تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۰۲/۰۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۵/۱۱/۰۳

هوتن شرف‌بیانی[۱]

منابع ردیف فروتن[۲]

چکیده

در این نوشته با مقایسه‌ی کمی و کیفی گوشه‌های ردیف فروتن با ردیف میرزا عبدالله و میرزا حسینقلی و دیگر عوامل احتمالی مؤثر در شکل‌گیری ردیف فروتن، به جستجوی منابع این ردیف و شناسایی برخی از ویژگی‌های آن می‌پردازیم. به این منظور، گوشه‌های ردیف فروتن از نظر کیفی در چهار بخش ریتمیک، ملودیک، متریک و مدال، دسته‌بندی و با ردیف‌های میرزاعبدالله و میرزاحسینقلی مقایسه شده‌اند. نتیجه‌ی این مقایسه نشان می‌دهد که در هر یک از انواع گوشه‌ها در ردیف فروتن، موارد متفاوت با ردیف‌های مذکور مشاهده می‌شود. این تفاوت‌ها در گوشه‌های مدال، ملودیک و ریتمیک اندک‌اند اما ویژگی‌های منحصربه‌فرد در گوشه‌های متریک در ردیف فروتن قابل‌توجه‌اند، چنانکه می‌توان ردیف فروتن را خلاصه‌ای از ردیف‌های میرزا عبدلله و میرزا حسینقلی، همراه با الگوهای ملودیک خاص فروتن و با تأکید بر نمایش گوشه‌های مُدال و ملودیک مهم و ضربی‌های نسبتاً زیاد که اکثراً ساخته‌ی خود فروتن‌اند، دانست. پرشمار بودن قطعه‌های ضربی را می‌توان مهم‌ترین ویژگی ردیف فروتن دانست و آن را ردیفی نسبتاً متریک در نظر گرفت که نشان‌دهنده‌ی تغییر اولویت تدوین ردیف از آموزش و حفظ الحان گذشته به ایجاد مجموعه‌ای آماده برای اجراست، و به سبب افزایش امکانات ثبت و اجرای موسیقی در زمان فروتن به‌وجود آمده است.

کلیدواژه‌ها: ردیف فروتن، سه‌تار، میرزا حسینقلی، میرزا عبدالله

[۱] کارشناس ارشد نوازندگی ساز ایرانی دانشگاه تهران، استان تهران، شهر تهران.
E-mail: hootanbayani@yahoo.com

[۲] این مقاله مستخرج از بخش نظری پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد هوتن شرف‌بیانی، با عنوان «نت‌نگاری آموزشی و تحلیلی ردیف فروتن» با راهنمایی داریوش طلایی است.

Archive of SID
www.SID.ir

۱- مقدمه

یوسف فروتن بیشتر به‌عنوان یکی از سه‌تارنوازان مطرح با ویژگی‌های منحصربه‌فرد در نوازندگی، و همچنین یکی از راویان مهم ضربی‌های قدیمی در موسیقی کلاسیک ایرانی شناخته می‌شود، و کمتر به‌عنوان یک ردیف‌دان به ایشان نگاه شده است. این موضوع سبب شده است که کمتر به بررسی و اجرای ردیف روایت‌شده توسط ایشان (حتی اجرای آن توسط سه‌تارنوازان)، که از نظر ارائه و چیدمان گوشه‌ها و گاهی ویژگی‌های مدال، روایتی مستقل از روایت‌های پیشین ردیف است، پرداخته، و ویژگی‌های آن شناسایی شود، و شاید بتوان گفت تاکنون هیچ‌گونه بررسی با نتایج مکتوب یا غیرمکتوبی در این زمینه انجام نشده است. در این پژوهش تلاش خواهد شد با مقایسه‌ی کمی و کیفی ردیف فروتن (فروتن، ۱۳۸۳ و شرف‌بیانی، ۱۳۹۵) با ردیف میرزا عبدالله و ردیف استادش میرزا حسینقلی و دیگر عوامل احتمالی مؤثر در شکل‌گیری ردیف ایشان، منابع این ردیف و برخی از ویژگی‌های آن شناسایی شود. به این منظور، گوشه‌های هر دستگاه در ردیف فروتن از نظر کمی و کیفی دسته‌بندی و با ردیف‌های مذکور مقایسه، و همچنین از گفته‌های ایشان درباره‌ی شکل‌گیری این ردیف (آرشیو شخصی نگارنده)[۱]، استفاده خواهد شد. برای بررسی و مقایسه‌ی بهتر قطعه‌های ضربی ردیف فروتن، از ضربی‌های روایت‌شده توسط ایشان که در مجموعه‌هایی جداگانه منتشر شده‌اند (فروتن، ۱۳۸۲ و ۱۳۹۰) استفاده می‌شود.

۲- روند شکل‌گیری ردیف فروتن

پس از تأسیس مرکز حفظ و اشاعه‌ی موسیقی، همانطور که از نام این مؤسسه برمی‌آید، «حفظ» موسیقی در اولویت قرار گرفت و هدف اصلی این مرکز، یعنی تلاش برای پاسداری از موسیقی دستگاهی ایران، با ویژگی‌هایی که از دید بانیان و اعضای نهاد مذکور، اصیل شناخته می‌شود، پیگیری شد. پس از ورود موسیقی غربی به ایران و نیز رخدادهایی مانند تأسیس هنرستان و مکتب موسیقی وزیری و موسیقی رادیو، موسیقی دستگاهی ایرانی که برخی ارزش‌ها و ویژگی‌های اصیل را دارد، در خطر احساس شد و ازاین‌رو مرکز حفظ و اشاعه برای آموزش و حفظ موسیقی، از برخی از معدود نوازندگان در قید حیات نسل گذشته که اکثراً نزد نخستین راویان ردیف پرورش‌یافته بودند، دعوت کرد. یکی از این استادان یوسف فروتن بود که از نظر قدرت نوازندگی، دانش و شناخت موسیقی قدیم (اواخر دوره‌ی قاجار تا اوایل دوره‌ی پهلوی)، موسیقی‌دانی مهم به‌شمار می‌رفت. در این دوره با هدف ثبت بخشی از میراث موسیقی اصیل گذشته، مجموعه‌ای از نواخته‌های فروتن به‌عنوان ردیف ضبط شد. فروتن پیش از دعوت به مرکز حفظ و اشاعه، به‌عنوان آموزگار موسیقی شناخته نمی‌شد و بیشتر به‌عنوان نوازنده‌ای غیرحرفه‌ای (دارای مشاغل دولتی) (ستایشگر، ۱۳۷۶، ۴۲۵)، در جایگاه سولیست یا نوازنده‌ی گروه در ارکسترهایی مانند ارکستر انجمن اخوت (خالقی، ۱۳۷۸، ۸۷) و محافل دیگر به نوازندگی می‌پرداخت. با توجه به این‌که یکی از مهم‌ترین کاربردهای ردیف، آموزش موسیقی با روشی نظام‌مند به شاگردان است، این امکان وجود دارد که عدم حضور فروتن در قلمرو آموزش، موجب توجه بیشتر او به استفاده از ردیف به‌عنوان منبع الهام و دست‌مایه‌ی ساخت قطعات موسیقی و بداهه‌پردازی شده و او را تااندازه‌ای از تکرار بدون تغییر و یا تدوین ردیف بی‌نیاز ساخته باشد. این مورد، چنانکه هومان اسعدی (۱۳۸۳، ۹) در دفترچه‌ی لوح فشرده‌ی ردیف منتشرشده از فروتن ذکر کرده‌اند، می‌تواند موجب «تفسیر و اجرای نسبتاً آزادانه و هنرمندانه‌ی فروتن از ساختار دستگاه‌ها و آوازها» و «روایتی آزاد و بداهه‌گونه» در اجرای ردیف ایشان شده باشد، «به‌گونه‌ای که می‌توان آن را یک ردیفِ مجلسی و نه صرفاً یک ردیف مَدرِسی محسوب نمود». بنابراین به نظر می‌رسد اولویت انتخاب و چیدمان قطعات و گوشه‌ها در ردیف فروتن، به‌منظور آموزش

Archive of SID
www.SID.ir

موسیقی کلاسیک ایرانی نباشد («اگرچه ساختار، روند و نحوه‌ی ارائه‌ی گوشه‌ها کمابیش از ردیف‌های کلاسیک همچون روایت‌های میرزا عبدالله و آقاحسینقلی تبعیت می‌کند») و ردیف مذکور بر پایه‌ی آموخته‌های فروتن، تجربه‌ی نوازندگی (سازهای مختلف)، سلیقه‌ی شخصی وی و ویژگی‌های سه‌تار شکل گرفته باشد. چنانکه از گفته‌های فروتن (آرشیو شخصی نگارنده) برمی‌آید، ایده‌ی تنظیم و تدوین ردیف پس از عقد قرارداد با مرکز حفظ و اشاعه و تلاش برای حفظ موسیقی اصیل ایرانی در ذهن ایشان شکل گرفته و منجر به شکل‌گیری مجموعه‌ای شده است که علاوه بر معرفی ساختار موسیقی دستگاهی، به نظر ایشان زیبا و برای مخاطب لذت‌بخش است.[۲]

۲-۱- کمیت گوشه‌ها در ردیف فروتن

در ردیف منتشرشده‌ی فروتن ۶ دستگاه و ۴ آواز به ثبت رسیده و فاقد دستگاه راست پنجگاه و آوازهای بیات کرد و دشتی است. با وجود در دست بودن اجراهای ضبط‌شده‌ی نسبتاً زیاد قطعات آوازی و ضربی فروتن در آواز دشتی، این آواز در ردیف منتشرشده‌ی ایشان موجود نیست و ممکن است علت این موضوع عدم دسته‌بندی و معرفی گوشه‌های دشتی توسط فروتن در هنگام ضبط ردیف باشد، همچنین ممکن است عدم دسته‌بندی و انتخاب صحیح قطعات ضبط‌شده از فروتن، یا در اختیار نداشتن آن‌ها در زمان انتشار این اتفاق را رقم زده باشد، چنان‌که آواز دشتی با عنوان ردیف دشتی پس از انتشار ردیف فروتن در مجموعه‌ای جداگانه (فروتن، ۱۳۹۰) منتشر شده است.

