دایرة المعارف سازهای ایران

جلد اول

سازهای زهی مضرابی و آرشه‌ای
نواحی ایران

محمدرضا درویشی

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

مرکز موسیقی بتهوون شیراز

مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور

تهران، خیابان حقوقی، شماره‌ی ۴۲، طبقه‌ی همکف
کدپستی ۱۶۱۱۹، صندوق پستی ۴۷۷-۱۹۵۷۵
تلفن: ۷۷۶۰۱۰۲۰ فکس: ۷۷۵۰۶۵۵۳

www.mahoor.com
info@mahoor.com

محمدرضا درویشی

دایرةالمعارف سازهای ایران

جلداول

(سازهای زهی مضرابی و آرشه‌ای نواحی ایران)

ویراستار	محمد افتخاری
طرح روی جلد	جمشید حقیقت‌شناس
اجرای طرح، طراحی صفحات و عکس‌ها	یگانه رحمانیان
طراحی سازها	ماندانا آقایی‌پور، علی بوستان
پالایش عکس‌ها و رسم نقشه‌ها	پریسا مهدی‌زاده
حروف‌نگاری	فرشید جم، حمید قربان‌جو
صفحه‌آرایی	کریم بختیارفر
نت‌نگاری	علی صمدپور
عکاسی	سیدرضا معطّریان
مترجم	هومان اسعدی
چاپ چهارم	۱۳۹۰
شمارگان	۲۰۰۰
لیتوگرافی	باران
چاپ	البرز
صحافی	فکرسبز

مدیرمسئول سیدمحمد موسوی

ISBN 978-964-6409-45-3 شابک: ۳-۴۵-۶۴۰۹-۹۶۴-۹۷۸

همه‌ی حقوق چاپ و نشر این اثر انحصاراً (طبق قرارداد) محفوظ است.

© همه‌ی حقوق دایرةالمعارف سازهای ایران محفوظ است. هرگونه استفاده‌ی غیرمجاز از آن، از جمله نقل و تکثیر و پخش متن کتاب و تصویرهای رنگی و طرح‌های خطی آن، از طریق اینترنت، چاپ روی کاغذ یا ضبط روی نوار ویدئو و ضبط صوت و دیسک فشرده و دیسکت کامپیوتری موجب پیگرد قانونی خواهد بود. نقل حداکثر ۲۰۰ کلمه از مطالب این کتاب در مطبوعات برای یک‌بار به‌منظور معرفی و نقد با ذکر مأخذ آزاد است.

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

فهرست

پیشگفتار ۱۱
فهرست نام هنرمندان مورد استناد در جلد نخست ۱۲
مقدمه
اهمیت شناسایی سازها ۱۹
پیدایش سازها ۲۱
سمبولیسم سازها ۲۳
سابقهٔ رده‌بندی سازها ۲۶
رده‌بندی سازهای رایج در ایران ۵۴
دایرةالمعارف سازهای ایران ۵۵
شرح جدول‌ها و روش محاسبه و اندازه‌گیری فواصل دستان‌ها ۵۸
نمودار طبقه‌بندی سازهای زهی ایران ۶۶
نقشه ـ پراکندگی سازهای زهی زخمه‌ای و آرشه‌ای در ایران ۶۷
نقشه مسیرهای پیموده شده ۶۸

بخش اول ـ سازهای زهی زخمه‌ای (مضرابی)
رباب (هجده‌تار) ـ بلوچستان، سیستان ۷۱
رباب (پنج‌تار) ـ بلوچستان ۸۷
تمبورک ـ بلوچستان ۹۵
بینجو ـ بلوچستان ۱۰۷
دوتار ـ شرق خراسان ۱۱۹
دوتار ـ شمال خراسان ۱۴۷
تامدیره (دوتار) ـ ترکمن‌صحرا (گلستان) ۱۶۵
دوتار ـ منطقهٔ کتول (گلستان) ۱۸۵
دوتار ـ شرق مازندران ۱۹۷
تمبوره ـ منطقهٔ تالش (گیلان) ۲۱۳
ساز (ساز عاشیقی ـ قوپوز) ـ آذربایجان شرقی و غربی ۲۲۳
تار آذربایجانی ـ آذربایجان شرقی ۲۶۳

