بررسی آواز بیات اصفهان در ردیف صبا

از منظر مدال و فیگورشناسی

فرزام اعتمادی

۱-مقدمه

در ادامه‌ی دو مطلب منتشر شده در فصلنامه‌ی صبا، لازم به ذکر است که برای جداسازی الگوها و فیگورها از متن موسیقی (به‌خصوص تحریرها)، معیارهای مختلفی چون عام بودن، شاخص بودن، مکرر بودن و... در نظر گرفته شده و در حد پیشنهاد هستند. هدف از استخراج و دسته‌بندی آن‌ها بیشتر شناخت ساختار و کارکرد آن‌ها برای آموزش مؤثرتر و به‌وجود آوردن بستری برای دستکاری آن‌ها برای بداهه‌پردازی و آهنگسازی است.

در این نوشته تحریرها و الگوهایی که معمولاً در مد خاصی اجرا می‌شوند به‌طور مجزا بررسی نشده‌اند. زیرا به‌طور بالقوه امکان استفاده از الگوی ملودیک یا ریتمیک آن‌ها در فضاهای دیگر(احتمالاً با از دست رفتن تشخص آن‌ها در فضای مدال اصلی) وجود دارد.

همچنین خرده تحریرها که اغلب موتیف‌های کوتاهی هستند که حداقل در این اجرا مورد پردازش و بسط قرار نگرفته‌اند، به‌صورت جدا طبقه‌بندی نشده و در دسته‌ی تحریرها قرار گرفته‌اند.

۲-ساختار مدال آواز بیات اصفهان در ردیف صبا

آواز بیات اصفهان عموماً از ملحقات همایون درنظر گرفته می‌شود. هر چند بعضی این آواز را از ملحقات شور در نظر گرفته‌اند.

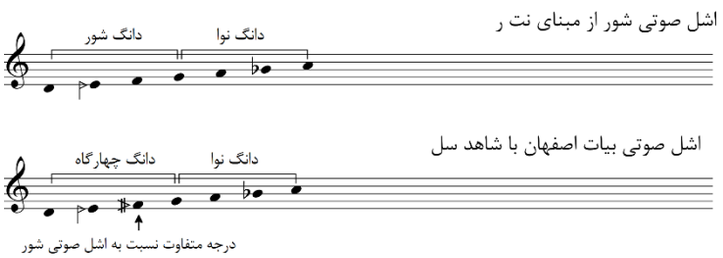
بستر نغمگی آواز بیات اصفهان در منطقه‌ی درآمد را می‌توان از دو دانگ متصل چهارگاه و نوا[۱] دانست. فواصل دانگ چهارگاه عبارتند از "ج ه ب" یعنی مجنب(سه‌چهارم پرده)، طنینی مستزاد(بیش طنینی) و بقیه(نیم‌پرده). اندازه‌ی دقیق فاصله‌ی نغمه‌ی سوم این دانگ در بیات اصفهان همواره مورد بحث بوده است. در واقع این نغمه فا دیزِ کمتر، در شیوه‌های جدیدتر، یا فا سُریِ بیشتر، در شیوه‌های قدیمی‌تر محسوب می‌شود و در هر حال از طنینی بزرگتر است. مهدیقلی هدایت در نوبت سوم کتاب مجمع‌الادوار در بیان ادوار موجوده ساختار بیات اصفهان را "ا. ج.. و. ح.. یا یب.. یه.. یح"، متشکل از ابعاد"ج ط ج ط ب ط ط"، دانسته است که یادآور ساختار مخالف سه‌گاه است.

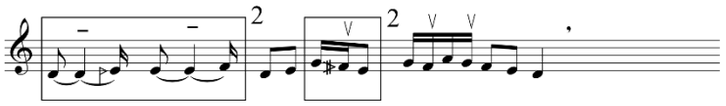
نغمه‌ی بین دو دانگ(سل) نغمه‌ی شاهد محسوب می‌شود، و درجه‌ی سوم پایین شاهد(می کُرُن) نقش ایست موقت را بر عهده دارد. درجه‌ی چهارم

[۱]-استاد هومان اسعدی دانگ نوا را دانگ بیات راجه می‌نامند و معتقدند بارزترین مناطقی که گردش نغمات در محدوده‌ی این دانگ انجام میشود، بیات راجه در اصفهان و نوا است.

پایین شاهد(نت رِ) در برخی عبارات نقش ایست قطبی و در قسمت مثنوی نقش خاتمه‌ی همایون را ایفا می‌کند. به‌طور کلی خاتمه روی درجه‌ی چهارم پایین شاهد، تداعی‌گر انتساب این آواز به دستگاه همایون است؛ در حالی‌که خاتمه روی درجه‌ی شاهد حاکی از اجرای مستقل این آواز محسوب می‌شود. (اسعدی، ۱۳۸۷: ۴۸).

همچنین برخی آواز بیات اصفهان را در اصل قسمی از شور دانسته‌اند(نک. هدایت ۱۳۱۷: نوبت سوم، ۳۳؛ Caron & Safvat 1966:88؛ دورینگ ۱۳۸۳: ۱۶۵) و انتساب آن به دستگاه همایون را به شیوه‌ی اجرای آقاحسینقلی نسبت داده‌اند(اسعدی، ۱۳۸۷: ۴۹).

استاد محمدرضا لطفی در قسمت بیست و چهارم از برنامه "شناخت موسیقی دستگاهی ایران" در رادیو فرهنگ دو دلیل برای وابستگی آواز بیات اصفهان به دستگاه شور ذکر می‌کنند. دلیل اول تشابه اشل صوتی آن‌ها با تفاوت در درجه‌ی سوم است.

تصویر۱-مقایسه‌ی اشل صوتی شور و بیات اصفهان

دلیل دوم فرودی است که در برخی از گوشه‌های دستگاه شور به‌عنوان مثال گوشه‌ی دوبیتی در محدوده‌ی مدال کوچک در ردیف آقاحسینقلی ارائه می‌شود که در آن درجه‌ی سوم بالای خاتمه‌ی شور موقتاً به صورت ریزپرده‌ای بالا رفته و اشلی مشابه با درآمد بیات اصفهان شکل می‌گیرد.

تصویر۲-فرود گوشه‌ی دوبیتی، دستگاه شور، ردیف آقاحسینقلی

در این نوشته آواز بیات اصفهان از ملحقات همایون در نظر گرفته می‌شود.

۱-۱-درآمد-مبنا: بستر نغمگی این منطقه شامل دو دانگ پیوسته‌ی چهارگاه و بیات‌راجع(نوا) و برگرفته از اشل صوتی مد مبنای همایون است. نغمه‌ی مشترک بین دو دانگ نقش شاهد و ایست؛ و درجه‌ی سوم پایین شاهد نقش ایست موقت و در برخی موارد نقش ایست نهایی را دارد. خاتمه‌ی این اجرا از بیات اصفهان در نهایت بر خاتمه‌ی همایون(نت رِ) است.

۱-۲-بیات راجع-ثانویه: در این منطقه شاهد به درجه‌ی دوم بالای شاهدِ درآمد منتقل می‌شود و گردش نغمات بیشتر در محدوده‌ی دانگ بالای شاهد(دانگ بیات راجع) صورت می‌گیرد.

