فهرست‌نویسی پیش از انتشار

سرشناسه	:	کاظمی، علی، ۱۳٦۲-
عنوان و نام پدیدآور	:	شصت چهارمضراب برای تار / از استادان: آقاحسینقلی، درویش‌خان، مرتضی نی‌داوود، غلامحسین بیگجه‌خانی، لطف‌الله مجد، جلیل شهناز و فرهنگ شریف / آوانگاری علی کاظمی.
مشخصات نشر	:	تهران: ماهور، ۱۳۹٤.
مشخصات ظاهری	:	۱۸۰ص.؛ ۲۲×۲۹ س‌م.
شابم	:	۹۷۹-۰-۸۰۲٦۰٤-۸٤-۱
وضعیت فهرست‌نویسی	:	فیپا
موضوع	:	موسیقی برای تار-- پارتیسیون
موضوع	:	موسیقی ایرانی -- دستگاه‌ها -- ردیف -- پارتیسیون
رده‌بندی کنگره	:	۱۳۹٤ ۲ ک ۲ت/ ٦٥٤ MT
رده‌بندی دیویی	:	۷۸۹/۷۲
شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی	:	۳۹٤۸۹۹۰

۶۰ چهارمضراب
برای تار

از استادان

آقاحسینقلی، درویش‌خان، مرتضی نی‌داوود، غلامحسین بیگجه‌خانی،
لطف‌الله مجد، جلیل شهناز و فرهنگ شریف

آوانگاری و اجرا

علی کاظمی

مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور
تهران ۱۳۹۵

مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور

تهران، پل چوبی، خیابان حقوقی، شماره‌ی ۴۲، طبقه‌ی همکف
کدپستی ۱۶۱۱۹۷۵۵۱۶ صندوق پستی ۴۷۷-۱۹۵۷۵
تلفن: ۷۷۶۰۱۰۲۰ فکس: ۷۷۵۰۶۵۵۳

www.mahoor.com
info@mahoor.com

۶۰ چهارمضراب
برای تار

از استادان
آقاحسینقلی، درویش‌خان، مرتضی نی‌داوود، غلامحسین بیگجه‌خانی،
لطف‌الله مجد، جلیل شهناز و فرهنگ شریف

آوانگاری و اجرا
علی کاظمی

ویراستار پیش‌گفتار: محمد افتخاری
طرح روی جلد: پرنیان پورموحد
چاپ اول: ۱۳۹۵
تعداد: ۲۰۰۰
لیتوگرافی، چاپ، صحافی: چاپ بازرگانی

© حق چاپ محفوظ است.
شابم: ۱-۸۴-۸۰۲۶۰۴-۰-۹۷۹ ISMN: 979-0-802604-84-1

این کتاب

ادای دِینی است به همه‌ی استادانی که

آثار گران‌بهایشان در اینجا گرد آمده است

و من از ایشان بسیار آموخته‌ام

فهرست

پیشگفتار ۱۰
«چهار»مضراب، فرضیه‌ای نو ۱۴
نکاتی درباره‌ی آوانگاری‌ها ۱۹
نکاتی درباره‌ی اجرا و ضبط قطعات ۲۳
منابع صوتی آوانگاری‌ها ۲۵
علائم و نشانه‌ها ۲۷

دفتر اول (آقاحسینقلی) ۳۱
۱. شور ۳۲
۲. مغلوبِ سه‌گاه ۳۳
۳. نوا ۳۴
۴. قرایی ۳۵
۵. باوی ۳۶
۶. بیات اصفهان ۱ ..... ۳۷
۷. بیات اصفهان ۲ ..... ۳۸
۸. چهارگاه ۳۹
۹. حصارِ چهارگاه ۴۰
۱۰. عراقِ ماهور ۴۱

دفتر دوم (درویش‌خان) ۴۳
۱۱. بیات ترک ۴۴
۱۲. حجاز ۱ ..... ۴۶
۱۳. حجاز ۲ ..... ۴۷
۱۴. سه‌گاه ۴۸
۱۵. بیداد ۵۰
۱۶. باوی ۵۱
۱۷. بیات اصفهان ۵۲
۱۸. ماهور ۵۳
۱۹. دلکش ۱ ..... ۵۴
۲۰. دلکش ۲ ..... ۵۵

دفتر سوم (مرتضی نی‌داوود) ۵۷
۲۱. شور ۵۸
۲۲. حسینی ۶۰
۲۳. دشتی ۶۲

۲۴. اوجِ دشتی ۶۴
۲۵. بیات ترک ۱ ..... ۶۶
۲۶. بیات ترک ۲ ..... ۶۸
۲۷. ابوعطا ۷۱
۲۸. حجاز ۷۲
۲۹. افشاری ۷۴
۳۰. بیات اصفهان ۱ ..... ۷۵
۳۱. بیات اصفهان ۲ ..... ۷۶
۳۲. بیات اصفهان ۳ ..... ۷۷
۳۳. اوجِ بیات اصفهان ۷۹
۳۴. ماهور ۸۲
۳۵. دلکش ۸۴

دفتر چهارم (غلامحسین بیگجه‌خانی) ۸۷

۳۶. زابلِ سه‌گاه ۸۸
۳۷. همایون ۹۰
۳۸. بیات راجه ۹۱
۳۹. بیات اصفهان ۱ ..... ۹۳
۴۰. بیات اصفهان ۲ ..... ۹۶

دفتر پنجم (لطف‌الله مجد) ۹۹

۴۱. ابوعطا ۱ ..... ۱۰۰
۴۲. ابوعطا ۲ ..... ۱۰۳
۴۳. سه‌گاه ۱۰۶
۴۴. بیات راجه ۱۰۸
۴۵. ماهور ۱۱۰

دفتر ششم (جلیل شهناز) ۱۱۳

۴۶. شور ۱۱۴
۴۷. دشتی ۱ ..... ۱۱۸
۴۸. دشتی ۲ ..... ۱۲۴
۴۹. بیات ترک ۱۲۷
۵۰. ابوعطا ۱۳۱
۵۱. حجاز ۱ ..... ۱۳۵
۵۲. حجاز ۲ ..... ۱۳۹
۵۳. افشاری ۱ ..... ۱۴۱
۵۴. افشاری ۲ ..... ۱۴۵

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

پیش‌گفتار

نخستین هدفِ آوانگاری این ۶۰ چهارمضراب فراهم آوردن مقدمات پژوهش نسبتاً مفصّلی درباره‌ی سیرِ تحول این گونه‌ی مهمِ ضربی در موسیقی دستگاهی 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[۱]، 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 ـ کاربردی مورد استفاده واقع شوند منتشر کنم. در واقع، این کتاب پاسخی است به دو احساس نیازِ 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 تارنوازِ برجسته‌ی دوره‌ی قاجار، آقاحسینقلی و درویش‌خان است که از دیدگاه تاریخی ـ نظری از اهمیت زیادی برخوردارند و مراحل اولیه‌ی شکل‌گیری و تکوین چهارمضراب را نشان می‌دهند[۲]. در این میان، چهارمضراب‌های آقاحسینقلی کوتاه‌تر و از نظر ریتم و ملُدی 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 ـ که چندان نمی‌توان در ساخته و پرداخته شدن آن توسط خود او تردید کرد ـ 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 کتابِ 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 خواهم 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 ضربیِ موسیقیِ 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 زمانِ بسیار کمی برای شکل دادن به یک فرمِ کلان‌ساختاری ـ منظور در اینجا نحوه‌ی چیدمان قطعات ضربی در کنار بخش ساز و آواز است ـ در اختیار موسیقی‌دان می‌گذارد، به نظر می‌رسد درویش‌خان با قرار دادن چهارمضراب در ابتدای بسیاری از اجراهایش که به‌دلیل تندای بالا به‌راحتی می‌توانسته در زمانی بسیار کوتاه مایه‌ی اجرا را به‌خوبی 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 درویش‌خان را، به دلیل اهمیت موضوع، آوانگاری کرده است. البته هنوز آثاری از آن‌ها وجود دارند که یا منتشر نشده‌اند یا حتا به‌نوعی مفقودند. در هر حال، نگارنده همه‌ی آثارِ در دسترسِ این دو استاد را بررسی کرده و چهارمضراب‌هایشان را ـ به‌جز دو سه مورد که یا بسیار کوتاه بودند یا متأسفانه ناقص ـ 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 سنّت شفاهی موسیقی نیز به عنوان تنها مسیر انتقال آن آموزه‌ها، بسیاری از این ظرایف را تمام و کمال به دست نسل‌های بعد نرسانده است ـ یا به هر دلیل نمی‌توانسته است برساند ـ 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 به‌مراتب دشوارتر شده و گاه نتیجه‌ی حاصله نیز نهایتاً فاقدِ درصد بالایی از اطمینان است.

دفتر سوم اختصاص دارد به شاگرد برجسته‌ی درویش‌خان یعنی مرتضی نی‌داوود، نوازنده‌ی فوق‌العاده توانا و خلاقی که در کنار علی‌اکبر شهنازی[۴]، فرزند آقاحسینقلی، تأثیر بسزایی بر تارنوازی پس از خود داشته است. چهارمضراب‌های او، پس از درویش‌خان، هم از نظر پیچیدگی‌های ملُدیک 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 نوازندگانِ آن دوره دیده می‌شود اما نکته اینجاست که هیچ‌یک از آنان مانند درویش‌خان چنین خلاقانه، و از آن مهم‌تر پیگیرانه، به این کار نپرداخته‌اند.

۴. از آنجا که نمونه‌های مشابهِ 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.

نی‌داوود و حتا شیوه‌ی نوازندگی او ـ چه در نظر و چه در عمل ـ نشده است[۵] تلاش کرده‌ام همه‌ی چهارمضراب‌های او و نیز بخش‌های متر آزادِ انتها و در بعضی موارد ابتدای چهارمضراب‌ها را در این دفتر بگنجانم[۶]. البته از آوانگاری چهارمضراب‌هایی که پایه و مُلدیِ آن‌ها هر دو تکراری یا بسیار مشابه بوده‌اند و صرفاً مایه‌ی آن‌ها تغییر کرده ـ جز یکی دو مورد به منظور بررسی تطبیقی آن‌ها از سوی نوازندگان ـ 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 زمانه‌ای‌که تارنوازانِ هم‌نسل او دیگر علاقه‌ی چندانی به استفاده از عنصر پایه ـ به معنایی که در دوره‌های پیشین از آن مراد می‌شد[۸] ـ نداشتند بیگجه‌خانی شماری از معروف‌ترین چهارمضراب‌هایش را با به‌کارگیری پایه‌های پیشینیان، البته با تغییراتی، می‌نوازد. نکته‌ی قابل تأمل‌تر این است که او در این چهارمضراب‌ها، البته به پیروی از چهارمضراب‌های علی‌اکبر شهنازی، به ترکیبی منحصربه‌فرد از به‌کارگیری پایه‌های قدیم و مُلدی‌سازی آزادانه‌ترِ رایج در شیوه‌های جدید دست می‌یابد. در واقع، در این نوع چهارمضراب‌ها هنوز پایه از مُلدی به‌طور کامل جدا نشده است و اگرچه نه به طور مداوم، ولی در جای‌جایِ قطعه این پیوندِ بین پایه و مُلدی گوشزد می‌شود. نکته‌ی دیگری که در چهارمضراب‌های بیگجه‌خانی وجود دارد نزدیک شدن بعضی از آن‌ها به رِنگ است. البته این نزدیکیِ چهارمضراب به رِنگ از ویژگی‌های زمانه‌ی اوست و در کار نوازندگان دیگر نیز قابل ردگیری است[۹] اما فراوانیِ استفاده از الگوی ریتمیکِ آشنای رِنگ در بعضی چهارمضراب‌های او، به عنوان یکی از نشانه‌های چهارمضراب‌های رِنگی، 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 موسیقیِ دستگاهیِ ایران پیدا نکرده و نقشی چنین پُررنگ در اجراهای این موسیقی نداشته است. چون در مجالِ اندکِ این پیش‌گفتار امکان طرح و بسطِ مباحث تئوریکِ مربوط به چهارمضراب‌های این دوره‌ی پُراهمیت وجود ندارد تنها به یک نکته‌ی حائز اهمیت، در زمینه‌ی مطالب پیشینِ این یادداشت کوتاه، اشاره می‌کنم:

---

۵. تا جایی‌که نگارنده اطلاع دارد تاکنون تنها یک مقاله راجع به نوازندگی استاد نی‌داوود نوشته شده است: بابک راحتی، «بررسی ساختار فنیِ تارنوازیِ مرتضی‌خان نی‌داوود»، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور*، شماره‌ی ۴۳، بهار ۱۳۸۸.