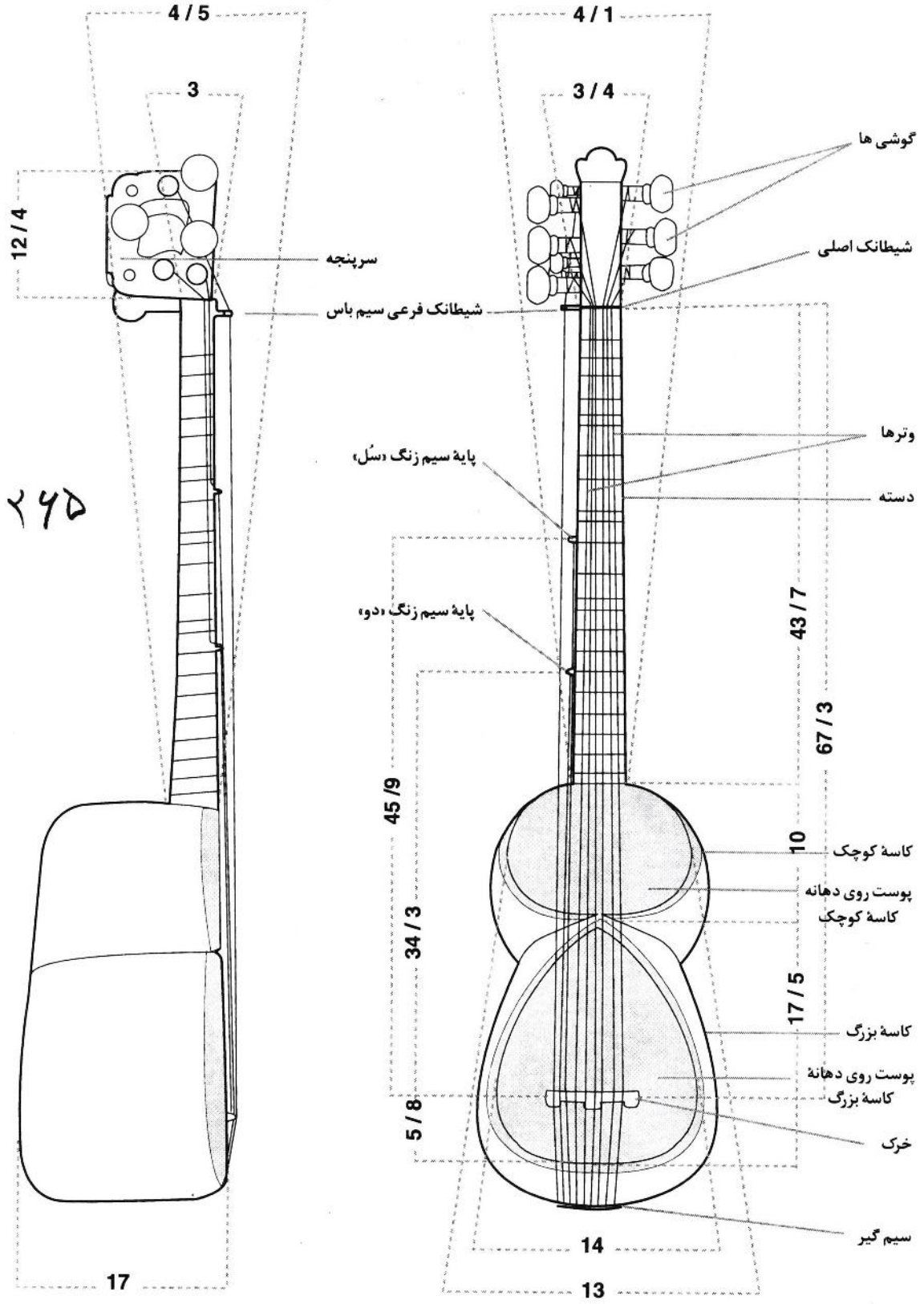
بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