مجموع گوشه‌های موجود در ردیف فروتن ۹۲ گوشه است که در بسیاری از موارد نام و اجرای چند گوشه در یک بخش آورده شده است، مانند رهاب، قرایی و مسیحی در سه‌گاه، و با تفکیک نام گوشه‌ها، تعداد آن‌ها به ۱۳۳ می‌رسد. در مواردی نیز نام برخی گوشه‌ها ذکر نشده، مانند شهرآشوب در دستگاه شور که پس از گریلی اجرا شده است. دستگاه ماهور و آواز بیات‌ترک با ۱۴ گوشه بیشترین، و دستگاه‌های نوا و آواز اصفهان با ۴ گوشه کمترین تعداد را شامل می‌شوند؛ البته در این مقایسه، مواردی که نام چند گوشه در یک بخش آورده شده، در نظر گرفته نشده است و اگر این‌گونه نبود، دستگاه ماهور می‌توانست ۲۸ گوشه داشته باشد.

از مقایسه‌ی کمی گوشه‌های این ردیف با ردیف میرزا عبدالله و میرزا حسینقلی نتایج زیر حاصل می‌شود:

۱. شاخص‌ترین تفاوتی که حتی بدون مقایسه‌ی دقیق نیز بدیهی است، تعداد کمتر گوشه‌های ردیف فروتن (حتی کمتر از نیمی از ردیف‌های میرزاعبدالله و میرزاحسینقلی) است. این موضوع می‌تواند نشانگر برداشت کلی فروتن و گونه‌ای خلاصه‌سازی از آموخته‌های پیشین وی باشد، یعنی او چکیده و باقیمانده‌ی ردیف‌های گذشته را روایت کرده است.

۲. تفاوت آشکار دیگر، تعداد زیاد قطعات ضربی ردیف فروتن نسبت به ردیف‌های مذکور است. به‌جز گوشه‌های متریک و رنگ‌های پایان دستگاه، ۴ قسمت با عنوان پیش‌درآمد، ۱۵ قسمت با عنوان (یا بخشی از عنوان) چهارمضراب، ۱۳ قسمت با عنوان (یا بخشی از عنوان) ضربی و ۱ قسمت با عنوان تصنیف در ردیف فروتن مشاهده می‌شود. تعدد قطعات ضربی می‌تواند به‌منظور افزایش تحرک و تنوع اجرا و نشانگر مقدم دانستن زیبایی و لذت‌بخش بودن بر جنبه‌ی آموزشی ردیف باشد. همچنین می‌تواند نشانگر توانایی، تخصص و شاید علاقه‌ی فروتن به حفظ و اجرای قطعات ضربی باشد؛ علاقه‌ای که با تجربه‌ی تک‌نوازی و گروه‌نوازی، شکل گرفته است.

۳. تفاوت دیگر، دو نام جدید در گوشه‌های ردیف فروتن است که در ردیف‌های مذکور دیده نمی‌شود. گوشه‌ی دشتی در آواز بیات ترک، که سبب شکل‌گیری ویژگی مدال ردیف فروتن در

Archive of SID
www.SID.ir

این آواز شده، و درآمد خارا که به‌عنوان دومین گوشه در دستگاه شور ردیف فروتن ارائه شده است، در ردیف‌های میرزا عبدالله و میرزا حسینقلی دیده نمی‌شوند، اگرچه باید اشاره کنیم که هریک از این واژه‌ها به‌طور جداگانه در ردیف‌های مذکور دیده می‌شوند، اما ترکیب این واژه‌ها و ملودی و مد آن‌ها در ردیف فروتن جدیدند. وجود درآمد خارا می‌تواند به سبب استفاده‌ی فروتن از کوک‌های خاصی باشد که امکانات ساز را برای اجرای برخی از گوشه‌ها افزایش یا کاهش می‌دهد. البته دستگاه شور در ردیف میرزا حسینقلی به روایت و اجرای علی‌اکبر شهنازی نیز مانند ردیف فروتن از تنالیته‌ی la و با کوکی تقریباً یکسان (در اجرای فروتن سیم مشتاق la کوک شده) اجرا شده و امکان اجرای درآمد خارا، مانند آنچه فروتن نواخته است، در اجرای شهنازی نیز وجود داشته، اما ممکن است به سبب عدم روایت و اجرای آن توسط میرزا حسینقلی[۳]، شهنازی نیز آن را اجرا نکرده باشد.

نکته‌ی مهم دیگر، وجود اصطلاحات و نام گوشه‌های جدید در ردیف فروتن است که احتمال مقید نبودن او به منابع گردآوری ردیف و بهره‌گیری از ردیف استادانش را نشان می‌دهد. وجود گوشه‌های جدید در ردیف فروتن می‌تواند نشانگر استفاده‌ی او از منابعی علاوه بر آنچه به‌اصطلاح خودش منابع دوره‌ی «مشق کردن» (آرشیو شخصی نگارنده) ایشان بوده است، باشد.[۴] علاوه بر گوشه‌های جدید، برخی اصطلاحات جدید نیز در ردیف فروتن وجود دارند که معرف گونه‌هایی از قطعات متریک موسیقی کلاسیک ایرانی‌اند و در ردیف‌های پیشین وجود ندارند. واژه‌های «پیش‌درآمد»، «ضربی» و «تصنیف» در ردیف‌های مذکور دیده نمی‌شوند[۵] و این شاید نشانه‌ی نگاه جدید فرمال و محتوایی فروتن به تنظیم ردیف باشد؛ نگاهی که نشانگر اولویت‌های او در تنظیم و کاربرد ردیف است.

۴. نبودن برخی اصطلاحات و پسوندها مانند درآمد دوم، قسمت دوم و ... در ردیف فروتن[۶] می‌تواند نشانگر پرهیز از تفصیل و ارائه‌ی تمام دانسته‌ها در تنظیم ردیف باشد، و نیز نشانگر این‌که ایشان ارائه‌ی شاه‌گوشه‌ها[۷] و برخی گوشه‌هایی را که شاخصه‌ای آشکار در ریتم (مانند کرشمه) و ملودی (مانند خسروانی) دارند و به نظر ایشان دارای اهمیت بیشتری بوده‌اند، کافی می‌دانسته‌اند.

۵. با مقایسه‌ی برخی اصطلاحات و مُدها در ردیف میرزا عبدالله و میرزا حسینقلی، به نظر می‌رسد ردیف فروتن از نظر ساختار و محتوا به ردیف میرزا حسینقلی نزدیک‌تر باشد.[۸] این گمان از آنجا که فروتن در گفته‌هایش، خود را شاگرد میرزا حسینقلی می‌داند (آرشیو شخصی نگارنده) و نیز به سبب وجود مُد حصار در دستگاه سه‌گاه در هر دو ردیف فروتن و میرزا حسینقلی (و عدم وجود آن در ردیف میرزا عبدالله)[۹] و همچنین وجود اصطلاح «گوشه»[۱۰] در هر دو ردیف فروتن و میرزا حسینقلی و نبود این اصطلاح در ردیف میرزا عبدالله[۱۱]، قوت بیشتری می‌گیرد. در پژوهش حاضر، صحت این موضوع بررسی خواهد شد.

در ادامه برای مقایسه‌ی کمّی دقیق‌تر شباهت‌ها و تفاوت‌های ردیف‌های مذکور با استفاده از بررسی آماری، به شیوه‌ی زیر عمل خواهد شد:

- نام گوشه‌های ردیف فروتن با تفکیک هر دستگاه، در جدول نوشته شده و در صورت داشتن اشتراک با ردیف میرزا عبدالله، نشانه‌ی «ع» و در صورت داشتن اشتراک با ردیف میرزا حسینقلی، نشانه‌ی «ح» جلوی آن‌ها نوشته شده است.
- دسته‌بندی گوشه‌ها تنها بر پایه‌ی نام‌های مشترک آن‌ها انجام شده است. در موارد اندکی ممکن است دو محتوای متفاوت با یک نام اجرا شده باشند، یا محتوایی یکسان با نامی متفاوت در

Archive of SID

www.SID.ir

ردیف دیگر ثبت شده باشد، مانند عراق افشاری ردیف میرزا عبدالله که در ردیف فروتن با عنوان نهیب اجرا شده است.

