University of Guilan

Interdisciplinary Researches of Art

Critical Examination of Musa Maroofi's Radif in the Educational Repertoire in Persian Classical Music (Case Study: Daramad Gushes in the Shur Dastgah)

Mehdi Oloumi[1*]

[1.] Department of Music, Faculty of Art and Architecture, University of Guilan, Rasht, Iran

* Corresponding Author, mehdi_oloumi@yahoo.com

ARTICLE INFO

IRA, 2026
VOL. 4, Issue 1, PP, 269-286
Receive Date: 25 May 2026
Revise Date: 21 June 2026
Accept Date: 02 July 2026
Publish Date: 22 June 2026

Original Article

KEYWORDS:
The Instrumental Radif, Musa Maroofi, Mirza Abdullah, Noor Ali Boroumand, Gusheh, Dastgah-e Shur

ABSTRACT

Background: This study critically examines the radif compiled by Mūsā Ma'rūfī, one of the most extensive collections of Persian classical music, in order to uncover the reasons behind its limited adoption as an educational repertoire in Iranian music pedagogy. By comparing Ma'rūfī's radif with the radif of Mirza Abdullah, as narrated by Noor-Ali Boroumand, the research investigates the structural and pedagogical differences that have led to Ma'rūfī's compilation being overshadowed by Mirza Abdullah's radif in academic settings.

Objective: For more than fifty years, the radif of Mirza Abdullah has served as the cornerstone of Iranian music education, has been taught extensively at the University of Tehran, and has been recognized as the main reference repertoire in the academic study of Persian music. In contrast, Ma'rūfī's radif, which features 465 musical sections (gūshes) across seven dastgahs (modal systems) and five avazes (sub-modal systems), remains less prominent, even though its scope is nearly double that of Mirza Abdullah's radif. The central question this research addresses is: why has Ma'rūfī's radif, despite its comprehensive content, not achieved the same recognition and usability in educational contexts?

Through the comparative analysis of gūshes such as "Daramad-e Shur," the study identifies key factors: Ma'rūfī's radif suffers from excessive segmentation, unnecessary repetition, and a lack of coherent melodic development, all of which impede memorization and comprehension. Conversely, Mirza Abdullah's radif, with 256 gūshes, offers concise phrasing, logical melodic structure, and thematic consistency, making it more aligned with the cognitive capacities of learners and the pedagogical requirements of Iranian music education.
Historical accounts reveal that Ma'rūfī's radif was compiled during collaborative sessions with eminent musicians, including Noor-Ali Boroumand, Ali Akbar Shahnazi, and Abolhasan Saba. These efforts aimed to standardize nomenclature, melodic phrasing, and stylistic subtleties. However, discrepancies in melodic organization and differing interpretations among these maestros resulted in a repertoire that, while musically rich, lacked pedagogical focus. For example, gūshes such as "Kereshmeh" in Ma'rūfī's radif feature intricate subdivisions that, rather than contributing to clarity, complicate their educational usability.

Method: Methodologically, the study utilizes musical transcription and analytical tools, leaning heavily on comparative discussions between Daramad sections in both radifs. Ma'rūfī's radif reveals a tendency to adopt vocal melodies and include multiple variations within gūshes, which diverges from the compact and focused nature of instrumental radifs, as exemplified by Mirza Abdullah's version. For instance, the introductory melodic movements of Daramad-e Shur in Ma'rūfī's radif include influences from vocal radifs, which lack the streamlined progression typical of the instrumental framework essential for teaching purposes.

Conclusion: In conclusion, the research underscores the importance of brevity, thematic consistency, and logical melodic progression as crucial elements in designing educational radifs. While Ma'rūfī's radif provides an expansive catalog of melodies, its organizational challenges and overextended content limit its practicality in educational settings. Mirza Abdullah's radif, by adhering to these principles, establishes

Cite this article:
Oloumi, M. (2026). Critical Examination of Musa Maroofi's Radif in the Educational Repertoire in Persian Classical Music (Case Study: Daramad Gushes in the Shur Dastgah). Interdisciplinary Researches of Art, 4(1), 269-286. doi: 10.22124/ira.2026.33691.1098

itself as a highly effective and accessible repertoire that balances musical intricacy with pedagogical utility. This comparative assessment sheds light on the structural and thematic qualities that distinguish Mirza Abdullah's radif as the academic standard and highlights the difficulties in adapting Ma'rūfī's compilation for similar purposes.

The multiple doubling of gūshes in a famous musical Radif in the presentation and introduction of a gūshe can, on the one hand, cause a lack of understanding and accurate reception of the melodic content of that gūshe, and on the other hand, it reduces the ability to memorize it to a great extent. In MirzaAbdullah's radif, they go to the narration of Borumand, which is generally introduced with the titles of the first to the sixth Daramad; in each gūshe, a melodic theme specific to the Daramad is presented. The first daramad (Mirza Abdallah) has an ascending melodic movement, followed by the introduction of its melodic movement and its distinct sound base. The second Daramad begins with a melody with a certain poetic weight, and then parts of the first melody are repeated. The third Daramad, titled "Kereshmeh," has the special rhythm of the gūshe of "Kereshmeh" and the specific melodic movement of that gūshe. The fourth Daramad, titled Rohab, starts with the fourth interval (characteristic of the gūshe of Rahab) and continues. The fifth Daramad titled Ouj has an ascending movement at the beginning, and its melodies are generally performed in the second wave, and part of it has the rhythmic movement of Kaereshmeh gūshe. The sixth Daramad, at the beginning of which there is a downward melodic movement, indicates that the collection of income ends in this gūshe.

In the famous Musa Marofi radif, which contains fourteen gūshes with the titles of Daramad and introduction, it is not possible to separate the gūshes like Mirza Abdullah's radif. The gūshe titled Daramad is a collection of melodies that are sung in vocal Radifs (Karimi and Davami). The gūshe with the title of Shour Daramad in a famous radif, except for the beginning and ending sentences, its melodic movement in the text of the gūshe corresponds to the radif of Mirza Abdallah. But it seems that the sentences do not have the solidity of the melodic movement in the radif of Mirza Abdullah.

