روی هنرمند قادر است در ورای قالب‌های موجود حرکت کند و در عین حال نوعی روحیه‌ی انزواطلبی، درون‌گرایی و فردگرایی ایجاد و او را از کار جمعی باز می‌دارد. با نگاه به هنرمندان دوره قاجار چون شهنازی، نی داود، برومند، حبیب سماعی، طاهرزاده، لطف الله مجد، احمد عبادی، رضا محجوبی و خانم قمرالملوک وزیری، که باور داشتند که نت، نوازندگی را محدود می‌کند و مانعی در بدیهه‌سازی و قدرت ابتکار است می‌توان مسئله را دریافت.

اما این تصور که ایجاد قطعه موسیقی و خلق آن پیش ساختی ندارد تصور باطلی است. بداهه‌نواز تابع مطلق احساسات نیست. پس آنهایی که تصور می‌کنند بداهه‌نواز خود را تسلیم احساسات کرده و در عالم مجهولی سیر می‌کند و در هنرش انحراف زیادی وجود دارد به اشتباه می‌روند. بداهه‌نواز زمانی که با ساز خود به وحدت می‌رسد تنها به آفرینش می‌اندیشد. یعنی خلق قطعات در لحظه و زمان.

بنابراین می‌توان گفت یادگیری فنون و اصول علم موسیقی تنها مصالح و دلایل راه هستند، خلق آنی قطعه‌های موسیقی در صورتی ممکن است که امکانات ساز فراهم باشد. مهدی آثار می‌گوید:

امکانات ساز باید به طور کامل در اختیار نوازنده قرار داشته و وی با ساز خود به وحدت رسیده باشد تا بتواند با فکری آزاد و طرحی موزون، احساس خود را بدون قطع ارتباط در طی نوازندگی پیاده کند. حال اگر این کار مثل یک سخنران با سوژه و طرح‌های قبلی انجام شود، به پرباری و غنای ملودی‌ها کمک مؤثری خواهد کرد. به خصوص اگر نوازنده، موسیقی ردیف و ملودی‌های آن را فقط به عنوان مصالح به کار گیرد و از آن برای واسطه‌ای برای ارتباط بین نغمه‌ها استفاده کند، نه اساس نوازندگی؛ تا نوازندگی مانند ضبط صوت در تار و پود همیشگی موسیقی ردیف گرفتار نشود یا بی‌هدف به ایجاد اصوات تکراری تحت عنوان بدیهه‌نوازی متوسل نگردد. چرا که آن وقت، فاقد هرگونه جاذبه‌ی لازم خواهد بود.

از ویژگی‌های دیگر بداهه‌نوازی آن است که به نوازنده اجازه می‌دهد تا هرگونه خطای مضراب یا انگشت را مبدایی قرار داده و با تعقیب چند نت آن را مبنای نغمه‌ای جدید قرار دهد واشتباه خود را ترمیم کند تا در فرصتی دوباره به مرحله دلخواه رجعت کند.[۲]

اما پیشینه‌ی بداهه از چه زمانی وارد موسیقی ما شده است. پیشینه بداهه را می‌توان پیشینه حضور موسیقی در زندگی جمعی مردم دانست. با حضور موسیقی در فرهنگ‌های مختلف، و این نکته که فرهنگ‌ها به یکباره خلق نشده‌اند، می‌توان حضور مستمر بداهه را نیز در موسیقی به عینه دید. موسیقی ایرانی به طور کلی مبتنی بر بدیهه‌سازی است. موسیقی‌دان ایرانی، صداهایی را که شنیدنی نیست از ساحتی معنوی گرفته و فی‌البداهه در ساز خود منعکس می‌کند. یادگیری تکنیک‌ها و فنون علم موسیقی فقط می‌توانند دلیل راه باشند، و مابقی بدیهه است.

