et Shur ('Oshshâq) (cf. Ma'rufi). Shushtari est parfois joué comme un âvâz indépendant avec sa modulation Mansuri sur la gamme de Chahârgâh, qui n'est pas donnée ici. Cette version ne comporte pas de Shahr-âshub.




**Avâz-e Bayât-e Esfahân** est considéré comme dérivé de Homâyun, ce qui est discutable. On le joue presque toujours séparément. La sensible fa# doit être légèrement abaissée. Bayât-e Râje, sur le La, reprend ici plusieurs passages de Abu 'Atâ.




**Dastgâh-e Navâ** est également un mode joué seulement dans la musique classique. Cette version est très proche de celles de Hoseyn Qoli et Ma'rufi, excepté les gushes de la fin, auxquels on peut ajouter Rohâb, Masihi, Shâh Khatâ'i, Takht-e Taqdis, à la quinte inférieure de leur version de Segâh.




**Dastgâh-e Râst-Panjgâh** est un mode ancien joué seulement dans la musique d'art. On ne trouve presque aucune composition dans ce dastgâh qui a été éclipsé par Mâhur. Le nom Panjgâh, qui désigne de nos jours un gushe secondaire, a perdu son sens ancien, de sorte qu'il vaudrait mieux appeler ce mode Râst, comme dans le Caucase. Tous les radifs de ce système modal sont pratiquement identiques, toutefois il manque ici le chahârmezrâb que l'on trouvera dans les versions de Shahnâzi et Ma'rufi. De même, les gushes de Râk ont été omis, mais il suffira de les emprunter à Mahur et de les transposer en Fa, tout comme le reng-e Harbi. Quant au Shahr-âshub, on le trouvera dans Ma'rufi et Montazam al-Hokamâ.

Les gammes de Râst et de ses modulations sont à peu près identiques à celle de Mâhur, transposée à la quinte inférieure.



## Quelques caractéristiques esthétiques du radif

Il y a quelques points qui méritent une attention particulière, parce que, précisément, ils échappent souvent à l'audition ou à la lecture : ces points sont le rythme et l'ornementation.

### Les rythmes

Les rythmes que l'on trouve dans le radif couvrent un éventail très large, depuis les rythmes clairement mesurés jusqu'aux rythmes non-mesurés. On peut les classer ainsi :

-Rythmes carrés, simples et réguliers (ex. : Harbi, Sâqi-nâme en 2/4 ).

-Rythmes ambigus oscillant entre 3/4 et 6/8. Il s'agit là d'un rythme iranien par excellence, très répandu dans la musique populaire depuis le Caucase jusqu'au Pamir, en passant par l'Afghanistan et le Baloutchistan. Dans l'ancienne musique persane (et de nos jours encore dans la musique arabe et turque), on trouvait de grandes variétés de longs cycles rythmiques (à 12, 14, 24 temps, etc.). Ces rythmes ont disparu vers le XVIIIe s., tandis que l'on a exploré jusqu'aux dernières limites les possibilités de certains rythmes courts comme le 6/8, 3/2 ou 6/4. Dans ces limites étroites, les Persans ont déployé des raffinements remarquables, comme on peut le constater dans des pièces comme Lazgi en Chahârgâh. L'ambiguité du rythme en 6/8 consiste en ce que les 6 pulsations peuvent être séparées en 2x3 ou 3x2, sans parler de nombreux motifs ou les deux sont possibles. Dans certains cas, l'équivoque plane sur la place du temps fort, comme dans le début de Shahr-âshub de Shur, qui peut se réaliser sur des temps différents.

-Il arrive que la mélodie sorte un moment du cadre de la mesure, avant de s'y adapter à nouveau (ex. : Nastâri en Navâ, reng-e Farah en Homâyun). Dans d'autres cas, on sort insensiblement du rythme de base, mais en gardant une impression de cohérence rythmique illusoirement entretenue par le déroulement de la mélodie, comme dans Kereshme de Navâ. On peut appeler ces rythmes *pulsés* mais non mesurés.

-Parfois c'est la mesure qui change brièvement au cours d'une pièce, comme Majles Afruz en Mâhur ou Gereyli en Shur.

-Beaucoup de rythmes sont élastiques, en particulier ceux qui proviennent d'un mètre poétique, comme les Kereshme ou Chahâr-pâre. En accentuant les contrastes, les longues deviennent plus longues et les brèves plus brèves, au gré de l'interprète. Dans Chahâr-pâre, il suffit d'allonger le dernier temps de la phrase pour passer de 7/16 à 15/8. Dans les cas de ce genre, la mesure n'a plus de sens, car les phrases ont une structure métrique stricte et invariable et ne proviennent pas d'une structure rythmique susceptible d'arrangements divers.

-L'expression "rythme libre" *(ritm-e âzâd)*, suggère une structure indéterminée et variable *ad libitum*. Il est vrai que certains gushes ne peuvent pas être ramenés à des formules rythmiques ou métriques, mais cela ne veut pas dire que ces gushes ne possèdent pas un rythme. Par exemple le darâmad de Mâhur comporte bien un rythme régulier, tout en blanches, jusqu'au moment où interviennnent les quatre double-croches qui décalent ou précipitent la pulsation de base (qui est la blanche). D'autres gushes semblent suivre une pulsation ou une vague régulière (mais pas une mesure), comme Hoseyni en Navâ. Dans tous les cas ces airs admettent une grande marge de fluctuation rythmique, ou *rubato*.

-A un degré moindre, une certaine régularité dans le phrasé, une certaine symétrie dans les proportions, l'utilisation de l'imitation, des questions/réponses, structurent également le temps d'une manière cohérente. C'est le cas, entre autres, des Darâmad de Shur, Dashti, Abu 'Atâ, etc.

Une analyse plus fine pourrait discerner davantage de nuances entre les rythmes carrés et les rythmes irréductibles à tout découpage régulier, mais nous n'avons voulu qu'attirer l'attention sur la richesse du language rythmique du radif. Même les rythmes les moins mesurés (darâmads d'Esfahân, Navâ, Kord, Afshâri etc.), restent intelligibles, cohérents et peu différents d'une interprétation à une autre. Les raisons de cette cohésion tiennent en partie aux contraintes imposées par le jeu du plectre dans les instruments à cordes. Un trille, un trémolo (*riz*) peuvent se diviser en un nombre relativement précis de coups de plectre. C'est donc sous l'angle du geste qu'il faut envisager certains des aspects de la musique

iranienne. Ceci nous introduit au domaine suivant : l'interprétation et l'ornementation. Enfin il faut rappeler que derrière le radif on distingue tout une culture basée sur la mémorisation de poésie : le *Golestân* de Sa'adi, le *Masnavi* de Rumi, le *Divân* de Hâfez ainsi que les sourates du Coran ont sans doute aiguisé et élargi le sens rythmique des lettrés iraniens. Dans le même sens, on dit qu'il faut faire parler l'instrument pour articuler l'ineffable (Khâleqi, 1333:108), que même le poète ne peut pas suggérer.

## La science de l'ornementation

On dit que dans la musique iranienne, ce n'est pas ce qui est joué qui est important, mais la façon de le jouer. La différence entre une mélodie jouée par un élève et par un maître n'est pas tant dans la virtuosité, la précision, les nuances ou la sonorité que dans l'art d'orner les notes. Cet art a été poussé très loin dans la musique persane, c'est pourquoi, acquérir la maîtrise du radif requiert de longues années d'études. Il ne s'agit pas de réaliser des prouesses techniques, mais plutôt d'explorer toutes les possibilités ornementales de l'instrument et de pénétrer les subtilités du radif. Cette notion d'ornementation est si intimement liée à celle d'une juste interprétation, qu'il n'y a pas de terme technique désignant l'ornementation. On parle seulement de jeu "sec" pour désigner une interprétation simplifiée, et de finesses *(rize kâri)* ou de jeu "plein".

### Accents

Par ornementation, nous entendons ici tout ce qui a pour effet de mettre en valeur une ou plusieurs notes. Le procédé le plus simple consiste à accentuer un son parmi d'autres. A cet égard, la musique persane se distingue nettement de la musique occidentale postérieure au XVIIIe siècle. Alors qu'en Occident les contrastes d'intensité affectent des séquences entières, dans la musique persane, les contrastes opèrent d'une note à une autre. Ainsi les ornements sont comme les ombres qui suivent les notes principales; ils se jouent moins fort, à l'arrière-plan. C'est précisément ce jeu d'ombre et de lumière qui donne son relief à une musique dont la structure mélodique demeure souvent simple.

Dans les instruments à mezrâb (mailloches, plectre, ongle de l'index), les coups dits "droits" (*râst*) sont plus forts que les coups dits "gauches" (*chap*). Le coup droit se fait de bas en haut pour le setâr et de haut en bas pour le târ; et vice-versa pour le coup gauche. Compte tenu de ces légères différences de timbre, toutes les mélodies du radif comportent une accentuation précise destinée à mettre en relief leur rythme et leur phrasé. Cet aspect est si important qu'il aurait été un non-sens de publier une transcription du radif sans indiquer en détail les coups de mezrâb. En effet, a priori, rien ne dit quel coup de mezrâb convient à telle ou telle phrase, et un mauvais doigté conduit à des faux-sens ou des contre-sens fâcheux. Ceux qui étudieront le présent radif ont tout intérêt à se plier consciencieusement au doigtés indiqués, en apportant éventuellement les modifications nécessaires au jeu du setâr et du santur. Si certaines formules de mezrâb sont parfois difficiles (bien que la ligne mélodique soit très simple), ces difficultés ne sont pas insurmontables pour un élève moyen.

En plus de l'accentuation naturelle aux coups de mezrâb, nous avons indiqué certains accents suivis aussitôt de decrescendo. De même, les sons obtenus seulement par la main gauche sont marqués par un lié: ⁀ comme dans les partitions de guitare ou luth.

### Ornements

L'ornement le plus simple consiste à répéter le même son. Une répétition très rapide donne le riz, trémolo caractéristique de la musique persane. Il importe de ne pas confondre ce riz avec le trémolo de la mandoline par exemple. La différence essentielle est que le riz est joué moins fort que la première note et est en général précédé d'un bref silence :



et non pas



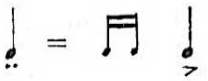
Certains riz, dans les passages rapides se font sans la brève pause, un peu plus rapidement et plus brièvement, mais avec un accent sur la note initiale et

une pause à la fin. Ex., reng-e Nastâri :



Nous avons marqué les riz par trois ou quatre points ( .... ), le point seul signifiant une attaque simple sans ornements.

Le riz le plus court est le *dorrâb*, fait de trois coups de plectre rapides soulignant la note. Nous l'avons indiqué par deux points sous la note :



Les ornements proprement dits, qui mettent en jeu une ou plusieurs notes différentes de la principale, sont très nombreux et complexes, surtout sur les instruments comme le târ et le setâr, où la main gauche peut aussi produire des sons en liés, alternant rapidement avec les coups de plectre ou joués en même temps que le riz. Dans certains cas la transcription ne peut rendre les détails d'un ornement, c'est pourquoi il est souvent préférable de simplifier la notation plutôt que de la rendre inintelligible à force de précision. Nous sommes d'autant plus tentés d'opter pour ce système que, le plus souvent, un même ornement peut être interprété de plusieurs façons différentes, parfois plus simple, parfois plus complexe.

L'art de l'ornementation définit en grande partie le style de l'interprète. Chacun est plus ou moins libre de réaliser selon ses moyens, son instrument ou son goût, les ornements prescrits, de même qu'il est libre d'en ajouter de nouveaux. On peut sommairement relever les plus usuels :

Le vibrato est un des ornements les plus courants, mais il ne faut pas en abuser. Il vaut mieux éviter de le placer sur la tonique ou la quinte, mais plutôt sur la sensible, ou sur d'autres notes. Nous n'avons pas marqué ces vibratos, sauf lorsqu'ils faisaient partie des ornements obligés.

Une sorte de vibrato consiste en un trille léger sur le quart de ton supérieur (comme dans Esfahân) :



Le long trille peut se jouer de plusieurs façons:

-régulier, les coups droits (∧) et gauches (∨) étant de même force et le rythme régulier :



-contrasté, en accentuant un peu les coups gauches:



-contrasté en accentuant la durée des coups droits:



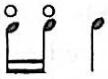
-avec un changement de corde, on trouve souvent la formule suivante qui peut être remplacée par un trille simple :



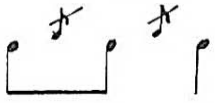

-sur le târ on peut alléger le trille en appuyant le doigt de la main gauche seulement sur une corde, au lieu des deux simultanées, afin d'obtenir la note la plus haute du trille.

Les mordants et les pincés s'exécutent en lié de la main gauche et très rapidement, comme dans la musique occidentale ancienne.

L'appogiature est l'ornement le plus fréquent dans les instruments à cordes du Moyen-Orient. Il se note en Iran par le signe o placé au-dessus de la note.



On obtient un effet similaire en frappant ou en pinçant légèrement la note aiguë de l'appogiature, en veillant à ce qu'elle soit moins forte que la note grave :



Dans ces cas nous avons transcrit toutes les notes.

L'allusion, *eshâre*, est une note jouée très légèrement, comme en echo. Elle n'annonce pas forcément une note marquée, mais est souvent suivie d'un silence ou d'une pause brève. Nous avons marque ces notes comme des notes étrangères, en petit format :

ou . Dans certains cas elles sont transcrites comme des notes normales, mais avec des indications de nuance. Ex.:



La 3e note est une "allusion".

La combinaison du riz et des appogiatures et eshâre est très complexe et son analyse nous entraînerait trop loin, à la limite des possibilités de la notation. Nous ne donnerons donc qu'un léger aperçu de la variété de ces ornements. Un simple motif tel que:



peut être joué :



ou en combinant riz et appogiature :



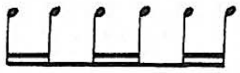
ce qui donne en réalité :



-Les ornements à 3 notes ou plus abondent dans ce radif, mais il serait fastidieux et inutile de transcrire sous une forme compliquée ce que l'interprète réalise synthétiquement d'un seul geste. On aura suffisamment évoqué ici les richesses de l'ornementation iranienne pour donner, surtout avec le dernier exemple, une idée de l'esthétique du radif. L'ornementation n'est pas un décor qui se surajoute aux mélodies, mais une recherche du sens intérieur de la musique. Si le travail sur le rythme met les sons en mouvement, les anime extérieurement, l'ornementation leur confère leur beauté et leur signification.

## LA TRANSCRIPTION

Nous avons opté pour une transcription prescriptive et non descriptive, comparable à celles de nos prédécesseurs Vaziri, Montazam ol-Hokamâ, Sabâ ou Ma'rufi, et différente de celle de Mas'udie, avec toutefois une précision accrue en ce qui concerne la réalisation technique et la compréhension du phrasé. Nous avons toujours veillé à donner une vue claire de la ligne mélodique, sans l'encombrer des détails inutiles et non-pertinents, notamment en ce qui concerne l'ornementation et les durées des notes. Nous avons jugé préférable de nous en tenir à des valeurs de temps simples et relativement symétriques, étant donné que dans les gushes non mesurés (qui sont majoritaires), l'interprète est libre, jusqu'à un certain point, de modifier les durées et de varier les tempos. Malgré tout, nous avons essayé d'être plus précis que nos prédécesseurs dans la limite où la lecture n'était pas gênée (en introduisant par exemple des triolets ou des sextolets). Nous nous sommes servis d'un artifice d'écriture pour suggérer des différences de tempo : lorsque dans le même contexte, les doubles croches sont groupées par deux :



il faut les jouer plus vite que la normale. Tous les trilles sont notés de cette façon, car les noter en triples croches eut été forcer leur tempo, et les noter en triolet aurait compliqué inutilement la notation. (Remarquons que Ma'rufi ne s'est pas prononcé sur la valeur à attribuer à ces trilles, qu'il note parfois en doubles, parfois en triples croche).
Toutes ces indications de durée doivent donc être interprétées avec souplesse.

De même, dans la plupart des cas, ce qui est noté



doit être interprété plutôt




Ici non plus nous n'avons pas voulu bouleverser les habitudes acquises.

On remarquera parfois de légères variantes dans les transcriptions de phrases apparemment identiques. Nous avons en effet préféré en général ne pas réduire arbitrairement ces variantes d'interprétation, dans la mesure où elles peuvent être volontaires. Par exemple dans la même séquence plusieurs fois reproduite ou transposée, on répète une même note 7 fois, puis 6 fois à la reprise, puis 8 fois, 6 fois et 4 fois. Des séquences similaires à l'audition

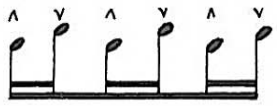
superficielle s'avèrent en fait subtilement variées dans une bonne interprétation. Dans une exécution scolaire à l'usage de l'enseignement. la tendance est de réduire les répétitions lorsqu'un motif est reproduit ou transposé plusieurs fois. Une autre façon de varier les répétitions est de modifier légèrement un ornement, ce qui se produit souvent dans l'interprétation de N.'A. Borumand.

Nous avons essayé de réduire au minimum l'usage des signes et des symboles afin de ne pas alourdir le texte. En conséquence, les indications de nuance *f* *p* > ⟶ , et de mezrâb ∧∨∧... ne sont que répétées lorsqu'il y a risque de confusion.

Dans les groupes de notes (en général double croches), les coups de mezrâb sont souvent donnés sur les deux premières notes; une séquence notée :



sera donc jouée



Dans les cas compliqués, seuls les coups chap (∨) sont marqués, étant bien entendu que les coups non marqués sont râst (∧).

Dans l'exécution correcte de certains ornements ou phrasés, on s'attachera à reproduire l'effet de decrescendo rapide ( ⟶ ), d'accentuation ( > ) et d'allusion (𝆔 ou note liée), sans quoi on manquera le sens du motif. Par ex. :



Il était impossible de marquer avec précision l'exécution de certains trémolos ou riz. Ainsi l'effet de dorrâb(𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯), lorsqu'il se trouve au milieu d'un groupe de notes (par ex. Kereshme), est souvent réalisé par un court riz précédant et suivant la note. Encore une fois, il ne s'agit que d'indications qui demandent à être interprétées.

L'accord du târ est indiqué au début de chaque dastgâh ou âvâz. Le setâr suit à peu près le même accord. Le diapason du târ se situe, selon l'instrument et le goût de l'interprète, entre Do et Sib pour la première corde notée Do. Sur le setâr l'accord est plus grave : Sib ou La au lieu de Do.

Dans certains cas, nous avons pris la liberté de corriger l'interprétation de Borumand. Lors de l'enregistrement quelques erreurs se sont inévitablement glissées et il nous a semblé préférable d'y remédier en nous référant à la version qu'il enseignait lui-même. Il ne s'agit bien sûr que de quelques rares et légères variantes, ou accidents techniques. L'interprète reconnaissait qu'il aurait pu enregistrer une version plus précise si le temps et les circonstances l'avaient permis. Certaines répétitions de phrases ne s'avéraient pas indispensables et quelques passages pouvaient être améliorés sur le plan de l'ornementation. De toute façon, cet enregistrement du radif de Mirzâ 'Abdollâh doit être considéré comme une version destinée à l'enseignement et non une version artistique. Selon l'auteur, il s'agissait d'une interprétation quelque peu dépouillée et sèche, et non d'une mise en forme artistique et inspirée. Effectivement, ce radif peut être bien plus beau lorsqu'il est joué dans de bonnes conditions. Il faut aussi rappeler que Borumand était davantage un savant de la musique qu'un virtuose du târ. De fait, il jouait mieux le setâr que le târ, mais pour des raisons de clarté d'interprétation, il préféra enregistrer le radif sur cet instrument. Ainsi, sa version ne doit pas servir de modèle en ce qui concerne le style et le jeu du târ, mais seulement en ce qui concerne le contenu, car il est possible d'interpréter ce même radif avec beaucoup plus d'élégance et de manière plus expressive, sans en altérer le contenu. Ces remarques valent également pour les autres instruments : chaque musicien devra adapter ce radif en fonction des possibilités techniques et du style de son instrument. (Signalons qu'une excellente interprétation de ce radif a été enregistrée et commercialisée par Majid Kiâni, au santur.)

Malgré toutes les précautions prises, et après avoir longuement pesé toutes les exigences d'une reproduction fidèle pour ceux qui déchiffreront ces notes, il faut néanmoins se rendre à l'évidence : personne ne pourra mettre à profit cette transcription sans une certaine pratique préalable du radif auprès d'un professeur qualifié, et seuls des musiciens expérimentés pourront saisir le sens caché de certaines mélodies et créer de la musique à partir des notes.

## BIBLIOGRAPHIE ET SOURCES


**Baily, J.**

1988 *Music of Afghanistan. Professional Musicians in the city of Herât*, Cambridge.

**Caron, N. et Safvate, D.**

1966 *Iran. Les Traditions Musicales*, Paris.

**During, J.**

1982 Music poetry and the visual arts in Persia, *The World of Music* I (: 72-88).

1984 *La Musique Iranienne. Tradition et Evolution*, Paris.

1985 Théorie et Pratiques des Gammes Iraniennes, *Revue de Musicologie*, 71/1-2 (: 79-118).

1987 L'improvisation dans la musique d'art iranienne, in B. Lortat-Jacob éd. *L'improvisation*, Paris, SELAF (: 135-141).

1988 *La Musique Traditionnelle de l'Azerbayjân et la Science des Muqâms*, V. Koerner, Baden-Baden.

1988b Conservation et transmission dans les traditions musicales. Les données nouvelles, *Cahiers des Musiques Traditionnelles* (: 100-111).

1989 Les musiques d'Iran et du Moyen-Orient face à l'acculturation occidentale, in Y. Richard, éd. : *Impact des Techniques et des idées occidentales en Iran*,Paris, (: 195-223).

1989b *Musique et Mystique en Iran*, Paris, Peeters-IFRI.

1991 *The Art of Persian Music* (en coll. avec Z. Mirabdolbaghi), Washington, Mage.

**Erlanger, R. d'**

1930-1961 *La Musique Arabe*, -VI vol. Paris.

**Forsat-e Shirâzi**

1354/1975 *Bohur al-Alhân*, (1° éd. Bombay, 1299/1920), Téhéran.

**Gobineau, A. de**

1922 *Trois ans en Asie*, Paris.

**Huart, C.**

1922 Musique Persane, *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* (Lavignac), vol.V (: 3065-3083).

**Jahânbeglu, J.**

1364/1985 Pazhuheshi dar Makâteb-e Avâz-e Irân, *Yâd Nâme-ye Ostâd-e Karimi*, Téhéran (: 115-136).

**Joneydi, F.**

1361/1982 *Zamine-ye Shenâkht-e Musiqi-e Irâni*, Téhéran.

**Khâleqi, R.**

1333/1954 *Sargozâsht-e musiqi-e Irâni*, Téhéran.

**Khatshi, Kh.**

1962 *Der Radif*, Regensburg.

**Kiâni, M.**

1368-1989 *Haft dastgâh-e musiqi-e irâni*, Téhéran.

**al-Marâghi 'Abdolqâder Ibn Ghaybi**

1356/1977 *Maqâsed al-Alhân*, éd. Tâqi Binesh, Téhéran .

1366/1987 *Jame' al-Alhân*, éd. Tâqi Binesh, Téhéran.

**Ma'rufi, M.**
1973 *Les Systèmes de la Musique Traditionnelle Iranienne (Radif)*, Téhéran.
**Massoudieh (Mas'udie), M.T.**
1357/1978 *Radif Vocal de la Musique Iranienne*, Téhéran.
1968 *Avâz-e Shur*, Regensburg.
**Modir, H.**
1986 Research model in ethnomusicology applied to the radif phenomenon in iranian classical music, *Pacific Review of Ethnomusicology*, UCLA, 3, (: 63-78).
**Mofakhkham Pâyân**
1977 *Les Systèmes de la Musique Traditionnelle de l'Iran. Compilation d'après les radifs Aqâ Mirzâ Abdollâh Aqâ Mirzâ Hoseyn Qoli et Darvish Khân*, Académie des Lettres et Arts, Téhéran.
**Montazam al-Hokamâ**
*Radif de Mirzâ 'Abdollâh*, manuscrit inédit conservé au Centre de Préservation et de Propagation de la Musique Traditionnelle Iranienne.
**Nettl, B.**
1987 *The Radif of Persian Music. Studies of Strucutures and Cultural Context.* Champaign.
**Ozzâri, M. H.**
1972 *Târikh-e Panjâh Sâl-e Honarmandân-e Musiqi-e Irân dar Azerbâyjân*, Tabriz.
**Pâkdâman, N.**
1966 La situation du musicien dans la société persane, in Berque (éd.) *Normes et Valeurs dans l'Islam Contemporain*, Paris.
**Powers, H.**
1980 Compte-rendu de O. Wright : "The Modal System of Arab and Persian Music...", *Journal of American Musicological Society XXXIII* (: 181-191).
**Qotboddin Shirâzi**
*Dorrat al- Tâj* (vers 1300)
**Rezâyeva-Baqirova, R.**
1986 *Târzan Mirzâ Faraj*, Baku.
**Rezvâni, M.**
1962 *Le Théatre et la danse en Iran*, Paris.
**Safarova, Z.**
1987 Traktat Mir Mohsen Navvaba "Vizuhul-Agram", *Traditsii Muzikalnikh Kultur Narodov, Blizhnego Vostoka i Sovremennosti*, (: 124-128) Moscou.
**Safioddin al-Ormawi**
Risâlah ash-Sharafiyya, trad. d'Erlanger, *La Musique Arabe*, vol. III, Paris.
(apocryphe) *Behjat al-ruh*, éd. Rabino de Borgomale, Téhéran, 1346/1967.
**Safvat, D.**
1350/1971 *Ostâdân-e Musiqi-e Irân va Alhân-e Musiqi-e Irâni*, Téhérân. (Cf. aussi Caron).
**Shahnâzi, 'Ali Akbar**
*Radif de Mirzâ Hoseyn Qoli*, enregistrement inédit de la Radio Nationale Iranienne.
**Shushinski, F.**
1966 *Seyyid Shushinsky*, Baku.
1985 *Azerbâyjân Khalq Musiqichileri*, Baku.
**Wright, O.**
1978 *The Modal System of Arab and Persian Music*, A.D. 1250-1300, London.
**Zokâ', Y.**
1350/1971 Ma'refat-e 'elm-e musiqi (traité safavide) in *Nâme-ye Minovi*, Téhéran, (: 190-198).

# APPENDICE I

## LES ANCIENS MODES ET GUSHES DU MOYEN-ORIENT DANS LE RADIF PERSAN

Les principaux gushes du radif iranien ont été analysés à plusieurs reprises d'une manière plus ou moins détaillée. Pour une vue schématique on consultera par exemple M.T. Massoudieh (1978 :14-25). Des analyses de certains dastgâhs ont été faites par le même auteur (1968), ainsi que par B. Nettl (1987), et T. Ogger, tandis que l'ensemble des gushes a été décrit par H. Farhat. Notre propos n'est donc pas de décrire à nouveau tous les gushes du radif. Néanmoins il nous a semblé intéressant de mettre à la disposition des musicologues orientalistes des données facilitant les approches comparatives. En effet, parmi les quelques cent noms propres des gushes du radif, plus de soixante-dix sont mentionnés dans les traités et les nomenclatures anciennes du monde iranien, arabe, turc, indien et centre-asiatique. (Dans ce nombre, nous ne tenons pas compte ici des noms communs des gushes intitulés "introduction", (*darâmad*), "conclusion" (*forud*), "air" (*naghme*), etc.) Les anciens traités (du XIIIe au XVIIe siècle environ), donnent des descriptions de *maqâms* ou *sho'bes* qui ne sont plus connus de nos jours ailleurs qu'en Iran (tels que Mobarqa', Salmak, Zirâfkand, etc.) Parmi les noms encore répandus en dehors de l'Iran, beaucoup désignent des modes ou des mélodies différentes de celles consignées dans le radif. Il pourrait être utile pour le chercheur de confronter ces modes ou leurs descriptions anciennes avec ceux que nous donnons ici de manière sommaire. Dans cette perspective, nous laisserons donc de côté ici les gushes dont les noms ne se trouvent ni dans les sources anciennes ni dans les traditions voisines.

Bien entendu, un grand nombre de gushes persans se trouve également en Azerbaïdjan, souvent identiques, bien que parfois sous des formes tout à fait différentes (comme par exemple Baste-negâr, Feyli ou Hoseyni). Cependant nous n'avons pas pris en considération les gushes qui se trouvent seulement dans ces deux traditions car elles sont très proches et partagent la même origine. (On pense à des gushes comme Shushtari, Bakhtiâri, Qatâr, etc. Du reste, les principaux maqâms, sho'bes et gushes âzerbaïdjanais ont été analysés ailleurs (During, 1988).) De même, les principaux modes persans sont (ou étaient) également connus à Herât (Afghanistan), en raison de contacts directs avec l'Iran, et plus récemment encore, des âvâzs persans ont été adoptés par les musiciens de Bagdad. Nous nous sommes néanmoins limités aux traditions dont les liens avec l'aire iranienne sont plus anciens et moins directs.

Les références aux sources anciennes ou actuelles sont exprimées par les abréviations suivantes :

QN : *Qâbus nâme* (XIe siècle).

Q : Safioddin et Qotboddin Shirâzi (vers 1300). (*)

BR : *Behjat al-ruh* (traité anonyme du XVIIe siècle).

Ha : Harutin, vers 1750 (cit. Jung, 1989 : 113-121). Il s'agit d'un Arménien d'Istanbul qui suivit Nâder Shâh dans ses campagnes en Inde. Dans son traité rédigé en turc avec une graphie arménienne, il mentionne près d'une centaine de gushes et maqâms en usage en Orient.

K : Kawkabi : *Resale-ye musiqi*, vers 1500, (cit. *ibid.* :90-95).

N : Nâ'ini : *Zemzeme-ye vahdat*, XVIIe siècle (cit. *ibid.* : 104-6).

Les autres références sont tirées de :

-Avicenne (ebn-e Sinâ, d'Erlanger *La Musique Arabe*, vol. II ), et pour la musique moderne arabe, *ibid.* vol V, 1949);

-*Ma'refat-e 'elm-e musiqi* (anonyme, XVI-XVIIe siècle), Y. Zokâ';

-Demitrie Kantemir (fameux musicologue ottoman du XVIIIe siècle, cit. Jung : 107-111);

- *Borhân-e qat'e* (1651).

Nous n'avons pas voulu multiplier les références à des traités anciens (tels que ceux de Marâghi, Ladhiqi, etc.), estimant que ces quelques repères sont suffisants. Il est en effet douteux que l'on trouve, dans d'autres manuscrits connus, des mentions d'autres gushes persans que ceux que nous analysons ici. Toutefois, la découverte de nouvelles sources pourrait faire apparaître des noms conservés seulement dans le radif persan (et âzerbaïdjanais).

Il faut remarquer que les noms de maqâms, sh'obes ou gushes cités par les anciens musicologues sont loin de rendre compte, dans le cas de l'Iran, de la diversité du répertoire. En plus des noms de maqâms que l'on trouve dans différentes traditions orientales et dans la plupart des traités, beaucoup d'autres noms apparaissent au fil des siècles sous la plume des poètes et écrivains persans. On ne sait cependant s'il s'agissait de maqâms à proprement parler, de simples types mélodiques, ou même des chansons et d'airs connus. (De fait, il faut se rappeler que certains gushes donnés dans le passé comme de grand maqâms (comme Bozorg), ne sont, dans le radif, que de petits fragments secondaires.) Presque tous ces noms sont propres à la tradition iranienne et ne se retrouvent pas ailleurs; certains se trouvent encore dans le radif actuel, comme Jâme darân, Mehrabâni, Muye, etc., qui sont censés remonter à la période préislamique (cf. Safvat, 1350 : 16-18); d'autres encore appartiennent à la période islamique (cf. F. Joneydi : 137-149). Nous avons mentionné ces gushes anciens mais nous n'en avons pas fait l'analyse, nous limitant à ceux que l'on trouve ailleurs.

L'analyse modale et structurale des pièces du radif conduit inévitablement à les classer en diverses catégories. Tous les gushes n'ont de loin pas le même statut, la même fonction et la même importance. Certains sont des formes modales qui peuvent engendrer des compositions au même titre que les âvâzs ou dastgâhs (comme 'Arâq ou Shahnâz), d'autres sont des types mélodico-modaux plus ou moins strictement définis (Hoseyni, Neyshâburak), d'autres enfin sont des structures mélodico-rythmiques adaptables à différents modes (comme Jâme darân ou Zangule). On pourrait distinguer encore d'autres catégories et sous-catégories, mais dans le relevé que nous donnons ici, nous avons préféré ne pas multiplier les paramètres. Ainsi nous distinguons :

*A.* Les complexes modaux proprement dits. Ils comprennent les *mâye*s ou modes fondamentaux des 12 dastgâhs et âvâzs, tels qu'ils se manifestent dans chacune de leur introduction (*darâmad*). En outre ils possèdent des modulations et des gushes secondaires. A cette catégorie appartiennent également de grands gushes tels que Râk, Bayât-e Kord, Shushtari, etc. (Nous ne donnons ici que le mode initial, ou *mâye*, dont le développement est assuré par les différents grands gushes composant le dastgâh ou âvâz.)

*B.* Les gushes modaux dont le statut est presque autonome, mais qui ne comportent pas de sous-unités modales. (Par exemple Shahnâz, Hesâr).

*C.* Les gushes mélodiques. D'importance moindre, ils sont éventuellement transposables dans différents modes.

*D.* Les structures mélodico-rythmiques qui ne sont pas liées à une gamme modale particulière.

Ces catégories ne sont pas strictement délimitées : un gushe peut appartenir à une classe ou à une autre selon le radif d'origine, ou encore, certains gushes ont un caractère modal fluctuant (comme Hesâr, dont les intervalles s'adaptent à différentes échelles); d'autres enfin sont à la fois des mélodies et des structures modales bien définies (comme Hoseyni, Esfahânak, etc.).

Compte tenu de ces différents aspects, le contenu modal d'un gushe n'est souvent pas son trait le plus significatif. C'est pourquoi nous avons essayé d'en donner une image plus précise, sous forme de

profil général, avec parfois des motifs plus ou moins caractéristiques. Ce genre de réduction exigeait la confrontation de plusieurs versions et plusieurs répertoires. Nous nous sommes référés ici, outre le radif de Mirzâ 'Abdollâh (qui n'est pas exhaustif), à celui de M. Karimi (version de Davâmi) (Massoudieh, 1978), de M. Ma'rufi, de M. Pâyân et de 'A-A. Shahnâzi (transmission orale).

Les réductions schématiques ne sont pas toujours aisées a faire et doivent être considérées comme des approximations. Un schéma implique toujours un choix plus ou moins discutable, et sa clarté apparente occulte la complexité de la réalité; mais inversement, la notation intégrale de la mélodie n'en donne pas la structure essentielle. Nos schémas ne tiennent pas toujours compte des répétitions de passages similaires. Dans les cas où le gushe est court et évolue sur un registre très restreint, le profil mélodique est difficile à tracer. De même, lorsqu'il est trop long, on a parfois racourci le schéma.

Certains gushes apparaissent dans différents contextes, c'est-à-dire dans différents dastgâhs ou âvâzs. Nous n'avons pas pu tenir compte de tous les contextes possibles, qui dépendent en partie de la fantaisie de l'interprète, et nous sommes limités aux contextes les plus courants pour lesquels il convient de modifier quelque peu le gushe.

Dans les analyses modales, A = note d'arrêt; D = note de départ; F = finale. La ronde indique la tonique ou note-témoin (*shâhed*), la ou les blanches les notes soulignées, les noires les notes ordinaires, les croches les notes accessoires. Lorsqu'une partie de la mélodie gravite autour d'une note, on a entouré cette note d'un cercle. Le point de départ et d'arrêt des lignes correspond à des notes précises.

Devant chaque nom de gushe on a indiqué en italiques la lettre correspondant à sa catégorie (*A, B, C* ou *D*, cf. plus haut). Tous les âvâzs et dastgâhs appartiennent par définition à la catégorie *A*.

Entre parenthèses, sont notées les sources de références permettant de situer l'époque d'apparition du gushe.

Notons que, dans la phonétique persane, les *i* et *u* arabes deviennent *e* et *o*, et le *w* devient *v*.

# INVENTAIRE DES MELODIES ET MODES ANCIENS

**Dastgâh-e Shur** (Ha : Shori)
Rohâb *C* (ou **Rahâvi**, Râhavi, Rahâb) (Anvari, XIIème siècle; Q)
Owj *B* (Awj; cinquième darâmad; 1ère forme) (Q)
Zirkesh-e Salmak *C* (K : Zirkesh-e Khâvarân)
Salmak *C* (Avicenne)
Mollâ Nâzi *C* (BR)
Safâ *C* (N)
Ozzâl *B* (Q)
Bozorg *B* ou *C* (Q)
Kuchek *C* (Q)
Khârâ *C* (BR : Nowruz-e Khârâ)
Shahnâz *B* (Q, Farrokhi)
Gereyli *B-C* (Traditions populaires du Khorâsân et Azerbaïdjan)

**Avâz-e Abu 'Atâ** (pas de références)
Râmkali *C* (Cachemire)
Hejâz *A-B* (Q)
Baste-negâr *D* (QN : Baste)
Gabri *C* (Cachemire)
Kuche Bâghi *C* (Tradition populaire du Khorâsân)
Sârenj *C* (Ha)

**Avâz-e Bayât-e Tork** (Na'ini, Ma'refat-e 'elm-e musiqi)
Dogâh *B* (Q)
Khosravâni *C* (un des *lahn* de Bârbad, VIe s.)
Jâme darân (1ère forme) *C* (*lahn* de Bârbad)
Mehrabâni (cit. *Borhân-e qat'e)*
Ruh ol-arvâh *C* (Ha; BR : Râhat al-arvâh)
Baste-negâr *D*

**Avâz-e Afshâri** (pas de références)
Jâme darân (2ème forme) *C*
Hesâr *B* (Hesâr-Afshâri) (Q)
'Arâq *A-B* ('Irâq) (2ème forme avec Si p ) (QN)

**Avâz-e Dashti** (pas de références)
Owj *B*

**Avâz-e Kord-e Bayât** (ou Bayât-e Kord) (N; BR; Kantemir)

**Dastgâh-e Chahârgâh** (Q)
Zâbol (Zâbol-Chahârgâh)*B* (Q : Zâwili; Zawul, Zâwil)
Muye (Muye-Chahârgâh)*B* (Ferdowsi, Xe s.)
Hesâr (Hesâr-Chahârgâh) *A-B*
Mokhâlef (Mokhâlef-Chahârgâh) *A-B* (Q; BR : Hejâz-Mokhâlef)
Maghlub *C-D* (BR) voir Ma'rufi
Hodi *C* (BR)
Pahlavi *C* (Cachemire, cit. Khâqâni)

**Dastgâh-e Segâh** (Q)
Zâbol (Zâbol-Segâh)*B*
Hesâr (Hesâr-Segâh) *B*
Mokhâlef (Mokhâlef-Segâh) *A-B*

**Dastgâh-e Mâhur** (Q)
Khosravâni *C* (cf. Tork)
Delkash *A-B* (Ha et Erlanger (1949 : 164) : Dilkash-i Khâwarân)
Majles afruz *C* (Jorjâni : *Sharh al-adwar*)
Khâvarân *C* (K : Zirkesh-e Khâwarân; Ha : Delkash-e Khâwarân)
Zirâfkand *C* (ou Zarukand, etc. QN)
Hesâr (Hesâr-Mâhur ou Abol) (Q)
Neyshâburak *B-C* (Ma'refat...)
Neyriz *B* (1ère forme) (ou Niriz. Q )
'Arâq *A* (1ère forme : Si) (QN)
Mohayyer *C* (Ha) (Q; BR)
Esfahânak*C* (Q)
Râk *A* (Râk-e hendi, Râk-e keshmir, Râk-e 'Abdollâh, Safir-e Râk) (Boukhârâ, Turkestan : Râk)

**Dastgâh-e Homâyun** (Q)
Chakâvak *C* (anonyme XVIe siècle, cit. Jung : 97)
Tarz (dastgâh du Kurdistan)
'Oshshâq ('Oshshâq-Homâyun) *B* (Q)
Nowruz-e 'Arab *C* (Q; Cachemire)
Nowruz-e Sabâ *C* (Boukhârâ; Q : Nowruz)
Nowruz-e Khâra *C* (Boukhârâ)
Leyli o Majnun (*Borhân-e qat'e* : parde-ye Leyli)
Jâme darân (3e forme) *C*
Denâseri *C* (Cashemire)
Reng-e Farah *C* (Q : Farah)

**Avâz-e Bayât-e Esfahân** (QN, Avicenne)
Jâme darân (3e forme) *C*
Oshshâq (cf. Oshshâq-Homâyun)
Bayât-e Shirâz *B* (Boukhârâ)

**Dastgâh-e Navâ** (QN, Avicenne)
Gardâniye *C* (Q)

Nahoft *C* (Q)
'Oshshâq ('Oshshâq-Navâ) *B*
Gavesht *C* (Q)
'Ashirân *C* (BR)
Neyshâburak *B-C* (Ma'refat...)
Khojaste *C* (BR)
Hoseyn *B* (QN)
Busalik *C* (QN)
Neyriz (2ème forme) *B* (Q)
Nâqus *B* ("la cloche" un des trente *lahn* de Bârbad)
Takht-e tâqdis *B* (un des *lahn* de Bârbad désignant une sorte d'horloge astronomique)
Shâh Khatâ'i (répertoire populaire du Khorâsân)

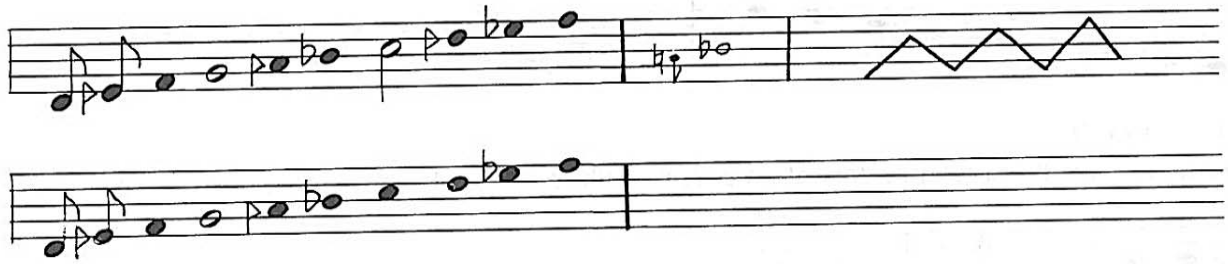
**Dastgâh-e Râst-Panjgâh**
Râst (QN)
Zangule *D*
Khosravâni *C*
Panjgâh *C* (Q)
Sepehr *C* (Ha; anonyme XVIe s. cit. Jung : 97)
'Oshshâq *B* (variante de 'Oshshâq-Navâ) (QN)
Neyriz (2ème forme) *B* (Q)
Bayât-e 'Ajam *B* (Ma'refat... : Nowruz-e 'Ajam)
Mobarqa' *C* (Q)
Mohayyer (cf. Mâhur)
Mâvarâ on-nahr *C* (BR)

(*) Une des sources les plus anciennes est le Qâbus Nâme de Key Kawus ( né en 1022). Il cite 10 noms de modes (Jung : 63) dont 9 sont encore en usage : 'Arâq, Bâkharz, Baste [negâr], Busalik, Esfahân, Huseyni, (Sepahân), Navâ, 'Oshshâq, Râst, Zirâfkand.

Après Safioddin, Qotboddin Shirâzi, son disciple mentionne de nombreux noms de modes de son temps (vers 1300) dont 36 sont toujours en usage en Iran : 'Arâq, Baste-negâr, Busalik, Bozorg, Chahârgâh, Dogâh, Esfahân, Esfahânak, Farah, Hejâzi, Hesâr, Homâyun, Hoseyni, Kardâniye (Gardâniye), Kawasht (Gavesht), Kuchek, Mâhur, Majles afruz, Mobarqa', Mohayyer-Hoseyni, Mokhâlef, Navâ, Nowruz-e 'ajam, Nowruz-e 'arab, Nahoft, Neyriz, 'Oshshâq, Owj, 'Ozzâl, Panjgâh, Râhawi (Rahâwi, Rahâb), Râst, Salmak, Segâh, Shahnâz, Zangule, Zâwili (Zâbol), Zirâfkand (cf. Wright).

## STRUCTURES MODALES DES AVAZS ET ANCIENS GUSHES

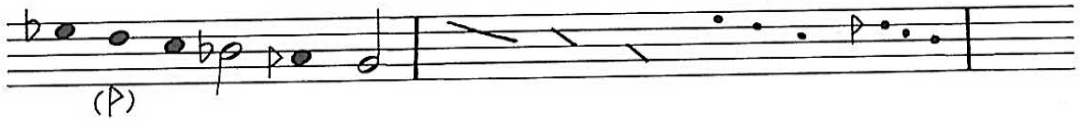
DASTGAH-E SHUR ( : "passion")
Bien que très important dans la musique persane, Shur n'est connu, sous ce nom, qu'en Azerbaïdjan et à Herât, et n'est mentionné qu'au XVIIIème siècle. On distingue généralement deux formes : avec quinte juste (Ré) et avec quinte abaissée d'un 1/4 de ton (Rép). Ce degré fluctue aussi dans certains gushes.



Rohâb C(ou Rahâvi, Râhavi, Rahâb)
Il se rattache au mode général de Shur. Sous sa forme condensée on l'appelle gushe-ye Rohâb. On le trouve à la fin de divers dastgâhs où il précède le gushe Takht-e tâqdis : en Navâ, Esfahân, Segâh ou Afshâri. Il est plus développé en Segâh.



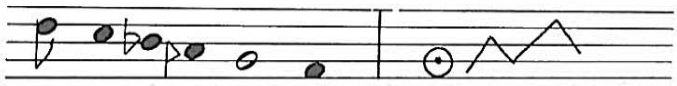
Zirkesh-e Salmak C ( : Salmak tiré vers le bas)
Il s'agit d'une mélodie appartenant en propre à Shur.




Salmak C
Motif très court appartenant en propre à Shur. Par sa structure, la version de Karimi, ressemble au gushe Rohâb.



**Majles afruz** *D* ( : "qui anime l'assemblé")
C'est une séquence instrumentale mesurée ou pulsée sur un tempo rapide, que l'on trouve également dans Mâhur sous une forme très différente.



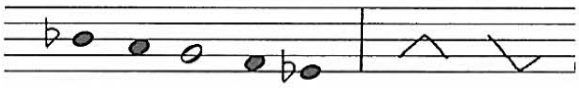
**Mollâ Nâzi** *C* (nom propre)
Mélodie appartenant en propre à Shur.



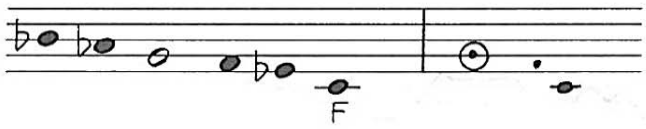

**'Ozzâl** *B* ( : "faible")
Gushe étendu, à la physionomie bien définie. Il se rattache à Shur, mais se joue dans les modulations finales de Homâyun. (Ce nom est souvent transformé par les copistes en *ghazal, 'azâl, özhâl* ou autre.)



**Safâ** *C* ( : "pureté")
Petite séquence sur l'octave appartenant en propre à Shur. Chez Ma'rufi, montée à l'octave.



**Bozorg** *B* ou *C* ( : "grand")
Mélodie-type appartenant en propre au registre supérieur de Shur.




**Kuchek** *C* ( : "petit")
Mélodie-type qui suit Bozorg.




**Khârâ** *C* ( : "granit")
Ce petit gushe donne également son nom à un darâmad de Shur placé en ouverture; il fait entendre alors, contrairement aux autres darâmads, le registre grave qui est exploité dans le gushe Khârâ proprement dit. On l'appelle alors darâmad-e Khârâ (version de Karimi).



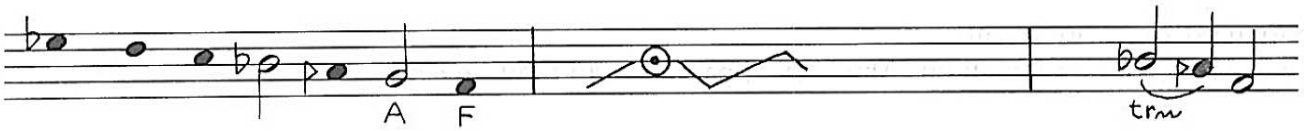
darâmad-e Khârâ



Shahnâz *B* ( : "chéri du roi")
Sans doute le plus important gushe de Shur.



AVAZ-E BAYAT-E TORK ( : "turc")
Ce mode est spécifique de la tradition irano-azeri. Malgré beaucoup de traits communs avec Mâhur, il se rattache à Shur, et ses gushes se terminent généralement dans ce mode.




Dogâh *B* ( : "seconde place")
Ce gushe ne se joue que dans le contexte de Tork qu'il éclaire dans la perspective modale de Shur.

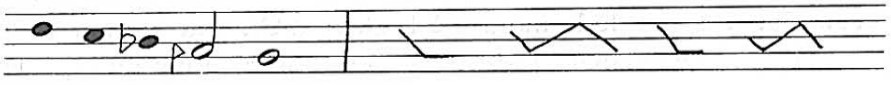


Ruh ol-arvâh *C* ( : "l'esprit des esprits")
Ce gushe ne se joue que dans le contexte de Tork.