باغلاما و سازهای هم‌خانواده ـ آذربایجان غربی، کردستان ۲۸۵
تنبور ـ کرمانشاهان ۳۰۳
تمبیرهٔ نوبان ـ هرمزگان ۳۳۹
چورگیر (کَرَک‌گیر) ـ جنوب خراسان، سیستان، اردبیل ۳۵۱

بخش دوم ـ سازهای زهی آرشه‌ای (کمانی)

سروز (سرود ـ قیچک) ـ بلوچستان ۳۵۹
قیچک ـ سیستان ۳۷۳
کمانچه ـ شمال خراسان ۳۸۳
قیجاق (کمانچه) ـ ترکمن‌صحرا (گلستان) ۳۹۳
کمانچه ـ منطقهٔ کتول (گلستان) ۴۰۷
کمانچه ـ شرق مازندران ۴۱۷
کمانچه ـ دامغان (منطقهٔ کومش، سمنان) ۴۲۷
کمانچه ـ منطقهٔ طالقان (تهران) ۴۳۵
کمانچه ـ منطقهٔ دیلمان (گیلان) ۴۴۳
کمانچه ـ آذربایجان شرقی ۴۵۵
کمانچه ـ آذربایجان غربی ۴۶۹
موکَش (کمانچه) ـ کرمانشاهان ۴۷۷
تال (کمانچه) ـ لرستان ۴۸۳
کمانچه ـ چهارمحال و بختیاری ۴۹۳
کمانچه ـ منطقهٔ قشقایی (فارس) ۵۰۷
رباب (ربابه) ـ خوزستان ۵۱۹
جدول اصطلاحات ـ تکنیک‌های مختلف آرشه‌کشی ۵۳۰
تصاویر نوازندگان و سازها ۵۳۱
مقدمهٔ انگلیسی

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز



تار آذربایجانی - آذربایجان شرقی

ابعاد و اندازه های **تار آذربایجانی**، حبیب صیرفی ، تبریز - **آذربایجان شرقی**

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

مقایسهٔ تطبیقی با فواصل نظام صفی‌الدین، برحسب سِنت

۱۵+ج	۲۲+ج	۷+ج	۱۵+ط	۲۲-ج	۱۲+ب	۷+ب	۹-ب	۷+ب	۱۱+ب	۴-ب	۱۴-ج	۵+ج	عاشیق‌اصلان
	۲۳-ج	۱۷-ط	۲-ط	۲۳-ج ۱۰+ف+ب	۴+ب	ف+ب	ب			۳-ب	۲۱-ج	۲۲+ج	عاشیق‌درویش
۱۵+ج	۷+ج	۲-ط	۲۶-ط	ف+ب	۱۷+ب	۱۱+ب	۲+ب	۳+ب	۸+ب	۹-ب	۲۵+ب	۱+ط	عاشیق‌یوسف
۲۹+ج	۹+ج	۱۳+ج	ط	۸-ج	۷+ب	۸+ب	۳-ب	۷+ب	۹+ب	۲-ب	۲-ج	۶-ط	عاشیق دهقان، الف
ط	۱۶-ج	۱۸+ج	۱۱+ط	۱۸-ج	۲+ب	۴+ب	۵+ب	۱+ب	۱۱+ب	ب	۱۴-ج	۱۶-ط	عاشیق دهقان، ب

مقایسهٔ تطبیقی با فواصل گام تامپره، برحسب سِنت

از مقایسهٔ تطبیقی دستان‌بندی سازهای بررسی‌شده می‌توان به اجمال استنباط کرد که:

۱. فاصلهٔ چهارمِ درست (دانگ یا تتراکورد) نسبت به صدای دست‌باز در ۵ ساز مورد مطالعه، وضعیتی به شرح زیر دارد:

ــ در ساز عاشیق اصلان این فاصله از چهارمِ درست در گام تامپره کم‌تر است: ۲۸ - F.

