



شکن در شکن

تمرین بداهه نوازی در موسیقی ایرانی

محمد رضایی نیا

مقدمه

مجموعه‌ای که در پیش روی دارید، حاصل تلاش ده‌ساله من است در جهت فراهم کردن ساختار و الگویی برای یادگیری، آموزش و تمرین بداهه‌نوازی برای خود و دیگر هنرمندان و هنرجویان. روند آموزش موسیقی ایرانی، عموماً بعد از گام‌های مقدماتی، به آموزش روایتی از ردیف موسیقی می‌انجامد. غالباً هنرجو تحت نظارت و وسواس قابل توجه مدرس، به یادگیری و به‌خاطر سپردن ردیف می‌پردازد. اما پس از یادگیری ردیف، مرجع و روش مدونی برای آموزش بداهه‌نوازی وجود ندارد. برخی از مدرسین، روش‌های آموزشی‌ای ابداع کرده‌اند که از آن برای آموزش بداهه‌نوازی به هنرجویان خود استفاده می‌کنند. اما غالباً این انتظار از نوازنده می‌رود که راه سنگلاخ و پر پیچ و خم گذر از «نوازنده‌ای که ردیف می‌داند» به «نوازنده‌ای که بداهه می‌نوازد» را به‌تنهایی طی کند. نوازندگان چیره‌دست پیش از این، این مسیر را عموماً با تکرار و تکرار و تکرار ردیف‌نوازی طی می‌کرده‌اند؛ به‌گونه‌ای که ردیف و ساختار موسیقایی آن، ناخودآگاه بخشی از بیان موسیقایی آنان می‌شده است. واقعیت آن است که نوازندگان امروز، عموماً نه تقدس و احترام پیشینیان را برای موسیقی خود قائلند و نه اساساً آن همه وقت و انرژی روزانه خود را صرف ردیف‌نوازی مکرر و مکرر و مکرر می‌کنند. البته، بخش قابل توجهی از این تغییر، نتیجه لاینفک گسترش پرسشگری و منطق در بافت فکری جامعه و بالطبع هنرجویان است. ولی از سوی دیگر، عدم این مجانست طولانی با ردیف موسیقی، با افت قابل توجه کیفیت بداهه‌نوازی نوازندگان در سالهای اخیر عجین بوده‌است. به اعتقاد من، اگر تعداد انگشت شماری از نوازندگان چیره‌دست را کنار بگذاریم، کیفیت بداهه‌نوازی در موسیقی

ایرانی، افت چشمگیری داشته است. بداهه‌نوازی، به‌خصوص جمله‌های آوازی، تبدیل به پرکننده‌هایی بی‌معنی میان ضربی‌های مطمئن و پرصدا شده‌اند. گویا جملات آوازی، تنها مقدمه‌ای ناخوشایند هستند که از سر «رو در بایستی» به میان آورده می‌شوند؛ نوازنده هم به‌جای «راوی موسیقی»، هنرمندی چابک‌دست است که هنر خود را در قطعات ضربی به رخ شنونده می‌کشد. این ضعف در روایت را می‌توان به‌سادگی در سکوت‌های طولانی و نابجا، نواختن تک‌نت‌های با فاصله و بدون ارتباط با یکدیگر، تکرار مکرر یک ملودی ساده با انتقال آن به یک نت بالاتر و یک نت پایین‌تر، و عدم اتصال مناسب قطعه آوازی به قطعه ضربی مشاهده کرد. اگرچه نواختن جمله به جمله ردیف را نمی‌توان «بداهه‌نوازی» نامید، ولی مسلماً بهتر از نواختن چند نت نامربوط، ملودی‌های گسسته و تکراری، و پس از آن، نواختن یک قطعه ضربی پر هیاهو است. این ضعف در بداهه‌نوازی، به اعتقاد من، حاصل چندین مشکل مختلف است که در ادامه به آنها خواهم پرداخت. ولی ابتدایی‌ترین علت آن، این است که نه نوازنده، الگوهای مختلفی برای بسط و گسترش ایده موسیقایی خود آموخته است و نه شنونده با گستردگی و گوناگونی امکانات موسیقایی موجود آشناست تا توقع بیشتری از نوازنده داشته باشد.

جستجوی من در پی یافتن چنین الگوهایی، سرانجام مرا به بررسی و مدون کردن ملودی‌های موجود در روایت‌های مختلف ردیف رهنمون کرد. نزدیک‌ترین الگو به آنچه را می‌جستم در «تحریرهای آوازی» یافتیم؛ آنجا که انواع مختلفی از تحریر به آوازخوان آموزش داده می‌شوند و وی می‌تواند آن‌ها را در هر دستگاه یا گوشه‌ای به کار گیرد. من تحقیق خود را با بررسی شش روایت مختلف از ردیف موسیقی ایرانی آغاز کردم: ردیف میرزا عبدالله برای تار و سه‌تار، ردیف آوازی محمود کریمی، ردیف آوازی عبدالله دوامی، ردیف سنتور ابوالحسن صبا، ردیف مقدماتی سنتور از فرامرز پایور، و ردیف دوره عالی چپ کوک از فرامرز پایور. در هر گوشه، به دنبال یافتن ملودی مستقلی بوده‌ام که برای بسط و بیان آن گوشه خاص، مورد استفاده قرار گرفته است. این کتاب، در واقع، متشکل از تمامی چنین «تحریرهای سازی» مختلفی است که در این روایت‌ها یافته‌ام.