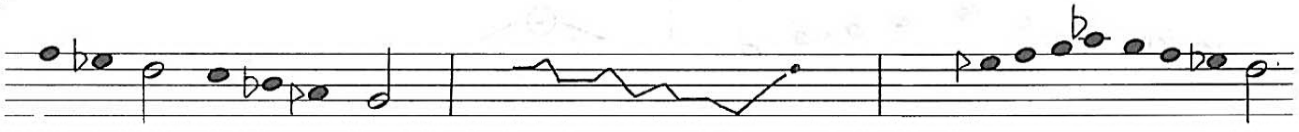
AVAZ-E ABU 'ATA (nom de personne)
Ce nom ne se trouve nulle part ailleurs que dans la tradition persane où il n'apparaît qu'au XIXe siècle.

Cf. Râmkali

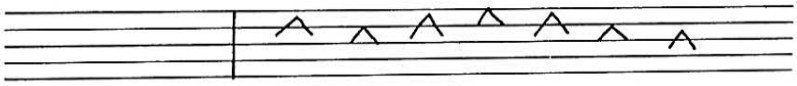
Râmkali *B*
Gushe propre à Abu 'Atâ qui peut lui servir d'introduction ou se jouer à la fin.



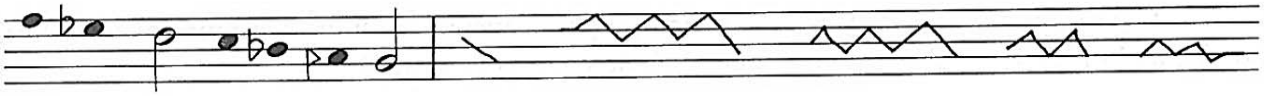
Hejâz *B* ( : toponyme)
Gushe important, propre à Abu 'Atâ et comportant une modulation dans l'aigu que l'on peut appeler Owj.



Baste-negâr *D* ( : "fermé"- "beauté")
Il s'agit d'un motif de trois notes conjointes qui monte et descend. On le retrouve dans beaucoup de gushes sur diverses gammes. (Il désigne toutefois une transposition de Chahârgâh sur Fa dans la tradition âzerbaïdjanaise). Une forme moins répandue se joue dans un tempo lent, mais sur le même schéma.

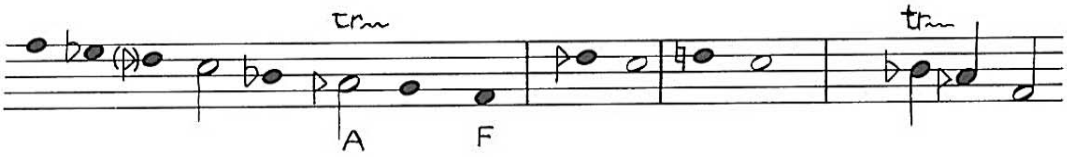


Gabri *C* (ou *gawri* : "zoroastrien")
Gushe spécifique d'Abu 'Atâ.

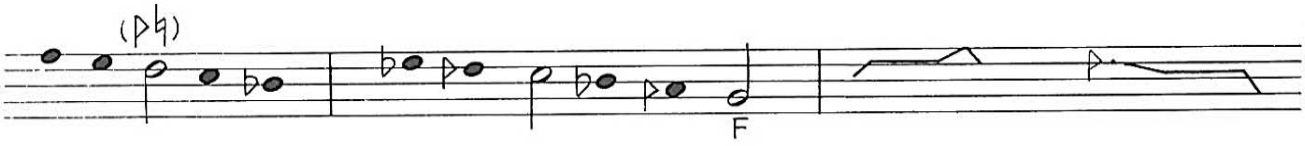


Sârenj (*sâreng* : étourneau)
Gushe rare, joué en Dashti ou Abu 'Atâ, appartenant au radif de *ney*.

AVAZ-E AFSHARI ( : tribu turque)
Ce mode est spécifique de la tradition iranienne. (Ce nom désigne à Herât une forme différente, proche de Homâyun qui se trouve également en Azerbaïdjan.) On peut distinguer deux parties correspondant à deux phases de développement, l'une avec Rép l'autre avec Ré. On fait un vibrato obligé sur le Fa.



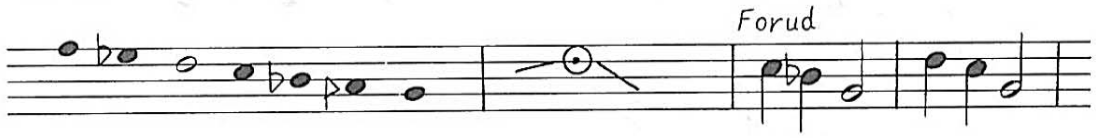

AVAZ-E DASHTI ( : "de la plaine").
Sous ce nom comme sous cette forme, ce mode n'existe qu'en Iran (tradition classique aussi bien que populaire). Il se caractérise par sa première note-témoin variable (Ré, Rép). Il peut s'interpréter comme une combinaison de deux aspects modaux, grave et aigu.




Owj *B* ( ou Awj : "sommet")
Ce terme indique littéralement l'apogée d'un mode, en l'occurence celui de Shur ou de ses dérivés. Sous cette forme, qui est la plus répandue, il s'agit de la montée à l'octave (SOL) par le mouvement mélodique Mip Fa SOL. On le joue également en Esfahân (radif de Karimi). La mention de Owj dans le cinquième darâmad de Shur ne doit pas être prise au sens de mode, mais de sommet du développement.



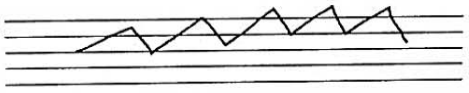
AVAZ-E KORD-E BAYAT ou Bayât-e Kord ( : "kurde").
Cet âvâz est souvent réduit à un gushe de Shur (Ma'rufi, Shahnâzi). Assez proche de Dashti, il s'en distingue par sa quinte Ré qui demeure invariable.



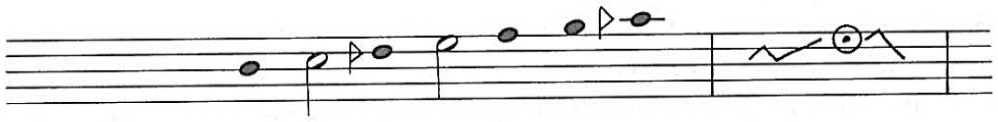

DASTGAH-E CHAHARGAH ( : "quatrième position")



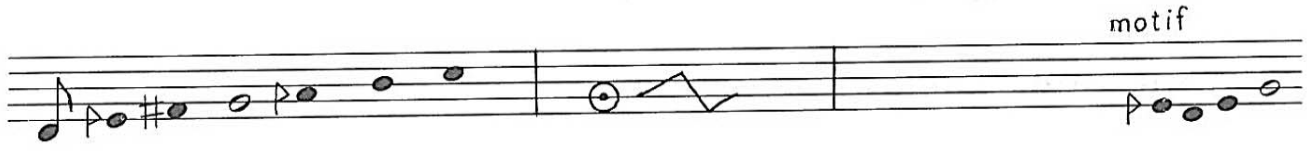

Zangule *D* ( : "clochette")
Cet ancien nom de maqâm ne désigne plus ici qu'un motif mesuré en trois temps reproduit sur divers registres d'un mode. On le trouve donc indifféremment dans des modes ou gushes très divers, tels que Chahârgâh, Segâh, Râst-Panjgâh, Arâk.

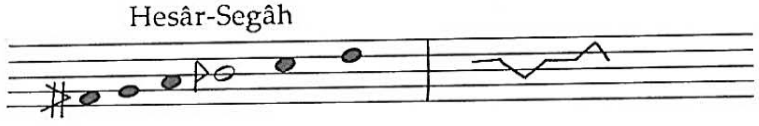


Zâbol (Zâbol-Chahârgâh) *A-B* ( : ville d'Iran)
C'est un déplacement de la note-témoin de Chahârgâh sur la tierce Mi, mais suivi d'une conclusion sur Do. Il a la même structure et le même contenu dans Segâh. C'est un gushe important qui comporte une modulation, Muye.



Hesâr (Hesâr-Chahârgâh) *B* (: région d'Asie Centrale)
Important gushe en plusieurs parties consistant en la transposition de Chahârgâh sur la quinte Sol. On le joue souvent également dans le dastgâh Segâh, avec les modifications d'intervalles nécessaires. Il apparaît également dans Mâhur et dans Afshâri avec d'autres intervalles (cf. plus loin).



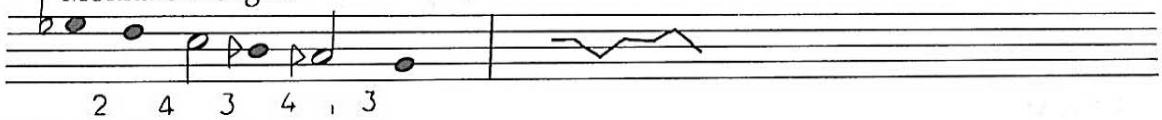

Mokhâlef (Mokhâlef-Chahârgâh) *A-B* ( : "opposé")
Important gushe de Chahârgâh consistant en la polarisation du La p, avec le Fa comme note d'arrêt. L'intervalle de 5/4 de tons qui apparaît dans ce gushe justifie l'ancienne appellation de Mokhâlef-Hejâz, ce dernier mode étant proche de Homâyun, tout comme Mokhâlef.

On le joue également dans le dastgâh Segâh, avec les modifications d'intervalles nécessaires. Dans ce cas il se rapproche d'Esfahân.

Mokhâlef-Chahârgâh




Mokhâlef-Segâh




**Maghlub** *C-D* ("dominé")
Très bref motif en Mokhâlef-Chahârgâh.

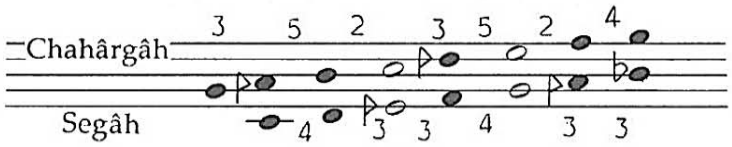


**Hodi** *C* ( : "chant de chamelier"?)
Petit gushe dont la forme est déterminée par un mètre poétique tiré du Masnavi de Mowlânâ Rumi.



**Pahlavi** *C* ( : "vieux perse")
Petit gushe généralement enchaîné à Hodi. Tous deux sont parfois transposé en Segâh.

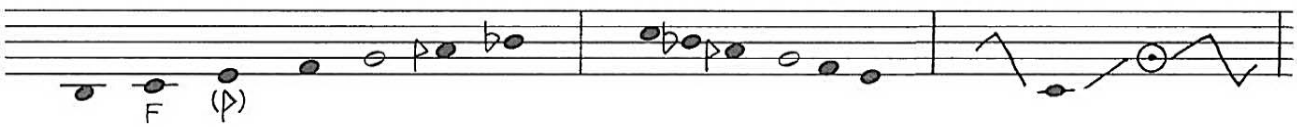
**DASTGAH-E SEGAH** ( : "troisième position")
Tous les gushes cités plus haut en Chahârgâh peuvent se transposer en Segâh. Seuls les gushes Rohâb, Takht-e tâqdis, etc. (radif de Mirzâ 'Abdollâh) ne se jouent jamais en Chahârgâh, car ils sont une modulation en Shur. Nous donnons ici les gammes des principales sections de ces deux dastgâhs, en exprimant les intervalles en 1/4 de tons théoriques (2 = 1/ 2 ton, 3 = 3/4 de ton, etc.).




**DASTGAH-E MAHUR** ( : "région montagneuse", fleur)




Delkash *B* ( : "attirant le coeur")
Important gushe propre à Mâhur qui a presque le statut d'âvâz autonome. On peut distinguer deux parties, grave et aiguë, correspondant à deux phases de développement.



Khâvarân *C* ( : "l'Orient")
Petit gushe sur un mètre en 6/8 +3/4.



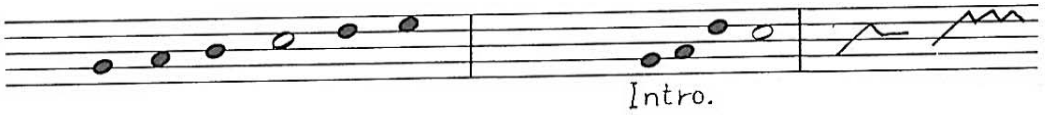

Zirâfkand *C* ( : "rejet de la note haute" ?)
Bref motif sur les mêmes notes que le précédent.



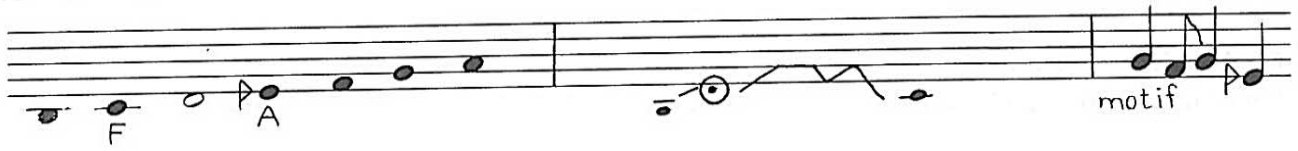

Hesâr-Mâhur *B* (ou Abol)
Il se distingue de Hesâr-Chahârgâh par ses intervalles et, dans une certaine mesure, par sa réalisation. On le joue également en Afshâri, mais sur le Mib, avant de revenir en Afshâri dans la conclusion (radif de Karimi).



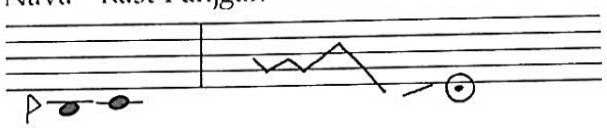
Neyshâburak *B* (ville d'Iran)
Ce gushe se joue de la même façon et avec les mêmes intervalles en Navâ, la note-témoin étant le Sib.




Neyriz *B* (ville de Perse)
Important gushe de Mâhur joué également à la fin de Navâ sur la même gamme, ainsi qu'en Râst-Panjgâh (une quinte en dessous). Par rapport à ces deux modes, il constitue une modulation.




Navâ Râst-Panjgâh



'Arâq *A-B* ( : 'Irâq)
Cet important gushe se joue en principe sur la même gamme en Mâhur et Râst-Panjgâh et en Afshâri, mais dans la pratique moderne, la sensible Si est souvent abaissée d'un 1/4 de ton (Sip) dans le contexte d'Afshâri. 'Arâq est généralement moins développé dans Afshâri que dans Mâhur et Râst-Panjgâh où il atteint l'étendue d'un âvâz complet.



**Mohayyer** *C* ( : "étonnant")
C'est un petit motif toujours rattaché à 'Arâq.

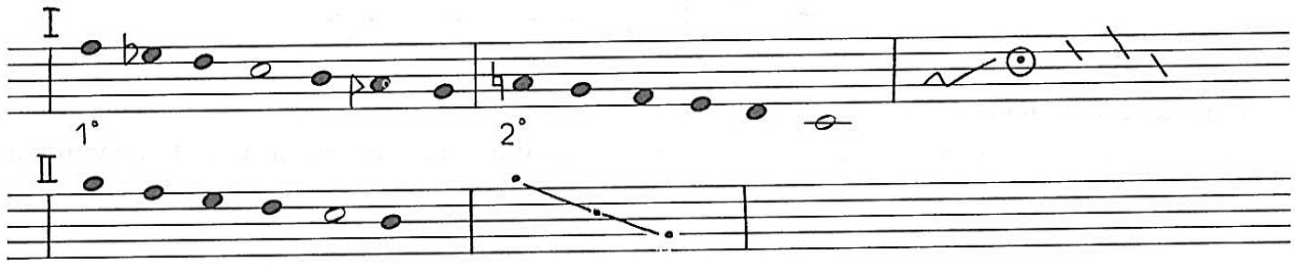


**Esfahânak** *C* ( : "genre d'Esfahân" ou "petit Esfahân")
Brève évocation d'Esfahân, uniquement dans le contexte de 'Arâq.



**Râk** *A* (probablement : "*râga* indien")
Les différentes formes de Râk constituent un ensemble important et autonome, malgré le retour obligé à Mâhur qui achève la plupart de ses gushes. Râk n'est jamais mentionné dans les anciens traités ni dans le monde arabe. Sous cette forme il n'est joué que dans la tradition irano-âzeri, mais on le trouve au Turkestan sous d'autres formes modales.

Ma'rufi mentionne un Râk tout seul, correspondant à peu près au Râk-e hendi de Mirzâ 'Abdollâh.



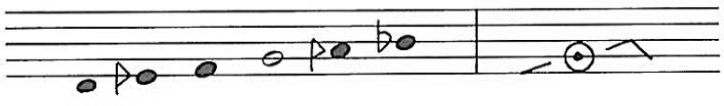

**DASTGAH-E HOMAYUN** ( : "majestueux")




**Chakâvak** *B* ( : "l'alouette")
Petit gushe propre à Homâyun.



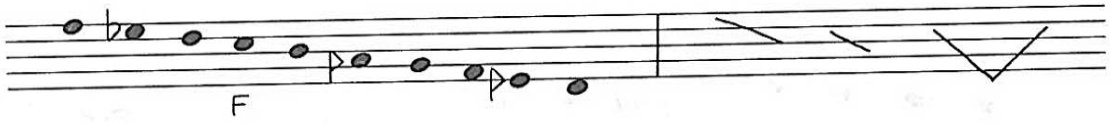

**'Oshshâq** *B* ( : "les amoureux")
Ce gushe peut se jouer dans différents contextes modaux et dans différentes versions plus ou moins développées, mais sans perdre son caractère propre. Apparenté à Shur, il s'adapte aux échelles correspondant à son contexte, et sa conclusion diffère selon le mode de référence. On peut le jouer en Abu 'Atâ, Dashti, Esfahân, Homâyun, mais surtout en Râst-Panjgâh et Navâ, contexte où il s'enrichit d'une modulation. La forme de Homâyun, transposable en Esfahân, se présente ainsi :



**Nowruz-e 'Arab** *C* ( : "le nouvel an arabe")
Nowruz est un mode très ancien appelé aussi Hoseyni (soit Shur avec quinte juste). Ici il s'agit de trois mélodies spécifiques de Homâyun (mais jouées également dans les modulations de Râst-Panjgâh en Homâyun). Leur forme est bien arrêtée est ne se prête guère aux variations. La dernière partie de Nowruz-e Khârâ est à peu près identique à celle de Nowruz-e 'Arab.



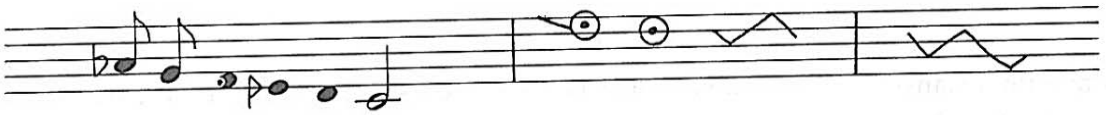

**Nowruz-e Sabâ** *C* (*sabâ* : "la brise").




**Nowruz-e Khârâ** *C* (*khârâ*: "granit").



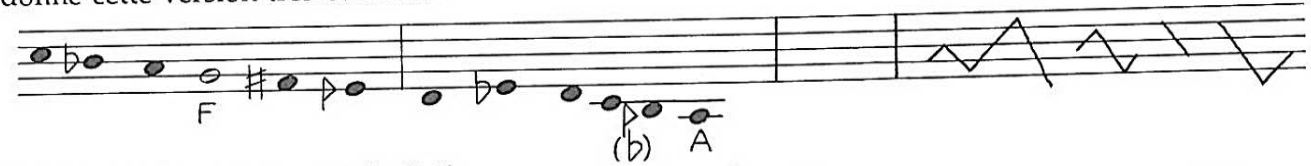
**Denâseri** *C*
Petit gushe placé après 'Ozzâl, à la fin de Homâyun, pour revenir au mode initial.



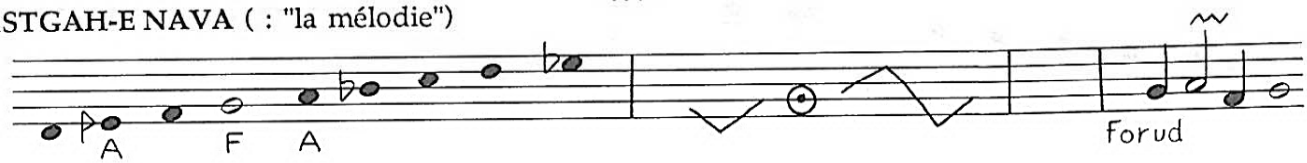
**Avâz-e Bayât-e Esfahân** (ville de Perse)
Il n'est connu sous cette forme que dans la tradition iranienne et âzeri (mais avec des micro-intervalles légèrement différents). En principe le Fa # doit être légèrement plus bas que dans Homâyun, de façon à pouvoir y adjoindre un vibrato obligé en utilisant la frette suivante (Solp).



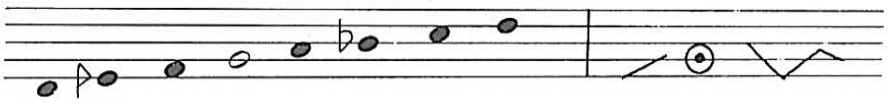

**Bayât-e Shirâz** *B* (ville d'Iran)
Ce gushe est un important dastgâh dans la tradition âzeri. On l'utilise parfois également dans certaines compositions classiques d'Asie centrale, mais il n'est ni connu ni mentionné ailleurs. Dans la version de Montazam al-Hokamâ, il se joue, curieusement, dans le contexte de Dashti, mais normalement il se rattache à Esfahân. Il ne figure pas dans le radif de Mirzâ 'Abdollâh, mais Karimi en donne cette version très étendue :




**DASTGAH-E NAVA** ( : "la mélodie")



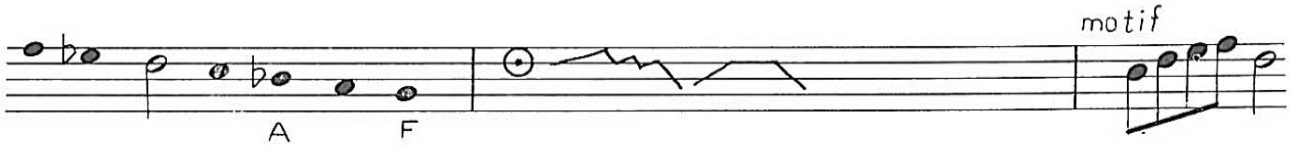
Gardâniye *C* ( : "retournement")
Ce gushe ne sort pas du mode initial de Navâ.



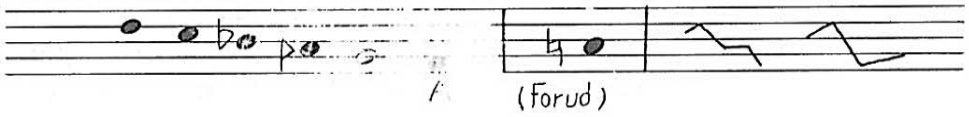
'Oshshâq *B*
Ce gushe est bien développé dans Navâ et correspond tout à fait au mode initial du dastgâh. On le joue sous une forme similaire dans Râst-Panjgâh, mais à la quarte supérieure et en adaptant la conclusion.



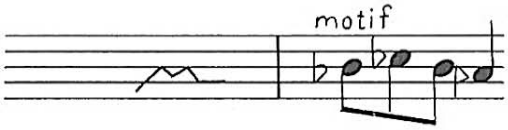

Nahoft *C* (ou *nehoft* : "caché")
Gushe spécifique de Navâ.




Gavesht *C*
Gushe de moyenne importance [illegible] Navâ, consistant en une modulation en Shur, avec un motif chromatique typique : Sib-Dob




'Ashirân *C*
On peut le considérer comme la suite de Gavesht.

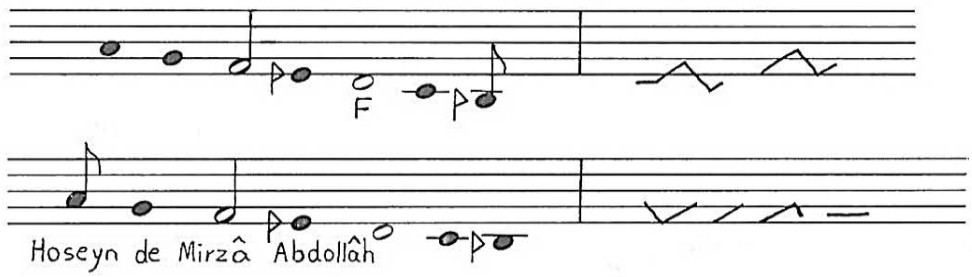



Neyshâburak *B*
Ce gushe se joue comme dans Mâhur, mais sur le Si b et avec une conclusion en Navâ.

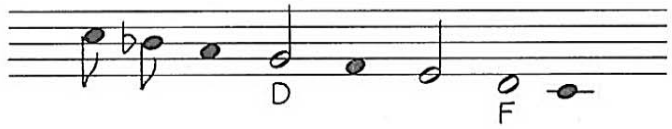
Khojaste *B-C* ( : "joyeux")
Gushe de moyenne importance propre à Navâ.



**Malek Hoseyn** et **Hoseyn** *B* (ou Hoseyni nom propre)
Ce gushe, qui constitue ici une modulation en Shur existe également dans le dastgâh Shur. Dans la version de Mirzâ 'Abdollâh, on l'appelle Malek Hoseyn ("le roi H.") , tandis que le gushe suivant est appelé Hoseyn. Dans d'autres radifs on ne joue que la première partie appelée Hoseyn.



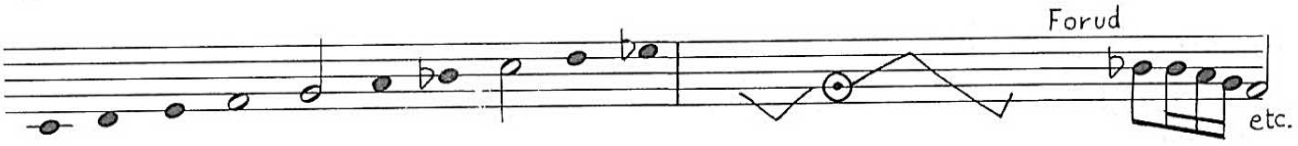

**Busalik** *C* (nom propre)
Bref gushe secondaire propre à Navâ. On le retrouve presque intégralement dans Rohâb en Segâh (radif de Mirzâ 'Abdollâh). La suite Busalik, Nâqus, Masihi, Takht-e tâqdis, Shâh Khatâ'i, se joue plus couramment en Navâ.



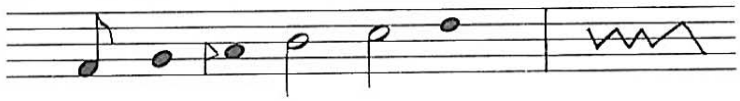

**Neyriz**
Cf. Neyriz de Mâhur et Râst-Panjgâh transposé sur Ré, avec la conclusion propre à Navâ.

## DASTGAH-E RAST-PANJGAH

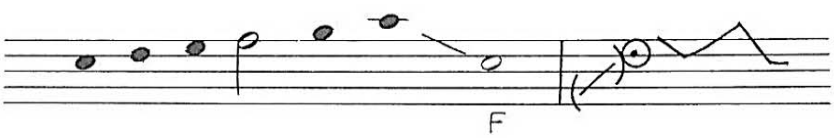
**Râst** ( : "droit, juste")
Le darâmad de Râst-Panjgâh est appelé Râst dans ce radif. Le qualificatif de Panjgâh ("cinquième note") désigne peut-être le fait que le registre aigu est privilégié dans ce dastgâh : Râst correspondrait à la partie grave (introductions et conclusions) et Panjgâh à la partie centrale dans l'aigu. La mise en valeur du tétracorde supérieur est un trait qui permet de distinguer Râst de Mâhur bien qu'ils partagent la même gamme.




**Panjgâh** *C* ( : "cinquième position")
Petit gushe propre à Râst-Panjgâh. Le 3ème degré La est abaissée d'un 1/4 de ton.

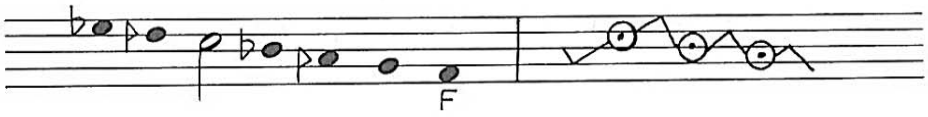


**Sepehr** *C* ( : "firmament" )
Petit gushe propre à Râst-Panjgâh.

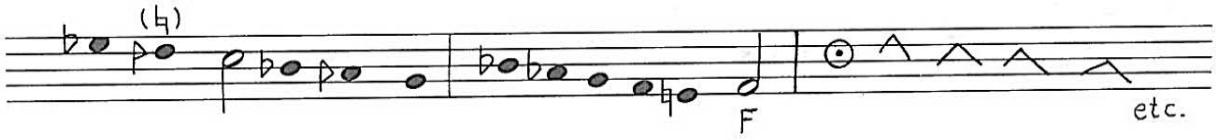



**Mobarqa'** *C* ( : "voilé")
Egalement bref, il ressemble à Sepehr avec lequel il s'enchaîne parfois, mais s'en distingue par le Rép qui devient Ré dans la descente.

Bayât-e 'Ajam *B* ( : "Bayât des Persans")
Il se rattache à Zâbol ou Segâh et on le joue aussi en Homâyun.




Mâvarâ on-nahr ( : Transoxiane)
Ce gushe se place seulement à la fin de Râst-Panjgâh, dans les parties modulant en Homâyun.




## Sources citées et consultées

**Anonyme** (attribué à Jorjâni, XIVe s.)
*Sharh bar Kitâb al-Adwar*, trad. d'Erlanger, "La Musique Arabe", vol. III, Paris, 1938.
**Arutin,Tanburist,**
1968 *Rukovoddstvo po vostocnov muzyke* (trad. russe, éd. et commentaires de N. Tagmizjan), Jerevan.
**During, Jean**
1988 *La musique traditionnelle de l'Azerbâyjân et la science des muqâms*, Baden-Baden.
**Erlanger, R. d'**
1930-1961 *La Musique Arabe*, VI vol., Paris.
**Farhat, Hormoz**
1966 *The Dastgâh Concept in Traditionnal Persian Music*, UCLA diss.
**Forsat-e Shirâzi**
1354-1975 *Bohur al-alhân*, (1ère éd. Bombay, 1299/1920), Téhéran.
**Joneydi, Fereydun**
1361/1982 *zamine-ye shenâkht-e musiqi-e irâni*, Téhéran.
**Jung, Angelika**
1989 *Quellen der traditionellen Kunstmusik der Usbeken und Tadshiken Mittelasiens*, Hamburg.
**Marâghi 'Abdolqâder Ibn Ghaybi al-,**
1366/1987 *Jâme' al-alhân*, éd. Tâqi Binesh, Téhéran.
**Ma'rufi, Musâ**
1341/1962 *Les Systèmes de la Musique Traditionnelle Iranienne (Radif)*, Téhéran. (2ème éd. 1973).
**Massoudieh,Mohammad Tâqi** (Mas'udie),
1357/1978 *Radif Vocal de la Musique Iranienne*, Téhéran.
1968 *Avâz-e Shur*, Regensburg.
**Mofakhkham Pâyân, Lotfollâh**
1356/1977 *Dastgâhâ-ye musiqi-e sonnati-e iran. (Compilation d'après les radifs Aqâ Mirzâ Abdollâh Aqâ Mirzâ Hoseyn Qoli et Darvish Khân).* Académie des Lettres et Arts, Téhéran.
**Nettl, Bruno**
1987 *The Radif of Persian Music. Studies of Structures and Cultural Context.* Urbana-Champaign.
**Ogger, Thomas**
1987 *Maqâm Segâh/Sikâh. Vergleich der Kunstmusik der Irak und der Iran anhand eines maqâm-Models.* 2 vol. Hamburg, 1987.
**Qotboddin Shirâzi**
*Dorrat al-Tâj* (vers 1300).
**Safiuddîn al-Urmawî**
*Risâlah ash-Sharafiyya*, trad. d'Erlanger, "La Musique Arabe", vol. III, Paris, 1938.
- (apocryphe) *Behjat al-ruh*, éd. Rabino de Borgomale, Téhéran, 1346/1967.
**Safvat, Dariush**
1350/1971 *Ostâdân-e musiqi-e irân va alhân-e musiqi-e irâni*, Téhéran.
**Shiloah, Amnon**
1979 *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900)* : Descriptive Catalogue of Manuscripts of Europe and the U.S.A., RISM, B, X, München.
**Tabrizi, Moh.-Hoseyn**
1342/1963 *Borhân-e qat'e*, éd. M. Mo'in, Téhéran.
**Wright, Owen**
1978 *The Modal System of Arab and Persian Music*, A.D. 1250-1300, London.
**Zokâ', Yahyâ**
1350/1971 Ma'refat-e 'elm-e musiqi (traité safavide) in *Nâme-ye Minovi*, Téhéran (:190-198).

# APPENDICE II

## MESURES D'INTERVALLES (*)

### SHUR

*Safvat, 1979*

51,5 35,1 34,7 54,3

fa SOL lap sib do

*Safvat, 1966*

51 34 35 56

fa SOL lap sib do

*Hâji Aqâ*

49,1 39,9 34,6 50,5

fa SOL lap sib do

*'Ebâdi n° 1*

53,5 35 36,8 52,4

fa SOL lap sib do

54 36,3 36,2 53,5

do RE mip fa sol

*'Ebâdi n° 2*

53,8 35,6 36,3 52

fa SOL lap sib do

54 35,3 34,2 53,8

do RE mip fa sol

*Musavi*

54 37,7 35,9 51,4

fa SOL lap sib do

### AFSHARI

37,6 (= aussi Dashti)

SOL lap la

49,8

31 (Dashti = 36,5)

SOL lap la

51

49,1 38,7

fa SOL lap la

52,3

35

SOL lap

35,6

SOL lap

52,4 36,8 37,7 49,9 38,2

do RE mip fa sol lap

(*) Ces mesures sont tirées de notre article : "Théories et pratiques des Gammes Iraniennes", *Revue de Musicologie*, 71/1-2, 1985 (:79-118). Cette recherche a été coduite en 1979-1980, grâce à une allocation du Markâz-e Motale'e-ye Farhang (Centre pour l'Etude des Civilisations). La partie technique (mesure des intervalles) a été réalisée à l'Institut de Musicologie du Farhangestân-e Adab o Honar de Téhéran, avec un analyseur Hétérodyne Brüel & Kjaer, sous les directives du Dr A. Nâji. Les points d'interrogation indiquent que les mesures ou la justesse des intervalles sont douteuses. Pour d'avantage d'explications et de commentaires, on se réfèrera à notre article cité.

**SHUR** (suite)

*Karimi*

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 56,4 | 36,9 | 30,2 ? | 54,6 | |
| fa | SOL | lap | sib | do |

**AFSHARI** (suite)

| | |
|---|---|
| 40,5 | |
| sol | lap |

**MAHUR**

*Safvat, 1979*

| | | | |
|---|---|---|---|
| 51,2 | 48,7 | 24,4 | |
| DO | ré | mi | fa |

*Safvat, 1966*

| | | | |
|---|---|---|---|
| 51 | 51 | 22 | |
| DO | ré | mi | fa |

*Hâji Aqâ*

| | | | |
|---|---|---|---|
| 53 | 46,2 | 26,1 | |
| DO | ré | mi | fa |

*'Ebâdi n° 1*

| | | | |
|---|---|---|---|
| 54 | 51,7 | 20,7 | |
| DO | ré | mi | fa |

*'Ebâdi n°2*

| | | | |
|---|---|---|---|
| 54,3 | 51,1 | 18,6 | |
| DO | ré | mi | fa |

*Musavi*

| | | | |
|---|---|---|---|
| 52,7 | 43,7 | 27,7 | |
| SOL | la | si | do |

*Musavi, setâr*

| | | | |
|---|---|---|---|
| 52,9 | 49,1 | 24,5 | |
| sol | la | si | DO |

*Karimi*

| | | | |
|---|---|---|---|
| 46,6 | 56,3 | 21,3 | |
| sol | la | si | DO |

**CHAHARGAH**

| | | | |
|---|---|---|---|
| 33,2 | 65,3 | 26,3 | |
| DO | rép | mi | fa |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 33 | 67,5 | 23,5 | |
| DO | rép | mi | fa |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 39,9 | 59,3 | 26,1 | |
| DO | rép | mi | fa |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 37,7 | 68 | 20,8 | |
| DO | rép | mi | fa |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 38,4 | 66,9 | 18,6 | |
| DO | rép | mi | fa |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 31,9 | 67,7 | 25,5 | |
| SOL | la | si | do |

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 35,5? | 46,6 | 37 | ? | ? | 31,2 | |
| mi | fa | sol | lap | si | DO | rép |

**SEGAH**

*Safvat, 1979*

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 50,5 | 36,7 | 37,3 | 51,5 | |
| do | ré | Mlp | fa | sol |

**MOKHALEF**

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 37,9 | 51,3 | 35,1 | 52,8 | 39,6 | |
| sip | do | ré | mib | fa II | SOL |

**SEGAH** (suite)

*Safvat, 1966*

| 51 | 35 | 34 | 56 | |
|---|---|---|---|---|
| do | ré | Mlp | fa | sol |

*Hâji Aqâ*

| 53 | 35,5 | 38,8 | 49,1 | 38,7 | |
|---|---|---|---|---|---|
| do | ré | Mlp | fa | sol | lap |

*'Ebâdi n°1*

| 54 | 36,5 | 36,2 | 53,5 | | |
|---|---|---|---|---|---|
| do | ré | Mlp | fa | sol | |

*'Ebâdi n°2*

| 54,3 | 35,5 | 34,2 | 53,8 | |
|---|---|---|---|---|
| do | ré | Mlp | fa | sol |

*Karimi*

| 86,6 | 34,7 | 53,6 | |
|---|---|---|---|
| do | mip | fa | sol |

88,4

**MOKHALEF** (suite)

| 86,4 | |
|---|---|
| do | mip |

| 35,1 | 50,3 | 38,4 | 51,3 | 34,2 | |
|---|---|---|---|---|---|
| lap | sib | do | rép | mip | FA |

| 35,8 | 53 | 37,7 | 52,6 | 36,2 | |
|---|---|---|---|---|---|
| lap | sib | do | rép | mip | FA |

**ESFAHAN**

*Safvat, 1979*

| 50,8 | 33,8 | 62,1 | 30,9 | 49,6 | 19,5 |
|---|---|---|---|---|---|
| do | ré | mip | fa # | SOL | la | sib |

*Safvat, 1966*

| 51 | 32 | 60 | 33 | 51 | 18 |
|---|---|---|---|---|---|
| do | ré | mip | fa # | SOL | la | sib |

*Hâji Aqâ*

| 53 | 33,5 | 55,8 | 32,2 | 52,3 | 23,5 |
|---|---|---|---|---|---|
| do | ré | mip | fa # | SOL | la | sib |

*'Ebâdi n°1*

| 54,3 | 35,3 | 52,6 | 35,3 | 53,9 | 17,9 |
|---|---|---|---|---|---|
| do | ré | mip | fa # | SOL | la | sib |

*'Ebâdi n°2*

| 54 | 36,2 | 54,4 | 35,3 | 32,4 | 19,4 |
|---|---|---|---|---|---|
| do | ré | mip | fa # | SOL | la | sib |

*Musavi*

| 33,3 | 65,8 | 27,2 | 46,3 ? | |
|---|---|---|---|---|
| ré | mip | fa # | SOL | la |

**ESFAHAN** (suite)

*Karimi*

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 28 | 66,4 | 27,3 | 49,3 | 15 | |
| ré | mip | fa # | SOL | la | sib |

**HOMAYUN**

*Safvat, 1979*

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 51 | 33,3 | 68,7 | 23 | 51 | 18,7 | 54,8 | |
| fa | SOL | lap | si | do | ré | mib | fa |

*Safvat, 1966*

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 51 | 31,5 | 67 | 26,5 | 51 | 19 | |
| fa | SOL | lap | si | do | ré | mib |

*Haji Aqâ*

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 49,1 | 39,9 | 59,3 | 26,1 | 53 | 21,5 | |
| fa | SOL | lap | si | do | ré | mib |

*Ebâdi n°1*

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 55,8 | 38,4 | 66,9 | 18,6 | 54,3 | 19,2 | |
| fa | SOL | lap | si | do | ré | mib |

*'Ebâdi n°2*

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 53,5 | 37,7 | 68 | 20,8 | 54 | 19,5 | |
| fa | SOL | lap | si | do | ré | mib |

*Musavi*

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 50,2 | 36,2 | 59,5 | 26,4 | 58,7 ? | 12,7 ? | |
| fa | SOL | lap | si | do | ré | mib |

*Karimi*

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 32,4 | 70,7 | | 27,9 | |
| SOL | lap | si | si | do |

# INDEX DES SIGNES

placé sous la clef de sol, ce signe transpose toute la ligne à l'octave inférieure.

placé sous une note ou un groupe de notes, il l'abaisse d'une octave.

1e, 2e et 3e cordes du târ et du setâr (de l'aigu au grave).

*koron*, abaisse la note d'un 1/4 de ton environ.

*sori*, rehausse la note d'un 1/4 de ton environ.

coup de plectre droit (*râst*): de haut en bas pour le târ, de bas en haut pour le setâr, mailloche droite pour le santur.

coup gauche (*chap*): l'inverse.

*tak mezrâb*, note non prolongée par un trémolo.

*dorrâb.*

*riz*, trémolo.

trémolo-legato, suivi d'une note simple :

notes ornementales (*eshâre*), jouées moins fort. Elles ne sont pas comptées dans la mesure.

trille accompagné d'un *riz.*

bref trille, mordant.

pincé

portamento, tiré; on rehausse la note d'environ un 1/4 de ton en tirant sur la corde avec la main gauche, à la façon d'un vibrato :

lié obtenu en frappant la première note seulement, les autres étant jouées par la main gauche.

appogiature légère jouée par la main gauche. Dans certains cas l'appogiature se fait à la tierce supérieure et non à la seconde. Ces formules étant très courantes et connues des instrumentistes, la transcription ne précise pas la hauteur de la note ornementale. L'appogiature liée est souvent remplacée par une appogiature pincée légèrement par la main droite. Le choix des deux formes est laissé à l'interprète. Ex. :



accent.

decrescendo.

rall ralentir progressivement.

accel accelerando.

répéter la même séquence.

## GLOSSAIRE

*âvâz* : système modal secondaire; air chanté.
*avval* : premier
*bâ* : avec
*chahâr-mezrâb* : pièce rythmé en 6/8 rapide
*chahârom* : quatrième
*dastgâh* : système modal principal
*darâmad* : introduction
*dovvom* : second
*eshâre* : note ornementale éffleurée
*forud* : conclusion
*gushe* : mélodie-type, aspect d'un mélodie type (ex. : gushe-ye Rohâb)
*kamânche* : vièle à pique, à archet
*kot* : bref
*moqaddame* : préambule
*naghme* : mélodie
*ney* : flûte en roseau
*pâ'in daste* : bas du manche, registre aigu
*panjom* : cinquième
*qesmat* : partie
*reng* : air de danse généralement en 6/8
*riz* : trémolo
*sheshom* : sixième
*setâr* : luth à long manche
*santur* : sorte de cymbalum ou tympanon
*târ* : luth à long manche dont la table d'harmonie est faite de parchemin
*va, o* : et

Jean During is born in France in 1947. He is Professor at the National Center for Scientific research in Paris. He published several books on persian music, Azerbâyjâni *muqâms*, sufism and music, as well as many articles in specialized revues and encyclopedia. He lived in Iran from 1971 to 1981, studying *târ* and *setâr* and frequenting the masters of traditional music. In 1978 he won the prize of *setâr* at Bârbad Concourse organized by Iranian National T.V.

# INTRODUCTION

**(English)**

# THE TRADITIONAL REPERTORY

## Historical survey

Although the Persians have assiduously nurtured their music from its origin to the present day, no claims can be made as to its generic continuity, or even the consistent evolution of its forms, styles or musical techniques. It is far more realistic to consider the history of traditional music in terms of an alternation of peaks together with periods of gestation during which art and taste were remodeled through the contact with different cultures as well as historical clashes, thereby giving birth to new forms. If indeed there is any continuity in Persian music, it is not in its rhythms, modes or instruments, but rather in the historical genius of its musicians who persisted in perfecting those forms and styles which were incessantly renewed.

Broadly speaking, one can divide the history of traditional music into several periods according to the vestiges at our disposal, although we can never be sure how distinct the periods referred to in the vestiges really are.

Under the Achaemenids, music served an important function in worship as well as in courtly entertainment. The bas-reliefs clearly depict groups of singers, players of trigonal harps (*chang*), accompanied by large tambourines, as well as long necked lutes and double-flutes.

During the Sasanid period, the lutes *barbat* and *rabâb*were added, probably originating from Central Asian Iran, as well as the *tanbur*. Music reached its peak during this period, as the chronicles of the VI th century testify, showing the names of several great musicians such as Bârbad and Nakisâ.

With the coming of islam, the Persian musical core moved to Baghdâd, and many musicians considered as Arabs were actually of Persian origin (see Joneydi, 1361:156s.). But reciprocally, Persian music was renewed through contact with Arabic and Near-Eastern civilizations, so that from the IXth century on, one can talk about an irano-arabic music, and from the XIIIth century, of an irano-arabo-turkish music, the basic elements of which varied little from Egypt to Turkestan. This brilliant period, which lasted up until the XVIth century, was also the time of the great musical treatises, mainly of Fârâbi, Ebn-e Sina (Avicenna), Safioddin Ormavi, Qotboddin Shirâzi, 'Abdolqâder Marâghi. The main instruments of these times were the lute *'ud*, the harp, the flute *ney*, the viola *kamânche* (also called *rabâb* or *qijak*), the skinned-table lute *rabâb*, the *dotâr*, the *setâr* or *tanbur* as well as long-necked lutes, and the zither *qânun*.

From the XVII-XVIIIth century, Persian music seemed to follow its own course and differed more and more from that of its Arabic, Turkish and Tâjik neighbors. We do not know the exact reasons for this evolution, although it was probably due to a decadence brought on by the political trouble that affected Iran during the whole of the XVIIIth century. The new tradition that appeared in the early XIXth century was still in keeping with some elements of the old, preserved by some littered, learned amators and by bands of light music (*motrebi*). Ancient instruments such as *'ud*, *qânun* or harp had disappeared, replaced by a new kind of *rabâb*, the *târ*, as well as the cymbalum *santur*. Taxinomy of the modal-types *gushe* and *maqâm*

(easily accessible in theoretical writings) partly survived but often referred to new realities. At this time the classical or even the safavid treatises had definitely lost their pertinence. Names still existed, but content had often changed. Modes remote from the iranian aesthetic of the time had sometimes been lost (such as Sabâ, Rakab or Nahâvand) sometimes modified (Segâh). Modes and rhythms that survived better were those which also existed in popular music. Meanwhile, popular melodies pertaining to some ethnic lore were integrated into the classical repertory of modes and melodic-types (gushe). They were mainly melodies of the Fârs, Bushehr, Azerbaijan, and perhaps also Kurdistan and Lorestan.

This process of developing the new tradition carried on progressively and discreetly, under the moral impulsion of sufis, religious and highly literate, before coming to the fore around 1850, at Nasereddin Shâh Court, thanks to artists of great talent such as 'Ali Akbar Farahâni. Music thus regained its noble standing.

At the same time a similar type of music was blossoming in Azerbaijan and Transcaucasia, mainly in Tiflis which was an important international artistic center, and later in Karabâgh where Armenians and Azeris were living and playing music together. We know that the famous Armenian minstrel Sayat Nova (1717-1795, born in Aleppo) visited Karim Khân's Court at Shirâz. He sang in Armenian, Turkish, Persian and Georgian. At the end of the XIXth century and later (probably earlier too), the great majority of instrument makers in Iran were Armenian.

Under Nâsereddin Shâh, singers of various origin were gathered by Mir 'Azâ, the organizer of the official *ta'zie* (religious opera). Many melodies or regional modal patterns were added to the persian classical repertory or radif. Some of them also spread to Caucasia by means of professional religious singers coming from Esfahân (Shushinsky, 1966:7). Important elements of the iranian system had also been adopted in Herât (Afghanistan) where, as little as fifty years ago, musicians were singing sonnets *ghazal* in iranian modes (*dastgâh*) and *gushe*, accompanied by the târ (Baily, 1988:19).

## Elaboration of the Radif

However, in the XIXth century art music began to distinguished itself more and more from light music (motrebi). The best singers and instrumentalists, from different cultural centers in Iran, gradually built up a large repertory. This repertory was organized into a corpus, radif, i.e. a *model* and a *suite of sequences* The pieces consisted of introductions (*darâmad*) of the modes, secondary modes (*âvâz, shâh gushe*) that can be connected to the main modes, and of isolated melodies belonging to a specific or non specific modal scale.

The great majority of these pieces are unmeasured. Some of them were probably remnants of old classical systems or compositions perfectly fitted to the structures of old modes; others could be ancient pieces borrowed from the folk lore and arranged in an artistic way. Small pieces or instrumental motives were added, adapted to the modes already in use; certain pieces were transposed into different modes. Each piece or composition was given a name, some of which can be found in old books or in classical poetry (reng-e Osul, Jâme-darân), sometimes being the name of the composer or transmitter (Mollâ Nâzi, Mehdi Zarrâbi, Râk-e 'Abdolâh, etc.), or under a toponym (Shushtari, Gilaki...). In some cases the name given is that of a poem sung (Leyli o Majnun...) in other cases, the name was only an indication of the form or the genre (*darâmad* : introduction, *forud*: conclusion, *naghme* : song).