۶. این اتفاق در مورد همه‌ی چهارمضراب‌های این کتاب که انتهایشان با وصل به موسیقی مترِ 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 نوازنده‌هایی‌است که چنین رویکردی در نواختن چهارمضراب داشته است: ابداع پایه‌ی تازه، ساختن مُلدی 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 ریتمیک ـ متریکِ منجمدی‌است که مُلدی‌ها 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 نخستینِ 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 رِنگ نیز، چه در انتهای برنامه و چه در میانه‌ی آن، استفاده می‌کرد و اساساً به نظر می‌رسد این گرایش به رِنگ‌نوازی که تأثیر آن روی چهارمضراب‌هایش نیز مشهود است، از سنّت تارنوازیِ آذربایجان نشئت گرفته باشد.

در این دوره ـ که می‌توان آن را «دوره‌ی رادیو» یا «دوره‌ی گل‌ها» نامید ـ شاهد اتفاقی بنیادین در مقوله‌ی پایه‌چهارمضراب هستیم. همان‌طور که اشاره کردیم تارنوازانِ این دوره دیگر علاقه‌ی چندانی به استفاده از پایه‌های به اصطلاح منجمد ـ که عناصری با چهارچوب‌های سفت و سخت و درهم‌تنیده با ملُدی هستند ـ نشان نمی‌دهند و این پایه‌چهارمضراب‌های متنوع ناگهان به شکلی یکتا بدل می‌شوند که عمدتاً توسط تمبک یا به هر حال بیرون از دایره‌ی ملُدی‌پردازی، بیشتر برای نگه داشتن ضرب یا حفظ نیرو و انرژی قطعه، اجرا می‌شوند[۱۱]. با وجود این شکلِ یکتا ـ که اتفاقاً نخستین‌بار در همین دوره به وجود می‌آید و فقط ردّپایی کم‌رنگ از آن را می‌توان در برخی چهارمضراب‌های دوره‌های پیشین نشان گرفت ـ ملُدی‌ها خود را از انقیاد پایه‌ها خارج کرده و در آزادیِ بی‌سابقه‌ای الگوهای متنوع ریتمیک را در کنار هم می‌نشانند. به عنوان یک فرضیه به نظر می‌رسد این پایه‌چهارمضرابِ مشهور در بده‌بستانِ هم‌نوازی با تمبک ـ که آن هم برای نخستین بار در این دوره اتفاق می‌افتد ـ شکل گرفته است. این نکته را نیز نباید ناگفته بگذارم که برخورد لطف‌الله مجد با پایه‌ی مذکور، در مقایسه با دو استاد دیگرِ این دفتر پایانی، بسیار متفاوت است. تا جایی که نگارنده تحقیق کرده، او در هیچ‌یک از چهارمضراب‌هایی که نواخته، پایه‌ی مورد بحث را ـ به‌ویژه اجرای آن روی سیم‌های دست‌بازِ واخوان را که منظور من است ـ هیچ‌گاه به‌طور صریح اجرا نکرده است. این رویکرد به طرز عجیبی حتا وقتی او بدون همراهی تمبک چهارمضراب اجرا می‌کند نیز پی‌گرفته می‌شود[۱۲] اگرچه ملُدی‌ها همچنان ویژگی‌های پایه‌ی مذکور را با خود همراه دارند. واقعیت این است که شیوه‌ی نوازندگی مَجد، چه از نظر فن نوازندگی (از صدادهی منحصربه‌فرد او تا اجرای متفاوت بسیاری از آرایه‌ها) و چه از نظر محتوایی (به‌ویژه نحوه‌ی ملُدی‌پردازی، شکل الگوهای ریتمیک و زمان‌بندی) و نیز همین نکته‌ی اخیر درباره‌ی ویژگی‌های ساختاری چهارمضراب‌های او، به گونه‌ای است که وی را تا حدّ زیادی از استادان تارنواز معاصرش، جلیل شهناز و فرهنگ شریف، متمایز می‌کند و او را مانند غلامحسین بیگجه‌خانی در جایی بین شیوه‌ی تارنوازیِ نسل استادان پیش از وی، یعنی برادران شهنازی و نی‌داوود، و شیوه‌ی تارنوازیِ معاصرینش قرار می‌دهد؛ البته با این تفاوت که به نظر می‌رسد بیگجه‌خانی بیشتر به آن سرِ پیوستار که استادان قدیمی‌تر قرار دارند نزدیک است و مجد به سرِ دیگر پیوستار.

---

۱۱. البته همان‌طور که پیشتر گفتیم این انجماد فقط به حداقل می‌رسد و به‌طور کامل از بین نمی‌رود، چنان‌که تأثیر پایه‌ی مذکور روی ملُدی و ریتم هنوز کاملاً مشهود است. نیز لازم به ذکر است که وقتی می‌گوییم «پایه در این دوره به شکلی یکتا بدل می‌شود» منظورمان این نیست که از پایه‌های دیگر به‌هیچ‌وجه استفاده نمی‌شد بلکه درصدِ استفاده از آن‌ها به‌قدری پایین بود که باید جزو استثنائات قلمداد شوند.

۱۲. مثلاً نک: برنامه‌ی رادیویی برگ سبز، شماره‌ی ۴۰.

«چهار» مضراب، فرضیه‌ای نو

همان‌طور که در ابتدای پیش‌گفتار آمد مباحث تحلیلی ـ 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 کتابِ یادشده، مطلبی که شاید اشاره به آن در اینجا ـ که نخستین کتاب آوانگاریِ متمرکز بر چهارمضراب در ادوار مختلف است ـ خالی از لطف و فایده نباشد فرضیه‌ای تازه درباره‌ی وجه تسمیه‌ی چهارمضراب است که نگارنده هنگامی که روی نمونه‌های قاجاریِ چهارمضراب، مشتمل بر سه منبع اصلیِ 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 این‌باره مطرح شده، به ساختار یکی از پایه‌چهارمضراب‌های تار بازمی‌گردد که در آن مضراب چهار بار به سیم‌ها برخورد می‌کند: دو بارِ اول روی جفت سیم اول، بار سوم روی جفت سیم دوم و بار چهارم به سیم بم[۱۳]. صرف‌ِنظر 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 دستِ‌کم به دوره‌ی قاجار بازمی‌گردد و به این ترتیب پُرواضح 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 ماهور*، شماره‌ی ۲۴، تابستان ۱۳۸۳.

۱۴. خضرائی در مقاله‌ی مذکور به این مشکلات نیز اشاره کرده است.

۱۵. به‌جز 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.



ردیف آقاحسینقلی، قسمتی از چهارمضراب عُزّال شور[۱۹]



ردیف میرزا عبدالله، قسمتی از چهارمضراب حصار چهارگاه[۲۰]



ردیف موسی معروفی، قسمتی از چهارمضراب بیات کرد[۲۱]

این پایه‌چهارمضراب، اگر نه قدیمی‌ترین، بی‌تردید یکی از قدیمی‌ترین پایه‌چهارمضراب‌های تار است[۲۲]. شواهدی که گواه بر این مدعا باشند کم نیستند و از آن میان به دو منبع مهم می‌توان استناد کرد:

۱۹. *ردیف میرزا حسینقلی*، به روایت علی‌اکبر شهنازی، تهران: مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور، ۱۳۸۰.
۲۰. *ردیف میرزا عبدالله برای تار و سه‌تار*، به روایت و اجرای استاد نورعلی برومند، تهران: مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور، ۱۳۸۵.
۲۱. *ردیف هفت دستگاه موسیقی ایرانی*، گردآورنده: موسی معروفی، تهران: مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور، ۱۳۸۹.
۲۲. در پایه‌ی آوانگاری‌شده از ردیف موسی معروفی فقط جای نغمه‌ی واخوان تغییر کرده است: از ابتدا به انتهای دسته‌های سه‌تایی.

۱. نواخته‌های آقاحسینقلی به عنوان یکی از مسن‌ترین تارنوازان دوره‌ی قاجار که از او صفحاتی باقی مانده و بیشتر چهارمضراب‌هایش در این صفحات با استفاده از همین پایه‌چهارمضراب نواخته شده‌اند.

۲. ردیف‌های به‌جامانده از دوره‌ی قاجار. در هر سه ردیف مهم و معتبر دوره‌ی مذکور (ردیف‌های آقاحسینقلی، میرزا عبدالله و موسی معروفی) از این پایه استفاده‌ی زیادی شده، به‌طوری‌که مثلاً در ردیف آقاحسینقلی از حدود هجده چهارمضرابِ این ردیف، پانزده چهارمضراب با استفاده از این پایه نواخته شده است[۲۳].

از شواهد چنین پیداست که این پایه‌ی مضرابی قدمتی چندصدساله نیز دارد و مؤلف *کنزالتحف*[۲۴] آن را با عنوان «یک و دو» معرفی می‌کند که نام مناسبی برای این پایه است و می‌توان آن را به کار گرفت.[۲۵] مؤلف *کنزالتحف* در مقاله‌ی سوم رساله و در فصل «در تصنیع عود و کمیت مقادیر آن» می‌نویسد: «و انواع ضرب آن بر چهار نوع است: ضرب اول یک و دو می‌گویند، و این چنان باشد که یک مضراب بر وتر بم زنند و دو مضراب بر وتر مثنی».[۲۶] صرفِ‌نظر از پیشینه‌ی تاریخیِ این پایه‌چهارمضراب، اهمیت و نقش آن در شکل دادن به پایه‌های متنوعِ دوره‌های بعدی امری است که به‌وضوح قابل پیگیری است و خواننده‌ی این سطور کافی است به چهارمضراب‌های هفت دفتر کتاب حاضر (به‌ویژه پنج دفتر نخست) نگاهی گذرا بیندازد تا حضور پُررنگ و مؤثر این پایه‌ی قدیمی را در بسیاری از آن‌ها ببیند. البته جزئیات چگونگی تبدیل شدن پایه‌ی در ظاهر ساده اما بنیادینِ «یک و دو» به پایه‌های بسیار پیچیده‌ترِ دوره‌های بعدی، و مسیر و سازوکارِ این تغییر و تبدّل بحثی است بسیار جذاب که در کتاب پژوهشیِ یادشده به‌طور مفصّل خواهد آمد. آنچه در اینجا باید به آن توجه کرد این است که یک مُتیفِ مضرابیِ مشترک در اکثر پایه‌چهارمضراب‌ها دیده می‌شود که به عنوان عنصری بنیادین در آن‌ها عمل می‌کند. این عنصر بنیادین که همان پایه‌ی «یک و دو» است در کار پژوهشی ـ که بسیاری اوقات به دنبال کشف بنیادهای مسائل است ـ طبیعتاً جایگاه و اهمیت بالایی می‌یابد و از این‌رو به نظر می‌رسد فرضیه‌پردازی برای وجه تسمیه‌ی چهارمضراب بر اساس پایه‌ی «یک و دو» منطقی‌تر از دیگر پایه‌چهارمضراب‌ها باشد.