- برای مقایسه‌ی بهتر گوشه‌ها، در مواردی که در ردیف فروتن نام چند گوشه در یک بخش ذکر شده، هریک به‌صورت جداگانه در جدول نوشته شده است.
- واژه‌ی فرود که در نام برخی از گوشه‌های ردیف فروتن دیده می‌شود، در جدول به‌عنوان گوشه‌ای مستقل نوشته نشده است.
- منابع صوتی و نغمه‌نگاری‌های ردیف‌های مذکور برای پژوهش حاضر، به این شرح‌اند:

ردیف فروتن:

نمونه‌ی صوتی: ردیف سه‌تار به روایت و اجرای استاد یوسف فروتن (فروتن، ۱۳۸۳)

نغمه‌نگاری: ردیف موسیقی ایرانی به روایت استاد یوسف فروتن (شرف‌بیانی، ۱۳۹۵)

ردیف میرزا عبدالله:

نمونه‌ی صوتی: ردیف میرزا عبدالله برای تار و سه‌تار به روایت و اجرای استاد نورعلی برومند (برومند، ۱۳۸۵)

نمونه‌ی صوتی: ردیف‌نوازی، ردیف میرزا عبدالله به روایت نورعلی برومند (علیزاده، ۱۳۷۱)

نغمه‌نگاری: ردیف میرزا عبدالله برای تار و سه‌تار به روایت و اجرای استاد نورعلی برومند (دورینگ، ۱۳۸۹)

نغمه‌نگاری: ردیف میرزا عبدالله، نت‌نویسی آموزشی و تحلیلی (طلایی، ۱۳۷۹)

ردیف میرزا حسینقلی:

نمونه‌ی صوتی: ردیف آقاحسینقلی به روایت و اجرای استاد علی‌اکبر خان شهنازی (شهنازی، ۱۳۸۲)

نغمه‌نگاری: ردیف میرزا حسینقلی به روایت علی‌اکبر شهنازی (پیرنیاکان، ۱۳۸۰)

نغمه‌نگاری: ردیف‌سازی موسیقی سنتی ایران، به روایت استاد علی‌اکبر شهنازی (وهدانی، ۱۳۷۶)

نغمه‌نگاری: ردیف میرزا حسینقلی به روایت و اجرای استاد علی‌اکبر خان شهنازی (احمدی، ۱۳۸۹)

جدول ۱. گوشه‌های ردیف فروتن و اشتراک آن‌ها با ردیف میرزا عبدالله و میرزا حسینقلی

	شور	ابوعطا	بیات‌ترک	سه‌گاه	چهارگاه	همایون	ماهور	افشاری	اصفهان	نوا
۱	چهارمضراب	پیش‌درآمد	پیش‌درآمد	ضربی	ضربی	پیش‌درآمد	ضربی	پیش‌درآمد	درآمد.ع.ح	چهارمضراب.ع.ح
۲	درآمد خارا	درآمد.ع.ح	درآمد.ع.ح	چهارمضراب.ع.ح	درآمد.ع.ح	درآمد.ع.ح	مقدمه	درآمد.ع.ح	جامه‌دران.ع.ح	درآمد.ع.ح
۳	درآمد.ع.ح	درآمد دوم	چهارمضراب.ح	درآمد.ع.ح	چهارمضراب.ح	ضربی	درآمد.ع.ح	ضربی نهیب	چهارمضراب	نغمه.ع.ح
۴	کرشمه.ع.ح	مجلس‌افروز	کرشمه	زابل.ع.ح	زابل.ع.ح	چکاوک.ع.ح	کرشمه.ع	چهارمضراب	بیات‌راجه.ع.ح	نهفت.ع.ح
۵	اوج.ع.ح	ضربی	نغمه.ع.ح	ضربی	چهارمضراب	بیداد.ع.ح	آواز.ع.ح	نهیب.ح	عشاق.ح	تصنیف
۶	رضوی.ع.ح	حجاز.ع.ح	گوشه‌ی دشتی	حصار.ح	حصار.ح	چهارمضراب.ع	چهارمضراب	مثنوی	بوسلیک	رنگ‌نواع
۷	گرایلی‌شستی.ع	چهارمضراب.ح	جامه‌دران.ع.ح	ضربی	چهارمضراب.ع.ح	بیداد نوع دیگر	گشایش.ح		چهارمضراب.ح	
۸	قجر.ع.ح	چهارباغ.ع.ح	ضربی	مخالف.ع.ح	پس‌حصار.ع.ح	نی‌داوود.ع.ح	خسروانی.ع.ح		صوفی‌نامه	
۹	گوشه‌ی‌ابوعطاح	مثنوی	فیلی.ع	حزین.ع.ح	حدی.ع.ح	بختیاری.ع.ح	فیلی.ع.ح			
۱۰	حسینی.ح	گیلکی.ع.ح	شکسته.ع	مثنوی مخالف	رجز.ع.ح	شوشتری.ع.ح	زیرافکند.ع.ح			
۱۱	گرایلی.ع.ح		مثنوی	مغلوب.ع.ح	مخالف.ع.ح	منصوری.ح	خاوران.ع.ح			
۱۲			قطار.ع.ح	مویه.ع.ح	ضربی مخالف	فرح.ع	شکسته.ع.ح			
۱۳			ضربی	رهاب.ع	مثنوی مخالف	شهرآشوب	چهارمضراب			
۱۴			ضربی	قرایی	حزین.ع.ح		دلکش.ع.ح			
۱۵				مسیحی.ع	مغلوب.ع.ح		چهارمضراب.ع.ح			
۱۶				دلگشا.ع	مویه.ع.ح		چهارمضراب			
۱۷					منصوری.ع.ح		راک.ع.ح			
۱۸					لزگی.ع		نوروز عرب			
۱۹							ضربی			
۲۰							ساقی‌نامه.ع			
۲۱							صوفی‌نامه.ع			
۲۲							حربی.ع			
۲۳							یک‌چوبه.ع			
۲۴							شهرآشوب			

Archive of SID
www.SID.ir

پیش از بررسی نتایج جدول شماره‌ی ۱، باید به چند نکته اشاره شود:

- «گوشه‌ی ابوعطا» در دستگاه شور میرزا حسینقلی فقط در نغمه‌نگاری وهدانی به ثبت رسیده است و در نغمه‌نگاری پیرنیاکان و احمدی این نام وجود ندارد.
- «چهارباغ» در ردیف میرزا عبدالله و میرزا حسینقلی با نام «چهارپاره» روایت شده است.
- گوشه‌ی گیلکی در اجرای برومند و نغمه‌نگاری ژان دورینگ در آوازِ ابوعطا ذکر شده و در اجرا و نغمه‌نگاری داریوش طلایی در دشتی ثبت شده است.
- قطار در ردیف میرزا حسینقلی در نغمه‌نگاری وهدانی و پیرنیاکان به‌عنوان آوازی مستقل ثبت شده و در نغمه‌نگاری احمدی در بیات‌ترک نوشته شده است.
- «چهارمضراب» در درآمد چهارگاه ردیف میرزا حسینقلی تنها در نغمه‌نگاری وهدانی ذکر شده و در نغمه‌نگاری پیرنیاکان و احمدی به‌عنوان بخشی از درآمد اول نوشته شده است.
- «شکسته» در دستگاه ماهور ردیف فروتن دو بار ذکر شده، اما فقط یک‌بار در جدول آمده است.
- «عشاق» در ردیف میرزا حسینقلی تنها در نغمه‌نگاری وهدانی در ترکیب «نغمه‌ی عشاق» دیده می‌شود.

نتیجه‌ی این مقایسه نشان می‌دهد که ردیف فروتن با وجود اختلاف اندک در تعداد گوشه‌های مشترک، از نظر نام گوشه‌ها بیشتر به ردیف میرزا عبدالله شبیه است و تعداد این نام‌ها به ۷۱ می‌رسد. درصورتی‌که گوشه‌های مشترک این ردیف با ردیف میرزا حسینقلی ۶۸ گوشه‌اند و این موضوع در فرضیه‌ی شباهت بیشتر ردیف فروتن به ردیف میرزا حسینقلی، تردید ایجاد می‌کند. البته همانطور که در جدول شماره‌ی ۱ دیده می‌شود، میزان تفاوت‌ها و شباهت‌های گوشه‌ها در دستگاه‌ها و آوازهای گوناگون، متفاوت است و این مورد می‌تواند نشانگر استفاده‌ی فروتن از منابع گوناگون در بخش‌های مختلف ردیف باشد.

یکی از مهم‌ترین شباهت‌های ردیف فروتن و ردیف میرزا عبدالله، اجرای قطعات ضربی پایان دستگاه‌هاست و این یکی دیگر از نشانه‌های گرایش فروتن به استفاده از قطعات ضربی و ایجاد تحرک در ردیف است، که سبب بیشتر شدن گوشه‌های مشترک این دو ردیف شده است. مورد دیگری که می‌تواند در وابستگی ردیف فروتن به هر یک از ردیف‌های مذکور تردید ایجاد کند، امکان تأثیرگذاری سلیقه و برداشت شخصی راویان در انتخاب و دسته‌بندی گوشه‌هاست. برای نمونه، فروتن در گفته‌های خود (آرشیو شخصی نگارنده) مستقیماً به فراگیری شهرآشوب از میرزا حسینقلی اشاره می‌کند، اما در روایت شهنازی از ردیف پدرش، این رنگ (و دیگر قطعات ضربی پایان دستگاه‌ها) اجرا نشده است. با توجه به موارد مذکور و مقایسه‌ی کمی و نام گوشه‌ها، نمی‌توان با قطعیت درباره‌ی گرایش ردیف فروتن به ردیف میرزا حسینقلی یا ردیف میرزا عبدالله نظر داد و به نظر می‌رسد محتوای ردیف او را ترکیبی از محتوای هر دو ردیف مذکور با انتخاب و اعمال سلیقه‌ی شخصی فروتن، تشکیل می‌دهد. بنابراین، در مقایسه‌ی کیفی گوشه‌ها به بررسی بیشتری برای تشخیص این مورد خواهیم پرداخت.