هوشنگ آزادی‌ور از عاشیق عمران حیدری موسیقی‌دان و بدیهه‌نواز آذری آورده است: در پس بداهه‌نوازی و بداهه گویی بینشی وجود دارد. بینشی که بر نغمه‌ها افکنده می‌شود و به آن اعتلا و ارزش می‌دهد. آنچه در بداهه اتفاق می‌افتد دور شدن از ساخت، از فرم و محتواست و ناپدیدشدن و مستحیل شدنِ همه این مجموعه در چیزی است که جاری است... آنچه جاریست موزون است و توجه را به نامعلوم و بی‌کرانگی سوق می‌دهد. هنرمند پس از سلوکی که داشته و در لحظه‌ی شهود و ورود در حوزه‌ی ناخودآگاه ذهن می‌داند که چگونه لحظه‌ها را شکار کند و واکنش‌ها را در زمانی مناسب به همراه خود به سوی واقعیت‌های ملموس بکشاند. در این لحظات بداهه نواز بازتاب حقیقی ازلی است که لحظه را به ابدیت پیوند می‌دهد.[۳]

بنابراین بداهه را می‌توان مهم‌ترین وسیله جهت نشان دادن عوالم درونی دانست. امروزه موسیقی آسیا، آفریقا، سرزمین‌های قفقاز و ماورای

بداهه، جوهر موسیقی ایرانی

نسرین میری

زمانی که اجرای موسیقی مبتنی بر تمرین نباشد و به بیانی هنرمند به خلق موسیقی در لحظه‌ی جاری می‌پردازد، ما آن را بداهه‌نوازی یا بداهه‌خوانی می‌نامیم. قبل از پرداختن به موضوع ضروری است اشاره‌ای داشته باشیم بر شیوه‌ی بیان در هنر ایرانی ـ اسلامی که در چارچوب قانون زمینی جای نمی‌گیرد و ناچار بر مدار بداهه می‌گردد.

هنر ایرانی، هنری است آسمانی که به ناچار قوانین آسمانی هم خواهد داشت. هنر ایرانی برای اینکه بتواند برای خود جایگاهی در حوزه‌ی معنا داشته باشد باید عرفانی باشد و موسیقی نمونه‌ای است برجسته از تولید هنر ایرانی. هنرمند ایرانی می‌خواهد جلوه‌ای از عالم بالا و معنی را در زمین منعکس کند. موسیقی، شکلی مادی و عینی ندارد و مفهومی معقول را هم ارائه نمی‌دهد، اما وجود دارد و سعی می‌کند مخاطبش را به نقطه‌ای هدایت کند که نشانی ندارد. موسیقی شاید راهی است بسیار نزدیک برای دستیابی به تجرد. جایی که نمی‌توان الگویی را برایش پیدا کرد، به جز از راه شهود که طریق شهود نیز همان بداهه است.

پس بداهه نوازی را می‌توان ساختن آنی قطعات موسیقی و اثر ذهنی آن در خاطره دانست. آ. لاوینیاک معتقد است که در بداهه نوازی آنچه شاید بیشتر از ساختمان معمولی قطعات نیازمند توجه است، لزوم نقشه‌ای صریح و منطقی برای هدایت و راهنمایی الهامات و جلوگیری از انحراف بی‌نتیجه و گمراه‌کننده است.[1] لاوینیاک از اسباب‌های موسیقی تنها آنهایی را جهت بداهه‌نوازی مناسب می‌داند که مستعد باشند یعنی آنهایی که کامل‌ترند. او ارگ، پیانو و هارمنیوم را در این ردیف می‌داند و معتقد است ارگ‌نوازان چون بهترین اسباب‌های موسیقی که دارای انگشت گذاری خوب و تمام وسایل لازمه است در اختیارشان می‌باشد، از بداهه‌نوازی بیشترین لذت موسیقی را می‌برند.

اما موسیقی ایران از چنان گستره و چگونگی برخوردار است که همه‌ی نوازندگان را قادر به بداهه‌نوازی می‌سازد از آن چوپان نی‌زن بختیاری گرفته تا دو سازه زن خراسانی، دو تار زن بلوچ و تنبورزن کرد. آنچه در بداهه‌نوازی ایرانی نمود بسیاری دارد و از ویژگی‌های آن محسوب می‌شود آن است که احساسات آنی نوازنده را از دیدن منظره‌ها و یا شنیدن شعرها و تأثیری که بر روان او می‌گذارد در میان نوای خود نشان می‌دهد. به دیگر سخن از آنچه روانش را تحت تأثیر قرار داده است، روان شنونده را نیز متأثر می‌سازد.

