

فهرست

۱۰	پیشگفتار
۱۴	«چهار» مضراب، فرضیه‌ای نو
۱۹	نکاتی درباره‌ی آوانگاری‌ها
۲۳	نکاتی درباره‌ی اجرا و ضبط قطعات
۲۵	منابع صوتی آوانگاری‌ها
۲۷	علائم و نشانه‌ها
۳۱	دفتر اول (آقا حسینقلی)
۳۲	۱. شور
۳۳	۲. مغلوب سه‌گاه
۳۴	۳. نوا
۳۵	۴. قرایی
۳۶	۵. باوی
۳۷	۶. بیات اصفهان ۱
۳۸	۷. بیات اصفهان ۲
۳۹	۸. چهارگاه
۴۰	۹. حصار چهارگاه
۴۱	۱۰. عراق ماهور
۴۳	دفتر دوم (درویش خان)
۴۴	۱۱. بیات ترک
۴۶	۱۲. حجاز ۱
۴۷	۱۳. حجاز ۲
۴۸	۱۴. سه‌گاه
۵۰	۱۵. بیداد
۵۱	۱۶. باوی
۵۲	۱۷. بیات اصفهان
۵۳	۱۸. ماهور
۵۴	۱۹. دلکش ۱
۵۵	۲۰. دلکش ۲
۵۷	دفتر سوم (مرتضی نی داوود)
۵۸	۲۱. شور
۶۰	۲۲. حسینی
۶۲	۲۳. دشتی

۶۴	۲۴. اوج دشتی
۶۶	۲۵. بیات ترک ۱
۶۸	۲۶. بیات ترک ۲
۷۱	۲۷. ابوعطا
۷۲	۲۸. حجاز
۷۴	۲۹. افشاری
۷۵	۳۰. بیات اصفهان ۱
۷۶	۳۱. بیات اصفهان ۲
۷۷	۳۲. بیات اصفهان ۳
۷۹	۳۳. اوج بیات اصفهان
۸۲	۳۴. ماهور
۸۴	۳۵. دلکش
۸۷	دفتر چهارم (غلامحسین بیگجه خانی)
۸۸	۳۶. زابل سه گاه
۹۰	۳۷. همایون
۹۱	۳۸. بیات راجه
۹۳	۳۹. بیات اصفهان ۱
۹۶	۴۰. بیات اصفهان ۲
۹۹	دفتر پنجم (لطف الله مجد)
۱۰۰	۴۱. ابوعطا ۱
۱۰۳	۴۲. ابوعطا ۲
۱۰۶	۴۳. سه گاه
۱۰۸	۴۴. بیات راجه
۱۱۰	۴۵. ماهور
۱۱۳	دفتر ششم (جلیل شهناز)
۱۱۴	۴۶. شور
۱۱۸	۴۷. دشتی ۱
۱۲۴	۴۸. دشتی ۲
۱۲۷	۴۹. بیات ترک
۱۳۱	۵۰. ابوعطا
۱۳۵	۵۱. حجاز ۱
۱۳۹	۵۲. حجاز ۲
۱۴۱	۵۳. افشاری ۱
۱۴۵	۵۴. افشاری ۲

Shiraz-Beethoven.ir

۱۵۰.....	۵۵. سه گاه
۱۵۸.....	۵۶. بیات اصفهان
۱۶۳.....	دفتر هفتم (فرهنگ شریف)
۱۶۴.....	۵۷. ابوعطا
۱۶۹.....	۵۸. همایون
۱۷۲.....	۵۹. بیات اصفهان
۱۷۶.....	۶۰. ماهور

پیش‌گفتار

نخستین هدفِ آوانگاری این ۶۰ چهارمضراب فراهم آوردن مقدمات پژوهش نسبتاً مفصّلی درباره‌ی سیر تحول این گونه‌ی مهمِ ضربی در موسیقی دستگامی ایران از دوره‌ی قاجار تا امروز بوده که نگارنده از سال ۱۳۹۰ نگارش آن را آغاز کرده است. اکنون که این آوانگاری‌ها به اتمام رسیده‌اند و آن پژوهش در میانه‌ی کار است و نیز از آنجا که شمار زیادی از قطعات این کتاب پیش از این آوانگاری نشده‌اند، بر آن شدم پیش از اتمام پژوهش، این آوانگاری‌ها را که با دقت و وسواس زیادی نیز به انجام رسیده‌اند و طبیعتاً می‌توانند به عنوان یک کتاب آموزشی - کاربردی مورد استفاده واقع شوند منتشر کنم. در واقع، این کتاب پاسخی است به دو احساس نیاز متفاوت که دو روی یک سکه‌اند:

۱. در دسترس بودن نُت چهارمضراب‌های نوازندگان شهیرِ تار، از آقاحسینقلی تا فرهنگ شریف، برای اجرا. ۲. برای پژوهش.