License

This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Copyright © Authors

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

آسیب‌شناسی ردیف موسی معروفی در کارگان آموزشی موسیقی دستگاهی (مطالعه موردی: گوشه‌های درآمد از دستگاه شور)

مهدی علومی[1*]

۱. عضو هیأت علمی گروه موسیقی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران

* نویسنده مسئول: mehdi_oloumi@yahoo.com

اطلاعات مقاله

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۵
دوره ۴، شماره ۱، صفحات ۲۶۹-۲۸۶
تاریخ دریافت: ۰۴ خرداد ۱۴۰۵
تاریخ بازنگری: ۳۱ خرداد ۱۴۰۵
تاریخ پذیرش: ۱۱ تیر ۱۴۰۵
تاریخ انتشار: ۰۱ تیر ۱۴۰۵

مقاله پژوهشی

کلید واژه‌ها: ردیفِ سازی، موسی معروفی، میرزا عبدالله، نورعلی برومند، گوشه، دستگاه شور

چکیده

پژوهش حاضر در تلاش است تا با بررسی ساختار ماهیت موسیقایی ردیفِ سازی موسیقی ایرانی به روایت موسی معروفی، به علل عدم توفیق این روایت به‌عنوان کارگان آموزشی، دست یابد. این امر از طریق مقابله با ردیفِ سازی میرزاعبدالله به روایت نورعلی برومند صورت گرفته است. امروزه پس از گذشت بیش از پنجاه سال از آموزش ردیفِ سازی میرزاعبدالله به‌عنوان ردیف مرجع، این ردیف به‌عنوان اصلی‌ترین ردیف، جهت آموزش و سرمایه ذهنی موسیقی‌دان ایرانی پذیرفته شده است. ردیف روایت موسی معروفی که یکی از پر تعدادترین ردیف‌ها از نظر تعداد گوشه در بین روایت‌های مختلف ردیف است، این توفیق را نیافته است که به‌عنوان کارگان آموزشی مرجع در نظر گرفته شود. پژوهش حاضر درصدد یافتن پاسخ برای این پرسش است که دلایل عدم استفاده از ردیف موسی معروفی در امر آموزش موسیقی ایرانی چیست. یافته‌ها نشان می‌دهد مبانی فراگیری ردیف و مبنای حرکت ملودی گوشه‌ها با محتوای آنچه در ردیف معروفی وجود دارد (در مقایسه با ردیف میرزاعبدالله) دارای آشفتگی، و همچنین مضاعف‌سازی گوشه‌ای یکسان، در مواردی موجب سردرگمی در درک و دریافت محتوای اصلی گوشه‌ها می‌شود. در این پژوهش از طریق مقابله آوانگاری گوشه درآمد شور)در دو ردیف معروفی و میرزاعبدالله) به بررسی و تحلیل این مدعا پرداخته شده است.

ارجاع به این مقاله:

علومی, مهدی . (۱۴۰۵). آسیب‌شناسی ردیف موسی معروفی در کارگان آموزشی موسیقی دستگاهی (مطالعه موردی: گوشه‌های درآمد از دستگاه شور). پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر, ۴(۱), ۲۶۹-۲۸۶.
doi: 10.22124/ira.2026.33691.1098

مقدمه

در سیستم آموزش موسیقی ایرانی، فراگیری ردیف یگانه راه برای آموزش بوده و هر موسیقی‌دان ایرانی خود را ملزم به یادگیری و اجرای درست و دقیق آن می‌داند. در قدیم هر استادی جهت تدریس، ردیفی را که حاصل تجربیات آموزشی و ذهنی خویش بود را تدوین و به شاگردان خویش آموزش می‌داد. این سیستم روزگاری علاوه‌بر پسندیده‌بودن و پویایی، نشان از مهارت هنری استاد نیز به‌شمار می‌آمد. به‌همین دلیل تا تقریباً بیش از نیم قرن پیش نظام تدوین ردیف وجود داشت و اساتید مختلف روایت‌های خود را از ردیف به‌جا می‌گذاشتند؛ مانند ردیف‌های سازی میرزاعبدالله، آقاحسینقلی، مهدی‌قلی‌خان هدایت، فخام‌الدوله بهزادی، مرتضی نی‌داود، دوره عالی شهنازی، موسی معروفی، ابوالحسن صبا (برای ویلن و سنتور)، دوره عالی فرامرز پایور و ردیف‌های آوازی حسن کسایی، حسین طاهرزاده، عبدالله دوامی، محمود کریمی و غیره. به‌نظر می‌رسد از دوره‌ای به بعد، موضوع تدوین ردیف، ضرورت خویش را از دست داد و استادان موسیقی ایرانی تلاشی برای تدوین ردیف‌های خویش نکردند. علت آن را می‌توان از چند جنبه بررسی و جست‌وجو کرد. شاید بتوان یکی از دلایل محکم آن را آموزش ردیف میرزاعبدالله به روایت نورعلی برومند توسط خود ایشان در گروه موسیقی دانشگاه تهران از بدو تأسیس آن دانست. این ردیف پس از سال‌ها تدریس در گروه موسیقی دانشگاه تهران و مرکز حفظ و اشاعه موسیقی ایرانی امتحان خود را در راه رسیدن به اهداف آموزشِ ردیف نزد دانشجویان و هنرجویان موسیقی ایرانی پس داده است و تقریباً از همین زمان به بعد استادان نسل جدید ضرورتی در فراهم‌آوردن ردیف آموزشی جدیدی احساس نکرده‌اند. به‌طوری‌که به‌نظر می‌رسد این ردیف نقش خود را در راه رساندن دانشجو و هنرجو به درک و دریافت روح نغمات ردیف به‌طور کامل ایفا می‌کند.