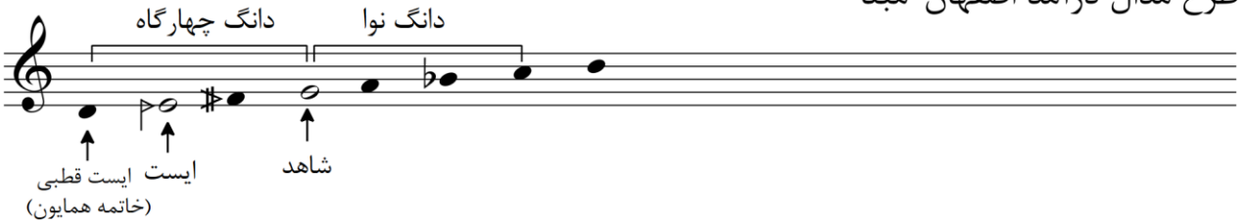
۱-۳-عشاق-اولیه: در این منطقه با ایجاد دو دانگ شور از شاهد بیات راجع، فضای شور در اصفهان ایجاد می‌شود. شاهد این منطقه نغمه‌ی مشترک بین دو دانگ پیوسته‌ی شور است.

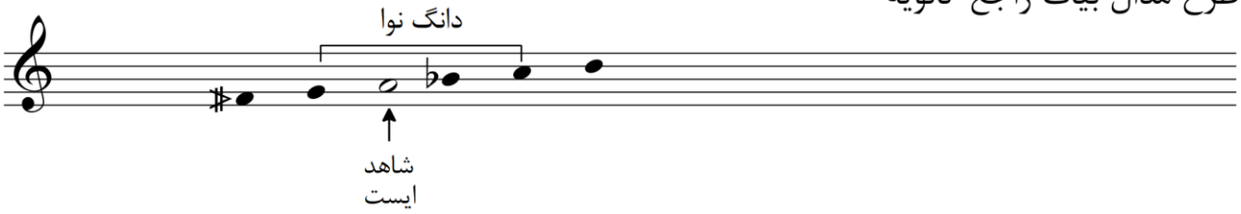
۱-۴-بختیاری-ثانویه: این منطقه در مثنوی ارائه شده و نمود همایون در بیات اصفهان است. بر درجه‌ی سوم پایین شاهد اصفهان تاکید شده و شاهد

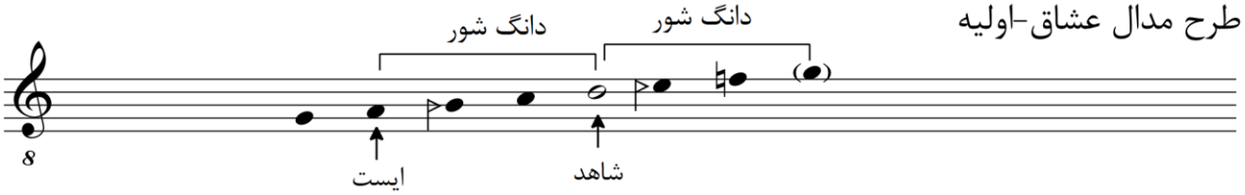
همایون را تداعی می‌کند. توقف در این منطقه بر خاتمه‌ی همایون انجام می‌شود.

۳-طرح مدال آواز بیات اصفهان در ردیف صبا

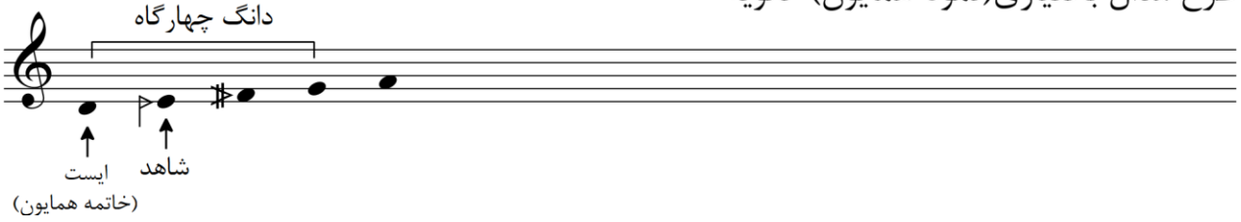
۱- طرح مدال درآمد اصفهان-مبنا



۲- طرح مدال بیات راجع-ثانویه

۳-طرح مدال عشاق-اولیه



۴- طرح مدال بختیاری(نمود همایون)-ثانویه



طرح مدال نغمه‌نگاری شده ۱

۴-نقش‌مایه‌های شاخص

۴-۱-نقش‌مایه‌های مبتنی بر اوزان شعری

بحر مجتث-V_1 (کرشمه): این وزن به کرشمه مشهور است. در آواز بیات‌اصفهان در ردیف صبا در گوشه‌های کرشمه، جامه‌دران، بیات‌راجع و کرشمه‌ی عشاق از "بحر مجتث مثمن مخبون: مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن" استفاده شده است.

بحر هزج-V_2(دو بیتی): در این اجرا از بیات‌اصفهان وزن دوبیتی در گوشهٔ سوز و گداز استفاده شده است.

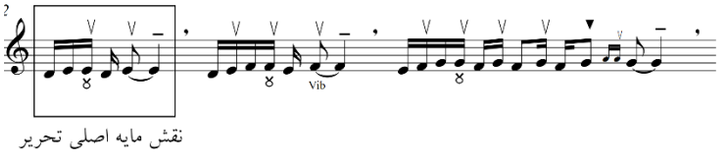
بحر هزج مسدس محذوف: مفاعیلن مفاعیلن فعولن

بحر رمل-V_3(مثنوی): این وزن که به مثنوی مشهور است در گوشه‌ی مثنوی ارائه شده است.

بحر رمل مسدس محذوف: فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

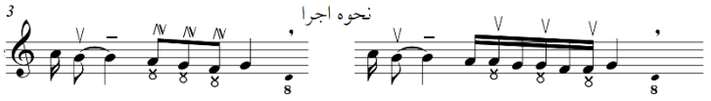
۴-۲-نقش‌مایه‌های از نوع تحریر

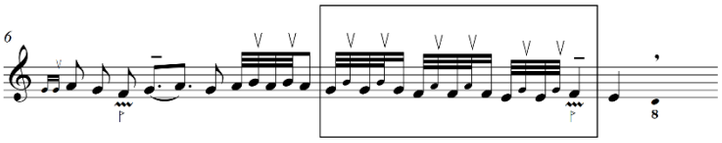
۴-۲-۱-T_1: این تحریر در سه جزء ارائه شده و از قطب پایینی دانگ چهارگاه(نت رِ) به سمت شاهد اصفهان حرکت می‌کند.