Eventually this great collection of melodic types (gushe) was classified according to their modal affinities into 12 modal systems : 7 dastgâhs and 5 derived âvâzs . It seems that this classification was mainly the work of Mirzâ 'Abdollâh, but the idea of radif was latent among musicians of the XIXth century. This organization, *radif*, is however rather flexible and varies from one master to another, some melodies being attached to different modal categories or ranked in different ways. The number of these modal melodies, the importance and

length of which vary considerably, can total anywhere between 200 and 400 (around 250 in Mirzâ 'Abdollâh's radif transcribed here). Beside this corpus, there are of course hundreds or thousands of measured compositions such as *reng, tasnif, pish-darâmad,* etc., but these do not enjoy canonic repertory status.

## organization of the radif

"The *radif* [is] the principal emblem and the heart of persian music, a form of art as quintessentially Persian as that nation's fine carpet and exquisite miniature". (Nettl, 1987:3). The *radif* indeed, is not only the musical master-piece of iranian genius, but also the artefact which distinguishes its music from all other forms (except the Azerbaijani tradition which has developed its own radif on the same basis). The radif is made up essèntially of non-measured pieces ("free rhythm") which provide a versatile model or pattern for the creation of new compositions, mainly measured, as well as for free improvisation. The radif is a musical entity of exceptional richness, the study of which can be approached from different angles such as theory, practice, pedagogy and cultural sociology. In formal terms it can be defined in the following way :

"Radif (which means rank, random, series) [...] actually signifies the order in which the gushe are played; this word also means the totality of the twelve âvâzs [and dastgâhs], as each is played by such and such a master. Thus the same âvâz can have several radif, each composed or arranged by a different master. The name of radif is best used before the name of the master who arranged it, and sometimes composed junctions between the gushes : dastgâh-e Shur, radif of master Sabâ; dastgâh-e Shur, radif of Ma'arufi; dastgâh-e Mâhur, radif of Aqâ Hoseyn Qoli..." (Caron & Safvate, 1966: 116).

Thus we can distinguish a) a broad meaning of traditional repertory, and b) a restricted meaning of a radif arranged by such and such a master. In broad terms, radif is a collection of pieces, generally non-measured, classified according to modal affinities into 12 modal systems, and supposed to be played in a certain order. It is also a teaching model which permits one to learn :

a) the repertory of melodic types (gushes and certain unchanging canonic pieces such as reng or certain gushes);

b) the classification of modes and modulations, their structure, their typical features;

c) the instrumental techniques, the classical style, the aesthetic principles, the implicit rules of composition and improvisation.

In its restricted meaning, radif means :

a) the content of a dastgâh or âvâz as being defined by a master or a school (hence the expression: "the radif of Shur contains 30 gushes in master X's version").

b) the particular and fixed versions of the ensemble of the gushes forming the 12 modal systems (dastgâh or âvâz) that a master teaches to his students, corresponding to an original style or a specific instrument. (Like in the statement "the darâmad of Abu 'Atâ is very different in X's radif and in Y's radif", or " Mirzâ 'Abdollâh's radif suits the setâr better".)

Definitions given here should be fine tuned, since they vary according to the musicians, whose attitudes towards the radif differ. If the radif is a classification of melodic material, this classification varies to a certain extent from one school to another; in practice most of the performers do not stick to it, except in the broad lines of the modulations. Thus as a model, it has only relative value, since there are several authoritative radifs, and that the best musicians often know two versions or maybe more, or at least parts of other. However it would not be correct to call radif the personal repertory of any musician (as did Nettl 1987:78), because only very few repertories are complete or original enough. Indeed only some are of such a transcendent technical and aesthetic quality to merit canonisation.

It is likely that initially, most of the musicians boasted only isolated gushes, short suites of gushes and fragments of dastgâhs. Mirzâ 'Abdollâh, with the help of some colleagues gathered these pieces together and organized them into a radif that he taught. Radifs vary in different respects, according

to the master and the school (Esfahân, Téhéran, Tabriz, Baku...), but again over the last few decades, Mirzâ 'Abdollâh's has regained its supremacy, at least for stringed instruments.

## Conservation of the radifs

For about eighty years, some musicians have been concerned to the survival of the radif or part of it, by way of notations. The first Iranian was Vaziri who transcribed Hoseyn Qoli's radif. The dastgâh Chahârgâh scores have been lost but this radif was recorded sixty years later by 'Ali Akbar Shahnâzi, Hoseyn Qoli's son. M.-Q. Hedâyat transcribed Mirzâ 'Abdollâh's radif from the performance of Mehdi Solhi (Montazam al-Hokamâ), an excellent student of this master. The transcription is a bit clumsy but remains useful. Many of its gushes are found in the monumental work of Musâ Ma'rufi (1963). He wrote down all his knowledge, drawing from diverse sources, but without mentioning their origin. This radif is not the repertory of one master, that is why it is so extensive. It constitutes a first class source of material, but many gushes are arranged in a rather rough fashion. This may be due to the lack of accuracy of the transcription which leaves the subtleties of interpretation aside. Ma'rufi's radif was recorded on the târ with Soleymân Ruh-afzâ deciphering the scores, but in spite of its interest and value, many gushes seems redundant and lack brillance, especially when compared to Mirzâ 'Abdollâh's or Hoseyn Qoli's versions, which are much more elaborately thought out and perfected.

Of a different cut altogether is the version of the vocal radif transcribed by M.T. Mas'udie (1978) from a recording of the late Mahmud Karimi. Over twenty years he assimilated the radif of his master 'Abdollâh Davâmi. The transcription is perfect, but a bit too precise and descriptive for performers, since it is difficult to decipher. It must be pointed out however that this is not *the* radif of Davâmi or Karimi, but only an *edited* version. Important gushes are left out and several of their variants have neither been recorded nor transcribed. For instance, only one darâmad of Navâ has been given, but Karimi sang three different darâmads in the recording he made for Radio-France. A more complete version of the same radif has been recorded by Davâmi himself, but at a very great age, so he sometimes mixed up the names of the gushes.

We must also mention Nâyeb Asadollâh's radif for the *ney* recorded by Hasan Kasâ'i, during a private session. It represents the tradition of Esfahân. ( For more detail on radif, see During, 1989).

Besides the radifs above, all that has been edited until now is only an adaptation of these radifs. Such is the case with Abol-Hasan Sabâ's arrangements for violin, setâr or santur (Mofakhkham Pâyân, 1977). Of course fragments of radif or original versions of well known gushes are always to be found in the repertories of some musicians and ought to be collected one day.

## Mirzâ 'Abdollâh's radif

The present radif is a transcription of the version recorded by Nur 'Ali Borumand in 1972, by the Center of Preservation and Propagation of Traditional Iranian Music, an affiliate of the National Iranian Radio-Television N.'A. Borumand (1906-1978), was born into a noble Teheran family where he was surrounded by the music of the best masters of that time. At thirteen he took up a three year study programm of the târ under Darvish Khân, but left this to go to Germany in order to study medicine. He lost his sight in 1936, came back to Iran and resumed an assiduous practice of traditional music, studying with all the masters of the time, mainly Tâher-zâde, Somâ'i, Hoseyn Khân Hangâfarin, Hâjji Aqâ Mohammad Irâni, Abol-Hasan Sabâ, Mokhtâr Rokneddin Khân.

According to N.'A. Borumand, the radif he recorded (and taught for several years at Tehrân University) is the authentic radif of Mirzâ 'Abdollâh, in its integral form, without adjunction or modification. This radif was transmitted by Esmâ'il Qahramâni, a close student of Mirzâ

'Abdollâh. Qahramâni was not terribly able on the târ, but his authority stems from his exact execution of the melodies, fingering and strokes (mezrâb) taught to him by his master. That he so well preserved Mirzâ 'Abdollâh's radif is in no small part due to his self-discipline, as every day, right through to old age, he would go over one or more of the 12 dastgâhs and by the end of the week would have played and worked through the complete cycle of the radif. Comparing his version to those of other musicians, Borumand, like his colleagues, concluded that Qahremâni knew Mirzâ 'Abdollâh's radif better than anybody. Borumand therefore took him for two lessons a week for twelve years so as to study that particular radif. He recognized that the aging Qahremâni no longer had the technical agility necessary for a precise or faultless interpretation. Nonetheless, by listening to certain formulae and versions of great masters, he was able to instill in this version its original brilliance. We have to accept this account so long as we cannot refer to the original recordings of Qahremâni's performance made by Borumand, but it is possible that, in spite of his technical limits, Qahremâni's style was closer to that of Mirzâ 'Abdollâh than Borumand's style. In any case, it is well known that the playing of Mirzâ 'Abdollâh was clear, neat and distinct, unlike that of his brother Hoseyn Qoli who developed a very particular style of târ which was eventually adopted by almost all the târ players through the teaching of his son, the late 'Ali Akbar Shahnâzi. The few recordings left by these two master show their different styles.

Actually, Mirzâ 'Abdollâh organized the radif from elements inherited from his uncle Mirzâ Gholâm Hoseyn who received them from his brother, the famous 'Ali Akbar Farahâni (d. circa 1855), the father of Mirzâ 'Abdollâh and Hoseyn Qoli, who prematurely disappeared in the prime of his glory, after having provided Persian music with a new lustre. Mirzâ 'Abdollâh, although an excellent târ player, was still better on the setâr. Some may argue that his rendering of the radif on the târ was an extrapolation of his setâr version and does not exploit all the ornamental possibilities of the târ. But since Mirzâ 'Abdollâh did not modify the radif to fit his own style on the târ (unlike his brother), it can be assumed that the versions and style of that radif are close to that of 'Ali Akbar.

It is impossible to go back into the past to discover more ancient sources of the radif. But what is certain is that the idea of the radif, i.e. a *suite of melodies put in an order according to their modal affinities*, existed already during the safavid period (circa XVIth century), as the *Behjat ol-ruh* shows. The idea of organizing melodies and modal types into consistent suites, forming dastgâhs and âvâz, appeared in Azerbaijan before 1880 (cf. During, 1988). The study of âzeri music and turkish sources clearly shows that the revival of Persian music was related to âzeri and caucasian culture. The Qâjâr kings and many courtiers had Turkish origins, and when Nâsereddin Shâh acceeded to the throne in Tehrân, he was surrounded by musicians that he probably had already gathered in his Tabriz court in Azerbaijan, and who came from this area. Many arguments suggest that the new Persian music came mainly from western Iran, a zone extending from Shirâz to Tiflis, including Kurdistan. Elements of Azeri influence are numerous here, in the same way that elements of persian influence were (and still are) numerous in Azerbaijan. But very quickly, Persian music developed to become an entirely iranian phenomenon, including melodic material from Fârs, the Persian Gulf and Gilan.

## The radif as a method

The practice of the radif has been, up to now, the only way to study traditional Iranian music. On the surface, it appears to be a matter of simply memorizing the 250 gushes of the repertory. In fact, it is something else altogether. The radif embodies the very essence of Iranian music and is the soul of its being. Once all the difficult points has been overcome, one can reach into its source and discover there the elements of freedom and creativity that conform to the aesthetic and philosophy of traditional music. The complete study of the radif

can be seen as a sort of asketic discipline capable of opening the gate of mysticism by means of aesthetic contemplation (Safvat, 1348). Without insisting on this aspect, we shall see how radif constitutes the back-bone of traditional music.

First of all, the very fact that such a valuable cultural collection of historical musical pieces exists, all worked to perfection by highly qualified masters, should at the very least in itself command respect and inspire a scholarly zeal. To bypass radif is essentially to cut oneself off from iranian musical culture. One cannot claim to know music if one ignores the radif, and one can only know this music through playing it. One often sees modern-style virtuosi, trained through non-traditional methods, forced to start again in the beginners' class of the radif. The difficulty, but also the fascination of radif are not immediately obvious when given a superficial listening, but appear only as one sinks into it. Its difficulty is hidden behind a relatively simple, though busy melodic framework, requiring a deeper level of perception, rich in rhythmic and ornamental subtleties. Furthermore, melodic phrases are varied in a complicated way (particularly those famous melisma, *tahrir)*, and are never identical although very similar, requiring a great effort of memorization.

By tradition, the study of the radif is both strictly oral and aural. Far from being a weakness in the musical system, the absence of written symbols is a necessary state for the live and precise music transmission of the repertory, since written description can only outline the general format, to the detriment of its subtleties (unless it becomes unreadable). Oral transmission is direct and extremely efficient. The student listens to his master play a passage and immediately repeats it; after a while he has memorized a whole piece, which he will repeat and deepen until the next lesson. In the passed, around ten years study was necessary to memorize the radif. It may seem like a long time for a repertory of around five hours length, but the interest of this method is mainly to develop certain qualities that are essential for the traditional musician.

First, memory, for the radif is very difficult to memorize precisely because of its ambiguities, its slightly varied repetitions, its rhythmic complexity. Furthermore one must perfect both a short-term and a long term memory : the long-term because the radif is never forgotten, and the short-term because oral transmission demands a talent for the ready and exact imitation of the phrase played. With a good deal of practice, the musician comes to remember a piece on only two or three hearings. This skill is indispensable for accompanying a singer, for instance, where there can be antiphonal response to, or nearly simultaneous repetition of the sung phrase. The gift of imitation implies not only a flawless memory; but also a faculty for alertness and deep concentration, a clear perception of the melisma, the highly complex ornaments, subtle rhythms and accents as they flash by in the playing. This aptitude transcends any rational or analytical approach, (unlike solfeggio for example), and represents along with formal knowledge of the radif and technical competence, one of the major criteria for mastering traditional music. In the process of acquiring this form of perception, the artist also cultivates a musical sense which is the prerequisite of creativity : the melodic sense, the sense of composition and development, of rhythm and phrasing. The very practice of the radif itself plays an important part in the development of these faculties. It is not by playing just any composition (such as prelude *pishdarâmad*, intermezzo *chahârmezrâb*, etc.) that one attains mastery. Rather, as pointed out above, the radif contains the essence of musical art, so that studying compositions would lead one to radif anyway, since radif is the very source of these compositions. This is why one usually considers these rhythmic genre are considered as secondary.

Once the musician has mastered the radif and acquired its corollary virtues, he is free to create in accordance with his own taste, to improvise or to invent airs, and to move away from the dogmatism that the rigorous assimilation of a reference model implies. However, not even at this stage does he neglect practice, for two reasons. First of all, regular practice of the radif allows for the conservation and the transmission of this heritage. Secondly, the

underlying possibilities of expression in the radif can never be exhausted. For example, a gushe may one day reveal its true nature, its ethos or inner structure and serve as a basis for improvisation, arrangement or composition. At this point, the musician turned master in his own right, transcends the repertory and gives it a new and original slant. Only in such conditions can music both evolve and remain traditional in the sense that high standards of formal and spiritual quality are maintained.

## Some inconvenient aspects of the radif

The creation of the radif as a canonical reference model came as an attempt to preserve not only its melodies and modal structures, but to teach technique, taste and even ethics. However musicians do not always agree on the significance, status and function of the radif. For some, radif is the whole of Persian music; it only allows for minor adaptations and must be repeated every day. Thus, masters like Davâmi or Karimi would sing only radif without any modifications. According to others (who constitute the majority), radif remains the reference, but one must be able to free oneself from it after having assimilated it, in order to produce one's own music. For Borumand, radif is not the ultimate degree of persian music, but is its essential foundation. Every traditional musician must realize the value of strict discipline in his study, so that later on, even if he forgets the details, the basic structure and style of the radif stay at the forefront of his performances and confer upon it a specific rigor and quality. Another trend again would claim that the radif is only a method, a way to learn music and technique. Those who subscribe to this point of view have often not studied the radif enough to appreciate its value. It must nonetheless be said that a dogmatic approach to the radif results in limiting the personal contribution of the artist. He would be reduced to a mere player, bringing out none of his originality or knowledge, except in accompanying singers, where he is more or less forced to improvise.

The limitations imposed by the radif affect for instance the art of modulations. The modulations prescribed while elegant, should not exclude any other possibility. Actually, the order of the gushes and the place or the content of modulations often differ from one radif to another. Another most important aspect, entirely over shadowed by the structure of the radif is the intrinsic independence of the gushes from the modal structures (dastgâhs). In their original conception that still prevailed one century ago (or nowadays in Azerbaijan), each important gushe was a mode in itself, containing its own introduction, development and conclusion, and it was thus self sufficient. For instance Salmak or Bozorg could be played alone, without connecting them to the context of Shur. This concept has almost entirely disappeared, and important and essentially autonomous modes have been incorporated into yet broader categories, like Shekaste, Arâq or Râk that have been connected to Mâhur. We have lost sight of the fact that one choice of classification excludes neither alternative combinations nor the notion of separate autonomous gushe.

Such analysis does not not aim to cast doubt on the validity of the radif, but simply to suggest that there are many openings to explore within the radif which are not alien to the spirit of traditional music. Of course, to hurry through the different stages and to claim to be able to dispense with the artistic and spiritual discipline inherent in the study of the radif, is to invite decadence. As the poet Paul Valery says : "Art is born in bondage, lives on through strife but dies of freedom".

Finally, it is important to evaluate the effects of the diffusion of the transcription and the recordings of this radif. First let us recall that the majority of teachers of traditional music teach orally, without notations and do not allow students to make recordings of the courses. They give excellent reasons for this, the most important of which is that direct contact with the teacher is necessary, since it is important to imitate the gesture and movements going along with the music, and that concentration and memory must be developed. Learning through recordings is strongly discouraged before reaching a high standard. Learning from sheet music only is

practically impossible unless one has already played substantial extracts of the same radif. Only those who have been unable to find a master instructor may venture with caution to work directly from recordings. Hence this book addresses itself mainly to teachers, advanced students, musicologists and even plain music lovers. It will benefit those who have already studied music in the spirit of the radif and wish to enlarge their repertory. And finally it will serve as a source of reference to those who have already learned the radif in the traditional way.

# TECHNICAL AND AESTHETIC ASPECTS

## Intervals

We shall not go into the old debate of intervals. This question has already been discussed in detail in a separate paper (During, 1985). The essential conclusions of which the following : the works of Safioddin Ormavi, so often mentioned in the East contains theoretical value only and does not correspond to the actual practice of his time. In no way can we take his conclusions into account in order to define oriental scales, ancient or modern. (On the contrary, the general scales given by Fârâbi and Avicenna, including intervals of 3/4 tones more or less conform to actual practice). Furthermore, we must reject all measures put forward by the late Mehdi Barkeshli : they are scientifically unacceptable because of the process of analysis involved, and are rejected by all musicians. (The intention of this physicist was to replace the 1/4 ton system officialized by Vaziri, by a 12 semi-tone tempered system). In spite of its theoretical weakness, Vaziri's system is the most convenient in practice. The *koron* (p) which lowers the note by *approximately* a 1/4 tone, corresponds in fact to intervals varying more or less from one performer to an other. Thus the interval Dp-C fluctuates between 34 and 38 savarts (136 and 152 cents). In the same way the pitch of certain tones fluctuates according to the modes. For instance the interval B-C may vary in practice from 20 to 26 s. (80 to 104 c.), according to the musicians and/or the modes. In the paper quoted above, we have analyzed the general scales of several masters ('Ebâdi, Karimi, Musavi, Safvat, Hâjji Aqâ), in each of the dastgâhs. In conclusion, except for fourths, fifths and octaves, intervals fluctuate within a rather broad range beyond which they become no longer acceptable to any musician. An ideal general scale would need a great number of extra frets, but instruments like the santur which is limited to seven notes per octave should in any case find average pitches to be more than sufficient.

## The 12 dastgâhs and âvâzs

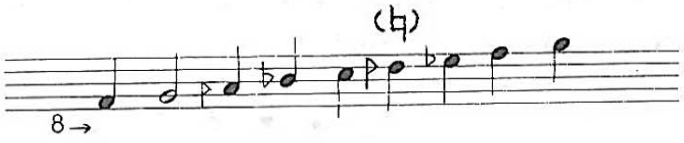
Theoretically, the repertory is divided into 12 modal systems (dastgâhs and âvâzs), but in practice Bayât-e Kord can be separated from Shur (like in Mirzâ 'Abdollâh's radif), and Shushtari can be separated from Homâyun, giving us a possible 14 modal systems. This classification into 12 modes could have been extended as well by detaching great gushes such as Mokhâlef-Segâh, Shahnâz, 'Arâq or Hejâz. But the number 12 has very strong symbolic connotation, mainly because of the 12 Imâms. The classification into 12 modes leads back to Safioddin (or before) and is still to be found in Azerbaijan and Turkestan.

When we compare Mirzâ 'Abdollâh's radif to Davâmi's or Ma'rufi's, the 12 modes appear under a rather concise form. However, we must first remember that sung gushes last longer than played ones; secondly Ma'rufi's transcription brings together elements from several repertories. It is likely that Mirzâ 'Abdollâh also taught other gushes, such as long reng-e Shahr-âshub in Homâyun or Râst-Panjgâh, that are missing here but are to be found in Montazam al-Hokamâ's transcription. In any case, the content of the radif is determined by the master himself. All we need know is that Mirzâ 'Abdollâh restricted his radif

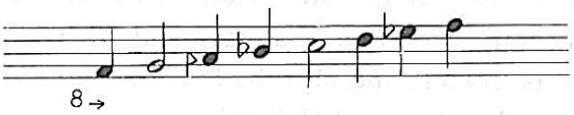
(or his father's radif) to the version presented here. If other pieces had been considered essential, he would probably have added them to his radif. Hoseyn Qoli did the same and his radif contains some extra gushes (although others are missing), and is on the whole a bit more concentrated. It ought to be made clear that the number of gushes is not a pertinent indication since gushes may lose their name when integrated with other gushes. This happens often in Mirzâ 'Abdollâh's version, like for instance in Esfahân, or Razavi in Shur.

While giving a short survey of the modal structures of the different dastgâhs and âvâzs, we shall draw some parallels with other versions.

**Dastgâh-e Shur** is played in the following scale in which the fifth is variable. The version given is quite complete; it does not display important changes of pitch but rather metabols or shifting of the tonic.
One of the characteristics of the âvâzs of Shur is that they always start in the high register and end in the low, on the tonic G (or sometimes leading tone, F) of Shur. In this radif, the âvâzs are always played on the upper octave of Shur, but nowadays, on the târ or setâr, they are often played a fourth below.



**Avâz-e Abu 'Atâ** is played on the scale of Shur (with a natural fifth), fourth being polarized. It is introduced here by the gushe Râmkali preceeding the darâmad. The gushe Gilaki is generally incorporated into Dashti rather than Abu 'Atâ. The second part (Hejâz and Gilaki) relies on the fifth D.



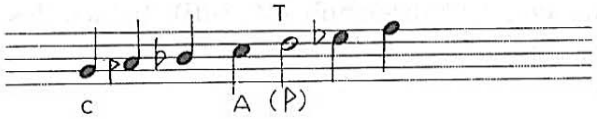
**Avâz-e Bayât-e Tork,** uses the same scale but polarizing the third B♭. The gushes Qatâr and Qarâ'i, played here in Kord lend themselves equally well to Bayât-e Tork. The version below carries a number of gushes belonging to Mâhur (Feyli, Khosravâni, Shekaste), which are not found in Hoseyn Qoli's radif.



**Avâz-e Afshâri,** follows the scale of Shur with a variable fifth. This version is very short if compared with Hoseyn Qoli's and especially Ma'rufi's, but it is possible to extend it with gushes borrowed from other dastgâhs, such as Mâhur and Navâ.



**Avâz-e Dashti,** follows the same scale but centered on the variable fifth. Here too it is reduced to a small number of gushes.



**Avâz-e Bayât-e Kord** is often incorporated with Shur. The following version is very close to the one of Hâjji Aqâ Mohammad Irâni with whom Borumand studied.



**Dastgâh-e Segâh** can be completed by the great gushe Hesâr, borrowed from Chahârgâh, with an adaptation of the basic scale : G, A, B♭ (tonic), C, D. Most of the gushes of Segâh are also found in Chahârgâh and are probably borrowed from that mode. Nowadays, the gushes Rohâb, Masihi Takht-e Taqdis and Shâh Khatâ'i, are rarely performed in this context . They belong rather to Navâ, but can also be added to the end of Afshâri.

The reng-e Delgoshâ is adapted here in 4/8/ in stead of 6/8 (Ma'rufi). This version does not include the reng-e Shahr-âshub, as Yusof Forutan used to perform it, but it is possible to adapt the Shahr-Ashub of Chahârgâh to the Segâh mode.

The scale of Segâh is the following :




Its great gushe **Mokhâlef** uses the following scale :




**Dastgâh-e Chahârgâh** is one of the most important and developed dastgâhs. The following version is very complete, with its transposition to the fifth (**Hesâr**) and to the octave (**Mansuri**).




**Dastgâh-e Mâhur** is also very complete, but some measured pieces are lacking : Moqaddame-ye Koroghli (de Ma'rufi's and Shahnâzi's versions), and the reng-e Shahr-âshub (Ma'rufi). It includes many modulations :

Mâhur :




Hesâr :



Delkash :



Shekaste :



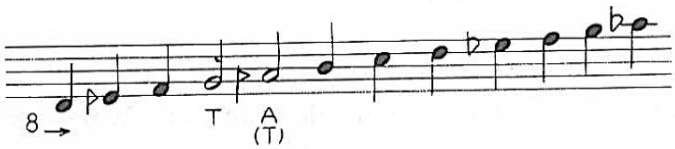
'Arâq :



Râk :



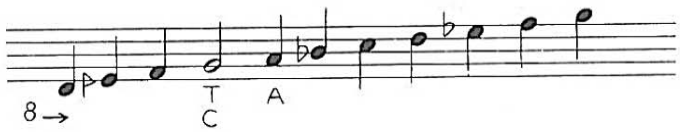
**Dastgâh-e Homâyun** is again very complete, except the short modulations in Segâh (Bayât-e 'Ajam) and Shur ('Oshshâq) (see Ma'rufi). Shushtari is sometimes performed as an independent âvâz with its modulation Mansuri on the scale of Chahârgâh, not given here. This version does not include the Shahr-âshub (see Ma'rufi).




**Avâz-e Bayât-e Esfahân** is considered as derived from Homâyun, which is questionable. It is nearly always performed separately. The leading tone F# must be slightly flatted. Bayât-e Râje uses here several motives of Abu 'Atâ.




**Dastgâh-e Navâ** is also a dastgâh only performed in classical music. This version is very close to that of Hoseyn Qoli and Ma'rufi, except the gushes of the last part to which can be added Rohâb, Masihi, Shâh Khatâ'i, Takht-e Taqdis, one fifth below their version given in Segâh.




**Dastgâh-e Râst-Panjgâh** is an ancient mode only performed in art music. Very few compositions use this mode that was overshadowed by Mâhur on a similar scale. The name Panjgâh, that nowadays designates a secondary gushe has lost its ancient meaning, so that it would more correct to call this dastgâh Râst, like Caucasians do. All the radifs of this mode are almost identical; however the chahârmezrâb (found in Shahnâzi and Ma'rufi's versions) is lacking, and also the Shahr-âshub (see Ma'rufi and Montazam al-Hokamâ).

The scale and the modulations of Râst are close to that of Mâhur, but transposed a fifth below.




## Some aesthetic characteristics of the radif

Rather than pursuing yet another superficial modal analysis of the Iranian dastgâhs, we would like to insist on some points which deserve particular attention, because they often escape the understanding of the listener. These points concern the rhythm and the ornamentation.

### Rhythms

The rhythms found in the radif cover a very broad range, from clearly measured rhythms to non measured ones. We can classified them as follows:

- Square rhythms (ex. : Harbi, Sâqi-nâme in 2/4 ).
- Ambiguous rhythms oscillating between 3/4 and 6/8. It is the iranian rhythm *par excellence*, very common in popular music from Caucasia to Pamir, via Afghanistan and Baluchistan. In the ancient Persian music (and still nowadays in Turkish or Arabic), we find a great variety of long rhythmic cycles (10, 12, 14, 24 beats, etc.). These rhythms disappeared around the XVIIIth century, but Persians have explored to the fullest the possibilities of the short rhythmic cycles such as 6/8, 3/2 and 6/4. Within these narrow limits, they have refined and diversified the cycle to an infinite degree, as we can see in such pieces as Lezgi in Chahârgâh. The ambiguity of the 6/8 rhythm is that the 6 beats may be divided into 2x3 beats or 3x2 beats, and in many cases the rhythm of a melody is ambiguous, both divisions being acceptable. In some cases, the ambiguity lies in the place of the first beat, such as in the beginning of Shahr-âshub of Shur, which often starts on the second beat in stead of the third.
- Besides those kinds of rhythms, Persian music displays many refinements. Sometimes the basic rhythmic structure is broken for a few bars then integrated finally with the basic structure. (ex Nastâri in Navâ, reng-e Farah in Homâyun). Ir other cases one wanders imperceptibly away fron the meter without ever re-establishing it, yet al the while, maintaining the impression of rhythmi unity because of the illusory cohesion lent to th piece with the unfolding of the melodic lin (Kereshme of Navâ). These rhythms can be calle pulsed but not measured.
- Sometimes it is the measure that shifts suddenl in the middle of a piece, like Majles Afruz in Mâhu or Gereyli in Shur.
- We also find a few asymetric rhythms (*lang*) such as the motive called Mohammad Sâdeq khâni
- Many rhythms are "stretchable" or elastic mainly those which are derived from a poetic mete like Kereshme-s or Chahâr-pâre in Mâhur and Abı 'Atâ. By accentuating the contrasts, long syllable become longer and short one become shorter according to the taste of the performer. In Chahâr pâre, by only slightly prolonging the last note, th rhythm shifts from 7/16 to 15/8. In such cases a measure no longer means anything, since the melodic phrases have a homogeneous and invariable metric structure and do not come out of a rhythmical structure that allows for various arrangements.
- The term "free rhythm" *(ritm-e âzâd)*, suggests an undetermined structure variable *ad libitum*. It is true that some gushe cannot be reduced to rhythmic or metric formulas, but it does not mean that these gushes "do not have a rhythm". For instance, the darâmad of Mâhur has in fact a regular rhythm composed consistently of half notes, up to the point where four sixteenth notes break in and destabilize the fundamental beat (which was given by the half note). Other gushes have an approximate meter, such as the third darâmad of Chahârgâh or Hoseyni in Navâ. These kind of melodies lend themselves to considerable margin of fluctuation or rubato.
- To a lesser degree, the regularity aspect of phrasing, the symmetry of proportions and the use of imitation through question and response impose a certain division of time throughout the gushe. This is the case, among others, of the darâmad of Shur Dashti, Abu 'Atâ, etc.

A finer analysis could discern more precisely the nuances between square rhythms and those defying regular division, but here we wish to draw attention only to the richness of the rhythmic language of the radif. For those types of rhythm which are more elusive to metric evaluation, we are dealing with disjointed rhythms and pieces of multifaceted or asymmetric phrasing. Even the more irregular rhythms (darâmads of Esfahân, Navâ, Kord, Afshâri etc.), remain nonetheless coherent et consistent from one interpretation to another as well as from one school. The reason for this consistency is partly due to the technical constraints of the use of the plectrum in string instruments. A trill or tremolo (*riz*) can only be divided into a given number of rapid plectrum strokes. Generally speaking, it is not so much that Iranian music is first an abstract entity precisely conceived in the mind and then actualized by the means of a performance; rather it takes its shape and comes into existence from the very performance itself, it springs from the movements, the gestures of the performer. It is therefore in the perspective of the musical gesture that some aspects of Iranian music must be perceived. This will lead us to the next discussion, namely interpretation and ornamentation.

Beneath the radif one perceives a whole culture founded upon poetic awareness : *Golestân* of Sa'adi, the *Masnavi* of Rumi, the *Divân* of Hâfez and also the *surat* of the holy Qor'ân, have all sharpened and diversified the rhythmic sense of lettered Iranians. Along these lines, it is said that one must make the instrument speak in order to articulate the ineffable, which not even the poem can suggest (Khâleqi, 1333:108).

## The science of ornamentation

It is often said of Iranian music that it is not what is played that count but rather how it is played. The difference between a student and a master's performance of the same gushe is not heard so much in term of their technical precision, nuance and sonority , as it is in the widely differing levels of the art of ornamentation and accentuation. This art has been finely developed in Persian music, that is why it takes a full twelve years to master an instrument. Again it is not so much the time spent on achieving technical prowess as on exploring the ornamental possibilities of the instrument, and getting into the subtleties of the radif. This concept of embellishment is intimately linked to a correct interpretation, and not superimposed on the melodic line, so there is no separate concept of ornament. There are only terms like "dry playing" *(khoshk)*, to designate a simplified performance, or "full playing" *(por zadan)*.

### Accents

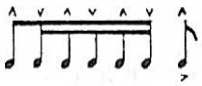
We will define ornamentation as anything designed to draw particluar attention to one or a series of notes. The simplest method is by playing a sound louder. We encounter a great difference between Western (post XVIIIth century) and Iranian music. In the former, contrasts of intensity affect entire sequences, whereas in Persian music, contrast appears from one note to the other. Ornaments are played like allusions *(eshâre)*; they are similar to the shadow following the main tones. It is this interplay between the shade of light and dark which distinguishes the unique character of a music the melodic structure of which is more often than not of utmost simplicity.

In instruments using mezrâb (mallets of the psalterion, plectrum, fingernail), the so called right strokes *(râst)* are louder than the "left" strokes (chap). The right stroke is played from the bottom up for the setâr and from the top down for the târ. Taking into account this mild difference of timbre, all the gushes of the radif are endowed with a precise accentuation which brings into play the distinct rhythm and expressivity of each. Such is the importance of this point that without having specified in detail the mezrâb stroke for the târ, any transcription of its radif would be meaningless. There are no actual a priori indications as to which mezrâb stroke should be used with any one phrase. Therefore, since an incorrect fingering can easily lead to misinterpretations in the performance of the radif transcribed below, one should try to follow the fingering marked, only applying the necessary

changes for the setâr or the santur. If certain mezrâb patterns are sometimes difficult (even if the melodic line remains very simple), these difficulties are not insurmontable for the average musician. In addition to the natural accentuation of the mezrâb stroke, we marked certain accents directly followed by a decrescendo. Likewise, tied notes in the left hand alone are clearly differentiated from plucked sounds by the sign just as in scores for guitar or lute.

Ornaments

The most elementary ornamentation is stressing a note through repetition. A very rapid repetition will produce a tremolo, or *riz*, so typical of Iranian music (târ, setâr, santur), but to be distinguished from the tremolo of the mandolin for example. The basic difference is that the riz is played *mezzo forte* or *piano* after an accented note, and is generally followed by a short silence :



rather than :



In extremely fast passages, some riz do not contain a pause, being faster and shorter, but even here, the accent will always fall on the initial note, with a pause at the end of the ornament, like in reng-e Nastâri :



We have used throughout a series of three or four dots : ..... to indicate a riz.
The single dot indicates a simple un-ornamented attack.

The speed of the tremolo is less much significant than its quality defined in termes of suppleness, purety and fullness as distinct from loudness- and above all, a thorough understanding of its usage.

The shortest riz is the *dorrâb*, three rapid plectrum strokes to underline a particular note. The dorâb will be annotated in the score below by two dots placed under the note : o



The ornaments as such, again which play on one or several notes to enhance the principal note, are numerous and complex, particularly on the setâr and târ, where the left hand can play tones as slurs rapidly alternate with plectrum strokes or a simultaneous riz. In some cases, it is quite impossible to transcribe all the ornaments down to the last detail without sacrificing intelligibility of a score to precision of notation. We have chosen a somewhat more simplified notation, which in addition to greater clarity allows for various possible interpretations of the same ornament, sometimes simple, sometimes quite complex.

The art of ornamentation defines to a large extent the style of a performer. Each artist is more or less free to carry out the obligatory ornaments according to his capacity or taste, and even to add new ones.

The following is a list of the most common and uniform ornaments.
- The vibrato is one of the most usual ornaments, but it should be used sparingly. It is better not to use it in tonic and dominant pitches, but rather on leading tones or other pitches. Vibrato are not transcribed here, except in case of obligatory vibratos.
- A kind of vibrato is made in mixing a light riz and a trill a quarter tone above, like in Esfahân :



A long trill can assume several forms :
- Regular, the right (∧) and left strokes (V) being at the same force of attack, and the rhythm regular :



- contrasted, emphasizing the left strokes :



- accenting and lengthening the duration of the right strokes:



- changing a string for which the formula :




theoretically equals a simple trill.

- On the târ, lightening a trill by playing the upper note on the same string as the note trilled, rather than using two strings.

- Mordants and turns are played legato and rapidly with the left hand alone, much as in European music. We have noted them as ∿∿ and ∿∿.

Appogiatura are the most common ornaments for both wind and string instruments in the Orient. In Iran, they are annotated with the symbol o placed above the note.



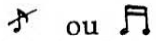
- Appogiaturas are the most common ornaments for both wind and string instruments in the Orient:

- One can achieve a similar effect by striking or lightly plucking the appogiatura:

or 

In this case, we have transcribed all the notes. The appogiatura should not be played as loudly as the principal notes, especially over octaves.

- An allusion (*eshâre*) is a note faintly sounded, like an echo. It does not herald an accented note, but often resolves in a brief pause, or in silence. We have annotated this embellishment either like grace notes in small characters:



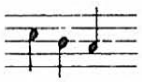

or as regular notes, accompanied by the sign of nuance:



The third note being an "allusion".

A most taxing type of ornament to fully analyze and annotate is the combination of appogiatura with *riz*, or, simply any two notes tied to a *riz*. We will only deal here with the more exemplary expressions, hoping to give an idea of the finesse and variety of these ornaments.

A simple motif such as



could be played



or as a *riz* in combination with appogiatura:



which becomes in actual performance:



- Ornaments of three or more notes abound in this radif, but it would be tiresome and rather pointless to laboriously (and probably imprecisely) annotate what the performer is sounding with each routine flick of the wrist. Our objective is only to suggest the richness of ornamentation in Iranian music, and with examples such as the one above, to give an idea of the aesthetics of the *radif*. Ornamentation is not "icing" spread over melodic structure, but a means of drawing out the inner meaning of the music, giving inner life to the sound.

# TRANSCRIPTION

We have adopted a prescriptive transcription and not a descriptive one, comparable to that of our predecessors Vaziri, Montazam ol-Hokamâ, Sabâ ou Ma'rufi, and different from that of Mas'udie. However we have aimed at a greater accuracy in the technical realization and the understanding of the phrases. We tried to provide a clear view of the melodic line, avoiding useless and non-pertinent details, mainly in ornamentation and rhythmic values. We have therefore prefered simple values, frequently softened by a rubato familiar to Iranian musicians (for whom this transcription is in large part intended). This approach holds all the more valid, since from one interpretation to another, one finds slight variations, both rhythmic and ornamental. Yet while the rhythms transcribed are simple enough to understand, they are also more precise than in the classic transcriptions : in the limits of the intelligibility of the score, we have introduce triplets or others. We have made use of a device in notation for expressing differences of tempo. Sixteenth notes which are grouped two-by-two



are to be played more quickly, like triplets

as opposed to normal sixteenth notes; the trills have all been annotated in this fashion, i.e., forcing the tempo rather than using thirty-second notes or crowding the score with triplets. (This is a problem which Ma'rufi was never able to consistently work out, notating, as he did, trills sometimes in sixteenth sometimes in thirty-second notes). All of these markings should be interpreted relatively. Again, in most cases what is notated as

is actually 

and 

(a rhythm typical of medieval ornamentation). In so doing, we have adhered to the standard and accepted notation of dotted notes, rather than forcing novelties into the score.

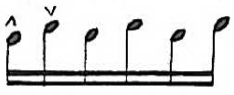
Throughout the score, slight variations in the notation of apparently identical phrases will be noticed. We preferred not to eliminate these variants where they have special significance. For instance, in an identical sequence repeated or transposed several times, a given note can be repeated seven times, then six times, then six times again. But in another context the same note will be repeated first eight times, then six, then four times (e.g., gushe Hazin). Phrases apparently identical on superficial hearing will actually come out subtly varied in a good interpretation. It is quite possible though, that these nuances will not appear in strictly teaching versions. The general tendency is to limit the repetitions when the motif is repeated or transposed several times. A good way to vary the repeats is to lightly alter an embellishment - a frequent technique of Borumand.

We have made every effort to keep the number of signs and symbols to a minimum. Hence, where the meaning is clear, the dynamic markings, attacks, fingerings and ornaments

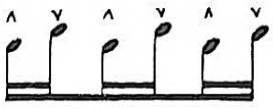


will not accompany identical repeats.

- Where there are groups of notes, usually sixteenth, the mezrab strokes will often be given only for the first two; i.e.,



for



- In complex passages, only left strokes ( V ) are written, with right strokes (Λ) understood for the unmarked strokes.

- For a correct execution of certain ornaments of phrasings, one should take great care to reproduce the connotations of the markings, particularly the

rapid crescendo ( ), accentuation ( ) and allusion ( ); otherwise, the sense of the motif will be lost.

Ex:



- It proved impossible to annotate exactly the manner which a riz should be played. Thus the *dorrab* , when it comes in the middle of a group of notes (Kereshme in particular), is often played with a short riz preceding and following the note. In the end, it is a matter of realizing that whatever symbols are used, they can only be discreet indications of a continuous interpretation.

- The tuning for the târ is given at the start of each dastgâh or âvâz. The tuning for the setâr is theoretically the same. The pitch of the târ, according to the instrument and the player's preference, is between 1/4 and 3/4 of a tone lower than the Western standard (440 Hz). Thus, the written note, C, sounds somewhere around B. The tuning of the setâr is lower still by at least a whole tone. Traditionally a good instrument is put down by three or four half tones, sounding A or A♭ for the written C.

We have taken the liberty of correcting the few inaccuracies of repetition, ornamentation or technical slips occurring in Borumand's interpretation and made in the haste of recording this radif. We have used the teaching version as a reference for such corrections. In fact, Borumand's recording of Mirza Abdollâh's radif should only be considered a teaching version, not a thorough-going artistic experience. Borumand himself feels that, as it stands, it is an interpretation reduced to essentials and basically too bare to incorporate the finer nuances of creative and everchanging execution. Given other objectives, he would have elaborated on the recording to bring out the true beauty and vitality of the radif. Nevertheless, from the point of view of the Iranian musician or musicologist, Borumand's version is immediately seen as a timely and great work, calling for no qualifying remarks. (Beside this recording, an excellent interpretation of Mirzâ 'Abdollâh's radif recorded on the santur and published in Tehrân by Majid Kiani).

Despite all precautions, and having weighed the exigencies of a faithful transcription against the possibilities of a faithful reproduction of the music by those who make use of our system, it remains obvious that no one can fully profit from these transcriptions without some prior study under a qualified instructor, preferably one familiar with the school of Borumand, in other words, even if beginners may find in the present work some valuable pointers, it is nevertheless aimed primarily at advanced students, experienced musicians, who alone will be able to sense its hidden meanings, and create real music on the basis of written notes.

## BIBLIOGRAPHY & SOURCES


**Baily, J.**

1988 *Music of Afghanistan. Professional Musicians in the city of Herât,* Cambridge.

**Caron, N. et Safvate, D.**

1966 *Iran. Les Traditions Musicales,* Paris.

**During, J.**

1982 Music poetry and the visual arts in Persia, *The World of Music* I (: 72-88).

1984 *La Musique Iranienne. Tradition et Evolution,* Paris.

1985 Théorie et Pratiques des Gammes Iraniennes, *Revue de Musicologie,* 71/1-2 (: 79-118).

1987 L'improvisation dans la musique d'art iranienne, in B. Lortat-Jacob éd. *L'improvisation,* Paris, SELAF (: 135-141).

1988 *La Musique Traditionnelle de l'Azerbayjân et la Science des Muqâms,* V. Koerner, Baden-Baden.

1988b Conservation et transmission dans les traditions musicales. Les données nouvelles, *Cahiers des Musiques Traditionnelles* (: 100-111).

1989 Les musiques d'Iran et du Moyen-Orient face à l'acculturation occidentale, in Y. Richard, éd. : *Impact des Techniques et des idées occidentales en Iran,*Paris, (: 195-223).

1989b *Musique et Mystique en Iran,* Paris, Peeters-IFRI.

1991 *The Art of Persian Music* (en coll. avec Z. Mirabdolbaghi), Washington, Mage.

**Erlanger, R. d'**

1930-1961 *La Musique Arabe,* -VI vol. Paris.

**Forsat-e Shirâzi**

1354/1975 *Bohur al-Alhân,* (1° éd. Bombay, 1299/1920), Téhéran.

**Gobineau, A. de**

1922 *Trois ans en Asie,* Paris.

**Huart, C.**

1922 Musique Persane, *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* (Lavignac), vol.V (: 3065-3083).

**Jahânbeglu, J.**

1364/1985 Pazhuheshi dar Makâteb-e Avâz-e Irân, *Yâd Nâme-ye Ostâd-e Karimi,* Téhéran (: 115-136).

**Joneydi, F.**

1361/1982 *Zamine-ye Shenâkht-e Musiqi-e Irâni,* Téhéran.

**Khâleqi, R.**

1333/1954 *Sargozâsht-e musiqi-e Irâni,* Téhéran.

**Khatshi, Kh.**

1962 *Der Radif,* Regensburg.

**Kiâni, M.**

1368-1989 *Haft dastgâh-e musiqi-e irâni,* Téhéran.

**al-Marâghi 'Abdolqâder Ibn Ghaybi**

1356/1977 *Maqâsed al-Alhân,* éd. Tâqi Binesh, Téhéran .

1366/1987 *Jame' al-Alhân,* éd. Tâqi Binesh, Téhéran.

Ma'rufi, M.
1973 *Les Systèmes de la Musique Traditionnelle Iranienne (Radif)*, Téhéran.
Massoudieh (Mas'udie), M.T.
1357/1978 *Radif Vocal de la Musique Iranienne*, Téhéran.
1968 *Avâz-e Shur*, Regensburg.
Modir, H.
1986 Research model in ethnomusicology applied to the radif phenomenon in iranian classical music, *Pacific Review of Ethnomusicology*, UCLA, 3, (: 63-78).
Mofakhkham Pâyân
1977 *Les Systèmes de la Musique Traditionnelle de l'Iran. Compilation d'après les radifs Aqâ Mirzâ Abdollâh Aqâ Mirzâ Hoseyn Qoli et Darvish Khân*, Académie des Lettres et Arts, Téhéran.
Montazam al-Hokamâ
*Radif de Mirzâ 'Abdollâh*, manuscrit inédit conservé au Centre de Préservation et de Propagation de la Musique Traditionnelle Iranienne.
Nettl, B.
1987 *The Radif of Persian Music. Studies of Strucutures and Cultural Context.* Champaign.
Ozzâri, M. H.
1972 *Târikh-e Panjâh Sâl-e Honarmandân-e Musiqi-e Irân dar Azerbâyjân*, Tabriz.
Pâkdâman, N.
1966 La situation du musicien dans la société persane, in Berque (éd.) *Normes et Valeurs dans l'Islam Contemporain*, Paris.
Powers, H.
1980 Compte-rendu de O. Wright : "The Modal System of Arab and Persian Music...", *Journal of American Musicological Society XXXIII* (: 181-191).
Qotboddin Shirâzi
*Dorrat al- Tâj* (vers 1300)
Rezâyeva-Baqirova, R.
1986 *Târzan Mirzâ Faraj*, Baku.
Rezvâni, M.
1962 *Le Théatre et la danse en Iran*, Paris.
Safarova, Z.
1987 Traktat Mir Mohsen Navvaba "Vizuhul-Agram", *Traditsii Muzikalnikh Kultur Narodov, Blizhnego Vostoka i Sovremennosti*, (: 124-128) Moscou.
Safioddin al-Ormawi
Risâlah ash-Sharafiyya, trad. d'Erlanger, *La Musique Arabe*, vol. III, Paris.
(apocryphe) *Behjat al-ruh*, éd. Rabino de Borgomale, Téhéran, 1346/1967.
Safvat, D.
1350/1971 *Ostâdân-e Musiqi-e Irân va Alhân-e Musiqi-e Irâni*, Téhérân. (Cf. aussi Caron).
Shahnâzi, 'Ali Akbar
*Radif de Mirzâ Hoseyn Qoli*, enregistrement inédit de la Radio Nationale Iranienne.
Shushinski, F.
1966 *Seyyid Shushinsky*, Baku.
1985 *Azerbâyjân Khalq Musiqichileri*, Baku.
Wright, O.
1978 *The Modal System of Arab and Persian Music*, A.D. 1250-1300, London.
Zokâ', Y.
1350/1971 Ma'refat-e 'elm-e musiqi (traité safavide) in *Nâme-ye Minovi*, Téhéran, (: 190-198)

# INDEX TO SYMBOLS USED



An"8" written under the G Key indicates transposition down an octave.



An"8" written under a note or group of notes indicates transposition down an octave.



1st, 2nd et 3d strings of târ and setâr (from high to low).



*koron*, a note lowered by nearly a 1/4 tone.



*sori*, a note raised by nearly a 1/4 ton.



right stroke (*râst*): from the top down on the târ (downstroke); from the bottom up on the setâr; right hammer on the santur.



left stroke (*chap*): the inverse of the above
*tak mezrâb*, note unexpanded by a tremolo.



*dorrâb*.



*riz*, tremolo.



two notes tied by a tremolo-legato, followed by a simple note :



grace notes (*eshâre*), faintly sounded. They have no time value in the measure.



trill accompanied by a *riz*.



short trill.



short reversed trill.



portamento, the written note being raised by about a 1/4 tone by pushing aside the string with the left hand (somewhat like a vibrato) :





legato note(s) on the târ and setâr, effected by striking the first note with the right hand, then sounding the following note with the left hand alone



light appogiatura, made by the use of legato. Because it is current practice at well-known points in the music to start an appogiatura on the third above rather than the second, we have not specified the interval of appogiatura. Furthermore, a legato appogiatura is often replaced by a lightly plucked one. The choice is left to the interpreter.
Ex. :





accent.



decrescendo.




progressive rallentando.




progressive accelerando.



repeat the passage.