همان‌طور که در آوانگاری‌های بالا دیده می‌شود همه‌ی عبارات از ضربان‌های چهارتایی ساخته شده‌اند. اگرچه این ضربان چهارتایی به دلیل اجرای در لحظه و امکان بروز خطا و دلایل دیگر همواره به‌طور دقیق رعایت نمی‌شود، در بیشتر مواقع پیکره‌ی اصلی چهارمضراب‌هایی که با این پایه نواخته می‌شوند، با همین ضربان شکل می‌گیرد. به خط بنیادینِ[۲۷] ریتم آوانگاری‌های بالا توجه کنید:

---

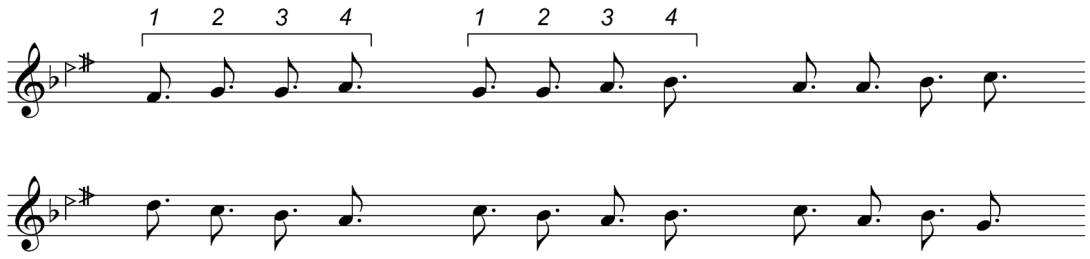
۲۳. البته نکات فراوانی در این باره وجود دارد که در فرصت دیگری به آن‌ها خواهم پرداخت.

۲۴. *سه رساله‌ی فارسی در موسیقی*، به اهتمام تقی بینش، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۱.

۲۵. در مقدمه‌ی کتاب (ص ۵۸) تقی بینش درباره‌ی تاریخ تألیف کتاب می‌نویسد:« می‌توان احتمال داد که *کنزالتحف* ظاهراً باید در یکی از سال‌های نیمه‌ی دوم قرن هشتم هجری و شاید بین ۷۴۱ تا ۷۶۴ تألیف شده باشد».

۲۶. *سه رساله‌ی فارسی در موسیقی* (ص ۱۱۲).

۲۷. نک: علی کاظمی، «نقش تحریرها در صورت‌بندی گوشه‌های ایرانی»، مجله‌ی *هنرهای زیبا، هنرهای نمایشی و موسیقی*، دوره‌ی ۱۹، شماره‌ی ۱، ۱۳۹۳.



آقاحسینقلی، قسمتی از چهارمضراب بیات اصفهان(۱)، خط بنیادینِ ریتم



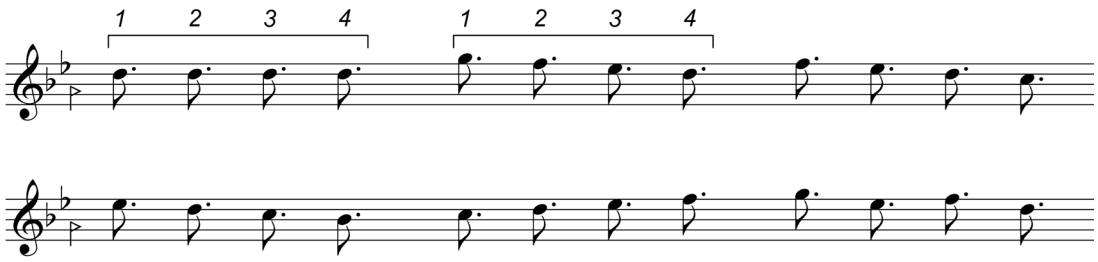
آقاحسینقلی، قسمتی از چهارمضراب بیات اصفهان (۲)، خط بنیادینِ ریتم



ردیف آقاحسینقلی، قسمتی از چهارمضراب عُزّال شور، خط بنیادینِ ریتم



ردیف میرزا عبدالله، قسمتی از چهارمضراب حصار چهارگاه، خط بنیادینِ ریتم



ردیف موسی معروفی، قسمتی از چهارمضراب بیات کرد، خط بنیادینِ ریتم

این پایه‌چهارمضراب که شباهت ساختاری زیادی به تکنیک خراش در تار دارد معمولاً با همین شیوه‌ی چهارتایی یا چهارضربی نواخته می‌شود و در تُنداهای بالا که همواره نیز به این صورت اجرا می‌شده است و می‌شود گوش همان چهار صدای اصلیِ سازنده‌ی عبارات و مُتیف‌ها را پیگیری می‌کند که دقیقاً تداعی‌کننده‌ی «چهار» «مضراب» هستند و در آوانگاری‌های مربوط به خط بنیادینِ ریتم دیده می‌شوند. از این‌رو، این فرضیه که نام چهارمضراب، برگرفته از ساختار متریک ـ ملُدیکِ پایه‌چهارمضرابِ بالا باشد چندان دور از ذهن به نظر نمی‌رسد. به‌ویژه وقتی ساختار چهارمضراب‌هایی که با پایه‌های دیگر نواخته شده‌اند را بررسی می‌کنیم و می‌بینیم در بسیاری از موارد آن‌ها نیز از همین منطق چهارتایی پیروی می‌کنند این فرضیه تأییدیه‌ی بیشتری می‌گیرد[۲۸]. در نهایت حتا اگر نخواهیم این ویژگی ساختاری را به وجه‌تسمیه‌ی چهارمضراب ارتباط دهیم باز به عنوان نمونه‌ای قابل تأمل در ارتباط با مقوله‌ی متر حائز اهمیت شایانی است.

۲۸. عجالتاً نک: چهارمضراب‌های درویش‌خان در همین کتاب.

نکاتی درباره‌ی آوانگاری‌ها

• در آوانگاری‌های دفتر اول، خط میزان و میزان‌نما در چهارمضراب‌های با پایه‌ی «یک و دو» را، به دلیل پایدار نبودن ضربانِ چهارتاییِ غالب، نیاورده‌ام و شماره‌های بالای کلید سل در این نوع چهارمضراب‌ها نشان‌دهنده‌ی شماره‌ی خط حامل هستند.

• چهارمضراب‌های سه دفتر نخست با خط‌چین میزان‌بندی شده‌اند. استفاده از پایه‌های درهم‌تنیده با مُلدی و همراهی نشدن با تمبک از ویژگی‌های مهم این چهارمضراب‌ها هستند.

• در بعضی چهارمضراب‌های دفتر دوم و سوم از دو میزان‌نما، که یکی از آن‌ها درون پرانتز است، استفاده کرده‌ام. در این موارد میزان‌نمایی که بیرون پرانتز است میزان‌نمای اصلی قطعه، و میزان‌نمای درون پرانتز میزان‌نمای احتمالی یا فرعی است. واقعیت این است که در این چهارمضراب‌ها هم، به‌وضوح، میزان ساده‌ی سه‌تایی شنیده می‌شود و هم، در بعضی مواقع، میزان ترکیبیِ شش‌تایی. معمولاً در شکل رایجِ آوانگاری، این نوع قطعات با همان میزان‌نمای شش‌تایی نشان داده می‌شوند اما از آنجا که این امر با واقعیت عملی قطعات مطابقت ندارد، به پیروی از پیشنهاد دکتر مسعودیه[۲۹]، از شیوه‌ی مذکور استفاده کرده‌ام.

• کوشیده‌ام آن دسته از چهارمضراب‌های چهار دفتر اولِ کتاب که منطق ساختاریِ آن‌ها به‌روشنی از منطق ساختار چهارضربیِ پیش‌گفته پیروی می‌کرده است را به همان شکلِ چهارضربی سامان دهم. در این مورد پیشنهادهایی هم برای انتظام بعضی عبارات این چهارمضراب‌ها درون قالب چهارضربیِ ارائه کرده‌ام. برای انجام این کار به نسخه‌ی اصلی دست نبرده و با شیوه‌ای ساده آن را در آوانگاری‌ها اعمال کرده‌ام؛ به این صورت که برای ایجاد این نظم چهارضربی معمولاً یا باید یک میزان به عبارت افزود یا یک میزان از آن کاست و این میزان در بیشتر موارد فقط یک پایه است که کم یا زیاد نواخته شده است. هرجا که پیشنهادم این بوده که یک میزان به عبارت افزوده شود آن میزان را با براکت افقی مجزا کرده و یک علامت جمع بالای آن گذاشته‌ام و معنایش این است که میزان مذکور در نسخه‌ی مرجع اجرا نشده و اضافه شدن آن صرفاً یک پیشنهاد از سوی نگارنده است. آنجا نیز که پیشنهاد کرده‌ام یک میزان از عبارت کاسته شود آن میزان را با براکت افقی مجزا کرده و یک علامت منها بالای آن گذاشته‌ام، به این معنی که میزان مذکور در نسخه‌ی مرجع اجرا شده و پیشنهاد کرده‌ام برای به‌هم‌نریختن ساختار چهارضربی، آن میزان که همواره فقط یک پایه است می‌تواند حذف شود.

• در بعضی قسمت‌های چهارمضراب‌های چهار دفتر پایانیِ کتاب دولاچنگ‌ها، و در موارد معدودی چنگ‌ها، از تساویِ دیرَندی پیروی نکرده و به الگوی ریتمیک متداول در رِنگ نزدیک می‌شوند. از آنجا که در این نزدیک شدن، الگوی مذکور همواره به‌طور دقیق اجرا نمی‌شود و در بسیاری مواقع یک الگوی بینابینی شکل می‌گیرد فقط مواردی که دقیقاً با این الگو اجرا می‌شوند را در نگارش مشخص کرده‌ام.

• با توجه به اصراری که بر نگارش بی‌کم‌وکاست ماده‌ی صوتی داشته‌ام تعداد میزان‌هایی را که نوازنده‌ی تمبک بین جمله‌ها به تک‌نوازی پرداخته است نیز محاسبه و به صورت سکوت مشخص کرده‌ام. رعایت این سکوت‌ها که گاهی به ده میزان نیز می‌رسند طبعاً الزامی نیست ولی شاید برای

۲۹. *مبانی اتنوموزیکولوژی*، گردآوری و تألیف محمدتقی مسعودیه، تهران: سروش، چاپ دوم، ۱۳۸۳.

برخی نوازندگان و پژوهشگران اطلاع از آن خالی از فایده نباشد.