آوانگاری‌ها در هفت دفتر گرد آمده‌اند: دفتر اول و دوم در بردارنده‌ی چهارمضراب‌های دو تارنواز برجسته‌ی دوره‌ی قاجار، آقاحسینقلی و درویش‌خان است که از دیدگاه تاریخی - نظری از اهمیت زیادی برخوردارند و مراحل اولیه‌ی شکل‌گیری و تکوین چهارمضراب را نشان می‌دهند. در این میان، چهارمضراب‌های آقاحسینقلی کوتاه‌تر و از نظر ریتم و ملّدی ساده‌تر از چهارمضراب‌های درویش‌خان هستند اما نکته‌ی بسیار حائز اهمیتی از حیث متر در آنها وجود دارد که به آن خواهم پرداخت.

شایان توجه است که در نقطه‌ی مقابلِ رویکردی که آقاحسینقلی و به‌ویژه درویش‌خان به مقوله‌ی چهارمضراب داشتند، دیگر نوازندگانِ تارِ آن دوره، مثلاً میرزا غلامرضا شیرازی، در صفحاتی که از آن‌ها باقی مانده، به‌ندرت چهارمضراب نواخته‌اند. درویش‌خان، با توجه به بررسی اجمالی صفحات باقی‌مانده از او، بیشتر اجراهایش را با چهارمضراب شروع کرده است؛ چهارمضراب‌هایی که اغلب آن‌ها با پایه‌ای واحد - که چندان نمی‌توان در ساخته و پرداخته شدن آن توسط خود او تردید کرد - اجرا شده‌اند. درباره‌ی ویژگی‌های ساختاری چهارمضراب‌های درویش‌خان، اهمیت او در تثبیت جایگاه چهارمضراب و نقش او در تکوین سیر تکاملی این ضربیِ نوظهور سخن بسیار است و در فرصتی

۱. پیش از این فقط دو قطعه از دفتر ششم و دو قطعه از دفتر هفتم کتاب حاضر توسط استاد هوشنگ ظریف، و قطعات دفتر چهارم توسط حسین مهرانی به خط نت درآمده‌اند. البته آوانگاری‌های این کتاب تفاوت‌های قابل توجهی با آوانگاری‌های استاد ظریف دارد و با قطعاتی که توسط حسین مهرانی نوشته شده‌اند نیز در بعضی جزئیات متفاوت است.

۲. بدون شک هر یک از نکات و مطالب نظری که در ادامه‌ی این پیش‌گفتار کوتاه، اشاره‌وار خواهد آمد نیازمند توضیحات مفصّل و بیشتری است که در کتاب پژوهشی یادشده، ارائه خواهد شد.

مناسب، چنان‌که در ابتدای پیش‌گفتار وعده داده شد، به آن خواهیم پرداخت. در این مجال فقط به این نکته بسنده می‌کنم که این بهادادن به چهارمضراب از سوی درویش بی‌تردید نمی‌تواند اتفاقی بوده باشد و به نظر می‌رسد حاکی از اقدامی است کاملاً آگاهانه که شاید دو هدف عمده را دنبال می‌کرده است:

۱. غنا بخشیدن به بخش ضربی موسیقی دستگاهی که دیرزمانی پیش از درویش خان، بنا به دلایل متعدد، کم‌رنگ و کم‌رمق شده بود. حجم بالای ساخته‌های او، اعم از رنگ، پیش‌درآمد و تصنیف گواه دیگری است بر این امر. ۲. فرم دادن به یک برنامه‌ی موسیقی.

اگرچه سه یا چهار دقیقه زمان بسیار کمی برای شکل دادن به یک فرم کلان‌ساختاری - منظور در اینجا نحوه‌ی چیدمان قطعات ضربی در کنار بخش ساز و آواز است - در اختیار موسیقی‌دان می‌گذارد، به نظر می‌رسد درویش خان با قرار دادن چهارمضراب در ابتدای بسیاری از اجراهایش که به دلیل تندای بالا به راحتی می‌توانسته در زمانی بسیار کوتاه مایه‌ی اجرا را به خوبی معرفی کند قصد داشته، از منظری که گفته شد، نظمی دیگرگونه، البته با توجه به اقتضائات زمانه، به اجراهای موسیقی دوران خود ببخشد.^۳ ابداع پیش‌درآمد توسط درویش و یا نقش مهم او در تثبیت جایگاه آن نیز می‌تواند مؤید همین نکته باشد البته محل اجرا و مجال ظهور پیش‌درآمد طبعاً در کنسرت‌ها بود که محدودیت زمانی صفحات را نداشتند.