دکتر داریوش صفوت در کتاب *هشت گفتار درباره فلسفه موسیقی* می‌نویسد: «ردیف، غیر از گوشه‌ها و الحان دارای یک عنصر معنوی هم هست که آن را اصطلاحاً می‌توان «روح ردیف» نامید. اساس هم همین است، اصلاً گوشه‌ها را یاد می‌گیریم که روح ردیف را به دست آوریم» (Safvat, 2007, 107). محمدتقی مسعودیه در تعریف ردیف در کتاب *اتنوموزیکولوژی* می‌نویسد: «ردیف موسیقی سنتی عبارت است از توالی مدون و تثبیت‌شده ملودی‌ها که نمونه‌های انتزاعی هستند» (Massoudieh, 1986, 113). این نمونه‌های انتزاعی که از آنها به‌عنوان ملودی‌مدل نام می‌برد، امکانِ تغییر داشته و به‌همین دلیل از یک‌سو تعداد ملودی‌ها و از سویی دیگر توالی تدوین‌یافتهٔ آنها در مکاتب مختلف ردیف با هم تفاوت دارند. ملودی‌مدل که به‌نظر می‌رسد تعبیر بسیار درست و دقیقی از تعریف گوشه در ردیف است، باید چه خصایص و ویژگی‌هایی داشته باشد. سؤال مهم این‌جاست که در کدام روایت ردیف می‌توان به تعبیر و تفسیر درست و دقیقی

از این تعریف برای گوشه‌ها دست یافت. ملودی مدل یا گوشه‌ها در هر روایتی از ردیف باید دارای خصایص زیر باشند: ایجاز، جمله‌بندی زیبا، ساختار منطقی حرکت ملودی و انحنای ملودی مطابق با خصایص فرهنگی موسیقی ایرانی، فشردگی بیانی از نظر طول زمانی و در نهایت بیان روح ملودیک مستتر در گوشه‌ها.

پذیرش یک کارگان آموزشی نتیجهٔ تعامل چند لایهٔ فرهنگی، آموزشی، اجتماعی و حتی اقتصادی است. در عمل یک کارگان زمانی در یک جامعه مورد اقبال قرار می‌گیرد که هم مشروعیت فرهنگی پیدا کند و هم کارکرد آموزشی و اجتماعی داشته باشد. عوامل مشروعیت فرهنگی در یک کارگان آموزشی ردیف را می‌توان در ساختار منطقی حرکت و انحنای ملودی مطابق با خصایص فرهنگی موسیقی ایرانی جست‌وجو کرد. مواردی چون نوع جمله‌بندی، فواصل و مدها، لحن و بیان موسیقایی، تزیینات، تحریرها، تمپو، طول زمانی گوشه‌ها و رابطه موسیقی با شعر و زبان.

کارکرد آموزشی و اجتماعی نیز از مهم‌ترین عوامل پذیرش کارگان آموزشی در جامعه است. این که یک کارگان آموزشی در دانشگاه‌ها، هنرستان‌ها، مراکز آموزشی و جشنواره‌ها مورد پذیرش و کار کردن قرار بگیرد نشان از مشروعیت آموزشی آن کارگان است. علاوه‌بر این کارگان باید امکان بازتولید اجتماعی داشته‌باشد، مدرس تربیت کند، منابع آموزشی تولید کند، اجرا ایجاد کند و از نظر اقتصادی نیز موجب ایجاد بازار کار آموزشی شود.

مقالهٔ حاضر درصدد است دلایل عدم پذیرش ردیف موسی معروفی در امر آموزش ردیف را از نظر محتوایی و فنی مطالعه کند. برای دست‌یافتن به دلایل این امر، به مقایسهٔ گوشه‌های آغازین دستگاه شور در ردیف موسی معروفی و ردیف میرزاعبدالله به روایت نورعلی برومند به‌عنوان کارگان آموزشی مرجع پرداخته شده است تا از مقایسهٔ این دو ردیف به این دلایل پی برد.

پیشینهٔ پژوهش

در موضوع مطالعات تطبیقی ردیف به روایت‌های مختلف، پژوهش‌هایی انجام شده که مهم‌ترین آنها رسالهٔ دکتری هومان اسعدی با عنوان *مفهوم و ساختار دستگاه در موسیقی کلاسیک ایران؛ بررسی تطبیقی ردیف* است (Asadi, 2006) که در آن روایت‌های مختلف ردیف از جمله میرزاعبدالله، آقاحسینقلی و عبدالله دوامی مورد تطبیق قرار گرفته‌اند. اما پژوهش‌های انجام‌شده در زمینهٔ تجزیه و تحلیل ردیف موسی معروفی بسیار اندك بوده و جز یك پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد که با موضوع بررسی و تجزیه و تحلیل دستگاه همایون است (Abdollahzadeh Chaloshtari, 2015) پژوهش‌های بیشتری یافت نشده است.

روش پژوهش

این پژوهش با روش تطبیقی و تحلیل تعدادی از گوشه‌های دستگاه شور در دو ردیف سازی میرزاعبدالله و معروفی انجام شده است. نگارنده درصدد آن است که با بررسی تحلیلی و آنالیز گوشه‌های درآمد شور در این دو روایت ردیف به پرسش اصلی این پژوهش پاسخ دهد. در ضمن آوانگاری‌ها در این مقاله بر اساس کتاب *نت‌نویسی آموزشی و تحلیلی* (Talai, 2012) نوشته شده است. در این مقاله به بررسی خصایص ردیف موسی معروفی در مقایسه با ردیف میرزاعبداله به روایت نورعلی برومند از دو جنبه پرداخته خواهد شد.