ــ در ساز عاشیق درویش، این فاصله ثبت نشده است.

ــ در ساز عاشیق یوسف، این فاصله با اختلاف ۱- سِنت با فاصلهٔ مشابه در گام تامپره منطبق است.

ــ در ساز عاشیق دهقان (نمونهٔ الف) این فاصله از فاصلهٔ مشابه در گام تامپره بیش‌تر است: ۳۰+F.

ــ در ساز عاشیق دهقان (نمونهٔ ب) این فاصله از فاصلهٔ مشابه در گام تامپره بیش‌تر است: ۱۲+F.

بنابر این، فاصلهٔ چهارمِ درست در این سازها وضع ثابتی ندارد و متغیر و سیال است. دامنهٔ این انحراف‌معیار از ۲۸- سِنت (ساز عاشیق اصلان) تا ۳۰+ سِنت (ساز عاشیق دهقان، نمونهٔ الف) در نوسان است. منحنی این انحراف‌معیار به‌ترتیب زیر است:

مجموع اختلاف = ۵۸ سِنت
- ۲۸- سِنت
- ۱- سِنت
- ۱۲+ سِنت
- ۳۰+ سِنت

۲. فاصلهٔ پنجمِ درست (چیره) نسبت به صدای دست‌باز در ۵ ساز مورد مطالعه، وضعیتی به شرح زیر دارد:

ــ در ساز عاشیق اصلان این فاصله به‌اندازهٔ ۵۰ سِنت از فاصلهٔ پنجمِ درست در گام تامپره کم‌تر است: ۵۰-G. در واقع در این ساز، دستانی که فاصلهٔ پنجمِ درست نسبت به صدای دست‌باز را ایجاد کند، وجود ندارد و این کاستی احتمالاً به‌علت کهولت ایشان بوده است.

ــ در ساز عاشیق درویش و عاشیق یوسف فاصلهٔ پنجمِ درست نسبت به صدای دست‌باز از فاصلهٔ مشابه در گام تامپره کم‌تر و اختلاف آن به‌ترتیب ۱۱- سِنت و ۱۶- سِنت است. در ساز الف و ب متعلق به عاشیق دهقان، فاصلهٔ پنجمِ درست تقریباً منطبق با گام تامپره است؛ بدین‌صورت که در سازِ الف این فاصله کاملاً، و در ساز ب با اختلاف ۲- سِنت با فاصلهٔ مورد نظر در گام تامپره منطبق است. به‌هرحال، منحنی این انحراف‌معیار به‌صورت زیر است:

مجموع اختلاف = ۵۰ سِنت
- ۵۰- سِنت
- ۱۶- سِنت
- ۱۱- سِنت
- ۲- سِنت
- ۰ سِنت

۳. فاصلهٔ هنگام (اکتاوِ درست) نسبت به صدای دست‌باز در ۵ ساز مورد مطالعه، وضعیتی به‌شرح زیر دارد:

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

ـ در ساز عاشیق اصلان و عاشیق یوسف این فاصله از فاصلهٔ مشابه در گام تامپره کم‌تر و اختلاف آن به‌ترتیب ۷- و ۱۶- سِنت است.