• تُندای چهارمضراب‌های سه دفتر اول و برخی چهارمضراب‌های دفتر چهارم را به دلیل عدم اطمینان از سرعت واقعی آن‌ها داخل پرانتز آورده‌ام. در سایر چهارمضراب‌های کتاب نیز، از آنجا که تُندا هنگام اجرا غالباً در نوسان است و نیز به منظور مطالعات پژوهشی، هم تندای آغازین و هم تندای پایانی را نوشته‌ام.

• در آرتیکولاسیون یا شاهین‌بندی قطعاتِ این کتاب، به جای پیروی از شیوه‌های رایج و قواعد کلاسیکِ نت‌نویسی، تلاش کرده‌ام تا حدّ امکان به واقعیت موسیقایی اجراها وفادار بمانم. وصل میزان‌ها با شاهین در مواردی که مُلدی یک هِمیُلای دو ـ سه میزانی می‌سازد، نمونه‌ای از این تلاش است.

• در آوانگاریِ چهارمضراب‌های چهار دفتر پایانی شیوه‌ای تازه به کار گرفته‌ام که می‌توان آن را «پاراگراف‌بندی» نام نهاد. این ایده هنگام آوانگاری، وقتی که می‌خواستم ابتدای جمله‌ها یا دستِ‌کم بخش‌ها اول سطور قرار بگیرند، به ذهنم خطور کرد. در واقع، هرجا که ابتدای جمله‌ها یا بخش‌ها در وسط سطر قرار می‌گرفت آن سطر را همان‌جا به‌نوعی نقطه‌گذاری کرده و جمله یا بخش یادشده را به ابتدای سطر بعدی منتقل کرده‌ام. این شیوه از نظر نگارنده دست‌کم دو حُسن دارد:

۱. کمک به درک بهتر ساختار قطعات.

۲. کمک به ارتباط بهتر نوازنده با نت. نوازنده‌ای که بارها و بارها یک قطعه را باید از روی نت بنوازد چه بهتر که بتواند با یک نگاه، ابتدا و انتهای جملاتی را که به هر دلیل می‌خواهد دوباره بنوازد پیدا کند. البته تلاش کرده‌ام در به‌کارگیری این شیوه چندان اغراق نکنم.

• در آوانگاری‌های سه دفتر نخست، برای درک بهتر ساختارِ هندسی و منظم قطعات، از شیوه‌ی زیرهم‌نویسی[۳۰] استفاده کرده‌ام.

• برای نشان دادن تکرارهای عمدتاً یک‌میزانی (در مواردی معدود، دو یا سه‌میزانی) که غالباً پایه‌چهارمضراب هستند و نیز برای مُتیف‌های دو ـ سه نتی در بخش‌های متر آزاد، از براکت افقی بالای میزان یا مُتیفی که باید تکرار شود استفاده کرده‌ام و بالای براکت عدد تکرار را نوشته‌ام. چون در چهارمضراب‌ها تکرارِ پایه‌ها امری متداول و معمول است نشان دادن تکرارها با علائم معمول، هم در بعضی مواقع خواندن را دشوار می‌کند، هم از زیبایی ظاهری نت می‌کاهد و هم آوانگاری را مطوّل می‌کند؛ بنابراین استفاده از نشانه‌های تکرار به صورت عمودی را ـ که در بخش نگارشِ متر آزاد مسبوق به سابقه است[۳۱] ـ ترجیح داده‌ام. البته در چهار دفتر پایانی که چهارمضراب‌ها بیشتر مبتنی بر مُلدی هستند، از این شیوه با احتیاط بیشتری استفاده کرده‌ام.

• تلاشم بر این بوده است که ظرایف و آرایه‌ها را ـ البته تا جایی‌که نوازنده را به لحاظ بصری و یا از نظر اجرا چندان دچار مشکل نکند ـ بنگارم. با اینکه خوشبختانه در سال‌های اخیر تلاش‌های خوبی

۳۰. تا جایی‌که نگارنده اطلاع دارد شیوه‌ی زیرهم‌نویسی عبارات و مُتیف‌های مشابه که در برخی مکاتب اتنوموزیکولوژی و موزیکولوژی رایج است، در ایران برای نخستین‌بار توسط دکتر مسعودیه به کار رفته است. با این حال، بی‌تردید بهترین نمونه‌ای که با این شیوه نگارش شده، کتاب ارزشمندِ *ردیف میرزا عبدالله* نوشته‌ی استاد داریوش طلایی است که بی‌شک موجب آشنایی بیش‌ازپیش پژوهشگران و نوازندگانِ نسل جدید با این شیوه‌ی نت‌نویسی شده است.

۳۱. بدون شک بهترین نمونه، شیوه‌ی آوانگاری استاد داریوش طلایی است که از کادر برای نشان دادن تکرارها، البته صرفاً در بخش متر آزاد، استفاده می‌کنند. نیز استفاده از شبه‌براکت در آوانگاری‌های ردیف ویولن استاد صبا، البته در چاپ‌های قدیمی‌تر، از آن جمله‌اند.

در این زمینه صورت گرفته است[۳۲]، همچنان در شمار زیادی از نت‌نگاری‌ها متأسفانه نه‌تنها بسیاری از آرایه‌ها حذف می‌شوند بلکه حتا ملُدی و ریتم ـ که پایه‌ای‌ترین عناصر موسیقی هستند ـ به‌درستی و با دقت نگاشته نمی‌شوند.

• هنگام آوانگاریِ این چهارمضراب‌ها پیاپی به تکنیک‌هایی برمی‌خوردم که قاعدتاً باید نوشته می‌شدند اما نشانه‌ای برای نگاشتن آن‌ها وجود نداشت. واقعیت این است که برای بسیاری از آرایه‌ها هنوز نشانه‌ای ساخته نشده است و همین موضوع، کار آوانگاری را مشکل‌تر می‌کند. ناچار مصمم شدم برای آن دسته از تکنیک‌هایی که نشانه‌ای برایشان موجود نبود نشانه‌سازی کنم[۳۳] و کوشیدم این نشانه‌ها، تا حدّ امکان، پیوندهایی دیداری با نشانه‌هایی داشته باشند که پیش از این ساخته شده و در اذهان نقش بسته‌اند و احیاناً می‌توان از آن‌ها ایده گرفت.

• بعضی آرایه‌ها، مثل خفه کردن صدا یا استاکاتو، در عمل به شکل‌های متنوعی اجرا می‌شوند و این شکل‌های متفاوت غالباً روی نتیجه‌ی صوتی نیز تأثیر می‌گذارند. حال اگر بخواهیم برای هر کدام از آن شکل‌های اجرایی یک نشانه‌ی مجزا در نظر بگیریم و نیز اگر به این موارد، جزئیاتی از قبیل تکنیک‌های تغییر صدادهی و شدت را هم بیفزاییم نت‌خوانی و اجرای آن‌ها با مشکلات زیادی مواجه خواهد شد. دستِ‌کم به نظر نمی‌رسد در حال حاضر آمادگی لازم برای پذیرش این رویکرد وجود داشته باشد. شاید در آینده اتخاذ چنین رویکردی عملی‌تر باشد.

• سعی کرده‌ام از نت‌های با ضخامتِ کمتر و سرِ کوچک‌تر در جاهایی که واقعاً نیاز بود استفاده کنم و هرجا که نت‌ها به‌طور طبیعی با شدت کمتری اجرا می‌شوند ـ مثل نت‌های با مضراب چپِ پس از دولاچنگ‌های آکسان‌دار، یا دولاچنگ‌های با مضراب چپِ آخرِ میزان‌های شش‌تایی در چهار دفتر پایانی ـ از به کار بردن این نت‌ها خودداری کنم.

• به آکسان‌گذاری، به دلیل نقش فوق‌العاده‌ی آن در بیان درست عبارات، اهمیت بسیاری داده‌ام اما سعی کرده‌ام در این زمینه اغراق نشود. در این مورد نیز هرجا که نت‌ها به‌طور طبیعی با شدت بیشتری اجرا می‌شوند و نیازی به تأکید ندارند ـ مثل نت اول اکثر میزان‌ها ـ از علامت آکسان استفاده نکرده‌ام مگر به ضرورت.

• برای تکنیک اشاره به رسم قدیم از خط اتصال، یا برای دیرندهای کاملاً مساوی از علامتِ ابداعی استاد طلایی بهره برده‌ام که به نظر من گویاست؛ با این حال در بعضی مواقع که کاربرد خط اتصال چندان منطقی به نظر نمی‌رسید، مثل برخی انگشت‌گذاری‌های بدون مضراب به‌ویژه هنگام تعویض سیم‌ها که با تعریف اشاره مغایرت دارند، از نت‌های بی‌سر استفاده کرده‌ام.

• علائم مربوط به دینامیک را بیشتر برای تغییرات شدت در سطح کلان به کار گرفته‌ام و تغییرات ظریف فقط در موقعیت‌هایی اعمال شده‌اند که بیان درست ملُدی در گرو رعایت ظرایف دینامیکی بود.

• انتقال بی‌کم‌وکاست و بدون اِشکال موسیقی به خط نت ـ به‌ویژه اگر نگاشتن جزئیات در دستور کار باشد ـ غیرممکن است؛ با این وجود تلاش کرده‌ام مواردی که در این انتقال از دست می‌روند به حداقل ممکن برسند، گرچه همچنان از ایرادات و اشکالاتِ احتمالی گریزی نخواهد بود.

• بزرگ‌ترین چالش نگارش موسیقی با متر آزاد، نحوه‌ی ترجمه‌ی کشش‌های نامنظم و ناریاضی‌وارِ

۳۲. از آن میان می‌توان به آوانگاری‌های ستایش‌انگیز حسین مهرانی اشاره کرد.

۳۳. تنها نشانه‌ای که در این کتاب به جای نشانه‌ای پیش‌ساخته پیشنهاد شده است نشانه‌ی ویبراسیون است.

اجراها به الگوهای ریتمیک و شکل‌های ریاضی‌وارِ نت موسیقی است. نکته‌ی مهم این است که هر دو سرِ این ترجمه، یعنی نگاشتن با دقتی ریاضی‌وار و نگاشتنِ سَرسَری و از روی بی‌دقتی، برای استفاده‌ی کاربردی و آموزشی پذیرفتنی نیست. بی‌تردید رسیدن به یک روشِ بینابینی بهترین اتفاق ممکن است، اگرچه دشواری‌های زیادی به همراه دارد. من کوشیده‌ام به این مسیرِ بینابینی نزدیک شوم. در اینجا لازم می‌دانم، برای خواندن و درک آسان آوانگاری‌های بخش متر آزاد، توضیح مختصری درباره‌ی نت‌های نقطه‌دار بدهم. نوازندگان باید به این نکته توجه کنند که اجرای دقیقِ ریاضی‌وارِ این نت‌ها به‌هیچ‌وجه مّد نظر من نبوده و فقط کافی است روی آن‌ها اندکی بیشتر از نت‌های بدون نقطه مکث کنند تا اجرا هرچه بیشتر به نسخه‌ی اصلی نزدیک شود.

• بی‌شک این کتاب در وهله‌ی اول کتابی است مناسب برای سطح عالی نوازندگی تار، اما با حذف برخی آرایه‌ها و ترجمه‌ی برخی دیگر، و گه‌گاه با پایین آوردن تُندا، به‌راحتی می‌تواند در دوره‌های متوسطه ـ و حتا در بعضی موارد دوره‌ی ابتداییِ نوازندگی تار ـ نیز تدریس شود. همچنین با اِعمال برخی تغییراتِ مناسب می‌توان با سه‌تار و حتا سازهای دیگر نیز به‌سهولت این قطعات را نواخت.