نگارنده تقریباً همه‌ی چهارمضراب‌های اجراشده توسط آقاحسینقلی و درویش خان را، به دلیل اهمیت موضوع، آوانگاری کرده است. البته هنوز آثاری از آن‌ها وجود دارند که یا منتشر نشده‌اند یا حتی به نوعی مفقودند. در هر حال، نگارنده همه‌ی آثار در دسترس این دو استاد را بررسی کرده و چهارمضراب‌هایشان را - به جز دو سه مورد که یا بسیار کوتاه بودند یا متأسفانه ناقص - نگاشته است. لازم به توضیح است که آوانگاری چهارمضراب‌های این دوره، به دلیل کیفیت پایین ضبط صدا، دشواری‌های زیادی را به همراه داشت. بسیاری از جزئیات در این ضبط‌ها از دست رفته‌اند و از آنجا که سنت شفاهی موسیقی نیز به عنوان تنها مسیر انتقال آن آموزه‌ها، بسیاری از این ظرایف را تمام و کمال به دست نسل‌های بعد نرسانده است - یا به هر دلیل نمی‌توانسته است برساند - کار آوانگاری این قطعات بیشتر اوقات چیزی شبیه به رمزگشایی بود: رمزگشایی از مضراب‌گذاری‌ها، انگشت‌گذاری‌ها و جزئیات تکنیکی فراوان دیگر. در مورد نمونه‌هایی که کیفیت صوتی پایینی دارند کار به مراتب دشوارتر شده و گاه نتیجه‌ی حاصله نیز نهایتاً فاقد درصد بالایی از اطمینان است.

دفتر سوم اختصاص دارد به شاگرد برجسته‌ی درویش خان یعنی مرتضی نی‌داوود، نوازنده‌ی فوق‌العاده توانا و خلاق که در کنار علی‌اکبر شهنازی^۴، فرزند آقاحسینقلی، تأثیر بسزایی بر تارنوازی پس از خود داشته است. چهارمضراب‌های او، پس از درویش خان، هم از نظر پیچیدگی‌های ملدیک و هم تنوع پایه و ریتم بی‌گمان گامی به جلو بوده‌اند. چون تاکنون توجه چندانی به نواخته‌های

۳. بر کسی پوشیده نیست که نواختن چهارمضراب در ابتدای اجرای موسیقی در دوره‌ی قاجار شیوه‌ای چندان کمیاب نیست و در کارنامه‌ی بسیاری از نوازندگان آن دوره دیده می‌شود اما نکته اینجاست که هیچ‌یک از آنان مانند درویش خان چنین خلاقانه، و از آن مهم‌تر پیگیرانه، به این کار نپرداخته‌اند.

۴. از آنجا که نمونه‌های مشابه بسیاری از چهارمضراب‌های نواخته‌شده در ضبط‌های باقی‌مانده از استاد شهنازی در ردیف دوره‌ی عالی او، که توسط شاگرد قدیمی‌اش حبیب‌الله صالحی آوانگاری شده، گرد آمده‌اند و نیز آوانگاری‌های متعدد دیگری از آثار او توسط افراد مختلف تاکنون منتشر شده‌اند نگارنده مصلحت در آن دید که به آوانگاری مجدد آن‌ها نپردازد.

نی داوود و حتا شیوهی نوازندگی او - چه در نظر و چه در عمل - نشده است^۵ تلاش کرده‌ام همه‌ی چهارمضراب‌های او و نیز بخش‌های متر آزاد آنها و در بعضی موارد ابتدای چهارمضراب‌ها را در این دفتر بگنجانم^۶. البته از آوانگاری چهارمضراب‌هایی که پایه و ملودی آن‌ها هر دو تکراری یا بسیار مشابه بوده‌اند و صرفاً مایه‌ی آن‌ها تغییر کرده - جز یکی دو مورد به منظور بررسی تطبیقی آن‌ها از سوی نوازندگان - صرف نظر کرده‌ام^۷.