می‌توان گفت موسیقی ایرانی، یک موسیقی احساسی و ذهنی و در عین حال خیال‌انگیز است که توانایی زیادی برای بداهه‌پردازی دارد. از طرفی مقید نبودن آوازهای ایرانی به ضرب و وزن به ترویج بداهه‌خوانی و بداهه‌نوازی دامن زده است. بداهه‌نوازی بخش عمده و مهمی از موسیقی ملی ما را در برمی‌گیرد و باتوجه به موقعیت آن در موسیقی ایرانی، از یکنواختی آن کاسته و قدرت خلاقه آن پرورش می‌دهد. از یک

آ.لاوینیاک معتقد است که در بداهه نوازی آنچه شاید بیشتر از ساختمان معمولی قطعات نیازمند توجه است، لزوم نقشه‌ای صریح و منطقی برای هدایت و راهنمایی الهامات و جلوگیری از انحراف بی‌نتیجه و گمراه‌کننده است!

دارد که به خیلی چیزها مربوط می‌شود، توکل به خدا از همه چیز مهم‌تر است. این که بدانم خدا مشکلم را حل خواهد کرد، آن موقع است که حال دارم ساز بزنم... در بداهه‌نوازی شنونده هم خیلی اهمیت دارد، و درواقع مستمع، صاحب سخن را بر سر ذوق آورد. یک ارتباط دو طرفه است...[۶]

امروزه دیده می‌شود که در انواعی از موسیقی چند نفر به بداهه می‌پردازند و به نظر می‌رسد که روی قالب‌های اجرا به توافقی رسیده باشند. در فرهنگ‌هایی نیز ما با موسیقی جمعی که بر بداهه استوار باشد روبه‌رو هستیم از جمله در موسیقی اندونزیایی که توسط گروه ارکسترهای گاملان اجرا می‌شود و تعداد اعضای آن تا چند ده نفر هم می‌رسد. در این ارکسترها هریک از گروه‌های سازی نقش ویژه‌ای برعهده دارند. اما نکته اینجاست که این افراد باید قبلاً با هم کار کنند و بتوانند دقایق و ظرایف یکدیگر را بشناسند و پس از آن است که می‌توانند دست به این کار بزنند. مثلاً جلیل شهناز و حسن کسایی سال‌ها با هم رفت و آمد و مجالست داشته‌اند و به لحاظ روحی و عاطفی بسیار به یکدیگر نزدیک بوده‌اند و برای همین بود که می‌توانسته‌اند بدیهه‌سازی کنند. در اروپا هم این کار صورت می‌گیرد اما تنها روی یک قطعه‌ی محدود بداهه‌نوازی می‌شود. در موسیقی جاز که در سبک‌های گوناگون اجرا می‌شود در مورد بدیهه‌سازی و در مصاحبه‌ای از فریدون ناصری آمده است: موسیقی جاز هم بر مبنای بدیهه‌سازی است... بنی کارتر ساکسیفونیست بزرگ در یک مصاحبه گفته است: من ۱۲ سال گشتم تا سه نفر دیگر را پیدا کردم که مثل خودم نفس بکشند،...

قضیه این قدر حساس است. وقتی با هم نباشند و تمرین نکنند زبان هم را نخواهند فهمید. اما اگر دور هم کار کنند و یک آنسامبل را به وجود آورند می‌شود... در موسیقی بدیهه‌سازی هر لحظه، هر ثانیه حادثه است، این موسیقی زنده است.[۷]

موسیقی در اروپا و در دوره رنسانس از ذات اصلی خودش جدا شد اما به تدریج در قرن بیستم و به ویژه نیمه دوم این قرن موسیقی غربی به ذات اصلی خودش یعنی بداهه بازگردید. به گفته‌ی آقای درویشی امروزه در آثار مکتوب موسیقی اروپا الگوهایی نوشته می‌شود که ضمن آن تنها چند صدا در اختیار نوازنده قرار می‌گیرد و یا یک الگوی حداقل ریتمیک به او داده می‌شود و وی در این محدوده می‌تواند هرچه بخواهد بنوازد.

بداهه‌نوازی در هر موسیقی در یک محدوده و قالب خاص شکل می‌گیرد. این محدوده می‌تواند دستگاه شور در موسیقی ایرانی یا هر قالب دیگری باشد. گاه حتی این الگوی محدودکننده نیز وجود ندارد و اصولاً در اجرای اثر آزاد است.