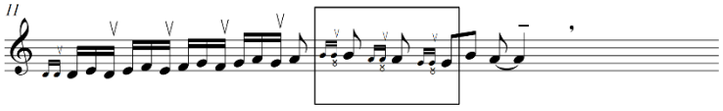


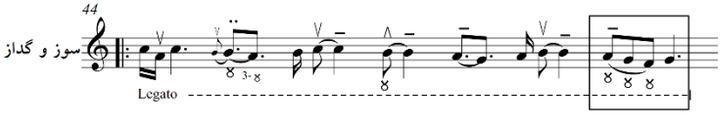
نقش مایه اصلی تحریر

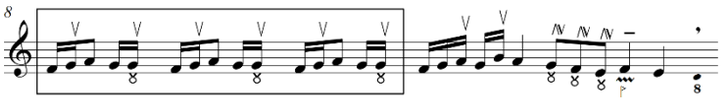
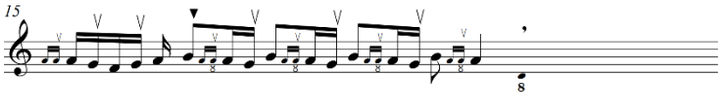
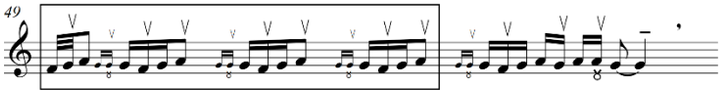
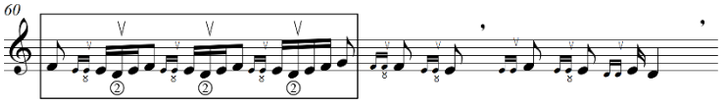
تصویر۳-T_1 در آواز بیات اصفهان

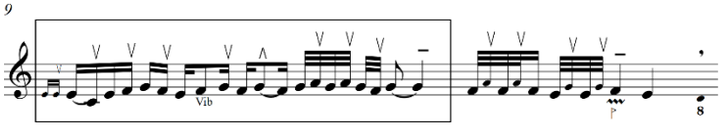
۴-۲-۲-T_2: این خرده‌تحریر نمای ملودیک پایین‌رونده داشته و معمولاً در انتهای اجزاء و قسمت‌های مختلف برای رسیدن به ایست یا شاهد اجرا می‌شود. این تحریر در این ردیف با تکنیک‌های مختلفی اجرا شده است.

تصویر۴-T_2 در آواز بیات اصفهان

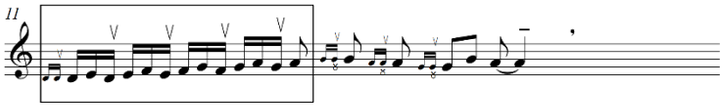


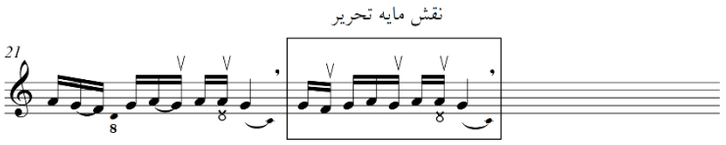
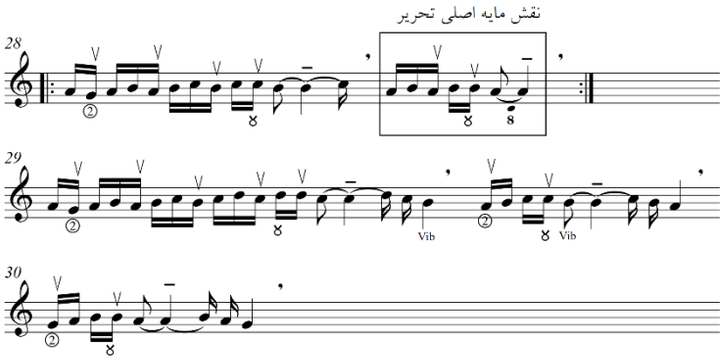
تصویر۵-T_2 در کرشمه

تصویر۶-T_2 در مقدمه‌ی جامه‌دران

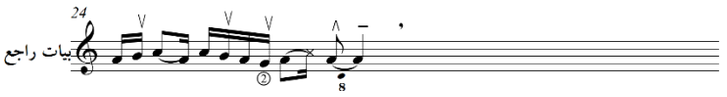
یا مانند آنچه در سوز و گداز اجرا می‌شود می‌توان آن‌را با مضراب ریز اجرا کرد.

تصویر۷-T_2 در سوز و گداز

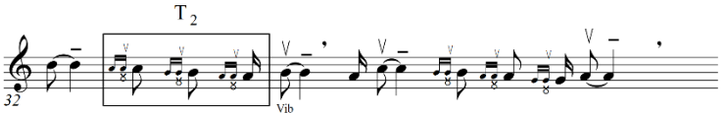
۳-۲-۴-T_3: این تحریر به تحریر چکشی معروف است و احتمالاً وجه تسمیه‌ی آن به‌خاطر اکسنت و تأکیدی است که بر کشش چنگ پس از کشش‌های دولاچنگ انجام می‌شود.

تصویر۸-T_3 درکرشمه

تصویر۹-T_3 در تحریر چکشی

تصویر۱۰-T_3 در سوز و گداز

تصویر۱۱-T_3 در مثنوی

۴-۲-۴-T_4: این تحریر در بخش‌های مختلف این ردیف اجرا شده و معمولاً برای تاکید بر شاهداستفاده می‌شود(مشابه تحریر T_1 در بیات ترک).

تصویر۱۲-T_4 در کرشمه

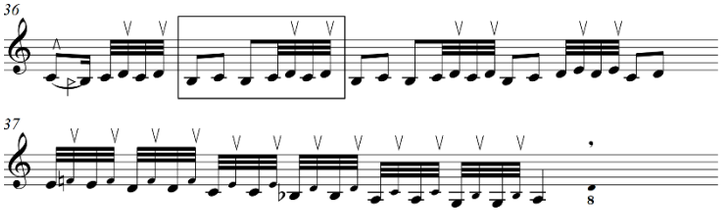
۵-۲-۴-T_5: این تحریر معمولاً نمای ملودیک بالارونده داشته و مانند پاساژی از محدوده‌ی صوتی بم به سمت محدوده‌ی بالای اشل صوتی حرکت کرده و معمولاً با تحریری از جنس T_2 به سمت شاهد یا ایست باز می‌گردد(در بعضی موارد می‌تواند نمای ملودیک کمانی داشته باشد).

تصویر۱۳-T_5 در مقدمه‌ی جامه‌دران

۶-۲-۴-T_6: این تحریر در این ردیف زیاد اجرا شده و معمولاً پس از معرفی نقش‌مایه‌ی اصلی با تغیراتی در درجات مختلف اجرا می‌شود.

تصویر۱۴-T_6 در ادامه‌ی تحریر چکشی

تصویر۱۵-T_6 در بیات راجع، تغییر و بسط آن

۷-۲-۴-T_7: این تحریر برای معرفی دانگ بیات‌راجع و تاکید بر شاهد آن در ردیف‌های مختلف استفاده شده است.

تصویر۱۶-معرفی بیات راجع

۸-۲-۴-T_8: این تحریر در بیات راجع ارائه شده و می‌توان بن‌مایه‌ی آن‌را T_2 دانست.

تصویر۱۷-T_8

۹-۲-۴-T_9: مشابه این تحریر در عشاق دشتی نیز ارائه شده است. نقش‌مایه‌ی اصلی این تحریر را می‌توان قسمت مشخص شده در تصویر در نظر گرفت(هرچند می‌توان نقش‌مایه را با آرتیکولاسیون‌های دیگری نیز در نظر آورد).



تصویر۱۸-T_9 در عشاق

۳-۴-الگوهای فرودی

فرودها در بیات اصفهان بر سه درجه‌ی مختلف صورت گرفته است.

فرود بخش درآمد بر درجه‌ی سوم پایین شاهد اصفهان یعنی نت می‌کُرُن انجام شده است(خط ۹).

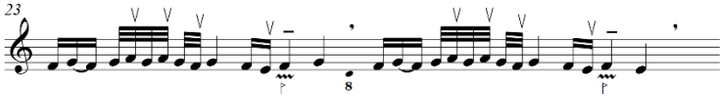
گوشه‌ی مقدمه‌ی جامه‌دران و جامه‌دران بر شاهد توقف کرده و پس از اجرای مصرع دوم شعر با وزن کرشمه، فرود بر درجه‌ی سوم پایین شاهد انجام می‌شود(خط ۲۳).