# NOTATIONS

# TABLE DES NOTATION


**Dastgâh-e Shur** (49')

1. Darâmad-e avval 86
2. Darâmad-e dovvom 86
3. Darâmad-e sevvom : Kereshme 86
4. Darâmad-e chahârom : Gushe-ye Rohâb 87
5. Darâmad-e panjom : Owj 88
6. Darâmad-e sheshom : Mollâ Nâzi 88
7. Naghme-ye avval 89
8. Naghme-ye dovvom 90
9. Zirkesh-e Salmak 90
10. Mollâ Nâzi 91
11. Salmak 91
12. Golriz 92
13. Majles-afruz 92
14. Ozzâl 92
15. Safâ 93
16. Bozorg 93
17. Kuchek 94
18. Dobeyti 94
19. Khârâ 94
20. Qajar, Forud 94
21. Hazin 95
22. Shur pâ'in-e daste 95
23. Gushe-ye Rohâb 96
24. Chahâr gushe 96
25. Moqaddame-ye Gereyli 98
26. Razavi,Hazin,Forud 99
27. Shahnâz 101
28. Qarache 102
29. Shahnâz kot ('Asheq-kosh) 103
30. Reng-e Osul 103
31. Gereyli 105
32. Reng-e Shahr-âshub 109

**Avâz-e Abu 'Atâ** (14')

1. Râmkali 122
2. Darâmad 122
3. Sayakhi 123
4. Hejâz 124
5. Baste-negâr 125
6. Yaquluna 126
7. Chahâr pâre 126
8. Gabri 128
9. Gham-angiz 129
10. Gilaki 129

**Avâz-e Bayât-e Tork** (10' 13")

1. Darâmad-e avval 134
2. Dogâh,Forud 134
3. Darâmad-e dovvom 134
4. Darâmad-e sevvom 135
5. Hâji Hasani 136
6. Baste-negâr 137
7. Zangule 137
8. Khosravâni 138
9. Naghme 138
10. Feyli 138
11. Gushe-ye Shekaste 139

12. Mehrabâni 139
13. Jâme-darân 139
14. Mehdi Zarrâbi 140
15. Ruh ol-arvâh 141

**Avâz-e Afshâri** (5' 35")
1. Darâmad 144
2. Baste-negar 144
3. Gushe-ye 'Arâq 146

**Avâz-e Dashti** (5' 10")
1. Darâmad 150
2. Owj 150
3. Bidegâni 151
4. Hâjiâni 152
5. Owj 152

**Avâz-e Bayat-e Kord** (9' 45")
1. Darâmad-e avval 156
2. Darâmad-e dovvom 157
3. Baste-negâr 158
4. Hâji Hasani 158
5. Darâmad-e sevvom 158
6. Darâmad-e chahârom 159
7. Qatâr 161
8. Qarâ'i 162

**Dastgâh-e Segâh** (20 '45")
1. Chahâr-mezrâb 166
2. Darâmad 166
3. Naghme 166
4. Kereshme bâ Muye 167
5. Zang-e shotor 169
6. Zâbol 169
7. Baste-negâr 170
8. Muye 171
9. Mokhâlef 171
10. Hâji Hasani 173
11. Baste-negâr 174
12. Maghlub 174
13. Naghme-ye Maghlub 175
14. Hazin 176
15. Muye 176
16. Rohâb 177
17. Masihi 177
18. Shâh Khatâ'i 177
19. Takht-e Tâqdis (Takht-e Kâvus) 178
20. Reng-e Delgoshâ 178

**Dastgâh-e Chahârgâh** (39' 20")
1. Darâmad-e avval 182
2. Darâmad-e dovvom 182
3. Darâmad-e sevvom (Pish Zangule va Zangule) 183
4. Darâmad-e chahârom 183
5. Naghme 184
6. Kereshme va Kereshme bâ Muye 185
7. Zange-e shotor 186
8. Zâbol 187
9. Baste-nehâr 187
10. Muye 188
11. Hesâr 189
12. Qesmat-e dovvom 189
13. Qesmat-e sevvom bâ Chahâr Mezrâb 191
14. Pas Hesâr 192
15. Muye 193
16. Mokhâlef 194
17. Qesmat-e dovvom 194
18. Hâji Hasani 195
19. Baste-negâr 196
20. Maghlub 196
21. Naghme-ye Maghlub 197
22. Hazin 198
23. Hodi 198
24. Pahlavi 199
25. Rajaz 199
26. Mansuri 199
27. Qesmat-e dovvom 200
28. Qesmat-e sevvom 201

29. Lezgi 202
30. Matn va Hâshie 203
31. Reng-e Shahr-âshub 203

**Dastgâh-e Mâhur** (40' 30")
1. Darâmad 210
2. Kereshme 210
3. Avâz 210
4. Moqaddame-ye Dâd 211
5. Dâd 212
6. Majles Afruz 212
7. Khosravâni 213
8. Delkash 214
9. Chahâr-Mezrâb 215
10. Forud 216
11. Khâvarân 217
12. Tarab-angiz 218
13. Neyshâburak 219
14. Nasir Khâni (Tusi) 220
15. Chahâr Pâre (Morâd Khâni) 221
16. Feyli 222
17. Mâhur-e saghir 222
18. Azarbâyjâni 223
19. Hesâr-e Mâhur (Abol) 224
20. Zangule 225
21. Naghme 225
22. Zir-afkand 226
23. Neyriz 226
24. Shekaste 227
25. Qesmat-e dovvom 227
26. Qesmat-e sevvom 228
27. 'Arâq 228
28. Nahib 229
29. Mohayyer 229
30. Ashur-âvand 229
31. Esfahânak 230
32. Hazin 230
33. Kereshme 230
34. Zangule 231
35. Râk-e hendi 231
36. Râk-e keshmir 233
37. Râk-e 'Abdollâh 233
38. Kereshme-ye Râk va Safir-e Râk 234
39. Rang-e Harbi 235
40. Rang-e yek chube 237
41. Rang-e Shalakhu 239
42. Sâqi-nâme 240
43. Koshte-morde 240
44. Sufi-nâme 240

**Dastgâh-e Homâyun** (28' 30")
1. Chahâr-mezrâb 244
2. Darâmad-e avval 245
3. Darâmad-e dovvom : Zang-e shotor 245
4. Mâvaliân 246
5. Chakâvak 247
6. Tarz 248
7. Bidâd 249
8. Bidâd-e kot 251
9. Ney-e Dâvud 251
10. Bâvi 252
11. Suz o godâz 253
12. Abol chap 254
13. Leyli o Majnun 254
14. Râvandi 255
15. Nowruz-e 'arab 255
16. Nowruz-e sabâ 255
17. Nowruz-e khârâ 256
18. Nafir 257
19. Farang, Shushtari gardân 257
20. Shushtari 258
21. Jâmedarân 259
22. Râz o niyâz 259
23. Meygoli 260
24. (Mo'âlef) 260
25. Bakhtiyâri bâ Mo'âlef 260
26. 'Ozzâl 261
27. Denâseri 262

28. Reng-e Farah 262

**Avâz-e Bayât-e Esfahân** (8' 25")

1. Darâmad 268
2. Jâme darân 269
3. Bayât-e Râje 270
4. Qesmat-e dovvom 270
5. Forud 271
6. Kereshme 272
7. Suz o godâz 273

**Dastgâh-e Navâ** (21' 45")

1. Chahâr-mezrâb 276
2. Darâmad-e avval 276
3. Darâmad-e dovvom 277
4. Kereshme 278
5. Gardâniye 279
6. Naghme 280
7. Bayât-e Râje 281
8. Hazin 281
9. 'Oshshâq 282
10. Nahoft 283
11. Gavesht 283
12. 'Ashirân 283
13. Neyshâburak 284
14. Majosli 285
15. Khojaste 285
16. Malek Hoseyn 286
17. Hoseyn 287
18. Busalik 287
19. Neyriz 288
20. Rang-e Nastâri (Nastâli) 289
21. Rang-e Navâ 292

**Dastgâh-e Râst-Panjgâh** (22' 30")

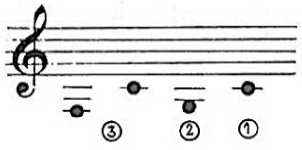
1. Darâmad : Râst 298
2. Darâmad-e Zang-e shotor 298
3. Zangule-ye saghir o kabir 299
4. Naghme 300
5. Khosravâni 301
6. Ruh-afzâ 301
7. Panjgâh 302
8. Sepehr 302
9. 'Oshshâg 303
10. Neyriz 304
11. Bâl-e Kabutarân 304
12. Bayât-e 'Ajam 305
13. Bahr-e nur 305
14. Qarache 306
15. Mobarqa' 306
16. Tarz 306
17. Abol chap 307
18. Leyli o Majnun 308
19. Râvandi 308
20. Nowruz-e 'arab 309
21. Nowruz-e sabâ 309
22. Nowruz-e khârâ 310
23. Mâvarâ an-nahr (radif de Hoseyn Qoli) 311
24. Nafir 311
25. Farang 312

# دستگاه شور (۴۹')

# Dastgâh-e Shur (49')

۱. درآمد اول
۲. درآمد دوم
۳. درآمد سوم: کرشمه
٤. درآمد چهارم: گوشهٔ رُهاب
٥. درآمد پنجم: اوج
٦. درآمد ششم: مُلا نازی
۷. نغمهٔ اول
۸. نغمهٔ دوم
۹. زیرکش سَلمَك
۱۰. مُلانازی
۱۱. سَلمَك
۱۲. گلریز
۱۳. مجلس‌افروز
۱٤. عُزّال
۱٥. صفا
۱٦. بزرگ
۱۷. کوچك
۱۸. دوبیتی
۱۹. خارا
۲۰. قَجَر، فرود
۲۱. حَزین
۲۲. شور پائین دسته
۲۳. گوشهٔ رُهاب
۲٤. چهار گوشه
۲٥. مقدمهٔ گریلی
۲٦. رضوی، حزین، فرود
۲۷. شهناز
۲۸. قَرَچه
۲۹. شهناز کُت (عاشق کُش)
۳۰. رنگ اصول
۳۱. گریلی
۳۲. رنگ شهرآشوب

1. Darâmad-e avval
2. Darâmad-e dovvom
3. Darâmad-e sevvom (Kereshme)
4. Darâmad-e chahârom ( Gushe-ye Rohâb)
5. Darâmad-e panjom (Owj)
6. Darâmad-e sheshom ( Mollâ Nâzi)
7. Naghme-ye avval
8. Naghme-ye dovvom
9. Zirkesh-e Salmak
10. Mollâ Nâzi
11. Salmak
12. Golriz
13. Majles-afruz
14. 'Ozzâl
15. Safâ
16. Bozorg
17. Kuchek
18. Dobeyti
19. Khârâ
20. Qajar, Forud
21. Hazin
22. Shur pâ'in-e daste
23. Gushe-ye Rohâb
24. Chahâr gushe
25. Moqaddame-ye Gereyli
26. Razavi, Forud
27. Shahnâz
28. Qarache
29. Shahnâz kot ('Asheq-kosh)
30. Reng-e Osul
31. Gereyli
32. Reng-e Shahr-âshub



۱. درآمد اول

1. Darâmad-e avval



۲. درآمد دوم

2. Darâmad-e dovvom



۳. درآمد سوم: کرشمه

3. Darâmad-e sevvom : Kereshme





٤. درآمد چهارم:
گوشهٔ رُهاب
4. Darâmad-e chahârom : Gushe-ye Rohâb


۵. درآمد پنجم: اوج
5. Darâmad-e - panjom : Owj
rall
۶. درآمد ششم: مُلانازی
6. Darâmad-e sheshom : Mollâ Nâzi

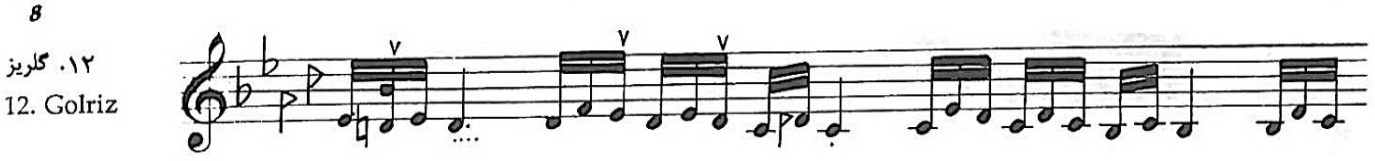
۷. نغمهٔ اول
7. Naghme-ye avval




۸. نغمهٔ دوم
8. Naghme-ye dovvom
۹. زیرکش سَلمَک
9. Zirkesh-e Salmak

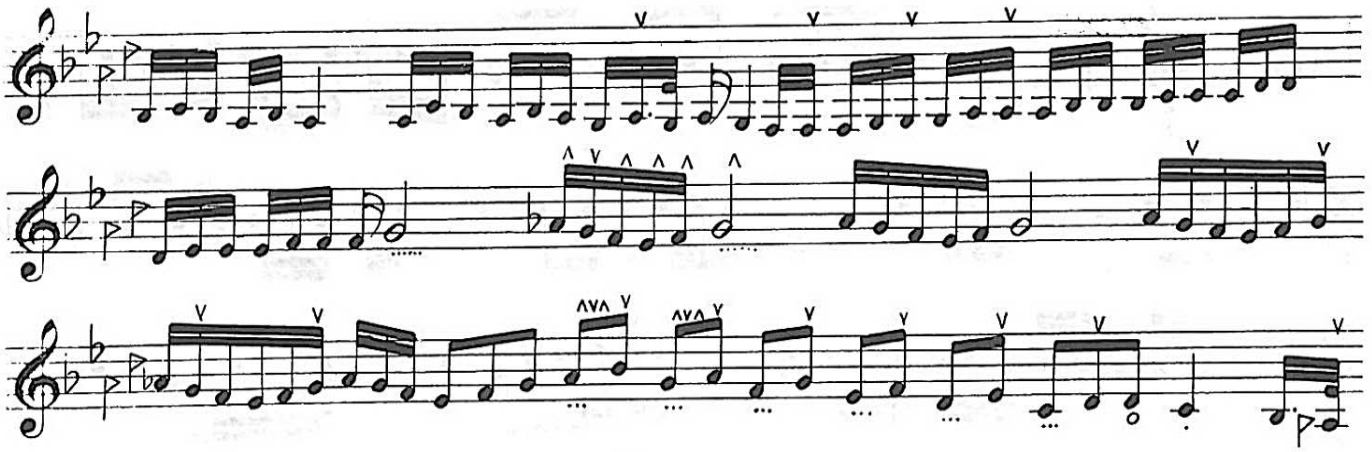

۱۰. مُلانازی
10. Mollâ Nâzi
۱۱. سَلمَك
11. Salmak
3
tr





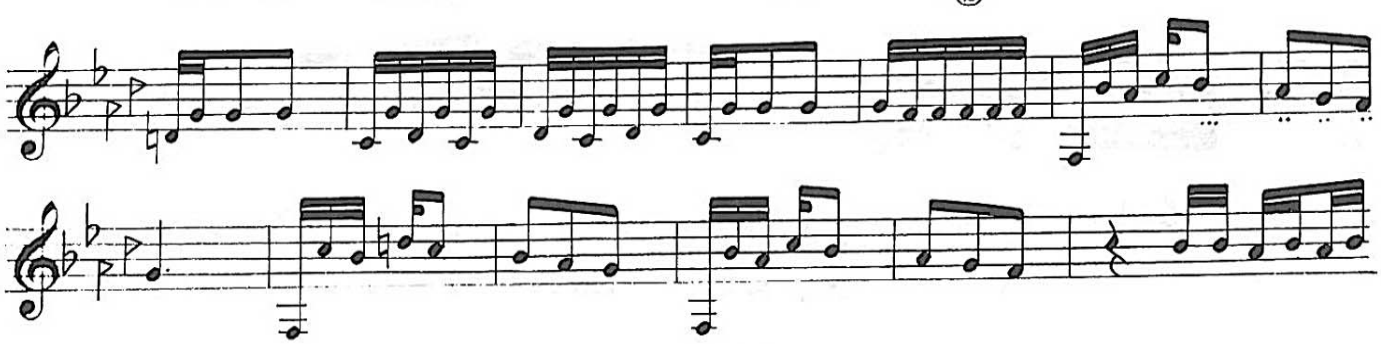
۱۲. گلریز
12. Golriz





۱۳. مجلس‌افروز
13. Majles-afruz





۱۴. عُزّال
14. 'Ozzâl




rall
۱۵. صفا
15. Safâ
۱۶. بزرگ
16. Bozorg

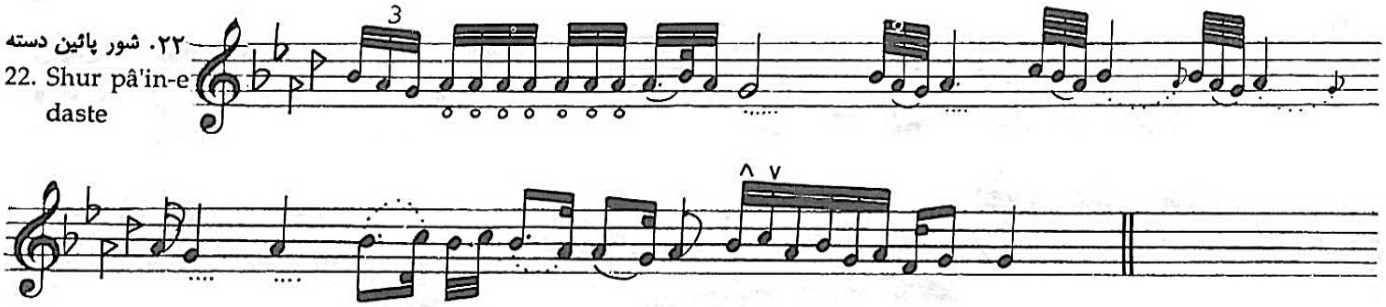

۱۷. کوچك
17. Kuchek
rall
۱۸. دوبیتی
18. Dobeyti
accel
۱۹. خارا
19. Khârâ
rall
۲۰. قَجَر، فرود
20. Qajar, Forud



۲۱. حَزین
21. Hazin



۲۲. شور پائین دسته
22. Shur pâ'in-e daste



۲۳. گوشهٔ رُهاب

23. Gushe-ye Rohâb



۲۴. چهار گوشه

24. Chahâr gushe





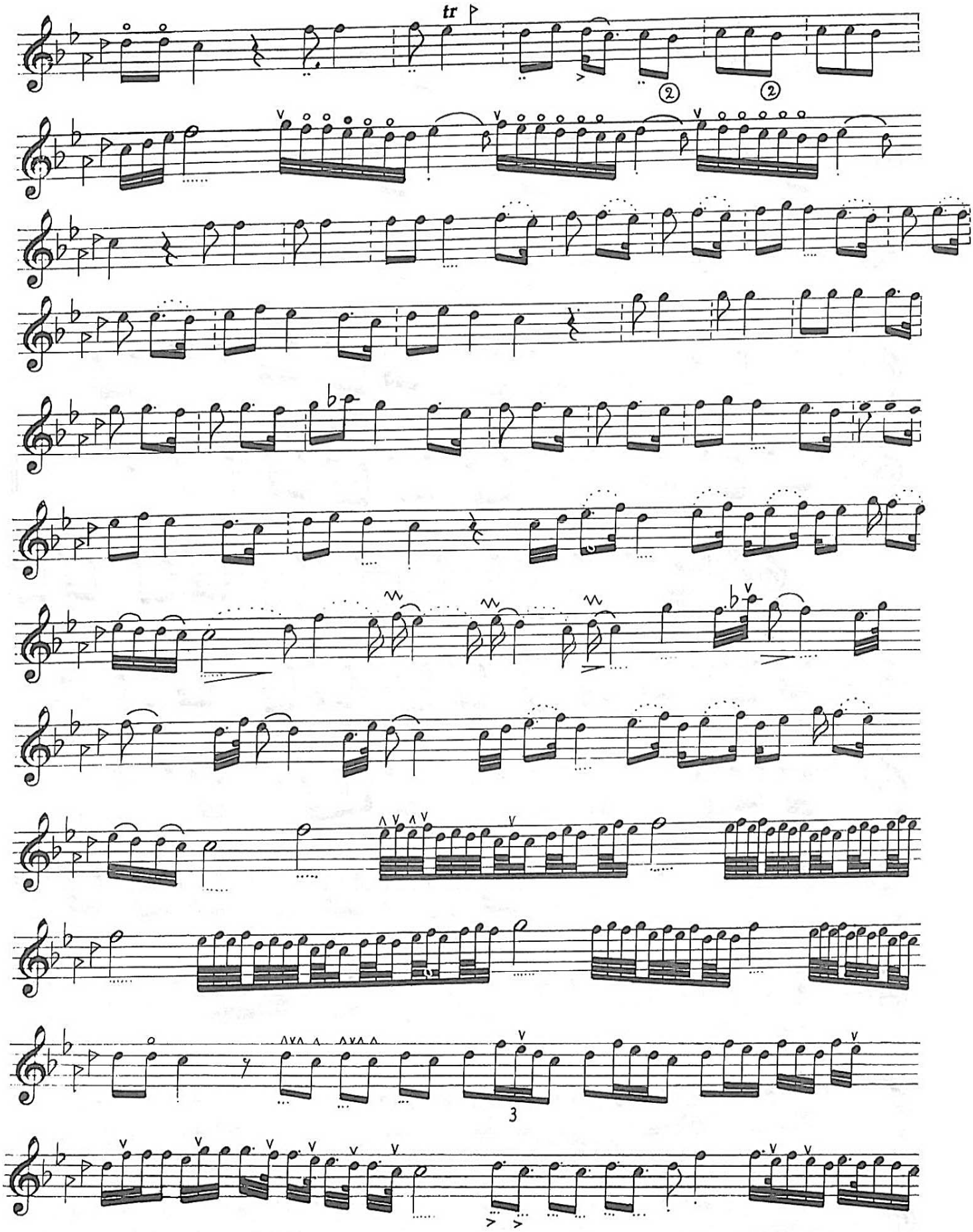
۲۵. مقدمهٔ گریلی

25. Moqaddame-ye Gereyli



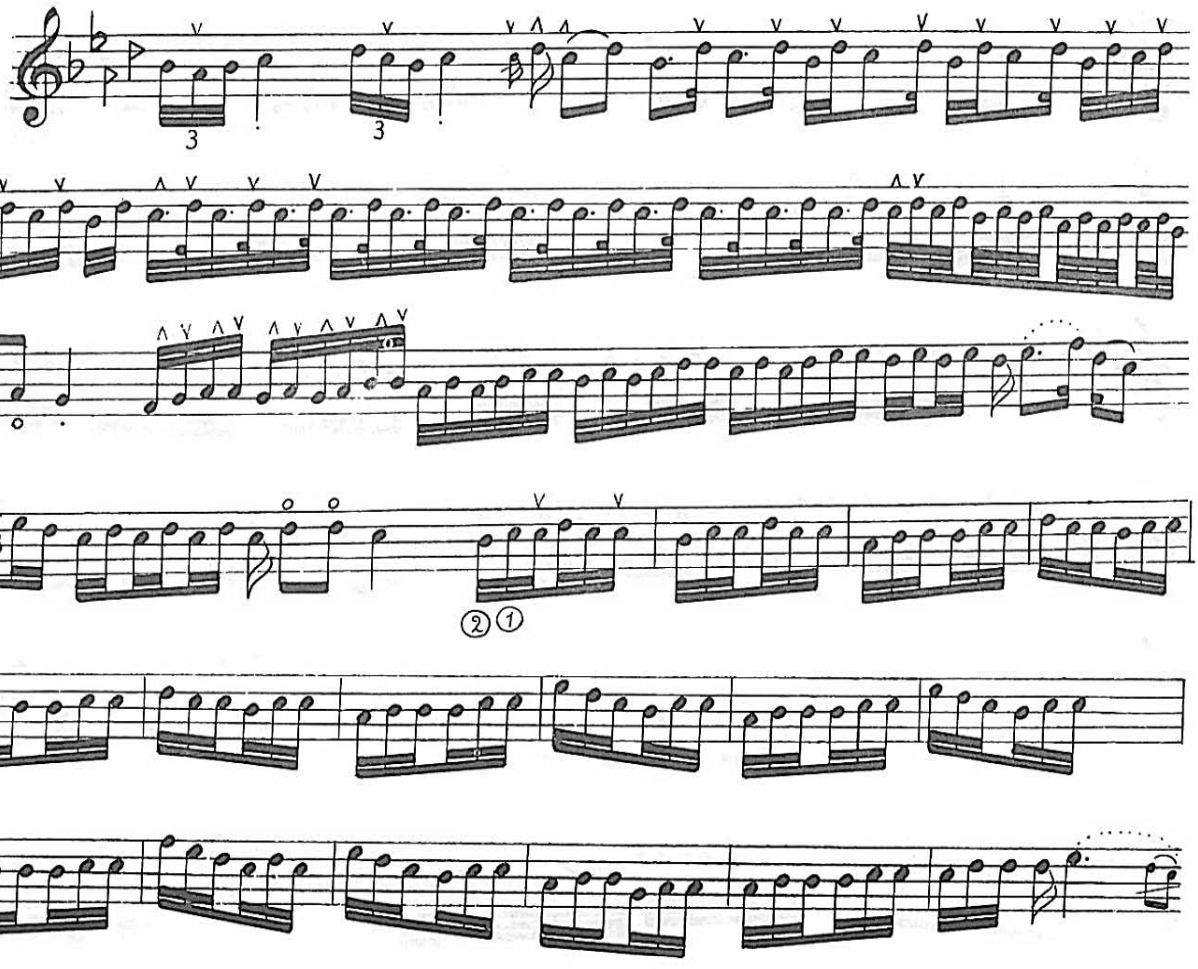
۲۶. رضوی، حزین، فرود
26. Razavi, Forud



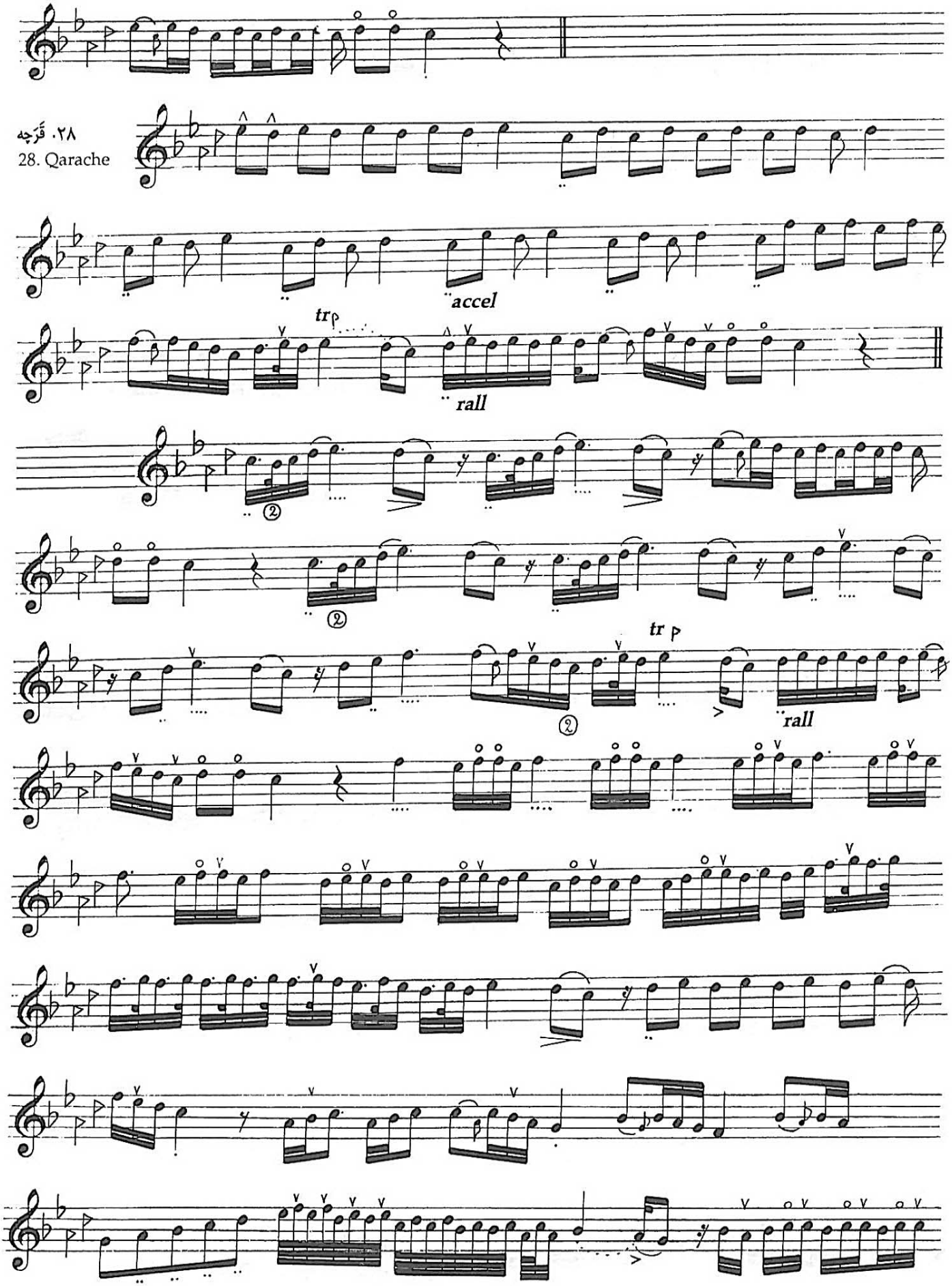

tr
3



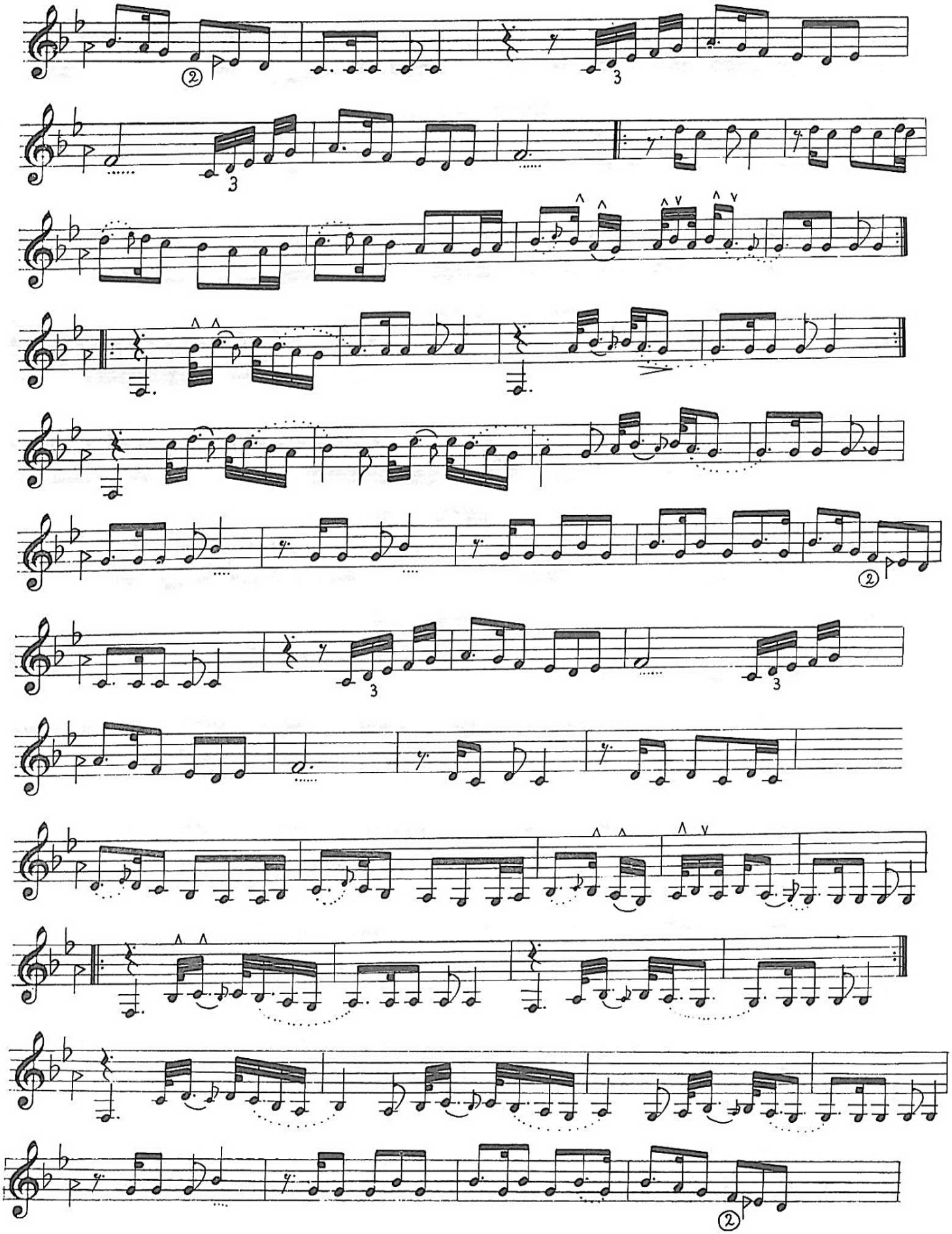
۲۷. شهناز
27. Shahnâz



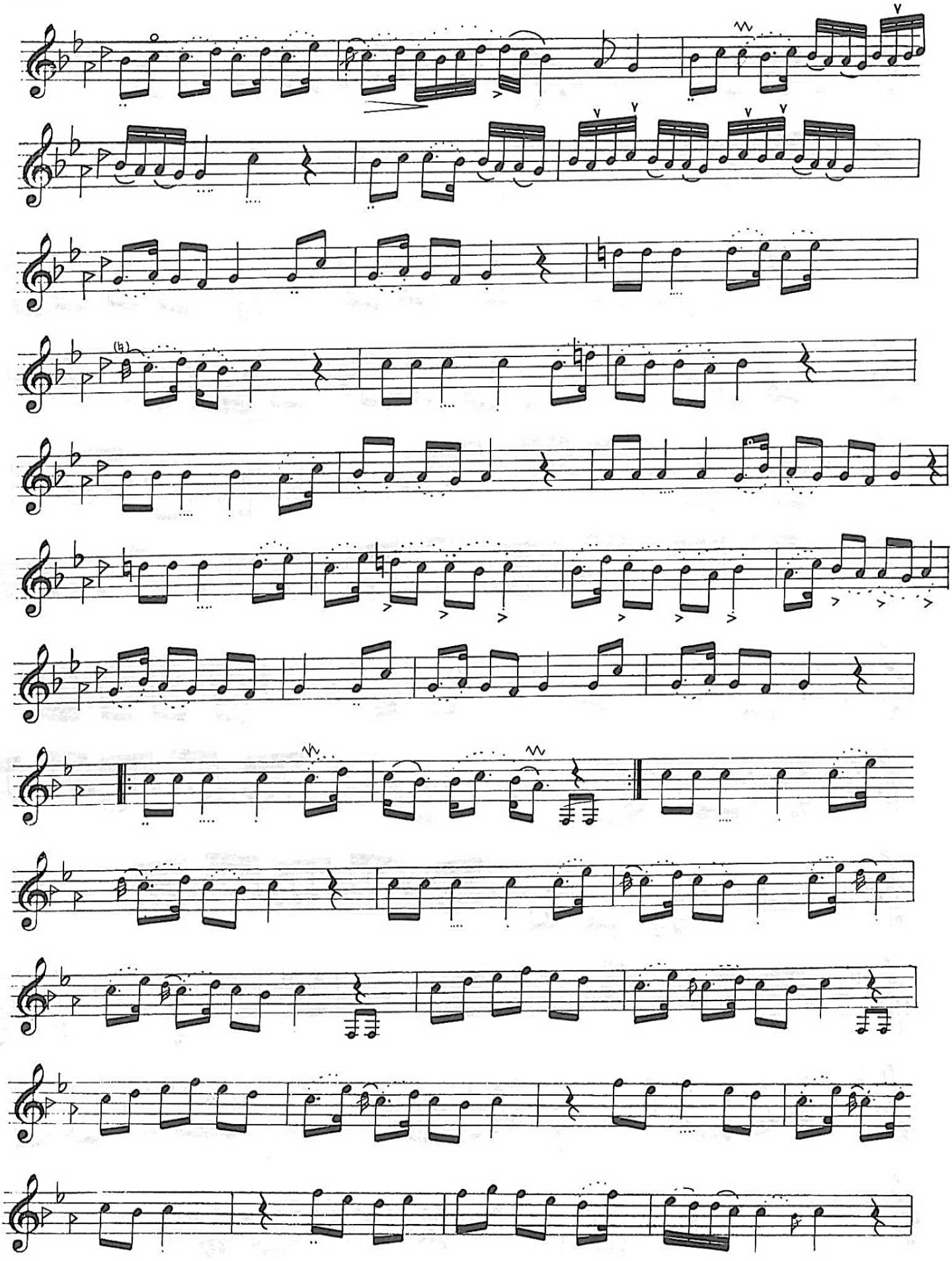
۲۸. قَرَچه
28. Qarache




۲۹. شهناز کُت
(عاشق کُش)
29. Shahnâz kot
('Asheq-kosh)
۳۰. رنگ اصول
30. Reng-e Osul




۳۱. گریلی
31. Gereyli
4/4 (3/4 5/4)
tr






3/8
PIU MOSSO

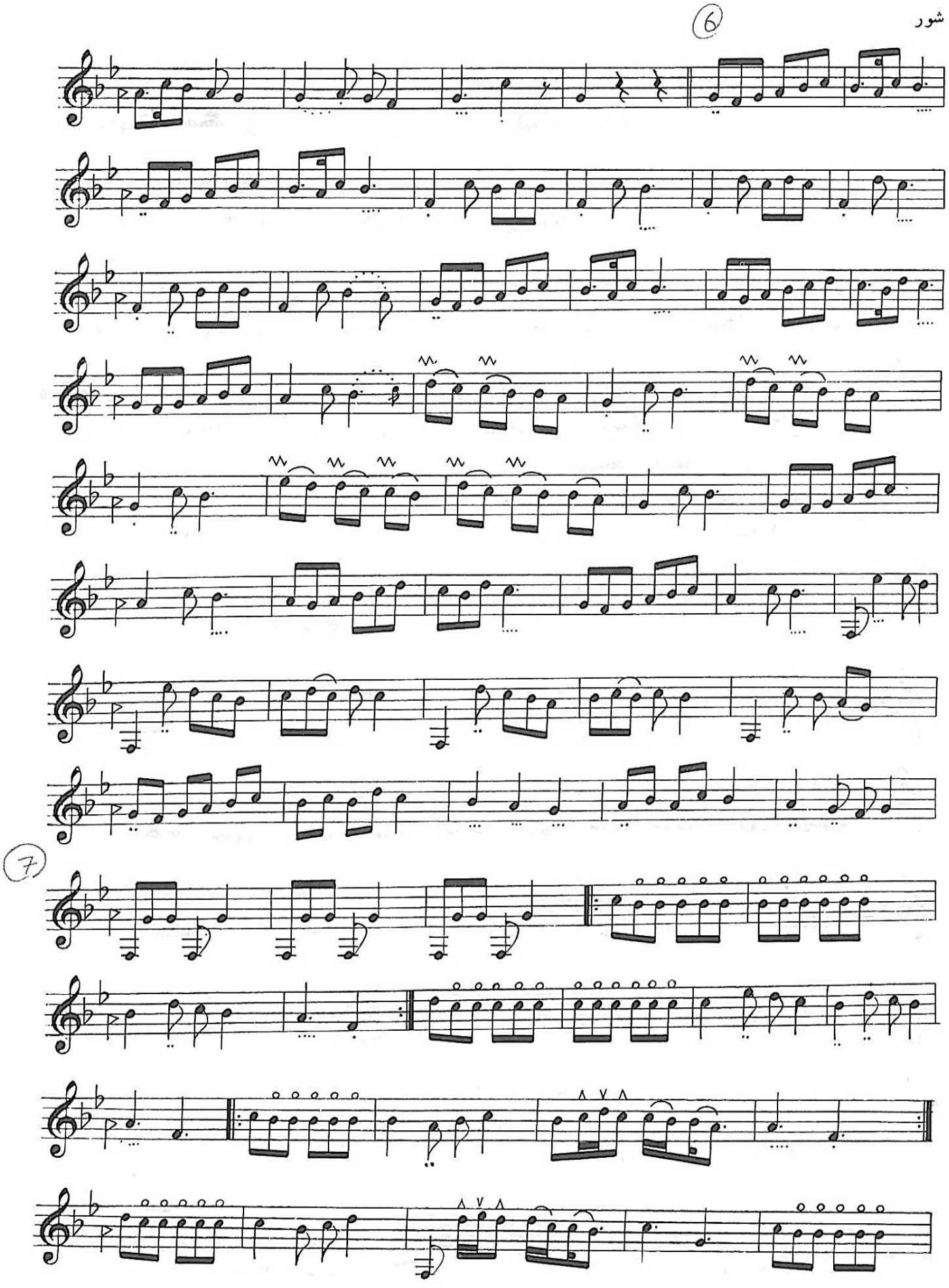


۳۲. رنگ شهرآشوب
32. Reng-e Shahr-âshub








6
7


1°
2°
8


٩
١٠






(8) (8)
(8) (8)
②
②

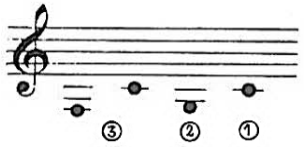



tr
tr
tr
tr
tr

# آواز ابوعطا (۱۴')

# Avâz-e Abu 'Atâ (14')

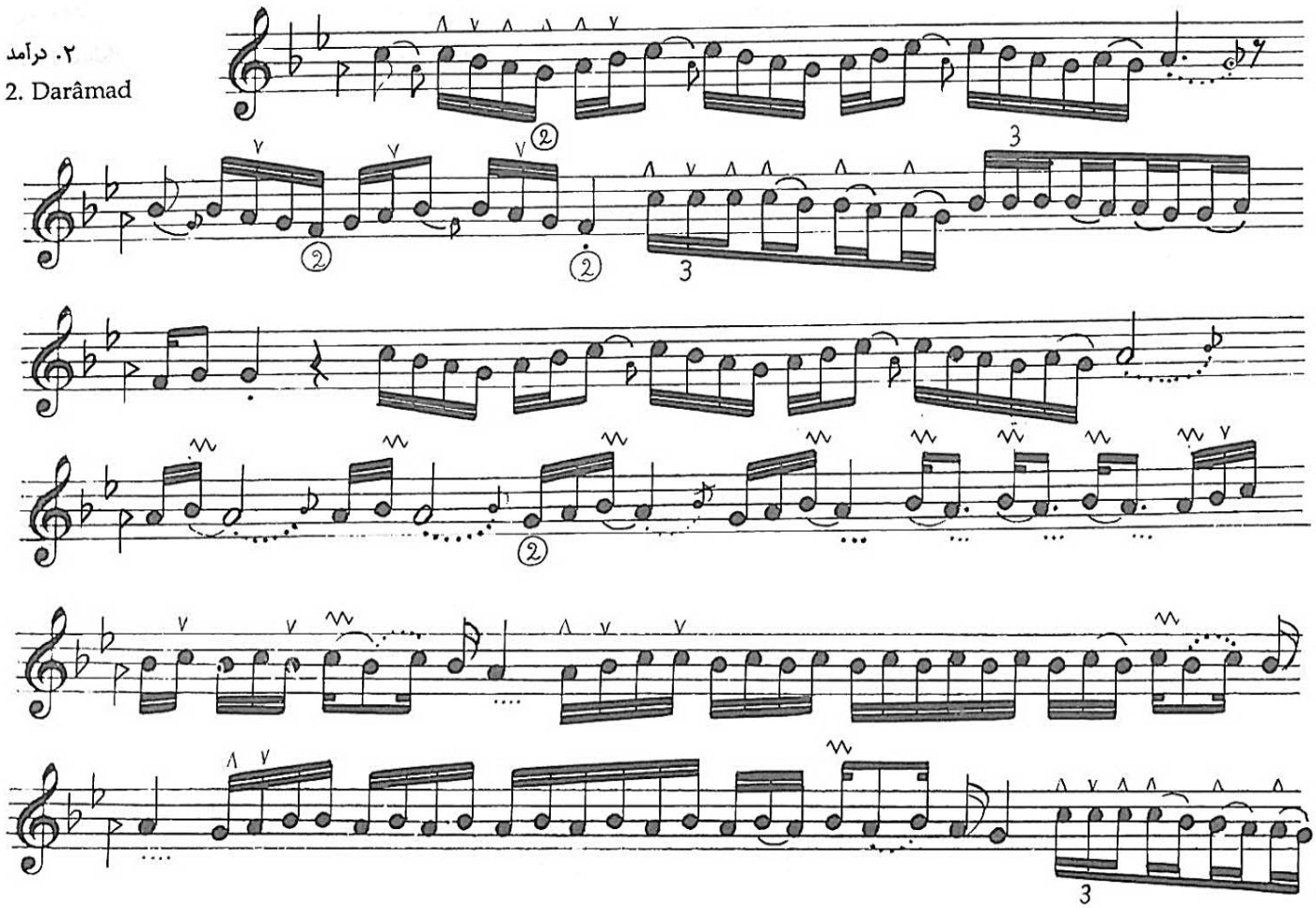
| | | | |
|---|---|---|---|
| ۱. رامکَلی | ۶. یقولونَ | 6. Yaquluna | 1. Râmkali |
| ۲. درآمد | ۷. چهارپاره | 7. Chahâr pâre | 2. Darâmad |
| ۳. سَیَخی | ۸. گبری | 8. Gabri | 3. Sayakhi |
| ۴. حجاز | ۹. غم‌انگیز | 9. Gham-angiz | 4. Hejâz |
| ۵. بسته‌نگار | ۱۰. گیلکی | 10. Gilaki | 5. Baste-negâr |