متأسفانه امروز بداهه‌نوازی در موسیقی ردیف دستگاهی ایران دچار لطمات زیادی شده است و اجراهای مبتنی بر بداهه‌ی خالص کمتر دیده می‌شود. می‌توان گفت بداهه‌نوازی در موسیقی ما، بیشتر در موسیقی نواحی است. باید گفت در مناطق مختلف ایران، موسیقی تنها مبتنی بر بداهه است. ما در موسیقی دستگاهی‌مان الگویی داریم به نام ردیف، و نوازنده نیز همین الگو را اجرا می‌کند که ردیف‌نوازی است. آقای درویشی معتقد است این اجرای ردیف، بداهه‌سرایی نیست و وقتی هم که بداهه سرایی صورت می‌گیرد از خصوصیات ردیف موسیقی ایران دور می‌شویم مثل تکنوازی‌های ویولن آقای پرویزی یاحقی و یا اسدالله ملک که بداهه‌نواز بودند اما آنچه اجرا می‌شد با محتوای ردیف فاصله داشت، به ویژه به لحاظ تکنیک‌های اجرایی و فواصل مورداستفاده.

در واقع افراد اندکی از بداهه‌نوازان برجسته‌ی ویولن در حوزه موسیقی سنتی، از معلمان غربی هم بهره برده‌اند؛ و با آشنایی با روش صحیح آرشه‌کشی و امکانات این ساز، توانسته‌اند با توسعه‌ی شیوه بدیهه‌نوازی به جای اجرای مو به موی قطعات ردیف، الگوی تازه‌ای در سلونوازی به وجود آورند.

به هرحال همان‌گونه که به درستی نیز گفته شده، بخش عمده‌ای از موضوع بداهه‌سرایی را تنها باید در فرهنگ موسیقی مناطق ایران جست‌وجو کرد تا ردیف دستگاهی. کمرنگ شدن بداهه در موسیقی دستگاهی ایران یک خسران است و اگر جوهر بداهه‌سرایی از موسیقی‌مان کنار برود موسیقی از بخشی از ذاتش دور شده است. چنان چه درویشی ضمن بیان شرایط لازم برای تجلی بهتر محتوای موسیقی‌های رایج در شرق می‌نویسد:

آن و سرزمین‌های عرب زبان مبتنی بر بداهه‌اند و تنها روش‌های بداهه‌پردازی در این فرهنگ به یک‌گونه نیست.

محمد رضا درویشی بداهه را خلق موسیقی در لحظه‌ی جاری دانسته و این نوع اجرای موسیقی را براساس تمرین نمی‌داند. وی معتقد است در بیشتر فرهنگ‌ها بداهه‌پردازی در درجه نخست بر اجرای تک نفره (سازی یا آوازی) استوار است، چنان که می‌گوید:

بداهه یعنی خلق موسیقی در لحظه و زمان جاری، پس نوعی از اجرای موسیقی مبتنی بر تمرین نیست و همسو با اتفاقات غیرقابل پیش‌بینی در اجرا حرکت می‌کند. به همین دلیل است که دو نفر به دشواری می‌توانند همزمان بداهه‌پردازی کنند مگر آن که در مدت زمان طولانی با یکدیگر معاشرت و از ذهنیت همدیگر مطلع باشند و با زیبایی‌شناسی همدیگر آشنایی پیدا کرده باشند تا بتوانند ارتباط عمیق‌تری در زمان اجرا با هم برقرار کنند. از همین‌رو بداهه‌پردازی در اغلب فرهنگ‌ها در درجه‌ی نخست بر اجرای تک نفره (آوازی یاسازی) تکیه داشته است. زمانی هم که ترکیبات‌سازی یا آوازی بیش از یک نفر در موسیقی دخیل بوده است، سایر نفرات در خدمت نفر اصلی که بداهه خوان یا بداهه نواز بوده است، فعالیت می‌کنند.[۴]

بنابراین به بیان آقای درویشی بداهه یعنی به وجود آوردن موسیقی در لحظه، و در این بین فنون و اصول موسیقی تنها علت‌اند و بقیه همه‌اش بدیهه است. هنرمند در طی سلوک خود و در لحظه‌ی شهود و هنگامی که وارد ناخودآگاه می‌شود لحظه‌ها را شکار می‌کند و در زمانی مناسب جاری می‌سازد. هنر بداهه یعنی وقایع لحظه‌ی اجرا، وقایعی که هنرمند از آن خبری ندارد. هنری که در اوج خود بدون برنامه و آزاد است. هنرمند وقتی به روی صحنه می‌رود با کسی قرار قبلی نگذاشته است. استاد اصغر بهاری که آخرین بازمانده از احیاگران موسیقی اصیل ایرانی بود و بی‌هیچ تردیدی باید او را احیاگر نوازندگی کمانچه درایران دانست سبک نوینی را با حفظ اصالت‌های موسیقی ایرانی پایه‌گذاری کرد و کمانچه‌نوازان پس از او نیز سبک او را پی گرفته‌اند. صدادهی خاص، کشش‌های بلند و توجه به حال موسیقایی در گستره‌ی بداهه‌نوازی که بهاری آن را رکن اصلی موسیقی ایرانی می‌دانست از ویژگی‌های بارز نوازندگی او بود.