در بخش بیات راجع فرودی موقت با بسط T_6 بر شاهد اصفهان صورت گرفته(خط ۳۰) و بعد به فضای بیات راجع بازگشته و در ادامه عشاق ارائه می‌شود.

فرود عشاق به اصفهان با استفاده از تکه‌ی اوج و حضیض انجام می‌گیرد.

در انتها، فرود گوشه‌ی سوز و گداز بر درجه‌ی سوم پایین شاهد است.

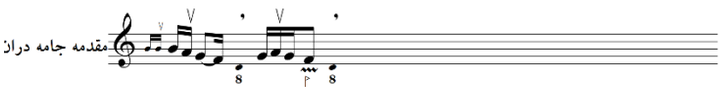
فرود نهایی بخش مثنوی بر خاتمه‌ی همایون انجام می‌شود.

الگوی ساده‌ی فرودی بر می‌کرن را می‌توان در تصویر زیر مشاهده کرد.

تصویر۱۹-فرود بر می‌کرن

۴-۴-نقش‌مایه‌های ملودیک با متر آزاد(L)

این نقش‌مایه‌ها شامل الگوهای ملودیک و ملودیک-ریتمیکی مشخصی هستند که به‌طور مکرر در اجراهای مختلف استفاده می‌شوند و نمی‌توان آن‌ها را در گروه تحریر که از جنس تکنیک‌های غلت در صدا و ملیسما هستند قرار داد.

۱-۴-۴-L_1: مشابه این الگو در دیگر دستگاه‌ها/آوازها نیز اجرا شده است (مانند درآمد سوم در بیات ترک).



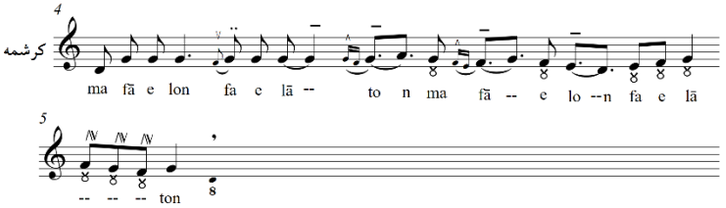
تصویر ۲۰-الگوی L_1 در مقدمه‌ی جامه‌دران

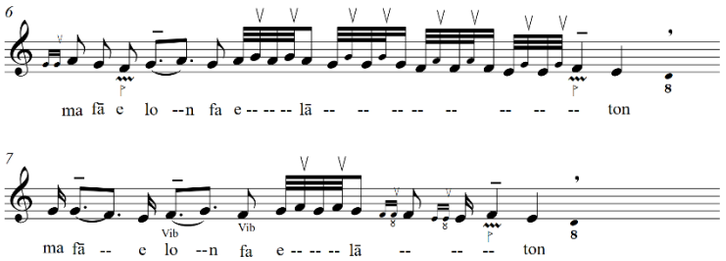
۵-بررسی گوشه‌های بیات اصفهان

۱-۵-درآمد(آواز بیات اصفهان): قسمت آغازین دانگ چهارگاه که مشترک بین اشل صوتی همایون و اصفهان است را نشان می‌دهد. با پرشی از خاتمه‌ی همایون به شاهد اصفهان شروع شده و با اجرای پاساژی پایین‌رونده بر خاتمه‌ی همایون توقف می‌کند(لازم به ذکر است که پرش‌ها در موسیقی ایرانی معمولاً برای تاکید بر فواصل ساختاری اجرا می‌شوند).

در ادامه تحریر T_1 معرفی شده و در سه جزء، به‌صورت پله‌ای به شاهد اصفهان می‌رسد. دانگ بالای شاهد اصفهان(دانگ بیات راجع) معرفی شده و با اجرای تحریر T_2 بر شاهد توقف می‌کند.

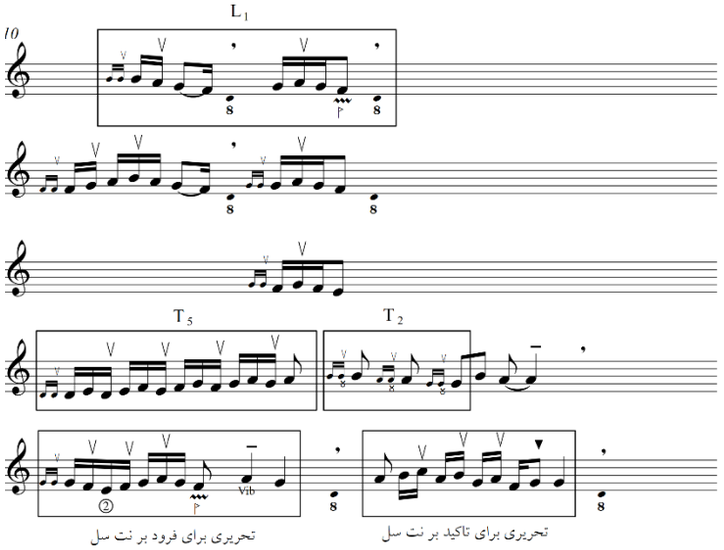
۲-۵-کرشمه: کرشمه‌های این اجرا با وزن "بحر مجتث مثمن مخبون: مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن" اجرا شده‌اند.

مصرع اول در یک جزء و با تاکید بر شاهد اجرا و در انتها تحریر T_2 ارائه می‌شود.

تصویر۲۱-مصرع اول کرشمه

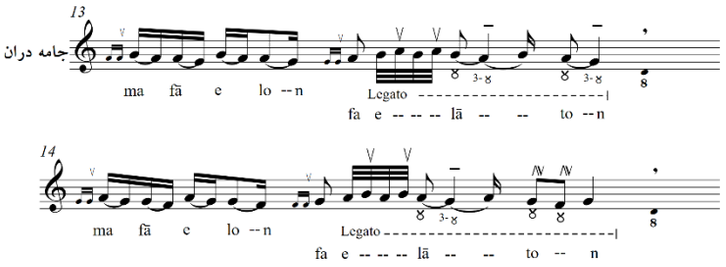
مصرع دوم پرتزیین‌تر و در دو جزء ارائه شده و توقف هر دو جزء بر می‌کرن صورت گرفته است. این امکان وجود دارد که مانند فرودهای دیگر که بر می‌کُرُن انجام می‌شود، توقف جزء اول را بر نت سل انجام داد.

تصویر۲۲-مصرع دوم کرشمه

در هر دو جزء حرکت به‌سمت نت ایست با استفاده از تحریر T_2 انجام می‌شود. در ادامه تحریر چکشی T_3 و در انتهای جزء، تحریر T_2 ارائه شده است.

خط بعدی(خط۹) شامل دو بخش است. بخش اول تحریر T_4 را ارائه داده و بر شاهد توقف می‌کند و بخش بعد با استفاده از تحریر T_2 بر می‌کُرُن می‌ایستد.

۳-۵-مقدمه‌ی جامه‌دران: این تکه از الگوی L_1 استفاده کرده و در ادامه با استفاده از قسمتی از این الگو به‌سمت قطب پایینی دانگ چهارگاه حرکت کرده و در ادامه با اجرای پاساژی بالارونده(T_5) به سمت قسمت بالایی اشل صوتی مبنا حرکت می‌کند. برای مشخص‌تر شدن نغمه‌پردازی، این قسمت به‌صورت نت‌نگاری موازی در تصویر زیر نشان داده می‌شود.