ـ در ساز عاشیق درویش و عاشیق دهقان (الف و ب) این فاصله از فاصلهٔ مشابه در گام تامپره بیش‌تر و اختلاف آن به‌ترتیب ۲۳+، ۳۸+ و ۲۸+ سِنت است. منحنی این انحراف‌معیار به‌صورت زیر است:

۱۶- سِنت
۷- سِنت
۲۳+ سِنت
۲۸+ سِنت
۳۸+ سِنت
مجموع اختلاف = ۵۴ سِنت

۴. صدای سایر دستان‌ها نیز بجز دستان G عاشیق دهقان (نمونهٔ الف) با فواصل گام تامپره انطباق کامل ندارند. در این میان برخی از صداهایی که تقریباً با ۱- تا ۳- سِنت و ۱+ تا ۳+ سِنت نسبت به فواصل گام تامپره انحراف‌معیار دارند، قابل‌اغماض هستند.

۵. تکرار بیش‌تر دستان‌ها در اکتاو زیر نیز در اغلب سازهای مورد مطالعه با فاصلهٔ اکتاودرست در گام تامپره منطبق نیستند. در این میان صدای D و اکتاو آن (دستان اول و یازدهم) در ساز عاشیق دهقان (الف) بر هم منطبق و با انحراف ۲- سِنت با فاصلهٔ اکتاو در گام تامپره تطابق دارد و صدای D# و اکتاو آن (دستان دوم و دوازدهم) در ساز عاشیق دهقان (ب) با انحراف ۲۱+ و ۲۴+ (اختلاف ۳ سِنت) نسبت به‌هم درست هستند.

۶. فواصل دستان‌ها بجز چند فاصله با فواصل نظام صفی‌الدین انطباق کامل ندارند. در این میان برخی از فاصله‌ها که تقریباً با ۱- تا ۳- سِنت و ۱+ تا ۳+ سِنت نسبت به فواصل این نظام انحراف‌معیار دارند، قابل‌اغماض هستند.

۷. ممکن است در بررسی سازهای دیگری از آذربایجان غربی به نتایج نسبتاً متفاوتی رسید.

۸. از این مقایسهٔ تطبیقی می‌توان استنباط کرد که فواصل در موسیقی عاشیقی آذربایجان غربی سیال و متحرک است.

۹. دربارهٔ تعداد دستان‌های ساز عاشیقی در آذربایجان غربی تشتت آرا وجود ندارد. تعداد دستان‌ها بین دوازده تا سیزده دستان متغیر است. عاشیق‌های قدیمی این منطقه معتقدند که ساز در اصل چهارده دستان داشته که به‌علت عدم نیاز، یک یا دو دستان آن باز شده است.

دستان‌های ساز عاشیقی در آذربایجان غربی نیز هر کدام نام معینی دارند. نام این دستان‌ها به‌نظر عاشیق دهقان چنین است:

دستان اول: دیوان شاختایی
دستان دوم: تجنیس
دستان سوم: محترمی
دستان چهارم: شاه‌پرده (کَسَمه دیوان)
دستان پنجم: گرایلی
دستان ششم: اُرتا گرایلی‌سی
دستان هفتم: همدان گرایلی‌سی
دستان هشتم: مصری
دستان نهم: گوزَلَمَه شاه‌پرده
دستان دهم: گؤل
دستان یازدهم: گؤل
دستان دوازدهم: گؤل
دستان سیزدهم: گؤل

نام اغلب این دستان‌ها مأخوذ از نام هاوایی است که با آن دستان آغاز می‌شوند یا مورد تأکید قرار می‌گیرند.

تکنیک‌های اجرایی

ساز عاشیقی با مضراب نواخته می‌شود. مضراب در قدیم از جنس پوست درخت گیلاس بود[1] و امروزه بیش‌تر از جنس پلاستیک نرم است. تکنیک‌های اجرایی ساز عاشیقی در نیم‌قرن اخیر به‌شکل سنتی پیشرفت چندانی نکرده است. در آذربایجان غربی و شرقی دو عامل مختلف باعث افت تکنیک‌های نوازندگی ساز شده است: موسیقی عاشیقی آذربایجان غربی متکی به آواز و داستان‌گویی است و به همین‌دلیل، نواختن ساز نقش فرعی یافته است. در موسیقی عاشیقی آذربایجان شرقی، ورود بالابان و قاوال باعث افت تکنیک‌های نوازندگی ساز شده است؛ زیرا جواب‌های آواز بیش‌تر توسط بالابان، اجرا یا تقویت می‌شود و عاشیق معمولاً یا با گرفتن شاه‌پرده، بالابان را همراهی می‌کند یا جواب آواز را به‌صورت دست و پا شکسته و ناقص اجرا می‌کند.