در دفتر چهارم، پنج چهارمضراب از غلامحسین بیگجه‌خانی آمده است. او که بی‌تردید یکی از تواناترین نوازندگان تار در دوره‌ی خود بود، از نظر شیوه‌ی نوازندگی بیش از آنکه به تارنوازان معروف هم‌نسل خود در رادیو شبیه باشد تأثیرپذیرفته از نوازندگان نسل پیش از خود، یعنی مرتضی نی‌داوود و علی‌اکبر شهنازی است. نکته‌ی جالب توجه اینجاست که این تأثیرپذیری در چهارمضراب‌های او نیز مشهود است. در زمانه‌ی که تارنوازان هم‌نسل او دیگر علاقه‌ی چندانی به استفاده از عنصر پایه - به معنایی که در دوره‌های پیشین از آن مراد می‌شد^۸ - نداشتند بیگجه‌خانی شماری از معروف‌ترین چهارمضراب‌هایش را با به‌کارگیری پایه‌های پیشینان، البته با تغییراتی، می‌نوازد. نکته‌ی قابل تأمل‌تر این است که او در این چهارمضراب‌ها، البته به پیروی از چهارمضراب‌های علی‌اکبر شهنازی، به ترکیبی منحصر به فرد از به‌کارگیری پایه‌های قدیم و ملودی‌سازی آزادانه‌تر رایج در شیوه‌های جدید دست می‌یابد. در واقع، در این نوع چهارمضراب‌ها هنوز پایه از ملودی به‌طور کامل جدا نشده است و اگرچه نه به‌طور مداوم، ولی در جای‌جای قطعه این پیوند بین پایه و ملودی گوشزد می‌شود. نکته‌ی دیگری که در چهارمضراب‌های بیگجه‌خانی وجود دارد نزدیک شدن بعضی از آن‌ها به رنگ است. البته این نزدیکی چهارمضراب به رنگ از ویژگی‌های زمانه‌ی اوست و در کار نوازندگان دیگر نیز قابل ردگیری است^۹ اما فراوانی استفاده از الگوی ریتیمیک آشنای رنگ در بعضی چهارمضراب‌های او، به عنوان یکی از نشانه‌های چهارمضراب‌های رنگی، بسی بیش از دیگران است^{۱۰}.

سه دفتر پایانی این کتاب گزیده‌ای است از معروف‌ترین چهارمضراب‌های تارنوازانی که باید گفت نامشان با چهارمضراب گره خورده است و بسیاری، چهارمضراب را با ایشان می‌شناسند: لطف‌الله مجد، جلیل شهناز و فرهنگ شریف. بی‌گمان تاکنون در هیچ دوره‌ای چهارمضراب چنین جایگاهی در موسیقی دستگاهی ایران پیدا نکرده و نقشی چنین پُررنگ در اجراهای این موسیقی نداشته است. چون در مجال اندک این پیش‌گفتار امکان طرح و بسطِ مباحثِ تئوریکِ مربوط به چهارمضراب‌های این دوره‌ی پُر اهمیت وجود ندارد تنها به یک نکته‌ی حائز اهمیت، در زمینه‌ی مطالب پیشین این یادداشت کوتاه، اشاره می‌کنم:

۵. تا جایی که نگارنده اطلاع دارد تاکنون تنها یک مقاله راجع به نوازندگی استاد نی‌داوود نوشته شده است: بابک راحتی، «بررسی ساختار فنی تارنوازی مرتضی‌خان نی‌داوود»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهر، شماره‌ی ۴۳، بهار ۱۳۸۸.
۶. این اتفاق در مورد همه‌ی چهارمضراب‌های این کتاب که انتهایشان با وصل به موسیقی متر آزاد همراه بوده، افتاده است و در همه‌ی موارد آوانگاری تا اولین فرود معنادار ادامه یافته، اما در مورد نی‌داوود این رویکرد با دامنه‌ی بیشتری اتخاذ شده است.
۷. نی‌داوود، اگر نگوییم تنها نوازنده، قطعاً از معدود نوازنده‌هایی است که چنین رویکردی در نواختن چهارمضراب داشته است: ابداع پایه‌ی تازه، ساختن ملودی مبتنی بر آن پایه و سپس اجرای آن در مایه‌های مختلف، البته همراه با تغییراتی جزئی.
۸. «پایه» در دوره‌های اولیه‌ی قوام یافتن چهارمضراب اساساً قالب ریتیمیک - متریک منجمدی است که ملودی‌ها درون آن ریخته می‌شوند و لاجرم شکل آن را به خود می‌گیرند. این انجماد به مرور زمان در دوره‌های بعدی به حداقل می‌رسد.
۹. نشانه‌های نخستین این نوع چهارمضراب‌ها را می‌بایست در ساز استاد علی‌اکبر شهنازی جستجو کرد.
۱۰. جالب است که استاد بیگجه‌خانی در دوره‌ی خود شاید تنها تک‌نواز تار بود که در یک برنامه‌ی موسیقی از رنگ نیز، چه در انتهای برنامه و چه در میانه‌ی آن، استفاده می‌کرد و اساساً به نظر می‌رسد این گرایش به رنگ‌نوازی که تأثیر آن روی چهارمضراب‌هایش نیز مشهود است، از سنت تارنوازی آذربایجان نشئت گرفته باشد.