تصویر۲۳-نغمه‌پردازی در مقدمه‌ی جامه‌دران

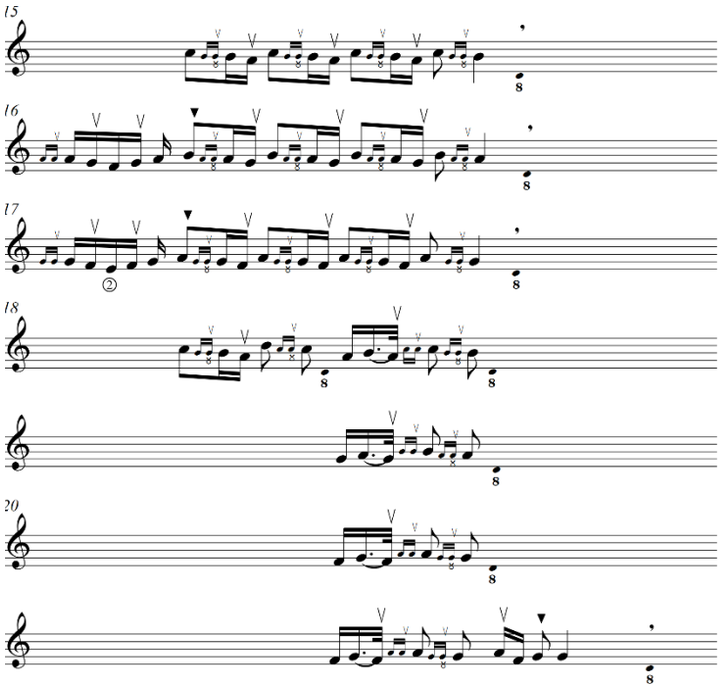
۴-۵-جامه‌دران: مشخصهٔ ملودیک اصلی این گوشه، فاصلهٔ دوم کوچک(بقیه) استفاده شده در قسمت آغازین جزء اول است. این تکه بر وزن کرشمه ارائه شده است.



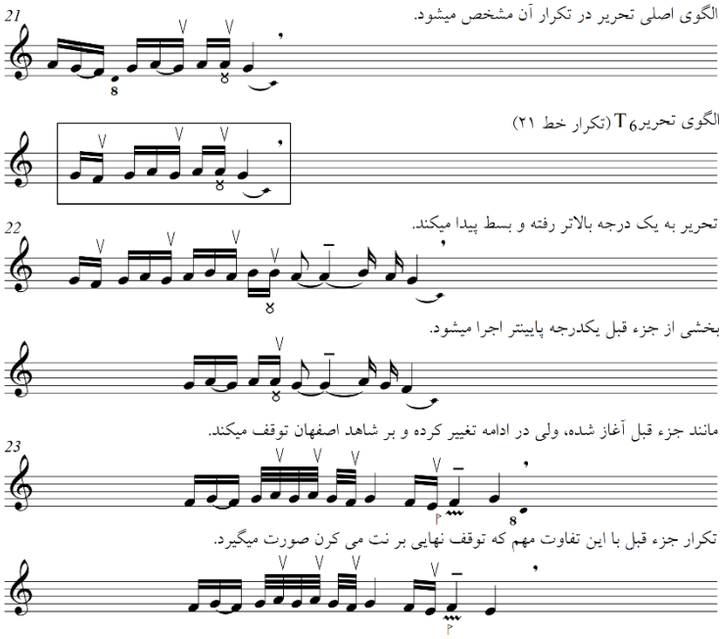
تصویر۲۴-جامه‌دران بر وزن بحر مجتث

۵-۵-تحریر چکشی: این تحریر(T_3) به تحریر چکشی معروف است و احتمالاً وجه تسمیهٔ آن به‌خاطر اکسنت و تأکیدی است که بر کشش چنگ پس از کشش‌های دولاچنگ انجام می‌شود.

این تحریر از قطب بالایی دانگ بیات راجع آغاز شده(خط ۱۵) و در سه جزء پایین رفته و بر شاهد اصفهان توقف می‌کند(خط ۱۷).

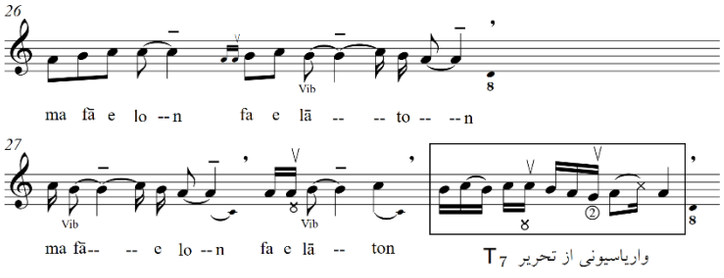
در خط ۱۸ تغییری در الگوی ارائه شده در سه خط قبل ایجاد شده، به یک درجه بالاتر از خط ۱۵رفته و در ادامه در چهار پله بر شاهد اصفهان فرود می‌آید.

تصویر۲۵–نحوه‌ی نغمه‌پردازی در تحریر چکشی

۶–۵–ادامه‌ی کرشمه: در این تکه مصرع دوم کرشمه در فضای مبنای اصفهان اجرا می‌شود(مصرع اول در جامه‌دران اجرا شده است).

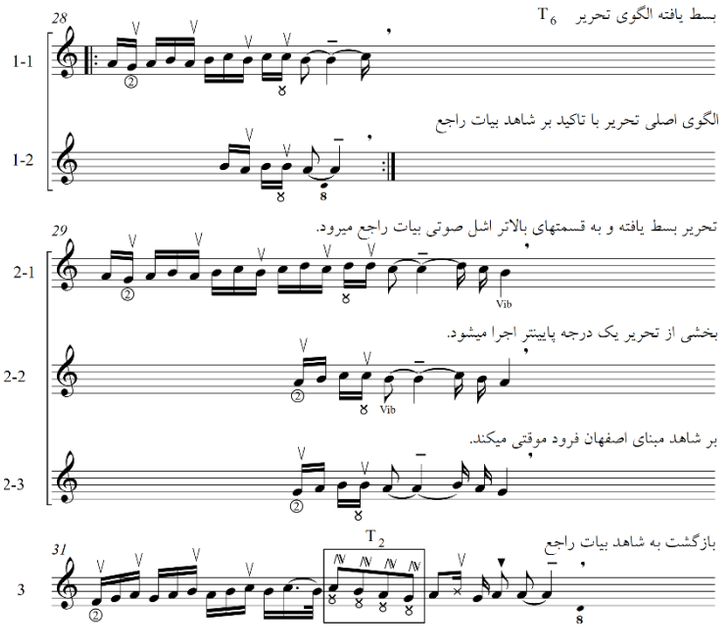
در ادامه‌ی این تکه، تحریرT_6 و بسط آن اجرا شده و در ادامه الگویی که برای فرود بر می‌کرن شرح داده شد، اجرا می‌شود.

تصویر۲۶–نحوه‌ی نغمه‌پردازی تحریر در ادامه‌ی کرشمه

۷–۵–بیات راجع: در ابتدا تحریری ارائه می‌شود که برای معرفی دانگ بیات‌راجع استفاده شده است(T_7). در جزء بعدی نیز تحریر دیگری برای تثبیت فضای بیات‌راجع اجرا می‌شود(در انتهای این تحریر برای توقف بر شاهد بیات‌راجع T_2 اجرا شده است).