در چند دههٔ گذشته تحت تأثیر پیشرفت تکنیک‌های نوازندگی ساز در جمهوری آذربایجان توسط نوازندگانی مانند عاشیق عدالت نصیب‌اُف، نواختن و تک‌نوازی ساز عاشیقی تحرکی چشمگیر یافته است. امروزه در آذربایجان شرقی تک‌نوازانی همچون عاشیق ایمران حیدری و عاشیق چنگیز مهدی‌پور وجود دارند که در نواختن ساز عاشیقی از تکنیکی برتر برخوردارند و ما نیز در بحث خود پیرامون تکنیک‌های اجرایی به‌شیوهٔ این نوازندگان تکیه کرده‌ایم.

---

۱. شادروان عاشیق اصلان طالبی (خوی) در اهمیت جنس مضراب ساز عاشیقی به‌شوخی می‌گفت: خداوند درخت گیلاس را آفرید برای آن‌که عاشیق‌ها از پوست آن مضراب درست کنند.

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

درمی‌آیند و به همین دلیل، آسیب و فرسایش صفحه نیز کم‌تر خواهد بود.

اندازهٔ مضراب، هم به کوچکی و بزرگی دست و انگشت‌های نوازنده بستگی دارد و هم به شیوهٔ نواختن او. معمولاً عاشیق‌هایی که از تکنیک «ریز» بیش‌تر استفاده می‌کنند، مضراب‌های کوچک‌تر و ظریف‌تر را به‌کار می‌برند.

ب. تکنیک‌های اجرایی دست چپ

در انگشت‌گذاری روی دستهٔ ساز عاشیقی از هر پنج انگشت دست چپ استفاده می‌شود. انگشت‌گذاری روی وترهای ردیف وسط در موسیقی عاشیقی معمول نیست؛ امّا برای اجرای موغامات، گاه روی وترهای ردیف وسط نیز انگشت‌گذاری می‌شود.

روی وترهای ردیف پایین از هر چهار انگشت استفاده می‌شود. از انگشت چهارم تنها مواقعی استفاده می‌شود که فاصلهٔ مورد نظر بیش از ۱/۵ پرده ــ نسبت به انگشت اول ــ باشد که این امر در اجرای هاواهای عاشیقی کم‌تر اتفاق می‌افتد و بیش‌تر به موغامات (از جمله زابل) مربوط می‌شود. بنابر این هنگام اجرای هاواهای عاشیقی معمولاً از سه انگشت، روی وترهای ردیف پایین استفاده می‌شود. روی وترهای ردیف بالا معمولاً از انگشت شست استفاده می‌کنند؛ مگر در اجرای برخی از هاواها مانند «کشیش اوغلو»، بخشی از «عثمانلی‌دیوانی‌سی» و «بهمنی» که آن‌هم فقط از انگشت سوم استفاده می‌شود. استفاده از انگشت شست روی وترهای ردیف بالا در ساز عاشیقی اهمیت بسیاری دارد. این کار علاوه بر ایجاد واخوان‌های متنوع، نقشی نغمگی نیز دارد و از حرکت‌های زیاد دست چپ و پرش‌های زیاد چهار انگشت در وترهای ردیف پایین جلوگیری می‌کند. اغلب پایه‌های اصلی در هاواهای عاشیقی بر اساس استفادهٔ زیاد از انگشت شست شکل می‌گیرند. هنگام اجرای موغامات گاه از سایر انگشت‌ها نیز روی وترهای ردیف بالا استفاده می‌شود. اکنون برخی از تکنیک‌های اجرایی دست چپ را اجمالاً مرور می‌کنیم.