۱. رامکلی
1. Râmkali



۲. درآمد
2. Darâmad






۳. سَیَخی
3. Sayakhi





٤. حجاز
4. Hejâz



۵. بسته‌نگار

5. Baste-negâr





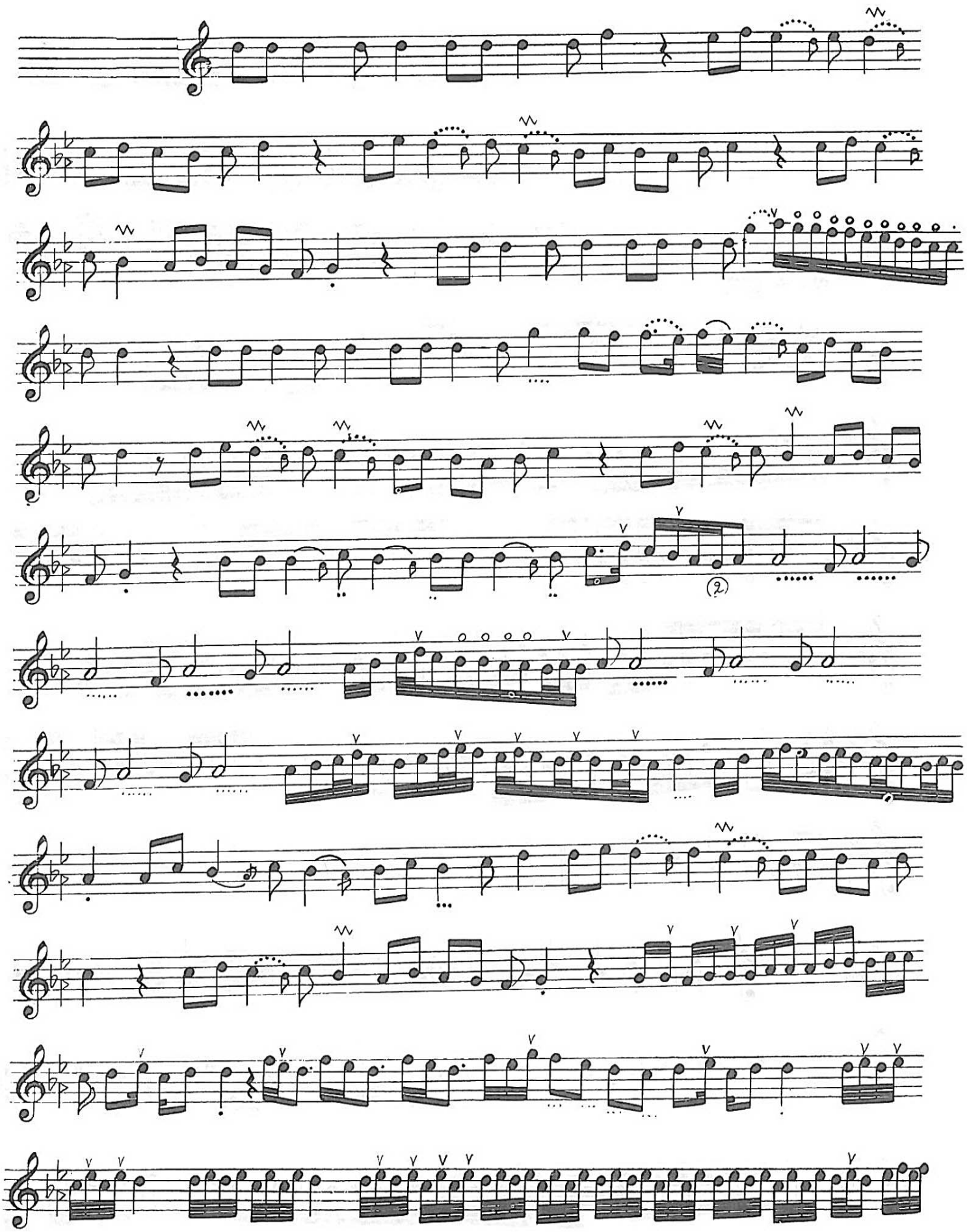
٦. يقولونَ
6. Yaquluna







٧. چهارپاره
7. Chahâr pâre





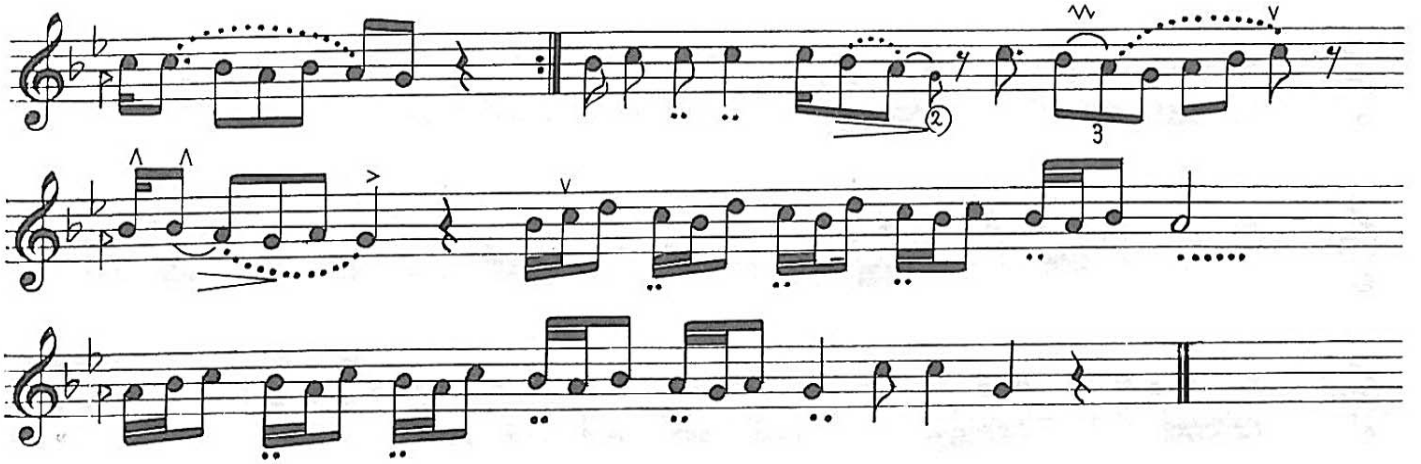
۸. گبری
8. Gabri





۹. غم‌انگیز
9. Gham-angiz

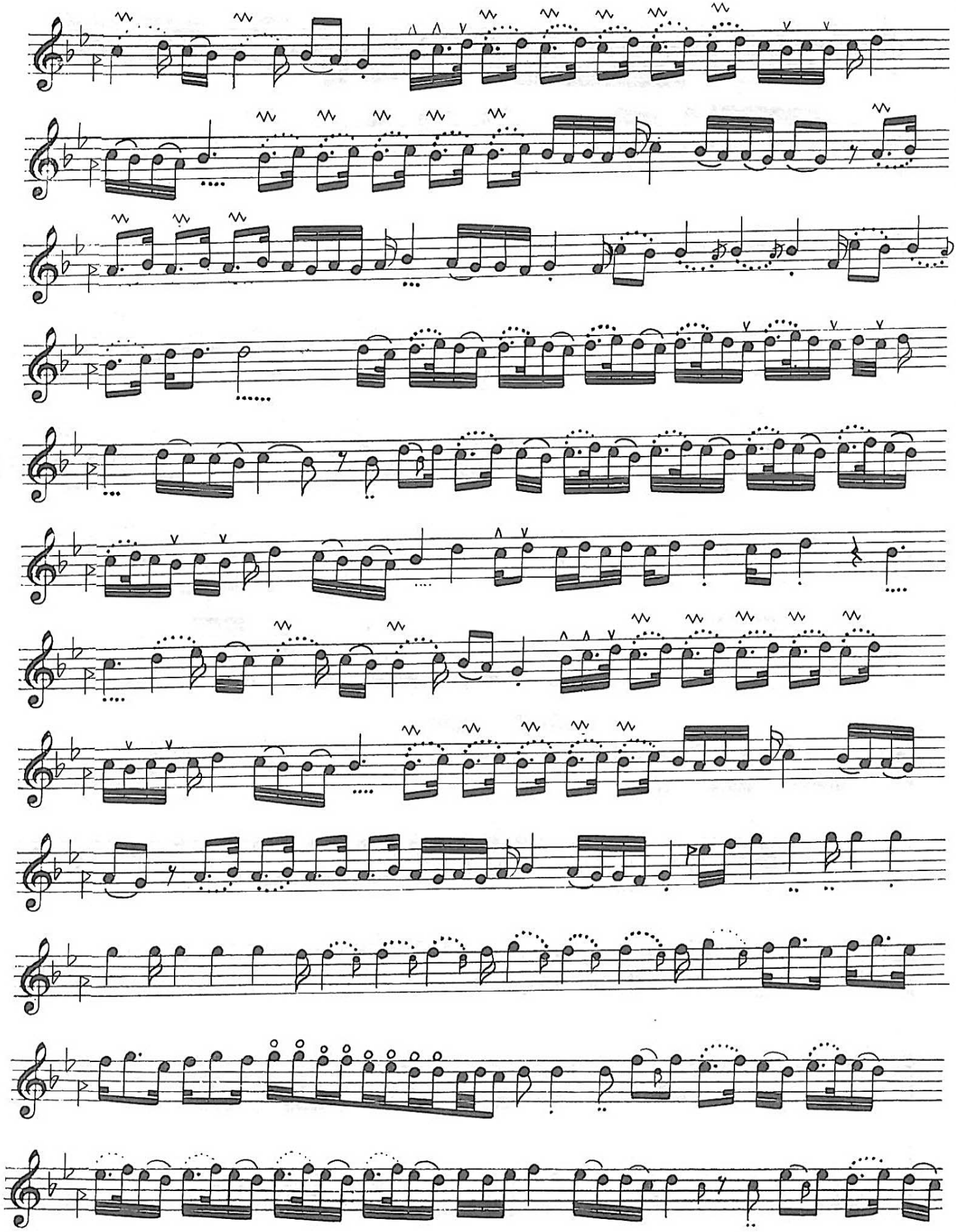




۱۰. گیلکی
10. Gilaki



Abu-'atâ

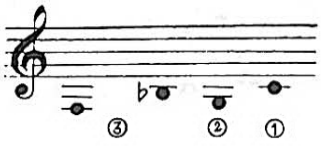




# آواز بیات ترک (۱۰'۱۳")

# Avâz-e Bayât-e Tork (10'13")

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1. Darâmad-e avval | 9. Naghme | ۹. نغمه | ۱. درآمد اول |
| 2. Dogâh, Forud | 10. Feyli | ۱۰. فِیلی | ۲. دوگاه، فرود |
| 3. Darâmad-e dovvom | 11. Gushe-ye Shekaste | ۱۱. گوشهٔ شکسته | ۳. درآمد دوم |
| 4. Darâmad-e sevvom | 12. Mehrabâni | ۱۲. مهربانی | ٤. درآمد سوم |
| 5. Hâji Hasani | 13. Jâme-darân | ۱۳. جامه‌دران | ٥. حاجی حسنی |
| 6. Baste-negâr | 14. Mehdi Zarrâbi | ۱٤. مهدی ضرابی | ٦. بسته‌نگار |
| 7. Zangule | 15. Ruh ol-arvâh | ۱٥. روح‌الارواح | ۷. زنگوله |
| 8. Khosravâni | | | ۸. خسروانی |



**Bayât-e tork**

۱. درآمد اول

1. Darâmad-e avval



۲. دوگاه، فرود

2. Dogâh, Forud

۳. درآمد دوم

3. Darâmad-e dovvom



٤. درآمد سوم
4. Darâmad-e sevvom





٥. حاجی حسنی
5. Hâji Hasani



٦. بسته‌نگار
6. Baste-negâr



٧. زنگوله
7. Zangule





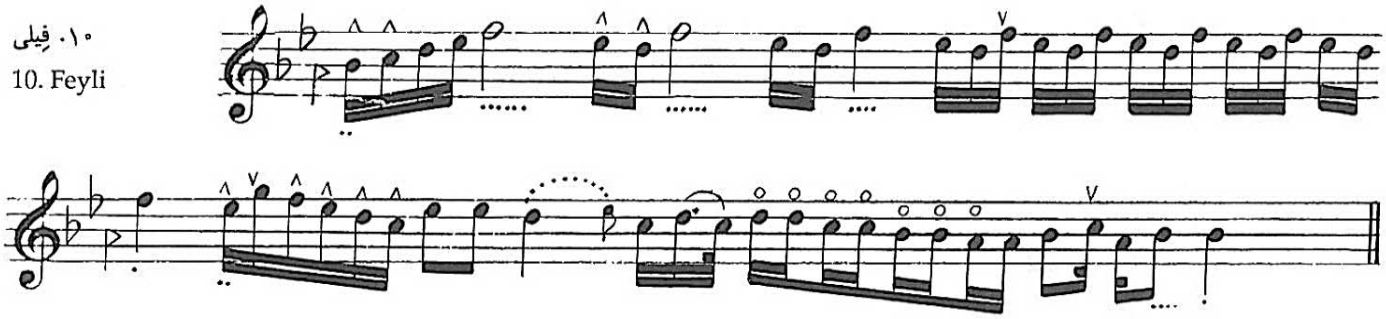
۸. خسروانی
8. Khosravâni



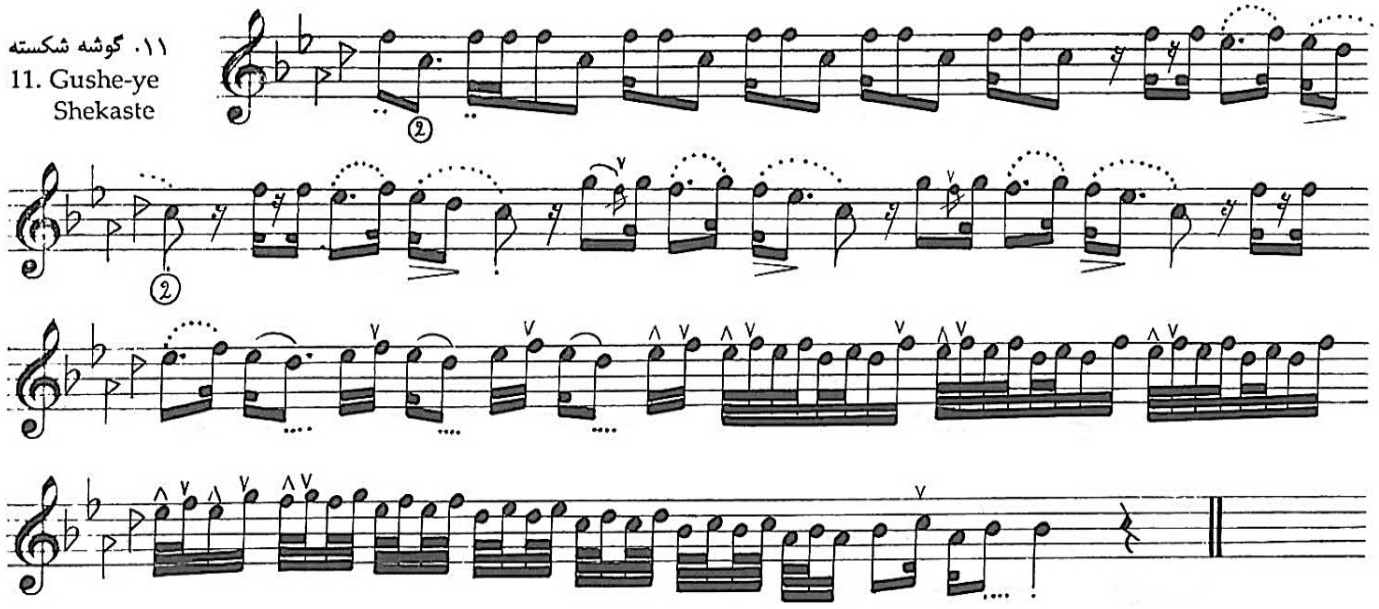
۹. نغمه
9. Naghme



۱۰. فیلی
10. Feyli



۱۱. گوشه شکسته
11. Gushe-ye Shekaste



۱۲. مهربانی
12. Mehrabâni



۱۳. جامه‌دران
13. Jâme-darân





١٤. مهدی ضرابی
14. Mehdi Zarrâbi

۱۵. روح‌الارواح

15. Ruh ol-arvâh



# آوازِ افشاری (۵′ ۳۵″)

# Avâz-e Afshâri (5′ 35″)

---

۱. درآمد

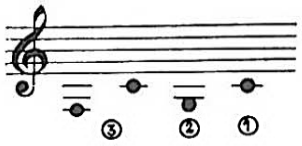
۲. بسته‌نگار

۳. گوشهٔ عراق

1. Darâmad

2. Baste-negâr

3. Gushe-ye 'Erâq



۱. درآمد
1. Darâmad

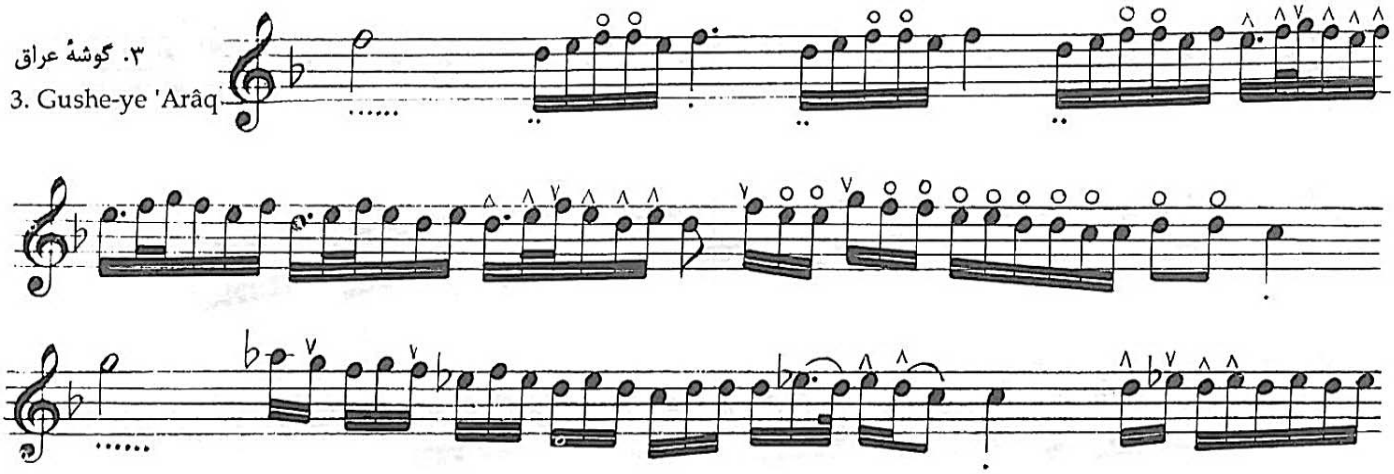


۲. بسته‌نگار
2. Baste-negâr


tr
②
tr




۳. گوشهٔ عراق
3. Gushe-ye 'Arâq



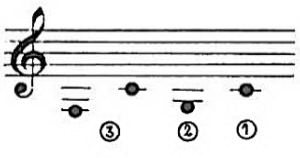

tr
tr
tr tr tr tr
tr



# آوا دشتی (۵'۱۰")

# Avâz-e Dashti (5'10")

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1. Darâmad | 4. Hâjiâni | ٤. حاجیانی | ۱. درآمد |
| 2. Owj | 5. Owj | ٥. اوج | ۲. اوج |
| 3. Bidegâni | | | ۳. بیدگانی |



۱. درآمد
1. Darâmad



۲. اوج
2. Owj



۳. بیدگانی
3. Bidegâni

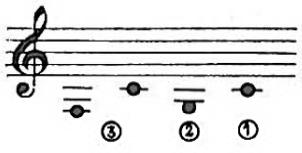

٤. حاجیانی
4. Hâjiâni
٥. اوج
5. Owj



# آواز بیات کُرد (۹′۴۵″)

# Avâz-e Bayât-e Kord (9'45")

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1. Darâmad-e avval | 5. Darâmad-e sevvom | ۵. درآمد سوم | ۱. درآمد اول |
| 2. Darâmad-e dovvom | 6. Darâmad-e chahârom | ۶. درآمد چهارم | ۲. درآمد دوم |
| 3. Bastenegâr | 7. Qatâr | ۷. قطار | ۳. بسته‌نگار |
| 4. Hâji Hasani | 8. Qarâ'i | ۸. قَرائی | ٤. حاجی حسنی |



۱. درآمد اول

1. Darâmad-e avval



۲. درآمد دوم
2. Darâmad-e dovvom




۳. بسته‌نگار
3. Baste-negâr
٤. حاجی حسنی
4. Hâji Hasani
٥. درآمد سوم
5. Darâmad-e sevvom


۶. درآمد چهارم
6. Darâmad-e chahârom



۷. قطار
7. Qatâr





۸. قَرائی
8. Qarâ'i





# دستگاه سه‌گاه ( ۲۰ ' ۴۵ " )

# Dastgâh-e Segâh ( 20' 45" )

---

۱. چهار مضراب
۲. درآمد
۳. نغمه
٤. کرشمه با مویه
٥. زنگ شتر
٦. زابل
۷. بسته‌نگار
۸. مویه
۹. مخالف
۱۰. حاجی حسنی
۱۱. بسته‌نگار
۱۲. مغلوب
۱۳. نغمهٔ مغلوب
۱٤. حزین
۱٥. مویه
۱٦. رُهاب
۱۷. مسیحی
۱۸. شاه خطایی
۱۹. تخت طاقدیس (تخت کاووس)
۲۰. رنگ دلگشا

1. Chahâr-mezrâb
2. Darâmad
3. Naghme
4. Kereshme bâ Muye
5. Zang-e shotor
6. Zâbol
7. Baste-negâr
8. Muye
9. Mokhâlef
10. Hâji Hasani
11. Baste-negâr
12. Maghlub
13. Naghme-ye Maghlub
14. Hazin
15. Muye
16. Rohâb
17. Masihi
18. Shâh Khatâ'i
19. Takht-e Tâqdis (Takht-e Kâvus)
20. Reng-e Delgoshâ



۱. چهار مضراب
1. Chahâr-mezrâb



۲. درآمد
2. Darâmad



۳. نغمه
3. Naghme



٤. کرشمه با مویه
4. Kereshme bâ Muye

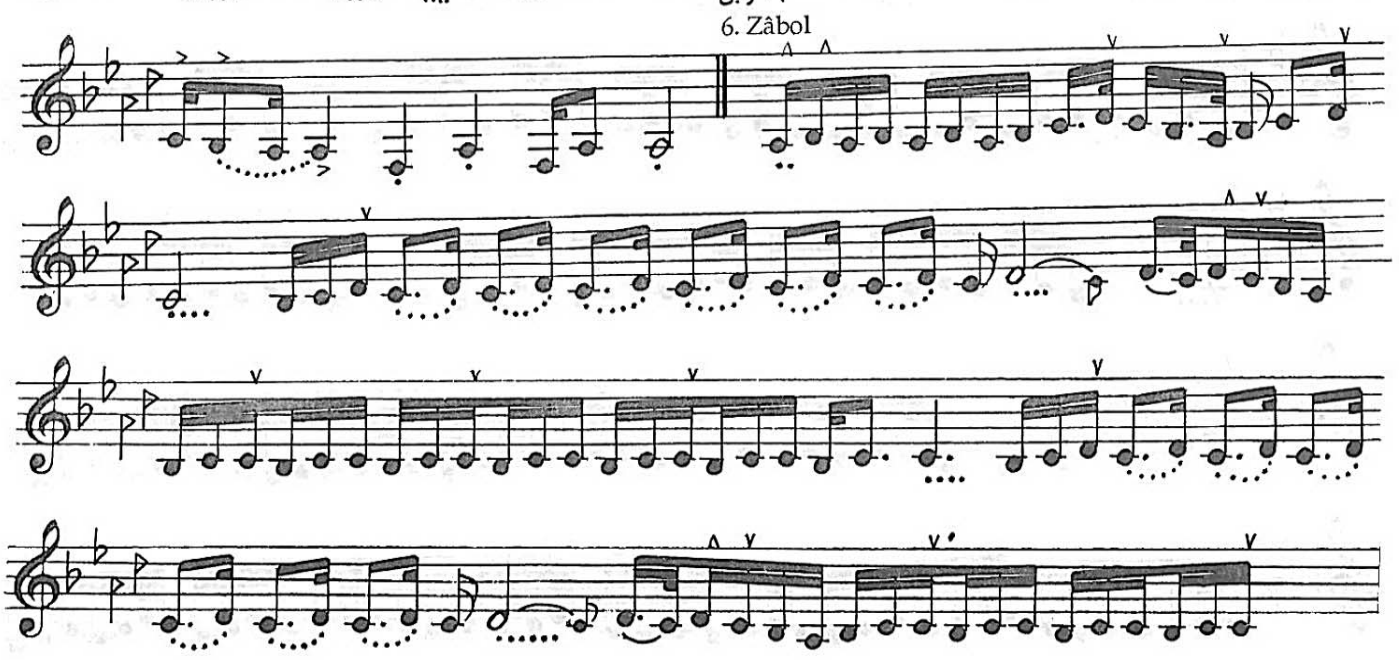




۵. زنگ شتر
5. Zang-e shotor



۶. زابل
6. Zâbol





۷. بسته‌نگار
7. Baste-negâr

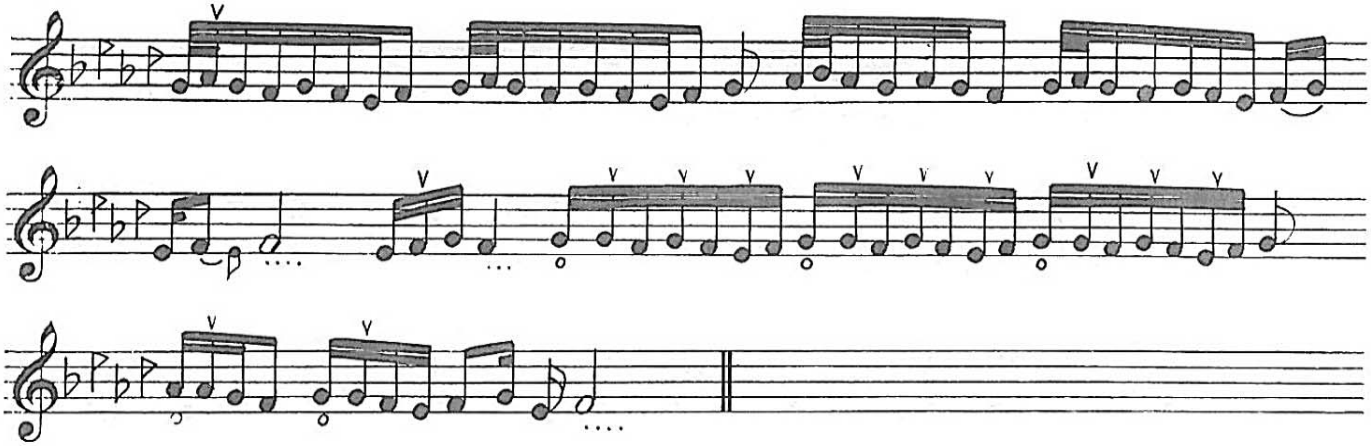




۸. مویه
8. Muye

۹. مخالف
9. Mokhâlef





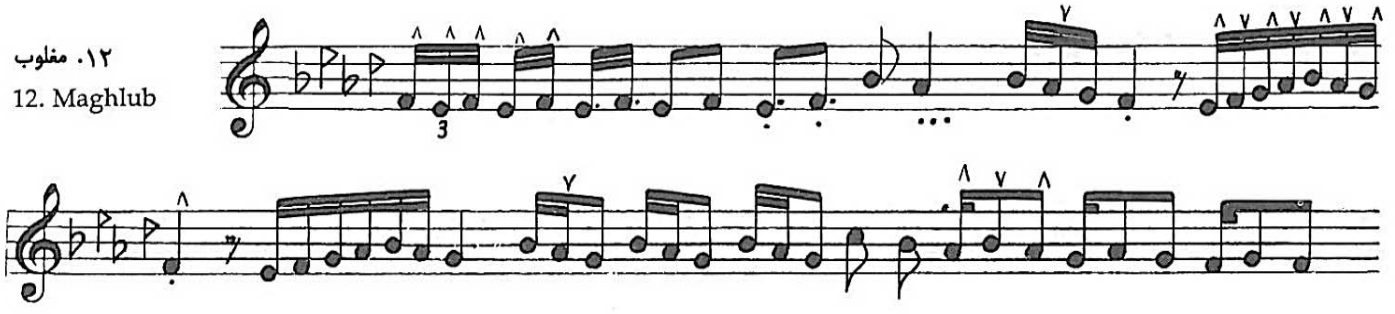
۱۰. حاجی حسنی
10. Hâji Hasani



۱۱. بسته‌نگار
11. Baste-negâr

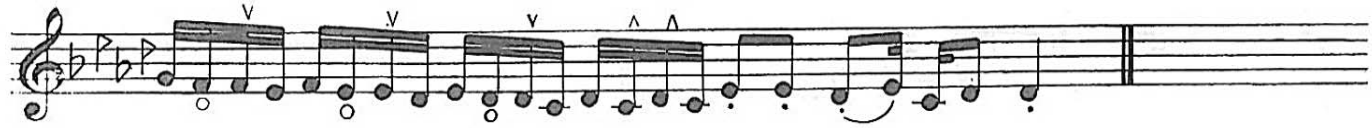


۱۲. مغلوب
12. Maghlub



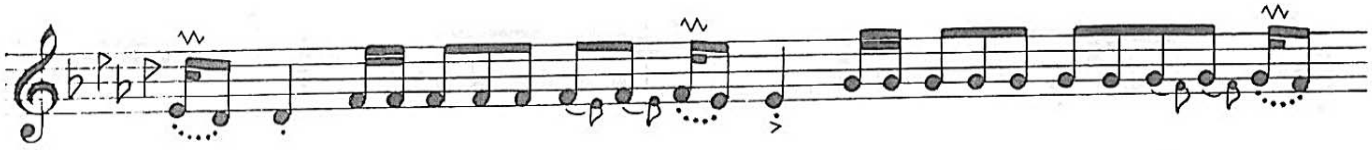
۱۳. نغمهٔ مغلوب
13. Naghme-ye Maghlub



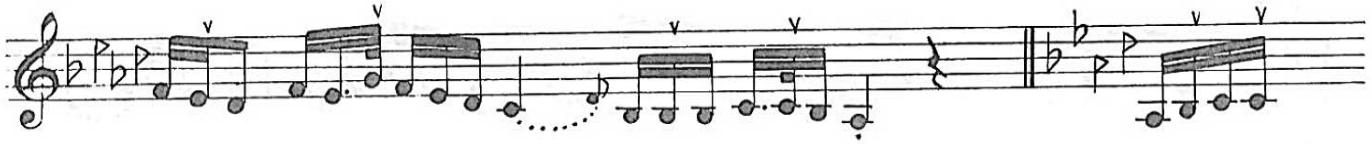


١٤. حزين
14. Hazin













١٥. مويه
15. Muye











۱۶. رُهاب
16. Rohâb



۱۷. مسیحی
17. Masihi



۱۸. شاه خطایی
18. Shâh Khatâ'i

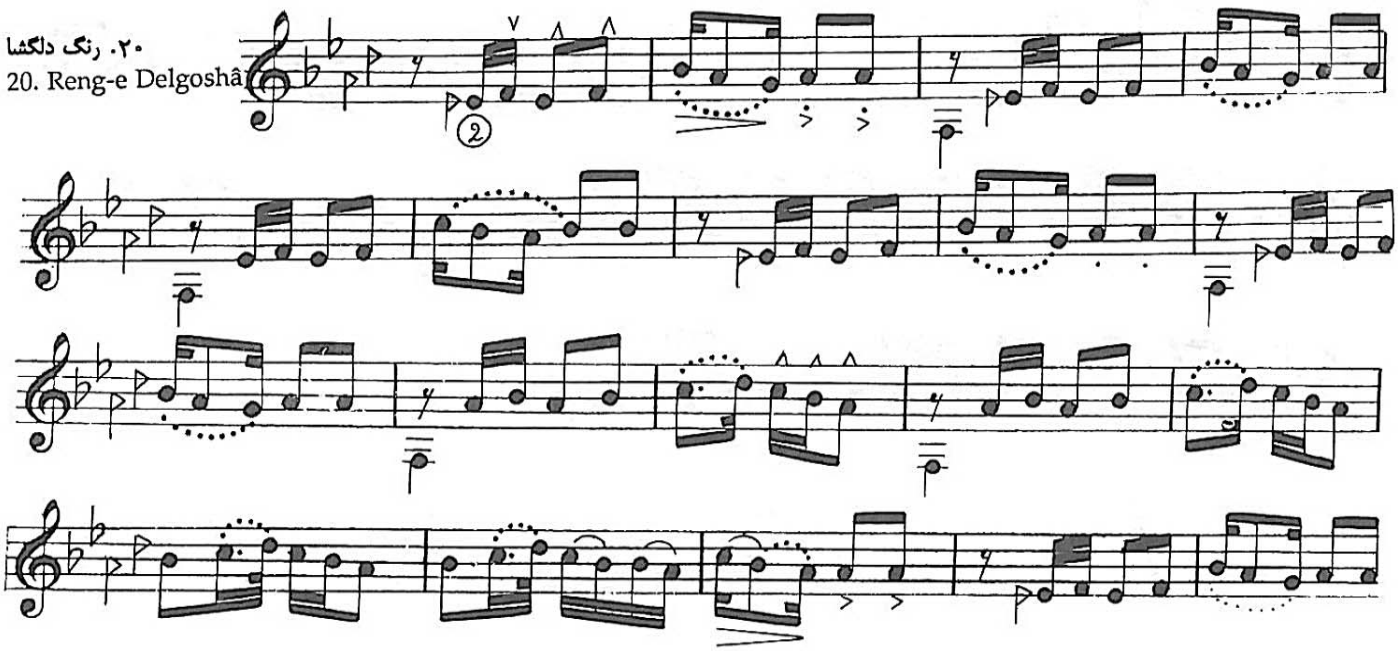




۱۹. تخت طاقدیس
(تخت کاووس)
19.Takht-e Tâqdis
(Takht-e Kâvus)



۲۰. رنگ دلگشا
20. Reng-e Delgoshâ





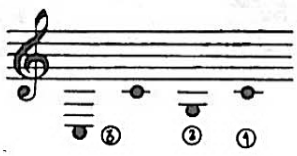


# دستگاه چهارگاه (۳۹ ′۲۰ ″)

# Dastgâh-e Chahârgâh (39' 20")

۱. درآمد اول
۲. درآمد دوم
۳. درآمد سوم: پیش‌زنگوله و زنگوله
٤. درآمد چهارم
٥. نغمه
٦. کرشمه و کرشمه با مویه
۷. زنگ شتر
۸. زابل
۹. بسته‌نگار
۱۰. مویه
۱۱. حصار
۱۲. قسمت دوم
۱۳. قسمت سوم با چهار مضراب
۱٤. پس حصار
۱٥. مویه
۱٦. مخالف
۱۷. قسمت دوم
۱۸. حاجی حسنی
۱۹. بسته‌نگار
۲۰. مغلوب
۲۱. نغمهٔ مغلوب
۲۲. حَزین
۲۳. حُدی
۲٤. پهلوی
۲٥. رَجَز
۲٦. منصوری
۲۷. قسمت دوم
۲۸. قسمت سوم
۲۹. لزگی
۳۰. متن و حاشیه
۳۱. رنگ شهرآشوب

1. Darâmad-e avval
2. Darâmad-e dovvom
3. Darâmad-e sevvom:
   (Pish Zangule va Zangule)
4. Darâmad-e chahârom
5. Naghme
6. Kereshme
   va Kereshme bâ Muye
7. Zang-e shotor
8. Zâbol
9. Baste-negâr
10. Muye
11. Hesâr
12. Qesmat-e dovvom
13. Qesmat-e sevvom
    bâ Chahâr-mezrâb
14. Pas Hesâr
15. Muye
16. Mokhâlef
17. Qesmat-e dovvom
18. Hâji Hasani
19. Baste-negâr
20. Maghlub
21. Naghme-ye
    Maghlub
22. Hazin
23. Hodi
24. Pahlavi
25. Rajaz
26. Mansuri
27. Qesmat-e dovvom
28. Qesmat-e sevvom
29. Lezgi
30. Matn va Hâshie
31. Reng-e Shahr-
    âshub



۱. درآمد اول
1. Darâmad-e avval



۲. درآمد دوم
2. Darâmad-e dovvom




۳. درآمد سوم:
پیش‌زنگوله و زنگوله
3. Darâmad-e sevvom
(Pish Zangule va
Zangule)
٤. درآمد چهارم
4. Darâmad-e
chahârom