۱. مقایسهٔ ردیف موسی معروفی و ردیف میرزاعبدالله از نظر تعداد گوشه‌ها

در مقدمه کتاب *ردیف هفت دستگاه موسیقی ایرانی* موسی معروفی آمده است: «کتاب ردیف موسیقی ایران که توسط استاد موسی معروفی گردآوری شده، بر ردیف آقامیرزا عبدالله و آقاحسینقلی استوار است و با ردیف تنظیم‌شده به‌وسیله مهدیقلی هدایت منطبق گردیده است. از آنجاکه همگی استادان موسیقی ایرانی بر نام و روند گوشه‌های ردیف هم‌داستان نیستند، حدود چهار دهه پیش به دعوت اداره هنرهای زیبا جلساتی با حضور استادان به نام: نورعلی برومند، علی‌اکبر شهنازی، ابوالحسن صبا، احمد عبادی، رکن‌الدین مختاری و موسی معروفی تشکیل شد تا یک‌یک دستگاه‌ها، نغمه‌ها و گوشه‌های ردیف با حضور آنها مورد تنقیح و تأیید قرار گیرد. این جلسات یک سال و نیم طول انجامید و تلاش این استادان برای اظهار نظر مشترک درباره نام و روند گوشه‌ها و چگونگی فرودها به دلیل اختلاف عقیده بی‌نتیجه ماند» (Ma’roufi, 1995).

به ظن قوی می‌توان یکی از اصلی‌ترین دلایل اختلاف‌نظر استادان مذکور با ردیف گردآوری‌شده توسط موسی معروفی را تفاوت اساسی آن در نام، تعداد و روند حرکت ملودی گوشه‌ها با ردیف‌هایی دانست که این ردیف براساس آن‌ها (ردیف میرزا عبدالله، ردیف آقاحسینقلی و ردیف تنظیم‌شده توسط مهدیقلی هدایت) تنظیم و منطبق گردیده است (Ma’roufi, 1995).

ردیف موسی معروفی با تعداد ۴۶۵ گوشه در هفت دستگاه و پنج آواز تنظیم شده است. ردیف شور دارای ۷۰ گوشه به انضمام آواز بیات‌کُرد با تعداد ۸ گوشه، آواز ابوعطا ۲۱ گوشه، آواز دشتی ۲۱ گوشه، آواز افشاری ۲۰ گوشه و آواز بیات ترک ۱۶ گوشه است. دستگاه سه‌گاه دارای ۴۰ گوشه، دستگاه چهارگاه ۶۲ گوشه، دستگاه ماهور ۵۸ گوشه، دستگاه همایون ۵۲ گوشه، آواز بیات اصفهان ۲۷ گوشه، دستگاه راست‌پنجگاه ۴۸ گوشه و دستگاه نوا ۳۶ گوشه است.

ردیف میرزاعبدالله به‌روایت برومند دارای تعداد ۲۵۶ گوشه در هفت دستگاه و شش آواز است. ردیف شور ۲۸ گوشه، آواز ابوعطا ۱۵ گوشه، آواز دشتی ۴ گوشه، آواز افشاری ۳ گوشه، آواز بیات ترك ۱۵ گوشه، آواز بیات کرد ۶ گوشه، دستگاه سه‌گاه ۲۳ گوشه، دستگاه چهارگاه ۲۵ گوشه، دستگاه همایون ۲۳ گوشه، آواز بیات اصفهان ۸ گوشه، دستگاه ماهور ۲۸ گوشه ، دستگاه نوا ۲۳ گوشه و دستگاه راست پنجگاه ۲۲ گوشه دارا هستند.

ردیف موسی معروفی هم از نظرتعداد گوشه و هم از نظر طول زمانی تقریباً دو برابر ردیف میرزاعبدالله است. گوشه‌هایی درردیف موسی معروفی وجود دارد که نام‌شان در ردیف میرزاعبدالله ذکر نشده است. این گوشه‌ها عبارتند از محمد صادق‌خانی، پنجه‌کردی، عقده‌گشا، راح‌روح در دستگاه شور؛گوشه‌های بغدادی، شمالی، محمد صادق‌خانی، چهارباغ و مثنوی درآواز ابوعطا؛ گوشه‌های چوپانی دشتستانی، کوچه‌باغی و سملی در آواز دشتی؛ گوشه مثنوی‌پیچ در آواز افشاری؛ گوشه‌های محمدصادق‌خانی و مثنوی در آواز بیات‌ترك؛ گوشه‌های مقدمه، حزان،معربد، پر پرستو در دستگاه سه‌گاه؛ گوشه‌های دوتایکی، حزان، معربد، کهکیلویه در دستگاه چهارگاه؛ گوشه‌های مقدمه، کوراغلی، برداشت، گشایش، خوارزمی، دوتایکی، سروش، مثنوی در دستگاه ماهور؛ گوشه‌های موره، راوندی، عشاق و عشاق محمد صادق‌خانی، مرو دشتی، بهبهانی، دلنواز در دستگاه همایون؛ گوشه‌های مقدمه، مثنوی و رنگ فرح‌انگیز در آواز بیات‌اصفهان؛ گوشه ناقوس در دستگاه نوا و گوشه پروانه در دستگاه راست‌پنجگاه. علاوه‌بر این در ردیف موسی معروفی در هر دستگاه بعضی گوشه‌ها شامل چندین قسمت و همچنین «نوع دیگر» و «قسم دیگر»است که همین امر موجب پر تعدادشدن این ردیف شده است. مثلاً گوشه حاجیانی در آواز دشتی شامل هشت قسمت است که شامل پنج صفحه آوانگاری دوازده خطی است؛ یا در آواز افشاری گوشه درآمد که با عنوان مقدمه شروع می‌شود شامل دوازده قسمت است.

یکی از دلایل اصلی این‌که ردیف موسی معروفی قابلیت به ذهن‌سپردن را ندارد همین شمار بیش از حد گوشه‌ها و در موارد بسیار، غیرضروری بودن تعداد زیادی از گوشه‌های تکراری است. نگارنده که در زمان تحصیل دوره کارشناسی دانشگاه هنر در کلاس‌های ردیف استاد هوشنگ ظریف شرکت کرده، مشاهده کرده است که ایشان ردیف موسی معروفی را از روی کتاب درس می‌داده‌اند که امری اجتناب‌ناپذیر بوده است. همچنین هنگام تدریس با صلاح‌دید خود در هر دستگاه یا آواز تعداد زیادی از گوشه‌ها را حذف می‌کرده و درس نمی‌داده‌اند که امری معقول و منطقی به‌نظر می‌رسید.