بهاری زمانی که در شیراز قرار بود تکنوازی کمانچه داشته باشد، برای این اجرا هیچ‌گونه برنامه‌ریزی از پیش تعیین شده‌ای نداشت. در شب اجرا نیز می‌گوید که باید به روی صحنه برود و ببیند سازش چه جوابی می‌دهد. این یعنی اجرا در لحظه و رابطه‌ای که میان نوازنده و پیرامون به وجود می‌آید. او در پاسخ اینکه اهمیت بداهه‌نوازی را در موسیقی ایرانی چگونه می‌بینید می‌گوید:

«بداهه‌نوازی رکن موسیقی ما است. اگر بداهه نباشد موسیقی سنتی صورتی ندارد و بار دوم، دیگر نمی‌توانید گوش کنید. اگر یک دور صرفاً همان ردیف را بزنند، دفعه دوم دیگر گوش نمی‌کنید. کسی که درسش داده‌اند و چیزی را حفظی می‌زند، اصلاً بداهه‌نواز نیست. عده‌ای هستند که یک نت را می‌گذارند جلوشان که بردار این را بزن، اینها هنوز نوازنده نیستند، بداهه‌نواز آن کسی است که بلد است ساز بزند.[۵]»

در همین مورد از استاد محمود تاجبخش نیز آمده است که:

بنده خودم هر وقت بگویند بزن، اصلاً نمی‌دانم چه چیزی را بزنم. اول شروع می‌کنم با پرده‌ها بازی کردن، بعد احساس می‌کنم مثلاً افشاری مناسب حال است، اما باور کنید نمی‌دانم چگونه خواهم زد. من درآمدی می‌زنم که مال همان لحظه است، اگر بخواهید دوباره بزنم نمی‌توانم... شما وقتی می‌خواهید آهنگی بسازید باید در حال و هوای آن باشید، به اصطلاح حالش را داشته باشید. کسی که با خدای خودش ارتباط روحی دارد، حالی

در موسیقی شرقی ما جلوه بصری خاصی نداریم، پس باید شرایطی مهیا کنیم که این محتوا بتواند تجلی بهتری پیدا کند و یکی از این شرایط ایجاد امکان دسترسی اجراکننده به ناخودآگاه خویش است. با این کار اجراکننده به لایه‌های باطنی‌تری از تفکر و عواطف خود خواهد رسید. به این ترتیب، او به جای این که قطعه‌ای را تمرین کند و همان را در صحنه بنوازد، می‌تواند تمام وجودش را در اختیار شنونده و اجرا قرار دهد. بداهه، ابزار اجرای این موسیقی است و وقتی شما نتوانید ابزار اجرایی این موسیقی را در اختیارش قرار دهید و شرایط بروز آن را فراهم کنید، در اصل یک ضایعه به آن موسیقی وارد کرده‌اید. به طور کلی آنچه من به عنوان ضایعه بزرگ در موسیقی مطرح می‌کنم حذف بداهه‌سرایی نیست، بلکه به نظر من این تفکر بداهه‌سرایی است که حذف شده است. بداهه اگرچه یک شیوه اجرای موسیقی است اما پیش از آن، یک نحوه تفکر است. به نظر من این تفکر آسیب دیده؛ اگر بداهه سرایی نیست، برای این است که تفکر بداهه‌پردازی ضربه خورده و تا این تفکر ترمیم نشود موسیقی ایران هم آسیب‌های بیشتری خواهد خورد... حذف تفکر بداهه سرایی، آسیب بسیار جدی است چرا که به ستون‌های اصلی موسیقی ضربه وارد شده است. نداشتن موسیقی کافه‌ای، نبود ارکستر سمفونیک قوی پس از هفتاد سال، نداشتن سازمان اپرا، عدم وجود برنامه‌های مستقل موسیقی در رسانه‌های گروهی همگی ضایعه‌اند. اما حذف تفکر بداهه یک ضایعه کلان است که به بخش استراتژیک فرهنگ ما وارد شده است.[8]

پی‌نوشت‌ها:

۱. زمینه شناخت موسیقی. آ. لاوینیاک، ترجمه منوچهر محمودی، نشر پیمان و پارت. ص ۷۷

۲. هویت موسیقی ملی ایران و سازها. مهدی آثاری، نشر دهخدا، ۱۳۸۱، ص ۷۹.