۱. کنده‌کاری

کندن وترها در شیوهٔ سنتی نوازندگی ساز عاشیقی معمول نیست، امّا در شیوه‌های جدید گاه به‌کار می‌رود.

۲. ویبراسیون

در ساز عاشیقی سه نوع ویبراسیون رایج است:

الف. ویبراسیون طولی

در ویبراسیون طولی، انگشت در پشت دستان و در طول دسته حرکت می‌کند. در موسیقی عاشیقی از این نوع ویبراسیون کم‌تر استفاده می‌شود.

ب. ویبراسیون عرضی

در ویبراسیون عرضی، انگشت در پشت دستان و در عرض دسته حرکت می‌کند. در موسیقی عاشیقی این نوع ویبراسیون به‌کار می‌رود. با استفاده از این تکنیک، صدا در حدود ربع و حتی نیم‌پرده می‌تواند تغییر کند. در اَشکال شدیدتر این نوع ویبراسیون می‌توان صداهای مربوط به یک یا دو دستان بعدی را نیز ایجاد کرد. از این‌رو، ویبراسیون عرضی می‌تواند نقش نغمگی نیز داشته باشد.

ج. ویبراسیون از طریق لرزاندن کاسهٔ ساز در بغل

این نوع ویبراسیون معمولاً روی صداهای حاصل از دست‌بازِ وترها نتیجهٔ بهتری دارد و در مقایسه با دو نوع قبلی، ظریف‌تر و حساس‌تر است و در لحظه‌های خاص باعث ایجاد طنین ویژه‌ای در ساز می‌شود.

۳. گلیساندو

صداهای گلیساندو اگرچه گاهی اجرا می‌شوند، امّا کاربرد چندانی هم در شیوه‌های قدیم و جدید ندارند. البته در اجراهای جدیدتر، نمونه‌هایی را می‌توان یافت که حتی فاصلهٔ اکتاو توسط گلیساندو پیموده شده است.

به‌طور کلی، امروزه بسیاری از تکنیک‌های اجرایی تار آذربایجانی توسط نوازندگان چیره‌دستِ ساز عاشیقی به‌ویژه هنگام اجرای موغامات مورد استفاده قرار می‌گیرند.

موارد و نوع استفاده

ساز عاشیقی مهم‌ترین و اصلی‌ترین وسیله در فرهنگ موسیقی عاشیقی آذربایجان شرقی و غربی است. در فرهنگ سنتی موسیقی عاشیقی، ساز توسط عاشیق که خود خواننده نیز هست نواخته می‌شود؛ امّا در شیوه‌های جدیدتر، تک‌نوازهایی ظهور کردند که فقط ساز می‌نوازند و معمولاً آواز نمی‌خوانند. در فرهنگ سنتی موسیقی عاشیقی، ساز بیش‌تر نقش همراهی آواز را به عهده دارد و

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز

و گاه با هم، آواز را همراهی می‌کنند و جواب می‌دهند. در مجموع می‌توان گفت که تار آذربایجانی مهم‌ترین ساز در حوزهٔ مُقامات است.

تار آذربایجانی

تار آذربایجانی مهم‌ترین ساز در اجرای مُقامات آذربایجان است. براساس اطلاعات به‌دست آمده و اسناد مکتوب، این ساز حاصل تغییراتی است که روی تار پنج‌سیمِ فارسی ایجاد شده است. از آن‌جا که در سده‌های گذشته، جمهوری‌های آذربایجان، ارمنستان، گرجستان، تاجیکستان، ترکمنستان، ازبکستان و نخجوان در قلمرو سیاسی ایران قرار داشته‌اند، وجود سازهای مشترک در این قلمرو وسیع امری طبیعی است. سندها و تصویرهای به‌دست آمده حاکی از آن‌اند که تار ایرانی حداقل در قرن هجدهم میلادی در ارمنستان، قفقاز، آذربایجان، تاجیکستان و ایران کنونی رایج بوده است.