۲. مقایسهٔ ردیف موسی معروفی و ردیف میرزاعبدالله از نظر محتوای گوشه‌ها

جهت مقایسهٔ محتوای گوشه‌های این دو ردیف، تنها به تحلیل گوشه‌های درآمد شور پرداخته می‌شود. دستگاه شور در ردیف موسی معروفی دارای ۷۰ گوشه است که از این تعداد ۱۲ گوشه اول قسمت‌های مختلف گوشه درآمد را در شور بالادسته و چهار گوشه از گوشه‌های شماره ۴۱ تا ۴۴ گوشه‌های درآمد شور پایین‌دسته را تشکیل می‌دهند.

اولین گوشه در ردیف شور موسی معروفی با نام«مقدمه» درواقع، درآمدِ خوانده‌شده در ردیف‌های آوازی است. این درآمد با تغییری جزئی در هر دو روایت ردیف آوازی عبدالله دوامی گردآوری فرامرز پایور (Davami, 1997, 39) و هم در ردیفی که به همراه تار محمدرضا لطفی خوانده شده با عنوان درآمد دوم وجود دارد. علاوه‌بر این، در ردیف محمود کریمی (Massoudieh, 1985, 45). گوشه درآمد نیز دقیقاً همین ساختار ملودی را دارد. از آنجا که این گوشه با این ساختار ملودی در هیچ‌کدام از سه روایت ردیف میرزاعبدالله، آقاحسینقلی و مهدیقلی هدایت وجود ندارد و با توجه به اینکه در ردیف معروفی صراحتاً ذکر شده که این ردیف بر سه ردیف فوق‌الذکر استوار است (Ma’roufi, 1995)، می‌توان نتیجه گرفت معروفی این گوشه را از ردیف‌های آوازی اقتباس کرده است.

دومین گوشه در ردیف معروفی درآمد اول نام دارد. این درآمد برگرفته از درآمد شور ردیف‌های میرزا عبدالله، آقا حسینقلی و هدایت است. برای بررسی ساختار ملودی این درآمد و چگونگی ارتباط آن با ردیف‌های فوق به تجزیه و تحلیل این دو گوشه در ردیف معروفی و میرزاعبدالله پرداخته می‌شود.

۱.۲. گوشهٔ درآمد اول شور در ردیف میرزاعبدالله

می‌توان گفت گوشه درآمد در ردیف میرزاعبدالله از سه قسمت تشکیل شده است: جمله شروع، متن و جمله خاتمه. جمله شروع با یك حرکت بالارونده درجه چهارم آغاز و با نشان‌دادن موتیف اصلی روی نت شاهد ایست می‌کند. جمله متن خود دارای سه قسمت است که ملودی درهر قسمت به‌صورت رو به بالا و پایین سکانس‌وار حرکت می‌کند. در قسمت دوم به بسط و گسترش ملودی پرداخته و در انتها در قسمت سوم با تکرار موتیف اصلی روی درجه دوم ایست کرده است و حالت تعلیق ایجاد می‌کند. در نهایت در جمله خاتمه با تکرار دو نت فا و سل و با پرش فاصله چهارم سل و دو روی نت شاهد که نت ایست نیز در اینجا واقع است (شور سل)، درآمد پایان می‌پذیرد. همان‌طور که مشاهده می‌شود این درآمد در ردیف میرزاعبدالله دارای همهٔ مختصات ملودی ردیف‌گونه است. ساختار حرکت ملودی بسیار منطقی و دارای نظم، ایجاز و

اختصار و همچنین زیباست. مهم‌تر از همه خصایص ملودی‌مدل در جمله‌بندی این گوشه است که می‌توان با درك عمیق حرکت ملودی آن به بداهه‌نوازی صحیح در این گوشه نیز دست یافت. (شکل ۱)

شکل ۱. درآمد اول شور ردیف میرزاعبدالله

۲.۲. گوشهٔ درآمد شور در ردیف موسی معروفی

درآمد اول شور در ردیف معروفی نیز مانند ردیف میرزاعبدالله از سه قسمت شروع، متن و جمله خاتمه تشکیل شده است. جمله شروع برخلاف سه ردیف میرزا عبدالله، آقاحسینقلی و هدایت که با حرکت بالارونده (نت فا تا نت سی) شروع می‌شود، از نت درجه سوم(نت سی) شروع شده است و با تکرار درجه دوم (نت لا) روی شاهد می‌ایستد. جمله متن که محتوای اصلی گوشه درآمد را تشکیل می‌دهد، در ردیف میرزاعبدالله دارای حرکت قرینهٔ ملودی است که تطابق کامل با ساختار حرکت ملودی در فرهنگ موسیقی ایرانی دارد. (حرکت رو به بالای ملودی، یك درجه بالاتر و سپس تکرار موتیف قبل «جملهٔ اول قسمت متن در ردیف میرزاعبدالله»)؛ در صورتی‌که این حرکت ملودی در ردیف معروفی از نظم موجود در ردیف میرزاعبدالله برخوردار نیست (ن.ک. جمله متن در ردیف معروفی). جمله خاتمه در ردیف میرزاعبدالله با تکرار نغمهٔ فا حالت کامل فرود را ایجاد کرده و با پرش فاصله چهارم که فاصله ساختاری در موسیقی ایرانی نیز است روی نغمهٔ سل می‌ایستد. جمله خاتمه در ردیف معروفی حرکت نغمهٔ فا روی نغمهٔ سل است.