۲-۲- کیفیت گوشه‌ها در ردیف فروتن

برای بررسی کیفی گوشه‌ها در ردیف فروتن، آن‌ها را به چهار بخش کلی ریتمیک، ملودیک، مُدال و متریک دسته‌بندی[۱۲] و شیوه‌ی استفاده از آن‌ها را بررسی می‌کنیم. لازم به ذکر است که نوع نام‌گذاری در دسته‌بندی گوشه‌ها دلیل بر نفی عوامل موسیقایی دیگر نیست؛ برای مثال، تمامی گوشه‌ها مُد، ملودی و ریتم دارند و دسته‌بندی یک گوشه به‌عنوان گوشه‌ی مدال، دلیل بر عدم وجود ملودی و ریتم در آن نیست. معیار این دسته‌بندی و نام‌گذاری شاخصه‌ی گوشه‌ها در ریتم، الگوی ملودیک، مُد و متر و ویژگی‌های تغییرناپذیر (یا دارای محدودیت در تغییر) گوشه‌ها در موارد مذکور است. در ادامه، توضیحی مختصر

Archive of SID

www.SID.ir

درباره‌ی ویژگی‌های هریک از انواع گوشه‌ها ارائه خواهد شد، با این توضیح که در معرفی نوع گوشه‌ها اولویت از جزء به کل بوده است:

۱. گوشه‌های ریتمیک: گوشه‌هایی که دارای شاخصه‌ای آشکار در الگوی ریتمیک[۱۳]اند و دامنه‌ی تغییرات ریتمیک آن‌ها محدود و تااندازه‌ای است که شخصیت اصلی الگوی ریتمیکشان قابل‌شناسایی باشد؛ چنانکه تکرارهای همراه با تغییر و تنوع (ایجاد نوعی دیگر) الگوی ریتمیک آن‌ها، دِگره‌ای (واریانت)[۱۴] از حالت اولیه‌شان به‌شمار آید. بر این اساس، گوشه‌هایی که در این پژوهش ریتمیک قلمداد شده‌اند، دارای ویژگی نسبتاً ثابت (با تغییرات محدود) در ریتم و قابلیت تغییر در مُد، ملودی و متر[۱۵]ند. این گوشه‌ها در موسیقی کلاسیک ایرانی، معمولاً بر پایه‌ی وزن عروضی خاصی شکل گرفته و به‌صورت دُوری (تکرار بلافاصله) تکرار می‌شوند. نمونه‌ی برجسته‌ی گوشه‌های مذکور، کرشمه است که بر پایه‌ی وزن «مَفاعِلُن فَعَلاتُن» شکل می‌گیرد و در همه‌ی مدهای موسیقی کلاسیک ایرانی با الگوهای ملودیک گوناگون و به‌صورت متریک و غیرمتریک قابل‌اجراست.

۲. گوشه‌های ملودیک: بدیهی است که در ملودی علاوه بر نسبت تغییر دیرش مشخص، نسبت تغییر زیروبمی نغمات نیز مهم است. بر این اساس، منظور از الگوی ملودیک در این نوشته، دو یا چند نغمه‌ی پیاپی با ترتیبی خاص در دیرش و زیروبمی مختلف است و منظور از گوشه‌های ملودیک، گوشه‌هایی است که الگوی ملودیک ثابت دارند. این گوشه‌ها، همانند گوشه‌های ریتمیک، معمولاً بر پایه‌ی وزن عروضی خاصی شکل می‌گیرند و همچنین ممکن است به اجرای یک گوشه‌ی ریتمیک در مُد ویژه و با ملودی خاص، نامی غیر از نام آن گوشه‌ی ریتمیک نسبت داده شود و گوشه‌ی ملودیک مستقلی قلمداد شود. به‌عنوان مثال، می‌توان به گوشه‌ی خاوران در ردیف فروتن (شرف‌بیانی، ۱۳۹۵، ۱۴۴) یا ردیف‌های دیگر (طلایی، ۱۳۷۹، ۳۸۵) اشاره کرد که با وزن عروضی کرشمه و الگوی ملودیک مشخصی آغاز و در اینجا به‌عنوان گوشه‌ی ملودیک دسته‌بندی می‌شود. همچنین، تنها به سبب تغییر مُد گوشه‌های ملودیک می‌توان آن‌ها را گوشه‌ای مستقل قلمداد کرد. به‌عنوان مثال، الگوهای ملودیک آغازین گوشه‌ی پنجه‌شعری در ردیف میرزا حسینقلی (پیرنیاکان، ۱۳۸۰، ۲۲) و گوشه‌ی هفت‌حصار (پیرنیاکان، ۱۳۸۰، ۱۷۵) یکسان‌اند؛ اما اختلاف مدال آن‌ها سبب شده است به‌شکلی مستقل نام‌گذاری شوند. دامنه‌ی تغییرات در گوشه‌های ملودیک نیز همانند گوشه‌های ریتمیک، تا اندازه‌ای است که الگوی ملودیک اولیه قابل‌شناسایی باشد و الگوهای تغییریافته دگره‌ای از حالت پیش از تغییر باشند. به‌این‌ترتیب، منظور از گوشه‌های ملودیک گوشه‌هایی است که دارای شاخصه‌ای نسبتاً ثابت در الگوی ملودیک و قابلیت تغییر در مد و متر باشند.

۳. گوشه‌های متریک: به‌طور کلی می‌توان گفت در پژوهش حاضر، همه‌ی گوشه‌ها و قطعات موزونی که متر و ضربان مشخصی دارند، به‌عنوان گوشه‌های متریک دسته‌بندی شده‌اند. بر این اساس، همه‌ی بخش‌های متریک که با عنوان پیش‌درآمد، چهارمضراب، ضربی، رنگ و تصنیف نام‌گذاری شده‌اند نیز جزئی از گوشه‌های متریک قلمداد شده‌اند. قرار گرفتن قطعات ضربی مذکور در گوشه‌های متریک، به سبب تعداد زیاد و شاخص بودن آن‌ها در ردیف فروتن بوده است. این قطعات بخشی ساختاری در این ردیف به شمار می‌آیند. با توجه به این‌که در این قطعات ریتم و ملودی و گاهی مد (یک یا چند مد) از عوامل نسبتاً ثابت‌اند، نمی‌توان متر را تنها شاخصه‌ی آن‌ها دانست. در بسیاری از موارد، الگوهای ملودیک خاصی دارند که به‌صورت متریک اجرا شده‌اند. به‌طورکلی می‌توان قطعات ضربی موجود در ردیف فروتن را، که به‌عنوان گوشه‌های متریک دسته‌بندی شده‌اند، به دو بخش قطعات ساخته‌شده توسط فروتن و قطعاتی که ساخته‌ی فروتن نیستند و در ردیف‌های پیش از او نیز وجود داشته‌اند، مانند رنگ دلگشا و گرایلی، تقسیم کرد. همه‌ی قطعاتی که با عنوان ضربی و پیش‌درآمد

Archive of SID
www.SID.ir

در ردیف فروتن ارائه‌شده‌اند، ساخته‌ی ایشان بوده و برخی از چهارمضراب‌ها، مانند چهارمضراب نوا (فروتن، ۱۳۸۳، CD3، ۲۵)، تنها تصنیف موجود در این ردیف (فروتن، ۱۳۸۳، CD3، ۲۷)، همه‌ی رنگ‌ها و تمامی گوشه‌های متریک دیگر که بدون پیشوند رنگ، ضربی و ... ارائه‌شده‌اند (مانند لزگی و شهرآشوب)، در ردیف‌های پیش از فروتن موجودند.

۴. گوشه‌های مدال: در این نوشته، درآمد هر دستگاه یا آواز و گوشه‌هایی که ویژگی‌های مدال آنها شبیه به ویژگی‌های درآمد نیستند، گوشه‌های مدال قلمداد شده‌اند. تفاوت مدال مذکور، یا باتغییر فواصل موسیقایی و یا با تغییر نقش‌مندی نغمات (نغمات شاهد، ایست و ...)، که معمولاً منجر به تغییر گستره‌ی گردش نغمات نیز خواهد شد، ایجاد می‌شود (هر یک از این دو تغییر و نیز همزمانی آن‌ها، سبب می‌شود گوشه‌ای را به‌عنوان گوشه‌ی مدال دسته‌بندی کنیم). در این گوشه‌ها، ملودی عاملی متغیر است که در هویت آن‌ها تأثیرگذار نخواهد بود و تنها برای معرفی بستر مدال ارائه می‌شود. گوشه‌های ریتمیک، ملودیک و متریک بدون در نظر گرفتن این‌که با کدام‌یک از گوشه‌های مدال مد مشترک دارند، دسته‌بندی شده‌اند و تنها عوامل ریتم، ملودی و متر ثابت یا نسبتاً ثابت در دسته‌بندی آن‌ها مؤثر بوده است.

یکی از مهم‌ترین عوامل تشخیص ویژگی ملودی در گوشه‌های ملودیک و مدال، امکان اجرای ملودی با اشعاری با اوزان عروضی مختلف در گوشه‌های مدال است، و این در حالی است که امکان تغییر وزن شعر در گوشه‌های ملودیکی که از اوزان عروضی خاصی تبعیت می‌کنند، وجود ندارد. تغییر وزن شعر سبب تغییر در کمیت و کیفیت هجاهای آن، و در نتیجه تغییر در کمیت و کیفیت نغمات ساخته‌شده بر پایه‌ی این هجاها می‌شود و به تغییر الگوی ریتمیک، که از عوامل ثابت یا نسبتاً ثابت در گوشه‌های ملودیک است، می‌انجامد. در ردیف فروتن، علاوه بر اوزان عروضی ویژه در برخی گوشه‌های ملودیک (مانند رجز با وزن فعولن فعولن فعولن فعل)، در اکثر گوشه‌های مدال نیز بخش‌های ملودیک دارای شعرِ برگرفته از اوزان عروضی مشاهده می‌شود و با نگاهی کلی، می‌توان پرکاربردترین این اوزان را وزنِ مثنوی «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» در گوشه‌هایی مانند حسینی، گوشه‌ی دشتی، حجاز، حصارِ سه‌گاه و وزن دوبیتی «مفاعیلن مفاعیلن فعولن» در گوشه‌هایی مانند مویه و حصارِ چهارگاه، مخالف سه‌گاه و چهارگاه و بیداد دانست. بدون بررسی آماری و به‌طور کلی می‌توان اوزان عروضی مذکور را در ردیف میرزا عبدالله و میرزا حسینقلی نیز پرکاربرد و پرتکرار دانست، که ازاین‌نظر به ردیف فروتن شباهت دارند.