شکن در شکن، تمرین بداهه‌نوازی در موسیقی ایرانی -----

اجازه دهید تا منطق و ایده این کتاب را از طریق یک مثال توضیح دهم. فرامرز پایور در ردیف مقدماتی سنتور خود در بخشی از درآمد دوم همایون، از ملودی زیر استفاده کرده است:



به اعتقاد من، این «تحریر»، لزوماً محدود به درآمد دوم همایون نیست و قابلیت آن را دارد که در غالب گوشه‌ها و درآمدهای دیگر نیز به کار برده شود. مثلاً، می‌تواند به عنوان بخشی از درآمد آواز بیات ترک (کوک شور سل) به کار رود:



و یا به عنوان یک ملودی در هنگام بداهه‌نوازی در آواز دشتی (همان کوک) استخدام شود:



متشابهاً، می‌توان با انتقال همین ملودی به دستگاه سه گاه، آن را در درآمد سه گاه (کوک فا) به کار برد:



همان‌طور که در مورد این مثال نشان داده شد، ملودی‌ها یا تحریرهایی در روایت‌های مختلف ردیف به کار گرفته شده اند که لزوماً محدود به گوشه یا دستگاه خاصی نیستند و قابلیت انتقال از یک گوشه به گوشه دیگر و دستگاهی

دیگر را دارند. در این مجموعه، به جمع‌آوری و ثبت چنین تحریرهایی پرداخته‌ام که به اعتقاد من، ظرافت، جذابیت، و توانایی انتقال آنها از گوشه‌ای به گوشه دیگر قابل توجه بوده است.

نکات متعددی وجود دارد که لازم می‌دانم پیش از معرفی این «تحریرها» به آنها بپردازم که در ادامه خواهد آمد:

ا. برای استفاده از این مجموعه، لازم است که با تئوری موسیقی دستگاهی ایران، به‌خصوص مفاهیم نت شاهد و نت ایست به‌خوبی آشنا باشید. این مفاهیم در اکثر کتاب‌های تئوری موسیقی ایرانی به‌روشنی توضیح داده شده‌اند. بعلاوه، لازم است که به نت شاهد و نت ایست همه دستگاه‌ها و گوشه‌هایی که قصد انتقال تحریر به آنها را دارید، به‌خوبی مسلط باشید. یافتن این نت‌ها برای درآمدهای مختلف عموماً ساده‌تر است و برای گوشه‌ها دقت بیشتری احتیاج است.

ب. نت نویسی همه ملودی‌ها در آواز ابوعطا با کوک شور سل (کوک متداول سنتور) نوشته شده‌اند. آواز ابوعطا را به‌خصوص به‌خاطر نت شاهد و نت ایست موقت و نهایی مجزا برای این منظور مناسب‌تر یافتیم.

ج. لزوماً همه گوشه‌های جمع‌آوری شده در ردیف‌های موسیقی، بستر مناسب برای انتقال هر تحریری را فراهم نمی‌کنند. بعضی از گوشه‌ها اساساً خود یک ملودی مشخص هستند، مثل نغمه یا حزین؛ بعضی دیگر چون «ساقی‌نامه» ساختارهای ملودیک مشخصی دارند که امکان بداهه پردازی را محدود می‌کنند (با این وجود، شخصاً معتقدم که این مهارت نوازنده است که مرزهای یک گوشه را مشخص می‌کند؛ اجرایی از سنتور رضا ورزنده با آواز عبدالوهاب شهیدی در همین گوشه ساقی‌نامه باقی است که از نظر من، شاهد خوبی بر این موضوع است (youtu.be/l-4vJf7PX6M?t=1906)). اما امکان اجرای تحریرهای ارائه شده در این مجموعه، در همه درآمدها و گوشه‌های شناخته‌شده‌تر وجود دارد.

د. برای هر تحریر، نامی انتخاب کرده‌ام تا از رده‌بندی و شماره‌گذاری صرف بپرهیزم و بر بیان موسیقایی آنها تاکید بیشتری کرده باشم. ترتیب ارائه تحریرها هم تنها ترتیب الفبایی نام‌های انتخاب‌شده است.

ه. تحریرهای ارائه شده را در دستگاه‌ها و گوشه‌های مختلف اجرا کرده و در وبسایت SoundCloud بارگذاری کرده‌ام و پیوند (لینک) آن را به‌همراه هر تحریر ارائه کرده‌ام. تحریرها به ترتیب در دستگاه‌ها و آوازهای سه‌گاه، شور، بیات ترک، افشاری، دشتی، ابوعطا، همایون، اصفهان، چهارگاه، ماهور، و نوا اجرا شده‌اند. علاوه بر درآمد، تعدادی از گوشه‌های شناخته شده‌تر هر دستگاه و آواز نیز برای اجرای تحریرها انتخاب شده‌اند.

و. مرجع استخراج هر تحریر (نام ردیف و نام گوشه) را به‌همراه هر تحریر ذکر کرده‌ام. اسامی ردیف میرزا عبدالله برای تار و سه تار، ردیف آوازی عبدالله دوامی، ردیف سنتور ابوالحسن صبا، ردیف مقدماتی سنتور از فرامرز پایور، و ردیف دوره عالی چپ کوک از فرامرز پایور را به‌ترتیب به‌صورت ردیف میرزا عبدالله، ردیف دوامی، ردیف صبا، ردیف مقدماتی پایور، و ردیف چپ‌کوک پایور خلاصه کرده‌ام. با آن‌که ردیف آوازی محمود کریمی را هم بررسی کرده‌ام، اما تحریری از این ردیف در این مجموعه آورده نشده است. تعدادی از تحریرها در چندین ردیف یا گوشه مختلف موجود بوده‌اند، اما تنها یکی از مراجع در اینجا آورده شده است.

ز. در بعضی از گوشه‌ها، لازم است که تحریر ارائه شده، اندکی تغییر داده شود تا متناسب ساختار گوشه شود. در اجراهای ارائه‌شده، هر جا که لازم بوده است چنین تغییراتی در هنگام اجرا اعمال شده‌اند.