کوتاهی و اختصار بیش از حد ملودی در این گوشه برخلاف گوشه‌های دیگر در ردیف معروفی که در موارد بسیار دچار اطناب کلام می‌شود، باعث شده که در مقایسه با گوشه درآمد در سه روایت دیگر ردیف، حق مطلب این گوشه ادا نشود. (شکل ۲)

شکل ۲. درآمد شور ردیف موسی معروفی

۳.۲. گوشهٔ رهاب در ردیف میرزاعبدالله

گوشه‌های درآمد دوم، درآمد سوم و درآمد پنجم در ردیف معروفی همگی دارای محتوای ملودی گوشه رهاب هستند. برای تحلیل و مقایسه ملودی جمله‌های گوشه رهاب، ابتدا چگونگی جمله‌بندی این گوشه در ردیف میرزاعبدالله که در جای‌جای این پنج گوشه به‌صورت پراکنده در ردیف معروفی نیز وجود دارد بررسی می‌شود.

گوشه رهاب نیز دارای سه قسمت کلی جمله شروع، متن و جمله خاتمه است. جمله شروع خود از دو نیم جمله تشکیل شده است که حرکت ملودی در نیم‌جملهٔ اول با پرش فاصله چهارم درست شروع می‌شود (فا و سی‌بمل در شور سل). این شروع (پرشِ فاصله چهارم) در گوشه رهاب جزء ساختار اصلی این گوشه است. در ردیف‌های آوازی نیز هنگام خواندن این گوشه این پرش فاصله وجود دارد. در ردیف‌های آقاحسینقلی و هدایت نیز گوشه رهاب با همین حرکت ملودی شروع می شود (در ردیف آقاحسینقلی گوشه رهاب تحت‌عنوان درآمد دوم آمده است). جمله متن خود دارای چهارقسمت است که قسمت اول آن که دوبار تکرار می‌شود، جمله اصلی و شاخص گوشه رهاب است. نیم‌جملهٔ دوم بسط و گسترش نیم‌جمله اول است و دو نیم‌جمله بعدی فضای ملودی را برای جمله خاتمه آماده می‌کند. (شکل ۳)

شکل ۳. گوشه رهاب ردیف میرزاعبدالله

۴.۲. گوشهٔ رهاب در ردیف معروفی

همان‌طور که گفته شد گوشه‌های درآمد دوم، درآمد سوم و درآمد پنجم در ردیف معروفی همگی دارای حالت‌هایی از ملودی گوشه رهاب هستند که در جای‌جای این گوشه‌ها قسمت‌هایی از گوشه رهاب در ردیف میرزاعبدالله اجرا می‌شوند. مثلاً در درآمد دوم از ردیف معروفی جمله اول و دوم دگره‌ای از جملهٔ شروع گوشهٔ رهاب ردیف میرزاعبدالله است و در ادامه جملهٔ خاتمهٔ رهاب در معروفی جملهٔ خاتمهٔ درآمد اول میرزاعبدالله است. (شکل ۴)

شکل ۳. جملهٔ شروع درآمد دوم ردیف موسی معروفی

درآمد سوم معروفی در جمله شروع دارای حرکت پرش فاصله چهارم فا به سی‌بمل (در شور سل) است که وجه مشخصه گوشه رهاب است (جملهٔ اول رهاب میرزاعبدالله) و سپس در این درآمد جملات رهاب میرزاعبدالله (حامل‌های ۳و ۴و ۵ و۶) البته با دگره‌ای مختصر نواخته می‌شود و در انتها مانند جمله سوم متن (حامل ۶) درآمد اول میرزاعبدالله خاتمه می‌یابد.

شکل ٤. جمله شروع درآمد سوم ردیف موسی معروفی

درآمد پنجم معروفی دگره‌ای از درآمد سوم معروفی است که در شروع حالت گوشه رهاب را دارد. (شکل ۶)

شکل ۵. جمله شروع درآمد پنجم ردیف موسی معروفی

جالب این‌که گوشه ذکرشده با نام رهاب در ردیف معروفی (هفتمین گوشه)، در شروع دارای پرش فاصله چهارم نبوده، کمترین قرابت را با ملودی گوشه رهاب دارد و بیشتر در برگیرندهٔ حالت‌هایی از گوشه درآمد شور است. (شکل ۷)

شکل ٦. گوشه رهاب ردیف موسی معروفی

۵-۲. پنجه شعری

درآمد دوم در ردیف میرزاعبدالله بنام پنجه‌شعری درآمدی است که ملودی جمله شروع آن بر اساس وزن شعری (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل اگر من مستم از عشق تو مستم) اجرا می‌شود که بعد از جمله اول، جمله‌های متن و خاتمه درآمد اول عیناً تکرار می‌شود. ملودی جمله شروع گوشه درآمد چهارم در ردیف معروفی عیناً شبیه جمله شروع درآمد دوم میرزاعبدالله است که در ادامه جملات خاتمه آن با ردیف میرزاعبدالله متفاوت است. (شکل ۸)

شکل ۷. درآمد چهارم ردیف موسی معروفی

۶-۲. کرشمه

در ردیف میرزاعبدالله گوشه سوم کرشمه است که در هر دو شور اول و دوم ملودی‌هایی به‌صورت منظم و زنجیروار ارائه می‌شوند (حرکت سکانس‌وار ملودی به صورت بالارونده و پایین‌رونده). ریتم این گوشه در نوشته داریوش طلایی در کتاب نت‌نویسی آموزشی و تحلیلی ردیف میرزاعبدالله به‌صورت دوری و دوازده‌تایی مطابق با وزن عروضی مفاعلن فعلاتن / مفاعلن فعلاتن ثبت شده است. به‌نظر می‌رسد نگارش نت‌نویسی گوشه کرشمه با مدل فوق بهترین حالت درثبت این گوشه است (Talai, 2012).

در ردیف معروفی گوشه‌های ۶، ۸ و ۱۰ با نام کرشمه آورده شده‌اند. در گوشه شماره ۶ ملودی با پرش فاصله چهارم درست مطابق با آنچه در ملودی شروع گوشه رهاب است اجرا می‌شود و در ادامه حرکت ملودی مانند کرشمه ردیف میرزاعبدالله است.