به‌این‌ترتیب، دسته‌بندی گوشه‌های ردیف فروتن در قالب گوشه‌های ریتمیک، ملودیک، متریک و مدال به ترتیب اولویت آن‌ها از جزء به کل بوده است، به این معنی که گوشه‌ای متریک علاوه بر متر مشخص می‌تواند الگوی ملودیک و نیز الگوی ریتمیک دارای شاخصه داشته باشد، و یا گوشه‌ای ملودیک علاوه بر گردش ملودی مشخص، می‌تواند الگوی ریتمیک خاصی نیز داشته باشد. برای نمونه، گیلکی در ابوعطا با الگوی ریتمیک برگرفته از وزن عروضی مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل[۱۶]، یک الگوی ریتمیک غالب در طول اجرای گوشه دارد، اما به سبب داشتن گردش ملودیک خاص، در گروه گوشه‌های ملودیک جای گرفته است.

به سبب وجود بستر نغمگیِ گوشه‌های مدال برای اجرای گوشه‌های دیگر، گوشه‌های مدال در طبقه‌بندی گوشه‌ها، در آخرین دسته قرار گرفته‌اند. با این وجود، به دلیل ثابت بودن متر و متغیر بودن مُد در برخی گوشه‌های متریک (معمولاً قطعات ضربی پایان دستگاه، مانند شهرآشوب، رنگ نوا و دلگشا) امکان جابجایی جایگاهِ گوشه‌های مدال و متریک، در طبقه‌بندی انجام شده وجود خواهد داشت. بسیاری از قطعات متریک، به‌ویژه آن‌هایی که ساخته‌ی خود فروتن‌اند، معمولاً در یک مُد خاص اجرا شده‌اند و طبقه‌بندی با روش مذکور به همین سبب انجام شده است.

Archive of SID

www.SID.ir

به‌منظور بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های کیفی گوشه‌ها در ردیف فروتن با گوشه‌های دو ردیف میرزا عبدالله و میرزا حسینقلی، در جدول‌های ۲، ۳، ۴ و ۵، به ترتیب گوشه‌های ریتمیک، ملودیک، متریک و مُدال هر دستگاه یا آواز در ردیف فروتن تفکیک و مانند جدول ۱، ویژگی‌های مشترک آن‌ها با ردیف‌های میرزا عبدالله و میرزا حسینقلی مشخص شده است. برای مقایسه‌ی وزن برخی اشعار از منابع زیر استفاده شده است:

ردیف دوامی:

نغمه‌نگاری: ردیف آوازی و تصنیف‌های قدیمی به روایت استاد عبدالله دوامی (پایور، ۱۳۷۸)

نغمه‌نگاری: جواب آواز استاد عبدالله دوامی (فریدونی، ۱۳۸۴)

ردیف کریمی:

جواب آواز، بر اساس ردیف آوازی استاد محمود کریمی (تهماسبی، ۱۳۷۴)

ردیف صبا:

دوره‌های ویولن، ردیف استاد ابوالحسن صبا (صبا، ۱۳۸۳)

جدول ۲. گوشه‌های ریتمیک ردیف فروتن

	شور	ابوعطا	بیات‌ترک	سه‌گاه	چهارگاه	همایون	ماهور	افشاری	اصفهان	نوا
۱	کرشمه.ع.ح	مثنوی	کرشمه.ح	مثنوی مخالف	مثنوی مخالف		کرشمه.ع	مثنوی		
۲			مثنوی							

جدول ۳. گوشه‌های ملودیک ردیف فروتن

	شور	ابوعطا	بیات‌ترک	سه‌گاه	چهارگاه	همایون	ماهور	افشاری	اصفهان	نوا
۱	درآمد خارا	درآمد دوم	نغمه.ع.ح	حزین.ع.ح	پس‌حصار.ع.ح	بیداد نوع دیگر	گشایش.ح		جامه‌دران.ع.ح	نغمه.ع.ح
۲	قجر.ع.ح	چهارباغ.ع.ح	جامه‌دران.ع.ح	رهاب.ع	حدی.ع.ح	نی‌داوود.ع.ح	خسروانی.ع.ح		بوسلیک	
۳	گوشه‌ی‌ابوعطا.ع.ح	گیلکی.ع.ح	فیلی.ع	قرایی	رجز.ع.ح	بختیاری.ع.ح	زیرافکند.ع.ح			
۴			قطار.ع.ح	مسیحی.ع	حزین.ع.ح		خاوران.ع.ح			
۵							نوروز عرب			

جدول ۴. گوشه‌های متریک ردیف فروتن

	شور	ابوعطا	بیات‌ترک	سه‌گاه	چهارگاه	همایون	ماهور	افشاری	اصفهان	نوا
۱	چهارمضراب	پیش‌درآمد	پیش‌درآمد	ضربی	ضربی	پیش‌درآمد	ضربی	پیش‌درآمد	چهارمضراب	چهارمضراب.ع.ح
۲	گرایلی‌شستی.ع	مجلس‌افروز	چهارمضراب.ح	چهارمضراب.ع.ح	چهارمضراب.ح	ضربی	ضربی.ح	ضربی نهیب	چهارمضراب.ح	تصنیف
۳	گرایلی.ع.ح	ضربی	ضربی	ضربی	چهارمضراب	چهارمضراب.ع.ح	چهارمضراب	چهارمضراب	صوفی‌نامه	رنگ‌نوا.ع
۴		چهارمضراب.ح	ضربی	ضربی	چهارمضراب.ع.ح	فرح.ع	چهارمضراب			
۵			ضربی	دلگشا.ع	ضربی مخالف	شهرآشوب	چهارمضراب.ع.ح			
۶					لزگی.ع		چهارمضراب			
۷							ضربی			
۸							ساقی‌نامه.ع			
۹							صوفی‌نامه.ع			
۱۰							حربی.ع			
۱۱							یک‌چوبه.ع			
۱۲							شهرآشوب			

Archive of SID
www.SID.ir

جدول ۵. گوشه‌های مُدال ردیف فروتن

	شور	ابوعطا	بیات‌ترک	سه‌گاه	چهارگاه	همایون	ماهور	افشاری	اصفهان	نوا
۱	درآمد.ع.ح	درآمد.ع.ح	درآمد.ع.ح	درآمد.ع.ح	درآمد.ع.ح	درآمد.ع.ح	درآمد.ع.ح	درآمد.ع.ح	درآمد.ع.ح	درآمد.ع.ح
۲	اوج.ع.ح	حجاز.ع.ح	گوشه‌ی دشتی	زابل.ع.ح	زابل.ع.ح	چکاوک.ع.ح	آواز.ع.ح	نهیب.ع.ح	بیات‌راجه.ع.ح	نهفت.ع.ح
۳	رضوی.ع.ح		شکسته.ع	حصار.ح	حصار.ع.ح	بیداد.ع.ح	فیلی.ع.ح		عشاق.ع.ح	
۴	حسینی.ع.ح			مخالف.ع.ح	مخالف.ع.ح	شوشتری.ع.ح	شکسته.ع.ح			
۵				مغلوب.ع.ح	مغلوب.ع.ح	منصوری.ح	دلکش.ع.ح			
۶				مویه.ع.ح	مویه.ع.ح		راک.ع.ح			
۷					منصوری.ع.ح					

پیش از بررسی نتایج این جدول‌ها، ذکر نکته‌هایی درباره‌ی دسته‌بندی گوشه‌ها ضروری است:

- در دسته‌بندی مُدهای مشترک، تنها واژه‌های یکسان معیار نبوده و ویژگی‌های مدال نیز در نظر گرفته شده است. بنابراین، مد گوشه‌ی حسینی در دستگاه شورِ ردیف فروتن با مُد گوشه‌هایی مانند بزرگ و کوچک و رهاب (در شور پایین‌دسته) در ردیف میرزا عبدالله یکسان در نظر گرفته شده است و همچنین عراقِ افشاری ردیف میرزا عبدالله با نهیب در ردیف فروتن به‌عنوان مدی مشترک دسته‌بندی شده‌اند.
- مُدِ درآمد ماهور در ردیف فروتن، با عنوانی با دو اصطلاح جداگانه‌ی «مقدمه، درآمد» معرفی شده اما به سبب ویژگی‌های مدال یکسان و عدم امکان تفکیک ملودی آن‌ها، از در نظر گرفتن گوشه‌ی مدال یا ملودیک جداگانه با عنوان «مقدمه»، صرف نظر شده است.
- با توجه به کاربرد اصطلاح «گوشه» (۲ بار در ردیف فروتن دیده می‌شود: گوشه‌ی ابوعطا در شور و گوشه‌ی دشتی در بیات‌ترک) در ردیف‌های دیگری مانند ردیف دوره‌ی عالی شهنازی، که به نظر می‌رسد برای نشان دادن گونه‌ای مدگردانی موقت و اشاره به دستگاه‌ها یا آوازهای دیگر به کار می‌رفته است، باید گوشه‌ی ابوعطای ردیف فروتن در گروه گوشه‌های مدال جای می‌گرفت؛ اما از آنجا که گوشه‌ی مذکور با بخش‌هایی از رضوی در ردیف میرزا عبدالله یکسان است و رضوی پیش‌تر به‌عنوان گوشه‌ای مدال در جدول دسته‌بندی شده است، گوشه‌ی ابوعطا در گروه گوشه‌های ملودیک جای گرفته است.[۱۷] در این دسته‌بندی، تحریرهای با گردش ملودیک خاص این گوشه (این ملودی در ردیف منتظم‌الحکما، «سرورالملکی (محمدصادقخانی)» نامیده شده است)[۱۸] (هدایت، ۱۳۹۲، ۱۸۱)، و همچنین استفاده از الگوهای ریتمیک مشخص (کرشمه) نیز در نظر گرفته شده است (البته با توجه به عدم تفکیک «قجر» و «گوشه‌ی ابوعطا» در اجرای فروتن، نمی‌توان با قاطعیت نوع این گوشه‌ها را دسته‌بندی کرد).
- چهارمضراب نخست دستگاه شور ردیف دوره‌ی اول ویولن ابوالحسن صبا (صبا، ۱۳۸۳، ۲۷)، شباهت زیادی به چهارمضراب شور ردیف فروتن دارد و هر دو پایه‌های یکسانی دارند. به نظر می‌رسد این چهارمضراب در ردیف فروتن، با ویژگی‌های سه‌تار و سلیقه‌ی او تطبیق یافته و اجرا شده است. منبع این چهارمضراب ممکن است نواخته‌های میرزا عبدالله، استاد مشترک فروتن و صبا، و همچنین تأثیر هریک از آن دو بر یکدیگر باشد. به‌هرروی، ممکن است این اشتراک ریتمیک، ملودیک، مدال و متریک، نشانگر استفاده از منابع دیگری علاوه بر آنچه امروزه به نام ردیف میرزا عبدالله و میرزا حسینقلی شناخته می‌شود در شکل‌گیری ردیف فروتن باشد.

Archive of SID
www.SID.ir

- با توجه به این‌که بخش دوم نخستین گوشه‌ی دستگاه ماهور در ردیف فروتن (فروتن، ۱۳۸۳، CD3، ۱) شباهت زیادی به درآمد سوم ماهور ردیف میرزا حسینقلی (پیرنیاکان، ۱۳۸۰، ۱۱۰) دارد[۱۹]، در نظر گرفتن مشترک بودن یا نبودن این گوشه در دو ردیف مذکور می‌تواند به خطا در مقایسه‌ی آن‌ها و نتیجه‌گیری از جدول‌ها بیانجامد. ازاین‌رو این گوشه به دو بخش تقسیم شده است: بخش نخست ساخته‌ی فروتن و بخش دوم با ردیف میرزا حسینقلی مشترک است.
- با توجه به این‌که چهارمضراب باوی در ردیف میرزا حسینقلی نیز اجرا شده (اما نام چهارمضراب ذکر نشده)، این گوشه نیز با ردیف میرزا حسینقلی مشترک قلمداد شده است.
- به سبب اجرای کرشمه در درآمد چهارم بیات‌ترک ردیف میرزا حسینقلی (پیرنیاکان، ۱۳۸۰، ۶۵)، این گوشه در دو ردیف فروتن و میرزا حسینقلی مشترک در نظر گرفته شده است.

با توجه به آنچه که گفته شد، در ادامه به بررسی نتایج به‌دست‌آمده از جدول‌های دسته‌بندی کیفی گوشه‌های ردیف فروتن می‌پردازیم.

در مجموع ۱۲۶ گوشه‌ی تفکیک‌شده‌ی ردیف فروتن، ۴۰ گوشه‌ی مدال، ۴۹ گوشه‌ی متریک، ۲۹ گوشه‌ی ملودیک و ۸ گوشه‌ی ریتمیک (به‌طور مستقل) وجود دارد که در جدول شماره‌ی ۶، نسبت تقریبی آن‌ها به کل گوشه‌ها نشان داده شده است.

جدول ۶. نسبت تعداد انواع گوشه‌ها در ردیف فروتن

نوع گوشه	مدال	متریک	ملودیک	ریتمیک
تعداد	۴۰	۴۹	۲۹	۸
نسبت	۳۲٪	۳۹٪	۲۳٪	۶٪

برای مقایسه‌ی دقیق‌تر شباهت‌ها و تفاوت‌های ردیف‌های مذکور، به مقایسه‌ی گوشه‌های همنوع در آن‌ها می‌پردازیم. در جدول شماره‌ی ۷، تعداد گوشه‌های مشترک ردیف فروتن (با تفکیک نوع گوشه) و ردیف‌های مذکور مشاهده می‌شود:

جدول ۷. گوشه‌های مشترک ردیف فروتن با ردیف میرزا عبدالله و میرزا حسینقلی

نوع گوشه	مدال	متریک	ملودیک	ریتمیک	مجموع
اشتراک با میرزا عبدالله	۳۷	۱۳	۲۱	۲	۷۳
اشتراک با میرزا حسینقلی	۳۸	۱۰	۲۰	۱	۶۹
غیرمشترک	۱	۲۹	۱۲	۱	۴۳

از بررسی آنچه که گفته شد، نتایج زیر حاصل می‌شود:

- ردیف فروتن در گوشه‌های متریک، ملودیک و ریتمیک، بیشتر به ردیف میرزا عبدالله شبیه است و از جنبه‌ی مُدال، با اختلافی اندک، با ردیف میرزا حسینقلی اشتراک بیشتری دارد، اما در مجموع گوشه‌های مشترک این ردیف با ردیف میرزا عبدالله بیشتر است.
- ویژگی‌های مدالی که ردیف فروتن را نسبت به ردیف‌های مذکور متفاوت می‌سازند، عبارتند از:
  ۱. اشتراک در مد شکسته‌ی بیات ترک با ردیف میرزا عبدالله (عدم اشتراک با میرزا حسینقلی)

Archive of SID
www.SID.ir

۲. اشتراک در مد حصارِ سه‌گاه و منصوریِ همایون با ردیف میرزا حسینقلی (عدم اشتراک با میرزا عبدالله)
۳. وجود مد ویژه و غیرمشترک «گوشه‌ی دشتی»[۲۰] در بیات‌ترک ردیف فروتن

- بسیاری از مُدهای موجود در ردیف فروتن، پس از نمود اولیه، معمولاً برای ارائه‌ی دقیق‌تر ویژگی‌های مدال آن‌ها، با عنوان ضربی و چهارمضراب، به‌صورت قطعات ضربی مستقل نیز اجرا شده‌اند (مانند ضربی زابل و چهارمضراب نهیب) که معمولاً تغییر مدال ندارند و تا پایان در یک مد ادامه می‌یابند.
- قطعات ضربی ردیف فروتن را می‌توان در دو دسته‌ی کلی در نظر گرفت:

الف) قطعاتی که ساخته‌ی فروتن نیستند و در ردیف‌های پیشین نیز مشاهده می‌شوند.
۱. گرایلی
۲. رنگ دلگشا
۳. لزگی
۴. رنگ فرح
۵. شهرآشوب در دستگاه‌های شور، همایون و ماهور
۶. ساقی‌نامه و صوفی‌نامه
۷. حربی
۸. یک‌چوبه
۹. چهارمضراب نوا
۱۰. رنگ نوا و تصنیفی در دستگاه نوا که البته در ردیف‌های پیشین مشاهده نمی‌شود.

ب) قطعاتی که اگرچه ممکن است فروتن در ساخت آن‌ها از آثار دیگران الهام گرفته باشد (توکلی، ۱۳۹۰، ۱۴)، می‌توان آن‌ها را ساخته‌ی فروتن دانست. در این قطعات معمولاً از تنوع مدال استفاده نمی‌شود.[۲۱]

- علاوه بر ویژگی‌های مدال مذکور در ردیف فروتن، باید به ویژگی دیگری نیز اشاره کرد و آن تفاوت فواصل موسیقایی در مد راک با این فواصل در ردیف‌های میرزا عبدالله و میرزا حسینقلی است. در مد راک دستگاه ماهور در ردیف فروتن، نغمه‌ی درجه‌ی سوم بالاتر از شاهد با آن فاصله‌ی سوم نیم‌بزرگ دارد (دُ تا می کُرُن)، درحالی‌که این فاصله در ردَیف میرزا عبدالله، در حالت کلی، سوم کوچک (دو تا می بمل) است و تنها به‌طور موقتی در صفیر راک به‌صورت فاصله‌ی نیم‌بزرگ مشاهده می‌شود، و در ردیف میرزا حسینقلی نیز این فاصله سوم بزرگ و سوم کوچک (می بمل و می بکار) است.
- در هریک از انواع گوشه‌های ردیف فروتن، موارد خاص و متفاوتی مشاهده می‌شود. این تفاوت‌ها در گوشه‌های مدال، ملودیک و ریتمیک اندک، اما در گوشه‌های متریک به میزان قابل‌توجهی بیشتر و منحصر به فردند. می‌توان این تفاوت‌ها را مهم‌ترین ویژگی ردیف فروتن دانست و آن را ردیفی نسبتاً متریک قلمداد کرد. شاید آشنایی فروتن با نوازندگی سازهایی مانند ویولن و پیانو بر ساختار و شیوه‌ی اجرای گوشه‌های متریک ردیف او، و نیز آشنایی با نوازندگی در ارکستر، بر کمیت قطعات ضربی ردیف وی اثرگذار بوده است.