«چهار» مضراب، فرضیه‌ای نو

همان‌طور که در ابتدای پیش‌گفتار آمد مباحث تحلیلی - نظری و تاریخی درباره‌ی چهارمضراب و موضوعات مرتبط با آن در آینده‌ای نزدیک در کتابی جداگانه به طبع خواهد رسید اما از میان فرضیه‌ها و نتایج تئوریک مربوط به کتاب یادشده، مطلبی که شاید اشاره به آن در اینجا - که نخستین کتاب آوانگاری متمرکز بر چهارمضراب در ادوار مختلف است - خالی از لطف و فایده نباشد فرضیه‌ای تازه درباره‌ی وجه تسمیه‌ی چهارمضراب است که نگارنده هنگامی که روی نمونه‌های قاجاری چهارمضراب، مشتمل بر سه منبع اصلی ردیف (ردیف‌های آقاحسینقلی، میرزا عبدالله و موسی معروفی)، نواخته‌های آقاحسینقلی و آثار درویش‌خان تحقیق می‌کرد، به آن دست یافته است.

مهم‌ترین فرضیه‌ای که تاکنون در این باره مطرح شده، به ساختار یکی از پایه‌های چهارمضراب‌های تار بازمی‌گردد که در آن مضراب چهار بار به سیم‌ها برخورد می‌کند: دو بار اول روی جفت سیم اول، بار سوم روی جفت سیم دوم و بار چهارم به سیم بم^{۱۳}. صرف‌نظر از مشکلات تئوریک این فرضیه، که نیازی به توضیح ندارد^{۱۴}، یک مشکل تاریخی نیز در آن وجود دارد و آن این است که من پایه‌ی مذکور را در هیچ‌یک از منابع موسیقی دوره‌ی قاجار، اعم از ردیف‌ها و اجراهای ضبط‌شده، نیافتم^{۱۵}. تردیدی در این نیست که مراحل اولیه‌ی شکل‌گیری چهارمضراب دست‌کم به دوره‌ی قاجار بازمی‌گردد و به این ترتیب پُر واضح است که در این مورد هر فرضیه‌ای که ریشه در واقعیت عملی دوره‌ی مذکور نداشته باشد نمی‌تواند مورد پذیرش واقع شود.

بازگردیم به توضیح فرضیه‌ی نو. به این آوانگاری‌ها دقت کنید^{۱۶}:



آقاحسینقلی، قسمتی از چهارمضراب بیات اصفهان (۱)^{۱۷}



آقاحسینقلی، قسمتی از چهارمضراب بیات اصفهان (۲)^{۱۸}

۱۳. برای آگاهی بیشتر در این زمینه نک: بابک خضرائی، «نگاهی به ساختار و نقش "چهارمضراب" در موسیقی ایرانی»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهر، شماره‌ی ۲۴، تابستان ۱۳۸۳.
 ۱۴. خضرائی در مقاله‌ی مذکور به این مشکلات نیز اشاره کرده است.
 ۱۵. به جز یک مورد که در مجالی دیگر توضیح خواهم داد.
 ۱۶. همه‌ی آوانگاری‌ها از نگارنده است.
 ۱۷. دفتر اول همین کتاب.
 ۱۸. دفتر اول همین کتاب.

علائم و نشانه‌ها

W

شیوه‌ی نگارش



ریز کوتاه از چپ: معمولاً پس از یک تک اجرا می‌شود و به آن تک‌ریز کوتاه می‌گویند.^{۳۵}

شیوه‌ی اجرا



◀

شیوه‌ی نگارش



اشاره به نت بم‌تر با گلیساندو، برابر نصف ارزش زمانی نت نگاشته شده

شیوه‌ی اجرا



▶

شیوه‌ی نگارش



اشاره به نت زیرتر با گلیساندو، برابر نصف ارزش زمانی نت نگاشته شده

شیوه‌ی اجرا



◀◦

شیوه‌ی نگارش



اشاره به نت بم‌تر با گلیساندو، برابر یک‌چهارم ارزش زمانی نت نگاشته شده (در نت‌های نقطه‌دار این زمان یک‌سوم است)

شیوه‌ی اجرا



۳۵. این تکنیک نام‌های دیگری نیز دارد مثل دُرّاب از چپ یا ریز ناقص که می‌توان آن را تک‌ریزک یا ریزک نیز نامید.

چهارمضراب قرایی

آقا حسینقلی

(♩ = 220)

2

3

4

5