ح. برای انتقال این تحریرها به گوشه‌های مختلف، لازم است که ابتدا درک روشن و عمیقی از این گوشه‌ها داشته باشید. صرف نواختن و به‌خاطر سپردن یک گوشه لزوماً به این درک منجر نخواهد شد. می‌توانید روایت‌های مختلف یک گوشه را در کنار یکدیگر اجرا کرده و مقایسه کنید تا به معنای گوشه دست یابید و پس از آن، تحریر را به آن منتقل کنید. دیگر آن‌که، لزوماً انتقال هر تحریر به هر گوشه‌ای به نتیجه‌ای دل‌نشین منجر نخواهد شد؛ ضمن آن‌که، در نهایت «دل‌نشین» دانستن یا ندانستن یک ترکیب، مسئله‌ای سلیقه‌ای است و می‌تواند از نوازنده/شنونده‌ای به نوازنده/شنونده دیگر متفاوت باشد.

ط. نکته مهم دیگر آن که ملودی‌های ارائه‌شده، لزوماً به معنای «نسخه نهایی» و یا «تنها نسخه قابل اجرا» از این تحریرها نیستند. نوازنده می‌تواند (و شایسته‌تر است که) بر حسب ذوق و برداشت خود، تغییراتی در این ملودی‌ها اعمال کند و یا آن‌ها را بسط و گسترش دهد؛ از این روی، در مورد هر تحریر، یک نسخه مبسوط از تحریر را نیز اجرا کرده و پیوند آن را به همراه اجرای نسخه اصلی، ارائه کرده‌ام. این نسخه‌های بسط‌یافته، در واقع، برداشت‌های بداهه من از این تحریرها در هنگام اجرا بوده‌اند.

ی. همان‌گونه که عنوان شد، در این مجموعه تنها شش روایت ردیف ایرانی بررسی شده است. همین تحقیق را می‌توان بر روی روایت‌های دیگر ردیف و یا آثار بداهه نوازان چیره دست به انجام رسانید و تحریرهای بیشتری را استخراج کرد. به اعتقاد من، به خصوص آثار جلیل شهناز و محمدرضا شجریان از این لحاظ بسیار غنی هستند.

ک. آموختن و به‌خاطر سپاری تحریرهای ارائه شده در این کتاب، لزوماً به بداهه‌نوازی ختم نخواهد شد. این جملات، در بهترین حالت، تنها به شما کمک خواهند کرد که بیان موسیقایی‌تان را بهتر ارائه کنید؛ همان‌گونه که با افزودن و استفاده از کلماتی چون ساغر و می و شاهد، هر شعری هم‌رده اشعار حافظ نخواهد بود.

«بداهه‌نوازی» در بنیان خود، یاددانی نیست، ولی یادگرفتنی است. بداهه‌نوازی، بیان و برداشت یگانه نوازنده از یک دستگاه و گوشه در زمان و مکان هر اجراست. بداهه‌نوازی، مکالمه و روایت به زبان موسیقایی است. همان‌گونه که در هر روایت، هر بار از کلمات و ترکیبات متفاوتی استفاده می‌کنیم، به کارگیری نغمات متنوع در بداهه‌نوازی نیز، به زیبایی اجرا می‌افزاید. به همین ترتیب، همان‌گونه که در هر گفتگو و روایت، منطق و طرز تفکر راوی نشانگر هویت و نگرش اوست، در پس ملودی‌های استفاده‌شده در بداهه‌نوازی هم، برداشت و درک نوازنده از روایت هویدا می‌شود.

بداهه‌نوازی بیان یک «روایت» و «رویداد» است با زبان موسیقایی. در نتیجه، اولین گام برای بداهه، آن است که نوازنده، روایت و داستانی برای سرایش داشته‌باشد. در حین روایت داستان، بنابر نیاز، گاهی قطعات آوازی و گاهی قطعات ضربی مورد استفاده قرار می‌گیرند؛ اما، در نهایت، این «روایت» و جذابیت و کشش روایت است که معنا و بنیان بداهه‌نوازی را می‌سازد.

بداهه‌نوازی تنها یکی از وجوه موسیقی ایرانی است. اما به اعتقاد من، یکی از مهمترین آنهاست؛ بدان علت که ارتباط مستقیم نوازنده با شنوندگان را فراهم می‌کند و نوعی تجربه مشترک موسیقایی می‌آفریند. در ساختار مدرن موسیقی ایرانی، بداهه‌نوازی نزدیک‌ترین بستر برای کارکردهای اجتماعی است که در تجربه‌های مختلف موسیقی در ایران یافت می‌شده است؛ تجربه‌های روانی مشترک موسیقی‌های مذهبی و خانقاهی، تجربه همبستگی و همدلی گروه نوازی‌های مذهبی، و رابطه نزدیک نوازنده و مخاطب در موسیقی‌های عامه‌پسند، همگی در بداهه‌نوازی امکان ظهور می‌یابند.

بداهه‌نوازی و اساساً هنر بداهه، در ذات خود «ناکامل» و بی تفاخر است. بخشی از جذابیت بداهه‌نوازی آن است که تجربه خلق موسیقی در ذهن و بیان نوازنده، بدون ممیزی با مخاطب به اشتراک گذاشته می‌شود. از این‌رو، مخاطب نیز در هنگام گوش سپردن به بداهه‌نوازی می‌بایست نگاه و انتظار متفاوتی داشته باشد. بداهه‌نوازی، تجربه‌ای هنری است و نه لزوماً کمال هنر. به نظر من، بعضی از آثار محمدرضا لطفی نمونه خوبی از این تجربه‌اند؛ آنجا که با کمی دقت، روند پیدایش جملات مختلف قطعه ضربی در ذهن او توسط شنونده قابل تشخیص است. به اعتقاد من، بداهه‌نوازی گنجایش آن را دارد تا به جای «محصول هنری»، مخاطب را با «درک و احساس هنری هنرمند» روبرو کند.