Archive of SID

www.SID.ir

۲-۳- کاربرد اجرایی ردیف فروتن

با توجه به مهم‌ترین ویژگی ردیف فروتن، که تعدد قطعات ضربی و ساختار نسبتاً متریک آن است، می‌توان نتیجه گرفت که گرایش ردیف فروتن، در مقایسه با ردیف‌های پیشین، نه به محتوایی آموزشی، بلکه به ارائه‌ی مجموعه‌ای اجرایی بوده است. این گرایش، در زمان ضبط ردیف فروتن و اندکی پیش از آن در برخی از ردیف‌های دیگر نیز مشاهده می‌شود و منحصر به ردیف فروتن نیست. به‌عنوان مثال می‌توان به ردیف دوره‌ی عالی شهنازی (صالحی، ۱۳۷۷) یا ردیف صبا (۱۳۸۳) اشاره کرد که پیش از ضبط ردیف فروتن تدوین شده و توجه بیشتری به اجرا داشته‌اند؛ به‌گونه‌ای که اولویت در تدوین آن‌ها، تنظیم مجموعه‌ای زیبا برای اجرا و نه ارائه‌ی مجموعه‌ای آموزشی بوده است. بنابراین، ممکن است ویژگی متریک ردیف فروتن ابتکار شخصی او نباشد و با الهام از ردیف‌های مذکور و سلیقه‌ی زیباشناختی زمانه‌ی خود چنین مجموعه‌ای را تدوین کرده باشد؛ اما به‌هرروی، تجربه‌ی فروتن در ضربی‌نوازی بر ویژگی‌های متریک ردیف او اثرگذار بوده است. به نظر می‌رسد موارد مذکور که تغییر هدف یا اولویت اهداف فروتن در تدوین ردیف را نشان می‌دهند، متأثر از دو عامل کلی باشند:

الف) تغییر امکانات ثبت و ضبط موسیقی: عدم امکان ثبت و ضبط ردیف در زمان تدوین ردیف استادان فروتن و انتقال کاملاً شفاهی آن، سبب شده است که ایشان علاوه بر تلاش برای تدوین مجموعه‌ای آموزشی، هدف مهم دیگری را نیز دنبال کند و آن هدف، حفظ و انتقال الحان موسیقی ایرانی بوده است؛ الحانی که شاید در خطر فراموشی بوده و با زحمتی زیاد و گاهی همراه با خساست آموزگار تدریس می‌شده است. بنابراین، صرف نظر کردن از برخی از آن‌ها برای خلاصه‌سازی و تنظیم برنامه‌ای از پیش تعیین‌شده برای اجرای موسیقی، جایز نبوده است. درحالی‌که در زمان فروتن، ثبت و ضبط موسیقی به‌وسیله‌ی نغمه‌نگاری و ابزارهای گوناگون ضبط صدا امکان‌پذیر بوده و خطر فراموشی الحان قدیمی احساس نمی‌شده است.

ب) تغییر در امکانات اجرای موسیقی: محدودیت شرایط اجرای موسیقی کلاسیک و ناممکن بودن اجرای زنده در زمان میرزا عبدالله و میرزا حسینقلی، انگیزه‌ای برای تنظیم مجموعه‌ای با اولویت اجرا ایجاد نمی‌کرده است، درحالی‌که در دوره‌ی فروتن، تنظیم مجموعه‌ای برای اجرایی از پیش آماده‌شده، گاهی ضروری بوده است؛ چنانکه اجرای زنده‌ی فروتن در دستگاه ماهور در جشن هنر شیراز (تنها نمونه‌ی در دسترس نگارنده از اجرای کنسرت فروتن)، شباهت بسیاری به دستگاه ماهور ردیف ایشان داشته است، یا می‌توان به‌عنوان نمونه‌ای دیگر، به استفاده‌ی شهنازی از مجموعه‌ی تدوین‌شده‌ی خود، با عنوان ردیف دوره‌ی عالی در کنسرت‌ها و نمونه‌های صوتی باقیمانده از ایشان، اشاره کرد.

۳- نتیجه‌گیری

صرف‌نظر از تعداد اندکی از ویژگی‌های مدال و الگوهای ملودیک خاص پرکاربرد در ردیف فروتن (شرف‌بیانی، ۱۳۹۳، ۱۲۰-۱۱۹) و همچنین شباهت‌های اندک آن با ردیف‌های دیگر (مانند چهارمضراب شور ردیف ویولن صبا)، می‌توان کیفیت گوشه‌های این ردیف را از نظر مد، متر، ریتم و ملودی تا اندازه‌ی زیادی به ردیف‌های میرزا عبدالله و میرزا حسینقلی شبیه دانست، اگرچه ممکن است تفاوت‌های ردیف فروتن با ردیف‌های مذکور به سبب اعمال سلیقه‌ی راویان نیز باشد. به‌این‌ترتیب می‌توان ردیف فروتن را خلاصه‌ای از ردیف‌های میرزا عبدالله و میرزا حسینقلی، همراه با اعمال سلیقه‌ی شخصی فروتن و افزودن قطعات ضربی خود دانست که با توجه به افزایش امکانات ضبط و اجرای موسیقی، با اولویت تدوین مجموعه‌ای زیبا (و نه آموزشی) و دارای قابلیت اجرای متناسب با شرایط، شکل گرفته است. شیوه‌ی برداشت

Archive of SID
www.SID.ir

و استفاده‌ی فروتن از منابع موسیقایی گذشته برای تولید مجموعه‌ی اجرایی جدید، با توجه به شرایط و امکانات موجود در زمانه‌ی خود، می‌تواند منبعی الهام‌بخش برای تولید مجموعه‌های اجرایی جدید باشد.

پی‌نوشت‌ها

۱. آرشیو مذکور، شامل مجموعه‌ای از نمونه‌های صوتی باقیمانده از ضبط ردیف و قطعات ضربی با اجرای سه‌تار فروتن، بدون ویرایش و حذف گفته‌های ایشان است که در سال‌های ۱۳۵۰ و ۱۳۵۱ خورشیدی توسط مرکز حفظ و اشاعه‌ی موسیقی ایرانی و اکثراً با حضور و گفتگو با داریوش صفوت، فوزیه مجد و مهدی کمالیان ضبط شده است. به فایل تصویری اجرای فروتن در جشن هنر شیراز نیز، به‌عنوان آرشیو شخصی، استناد شده است.

۲. در نظر گرفتن نیازهای مخاطب می‌تواند در تنظیم ردیف‌های دیگری مانند ردیف صبا و حتی ردیف‌هایی با قدمت بیشتر نیز اثرگذار باشد.

۳. با توجه به آثار باقیمانده از اجرای میرزا حسینقلی، به نظر می‌رسد ایشان نیز معمولاً دستگاه شور را از تنالیته‌ی sol می‌نواخته‌اند که با کوک آن (سیم بم به‌عنوان سیم ملودیک به کار نمی‌رود)، امکان اجرای درآمد خارا در محدوده‌ی بم تار وجود ندارد.

۴. در ردیف‌های میرزا عبدالله و میرزا حسینقلی نیز ممکن است این اتفاق افتاده باشد.

۵. واژه‌های «تصنیف» و «پیش‌درآمد» در ردیف منتظم‌الحکما (هدایت، ۱۳۹۲، ۴۶۲ و ۳۲۱) نیز مشاهده می‌شوند.

۶. تنها در «درآمد دوم ابوعطا» از این پسوندها استفاده شده است و به نظر می‌رسد استفاده از الگوی ملودیک پرکاربرد و احتمالاً مورد علاقه‌ی فروتن در مُد مذکور، علت این کاربرد بوده باشد. در مورد دیگری نیز از اصطلاح «نوع دیگر» در بیداد نوع دیگر، که معنایی شبیه به پسوندهای مذکور دارد، استفاده شده است

۷. اصطلاحی که فروتن به کار برده و منظور از آن، گوشه‌هایی است که در روند هر دستگاه یا آواز با ساختار مدال جدید ارائه می‌شوند، مانند دلکش در دستگاه ماهور.

۸. اگرچه شاید ردیف میرزا عبدالله و میرزا حسینقلی، پیش از روایت به واسطه‌ی شاگردان، تفاوت چندانی با یکدیگر نداشته‌اند.

۹. البته حصارِ سه‌گاه در روایت برومند از ردیف میرزا عبدالله موجود نیست، اما در ردیف منتظم‌الحکما (هدایت، ۱۳۹۲، ۳۳۹) که از شناخته‌شده‌ترین شاگردان میرزا عبدالله به شمار می‌رود، این مُد وجود دارد.

۱۰. این اصطلاح، چنانکه در ردیف دوره‌ی عالی شهنازی نیز مشاهده می‌شود، برای نشان دادن اشاره یا مدگردانی موقت به دستگاه یا آوازی دیگر به کار می‌رفته است.

۱۱. این اصطلاح نیز در ردیف منتظم‌الحکما (هدایت، ۱۳۹۲، ۶۱۳) (شاگرد میرزا عبدالله) دیده می‌شود.

۱۲. در این دسته‌بندی و نام‌گذاری از توضیحات هومان اسعدی در مقاله‌ی «دستگاه به‌عنوان مجموعه‌ای چندمُدی» (اسعدی، ۱۳۸۲، ۵۲-۴۶) نیز استفاده شده است.

۱۳. در این نوشته، منظور از «ریتم» نسبت تغییر دیرش نغمات پیاپی و منظور از «الگوی ریتمیک» دو یا چند نغمه‌ی پیاپی با ترتیبی خاص در دیرش‌های مختلف است.