میرزا صادق اسداوغلو (۱۹۰۲-۱۸۴۶) ـ قفقاز

در قرن هجدهم میلادی، نوازنده و موسیقی‌دانی به‌نام میرزاصادق اسداوغلو (صادق‌جان) در شهر شوشا[1]، تار آذربایجانی را با ایجاد تغییرات زیر بر روی تار ایرانی به‌وجود آورد:

۱. افزایش تعداد وترها ـ این افزایش مربوط به وترهای فرعی (واخوان‌ها) است.

۲. کم‌کردن حجم کاسهٔ طنینی

۳. تغییر شکل کاسهٔ طنینی

۴. تغییر دستان‌بندی

۵. تغییر کوک

۶. تغییر شکل دسته

۷. تغییر شکل لانهٔ کوک (جعبهٔ گوشی‌ها)، سرپنجه

۸. تغییر شکل خرک

۹. تغییر شکل سیم‌گیر

۱۰. تغییر شکل شیطانک

۱۱. تغییر نحوهٔ اتصال دسته به کاسه

۱۲. تغییر شیوهٔ به‌دست گرفتن تار

۱۳. تغییر شیوهٔ نواختن مضراب

۱۴. تغییر شکل مضراب

۱۵. تغییر شیوهٔ کلی نوازندگی

حاصل این تغییرات، سازی است که امروزه به‌نام تار آذربایجانی معروف است. از آن‌جا که این ساز مراحل تکامل خود را در قفقاز گذرانده است و به‌طور کلی در تمام این منطقه نیز رواج دارد، گاه به آن تار قفقازی نیز گفته می‌شود. این ساز پس از تغییرات مذکور دارای هجده سیم شد؛ امّا فشار زیاد سیم‌ها به خرک و پوست، مشکلات کوک و... سبب شدند که به تار یازده سیم تبدیل شود. تار آذربایجانی با تغییرات جدید، ویژگی‌های تازه‌ای نیز یافت:

۱. وزن کلی ساز کم شد و این امکان را به نوازنده داد تا بتواند آن را به‌راحتی در بغل بگیرد و روی سینهٔ خود قرار دهد.

۲. صدای آن با توجه به وجود وترهای فرعی (واخوان‌ها) افزایش یافت.

۳. ترتیب دستان‌ها با فواصل مورد نیاز در مُقامات آذربایجانی تطابق یافت.

۴. تغییر شکل کاسهٔ طنینی، قرار گرفتن ساز را در بغل نوازنده آسان‌تر کرد.

تصویرهای به‌جای مانده از نوازندگان تار در قرن هجدهم میلادی در ارمنستان و آذربایجان نشان می‌دهد که این ساز قبل از تغییرات صادق‌جان، روی پای نوازنده قرار می‌گرفته است؛ امّا پس از تغییرات مذکور، قرارگاه آن از روی پا به سینهٔ نوازنده منتقل شده است.

---

۱. شوشا، یکی از شهرهای آذربایجان در ناحیهٔ قره‌باغ است و این ناحیه امروز در جمهوری آذربایجان واقع است. شوشا در قرن هجدهم میلادی و پس از آن به‌عنوان یک مرکز فرهنگی ـ هنری، هنرمندان بسیاری از جمله میرزاصادق اسداوغلو، جمیل امیراف، میرحسین نوابو... را در دامان خود پرورش داده است.

Encyclopaedia of the Musical Instruments of Iran

Volume 1

Chordophones in Regional Music

Mohammad-Rezâ Darvishi

9 789646 409453

بتهوون
مرکز موسیقی بتهوون شیراز
مؤسسه‌ی فرهنگی-هنری ماهور
Mahoor Institute of Culture and Art
www.mahoor.com info@mahoor.com