نکاتی درباره‌ی اجرا و ضبط قطعات

پیش از هرچیز باید توضیح مختصری درباره‌ی چراییِ ضبط این چهارمضراب‌ها بدهم. با توجه به توضیحات ارائه‌شده در مورد ویژگی‌های نگارشی این کتاب، اعم از توجه وافر به آرایه‌ها و تزیینات و وجود نشانه‌های ابداعی فراوان ـ که در نهایت اهدافی آموزشی را دنبال می‌کنند ـ در دسترس بودن نمونه‌های صوتی این چهارمضراب‌ها در کنار کتاب ضروری به نظر می‌رسید. برای تحقق این امر دو گزینه بیشتر پیش روی نگارنده نبود: گردآوردن نسخه‌های صوتی مرجع و یا بازنوازی و ضبط آن‌ها. شخصاً گزینه‌ی نخست را ترجیح می‌دادم چراکه بهترین حالت ممکن را تحقق می‌بخشید، یعنی دسترسی به نسخه‌ی صوتی اصلی چهارمضراب‌ها و در نتیجه جمع شدن دو جنبه‌ی مهم هنری و آموزشی آن‌ها در یک‌جا، و نیز رهاکردن من از زیر بار مسئولیت اجرای این قطعات، با صرف ماه‌ها وقت و انرژی برای اجرای بهینه‌ی آن‌ها. متأسفانه این گزینه به دلیل مشکلاتی چون کیفیت صوتی پایینِ بخش قابل توجهی از نسخه‌ها، مسائل حقوقی مربوطه و موارد دیگر، امکان تحقق عملی نداشت. ناگزیر بر آن شدم این ۶۰ چهارمضراب را اجرا و ضبط کنم. این کار، صرف‌نظر از معایب و اشکالات احتمالی، چند حُسن خواهد داشت: نخست اینکه به دلیل کیفیت صوتی مطلوب و یکدست بودن اجرا هدف آموزشیِ پیش‌گفته تا حدّ زیادی برآورده خواهد شد. دوم اینکه اجرای این چهارمضراب‌ها، به‌ویژه با توجه به نگارش جزئیات اجرا، برای هر نوازنده‌ای چالش‌برانگیز است و مصلحت در آن دیدم که ابتدا خود وارد این چالش شوم. حُسن سوم این بود که اساساً وقتی آوانگار اقدام به اجرای دقیق آنچه نوشته است می‌کند گویی مهم‌ترین مرحله‌ی ویرایش نوشته‌اش آغاز می‌شود، مرحله‌ای که در بسیاری مواقع اتفاق نمی‌افتد و همواره موجب می‌شود کتاب با اشکالات فراوان زیر چاپ برود. البته همان‌طور که پیشتر اشاره کردم، در کتاب حاضر نیز همچنان از ایرادات و اشکالاتِ احتمالی گریزی نیست اما تلاشم بر این بوده که با ویرایش مداوم نت‌نوشته‌ها تا حدّ امکان از اشتباهات و ایرادات بکاهم. این نکته را نیز نباید از نظر دور داشت که مرجع صوتی همه‌ی آوانگاری‌ها را به‌طور دقیق نوشته و در بخشی جداگانه آورده‌ام. بدیهی است نوازندگانی که مایل باشند نسخه‌ی اصلی اجراها را نیز بشنوند (که پیشنهاد من نیز همین است) می‌توانند به‌راحتی با مراجعه به بخش یادشده آن‌ها را ـ که عمدتاً به رایگان در دسترس‌اند ـ بیابند و بشنوند.

چند نکته نیز درباره‌ی نسخه‌ی صوتی ضمیمه‌ی کتاب

• به‌جز حدود ده مورد، باقی قطعات بدون مِترُنُم ضبط شده‌اند. تلاش کرده‌ام تُندای قطعات نسبت به نسخه‌ی مرجع تفاوتی نداشته باشد البته با عنایت به این دو نکته که برای قطعاتِ بدون تُندای ثابت، یک تُندای میانگین در نظر گرفته شده است و قطعاتی که تُندای آن‌ها داخل پرانتز درج شده، با سرعتی ممکن‌الاجرا نواخته شده‌اند. در اینجا توضیح نکته‌ای را ضروری می‌دانم: بسیاری از چهارمضراب‌های سه دفتر پایانی ـ و به‌طورکلّی چهارمضراب‌های دوره‌ی زمانی این سه دفتر ـ را نمی‌توان و، در مواردی، نباید با یک تُندای مِترُنُمیکِ ثابت اجرا کرد؛ البته منظور نمونه‌هایی است که در آن‌ها تُندا به‌طور محسوس تغییر کرده است. در مواجهه با این نوع قطعات باید به این نکته‌ی مهم توجه داشت که وقتی تُندای قطعه‌ای در اجرای بداهه، به هر دلیلی تغییر می‌کند جملات جدید که غالباً در همان لحظه ساخته

یا فراخوانی ذهنی می‌شوند، بر اساس تُندای جدید شکل می‌گیرند و نواخته می‌شوند و بیان درست موسیقایی آن‌ها منوط به رعایت تُندای جدید است؛ از این‌رو اجرای آن‌ها با تمپوی قبلی بی‌تردید به شکل و حالت درست‌شان خدشه وارد خواهد کرد.

• سیم سفید تار در همه‌ی چهارمضراب‌ها بر اساس لای ۴۴۰ هرتز کوک شده است.

• چهارمضراب‌های چهار دفتر پایانی، به دلیل ضرورتی که این نوع چهارمضراب‌ها ایجاب می‌کنند و پیشتر توضیحاتی در مورد آن داده‌ام، با همراهی تمبک نواخته شده‌اند.

• برای سه دفتر نخست، به دلیل تفاوت‌های سبْکیِ بنیادین آن‌ها با چهار دفتر پایانی، میکسِ دیگرگونه‌ای در نظر گرفته شده که در آن، به ویژه، «ری‌وِرب» (reverb) به حداقل ممکن رسیده است تا جزئیات با حداکثر شفافیت به گوش برسند.

• در این ضبط‌ها خود را چندان ملزم به رعایت دقیق سکوت‌های طولانی ندیدم.

ضبط این ۶۰ چهارمضراب برای من اتفاقی بس خوشایند و به‌یادماندنی را رقم زد و آن همراهی تمبک استاد جمشید شمیرانی ـ که ارزش کار هنری‌شان نیازی به توصیف من ندارد[۳۴] ـ با دوازده قطعه از چهارمضراب‌های کتاب است. همواره سپاسگزار لطف بی‌شائبه‌شان خواهم بود. همچنین قدردان دوست پُرمهرم فرید خردمند هستم که با حُسنِ‌نیت تمام ضبط تمبک استاد شمیرانی را در فرانسه به انجام رساند، سوای اینکه در مقاطع مختلفِ پروژه از هیچ کمکی فروگذار نکرد و تمبکِ نیمی از قطعات چهار دفتر پایانی کتاب را نیز با دقت فراوان نواخت. تردیدی ندارم کارِ ضبط این ۶۰ چهارمضراب جز با همکاری مشفقانه و بی‌دریغِ دوست هنرمندم امیر مردانه و همراهی صبورانه‌ی همسر مهربانم مریم چالش میسر نمی‌شد. در پایانَ سپاسگزارِ مدیرِ نام‌آشنای مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور آقای محمد موسوی هستم که این کتاب را به بهترین شکلِ ممکن منتشر کرده است.

علی کاظمی
بهار ۱۳۹۴

۳۴. مؤسسه‌ی فرهنگی‌ـهنری ماهور با کوشش فرید خردمند و علی مجلل اخیراً به پاس نیم قرن فعالیت هنری استاد جمشید شمیرانی آلبوم ارزشمندی منتشر کرده است با نام *اشاره* که وصف نسبتاً کاملی است از یک عمر فعالیت هنری ایشان.

منابع صوتی آوانگاری‌ها

دفتر اول

چهارمضراب‌های شور، قَرایی، مغلوبِ سه‌گاه، نوا، باوی و عراقِ ماهور: آلبوم *تار آقاحسینقلی*، مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور، ۱۳۹۳.

چهارمضراب بیات اصفهان(۲): آلبوم *تار دوره‌ی قاجار*، مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور، ۱۳۸۶.

چهارمضراب‌های چهارگاه و حصارِ چهارگاه: آلبوم *اولین ضبط هفت دستگاه موسیقی ایران*، مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور، ۱۳۹۱.

چهارمضراب بیات اصفهان (۱): آلبوم *تار آقاحسینقلی*، مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری آوای مهربانی، بی‌تا.

دفتر دوم

چهارمضراب بیات ترک: آلبوم *تار دوره‌ی قاجار*، مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور، ۱۳۸۶.

چهارمضراب‌های حجاز(۱)، سه‌گاه، باوی، بیات اصفهان، ماهور و دلکش(۱): آلبوم *تار درویش‌خان*، مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور، ۱۳۹۳.

چهارمضراب‌های بیداد و حجاز(۲): آلبوم درویش‌خان، مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری آوای مهربانی، ۲۰۰۸.

چهارمضراب دلکش(۲): صفحه‌ی ماهور با اقبال‌السلطان، بی‌تا.

دفتر سوم

چهارمضراب‌های شور و بیات اصفهان (۲): مربوط به صفحاتی‌اند که به همراه آواز قمرالملوک وزیری پُر شده و هنوز به صورت سی‌دی منتشر نشده‌اند.

چهارمضراب‌های حسینی، دشتی، اوجِ دشتی، بیات ترک (۱ و ۲)، ابوعطا، حجاز، افشاری و بیات اصفهان (۱): آلبوم Qamar ol-Moluk Vaziri (قمرالملوک وزیری)،
Association pour le developpement de la musiqe du monde musulman, 2014.

چهارمضراب‌های بیات اصفهان (۳) و اوجِ بیات اصفهان: آلبوم *تار استاد مرتضی نی‌داوود*، مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور، ۱۳۸۶.

چهارمضراب‌های ماهور و دلکش: آلبوم *صد سال تار*، مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور، ۱۳۸۱.

دفتر چهارم

چهارمضراب‌های زابلِ سه‌گاه و بیات اصفهان (۱ و ۲): آلبوم *خوشنواز*، مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور، ۱۳۸۰.

چهارمضراب‌های همایون و بیات راجه: آلبوم *بیداد*، شرکت فرهنگی ـ هنری دل‌آواز، ۱۳۶۴.

دفتر پنجم

چهارمضراب ابوعطا (۱): برنامه‌ی رادیویی گل‌های رنگارنگ، شماره‌ی ۲۰۱.

چهارمضراب ابوعطا (۲): برنامه‌ی رادیویی گل‌های رنگارنگ، شماره‌ی ۲۰۱ب.

چهارمضراب سه‌گاه: برنامه‌ی رادیویی گل‌های رنگارنگ، شماره‌ی ۱۹۰.

چهارمضراب بیات راجه: برنامه‌ی رادیویی برگ سبز، شماره‌ی ۶۳.

چهارمضراب ماهور: برنامه‌ی رادیویی گل‌های رنگارنگ، شماره‌ی ۴۴۸.