در ادامه مصرعی از شعر بر وزن کرشمه اجرا شده است.



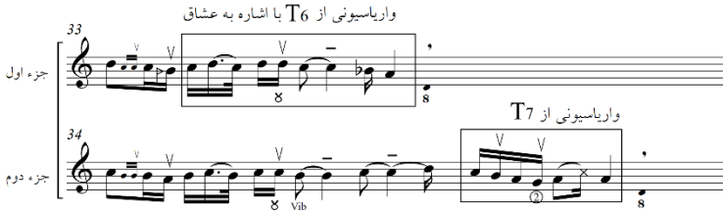
تصویر۲۷–کرشمه‌ی بیات راجع

در ادامه تحریری مشابه T_6 و بسط آن، در فضای بیات‌راجع اجرا شده و پس از توقف کوتاهی بر شاهد مبنای اصفهان به شاهد بیات راجع باز می‌گردد. این تحریر در۳ قسمت در تصویر ۲۸ نشان داده شده است.

تصویر۲۸-نحوه‌ی نغمه‌پردازی تحریر در ادامه‌ی کرشمه

قسمت اول شامل دو جزء، قسمت دوم شامل سه جزء و قسمت سوم یک جزء است. قسمت سوم نمای ملودیک کمانی داشته و در انتها با اجرای T_2 بر شاهد بیات راجع توقف می‌کند.

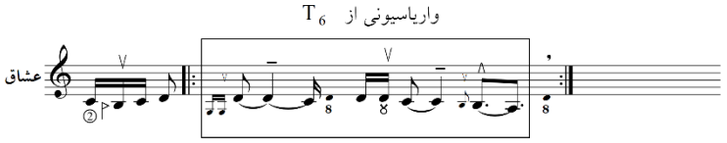
در ادامه‌ی این گوشه، تحریر T_8 ارائه شده و در دو جزء بر شاهد بیات راجع فرود می‌آید.

در ادامه تحریری ارائه می‌شود که می‌توان آن‌را واریاسیونی از T_6 دانست(ابتدای آن مشابه تحریر چکشی آغاز می‌شود). در جزء اول اشاره‌ای به عشاق شده و جزء دوم به شاهد بیات راجع باز می‌گردد.

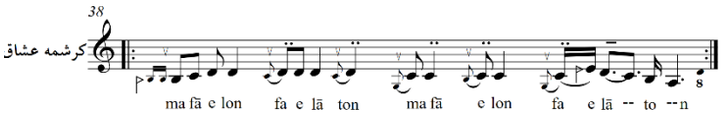


تصویر۲۹-قسمت پایانی بیات راجع

۸-۵-عشاق: در این قسمت دانگ شوری از شاهد بیات راجع شکل گرفته و نمودی از شور در اصفهان ایجاد می‌شود.

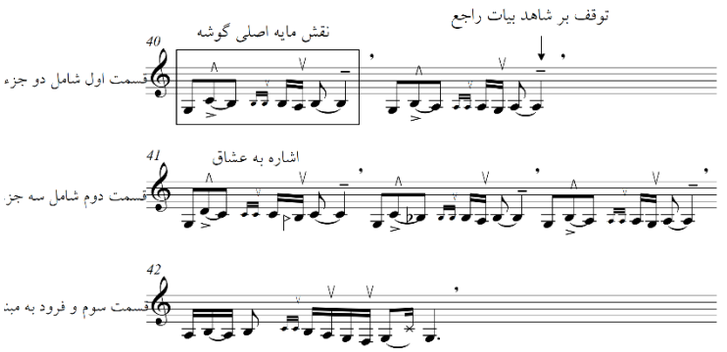
در آغاز گوشه، فضای مدال عشاق با تغییر ریزپرده‌ای سی‌بمل به سی‌کُرُن معرفی شده و در ادامه واریاسیونی از T_6 در این فضای مدال ارائه می‌شود.

تصویر ۳۰-T_6 در آغاز عشاق

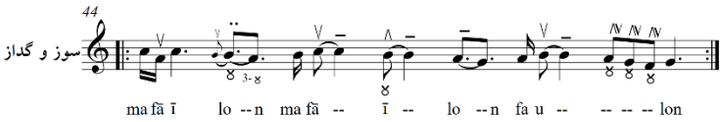
در ادامه تحریر T_8 ارائه شده و بر ایست عشاق(شاهد بیات‌راجع) توقف می‌کند.

۹-۵-کرشمه‌ی عشاق: الگوی موزون کرشمه در فضای عشاق ارائه می‌شود.

تصویر۳۱-کرشمه‌ی عشاق

در ادامه واریاسیونی از تحریر T_6 در فضای مدال عشاق ارائه شده و در انتها بر ایست عشاق(شاهد بیات راجع) توقف می‌کند.

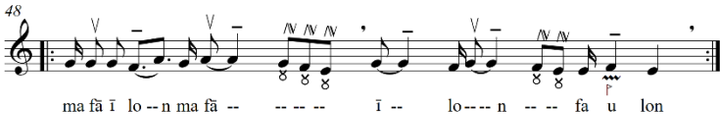
در ادامه‌ی این تکه، تحریر T_5 با نمای ملودیک کمانی اجرا می‌شود(بخش بالا رونده‌ی تحریر در فضای عشاق و بخش پایین‌رونده‌ی آن در فضای مبنا/بیات راجع اجرا می‌شود). در انتها با توقف بر سی‌بمل تعلیقی ایجاد شده و فضا برای بازگشت به فضای مدال مبنا مهیا می‌کند.

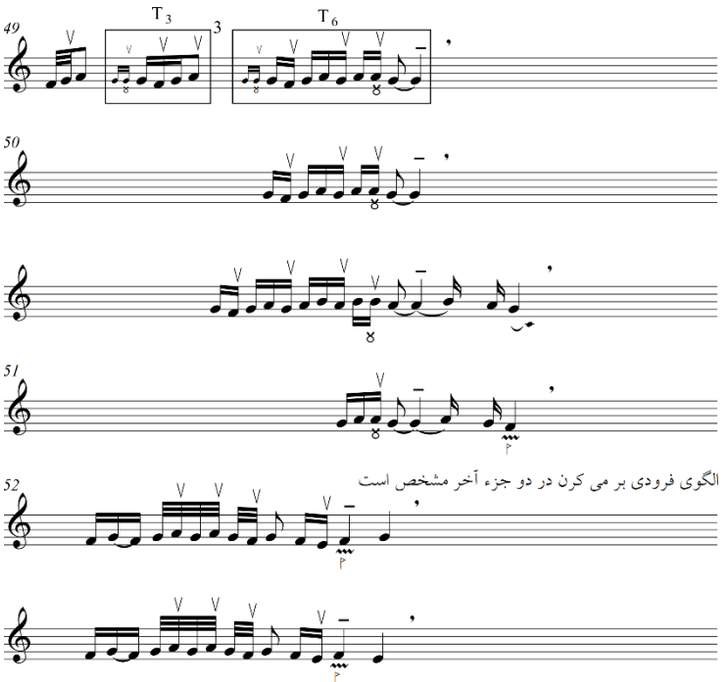
۱۰-۵-اوج و حضیض: بازگشت به فضای مبنا از طریق این گوشه انجام می‌شود.

تصویر۳۲-اوج و حضیض

۱۱-۵-سوز و گداز: این گوشه ملودی مشخصی بر اساس وزن بحر هزج(هزج مسدس محذوف یا وزن دوبیتی) داشته و قسمت‌های مختلف آن در فضاهای مختلف آواز بیات اصفهان ارائه شده است.