معروفی برای آوانگاری گوشهٔ متریک کرشمه از متر ۳/۴ استفاده کرده که شاید دورترین حالت در ثبت این گوشه است. معروفی برای آوانگاری این گوشه به‌واسطهٔ به‌کاربردن متر ۳/۴ مجبور به استفاده از خط‌های اتحاد بسیاری شده است. در صورتی که اگر متر ۶/۸ را در ثبت این گوشه انتخاب می‌کرد، هم نزدیکی بیشتری با حالت ریتمیک این گوشه ایفا می‌کرد و هم اجبار به به‌کارگیری خط‌های اتحاد فراوان در طول گوشه از بین می‌رفت. همان‌طور که دیده می‌شود پرش فاصله چهارم (شاخص گوشه رهاب) در میزان‌های ۵ و ۹ دیده می‌شود. (گوشه شماره ۶ معروفی) (شکل ۹)

شکل ۹. گوشه کرشمه ردیف موسی معروفی (گوشه شماره ۶)

در گوشه شماره ۸ گوشه رهاب به وزن کرشمه به‌صورت کامل نواخته می‌شود. (شکل ۱۰)

شکل ۱۰. گوشه کرشمه ردیف موسی معروفی (گوشه شماره ۸)

حرکت ملودی گوشه شماره ۱۰ شباهت بسیاری با گوشه کرشمه میرزاعبدالله دارد. با این اختلاف که در انتهای این گوشه دگره‌ای از فرود پنجه‌مویه که در ردیف میرزاعبدالله در گوشه نغمه اول نواخته می‌شود ثبت شده است (ن.ک. به گوشه شماره ۱۰ در ردیف معروفی)

۲-۷. گوشه اوج

در ردیف میرزاعبدالله پنجمین گوشه تحت‌عنوان اوج دارای حرکت ملودی بالارونده است که عموماً ملودی این گوشه در شور دوم بر اساس وزن گوشه کرشمه نواخته شده ودر خاتمه فرود مخصوص خود را دارد.

در ردیف معروفی گوشه ۱۱ با نام آواز دارای حرکت ملودی جمله اول و دوم اوج در میرزاعبدالله است. سپس در ادامه چهارمضراب نواخته می‌شود (گوشه ۱۲). در ادامه پس از چهارمضراب (در همین گوشه ۱۲) ملودی‌هایی بسیار با شباهت به آنچه در گوشه اوج میرزاعبدالله است وجود دارد و در انتها فرود پنجه مویه البته با تفاوت مختصری از آنچه در گوشه شماره۱۰ معروفی در گوشه کرشمه بود اجرا می‌شود. (شکل ۱۱)

شکل ۱۱. گوشه آواز ردیف موسی معروفی

۲-۸ گوشه درآمد ششم (ملانازی)

در ردیف میرزاعبدالله ملودی این گوشه در شروع، دارای حرکت رو به پایین است و گویا حالت خاتمه درآمدها را القا می‌کند. سپس درانتهای این گوشه فرود نسبتاً کاملی اجرا می‌شود که در این گوشه درآمدها به پایان می‌رسد. در ردیف معروفی گوشه ۳۶ ملانازی نام دارد که ملودی این گوشه بسیار شبیه فرود گوشه حزین در شور بالادسته میرزاعبدالله است و از این نظر هیچ قرابتی با آنچه ملانازی در ردیف میرزاعبدالله گفته می‌شود ندارد. البته شایان‌ذکر است این گوشه در ردیف‌های متفاوت با ملودی‌های مختلفی آورده شده است (به‌طور مثال در ردیف اول ویلن استاد ابوالحسن صبا ملودی گوشه ملانازی شبیه ملودی گوشه زیرکش سلمک در ردیف میرزاعبدالله است). (شکل ۱۲)

شکل ۱۲. گوشه‌درآمد ششم (ملانازی) ردیف موسی معروفی

نتیجه‌گیری

ردیف به‌مثابه سرمایهٔ ذهنی نوازنده و موسیقی‌دان ایرانی‌ست که فراگیری و به‌خاطر سپردن آن، به‌عنوان وظیفهٔ بنیادی هر موسیقی‌دان ایرانی مطرح است. از خصایص اصلی ردیف می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

ایجاز و فشردگی بیان ملودی از نظر طول زمانی (جلوگیری از اطناب کلام)، ساختار منطقی حرکت ملودی و انحنای آن از نظر زیبایی‌شناسی مطابق خصایص فرهنگی موسیقی ایران، و در نهایت بیان روح ملودیك مستتر در گوشه‌ها.

در این مقاله به دلایل عدم پذیرش ردیفِ گردآوری‌شده توسط موسی معروفی به‌عنوان کارگان آموزشی ردیف در مقایسه با ردیف میرزاعبدالله به روایت نورعلی برومند پرداخته شده است. این مقایسه و تطبیق از دو منظر صورت گرفته است: ۱- از نظر تعداد گوشه‌ها در هر ردیف، ۲- محتوای ملودی گوشه‌ها (مطالعهٔ موردی گوشهٔ درآمد در دستگاه شور).

۱- از نظر تعداد گوشه‌ها: مضاعف‌سازی چندگانهٔ گوشه‌ها در ردیف موسی معروفی در ارائه و معرفی یك گوشه می‌تواند از یك طرف سبب عدم درك و دریافت درست و دقیق محتوای ردیفی ملودی آن گوشه شود و از طرف دیگر قابلیت به‌خاطرسپاری آن را تا حد زیادی کاهش می‌دهد. برای مثال تنها در گوشهٔ درآمد آواز افشاری ۱۴ قسمت وجود دارد. اگر هدف فراگیری ردیف را یادگیری محتوای یك گوشه در نظر بگیریم دیگر ضرورتی برای آوردن شکل‌های متفاوت آن گوشه در قالب ملودی‌های متفاوت وجود ندارد.[۱]

۲- از نظر محتوای ملودیکی گوشه‌ها: در این قسمت حرکت ملودی در ۱۴ گوشهٔ ابتدایی دستگاه شور در ردیف موسی معروفی که همگی تحت عنوان‌های مقدمه و درآمد معرفی گردیده‌اند بررسی شده‌اند.