دیگر آن‌که، لزوماً نواختن موسیقی با «ساز ایرانی» به معنای نواختن «موسیقی ایرانی» نیست. بسیاری از آنچه این روزها با عنوان «موسیقی ایرانی» عرضه می‌شود، در واقع نواختن نوعی از موسیقی است با «سازهای ایرانی». نواختن موسیقی ایرانی نیاز به درکی روشن از موسیقی ایرانی دارد. «موسیقی تلفیقی» یا «برداشتی

نو از موسیقی ایرانی» هم زمانی معنا می‌یابد که ردپای برداشت عمیق و روشن آهنگساز/نوازنده از موسیقی ایرانی قابل تشخیص باشد. از طرف دیگر، به اعتقاد من، نواختن موسیقی ایرانی هم لزوماً به همراهی سازهای ایرانی نیازی ندارد؛ آثار ارکسترال حسین علیزاده و هوشنگ کامکار نمونه‌های موفقی از این مجموعه‌اند.

و در نهایت، موسیقی ایرانی هم همانند دیگر جنبه‌های دیگر زندگی اجتماعی و فردی امروزان، به شدت آلوده نئولیبرالیسم^۱ شده است. برداشت جامعه از موسیقی به مثابه یک هنر و تعریف نوع رابطه میان هنرمند و مخاطب به کلی تغییر یافته است؛ گویی هنرمند «فروشنده‌ای» است که کالای خود (هنر خود) را می‌فروشد و مخاطب هم خریدار این کالا است. اصول حاکم هم به اصول داد و ستد اقتصادی تقلیل می‌یابد: همیشه حق با مشتری است، قیمت و «ارزش» یک کالا را میزان «تقاضا» مشخص می‌کند، و قیمت کالا اساساً بر اساس میزان «تبلیغات» و بر اساس «برند و مارک» فروشنده تعیین می‌شود. هنجارهای متداول در موسیقی ایرانی اکنون را مرور کنید تا تطبیق عینی آن‌را با این طرز فکر بیابید؛ هدف یادگیری موسیقی، برگزاری «کنسرت» شده است و بس؛ نوازنده و خواننده بیش از آن‌که به کیفیت جزئیات اجرا بیاندیشد، نگران لباسی است که در کنسرت به تن می‌کند (شخصاً در کنسرتی شرکت کرده‌ام که ساز نوازنده از کوک خارج شده است و نوازنده دیگر زحمت کوک کردن را به‌خود نداده است، چون (به‌درستی!!!) معتقد است که اکثر مخاطبان برای «برند و شهرت» اوست که به کنسرت آمده‌اند نه به‌خاطر کیفیت هنری اجرائیش). هنرمند بیش از آن‌که «تمرین» کند، «تبلیغ» می‌کند و به‌دقت مراقب «وجهه هنری و اجتماعی» خود است. طرف دیگر این رابطه، یعنی

^۱ فراگیری و میزان ناآشنایی جامعه امروز ایران با ایدئولوژی نئولیبرالیسم (Neoliberalism) در مقایسه با شدت و گستردگی ضربه واردشده از این ایدئولوژی در فرهنگ، اخلاق و رفتار هرروزه‌مان حیرت‌انگیز است. متأسفانه این مفهوم حتی در محیط‌های دانشگاهی ایران هم چندان شناخته شده به‌نظر نمی‌رسد و به‌صورت جدی مورد مطالعه قرار نگرفته است. به‌طور خلاصه، بنیان نئولیبرالیسم بر «اقتصادی کردن» همه روابط انسانی و اجتماعی استوار است؛ هر نوع تعامل اجتماعی یک داد و ستد اقتصادی تعریف می‌شود که تنها هدف آن افزایش سود اقتصادی است. جستجوی من برای یافتن مرجع فارسی مناسبی برای معرفی نئولیبرالیسم و نتایج آن، متأسفانه به نتیجه‌ای نینجامید. مقاله «همه ما نئولیبرال هستیم» (<http://www.tarjomaan.com/neveshtar/8076>)، ترجمه شده از گاردین، مناسب‌ترین مقاله‌ای است که در این زمینه به زبان فارسی می‌شناسم. پیدا کردن مراجع غیر آکادمیک انگلیسی زبان نیز برای تحلیل و معرفی نئولیبرالیسم چندان ساده نیست. روزنامه «گاردین» تنها مرجع غیر دانشگاهی است که من با آن آشنا هستم و گهگاه مقاله‌های جالبی در این مورد به چاپ می‌رساند.

مخاطب هم به شدت با این ایدیولوژی مسموم شده است. مخاطب بیش از هر چیز موسیقی را «مصرف» می‌کند و انتظار دارد موسیقی هم مانند «فست فود» آماده برای مصرف، راحت الحلقوم و ارزان باشد؛ انتظار دارد هنرمند، اثر خود را آنقدر تغییر دهد تا به مذاقش خوش آید؛ لزومی به یادگیری نمی‌بیند؛ اگر نتواند اثری را به راحتی هضم کند، غر می‌زند و آن را «غم انگیز» و «کسل کننده» می‌داند؛ تعهدی به درگیر شدن و کلنجار رفتن با یک اثر هنری نمی‌بیند؛ صرف «کنسرت رفتن»، هدف و وسیله سرگرمی اوست و این، هنرمند است که می‌بایست اثر خود را برای او ساده کند و بجود؛ «شهرت» نوازندگان و خوانندگان یک کنسرت، بسیار مهم‌تر از «کیفیت» اجرای آن‌هاست؛ به‌طور خلاصه، خود را محور و مرجع می‌داند و هنرمند را در خدمت خود؛ دست آخر، حق همیشه با مشتری است!!!!