14. variant

۱۵. در نظر گرفتن متر به عنوان یکی از عوامل متغیر در گوشه‌های ریتمیک، به سبب قابلیت اجرای این گوشه‌ها به‌صورت متریک و غیرمتریک بوده است. امکان ایجاد تنوع ریتمیک در گوشه‌های ریتمیک با روش‌های افزایش و کاهش دیرش نغمات و افزایش و کاهش تعداد نغمات، که منجر به تغییرات متریک آن‌ها خواهد شد، نیز در متغیر بودن متر بر آن‌ها اثرگذار است.

۱۶. هزج مسدس محذوف، وزن قالب شعری دوبیتی

۱۷. گوشه‌ی ابوعطا در ردیف میرزا حسینقلی (وهدانی، ۱۳۷۶، ۶۵) نیز گوشه‌ای متریک با الگوی ملودیک و ریتمیک مشخص است که به نظر می‌رسد شباهت بسیاری به مجلس‌افروزِ ابوعطا در ردیف فروتن دارد.

۱۸. البته در ردیف منتظم‌الحکما به گوشه‌های با الگوی ملودیک متفاوت دیگری نیز با عنوان محمدصادقخانی اشاره شده است.

۱۹. این قسمت در ردیف منتظم‌الحکما نیز با نام «درآمد قدیم» (هدایت، ۱۳۹۲، ۴۸۰) مشاهده می‌شود.

۲۰. این واژه در بخش مربوط به دشتی گوشه‌ی نستوری، در دستگاه نوای ردیف منتظم‌الحکما (هدایت، ۱۳۹۲، ۶۱۳) نیز مشاهده می‌شود.

۲۱. تنها در نمونه‌های محدودی، مانند اشاره‌ای گذرا به گوشه‌ی دشتی (به عنوان ایجاد تنوع مدال) در پیش‌درآمد بیات ترک (فروتن، ۱۳۸۲، CD1، ۲۰)، ارائه‌ی بیش از یک مد در یک قطعه‌ی ضربی مشاهده می‌شود.

Archive of SID
www.SID.ir

منابع

- احمدی، نبی (۱۳۸۹)، *ردیف میرزا حسینقلی به روایت و اجرای استاد علی‌اکبر خان شهنازی، نت‌نویسی آموزشی و تحلیلی*، سرود، تهران.
- اسعدی، هومان (۱۳۸۲)، «بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران: دستگاه به‌عنوان مجموعه‌ای چندمُدی»، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور*، شماره‌ی ۲۲، صص. ۴۳– ۵۵.
- ـــــــ (۱۳۸۳)، *دفترچه‌ی لوح فشرده‌ی ضربی‌های قدیمی به روایت و اجرای استاد یوسف فروتن*، MCD–156 ، ماهور، تهران.
- پایور، فرامرز (۱۳۷۸)، *ردیف آوازی و تصنیف‌های قدیمی به روایت استاد عبدالله دوامی*، ماهور، تهران.
- پیرنیاکان، داریوش (۱۳۸۰)، *موسیقی دستگاهی ایران، ردیف میرزا حسینقلی*، به روایت علی‌اکبر شهنازی، ماهور، تهران.
- توکلی، فرشاد (۱۳۹۰)، *دفترچه‌ی لوح فشرده‌ی ضربی‌های قدیمی به روایت و اجرای استاد یوسف فروتن ۲*، MCD–311، ماهور، تهران.
- تهماسبی، ارشد (۱۳۷۴)، *جواب آواز، بر اساس ردیف آوازی به روایت استاد محمود کریمی، برای تار و سه‌تار*، ماهور، تهران.
- خالقی، روح‌الله (۱۳۷۸)، *سرگذشت موسیقی ایران*، جلد اول، صفی علیشاه، تهران.
- دورینگ، ژان (۱۳۸۹)، *ردیف میرزاعبدالله برای تار و سه‌تار به روایت و اجرای استاد نورعلی برومند*، آوانویسی و بررسی تحلیلی، ماهور، تهران.
- ستایشگر، مهدی (۱۳۷۶)، *نام‌نامه موسیقی ایران‌زمین*، جلد سوم، اطلاعات، تهران.
- شرف‌بیانی، هوتن (۱۳۹۳)، «ویژگی‌های سه‌تارنوازی یوسف فروتن»، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور*، شماره‌ی ۶۶، صص. ۱۲۲–۱۰۷.
- ـــــــ (۱۳۹۵)، *ردیف موسیقی ایرانی به روایت استاد یوسف فروتن*، عارف، تهران.
- صالحی، حبیب‌الله (۱۳۷۷)، *ردیف دوره‌ی عالی علی‌اکبر خان شهنازی*، آروین، تهران.
- صبا، ابوالحسن (۱۳۸۳)، *دوره‌های ویولن، ردیف استاد ابوالحسن صبا*، صفی علیشاه، تهران.
- طلایی، داریوش (۱۳۷۹)، *ردیف میرزاعبدالله، نت‌نویسی آموزشی و تحلیلی*، ماهور، تهران.
- فریدونی، نیما (۱۳۸۴)، *جواب آواز استاد عبدالله دوامی، ویژه‌ی تار و سه‌تار*، پارت، تهران.
- وهدانی، رضا (۱۳۷۶)، *ردیف‌سازی موسیقی سنتی ایران*، به روایت استاد علی‌اکبر شهنازی، معروف به ردیف میرزا حسینقلی، ایران‌جام، تهران.
- هدایت، مهدی‌قلی (۱۳۹۲)، *ردیف موسیقی ایران به روایت مهدی صلحی (منتظم‌الحکما) و نت‌نویسی مهدی‌قلی هدایت (مخبرالسلطنه)*، بازنویسی و تصحیح: امیرحسین اسلامی با همکاری آرشام قادری و رضا پرویززاده، دانشگاه هنر، تهران.

منابع صوتی

- برومند، نورعلی (۱۳۸۵)، *ردیف میرزاعبدالله برای تار و سه‌تار به روایت و اجرای استاد نورعلی برومند*، MCD–216 ، ماهور، تهران.
- شهنازی، علی‌اکبر (۱۳۸۲)، *ردیف آقاحسینقلی به روایت و اجرای استاد علی‌اکبر خان شهنازی*، MCD–108 ، ماهور، تهران.
- علیزاده، حسین (۱۳۷۱)، *ردیف‌نوازی، ردیف میرزاعبدالله به روایت نورعلی برومند*، تار: حسین علیزاده، MCD–237 ، ماهور، تهران.
- فروتن، یوسف (۱۳۸۲)، *ضربی‌های قدیمی به روایت و اجرای استاد یوسف فروتن*، MCD–156 ، ماهور، تهران.
- ـــــــ (۱۳۸۳)، *ردیف سه‌تار به روایت و اجرای استاد یوسف فروتن*، MCD–171 ، ماهور، تهران.
- ـــــــ (۱۳۹۰)، *ضربی‌های قدیمی به روایت و اجرای استاد یوسف فروتن ۲*، MCD–311 ، ماهور، تهران.

Archive of SID
www.SID.ir

Received: 20 Apr 2016
Accepted: 22 Jan 2017

Sources of Foroutan Radif

Hootan Sharafbayani, MA in Playing Iranian Musical Instrument, Faculty of Dramatic Arts and Music, University of Tehran, Tehran, Iran.

Abstract

In Iranian classical music, Yousef Foroutan is more known as a Setar player than a Radif master who had his unique and individual techniques and style in playing and great huge knowledge about the old Metric pieces. Consequently, his Radif as an independent and single source of Iranian classical music is less referred to and performed by other musicians. In this paper, Gosheha of Forutan's Radif are divided in four sections: 1– Rhythmic, 2– Melodic, 3– Metric, and 4 Modal. Then Forutan's Radif are compared with Mirza Abdollah and Mirza Hosseingholi's Radifs. The comparison indicates that there are some differences between the Ghoeha of Forutan's Radif and that of the two later. Modal, Melodic and Rhythmic Gosheha of Forutan's Radif are not radically different with those of Mirza Abdollah and Mirza Hosseingholi's Radifs, but Metric Gosheha are significantly different and considered as characteristic elements of his Radif. Forutan's Radif may be considered as a summary of Mirza Abdollah and Mirza Hosseingholi's Radifha to which Foroutan's certain melodic patterns are added, emphasizing on representation of Modal and Melodic Gosheh. A large number of Metric pieces have been made by Foroutan himself. The number of Metric pieces may be considered as the most important characteristic of Foroutan Radif. Metric Radif shows changes in composing musical Radif. These changes provide a source of training and preserving the ancient songs to write ready–to–perform set of melodies in Foroutan period. Considering the above differences between three mentioned Radifha, we have concluded that Foroutan's Radif can be a source of performance rather than a source of training. When Foroutan's performance of Radif was recorded, other composers followed his method. As Mirza Abdollah and Mirza Hosseingholi gave few performances and had limited facilities for recording an album, they merely emphasized performing musical pieces in Radif format to preserve the original melodies and pieces facing the danger of being forgotten. They used Radif as a training guide to perform the Gosheha in their original from, not to omit any of the pieces of the music and in general, to preserve the complete set of Iranian Musical Radif. But Foroutan had the chance to consider composing his Radif as a source of performance, create more metric pieces and use the basic pieces from his masters because in the period he lived, the facilities for recording have been improved and there were good prospects for performing live music. For little chance of live performance in Mirza Abdollah and Mirza Hosseingholi period, musicians had no motivation for live performances. Musical sources of the past and Foroutan's use of such sources in order to compose modern music under the conditions of his time may now be the source of inspiration for contemporary musicians to write music.

Keywords: Foroutan Radif, Setar, Mirza Hosseingholi, Mirza Abdollah

Archive of SID

www.SID.ir