در ردیف میرزاعبدالله به روایت برومند که عموماً با عنوان‌های درآمد اول تا ششم معرفی می‌شوند، در هر گوشه موضوع ملودیکی مخصوص به آن درآمد ارائه می‌شود. می‌توان گفت هر گوشه دارای شخصیت مستقل و قابل تفکیك از دیگریست. درآمد اول (میرزاعبدالله) دارای حرکت ملودی بالارونده و در ادامه معرفی حرکت ملودی آن و بستر صوتی مشخص آن است. درآمد دوم در شروع با ملودی با وزن شعری مشخص آغاز شده و در ادامه بخش‌هایی از درآمد اول تکرار می‌شود. درآمد سوم با عنوان کرشمه دارای وزن مخصوص گوشهٔ کرشمه و حرکت ملودیکی خاص آن گوشه است. درآمد چهارم با عنوان رهاب با پرش فاصلهٔ چهارم (مشخصهٔ گوشهٔ رهاب است) شروع شده و ادامه می‌یابد. درآمد پنجم با عنوان اوج در شروع دارای حرکتی بالارونده بوده و ملودی‌های آن عموماً در شور دوم اجرا می‌شود و قسمتی از آن دارای حرکت ریتمیك گوشهٔ کرشمه است. درآمد ششم که در شروع آن حرکت ملودی رو به پایین است، این حالت را القا می‌کند که مجموعهٔ درآمد در این گوشه به پایان می‌رسد. در ردیف موسی معروفی که حاوی چهارده گوشه با عنوان‌های درآمد و مقدمه است؛ تفکیك گوشه‌ها مانند ردیف میرزاعبدالله مقدور نیست. گوشهٔ با عنوان مقدمه، برداشتی از ملودی‌هایی است که در ردیف‌های آوازی (کریمی و دوامی) خوانده می‌شود. حرکت ملودی گوشه‌ی با عنوان درآمد شور، در ردیف معروفی به‌غیر از جملهٔ شروع و خاتمه، با قسمت متن در ردیف میرزاعبدالله مطابقت دارد. اما به‌نظر می‌رسد جملات آن از صلابت حرکت ملودی در ردیف میرزاعبدالله برخوردار نیست. جملهٔ شروع گوشه‌ی آواز (گوشهٔ یازدهم ردیف معروفی) نزدیکی بسیاری با گوشهٔ درآمد پنجم میرزاعبدالله دارد. گوشه‌های ۶، ۷، ۸ و ۱۰ همگی تحت‌عنوان کرشمه هستند که ملودی خاص گوشهٔ کرشمه در همهٔ آنها با تفاوت‌هایی ارائه می‌شود.

جملهٔ شروع درآمد چهارم معروفی (پنجه‌شعری) مطابقت بسیاری با درآمد دوم میرزاعبدالله به همین نام دارد که در ادامه فرود آن با ردیف میرزاعبدالله متفاوت است. دربارهٔ گوشهٔ رهاب نیز همین آشفتگی وجود دارد و همان‌طور نیز که در متن آمده است گوشهٔ با عنوان رهاب کمترین نزدیکی را با خصلت گوشهٔ رهاب که وجه مشخصهٔ آن پرش فاصلهٔ چهارم است دارد. در عوض گوشه‌های درآمد دوم و سوم و پنجم در شروع همگی دارای حالت‌هایی از ملودی گوشه‌ی رهاب هستند. گوشهٔ ملانازی در ردیف معروفی تفاوت بنیادی با ردیف میرزاعبدالله دارد. اگر هدف از فراگیری ردیف، یادگیری مختصات موسیقی ایران و گوشه‌های آن است باید تدوین آن به ترتیبی باشد که موجب پراکندگی و سردرگمی نشود.

ذکر این نکته نیز ضروری به‌نظر می‌رسد که در ردیف موسی معروفی در بسیاری از موارد ملودی‌های بسیار زیبایی وجود دارد که هرکدام می‌توانند به‌عنوان ایده‌ای موسیقایی در نظر گرفته شوند و از آنها در اجرا و آهنگسازی استفاده کرد. همچنین ردیف موسی معروفی از این حیث با ردیف میرزا عبدالله مقایسه و تحلیل شده است که ردیف فوق به عنوان یکی از ردیف‌های مرجع پذیرفته شده است و این به معنی تعصب با محوریت یگانه ردیف موجود نیست.

پی‌نوشت

۱. می‌توان به ردیف آواری ماهور با اجرای حاتم عسگری اشاره کرد که ایشان در دستگاه ماهور ۲۵۰ گوشه را به سلیقهٔ خویش خوانده‌اند و آن را به عنوان ردیف معرفی کرده‌اند.

References

Abdollahzadeh Chaloshtari, M. A. (2015). An examination of the structure of the Homayoun dastgah in the radif of Mousa Ma’roufi. Master’s thesis. University of Art.

Asadi, H. (2006). The concept and structure of Dastgah in the classical music of Iran: A comparative study of the Radif. Doctoral dissertation. Tarbiat Modares University.

Davami, A. (1997). The vocal Radif based on the narration and performance of Abdollah Davami. Tehran: Mahoor Publications.

Ma’roufi, M. (1995). The Radif of the seven Dastgahs of Iranian music. Tehran: Iranian Music Association.

Massoudieh, M. T. (1985). The vocal Radif of Iranian traditional music. Tehran: Soroush Publications.

Massoudieh, M. T. (1986). Foundations of Ethnomusicology. Tehran: Soroush Publications.

Safvat, D. (2007). Eight discourses on the philosophy of music. Ketabsara-ye Nik Publications.

Talai, D. (2012). Mirza Abdollah’s Radif: An educational and analytical transcription. Tehran: Nay Publishing.