مسلماً، این طرز فکر تمامی جامعه هنری و هنردوست ایران را هم نبلعیده است و هنرمندان و هنردوستانی هستند که بر وجوه انسانی هنر توجه می‌کنند و «هنر» را مرجع و میزان می‌دانند؛ ولی متأسفانه برداشت اقتصادی از هنر و «دیکتاتوری مخاطب» روز بروز گسترش بیشتری می‌یابد. خلاصه آن‌که، تصور نمی‌کنم آثاری چون این کتاب، تطابق چندانی با برداشت اقتصادی هنر و موسیقی داشته باشند. دغدغه من تلطیف بیان موسیقایی بوده است که به‌طور قطع برای مخاطب ناآشنا (و یا کم آشنا) با موسیقی ایرانی چندان قابل تشخیص نیست. بدین دلیل، اگر هدف از یادگیری موسیقی برای فردی، کسب تشویق مخاطب سطحی‌نگر باشد، تصور نمی‌کنم این کتاب کمک چندانی ارائه کند.

پس از انتشار آنلاین کتاب دیگر «ضرب عروض» و رابطه مستقیم و دلچسبی که پس از انتشار اینترنتی کتاب با مخاطبان آن بوجود آمد، تصمیم گرفتم که این کتاب را نیز به‌صورت رایگان بر روی اینترنت قرار دهم. از تمامی هنرمندان و هنردوستانی که از حمایت آن‌ها در طول این دوره برخوردار بوده‌ام، سپاسگزاری و قدردانی می‌کنم. به‌ویژه، از سرویه عزیزم که همواره همراه و مشوق من بوده و از نظرات و همکاری‌هایش بینهایت بهره برده‌ام، صمیمانه سپاسگزارم. همانند «ضرب عروض»، نت نویسی، اجرا، ضبط و آماده‌سازی این مجموعه،

همگی با امکانات محدود شخصی من صورت گرفته که مسلماً بر کیفیت اثر تاثیرگذار بوده است. این اثر را در

آدرس

<https://shekan.home.blog>

بارگذاری کرده‌ام تا به آسانی در دسترس همه علاقه‌مندان قرار گیرد. خوشحال خواهم شد اگر نظرات و

پیشنهادهای خود را از طریق ایمیل rezaeiniya@gmail.com با من به اشتراک بگذارید.

محمد رضایی‌نیا

نوامبر ۲۰۱۹، ملبورن، استرالیا

۱. آشنایی، برگرفته از درآمد دوم در دستگاه سه‌گاه از ردیف مقدماتی پایور



پیوند اجرا در درآمد سه‌گانه

پیوند اجرای بسط یافته در همان درآمد

۲. آویزه، برگرفته از گوشه نغمه در دستگاه سه‌گاه از ردیف میرزا عبدالله



پیوند اجرا در درآمد سه‌گانه

پیوند اجرای بسط یافته در همان درآمد

۳. استقامت، برگرفته از گوشه مخالف در دستگاه چهارگاه از ردیف مقدماتی پایور



پیوند اجرا در گوشه زابل در سه گاه

پیوند اجرای بسط یافته در همان گوشه



پیوند اجرا در گوشه مویه در سه‌گاه

پیوند اجرای بسط یافته در همان گوشه

۵. استوار، برگرفته از گوشه حصار در دستگاه چهارگاه از ردیف مقدماتی پایور



پیوند اجرا در گوشه مخالف در سه گاه

پیوند اجرای بسط یافته در همان گوشه

۶. امید، برگرفته از درآمد اول در آواز بیات ترک از ردیف مقدماتی پایور



پیوند اجرا در گوشه مخالف در سه‌گاه

پیوند اجرای بسط یافته در همان گوشه

۷. پافشاری، برگرفته از گوشه زابل در دستگاه چهارگاه از ردیف مقدماتی پایور



[پیوند اجرا در درآمد شور](#)

[پیوند اجرای بسط‌یافته در همان درآمد](#)

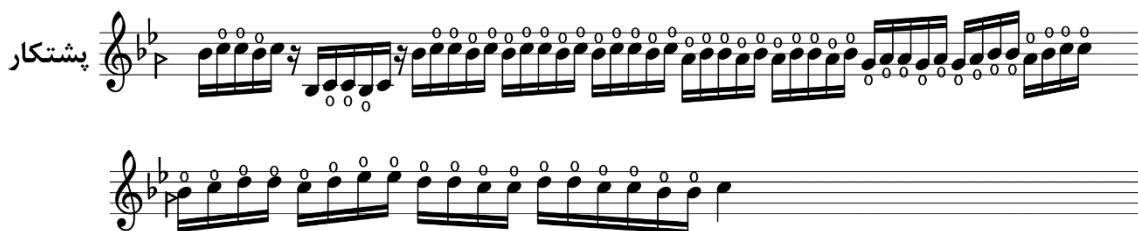
۸. پایداری، برگرفته از درآمد دوم در دستگاه همایون از ردیف مقدماتی پایور



[پیوند اجرا در درآمد شور](#)

[پیوند اجرای بسط‌یافته در همان درآمد](#)

۹. پشتکار، برگرفته از گوشه چکاوک در دستگاه همایون از ردیف مقدماتی پایور



[پیوند اجرا در درآمد شور](#)

[پیوند اجرای بسط‌یافته در همان درآمد](#)