۵. نغمه
5. Naghme



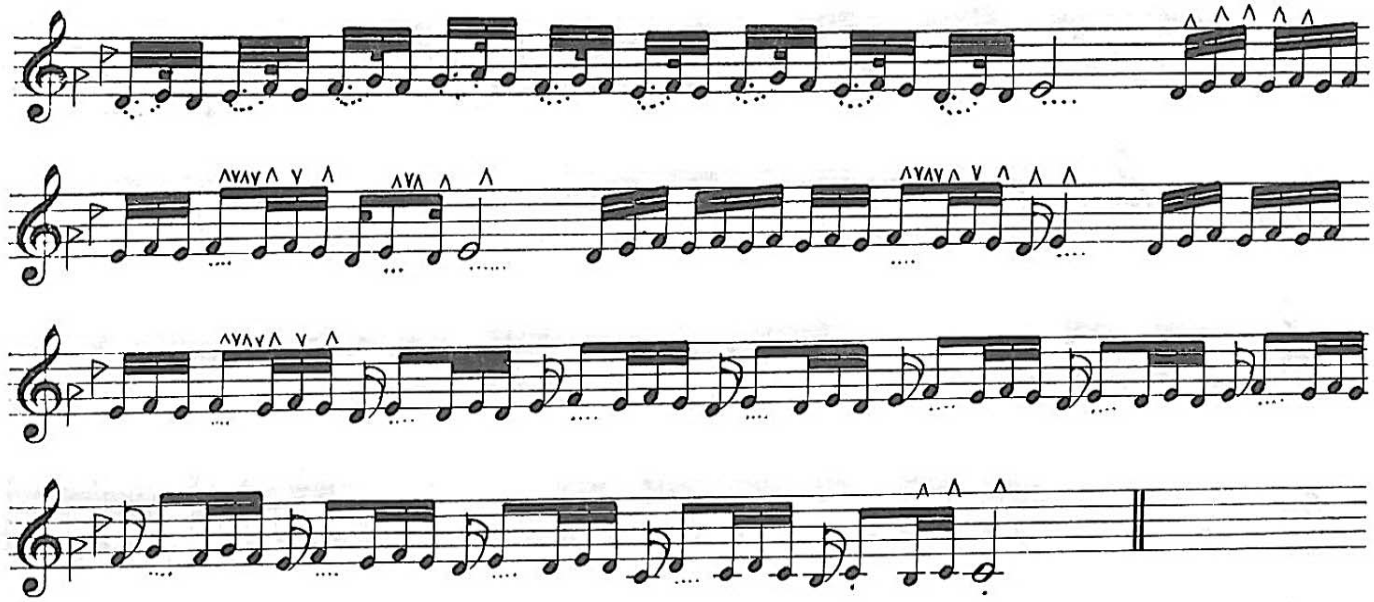

۶. کرشمه و
کرشمه با مویه
6. Kereshme va
Kereshme bâ
Muye



۷. زنگ شتر
7. Zang-e shotor




۸. زابل
8. Zâbol
accel
۹. بسته‌نگار
9. Baste-negâr



۱۰. مویه
10. Muye





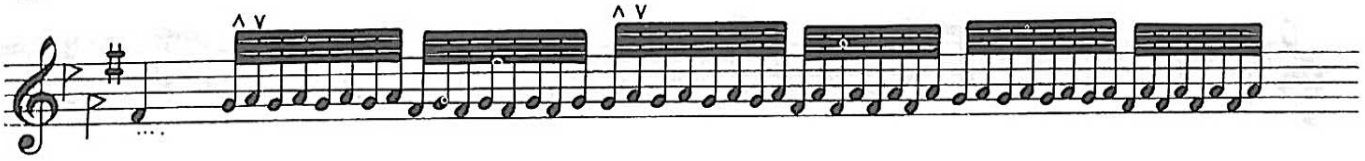
۱۱. حصار
11. Hesâr

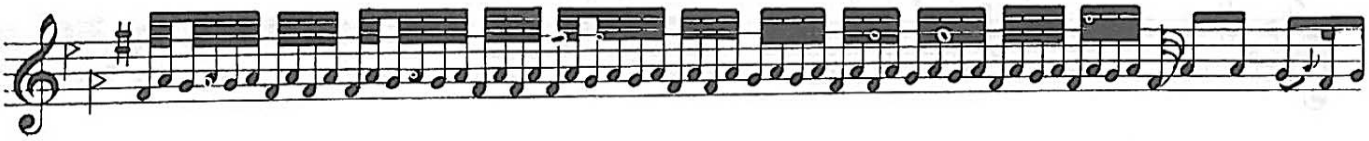






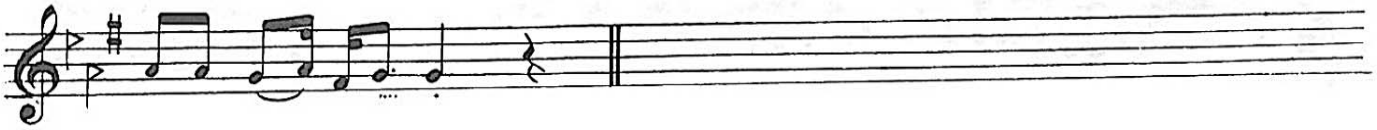








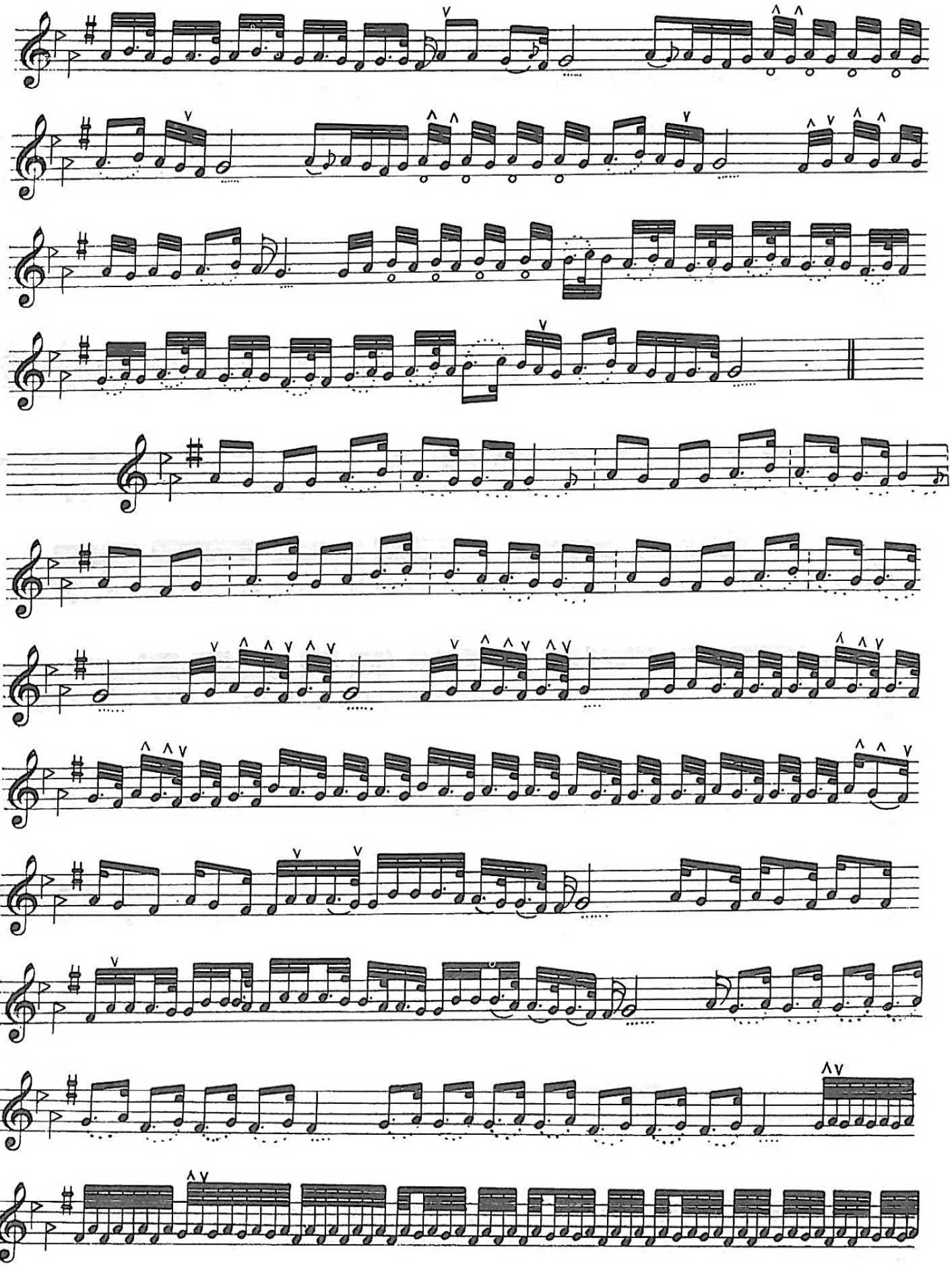


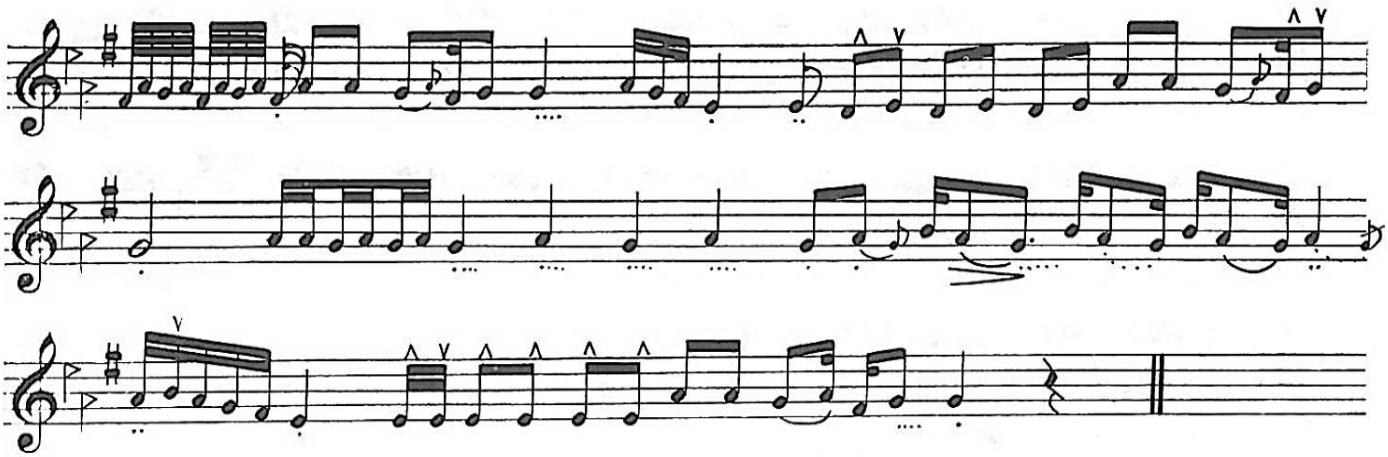


۱۲. قسمت دوم
12. Qesmat-e dovvom









۱۳. قسمت سوم
با چهار مضراب
13. Qesmat-e sevvom bâ Chahâr-mezrâb





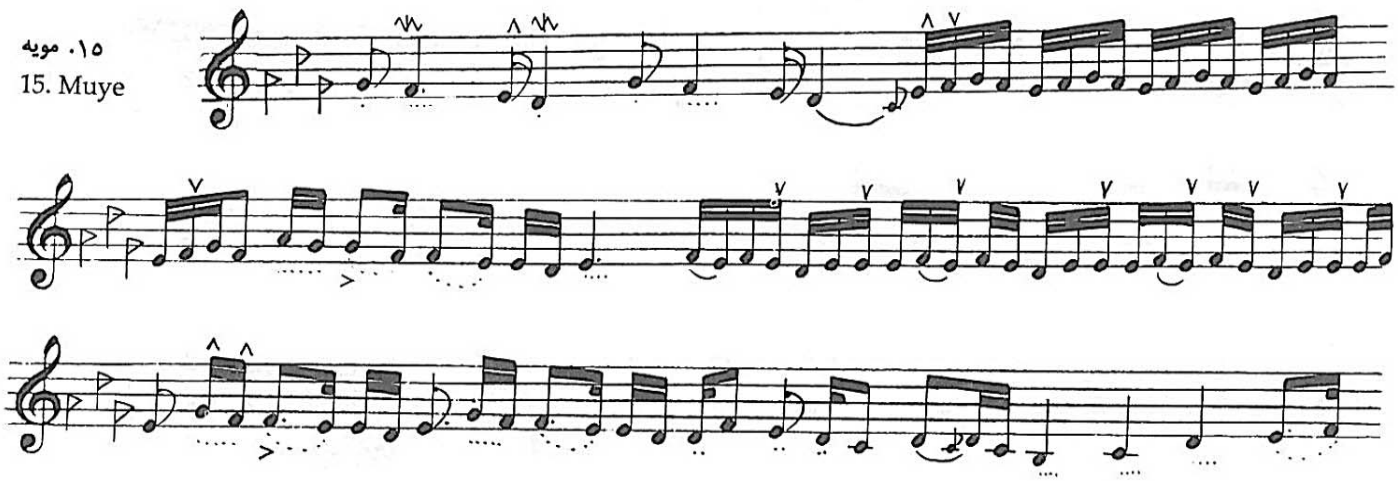


۱۴. پس حصار
14. Pas Hesâr





۱۵. مویه
15. Muye





۱۶. مخالف
16. Mokhâlef

۱۷. قسمت دوم
17. Qesmat-e dovvom

۱۸. حاجی حسنی
18. Hâji Hasani




۱۹. بسته‌نگار
19. Baste-negâr
۲۰. مغلوب
20. Maghlub

۲۱. نغمهٔ مغلوب
21. Naghme-ye Maghlub

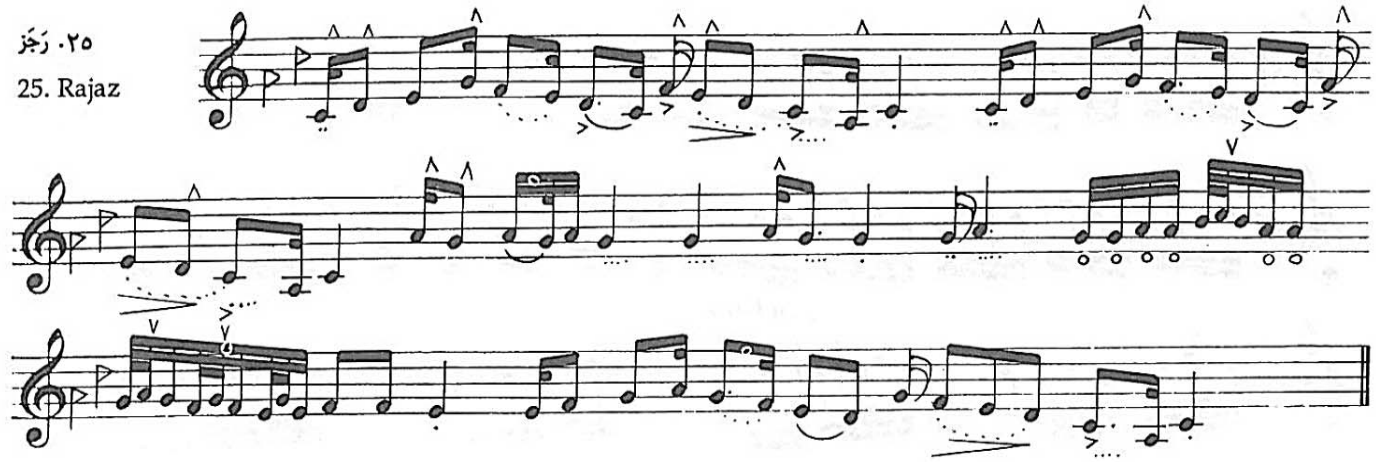



۲۲. حَزین
22. Hazin
rall
۲۳. حُدی
23. Hodi

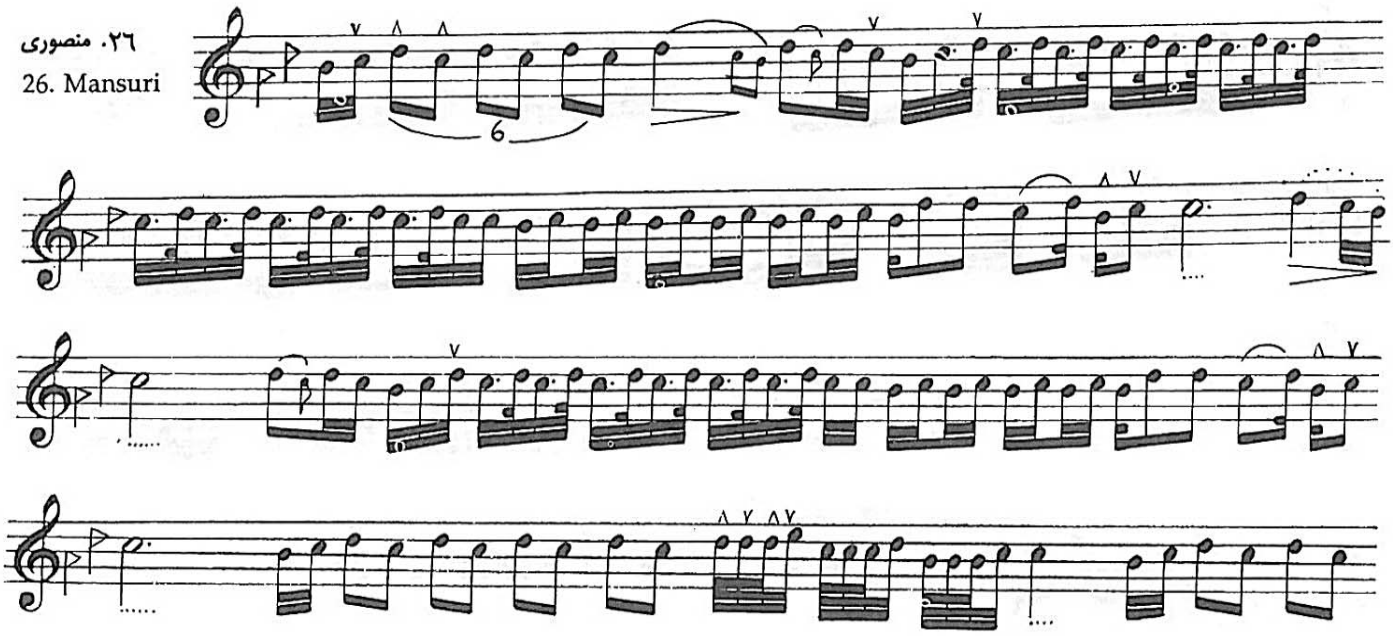
۲۴. پهلوی
24. Pahlavi

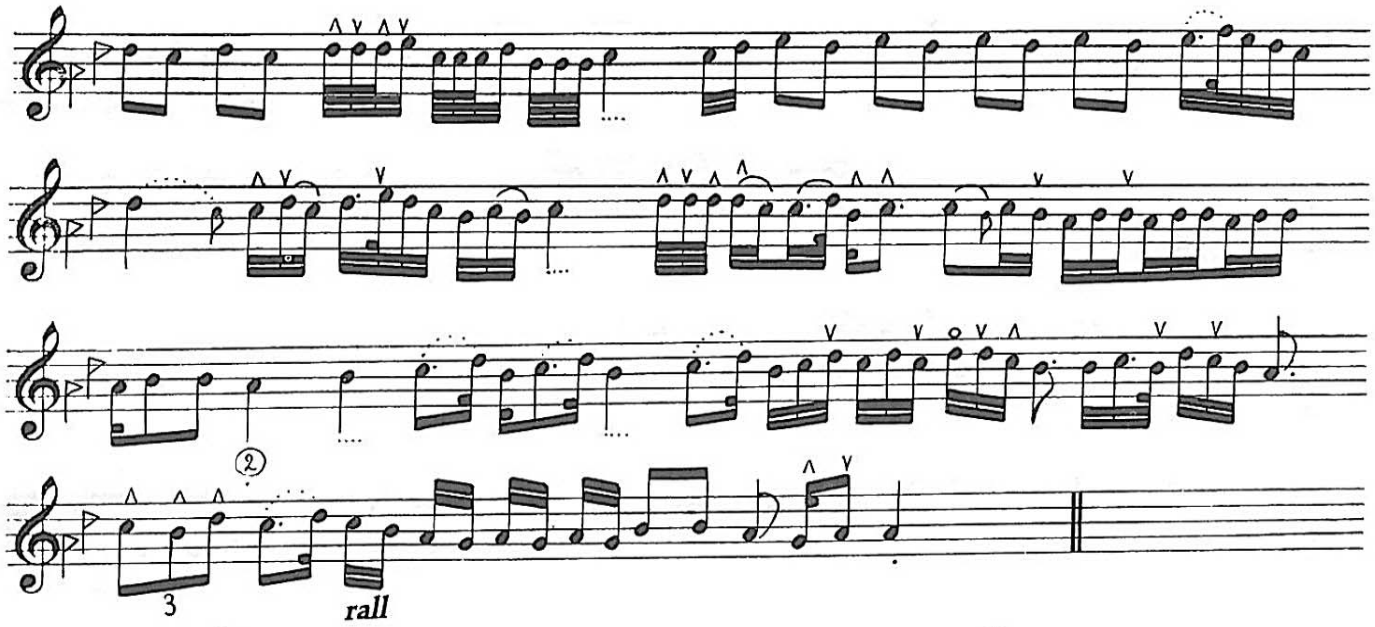


۲۵. رَجَز
25. Rajaz



۲۶. منصوری
26. Mansuri





rall

۲۷. قسمت دوم
27. Qesmat-e dovvom



Piu lento



۲۸. قسمت سوم
28. Qesmat-e sevvom

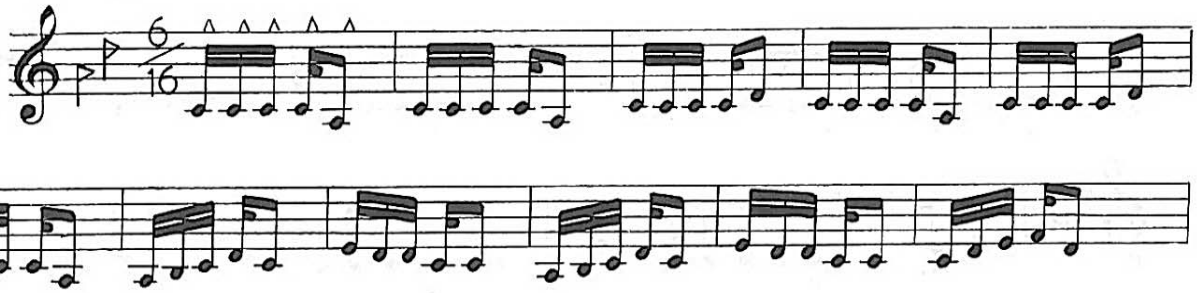


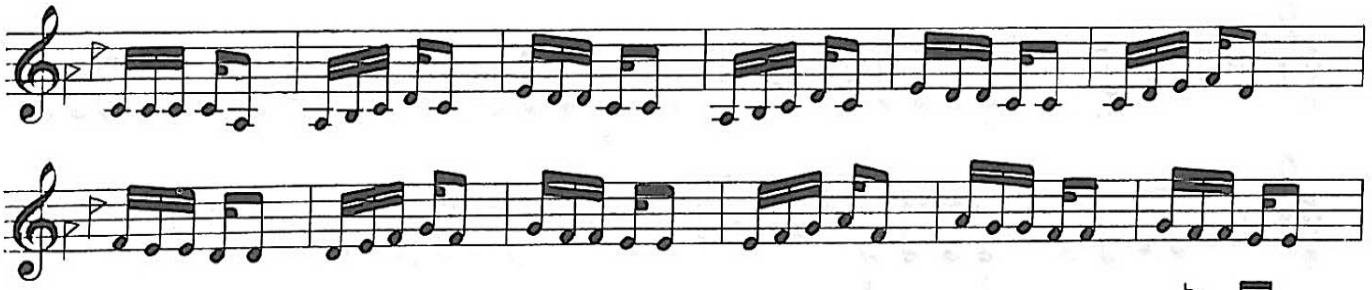
۲۹. لزگی
29. Lezgi

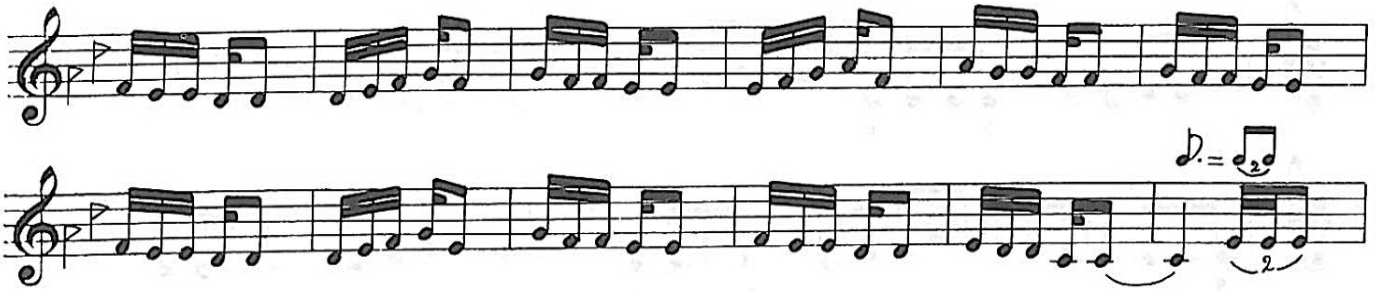


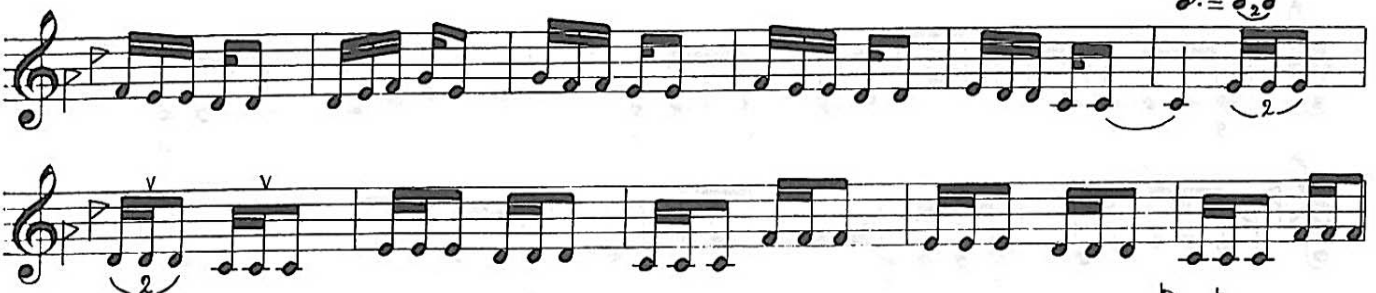


۳۰. متن و حاشیه
30. Matn va Hâshie













۳۱. رنگ شهرآشوب
31. Reng-e Shahr-âshub













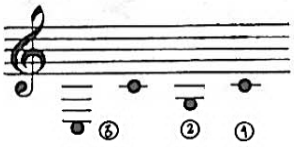


# دستگاه ماهور (۴۰' ۳۰")

# Dastgâh-e Mâhur (40' 30")

۱. درآمد
۲. کرشمه
۳. آواز
٤. مقدمهٔ داد
٥. داد
٦. مجلس‌افروز
۷. خسروانی
۸. دلکش
۹. چهار مضراب
۱۰. فرود
۱۱. خاوران
۱۲. طرب‌انگیز
۱۳. نیشابورك
۱٤. نصیرخانی یا طوسی
۱٥. چهارپاره یا مرادخانی
۱٦. فِیلی
۱۷. ماهور صغیر
۱۸. آذربایجانی
۱۹. حصار ماهور (ابول)
۲۰. زنگوله
۲۱. نغمه
۲۲. زیرافکند
۲۳. نیریز
۲٤. شکسته
۲٥. قسمت دوم
۲٦. قسمت سوم
۲۷. عراق
۲۸. نهیب
۲۹. مُحَیّر
۳۰. آشور آوند
۳۱. اصفهانك
۳۲. حَزین
۳۳. کرشمه
۳٤. زنگوله
۳٥. راك هندی
۳٦. راك کشمیر
۳۷. راك عبدالله
۳۸. کرشمهٔ راك و سفیر راك
۳۹. رنگ حَربی
٤۰. رنگ یك چوبه
٤۱. رنگ شَلَخو
٤۲. ساقی‌نامه
٤۳. کشته مرده
٤٤. صوفی‌نامه

1. Darâmad
2. Kereshme
3. Avâz
4. Moqaddame-ye Dâd
5. Dâd
6. Majles Afruz
7. Khosravâni
8. Delkash
9. Chahâr-mezrâb
10. Forud
11. Khâvarân
12. Tarab-angiz
13. Neyshâburak
14. Nasir khâni (Tusi)
15. Chahâr pâre (Morâd Khâni)
16. Feyli
17. Mâhur-e saghir
18. Azarbâyjâni
19. Hesâr-e Mâhur (Abol)
20. Zangule
21. Naghme
22. Zir-afkand
23. Neyriz
24. Shekaste
25. Qesmat-e dovvom
26. Qesmat-e sevvom
27. 'Arâq
28. Nahib
29. Mohayyer
30. Ashur-âvand
31. Esfahânak
32. Hazin
33. Kereshme
34. Zangule
35. Râk-e hendi
36. Râk-e keshmir
37. Râk-e 'Abdollâh
38. Kereshme-ye Râk va Safir-e Râk
39. Reng-e Harbi
40. Reng-e Yek chube
41. Reng-e Shalakhu
42. Sâqi-nâme
43. Koshte- morde
44. Sufi-nâme



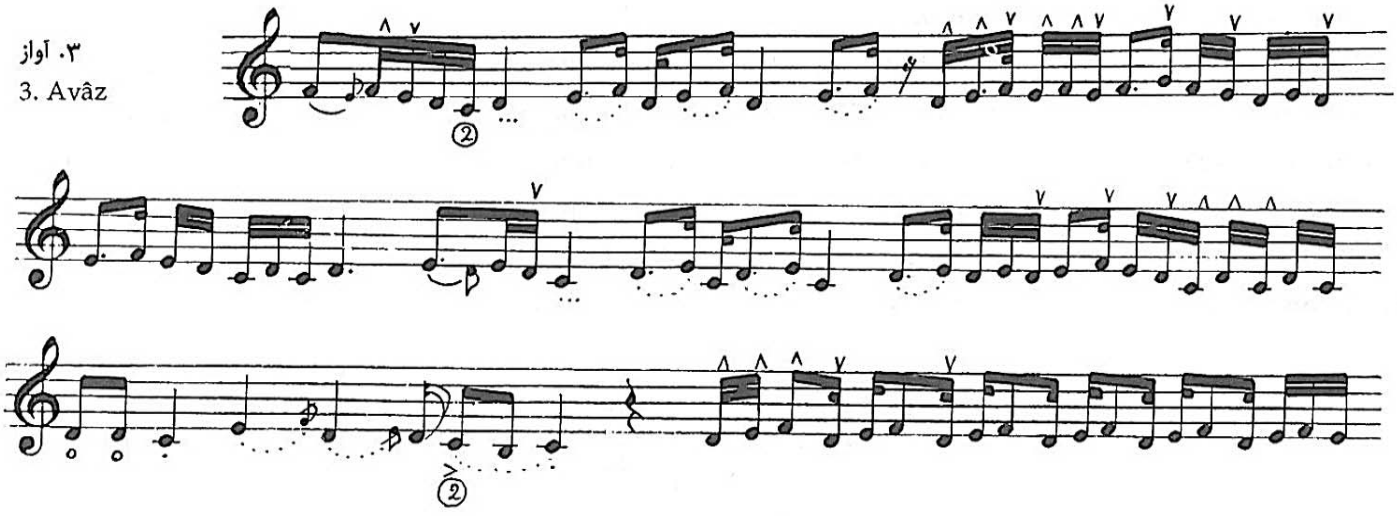
۱. درآمد
1. Darâmad



۲. کرشمه
2. Kereshme

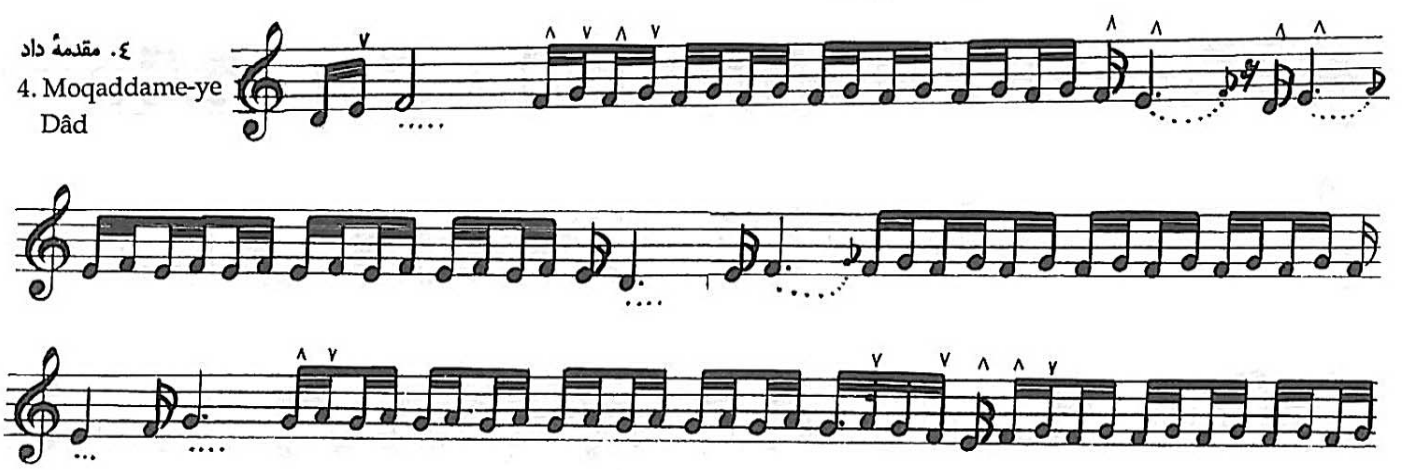


۳. آواز
3. Avâz





٤. مقدمهٔ داد
4. Moqaddame-ye Dâd




۵. داد
5. Dâd
Più lento
٦. مجلس افروز
6. Majles Afruz



۷. خسروانی
7. Khosravâni



۸. دلکش
8. Delkash



۹. چهار مضراب
9. Chahâr-mezrâb




۱۰. فرود
10. Forud



۱۱. خاوران
11. Khâvarân





۱۲. طرب‌انگیز
12. Tarab-angiz




۱۳. نیشابورک
13. Neyshâburak



١٤. نصیرخانی یا طوسی
14. Nasir khâni (Tusi)





۱۵. چهارپاره یا مرادخانی
15. Chahâr pâre
(Morâd Khâni)

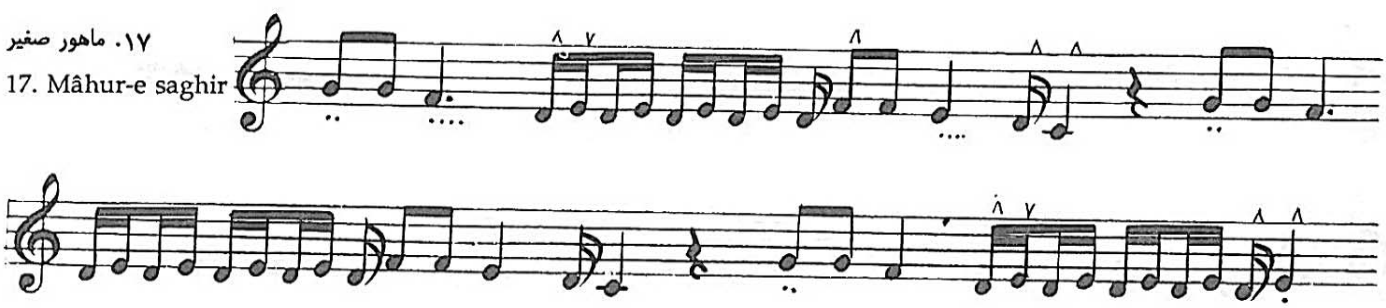




۱۶. فِیلی
16. Feyli



۱۷. ماهور صغیر
17. Mâhur-e saghir





۱۸. آذربایجانی
18. Azarbâyjâni



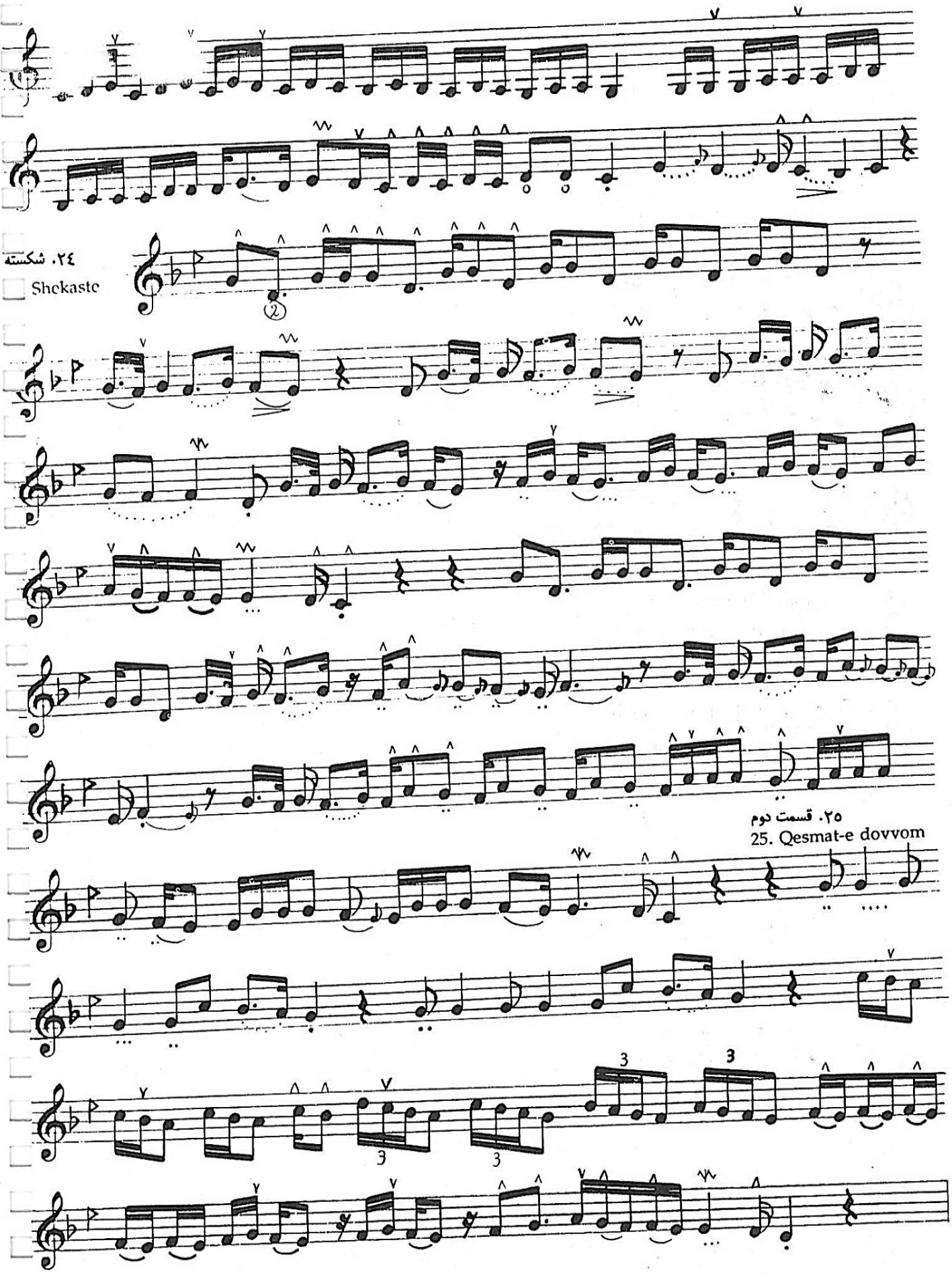
۱۹. حصار ماهور (ابول)
19. Hesâr-e Mâhur (Abol)



۲۰. زنگوله
20. Zangule

۲۱. نغمه
21. Naghme


۲۲. زیرافکند
22. Zir-afkand
۲۳. نیریز
23. Neyriz



۲۴. شکسته
Shekaste

۲۵. قسمت دوم
25. Qesmat-e dovvom

Mâhur

۲۶. قسمت سوم

26. Qesmat-e sevvom



۲۷. عراق

27. 'Arâq




۲۸. نهیب
28. Nahib
۲۹. مُحَیّر
29. Mohayyer
۳۰. اشور آوند
. Ashur-âvand

Mâhur



۳۱. اصفهانك
31. Esfahânak

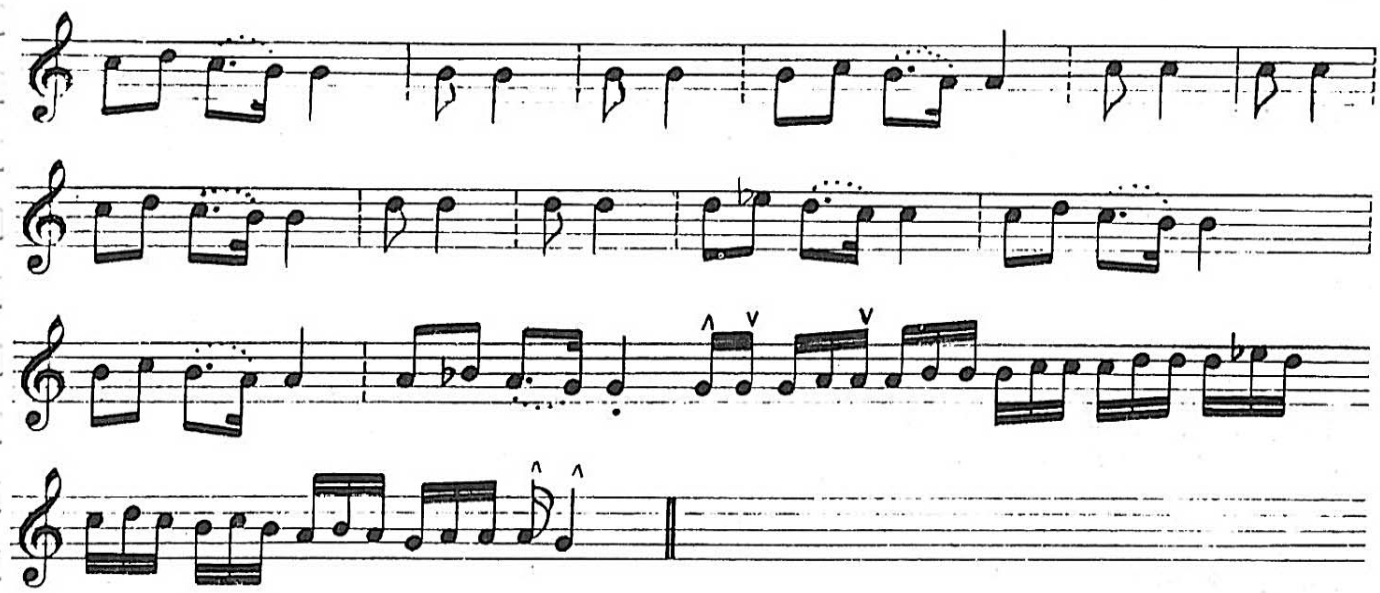


۳۲. حَزین
32. Hazin

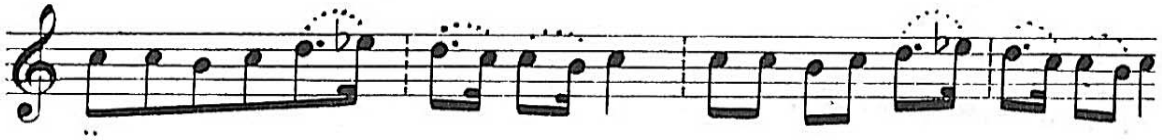


۳۳. کرشمه
33. Kereshme





٣٤. زنگوله
34. Zangule



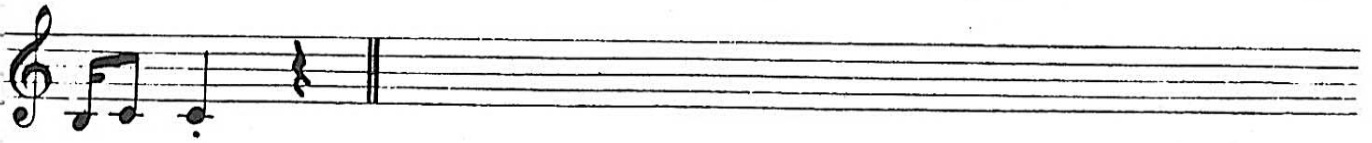








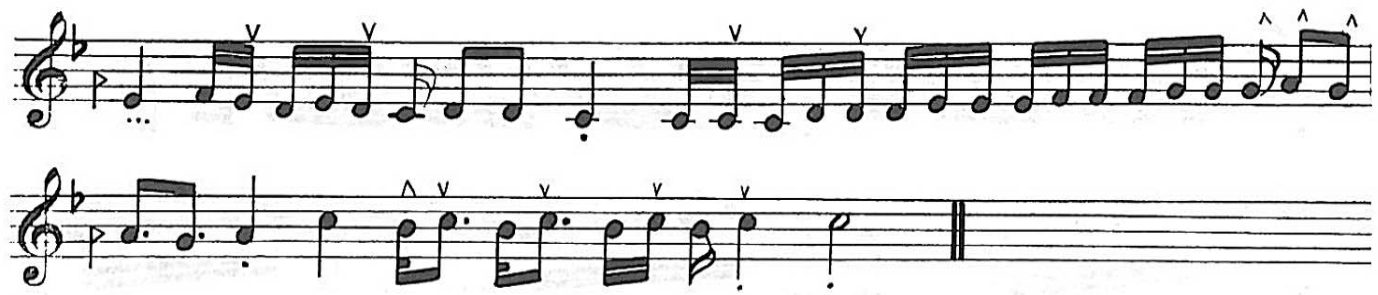
*accel*





٣٥. راك هندی
35. Râk-e hendi


Mähur





٣٦. راك كشمير
36. Râk-e Keshmir













٣٧. راك عبدالله
37. Râk-e 'Abdollâh











۳۸. کرشمهٔ راک
و سفیر راک
38. Kereshme-ye
Râk va
Safir-e Râk





۳۹. رنگ حَربی
39. Reng-e Harbi





٤٠. رنگ يك چوبه

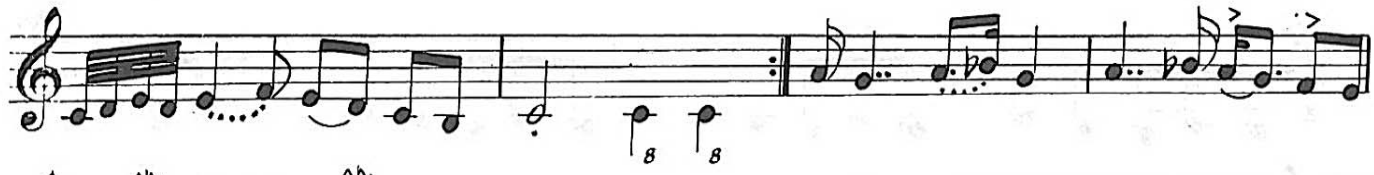
40. Reng-e Yek chube




۴۱. رنگ شَلَخو
41. Reng-e Shalakhu
♩. = 70
1
2
8
tr
tr♭

۴۲. ساقی‌نامه
42. Sâqi-nâme









۴۳. کشته مرده
43. Koshte-morde













۴۴- صوفی‌نامه
44. Sufi-nâme





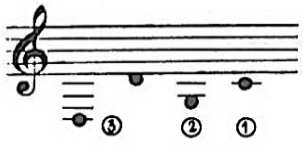


# دستگاه همایون (۲۸' ۳۰")

# Dastgâh-e Homâyun (28' 30")

۱. چهار مضراب
۲. درآمد اول
۳. درآمد دوم: زنگ شتر
٤. مَوالیان
٥. چکاوک
٦. طرز
۷. بیداد
۸. بیداد کت
۹. نی داود
۱۰. باوی
۱۱. سوز و گداز
۱۲. ابول چپ
۱۳. لیلی و مجنون
۱٤. راوندی
۱٥. نوروز عرب
۱٦. نوروز صبا
۱۷. نوروز خارا
۱۸. نفیر
۱۹. فرنگ و شوشتری گردان
۲۰. شوشتری
۲۱. جامه‌دران
۲۲. راز و نیاز
۲۳. میگُلی
۲٤. (مؤالف)
۲٥. بختیاری با مؤالف
۲٦. عُزّال
۲۷. دِناسری
۲۸. رنگ فرح

1. Chahâr-mezrâb
2. Darâmad-e avval
3. Darâmad-e dovvom
( Zang-e shotor)
4. Mâvaliân
5. Chakâvak
6. Tarz
7. Bidâd
8. Bidâd-e kot
9. Ney-e Dâvud
10. Bâvi
11. Suz o godâz
12. Abol chap
13. Leylâ o Majnun
14. Râvandi
15. Nowruz-e 'arab
16. Nowruz-e sabâ
17. Nowruz-e khârâ
18. Nafir
19. Farang
va Shushtari gardân
20. Shushtari
21. Jâmedarân
22. Râz o niyâz
23. Meygoli
24. (Mo'âlef)
25. Bakhtiyâri
bâ Mo'âlef
26. 'Ozzâl
27. Denâseri
28. Reng-e Farah



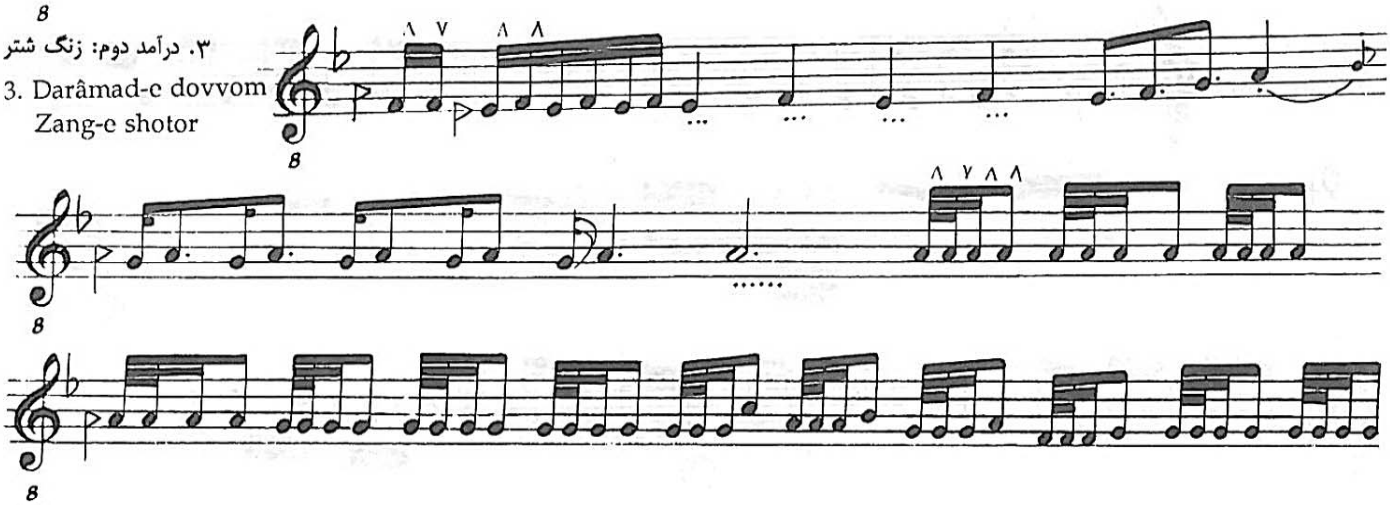
۱. چهار مضراب
1. Chahâr-mezrâb



۲. درآمد اول
2. Darâmad-e avval



۳. درآمد دوم: زنگ شتر
3. Darâmad-e dovvom
Zang-e shotor





٤. مَوالیان
4. Mâvaliân



۵. چکاوک
5. Chakâvak



٦. طرز
6. Tarz



۷. بیداد
7. Bidâd



۸. بیداد کت
8. Bidâd-e kot



۹. نی داود
9. Ney-e Dâvud

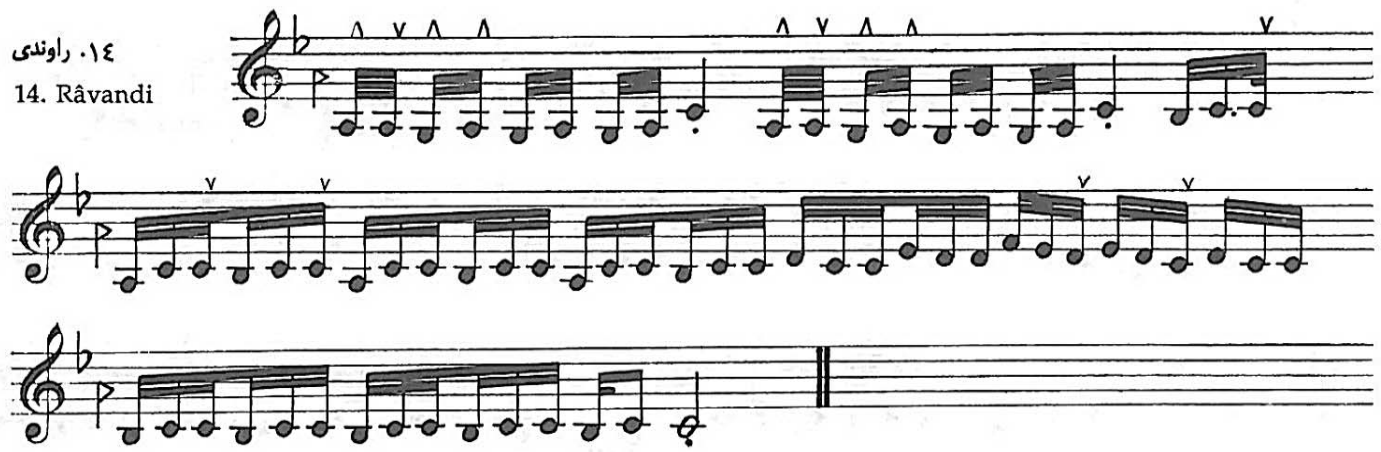


۱۰. باوی
10. Bâvi


۱۱. سوز و گداز
11. Suz o godâz


۱۲. ابول چپ
12. Abol chap
۱۳. لیلی و مجنون
13. Leyli o Majnun
tr

۱۴. راوندی
14. Râvandi



۱۵. نوروز عرب
15. Nowruz-e 'arab



۱۶. نوروز صبا
16. Nowruz-e sabâ



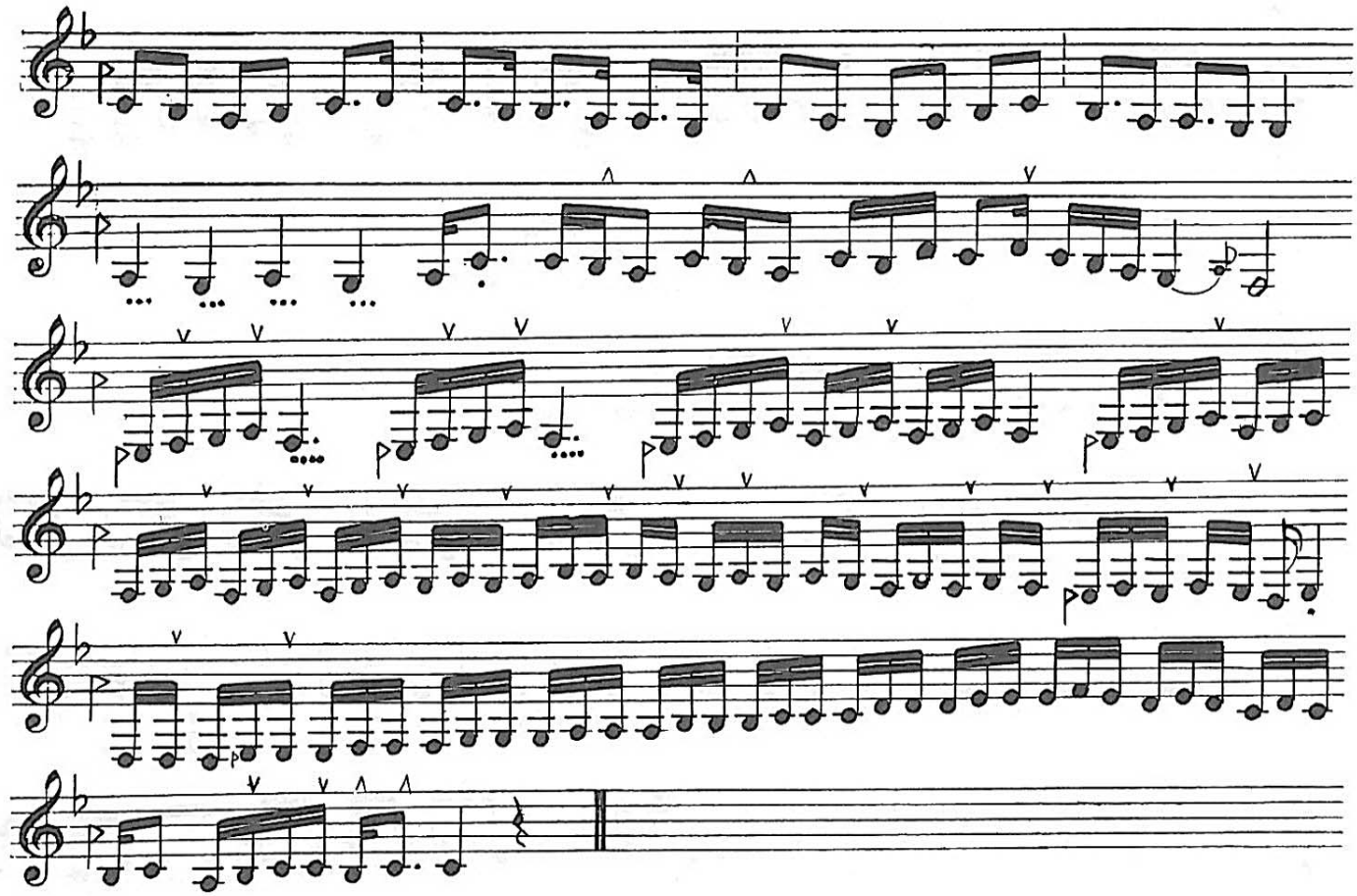


۱۷. نوروز خارا
17. Nowruz-e khârâ



۱۸. نَفیر
18. Nafir

۱۹. فرنگ و شوشتری گردان
19. Farang, Shushtari gardân



۲۰. شوشتری
20. Shushtari





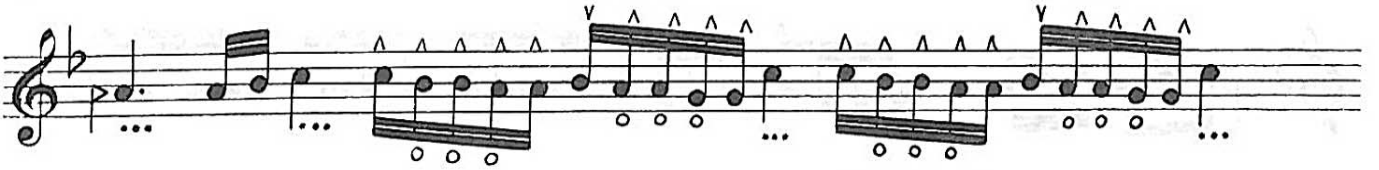
۲۱. جامه‌دران
21. Jâmedarân

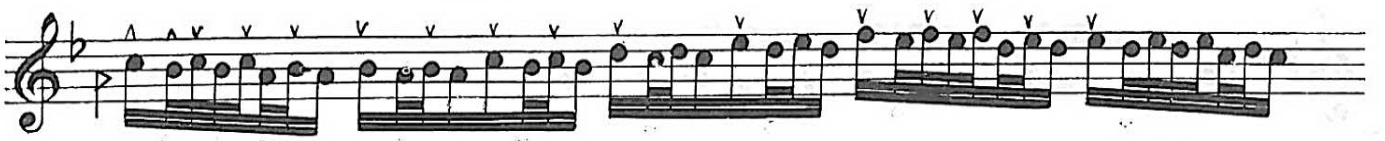


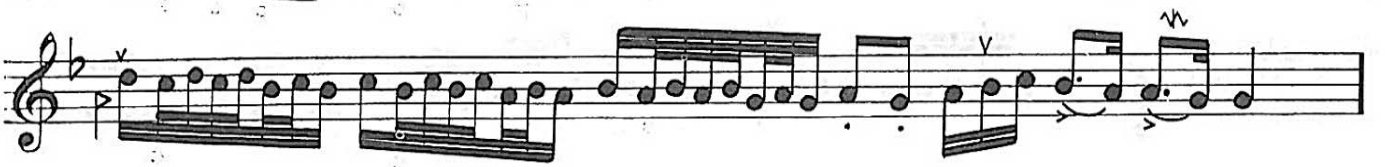












۲۲. راز و نیاز
22. Râz o niyâz










۲۳. میگُلی
23. Meygoli
۲٤. (مؤالف)
24. (Mo'âlef)
۲۵. بختیاری با مؤالف
25. Bakhtiyâri bâ
Mo'âlef



٢٦. عُزّال
26. 'Ozzâl

Homâyun

۲۷. دِناسِری

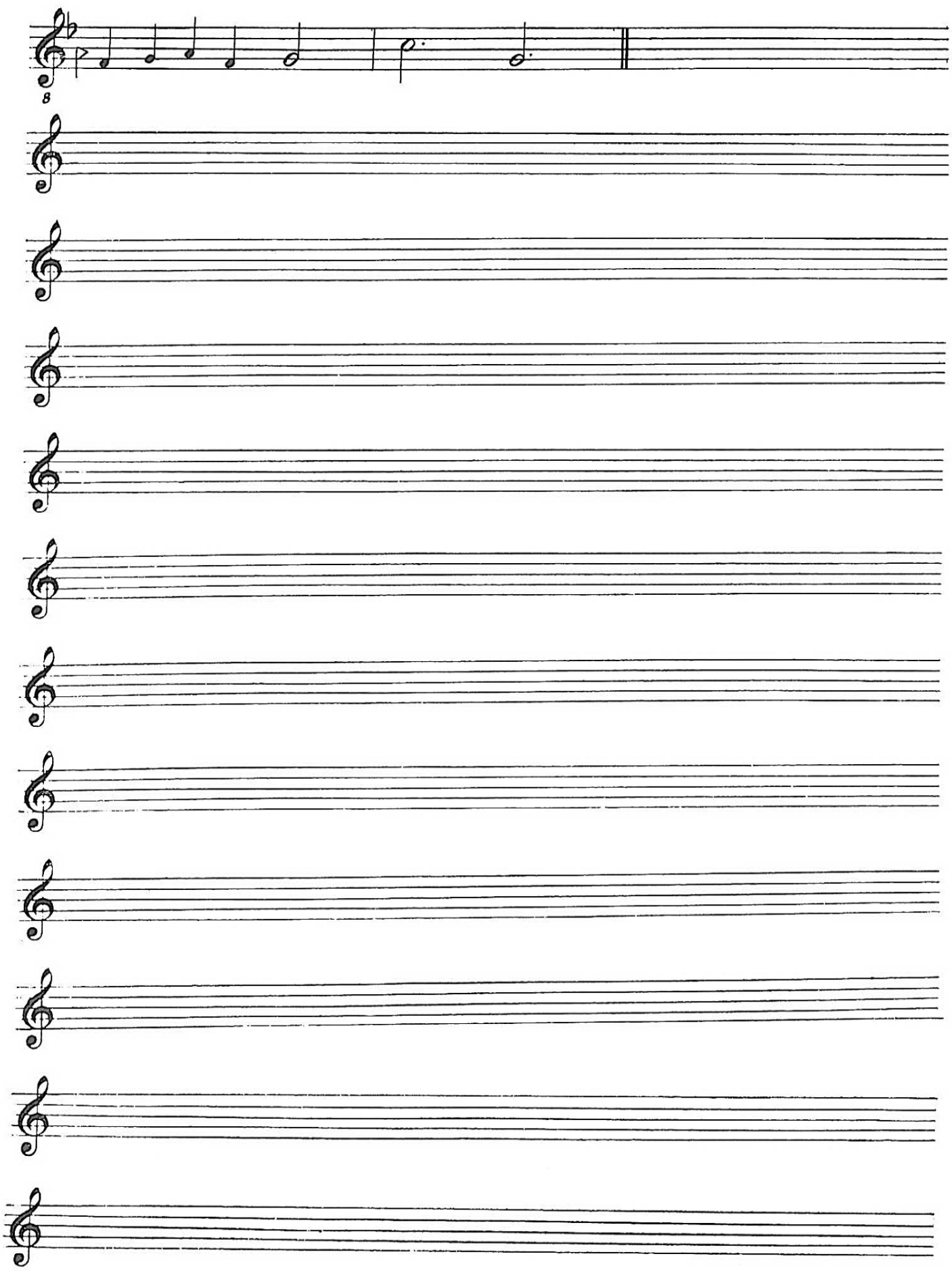
27. Denâseri

۲۸. رنگ فرح

28. Reng-e Farah




8
8
8
8
3/4
8
6/8
8
8
8.
8
8
8



# آواز بیات اصفهان (۸′ ۲۵″)

# Avâz-e Bayât-e Esfahân (8′ 25″)

---

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1. Darâmad | 5. Forud | ۵. فرود | ۱. درآمد |
| 2. Jâme darân | 6. (Kereshme) | ۶. نغمه | ۲. جامه‌دران |
| 3. Bayât-e Râje | 7. Suz o godâz | ۷. سوز و گداز | ۳. بیات راجع |
| 4. Qesmat-e dovvom | | | ۴. قسمت دوم |