تصویر۳۳-سوز و گداز-مصرع اول و دوم در فضای مبنا

مصرع سوم دوبیتی در ابتدا در فضای عشاق و با تاکید بر شاهد عشاق آغاز شده و در ادامه به اشل صوتی مبنا تغییر کرده و در انتها با اجرایT_7، بر ایست عشاق(شاهد بیات راجع) توقف می‌کند.

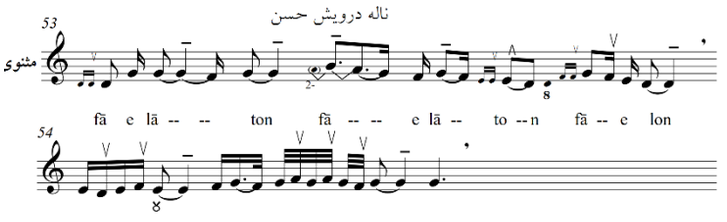
مصرع چهارم از نظر ملودیک تکرار مصرع اول و دوم است.

در ادامه دو مصرع دیگر با وزن دوبیتی ارائه شده است. این دو مصرع در محدوده‌ی بم‌تر اشل صوتی اصفهان و در محدوده‌ی دانگ چهارگاه اجرا شده و فضا را برای فرود نهایی و خاتمه مهیا می‌کنند.

تصویر۳۴-سوز و گداز-بازگشت به دانگ چهارگاه

در ادامه قسمت فرودی ارائه می‌شود که شامل شش جزء و تحریرهای T_3، T_6 و الگوی فرودی بر می‌کُرُن است.

تصویر۳۵-فرود سوز و گداز

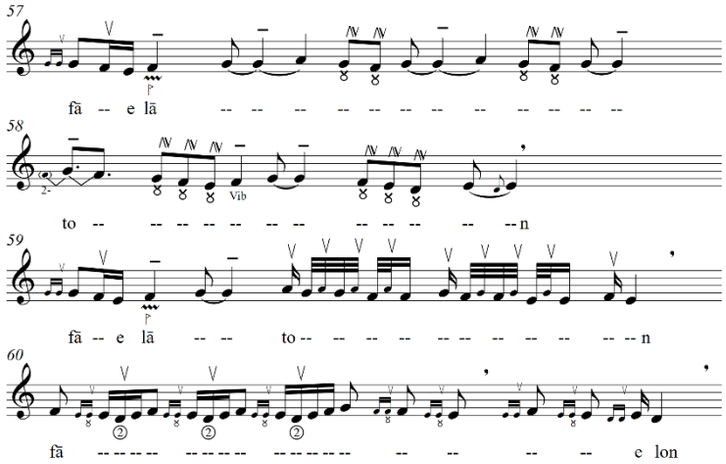
با اجرای این گوشه اجرای بیات اصفهان پایان یافته و مثنوی به‌عنوان بخش تکمیلی ارائه می‌شود.

۱-۱۲-۵-مثنوی: مصرع اول مثنوی در فضای مبنای بیات اصفهان اجرا شده و در انتها با اجرای تحریری بر شاهد اصفهان توقف می‌کند.

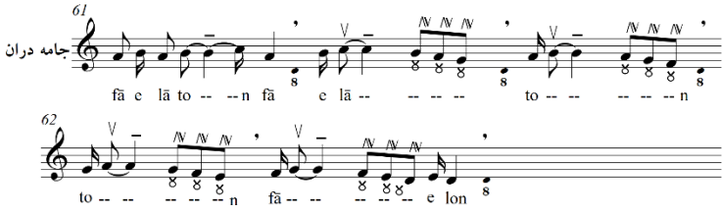


تصویر۳۶-مصرع اول مثنوی

مصرع اول تکرار شده و تغییر کوچکی در تحریر پایانی ایجاد می‌شود.

مصرع دوم که مانند ترجیع‌بندی ملودیک در قسمت‌های مختلف مثنوی اجرا می‌شود، پرتزیین‌تر بوده و تناظر بین هجاها و نت‌ها کم‌تر است و به‌اصطلاح ملیسماتیک‌تر است. در این مصرع تحریرهای T_2 و T_3 اجرا شده‌اند.

تصویر۳۷-مصرع دوم مثنوی

۲-۱۲-۵-مثنوی-جامه‌دران: این تکه از مثنوی با حالت ویژه‌ی جامه‌دران آغاز شده(بازی بین فاصله‌ی نیم‌پرده‌ایِ دانگ بیات راجع)، و در ادامه با حرکت نزولی در اشل صوتی بیات اصفهان، در انتها بر خاتمه‌ی همایون(ایست قطبی بیات اصفهان) توقف می‌کند.

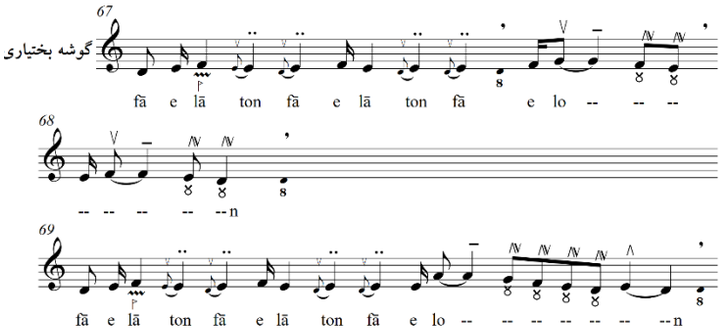


تصویر۳۸-مثنوی-جامه‌دران

در ادامه مصرع بعدی با ترجیع‌بند نشان داده شده در تصویر ۳۵ اجرا می‌شود.

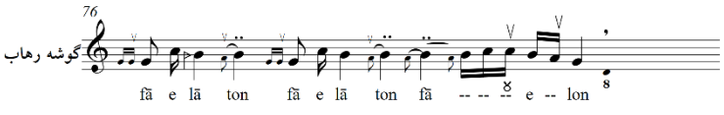
۳-۱۲-۵-مثنوی-بختیاری: در این قسمت وزن مثنوی در فضای مد مبنای همایون ارائه می‌شود. تاکید مقطعی بر می‌کُرُن(شاهد مد مبنای همایون) صورت گرفته و در ادامه با حرکت به سمت شاهد اصفهان(نت سل) گوشه‌ی بختیاری در همایون تداعی می‌شود.

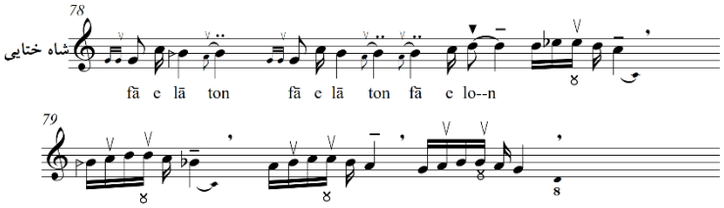
مصرع اول و دوم در همین فضا اجرا شده و تکرار مصرع دوم شعر، با ترجیع‌بند نشان داده شده در تصویر ۳۵ ارائه می‌شود.



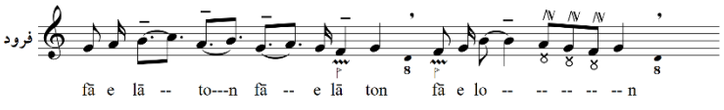
تصویر۳۹-مثنوی-بختیاری

۴-۱۲-۵-مثنوی-عشاق: با اجرای عشاق-که نمود شور در اصفهان است- وارد فضای شور شده و گوشه‌های رهاب و شاه‌ختایی از شور هم اجرا می‌شوند. در این قسمت توقف‌ها بر نت سل انجام شده و وابستگی به اصفهان راحفظ می‌کند.[۱] در این نمود شور در اصفهان ۵ مصرع اجرا می‌شود.