۱۰. پله پله، برگرفته از درآمد اول در دستگاه چهارگاه از ردیف مقدماتی پایور



پیوند اجرا در گوشه شهنواز در شور

پیوند اجرای بسط‌یافته در همان گوشه

۱۱. تاکید، برگرفته از گوشه زابل در دستگاه سه‌گاه از ردیف مقدماتی پایور



پیوند اجرا در گوشه حسینی در شور

پیوند اجرای بسط‌یافته در همان گوشه

۱۲. تایید، برگرفته از درآمد دوم در آواز ابوعطا از ردیف مقدماتی پایور



پیوند اجرا در گوشه حسینی در شور

پیوند اجرای بسط‌یافته در همان گوشه

۱۳. تبسم، برگرفته از درآمد دوم در دستگاه سه‌گاه از ردیف مقدماتی پایور



[پیوند اجرا در درآمد بیات ترک](#)

[پیوند اجرای بسط‌یافته در همان درآمد](#)

۱۴. تحریر، برگرفته از گوشه مخالف در دستگاه چهارگاه از ردیف صبا



[پیوند اجرا در درآمد بیات ترک](#)

[پیوند اجرای بسط‌یافته در همان درآمد](#)

۱۵. تحریر دیگر، برگرفته از گوشه قرچه در دستگاه شور از ردیف مقدماتی پایور



[پیوند اجرا در درآمد بیات ترک](#)

[پیوند اجرای بسط‌یافته در همان درآمد](#)

۱۶. تحریر دیگر، برگرفته از گوشه روح الارواح در آواز بیات ترک از ردیف مقدماتی پایور



پیوند اجرا در گوشه جامه‌دران در بیات ترک

پیوند اجرای بسط‌یافته در همان گوشه

۱۷. تحفه، برگرفته از گوشه کرشمه با مویه در دستگاه سه‌گاه از ردیف میرزا عبدالله



پیوند اجرا در گوشه شکسته در بیات ترک

پیوند اجرای بسط‌یافته در همان گوشه

۱۸. تداوم، برگرفته از درآمد اول در دستگاه شور از ردیف مقدماتی پایور



پیوند اجرا در گوشه شکسته در بیات ترک

پیوند اجرای بسط‌یافته در همان گوشه

۱۹. ترقی، برگرفته از درآمد اول در آواز بیات ترک از ردیف مقدماتی پایور



پیوند اجرا در درآمد افشاری

پیوند اجرای بسط‌یافته در همان درآمد

۲۰. تصدیق، برگرفته از گوشه زابل در دستگاه سه‌گاه از ردیف مقدماتی پایور



پیوند اجرا در درآمد افشاری

پیوند اجرای بسط‌یافته در همان درآمد

۲۱. تنظیم، برگرفته از گوشه حجاز در آواز ابوعطا از ردیف چپ‌کوک پایور



پیوند اجرا در گوشه جامه‌دران در افشاری

پیوند اجرای بسط‌یافته در همان گوشه

۲۲. توکل، برگرفته از گوشه موالیان در دستگاه همایون از ردیف میرزا عبدالله



پیوند اجرا در گوشه عراق در افشاری

پیوند اجرای بسط‌یافته در همان گوشه

۲۳. حادثه، برگرفته از گوشه سیخی در آواز ابوعطا از ردیف میرزا عبدالله



پیوند اجرا در گوشه عراق در افشاری

پیوند اجرای بسط‌یافته در همان گوشه

۲۴. حکایت، برگرفته از گوشه حسینی در دستگاه شور از ردیف مقدماتی پایور



[پیوند اجرا در گوشه رهاب در افشاری](#)

[پیوند اجرای بسط‌یافته در همان گوشه](#)

۲۵. حکمت، برگرفته از گوشه موالیان در دستگاه همایون از ردیف میرزا عبدالله



[پیوند اجرا در درآمد دشتی](#)

[پیوند اجرای بسط‌یافته در همان درآمد](#)

۲۶. خاطره، برگرفته از گوشه عشاق در آواز اصفهان از ردیف مقدماتی پایور



[پیوند اجرا در درآمد دشتی](#)

[پیوند اجرای بسط‌یافته در همان درآمد](#)