دفتر ششم

چهارمضراب شور: برنامه‌ی رادیویی گل‌های جاویدان، شماره‌ی ۱۵۲.
چهارمضراب دشتی(۱): آلبوم *چرخ گردون*، مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری آوای باربد، ۱۳۸۷.
چهارمضراب دشتی(۲): برنامه‌ی رادیویی گل‌های جاویدان، شماره‌ی ۱۵۶.
چهارمضراب بیات ترک: برنامه‌ی رادیویی گل‌های رنگارنگ، برنامه‌ی ویژه.
چهارمضراب ابوعطا: برنامه‌ی رادیویی گل‌های تازه، شماره‌ی ۲۳.
چهارمضراب حجاز(۱): آلبوم چهارباغ، شرکت فرهنگی ـ هنری چهارباغ بانگ، بی‌تا.
چهارمضراب حجاز(۲): برنامه‌ی رادیویی گل‌های رنگارنگ، شماره‌ی ۳۹۵.
چهارمضراب افشاری(۱): آلبوم انتظار دل، شرکت فرهنگی ـ هنری دل‌آواز، بی‌تا.
چهارمضراب افشاری(۲): برنامه‌ی رادیویی گل‌های رنگارنگ، شماره‌ی ۴۱۳.
چهارمضراب سه‌گاه: برنامه‌ی رادیویی برگ سبز، شماره‌ی ۱۹.
چهارمضراب بیات اصفهان: برنامه‌ی رادیویی گل‌های رنگارنگ، شماره‌ی ۵۲۳.

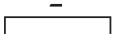
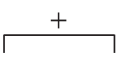
دفتر هفتم

چهارمضراب ابوعطا: برنامه‌ی رادیویی گل‌های تازه، شماره‌ی ۱۰۴.
چهارمضراب همایون: برنامه‌ی رادیویی گل‌های رنگارنگ، شماره‌ی ۵۳۰.
چهارمضراب بیات اصفهان: برنامه‌ی رادیویی گل‌های رنگارنگ، شماره‌ی ۵۱۶.
چهارمضراب ماهور: برنامه‌ی رادیویی برگ سبز، شماره‌ی ۳۱۲.

ریزِ 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 نتِ نگاشته‌شده شیوه‌ی اجرا 	◄ شیوه‌ی نگارش 
اشاره به نت زیرتر با گلیساندو، برابر نصف ارزش زمانی نتِ نگاشته‌شده شیوه‌ی اجرا 	► شیوه‌ی نگارش 
اشاره به نت بم‌تر با گلیساندو، برابر یک‌چهارم ارزش زمانی نتِ نگاشته‌شده (در نت‌های نقطه‌دار این زمان یک‌سوم است) شیوه‌ی اجرا 	◄• شیوه‌ی نگارش 

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

لغزاندن سریع انگشت فعالِ دست چپ به سمت نت‌های نامشخص بم‌تر (بالادسته) که میزان آن وابسته است به شکل ملُدی و ریتم آن. اگر با علامت آکسان همراه باشد پس از یک تک‌مضراب راست یا چپ و با درنگ اجرا می‌شود.	←
لغزاندن سریع و بی‌درنگ انگشت فعالِ دست چپ به سمت نت‌های نامشخص زیرتر (پایین‌دسته) که اگر با علامت آکسان همراه باشد پس از یک تک‌مضراب با درنگ اجرا می‌شود.	→
در حالت معمول که کنار نت قرار می‌گیرد به معنای خراش، اما زمانی که زیر نت قرار می‌گیرد به معنای اجرای تمام سیم‌های دست‌باز از سیم بم به پایین با مضراب راست است.	≀
کندن سیم بم با انگشت شست دست چپ	+
ویبراسیون عرضی ظریف (کم‌دامنه): در عرض دسته به سمت سیم بم و سپس پایین	$\widetilde{v}$
ویبراسیون عرضی درشت (پُردامنه): در عرض دسته به سمت سیم بم و سپس پایین	$\widetilde{\widetilde{v}}$
ویبراسیون طولی ریز: اجرای با ظرافت در طول دسته	$v)$
ویبراسیون طولی بادامنه: حرکت بی‌درنگ به نت (دیاتُنیک) زیرتر و بازگشت به نت مبدأ با گلیساندو اگر با علامت آکسان همراه باشد پس از یک تک‌مضراب و با درنگ اجرا می‌شود. شیوه‌ی اجرا 	$v))$ شیوه‌ی نگارش 
اجرا روی سیم هنگام (پنجم) با مضراب راست	∧

کمانه‌های نقطه‌چین‌دار برای نشان دادن نت‌هایی است که با ریز پیوسته به هم وصل می‌شوند. گاهی در اجراها ـ به‌ویژه اجراهای دوره‌ی قاجار ـ لابه‌لای این ریزها تک‌هایی نیز نواخته می‌شوند که معمولاً ریزِ پس از آن‌ها با مضرابِ چپ روی نتِ بعدی اجرا می‌شود. این تک‌ها در آوانگاری با دیرندی برابر چنگ یا دولاچنگ و با علامت آکسان مشخص شده‌اند و بدون ریز اجرا می‌شوند، یعنی ریز روی نت بعدی باید اجرا شود. اگر این نت آکسان‌دار دیرندی بیش از چنگ داشته باشد مقصود اجرای تک‌ریز روی همان نت آکسان‌دار است[۳۶]. همچنین باید توجه داشت در مواردی که نت اولِ کمانه‌های نقطه‌چین‌دار بدون آکسان باشد همواره باید با ریز از راست اجرا شود حتا اگر مانند تصویر پایین، پیش از آن (ولی خارج از کمانه) یک نت آکسان‌دار وجود داشته باشد. شیوه‌ی اجرا 	شیوه‌ی نگارش 
چپ‌ریز	V...
قسمتی از نت که روی آن براکتِ روبرو قرار دارد سه بار تکرار شود.	
قسمتی از نت که روی آن براکتِ روبرو قرار دارد از اجرا حذف شود.	
قسمتی از نت که روی آن براکتِ روبرو قرار دارد به اجرا اضافه شود.	
اشاره به نت زیرتر (دقیقاً برابر نصف ارزش زمانی نت مربوطه)	«
اشاره به نت بم‌تر (دقیقاً برابر نصف ارزش زمانی نت مربوطه)	»

۳۶. از کمانه‌های نقطه‌چین‌دار نخستین بار ژان دورینگ در کتاب *ردیف تار و سه‌تار میرزا عبدالله* (انتشارات سروش، ۱۳۷۰) استفاده کرده است. از آنجا که این شیوه به ترجمه‌ی درستِ مُتیف‌ها و عباراتی که با ریز همراه می‌شوند کمک شایانی می‌کند و نیز به دلیل شباهت بصری آن به علائم ریز و دُرّابِ به‌کاررفته در این کتاب که موجب یکدست‌تر شدن رسم‌الخط می‌شود تلاش کرده‌ام با اضافه کردن جزئیاتی مثل استفاده از کمانه‌های بلند برای سینه‌مال‌ها، نشان دادن تک‌ریزها، به‌ویژه متمایز کردن تک‌ریزهایی که تک و ریزِ آن‌ها دو نت غیرهم‌نام هستند و موارد دیگر، به آن بسط بیشتری بدهم.

اشاره به بم و بازگشت (مُردان)	∪
دُرّاب	..
ریز	....
تک‌ریز[۳۷]	,...
گلیساندو	
کندن	ϑ
تکیه	○
تریل بدون مضراب یا پژواک: به طور پیش‌فرض پژواک روی پرده‌ای که در سرکلید معرفی شده، اجرا می‌شود و در غیر این‌صورت پرده‌ی مورد نظر زیر علامت پژواک درج می‌شود.	
گرفتن پرده با انگشت شست دست چپ	+
مضراب چپ روی سیم پنجم (هنگام)[۳۸]	
خراش	
اجرا بدون مضراب	
نت‌های با سرِ کوچک‌تر نسبت به نت‌های معمول آهسته‌تر اجرا می‌شوند و معمولاً پس از یک مضرابِ تکِ قوی ظاهر می‌شوند.[۳۹]	

۳۷. اشاره‌ها، دُرّاب، ریز و تک‌ریز، برگرفته از کتاب‌های استاد داریوش طلایی هستند.

۳۸. این نشانه از کتاب‌های استاد حسین علیزاده اقتباس شده است. نک: *ده قطعه برای تار*، تهران: مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور، چاپ چهارم، ۱۳۸۷.

۳۹. دو نشانه‌ی آخر برگرفته از کتاب‌های دکتر محمدتقی مسعودیه هستند. نک: *مبانی اتنوموزیکولوژی*، تهران: سروش، چاپ دوم، ۱۳۸۳.