۳. بدیهه‌سازی، شیوه بیان هنری. هوشنگ آزادی‌ور، مؤسسه فرهنگی انتشاراتی تبیان، ۱۳۷۹، ص ۱۳۸

۴. بداهه؛ ریشه‌های از دست رفته. گفت‌وگو با محمدرضا درویشی. همشهری، ۶ مرداد ۱۳۸۲. ص ۱۸

۵. سنت و مدرنیسم در موسیقی ایران. به کوشش سیدمجید میرمنتهایی، نشر فرزان، ۱۳۸۱، ص ۲۴۹.

۶. بدیهه‌سازی، شیوه بیان هنری. هوشنگ آزادی‌ور، مؤسسه فرهنگی انتشاراتی تبیان، ۱۳۷۹، ص ۱۳۹-۱۳۸

۷. همان. ص ۱۴۲

۸. بداهه، ریشه‌های از دست رفته. همشهری، ص ۱۸

موسیقی شناخت
به کوشش سلمان سیاک
مؤسسه فرهنگی اهل قلم

یکی از نخستین و مهم‌ترین کتاب‌ها در حوزه موسیقی را بی‌شک می‌توان کتاب موسیقی کبیر فارابی دانست. فیلسوفی آشنا به علوم و زبان‌های مختلف که در موسیقی عملی و نظری نیز صاحب مهارت بوده است. فارمر او را موسیقی‌دانی برجسته و نوازنده چیره‌دستی در عود دانسته است. موسیقی کبیر او در موسیقی نظری بیانگر احاطه کامل او بر این علم است. فارابی با آثار یونانیان آشنا بوده و روش کار وی در ادامه‌ی راه فیثاغورث است. بی‌تردید موسیقی کبیر او به لحاظ نظری تأثیری عمده در آثار موسیقی بعد از وی داشته است، چنانچه بوعلی بخش موسیقی شفا را در ادامه کار فارابی تألیف کرده است. فارابی و ابن سینا به گفته‌ی فارمر مکمل آثار یونانیان بوده‌اند.

فارابی در موسیقی علمی مهارتی بسزا داشت. در ادبیات عرب و فلسفه بهره‌مند از تعالیم ابوالبشر متی بن یونس و در منطق و طب شاگرد یوحنا بن خیلان و همچنین بهره‌مند از آثار یونانیان بوده و به شدت تحت‌تأثیر ارسطو و عقاید و نظریات وی بوده است.

کتاب در اصل در دو جلد نوشته شده که از جلد دوم آن اثری در دست نیست اما در جلد اول و در جزءاول، مدخل صناعت موسیقی در دو مقاله ارائه شده که مقاله‌ی اول در تعریف لحن و موسیقی، توانایی‌ها و ساخت الحان و چگونگی پیدایش موسیقی است. مقاله دوم نیز به تعریف بُعد یا فاصله‌ی موسیقی پرداخته و آهنگ‌های طبیعی را برای انسان شمرده و نغمات طبیعی در عود را معرفی می‌کند.

جزء دوم کتاب در صناعت موسیقی در سه فن آورده شده که فن اول به اسطقسّات اختصاص دارد و به مبادی اولیه‌ی پیدایش صوت و نغمه و امور مربوط به آنها پرداخته و در مقاله‌ی دوم در ابعاد میان نغمات از نظر ارتفاع صوت اشاره می‌کند و در ادامه نیز انواع نی توضیح داده می‌شوند.

پس از آن فارابی از رباب یا کمانچه‌ی امروزی سخن گفته و در نهایت نیز به سازهای خانواده‌ی چنگ می‌پردازد. در مقاله سوم از فن سوم کتاب، از لحن سخن به میان آمده و آن را از جهت موسیقی‌سازی یعنی نغمات بدون حروف و از نظر موسیقی آوازی یعنی همراهی نغمات با حروف مورد بحث قرار می‌دهد.

در کتاب حاضر تلاش شده است تا موسیقی کبیر به زبانی ساده با اصطلاحات امروزی جهت درک آسان‌تر تبدیل گردد.