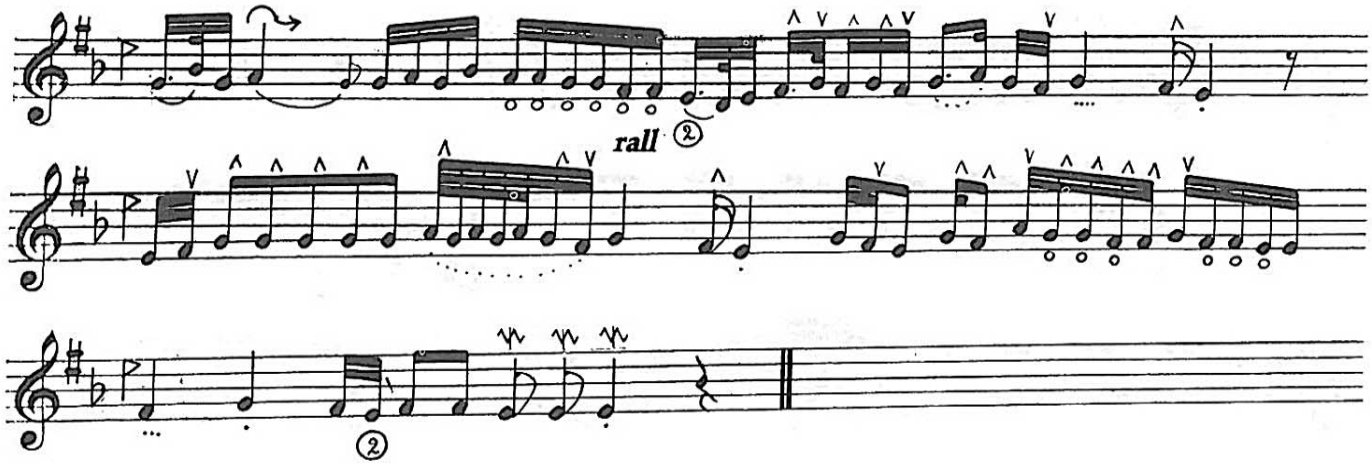



۱. درامد
1. Darâmad
3
②

۲. جامه‌دران
2. Jâme darân



**Bayât-e esfahân**




۳. بیات راجع
3. Bayât-e Râje



۴. قسمت دوم
4. Qesmat-e dovvom





۵. فرود
5. Forud



٦. کرشمه
6. Kereshme




۷. سوز و گداز
7. Suz o godâz



# دستگاه نوا (۲۱' ۴۵")

# Dastgâh-e Navâ (21' 45")

۱. چهار مضراب
۲. درآمد اول
۳. درآمد دوم
٤. کرشمه
٥. گردانیه
٦. نغمه
۷. بیات راجع
۸. حَزین
۹. عشاق
۱۰. نهفت
۱۱. گوشت
۱۲. عشیران
۱۳. نیشابورك
۱٤. مَجُسلی
۱٥. خجسته
۱٦. ملك حسین
۱۷. حسین
۱۸. بوسَلیك
۱۹. نیریز
۲۰. رنگ نَستاری (یا نَستالی)
۲۱. رنگ نوا

1. Chahâr-mezrâb
2. Darâmad-e avval
3. Darâmad-e dovvom
4. Kereshme
5. Gardâniye
6. Naghme
7. Bayât-e Râje
8. Hazin
9. Nahoft
10.'Oshshâq
11. Gavesht
12. 'Ashirân
13. Neyshâburak
14. Majosli
15. Khojaste
16. Malek Hoseyn
17. Hoseyn
18. Busalik
19. Neyriz
20. Reng-e Nastâri (Nastâli)
21. Reng-e Navâ



۱. چهار مضراب
1. Chahâr-mezrâb



۲. درآمد اول
2. Darâmad-e avval





۳. درآمد دوم
3. Darâmad-e dovvom





٤. کرشمه
4. Kereshme





۵. گردانیه
5. Gardâniye



٦. نغمه
6. Naghme



۷. بیات راجع
7. Bayât-e Râje



۸. حَزین
8. Hazin



۹. عشاق

9. Nahoft





۱۰. نهفت
10.'Oshshâq



۱۱. گوشت
11. Gavesht



۱۲. عشیران
12. 'Ashirân





۱۳. نیشابورک
13. Neyshâburak



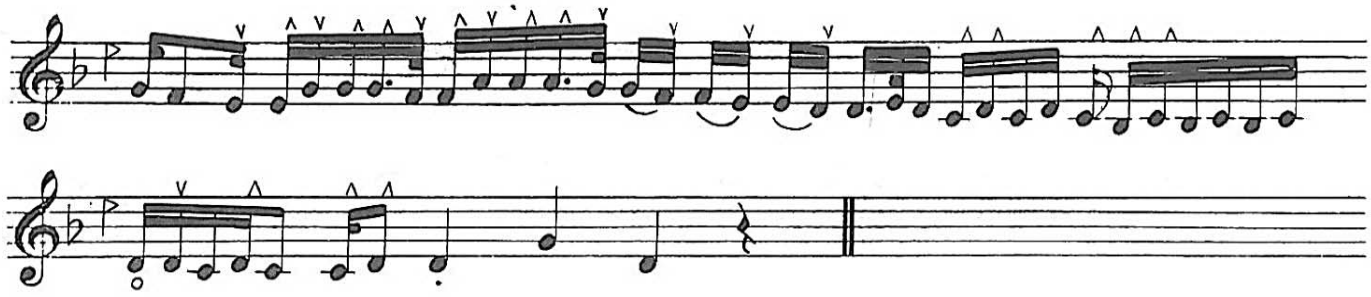
۱۴. مَجسلی
14. Majosli

۱۵. خجسته
15. Khojaste



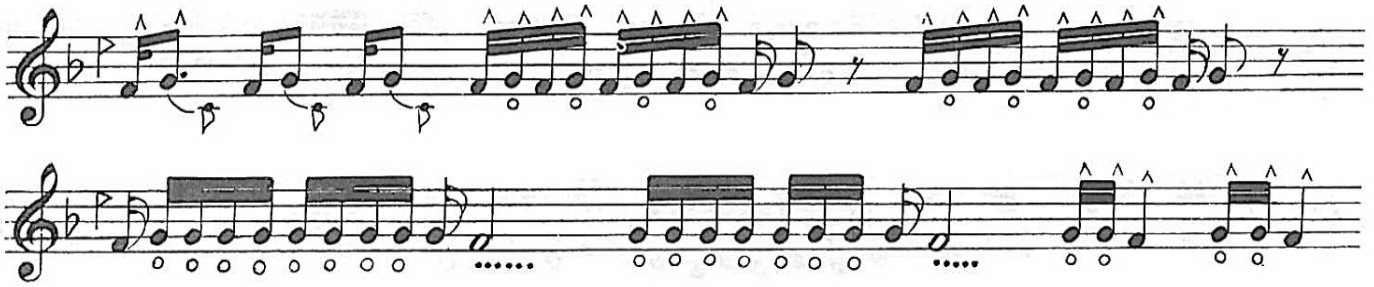
١٦. ملك حسين
16. Malek Hoseyn

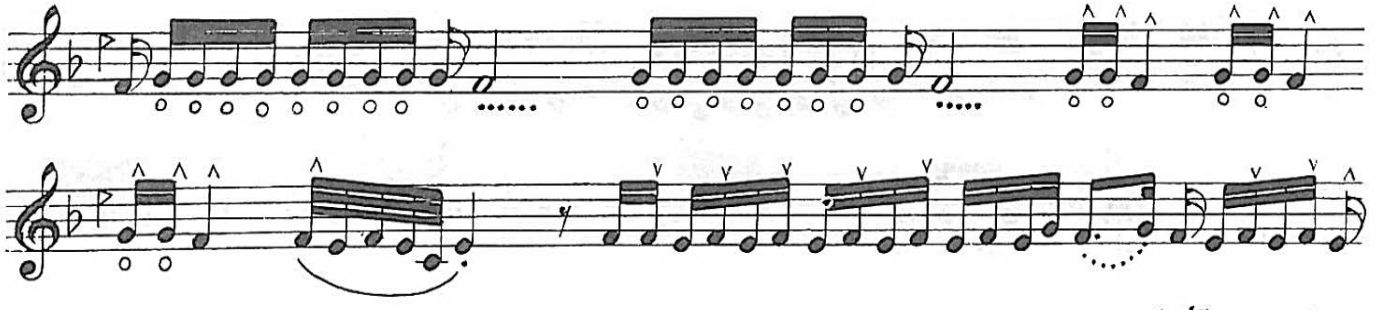




۱۷. حسین
17. Hoseyn







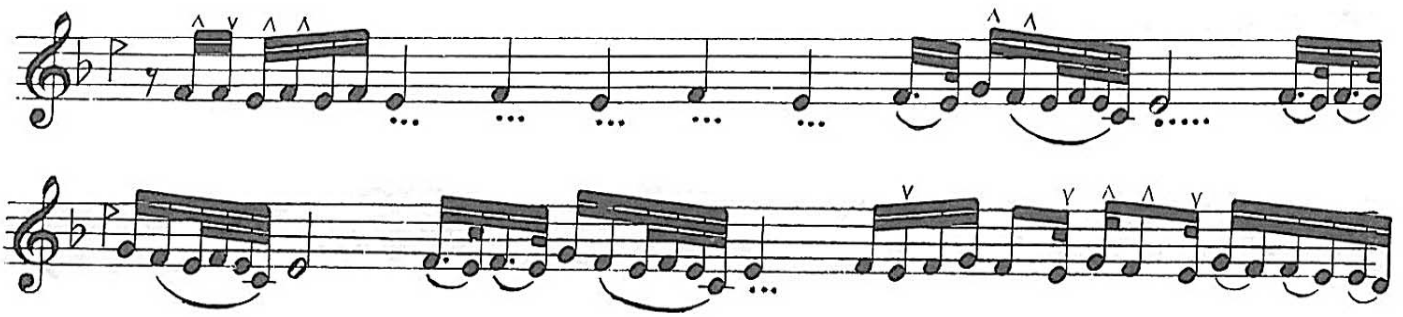






۱۸. بوسَلیك
18. Busalik







۱۹. نیریز
19. Neyriz



۲۰. رنگ نَستاری
(یا نَستالی)
20. Reng-e
Nastâri (Nastâli)





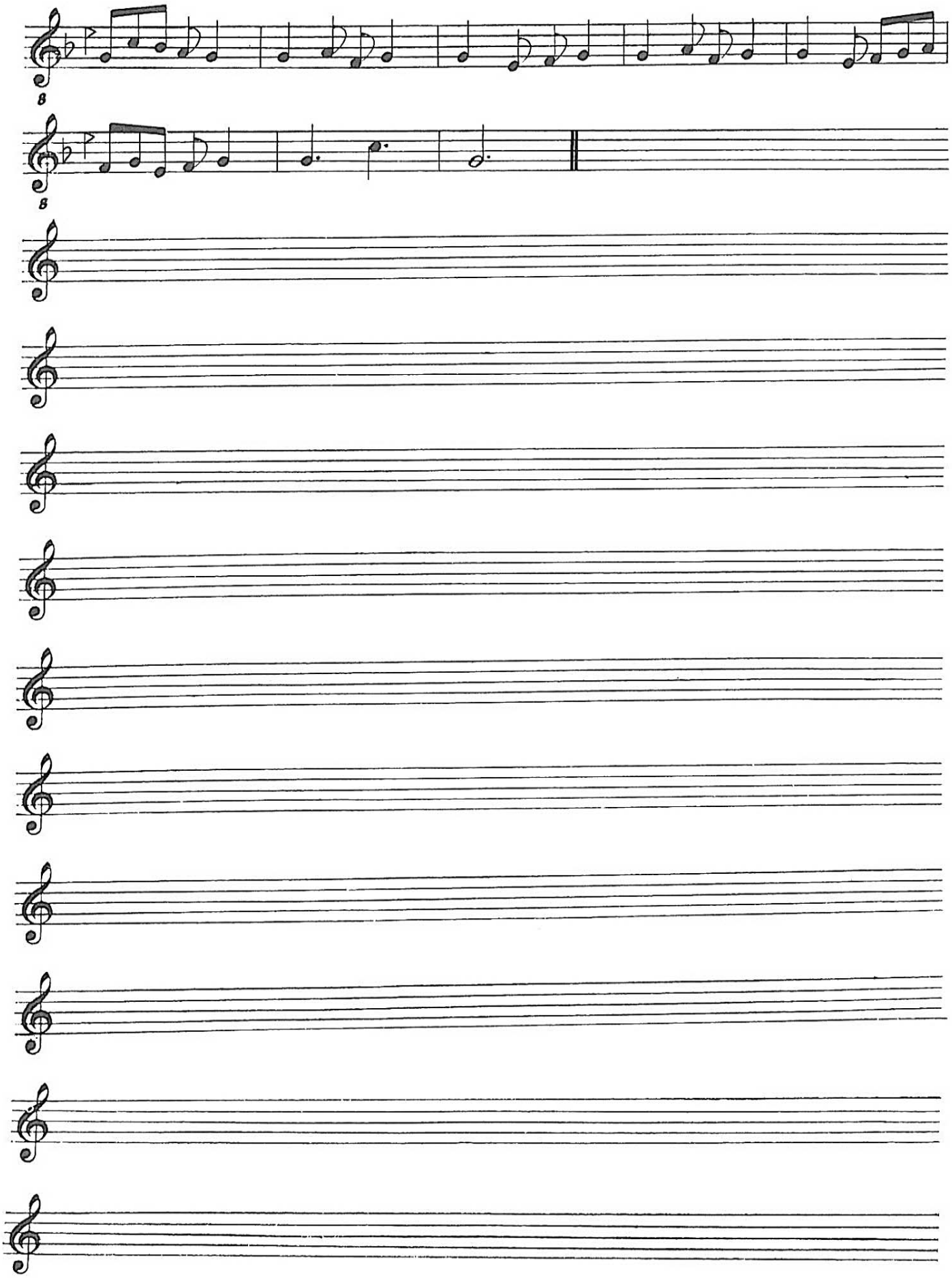





۲۱. رنگ نوا
21. Reng-e Navâ





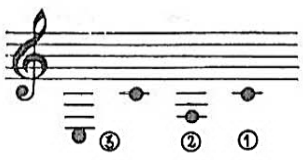


# دستگاه راست پنجگاه (۲۲′ ۳۰″)

# Dastgâh-e Râst- Panjgâh (22' 30")

۱. درآمد: راست
۲. درآمد زنگ شتر
۳. زنگوله صغیر و کبیر
٤. نغمه
٥. خسروانی
٦. روح‌افزا
۷. پنجگاه
۸. سپهر
۹. عشاق
۱۰. نیریز
۱۱. بال کبوتران
۱۲. بیات عَجَم
۱۳. بحر نور
۱٤. قَرَچه
۱٥. مُبَرقع
۱٦. طرز
۱۷. ابول چپ
۱۸. لیلی و مجنون
۱۹. راوندی
۲۰. نوروز عرب
۲۱. نوروز صبا
۲۲. نوروز خارا
۲۳. ماوراءالنهر
۲٤. نَفیر
۲٥. فرنگ

1. Darâmad : Râst
2. Darâmad-e Zang-e shotor
3. Zangule-ye saghir o kabir
4. Naghme
5. Khosravâni
6. Ruh-afzâ
7. Panjgâh
8. Sepehr
9. 'Oshshâq
10. Neyriz
11. Bâl-e Kabutarân
12. Bayât-e Ajam
13. Bahr-e nur
14. Qarache
15. Mobarqâ'
16. Tarz
17. Abol chap
18. Layli o Majnun
19. Râvandi
20. Nowruz-e 'arab
21. Nowruz-e sabâ
22. Nowruz-e khârâ
23. Mâvarâ on-nahr
24. Nafir
25. Farang



۱. درآمد: راست
1. Darâmad : Râst



۲. درآمد زنگ شتر
2. Darâmad-e Zang-e shotor






۳. زنگوله صغیر و کبیر
3. Zangule-ye saghir o kabir



٤. نغمه

4. Naghme





۵. خسروانی
5. Khosravâni



٦. روح‌افزا
6. Ruh-afzâ



۷. پنجگاه
7. Panjgâh




۸. سپهر
8. Sepehr



۹. عشاق
9. 'Oshshâq

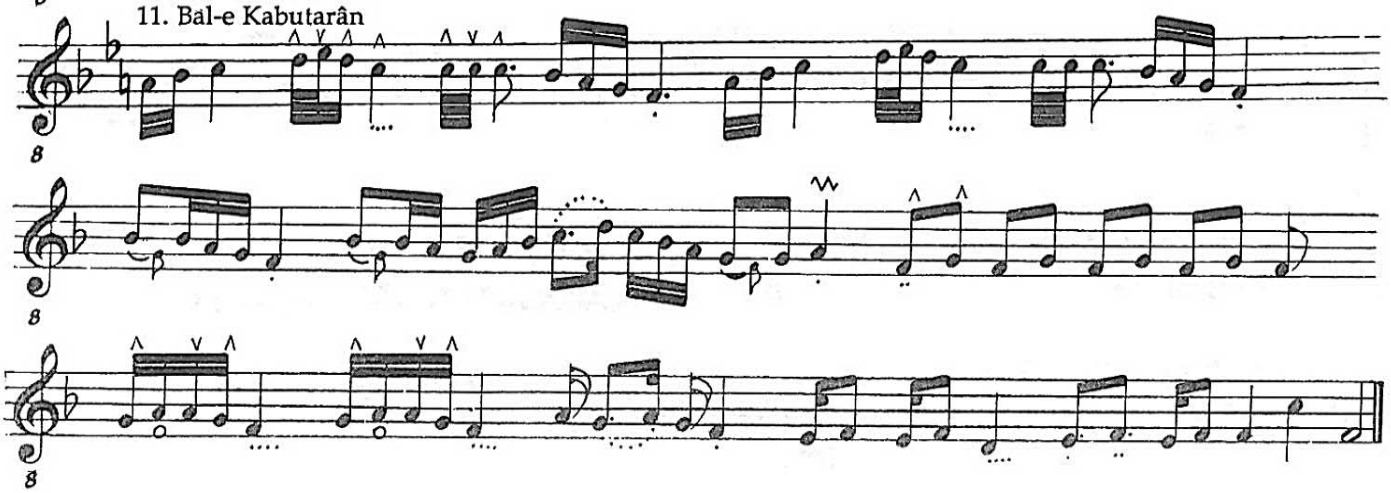




۱۰. نیریز
10. Neyriz



۱۱. بال کبوتران
11. Bal-e Kabutarân

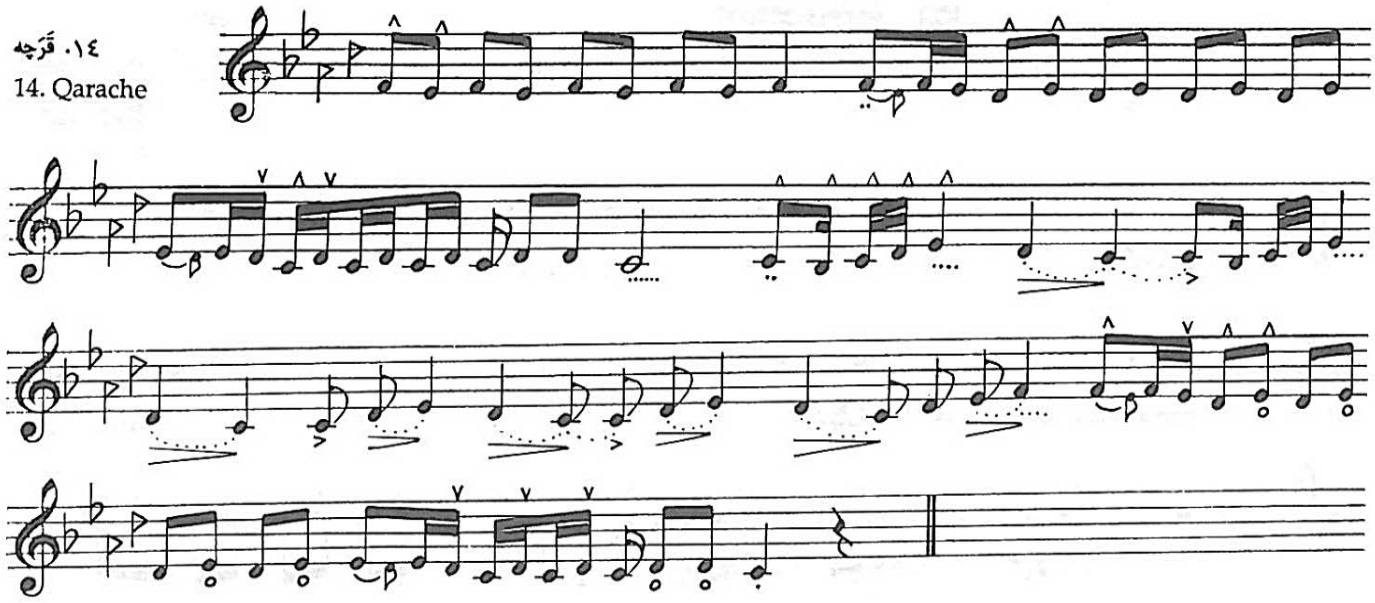


۱۲. بیات عَجَم
12. Bayât-e 'Ajam



۱۳. بَحرِ نور
13. Bahr-e nur

١٤. قَرَچه
14. Qarache



١٥. مُبَرقع
15. Mobarqa'




١٦. طرز
16. Tarz





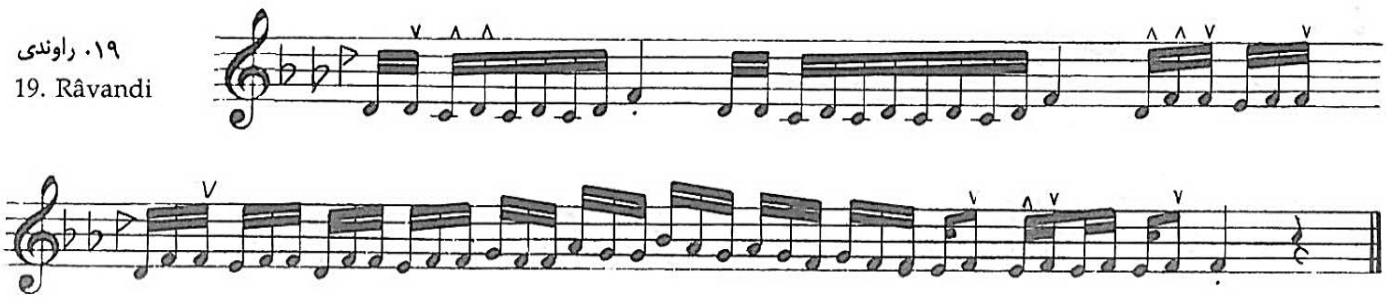

۱۷. ابول چپ
17. Abol chap



۱۸. لیلی و مجنون
18. Leyli o Majnun



۱۹. راوندی
19. Râvandi



۲۰. نوروز عرب
20. Nowruz-e 'arab



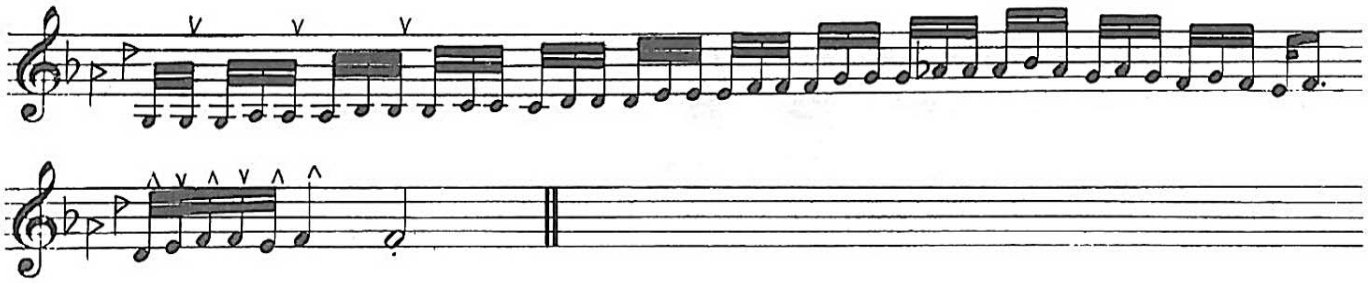
۲۱. نوروز صبا
21. Nowruz-e sabâ





۲۲. نوروز خارا
22. Nowruz-e khârâ

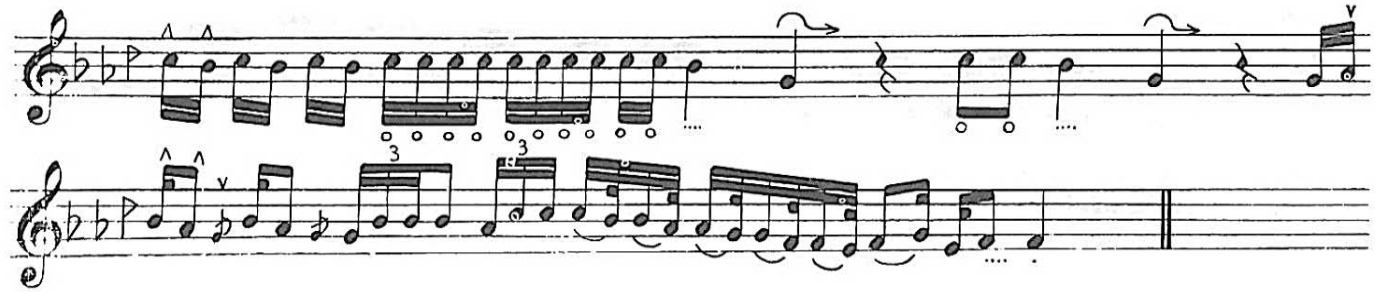




۲۳. ماوراءالنهر
23. Mâvarâ on-nahr (radif de Hoseyn Qoli)



۲۴. نَفیر
24. Nafir



۲۵. فرنگ
25. Farang



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. گوِشت 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

## 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

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. تخت طاقدیس (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

# 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. قَرَچه 102
۲۹. شهناز کُت (عاشق کُش) 103
۳۰. رنگ اصول 103
۳۱. گریلی 105
۳۲. رنگ شهرآشوب 109

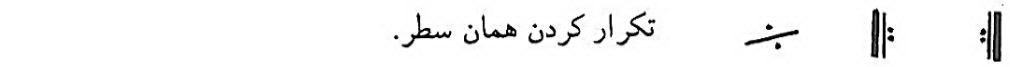
**آواز ابوعطا**

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

accel تند کردن ضرب.

 تکرار کردن همان سطر.



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، آوانویسْ 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.

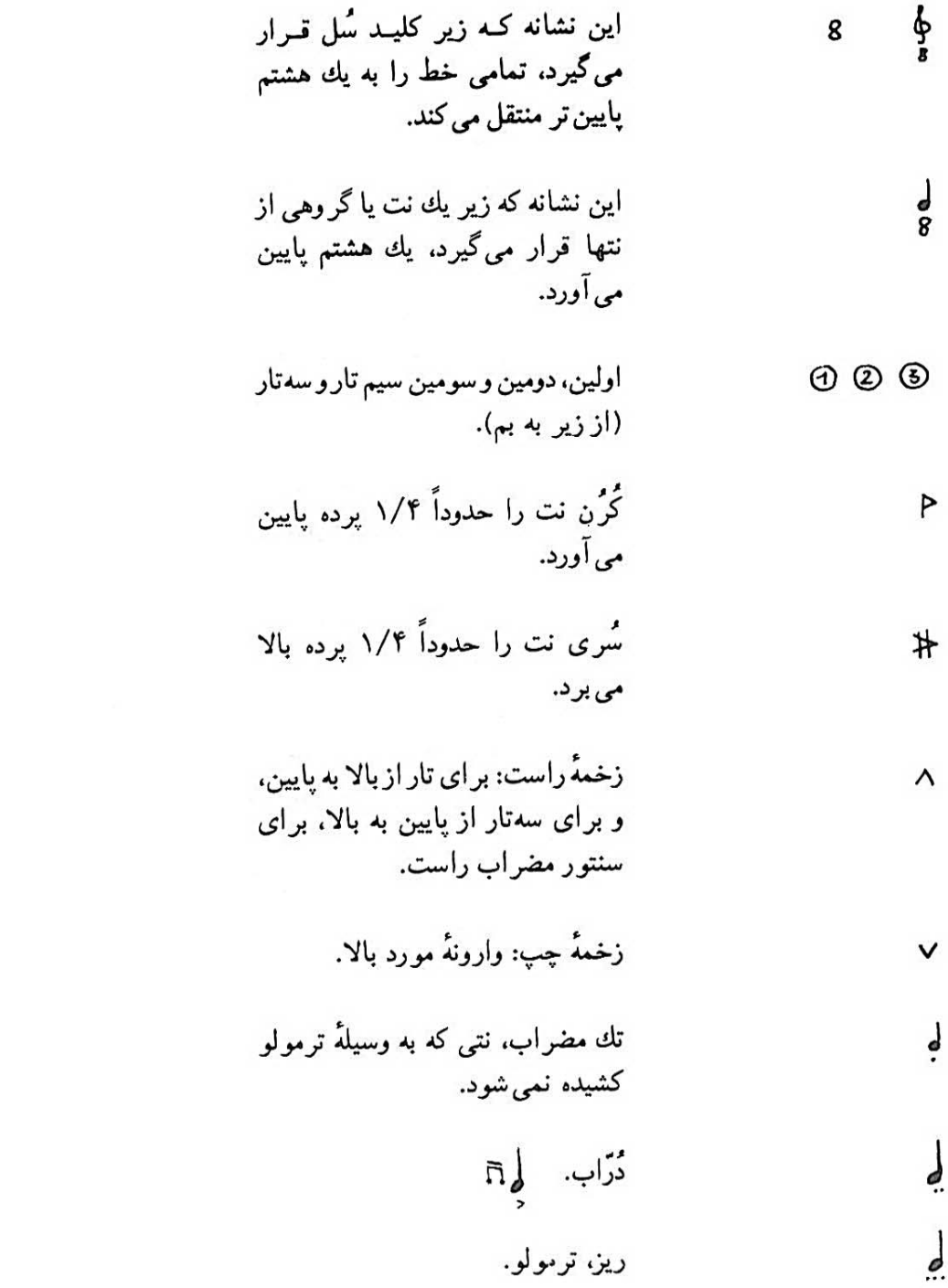


دکرشندو.




به تدریج آهسته کردن.

# 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.

## اصفهان (ادامه)

عبادی، شمارهٔ ۲

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| دو | ر | می کرن | فا دیز | سل | لا | سی بمل |
| ۵۴ | ۳۶ر۲ | ۵۴ر۴ | ۳۵ر۳ | ۳۲ر۴ | | ۱۹ر۴ |

موسوی

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| ر | می کرن | فا دیز | سل | لا |
| ۳۳ر۳ | ۶۵ر۸ | ۲۷ر۲ | ?۴۶ر۳ | |

کریمی

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| ر | می کرن | فا دیز | سل | لا | سی بمل |
| ۲۸ | ۶۶ر۴ | ۲۷ر۳ | ۴۹ر۳ | ۱۵ | |

## همایون

صفوت، ۱۳۵۸

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| فا | سل | لا کرن | سی | دو | ر | می بمل | فا |
| ۵۱ | ۳۳ر۳ | ۶۸ر۷ | ۲۳ | ۵۱ | ۱۸ر۷ | | ۵۴ر۸ |

صفوت، ۱۳۴۵

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| فا | سل | لا کرن | سی | دو | ر | می بمل |
| ۵۱ | ۳۱ر۵ | ۶۷ | ۲۶ر۵ | ۵۱ | | ۱۹ |

حاجی آقا

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| فا | سل | لا کرن | سی | دو | ر | می بمل |
| ۴۹ر۱ | ۳۹ر۹ | ۵۹ر۳ | ۲۶ر۱ | ۵۳ | | ۲۱ر۵ |

عبادی، شمارهٔ ۱

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| فا | سل | لا کرن | سی | دو | ر | می بمل |
| ۵۵ر۸ | ۳۸ر۴ | ۶۶ر۹ | ۱۸ر۶ | ۵۴ر۳ | | ۱۹ر۲ |

عبادی، شمارهٔ ۲

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| فا | سل | لا کرن | سی | دو | ر | می بمل |
| ۵۳ر۵ | ۳۷ر۷ | ۶۸ | ۲۰ر۸ | ۵۴ | | ۱۹ر۵ |

موسوی

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| فا | سل | لا کرن | سی | دو | ر | می بمل |
| ۵۰ر۲ | ۳۶ر۲ | ۵۹ر۵ | ۲۶ر۴ | ?۵۸ر۷ | | ?۱۲ر۷ |

کریمی

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| سل | لا | سی | دو | |
| ۳۲ر۴ | ۷۰ر۷ | | ۲۷ر۹ | |

## سه‌گاه

### صفوت، ۱۳۵۸

| دو | ر | می کرن | فا | سل |
|---|---|---|---|---|
| ۵۰٫۵ | ۳۶٫۷ | ۳۷٫۳ | ۵۱٫۵ | |

| سی کرن | دو | ر | می بمل | فا دیز | سل |
|---|---|---|---|---|---|
| ۳۷٫۹ | ۵۱٫۳ | ۳۵٫۱ | ۵۲٫۸ | ۳۹٫۶ | |

### صفوت، ۱۳۴۵

| دو | ر | می کرن | فا | سل |
|---|---|---|---|---|
| ۵۱ | ۳۵ | ۳۴ | ۵۶ | |

| دو | می کرن |
|---|---|
| | ۸۶٫۴ |

### حاجی آقا

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

### عبادی، شمارهٔ ۱

| دو | ر | می کرن | فا | سل |
|---|---|---|---|---|
| ۵۴ | ۳۶٫۵ | ۳۶٫۲ | ۵۳٫۵ | |

| لا کرن | سی بمل | دو | ر کرن | می کرن | فا |
|---|---|---|---|---|---|
| ۳۵٫۱ | ۵۰٫۳ | | ۳۸٫۴ | ۵۱٫۳ | ۳۴٫۲ |

### عبادی، شمارهٔ ۲

| دو | ر | می کرن | فا | سل |
|---|---|---|---|---|
| ۵۴٫۳ | ۳۵٫۵ | ۳۴٫۲ | ۵۳٫۸ | |

| لا کرن | سی بمل | دو | ر کرن | می کرن | فا |
|---|---|---|---|---|---|
| ۳۵٫۸ | ۵۳ | | ۳۷٫۷ | ۵۲٫۶ | ۳۶٫۲ |

### کریمی

| دو | می کرن | فا | سل |
|---|---|---|---|
| ۸۶٫۶ | ۳۴٫۷ | ۵۳٫۶ | |

۸۸/۴

## مخالف

### صفوت، ۱۳۵۸

| دو | ر | می کرن | فا | سل |
|---|---|---|---|---|
| ۵۰٫۸ | ۳۳٫۸ | ۶۲٫۱ | ۳۰٫۹ | ۴۹٫۶ |

| سی بمل | لا | فا دیز | سل |
|---|---|---|---|
| ۱۹٫۵ | | | |

### صفوت، ۱۳۴۵

| دو | ر | می کرن | فا دیز | سل |
|---|---|---|---|---|
| ۵۱ | ۳۲ | ۶۰ | ۳۳ | ۵۱ |

| سی بمل | لا | فا دیز | سل |
|---|---|---|---|
| ۱۸ | | | |

### حاجی آقا

| دو | ر | می کرن | فا دیز | سل |
|---|---|---|---|---|
| ۵۳ | ۳۳٫۵ | ۵۵٫۸ | ۳۲٫۲ | ۵۲٫۳ |

| سی بمل | لا | فا دیز | سل |
|---|---|---|---|
| ۲۳٫۵ | | | |

### عبادی، شمارهٔ ۱

| دو | ر | می کرن | فا دیز | سل |
|---|---|---|---|---|
| ۵۴٫۳ | ۳۵٫۳ | ۵۲٫۶ | ۳۵٫۳ | ۵۳٫۹ |

| سی بمل | لا | فا دیز | سل |
|---|---|---|---|
| ۱۷٫۹ | | | |

## اصفهان

### صفوت، ۱۳۵۸

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

### صفوت، ۱۳۴۵

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

### حاجی آقا

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

### عبادی، شمارهٔ ۱

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

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 |

افشاری (ادامه)

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 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 |

# 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.

**Rezvâni, M.**
1962 *Le Théatre et la danse en Iran,* Paris.
**Safarova, Z.**
1987 Traktat Mir Mohsen Navvaba «Vizuhul-Agram», *Traditsii Muzikalnikh Kultur Narodov, Blizhnego Vostoka i Sovremennosti,* (:124-128) Moscou.
**Safioddin al-Ormawi**
Risâlah ash-Sharafiyya, trad. d'Erlanger, *la Musique Arabe,* vol. III, Paris.
**Shushinski, F.**
1966 *Seyyid Shushinsky,* Baku.
1985 *Azerbâyjân Khalq Musiqichileri,* Baku.
**Wright, O.**
1978 *The modal System of Arab and Persian Music,* A.D. 1250-1300, London.

## کتابنامه‌ومنابع


**معروفی، م.**
۱۳۵۲ *دستگاههای موسیقی سنتی ایران* (ردیف)، تهران.

**مفخم پایان، ل.**
۱۳۵۶ *دستگاههای موسیقی سنتی ایران*، گردآوری از ردیفهای آقامیرزا عبدالله، آقاحسین‌قلی و درویش‌خان، فرهنگستان ادب و هنر، تهران.

**منتظم‌الحکما**
*ردیف میرزاعبدالله*، دستنوشتهٔ منتشر نشدهٔ متعلق به مرکز حفظ و اشاعه موسیقی سنتی ایران.


## مآخذ اروپایی و امریکایی


**Baily, J.**
1988 *Music of Afghanistan. Professional Musicians in the City of Herât,* Cambridge.

**Caron,N. et Safvate,D.**
1966 *Iran, Les Traditions Musicales,* Paris.

**During, J.**
1982 Music poetry and the visual arts in Persia, *The World of Music I (:72-88).*
1984 *La Musique Iranienne. Tradition et Evolution,* Paris.
1985 Théorie et Pratiques des Gammes Iraniennes, *Revue de Musicologie,* 71/1-2 (:79-118).
1987 L'improvisation dans la musique d'art iranienne, in B.Lortat-Jacob éd. *L'Improvisation,* Paris (:135-141).
1988 *La Musique Traditionnelle de l'Azerbâyjân et la Science des Muqâms,* V. Koerner, Baden-Baden.
1988b Conservation et transmission dans les traditions musicales. Les données nouvelles, *Cahiers des Musiques Traditionnelles* (: 100-111).
1989 Les musiques d'Iran et du Moyen-Orient face à l'acculturation occidentale, in Y. Richard, éd.: *Impact des Techniques et des idées occidentales en Iran,* Paris, (:195-223 ).
1989b *Musique et Mystique en Iran,* Paris, Peeters-IFRI.

**Erlanger, R.d'**
1930-1961 *La Musique Arabe,* VI vol. Paris.

**Gobineau, A. de**
1922 *Trois ans en Asie,* Paris.

**Huart, C.**
1922 Musique Persane, *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* (Lavignac), vol.V (:3065-3083).

**Khatshi, Kh.**
1962 *Der Radif,* Regensburg.

**Massoudieh** (Mas'udie), **M.T.**
1968 *Avâz-e Shur,* Regensburg

**Modir, H.**
1986 Research model in ethnomusicology applied to the radif phenomenon in iranian classical music, *Pacific Review of Ethnomusicology,* UCLA, 3, (:63-78).

**Nettl, B.**
1987 *The Radif of Persan Music. Studies of Structures and Cultural Context.* Champaign.

**Pâkdâman, N.**
1966 La situation du musicien dans la société persane, in Berque (éd.) *Normes et Valeurs dans l'Islam Contemporain,* Paris.

**Powers, H.**
1980 Compte-rendu de O.Wright: «The Modal System of Arab and Persian Music...», *Journal of American Musicological Society XXXIII* (:181-191).

**Rezâyeva-Baqirova, R.**
1986 *Târzan Mirzâ Faraj,* Baku.

# کتابنامه و منابع

## مآخذ ایرانی


**جنیدی، ف.**
۱۳۶۱ *زمینهٔ شناخت موسیقی ایرانی*، تهران.

**جهانبگلو، ج.**
۱۳۶۴ پژوهشی در مکاتب آواز ایران، *یادنامهٔ استاد کریمی*، تهران (:۱۳۶–۱۱۵).

**خالقی، ر.**
۱۳۳۳ *سرگذشت موسیقی ایران*، تهران.

**ذکاء، ی.**
۱۳۵۰ معرفت علم موسیقی (رسالهٔ صفوی) در *نامهٔ مینوی*، تهران (:۱۹۸–۱۹۰).

**شهنازی، ع.ا.**
*ردیف میرزا حسین‌قلی*، ضبط منتشر نشدهٔ رادیوی ملی ایران.

**صفوت، د.**
۱۳۵۰ *استادان موسیقی ایران و الحان موسیقی ایرانی*، تهران. (نیز بنگرید به Caron).

**صفی‌الدین الارموی**
۱۳۴۶ *بهجت‌الروح*، ویرایش رابینو دو بورگومال، تهران.

**عبدالقادرابن غیبی المراغه‌ای**
۱۳۵۶ *مقاصد الالحان*، ویرایش تقی بینش، تهران.
۱۳۶۶ *جامع‌الالحان*، ویرایش تقی بینش، تهران.

**عذاری، م.ح.**
۱۳۵۱ *تاریخ پنجاه سالهٔ هنرمندان موسیقی ایران در آذربایجان*، تبریز.

**فرصت شیرازی**
۱۳۵۴ *بحورالالحان* (چاپ اول در بمبئی، ۱۲۹۹)، تهران.

**قطب‌الدین شیرازی**
حدود ۱۳۰۰ *دُرّة‌التاج*.

**کیانی، م.**
۱۳۶۸ *هفت دستگاه موسیقی ایرانی*، تهران.

**مسعودیه، م.ت.**
۱۳۵۶ *ردیف آوازی موسیقی سنتی ایران*، تهران.

کرده است).

با وجود تمامی پیش‌بینیهایی که به انجام رسیدند، و پس از آن که تمامی نیازهای بازسازی وفادارانه برای کسانی که این نتها را می‌خوانند مورد سنجش قرار گرفتند، با این همه باید این امر بدیهی پذیرفته شود:

هیچ کس تا از قبل ردیف را در نزد استادی با صلاحیت تا حدودی اجرا نکرده باشد، نخواهد توانست از این آوانویسی بهره گیرد و تنها نوازندگان با تجربه خواهند توانست معنی نهفتهٔ برخی از نغمه‌ها را درک کنند و از روی نتها موسیقی بیافرینند.

می‌شود:



بیشتر باید این گونه اجرا شود:



در اینجا نخواستیم روالهای معمول را دگرگون سازیم.

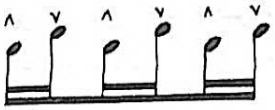
گاه متوجه تفاوتهای جزئی در آوانویسیهای جمله‌های به ظاهر یکسان خواهیم شد. در واقع، کلا ترجیح داده‌ایم که این تفاوتهای اجرایی را به میل خود کاهش ندهیم، زیرا ممکن است عمداً چنین بوده باشند. مثلا در سطری که چندین بار بازسازی و منتقل شده، یك نت را هفت بار، سپس در از سرگیری شش بار، سپس هشت بار، شش بار و چهار 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 $f$ $p$ $<$ $>$ 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 ($\not<$ یا نت پیوسته) خواهیم پرداخت که بدون آنها، معنای موتیف را از کف خواهیم داد. مثلا:

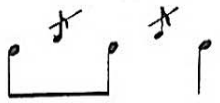


نگاشتن دقیق اجرای برخی از ترمولوها یا ریزها ناممکن بود. بدین‌سان، اثر دُرّاب () وقتی در میان گروهی از نتها قرار می‌گیرد (مثلا کرشمه)، اغلب با ریز کوتاهی در پیش و پس نت محقق می‌شود. باز یك بار دیگر موضوع تنها عبارت از توضیحاتی است که نیازمند اجرا شدنند.

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 وسی 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 اجتناب‌ناپذیری 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 تنهاچند 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

با زخمه زدن یا تکیه کردن خفیف بر نت زیر آپوژیاتور، 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:



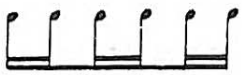
که در حقیقت به دست می‌دهد:



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 در می‌آورد 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 ضرب‌از شیوه‌ای نوشتاری استفاده کرده‌ایم: هنگامی که در بافتی یکسان، دولاچنگها دوبه‌دو دسته‌بندی شده‌اند:

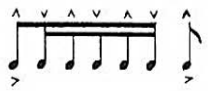


باید آنها را سریع‌تر ازمعمول نواخت. تمامی تریلها به این نحو نوشته شده‌اند، زیرا نوشتن آنها به صورت سه‌لاچنگ ضرب آنها را شتاب می‌دهد، و نوشتن آنها به شکل تریوله نت‌نویسی را بیهوده پیچیده می‌سازد. (توجه داشته باشیم که معروفی دربارهٔ ارزشی که باید به این تریلها داده شود اظهار عقیده نکرده، و آنها را گاه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

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



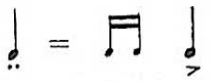
برخی از ریزها، در گذارهای سریع، بدون مکث کوتاه و اندکی سریع‌تر و کوتاه‌تر اجرا می‌شوند، اما تأکیدی بر روی نت اولیه و مکثی در پایان صورت می‌پذیرد؛ مانند رِنگ نَستاری:



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:



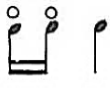
ـ با تعویض سیم، غالباً شیوهٔ زیر را می‌یابیم که می‌تواند به وسیلهٔ تریل ساده‌ای جایگزین شود:




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.



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 سایه‌ـروشن 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 انگشت گذاری نامناسب منجر به معنی نادرست یا معنی مخالف ناراحت کننده‌ای 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

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 رِنگ 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 دسدهٔ دوازدهم هـ.ش 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 خوبی 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

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 به روایت حاجی آقامحمد ایرانی، که برومند با آن آموزش دیده، بسیار نزدیک 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 احتمالاً 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.

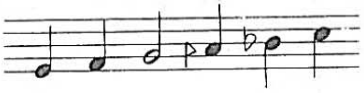
ماهور:




حصار:



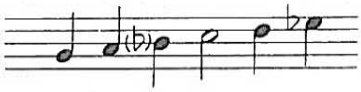
دلکش:



شکسته:



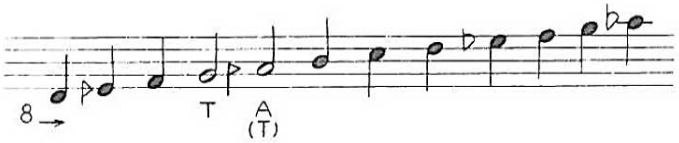
عراق:



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

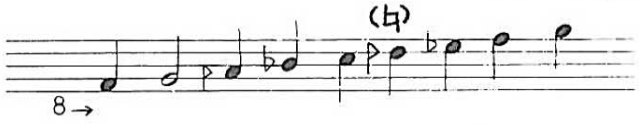
ص ۳۱، اندازهٔ این فاصله‌ها). در نتیجه‌گیری بیان نمودیم که فاصله‌ها، به استثنای فاصله‌های چهارم و هشتم، در حاشیهٔ بسیار گسترده‌ای نوسان می‌کنند که فراتر از آن برای نوازندگان قابل قبول نیستند. گام آرمانی نیازمند تعداد بسیاری پردهٔ اضافی در ساز است، و سازهایی همچون سنتور، که محدود به هفت صدا در فاصلهٔ هشتم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

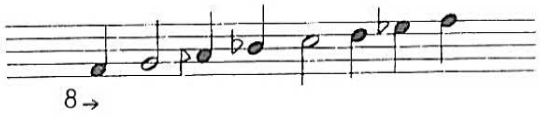
اگر ردیف میرزاعبدالله را با ردیف دوامی یا معروفی مقایسه کنیم، در اینجا دوازده دستگاه به شکلی بسیار کوتاه خودنمایی می‌کنند. با این همه، باید یادآوری کرد که نخست، گوشه‌ها در هنگامی که خوانده می‌شوند طولانی‌ترند؛ سپس، آوانویسی موسی معروفی عناصر چندین ردیف را گرد می‌آورد. احتمال دارد که میرزا عبدالله گوشه‌های 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). اینک 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

برخورد جزمی با ردیف این است که مشارکت شخصی هنرمند محدود می‌گردد و نوازنده تا حد مجری ساده‌ای تقلیل می‌یابد؛ تنها چیزی که برای وی باقی خواهد ماند، این امکان است که احساس خود را با آزادی اندکی بیشتر در همراهی آواز، که در آن کمابیش ناگزیر به بدیهه‌نوازی است، بیان کند. از سوی دیگر، محدودیتهایی که ردیف ایجاد می‌کند در هنرِ مایه‌گردانی بسیار محسوسند. مایه‌گردانیهای مقرر شده مسلماً بسیار لطیف هستند، اما با این همه نباید امکانات دیگر را نفی کنند. در ضمن نظم گوشه‌ها و مکان و محتوای مایه‌گردانیها اغلب در هر ردیفی به گونهٔ دیگر است.

نکتهٔ دیگری که گاه ساختار ردیف آن را زایل می‌کند، استقلال ذاتی گوشه‌ها و ساختارهای مقامی است. در تصور اصلی، که در اواخر سدهٔ سیزدهم هـ‌ش (یا امروزه در آذربایجان) رجحان داشت، هر گوشهٔ بزرگ یك گوهر قائم به ذات بود که درآمد، گسترش و نتیجه‌گیری خود را داشت و بنابراین به خودی خود مستقل بود. مثلاً گوشه‌های سَلمَك یا بزرگ را بدون گنجاندن در بافت دستگاه شور می‌نواختند. این تصور از بین رفته است و حتی مایه‌های مهمی را، به واسطهٔ جوهرهٔ مستقل آنها، در دستگاههای گسترده‌تری وارد ساخته‌اند. بدین‌سان، شکسته، عراق و راك در ماهور وارد شده‌اند، در صورتی که به خودی خود مستقل هستند. ردیفها مسلماً توالیهای بسیار خوبی از گوشه‌ها را ارائه می‌نمایند، اما توالیهای دیگر را نفی نمی‌کنند.