دفتر اول

آقاحسینقلی

کوک تار برای چهارمضراب‌های این دفتر

شور، قرایی



ماهور، چهارگاه، حصارِ چهارگاه



بیات اصفهان، باوی، نوا



مغلوبِ سه‌گاه



چهارمضراب شور



چهارمضراب مغلوبِ سه‌گاه



چهارمضراب نوا



چهارمضراب قرایی



آقا حسینقلی

چهارمضراب باوی



چهارمضراب بیات اصفهان ۱



چهارمضراب بیات اصفهان ۲



چهارمضراب چهارگاه



چهارمضراب حصارِ چهارگاه



چهارمضراب عراقِ ماهور



دفتر دوم

درویش‌خان

کوک تار برای چهارمضراب‌های این دفتر

بیات ترک



حجاز ۱ و ۲، بیداد، باوی و بیات اصفهان



سه‌گاه



ماهور، دلکش ۱ و ۲



چهارمضراب بیات ترک




37
41
45
Adlib.
4
tr
tr

چهارمضراب حجاز ۱



درویش‌خان

چهارمضراب حجاز ۲



درویش‌خان

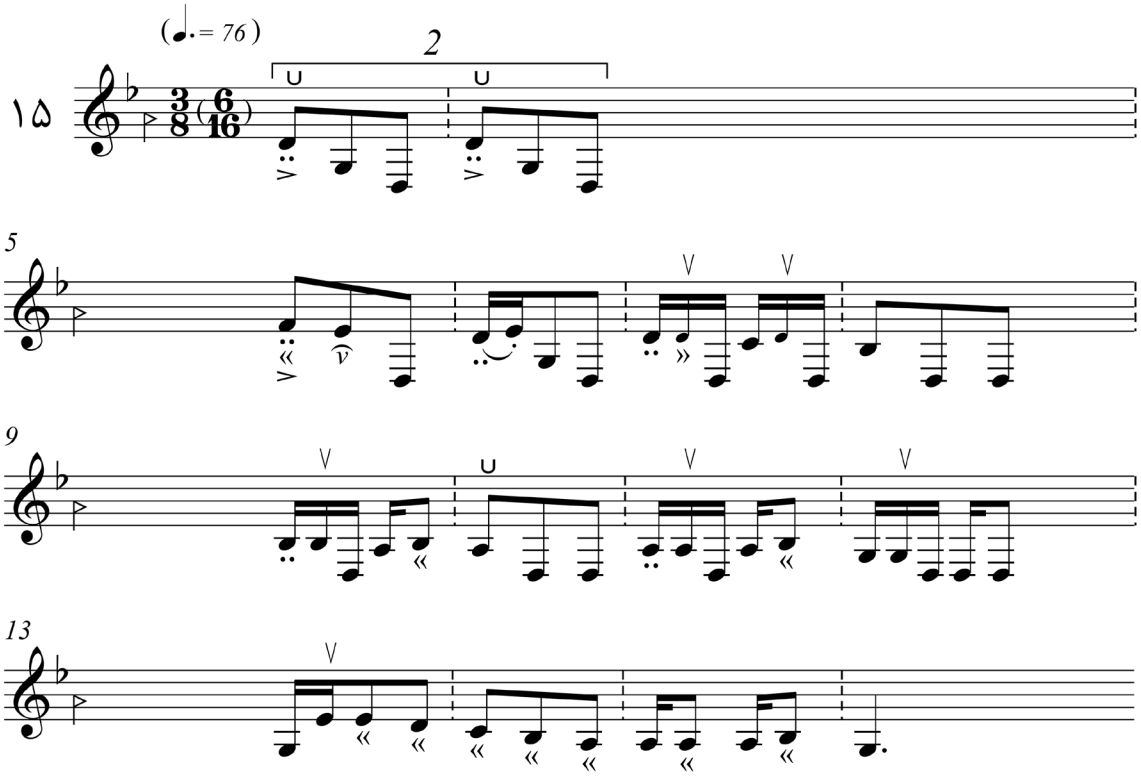
چهارمضراب سه‌گاه




35
39
43
47
51
Adlib.
4

درویش‌خان

چهارمضراب بیداد



چهارمضراب باوی



چهارمضراب اصفهان



چهارمضراب ماهور



چهارمضراب دلکش ۱



چهارمضراب دلکش ۲

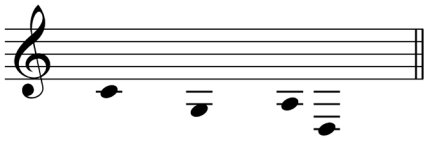


دفتر سوم

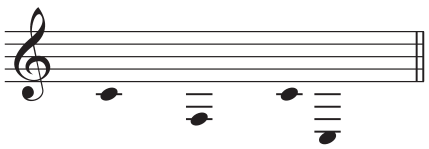
مرتضی نی‌داوود

کوک تار برای چهارمضراب‌های این دفتر

شور، حسینی، دشتی، اوجِ دشتی



بیات ترک ۱و ۲



ابوعطا، افشاری، ماهور، دلکش



حجاز، بیات اصفهان ۱ و ۲ و ۳، اوجِ بیات اصفهان



چهارمضراب شور




32
35
38
42
Adlib.
tr
tr

چهارمضراب حسینی




29
33
38
41
Adlib.
tr
rit.

چهارمضراب دشتی




32
36
40
43
46
Adlib.
p

چهارمضراب اوجِ دشتی





* تقریبا در سرتاسر چهارمضراب، به جز بخش متر آزاد، صدای سیم واخوان حضور دارد. برای ساده‌تر شدن نت‌خوانی از نگاشتن نتِ واخوان خودداری شده است.

چهارمضراب بیات ترک ۱




37
41
45
49
Adlib.
tr
tr

چهارمضراب بیات ترک ۲




39
5
43
47
51
52
56
60
64
68



* برای این که پس از اضافه شدن میزانِ ۱۴ نظمِ واخوان‌ها به‌هم نریزد پیشنهاد نگارنده این است که مانند پایه و عبارتِ آغازینِ چهارمضراب، میزان ۱۵ نیز با واخوان سیم زرد آغاز شود.

چهارمضراب ابوعطا



* در نسخه‌ی صوتیِ مرجع عباراتِ چهارمضراب تا میزان ۱۹ با صدای سیم واخوان همراه شده‌اند.

چهارمضراب حجاز




22
25
Adlib.
tr
rit.

چهارمضراب افشاری



* در نسخه‌ی صوتیِ مرجع عباراتِ چهارمضراب تا میزان ۲۹ با صدای سیم واخوان همراه شده‌اند.

چهارمضراب اصفهان ۱



* در نسخه‌ی صوتیِ مرجع عباراتِ چهارمضراب تا میزان ۱۶ با صدای سیم واخوان همراه شده‌اند.

چهارمضراب اصفهان ۲



چهارمضراب اصفهان ۳




33
36
39
42
Adlib.

چهارمضراب اوجِ اصفهان




23
25
27
29
31
33
35
37
39


41
Adlib.
tr
tr

چهارمضراب ماهور




39
43
47
51
55
Adlib.
tr

چهارمضراب دلکش




37
41
43
47
51
55
59
63
65


69
73
77
79
83
87
Adlib.

دفتر چهارم

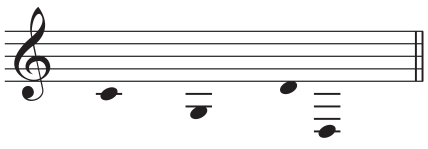
غلامحسین بیگجه‌خانی

کوک تار برای چهارمضراب‌های این دفتر

زابلِ سه‌گاه



همایون، بیات راجه، بیات اصفهان ۱ و ۲



چهارمضراب زابلِ سه‌گاه




46
52
57
62
70
75
80
85
Adlib.

چهارمضراب همایون



چهارمضراب بیات راجه




49
54
f
59
2
sf
sf
66
71
76
81
86

چهارمضراب اصفهان ۱




46
49
52
55
59
62
65
10
79
82


85
89
93
97
99
103

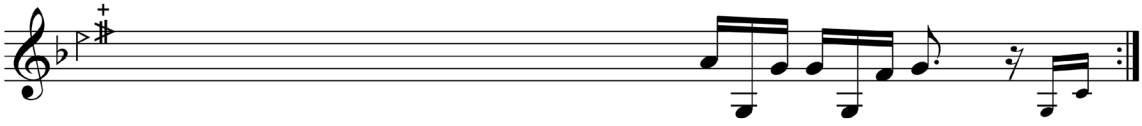
چهارمضراب اصفهان ۲



25 (28)



27 (30)



31



33



35



36



38



40



42



دفتر پنجم

لطف‌الله مجد

کوک تار برای چهارمضراب‌های این دفتر

ابوعطا ۱، سه‌گاه



ابوعطا ۲



بیات راجه، ماهور



چهارمضراب ابوعطا ۱




52
2
59
mf
64
tr
69
6
78
f
83
2
mp
88
95
f
100
tr
mf


105
f
mf
110
2
f
118
123
tr
128
tr
3
mf
133
f
138
143
rit.

چهارمضراب ابوعطا ۲




54
f
59
64
2
67
72
2
79
mf
84
89
94


96
2
f
103
tr
108
mf
113
mp
118
mf
Adlib.

چهارمضراب سه‌گاه




51
tr
56
6
67
72
77
tr
p
82 (86)
1.
2.
90
mf
95
100
rit.

چهارمضراب بیات راجه

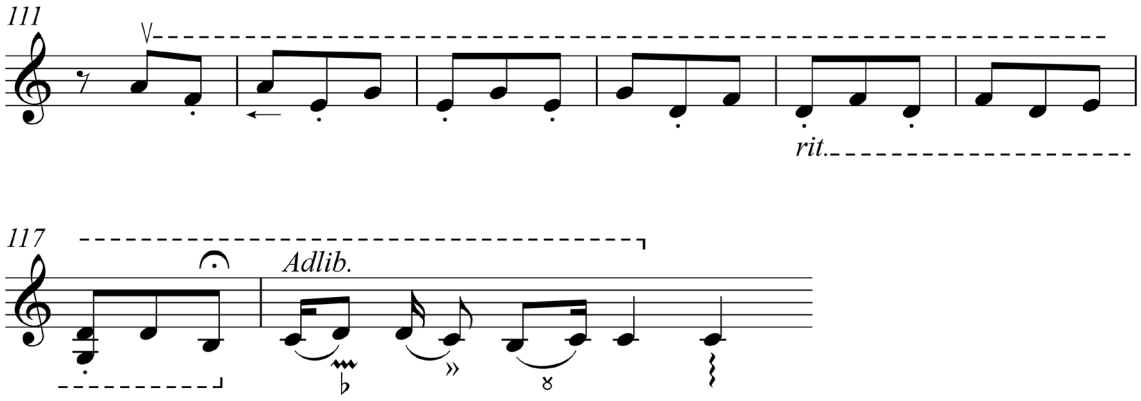



46
f
51
mf
56
sf
61
f
66
Adlib.
6
3

چهارمضراب ماهور




56
61
2
68
73
3
80 (84)
mf
f
89
2
94
tr
2
101
106

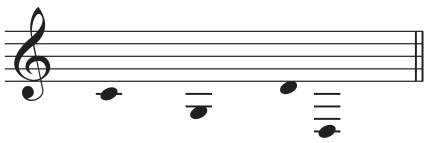

111
rit.
117
Adlib.

دفتر ششم

جلیل شهناز

کوک تار برای چهارمضراب‌های این دفتر

شور، دشتی ۲، حجاز ۲، افشاری ۱ و ۲



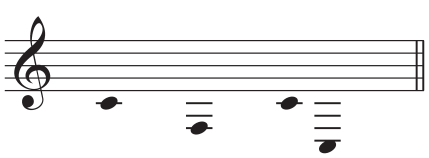
دشتی ۱



بیات ترک



ابوعطا، بیات اصفهان



حجاز ۱



سه‌گاه



چهارمضراب شور




50
55
2
61
2
67
70
f
75
mf
80
85
88
mf
f


93
97
mf
102
106
111
116
119
f
124
129


135
141
mp
145
mf
149
154
rit.
159
164

چهارمضراب دشتی ۱

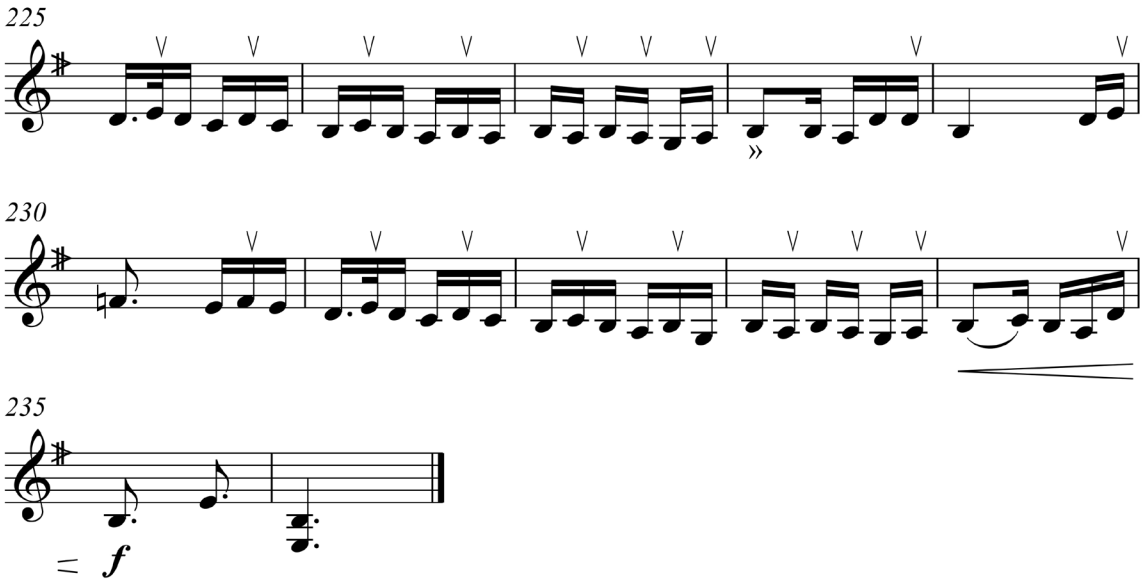



46
2
51
2
mf
57
62
67
2
mp
74
mf
79
84
89


94
5
100
f
105
110
mp
115
120
mf
125
3
130
f
135
mp
f


140
mf
145
150
f
155
160
mp
163
168
mf
173
2
177
f


182
186
191
196
f
201
205
mf
210
mp
215
mf
220
tr


225
230
235
f

چهارمضراب دشتی ۲




51
55
60
65
70
5
78
83
88
3
93


97
102
106
111
116
rit.
121
Adlib.