۵-۱۲-۵-مثنوی-رهاب: ویژگی گوشه‌ی رهاب پرش فاصله‌ی چهارم از درجه‌ی دوم پایین دانگ شور به درجه‌ی سوم دانگ شور است.

تصویر۴۰مثنوی-رهاب

۶-۱۲-۵-مثنوی-شاه ختایی: این تکه از مثنوی مانند رهاب شروع شده و در ادامه با برجسته کردن و تاکید بر قطب بالایی دانگ شور(لا-سی‌کُرُن-دو رِ) و بازگشت بر نت سل(در چهار پله با واریاسیونی از T_6)، گردش ملودیکی مانند آهنگ شاه ختایی را ایجاد می‌کند.

تصویر۴۱-مثنوی-شاه ختایی

۷-۱۲-۵-مثنوی-فرود: پس از فرودی که در شاه ختایی صورت گرفت در این قسمت بازگشت قطعی به فضای مبنای اصفهان صورت گرفته و در انتها فرود بر خاتمه‌ی همایون انجام می‌گیرد.

در این قسمت مصرع دوم شعری که در شاه ختایی اجرا شده بود، ارائه می‌شود.

تصویر۴۲-مثنوی-فرود

در ادامه دو مصرع دیگر با ملودی مشابه آنچه در آغاز اجرا شده بود، ارائه شده و با توقف بر نت رِ(خاتمه‌ی همایون) اجرای بیات اصفهان تمام می‌شود.

۱ فرودهای عشاق به اصفهان معمولا در دو مرحله انجام می‌شود. مرحله‌ی اول به شاهد بیات راجع و مرحله‌ی دوم به شاهد اصفهان.

۵-طرح کلی ساختار آواز بیات اصفهان در ردیف ابوالحسن صبا

شماره	نام گوشه	منطقه مدال	نقش‌مایه‌ها	توضیحات
۱	**آواز(درآمد)**	درآمد-مبنا	T_1, T_2	
۲	**کرشمه**	درآمد-مبنا	V_1, T_2, T_3, T_4	
۳	**مقدمه‌ی جامه‌دران**	درآمد-مبنا	L_1, T_5	
۴	**جامه‌دران**	درآمد-مبنا	V_1	مشخصه‌ی ملودیک اصلی، فاصله‌ی دوم کوچک(بقیه) در قسمت آغازین است.
۵	**تحریر چکشی**	درآمد-مبنا	T_3	
۶	**ادامه‌ی کرشمه**	درآمد-مبنا	V_1, T_6	
۷	**بیات راجع**	بیات راجع-ثانویه	T_7, V_1, T_2, T_6	در انتهای بیات راجع اشاره‌ای به عشاق می‌شود.
۸	**عشاق**	عشاق-اولیه	T_6, T_8	نمود شور در اصفهان
۹	**کرشمه‌ی عشاق**	عشاق-اولیه	V_1, T_6, T_5	در انتها بر سی‌بمل توقف کرده و با ایجاد تعلیق، فرود را به تعویق می‌اندازد.
۱۰	**اوج و حضیض**	بیات راجع- عشاق-درآمد		بازگشت قطعی از عشاق به درآمد از طریق این تکه انجام می‌شود.
۱۱	**سوز و گداز**	درآمد- عشاق- درآمد	V_2, T_7, T_3, T_6	
۱۲-۱	**مثنوی-درآمد**	درآمد-مبنا	V_3, T_3, T_2	تحریرهای T_2و T_3 در ترجیع بند ملودیک ارائه شده‌اند.
۱۲-۲	**مثنوی-جامه‌دران**	درآمد-مبنا	V_3, T_3, T_2	
۱۲-۳	**مثنوی-بختیاری**	بختیاری-ثانویه	V_3, T_2, T_3	نمود همایون در اصفهان
۱۲-۴	**مثنوی-عشاق**	عشاق-اولیه	V_3	
۱۲-۵	**مثنوی-رهاب**	عشاق-اولیه	V_3	
۱۲-۶	**مثنوی-شاه‌ختایی**	عشاق-اولیه	V_3, T_6	
۱۲-۷	**مثنوی-فرود**	درآمد-مبنا	V_3, T_3, T_2	

فهرست منابع مکتوب:

احمدی،نبی

۱۳۸۹ ردیف میرزا حسینقلی به روایت استاد علی‌اکبر خان شهنازی. تهران: انتشارات سرود

اسعدی، هومان

۱۳۸۲ "بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران"، فصلنامۀ موسیقی ماهور، شمارۀ ۲۲، صفحات۴۳-۵۵ ، تهران: ماهور.

۱۳۸۵ مفهوم و ساختار دستگاه در موسیقی کلاسیک ایران-بررسی تطبیقی ردیف. تهران: دانشگاه تربیت مدرس. رساله دکتری پژوهش هنر.

۱۳۸۷ "سایه‌روشن‌های مدال: مطالعه‌ی تطبیقی در ساختار آواز بیات اصفهان"، فصلنامۀ موسیقی ماهور، شمارۀ ۴۱، صفحات۴۷-۵۷، تهران: ماهور.

پاورز، هرولد

۱۳۸۲ "مد به عنوان مفهومی موسیقی‌شناختی"(ترجمه علی پاپلی یزدی)، فصلنامه موسیقی ماهور، شماره۲۲، صفحات ۱۲۱-۱۴۳ ، تهران: ماهور.

جریته، علی

۱۳۸۸ "بررسی فیگورهای ملودیک در ردیف میرزاعبدالله"، فصلنامۀ موسیقی ماهور. شمارۀ ۴۶، صفحات۷۵-۱۱۹، تهران: ماهور.

دورینگ، ژان

۱۳۸۳ سنت و تحول در موسیقی ایران. ترجمه‌ی سودابه فضائلی. تهران: انتشارات توس و انجمن ایرانشناسی فرانسه.

طلایی، داریوش

۱۳۷۲ نگرشی نو به تئوری موسیقی ایرانی(ردیف و سیستم مدال)، تهران: ماهور.

۱۳۹۴ تحلیل ردیف، بر اساس نت‌نویسی ردیف میرزا عبدالله با نمودارهای تشریحی، تهران: نشر نی

علیزاده، حسین

۱۳۷۹ دستور تار و سه‌تار: دوره متوسطه، تهران: ماهور.

فرهت، هرمز

۱۳۸۲ دستگاه در موسیقی ایرانی(ترجمه محمد مهدی پور)چاپ دوم، تهران: اتشارات پارت(چاپ اول ۱۳۸۰).

کردمافی، سعید

۱۳۸۸ "بررسی پاره‌ای از امکانات بالقوه‌ی مدال در موسیقی دستگاهی ایران"، فصلنامۀ موسیقی ماهور. شمارۀ ۴۶، صفحات۱۹-۷۵، تهران: ماهور.

معروفی، موسی

۱۳۸۹ ردیف هفت دستگاه موسیقی ایرانی به همراه شرح ردیف موسیقی ایران، تهران: ماهور.

Caron, Nelly And Dariouche Safvate

1966 Iran: Les tradition Musicales. Paris : Buchet-Chastel.