۲۷. **خروش**، برگرفته از گوشه مغلوب در دستگاه سه‌گاه از ردیف مقدماتی پایور



پیوند اجرا در درآمد دشتی

پیوند اجرای بسط‌یافته در همان درآمد

۲۸. **خوشه**، برگرفته از گوشه مثنوی در آواز اصفهان از ردیف دوامی



پیوند اجرا در گوشه عشاق در دشتی

پیوند اجرای بسط‌یافته در همان گوشه

۲۹. **زندگی**، برگرفته از گوشه بیداد در دستگاه همایون از ردیف میرزا عبدالله



پیوند اجرا در گوشه عشاق در دشتی

پیوند اجرای بسط‌یافته در همان گوشه

۳۰. زینت، برگرفته از گوشه آذربایجانی در دستگاه ماهور از ردیف صبا



پیوند اجرا در گوشه عشاق در دشتی

پیوند اجرای بسطیافته در همان گوشه

۳۱. سارنج، برگرفته از گوشه سارنج در آواز دشتی از ردیف مقدماتی پایور



پیوند اجرا در درآمد ابوعطا

پیوند اجرای بسطیافته در همان درآمد

۳۲. شک، برگرفته از گوشه مویه در دستگاه سه‌گاه از ردیف مقدماتی پایور



پیوند اجرا در درآمد ابوعطا

پیوند اجرای بسطیافته در همان درآمد

۳۳. شکوفه، برگرفته از درآمد دوم در آواز ابوعطا از ردیف مقدماتی پایور



پیوند اجرا در درآمد ابوعطا

پیوند اجرای بسط‌یافته در همان درآمد

۳۴. صبر، برگرفته از گوشه ملانازی در دستگاه شور از ردیف چپ‌کوک پایور



پیوند اجرا در گوشه حجاز در ابوعطا

پیوند اجرای بسط‌یافته در همان گوشه

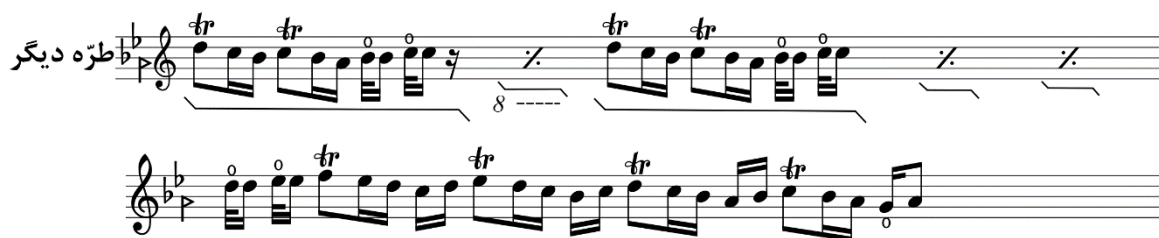
۳۵. طره، برگرفته از درآمد آواز اصفهان از ردیف مقدماتی پایور



پیوند اجرا در گوشه حجاز در ابوعطا

پیوند اجرای بسط‌یافته در همان گوشه

۳۶. طره دیگر، برگرفته از گوشه بیات شیراز در آواز اصفهان از ردیف مقدماتی پایور



پیوند اجرا در گوشه حجاز در ابوعطا

پیوند اجرای بسط‌یافته در همان گوشه

۳۷. عروج، برگرفته از گوشه زابل در دستگاه چهارگاه از ردیف مقدماتی پایور



پیوند اجرا در درآمد همایون

پیوند اجرای بسط‌یافته در همان درآمد

۳۸. عهد، برگرفته از آواز ابوعطا از ردیف صبا



پیوند اجرا در درآمد همایون

پیوند اجرای بسط‌یافته در همان درآمد

۳۹. غایت، برگرفته از گوشه حصار در دستگاه چهارگاه از ردیف میرزا عبدالله



[پیوند اجرا در گوشه چکاوک در همایون](#)

[پیوند اجرای بسط‌یافته در همان گوشه](#)

۴۰. غربت، برگرفته از درآمد سوم در آواز بیات ترک از ردیف میرزا عبدالله



[پیوند اجرا در گوشه چکاوک در همایون](#)

[پیوند اجرای بسط‌یافته در همان گوشه](#)

۴۱. فروکش، برگرفته از گوشه فرود در دستگاه همایون از ردیف مقدماتی پایور



[پیوند اجرا در گوشه بیداد در همایون](#)

[پیوند اجرای بسط‌یافته در همان گوشه](#)

۴۲. فسرده، برگرفته از گوشه رامکلی در آواز ابوعطا از ردیف میرزا عبدالله



[پیوند اجرا در گوشه بیداد در همایون](#)

[پیوند اجرای بسط‌یافته در همان گوشه](#)

۴۳. قول، برگرفته از درآمد دوم در آواز دشتی از ردیف مقدماتی پایور



[پیوند اجرا در درآمد اصفهان](#)

[پیوند اجرای بسط‌یافته در همان درآمد](#)

۴۴. کشش، برگرفته از درآمد دوم در دستگاه شور از ردیف مقدماتی پایور



[پیوند اجرا در درآمد اصفهان](#)

[پیوند اجرای بسط‌یافته در همان درآمد](#)

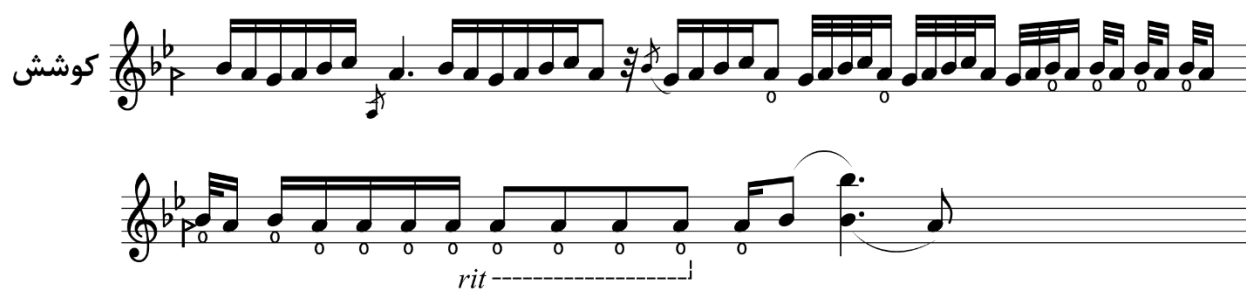
۴۵. کش و قوس، برگرفته از گوشه زابل در دستگاه چهارگاه از ردیف مقدماتی پایور



[پیوند اجرا در گوشه بیات راجع در اصفهان](#)

[پیوند اجرای بسط‌یافته در همان گوشه](#)

۴۶. کوشش، برگرفته از گوشه حجاز در آواز ابوعطا از ردیف چپ‌کوک پایور



[پیوند اجرا در گوشه بیات راجع در اصفهان](#)

[پیوند اجرای بسط‌یافته در همان گوشه](#)

۴۷. گلبرگ، برگرفته از گوشه رضوی در دستگاه شور از ردیف مقدماتی پایور



[پیوند اجرا در گوشه عشاق در اصفهان](#)

[پیوند اجرای بسط‌یافته در همان گوشه](#)