چهارمضراب بیات ترک




44
49
54
59
mp
mf
64
69
5
76
81
86
2


92
2
98
101
106
109
114
117
122
127

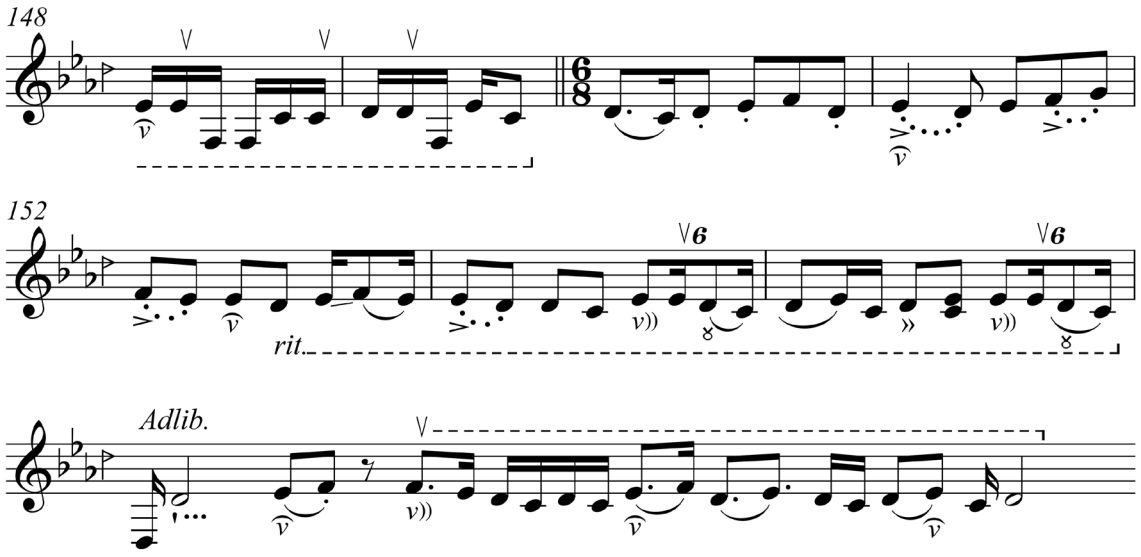

130
135
138
Adlib.

چهارمضراب ابوعطا




54
59
3
66
71
2
76
2
81
85
90
96


101
2
105
110
115
3
123
128
133
138
4
143
rit.


148
6/8
152
rit.
Adlib.

چهارمضراب حجاز ۱




54
59
2
64
3
71
76
81
9
91
3
98
5
108
mp


113
3
118
mf
123
f
129
134
140
4
147
2
153
158


163
168
5
175
180
185
mp
190
6
8
f
rit.
194
Adlib.
mf

چهارمضراب حجاز ۲




49
mp
54
f
59
f
64
mf
69
74
rit.
Adlib.
rit.

چهارمضراب افشاری ۱




54
f
59
64
mf
69
mp
74
mf
79
84
2
90
10
104
mf


109
2
119
124
126
mp
131
mf
136
141
mp
146
mf
152
mp


157
160
mf
mp
165
rit.
f
170
rit.
mf
173
176

چهارمضراب افشاری ۲




48
mp
53
2
59
f
mf
64
2
f
70
> mp
75
78
83
tr
88
5


95
100
mp
105
mf
110
115
3
119
2
126
4
131
tr
137
2


140
145
150
155
160
165
167
172
177
Adlib.
rit.


f
Adlib.
mf
mp

چهارمضراب سه‌گاه




50
mf
55
60
f
2
66
3
72
mf
77
f
82
3
87
3
94
2


100
105
2
111
2
115
mp
f
120
126
2
f
132
137
mf
142


149
f
154
mp
159
f
4
166
171
4
177
mf
182
f
187
192
2


195
f
201
mf
205
210
4
218
221
227
2
2
237
f
mp
242
3


246
mf
251
255
3
259
2
mp
265
f
270
2
275
280
2
286
mf


291
3
297
f
mf
301
305
f
mf
309
f
313
mf
317
3
mp
324
f
329
mf


334
mp
339
344
mf
349
355
2
mp
361
366
371
mf
Adlib.

جلیل شهناز

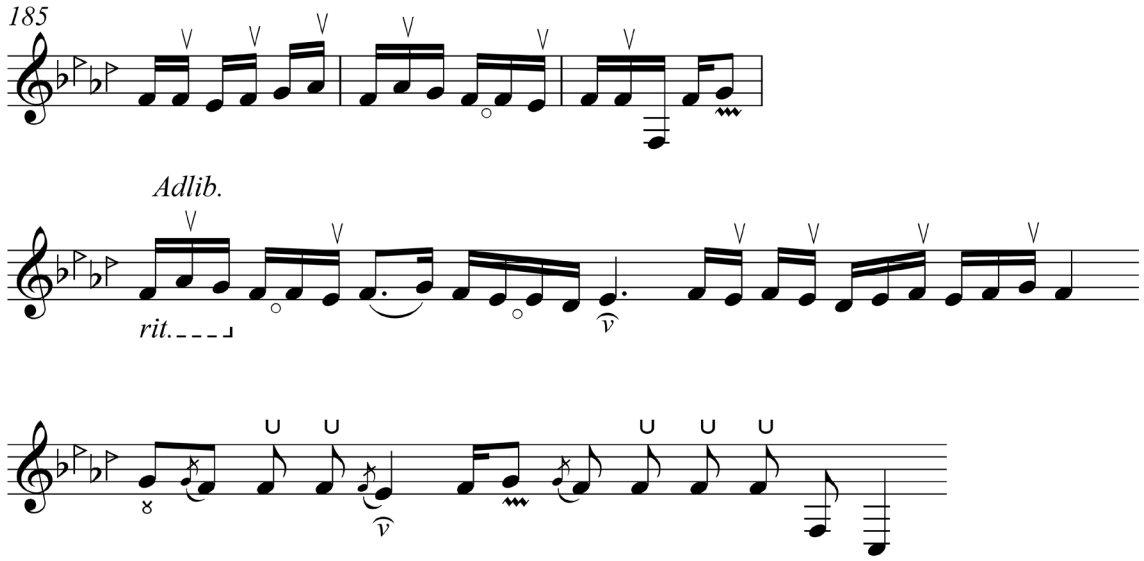
چهارمضراب اصفهان




50
55
60
65
70
74
79
85
90
2
2


95
100
105
110
115
2
121
2
128
132
137


142 (145)
148
153
158
163
168
173
175
180


185
Adlib.
rit.

دفتر هفتم

فرهنگ شریف

کوک تار برای چهارمضراب‌های این دفتر

ابوعطا



همایون



بیات اصفهان



ماهور



چهارمضراب ابوعطا




55
2
61 (64)
f
73
mf
f
78
mf
83
mp
88
92
f
97
102


107
112
mp
4
119
tr
3
127
132
2
139
144
4
153
mp
159
f


164
169
174
2
mp
181
tr
186
191
193
f
198
203


208
mf
213
mp
218
rit.
223
Adlib.
rit.

چهارمضراب همایون




54
59
4
65
2
72
77
79
mp
84
89 (93)
mf
98

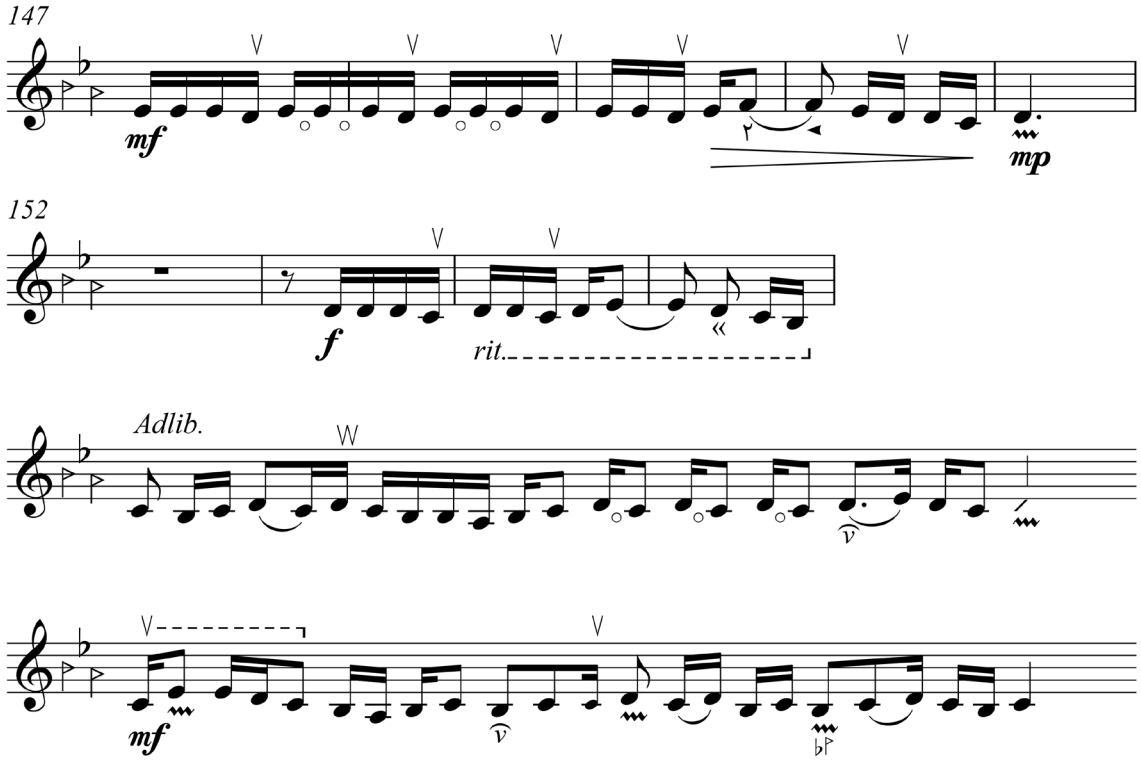

103
3
110
3
115
2
121
Adlib.
rit.
rit.

چهارمضراب اصفهان




47
4
55
60
65
67
2
mp
73
78
2
mf
85
f
90
3


97
4
105
mp
2
112
mf
v)
117
mp
122
124
mf
129
f
134
139
4


147
mf
mp
152
f
rit.
Adlib.
mf


♪. = 130
۶۰
6/16
p
mf
p
mf
6
2
12
17
22 (26)
31
36
p
41
f
tr
46


51
56
61
mf
66
72
77
82
f
tr
87
mp
92
mf

97
102
107
f
112
2
118
123
128
133
2
140


145
150
tr
155
160
165
mf
170
180
f
185
190


195
mf
200
f
205
mf
210
p
Adlib.
rit.
mf