در اینجا موضوع عبارت از انتقاد کردن از ردیف نیست، بلکه مقصود نشان دادن این نکته است که راههای بسیاری وجود دارند که، بدون دورشدن از روح موسیقی سنتی، می‌توان در آنها گام نهاد. مسلماً، از میان بردن مرحله‌ها و ادعای درگذشتن از انضباط هنری و معنوی که آموزش و اجرای ردیف ایجاب می‌کند، ممکن است به انحطاط راه برد، زیرا همان گونه که شاعر گفته: «هنر در تنگناها زاده می‌شود، در پیکار می‌زید و در آزادی می‌میرد».

برای به پایان بردن مطلب، اهمیت دارد که پیامدهای انتشار آوانویسی و ضبطهای این ردیف را ارزیابی کنیم. نخست یادآوری می‌کنیم که بیشتر استادان موسیقی سنتی به صورت سینه به سینه و بدون نت‌نویسی آموزش می‌دهند و غالب اوقات به شاگردان اجازهٔ ضبط کردن درس را نمی‌دهند. آنان دلیلهایی عالی برای این کار دارند. مهم‌ترین دلیلها، تماس مستقیم با استاد (زیرا مهم است که حرکات دست که ملازم موسیقی هستند تقلید شوند) و پرورش توجه و حافظهٔ آنی هستند. یادگرفتن از روی قطعه‌های ضبط شده، پیش از آن که شاگرد به سطحی خوب برسد، قویاً نفی می‌شود. یادگرفتن ردیف تنها به کمك نتها عملاً ناممکن است، مگر آن که شاگرد قبلاً بخش عمده‌ای از آن ردیف را نواخته باشد. تنها کسانی که هیچ‌گونه امکانی برای یافتن استاد ندارند می‌توانند سعی کنند محتاطانه از قطعه‌های ضبط شده استفاده کنند. در این اوضاع، این کتاب بیشتر برای نوازندگان پیشرفته، معلمها، موسیقی‌شناسان یا موسیقی‌دوستانِ صِرف در نظر گرفته شده است. این کتاب برای کسانی که قبلاً در جوهر ردیف کار کرده‌اند و می‌خواهند مجموعهٔ آهنگهای خود را گسترش دهند بسیار سودمند است. سرانجام، این کتاب برای کسانی که همین ردیف را از راه سنتی آموزش دیده‌اند، به عنوان کمك حافظه مورد استفاده قرار خواهد گرفت.

## جنبه‌های فنی و زیبایی‌شناختی

### فاصله‌ها

موضوع فاصله‌ها را در مقاله‌ای طولانی (دورینگ، ۱۹۸۵) به تفصیل مورد بحث قرار داده‌ایم که نتیجه‌گیریهای اصلی آن بدین شرحند: کارهای صفی‌الدین اُرمَوی، که در شرق غالباً مورد ذکر قرار می‌گیرند، تنها دارای ارزشی نظری هستند و با اجرای زمانهٔ خود متناظر نیستند. در هیچ موردی نباید از نتیجه‌های وی برای معین ساختن گامهای شرقی قدیمی یا جدید الهام بگیریم. (در عوض، گامهایی که فارابی و ابن سینا به دست داده‌اند و دارای فاصله‌های ۳/۴ پرده هستند، حدوداً با کاربرد حقیقی تطبیق دارند). به دلایل قوی‌تر، باید تمامی اندازه‌های فاصله‌ها را که دکتر مهدی برکشلی اختیار کردند کنار نهاد: این اندازه‌ها از لحاظ علمی به دلیل نحوهٔ تحلیل‌شان غیرقابل قبولند، و به علاوه، تمامی نوازندگان آنها را کنار گذاشته‌اند. (هدف این فیزیکدان این بود که شیوهٔ ۱/۴ پرده را، که وزیری توصیف کرده بود، به وسیلهٔ گام غربی معتدل جایگزین سازد).

شیوهٔ وزیری، علی‌رغم این نقصها و ضعف نظری خود، در عمل راحت‌ترین شیوه است. کُرُن، که نت را حدوداً ۱/۴ پرده پایین می‌آورد، در واقع فاصله‌هایی را نشان می‌دهد که در کار هر نوازنده‌ای کمابیش به گونه‌ای دیگر است. بدین‌سان، رِ کُرُن از دو حدود ۳۴ تا ۳۸ ساوار (۱۳۶ تا ۱۵۲ سِنت) فاصله دارد. اما با وجود این، مکان بعضی از نتها بنابر مایه‌ها نوسان می‌کند. مثلاً، فاصلهٔ سی‌ـدو در عمل حدوداً از ۲۶ تا ۲۰ سیکل، بنابر نوازندگان و یا مایه‌ها، تغییر می‌کند. در مقاله‌ای که در بالا ذکر شد، فاصله‌های چند استاد (عبادی، کریمی، موسوی، صفوت، حاجی‌آقا) را در هر دستگاه تحلیل کردیم. (بنگرید به پیوست ،

اجرا را منظور نمی‌دارد (مگر آن که ناخوانا گردد)، بلکه تنها خطوط عمدهٔ آن را نشان می‌دهد. آموزش سینه به سینه روشی مستقیم و بی‌اندازه مؤثر است. شاگرد به کار استاد خود گوش فرا می‌دهد و همان دم قطعهٔ اجرا شده را با تقلید کردن تمامی حرکات دست از نو می‌نوازد. پس از مدتی، گوشه‌ای را از حفظ یاد می‌گیرد، و تا درس بعدی آن را تمرین و در آن تعمق می‌کند. در گذشته حدود ده سال آموزش برای یادگرفتن صحیح ردیف لازم بود. این مدت برای ردیفی که زمان آن حدوداً پنج ساعت است می‌تواند طولانی به نظر آید، اما سودمندی این روش به ویژه در پرورش دادن خصوصیات ضروری نوازندهٔ سنتی است.

این خصوصیات نخست حافظه است، زیرا به خاطر سپردن دقیق ردیف با ایهامها، تکرارها، همانندیها و پیچیدگیهای وزنی آن بسیار دشوار است. به علاوه، این حافظه در دو سطح عمیق و سطحی به کار می‌آید. عمیق برای آن که ردیف هیچ‌گاه فراموش نشود، و سطحی و لحظه‌ای برای آن که انتقال سینه به سینه نیازمند استعداد تقلید آنی است، زیرا که جملهٔ نواخته شده باید با بیشترین دقت مجدداً اجرا شود. پس از سالها کار، می‌توان قطعه‌ای را که تنها یك یا دو بار شنیده شده به خاطر سپرد. این توانایی برای همراهی آواز، که در آن ساز باید به صورتی پژواك‌گونه به آواز پاسخ دهد، و نیز برای همراهی سازهای دیگر، که باید به صورت تقریبا همزمان صورت پذیرد، ضروری است.

قابلیت تقلید تنها نیازمند برخورداری از حافظه‌ای خطاناپذیر نیست، بلکه مستلزم قدرت توجه، تمرکز بسیار قوی که به واسطهٔ آن بتوان سریعاً پیچیده‌ترین تحریرها و زینتها، تفاوتهای جزئی وزنی و ضربی و ظریف‌ترین تکیه‌ها را درك کرد نیز است. این توانایی، که به هر گونه دریافت عقلی و تحلیلی (همچون سولفژ) تعالی می‌بخشد، به همراه شناخت صوری ردیف و چیره‌دستی در نوازندگی، یکی از ملاکهای بزرگ تسلط بر موسیقی سنتی را تشکیل می‌دهد. با پروردن این شکل هوشمندی، هنرمند حس موسیقایی را نیز که شرط آفرینندگی است حاصل می‌کند؛ مقصود حس آهنگین، حس ترکیب و پرورش، حس وزن و جمله‌پردازی است. در پرورش این خصوصیات، محتوای ردیف نقش بزرگی ایفا می‌کند، زیرا چنین نیست که با نواختن هر قطعه‌ای (پیش درآمد، چهار مضراب و غیره) بتوان این تسلط را به دست آورد. این بدان علت است که، چنان که قبلاً گفتیم، ردیف حاوی جوهرهٔ هنر موسیقی ایرانی است. برعکس، آموختن قطعه‌ها در نهایت به خود ردیف راه می‌برد، زیرا این قطعه‌ها از ردیف سرچشمه می‌گیرند. به این علت است که این گونه‌های ضربی همچون گونه‌هایی فرعی به شمار می‌آیند.

هنگامی که نوازنده بر ردیف تسلط یافت و خصوصیاتی را که نتیجهٔ طبیعی آنند کسب کرد، آزاد است که به نوبهٔ خود بیافریند، بدیهه‌نوازی کند یا حالتهایی را ابداع نماید، و خلاصه خود را از جذمیتی که همانندی موبه‌مو با الگویی مرجع ایجاب می‌کند برهاند. با این همه، هنگامی که نوازنده به این مرحله رسید، به چند دلیل نسبت به اجرای ردیف غفلت نمی‌ورزد. نخست بدان علت که تمرین روزانه امکان می‌دهد که این میراث را حفظ کند و آن را به نوبهٔ خود منتقل سازد. سپس به دلیل این که بهره گرفتن از امکانات ردیف هیچ‌گاه به پایان نمی‌رسد. مثلاً، این گوشه روزی حالت یا ساختار درونی خود را آشکار می‌سازد و برای بدیهه‌نوازی، تزیین یا آهنگسازی به عنوان پایه مورد استفاده قرار می‌گیرد. نوازنده می‌تواند به مرحله‌ای نایل آید که ردیفی را که به او رسیده تعالی بخشد و سیاق تازه و بدیعی به آن ارزانی دارد. بدین‌سان، موسیقی در عین این که سنتی باقی می‌ماند، یعنی نیاز بزرگ کیفیت معنوی و صوری را حفظ می‌کند، می‌تواند تحول یابد.

## کاستیهای ردیف

بنابراین، آفرینش ردیف همچون کاری به نظر می‌رسد که نه تنها به هدف حفظ کردن نغمه‌ها ومقامها، بلکه برای شکل‌دادن به فن، ذوق و حتی اخلاق نوازندگان صورت پذیرفته است. با این همه، تمامی نوازندگان دربارهٔ جایگاه و کارکرد آن همزبان نیستند.

برای برخی کسان، ردیف *تمامی* موسیقی سنتی ایران است؛ ردیف تنها چند اقتباس جزئی را بر می‌تابد و باید هر روز تمرین شود. بدین‌سان، استادانی چون عبدالله دوامی یا کریمی تنها در جستجوی ردیف بودند، بدون آن که تغییری در آن به وجود آورند. دیگران، که اکثریت را تشکیل می‌دهند، می‌اندیشند که ردیف به عنوان مرجع باقی می‌ماند، اما پس از همانندی با ردیف، باید بتوان از آن رهایی یافت و موسیقی خاص خود را به وجود آورد. برای برومند، ردیف درجهٔ نهایی موسیقی ایرانی نیست، بلکه بنیان اصلی آن است. هر نوازندهٔ سنتی شایستهٔ این نام باید به آموختن تن در دهد، و اگر بعدها جزئیاتی از آن را فراموش کرد، ساختارهای کلی، روح و سبك ردیف در پسزمینهٔ اجراهای وی باقی می‌مانند و به آنها نوعی درستی و خصیصه می‌بخشند. سرانجام، برای برخی دیگر، ردیف چیزی جز نحوهٔ فراگرفتن نوازندگی و کسب کردن حس موسیقی نیست. اینها عموماً ردیف را به اندازهٔ کافی آموزش ندیده‌اند تا از ارزش آن آگاهی داشته باشند.

بدون آن که تا بدان جا پیش برویم، باید تصدیق کنیم که پیامد

علی‌رغم محدودیتهای فنی خود، بیش از برومند به سبك استاد بزرگ میرزاعبدالله نزدیك بوده باشد. در هر صورت، بسیار معروف است که نوازندگی این استاد روشن، واضح، متمایز و مجزا بوده، برخلاف نوازندگی برادرش حسین‌قلی که سبك تار بسیار خاصی را پرداخت، که تمامی تارزنها از طریق آموزش پسر وی، مرحوم علی‌اکبر شهنازی، آن را اختیار نمودند. چند قطعهٔ ضبط شده‌ای که آنها از خود برجای گذاشته‌اند، مؤید این اختلافهای جزئی سبك هستند.

در واقع، میرزاعبدالله ردیف را بر مبنای عناصری تهیه نمود که در نزد پسرعموی خود میرزاغلام‌حسین گرد آورده بود، و میرزا غلام‌حسین خود این عناصر را از برادر نام‌آورش علی‌اکبر فراهانی (مرگ حدود ۱۲۳۵ هـ‌ش) اخذ نموده بود؛ علی‌اکبر فراهانی که پدر میرزاعبدالله و حسین‌قلی بود، در اوج افتخار، پس از آن که درخشش تازه‌ای به موسیقی ایرانی داد، به طرز زودرسی از میان رفت. میرزاعبدالله هرچند تارزنی عالی بود، سه‌تار را بهتر می‌نواخت. می‌توان اندیشید که تار زدن وی منتج از سه‌تارنوازیش بود و تمامی امکاناتِ سازیِ تار را به کار نمی‌گرفت. با وجود این، به نظر می‌رسد که سبك ردیفی را که به میراث برده بود تغییر نمی‌داد (برخلاف برادرش)، و جا دارد به این نکته بیندیشیم که روایتها و سبکی که میرزاعبدالله منتقل نموده، نزدیك به روایت و سبك علی‌اکبر است.

امکانپذیر نیست که برای کشف کردن منبعهای قدیمی‌تر ردیف، بیش از این به گذشته برگردیم. آنچه مسلم می‌نماید این است که اندیشهٔ تدوین ردیف، یعنی *سلسله نغمه‌های منظم شده برحسب همانندی مقامی*، پیش از آن در دورهٔ صفویه وجود داشته، همچنان که رساله‌هایی مانند *بهجت‌الروح* این گفته را تأیید می‌کنند. اندیشهٔ سازماندهی مجدد نغمه‌ها و گونه‌های مقامی به صورت سلسله‌های همگنی که *دستگاه‌ها* و *آوازهایی* را تشکیل می‌دهند، پیش از ۱۲۶۰ هـ‌ش در آذربایجان پیدا شد (بنگرید به دورینگ، ۱۹۶:۱۹۸۸). مطالعهٔ موسیقی آذربایجانی و منابع ترکی به روشنی نشان می‌دهد که موسیقی تازهٔ ایرانی وابسته به فرهنگ آذربایجانی (و نیز ارمنی) بوده است.[۳] پادشاهان قاجار و بسیاری از درباریان اصلیت ترکی داشتند و هنگامی که ناصرالدین شاه در تهران استقرار یافت، نوازندگانی که احتمالا پیش از آن در هنگام اقامت در تبریز گرد آورده بود و از این ناحیه بودند، خیلی زود وی را احاطه کردند. دلایل بسیاری نشان می‌دهند که موسیقی تازهٔ ایرانی به طور اصلی از غرب ایران، منطقه‌ای که از شیراز تا تفلیس گسترده می‌شود و کردستان را در بر می‌گیرد، سرچشمه گرفته است. عناصر آذربایجانی در این موسیقی بسیارند، همچنان که عناصر ایرانی در موسیقی آذربایجان زیاد بودند (و همچنان هستند). اما موسیقی ایرانی خیلی زود به صورتی مستقل گسترش یافت و مبدل به پدیده‌ای کاملاً ایرانی شد که عناصری از موسیقی محلی فارس، ناحیهٔ دریای خزر و گیلان را در برگرفت.

## ردیف به عنوان روش

اجرای ردیف تا به امروز یگانه راه فراگیری موسیقی سنتی بوده است. به ظاهر، این کار مشتمل بر آن است که ۲۵۰ گوشهٔ ردیف به خاطر سپرده شوند، اما در واقع موضوع عبارت از چیز دیگری است. ردیف جوهرهٔ موسیقی ایرانی را در بر دارد؛ ردیف یگانه منبع موسیقی ایرانی است و با تسلط یافتن بر آن، پیش رفتن تا منشأ موسیقی ایرانی و کشف کردن اصول آزادی و آفرینندگیِ منطبق با زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ موسیقی سنتی امکانپذیر می‌گردد. آموزش ردیف هنگامی که به کمال رسد، گونه‌ای ریاضت موسیقایی است که از راه تأمل زیبایی‌شناختی می‌تواند درهای معنویت را بگشاید (صفوت، ۱۳۴۸). بدون پافشاری کردن بر روی این جنبه، باید ببینیم چگونه آموزش ردیف، راه دستیابی به موسیقی سنتی را تشکیل می‌دهد.

نخست، صِرف وجود مجموعه‌ای از قطعه‌هایی که به وسیلهٔ استادان بسیار باصلاحیت ساخته شده‌اند، باید مشوق آموزش یا دست‌کم پیروی باشد. چشم‌پوشیدن از ردیف به منزلهٔ بریدن از فرهنگ موسیقایی است. اگر از ردیف آگاهی نداشته باشیم، نمی‌توانیم دعوی شناختن موسیقی ایرانی را داشته باشیم و تنها در صورتی حقیقتاً از این موسیقی شناخت پیدا می‌کنیم که آن را اجرا نماییم. اغلب، نوازندگان چیره‌دستی دیده شده‌اند که طبق روشهای غیرسنتی آموزش دیده‌اند، و هنگامی که شروع به آموختن ردیف کرده‌اند مجدداً مبدل به مبتدیان ساده‌ای شده‌اند. دشواری، و نیز گیرایی سحرانگیز ردیف، در شنیدن سطحی آن آشکار نمی‌شود، بلکه تنها در هنگامی پدیدار می‌گردد که به تمامی در آن تعمق می‌کنیم. این دشواری در پس نغمه‌های دارای شکل ساده نهفته است که در دریافتی عمیق‌تر، مالامال از ظرافتهای وزنی و زینتی هستند. علاوه بر این، جمله‌ها (به ویژه *تحریرها*) ماهرانه گونه‌گون گشته‌اند، و در عین این که اغلب به یکدیگر می‌مانند، هیچ‌گاه یکسان نیستند و کوشش زیادی را برای به خاطر سپرده شدن می‌طلبند.

از لحاظ سنتی، آموزش ردیف اساساً سینه به سینه است. نبود خط نت، بدون آن که نقص دستگاه موسیقایی باشد، شرط انتقال زنده و دقیق ردیف است، زیرا خط نت تمامی جزئیات

---

۳. این گفته از دیدگاه پژوهشگران موسیقی ایرانی قابل بحث است. ـ م.

می‌باشد، اما قابل استفاده باقی مانده است. بسیاری از گوشه‌های آن در اثر بزرگ موسی معروفی (۱۳۴۲) بازیافته می‌شوند. موسی معروفی تمامی دانش خود را، که از منابع مختلف گرفته بود، بدون مشخص ساختن مأخذ منابع، گردآوری کرد. بنابراین، اثر وی عبارت از ردیف تنها یك استاد نیست، و این نکته‌ای است که علت گستردگی آن را مشخص می‌سازد. این اثر منبعی از سندهای دست‌اول را تشکیل می‌دهد، اما بسیاری از گوشه‌ها در روایتی کم‌ظرافت به دست داده شده‌اند. این نکته احتمالاً به نحوهٔ آوانویسی آنها مربوط می‌شود که ظرافتهای اجرا را آشکار نمی‌سازد. این ردیف را سلیمان روح‌افزا با تار از روی نت‌نویسیها ضبط کرد، اما علی‌رغم سودمندی کلی آن، بسیاری از گوشه‌ها اندکی مبهم هستند، به خصوص اگر آنها را با روایت حاضر ردیف میرزا عبدالله (یا روایت حسین قلی)، که بسیار متمرکزو درخشان‌تر است، مقایسه کنیم.

روایت ردیف آوازی که محمدتقی مسعودیه (۱۳۵۶) آن را از روی ضبط مرحوم محمود کریمی آوانویسی کرده از گونه‌ای بسیار متفاوت است. استاد کریمی ردیف عبدالله دوامی را طی بیش از بیست سال همنشینی مداوم گردآوری کرد. آوانویسی کامل است، اما بنابر سلیقهٔ موسیقیدانان اندکی زیاده دقیق است، زیرا به دشواری خوانده می‌شود. با این همه، باید تأکید کرد که کتاب مزبور «ردیف» دوامی یا کریمی نیست، بلکه این اثر تنها *روایتی اجمالی* است. گوشه‌هایی مهم و نیز گونه‌هایی که نه ضبط و نه آوانویسی شده‌اند فراموش گشته‌اند. مثلا دستگاه نوا دارای تنها یك درآمد است، در حالی که کریمی در صفحه‌ای که برای رادیوی فرانسه ضبط کرد، برای آن سه درآمد خواند.[۲] روایت کامل‌تری از این ردیف به وسیلهٔ خود دوامی ضبط شده، اما در این هنگام دوامی در سالخوردگی بوده، به نحوی که گاه در نام گوشه‌ها دچار اشتباه شده است.

در میان دیگر ردیفهای مهم، باید ردیف نایب اسدالله را برای نی ذکر کرد که حسن کسایی آن را به صورت خصوصی ضبط کرده است. این ردیف، سنت اصفهان را ارائه می‌کند. (برای اطلاعات بیشتر دربارهٔ ردیفها بنگرید به دورینگ، ۱۹۸۹).

به غیر از ردیفهای برشمرده شده، تمامی آنچه که تا به حال انتشار یافته تنها اقتباسی از ردیفهای پیشین است. این مورد مشخصاً به آرایشهای برای سنتور یا ویولن ابوالحسن صبا مربوط می‌شود (مفّخم پایان، ۱۳۵۶). مسلماً قطعه‌هایی از ردیف یا روایتهای اصیلی از گوشه‌های شناخته شده همواره در مجموعه آهنگهای برخی از موسیقیدانان یافت می‌شوند و شایستهٔ آنند که روزی گردآوری شوند.

## ردیف میرزا عبدالله

ردیف حاضر، آوانویسی روایتی است که مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی سنتی ایران، که سازمانی وابسته به رادیو-تلویزیون ملی ایران بوده است، در ۱۳۵۰ از نورعلی برومند ضبط کرد. نورعلی برومند (۱۳۵۷-۱۲۸۴)، که در خانواده‌ای اشرافی چشم به جهان گشود، موقعیت آن را داشت که از کودکی به اجرای بهترین استادان زمان خود گوش فرا دهد. وی آموزش تار را با درویش‌خان آغاز کرد، اما موسیقی را رها نمود تا در آلمان به تحصیلات پزشکی بپردازد. در ۱۳۱۵ بینایی خود را از دست داد، به ایران بازگشت و دوباره به تمامی خود را وقف بر موسیقی کرد، و با تمامی استادان آن دوره، به ویژه طاهرزاده، سماعی، حسین‌خان هنگ‌آفرین، حاجی آقا محمد ایرانی، ابوالحسن صبا، رکن‌الدین مختاری آموخت و نواخت.

طبق گفتهٔ نورعلی برومند، ردیفی که وی ضبط کرده (و طی سالها در دانشگاه تهران درس داده است) ردیف اصلی میرزا عبدالله در روایت کامل آن، بدون اضافات و تغییرات، است. این ردیف به وسیلهٔ اسماعیل قهرمانی، که شاگرد ساعی میرزا عبدالله بود، منتقل شد. قهرمانی تارزن چیره‌دست و بزرگی نبود، اما هر بار که دستگاهی را می‌نواخت، دقیقاً همان نغمه‌ها را با همان انگشت‌گذاریها و همان زخمه‌ها، بدون کوچك‌ترین تغییری، تکرار می‌کرد. اگر قهرمانی ردیف استاد خود را چنین خوب منتقل نموده، بدین علت است که تا زمان سالخوردگی هر روز هفته یکی از دوازده دستگاه و آوازرا تمرین می‌کرد، به نحوی که هر دوهفته دورهٔ کامل ردیف را می‌نواخت. برومند با مقایسه کردن این روایتها با روایتهای نوازندگان دیگر، همچون همکاران خود پی برد که قهرمانی ردیف میرزاعبدالله را بهتر از هر کس دیگری می‌شناسد. بنابراین، به آموختن این ردیف پرداخت و در طول دوازده سال هفته‌ای دو درس فرا گرفت. برومند تصریح می‌کرد که استاد وی به دلیل سنش دیگر حائز تواناییهای فنی لازم برای اجرایی واضح و بی‌غلط نبود؛ با این همه، برومند با گوش‌دادن برخی از قطعه‌ها که به وسیلهٔ نوازندگان دیگر اجرا می‌شدند، به روایت قهرمانی درخشش نخستین آن را باز گردانده است. مادام که ضبطهای اصلی را که برومند از استاد خود گردآورده بود در اختیار نداشته باشیم، باید این دیدگاه را بپذیریم؛ با این همه، امکان دارد که قهرمانی

---

۲. بدیهی است که پروفسور مسعودیه آنچه را که به عنوان ردیف مرحوم دوامی ضبط شده بوده آوانویسی کرده و از خود چیزی بدان نیفزوده و نکاسته است. ـ م.

واسطهٔ آن، موسیقی ایران از تمامی موسیقیهای دیگر تمایز می‌یابد. (به استثنای سنت آذربایجان که ردیف خاص خود را بر روی پایه‌های مشترك با موسیقی ایران پرورده است). ردیف از قطعه‌های اکثراً ناموزون (با وزن «آزاد») تشکیل می‌شود که برای آفرینش آهنگهای تازه (به ویژه موزون)، و نیز بدیهه‌نوازی آزاد، به عنوان الگو مورد استفاده قرار می‌گیرند. ردیف گوهر موسیقایی بی‌اندازه غنی است که می‌توان از زاویه‌های مختلفی همچون نظریه، اجرای موسیقایی، آموزش و جامعه‌شناسی فرهنگی به آن پرداخت. از دیدگاه صوری می‌توانیم آن را چنین تعریف کنیم:

«ردیف (که به معنی رده، رسته، رشته است) [...] در واقع نظم نواختن گوشه‌ها را می‌رساند، و این کلمه به معنی مجموعهٔ دوازده آواز [و دستگاه]، آنچنان که به وسیلهٔ این یا آن استاد نواخته می‌شده، نیز است. بنابراین، یك آواز یکسان می‌تواند چندین ردیف داشته باشد، که هر کدام به وسیلهٔ استادی دیگر ساخته یا منظم شده است. کلمهٔ ردیف در برابر نام استادی که آرایش عناصر و احتمالاً پیوستگی گوشه‌های مختلف آن به وسیلهٔ وی صورت پذیرفته، بهتر در مقام خود قرار می‌گیرد، همچون: دستگاه شور، ردیف استاد صبا؛ دستگاه شور، ردیف معروفی؛ دستگاه ماهور، ردیف آقا حسین قلی ...» (کارون و صفوت، ۱۹۶۶: ۱۱۶).

بنابراین می‌توانیم این دو مورد را از یکدیگر متمایز سازیم: الف) معنی گستردهٔ ردیف سنتی، و ب) معنی خاص‌تر ردیف *استادی ویژه*. به معنی گسترده، ردیف مجموعه‌ای از قطعه‌هایی است که اکثراً دارای وزن آزادند، براساس تناسب مقامی (که دوازده دستگاه و آواز را تشکیل می‌دهد) رده‌بندی گشته‌اند و برای آن در نظر گرفته شده‌اند که کمابیش در *نظمی معین* نواخته شوند. ردیف همچنین سرمشقی است که به وسیلهٔ آن موارد زیر را فرا می‌گیریم:

الف) مجموعهٔ گوشه‌ها و برخی از قطعه‌هایی که عملاً تغییرناپذیرند (مثلاً رنگها و بعضی از گوشه‌ها)؛

ب) رده‌بندی مایه‌ها و مایه‌گردانیها[1]، ساختار و مشخصهٔ نوعی آنها؛

ج) طرز اجرای ساز، سبك سنتی، اصول زیبایی‌شناختی، قاعده‌های تلویحی آهنگسازی.

ردیف به معنی خاص خود مبین نکات زیر است:

الف) محتوای دستگاه یا آواز آنچنان که استاد یا مکتبی آن را تعریف کرده (همچون زمانی که می‌گوییم: «ردیف شور در روایت فلان استاد دارای سی گوشه است»)؛

ب) روایت ویژه و *ثابت* مجموعهٔ گوشه‌های دوازده دستگاه و آواز که استادی به شاگردان خود می‌آموزد، و به یك سبك اصلی یا سازی خاص مربوط می‌شود. (همچون زمانی که می‌گوییم: «درآمد ابوعطا در ردیف این و آن استاد بسیار متفاوت است»، یا «ردیف میرزا عبدالله برای سه‌تار مناسب‌تر است»).

شایسته است که تفاوت جزئی تعریفهایی را که در اینجا به دست داده شدند بیان کنیم، زیرا *این تعریفها در نزد موسیقیدانان* تغییر می‌کنند، همچنان که وضعیت آنها نسبت به ردیف نیز چنین است. اگر ردیف به عنوان رده‌بندی مواد آهنگین به شمار می‌آید، این رده‌بندی در هر مکتبی به گونهٔ دیگر است، و در عمل بیشتر نوازندگان، جز در خطوط عمدهٔ مایه‌گردانیها، آن را مو به مو رعایت نمی‌کنند. سپس، ردیف به عنوان الگو دارای ارزشی کاملاً نسبی است، زیرا چندین ردیف وجود دارند که دارای اعتبارند، و بهترین موسیقیدانان اغلب دو یا بیشتر از دو ردیف را به طور کامل یا ناقص می‌شناسند. با این همه، نادرست است که مجموعه آهنگهایی را که هر نوازنده می‌شناسد ردیف بنامیم (آنچنان که نِتل چنین کرده، ۱۹۸۷: ۷۸)؛ زیرا تنها چند ردیف به اندازهٔ کافی کامل و اصیل‌اند، و برای آن که درخور مقبولیت و پیروی باشند، از سطح فنی و زیبایی شناختی متعالی برخوردارند.

احتمال دارد که در اصل بیشتر موسیقیدانان تنها گوشه‌هایی مجزا، رشته‌های کوتاهی از گوشه‌ها و تکه‌هایی از دستگاهها را حفظ می‌کرده‌اند. میرزا عبدالله (۱۲۹۷–۱۲۲۲ هـ‌ش)، به کمك کسان دیگر، این قطعه‌ها را گردآوری کرد و به صورت ردیف مرتب نمود و سپس آنها را درس داد. بنابراین، ردیفها برحسب استادان و مکتبها (اصفهان، تهران، تبریز، باکو...) در سطوح مختلفی تغییر می‌کرده‌اند، اما از حدود بیست سال پیش، ردیف میرزاعبدالله، دست کم برای سازهای زهی، جای خود را باز کرده است.

## نگهداری ردیفها

ازاواخر سدهٔ سیزدهم هـ‌ش، برخی ازموسیقیدانان به‌حفظ کردن ردیف یا قطعه‌هایی از ردیف به شکل نت نویسی اشتغال ورزیدند. نخستین آنها وزیری بود که ردیف حسین قلی را آوانویسی کرد. این آوانویسی به استثنای دستگاه چهارگاه مفقود شده، اما این ردیف شصت سال بعد به وسیلهٔ علی‌اکبر شهنازی، پسر حسین قلی، ضبط گردید. مهدیقلی هدایت ردیف میرزاعبدالله را که به وسیلهٔ مهدی صلحی، شاگرد بسیار خوب این استاد، نواخته شد آوانویسی کرد. آوانویسی اندکی غیرماهرانه

---

۱. مترجم در آنجا که از موسیقی ایرانی صحبت می‌شود، معادل مایه‌گردانی را در برابر modulation به کار برده است. ـ م.

نهاوند) یا تغییر داده شدند (سه‌گاه). مقامها و وزنهایی (ایقاعات) که بیش از همه باقی ماندند، آنهایی بودند که در موسیقی محلی نیز وجود داشتند. از سوی دیگر، نغمه‌های محلی که به میراث بعضی از اقوام تعلق داشتند، در ردیف رسمی مقامها و گوشه‌ها وارد شدند. این نغمه‌ها مشخصاً از آهنگهای فارس، بوشهر و آذربایجان، حتی کردستان و لرستان گرفته شده بودند. نوبه‌هایی که بر روی دوائر طویل (که گاه از چهل ضرب تجاوز می‌کردند) تنظیم شده بودند کنار گذاشته شدند و عمل تکنوازی و بدیهه‌نوازی با وزنهای غیرموزون گسترش پیدا کرد.

این روند فراهم آمدن سنت تازه، احتمالاً به کندی و به نحوی نامشهود، تحت تأثیر معنوی صوفیان، روحانیان و فضلا جریان یافت، و این پیش از آن بود که در حدود ۱۲۳۰ هـ‌ش در دربار ناصرالدین شاه، به برکت شخصیت هنرمندان بلند پایه‌ای چون علی اکبر فراهانی، مورد تأیید قرار گیرد. موسیقی در آن هنگام اوج تازه‌ای یافت.

در همین دوره، موسیقی از همین نوع در آذربایجان و قفقاز ــ مشخصاً در تفلیس که مرکز هنری بزرگ بین‌المللی بود ــ شکوفا شد، و بعدها در قراباغ نیز، که در آنجا ارمنیان و آذربایجانیها در کنار هم زندگی می‌کردند و با یکدیگر موسیقی می‌نواختند، رشد کرد. می‌دانیم که خواننده و آهنگساز معروف ارمنی سایاتنوا (متولد حلب، ۱۱۷۴-۱۰۹۶ هـ‌ش) در دربار کریم‌خان زند در شیراز اقامت داشت. او به ارمنی، ترکی، فارسی و گرجی به یکسان آواز می‌خواند. در اواخر سدهٔ سیزدهم هـ‌ش، و بعدها، (اما بی‌شك قبل از آن نیز) عمدهٔ سازندگان سازهای موسیقی در ایران ارمنی بودند.

در دوران ناصرالدین شاه، میرعزا، که سازمان‌دهندهٔ بزرگ تعزیه‌های رسمی بود، خوانندگانی را که از مناطق مختلف آمده بودند گرد آورد (جهانبگلو، ۱۳۶۴:۱۲۳). بسیاری از نغمه‌ها یا گوشه‌های محلی بدین سان در ردیف موسیقی ایرانی وارد شدند؛ و از اینجا، به وسیلهٔ گروههای تعزیه‌خوانان حرفه‌ای، که اصلیت اصفهانی داشتند، تا حدودی در قفقاز منتشر گردیدند (شوشینسکی، ۱۹۶۶:۷). عناصر مهمی از دستگاههای موسیقی ایرانی تا هرات (در افغانستان) نیز نفوذ کردند که در آنجا، تا پنجاه سال پیش از این، غزلها را در دستگاهها و گوشه‌های ایرانی با همراهی تار می‌خواندند (بِیلی، ۱۹۸۸:۱۹).

## تهیهٔ ردیف

با این همه، از سدهٔ سیزدهم هـ‌ش موسیقی هنری هرچه بیشتر از موسیقی مطربی تمایز یافت. بهترین خوانندگان و نوازندگان، که اصلیت آنها از کانونهای مختلف فرهنگی ایران بود، به تدریج عناصر مجموعه‌ای قابل ملاحظه را گرد آوردند. این مجموعه به صورت یك ردیف سازمان داده شد؛ منظور از ردیف، الگو یا ترتیب پیوستگی گوشه‌ها است. این قطعه‌ها مشتمل‌اند بر درآمد، آواز و شاه‌گوشه‌ها، که می‌توانند به مایه‌های اصلی بپیوندند، و نغمه‌های مستقل در مایه‌ای مشخص یا متغیر. بیشتر این قطعه‌ها دارای وزنهای ناموزون هستند. برخی از قطعه‌ها احتمالا ردپای دستگاههای سنتی یا آهنگهایی بوده‌اند که ساختارهای مقامهای قدیمی را کاملا حفظ می‌کردند؛ قطعه‌های دیگر می‌توانستند تکه‌های قدیمی باشند که از منابع محلی برگرفته و طبق سلیقهٔ هنرمندانه‌ای آرایش داده شده بودند. به اینها قطعه‌های کوچك یا موتیفهای سازی را، که با مقامهای مختلفِ مورد استفاده تطبیق یافته بودند، اضافه کردند؛ برخی از نغمه‌ها را در مایه‌های مختلفی منتقل ساختند. هر یك از این تکه‌ها دارای نامی بوده‌اند. احتمالا گاه نامهایی را درکتابهای قدما یا در شعرهای سنتی جستجو می‌کردند (رِنگ اصول، جامه‌دران)، یا این که نام سازنده یا نقل کننده (مُلانازی، مهدی ضرابی، راك عبدالله و غیره) یا محل (شوشتری، گیلکی...) را به آنها می‌دادند؛ گاه از شعری که آواز بر روی آن خوانده می‌شد الهام می‌گرفتند (لیلی و مجنون) و در بعضی از موارد، نام قطعه صرفا برای تعیین شکل یا گونهٔ آن بود (درآمد، فرود، نغمه...).

سرانجام، مبادرت به رده‌بندی این مجموعهٔ گوشه‌ها کردند و آنها را بر اساس تناسب مقامی در دوازده دستگاه و آواز گروه‌بندی کردند: هفت دستگاه و پنج آواز مشتق از آنها. به نظر می‌رسد که این رده‌بندی را میرزاعبدالله صورت داده، اما اندیشهٔ تدوین ردیف از نظر موسیقیدانان سدهٔ سیزدهم هـ‌ش پوشیده بود. با این همه، این سازماندهی بسیار انعطاف‌پذیر است و در نزد هر استادی به گونهٔ دیگر است، برخی از گوشه‌ها می‌توانند در دستگاههای مختلف یا در نظمی متفاوت مرتب شوند. تعداد این گوشه‌ها، که طول و اهمیت آنها بسیار گونه‌گون است، از ۲۰۰ تا ۴۰۰ عدد تغییر می‌کند؛ (این تعداد برای ردیف میرزاعبدالله که در اینجا آوانویسی شده حدود ۲۵۰ عدد است). خارج از این مجموعه، مسلماً صدها یا هزاران آهنگ ضربی وجود دارند که متعلق به گونه‌های رِنگ، تصنیف، پیش درآمد و غیره هستند، اما جایگاه قطعه‌های الگویی را ندارند.

## سازماندهی ردیف

«ردیف مظهر اصلی و قلب موسیقی ایرانی است، شکلی است که همچون فرشها و مینیاتورهای ظریف، اساساً ایرانی و ملی است» (نِتْل، ۱۹۸۷:۳). ردیف در واقع نه تنها شاهکار موسیقایی نبوغ ملت ایران است، بلکه همچنین شاخصی است که به

# ردیف سنتی

## نگرش تاریخی

اگرچه به نظر می‌رسد که ایرانیان از دیرباز موسیقی بسیار پرورده‌ای داشته‌اند، نمی‌توانیم مدعی پیوستگی حقیقی یا حتی تحول منظم شکلها، سبکها و فنون موسیقایی این سرزمین از مبادی آن تا روزگار ما باشیم. واقع‌بینانه‌تر آن است که تاریخ موسیقی سنتی ایران را همچون توالیی از موجهای پیاپی و دوره‌های آبستنی به شمار آوریم که در طول آنها، هنر و ذوق ایرانیان، در تماس با فرهنگهای گوناگون و در اثر ضربه‌های تاریخی، دگرگون گشتند تا شکلهای تازه‌ای را پدید آورند. اگر به واقع در موسیقی ایرانی پیوستگی وجود داشته باشد، نباید آن را در مقامها، وزنها و سازها جستجو کرد، بلکه باید صرفاً آن را در نبوغ موسیقایی جست که ایرانیان در هر دوره‌ای از خود بروز داده‌اند، نبوغی که شکلها و سبکهای همواره تجدید شده را به کمال خود رسانده است.

بدون وارد شدن در جزئیات، می‌توانیم تاریخ موسیقی ایران را بر مبنای نشانه‌هایی که در اختیار داریم به چندین دوره تقسیم کنیم، اگرچه هیچ‌گاه به واقع مطمئن نیستیم که این نشانه‌ها به دوره‌های مجزایی مربوط می‌شوند.

در دوران هخامنشیان (سدهٔ ششم ـ چهارم ق م) موسیقی جزءِ مهمی از آداب و سرگرمیهای دربار بود. نقوش برجسته دقیقاً خوانندگان، نوازندگان چنگهای سه‌گوش که با دایره همراهی می‌شوند، نیز سازهای زهی بلند دسته و آلتهای بادی دولوله را به ما نشان می‌دهند.

در دوران ساسانیان (سدهٔ سوم ـ هفتم ب م) بربط و نوعی رباب، که احتمالاً منشأ آنها از تمدنهای ایرانی ماوراءالنهر بود، نیز تنبور به این سازها اضافه شدند. در سدهٔ اول هـ‌ش، با موسیقیدانانی همچون باربد، نکیسا و دیگر نامدارانی که در تاریخها از آنها یاد شده است، موسیقی ایرانی به اوج رسید.

با پیدایش اسلام، مرکز موسیقایی ایران به بغداد منتقل شد و موسیقیدانان بسیاری که عرب به شمار می‌آیند، در واقع اصلیت ایرانی داشته‌اند (همان گونه که جنیدی نشان داده، ۱۵۶:۱۳۶۱ و بعد). اما متقابلاً موسیقی ایرانی در تماس با تمدن عرب و خاور نزدیک نو شد، به گونه‌ای که می‌توانیم از سدهٔ سوم هـ‌ش از موسیقی ایرانی-عربی و از سدهٔ هفتم هـ‌ش از موسیقی بین‌المللی ایرانی-عربی-ترکی، که اصول آن تقریباً باموسیقی مصر و ترکستان همانند بود، سخن بگوییم. این دورهٔ شکوهمند، که حدوداً تا سدهٔ دهم هـ‌ش گسترش یافت، دورهٔ رساله‌های بزرگ نظریهٔ موسیقایی نیز هست که مشخصاً به دست کسانی چون فارابی، ابن‌سینا، صفی‌الدین اُرمَوی، قطب‌الدین شیرازی و عبدالقادر مراغه‌ای نگاشته شدند. سازهای اصلی این دوره عود، چنگ، نی، کمانچه (که رباب یا قیچک نیز نامیده می‌شود)، رباب مضرابی، دوتار، سه‌تار یا تنبور، نیز دیگر سازهای مضرابی بلند دسته و قانون بودند.

از سدهٔ یازدهم-دوازدهم هـ‌ش به‌نظر می‌رسد که موسیقی ایرانی راه خود را به تنهایی دنبال می‌کند، و عاقبت به تمامی از موسیقیهای همسایگان عرب، ترک، تاجیک خود متمایز می‌شود. دربارهٔ دلایل این تحول آگاهی چندانی نداریم، تحولی که احتمالا در اثر انحطاط مرتبط با آشفتگیهای سیاسی پدید آمد که ایران را طی تمامی سدهٔ دوازدهم هـ‌ش تحت تأثیر قرار داد.

سنت تازه که در اواخر سدهٔ دوازدهم هـ‌ش پیدایش یافت، بخشهایی از سنت قدیم را، که به وسیلهٔ چند فاضل علاقه‌مند و گروههای موسیقی سبک یا مطربی حفظ شده بودند، نگاه داشت. سازهای قدیمی همچون عود، قانون و چنگ از میان رفتند و جای خود را به گونهٔ جدیدی از رباب به نام تار و نیز به سنتور دادند. نام گوشه‌ها و مقامها (که به راحتی در کتابهای نظری قابل دسترسی هستند) تا حدودی باقی ماندند، اما غالباً به درونمایهٔ دیگری مربوط می‌شدند. در این دوره، رساله‌های قدیمی و حتی رساله‌های عهد صفوی به صورت قطعی مناسبت خود را از دست دادند: در این رساله‌ها نامها باز یافته می‌شدند، اما محتوا عوض شده بود. احتمالاً مقامهای بیگانه با زیبایی‌شناسی رایج ایران کنار گذاشته (مثلا صبا، رَکَب یا

# مقدمه

عنوان اصلی کتاب به زبان فرانسه:

*Le Répertoire-Modèle de la Musique Iranienne*
Radif de tar et de setar de Mirza 'Abdollah
Version de Nur 'Ali Borumand
Introduction et notation par Jean During

Traduit en persan par Pirouz Sayar


بروومند، نورعلی، ۱۲۸۴-۱۳۵۷.
ردیف ساری موسیقی سنتی ایران: ردیف تاروسه‌تار میرزاعبدالله / به‌روایت نورعلی بروومند، مقدمه‌ونت نوتی ار ژان دورینگ، ترجمه‌پیروز سیار. - تهران: سروش، ۱۳۷۵.
۴۲، 288 ص. (پارتیسیون)
ص.ع. به‌فرانسه: Nur 'Ali Borumand. Le reperto-ire-modele de la musique Iranienne; Radif de tar et de setar de Mirza 'Abdollah.
کتابنامه: ص. ۲۷- ۲۹.
۱. تار - پارتیسیون. ۲. سه‌تار - پارتیسیون. ۳. سازهای ایرانی - ردیف - پارتیسیون. الف. میرزاعبدالله، ۱۲۵۹ - ۱۳۳۶ق. ب. دورینگ، ژان، ۱۹۴۷ - During, Jean مقدمه‌نویس. ج. سیار، پیروز، ۱۳۳۹- مترجم. د. عنوان.
M ۱۴۲/ ت۲ ۷۸۷/۹


واحد تولید اطلاعات آرشیوها و کتابخانه‌های صدا و سیما


انتشارات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران
تهران، خیابان استاد مطهری، تقاطع خیابان دکتر مفتح، ساختمان جام‌جم
چاپ اول: ۱۳۷۰
ویراستار: پیروز سیار
پانچیست: فرشته حسین‌پور
نمونه‌خوان: پریوش استقامت
صفحه‌آرا: محمود نیکفرجام
طراح روی جلد: شهرام گلپریان
خوشنویسی: بیژن بیژنی
ناظر چاپ: ابراهیم گودرزی
لیتوگرافی: تندیس
حروفچینی: لاینوترون انتشارات سروش
این کتاب در هفت‌هزار نسخه در چاپخانهٔ کاوش چاپ و در شرکت صحافکار تهران صحافی شد.


همهٔ حقوق محفوظ است.


بهای کتاب با جلد نرم: ۳۰۰۰ ریال
مجموعه ۱۴۰۰۰ ریال

# ردیف سازی موسیقی سنتی ایران

## ردیف تار وسه تار میرزا عبدالله

به روایت نورعلی برومند

مقدمه و نت نویسی از ژان دورینگ

ترجمهٔ پیروز سیّار

سروش
تهران ۱۳۷۰

ژان دورینگ در ۱۹۴۷ در فرانسه به‌دنیا آمد. وی که در مرکز ملی پژوهشهای علمی (فرانسه) سمت استادی دارد، نویسندهٔ چندین اثر دربارهٔ موسیقی ایرانی، مقامهای آذربایجان، تصوّف و موسیقی، نیز مقاله‌های بسیاری برای مجله‌های تخصصی و دایرة‌المعارفها است. از ۱۳۵۰ تا ۱۳۶۰ در ایران اقامت گزید، نواختن تار، سه‌تار و تنبور را آموخت و با استادان بزرگ موسیقی همنشینی کرد. در ۱۳۵۷ برندهٔ جایزهٔ سه‌تار مسابقهٔ باربد تلویزیون ملی ایران شد.

# فهرست مطالب


| | |
|---|---|
| **مقدمه** | ۸ |
| **ردیف سنتی** | ۱۱ |
| نگرش تاریخی | ۱۱ |
| تهیهٔ ردیف | ۱۲ |
| سازماندهی ردیف | ۱۲ |
| نگهداری ردیفها | ۱۳ |
| ردیف میرزاعبدالله | ۱۴ |
| ردیف به عنوان روش | ۱۵ |
| کاستیهای ردیف | ۱۶ |
| **جنبه‌های فنی و زیبایی شناختی** | ۱۷ |
| فاصله‌ها | ۱۷ |
| دوازده دستگاه و آواز | ۱۸ |
| **چند مشخصهٔ زیبایی شناختی ردیف** | ۲۰ |
| وزن | ۲۰ |
| فن تزیین | ۲۱ |
| تأکیدها | ۲۱ |
| زینت | ۲۱ |
| **آوانویسی** | ۲۳ |
| **کتابنامه و منابع** | ۲۷ |
| **پیوست: اندازه‌های فاصله‌ها** | ۳۱ |
| **فهرست نشانه‌ها** | ۳۵ |
| **فهرست نت نویسیها** | ۳۹ |

مایلم قدردانی خود را از تمامی کسانی که اجرا، نظریه و روح موسیقی ایرانی را
به من آموختند، و شکیبایی و حسن نیت خود را هیچ گاه دریغ نورزیدند ابراز دارم.
این افراد به ویژه مرحوم علی اکبر شهنازی، یوسف فروتن، سعید هرمزی،
نورعلی برومند و محمود کریمی هستند. باشد که این کتاب بتواند آنان را
سپاس مایلم از دکتر داریوش صفوت، که مرا در تهیه این اثر تشویق کرد و
در خصوص دریافت زیبایی شناسی موسیقی ایرانی و لام دارد یشم، نیز از داریوش طلایی
که مرا با رموز اجرای ردیف بر روی تار آشنا ساخت و در بهبود و آوانویسی
کتاب حاضر سهم به سزایی داشت، سپاسگزاری کنم.

نادر مشایخی


بسم الله الرحمن الرحيم

# ردیف سازی موسیقی سنتی ایران

## ردیف تار و سه‌تار میرزا عبدالله

به روایت نورعلی برومند

مقدمه و نت‌نویسی از ژان دورینگ

ترجمهٔ پیروز سیار