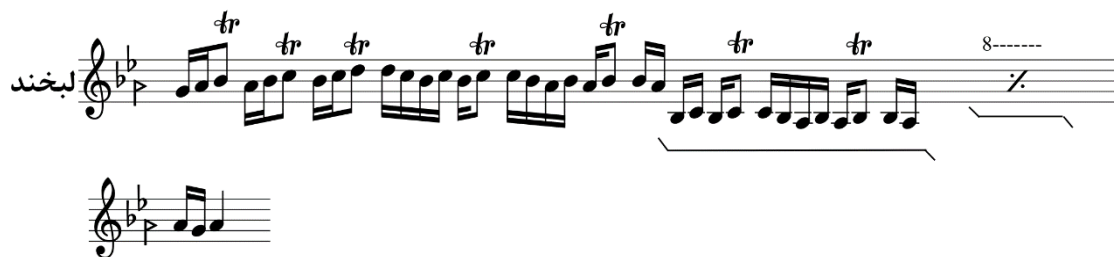
۴۸. گله، برگرفته از درآمد اول در دستگاه نوا از ردیف صبا



[پیوند اجرا در گوشه عشاق در اصفهان](#)

[پیوند اجرای بسط‌یافته در همان گوشه](#)

۴۹. لبخند، برگرفته از درآمد دوم در دستگاه سه‌گاه از ردیف مقدماتی پایور



[پیوند اجرا در درآمد چهارگاه](#)

[پیوند اجرای بسط‌یافته در همان درآمد](#)

۵۰. **مباحثه**، برگرفته از درآمد دوم در آواز دشتی از ردیف مقدماتی پایور



پیوند اجرا در درآمد چهارگاه

پیوند اجرای بسط‌یافته در همان درآمد

۵۱. **مشبک**، برگرفته از درآمد اول در دستگاه شور از ردیف مقدماتی پایور



پیوند اجرا در گوشه زابل در چهارگاه

پیوند اجرای بسط‌یافته در همان گوشه

۵۲. مصائب، برگرفته از گوشه دلکش در دستگاه ماهور از ردیف مقدماتی پایور



پیوند اجرا در گوشه مخالف در چهارگاه

پیوند اجرای بسط‌یافته در همان گوشه

۵۳. مصائب دیگر، برگرفته از گوشه بیات راجه در دستگاه نوا از ردیف صبا



پیوند اجرا در گوشه مخالف در چهارگاه

پیوند اجرای بسط‌یافته در همان گوشه

۵۴. موج، برگرفته از گوشه راک کشمیر در دستگاه راست پنج‌گاه از ردیف دوامی



۵۷. نشست، برگرفته از گوشه کرشمه در دستگاه شور از ردیف میرزا عبدالله



پیوند اجرا در گوشه گشایش در ماهور

پیوند اجرای بسط‌یافته در همان گوشه

۵۸. وداع، برگرفته از گوشه فرود در دستگاه همایون از ردیف مقدماتی پایور



پیوند اجرا در گوشه شکسته در ماهور

پیوند اجرای بسط‌یافته در همان گوشه

۵۹. وداع دیگر، برگرفته از گوشه فرود در آواز دشتی از ردیف صبا



پیوند اجرا در گوشه دلکش در ماهور

پیوند اجرای بسط‌یافته در همان گوشه

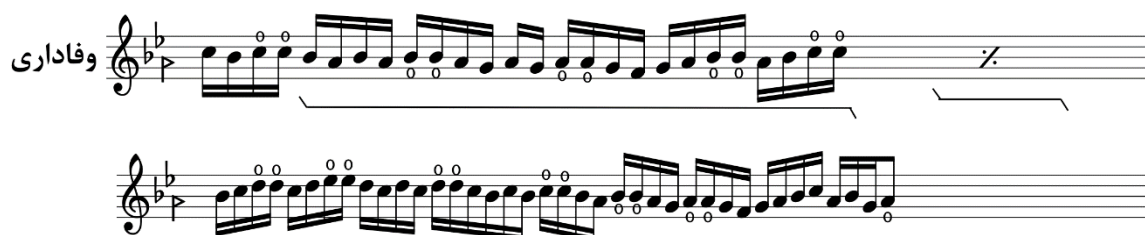
۶۰. وفا، برگرفته از درآمد دستگاه ماهور از ردیف مقدماتی پایور



[پیوند اجرا در گوشه دلکش در ماهور](#)

[پیوند اجرای بسط‌یافته در همان گوشه](#)

۶۱. وفاداری، برگرفته از درآمد اول در آواز بیات ترک از ردیف مقدماتی پایور



[پیوند اجرا در درآمد نوا](#)

[پیوند اجرای بسط‌یافته در همان درآمد](#)

۶۲. هفت و هشت، برگرفته از درآمد دوم در دستگاه همایون از ردیف مقدماتی پایور



[پیوند اجرا در درآمد نوا](#)

[پیوند اجرای بسط‌یافته در همان درآمد](#)

۶۳. هفت و هشت دیگر، برگرفته از گوشه زابل در دستگاه چهارگاه از ردیف مقدماتی پایور



پیوند اجرا در درآمد نوا

پیوند اجرای بسط‌یافته در همان درآمد

۶۴. یاد، برگرفته از گوشه زابل در دستگاه سه‌گاه از ردیف صبا



پیوند اجرا در گوشه بیات راجه در نوا

پیوند اجرای بسط‌یافته در همان گوشه

۶۵. یادآوری، برگرفته از گوشه مخالف در دستگاه چهارگاه از ردیف مقدماتی پایور



پیوند اجرا در گوشه بیات راجه در نوا

پیوند اجرای بسط‌یافته در همان گوشه

